

장 퉁 고다르의 영화적 프로젝트에서 메타모더니즘을 발견하기 - 〈필름 소셜리즘〉과 〈이미지복〉을 중심으로

유윤기*

I. 들어가는 말

2022년 타계한 프랑스의 영화 감독 장 퉁 고다르는 그의 영화 인생동안 매우 독특한 작품들을 많이 만들어왔다. 누벨바그 시절을 시작으로 비디오 에 세이를 거쳐 디지털 영화에 이르기까지 그는 매우 많은 작품들을 만들면서 영화라는 매체에 대하여 내용적 형식적으로 다양한 실험들을 하였다. 그 중에서도 걸작으로 여겨지는 고다르의 후기 연작 <영화의 역사(들)(1988-1998)>은 다른 매체에서는 불가능하고 오직 영화에서만 가능한 ‘역사적 몽타주’를 구현했다고 평가받는다.(이정하, 2019, 211) 그리고 그는 이후에도 이러한 시도를 이어나가는데, 마치 <영화의 역사(들)>의 변주곡으로도 보이는 두 영화

* 연세대학교 커뮤니케이션대학원 영화 전공 석사과정

인 <필름 소셜리즘>(2010)과 <이미지북>(2018)에서 특히 그렇다. 이 두 작품은 그 형식과 내용의 유사함으로 하여금 약 10년의 간격을 두고 고다르가 <영화의 역사(들)>을 갱신하려는 시도를 한 것으로도 보인다.

<필름 소셜리즘>은 그동안 필름으로만 작업을 해왔던 고다르가 처음 디지털로 완성한 작품이다. 그동안 필름을 고집해왔던 고다르는 어쩌서 디지털로 이행했던 것일까? 단순히 시대의 변화에 적응하기 위해서 그랬다고 판단하고 끝내기에는, 우리는 이 영화를 만든 사람이 다른 누군가가 아니라 ‘장뤽 고다르’ 즉 영화란 무엇인가—무엇이어야 하는가—에 대해 특징적으로 고민했던 사람이라는 사실을 상기할 수밖에 없다. <필름 소셜리즘>은 디지털로 촬영되었음에도 ‘디지털 소셜리즘’이 아니라 ‘필름 소셜리즘’이라는 제목을 지니고 있는데, 여기서 ‘필름’이 가진 두 가지 의미를 떠올릴 수 있을 것이다. 첫 번째는 영화라는 매체의 기술적 지지체²⁾였던 ‘필름’ 자체이고, 두 번째는 영화가 필름으로 만들어졌고 필름이라는 질료를 특징적으로 활용하는 매체였기 때문에 ‘필름’은 곧 ‘영화’를 뜻하기도 했던 것이다. 그리하여 <필름 소셜리즘>은 그동안 필름 영화에서 영화에 대한 고민을 해왔던 고다르가 디지털 영화에서는 영화에 대한 고민을 어떤 식으로 하는지 그 면모를 엿볼 수 있는 작품으로 생각된다. 필름 영화와 디지털 영화 모두 ‘영화’라는 점에서는 공통된 기반을 가지고 있을 것이긴 하지만, 디지털은 더 이상 엄밀히 말해서 물질적 의미에서 ‘필름’은 아니기도 하다. 그렇다면 필름에서 디지털로 영화의 기

2) 크라우스에 따르면(Krauss, 1999, 32), 영화는 이전의 예술양식들과는 다르게 특정한 매체에 종속되지 않는다. 종래의 예술양식이 회화는 캔버스, 조각은 암석이라는 식으로 하나의 양식에 하나의 매체를 가졌다면, 영화는 특정한 하나의 매체로 귀속되지 않는다. 영화는 필름에 새겨지기는 하지만 필름만으로는 영화라는 예술양식을 성립시킬 수 없다. 필름을 통해 영상을 촬영하는 카메라, 촬영된 필름을 영사하는 영사기, 영사기를 영사할 수 있는 영화관 등의 매체들이 함께 있어야 영화를 볼 수 있다. 마찬가지로 현대의 예술은 자신이 가진 매체 특정한 특점에 극단적으로 자신을 투사하거나 탈피하려는 몸부림을 가짐으로 인해, 영화와 같이 단일한 매체로 환원되지 않으려는 예술적 움직임을 나타낸다. 이에 크라우스는 ‘매체 특정성’이라는 용어를 ‘기술적 지지체’라는 용어로 대체하고자 한다. 하나의 예술 장르-양식은 특정한 매체에 귀속되는 것이 아니라 그 예술 장르-양식을 가능케 하는 기술적인 지지체들이 복합적으로 있을 때 가능한 것이다.

술적 지지체가 바뀌었을 때, 우리는 영화를 통해 무얼 할 수 있는가?

이러한 면모를 <이미지북>에서도 찾아볼 수 있다. 이를테면 <이미지북>은 영화이지 책이 아니기 때문에, 이 영화의 제목이 어째서 이미지‘무비’나 이미지‘필름’이 아니라 이미지‘북’일지 의문을 가져볼 수 있다.³⁾ 그러나 “현대의 사유는 책의 형태로만 씌어진 것이 아니라 영화작품의 형태로도 씌어졌다.”(이운영, 2015, 77)는 점을 상기해보자면, 동시에 “영화에 관한 책은 영화 감독이 만든 한 편의 영화일 수도 있다.”(Godard & Ishaghpour, 2000, 57-58)는 점을 고려한다면, 그리하여 사유를 유발하는 것이 영화의 한 특성이라면 그 사유가 영화 자신이 통과하고 있는 매체성에 대한 사유일 수도 있을 것이다. 고다르는 이미 비디오와 텔레비전의 등장에 맞추어 다양한 매체 탐색을 시도한 적이 있다. <6x2>(1976)에서 고다르는 마치 오늘날 스크린 패드를 통한 인터넷 강의를 연상시키는 이미지를 통해 비디오가 만들어 낼 수 있는 보다 사변적인 이미지에 주목하기도 하고, 상기했던 <영화의 역사(들)>에서는 다양한 비디오 화면을 겹치면서 일종의 동시적 몽타주를 전개하기도 한다. “<영화의 역사(들)>에서 비디오는 단순한 도구가 아니라 하나의 이미지에 다양성과 다층성을 부여하는 [사진-영화-비디오 장치의 변수](레이몽 벨루)로 기능한다. (...) [비디오는 고다르에게 이미지를 나타나거나 사라지게 하고, 그것들을 뒤섞을 수 있는 새로운 능력을 제공했으며, 이미지들의 ‘공동 귀속(co-belonging)’과 그것들의 무한한 ‘간접 표현성(inter-expression)’의 잠재력을 위한 순수한 왕국을 건설할 수 있는 능력을 제공했기] 때문이다.(랑시에르)”(Godard & Ishaghpour, 2000, 181-182) 특히 <영화의 역사(들)>에서 사용

3) 브로타스의 <북해에서의 항해>라는 영화는 여기서 한 가지 참조점이 된다. 이 영화는 동명의 그림책을 찍어서 영상으로 옮긴 것이다. 영상은 그림책의 한 페이지 페이지를 찍어서 보여주고 있을 뿐이므로, 이 영화에는 (그림책에서 보여주는 것을 제외하면) 어떠한 서사도 없고 카메라의 움직임도 없고 쇼트들의 몽타주도 없다.(중간에 이미지를 확대하여 마치 색면추상처럼 보여주기 는 한다.) 그래서 오늘날 우리가 종이책을 디지털 PDF파일로 스캔하여 보는 것처럼, ‘북해에서의 항해’라는 종이책을 영상으로 ‘스캔하여’ 보는 것과 같은 인상을 전달한다. 책을 한 장 한 장 넘기면서 책에 있는 그림들을 보여주는 영상을 찍어 유튜브에 올린 것과 큰 차이가 없는 것이다. 그렇다면 <북해에서의 항해>는, “영화”일까? (Krauss, 1999)

했던 이미지들의 일부는 <이미지북> 곳곳에서 재활용된다. 가령 고다르는 <영화의 역사(들)> 1b의 20분 부근에서 “이미지는 부활의 순간에 돌아온다”라고 선언하는데, 이 장면에서 사용한 손 이미지는 <이미지북>의 도입부에서 재활용된다. <이미지북> 역시 디지털 필름이기 때문에 이것은 고다르가 “자신의 <영화의 역사(들)>을 디지털 시대에 맞도록 바꾸어 놓기 위한 방법”(이도훈, 2021, 21)으로 보이기도 하는데, 그러므로 우리는 <이미지북>을 <영화의 역사(들)>의 연장선상에서 바라볼 수 있다. 이러한 문제의식을 통해 영화의 이미지에 대해 사유하려는 시도가 <이미지북>에서 그 이름처럼 다시 시도되고 있는지 고찰해볼 수 있을 것이다.



그림1. <영화의 역사(들)>에서 사용되고 이후 <이미지북>에서 재활용되는 손 이미지

즉 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서도 고다르의 ‘영화’에 대한 매체 탐색은 계속되고 있는 것으로 보인다. 이 같은 형식적 측면은 고다르가 자신의 영화에서 전달하고자 하는 내용적 측면과도 연관된다. 가령 <필름 소셜리즘>의 제목에서 뒤에 오는 ‘소셜리즘’은 그에 대한 단초를 제공한다. 고다르는 그의 초기 작품부터 자본주의 비판이라는 문제의식을 갖고 작업을 하였고(Roud, 1968), 나중에는 마오주의에 잠시 몰입하기도 했었다. 이후에도 고다르는 꾸준히 소셜리즘 즉 사회주의에 대한 관심을 놓고 있지 않은 것으로 보인다. 영화와 사회주의 간에 어떤 관계가 있기에 그랬던 것일까? 혹은 영화를 통해

어떻게 사회주의적인 실천을 해낼 수 있다는 것인가? 본고는 어쩌면 고다르가 영화와 사회주의를 병치시킴으로써 한 가지 영화적 프로젝트를 시도하고자 했던 것이 아닌지 의문을 가진다. ‘필름’은 사적이다. 왜냐하면 영화는 영화관이라는 공간이 있다 하더라도 거기서 영화를 보는 개인의 경험은 개인의 내면 속에서 만들어지기 때문이고, 동시에 영화를 만드는 제작자 특히 고다르의 작품을 통해 볼 수 있는 영화적 알레고리들은 고다르의 사적인 것들이 반영되어 있기 때문이다. 반면에 ‘소셜리즘’은 공적이다. Social이라는 용어가 뜻하는 바처럼 사회주의는 개인이 아닌 집단적 삶을 개선하려는 정치적인 실천이기 때문이다. 그리하여 고다르는 어쩌면, 모든 사람들이 영화를 통해 자신만의 ‘사적인’ 경험을 창안함으로써 역설적으로 사회주의의 ‘공적인’ 측면의 달성 가능성을 상상했던 것이 아닐까? 사적인 동시에 공적인 것, 이것은 동시대 예술운동에서 메타모더니즘이라고 일컬어지는 기획이 의도하는 바와 조응하는 것이기도 하다.

이것이 구체적으로 무슨 의미인지를 살펴보기 위해 본고는 다음과 같은 논의를 진행할 것이다. 먼저 동시대 예술운동인 메타모더니즘에 대해 개략하고 그 핵심적인 성질을 모더니즘과 포스트모더니즘의 사이, 보편적인 동시에 개별적이고 공적인 동시에 사적인 기획 사이에서 진동하려는 시도로 파악할 것이다.(II) 이후 고다르의 중후기 영화에서 나타나는 꾸준한 지향이 어떻게 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 갱신되는지를 형식과 매체 실험, 이미지와 말의 파편화, 역사적 몽타주라는 세 가지 키워드를 중심으로 탐색할 것이다.(III) 이어서 고다르의 이러한 지향을 동시대 예술운동의 한 경향인 메타모더니즘적 특질과 연결시킬 것이다. 특히 여기서 알랭 바디우의 사도 바울 해석이 중요하게 작용할 것인데, 이것이 어떻게 고다르의 작품에서 보이는 역사 인식과 결부되는지 살펴볼 것이다.(IV)

한편 고다르 연구에서 그의 대표작 <영화의 역사(들)>에 대한 연구는 꾸준히 시도되고 있으나 그 이후 작품이면서 <영화의 역사(들)>의 시도를 반복하고 있는 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에 대한 연구는 많지 않다. 그것을

<영화의 역사(들)>의 연장선상에서 보려는 시도는 더욱 그러하다. 더불어 그 동안에 고다르가 가진 영화적 프로젝트들은 고다르의 초기 누벨바그 시기를 지나고서는 고다르의 자기 반영적이고 사적인 것으로 이해되었기 때문에, 그것들을 동시대의 예술 운동과 연관시키려는 시도는 좀처럼 이루어지지 않았다. 본고는 그 빈자리를 채워보려는 시도이기도 하다.⁴⁾

II. 메타모더니즘의 테제와 고다르의 작업 경향

메타모더니즘은 2010년에 티모테우스 버물렌(Timotheus Vermeulen)과 로빈 반 덴 아커(Robin van den Akker)가 그들의 <메타모더니즘에 대한 주석(Notes on metamodernism)>이라는 논문에서 “모더니즘의 이루어지지 못한 이상론과 포스트모더니즘의 절망적인 회의론 사이의 대립을 극복하기 위한 새로운 문화운동의 한 형태”(최은영, 2017, 116)로서 도입한 개념이다. 이들은 포스트모더니즘조차도 예술사의 하나로 편입되어 진부한 것이 되어버린 이 시대에 포스트모더니즘 이후의 또 다른 모더니즘이 부상하고 있다고 주장한다. 포스트모더니즘적인 경향이 끝나지는 않았지만 포스트모더니즘으로 귀결될 수 없는 많은 경향이 나타나고 있는 것 또한 사실이라는 것이다.(Vermeulen & Akker, 2010, 4) 이러한 경향은 일종의 ‘실용적인 이상주의(pragmatic idealism)’로 간주 될 수 있다. 메타모더니즘은 선형적인 역사를 상정하지 않는다. 역사에는 특정한 목표나 달성해야만 하는 의무가 없다. 그러므로 역사의 종말이나 성취도 없다. 단지 우리가 나아가야할 목적이나 이상이 존재하지만 우리가 그것에 도달할 수 있을지는 매우 불투명하며, 사실상 불가능에 가

4) 이 논문에서 <필름 소설리즘>과 <이미지 북>을 <영화의 역사(들)>의 연장선상에서 논의하기 위해서는 먼저 <영화의 역사(들)>에 대한 논의가 선행해야 할 것으로 보인다. 그러나 <영화의 역사(들)>까지 분석 대상으로 삼는 것은 그 하나가 별도의 논문이 되어야 할 정도로 방대한 작업이어서, 본고의 범위를 넘어서는 일이다. 하여 이에 대해서는 참고문헌에 명시된 선행연구들이 바탕이 되기를 바란다.

깝다. ‘그럼에도 불구하고(Nevertheless)’ 메타모더니스트들은 자신이 이루려는 바를 향해 나아간다. 이는 우리가 거기에 결코 도달할 수 없을 것을 알면서도 그것을 포기하지 않는, 이른바 점근선적인 실천이라고 할 수 있다. 버물렌과 아커는 제리 솔츠(Jerry Saltz)의 말을 인용하며 메타모더니즘의 전략을 보충한다. “그것은 내가 만들고 있는 예술이 바보 같고 어리석게 보일지라도, 혹은 이전에 다른 누군가가 했던 시도라는 것을 알고 있을지라도, 이에 진지하지 않은 것은 아니라고 말하는 태도이다.”(Vermeulen & Akker, 2010, 7) 그리하여 메타모더니즘은 모더니즘이 가진 이상주의에 대한 욕망과 그에 대한 포스트모더니즘적 회의주의 사이의 긴장이자 이중 구속으로 나타난다. 또한 2011년에 루크 터너(Luke Turner)는 메타모더니스트 선언문(The Metamodernist Manifesto)을 통해 메타모더니즘의 주요한 정신이 “아이러니와 진정성, 순진함과 얕, 상대주의와 진리, 낙관주의와 회의 사이의 변덕스러운 조건으로 정의되며, 이질적이고 이해하기 어려운 지평의 복수성을 추구한다.”며 “우리는 밖으로 나가서 진동해야 한다.”(Turner, 2011)고 이야기한다. 다시 말해 메타모더니즘은 서로 대립되어 보이는 것들 사이의 진동(oscillate)으로 진행되는 데, 여기서 서로 대립되어 보이는 것들이란 모더니즘과 포스트모더니즘이다. 이로 하여금 “메타모더니즘은 역사적으로는 모더니즘과 포스트모더니즘 이후의 시대에 배열되지만, 존재론적으로는 모더니즘과 포스트모더니즘 사이에서 진동(oscillate)하는 위치에 있으며, 인식론적으로는 모더니즘과 포스트모더니즘이 함께 동시에 사유될 수 있는 새로운 문화적 감수성을 의미한다.”(최은녕, 2017, 115-116) 그리하여 “메타모더니즘 예술은 한 작품 안에서 주관성과 비주관성, 유토피아와 디스토피아, 독창성과 모방성, 감수성과 냉정함 같은 특성들을 동시에 표현함으로써, 모더니즘과 포스트모더니즘의 경계를 초월할 수 있는 예술적 원칙들의 개발에 힘쓴다.”(최은녕, 2017, 117) 모더니즘이 모든 이들을 관통하는 보편적이고 공적인 문제에 대한—그리하여 순수성으로 나아가려는—탐구였다면, 이에 대한 반발로 시작된 포스트모더니즘은 개별적이고 사적인 문제에 대한—그리하여 공통된 하나의 줄기에서 벗어나려는—실천으

로 나아갔다. 이 두 가지 사이의 화해를 계속해가는 것이 메타모더니즘이 가진 주요한 특징이라 할 수 있다.⁵⁾

본고는 이 같은 특징을 영화 감독 장 뤽 고다르에게서, 특히 그가 만들어 낸 에세이 필름 등에서 찾아내고자 한다. 고다르가 만든 영화의 수가 매우 많고 그 성격이 다양한 만큼이나 고다르의 모든 작업에서 메타모더니즘적 특징을 발견할 수는 없지만, 어떤 작품들에서는 그 특징들이 두드러지게 나타난다고 할 수 있다. 다만 본격적인 작품 분석에 들어가기 전에, 고다르의 작업 경향에 대해 간략하게나마 숙지해야 할 필요가 있다. 이를테면 고다르는 그의 후기 작품으로 갈수록 영화에 대한 에세이스트적 관심사를 더욱 전면적이고 극단적으로 드러낸다. 특히 소니마주 시기⁶⁾에 그는 “보다 더 정치적인 영화를 만들기 위해 프랑스 북부의 소도시 그르노블에 은둔해서 비디오작업에 몰두”(이용주, 2010, 315)하였는데, 그는 비디오 작업을 통해 “영화와 TV의 서로 다른 언어를 계몽적인 관점에서 피력하고 공유하려는 야심”(이용주, 2010, 316)을 가지고 있었다. 특히 그가 이 시기에 만든 작품인 <여기 그리고 저기>(1976)는 이후에 등장할 고다르 후기 영화의 주요한 관심사들이 앞서 제시된 흥미로운 작품이다. 이 작품에서 고다르는 비디오에 대한 매체 실험과 함께 팔레스타인 문제를 제기한다. 이를테면 작품은 시작되자마자 한 인물의 연설 내용을 들려준다. “우리가 팔레스타인 혁명으로 세상에 입증하려는 것은

5) 스토에브(Stoev, 2022)는 버물렌과 아커의 논의를 이어받으면서 현대 예술에서 나타나는 메타모더니즘적 경향에 대해 이야기한다. 스토에브에 따르면 적어도 영화에서는 빔 벤더스 감독의 <베를린 천사의 사>(1987), 안드레이 타르콥스키 감독의 <잠입자>(1979), 베르너 헤어초크 감독의 <피르카랄도>(1982)에서 그 초기 사례를 볼 수 있으며, 근래 영화에서는 라스 폰 트리에 감독과 웨스 앤더슨 감독의 작품 전반에서 나타나는 미술적 리얼리즘에서 그 모습을 확인할 수 있다. 이 외에도 요르고스 란티모스 감독의 <더 랍스타>(2015), 다니엘스의 <스위스 아미 맨>(2016), 마틴 맥도나 감독의 <쓰리 빌보드>(2017), 조던 필 감독의 <갯 아웃>(2017), 로버트 에거스 감독의 <더 라이트하우스>(2019), 아리 애스터 감독의 <미드소마>(2019), 타이카 와이티티 감독의 <조조 래빗>(2019), 미란다 줄라이 감독의 <카조니아>(2020) 등의 작품에서 그것을 볼 수 있는데(Stoev, 2022, 21), 이들은 서로 어울리지 않는 것 같은 두 가지 요소를 병치함으로써 독창성을 유발하는 작품이라는 점에서 방법론적인 공통점을 가진다.

6) 고다르의 영화적 시기 구분에 대하여는 이용주(2010)를 참조.

이 팔레스타인 땅을 적 시온주의자들이 강탈했으며 원래 주인이 돌려받아야 한다는 사실이다. 우리는 평화적인 방법으로 돌려받지 않을 것이다. (...) 우리는 총의 도움으로 평화를 구축할 것이다.” 이는 작품 속에서 꾸준히 제기되는 팔레스타인 문제와 이러한 문제를 해결하기 위해 일종의 무장 투쟁과 같은 시도를 전개할 것임을 예고한다. 이 작품 이후에도 고다르는 종래의 서구 중심적 “역사”를 비판하는 행위를 이어나간다. 이러한 시도는 <영화의 역사(들)>에서 절정을 이루고, 이후에는 특히 디지털 필름에서 실험 영상을 만들려는 시도인 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 두드러지게 나타난다.⁷⁾ 그렇기에 이 두 작품에 대한 각각의 분석도 의미 있지만, 이를 엮어서 함께 논하는 것도 의미 있을 것이다.

상기한 고다르의 영화들에서 나타나는 교집합을 다음과 같은 몇 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 그는 자신의 영화가 가지고 있던 에세이적 형식을 극단적으로 밀고나간다. 고다르에게 있어서 영화는 ‘사유하는 형식’이자 그 사유를 전개하는 에세이적 도구였다. 고다르는 영화 제작에 있어서 촬영 현장에서 대부분의 시간을 할애하는 영화 제작자들을 비판하며 본인의 영화 제작법을 밝힌다. “그는 촬영하는데 많은 시간을 허비하기보다는 그 이전에 무엇을 어떻게 표현할 것인가를 위해 많은 사유를 필요로 한다는 것이다.”(이용주, 2010, 305) 그리고 이것은 단순히 촬영 계획을 철저하게 한다는 것 이외에도 고다르가 그만큼 영화를 통해 사유를 전개하는 것을 중요하게 생각했다는 것 이기도 하다. 특히 이정하는 <여기 그리고 저기>와 같은 년도(1976)에 공개된 <6x2>라는 비디오 작품을 통해 고다르가 에세이적 특질을 영화에 부가하는 방식을 탐색하는데, 그에 따르면 고다르의 “에세이 작업들은 특히 이미지에 대한 사유, 그리고 재현의 논리에 대한 인식론적 비판을 함축한다는 점에서 근본적으로 비판적인 ‘이미지 에세이’라 할 수 있을 것이다.”(이정하, 2022,

7) 이 사이에 제작된 또 다른 작품 <아워 뮤직>(2004)에서 역시도 고다르는 팔레스타인인과 유대인 간의 문제를 지적한다. 그러나 이 작품은 본고에서 논하는 다른 두 작품과 비교했을 때에 <영화의 역사(들)>과 내용적·형식적인 유사도가 떨어지므로 본고의 논의에서는 제외한다.

441) 둘째, 그는 기존의 주류 영화가 가지고 있던 영화적 문법을 마구 해집어 놓는다. 이는 상기했던 에세이적 특성과 함께, 고다르가 영화와 비디오 그리고 디지털 이미지에 대한 매체 탐색적인 사유를 드러내고 있는 것이기도 하다. 전통적인 영화 문법에 테러를 가하는 고다르의 작품들이 당혹스러울 수 있지만, 영화에게 있어서 “기존에 없던 새로운 길을 여는 창의적인 소통의 길은 관습과 통용되는 ‘문법’에 대한 도전에서 나온다.”(이운영, 2015, 86)는 것 역시 상기해 볼 필요가 있다. 고다르는 기존의 문법을 파괴하면서도 파괴에서 끝나는 것이 아니라 새로운 가치—에 대한 사유—를 창안하려 한다. 그러한 가치는 세 번째 것과는도 연관되는 것인데, 고다르는 중동의 팔레스타인 문제에 대한 관심과 유럽의 적극적인 책임론을 주장하면서 기존의 유럽중심과 서구 중심적으로 관철된 “역사”와는 다른 일종의 ‘대항역사’를 만들어낸다. 이러한 역사는 나름의 역사성을 가지고 있기는 하지만 대문자 “역사”에는 속하지 않는 타자의 역사이다. 이 타자들 팔레스타인인들은 고다르가 보기에 “근원적으로 집을 잃은 존재들, 상징적 차원에서 문명사적 시간과 역사를 벗어나는 장소로 떠밀려 배회하는 영원한 이방인(타자)이자 유령적 난민이라 할 수 있는 존재들이다.”(박영석, 2019, 548) 그리고 <영화의 역사(들)>에 관한 한 대답에서 고다르에 따르면 “오직 영화만이 자신의 역사를 이야기하면서 대문자 H로 시작하는 역사를 이야기”할 수 있다.(Godard & Ishaghpour, 2000, 109) 이것은 4장에서 이어서 이야기할 고다르의 영화적 모티프와도 연관되는 것인데, 고다르의 이러한 영화적 프로젝트는 영화의 내용이 곧 형식이고 형식이 곧 내용이도록 하는 내용-형식 창조의 기능을 적극적으로 보여준다. 그렇다면 이 같은 시도들이 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서는 어떻게 드러나는지 살펴보도록 하자.

III. <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 보이는 고다르의 영화적 프로젝트

이 장에서는 앞서서의 논의에 기반하여 크게 <필름 소셜리즘>과 <이미지북> 두 작품을 크게 세 가지 범주로 나누어 논하고자 한다. 첫 번째는 그 이미지 에세이적 형식이며, 두 번째는 이미지와 말을 파편화하여 전달하려는 시도, 세 번째는 역사적 몽타주를 통해 만들어내는 대항역사이다.

1. 이미지 에세이: 디지털 형식과 매체 실험

고다르는 종종 본인을 영화로 에세이를 쓰는 사람이라고 말한다. 영화는 이미지로 만들어져 있으므로, 영화로 에세이를 쓴다면 그것은 이미지 에세이일 것이다. 그러나 고다르가 이미지 에세이를 만든다는 말은 이런 단순한 의미에 국한되는 것은 아니다. 고다르는 영화를 일종의 ‘사유하는 형식’으로 바라보는데, 여기에는 영화를 통해 사유한다는 방법론도 있지만 사유하는 형식 자체를 사유한다는 메타적인 사유 방법론도 존재한다. 그러므로 고다르에게 있어서 이미지 에세이란 곧 그 이미지를 보여주는 매체에 대한 탐색이며, 고다르가 영화 감독이라는 점에서 이는 영화에 대한 탐색이기도하다. 이 탐색은 내용적 측면과 형식적 측면이 조응하며 이루어지는데, 내용적 측면은 후술할 고다르의 영화적 프로젝트의 두 번째와 세 번째 측면과 관련되는 것이므로 여기서는 형식적 측면에서의 탐색에 집중하겠다. 영화에 대한 고다르의 매체 탐색은 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에 이르러 한 가지 변화를 꾀하는데, 이는 영화라는 매체를 구성했던 물질이 필름에서 디지털로 바뀐 것에 영향을 받는다. 1960년대에 장편 영화로 데뷔한 고다르에게 있어서 영화와 필름은 일종의 필연적인 관계였을 것이다. 그러나 21세기에 와서 필름 영화는 디지털 영화에 급속도로 대체되고, 영화(film)에 대해 탐색하던 사람들도 이러한 시대적 이행에 탑승할 수밖에 없게 된다. 고다르 역시 그동안 필름 작업을 지속해 왔지만 <필름 소셜리즘>에서 처음으로 디지털 작업을 통해 영화를 만든다. 하

지만 그와 동시에 그가 영화(film)란 무엇인지 문제 삼았던 것처럼 디지털 영화(digital film)란 무엇인지를 문제 삼는다. 즉 영화라는 매체를 구성하는 기술적 지지체가 필름에서 디지털로 바뀌면서 이 ‘디지털’에 대한 탐구가 두 작품에서는 시도되고 있다.

고다르는 두 영화에서 기존의 필름 영화에서는 불가능했던 ‘디지털 영화에서의’ 오류를 만들어낸다. 이를테면 <필름 소셜리즘>에서 작품의 전반(全般), 특히 1부와 3부에서는 고화질 이미지와 저화질 이미지가 혼용되어 사용된다. 이러한 이미지들은 때로는 저화질일 뿐만 아니라 채도도 매우 높여져서, 본래의 색을 알아볼 수 없을 정도로 이미지의 원형이 깨져 나타나고 있다. 박영석에 따르면 “고다르가 생각하는 이미지의 ‘소셜리즘’이란 고해상도의 매끈한 이미지와 빈곤한 이미지 사이에서 위계 없는 몽타주를 구성하는 일과 관련된다. (...) 디지털로 촬영되거나 변환된 다층적인 이미지들 사이에서, 이제 내용적 층위만이 아니라 물질적 층위도 몽타주의 단위가 되었다.”(박영석, 2019, 541) 다시 말해 고다르는 디지털이 가지는 물성을 매체 탐색의 조건으로 활용하고 있다고 할 수 있다. 이러한 극단적인 화질의 대비가 아니더라도, 작품은 작품을 촬영하는데 동원되었던 다양한 카메라 영상을 그 화질 그대로 노출시킨다. 1부에서 등장한 인물들의 손에 쥐어진 다양한 모델의 카메라들(00:01:28); (00:03:18); (00:06:37); (00:12:52); (00:32:32); (00:35:03); (00:35:12); (00:39:56); (00:44:33)과 2부의 방송사 기자가 들고 다니는 카메라, 3부의 마지막에서 시위 현장을 촬영하는 듯한 카메라(01:40:53) 등.



그림2. 작품에 등장하는 다양한 카메라들

작품은 이 영화가 다양한 카메라들로 찍혔다는 사실을 러닝타임 내내 시

시각각 바뀌는 화질의 차이를 통해 드러낸다. 고다르는 이렇게 ‘화질’이라는 것마저도 몽타주의 대상으로 삼으면서 “카메라와 이미지에 대한 반성적 사고를 유도하고 있다.”(민진영, 2013, 78) 또한 이러한 시도는 마치 우리가 ‘영화’를 촬영할 때에 특별한 영화제작용 고급 카메라 등의 전용 장비가 아니어도 우리 일상에 자리한 일반적인 카메라를 통해 언제어디서든 촬영할 수 있다는 것을 보여주는데, 이는 작품의 제목인 ‘소셜리즘’과도 관련하여 그러하다. 3부의 마지막에 한 행인이 시위대를 촬영하듯이, 휴대용 디지털 카메라가 보편화된 시대에는 누구나 역사적 현장을 포착할 수 있고 그것의 증인이 될 수 있다. 스마트폰이 자리 잡은 근래에는 더욱 그러하다. 이는 ‘소셜리즘’에서 중요하다. 왜냐하면 소셜리즘을 가능하게 하기 위한 공통된 토대는 특정한 한 명이나 내집단이 아니라 모든 사람들(people)에게 공유되어야 하기 때문이다. 고다르는 이러한 이미지의 공유와 확산을 통해 영화(film)로 가능한 사회주의(possible socialism)를 모색하고자 하는 것으로 보인다.

한편 <이미지북>에서 나타나는 이미지들은 러닝타임 전반에서 손상된 것으로 나타난다. 과도하게 높거나 낮은 명도와 채도, 낮은 화질, 믹싱이 덜 된 것 같은 사운드, 노이즈가 끼어 분명하게 들리지 않는 소리 등은 <이미지북>을 영화보다는 미디어아트에 가깝게도 느껴지게 한다. 고다르가 직접 ‘불협화음 영화’(00:33:13)라고 말하고 있듯이, “이미지의 디지털 왜곡이 몽타주 도구가 된 것이다.”(박영석, 2019, 544) 이러한 ‘오류’ 만들기는 매체 탐색에서 중요하다. 왜냐하면 무언가가 잘 만들어졌는가 잘 못 만들어졌는가를 판단함에 있어서 그 판단의 기준으로 여겨지는 것이 그 무언가의 범위를 말해주기에, “오류 자체가 핵심적인 가르침을 주기 때문이다.”(Burch, 1986, 119) 하여 오류를 부러 유발하는 영화들, 오류를 유희하는 영화들은 영화를 만드는 사람들이 영화를 만들면서 무엇을 고민하는지를 드러낸다. 즉 여기에서도 고다르가 그의 작품들에서 오류를 노출하는 것은 다분히 의도적이라고 할 수 있다.

2. 이미지와 말의 파편화

고다르는 작품의 이미지뿐만이 아니라 내용에서도 그 전달방식을 여타 작품이나 작가들과는 달리한다. 고다르는 자신이 영화를 통해 전달하고자 하는 바를 체계적이거나 선형적인 방식으로 정리하지 않으며, 작품의 전반에 걸쳐서 흩뿌려놓는다. 다시 말해 고다르는 작품의 내용을 파편화시킨다. 이는 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서도 마찬가지이며, 때문에 고다르가 이 두 작품에서 어떤 메시지를 전달하고 있는지를 알아내기 위해서는 그렇게 파편적으로 작품 곳곳에 뿌려진 단서들을 그려모아 배치를 새로 해야 한다.

먼저 <필름 소셜리즘>을 살펴보도록 하자. 이 작품은 3부로 나뉘어있는데, 여기서 주목하고자 하는 부분은 1부와 2부이다.⁸⁾ 1부 ‘이와 같은 사물들’은 지중해 바다 한 가운데에 떠 있는 대형 유람선 콩코르디아에서 다양한 촬영 영상들을 교차시키며 진행된다. 2부 ‘어디로 가는가 유럽이여’에서는 프랑스의 한 지방선거에 출마한 플로린과 그녀의 가족들의 이야기를 다룬다.

1부의 무대가 되는 대형 여객선은 그 안에 온갖 편의시설들을 완비하고 있으면서도 대형 여객선의 티켓을 구할 수 있는 부유한 자들만을 위한 공간이라는 점에서 자본주의의 총이라고도 할 수 있는 곳이다. 여객선 안에 마련된 대부분의 공간들은 여행의 목적지가 아니라 여객선이 바다 위를 항해할 때 승객들의 지루함을 달래기 위한 상업시설로 가득하다. 다시 말해 이 여객선은 많은 사람들에게 그저 스쳐지나가는 곳에 불과하며, 온통 비장소⁹⁾이다. 이러한 비장소 덩어리인 여객선이 지중해를 여행하며 다음 도시들—알제리, 이집트, 하이파, 오데사, 그리스, 나폴리, 바르셀로나—을 방문한다. 고다르는 마치 여객선이라는 거대한 비장소가 방문하는 다른 지역들마저도 비장소로 만들어 버린다는 것을 은유하듯이, 여객선이 방문하는 지역마다 그 지역에서 발생했던 비극적 이미지를 몽타주시킨다. 민진영은 이 작품에 대한 한 연구에서 다

8) 3부는 후술할 역사적 몽타주에서 다루도록 하겠다.

9) 현대영화와 비장소의 관계를 탐색한 논문으로는 이운영(2014)을 참고하라.

음과 같이 쓴다. “고다르에 따르면 유럽의 역사는 불온의 역사이며, 유럽은 부정과 부패로 고통당하고 있고 코뮌의 회복과 공동체 공동의 안녕을 주장하는 사회주의자들은 모욕당하고 있다.”(민진영, 2013, 69) 고다르는 현대 유럽을 여객선이라는 비장소에 비유하면서 이 여객선이 가는 지역마다 발생시켰던 역사의 비극들을 외면하고 있는 유럽 사회를 고발하는 것이다.

작품은 돈에 대한 언급으로 시작한다. “돈은 공공재야. -물처럼요? -그 래.”(00:01:00) 바다 위에 떠 있는 여객선은 사방이 물이지만 정작 마실 수 있는 물은 선박 안에서만 찾아볼 수 있는 아이러니에 의하여 이 대사 역시 일종의 부조리를 자아낸다. 고다르는 이 돈 화폐의 발단인 금과 금본위제가 쌓아올린 병폐에 대하여 지적한다. 마실 수 있는 물이 누군가에 의해 독점되고 상품이 되어 시장을 형성하듯이, 돈은 누군가에 의해 독점되고 빈부격차를 초래한다. 이 격차는 한 나라 내에서 뿐만이 아니라 나라와 나라 사이에서도 일어난다. 작품은 금에 관해 반복적으로 언급하면서 이러한 사실을 환기시킨다. 여객선 내의 카지노에서 두 남자의 대화 내용; “돈이 발명됐고, 서로 눈을 안 쳐다보게 됐어요.”(00:18:00), “-영국이 이스라엘을 떠날 때, 팔레스타인 은행의 금을 어떻게 했어요? -썩썩했지.”(00:18:45), 금으로 된 화폐를 직접적으로 비추는 장면(00:19:00); (00:45:50), 오토 골드베르크(금으로 된 산)라는 이름으로 여행하면서 하일 히틀러를 외치는 여객선의 승객(00:21:38); (00:35:43), 시계를 훔친 아이



그림3. 금으로 된 화폐를 직접 비추는 장면

가 금 목걸이를 만지작거리는 모습(00:24:30), “-조세피난처를 폐지한다던데, 이제 어찌죠? -뭐, 지옥에서 쉬어야지.”(00:41:50)라는 조세회피자들의 대화. 고다르에 따르면 유럽은 타지에서 금을 탈취함으로 인해 부유해졌고, 유럽 내에서도 분쟁을 초래했다. “금의 탈취는 곧 유럽역사에서 패망과 흥망을 의미한다는 것이다.”(민진영, 2013, 75)

고다르는 이렇듯 유럽의 역사가 타지에 빚지고 있음을 언급하는데, 특히 수학과 기하학에 대해서도 언급한다. “-그래서 0으로 되돌아온 거요 운 좋게 아랍에서 발명했는데 우린 판권료도 안 내요. 딱한 친구들. -음수는 인도에서 발명됐어요. 아라비아에 좀 있다가 이탈리아에 전해졌는데, 피보나치가 처음 사용했어요.”(00:18:16) 고다르는 이처럼 유럽이 중앙아시아에서 발달한 개념들을 적극적으로 기용하면서도 그것들에 사용료를 지불하지 않고 있다는 점을 문제 삼는다.

이러한 시퀀스들 사이에서 고다르는 “이스탄불은 동양인가요? 서양인가요?”(00:25:23)라고 작중 인물을 통해 말하면서 유럽과 비유럽의 경계에 대해 질문하기도 하고, “-친구들, 블랙박스를 발견했어요. 이래서 할리우드가 영화의 메카라 불렸어요. 선지자들의 묘 한 방향을 보는 모든 시선. 영화관. -근데 묘하게도 할리우드를 만든 건 유대인들이었어요.”(00:43:43)라며 나치에게 박해 받던 유대인들이 아이러니하게도 할리우드의 공장제 영화들의 토대가 되었다고 지적하기도 한다. 결국 이 장에서 고다르는 여러 역사적 역경들을 겪었음에도 불구하고 여전히 불안한 유럽의 현대를 “가련한 유럽. 고난으로 정화가 아니라 오염됐고, 되찾은 자유로 고양되지 않고 굴욕당했어요.”(00:40:18)라며 이내 다음 장의 제목처럼 “어디로 가는가 유럽이여?”(00:45:55)라고 한탄한다. 김성욱에 따르면 유럽에 관한 고다르의 이러한 비관적 시선에는 당시 그리스 경제 위기의 현실이 반영되어 있다. “유럽연합이 그리스의 위기에 적극적으로 개입하지 않은 것과 관련해 고다르는 그리스에 빚진 유럽국가가 임무를 망각하고 있다고 힐난한다.”(김성욱, 2012) 서양 문명의 기원이 고대 그리스에 있다면, 고대 그리스의 연장으로서 현대 그리스는 유럽세계로부터 저작권료를

지불받을 권리가 있는데, 현대 유럽은 이를 외면하고 있다는 것이다.

<필름 소셜리즘>의 1장 마지막은 배에서 내리는 사람들을 비추며 노래를 들려준다. “삶은 아름다워요 아무리 고달퍼도 벗들이 있고 사랑이 있어요 벗들이 있어요”(00:45:14) 마지막 ‘벗들이 있어요’라는 구절에서 고다르는 한 시위 현장을 보여주면서 그 시위대가 가지고 있는 배너에 새겨진 ‘socialism’이라는 글자를 살짝 비춘다. 고다르가 보기에 유럽의 현재는 절망적이지만, 그럼에도 희망을 발견할 수 있다면 그것은 사회주의에서라고 할 수 있다.



그림4. 시위대가 갖고 있는 소셜리즘 배너

다음 <필름 소셜리즘>의 2부에서, 고다르는 플로린과 그녀의 가족들에 카메라를 맞춘다. 프랑스의 한 방송사에서는 지방선거에 출마한 플로린을 인터뷰하기 위해 그와 그 가족들이 일하는 마르탱 주유소에 방문한다. 그러나 플로린은 be동사를 쓰는 사람과는 말하지 않는다(00:51:21)며 인터뷰를 거부한다. 이후 플로린은 “have동사를 쓰면 프랑스가 더 잘 돌아가요”(00:54:20)라고 덧붙인다. 신우민은 이에 대해 “이 대목은 관객들에게 직접적으로 전하는 언어 규범이 아니라 하나의 사물에 접근하는 방법론에 가깝다. 즉 대상을 다른 무언가와 등호로 연결해서는 안 되며(A는 B‘이다’), 그것이 특정한 속성들만을 ‘가지고’ 있다고 봐야 한다는 것이다.”(신우민, 2014)라고 받아들인다. 예를 들어 ‘사과는 빨간색이다.’라는 문장은 ‘사과’가 ‘빨간색’과 동치라는 것이 아니

라 ‘사과’가 ‘빨간색’이라는 속성을 가지고 있는 의미라는 것이다. 동시에 우리의 직관적인 이해에 따라, be동사는 주어 가 무엇인지를 설명한다는 점에서 동어반복적인 반면에 have동사는 주어 가 하는 행위를 설명한다는 점에서 주어의 행위성을 강조한다. 다시 말해 be동사는 주어 가 어떠한 방식으로 ‘존재한다’는 것 자체를 지시하지만 have동사는 주어 가 어떠한 방식으로 ‘행위한다’는 것을 지시한다. 그렇다면 be동사가 아니라 have동사를 사용하라는 말은 현재 우리가 처해 있는(존재하고 있는) 상황을 그대로 받아들이기 보다는 무언가를 행위하고 그 행위에 따르는 변화를 추구하라는 의미로 받아들일 수 있다. 단연, ‘소셜리즘’을 이뤄내기 위해서는 행동에 나서야 하기 때문이다.

플로린은 계속해서 사회변화에 관한 이야기를 중얼거린다. 특히 어머니와 나누는 대화에서 그녀는 “이제 디지털 시대에 접어들었고 다양한 이유로 인간은 자기 표현을 풍요롭게 해주지 못하는 문제와 마주칠 거야. 주유소를 예로 들면, 자신의 재분배가 있어야 해. 이렇게 말해야 해. 혁명은 형제애다. 성 어거스틴.”(01:03:08) “-권력을 더 원해? -권력이 아냐. 국가가 아닌 사회. (...) 국가의 꿈은 하나가 되는 것이고, 개인의 꿈은 둘이 되는 거야.”(01:07:39)라 말하면서 자신의 정치적 의사를 적극적으로 표명한다. 그러나 이러한 중얼거림은 일관되지 않으며 갑자기 다른 주제로 전환하는 경우도 있고, 말을 이어가지 않고 침묵하는 경우도 있다. 이 같은 ‘중얼거리기’와 파편적 말(parole)의 효과는 <이미지북>에 이르러서는 더욱 극단적으로 드러난다.

<이미지북>에서는 간혹 검은 화면에 흰 글씨로 몇 가지 어구가 반복되어 등장한다. 하나는 ‘IMAGE ET PAROLE(이미지와 말)’이고 다른 하나는 ‘ARCHIVES ET MORALE(아카이브와 도덕)’, 또 다른 하나는 ‘ARCHÉOLOGIE ET PIRATES(고고학과 해적질)’이다. 이는 <이미지북>에서 파편적으로 드러나는 말과 이미지의 주요 모티브들을 이해하는 단초를 제공한다. 우선 이미지와 말의 관점에서, 작품은 첫 장면에서 “세계의 권력자(master)들은 베카신(Beccassine)에 주목해야 한다. 그녀는 아무 말도 하지 않는다.”(00:00:26)라는 텍스트를 띄우며 베카신이라는 프랑스의 만화 캐릭터 이미지를 제시한다. 베카

신의 캐릭터성을 이루는 특징 중 하나는 입이 그려지지 않는다는 점인데, 이는 언어의 빈곤을 연상케 한다.



그림5. <이미지북>에서 제시되는 베카신. 눈과 코는 있지만 입이 없다.

이후 베카신은 반복적으로 등장(00:49:17), (01:18:15), (01:21:29)하면서 작품 내의 다른 내레이션과 조응하는데, 고다르는 “책의 내용물로 삼기에 텍스트만큼 편한 것은 없다”(00:12:32) 그러나 “말 보다는 이미지다.”(00:43:55), 또는 “말(parole)은 언어(langue)가 되지 않을 것이다.”(01:19:57)라고도 말한다.¹⁰⁾ 그는 브레히트의 말 “파편적인 것만이 진실성의 유일한 흔적이다.”(01:20:44)를 인용하며 체계적 언어로 다듬어지지 않은 파편화된 말—과 이미지—자체에 관심을 둔다. 민진영에 따르면 이는 “혼탁한 세계에서는 어떤 분명한 언어가 오히려 부패와 부정을 일삼기 때문에 현자들은 ‘중얼거리기’할 수밖에 없게 된다.”는 들뢰즈의 말과 조응하기도 하며(민진영, 2013, 81-82), 직접적으로 고다르는 다른 작품인 <언어와의 작별>에서는 그 제목에서부터 보이दा시피 “나는 거의 한 마디도 말을 할 수 없다. 나는 언어의 빈곤을 기다린다.”(최수임,

10) 프랑스어에서 말(parole)과 언어(langue)의 관계는 아주 거칠게 요약하면 구어와 문어의 차이라고 할 수 있다. 구어는 사람들 사이에서 일상적인 발화행위를 통해 만들어지는 자율적인 언어임에 반하여, 문어는 일정한 문법과 어문학적 체계를 동반하고 있는 구조적인 언어이다. 여기서 고다르가 말이 언어가 되지 않으리라고 말하는 것은, 우리의 일상적인 발화행위가 어떠한 체계적 시스템의 논리로 환원되지 않는다(그렇게 되어서는 안 된다)는 주장을 담고 있다 할 수 있다.

2015, 40)라고 말하기도 한다. 그리하여 고다르는 자신이 제시하는 이미지들 역시 매우 파편적인 방식으로 전달한다. 고다르에게는 “총체적 의미를 해체하려는 파편적인 힘의 역할이 중요하다.”(박영석, 2019, 532) 왜냐하면 이러한 시도는 다양한 실천들을 하나의 체계로 귀속시키려는 힘에 대항(counter)하는 역할을 갖기 때문이다.

그런데 이렇게 파편 또는 단편이라고 부를 수 있는 이미지와 말들의 집적은, 고다르가 수많은 다른 작품들을 가져오는 것으로 구성하고 있다는 점에서 일종의 아카이브와도 같다. 그는 “아카이브 없는 고고학은 공허하고 고고학 없는 아카이브는 맹목이라고 믿기라도 하듯이”(유운성, 2021, 42) 자신의 파편적 고고학-아카이브를 그러모은다. 이샤그푸르는 <영화의 역사(들)>에 관한 고다르와의 한 인터뷰에서 “당신의 영화는 차라리 영화의 고고학, 푸코가 말한 의미에서 고고학으로 고려되어야 할 것입니다. 이것은 과거의 흔적이나 사물의 사실적 기원을 추적하고자 하는 일반적인 의미의 고고학이 아니라, 여기저기 산개된 순간이나 기념물로부터 시작해서 거의 우연적이라고 볼 수 있는 것을 구축하는 과정으로 나아가는 고고학을 의미합니다.”(Godard & Ishaghpour, 2000, 67)라고 말하는데, 이러한 고다르의 사적인 고고학이 <이미지북>에서도 나타나고 있다 할 수 있다.

다만 고다르가 특정한 이미지들이나 말들을 제시할 때, 이것들은 그 이미지의 원본을 알아볼 수 없을 정도로 과도하게 변형되어 있고 또한 작품 안에서 그 이미지가 본래 자리했던 맥락과는 다른 맥락으로 새로 제시되고 있다는 점에서 일종의 재전유 작업이라 할 수 있다. 다시 말해 고다르의 사적인 고고학과 아카이브는 일련의 해적질로 이루어져 있다. 이것이 ‘ARCHIVES ET MORALE(아카이브와 도덕)’ 그리고 ‘ARCHÉOLOGIE ET PIRATES(고고학과 해적질)’의 의미이다. 고다르에게 있어서 이미지의 저작권은 저작권자에 의한 독점적 소유를 정당화하는 장치이다. 김성욱에 따르면 “고다르는 탁월한 이미지 수집가인 데 반해 (...) 철저히 저작권을 부정한다. (...) 이미지에의 공공적 접근을 위해서는 어쩔 수 없이 불법을 저질러야 한다. (...) 국민적이고

국제적인 법이 제작자의 권리를 보호하지만, 대중이 영상의 유산적 가치에 접근할 수 있는 권리는 보호받지 못한다.”(김성욱, 2012) 이것은 즉 독점적¹¹⁾ 소유권을 부정하는 것이다. 고다르에게 있어서 권력이 사물에의 접근을 독점하고 있다면 이에 대한 공공성을 되찾기 위하여 부러 해적질 일종의 테러(terror)를 일으키는 것은 지배권력에 대항하는 저항군이 취할 수 있는—그럴 수밖에 없는—방법이다. 이는 작품 속에서 내용적으로도 드러나는데, 고다르는 알베르 코스리의 소설 <사막의 열망>에서 테러를 질병이라고 생각하는 사만타르에게 히şam이 한 말을 가져온다.(01:14:20) 도파에서는 폭발물을 이용한 테러 말고는 저항할 수단이 없기 때문에 폭탄 테러가 당연한 일이라는 것이다. 하지만 정말 그러한 폭력적 수단만이 최선일까? 가치(virtue)와 테러(terror)의 딜레마 사이에서 또 다른 길은 없을지 고민하는 고다르의 외침 역시 작품의 한 지점(00:44:15)에서 표현되고 있다.¹²⁾



그림6. <이미지북> 중 'virtue'와 'terror'가 교차 제시되는 장면

하여 고다르의 작품에서 파편화 전략은 “우리의 눈과 귀를 소란스럽게 만

11) 이것은 ‘사적’인 것과는 구분된다.

12) 신은실에 따르면 [프랑스 혁명기 이후 테러리즘은 “주로 대중의 복종을 확고히 강제할 목적으로 행하는 정부의 폭력 행위를 일컫는 말”이었다. 권력을 쥐고 있는 “국가 테러리즘의 실행자들”은 “사상과 표현 체계를 통제”하려고, 원뜻을 버리고 주로 개인이나 집단이 저지르는 “소매점식 테러 행위”에 이 말을 적용해 오늘에 이르렀다.](신은실, 2021, 67)

드는 여러 이미지와 사운드의 수집과 배열을 통해 우리가 미처 깨닫지 못하는 사이에 다른 사유와 마주할 수 있게 만든다”(이도훈, 2021, 34)는 기획으로 읽을 수 있어 보인다. 그렇다면 그 ‘다른 사유’란 무엇일까? 이는 다음 세 번째 항목에서 확인할 수 있을 것이다.

3. 역사적 몽타주

<필름 소셜리즘>의 3부 ‘우리들의 인간성’에서는 1부의 유람선이 정착했던 도시들인 이집트(01:25:50), 팔레스타인(01:27:12), 오데사(01:30:42), 그리스(01:32:02), 나폴리(01:36:37), 바르셀로나(01:38:18)를 다시 훑으면서, 작품이 하려는 이야기들을 <영화의 역사(들)>에서 보았던 몽타주처럼 재조립하여 더욱 적극적으로 표명한다.

이집트에서는 역시 금에 대한 이야기로 시작한다. “수단의 금가루가 흑인 노예와 함께 사하라 교역의 주된 요소를 이뤘다. 그러나 몇 세기 동안 보이지 못한 이 금이 서구 이슬람의 결정적인 무기 중 하나가 될 것이다.”(01:25:44), “골든 리그에 참가한 두 여성 금메달 후보를, 이미지는 찾아내지만 역사가들은 못 찾는다.”(01:26:42) 고다르는 아프리카로부터 금을 취한 유럽 문명과 그 유럽 문명의 역사가들이, 자기 문명의 중요 자원이었던 금의 출전인 아프리카는 도외시함을 꼬집는다.



그림7. 골든 리그에 참가한 두 여성 금메달 후보

팔레스타인에서는 팔레스타인인과 유대인 간의 문제를 다룬다. 작품은 “우리의 주는 여호와 한 분 뿐이나라 이르되 하나님은 단 한 분이시고..”(01:29:19), “병사들은 고향을 떠나 어디로 갔을까?”(01:29:33), “이삭이 아버지에게 물었다. 불이 보이고 칼이 보이는데 어린 양은 어디 있습니까? 아브라함이 말했다. 주께서 번제물을 마련하실 것이다.”(01:29:48), “십자군과 예루살렘이란 이름이 많은 걸 말해준다. 복수하려고 했다면 복수당한 사람은 예수 그리스도였다.”(01:30:14) 같은 어구들을 통해 유럽과 중동 간에 얽힌 역사적 아픔들과 종교분쟁을 상기시키면서, 정작 유럽이 “네 이웃을 네 몸과 같이 사랑하라”(마태,22:39)는 예수의 가르침을 잘 행하고 있는지 의문을 던진다.

오데사에서는 에이젠슈타인의 영화 <전함 포템킨>(1925)의 장면을 다수 인용하면서 현재 그 포템킨 계단이 어떠한 모습인지 보여준다.(01:31:55) 이때의 교차편집 장면에서 고다르는 시민들을 향해 발표하는 군인들의 모습은 <전함 포템킨>의 모습을 사용했고 <전함 포템킨>에서 군인들의 충격으로부터 달아나는 시민들의 모습은 현재의 포템킨 계단으로 전환했다. 이 때문에 과거와 현재의 시간적 격차, 영화 속 계단과 실제 계단 간의 몽타주가 발생한다.

그리스에서는 “민주주의와 비극이 페리클레스와 소포클레스의 아테네에서 결합했다. 유일한 자식, 내전.”(01:34:25), “전쟁이 자기 인생의 중심이란 걸 알았다.”(01:35:38), “프랑스 뉴스, 오늘의 첫 소식입니다. 국가가 분열하고 있습니다.”(01:35:40), “내 아들들이 고향을 두고 떠나는구나.”(01:35:50) 등의 말들을 결합시키면서, 유럽 문명이 고대 그리스라는 공통된 문화적 기반을 가지고 있으면서도 서로 전쟁하게 된 역사를 일종의 내전이라고 비판한다.

나폴리에서는 “불행하게도 우리는 고대 그리스 시대에 소급해 같은 모형을 복사해왔다.”(01:37:10) “전염은 고대 이래의 일이며 전염 없이는 발전할 수 없다”(01:37:20), “1943년 10월 1일 나폴리에 역병이 발생했고, 같은 날 연합국이 이 불운한 도시를 해방시켰다.”(01:37:32), “미국은 해방자 행세를 하면서 동시에 패배감을 안겨줬다.”(01:38:05) 같은 말들을 나열하고 있는데, 문명과 문명이 만나면 부흥이 일어나기도 하지만 역병이 돌거나 전쟁이 일어나기도 한다

는 양가적 의식을 표현하는 것으로 보인다.

바르셀로나에서는 “스페인인은 지금 부족함이 없는 국가다. 죽을 기회도 유포피아마저도. 그래도 물론 문제는 독재자의 생각이 아니다.”(01:38:21), “우리는 전쟁을 단 한 번 발견하지만 생명은 여러 번 발견한다.”(01:38:56), “집행 뒤에 투우사와 관중들은 전선으로 향했다. 여성들도 똑같이 시 외곽에 바리케이드를 쌓고 무어인-프랑코의 공세를 기다렸다. 프랑코가 승리한 뒤 나중에 시몬 베유는 독일이 파리에 진입한 걸 알고 이렇게 말했다. [인도차이나에는 위대한 날이다.]”(01:39:33)와 같은 말들을 통해 유럽 국가 간의 전쟁이 유럽 외의 지역에도 영향을 미치고 있음을 지적한다.

마지막으로 작품은 1부의 마지막에 비추었던 시위대를 다시 보여주면서 “분명히 be동사에는 실감이 부족하다. 예를 들어, [우리는 곧 바르셀로나에 있을 것이다]보다 [곧 바르셀로나가 우리를 맞을 것이다]가 낫다.”(01:40:05)고 인식보다 행동이 중요함을 재차 강조하고 있다. 이윽고 영화가 마무리되며 “법이 잘못된 때 정의가 법에 우선한다.”(01:41:00)는 내레이션을과 함께 FBI의 저작권 단속에 대한 경고문이 화면에 표시되는데, 이는 저작권을 침해한 불법복제물에 대한 FBI의 단속에 대하여 고다르가 해적질을 옹호하는 것으로 읽을 수 있다. 앞서 논했던 것처럼 고다르에게 있어서 저작권이란, 이미지의 독점적 권리를 운용하면서 그에 대한 공공적 접근을 가로막는 방해물이기 때문이다.



그림8. FBI의 저작권 단속 경고문에 ‘법이 잘못된 때 정의가 법에 우선한다’는 텍스트를 겹치고 있다.

이는 ‘소셜리즘’을 이뤄내기 위한 방법론 중 하나임에 다름 아니다.

이러한 시퀀스는 역시 <이미지북>에서 한 번 더 절정을 이룬다. “<이미지북>은 <영화의 역사(들)>에 가장 가까운 영화다.”(박영석, 2019, 543)라는 말처럼, <필름 소셜리즘>의 3부에서 보이는 시도가 <이미지북>에서는 작품 전체에 걸쳐서 나타나기 때문이다. 그것은 <영화의 역사(들)>을 디지털 형식에 맞게 갱신하려는 시도이자 동시에 역사를 몽타주함으로써 지배적인 세계사와는 다른 ‘대항역사’를 만드는 것이다. 이것은 종래의 세계사적 관점에서 보면 일종의 ‘오류’인 역사이다. 왜냐하면 세계사는 곧 서양 중심적으로 서술되었기 때문이다. 하여 종래의 세계사가 유럽에 대해 이야기할 때, 고다르는 유럽이 저지른 과오로 하여금 고통 받고 있는 지역, 특히 중동에 대해 이야기하고자 한다. 영국의 맥마혼 선언(1915)과 벨푸어 선언(1917)은 오늘날까지도 이어지고 있는 중동 지역을 둘러싼 유대인과 아랍인 사이의 갈등의 씨앗을 뿌렸으며, 홀로코스트에 대한 일종의 대가로써 이스라엘의 건국(1948)은 본래 그 땅-팔레스타인에 살고 있던 사람들과 더불어 그 주변 지역인 아랍권 사람들과의 분쟁을 촉발하였다. 이에 관해 고다르는 이스라엘-팔레스타인 문제에 대한 유럽의 적극적인 책임론을 주장한다. 고다르는 <이미지북>에서 “아랍(인)은 말할 수 있는가?”(00:55:26), “유럽에서 일어난 모든 일은 유럽이 행한 것이다(00:35:03)”라고 내레이션을 통해 말하면서 자신이 가진 정치적 관심사를 적극적으로 드러낸다.

<이미지북>은 작품 전반에 걸쳐서 “전쟁과 파괴의 역사 그리고 억압받고 박해받는 자들의 희생의 역사를 표상하는 몽타주를 구성한다.”(박영석, 2019, 545) 열화된 이미지 때문에 잘 보이지 않으면서도 우리는 작품이 러닝타임 내내 전쟁과 역사에 관한 끔찍한 이미지들을 진열하고 있음을 알 수 있다. 이들은 주로 중동 지역에 관한 것이자 “여러 아랍영화에서 발췌한 이미지들로 가득한데 이것들은 서구화된 시네필들의 기억 속에 보편적으로 자리 잡지 못한 이미지들이라 할 수 있다.”(유운성, 2021, 53) 즉 대문자 ‘세계사’로는 잘 연결되지 않는 주변부의 것들이다. 박영석에 따르면 이는 “역사에 떠밀려 영원한

타자가 되어버린 존재들에 대한 범역사적 인식을 이미지화하려는 시도이다.” (박영석, 2019, 535) 고다르에게 현시대의 영원한 타자들이란 바로 중동의 팔레스타인인들이다. <이미지북>에서는 ‘거대 서사’로는 잡히지 않는 흐릿하고 깨어진 이들을 바로 그러한—깨어지고 변형된—이미지들을 통해 잡아낸다. 이러한 “세계사”로부터 벗어난 무수한 이미지들의 집산은 앞에서 언급한 고다르의 사적인 고고학적 작업이기도 하다.

이상 고다르의 영화를 살펴보면, 고다르가 고민하는 지점 그리고 그 고민이 이미지(특히 영화)를 통하여 이루어져야 한다는 데에는 공감할 수 있다. 하지만 그렇다 하더라도 이 같은 난해하고 사적인 실험이 과연 어디까지 효용적일 수 있을지에 대하여는 쉬이 답하기 어렵다. 하여 본고는 고다르의 이 같은 작업성을 상기했던 메타모더니즘적 특질과 연결시키려고 하는데, 이를 통해 고다르의 작업이 오늘날 갖는 효용성이 재발굴되기를 희망하여 본다.

IV. 고다르의 영화적 프로젝트가 가진 메타모더니즘적 특질과 동시대성

살펴보았듯이 우리는 상기한 요소들로 하여금 고다르의 후기 작품들이 어떠한 모티프를 지속적으로 드러낸다는 점을 알 수 있다. 그리고 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 출현하는 고다르의 관심사는 고다르의 이전 작품들, 적어도 <영화의 역사(들)>부터 이어지는 영화적 프로젝트의 연장선상에 있다. 이샤그푸르는 고다르와 그 작품 <영화의 역사(들)>에 관한 한 비평(Godard & Ishaghpour, 2000, 143-173)에서 고다르가 ‘역사적인 것’과 ‘시적인 것’을 결부시키고 있다고 주장한다. 여기서 말하는 ‘역사적인 것’이란 일련의 시간대에서 벌어지는 개별적인 사건들을 의미한다. 동시에 ‘시적인 것’이란 시대에 구애받지 않는 보편적인 것(인간의 감정 등)들을 의미한다. 그리하여 시가 보편적인 것이고 역사가 개별적인 것이라는 그의 아이디어를 차용하자면, 고다르는 보편적인 것과 개별적인 것을 몽타주했다고 볼 수 있다. 그리고 이를 통해

“가공되지 않은 소재의 새로운 역사성”(Godard & Ishaghpour, 2000, 161)을 만들어냈다. 이사그푸르는 고다르가 “말로의 <희망>을 보았을 때 그에게 가장 인상을 준 것은 스페인 내전이 아니라 ‘은유의 우애’”(Godard & Ishaghpour, 2000, 163)였다고 말하는데 이는 다분히 역사를 초월한 인간의 보편적 감정에 대한 것이며 즉 시적인 것에 고다르가 공감했다는 것을 말한다. 동시에 고다르가 가진 역사적 관심사는 유럽의 과오와 그로인한 중동 지역의 문제라는 거시적인 것이기도 하지만 <영화의 역사(들)> 그리고 그 테제를 이어받고 있는 <필름 소셜리즘과> <이미지북>에서 보이듯이 고다르가 구성하는 주관적이고 사적인 문제들이기도 하다.

이사그푸르에 따르면 “고다르에게 문제인 것은 더 이상 ‘역사로서의 현재’나 자신을 새겨 넣어야 할 생성 같은 것이 아니라 ‘현재에서의 역사’ 안에서 ‘행동’해야 할 현재성, 드러내야 할 현재성이라고 할 수 있다. 이 ‘현재에서의 역사’란 과거의 흔적과 작품에서의 잠재성으로 이것들도 현재를 동시에 구성하고 있는 요소들이다. 그래서 예술은 예술과 ‘역사’에서 나오는 것이 아니라, 무엇보다도 먼저 ‘현재적인 것’을 그 역사성에 있어서 극한적으로 경험하는 것에서 나오는 것이며, 표현의 소재로부터 나오는 것이고, 그 소재를 변형해서 잠재성을 해방시키는 시적 능력에서 나오는 것이다.”(Godard & Ishaghpour, 2000, 163-164) 만일 우리가 삶의 어떠한 순간을 특별한 순간으로 경험한다면 그것은 단지 그 순간만이 특별하기 때문이 아니라 그 순간을 구성하고 있는 우리의 과거와 그 순간으로부터 이어지는 우리의 미래가 밀물과 썰물이 오가며 형성되는 갯벌 생태계처럼 그 순간에 응집되어 요동치기 때문이다. 이러한 순간—지금 시간—은 그 순간을 경험하는 개인의 주관성에 달려있다는 점에서 사적이다. 하지만 그러한 순간의 토대가 되는 것들은 개인이 언제나 바깥의 세계와 접촉하고 있다는 점에서 사회적이고 공적이며 어떠한 측면에서는 역사적이다. 역사를 통해서 현재가 구성되는 것이 아니라 현재의 ‘순간’을 통해서 역사가 구성되는 것은 곧 그 현재를 경험하는 개인에게 있어서 “구체적 사건으로서 역사를 재현하면서 어떻게 보편적 역사인식에 이를 것

인가의 문제”(박영석, 2019, 531)를 상기시킨다. 왜냐하면 그 순간에 경험하는 시간성은 마치 다양한 줄기의 강물들이 바다로 모이는 것처럼 다양한 시간성이 응축된 현재로서의 시간성이기 때문에, 개별적-사적인 역사와 보편적-공적인 역사가 만나는 지점이기도 하기 때문이다.

본고는 고다르의 이러한 작업성이 메타모더니즘적 특질을 함유하고 있다고 주장한다. 살펴본 바에 따르면 고다르는 사적인 것과 공적인 것, 개별적인 것과 보편적인 것, 역사적인 것과 시적인 것을 몽타주하여 제3의 의미를 발견하려는 시도를 지속적으로 해오고 있다. 고다르가 메타모더니즘이라는 용어에 대하여 인지하고 있었는지는 알 수 없다. 하지만 그의 작품 역시 동시대성에 대한 고민으로서 예술과 사유를 실천하는 과정에서 위와 같은 특징을 나타내고 있는 것이다. 즉 고다르에게 있어서 몽타주가 중요하다면, 그는 모더니즘과 포스트모더니즘을 몽타주시킴으로써 창발되는 제3의 길을 개척했으며, 이것은 메타모더니즘적 시도임에 다를 아니다. 이렇듯 이중적으로 보이는 고다르의 역사적 몽타주에 대하여, 박영석은 “이를 알랭 바디우식으로 ‘보편적 개별성(a universal singularity)’의 이미지라고 바꿔 부르는 것도 가능할 것이다.”(박영석, 2019, 537)¹³⁾라고 말한다. 알랭 바디우는 이 표현을 그의 저서 『사도 바울』(1997)에서 다음과 같이 쓰고 있다. “우리의 질문은 다음과 같이 명확히 정식화될 수 있을 것이다. ‘보편적 개별성’의 조건은 무엇인가? 우리는 바로 이 지점에서 바울을 소환한다. 왜냐하면 그의 질문이 바로 그것이기 때문이다.”(Badiou, 1997, 31), “바울을 읽을 때 우리는 그의 산문 속에서 시대나 장르들 그리고 정황들이 남긴 흔적을 거의 찾아볼 수 없는 것에 깜짝 놀라게 된다. 이들 산문 속에는 사건의 정언 명령에 따라 견고하고 시간과 무관한 어떤 것, 다른 아니라 사유가 ‘갑자기 출현하는 개별성 안에서’, 하지만 모든 일화와는 무관하게 보편성을 향하도록 방향을 설정하는 것이 중요하기 때문에 성가신 역사적 매개 없이도 충분히 이해할 수 있는 어떤 것이 들어

13) 박영석은 ‘a universal singularity’를 ‘보편적 단독성’이라고 번역하고 있으나, 여기서는 (Badiou, 1997)의 국내판(현성환 옮김, 2008)의 번역에 따라 ‘보편적 개별성’으로 표기함.

있다.”(Badiou, 1997, 74-75), “남자든 여자든, 유대인이든 그리스인이든, 노예든 자유인이든 중요한 것은 차이들이 ‘그들에게 은총처럼 도래한 보편성을 담지하는 것’이다. 또 거꾸로 보편성 그 자체는 차이들 안에서 그들에게 도래하는 보편성을 담지할 능력이 있음을 인정함으로써만 자신의 현실성을 사실로 확인할 수 있다.”(Badiou, 1997, 206), 즉 보편적 개별성이란 자신에게 도래한 진리가 어떻게 자기 개인만의 진리가 아니라 보편적인 것으로 가능할 수 있는 가라는 질문임과 동시에 그러한 보편적인 진리를 어떻게 다시 자기 안에서 개별적인 고유성으로 받아들일 수 있는가 하는 물음이다. 보편성과 개별성은 분리되지 않으며, “개별성은 보편성이 존재하는 한에서만 존재한다. 그렇지 않다면 진리를 벗어난 특수재[특수성]만이 존재할 수 있을 뿐이다.”(Badiou, 1997, 187) 동시에 “보편성은 특수성의 부정이 아니다. 그것은 영구히 존속되는 특수성과의 거리를 정확히 재가면서 그것을 가로질러 앞으로 나가는 것이다.”(Badiou, 1997, 212-213) 이러한 보편적 개별성을 찾으려는 시도는 메타모더니즘의 정신과 조응한다. 둘은 다른 이야기를 하고 있는 것처럼 보이지만 동시대성을 사유하려는 실천으로 하여금 일련의 디졸브처럼 결부된다.

특히 이 장에서 한 번 더 강조하고자 하는 점은 이러한 시도가 바로 자신이 경험하는 시간성의 ‘동시대성’에 대한 자각으로부터 나온다는 것이다. 여기서 말하는 동시대성이란 보편적 개별성으로서의 동시대성이다. 살아왔던 모든 사람들은 자신이 살던 동시대에 살았기에, 자신이 놓인 역사적 상황에 대해 사유한다는 것은 곧 동시대성에 대해 사유한다는 것이었을까? 그렇지 않다. 여기에서 말하는 ‘보편적 개별성으로서 동시대성을 자각했다’는 것의 의미는, 자신이 놓인 역사적 상황과 그 동시대성에 대해 메타역사적으로 사유함을 의미한다. 역사는 선형적이거나 필연적인 것이 아니고 자신이 놓인 역사적 조건은 무수한 가능성들 중에 하나일 뿐이다. 동시에 그 ‘뿐’에 머물지 않고, 그 안에서 자신이 취할 수 있는 개별적 역사성을 성찰하면서 이를 다른 가능성에 대한 사유로도 확장할 수 있도록 보편적 역사성으로 나아가는 것이 보편적 개별성으로서 역사성의 동시대성을 사유하는 것이다. 아감벤에 따르

면 “이런 뜻에서 사도 바울의 몸짓보다 더 나은 본보기는 없다. 바울은 동시대성 중의 동시대성인 메시아의 시간, 메시아가 동시대에 있음, 즉 그가 정확하게 ‘지금-의-시간’(ho nyn kairos)이라고 부른 것을 경험하고 그의 형제들에게 알린다. 이 시간은 연대기적으로 결정되어 있지 않을 뿐만 아니라, 과거의 모든 순간과 그 시간을 관련짓고 성경 이야기의 모든 계기와 에피소드를 현재에 대한 예언이나 전조로 만드는 독특한 능력을 가지고 있다.”(Agamben, 2006, 86-87) 이 말을 반드시 신학적으로 이해할 필요는 없지만, 사도 바울이라는 중간항은 중요하다. 바로 자신에게 도래한 시간이 어떠한 시간인지 그것이 메시아적 시간인지 아닌지를 분별하는 능력은 동시대성을 메타적으로 사유하는 것에서 나오기 때문이다.

이샤그푸르는 고다르가 그의 영화에서 “이미지는 부활의 순간에 돌아온다.”는 사도 바울의 말을 반복해서 인용함을 지적한다.(Godard & Ishaghpour, 2000, 124) 고다르가 생각하기에 이미지야말로 우리를 역사적인 것과 시적인 것에 동시에 연결 짓기에, 부활의 단서는 이미지에서 찾을 수 있다. 그리고 고다르가 이미지들을 그러모음을 통해 달성하려고 하는 것은 영화나 이미지에 대한 거대 서사를 만드는 것이 아니라 현재 작동하고 있는 거대 서사의 주변부를 탐색하여 아직 역사화 되지 않은 역사를 탐색하는 것, 일종의 고고학적 작업이다. 이러한 고고학은 탐색된 유물들을 통해 그만의 계보학을 형성하는 것이기도 하다. “계보학과 (...) 고고학에서 찾고자 하는 것은 역사적 흐름에서 찾은 기원이 아니라 ‘유래’(descent)와 ‘출현, 또는 발생의 순간’이 되는 것이다. (...) 발생의 순간은 시간상의 기원의 위치에 있는 것이 아니며, 그 안에 앞 뒤 모든 체계를 담아내는 그 무엇을 찾는 순간인 것이다.”(윤교찬, 2016, 236) 이러한 고고학-계보학적 작업은 구슬에 실을 꿰는 것처럼 시간성을 응집한다는 점에서 으레 그만의 장소성을 형성하기 마련이다. “고고학과 연대기[계보학]는 단순히 영화사 서술방식에 그치는 것이 아니라 역사와 영화를 이해하는 관점의 확장으로 이어진다는 점에서 더욱 그러하다.”(오은경, 2013, 219) 그러한 사유가 나타나는 곳에서 평소에는 연결되지 않았던 것들이

일련의 작업에 의해 병치-몽타주되어 같은 자리에 놓일 때, 거기에는 다른 곳에서는 볼 수 없었던 고유한 배치와 배열, 성좌가 나타나는 것이다. 이 성좌가 바로 그 목격자로 하여금 동시대성을 사유하게 한다. 역사의 거대한 흐름 안에서 내가 할 수 있는 것은 무엇인가? 그것을 탐색하며 주변 사람들, 또는 세상을 향해 메시지를 전파하는 것. 고다르에게 그 수단이자 목적은 다름 아닌 영화였을 것이고, 그 중에서도 <영화의 역사(들)>의 시도를 21세기 디지털 영화에서 갱신하려는 실천인 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 그 사유의 단면들을 확인할 수 있다.

V. 나오는 말

본고는 본문에서의 논의를 다음과 같이 정리한다. 프랑스의 영화 감독 장 퓌크 고다르는 그의 영화인생 전반에 걸쳐 영화에 대한 매체탐색을 시도하였고, 비디오와 디지털 필름의 도래에 이르러서도 새롭게 도래한 매체에 따른 탐색들을 계속하였다. 이러한 작품 활동 중에서 그가 남긴 <영화의 역사(들)>에서 보여준 매체실험과 이미지와 말의 파편화, 역사적 몽타주의 시도는 디지털 필름에 이르러 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 갱신되고 있다. 이 논문에서는 이 갱신됨의 실천 방식을 탐구하고 이를 메타모더니즘이라는 동시대 예술운동의 한 갈래와 연결시키면서, 그동안 자기반영적이고 사적인 시도라는 점에서 주로 참조되었던 고다르의 작품 이해를 보다 넓게 확장하고자 하였다. 특히 여기에서 사적인 동시에 공적이고 개별적인 동시에 보편적인 성질을 가지는 지금 시간으로서의 동시대성 인식이 중요하게 작동하였는데, 이를 통해 장 퓌크 고다르와 사도 바울에 대한 논의의 연결성을 보강하였다.

<필름 소셜리즘>에는 “자본주의 비판을 통해 공동체의 안녕을 염원하는 사회주의의 이상을 늘 염두하는 고다르의 영화인생이 녹아들어 있다.”(민진영, 2013, 82) 또한 그는 <이미지북>에서 보편적인 씨네필들에게 각인되지 않

은 낯선 이미지들을 그러모아 다시금 중동 지역에 대한 관심을 환기하고 있다. 그렇게 제시되는 이미지들이 고다르의 개인적인 콜렉션에 기반한다는 점에서 우리는 이를 고다르의 사적인 시도라고 볼 수 있지만, 그것이 바로 타자의 역사이자 타자화된 역사와도 닿아있다는 점에서 공적인 시도이기도 하다. 하여 “고다르의 역사적 몽타주는 영화를 통해 역사를 기록하고 재현하고 또한 다시 씌으로써 일종의 메타역사를 구성하는 방법론”(박영석, 2019, 547)으로 볼 수 있다. 그렇다면 고다르의 이러한 영화적 프로젝트가 ‘역사에 대항하여 역사를 갱신하고자 하는 시도’로써 메타모더니즘적 기획과 공명한다고 할 때 우리에게 남는 것은 무엇인가.

이렇게 보면 본문의 마지막을 이어나가보자. 일련의 작업으로 인하여 고유한 성취가 생성되었다면, 이 성취를 목격한 사람들이 다시 이야기하고 자기만의 고고학적-계보학적 작업을 수행하면서 다수의 역사(들)이 만들어진다. “어울릴 것 같지 않은 다양한 사람들이 한 군데에서 만남을 이뤄내는 장소, 그런데 그것이 영화인 것”(김성욱, 2008, 63)이라면, 이러한 역사(들)은 스스로가 계보학적이고 고고학적인 성격을 갖는다는 점에서 이들의 만남의 광장 역할을 하는 고다르의 작업을 중심으로 장소성이자 동시대성을 형성하게 된다. 이러한 장소성과 동시대성이 누적된다면 일종의 ‘커뮤니티 박물관¹⁴⁾이 형성될 수 있다. 즉 고다르가 역사적 몽타주를 통해 여러 이미지들을 인용하고 재배치하는 것은 일종의 아카이브 작업으로써 박물관의 역할을 수행하는데, 이렇게 고다르가 새롭게 창안해낸 박물관에 모인 사람들끼리 형성되는 공통된 기반-커뮤니티가 형성되는 것이다. 이는 고다르의 작업이 그러한 것처럼 특정한 지역성이나 부족성¹⁵⁾에서 출발하기는 하더라도 그것을 보편적(universal)이고

14) 양지연과 김혜인은 ‘커뮤니티 박물관’의 개념을 “공동체와의 대화를 통해 공동체가 이미 공유하고 있는 문화와 새롭게 공유할 수 있는 문화를 드러내고, 공동체 일원들과 그 문화의 나아갈 방향을 고민하면서 변화하는 공동체 의식을 재생성하는 학습 공간”이라고 소개한다.(양지연, 김혜인, 2012, 122)

15) 여기서 말하는 부족이란 마페졸리적 의미에서 ‘부족’을 말한다. 오늘날 사회에서 부족은 더 이상 특정한 지역이나 문화권에 한정된 것이 아니라 개인들이 스스로가 가진 관심사에 따라

지구적(global)인 문제로 확장하는 성격을 가지는 보편적 개별체이다. 그리고 이것 역시 메타모더니즘적 시도임에 다름 아니다. 굳이 이 박물관에 물리적 형태가 필요하다면, 고다르가 2019년에 밀라노에 세운 아틀리에 ‘오르페우스 스튜디오’를 그 거점으로 할 수 있을 것이다. 이 작품은 프라다재단미술관의 1층 갤러리에 영구 설치되어 있는데, 고다르의 작업실을 재현해놓고 그의 단편영화들을 상영하고 있다.



그림9. 오르페우스 스튜디오 모습

이야기를 마치면서 결국 영화에 대한 이야기를 하지 않을 수 없다. 고다르가 치밀하게 고민했던 것은 영화의 내용에 무엇을 담을 것인가와 동시에 영화란 무엇이며 무엇을 할 수 있는가와 같은 실천과 형식의 영역이기도 했기 때문이다. 영화란 일반적으로 시간의 매체라고 파악된다. 특정한 러닝타임 속에 그 영화가 보여주고자 하는 내용과 형식이 모두 드러나기 때문이다. 또한 영화에서의 시간은, 스크린이 순간순간에 보여주는 이미지 자체는 원형적 시간이라도 그 이미지의 시간적 배치에 의해 선형적인 시간을 창발하게 된다. 플

자유롭게 모여서 형성하고 재편하는 커뮤니티이다. 이를테면 영화를 좋아하는 사람들끼리 인터넷 공간에서 만나 커뮤니케이션하면서 각자의 관심사를 공유하고 그것이 그들의 일상적 정체성을 형성한다면, 이를 영화 부족이라고 부를 수 있을 것이다.(Maffesoli, 2000)

루서에 따르면 시간을 선형적으로 이해한다는 것은 곧 그러한 이해방식으로 하여금 선형적 역사 인식을 갖게 되는 것이기도 하다.(Flusser, 1994) 즉 영화는 몽타주에 의해 그 영화 나름의 선형적 시간-역사 인식을 갖게 된다. 이미지의 원형적 시간과 시간 인식의 선형적 시간의 조합, 그러한 몽타주가 바로 다른 매체와 비교하였을 때에 ‘영화’가 가질 수 있는 특질인 것이다. 고다르는 여기에 더하여 영화가 가진—가질 수밖에 없는—선형적 인식을 교란함으로써 영화가 진행되는 그 시간동안 다시금 원형적 시간인즉 ‘현재로서의 역사’를 응결시키려고 하고, 그에 대한 방법론으로 몽타주 실험을 통해 끊임없이 중심부 역사 인식에 대응하는 ‘대항역사’를 만들어왔다. 이는 역사를 만들고 있다는 점에서 탈-역사적인 포스트모던의 시도와는 구분된다. 고다르는 의미를 부정하지 않는다. 오히려 고다르에게 있어서 영화의 의미는 매우 중요하다. 단지 그 의미가 자본주의적이고 “세계사”적인 거대 서사로 소급되지 않는 것뿐이다.

덧붙여, 김성욱은 “고다르는 ‘영화가 끊임없이 믿는 것’이라 생각한다.”(김성욱, 2008, 63)고 쓴다. 이 말은 비록 지금으로부터 40여 년 전에 출간되었지만 한 책에서 들뢰즈가 고다르를 언급하며 덧붙였던 말, “인간에게 박탈되어 버린 세계에 대한 반응은 믿음만이 대체할 수 있다. 단지 세계에 대한 믿음만이 인간을 그가 보고 듣는 것과 다시 연결할 수 있는 것이다.”(Deleuze, 1985, 338)와 조응하는 듯하다. 고다르는 <이미지북>의 말미에서 “우리가 바라던 대로 되지 않는다고 해도 우리의 희망은 변하지 않을 것”(01:22:32)이라고 하면서 ‘희망’을 ‘필연적인 유토피아’ 즉 언젠가 반드시 도래할—해야 하는—장소에 비유한다. 마치 “우리가 어릴 적에 누군가 주었던 열렬한 희망”(01:23:09)처럼 말이다. 여기서 ‘열렬한 희망’을 말할 때 고다르의 목소리는 갈라지고 기침 때문에 흩어진다. 최후의 수단이 믿음이라는 것은 더 이상은 믿는 것 밖에 아무 것도 할 수 없는 절망적인 상황으로 이해할 수 있다. 반면에 아직 최후의 수단이 붕괴되지는 않았다는 점에서 한 줄기의 희망은 남아있다고도 이해할 수 있다. 이러한 상황에서 믿는 것, 희망하는 것은 비극일까 희극

일까? 그에 대해 고다르가 남긴 답은 <이미지북>의 마지막에 나오는 푸티지에서 춤추다 쓰러진 남성을 바라보는 여성의 시선만큼이나 아리송하다.



그림10. <이미지북>의 마지막 푸티지, 춤추다 쓰러진 남성을 바라보는 여성의 시선

그리하여 결국 역사적 몽타주임과 동시에 ‘역사를 몽타주’하는 고다르의 기획은 또다시 어떠한 영화를 재생산할 수 있을 것인가. 고다르가 2022년에 사망하여 이제 그 또한 역사가 되었으므로, 이 역사를 다시금 어떻게 사유—해야—하는가라는 문제는 지금을 살아가는 우리들에게 주어졌다. 이 물음을 바탕으로 하여 앞으로 영화 제작과 비평에서 보다 다양한 메타모더니즘적 관측이 이루어지기를 바라본다.

[주제어] 장 퉁 고다르, 사도 바울, 메타모더니즘, 필름 소셜리즘, 이미지 북

[참고문헌]

- 곽영빈 (2019.09). 이미지의 고고학. 아트 인 컬처. 150-157.
출처: <https://www.academia.edu/41756358/>
- 김성욱 (2008). 영상, 역사, 기억: 표상의 아포리아. 영상예술연구, 12, 57-75.
- 김성욱 (2012.11.20). 필름의 소셜리즘은 소유권을 부정하는 것에 있다. 씨네21.
출처: http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=71770
- 민진영 (2013). 장 퓌크 고다르의 <필름 소셜리즘>에 나타난 정치성. 영상문화, 22, 63-87.
- 박영석 (2019). 장 퓌크 고다르의 메타역사: 역사적 몽타주와 디지털 이미지. 문학과영상, 20(3), 525-552.
- 승문보 (2019.09.05). 장 퓌크 고다르의 격렬한 해체와 콜라주. 아트렉처.
출처: <https://artlecture.com/article/900>
- 신우민 (2014.11.18). 고다르의 <필름 소셜리즘>과 영화비평. 한국예술종합학교신문.
출처: <http://news.karts.ac.kr/?p=913>
- 신지영 (2015). 영화에 있어서 정치적인 것 - 벤야민과 바디우를 중심으로. 철학연구, 136, 55-75.
- 양지연, 김혜인 (2012). 공동체와 커뮤니티 박물관: 사회적 역할과 조건에 대한 탐색적 연구. 문화예술교육연구, 7(4), 107-130.
- 오은경 (2013). 고고학과 연대기 사이의 역사- 고다르의 <영화사(들)>과 클루게의 <영화이 야기들>. 독일어문학, 60, 203-222.
- 유운성, 이도훈, 신은실, 노재운, 전효경, 정경담, 함연선 (2021). 오콜로9호 서울. 미디어버스
- 윤교찬 (2016). 바울의 ‘지금의 시간’, 벤야민의 ‘지금시간’, 그리고 야감벤의 ‘철학적 고고학’. 현대영어영문학, 60(4), 221-243.
- 이용주 (2010). 고다르의 영화적 비전과 여정. 프랑스문화예술연구, 31, 297-323.
- 이윤영 (2014). 자크 타티의 <플레이타임>과 비-장소에 대항하는 유머. 문학과영상, 15(3), 581-608.
- 이윤영 (2015). 사유하는 영화. 철학연구, 136, 77-90.
- 이정하 (2019). <영화의 역사(들)>(고다르)의 벤야민적 역사인식과 역사서술 방식: 역사와 몽타주, 역사의 몽타주 원칙. 영상문화콘텐츠연구, 16, 207-229.
- 이정하 (2022). 에세이영화 연구: 비판적 형식으로서의 에세이와 영화 <6x2>(고다르). 대중 서사연구, 28(3), 417-445.
- 장지혜, 정지은 (2012.12.15). [시네토크] 고다르 ‘필름 소셜리즘’ 상영 후 김성욱 평론가 강연. 서울아트시네마.

출처: <https://traffic.tistory.com/entry/%EC%8B%9C%EB%84%A4%ED%86%A0%ED%81%AC-%EA%B3%A0%EB%8B%A4%EB%A5%B4-%ED%95%84%EB%A6%84-%EC%87%BC%EC%85%9C%EB%A6%AC%EC%A6%98-%EC%83%81%EC%98%81-%ED%9B%84-%EA%B9%80%EC%84%B1%EC%9A%B1-%ED%8F%89%EB%A1%A0%EA%B0%80-%EA%B0%95%EC%97%B0>

- 최수임 (2015). 이미지-퍼포먼스로서의 영화: 랑시에르의 이미지론의 관점에서 본 장-뤽 고다르의 <언어와의 작별>. 유럽사회문화, 14, 31-60.
- 최은영 (2017). 21세기 새로운 예술미학으로서의 메타모더니즘 - 위쇼스키 형제의 영화 매트릭스 시리즈를 중심으로. 카프카연구, 37, 115-146.
- Agamben, G (2006). Che cos'e un dispositivo?. Roma: Nottetempo. 양창렬 옮김 (2010). 장치란 무엇인가? 장치학을 위한 서론. 서울: 난장.
- Badiou, A. (1997). Saint Paul - La fondation de l'universalisme. Paris: Presses Universitaires de France. 현성환 옮김 (2008). 사도 바울 - 제국에 맞서는 보편주의 윤리를 찾아서. 서울: 새물결.
- Burch, N. (1986). Une Praxis du cinema. Paris: Editions Gallimard. 이윤영 옮김 (2013). 영화의 실천. 서울: 아카넷.
- Deleuze, G. (1985), Cinema, tome 2. L'Image-temps. Paris: Les Éditions de minuit. 이정하 옮김 (2005). 시네마2 - 시간-이미지. 서울: 시각과언어.
- Flusser, V. (1994). Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography. 윤종석 옮김 (1999). 사진의 철학을 위하여. 서울: 커뮤니케이션북스.
- Fondazione Prada, <https://www.fondazioneprada.org/project/jean-luc-godard/>
- Godard, J, L. (감독) (1976). Ici et Ailleurs [영화]. France: Gaumont.
- Godard, J, L. (감독) (1988-1998). Histoire(s) du cinéma [영화]. France and Switzerland: Gaumont
- Godard, J, L. & Ishaghpour, Y (2000). Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Lagrasse: Verdier. 김이석 옮김 (2021). 영화의 고고학. 파주: 이모션 북스
- Godard, J, L. (감독) (2010). Film Socialism [영화]. France and Switzerland: Casa Azul Films & Ecran Noir Productions In association with Hamidreza Pejman & George Schoucair. 신은실 옮김 (2013). 서울: 미디어허브
- Godard, J, L. (감독) (2018). Le livre d'image [영화]. France and Switzerland: Wild Bunch. MUBI. <https://mubi.com/films/the-image-book>
- Krauss, R. (1999). A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium

- Condition. High Holborn: Thames & Hudson. 김지훈 옮김 (2017). 북해에서의 항해: 포스트-매체 조건 시대의 미술. 서울: 현실문화연구.
- Maffesoli, M. (2000). *Le temps des tribus: Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde. 박정호, 신지은 옮김 (2017). 부족의 시대 - 포스트모던 사회에서 개인주의의 쇠퇴. 파주: 문학동네.
- Roud, R. (1968). Jean-Luc Godard. London: Secker & Warburg. 한상준 옮김 (1991). 장뤽 고다르 - 소비사회의 영화와 이데올로기. 서울: 예니.
- Stoev, D. (2022). Metamodernism or Metamodernity. *Arts*, 11(5).
<https://doi.org/10.3390/arts11050091>
- Turner, L. (2011). METAMODERNIST // MANIFESTO.
출처: <http://www.metamodernism.org/>
- Vermeulen, T. & Akker, R. V. D. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1-14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

[국문초록]

이 논문은 프랑스의 영화 감독 장 퓌 고다르의 후기 두 작품인 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>을 통해 그가 가진 영화적 기획에서 메타모더니즘적 시도를 읽어내고자 한다. 두 작품은 고다르가 자신의 대표작인 <영화의 역사(들)>의 기획을 디지털 필름에 이르러 갱신하려는 시도와도 같다. 영화에 대한 매체 탐색을 꾸준히 행해왔던 고다르가 디지털 필름에 이르러서도 이를 계속해가는 것이다. 이는 영화의 형식적 측면과 더불어 내용적 측면과 조응하기도 하는데, 고다르가 본인이 그러모은 사적인 영화 푸티지들을 통해 현대 유럽의 위기와 중동 문제라는 공적인 주제에 도달하려 한다는 점에서 그렇다. 이러한 시도는 오늘날에 모더니즘과 포스트모더니즘의 화해로 하여금 보편성과 개별성, 공적인 것과 사적인 것의 공존을 도모하는 예술운동인 메타모더니즘적 성질을 가진다. 이것이 구체적으로 무슨 의미인지를 살펴보기 위해 본고는 다음과 같은 논의를 진행할 것이다. 먼저 동시대 예술운동인 메타모더니즘에 대해 개략하고 그 핵심적인 성질을 보편적인 동시에 개별적이고 사적인 동시에 공적인 기획 등 서로 대립되어 보이는 것들 사이에서 진동하려는 시도로 파악할 것이다.(2장) 이후 고다르의 중후기 영화에서 나타나는 꾸준한 기획이 어떻게 <필름 소셜리즘>과 <이미지북>에서 갱신되는지를 형식과 매체 실험, 이미지와 말의 파편화, 역사적 몽타주라는 세 가지 키워드를 중심으로 탐색할 것이다.(3장) 이어서 고다르의 이러한 기획을 동시대 예술운동의 한 경향인 메타모더니즘적 특질과 연결시킬 것이다. 특히 여기서 알랭 바디우의 사도 바울 해석과 보편적 개별성으로서 동시대성을 인식한다는 개념이 중요하게 작용할 것인데, 이것이 어떻게 고다르의 작품에서 보이는 역사인식과 결부되는지 살펴볼 것이다.(4장) 이를 통해 고다르 사후에 그의 영화와 그 기획을 연구하는 데에 있어서 하나의 방법론을 정리해두려고 한다.

[Abstract]

The Intersection between Jean-Luc Godard's Film Project and Metamodernism

- Focusing on *Film Socialism* and *The Image Book*

Ryu, Un-gi (Yonsei University)

In order to read French filmmaker Jean-Luc Godard's metamodernist attempts at film projects, this paper examines two of his late works, *Film Socialism* and *The Image Book*. These two works are Godard's attempts to update the project of his work, *The History(s) of Cinema*, to digital film. Godard's ongoing exploration of the medium of film continues with digital film. This resonates with the content aspect as well as the formal aspect of the film. This is because Godard tries to reach the public theme of the crisis in Europe and the Middle East through the private film footage he has collected. This attempt has the character of metamodernism, today's art movement that promotes the coexistence of universality and individuality, public and private, by reconciling modernism and postmodernism. To find out the specific meaning of this, this paper discusses the following. First, this paper will outline metamodernism as a contemporary art movement and identify its core as an attempt to oscillate between seemingly opposing things, such as universal and individual, private and public. Second, this paper will explore how the continuous project of Godard's films in his middle and late period is renewed in *Film Socialism* and *The Image Book*, focusing on three key themes: experimentation about form and medium, fragmentation of images and speaking, and historical montage. Third, this paper will connect Godard's project to the metamodernism character as contemporary artistic movements. In particular, Alain Badiou's interpretation of Saint Paul and the concept of contemporaneity as a universal individuality is important here, and this paper will examine how this relates to the sense of history in Godard's work. In doing so, this paper will make a way forward for studying Godard's films and his project after his death.

【Keywords】 Jean Luc Godard, Saint Paul, Metamodernism, Film socialism,
The image book

논문투고일: 2023년 7월 13일 / 논문심사일: 2023년 7월 31일 / 게재확정일: 2023년 8월 27일

【저자연락처】 ung1914@gmail.com