

모랭과 미트리의 영화 이미지론 - 정신성과 이중성 논의를 중심으로

김 호 영*

차 례

- | | |
|--------------------------------------|-------------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 영화 이미지와 이중적 함의 |
| 2. 초기 영화이론에서의 영화 이미지의 이중성 : 기계성과 정신성 | - 미트리 |
| 3. 영화 이미지의 이중성과 초현실적 생명력 - 에드가 모랭 | 5. 맺음말 |

1. 들어가는 말

에드가 모랭 Edgar Morin과 장 미트리 Jean Mitry는 구조주의, 기호학, 사회학 등 다양한 외부 학문의 방법론들이 영화연구 분야에 침식해들던 1950-60년대에 무엇보다 '영화 이미지 image filmique' 자체에 주목하면서 영화라는 매체 자체의 독자성과 본질에 대해 탐구했다. 주지하다시피, 모랭은 영화학자라기보다는 저명한 사회학자이자 철학자였으며 미트

* 한양대학교 국제문화대학 프랑스언어문화학과

리는 영화사 연구, 영화기호학, 영화심리학 등 다양한 영화이론들을 모두 섭렵하면서 총체적인 영화학 연구에 몰두하던 이론가였다. 그러나 이들은 다 외부 방법론에 의해 지배되던 당대의 주류 영화연구 경향에서 벗어나 영화의 가장 본질적 요소라 할 수 있는 영화 이미지 연구에 무엇보다 주의를 기울인다. 특히 이들은 공통적으로 무성 영화시대의 초기 영화이론에서 제기되었던 영화 이미지의 이중성 문제에 보다 깊은 관심을 나타냈으며 초기 영화이론의 가장 큰 화두 중 하나였던 정신성의 문제에 대해서도 천착했다.

본 논문은 영화 이미지의 이중성에 대한 모랭과 미트리의 사유에 대해 살펴보고 나아가 영화 이미지의 정신성 문제에 대한 이들의 입장에 대해 고찰하는 것을 목표로 한다. 영화 이미지를 현전과 부재, 객관과 주관, 물질과 정신, 현실과 초현실이 끊임없이 대립하며 공존하는 장소로 보는 모랭의 논의나, 영화 이미지는 지각이자 정신이고 실존이자 본질이며 실재이자 미적 요소라고 주장하는 미트리의 논의에서 알 수 있듯이 영화 이미지의 이중성에 대한 이들의 논의는 풍요로우면서도 매우 근본적이다. 또한 이들은 초기 영화이론의 이중성 논의와 정신성 논의를 이어가면서도 그것에 대해 각자 새로운 해석과 주장을 내놓아, 뒤이어 오는 영화 이미지 연구에 중요한 방향들을 제시한다.

따라서 본 논문은 모랭과 미트리의 영화 이미지 논의가 영화 이미지 연구사에서 혹은 영화 이론 연구사에 어떤 위치를 차지하는가에 대한 간접적인 질문이 될 수 있을 것이다. 즉 본 논문은 어떻게 이들이 초기 영화이론의 화두였던 이미지의 지각 문제, 정신성 문제, 이중성 문제 등을 새롭게 논점화하면서 각자 독자적인 사유로 발전시켜왔는지에 대한 고찰이 될 것이며, 나아가 이들의 새로운 사유가 훗날 들뢰즈 Gilles Deleuze를 비롯한 여러 학자들의 영화 이미지 연구에서 어떤 영향을 미쳤는지에 대한 검토가 될 것이다. 이를 위해, 본 논문은 먼저 초기 영화 이론에서의 영화 이미지의 이중성 논의를 살펴본 후, 이어서 모랭과 미트리의 영화 이미지

논의에 대해 보다 구체적으로 살펴보고자 한다.

2. 초기 영화이론에서의 영화 이미지의 이중성 : 기계성과 정신성

영화 이미지의 정신성에 대한 논의는 초기 영화이론에서부터 여러 학자들과 이론가들에 의해 제기되었던 가장 중요한 화두 중 하나였다. 한편으로는 다양한 영화 기술의 발달과 기계 매체로서의 영화에 대한 인식의 확산의 영향으로 ‘물리적’이고 ‘기계적’인 이미지로서의 영화 이미지에 대한 탐구가 꾸준히 진행되었고, 다른 한편으로는 가시적 세계 너머의 비가시적 세계와 물리적 실재 너머의 정신적 실재를 보여줄 수 있는 ‘정신적 이미지’로서의 영화 이미지에 대한 논의가 활발하게 이루어졌다. 즉 영화 이미지의 ‘기계성’과 ‘정신성’이라는 다소 상반된 성격의 두 주제가 초기 영화이론가들에 의해 그 어느 때보다 활발하게 탐구된 것이다.

물론, 기본적으로 초기 영화이론의 배경인 무성영화 시대는 기계적 이미지이자 물리적 이미지로서의 영화 이미지에 대한 탐구가 본격적으로 시작된 시기라 할 수 있다. 1910년대 들어 영화가 카메라 이동, 편집, 클로즈업 등의 기법들을 통해 영화만의 고유한 형식을 갖추어가자, 당대 서구 영화이론가들은 ‘기계-눈’으로서의 영화 카메라의 특별한 능력에 대해 주목하기 시작한다. 가령, 엽스탱 Jean Epstein은 영화 카메라의 눈을 “기억도 없고 사유도 없는 비인간적인 눈 un oeil inhumain, sans mémoire, sans pensée”이라고 부르면서, 이러한 비인간적인 눈이 인간의 동작을 거의 모든 각도, 거리, 측면에서 절단해 보여줄 수 있고 상시 가변적인 시선의 축을 따라 이동하며 보여줄 수도 있다고 강조한다.¹⁾ 즉 비인간적이고

1) Jean Epstein, “L’objectif lui-même”(1926), in *Écrits sur le cinéma*, Editions Seghers, 1974, p. 128.

기계적인 영화 카메라의 눈은 인간의 눈과는 전혀 다른 ‘눈 밖의 눈’이 될 수 있고 우리의 시선을 인간 시선의 ‘전체적인 자아중심주의 égocentrisme tyrannique’로부터 벗어나게 해줄 수 있다고 주장한 것이다.²⁾ 또한 베르토프는 “인간의 눈과는 완전히 다른 방식으로 인상들을 모으고 기록”하고 인간의 눈보다 “더 많이 그리고 더 잘 지각”하며 기계만이 볼 수 있는 세상을 보여주는 ‘영화-눈 kino-glaz’ 개념을 제시한다.³⁾ 베르토프는 영화 카메라의 눈이 인간의 신체기관의 한계들에서 해방되어 현상들 너머에 있는 것들을 탐사하게 될 수 있게 되었고 “공간의 모든 곳에 스며들어 시점을 다수화시키고 공간의 모든 점을 시점화”시킬 수 있게 되었다고 본 것이다.⁴⁾ 마찬가지로, 벤야민도 일상의 미세한 세부를 확대해 우리의 거대한 ‘시각적 무의식의 지대’를 보여주는 영화 카메라의 기능을 ‘시각적 무의식성 das Optisch-Unbewußte’ 개념으로 설명하면서 영화 카메라의 특별한 기계적 지각능력에 대해 강조한다.⁵⁾ 요컨대, 인간의 시지각 능력을 훨씬 넘어서는 ‘기계적 눈’으로서의 영화 카메라는 1920년대를 넘어서면서 델뤽, 엡스탱, 뉘락, 베르토프, 벤야민 등 서구의 초기 영화이론가들의 중요한 성찰의 대상이 된다.

한편, 초기 영화이론가들은 이처럼 기계 매체로서 영화가 갖는 탁월한 재현 능력과 기계-눈으로서 영화카메라가 갖는 독자적인 지각능력을 분

2) *Ibid.*, p.129.

3) 지가 베르토프, 김영란 역, 『KINO-EYE. 영화의 혁명가 지가 베르토프』, 이매진, 2006, pp. 75-77.

4) 프랑수아 주라비슈빌리, 박성수 역, 『몽타주의 눈 : 지가 베르토프와 베르그손적 유품론』, 『뇌는 스크린이다』, 이소출판사, 2003, p. 222.

5) 이에 관해서는 Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”[1931], in *Ecrits français par Walter Benjamin*, Gallimard, 1991, p. 162 ; 발터 벤야민, 최성만 역, 『사진의 작은 역사』, 『발터 벤야민 선집 2』, 도서출판 길, 2007, p. 168 ; 이상면, 『영상철학의 시초- 베르그송·발라즈·벤야민의 영상이론에 대해』, 『미학』, 47집, 2006, pp. 122-128 등을 참조할 것.

명하게 인식하고 있었음에도 불구하고, 그와 동시에 영화 이미지가 보여 주는 어떤 ‘정신적’ 특질에 대해서도 각별한 주목을 나타낸다. 가령, 엡스탱은 델뤽의 ‘포토제니 photogénie’의 논의와 관련해 가장 중요한 것은 영화예술의 “정신적 moral 측면”에 대한 발견과 강조라고 주장한다. 델뤽이 포토제니를 영화라는 새로운 광학예술에서 행해지는 일종의 “정신적 굴절의 지표”라고 언급한 것에 주목한 것이다.⁶⁾ 델뤽 이전에 카누도 Ricciotto Canudo가 1911년이라는 이른 시기에 이미 예술로서의 영화의 조건으로 ‘서정성 lyrisme’을 제시한 바 있는데, 델뤽은 이 같은 카누도의 주장을 발전시켜 ‘정신성’이야말로 영화예술의 본질적 조건이라고 강조했다. 엡스탱은 이러한 카누도와 델뤽의 논의를 계승하며 그의 포토제니 개념의 핵심 조건으로 “정신적 특질의 증대”를 내세운다. 실제로, 엡스탱이 제시한 포토제니의 가장 기본적인 정의는 “영화적 재생에 의해 그 정신적 특질이 증대된 사물들, 존재들, 영혼들의 모든 양상”인 것이다.⁷⁾ 엡스탱의 ‘정신적 특질의 증대’라는 표현은 이중적인데, 한편으로는 사물들을 포함한 모든 비활적 존재들이 영화라는 매체를 통해 재생되면서 ‘정신성’을, 즉 일종의 ‘영혼’을 얻게 된다는 것을 뜻하고, 다른 한편으로는 영화를 통해 나타나는 모든 존재의 외양들이, 즉 단순한 재현물에 불과한 이미지들이 운동성과 시간성을 통해 ‘현전성 présence’을 얻으며 잠재상태에 있던 그것들의 ‘정신적 특질’을 발현한다는 것을 의미한다.

한편, 발라즈 Béla Balazs의 ‘피지오노미크 physiognomik’ 개념도 궁극적으로 외적 이미지에 새겨진 내적인 특질, 즉 정신적 특질을 가리킨다. 발라즈는 사물과 인간을 포함한 모든 존재들의 가시적 외양에는 정신이나 영혼을 나타내는 내적 특질로서의 피지오노미크, 즉 ‘상(相)’이 새겨져 있다고 주장하는데⁸⁾, 오몽의 언급처럼 발라즈에게 있어 ‘相’이란 “사물들,

6) J. Epstein, “L’élément photogénique”(1924), in *Écrits sur le cinéma*, p. 145.

7) J. Epstein, “De quelques conditions de la photogénie”, in *Écrits sur le cinéma*, p. 137.

8) 이에 관해서는, 이상면, 『영상철학의 시초- 베르그송·발라즈·벤야민의 영상이론』

존재들, 장소들의 외양이자 얼굴이며, 동시에 그것들의 영혼의 창(窓)”인 것이다.⁹⁾ 발라즈는 ‘영화이미지’야말로 이 같은 ‘柵’을 드러내는데 가장 적합한 수단이라고 설명하면서, “영화처럼 사물의 얼굴을 묘사하기 위해 소명받은 예술은 없으며” 영화이미지는 사물, 인간, 자연 등의 인상적 특질에 시각적 형태를 부여할 수 있다고 강조한다.¹⁰⁾ 그리고 특히 영화가 ‘클로즈업’이라는 수단을 통해 인간의 얼굴을 화면 전체에 펼쳐놓을 때 영화 이미지는 정신의 변화 혹은 영혼의 변화와 관련된 모든 가능성을 보여줄 수 있다고 주장한다.¹¹⁾ 이와 유사하게, 윌락 Germaine Dullac은 ‘클로즈업’된 영화이미지가 구현하는 정신성에 주목하는데, 그에 따르면 “심리적 쇼트, 우리가 거대한 클로즈업이라고 부르는 그 쇼트”는 “스크린에 투영된 등장인물의 사유 자체”이며 “인물의 영혼이자, 욕망”이다.¹²⁾

요컨대, 초기 영화이론가들은 기계 매체로서 영화가 지니는 특별한 능력에 대해 주목했고, 특히 인간의 시지각 능력을 훨씬 넘어서는 영화 카메라의 기계적 지각 능력에 대해 깊이 탐구했다. 그러나 동시에 이들은 영화가 만들어내는 기계 이미지 속에 설명할 수 없고 규정할 수 없는 어떤 비결정적 특질이 내재해 있다는 사실에도 비상한 주의를 기울였다. 특

에 대해], 『미학』, 47집, 2006, pp. 114-121 ; 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, 김호영 역, 마음산책, 2006, pp. 132-149 참조.

9) 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, pp. 144-145.

10) 이상면, 『영상철학의 시초- 베르그송·발라즈·벤야민의 영상이론에 대해』, p. 116.

11) 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 역, 동문선, 2003, pp. 85-88 : “무성 영화의 초창기의 미세한 표정표현법은 우리가 얼굴 클로즈업을 통해 얼굴에 드러나게 쓰여진 것보다 더 많은 것을 읽을 수 있음을 이미 보여주었다. 얼굴에서도 ‘행간을 읽는 것이 가능해진 것이다.”(p. 87).

12) G. Dullac, “The Expressive Techniques of the Cinema”(1924), tras. by Stuart Liebman, in *French Film Theory and Criticism. 1907-1939*, selected by Richard Abel, vol. I, Princeton University Press, 1988, p.310.

히, 이들은 물질적 이미지인 영화 이미지가 인간의 정신적, 내적 특질을 나타낼 수 있다고 주장하면서 영화 이미지의 정신성에 관한 다양한 논의들을 내놓는다. 기계적 이미지이자 정신적 이미지로서의 영화 이미지의 이 같은 이중적 특성에 대한 초기 영화이론가들의 논의는 유성 영화의 등장과 함께 한동안 잊혀져 있다가, 모랭과 미트리 등에 의해 다시 부활된다. 모랭은 초기 영화이론가들과 마찬가지로 영화 이미지의 이중성에 주목하면서, 특히 영화 이미지의 '정신성'과 '주관성'이야말로 영화 이미지가 갖는 가장 큰 특징이자 매혹이라고 주장한다. 미트리 역시 초기 영화이론가들의 논의를 근간으로 영화 이미지의 특성에 대해 탐구하지만, 영화 이미지의 가장 큰 특징은 정신성이나 주관성보다는 '이중성' 자체에 있다고 강조한다. 가령 초기 영화이론의 핵심 개념 중 하나인 '포토제니'와 관련해서도, 모랭은 포토제니적 영화 이미지의 특성을 주관성과 초현실성으로 본 반면, 미트리는 포토제니적 영화 이미지의 본질은 그것의 이중적 함의에 있다고 주장하는 것이다. 이처럼 유사하면서도 상이한 두 학자의 논의에 대해 좀 더 자세히 살펴본다.

3. 영화 이미지의 이중성과 초현실적 생명력 - 에드가 모랭

3.1. 영화 이미지의 이중성과 포토제니

영화 이미지에 대한 모랭의 기본적인 입장은 영화 이미지의 이중성에 대한 분명한 인식을 바탕으로 한다.¹³⁾ 모랭은 영화 이미지가 근본적으로 객관성과 주관성, 물질성과 정신성을 동시에 지니는 양가적 특성을 지녔

13) 영화 이미지의 이중성에 대한 모랭의 자세한 설명은 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuit, 1956, pp. 31-36 참조.

다고 보았으며, “경험하는 현전이자 현실적인 부재, 즉 현전-부재 une présence vécue et une absence réelle, une présence-absence”¹⁴⁾라고 강조했다. 다양한 층위에서의 이중성이야말로 영화 이미지의 매혹을 만들어내는 또 다른 요소라고 간주한 것이다.

먼저, 모랭은 사진 이미지를 기본으로 하는 영화 이미지가 현실에 대한 절대적 유사성을 통해 근본적으로 확고한 객관성을 획득하고 있다는 사실을 인식했다. 즉 가시적 현실 세계의 이미지들은 기계적인 복제과정을 통해 영화 이미지 위에 있는 그대로 새겨졌고, 이러한 재현의 객관성은 영화 이미지로 하여금 현실성 *réalité*을 갖추게 해주는 것이다. 그러나 모랭은, 영화 이미지의 또 다른 특징이 바로 이미지에 절대적 객관성과 현실성을 부여해주는 실제 ‘오브제’가 ‘부재’한다는 점에 있다고 설명한다. 이때문에 영화 이미지에서는 가장 ‘객관’적인 대상이 ‘주관’적 감정을 불러일으키며, ‘물질’적 이미지가 ‘정신’적 특성을 나타낼 수 있는 것이다. 나아가, 모랭은 영화 이미지가 현실 세계와 상상 세계를 잇는 단순한 매개체가 아니라 현실 세계와 상상 세계에 동시에 참여하고 동시에 관여하는, 동시적이고 근본적인 구성적 현실태 *l’acte*라고 주장한다. 즉 객관화와 주관화를 모두 잠재적으로 보유하는 영화 이미지는 ‘현실 세계’와 ‘상상 세계’ 사이에서 ‘교통’의 역할 뿐 아니라 ‘전환’ 및 ‘융합’의 역할도 수행해낼 수 있는 능력을 갖추고 있다고 본 것이다. 요컨대 모랭에 따르면, 영화 이미지는 현전/부재, 객관/주관, 물질/정신, 현실/초현실이 끊임없이 대립하며 공존하는 근본적인 ‘이중성’을 지닌다.

그러나 영화 이미지의 이중성에 대한 이 같은 인식에도 불구하고, 모랭은 영화 이미지의 주된 특질이 그것의 ‘주관성’, ‘정신성’, ‘초현실성’ 등에서 더욱 강하게 드러난다고 주장한다.¹⁵⁾ 특히 초기 영화이론가들의 다

14) *Ibid.*, p. 31.

15) *Ibid.*, p. 32 : “Un même mouvement accroît corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l’image, jusqu’à une objectivité-subjectivité extrême ou hallucination. Ce mouvement valorise

양한 이론들을 탐구하고 재조명한 『영화 혹은 상상적 인간 *Le cinéma ou l'homme imaginaire*』(1956)에서, 모랭은 초기 영화이론가들의 논의를 근간으로 영화 이미지의 가장 큰 매력은 무엇보다 현실의 객관적인 단면들을 보여주면서도 그것들을 넘어 초월적 세계를 보여줄 수 있는 어떤 특별한 능력에 있다고 강조한다. 초기 영화이론가들의 주된 관심이 기계 예술로서 영화가 지니는 미학을 밝혀보자는데 있었지만 결과적으로 그들의 논의의 초점은 기계 매체인 영화가 보여주는 역설적인 주관성, 정신성, 초월성으로 모아지는 것에 주목한 것이다.

모랭은 초기 영화이론가들에게 있어 영화란 한 마디로 주관성의 예술이자 감정의 예술이었다고 설명한다.¹⁶⁾ 이들에게 영화는 '꿈' 내지는 '초현실'을 보여줄 수 있는 가장 강력하면서도 매력적인 장치였던 것이다. 초기 영화이론가들은 사진 이미지와 영화 이미지가 절대 유사라는 조건이 강제하는 객관성을 넘어 어떤 '마술적 효과' 혹은 '초자연적 힘'을 느끼게 해준다고 간주했다. 당대 초현실적인 비전이 유럽의 예술 전반을 휩쓸었고 그것이 영화에도 영향을 미쳤다고 볼 수 있지만¹⁷⁾, 그럼에도 불구하고 영화의 초현실적 특성과 주관적 특성에 대한 초기 영화인들의 믿음은 매우 이른 시기부터 강렬하게 부각된 것이다. 가령 모랭이 열거한 것처럼, 아폴리네르는 이미 1909년에 “영화는 초현실적 삶의 창조자 le cinéma est créateur d'une vie suréelle”라고 선언했으며, 엡스탱은 영화는 “초현실적 눈 un oeil suréel”의 예술이자 “정령의 예술 un art spirituel”이라고 표현했고, 미셸 다르 Michel Dard, 테오 바를레 Théo Varlet, 모리스 앙리 Maurice Henry 등도 영화를 “꿈 rêve”의 예술이라고 강조했다.¹⁸⁾

l'image qui peut paraître animée d'une vie plus intense ou plus profonde que la réalité, et même, à la limite hallucinatoire, d'une vie surnaturelle.”

16) 초기 영화이론가들의 영화 이미지 개념에 대한 모랭의 설명과 해석은 *Ibid.*, pp. 22-31 참조.

17) 김호영, 『1920년대 프랑스의 영화예술 운동: 아방가르드, 초현실주의, 인상주의 영화』, 『유럽영화예술』, 피종호 외, 한울, 2003, pp. 16-17.

장 테데스코 Jean Tédesco의 언급처럼 영화의 움직이는 이미지들은 인간의 꿈을 시각화하기 위해 특별히 고안된 것처럼 여겨졌으며, 카누도의 주장처럼 당대 영화의 예술적 목적은 사실들을 설명하는데 있는 것이 아니라 감정들을 암시하는데 있었다.¹⁹⁾

나아가, 모랭은 ‘포토제니’야말로 영화라는 기계가 불러일으키는 이러한 정신성 혹은 초현실성의 매혹을 가장 잘 설명하는 개념이라고 보았다. 위에서 살펴본 것처럼, 텔뤽이나 엡스탱에게서 포토제니란 영화 이미지에 존재하는 정신적이고 신비스러우며 비규정적인 특질을 뜻하는데, 모랭은 이러한 포토제니 개념이 초기 영화이론가들의 초현실적이고 주관적인 영화예술론을 가장 잘 설명해준다고 본 것이다. 모랭 역시 포토제니가 기본적으로 현실과 비현실을 동시에 지시할 수 있고 ‘표현할 수 없는 것 l’inexprimable’이나 ‘말할 수 없는 것 l’indicible’을 표현할 수 있으며 부재하는 오브제의 현전을 구현할 수 있는 이중성에 근거를 두고 있다고 보았다. 그러나 모랭은 또한 포토제니적 영화 이미지의 가장 큰 매력이란 무엇보다 인간의 정신, 영혼, 마음을 사진적 이미지 안에 자연스럽게 새겨 넣을 수 있는, 즉 물질적 이미지로 정신적 특징을 표현해낼 수 있는 능력에 있다고 강조한다.²⁰⁾ 즉 다양한 층위에서의 이중성을 바탕으로 주관성, 정신성, 초현실성을 구현해내는 것이 영화 이미지가 지닐 수 있는 가장 큰 매혹으로 본 것이다.

18) *Ibid.*, pp. 15-16.

19) *Ibid.*, p. 16.

20) *Ibid.*, pp. 30-31 : “Tout nous indique que l’esprit, l’âme et le coeur humains sont engagés profondément, naturellement, inconsciemment dans la photographie. Tout se passe comme si cette image *matérielle* avait qualité *mentale*.”

3.2. 영화 이미지의 초현실적 생명력

이처럼, 영화 이미지의 이중성에 바탕을 두는 모랭의 논의는 궁극적으로 영화 이미지의 객관성이나 실재성보다는 그것의 주관성과 초현실성에 대한 강조로 나아간다. 그런데 모랭에게 있어 리얼리즘이란 기본적으로 현실(적인 것)을 대상으로 하는 것이 아니라 ‘현실(적인 것)의 이미지’를 대상으로 하는 것이다. 즉 영화가 복제하고 재현하는 것은 엄밀히 말해 ‘현실’이 아니라 ‘현실의 이미지’이며, 이점이 바로 영화 이미지의 비현실적이고 주관적인 특성을 만들어내는 이유가 되는 것이다.²¹⁾ 모랭에 의하면, 최초의 영화들에서 뤼미에르 형제가 복제하고 재현한 것은 현실이 아니라 현실의 이미지였고, 이때부터 이미 영화 이미지의 비현실적이고 주관적인 특성이 발현되기 시작했다. 영화 이미지는 ‘삶’에 대한 이미지라 아니라 ‘삶의 이미지’에 대한 이미지이며, 영화 이미지가 재현하는 것은 삶 자체가 아니라 삶의 이미지일 뿐이다. 즉 모랭은 우리가 모든 현실을 ‘이미지’의 형태로 지각한다고 간주했고, 따라서 영화를 비롯한 모든 예술은 단지 ‘이미지의 이미지’를 생산해내는 것이라고 보았다.

더 나아가, 모랭에 따르면 영화 이미지는 단지 삶의 이미지에 대한 이미지일 뿐 아니라 ‘움직이는 이미지’에 대한 ‘움직이는 이미지’, 즉 ‘살아 있는 이미지’에 대한 ‘살아 있는 이미지’다.²²⁾ 영화 이미지가 비현실적이고 주관적인 특성을 가질 뿐 아니라 현실적이면서 동시에 초현실적인 매혹을, 즉 포토제니적인 매혹을 갖는 이유가 여기에 있다. 또, 다른 어떤 시각 매체의 이미지보다 강한 흡인력을 갖는 것도 바로 이 때문이다. 영화 이미지는 삶의 멈춰진 한 단면을 재현하는 고정 이미지가 아니라, 움직이고 살아 있는 삶 그 자체를 재현하는 ‘운동 이미지’인 것이다. 들뢰즈의 언급처럼, “영화적 운동-이미지의 속성은 이동하는 것들이나 유동적인 것들

21) 류상욱, 『호모 시네마쿠스』, 아웃사이드, 2002, pp. 155-156.

22) *Ibid.*, p. 161.

에서 그것들의 공통된 본질인 운동을 추출해내는데” 있으며 나아가 그러한 “운동으로부터 그것의 본질인 ‘유동성’을 추출해내는데” 있다.²³⁾ 나아가, 영화의 가장 기본적인 단위 중 하나인 ‘쇼트’도 “지속에 대한 유동적 절단 coupe mobile d’une durée”이자 “운동들에 대한 유동적 절단 coupe mobile des mouvements”이며, 끊임없이 운동 중인 현실의 이미지를 또 다른 운동의 이미지로 표현해내는 일종의 “가변적 주형 moule variable”이라 할 수 있다.²⁴⁾ 한편, 영화 이미지가 현실의 움직이는 이미지에 대한 움직이는 이미지라는 모랭의 사고는 이미 초기 영화이론가들에 의해서도 제기된 바 있는데, 오몽의 언급처럼 무성 영화시대의 영화인들은 “영화의 특성이 본질적으로 유동적인 것, 가변적인 것을 고정시키는데” 있다고 보았으며 “영화만이 특정한 감정들의 불안정성을 실재의 시간으로 표현할 수 있는” 매체라고 간주했다.²⁵⁾

그런데 초기 영화이론가들이 그랬던 것처럼, 영화 이미지에 대한 모랭의 사고 역시 다소간 ‘애니미즘적’인 사고로 발전한다. 실제로, 영화이미지의 정신성에 대한 초기 영화이론가들의 논의는 중국에는 영화이미지의 인격성 personnalité에 대한 주장으로 발전했다. 엡스탱과 발라즈를 비롯한 일군의 초기 영화이론가들은 사물과 동식물을 비롯한 세계의 모든 존재들이 각자 자신의 고유한 인격을 지니고 있다고 보았으며, 특히 영화는 평범한 사물들에 생명을 불어넣는데 있어 가장 탁월한 능력을 갖춘 매체라고 간주한 것이다. 즉 이들은 모든 오브제들이 “정신적인 의미작용”을 수행한다는 조건만 충족한다면 영화에서 하나의 인격적 개체로서 기능할 수 있으며 고유한 생명력을 얻을 수 있다고 보았다.²⁶⁾ 이들의 관점에서, 영화는 “그것이 지시하는 모든 것들의 외양에 생명을 부여하는” 일종의 “애니미즘적 언어 langue animiste”가 될 수 있으며²⁷⁾ 또 가장 비-활적인 사

23) Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Ed. de Minuit, 1983, p. 37.

24) *Ibid.*, pp. 36-38.

25) 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, p. 141.

26) J. Epstein, “L’objectif lui-même”, p.129.

물에도 강력한 생명력을 부여할 수 있는 매체가 될 수 있다.

마찬가지로, 모랭 역시 영화 탄생 이후 발명된 다종다양한 기법들이 영화 이미지를 통해 재현되는 각각의 사물들에 일종의 생명력을 부여할 수 있게 되었다고 주장한다. ‘살아 있는 이미지에 대한 살아 있는 이미지’로서의 영화 이미지는 정신적이고 초현실적인 특성을 가질 뿐 아니라, 다양한 영화 기법들과 영화적 효과들에 힘입어 그 자체만의 고유한 ‘생명력’까지 얻고 나아가 “변형체들로 이루어진 마법적 세계 l’univers magique des métamorphoses”를 창조해낼 수 있게 된 것이다.²⁸⁾ 멜리에스 Georges Méliès 이후 영화에서는 카메라 이동, 무대장치, 조명효과, 몽타주 등 다양한 기법들이 발견되거나 발명되었는데, 이러한 기법들은 당초에는 ‘상상력의 세계’를 명확히 표현하는 것을 목적으로 했으나, 마치 고대 세계의 주술처럼 점차 죽어 있는 사물들에게 새로운 ‘생명력’을 부여하는 능력을 갖추게 되었다. 즉 모랭에 따르면, 영화는 이질적인 상황들 및 사건들을 이어붙인 단순한 활동사진이 아니라 그 나름대로의 새롭고 고유한 시공간적 성격을 갖춘, “살아 있는 오브제들 objets vivants”의 체계가 된 것이다.²⁹⁾ 요컨대, 모랭에게 있어 영화 이미지들의 세계는 현실의 물리적이고 객관적인 단면들과 정신적이고 주관적인 측면들을 동시에 재현해내는 세계이며, 모든 오브제들이 살아 있는 세계이고, 나아가 현실적 차원을 넘어 초현실적이고 마법적인 차원까지 구현되는, 즉 독자적인 생명력을 갖춘 하나의 초현실적 세계라 할 수 있다.

27) J. Epstein, “De quelques conditions de la photogénie”, p.140

28) E. Morin, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, p. 71.

29) *Ibid.*, pp. 74-75.

4. 영화 이미지와 이중적 함의 - 미트리

위에서 살펴본 것처럼, 모랭은 포토제니 개념을 비롯한 초기 영화이론 논의의 핵심이 영화 이미지의 주관성과 초현실성을 강조하는데 있다고 보았다. 그러나 모랭과 달리, 미트리는 포토제니 개념의 핵심 자체가 영화 이미지의 이중성을 설명하는데 있다고 주장한다. 기본적으로 미트리의 입장은 영화 이미지의 본질이 그것의 이중적 성격, 양가적 성격에 있다는 관점에 근거를 두고 있기 때문이다. 영화 이미지에 관한 미트리의 사유를 이해하기 위해, 먼저 이미지 자체에 대한 미트리의 논의들을 살펴본다. 사물의 이미지 또한 지각이자 정신이고 실재이자 관념이라는 미트리의 사유는 영화 이미지의 이중성에 대한 그의 주장들의 밑바탕이 된다.

4.1. 이미지의 이중성

지각 이미지와 정신적 이미지의 차이

미트리는 우리가 사물을 바라보며 지각하는 순간 얻는 ‘지각 이미지 image perceptive’와 사유, 기억, 상상 등 우리의 정신 안에서의 재현을 통해 얻는 ‘정신적 이미지 image mentale’ 사이의 차이를 강조한다. 이를 위해, 미트리는 먼저 ‘지각’이라는 행위와 ‘정신적 재현’이라는 행위의 차이에 대해 설명한다. 무엇보다 지각에서는 ‘사물’이 오브제로서 의식에 주어지고, 정신적 재현에서는 사물에 대한 ‘사유’가 ‘이미지’로서 의식에 주어진다. 즉 정신적 재현에서 이미지는 오브제로 나타나지 않고 ‘실재(현실)의 부재’ 상태로 나타나는 것이다. 또한 지각은 주체의 의도나 욕망과 거의 무관하지만, 정신적 재현에는 주체의 의도나 욕망이 개입된다. 즉 정신을 통해 재현되는 이미지에 의도, 의지, 욕망이 포함되며, 정신적 이미지란 부재하고 있다는 사실을 아는 어떤 오브제를 향한 욕망과 의지의

결과이다. 반면, 지각은 의지적 행위나 의도적 선택이라기보다는 주체의 의식이 추후 증명하게 될 감각들의 전제조건이라 할 수 있다. 즉 지각은 우리의 의지나 욕망과 무관하며, 단지 우리의 감각기관을 통해 오는 것들을 붙잡는 행위인 것이다. 만일 지각을 선택이나 판단이라고 본다 해도, 그러한 선택 혹은 판단은 사유와 의식 이전에 오는 것이라 할 수 있다.

따라서 지각 이미지는 지각의 대상이 되는 사물로부터 전혀 독립적이지 못하다. 지각 이미지는 바라보고 있는 사물과 동일하며 혹은 사물 그 자체다. 또한 지각 이미지는 나의 의식이 현실에 투사한, 현실에 구조화한 이미지라 할 수 있다. 나아가 하나의 사물이 지각의 오브제(대상)가 되는 경우, 이때 오브제는 복합적이고 관계적인 감각들을 통해 구성된 합이라 할 수 있다. 즉 오브제는 지각을 통해 대상화된 감각들의 합이며 지각 전체가 합쳐진 이상적인 내용인 것이다. 요컨대 미트리에 따르면, 지각 이미지란 “대상화된 지각 perception objectivée”을 말하며 오브제 자체이자 “지각된 실재 réel perçu” 자체를 말한다.³⁰⁾

이에 비해, 사유, 기억, 상상 등을 통해 나타나는 정신적 이미지는 사물로부터 독립적이고 자율적이다. 정신적 이미지는 사물 그 자체도 아니며, 오브제 그 자체도 아니다. 정신적 이미지는 물론 우리의 ‘의식’의 지향 범위 안에 존재하지만 어디까지나 실재의 ‘부재’를 나타내기 때문이다. 즉 정신적 이미지는 ‘비실재적’이며 실체가 없다. 정신적 이미지는 ‘존재 être 하는 어떤 것’이지만, 또 다른 어떤 것의 현전이 아니라 그 ‘스스로 나타나는 어떤 것’이며, ‘정신적인 것이고 상상적인 어떤 것’이다.³¹⁾ 또한 지각 이미지가 오브제 자체이자 복합적이고 관계적인 감각들의 합인 것과 달리, 정신적 이미지는 오브제와 필연적으로 다른 무엇을 포함하며 감각들의 합 이상이다. 즉 우리의 의식 속에는 한 오브제에 대한 다양한 감각의

30) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* [1965], Editions du Cerf, 2001, p. 56.

31) *Ibid.*, p. 60 : “Ce n’est pas la présence de quelque chose mais d’un paraître, d’un imaginaire”.

경험들이 존재하며, 그 경험들이 정신적 재현과정에서 기억작용을 통해 (최초의) 지각 이미지에 덧붙여지는 것이다. 미트리에게 있어 의식이란 그 자체로 기억작용을 의미하며, 의식을 통해 구현되는 정신적 이미지에 서는 자연스럽게 ‘구상’이 ‘추상’을, ‘객관’이 ‘주관’을 불러내게 된다.

따라서 미트리의 논의에서 정신적 이미지는 ‘무엇인가가 덧붙여진’ 이미지이자, ‘재해석되고 재구조화된’ 이미지라 할 수 있다. 위에서 언급한 것처럼, 정신적 이미지에 는 주체의 의도, 의지, 욕망 등이 포함되기 때문이다. 미트리는 정신적 이미지의 한 예로 기억 이미지를 들면서 이를 설명한다. 기억 이미지의 형성과 지각 이미지의 형성은 동시에 일어나지만, 기억 이미지는 이미 지각 이미지로부터 구별된다. 기억은 변화되고 변질되는 것이며, 기억작용에 행해지는 어떤 행위에 의해서만 기억이 되기 때문이다. 즉 본래의 지각 이미지는 반복되거나 현재화되지 않고 재생되지 않는 것이지만, 거기에 욕망, 필요, 의도 등이 개입되면서 기억 이미지로 재구성되고 재구축된다. 이처럼, 정신적 이미지란 기억작용에 행해진 선택의 결과이고, 의도와 판단의 결과이다. 또 이처럼 재창조된 정신적 이미지는 변형되고 해석된 과거일 뿐이며, 따라서 기억 이미지는 단순한 과거의 재생이나 현재화가 아니라 정신적으로 “재현된” 과거가 의도와 욕망에 따라 다시 ‘재구성되고 reconstituée’ ‘재구조화된 reconstruite’ 이미지일 뿐이다.³²⁾

참고로, 미트리는 자신의 정신적 이미지 개념이 사르트르 Sartre와 후설 Husserl의 ‘질료 hylé’ 개념과 유사하다고 설명한다.³³⁾ 사르트르에게 있어 질료란 ‘지각(된 실재)’으로부터 구별되는 ‘이미지’ 자체를 말하는데,

32) *Ibid.*, p. 64.

33) *Ibid.*, pp. 60-61. 질료 hylé는 후설의 철학에서 적극적으로 사용되는 개념으로, 의식의 실제적이면서 비-지향적인 층위, 그러나 지향성에 형태(의미)를 부여하게 되는 층위를 가리킨다. *Encyclopédie philosophique universelle. vol. II. Les Notions philosophiques*, dirigé par Sylvain Auroux, 1990, P.U.F., p. 1174 참조.

하나의 독자적 개체가 아니라 지각된 실재의 즉각적 재현으로서의 이미지를 가리킨다. 즉 질료는 우리가 어떤 실재를 사유의 대상으로 삼을 때 의거하는 ‘상상된 실재’ 또는 ‘이미지화된 실재’라 할 수 있으며, 실재의 본질로부터 분리된, 그러나 그것을 통해 본질을 사유의 대상으로 삼을 수 있는 일종의 ‘형태 forme’라 할 수 있다.³⁴⁾ 요컨대, ‘질료’와 ‘정신적 이미지’는 지각으로부터 구별되고 기억작용, 의도, 실재에 대한 판단 등을 포함하는 점에서 유사하다고 할 수 있으며, 둘 다 기억작용의 결과, 반복되는 기억, 현재화 등을 전제하고 있다고 할 수 있다.

이미지의 이중성 : 지각이자 정신, 혹은 실재이자 의식

그렇다면 하나의 사물이 갖는 이미지는 어떻게 정의될 수 있는가? 미트리의 논의에서 사물의 ‘이미지’란 궁극적으로 지각 이미지와 정신 이미지의 합을 의미한다. 하나의 사물에 대한 지각 이미지와 정신 이미지(사유이든 기억이든 상상이든)는 동시에 일어나며 상호간섭하기 때문이다.³⁵⁾ 우리는 하나의 사물을 지각하면서 동시에 사유하고, 지각하면서 동시에 기억하며, 지각하면서 동시에 상상한다. 미트리도 의거하고 있는 베르그손의 주장처럼, “추억이 섞이지 않은 지각이란 없으며” ‘본다’라는 것은 어떤 ‘경험’으로부터 인지한다는 것을 의미한다. 즉 지각은 언제나 과거의 지수를 내포하고 있고 그것으로부터 영향을 받으며, 사물에 대한 모든 지각은 결과적으로 사물에 대한 판단에 다름 아닌 것이다.

이는 이미지가 ‘사유의 구성요소 constituants de pensée’라는 가정하에 서도 마찬가지다. 우리는 이미지를 통해, 이미지를 가지고 사유하는데, 이

34) 이는 사르트르가 말하는 ‘이미지’와 ‘상상적 의식 conscience imageant’의 관계와도 밀접하게 연관된다. 사르트르에 의하면, 상상적 의식이란 이미지를 활성화하고 이미지에 생명을 불어넣는 하나의 행위이며, 이미지는 상상하는 의식행위를 통해 그것의 의미를 획득하거나 드러낼 수 있다. 자세한 설명은 Jean-Paul Sartre, *Imaginaire*(1940), Galimard, 1986, pp. 17-22. 참조.

35) J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 64-65.

때 이미지들이란 고정된 이미지들의 집합이 아닌 “끊임없이 유동하는 상상계 un imaginaire infiniment mobile”로서의 이미지를 말한다.³⁶⁾ 그리고 의식의 대상인 ‘사물’은 의식 안에 존재하지 않지만 의식의 자료 또는 전제조건이 되고, 의식을 이끌어내는 지각 자체에 관계된다. 즉 우리는 어떤 사물(예를 들면, 의자)에 대해 사유할 때, ‘사물-이미지’를 대상으로 사유하는 것이 아니라 “이미지로 주어진 실재 une réalité donnée en image” 또는 ‘부재하는 것으로 인지되는 실제 사물’을 대상으로 사유하는 것이다.³⁷⁾ 즉 사유의 수단은 ‘사물-이미지’이지만, 사유의 대상은 ‘사물-실재’ 자체다.

이처럼 이미지가 우리의 ‘사유’와 관계되면서 동시에 사물의 ‘실재’와 관계된다는 미트리의 관점은, 이미지가 우리의 ‘관념’과 관련되면서 동시에 사물의 ‘실재’에 관련된다는 베르그손의 이미지론과 유사하다.³⁸⁾ 베르그손 역시 이미지는 사유와 사물에, 즉 관념과 실재에 동시에 참여한다고 보았으며 주관적이면서 동시에 객관적인 성격을 갖는다고 간주했다. 베르그손은 이미지들의 총체를 우주로 보았는데, 이때 우주는 “현실적인 표면에서는 물질의 경향을, 잠재적인 심층에서는 정신의 경향을 지니며” 나아가 표면과 심층의 관계는 궁극적으로 일원적이다.³⁹⁾ 즉 이미지는 지각 주체인 나의 신체를 중심으로 형성되는 ‘주관적 체계’와 이미지들이 서로 작용, 반작용하면서 우주의 인과법칙을 따르는 ‘객관적 체계’로 동시에 구성되어 있는 것이다.⁴⁰⁾

요컨대, 사물의 이미지는 사물에 대한 지각과 사물에 대한 의식(사유,

36) *Ibid.*, p. 59.

37) *Ibid.*, p. 61.

38) 자세한 설명은 앙리 베르그손, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, pp. 51-55.

39) 이지영, 『시네마에서 운동-이미지 개념에 대한 연구』, 서울대학교 대학원 철학과 박사학위논문, 2007, p. 73.

40) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, pp. 50-51.

기억, 상상)이 동시에 형성되면서 서로 상호작용하여 얻어지는 결과이다. 이미지는 사물의 물리적 실재를 지시하면서 동시에 이미지화된 실재(상상된 실재)를 지시한다. 또한 이미지는 어떤 대상을 가리키면서 동시에 그 대상과 다른 무엇, 우리의 의식작용을 통해 소환되는 다른 무엇을 가리킨다. 즉 이미지란 어떤 대상의 이미지(지각 이미지)이자 동시에 그 대상과 다른 무엇, 필연적으로 다른 무엇을 포함하는 이미지(정신적 이미지)인 것이다. 미트리는 사물의 이미지가 갖는 이러한 이중성이 영화 이미지 안에서 그대도 혹은 더욱 더 분명하게 구현된다고 주장한다. 이에 대해 좀 더 자세히 알아본다.

4.2. 영화 이미지의 이중성

영화 이미지의 다층적 이중성

기본적으로 영화에 나타나는 모든 이미지는 어떤 의미를 지니며, 각 이미지의 일차적인 의미작용은 재현된 사물의 의미작용을 따른다. 그런데 미트리에 따르면, 영화 이미지는 이러한 기본적인 의미작용 외에도 또 다른 의미작용을 수행한다. 영화 이미지의 의미작용은 특정한 한 이미지가 아닌 “복수의 이미지들의 관계 *une relation entre les images*”에, 다시 말해 어떤 “함의 *une implication*”에 속하기 때문이다.⁴¹⁾ 가령, 영화 속 재떨이의 이미지는 단순한 하나의 사물로서의 재떨이의 이미지와 동일하다고 할 수 없는데, 왜냐하면 영화에서 이미지는 무엇보다 시간의 흐름을 암시하고 나아가 다양한 함의를 내포하기 때문이다. 즉 영화 이미지는 공간과 시간의 자유로운 이동, 시점의 다변화, 시간의 지속 등을 통해 그것이 보여주는 것과 전혀 다른 것을 의미할 수 있다. 영화 이미지는 어떤 ‘사실들의 합’과의 관계에서만 의미를 얻고 또 의미할 수 있는 힘을 얻으

41) J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 66.

며, 영화에서의 의미작용은 하나의 이미지에 종속되는 것이 아니라 서로 작용하고 반작용하는 이미지들의 합에 종속되는 것이다.⁴²⁾

미트리에 의하면, 이와 같이 이미지들의 관계의 합을 통해 얻어지는 영화 이미지의 이차적 의미작용은 정신적인 것을 가리키며, 그러한 정신적 의미는 일반적으로 드라마적 필요성을, 즉 “사건적 현실 *réalité événementielle*”을 따른다.⁴³⁾ 실제로 영화에서 ‘재현된 사물’은 현실에서 보다 더 분명한 의미를 나타낸다. 영화에서 사물들은 사건적 현실에 참여 하면서 분명한 목표를 지니고 분명한 의미를 표명하기 때문이다. 영화 속 사물들은 ‘드라마 *drame*’ 안에 있고 드라마의 일부를 이루며, 따라서 영화 속 모든 사물들은 드라마와 관련된 어떤 정신적인 것을 가리킨다. 즉 모든 오브제(사물, 인물, 장식 등)는 어떤 정해진 현실 안에 있으며 드라마를 포함하거나 반영하고 행위, 공간, 시간 등을 통해 분명한 하나의 의미를 나타내는 것이다. 미트리는 영화에서 이미지는 사물과의 유사성에도 불구하고 그 사물에 무언가를 덧붙인다고 보았다. 한 마디로, 영화 속 사물의 이미지는 무엇인가가 덧붙여진 것이며⁴⁴⁾ 그 덧붙여진 무언은 영화

42) *Ibid.*, p. 68.

43) *Ibid.*, pp. 72-73. 미트리의 이러한 영화 이미지 개념은 정신적 의미가 드라마적 필요성을 따른다는 전제만 제외한다면, 기본적으로 들뢰즈의 ‘전체 *un tout*’로서의 영화 이미지 개념과 유사하다. 들뢰즈에 따르면, 전체는 항상 ‘관계 *relation*’를 통해서 질적으로 변화하거나 변형되며, 오브제들의 단순 집합이 아닌, 오브제들의 합에 다양한 층위의 관계들이 더해진 무엇이다. 즉 영화 이미지는 “관계들의 전체 *le tout des relations*”라 할 수 있으며, 관계에 의해 정의되는 전체라는 점에서 일종의 ‘정신적 실제 *réalité spirituelle*’라고 간주될 수 있다. 그러나 들뢰즈에게 있어 드라마적 필요성은 전체를 이루는 무수한 관계들 중 하나일 뿐이다. 들뢰즈의 논의에 관한 자세한 설명은 G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement.*, pp. 20-22 참조.

44) 영화 이미지가 ‘무엇인가 덧붙여진 이미지’라는 사고는 실제로 포토제니 개념과 관련해 초기 영화이론에서부터 제시되어온 것이기도 하다. 엡스탱은 포토제니적 영화 이미지를 ‘영화적 재생에 의해 정신적 특질이 증대된 이미지’라고 설명했고, 모랭은 이러한 포토제니 개념을 재해석하면서 영화 이미지에 “추가

적 현실, 즉 극적구조에 의해 획득된 의미를 지시한다.

그러나 영화 이미지를 통한 모든 사물의 의미작용이 전적으로 드라마적 필요성만을 따르는 것은 아니다. 영화에서 사물은 그것의 ‘실존’ 뿐 아니라 ‘본질’에 의해서도 의미를 나타내기 때문이다.⁴⁵⁾ 영화에 나타나는 모든 구체적 ‘사물’은 하나의 ‘개념’ 혹은 ‘관념 idée’을 지시한다. 영화에서 사물은 극적 구조라는 어떤 정해진 현실에 따라 나타나는데, 그 인위적인 혹은 의도적인 “존재의 필연성 la nécessité d’être là”이 오히려 사물의 개념과 본질에 대해 숙고하게 해주는 것이다. 즉 영화에서 극적구조나 사건에 연루되어 나타나는 것은 오브제 자체의 본질적 의미가 아니라 오브제가 지니는 한 측면의 의미이다. 작품의 극적구조에 종속되는 정신적 이미지는 재현하는 대상의 모든 것을 나타내지 못하며 단지 필요한 지시사항들만을 나타내는 재현, 즉 부분적 재현에 해당할 뿐이다. 영화에서 정신적 이미지란 정신 안에서의 관념의 고정화 fixation 혹은 현동화 actualisation일 뿐이다. 그런데 이처럼 오브제의 일부만 보여주고 오브제의 일부에 대한 사유만 유도하는 영화 이미지는 오히려 그 의도적인 고정성과 제한성으로 인해 역설적으로 오브제의 보편성과 본질적 사물성을 지시하게 된다. 즉 오브제와 관련해 드라마적 필요성 이상의 어떤 지평을 열어 보이는 것이다.

되는 특질 *qualité majorante*”의 중요성을 강조했다. 또 훗날 오몽과 들뢰즈 역시 앵스탕의 포토제니의 정의에 포함된 “정신적 특질의 증대”라는 표현에서 특히 “증대”라는 단어가 갖는 의미에 주목하는데, 오몽은 포토제니를 (정신적 특질이든 혹은 여타 특질이든) 어떤 것이 영화이미지에 덧붙여지고 증폭되어 나타난 결과로 보았고, 들뢰즈는 포토제니적 영화이미지를 “운동의 의해 [무엇인가가] 증가된 이미지”라고 설명했다. 자세한 설명은 E. Morin, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, pp. 23-24 ; 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, pp. 156-157 ; Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L’image-mouvement*, p.65 참조.

45) J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, p. 73 : “Chaque chose, chaque objet impliqué de la sorte, engage non seulement son existence mais encore son « essence »”.

한 마디로, 영화 이미지는 관객에 의해 ‘이미지’이자 동시에 실제 ‘오브제’로 지각된다. 즉 ‘이미지’로 주어지는 ‘사물’이다. 영화 이미지는 실재와 상상 사이가 아니라 ‘실존’과 ‘본질’ 사이에 위치하며, 구체적인 실존을 통해 본질을 상기시키고 부재를 통해 현전을 상기시킨다. 영화에서 실재(즉 오브제)는 ‘실제로’ 재현되기 때문에 ‘현전’하며, ‘오로지’ 재현될 뿐이기 때문에 ‘부재’한다.⁴⁶⁾ 그에 따라 영화에서 움직이는 이미지로 주어지는 모든 오브제는 현실에서 얻지 못하는 의미를, 즉 실제 현전에서 얻지 못하는 의미를 얻을 수 있다. 오브제는 영화 이미지 안에서 자신의 일부만 드러냄에도 불구하고 언제나 많은 잠재적 의미의 가능성을 내포할 수 있기 때문이다.

한편, 영화 이미지의 또 다른 이중성은 바로 ‘실재 un réel’이자 ‘구성적 형태 une forme organique’로서의 오브제를 지시하는 사실에서 찾을 수 있다. 이를 위해, 미트리는 회화와 영화에서 오브제와 이미지의 관계의 차이를 예로 들며 설명한다.⁴⁷⁾ 먼저, 회화에서 재현되는 오브제는 궁극적으로 재현의 뒤로 사라진다. 회화가 재현한 이미지는 재현되는 오브제와 형태적으로나 물질적으로 전혀 다른 새로운 것이며 새롭고 독자적인 하나의 창조물이다. 즉 재현된 오브제와 재현한 이미지는 엄격히 다르다. 반면, 영화에서 오브제와 이미지의 관계는 양가적 성격을 지닌다. 한편으로, 영화에서 재현은 재현된 오브제 자체다. 영화가 재현한 이미지는 다양한 유사점들을 통해 재현의 대상이 된 오브제 자체를 가리킨다. 특히 오브제의 이미지는 연속적인 이미지들의 합으로 나타날 때 공간과 볼륨 및 시간성을 얻으면서 실제 오브제와 동일해진다. 즉 어떤 오브제에 대한 영화적 재현은 우리의 의식에 의해 포착되고 파악된 그 오브제와 동일한 것이다. 다른 한편으로, 영화에서 재현은 재현된 오브제와 결코 일치할 수 없다.

46) *Ibid.*, p. 74 : “Le réel au cinéma est présent parce qu’effectivement représenté mais absent parce que seulement représenté.”

47) 자세한 설명은 *Ibid.*, pp. 76-79.

재현한 이미지에는 반드시 재현 주체의 의도가 개입되기 때문이다. 미장센, 프레임, 카메라 이동 등 다양한 형식적 장치들을 통해 이미지에 형식 주의적인 혹은 미학적인 의도가 새겨진다. 즉 영화가 재현한 이미지는 실재와 다른 하나의 “형태 forme” 혹은 하나의 “구성적 전체 un tout organique”라 할 수 있으며, 우리는 그러한 재현을 통해 ‘구조화된 실재 réalité structurée’로서의 (즉 형태 forme로서의) 이미지를 지각한다.⁴⁸⁾ 결국, 영화 이미지에서 오브제는 ‘실재’로 인식되는 동시에 ‘구성적 형태’로 인식되며, 이미지는 그것이 재현하는 것의 구체적 신호가 되는 동시에 재현된 실재의 모든 잠재성을 내포하는 일종의 아날로곤 analogon 역할을 수행하게 된다.⁴⁹⁾

이중적 함의와 포토제니

요컨대, 미트리는 영화 이미지가 사물의 의미작용을 따르는 일차적 의미작용 외에도 영화의 드라마적 필요성을 따르는 이차적 의미작용을 수행한다는 점에서 일종의 정신적 이미지로 기능한다고 주장했다. 영화 이미지는 사물의 물리적 실재를 나타내는 지각 이미지이자, 극적 구조에 따라 사유된 실재 혹은 상상된 실재를 지시하는 정신 이미지라는 것이다. 현실 속 사물 이미지와 마찬가지로, 영화 이미지는 어떤 대상을 가리키면서 동시에 그 대상과 다른 무엇을, 즉 우리의 정신작용을 통해 구현되는 다른 무엇을 가리킨다. 그런데 극적 구조에 따라 영화 이미지 안에 나타나는 사물의 실존적 필연성은 역설적으로 그것의 개념과 보편성을, 즉 본질적 사물성을 지시하게 된다. 영화 이미지는 사물의 구체적인 실존을 통해 그

48) *Ibid.*, p. 78.

49) 주지하다시피, ‘아날로곤’은 사르트르가 후설에게서 빌려와 『*Imaginaire*』에서 그의 이미지론을 설명하기 위해 사용한 개념이다. 한 마디로 아날로곤은 상상하는 의식이 어떤 부재하는 대상에 다다르기 위해 사용하는 매개물질이라 할 수 있으며, 미트리는 영화 이미지가 그러한 아날로곤의 역할을 수행한다고 보았다.

것의 본질을 상기시키고 사물의 부재를 통해 그것의 현전을 상기시키는 것이다. 나아가 재현 이미지로서 영화 이미지에 재현되는 오브제에 대한 특정한 의도들이 새겨지므로, 영화 이미지는 사물의 실재를 지시하는 동시에 실재와 다른 어떤 구성적 전체를 지시하기도 한다.

이처럼, 영화 이미지는 사물성에서 정신성으로, 정신성에서 사물성으로 부단히 오가면서 사물에 대한 지각 이미지이자 정신적 이미지로서의 역할을 동시에 수행한다. 그리고 미트리는 바로 이러한 영화 이미지의 ‘이중성’ 혹은 ‘이중적 함의 double implication’⁵⁰⁾야말로 영화 이미지가 지니는 가장 큰 매혹이라고 강조한다. 사물의 지각 이미지와 정신적 이미지를, 사물의 실존적 의미와 본질적 의미를, 사물의 부재와 현전을, 사물의 ‘개체성’과 ‘무한한 잠재성’을 동시에 나타낼 수 있는 능력이야말로 영화 이미지를 가장 매력적으로 만들어주는 특성이기 때문이다.⁵⁰⁾

나아가 같은 맥락에서, 미트리는 초기 영화이론에서 제시되었던 다양한 개념들도 궁극적으로는 영화 이미지의 이 같은 이중성을 나타내기 위한 개념들이라고 주장한다. 즉 델뤽과 엡스탱의 ‘포토제니’ 개념, 엡스탱의 ‘애니미즘’ 개념, 아젤 Henri Agel의 ‘이미지의 영혼 l’âme de l’image’ 개념, 혹은 모랭의 ‘추가된 특질 qualité majorante’ 개념 등은 모두 영화 이미지의 이중적 함의를 가리키는 개념들이라고 본 것이다.⁵¹⁾ 특히 미트리에 따르면, ‘포토제니’는 사물이 스스로 자신에게 부여하는 의미도 아니고 우리가 사물에게 주는 의미(미학적 의미)도 아니며, 단지 사물이 영화적

50) J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, pp. 78-79 : “L’un des caractères les plus secrets de l’image filmique est d’être le saisissant reflet d’un antagonisme constant entre l’unité de la chose [...] et les innombrables « virtualités » qu’elle suppose et que l’analogon laisse entendre. Nulle part ailleurs n’est aussi sensible cette dualité entre l’être et le paraître, entre le concret et l’abstrait, entre l’immanent et le transcendant, lesquels se complètent et se conjuguent, se justifient mutuellement dans une unité formelle qui est l’image.”

51) *Ibid.*, p. 78.

재현의 결과로 얻게 되는 의미이자 우리가 영화를 통해 사물에게서 발견하는 의미라 할 수 있다. 결국, 초기 영화이론에서부터 언급되었던 영화의 매혹이란 실재 재료가 그 자신의 환영의 요소가 될 수 있다는 사실에 다름 아니다. 현실에 존재하는 모든 사물은 영화 이미지를 통해 ‘존재하지 않지만 존재할지도 모르는, 아울러 다른 식으로는 존재할 수 없는’ 어떤 것이 될 수 있는 것이다.

5. 맺음말

지금까지 살펴본 것처럼, 영화 이미지의 정신성과 이중성에 대한 모랭과 미트리의 입장은 유사하면서도 상이하다. 이들의 입장은 공통적으로 초기 영화이론에서의 영화 이미지의 기계성과 정신성 논의, 나아가 영화 이미지의 지각에 관한 논의에 근간을 두고 있고 영화 이미지의 독자성과 본질을 탐구하는데 목적을 두고 있지만, 논의가 나아가는 방향은 분명하게 서로 차이를 보인다.

초기 영화이론가들과 마찬가지로 모랭은 기계성과 정신성이라는 이중성을 영화 이미지의 존재 조건으로 인식하지만, 오히려 초기 영화이론가들보다 더 강력하게 영화 이미지의 정신성과 주관성을 강조하면서 영화 이미지가 중국에는 독자적인 생명력을 갖춘 하나의 초현실적 세계를 만들어낸다고 보았다. 다양한 층위에서의 이중성을 바탕으로 주관성, 정신성, 초현실성을 구현해내는 것이야말로 영화 이미지의 가장 큰 매혹이라고 간주한 것이다. 반면, 미트리는 정신적 이미지로서의 영화 이미지의 특성을 강조하면서도 궁극적으로 영화 이미지의 본질은 그것의 ‘이중성’ 혹은 ‘이중적 함의 double implication’에 근거하고 있다고 보았다. 사물의 실재와 관념, 실존과 본질, 부재와 현전, 개체성과 잠재성을 동시에 나타낼 수 있는 능력이야말로 영화 이미지를 가장 매력적으로 만들어주는 특성이라고

주장한 것이다. 이러한 입장의 차이는 초기 영화 이론의 핵심 개념인 ‘포토제니’를 개념을 각각 ‘초현실성’의 구현과 ‘이중적 함의’의 발현으로 해석하는 두 사람의 시각 차이에서도 잘 드러난다.

영화 이미지의 이중성에 대한 모랭과 미트리의 논의는 이후 여러 영화 이론가들의 이론에 깊은 영향을 미친다. 대표적인 예로 들뢰즈의 시간-이미지 개념을 들 수 있는데⁵²⁾, 순수 상태의 시간과 ‘순수 시청각적 상황 situation optique et sonore pure’을 나타내는 시간-이미지는 현실성과 잠재성, 실재와 상상, 현재와 과거 사이의 판별이 불가능한 일종의 이중적 이미지다.⁵³⁾ 들뢰즈는 이를 ‘크리스탈 이미지 image cristalle’라 부르는데, 크리스탈 이미지는 현동 이미지 image actuelle가 자신의 잠재적 이미지 image virtuelle와 중첩되며 결정화 cristalliser될 때 발생하는 이미지를 가리키는 것으로, 특히 “무수한 낱장들이 공존하고 있는 거대한 과거”와 “이 과거의 낱장들이 향하고 있는 응축된 점으로서의 현재”와 동시에 존재하고 있는 시간인 ‘크리스탈적 시간 le temps cristal’을 표현해낸다.⁵⁴⁾

결론적으로, 영화 이미지의 정신성과 이중성에 관한 모랭과 미트리의 논의는 영화 이미지에 관한 연구가 상대적으로 등한시되던 시기에 영화 이미지를 영화라는 매체의 가장 본질적인 요소로 인식시켜주는 중요한 역할을 수행했다고 할 수 있다. 외부 학문의 방법론들의 유입으로 다양한 이론들이 난무하던 시기에 ‘이미지’라는 영화 매체의 가장 근본적인 요소에 대해 천착함으로써 영화 매체 자체의 본성과 독자성에 대한 탐구의 필요성을 일깨워준 것이다. 이들의 이러한 탐구는 실제로 영화사 초기 다수의 영화인들에 의해 제기되었던 논의들의 핵심을 새롭게 부활시키는 것이

52) 영화 이미지를 중심으로 하는 미트리의 논의와 들뢰즈의 논의의 유사관계 혹은 영향관계는 로도윅에 의해서도 언급된 바 있다. 데이비드 노먼 로도윅, 김지훈 역, 『질 들뢰즈의 시간기계』, 그린비, 2005, pp. 19-20 참조.

53) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'image-temps*, éd de Minuit, 1985, p. 106.

54) *Ibid.*, p. 109-110.

며, 이후로도 영화에 대한 보다 진지한 연구들이 이어지는데 있어 중요한 매개 역할을 담당하고 있다. 요컨대, 논점과 지향점의 차이에도 불구하고 영화 이미지가 물질과 정신, 실존과 본질, 실재와 상상, 부재와 현전 등 모든 상반된 요소들을 동시에 지시할 수 있다는 모랭과 미트리의 이중성 논의는 영화 이미지의 매혹을 가장 잘 설명해주는 논의들이라 할 수 있으며 영화 연구의 역사에서 매우 중요한 위치를 차지하고 있다고 할 수 있다.

참고문헌

- 김정옥, 「영화와 영상 그리고 인간: 코앙-세아와 에드가 모랭을 중심으로」, 『영화론의 전개와 제3의 영화』, 시각과 언어, 1997.
- 김호영, 「1920년대 프랑스의 영화예술 운동: 아방가르드, 초현실주의, 인상주의 영화」, 『유럽영화예술』, 피종호 외, 한울, 2003.
- 데이비드 노먼 로도워, 김지훈 역, 『질 들뢰즈의 시간기계』, 그린비, 2005.
- 류상욱, 『호모 시네마쿠스』, 아웃사이더, 2002.
- 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 역, 동문선, 2003.
- 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 역, 도서출판 길, 2007.
- 앙리 베르그손, 박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005.
- 이상면, 「영상철학의 시초- 베르그손·발라즈·벤야민의 영상이론에 대해」, 『미학』, 47집, 2006.
- 이지영, 「시네마에서 운동-이미지 개념에 대한 연구」, 서울대학교 대학원 철학과 박사학위논문, 2007.
- 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, 김호영 역, 마음산책, 2006.
- 프랑수아 주라비슈빌리, 박성수 역, 「몽타주의 눈 : 지가 베르토프와 베르그손적 유물론」, 『뇌는 스크린이다』, 이소출판사, 2003.

- Benjamin (Walter), “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”(1931), in *Ecrits français par Walter Benjamin*, Gallimard, 1991.
- Deleuze (Gilles), *Cinéma I. L’image-mouvement*, Ed. de Minuit, 1983.
 _____, *Cinéma 2 L’image-temps*, Ed de Minuit, 1985.
- Dullac (Germaine), “The Expressive Techniques of the Cinema” (1924), trans. by S. Liebman, in *French Film Theory and Criticism. 1907-1939*, selected by Richard Abel, vol. I, Princeton University Press, 1988.
- Epstein (Jean), “De quelques conditions de la photogénie”(1923), in *Écrits sur le cinéma*, Editions Seghers, 1974.
 _____, “L’essentiel du cinéma”(1923), in *Écrits sur le cinéma*.
 _____, “L’élément photogénique”(1924), in *Écrits sur le cinéma*.
 _____, “L’objectif lui-même”(1926), in *Écrits sur le cinéma*.
- Mitry (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma* [1965], Editions du Cerf, 2001
 _____, *La sémiologie en question*, Les éditions du Cerf, 2001
- Morin (Edgar), *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Gonthier, 1958.
- Sartre (Jean-Paul), *Imagination*(1936), P.U.F., 1989
 _____, *Imaginaire*(1940), Gallimard, 1986
- Edgar (Morin). *Le philosophe indiscipliné*, Le Monde, Hors-série, 2010. 8.
- Encyclopédie philosophique universelle. vol. II. Les Notions philosophiques*, dirigé par Sylvain Auroux, 1990, P.U.F

《Résumé》

Etudes sur les théories de l'image
filmique d'Edgar Morin et de Jean
Mitry
- autour de la mentalité et de la dualité de
l'image

KIM Ho-Young

Cette étude a pour but d'examiner les théories de l'image filmique d'Edgar Morin et de Jean Mitry, en particulier les notions de dualité et de mentalité de l'image. Partant en commun des théories de l'image à l'époque du film muet, surtout, celles des années 1920, Morin et Mitry s'occupent, tous les deux, de la nature double de l'image filmique, qui est à la fois image matérielle saisie et représentée par l'œil mécanique et image mentale représentant l'univers interne ou l'état intérieur des personnages.

Cependant, Morin met plus d'importance sur la mentalité ou la subjectivité de l'image filmique que sa dualité. Selon lui, au cinéma un même mouvement accroît corrélativement la valeur subjective et la vérité objective de l'image, jusqu'à une objectivité-subjectivité extrême ou hallucination. Ce mouvement valorise l'image qui peut

paraître animée d'une vie plus intense ou plus profonde que la réalité, et même, à la limite hallucinatoire, d'une vie surnaturelle. Alors, l'esprit, l'âme et le cœur humains sont engagés profondément, naturellement et inconsciemment dans l'image filmique. Tout s'y passe comme si cette image matérielle avait de la qualité mentale.

Par contre, Mitry met plus d'accent sur la dualité de l'image filmique même. D'après lui, le réel au cinéma est présent parce qu'effectivement représenté mais absent parce que seulement représenté. Alors, l'un des caractères les plus secrets de l'image filmique est d'être le saisissant reflet d'un antagonisme constant entre l'unité de la chose et les innombrables virtualités qu'elle suppose et que l'analogon laisse entendre. Il nous faut absolument remarquer la dualité entre l'être et le paraître, entre le concret et l'abstrait, entre l'immanent et le transcendant, lesquels se complètent et se conjuguent, se justifient mutuellement dans une unité formelle qui est l'image.

Mots-clés(주제어) : Edgar Morin(에드가 모랭), Jean Mitry(장 미트리),
image filmique(영화 이미지), dualité(이중성), mentalité(정신성)

논문투고일 : 2010. 11. 7

최종심사일 : 2010. 11. 14

게재확정일 : 2010. 11. 18