

# TRANS- HUMANITIES

---

**Title : ‘영화쓰기(Cinécriture)’의 영도(零度): 창작과 비평, 경계의  
사이 혹은 월경**

**Cine-Writing Degree Zero: Between and Beyond  
Boundaries in Creation and Criticism**

Author(s) : 김 정 (KIM Jung)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 5 No. 2 (2012), pp. 179-209

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&cpagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

---

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and  
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:  
[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr) & <http://www.trans-humanities.org/>



**이화여자대학교**  
EWHW WOMANS UNIVERSITY

## ‘영화쓰기(Cinécriture)’의 영도(零度)

- 창작과 비평, 경계의 사이 혹은 월경

김 정

### 1. 들어가며

창작과 비평. 과연 이 두 세계 간의 월경(越境)이 가능할까. 쉽지는 않다. 그 애증의 연대기는 골이 깊다. ‘비평가’ 체세나 추기경이 <최후의 심판>을 가리켜 “홍등가에나 어울릴 벽화”라고 혹평하자, 이에 격분한 ‘창작자’ 미켈란젤로가 그의 얼굴을 지옥의 사자로 그려 넣었던 일화는 지금까지도 회자되고 있다. 이 우화같은 실화는 창작과 비평의 메커니즘이 지닌 암연의 카르마를 단적으로 드러낸다. 그리고 이 습속의 계보는 더러 현재 진행형이다. 그런데 놀랍게도 창작과 비평의 탈경계가 이뤄진, 그러나 미처 정전화되지 못한 사례가 있다. 이 전인미답의 통섭은 유독 영화 분야에서 보여지는데, 이는 영화가 전 장르의 예술을 수렴할 수 있는 제7의 예술이자, 지난 세기 초부터 프랑스를 중심으로 전개된 영화의 텍스트성에 관한 제반 연구들이 뿌리를 내릴 수 있었기에 가능

했다. 기실 창작과 비평의 융화가 진행되기까지, 인접 분야를 둘러싼 무수한 층위의 상호작용과 길항작용이 선행되어야 했다.

이미지와 텍스트, 영화 창작과 영화 비평. 이 양자 간의 장벽에 파열을 일으킨 연원 중 하나는 영화를 보는 것에서 읽는 것으로 사유의 축을 옮긴 초기 영화 기호학자들의 연구로부터 비롯되었다. 노엘 버치(Noël Burch)나 크리스티앙 메츠(Christian Metz)를 위시한 기호학 진영의 학자와 평론가들은 “모든 영화는 읽혀질 수 있다” 혹은 “모든 이미지는 언표로 치환될 수 있다”는 모토를 견지했다. 이러한 지향은 창작을 비평의 언어로, 비평을 창작의 언어로 번역할 수 있도록 견인차의 역할을 했다. 한편, 창작자의 주목할 만한 선언도 선포되었다. 영화감독 알렉상드르 아스트뤽(Alexandre Astruc)의 “만년필로 글을 쓰듯이 자유로운 정신으로 영화를 제작하라”는 「카메라 만년필론」(*La caméra-stylo*)은 영화와 문학, 창작과 비평 간의 경계 파기를 위한 단초가 되었다. 그런가 하면, 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 ‘영도(零度)의 글쓰기’와 ‘언어체와 회화체의 전복’에 관한 사유들은 후일 경계의 무화(無化)를 위한 도화선이 되었다. 몽테뉴의 에세(essai)로부터 바르트의 에크리튀르(écriture)까지, 글쓰기에 관한 풍부한 사유의 지층들은 에세이 영화(Essay Film) 작가들에게 수혈되어 영화의 언어로도 재현되었다. 뿐만 아니라, 아녜스 바르다(Agnès Varda) 감독은 이러한 담론들을 ‘영화쓰기(cinécriture)’의 개념으로 확장시킴으로써, 누벨바그 세대에 의한 창작과 비평의 병행을 예고했다. 이 새로운 흐름은 『카이에 뒤 시네마』(*Cahiers du Cinéma*)와 『포지티브』(*Positif*) 등 영화 저널지의 창간으로 이어졌고, 창작자와 비평가들이 필진으로 대거 참여하면서 이종 장르 간의 경계도 타마되기 시작했다. 이러한 현상은 누보로망 문인들과 영화감독들과의 협업을 통한, 영화와 문학의 통섭으로도 이어졌다. 급기야 이 모든 지류들이 하나의 지점으로 응집되는데, 바로 독일의 창작자이자 비평가인 하룬 파로키(Harun Farocki)라는 세계다. 그는 탈경

계의 비범한 전범(典範)으로서 창작과 비평은 물론, 영화와 현대미술, 순수예술과 액티비즘 간의 경계를 붕괴시켰다. 특히, 이른바 ‘시각 비평(Visual Critic)’과 ‘필름크리틱(Filmkritik) 스타일’로 불리는 그의 작업은 창작과 비평 사이에 놓여있던 매체의 본질적 차이 및 시공간성의 편차마저 소거시킨 초유의 탈경계였다. 그가 제시한 화두들은 현대 예술의 중핵을 관통하는 동시에, 차세대 예술의 청사진을 제시해 줄 수 있을 것이다.

본 연구는 아포리아를 전제로 한다. 영화 창작과 영화 비평의 월경을 둘러싼 전개과정이 극히 모호하고 중층적이며, 선행연구와 참고문헌이 거의 전무하기 때문이다. 이 일련의 작업에서 핵심적인 맥락은 두 가지다. 탈경계가 배태된 흐름과 전천후의 통섭을 이룬 파로키에 관한 고찰이다. 양자가 모두 중요하되, 양자를 모두 아우를 수 없다는, 제한된 지면으로 인한 난제가 있다. 결국, 이는 본 논제를 거시적 혹은 미시적으로 다룰 것인지의 문제와 직결된다. 숲을 현미경으로, 잎새를 망원경으로 볼 수 없듯이, 틀과 화법이 좀 다르기 때문이다. 앤디 워홀의 복제예술이 등장했으나 해석의 프레임이 부재할 때, ‘표면(Oberflächlichkeit)’의 매체론이 대두됨으로써 그의 작품이 읽혀질 수 있었다. 창작과 비평의 탈경계, 그 장대한 조류를 탐사하는 본 소고도 표면과 거시의 노선을 따를 수 밖에 없다. 본 논고는 연대기에 초점을 맞추고, 파로키의 세계는 후속 논문에서 심층적으로 다루기로 한다.

## 2. 영화와 텍스트성

이항의 경계를 횡단하기 위한 최선의 방법론은 양자 간의 교집합을 모색하는 일일 것이다. 영화 창작과 영화 비평 간의 공통분모로서 처음 제

기된 테제 중 하나는 글쓰기와 텍스트성(textuality)이었다. ‘글쓰기의 수행성’과 ‘가독(可讀)의 텍스트성’은 이 두 매체에게 동시에 요추의 역할을 하기 때문이다. 영화 이미지를 텍스트로 읽기 위한 가독기호(lectosigne)에 대하여, 들뢰즈(Gilles Deleuze)는 『시간-이미지』(*Cinéma II: L'Image-temps*, 1985)를 통해 이렇게 정의한 바 있다. “라틴어의 ‘읽다(dictum)’를 의미하는 이 기호는 대상과의 관계에서 독립적인 명제의 의미를 가리키며, 이미지가 외부적으로 전제된 대상과의 관계에서 독립하여 내재적으로 포착됨으로써 이미지와 동일한 의미를 갖는다”(35). 이처럼 영화 이미지를 텍스트에 비유하는 독해 방식은 현대 영화이론의 중요한 축이다. 영화는 언어이며 모든 영화는 읽혀질 수 있다, 는 영화 기호학자들의 견해는 텍스트성 이론에 가일층 다층적인 사유를 부여했다. 그 대표적 인물인 노엘 버치는 일찍이 오즈 야스지로에 관한 평문을 통해 “영화 이미지는 읽혀져야 한다”고 주장한 최초의 비평가 중 한 사람이었다. 또한 크리스티앙 메츠가 이미지를 언표로 전위함으로써, 언어의 언표를 규정하는 결정 인자를 영화 이미지에도 적용할 수 있게 되었다. 그런가 하면, 아스트뤼의 ‘카메라 만년필론’으로부터 앙드레 바쟁(André Bazin)의 ‘작가주의(auteurism)’, 그리고 메츠의 영화와 텍스트에 관한 저작들에 이르기까지, 영화를 글쓰기에 유비하는 일은 점차 익숙한 정경이 되어 갔다.

## 1) 글쓰기와 텍스트성

영화를 일종의 텍스트로 간주하고 그 고유의 텍스트성을 탐찰하는 시도는 필연적으로 영화와 문학, 창작과 비평의 경계에 서게 한다. 왜냐하면 바로 이 텍스트성이 두 장르 간의 교집합을 이루는 좌표에 위치하기 때문이다. 따라서 이 지점은 양자 간의 상호·길항작용이 동시에 발생하는 곳이자, 극적으로 탈경계가 이뤄지는 영토이기도 하다. 영화학자 로

버트 스태(Robert Stam)은 “감독이 작가라면, 영화는 텍스트”라고 규정하면서, 메츠의 『랑가주와 영화』(*Language and Cinema*, 1974) 중 다음 한 구절에 방점을 찍는다. “텍스트는 어원상 ‘직물’을 뜻하며, 감독은 영화 및 비영화 규칙들을 ‘엮어서’ 하나의 텍스트 체계로 만든다”(20). 이 정의는 영화라는 매체의 특성과 작법이 문자의 구성체거나 문학의 작법과 근본적으로 상통한다는 사실을 적시하고 있다. 그들의 해석에 기대자면, 기실 ‘직조(織組)’의 의미로부터 비롯된 일체의 텍스트성은 무한한 확장성을 지닌 개념이라고 할 수 있다. 텍스트성의 개념은 제라르 주네트(Gérard Genette)의 『양피지』(*Palimpsestes*, 1982)를 통해 좀더 체계적인 이론으로 정립된 바 있다. 그는 텍스트성을 다섯 가지—상호텍스트성, 부속적 텍스트성, 메타 텍스트성, 텍스트 전형성, 하이퍼 텍스트성—로 분류했는데, 그중에서도 ‘상호텍스트성(intertextuality)’에 대해 복기해 둘 필요가 있다. 텍스트는 인용 및 전유 등 상호텍스트적인 언술에 의해 구축되기 때문이다. 본래 이 용어는 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)가 미하일 바흐친(Mikhail Bakhtin)의 용어 ‘대화성(dialogicality)’을 번역하는 과정에서 발생한 것으로, 그 의미는 복수의 교차 텍스트들이 서로를 상대화하면서 동일한 작품 속에 공존함을 지시한다. 따라서 상호텍스트성의 확장은 통섭의 관건인 ‘영화의 텍스트성’과 ‘문학·평론의 텍스트성’과의 조우를 가능케 할 핵심적인 방법론이 될 수 있다. 들뢰즈는 크리스테바의 논거를 지지하며, “영화는 명시적 언표로 구성된 유도 텍스트(phenotexte)와 구조적 통합체로 이뤄진 발생 텍스트(genotexte) 사이의 구분과 유사성을 갖는 일종의 텍스트로서 나타나게 된다”고 정의했다(63). 상호텍스트성을 ‘거대한 보고(寶庫)’에 비유했던 스태의 말대로, 이러한 작업들은 특정 문화가 담론을 구성하는 방식에 따라 양산할 수 있는 미지의 문화적 신대륙이라고 할 수 있다. 따라서 상호텍스트성의 층위와 영역을 확장하는 일은 다채로운 통섭을 이루기 위한 비문의 해독 작업과도 같다.

## 2) 글쓰기의 수행성과 카메라 만년필론

문필가가 펜으로 글을 적듯이 영화작가는 카메라로 자유롭게 자신의 이야기를 해야 한다, 는 요지의 카메라 만년필론. 프랑스의 감독 겸 평론가 알렉상드르 아스트뤽이 주창한 이 담론은 「새로운 전위의 탄생: 카메라 만년필」(“Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, 1948)이라는 제하로 『에크랑 프랑세』(*L'Écran français*)에 발표된 바 있다.

새로운 언어란, 작가가 소설이나 에세이로 표현하고자 하는 욕구를 번역할 수 있는 형식이어야 한다. 이 새로운 시대를 '카메라 만년필 시대'라고 부르하고자 함도 이러한 연유다. '카메라 만년필'의 은유는 엄정한 의미를 지닌다. 이로 인해 영화가 시각적인 것의 압제와 스토리의 직접적인 요구로부터 탈피함으로써, 마치 언어처럼 미묘하고 유연한 수단이 되는 것을 의미한다.<sup>1)</sup>

그는 과거 정지된 사진의 시대와는 다른, 새로이 도래한 역동적인 영상의 시대를 '카메라 만년필 시대'라고 명명했다. 카메라를 소설가의 만년필처럼 사용함으로써, 작가의 사유를 자유로이 표현할 수 있는 시대가 열렸음을 천명한 것이다. 당시의 영화계는 관습적인 제작 관행으로 일관하며, 카메라의 운용에도 많은 금기를 요구했다. 그런데 아스트뤽은 카메라에 부여된 권력과 고정관념을 해체시키고, 이를 사적



1) Alexandre Astruc, “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo.” *L'Écran français* 144, 1948 참조.

표현수단의 매체로 해방시킬 것을 웅변했다. 이는 필름 카메라의 사유화와 특권화를 와해시킨 오늘날의 디지털 미학에도 부합된다. 이후 카메라 만년필론은 누보로망 및 누벨바그 작가들에게 전승되어 영화와 문학, 창작과 비평의 간극을 좁힐 수 있는 토양을 마련해 주었다. 후일 바르트가 「저자의 죽음」(“La mort de l’auteur”, 1967)에서 강조하듯이, 글을 쓰는 행위는 그 자체로 수행적인 의미를 수반한다(롤랑 바르트, 『텍스트의 즐거움』 27-35). 바르트의 강령은 이미 아스트뤽으로부터 일부 선형되었으니, 그는 관습화된 기존의 영화에 종언을 고하고 사적(私的) 영화 제작에 천착할 것을 권고했다. 글쓰기의 수행성이 바르트에 앞서 이미 그에 의해 창작의 격률로서 언급된 것이다. 한편, 들뢰즈는 감각-운동적 관계(운동-이미지)와의 단절을 고한 새로운 사유의 영화들(시간-이미지)에 주목하며, 그 전거로서 카메라 만년필론을 언급한 바 있다. 아스트뤽이 카메라 만년필론을 통해 강조한 ‘오손 웰스의 심도(深度)’를 ‘정리(定理, théorème)’라는 개념으로 풀이하며, 비로소 사유가 이미지에 내재하게 된 계기라고 유의미한 정의를 내리기도 했다(226).

### 3. 글쓰기(écriture)와 영화쓰기(cinécriture)

영화와 문학의 근친성. 그 징표일 글쓰기의 메타포는 두 영역을 오가는 패스워드가 되었다. 하여 소설가가 만년필 대신 카메라를 잡거나, 영화감독이 평론과 에세이를 쓰는 일이 종종 목도되기 시작했다. 이 과정에서 더러 에크리튀르는 ‘쓰기’를 넘어 글, 글쓰기, 문체, 서법 등을 총망라하는 개념으로 확대되기도 한다. 이 용어에 심오한 사유의 쉼과 결이 담기게 된 계기는 바르트로부터 자크 데리다(Jacques Derrida)에 이르기까지, 글쓰기에 관한 정언들이 깊이 삼투하게 된 것에 기인한다. ‘사유’

한 것을 쓰는 ‘행위’로 옮긴다는 점에서, 그들의 에크리튀르는 정신적 측면과 신체적 측면을 가로지른다. 이렇듯 양자를 오가는 운동성으로부터 수행성의 개념이 발화되며, 이는 영화 분야로 이월되어 수행적 다큐멘터리(Performative Documentary)의 형식으로 전유되기도 했다. 이처럼 그들의 영도 혹은 해체의 글쓰기를 가장 열렬히 수행한 이들은 어쩌면 영화작가들이었을지도 모른다. 상술한 바와 같이, 프랑스에서 대두된 글 쓰기 담론은 누보로망 문인들과 누벨바그 감독들에게 큰 영향을 끼쳤다. 마르그리트 뒤라스(Marguerite Duras)의 ‘쓰기(écrire)’적 영화와 바르다의 ‘영화쓰기(cinécriture)’ 개념은 그 대표적 사례들이다. 아울러 일군의 에세이 영화작가들은 에세이(essai)의 에스프리를 지향하며, 영화와 텍스트가 결합된 지고의 형식들을 창안했다. 이제, 영화쓰기가 본격적으로 공언된 것이다.

### 1) 영도(零度)의 이미지와 글쓰기

“이미지와 글쓰기가 결합된 것에서 진정한 창조의 기쁨을 느낀다.” 롤랑 바르트는 사진에 관한 단상을 통해 이렇게 토로한 바 있다. 그가 이미지와 글쓰기라는 이항 장르와 관련하여 전개한 영도(零度) 및 탈경계의 사유는 오늘날 현대 예술이 직면한 패러다임까지도 관통하고 있다. 그의 첫 평론집 『글쓰기의 영도』(*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953)는 그 포문을 연 시금석이라고 할 수 있다. ‘바르트의 에크리튀르’는 단순히 ‘쓰기’로 번역하면, 그의 용어가 지닌 고유한 아우라는 휘발되고 만다. 즉, 기의(signifié) 그 자체다. 미학적 층위에서의 이 용어는 문체나 인장과 유사한 개념으로, 작가의 개성(singularity)을 의미하는 말이기도 하다. 바르트의 텍스트에 관한 전작에서 볼 수 있듯이, 그에게 글쓰기란 수행적인 그 무엇이며, 그는 이를 일체의 경계가 소멸되는 영도의 지점에 위치시킨다. 그는 에크리튀르를 언어체(langue)와 문체(style)

사이에 놓인 형태적 현실로 정의하고, 영도의 글쓰기가 사회적·역사적인 좌표에서 서야 할 지점에 대하여 이렇게 정의했다.

영도의 글쓰기는 백색의 글쓰기, 탈규범적인 글쓰기, 직설법적인 글쓰기다. ... 새로운 중립적 글쓰기는 외침과 판단, 그 어느 쪽에도 속하지 않은 채 그 가운데에 위치한다. ... 이는 작가가 처한 새로운 상황의 양태이자, 침묵의 존재 방식이다. 역사를 깊어진 채 표류하는 힘을 도입할 것이기 때문이다. 글쓰기가 진정 중립적이라면, 하나의 순수한 방정식, 인간의 허무 앞에서 두께라고는 하나의 대수 밖에 없는 방정식에 도달한다면, 비로소 문학은 극복되며, 인간의 문제들은 아무 색깔 없이 전달되고, 작가는 영원히 정직한 인간이 된다(*Le degré zéro de l'écriture* 56).

바르트의 영도에 대한 해석은 부분하다. 그러나 이 사유의 위도와 경도는 새로운 담론과 세계가 소화되고 점화되는 지점, 하여 일체의 탈경계가 발화될 수 있는 좌표라는 사실만은 명백하다. 또한 ' 역사를 깊어진 채 표류하는 힘'이라는 문장에서도 감지할 수 있듯이, 그가 말한 '중립'이나 '침묵'은 현실 도피가 아닌 탈이데올로기의 표명으로 해석해야 적절하다. 탈(脫)·해체로서의 에크리튀르는 후일 자크 데리다에 의해 확장되었으니, 그에게도 언어는 이미 글쓰기였다(Jacques Derrida 62-63). 소쉬르의 '차이'를 넘어서는 '차연(differance)'의 개념은 시간과 공간의 이항대립을 해체하며, 그 차연을 가능케 하는 '원-글쓰기(arch-écriture)'는 말과 글의 경계를 초월한다. 감각과 지성을 초월하는 일체의 것들—기호, 기표와 기의, 말과 글, 표현과 내용 등—의 분절이 허용됨으로써, 현대 예술이 수렴할 수 있는 스펙트럼의 폭도 확장될 수 있었다. 글쓰기 혹은 텍스트와 관련하여 '영도'의 논거를 펼쳤다면, 이후 바르트는 텍스트에 이미지라는 이중 매체를 결부시키며 탈경계의 중요성에 대해 강조했다. 『문학순보』(*La Quinzaine littéraire*)에 실린 기고문 「회화는 언

어체인가?」(“La peinture est-elle un langage?”, 1969)를 통해, 그는 “하나의 체계로 환원될 수 있었던 예술의 창조가 낡은 인문주의적 사고 때문에 불행한 단절을 맞았다”고 탄식한다. 그는 이 난국으로부터의 탈주를 위해, 미술평론가 셰페르(Jean-Louis Schefer)와 디자이너 사비냐크(Raymond Savignac)이 구축한 새로운 방식의 위상학, 즉 ‘기호들의 전복’을 대안으로 제시한다. 셰페르의 말대로, 이미지란 선형적 구조를 지닌 게 아니라, 그 이미지가 곧 체계인 텍스트적 구조를 가지고 있다. 따라서 언어체와 회화체·텍스트와 이미지를 비롯한 이항 장르 간의 경계 혹은 관계란, 기실 수행 가능한 독해의 구조와 총량 속에서 존재한다. 한편, 사비냐크는 ‘이미지를 쓰는 방식’으로 이미지와 텍스트 간의 수사학적 전이를 조작했다. 종종 인간이 대상물로, 대상물이 인간으로 변하는 그의 작업에서, 형상화된 언어체의 원동력은 변형과 이행이다(Barthes, “La peinture est-elle un langage?” 139-141). 회화나 영화 속 이미지에 담긴 기의는 유동적으로 흐르기 때문에, 이에 관한 분석도 끝없는 운동성을 획득할 수 있다. 텍스트에 의한 이미지의 횡절과 이로 인해 포획되는 언어체의 무한성은 탈경계의 동력이기도 하다. 즉, 이미지와 텍스트로 표상되는 일체의 경계들이 와해됨으로써, 비로소 언어체가 완전해질 수 있다.

이렇듯 바르트가 남긴 ‘영도의 글쓰기’와 ‘기호의 전복’이라는 잠언은, 영화의 언어로도 번역되어, 영화의 영토에서, 그들의 새로운 모국어가 되었다. ‘외침과 판단 중 어느 쪽에도 속하지 않은 채 그 중앙에 위치하는 영도’와 ‘언어체와 회화체가 역전을 이루는 지점’은 기실 탈경계가 촉발되는 절체절명의 지점이기도 하다. 특히 셰페르가 천명했던, 이미지와 텍스트 모두가 동일한 질량의 독해를 요하는 매체로서의 이론과 실천은, 후일 하룬 파로키에 의하여 창작과 비평의 통섭을 이루게 한 원류가 되었다.

## 2) 새로운 글쓰기, 누보로망식 쓰기(écrire)

누보 로망(Nouveau Roman), 영화와 문학이 조우했던 지점. 1950-60년대 프랑스 문학사에서 부동의 자리매김을 한 누보로망은 새로운 형식의 영화들과 깊이 조응하며, 소설과 영화 양 분야에서 혁신을 이뤄냈다. 그 서곡을 올린 작품으로는 <히로시마 내 사랑>(Hiroshima mon amour, 1959)과 <지난 해 마리앵바드에서>(L'Année dernière à Marienbad, 1961)를 들 수 있다. 전자는 알랭 레네(Alain Resnais)와 마르그리트 뒤라스가, 후자는 레네와 알랭 로브-그리예(Alain Robbe-Grillet)가 의기투합했다. 문인이었던 뒤라스와 로브-그리예가 이후 펜 대신 카메라를 잡게 된 이유는 무엇일까. 당시 앙드레 바쟁은 사진의 객관성과 리얼리즘 영화의 중요성을 강조했던 반면, 누보로망 작가들은 영화가 꿈과 무의식의 세계까지도 재현할 수 있다는 가능성에 크게 경도되었다. 로브-그리예는 이렇게 기술하고 있다.

누보로망 작가들을 열광시키는 것은 카메라의 주관성, 상상적인 영역에 있어서 카메라의 가능성이다. 그들은 영화를 하나의 표현 수단으로 생각하는 것이 아니라, 하나의 탐구 수단으로 생각한다. 그들의 관심을 끄는 것은 문학의 권한 밖에 있다(107).

카메라의 주관성, 혹은 주관적 카메라(caméra subjective). 아스트뤽이 카메라 만년필론의 수신자로 적었던 이름은 주로 영화인이었겠지만, 정작 문인들이 잠시 펜을 내려놓고 카메라를 잡았다는 사실이 이채롭다. 그들은 카메라가 보다 효율적으로 주관적인 세계를 표현할 수 있다는 사실에 매혹되었다. 이미지의 시니피에들이 구사하는 다채로운 표현력에 비해, 텍스트는 다소 억압적인 측면을 지니기 때문이다. 그들은 텍스트가 이미지의 세계로 소급되어 투영될 경우, 한층 더 배가되는 기의의 발화에

주목했다. 따라서 에크리튀르의 운용을 좀 더 확대시킬 수 있다는 점에서도, 영화는 그들에게 분명 새로운 차원의 매체로 인식되었을 것이다.



▲ 문인이자 감독, 뒤라스. 대표작 〈인디아 송〉(1975), 메카폰을 잡은 뒤라스, 저서 『Écrire』(1993).

문필가였던 뒤라스의 관심을 끈 것도 바로 이 지점이었다. 이후 뒤라스에게 영화란 글쓰기의 수행이자 확장이었으며, 68 혁명 이후 그녀의 글쓰기는 온전히 영화를 위한 것이었다. 소설과 영화의 경계가 융해되면서, 그녀의 텍스트들은 물 흐르듯 두 매체 사이를 유영했다. 가령 영화의 일부가 소설에 삽입되거나, 소설이 영화로 각색되기도 했다. 대표작 〈인디아 송〉(*India Song*, 1975)의 경우, 영화의 서사는 외화면의 화자들이 음유하는 보이스 오버 내레이션에 의해 전달된다.<sup>2)</sup> 마치 소설을 낭독하는 듯한 그 형식은 당시로서는 무척 새롭고 낯선 것이었다. 그녀는 후일 글쓰기에 대한 단상들을 모아 『쓰기』(*Écrire*, 1993)라는 타이틀의 에세이로 발간하기도 했다. 이처럼 뒤라스적 상호텍스트성은 자체 호환율이 높았다. 그녀가 본격적인 비평에 투신하지는 않았으나, 이른바 세느강 좌안파<sup>3)</sup>의

2) 미셸 시용은 이를 가리켜 ‘탈음성 존재(demi-acousmètres)’, 혹은 ‘육체 없는 목소리(acousmètres)’라고 명명한 바 있다(17-29).

3) 서율이 한강을 기준으로 강남과 강북으로 나뉘듯이, 파리는 세느강을 중심으로 좌안파(左岸派, rive gauche)와 우안파(右岸派, rive droite)로 구분된다. 이는 곧 정치적 성향을 좌·우로 가르는 잣대이기도 하다.

일원으로서 시의성 높은 정치적 성향의 글을 지속적으로 발표했다. 이러한 면면들은 이후 영화와 저널 간의 경계를 잇는 교두보가 되었다.

### 3) 영화쓰기(cinécriture)라는 새로운 흐름(Nouvelle Vague)

누보로망과 함께 대두된 누벨바그에게도, 글쓰기는 중핵의 테제였다. 『카이에 뒤 시네마』의 출항과 함께 주요해진 그들의 저작 활동은 창작과 비평의 본격적인 교류를 알리는 신호탄이었다. 한편 당시 영화감독은 주로 도제 시스템에서 육성되었는데, 이러한 풍토는 특정 영화인들의 권력화와 관계적 영화의 양산으로 이어졌다. 누벨바그는 그 폐습의 타파를 주장하고, 기존의 타율적인 영화제작 시스템과 단절하는 대신 독립적인 영화제작을 시도했다. 그 첫 포구를 연 작가가 바로 누벨바그의 홍일점, 아네스 바르다였다. 그녀는 사진·문학·회화 등을 혼합한 독특한 영상 언어로써 다수의 에세이 영화를 제작했다. 아마도 그녀의 창작품 중에서도 특히 좋은 한 가지는 ‘시네크리튀르(cinécriture)’라는 개념어일 것이다(Emma Jackson 122-126). 영화(cinéma)와 글쓰기(écriture)를 합성한 이 용어는 바르트의 강령인 백색의 쓰기와 탈규범적 쓰기로서의 영화 창작을 선언한 것으로 볼 수 있다. 즉, 영도의 에크리튀르가 영화 언어로 환치된 것이다. 그녀는 일체의 이데올로기를 넘어선 중립의 조건에서 영화를 제작함으로써 ‘영화쓰기의 영도’를 구현하고자 했다. 즉, 영도의 영화쓰기는 전통적 의미의 영화제작에 대한 거부를 의미한다. 한때 문필가를 꿈꿨던 그녀가 당대 영화계의 악습에 염증을 느끼고, 카메라 만년필론과 함께 글쓰기의 영도성을 수용한 것은 극히 자연스런 일이다. 다만 아쉬운 점이라면, 우리 영화학계에서는 아직도 이 용어의 정확한 번역작업조차 이뤄지지 않았다는 사실이다. 임시방편으로 ‘영화(적) 쓰기’라고 풀이되지만, 그 원의를 살릴 수 있는 형태소의 정립이 절실하다.



▲ 아네스 바르다의 데뷔작 <라 푸앵트 쿠르트로의 여행>(1954), <순간의 이미지>(1983) 중 호앙 폰트큐베르타와 마르크 가랑제의 사진들.(좌로부터)

그녀의 데뷔작 <라 푸앵트 쿠르트로의 여행>(La Pointe-Courte, 1954)은 카메라를 만년필 삼아 써내려간 한 편의 시네 로망과도 같다. 윌리엄 포크너의 소설 『하얀 야자수』를 기저에 두고 있는 이 작품에는, 텍스트성에 관한 사유들이 전편에 걸쳐 켜켜이 배어 있다. 그녀는 영화의 작법을 문학의 그것에 비유하기도 했는데, 이를테면 감독이 하나의 리듬과 시퀀스를 만들기 위해 고민하는 과정은 문필가가 하나의 단어와 문장을 구성해 가는 작업과 동일하다는 것이다. 이러한 논거는 앞서 기술한 메츠의 텍스트 직조성(織組性)이나 주네트의 상호텍스트성에도 부합된다. 이 작품은 픽션과 다큐멘터리의 경계를 넘나드는 에세이 영화로서, 프랑수와 트뤼포(François Truffaut)는 “지적이고 실험적인 시네 에세이”라고 상찬하기도 했다. 한편, <순간의 이미지> (Une minute pour une image, 1983)<sup>4)</sup>도 그녀의 시네크리튀르적 사유를 엿볼 수 있는 작품이다. 이 다큐멘터리는 그녀가 존경해 온 사진작가들인 마르크 가랑제(Marc Garanger), 호앙 폰트큐베르타(Joan Font-cuberta), 유진 스미스(Eugene Smith) 등의 작품에 주석 형식의 텍스트를 연동시켰다는 점에서, 창작과 저널의 행간에 위치하는 작품으로도 볼 수 있다.

4) 국내 일부 영화제를 통해 ‘순간의 이미지’로 번역되었으나, 공식적인 타이틀로 확정된 것은 아니다.

특히 이 단편에서 등장하는 가랑제의 「알제리 여인」(1960)에 관한 주석은 후일 하룬 파로키의 〈세계의 이미지와 전쟁의 각인〉(*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988)에서도 유사한 형식으로 재현되는데, 이러한 사실로 미루어 볼 때 파로키가 일찍이 프랑스에서 접화되었던 일련의 무브먼트로부터 직·간접적으로 영향 받았음을 추론할 수 있다.

#### 4) 영화적 수상록, 에세이 영화(Essay Film)

영화사를 통해 가장 지적이고, 가장 진보적이며, 가장 실험적이고, 가장 사색적이며, 가장 수행적인 장르가 있다면, 그것은 바로 에세이 영화라고 믿어 의심치 않는다. 그러나 이에 관한 전문서적이 거의 부재하며, 심지어는 에세이 영화의 어원에 관한 고찰조차 전무한 상황이다. 영화사상 이처럼 헹헹한 작품군이 밀집해 있는 유례를 찾아보기 어렵건만, 이에 관한 심층연구가 불모지 상태라는 사실은 영화학계가 얼마나 주류 영화 위주의 연구에 천착하고 있는가를 방증하고 있다.

본 연구를 진행하면서 갖게 된 확신은 ‘에세이 영화(Essay Film)’의 어원이 필시 몽테뉴(Montaigne)의 『수상록』(*Les Essais*, 1572-88), 즉 ‘에세(essai)’에 닿아 있다는 사실이다. 바르트의 글쓰기(écriture)가 단지 쓰기가 아닌 영도의 글쓰기를 의미하듯이, 몽테뉴의 글쓰기(essai)도 단순히 자유로운 형식의 산문이 아닌 여러 겹의 정련을 거친 사유의 문장들을 뜻한다. 에세가 일찍이 수상록(隨想錄)이라는 타이틀로 소개된 것도 이런 까닭이다. 바르트식으로 말하자면, 몽테뉴는 “외침과 판단, 그



▲ 몽테뉴의 『수상록』

어떤 것에도 속하지 않은 채 그것의 가운데에 위치”했던 경계인이었다. 글쓰기의 시원이 된 그의 에세이는 역사와 사물에 대한 성찰과 주체적 판단을 강조하고 있다. 이는 바르트의 글쓰기에 관한 정의를 거쳐, 에세이 영화의 지향과도 유사한 통시의 포물선을 그린다.

에세이 영화가 몽테뉴의 에세이를 작명과 사유의 지표로 삼았다면, 양식의 전형으로 삼았던 인물로는 브레히트(Bertolt Brecht)를 꼽을 수 있다. 그의 서사극(Epic Theatre) 이론과 소격효과, 내레이션과 자기반영성 등은 에세이 필름메이커들에 의해 광범위하게 전유되었다. 그는 관객에게, 극과의 거리를 유지하고 감정이입을 차단함으로써, 작품을 분석하고 비평할 것을 권유했다. 이밖에도 에세이 영화의 특징들로는 픽션과 다큐멘터리의 혼용·주관적 카메라·사적 영화의 형식·수행적 제작방식·코멘터리와 내레이션의 사용 등을 들 수 있으며, 이러한 요소들은 특유의 텍스트성과 긴밀한 관계를 이룬다. 대표적인 작가들로는 크리스 마르케(Chris Marker), 장-뤽 고다르(Jean-Luc Godard), 장-마리 스트라우브<sup>5)</sup>와 다니엘 위예(Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), 그리고 그들로부터 큰 영향을 받은 파로키 등을 들 수 있다. 그리고 이들 모두는 영화와 텍스트에 관한 사유를 정점으로 끌어올렸다는 공통점을 지닌다.

한스 루카스(Hans Lucas)라는 필명을 지니기도 한 고다르는 아스트릭처럼 소설을 쓰고 싶어 했다. 그 꿈을 이루지 못한 대신, 그의 글쓰기는 기고 활동 및 영화를 통한 텍스트 실험으로 확충되었다. 예컨대 돌로레스 히친스의 소설을 원작으로 한 〈국외자들〉(*Bande à part*, 1964)에서, 세 남녀가 질주할 때 떠오르던 자막은 해당 이미지를 일순간 프리즈 프레임으로 봉인시킨다. 그의 인장이기도 한, 일시에 소격효과를 불

---

5) 본 소고의 외래어 표기는 국립국어연구원 ‘외래어 표기 용례집’의 규정을 따랐다. 이 범규로 인해 실제로는 ‘스트로브로’ 발음되에도 불구하고, 국내 다수의 영화제와 출판사들이 부득불 ‘스트라우브로’ 기술하고 있다.

러오는 영화 속 텍스트에 대하여, 들뢰즈는 매우 정확한 분석을 내린 바 있다. “이미지는 계열을 구성하는 반면, 단어는 범주를 지시한다. 바로 여기에서, 이미지에 대한 단어의 특별한 우선권을 스크린을 칠판처럼 운용했던 작업들이 비롯되었다. 즉, 이는 소설과 영화의 ‘복수언어주의(plurilinguisme)’다. 고다르는 소설이 독점해 온 역량을 영화에 부여했다”(364). 한편, 마르케는 영화·문학·사진·설치미술 등의 방대한 장르



▲ 크리스 마르케의 시네 로망 〈환송대〉(1962). 고다르의 입장인 영화 속 자막, 〈국외자들〉(1964).

를 전방위적으로 횡단해 왔다는 점에서, 파로키와 유사한 행보를 걸었던 작가라고 할 수 있다. 그가 비평의 대오에 합류하지는 않았으나, 좌안파의 대표적 작가로서 향시 진보적인 성향의 글과 영상물을 발표해 왔다. 한때 소설가로 활동했던 이력답게, 그가 텍스트를 다루는 방식은 지극히 미려하고 문학적이다. 예컨대 대표작 〈환송대〉(*La Jetée*, 1962)의 시적인 텍스트는 이후 시네 로망으로도 발간되었는데, 이처럼 그의 텍스트와 이미지들은 영화·저작물·CD Rom 등의 매체를 넘나들며 변주되어 왔다. 그런가 하면, 스트라우브-위예의 필모그래피가 ‘번역의 영화’로 불리운다는 사실도 그들의 통섭성을 입증한다. 이는 훔덜린, 쇤베르크, 카프카 등 타 장르의 원작을 엄격한 물리적 방식에 의해 영화언어로 변환시킨 까닭에 붙여진 이름이기 때문이다. 들뢰즈는 그들의 영화

에 등장하는 비명(碑銘), 화석화된 글자, 막간 자막과 삽입된 문자체 등 모든 기독교의 이미지들을 읽어내야 할 의무가 있다고 역설한다. 이를 “시각 이미지와 관계된 하나의 독서”라고 정의하면서, 이들의 영화를 통해 일련의 텍스트성이 최고조에 이르게 되었다고 극찬했다(320-321).

‘영화 창작과 영화 비평의 탈경계 연대기’라는 맥락에서 볼 때, 에세이 영화는 발원지와 종착지를 잇는 교각의 역할을 한다. 양자 간의 탈경계가 발화된 곳은 프랑스였고, 그 월경의 절정에 이른 파로키의 지반은 독일이었다. 파로키 특유의 엄정하고 자기반영적인 세계는 상술한 에세이 필름메이커들로부터 영향 받은 것이다. 즉, 서로 다른 두 시공간을 영화적으로 융합시킨 매개체가 바로 에세이 영화였다.

#### 4. 창작과 비평: 경계의 사이, 혹은 월경(越境)

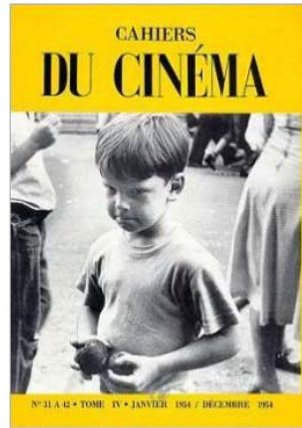
영화 저널의 본격적인 대두. 이 지점은 텍스트성 연구, 카메라 만년필론, 에크리튀르와 시네크리튀르, 누보로망과 누벨바그, 에세이 영화 등 그 지난한 행군들의 복판에 위치한다. 세느강을 중심으로 분리된 것은 비단 좌·우안의 지역적 구분만이 아니어서, 평론과 정치적 성향도 달리 하는 『카이에 뒤 시네마』와 『포지티프』 등의 영화 비평지가 등장했다. 이 지류들은 이후 독일로 흘러가 『필름크리틱』(*Filmkritik*)의 탄생에도 일조했다. 본 소고에서는 전자를 ‘경계의 사이’로, 후자를 ‘경계의 넘어섬’으로 기술했다. 이는 누벨바그 세대가 일단 비평에서 출발하여 이후 창작을 병행함으로써 창작과 비평의 사이를 오가는 전초 작업을 진행했으며, 그 본격적인 통섭은 이후 파로키와 필름크리틱에 의해 수행되었기 때문이다. 특기할 만한 점은, 이 매체들의 구성원이 주로 창작자 겸/혹은 비평가였다는 사실이다. 창작의 장(場)에 비평가들이, 비평

의 장에 창작자들이 참여하게 된 사례들은 이항 장르 간에 지각변동이 일어날 시기가 임박했음을 암시하는 것이기도 하다. 가령 ‘트뤼포’를 하나의 프리즘으로 볼 때, 창작과 비평의 극단적인 대립을 보인 「프랑스 영화의 어떤 경향」이 있었던가 하면, 궁극의 조성을 보여준 『히치콕과의 대화』도 있었다. 한편 트뤼포가 비평가에서 창작자로 행보를 넓혔던가 하면, 파로키는 창작자에서 비평가로의 초절(超絶)을 감행하기도 했다. 또한 경계의 사이에는 고다르와 마르케, 스트라우브-위에처럼 텍스트와 이미지의 경계를 넘나들어 온 실험적인 작가들이 포진해 있었다. 그중에서도 파로키가 수행한 탈경계는 정녕 미증유이자, 발군의 것이었다. 창작과 비평을 하나의 자용동체로서 수용하는, 창작을 위해 비평하고 비평을 위해 창작하는, 급기야 펜 대신 카메라로 비평하는 ‘카메라-비평’의 포문이 열리리라고는 그 누구도 예상하지 못했다.

### 1) 창작과 비평, 경계의 사이: 『카이에 뒤 시네마』와 『포지티프』

1950년대 초, 프랑스의 두 영화 비평지가 출범했다. 『카이에 뒤 시네마』는 앙드레 바쟁을 위시하여 중도우파를 표방하는 우안파로서, 트뤼포·고다르·에릭 로메르 등 누벨바그 작가들이 대거 참여했으며, 개인적인 영화를 많이 제작했다. 반면에 『포지티프』는 레네·마르케·뒤라스 등 진보적 성향의 좌안파 작가들을 적극적으로 지지했으며, 사회적 길은 실험적 다큐멘터리에 많은 관심을 쏟았다. 양측의 상반된 성향도 눈길을 끌지만, 이미 60여 년 전에 창작과 비평의 이분법에서 벗어나 융합을 시도했다는 사실이 놀랍다.

특히 트뤼포(François Truffaut)는 그 월경의 상징적 인물로서 영화사에 기록되는데, 그의 두 가지 문제적 평문은 창작과 비평의 관계성에 대해 숙고하게 한다. 데뷔 초 기고한 「프랑스 영화의 어떤 경향」(“Une certaine tendance du cinéma français”, 1954)은 줄리앙 뒤비비에 ·



▲ 『포지티브』, 그리고 트뤼포의 「프랑스 영화의 어떤 경향」이 실렸던 『카이에 뒤 시네마』 1954년 1월호 표지.

르네 클레망 등 주류 감독들의 관행적인 영화 제작방식 및 일부 문인들이 벌인 영화의 의사(擬似) 문학화에 대한 초강도의 비평이었다(15-29). 이 평론은 대대적인 파문을 야기했으며, 비판의 대상이 된 작가들은 치명적인 트라우마를 입었다. 후일 트뤼포가 임종을 맞게 된 뒤비비에를 찾아가 화해를 청했으나, 끝내 거절 당했다는 일화도 유명하다. 「프랑스 영화의 어떤 경향」이 창작과 비평의 극단적인 대립관계에 놓였던 평론이라면, 『히치콕과의 대화』(Hitchcock/ Truffaut, 1962)는 창작과 비평이 가장 이상적으로 조우했던 전범으로 각인될 것이다. 트뤼포와 히치콕과의 인터뷰를 담은 이 책은 신실한 오미주와 치밀한 분석으로 충만하다. ‘장인’보다 ‘작가’를 지향했던 그의 모토는 당시 평가절하되었던 히치콕(Alfred Hitchcock)의 작가성을 발굴하고, 그의 정전화 작업에도 박차를 가하게 했다.

한편 그에 앞서, “영화를 사랑하는 마지막 방법은 직접 영화를 만드는 것”이라는 평소의 공언대로, 트뤼포는 자전적 데뷔작 〈400번의 구타〉(Les quatre cents coups, 1959)<sup>6)</sup>를 제작했다. 즉, 비평가였던 그가 창작자로서도 변신함으로써, 비로소 창작과 비평의 월경이 공식적으로



▲ 트뤼포의 창작과 비평. 저서 『히치콕과의 대화』(1962)와 데뷔작 〈400번의 구타〉(1959). 우측 포스터 하단에 '작가/감독(Writer/Director)'이라는 카피가 보인다.

시작된 셈이다. 그러나 과연 겹눈을 갖게 된 그의 시야는 한결 넓어졌을까. 비평에서 창작으로 이행한다는 것은 시종일관 거리를 지키며 사물과 사람을 타자화시켰던 자리에 주체가 되어 서는 것을 의미한다. 그러나 한때 그가 쏟아낸 날 선 비평들이 메타 비평으로 되돌아오기도 했다. 그가 격동의 1960년대 말에도 비정치적인 태도로 일관한 채, 영화에 대한 지나친 애정과 자기도취로 동어반복을 한다는 비난이 그것이다. 그렇다면 스스로를 준열하게 타자화시킬 수 있을 때, 비평의 거울에 맺힐 상(像)도 선명해지지 않겠는가. 자신과 세계를 향해 거울을 들이던 창작자 겸 비평가가 등장한다. 바로 하룬 파로키다.

## 2) 창작과 비평의 월경: 하룬 파로키의 『필름크리티크』

바야흐로 통섭(通涉)이 현대 예술의 주요 화두로 자리매김한 시대. 장르와 장르 간의 틈은 미분되고, 경계는 붕괴되고 있다. 그리고 이는 주로 타자 대(對) 타자에 의한 통섭이었다. 그런데 놀랍게도, 파로키는 단독자로서 무수한 경계들을 넘나들며, 시대의 징후이자 키워드인 파벽(破

6) 〈400번의 구타〉는 원의(願意)를 훼손한 대표적인 오역의 사례 중 하나. 저명한 사전 출판사 Le Robert에 따르면, 'Les quatre cents coups'는 관용어구로서 '젊은 날의 방황, 탈선' 등의 의미로 쓰인다고 한다.

僻)의 탈경계를 수행해 왔다. ‘가장 잘 알려진 미지의 감독(best-known unknown filmmaker)’이라는 역설적 닉네임으로도 익숙한 그. 그의 이름에는 늘 다양한 수식어들이 따른다. 탁월한 시네아스트, 이미지의 고고학자, 혁신적 액티비스트, 에세이 영화의 선구자, 동시대 미디어의 테크니션, 진보적인 미디어 이론가 등등. 그러나 이러한 구문들이 결코 상투적인 레토릭만은 아니다. 이미지 이면의 서사를 투시하고자 했던 그는, 일체의 경계가 지닌 허위에 대해서도 일찌감치 간파하고 전방위적인 월경을 지향해 왔다. 그는 창작과 비평, 순수예술과 액티비즘, 영화와 현대미술, 시네마와 갤러리 등, 오래도록 대립항으로 여겨져 온 세계들을 전복적으로 횡단해 왔다. 상이한 언어들을 자유자재로 구사하는 이중언어자(bilingualist)처럼, 그는 예술성과 정치성·이미지와 텍스트·텍스트성의 외피와 내피 사이를 치열하게 활공한다.

그의 초기 관심 분야도 글쓰기였다. 그의 영화에는 주석이나 보이스 오버 내레이션으로 치환된 텍스트들이 자주 등장하는데, 그 특유의 텍스트성은 관객과 세계 사이를 피비우스의 띠처럼 끊임없이 순환한다. 이처럼 스스로를 지시하는 형식은 지극히 자기성찰적일 수밖에 없다. 자기반영적인 작가는 ‘내가 쓰고 있는 매체에 대해 진정 알고 있는 가’라는 물음을 강령으로 삼기 때문에, 이는 필연적으로 영화의 정치성과도 직결된다. 작가가 자신이 사용하는 말과

매체에 대해 성찰한다는 것은 곧 전지적 작가시점을 포기한다는 사실을 의미하기 때문이다. 이러한 맥락에서, 파로키의 작품은 알튀세르와 브레히트가 강조한 자기반영성의 정치적 가치에 더할 나위 없이 잘 부합된



▲ 창작과 비평을 병행했던 영화 비평지 겸 협업체제, 『필름크리틱』

다. 기실 청년 시절의 파로키가 열렬히 경도되었던 두 세계는 바로 마르크스와 브레히트이기도 하다. 파로키가 1974- 1988년 까지 편집장으로 몸담았던 영화 비평지 『필름크리틱』은 창작과 비평을 병행했던 열린 공간이자, 강력한 협업 공동체였다. 대부분의 구성원이 창작자이자 비평가로서, 그들은 영화를 제작하기 위해 비평을, 비평을 하기 위해 영화를 제작했다. 즉, 창작과 비평 간의 간극이 거의 부재했다. 영화학자 올라프 뮐러(Olaf Möller)는 이 독특한 협업 방식을 가리켜 ‘필름크리틱 스타일(Filmkritik Style)’이라고 각별히 명명했다. 그들이 견지해 온 사려 깊은 평론 방식에 대해서도, 그는 이렇게 침언하고 있다. “『필름크리틱』의 키워드는 ‘묘사(describe)’다. 필자들은 그들이 사랑하는 영화에 대해서 ‘평가’하는 단어를 자제하고 최대한 ‘묘사’를 했다”(70).

파로키의 비평론은 차라리 발명에 가깝다. 유래가 없는 초유의 방식으로 비평을 수행해 왔기 때문이다. 가령, 저널리에서의 텍스트 비평은 방대한 파운드 푸티지(Found Footage)로 구성된 ‘시각 비평’으로 ‘번역’되어 시네마와 갤러리로 옮겨진다.

예컨대, 그의 에세이 영화 〈세계의 이미지와 전쟁의 각인〉은 무수한 시각적 주해로 이뤄진 작품이다. 이 주해들은 그의 치밀한 직조에 의하여 새로운 텍스트로 재구성됨과 동시에, 그 자체로도 비평의 효용성을



▲ 하룬 파로키의 ‘시각 비평’, 〈세계의 이미지와 전쟁의 각인〉(1988)과 〈인터페이스〉(1995)

지낸다. 그의 방법론이 ‘시각 비평’이라는 고유어로 지칭되는 이유도 바로 여기에 있다. 이 작품은 7년 후 〈인터페이스〉(*Schnittstelle*, 1995)라는 설치미술로도 재구성되었는데, 영화학자 니콜 브레네즈(Nicole Brenez)는 특기할 만한 의견을 피력했다. 이 작품이 “예술과 비평 사이, 노동의 구분을 소거하기”에 관한 테제를 담고 있다는 것이다(129). 파로키는 이 프로젝트를 통해 마르크스의 노동론을 구현한다. 이를테면 현장의 작업 테이블에서 직접 편집의 노동을 수행함으로써, 육체 노동(Manual Labor)과 정신 노동(Intellectual Labor) 사이의 간극을 제거시켜 버렸다. 이처럼 『필름크리틱』에서의 저널적 글쓰기는 영상 작업에서의 사운드 트랙과 에세이적 몽타주, 그리고 설치미술에서의 분할 화면에 의한 병치 등으로 치환되었다. 브레네즈에 따르면, 파로키의 시각 비평은 독일 낭만주의의 내재적 비평에 닿아있으며, 이 두 비평법은 다음의 다섯 가지 특징을 지낸다.

1. 비평의 목표는 모든 역사적 작품에 하나의 작품을 연계시키기 위함이다.
2. 비평은 방법이며, 구조에 헌신한다.
3. 비평은 텍스트이자, 예술작품이다.
4. 비평은 예술의 관념을 해방시킨다.
5. 비평은 예술의 형식을 해방시킨다(134-142).

상기 준칙들은 파로키의 창작과 비평을 통해, 특히 자기비평(self-criticism)과 자기반영성(self-reflexivity)이라는 테제에 의해 치열하게 전개되어 왔다. 그의 시각 비평은 ‘일체의 경계를 경계한다’는 점에서, 다시금 바르트의 논거를 초월한다. 이 초월의 기호학자는 궁극적으로는 예술에 기호학을 도입하는 시도마저 넘어서야 함을 강조하며, 그 예로서 세페르의 비평 작업—화가 파리스 보르도네(Paris Bordone)에 관한 작품론—을 제시한 바 있다. 바르트에 따르면, 세페르의 분석과 그 실천은 언어체의 행위 속에 끝없이 위치함으로써, 회화를 정의하는 그

의 독해 작업이 근본적으로 글쓰기 작업과 일치한다는 것이다. 하여 더 이상 비평가와 창작자의 구분조차 없으며, 단지 회화에 대한 글쓰기를 하는 사람, 즉 ‘문자화가(grammatographe)’만이 존재하게 된다고 역설한다. 그리고 이는 문화를 정의하는 대상물의 정돈과 규율의 틀을 전복 시킴으로써 수행할 수 있으며, 이미지와 텍스트를 분리하는 제도적 간극을 폐기해야 한다는 당부도 잊지 않는다. 바르트는 이러한 작업들을 ‘근육작업기록(ergographie)’이라는 용어로 함축하며, ‘작업으로서의 텍스트’와 ‘텍스트로서의 작업’이 일치할 때 문학 및 그 메타-언어학적 상관물, 즉 비평과 미학의 시효도 사멸하게 될 것이라고 강조한다. (“La peinture est-elle un langage?” 140) 이 모두는 이항의 경계에서 상호 교류해야 할 것이 ‘분야’ 뿐만이 아니라, ‘대상’ 그 자체라는 전언으로 읽힌다. 즉, 피아의 전복. 특기할 만한 점은 바르트가 갈망했던 ‘문자화가의 근육작업기록’이라는 책무가 파로키에 이르러 비로소 완수되었다는 사실이다. 예컨대 초기 대표작 〈꺼지지 않는 불꽃〉(*Nicht Lösbares Feuer*, 1969)에서, 네이팜탄 투하로 고통받는 베트남과 연대해야 할 절체절명의 순간에, 그는 카메라 렌즈를 자신의 얼굴을 향해 투사한다. 요컨대, 이 수행적 다큐멘터리는 베트남인들을 살상했던 제국주의에 대한 시각 창작이자 시각 비평이며, 영화 창작이자 영화 비평이다. 바야흐로, 아스트릭이 만년필처럼 쓸 것을 권했던 카메라가 글쓰기를 넘어 성찰과 비평의 매체가 된 것이다. 하여, 나는 파로키의 세계를 이렇게 호명하고 싶다. ‘카메라-비평(caméra-critique)’이라고.

## 5. 나오며: 탈경계의 영도

영도의 경계는 어디쯤인가. 무수한 경계들이 있고, 경계들의 온도는

각기 다르다. 경계의 안에 머무는 이가 있고, 경계에 선 이가 있으며, 경계를 넘어서는 이가 있다. 미켈란젤로와 체세나 추기경이 벌였던 창작과 비평의 흑역사는 오백여 년이 흘러 조금이나마 봉합되기 시작했다. 이 비등점에 이르기까지 무수한 담론의 지류들이 모여 사유의 너른 강을 이뤄야 했다. 몽테뉴로부터 바르트를 거쳐 데리다에 이르기까지 글쓰기 개념의 정립, 메츠로부터 쥘레트까지 텍스트성의 확장, 아스트뤼크 으로부터 바르다까지 영화적 쓰기의 천명, 고다르로부터 마르케까지 에세이 영화의 접화, 카이에 뒤 시네마로부터 필름크리틱까지 영화 저널의 활성화 등 역동적인 지류들의 흐름이 이어져 왔다. 그리고 이제 영화 창작과 영화 비평의 탈경계를 관류하는 이 연대기의 시작과 끝을 ‘카메라-만년필’과 ‘카메라-비평’이라는 용어로 함축하고자 한다. 단, 카메라와 비평의 진정한 월경은 ‘영도성’을 전제로 한다. 일찍이 몽테뉴와 바르트가 정의했듯이, 영도란 ‘역사와 사물에 대한 성찰 및 주제적 판단’ 혹은 ‘역사를 짚어낸 채 표류하는 힘’이 응집된 지점이기도 하다. 따라서 트뤼포의 행보는 비평에서 창작으로의 월경을 시도한 첫 사례로 기록될 수 있겠지만, 영도의 탈경계나 영도의 시네크리튀르라고 보기는 어렵다. 자기반영과 자기성찰이 깊이 수반되어 있지 않기 때문이다. 이러한 소명은 하룬 파로키에 의해 비로소 구현되었다. 그가 영도의 탈경계에 근접할 수 있었던 동력은 미증유의 자기반영성에 기인한다. 일반적으로 창작물과 평론문은 시공간의 차이를 두고—리뷰와 프리뷰 등의 형식으로—별개로 접하기 마련이다. 이 간극은 곧 두 매체 간의 본질적인 차이이기도 하다. 그런데 창작과 비평을 봉합해 버린 파로키의 경우, 그의 영화를 보는 것은 곧 그의 비평을 읽는 것이기도 하다. 이처럼 시공간과 장르 간의 틈이 증류되는 순간엔 창작과 비평의 탈경계가 이뤄지는 지점이라고도 할 수 있다. 중요한 사실은 그가 비평의 대상으로 삼는 것이 일체의 창작물을 넘어, 세계의 표면과 배면으로까지 확장된다는 점이다.

영도의 경계를 넘나들어 온 파로키는 시네마의 확장도 이뤄냈다. ‘확

장'의 패러다임은 1970년대 초 등장한 확장 영화(Expanded Cinema)에 의해 대두된 것으로, 한때 영화와 현대미술 간의 탈경계를 이루었으나 어느새 쇠락해 버린 칭호였다. 그런데 파로키가 다시금 그 슬로건을 재점화함으로써, 시간적인 종단과 공간적인 횡단을 이뤄낸 것이다. 시간적 종단이란, 필연적으로 과거의 역사를 소환한다. 그는 역사의 뒤안길로 명멸해 가는 이미지들을 지금 여기로 소환하고 재해독함으로써, '파로키식 역사 다시 쓰기'를 수행했다. 그런가 하면 공간적인 횡단이란, 이종 장르 및 그 특정 장소성 간의 넘나듦을 의미한다. 예컨대, 그의 영화들은 설치미술의 형식을 빌어 시네마에서 갤러리로 공간을 확장함으로써 더욱 중층적인 의미를 강화시켜 왔다. 시간적 종단과 공간적 횡단이 교차하는 지점에서 역사성(historicity)과 현대성(modernity)이 조우한다는 사실이 의미심장하다. 이는 일체의 통섭과 탈경계가 지향해야 할 또 하나의 지표일 것이다.

파로키가 전대미문의 탈경계를 이뤄낸 원동력은 탈경계 중의 탈경계, 즉 탈경계의 영도를 통관했기 때문이다. 이는 현대 예술의 테제를 과녁하는 동시에, 차세대 예술의 어젠다를 제안해 줄 수 있을 것이다. 창작과 비평의 위계와 경계를 소거하고, 비평을 창작의 등가물로 끌어올린 하룬 파로키. 그의 위업이 영화 뿐만 아니라 타 장르의 예술에서도 재전유되고, '포스트-파로키'에 의하여 다시금 창작과 비평의 난만(爛漫)한 탈경계가 발화되기를 소망한다. 이렇듯 몽테뉴의 '에세'와 바르트의 '에크리튀르'는 파로키의 '영도에서의 시네크리튀르'로 수렴되었다. 그리고 어느 영화화자는 '파로키의 쓰기'에 대하여 이렇게 회고담을 남겼다. "그는 영화를 만들지 않을 때는 영화를 위한 글을 썼다. 영화에 관한 글을 쓰지 않을 때는 영화를 만들었다. 글쓰기와 영화 만들기는 궁극적으로 삶의 오고 가는 연속체가 된다"(Möller 70).

## 참고문헌

- 롤랑 바르트. 「저자의 죽음」. 『텍스트의 즐거움』. 김희영 옮김. 서울: 동문선, 2002. 27-35.
- 알랭 로브-그리에. 『누보로망을 위하여』. 김치수 옮김. 서울: 문학과 지성사, 1981.
- 임재철. 『장 마리 스트라우브, 다니엘 위예』. 서울: 한나래, 2004.
- Astruc, Alexandre. “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo.” *L'Ecran français* 144, 1948.
- Barthes, Roland. “La peinture est-elle un langage?” *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil. 1982. 139-141.
- \_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Brenez, Nicole. “Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique.” *Against What? Against Whom?*. Ed. Antje Ehmman and Kodwo Eshun. London: König Books, 2010. 128-142.
- Chion, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma II: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Jackson, Emma. “The eyes of Agnès Varda: portraiture, cinécriture and the filmic ethnographic eye.” *Feminist Review* 96.1 (2010): 122-126.
- Möller, Olaf. “Passage along the Shadow-Line: Feeling One's Way Towards the Filmkritik-Style.” *Working on the Sightlines*. Ed. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. 69-75.
- Rascaroli, Laura. “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments.” *Framework* 49.2 (2008): 24-49.
- Stam, Robert. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Truffaut, François. “Une certaine tendance du cinéma français.” *Cahiers du Cinéma* 6.31 (1954): 15-29.

- Bande à part*. Dir. Jean-Luc Godard. Columbia Films, 1964.
- Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Dir. Harun Farocki. Harun Farocki Filmproduktion, 1988.
- India Song*. Dir. Marguerite Duras. Les Films Armorial, 1975.
- La Jetée*. Dir. Chris Marker. Argos Films, 1962.
- La Pointe-Courte*. Dir. Agnès Varda. Ciné Tamaris, 1954.
- Nicht Lösbares Feuer*. Dir. Harun Farocki. DFFB, 1969.
- Schnittstelle*. Dir. Harun Farocki. Harun Farocki Filmproduktion, 1995.
- Une minute pour une image*. Dir. Agnès Varda. Garance, 1983.

## Cine-Writing Degree Zero: Between and Beyond Boundaries in Creation and Criticism

Kim, Jung

(The Graduate School of Communications & Arts, Yonsei University)

A trans-boundary between creation and criticism: Such an unprecedented consilience is found only in the field of film. This article traces the epic chronicle of convergence between these two different worlds. This genealogy of crossing borders started with the origin of textuality research, “All films can be read,” the main view by early film semiologists. Also, French film critic/director Alexandre Astruc’s notion of “La Caméra-Stylo” (camera-pen) was used as an important catalyst in improving trans-boundary movements. Especially the unique aesthetics of “écriture” (writing) and “grammatographe” by Roland Barthes can be appropriated for the core concept of boundary-crossing because these metaphors traverse a lot of borders, e.g., texts and images. More specifically, Barthes emphasized in *Le degré zéro de l’écriture* (*Writing Degree Zero*) that zero-degree writing can trigger far-reaching, transparent border-crossing, and this is the task of the grammatographer, a scholar who performatively writes the writing of a picture. After that, the term écriture was extended to the compound word “cinécriture” (cine-writing) by Agnès Varda. At the same time,

Nouveau Roman writers worked in cooperation with directors, including Marguerite Duras and Alain Resnais, such that the distance between film and text narrowed. In addition, film journals — *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, and *Filmkritik* — were actually a functioning open space tearing down the boundaries between creation and criticism. Meanwhile, a group of essay filmmakers of the time enriched the conceptual layers of the so-called “Filmkritik-Style” film, using commentaries. Ultimately, these great strands were dramatically intertwined through German critic/director Harun Farocki. He belongs to the counterculture 68 generation of artists who pursued social revolution through the creation of a more subversive and political avant-garde cinema and the criticism it produced. During and after this period of upheaval, he consistently presented the practices of self-criticism and self-reflexivity in his works to explore trans-bordering degree zero. As an extraordinary role-model for cross-boundary work, he also transcended the boundaries between film and contemporary art and between activism and pure art, as well as between textual critic and visual critic.

주제어: 창작과 비평(creation and criticism), 시네크리튀르(cinéécriture), 카메라 만년필론(caméra-stylo), 에세이 필름(essay film), 텍스트성(textuality)

논문제출일: 2012. 04. 15

심사완료일: 2012. 05. 10

게재확정일: 2012. 05. 15