

제7강 편집 2 : 프랑스와 독일 유파

(1교시) J_ssPark02_040109_01

p.81

③ 전쟁 전 프랑스 유파의 양적 경향

전쟁(戰前)의 프랑스 유파 내에서도 우리는 **유기적 구성원리와의 단절**을 발견한다. 그러나 그것은 온건한 베르토프주의와도 상관이 없었다. 프랑스 유파를 규정하는 것은 오히려 일종의 데카르트주의이다. 그 작가들은 **운동의 양**과 그것을 정의할 수 있게 해줄 계량적 관계들에 무엇보다도 흥미를 갖고 있었다. 그들은 그리피스에게 남아있던 경험성을 뛰어넘어 더욱 과학적인 개념을 향해 나아가고자 했으며(이러한 ‘과학’에 대한 같은 고민이 당대의 회화에서도 발견된다) 그 조건은 이 개념이 영화의 영감을 돕고 제 예술의 통일성을 구현하여야 한다는 것이다. 프랑스인들은 유기적 구성을 외면했으며 변증법적 구성으로 들어서려 하지도 않았다. 그들이 개척한 것은 운동-이미지의 광범위한 기계적 구성이었다.

“점점 흐릿함이 강해져가면서 무용수들은 그들의 개별적인 차이를 상실하고 독자적인 개인들로 알아볼 수가 없게 된다. 결국 하나의 시각적인 향으로 뒤섞여버리게 되는 것이다. 이제 익명성을 띠게 된 무용수는 그와 비슷한 다른 스물 또는 오십 명의 무용수들과 구분할 수 없게 된 것이다. 집합은 그를 또 다른 일반성, 추상성으로 만든다: 이런 판당고 춤, 또는 저런 판당고 춤이 아니라 바로 ‘그’ 판당고, 다시 말해 모든 판당고 춤의 음악적 리듬을 가시화한 구조로 만드는 것이다.” -엡스뎡의 『영화에 대한 글』 중에서

극단적으로 말하자면 춤은 무용수라는 부품들로 이루어진 하나의 기계이다. 결국 프랑스 영화는 ‘운동-이미지’의 기계적 구성을 획득하기 위해 두 가지 방식으로 이 기계를 이용했다. 기계의 첫 번째 유형은 자동장치였다. 이것은 단순한 기계 혹은 시계장치와 같은 것으로, 그것들을 작동하게 하는 관계들에 따라 균질적인 공간 속에서 운동을 조합하고 중첩시키고 변형시키는 부분들의 기하학적 형식이다. 또 다른 유형의 기계는 증기기관, 열 기관과 같은 다른 것들을 이용하여 운동을 만들어내는 강하고 역동적인 기계이다. 그것은 끊임없이 어떤 이질성을 확장하며 그 이질성의 각 항들, 즉 기계와 생명체, 내부와 외부, 기술자와 힘 따위를 내적 반항 또는 증폭되는 소통의 과정들 속에서 한 데 묶어준다. 그들에게 인간과 기계는 기계적인 일과 인간 일꾼의 대립을 뛰어넘는 변증법적이고 능동적인 통일을 이루고 있었다. 반면에 프랑스인들은 기계 속의 운동량과 영혼 속의 운동방향의 동적인 통일성을, 죽음을 불사하는 정열과 같은 것으로 인식하였다.

하나의 추상적인 예술이 거기에서 나오게 되었다. 그리고 여기에서 때론 변형된 대상들로부터 점진적 추상화를 통해 순수한 운동이 생겨나기도 했으며, 때론 주기적 변형을 일으키는 기하학적 요소들로부터 한 공간의 집합에 영향을 가하는 일단의 변형이 빚어지기도 했다. 그것은 운동성을 순수하게 시각적인 예술로서 연구하는 것이었으며 무성영화 때부터 이미 운동-이미지와 색채, 음악이 갖는 관계의 문제를 제기했던 것이다. 화가인 페르낭 레제의 <기계적 발레>는 오히려 단순한 기계들에서 영감을 취한 것이었으며, 엡스뎡의 <포토제니>와 그레이용의 <기계적 포토제니>는 산업기계들에서 영감을 얻었다. 그것은 전혀 기계성에 대한 포기가 아니었을 뿐더러 반대로 고체적인 기계성에서 유기적 기계성으로의 이행이었으며, 구체적 관점에서 보자면 한 세계를 다른 세계와 대립시키는 것이었고, 추상적 관점에서는 유동적 이미지 속에서 전체적 운동량의 새로운 연장을 발견해내는 것이었다. 그것은 구체성에서 추상성으로 이행하는 가장 이상적인 조건이었으며, 비가역적인 [시간의] 지속을 운동-설명적인(figuratif) 성격을 벗어난-에 부여할 수 있는 더욱 커다란 가능성이자, 움직이는 사물로부터 운동을 추출해낼 수 있는 더욱 확실한 힘이었다.

르네 클레르는 그의 첫 번째 영화인 <잠든 파리>에서 이미 운동이 멈추었다가 다시 시작하고, 역전되거나 가속 또는 감속되는 장소로서의 간격을 보여주어 베르토프를 놀라게 하였다. 그것은 운동에 대한 일종의 차별화였다. 그러나 이런 의미에서 간격은 한정 가능한 다른 요인들에 대하여 최대한의 운동량을 이미지 안에서 만들어낼 수 있는 수치적 단위로서 가능하며, 이것은 이미지에 따라 이러한 요인들 자체의 변화값에 의해 바뀌게 된다. 이 요인들에는 여러 가지가 있을 수 있다: 틀 안에 잡은 공간의 성격과 크기, 동적인 대상과 고정된 대상의 분포, 화면틀의 각도, 렌즈, 빨랑의 시간적 경과, 조명과 그 강도, 조명의 톤, 또한 형태와 감정의 톤 따위가 그것이다.

(2교시) J_ssPark02_040109_02

p.86

독일표현주의에서와는 반대로 여기서는 모든 것이, 심지어 빛마저도 운동을 위한 것이 된다. 분명 빛은 그것이 동반하거나 따르는, 혹은 조건짓는 운동을 위해서 기능하는 요소만은 아니다. 프랑스에는 위대한 조명기사들이 창조해낸, 빛 자체를 중요시하는 조명양식이 있다. 그러나 그 자체로 중요한 것에는 운동도 포함된다. 그것은 회색조 속에서, 즉 “모든 뉘앙스의 회색조를 만들어내는 단색 이미지” 속에서 구현되는 순수한 연장의 운동이다. 그것은 균질적인 공간에서 끊임 없이 순환하는 빛이며, 이동하는 대상과의 충돌보다도 자신의 운동에 의해 빛의 형태를 이루어내는 빛이다. 프랑스 유파의 그 유명한 광채를 띤 회색은 이미 운동-색채라 할 수 있는 것이었다. 지금까지는 최대치의 운동량이 상대적 최대치까지만 연장될 수 있다는 게 분명하다. 왜냐하면 이러한 운동량은 간격으로서 선택된 수적 단위, 이 운동량과 비례하는 변인들, 이 요인들과 단위

사이에 놓인 계량적 관계에 의존하며, 이 단위가 운동에 형태를 부여하기 때문이다. 이 모든 요소들을 감안할 때 그것은 ‘최선의’ 운동량이라 할 수 있다. 최대치는 매번 재평가되며 그 자체가 특질이 된다.

우리는 또 다른 측면, 즉 운동량의 절대치, 절대적 최대치로 넘어가야 할 것이다. 이 두 가지 측면은 서로 모순을 일으키는 것이 아니라 엄격히 불가분의 관계에 있으며, 서로를 함축하고 처음부터 서로를 전제한다. 이미 데카르트로부터 가변적 집합들 속에는 분명히 운동의 상대적인 양적 환원이 있었으며, 마찬가지로 우주 전체 안에는 운동의 절대량 역시 존재하고 있었다. 영화는 그 가장 심오한 조건들을 위해 필연적인 이 상관관계를 재발견한다: 한편으로 빨랑은 화면들 속의 집합들을 다루면서 그 요소들 사이의 상대적 운동의 최대치를 도입한다. 다른 한편, 빨랑은 역시 변화하는 전체를 다루면서 이 전체의 변화가 운동의 절대적 최대치 속에서 표현되도록 한다.

편집은 빨랑의 두 가지 측면으로부터 이루어진다. 하나는 화면들에 잡힌 집합의 측면으로서, 그것은 단 하나의 이미지로 만족하지 않고 측정단위가 변하는 시퀀스 속에서의 상대적 운동을 드러낸다. 또 하나는 영화 전체의 측면인데, 이것은 이미지의 연속에 만족하지 않고 절대적 운동 속에서 스스로를 표현하려 하게 된다.

칸트는 측정단위(수치)만 일정하다면 비록 추상적이더라도 쉽게 무한대에 이를 수 있다고 말하였다. 측정단위가 가변적일 경우에는 반대로 상상력이 한계에 부딪힌다. 짧은 시퀀스만 넘어가더라도 상상력은 더 이상 성공적으로 파악하고자 하는 크기들과 운동들의 집합을 이해하지 못하게 되는 것이다. 그럼에도 불구하고 사유, 즉 영혼은 그것들 고유의 요구에 따라 자연이나 우주 속에서의 운동의 집합을 하나의 전체로서 이해해야만 한다. 이것이 칸트가 **수학적 숭고**라고 부른 것이다. 상상력은 상대적 운동의 파악에 전념하게 되지만 여기서 그것은 측정단위를 바꾸어보는 것으로 금방 힘을 다 빼버리게 된다. 반대로 사유는 모든 상상력을 초월하는 것에 이르러야만 하는데 그것은 전체로서의 운동의 집합, 운동의 절대적 최대치, 즉 측정이 불가능하고 엄청난, 거대하고도 무지무지한, 천상의 궁륭이나 경계 없는 바다와 같은 것이다. 이것이 시간의 두 번째 측면이다. 가변적 현재로의 간격이 아니라 근본적으로 열려 있는 전체, 흡사 과거와 미래의 엄청난 크기와의 같은 것이다. 이는 **더 이상 운동과 그 단위들의 연속으로서의 시간이 아니라 동시주의 및 동시성으로서의 시간이다.** 이러한 동시주의의 이상은 그것이 회화와 음악, 문학에 부여한 영감 못지 않게 프랑스 영화를 끊임없이 사로잡았다. 물론 첫 번째 측면에서 두 번째 측면으로 넘어가는 것이 가능하면서도 간단한 일이라고 믿을 수도 있다: 이론적으로 연속은 무한한 것으로서, 연속이 점점 더 가속화된다면, 나아가 무한히 늘어난다면, 연속이 무한히 접근하는 것은 그것의 한계이기도 한 동시성이 아닐까? 엡스뎡이 “불가능한 동시주의의 완벽한 원을 지향하는 여러 각들의 빠른 연속”에 대해 언급한 것은 이런 의미에서다. 상대적 운동은 물질에 대한 것으로, 그것에서 구분해내거나 ‘상상력’을 통해 소통시킬 수 있는 집합들을 묘사한다. 반면 절대적 운동

은 정신에 대한 것으로, 변화하는 전체의 심리적 성격을 나타낸다. 말하자면 우리는 측정단위를 바꾸는 것만으로는 그 단위가 아무리 크건 작건 간에 하나에서 다른 하나로 이행할 수가 없다. 이행은 오로지 측정할 수 없는 그 무엇, 모든 적절성에 대한 ‘지나침’ 또는 ‘과잉’에 도달함으로써만 가능하며, 오로지 사유하는 영혼만이 그것을 이해할 수 있는 것이다.

(3교시) J_ssPark02_040109_03

p.93

르네 끌레르에게서는 현재의 가변성에 대립되는 이 시간적 전체를 매우 매력적이고 동화적인 형식 속에서 계속 발견하게 된다. 그런데 이렇게 하여 프랑스 유파에게는 시간의 두 가지 기호를 이해하는 두 가지의 새로운 방법이 나타나게 된다: ‘간격’은 다른 요소들의 계량적 관계로 들어가는 가변적이며 연속적인 수적 단위가 되어 매 경우마다 물질 속에서의, 그리고 상상력을 위한 운동의 상대적 최대치를 규정한다; ‘전체’는 동시적인 것, 측정 불가능한 것, 거대한 것이 되므로 상상력을 보잘 것 없는 것으로 만들고 그 자체의 한계에 부딪히게 한다. 그리하여 정신 속에서, [상상력] 자체의 역사, 상상력의 변화 또는 상상력의 우주를 표현하는 절대적 운동량에 대한 순수한 사유를 탄생시킨다. 이것이 바로 칸트의 수학적 숭고이다.

④ 독일 표현주의의 강렬함

우리는 프랑스 유파의 논점을 하나하나 독일 표현주의와 대립시켜볼 수도 있을 것이다. 즉 프랑스 유파의 ‘더 많은 운동’에의 추구에 대해 독일 표현주의의 ‘더욱 더 많은 빛’의 추구를 대응시킬 수가 있다. 운동이 일탈할 때 그것은 빛을 위한 것이므로 별빛의 반짝임과 생성, 흩어짐과 반사를 수없이 늘어나게 하며 윤이 흐르는 빛의 자욱들을 그려낸다. 분명 빛은 운동이며 ‘운동-이미지’와 ‘빛-운동’은 동일한 현전의 다른 두 양상이다. 그러나 표현주의에서 빛은 방금 앞에서와는 다른 각도에서 연장의 거대한 운동이며 표현주의에서의 강렬함의 운동, 전형적인 강렬한 운동으로 제시되어 있다.

먼저, 빛의 무한한 힘은 역시 무한하면서도 빛 없이는 자신을 드러낼 수 없는 어두움과 대립된다. 그러므로 이것은 이원성도 변증성도 아니다. 왜냐하면 우리는 모든 유기적 통일성이나 총체적 바깥에 머물러 있기 때문이다. 그러므로 시각적 이미지는 사선이나 톱니모양 따위의 선을 따라 둘로 나뉘는데 발레리의 표현을 빌면 빛은 “그림자라는 음울한 반쪽을 전제한다” 이것은 리베르의 <호문쿨루스>나 랑, 파브스트의 경우에서 찾아볼 수 있는, 이미지나 장면의 분할을 뜻하지만은 않는다. 그것은 픽의 <새해 전야>에서 주막의 불투명함을 우아한 호텔의 광채와 대립시키며,

무르나우의 <여명>에서 빛나는 도시를 불투명한 갯벌과 대립시키는 편집의 모태가 되기도 하였다. 두 번째로, 두 개의 무한한 힘의 대결은 모든 빛을 일정한 유한성으로 한정시키는 영점을 결정한다. 결국 빛의 속성은 암흑과의 관계를 부정=0으로 포괄한다. 이에 따르면 빛은 강도나 강렬한 질량으로 정의된다. 순간은 (통일성이나 [공간의] 연장적 일부와는 반대로) 암흑과 관련하여 빛의 크기나 정도에 대한 파악의 순간으로 나타난다. 바로 이 때문에 강렬한 운동은 비록 잠재적인 것일지라도 명도의 영도까지의 거리를 나타내는 ‘하강’ 과 불가분의 관계에 있다. ‘하강’의 관념만이 질량의 강렬함이 상승하는 정도를 가늠할 수 있게 해주며 자연의 광선은 그 가장 큰 영광의 순간에도 추락할 뿐 아니라 그러기를 멈추지 않는다. 이러한 하강의 관념은 행동으로 이어져 개별적인 존재들 안에서의 실질적이고 물질적인 하강이 되어야만 한다.

단계로서의 빛(흰색)과 영점(검은색)은 대조 또는 혼합이라는 구체적 관계들 속에 놓인다. 그것은 한 마디로 흰 선과 검은 선들, 빛과 그림자가 만드는 일련의 선들의 대조로 이루어진 모든 것을 가리킨다.

이런 모든 면을 감안할 때 표현주의는 그리피스에 의해 구축된, 그리고 대부분의 소련 변증론자들이 재적용한 유기적 구성의 원칙과 결별한 것처럼 보인다. 게다가 표현주의의 이러한 단절은 프랑스 유파와는 전혀 다른 방식으로 이루어졌다. 그것이 주지시키는 것은 견고함 또는 유동성 속의 운동량에서 나타나는 명석한 기계성이 아니라, 그림자에 의해 찢기거나 안개 속에 파묻혀서 모든 것을 빠져들게 하는 늪과도 같은 어두운 삶이었다. 사물들의 비-유기적인 삶, 유기체의 지혜나 한도를 무시하는 끔찍한 삶, 그것이 전체 자연, 즉 어두움, 불투명해진 빛 ‘루멘 오파카툼’ 속에 버려진 무의식적인 영혼에 대응하는 표현주의의 첫 번째 원칙이었다.

p.99

영화에서의 진정한 색채주의의 선구자는 표현주의였다. 피테는 두 가지 기본 [색]단계인 노랑과 파랑은 두 경우 모두 붉은 기를 띠는 특정한 반사의 양상과 더불어 **강렬화의 운동** 속에서 포착된다고 설명했다. 이러한 [색]단계의 강화는 이 반사에 의해 표현되는 이차적인 힘으로 이어지는 순간과도 같다. 붉은 기를 띠거나 윤기를 갖는 이 반사는 모든 강렬화의 단계들, 즉 강조, 아롱거림, 어른거림, 반짝임, 섬광, 후광, 형광, 야광 등을 모두 거치게 된다.

사실상 피테는 두 색깔(노랑과 파랑)을 강조함으로써 윤기를 더하는 효과를 수반하는 붉은 기의 반사가 그것으로만 만족스럽지는 않았음을 잘 보여주었다. 오히려 그 강조는 독립된 순수한 백열 또는 세계와 그 피조물들을 태워버릴 것 같은 끔찍한 빛의 작열 같은 제3의 색으로서의 생경한 붉은색에서 극을 이룬다. 그것은 마치 한계에 달한 강렬함이 이제 그 자체의 고유한 강조의 극에 이르러 애초에 그것의 시작이었던 무한함의 광채와 만나는 것과 같다.

이 새로운 승고는 프랑스 유파의 그것과는 다르다. 칸트는 승고를 수학적인 것과 역동적인 것,

거대한 것과 강한 것, 엄청난 것과 무형의 것으로 이분하였다. 두 가지가 다 유기적인 것을 분해한다는 속성을 가지고 있는데 하나는 유기적인 것을 넘어서면서, 또 다른 하나는 그것을 깨뜨리면서 분해한다. 수학적 송고에 있어 연장적인 계량의 단위는 너무 심하게 변화하기 때문에 상상력은 그것을 이해하지 못하며, 스스로의 한계에 부딪혀 무화되어버림으로써 우리로 하여금 거대함이나 엄청난을 전체로서 생각하도록 하는 사유능력에 자리를 내준다. 역동적 송고에서는 강도가 우리의 유기적 존재를 마비시키거나 무화시키는 힘으로까지 상승하여 그것을 공포로 몰아치며, 그럼에도 우리로 하여금 우리를 무화시키는 힘보다 우월하다고 느끼도록 하는 사유능력을 야기시키고 사물들의 모든 비유기적인 생명을 지배하는 초-유기적인 정신을 우리 안에서 발견하게 한다: 그에 따라 우리의 정신적 ‘목적지’가 말 그대로 정복될 수 없는 것임을 알게 되면 우리는 더 이상 두려움을 갖지 않게 되는 것이다.

▶ 네 가지 유형의 편집 방식

미국영화: 유기적-능동적이며, 경험적이라기보다 차라리 경험주의적.

소련영화: 변증법적이며 유기적 혹은 물질적.

프랑스영화: 유기성과의 단절에서 드러나는 질적-심리적 편집 방식.

독일영화: 비유기적인 생명을 비심리적인 생명과 이어주는 강렬하고 정신적인 편집 방식.