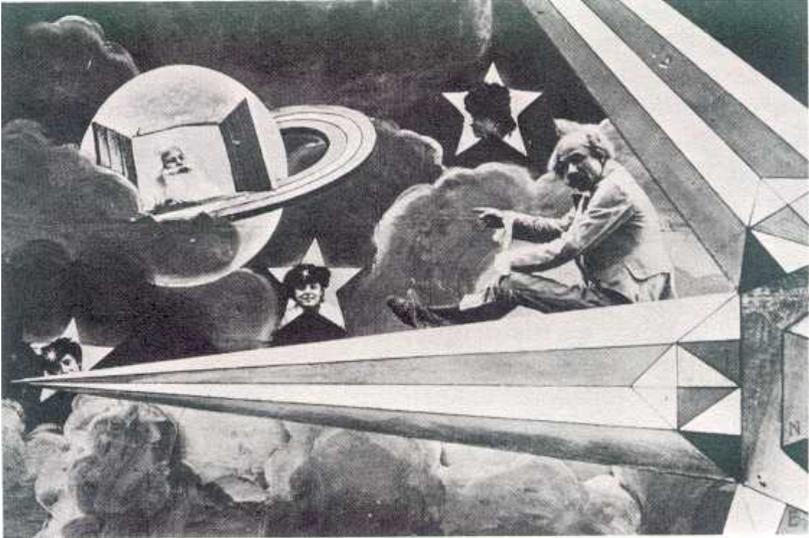
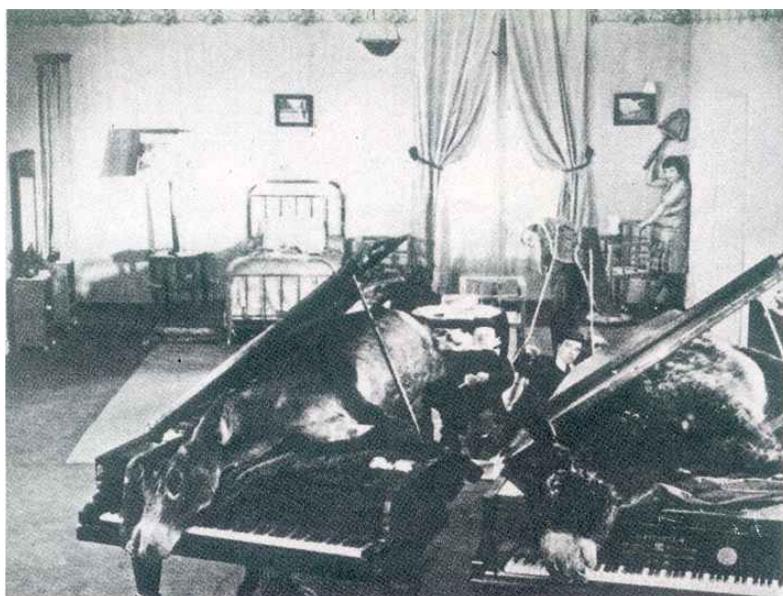


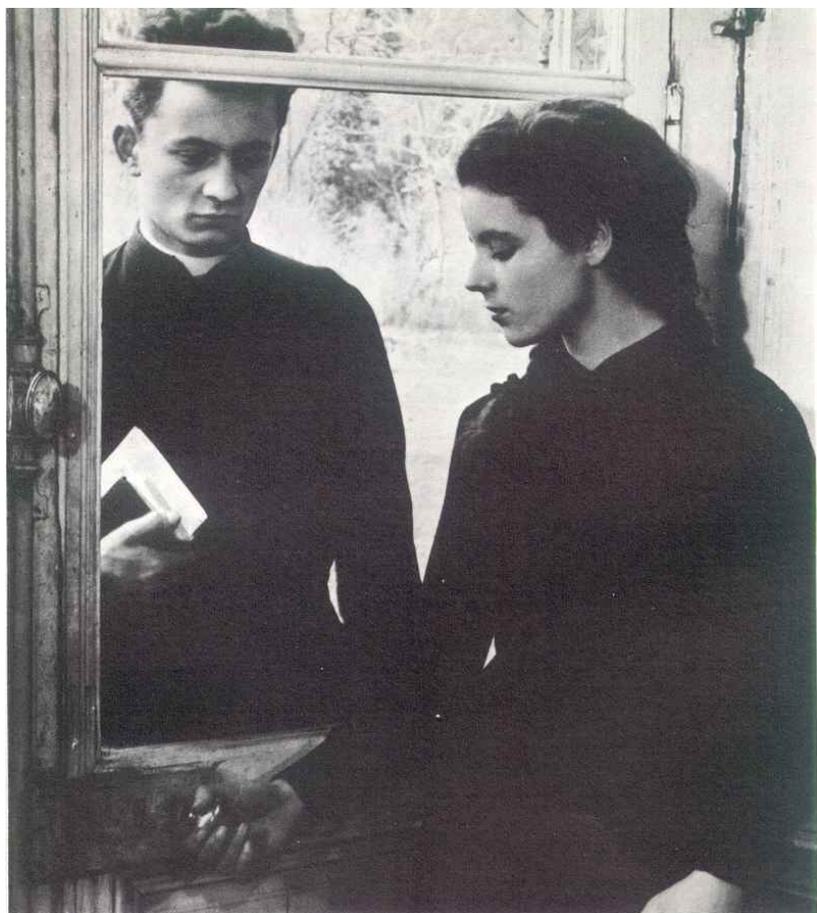
프랑스 문학과 영화



송태호









목 차

서문

시와 영화 · 1

뤼미에르의 열차 ·

이방인의 눈 · 3

『어느 시골 신부의 일기』의 대화들 · 9

이방인의 행적 · 12

「프랑스 영화의 어떤 경향」 · 25

악마의 침(唾液) · 33

백지 위의 새김 · 51

빛이 드리우는 그림자 이야기 · 60

절제의 미와 시네마토그래프 · 66

자료편

아벨 강스 어록 · 71

로베르 브레송, 『시네마토그래프에 관한 노트』 · 72

프랑스 영화 사조 연대기 · 84

프랑스 영화 용어 · 85

권장 프랑스 영화 목록 · 87

시와 영화

사람은 그 눈길로 다가오고, 시는 시인의 숨결로 다가온다. 그런데 영화는 실재하는 것들 그 자체로 다가온다. 시는 사람의 눈빛만으로는 전할 수 없는 어떤 간절함을 추상적 단어들의 관계로 드러내지만, 영화는 이것을 구체적 사물들의 움직이는 이미지와 소리의 관계로 드러낸다. 시는 잎새에 이는 바람을 「바람」이라는 단어로밖에 달리 재현할 길이 없지만, 영화는 그 순간 그 대로의 나뭇잎의 떨림으로 바람을 재현해 내는 것이다.

이처럼 시는 말로 드러나고 영화는 움직이는 이미지·소리로 드러난다. 하지만 그 표현 형식의 차이에도 불구하고 예술로서의 시와 영화는 모두 의미를 통한 해석 이전에, 느낌을 통한 몰입으로 나를 인도한다. 이 몰입은 내가 알고 있는 것을 미지의 것으로 이끌고, 낯선 곳에서 만나는 〈내가 아닌 존재〉는 부정적 시대의 삶 속에서 모든 인간을 연루시키는 하나의 계기로서 제기된다. 예술은 인류의 정신적 타락을 유예시키는 공동체의 담보인 것이다.

예술은 시대의 단순한 묘사가 아니며 삶 그 자체보다도 더욱 생생한 삶의 모습을 표현한다. 예술가는 나의 관점에서 삶을 보는 것이 아니라 〈내가 아닌 존재〉의 관점에서 삶을 투시하는 것이다. 〈내가 아닌 존재〉는 이렇듯 예술가의 자아가 지향하여야 할 목표이자 곧 탈자아의 길이다. 예술이 추구하는 아름다움의 문제 역시 나를 위한 나로부터의 벗어남에 관계되는 문제로서 고찰되어야 할 것이다. 예술가에게 있어서 자기 완성은 〈내가 아닌 존재〉로서의 완성을 뜻하며, 아름다움은 마치 이 존재의 성격과도 같은 것이다. 따라서 아름다움은 관조나 단순한 느낌의 측면에 국한되는 것이 아니라, 나를 위한 나

로부터 벗어날 것을 요구하는, 때로는 잔인할 수도 있는 악의 힘의 측면에서 고찰되어야 할 것이다.

『죄와 벌』을 한 편의 시로 옮겨 놓은 듯한 『소매치기 *Pickpocket*』에서 브레송은, 도스토예프스키가 그러하듯 악의 문제를 아름다움의 성격에 대한 새로운 이해에 따른 극기 정신과 극기를 강요하는 감당할 수 없는 힘, 즉 인간의 한계에 대한 미적 탐구 차원에서 다룬다. 브레송은 악과 싸워가며 스스로 악의 제물이 됨으로써 악의 실체를 규명하려고 노력하는 서양 문인들의 도덕적 전통을 그대로 따르고 있다. 스스로 죄인임을 인정하는 자에게 이 싸움은 〈내가 아닌 존재〉에 이르는 낯설고 기이한 길임을 암시하거나 하듯.

그럼에도 불구하고 약 450여개의 쇼트로 이루어진 영화의 서술 구조는 문학의 그것과는 판이하게 다르다. 한치 앞도 예측할 수 없이 긴박하게 전개되는 쇼트마다의 이미지·소리들은 끊임없이 반복되는 리듬 속에 의도적 죄악이 곧 구원으로서의 길임을 암시한다. 카메라는 논지를 증명하는 데 그치지 않고, 여러 각도로 대상에 몰입한다. 문학가가 열 페이지에 걸쳐 풀어 쓸 것을 하나의 프레임 속에 압축하여 담아내는 카메라는, 펜으로 묘사할 수 없는 어떤 분위기에 감도는, 인물들의 미세하지만 강렬한 정신 상태들까지 포착해냄으로써 영화만의 현실을 느끼게 한다. 사랑하는 여인에게 애써 무관심해지려고 스스로 악의 길을 택한 소매치기는 결국 감옥에 들어가서야 그녀라는 타인이 곧 나의 반쪽임을 깨닫는다. 드디어 그는 카메라를 정면으로 응시하며 고백한다 : “그대에 이르기 위해 나는 이 얼마나 기이한 길을 걸어 왔던가?”

우리 모두를 연루시키는 아름다움의 성격으로서의 〈내가 아닌 존재〉를 열어 보이는 것은 우리 주위의 아무 것도 아닌 것이다. 아무 것도 아닌 것으로부터 출발하는 예술은 이기적 무관심과 별이는 침묵의 싸움이기도 하다. 아름다움은 예술가의 이러한 윤리적 자세에서 비롯한다. 아름다움이 세상을 굽어 살핀다.

뤼미에르의 열차

— 시네마토그래프의 탄생(1895)—

우리는 무엇에 이끌려 발길을 극장으로 향하는가? 우리는 왜 영화를 보러 가는가? 아마도 이러한 물음은 얼핏 부질없는 물음처럼 들릴 수도 있을 것이다. 그리고 우리가 영화를 감상의 대상이 아닌 한낱 구경거리로 취급하는 경우라면 이러한 물음은 더욱 부질없는 물음처럼 들리기도 할 것이다. 더욱이 영화를 감상의 대상으로 보는 경우에 있어서도, 우리는 영화의 무엇이 영화를 감상의 대상으로 되게 하는지 묻지 않는 듯 하다. 따라서 극장을 찾으면서 우리가 이러한 물음을 줄곧 던질 수는 없다 할지라도, 이 물음은 곧 영화의 예술로서의 가능성을 묻는 것으로서 바로 기타 예술 및 시에 대한 일반적 시각에서 흔히들 제기하는 다음의 물음들과도 동일한 의미로 우리에게 와 닿을 것이다: “우리는 왜 전시실을 찾거나 한 권의 화집을 뒤적거리면서 그림 앞에 서려고 하는가, 우리는 왜 이따금 한 편의 시를 읽으려 하는가?”

아마도 이 물음에 대해 각자 막연하나마 나름대로의 대답을 품고 있지 않은 이 아무도 없겠지만 자신이 품고 있는 대답을 명료히 자신에게 들려줄 수 있는 이 또한 아무도 없으리라 생각된다. 사실 이 물음에 대한 대답은 곧 영화를 감상의 대상으로 되게 하는 영화의 무엇에 대한 대답일 것이다. 감상의 대상으로 되는 것을 지칭하여 작품이라 한다. 그런데 무엇이 한 점의 공예품을 한 편의 작품이 되게 하는지, 또 무엇이 한 폭의 그림을 한 편의 작품이 되게 하는지...

흔히들 영화를 ‘제7의 예술’ 혹은 종합 예술로서 지칭하기도 하지만, 영화

는 시, 미술, 노래와는 달리 뮤즈가 없는 예술이다. 고대로부터 인류 문명에 보다 맑은 빛을 던져 준 시, 미술, 노래에는 각각 고유의 여신이 있어, 시인과 예술가들은 여신으로부터 시의 길과 예술의 길을 줄곧 인도 받아 왔었다. 그들은, 노래의 그윽함에 휩싸인 축제를 벌이며 인간과 짝을 지어 神性을 닮은 아이들을 낳았던 황금의 관을 두른 여신이 그들에게 일러준 길을 따르려 함으로써 바로 여신의 자식, 신성을 닮은 아이들이 되고자 하였던 것이다. 여신에 인도 받은 시인과 예술가들은 신성을 향해 물음을 던졌었던 바, 그들은 곧 이 물음을 지팡이 삼아 스스로 길을 열어 나갔던 것이다. 그들의 이러한 물음이 있었기에 아마도 우리는 그림 앞에 서거나 혹은 한 편의 시를 읽으면서 그들의 물음을 곧 우리 자신들의 물음으로 던지게 되는 것이리라.

영화가 기타 예술과는 달리 뮤즈 없는 예술인 까닭은 그것이 근대에 이르러 비로소 태동하였기 때문일 것이다. 여기에, 본래부터 영화가 짙어지고 갈 수밖에 없는 영화만의 명예가 있다. 물론 어떤 예술 분야에 있어서든 스스로 짙어지는 명에 없이 어떤 작품의 태동을 기대할 수는 없을 것이다. 무엇이 한 폭의 그림을 한 편의 작품이 되게 하는 것인가 라는 이 물음은 곧 스스로 짙어지는 명에가 무엇인지를 묻는 것에 다름 아니다. 여신에 인도 받아 신성을 담고자 신성을 물었던 고대의 시인에게 있어 신성은 시인 스스로 자신에게 부가한 명에였으리라. 다만 신성은 명에이면서 동시에 지팡이였던 것이다. 그런데 영화는 뮤즈 없는 예술인 까닭에 새로이, 더욱 절실하게 뮤즈를 찾아야 하는 예술일 수밖에 없다. 고대인들이 예술의 초기에 있어 역사, 노래, 희극, 비극, 춤, 애가, 서정시, 천문 그리고 웅변을 뮤즈 없는 예술로 남겨 놓지 않았듯이...

뤼미에르 형제가 제작한 첫 영화는 ‘라 시오타 역에 들어오는 열차(Train entre en gare de La Ciotat)’(1895)라는 제목을 지니고 있다. 당시 ‘라

시오타¹⁾는 프랑스인들에게도 잘 알려져 있지 않았던 해안가의 작은 마을이었다. 이 영화를 대했던 관객들에게 뤼미에르의 열차는 단순히 호기심의 대상으로 그치지지는 않았을 것이다. 더욱이 뤼미에르가 그의 첫 작품의 소재로 당시에는 거의 알려져 있지 않던 작은 지방 도시의 역으로 들어오는 열차를 선택하였다는 점은 아마도 영화의 길에 대한 뤼미에르의 생각을 반영하고 있는지도 모른다.²⁾

-
- 1) 마르세유 서편 30Km 정도에 위치한 지중해 연안의 소도시. 행정 구역상 부슈-뒤-론느Bouches-du-Rhône에 속함.
 - 2) 일반적으로 영화의 탄생을 알리는 최초의 영화로서 뤼미에르 형제에게 명성을 안겨준 작품은 「뤼미에르 공장 노동자들의 퇴근」이며, 이 형제들에게 상업적인 성공을 가져다 준 작품은 「물에 젖은, 물뿌리는 사람 *L'Arroseur arrosé*」에 기인하며, 이들을 포함한 뤼미에르의 다른 작품들 역시 1895년 이전 이미 리옹에서 상연되어 왔다. 이들 작품 가운데 프랑스 사진 협회 회원들에게 가장 큰 영향을 미친 작품은, 벨리에스의 기록에 근거하면, 「라 시오타 역에 들어오는 기차」였다. 또한 1895년 상연된 작품의 경우, 그랑 카페에서 처음 상연된 작품은 리옹의 벨꾸르Bellecours 광장 풍경을 담은 것이며, 뒤를 이어 「벽」, 「라 시오타역에 들어오는 기차」, 「수프먹는 아이」, 그리고 「뤼미에르 공장 노동자들의 퇴근」 순이며, 이와 달리 베르틀로Berthelot의 기록에 근거하면 「뤼미에르 공장 노동자들의 퇴근」, 「아이의 밤참」, 「빨간고기 낚시」, 「라 시오타역에 들어오는 기차」 순이다. 이러한 사실에 근거하여 죠르주 사들은 영화가 1895년 파리에서 탄생하였다고 여기는 것은 대단히 편파적 발상임을 지적하고, 1895년의 영화 탄생이라는 표현은 만인의 노고에 의한 오랜 역사적 산물인 영화의 역사를 의미를 무시하는 처사라고 비난한다. 1895년 이전에도 뤼미에르 형제뿐 아니라 다른 많은 사람들에 의해 영화가 상연되고 있었기 때문이다(심지어 사들은 영화의 탄생 시기를 1832년의 환등기 시대로 잡을 정도이다). 리옹의 사진가 에밀 레노 Emile Reynaud만 해도 이미 1888년 자신의 유명한 떼아트르옵틱Théâtre-optique를 상영하고 있다. 비록 살아 움직이는 그림이 아닌 배경 사진에 손으로 비추는 사진을 합성한 것이지만, 그것은 분명 영화의 출발이 아닐 수 없다. 뤼미에르 형제 자신들도 자신들의 시네마토그래프로 찍은 영화를 처음 상영한 날이 1895년 12월 28일이라고 주장하는 것도 아니다. 루이 뤼미에르 자신의 말을 인용하는 사들은, 「뤼미에르 공장 노동자들의 퇴근」이 1885년 3월에도 상영된 적이 있으며, 1894년에 이르기까지 여러 판본들이 있었으나 소실되고 없음을 안타깝게 여기고 있다. 따라서 영화 탄생의 해로서 1895년이 지니는 의미는 다수의 단편들을 유료로 공개 상연하였다는 정도에 지나지 않으며, 그 첫 작품으로 어느 한 작품을 지정하기 보다는 동시에 상연된 일군의 작품을 논하는 것

보편 언어로서의 영화의 예술성을 감지한 리치오도 카누도Ricciodo Cannudo는 1921년의 한 평론에서 시네마토그래프 시절의 영화가 장차 ‘제7의 예술 le septième art’로 거듭 태어나리라 예언한다. 따라서 ‘제7의 예술’이란 이미 영화의 등장과 더불어 시작된 영화의 뮤즈에 대한 탐구를 암시하고 있다. 카누도는 시간 예술로서의 시, 음악, 무용 그리고 공간 예술로서의 회화, 조각, 건축, 이 여섯 가지 장르의 표현 양식과는 다른 새로운 표현 기법으로서 “움직이는 그림 image en mouvement”을 제시하면서 바로 이러한 율동적인 기법에 의거하여 전개되는 조형 예술로서 ‘제7의 예술’을 상정하고 있다. 따라서 기존의 예술 장르에 발레가 포함되면 영화는 제8의 예술일 수도 있으며, 또 연극이 포함되면 제9의 예술도 될 수 있을 것이다. 이렇듯 ‘7’이란 숫자는 그다지 중요할 바 없다. 중요한 것은, 영화가 시간과 공간의 제약을 넘어선 새로운 표현 양식이라는 점이다. 카누도는 음악 이론가, 시인, 연극 비평가, 극작가로서 영화 예술의 의의를 이론적으로 정리한 최초의 영화 이론가였다.³⁾ 그가 새로운 예술로서의 영화를 ‘움직이는 그림’으로 지칭한 것은 아마도 18세기의 위대한 작가 사드의 『쥘리에트의 이야기 *Histoire de Juliette*』에서 주인공 쥘리에트가 자신이 벌이는 성행위를 마치 극작가의 연출처럼 무대에 올리리라도 하듯 ‘생생한 그림

이 어떨까 조심스럽게 제의해 본다. 더구나 끊임없이 진전된 광학사에 있어서의 과학자들의 지속적인 노력이 영화의 여정에 기여한 점을 감안할 때, 1895년 12월 5일은 루미에르 형제 개인에 의한 영화 발명의 해라기보다는 당시까지 이루어진 인류의 꿈이 영화인들의 노력에 의하여 그 결실이 결집 된 날 정도로 그 의미를 완화시켜 보면 어떨지 생각해 본다.

- 3) 영화사적 의미에서 최초로 공표된 영화 평론은 1895년 리옹에서 상영된 『뤼미에르 공장의 퇴근하는 노동자들』을 주제로 프랑스 사진 협회가 개최한 토론회의 모습을 담은 다큐멘타리에 관하여 앙드레 게 André Gai가 1895년 6월11일자 *Revue générale des sciences*에 기고한 글을 들 수 있다. 그러나 이 글은 주로 열광하는 관중들의 경이로움에 치중하고 있을 뿐 영화 자체에 대한 보편적인 생각을 결여하고 있다.

tableau vivant'이라고 표현했던 것과 무관하지 않은 것 같다. 단순한 장면 묘사가 아닌 실제 행위로서의 글쓰기écriture를 창안해내었던 사드의 표현처럼, 이러한 '움직이는 그림' 혹은 '활동 사진'으로서의 새로운 예술에 대한 기대는 19세기 시인 보들레에르가 들라크르와의 말을 빌어 강조한 다음과 같은 표현에서 더욱 간절하게 느껴진다 : “진정한 화가란 건물 4층에서 추락하는 사람의 모습을 그 사람이 떨어지는 데 걸리는 시간 내에 크로키해낼 줄 아는 화가이다.”(Georges Sadoul, *Histoire générale du Cinéma 1*, Denoël, 1943, p. 61) 훗날 영화는 움직이는 그림과 소리가 맺는 새로운 관계로 성장하여 '제7의 예술'이 추구하는 새로운 뮤즈의 발견에 한층 더 가까이 다가서게 되지만, 그 시원에는 항상 뤼미에르의 열차가 있었다. 건물에서 사람이 떨어지는 상황에 자신의 시선을 따라가기를 요구하는 보들레에르의 화가에 대한 바램처럼 이 열차는 우리가 동승하기를 기다리고 있다.

파리의 생 라자르 역을 출발하여 센느 강변을 따라 노르망디를 거쳐 대서양 해안에 이르는 첫 선로가 개통되면서 인상파 화가들이 열차를 그토록 동경심 어린 시선으로 대하였듯이, 관객들에게 뤼미에르의 열차는 그 자신들을 승객처럼 햇살 가득한 지중해의 낮선 해안으로 실어 나르는 열차였으리라. 공개된 작품으로서의 영화의 기원을 이루는 이 열차처럼, 움직이는 그림으로서의 — 시네마토그래프 Cinématographe⁴⁾의 어원의 의미를 지니

4) cinéma는 cinématographe의 약어로, 이 용어는 뤼미에르가 만든 촬영기 겸 영사기를 지칭하는 고유명사 <Cinématographe>에서 유래한다. <Cinématographe>는 그리스어 kinēma(운동), kinein(움직이게 하다)에서 유래한 라틴어 형용사 citus(빠른)와 동사 graphe(옮겨 쓰다)의 합성어이다. 따라서 글쓰기로서의 영화, 작가로서의 감독, 이러한 표현들은 누벨바그와 더불어 대두하였지만 실은 어원 속에 이미 담겨 있는 표현들로서 전혀 새로운 바 없는 것이다. citus는 라틴어 citare(소환하다, 말하다, 야기하다, 움직이게 하다)에서 유래하며, citare는 산스끄리뜨어 cyavate(움직이기 시작하다, 빨리 이동하다)에 근거한다. 뤼미에르 형제는 초당 11프레임을 재현하였던 기존의 영사기에 비해 5프레임 더 빨리 비추

는 활동사진으로서의 — 영화는 우리를 낯선 곳으로 이끈다. 익히 알고 있는 골목길의 풍경이 마치 처음 본 듯한 풍경처럼 우리에게 와 닿기도 하듯이, 또 한 편의 시를 읽을 때면 익히 알고 있는 낱말들이 미처 느껴 보지 못한 관계를 서로 맺음으로써 우리를 미지의 것으로 빠져들게 하듯이, 특이하기도 생소하지도 않은 하나하나의 장면들이 서로를 상기시키고 소생시키는 영화 역시, 아는 것으로 여길 따름인 것을 아는 것으로 간주해 버리고 마는 습관 너머로 우리의 시선을 인도한다.

골목길의 나무 한 그루도 우리가 그 모습을 알고 있는 나무가 아니듯이, 또 시의 낱말은 우리가 그 의미를 알고 있는 낱말이 아니듯이, 영화의 장면은 우리의 시선에 이미 고정화되어 있는 단면들이 아니다. 열차에 몸을 싣고 선로 따라 펼쳐지는 창 밖의 풍경을 자신의 틀에 박힌 시선 속에 가두는 이는 아무도 없을 것이다. 영화는 분명 열차와 마찬가지로 기계 문명의 산물이다. 기계 문명이란 말 자체가 벌써 우리에게 거부감을 불러일으키고 있는 것은 아마도 산업 혁명이래 서구 사회에서 줄곧 비판의 대상이 되어 온, 기계에 의한 인간적 감성의 박탈에 기인하고 있는 것 같다. 더욱이 이러한 이유로 인해 기계 문명이 문학적으로나 예술적으로 부정의 대상이 되어 온 것 또한 부정할 수 없다. 유성 영화의 등장은 이에 대한 좋은 실례라 할 것이다. 에이젠슈타인과 채플린 같은 위대한 영화인들이 영화에 소리가 더해짐으로써 무성 영화의 예술성이 훼손 될 것을 우려하여 영화의 유성화를 반대했던 경우에서도 잘 드러나듯, 기계 문명에 대한 거부감이 예술에 있어서의 새로운 기술적 시도에 대한 거부감의 근거 마냥 인식되어 온 점을 부정할 수는 없을 것 같다.

는 영사기를 만들어 내었던 바, 루미에르의 <시네마토그래프>는 형용사 citus의 의미를 보다 확실하게 재현해 냈던 것이다. 이렇듯 영화만의 특성은 <키네토스코프>나 <바이타스코프>보다 훨씬 더 '제7의 예술'로서의 영화라는 새로운 예술의 확립에 기여하였던 <시네마토그래프>에 의해 자리잡게 된다.

그러나 뤼미에르의 열차는 이처럼 일반화된 기계 문명에 대한 인식과는 역행하고 있다. 기계 문명에 대한 부정적 인식 속에서 열차에 몸을 싣는 이 아무도 없듯이, 기계 문명에 대한 부정적 시각 속에서 영화를 보는 이 또한 아무도 없다. 뤼미에르의 열차가 우리에게 상징성을 지니는 것은 비단 움직이는 물체를 재현함으로써 ‘움직이는 그림’을 보여주고 있기 때문만은 아닐 것이다. 만일 단순히 움직이는 물체를 보여주기 위함이었다면 얼마든지 또 다른 대상을 선택할 수도 있었으리라. 영화 속의 열차는 영화가 보여주는 단순한 시각적 대상이 아니다. 영화 속의 열차는 곧 영화 그 자체이다. 여기에 뤼미에르의 열차가 우리에게 상징적으로 제시해 주는 영화의 정신이 있다. 보들레에르가 강조하는, 따라가는 시선으로 그리는 그림이 곧 몸을 실어야 하는 뤼미에르의 열차이다. 더욱이 뤼미에르의 열차는 영화인으로서의 뤼미에르가 영화 관객에게 일방적으로 몸을 싣기를 요구하는 열차가 아니다. 영화 관객이 몸을 싣는 뤼미에르의 열차에 뤼미에르 자신도 몸을 싣게 될 것이다. (영화의 탄생 사진) 영화인은 영화 관객에게 자기 스스로에게 요구한 바를 보여줄 따름이다. ‘라 시오타 역에 들어오는 열차’에 몸을 싣었던 뤼미에르는 그 자신이 선로 따라 펼쳐지는 풍경을 접하면서 자신의 틀에 박힌 시선을 전환시키고 있는 것이다. 뤼미에르와 더불어 관객 역시 자신의 틀에 박힌 시선을 전환시킴으로써, 열차는 단순히 기계 문명이 가져온 편리한 도구 혹은 부정적 시각에서의 착취 도구 차원에서 벗어나 인식을 전환시키는 계기를 마련해 주고 있는 것이다.

영화 속의 열차, 열차로서의 영화. 이제 우리는 이 두 표현을 뤼미에르가 의도하였던 영화 본래의 정신을 되돌아보게 해주는 표현처럼 받아들여야 할 것이다. 낯선 곳으로 향하는 선로에 몸을 실음에 펼쳐지는 풍경이 곧 영화 그 자체이다.

따라서 영화는 열차와 마찬가지로 기계 문명의 산물임에도 불구하고 인

간이 감성으로서 접할 수밖에 없는 풍경을 펼쳐 보인다. 사진술의 효시인 <다게레오타입daguerréotype>(은판사진술 : photographe 이전의 사진술을 지칭하는 용어)은 기계 문명에 의한 이러한 가능성을 시사해주고 있다. 이 사진술의 등장으로 인해 다수의 초상화가들이 실직자로 전락해 가는 상황에서 소설가 샹플뢰리Champfleury는, “이제 소설은 일상 생활의 다게레오타입이 되어야 한다”(『개-조약돌 Chien-caillou』)고 주장하면서 기계가 제 공하는 표현의 사실성을 높이 평가하였다. 하지만 보들레에르가 추구하였던 사실주의는 샹-플뢰리가 만족하였던 기계에 의한 표현의 사실성 너머로 열리는 감성에 의한 표현의 사실성에 있었던 바, 보들레에르의 사실주의는 곧 영화가 본래 추구하는 사실주의이기도 하다. 기계 문명에 대한 부정적 인식이 바로 기계 문명이 뮤즈 없는 문명이라는 점에서 비롯한다면, 뮤즈에 의해 인도 받는 문학 예술은 무엇보다도 인간적 감성에 기초하고 있음을, 나아가 뮤즈는 곧 인간적 감성의 여신이라는 점을 시사해 주고 있을 것이다. 기계에 이러한 인간적 감성을 불어넣는 것은 아마도 기계 문명이 안고 있는 영원한 과제일 것이다. 뤼미에르의 열차는, 곧 영화는 이 과제에 대한 모색이기도 하다.

움직이는 그림으로서의 시네마토그래프는 몸을 신는 그림이다. 열차에 몸을 신는 것은 곧 선로 따라 창 밖으로 펼쳐지는 풍경에 몸을 신는 것이듯이, 영화는 풍경을 실어 나른다. 한 폭의 회화만으로는 영화가 이루어질 수 없으며 또 움직임을 보여주는 것만으로도 영화가 이루어 질 수 없다. 영화는 회화의 흐름이다. 영화의 풍경은 이를테면 흐르는 구름과도 같은 것이다. 하늘에 흐르는 구름을 바라보는 것은 곧 하늘에 흐르는 구름에 눈길을 신는 것이리라. 그러기에 동쪽 하늘 넘어 그 어디론가로부터 흘러와 서쪽 하늘 넘어 그 어디론가로 흘러가는 한 조각의 흰 구름도 동쪽 하늘로부터 서쪽 하늘로 눈길을 실어 나른다.

흐르는 강물도 그것에 눈길을 실려 보내지 아니하면 고여 있는 연못과 하등 다를 바 없을 것이다. 마찬가지로 흐르는 구름도 그것에 눈길을 실려 보내지 아니하면 박제된 구름에 불과하리라. 하지만 박제된 구름이, 멈추어 버린 구름이 어찌 구름일 수 있겠는가? 눈길을 실려 보내지 아니한 채 한번 바라보고 돌아선 구름은 단지 이름뿐인 구름일 따름이며, 또 구름인 줄 알고 바라본 구름일 따름이다. 그런데, 열차에 몸을 싣고 창밖의 풍경에 눈길을 실려 보내는 이라면 풍경의 이름부터 떠올리며 그 풍경을 바라보지도, 또 이미 본 풍경일지라도 박제된 시선으로 바라보지도 않는다. 한 폭의 풍경이 한 폭의 회화를 이룬다면, 회화의 흐름으로서의 영화는 풍경의 흐름에 다름 아니다. 그러기에 영화는 우리가 그 이름도, 그 모습도 익히 알고 있는 풍경일지라도 그것에 눈길을 실려 보내면서 자체의 길을 열어 가는 것이다.

선로를 이탈하여 나아가는 열차는 없다. 만일 인간의 눈길에도 선로가 있다면, 그것은 오직 눈길을 실려 보내는 데서 비롯할 따름이리라. 뤼미에르의 열차는 단순히 기존의 선로에 얽혀 가면서 도식화되고 제도화 된 노정을 되풀이하기보다는 스스로 선로를 열어 간다. 영화의 초창기에 뤼미에르가 이 뮤즈 없는 예술의 시발점에서 자신에게 요구하였던 바는 아마도 출발역에서 열차의 몸을 싣고 떠나는 어느 여행자가 무언중 자신에게 요구하는 바와도 같은 것처럼 보인다. ‘라 시오타역에 들어오는 열차’에 몸을 실었던 여행객들이 풍경의 흐름에 눈길을 실려 보내면서 스스로 열었었을 여로를, 그들이 이미 보았었고 알고 있었던 풍경에도 잠들지 않는 눈길을 실려 보내는 가운데 열었었을 그 여로를, 뤼미에르는 도착하는 열차의 모습을 카메라에 담으며 자신 역시 시작하고자 했었으리라 짐작된다.

‘라 시오타역에 들어오는 열차’는 단순히 화면으로 기록된 한 시대의 풍경으로 그치기보다는 카메라를 손에 든 뤼미에르의 꿈이 배어 있는 열차이다. 영화사의 기원을 이루는 이 화면은 한 시대의 풍경을 담고 있는 것 못

지않게 뤼미에르의 꿈을 담고 있다. 아마도 이 꿈이 곧 뮤즈 없는 예술의 뮤즈일지도 모른다. 나아가 이 꿈이 곧 오늘날 우리가 한 편의 영화를 보려고 발길을 극장으로 향하는 이유일지도 모른다. 시원의 꿈은 과거의 한 단면으로 사장되지 않는다. 시원의 꿈은 우리가 흔히들 말하는 역사의 모태이다. 영화사는 이 뤼미에르의 꿈에서 출발하여 이 꿈을 따라 여러 갈래로 사라난 한 그루 나무에 다름 아니리라. 왜냐하면 시원의 꿈은 곧 가능성을 열어 주기 때문이다.

이제 다시금 우리 나름대로 시원의 꿈으로 되돌아가 보도록 하자. 마치 출발역에서 열차가 떠나기를 기다리면서 약간은 상기된 어느 여행자처럼. 기존의 선로가 아닌 여로를 시작하는 여행자는 출발시 마음속으로 여행의 가능성을 그려보기도 하며 또 스스로 여행의 이유를 묻기도 한다. 뤼미에르의 꿈에는 영화의 가능성뿐만 아니라 영화의 이유가 배어 있다. 출발시 지냈던 상상과 물음이 서서히 잠들 때면 어느덧 박제된 생각의 폭력에 휩싸이게 되듯, 시원의 꿈속에 배어 있는 가능성과 이유가 상실될 때면 어느덧 타성의 폭력에 의해 희생당하는 제물이 되기 마련이다. 출발시 지냈던 상상과 물음을 상실하는 것은 단순히 상상과 물음 그 자체를 상실하는 것이 아니라 여행 그 자체를 상실하는 것이듯, 시원의 꿈에 배어 있는 영화의 가능성과 이유를 상실하는 것은 단순히 가능성과 이유를 상실하는 것이 아니라 영화 그 자체를 상실하는 것이다. 출발시 지냈던 상상과 물음은 곧 여행의 모든 것이듯, 시원의 꿈에 배어 있는 영화의 가능성과 이유는 곧 영화의 모든 것이다.

‘라 시오타역에 들어오는 열차’가 그 시원의 꿈으로 우리에게 일러주고 있는 영화의 가능성과 이유는, 출발시 마음속에 그려보는 여행의 가능성과 스스로 묻기도 하는 여행의 이유처럼 지극히 소박한 것인지도 모른다. 이러한 상상과 물음으로 출발하는 뤼미에르의 꿈이 지극히 소박한 꿈이었듯이.

영화 속의 열차, 열차로서의 영화의 가능성과 이유는 비단 영화의 영역에 국한되는 것은 아니다. 현대 문명의 산물로서 영화가 이렇듯 그 자체의 가능성과 이유를 몰아야 하듯이, 현대 문명 전반 역시 그 자체의 가능성과 이유를 묻는 가운데 스스로의 모태를 형성해 나갈 것이다. 그러기에 뤼미에르의 꿈을 저버리는 것은 곧 영화 자체의 가능성과 이유를 저버리는 것일 것이며, 나아가 이러한 태도는 곧 현대 문명이 지양해야 할 태도일 것이다. 발명이 현대 문명의 중심어로 자리 잡은 이래, 따라서 인간의 능력이 문명의 주도권을 행사하게 된 이래, 발명의 모태인 발견은 점차 주변으로 밀려나고 있다. 발견을 중심으로 삼고 있는 순수 과학이 발명을 중심으로 삼고 있는 응용 과학에 의해 점차 주변 학문으로 밀려나고 있는 현대 과학의 현상처럼, 호기심을 전제로 하는 발견이 재능을 전제로 하는 발명에 의해 점차 정신적 주변으로 밀려나고 있는 현대 정신의 현상처럼, 발명의 오만함이 발견의 소박함을 점차 생활 주변으로 밀어내고 있는 것이 현대 문명의 현상이다. 뤼미에르의 꿈이란 이러한 현시대의 현상에 대한 경중이 아닌가.

영화의 시원에 발명이 있었지만 또한 발견이 있었다. 발견은 여행의 소박한 가능성이자 소박한 이유이듯 또한 영화의 소박한 가능성이자 소박한 이유이기도 하다.

시원의 꿈이 열어 놓은 영화의 가능성, 즉 발견으로서 가능성, 이 소박한 가능성은 가까운 주위에 있다. 과학자들의 발견이 그러하듯이, 발견은 뉴턴의 사과처럼 가까운 주위에서 이루어진다. 더욱이 발견은 과학의 근간을 마련해주는 것으로 그치지 않는다. 보들레에르의 산문 시집 『파리의 憂鬱』의 전반에 흐르는 시학은 가까운 주위에서 이루어지는 발견을 토대로 하는 사실주의이다. 영화의 미학은 보들레에르의 시학처럼 발견을 통한 사실주의로서 무엇보다도 가까운 주위에 대한 관심으로부터 출발한다. 「노파의 절망」, 「늙은 어릿광대」, 「못된 유리 장수」, 「착한 개」, 「과부」 등 이 모든

보들레에르 시 속의 이야기들은 감성에 의한 사실성을 역력히 보여주고 있는 바, 이러한 이야기들을 통해 우리가 엿볼 수 있는 시의 가능성과 이유는 곧 영화의 가능성과 이유로서 주위를 보는 우리의 일상적 시선에 의해 드러난다. 영화에서의 발견은 물론 과학상의 발견처럼 시대 변천에 획기적 전기를 마련해 줄 수는 없겠지만 적어도 삶의 전기를 마련해 줄 수는 있을 것이다. 왜냐하면 영화에서의 발견은 잊혀지고 무관심했던 일상에 대한 발견이기 때문이다.

일상의 발견, 여기에 영화의 소박하면서도 다양한 가능성이 있다. 사실 일상이란 얼핏 쳇바퀴 돌 듯 반복적으로 돌아가는 바퀴에 불과한 것으로 여겨질 수도 있겠지만, 바퀴의 회전이 언제나 획일적인 것만은 아닐 것이다. 사실 철학자들도 발견하기 가장 힘든 것이 일상임을 토로하고 있다. 그만큼 일상의 바퀴가 돌아가고 있는 모습을 찾아내는 데 소박하면서도 열기 힘든 영화의 가능성이 있다. 더욱이 일상의 영역은 단순히 각자 자신, 주변 사람, 거리, 시장, 사무실 등만으로 국한되지는 않을 것이다. 하늘과 구름과 산과 꽃과 들녘 등 자연의 풍경 역시 인간의 풍경 못지않게 우리의 일상을 형성한다. 흔히들 일상의 탈피를 말하면서 자연의 풍경을 찾아 떠나는 것은 실은 일상의 탈피가 아니라 일상의 재구성일 것이다. 그러기에 일상의 발견은 발견 그 자체에 목적이 있는 것이 아니라 재구성에 있는 것이라 하겠다. 단지 모든 발견이 그러하듯이 일상의 발견 또한 순간 속에서, 순간의 만남을 통해 이루어진다.

선로에 실은 눈길이 한 곳에 고정되어 있을 수 없듯이 일상의 바퀴가 한 곳에 멈춰 서 있을 수는 없다. 발견은 정지된 상태에서 이루어지는 것이 아니라 항상 이동 중인 상태에서 이루어지는 것이다. 자기와의 만남, 주위 사람들과의 만남, 거리와의 만남, 시장과의 만남, 사무실과의 만남, 그리고 하늘이며 산이며 꽃이며 구름이며 이 모든 자연과의 만남, 발견이 이루어지는

이 같은 만남은 언제나 순간의 만남이다.

발견의 눈길은 이동 중인 일상의 바퀴와 함께 이동하면서 매 순간의 삶의 풍경을 응시한다. “진정한 화가란 건물 4층에서 추락하는 사람의 모습을 그 사람이 떨어지는 데 걸리는 시간 내에 크로키 해낼 줄 아는 화가이다”라는 이 말이 시사하는 사실주의의 시학은 발견의 눈길 따라 흐르는 눈길의 이동성을 전제로 하고 있다. 이동성은 ‘움직이는 그림’의 특징이며, 순간의 특징이며, 일상의 바퀴의 특징이며, 또한 열차의 특징이기도 하다. ‘움직이는 그림’으로서, 열차로서, 영화는 이동하는 순간 속에서, 이동하는 일상의 바퀴 따라 이루어지는 발견에 그 가능성을 두고 있다. 따라서 영화를 다른 예술들과 구별지어주는 영화만의 특성이 있다면, 그것은 다름 아닌 이동성일 것이다.

열차의 이동이 단순히 풍경을 나열하는 것으로 그치지 않듯이, 영화의 이동성은 단순한 사건들의 열거나 이야기의 전개를 의미하는 것은 아니다. 이동 중인 일상의 바퀴는 단순히 연속적인 진행이 아니라 이동 중인 순간의 흐름이다. 사실 흔히들 말하는 영화의 한 장면이란 이동 중인 한 순간을 지칭한다. 매 순간은 매 순간으로서 발견의 눈길을 부른다. 매 순간은 매 순간으로서 매번 새로운 발견의 눈길을 부른다. 발견의 눈길이 이동 중인 순간의 흐름 속에서 항상 동일한 것일 수는 없다. 이동 중인 일상의 바퀴가 매번 새로운 발견의 눈길을 부르는 것은 바로 그것이 언제나 추이의 궤적을 그리고 있기 때문이다. 열차에 몸을 실으면서 여행의 가능성을 상상해 보는 여행자는 선로 따라 펼쳐질 추이의 궤적을 그려보듯이 영화의 이동성 또한 추이의 궤적을 그리는 데 있다. 사실 여행의 기대감은 추이의 궤적을 그려보는 데서 오는 것이듯이, 영화의 기대감 또한 이처럼 추이의 궤적을 그려보는 데서 오는 것이리라.

사실주의 시학이 그러하듯 영화는 전개가 아니라 추이이다. 아마도 이점

은 발견의 미학으로서의 영화가 비록 인위의 산물임에도 불구하고 한 편으로는 자연의 속성을 닮고 있음을 말해 주고 있는 것 같다. 나아가 이점은 영화가 비록 기계 산물임에도 한 편으로는 문학의 속성을 닮고 있음을 말해 주고 있는 것 같다. 우리는 자연의 속성으로, 또 문학의 속성으로 흐름을 말하고 있다. 통상적인 문학 비평 용어에서 한 편으로 이야기의 흐름을 말하면서도, 또 한 편으로 이야기의 전개를 말하는 것은 실은 모순에 불과하다. 흐름은 전개가 아니다. 흐름에는 오직 추이만이 있을 뿐이다. 영화가 이렇듯 비록 인위의 사물이자 기계 문명의 산물임에도 불구하고 자연성과 문학성을 지닐 수 있게 되는 것은 추이의 궤적을 그리고 있기 때문이다.

흐르는 강물은 굽이굽이 전개되는 것이 아니라 굽이굽이 그 추이를 보여 주고 있다. 추이란 줄곧 지켜보아야 하는 것이다. 추이는 지속적으로 지켜보는 집요하고도 주의 깊은 관심을 필요로 한다. 일상의 발견은 일상이 전개되는 양상에서 비롯하는 것이 아니라 일상이 그리는 추이의 궤적을 줄곧 따라 가는 데서 비롯할 따름이다. 일상은 수많은 사건들로 점철되어 있기는 하나, 사건 그 자체가 발견으로 인도하는 것은 아니다. 실제로 하나의 사건이란 한 순간에 발생하여 사라져 버리는 것이 아니라 굽이굽이 흐르는 강물처럼 추이의 궤적을 그리고 있는 것이다.

사건은 결코 외적인 것도 타의에 의해 결정되는 것도 아니다. 하나의 사건도 사건으로 인식되기 위해서는 무엇보다도 자발적이면서도 내적인 동행을 필요로 한다. 흐름은, 흐름이 그려 보이는 추이의 궤적은 동반의 눈길을 부른다. 동반의 눈길이 가 닿지 않는 것은 여하한 것일지라도 결코 사건이 될 수 없다. 반면 일상의 동반자에게는 일상 그 자체가 곧 사건인 것이다.

이렇듯 사건은 단순히 주어진 것도 아니며 또 특정한 인위에 국한된 것도 아니다. 주위의 모든 것은 그것에 대한 집요하고도 주의 깊은 관심의 요구에 따라 하나의 사건이 될 수 있는 바, 추이의 궤적을 따라가는 동반

의 눈길은 모든 것을 사건화 할 수 있는 것이다. 흘러가는 구름도 그 추이의 궤적을 그려 보이고 있으며 또 그러한 가운데 사건화 되어 가며, 구름을 신고 흐르는 물결도 그 반짝임 속에서 추이의 궤적을 그려 보이며 또 그러한 가운데 사건화 되어 가고, 바람의 말을 전하는 나뭇잎도 그 떨림 속에서 추이의 궤적을 그려 보이며 또 그러한 가운데 사건화 되어 간다. 영화는 이렇듯 사건화 작업에 다름 아니다. 사건화 작업은 주위에 실려 보내는 눈길 즉, 선로 따라 흐르는 풍경을 동행하는 여행자의 눈길처럼 동반의 눈길을 통해서만 가능한 것이다.

흘러가는 구름, 반짝이는 물결, 떨리는 나뭇잎 등이 모든 것은 결코 획기적인 것이 아니다. 더욱이 이 모든 것들은 무관심 속에 지나쳐 버릴 수도 있는, 아무 것도 아닌 것들이다. 하지만 자연의 풍경을 화폭 위로 옮겨 놓고자 하는 화가에게 있어 이 아무 것도 아닌 것들은 단순히 화가의 눈길에만 와 닿는 것이 아니라 화가의 붓끝을 인도하는 것이리라. 화가의 붓끝은 인상과 화가들의 경우에서처럼 이 아무 것도 아닌 풍경들을 단순히 화폭 위에 옮겨 놓기보다는 그것들에 가 닿으려는 염원의 손짓이다. 이 풍경들은 단순한 관조의 대상이 아니라 화폭의 꿈으로 피어나고 있는 것이다. 화폭은 그것에 그려져 있는 어떤 대상을 보여 주기보다는 그 대상으로 향해 피어나는 꿈을 보여 주고 있다. 그러기에 이른바 회화의 소재는 단순한 대상이 아니라 꿈의 계기로 작용하는 바, 화폭의 꿈은 곧 회화의 소재를 사건화 시키고 있는 것이다.

이렇듯 아무 것도 아닌 것이 사건화의 계기를 마련해 준다. 자연의 풍경 속의 모든 것이 그러하듯 일상의 풍경 속의 모든 것 가운데 사건화의 계기를 마련해 주지 않는 것은 없다. 자연의 풍경이든 일상의 풍경이든 풍경 속의 모든 것에는 추이가 있다. 그러기에 무관심 속에 지나쳐 버릴 수 있는, 눈에 익은 풍경일지라도 그것의 추이에 동반의 눈길이 실리면 이제껏 보지

못한 낯선 모습으로 드러나기 마련일 것이다. 이처럼 드러나는 낯선 모습을 통해 예기치 못한 일상의 발견이 가능한 것이며 또한 이러한 발견을 통해 일상의 풍경 그 자체가 하나의 사건으로 대두하게 된다.

사건은 각자 스스로가 만드는 것이다. 그러기에 자연의 풍경, 시대의 풍경뿐만 아니라 지나간 과거 혹은 다가올 미래까지도 모두 사건화의 계기를 마련해 주고 있다. 자연의 풍경과 시대의 풍경은 빛과 어둠의 추이를 따라 가고자 했던 인상파 화가들이 그리하였듯이 우리가 <지금> <여기>에서 그 추이를 따라가야 하는 것이다. 또한 지나간 과거와 다가 올 미래도 우리가 <지금> <여기>에서 되돌아보고 혹은 기대하는 것이기에 오늘의 추억처럼 혹은 오늘의 꿈처럼 살아나게 되는 것이다. 사건이란 무릇 생생한 것이다. 사건화 작업으로서 영화는 자연의 풍경이든, 시대의 풍경이든, 추억 속의 지나간 과거이든, 꿈속의 다가올 미래이든 그것을 생생하게 그려내는 데 있다.

아무 것도 아닌 하찮은 것일지라도 자신에게 생생하게 다가오면 곧 하나의 사건처럼 부각되기 마련이다. 자신에게 하나의 생생한 사건처럼 부각되는 것이라면 곧 지금 여기에서 일어나고 있는 일처럼 비치기 마련이리라. <지금>은 생생한 사건의 시간이며 <여기>는 생생한 사건의 공간이다. 그러기에 <지금>과 <여기>는 영화의 시간과 공간이다. 이렇듯 영화의 무대는 다름 아닌 생생한 사건 현장이다. <지금 여기>에 동반의 눈길을 보내는 이라면 곧 <지금 여기>에 사건 현장이 펼쳐지듯이, 영화는 이러한 눈길로 생생한 사건 현장을 만들어 가는 예술이다.

풍경은 결코 답습할 수 있는 것이 아니듯이 사건 또한 결코 답습할 수 있는 것이 아니다. 흔히들 풍경과 사건을 아무런 공통점이 없는 별개의 것으로 인식하고 있으나, 실은 풍경과 사건은 생생함이라는 공통점을 지니고 있다. 영화의 시원을 이루는 뤼미에르의 기차는 풍경의 생생함과 사건의 생생

함을 동시에 시사하면서 선로 따라 펼쳐지는 사건 현장으로 들어서고 있다. 모든 것이 그 생생함 속에서 마치 처음 보는 듯 낯설기만 한 그곳으로, 모든 것이 그 낯설음 속에서 새롭기 만한 그곳으로, 모든 것이 그 새로움 속에서 발견을 예고하는 그곳으로, 모든 것이 발견을 예고하면서 그에 따른 기대감을 고취시키는 그곳으로, 모든 것이 그러한 기대감에 따라 지속적인 주의와 관심을 요구하는 그곳으로, 모든 것이 지속적인 주의와 관심을 요구 하면서 추이의 궤적을 그리는 자체적 논리에 대한 성찰을 요구하는 그곳으로...

자연의 풍경은 그 흐름을 따라 가는 데 있어 논리적 성찰을 요구하지 않는다. 아마도 자연의 풍경은 우리가 작업이라고 부르는 활동이 요구하는 논리의 짐을 비록 잠시나마 벗어나게 해주는 지도 모른다. 자연의 풍경은 그 흐름의 추이가 어떠한 따라 가는 것만으로도 생생하게 우리에게 다가올 것이다. 하지만 사건화 작업으로서의 영화는 생생한 사건 현장의 문을 자체적으로 열고 들어가 사건의 추이를 밟아 나가야 하는 논리의 짐을 떨쳐 버릴 수 없다. 영화는 한 폭의 회화와는 달리 회화의 흐름이다. 우리는 한 폭의 회화 앞에서 화폭의 이유를 묻지는 않는다. 하지만 사건의 추이에 따른 이른바 각각의 장면은 서로 별개의 독립적인 것이 아닌 회화의 흐름을 이루고 있는 것이다. 이러한 회화의 흐름은 바로 이른바 논리 전개에 다름 아니기에, 각각의 장면마다 그에 따른 이유가 있어야만 한다. 영화의 논리는 어느 한 장면 속에 담겨질 수 있는 것도 아니며, 그리고 각 장면의 이유 또한 그 속에서 결정되는 것도 아니다. 한 장면의 이유는 다른 장면의 이유와의 관계에 의해서만 결정 될 수 있는 까닭에, 영화의 논리는 서로를 부르며 서로에게 부응하고 서로를 상기시켜 주는 장면들의 흐름 속에 있는 것이다.

사건의 추이에는 굴곡이 있게 마련이다. 만일 조각, 음악, 회화, 춤 등이 모든 예술에 있어 하나의 공통점이 있다면, 그것은 바로 생생함일 것이다.

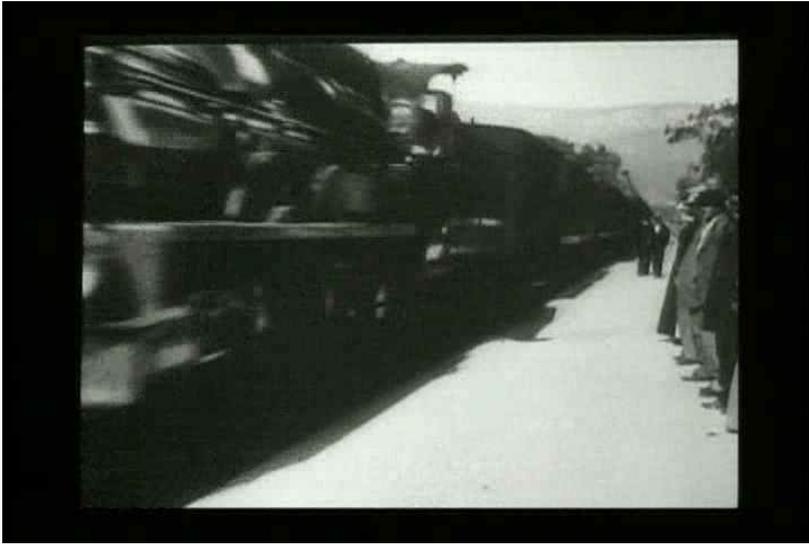
영화 역시 하나의 예술로서의 가능성은 이러한 전통 예술 못지않은 생생함을 낳는 데 있을 것이다. 영화의 생생함은 다른 예술과는 달리 사건화 작업에 있다. 그러기에 영화의 생생함은 영화의 논리에서 비롯하는 것이다. 영화의 장면들이 상호 유기적인 관계를 이루면서 하나의 추이를 형성하게 되는 것은 사건의 굴곡을 보여 주고 있기 때문이다. 역사의 굴곡은 역사학자에게 있어 논리적 해석을 통해 규명해야 할 과제이듯이, 사건 추이상의 굴곡은 영화가 그 예술로서의 가능성인 생생함을 얻기 위해 논리적 성찰을 통해 해결해야 할 과제로 항상 남아 있다. 모든 사유에 있어서처럼 논리는 영화가 결코 벗어날 수 없는 짐이라 할 것이다.

짐을 지지 않는 자들은 각자 확보하며 서로를 달리 하겠지만 스스로 등짐을 지는 자들은 서로를 닮아 간다. 이른바 예술에 의한 공감대는 이를 두고 하는 말일 것이다. 만일 우리가 영화에 이러한 공감대를 기대한다면, 또 만일 영화가 이러한 공감대의 계기를 마련해 줌으로써 비로소 예술로서의 가능성을 찾아간다면, 뤼미에르의 열차는 비단 새로움에 대한 기대감 및 <지금 여기>에 대한 주의 깊은 관심 그리고 낯선 곳에 대한 상상을 실어 나르는 열차일 뿐만 아니라 더불어 논리의 짐까지 실어 나르는 열차일 것이다.

사건화 작업으로서의 영화는 논리를 선로 삼아 따라 가는 뤼미에르의 열차이다. 영화가 기대할 수 있는 공감대는 오직 논리의 선로 따라 형성될 수 있을 따름이다. 논리에 주관성이 개입할 수 없는 것은 바로 논리란 하나의 흐름 속에 놓여 있는 열차 선로와도 같은 것이기 때문이다. 그러기에 논리는 단순히 객관성만을 지니는 것도 아니다. 열차에 몸을 싣는 여행객들이 동일한 선로상에 동승하듯이, 논리란 모두가 동승하는 것이다. 뤼미에르의 열차가 실어 나르는 시원의 꿈은 아마도 논리의 선로 따라 펼쳐지는 회화의 흐름 속에 모두가 동승하는 것이었으리라.

뤼미에르의 열차는 하나의 일상에 불과하다. 하지만 뤼미에르의 열차는 동승하는 일상이다. 보들레에르가 강조한 사실주의 시학이 그러하듯 사건화 작업으로서의 영화는 동승하는 일상 속에 그 뿌리를 내리고 있다고 할 수 있을 것이다. 일상의 떨림일지라도 그것에 눈길이 동승하는 경우라면 하나의 작은 사건처럼 비춰지면서 그 사건이 이야기하고 있는 것을 상상해 볼 수 있듯이, 사건은 이렇듯 알 수 없는 본질로 열리는 문이다. 본질이란 누구나 함께 하는 것이기에, 사건은 함께 하는 길로 열리는 문인 것이다. 뤼미에르의 열차는 영화의 시원에서 우리에게 이 문을 열어 주고 있다.





역사의 흐름

— 아벨 강스의 『나폴레옹』(1927)

나는 역사의 흐름 속에서 하나의 극한을 이룬 어느 시기에 또 하나의 극한을 이루고 있는 나폴레옹을 재현하고자 하였다.

조르주 사들은 그의 방대한 저작 『세계 영화사』 제6권에서 강스의 이 말을 전하고 있다. 강스의 이 말은 얼핏 듣기에도 그의 거대한 작품 『나폴레옹』의 이른바 제작 동기와 의도를 시사해주고 있는 말처럼 들린다. 자신의 작품에 대해 예술가들이 자신의 노트나 혹은 편지나 혹은 대담에서 던지는 한 두 마디의 말들처럼, 강스의 이 말 역시 우리에게 자신의 작품에 대한 무언가 분명한 시선을 제시해주고 있는 듯하다. 자신의 작품에 대해 예술가 입에서 나오는 한 두 마디의 말은 분명하고 확실한 방향 제시임에도 불구하고 또 한편으로는 사뭇 우리를 당혹스럽게 하는 것도 사실이다. 이러한 말들은 우리에게 길을 열어 보이고 있는 말들처럼 들리지만 또 한 편으로는 우리에게 그 길로 들어서는 입구를 찾게 하는 말이다. 작가의 고백은 그 명료함에도 불구하고 무언가 알 수 없는 어둠을 우리에게 드리우는 말이다. 그러기에 비평은 명료함과 어둠을 동시에 병행하는 수밖에 없을 것이다. 이 어둠을 우리는 무엇보다도 비평가의 몫으로 받아들여야 할 것이다.

역사의 흐름. 이는 우리가 거의 별다른 의식 없이 상투적으로 던지는 표현이다. 이 상투적인 언어 습관 속에서 사실 우리는 역사를 어떤 명료함의 언어로 말하고 있는 듯한 착각에 빠진다. 하지만 이 표현 자체는 아마도 명료함의 언어와 동시에 어떤 어둠의 언어를 우리에게 말하고 있을 것이다.

역사는 분명한 것이면서도 또한 모호한 것이다. 역사는 분명히 알고 있는 듯한 것이면서 또한 어둠에 잠겨 있는 것이다. 우리가 강스의 『나폴레옹』을 그가 던진 말을 통해 대하는 것과 마찬가지로, 강스 역시 그 자신이 말하는 “역사의 흐름”에 대해 우리와 동일한 입장에 놓여 있었을 것이다. 만일 역사에 대한 이러한 자세가 결여된 경우라면, 역사는 우리에게 단정적인 것으로 밖에 비치지 않을 것이다. 사실 『나폴레옹』은 많은 비난을 받은 작품이다. 하지만 이 작품에 대한 비난의 시각은 역사를 단정적인 측면에서 보는 이들로부터 비롯하고 있다. 즉 이 작품은, 제국주의자 나폴레옹을 마치 신이 보내준 영웅, 신의 섭리에 의한 인간으로 미화했다는 이유에서 사회주의자들로부터 많은 비난을 받았던 것이 사실이다. 하지만 사들이 전하는 강스의 말은 영웅 숭배와는 무관한 것 같다. 강스는 우리에게 자신의 분명한 생각을 “극한”이라는 표현으로 들려주고 있다. 이 “극한”이라는 표현은 얼핏 명료한 의미를 지니고 있는 듯이 들리나 또한 우리에게 깊은 어둠을 드리우고 있는 표현이기도 하다.

강스의 『나폴레옹』은 바로 이 “극한”이라는 표현을 통해 그의 역사의식을 우리에게 시사해주고 있는 것 같다. 더불어 강스의 이 대작은 우리에게 이 표현을 통해 역사 인식의 한 가능성을 열어 보이고 있는 것 같다. 강스의 『나폴레옹』은 역사를 보는 우리의 시선에서 어둠을 제거해버리는 이른바 역사적 지식을 우리에게 전하고 있는 것은 아니다. 이 작품은 다시 말해 나폴레옹의 전기가 아니다. 이 작품은 나폴레옹의 전기처럼 나폴레옹의 역사적 지식을 우리에게 제공함으로써 나폴레옹이란 한 인물을 어둠의 베일에서 뽑아내어 어떤 분명한 정체의 인간으로 드러내 보이지 않는다. 오히려 이 작품은 이와 반대로 우리가 알고 있는 나폴레옹에 대한 역사적 지식 너머로 드리워진 어둠 속으로 나폴레옹을 집어넣는다. 역사의 흐름 그 자체가 우리에게 늘 빛과 어둠의 경계선 상에 놓이게 하듯이 강스의 이 작품 역시

우리를 빛과 어둠의 경계선상에 위치시킨다.

빛과 어둠의 경계선. 명료함과 모호함의 조우, 지식과 의문의 조우, 이해와 수수께끼의 조우, 재확인과 물음의 조우, 아마도 우리는 이 경계선 상에 강스의 미학을 위치시킬 수 있을 것이다. 엘리 포르Elli Faure가 『프리즘 Prisme』(1976)이라는 제명으로 편집 출간한 강스의 일기와 노트에는 이러한 그의 미학이 누차 자신의 다짐처럼 거듭되고 있다.

- “빛 속을 지나는 사람은 그림자를 드리우게 마련이다. 양지를 접하기 때문에 그림자를 드리울지 않을 수 없기에.”
- “그림자를 드리우지 않는 인간이 어디 있겠는가?”
- “그림자를 드리우지 않을지도 모르는 새로운 신은 어디 있는가?”
- “그리고 우리가 우리 스스로를 찾아내야 하는 것은 햇빛 속에서가 아닌가?”
- “... 그런데 나는 당신의 사랑이 머뭇거리고, 미소 지으며, 내게 다가와 내 조상(彫像)들 주위의 빈 공간을 빛으로 가득 채움을 느낀다.”
- “승리가 찬란하면 찬란할수록 그것이 드리우는 그림자도 더욱 거대해진다. 아우스텔리츠의 태양의 그림자 속에는 얼마나 많은 주검들이 있는가?”

강스, 『프리즘』 중에서

빛과 어둠의 경계선. 이렇듯 강스의 『나폴레옹』은 이 경계선 상에 위치하고 있다. 이 영화는 이른 바 역사적 인물을 소재로 삼고 있는 못 영화들처럼 일종의 장편 서사시의 형식을 취하고 있긴 하지만 이 서사시의 구성 방식은 연속적인 흐름을 보이고 있지 않다. 이 작품은 사건에서 사건으로 혹은 일화에서 일화로 이어지는 줄거리 구성을 취하고 있기 보다는 단속적인 지표들을 통해 한 인물의 생애가 한 편의 서사시로 썩어질 수 있는 가능

성을 물음으로 남기고 있다. 각각의 일화는 이른바 기승전결의 구성 방식에 있어서처럼 원인과 결과의 관계로 이어지기보다는 제각기 하나의 독립된 일화로서 단속적으로 이어지면서 하나의 사건의 출현처럼 등장하고 있다. 각각의 일화는 하나의 사건의 출현으로서 분명한 이야기처럼 다가오지만 또한 그 단속적인 양상으로 인해 마치 어둠으로부터 솟아나 다시금 어둠으로 돌아가는 단편적인 양상을 보이고 있다. 다시 말해 각각의 일화는 출몰을 거듭하고 있다. 그만큼 이 작품은 각 장면마다의 한 편의 독립된 일화로서, 한 편의 독립된 사건으로서의 완성을 추구하고 있다. 그러기에 우리는 이 작품을 여타 서사시의 경우에서처럼 프롤로그에서 에필로그로 이어지는 전개 방식으로 이해하기보다는 마치 역사의 이해가 일련의 사건 전개를 통해 이해될 수 없는 것과 마찬가지로 다만 역사의 지표들을 제시하듯 단속적인 지표들만을 통한 관객 스스로의 재구성을 유도하고 있는 작품으로 이해해야 할 것이다.

강스는 빛과 경계선 상에서 단속적인 지표들을 통해 “역사의 흐름 속에서 하나의 극한을 이룬 어느 시기”와 “또 하나의 극한을 이루고 있는 나폴레옹”을 재현하고 있다. 이제 그 첫 번째 지표를 들여다보고 또 들추어 보기로 하자.

파리 동부에 위치하고 있는 오브 지방의 한 소도시 브리엔느, 새하얀 눈으로 뒤 덮인 어느 겨울, 소년군사학교의 운동장. 학생들이 양편으로 나뉘어 전쟁놀이를 벌이고 있다. 두 진영은 힘의 관계상 차이를 보이고 있다. 코르시카 출신의 어린 꼬마 부에나르토가 이끄는 진영은 20여명의 소년들로 이루어져 있고, 이들을 포위하고 있는 또 다른 진영은 60명의 소년들로 구성되어 있다. 실제 전쟁 상황처럼, 즉 예외적인 기습 공격이 아닌 한, 이 전쟁놀이는 전형적인 공격과 방어 모습을 띠고 있다. 즉 힘의 균형 관계에

서 우세한 쪽이 공격을 맡고 열세한 쪽이 방어를 맡고 있다. 소년 부에나르토는 이 열세한 쪽 주장이다. 그는 열세를 뒤집고 적진 속에 승리의 깃발을 꽂아야 하는 임무를 띠고 있다. 방어만이 그에게 주어진 임무가 아니다. 포위를 뚫고 적진 속으로 뛰어들어야 하는 소년 부에나르토는 때로는 거울을 이용하여, 때로는 두 진영을 가르고 있는 눈벽에 뚫려 있는 구멍을 통해 적의 근황을 살핀다. 일진일퇴가 거듭된다. 방어쪽은 나름대로의 전략으로 공격쪽의 접근을 모르는 척 기다리고 있다가 적들이 눈벽 바로 아래까지 다가오면 눈덩이를 던지고, 공격쪽은 공격쪽대로 방어쪽의 근황을 살피기 위해 위장 공격을 시도하면서 구멍이 있는 곳으로 침투병을 잠입시키려는 전략을 펼친다. 이윽고 이 구멍을 사이에 두고 양편으로 첫 번째 정면 대결 구도가 생겨난다. 구멍을 통해 서로를 마주보는 수비쪽의 나폴레옹과 공격쪽의 펠리포. 하지만 이 정면 대결 구도는 이내 암수의 무대로 전략한다. 혁명의 절정기에 공화파 나폴레옹을 괴롭히게 될 미래의 왕당파인 이들은 눈벽에 뚫린 구멍으로 자신들을 관찰하는 부에나르토에게 돌맹이를 넣은 눈덩이를 집어 던진다. 얼굴의 눈 부위에 정통으로 돌을 맞아 피를 흘리는 부에나르토. 이에 격분한 부에나르토. 공격과 방어의 관계는 돌연 암수와 정수의 대결 구도로 변모한다.

이제 이 첫 번째 지표가 우리에게 시사해주고 있는 것을 들추어 보기로 하자. 아마도 우리는 이 지표를 통해 적어도 『나폴레옹』을 통해 드러나는 강스의 역사관을 살펴 볼 수 있을 것이다. 사실 이 지표는 강스가 이 작품을 제작하는 데 있어서의 지표의 역할을 했던 것으로 보인다. 그의 역사관의 반영으로서 『나폴레옹』은 단순히 한 인물의 생애의 재구성이 아니라 바로 이 지표를 통해 우리가 읽어볼 수 있는 한 인물의 역사의식을 재구성하고 있는 것으로 보인다. 흔히들 우리가 나폴레옹을 역사적 인물로 묘사 제시하고는 있지만, 사실 그의 생애의 면모가 우리에게 알려져 있는 만큼 그

의 역사의식이 우리에게 알려져 있는 것은 아니다. 강스는 이 첫 번째 지표를 통해 나폴레옹을 역사적 인물의 본연의 의미에서 즉 한 개인으로서 보다는 하나의 특유한 역사의식의 구현으로서 우리에게 투영시키고 있다. 왜냐하면 역사의식이 역사적 인물을 만들기 때문이다.

이 첫 번째 지표는 눈벽에 뚫린 구멍을 사이에 두고 대립하는 세계를 지시하고 있다. 눈벽 밖의 세계. 소년 부에나르토가 들어서야 하는 그 세계는 암수가 횡행하는 곳이다. 그리고 이 세계는 이윽고 나폴레옹이 들어서게 될 프랑스 대혁명하의 세계이기도 하다. 강스는 이 영화에서 자신이 밝히고 있는 것처럼 프랑스 혁명기를 한 “극한”의 시기로 제시하고 있다. 사실 이 “극한”의 시기를 살아가게 될 나폴레옹에게 어떤 역사의식이 있다면 그의 역사의식은 다름 아닌 혁명을 보는 그 시각 자체일 것이다. 혁명과 나폴레옹, 이 둘의 관계는 단순히 혁명기를 거친 나폴레옹이 1799년의 브뤼메르 쿠데타를 통해 혁명 정부를 무너트리고 제1제정의 황제로 등극했다는 것으로 응축되지는 않을 것이다. 강스는 혁명과 나폴레옹을 이른바 어떤 역사적 단절의 입장에서 접근하기보다는 오히려 나폴레옹을 혁명의 산물로 제시하고 있다. 물론 그가 나폴레옹을 혁명 정신의 산물로 제시하고 있는 것은 아니다. 나폴레옹의 브뤼메르 쿠데타는 사실 혁명 정신을 전복시켰던 것이 아니라 혁명의 그림자를 전복시켰을 따름이다. 브뤼메르 쿠데타를 도모하기 이전 나폴레옹은 혁명의 그림자 속에 묻혀 있었던 것이다. 강스는 소년 시절의 나폴레옹을 통해 우리에게 첫 지표를 제시한 후 나폴레옹과 혁명의 그림자와의 만남을 또 다른 지표로 보여주고 있다.

무성 영화는 이 지표를 다음과 같은 제명으로 소개하고 있다. “9년 후 코르딜리에 혁명 클럽. 당통의 비서, 카미유 데몰랭과 그의 처”

신의 위상에 오른 세 명의 인물인 당통과 마라와 로베스피에르. 그리고 루제 드 릴이 들고 온 ‘라마르세이에즈’ 악보를 로베르피에르에게 권하는

데몰랭. 로베스피에르는 데몰랭에게 이 군가를 공화국가로 제정하고 대중에게 배우고 따라 익히도록 지시한다. 추종 세력들은 노래의 호소력에 열광한다. 하지만 그 중에는 가사를 거꾸로 들고 부르는 무식한 경비병도 있다. “프랑스를 대신해 감사드리오. 그대의 찬가가 많은 대포의 낭비를 막을 것이오” 라고 인사하는 한 중위에게, 작곡자가 그 이름을 묻자 “보나파르트 나폴레옹” 이라 답하는 성장한 포병 장교 나폴레옹. 매우 빠른 속도로 여러 장면들이 오버래핑 된다. 눈물을 흘리며 열창하는 대중들, 이들을 지휘하는 야심만만한 당통, 휘날리는 삼색기, 들라크르와의 ‘대중을 이끄는 자유의 여신’을 연상시키는 여인. 이와는 대조적으로 자신의 조그마한 방에서 역사적 대사건의 단편들을 주시하는 나폴레옹. 벽에 비친 창과 낮 모습의 그림자들, 창문 밖 광란의 폭도들, 그 사이에서 나폴레옹은 빛과 그림자가 빈번히 교차되는 방벽을 배경으로 열심히 무엇인가 기록하고 있다. “대살육이 무슨 소용이 있겠는가, 혁명의 최고 훌륭한 결실들마저 자칫 잃고 말리라.” 당통이 대중에게 열변을 토하는 동안 나폴레옹은 혁명 정신에 관한 성찰을 거듭한다. 참수된 목을 창에 걸고 행진하는 흥분한 대중들. “인간은 얼마나 비겁하고 천박한가. 민중은 이러한 고민거리를 문제 삼을 만한 자격이 없다. 개인은 오직 자신의 이익을 앞세우며 공포를 성공 수단으로 사용하려 한다.” 인권 선언 포스터, 그 기만의 외침이 자아내는 웃음 위로 비장감이 교차하는 얼굴을 그는 책상에 묻는다.

혁명의 그림자에 묻힌 나폴레옹. 강스는 이 혁명의 그림자의 실체를 그 그림자 속에 묻혀 있는 나폴레옹을 통해 제시하고 있다. 혁명의 그림자는 사실 소년 보나파르트가 군사학교에서 이미 경험하였던 세계, 즉 암수를 통한 공격이 횡행하는 규칙 없는 세계 그 자체에 다름 아니다. 인권선언을 외치는 혁명의 깃발은 그 그림자 속에 치열한 어둠 속의 암투를 펼치고 있다. 혁명 세력간의 암투는 혁명의 진실이다. 사실 프랑스 혁명은 그 이후 세계

도처에서 있었던 수많은 여러 혁명들의 결과를 예언하기라도 하듯 이 혁명의 진실을 단적으로 여실히 표출해주고 있는 것이었다. 혁명 세력은 하나 같이 인권과 시민의 자유를 혁명의 깃발로 앞세웠으나 그 깃발의 손잡이는 모든 혁명 세력의 손에 동시에 들어갈 수 있는 것은 아니었다. 프랑스 혁명은 깃발의 손잡이를 붙잡으려 하는 일군의 세력들 간의 치열한 암투로 얼룩진 역사를 남기고 있다. 지고한 이상이 분당과 분파를 낳는다는 것은 얼핏 이해하기 힘든 일인 것으로 비치기 마련일 것이나 이는 엄연한 혁명의 진실이다. 코르들리에, 지롱땡, 헤베르티스트, 산악파, 상퀼로트, 자코뱅 등의 여러 이름을 지닌 혁명 세력에 의해 쓰여진 프랑스 혁명의 진실은 서로간의 암투의 냉혹함과 치열함을 그 번득이는 칼날로 요약하고 있는 기요틴으로 함축되고 있다. 기요틴은 더 이상 혁명 정신을 말하지 않는다. 기요틴은 단지 혁명의 광기만을 말할 따름이다. 혁명 정신을 차단하는 혁명의 광기가 그 차갑고 냉혹하고 잔인한 빛을 발하는 기요틴의 칼날은 그 극한적인 칼빛의 서늘함으로 혁명의 그림자를 드리운다.

나폴레옹의 눈에 혁명은 단지 암투의 무대일 따름이다. 혁명하의 프랑스는 마치 하나의 거대한 제단인 양 서로가 서로를 제물로 삼는 암투 속에서 죽음의 그림자는 도처에서 그 위협적인 윤곽을 드러내고 있다. 이 암투의 무대에는 영원한 승리자란 존재하지 않는다. 승리는 한날 하룻밤의 승리에 불과할 뿐이다. 사실 승리자가 수시로 바뀌는 것이 곧 암투의 특성이며, 또 암투는 이러한 특성으로 인해 늘 서로가 서로에게 복병이 되게 하는 상황을 연출하는 것이다. 복병은 늘 등 뒤에 도사리고 있다. 혁명하의 프랑스, 이 암투의 무대에는 언제 어디서든 어느 누구에게나 기습적으로 다가올 죽음이 잠복중이다. 나폴레옹 역시 당시의 모든 프랑스인들과 마찬가지로 등 뒤의 그 기미도 알아차릴 수 없는 복병을 두고 있다. 그 역시 잠복중인 죽음의 함정에 언제 빠질지 모를 위험에 처해 있다. 이렇듯 혁명 정신이 서서히

혁명의 광기로, 즉 기요틴의 칼빛으로 바뀌어 가는 시점에서 보나파르트는 그 칼빛을 피하고자 짐짓 그 칼날을 손에 들기를 자처하고 나선다. 그는 혁명을 가장하여 혁명의 광기를 피해 파리를 떠나 고향땅을 찾는다.

12년 만에 고향 코르시카로 돌아온 보나파르트, 여동생 엘리자와 섬 남단에 위치하고 있는 고향 도시 아작시오에 도착하여 코르시카의 정기를 재건하고자 한다. 보나파르트 대가족과의 반가운 상봉을 즐기고 있는 그에게 아버지가 경고한다. “지금 한가하게 가족과 웃고 있을 때가 아니야. 코르시카의 영웅이라는 파올리가 영국에 나라를 팔아넘기려 해”, “내 목숨이 붙어 있는 한 조국은 영국에 넘길 수 없다.” 가족은 부장 검사이자 파올리의 개인 비서인 포조 디 보르고에게 질투심이 섞인 강한 반감을 느끼고 있던 차이다. 가족간의 알력과 불화가 뿌리 깊은 전통으로 자리 잡고 있는 코르시카 사회에서 사실 암투는 줄곧 지역 전통으로 자리 잡고 있었다. 보나파르트 가족 역시 어떠한 명분을 앞세우고 있다 할지라도 그 근본적인 불만은 실은 이러한 지역 전통을 가족 나름대로 반영하고 있는 데 불과할 따름이다. 이러한 알력 관계에서, 꿈틀거리는 뱀을 목에 걸고 보나파르트에게 저주를 퍼붓는 디 보르고의 분노에 찬 얼굴이 나타난다. 그는 “나폴레옹을 죽여라!” 라고 외치며, 대중을 선동하여 보나파르트가를 찾아가 위협한다. 하지만 갓 귀향한 나폴레옹의 위엄어린 눈빛에 압도당하는 대중. 물론 이 국면은 얼핏 미래의 영웅의 탄생을 예견케 하는 것처럼 비칠 수도 있을 것이다. 그리고 사회주의자들의 강스에 대한 비판은 사실 이러한 국면 해석에 의거하고 있는 것이다. 하지만 여기서 강스는 상투적인 역사 기술에서처럼 영웅과 대중을 대립관계로 설정하고 있는 것 같지는 않다. 영웅이 대중을 압도한다고 해서 영웅은 아니다. 만일 영웅이 어떤 역사의식의 발로의 산물이라면, 역사의식은 대중과의 힘의 관계에서 고찰될 수 있는 것은 아니다. 오히려 여기서 강스는 대중에 대한 사회주의자들의 위선과 신화를 비판하

고 있는 것 같다. 더욱이 기만적인 이념에 선동당하여 처형 대상으로 삼는 이들에 대해 무비판적이고 맹목적인 증오심만을 표출하면서 궁극적으로 기만적인 이념의 도구로 전락해버리고 마는 대중은 사실 혁명 세력이 무엇보다도 찾는 혁명 수단이었던 것이다. 혁명 세력은 대중을 단지 혁명의 도구로 이용했을 따름이다. 그러기에 여기서 강스는 이러한 대중의 진실을 여실히 드러내 보이고 있다 할 것이다.

고향을 떠나라는 가족의 권유에도 불구하고 나폴레옹은 자신의 벗인 바다를 마주하고 미래를 논한다. 파올리는 혁명 공회의 비밀 연락관 보나파르트를 매국노로 몰아가면서 그를 제거하는 데 500파운드의 현상금을 건다. 하지만 당시의 나폴레옹과 마찬가지로 그 역시 보다 큰 권력의 노리개일 따름이다. 그의 음모의 얼굴 뒤로 펠릭스는 영국기. 선술집 〈왕의 물레방아〉에 나폴레옹의 현상금 포스터가 내걸린다. 나폴레옹의 두 동생 루시앵과 조제프가 나폴레옹을 구하기 위해 프랑스 정부의 도움을 청하고자 칼비로 떠난다. 이 무렵 나폴레옹은 생애에 가장 위험한 고비를 맞는다. 당시의 코르시카는 전통적인 가족간의 알력과 암투, 그리고 방데타라는 이름의 복수극이 종래의 가족 단위의 테두리에서 벗어나 이제 정치 영역으로 옮겨 가고 있는 중이다. 스페인과의 통합을 주장하는 무리들, 사브와 공의 통치하의 이탈리아와 통합하려는 무리들, 영국과의 합병을 추진하는 무리들, 이 세 갈래의 무리들은 나폴레옹과 프랑스 지지파들을 축출하는 데 일시적으로 힘을 모은다. 분열을 전제로 하여 한데 모인 이 무리들은 자신들을 찾아와 코르시카의 조국은 프랑스가 되어야 한다고 당당히 항변하는 나폴레옹의 용기에 모두 놀란다. 독수리의 눈매와 오버랩 된 나폴레옹의 얼굴에 매료된 주민들, 조국을 통일하리라는 그의 다짐에 감동되어 눈물 흘린다. 나폴레옹을 체포하려는 파올리의 무리가 들이 닥치지만 나폴레옹은 도망치지 않고 오히려 파올리의 의회로 쳐들어가 영국기를 내리고 삼색기를 게양한 뒤 유

유히 빠져 나온다. 쫓고 쫓기는, 익스트렘 롱 샷(사진첨부 홀로 말 타는 장면)으로 잡은 바닷가 질주 장면. 절대 절명의 순간, “바다, 모든 도망자들의 마지막 안식처” 라는 자막이 떠오른다. 삼색기를 뜻으로 삼아 열풍에 떠밀려가는 보나파르트의 운명은 이제 포세이돈의 자비에 달려있을 뿐이다. 이제 운명과의 서사적 싸움이 시작된다.

또 다른 지표. “역사의 섭리”. 이 지표 역시 강스가 작품 구성에 제시하고 있는 여러 지표들과 마찬가지로 나폴레옹의 일대기를 어떤 연장선상에서 제시하고 있기보다는 한 독립적인 국면으로 제시하고 있다. 이러한 구성 양식은 사실 무성 영화 제작에 있어서 일반화된 것이라 할 것이다. 이러한 지표 제시는 관객의 이해를 돕기 위한 측면이 물론 우선한다고 할 수 있지만, 또 한편으로 유성 영화에서 찾아 볼 수 없는 하나의 특징을 안고 있는 것이기도 하다. 무성 영화는 이러한 지표 제시를 통해 그 단속적인 흐름 속에서 한편의 작품을 여러 개의 단막극으로 제시하는 기법을 사용하고 있다. 이 단속적인 제시 기법은 전체를 일관하는 시각보다는 각 부분적 국면들 속으로 시각을 몰입시키는 효과를 통해 관객으로 하여금 스스로 재구성 노력을 요구하고 있다. 오히려 이러한 측면에서 무성영화는 유성 영화보다도 관객의 참여를 유도하고 또 관객의 참여를 기대한다. 그러기에 이러한 지표는 단지 지표일 뿐 결코 설명이 아니다. 더욱이 이러한 지표는 작품의 흐름을 어느 정도 예견케 함으로써 놀라움의 효과 혹은 예기치 않은 돌발 사건에 따른 효과보다는 관객 스스로 작품의 구성 그 자체에 대한 참여를 유도하고 있다고 할 것이다. “역사의 섭리”, 이 지표는 그 자체만으로도 유성 영화가 잃어버린 무성 영화의 장점을 여실히 보여주고 있는 것이다. 왜냐하면 “역사의 섭리”, 이 말은 관객에게 그리고 우리에게 무언가 앞으로 일어날 일에 대한 다소의 예견은 가능케 하지만 구체적으로 어떠한 일이 어떤 전개 양식으로 또 어떤 방향으로 나아갈지 전혀 예측할 수 없는 상황으로 몰아넣고

있기 때문이다.

이제 강스는 “역사의 섭리”를 추적하고 있다. “나는 역사의 흐름 속에서 하나의 극한을 이룬 어느 시기에 또 하나의 극한을 이루고 있는 나폴레옹을 재현하고자 하였다”라는 자신의 말처럼 이제 강스는 기요틴의 칼날이라는 이 극한과 병행하여 또 하나의 극한으로 나아가고 있는 “역사의 섭리”를 추적하고 있다. 바다에 뛰어들어 표류하고 있는 보나파르트를 ‘우연 *le Hasard*’ 호에 승선하고 있던 형제들이 우연히 발견하고 구조한다. 의식을 차린 그는 남아있는 가족들의 위태로움을 상기시키면서 뱃머리를 고향 아스페르토 해변으로 돌릴 것을 명한다. 이때 또 다른 우연마냥 이 ‘우연호’를 발견한 청년 벨슨, 벨슨은 이 배를 공격하려 하나, 선장은 국기도 게양치 않는 배를 공격하는 것은 하찮은 일이라며 공격을 만류한다. 덕분에 나폴레옹 일가, 즉 미래의 황제와 세 명의 왕 그리고 한 왕비의 생명이 보지 된다. 그들은 자신이 타고 있는 작은 배에 마침내 국기를 게양한다. 그러자 그 깃대에 독수리가 날아와 앉는다. 마치 역사의 섭리의 화신이기라도 하듯.

이제 나폴레옹은 ‘우연’이라는 이름의 배에 몸을 실고 있다. ‘우연’이라는 배는 더 이상 암투의 무대가 아니다. 강스는 바로 우연의 배와 혁명을 대조적으로 병치시키는 가운데 나폴레옹과 혁명의 관계를 보여주고 있다. 암투는 무엇보다도 계산의 능력을 필요로 한다. 북병에게 요구되는 능력이 있다면 그것은 다름 아닌 기회 포착의 능력인 것이다. 우연과 계산을 결코 양립할 수 없는 것이다. 이는 곧 우연의 배를 타고 있는 나폴레옹과 계산 능력에 의존하고 있는 암투의 무대인 혁명이 서로 양립할 수 없는 것임을 보여주고 있는 것이다. 계산은 즉 암투는 오직 각자의 힘에 의거할 뿐이나 우연의 배에서 인간은 자신 밖의 것에 의존한다. 우연의 개입은 무엇보다도 이 자기 밖에 대한 의식을 돌아나게 하는 것인 바, 그 나폴레옹에게 있어 첫

번째 개입은 다름 아닌 넬슨의 공격을 만류한 선장이었던 것이다. 우연은 결코 어떤 추상적인 개념이 아니다. 나폴레옹이 힘입은 우연의 개입은 다름 아닌 선장의 선장으로서의 원칙이었던 것이다.

국기를 게양하지 않은 선박을 공격하지 않는다는 선장의 원칙이 우연으로 작용하여 목숨을 건진 나폴레옹, 그는 파리에서도 이와 유사한 또 하나의 우연의 개입을 경험하게 된다. 그가 폭풍이 몰아치는 바다에서 표류하고 있는 그 순간, 강스는 교차 편집이라는 형식을 통해 파리의 혁명공회에서 일고 있는 권력 투쟁의 폭풍을 비치고 있다. 파리는 여전히 전선 없는 암투가 한창이다. 로베스피에르가 모든 지롱드파를 반동의 명목으로 기소해 버린 것이다. 항거하는 지롱드파에 보내는 당통과 마라의 조소는 자신의 정의를 표출하는 분노로 바뀐다. 하지만 상화 설정은 그리 단순한 것이 아니다. 혁명사의 난맥이 사실 역사 기술상으로도 문제점을 불러일으키고 있는 것은 다름 아닌 암투의 난맥 때문일 것이다. 산악파가 권력을 장악하여 이수라장이 되고 마는 공회. 그리고 이윽고 살인광 마라의 암살을 모색해 온 샤를롯 코르데는, 잠복중인 자신의 적들이 누구인지 알고 싶어 하는 마라에게 접근하여 그에게 그 적들의 명단을 제공해주겠다는 유혹을 통해 마침내 그와 단둘이 자리하는 상황을 마련한 후 그의 심장에 칼을 꽂는다. 한편 코르시카 의원 살리세티는 로베스피에르를 찾아와 나폴레옹을 기소할 것을 권하지만, 로베스피에르는 앙리오 장군을 해임하고 파리 수비대 사령관으로 나폴레옹을 임명할 예정이라 밝히면서 나폴레옹을 이 시대의 진정한 강자이자 또한 이 시대가 필요로 하는 인물로 추켜세우면서 그를 두둔하고 나선다. 하지만 살리세티가 다시 나타나 보나파르트가 수비대장직을 거절했음을 알리면서 그것은 곧 로베르피에르 당신을 섬기기를 거절함을 의미하는 것이 아니겠냐고 말하자, 로베스피에르는 태도를 바꾸어 보나파르트를 체포할 것을 명한다. 또 한 편으로, 생-쥐스트와 수뇌부는 도덕을 문란케 하며 공

공의 안정을 해친다는 죄목을 들어 자작부인 조제핀느를 고발한다. 그리하여 나폴레옹과 조제핀 두 사람은 카레 요새의 감옥에 수감된다. 수감된 나폴레옹에게 또 다시 우연이 개입한다. 조제핀은 자신을 대신하여 먼저 처형당할 것을 선뜻 자처하고 나서는 어느 귀족 덕분에 목숨을 연명한다. 수감자 가운데 연일 300명씩의 처형 명단을 작성하는 혁명공회 작업실. 라부시에르는 처형자 명단을 씹어 삼키며 그들을 처형에서 구한다. 라부시에르의 동료로 일하던 플리리 역시 이에 감화되듯 동료의 정신을 본받아 나폴레옹에 관한 서류 일체를 씹어 삼키려 하지만 여의치 않자 갈기갈기 조각내어 속옷 속에 숨긴다. 이렇듯 또 다시 우연은 혁명의 광기의 하수인이기를 거부하는 이들의 도덕적 판단과 용기의 형태로 개입한다.

이러한 우연의 개입으로 나폴레옹은 서서히 역사의 전면으로 부각된다. 테르미도르 반동 이후 감옥으로부터 석방된 나폴레옹 방데 지역의 반란 진압 임무가 그에게 주어지나, 그는 같은 국민을 살해할 수 없다는 이유로 이 임무를 거부한다. 오히려 그는 지도 사무실에서 근무하게 되면서부터 이탈리아 원정을 계획한다. 그리고 이 계획은 조금씩 구체화 되어 가면서 마침내 그는 새로운 미래의 전선으로 출발한다.

혁명과 나폴레옹. 강스는 이제부터 또 하나의 극한으로 향하는 역사의 섭리를 추적하고 있다. 이탈리아 전선으로 떠나는 나폴레옹의 모습은 단순한 정복자의 모습이 아니다. 전선 없는 암투의 연속이었던 혁명의 광기는 이제 다시금 혁명 정신으로 되돌아오고 있다. 출발에 앞서 찾은 혁명공회. 홀로 단상에서 공회좌석을 바라보는 나폴레옹, 이제 거기에 하나 둘 혁명의 와중에 희생되어간 인물들이 자리를 잡기 시작한다. 당통, 로베스피에르, 마라 그들의 혼령으로 가득해진 공회를 떠나려 하는 나폴레옹을 혼령들이 불러 세운다. “우리는 절감했다. 혁명은 막강한 권위 없이는 성공할 수 없음

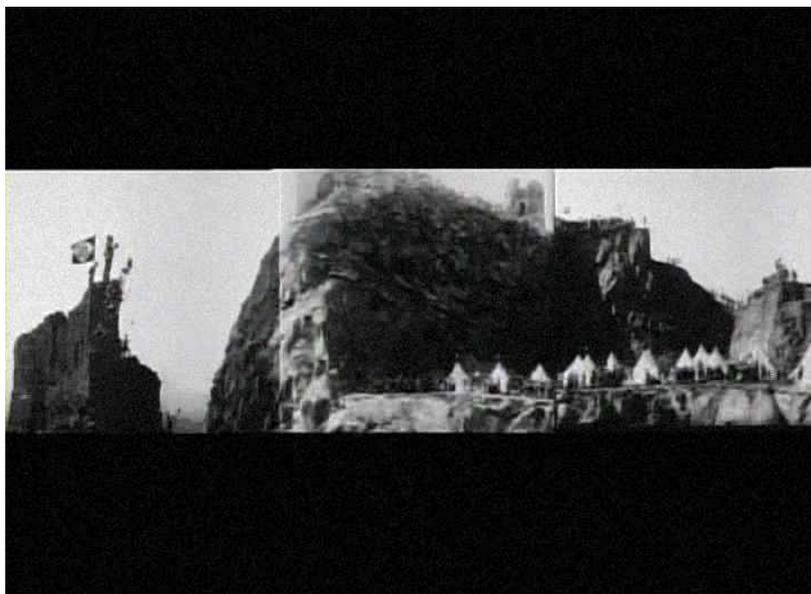
을. 네가 그 지도자가 되겠는가?” “혁명이 국경 너머로 전파되지 못하면 그저 고향에서 소멸해버릴 것이다. 네가 혁명을 유럽으로 이끌어가겠느냐?”, “네가 혁명의 계승자임을 잊게 된다면 우리는 네게 강렬히 대항할 것이다, 명심하겠는가?” 라는 의미심장한 질문에 나폴레옹은 단호히 “예” 라고 대답한다. “네 계획은?”, “억압받는 민족을 해방하고, 위대한 유럽의 이익을 융화시켜, 국경을 무너뜨리겠소.” 우렁찬 박수소리가 울려 퍼진다. 혼령들이 그에게 힘을 실어주고 있는 것이다. “유럽은 단일 민족 국가가 될 것이다. 어디를 여행하더라도 동일한 조국을 마주하게 되리라!” 혼령들 모두 일어나 갈채를 보내자 “이 신성한 임무에는 전쟁이 필수적이지만, 총칼 없이 승리를 가져오는 날이 반드시 찾아오리다” 고 답하는 나폴레옹. 그는 혼령들의 용기를 북돋는 외침 속에 전선으로 떠나간다.

혁명의 광기와 혁명 정신. 강스가 제시하고 있는 이 둘 사이의 차이는, 즉 혁명 세력과 나폴레옹의 차이는 한 마디로 다음과 같이 요약될 수 있을 것이다. 혁명의 광기에 싸인 암투의 난맥이 전선 없는 것이라면, 혁명 정신을 표방하며 출정하는 나폴레옹은 이제 전선이 분명한 전투에 임한다. 그러기에 혁명 세력의 산물인 암투의 난맥은 이름이 없지만, 나폴레옹이 임했던 전투의 전선은 캄포 포르미오, 오스테를리츠, 예나, 아부키르, 세바스토폴, 마젠타 등의 이름을 남기고 있다. 전선 없는 암투와 전선 있는 전투, 강스는 바로 이점에서 나폴레옹을 또 하나의 극한으로 말하고 있는 것이다. 그리고 이 두 개의 극한은 사실 양자 모두 역사가 안고 있는 근본적인 문제와 관계하고 있다. 프랑스 혁명은 그 후의 모든 혁명이 그러하듯 단순히 구질서의 전복만을 목표로했던 것은 아니다. 그럼에도 혁명의 광기는 새로운 질서의 이름 하에 암투의 난맥이 빚어내는 극한의 무질서만을 역사의 한 장으로 남겼을 따름이다. 전제주의 혹은 미주주의 혹은 공산주의 혹은

사회주의 등의 이름은 어떤 형태로든 질서를 전제로 하고 있다. 혁명은 곧 새로운 질서 수립을 그 임무로 하고 있었으며, 혁명 정신은 곧 새로운 질서 수립을 위한 바탕이었던 것이다. 혁명 세력이 잃어버린 혁명 정신을 표방하는 나폴레옹에게 주어진 것은 다름 아닌 새로운 질서의 수립이었던 것이다. 만일 나폴레옹이 영웅이라면, 우리는 영웅의 이름을 다름 아닌 다음의 의미로, 오직 이 한 가지 의미로만 수용할 수 있을 따름이다. 말하자면, 영웅이란 곧 새로운 질서의 수립자를 말한다.

그러기에 나폴레옹에 대한 평가는 오직 영웅에 대한 이 한 가지 의미에서만 가능할 것이다. 나폴레옹은 영웅인가? 다시 말해 나폴레옹은 새로운 질서의 수립자였던가? 강스의 이 작품을 복원하려는 노력이 있었다. 『나폴레옹』이 본래의 모습을 되찾은 것은 프란시스 코폴라에 의해서였다. 강스가 죽은 해인 1981년 뉴욕의 라디오 시티 뮤직홀에서 원형에 가깝게 복원된 『나폴레옹』의 시사회가 열린다. 프란시스 코폴라의 아버지 카르민느 코폴라가 지휘하는 오케스트라 연주를 들으며 『나폴레옹』을 감상한 미국의 영화 애호가들은 무성영화가 전하는 빛과 어둠의 언어에 완전히 매료당한다. 6시간짜리 무성영화가 그 본래의 모습대로 복원되어 재공개되는 데 50년이 넘게 걸린 것이다. 마치 “『나폴레옹』의 제작은 침묵의 싸움이었다”고 강스 스스로 자신의 일기에 적은 이 말이 현실로 옮겨지기가라도 하였듯이 말이다. 1981년 이후 『나폴레옹』은 50년 동안의 침묵 이후 다시 말하고 있다. 그런데 강스가 자신의 일기에 밝히고 있는 것처럼 『나폴레옹』이 침묵의 싸움이라면, 이 작품은 우리에게 무엇보다도 침묵의 말을 듣는 노력을 요구할 것이다. 그리고 이러한 요구는, 나폴레옹이라는 한 인물로부터 침묵의 말을 듣고자 했던 강스의 노력에 부응할 수 있는 유일한 길일 것이다. 침묵의 말, 아마도 이는 곧 강스가 듣고자 했던 역사의 말일지도 모른다. 한 편으로는 분명히 표명되고 있으면서도 어둠 속에 잠겨 있는 역사,

강스는 나폴레옹을 이러한 역사의 일면으로, 그러기에 빛과 어둠이 교차하는 언어로 비추고 있다. 역사는 인간의 산물이지만 또한 인간에게 수수께끼와도 같은 것이다.







몸짓과 몸짓들

— 『폼행제로』(1933)와 『라 스트라다』(1954)

하기는 현실이 고귀한 것이 아니라
영사판을 받치고 있는 주야를 가리지 않는 어둠
이
표면에 비치는 현실보다 한치썩은 더
소중하고 신성하기도 한 것인지 모르지만”

고통의 영사판 뒤에 서서
어룡대며 변화여가는 찬란한 현실을 잡으려고
나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가

김수영.

김수영의 물음.

길 떠나는 사람이 있다. 대개의 경우 길 떠나는 사람들에게는 행선지가 있기 마련이다. 그들은 가야 할 곳을 알고 있다. 늘 그런 것은 아니겠지만 행선지를 향해 길을 떠나는 사람들은 길을 떠나는 이유와 목적을 알고 있다. 그런데, 가끔 이들에게 길의 유혹이 찾아드는 경우도 있다. 이를테면, 행선지가 발걸음을 부르는 것이 아니라 길이 발걸음을 부르듯이 말이다. 그래서 이들은 길의 유혹에 이끌려 무작정 길을 떠나기도 한다. 때때로 비평가들은 행선지를 향해 길을 떠나는 것에 대해 전혀 철학적이지도 문학적이지도 않은 것으로 생각한다. 그래서 그들은 무작정 길을 떠나는 사람들을 좋아하면서 마치 길의 유혹에 철학과 시의 길의 유혹에 시의 원천이 담겨 있는 듯 제시하기도 한다. 하지만 길을 떠나는 사람들의 모습에는 이 두 가지만 있는 것은 아니다. 분명한 행선지가 있는 것도, 무작정 길을 떠나는 것도 아닌 사람들이 있다.

김수영, 이 길 떠나는 사람의 물음.

김수영의 물음은 분명한 행선지가 있는 것도, 무작정 길을 떠나는 것도 아닌 사람의 물음이다. 길을 떠나지 않는 자는 길을 묻지 않는다. 그런데 얼핏 어떤 깨달음의 말처럼 들리기도 하는 이 말은 사실 행선지를 향해 길을 떠나는 사람 혹은 무작정 길을 떠나는 사람에게서는 적용되지 않는 말이다. 길을 떠나는 자만이 길을 묻는다. 그리고 이 때의 길은, 행선지를 알고 길을 가면서도 길을 찾는 자들의 경우에서 그러하듯이 어떤 노선이 아니다. 그리고 무작정 길을 떠나는 자는 길을 묻지 않는다. 무작정 길을 떠나는 자들은 사실 모든 노선에 비판적 시각을 지니고 있기 마련이다. 이들은 행선지에 대한 부정 때문에, 노선에 대한 부정 때문에 마치 길의 순수성을 회복하려는 듯 길의 유혹에 빠져든다. 이들은 길을 행선지 또는 노선에 대한 반대

개념으로 받아들인다. 이들은 때로는, 일상적 답습에서의 이탈 혹은 정치적 색채로부터의 탈피를 염두에 두고 행선지 또는 노선에 국한되어 버린 길을 철학적 도의 개념으로 끌어들이는 것이다. 그러기에 그들은 길의 유혹을 철학과 시의 원천처럼 제시하기도 하는 것이며, 따라서 오히려 도의 개념을 일상적 답습의 행선지 혹은 정치적 색채로서의 노선과는 반대되는 개념으로 설정하는 결과를 초래한다. 즉 그들에게 길은 이원론적 선악과 마찬가지로 이원론적인 것이다. 아니면 적어도 그들에게 길은 아름다움과 추함을 대립시키는 이원론적 미학과 마찬가지로 두 갈래로 분리시킨다. 한 쪽 길은 도로 향하는 철학적 길, 다른 한 쪽 길은 답습의 통로로서의 길. 하지만 답습의 통로로서의 길에 대한 부정 속에서 무작정 길을 떠나는 자는 단지 길을 갈 뿐 길을 묻지는 않는다. 그러기에 그들은 도의 철학적 개념을 통해 도를 이해하려 드는 이들처럼 정확한 행선지도 분명한 노선도 찾지 않는다. 그러기에 또한 그들은 길속에 있지 않다. 왜냐하면 정확한 행선지와 분명한 노선을 찾은 것도 단지 길속에 있는 이들만의, 신념이 투철한 이들만의 몫이기 때문이다. 길을 떠나는 자가 길속에서 길을 묻는다.

김수영의 물음, 길속에서 길을 찾는 물음.

이 물음은 분명한 행선지가 있는 것도, 무작정 길을 떠나는 것도 아닌 사람의 물음이다. 이 물음은 길을 떠나는 자가 길속에서 정확한 행선지와 분명한 노선을 찾으려는 물음이다. 페데리코 펠리니의 『라 스트라다(길)』(1953)는 이 물음을 가련한 광대들의 이야기로 옮겨 놓고 있다. 잠파노는 이곳저곳을 전전하는 떠돌이 광대이다. 그는 몇 사람의 관객을 찾아 떠도는 별 재주 없는 광대이다. 그에게는 아무런 희극적 감각도, 관객을 사로잡는 묘기도, 친숙한 면모도 없다. 광대로서 그는 어떠한 호기심도 불러일으키지 못하는 삼류 광대이다. 유랑극단에게 이따금 쫓아지기도 하는 박수갈채는 그에게는 실로 요원한 것이다. 그러기에 그는 진정 광대이다. 다시 말해 그

는 힘자랑 즉 광대짓 밖에 할 줄 모르는 광대이다. 모든 힘자랑이 그러하듯이, 그의 광대짓은 몇 사람의 관객을 찾기 위한 억지 짓에 불과하다. 그러기에 그의 광대짓은 늘 과장으로 일관되어 있다. 몇몇 관중 앞에서의 그의 미소마저도 그의 광대짓처럼 늘 과장으로 일관되어 있다. 하지만 환심을 사기 위한 억지 미소가 그러하듯, 그의 미소 뒤에는 그의 결점, 그의 부정적 측면이 숨어 있다. 그의 과장된 힘자랑은 억지 미소로 순화되고 있지만 실은 그의 난폭한 성격을 담고 있다. 한 마디로 그의 미소는 거칠고 무식하고 난폭한 그의 모습을 숨기고 있다. 하지만 그는 이러한 자신의 결점을 알고 있다. 그는 광대로서의 자신의 약점을 보완하기 위해 자신에 대해 거의 무감각한 여인 젤소미나를 돈으로 사들인다. 젤소미나는 초라한 여인이다. 그녀는 용모뿐만 아니라 정신적으로도 초라한 여인이다. 그녀의 정신적 초라함은 잠파노의 정신적 초라함과 대조를 이룬다. 잠파노의 정신적 초라함은 자신의 결점을 알고 있음에도 불구하고 이러한 결점을 외적 즉 직업적으로 해소시켜버리려는 데 있는 것과는 달리, 젤소미나의 정신적 초라함은 자신을 거의 잃어버린 데 있다. 잠파노는 영악한 구석이 있는 반면 젤소미나는 순진한 구석이 있다. 잠파노는 젤소미나의 순진함을 이용한다. 하지만 젤소미나의 정신적 초라함을 빌미로 표출되기 시작하는 잠파노의 정신적 초라함, 즉 그의 숨겨진 거칠고 난폭하고 속된 모습 앞에서 젤소미나는 그 동안 자신이 잃어버렸던 자신에 대한 감각을 서서히 되찾는다. 그녀는 순종과 저항을 되풀이하게 된다. 자신에 대한 감각을 서서히 되찾는 젤소미나는 더불어 주위에 대한 감각도 되찾게 된다. 이러한 그녀 앞에 시심을 지닌 또 다른 광대가 나타난다. 더불어 젤소미나는 서서히 그녀의 정신적 초라함에서 벗어난다. 그녀는 이제 이 또 다른 광대를 향한 마음 속에서 자신에 대한 그리고 주위에 대한 기대를 품게 된다. 이러한 그녀의 기대를 잠파노는 감지한다. 하지만 그는 그녀의 기대에 부응해주지 못한다. 오히려 그는 시심을 지닌

또 다른 광대를 살해함으로써 그녀의 기대를 좌절로 바꾸어 놓는다. 좌절조차 할 줄 몰랐던 켈소미나는 마침내 좌절을 알게 되고 이에 죽음을 맞이한다. 그리고 그녀가 무언가 기대할 줄조차 몰랐던 여인이라는 것을 잘 알고 있었던 잠파노는 그녀에게 기대가 생겨나는 것을 보고 한 편으로는 당혹해 하면서 또 한 편으로는 그녀를 마침내 한 인간으로 보게 된다. 자신은 자신의 행위로 말미암아 그녀의 기대가 좌절로 그리고 죽음으로 이어지는 것을 알게 된 잠파노는 한 인간에 대한 연민을 품게 된다.

길속에서 길을 찾는 물음은 잠파노와 켈소미나의 이야기 속에 흐르고 있다. 마치 이 동일한 물음 속에 펠리니와 김수영이 합류하기라도 하듯이 말이다. 김수영의 이 물음은 한 편의 시 속에서 던져지고 있다. 김수영의 이 시 속에서 제기되고 있는 이 물음은 단순히 시의 한 구절이 아니다. 이 물음은 시 속에서 시가 시에게 던지고 있는 물음이다. 길속에서 길을 찾듯이. 그러기에 이 물음은 시가 시의 가능성을 향해 던지고 있는 물음으로서 곧 시의 성찰 그 자체이기도 하다. 우리가 김수영과 펠리니에게서 동시에 찾아볼 수 있는 이 물음은 따라서 한 시인과 한 영화인 사이의 만남을 어떤 우연적 만남이 아닌 필연적 만남으로 이끌고 있다. 그들에게는 하나의 동일한 성찰이 있었다. 이 물음은 시인과 영화인의 동일한 요구성에 부응하고 있었음을 반영하는 것으로서 둘 사이의 어떤 공동의 자리를 마련해 주고 있는 것이다. 이 물음은 어떤 답변을 찾는 물음이 아니다. 이 물음 자체가 곧 시 자체, 영화 자체에 대한 성찰이다. 성찰로서의 물음은 곧 길을 떠나는 자가 길속에서 정확한 행선지와 분명한 노선을 찾으려는 물음이다. 그러기에 이 물음은 결코 사변적이거나 막연한 물음이 아니다. 펠리니의 『라스트라다』에서처럼 이 물음은 잠파노와 켈소미나의 거동, 표정, 말투, 눈빛으로 옮겨지고 있다. 펠리니의 『라스트라다』는 잠파노와 켈소미나의 ‘현실’을 통해 김수영의 물음을 ‘영사판’ 위에 ‘몸짓’의 언어로 옮기고 있는 것이다.

“어룡대며 변화여가는 찬란한 현실을 잡으려고/나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가.” 김수영의 이 물음은 시어의 내적 요구에 부응하기 위한 시인의 자세에 대한 다짐이다. 바로 그 까닭에 이 물음은 또한 자신에 대한 견제이기도 하다. 시인 김수영에게 자신의 시 작업에 대한 확신은 없다. 그에게 시 작업은 주저함의 표출일 따름이다. 그의 언어는 주저함에 찬 언어이다. 그의 언어는 마치 “비둘기의 울음소리/ 구 구 구구구 구구/시원치 않은 이 울음소리” 같다. 그의 언어는 투박하고 둔탁하고 수려하지 않은, ‘시원치 않은’ 언어이다. 그는 자신에게 불만이다. 그는 ‘시원치 않은’ 자신에게 불만이다. 하지만 그에게 자신에 대한 불만은 즉 자신의 시어와 시작에 대한 불만은 불가피 한 것이다. 만일 그가 시작의 요구로서 이 물음을 제기하지 않았더라면 아마도 그의 주저함과 또 그에 따른 그의 불만은 보다 쉽게 해소됐었을 지도 모른다. 그의 언어는 비록 ‘시원치 않은’ 언어이기는 하지만 반면 시원함보다는 유려함을 추구하는 그런 언어로는 흘러들지 않는다. 아마도 김수영의 언어가 찾고 있는 것은 언어의 시원함 같다. 사실 흔히들 말하는 시의 기법은 언어의 시원함을 저해하는 것이다. 시의 기법은 자칫 시를 과장된 몸짓처럼 부풀릴 위험을 안고 있는 것이다. ‘시원치 않은’ 김수영의 언어는 무엇보다도 부풀림에 대한 견제이다. 그의 언어는 비록 ‘시원치 않은’ 언어이기는 하지만 절제되어 있고 또 스스로 정확성을 요구하는 언어이다. 현실을 붙잡아 두기 위한 몸짓으로서의 언어는 한 순간의 감상이나 한 순간의 상념이나 한 순간의 발상이나 혹은 막연한 꿈이나 관념을 표현하지 않는다. 이 언어는 시 작업의 어려움을 안다. 이 언어는 시 작업의 기본이 시어의 정확성에 있음을 안다. 왜냐하면 정확성은 현실을 붙잡아 두기 위한 첫째 조건이기 때문이다. 다시 말해 김수영의 ‘시원치 않은’ 언어는 현실에 대한 정확한 시선과 또한 정확한 사유를 바탕으로 하고 있다. 우리에게 그의 시가 한 편으로는 어렵게 느껴지면서도 또 한 편으로는 무언가 이끌리는 면

이 있는 것도 바로 그 정확성 때문이다. 정확성을 추구하는 언어만이 시원함을 추구하는 것이고 또 스스로 ‘시원치 않은’ 것임을 안다.

김수영의 이 물음은 이렇듯 시어의 허식에 대한 견제와 우려이다. 왜냐하면 시어의 허식은 시 작업이 안고 있는 근본적인 문제이기 때문이다. 시어는 그것이 말하는 것보다 더 많은 것을 말하려고 한다. 그러기에 허식은 시어의 속성이다. 이러한 시어의 속성은 또한 몸짓의 속성이기도 하다. 때문에 시인이든 영화인이든 허식에 대한 견제와 우려는 기본자세라 할 것이다. 김수영이 말하는 시 작업의 어려움은 실은 과장된 몸짓을 통제해야만 하는 영화 작업의 어려움이다. 그러기에 “나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가” 라는 이 물음은 곧 연기상의 기본 물음일 것이다.

허식의 언어가, 과장된 언어가 시원함을 자아내지는 못하듯이 허식의 몸짓이, 과장된 몸짓이 시원함을 자아내지는 못한다. 시원함은 사실 우리가 한 편의 글을 대할 때와 마찬가지로 한 편의 영화를 대할 때 있어서도 찾는 것이다. 다만 지금까지 우리는 이 시원함을 활극에서 느꼈을 따름이다. 그런데 이러한 느낌은 단지 배설의 시원함에 불과한 것이다. 하지만 하나의 예술로서의 영화는 섭양의 시원함을 추구해야 한다. 아마도 이러한 시원함은 과장된 근육의 육체에서보다는 미켈란젤로의 다비드나 혹은 고대 그리이스의 비너스 같은 건강한 육체에서 찾아질 것이다. 다비드와 비너스의 육체는 무언가 인간의 정확한 육체인 것 같다. 마치 육체의 정확한 기능을 유지하고 있는 육체가 건강한 육체이듯 말이다. 또 마치 육체의 표현에 있어서도 정확함이 아름다움의 토대이듯이 말이다. 이렇듯 정확함의 추구는 시에서만뿐만 아니라 영화 예술에 있어서도 허식에 대한 유일한 견제책인 것 같다. 모든 관객에게 공통된 것은 몸짓의 허식은 보기에도 민망하다는 점이다. 미켈란젤로의 다비드 상과 육체미를 위한 육체의 차이는 아마도 몸짓의 언

어로서의 영화 예술이 안고 있는 근본적인 문제로 보인다.

사실 펠리니의 『라스트라다』는 두 가지 몸짓을 보여주고 있다. 하나는 잠파노의 광대짓이며 또 하나는 젤소미나의 “시원치 않은” 몸짓이다. 잠파노는 과장된 몸짓, 허식의 몸짓 즉 광대짓으로 일관하는 반면, 젤소미나의 몸짓은 왠지 어색하고 주저하고 움직임이 적은 미동의 몸짓이다. 이러한 젤소미나의 몸짓은 잠파노가 요구하는 광대짓에 쉽게 부응하지 못한다. 젤소미나의 몸짓은 전사와 과시를 위한 잠파노의 허식의 몸짓과는 상충하는 것이다. 둘은 같은 길을 가면서도 두 가지 다른 몸짓으로 길을 간다. 마치 이를 통해 펠리니가 길 가는 사람들의 두 가지 모습을 보여주길라도 하듯. 펠리니는 잠파노의 광대짓을 통해 영화 예술이 견제해야 하는 몸짓을 보여주고 있다. 또한 김수영의 물음 역시 시어가 잠파노의 광대짓으로 흘러드는 것에 대한 우려이다. 잠파노의 허식의 몸짓은 현실을 붙잡아두는 몸짓이 아니다. 단지 전시용일 따름인 그의 몸짓은 관객의 눈을 붙잡아두기 위한 몸짓일 따름이다. 이를테면 활극에서의 모든 몸짓이 그러하듯 말이다. 그러기에 잠파노의 광대짓 그 허식의 몸짓은 유혹적인 듯 하지만 실은 선동적이고, 생동적인 듯 하지만 실은 형식적이고, 자연스러운 듯 하지만 실은 조작된 것이고, 다채로운 듯 하지만 실은 요란한 것이다.

이렇듯 펠리니는 잠파노의 광대짓과 젤소미나의 몸짓간의 극명한 대조를 보여줌으로써 영화 예술이 나아가야 할 방향을 묻고 있다. 아마도 펠리니의 이러한 우려는 자기 자신에 대한 경고일 뿐만 아니라 영화 예술 전반에 대한 경고였던 것으로 보인다. 사실 젤소미나의 몸짓보다는 잠파노의 광대짓이 갈수록 두드러지는 것이 영화 예술의 현실이다. 하지만 관객의 눈을 붙잡아 두는 데 집착하는 잠파노의 광대짓은 그 선동적이고 형식적이고 조작되고 요란한 양상으로 인해 오히려 관객의 눈을 식상케 하는 역효과를 빚고

있다. 잠파노는 이를 감지하고 그의 광대짓을 더욱 부풀리게 되나 그럴수록 그의 광대짓은 더욱 도식적이고 더욱 획일적이고 더욱 단조롭게 비쳐진다. 마침내 관객은 잠파노를 떠나 간다. 부풀림으로 일관된 잠파노의 허식의 몸짓은 관객에게 권태감을 자아내면서 그 요란함에도 불구하고 오히려 움직임이 없는 몸짓처럼 비쳐진다. 결국 잠파노의 허식의 몸짓은 움직임이 없는 마네킹의 몸짓과도 다를 바 없는 것으로 되고 만다.

허식은 늘 전시를 목적으로 하기 마련이다. 허식은 늘 전시용이다. 그러기에 잠파노의 허식의 몸짓이 마네킹의 몸짓으로 되고 마는 것은 당연한 결과인 것이다. 허식은 실은 선동적이기에 또한 피상적이고, 실은 형식적이기에 또한 경직되어 있고, 실은 조작된 것이기에 또한 허위적이고, 실은 요란한 것이기에 또한 단조로운 것이다. 이러한 허식의 특성은 곧 잠파노의 광대짓의 특성으로서 또한 움직임이 없는 마네킹의 몸짓의 특성이다. 잠파노는 자신의 허식의 몸짓을 통해 점차 자신도 모르게 자신을 하나의 마네킹처럼 고착시키면서 정형화시킨다. 허식은 늘 움직임이 없는 틀로 정형화되기 마련이다. 다시 말해 허식은 늘 제도화되기 마련이다. 제도화는 움직임이 없는 마네킹의 몸짓을 양산할 따름이다.

그러기에 김수영의 물음은 단순히 시 작업에 있어서 제기되는 근본적인 문제로 그치는 것이 아니다. 그의 물음은 마네킹의 몸짓이 되고자 하지 않은 시어의 자기 혁신을 위한 물음이다. 즉 그의 물음은 부지불식간에 상투적으로 되어버리면서 스스로를 제도화시키는 시어의 몸짓에 일종의 시원한 새바람을 불러 넣기 위한 물음이다. 우리는 이러한 글의 물음을 통해 시 작업 자체가 곧 역사를 반영하는 것임을 분명히 알 수 있을 것이다. 시어의 몸짓은 시원한 새바람을 불러일으키기 위한 역사의 몸짓과도 하등 다를 바 없는 것이다. 이는 바로 우리가 시 작업 자체를 단순히 하나의 문학 공간으

로 국한시킬 수 없는 이유이기도 하다. 시 작업은 곧 그 자체가 역사의식의 반영이다.

김수영은 이러한 역사 의식 속에서 “어롱대며 변화여가는 찬란한 현실을 잡으려고/나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가” 묻고 있는 것이다. 펠리니 역시 스스로 제도화되어 가는 영화의 몸짓을 잠파노의 광대짓을 통해 보여주고 있는 것이다. 그리고 펠리니와는 다른 방향에서, 장 비고 또한 움직임이 없는 마네킹의 몸짓을 통해 제도화 되어버리는 허식의 몸짓을 보여주고 있다.

장 비고의 『폼행제로Zéro de Coduite』(1933)는 개봉 당시 단지 몇몇 소극장에서만 상영된 영화이다. 이 영화는 이내 프랑스 정부에 의해 반프랑스적 영화라는 명목으로 상영 금지 처분을 받아오다 그 후 1945년에 이르러야 비로소 일반에 재공개 되었다. 장 비고는 마네킹의 몸짓을 교육 공간에 투영시키고 있다. 지방 명문을 자처하는 프랑스 중남부 소도시 미요 Millau의 한 중학교, 신학기가 되자, 그저 그런 환경의 학생들이 다시 모여 든다. 시골 신학기 풍경. 아이들은 고삐 풀린 망아지 마냥 떠들어 대고, 제멋대로 설치대고, 또 그러다 당연히 벌을 받기도 하고, 또 같이 벌을 받으면서 서로 공범자의 눈길을 보내기도 하고, 또 그러면서 호기심에 새로 부임해 온 젊은 교사 위계를 받기도 한다. 그리고 또 한 편에서는, ‘마른 방귀’ ‘가스 꼭지’ 등의 별명을 지닌 기존 교사들은 신입 교사의 새로운 면면들을 감시의 시선으로 바라본다. 교장, 이 난쟁이 인물은 육성희의 요구대로 교사들에게 규범을 하달하고, 대부분의 교사들은 학생들에게 순종을 요구하며, 눈치 빠른 학생들은 이에 응한다. 하지만 저항도 만만치 않다. 세 명의 문제아들 코사, 콜랭, 브뤼엘이 반란을 계획한다. 자연과학 수업 시간, 자신의 손목을 쓰다듬는 선생에게 ‘엇먹어’ 라는 모욕적인 언사로 대

든 죄로 공개 사과를 명령받는 상류 사회의 아들 타바르. 그는 사과를 조건으로 처벌을 면제해 주겠노라는 교장에게 “옛 먹으라니까요!” 라고 다시 일침을 가하곤 계획에 동참한다. 거사 전날, 감시 교사를 포박하고서는 축제 전야를 즐기듯 온몸으로, 즉 마치 자유로운 본능과 생동적인 감각과 다채로운 기분에 따라 때로는 바람에 쓸려 가는 나뭇잎처럼, 때로는 하늘로 흘러 오르는 연기처럼, 때로는 메아리로 꺼져 가는 한 순간의 진동처럼 그렇게 자신을 벗어 던지는 아이들. 마침내 아이들의 거사일인 학교 기념일이다. 행정, 종교, 사법 기관의 지역 유지들이 마네킹들과 두 줄로 나란히 앉아 있다. 마치 제각기 하나의 마네킹과 앞뒤로 짝을 이루기라도 하듯. 마네킹의 몸짓으로 굳어버린 그들의 본 모습은 그들의 등 뒤에 자리하고 있다. 이때 그들 앞에서 들려오는 아이들의 고향소리. 기숙사 지붕 위에 올라간 아이들이 엉덩이를 까 보이며 신성한 교과서를 내던지고 해골 그려진 검은 깃발을 흔들며 대면서 승리의 찬가를 부르며 지붕 저편으로 사라진다.

카메라는 현실을 포착한다. 현실 포착은 곧 카메라 본래의 기능이다. 아마도 김수영의 물음을 카메라가 그 본래의 기능으로 답해 주고 있는지 모른다. 카메라는 몸짓을 포착하여 현실을 포착한다. 카메라가 포착하는 몸짓은 다채롭고 자연스럽게 생동적이며 유혹적이다. 사실 카메라를 현실에 들이대는 자라면 누구라도 어떤 유혹적인 몸짓에 이끌려 카메라를 들이대게 될 것이다. 이 유혹적인 몸짓은, 비고의 『품행제로』가 포착하는 그 자유로운 본능과 생동적인 감각과 다채로운 기분에 따라 때로는 바람에 쓸려 가는 나뭇잎처럼, 때로는 하늘로 흘러 오르는 연기처럼, 때로는 메아리로 꺼져 가는 한 순간의 진동처럼 그렇게 자신을 벗어 던지는 아이들의 몸짓이요, 펠리니의 『라스트라다』가 포착하는 젤소미나의 웬지 어색하고 주저하고 움직임이 적은 미동의 몸짓이다. 현실의 몸짓은 이렇듯 다채롭고 생동적이며 또 실로 유혹적이다. 그러기에 김수영은 말하고 있다. 현실은 “어릉대며 변화여가는

찬란한 현실”이라고. 이 현실이 유혹적인 몸짓으로 시인을, 영화인을 초대하고 있다.

“하기는 현실이 고귀한 것이 아니라
영사관을 받치고 있는 주야를 가리지 않는 어둠이
표면에 비치는 현실보다 한치썸은 더
소중하고 신성하기도 한 것인지 모르지만”



이방인의 눈

- 그대가 가장 사랑하는 사람은 누구인가? 수수께끼 같은 사람이여, 말해보라. 아버지, 엄마, 누이 혹은 형제인가?
- 나는 아버지도, 엄마도, 누이도, 형제도 없다네.
- 친구들은?
- 그대는 아직도 내가 그 의미를 모르고 있는 말을 내뱉는구나.
- 조국은?
- 난 그게 어느 위도에 걸쳐 있는지도 몰라.
- 아름다움은?
- 여신이고 불멸이라면 내 기꺼이 사랑하리...
- 황금은?
- 황금은 싫네, 그대가 신을 싫어하듯이.
- 오, 그렇다면 도대체 무엇을 사랑한단 말인가, 비범한 이방인이여?
- 구름을 사랑하노라... 흘러가는 구름을... 저기... 저 곳에... 경이로운 구름을!

「이방인」, 샤를르 보들레에르

늘 경이로움이

때로는 극장 앞을 지나치다 보면 때마침 영화 관람을 마치고 고개를 갇우 뚝거리면서, 그리고 서로에게 의문의 눈길을 보내면서 극장 문을 빠져 나오는 관객들을 목격하기도 한다. 구체적으로 질문할 수 없는 것에 대해 단지 모호한 물음만을 저마다 품은 채 각자의 묘한 감정을 서로 나누고 있는 듯한 이 극장 앞의 풍경은 아마도 점점 더 보기 드문 세월의 모습으로 다가오는 듯하다. 이 풍경이 갈수록 잊혀져 가는 것은 무슨 까닭에서일까? 그리고 우리가

이 풍경을 그리워하는 것은 무슨 까닭에서일까?

이제는 거의 추억으로 남아 버린 극장 앞의 풍경. 이 풍경을 베르히만의 영화들이 만들어 냈었고, 안토니오니의 영화들이 만들어 냈었고, 타르코프스키의 영화들이 만들어 냈었고, 키에슬로브스키의 영화들이 만들어 냈었고, 또 브레송의 영화들이 만들어냈었고, 또... 극장 앞의 이 풍경은 아마도 영화 속의 결말이 불분명한 데서 오는 것만은 아닐 것이다. 영화 속의 이야기가 무엇인지를 서로에게 물어 볼 수조차 없이 그저 서로의 반응만을 살피면서 서로의 얼굴에 쓰여 있는 영화 속의 흔적을 저마다 확인할 따름인 이러한 극장 앞의 풍경은 아마도 영화 속에 펼쳐진 풍경의 반영일는지 모른다. 이를테면, 자신들에게 무슨 일이 일어났는지 서로에게 물어 보지도 못한 채 그저 서로의 반응을 살피면서 서로의 얼굴에서 그 대답을 찾으려고 하는 베르히만의 인물들처럼, 혹은 주어진 질문의 의미는 정작 알지 못한 채 마치 회피를 통한 응답처럼 서로 낱낱거리하는 웃음만을 나누는 안토니오니의 인물들처럼, 혹은 회중이 짓는 웃음의 의미를 모른 채 의아한 심정에서 그 웃음의 이유가 괜한 자신의 잘못에 있더라도 한 양 서서히 그 의아함이 당혹감으로 다가오는 타르코프스키의 인물들처럼, 혹은 자신이 숨기고 있는 죄를 알고 있는 사람들을 마주하고 정작 자신은 그 사실을 모르기에 자신의 결백을 주장하다가 그들의 야릇한 표정 앞에서야 자신의 과오를 깨닫고 반성하는 브레송의 인물들처럼, 혹은 사랑이 절실하지도 않거늘 그 무슨 이유에선지 마음에도 없는 그럴싸한 사람들만을 대하다 실제로 자신을 사랑하는 사람과 마주하여 웬지 모르게 부끄러움에 몸둘 바를 몰라 서로 고개를 떨구는 키에슬로브스키의 인물들처럼, 마치 1895년 뤼미에르가 상영한 첫 영화를 보고 나오며 고개를 가우뚱거리며 어리둥절하고 당황한 모습으로 인디언 살롱의 그랑카페를 나오는 19세기 파리 사람들처럼...

사실 극장 앞의 풍경은, 극장 문을 빠져나오는 관객이 빚어내는 풍경은 극장 속의 풍경을, 영화 속의 인물들이 빚어내는 풍경을 그대로 되풀이하고 있다. 마치 이 되풀이되는 풍경 속에 관객과 영화 속의 인물들 간에 어떤 교감이 있더라도 하듯. 마치 콘서트홀에서 연주가 끝난 후 청중으로부터 쏟아져 나오는 박수 소리가 영화 예술에 있어서는 이 극장 앞의 풍경으로 표현되기라도 하듯. 또 마치 한 권의 책을 읽은 후 조용히 책 속의 내용을 더듬어 가며 홀로 다져 나갈 따름인 책과의 교감이 영화 예술에 있어서는 이 극장 앞의 풍경으로 표현되기라도 하듯. 박수 소리도 홀로 잠겨 드는 정적도 아닌 이 극장 앞의 웅얼거리는 풍경, 그런데 무엇이 이렇듯 극장 앞의 웅얼거림을 빚어내는 것인가.

이 웅얼거리는 풍경 속에는 소리 없는 박수 소리도 있고, 굳집한 얼굴들 밖으로 조심스럽게 빠져나오는 말들이 있다. 관객의 반응을 전해 주는 이 조심스러운 말들이 소리 없는 갈채로 거리로 흩어져 나갈 때면 관객은 저마다 다 시금 거리로 발길을 돌린다. 그리고 그 발길 따라 영화의 여운 또한 거리로 스며든다. 거리로 옮겨지는 영화 속의 풍경. 인물들의 말이, 인물들의 표정이, 인물들의 몸짓이 이따금 화면을 거리의 풍경으로 옮겨 놓듯 거리의 풍경 속에 투영되기도 한다. 더불어 그들의 말과 그들의 표정과 그들의 몸짓을 통해 극장 앞의 웅얼거림을 빚어내었던 것까지.

이렇게 극장 앞의 웅얼거림이 거리의 곳곳으로 흘러든다. 마치 어느 축제가 끝난 후 광장의 웅얼거림이 사방으로 열린 길 따라 흩어지듯이. 그리고 이렇게 흩어지는 가운데, 돌아올 축제에 대한 말없는 기약을 저마다 가슴에 안은 채 축제의 여운만을 새겨 가는 발걸음을 내딛듯이. 축제는 축제에 대한 기대를 낳듯이, 극장 앞의 웅얼거림은 그 웅얼거림에 대한 기대를 낳는다. 이 기대는, 극장의 문을 빠져나오면서 구체적으로 질문할 수 없는 것에 대해 단

지 모호한 물음만을 던지는 가운데 저마다 갖게 되는 각자의 그 묘한 감정을 다시금 서로 나누고 싶어 하는 기대이다. 축제가 기대감을 자아내는 것이 말 없는 환호에 대한 약속이기 때문이라면, 이 극장 앞의 웅얼거리는 풍경이 기대감을 자아내는 것은, 서로의 조심스러운 말들이 서로에게 의지하며 서로에게서 응답을 찾는 그 근집한 얼굴들의 언어, 즉 군중의 언어에 대한 약속이기 때문일 것이다.

이 군중의 언어 속에는 각자의 어리둥절함이 있다.

극장 앞의 풍경이, 그 웅얼거리는 풍경이 전해주는 이 군중의 언어는 어쩌면 곧 인간의 언어가 지향하는 것인지도 모른다. 사실, 문학의 언어는 서로 안면 없는 얼굴들이 이렇듯 극장 앞에서 빚어내는 풍경 속에서 우리가 읽어볼 수 있는 군중의 언어를 그 바탕으로 삼고 있을 것이다. 나아가 만일 극장 앞의 웅얼거리는 풍경이 영화의 언어가 빚어낸 풍경이라면, 영화의 언어 또한 문학의 언어처럼 군중의 언어를 그 바탕으로 삼고 있다 할 것이다.

군중의 언어는 명쾌한 언어가 아니다. 마치 삶은 어떠한 명쾌한 답변도 요구하지 않는 것이기 라도 하듯. 그러기에 삶이 제시하는 문제에 혹여 명쾌한 답변이라고 들려오는 말이 있으면 늘 삶을 기만하는 말처럼 들리기 마련인 것이다. 만일 우리가 삶이 제시하는 문제에 명쾌한 답변을 줄 수 있다면, 인간의 언어는 더 이상 군중의 언어의 형태를 띠지도 않게 될 것이다. 군중의 언어는 명쾌한 언어가 아니기에 우리에게 늘 미완의 언어로 남아 있다. 그러기에 2004년 9월 1일에 문학의 언어도 영화의 언어도 예술의 언어도 우리에게 늘 미완의 언어로 남아 있다.

이 미완의 언어에는 각자의 어리둥절함이 담겨 있다. 그리고 각자의 어리둥절함은 어떠한 명쾌한 답변도 요구하지 않는 삶의 반영이리라. 그러기에 삶이 제시하는 문제 앞에서 인간의 언어는 조심스러운 언어일 수밖에 없을 것

이다. 어리둥절함은 조심스러운 언어의 몸짓이다.

굳이 오디푸스 신화를 빌리지 않더라도 삶은 각자의 수수께끼 아닌가. 옛 사람들의 신화가 우리 현대인들에게 끊임없이 기억 시켜주고 있는 것은 아마도 이 자명한 삶의 양상일 것이다. 그리고 이 옛 사람들의 신화를 망각하는 역사는 곧 수수께끼로서의 삶에 대한 인식의 부재 속에서 이른바 명쾌한 답변만을 찾고자 할 것이며 무절제하고 오만한 언어만을 사용하게 될 것이다. 옛 사람들의 신화는 곧 옛 사람들의 어리둥절함의 표현이다. 옛 사람들의 신화는 옛 사람들의 조심스런 언어의 몸짓이다. 그러기에 신화의 언어는 문학의 언어, 예술의 언어, 영화의 언어의 모태가 아닌가. 신화의 언어는 수수께끼를 풀어나가는 해명의 언어가 아니다. 스펅크스가 던지는 수수께끼에 명쾌한 답변을 찾아냈던 오디푸스는 사실 수수께끼를 푼 것이 아니다. 스펅크스는 오디푸스가 찾아냈다고 생각하는 답변 속에 실은 수수께끼를 던지고 있었을 따름이다. 오디푸스는 수수께끼를 푼 것이 아니라 다만 수수께끼를 찾아냈을 따름인 것이다. 오디푸스의 오류는 다만 수수께끼를 찾아냈을 따름인 것을 수수께끼를 푼 것으로 생각한 데 있다. 신화의 언어는 이렇듯 해명의 언어가 아니라 곧 수수께끼의 언어인 것이다.

오디푸스의 오류는 신화의 언어를 망각한 현대인의 오류이다. 현대인의 오류는 오디푸스처럼 삶을 수수께끼와 마주치는 여정으로 생각하지 않는 데 있다. 우리가 신화의 언어를 부활시켜야 하는 것은 바로 옛 사람들의 어리둥절함, 그들의 조심스런 언어의 몸짓을 부활시켜야 하기 때문이다.

신화의 언어는 경이로움의 언어이다. 옛 사람들이 삶을 수수께끼와 마주치는 여정으로 살아가면서 또한 마주쳤던 것은 경이로움이 아니겠는가. 인간의 언어는 수수께끼 앞에서는 조심스러운 수밖에 없다. 마치 예기치 않은 운명의 비극을 통하여 자신의 오류를 깨달은 오디푸스의 노년의 발걸음이 조심스

러운 발걸음이었듯이. 조심스런 발걸음을 내딛는 노년의 오디푸스에게 삶은 스텝크스가 그에게 던진 물음 속에 주어졌던 진실, 즉 수수께끼로 다가올 따름이다. 눈먼 오디푸스는 더 이상 홀로 길을 가지 않는다. 그에게는 지팡이가 필요하다. 마치 그의 딸 안티고네가 그에게 지팡이가 되어주었던 것처럼.

그의 지팡이는 이제 어둠을 더듬는다. 그의 지팡이는 이제 어둠 속에서 열리는 미지의 세계를 더듬는다. 그의 딸 안티고네에 의지하며 걸음을 내딛는 오디푸스는 젊은 날 알지 못했던 미지의 세계로 비로소 들어선다. 수수께끼는 명쾌한 답변이 달아버리는 미지의 세계를 열어 보인다. 신화의 언어가 우리에게 열어 보이는 것이 바로 미지의 세계이듯이. 경이로움은 결코 명쾌한 답변 속에 있지 않다. 경이로움은 단지 미지의 세계 속에 있을 따름인 것이다. 그리고 미지의 세계는 조심스러운 언어의 몸짓을 두르고 있는 어둠 속의 세계인 따름인 까닭에, 경이로움은 단지 어둠 속에서 마주치는 미지의 세계가 주는 선물인 따름인 것이다.

노년의 오디푸스는 안티고네에 의지하며 들어선 어둠 속에서 비로소 미지의 세계가 베풀어주는 경이로움을 맛보았을지 모른다. 그러기에 경이로움을 맛보기 위해서는 우리는 자신에게 우선 어둠부터 드리워야 할 것이다. 마치 경이로움은 어둠 속에서 비로소 우리의 손끝에 와 닿는 것이기라도 하듯. 그러기에 연인은 눈을 감고 사랑하는 이의 얼굴을 더듬는다. 그리고 손끝에 와 닿는 것은 다름 아닌 경이로움 아닌가.

亅海. “지리한 장마 끝에 서풍에 몰려가는 무서운 검은 구름의 터진 틈으로, 언뜻 언뜻 보이는 푸른 하늘은 누구의 얼굴입니까.”

『어느 시골 신부의 일기』의 대화들

그런들 어떠리? 모든 것이 은총이니.

하느님은 우리를 세상의 꿀이라 아니하고 세상의 소금이라 하셨다. 불쌍한 이 세상은 상처와 중기투성이 몸으로 거름더미 위에 누워있는 읍과 유사하다. 갈라진 피부에 소금을 뿌리면 타는 듯이 아프지만 썩는 것을 막기도 한다... 진짜 신부는 사랑 받을 수 없다.

법월에 든 사람들은 다른 사람들보다 먼저 지복의 잔을 마신 것을 겸연쩍어 한다. 그런데 은총이란 지복의 잔을 먼저 마신 것이다.

나는 영원히 닫힌 문이요, 빠져나갈 구멍이 없는 막다른 길이요, 거짓말이요, 멸망이로다. 회개해야 할 사람들에게 들어야 할 심연의 소리.

나와 구별되면서도 내 모습을 가진 친구, 어떤 다른 본체의 보이지 않는 존재가 옆에 있음을 느낀다. — 일기는 자연의 풍경을 보게 한다.

일기를 쓰는 유일한 이점이 있다면 자신에 대해 솔직해지는 것.

정상적인 생활은 누구에 대해서도 비밀이 있어서는 안 된다. — 만인에게서 비밀이 없다.

성 바오로 : 그리스도교가 이 세상에 진리를 하나 풀어놓았는데, 아무것도 이 진리를 막지 못할 것이다. 왜냐하면 이 진리는 미리 사람들의 양심 속에 깊숙이 숨어 있던 것이어서, 각자가 그 진리 속에서 자기 자신을 알아보았기 때문이다.

하느님은 가난한 자들에게 가난을 데리고 와서 : “그대들의 여왕이 여기 있

노라. 그러니 그에게 복종과 충성을 서약하라.”

가난의 명예를 보호하는 것은 교회뿐, 가난한 이는 항상 당신들 가운데 있으리라... 그리고 악마는 가난에게 말한다 : <네가 만일 옳디어 내게 경배하면 이 모든 것을 내게 주리라> ... 가난한 자는 애덕으로 산다.

나는 하느님을 가장 찾아내기 쉬운데서, 즉 가난뱅이 가운데서 찾네.

인간에게서 나오는 진정한 고통은 우선 하느님께 속하는 것 같다. 나는 그것을 마음속에 감손되이 받아 내것으로 만들고 사랑하려고 애쓴다. 이렇게 함으로써 <함께 한다>는 말씀의 뜻을 이해하게 된다. 왜냐하면 이 고통을 함께 하고 있기에. — 함께 함으로의 길은 고통을 함께 함으로의 길.

확실히 인간은 자기 자신의 적이다. 은밀하고 음험한 자기의 적이다. 악의 씨는 어디에 뿌리든 거의 틀림없이 싹이 튼다. 반면 선의 씨는 어떤 것이든, 짓눌리지 않으려면 비상하면서도 놀라운 행운이 필요하다.

예수 그리스도는 죄를 빼놓고서는 우리의 모든 비참을 거룩하게 만드시니...

우리에게 부끄러워하는 마음을 남겨 주는 잘못에 복이 있기를!

지옥이란 이미 사랑할 수 없게 되는 것. 덜 사랑함, 사랑이 옮겨갔음을 말한다.

우리가 살아 있는 동안은 환상을 품을 수 있습니다. 우리가 우리 힘으로 사랑한다고, 하느님께 의뢰하지 않고 사랑한다고 생각할 수도 있단 말입니다. 그러나 우리는 물에 비친 달 그림자에 손을 내미는 미치광이와 같습니다.

하느님은 사랑을 주재하는 것이 아니라, 사랑 그 자체이다.

증오는 무관심과 경멸. 마주함은 증오가 아니다.

만일 우리 하느님이 이교도의 신이나 철학자의 신이라서(내겐 둘 다 마찬가지로이지만), 아무리 높은 하늘에 피신한다 해도, 우리 불행은 정상으로부터 그 신을 떨어뜨릴 것입니다. 하느님께서서는 이미 우리를 마중 나와 계십니다.

주먹질하고, 그 얼굴에 침 뱉고 채찍질하고, 마침내 십자가에 못박고, 무엇
인들 못하겠습니까? 내 딸이여 그것은 이미 이루어졌습니다.

한 시간 전까지는 내 생활이 질서가 잡힌 것 같았고, 사물들이 제 자리에
있는 줄 알았습니다. 그런데 신부님이 그것을 뒤집어 놓았습니다.

하느님께서서는 우리가 우리 자신을 붙잡히 여기기를 원합니다. 그렇기도 하
려니와 우리 근심 걱정은 우리의 것이 아닙니다. 하느님이 그것을 모두 맡아
주십니다. 그래서 우리 근심 걱정은 하느님 마음속에 있습니다. 그렇기에 거
기로 찾아가 도전하고 모독할 권리가 우리에게 없습니다.

글자가 너무 작고 책장이 너무 얇아, 빨래하느라고 갈라진 험한 손으로는
넘길 수가 없었기 때문에 어머니는 이 책을 자주 읽지 않으셨다.

거짓말을 부끄러워 할 용기가 필요하다.

성모는 인류의 어머니이기도 하지만 인류의 딸(인간의 아들)이 이기도 하
지... 성모는 개선도 기적도 없었네.

음모와 계략에 대한 인내. 세상은 반항이 아니라 참아내는 것이며 무엇보다
다 허위의 시련을 견디어내야 되는 것.

은총은 자신을 잊는 것이다. 그러나 일체의 교만이 우리 안에서 죽어버린
다면 은총중의 은총은, 그리스도의 고통받는 지체중의 어떤 지체처럼 자기
자신을 사랑하는 것이리라.

이방인의 행적

어느 초행길.

기대 반 두려움 반으로 들어서는 어느 초행길.

두려움에 멈칫거리다가도 기대의 유혹에 이끌려 다시 내딛는 어느 초행길.

기대의 유혹이 어느덧 꿈의 화살을 당김에 그 알 수 없는 과녁을 향해 나아가는 어느 초행길.

그렇게 시골 처녀는 서울행 밤차에 몸을 실었고, 그렇게 젊은 학생은 이국행 비행기에 몸을 실었고, 그렇게 신출내기 교사는 첫 부임지 학교로 향한 시골버스에 몸을 실었고, 그렇게 젊은 신부는 갓 부여받은 사제의 소명을 가슴에 담은 채 저 멀리 보이는 시골 성당의 침탑의 부름에 이끌려 묵묵히 발걸음을 내딛었다.

또 그렇게 화가의 붓은 어둠의 화폭 위에 억제할 수 없는 정열의 흔적을 흘려 놓고, 또 그렇게 작가의 손끝은 맏하지 않는 종결의 열매를 더듬어가며 흩어지는 단어들을 끌어 모으고, 또 그렇게 연인의 입술은 약속과 기만으로 응결진 사랑의 이슬에 적셔들고...

모든 초행길은 낯선 길로 열리고, 초행길의 행적 따라 낯선 길을 간 추억도 새겨질 것이다. 초행길 위에서는, 낯선 길 위에서는 누구나 이방인이 되기 마련이다. 어둠의 화폭 위에 배어나는 형상은 화가에게는 어느덧 낯선 얼굴처럼 보일 것이며, 끌어 모은 단어들이 빚어내는 이야기는 작가에게는 어느덧 낯선 이야기처럼 들릴 것이며, 연인의 입술을 적시는 사랑의 이슬은 어느덧 연인에게는 낯선 삶의 수액처럼 느껴질 것이다. 사랑이 그러하듯 문학과 예

술의 창작 또한 이렇듯 낯선 길을 간 추억을 새겨감에 다름 아니라면, 작가도 화가도 연인처럼 늘 기대 반 두려움 반으로 초행길로 들어서는 이방인에 다름 아닐 것이다.

卍海는 말하고 있다.

“날카로운 첫 키스의 추억은 나의 운명의 지침을 돌려놓고 뒷걸음쳐서 사라졌습니다”

연인이라면 누구인들 “날카로운 첫 키스의 추억”을 간직하고 있을 것이다. 그리고 연인이라면 누구인들 “날카로운 첫 키스의 추억”을 삶의 “지침”으로 마음 속에 담고 있기 마련일 것이다. 비록 그 “추억”이 만해의 말처럼 자신의 운명의 지침을 완전히 돌려놓기까지는 않는다 할지라도, 하지만 “날카로운 첫 키스의 추억” 속에 열리는 삶의 행로는 결코 예전에 들어선 적이 없는 낯선 길 따라 열리지 않겠는가. “날카로운 첫 키스” 이후의 연인은 분명 예전의 그가, 예전의 그녀가 아닐 것이다. “날카로운 첫 키스” 이후 그와 그녀는 더 이상 홀로만의 그와 그녀가 아니다. “날카로운 첫 키스” 이후 그와 그녀는 서로가 서로의 분신이 되어 각자는 더 이상 자신만의 존재로 남지 않을 것이다.

낯선 길로 들어서는 것은 비록 “날카로운 첫 키스” 이후의 만해처럼 또 다른 누군가의 분신으로까지 되어버리는 경우가 아니라 할지라도 곧 삶의 행로를 바꾸어 가는 것이다. 낯선 길로 들어서는 것은 이렇듯 스스로 이방인의 길을 가는 것이리라. 낯선 길 따라 만남이 있듯이 이방인의 길 따라 만남이 있다. 이방인의 길 따라 ‘내가 아닌 존재’ 즉 ‘내가 모르는 낯선 존재’와의 만남이 있다. 때로는 당혹스럽게 하고, 때로는 두려움을 자아내고, 때로는 기대감을 자아내고, 때로는 경이감을 불러일으키고, 때로는 행복감에 젖게 하는 그러한 만남이.

만남은 낮은 곳에 있다. 그러기에 그러한 만남을 위해 자신을 늘 낮은 곳에 두고자 했던 한 젊은 신부가 있었다. 그 신부는 이방인의 행적을 일기로 옮겨 놓았다.

『어느 시골 신부의 일기』

기독교 정신을 작품의 바탕으로 삼고자 하였던 프랑스의 소설가들 가운데 순례자의 고뇌를 가장 적절히 옮기고 있는 작가, 조르주 베르나노스의 『어느 시골 신부의 일기』는 자신의 첫 교구 앙브리쿠르에 발을 내딛는 젊은 신부의 부임의 말로 시작된다.

“교구에서는 선과 악이 균형을 이루어야 합니다. 다만 무게 중심이 낮게, 그것도 아주 낮게 가라앉아 있을 따름입니다. 선과 악이 밀도가 다른 두 액체 처럼 서로 섞이지 못한 채 포개져 있다고 말하는 편이 더 나은 듯 싶습니다.”

작은 시골 마을을 보살피듯 바라보는 신부의 눈길. 이 눈길이 신부에게 보내는 마을 사람들의 감시의 눈초리와 어긋나게 되면서 신부는 이방인으로서 겪는 아무 것도 아닌 일들, 보잘것없는 속내 이야기를 생생한 일기로 남기리라 결심한다. 이 일기는 그의 모습을 닮은 자신의 분신이 되어, 그리고 그의 곁을 떠나지 않는 자신의 친구가 되어 삶의 마지막 날까지 계속된다.

브레송은 소설에 묘사된 냉대의 시선을 응시하는 신부의 시선을, 이 두 시선의 어긋남을 카메라에 담아 스크린에 복원한다. 카메라에 담긴 브레송의 『어느 시골 신부의 일기』는 바로 우리에게 신부가 겪는 불편한 일상을 증언하고 있다. 카메라의 눈은 겉으로 표출되기를 꺼리는 것을 마치 달갑지 않은 증인처럼 포착하고 있다. 카메라의 눈은 일상에 대한 증언인 일기와도 같다. 일기장

에는 표면적인 이야기가 기록되어 있지 않다. 일기장에는 표면을 들추면서 드러나는 것이 적혀 있다. 영화는 카메라의 눈의 입장을 알려주듯 증언의 일기의 한 구절을 들려주는 신부의 목소리로 시작하고 있다.

“특별히 신비로울 것도 없는 삶의 매우 보잘것없고, 별 의미 없는 비밀들을 더할 나위 없이 솔직하게 나날이 여기에 기록해 둔다고 해서 조금이라도 해가 되리라고는 생각하지 않는다.”

일견 빛이 배어 있는 듯한 표면 아래로는 그들이 드리워져 있다. 신부는 자신의 일기장에 그늘 속의 이야기를 기록하고 있다. 영화는 어둠을 들여다보듯 그늘 속의 이야기를 기록하고 있는 신부의 손에 들린 펜이 적어 놓는 어둠의 글씨를 보여주는 것으로 시작하고 있다. 어둠의 글씨를 적어 놓은 초등학교 공책이 펼쳐지고, 그 공책 속에는 펜 끝에 묻은 잉크 찌꺼기를 닦는 데 사용된 닳고 닳은 종이 조각 하나가 그 헤어진 모습으로 끼여져 있다. 마치 교구에서 이방인이 되어 버린 신부의 처지를 암시하기라도 하듯. 그리고 영화는 그 헤어진 종이 조각을 떠나 카메라의 눈을 마을의 풍경에 옮겨 놓고 있다. 카메라의 눈이 증언하는 마을의 풍경은 백작과 가정교사가 신부에게 던지는 야유 섞인 눈초리와 함께 펼쳐진다.

마을의 풍경은 신부에게 배타적이다. 야유 섞인 눈초리는 신부에게 접근을 허용하지 않는다. 신부는 접근을 시도하지만, 가까워지는 듯한 사람들도 이내 신부를 비껴가고 만다. 신부에게는 만남 대신에 야유 섞인 눈초리의 흘김 같은 비껴감만이 마을 속에서의 자신의 행적으로 남는다. 이렇듯 신부에게 마을의 풍경은 이방인의 행적만을 자신의 일기 속에 기록하도록 하고 있다. 카메라의 눈은 이 이방인의 행적을 추적하면서 표면적인 야유의 저변을 들추어내고 있다. 신부의 접근을 거부하는 야유는 그 이면에 은폐된 비밀을 지니고 있다. 신부를 향해 마을이 던지는 야유는 증언자를 원하지 않는 그 은폐된

비밀 때문이다.

이방인의 행적을 추적하는 카메라의 눈에 비친 마을의 풍경은 건강한 모습이 아니다. 신부를 향해 던지는 마을의 언어 야유는 건강한 언어가 아니듯이, 은폐된 비밀은 마치 은폐된 병처럼 은연중 마을의 풍경에 부패의 기미를 드리우고 있다. 작가가 이 은폐된 병을 가리켜 암이라고 지칭하고 있듯이, 신부는 마을이 암을 앓고 있다고 생각하기에 이른다. 신부 역시 마을과 마찬가지로 암을 앓고 있다. 다만 스스로 환자임을 모르는 마을과는 달리 신부는 자신이 건강한 몸이 아님을 알고 있을 따름이다.

신부에 대한 마을의 야유는 스스로 건강한 몸이라고 생각하는 자가 자신의 몸을 검진하려 드는 의사에게 보내는 야유와도 흡사하다. 하지만 신부는 자신 스스로도 건강한 몸이 아님을 알고 있는 의사일 뿐이다. 그러기에 신부는 그러한 의사처럼 신부로서의 자신의 위치와 입장만을 내세우지 않는다. 신부는 마을의 병을 치유하려 들지는 않는다. 다만 병의 실체를 밝히고자 할 따름이다. 그러기에 야유는 은폐된 병이 그 실체를 밝히려 드는 검진에 보내는 것이다. 여기에 신부와 마을 사람들 간의 관계가 있다. 신부를 찾아오는 사람이라곤 대부분 자신의 이익을 챙기려는 사람들뿐. 카메라의 눈은, 부인의 장례 비용을 아끼려고 자신의 몰염치한 행위를 합리화하는 뒤무셀 영감의 이기심 넘치는 얼굴, 어린 소녀들을 자신의 술집에 끌어들이면서도 전기를 끌어오다며 신부를 구슬리려 온 시장 보좌관의 위선의 얼굴 등을 증언하고 있다. 하지만 스스로 건강한 몸이라고 생각하는 자가 자신의 몸에 들이대는 청진기를 야유하듯, 카메라의 눈과 같은 신부의 눈길은 사악한 소녀 세라피타에게는 조롱거리에 지나지 않는다.

하지만 신부가 매일 자신의 책상머리에서, 마을 사람들의 자신에 대해 갖는 반감을 해소시켜 가며 스스로 해야 할 일을 묻기라도 하듯 희미한 빛줄기

아래 써내려 가는 어둠의 글씨는 비단 마을의 풍경만을 증언하고 있는 것이 아니라 신부의 영혼까지 증언하고 있다. 그러기에 어둠의 글씨는 마을 사람들의 야유조 언어와는 달리 건강한 언어로 씌어져 있다. 영화는 사실 첫 장면에서부터 병약한 몸이 기록하고 있는 건강한 언어를 보여주고 있는 것이다.

신부는 스스로 이 건강한 언어를 유지하기가 얼마나 힘든 일인가를 스스로 적어 가는 어둠의 글씨 속에서 깨닫는다. 하지만 자신에게 들려오는 야유조 언어를 담아 두지 않고 흘려 보내면서 신부는 건강한 언어가 세계 속에서 들려오는 또 다른 소리임을 알게 된다. 그는 여러 생명의 소리들을 듣는다. 새벽잠을 깨우는 동네 닭소리, 하루의 일과를 끝내고 집으로 돌아가는 농부의 수레바퀴 소리, 잠 못 이루는 신부의 침실 유리창을 무섭게 울리는 바람 소리, 진흙 탕 길 위를 질주하는 자동차 소리, 학교를 마치고 귀가하는 아이들의 웃음소리 등. 이 모든 소리에, 그 동안 자신이 놓쳤던 이 모든 생명의 소리에 신부는 귀를 기울이며 자신의 영혼이 그 소리로 진동할 수 있기를 기대한다.

자신의 영혼 속에서 진동하는 이 건강한 소리들에 인도되어 신부는 권태에 빠진 마을에 활력을 불어넣고자 청년회를 조직하고 또 그 건강한 마을 공간을 마련하고자 마을 유지인 백작을 찾는다. 백작은 신부를 반긴다. 사실 그 동안 신부에 대한 비호의적인 태도는 마을 사람들에게만 국한되었던 것도 아니다. 죽으면 모든 것이 끝장이라고 말하는 아르센느 신부처럼 다른 신부들 역시 새로운 젊은 신부를 불편한 존재로 여기고 있었다. 신부 학교에 다니는 아들들 둔 식료품 가게 주인을 제외한다면 백작은 마을 사람 가운데서 처음으로 신부를 호의적으로 대한다. 백작은 일단 신부의 계획에 동의를 표한다. 하지만 그의 동의는 신부가 바라는 마을의 건강을 위한 것이 아니다. 그의 동의는 마을 사람들의 야유에 비하면 얼핏 신부에게 지극히 호의적인 것으로 와 닿지만 실은 거기에는 저의가 깔려 있다. 신부는 또 다른 은폐된 비밀과 마주친다.

은폐된 비밀은 은폐된 비밀과 대립하면서도 공범 관계에 있다. 백작의 딸 샹탈의 시선은 위악적 조롱으로 가득하다. 이후 신부를 찾은 백작은 사냥한 토끼를 신부에게 선물하면서 또 다시 신부의 제안에 동의한 듯하면서도 정작 협조는 유보한다. 백작의 유보적인 태도에 깔린 저의는 전혀 의심치 않은 가운데 신부는 백작에게 그의 딸 샹탈의 얼굴에 드리워진 어둠을 경고하며 그 원인이 백작과 불륜 관계를 맺고 있는 가정 교사 루이즈에 있음을 알려 준다. 백작은 신부를 미친 사람으로 대하며 자리를 박차고 나온다. 은폐의 장막을 더욱 두텁게 드리우고자 하는 비밀일수록 그 저항이 거세지면서 스스로의 장막을 뚫고 나오듯이.

다시 찾은 백작의 저택, 하인은 보이지 않은 채 열리는 문. 백작은 부재중이고, 백작 부인이 신부를 맞는다. 부인과의 대화 중 신부는 과로로 실신하고, 신부의 건강을 염려하며 애정의 눈길로 신부를 보살피는 백작 부인. 그러나 그녀에게도 보이지 않는 비밀이 있다. 그녀의 비밀은 다른 은폐된 비밀들과는 달리 삶의 포기에서 비롯된 것으로서 자학적 성격을 띠고 있다. 어린 아들의 죽음 이후 마음의 문을 굳게 닫아버린 그녀는 신의 손길마저 거부하며 가족과의 말도 끊은 채 홀로만의 공간 속에 칩거하고 있다. 그녀는 사랑 상실이라는 지옥에 살고 있다.

자신의 가족관계 속에서의 백작 부인의 상황은 마을에서의 신부의 상황과도 대동소이하다. 이방인으로서의 백작 부인, 이방인으로서의 신부. 여기에 두 사람을 이어주는 고리가 있다. 그리고 이 고리는 노의사 델방드와도 이어진다. 부임 후 첫 6개월 동안 시달린 육체적 정신적 고통을 들어줄 이 아무도 없는 언어로, 어둠의 글씨 따라 흘러나오는 소리 없는 하소연으로 감내해 왔던 신부는 자신처럼 따돌림 받는 노의사 델방드를 찾아가 검진을 받는다. 치료받기에는 너무 늦었다는 의사의 진단에도 불구하고 신부는 제 몸이 비밀처

럼 품고 있는 병의심각성을 언뜻 이해하지 못한다. 신부와 동류 의식을 느낀 시골 의사는 그에게 종종 방문할 것을 권한다. 노의사는 신부의 정직한 시선에 매료되고, 그와 같이 정직한 눈을 지닌 부류들은 말투 또한 영혼의 상처를 드러내고 있다며 존경의 뜻을 표한다. 그러나 자포자기 상태에서 술을 위안 삼아 살아오던 의사는 얼마 후 자살로 이방인의 삶을 마감한다.

영혼의 증언으로서 신부의 일기는 그 어둠의 글씨로 신부를 주위 세계와 이어주고 있다. 마치 신부는 세계와의 고리를 끊어 버리지 않기 위해 그 어둠의 글씨를 한 자 한 자 기록해 가기라도 하듯. 또한 그 글씨 한 자 한 자가 바로 세계와의 고리를 형성해 가기라도 하듯. 신부에게 교리 강좌는 또 다른 형태로 어둠의 글씨를 읽어 가는 것과도 같다. 그에게 교리 강좌는 신부의 소임 그 이상의 것이다. 교리 강좌를 유일한 낙으로 삼고 살아가는 신부는 영특한 세라피타에게 종교적 희망을 건다. 하지만 이 아이는 그 간교함으로 다른 아이들 앞에서 신부를 우롱한다. 자신이 교리를 열심히 익히는 것은 신부의 아름다운 두 눈 때문이라며. 노의사에게는 영혼의 표현으로 비쳤던 신부의 두 눈은 영특한 아이에게는 육체적 매력으로 비쳐질 따름이다. 하지만 신부에게 육체적 매력은 굳이 악마의 유혹이라고 까지 말할 수 없는 것이라 할지라도 세계와의 고리를 형성하는 방법은 될 수 없는 것이다.

신부에게 육체적 매력은 오히려 이방인으로서의 고독감만을 더하게 할 따름이다. 신부에게 어둠의 글씨는 나날이 고독한 영혼의 증언으로 되어 간다. 병약한 신부의 몸은 고독의 무게를 견디지 못한다. 기도마저 힘들어져 도움을 구하러 온 젊은 신부에게 토르시 마을의 노신부는 젊은 신부에 대한 비판이 여자들의 험담에서 비롯함을 간파하고 있다. 노신부에게 여자는 모두 악마일 뿐이다. 하지만 악마로서의 여자는 노신부에게 부정의 대상이 아니라 오히려 타협의 대상이다. 마치 악마는 늘 악마와의 계약을 요구하듯이. 노신

부는 젊은 신부에게 악마와 계약을 맺을 것을 충고한다.

젊은 신부는 악마와의 계약을 거부한다. 하지만 계약을 거부당한 악마는 이내 보복을 꾀하기 마련이다. 한밤중에 깨어나 기도하는 신부. 악마의 보복인 양 그에게, 마을 전체가 신부를 원망하고 있으니 가급적 빨리 교구를 떠날 것을 충고하는 한 통의 익명의 편지가 전달된다. 또 다시 잠 못 이루는 밤. 신부는 고독을 견디지 못해 신을 찾는다. 하지만 악마의 보복은 신부에게는 그 필체를 알아 볼 수 있는 익명의 편지에 그치지 않는다. 악마의 보복은 익명의 편지보다 훨씬 음험한 것이다. 사실 신부가 그 편지 속의 충고대로 교구를 떠난다고 해서 악마가 원하는 바를 얻게 되는 것은 아닐 것이다. 계약을 거부당한 악마가 신부에게서 얻고자 원하는 것은 신부로서는 그 무엇보다도 원하지 않는 것이다. 신부는 그 무엇보다도 신으로부터의 버림받음을 원치 않는다. 악마의 보복이 마침내 실현되기라도 하듯 신부는 말한다. “신은 나를 떠났다”라고.

악마의 보복에 희생당한 신부. 신부는 자신도 모르게 내뱉은 이 한 마디 말에 어느덧 지금까지 걸어온 자신의 길이 진정한 성직자로서의 길이 아니었음을 알게 된다. 교구에 첫발을 내딛은 이후 그는 주위의 야유 속에서 거처야 할 시련을 거치고 있다고 생각하였지만, 지금까지의 시련은 시련이라고 말할 수 없는 것임을 신부는 알게 된다. 이 한마디 말은 그에게 정작 거처야 할 시련은 이제부터임을 알려준다. 왜냐하면 그에게 시련은 주위 세계로부터 오는 시련이 아니라 바로 자신으로부터 오는 시련이기 때문이다. 신부에게 있어 진정한 시련은 영혼의 시련이려니, 이 한마디 말은 그에게 영혼의 시련이 시작되었음을 알려준다.

이제 신부는 단지 교구 속에서만 이방인으로 되어 버린 것이 아니다. 이제 신부는 자신의 믿음 속에서도 이방인으로 되어 버린 것이다. 이제 그는 더 이

상 자신의 믿음 속에 안주할 수 없다. 고독한 영혼의 증언으로서 어둠의 글씨는 더 이상 세계 속에서 고독한 자의 증언이 아니라 자신의 믿음이 귀의처를 잃어버린 고독한 자의 증언이다. 이제 갈 곳 잃은 믿음은 어둠의 글씨로 갈 곳을 찾아 나선다.

어둠의 글씨는 그 한 자 한 자가 새로 내딛는 신부의 발걸음과 같다. 병약한 신부의 발걸음은 스스로 확신했던 믿음에 인도되어 내딛었던 예전의 자신감 넘치는 발걸음이 아니라 이제는 믿음 그 자체를 새로이 다져가며 또한 믿음의 귀의처를 찾아가는 순례의 발걸음이다. 신부는 이제 병든 교구의 영혼을 구하고자 교구로 발걸음을 내딛는 것이 아니라 병든 자신의 영혼을 구하고자 교구로 발걸음을 향한다. 마치 자신에게 그 동안 시련만을 안겨주었던 교구 속에 믿음의 귀의처가 있더라도 하듯. 하여 그는 그 동안 자신이 기피하였던 위약을 찾아가 다시금 자신에게 가해지는 위약의 야유를 더 이상 시련으로 받아들이지 않는다. 그의 눈에 위약은 더 이상 부정의 대상으로만 비쳐지지 않는다. 그의 눈에 위약은 이제 믿음의 귀의처로 들어서는 길목에 자리하고 있는 것처럼 비쳐진다.

그 길목에서 신부는 상탈을 만난다. 그는 자신에게 위약적 조롱을 보냈던 상탈을 더 이상 심판자의 시선으로 대하지 않는다. 상탈이 자신에게 보내는 위약적 조롱에는 그녀의 은폐된 비밀이 담겨 있음을 신부는 감지한다. 이제 신부에게 그녀의 은폐된 비밀은 단순히 밝혀내어야 할 것이 아니라 자신이 들어서야 하는 곳으로 비쳐진다. 그녀의 은폐된 비밀은 신부에게는 바로 순례의 발걸음을 내딛어야 하는 곳이다. 그러기에 상탈은 고해 성사를 요구하는 신부의 진실함에 거부할 수 없는 힘을 느끼고 어머니, 아버지, 가정교사 루이즈에 대한 자신의 증오심을 토로한다. 증오심은 그 대상의 파멸을 갈구한다. 증오심은 파멸의 화염이다. 그 화염 속에 휩싸인 상탈은 증오심의 대상을 파

떨시키고자 자신을 파멸시키려고 했음을 신부에게 고백한다. 상탈의 복수는 정신적인 것이었다. 그녀는 스스로를 도덕적으로 파멸시킴으로써 가까운 주위 사람들에게 도덕적 정신적 고통을, 부도덕한 자가 아니면 헤어날 길 없는 그 가혹한 정신적 고통을 안겨줌으로써 그들을 파멸시키고자 하였던 것이다. 상탈의 복수는 죄의식을 조장하는 데 있었던 것이다. 상탈은 주위 사람들에게 대한 자신의 복수를 위해서라면 스스로 창녀라도 되겠다는 의지가 담긴 증오의 편지를 신부에게 보여준다. 신부는 상탈의 은폐된 비밀이 그 흔적마저 남기지 않도록 편지를 태워버린다.

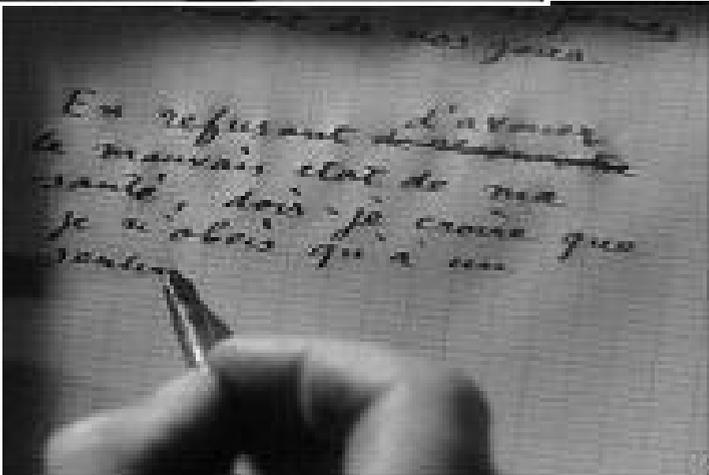
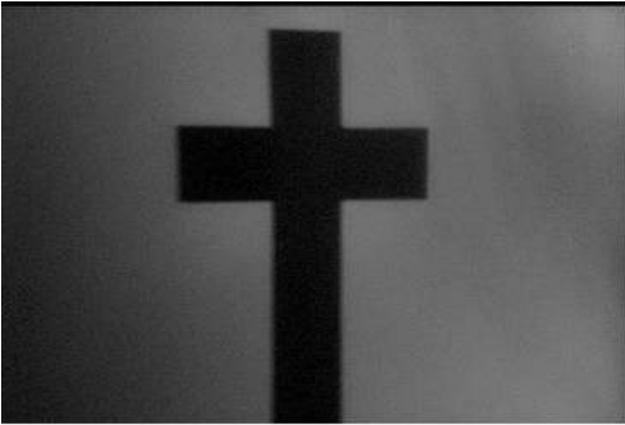
또 다시 내딛는 순례의 발걸음. 신부는 백작의 저택을 찾아간다. 다시금 백작은 부재중이고, 백작 부인이 그를 맞이들인다. 그에게 백작 부인은 이방인이 아니다. 또한 백작 부인 그 역시 이방인 아니다. 둘은 이전부터 각자 지니고 있었던 이방인의 심정을 나누고 오고 있었던 사이이다. 동류 의식 속에서 이미 하나의 고리로 이어져 있었던 백작 부인에게 신부는 그 동안 자신이 겪은 영혼의 시련을 들려준다. 고독한 그녀에게는 아무런 믿음이 없다. 그러한 그녀에게 신부는 자신이 믿음의 인간이었음에도 불구하고 실은 그 믿음이 귀의치를 잃어버리고 있었음을 들려준다. 그는 그녀에게, “신은 사랑을 주재하시는 분이 아니라 신이 곧 사랑이다”라고 말하면서 그녀의 고독한 영혼을 위로한다. 사실 상탈은 자신을 증오심으로부터 자유로워지게 해줄 수 있는 사람을 필요로 했듯이, 백작 부인은 자신을 위로해 줄 수 있는 사람을 필요로 하고 있었던 것이다. 또한 바로 거기에 신부가 가야 할 길이 있었던 것이다. 순례의 발걸음을 내딛으면서부터 신부는 그 길로 들어서고 있었다. 자신이 그토록 찾고 있었던, 자신의 고독한 영혼을 위로해 주는 사람, 신부에게 부인은 신부가 영원히 어린 아이로 남아 있기를 기도하겠다고 오랜만에 안식을 취한다.

집으로 돌아 온 신부. 그는 다시 어둠의 글씨를 써내려 간다. 이제 어둠의 글씨는 단순히 이방인의 행적만을 기록하고 있지 않다. 이제 어둠의 글씨는 순례의 행적이다. 순례의 행적을 기록해 가던 그의 일기장에 엮여진 잉크가 번져 나간다. 마치 엄습하는 더 큰 어둠이 어둠의 글씨를 뒤엎듯이. 곧 이어 그는 백작 부인의 부음을 접한다. 시신 앞에서 성호를 긋는 신부는 자신이 가지지 못한 것을 줄 수 있다는 사실에 경이로움을 느끼며 부인을 위해 기도한다.

하지만 더 큰 시련이 그를 기다리고 있다. 믿음의 귀의처로 향한 길목에서. 장례식이 끝난 후 그는 토르시의 노신부를 만난다. 노신부는 백작 부인의 죽음을 신부의 탓으로 돌리는 교구 사람들의 비난에 관해 이야기를 꺼낸다. 신부는 그녀가 죽음을 맞이하기 전에 평온을 되찾게 해준 것에 대해 감사의 뜻을 표하는 한 통의 편지를 이미 받았던 터에 그녀가 평온 속에서 죽음을 맞이하였음을 알고 있다. 그 동안 젊은 신부에게 악마와의 계약을 충고해 왔던 노신부, 그는 이제 젊은 신부로 인해 백작 부인이 평온한 죽음을 맞이할 수 있었음을 알게 된다. 『카라마조프 사람들』의 수도원장이 망나니 만아들 드미트리에게 무릎을 꿇고 축복을 간청했듯이, 노신부는 젊은 신부에게 자신에게 축복을 내려줄 것을 간청한다. 마치 젊은 신부가 건강한 영혼의 소유자라 기도 하듯.

하지만 건강한 영혼의 소유자에게 육체는 나날이 죽음에 가까이 다가간다. 신부는 진료차 릴로 떠난다. 대도시 릴의 병원 의사는 그에게 위암 말기 환자라는 선고를 내린다. 의사 역시 신부처럼 건강한 몸이 아니다. 마약 환자인 의사는 신부처럼 아픈 몸이다. 아픈 몸이 아픈 몸에게 죽음이 임박했음을 알린다. 의사가 자신의 아픈 몸에 저항하며 치료를 계속하듯 신부는 자신의 아픈 몸에 저항하며 계속 기도하려 한다. 이제 기도마저 어렵다. 이제 기도는 더 이상 단순한 의식이 아니다. 이제 기도는 그 자체가 곧 시련이요 투쟁이

다. 이제 기도는 믿음의 귀의처로 향해 내딛는 마지막 순례의 발걸음이다. 이렇듯 밤끝으로의 여행을 마감하는 신부 최후의 모습을, 그의 친구 뒤프레티가 타이핑한 편지의 한 구절이 전하고 있다. 영화는, “그런들 어떠하리, 모든 것이 은총인데”라는 유언의 목소리와 함께 십자가가 클로즈업되는 것으로 끝난다. 마치 십자가에서 끝맺는 젊은 예수의 삶을 떠올리려는 듯...



「프랑스 영화의 어떤 경향」

이 노트들은 프랑스 영화에 있어서의 한 경향— 소위 심리적 사실주의라 일컬어지는— 을 정의하고, 아울러 그 한계를 개괄해보는 것만을 목적으로 씌어진 것이다.

10편 혹은 12편의 영화들

매년 100여편의 프랑스 영화가 출시되고 있어도, 10편 혹은 12편만이 비평가들과 시네필들의 관심을, 이것은 결국 카이에 뒤 시네마의 관심일진데, 끌 만한 것이라는 사실을 누구나 알고 있다.

이 10편 혹은 12편의 영화는 우아하게 <품위의 전통>이라 불린 것을 형성하고, 그 의도에 따라 외국 언론의 찬사를 강요하여, 매년 칸느와 베니스에서 두 번씩 프랑스의 특성을 옹호하고 있다. 1946년부터 이 영화제에서 프랑스 영화들은 꽤나 규칙적으로 황금 사자상과 대상이라는 메달들을 휩쓸고 있다.

유성 영화 초기 프랑스 영화는 미국 영화를 충실하게 베꼈다. 『스카페이스』의 영향으로 프랑스에서는 재미있는 『페페 르 모코』를 만들었으며— 프랑스 시나리오의 발전은 그 가장 명확한 진보를 말할 것도 없이 프레베르에게 빚지고 있었는데— 『안개 낀 부두』는 시적 레알리즘이라 불린 유파의 걸작으로 남아 있다.

제2차 세계대전과 전후를 거치면서 프랑스 영화는 큰 변화를 겪는다. 내적

인 압력에 의해 — 『밤의 문』을 마지막으로 사라졌다고 말할 수 있는 — 시적 사실주의가, 클로드 오텍-라라, 장 들라느와, 르네 클레망, 이브 알레그레 및 마르셀 파글리어로 덕분에 유명해진 심리적 사실주의로 대체된 것이다.

시나리오 작가의 영화들

예전에 들라느와가 『꿈추와 그림자 드리운 곳』을, 클로드 오텍-라라가 『사랑에 빠진 배관공』과 『연애편지』를, 이브 알레그레가 『꿈속의 상자』와 『새벽의 악마들』을 썼음을 분명히 기억하고 있고, 또 이 영화들 모두가 정확하게 엄격한 경제적 기획으로서 인정되고 있음을 진정 기억하고 싶지는 않지만, 이 시네아스트들의 성공과 실패 여부는 그들이 선택하는 시나리오에 좌우되기 때문에 『전원교향곡』, 『육체의 악마』, 『금지된 장난』, 『회전목마』, 『한 남자가 도시를 걷다』는 본질적으로 시나리오 작가의 영화임을 시인해야 하리라.

그리고 프랑스 영화에서의 명백한 발전은, 본질적으로 시나리오 작가와 주제의 쇄신, 과감한 걸작의 채택, 마지막으로 난해하다고 여겨지는 주제들을 이해할 수 있다는 관객들에 대한 신뢰감에 근거한다. 이 때문에 여기서는 시나리오 작가들, 명확하게 말해서 <품위의 전통> 한 복판에 있는 심리적 사실주의에서 유래하는 시나리오 작가들만이 논의될 것이다. 장 오랑슈, 피에르 보스트, 잭끄 시귀르, 알리 장송(신기법), 로베르 시피옹, 롤랑 로덴바끄 등...

오늘날 누구나 알고 있듯이.....

잊혀진 두 단편을 촬영하면서 연출에 손을 댄 뒤, 장 오랑슈는 각색 전문가가 되었다. 1936년 그는 아누이와 함께 『선언할 것 없는 당신』과 『빈틈없는

섬사람들』의 대사를 맡았었다. 같은 시간 피에르 보스트는 *NRF*紙를 통해 썩 훌륭한 중편 소설들을 발간하였다. 오랑슈와 보스트는 처음으로 『두스』를 각색하고 대사를 쓰면서 한 팀이 되었는데, 연출은 클로드 오탕-라라가 맡았다. 오늘날 누구나 알고 있듯이, 오랑슈와 보스트는 일반인들이 지니고 있던 각색에 대한 상념을 뒤엎음으로서 각색에 새로운 생명을 주었고, 또한 사람들이 말하듯, 문자를 존중하는 낡은 선입관 대신, 정신을 존중하는 정반대의 선입관으로 바꾸어 놓아 다음과 같은 과감한 경구를 쓰는 지경에 이르렀다 : “곧이 곧 대로의 각색은 배반이다”(Carlo Rim, *Travelling et Sex-appeal*).

치환의 수법...

오랑슈와 보스트가 작업하는 것과 같은 그러한 각색에 있어서 시금석은 소위 치환이라는 수법이다. 이 수법은 소설 속에는 촬영할 수 있는 장면과 촬영할 수 없는 장면들이 존재하며, 촬영할 수 없는 장면들을 (예전에 그러했듯이) 삭제할 것이 아니라 그것과 등가를 지닌 장면들 다시 말하자면 소설의 저자가 영화를 위해 썼을 만한 장면들을 만들어내야 한다는 사실을 전제로 하고 있다.

“왜곡 없이 만들어내자”, 이것이 오랑슈와 보스트가 즐겨 사용하는 구호인데, 그들은 생략에 의해서도 왜곡이 일어날 수 있음을 간과하고 있다. 오랑슈와 보스트의 체계는 그의 원칙 표현에서도 그토록 매혹적이라 그 기능을 정밀하게 검증하려는 생각을 해 본 사람이 아무도 없었다. 사소하지만 바로 이것이 내가 여기에서 시도하고자 하는 것이다.

오랑슈와 보스트의 명성은 모두 명확히 두 가지 점에 근거하고 있다.

- 1) 그들이 각색하는 작품 정신에 대한 신뢰성
- 2) 그들의 각색 재능

1943년부터 오랑슈와 보스트는 서로 함께 각색하고 대사를 써왔다. 미셸 다베의 『두스』, 지드의 『전원교향곡』, 라디게의 『육체의 악마』, 케플렉의 『틸르 드 생의 교장』(『신은 인간을 필요로 한다』), 프랑스와 브와예의 『알 수 없는 게임』(『금지된 장난』), 콜렛트의 『이삭이 나지 않는 밭』. 더 나아가서 『어느 시골 신부의 일기』를 썼지만 영화화되지는 않았고, 잔 다르크에 관한 시나리오를 썼으나 그 일부만을 장 들라노와가 영화화했으며, 마지막으로 클로드 오탕-라라가 연출한 『붉은 여인숙』을 각색하고 대사를 썼다. 각색된 작품들과 작가들의 영감에 있어서의 심오한 다양성을 주목해야 할 것이다. 미셸 다베, 지드, 라디게, 케플렉, 프랑스와 브와예, 콜렛트와 베르나노스의 정신에 충실하는 데 있는 이 난제를 해결하려면 스스로 매우 드문 축소된 개성과 독특한 절충주의를 지녀야 한다고 생각한다.

또 한 가지 생각해야 할 점은 오랑슈와 보스트가 가장 다양한 연출자들과의 협력의 길을 걸어왔다는 것이다. 예를 들어 장 들라노와는 흔히 신비적 모랄리스트로 여겨지고 있다. 그러나 『야만적 소년』의 자질구레한 천박함, 『진실의 순간』의 비루함, 『나폴레옹街』의 하찮음은 이러한 성향의 단절성을 꽤나 잘 드러낸다. 반면 클로드 오탕-라라는 그의 비-순응주의, “앞선” 사고, 치열한 반-교권주의로 잘 알려져 있다. 이 시네아스트가 아직도 그의 영화를 통해 자신에게 충실하다는 장점을 인정하자. 2인조에서 보스트가 테크니션이라면 공통 작업에서 정신적 부분은 장 오랑슈에게로 귀결되는 듯하다.

그렇지만 예수회에서 성장한 장 오랑슈는 그 추억과 반항 둘 모두를 동시에 간직하고 있었다. 그가 초현실주의자들과 가까워진 것은 30년대 무정부주의 그룹들에 공감을 느꼈기 때문인 것 같다. 이 사실은 그가 얼마나 강한 개성을 지녔는지, 지드, 베르나노스, 케플렉, 라디게의 개성과는 결코 양립할 수 없는 것처럼 여겨지는 지를 설명해준다. 그러나 작품들을 꼼꼼히

살핌으로써 우리는 아마도 더 많은 것을 알게 될 것이다.

아메데 에프르 사제는 『전원교향곡』을 매우 탁월하게 분석해내어 문학작품과 영화화된 작품과의 관계를 어떻게 정의 내려야 할지 알고 있었다 : “지드에 있어서 신앙을 종교적 심리학으로 축소시키는 것, 이제 이 심리학을 더욱 궁핍한 심리학으로 축소시키는 것... 이제 이런 질적 저하에, 미학자들에게는 매우 잘 알려진 법칙에 따라서, 양적 증가가 따를 것이다. 새로운 인물들을 추가해보자. 몇몇 감정의 재현을 담당하고 있는 피엣트와 카스테랑을. 비극이 드라마가, 멜로드라마가 된 것이다.”(『영화에서의 신』, p.131)

이 유명한 치환의 수법 가운데 나를 당혹하게 하는 것은, 소설이 촬영할 수 없는 장면들을 포함하고 있다고 하는 점을 전적으로 확신할 수 없다는 것이며, 촬영할 수 없다고 천명한 장면들이 모두에게 그러한 것인지는 더욱 확실치 않다. 베르나노스에 충실한 로베르 브레송을 높이 사면서 앙드레 바쟁은 그의 유명한 평론 「로베르 브레송의 문체론」을 다음과 같이 끝내고 있다 : “『어느 시골 신부의 일기』 이후 오랑슈와 보스트는 각색에 있어 비올레-르튀에 다름 아니다.”

브레송의 영화를 칭찬하고 인정하는 사람들은 저마다, 샹탈의 얼굴이 “조금씩 점차 드러나는”(베르나노스) 고백실에서의 훌륭한 장면을 기억하고 있다. 수년 전 장 오랑슈가 『일기』를 각색(베르나노스가 거부해버린)하고 있을 무렵, 그는 이 장면을 촬영할 수 없다고 판단하고 아래에 인용하는 장면으로 대체해버렸다.

“어디 당신 말을 들어볼까요, 여기서?”

“난 결코 고해 따위는 안 해요”

“그래도 어제 분명히 당신은 고해성사를 했는데, 오늘 아침 성체배령을 했으니?”

“난 안 했어요, 성체배령은.”

신부는 매우 놀라 그녀를 바라본다.

“미안한 예기지만, 당신에게 성체배령을 했었는데”

상탈은 재빨리 아침에 붙들고 있던 기도대쪽으로 멀어진다.

“와서 보세요”

사제는 따라간다. 상탈이 자신이 놓아둔 미사 책을 가리킨다.

“이 책 좀 보세요 신부님. 아마도 난 이제 그 책에 손댈 권리가 없는 것 같군요.”

매우 당황한 신부는 책을 펼치고 책장 사이에서 상탈이 뺀어 놓은 성체를 발견한다. 깜짝 놀란 아연실색한 얼굴을 하고 있다.

“빵을 뺐었어요” 하고 상탈이 말한다.

“알아요” 하고 신부가 생기 없는 목소리로 말한다.

“이런 건 처음보지요, 안 그래요?” 하고 상탈이 힘을 주어, 거의 의기양양하게 말한다.

“그래, 한번도 못 봤지.” 걸음으로는 매우 평온해 보이는 신부가 대답한다.

“신부님께서 해야 할 일을 알고 계신가요?”

신부는 잠시 눈을 감는다. 생각하고 기도하고 나서 말한다.

“고치는 것은 매우 간단하지. 그러나 죄를 범하는 것은 끔찍한 일이지.”

그는 펼쳐진 책을 들고 제단 쪽으로 향해 간다. 상탈이 뒤를 따라간다.

“아뇨 끔찍하지는 않아요. 끔찍한 것은 죄의 상태에서 성체를 받는 일이죠.”

“그러니까 죄의 상태에 있었다는 말인가요?”

“다른 사람들보다는 덜하지만, 그들이나 매 한가지죠.”

“심판은 금물이요.”

“심판하는 것이 아니라 저주하고 있죠.” 상탈이 강하게 말한다.

“그리스도의 육신 앞에서 조용히 하시오!”

그는 제단 앞에 무릎을 꿇고 책 속의 빵을 꺼내 삼킨다.

신앙에 관한 논쟁으로 책 한 복판에서 신부와 아르센느라는 아둔한 무신론자가 대립한다 : “죽으면 모든 게 끝장인데!” 아르센느와 또 다른 신부 사이의 논쟁은 그 신부의 무덤에 관한 각색에서 마지막 장면이 된다. “죽으면 모든 게 끝장인데!”라는 이 문장이 영화의 마지막 대구로 들어가게 되어 있었는데, 이 문장은 어쩌면 관객이 기억하는 유일한 것을 담고 있는 것인지 모르겠다. 베르나노스는 마지막 부분을 마감하면서 “죽으면 모든 게 끝장인데!” 라고 말하지 않고 “그러한들 어찌리, 모두가 은총이거늘”이라고 말했다.

“배반 없이 만들어낼 것”이라고 그대는 말하지만, 내가 보기에는 많은 배반에 비해 창작은 꽤나 적은 것 같다. 한두 개 정도의 세부사항 말고는. 오랑슈와 보스트는 『어느 시골 사제의 일기』를 영화화할 수 없었다. 베르나노스가 살아 있었기 때문에. 로베르 브레송은, “베르나노스가 살아 있어 자신은 작품과 함께 더욱 자유를 누렸었다”라고 선언했다. 이렇게 오랑슈와 보스트는 작가가 살아 있기에 곤란을 겪지만, 브레송은 작가가 죽어버려 곤란을 겪는다.

이 발췌한 글을 대강 훑어 본 결과 다음과 같은 결론이 나온다.

- 1) 말그대로 항상 고의적으로 정신을 왜곡하려는 관심
- 2) 아주 두드러진 독신 행위와 연사 취향

정신에 관한 이러한 불충실성은 『육체의 악마』의 품위마저 저하시킨다. 이 연애 소설은 반군국주의, 반부르주와 영화가 되어 버렸으며, 사랑에 빠진 목사에 관한 이야기인 『전원교향곡』의 지드는 베아트릭스 백끄 같은 작가에 속하게 되었고, 『틸르 드 쟁의 교장』은 그 모호한 제목에 대항해서 『신은 인간을 필요로 한다』라는 제목으로 바뀌는데, 여기에서 우리에게 비친 ‘틸르 드 쟁’ 섬 주민들은 마치 뷔뉘엘의 『끝없는 대지』에서의 그 유명한 “천치”들 같았다.

독신 행위와 그 연사의 경우 그것은 주제, 연출가 게다가 스타에 따라, 다소 은밀하게, 한결같이 명백히 드러난다.

참고로 『두스』의 고해실 장면, 『육체의 악마』의 마르트를 매장하는 장면, 『어느 시골 신부의 일기』의 각색에서의 성체를 모독하는 장면, 『붉은 여인숙』의 전 시나리오와 페르낭텔이라는 인물, 『금지된 장난』의 전체 시나리오(묘지에서 벌어지는 소동)를 연상해 보자.

그러니까 이 모든 것으로 인해 오랑슈와 보스트는 순수하게 반-교권주의의 작가로 지칭될 수도 있겠지만, 당시는 신부 영화가 유행이기도 해서 우리 작가들은 이 유행을 따른 것이다. 그러나 그들 생각에 자신들의 확신을 드러내지 않는 것이 적당하였기에 독신과 독신적 언사, 이중적으로 이해되는 대사들이 여기저기 등장하여 친구들에게 제작자를 몰아가면서 제작자를 만족시키는 기술, 역시 만족한 “많은 관객”을 몰아가는 기술도 증명해보였다.

이 수범에는 알리바이즘이라는 이름이 걸 맞는데, 알리바이즘은 용서받을 만한 것이며 지적으로 창작하는 데 있어 끊임없이 어리석음을 가장해야 하는 시기에는 필수적이기도 한 것이다. 그러나 “제작자를 의도대로 몰고 가는” 것은 정당할지 몰라도 지드, 베르나노스, 라디게를 “재창작”하는 것은 거의 언어도단 아닐까?

실제로 오랑슈와 보스트는 세상 어느 시나리오 작가들처럼, 전전의 스파크나 나탄손처럼 작업하고 있다.

그들의 정신을 따르면 모든 이야기에는 A, B, C, D 라는 인물이 있다. 이 방정식에서는 모든 것이 그들만이 아는 기준에 의거하여 구성된다. 애정관계는 잘 짜여진 대칭관계에 의거하여 구성되어, 몇몇 인물들이 사라지고 다른 인물들이 새롭게 태어나, 대본은 원작에서 점차 멀어져 조잡하지만 현란한 하나의 별개 작품이 되어, 새로운 영화가 품위의 전통에 한 걸음 한 걸음 찬란하게 입성한 것이다.



악마의 침(唾液)*

이런 일을 어떻게 이야기해야 할지 도무지 알 수가 없다. 1인칭이나 2인칭으로 이야기해야 할지, 3인칭 복수를 사용해야 할지, 아니면 아무짝에도 쓸모 없는 형식을 계속 만들어내야 할지 알 수가 없다. 이렇게 얘기하면 어떨까. “나는 달이 뜨는 것을 그들이 보았다”라든가 “나는 우리 눈알이 아프다”라고 말이다. 또 이런 얘기는 어떨까. “너 금발의 여자는 나의 너의 그의 우리들의 너희들의 그들의 얼굴 앞으로 지나가는 구름이었다.” 이런 제기랄.

이야기를 쓸 준비를 해놓고 흑맥주나 한잔하러 나가버린다면, 그래서 기계 혼자 쓴다면(나는 타자기로 글을 쓰고 있기 때문이다) 그 이야기는 완벽할 것이다. 말한다고 할 수는 없겠지만 완벽한 것은 틀림없다. 이처럼 여기서 이야기를 해야 하는 구멍 역시 기계인데(종류는 다르다. 콘택스 카메라 1. 1. 2. 이다) 어찌면 나, 너, 그 여자 — 금발의 여자 —, 구름보다는 기계가 기계에 대해서 더 잘 알지도 모른다. 하지만 그것은 요행을 바라는 것이다. 내가 밖으로 나간다면 이 레밍턴 타자기는, 작동하던 물건이 움직이지 않을 때 그렇듯이, 지극한 정적을 머금고 책상 위에 우두커니 있을 것이다. 그러므로 나는 글을 써야 한다. 이런 일을 이야기하려면 우리들 가운데 누군가는 글을 써야만 한다. 차라리 내가 죽었다고, 다른 사람이나 사물보다 이야기에 덜 간여한다고 말하는 편이 나을 것이다. 나는 구름밖에 본 것이 없으며, 무심하게 생각할 수 있고, 무심하게 글을 쓸 수가 있고(저기, 잭빛 테두리의 구름이 지나간다), 또 무심하게 회상할 수 있으니, 사실 나는 죽어 있다(그리고 나는 살

* 훌리오 코르타사르(Julio Cortzar) / 박병규 옮김.

아 있다. 때가 되면 알겠지만, 이는 누구를 속이려는 것이 아니다. 어떻게든 이야기를 시작해야 하기 때문에 이 지점에서, 즉 과거로 돌아가 출발점에서 시작했다. 아무튼, 이 지점은 무언가를 이야기하고자 할 때 가장 바람직한 곳이기도 하다).

문득 내가 이 이야기를 해야 하는 이유가 무엇인지 되물어본다. 그러나 모든 일에 이유를 되묻는다고 하자. 단순한 예로, 저녁 초대를 받아들인 이유라든가(지금 비둘기 한 마리가 날아가는데, 내게는 참새처럼 보인다) 혹은 재미 있는 이야기를 들었을 때 도저히 참을 수가 없을 정도로 입이 근질근질하고, 그래서 옆 사무실에 들어가 그 이야기를 해야만 속이 후련해지고 일이 손에 잡히게 되는 이유를 되묻는다고 하자. 내가 아는 한, 이런 일을 명쾌하게 설명할 수 있는 사람은 없다. 그러므로 이것저것 따질 필요 없이 이야기하는 것이 최선책이다. 아무튼 숨쉬는 일이나 신발 신는 일을 부끄럽게 여기는 사람은 없는데, 이런 일은 항상 있는 일이기 때문이다. 그러나 이상한 일이 일어나면, 그러니까 신발 속에 거미가 들어 있다거나 숨을 쉴 때 깨진 유리 조각 같은 통증을 느낀다면, 그때는 이야기를 해야 한다. 사무실 사환이나 의사 선생님에게 이야기를 해야 한다. 저, 의사 선생님. 숨을 쉴 때마다... 이야기를 하면 입이 가려운 증상은 사라지기 마련이다.

이왕 이야기를 시작하기로 했으니, 우리 조금 순서를 지키도록 하자. 그러니까 지금부터 꼭 한 달 전인 11월 7일 일요일로 거슬러 올라가 이 집 계단을 내려가 보도록 하자. 어떤 사람이 6층에서 내려온다. 때는 일요일이고, 11월의 파리라고는 믿을 수 없을 만큼 날씨가 화창하다. 그 사람은 여기저기 다니며 구경도 하고, 사진도 찍고 싶은 마음이 굴뚝같다(왜냐하면 우리들은 사진 사였으며, 현재 나는 사진사이기 때문이다). 이런 이야기를 할 방법이 묘연하다는 것은 이미 알고 있다. 그러므로 반복해서 이야기하는 것을 조금도

두려워하지 않는다. 이야기를 하고 있는 진정한 주체가 누구인지 아무도 모르기 때문에 일이 어렵다. 그 주체가 나인지, 발생한 사건인지, 내가 지금 보고 있는 것(구름과 이따금씩 보이는 비둘기 한 마리)인지 알 수가 없다. 어쩌면 그저 나에게만 진실일 뿐인 어떤 진실, 그러니까 근질근질한 내 입과 어떻게든 이 일을 끝내고 밖으로 뛰쳐나가고 싶은 욕망에서만 진실일 뿐인 이야기를 하는 것인지도 모른다.

이제 차근차근 이야기하도록 하자. 내가 글을 써나가면 무슨 일인지 밝혀질 것이다. 만일 무언가 나를 대신한다면, 만일 내가 무슨 이야기를 해야 할지 모른다면, 만일 구름이 걷히고 다른 일이 시작된다면(이 일이 지나가는 구름이나 가끔씩 눈에 띄는 비둘기를 쳐다보는 일은 아니기 때문이다) 만일 이들 가운데 어떤 것이... 그런데 ‘만일’이라고 말한 다음에 무슨 이야기를 하지? 그 문장을 어떻게 끝내지? 그러나 내가 이런 질문을 꺼내면 아무런 이야기도 못할 것이므로 차라리 이야기를 하겠다. 어쩌면 이야기를 하는 것이, 적어도 이 글을 읽는 사람에게는 대답이 될 것이다.

프랑스계 칠레인이고, 번역가이자 아마추어 사진사인 로베르토 미첼은 금년 11월 7일 일요일 무슈 르프랑스가(街) 11번지를 나섰다(이제 은빛 테두리의 작은 구름 두 송이가 지나간다). 미첼은 지난 3주 동안 칠레 산티아고 대학교의 호세 노르베르토 아옌데 교수가 저술한 항고와 기각에 관한 저서를 프랑스어로 번역하고 있었다. 파리에 바람이 부는 경우는 드물다. 더구나 거리를 휩쓸고 지나가면서 낡은 목재 블라인드를 뒤흔들고, 이에 놀란 아주머니들이 최근 몇 년 동안 날씨가 변덕스럽다고 블라인드 뒤에서 속닥거릴 정도의 바람이 부는 경우는 더더욱 드물다. 하지만 저기 태양이 있었다. 바람을 등에 태우고 고양이와 장난치는 햇빛이 있었다. 따라서 내가 세느 강 선창가를 돌아보고 콩시에르주리와 생트사펠〔역주— 시테 섬에 위치한 최고재판소 구내

의 건물. 콩시에르주리는 프랑스혁명 당시 감옥으로 사용한 곳이다) 사진을 몇 장 찍는 데는 큰 어려움이 없을 것이다. 10시쯤 되었다. 나는 11시쯤이면 화창한 가을 햇빛이 비추리라고 생각했다. 그리고 남은 시간을 보내기 위해 생루이 섬까지 어슬렁어슬렁 걸어갔다. 케당주 거리를 지날 때는 잠시 로쟁관을(역주— 보들레르가 거주한 곳. 보들레르와 고티에는 이곳 살롱에서 ‘해시시 클럽’을 운영했다) 쳐다보았고, 그 앞을 지날 때면 언제나 머릿속에 떠오르는 아폴리네에르의 시구를 읊조렸다(사실 나는 다른 시인이 떠올랐지만 미첼은 고집쟁이다). 갑자기 바람이 멈추고 태양이 두 배 가까이 커졌을 때(내 말은 더 따뜻해졌다는 얘기다. 사실 태양의 크기는 동일하다) 나는 강변 제방에 앉아서 일요일 아침의 짜릿한 행복을 만끽했다.

허무와 싸우는 방법은 여러 가지가 있으나 최선의 방법은 사진을 찍는 것이다. 사진술은 훈련이 필요하다. 더구나 미적 감각과 훌륭한 안목과 정확한 손놀림을 요구하기 때문에 어릴 때부터 가르쳐야 한다. 이 말은 어떤 기자들처럼 잠입하여 거짓말하는 현장을 포착하라거나 다우닝 가(街) 10번지에서 나오는 거물급 인사의 우중충한 뒷모습을 잡으라는 이야기는 아니지만, 아무튼 사진기를 들고 다닐 때는 바짝 긴장해야 한다. 오래된 바위에서 섬광처럼 튀어 오르는 미묘한 햇살이나 우유나 빵을 들고 돌아서는 소녀의 땀방울이 찰랑거리는 순간을 놓쳐서는 안 된다. 미첼은 사진사의 작업이란 주관적인 눈으로 세상을 보는 것 같지만 결국에는 사진기가 은근히 요구하는 방법으로 세상을 보는 것임을 알고 있었다(지금 거무스름한 구름 하나가 지나간다). 그렇다고 신뢰할 수 없다는 얘기는 아니다. 다채로운 색깔이나 뷰파인더 없는 경치나 1/250 셔터나 조리개 없는 광선을 다시 느끼려면 콘택스 없이 외출하면 된다. 이제(‘이제’라니, 이 얼마나 바보 같은 거짓말인가) 나는 제방에 앉아 빨갛고 검은 보트들이 지나가는 광경을 보고 있었다. 하지만 이 장면을 사진에 담겠다는 생각은 없었다. 그저 그 자리에 가만히 앉아서 흘러가는 사

물을 무심히 바라보고 있었다. 이제 바람은 불지 않았다.

그 뒤, 나는 케드부르봉 거리를 따라 섬 끝에 당도했다. 오붓한 공간이 나타났는데(후미진 곳이 아니라 작기 때문에 오붓하다. 사실 강과 하늘이 다 보이는 곳이다), 내 마음에 쏙 들었다. 그곳에는 남녀 한 쌍밖에 없었다. 물론, 비둘기도 있었다. 아마도 그 비둘기들 가운데 몇 마리는 지금 내가 쳐다보고 있는 곳을 지나갈 것이다. 나는 단번에 제방 위로 올라가 햇빛에 몸을 맡겼다. 햇빛이 내 몸을 휘감도록 얼굴과 귀와 두 손을 내밀었다(장갑은 호주머니에 넣었다). 사진을 찍고 싶은 생각도 없고 또 무료해서 담배를 꺼냈다. 담뱃불을 붙이려던 순간 처음으로 그 소년을 보았던 것 같다.

처음에는 연인으로 여기고 말았는데, 다시 보니 어머니와 함께 온 어린이 같았다. 동시에, 어머니를 대동한 어린이가 아니며, 광장 벤치에서 겨안고 있거나 제방에 기대고 있는 남녀를 보았을 때, 통념상 연인으로 간주한다는 의미에서 그들은 연인이라고 생각했다. 나는 특별히 할 일도 없었으므로, 소년이 무엇 때문에 망아지나 토끼처럼 그렇게 초조해 하며 양손을 호주머니에 집어넣었다가 빼내고, 손가락으로 머리를 쓸어 올리고, 자세를 바꾸는지 궁금했다. 특히 무엇 때문에 두려워하는지 궁금했다. 그것은 소년의 행동에서 짐작할 수 있었다. 부끄러워하는 것 같지만 내심으로는 두려워서 몸을 뒤로 내빼고 있었다. 어쭙잖은 품을 잡고 있으나 금새 도망이라도 칠 듯한 태도였다.

모든 게 너무나 명확했다. 저기, 5미터 앞에서 — 섬 끝에서 제방에 몸을 기대고 있는 사람은 우리뿐이었다 — 일어난 일이었다. 처음에는 소년의 두려움에 관심이 쏠려 금발의 여자를 자세히 보지 못했다. 그런데, 지금 돌이켜 보니, 그 여자의 얼굴을 확실하게 본 것은 처음 본 순간이었다(여자는 풍향계처럼 갑자기 얼굴을 돌려버려 두 눈만이 거기에 남아 있었다). 나는 막연하게나마 소년에게 무슨 일이 일어나고 있다는 생각이 들었다. 그리고 좀 더 지켜

볼 필요가 있다고 중얼거렸다(바람이 내 말을 실어가 버려 흡사 웅얼거림 같았다). 나는 보는 것이 무언지 안다. 내가 무언가를 안다면 말이다. 보는 것은 거짓을 드러내는 것이다. 왜냐하면 보는 것은 우리를 우리들 바깥으로 무작정 내던지는 행위이기 때문이다. 반면에 냄새라든가(그런데 미첼은 걸핏하면 옆길로 빠지므로 마음대로 말하게 내버려두면 안 된다). 아무튼, 거짓이라는 예감이 들면 보는 것이 가능해진다. 아마 보는 것과 보이는 것 중에서 잘 선택해서 사물의 외피(外皮)를 벗기면 충분할 것이다. 물론, 아주 어려운 일이다.

나는 소년의 진짜 육신보다는 이미지를 기억하고 있으며(무슨 말인지 나중에 이해하게 될 것이다) 여자의 경우는, 이제 확신하지만, 이미지보다는 육신을 더욱 또렷하게 기억한다. 여자는 마르고 날씬했으며 — 이 두 단어는 그 여자의 사람됨을 말하기에는 공정하지 않다 — 검고, 길고, 조금은 아름다운 모피 외투를 입고 있었다. 그날 아침 바람은(이제 바람은 거의 불지 않았고, 출기도 없었다) 여자의 금발을 훑날리며 희고 그늘진 — 이 두 단어는 공정하지 않다 — 얼굴을 뚜렷하게 드러냈고, 세상을 여자의 발밑에, 섬뜩한 일이지만 세상을 여자의 검은 두 눈 앞에 부러놓았다. 여자의 눈은 두 마리 독수리처럼, 두 가닥 섬광처럼, 두 줄기 초록색 흙탕물처럼 사물을 덮치고 있었다(역주 — 초록색은 스페인어권에서 호색, 음란을 뜻한다). 나는 지금 묘사하는 게 아니라 이해하려고 한다. 그래서 두 줄기 초록색 흙탕물이라고 표현했다.

공정하게 말하면, 소년의 차림새는 아주 말쑥했다. 노란 장갑을 가지고 있었는데, 틀림없이 법학이나 사회과학을 공부하는 큰형의 장갑일 것이다. 재킷 호주머니에서 고개를 내밀고 있는 장갑은 정말 멋있었다. 나는 한동안 소년의 얼굴을 보지 못했다. 고작해야 제법 똑똑하게 생긴 옆모습 — 공포에 질린 새나 프라 필리포 그림의 천사나(역주 — 이탈리아 르네상스 시대의 화가)

허연 쌀밥과 같은 옆모습—과 유도를 할 만하고 또 누이동생이나 어떤 이념 때문에 두어 번은 싸웠을 법한 듬직한 어깨뿐이었다. 나이는 열네 살이나 열다섯 살 정도였다. 부모가 입혀주고 먹여주지만 호주머니에는 돈 한 푼 없고, 담배 한 갑, 코냑 한 잔, 커피 한 잔을 마실 때에도 친구들과 상의할 것이다. 길거리를 배회하면서 여학생을 생각하고, 극장에 가서 최신 영화를 보든지 아니면 파랑고 하얀 라벨이 붙은 술이나 넥타이나 소설을 사보면 좋겠다고 생각할 것이다. 집에서는(존경받는 집안일 것이다. 점심은 12시에 먹고, 벽에는 낭만적인 풍경화가 걸려 있고, 응접실은 어두컴컴하고, 현관에는 마호가니제 우산꽂이가 있을 것이다) 공부하는 시간도, 아버지 농 숙모에게 편지를 쓰는 시간도 지겹도록 느리게 흘러갈 것이다. 어서 어른이 되어 엄마의 희망이 되고, 아버지 같은 사람이 되고 싶으나 시간은 고여 있을 것이다. 그래서 소년은(그러나 돈 한푼 없다) 강물처럼 보이는 시내 길거리를 그렇게 쏘다닐 것이다. 수많은 간판, 진저리치는 고양이, 30프랑짜리 프렌치 프라이 한 봉지, 접고 또 접은 포르노 잡지, 텅빈 호주머니 같은 고독, 반가운 만남, 그리고 이해할 수는 없으나 너무 갈망하기 때문에, 또 바람이나 길거리처럼 자유롭게 이용할 수 있기 때문에 조금은 알 것도 같은 대상이 널려 있는 도시는 15살 소년에게는 신비로울 것이다.

이런 전기(傳記)는 이 소년뿐만 아니라 다른 어떤 소년에게도 해당되는 이야기이다. 그러나 이제 소년은 달라 보였다. 소년에게 계속 말을 건네는 금발 여자 때문이었다(반복하기도 지겹지만 방금 길다란 비늘구름 두 송이가 지나갔다. 지금 생각해 보니 그날 아침 나는 한번도 하늘을 쳐다보지 않은 것 같다. 소년과 여자 사이에 진행되는 일을 목격한 다음부터는 그들에게서 눈을 떼지 못하고 기다리고, 쳐다보고 또...). 요컨대, 소년은 안절부절했다. 따라서 방금 전의 일, 기껏해야 30분 전의 일을 추측하기란 어렵지 않았다. 소년은 섬 끝에 도착해서 여자를 보고 감탄했을 것이다. 여자로서는 예상한 일

이었다. 그런 일을 기대하고 그곳에 왔기 때문이다. 어찌면 소년이 먼저 도착했을 것이다. 여자는 발코니나 자동차 안에서 소년을 보고 만나러왔을 것이다. 그리고 얘기를 건넬 것이다. 그러나 여자는 처음부터 확신하고 있었다. 소년이 내심으로는 두려워서 도망치고 싶으면서도 겉으로는 베테랑인 체, 그런 모험이 즐겁다는 듯이 거만하고 무뎉뎉하게 자리를 지킬 것이라는 사실 말이다. 나머지는 쉬웠다. 왜냐하면 5미터 전방에서 벌어지는 일이었고, 누구라도 그 게임의 절차, 우스운 실랑이를 짐작할 수 있었기 때문이다. 게임의 묘미는 현재의 일보다는 결말을 예측하는 데 있었다. 소년은 결국 약속이나 피치 못할 사정이 있다고 핑계를 댈 것이다. 그리고 마음이야 의젓하게 걸어가고 싶겠지만 비실비실 자리를 뜰 것이고, 여자는 속이 보인다는 듯이 비아냥거리며 소년의 뒤통수를 뚫어지게 쳐다볼 것이다. 어찌면 소년은 황홀감에 취해서 혹은 주도권을 잡을 능력이 없기 때문에 그 자리에 남을 수도 있다. 그러면 여자는 소리 없는 말을 건네며 소년의 얼굴을 만지고 머리칼을 쓰다듬을 것이다. 그리고 팔짱을 끼고 어디론가 데려갈 것이다. 처음에 멧쩍어하던 소년이 욕망에 물들어 용감하게 여자의 허리를 껴안고 키스를 하지 않는다면 말이다. 그런 일이 일어날 수도 있었다. 그러나 아직은 그런 일이 일어나지 않았기 때문에 짓곳은 미첼은 제방에 앉아서 기다리고 있었다. 그리고 결코 평범하지 않은 연인들이 섬 귀퉁이에서 서로 쳐다보며 이야기하는 그림 같은 장면을 촬영하려고 서둘러 사진기를 준비했다.

기묘하게도 그 장면은(나이 차이가 있는 그 젊은 남녀를 제외하면 아무 것도 없는 것이나 마찬가지이다) 불안정한 숨결 같았다. 그러나 그것은 어디까지나 내 생각에 지나지 않으며, 사진을 찍으면 사물은 바보처럼 진실을 드러낼 것이라고 여겼다. 나는 부두에 세워둔 자동차 운전석에 앉아 있는 회색 모자의 사내가 무슨 생각을 하는지, 혹시 신문을 보고 있거나 자고 있는 것은 아닌지 궁금했다. 방금 전에 사내를 발견했는데, 주차한 자동차 안에 있는 사

람은 잘 보이지 않은데다 그 사내는 기동력과 위협을 수반한 저 아름답고 비천하고 개인적인 우리 안에 몸을 감추고 있었기 때문이다. 하지만 그 자동차는 섬의 일부로서(또는 섬을 변형시키면서) 내내 그곳에 있었다. 이 때 자동차라는 말은 불 켜진 등대나 광장의 벤치와 같은 성격의 사물이라는 뜻이다. 바람과 햇살은 그렇지 않았다. 피부로 느끼는 바람이나 눈으로 보는 햇살은 항상 새로웠다. 소년과 여자도 그렇지 않았다. 그들이 저기에 있기 때문에 섬의 풍경이 바뀌었고, 나는 그 섬을 다시 보게 되었다. 아무튼 사내 역시 일어나고 있는 일에 주의를 기울이고 있으며, 나처럼 음흉한 마음으로 어떤 일이 일어날지 지켜보고 있다는 것을 알 수 있었다. 이제 여자는 가볍게 돌아섰고, 소년은 여자와 제방 사이에 위치했기 때문에 옆모습밖에 볼 수가 없었다. 소년의 키가 여자보다 살짝 컸다. 그러나 여자의 몸이 소년을 가리고 있어서 마치 소년을 감시하는 것 같았다(느닷없는 여자의 웃음은 깃털로 만든 채찍 같았다). 여자는 단지 그곳에 있다는 사실만으로, 웃음만으로, 팔을 움직이는 것만으로 소년을 압도했다. 더 이상 기다릴 필요가 있을까? 조리개를 16에 놓고, 흥측한 검은색 자동차는 뷰파인더에서 배제하고, 하지만 잿빛 일색의 공간에 변화를 주기 위해 나무는 집어넣고...

나는 사진기를 들고 영뚱한 곳에 초점을 맞춰보는 척하며 기회를 노리고 있었다. 그리고 결국에는 모든 것을 종합적으로 드러내는 몸짓을 포착할 것이라고 확신했다. 연속적인 동작으로 이루어져 있으나 시간을 분절하면 고착된 이미지로 나타나는 삶을 포착할 것이라고 확신했다 —우리가 지각불가능한 삶의 핵심적인 순간을 포착하겠다는 생각만 버린다면 말이다. 나는 오래 기다릴 필요가 없었다. 여자는 작업을 진행하고 있었다. 소년을 부드럽게 움아매고, 아주 느릿하고 감미로운 고문을 가하면서 소년의 자유를 한올한올 송두리째 빼앗고 있었다. 나는 결말을 상상해보았다(이제 조그마한 뭉게구름이 보인다. 하늘에는 그 구름뿐이다). 그들이 집에 도착한 광경을 그려보

았다(아마도 일층일 것이고, 여자는 쿠션과 고양이를 들여놓았을 것이다). 소년은 불안한 심정을 감추려고 안간힘을 쓸 것이며, 이런 일이 처음은 아니라는 듯이 여자에게 모든 것을 맡길 것이라고 짐작했다. 나는 눈을 감고 그 장면을 차근차근 상상해보았다. 놀리는 듯한 키스, 소설 장면처럼 옷을 벗기려는 소년의 손을 부드럽게 밀어내는 여자, 보라색 침구가 깔린 침대, 소년은 여자 혼자 옷을 벗게 할 수밖에 없고, 은은한 스탠드 불빛 아래서 꼭 어머니와 아들처럼, 그리고 모든 일은 언제나처럼 그렇게 끝나겠지. 어쩌면 조금 다를지도 모르겠다. 그래서 소년은 통과의를 치르지 못할 것이다. 여자가 허락하지 않을 것이다. 그저 길고 긴 전화 수음을 넘지 못할 것이다. 서툰 행동, 성급한 애무, 어디쯤에서 손길이 멈출는지 누가 알겠는가마는 고적하고 쓸쓸한 쾌락을 맛볼 것이다. 여자는 숨씨를 부려서 한심할 정도로 순진한 소년을 난감하고 피곤하게 만들어 놓고도 결정적인 행동만큼은 단호하게 거부할 것이다. 그럴 것이다. 그럴 공산이 컸다. 아마도 여자는 소년을 애인으로 삼으려는 게 아니라 잔인한 게임이라고 밖에 이해할 수 없는 그 어떤 목적을 노리고 소년을 소유하려 했으리라. 자기의 만족을 위한 욕망이 아니라 타인을 — 결코 소년은 아니다 — 흥분시키기 위한 욕망이었으리라.

미첼의 병은 문학이다. 다시 말해서, 비현실적인 이야기를 꾸며낸다는 것이다. 미첼은 예외적인 존재, 탈인간적인 존재, 항상 혐오스럽지만은 않은 괴물을 즐겨 상상한다. 그런데 저 여자는 미첼을 창작의 세계로 인도했으며, 어쩌면 진실을 파악하기에 충분한 실마리도 제공하고 있었다. 여자가 떠나기 전에, 그리고 오랫동안 내 기억을 떠나지 않고 있는 지금 — 나는 곰곰이 되씹는 경향이 있기 때문이다 — 더 이상 미를 필요가 없었다. 나는 뷰파인더에 모두(나무, 제방, 11시의 태양) 집어넣고 사진을 찍었다. 바로 그 때, 두 사람은 그 사실을 알아차리고 나를 쳐다보았다. 소년은 깜짝 놀라 물음표처럼 서 있었으나 화가 치민 여자는 누군가 훑쳐보고 있으며, 치욕스럽게도 조그

마한 화학적 이미지에 붙잡혔다는 사실 때문에 얼굴과 몸짓으로 결연한 적의를 드러냈다.

아주 상세하게 얘기할 수도 있지만 여기서 그럴 필요는 없다. 여자는 어떤 사람도 허락 없이 사진을 촬영할 권리가 없다면서 필름을 넘기라고 요구했다. 전형적인 파리 억양에 목소리는 카랑카랑했다. 말을 할수록 어조는 격앙되고 안색은 붉어졌다. 필름을 건네주고 안 건네주고는 나에게 그다지 중요한 문제가 아니다. 하지만 내 성격상 그런 일은 공손하게 부탁해야 될 일이다. 마침내 나는 공공장소에서 사진 촬영이 금지된 것은 아니며, 공적으로나 사적으로나 가장 선호하는 활동이라는 견해만 피력했다. 이런 말을 하면서도 소년이 꿈무늬를 빼고 있다는 사실에 은근히 쾌재를 불렀다. 소년은 뒤에 있다가—그 자리에 움직이지 않았기 때문이다—갑자기(믿을 수 없는 일처럼 보였다) 돌아서서 달리기 시작했다. 소년은 걸어간다고 생각했겠지만, 사실은 서둘러 도망치고 있었다. 자동차를 지나서 아침 공기 속으로 ‘성모 마리아의 실’처럼(역주— 가을철 바람을 타고 이동하는 거미줄을 가리킨다. 흔히 ‘악마의 침’이라고 일컫는다. 이 거미줄에 걸리면 재수가 없다는 속설이 있다) 사라졌다.

그러나 ‘성모 마리아의 실’은 ‘악마의 침(唾液)’이라고 부르기도 한다. 미첼은 갖가지 욕설을 감내해야 했다. 주책바가지처럼 남의 일에 참견한다는 소리도 들었으나 억지웃음을 짓고 고개만 까닥거리며 건성으로 응대했다. 조금 지겹다는 생각이 들었을 때 나는 자동차 문 닫히는 소리를 들었다. 회색 모자를 쓴 사내가 저기서 우리를 쳐다보고 있었다. 그때서야 나는 사내가 그 희극에서 어떤 역할을 맡고 있다는 생각이 들었다.

사내는 우리 쪽으로 걸어오고 있었다. 손에 신문을 들고 있었다. 조금 전까지 읽는 체 들고 있던 신문이었다. 무엇보다도 잔뜩 찌푸린 얼굴이 기억에

생생하다. 사내는 입을 썰룩거렸고, 얼굴에는 온통 주름이 생겼다. 생김새가 조금씩 달라졌다. 턱이 부들부들 떨리고 있었고, 인상을 쓸 때마다 입술이 이 쪽저쪽으로 일그러졌기 때문이다. 입술은 의지외는 상관없이 독자적으로 살아 움직이는 것 같았다. 하지만 나머지 얼굴은 움직이지 않았다. 분칠한 광대나 핏기 없는 인간 같았다. 피부는 까칠하고 생기가 없었다. 눈은 움푹 들어갔고, 흰히 들여다보이는 콧구멍은 검은 색이었다. 검은색 눈썹이나 검은색 머리칼이나 검은색 넥타이보다 훨씬 더 검은색이었다. 사내는 조심스럽게 걸어왔다. 마치 돌로 포장한 길이 견기에 불편한 듯싶었다. 사내는 에나멜 구두를 신고 있었는데, 밑창이 너무 얇아서 울퉁불퉁한 길바닥이 그대로 느껴졌을 것이다. 내가 왜 제방에서 내려왔는지 모르겠다. 왜 필름을 주지 않으려고 작정했는지, 두려움과 비겁함이 묻어나는 여자의 요구를 왜 묵살했는지 잘 모르겠다. 광대와 여자는 아무 말 없이 서로 눈치를 살피고 있었고, 우리들은 팽팽한 정삼각형을 형성하게 되었다. 어떻게든 이런 분위기를 깨뜨려야 했다. 나는 그들에게 웃음을 보이고 걷기 시작했다. 소년보다는 조금 천천히 걸은 것 같다. 나는 철제 난간 옆에 늘어선 주택가에 이르렀을 때 뒤를 돌아보았다. 그들은 그 자리에서 움직이지 않았다. 그러나 사내는 신문을 떨어뜨렸다. 내가 보기에, 제방에 기댄 여자는 돌을 만지작거리고 있었다. 그것은 궁지에 몰린 사람에게서 흔히 나타나는 고전적이면서도 무의미한 행동이었다.

다음 일은 지금, 여기, 6층 방에서 일어났다. 며칠 뒤, 미첼은 일요일에 찍은 사진을 현상했다. 콩시에르주리와 생트-사뮈엘 사진은 예상한 바와 다르지 않았다. 미첼은 시험 삼아 찍은 사진 두어 장을 찾아냈다. 그동안 까맣게 망각한 사진이었다. 한 장은 공중변소 지붕 위에 아슬아슬하게 쭈그리고 앉은 고양이 사진으로 의도만큼 좋은 사진은 아니었다. 또 한 장은 금발 여자와 소년 사진이었다. 이 사진은 음화 상태가 좋아서 확대를 했다. 확대 사진도 쓸만해서 훨씬 더 크게, 포스터 크기로 다시 확대했다. 콩시에르주리에서 찍은

사진만이 이런 작업을 할만하다는 사실은 생각지도 못했다(이제서야 미첼은 그 점에 대해서 묻고 또 묻는다). 아무튼 흥미를 끈 사진은 섬 끝에서 찍은 스냅 사진뿐이었다. 그래서 미첼은 확대 사진을 벽에 붙여놓았다. 첫 날, 미첼은 잠시 사진을 쳐다보며 회상에 잠겼다. 현실은 이미 사라지고 추억만이 남았다는 씩씩한 생각이었다. 이러한 추억은, 모든 사진이 그러하듯이, 화석화된 추억으로, 그 장면의 진정한 고착제인 허무마저도 필요하지 않았다. 여자가 있었고, 소년이 있었고, 그들 머리 위로 완고하게 자리잡은 나무가 있었고, 제방 옆의 돌만큼이나 확실하게 고정된 하늘이 있었고, 분간할 수 없이 뒤섞여버린 돌과 구름이 있었다(이제 산발한 구름 하나가 지나간다. 폭풍우가 몰려오는 모양이다). 처음 이틀 동안, 나는 사진을 확대하고 벽에 걸기까지 내 자신이 한 일을 당연하게 받아들였다. 그래서 호세 노르베르토 아엔데의 저술을 번역하는 동안 얼룩이 묻은 제방과 여자의 얼굴을 틸틈이 쳐다보면 서도 왜 쳐다보는지 그 이유조차 생각하지 않았다. 우선 내가 놀란 사실은, 어리석은 것이지만, 사진을 정면으로 쳐다볼 때 눈은 렌즈의 시각과 위치를 정확하게 반복한다는 사실을 전혀 상상조차 못했다는 점이다. 사람들은 이런 일을 너무 당연하게 여기기 때문에 인식조차 못한다. 나는 타자기를 앞에 두고 의자에 앉은 채로 3미터쯤 물러나서 사진을 바라보았다. 그때서야 나는 렌즈의 시점에 정확하게 위치하고 있다는 생각이 들었다. 아주 적절한 위치였다. 사진을 감상하는 데는 더없이 완벽한 위치임을 의심치 않았다. 물론 대각선에서 바라보아도 그 나름의 매력이 있을 것이고, 새로운 점을 발견할 수도 있을 것이다. 나는 잠이 나는 대로, 이를테면 호세 알베르토 아엔데의 멋진 스페인어에 적합한 불어 표현이 떠오르지 않을 때, 눈을 들어 사진을 바라보았다. 때로는 여자가, 때로는 소년이 내 시선을 끌었다. 때로는 측면의 빈 공간을 살려주는 낙엽 하나가 뒹구는 포장도로가 내 시선을 붙잡았다. 나는 잠시 일손을 놓았다. 그리고 즐거운 마음으로 사진을 촬영하던 그날 아침 일을

되돌이켜 보았다. 필름을 달라고 요구하던 여자의 성난 표정과 측은하고 우스운 모습으로 줄행랑을 놓던 소년과 허연 얼굴의 사내가 끼어들던 일을 아이러니칼한 심정으로 회상했다. 마음속으로는 내가 취한 태도가 만족스러웠다. 내가 그 자리를 뜬 행동이 훌륭하다고 할 수는 없었다. 프랑스인들은 천성적으로 말대답을 잘한다. 특권이나 특전이나 시민의 권리를 들먹이지도 않았는데, 왜 내가 그 자리를 떴는지, 그 이유를 잘 모르겠다. 중요한 사실은, 정말 중요한 사실은 때마침 소년이 도망가도록 도와주었다는 것이다(물론 내 짐작이 정확하다는 가정 아래서만 그렇다는 얘기이다. 완벽하게 입증된 것은 아니지만, 소년이 도망친 사실로 보아 내 짐작이 틀림없는 것 같았다). 내가 멋모르고 끼어드는 바람에 겁에 질린 소년은 두려운 상황에서 벗어날 수가 있었다. 지금은 비록 그 일을 창피하게 여기고, 사내담지 못한 행동이었다고 후회할지도 모르지만, 그런 눈길의 여자와 어울리는 것보다는 도망치는 편이 더 훌륭한 처신이다. 미첼은 때때로 청교도적이어서 사람을 강제로 타락시켜서는 안 된다고 생각한다. 따라서 사진을 찍은 일은 아주 바람직한 행동이었다.

바람직한 행동이었기 때문에 내가 번역을 하면서 그렇게 자주 사진을 쳐다본 것은 아니었다. 그 당시에는 확대 사진을 벽에 붙여둔 이유나 사진을 쳐다본 이유를 잘 몰랐다. 아마도 모든 운명적인 행동이 그러하듯 영문도 모르고 그랬을 것이다. 어쩌면 그것은 운명적인 일이 발생하기 위한 조건이었을 것이다. 나는 나뭇잎이 살짝 떨리는 것을 보고도 별로 놀라지 않고 번역하던 문장을 마무리 지었다고 생각한다. 습관이란 커다란 식물표본집과 같은 것이니, 80×60 확대 사진은 기껏해야 영화가 상영되는 스크린처럼 보일 뿐이다. 이 스크린에서 어떤 여자는 섬 끝에서 어떤 소년과 이야기를 하고, 그들 머리위로 마른 잎이 흔들린다.

그런데 손이 너무 많이 움직이고 있었다. 나는 다음 문장을 번역했다.

“Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés...”〔역주— 그러므로 두 번째 열쇠는 그 문제의 본질적인 속성에 있는데, 사회는...〕 그리고 여자의 손을 보았다. 여자는 손가락을 하나씩 천천히 오므리고 있었다. 내 수중에는 아무 것도 없었다. 다만 결코 끝나지 않을 프랑스어 문장과 바닥으로 떨어지는 타자기와 삐걱삐걱 흔들리는 의자와 안개뿐이었다〔역주— 스페인어권 문학에서 ‘안개’는 현실과 비현실의 경계상황을 암시하는 상징으로 자주 사용된다〕. 소년은 고개를 떨구고 있었다. 결정타가 날아와도 어쩔 도리가 없는 권투 선수 같았다. 외투 깃을 세우고 있었는데, 영락없이 포로나 비극적 결말에 꼭 필요한 희생자처럼 보였다. 이제 여자는 소년의 귀에 대고 이야기하고 있었다. 다시 손을 뺀어 소년의 볼을 천천히 쓰다듬고 또 쓰다듬었다. 소년은 한두 번 여자의 어깨 너머로 주위를 살폈는데, 난처한 표정이 아니라 무언가를 의심하는 눈치였다. 여자는 계속 말하고 있었다. 여자가 무엇을 설명하고 있는지, 소년은 매번 저쪽을 쳐다보았다. 미첼이 잘 알고 있듯이, 회색 모자 사내가 탄 자동차가 있는 곳이었다. 촬영을 할 때 주의를 했기 때문에 사진에는 나와 있지 않지만 소년의 눈동자에, 여자의 말속에(이제 의심할 여지가 없었다), 여자의 손길 속에, 사내를 대신한 여자의 현존 속에 드러나 있었다. 나는 근처로 다가온 사내가 그들을 쳐다보고 있는 것을 보았다. 사내는 호주머니에 손을 넣은 채로 우두커니 서서, 마치 해변에서 뛰노는 개를 휘파람으로 부르는 주인처럼, 약간은 짜증스럽고 약간은 끈덕진 태도로 그들을 쳐다보고 있었다. 그때 나는 그들 사이에 일어나야만 하는 일과 일어났어야만 하는 일과 그 순간에 일어날지도 모르는 일이 무엇인지 이해했다—이런 것을 이해라고 할 수 있다면 말이다. 내가 몇 모르고 끼어들어 질서를 헝클어뜨렸기 때문에 일어나지 않은 일이 이제 일어나려고 하며, 완결되려고 하고 있었다. 현실은 당시 내가 상상한 것보다 훨씬 더 무서웠다. 여자는 자신을 위해 그곳에 나타난 게 아니었다. 자신의 쾌락을

위해 소년을 애무하고 유혹하고 자극한 것이 아니었다. 머리가 헝클어진 천사 같은 소년을 데려가서 장난삼아 두려움과 갈망을 희롱하려는 것도 아니었다. 진짜 주인은 저기서 다 된 일이라고 흐릿한 미소를 띠우며 기다리고 있었다. 꽃 같은 여자를 앞세워 코가 께인 포로들을 데려오는 것도 처음은 아니었다. 그 뒤의 일은 훗하다. 자동차, 어떤 집, 술과 음료수, 선정적인 사진들, 때늦은 눈물, 그리고 지옥에서 깨어난 것만 같은 몸서리. 그렇지만 나는 아무 것도 할 수가 없었다. 이번에는 전혀 아무 것도 할 수가 없었다. 내가 가진 힘이라고는 사진을 찍는 것뿐인데, 지금 저기에 걸려 있는 사진 속에서 그들은 노골적으로 마음먹은 일을 함으로써 내게 복수를 하고 있었다. 사진은 이미 찍었고, 시간은 이미 지나갔으며, 우리는 아주 멀리 떨어져 있었다. 유혹도 이미 종결되었고, 눈물도 이미 쏟아졌다. 여러 갈래의 추측과 슬픔만이 남았을 뿐이다. 그런데 별안간 질서가 전도되어 그들이 살아나고, 움직이고, 결심하고, 미래를 향해 나아가고 있었다. 이런 측면에서 보면 나는 다른 시간에 갇혀 있는 포로이고, 6층 방안에 있는 포로이며, 저 사내와 여자와 소년이 누구인지도 모르는 포로이다. 다소 까다롭고 참견할 능력도 없는 내 사진기 렌즈의 포로이다. 그들은 내 면전에서 독살스럽게 비웃고 있었다. 내 면전에서 얼마든지 마음먹은 일을 할 수 있다고 비웃고 있었다. 소년이 다시 한번 분칠한 광대를 쳐다보고 돈이나 속임수에 넘어가서 제의를 받아들일 때에도 내가 무기력하기 때문에 도망치라고 고함을 지르지도 못할 것이며, 사진을 다시 한번 찍음으로써, 즉 타액과 향기로 된 발판을 망가뜨리는 사소하고 보잘것 없는 간섭으로써, 소년이 도망치도록 도와줄 수도 없을 것이라고 비웃고 있었다. 이 모든 일이 그 순간 그곳에서 일어나고 있었다. 물리적인 침묵과는 전혀 관계가 없는 모종의 거대한 침묵 속에서 그런 일이 전개되고 있었다. 나는 소리를 질렀다고, 떠나갈듯이 고함을 질렀다고 생각한다. 그리고 그 순간 나는 10센티 정도의 보폭으로 한 걸음씩 다가가고 있었다. 전면의 나뭇가지

는 움찔움찔 클로우즈업 되었으며, 제방의 얼룩은 뷰파인더에서 벗어났고, 깜짝 놀라 내 쪽으로 고개를 돌린 여자의 얼굴은 확대되었다. 그 순간 나는 방향을 조금 틀어, 다시 말해서 사진기는 방향을 조금 틀어 여자가 시야에서 벗어나지 않도록 조심하면서 횡한 눈구멍으로 채수 없다는 듯이 나를 위아래 훑어보고 있는 사내 쪽으로 다가갔다. 그 순간 렌즈 앞으로 획 지나가는 커다란 새 같은 것을 보았다. 나는 벽을 짚었다. 다행이라고 여겼다. 소년이 방금 도망쳤기 때문이다. 나는 다시 한번 렌즈 속에서 소년이 머리칼을 바람에 날리며 달리는 모습을 보고 있었다. 섬을 지나고 다리를 건너 시내로 되돌아가는 소년을 보고 있었다. 소년은 다시 한번 그들에게서 벗어났으며, 나는 다시 한번 소년이 도망치도록 도와주었으며, 위험천만한 낙원으로 소년을 돌려보냈다. 나는 그들 앞에서 숨을 헐떡거리며 서 있었다. 더 이상 다가갈 필요가 없었다. 게임은 이미 끝났다. 뷰파인더에서 느닷없이 잘려나간 여자는 어깨와 머리칼만 조금 남았다. 그러나 정면에는 사내가 있었다. 반쯤 벌어진 입 속에서 떨고 있는 검은 혀가 보였다. 사내는 천천히 손을 들어 앞으로 내밀었다. 초점을 맞춘 상태였다. 사내의 손바닥이 섬과 나무를 지워버렸다. 나는 눈을 감았다. 더 이상 쳐다보고 싶지 않았다. 얼굴을 가리고 바보처럼 울음을 터뜨렸다.

이제 커다란 흰 구름 하나가 떠간다. 요즈음의 나날처럼, 헤아릴 수 없는 요즈음의 시간처럼. 아직도 할 말이 남아 있다면 그것은 한 송이 구름이거나 두 송이 구름이거나 혹은 내 방에 압핀으로 붙여놓은 지극히 순수한 사각형, 그러니까 완전무결하게 깨끗한 하늘의 긴 시간들이다. 이것이 내가 눈을 뜨고 손으로 눈시울을 훔쳤을 때 본 것이다. 깨끗한 하늘, 그 원편에서 나타난 구름 한 송이가 자태를 뽐내며 천천히 배회하다가 오른쪽으로 사라진다. 그리고 또 다른 구름이... 때때로 아주 거대한 회색 구름이 들어오고 갑자기 요란스럽게 비가 내린다. 오랫동안 사진 위로 비가 내리는 것이 보인다. 거꾸로

흐르는 눈물처럼. 점차 사진이 밝아진다. 아마도 태양이 나왔을 것이다. 다시 구름이 돌씩, 셋씩 들어온다. 그리고 가끔씩 비둘기와 몇 마리 참새도 들어온다.

백지 위의 새김

죄를 풀고 식은 침상에서 잤다. 확실한 내 꿈
에 나는 결석하였고 의족을 담은 군용장화가 내
꿈의 백지를 더럽혀 놓았다.

李箱.

시인이 푸념조로 묻고 있다. “어찌자고 나는 자꾸 나의 아버지의 아버지의..... 아버지가 되니..... 왜 드디어 나와 나의 아버지와 나의 아버지의 아버지..... 노릇을 한꺼번에 하면서 살아야 하는 것이냐”. 시인의 나는 고달픈 나이런가? 시인의 나는 나만의 나가 아니다. 시인의 나는 나의 노릇도 해야 하지만 또한 나의 아버지의 노릇도 해야 하며 또한 나의 아버지의 아버지의 노릇도 해야 하는 나이다. 시인의 고달픈 나는 시인 혼자 차지하고 있는 나가 아니다. 사람이 고달픈 것은 자신 혼자 자신을 차지하고 있는 것이 아니기 때문이다.

시인은 시인의 나를 독차지하지 않는다. 마치 자리는 한 자리뿐이건만 여러 명이 함께 들어서는 자리처럼. 그러기에 나에게서는 비좁은 것으로 느껴질 수밖에 없는 자리처럼. 사람이 고달픈 것은 한 자리에 자신의 자리가 비좁기 때문이 아닐는지. 하지만 자리의 비좁음을 참아내지 못하는 자는 으레 자신의 자리를 보다 넉넉히 하고자 남들을 밀쳐 낼 수밖에 없지 않겠는가. 그리고 자신에게 넉넉하고도 남음이 있는 자리를 확보하고자 남들을 모두 완전히 밀쳐 내버리는 경우라면 나의 자리에는 단지 나만이 자리할 것이며, 이렇듯 나만이 자리하는 나의 자리에서 시인의 나는 죽음을 맞이하게 될 것이다.

각 개인에게 있어서뿐만 아니라, 우리가 주위라고 부르는 각자의 삶의 환경이 달리 시인의 묘지가 되는 것이 아니다. 모든 삶에는 영토가 필요하다. 지렁이는 지렁이대로, 호랑이는 호랑이대로, 참새는 참새대로, 독수리는 독수리대로 삶의 영토가 필요하다. 자연의 모든 동물들이 그러하듯, 인류 역사는 국가나 민족 간의 영토 확보를 위한 끝없는 투쟁의 연속이었다. 영토 확보와 보전은 삶의 필수 조건이다. 다만 이러한 삶의 필수 조건이 개인과 국가의 보지만을 위해 요구되는 것은 아닐 것이다. 또한 이런 삶의 필수 조건은 개인과 국가의 보지만을 위해서라면 인류 역사 속에서 누차 거듭되어 왔던 국경 분쟁과 또 한 사회 속에서 끊임없이 발생해 왔던 소유상의 경계 분쟁이 오늘날 토지 대장상으로나 혹은 세계 지도상으로 다소 안정된 기미를 보이고 있음에 비추어볼 때 무한정 요구되는 것은 아닐 것이다. 지렁이의 나뉠, 호랑이의 나뉠, 참새의 나뉠, 독수리의 나뉠, 아니면 한 개인의 나뉠 그리고 한 국가의 나뉠 삶의 필수 조건은 아무래도 제한적인 것이기 마련이다. 왜냐하면 나만의 영토를 확보하는 데는 늘 한계가 있기 때문이다. 하지만 나만의 영토는 곧 시인의 무덤이다.

시인의 무덤이 달리 생겨나는 것은 아니다. 나만이 차지하는 나의 자리가 곧 시인의 무덤이 아니겠는가. 그러기에 시인의 무덤은 각자의 자신 속에 생겨나는 것이리라. 자신 속에 생겨나는 시인의 무덤을 자신이 늘 의식하고 있는 것은 아니다. 다만 시인의 무덤이 되어버린 자신을 의식하는 자라면 자신이 시인의 땅이 될 수 있기를 바라지 않겠는가. 저마다 시인의 무덤이 되어 살아가기도 하지만 또한 때로는 시인의 땅이 되어 살아가기도 한다. 시인에게도 이렇듯 삶의 영토가 필요하다. 하지만 시인에게 필요한 삶의 영토는 오직 각자 자신만이 마련해줄 수 있는 것이다. 점점 비좁아져 가는 나의 자리에서 시인에게 필요한 삶의 영토는 점점 확보되어 나갈 것이다.

시인의 땅은 그 누구의 땅도 아니다. 시인의 땅은 모두의 땅이다. 하지만 자기 자신 속이 아니면 그 어디에도 없는 것이 시인의 땅이려니 시인의 땅을 확보하고 돌보는 것은 각자의 몫일 게다.

시인의 땅은, 젊은 신부가 갓 부여받은 사제의 소명이 실린 발걸음으로 들어서서 어느 시골 마을이며, 형장의 이슬로 사라지기 직전의 어느 사형수가 모든 생각이 지워진 멍한 눈길로 마지막으로 바라보는 푸른 하늘이며, 신의 계시를 들은 어느 믿음 깊은 자에게 아롱거리는 환영처럼 어둠 속에서 떠오르는 묵시록의 세계이며, 병적 호기심에 이끌려 훑쳐보기를 즐기는 어느 소년의 망원경에 비치는 비탄에 젖은 한 외로운 방의 풍경이며, 자신의 자존심 때문에 억누르고 있었던 사랑의 말을 벌거벗은 육체의 표현처럼 적나라한 고백의 언어로 썩내려 가는 어느 연인의 편지에서 묻어나는 어느 비밀의 이면이며, 정치적 선동에 이끌려 자신의 신념의 실천 마냥 총구를 겨냥하는 어느 젊은 병사의 뇌리를 스치는 참호 속의 추억이며, 또... “내가 결석하고 있는 확실한 내 꿈”이다.

이 시인의 말처럼 누구나 알고 있듯이, 내 꿈속에 나는 결석하고 있다. 마치 인간에게 꿈이 있는 것은 꿈에서나마 자신이 하늘의 풍경을 안고 흐르는 강물과 닮아가기를 바라기라도 하듯. 그러기에 자신이 자신에게서 결석하기를 거부한다면 아마도 꿈마저 사라지고 말 것이다. 꿈속에서 본 자신마저도 현실의 자신처럼 확인하려 드는 것이 우리네 통상적 습관이긴 하지만, 그러기에 우리네 통상적 습관에 비추어 꿈을 해석하려드는 노력을 때로는 단순한 통속적 해몽으로 취급하기도 하면서 또 한편으로는 하나의 학문 영역으로까지 제시하고 있는 것에 대부분 익숙해있기는 하지만, 무릇 꿈속의 세계는 자신의 결석을 통해 열리는 세계이다. 꿈속의 세계는 자신의 출석을 스스로 확인하며 또 남에게 확인시키는 세계, 이를테면 출석부 사회, 재직 및 경력 및

신분증명서 사회, 소유 확인 사회, 불교에서 말하는 我相의 세계, 이러한 세계들 밖의 세계이다.

“나는 확실한 내 꿈속에 결석하고 있다.” 사실 우리가 이따금 한 편의 시에 실려 있는 한 마디 한 마디의 말을 섬뜩한 경고 마냥 듣는 것도 자신에게서 자신을 잠시나마 결석시키기 위함이 아니겠는가. 그러기에 한 편의 시에 실려 있는 한 마디 한 마디 말은 자신을 백지화시킬 때 비로소 자신 속에 새겨지는 말이 아니겠는가. 그러기에 시인은 말한다. 꿈은 나의 백지라고.

내가 결석하는 곳에 모든 것은 백지로 남아 있다. 시인이 자신의 나가 결석하고 있는 자신의 꿈속에 “의족을 담은 군용장화”의 발자국을 남기듯, 새겨지는 모든 것은 백지 위에 새겨지기 마련일 것이다. 누구도 한 장의 백지를 앞에 두고서 삶의 한 단면을 한 편의 수필이나 감상이나 기사로 옮기고자 하면서 자신이 이미 알고 있거나 혹은 아는 것으로 생각하고 있는 것 틀 속에 가두지는 않을 것이다. 또한 누구도 텅 빈 상태로 열려 있는 화폭을 앞에 두고서 그 텅 빈 상태를 습관화 된 눈길로 가득 채우려 들지는 않을 것이다. 사실 백지 답안을 제출하는 학생은 학생대로 그 백지 답안이 어둠처럼 보이겠지만 또 한 백지 답안을 받아보는 선생은 선생대로 당혹해마지 않을 것이다. 백지는 어떤 형태의 것이든 우리에게 당혹감을 자아내기 마련이다. 또 그러한 만큼 백지는 우리에게 일종의 어둠으로 다가오기 마련이다. 이렇듯 백지 위에 어둠이 드리워진다.

새하얀 한 장의 종이가 어둠을 머금고 있다. 새하얀 화폭이 어둠을 머금고 있다. 새하얀 화면이 어둠을 머금고 있다. 새하얀 종이 위에 어둠을 머금은 글씨가 쓰여 지고 있다. 새하얀 화폭 위에 어둠을 머금은 형상이 그려지고 있다. 새하얀 화면 위에 어둠을 머금은 장면이 펼쳐지고 있다.

백지 위에 새김은 이렇듯 영사판에서처럼 어둠을 머금은 새김이다. 우리가 동양화의 기법 그 자체이자 동양화의 이유이기도 한 먹물 작업처럼 말이다. 동양화의 붓은 기실 어둠을 머금은 붓이 아니던가. 또한 동양화의 붓은 어둠으로 얼룩진 형상을 흘려놓는 붓이 아니던가. 백지와 어둠은 이렇듯 결코 둘이 아니다. 백지와 어둠은 하나이다. 그러기에 백지를 말함은 곧 어둠을 말함 이요, 어둠을 말함은 곧 백지를 말함이다. 그리고 백지를 말하든 어둠을 말하든 이는 곧 자신의 결석을 말함이다. 내가 결석하지 않은 곳에 백지는 사라지며 또 내가 결석하지 않은 곳에 어둠은 찾아들지 아니한다.

어둠이 찾아들지 않는 곳에는 응시하는 눈길도 없다. 누구나 어둠 속에서, 깊은 어둠 속일수록 눈을 부릅뜨고 응시하려 들기 마련이다. 그러기에 대낮의 빛 속에서 주위를 주의 깊게 응시하는 것도 아니다. 오히려 대낮의 빛 속에서는 눈길에 와 닿는 것에 눈을 감기 마련일 것이다. 그러기에 대낮의 빛 속에서는 보이는 것도 보지 않는 것이 우리의 습관 아니겠는가. 또한 그러기에 대낮의 빛 속에서는 보이는 것이 여간해서는 눈길 깊숙이 새겨지는 것도 아니지 않는가. 백지 위의 새김은 이렇듯 어둠이 있어야 한다. 그리고 어둠은 눈앞을 가린다. 어둠에 가린 눈만이 눈을 뜨려 애쓴다.

어둠이 눈을 뜨게 한다. 어둠은 눈을 뜨게 하면서 어둠을 통해 세상을 보라 한다. 어둠을 통해 세상을 보는 눈은 사실 백지 같은 눈이 아니겠는가. 백지 같은 눈에 어둠을 통한 새김이 일어난다. 더욱이 백지 같은 눈은 단순히 은유적인 표현에 그치는 것이 아니라 해맑은 눈동자라는 이 상투적인 표현이, 상투적인 표현이라 해서 흔히들 무시해버리고 마는 이 표현이 시사해주듯 기실 눈의 본 모습이 아니겠는가. 더욱이 눈은 본질적으로 자기 밖으로 열리지 아니한다. 그러기에 눈은 본질적으로 자신의 결석을 인도하고 있지 아니한가.

눈은 이렇듯 내 자신의 눈이지만 또한 내 자신을 통해 보지는 않는다. 자기

밖으로 향하는 눈은 오히려 자신을 지우며 열리는 창과 같은 것이다. 그러기에 시인이 “나는 확실한 내 꿈에 결석하였다”라고 말한 것처럼 우리는 이렇게 말할 수 있을 것이다. 즉 “나는 확실한 내 눈길에 결석하였다”라고. 누구도 자신을 출석시키고자 카메라의 눈에 자신의 눈을 들이대지는 않는다.

카메라의 눈은 자신의 결석을 통해 들여다보는 것이다. 카메라의 눈은 자신의 결석을 통해 자신의 뜻밖의 것을 담는다. 카메라의 눈에 자신의 눈을 들이댈 때면 비록 카메라의 눈에 담길 것을 어느 정도 예견하기 마련이겠지만, 카메라의 눈은 인간이 만들어 낸 하나의 도구일지라도 호미나 컴퓨터처럼 인간의 뜻대로 다룰 수 있는 도구가 아니다. 그러기에 카메라의 눈은 인간의 도구이면서 또한 인간의 뜻을 벗어나는 도구이다. 호미 그 자체가 그것을 다루는 자에게 뜻밖의 것이 생겨나게 하지는 않는다. 마찬가지로 컴퓨터 그 자체가 그것을 다루는 자에게 뜻밖의 것이 생겨나게 하지는 않을 것이다. 여기에 바로 카메라의 눈이 비록 하나의 도구에 불과한 것이라 할지라도 우리가 여타 도구에서는 찾아볼 수 없는 일종의 마력이 있는 것이다.

카메라의 눈의 마력은 이렇듯 자신의 결석을 통해 자신의 뜻밖의 것을 담아내는 데 있다. 그리고 이러한 카메라의 눈의 마력은 카메라를 처음 다루는 어느 초보자일지라도 느끼기 마련인 것으로서 카메라를 일상의 삶의 일부로 지니는 자일수록 더욱 유혹적으로 다가올 것이다. 그런데 이 같은 유혹은 곧 카메라의 눈을 통한 체험으로 이어지지 않겠는가. 그리고 이 체험은 다른 어떤 자신의 뜻밖의 것과의 만남이 아니겠는가. 사실 이 체험은 모든 사진작가가 기대하는 것이기도 하다.

미켈란젤로 안토니오니의 『확대 *Blow up*』(1967)는 바로 나의 결석을 도와주는 카메라의 눈에 관한 이야기이다. 이 확대는 나의 결석을 통한 확대로서 곧 뜻밖의 것과의 만남을 통해 일어날 수 있는 것이다. 마치 카메라의 눈이

인간의 통제를 벗어나는 나는 그 마력으로 인해 인간의 시선을 확대해주기라도 하듯이 말이다. 그래서 이 영화 속의 패션 사진작가 토마스는 평화로운 공원 정경을 카메라의 눈에 담는다. 집으로 돌아와, 여인이 늙은 사내를 공원 깊숙한 곳으로 유인하고 있는 장면을 확대하던 그의 눈에 무엇인가 석연치 않은 눈빛으로 숲 속을 향하고 있는 여인의 모습이 들어온다. 우리가 화폭을 대하면서 조형의 세부적 양상을 확대해서 볼 때면 늘 그러하듯이, 예상치 않은 이 우연한 발견에 이끌려 사뭇 의아해 하면서 그 여인의 눈빛이 향하고 있는 곳을 주목하던 작가의 눈에 뜻밖에도 총을 든 남자가 그 모습을 드러낸다. 그 제서야 토마스는 필름을 내놓으라고 요구하던 여인의 거센 항의를 떠올리고서 자신이 이 늙은 사내의 생명을 구했다고 여기게 된다. 그는 자신이 들이던 카메라의 눈 덕분에 당시 숲 안으로 들어가 버린 늙은 사내가 암살을 모면했으리라고 생각하기에 이른다. 그러나 뒤이어 찍은, 숲으로 향해 달려가는 여인의 뒷모습을 확대하던 중 시체와도 같은 어떤 이상한 물체가 사진 속 깊숙한 곳으로부터 서서히 떠오르는 것을 보고서 그를 구했다는 자신의 생각이 빛나았음을 알아차린다. 토마스는 이에 당황하여 사실을 확인하고자 공원으로 달려간다. 거기에서 그는 실제로 늙은 사내의 시신과 마주치게 된다.

애초부터 토마스가 남자 손에 들린 총과 여인의 석연치 않은 눈빛을 목격했던 것은 아니다. 애초부터 토마스가 의아한 느낌으로 공원의 풍경을 바라보고 있었던 것은 아니다. 그에게 이 모든 것은 단지 뜻밖의 것일 따름이며 이 뜻밖의 것들은 카메라의 눈에 의한 확대를 통해 돌출 되고 있다. 카메라의 눈은 토마스에게 평화롭게 보이기만 했던 공원의 풍경 자체를 무엇인가 알 수 없는 수상한 풍경으로 바꾸어 놓고 있다. 마치 카메라의 눈이 토마스에게 일종의 시선의 전환을 요구하듯이 말이다. 토마스는 이러한 시선의 전환을 통해 하나의 이미지를 대하게 된다. 그리고 이러한 이미지는 토마스에게 더 이상 어떠한 확인의 공간으로 비추어지고 있지 않다. 아마도 안토니오니의 영

화가 특징적으로 우리에게 설정 가능한 공간을 제시하고 있지 않은 것도 — 이를테면 『자브리스키 포인트 *Zabriski point*』가 우리에게 확인할 수 없는 공간으로 다가오듯이 — 이러 한 이미지 자체에 대한 그의 성찰에서, 보다 근본적으로는 카메라의 눈에 대한 그의 성찰에서 비롯하고 있는 것 같다. 사진 속의 이미지는 곧 토마스의 생각과는 다른 것이다. 그러기에 사진 속의 이미지는 토마스에게 어떤 어렴풋한 형상으로 드러나기 마련이다. 사진 속의 이미지는 토마스의 생각을 확인해주기 보다는 오히려 의아함만 가중시켜 가면서 그의 아함을 통해 토마스도 하여금 이미지의 근원을 새로이 찾아보도록 인도하고 있다.

토마스는 이렇듯 공원으로 되돌아간다. 공원으로 되돌아가는 토마스의 눈은 사진 속의 이미지를 대하기 이전의 그런 눈이 아니다. 그에게는 이미 시선의 전환이 있었다고 할 것이다. 카메라의 눈은 이렇듯 시선의 전환을 돕는 이기로서 바로 시선의 전환을 통해 뜻밖의 것과의 만남으로 인도한다. 카메라의 눈은 결코 의도성을 지닌 눈도 아니며 또한 상상의 눈도 아니다. 카메라의 눈은 단순히 우리에게 이미지만을 제공하는 것이 아니라 토마스의 경우처럼 이미지의 근원을 묻게 한다. 백지 위에 새겨지는 것은 단순히 어떤 이미지가 아니라 바로 이미지의 근원이다. 이는 곧 우리가 백지 위에 산, 혹은 자유 등의 여러 단어들을 써내려 가면서 동시에 이러한 단어들의 근원을 묻는 것과도 같다. 왜냐하면 산은 하나의 단어이되 또한 하나의 실재이기 때문이다.

산이란 단어의 근원에 산의 실재가 있듯, 이미지는 그 자체로 모든 것이 아니라 이미지의 근원까지 묻게 하는 것이다. 토마스가 확대한 이미지는 곧 그 이미지의 근원인 공원의 현실을 보여주고 있다. 숲 속 어딘가 눈에 잘 띄지 않는 곳 어느 늙은 사내의 시선이 던져져 있는 그 현실을. 이렇듯 이미지의 근원에 현실이 있는 것이다.

카메라의 눈은 무엇보다도 현실을 담아낸다. 카메라의 눈은 자신의 결석을 통해 현실을 담아낸다. 그러기에 카메라의 눈은 한 사진작가의 개인적인 눈이기보다는 자신의 결석을 통한 우리의 눈이고자 한다. 아마도 바로 이점에서 카메라의 눈은 문명의 이기로 작용할 것이다. 백지 위에 찍어지는 단어는 어느 누구의 단어가 아니다. 백지 위에 쓰여 지는 단어는 바로 우리의 단어이다. 시인의 언어가 한 마디 마디마다 우리의 단어를 새겨가듯이, 카메라의 눈 또한 이러한 시인의 언어를 담고자 한다. 시인의 언어는 우리의 단어를 새겨 감에, 시인의 언어는 “내가 결석하는 확실한 내 꿈”의 공간이다. 우리의 눈이고자 하는 카메라의 눈 또한 “내가 결석하는 확실한 내 꿈”의 시선이다. 꿈은 영롱하고 찬란하지만, 또한 꿈은 늘 어둠 속에서, 백지의 영사판 위에서 새겨진다.

김수영. “고통의 영사판 뒤에 서서
어룡대며 변화여기는 찬란한 현실을 잡으려고
나는 어떠한 몸짓을 하여야 되는가”

빛이 드리우는 그림자 이야기

열차에 몸을 신는 것이 하나의 사건으로 될 수 있는 것은 아마도 열차에 오르는 문이 동승의 문이기 때문이리라. 영화의 시원에서 루미에르의 열차는 어둠의 저편으로부터 희미하게 다가오는 미지의 세계에 대한 막연한 기대감과 성급한 동경심 혹은 때 이른 상상 속에서 자신을 지우며 오르는 동승의 문을 우리에게 열어 주고 있다. 낯선 곳으로 길을 떠나는 이들에게 있어서나, 기억에도 없는 생소한 것을 찾아 예술의 공간으로 들어서는 이들에게 있어서나, 혹은 자신이 알고 있는 것에 무지의 파문을 일으키고자 호기심 어린 눈길로 주위를 둘러보는 이들에게 있어서나, 혹은 불현듯 찾아 온 허전함의 포로가 되어 난파된 자의 심정으로 거리를 배회하는 이들에게 있어서나, 혹은 계산되고 계획된 시간에 얽매인 일상을 예정된 도정으로부터 시대 의식 속에서 역사의 도정으로 옮겨 놓으려 하는 이들에게 있어서나, 혹은 빈곤한 선의 논리로부터 삶을 해방시키고자 두려움 속에서만 대해 왔던 악의 늪지로 발걸음을 옮겨 놓는 이들에게 있어서나, 체험의 서막처럼 체험의 무대 전면에서 새로이 드리어지는 것은 그 동안의 타성적인 빛에 의해 견혀져 망각 속에 묻혀 있던 어둠이다.

잃어버린 어둠을 찾아서.

일견 마르셀 프루스트의 소설 제명 『잃어버린 시간을 찾아서』를 상기시키는 이 말을 우리는 앞으로 제반 예술적 체험의 조건과 가능성 및 영화의 예술

로서의 가능성을 시사하는 명제로 삼아야 할 것이다. 프루스트의 소설이 잃어버린 지난날들을 시간의 무덤으로부터 소생시켜 아련한 기억을 따라 그 흐름을 과거의 시간에 있어서보다 더욱 생생하게 재생시키는 가운데, 아무런 표정 없는 창백한 주검들로 그치고 말았을 날들에 영롱한 빛의 분말(噴沫)을 뿌리듯이, 잃어버린 어둠을 찾아 나서는 것은 타성적인 빛에 의해 창백한 주검들로 그치고 말 날들을 체험의 시간으로 되돌려 놓는 것이다. 프루스트에게 있어 검은 장막처럼 드리워진 망각의 저편으로부터 희미한 한 줄기 빛처럼 불현듯 솟아나는 한 줄기의 아련한 기억이 점차 투명한 빛을 받으며 분산되어 잃어버린 날들의 수많은 표정들을 마치 기억 넘어 부르는 기억의 연쇄처럼 이어가는 가운데 하나의 거대한 문학의 공간을 열어 보이듯이, 이렇듯 열리는 거대한 문학의 공간 따라 더불어 열리는 것은 예기치 않은 거대한 어둠이다. 한 장의 퇴색한 사진이, 하나의 낡은 소품이, 잊혀진 한 마디의 말이 전혀 예기치 못한 힘을 발휘하면서 하나의 사건처럼 부각 될 때면 이것들이 일깨우는 잔영과 더불어 잃어버린 시간 또한 깊은 잠으로부터 깨어난다. 잃어버린 밤을 되찾는 것은 잠 속에서가 아니다. 잃어버린 밤은 잠으로부터 깨어날 때 비로소 되찾게 되는 것이다.

체험의 가능성은 바로 여기에 있다. 체험은 이미 거쳐간 지난날들을 복귀시키듯, 이미 알고 있는 자신의 모습을 거울에 비추어 보듯, 창백한 주검을 부활시키는 데 있다. 체험은 무엇보다도 어둠의 체험이다. 문학과 예술에 있어서와 마찬가지로 문명은 어둠의 체험을 전제로 한다. 다만 어둠에 대한 부정적 시각을 던지는 이원론적 형이상학에 근거하여 바라본 문명은, 어둠의 체험을 통해 그 공간을 더욱 더 넓혀 가는 문학과 예술과는 달리 어둠을 부정의 대상으로 여기는 나머지 빛과 어둠을 대립 구도로만 설정하고 있을 따름이다. 생명의 빛, 축복의 빛, 구원의 빛, 밝힘의 빛, 희망의 빛 등등... 빛을 지칭하는 통상적인 표현들을 통해서도 알 수 있듯이 빛에 긍정성을 부여하는 일

반적인 자세는 사실 집요한 이원론적 시각을 반영하고 있으며, 나아가 문명의 빛이라는 표현을 통해서도 알 수 있듯이 문명을 곧 빛과 일치시키는 문명관은 어둠을 문명의 전개선 상에서 극복해야 할 대상으로만 지적하고 있는 것이다. 하지만 천사의 지팡이가 인간의 머리 위로 뿌리며 세계를 환히 비추는 영롱한 빛의 포말도 인간의 슬픔을 슬픔으로 꺼안고자 하는 데서 그 영롱한 빛을 발하기 때문이라면, 천사의 슬픔은 천사의 빛이 인간에게 기쁨의 빛으로 와 닿을 수 있는 조건이리라. 어둠의 체험을 전제로 하여 이루어지는 것은 어둠을 소멸시키지 아니 한다. 문명의 발달은 빛과 어둠의 변증법적 관계에 놓여 있다. 지식은 무지를 극복하나 무지를 소멸시키지는 못하듯이 빛은 어둠을 극복하나 어둠을 소멸시키지는 못한다. 가능성이 전제 조건을 소멸시킬 수는 없다. 문명에 있어서든, 예술에 있어서든 가능성은 그 갈래가 다양하나 전제 조건은 오직 하나일 뿐이다. 다만 나뭇가지에 열린 열매에 연연할 때면 뿌리는 간과되기 마련이듯이 우리는 가능성에 집착을 더해 감에 따라 그 전제 조건을 간과하고 있는 것이다. 물론 영화는 기계 문명의 산물이지만 문명의 가능성에 연연하는 기계 문명이 도외시하며 탈피하려 하는 그 전제 조건으로 되돌아가며 또 그러한 가운데 예술로서의 가능성을 열어 간다.

창백한 주검을 부활시키기 위해서는 어둠을 부활시켜야 할 것이다. 동승의 문을 열고 들어서는 것은 문명의 전제 조건으로, 예술의 전제 조건으로 되돌아감이다. 이제 우리는 빛을 모든 긍정성의 근원으로, 어둠을 모든 부정성의 근원으로 설정하는 이원론적 대립 구도 너머로, 또 진보 사관을 반영하는 변증법적 관계 너머로 빛과 어둠을 이해해야 할 것이다. 이러한 종래의 인식은 사실 예술과는 무관하다. 예술은 이원론적 대립 구도 너머로 열리는 영역이며, 또 진보나 발달의 개념이 적용될 수 없는 곳이 예술 영역이다. 이원론적 대립 구도뿐만 아니라 진보나 발달의 개념 역시 빛과 어둠의 관계에 그 토대를 두고 있는 까닭에, 어둠의 부활은 이러한 토대를 전복시키는 것과도 같다.

예술 영역에 있어서 빛과 어둠의 관계는 이원론적 대립 구도와 진보나 발달의 개념에 있어서의 그것과는 역행한다. 따라서 빛과 어둠의 관계에 대한 인식은 예술 전반을 이해하는 초석이라 할 수 있다.

예술 영역에 있어서 빛과 어둠은 가능성과 전제 조건간의 관계로 인식되어야 한다. 빛은 더 이상 주어진 것, 타성적인 것이 아니다. 나아가 빛은 어둠을 등지고 찾을 수 있는 것도 아니다. 어둠은 더 이상 부정의 대상도 극복의 대상도 아니다. 어둠은 빛의 전제 조건이다. 빛은 단지 가능한 것일 따름이다.

잃어버린 어둠을 찾아서.

앞서 우리가 제반 예술적 체험의 조건과 가능성 및 영화의 예술로서의 가능성을 시사하는 명제로서 제시했던 이 말은, 자칫 한갓 기만적인 수사로 그쳐 버릴 위험을 안고 있는 또 다른 표현 ‘빛을 찾아서’를 대신하는 명제로 이해되어야 할 것이다. 빛은 단지 가능한 것일 따름이기에 곧 추구의 대상이다. 그런데 왼쪽에 있는 것을 오른쪽에서 추구할 수는 없고, 아래에 있는 것을 위에서 추구할 수는 없다. 모든 추구에 있어 그러하듯 추구는 적재적소에서 행해져야 하는 것이다. 이 언급은 너무나도 당연한 것을 지적하고 있기에 얼핏 대수롭지 않게 들릴 수도 있겠지만 실은 빛의 추구에 있어서 범할 수 있는 사유적 오류에 대한 경고이기도 하다. 이 사유적 오류는 바로 빛을 있는 것으로서 상정하는 데서 기인한다. 그러기에 여기에 없는 빛이라면 저기에 있을 것이라는 상정 하에서 빛의 추구가 사유적으로 행해져 왔던 것이 사실이다. 저기 깊은 곳에 있는 빛 혹은 저 높은 곳에 있는 빛, 심오한 빛 혹은 요원한 빛... 이렇듯 빛의 추구에 있어 오류는 빛의 성격 자체를 심오함 혹은 요원함 등으로 규정해 버리는 인식 상의 결과를 초래해 왔던 것이다. 더불어 저기 깊은 곳 혹은 저 높은 곳에서 빛을 추구하였던 사유는 저 깊은 곳에 이르는 입구

혹은 저 높은 곳에 이르는 계단을 찾는 데 진력하면서 유량과 방향을 사유의 필연적인 과정으로 제시해 왔던 것도 사실이다.

빛이 오로지 저 높은 곳 혹은 저 깊은 곳에만 있는 것일 따름이라면, 빛이 오로지 심오하거나 요원한 것일 따름이라면, 빛이 인간의 정신으로는 이를 수 없는 것일 따름이라면, 빛은 불가능한 것으로서 오로지 인간의 정신에게 초월적인 것으로서만 비취질 따름일 것이다. 빛의 초월성이란 사실 빛을 여기에 없는 것이기에 저기에 있는 것으로 상정하는 데서 비롯한다. 그런데 설령 초월적인 빛이라 할지라도 그것을 추구할 수 있는 곳은 어디이겠는가. 빛 속에서 빛을 추구할 수는 없지 않겠는가, 어둠이 아니면 또 어디에서 빛을 추구할 수 있겠는가.

빛을 찾아서, 즉 잃어버린 어둠을 찾아서. 이렇듯 우리는 빛의 추구에 있어 우리가 종래 가져 왔던 인식을 전환해야 한다. 아마도 인식의 전환이 가장 필요한 곳이 바로 이 문제일 것이다. 어둠을 찾아 나서지 아니하고 빛을 찾아 나서는 것은 흙 속에 묻힌 뿌리는 보지 아니하고 아름다운 꽃망울만 보려 하는 것과 같다. 아름다운 꽃망울은 단지 가능한 것일 뿐이다. 그 전제 조건은 뿌리이듯이, 어둠은 곧 빛의 전제 조건이다.

빛은 가능한 것이다. 빛의 가능성의 문제는, 앞서 문명의 빛이라는 표현을 통해 빛과 문명이 동일시되고 있음을 살펴보았듯이 비단 빛으로서의 그 가능성을 묻는 문명이 안고 있는 문제일 뿐만 아니라 예술 전반이 안고 있는 문제이다. 빛의 가능성은 어둠의 체험으로부터 비롯한다.

어둠의 저편으로부터 희미하게 다가오는 세계를 영화의 시원에서 우리에게 열어 보이는 뤼미에르의 열차는 이렇듯 우리를 어둠의 체험으로 인도하고 있지 않는가. 기억에도 없는 생소한 것을 찾아 들어선 극장의 문은 우리를 어둠의 체험으로 인도하지 아니 하는가. 동승의 문을 열고 들어서는 관객들이 처음 마주치게 되는 것은 다름 아닌 잃어버린 어둠이다. “어둠 속에서 모든

소들은 잿빛이다”라는 쉘러의 말처럼 자신을 조금씩 지워 가는 어둠 속에 잠겨 드는 것은 필시 어둠에서가 아니면 볼 수 없는 것을 보기 위함일 것이다.

절제의 미와 시네마토그래프

새로운 예술로서의 시네마토그래프에 있어서도 시인의 언어를 닮으려는 노력은 로베르 브레송 Robert Bresson의 경우처럼 영화의 나침반으로 작용하고 있다. 전통 수사학, 더 넓게 보자면, 즉 자유인의 특권으로 주어지는 영역으로서의 시와 예술이 궁극의 방향으로 삼았던 ‘숭고함’의 표현은, 시네마토그래프를 개발한 뤼미에르 형제의 다큐멘터리 작품 이래 줄곧 지속되어 온 시네마토그래프의 동력에 대한 몇몇 영화인들의 성찰에 이르기까지 끊임없이 전승되어 왔다. 시네마토그래프의 동력을 시인의 언어에서 찾으려고 하였던 브레송은 다음과 같이 토로한다.

예전에는 미를 종교화하고 주제를 승화하려는 노력이 있었다. 오늘날에도 이 같은 고귀한 염원들이 있다. 그것은 물질과 寫實主義로부터 탈피하는 것이며, 자연에 대한 통속적 모방에서 벗어나는 것이다. 그러나, 그와 같은 승화 작업은 기술에 치중하고 있으니... 시네마는 두 개의 의자에 걸터앉은 풀이다. 시네마는 (사진) 기술도, (그대로의 모습처럼 베껴내는) 배우들도 승화시키지 못한다. 시네마는 연극적이면서도 관례적인 까닭에 전적으로 사실적이지도 않으며, 또한 사실적인 까닭에 전적으로 연극적이지도 관례적이지도 않다.¹⁾

말의 象은 일종의 절제의 미를 추구하는 양상들 가운데 하나이다. 왜냐하면 무절제하고 방만한 언어로서는 결코 빛어낼 수 없는 것인 상은 그 자체로

1) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 73.

농축적이고 함축적인 언어이기 때문이다. 사실 시인의 언어는 능변의 언어이다. 하지만 이 능변의 언어는 장황하지도 미사적이지도 않다. 시의 능변성은 언어의 나열에 있는 것이 아니라 오히려 언어의 응축에 있다. 그리고 언어의 응축은 어떤 의미의 응축이기 이전에 하나의 상을 빚어내면서 그 상을 통해 보여주는 시각적 효력을 발휘한다. 시인의 언어는 상의 창시를 지향하는 언어로서 이렇듯 시각적 언어이다. 시의 능변성은 언어의 시각적 효력에 의거하는 것으로서 시각적 효력이 강할수록 더해 가는 것이라 할 것이다. 시각적 효력은 산만함을 배제하는 가운데서만 비로소 가능한 것으로서 무엇보다도 단순함을 토대로 한다. 단순한 것이 가장 강하게 드러나는 것이라는 이 원칙은 비단 시의 능변성을 좌우하는 원칙일 뿐만 아니라 상의 창시를 지향하는 모든 형태의 언어에 근간이 되는 원칙이다. 그러기에 과거의 위대한 예술가들의 단순함과 겸허함을 끝없이 찬미하는 브레송은 무엇보다도 단순함을 영화 수사의 기본으로 삼고 있다.

하나의 작은 주제가 복잡적이고 심층적인 조합의 계기가 될 수 있다. 네가 길을 잃고 있음을 알려줄 아무것도 없는 너무 거창하거나 막연한 주제들을 피하라. 혹은, 그 주제들 가운데에서 너의 삶과 융화될 수 있고, 너의 경험에서 비롯된 것만을 택하라.²⁾

절제의 미의 바탕을 이루는 단순함은 이렇듯 능변성의 원칙이다. 그러기에 브레송은 영화 화면의 능변성을 추구하는 가운데 이 원칙을 단순히 기법상의 문제에 국한시키고 있는 것이 아니라 우선적으로 주제의 문제에 반영시키고 있다. 아마도 우리는 이점에서 브레송의 시네마토그프적 시도를 에픽테투스의 교본에서 제시되고 있는 수사의 제1원칙 ‘거짓말하지 않는 것’과도 연관지을 수 있을 것이다. 능변성이 단순함을 그 원칙으로 한다면, 단순함은 무엇보다

2) *Ibid.*, p. 51.

다도 주제의 단순함이다. 우리가 주제를 다루는 데 있어 거짓을 최대한 회피할 수 있는 유일한 근거는 바로, 브레송의 표현을 빌리자면, 그 주제가 ‘너의 삶과 융화될 수 있고, 너의 경험에서 비롯된 것’이라는 점에 있다. 브레송의 시네마토그래프적 시도가 우리에게 제시하고 있는 이 원칙은 곧 수사전반을 좌우하는 원칙으로서, 수사의 영역이 시이든, 시네마토그래프이든 관계없이 수사는 무엇보다도 생각과의 괴리를 초래하지 않는 언어의 창시를 목적으로 해야 하는 것임을 우리는 알 수 있을 것이다

그러기에 수사는 우선적으로는 막연한 언어의 효력에 기대려 하는 무책임한 자세를 탈피하여 생각과 일치된 언어를 통해 확인하는 작업이다. 따라서 절제의 미는 오직 언어와 생각과의 일치 하에서만 비롯할 수 있는 것으로서, 단순한 주제의 선택을 통해 그 가능성이 열릴 따름이다. 수사는 언어의 능변성을 지향한다. 그러기에 수사는 언어의 사변성을 지향한다. 브레송이 주제의 선택을 무엇보다도 경험의 영역에 두고 있는 것도 이 까닭에서이다.

브레송의 단상집 『시네마토그래프에 관한 노트 *Notes sur le Cinématographe*』는 단순히 파편적인 생각의 기록이 아니다. 이 단상집은 오히려 그 파편적인 양상으로 인해 우리에게 정립될 수 없는 어떤 사유 체계를 찾아가는 듯한 글처럼 다가오고 있다. 마치 스쳐 가는 찰막한 생각을 한 편 두 편 모아 가는 수상록 속의 ‘삶과의 융화’를 꾀하려는 노력이 깃들여 있기라도 하듯, 이 글은 우리에게 이러한 노력의 흔적처럼 비쳐지고 있다. 그러기에 이 글은 단순한 영화 이론의 제시가 아니다. 앞서 우리가 롱기누스에 대한 브왈로의 소개를 통해 살펴보았듯이, 롱기누스의 글이 숭고함에 관해 논하는 가운데 그 자체가 숭고한 언어로 브왈로에게 비쳤던 것과 마찬가지로 우리는 브레송의 이 단상집을 이론과 실천이 동시에 제시되고 있는 글로서 바라볼 수 있을 것이다. 스스로 이론을 정립하는 가운데 실천적 방향을 제시하는 글, 우리는 이 글을 앞서 교본이라 하였다. 마찬가지로 브레송의 단상집은 그 스스로에게

시네마토그래프의 교본으로 주어지고 있는 글이다.

교본은 그 어떤 영역의 것이라 할지라도 사변성에 의거할 수 없다. 교본은 그 어떤 영역에서이든 경험의 영역에 토대를 두고 있다. 그러기에 우리는 시인의 언어를 마치 전체적 가설을 입증시키려는 과정을 보여주는 과학의 언어와 마찬가지로 경험의 언어라 할 수 있을 것이다. 경험은 전체를 그 출발점으로 하지 않는다. 왜냐하면 전체는 오로지 사변의 영역으로 주어질 따름이기 때문이다. 경험은 부분적인 것을, 개별적인 것을, 구체적인 것을, 실질적인 것을 그 출발점으로 한다. 브레송은 그 시네마토그래프의 출발점을 이렇게 말하고 있다.

한줄기 숨결, 한순간 침묵, 한마디, 한 구절, 한바탕 소란, 손 하나, 너의 모델의 전신, 모델의 쉬고 있는 얼굴, 움직이는 얼굴, 옆얼굴, 앞모습, 하나의 광활한 조망, 하나의 한정된 공간... 각각을 정확히 제 자리에 위치시킬 것 : 너의 유일한 방법들.³⁾

브레송이 추구하는 단순한 주제는 이렇듯 경험의 출발점에 다름 아니다. 경험은 비록 그 영역이 지극히 한정적이라 할지라도 무엇보다도 사물과의 일치를 열어 보인다. 그의 화면에 부풀림이 없는 것은 비단 그가 단순함을 자신의 시네마토그래프의 수사 원칙으로 삼고 있기 때문만은 아니라 그 수사 원칙이 경험을 통해 실천으로 이행되고 있기 때문이라 할 것이다. 여기에 그가 말하는 주제의 승화가 있다.

주제의 승화는 우선적으로 주제의 내용에 충실하려는 데서 비롯한다. 사실 시어의 상이 우리에게 그 시각의 언어로 보여주고 있는 것은, 따라서 그 사변의 언어로 우리에게 의미하고 있지 않은 것은, 다름 아닌 시의 내용이다. 마찬가지로 하나의 상은 곧 내용이다. 주제의 승화는 주제의 내용을 그 단순함에

3) *Ibid.*, pp. 38-39.

서부터 ‘하나의 광활한 조망’으로까지 나아가도록 하는 데 있다. 따라서 시의 능변성은, 시네마토그래프의 능변성은 곧 상의 능변성으로서, 이 능변성은 응축된 시선 속에 ‘하나의 광활한 조망’을 품고 있는 데서 비롯하는 것이다.

수사가 언어의 능변성을 추구한다면, 수사는 모든 영역에서 상의 창시에 그 목표가 있는 것이며 또 그럼으로써 하나의 단순함으로부터 전혀 예기치 않은 광활한 조망을 열어 보이는 데 있다 할 것이다. 여기에 존재론적 측면에서 수사가 우리에게 제시하고 있는 문제가 있다. 즉 수사는 언어를 통한 사물의 열림을 도모한다. 수사가 열어 보이는 사물은 더 이상 주어진 것으로 비쳐지는 것이 아니라 그 한정된 영역의 광활함을 우리에게 던지고 있다. 수사는 이렇듯 사물에 대한 조망권을 확장시켜 가는 작업이다. 마치 언어를 통해 인간 정신의 눈을 더욱 크게 하듯이.

아벨 강스 Abel GANCE 어록

빛 속을 지나가는 사람은 그림자를 드리우게 마련이다. 양지를 점하기 때문에 그림자를 드리울지 않을 수 없기에.

그림자를 드리우지 않는 인간이 어디 있겠는가?

그림자를 드리우지 않을지도 모르는 새로운 신은 어디 있는가?

그리고 우리가 우리 스스로를 찾아내야 하는 것은 햇빛 속에서가 아닌가?

... 그런데 나는 당신의 사랑이 머뭇거리고, 미소 지으며, 내게 다가와 내 조상(彫像)들 주위의 빈 공간을 빛으로 가득 채움을 느낀다.

승리가 찬란하면 찬란할수록 그것이 드리우는 그림자도 더욱 거대해진다. 아우스텔리츠의 태양의 그림자 속에는 얼마나 많은 주검들이 있는가?

내 귀여운... 내 사랑하는 귀여운 애너벨 리. 그녀는 내게 말했다 : “몸이 좀 나았어요. 그 증거로서 당신에게 이런 말을 하는 것이 처음이란 사실을 지적해야겠군요. 완치되면 먼 소나무 숲에 가서 함께 살아요. 거기에서 그대가 소유할 수 있는 것은 오직 나 그리고 내가 질투하는 영화뿐일 거예요.

“눈을 감으면 눈은 안에서 열리고, 그녀가 보다 잘 보인다. 바로 그녀가!... 도대체 그녀란 누구인가? 빛이다.”

(아벨 강스, 「빛에 관한 횡설수설」 중에서)

어둠 속에서 스스로 잿빛이 될 수 있는 인간이 예술인이기에 예술인은 언제나 잿빛의 인간이다.

Robert BRESSON
Notes sur le cinématographe

Gallimard, 1975. (발췌)

두 부류의 영화 : 연극의 수단들(배우들, 연출 등)을 사용하고 ‘재생’을 위해 카메라를 사용하는 영화. 시네마토그래프의 수단들을 사용하고, ‘창조’를 위해 카메라를 사용하는 영화.

시네마토그래프는 움직이는 이미지들과 소리들로 쓰는 글쓰기이다.

한 편의 필름은 공연일 수 없는데, 왜냐하면 공연은 실물의 등장을 요구하기 때문이다. 하지만, 사진 촬영한 연극이나 <시네마>와 같이, 한편의 필름은 공연의 사진에 의한 재생일 수 있다. 한편, 공연의 사진 재생은 화가의 화폭이나 조각작품의 사진 재생에 비교될 수 있다. 그러나 도나텔로의 <세레요한>이나 베르메르의 <목걸이를 한 젊은 여인>의 사진에 의한 재생은 이 조각품이나 이 화폭이 지니는 힘도, 의미도, 가치도 지니지 못한다. 재생은 창조하지 않는다. 재생은 그 무엇도 창조하지 못한다.

연극과 시네마토그래프의 결합은 양자를 파멸시킨다.

한 이미지는, 한 색이 다른 색을 만날 때 그러한 것처럼, 다른 이미지들을 만나면서 변화해야 한다. 푸른색이 녹색 곁에, 노란색, 붉은색 곁에 놓일 때 처음의 푸른색은 아니다. 변화 없이는 예술도 없다.

시네마토그래프의 진실이 연극의 진실, 소설의 진실, 회화의 진실일 수는 없다. (시네마토그래프가 자신의 고유한 수단을 통해 포착하는 것이 연극, 소설, 그리고 회화가 그것들의 고유한 수단을 통해 포착하는 것일 수는 없다.)

시네마토그래프로서의 영화에서, 이미지들은 사진의 단어처럼 그것들의 위치나 관계에 의해서만 힘과 가치를 지닌다.

따로 떼어 본 이미지가 무엇인가를 명확히 표현하고 또 어떤 해석을 담고 있을 때, 그 이미지는 다른 이미지들과 만나면서도 변화하지 않을 것이다. 다른 이미지들은 그 이미지에 대해 어떠한 힘도 행사하지 못할 것이며, 그 이미지 또한 다른 이미지들에 대해 어떠한 힘도 행사하지 못할 것이다. 작용이 없으니, 반작용도 없다. 그러한 이미지는 규정된 것이어서, 시네마토그래프의 체계에서는 쓸모 없는 것이다. (하나의 체계가 모든 것을 규정할 수는 없다. 체계는 어떤 것에 대한 실마리이다.)

의미없는(의미하지 않는) 이미지들에 전념할 것.

나의 이미지들을 (마치 다림질하듯) 평탄하게 할 것, ‘그것들을 약화시키지 않고서’.

영화를 편집하는 것, 그것은 시선을 통해서 인물들을 서로 서로에게 그리고 대상들에게 맺어주는 것이다.

서로의 두 눈을 바라보는 두 인물은 그들의 눈이 아니라, 그들의 시선을 본

다. (그러한 까닭에 눈동자의 색깔을 착각하는 것이 아닐까?)

‘두 번의 죽음과 세 번의 탄생에 관하여’

나의 영화는 맨 처음 나의 머리 속에서 태어나 종이 위에서 죽고, 내가 다루는 살아있는 인물들과 실제 대상들에 의해 소생한다. 그 인물들과 사물들은 필름 위에서 죽게 되지만 일정한 차례로 배열되어 스크린에 투사되면서 물속의 꽃들처럼 되살아난다.

모델. 자신의 신비스런 외관 속에 갇혀 있는. 모델은 그로부터 외부에 있는 것 모두를 자기 자신에게로 끌어들었다. 그는 저기, 그 이마 그 뺨 뒤편에 있다.

육체, 사물, 집, 거리, 나무, 들판의 “가시적 어조”.

창조한다는 것은 인물들과 사물들을 변형시키거나 새로 만들어내는 것이 아니다. 창조란, 있는 그리고 ‘있는 그대로의’ 인물들과 사물들 사이에 새로운 관계를 맺어주는 것이다.

너의 상상력은 사건들보다는 감정들을 겨냥할 것이다. 그러면서도 가능한 ‘다큐멘터리 성격의’ 감정들을 필요로 하면서.

실제와 거짓에 관하여

실제와 거짓의 혼합은 거짓을 낳는다(사진 촬영한 연극 또는 시네마). 거짓이 한결 같으면 실재를 낳을 수도 있다(연극).

실제와 거짓의 혼합에서, 실제는 거짓을 드러나게 하고, 거짓은 실제를 믿지 못하도록 한다. 한 배우가 실제 폭풍이 몰아친 실제 배의 갑판 위에서 조난의 공포를 연기할 때, 우리는 배우도, 배도, 폭풍도 믿을 수 없다.

음악에 관하여

배경음악, 주제음악 또는 효과음악을 쓰지 말 것. ‘음악을 전혀 쓰지 말 것.’*

모든 소리가 음악이 되어야 한다.

촬영. 예기치 않은 것 가운데 네가 암묵적으로 기대하지 않았던 것이란 없다.

우리의 동작의 9할은 습관과 자동적 움직임을 따른다. 우리의 동작을 의지와 사유에 종속시키는 것은 자연에 반하는 것이다.

시네마는 상투적인 소재를 빌어온다. 시네마토그래프는 미지의 세계로의 탐험이다.

인간의 눈으로도, 연필이나 붓, 펜 그 무엇으로 포착할 수도 없는 것을 너의 카메라는 그것이 무엇인지 모르고서도 포착하여, 기계의 면밀한 무심함을 통해 고착시킨다.

시를 추구하지 말라. 시는 점점(생략)을 통해 질로 스며든다.

* 물론 화면에 등장한 악기로 연주되는 음악은 제외하고서.

시네마토그래프 : 새로운 방식의 글쓰기, 따라서 새로운 방식의 느끼기.

예술마다, 그 예술에 거스르게 작용하면서 그 예술을 붕괴시키려 드는 악마적 원칙이 있기 마련이다. 그와 유사한 원칙이 시네마토그래프에게는 아마도 전적으로 불리하게 작용하지는 않을 것이다.

정확하게 행동하는 자에게 경이로운 우연들이 함께하기를. 나쁜 것들을 멀리하는, 좋은 것들을 불러모으는 방식. 사전에 너의 창작에 가운데 그 우연들의 자리를 마련해 둘 것.*

촬영. 인상들, 감각들에만 그칠 것. 이 인상들 감각들과 무관한 지성은 개입시키지 말 것.

몇 편의 자신의 협주곡들(KV 413, 414, 415)에 관한 모짜르트의 편지. “이 곡들은 지나치게 어려운 곡과 지나치게 쉬운 곡 정중앙에 있다. 이 곡들은 찬란하지만... 그러나 무언가 가난함을 아쉬워하게 한다.”

몽테뉴. ‘영혼의 움직임들은 육체의 움직임들과 나란히 성장해 갔다.’

길에서 사귀어 헤어지지 못하는 사람들 같은 이미지와 소리.

보다 많은 빛에 의해서가 아니라, 새로운 시각에 의해서 더 뚜렷이 드러나는 사물들.

* 나는 종종 꽃다발을 내가 그것을 준비하지 않은 측면에서 그린다. (마티스에게 보낸 르느와르의 편지 중, 기억에 따른 인용.)

드뷔시는 건반을 덮은 채로 피아노를 연주하곤 했다.

이미지, 소리 그리고 침묵 사이의 유대성을 찾아낼 것. 이미지, 소리, 침묵이 서로 함께 즐거워함으로써 각자 제자리를 택했다는 기분을 줄 것. 밀턴. ‘침묵이 즐거워했다.’

문학에 감염된 X의 영화. 사물들의 연속적 등장에 의한 묘사(파노라마와 트래블링).

리듬의 전능함.

리듬 속에 휘말려 있는 것만이 지속될 수 있다. 내용이 형식을, 의미가 리듬을 따르도록 할 것.

기계적으로 스무 번 되풀이한 몸짓이라면, 너의 모델들은 네 영화 속의 행동에 들어가서도 그 몸짓들을 원만하게 소화해낼 것이다. 그들이 서투르게 습득한 말들도, 굳이 정신을 기울일 필요 없이, 그 본래의 자연스러운 어조와 곡조를 찾게 될 것이다. 이것이 곧 실제 삶의 자동성(automatisme)을 되찾는 방식이다. (배우나 스타의 재능은 한 명이든 여러 명이든 더 이상 고려하지 말라. 중요한 것은 네가 너의 모델들에 또 네가 그들로부터 끌어 낸 모르던 것과 때 묻지 않은 것에 어떻게 다가가는지이다.)

한 인간과 그의 이미지 사이에는 차이가 있음을, 그리고 화면상의 목소리와 실제 삶에서의 목소리 사이에는 차이가 없음을 사람들은 너무도 쉽게 간과하고 있다.

예전에는 미(美)를 종교화하고 주제를 승화시키고자 하였다. 오늘날에도 이 같은 고귀한 염원들이 있다. 그것은 물질과 寫實主義로부터 탈피하는 것이며, 자연에 대한 통속적 모방에서 벗어나는 것이다. 그러나, 그와 같은 승화 작업은 기술에 치중하고 있으니... 시네마는 두 개의 의자에 걸터앉은 꼴이다. 시네마는 (사진)기술도, (그대로의 모습처럼 베껴내는) 배우들도 승화시켜내지 못한다. 시네마는 연극적이면서도 관례적인 까닭에 전적으로 사실적이지도 않으며, 또한 사실적인 까닭에 전적으로 연극적이지도 관례적이지도 않다.

두 가지의 단순함이 있다. 하나는 좋지 않은 단순함으로서, 너무 일찍 찾아낸, 출발점으로서의 단순함이다. 다른 하나는 좋은 단순함으로서, 수년간의 노력의 대가로 얻어진, 귀결점으로서의 단순함이다.

구하려 들지 말라. 기다려라. — 꼬로

바람이 스쳐가며 조각하는 물결로 보이지 않는 바람을 보여줄 것.

시간이 흐르면서 연극은 부르주아화 되어 갔다. 시네마(사진으로 찍은 연극)는 이 부르주아화가 어느 정도까지 갈 수 있는지를 보여준다.

맑음, 차이

보다 많은 차이를 얻으려면 보다 많은 맑음을 부여할 것. 병사들의 군복과 통일된 생활은 병사로서의 본성과 특성을 부각시킨다. 차려 상태의 전원 부동자세는 각 병사마다의 특징을 드러나게 한다.

생각으로 들어와 버린 실재는 이미 더 이상 실재라 할 수 없다. 우리의 눈은 지나치게 사변적이고 지나치게 지적이다.

두 종류의 실재가 있다. 하나는, 카메라에 의해 있는 그대로 기록된 가공되지 않은 실재, 또 하나는, 우리가 실재라 부르는 것으로서, 우리의 기억과 잘못된 계산에 의해 변형시켜 보고 있는 것.

과제. 네가 보고 있는 것을, 네가 보는 것처럼 보지 않는 기계를 통해 보여 줄 것.*

눈은 (대개) 피상적이며, 귀는 깊이가 있고 창의적이다. 기관차의 기적 소리는 우리에게 역 전체의 광경을 새겨준다.

이미지들과 소리들은 멀리서나 가까이서나 공조를 이루어야 한다. 독립된 이미지들, 독립된 소리들이란 없다.

진실된 것은 모방할 수 없고, 거짓된 것은 변형시킬 수 없다.

편집. 너의 모델들로부터 불현듯 피어올라 그들 주위를 감돌면서 그들과 사물들을 맺어주는 광채 (세잔의 푸른색 그레코의 회색)

몽타쥬. 죽은 이미지들이 살아있는 이미지들로 되어 가는 것. 모든 것이 새로이 꽃을 피운다.

도시와 시골은 멀리서 보면 하나의 도시요 하나의 시골이나, 가까이 다가갈수록 집들이요, 나무들이요, 기와들이요, 잎새들이요, 풀잎들이요, 개미

* 그리고 네가 듣고 있는 것을, 네가 듣는 것처럼 듣지 않는 기계를 통해 들려 줄 것.

들이요, 수많은 개미 다리들이다. (파스칼)

재현하는 것만으로 그치지 않고자 한다면 단편화는 필수적이다.

있는 그대로의 것은 극적이지 않다. 극적 양상은 극적이지 않은 요소들이 전개됨에 따라 태어나게 된다.

너의 영화는 눈요기감이 아니다. 너의 영화는 눈속으로 파고들어 완전히 눈속에 흡수되어야 한다.

창조는 덧붙임으로서가 아니라 잘라냄으로써 이루어진다. 전개는 또 다른 것이다. (늘어놓지 말 것.)

물고기를 잡으려면 연못을 비워야 한다.

똑 같은 주제도 이미지와 소리에 따라 변한다. 종교적 주제들은 이미지와 소리들에 의해 그 위상을 부여받아 고양된다. (흔히들 생각하는 것처럼) 그 반대로 되는 것은 아니다. 즉 이미지와 소리가 종교적 주제들에 의해 그 위상을 부여받아 고양되는 것은 아니다.

시네마토그래프로서의 영화들은 무엇을 재현하기보다는, 감동적이어야 한다.

촬영이란 결정적인 것이 아니라 준비일 뿐이다.

똑 같은 주제를 여러 번 화폭에 담거나 또는 스케치하면서 매번 조금씩 적확함으로 나아가는 화가처럼, 똑 같은 대상을 여러 번 찍어볼 것.

스타-시스템. 이 시스템은 새로운 것과 예기치 못한 것의 강한 매력을 무시하는 것이다. 영화가 달라도, 주제가 달라도 믿기에는 너무 똑 같은 얼굴들을 대하게 한다.

우리 눈과 귀가 요구하는 것은 실제 인물이 아니라 진실된 인물이다.

시네마, 라디오, 텔레비전, 잡지는 무관심을 가르치는 학교이다. 보면서도 보지 아니하고, 들으면서도 듣지 아니한다.

사진은 묘사적이다. 가공되지 않은 이미지는 묘사에 그치고 만다.

가장 평범한 한 마디의 말도 제자리에 놓이는 순간, 빛을 발한다. 너의 이미지는 곧 이러한 빛으로 빛나야 한다.

예술 시네마, 예술 필름이라는 공허한 관념. 예술 필름, 그 중에서도 가장 형편없는 것.

도스토예프스키는 특히 구성에 있어서 독창적이라고 프루스트는 말한다. 프루스트에게서도 역시 (하지만 얼마나 상이한), 바다의 흐름과도 같은 순류와 역류를 담고 있는 보기 드물게 복잡하면서도 긴밀한 순수한 내면적 통일성을 발견할 수 있으며, 그에 상응하는 것이라면 필름에 잘 어울릴 것이다.

리파티 Lipatti와 같은, 거장이라고는 할 수 없는 한 위대한 피아니스트는 엄격하게 등가인 음들을 두드린다. 2분 음표들은 동일한 길이, 동일한 강도로, 그리고 4분 음표, 8분 음표, 16분 음표 등도 마찬가지로. 그는 건반 위에 감동을 쑤셔 넣지 않는다. 그는 감동을 기다린다. 감동은 다가와 손가락을, 피아노를, 그를, 연주홀을 휘감는다.

오르간 앞에 앉은 바하가 한 제자의 감탄에 응답한다. “제 때에 정확히 음을 두드리는가가 문제일세.”

진실의 결핍에 관객은 거짓에 몰두한다.

결작들. 모나리자, 밀로의 비너스 같은 회화 조각의 결작들은 너무나 많은 감탄의 이유를 갖다보니 적절한 이유에서 그리고 부당한 이유에서 감탄의 대상이 된다.

첫 눈에 “이것이거나, 아니면 이것이 아니다”. 이성적 사유는 (우리의 첫 눈을 시인하기 위해) 그 다음에 온다.

예술에 대한 적대감, 그것은 또한 새로운 것, 예기치 못한 것에 대한 적대감이다.

누드에서, 아름답지 않은 모든 것은 외설적이다.

세잔은 말한다. “매 번 터치에, 난 나의 삶을 건다.”

예지, 어찌 이 명사를 나의 작업을 위해 사용하는 두 가지 기계에 연계시키지 않을 수 있겠는가? 카메라와 녹음기여, 모든 것을 어렵게만 하는 지적 사고로부터 나를 멀리 데려 가다오.

프랑스 영화 사조 연대기

1. Cinématographe Lumière (1895)
2. Film d'art, Cinéroman (1908)
3. Impressionnisme, Photogénie (1921)
4. Avant-garde (1925) : cinéma pur, cinéma absolu, dadaïsme,
surréalisme.
5. Réalisme poétique (1930) : film parlant
6. Réalisme psychologique (1942)
7. Cinéma d'auteur (1954)
8. Nouvelle vague (1958)

프랑스 영화 용어

1. 정지된 화면

- cadre (frame) : 카메라와 영사기에 의해 정해지는 이미지의 틀.
- cadrage : 카메라로 찍는 공간을 정하기. 영화의 mise-en-scène은 이것으로 실행됨. 프랑스 감독들은 편집(montage)보다는 이것에 의해 영화를 표현. 프랑스 미술 전통. 반대로 에이젠슈테인을 비롯한 소련 감독들은 편집에 집착함.

2. 움직이는 화면

- plan (shot) : 촬영상의 최소 단위 길이 및 크기와 각도 grand angle au téléobjectif, plongée, contre-plongée, eye level angle, birds' eye view, 개의 눈높이(오스 야스지로). 샷과 샷을 이어가는 기술이 몽타주.
- cadre : 프레임(하나의 화면), 구도, 틀 < 동사 cadrer >
- plan avant : 前景
- plan derrière : 背景
- gros plan : 클로즈업, 클로즈 샷(초상화)
- plan lointain = plan général = plan d'ensemble : 롱샷. 숲景이 나오는 배우의 전신. 혹은 풍경.

- plan américain : medium shot: 바스트 사이즈 샷, 미디엄 샷.
- plan moyen (en pied) : (허리, 무릎) 반신 혹은 7부 신.
- plan rapproché : 나가래노 컷. 커트의 흐름에 따라 plan poitrine, plan taille, gros plan이 됨.
- très gros plan : 초클로즈업
- plan de raccord : insert
- premiers plans : 전경 (前景)
- plan-séquence : one cut-one scene, 시퀀스샷, 복잡한 카메라의 움직임이 필요한 경우 싱글 테이크로 잡은 화면. 복잡한 장면을 하나의 샷으로 길게 잡음.
- plongée : high angle shot
- contre-plongée : low angle shot
- découpage : cut

권장 프랑스 영화 목록

- 1895 Lumière, *le Train entre en gare de la Ciotat*.
- 1927 아벨 강스, *Napoléon*(200m ed. l'Opéra, 300m par Brownlow), *la Roue*(1922, 155m, 317m)
- 1928 루이 뷔니엘, 『안달루시아의 개 *le Chien andalou*』(18m)
- 1933 장 비고 『폼행 제로 *Zéro de conduite*』(48). 『아팔랑뜨號 *l'Atalante*』(79m)
- 1937 장 르노와르, 『위대한 환영 *la Grande illusion*』(113m), 『게임의 규칙 *la Règle du jeu*』(1939, 112m)
- 1945 마르셀 카르네, 『천정좌석의 아이들 *les Enfants du paradis*』(182m), 『밤의 방문객 *les visiteurs du soir*』(1942, 120m), 『안개낀 부두 *Quai des brumes*』(1939, 91m), *le Jour se leve*(1939, 85m)
- 1950 장 콕토, 『오르페우스 *Orphée*』(95m) 『오르페우스의 유언 *le Testament d'Orphée*』(1960, 70), 『시인의 피 *le Sang d'un poète*』(1930, 60m)
- 1953 클루조, 『공포의 보수 *le Salaire de la peur*』(131m)
- 1955 막스 오펠스, 『롤라 몬테스 *Lola Montes*』(110m)
- 1959 알랭 레네 : 『히로시마 내 사랑 *Hiroshima mon amour*』(91m), 『지난해 마리엔바드에서 *l'Année dernière à Marienbad*』(1961, 93m)
- 1959 로베르 브레송, 『소매치기 *Picpocket*』(75m), *le Procès de Jeanne d'Arc*(1961, 67m), 『어느 시골 사제의 일기 *le Journal d'un curé de*

- campagne* (1951, 110m), *Mouchette*(1967, 82m)
- 1960 고다르, 『네 멋대로 해라*A bout du souffle*』(90m), *Vivre sa vie*, *Alphaville*(1962, 85m), *Je vous salue Marie*(1983, 70m)
- 1962 트뤼포, 『질과 짐*Jule et Jim*』(105m), *Quatre cents coups*, 『피아니스트를 쏘라*Tirez sur le pianiste*』(1960, 80m).
- 1966 클로드 르루슈, 『남과 여*Un homme et une femme*』(95m).
- 1973 조바니, 『암흑가의 두 사람*Deux hommes dans la ville*』(100m)
- 1982 와이다, 『당통*Danton*』(136m)
- 1986 레오 카락스, 『나쁜 피*Mauvais sang*』(125m), 『소년, 소녀를 만나다*Boy meets girl*』(1984, 100m)
- 1986 장-작끄 베넥스 : 『베티 블루 37°2*le Matin*』(116m), 클로드 베리『마농의 샘*Manon des sources*』
- 1990 이브 로베르, 『마르셀의 추억*la Gloire de mon père*』(105m), 『마르셀의 여름*le Château de ma mère*』
- 1991 안드레이 즐라브스키, 『쇼팽의 푸른 노트*la Note bleue*』
- 1991 모리스 피알라, 『반 고흐*Van Gogh*』(135m)
- 1991 장-피에르 주네와 마르크 카로, *Delicatessen*(97m), 『잃어버린 아이들의 도시*la Cité des enfants perdus*』(112m, 1995)