

에세이영화 연구: 비판적 형식으로서의 에세이와 영화 <6x2>(고다르)

이정하*

1. 서론
2. 비판적 형식으로서의 에세이와 에세이영화
3. 사물의 교훈: <6x2>(고다르)의 이미지 교육학
4. 결론

국문초록

에세이는 단순히 규범에서 자유로운 예술형식이라기보다, '어떤 사물의 특성이나 속성, 또는 그 사물의 사용 방법을 확인(검토)하는 작업'이라는 사전적 의미에서 알 수 있듯이 형식적 자유로움, 상대적 간결함을 넘어 실험, 시도, 더 나아가 사유의 비판적, 발견술적 기획과 긴밀히 연관된 예술형식이다. 에세이영화 역시 영화의 고유한 장치에 대한 성찰을 통해 영화 자체(영화 작가, 관객, 매체를 포함하여)를 실험하고 시험에 놓으면서 영화에 대한 사유를 촉발하는 또 다른 가능태로서의 영화 형식이다. 바로 이 점에서 고다르의 작업은 에세이영화의 형식적, 철학적, 정치적 잠재성을 포괄적으로 구현한 대표적 예라 할 수 있다. 특히 고다르는 <6x2>에서 기존의 영화적 문법, 형식, 규범들을 백지상태로 돌리고, 영화의 근본 요소들 및 문제들로 구성된 실험적 에세이를 통해 '고다르식 교육학'(다네)

* 단국대학교 공연영화학부 교수

이라 불린 이미지의 해체 작업을 시도한다. 고다르는 이러한 실험, 시도, 곧 ‘에세이’를 통해 영화 이미지의 새로운 배치 가능성과 담론 및 언어와의 정치적 관계, 그리고 무엇보다 이미지의 창조적 역량을 새롭게 정립하고자 했다.

(주제어: 에세이, 에세이영화, 고다르, 비판적 형식, 이미지 교육학)

1. 서론

에세이영화가 무엇인지를 형식적으로 단일하게 규정하는 일은 쉽지 않다. “사적, 주관적이면서 동시에 사회적인 이야기가 교차”하는 에세이영화는 통상 장르적 “경계를 넘나들며 픽션과 논픽션 사이 어딘가에 위치한 하이브리드 형식”¹⁾으로 나타나기 때문이다. 그렇기에 에세이영화는 다큐멘터리나 실험영화 사이를 오가는 혼종의 장르로 보이기도 하고, 이 둘을 선택적으로 조합한 서사 영화의 전복적 형태로 보이기도 한다. 에세이영화의 이러한 성격은 에세이라는 예술 ‘장르’²⁾에 대한 일반적 통념, 곧 특정한 규칙이나 규율에 얽매이지 않는 자유롭고 사적인 형식이라는 통념과 무관하지 않다. 실제로 국립국어원은 에세이를 “일정한 형식을 따르지 않고 인생이나 자연 또는 일상생활에서의 느낌이나 체험을 생각나는 대로

1) Laura Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, *Framework* 49, No.2, Fall 2008, p.24.

2) 이 점에서 존 스나이더는 에세이를 ‘비장르(nongenre)’로 규정하기도 한다.(John Snyder, *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Lexington: University Press of Kentucky, 1991, p.12. 노라알터 역시 에세이영화에 대해, “형식적, 개념적, 사회적 제약을 넘어서려 한다는 점에서 하나의 장르라고 할 수 없”다고 주장한다.(Nora Alter, “The Political Im/perceptible in the Essay Film”, *New German Critique*, no.68, Spring/Summer 1996, p.171)

쓴 산문 형식의 글”³⁾이라고 정의하고 있다. 에세이를 “철저한 논증”의 부재, 형식적 자유로움, 상대적 간결함이라는 원칙들을 공유하는 무수히 다양한 작품들을 지칭”하는 용어로 해석하는 프랑스 『라루스 문학사전』의 정의도 마찬가지이다.⁴⁾ 에세이영화 역시 문학적 에세이가 지닌 이러한 자유롭고 폭넓은 해석적 스펙트럼을 공유한다.

그러나 ‘에세이’라는 예술형식의 명칭이 연원한 프랑스어 ‘에세(essai)’의 사전적 정의를 꼼꼼히 살펴보면, 앞서 기술된 느슨한 규정을 넘어선 ‘방법론적’ 태도가 말의 용도와 용법에 함축되어 있음을 알 수 있다. 이는 에세이를 단순히 ‘느낌이나 체험을 생각나는 대로’ 서술한, ‘일정한 형식을 따르지 않’는 ‘자유로운 형식’이라는 의미만으로 규정할 수 없게 한다. 더 나아가 이 ‘자유로운 형식’이 역설적이게도 실험과 시도, 사유의 발견술적 기획⁵⁾과 연루되어 있고, 그 실천적 과정의 효과 혹은 결과일 수 있음을 인식하게 한다. 프랑스 『로베르사전』에 따르면 에세이는 어떤 사물의 특성이나 속성, 또는 그 사물의 사용 방법을 확인(검토)하는 작업을 가리킨다. (이 점에서 에세이는 영어의 ‘try’가 지닌 의미론적 스펙트럼을 공유한다)

3) <https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do> (최종검색일: 2022년 9월 12일)

4) <https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/essai/173177> (최종검색일: 2022년 9월 15일)

5) 발견술은 ‘우연히 조우하다, 찾다’, ‘추구하여 구하다, 발견하다’ 등을 의미하는 그리스어 ‘heuriskein’이 어원인 말이다.(André Jacob(dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, tom.1, Paris: PUF, 1990, pp.1137-1138.) 디디-위베르만에 따르면 발견술은 참된 명제를 뜻하는 공리와 이를 추구하는 공리적 방법과 달리, “결과로서 공리를 전제하지 않는 일종의 사유의 실험”(Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002, p.42.)이다. 이 점에서 참(진실) 혹은 오류의 판명에 개의치 않고 하나의 가설을 세우고 이를 탐구해 들어가는 발견술은 에세이의 시도를 포함하여 모든 이론적, 실천적 창조의 기저에 있는 사유의 실험이라 할 수 있다.

그리고 이와 더불어, 결과(의 유효성, 확실성)를 확신하지 않고서도 이러한 작업을 (최초로) 시도해보는 행위 및 그 결과를 포괄적으로 지칭한다.⁶⁾

무정형의 형식처럼 보이는 글쓰기(에세이)를 전통적 담론의 장에 끌어들여 새로운 창조적 예술형식의 예로 만든 16세기 몽테뉴의 동명의 저서(『수상록』으로 번역되는)는 단순한 ‘수필’의 뜻풀이로는 포괄할 수 없는 ‘에세이’의 의미를 구체적인 형식으로 보여주고 있다. 형식과 주제의 변별성을 명확히 지정하기 어려운 다양한 양식들을 포괄하는 저서에서 저자인 몽테뉴는 무엇보다 글쓰기의 대상뿐만 아니라 주체인 자기 자신을 일종의 글쓰기의 매체이자 매질로 삼아 실험한다. 즉 대상에 대한 주관적이고 사적인 관점을 드러냄과 동시에 자신에게조차 거리감과 냉철함을 유지한 톤으로(때로 자기 조롱의 전략을 의도적으로 취하면서) 유머, 아이러니, 인용, 역설, 정치 비판 등과 같은 다양한 형태의 담론과 글쓰기 양식을 위계 없이 넘나들며, 루카치가 에세이에 대해 말한 “판단이 아닌” “판단의 과정”⁷⁾으로서 글쓰기의 실험적 예를 제시한다.

우리가 통상 에세이영화로 분류하는 영화들이 ‘에세이’로 불릴 수 있는

6) Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaire Le Robert, 2000, pp.916-917. 어원적으로 ‘에세이’는 라틴어 *exagium*에서 연원했다. *exagium*은 ‘밖으로 이끌어내다’를 의미하는 동사 *exigere*에서 파생된 말로서, “(사물의) 정확한 무게를 알아내기 위한 [주의 깊은] 실험, 계량”을 뜻한다.(Auguste Brachet(dir.), *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Paris: Bibliothèque d’Education, 1872, p.217) 디디-위베르만은 이 점에서 *exigere*의 ‘밖으로 이끌어내다’라는 의미가 ‘무언가가 어떤 다른 것[곧 이질적인 것]에서 나오도록 하다’임을 강조한다.(Georges Didi-Huberman, *Remontage du temps subi. L’œil de l’histoire*, 2, Paris: Minuit, 2010, p.98) 현재 프랑스어 ‘에세’의 의미는 이에 기반하며, 이로부터 시험, 시련, 시도, 실험 등과 같은 의미들이 파생되어 나왔다.

7) Georges Lukacs, “Nature et forme de l’essai”, *Études littéraires*, Vol. 5(1), avril 1972, p.114.

것 또한 자유롭고 사적인 듯 보이는 (카메라-만년필의) 필치 아래 (글쓰기) 주체와 매체의 “자기-반성적, 자기-반영적”⁸⁾ 작업의 과정을 드러내는 복잡하고 자기성찰적인 혼종적 ‘텍스트’를 실험하고 있기 때문이다. 아도르노, 벤야민, 루카치 등과 같은 비판적 사유자들이 ‘에세이’에 주목했던 것도 에세이의 이 같은 자기성찰적 실험성에서 기인한다. 그리고 이는 에세이영화의 출발 시점으로 간주되는 1920년대의 에세이영화들(지가 베르토프, 요리스 이벤스, 발터 루트만, 장 비고 등의 작품들과 특히 ‘에세이영화’라는 형식을 제기하고 이론화한 한스 리히터의 작품)⁹⁾에서부터 고다르, 파로키, 기 드보르, 레네, 마르케 등이 참여한 현대의 문제적 에세이들에 이르기까지 일관되게 나타나는 특성이다. 특히 에세이영화가 출발한 1920년대, 계몽주의 사상가 몽테스키외의 『법의 정신』을 영화로 옮기고자 했던 자크 페데르의 시도나 마르크스의 『자본론』을 영화화하려 한 에이젠슈타인의 기획 등은 애초부터 에세이영화가 아도르노의 말처럼 이데올로기 비판에 최적화된 비판적 형식이자 교육적인 형식으로 이행할 수 있는 잠재성이 있었음을 보여준다. 에세이영화는 단순히 허구와 사실의 경계, 혹은 실험영화와 다큐멘터리 사이에 위치한 자유롭고 사적인 형식이라기보다, 영화의 시선으로 포착한 사회, 정치, 문화적 문제들을 실제로 영화를 구성하고 직조하는 것(작가, 관객, 매체, 장치 등을 포함하여)을 통해 실험하고 시험에 놓는, 그와 동시에 이를 통해 영화에 대한 새로운 사유를 촉발하면서 ‘사유의 형식’으로서의 영화의 잠재성과 역량을 실현하는 또 다른 영화적 가능태라고 해야 할 것이다. 그리고 바로 이 점에서 고다르

8) Nora Alter, “The Political Im/perceptible in the Essay Film”, *New German Critique*, no.68, Spring/Summer 1996, p.171.

9) Nora Alter, “Translating the Essay into Film and Installation”, *Journal of Visual Culture*, Vol. 6, n.1, 2007, p.49.

의 실험적 작업은 에세이영화의 철학적, 미학적, 정치적 잠재성을 포괄적으로 구현한 대표적인 ‘교육적’ 예라고 할 수 있다.

주지하다시피 68혁명 이후 고다르는 〈할 수 있는 자가 구하라(인생)〉(1980)과 함께 주류 영화 현장으로 돌아오기까지 10여 년 동안 〈만사형통〉 같은 작품을 제외하고는, 작가 자신의 목소리가 실질적으로 매개된 ‘에세이’ 영화를 만드는 데 몰두한다.¹⁰⁾ 반-고전주의적 실험, 탈규범적 위반으로 특징되는 초기 영화의 재기 넘치는 형식들을 지양하고 반성하던 이 시기, 고다르를 가장 끈질기게 사로잡은 것은 무엇보다 ‘이미지’에 대한 의심이다. 〈브리티시 사운드〉(1969)는 “요컨대 부르주아지는 자신의 이미지대로 세계를 창조했다. 그러니 동지여, 이 이미지를 부숴버리자”라는 마르크스의 말로 시작한다. 그리고 “스크린은 단순하게 구체적인 상황에 대해 구체적 분석을 제공하는 칠판 혹은 학교 담벼락 같은 것”¹¹⁾이 되어야 한다고 주장한다. 고다르의 이러한 실천은 비디오라는 매체의 발견과 함께 가속화된다. 1970년대 ‘소이마주Sonimage’¹²⁾ 시기의 작품들은 고다르가 “영화와 텔레비전이 결합된 기술적 방식”¹³⁾라고 정의한 비디오

10) 고다르는 〈할 수 있는 자가 구하라(인생)〉(1980)을 개봉한 후 가진 인터뷰에서 “내 앞에 두 번째 삶..... 영화에서의 두 번째 삶, 즉 세 번째 삶.....이 펼쳐진 것 같다”고 얘기한다. 고다르는 자신의 두 번째 삶이 〈네 멋대로 해라〉로 시작되어 1968년까지 이어졌고, 그 후(68혁명 이후) 거대한 “밀물..... 아니 썰물”과도 같은 시기가 펼쳐졌으며, 이제 〈할 수 있는 자가 구하라(인생)〉와 함께 다시 픽션영화로 돌아와 세 번째 삶이 시작됐다고 말한다.(Jean-Luc Godard, “Travail-amour-cinéma”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, éd. de l'Etoile, 1985, p.449) 하지만 에세이영화의 관점에서 보자면, 〈할 수 있는 자가 구하라(인생)〉을 포함하여 68혁명 이후의 고다르 영화는 대부분이 에세이영화에 해당한다.

11) Jean-Luc Godard, “Premiers (Sons Anglais)”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.338.

12) ‘아틀리에 소이마주Sonimage’는 고다르가 안-마리 미에빌과 함께 그르노블에 설립한 제작사이다. 1970년대 고다르의 비디오 실험 작품들이 여기서 제작되었다.

13) Jean-Luc Godard, “Propos rompu”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc*

를 매개로 영화를 포함한 이미지의 사회적 생산과 유통, 그리고 소비 회로에 대한 구조적이고 이데올로기적인 비판을 시도하는 것이다. 이러한 비판적 형식으로서 대표적인 에세이영화 중 하나가 고다르가 비디오를 매개로 만든 텔레비전용 영화 <6x2>이다. 본고는 ‘에세이’ 형식에 내재한 비판적 가치를 고찰하고 이를 고다르의 에세이영화 <6x2>를 통해 확인하면서, 에세이영화의 실제적인 실천의 과정과 그 의미론적 유효성을 현재적으로 성찰하고자 한다.

2. 비판적 형식으로서의 에세이와 에세이영화

에세이는 “어떤 규칙도 따름이 없”¹⁴⁾이 사물이나 대상의 특성, 속성, 또는 그 용도를 확인하고 검토하는 작업이다. 동시에, 에세이 형식의 시도는 대상만큼이나 사유의 비판적 역량을 실험하는 과정이기도 하다. 아도르노, 루카치, 벤야민 같은 20세기 초의 비판철학자들이 ‘에세이’ 형식에서 주목한 것도 에세이의 이와 같은 실천적 가치와 인식론적 역량의 잠재성이다.¹⁵⁾ 특히 아도르노는 「형식으로서의 에세이」라는 예시적 글에서 에세이 형식에 잠재한 인식론적 역량을 논하며, 사유가 엄격한 논리-담론적 범주에 갇히게 되는 것을 피하게 하면서 “담론적 사유보다 더 큰 강도

Godard, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.460.

14) Suzanne Liandrat-Guigues, “Un art de l'équilibre” in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seysell: éd. Champ vallon, 2004, p.8.

15) Georges Lukacs, “Nature et forme de l'essai”, *Études littéraires*, Vol. 5(1), avril 1972; Walter Benjamin, “La tâche du traducteur”, *Œuvres I*, Paris: Gallimard, 2000 ; Walter Benjamin, “Sur le concept d'histoire”, *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 2010 ; Théodor W. Adorno, “L'essai comme forme”, (1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000.

의 사유”¹⁶⁾를 지향하도록 하는 사유의 또 다른 구성 작업이 에세이라고 강조한다.

아도르노에 따르면 에세이는 동일성에 기반한 닫힌 연역적 사유 체계와 다른 사유 형식의 가능성을 실험하는 방식이다. 특히 아도르노는 이러한 ‘이단적’ 사유의 구성 작업이 “이미지와 친화력”¹⁷⁾을 통해서 가능해질 수 있음을 강조한다.¹⁸⁾ 에세이가 이른바 ‘데카르트적 방법론의 규칙들’과 단절하고, 총체성이 아닌 부분적 사실들의 관계를 통해 상상적 사유의 열린 형태가 펼쳐지도록 할 수 있는 것은 이러한 이미지의 사유 역량과의 친화력 때문이라는 것이다.¹⁹⁾ 에세이는 바로 이러한 방식으로 사물들을 새롭게 ‘읽도록’ 하고 ‘사물의 가독성’을 펼쳐 보인다. 이 점에서 아도르노가 에세이의 방법론을 사전 없이 외국어를 배워야 하는 이방인의 실험과 비교하는 대목은 흥미롭다.

16) Théodor W. Adorno, “L’essai comme forme”, (1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000, p.28.

17) Théodor W. Adorno, “L’essai comme forme”, (1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000, p.27.

18) 디디-위베르만은 에세이가 이미지의 사유를 지향하며, 그렇기에 “이미지의 몽타주”라는 독특한 방식에 따라 기능한다고 주장한다.(Georges Didi-Huberman, *Remontage du temps subi. L’œil de l’histoire*, 2, Paris: Minuit, 2010, p.94)

19) Théodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000, pp.14, 21: “에세이가 파편적이고 우연적이라고 비난하는 것은 총체성이란 이미 주어진 것이고, 따라서 주체와 대상의 동일성 또한 이미 주어진 것이라고 가정하는 것일 뿐만 아니라, 마치 우리가 모든 것의 주인인 양 처신하는 것이기도 하다. (...) 에세이는 의도적으로 선택되거나 우연히 접하게 된 부분적 사실 속에서 총체성이 존재한다는 것이 확실히 확인되지 않아도 총체성의 빛이 솟구쳐오르도록 한다. 에세이는 다른 에세이들과 더불어 직감력이 진화하거나 모자이크를 이루거나 할 때, 직감이 증폭되고 강화되고 한계를 갖도록 직감의 우연적 혹은 독특한 성격을 교정한다.”

에세이가 개념을 전용하는 방식은, 이를테면 돌연히 낯선 나라에 떨어진 외국인이 학교에서 언어를 배우듯 기본 요소에서 시작하여 그럭저럭 언어를 재구성하게 되는 것이 아니라, 그냥 그 언어를 말해야만 하는 상황에 놓였을 때 취하게 될 처신과 비교해보는 것이 가장 적합할 것이다. 그는 사전도 없이 언어를 읽어내야만 할 것이다. 만약 그가 같은 단어를 매번 다른 맥락에서 서른 번을 보게 된다면, 그는 단어의 각기 다른 의미를 정리해놓은 리스트에서 단어를 확인할 때보다 그 의미에 대해 확신할 수 있게 될 것이다. 사실상이 의미들의 리스트는 맥락에 따른 변주, 변화에 비추어 볼 때 너무 협소하며, 모든 개별 사건들의 맥락에서 발생하는 미묘한 뉘앙스의 차이에 비추어 볼 때 너무 모호하다. 물론 모든 학습의 과정이 그러하듯, 형식으로서의 에세이 역시 오류에 빠질 수 있다. 열린 지적 경험과 어울리는 대가는, 기존의 사유 규범이 죽음처럼 두려워하는 확실성의 부재이다. 하지만 에세이는 확실성을 소홀히 한다기보다, 확실성의 이상을 포기하는 것이다. 에세이는 근거에 대한 강박적 추구가 아닌, 스스로 자신을 극복하는 진화의 과정을 통해 진실이 된다. (...) 모든 개념은 서로 지탱하면서 각기 다른 개념들과 관계를 이루며 배치된다. 여기서 서로 구별되는 요소들은 은밀히 서로 재조립되어 가독적인 무언가를 형성한다.²⁰⁾

아도르노는 에세이의 형식적 작업이 마치 사전 없이 낯선 나라에 도착한 용감한 이방인이 이질적인 환경과 세계에 직접 부딪혀 그 언어를 이해하려는 시도와 같다고 설명한다. 결과의 확실성에 개의치 않는 열린 지적 경험의 장에서 이방인은 수많은 시도로 이뤄진 직접 학습(곧 자기 자신의 실험)을 통해 '가독적인 무언가'를 형성하고 사물의 가독성에 접근하려 한다. 에세이는 바로 이 진화의 과정 자체이자 이를 드러내는 방식이다. 주체와 대상의 동시적 진화를 내포하는 이 같은 과정은 모든 학습이 그렇듯 오

20) Théodor W. Adorno, "L'essai comme forme", (1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000, p.17.

류와 오해, 불화, 그리고 이를 통한 심화와 재구성을 포괄한다. 알랭 메닐 역시 이러한 아도르노의 해석에 동조하며 에세이의 미학적 가치를 아래와 같이 강조한다.

에세이에 미학적 가치가 있다면, 그것은 단지 에세이가 하나의 형식으로 고양될 수 있기 때문이 아니다. 그것은 오히려 이 형식이 타협적인 종합을 위한 것이 아닌 어떤 차이, 그리고 그것의 심화를 위해 객체와 주체의 관계를 재정위하고, 객관과 주관의 양극단 사이의 관계를 재정하는 것처럼 보이기 때문이다.²¹⁾

J. 무르는 이 같은 에세이의 미학적 의미와 가치, 즉 총체화와 무관한 실험적 시도, 상호텍스트적 성격, 이론과 실천의 조화, 작가의 자기 반영성, 교육적 측면 등에 기대어 ‘에세이영화’의 특성들을 다음과 같이 정리한다.²²⁾ 먼저, 에세이영화는 영화의 물적 질료들이 어떻게 서로 관계하는지를 드러내는 일종의 예시적 형태로서, 영화적 질료 사이에 새로운 의미론적 관계를 정초하는 작업이다. 에세이영화는 또한 실험과 실험의 형태화, 담론과 이에 대한 반성, 작품과 시학을 동시에 제안하는 반성적 글쓰기이다. 그리고 이 점에서 에세이영화는 작가 곧 에세이스트의 현전성에 큰 무게를 둔다. 에세이스트는 자신이 기술하는 에세이의 상상적 관객이자, 스스로에게 말을 걸고 미장센하며, 자신이 만든 이미지 혹은 세계를 바라보고 제시하는 주체이다. 마지막으로, 에세이영화는 대화의 소통방식을

21) Alain Ménil, “Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d’essai”, in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L’essai et le cinéma*, Seysell: éd. Champ vallon, 2004, p.123.

22) José Moure, “Essai de définition de l’essai au cinéma”, in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L’essai et le cinéma*, Seysell: éd. Champ vallon, 2004, pp.37-38

우선시하며, 이 대화의 관계 속에 관객을 끌어들이고 참여시킨다.

비판적 형식으로서의 에세이영화를 지향하는 대부분의 작품들은 이 같은 특성들을 공유한다. 그리고 아마도 고다르의 에세이영화만큼 이를 잘 드러내는 실험적 예는 드물 것이다. 특히 1970년대 고다르는 기존의 영화를 완전히 백지상태table rase로 되돌리고자 시도하면서²³⁾, 아도르노가 언급한 이방인처럼 사물을 새롭게 바라보고 이를 통해 영화의 “언어를 다시 배워야 한다”²⁴⁾고 주장한다. 이를 위해 고다르는 이미 존재하는 사전적 언어로는 번역할 수 없는 이미지들의 세계로 직접 들어가 스스로를 미장센하며 기존의 관계를 해체하고 다시 조립을 시도하는, 곧 ‘에세이’하는 ‘액팅’을 시전한다. 이러한 ‘열린 지적 경험’ 혹은 실험의 대가는, 아도르노가 강조하듯, 기존의 주어진 사고, 관념, 지식의 확고한 근거와 확실성의 해체이지만, 동시에 이는 사물의 ‘알파벳’을 다시 배우는 과정이기도 하다. 고다르는 이 알파벳을 그 자신 또한 새로이 배우고 동시에 가르치는 “무지한 스승”(랑시에르)이 되어 영화의 언어를 새롭게 구축하고 이를 통해 세계를 성찰한다. 그 대표적인 예가 바로 <6x2>이다.

3. 사물의 교훈: <6x2>(고다르)의 이미지 교육학

<6x2>는 1970년대 이른바 고다르의 ‘소니마주’ 시기의 대표적 작품이다. 앞서 얘기했듯이, 이 시기 고다르는 기존의 영화적 규범과 규칙, 문법

23) Jacques Aumont, “Autoportrait de l'artiste en théoricien”, *Revue belge du cinéma*, n°22, 1988, p.174.

24) Jean-Luc Godard, “Deux heures avec Jean-Luc Godard”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.332.

및 형식들을 단호히 거부하고, 다네가 ‘고다르식 교육학(pédagogie godardienne)’²⁵⁾이라 명명한, 영화의 근본 문제들로 구성된 실험적 에세이들을 통해 영화를 급진적으로 해체하려 시도한다. 그리고 그 잔해 위에서 이미지를 새롭게 배치하는 몽타주의 가능성을 발견하고 영화의 역량을 다시 긍정하게 된다. 이 해체와 배치를 위한 매체가 비디오이며, 그 과정의 결과물 중 하나가 텔레비전영화인 <6x2>이다.

1970년대 중후반 고다르의 실험적 에세이들은 당시 새롭게 등장한 매체인 비디오를 매개로 영화 이미지의 새로운 형상화 가능성을 실험하고 가시화한 시도이다. 고다르는 “마레와 뤼미에르 사이에 결핍된 기계가 있다. 바로 거기서 출발해야 한다”²⁶⁾고 주장하면서 뤼미에르에서 출발한 이미지들, 곧 영화 이미지들을 마레식의 분석 작업을 통해 해체한다. 그리고 이를 통해 이미지 사이에 잠재한 영화의 리듬을 새롭게 발견하고 활성화하고자 한다.²⁷⁾ 이 실험의 매체로 기능했던 비디오는, 고다르의 말에 따르면, 바로 마레와 뤼미에르 사이에 결핍되어 있던 기계였던 셈이다.

주지하다시피 1970-80년대는 텔레비전의 파생물인 비디오를 매개로

25) Serge Daney, “Thérorisé (pédagogie godardienne)”, *Cahiers du cinéma*, n°262-263, 1976, pp.32-39.

26) Jean-Luc Godard, “Propos rompu”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l’Etoile, 1985, p.461.

27) Jean-Luc Godard, “Propos rompu”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l’Etoile, 1985, pp.461-462: “나는 [영화의] 새로운 리듬 형식을 발견하고자 몰두했다. 영화는 통상 일 초에 16프레임 혹은 24프레임의 다소 인위적인 리듬으로 진행된다. 나의 목표는 이 작업을 통해 진짜 삶을 재현하는 영화의 리듬을 발견하는 것이었다. (...) 이미지 사이에는 무수히 많은 세계가 존재한다. 나는 영화와 텔레비전의 합성 형태라 할 비디오라는 기술 장치를 이용하여 슬로모션, 정지 등으로 이미지를 해체하고 이미지의 리듬에 변화를 주었다. (...) 일 초에 24프레임의 속도로 운동하는 이미지를 다양하게 정지시킬 때마다 이미지 사이에 무한한 가능성이 새롭게 나타나기 시작했다. 24프레임의 이미지들 사이에는 온갖 종류의 전치가 발생할 수 있다. 이 가능성은 바로 이미지의 무한한 가능성을 의미한다.”

텔레비전(의 전자적) 이미지의 물질적, 형식적 가능성에 대한 연구와 실험이 매우 활발하게 이루어지던 시기이다.²⁸⁾ 1970-80년대 텔레비전/비디오를 중심으로 광범위하게 이루어진 실험들과 그 실험들이 제기했던 비평적 쟁점들은 “비디오는 영화가 창조한 것을 사유한다”²⁹⁾는 말만큼이나 텔레비전/비디오 이미지의 잠재적 역량에 주목했고, 중요한 이론적, 실천적 파장과 결과들을 낳았다. 고다르 역시 이 실험의 최전선에서 ‘영화와 텔레비전이 결합된 기술적 방식’인 비디오를 매개로 이미지의 다양한 가능성을 실험한다. 고다르는 특히 비디오 장치의 기동성, 곧 이미지의 ‘즉각적

28) 텔레비전을 예술적 실험의 매체로 전화시킨 이른바 비디오 아트 실험이 본격적으로 시작된 시점은 1960년대이다. 클로딘 에지크만은 이에 대해 다음과 같이 설명한다: “비디오 아트는 1960년경 조형 예술가들과 음악가들, 그리고 텔레비전 방송국의 엔지니어들과 실무책임자들이 조우하면서 태어났다. 이들은 비디오의 새로운 용법을 발견하고자 하는 욕망을 공유하고 있었다. 여러 그룹이 작업을 시작했고, 텔레비전 방송국과 연계된 스튜디오들이 생겨났고, 신시사이저와 같은 믹싱 및 합성 장치들이 만들어졌다.”(Claudine Eizykman, “Communication: information-impulsion”, *Opus international*, n°54, janvier 1975, p.34) 비디오 아트의 선구자인 백남준은 1970년대 말 장-폴 파르지에와의 대답에서 영화와 텔레비전 이미지가 다음과 같은 본질적 차이가 있다고 주장한다: “[텔레비전에서] 이미지는 선들로 만들어진다. (...) 영화와 텔레비전의 차이는, 영화는 이미지와 공간으로 만들어진다면, 텔레비전에는 이미지도 공간도 없고 단지 선들, 음극선들만이 있다는 사실이다. 텔레비전의 본질적 개념은 시간이다. 텔레비전의 이미지는 전자빔을 이용한 음극선들의 재빠른 스캐닝에 의해 꼬여지고 재구성된 전자적 이미지이다.”(Jean-Paul Fargier, “Entretien avec Nam June Paik”, *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979, p.10)

29) Philippe Dubois, “Video thinks what cinema creates”, *Jean-Luc Godard: Son+Image*, (dir. Raymond Bellour et Mary Lea Bandy), New York: The Museum of Modern Art, 1992, pp.169-185. 비디오 및 텔레비전 이미지의 질료적, 형식적 특이성에 대해서는 다음 연구를 참조: Raymond Bellour, *L'Entre-image*, Paris: La Différence, 1990; Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris: Hachett, 1981; *Cahiers du cinéma*, n° hors série, “Télévision”, 1981; *Cahiers du cinéma*, n° hors série, “Où va la vidéo?”, 1986; Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris: DeBoeck Université, 1998.

반복 재생과 직접 전송(생방송)³⁰⁾ 가능성, 그리고 비디오를 매개로 현실화할 수 있는 텔레비전의 교육적 가치에 주목한다.

비디오는 어떤 의미로 처음부터 흥미로웠다. 왜냐하면 스크린에서 곧바로 이미지가 만들어지는 것을 볼 수 있기 때문이다. 빛 없이도 보고, 이미지를 덧붙이면서 바로 볼 수 있으며, 효과도 그 즉시 볼 수 있다.³¹⁾

위 고다르의 지적처럼, 비디오는 촬영된 이미지를 시간적 간격 없이 바로 그 자리에서 확인할 수 있으며, 매우 쉽게 해체, 변형시킬 수 있다. 무엇보다 필름보다 훨씬 경제적인 비디오 테이프는 쉽게 삭제나 수정이 가능하다. 게다가 비디오의 음극선들은 필름과는 다른 다양한 형상적 가능성 또한 잠재한다. 요컨대 비디오는 고다르에게 몽타주 테이블의 또 다른 “보조적 수단들”³²⁾로 기능한 것이다.³³⁾ <6x2>는 바로 이러한 비디오의 매체적 역량을 활용하여, 텔레비전 시대 이미지의 새로운 가능성을 탐색한 작품이다.³⁴⁾ 이 점에서 <6x2>의 12개 에피소드 중 가장 논증적이고 실험적인

30) Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris: Hachett, 1981, p.10 ; Jean-Luc Godard, “Penser la maison en termes d'usine”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.380.

31) Jean-Luc Godard, “Penser la maison en termes d'usine”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.380.

32) Jean-Luc Godard, “Propos rompu”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.465.

33) 고다르는 텔레비전을 매체로 활용하여 사실상 어느 실험영화 작가들보다 근본적이고 급진적인 실험을 행한다. 그러나 고다르의 텔레비전 작품들은 ‘영화’와 달리 범주화되어 ‘텔레비전물’로 분류되지는 않는다. <6x2>의 첫 번째 에피소드인 1a “아무도 없다”에서 고다르는 실업자들을 인터뷰하며 지금 텔레비전 방영용 ‘영화’를 찍고 있다고 단호하게 얘기한다. 어떤 매체를 사용하건 고다르에게는 모두 동일한 영화적 실천이기 때문이다.

34) Jean-Luc Godard, “Se vivre, se voir”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.406: “비디오를 영화종사자처럼

에피소드인 “사물의 교훈”(2a)의 구조와 그에 함축된 이미지 교육학의 과정을 꼼꼼히 살펴보는 것은 유용할 것이다.³⁵⁾

“사물의 교훈”은 영상작업실에서 비디오테이프를 데크에 삽입하는 이미지와 음향으로 구성된 크레딧 화면과, 커다란 테이블 위에 커피잔 두 개가 놓여 있는 정지샷으로 시작한다.³⁶⁾ 사람은 보이지 않고 커피잔을 들고 내리는 손이 이따금 보이며 외화면에서 목소리도 들린다. 이는 우리가 보는 내화면이 화면 밖에 위치한 외화면에 직접적으로 영향을 받고 있음을 의미한다. 외화면에 내화면의 구도와 구조를 지속적으로(곧 시각적, 청각적으로) 변용시키는 신체와 목소리들이 위치해 있기 때문이다. 잠시 후 외화면에서 서로 다른 두 사람의 목소리(그중 하나는 명백히 고다르의 목소리이며, 고다르와의 대화 상대자는 ‘폴로’라는 이름으로 불린다)가 들린다. 이 둘은 마치 소크라테스의 산파술을 현대적으로 재현한 듯한 독특한 문답형 대화를 시도한다. 문답 사이사이에는 다양한 클리셰-이미지들이

사용하기. 그리고 영화를 텔레비전 종사자처럼 사용하기. 이것은 아직 존재하지 않는 텔레비전, 그리고 더이상 존재하지 않는 영화를 만드는 일이다. 영화인들은 비디오를 절대적으로 거부한다. 하지만 여기서 이점은, 우리가 만들고 있는 이미지를 만들기 전에 볼 수 있다는 것이다.”

35) <6x2>는 “1a: 아무도 없다”/“1b: 루이중”부터 “6a: 이전 그리고 이후”/“6b: 자클린과 뤼도빅”까지 모두 12개의 에피소드로 이루어져 있다. ‘b’ 파트는 모두 인터뷰(여기에는 고다르 자신의 인터뷰도 포함된다)로 이루어져 있으며, ‘a’ 파트는 일정 정도의 허구적 설정을 포함한 논증적 구도로 전개된다.

36) 1970년대 고다르의 에세이영화들은 대체로 ‘고정샷’으로 이뤄진다. 샷은 매치되지도, 이동하거나 움직이지 않고, 고정된 채 시간 속에서 서서히 구축된다. 즉 샷들은 고정샷일뿐만 아니라, ‘롱테이크샷’으로 불리는 지속의 샷들이다. 이 시기 고다르의 샷은 마치 시간 자체가 샷의 물적 재료인 양, 시간의 흐름 속에서 지속하며 만들어진다. 고다르는 이에 대해, “프레임은 언제 샷을 시작하고 언제 샷을 자르는가의 문제이다. 프레임은 시간 속에 있다”(Jean-Luc Godard, “Propos rompu”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l’Etoile, 1985, p.466)라고 주장한다. 1970년대 고다르의 에세이영화들은 모두 이 ‘시간의 프레임’에 관한 문제의식과 함께 만들어진 ‘고다르식 교육학’들이다.

삽입된다. 둘 사이의 대화는, 고다르가 삽입되는 이미지를 향해 뭐라고 지칭하거나 명명하면, 상대자가 이를 저지하거나 의미를 흐뜨려버리는 방식으로 진행된다. 이를테면 다음과 같다.

(침대 이미지 삽입)

고다르 : “자 그럼, 침대”

폴로 : “아니, 테이블, 다시 말하면, 몽타주 테이블”

(엄마 품에 안긴 아이의 이미지 삽입)

고다르 : “갓난아기”

폴로 : “아니, 전쟁포로, 즉 내전의 포로”

(시장의 이미지 삽입)

고다르 : “시장터”

폴로 : “아니, 화염으로 불타오르는 광장”

(흐르는 강의 이미지 삽입)

고다르 : “강”

폴로 : “아니, 오랜 역사”

(공장의 컨베이어벨트 이미지 삽입)

고다르 : “공장”

폴로 : “아니, 포르노 영화”

폴로라 불리는 인물은 두 사람의 대화 사이에 삽입돼 제시되는 각 이미지에 대해 고다르가 어림잡아 ‘침대, 갓난아기, 시장터, 등’과 같은 (상투적인) ‘명명’ 행위를 이어가면, 계속 ‘아니’라는 부정어로 응수한다. 그리고는 고다르와 다른 새로운 언어적 명명어를 대체하여 제시한다. 하지만 이어지는 대화의 논리로 보건대, 여기서 폴로의 ‘아니’는 고다르의 명명에 대한 전적인 부정이거나 이를 대체하는 새로운 명칭을 제기하려는 대응이

라기보다, 마치 마그리트의 그림 “이것은 파이프가 아니다”처럼 이미지와 언어적 재현의 관계를 근본적으로 사유하고 재정초하려는 시도, ‘에세이’로 보인다. 철학자 들뢰즈는 이를, 모든 담론적 사유가 근거한 ‘...이다’의 논리를, ‘그리고ET’라는 무한히 열린 이접적 접속의 운동, 곧 몽타주의 운동으로 대체하는 전복적 시도라고 해석한다.³⁷⁾ 여기서 ‘그리고’는 단순히 접속사가 아니라, “가능한 모든 관계를 이끌어오는” 것, “그리고 만큼의 관계가 존재하도록 하는” 것이라는 설명이다.³⁸⁾ 이는 “사물의 교훈”에서 플로가 “아니”라는 부정어와 함께 새로운 명명어를 첨가하고 접속시키는 과정으로 표현된다. “사물의 교훈”의 ‘고다르식 교육학’은 바로 이를 토대로 실행된다.

첫 번째 대화에 삽입된 침대의 이미지—이 이미지는 명백히 고다르가 <6x2> 직전에 찍은 영화 <넘버 2>에 나온 젊은 부부의 침실 이미지이다—는 곧이어 편집실의 몽타주 테이블을 찍은 이미지와 교차된다. 그리고 플로는 이 이미지에 대해 “무언가를 다른 것들로 몽타주하기”라고 첨언한다. 다시 말해 앞서 말한 ‘그리고’의 몽타주 방식을 통해 ‘침대’라는 클리셰-이미지를 다른 방식으로 다른 이미지, 다른 사유와 접속해보려는 시도이다. 그렇다면 침대는 어떻게 몽타주 테이블과 연결, 접속될 수 있는가. 몽타주 테이블이 침대를 은유한다는 뜻일까. 사실 여기서 중요한 것은 둘 사이의 은유나 환유의 관계가 아니라, 고다르가 나중에 <사랑의 찬가>에서 “무언

37) Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*(1977), Paris: Champ/Flammarion, 1996, p.73.

38) Gilles Deleuze, *Pourparler*, Paris: Minuit, 1990, p.64. 들뢰즈는 1970년대 고다르의 에세이영화에 반복적으로 등장하는 숫자 ‘2’(<넘버 투>, <6x2>, <프랑스/일주/우회/두/아이들> 등)에 대해 “숫자 2의 문제가 아니다. (...) 고다르의 영화에서 중요한 것은 2 혹은 3, 아니면 또 다른 숫자가 아니다. 여기서 문제는 ‘그리고ET’, 즉 접속사 ‘그리고’이다”라고 주장한다.

가를 생각할 때 항상 나는 다른 것을 생각한다. 다른 것을 생각해야 비로소 무언가를 사유할 수 있다”고 말한 것처럼, 이미지에 대한 언어의 명명 작용(재현의 논리)에 앞서는 사유의 연상, 연합 작용(이미지의 논리)의 힘을 주장하고자 한 것이다. 즉 침대의 이미지는 단순히 침대라는 명명 작용을 촉발하는데 그치지 않고 ‘몽타주 테이블’이라는 다른 이미지를 불러온다는 것이다. 그리고 사유의 연상을 통해 불러온 이미지는 필연적으로 언어적 명명작용을 다시 촉발하며, 동시에 이를 통해 항상 또 다른 이미지를 불러올 수 있다는 것이다. 그렇다면 침대는 어떻게 ‘몽타주 테이블’과 연합될 수 있는 것일까.

주지하다시피 프랑스어 몽타주는 본디 ‘오르다’(자동사)를 뜻하는 프랑스어 동사 ‘몽테monter’의 타동사형에서 파생된 명사이다. 타동사 ‘몽테’에는 ‘올리다’ 외에도, ‘조립하다’, ‘짜맞추다’의 뜻이 있다. 편집을 뜻하는 몽타주는 바로 여기서 연유한 명사이다. 타동사 ‘monter’에는 ‘올라타다’, ‘교미하다’의 뜻도 있다.³⁹⁾ 고다르는 〈6x2〉뿐만 아니라, 〈프랑스/일주/우회/돌/아이들〉, 〈영화 “할 수 있는 자가 구하라(인생)”의 시나리오〉, 〈영화 “열정”의 시나리오〉 등의 에세이영화에서 몽타주를 거론할 때마다 이 뜻(‘교미하다’)을 가져다 즐겨 비유적으로 썼다. 이런 의미에서 앞서 〈사물의 교혼〉에서 고다르가 언급한 ‘침대’의 이미지는 은유적인 관점에서뿐만 아니라 잠재적으로도 ‘몽타주 테이블’과 연결될 수 있는 것이다.

한참 후 폴로와의 대화를 마치고 홀로 남게 된 고다르는 다시 이 문제를 검토하기 위해 새로이 또 다른 이미지를 불러오며(새로운 ‘그리고’의 작동과 함께) ‘침대’와 ‘몽타주 테이블’의 관계를 좀 더 다층적으로 사유한다.

39) Josette Rey-Debove & Alain Rey(dir.), *Le Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaire Le Robert, 2000, pp.1611-1612.

새로이 삽입된 이미지는 침대 위에 뒤엎겨 있는, 곧 '몽타주'된 두 남녀의 모습이다. 두 남녀의 얼굴은 보이지 않고, 이미지의 정중앙에는 커다란 검은 공 같은 것이, 그리고 그 둘레로 사람의 벗은 다리와 어깨 같은 것이 보이는 다소 기괴하고 외설적인 그림이다. 이미지를 찬찬히 들여다보면, 이미지는 마치 쿠르베의 <세계의 기원>의 구도가 변형된 것처럼 보인다. 화면 하단의 침대 한가운데 여자가 벗은 다리를 정면으로 남자의 어깨에 걸치고 있고 그 다리 사이로 남자의 커다랗고 검은 뒤통수가 박혀 있는, 정사의 한 장면을 포착한 정지 이미지이다.

고다르는 이 이미지를 고정시켜 놓고, 뒤엎긴 두 신체 사이에서 포착되는 여러 횡단선들을 따라 굽게 선들을 실시간으로 그린다. 마치 이 이미지가 그 자체로 일종의 수업용 '칠판tableau noir'처럼 기능하고 있음을 보여주는 듯이 말이다. 고다르가 <브리티시 사운드>에서 역설한 그대로, "단순하게 구체적인 상황에 대해 구체적 분석을 제공하는 칠판 혹은 학교 담벼락 같은"⁴⁰⁾ 스크린이 현실화되고 있는 것이다. 그리고 이러한 실체는 비디오라는 매체가 없었다면 가능하지 않았을 것이다. 이렇게 선들이 그려지는 사이, 고다르는 외화면에서 "흔히들, 사랑에는 경계가 없다고 한다. 하지만 경계야말로 흥미로운 것이다. 만약 선, 경계를 보지 못한다면, 이것은 변화하지 않을 것이다. 경계를 바라보는 법을 배워야 한다"라고 덧붙인다. 사실상 <6x2>(1976) 직전에 만든 <넘버 2>(1975)는 남녀 사이에 획정된 수많은 선과 경계들이 자본주의 사회, 특히 가정 내에서 어떻게 위계화되고, 단절되며, 또 분기될 수 있는가를 실험적으로 보여준 영화이다. 이런 의미에서 '침대'는 잠재적으로 서로 다른 두 성별의 신체, 두 이미지가 어떤 경계선을 그리며 결합하고 탈주할 것인가를 고민하게 하는, 그리

40) Jean-Luc Godard, "Premiers <Sons Anglais>", *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.338.

고 결국 이를 통해 새로운 결합과 화해의 방식을 모색할 수 있게 하는 ‘몽타주 테이블’과 같은 것이라 할 수 있다.

이같이 고다르는 이미지를 일종의 교육용 칠판처럼 사용하여 설명하고 논증하는 ‘교육적’ 방식으로 다른 진부한 이미지, 클리셰들(갓난아이와 전쟁포로, 시장터와 화염으로 불타는 광장, 강과 오랜 역사, 공장과 포르노 영화)의 관계 역시 사유한다. 그리고 이러한 관계에 대한 성찰이야말로 영화, 그리고 특히 고다르가 ‘사유의 형식’이라 주장한 영화적 몽타주의 본질적 기능임을 역설한다. 이러한 방식으로, 갓난아이의 이미지는 학교 건물 앞에 둘러쳐진 철책 울타리 안쪽에 서 있는 아이들의 이미지로, 그리고 다시 아우슈비츠의 철책 앞에 늘어진 포로들의 이미지로 연쇄된다. 갓난아이의 이미지가, 플로가 응수한 것처럼, ‘이전’(아우슈비츠의 포로)과 ‘이후’(학교의 포로)의 시간을 소환한 것이다.

시장의 이미지도 마찬가지이다. <6x2>의 첫 번째 에피소드(“1a”)인 “아무도 없다”에서 실업자들을 인터뷰하는 영화사 캐스팅 담당자로 출현했던 고다르는 세 번째 에피소드인 “사물의 교훈”에서는 실업자로 변신해 플로와 문답을 주고받는다. 실업자에게 시장의 타는 듯 붉은 과일들은 동시에 불타는 가격이기도 하다. 진부한 시장터의 이미지조차 다른 이미지를 불러옴으로써(곧 ‘그리고’의 몽타주 작용을 통해) ‘하부구조’의 모순과 불의를 사유할 수 있게 한다. 그리고 강의 이미지. 드물게 패닝의 움직임과 함께 무빙 이미지로 제시된 강은 흐르는 물소리와 함께 스트로브/위예의 풍경 이미지를 떠올리며 강물과 함께 흘러간 시간들을 소환한다. 모든 풍경은 인간의 짧은 한 생이 다 헤아릴 수 없는 오래된 이야기들을 그 안에 감추고 있다. 이렇게 강은 ‘오랜 역사’와 연결된다. 마지막으로 공장과 포르노 영화의 이미지가 있다. 노동자들의 기계화되고 사물화된 제스처들은 포르노 영화에서 쾌락을 연기하는 배우들의 몸짓과 무엇이 다르겠는가.

사실상 노동에 대한 고다르의 생각은, 노동은 사랑과 같은 것이어야 한다는 것이다. 특히 노동을 하는 사람, 즉 노동자의 몸짓이야말로 사랑의 몸짓이어야 한다는 것이다. 그 반대일 때 공장은 포르노 영화 같은 것이 된다.

이와 같은 방식으로 “사물의 교훈”의 두 대화 상대자 고다르와 폴로는 우리가 무심코 넘기는 진부한 이미지들, 클리셰들을 산파술적 대화를 위한 원재료로 사용하여 독특한 ‘이미지 교육학’을 펼친다. 그렇다면 이러한 대화는 왜 필요한가. 이어지는 대화는 이 질문에 암묵적으로 화답한다.

고다르: 이렇게 말하는 방식은 어쨌거나 정상적이지는 않다.

폴로: 그렇지만 이런 방식이 뭔가를 바꿀 수 있다.

고다르: 무엇을 바꾸지?

폴로: 변화를 바꿀 수 있다.

고다르: 변화란 무엇인가?

폴로: 그런데, 이 문장에서 중요한 것은 무엇이라 생각하는가?

마지막 폴로의 질문은, “변화란 무엇인가?”라고 무심코 묻는 고다르의 질문 자체에 문제의 본질이 있다는 것이다. 스크린은 다시 칠판처럼 펼쳐지고, 문제의 질문(“변화란 무엇인가? C’est quoi le changement?”)이 스크린에 실시간으로 서서히 필사된다. 그리고 동사 ‘...이다est’가 바로 그 답으로 지목된다. 정말로 무엇이 문제라는 것일까. 고다르는 잠시 후 다시 이 문제를 성찰하며, 사실상 모든 존재의 서술인 ‘...이다’는 그 안에 ‘소유’의 문제를 은폐하고 있음을 통찰한다. 이미지에서 ‘...이다’라고 보고 말하는 것에 그치지 않고, 이미지가 소유한, 그리고 이미지를 구성하는 요소들과 그 관계들을 볼 수 있어야 한다는 것이다. 예컨대 양들이 평화롭게 풀을 뜯는 초원의 이미지는 풀과 양의 먹이 사슬, 축산업의 생산 공정과 유

통시스템, 계급 관계, 환경 문제 등을 감추고(곧 소유하고) 있다. 이것이 이미지를 새롭게 바라보는 ‘그리고’의 방식이자, 우리가 이미지를 통해 구성해야 하는 ‘그리고’라는 몽타주의 사유 논리이다.

〈6x2〉의 “사물의 교훈”은 이렇게 감독 스스로 인터뷰어-배우가 되어 화면 내에 현전하면서, 이미지를 통해 문제를 제기하고, 이미지를 다시 칠판처럼 사용하여 논증을 거쳐 해답을 도출하려 시도하고, 그 과정에서 사유를 확장하여 새로운 길 혹은 변화를 모색하게 하는 일종의 ‘사물의 수업’처럼 진행된다. “눈을 뜨게 하고 세계를 보여주는”⁴¹⁾ 이러한 수업은 철학적인 동시에 정치적이다. “사물의 교훈”의 후반부는 앞선 사물의 수업을 정치적 성찰의 과정으로 확장한다. 주지하다시피 고다르가 68혁명 이후 고랭과 함께 결성했던 전투적 영화 집단 ‘지가 베르토프 그룹(Groupe Dziga Vertov)’의 선언적인 문구 중에는 “이미지는 제공하고 사람들은 처분한다”는 말이 있다. 예컨대 TV 뉴스(고다르가 ‘비역’하는 이미지라고 부른)나 신문의 사회면에 흔히 등장하는, 길거리에 피켓과 플랭카드를 들고 쏟아져 나와 있는 사람들을 담은 이미지, 혹은 ‘클리셰’가 있다고 하자.(이 이미지는 “사물의 교훈”에도 다시 인용된다) 우리는 이를 쉽게 ‘파업’의 이미지라 부른다. 그런데, 고다르가 비판하듯, ‘길거리 한복판에서 차들을 멈춰 세우고 산책하고 있는 이 수많은 군중들의 이미지’는 과연 ‘파업’의 이미지일까? 또는, ‘작동을 멈춘 공장의 기계에 파업을 촉구하는 플랭카드를 걸고 그 옆에서 카드놀이하고 있는 일군의 사람들의 이미지’를 ‘투쟁’의 이미지라 할 수 있을까? 고다르는 문제의 이미지들을 칠판처럼 펼쳐놓고 자신이 ‘어리석은 혁명가들’이라 부른, 이념적으로는 유물론자이되 이미지에 대해서는 여전히 관념적인 사고를 고수하고 있는 사람들에게 이와

41) Jean-Luc Godard, “Le groupe Dziga Vertov”(1970), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l’Etoile, 1985, p.343.

같은 질문을 제기하며, 이미지를 어떻게 봐야 할 것인가에 대한 비판적 통찰을 제시한다.

문제의 이미지는 물론 산책하는 사람들의 이미지도, 단순히 카드놀이 하는 사람들의 이미지도 아니다. 이들의 행위, 신체들 사이의 관계(작용과 반작용), 배경과의 연대 및 괴리, 운동의 속도 등 이미지를 구성하고 있는 요소들이 형상화하고 있는 것은 이미 어느 산책자나 카드놀이 하는 자의 것이 아니다. 그러나 그렇다고 해서 이 이미지가 ‘파업’이라는 의미를 직접적으로 ‘언표’하고 있는 것도 아니다. 이 이미지들은 수많은 정보적 언어들이 ‘파업’으로 명명하고 호명한 클리셰 이미지 중 하나이다. 그리고 이 이미지들은 정보적 언어들이 부과한 ‘판에 박힌’ 의미와 자동적으로 결합하면서 끊임없이 무의미로 함몰한다.⁴²⁾ 이미지의 의미는 사실상 이미지를 언어적으로 명명하고 지시하는 자(혹은 권력)에 의해 이데올로기적으로 규정되고, 이미지의 의미작용의 논리 또한 한 사회의 인식체계를 지배하는 담론의 질서에 의존한다. 에세이가 비판적 형식이라면, 에세이를 기술하는 ‘카메라-만년필’의 주체인 감독/에세이스트는 이미지가 무의미를 의미로서 노정하는 이 모든 이데올로기적 과정에 대해서 말할 수 있어야 한다. 고다르는 이 파업의 이미지가 왜 허구인지를 이해하기 위해서는 <전함 포템킨>(에이젠슈테인)의 한 장면을 함께 배치하는 것만으로도 충분하다고 직접적으로 역설한다. 즉 앞서 말한 파업의 이미지와 에이젠슈테인의 이미지를 ‘그리고’의 관계로 연결하여 함께 제시할 때 이미지에 대한 비판적, 정치적 사유는 시작될 수 있다. 이것이 바로 고다르가 스스로

42) 사실상 엄밀히 말해서 앞서 언급한 이미지들은 어떤 의미로도 ‘정치적으로 올바른’ 이미지가 아니다. 고다르의 표현(“이것은 하나의 올바른 이미지une image juste가 아니라, 단지 하나의 이미지juste une image일 뿐이다”)을 빌려 좀 더 급진적으로 말하자면, 어떤 이미지도 그 자체로는 ‘올바르지’ 않다.

영화의 한 구성요소가 되어 비디오를 매개로 “사물의 교훈”에서 시도한 비판적 형식으로서의 ‘에세이’, 이미지 교육학의 의미이다.

4. 결론

아도르노에 따르면, 에세이는 ‘모든 것을 포괄’하는 어떤 형식도, 총체성도 지향하지 않는다.⁴³⁾ 그렇기에 에세이는 본질적으로 열린 형식이다. 그러나 에세이라는 글쓰기에 전제된 사유와 사물의 ‘비-동일성’에 관한 의식은 에세이를 매우 독특한 형식, 곧 “이론과 필연적으로 연루”⁴⁴⁾된 형식으로 만든다. 이런 의미에서 에세이스트의 작업은 예술과 이론 사이에 있다. 고다르의 에세이영화는 아도르노의 이러한 정의에 무엇보다 잘 부합하는 이론이자 실천으로서의 영화이다.

특히 고다르의 에세이영화 <6x2>는 말과 사물, 말과 이미지의 비대칭적인 관계에서 출발하여, 이미지 주변에서 부산하게 응성거리는 정보적 담론들, 정치적 입장들, 권력의 언어들을 인식하게 하고, 이미지 그 자체로부터 새로운 비판적 언어가 솟아나오도록 하려는 시도이자 실험이다. 들뢰즈 표현을 따르면, 이는 이미지와 ‘함께’ 언어가 새롭게 ‘더듬거리기 *bégayer*’⁴⁵⁾ 시작하도록 촉구하는 방식이다. 이 점에서 고다르의 영화는 ‘에세이’라는 말에 함축된 의미 그대로, 영화를 통해, 영화의 방식으로(비

43) Théodor W. Adorno, “L’essai comme forme”(1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000, p.22.

44) Théodor W. Adorno, “L’essai comme forme”(1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2000, p.22.

45) Gilles Deleuze, *Pourparler*, Paris: Minuit, 1990, p.57.

디오의 유용성, 유효성을 십분 활용하면서), 영화의 실효성과 용도를 확인하고, 이 과정에서 영화가 근거한 (사물과 세계의) 조건들을 질문하게 하는 비판적 형식이다. 그리고 바로 이를 통해 관객과 사이에 “기만적”이 아닌 “실제적인 관계를 촉발하고자 시도(에세이)”⁴⁶⁾한다. 고다르의 에세이 형식은 이렇게 관객과의 실제적 관계 속에서 영화 이미지를 포함하여 우리 사회에서 이미지가 생산되고 유통, 소비되는 방식과 회로 자체를 질문하고, 구조적이고 이데올로기적인 비판의 형식을 제시한다. 이러한 에세이 작업들은 특히 이미지에 대한 사유, 그리고 재현의 논리에 대한 인식론적 비판을 함축한다는 점에서 근본적으로 비판적인 ‘이미지 에세이’라 할 수 있을 것이다.

46) Jean-Luc Godard, “Pourquoi tout va bien?”, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985, p.375: “전통적인 영화에서 이미지-관객의 관계는 기만적이다. 여기서 아무 일도 일어나지 않는다. 이것이 일반적인 이데올로기이다. 우리는 정반대로 실제적인 관계를 촉발하고자 시도(에세이)한다.”

참고문헌

1. 논문과 단행본

- Adorno, Theodor, "L'essai comme forme"(1954-1958), *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 2009, pp.5-29.
- Alter, Nora, "The Political Im/perceptible in the Essay Film", *New German Critique*, no.68, Spring/Summer 1996, pp.165-192.
- Alter, Nora, "Translating the Essay into Film and Installation", *Journal of Visual Culture*, Vol. 6, n.1, 2007, pp.44-55.
- Jacques Aumont, *Montage, la seule invention du cinéma*, Vrin, 2015.
- Beau, Frank, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris: DeBoeck Université, 1998.
- Bellour, Raymond, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris: La Différence, 1990.
- Benjamin, Walter, *Œuvres II*, Paris: folio essais/Gallimard, 2000.
- Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris: folio essais/Gallimard, 2000.
- Brachet, Auguste (dir.), *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Paris: Bibliothèque d'Education, 1872.
- Daney, Serge, "Thérorisé (pédagogie godardienne)", *Cahiers du cinéma*, n° 262-263, jan. 1976, pp.32-40.
- Serge Daney, *La maison cinéma et le monde, tome 3. Les années Libé. 1986-1991*, P.O.L., 2012.
- Deleuze, Gilles, *Pourparler*, Paris: Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles, et Claire Parnet, *Dialogues(1977)*, Paris: Champ/Flammarions, 1996.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *Remontage du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*,

Paris: Minuit, 2010.

Dubois, Philippe, "Video thinks what cinema creates", *Jean-Luc Godard: Son+Image*, (dir. Raymond Bellour et Mary Lea Bandy), New York: The Museum of Modern Art, 1992, pp.169-185.

Duguet, Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris: Hachett, 1981.

Eizykman, Claudine, "Communication: information-impulsion", *Opus international*, n°54, janvier 1975, pp.33-39.

Fargier, Jean-Paul, "Entretien avec Nam June Paik", *Cahiers du cinéma*, n°299, avril 1979, pp.10-15.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966.

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1994.

Jacob, André(dir.), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, tome 1, Paris: PUF, 1990.

Ménil, Alain, "Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d'essai", in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seysell : Éditions Champ vallon, 2004, pp.87-126.

Moure, José, "Essai de définition de l'essai au cinéma", in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seysell : Éditions Champ vallon, 2004, pp.25-40.

Goadrd, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris: éd. de l'Etoile, 1985.

Goadrd, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tom.2, Paris: éd. de l'Etoile, 1998.

Merleau-Ponty, Maurice, "Le doute de Cézanne", *Sens et non-sens*, (1966), Gallimard, 1996, pp.15-34.

Rascaroli, Laura, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework* 49, No.2, Fall 2008, pp.24-47.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire*

alphabétique et analogique de la langue française, Parid: Dictionnaire
Le Robert, 2000.

Snyder, John, *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of
Genre*, Lexington: University Press of Kentucky, 1991.

2. 기타 자료

Cahiers du cinéma, n° hors série, “Télévision”, 1981.

Cahiers du cinéma, n° hors série, “Où va la vidéo?”, 1986.

<https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>

<https://www.larousse.fr/encycopedie/litterature/essai/173177>

Abstract

Essay Film Studies: Essay as a Critical Form and <6x2>(Godard)

Lee, Jeong-Ha(Dankook University)

Essay is not simply a free art form without formal norms, but rather an experiment, experimentation beyond formal freedom and relative brevity, as the dictionary meaning of 'the work of confirming (reviewing) the characteristics or properties of an object or its use method', and more closely related to the critical and heuristic project of thought. Essay film is also another form of film that stimulates thinking about film by experimenting and testing film itself (including film writer and audience) through its own format. In this respect, Godard's work is a representative example of comprehensively realizing the formal, philosophical, and political potential of these essay films. In particular, in <6x2>, Godard turns the existing cinematic grammar, form, and norms into a blank slate, and deconstructs the image called 'Godardian pedagogy' (Daney) through an experimental essay composed of the fundamental elements and problems of the film. try Through these experiments and trials, i.e., 'essays', Godard tried to re-establish the possibility of new arrangement of cinematic images, the political relationship with discourse and language, and above all, the creative capacity of images.

(Keywords: Essay, Essay Film, Godard, Critical Form, Image Pedagogy)

논문투고일 2022년 09월 26일

논문심사일 2022년 10월 11일

수정완료일 2022년 10월 21일

게재확정일 2022년 10월 18일