

## 앙드레 바쟁의 '영화적 사실성'

김 태 희

서강대학교 영상대학원/겸임교수

### 목 차

- 
1. 서론
  2. 본론
    - 1) 영화의 심리적 기원: 미라 콤플렉스
    - 2) 다큐멘터리적 사실성(réalité documentaire)
    - 3) 영화, 혹은 '상상의 박물관'
    - 4) "이미지-사실(image-fait)"
    - 5) 영화, 혹은 '이차적 단계의 작품'
    - 6) 이야기의 모델
    - 7) 장르의 진화
  3. 결 론

## 요약문

본 논문에서 우리는 앙드레 바쟁이 제시한 영화에서의 리얼리즘 개념이 무엇인지 밝혀보고자 했다. 이를 위해 우리는 그의 영화비평을 중심으로 사실주의에 대한 기나긴 탐구과정을 살펴보았다. 이를 통해 우리는 다른 어느 매체보다 모방적 성격이 강한 영화매체가 자칫 예술이 아닌 자극적인 모방 기술로 전락하지 않을까 하는 그의 깊은 우려를 읽게 된다. 사진이나 영화가 처음 등장했을 때 사람들은 그 예술적 가치를 깨닫기 이전에 눈앞의 장면을 단순히 저장하거나 자극적인 장면을 모방하며 손쉽게 돈을 버는데 관심을 기울여왔다. 이렇듯 바쟁은 사실의 단순한 모방에서 비롯된 값싼 쾌감이 자본주의 논리와 결합될 때 영화는 종속적인 매체로 전락하며 인간의 가치를 말할 수 없이 떨어뜨리게 된다는 점을 경고하고 있다. 따라서 그는 영화는 고유한 언어로써의 다양한 추상적 표현을 활용함으로써 단순한 모방적 차원을 넘어서야 한다고 주장한다. 이러한 바쟁의 리얼리즘에 대한 논의는 시각적 쾌감을 통해 자본주의 논리를 극단적으로 몰아붙이는 오늘날, 영화의 진정한 리얼리즘의 가치가 휴머니즘을 세우는 데 얼마나 중요한 의미가 있는지를 되새기고 있다는 점에서 그 의미가 있다.

---

### 주제어

앙드레 바쟁, 영화적 리얼리즘, 네오리얼리즘, 영화란 무엇인가?, 앙드레 말로, 질 들뤼즈, 앙리 베르크손

---

## 1. 서론

누벨바그를 대표하는 감독 중 한 사람이었던 에릭 로메르(Eric Rohmer)는 현대의 모든 영화 이론은 바쟁의 이론에 각주를 붙이는 작업에 지나지 않는다고 주장하였으며 프랑스 영화의 아버지라 일컫는 장 르누아르 역시 바쟁의 『영화란 무엇인가?』 미국 번역판 서문에서 “바쟁의 글은 영화가 살아남지 못한다하더라도 살아남을 것”<sup>1</sup>이라고 말한 바 있다. 다소 과장이 없지 않지만 그럼에도 이들의 표현들은 오늘날까지 지속되는 앙드레 바쟁의 이론적 영향력을 잘 요약해주고 있다. 실제로 그의 영화 이론적 기여가 없었더라면 당시까지만 해도 할리우드의 지배적 영향력 하에 단순한 오락거리로 치부되던 영화에 대한 학문적 접근은 지금과는 전혀 다른 식으로 전개되었을 것이다. 더욱이 오늘날 각광받는 들뢰즈나 여타 지식인들의 영화에 대한 관심도 지금과는 그 양상이 분명 달라졌을 것이다.

그런데 의외로 바쟁의 이론이 본래는 오늘날의 여느 이론가들처럼 단권으로 쓰인 체계적인 영화이론서로 쓰이지 않았다는 점은 주목할 만하다. 그의 대표적인 저서인 『영화란 무엇인가?』만하더라도 그 서문에서 언급되었듯이 전쟁 이후 여러 잡지나 주간지 지면에 출간된 글들을 모아놓은 것인데, 그 까닭은 그가 이론가나 학자라기보다는 비평가이기 때문이다. 바쟁 자신도 이러한 자신의 입장을 변명하듯, “이 비평들은 한편의 에세이로 일관되게 재구성될 수도 있었고 어찌면 그래야 했을지 모른다”<sup>2</sup>고 자문해 보면서 이 경우 자칫 학술적 사변에 빠져들까 우려되어 그러한 시도를 그만두는 대신에 그 글들을 관통하는 생각을 독자 스스로가 읽어낼 것을 권하고 있다. 본 논문에서는 이러한 그의 권고에 따라 지금까지 잘 알려진 ‘영화란 무엇인가’에서 아직 충분히 논의되지 않았던 그의 영화이론의 중심 개념에 주목하면서 바쟁이 어떻게 영화를 정의하고 있는지를 살펴보고자한다. 사실, 외양상 그의 비평은 서부영화에서부터 코미디와 에로틱 장르에 이르기까지 다양한 주제와 내용을 넘나들고 있지만 그것을 차분히 읽다보면 마치

<sup>1</sup> André Bazin, *What is cinema?*, trad by Hugh Gray, Univ of California Press, 1967, p.vi.

<sup>2</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Ed. du Cerf, 1999, p.7.

막까지 그가 애착을 가졌던 개념 하나를 머리에 떠올리지 않을 수 없다. “영화에 대해 말할 때면 우리는 언제나 리얼리즘의 문제로 되돌아가게 된다”<sup>3</sup>고 말했던 앙드레 바쟁의 의도를 짐작해볼 때, 우리는 그것이 무엇보다도 ‘영화적 사실성’이라고 생각하게 된다. 이를 증명하듯, 그는 여러 영화평에서 회화는 물론 문학과 같은 다양한 매체와 영화 사이의 관계를 탐구하면서 이들을 통해 영화 고유의 리얼리즘에 대해 나름대로의 이론을 펼치고자 꾸준히 노력해왔다. 물론 지금까지 이와 관련하여 바쟁의 영화이론에 대한 연구가 간혹 소개되어 왔지만 그에 대한 명확한 종합적 이해가 아직 충분하지 제시되지 않았다고 생각되어 본 논의를 통해 그에 대한 보충적인 이해를 도모하고자 한다.

## 2. 본론

### 1) 영화의 심리적 기원: 미라 콤플렉스

바쟁은 『영화란 무엇인가?』의 시작을 ‘사진이미지의 존재론’이라는 다소 거창한 주제로 서두를 장식하고 있다. 이 책에서 바쟁은 자신은 철학자가 아니라고 누누이 반복하고 있지만 사실 이 제목만큼은 이미 그가 이론적 토대를 철학적인 바탕에서 끌어내고 있다는 강한 인상을 주기에 충분하다. 실제로 바쟁은 여러 비평에서 앙리 베르크손과 장-폴 사르트르, 앙드레 말로<sup>4</sup>에 대해서 수차례 언급하고 있으며 그의 영화이론은 베르크손의 시간의 지속 개념, 사르트르의 실존주의, 앙드레 말로의 예술론에 많은 빛을 지고 있다.<sup>5</sup> 그런데 정작 바쟁이 자신의 이미지론의 토대를 두게 될 이 글에서는

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>4</sup> 특히 앙드레 말로는 “영화심리학 초고 *Esquisse d'une psychologie du cinéma*”(Verve n°8, 1940)라는 글을 통해 영화에 대한 심리학적 접근을 시도했던 영화 이론가이기도 했다는 점은 상기 할만하다.

<sup>5</sup> 이에 대한 논의도 당연히 흥미로운 주제이겠으나 하나하나가 개별적인 논문으로 다루질 수 있는 내용이기에도 보다 깊이 있는 접근은 추후 별도의 논문에서 다루도록 하겠다.

여타 철학자보다 앙드레 말로의 영향이 더 깊이 스며있다는 인상을 준다. 사실 바쟁이 1945년 「회화의 문제 *Problème de la peinture*」지에 실었다가 자신의 『영화란 무엇인가』에 재수록한 이 글은 쉽게 말하자면 ‘영화 이미지의 기원’에 관한 탐구라고 볼 수 있다. 여기서 바쟁은 사람들이 영화를 포함한 모든 조형예술에서 무엇을 갈망하는지를 정신분석학적으로 접근하여 인간은 조형예술을 통해 “죽음[다시 말해 시간]에 저항(*défense contre la mort*)”<sup>6</sup>하려는 근본적인 심리학적 욕구, 다시 말해 ‘미라 콤플렉스 (*complexe de le momie*)’를 충족하길 바란다고 설명하면서 결국 이집트의 미라도 “겉모습을 보존하여 존재를 살려내려는(*sauver l'être par l'apparence*)”<sup>7</sup> 인간적 욕구에 다름 아니라고 주장하고 있다. 이후, 죽을 운명에 처한 인간이 겉모습만이라도 시간에 고정시켜 불변토록하려는 이러한 사실성에 대한 욕구로 말미암아 조형예술은 수 세기 동안의 노력을 지속하게 된다. 그리고 이 과정에서 가장 놀라운 발견 중에 하나로 이차원적 공간에 삼차원적 환상을 불러일으켰던 원근법과, 기계를 매개로 인간의 주관성을 최소화한 채 사실을 객관적으로 모방해내는 사진기술의 발견이 전에 없이 완벽한 외형상의 모방을 가능케 해주었지만 아직까지 움직임의 모방하는 데까지는 나아가지 못했다. 이런 점에서 앙드레 말로가 “영화는 조형적 리얼리즘의 가장 진화된 양상일 뿐이다. 그 원칙은 이미 르네상스에 등장했으며 바로크 회화에서 극단적으로 표현된 바 있다”<sup>8</sup>고 지적하면서 리얼리즘을 추구하려했던 조형미술의 연속선상에서 영화야말로 가장 진화된 형식으로 파악하고 있다는 점은 강한 설득력을 지니게 된다. 다시 말해 “영화는 순간적으로 포착한 피사체를 호박(琥珀) 속에 박혀있는 오래된 곤충들의 온전한 몸처럼 우리에게 그대로 보존해 줄 뿐만 아니라 바로크 예술을 경직된 상태에서 벗어나게 해준다. 마치 미라가 움직이듯 [지금껏 경직되어 있던] 사물들의 이미지가 시간의 흐름 속에 존재하게 된 것이다.”<sup>9</sup>

6 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op.cit.*, p.9.

7 *Ibid.*, p.9.

8 André Malraux, “Esquisse d'une psychologie du cinéma”, *Verve* n°8, 1940, p.70.

9 *Ibid.*, p.14.

## 2) 다큐멘터리적 사실성(réalité documentaire)

이렇게 바쟁은 인류의 기원에서부터 예술사를 간략히 기술하면서 조형 예술의 존재이유가 리얼리즘이며 그 첨단에 영화가 있다고 설명하고 있다. 그렇다면 이제 관건이 되는 것은 어떻게 사실들을 손상시키지 않고 카메라에 담아내느냐라는 방법론적인 문제가 제기될 수 있다. 그 해답을 찾기까지 우리는 그 어느 예술이나 마찬가지로 영화에서도 단순한 재현에서 인간적 표현으로 넘어가는 과정을 어김없이 바라보게 된다. 여기서 우리가 영화의 여러 장르 중 가장 리얼리즘과 가까운 다큐멘터리로 시선을 옮겨본다면 바쟁의 리얼리즘에 대한 주장을 더욱 명확히 살펴볼 수 있지 않을까 한다. 그러나 역설적이게도 다큐멘터리는 어느 다른 장르보다도 사실을 있는 그대로 담아내기도 하지만 다른 한편으로는 영화가 매체로써 지닌 태생적인 한계를 직시하게 해주기도 한다. 무엇보다 갑자기 발생한 사건들(보통 그런 사건들이 정말 흥미로운 것임에도)은 미처 카메라를 준비할 시간적 여유가 없어 촬영을 놓치는 경우가 허다하다. 또한 시간이 지나고 나서야 그 사실의 가치가 드러나는 경우도 있다. 예를 들어 아인슈타인에 대한 다큐멘터리를 찍는 데 필요한 어린 시절 영상은, 아마도 몇 장의 사진 말고는 존재하지 않을 것이다. 우리가 그가 세계적인 위인이 될 것을 일찍이 알았다라면 미리 찍어두었겠지만 그것은 대부분의 인물 다큐멘터리에서와 마찬가지로 불가능한 일이다. 이런 상황에서 바쟁은 영화에서의 사실성의 가치는 그 완벽한 재현이 아닌 표현의 진정성에 달려 있다고 주장한다. 그리고 그 예를 <콘-티키 *Kon-Tiki*>(1950)라는 다큐멘터리 영화를 예로 들어 설명하고 있다. 페루 문명이 폴리네시아로 건너갔다는 문화인류학상의 오래 된 학설을 증명하기 위해 뗏목을 타고 101일을 항해했던 북유럽 학자들의 실제 여행기를 담고 있는 이 영화가 뗏목을 향해 커다란 고래가 돌진해오는 긴급한 상황이나, 멀리 반짝이는 물가 위로 보이는 고래상어의 장면을 제대로 촬영할 수 없어 이미지의 사실성이 현저히 떨어짐에도 불구하고 바쟁은 이 서툰 장면들이 우리의 흥미를 자극하는 것은 “그 장면이 상어를 보여주어서라기보다는 위협을 보여주기 때문”에 사실적으로 받아들여진다고 설명

하고 있다. 여기서 카메라를 다루는 아마추어적인 상황대처는 그다지 커다란 문제가 되지 않는다. “사실상, 이 영화가 경험적 상황을 왜곡 없이 전달했다고 봤을 때, 이 장면은 그렇게 질적으로 불완전한 것만은 아니다”<sup>10</sup>. 오히려 이 상황을 제대로 촬영하려고 제대로 된 장비(커다란 카메라와 모터 보트 등)를 동원했다라면 프로펠러 소리에 놀란 고래상어가 가까이 오지도 않아 이 멋진 장면을 담을 수도 없었을 것이다. 이렇듯 바쟁에게 있어 “영상을 통한 증언은 사건이 일어나는 바로 그때 당사자가 그 현장에 있어야만 남아 썰 수 있는 것이다. 그러나 폭풍우에서 살아난 이 부유물(뗏목)이야말로 아무런 결점이나 모자람 없이 잘 구성된 르포르타주 이야기보다 얼마나 더 감동적인가. 그건 이 영화가 단순히 우리에게 보이는 것만으로 이루어진 것이 아니기 때문이다. 영화의 불완전성은 그 진정성을 설명해주고 있으며 빠진 자료화면은 남아 있는 영상자료의 네거티브 지문이자 음각으로 새겨진 기록인 셈이다”<sup>11</sup>라고 설명하고 있다.

그렇다면 우리가 주변에서 흔히 보아오던 재구성된 다큐멘터리 (documentaire reconstitué)는 사실성이 전혀 없는 것일까 자문해 볼 수 있을 것이다. 단 한 번의 촬영기회밖에 허용하지 않는 다큐멘터리에서 놓친 주요 장면을 ‘다시’ 촬영하여 보충한다면 그것은 다큐멘터리의 속성을 손상시키는 것이 아닐까? 이에 대해 바쟁은 “사실상 장면의 재구성은 두 가지 조건 하에서 용인될 수 있다”고 설명한다. 그러면서 “먼저 관객을 속이려는 의도가 없을 때, 그리고 사건을 재구성하더라도 그 본래의 속성에 모순되지 않을 때”<sup>12</sup>라고 단서를 달고 있다. 이와 함께 그는 다큐멘터리를 비롯한 사실성을 기반으로 한 영화가 단순히 재현의 차원을 넘어서지 못한다면 예술의 한 장르로서의 영화에 해당하지 않는다고 경고하고 있다. 아름다운 자연을 촬영한 영화가 단순히 그 배경이 아름답다고 해서 잘 만든 영화일까? 최고의 배우와 연출로 만들어진 연극이나 뮤지컬을 영화로 담았다고 해서 그 영화가 무조건 좋은 영화일까? 이 경우, 영화는 ‘통조림에 담긴 연극’이

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.39.

나 ‘촬영된 연극’에 지나지 않을 텐데 이 경우 우리는 이 작품을 연극으로 봐야 할 것인가 아니면 영화로 봐야 할 것인가? 우리는 여기서 예술이 사실의 모방에 그치는 것은 아니라는 점을 상기할 필요가 있을 것이다. 이에 바쟁은 “예술에서의 리얼리즘은 분명 속임수에서 비롯된다”고 전제하면서

모든 미학은 반드시 무얼 남겨두고 버릴 것인지 아니면 거부할 지를 선택 해나가야 한다. 그러나 이 미학이 영화가 그러하듯 본질적으로 사실적인 환상을 만들어낼 때 그 선택은 받아들일 수 없는 동시에 필연적이면서도 근본적인 미학적 모순을 만들어낸다. 예술은 선택 없이는 있을 수 없다는 점에서 선택은 필연적이다. [모든 사실을 있는 그대로 보여주는] 완전한 영화가 오늘날 기술적으로 가능하다 하더라도 선택이 없다면 우리는 그저 현실로 복귀하는 셈이 될 것이다.<sup>13</sup>

라고 설명하고 있다. 다시 말해 가장 완벽하게 모방을 할 수 있는 매체인 영화 역시도 역설적이게도, 사실 그대로를 그저 모방하려는 유혹을 떨쳐내야만 예술로 거듭날 수 있다는 점을 바쟁은 상기하고 있는 셈이다.

### 3) 영화, 혹은 ‘상상의 박물관’

그런데 여기서 흥미로운 점은 다른 이론가들과 달리 바쟁은 실재 일어난 일 이외에 연출된 장면까지도 사실로 인정하고 있다는 점이다. 그에겐 뉴스에 나올법한 사고 장면이나 연극 무대 장면, 자연 풍경, 이 모두가 다 사실에 속한다. 다시 말해 우리가 예로 들었던 다큐멘터리에서만 사실이 존재하는 것이 아니며 픽션영화도 사실을 바탕으로 존재하기 때문이다. 다만 여기서 문제가 되는 것은 카메라로 사실들을 어떻게 완전히 모방하느냐가 아니라 (실제로 그것은 불가능하지만) 어떻게 선별하고 그것을 정렬시키느냐이다. 이때 만일 우리가 각각 촬영된 장면 하나하나를 화폭(tableau)이라고 간주한다면 바쟁의 이론은 앙드레 말로의 이론에 상당히 근접하게 된다. 말로에 따르자면, 렘브란트나 라파엘로의 그림을 반 고흐, 혹은 들라크와의

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.268-270.



그림 옆에 두고 보느냐 피에로 델라 프란체스카의 그림과 건주어보느냐에 따라 그 해석이 달라지듯, 각각의 그림은 과거나 동시대의 다른 그림들은 물론 미래에 도래할 그림에 의해 그 회화적 가치를 달리하게 된다. 실제 박물관이 아닌 우리들이 머릿속에 떠올린 상상의 박물관(musée imaginaire)에 사이좋게 늘어선 이들 작품들이 서로 주고받을 영향을 하에서 이뤄지는 “이러한 변형(métamorphose)은 우연적인 것이 아니며 예술작품의 삶 자체”<sup>14</sup>라고 앙드레 말로는 설명하고 있다. 이처럼 우리는 여러 장면들의 연속으로 이뤄진 영화라는 상상의 박물관에서 ‘변형 중인(métamorphose en cours)’ 작품과 마주하게 되는 상황을 떠올려 볼 수 있을 것이다. 카메라로 촬영한 각 장면(혹은 쇼트) 역시 한 폭의 그림이라고 생각해보면 마치 어느 큐레이터가 그림과 그림을 어떻게 정렬시키느냐에 따라 전시회의 느낌이 아주 달라지듯, 감독이 각 장면이나 쇼트를 어떻게 자르고 붙이느냐에 따라 각 장면은 물론 영화 전체의 해석이 달라지게 될 것이다. 이렇게 각각의 사실은 다른 사실과의 관계 속에서 본래적인 가치를 상실하고 새로운 가치를 획득하게 된다. 그리고 바쟁은 이러한 변증법적 변형에 주목하고 있다. 그리고 구체적 사실들의 나열을 통해 진행되는 추상화 과정을 거쳐야만 영화는 사실을 저장하는 단순한 도구가 아닌 하나의 독립된 예술로 서게 된다고 주장하기에 이른다. 이렇듯 사실들 간의 조합을 통해 그것들의 조형성을 되살려 비현실(iréalité)로 인도해 주는 결정적 역할을 해주는 것이 바로 몽타주이다.<sup>15</sup> 그리고 이렇듯 몽타주를 통해 사실들을 어떻게 나누어 촬영하고 다시 이어 붙이느냐는 영화가 예술로 거듭나는 토대를 이룬다. 그 때문에 라모리스 감독의 픽션영화인 〈하얀 갈기 *Le Crin blanc*〉 역시도 실제 카마르그를 배경으로 그곳의 말들과 풍경을 찍었던 다큐멘터리적 사실성을 바탕으로 하고 있지만 “이 다큐멘터리적 사실성이 상상 속에서 우리에게 사실적으로 느껴지기 위해서는 그것이 파괴되어 사실 자체로 거듭나야 했다.”<sup>16</sup> 따라서 “영화로 현실의 접근선을 긋는 것”<sup>17</sup>이 관건이 되며 접근

<sup>14</sup> André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, 1965, p.246.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, p.52.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.55.

선의 보이지 않는 부분, 다시 말해 몽타주에서 배제된 부분은 관객의 상상력이 그 빈틈을 메워야한다. 하지만 그렇다고 해서 바쟁이 몽타주가 예술성을 위한 만병통치약이라고 생각한 것은 아니다. 아니 오히려 몽타주를 경계해야한다고 바쟁이 생각했다는 점은 몽타주를 숭배하던 당시 상황을 고려해 볼 때 우리에게겐 꽤 흥미로운 부분이다.

#### 4) “이미지-사실(image-fait)”

바쟁은 자신의 글에서 다음과 같이 몽타주의 기본 원칙을 제시한다. “둘 혹은 여러 요인들이 동시에 함께 존재해야만 어떤 사건이 일어난다면 그때는 몽타주가 금지된다”는 것이다. 그렇다고 무조건 몽타주를 하지 말라는 말은 아니다. “물리적인 근접성이 함축되어 있을 때조차 그것이 사건의 의미에 영향을 끼치지 않는다면, 몽타주는 매번 사용되어도 괜찮다”<sup>18</sup>고 말하고 있으니 말이다. 다시 말해 “사건의 공간적 단일성이 손상되면 실재 장면이 그저 단순한 허구적 재현으로 탈바꿈 될 경우에는 그 단일성이 존중되어야 한다”는 것이다. 그 대표적인 예로 바쟁은 플래허티의 <루이지애나 스토리>에서 어린 소년이 악어를 사냥하는 장면에서는 소년과 악어가 한 프레임 안에 함께 있는 장면이 적어도 하나는 포함되어야만 사건의 사실성이 설득력있게 제시될 수 있었다고 주장하고 있다.

그런데 장면을 어떻게 나누느냐는 간단한 영화기법상의 문제에 바쟁은 왜 이토록 집착했던 것일까? 바쟁의 입장에서는 (아마도 베르크손의 지속의 개념에서 깊이 영향 받았겠지만) 사건의 지속(durée)을 공간적으로 분할할 경우 그 본래의 성질이 심각하게 훼손된다고 생각했기 때문이다. 바쟁은 이런 철학적 개념을 영화로 가져와 시간의 지속성과 공간의 연속성을 동시에 존중해야만 영화적 사실성이 보장된다고 주장하기에 이른다. 그리고 이런 까닭에 바쟁은, 한 장면을 몽타주 없이 연속적으로 촬영하는 시퀀스 쇼트(plan séquence)와 한 장면에 화면의 깊이를 이용하여 여러 장면을 응축

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.335.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.58.

해 담아내는 딥 포커스(profondeur de champ)가 실제 사실을 그대로 보존하는 데 효과적인 기법이라고 주장하고 있다. 사실 이것은 단순히 기술상의 문제에 해당하는 것만은 아니다.

딥 포커스는 정신적인 능동적 태도일 뿐만 아니라 관객이 연출에 적극적으로 기여하고 있다는 것을 함축하고 있다. 분석적인 몽타주에서 관객은 그저 안내를 따라가며 연출가 임의대로 자신이 봐야할 것에 주의를 기울여 가며 그것을 쫓아가면 되지만, 딥 포커스에서는 관객이 최소한 개인적인 선택을 해야 한다. 그가 어디에 주의를 기울이고 어떤 의도를 지녔는가에 따라 이미지는 부분적으로나마 다른 의미를 가지게 된다.<sup>19</sup>

다시 말해 감독이 임의대로 사실을 분해하여 지속적인 장면에서 나오는 진정성을 훼손하지 않도록 그 전체성을 그대로 전달하여 관객들 자신이 그 사실을 판단하도록 내버려 두어야 한다는 것이다. 달리 말하자면, 여기서 몽타주를 이용하여 사실에 미리 어떤 의미를 부여한 채 관객에게 일방적으로 보여주는 것이 아니라 우선 그 사실을 있는 그대로 전달하고 관객들이 그 의미를 나름대로 생성하도록 해야 한다는 것이다.

급기야 바쟁은 실존이 본질에 우선한다는 사르트르의 명제의 힘을 빌어 “영화의 존재는 그 본질에 앞선다”<sup>20</sup>고 주장하게 된다. 카메라에 촬영된 각각의 사실들이 먼저 존재하고 이후에야 그들 간의 관계를 엮어가며 관객들은 새로운 의미를 떠올리게 된다. 그러면서도 바쟁은 그 역명제는 강하게 부정하고 있다. 다시 말해 각각의 사실에 미리 특정 의미를 부여하거나 그들 간의 관계를 일방적으로 설정하는 방식에 강한 거부감을 표명하고 있다. 이런 방식은 1차 대전 직후 소비에트 영화들이 발견했던 쿨레쇼프 효과에서 이미 시도되었던 것들이었으며 프로파간다 영화에서 진정한 가치를 발휘하였지만 이러한 이미지 재현의 방식이 얼마나 위험한지는 2차 세계대전 동안 영화가 정치적으로 이용당했던 선례를 잠시만 살펴보더라도 우리는

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.102.

쉽게 이해할 수 있을 것이다.

이렇게 영화스토리상의 기본단위는 현실에서 분해해낸 추상적인 쇼트(plan)가 아니라 구체적인 사실(fait)이 되며 바쟁은 이것을 ‘이미지-사실(image-fait)’이라는 용어로 제시하고 있다. 들뢰즈의 ‘이미지-운동(image-mouvement)’이나 ‘이미지-시간(image-temps)’이란 용어들을 상기시키는 이 용어를 제시하면서 바쟁은 “그 자체로 다양성을 띠기에 여러 해석의 여지가 있는 정제되지 않은 현실조각은 다른 ‘사실들’의 도움으로 나중에 그 ‘의미’가 드러난다”<sup>21</sup>고 설명하면서 그 예를 네오리얼리즘에 속하는 로셀리니와 데시카, 비스콘티 등의 감독들에게서 발견한 바 있다. 따라서 바쟁이 마지막까지 옹호했던 “네오리얼리즘은 본래 등장인물과 그의 행동에 대한 (정치적, 윤리적, 심리적, 논리적, 사회적, 혹은 가능한 모든 방식의) 분석을 거부하고”, “현실을 이해될 수 없는 것은 아니지만 분해할 수 없는 덩어리로 간주함으로써”<sup>22</sup> 영화적 사실성의 전형으로 영화사에 등장하게 된다.

##### 5) 영화, 혹은 ‘이차적 단계의 작품’

이런 상황에서 누군가는 영화가 다른 매체와 달리 사실을 직접 카메라에 담아낸다는 고유한 특성을 내세워 소설이나 다른 매체를 매개로 하지 않고, 다시 말해 각색하지 않고 직접 사실들을 원재료로 그 스토리를 만들어야만 순수영화라는 주장할 지도 모른다. 그러나 앞서 우리가 말한 바대로, 바쟁은 사실의 개념을 단순히 눈앞에 벌어진 사건으로서의 의미가 아닌 영화에 담기게 될 연극이나 회화, 소설로까지 확대하고 있다. 사실에 대한 그의 이러한 관점은, 영화는 다른 매체에서 그 내용뿐 아니라 그 형식까지도 모방 대상으로 삼는다는 점에서 다른 이론가들과 큰 차이를 보이는 중요한 의미가 있다. 달리 말해 연극이나 회화, 혹은 소설이라는 매체에서 그 내용상 의미 있는 장면들을 카메라로 담아내는 것이 아니라 각각의 이미지-사실을 기록하여 그것들 간의 관계를 통해 영화에서 만들어낼 수 있는 새로운

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.281.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.351.

의미를 파생시킨다는 것이다. 로베르 브레송이 베르나노스의 동명소설을 각색하여 만든 〈어느 시골 신부의 일기 *Journal d'un curé de campagne*〉에 나타난 스타일을 분석하는 중에 바쟁은 “베르나노스의 원작을 시나리오화 하기보다는 오히려 문학성을 부각시키면서”, 다시 말해 소설을 “가공되지 않은 사실”로 다루면서 소설 그 자체를 “확고한 하나의 실재”<sup>23</sup>로 다루었다는 점에 주목한 바 있다. “이때 ‘사실’을 이루는 것은 원작의 도덕적, 혹은 지적인 내용이 아니라 원작 자체, 정확히 말하자면 원작 스타일을 말하는 것”이라고 바쟁은 명확히 한다.<sup>24</sup> 이러한 방식은 비단 소설에 국한된 것은 아니며 회화에서도 마찬가지로 적용된다. 알랭 레네의 단편 다큐멘터리인 〈반 고흐 *Le Van Gogh*〉에서도 그가 “원료로 삼았던 것은 화가가 이미 상당히 정성을 들인 작품이며, 이들에게 사실은 그림의 주제가 아니라 그림 그 자체이다. 마찬가지로 브레송에게 사실은 소설 텍스트 자체”<sup>25</sup>인 셈이다. 다시 말해 영화는 원작에서 비롯된 “이차적 단계의 작품(*oeuvre au second degré*)”<sup>26</sup>이 되는 것이다. 바쟁의 이러한 방법론은 연극을 각색한 영화에서도 동일하게 적용된다. 그는 “로렌스 올리비에가 어떻게 〈헨리 5세 *Henry V*〉에서 영화적 사실성과 연극규범을 변증법적으로 해결했는지”<sup>27</sup>를 살펴 보면서 감독이 “연극을 영화로 만들면서 연극적인 규범과 연기를 감추기보다는 이를 오히려 부각시켜 연극의 환상적 분위기와 대비되는 사실주의의 장애를 제거해버렸다”<sup>28</sup>고 설명하고 있다. 연극의 즐거리가 아닌 연극성 자체가 사실로서 간주되어 영화에 사용된 셈이다. 달리 말하자면 “연극 주제를 각색해야 하는 것이 아니라 무대에서의 특성을 그대로 간직하고 있는 극작품 자체를 각색해야 한다”<sup>29</sup>는 것이다. 따라서 영화가 연극이나 회화, 다른 예술을 영화의 주제로 삼았다고 해서 그것에 봉사한다거나 그것을

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.118.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.169.

왜곡한다고 말하는 것은 적합하지 않다. 그보다는 거기에 “하나의 존재 방식을 더해주는 것”이며 “해초와 버섯 사이에 있는 지의류(地衣類)처럼 화면과 화폭 사이의 미적인 공생관계(symbiose esthétique)”<sup>30</sup>를 이루는 것이 관건인 셈이다.

## 6) 이야기의 모델

이러한 ‘이미지-사실’이라는 스토리 단위는 사건 단위로 이야기를 전개했던 고전적 영화와 확연히 구분된다. 고전적인 영화에서의 스토리 전개는 “사건을 단위(unité-événement)”로 하여 다음 이야기에 인과적으로 필요한 내용들을 빠르게 전개하는 것이 관건이었다면 이제 새롭게 등장한 리얼리즘에서는 다른 식의 이미지 단위가 등장하게 된다. 바쟁은 특히 <움베르토 D>에 이르러 그 양상은 상당한 변화를 맞이하게 된다고 주장하면서, “이 영화 스토리의 단위는 에피소드나 사건, 혹은 사건의 급변이나 주인공들의 캐릭터가 아니다. 그것은 실제 삶의 연속된 순간들이다. 그 어떤 순간도 다른 순간보다 더 중요할 수 없다. 이들의 존재론적 평등성은 원칙적으로 극적인 범주를 파괴해버린다”<sup>31</sup>고 주장하게 된다. 물론 이러한 새로운 리얼리즘은 비단 이 영화를 만들었던 데시카에게만 해당되는 것은 아니다. 로셀리니와 펠리니 같은 다른 네오리얼리즘 감독들의 영화 모두가 공통적으로 “드라마틱한 구조보다는 사실의 재현에 우선권을 주고 있기 때문이다. 더 정확히 말하자면, 이탈리아 영화는 내용상으로는 소설에서의 자연주의에서 비롯된, 구조상으로는 연극에서 가져온 ‘리얼리즘’을 ‘현상학적 리얼리즘(réalisme phénoménologique)’으로 대체해버렸다. 현상학적 리얼리즘에서는 심리나 드라마상의 필요성에 따라 현실이 수정되지 않는다. 이를테면 의미와 외양의 관계가 뒤집힌 셈이다”<sup>32</sup>라며 새로운 형태의 영화적 리얼리즘의 등장을 설명한바 있다.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.333.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.341.

여기서 흥미로운 점은, 새롭게 등장한 영화의 리얼리즘에서는 각 사실이 동등한 중요성을 띤다는 점이다. 각각의 이미지-사실은 모두 동등한 관계를 형성하며 이러한 구성은 오히려 기승전결 구조를 띤 기존의 드라마 구조보다 우리들의 일상에 가까워 보인다. 비토리오 테시카 감독의 <자전거 도둑>의 시나리오를 집필하여 네오리얼리즘의 선구자 중 한 사람으로 인정받았던 이탈리아의 자바티니는 90여분 동안 아무런 일도 일어나지 않는 어떤 사람의 삶을 영화에 담기를 꿈꾸며 진정한 리얼리즘에 대한 열의를 발휘하기도 했다. 그 유명한 귀스타브 플로베르의 '무에 관한 책'을 연상시키는 그의 발언은 영화와 문학 간의 리얼리즘에 일말의 연관성을 유추하게 해주고 있다. 그러나 앞서 살펴보았듯이, 바쟁에게 단순한 사건의 모방은 리얼리즘이 아니다. 그는 "무엇보다 깊이 '미적이지' 않은 것은 예술에서 '리얼리즘'에 속하지 않는다"<sup>33</sup>고 말하면서 리얼리즘과 예술 간의 불가분의 관계를 피력한 바 있다. "실재로 사실을 존중한다는 것이 이런저런 겉모습을 보여주는 것은 아니며 그것은 오히려 본질적이지 않은 모든 것들을 사실에서 제거하여 단순하게 전체성에 도달하는 것이다."<sup>34</sup> 물론 이렇게 사실의 전체성에 도달하는 것이 영화에서의 리얼리즘의 궁극적인 목표는 아니다. 예술에서의 리얼리즘이란 "존재와 사실을 가지고 속임수 없이 정신적으로 결정하도록 하는 것"<sup>35</sup>이기에 결과적으로 이미지-사실을 손상 없이 관객에게 제공하여 그것을 나름대로 해석할 자유를 제공하는 것이 관건이 된다. 바로 이런 까닭에 바쟁은 이탈리아 네오리얼리즘과, 그중에서도 로베르토 로셀리니의 영화를 옹호하고 있다. 로셀리니의 영화는 이렇게 바쟁의 영화적 리얼리즘을 설명하기 위한 이상적인 예가 되어준 셈이다. 이런 점에서 우리는 영화에서의 리얼리즘을 명확히 이해하기 위해서 그에 대한 바쟁의 평가를 참조해볼 만하다. 바쟁은 드라마틱한 기존의 이야기 진행방식과 대비시켜,

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.356.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.206.

로셀리니의 기법은 분명 연속된 사실들로부터 이해에 도달하는 방식을 취하고 있다. 그러나 사실들이 톱니바퀴에 걸린 체인처럼 서로 서로 연계되어 있는 것은 아니다. 강을 건너기 위해 이 돌에서 저 돌로 뛰는 것처럼 이 사실에서 저 사실로 사고가 건너뛰고 있다. 두 바위 중 어디로 떨어질지를 주저할 때도 있고 돌이 자리에 없을 때도 있으며 독 위에서 미끄러질 때도 있다. 이렇게 우리의 생각이 이루어진다.<sup>36</sup>

## 고 설명하면서

로셀리니에게서 사실들은 어떤 의미를 가진다. 그러나 그 기능상 쓰임새가 미리 정해진 도구와 같은 식은 아니다. 사실들이 연속됨에 따라 그것들이 서로 닮아있다는 것을 알아차리게 되고 그것들이 과거와 현재의 자기 본연의 그 무엇, 말하자면 이야기의 모럴(la morale de l'histoire)을 뜻하게 된다. 이 모럴은 사실 자체에서 머리에 떠오르는 것이어서 생각나지 않을 수 없다.<sup>37</sup>

는 말을 덧붙이고 있다. 다시 말해 로셀리니의 이야기는 단순한 사실들의 연속일 뿐이며 관객들은 미리 그 의미가 주어지지 않은 사실들의 인과관계를 직접 찾아내어 그 의미를 깨달아야 한다는 말이다. 이러한 흐름은 지극히 자연스럽게 이루어지는 과정이어서 인간의 본성에 속한 모럴처럼 이야기 본연의 모럴에 속한다고 설명하고 있다. 바쟁식으로 요약하자면 “줄거리(action)는 어떤 본질로서 미리 존재하는 것이 아니라 이야기(récit)가 먼저 있고나서 그로부터 나오는 것이며 ‘총체적인(intégrale)’ 현실인 것이다.”<sup>38</sup>

## 7) 장르의 진화

바쟁이 그렇다고 네오리얼리즘에 어떤 불변의 고정된 틀을 부여하려 했던 것은 아니다. 그는 다른 문학이나 회화 사조와 마찬가지로 영화에서의 리얼리즘도 시대적 변화에 따라 변하게 마련이라고 생각했다. 특히 시대적

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp.279-280.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.280.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.309.



변화에 민감하게 반응하는 장르에 있어서는, 그 변화에 적응하기 위해 다른 장르의 요소를 끌어와 초超장르(sur-genre)로 옮겨가는 진화과정을 밟게 된다고 생각한다. 예를 들어 그는 기존의 서부영화가 2차 대전을 겪고 나서 새롭게 다시 등장하면서 '초서부영화(sur-western)'로 변해갔다고 설명하면서 초서부영화를 “그 자체로 있기엔 민망해서 다른 (미학적, 사회학적, 윤리적, 심리적, 정치적, 성적인... 요컨대 서부영화 이외에서 이 장르를 풍성하게 하기 위해 들여온) 흥밋거리를 추가해 자신의 존재를 정당화하려는 서부영화”<sup>39</sup>라고 정의 내린다. 다시 말해 기존의 서부영화는 시대적 요구에 따라 전에 없던 에로틱한 요소나, 사회 정치적 문제를 영화 장르 내에 편입해 나가게 되었다고 설명하고 있다. 어떤 장르가 살아남기 위해 거치는 이러한 “혼성의 법칙(loi de l'amalgame)”<sup>40</sup>에 따르면 순수한가 아닌가는 그리 큰 의미를 갖지 않는다. '비순수' 영화에 대한 옹호를 통해 소설이나 연극 작품을 각색한 작품이나, 전무 배우와 일반인들을 함께 배우로 기용하는 것 역시 리얼리즘의 변화 속에서 자연스럽게 장르와 방식이 혼합되는 과정이라고 생각해볼 수 있기 때문이다. 이런 까닭에 바쟁은 영화를 “초소설(super-roman)”<sup>41</sup>이라고 간주할 수 있다고 주장하고 있다. 소설이라는 장르가 시대의 변화에 살아남기 위해 영화에 속한 기법들을 들여온 것, 그것이 바로 영화라고 생각해 볼 수도 있기 때문이다.

### 3. 결론

사실, 바쟁의 문체는 그 자체로 네오리얼리즘적이다. 개별적인 각각의 비평들, 특히 『영화란 무엇인가?』에 실린 그의 글들은 언뜻 보기엔 연관성이 없어 보여 마치 따로따로 떨어져있는 징검다리 돌들 같다는 인상을 주지만 독자들이 노력을 들여 그 징검다리 순서를 정해 나름대로 건너다보면

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.266.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.308.

스스로 그 연계성을 파악하며 의미의 강을 건너게 된다. 그 때문에 바쟁은 “땀땀 비평으로 비는 부분들을 때우기보다는 책의 모자란 부분들을 그냥 내버려 두는 것이 가장 이상적이라 생각했던”<sup>42</sup> 것이다. 글의 몽타주를 만들어 관객들에게 일방적으로 정해진 의미를 강요하는 방식을 거부했던 바쟁은 각 비평들을 읽고 전체적인 해석을 하는 역할은 독자들에게 맡긴 것은 아닌가 생각해 볼 수 있다. 형식과 내용의 일치, 그가 항상 중요시했던 둘 간의 조합은 그의 문체에서도 이렇게 나타나고 있다는 점에서 큰 의미가 있다. 물론 그의 영화이론이 초기 비평에서 시작하여 아무런 진화가 없었던 것은 아니다. 그러나 세부적인 변화의 과정 속에서도 그의 영화에서의 리얼리즘에 대한 근본적인 생각에는 변함이 없어 보이며 특히 그가 자신의 비평 이론을 확고히 하는 데에는 네오리얼리즘과의 만남이 무엇보다 큰 기여를 하게 된다. 그가 세운 영화에서의 리얼리즘에 대한 가설이 네오리얼리즘 덕분에 증명되었기 때문이다. 바쟁은 영화 이미지의 사실성에 실존적 가치를 부여함으로써 각각의 사실들이 다른 사실들과의 관계 속에서 미리(*a priori*) 주어지지 않은 후천적(*a posteriori*) 가치라는 점을 주장함으로써 인간이 사고의 자유를 향유할 수 있다고 주장하였으며 이미지에 대한 인간의 자유로운 해석의 권리를 옹호함으로써 이미지의 휴머니즘적 가치를 확인시켜주려 노력하였다. 그리고 네오리얼리즘 영화는 그의 리얼리즘론에 화답 하듯 그에 걸맞은 영화들을 배출해내었던 것이다.

이쯤에서 우리는 왜 바쟁이 이렇듯 영화에서의 리얼리즘에 많은 관심을 기울였을까 다시 한 번 자문해 볼 수 있을 것이다. 그의 기나긴 탐구 과정을 살펴보면 우리는 다른 어느 매체보다 모방적 성격이 강한 영화 매체가 자칫 예술이 아닌 자극적인 모방의 기술로 전락하지 않을까 하는 그의 깊은 우려를 읽게 된다. 사진이나 영화가 처음 등장했을 때 사람들은 그 예술적 가치를 깨닫기 이전에 재빠르게 외설적인 장면이나 자극적인 장면의 모방만으로 얼마나 손쉽게 돈을 벌 수 있는지를 깨달았다. 바쟁은 상하이 길 한복판에서 장제스 장교들이 ‘공산주의 스파이들’을 처형하는 장면을 사람들이 보

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.8.

고 있는 유명한 뉴스릴을 보았던 자신의 지난 경험을 떠올리며 그 선정성은 포르노 영상의 선정성과 같은 범주에 속한다고 지적하였다. 그리고 이것은 말하자면 “존재론적인 포르노그래피(pornographie ontologique)”<sup>43</sup>라고 주장하였다. 이러한 그의 원색적인 비난은 이미지의 자본화가 극심해진 오늘날에 이르러 더욱 의미심장하게 다가온다. 사실의 단순한 모방에서 비롯된 값싼 쾌감이 자본주의 논리와 결합될 때 영화는 종속적인 매체로 전락하며 인간의 가치를 말할 수 없이 떨어뜨리게 된다. 이에 바쟁은 다음과 같이 권고하고 있다. “그러나 우리가 예술적 수준에 머물고자 한다면 우리는 분명 상상적 세계에 머물러 있어야한다. (...) 화면에서 벌어지는 일을 그저 단순한 이야기, 현실적 차원에서 일어나는 것이 아닌 재현된 것으로 받아들일 줄 알아야 한다.”<sup>44</sup> 다시 말해 영화 언어의 다양한 추상적 표현을 활용함으로써 단순한 모방적 차원을 넘어서야 한다는 것이다. 이러한 바쟁의 리얼리즘에 대한 논의는 시각적 쾌감을 통해 자본주의 논리를 극단적으로 몰아붙이는 오늘날 영화의 진정한 리얼리즘의 가치가 휴머니즘을 세우는 데 얼마나 중요한 의미가 있는지를 되새기도록 한다는 점에서 그 의미가 있다고 하겠다.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.254.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.255.

## 참고문헌

### 단행본

André Bazin, *What is cinema?*, trad by Hugh Gray, Univ of California Press, 1967.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Ed. du Cerf, 1999.

André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, 1965.

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*,(1927)  
Quadrige/Presses Universitaires de France, 1997.

Jacques Aumont et al., *L'esthétique du film*, Éditions Fernand Nathan, 1983.

### 기타

André Malraux, "Esquisse d'une psychologie du cinéma", *Verve* n°8, 1940.

## Abstract

## André Bazin and 'Cinematographic reality'

KIM, Taehee

Sogang University  
Adjunct Professor

In this paper, we tried to find out what is the cinematographic reality conceived by André Bazin. To this end, we examined the process of his long exploration of realism, focusing on his film criticism. Through this, we read his deep concern that the film medium, which is more imitative than any other medium, would not become artistic but rather stimulating mimicry. When photographs or movies first appear, people have been interested in saving money by simply storing scenes in front of them or imitating stimulating scenes before realizing their artistic value. In this way, Bazin warned us that when the cheap pleasure derived from the simple imitation of fact is concatenated with the logic of capitalism, the film falls into a subordinate medium and drops the value of human beings indescribably. He therefore argues that cinema must transcend simple imitative dimensions by exploiting various abstract expressions in its own language. His works about the realism in cinema is meaningful in that the value of true realism of the movie is important to build up humanism today in respect that the movie raises extensively the logic of capitalism through visual pleasure.

## Keywords

André Bazin, Cinematographic Reality, Neorealism, *What is cinema?*,  
André Malraux, Gilles Deleuze, Henri Bergson