

영화에 관하여 무료배포판

본 서적은 기출간된 <영화에 관하여>의
일부내용을 삭제하여 무료 배포용
PDF파일로 제작한 것입니다.

영화에 관하여 무료배포판

발행 | 2025년 11월 30일

저자 | 금진

펴낸이 |

펴낸곳 |

출판사등록 |

주소 |

전화 |

이메일 |

ISBN |

© 금진 2025

본 책은 저작자의 지적 재산으로서 무단 전재와 복제를 금합니다.

영화에 관하여

나는 칸트와 헤겔의 철학을 버린 후로는 항상 분석에 의해서 철학적 문제들의 해답을 찾아왔다. 나는 분석에 반대되는 경향이 현대에 있음에도 불구하고 오직 분석에 의해서만 철학의 진보가 가능하다고 여전히 굳게 믿고 있다 - 버트런드 러셀

목 차

(취소선 항목은 본 배포판에는 포함되지 않은
항목입니다)

서문

1장 PRINCIPIA CINEMATICA

1. 예술에 있어서의 정의(定義)와 형이상학 문제에 관하여
2. 예술이란 무엇인가?
3. 영화란 무엇인가?
4. 프레임 기반의 실상(實像) 체계론

2장 나의 영화창작술에 관하여

1. 2류 예술로서의 영화
2. 아마추어리즘 매니페스토
3. 상상력론 - 관객의 상상력을 자극하라
4. 생활영화시스템 원론
5. 생활영화시스템의 실증 모델 1 : 호메로스 모델

3장 그 밖의 단편들

1. 예술가의 사명에 대하여
2. 예술을 위한 모순론
3. 에릭 로베르의 녹색광선과 상징주의 영화 작법
4. 안드레이 타르코프스키의 예술론에 대한 비판
5. 영화 별점평에 대한 비판
6. 네 평론가들의 별점평 토론에 대한 비판
7. 예술작품에서 창작자 본안의 이야기를 하는 방법

8. 다큐멘터리 영화는 진실을 보여주는가?

9. 자유에 관하여

저자소개

일러두기

1. 서적, 논문, 그리고 영화, 기타 예술작품 등의 명칭은 모두 홑화살괄호 안에 넣어 표기했습니다.
2. 참고문헌의 표기는 <IEEE Citation Reference>의 준칙을 수정하여 약식화한 방법을 사용했습니다. 통상적으로 예술 분야의 서적에서 사용되지 않는 방식이지만 서술의 편의를 위해 채택한 것이니 널리 양해 바랍니다.

서문

제 영화 예술 활동은 세계와 자아에 대한 하나의 체계적인 연구 활동입니다. 이 책은 영화 작품과 더불어 이 연구의 또 하나의 축으로서 기능합니다. 즉, 작품과 책이 서로를 보완하며 서로를 발전시키는 변증법적인 체계를 갖는 것입니다. 여기서 작품 활동을 통한 제 경험들은 이론화되어 책으로 기록되고 책의 이론은 다시 작품으로 실증됩니다.

이 책은 저의 정신적 스승 두 분, 철학자 버트런드 러셀과 시인 호메로스의 영향을 강하게 받아 쓰여졌습니다. 형식적으로 저는 러셀의 ‘분석철학적’ 방법론을 거의 그대로 차용하여 사고하였습니다. 내용적으로는 호메로스의 ‘세계와 인간’에 대한 원초적인 순수함과 강인함을 이상향으로 삼아 정립된 예술관을 기초로 합니다.

특별히 이번 판에서 중점을 둔 한가지는 영화계의 부실함을 가감없이 드러내 보이는 것입니다. 역사적으로 영화처럼 그리 오래되지 않은 새로운 판에는 언제나 분수에 걸맞지 않은 엉성한 이들이 권위를 갖게 되는 불합리가 있어 왔습니다. 영화라는 예술의 근본적인 도약을 위해서는 이렇게 엉성하게 형성된 기존의 권위를 깨뜨

리고 새로운 피를 수혈할 필요가 있습니다.

이 책이 쓰여지기까지 여러 고마운 분들의 도움이 있었습니다. 먼저 연구를 위해 필요한 경제적 지원과 더불어 용기와 희망의 덕담을 잊지 않으셨던 변호사 오윤덕님께 감사의 말씀을 드립니다. 오윤덕님의 미래세대를 위한 헌신의 정신과 선한 영향력에 대한 희망을 저도 본받도록 하겠습니다. 이 책의 몇 개의 글은 제 친구 K양으로부터 모티브를 받아 쓰여진 것입니다. K양의 예술세계에 크나큰 성취가 함께 하길 기원합니다.

미처 해결되지 못한 채 이 책에 남아 있을 수 밖에 없었던 부족함들은 모두 저의 성실함과 지적 능력의 부족 탓입니다. 앞으로 판이 개정될수록 보다 완벽한 책이 될 것임을 약속드립니다.

2025년 2월

1장 PRINCIPIA CINEMATICA

1. 예술에 있어서의 정의(定義)와 형이상학 문제에 관하여

통상 예술가들은 정작 ‘예술’이 무엇인지 명확히 하는 작업에 대하여는 관심이 없어 보이는데, 즉 예술이란 개념의 정의(定義)를 소홀하게 취급하는 경우가 대부분이다. 다시 말해 예술을 분명하게 모르고 예술을 하는 예술가, 영화를 분명하게 모르고 영화를 만드는 영화창작자¹⁾가 태반인 것이다. 그러나 정의의 작업은 추상적 개념을 명확하게 일반화한다는 측면에서 어찌 보면 개별적 예술작품을 만드는 일보다 더욱 중요한 작업이다.

이른바 ‘위대한 영상시인’이라 불리는 안드레이 타르코프스키 감독은 그의 저서 〈봉인된 시간〉에서 특유의 ‘신적(神的) 예술론’을 펼치고 있는데, 이런 그도 정작 이 책에서 예술 자체에 대한 정의의 문제는 생략하고 넘어가 버리는 태만함을 보여준다 [1]. 나름 거장이라 불리는 사람의 수준이 이 정도니 평범한 영화창작자들의 수준은 불을 보듯 뻔한 것이다.

1) 내가 이 책에서 말하는 ‘영화창작자’라함은 오직 ‘영화감독’만을 의미하는 것이다. 감독이 각본가를 겸하는 것이 창작자라는 이상에 부합하므로 보다 바람직하겠지만 꼭 각본을 쓰지 않더라도 영화창작자로서 인정되는 것에 문제는 없다. 나는 여기서 영화감독이 가지는 ‘최종승인권’ 내지는 ‘최종결정권’을 영화창작자의 핵심요건으로 보는 것이다.

‘엄밀한 언어적 개념 인식’이라는 측면에서 예술가들은 대개 놀라울 만치 부실한 면을 보여주는데, 이는 예술작품이 단지 디오니소스적 감상에 취해 만들어지는 것이라는 오해에서 비롯되는 점이 큰 것 같다.²⁾ 하지만 이는 말 그대로 오해이며 아폴론적 정제를 할 수 있는 자질이, 탁월한 예술가들에게는 필수인 것이다.³⁾ 말하자면 **‘모든 것을 갖추지 못한 적당한 자들이 발발일**

-
- 2) 이를 두고 상당수 예술가들은 ‘언어를 의심하고 개념으로 사유하는 것을 불신한다 [7]’는 식의 마치 선불교 사상이 연상되는 멋들어진 변명을 늘어놓고는 하는데, 무엇을 잘 알지만 그것을 안하는 것과 알지 못해서 안하는 것 사이에는 천지의 차이가 있는 것이다. 아울러 휴머니즘은 곧 ‘인간적’임을 말하는 것이고 동물과 구분되는 인간적임은 곧 ‘언어를 이해하고 사용하고 언어로서 살아감’을 의미한다는 관점에서 [9], 언어적 정제 작업은 예술에 있어서 매우 중요한 것이기도 하다.
- 3) 이 점에서 고대 그리스 비극을 디오니소스적 기질의 분출로서의 열망을 아폴론적 성향이 승화시키는 것이라 본 니체의 견해는 시사하는 바가 크다 [2]. 철학자 버트런드 러셀 역시 그리스 정신을 질서 정연하고 합리적인 면(아폴론적인 요소일 것이다)과 마구 날뛰는 본능적인 다른 면(디오니소스적 요소일 것이다)으로 구분지은 후, 전자에 철학과 예술, 그리고 과학을, 후자에 원시적 종교를 배치하고 있다 [2]. 사실 여기서 러셀이 예술을 아폴론적인 것에 의문의 여지 없이 확고히 배치한 점이 특이할만한 점인데(엄밀히 말하자면 예술은 아폴론적이기도하고 디오니소스적이기도 한 중간쯤의 무엇이 아닐까?), 러셀의 이 같은 입장은 ‘종교’에 대비한 예술이라는 상대적인 측면과 호메로스의 서사시들이 가지는 절제적 특성을 고려했다고 보아야 할 것이다. 러셀의 이 같은 입장은 본서의 ‘예술가의 사명에 대하여’란 글에서 예술과 종교의 관계에 대하

장소가 위대한 예술가의 전당에는 마련되어 있지 않다’.

그동안 얼마나 많은 ‘진지한’ 영화학자들이 형이상학의 안개로 영화라는 실체를 유령으로 만들어 왔는가? 나는 이 책에서 ‘최소한의 분명한 것’들을 추구하는 분석철학(Analytic Philosophy)의 정신⁴⁾을 바탕으로 이 같은 안개를 모두 걷어내어 영화학을 가급적 정밀한 과학의 형태로 제시하여 창작자들에게 도움이 되는 학문으로 만드는 작업을 시작하려 한다.⁵⁾ 이를 위해 ‘정의’는 작업의 기초적인(fundamental) 첫 단계로서 매우 중요한 것이다.

이제 진정한 정의와 헛갈릴 수 있는 몇 가지 유사-정의의 사례들을 살펴보도록 하자.

~~*

여 논한 나의 주장과 약간의 차이가 있다.

- 4) 구체적으로 나는 철학자 버트런드 러셀의 철학적 방법론을 거의 그대로 사용하였다. 이에 대해서는 그의 저서 〈서양철학사 (하)〉 31장과 〈나는 이렇게 철학을 하였다〉 전체를 참고하라 [3], [10].
- 5) 특히 이 책의 첫 번째 장인 ‘Principia Cinematica’ 전체는 이 같은 취지를 분명히 의식하면서 영화학의 기초를 튼튼히 세우려는 목적에서 쓰여진 것이다. 참고로 이 이름은 버트런드 러셀의 저서 ‘Principia Mathematica’를 오마주한 것임을 밝혀둔다.

- a. 예술은 자기 자신과 이 세상에 삶과 인간 존재의 의미를 설명하려는 것 [1]
- b. 영화란 인간의 영혼을 담는 매개물이다.
- c. 문학은 삶이다.

내가 이 책에서 사용하는 정의의 용법은 ‘P는 Q이다’ 형식의 명제로 제시되어야 함을 원칙으로 한다.⁶⁾ 그리고 적합한 정의는 주어부인 P와 술어부인 Q가 동치여야만 한다. 따라서 위 세 가지 사례 모두는 주어부와 술어부가 동치가 아니므로 정의에 해당될 수 없다. 아울러 a는 단순히 예술의 중요한 기능 한 가지를 설명하고 있을 뿐이라는 점, b는 ‘영혼’이라는 경험적으로 진리값 검증이 불가능한 용어가 사용되었다는 점에서 추가적인 문제를 가지고 있다.

그리고 내가 이 책에서 제시하는 정의들은 모두 철학자 A. J. 에이어가 말한 규약적(conventional)정의이므로 경험적 사실에 관한 진술과 혼동해서는 안된다는 점도 밝혀둔다 [5].⁷⁾ 이와 관련

6) 명제이므로 진리값 판별이 가능한 진술이어야 함은 물론이다 [4].

7) 규약적 정의에 대한 구체적 사례로 화씨 온도계로 온도를 재고 그 결과를 섭씨로 이전시킬 수 있듯이 유클리드 기하학의 가정 아래 행해진 측정이 다시 비유클리드적 측정으로 바뀔 수 있다는 것을 들 수 있다 [6].

하여 분석 미학자 노엘 캐럴은 그의 비평철학에 대해 논하면서 예술의 범주화 작업⁸⁾을 하는데, 종래의 관습적인 사례들에 지나치게 의존하여 이것들을 기준으로 삼는 경향을 보인다 [8]. 나는 그의 ‘귀납적’ 연구 태도가 과하다고 보며 정의의 문제는 규약적인 것이므로 마치 수학에서의 공리를 제시하듯 어느 정도는 경험적 사실들의 구속에서 해방될 필요가 있다고 본다.

8) 이를테면 레오나르도 다빈치의 〈최후의 만찬〉을 종교화로 분류할 것인지 정물화로 분류할 것인지의 문제이다 [8].

참고문헌

- [1] 안드레이 타르코프스키 , 김창우 역, 봉인된 시간, 분도출판사, 1991
- [2] 버트런드 러셀, 이명숙, 객강제 역, 서양의 지혜, 서광사, 1990
- [3] 버트런드 러셀, 최민홍 역, 서양철학사 (하), 집문당, 2008
- [4] 어빙 코피 외 1인, 박만준 외 2인 역, 논리학입문 제10판, 경문사, 2000
- [5] 알프레드 J. 에이어, 송하석 역, 언어 논리 진리, 나남, 2010
- [6] 한스 라이헨바하, 이정우 역, 시간과 공간의 철학, 서광사, 1986
- [7] 한병철, 한충수 역, 선불교의 철학, 이학사, 2017
- [8] 노엘 캐럴, 이해완 역, 비평철학, 북코리아, 2015
- [9] 이마미치 도마노부, 이영미 역, 단테 신곡 강의, 교유서가, 2022
- [10] 버트런드 러셀, 객강제 역, 나는 이렇게 철학을 하였다, 서광사, 2008

2. 예술이란 무엇인가?

예술이란 무엇인가? 이 난해한 문제에 대한 답을 구하기 위하여 어떠한 연역적인 정의를 꾸미려 한다면 도리어 답으로부터 멀어지게 된다. 따라서 이 문제는 경험주의적으로 접근하여 그 답을 찾는 편이 좋은 것이다. 이것은 우리가 익히 예술이라고 알고 있는 복수의 사례들에 존재하는 공통점을 추출하여 그것으로부터 예술의 보편적 정의를 도출하는 작업이다. 그런데 이 작업을 위해 해결해야 할 선결 과제가 있다. 바로 ‘예술은 인간의 존재에 앞서는가?’가 그것이다. 다시 말해서 ‘예술은 인간이 없어도 존재할 수 있는가?’란 질문에 대한 답을 먼저 구해야 한다.

예술은 인간의 존재에 선행하는가? 쉽게 말해 이것은 코끼리가 코에 붓을 매달고 그린 그림을 예술로 볼 수 있는지, 풍수의 작용으로 우연히 생성된 거북이 모양의 바위를 조각 예술로 볼 수 있는지의 문제이다. 논리학의 규칙인 동일률, 모순율, 배중률이거나 물리학적 원리인 중력의 법칙은 인간의 존재를 전제로 하지 않는다. 인류가 멸종한 우주공간에서도 이들 규칙과 원리는 문제 없이 성립하며 존재하는 것이다. 반면 예술은 사상이나 감정과 같은 인간의 정신적 작용과 긴밀히 결부된 것이고, 아래에서 살펴볼 바와 같이 인간 존재의 선행을 전제하는 예술의 정의가 개별적 예술작품의 사례를 종합적으로 잘 설명한다는 측면에서 ‘예술은 인간의 존재에 선행하지 않는다’고 보아야 할 것 같다.

이제 우리는 예술을 인간의 존재와 결부시켜 이해할 수 있게 되었으니 일단 예술의 정의를 살피고 이야기를 계속해보자. 나는 예술을 ‘인간⁹⁾이 가-세계¹⁰⁾ (假-世界 ; para-universe¹¹⁾)의 담

9) 나의 정의를 미래지향적(?)으로 개선한다면 이 부분을 ‘인간 혹은 인간과 유사한 지성체’라고 바꾸어야 할 것이다. 하지만 나는 ‘인간과 유사한 지성체’와 우리가 조우하기에는 아직 이르다는 생각에 ‘인간’만을 정의에 포함시켰다. 여기서 ‘생성 인공지능(Generative AI)’이 인간과 유사한 지성체가 아니냐는 의문이 들 수 있다. 하지만 이들의 구현 메커니즘인 광의의 트랜스포머(transformer)모델은 넓게 보아 단일 퍼셉트론(perceptron)을 계층적으로 누적한 인공신경망(ANN)의 아형에 불과하며 [13], 인간의 두뇌의 일부 메커니즘을 모방한 인공신경망을 인간과 유사한 지성체로 보기에는 무리가 있다 (관련된 문헌으로 카네기멜론대 톰 미첼 교수가 쓴 〈Machine Learning〉의 챕터4를 참고할 것 [15]). 따라서 생성 인공지능을 인간이 활용하여 창작을 한 경우에는 인간의 관여도에 따라 핵심적인 지휘(direction)가 인간에 의해 이루어졌다면 예술로 볼 수 있고, 사실상 인공지능의 자율에 따라 창작이 된 것이라면 나의 정의에 따라 아예 예술작품으로 볼 수 없는 것이다. 참고로 위에서 나는, 인공지능에 대한 평가 작업의 기초를 그것의 구현 원리에서 찾았지만 일종의 행동주의(심리학적인 의미의) 관점에서 평가 작업을 할 수도 있을 것이다. 이것이 바로 ‘튜링 테스트’로 대표되는 방식인데, 이에 따르자면 생성 인공지능의 인간 유사성은 긍정될 수도 있다 (관련된 문헌으로 〈앨런 튜링 지능에 관하여〉의 ‘계산기계와 지능’이란 제목의 논문을 참고할 것 [14]). 하지만 나는 이 같은 행동주의 관점하에서도 인간 유사성이 쉽사리 인정되기는 어렵다고 보는데, ‘인간의 지성’이 갖는 다차원적인 의미와 행동주의적 판단 척도가 갖는 단순성을 근거로 한다. 여하튼 이것은 광범위한 학제간 연구

지자를 축조하는 것¹²⁾이라고 정의한다.¹³⁾ 그리고 여기서의 ‘가-세계’를 나는 ‘인간의 의지에 의해 정신 속에 존재하게 되는 관

가 필요한 난해한 주제이므로 이 책의 범위를 넘어선다.
따라서 이 정도로 정리해두는 것이 좋겠다.

- 10) ‘가-세계’는 내가 제안하는 신조어인데, ‘가상세계’란 용어는 가상현실 기술과 관계되는 ‘Virtual Reality’ 혹은 ‘Virtual World’와 혼동될 여지가 있어서 ‘가-세계’란 용어를 채택하였다. 참고로 가-세계의 대안어로서 ‘모형(model)’도 고려하였지만, 이는 자연과학과 사회과학 전반에 걸쳐 지나치게 널리 사용되는 일반적인 용어라 기각하였다.
- 11) ‘가-세계’의 영어 번역어로 나는 ‘para-universe’를 제안하는데 여기서 para는 고대 그리스어 기원의 접두어로서의 ‘alongside’ 혹은 ‘beyond’의 의미로 사용한 것이다 (para의 사전적 의미에 대해서는 Merriam-Webster Dictionary를 참조할 것 [16]). 이 중 예술이 현실 세계를 뛰어넘는 것이 이상적이라는 취지에서 para의 의미에 beyond가 함축되어 있다는 점이 의미심장하다. 아울러 ‘pseudo-universe’도 대체 번역어로서 제안될 여지가 있지만 이는 ‘pseudo’가 부정적인 뉘앙스를 가진다는 점에서 문제가 있다.
- 12) ‘축조한다는 행위’는 아리스토텔레스가 〈시학〉에서 말하는 미메시스(mimesis)와 꼭 같지는 않고 오히려 이것을 포함하는 넓은 개념이다.
- 13) 여기서 ‘타인에게 감동이나 사상을 전달함’과 같은 축조의 목적은 불문한다. 다시 말해 예술 창작은 창작자 본인 외의 어떠한 예술 수용자를 전제하지 않고도 가능한 것이다. 따라서 누구에게도 보여주지 않을 목적으로 오직 신에 대한 경외감의 표현으로서 작품을 창작하는 것도 예술의 나머지 정의를 충족시킨다면 충분히 예술에 해당될 수 있는 것이다.

념으로서, 그 관념의 내용이 최소한의 체계적 구조를 가진 세계¹⁴⁾와 유사한 모습을 띄며 주관적인¹⁵⁾ 것' 이라고 정의한다.¹⁶⁾ 아울러 '답지자' 그 자체는 '예술작품'이 되는데 그 형상이 유형인지 무형인지는 불문한다.¹⁷⁾

이제 나의 정의를 보다 명료하게 이해하기 위해 몇 가지 사례들

-
- 14) 여기서 세계는 고전 물리학에서의 사물과 사건이 존재할 수 있는 시공간을 의미한다.
- 15) 여기서 주관적이라함은 관념의 내용인 세계가 주관적인 진리나 진실을 향한다는 의미이며 그 판단은 '창작자'를 기준으로 한다. 따라서 유클리드 기하학을 작도한 그림은 예술이 아니다. 이는 이 그림이 단순히 수학에 속하기 때문이 아니라 유클리드 기하학을 작도한 그림은 창작자가 객관적인 진리를 향하며 기하의 세계를 묘사하고 있는 것이기 때문이다. 다만 여기서는 단순히 '향하고 있는 것'으로 족하므로 유클리드 기하학이 현실 세계와 일치하는지 여부와 관련된 진리값은 불문한다 (실제로 현실 세계가 유클리드 기하학적인지 비유클리드 기하학적인지는 알 수 없다는 것이 정설이다 [12]).
- 16) 일단 나는 '의지, 관념, 정신' 이라는 용어들을 버트런드 러셀의 심리철학에서 사용되는 각각의 용어의 의미에 따랐다 [1]. 여기서 '가-세계'라는 개념은 형이상학이 아닌 심리과학적인 것이며, 따라서 이를 전통적인 심리학은 물론이고, 신경과학(neuroscience)이나 인지과학(cognitive science) 등을 이용해 다양한 차원에서 적극적으로(심리학에서 생물학적, 그리고 화학적과 물리학적에 이르기까지) 묘사하고 정의하는 것도 가능할 것이다. 이러한 새로운 방식의 인식론과 관련한 일반론으로서 신경철학자 패트리샤 처칠랜드의 연구를 참고할만 하다 [4].
- 17) 물론 예술 그 자체는 개념의 하나이므로 무형이 된다.

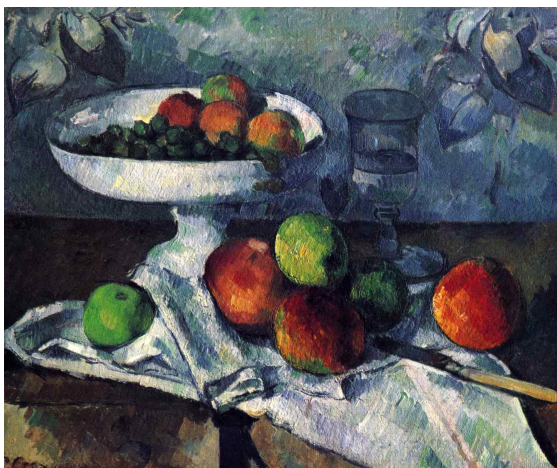
을 검토해보자.

아래는 위대한 시인 호메로스가 쓴 〈일리아스〉의 한 구절이다.

크로노스의 강력한 두 아들은 서로 다른 것을 꺾으며 인간들에게, 영웅들에게 이토록 참담한 고통을 마련해나가고 있었다.
제우스야 물론 발 빠른 아킬레우스에게 영예를 내리고자,
트로이아인들과 헥토르가 승리하기를 원하였으나, 아카이아인들의 군대가 일리오스를 앞에 두고 모조리 죽어 나가는 것을 바란 것은 아니었으니, 그저 테티스와 그녀의 심지 굳은 아들에게 영예를 내리려던 것이었다 [2].

여기서 고대 그리스 신화 속의 신 ‘제우스’가 등장하는 모습을 엿볼 수 있는데 이렇게 본 작품은 작자인 호메로스가 상상하여 창조한 그리스 신화 속의 신과 영웅들이 등장하는 ‘가-세계’를 담고 있다. 따라서 〈일리아스〉는 예술임에 의문이 없다. 이렇게 문학이나 영화 작품 속의 서사는 가-세계의 가장 분명하고도 이해하기 쉬운 예시 중 하나이다.

다음은 폴 세잔의 회화 작품이다.¹⁸⁾



이 작품은 두 종류의 서로 다른 가-세계를 담지하고 있는데¹⁹⁾, 첫째의 가-세계는 그림에 시각적으로 묘사된 그대로의 세계이다. 이 세계는 현실 세계속의 사과를 비롯한 정물들을 그림으로 모방함으로써 축조되어진다.²⁰⁾ 또 다른 가-세계는 일종의 ‘형이상

18) 본 작품의 고해상도 컬러사진은 dayzart.com ⇨ 사진과 그림 ⇨ ‘책 〈영화에 관하여〉 참고자료 -- 세잔의 사과 그림’ 게시물에서 확인 가능하다.

19) 이처럼 하나의 작품이 여러 개의 ‘가-세계’를 담지할 수 있다는 것은 작품의 탁월함과 해당 예술가가 가진 높은 인식수준에 대한 유력한 징후가 된다.

20) 여기서 현실세계 그대로의 모방이므로 이것이 가-세계가 아닌 진-세계가 되는 것이 아닌가 하는 의문이 제기될 수 있다. 하지만 완전히 동일한 두 사물이 존재하는 것은 논

학적 가-세계'이다.²¹⁾ 세잔은 이 그림을 통해 입체감과 색채의 관계를 표현하려고 의도한 것인데, 밝은 색채를 희생시키지 않으면서도 깊이감을 살리고, 동시에 깊이감을 희생시키지 않으면서도 질서 있는 사물의 배치를 구현하려고 시도한다 [3]. 즉, 세잔이 이 작품을 그리면서 인식한 것은 사물들의 이면에 있는 '색'과 '원근'으로만 구성된 단순화된 추상의 세계이다. 이처럼 회화 작품 역시 손쉽게 그것이 담지하고있는 가-세계가 드러나는 대표적인 예술에 해당된다.

다음은 해명하기 조금은 까다로운 두 가지 극단적인 사례를 살펴보자. 바로 즉흥적인 '프리 재즈(free jazz)' 연주와 사기꾼이 피해자를 속이기 위해 행하는 연기의 사례이다. 두 사례를 살피기에 앞서서 먼저 통상적인 음악과 연기의 경우를 먼저 검토해보자.

음악 작곡 행위는 소리라는 요소를 재료로 하여 대단한 체계성을 지닌 '음악'이라는 구조물을 축조한다는 점에서 예술임에 의문이 여지가 없다.²²⁾ 반면 연주자의 연주행위, 지휘자의 지휘 행

리학적 세계에서만 가능한 일이지 경험적 세계에서는 불가능하다는 점, 그리고 가-세계의 정의상 가-세계는 무형의 정신작용이므로 물질적인 현실세계와 동일할 일이 애당초 없다는 점에 비추어 잘못된 의문이다.

21) 여기서 형이상학적이란 것은 가-세계의 내용이 형이상학적이라는 의미임에 주의하자. 가-세계의 형식, 다시 말해 가-세계가 축조된다는 사건이 발생하는 폴 세잔의 머릿속의 현상은 여전히 심리학적인 것이다.

위, 가수가 노래를 부르는 행위는 애매한 구석이 있는데, 이들의 행위는 이미 작곡으로 형성된 가-세계의 현출을 ‘해석’이라는 형태로 단순히 돕거나 보조하는 것에 그치기 때문이다. 따라서 원칙적으로는 개별적 행위자의 구체적 행위들을 일일이 검토하여 기능(technical skill)과 예술 사이의 연속적인 층위 중에서 정확히 어디에 해당하는지를 분석할 필요가 있겠다. 그러나 나는 사회 통념과는 다르게 일반적으로 이들의 행위들은 예술보다는 기능으로 분류하는 것이 바람직하다고 본다.²³⁾ ‘해석’을 가-세계의 축조 행위로 간주하는 것은 지나친 비약이며 특히 노래, 연주와 같은 행위는 아무래도 정신적인 창조의 결과라기보다는 신체적인 숙달의 결과라고 보는 것이 옳기 때문이다. 개별적인 배우들이 각본에 따라 하는 연기 역시 기능과 예술의 연속적인 층위 안을 오가게 되는데, 위와 같은 취지에서 나는 연기도 예술이라기보다는 기능에 더 가까운 것이라 생각한다.²⁴⁾

-
- 22) 음악의 체계성에 대해 선뜻 이해가 가지 않는다면 수학자 피타고라스가 만든 ‘피타고라스 음률’에 대해 떠올려보라!
- 23) 나의 이 같은 판단은 예술가가 가지는 ‘사명’과도 관계가 있다. 이에 대하여 본서의 ‘예술가의 사명’ 글을 참고하라.
- 24) 단, 자유롭게 즉흥적으로 연기하는 즉흥극 속의 배우는 사실상 각본가의 역할을 하는 것이므로 예술행위를 하는 예술가라고 보아야 할 것이다. 한편 아리스토텔레스는 그의 저서 <시학>에서 주로 시인을 일컫는 ‘모방자’에 배우를 포함시키는데, 이점에 대해 단국대 천병희 교수는 ‘소포클레스 이전까지만 해도 시인 자신이 주연 배우, 연출가, 안무가 등을 모두 도맡아 했다는 점을 고려해야 할

그렇다면 다시 본래의 극단적인 두 사례로 돌아가 살펴보자. 프리 재즈의 경우는 연주자가 연주와 동시에 즉흥적인 작곡을 한다고 볼 수 있는데 이것은 일종의 무질서한 세계를 창조하는 것이며 이 세계는 내용적으로는 무질서하지만 연주자의 ‘세계를 창조한다’는 의식이 최소한의 체계성은 담보시킨다는 의미에서 가-세계를 창조했다고 볼 수 있는 경우이다. 따라서 프리 재즈는 예술에 해당된다.²⁵⁾

것이다’라고 설명한다 [11]. 그러나 같은 책 3장의 ‘(배우인) 모방자들로 하여금 모든 것을 실연하게 할 수도 있다 [11]’는 구절을 감안한다면 아리스토텔레스는 여기서 분명히 시인과 별개의 독립된 배우를 가정하고 있으며 배우를 서술체와 동급의 ‘모방 양식’으로 낮추어 보고 있음을 알 수 있다. 따라서 천병희 교수의 위 설명은 정확한 것이라 보기 어려우며, 아울러 아리스토텔레스가 비록 모방자에 배우를 넣기는 하였지만 그 역시 내 주장과 동일하게 연기 행위가 갖는 예술성에 대해서는 낮게 평가했다고 볼 수 있을 것이다 (여기서 아리스토텔레스의 모방자가 꼭 예술가와 동일한 것은 아니며 그것의 판단이 행위자의 객관적 ‘모방 행위’만을 기준으로 이루어짐을 알 수 있을 것이다).

- 25) 반면 음악에 대해 전혀 모르는 문외한이 피아노를 기본 내키는대로 두들기는 행위는 어린아이들이 우는 행위나 기분이 좋아 소리를 지르는 행위와 같이 단순한 감정의 표출에 지나지 않는다. 따라서 예술이 아니다. 이와 관련하여 플라톤이 그의 저서 <법률>에서 밝힌 ‘가사 없는 음악(psile mousike)’에 대한 평가가 사뭇 재미있다. 그는 이 같은 음악은 막연한 감정을 표현할 뿐 성격을 표현하지는 못하므로 ‘짐승의 소리’에 불과하다고 말한다 [11].

반면 사기꾼이 피해자를 속이기 위하여 행하는 연기 행위는 예술이 될 수 없는데, 이 때의 사기꾼의 의식 상태는 별개의 가-세계를 만든다는 것보다는 단순히 피해자를 속이기 위한 거짓말을 한다는 것에 더 가깝기 때문이다.

또 다른 재미있는 사례로 체스와 바둑과 같은 보드게임이 있다. 바둑기사 이세돌은 알파고와의 대전에서 패배한 이후로 바둑의 예술성이 퇴색되었다는 취지로 말한 바 있는데, 인간이 두는 바둑이 예술이 될 수 있을까? 바둑은 형식논리학의 법칙, 공리, 추리규칙, 정리 등을 내재한 고유의 룰(rule)로 이루어진 체계를 가지고 있다 [6]. 그리고 대전을 하는 두 명의 바둑기사는 이러한 바둑의 체계에 기반하여 전장을 ‘상징적’으로 묘사하고 있는 가-세계를 창조한다고 볼 수 있으므로 바둑은 충분히 예술이라 평가될 수 있는 것이다.²⁶⁾ 체스 역시 유사한 이유로 예술에 해당한다.²⁷⁾

즉 플라톤은 나름의 체계적인 작곡이 이루어진 연주곡조차도 예술로 인정하지 않는 셈이니 그에게 있어서 프리재즈는 어린아이들의 울음소리와 별반 다르지 않을 것이다. 플라톤의 이 같은 엄격한 자세는 그의 이데아론에 따른 예술 전체에 대한 부정적 관점, 그리고 그의 윤리 및 정치관에서 비롯된 바가 큰 것 같다.

- 26) 바둑기사는 앞서의 음악연주자나 배우와 달리 바둑의 룰을 단순히 해석하는 수준을 넘어서 아직 창조되지 않은 채 잠재성만을 보유한 바둑의 룰을 이용하여 가-세계를 실제로 창조한 예술가라고 보아야 한다.
- 27) 물론 바둑과 체스는 ‘마인드 스포츠’로도 분류될 수 있다. 이렇게 예술이란 범주는 배타적이지 않으므로 무언가

다음으로 손동작을 통하여 의사소통을 하는 수화가 행위 예술에 해당되는지 살펴보자. 수화에서의 각각의 ‘손동작’은 사실상 발화에서의 개별적인 낱말에 상응하는 ‘기호’가 된다. 따라서 일반적인 수화 행위는 통상의 발화를 통한 대화 행위와 대등한 것으로서 예술이라 볼 수 없다.²⁸⁾

도로교통 표지판의 그림, 예를 들면 사람이 건널목을 건너는 모습의 형상이 예술이 될 수 있을까? 이 같은 픽토그램들은 특정한 의미를 ‘직접적’으로 지시하는 사실상의 기호이므로 언어의 기술(description) 기능²⁹⁾의 시현에 다름 아니다. 따라서 표지판의 그림은 원칙적으로 예술이 아니다. 그러나 어떤 이가 도로교통 표지판 여러 개를 콜라주하여 체계적인 미를 형상화하려고 시도했다면, 이것은 시각적 ‘미(美)’라는 최소한의 체계를 갖춘 가-세계로 볼 수 있을 것이다. 따라서 이 경우에는 예술이 된다.

그렇다면 경찰이 배포한 현상 수배범의 몽타주 그림은 어떠한가? 이것은 수배범의 얼굴이라는 현실 세계의 대상을 선으로 모

가 예술임과 동시에 다른 범주에 속하는 것이 얼마든지 가능하다. 이를테면 플라톤의 대화편들, 사르트르의 소설 작품들은 모두 철학임에 동시에 예술에도 속하게 된다.

28) 참고로 홍상수 감독의 〈소설가의 영화〉를 보면 수화에 관한 장면이 등장하는데, 이 작품에서는 수화의 이 같은 ‘기호성’에 대해 엄밀히 인식하지 못하여 수화의 신체행위에 어긋난 의미를 부여한 실수가 존재한다.

29) 여기서 기술(description)이라함은 버트런드 러셀의 언어철학에서의 그것이다 [10].

사하여 가-세계를 축조한 것으로서 통상적인 회화 작품들과 본질적으로 다를 바 없으므로 예술이다. 다만 여기서 ‘범죄자 검거’라는 ‘대단히’ 실용적인 작품의 목적이 우리를 혼란스럽게 만들 수도 있겠지만 내가 정의한 예술은 그 작품의 ‘사용 목적’을 불문한다는 점에서 위 몽타주 그림이 예술작품이 되는 것에 아무런 장애가 없다. 조선시대의 많은 백자 도자기들도 당대에는 지극히 실용적인 목적으로 사용되었다는 점을 고려한다면 사실 몽타주 그림 역시 예술이 되지 못할 이유는 없는 것이다.³⁰⁾

예술의 정의가 만들어졌으니 이제 우리는 좋은 예술이란 무엇인지에 대한 답도 구할 수 있을 것이다. 좋은 예술이란 과연 무엇일까?

예술에 있어서의 ‘ 좋음(good)’³¹⁾에는 예술의 정의에서 직접 도출되는 ‘내재적 좋음’이 있고, 예술의 정의에서 간접적으로 흘러나오는 ‘외재적 좋음’이 있다. 먼저 내재적 좋음이란 가-세계 자체의 좋음이다. 즉, 이것은 가-세계의 구조와 체계라는 ‘형식의

30) 참고로 백자 도자기에서는 도자기 자체의 미려함과 같은 ‘미적인 아름다움의 체계’가 가-세계의 성립 조건이 되는 것이다.

31) 여기서의 ‘ 좋음’이 대중에 널리 퍼져있는 통속적인 도덕이나 윤리관과 꼭 같은 것은 아님에 주의해야 한다. 오히려 내가 말하는 ‘ 좋음’과 ‘ 좋지 않음’은 아리스토텔레스가 말한 ‘arete’와 ‘kakia’에 가까운데 이것들은 사물이 그 고유한 기능을 잘 발휘하는 상태와 그렇지 못한 상태를 의미한다 [11].

우수함'을 뜻한다. 따라서 아리스토텔레스가 우수한 문학의 특성으로 든 플롯의 통일성, 필연성, 개연성 등의 요소들은 모두 이 내재적 좋음을 의미하는 것³²⁾이다 [5].

반면 외재적 좋음은 예술작품과 예술 수용자 사이의 '관계'에 소재하는 것으로서 작품이 수용자에게 '어떤(what) 좋은 영향을 얼마나 크게(how much) 미치는가?'를 평가함으로써 측정될 수 있을 것이다. 여기서 '어떤 좋은 영향' 부분을 나눈 '주제적 좋음'이라고 부르겠으며 이는 사실상 철학 내지는 윤리학적인 문제가 되고, '얼마나 크게' 부분을 나눈 '수단적 좋음'이라고 부르겠으며 이는 예술의 수단에 있어서의 방법론적인 문제가 된다.

다음은 니체의 〈인간적인 너무나 인간적인〉에 나오는 한 구절이다³³⁾.

왜 학자³⁴⁾는 예술가보다 고귀한가 — 학문은 시 문학보다 한층 고귀한 천성을 지닌 인간을 요구한다. 그들은 보다 단순하며, 야

32) 이 내재적 좋음은 일종의 '구조미'라고 본다면 유미주의가 말하는 미(美) 그 자체는 아니지만 그것의 한가지 중요한 요소라고 말할 수 있겠다.

33) 2권, 206번째 아포리즘.

34) 여기서 학자는 철학자와 자연 과학자 모두가 해당될 수 있다.

심이 적고, 소극적이고, 조용하고, 사후의 명성에 그토록 연연하지 않으며, 또한 여러 사람의 눈으로 보면 도무지 것처럼 자기를 희생할 필요가 없을 정도로 보이는 일에 몰두하는 사람³⁵⁾이어야 한다. 뿐만 아니라 그들 스스로가 자각하고 있는 또 한 가지 손실이 있다. 즉 그 일의 성질상 극도의 냉정함이 계속 요구되기 때문에, 그들의 ‘의지’는 약화되고 시적인 천성을 지닌 사람들의 부두막에서만 뜨거운 불이 계속해서 유지되지 않는다는 점이다. 따라서 그들은 흔히 시인들보다도 젊은 시기에 그 절정의 힘과 개화를 볼 수 없게 된다. 앞서 말한 것처럼 그들은 이 위험을 ‘알고’ 있다. 하여간 그들은 화려한 광채가 부족하기 때문에 덜 빛나 ‘보이’고 실제 가치보다도 덜 인정받게 된다 [7].

니체는 학자가 가진 ‘차가운’ 기질과 그에 따른 고귀함에 주목하는데, 이처럼 학자의 진중하고 세심한 자세는 예술가의 ‘뜨거운’ 기질에서 비롯되는 성급함에 비해서, 앞서 말한 예술의 외재적 좋음 중 ‘주제적 좋음’ 부분을 규명하기에 더 유리한 자세이다. 따라서 나는 예술가는 예술작품의 내용이 가지는 주제의 철학적 측면 보다는 외재적 좋음 중에서 ‘수단적 좋음’ 부분에 해당되는 창작 방법론적 측면과 내재적 좋음의 개발에 혼신을 다하는 것

35) 이러한 인물의 예로서 나는 곤충학자 장 앙리 파브르를 들고 싶다. 그의 자연과학적 탐구 활동은 삶의 철학에까지 이르는데 <파브르 곤충기>에 이 신묘한 모습이 잘 드러나 있다 [8].

이 예술가 개인에게도, 사회적으로도, 보다 유익할 것이라 생각한다³⁶⁾.

아울러 위와 유사한 견지에서 예술 평론가들의 평가 작업에서도 작품의 주제가 가지는 철학적 가치 등은 제외시키는 것이 바람직할 것이다. 평론가들의 전문성은 주로 표현 방법론과 같은 ‘형식적 요건’에만 유효하게 미칠 수 있는 것이다.³⁷⁾

모든 좋은 것(good thing)이 그러하듯 ‘좋은 예술작품’의 문제에 있어서도 이것이 단 하나의 절대적인 정답이 존재하는 문제인지 아니면 상대적으로 여러 개의 정답이 존재할 수 있는 문제인지가 논점이 된다. 나는 시공간을 특정 구간에 고정한다고 전제할 때³⁸⁾ 단 하나의 ‘이상적인(ideal)’ 정답³⁹⁾이 존재한다고

36) 실상 문학, 영화, 그 어떤 예술 분야를 막론하고 그것의 주제가 특별히 혁신적이거나 탁월한 면모를 보이는 경우는 역사적으로도 많지 않다. 걸작의 가치는 대개 그것의 표현 방법론적 측면, 다시 말해 형식으로부터 비롯되는 경우가 많다.

37) 이는 통상적으로 예술 평론가들의 전문성과 지적 수준이 실체적 요건으로서의 철학을 ‘안전하게’ 평가할 수준에는 못 미친다는 사실, 예술의 형태로 체화되어 표현된 사상을 평가한다는 것이 도의적이지 않을 수도 있다는 직업 윤리적인 근거, 그리고 보다 기술적인 형식적 요건을 심사하는 것이 전체 예술계의 발전에 도움이 된다는 사실이 지지해준다.

38) 이렇게 고정하는 것은 시공간의 다름에 따른 진리의 상대주의를 제거하기 위함이다.

39) 내가 말한 ‘이상적인 정답’을 마르셀 프루스트는 그의 소

보지만 사실상 인간이 이 정답에 도달하는 것은 불가능하며 다만 모든 시공간을 거치는 예술가들 전체 집합이 이 정답을 향해 끝없이 수렴하는 과정만이 존재한다고 생각한다.⁴⁰⁾ 따라서 이 수렴의 과정을 역동적으로 만드는 것이 중요한데, 사회적으로는

설 <잃어버린 시간을 찾아서>에서 멋지게 표현하고 있다. 잠시 해당 구절을 살펴보자 : “그리고 필시 이승에는 단 하나의 이지밖에 존재하지 않으며 누구나 다 그 공동 채용자이고, 예를 들어 극장에서 관객이 저마다 제자리를 가지고 있어도 무대는 하나밖에 없듯이 그 하나의 이지를 향해 사람마다 단독의 몸속에서 눈길을 던지고 있을 테니까. 그야 물론, 내가 밝혀 보려고 생각하는 못 사상이 베르고트가 흔히 그의 책 안에서 깊이 캐려고 하는 것은 아니었을지도 모른다. 그러나 만약에 우리들, 그와 나의, 저마다 마음대로 쓰이는 이지가 같은 것이라면, 내가 그런 사상을 진술하는 말을 들은 그는, 그가 책안에서 오려 낸 것으로 전하고 또 내가 그 오려 낸 것에 의하여 그의 정신적인 온 우주를 상상했던 이지의 일부분, 그런 이지의 일부분과는 다른 부분을, 십중팔구, 내가 가정하고 있는 바와는 달리, 그의 내심의 눈앞에 간직하면서도 역시 내가 표현하고 있는 그런 사상도 생각해 내고, 그것을 아끼고, 그것에 미소 지어야 했을 것이다. 더할 나위 없이 크나큰 마음의 수련을 쌓은 신부가 몸소 범한 일이 없는 죄를 가장 잘 용서할수 있듯이 더할 나위 없이 크나큰 이지의 수련을 쌓은 천재는 자기 작품의 바탕을 이루는 사상에 정반대되는 사상을 가장 잘 이해할수 있다 [17].” / 여기서 프루스트는 특유의 세밀한 묘사로 인류 공통의 이지에 관하여 설명하고 있는데, 후반부에서 대립되는 사상의 충돌에 대해서도 놓치지 않고 언급해주고 있다. 이처럼 사상의 발전은 그것의 충돌을 통해 (해젤의 그것이 아닌 느슨한 의미에서의) 변증법적으로 이루어진다.

40) 이 모습은 자연 과학의 발전 양태와 유사한 것이다.

예술에 대해서는 예외적으로 최대한 극단에 가까운 자유가 인정되어야 할 것이고⁴¹⁾ 예술가 개인에게는 극단의 개방성을 갖고 새로운 표현 수단을 탐색하기 위한 노력이 필요할 것이다.⁴²⁾

41) 연구(또는 창작)의 절차적/형식적 측면에서 예술, 철학, 과학 순으로 그것의 자유도가 높아야 하며 실제로도 높은 경우가 많다.

42) 참고로 영화감독 안드레이 타르코프스키는 그의 저서〈봉인된 시간〉에서 나의 주장과 상반되는 예술론을 펼치는데, 그의 예술론에는 심각한 문제가 있다 [9]. 이에 대해서는 본서의 ‘안드레이 타르코프스키 예술론에 대한 비판’이란 글에서 자세히 살펴보겠다.

참고문헌

- [1] 버트런드 러셀, 박정환 역, 러셀 마음을 파헤치다, 북하이프, 2022
- [2] 호메로스, 이준석 역, 일리아스, 아카넷, 2023
- [3] E.H.곰브리치, 백승길, 이종승 역, 서양미술사, 예경, 1997
- [4] 패트리샤 처칠랜드, 박제운 역, 뇌과학과 철학, 철학과현실사, 2006
- [5] 아리스토텔레스, 박문재 역, 아리스토텔레스 시학, 현대지성, 2021
- [6] 박우석, 바둑철학, 동연, 2002
- [7] 프리드리히 니체, 강두식 역, 인간적인 너무나 인간적인, 올재, 2022
- [8] 장 앙리 파브르, 이근배, 안응렬 역, 파브르 곤충기 1, 올재, 2022
- [9] 안드레이 타르코프스키, 김창우 역, 봉인된 시간, 1991
- [10] 버트런드 러셀, 임정대 역, 수리철학의 기초, 경문사, 2002
- [11] 아리스토텔레스, 천병희 역, 아리스토텔레스 시학, 문예출판사, 2002
- [12] 루돌프 카르납, 윤용택 역, 과학철학입문, 서광사, 1993
- [13] Ashish Vaswani 외 7인, Attention Is All You Need, Google, 2017
- [14] 앨런 튜링, 노승영 역, 앨런 튜링 지능에 관하여, HB PRESS, 2019
- [15] Tom Mitchell, Machine Learning, McGrawHill, 1997
- [16] Merriam-Webster Dictionary 인터넷판 : <https://www.merriam-webster.com/>
- [17] 마르셀 프루스트, 김창석 역, 잃어버린 시간을 찾아서 2, 올재, 2019

3. 영화란 무엇인가?

영화란 무엇인가? 영화의 정의로서 제시되는 한 가지 유형이 바로 ‘형이상학적인 정의’이다. 아래는 영화평론가 유운성의 ‘시네마에 대한 정의’인데, 그 모습이 상당히 형이상학적이다.

시네마는 고유한 본질을 지니지 않는 변증법적 사물이기 때문에 그것의 정체를 묻는다는 일 자체가 어불성설이다. 이렇게 말해도 좋겠다. 우리는 ‘영화란 무엇인가?’라고 묻기보다는 ‘어떻게 영화하는가?’라고 물어야 한다. 시네마는 명사적 실체로 고정된 존재가 아니라 동사적 수행을 통해 발생하는 사건이기 때문이다 .. 중략.. 시네마 또한 이러한 ‘것/사물(thing)’의 일종이라면 그것은 필시 능수능란하게 분신술과 변신술을 펼치는 유령에 가까울 터이다 [1].

이런 식의 형이상학적인 설명은 무의미한 문장(sentence)들의 집합에 불과한 것으로서 비단 영화에서뿐만 아니라 분야를 막론하고 많은 문제를 낳는다 [2]. 위 정의에서 유운성은 ‘시네마’를 끝없이 역동하여 붙잡아 고정시킬 수 없는 무언가로 간주한 후에 이를 고정된 명사로서가 아닌 연속적인 동사적 행위로 보아

야 한다고 제안한다.

그렇다면 ‘달리기’라는 행위와 유운성이 말하는 ‘시네마’를 비교해보자. ‘사람이 달린다’라고 동사적으로 표현할 때의 ‘달리는 사건’도 유운성의 시네마처럼 역동적이며 끝없이 변화한다. 프로 육상 선수의 1년 후의 달리기는 오늘의 달리기와는 다르게 보다 빠르고 역동적인 모습으로, 말하자면 ‘변증법적’으로 발전된 형태를 띠는 것이다. 그런데 우리는 ‘달리기’라는 명사를 별 문제없이 사용하고 있고 그 누구도 유명이니 어쩌니 하는 ‘형이상학적인 상상’을 해가며 달리는 행위에 신비감을 붙여넣지는 않는다. 게다가 유운성의 정의에는 행위 주체에 관한 혼동도 존재하는데, ‘영화를 한다’라고 할 때 영화라는 것에 관객 입장에서의 영화 관람과 영화감독 입장에서의 영화 창작, 그리고 영사기 입장에서의 영화 재생이 엄밀한 구분없이 두루뭉술하게 혼재되어 있는 것이다. 결국, 유운성의 영화에 대한 정의는 정교한 사고가 부재된 채 막연한 수사만을 동원하여 영화의 개념 자체를 몽개버린 후 사실상 정의 작업을 회피한 결과물에 불과한 것이다.⁴³⁾

43) 철학자 화이트헤드는 “서양철학의 모든 역사는 플라톤의 각주에 불과하다 [6]”라고 말했는데, 이는 서양철학의 형이상학적 전통이 플라톤에서 유래함을 뜻하는 것이다. 먼저 이점을 전제하고, 플라톤의 영향을 받은 또 다른 형이상학적 이론인 ‘헤겔의 변증법 [7]’을 차용한 듯 보인다는 점을 아울러 고려할 때에, 유운성의 ‘시네마’에 대한 인식은 큰 틀에서 보아 일종의 변형된 플라톤식 이데아론에 따른다고 생각된다 (원래의 이데아론은 주로 명사적 개념을 다루고 영원불변의 본질을 다룬다는 점에서 나는 여기

이런 식의 형이상학적인 영화의 정의는 현실 세계에서 영화 창작 작업에 도움이 되지도 않으며 아래에서 살펴겠지만 형이상학적 도구들을 동원하지 않더라도 얼마든지 영화에 대하여 정의할 수 있으므로 불필요한 것이다. 요컨대 ‘오컴의 면도날’로 대변되는 경제성의 원칙을 고려하더라도 영화학에서 형이상학의 물은 가급적 뺄 필요가 있다.

이제 일체의 형이상학이 배제된, 영화에 대한 나의 정의를 소개하겠다. 나는 영화를 이렇게 정의한다. 영화는 ‘최소한 한 쌍의 서로 다른 심상(心象)⁴⁴⁾으로 구성된 시계열적 연속의 변화⁴⁵⁾를

서 ‘변형된’이라는 수식어를 사용하였다). 그 덕분에 ‘신비스러움’의 안개에 휩싸이게 된 ‘시네마’란 개념을 혼란 속에서 제대로 다루지 못하게 되는 결과를 낳게 된 것이다. 어쨌든 유운성의 영화에 대한 정의를 비롯하여 대부분의 형이상학적 영화의 정의에는 플라톤의 이데아론에 대한 비판이 그대로 적용될 여지가 있다. 이러한 비판 일반론에 대해서는 버트런드 러셀이 쓴 〈서양의 지혜〉 93~96페이지를 참고하라 [3].

44) 여기서의 심상은 정신작용의 일종으로서 철학자 사르트르의 논의에서의 ‘이미지’와 동일한 것이다 [8].

45) 여기서 ‘변화의 속도’가 문제될 수 있다. 이것은 우리의 정신에 심상을 현출시키는 객체(대표적으로 필름 낱장이 이에 해당된다)간의 변화 시간에 따라 달라지게 되는데, 이 시간은 약 0.056초 이상이어야 한다. 이보다 짧은 시간은 인간이 감지할 수 없으므로 변화가 없는 것으로 인식되기 때문이다 [9]. 반대로 객체간의 변화 시간이 아주 길다면 어떠할까? 이 경우에는 사실상 낱장의 정지된 사진이 교체되며 보여지는 형태가 될 것이다. 이 경우에도 얼마든지 영화가 될 수 있는데 실제로 크리스 마커 감

인간이 시각중추를 통해 직접 현출할 수 있게⁴⁶⁾ 만들어주는 잠재성을 수단으로 하는 예술'이다.⁴⁷⁾

몇 가지 중요한 부분들을 검토해보자면, 먼저 '서로 다른 최소한 한 쌍의 심상들'을 포함하고 있어야 하므로 단 한 장의 고정된 실상(實像)⁴⁸⁾만을 계속 보여주는 필름은 영화가 아니며, 비록 이것이 영사기를 통하여 스크린에 투사된다고 하여도 사진 작품이라고 보아야 한다. 여기서 '서로 다른' 부분을 구현해주는, 다시 말해 두 심상 사이의 차이를 만들어 주는 방법에는 세 가지가 있는데 첫째는 프레임을 고정시킨채 프레임 내의 사물⁴⁹⁾에 운동

독의 영화 <환송대>가 이와 같은 기법으로 촬영되었다.

46) 여기서의 현출은 꼭 안구를 통해 실상을 인지하는 방식에 국한되지는 않는다. 따라서 먼 미래에 뇌의 시각중추에 직접적인 자극을 주어 심상을 현출할 수 있는 장비가 개발된다면 이 장비를 통해서도 얼마든지 영화 예술이 구현될수 있는 것이다. 그러나 '직접 현출'되어야 하므로 언어적 표현을 통한 간접적인 심상의 현출을 하는 문학은 영화가 아닌 것이다. 영화 감독 세르게이 에이젠슈타인은 문학을 통한 심상의 표현도 몽타주 기법이 될 수 있다하여 문학에 영화적 요소가 있는 듯한 여지를 남기는데 [10], 나의 정의에서의 '직접성' 탓에 문학이 영화가 될 수는 없는 것이다.

47) '잠재성을 수단으로 하는 예술'이므로 영화는 무형의 것이 된다. 이 부분을 '잠재성을 담지하는 것'으로 고친다면 영화를 담은 필름이나 메모리 미디어 등과 같이 유형의 사물이 될 것이다.

48) 실상은 심상에 대응되는 것으로서 현실세계에 존재하며 시각기관을 자극하는 방식으로 심상을 유도하는 것을 말한다.

을 통한 변화를 주는 것, 둘째는 카메라를 이동시켜 프레임의 변화를 주는 것, 셋째는 컷(cut)을 통해 두 개의 쇼트(shot)를 이어붙이는 것이다. 이처럼 심상들의 시계열적 연속의 변화가 영화를 구성하는 ‘필수적 요건’이므로 영화의 몽타주 효과에 주목하였던 세르게이 에이젠슈타인 감독의 생각은 시사하는 바가 크다 [4].

아울러 심상을 제외한 요소들은 필수적인 것들이 아니기에 소리가 없는 무성영화, 사람이 나오지 않는 자연을 소재로 하는 다큐멘터리, TV에서 방영되는 드라마, 유튜브에서 송출되는 숏폼 드라마 등도 앞서 살펴보았던 ‘예술의 정의’를 충족시킨다는 전제 하에서는 모두 영화가 될 수 있다.

이제 영화의 정의가 완성되었으니 ‘좋은 영화’에 대해 살펴보자. 영화가 예술의 하위 범주이므로 좋은 영화 역시 이전에 다루었던 ‘좋은 예술’의 정의가 그대로 적용된다. 즉, 영화의 외재적 좋음과 내재적 좋음, 두 측면에서 탁월함을 갖춘 영화가 좋은 영화이다. 다만 좋은 예술의 논의에서 밝혔듯이 통상적으로는 ‘외재적 좋음’ 중에서도 ‘수단적 좋음’이 문제가 되는 경우가 많을 것이다. 이를 중심으로 좀더 자세히 살펴보자.

언뜻 심상이 영화의 필수적 요건이므로 심상과 관련된, 이를테면

49) 여기서의 사물이라 함은 당연히 사람도 포함되는 것이다.

몽타주나 미장센의 측면에서 뛰어난 영화가 좋은 영화가 아닐까 하는 생각을 해볼 수 있다. 그러나 좋은 영화를 평가할 때 꼭 영화의 정의에 구애받을 필요는 없는데 영화의 정의는 단지 영화라는 개념을 구성하는 것이지 반드시 영화의 품질이라는 속성을 직접적으로 구성하게 되는 것은 아니기 때문이다. 따라서 영화의 평가는 영화의 모든 요소의 품질과 요소들 간의 관계를 고려하여 ‘종합적’으로 이루어져야 한다.⁵⁰⁾ 다만, 편집과 같은 영화의 시간적인 측면을 적극적으로 이용하여 높은 완성도를 보여준 경우, 심상을 다루는 방법론에서 완전히 새로운 참신함을 보여준 경우⁵¹⁾ 등은 영화의 본질을 발전시키는 행위에 해당되므로 영화사적으로 높이 평가받을 필요가 있을 것이다.

50) 이와 관련하여 영화감독 에릭 로메르는 영화에 있어서 대사, 구성, 캐릭터등의 중요성을 강조하면서 내용이 부재한 ‘순수 미장센’ 위주의 영화라는 개념에 대해 아예 부정적인 의견을 내비친다 [5].

51) 엘프리드 히치콕 감독이 그의 영화 <현기증>에서 사용했던 촬영기술인 ‘vertigo effect’ 가 대표적 사례에 해당된다.

참고문헌

- [1] 유운성, 어쨌거나 밤은 무척 짧을 것이다, VOSTOK PRESS, 2021
- [2] 알프레드 J. 에이어, 송하석 역, 언어 논리 진리, 나남, 2010
- [3] 버트런드 러셀, 이명숙, 곽강제 역, 서양의 지혜, 서광사, 1990
- [4] 김용수, 영화에서의 몽타주 이론, 열화당미술책방, 2006
- [5] 피오나 헨디사이드 엮음, 이수원 역, 에리크 로메르 - 아마추어리즘의 가능성, 마음산책, 2017
- [6] 알프레드 노스 화이트헤드, 오채환 역, 화이트헤드의 수학이란 무엇인가, 궁리, 2009
- [7] 버트런드 러셀, 최민홍 역, 서양철학사 (상), 집문당, 2008
- [8] 장 폴 사르트르, 윤정임 역, 사르트르의 상상계, 기파랑, 2010
- [9] 고쿠분 고이치로, 최재혁 역, 인간은 언제부터 지루해했을까, 한권 의책, 2014
- [10] 로버트 리처드슨, 이형식 역, 영화와 문학, 동문선, 2000

2장 나의 영화창작술에 관하여

1.2류 예술로서의 영화

왜 영화의 세계에는 호메로스, 단테, 셰익스피어 같은 ‘위대한’ 창작자가 없는가? 일리아스, 신곡, 햄릿 같은 ‘위대한’ 작품을 영화관에서 볼 수 없는 이유는 무엇일까?⁵²⁾ 이런 점에서 확실히 영화는 2류의 예술이다. 문학, 미술, 음악 등등 다른 예술과 비교해 볼 때 흔탁하고 조악스러운 면을 감출 수가 없다.⁵³⁾

이러한 영화의 ‘상대적 뒤떨어짐’은 두 가지 원인에서 비롯된 것 같다. 먼저 덜 중요한 하나는 영화계에 유입되는 ‘탁월한(excellent)’ 인재들의 숫자가 문학을 비롯하여 다른 예술 분야보다 아무래도 적다는 점이다.⁵⁴⁾ 일단 이것은 인적자원의 유치 문제이니 영화계 전체의 노력으로 어떻게든 해결될 여지는 있다. 보다 중요한

52) 나의 물음에 누군가는 100여년 밖에 안되는 영화의 ‘짧은’ 역사를 거론할지 모르겠다. 하지만 문학의 시원인 호메로스가 대략 2800년전에 이미 <일리아스>라는 문학의 완성품을 내놓았다는 것을 반례로써 상기해보자.

53) 나의 이러한 악평에 대하여 열정적인 시네�필들은 불만을 가질지 모르겠다. 하지만 원대한 발전을 위해서는 반드시 불편한 진실에 직면하는 냉철한 자세가 필요한 것이다. 나는 나의 악평이 영화라는 예술과 영화창작자라는 예술가들에 대한 정직한 평가라고 본다.

54) 조금은 천박한 예를 들어 말하자면 노벨문학상 수상자가 칸 황금종려상 수상자보다 종합적인 자질면에서 훨씬 탁월하다는 이야기이다.

두 번째 원인은 영화라는 매체에 종속된 ‘근본적인’ 문제이다. 이 문제는 (1)실상의 즉시성(卽視性), (2)실상의 수유성(水流性), (3)영화의 구성요소 간의 충돌로 야기되는데 각각을 좀 더 자세히 살펴보자.

실상의 즉시성은 실상의 시각적 인식에서 심상의 발현까지의 과정이 즉각적이고 양적으로 협소하게 이루어짐을 말한다. 우리가 ‘사과’라는 문자를 볼 때에 우리들 각자의 머릿속에 떠오르는 개개인의 심상들을 모두 모은 집합을 I^i 라고 하자. 그리고 우리가 실상의 일종인 ‘사과’의 사진을 볼 때에 우리들 각자의 머릿속에 떠오르는 개개인의 심상들을 모두 모은 집합을 I^p 라고 가정하자. 이때 양적으로는 I^i 가 I^p 보다 크고 그 구성원소가 다양하며 질적으로도 I^i 의 구성원소인 개별의 심상이 I^p 보다 좀 더 불명확하고 유연한 면이 있다. 이는 곧 실상을 수단으로 하는 영화가 문자를 수단으로 하는 문학보다 실질적인 ‘표현의 가능성 공간(Description Possibility Space)’이 더 작고⁵⁵⁾, 상상력을 자극하는 은유적 표현의 어려움도 더 크다는 것을 암시한다.⁵⁶⁾

55) 실질적(practical)인 공간과는 달리 이론적(theoretical)인 공간은 양자가 동일할 것이다.

56) 나는 여기서 원시적인 심리학상의 내성법(introspection)을 사용하여 이 같은 추론을 하였다. 이 논점은 fMRI(functional magnetic resonance imaging)와 같은 뇌 영상촬영 장비를 활용한 현대의 신

실상의 수유성이란 영화에서의 실상은 마치 물이 흐르듯이 연속적으로 현시되어 과거의 실상을 다시금 돌이킬 수 없는 현상을 일컫는 말이다.⁵⁷⁾ 이 때문에 영화에서의 미장센 효과는 큰 제약을 받게 된다. 영화창작자들이 흔히 하는 실수로 이 같은 수유성을 고려하지 않은 채 지나치게 개인적인 상징물을 배치하여 표현하는 것이 있다. 이같이 잠시 스쳐 지나가는 상징물은 관객에게 인상을 남기기 어렵기 때문에 좀처럼 상징으로써의 기능을 수행하기가 힘든 것이다. 따라서 불가피하게 영화창작자는 통상적으로 유사한 상징물을 반복적으로 배치하는 방법을 쓰곤 하는데⁵⁸⁾ 사실 이 같은 방법은 그리 세련되지 못한 것이다. 반면 실상의 수유성 문제를 해결한 좋은 실례로서 홍상수 감독의 소위 말하는 ‘반복과 차이’ 작법을 들 수 있겠다. 그는 〈오! 수정〉, 〈그 후〉 등의 작품에서 전체 서사구조를 유사한 듯 차

경과학(neuroscience)적 방법론을 통하여 보다 명확히 규명될 수도 있을 것이다.

57) 물론 넷플릭스등의 OTT서비스를 통해 영화를 관람할 시에는 리플레이 기능을 통해 이전 장면을 다시 확인할 수도 있다. 그러나 영화창작자는 원칙적으로 관객이 흘러간 장면을 다시 보지 않을 것을 가정하고 영화를 만들며, 영화를 리플레이하는 것과 책의 이전 부분을 곱씹어 다시 읽는 것은 심리적으로 분명한 차이가 있다는 점에서 리플레이 기능 때문에 영화의 수유성이 부정된다고 말할 수는 없다.

58) 대표적인 예로서 박찬욱 감독의 〈올드보이〉에서의 ‘천사 날개’가 있다.

이가 나는 두 개의 부분으로 나누어 대조시킨다. 이 같은 서사의 진행은 관객의 기억에 확실한 인상을 남겨 수유성의 한계를 어느 정도 극복시켜준다.

마지막 문제는 ‘영화의 구성 요소간의 충돌’이다. 이는 영화를 구성하는 배경, 배우, 음악, 대사 등의 효과가 서로 충돌하여 교란을 일으켜 영화적 효과를 떨어뜨리게 되는 현상이다. 특히 실상과 음악과의 충돌이 주로 논점이 되는데, 이와 관련하여 프랑스 누벨바그 계열과 이 영향하에 있는 영화창작자들은 음악을 최소화하는 것으로 문제를 해결하려고 시도한다.⁵⁹⁾ 하지만 음악이라는 강력한 감정 창출 수단을 그렇게 쉽사리 포기해도 좋은 것인지⁶⁰⁾, 이러한 방법이 ‘종합예술’이라는 영화

59) 예를 들어 대표적인 누벨바그 영화감독들인 에릭 로메르, 로베르 브레송, 장뤽 고다르는 영화에서의 음악 사용에 부정적이거나 소극적인 태도를 취하며, 누벨바그의 영향 하에 있는 홍상수 감독 역시 일관되게 음악사용을 절제하는 모습을 보여준다. 영화에 있어서의 ‘소극적 음악 활용’에 관한 문헌으로 로베르 브레송이 쓴 〈시네마토그래프에 대한 단상〉과 피오나 헨디사이드가 엮은 〈에리크 로메르 - 아마추어리즘의 가능성〉을 참고하라 [1], [2].

60) 아리스토텔레스는 음악에 대하여 다음과 같이 말했다 : 리듬들과 노랫가락들에는 분노와 상냥함, 더 나아가서는 용기와 절제 그리고 이것들과 반대되는 모든 것 그리고 그 밖의 다른 성품들의 진짜 본성들에 상응하는 가장 닮은 것들이 있다 [3]. / 여기서 아리스토텔레스는 음악을 사실상 감정 그 자체로 간주하고 있는데 이것은 그가 음악의 강력한 감정 유발효과에 얼마나 주목하고 있는지를

의 장점을 희석시키는 것은 아닌지 의문은 여전히 남아 있다.⁶¹⁾

영화 예술이 1류로 도약하기 위해서는 반드시 영화에 내재된 위와 같은 근본적인 문제들을 선결하는 것이 필요하다. 이는 앞으로 모든 ‘탁월한’ 영화창작자들이 고민해야 하는 문제인 것이다.

잘 보여주는 것이다.

- 61) 왕가위 감독의 영화 〈화양연화〉에서 양조위와 장만옥이 지하의 식당에서 음식을 사는 장면을 보여주는 ‘계단씬’은 실상과 음악이 잘 조화를 이루고 있는 좋은 사례이다. 여기서 조화를 만들어낸 핵심은 실상을 슬로우모션으로 처리하여 음악의 속도와 리듬에 정확히 일치시킨 점이다. 이처럼 각각의 영화 요소들을 정교하게 ‘동질화(synchronized)’시킬 수만 있다면 요소 간의 충돌을 피해 가면서도 조화롭고 효과적인 연출이 가능한 것이다. 위 계단씬은 ‘나의 유튜브 채널 (youtube.com/@dayzart_official)’에 접속후 ⇨ 재생목록 ⇨ 아카이브 ⇨ ‘책, 영화에 관하여 참고자료 - 화양연화 계단씬’에서 확인할 수 있다.

참고문헌

- [1] 로베르 브레송, 오일환 외 1인 역, 시네마토그래프에 대한 단상, 동문선, 2003
- [2] 피오나 핸디사이드 엮음, 이수원 역, 에리크 로메르 - 아마추어리즘의 가능성, 마음산책, 2017
- [3] 박종현, 적도 또는 중용의 사상, 서광사, 2022

2.아마추어리즘 매니페스토

나는 지금 여기에 ‘아마추어리즘 영화(혹은 예술. 이하 영화를 모두 예술로 바꾸어 그대로 차용될 수 있다)’라는 새로운 영화의 형식을 선언한다. 이는 ‘독립 영화’라는 기존의 나약하고 궁상맞은 용어를 대체하는 (확실히 독립 영화라는 단어에는 식민 통치를 받다가 광복 후 영화를 만드는 것만 같은 서러움이 느껴진다) 힘차고 박력 있는 개념이다.

나의 아마추어리즘 영화는 반드시 다음의 세 가지 조건을 모두 만족해야만 한다.

첫째, 자본가로부터의 이탈
둘째, 대중으로부터의 이탈
셋째, 미래세대를 위한 가치의 창출

자본가로부터의 이탈 :

자본가에 종속되는 영화는 영화창작자가 아닌 자본가가 창작한 유사 예술로서 진정한 예술이라 볼 수 없다. 아마추어리즘 영화는 거대 자본으로부터 완전히 벗어나 완전한 창작의 자유를 성취하는 영화이다.

대중으로부터의 이탈 :

얼마나 많은 영화창작자들이 무지몽매하고 조악한 대중의 구미에 맞추려고 애를 쓰며 아양을 떨고 있는가? 대중의 '사랑'을 갈구하는 창작자들은 그저 엔터테이너에 불과한 것이지 아티스트가 아니다. 아마추어리즘 영화는 대중을 철저히 무시하고 오로지 극소수의 청정한 관객들에게만 보여지길 원하며, 그들의 거침없는 '비판'만을 갈구한다.

미래세대를 위한 가치의 창출 :

아마추어리즘 영화는 현재가 아닌 미래에 던져진다. 미래의 관객을 위한 유보된 가치, 그것이 아마추어리즘 영화가 갖는 존재의 의미이다.

3. 상상력론 - 관객의 상상력을 자극하라

인간의 상상력⁶²⁾에 의하여 만들어지는 심상이야말로 가장 강력한 예술적 효과이다.⁶³⁾ 꿈에 그리던 해외 여행지였는데 막상 가보니 별것 없던 경험, 부푼 꿈을 안고 만났던 소개팅남이 기대에 한참 못 미쳤던 경험⁶⁴⁾, 이들 모두는 인간의 상상력이 얼마나 개인에게 딱 맞게 최적화된 이상적인(ideal) 심상을 만들어내

62) 나는 여기서의 ‘상상력’을 ‘심상을 만들어내는 인간의 정신능력’이라고 단순하게 정의하겠다.

63) 셰익스피어는 상상력의 강력함에 대해 〈맥베스〉에서 주인공 맥베스의 입을 빌려 다음과 같이 말한다 : “눈앞의 두려움은 상상 속의 끔찍한 광경들에 비하면 아무것도 아닙니다. 살인의 생각은 아직도 공상에 불과하지만 어찌면 이다지도 나의 통일된 마음의 왕국을 뒤흔들고 억측이 분별을 짓눌러 질식시키고 오직 보이는 거라곤 이렇듯 헛것들 뿐이란 말인가 [10]”

64) 유사한 사례가 프루스트의 소설 〈잃어버린 시간을 찾아서〉에 멋진 표현으로 등장한다. 여기에 전문을 옮겨 온다 : ‘인간이나 고장의 그 실제와는 하나도 닮지 않은 스케치를 우리에게 주어서, 상상한 세상 대신에 눈에 보이는 세상을 눈앞에 대했을 때 우리는 흔히 일종의 망연자실에 빠진다(하기야 눈에 보이는 세계도 사실의 세상은 아니다. 우리의 감각도 상상력에 비해 이렇다 할 더 많은 묘사의 능력을 갖고 있지 않아, 요컨대 현실에서 얻을 수 있는 근사한 소묘도, 적어도 눈에 보이는 세계가 상상한 세계와 다른 정도로 눈에 보이는 세계와 다르다) [9].’ / 다만 눈치 빠른 독자들은 괄호 부분에 일종의 논리적인 오류의 여지가 있다는 것을 알 수 있을 것이다. 이것은 프루스트의 실수로 보인다.

는지를 잘 보여준다.⁶⁵⁾

상상력은 문학과 영화에서 각기 다르게 작동된다. 원칙적으로 모든 문학은 문자를 기반으로 하고 있기에 매 순간 반드시 상상력에 의존하게 된다. 반면 영화는 앞서 살펴보았듯이 '즉시성'이라는 특성 때문에 상상력은 선택적으로만 작동된다. 그럼 먼저 문학에서의 상상력부터 살펴보자.

문학에서의 상상력은 '기호⁶⁶⁾의 기술'과 '은유 행위'에 의해 자극된다. 여기서 내가 말하는 '은유 행위'는 통상적으로 문학 내지는 시학 등에서 논의되는 은유와는 조금 다른, 우리의 논의를 위해 만들어진 고유의 개념이다.⁶⁷⁾

나는 이 '은유 행위'를 '**기호의 기술(description) 기능을 제외한 수단에 의한 인간의 모든 행위**'라고 정의한다.⁶⁸⁾ 여기서 기술이

65) 이와 관련하여 미국 드라마 <빅뱅이론>의 주인공 셸든 쿠퍼가 극 중에서 상상력에 대해 말하는 장면이 재미있다. 그는 1980년대 유행하던 텍스트 기반의 MUD게임을 플레이하면서 '상상력'이 최고의 그래픽 칩(GPU)이라고 말한다. 해당 장면은 나의 유튜브채널 (youtube.com/@dayzart_official) ⇨ 재생목록 ⇨ 아카이브 ⇨ '책, 영화에 관하여 참고자료 - 셸든 쿠퍼가 말하는 상상력'에서 확인 가능하다.

66) 여기서 기호란 문자와 숫자를 의미한다.

67) 물론 문학에서 널리 사용되는 통상적인 은유법도 여기서 말하는 은유행위가 됨은 물론이다.

68) 말 그대로 '인간의 모든 행위'이므로 몸짓이나 비언어적

라 함은 버트런드 러셀의 기술 함수의 논의에서의 그것을 차용한 것인데 ‘어떤 이리이러한 것(a so-and-so)’ 혹은 ‘일정한 이리이러한 것(the so-and-so)’과 같은 형태로 대상을 가리키는 것을 말한다 [2]. 그리고 이 기술은 사회적으로 미리 뜻이 정해진 낱말(기호)들로 구성된다 [2]. 다만, 러셀의 논의는 논리학적인 것으로서 ‘실재감’이 중요하게 다루어지지만⁶⁹⁾ 우리의 논의에서 실재감은 요구되지 않고 단지 기술이 가진 ‘직접적 지시’라는 의미만이 중요할 뿐이다 [2]. 이제 나의 정의를 좀 더 명료하게 이해하기 위해 몇 가지 사례들을 검토해보자.

다음은 단테가 쓴 〈신곡〉의 한 구절이다.

한뼘 나그네길 반 고비에
올바른 길 잃고 헤매던 나
킴킴한 숲속에 서 있었노라 [3].

여기서 ‘나그네길 반 고비’라 함은 인생의 총 여정의 절반, 약

인 발생 행위 등도 포함되는 것이다.

69) 예컨대, 러셀은 다음과 같이 말한다. “나는 동물학에서 허용하지 않는 외뿔짐승의 존재 같은 것을 논리학에서도 허용해서는 안 된다고 생각한다.”

35세 무렵을 의미하며, 컴컴한 숲 속은 정욕과 악덕과 모든 미혹의 부정한 길을 상징하는 어구이다 [3]. 일단 본 구절만을 미시적으로 살핀다면 주로 ‘언어상의 알레고리(allegory)’를 사용하여 내가 말한 ‘은유 행위’를 성취하고 있음을 알 수 있다.⁷⁰⁾ 그리고 거시적으로 단테의 본 작품 전체를 살핀다면 ‘단테의 지옥으로의 여로’라는 서사 구조 자체를 통하여 방황하는 한 인간의 모습을 역시 ‘은유 행위’를 통해 표현하고 있음을 알 수 있다.

아래는 호메로스가 쓴 〈일리아스〉의 한 구절이다.

마치 구름을 벗어난 불길한 별 하나가 찬란하게 빛을 발하며
자태를 드러냈다가 다시금 그늘진 구름 속으로 잠겨 들어가듯이,
헥토르는 마치 그런 모습으로 선두 대열 속에서 출몰하는가 하면,
또 어느새 후미로 와서 명령을 내리곤 했다 [4].

70) 이를 알레고리가 아닌 ‘상징’으로 볼 여지도 있으나 단테의 해당 표현이 형이상학적 실재의 세계를 간접적으로 표징하고 있다고 보기는 어려우므로 알레고리로 보는 것이 타당하다. 상징과 알레고리에 대한 자세한 구분은 연세대 국문학과 마광수 교수가 쓴 〈시학〉 5장 전체를 참고하라 [5].

여기서는 세 가지 방식으로 ‘은유 행위’가 이루어졌다. 먼저 영웅 헥토르가 전장에서 달리는 심상을 구름 속의 별의 심상에 빗대어 표현하였는데 이는 심상의 유사성에 착안한 문학상의 직유법을 사용한 것이다. 이 직유법 역시 우리가 살펴보고 있는 ‘은유 행위’에 해당된다. 둘째로, 본 작품 속에서 결국은 죽게 되는 헥토르의 불운을 ‘불길한 별’에 빗대고 있는데 이것은 문학상의 은유법을 사용한 것으로 역시 ‘은유 행위’에 해당된다.⁷¹⁾ 마지막으로 헥토르란 인물 자체가 ‘운명’이라는 어떤 형이상학적인 개념과 밀접하게 연결되어 있는데, 이는 전형적인 ‘상징 기법’을 사용한 것이다.⁷²⁾ 이 역시 ‘은유 행위’가 된다.

이제 영화에서의 상상력과 관련된 내용을 살펴보자. 영화는 심상을 직접적으로 만들어내는 실상을 수단으로 하므로 반드시 별도의 무언가 ‘감추는’ 방법을 통해서만 상상력을 자극할 수 있다.⁷³⁾ 이 방법은 형식의 제한 없이 다양할 수 있으며 이를 위한

71) 여기서 ‘문학상의 은유법’과 내가 정의한 예술에서의 ‘은유 행위’는 다른 용어임에 주의해야 한다.

72) 여기서 ‘상징’의 개념 정의는 마광수 교수의 이론에 따른 것으로 그의 이론은 프랑스 상징주의 시 작품들을 기반으로 한다.

73) 사실 이같이 ‘감추는 방법’이 가장 중요한 역할을 하는 장르가 바로 ‘에로 영화’이다. 인간의 나체를 노골적으로 전부 보여주는 것 보다는 유효적절하게 가리는 편이 더욱 에로틱한 매력을 살려준다는 측면에서 그러하다. 따라서 에로 영화 창작자들은 ‘시각적 수단’을 이용한 상상력 자극 방법론에 대하여 중점적인 탐구가 필요할 것이다 (이러한 측면에서 박찬욱 감독의 〈아가씨〉와 같은 작품들은

다소 부족한 면이 있다). 다음은 성(性)-예술론으로 저명한 연세대 국문학과 마광수 교수의 '비밀'이란 시 전문이다. 참고 삼아 옮겨 온다. /

옛보이는 것은 아름답다

손톱을 아주 길게 기른 여인이 긴 대나무 젓가락을 불편하게 쥐고
음식물을 위태롭게 집어 올릴 때
젓가락 사이로 살짝살짝 옛보이는 비수처럼 뾰족한 핏빛 매니큐어,
카드놀이를 할 때 카드 사이로 슬쩍 스쳐가는 여인의 얼굴,
부채를 손에 쥐고 있는 여자,
(이때 부채가 투명한 것일수록, 즉 차폐물(遮蔽物)이 무력하면 무력할수록 여자는 더 섹시하게 보인다)
커다란 유리잔도 효과적인 차폐물,
핑크빛 조명 아래서 커다란 와인글라스를 통해 옛보이는 여인의
흰 가슴은 아름답다
(투명한 유리잔은 깨지기 쉽다는, 또는 깨어지기를 원하는, 여인의 상징적 신호이다)

사람을 차폐물로 써도 모든 것을 훨씬 아름답게 한다
한 사람을 차폐물로 이용하면서
또 다른 한 사람과 다소 안쓰럽고 감질나는 교제를 할 때
즉 삼각관계 속에서 옛보이는 그녀의 모습은 한결 매력적으로 돋보인다
모자를 깊게 눌러 쓴 여자도 아름답다
선글라스를 쓴 여자도 아름답다
선글라스를 쓴 여인은 다만 자기의 시선을 남들이 엿볼 수 없다는 이유만으로
오직 옛보여진다는 것만으로
스스로의 알몸뚱이조차 상상적으로 노출시킬 수 있는 쾌감이 있다

보편적 방법론을 개발하는 것이 영화창작자의 주된 임무 중 하나가 될 것이다. 나는 여기서 영화에서 널리 쓰이는 유형 두 가지만을 소개하겠다.

첫째 유형은 프레임의 외부 공간을 이용하는 방법이다. 이는 시각적인 방법으로 숨기기가 되겠다. 이 방법은 사물을 의도적으로 프레임의 외부에 배치하여 숨긴 후에 사물이 ‘숨겨져 있다’는 최소한의 암시를 관객에게 던지는 방식으로 이루어진다.

홍상수 감독의 영화 <수유천>의 초반부에 권해효가 강의실에서 여대생들에게 자신이 쓴 촌극에 대해 설명하는 장면이 나온다. 여기서 카메라는 이야기하는 권해효만을 비추고 학생들은 프레임 외부 공간에 배치하여 보여주지 않는다. 학생들의 목소리만이 이때쯤 들리는데 이 목소리가 사물이 ‘숨겨져 있다’는 단서가 되는 청각적 자극을 관객에게 던지는 조치이다.⁷⁴⁾

양복 깃을 올려 목과 얼굴을 살짝 가린 여자는 아름답다
머리카락을 늘어뜨려 이마와 두 뺨을 가린 여자도 아름답다
(업스타일의 숏커트로 얼굴을 온통 드러낸 여자는 징그럽다. 무섭다. 너무 비밀이 없다. 엿보이는 것이 없다. 그래서 당당해 보이지만 관능적이지는 않다.)

나는 엿보이고 싶다

나는 엿보고도 싶다

비밀은 언제나 아름답다 [5]

74) 해당 장면은 나의 유튜브 채널

([youtube.com/@dayzart_official](https://www.youtube.com/@dayzart_official)) ⇨ 재생목록

⇨ 아카이브 ⇨ ‘책, 영화에 관하여 참고자료 - 수유천

아래는 영화감독 자크 타티가 연출한 <플레이타임>의 한 장면이다.⁷⁵⁾



여기서 2층에 서 있는 한 남자가 1층을 내려다보고 있는데 여러 개의 큐비클이 있다. 여기서 관객에게 주어지는 ‘숨겨져 있다’는 단서는 모두 두 가지이다. (1)유사한 모양의 큐비클을 사진을 따라 규칙적으로 배열한 것, (2)그리고 쇼트의 상단에 배치된 큐비클의 일부를 의도적으로 잘려 나가게 촬영한 것이다. 이 두 가지 조치로 인하여 관객은 프레임 외부의 광활한 공간에 유사한 큐비클들이 유사한 규칙에 따라 배열되어있을 것이라는 상상을 하게 된다. 이 같은 효과는 모두 인간의 뇌가 가진 ‘연상 작용’의 결과이다.⁷⁶⁾

강의실썬’에서 확인 가능하다.

75) 사진 저작권 정보 : (C)Criterion

76) 이 같은 연상작용은 정신의 선험적(a priori) 작용과 후험적(a posteriori) 작용 모두가 결합 된 결과이다. 후험

둘째 유형은 ‘협의를 인지’로서 이는 서사구조를 이용하는 방법에 해당된다. 여기서의 ‘인지’⁷⁷⁾는 아리스토텔레스의 <시학>에 나오는 개념으로서 플롯의 진행에 따라 ‘무지’의 상태에서 ‘지’의 상태로 이행하는 것을 일컫는다 [6],[7]. 단, 나는 아리스토텔레스가 말하는 인지 중에서 오직 무지와 지의 간격이 비교적 짧고 무지의 구간에서 어느 정도 적극적으로 ‘지의 단서’가 주어진 경우에 한정하여 ‘협의를 인지’라 이름 붙이고 이것만을 상상력 자극의 방법으로 간주하겠다.⁷⁸⁾

적 작용과 관련하여 괴테는 그의 책 <이탈리아 기행>에서 상상력에 있어서 ‘경험적 재료’의 중요성에 대해 말한다. 여기 전문을 옮긴다 : ‘글이나 말로 전해지는 내용이 아무리 그럴 듯하다 해도 그것은 극소수의 경우를 제외하면 모두 불완전하다. 어떤 실체의 고유한 특성을 전달하기란 불가능하며, 정신적 문제 또한 마찬가지이다. 그러나 일단 실물을 명확히 봐 두면 그것에 대해 책으로 읽거나 말로 들어도 모두 즐겁다. 전달받은 내용이 생생한 인상과 연결되어 생각은 물론 판단도 할 수 있게 되기 때문이다 [8].’

/ 괴테의 주장을 통해 우리는 효과적인 상상력 자극을 위한 매개물로써 인류 공통적인 어떤 경험에 기댈 필요가 있음을 유추할 수가 있다.

- 77) 참고로 단국대 독어독문학과 천병희 교수는 ‘인지’란 용어를 ‘발견’이라고 번역하고 있는데 [6], 발견은 통상 ‘능동적’인 상황을 묘사한다는 점에서 주어진 플롯을 받아들이는 관객들의 수동적 입장에는 어울리지 않는 번역어로 생각된다. 따라서 나는 번역가 박문재의 제안에 따라 수동적 상황에 좀 더 알맞은 ‘인지’라는 용어를 사용하였다.
- 78) 물론 광의의 인지를 통해서도 상상력이 자극될 여지가 있다. 그러나 나는 분석이 용이한 사례만으로 논의를 한

앤드류 니콜 감독의 영화 <가타카>의 초반부에서 주인공 에단 호크는 사무실에서 컴퓨터로 업무를 보며 키보드를 세심하게 청소한 후 알 수 없는 가루를 뿌리고 빗에 머리카락 한 올을 끼워 넣어 서랍에 숨기는 ‘수상한 행동’을 한다. 이 같은 일련의 행동들은 곧 에단 호크가 자신의 신분을 유전적으로 위장하는 것이 밝혀진다. 여기서 먼저 ‘수상한 행동’들로 관객들에게 ‘지의 단서’를 적극적으로 제시하여 상상력을 자극한 후에 머지 않아 행동들의 의미가 밝혀짐으로써 관객의 인지가 이루어지는 것이다.⁷⁹⁾

정짓기 위해 이렇게 협의의 경우만으로 제한하는 것이다.
즉, 이것은 편의상의 조치에 가까운 것이다.

79) 해당 장면은 나의 유튜브 채널

(youtube.com/@dayzart_official) ⇨ 재생목록 ⇨ 아카이브 ⇨ ‘책, 영화에 관하여 참고자료 - 가타카 사무실씬’에서 확인 가능하다.

참고문헌

- [1] 오규원, 현대시작법, 문학과지성사, 2017
- [2] 버트런드 러셀, 임정대 역, 수리철학의 기초, 경문사, 2002
- [3] 단테, 최민순 역, 신곡 (상), 을유문화사, 1987
- [4] 호메로스, 이준석 역, 일리아스, 아카넷, 2023
- [5] 마광수, 시학, 철학과현실사, 1997
- [6] 아리스토텔레스, 천병희 역, 아리스토텔레스 시학, 문예출판사, 2002
- [7] 아리스토텔레스, 박문재 역, 아리스토텔레스 시학, 현대지성, 2021
- [8] 요한 볼프강 폰 괴테, 곽복록 역, 이탈리아 기행, 을재, 2022
- [9] 마르셀 프루스트, 김창석 역, 잃어버린 시간을 찾아서 2, 을재, 2019
- [10] 셰익스피어, 김우탁 역, 맥베스, 을재, 2020

3장 그 밖의 단편들

1, 예술가의 사명에 대하여

인류의 지적 체계는 철학, 과학, 예술 그리고 종교(신학), 이렇게 네 개의 큰 기둥으로 지탱된다. 이 중 종교는 현대에 이르러 그 역할을 나머지 세 개의 기둥에 넘겨주고 그 중요성이 많이 퇴색되었다. 나는 특히 예술이 종교를 대신할 수 있다고 보는데 예술이 가진 디오니소스적인 측면이 인류학적으로 볼 때 종교의 감정과 그 궤를 같이 하는 것처럼 보이기 때문이다.

어쨌든 위 구조에 따라 예술가는 지적 체계를 지탱하는 기둥의 하나의 일원으로서 막중한 책임을 부여받게 된다. 무지한 다수의 횡포에 맞서 과거로부터 이어온 인류의 지적 유산을 지켜내고 미래세대에 발전된 모습으로 전달해야 할 ‘수호자’로서의 의무가 있는 것이다.

그런데 우리 사회의 예술가를 자칭하는 많은 이들을 보면 이러한 의무에 대해 잘 모르는 듯 보인다. 대중 다수에게 즐거움을 주고 그들의 사랑을 받는 것, 반년만 지나도 그 빛이 바래질 유행 따라 만들어진 감각적 자극, 레퍼런싱이란 이름으로 어디선가 베껴온 조잡한 아름다움들을 예술가의 목표로 잘못 알고 있는 사람들이 많다.

이러다 보니 많은 ‘자칭 예술가’들이 과거의 찬란했던 문화 유산들은 뒤로하고 간편하게 예술 혼을 찾기 위해 소셜미디어 속 쓰

레기들을 뒤적이는 ‘과거 망각의 병’, 마치 나사 풀린 닭처럼 가만히 낮놓고 앉아있으면 어디선가 예술적 영감이 자신의 이마팍에 탁! 하고 들이닥치리라 기대하는 ‘무사 여신의 병’에 시달리고 있다.

이들이 생산하는 수많은 유사-예술들의 공해가 먹구름처럼 사회를 뒤덮고 수천년간 이어온 우리 인류의 건강한 지적 체계를 위협하고 있다. 이제 자신의 사명을 제대로 이해하고 있는 진정한 예술가들이 가짜가 만들어내는 위협에 맞서 수호자로서의 역할을 할 때다.

2. 예술을 위한 모순론

‘그녀는 마치 산 사람도, 그렇다고 죽은 사람도 아닌 것처럼 거리를 돌아다녔다.’ 우리는 문학 작품 속에서 이러한 ‘모순’적⁸⁰⁾ 표현을 자주 보는데, 어찌 됐든 인간이라면 살거나 죽거나 양자택일을 해야 하므로 위와 같이 살지도 않고 죽지도 않은 사람이 심지어 거리를 배회한다는 것은 불가능한 일이다.

이렇게 불가능한 일이 ‘문학의 세계’에서는 종종 벌어진다. 주어진 상황을 ‘모호’하게 만들어 표현의 효과를 높이는 수사학적 수단으로서 모순이 사용되는 것이다. 그렇다면 모순이 마치 성립하는 것처럼 보이는 몇 가지 사례들을 살펴봄으로써 그들이 어떤 형태로 존립하는지 탐구해보자. 이는 예술적 표현을 위한 영감을 위해 상당히 중요한 작업이다. 다음은 단테의 〈신곡〉에 나오는 한 구절이다.

높은 끊어진 대가리의 머리채를 쥐고
초롱인 양 손에 쳐들고 있는데
그것은 우리를 쳐다보며 말하더라. “흐흐으”

80) 참고로 모순이 구성하는 모순율의 정확한 의미는 다음과 같다 : 어떤 것이 A이면서 A-아닌-것일수 없다 [2].

스스로 제 자신에게 등불이 된 그것은
하나면서 둘이요, 둘이면서 하나인데, 어이
그럴 수 있는지는 이를 마련한 이가 아시리라 [1].

어이 하나면서 동시에 둘일 수 있었던걸까? 사실 이것은 단테의 말과는 달리 하나님뿐만 아니라 독자들도 쉽게 알 수 있는 것이다.⁸¹⁾ 여기서 모순의 주인공은 지옥에 빠져 분리된 머리를 스스로 들고 있는 것인데, 중요한 머리를 기준으로 한다면 하나인 것이고, 분리된 신체의 개수를 기준으로 한다면 둘인 것이다. 사실 이것은 판단 기준이 달라지면서 그에 따라 판단 결과도 달라지는 것일 뿐이므로 논리학상의 모순에 해당되지는 않는 것이다.

다음은 철학자 플라톤이 이야기한 모순이 존립되는 몇 가지 상황들이다 [3].

- a. 아름다운 것은 어떤 면에서 추하고 어떤 면에서는 아름답다.
- b. A가 B보다 크고, C보다 작으면 A는 크면서도 동시에 작다.

81) 물론 단테의 주장이 물리적이 아닌 논리적인 것이란 가정하에서.

여기서 a는 언뜻 모순처럼 보이지만 앞의 ‘어떤 면’과 뒤의 ‘어떤 면’은 서로 다른 부분을 지시하는 것이다. 따라서 모순이 아니고 판단의 기준이 달라져서 그에 따라 판단의 결과도 달라지는 예에 불과한 것이다.

b 역시 A의 크기를 비교하는 기준이 B와 C 각각으로 달라져서 결과에 차이가 생기는 것일 뿐이지 모순이 존립되는 상황이 아니다. 플라톤의 사례를 두고 버트런드 러셀은 ‘철학의 유아적인 고질’에 불과한 것이라 평가한다 [3].

다음은 니체의 〈인간적인 너무나 인간적인〉에 나오는 아포리즘의 한 부분이다.⁸²⁾

가장 오래된 신상은 ‘신을 모시는 동시에 은폐’해야 하며, 신을 암시하기는 하지만 남의 눈에 드러나진 않아야 한다. 어떠한 그리스인도 뾰족한 나무 기둥 그 자체를 아폴로 신으로, 돌덩어리 자체를 에로스 신으로 ‘본’ 적은 없었다. 그것들은 그야말로 상징이었으며 신성이 구체적으로 드러나는 것에 대한 불안을 품게 해야 하는

82) 2권 222번째 아포리즘.

것이었다. .. 중략 .. 신전의 본당은 가장 신성한 것, 신성의 진정한 본체를 모시고 신비의 희미한 어둠 속에 그것을 감추지만 ‘완전히 감추지는 못하는 것이다’. 원주식 신전은 본당을 수호하고 말하자면 갓과 베일로 대답한 사람의 눈길에서 보호해 감싸지만 ‘완전히 감싸지는 못할 것이다’. **이렇게 신상은 신성 자체인 동시에 그 신성의 은폐인 것이다** [4].

고대 그리스인들은 추상화된 사물을 신상으로 모셨는데 일단 이것은 신성의 상징이므로 신성 자체이기는 하지만, 그렇다고 지나치게 노골적으로 신성이 드러나는 것은 불경한 일이니 지양해야 하는 것이다. 따라서 니체는 이 상황이 마치 모순이 존립된 것처럼 표현하고 있다. 하지만 이 상황도 실제로 모순은 아니다. 신상의 목표는 다음 두 가지 명제로 표현된다.

P_1 = 신상은 신성을 표현한다

P_2 = 신상은 신성을 과하게 표현하지 않는다

여기서 두 명제는 논리적으로 모순관계가 아니므로 동시에 성립 가능하다. 따라서 니체가 제시한 상황은 실제로는 모순이 아닌 것이다. 니체는 명제 P_2 에서 ‘과하

게 표현하지 않는다'를 임의로 '표현하지 않는다'로 치환하여 모순을 주장한 셈인데, 물론 이것은 문학적 표현으로서 니체가 의도한 것이므로 문제는 없다.

용수대사⁸³⁾의 〈중론〉은 〈반야경〉에 담긴 공사상에 대하여 논리적으로 분석한 불교철학적으로 독특한 저서이다 [5]. 다음은 그 일부를 옮겨온 것이다 [5].

불생: 씨앗에서 싹이 틀 때, 씨앗에서 싹이 발생하는 것이 아니다.

불멸: 씨앗에서 싹이 틀 때, 씨앗이 완전히 소멸하는 것이 아니다.

동국대(경주) 불교학과 김성철 교수는 이에 대하여 다음과 같은 요지로 분석한다 [5].

83) 나가르주나(산스크리트어: नागार्जुन), 또는 용수(龍樹: 150년경 ~ 250년 경)는 중관(中觀 · Madhyamaka)을 주창한 인도의 불교 승려이다. 베트남 · 중국 · 대한민국 · 일본 등에서는 흔히 용수라 불리며 티베트에서는 Klu Sgrub이라 한다. 한국 조계종에서는 인도 제14대 조사로 공식적으로 인정하고 있다 [6].

- a. 씨앗 속에 있던 싹이 발생한다면 이미 있던 싹과 새로 발생한 싹이 중첩되므로 오류가 생긴다.
- b. 씨앗 속에 없던 싹이 발생한다면 씨앗과 싹이 아무 관계가 없다는 뜻이므로 오류가 생긴다.
- c. 씨앗 속에 싹의 일부 요소가 있는 것이라면 싹의 일부는 씨앗 속에, 싹의 다른 일부는 씨앗 밖에 있는 셈이라 싹이 씨앗 속에 있으면서도 없는 오류가 생긴다.
- d. 싹이 씨앗 속에 있으면서도 없다는 주장은 명백한 모순이므로 오류가 있다.

그리고 나서 김성철 교수는 〈중론〉의 해당 구절이 논리적으로 파악이 불가능한 것이며 석가모니의 ‘대답없이 방치한다’는 취지의 ‘무기답’을 해결책으로 제시하며 신비주의적인 태도를 보인다 [5]. 하지만 김성철 교수의 주장은 틀린 것이다. 그의 주장을 검토해보자.

일단 d가 모순이라 오류인 것은 명백한 사실이며, a는 위와 같은 분석보다는 씨앗 속의 싹이 ‘발생한다’는 표현보다는 ‘나온다’는 표현이 어울리는 상황이다. 즉 a는 단순한 언어적 표현의 오류에 불과한 것이다.

b에서 김성철 교수는 ‘씨앗 속에 없던’을 ‘관계가 없는’으로 임의로 연결 짓고 있다. 물리적인 존부와 논리적인 존부가 곧바로 연결되는 것은 아니므로 틀린 해석이

다. b는 도리어 ‘무에서 유가 창조되는 꼴이므로 오류이다’라는 상식적인 분석이 더 어울린다.

내 생각에 <중론>의 해당 구절은 씨앗에서 싹이 날 때, 불생 부분이 말하는 것처럼 ‘새로운 싹이 생기는 것’이 아니며 동시에, 불멸 부분이 말하는 것처럼 ‘씨앗이 싹으로 전환되는 것’도 아니라는 의미로 보인다. 따라서 불생과 불멸 두 명제는 애당초 ‘모순’관계도 아닌 것이요, 어떠한 신비한 의미도 담고 있지 않은 것이다. 단순히 분석 c와 같이 해석하면 그만이다. 김성철 교수는 c가 오류라고 주장하지만 그는 ‘싹 전체’와 ‘싹 일부’를 동치로 놓는 실수를 저질렀다. 따라서 c에는 오류가 없다.

지금까지 주로 언어에서의 모순적 표현에 대하여 알아 보았다. 그렇다면 영화에서의 모순적 표현도 가능할까? 내가 말하는 영화적 모순이란 죽은 토끼 옆에 산 토끼를 놓아두고 이미지로 보여주는 것 따위가 아니다. 흰 이미지와 검은 이미지를 동시에 보여줄 수는 없을까? 둥근 삼각형을 이미지로 보여줄 수는 없는 것일까? 아무래도 언어와 달리 영화에서 모순적 표현이란 불가능할 것만 같다. 정말일까?

참고문헌

- [1] 단테, 최민순 역, 신곡 (상), 을유문화사, 1987
- [2] 광광제 역음, 논리와 철학, 서광사, 1993
- [3] 버트런드 러셀, 최민홍 역, 서양철학사 (상), 집문당, 2008
- [4] 프리드리히 니체, 강두식 역, 인간적인 너무나 인간적인, 을재, 2022
- [5] 김성철, 중론 - 논리로부터의 해탈 논리에 의한 해탈, 불교시대사, 2004
- [6] 위키백과 :
<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%82%98%EA%B0%80%EB%A5%B4%EC%A3%BC%EB%82%98>

4.안드레이 타르코프스키의 예술론에 대한 비판

예술가들의 정신세계는 철학자나 과학자에 비해 상대적으로 과대평가되기 쉬운데 이것은 그들의 정신을 외부로 표상하는 작품들이 주로 은유 행위⁸⁴⁾에 의존하여 간접적인 방식으로 표현되기 때문이다. 쉽게 말해 부실한 철학자나 과학자의 밀천은 명시적인 언어로 분명히 표현되는 책이나 논문 등을 통해 가감 없이 드러나지만 부실한 예술가들의 모호하게 보이는 예술작품을 통해서서는 그들의 형편없는 정신의 수준이 어느 정도는 숨겨질 수 있는 것이다.

나는 가끔 어떤 예술작품을 설명하는 예술가 본인의 자세한 작품해설이나 인터뷰를 보고 깜짝 놀라곤 하는데, 대강 그럴듯해 보이는 작품과 한참 수준 낮은 자기 해설이 만들어내는 그 괴리 때문이다.⁸⁵⁾ 이 때문에 나는 예술가들에게 어지간하면 작품해설을 쓰지 말고 인터뷰를 할 때면 묵비권을 행사하라고 권하고 싶어 정도이다.

이 글에서는 영화 분야에서 가장 명망이 높아 ‘위대한 영상시인’

84) 내 고유의 의미에서의 은유행위를 말한다. 본서 ‘상상력론 - 관객의 상상력을 자극하라’ 글을 참고할 것.

85) 물론 이러한 괴리는 칸이나 베니스 같은 유수의 영화제에서 수상 경력이 있는 이른바 ‘거장’들에게서도 자주 발견되는 것이다.

이라 불리기까지 하는 영화감독 안드레이 타르코프스키가 저서 <봉인된 시간>에서 밝히고 있는 그의 예술론에 대해 분석해보겠다. 그는 과연 ‘해설의 함정’에 빠지지 않고 그의 밀천을 잘 지켜낼 수 있었을까? (이하는 역자 김창우가 번역한 저본 중 ‘2. 이상을 향한 동경으로서의 예술’ 챕터의 주요 원문을 그대로 발췌하여 서술하고, 이에 대한 나의 비평을 주석으로다는 형식으로 진행한다. 여기서 나의 비평은 이탤릭체로 서술하였다).

(1) 어떤 경우라도 마치 하나의 상품처럼 소비되어지기를 원하지 않는 모든 예술의 목적은 자기 자신과 이 세상에 삶과 인간 존재의 의미를 설명하려는 것이라는 것은 분명한 것이다. 다시 말해서 이 지구상의 인간 존재의 근본과 목적이 무엇인가를 인간들에게 분명히 하는 일이다. 또는 설명하려하지 않고 문제를 제기하는 것일 것이다 [1].

⇒ 타르코프스키는 이른바 ‘순수예술’의 목적에 ‘인간’을 필수적 요건으로서 결부시킨다. 물론 인간의 삶을 다루는 순수예술이 많고 이것이 가장 중요한 목적 중 하나이기는 하지만 타르코프스키와 같이 필수적인 요건으로까지 보는 것은 예술의 다양성과 발전을 저해하는 지나치게 편협한 시선이다. 꼭 인간을 결부시키지 않더라도 이룰테면 미(美)의 본질과 같은 객관적 탐구의 대상도 훌륭한 순수예술의 목적이 될 수 있는 것이다.⁸⁶⁾ 아울러 타

86) 이 경우는 유미주의 혹은 심미주의 예술이 된다.

르코프스키는 '설명하려하지 않고 문제를 단순히 제기만 한다'는 가능성에 대하여 이야기하는데, 이것이 정말로 가능한 것인지 심리학적인 차원에서 의문이 든다. 정말로 예술가가 자신이 다루는 주제에 대해 아무 의도도 가지지 않은 순수한 마음을 가지고 중립적인 입장에서 단순히 문제만 제기하는 것이 가능한 것일까?⁸⁷⁾

(2) 어떤 의미에서 인간은 삶의 본질과 자기 자신, 자신의 가능성과 목적을 그때마다 새롭게 인식한다. 그런 인식 과정에서 인간은 기존에 축적된 지식을 총체적으로 사용한다. 그럼에도 불구하고 윤리적 · 도덕적 자기 인식이라는 것은 매번 새롭게 겪어야만 하는 그때그때의 경험이 결정적 영향을 미치는 것이다 [1].

⇨ 타르코프스키의 예술론의 핵심 중 하나는 예술가의 '예술적 영감'이 매번 새로운 것이며 이 새로움을 '창조'의 표징으로 본다는 것이다. 말하자면 고대 그리스인들이 예술가의 영감을 '무사 여신'이 주는 것으로 믿었던 것처럼⁸⁸⁾, 그도 신⁸⁹⁾이 이 영감을 새로이 예술가에게 선사하는 것으로 믿는 것이다. 따라서 그

87) 예술작품은 '사회적 맥락'과 결합하여 의도를 만들수도 있다는 점도 함께 고려해보자. 예를 들어 불의에 대한 부작위는 사실상 불의의 작위와 동일한 것이다.

88) 호메로스의 위대한 저작 <오뒷세이아>의 첫 구절을 보라: '들려주소서, 무사 여신이여! 트로이아의 신성한 도시를 파괴한 뒤 많이도 떠돌아 다녔던 임기응변에 능한 그 사람의 이야기를' [2].

89) 타르코프스키 자신에게 이 신은 아마도 그리스도교의 신일 것이다.

는 예술에 있어서의 과거 경험과 역사의 중요성을 예술가 전체 집단에 있어서나 예술가 개인에게 있어서나 낮추어 보게 된다. 본 구절은 그가 가진 이러한 선입관에서 비롯된 비약과 오류가 담겨 있다. 윤리적 혹은 도덕적 자기 인식이 다른 인식과 달리 매번 새롭게 경험되는 사건에 '결정적'인 구속을 받는다는 과학적 근거는 어디에도 없으며 오히려 이러한 모든 종류의 인식은 뇌의 뉴런-시냅스 적층 구조의 신경망 차원에서 베이즈 정리 (Bayesian)⁹⁰⁾에 따라 이루어지므로 [3], [4], 타르코프스키의 주

90) 베이즈 정리의 수식과 이에 대한 직관적 해석은 다음과 같다. 이를 통해 사후확률(타르코프스키가 말하는 윤리적 자기 인식에 대응된다)이 얼마나 사전확률(타르코프스키가 말하는 과거의 경험이 여기에 해당된다)에 종속적인지를 명백히 알 수 있다 :

$$P(A|B) = \frac{P(B|A)P(A)}{P(B)}$$

베이즈 정리는 다음과 같이 직관적으로 이해될 수 있다. 비가 올 확률을 $P(A)$, 구름이 낄 확률을 $P(B)$ 라 정의하고, 단순히 '비가 올 확률($P(A)$)'이 아닌 '구름이 관찰됐음을 전제할 때에 비가 올 확률($P(A|B)$)'을 구하고자 한다. 이는 사전 확률인 '비가 올 확률($P(A)$)'을 새로 발견된 증거인 '구름의 관찰'로 갱신하여 사후 확률($P(A|B)$)을 구하는 것이다. 만약 그동안 비가 왔을 때 구름이 낄 경우($P(B|A)$)가 자주 있었다면 사후 확률은 높아 질 것이다. 그리고 사전 확률인 비가 올 확률 자체($P(A)$)가 낮다면 비가 오는 것이 애당초 발생되기 힘든 사건이란 말이므로 새로운 증거가 발견됐음에도 불구하고 사후 확률은 낮아지게 된다. 그리고 구름이 낄 확률 자체($P(B)$)가 애당초 높다면 구름이 끼는 사건이 비가 오는 것에 특별히 영향을 준다고 보기 힘든 흔한 사건이 되므로 사후 확률은 낮아지게 된다 [5].

장파는 반대로 윤리적·도덕적 자기인식에 있어서 과거의 경험은 매우 중요한 것이다.^{91) 92)}

(3) 단지 독자성이라는 이름 아래 삶의 의미를 찾는 맹세를 파기한 현대 예술이 제시한 길은 올바른 길이 아니다. 그래서 소위 창조적 행위라는 것은 단지 그들의 자기 중심적인 행위의 일회적인 가치의 정당성만을 추구하는 기이한 사람들의 이상한 짓거리가 되어 버렸다. 그러나 예술에 있어서는 개성이 진실임을 판명해주는 것이 아니다. 예술은 좀 더 보편적이고 좀 더 높은 이념에 이바지하는 것이다. 예술가란 자기 자신에게 마치 기적과 같이 부여된 재능에 대해 소위 관세를 물어야만 하는 하인이다. 진정한 개성이란 오로지 희생을 통해 얻어질 수 있음에도 불구하고 현대인은 자신을 희생하려 하지 않는다 [1].

⇒ 이 부분에서 예술이 '좀 더 보편적이고 좀 더 높은 이념'에 봉사해야 한다는 타르코프스키의 주장은 좋은 것이다. 그런데 문제는 그가 말하는 보편적이고 높은 이념이 결국은 절대적으로

91) 윤리적 인식에 대한 타르코프스키의 오류 역시 그의 그리스도교적 사상에서 비롯된 것 같다. 신앙 중심적인 윤리관은 그때그때 마다의 윤리적 결정에 있어서 새롭게 신의 계시가 깃들여져 있다는 환상을 불러넣을 것이다.

92) 여기서 나는 최신의 신경과학을 이용하여 타르코프스키의 주장을 반박하였다. 이와 별개로 전통적인 정신분석학에 따른 '무의식' 개념을 이용하여 그의 주장을 반박할 수도 있을 것이고 이러한 방법이 좀 더 많은 독자들에게는 친숙하리라 생각된다. 이에 관하여서는 정신분석학자 프로이트의 저서 〈정신분석학 입문〉을 참고하라 [9]. 다만 나는 정신분석학을 그리 신뢰하지 않는다는 점을 밝혀둔다.

고정된 그리스도교적 이념이라는 점이다. 이 이념에서 그의 예술 관 모두가 출발하고 그의 오류가 모두 여기서 시작된다. 타르코프스키의 이러한 '절대적 예술 이념'은 예술은 무조건 인간의 삶을 그려야 한다는 목적의 편협성을 주장하게 만들고, 이것에서 벗어나는 현대 예술의 모든 시도를 무가치한 것으로 간단히 판정하게 만든다. 희생이라는 개념 역시 타르코프스키 본인의 어려웠던 창작 환경에 예수의 희생을 투영시킨 것으로 보인다. 누구보다 '순수-예술'을 부르짖던 그가 가장 '반-예술적'인 주장을 하는 아이러니를 이 부분이 여실히 잘 보여준다.

(4) 예술창조는 가장 비극적인 의미에서 예술가에게 진정한 스스로의 임무를 요구한다. 만일 예술작업이 이렇게 절대진리의 상형문자로 이루어진다면 이 상형문자들의 하나 하나는 모두 작가가 최종적으로 작품 속에 투영시킨 이 세계의 형상인 것이다. 그리고 과학적이고 냉정한 현실 인식이 끝이 없는 계단에서의 단계적 전진이라면 예술적인 인식은 내적으로 완성되어 있는 폐쇄적 영역들의 끝없는 시스템을 연상시킨다. 이 영역들은 서로 보충하고 모순될 수는 있지만 어떤 경우에도 서로를 대신할 수는 없다. 그 반대로 이들은 서로를 보강하고 전체적으로 무한한 것을 향해 성장하는 특별히 포괄적인 영역들을 형성한다 [1].

⇒ 여기서 타르코프스키는 두 종류의 오류를 저지르고 있다. 첫째는 예술적 인식의 성질에 대한 오해이다. 그는 과학적 인식은 고전 물리학이 현대 물리학으로 대체되었듯이 각각의 인식이 대체될 수 있는 것으로 본다. 그러나 예술적 인식은 현대 모더니즘

문학이 있다고 해서 고대 그리스 문학이 사라지지 않듯이 각각의 인식이 대체될 수 없는 개성을 지닌다는 것이다.⁹³⁾ 일단 타르코프스키의 결론이 맞긴 하다. 그러나 그 과정에 큰 문제가 있는데, 위와 같이 양자에 차이가 있는 것은 과학은 ‘분명한 것’을 목표로하고 예술은 대개 ‘분명치 않은 것’을 목표로 한다는 점에서 나온 우연적 결과일 뿐이라는 점이다.⁹⁴⁾ 예를 들면 물리학의 경우는 우주의 특정 현상을 좀 더 잘 묘사할 수 있는 이론이 채택될 것이다. 그러나 문학에서 신을 다루는 경우는 분명한 정답을 확정 짓기 어려우므로 중세 문학에서부터 현대 문학까지 모두 독자적으로 살아남게 된다. 이러한 연유를 타르코프스키는 오해하여 마치 예술적 인식에 어떤 신성한 특권이라도 있는 것처럼

93) 물론 여기서의 ‘문학’이 ‘예술적 인식’ 그 자체는 아니다. ‘예술적 인식’의 산물이 ‘문학’이 된다.

94) 버트런드 러셀은 과학과 철학, 그리고 신학의 관계에 대해서 다음과 같이 말했다 : ‘모든 명확한 지식은 과학에 속하고 명확한 지식을 초월한 것에 관한 모든 도그마는 신학에 속하는 것이다. 그러나 신학과 과학의 사이에는 양쪽에서 공격받을 수 있는 회의하고 부정하는 인간의 영역이 있는데 이 영역이 바로 철학이다. 사변적인 사람에게 제일 흥미있는 문제들은 거의 대부분이 과학으로는 해결되지 않는 것들이다. 그리고 이 문제들에 대한 신학자들의 자신 있는 대답은 이미 지나간 세기들에서와 같은 확신을 우리에게 더 이상 주지 못하게 되었다 [10]’ / 타르코프스키는 스스로 예술을 신학으로 만듦으로써 예술을 ‘도그마화’하고 있다. 이같은 그의 꿈이 현실화된다면 예술은 러셀이 말한 신학의 운명을 그대로 따르게 될 것이다. 즉, 예술은 이미 지나간 세기들의 잊혀진 존재가 되는 것이다.

럼 마음대로 상상을 하고 있으며 그 상상의 배경에는 그의 종교적 신비감이 있다. 이러한 오해는 개별 예술가의 정신을 조악한 자기 정신에 고립되게 부추겨 전체 예술계의 발전을 크게 저해하게 된다.⁹⁵⁾ 그리고 사실 엄밀하게 말한다면 타르코프스키의 말처럼 과학적 인식 간의 관계가 완전하게 대체적인 것도 아니고(그는 아마도 과학의 발전과정을 헤겔의 변증법적 과정으로 오인하고 있는 듯하다), 예술적 인식 간의 관계가 완전하게 독립적인 것도 아니다. 예를 들어 '중력'이라는 개념처럼 과학의 발전에도 불구하고 계속 살아남는 개념이 있는 법이며, 개인의 예술 작업도 시간이 지남에 따라 같은 사안에 대하여 보다 나은 예술적 인식으로 대체되기 마련이다. 설사 개별적인 예술적 인식 정말로 폐쇄적이고 독립적이라 하여도 어썩이 이 인식이라는 것은 작품으로 현출될 수밖에 없는 것인데, 종국적으로 작품을 통해 대체될 수밖에 없는 예술적 인식의 독립성은 과학적 인식의 대체성과 실질적으로는 별반 다른 점이 없는 것이다. 요컨대 타르코프스키의 과학적 인식과 예술적 인식의 구분은 말장난에 불과하다. 그가 여기서 저지르는 또 다른 오류는 그는 예술가들 개개인의 개성을 마치 인정하듯 주장하고 있지만 실상 그가 말하는 예술적 인식은 단 하나의 일원적인 것이라는 점이다. 타르코프스

95) 버트런드 러셀은 '철학자들은 결과 또는 효과임과 동시에 원인이다'라고 말한다 [10]. 나는 예술가 역시 철학자와 동일하다고 보는데 즉, '예술가들은 결과 또는 효과임과 동시에 원인인 것'이다. 타르코프스키의 예술론은 이 같은 예술가들의 원활한 상호 작용을 방해할 위험이 있다.

키가 여기서 보이는 예술에 대한 태도는 개개인이 각각의 진리에 대한 인식을 갖는다는 일종의 '주관주의적 진리관'이다.⁹⁶⁾ 그러나 이는 앞 서의 그리스도적인 진리를 보편적이고 이상적인 진리로 고정시켜 놓는 '객관주의적 진리관'과 모순된다. 결국 여기서 그가 말하는 '서로를 대신 할 수는 없다' 부분은 예술가 각자의 예술적 인식의 개성들은 그리스도적 진리의 색채를 동일하게 지닌 것으로서 사실상 하나인 셈이다. 따라서 타르코프스키가 말하는 예술적 인식의 시스템 구조에 대한 묘사는 자기모순이다.

(5) 그러나 지식인, 학자의 영감과 예술가의 영감은 전혀 다른 것이다. 왜냐하면 한 예술 형상의 탄생은 — 독창적이고 그 자체로 완성되어있는 형상, 비이성적 차원에서 비롯되었으며 비이성적 차원에 존재하는 형상 — 지성의 도움을 받는 경험적 인식 과정

96) 이러한 주관적인 태도는 그리스도교적인 사상을 가진 이들에게 흔히 보이는 모습이다. 마찬가지로 그리스도교적인 실존주의 철학자 키르케고르는 진리에 대해 다음과 같이 말한다 : '철학의 길은 객관적으로 되는 것임을 가르치는 반면 그리스도교의 길은 주체적으로 되는 것임을, 즉 진리 안에서 주체적으로 되는 것임을 가르친다는 것이다. 이것이 말에 관한 단순한 논쟁으로 보이지 않도록 하기 위해서 나는 그리스도교가 최대한 정열을 강조한다는 것을 말하고자 한다. 그러나 정열은 주체성이며, 객관적으로 존재하지 않는다 [7].' 물론 키르케고르의 사상과 타르코프스키의 생각 사이에는 크나큰 격차가 있다. 키르케고르의 그리스도교적인 사상에는 지적 여정의 끝에 가본 사람만이 표현할 수 있는 위대한 숭고함이 깃들어 있는 반면에, 타르코프스키의 생각에는 '적당한' 자들이 흔히 가지는 성급함과 조야함이 묻어 나온다.

을 통하여 설명될 수 없기 때문이다. .. 중략 .. 모든 자연의 생명체와 마찬가지로 예술 또한 서로 대립하는 요소들의 싸움 속에서 존재하며 발전한다. 대립되는 요소들은 이 싸움 속에서 서로 섞이게 되며 동시에 이념을 끝없이 지속적으로 전진시켜 준다 [1].

⇒ 여기서 타르코프스키는 중략된 부분 위에서는 예술 형상이 '완성된 채'로 매번 새롭게 나타난다는 취지로 말하고 있다. 이것이 그가 이 책에서 기본적으로 주장하고 있는 내용이다. 그런데 중략된 부분 이후를 보면 그는 예술이 대립하는 요소들과의 싸움 속에서 발전한다고 하여 앞 서의 취지와 모순되는 진술을 한다. 무언가가 발전한다는 것은 학습한다는 것이고, 학습한다는 것은 과거의 경험을 바탕으로 전제하는 것이다. 이는 경험을 무시한 채 예술적 영감이 하늘에서 완성품으로 새롭게 떨어지는 것처럼 묘사한 책의 다른 부분과 상이한 태도이다. 그렇다면 예술의 구성 요소 중 예술적 영감, 예술적 형상 이외의 부분만 별개로 경험을 바탕으로 하는 발전이 가능하다는 소리일까? 예술에 있어서 영감과 형상을 강조하는 그의 태도로 보아 이견 아닌 것 같다. 게다가 타르코프스키는 예술적 이념이 '끝없이 지속적으로 전진'한다고 말한다. 이것은 과학 발전의 무한성에 대해 비판하고 예술의 완결성을 찬양한 그의 태도와 완전히 모순되는 소리이다.

~~*

지금까지 '위대한 영상시인' 안드레이 타르코프스키의 예술론에

대해 검토해보았다. 이 외에도 과학의 발전과정이 마치 철학자 헤겔의 변증법적 구조를 정확히 따르는 것처럼 잘못 인식하고 있는 등⁹⁷⁾ 그의 예술론에는 오류가 많이 있다. ‘예술적 형상론’에 대한 쉬운 설명 정도가 그의 예술론에서 건질 만한 유일하게 영양가 있는 내용이었다.⁹⁸⁾ 그의 그리스도교적 예술관은 예술을 편협하고 고정적인 시선으로 바라보게 만들어 전체 예술의 역동적인 발전을 저해시키는 해로운 것이다. 그는 예술과 대비되는 학문, 특히 과학의 ‘가정적이고 유보된 진리’에 대해 불만이 많은 듯 보인다. 이는 학문의 발전 과정에 대한 몰이해와 그의 종교⁹⁹⁾가 빚어낸 절대적 진리감각¹⁰⁰⁾ 때문인 듯 하다. 특히 그는 본인이 쓴 책 내부에서 자신의 주장의 일관성 조차 제대로 못 맞추는 허술함을 보여주는데, 그가 그토록 경시하는 학문 공부를 좀 더 열심히 했더라면 이러한 기초적인 실수는 하지 않았을 것이다.

97) 과학의 발전 과정에 대한 제대로 된 설명은 과학철학자 루돌프 카르납이 쓴 <과학철학입문>을 참고하라 [6].

98) 타르코프스키가 말하는 예술적 형상과 내가 말하는 예술의 정의에 있어서의 ‘가-세계’는 유사한 측면이 있다. 여기서 타르코프스키의 그것이 좀 더 ‘아우라’에 가까운 불명확한 것이라는 점에서 나의 가-세계와 다소 차이가 있다.

99) 안드레이 타르코프스키의 종교는 러시아 정교회로 알려져 있다.

100) 물론 이 감각은 신비주의적 망상에서 비롯된 것이다. 이러한 망상에 대한 버트런드 러셀의 명쾌한 분석은 책 <논리와 철학>에 수록된 그의 논문 <신비주의와 논리>를 참고하라 [8].

참고문헌

- [1] 안드레이 타르코프스키, 김창우 역, 봉인된 시간, 분도출판사, 1991
- [2] 호메로스, 천병희 역, 오뒷세이아, 숲, 2015
- [3] 패트리샤 처칠랜드, 박제운 역, 뇌과학과 철학, 철학과현실사, 2006
- [4] 네이트 실버, 이경식 역, 신호와 소음, 더퀘스트, 2014
- [5] 여승진, 인공지능 논리학, 부크크, 2020
- [6] 루돌프 카르납, 과학철학입문, 서광사, 1993
- [7] 쇠렌 키르케고르, 임규정 외 1인 역, 주체적으로 되는 것, 지식을만드는지식, 2012
- [8] 막강제 역음, 논리와 철학, 서광사, 1993
- [9] 지그문트 프로이트, 이명서 역, 정신분석학 입문, 홍신문화사, 1987
- [10] 버트런드 러셀, 최민홍 역, 서양철학사 (상), 집문당, 2008

5. 영화 별점평에 대한 비판

대중적으로 영화 평론가로 유명한 이동진, 박평식 등은 사실 ‘영화 평론가’라는 직업군으로 분류되기는 힘든 사람들인데, 왜 나하면 유의미한 영화 평론 활동을 하고 있지 않기 때문이다. 이들의 활동은 주로 인터넷의 한 줄 단평이나 별점평, 유튜브를 통한 상품 광고식의 피상적 영화 해설에 집중되고 있다. 영화학자이자 미학자인 노엘 캐럴의 기준에 의한다면 이들은 ‘영화 소비자 리포터’ 정도로 분류된다 [1]. 영화 평론가가 아닌 사람들이 대중들에게 평론가로 오인되어 잘못된 권위가 수여된다면 전체 영화계에 끼치는 악영향은 매우 큰 것이다. 나는 이런 부류의 직업인들을 위한 새로운 용어 정립이 시급하다고 보는데, 노엘 캐럴의 용어는 너무 길어 불편하니 ‘영화 마케팅’, ‘영화 소개꾼’ 정도면 적당하지 않을까 싶다.

위와 같은 ‘유사-영화평론가’ 문제의 핵심에는 ‘별점평’이란 도구가 있다. 이 대중 친화적이고 간편한 도구가 건강한 영화 평론 문화를 망치고 있는 주범인데, 이 글에서는 별점평의 문제점을 진단해보고 그 대안에 대하여 알아보겠다.¹⁰¹⁾

(1) 별점평 반대론의 핵심

1) 우선 이 글은 넓게 보아 ‘영화평론가’라는 전문가의 직업 윤

101) 이 글은 수 년전 내 블로그에 게시되었던 글을 다듬어 다시 쓴 것이다.

리와 관련하여, 그들의 직업수행 도구로서의 별점평을 다루고 있다. 일반인 관객들이 별점평을 하는 것에 대해서는 불문한다.

2) 별점평은 계량적 시스템이며, 모든 계량적 방법론은 엄격하고 기계적인 절차에 따르게 된다.¹⁰²⁾ 여기서 중요한 것은 계량의 기준이 되는 ‘척도’인데, 영화 별점평에서의 척도는 평론가의 내심의 의사 안에 있어 극히 주관적이며 사실상 척도가 없는 것과 동일한 상황이다. 따라서 평론가가 영화의 가치를 측정하는 별점은 흔히 예상되는 수준보다 정확도가 훨씬 떨어지게 된다. 이를 뒷받침하는 실증적 증거들은 아래와 같다.

- 인간의 의사판단과 관련한 수많은 인지심리학적 실험들¹⁰³⁾
- 영화 평론가라는 이름으로 활동 중인 이동진씨가 100여 차례 넘게 과거에 했던 별점평을 공개적으로 수정한 사실(참고로 그는 이를 별점평의 하자로서 문제 의식을 갖는 것이 아니라 오히려 자신의 지적 개방성의 증표로서 자랑스럽게 여기는 모습을 보여 주는데 이는 대단히 황당한 일이다. 애당초 별점평을 안하면 될 일이기 때문이다)
- 누구나 별점평을 매길때 겪게 되는 오차들의 경험들

102) 이 기계적 절차에 대한 자세한 내용은 과학철학자 루돌프 카르납이 쓴 <과학철학입문>을 참고하라 [2].

103) 인간이 의사판단에서 겪게 되는 수많은 인지적 오류에 대한 일반론에 대해서는 미국 앨버니아대 석봉래 교수가 쓴 <논리와 심리>를 참고하라 [3].

3) 별점평은 영화의 가치를 단순히 압축하는 효과만이 있는 것이 아니라 그것의 가치를 심각하게 왜곡하여 전달한다. 왜곡하는 성질 및 분야는 다음과 같다.

- 상기 (1)의 2)에서 살펴보았듯이 영화가 가진 특정한 하나의 가치 요소에서의 가치의 양을 왜곡

- 영화가 가진 다양한 가치 요소를 단 하나의 숫자로 환원함으로써 가치의 질을 왜곡

(예를 들면 <터미네이터 2>와 <시민케인>은 질적으로 다른 상이한 가치를 갖는데 별점평은 이를 왜곡하여 하나의 숫자로 가치 평가하게 된다)

- 대중들에게 영화라는 예술이 점수 비교를 통한 '상대평가'의 대상이 된다고 손쉽게 인식하게 만들

4) 별점평은 '예술적 가치'라는 무형의 무언가를 '숫자'로 환원할 수 있는지에 관한 근본적인 의문을 해결하지 않고 행해지는 것이다. 이를 전문적 직업인인 영화평론가가 하는 것은 굉장히 성급하고 조심성 없는 일이다.

5) 별점평 말고 유해성이 훨씬 적은 다른 비평 수단도 존재한다. 이를테면, 짧은 단평으로 별점평을 충분히 대체할 수 있다. 명백한 대체 수단이 존재하므로, 굳이 문제의 여지가 많은 별점평을 평론가는 고집할 필요가 없는 것이다. 단평으로 별점평을 충분히 대체할 수 있음을 아래와 같이 시현해 보이겠다 (참고로 아래 단

평은 이 글의 주제를 위한 예시로서 제시된 것이지 실제로 해당 영화에 대한 나의 평가가 아니다).

-박찬욱 감독, 〈헤어질 결심〉 :

별점평 : ★★★★★

단평 : 스릴러라는 장르로 만든 독특한 사랑 이야기. 박찬욱 감독의 완벽함의 절정.

-제임스 카메론 감독 〈터미네이터 2〉 :

별점평 : ★★★★★

단평 : 예술적 경지에 오른 액션의 향연. 이 영화는 역사가 되었다.

위에서 별점평은 관객에게 두 영화가 ‘같은 영화’라는 왜곡된 정보만을 준다. 아니, 오히려 두 영화가 간편하게 ‘비교’하는 작업이 가능하다는 착각을 불러일으키게 된다. 단평의 경우 왜곡이 아예 없다고 할 수는 없겠지만 별점평에 비해서는 질적으로도, 양적으로도 왜곡이 훨씬 적다. 그리고 단평으로도 충분히 쉽고 빠르게 영화의 가치에 대한 정보를 일반적인 대중 관객들에게 압축해서 보여줄 수 있다. 만약 위와 같은 수준의 단평도 읽기

귀찮은 관객이 있다면 그러한 이들은 애당초 영화를 이해할 수 없는 사람들이며, 그들을 위해 굳이 건강한 비평체계를 망가뜨려 가며 별점평이라는 문제 있는 수단을 동원하는 친절은 배필 필요가 없는 것이다.

6) 별점평이 영화라는 예술에 대한 '예의'가 아니라는 조금은 낭만적인 근거도 가능할 것이다.¹⁰⁴⁾ 숫자로 무언가의 가치를 평가하는 것은 두 가지 측면에서 대단히 '간편'하다. 평론가 입장에서 장문의 평론 글을 쓸 필요가 없으므로 '간편'하고, 관객 입장에서는 그런 글을 읽지 않아도 되니 '간편'하다. 모든 것이 간편하게만 이루어지는 세상 속에서 이렇게 '간편'하게 살려는 자세를 영화 예술에까지 보이는 것이 윤리적이지 못하다는 비판도 가능할 것이다.

7) 영화 평론가가 별점평을 할 수 있는 단 한 가지 조건이 있다. 그것은 스스로 '영화 평론가'임을 포기하면 된다. 평론가에서 일반인으로 돌아가면 얼마든지 별점평을 할 수 있는 것이다. 대중들의 오해가 없도록 자신을 '영화 평론가'로 소개하지 않고 '영화 산업 마케터', '영화 소비자 리포터', '영화 쇼 호스트', '영화 소개꾼' 등의 명칭으로 자신을 소개하고 별점평을 한다면 큰 문제는 없을 것이다.

104) 참고로 이미 근거들이 충분하기 때문에 개인적으로는 이러한 이유까지 불필요하다고 보는데, 아마도 정성일 평론가 같은 낭만적 스타일의 독자들은 이러한 근거를 좋아하지 않을까 싶다.

(2) 별점평 찬성론 예시 분석

위에서 영화 별점평 반대론에 대해 간단히 살펴보았다. 누군가가 별점평에 대해 찬성을 하겠다면, 위에서 열거된 다섯 가지 근거 모두를 빠짐없이 논파해야지 설득력을 갖게 된다. 개인적으로 이는 대단히 어려운 작업으로 생각되며, 따라서 영화 평론가들이 별점평을 그들의 주요 평론 수단으로서 사용되는 관습은 폐지되어야 한다는 주장은 많이 분명해 보인다.

그럼 여기서 별점평 찬성론 예시 한가지를 분석해 보자.¹⁰⁵⁾ 아래와 같은 별점평 찬성론이 제기 될 수 있다. 이 주장들의 문제를 살펴보겠다.

- 건축이나 사진작품의 경우 별점평이 이루어지지 않지만, 맛집이나 책과 같은 경우는 별점평이 널리 행해지고 있다.
- 이것은 맛집이나 책의 산업적(상업적) 성격 때문이다. 영화 역시 문화 산업이므로 별점평이 유효할 것이다.
- 별점평은 효율적이고 간편하기 때문에, 고급문화 향유층이 아

105) 이 예시는 실제로 나의 유튜브 채널 구독자 한 분이 나의 주장에 대해 반박했던 것이다. 이 자리를 빌어 익명의 그 구독자분에게 감사의 말씀을 드린다.

닌 대중관객에게 특별히 큰 기여를 할 수 있다.

1) 먼저 이 주장 전체는 앞서 설명했던 나의 ‘영화 별점평 반대론’에서의 다섯 가지 근거 중 어느 한 가지도 전혀 논파하지 못하고 있다. 오히려 거꾸로 다섯 가지 근거들로 위 주장을 손쉽게 모두 논파 가능하다. 따라서 사실 더 이상의 검토는 필요가 없지만, 이 주장 자체가 가진 논리적 오류도 있기 때문에 추가적으로 계속 살펴보겠다.

2) 별점평 문제는 주로 영화 평론가들의 직업윤리와 관련해서 중요하게 다루어질 수 있다. 즉, 일반인이 별점평 하는 것은 일단 여기서는 논외로 하는 것이다.(물론 일반인이 별점평 하는 것이 권장된다는 말은 아니다. 별점평 자체가 유해한 것인데, 일반인은 전문자격 권위가 없으므로 그들이 별점평 하는 것은 유해성이 적으므로 일단은 따지지 않겠다는 말이다). 위 주장은 영화 평론가의 별점평과 일반인의 별점평을 혼동하고 있는 모습을 보인다. 따라서 위 첫째 주장에서, 맛집이나 책은 별점평이 이루어지고 있다는 말은 틀린 것이 된다. 전문적인 음식비평가나 서평가는 대체로 별점평을 하지 않는다. 사실 전문가 영역에서 별점평이 이루어지고 있는 분야는 영화가 거의 유일하다. 이 사실도 별점평이 문제가 있다는 사실을 방증해준다.

3) 위 두 번째 주장은 토론의 주제를 혼동하고 있는 것이다. ‘영화도 산업이므로 별점평이 유효하다’는 주장은 영화 마케팅 업체들에게나 알맞은 것이다. 토론의 주제는 ‘영화 별점평이 평론 수단으로서 가치가 있는가?’이다. 상업적으로 유익하다는 것이 평론수단으로서의 유익함은 전혀 보증하지 않으므로 두 번째 주장은 논점을 일탈한 오류가 있는 주장이 된다.

4) 위 세 번째 주장은 쉬운 별점평이 대중관객에게 유효하다는 내용을 담고 있는데, 별점평 반대론의 다섯 가지 근거로 논파가능함은 이미 밝혔다. 그러나 이 부분은 추가적으로 세 가지 문제를 더 가지고 있다. 이를 짧게 밝혀 놓겠다. 첫째는, 대중 관객이 잘 보지 않을 어려운 예술영화에도 별점평이 행해지고 있다는 사실이다. 둘째는, 이 주장은 근본적으로 ‘민주주의’ 정치제도에 대한 도그마적 오해에서 비롯된 것이다. 구체적으로는 민주주의를 내심적으로 ‘다수결의 원칙’과 혼동하여, ‘대중에게 좋으면 그것은 좋은 것’이라는 잘못된 사고에서 비롯된 것이다.¹⁰⁶⁾ 요컨대, ‘어떤 것을 대중이 선호하는지 여부’와 ‘그것의 진리 여부’는 직접적인 관계가 없다. 이것은 중세시대 대중이 천동설을 선호했다고 그것이 진실이 아닌 것과 같은 이치이다. 셋째는, 이 문제는 어떠한 ‘엘리트 주의’ 혹은 ‘권위 주의’와는 전혀 관련이 없는 문제이다. 이 문제는 ‘무엇이 진실이냐’는 진리 판단의 문제이다. 즉, 별점평을 반대한다고 대중 관객을 가볍게 여기는 권

106) 철학자 스피노자의 위대한 격언을 상기해보라 : ‘무릇 모든 고귀한 것은 어려울 뿐만 아니라 드문 법이다’ [4]

위주의자가 되는 것은 아니다. 왜냐하면 이미 밝혔듯이 별점평 반대론은 별점평을 대체하는 단평으로도 대중관객에게 충분히 호소할 수 있음을 주장하고 있기 때문이다.

참고문헌

- [1] 노엘 캐럴, 이해완 역, 비평철학, 북코리아, 2015
- [2] 루돌프 카르납 저, 윤용택 역, 과학철학입문, 서광사, 1993
- [3] 석봉래, 논리와 심리, 서광사, 2003
- [4] 바뤼흐 스피노자, 황태연 역, 에티카, 피앤비, 2011

6. 네 평론가들의 별점평 토론에 대한 비판

대한민국의 영화 평론계는 사실상 와해된 상태인데 영화창작자들에게 영감을 주는 유의미한 영화 평론들은 거의 보이지 않고 별점평 위주의 천박한 소비자 리포트 혹은 라캉이니 들뢰즈니 하는 현대 프랑스 문예이론들을 무비판적으로 가져와 영화 작품에 적당히 끼워 맞추는 ‘꿈 보다 해몽’ 식으로 만들어진 해설, 이렇게 둘로 양분된 평들만 생산되고 있기 때문이다. 생산되는 글의 스타일도 문제인데 짧은 단평은 물론 장문의 평론글들도 수사학적 재미료가 잔뜩 뿌려진 심히 ‘사춘기 문학’스러운 글들이 대부분이다. ‘영화 평론가’란 타이틀을 단 이들이 마치 하이쿠 작시(作詩)라도 하듯 너도나도 멋들어진 한 줄 단평으로 그들의 시적 감수성을 뽐내며 경쟁을 하는 것을 보고 있자면 마치 초등학교 백일장 대회에 온 것만 같은 착각이 든다.

이렇게 대한민국 영화 평론계에 위기가 찾아 온 이유에는 여러 가지가 있겠지만 주된 원인 한가지는 활동 중인 영화평론가들 자체의 수준이 그리 높지 못하다는 점이다. 이 글에서는 대한민국을 대표하는 ‘최고’의 영화 평론가 네 명이 지난 2010년경에 ‘별점평’에 관해 토론했던 스크립트를 분석해봄으로써 영화평론가들의 질적 수준이 얼마나 심각한 상태인지를 직접 확인해보려 한다.

토론에 참여한 이들은 정성일씨, 이동진씨, 김헤리씨, 허문영씨

이다 (이하 편의상 존칭은 생략함). 이중 정성일은 별점평에 명시적으로 반대하여 스스로 별점평을 하지 않고 있다. 허문영은 본인이 직접 별점평을 하고 있지는 않지만 본 토론에서는 조건부로 별점평이 가능하다는 입장을 보이고 있다.¹⁰⁷⁾ 반면 이동진과 김혜리는 별점평을 하고 있다. 나의 글 〈영화 별점평에 대한 비판〉에 따라 이동진과 김혜리는 애시당초 영화평론가가 아닌 ‘영화 마케터’ 혹은 ‘영화 소개꾼’으로 분류된다.

이제 이러한 기본 정보를 바탕으로 본격적으로 스크립트를 분석해보자. 각 평론가들의 발언을 읽기 편하게 적당히 나누어 그 아래에 비평을 하겠으며 나의 비평은 이탤릭체로 처리하였다.

정성일 : 개인적으로 약간 베스트 10 에 미쳐 있어요. 그래서 집에서 심심할 때마다 개인적인 베스트 10 를 뽑아요. 80년대의 베스트 10 영화, 혹은 61년 영화, 62년 영화 하는 연도별 목록. 트뤼포 영화의 베스트 10. 클로즈업의 베스트 10 . 온갖 방식으로 뽑아보죠. 그런데 다른 사람들에게도 그것을 받아보고 싶어 해요. 받아보면 그 사람의 취향과 영화에 대한 태도를 알 수 있어요.¹⁰⁸⁾ 그런데 저는 별점이 영화사 안에 남는다는 문제에 대

107) 허문영이 말하는 조건들이 실제로는 형식적인 것들이므로 허문영의 주장은 사실상 ‘무조건부 별점평 허용’이나 다름없다.

108) 정성일이 이렇게 자신의 베스트에 대한 사연을 늘어놓

해서 생각해달라는 요구를 하는 것입니다. 별점은 결국 그 비평가의 안목입니다. 과장해서 말하자면 별점을 매기는 순간 그 평가의 안목이라는 결과를 갖고 비평적으로 할복자살 할 마음의 준비가 되어 있는가, 라고 물어보고 싶습니다. 이를테면 이런 거죠. 우리가 1959년에 파리에서 살고 있다고 가정해봅시다. 한쪽에서는 <네 멋대로 해라>가 다른 쪽에서는 <사형대의 엘리베이터>가 개봉했어요. 두 편의 영화에 별점을 주어야 합니다. 이것은 영화사라는 질문 앞에서 비평가가 자기의 안목을 걸고 사생결단의 판단을 해야 한다는 것이죠.

⇨ 정성일은 별점평을 반대하는 것으로 널리 알려져 있는 평론가이다. 여기서 그는 표면적으로는 마치 ‘별점평을 인정하되, 그것을 신중히 하라’는 주장을 하는 것처럼 보인다. 그러나 사실 그의 본의는 그런 것이 아니고 ‘별점평은 인정할 수 없는 것이니 아예 하지 말아야 할 것이고 평론가들은 언제나 자신의 행위가 역사에 남는다는 엄중한 의식을 가져야 한다’ 정도의 취지이다. 정성일이 사용한 ‘할복자살’ 같은 단어는 그만큼 정성일이 별점평에 대해 불만이 많았고 별점평을 하는 평론가에 대해 하찮게 보고 있었다는 방증 정도가 된다. 사실 정성일의 주장은 별점평에 대한 나의 주장과 유사한 것이기는 하다. 그런데 여기서 문제는 정성일은 그의 시적인 평론글과 비슷하게 토론에서도 불필요하게 빙빙 돌려 간접적인 화법을 쓰고 있다는 것이다. 토론에서

고 있는 것은 자신이 별점평에 부정적이라고 해서 꼭 영화의 상대적 비교를 부정하는 꼭 막힌 사람은 아니라는 것을 강조하고자 하는 의도이다.

는 명료한 용어로 나의 별점평 비판글에서처럼 근거를 들어 비판을 하면 그만이다. 게다가 정성일은 '할복 자살'이라는 감정이 섞인 과격한 용어를 씀으로서 이후 다른 평론가에게 빌미를 잡히는 자충수를 둔다. 요컨대 정성일은 '토론'이라는 것 자체의 의미와 방법에 대해 전혀 모르는 사람처럼 보인다는 것이 문제이다.

김혜리 : 할복자살까지 나오니까 무섭습니다. 저도 가능하면 별점은 안 하고 싶은 쪽이긴 한데, 별점이라는 제도 자체가 비평의 필요가 아니라 문화상품 소비자의 필요에 의해 나온 것이잖아요. 빠른 시간 안에 사지 않으면 사라지는 상품이라는 영화의 특성 때문에 나온, 말하자면 구매 가이드 같은 것이지요. 것처럼 소비자의 요구에 의해 출발한 거라서, 별점을 줄 때는 형적인 비교를 하는 것 같아요. 영화사 100년의 영화를 통틀어 어느 정도 수준이냐가 아니라 개봉 주나 2, 3주 안에 볼 수 있는 영화 사이에서의 우열관계를 놓고 가이드가 필요하다는 점에서 나온 제도란 거죠.¹⁰⁹⁾ 막상 제도가 돌아가는 메커니즘은 그런데, 나만은 통시

109) 실제로 시중 영화 평론가들의 별점평은 김혜리의 말처럼 최근 2주 정도의 단기간의 작품들을 기준으로 이른바 '정규화(regularization)'를 거친 후 이루어지지 않을 것이다. 아마 김혜리 본인도 본인의 말처럼 별점평을 매기지는 않을 것이다. 김혜리의 주장이 틀리다는 것은 과거 영화평론가들의 별점평 데이터를 2주 단위로 나누어 그 구간별 별점 분포를 조사함으로써 쉽게 알수 있을 것이다. 만약 김혜리의 주장이 맞다면 각 주간 단위의 분포가 서로 균일할 것이고 만약 주장이 틀리다면 분포가 균일하

적 기준에 의해 절대평가한 별점을 주겠다는 건 좀 이율배반이지 않은가 생각해요. 게다가 이제는 비평가의 의견이 궁금한 게 아니라, 지금 상황에서 이 영화는 볼 만한가 아닌가만 가려주세요, 이런 요구가 우세하니까요. 그렇다고 내 별점의 기준은 다르다고 별점 옆에 특별한 표시를 할 수도 없잖아요.

⇒ 여기서 김혜리는 평론가로서 심각한 문제를 보이고 있는데 영화평론가의 역할에 대해서 아예 이해 자체가 없다는 점이다. 영화평론가는 영화 소비자의 구미를 맞추는 서비스직이나 영화 산업 자본계의 이해에 부합해주는 마케팅 업자같은 것이 아니다. 그녀가 묘사하는 영화평론가는 예술철학자 노엘 캐럴이 말한 ‘영화 소비자 리포터’[2] 또는 내가 말한 ‘영화 소개꾼’과 완전히 일치하는 것이다. 그리고 앞서 나의 지적처럼 정성일의 지나친 간접화법 덕분에 김혜리는 ‘할복자살’이란 단어에 놀라움을 표하면서 엉뚱한 논점에 대해 이야기하고 있다. 그런데 사실 같은 업종에서 일하고 있는 동료로서 정성일의 화법에 대해 익히 알고 있을텐데 이 정도도 눈치를 못챌까 하는 의문이 드는 것도 사실이다.

이동진 : 좀 위악적으로¹¹⁰⁾ 말한다면, 왜 별점 따위를 놓고 비평적으로 할복자살을 해야하는가, 하는 것이 제 생각입니다. 오류가능성을 비평이 허용하면 안되는가, 라는 의문일 수도 있고요.

지 않을 것이다.

110) 이 ‘위악적’이란 표현에서 사실 이동진은 어느 정도 정성일의 본의를 눈치챘다는 것을 알 수 있다,

정성일씨가 제기하신 많은 문제 가운데 의문을 갖고 있는 것 중 하나가 데뷔작에 대한 견해거든요. 데뷔작에 대해 좋다고 평가했다가 나중에 그 사람이 형편없는 감독이라고 발견됐을 경우지요. 저 같은 경우엔 예를 들어 마티외 카소비츠가 그렇거든요. <증오>를 보고 대단한 감독이라고 생각했어요. 근데 이후의 작품들을 보면 절대로 훌륭한 감독이 아니잖아요. 그런데 전 이 부분에서 정성일씨와 의견이 다릅니다. <증오>에 대해 지지했는데 그 감독이 나중에 만든 영화들이 영 아닌 것으로 드러나도, 제 생각엔 그게 꼭 그 데뷔작을 지지한 평론가와 비평적 안목이 없다는 걸 증명하는 건 아니라는 거죠. 저는 이 문제에 대한 정성일씨의 견해가, 말하자면 창작자의 예술적 변화 가능성을 인정하지 않는 거라고 봅니다. 예를 들면 사형제도를 반대하는 가장 중요한 논거 중 하나가 교화 가능성이잖아요. 데뷔작을 만들었을 때 영화적 재능이라는 것이 성공작이든 실패작이든 거기에 반드시 미래의 모든 예술적 잠재력이 농축되어 씨앗 형태로 담겨 있는 것인가, 라고 자문해볼 때 저는 그렇지 않다고 생각하거든요. 그렇지 않은 경우를 너무 많이 봤어요. 이를테면 <내 곁에 있어줘>는 정말 좋은데 에릭 쿠의 다음 영화인 <마이 매직>은 실로 끔찍했거든요. 정성일씨의 글을 좋아하며 오래도록 읽어온 저에게 제일 이상한 순간 중 하나는 왕가위의 <마이 블루베리 나이트>에 관한 글을 읽었을 때였어요. 왕가위를 일관되게 높게 평가해온 평론가로서 쓴 그 글에는 정성일씨의 영화를 대하는 태도와 글을 쓸 때의 태도가 그대로 담겨 있었죠. 그런데 저는 그 글을 읽으면서 전혀 설득이 되지 않더라고요. 말하자면 한 감독의 필모그

래피 전체를 이미 완료형에 가까운 평가를 내려버린 하나의 일관된 흐름 속에서 보려는 원칙 때문에, 개별 작품이 지닌 공과에 대한 평가가 흔들리는 것이 아닌가 싶은 의문이 생긴다는 거죠.

⇨ 이동진의 발언이 길어서 스크립트를 쪼개서 살펴보겠다. 정성일의 간접화법 덕분에 토론이 계속 산으로 가고 있다. 여기서 이동진은 영화감독에 대한 평가를 초기작에 구속시키지 말고 그들의 변화 가능성을 인정하고 유연하게 평가를 하자는 주장을 하고 있다. 맞는 말이긴 한데, 사실 너무나 당연한 말이라서 영화 평론계에서 이런 기초적인 논점도 논란이 된다는 것 자체가 놀라움을 안겨주는 지점이다. 이동진의 스크립트를 이어서 계속 살펴보자.

예를 들어서 저는 별점을 매기면서 종종 확신이 부족합니다. 어떤 영화에 세 개 반의 평가를 내려 별점 원고를 전송하자마자, 세 개가 더 맞는 별점이 아니었을까 싶어서 후회스러워지는 경우도 자주 있어요. 네 개를 매겼다가 이후 곧바로 다시 이메일을 보내서 네 개 반으로 올려달라고 한 경우도 있었어요. 이렇게 확신이 부족한 제가 답답하기도 하지만, 다른 한편으로 비평가가 판사도 아니고 비평의 신도 더더욱 아닌데 어떤 영화를 처음 본 직후 매긴 별점에 대해서 내가 왜 비평적 할복자살을 각오해야 하는가 의문이 듭니다. 비평가는 흔들리면 안되는가. 비평가는 한번 보면 그 영화의 모든 것을 완벽하게 파악해 시간이 흘러도 변하지 않을 불변의 평가를 내려야만 하는가. 그런데 전 그렇지 않거든요. 저는 내가 제대로 평가하고 있는가, 〈포화속으로〉 같

은 영화에 별점 하나 반을 줬는데, 혹은 하나인가, 두 개인가, 예전 같으면 혹시 별 두 개를 주지 않았을까. 이런 의심을 항상 가지고 있거든요. 그와 같은 오류 가능성을 인정하지 않는 건 너무 교조적이지 않을까요?

⇨ ‘별 세 개’와 ‘별 세개 반’ 사이에서 갈등하는 이동진의 숭고한 모습. 명세기 ‘영화 평론가’가 하는 일이란게 고작 별 조각 반개를 들고서 줄까 말까 갈등하는 일이라니. ‘비평가는 흔들리면 안되는가! 내가 비평의 신도 아닌데..’를 읊조리는 그의 모습이 르네상스시대 고뇌에 찬 어느 미술가의 모습을 떠올리게하여 참으로 눈물겹다. 저렇게 고뇌할 바에야 차라리 그깟 별 쪼가리는 그만 내려놓고 자칭 평론가로서 조금 덜 유명해지는 것이 속편하지 않을까?

허문영 : 별점의 문제는 마케팅이 절대적인 지배력을 작용하는 환경 속에서 비평가가 충실하기만 하다면 최소한의 역할은 할 수 있다 정도의 공감대는 있는 것 같습니다. 그 다음 문제는 비평가는 자기가 쓴 별점이든, 순위든, 현장에서 쓴 비평이든 간에 어떤 책임을 져야 하는가 하는 것인데요, 정성일씨가 답을 해야 할 차례인 것 같습니다.

⇨ 나의 글 〈영화 별점평에 대한 비판〉에서 보듯이 사실 별점평 문제는 그 정답이 명약관화 뻔한 것이다. 별점평을 찬성한다는 것은 단지 영화 산업을 위한 마케팅에 완전히 동조하는 입장 밖에 되지 않는다. 허문영은 별점평의 역할이 있다는 ‘공감대’가 존재한다고 너무나도 쉽게 말하고 있는데 과연 그는 내가

검토한 사항들을 생각이나 해본 적이 있는 것일까?

정성일 : 두 가지인데, 하나는 별점의 진정성입니다. 이동진씨가 끊임없이 반추한다고 했는데, 별점을 보는 제 느낌은 별점에 대해서 필사적인가, 그게 한 가지입니다. 또 한가지는, 좀 전에 얘기했던 것처럼, 물론 오류를 저지를 수 있죠. 저도 과거에 지지했다가 내가 영화를 잘못 봤구나 생각하는 경우도 많이 있으니까. 대신 수정할 용의가 있는가, 사실 자신의 별점에 대해서 수정하는 경우는 본 적이 없거든요.¹¹¹⁾

⇒ 정성일은 별점평 자체에 대한 비판 대신에 별점평에 내재된 '가벼움'만을 지적하고 있다. 토론 전략상 이렇게 애둘러 돌아가는 것은 불필요한 것이다. 왜냐하면 정성일이 묻고 있는 그 '필사적'이라는 것은 상대방이 '네 필사적입니다'라는 한마디로 방어 가능한, 누구도 입증할 수 없는 감정적인 것이기 때문이다. 이쯤되면 정성일은 별점평을 반대만 하고 있지 정작 그것에 내재한 문제점은 제대로 인식하고 있지 못하다고 보아도 무방할 것 같다.

이동진 : 저는 수정 하는데요. 수정한다는 걸 제 블로그에서 밝힌 적도 여러 번 있었어요. 그게 그렇게 부끄러운 일은 아니라고

111) 사실 정성일의 말과는 다르게 이동진은 자신의 별점평을 수정한 적이 많이 있다 (사실 너무 많아서 문제일 정도로). 그런데 이를 정성일의 착오로 볼 것이 아니라, 영화평론가조차도 모를 정도로 사후 별점평 수정행위가 사실상 의미없다는 것을 방증하는 것으로 보아야 한다.

생각해요. 비유적으로 흐르는 느낌이 있지만, 아쿠타가와 류노스케의 말 중에 제가 좋아하는 말을 인용하고 싶습니다. 인생이라는 것은 성냥갑 같아서 이걸 너무 가볍게 다루면 위험해지고 너무 진지하게 다루면 우스워진다는 말이죠. 저는 사실 영화에 대한 태도가 아쿠타가와와 성냥갑 비유와 비슷하다고 생각해요. 영화라는 매체 역시 엄청나게 소중하고 위대하며 동시에 제 직업이기도 한데, 다른 한편으로는 영화를 지나치게 심각하게만 다루면 그게 성냥갑을 너무 진지하게 다루는 것과 상통하는 면이 있다는 것이지요. 별점도 비슷한데요, 저도 별점이 비평적 농담이라고 가볍게 생각하진 않습니다. 하지만 정성일씨의 표현처럼 별점에 대해서 사생결단이나 필사적인 자세로만 임해야 하는 것은 아닌 것 같아요. 물론 성실해야 하고 정직해야 하며 최선을 다해야 하지만, 별점을 주는데 왜 꼭 필사적이어야 하는가 하는 근본적인 의문이 제게 있는 것 같습니다. 그 둘 사이 어디쯤에 제가 있다면 비평가로서의 책무를 다하지 못하는 것인가, 하는 의문이 생겨요.

⇒ 이동진은 자신이 잘못된 별점을 차후에 수정한다고 ‘자랑스럽게’ 말하고 있다. 참고로 이동진은 100여차례 넘게 자신이 과거에 했던 별점을 수정한 바 있다. 이것은 이동진의 말처럼 자부심을 가질 일이 아닌데, 별점 하나에 영화의 흥행 성적이 왔다갔다 하고 이에 따라 영화감독들의 명줄이 짧아졌다 길어졌다 춤을 춘다. 특히나 이러한 위험성은 장문의 비평글에 비하여 명확히 숫자로 표기되는 별점평에서 훨씬 크다. 오늘 개봉한 어느 신인 감독의 영화에 이동진이 별점 두 개를 주었다고 가정하자. 이 영

화가 흥행에 실패하고 1년 후에 다시 보니 썩 괜찮아서 별점 네 개로 수정한다면, 과거에 낮은 별점 탓에 망한 흥행성과 좌절된 신인 감독의 인생은 누가 보상할 것인가? 그리고 이렇게 새롭게 '리콜'된 철지난 영화의 별점을 누가 관심이나 갖겠는가? 어떤 자동차 회사의 특정 모델이 설계상의 하자로 100번 반복해서 리콜되었다고 가정하자. 100번이나 리콜되었으면 그 모델은 폐기처분해야 하는것이지 철저히 리콜을 해주는 자신들의 서비스정신에 스스로 자랑스러워할 일이 아닌 것이다. 요컨대 자신의 별점평의 오류에 달린 수 많은 영화감독들의 인생만큼, 이동진도 본인의 별점평의 오류만큼 본인의 인생을 걸어야 공평한 것이다.

~~*

지금까지 대한민국 '최고'의 영화평론가 4인방의 토론아닌 토론을 검토해보았다. 본 토론의 주제가 가진 핵심인 '별점평'이란 시스템 자체가 가진 문제점은 전혀 지적조차 되지 않았으며, '주장과 근거의 제시 그리고 반박'이라는 토론의 기본적인 전술을 사용하고 있는 이는 단 한 명도 보이지 않는다. 즉, 네 사람 모두 토론의 논점에 대해 아예 파악조차 못하고 있으며, 토론이 무엇을 하는 작업인지도 모르는 채 마치 친목동호회에 참석한 사람들처럼 이야기를 나누고 있다. 아울러 여기서도 평론가들의 글에서 흔히 보이는 이른바 '인상주의'적인¹¹²⁾ 화법이 살짝 보이는

112) 이것은 미술에서의 인상주의가 아닌 단순히 독자에게 가벼운 인상만을 남기는 것을 목적으로하는 감상적인 필

데, 이러한 화법은 사안을 알팍한 감정에 휘감아 놓아 정확한 판단을 해치게 만드는 것으로서 평론 글이나 토론에서는 지양되어야 할 화법이다.¹¹³⁾

체를 가르키는 의미에서 사용한 것이다.

- 113) 이들 4인방의 엉터리 토론과 다른, 제대로 된 토론의 정수를 확인하고 싶은 독자는 버트런드 러셀이 쓴 책 <나는 왜 기독교인이 아닌가>에 수록된 글 '하나님은 존재하는가'를 확인하라. 여기서 20세기 최고의 두 지성, 철학자 러셀과 신학자이자 가톨릭 신부인 코플스톤의 신에 대한 치열하고 정석적인 토론의 과정을 엿 볼수 있다. 참고로 나는 이 토론에서 코플스톤이 좀 더 설득력있는 토론 모습을 보여줬다고 생각한다.

참고문헌

[1] 익스트림무비 인터넷 게시물 :

<https://extmovie.com/movietalk/25611442>

[2] 노엘 캐럴, 이해완 역, 비평철학, 북코리아, 2015

[3] 버트런드 러셀, 송은경 역, 나는 왜 기독교인이 아닌가, 사회평론, 2005

8.다큐멘터리 영화는 진실을 보여주는가?

영화학과 1학년에 재학 중인 가상의 학생 나한이는 다큐멘터리 영화¹¹⁴⁾를 매우 좋아한다. 그는 장래에 다큐멘터리 감독이 되는 꿈을 품고 있다. 학과 친구들이 모인 자리에서 그는 다음과 같은 취지로 말했다.

“각본에 따른 세계보다 현실의 세계가 더 진실에 가깝고, 진실이 더 큰 감동을 주므로 나는 다큐멘터리 영화가 좋아”

나한이의 위 발언은 참일까? 정말로 다큐멘터리 영화가 일반적인 극영화보다 진실을 보여주는 작업에 유리한 것일까? 그의 발언의 진위에 대해 검토해보자. 일단 설

114) 나는 이 글에서 다큐멘터리 영화를 ‘실상(實像)을 실상 그대로의 함의로서 기록하는 영화’라 정의한다. 사실 실제로 상영되는 다큐멘터리 영화 대부분은 창작자의 창작의도가 뚜렷이 드러나는 등 어느 정도는 극영화적 요소를 포함하고 있다. 따라서 위 정의는 우리의 논의를 위해 선택된 ‘이론적 모형’으로서 가장 순수한 형태의 다큐멘터리 영화를 가리키는 것이다. 이 글 전체도 이 모형을 이용하여 ‘순수한 다큐멘터리성’에 대해 탐구하는 것이다.

명의 편의를 위해 가상으로 만들어진 다음과 같은 사례를 살펴보는 것이 좋겠다.

- (1) 2025년 1월 2일 영화초등학교에 재학 중인 남자아이 A가 여자아이 B를 ‘돼지’라고 놀렸다.
- (2) 사실은 남자아이 A는 여자아이 B를 좋아한 것이다.
- (3) 사실은 남자아이 A는 사랑의 여신 큐피드가 날린 화살 두 방을 맞고 여자아이 B를 좋아하게 된 것이다.

여기서 세 문장은 각각 ‘다른 차원’의 진실을 표현한 명제이다. (1)을 표상적 진실, (2)는 내심적 진실, (3)은 형이상학적 진실¹¹⁵⁾이라고 임의로 이름 붙이겠다.¹¹⁶⁾

115) 나는 여기서 ‘형이상학적’이라는 말을 학문으로서의 형이상학이 아니라 문자 그대로 ‘meta-physics’한 미지의 진실이라는 의미에서 나이브하게 사용한 것이다.

116) 나는 여기서 (1)표상적 진실에서의 ‘진실’은 해당 일시에 발생된 사건의 실상 이미지라는 물리학적인 의미에서, (2)내심적 진실에서의 ‘진실’은 참인 명제를 가리키는 논리학적인 의미에서, (3)형이상학적인 진실에서의 ‘진실’ 역시 참인 명제를 가리키는 논리학적인 의미에서 사용하였다. 이처럼 각각의 ‘진실’의 의미에 차이가 있는 이유는 애당초 나한이가 사용한 ‘진실’이라는 용어가 일상용어로서 애매모호하기 때문이다 (이러한 문제는 20세기 분석철

아래로 갈수록 좀 더 본질적 차원의 진실이므로 더욱 중요한 것이고, 대개 예술가들은 능력이 닿는 한 최대한 아래쪽의 진실을 파악하여 표현하려고 노력한다.¹¹⁷⁾ 나한이는 단순히 다큐멘터리 영화가 ‘진실’을 보여주는 데 유리하다는 취지로만 말했지만 사실 진실은 이렇게 다양한 차원이 있는 것이다. 그는 아마도 (1)의 표상적 진실만을 감안했거나¹¹⁸⁾ 또는 (1)의 표상적 진실이 자

학의 핵심적인 논점이 된다. 이와 관련한 개론적인 해설은 버트런드 러셀이 쓴 〈서양의 지혜〉의 ‘10.현대철학’ 챕터를 참고하라 [3]). 참고로 (1)표상적 진실에서의 ‘진실’ 역시 참인 명제를 가리키는 논리학적인 의미로 사용한다면 극영화의 표현 가능성의 범위가 (1), (2), (3) 모두로 넓어져 나한이에게 도리어 불리해진다.

117) 진실 혹은 진리의 차원을 ‘보편적/일반적/추상적 진리’와 ‘개별적/구체적 진실’로 나눌 수도 있다. 이 경우에도 극영화는 양자를 모두 표현하기 용이하지만 다큐멘터리 영화는 그것이 가지는 지나친 개별적/구체적 사례라는 느낌 탓에 보편적/일반적/추상적 진리의 표현에 아무래도 불리한 측면이 존재한다.

118) 나한이의 이러한 태도는 단테의 〈신곡〉 다음 구절을 연상케 한다 :

‘사람의 종낙아, 그저 QUIA에 만족하라,
모든 것을 너희가 볼 수 있었던들
마리아가 아기를 낳을 것도 없었으리라.[4]
/ 아리스토텔레스는 지식을 사물이 있는 그대로의 지식인 ‘scire quia’와 사물의 존재 이유에 관한 지식인 ‘scire propter’로 나눈다 [4]. 단테는 작중 시인 베르길리우스의 입을 빌려 우리가 논의 중인 ‘표상적 진실’에 대응되는 ‘QUIA’에 만족할 것을 주문하는 것이다.

동적으로 (2)의 내심적 진실도 보증하리라는 잘못된 판단을 막연하게 했을 것이다.¹¹⁹⁾

일반적인 극영화의 표현 가능성은 위 세 가지의 진실의 양태중 (2)와 (3)에 미친다. (1)의 표상적 진실, 즉 ‘2025년 1월 2일에 벌어진 사건의 현장’ 자체를 극영화가 표현하는 것은 불가능하다. 배우들의 연기를 통한 재현으로는 과거 사건의 실상(實像) 그대로를 불러올 수 없기 때문이다. 반면 다큐멘터리 영화는 대체로 (1)의 표상적 진실만을 확실하게 보여줄 수 있고, (2)의 내심적 진실은 제한적으로만 표현가능하다. (2)의 진실은 전적으로 출연자의 의사에 달린 문제인데, 우리의 사례와 같은 경우 남자아이 A는 본인이 여자아이 B를 좋아한다는 내심의 진의를 촬영시 절대로 밝히지 않을 것이다.¹²⁰⁾ 게다가 다큐멘터리 영화는 (3)의 형이상학

119) 이와 관련하여 심리학자 칼 구스타프 융의 다음 글을 살펴보자 : 과학의 이상과 목표는 사실들을 최대한 정확히 묘사하는 데에 있지 않다. 그런 작업이라면 과학은 카메라와 축음기 같은 기록 장치와 절대로 경쟁하지 못한다. 과학의 이상과 목표는 어떤 원리를, 즉 서로 관계가 있을 것 같은 다양한 작용들을 압축적으로 표현하는 원리를 세우는 것에 있다 [2]. / 융의 글은 과학에 대해 말하고 있지만 사실 위 글의 과학이란 단어를 예술이나 영화로 바꾸어도 크게 틀리지는 않는다. 나한이의 주장대로라면 사실을 있는 그대로 무미건조하게 정확히 묘사하는 CCTV 촬영 영상이 최고의 감동을 주는 최고의 예술이 될 것이다.

적 진실은 표현할 수가 없다. 종합하자면 다큐멘터리 영화의 표현 가능성이 도리어 저차원적인 진실들에 몰려있고, 그마저도 일부의 진실 영역은 출연자의 내심에 의존하게 되는 등 극영화에 비하여 다큐멘터리 영화가 딱히 진실의 표현에 유리한 매체라고 볼 여지는 없다. 실제로 2차세계대전 중 연합국과 추축국 모두에게서 다큐멘터리 영화는 진실을 왜곡하고 과장하는 프로파간다 수단으로 널리 애용된 역사가 있다.¹²¹⁾ 이 역사적 사실만 보더라도 다큐멘터리는 도리어 그것의 현장감을 이용하여 진실을 왜곡하기 쉬운 장르라는 것을 알 수 있다. 이점에서 다큐멘터리 영화 감독에게는 저널리즘적 차원에서의 윤리가 중요하게 된다.¹²²⁾

120) 결국 이 사례를 다큐멘터리로 찍는다면 남자아이 A는 친구를 돼지라고 놀리는 나쁜 아이로 묘사될 것이다. 물론 놀린 행위가 잘못된 일이라는 하지만 그래도 남자아이 A는 돼지라고 놀린 친구를 좋아한 나머지 관심을 끌려고 그랬다는 최소한의 정상참작 여지가 있는 것이다. 따라서 위 다큐멘터리 영화는 이 같은 사정이 전혀 고려되지 못한 진실이 왜곡된 작품이 돼버린다. 이렇게 다큐멘터리 장르의 진실성은 출연자의 내심의 의사에 의존될 수밖에 없으므로 쉽게 왜곡될 위험이 있다.

121) 이러한 프로파간다 필름으로 유명한 영화감독으로 독일 나치당에 협력했던 레니 리펜슈탈 감독이 있다.

122) 저널리즘 윤리와 관련하여 니체의 다음 경구가 시사점을 준다 : “훌륭한 산문 작가는 일상 용어에 속하는 단어만을 채택하지만 그렇다고 일상 용어의 모든 단어를 채택하지는 않는다. 그렇기 때문에 선택된 문체가 생기는 것이다. 이와 마찬가지로 미래의 훌륭한 시인은 ‘현실적인

일단 나한이의 주장 중에서 다큐멘터리 영화가 극영화보다 진실을 표현하는 것에 더 유리하다는 부분은 거짓임이 밝혀졌다. 그러나 어쨌든 그 이유를 떠나서 나한이가 다큐멘터리에 큰 감동을 받은 것만은 사실이다. 이번에는 그가 이렇게 큰 감동을 받게 된 심리학적인 원인을 검토해보자.

(1)의 표상적 진실과 다른 두 진실과의 차이는 단지 ‘특정 사건이 현실세계에서 벌어졌다’는 공간정보뿐이다. 이 공간정보 자체가 특별히 남다른 감동을 유발할 것 같지는 않다. 인간의 상상력은 매우 강력하므로 가상의 세계라는 배경일지라도 강한 감동을 주는 것에 문제는 없고 도리어 감동이 더 클 여지도 많다.¹²³⁾

다큐멘터리 영화만이 가질 수 있는 ‘특별한 감동’의 가능성은 ‘의외적 상황’에 있는 것 같다. 즉, ‘현실세계에서 일어날법하지 않은 일’이 실제로 일어난 경우를 다룰 때 관객에게 특별한 감동을 가져다줄 수 있는 것이

것만’을 묘사하고 과거의 시인들이 힘을 기울였던 공상적이고 미신적인 것과 어설프게 성실한 것, 퇴색한 것들은 완전히 무시해 버린다. 그는 현실만을 택할 뿐이다. 그러나 어떤 현실이라도 다 택하는 것은 아니다! 선택된 현실을 택한다!” [1]

123) 본서 ‘상상력론 - 관객의 상상력을 자극하라’ 글을 참고할 것.

다. 이는 예상치 못한 상황에 더 큰 자극을 받는 뇌의 일반적인 효과에 의한 것이다. 예를 들면 ‘불치의 췌장암에 걸린 환자가 치료 없이 완치되어 별떡 일어나 올림픽 육상 경기에서 금메달을 딴 사건’을 극영화와 다큐멘터리 영화 각각으로 만들 때, 똑같은 주제이지만 우리는 다큐멘터리 영화에서 더 큰 감동을 받게 된다. 현실세계에서 일어나지 않을 법한 일을 목격하게 되는 ‘의외적 상황’을 경험하게 되기 때문이다. 이러한 주제를 극영화로 만들 경우는 도리어 너무도 비현실적이라 웃음거리가 될 것이다.

이같은 심리적 원리를 감안하여 영화창작자를 위한 다 음의 지침들이 만들어질 수 있다. 먼저 다큐멘터리 제작시 관객의 큰 감동을 유발하길 원한다면 최대한 ‘의외적 상황’을 소재로 찾는 것이 중요하다. 그리고 일반적인 극영화를 만들 때 다큐멘터리 기법을 응용할 수도 있는데, 영화의 주제가 지나치게 비현실적이라면 다큐멘터리 스타일로 연출하는 것도 괜찮은 방법이 될 것이다. 이 같은 조치는 관객의 착각을 유발하여 어느 정도 비현실적인 상황이 가져오는 위화감을 줄여줄 수 있을 것이다.¹²⁴⁾

124) 실제로 귀신이 등장하는 공포영화에서 이 같은 페이크 다큐멘터리 연출은 자주 사용된다. 대표작으로 〈블레이어 위치〉, 〈파라노말 액티비티〉등이 있다.

지금까지 다큐멘터리의 진실성과 관련한 몇가지 사항들을 검토해보았다. 마지막으로 나한이가 가지고 있던 극영화에 대한 오해를 풀고 끝마치자. 컴퓨터 과학자 앨런 튜링은 인공지능에 대하여 다음과 같이 말했다. “생각의 전체 과정은 여전히 우리에게 매우 신비롭지만 생각하는 기계를 만들려는 시도는 우리 자신이 어떻게 생각하는지 이해하는데 큰 도움이 될 것이라 믿습니다. [5]” 앨런 튜링은 ‘거짓된’ 인공지능을 만드는 과정이 ‘진실한’ 인간의 지능에 대해 보다 잘 알 수 있는 기회가 된다고 말한다. 이처럼 극영화도 비록 인위적으로 창조된 세상과 인간에 대한 ‘거짓된’ 이야기이지만 영화창작자 입장에서는 그것을 ‘만드는’ 와중에 세상과 인간에 대한 좀 더 ‘진실한’ 이해에 다가갈 수 있는 기회가 되는 것이다. 그리고 이렇게 얻어진 이해는 다큐멘터리에서의 그것과 같이 ‘관찰’이라는 수동적 행위가 아닌 ‘만드는’ 과정에서 벌어지는 상반되는 사고의 치열한 충돌이라는 능동적 과정이기에 보다 깊고 보다 정련된 모습을 지닌다.

참고문헌

- [1] 프리드리히 니체 저, 강두식 역, 인간적인 너무나 인간적인, 올재, 2022
- [2] 칼 구스타프 융, 정명진 역, 심리유형, 부글, 2019
- [3] 버트런드 러셀, 이명숙외 1인 역, 서양의 지혜, 서광사, 1990
- [4] 단테, 최민순 역, 신곡 상, 을유문화사, 1987
- [5] 앨런 튜링, 노승영 역, 앨런 튜링 지능에 관하여, HB PRESS, 2019

저자 소개

금진

sundayproject를 설립하고 공동대표를 맡아 운영하고 있습니다. 주요 연구 분야는 예술조직론, 예술철학, 문학입니다.

홈페이지 sunpro.work

인스타그램 @sunpro_jyn

유튜브채널 @sunpro_official