

## 영화비평과 영상미학—영화비평의 문제를 중심으로

이 윤 영

(연세대학교 커뮤니케이션대학원)

### 1. 영화에 대한 두 개의 담론—영화비평과 영상미학

영화에 대한 담론은 영화 매체의 발명과 거의 동시에 생겨났다. 영화 매체가 이후 다양한 방향으로 발전하면서 영화에 대한 담론 또한 수많은 실험과 분화와 통합을 거치면서 발전되었다. 영화에 대한 담론의 발전은 여타 예술에서 담론이 발전되는 형태에 비견될 수 있다. 예를 들면, 문학작품의 태동과 비슷한 시기에 생겨난 문학에 대한 담론은 이후 뚜렷하게 두 가지 방향을 그리며 형성되었다고 할 수 있다. 장-마리 쉐퍼는 문학에 대한 담론을 개괄하면서 다음과 같이 지적한다.

“문학에 대한 담론은 그것이 탄생될 때부터 이 담론의 목적과 형태를 두고 볼 때 하나가 아니라 두 가지 서로 다른 방향, 즉 주석(exégèse)과 이론(théorie)이라는 방향을 취했다. 첫 번째의 경우 그 목적은 『일리아드』나 성서나 성가

주 제 어: 영화비평, 영상미학, 세르주 다네, 앙드레 바쟁, 프랑스 미술비평의 전통  
film criticism, aesthetic of the cinema, Serge Daney, André Bazin, french tradition of art criticism

등 이런저런 작품을 해명하고 설명하고 해석하는 것이다. 다른 쪽(이론)은 훨씬 더 복잡하다 [...] 성찰의 대상이 알레고리나 이야기나 카타르시스일 경우 이런 단위들은 우리에게 미리 주어져 있는 것이 아니며, 그리고 이런 개념을 예로 들기 위해 [주석의 대상과] 동일한 작품들(『일리아드』, 성서)을 참조하지 않을 수 없다고 해도 사태가 바뀌지는 않는다. 즉 동일한 경험적 대상이 수많은 특성을 갖고 있으며 각각의 이론가는 다른 특성들을 무시한 채 자신에게 적합한 특성들만을 —이론적으로— 선택할 수 있다. 문학에 대한 이론적 담론은 문학작품들에 대한 것이 아니고 정확하게는 ‘문학’에 대한 것이다.”(Schaeffer, J.-M. 1996:515-516)

이렇게 개별 문학작품들에 대한 주석과 해설 혹은 분석이 문학에 대한 담론의 한 방향을 이룬다면, 문학 그 자체에 대한 성찰이 또 다른 방향을 형성한다. 예를 들면 호메로스의 『일리아드』나 셰익스피어의 『햄릿』이나 도스토옙스키의 『카라마조프의 형제들』 등에 대한 술한 담론들이 전자의 형태를 띠다면, 아리스토텔레스의 『시학』이나 호라티우스의 『시학』은 또 다른 방향의 준거점을 이루는 저작들이다. 문헌학(philologie)과 문학비평이 첫 번째 담론의 연장선상에 있고, 문예이론이나 문예미학은 두 번째 담론을 계승한다. 문학을 중심으로 형성된 이 두 가지 담론은 무엇보다도 구체적인 연구대상 자체의 차별성으로 구별될 수 있는데, 즉 전자의 담론이 개별 문학작품들(œuvres littéraires)에 관심을 갖는다면, 후자의 담론은 추상적이며 집합적 성격의 문학(littérature) 그 자체에 관심을 갖는다. 장-마리 쉐퍼는 이 두 가지 성격의 담론이 대개는 서로에게 우호적이지 않지만, 서로가 서로에게 불가결한 성격을 갖는다고 지적한다.

문학에 대해서 형성된 이 같은 담론의 형태는 영화에 대한 담론에 거의 그대로 적용될 수 있다. 문학의 경우와 마찬가지로 영화에 대한 담론은 관심 대상의 차이에 따라 뚜렷하게 구별된다. 그 하나는 영화작품 전체, 혹은 전체로서의 영화(cinéma)를 대상으로 한 담론으로서 이것을 크게 영상미학(혹은 영화미학)이란 말로 지칭할 수 있다. 다른 하나는 개별 영화작품들(films)에 대한 담론으로서 이 담론은 단순한 정보전달 성격의 글에서 진지한 작품분석론에 이르기까지

다양한 층위를 가지지만, 이것을 포괄적인 의미에서 영화비평이라고 부를 수 있다.<sup>1)</sup>

먼저 영상미학의 경우, 각기 다른 맥락에서 등장한 영상미학의 흐름을 일관성 있게 정리한다는 것은 불가능에 가깝지만, 지나친 단순화의 위험을 무릅쓰고 영상미학의 이정표를 이루는 저작들을 간략하게 개관해보면 다음과 같다. 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)의 선구적인 저서 『예술로서의 영화』(1932)와 함께 시작된 이 흐름은, 벨라 발라즈(Bela Balazs)의 저서 『영화: 새로운 예술의 본성과 발전』(1948), 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)의 『영화이론』(1960) 등으로 이어지고, 이후 이것은 앙드레 바쟁(André Bazin)의 『영화란 무엇인가』(1958-1962), 장 미트리(Jean Mitry)의 『영화의 미학과 심리학』(1963-1965), 크리스티앙 메츠(Christian Metz)의 『영화에서의 의미작용』(1973), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 두 권의 저작 『영화』(1983/1985) 등의 저서들로 계승된다. 여기에 열거된 저자들의 일부는 심리학, 기호학, 철학 등 다른 학문의 성과를 영화 자체에 대한 성찰에 적용한 학자의 범주에 속한다. 즉, 루돌프 아른하임이 게스탈트 심리학의 성과를 미술이나 영화에 적용하는데 관심을 가진 예술심리학자라면, 크리스티앙 메츠는 언어학과 기호학의 성과를 중심으로 영화기호학의 가능성을 정초한 영화학자이고, 질 들뢰즈는 영화이미지의 다양한 양상을 분류함으로써 영화이미지가 어떻게 사유의 대상으로 포착될 수 있는지를 보여준 철학자다. 다른 한편 지그프리트 크라카우어나 벨라 발라즈, 앙드레 바쟁 그리고 장 미트리는 오랜 시기에 걸쳐 개별 영화작품들에 대한 탁월한 영화비평가의 역할을 담당했었고 (이후에 혹은 이와 동시에) 이러한 개별 영화들에 대한 검토를 기반으로 종합적 성격을 띠는 영화 자체에 대한 성찰에 몰두했

1) 물론 영화비평이 개별 영화작품에 대한 담론 전체를 포괄할 수 있는 것은 아니다. 문헌학적 연구에 가까운 개별 영화작품에 대한 학문적 접근(이른바 ‘작품론’)도 적지 않게 존재한다. 다만 영화비평이 상대적으로 중요한 담론이고 또 대학을 중심으로 이루어진 영화에 대한 학문적 접근의 역사가 그리 길지 않으며 그 성과가 영화비평의 그것에 비해 아직 미약하다는 등의 상황을 고려해서 여기에서는 개별 영화작품에 대한 담론들 중에서 영화비평에 일정한 대표성을 부여하기로 한다.

다고 할 수 있다.

다음으로 영화비평의 경우, 영화발명의 초기에는 영화라는 새로운 테크놀로지  
의 특성에 대한 기록 내지 기술(記述)과 같은 성격을 띠었다. 그러다가 이후  
점차 작품의 미적 성격에 대한 규명으로 발전되게 된다. 클로드 베일리에 따르  
면, 단순한 즐거이 요약이나 광고의 성격을 넘어서는 최초의 영화비평이 등장한  
것은 프랑스의 경우 1908년 이후였다(Beylie, C. 1997:15). 영화비평이 작품의  
미적 성격에 대한 규명으로 발전하는 시기는, 본래 시장터에서 탄생했고 기술적  
이며 산업적인 성격이 강한 영화를 예술적으로 전유하고자 하는 수많은 노력이  
이루어졌던 시기와 일치한다. 이후에 영화비평은 또한 영화를 예술로서 정초시  
키려고 애썼던 많은 영화감독이 자신들의 창조 작업과 동시에 수행했던 작업이  
기도 했다. 뛰어난 비평가의 역할을 담당했던 누벨 바그의 감독들이 등장하기  
전에 이미, 장 엽스타인(Jean Epstein), 마르셀 레르비에(Marcel L'Herbier), 자  
크 페이테르(Jacques Feyder), 르네 클레르(René Clair), 루이 델뤽(Louis  
Delluc), 장 콕토(Jean Cocteau), 페르낭 레제(Fernand Léger), 마르셀 카르네  
(Marcel Carné), 알렉산드르 아스트뤽(Alexandre Astruc) 등은 뛰어난 감독이  
면서 동시에 예리하면서도 통찰력 있는 영화비평을 전개했다.

프랑스의 경우 영화비평은 직업적인 ‘영화비평가들’만의 작업은 아니었다. 영  
화비평은 그 시작부터 많은 뛰어난 지식인들과 예술가들이 공동으로 참여했던  
활동의 형태로 전개되었다. 유럽의 지성계는 이점에서 영화에 대해 경멸적인 태  
도가 오랜 기간 지속되었던 미국의 지성계와 대비될 수 있다. 팀 비워티와 토마  
스 소빅은 이렇게 쓴다. “유럽의 경우 지식인들은 그 매체의 탄생기부터 영화제  
작에 매료되어 있었다. [...] 그러므로 1920년대에 파리, 베를린, 모스크바 등  
유럽 전역에서 예술 구성구석에 헌신적인 지식인과 예술가들이 모여 다른 예술  
들과 동등하게 영화에 관하여 토론하고 글을 썼다는 사실은 놀라운 일이 아니  
다”(비워티/소빅, 1991:50). 대략 1950년대 후반까지 영화가 지적 성찰의 대상  
에서 소외되어 있었던 미국 등과 달리 영화비평은 프랑스에서 그 훨씬 이전부터  
온갖 지성들의 각축장의 성격을 띠었다. 아폴리네르(Apollinaire), 에릭 사티  
(Erik Satie), 앙드레 지드(André Gide), 루이 아라공(Louis Aragon), 앙토냉 아

르토(Antonin Artaud) 등 수많은 작가와 예술가들이 여기에 해당된다.

실제로 뛰어난 영화비평이 영화 자체를 진지한 사유의 대상으로 정립시키는데 큰 역할을 했다고 할 수 있다. 미국에서 영화비평의 역사에 대해 고찰하면서 팀 비워터와 토마스 소빅은 이렇게 지적한다.

“실제로 일찍이 영화에 관하여 발표된 가장 뛰어난 글들 가운데 일부는 자신을 비평가나 학자보다는 저널리스트로 생각한 사람들이 쓴 것이다. 그들은 영화평론작업에 소박하고 경험적이며 인간적인 지성으로 임했으며, 그 비평 능력으로 해가 지날수록 명성을 얻고 존경받게 되었다. 오티스 퍼저슨, 제임스 에이지, 폴린 캄, 스탠리 카우프만, 그리고 자네트 매슬린은 [...] 언제나 영화평론가라는 자신의 기본 역할에 충실하면서도 또한 영화비평가였고, 평범한 독자들에게 영화에 관한 새로운 정보를 제공하는 동시에 그들의 사려 깊은 견해를 피력하는 글을 썼다”(비워터/소빅, 1991:23).

이 글의 저자들은 몇 가지 기준, 즉 글이 게재되는 신문이나 잡지의 성격, 지면의 분량, 대상으로 하는 영화의 시의성, 접근방식 등을 중심으로 비평(criticism)과 평론(review)을 구별하고 있지만, 이들 양자 모두 개별 영화에 대한 담론이라는 점에서 포괄적 의미의 영화비평의 범주에 포괄될 수 있다.

어쨌거나 영상미학과 영화비평의 대상과 영역을 혼동하지 않는 것이 중요하다. 개별 문학작품에 대한 담론이 문학 자체에 대한 담론을 대체할 수 없고 그 역도 마찬가지인 것과 같다. 일정한 논리적 확장가능성을 전제하더라도 개별 영화작품들에 대한 담론인 영화비평이 전체로서 영화를 대상으로 하는 영상미학을 대신하거나 대체할 수 있는 것이 아니며, 거꾸로 전체로서의 영화를 대상으로 한 담론은 수많은 우회와 매개를 통해서만, 결과적으로 지극히 포괄적이면서도 간접적인 방식으로만 개별 영화작품의 비평에 적용될 수 있다. 물론 그렇다고 이 두 영역과 대상 사이에서 건널 수 없는 심연이 설정될 수 있는 것은 아니며, 그 영역은 언제든지 침투가능하다. 이후 우리는 프랑스 영화비평의 전통을 예로 들어 그 가능성을 타진하게 될 것이다.

## 2. 영화비평의 대상과 역할—세르주 다네의 입장을 중심으로

실제로 모든 영화들이 비평을 필요로 하는 것은 아니다. 비평이 관객과 작품 사이에서 이 둘을 일정하게 매개하는 역할을 수행한다면, 이러한 매개 자체를 필요로 하지 않는 영화들 또한 존재한다. 이론적으로는 존재하는 모든 영화가 비평의 대상이 될 수 있지만, 실제로 모든 영화가 비평의 대상이 되지도 않으며 또 비평의 대상이 되어야만 하는 것도 아니다. 사실상 영화의 일부, 영화에서 규모가 가장 큰 부분은 항상 비평의 대상에서 벗어났다는 것을 상기하면 이것은 놀라운 일이 아니다. 이것은 비평의 태만이라기보다는 비평 자체의 성격에서 기인하는 바 크다. 왜냐하면 어떤 영화들은 무엇보다도 비평의 필요 자체를 제기하지 않기 때문이다.

세르주 다네는 <대식가들>(Les Morfalous, 1984)이란 상업영화에 대한 성찰에서 비평에 대한 문제의식을 발전시킨다. 대규모의 관객동원을 목적으로 만들어진 이 영화는 실제로 소기의 목적을 달성했다. 그는 이렇게 쓴다. “비평이 (다행스럽게도) <대식가들>에 맞서서 할 일은 아무 것도 없고, <대식가들>을 위해서 할 일 또한 없다. 이처럼 잠정적으로는 비평할 수 없는 영화들이 있다. 이들 영화의 성공은 사회학이나 신화학 혹은 시장조사[마케팅]에서 나오는 것이지 비평에서 나오는 것은 아니다”(Daney, S. 1998:96). 실제로 <친구>, <실미도>, <태극기 휘날리며>, <괴물>, <디워> 등에서 볼 수 있는 것처럼 광범위한 관객동원에 성공함으로써, 다네의 아이러니컬한 표현대로, 일종의 ‘사회적 합의(consensus social)’가 형성되어 ‘모든 사람을 위한 이미지’가 된 영화들이 있다. 이런 영화들 앞에서 세르주 다네는 이렇게 반문한다. “제 삼자의 입장에서 도대체 무슨 명목으로 너무나 잘 아귀가 맞아 어떠한 코멘트도 필요로 하지 않는 [관객과 영화의] 이 사랑에 끼어들어야 하는가?”(Daney, S. 1998:96)

이미 자신의 목표에 도달한 영화에 비평이 개입할 여지는 없다. 비평은 영화와 관객 사이에 잠재적으로 존재하는 어떤 불화 내지 엇갈림을 전제로 하기 때문이다. 세르주 다네는 이렇게 쓴다.

“비평은 다음과 같은 이념에 의해서만 효력을 갖는다. 즉, 이미지를 만드는 사람들(그리고 이미지를 만들 필요가 있는 사람들)과 이 이미지를 보는 사람들(그리고 이를 볼 필요가 있는 사람들) 사이에 편차(décalage)가 있으며 이 편차가 소중하다는 것이다. 나아가 영화와 관객이 서로서로를 **정확하게** 대면하지 못할 때마다, 영화와 관객 사이에 약간의 글쓰기를 끼어 넣는 것이 의미가 있다는 것이다”(Daney, S. 1998:98-99)

글쓰기가 일정한 필요에서 탄생한다면, 비평 또한 비평해야할, 혹은 비평하지 않을 수 없는 필요에서 생겨난다. 다네에 따르면 이 필요는 무엇보다도 관객과 작품 사이에 잠재적으로 존재하는 일정한 ‘틈’, 혹은 ‘편차’에서 생겨난다. 여기서 다음과 같은 결론이 도출된다. “하나의 볼거리(spectacle)가 목표로 삼고 있는 사람들을 즉시 건드리게 되면, 그것은 더 이상 **추가적인 매개**를 필요로 하지 않는다. 이것이 볼거리의 도덕 그 자체이며, 이 도덕은 전적으로 존중할만한 것이다”(Daney, S. 1998:96-97).<sup>2)</sup> 따라서 다수의 관객에게 영향력을 가지고 있고 시장에서 권력을 누리고 있는 볼거리 영화들과 대중의 ‘행복한 만남’에 불필요하게 개입하는 것이 비평의 역할은 아니다.

이러한 세르주 다네의 성찰은 철학자 질 들뢰즈를 거치면서 영화의 미적 특성 자체에 대한 성찰로 바뀌어서 표현된다. 들뢰즈의 입장에서는 이렇게 ‘추가적인 것’(le supplément)이 영화의 진정한 미적 기능을 이루는 것이다. 그는 세르주 다네의 저서 『영화일기』에 붙인 서문에서 이러한 다네의 성찰을 영화 자체의 미적인 특성에 대한 것으로 바꾸어서 해석한다. “비평이 의미가 있으려면, 그것은 한 영화가 추가적인 것, 아직은 잠재적인 관객과의 일종의 편차를 제시하고 있을 경우에만 그러하며, 결과적으로 시간을 확보해야만 하고 기다리는 동안 그 흔적들을 간직해야만 한다는 것이다.”(Deleuze, G. 1990:104). 시간의 흐름에 맞서서 영화와 관객의 편차, 즉 추가적인 것을 간직하고 보존하는 것이 영화비평의 임무이고, 이 점에서 비평은 영화박물관(Cinémathèque française)을 건설함으로써 전 인류의 문화재로서 복원할 가치가 있는 영화를 보존하려 했던 앙리

2) 강조는 인용자의 것.

랑글루아(Henri Langlois)의 작업과 통한다.

다른 한편으로 비평할 여지 혹은 필요가 있는 영화와 그렇지 않은 영화는 영화를 보면서 관객이 경험하는 시간의 질과 양태를 통해서도 구별할 수 있다. 들뢰즈에 따르면 칼 드라이어, 오즈 야스지로, 빅토 시외스트롬(Victor Sjöström), 혹은 아녜스 바르다(Agnès Varda)의 영화에서 “영화적 시간은 흘러가는 것이 아니고, 지속되며 공존한다”(Deleuze, G. 1990:105). 이 구별, 즉 한 영화가 ‘흘러가는 시간’(le temps qui coule)을 보여주는가, 아니면 ‘지속되고 공존하는 시간’(le temps qui dure et coexiste)을 간직하고 있는가 하는 구별은 영화를 구별하는 결정적인 기준이 될 수 있다. 소일거리, 혹은 시간보내기(killing time)로서의 영화와 충만한 시간, 즉 손에 잡힐 것처럼 지속되는 시간, 순간순간 살아 있는 시간체험을 제공하는 영화는 약간의 양식과 교양만으로도 어렵지 않게 구별될 수 있다. 간직할만한 시간을 품고 있는 영화는, 비평을 통해서든 박물관에서 물리적 보존을 통해서든, 그렇게 간직해야 할 영화가 된다. 비평이 일정한 가치평가(évaluation) 작업을 포함하지 않을 수 없다면, 그것은 침묵을 통해서도 이루어질 수 있다. 저질의 영화에 대해 독설과 비난을 퍼붓는 것이 반드시 비평의 역할과 임무는 아니다. 비평은 오히려 미적으로 탁월한 성취를 이루어낸 영화 안에서 무슨 일이 벌어지고 있는지를 검토하고 추적하는 역할을 우선적으로 수행한다.

이렇게 비평이, 관객과 작품 사이에 일정한 편차가 존재하며 이런 이유에서 비평할 여지와 필요가 있는 영화작품들을 우선적인 대상으로 한다면, 영화비평은 이때 관객과 창조자 중에 누구의 입장을 대변하는가 하는 문제가 제기될 수 있다. 세르주 다네는 이에 대해 “비평은 하나의 욕망, 즉 경우에 따라 작가의 욕망에 호응했을 때만 정당화된다”는 명제를 제출한다(Daney, S. 1993:287). 그는 영화가 보여주는 바에 따라 ‘주의 깊은 여행자’와 ‘무감각한 관객’으로 감독의 종류를 대비시킨 후, 타르코프스키, 고다르, 카사베츠, 파스빈더와 같은 감독들이 개척해낸 세계는 주의 깊은 여행자의 것이고, 비평가는 이들의 편, 즉 창조자의 편에 서야한다고 주장한다.



“비평가는 두 개의 극(極) 사이에서 길을 안내하는 사람(passeur)이다. 만드는 자와 보는 자 사이에 행해진 것이 있다. 여기서 반드시 알아야만 하는 것은 어디에 우선권을 줄 것인가 하는 문제다. 내가 보기에 비평가는 우선 작가에게 공개편지를 보내며 이 편지는 이후 그 영화를 볼만한 관객들에게 임혀진다. 따라서 비평가는 만들지 않는 사람들을 대상으로 ‘만든’ 사람의 이해를 대변한다. 그는 이점에서 변호사다. 나에게서는 이것이 정상적이며 도덕적인 것으로 보인다. 그러나 다른 사람들에게는 이와 반대다. 비평가는 창조자를 대상으로 관객의 이해를 대변한다. 그는 이점에서 판사다. ‘유행하는 것’과 ‘유행하지 않는 것’을 선별해주는 패션 비평가의 모델에 따라 몇몇 경우들은 충분히 잘 작동하고 있다. 실제로 견식이 있든 혹은 견식을 흉내내든, 실제로 불손하든 혹은 불손함을 흉내내든, 이들은 소비자의 안내원(guide)에 불과하다”(Daney, S. 1993:288).

여기에서 “공개편지”라는 표현은 물론 여러 공적인 지면에 실리는 영화비평에 대한 은유이며, 비평가의 역할에 대한 논의에도 변호사와 판사와 같은 법정의 비유가 쓰이고 있다. 비유적인 언어로 쓰여져 있지만, 세르주 다네의 입장은 명확하다. 대중을 대신해 ‘유행하는 것’과 ‘유행하지 않는 것’ 혹은 ‘재미있는 것’과 ‘재미없는 것’을 선별해주는 역할에 머무르는 것, 평균적인 대중의 눈으로 작품을 ‘평가’하는 것이 비평의 역할은 아니라는 것이다. 비평은 문화를 ‘소비’하고자 하는 대중들의 안내자가 아니라, 섬세한 ‘더듬이’와 예민한 ‘안테나’로 작품 속에서 일어나고 있는 이 진정한 ‘여행’을 깊이 이해하고 이를 통해 창조자가 말하지 않은 것, 혹은 말할 수 없는 것을 명료하게 언표하는 역할, 한마디로 길안내자의 역할을 수행해야 한다는 것이다.

### 3. 연구대상으로서의 영화—영화텍스트의 특성

비평적 관심에 의한 것이든, 미학적 관심에 의한 것이든, 아니면 개별 영화를 대상으로 하든, 집합적 의미의 영화를 대상으로 하든, 영화에 대한 진지한 성찰

과 연구는 무엇보다도 먼저 영화텍스트의 특성과 마주치지 않을 수 없다. 감상의 시간 속에서만 존재하며 눈앞에서 흘러가버리는 대상으로서 영화텍스트는 다른 예술들과 비교해서 독특한 양상을 보여준다. 영화미학자이자, 영화사가, 영화비평가 등의 여러 면모를 갖춘 장-뤼이 뢰트라의 진술은 영화연구의 어려움을 극명하게 보여준다. 그는 “꼬박 10년에 걸쳐 9년 동안 헐리우드에서 만들어진 1895편의 서부영화(3/4은 필름 자체가 남아 있지 않다)를 보았고, 꼬박 5년에 걸쳐 [프리드리히 무르나우 감독의] <노스페라투> 한 작품만”을 연구했다 (Leutrat J-L. 1992:88)<sup>3)</sup> 영화사와 영화이론에 적지 않은 파장을 남긴 이 두 권의 연구서를 집필하는 과정은 결국 지난한 시간과의 싸움이며 망각과의 싸움이자, 일시적이며 빨리 지나가버리는, 따라서 불완전한 영화텍스트의 특성과의 끝없는 대면에 다름없는 작업이었다. 이 시간을 돌아보며 그는 이렇게 쓴다. “망각은 빨리 찾아오고, 작품들은 파손되기 쉬우며, 몇몇 작품들은 또한 모래 위에 그린 [북아메리카의] 나바조 부족의 회화처럼 순간적이다”(Leutrat J-L. 1992:98).

영화가 연구의 대상이 되기 위해서는 단순하게 영화작품들이 존재한다는 사실만으로는 충분하지 않다. 문학연구의 필요를 위해 제기되었지만, 작품(œuvre)과 텍스트(texte)를 대립시킨 바르트의 문제의식은 여기서 생겨난다. 연구를 위해서는 작품 자체가 무엇보다도 텍스트로 전화되어야 한다는 바르트의 논의는 무엇보다도 연구대상으로서의 영화, 즉 영화텍스트의 특성이라는 문제를 제기한다. 영화연구가 문학과 연극, 미술, 음악 등 다른 예술분야에 비해 상대적으로 늦어진 이유는 이렇게 영화텍스트의 특성에 기인한바 크다.

레이몽 벨루에 따르면, 영화연구의 선행조건으로서 영화작품이 연구의 대상, 즉 하나의 텍스트가 되기 위해서는 우선적으로 두 가지 문제가 해결되어야 한다.

3) 이 연구의 성과는 다음의 두 저작으로 출판되었다. 즉, 1921년부터 1929년까지 헐리우드 서부영화를 대상으로 한 첫 번째 연구의 성과는 『깨어진 동맹: 1920년대 서부영화』라는 저작으로, 부비에르(M. Bouvier)와 공동으로 집필한 두 번째 연구의 성과는 『노스페라투』라는 저작으로 출판되었다.

“한편으로 작품의 물리적 소유를 통해서만이 [연구자가] 가상의 텍스트에 온전하게 접근할 수 있다. 작품 안에서 일어나고 있으며 이로써 한 작품을 텍스트로 만들어주는 복수의 작용들을 진정으로 체험할 수 있기 때문이다. 다른 한편으로 우리가 작품을 연구하기 시작하고 이 작품의 단편을 인용하기 시작할 때부터 우리는 암묵적으로 텍스트적인 관점 속에 놓이게 된다. [...] 영화텍스트는 사실상 찾을 수 없는 텍스트(un texte introuvable)다. 왜냐하면 그것은 인용할 수 없는 텍스트이기 때문이다”(Bellour R. 1979:35-36).

요컨대 영화작품이 연구의 대상이 되기 위해서는 무엇보다도 텍스트의 물리적 소유와 인용가능성의 문제가 해결되어야 한다. 1979년에 씌어진 레이몽 벨루의 저작 『영화의 분석』이 제기한 조건 중에 전자의 조건, 즉 텍스트의 물리적 소유는 이후에 눈부신 성장을 보인 새로운 테크놀로지(비디오카세트, DVD)의 발달로 인해 상당 부분 해결되었다고 할 수 있다. 그것이 어쨌거나 영화관에서 상영되는 영화 자체를 대체할 수는 없다고 해도, 최소한 미술사나 미술이론에서 사진이나 슬라이드 도판이 수행하는 것과 비슷한 조건은 마련되었다. 그러나 두 번째 문제, 즉 인용가능성의 문제는 여전히 남아 있다.

이 점에서 레이몽 벨루의 성찰을 자세하게 따라가 보는 것도 의미 있는 일일 것이다. 그는 인용가능성의 문제를 중심으로 문학, 회화, 음악, 연극과 영화를 비교하면서 영화텍스트가 처해 있는 상황에 대한 깊이 있는 통찰을 보여준다. 먼저 문학은 텍스트를 인용하는데 아무런 문제도 없다. 인용부호를 빼면 인용자체가 연구자가 사용하는 연구수단(언어)과 자연스럽게 섞여들 수 있다는 점에서 연구대상과 연구수단 사이에 이질성 또한 나타나지 않는다. 회화텍스트 역시 사실상 인용에 큰 어려움이 없다. 사진도판이 실제대상을 대신할 수 없고 이런 점에서 도판은 항상 원본의 지시체에 불과하지만, 사진도판의 인용이 원본에서 지각하기 힘든 것을 보여줌으로써 오히려 적극적 양상을 띠게 될 수도 있다. 즉, 사진복제술의 발달 덕분에 원본에서 하기 힘든 디테일 연구가 가능하고 책에 실리는 작은 크기의 도판이 그림의 전체적 양상을 한 눈에 보여줄 수도 있다.

그러나 음악텍스트의 양상은 상당히 다르게 나타난다. 음악텍스트는 이중적

인 차원에서 인용에 어려움이 있는데, 먼저 악보는 연구대상의 수단인 언어에 대해 강한 이질성을 보이지만 어쨌든 인용가능하다. 문제는 “악보가 공연이 아니며 우리가 소리를 인용할 수 없다”는 점이고 나아가 “악보는 고정되어 있는데 반해 공연은 변화한다”는 점이다(Bellour R. 1979:37). 악보와 공연의 차이가 커지는 경향이 있는 몇몇 현대음악에서 문제는 훨씬 더 복잡한 양상으로 나타난다. 이점에서 벨루는 음악이 문학이나 회화보다는 텍스트적 성격이 약하다고 지적한다. 공연예술로서 음악과 비슷한 양상을 보이는 연극—악보와 희곡은 이점에서 상당 부분 대응된다—에서도 음악에서와 같이 묘사할 수도, 인용할 수도 없는 양상이 나타난다.

그러나 인용가능성의 문제에서 가장 심각한 양상을 보이는 것은 영화텍스트다. 시나리오에 벨루에 따르면 전(前)텍스트(*avant-textes*)에 불과한 것이고 이 때문에 인용의 문제에서 상당 부분 배제되어야 한다. 시나리오는 음악의 악보나 연극의 희곡과 전혀 다른 성격을 가지고 있고 오히려 그것은 그림의 스케치에 가까운 것이기 때문이다. 그는 크리스티앙 메츠의 구분에 따라서 영화를 구성하는 다섯 가지 표현재료를 나눈다. 주로 대사나 나레이션으로 나타나는 음성(*le son phonétique*), 자막(*les mentions écrites*), 음악(*le son musical*), 소음(*les bruits*), 그리고 움직이는 사진적 이미지(*l'image photographique mouvante*)가 그것이다. 이중에서 음성과 자막은 인용과 관련해서 큰 문제를 제기하지 않지만, 음성의 경우에는 연극공연에서처럼 ‘톤, 강도, 음색, 고저’ 등과 같은 측면이 인용될 수 없다는 문제가 제기될 수 있다. 소음은 동기가 부여된 소음(*bruit motivé*)과 자의적인 소음(*bruit arbitraire*)으로 구별할 수 있고, 전자가 어쨌거나 글을 통해 환기시킬 수 있다면, 후자는 전혀 언어로 옮길 수 없다. 영화에서 음악은 음악텍스트가 본래 제기하는 문제 이외에도 상이한 영상들과의 결합에 따라 극도로 복잡한 양상이 제기될 수 있다.

이 요소들 중에서 영화에서 가장 본질적인 것은 영상이다. 영화영상이 가장 복잡한 양상을 보이는 것은 그것이 무엇보다도 시간과 공간 속에서 전개되기 때문이다. 그는 이렇게 쓴다. “이점에서 움직이는 이미지는 엄밀하게 말해서 인용할 수 없다. 왜냐하면 글로 쓴 텍스트는 영사기만이 보여줄 수 있는 것, 즉 운동

—리얼리티를 보장해주는 것은 이 운동의 환영이다—을 재생할 수 없기 때문이다. 영화의 수많은 장면사진들이 영화의 텍스트성을 보장하는데 일종의 극단적인 무기력증을 보여주는 것은 이 때문이다”(Bellour R. 1979:40). 이렇게 움직이는 이미지가 갖는 특수성 때문에 영화에 대한 글쓰기가 상당 부분 내용이나 주제 분석과 같은 형태를 띠게 되는데, 이것은 어쨌거나 영화의 본질적인 측면을 벗어난다는 점에서 진지한 비평적 태도라고 할 수는 없다. 이렇게 영화텍스트의 특성에 대한 고찰을 한 후 그는 “영화의 분석이란 끊임없이 도망쳐버리는 영화를 끊임없이 채우는 것”이라는 비유적인 결론에 도달한다(Bellour R. 1979:41).

물론 이러한 결론이, 영화작품이 텍스트로서 성립될 수 없으며 따라서 연구대상이 될 수 없다는 것은 아니다. 오히려 그것은 비평적 관심에 의해서든 미학적 관심에 의해서든, 영화연구자가 대면하지 않을 수 없는 문제를 미리 제기하고 이를 통해서 연구자가 어떤 문제를 끊임없이 의식해야 하는지 일깨워주는 성격을 갖는다. 실제로 이 인용가능성에 대한 고찰은 『영화의 분석』이라는 저작의 서문의 위치에 놓여 있고, 이 저작은 알프레트 히치콕의 두 영화, <북북서로 진로를 돌려라>(1959)와 <새>(1963)를 대상으로 영화작품에 대한 진지한 연구와 분석이 실제로 어떻게 가능한지를 보여준다. 이 저작이 비디오카세트나 DVD 등 영상테크놀로지의 도움을 전혀 받을 수 없었던 상황, 즉, 영화관에서 같은 영화를 수도 없이 보고 씩어졌다는 것을 고려하면, 이 분석의 의의는 더더욱 커진다. 영화텍스트의 특성에 대한 진지한 반성과 고찰도 이러한 연구 상황에 대한 반성적 사유에서 나왔다고 할 수 있다. 영화텍스트의 불완전한 성격을 넘어서서 이를 진지한 연구와 성찰의 대상으로 옮겨놓을 수 있는 것도 비판적인 인문학적 정신이며, 또한 테크놀로지의 발달이 인간의 인식을 결코 대신할 수 없다는 자명한 사실을 여기서도 발견할 수 있다.

#### 4. 영화비평과 영상미학의 심연을 넘어서—프랑스 미술비평의 전통을 중심으로

영화비평과 영상미학은 구체적인 관심사와 연구대상이 다르지만, 서로에 대해 보충적인 역할을 수행한다. 영상미학은 개별적인 영화에 대한 고찰에서 보기 힘든 전체적이며 체계적이고 근본적인 사유의 지평을 열어준다. 그러나 이러한 영상미학의 작업은 개별 영화작품들과의 진지한 대면을 통해 영화작품에서 어떤 일이 일어나고 있는가를 예리하게 추적했던 수많은 영화비평의 작업을 기초로 성립된 것이다. 예를 들어 영화에 대한 뛰어난 철학적 성찰을 보여준 질 들뢰즈의 두 권의 저작 『영화』(1983/1985)는 퍼어스와 베르그송의 저작들 이외에도 프랑스 영화학의 성과를 포괄하는 방대한 참고문헌을 보여주는데, 여기에는 앙드레 바쟁, 장 미트리, 노엘 버치, 파스칼 보니체르, 세르주 다네 등의 개별 영화작품들에 대한 비평이 주요한 텍스트를 이루고 있다. 이점에서 오랫동안 축적된 프랑스 영화비평의 성과가 없었다면 이 저작이 보여주는 것과 같은 영화에 대한 광범위한 철학적 성찰 자체가 결코 쉽지 않았으리라는 점을 어렵지 않게 추론할 수 있다.

영상미학의 성립과정에서 영화비평이 했던 역할은 여러 측면에서 주목할 수 있다. 무엇보다도 영화비평은 영화를 진지한 인문학적 사유의 대상으로 옮겨놓는데 큰 역할을 담당했다. 이것은 앞서 지적한대로 영화비평이 유럽에서 수많은 지식인들과 예술가들이 개입한 지성의 각축장과 같은 성격을 지녔기 때문이다. 영화가 제기하는 다양한 문제들을 문제로서 기술하고 이를 사유의 대상으로 옮기는데 영화비평은 큰 역할을 했고, 이점에서 영화비평은 영상미학에 대한 포괄적인 사유의 기본토대를 제공한다.

여기서 영화비평이 일정한 매개적 성격을 가지고 있다는 것을 지적할 수 있다. 영상미학은 비록 그것이 간접적인 방식일지라도 세계영화사의 핵심을 이루는 뛰어난 영화작품들과 일정한 관계를 맺고 있다. 개별 영화작품들과 영화미학의 관계는 드물게 직접적이기도 하지만, 대개는 간접적이고 매개적이다. 이런

점에서 영화비평은 한편으로는 관객과 작품을 매개하는 역할을 수행하지만, 다른 한편으로는 개별 영화작품들과 영상미학을 매개하는 작업 역시 수행한다고 할 수 있다. 즉, 일정한 안목과 성찰을 통해 인류의 문화적 자산이 될 영화들을 선별함으로써 이후 영상미학이 사유해야 할 영화작품들이 어떠한 것인가를 제공한다. 예를 들어 들뢰즈의 저작 『영화』에는, 비록 이 저작이 체계적인 영화사가 아니라는 저자의 일정한 유보에도 불구하고, 그리피스, 키튼, 에이젠슈타인, 드라이어, 히치콕, 브레송, 레네, 웰즈, 고다르, 안토니오니, 로브그리에, 뒤라스, 오즈, 타르코프스키 등 주요한 영화감독들의 작품에 대한 성찰이 거의 빠짐없이 포함되어 있다. 이들 주요한 영화감독들의 작업에 대한 기본적인 사유와 성찰은 물론 영화비평이 제공한 것이다. 나아가 영상미학의 기본 단위를 이루는 개념들은 무엇보다도 개별 영화작품을 가까이서 관찰하고 성찰했던 영화비평에서 나온 것이다. 즉, 프레임(cadre/frame), 외화면(hors-champ/off-screen), 몽타주(montage), 장면분할(découpage), 미장센(mise en scène) 등 영화에 대한 성찰에서 필수적인 기본개념들은 우선적으로 영화작품 가까이에서 현상을 기술하고 분석하면서 의미를 추적했던 영화비평을 통해서 구축되었다는 것을 지적할 수 있다.

앞서 우리는 영상미학의 이정표를 이루는 저작들을 발표했던 지그프리드 크라카우어나 벨라 발라즈, 앙드레 바쟁 그리고 장 미트리 등이 또한 탁월한 영화비평가의 역할을 수행했었다는 것을 지적한 바 있다. 여기서는 프랑스 미술비평의 전통을 중심으로 영화비평과 영상미학의 심연을 넘어설 수 있는 가능성을 간략하게 추적해보기로 한다. 앙드레 바쟁과 바르텔레미 아망갈(Barthélemy Amengual), 유세프 이샤그푸르(Youssef Ishaghpour), 그리고 세르주 다네 같은 프랑스의 몇몇 탁월한 영화비평가들은 사실상 문학이나 미술과 같은 다른 장르에서 이루어진 프랑스 미술비평의 계보를 이어가고 있다. 이들 비평가들은 실제로 자신들의 작업이 이 프랑스적인 전통의 연장선상에 있다는 점에 대해 일정한 자각을 하고 있음을 보여준다. 예를 들면 뛰어난 비평이 재창조임을 강조하면서 앙드레 바쟁은 이렇게 쓴다. “재창조이기도 한 비평이 있다. 들라크루아에 대한 보들레르의 비평, 보들레르에 대한 발레리의 비평, 엘 그레코에 대한 말로의 비

평이 그것이다”(Bazin, A. 1985:195).

역설적인 방식이지만, 바로 이 전통이 위협받고 있음을 지적하면서 세르주 다네는 이렇게 쓴다. “전승이라는 이념 자체에서 뭔가가 끊어졌고 이는 단지 영화에서만 그런 것은 아니다. 그 증거는, 18세기에 시작되었으며 그 이후로 단절된 적이 없었던 **미술비평**이라는 프랑스의 위대한 전통이 쇠락하고 있는 것처럼 보인다는 것이다. 이것은 예술가-비평가의 전통으로서 보들레르, 베를리오즈, 들라크루아, 프루스트, 말로, 브르통이 이어간 전통이고, 영화에서는 고다르, 트뤼포, 로메르, 리베트 등 누벨바그까지 이어진 전통이다. […] 얼마 전부터 프랑스에 나타난 감독의 특징은 [영화에 대해서] 아무 말도 하지 않고 아무 것도 이론화시키지도 않으며 글을 쓰지도 않고 [오히려] 여기에 대해 자랑스러워한다는 것이다. […] 프랑스영화는 미국영화가 아니다. 그것은 실천에 대해 성찰이 항상 약간은 우위를 점유한 영화다”(Daneý, S. 1993:294-295). 프랑스의 젊은 세대 감독들에 대한 개탄조의 형태를 띠고 있지만, 여기서 이 영화비평가가 스스로 어떤 전통을 강하게 의식하면서 활동하고 있는지를 엿볼 수 있다.

다네가 언급한 ‘미술비평이라는 프랑스의 위대한 전통’은 무엇보다도 구체적인 작품에 대한 성찰이 전체로서 예술에 대한 성찰과 분리되지 않는 전통이다. 구체적인 작품이 비평의 대상이 되지만, 이에 대한 성찰은 항상 전체적인 맥락 속에서 행해진다. 예를 들면 샤를르 보들레르의 미술비평이 그러한데, 그것은 개별 미술작품에 대한 비평의 형태를 띠고 있으면서도 동시에 미술 일반에 대한 성찰을 열어주었다는 점에서 단순한 비평의 차원을 넘어서는 의미를 지닌다. 미술사학자 다니엘 아라스는 현대미술의 태동기에 디테일 문제를 검토하는 글에서 이렇게 쓴다. “살롱전의 전시비평으로 나온, 잘 그려진 디테일의 축적과 세밀함을 즐기는 취향에 맞선 많은 목소리 가운데 가장 흥미로운 것이 보들레르의 비평이다. 왜냐하면 그의 현장 비평은 창조 행위와 회화의 목적에 대해 점차 심도를 더해가는 이론적 성찰을 동반하고 있기 때문이다”(아라스 2007:28). 그는 다른 곳에서 또 이렇게 쓴다. “보들레르가 사용한 용어에 특별한 관심을 기울일 필요가 있다. 그 용어를 보면, 다른 누구의 것보다도 정확하게 회화적 재현이라는 개념 자체에서 일어나고 있는 급격한 변화의 깊이를 알 수 있기 때문이다”



(아라스 2007:30).

개념적인 성찰과 반성 작업이 보들레르 비평의 중요한 축을 이루고 있고 ‘이론적 성찰’이란 표현은 미학과 뗄 수 없는 상관관계를 갖고 있다. 미술이론에서 보들레르의 글이 중요한 것은 그의 미술비평이 단순한 개별 작품의 비평에 그치지 않고 미술에 대한 전반적인 성찰적 작업인 미학으로 확장될 수 있는 여지가 많기 때문이다. 보들레르 이외에도 철학자 디드로, 시인 발레리 등의 미술비평은 외견상 비평의 형태를 취하고 있으면서도 단순한 비평의 차원을 넘어서 미술 일반에 대한 광대한 지평을 열어주는 파급력을 가졌다든 점에서 미술이론 내에서 각별한 중요성을 지니고 있다.

평생에 걸쳐 단 한 번도 대학에서 가르쳐본 적이 없고 이런 저런 잡지를 매개로 비평작업에만 몰두했던 앙드레 바쟁의 영화비평 모음집인 『영화란 무엇인가』는 영화비평의 역사에서 독특한 지점을 형성한다. 체계적인 이론형태를 지향하지 않고 개별 영화작품에 대한 비평집의 형태를 띠고 있는 이 저작은 실제로 영화비평 뿐만 아니라 영상미학 자체에서 중요한 이정표를 이루는 저작으로 기능하고 있기 때문이다. 그는 개별 작품을 보면서도 영화 전체에 대한 시야와 지평을 놓지 않았고 마침내 이 책의 제목이 되었던 질문 하나를 끊임없이 제기했다. 1958년 이 책에 붙인 서문에 나오는 다음의 구절은 겸손의 표현이면서도 동시에 그가 가진 문제의식을 명료하게 보여준다. “이 연작의 제목 ‘영화란 무엇인가’는 대답을 주겠다는 약속이라기보다는 이 글들을 쓰면서 저자가 자기 자신에게 던질 질문에 대한 공고이다. 따라서 이 저작은 전혀 영화(cinéma)에 대한 완벽한 지질학과 지리학을 제공하겠다고 주장하지 않는다. 한 비평가의 일상적인 성찰의 대상이 된 영화 작품들(films)을 계기로 [내 자신이] 수행했던 일련의 시추작업과 탐험과 고공비행으로 독자를 이끌기 위한 것일 뿐이다”(Bazin, A. 1985:7). 그러나 결과적으로 이 저작이 상당 부분 전체로서의 영화에 대해 ‘지질학’과 ‘지리학’을 제공하는 역할을 할 수 있었던 것은 이 책의 저자가 섬세한 안목과 치밀한 관찰로 개별 영화(film)라는 나무에서 어떤 일이 벌어지고 있는지를 주목했지만 동시에 전체 영화(cinéma)라는 숲을 놓치지 않았기 때문이다.

## 결론을 대신하여

영상미학과 영화비평은 비교적 명확하게 구분되는 대상과 영역을 갖지만, 서로 건널 수 없는 관계가 아니다. 앞서 언급했듯이 영상미학과 영화비평이라는 두 가지 담론은 서로에게 우호적이지 않고 이점에서 일정한 긴장관계가 불가피하지만, 근본적으로는 서로가 서로에게 불가결한 것이기 때문이다. 만약 영화비평을 밑으로부터의 미학으로 규정하고 영상미학을 위로부터의 미학으로 규정한다면, 어쨌거나 이 두 흐름은 한곳에서 만나며, 진정으로 구체적인 성찰과 진정으로 추상적인 성찰은 이런 점에서 일정한 접점을 형성한다고 할 수 있다. 역동적이면서도 창의적인 사유가 시작되는 곳도 이렇게 이 두 담론이 활발하게 소통하는 지점이다.

영상미학이나 영화비평 모두 치열한 인문정신을 전제로 한다는 것은 두 말할 여지가 없다. 이 인문정신에는 영화뿐만 아니라 예술의 각 분야에 대한 포괄적인 안목뿐만 아니라 철학과 역사 등 인문과학과 사회과학 전반에 대한 기본적인 지식이 포함되고, 무엇보다도 영화이미지를 대상으로 사유할 수 있는 능력이 포함된다. 그러나 영상미학과 영화비평 중에 인문정신의 빈곤에 노출될 위험이 큰 것은 상대적으로 영화비평이다. 여기서는 영화비평과 이른바 ‘거대담론’(grands discours)—영상미학도 물론 이 일부를 이룬다—과의 부적절한 관계 하나를 살펴봄으로써 결론을 대신하기로 한다.

개별 영화작품에 대한 안목과 성찰로 이루어지는 영화비평은 연구대상이 되는 작품과의 치밀한 대면을 전제로 한다. 이러한 작업은 개별 영화작품의 해석에 ‘유행하는’ 거대담론을 무분별하게 적용하는 것과 같은 방법으로 대체될 수 있는 것이 아니다. 영화 전체를 대상으로 한 포괄적인 담론인 영상미학이 상대적으로 철학 등과 같은 다른 인문학의 영역의 영향을 받기가 쉽고 실제로 몇몇 저작은 이런 영향 하에서 쓰여진 것은 사실이다. 예를 들면 벨라 발라즈의 저작 『영화: 새로운 예술의 본성과 발전』(1948)에서 맑시즘의 영향을 읽는 것은 어려운 것이 아니다. 문제는 이러한 담론을 개별 영화작품의 분석과 해석에 직접적

으로 적용하려 했을 때 생겨난다. 이처럼 비평의 기초를 작품 내에서 찾지 않고 외부적인 담론에서 찾으며 이를 개별 작품에 적용(application)하는 것을 작품 해석이라고 간주하는 태도는 비평 자체에 치명적이다.<sup>4)</sup>

이러한 해석 방법론은 근본적으로는 중세 서구의 성서해석에서 연유한 것으로서, 성서라는 절대적인 텍스트에 준해서 모든 현상을 설명하고 해석하려는 시도로 특징지을 수 있다. 그것은 절대적 진리가 존재하고 이 진리가 이미 한 권의 책에 기록되어 있으며 따라서 이 책을 꼼꼼하게 읽고 이를 현상계에 적용하는 것이 현상에 대한 해석이라고 간주한다는 점에서 도그마로 가지 않을 수 없는 방법이다. 이런 해석방법론을 개별 영화작품의 해석에 적용시킬 경우 영화텍스트는 이중의 해석학적 소외에 놓이게 된다. 즉, 개별 예술작품이 특정한 거대담론의 진리성을 반증하는 하나의 예(exemple)에 불과한 것이 되거나, 아니면 작품 내부에서 섬세하게 만들어진 의미와 미적 특성이 작품 자체의 ‘논리’로 설명되지 않고 정신분석, 기호학, 맑시즘, 현상학 등 외부적 진리로 환원되어 설명되게 된다는 것이다. 후자의 태도가 두드러지는 것이 이른바 거대담론의 ‘적용’을 방법론으로 하는 영화작품의 해석이다. 예를 들면 정신분석을 무분별하게 적용할 때 발생하는 위험을 지적했던 장 미트리의 글은 이런 문제를 명쾌하게 보여 준다. 그는 이렇게 쓴다.

“특히 정신분석은 [영화비평에] 큰 피해를 입힌다. [...] 라캉이나 멜라니 클라인의 책 몇 장을 읽은 사람이면 누구나 ‘사물의 숨겨진 의미’를 발견해야한다

4) 미술의 경우지만, 개별 작품의 해석에서 에르빈 파노프스키 등이 미술사 연구에 도입한 도상학적 방법을 절대화시키는 것도 같은 위험에 빠질 수 있다. 1457년경에 그려진 안드레아 만테냐의 그림 <성 세바스티아누스>를 분석하면서 다니엘 아라스는 이렇게 쓴다. “만테냐는 여기서 교황 그레고리우스에서 레온 바티스타 알베르티에 이르기까지 다양하고 산만하기까지 한 사람들로부터 영감을 받아 디테일을 축적해간다. 이 그림은 수많은 암시로 가득 차 있기 때문에 도상학적 해석을 체계적으로 시도하면 책 냄새 나는 현학적 과시에 빠질 수 있는데, 이런 작업은 인상적일 수도 있지만 헛된 것이기도 하다. 단일한 [해석]프로그램을 설정하고 작품의 디테일을 여기에만 짜맞추려고 하는 것은 공허하기 때문이다”(아라스 2007:166).

고 믿게 된다. 요리의 조리법처럼 프로이트적 전제들을 **적용**하게 되면, 이들의 눈에는 잠재적인 동성에 표현이 아닌 우정이란 존재하지 않게 되며, 근친상간적인 충동의 결과가 아닌 오빠와 누이 사이의 정감이란 존재하지 않게 된다. 이후에는 이와 상관없는 가장 순수한 영화에서도 외디푸스 콤플렉스, 남근적 상징, 태아적 귀결을 찾게 되며, 아무 관련 없는 영화의 플롯은 성적 억압의 환상적인 표현에 지나지 않게 되어버리는 것이다!”(Mitry, J. 1997:175)<sup>5)</sup>

비평의 대상이 된 특정한 영화작품을 ‘거대담론’의 진리성을 증명하는 예로써 이용하든, 혹은 ‘거대담론’을 적용함으로써 이를 해석하든, 이 두 경우 모두 다 개별 작품들에 대해서 일종의 폭력을 행사하고 있음에 주목할 수 있다. 그것은 무엇보다도 작품의 미적인 특성이 아주 복잡하고 섬세하게 작품 내에서 구축되고 있으며 이를 통해 독창적인 것(*le singulier*)들이 예술 작품 내에 치밀하게 구현되어 있다는 것을 간과하고 있기 때문이다.

개별 영화작품 내에서 섬세하게 구축된 작품의 의미와 미적 작용을 추적하는 것은 무엇보다도 영화비평의 영역에 속하며, 나아가 이것이 학문적으로 심화된 형태가 작품론이다. 이러한 작업은 구체적인 개별 작품에서 출발하기 때문에 추상적인 개념에서 출발하는 영상미학이 대신할 수 없다. 비평 작업은 무엇보다도 작품 내에 섬세하게 구축되어 있는 작품의 의미를 작품 내적인 ‘논리’로 추적하는 것이다. 여기에서 영상미학은 포괄적인 시야와 사유의 지평을 제공함으로써 개별 영화에 대한 담론에 영향을 미친다. 창의적인 사유가 도출되는 지점은 이렇게 전체로서의 시야와 개별 작품에 대한 치밀한 분석이, 서로가 서로에게 주체성을 잃지 않고, 만나는 지점이다. 개별 작품에 대한 비평 속에 미학의 씨앗을 함축하고 있었던 프랑스 미술비평의 전통은 이점에서 상당 부분 시사적이다. 바로 이런 의미에서 영화비평과 영상미학의 긴밀한 상호작용만이 서로에게 창조적인 작업을 끌어낼 수 있으며 나아가 미학과 비평 자체의 미래를 약속한다고 할 수 있다.

5) 강조는 인용자의 것.

## 참고문헌

- Arasse, D.(1992), *Le Détail : pour une histoire de peinture rapprochée*, Paris: Flammarion/다니엘 아라스(2007), 『디테일: 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 이윤영 역, 고양: 숲
- Bazin, A.(1985), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf/양드레 바쟁(1998), 『영화란 무엇인가』, 박상규 역, 서울: 시각과 언어
- Bellour, R.(1979/1995), *L'Analyse du film*, Paris: Calmann-Lévy
- Beylie, C.(1997), “Histoire de la critique française : 1895-1930”, *La critique de cinéma en France*, Paris: Ramsay Cinéma, 11-27.
- Bywater, T. & Sobchack, T.(1989), *Introduction to Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film*, New York: Longman/팀 비워터 & 토마스 소빅(1991), 『영화비평의 이해: 영화비평의 일곱 가지 방법』, 이용관 외 옮김, 서울: 예건사
- Daney, S.(1998), *Ciné journal*, vol II(1983-1986), Paris: Cahiers du cinéma
- Daney, S.(1993), *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris: P.O.L.
- Deleuze, G.(1990), *Pourparlers*, Paris: Les Editions de Minuit/repris in Daney, S.(1998), *Ciné journal*, vol I(1981-1982), Paris: Cahiers du cinéma, 9-25.
- Leutrat, J-L.(1992), “A perte de vue (sur l'histoire du cinéma)”, *Trafic*, n° 4, automne, Paris: P.O.L., 88-100.
- Mitry, J.(1997), “Pour et contre une certaine critique”, *La critique de cinéma en France*, Paris: Ramsay Cinéma, 172-178.
- Schaeffer, J-M.(1996), “poétique”, *Encyclopaedia Universalis*, corpus 18, Paris: Encyclopaedia Universalis Editeur à Paris, 515-518.

원고 접수일: 2007년 9월 30일

게재 결정일: 2007년 11월 12일

ABSTRACT

---

## On the relation of the film criticism and the aesthetics of the cinema

LEE, Yun-yeong

Born almost at the same time as the cinema itself, the discourse on the cinema has been developed, according to its interested object and its purpose, in two different directions: the film criticism is interested in concrete film, while the aesthetics of the cinema, of which the interest lies in the total vision of the cinema, constitutes the other direction. If the film critics such as André Bazin, Youssef Ishaghpour, Barthélemy Amengual, Serge Daney etc, devote themselves to clarify the senses subtly embodied in film, the theoretical works of Rudolf Arnheim, Bela Balazs, Siegfried Kracauer, Jean Mitry, Christian Metz, Giles Deleuze etc, aim to clarify the nature of the cinema itself.

These two discourses on the cinema don't have very favorable relation with each other, but they don't work without each other. The film criticism, which works in Europe as fields of competition of the big intellectuals for a long time, provides the aesthetics of the cinema with the list of films qualified to be examined and basic concepts to reflect on the nature of the cinema, such as frame, off-screen, montage, mise en scène etc., while the aesthetics of the cinema opens sometimes an unexpected

perspective, born with the potency of abstract thought and reasoning.

However, there is in France since the seventeenth century a big tradition of art criticism, constructed by Diderot, Baudelaire, Valéry, etc., which does not separate the criticism of a concrete art work from the total perspective of art. The film critics such as André Bazin and Serge Daney, who knew how to unify these two different visions, succeed as critic this tradition, which allows them to open a new horizon of the cinema by examining concrete films. Thus we can say that certain film criticism implicates the total vision of the cinema. But the application of "meta discourse" such as psychoanalysis, Marxism, semiotics, etc., to concrete films harms especially the film criticism, the vocation of which consists above all in explaining, analyzing, and interpreting a work with its own "logic".