

영화가 꿈이라고 하는 것은 전적으로 옳은 말입니다. 그것은 영화 자체가 꿈이어서가 아니라 바로 그 꿈을 꾸는 장소가 항상 제자리가 아닌 그 어떤 다른 곳에 가닿게 해주는 지향성을 갖고 있으며, 그렇게 이동해 가는 과정은 어김없이 근본적인 현실이기 때문입니다. 다시 말하면 현실 없는 꿈이란 성립되지 않으며, 우리가 영화를 보는 순간은 누군가의 희생을 등에 얹고 그들의 꿈을 훔쳐내어 우리의 소유로 만드는 것인지도 모릅니다. 그런 점에서 요즈음 우리의 잠자리가 뒤숭숭해진 것에 이유가 있습니다. 한편에서는 날로 확대되는 규모의 경제학 속에서 새로운 기록을 더해가는 영화들의 포식이 있는 반면, 같은 식탁에 앉아 있음에도 채워지지 않는 허기에 분통을 터뜨리는 이들이 늘고 있습니다. 이것은 단지 부익부 빈익빈이라는 경제 지표를 따지는 것이 아닙니다. 오히려 우리가 물어보려는 것은 동일한 꿈을 이루기 위해 발 딛고 서 있는 대지, 바로 거기서 잘못된 현실의 허상을 만들어내는 토대, 거울에 비친 그 허상을 또 다른 거울로 비쳐보는 반대의 굴절, 그리

고 이 모든 것을 흐트러뜨려 하나의 규칙으로 통합하는 힘의 기원, 그럼으로써 우리의 순수한 꿈을 식은 땀 흘리는 악몽으로 만드는 정체에 대한 인식입니다. 물론 이것은 너무도 명확한 답을 옆에 두고 복잡한 먼길로 돌아서 가는 것일 수도 있습니다. 그러나 중요한 것은 언제나 정해진 답이 아니라 그 답을 이끌어내는 방식들입니다. 현실의 문제는 답을 몰라서가 아니라 그 답을 풀 길이 없다는 데 있기 때문입니다.

(이제는 거론하는 순간 수많은 적을 상징하는 선전포고가 되어버린 듯한) 작가주의는 여전히 우리들의 방부제입니다. 이것은 우리가 고상한 예술지상주의자라서가 아니라, 오히려 영화가 점점 자본 또는 기술의 지상주의로부터 자유로울 수 없는 까닭입니다. 올해 칸느영화제에서 새로운 이름들을 제치고 늘 같은 이야기를 하는 열두 명의 거장을 선정한 것은, 그들이야말로 우리를 에워싼 세상에 대해 가장 정확한 질문을 던지고 있기 때문입니다. 만일 그들의 전망이 진보했다면 우리에게 희망이 있는 것이며, 거꾸로 그것이 퇴보했다면 우

리에게로 과제가 고스란히 남겨지는 것입니다. 그와 동시에 (이분법이라는 우려와 분열적인 취향이라는 위험을 무릅 쓰고) 스타의 얼굴을 특집으로 내세운 것은 말 그대로 전략적 개입입니다. 왜냐하면 스타란 우리 시대의 대중들이 만들어내는 신화로서 영화 바깥에 있는 것이지 영화 내부에 있는 것은 아닙니다. 보이면서도 잡히지 않는 신기루와도 같은 그것은 우리의 시대정신 깊숙이 서식하는 매우 위험하지만 달콤한 파시즘입니다. 그래서 스타를 읽는다는 것은 억압될 수도 없고 통제될 수도 없는 동시대의 기호를 읽는 것이며, 실체와 허상을 증재하는 그들의 형상을 바라보는 것만으로도 의미 생산의 집단적 과정에 참여하게 되는 것입니다. 이제 작가들의 고통과 스타들의 쾌락 사이에서 선택은 당신의 몫입니다. 하지만 이 대립항 속에서 무엇보다 중요한 것은, 우리와 영화 사이를 이간질시키는 세력들로부터 꿈을 되찾아 올 수 있는 변증법적인 사랑입니다. 하나를 취하면서 하나를 버리는 것은 쉽지만 둘을 취하면서 둘 다 버리는 것은 어려운 일입니다. 선현의 말씀입니다.

Editorial

작가의 고통과

스타의 쾌락,

기꺼이 분열증 속으로 뛰어든

우리들의 전략



☞ 난니 모레띠 〈아들의 방〉

좌파로서의 고뇌와 파시즘에 대한 근심 속에서 정치와 영화의 일상화라는 새로운 화법을 개척해온 난니 모레띠가 드디어 신세기 칸느의 첫 번째 황금종려상을 수상하였다. 아들의 죽음이 가져온 중산층 가족의 절망을 담은 신작 〈아들의 방〉은 그의 전투방식이 한층 유연해졌음을 보여준다. 적은 바깥에만 있는 것이 아니라 자기 안에도 있다. 자신의 마음을 컨트롤할 수 없는 정신과 의사란 얼마나 명백한 알레고리인가. 칸느 스페셜을 통해서 만날 수 있는 열두 명의 거장들은 한결같이 징후의 작동에 대해 시선을 드리운다. 문제는 항상 어떤 사건, 어떤 변화가 생긴 '이후'이다. 과연 다시 시작할 수 있을까? 그리고 더 잘 될 수 있을까? 무척 힘든 문제이지만 그보다 더 힘든 것은 그럼에도 불구하고 지속해야 한다는 사실이다.

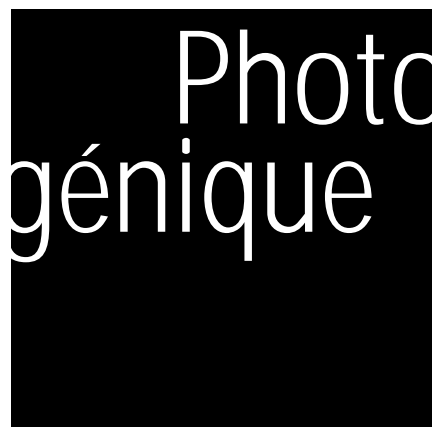
☞ 톰 크루즈

현실 앞에서 스타는 거짓말이다. 그러나 바로 그 이유가 스타의 존재근거이기도 하다. 거짓을 욕망하는 것은 스타가 아니라 대중들이며 그 생산과 소비의 순환 속에서 스타들은 자기 자신을 지우고 허상 속으로 스며든다. 따라서 1996년 스타 신화학 특집 이후 5년만에 기획된 페이스 특집은 우리 시대의 상징적 기호가 된 스타들의 표상을 통해 우리들 자신의 형상이 (매체로서의 영화가 아니라 사회제도로서의 영화 속에서) 어떻게 구현되고 타자화 되는지를 탐색한다. 화두로 스타의 얼굴을 선택한 것은, 그것이 미메시스의 문제라고 할지라도 어휘와 문법이 사회의 규칙과 관습들에 종속되는 반면 얼굴 표정은 객관적인 규준에 의해 지배되지 않는 고유함을 가지고 있기 때문이다. 왜 톰 크루즈는 살아있는 유명인 것일까?

영화가 끝나고 극장 문을 나서는 관객 중 버스 정류장에 이르는 거리 동안만큼은 방금 보았던 영화 이야기를 주고받을 것이다. 영화가 재밌다, 정말 별 볼일 없다, 배우는 괜찮더라... 입장료 7천 원어치의 감상, 아주 일반적인 영화 소비의 풍경은 그렇게 짧은 시간 동안 가볍게 흘러가 버린다. 대부분이 그 이미지들은 어떻게 만들어졌고 누가 그걸 창조하였지를 그리 오래 염두에 두진 않는다. 하지만 혹시라도 거리에서 영화 촬영 현장을 마주친다면 십중팔구 그 '지루함'에 놀랄 것이다. 화면 위에선 스쳐 가는 이미지에 불과한 작은 장면 하나가 오케이 나기까지는 수많은 리허설 과정이 필요하다. 배우와 감독을 실제로 본다는 것만으로 느끼는 희열의 단계를 넘어서면, 곧 카메라가 돌아가기를 기다리는 것이 구경꾼에게도 인내심을 요구하는 과정임을 깨닫게 된다. 점점 시선은 분산되고, 어쩌면 다음 장면을 준비하느라 분주하게 오가는 스탭들에게까지 목

적 없는 시선이 잠시 머물지도 모른다. 언제 오늘분의 촬영이 끝날지 정확히 알지 못한 채 참을성 있게 감독의 큐를 기다리는 무수한 스탭들의 얼굴은 개별적으로 호명되지 않는다. 세트장의 벽과 창문 뒤와 천장 위에서 그들은 카메라와 붐 마이크와 뜨거운 조명기와 반사판과 콘티 북을 들고 숨죽이며 기다린다. 제아무리 고상하고 우아한 장면이더라도 그것은 정말 육체적이고 실질적인 노동으로 뒷받침되는 것이다. 잠깐 동안의 휴식 시간에 그들은 가끔 가족사진을 꺼내보기도 하고, 자판기 커피와 담배 한 대로 긴장된 근육을 풀기도 한다. 현장 한 구석에 서서 그들을 바라보고 있다면, 도대체 영화의 무엇이 이들을 매혹시켜서 이 강도 높은 노동의 지속을 견디게끔 하는 것일까 궁금해진다. 과연 몇 년이고 호명되지 않은 채 지금처럼 묵묵히 인내할 수 있을까, 하는 근심도 그 한 권으로 슬그머니 스며든다.

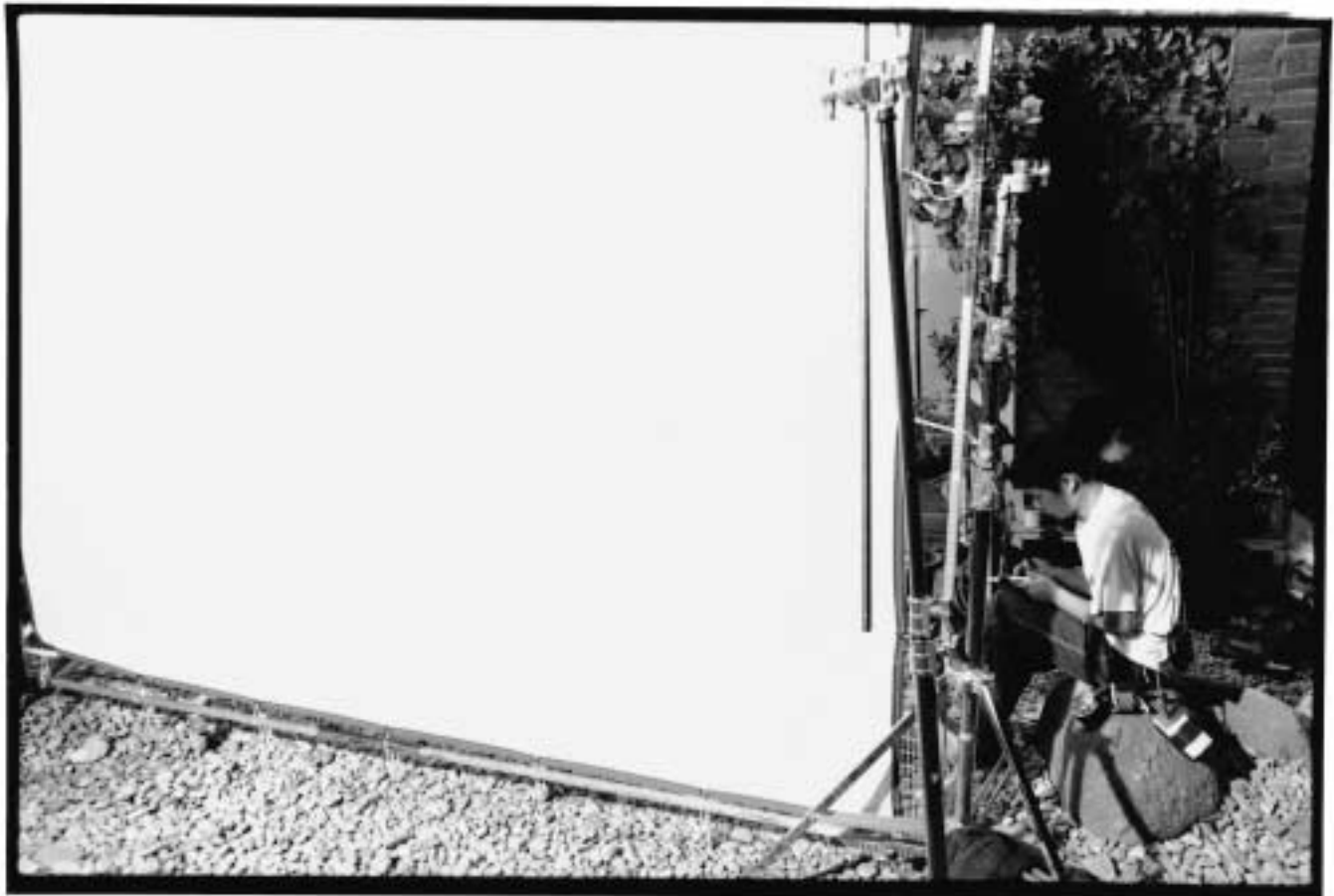
최근 영화 스탭들이 노동조건 개선을 요구하는 움직임을 보이고 있다. 올해 3월 중순부터 인터넷에 '비둘기 둥지' (<http://cafe.daum.net/vidulgi/>)라는 토론방을 개설하고, 지난 4월 25일 대종상 시상식이 열린 세종문화회관 앞에서 침묵의 피켓 시위를 벌이며, 제작자에게 표준계약서를 요구하는 등 그들의 활동은 점차 다각화되고 있다. 수치상으로 최저임금에도 못 미치는 경우가 허다한 급여조건이 일종의 '관행'처럼 지속되어왔던 한국영화계에서, 이것은 처음으로 '노동자로서의 영화인'이 가시화되는 풍경일 것이다. 한국영화계의 호황 너머로 열악한 제작 환경과 강도 높은 노동을 견뎌내며 영화를 만들어온 그들이, 더 이상 애정만으로 버티기 힘들 지경이라고 솔직히 토로하는 광경은 분명 묵과하고 넘어갈 수 없는 현실이다. 노동이라는 단어는 단순히 이데올로기적 함의만이 아닌, 가장 근본적인 삶의 문제 자체이기 때문이다.



영 화 는 무 엇 으 로 사 는 가 ?

기 다 름 과 수 고 로 이 루 어 지 는 카 메 라 뒤 의 풍 경

글 김용언 기자 / 사진 성은경 기자



Actualité

위 대한 예술의

전 통 속에서

영 화 는 결 국

아 무 것 도 아 닌 가 ?

정 성 일 (영 화 평 론 가 · 본 지 편 집 위 원)

〈 스 모 킹 〉 , 〈 노 스 모 킹 〉 으 로 부 터 시 작 된 질 문

그러니까 결국 영화는 아무것도 아닌 것이다. 레이몽 루셀이 (장 르노와르의 영화를 보고 난 다음) 이렇게 투덜거릴 때 나는 이 말이 정확하게 무엇을 말하는지 잘 몰랐다. 그런데 자꾸만 나는 이 견해에 이끌리고 있다. 하나의 짝패를 이루는 알랭 레네의 〈스모킹〉과 〈노스모킹〉은 마치 60년대 영화에서 〈히로시마 내 사랑〉이 해낸 것과 같은 역할을 90년대 내내 이루어낸 영화이다. 위대한 작가들은 그 누군가에 의해서가 아니라 그 자신의 힘으로 자기 자신의 예술을 설득한다는 말은 사실이다. 이 두 편의 영화는 단 두 명의 배우가 서로 1인 몇 역할을 (피에르 아르디티는 1인4역을, 사빈느 아제마는 1인5역을) 맡으면서 12개의 서로 다른 결말을 만들어낸다. 피에르 아르디티와 사빈느 아제마는 이 복잡한 연애극에서 자유자재로 옷을 바꿔 입고 말투를 바꾸면서 제한된 공간에서(너무나 분명하게 무대 세트라는 것을 보여주는 배경 그림들) 순번을 바꾸며 나타난다. 정말로 〈스모킹〉과 〈노스모킹〉은 알랭 레네의 최고 걸작일 뿐만 아니라, 그에 대한 견해를 근본적으로 수정하게 요구한다. 알랭 레네는 시간이나 기억에 더 이상 관심이 없다. 또는 좀 더 정확하게 말하면 관객의 기억에 개입하여 그것과 경쟁하는 영화이다. 이 두 편의 영화가 정말 재미있어지는 것은 처음에는 그냥 보고 난 후 두 번째 다시 볼 때부터이다(나는 이 영화를 두 번째 본 다음 매우 유감스럽게도 세 번째 다시 볼 수 없다는 사실이 정말 안타까웠다).

우리가 본 것에 대한 기억은 앞과 뒤가 서로 뒤섞이고, 교묘하게 배려된 속임수들은 서로 다른 결말의 이야기에 주름을 접는다. 그 안에서 우리들은 뇌의 주름처럼 접혀져서 그 안의 굴곡들 사이를 오가며 이야기를 다시 조립해야 한다. 심지어 그 안에 매우 감동적인 순간 들조차 있다. 알랭 레네는 여기서 장 르노와르의 무대 안으로 들어간다. 또는 알랭 레네는 베케트가 되고 싶어한다. (어쩌면 즐거운 아라발?) 그 전통을 통해서 알랭 레네가 가 닿으

려는 것은 영화 안에서 비영화적인 것의 탐색이다. 사실 이 두 편의 영화에 영화적인 것은 거의 남아 있지 않다. 오히려 그 안에 연극적인 것을 끌어들이면서 영화가 그저 외투인 것처럼 만들어낸다. 그건 고다르가 80년대 이후 점점 영화를 버리고 회화에 이끌리는 것과 매우 유사한 태도이다. 영화는 여기서 그저 걸쳐진 형상에 지나지 않는다. 그 안에서 예술적 감흥을 불러일으키는 것은 (거의 모든 의미에서 상영에 반대되는 개념으로서) 상영의 긍정과 몽타주의 부정이 만들어내는 미메시스의 파괴이다. 그 안에서 두 개의 예술이 독립적으로, 결코 화해하지 않으면서 말 그대로 스스로 서로의 방식에 따라 소생하기 위해서, 혹은 단지 살아가기 위해서 그 둘 사이의 관계를 살려낸다. 그 사이에는 언어가 있다. 그리고 그 힘을 알랭 레네는 온전하게 믿는다. 이 영화를 보기 위해서 우리는 언어를 믿어야만 한다. 또는 영화를 믿으면 안 된다. 우리를 혼란스럽게 만드는 것은 영화이다. 이 불신은 알랭 레네에게서 아주 뿌리 깊은 것이다. 그는 영화가 모든 질서를 흐뜨러뜨리고 있다고 생각한다(이른바 <지난해 마리앵바드에서>가 들려주는 설득, <뮤리엘>의 재현 없는 반복, <전쟁은 끝났다>의 플래시 포워드 의 더할 나위 없이 프랑스어의 체계에 근거를 둔 가까운 전미래시제). 말하자면 알랭 레네의 이 질문은 우리에게 영화를 영화에 의해서가 아니라 다른 예술 안에서 다시 생각해보기를 제안하는 것이다.

알랭 레네는 영화에 대해 영화가 지닌 바깥에서 우리로 하여금 영화를 다시 생각해볼 수 있는 방법을 가르쳐주는 기계로 만든다. 그런 의미에서 영화에 대해 말하기보다는 영화를 통해서 말하는 것이 점점 더 중요해지고 있다. 그것이 (장 루이-쉬페르의 충고) 영화의 죽음이 선언되어버린 다음에 (자끄 랑시에르가 말하는 영화-다음(cinema-apres)의 진행 중인 논의들) 더 새로운 의미를 갖는 것 같

다. 나는 (좀 이상하게 들리긴 하지만) 결국 영화가 문학을 이길 수 없을 것이라고 생각한다 (1백년이 지난 다음에야 이 결론에 도달한 것은 얼마나 어색한 대답인가). 영화에는 미메시스에 치명적인 약점이 있기 때문에 문학이 만들어내는 그 위대한 전통의 주변을 맴돌 수 있을 뿐이다. 이미지는 언어에 대해서 항상 불확정적이면서도 너무나 자명하다(정신분석학에서 본다는 문제에 대한 끈질긴 의문들). 그것은 이미지가 사운드에 대해서 갖고 있는 한계와 마찬가지로이다.

영화에 등을 돌리면 더 많은 것을 얻을 수 있다. 이른바 잘 알지도 못하면서 집어든 나희덕의 네 번째 시집 「어두워진다는 것」에서 몇 편의 시는 정말 심금을 울린다. 그녀가 세상의 기억 안에서 자꾸만 어머니를 끌어들이는 때, 그 어머니가 (그녀의 말처럼) 길짐승과 날짐승의 싸움 안에 들어가 아이를 끌어안고 죽은 어머니가 되어서라도 지키고자 할 때 그 어두워져가는 세상의 무게는 숨을 가깝스로 몰아쉬게 만든다. 그래도 그녀는 쓴다. 왜냐하면 「식물은 절멸의 위기에서조차 꽃을 피우기 때문」이다. 그런 그녀의 시를 읽으면서 윤대녕이 개인적인 자리에서 “나희덕의 시를 읽으면서 진심으로 감동했다. 그 시집 안에서 문학은 아직도 따뜻하게 숨쉬고 있는 것을 보고 이 시인에게 고마움을 느꼈다”라고 말하는 것을 과장이라고 생각할 수는 없다(사실 이번에 발표한 「사슴벌레여인」은 나에게 좀 별로였다. 마치 <블레이드 러너>의 독후감을 네오

리얼리즘 스타일로 서툴게 써본 것 같다고나 할까? 그러나 나는 이 작품을 비평할 수 있는 자리에 있지 않다). 나는 이 시집을 읽으면서 지금 한국에서 만들어지는 어떤 영화의 장면에도 비견할 수 없는 이상한 진정성의 기대의 지평에 닿는 기분을 가질 수 있었다. 무슨 이유에서인지는 모르지만 갑자기 조세희의 「난장이가 쓰아올린 작은 공」을 지금 다시 읽었다(나의 아주 나쁜 난독 습관). 이번에는 아주 꼼꼼하게 읽었다. 단지 향수에 사로

잡혀서가 아니라 마치 지금 막 출간된 소설처럼 읽었다. 거기서 불현듯 깨달은 사실은 이 연작의 몇 편은 오히려 이제야 비로소 정말 읽힐 수 있는 작품이었다는 사실이다. 이른바 그중 「우주여행」은 지금 막 우리를 위해 쓴 것 같은 기분을 불러일으킨다. 이렇게 비교할 수는 없겠지만, 최인호의 「상도」는 그것이 바로 지금 독자들의 경제적인 욕망을 끌어안으면서 그 안에서 허접해진 역사와 통속소설의 재미를 윤리학의 연장 안에서 다시 기술하려는 그 모든 노력에도 불구하고 자꾸만 그를 70년대로 데려다놓는 것과 정반대의 의미를 스스로 만들어내고 있었다.

같은 말이지만 은희경의 「마이너 리그」를 읽으면서 그 안에 자리잡은 투정이 무언가 우리 시대의 속도 안에서 차를 놓친 채 험레벌떡 달려가고 있다는 안쓰러움을 발견했다. 그러니까 종종 이미 지나갔다고 생각한 것들이 사실은 우리들 곁에 있는 것이며, 그 반대의 자리에서 같이 이루어져가고 있다고 생각한 새로운 것들이 사실은 이미 자기의 자리를 놓친 채 그 자리에 다가오기 위해 간간히 손을 쓴다는 사실을 본다. 그러나 이미 제자리에 있지 않은 것은 결국 자기 자리로 오지 못하는 법이다. 그것이 늦은 것은 단지 시간을 제때 맞추지 못한 것이 아니라, 그것이 있던 곳에 있어야 하는데(Wo es war, soll Ich werden) 있어야 할 곳에 그것(Es)을 가져오지 못했기 때문이다.

많은 소설가들이 이제는 영상의 시대라고 탓한다. 그러나 영화를 하는 사람들은 미디어의 시대라고 푸념한다(또는 만화에서 배워야 한다고 말한다). 저널리즘에 있는 사람들은 결국 자신들은 디지털 게임에 졌다고 패배를 인정한다. 나는 소설가들이 영화를 너무 많이 본다고 생각한다(같은 말이지만 영화감독들은 요즘 만화를 너무 많이 본다). 그들이 영화를 많이 볼수록 나처럼 영화를 보는 일에 지쳐서 자꾸만 읽는 것에 이끌릴 때 찾아볼 수 있



는 소설은 점점 빈곤해진다는 생각을 버리기 어렵다. 소설에서 또는 시에서 자꾸만 영화에서 본 장면들이 반복되는 것은 지겨운 일이다 (마치 영화가 점점 만화를 닮아가는 것을 보면서 더 이상 새로운 영화들에 관심을 잃어가는 것도 같은 이유이다. 나는 고전영화들이 훨씬 좋다). 나는 내 또래의 그 어떤 소설가보다도 영화를 많이 보았다고 생각한다. 그 소설가들의 작품에서 자신이 본 영화에 대해 은근히 뽐내는 흔적을 볼 때, 그것은 나를 지루하게 만든다. 내가 소설에서 만나고 싶은 광경은 결코 영화가 흉내내지 못하는 순간이다.

?: 90년대의 알랭 레네는 정말 인터랙티브한 영화를 발명해 낸 것일까? 이러한 가설은 스스로의 힘으로 자기 예술을 선택해 가는 이 시네아스트가 관객들로 하여금 픽션의 게임에 직접 참여하게 만드는 감정의 주름으로 증명할 수 있다. 연극적인 방식을 끌어들이는 (스모킹)과 (노스모킹)의 굉장한 실험은 두 배우의 빛나는 재능을 수많은 역할의 순환을 통해 문자 그대로 복제해낸다. 정말 놀라운 것은 연극적 요소와 배우라는 가장 고전적 개념으로 가장 현대적인 소통 방식을 만들어 냈다는 점이다. 만화와 연극 사이에서, 실제와 가상 사이에서 영화는 알랭 레네에 의해 다시 발명된 것이다. 그런 점에서 하나의 실패를 이루는 알랭 레네의 (스모킹)과 (노스모킹)은 마치 60년대 영화에서 (히로시마 내 사랑)이 해낸 것과 같은 역할을 90년대에 이룬 그의 최고 걸작이다. 더 이상 시간과 기억만으로 알랭 레네를 규정하지는 말자. 오히려 정확한 것은 관객의 기억에 개입하여 그것과 경쟁하는 영화이다.

... 알랭 레네의 영화에 대한 불신은 아주 뿌리 깊은 것이다. (히로시마 내 사랑)에서 계속 반복되는 언어는 오히려 언어의 무의미함을 드러내고 그것은 영화를 점점 해체시켜 결국은 시간과 기억만 남긴다. (지난 해 마리앵바드에서)에서 거듭 반복되는 집요한 설득 또한 그들 사이에 있었던 사건을 모호하게 만들며 결국은 공간과 의문만 남긴다. 알랭 레네가 바라는 것은 영화에 대한 믿음이 아니라 오히려 불신이다. 그는 영화가 모든 질서를 흐트러뜨리고 있다고 생각한다. 말하자면 그의 질문은 우리에게 영화를 영화에 의해서가 아니라 다른 예술 안에서 생각해 보기를 제안하는 것이다.

?: 장 콥르의 (미녀갱 카르멘)과 스탠리 큐브릭의 (배리 린든)에는 예술에서 대가들의 음악이 이루어낸 경지의 순간들이 있다. 고다르는 비제 대신 베토벤을 선택함으로써, 큐브릭은 바흐 대신 헨델을 선택함으로써 자신의 욕망을 컨트롤 하면서 음악과 화면의 절묘한 조화를 이끌어낸다. 위대한 예술들은 서로 다른 것 속에 섞여 들어갔다고 해서 그 자신을 잃어버리는 것이 아니다. 오히려 그 속에서조차 혼자 힘으로 스스로에 대하여 표현해낸다.

(내게서) 브레송이 만들어내는 전율은 그가 도스토예프스키에 비견할 만한 예술가여서가 아니라 도스토예프스키가 만들어낸 순간에 닿으려고 하는 그 몸짓에 있는 것이다.

하지만 이 말이 영화로부터 문학을 옹호하기 위한 말로 오해되어서는 안 된다. 기괴한 방식으로 말을 꺼내자면 모든 예술의 전통에서 음악을 최상의 자리에 놓아야 할 것이다. 이 말은 내가 한 것이 아니라 레지스 드브레가 이미지의 계보를 따라가면서 결국에 털어놓은 말이다. 또는 두 권의 영화에 관한 책을 쓰고, 단 한 번도 음악에 관한 글을 쓰지 않은 들뢰즈도 결국 자신의 마지막 책에서 ‘음악이 모든 예술의 으뜸이 아닐까’ 라고, 은연중에 철학은 무엇인가 라고 묻다가 실수하듯이 흘러 쓴다. 고다르가 (미녀갱 카르멘)에서 비제 대신 베토벤의 열 여섯 곡의 현악4중주 중에서 아홉 번째 4중주의 2악장을 반복해서 보여준 것(들려주는 것이 아니라 말 그대로 보여준다) 대해서 질문했을 때, 그 자신의 영화가 그래도 이제는 그 자리까지는 올라올 수 있지 않느냐고 반문하는 것을 나는 곧이곧대로 믿는다. 만년의 고다르조차 결국 베토벤이 만들어 낸 경지 중에서 거기에 이르렀을 뿐이다.

영화에서 대부분의 고전음악들의 대가의 음악이 어색하거나, 또는 음악 혼자서 자기의 소리를 들려줄 때, 그것은 음악과 화면이 맞지 않는 것이 아니라, 사실은 음악이 만들어 낸 예술적 감흥에 영화가 이르지 못했기 때문이다. 레닌이 볼셰비키 혁명을 이루고 난 이후 베토벤의 피아노 소나타 21번의 그 유명한 2악장을 들으면서 “동무, 우리들의 임무란 얼마나 끔찍하오. 이렇게 아름다운 음악을 들어서서는 안 된다니 말이오”라며 탄식한 것은 잘 알려진 예이다. 위대한 예술들은 서로 다른 것 속에 섞여 들어갔다고 해서 그 자신을 잃어버리는 것이 아니다. 오히려 그런 속에서조차 혼자 버티어 서서 자기의 힘으로 스스로에 관해 표현한다. 나는 그 순간에 정말 감동을 받는다. 큐브릭이 나를 굴복시키는 것은 그가

음악을 잘 선곡하기 때문이 아니라, 자기의 영화에 어울리는 수준에서 자신의 욕망을 멈추고 스스로 겸손하게 그 어떤 예술적 감흥의 일치를 노리기 때문이다. 만일 그가 (2001년 우주 오딧세이)에서 베토벤을 끌어들이거나, (배리 린든)에서 바흐를 들려주거나, (샤이닝)에서 바그너를 이용하거나, (아이즈 와이드 셋)에서 베르디의 오페라를 썼다면 결코 나는 굴복하지 않았을 것이다. 왜냐하면 영화에서는 아직 그 누구도 그런 자리에까지 올라간 사람이 없기 때문이다. 그런 의미에서 바흐를 이용하는 대신 그 품안에서 머무르고자 하는 타르코프스키의 겸손함은 그의 영화를 작게 만들면서 동시에 넓게 펼친다.

지젝은 “영화에 대해서 왜 진지한 논의보다는 펄프 소설들이 더 적절한 비유가 되는냐”는 질문에 대해서 “영화가 그저 소문자 타자의 자리에서 타자를 상상하는 구멍에 지나지 않기 때문”이라고 대답했다. 그 말을 나는 희망의 전언으로 해석한다. 그 말은 아직도 영화가 더 많은 예술가들을 기다린다는 의미이다. 또는 이제 막 시작하고 있는 중이다. 그도 저도 아니면 19세기의 마지막 유산이었던 영화는 이제 완전히 사라진 저 위대한 전통의 예술로부터 결국 그들 모두와 함께 쫓겨 내려와 더 이상 대가가 없는 시대에서 결코 이루어질 수 없는 전통을 아쉬워하며 우리 시대를 버티어야 할단 말인가?

짧은 추신 : 아마도 이 질문은 부정기적으로 이 난을 통해서 계속될 것이다. 예전보다 키노가 한 페이지에 들어갈 수 있는 글이 줄어들었기 때문에 말을 아껴야 한다. 그래서 단도직입적으로 말하자면 요즘 가장 재미있는 것은 영화가 아니라 희곡이다. 장 아누이의 「앙티곤느」는 정말 현기증을 일으킬 정도이다. 여러분도 시시한 할리우드 여름영화를 보면서 시간을 헛되이 보내지 않았으면 좋겠다. 세상에 볼 영화가 그렇게 많은 것은 아니다. 시시한 영화를 보는 사람들이 많아질수록 영화는 시시해질 것이다.