

이미지는 어떻게 형성되는가?

**<맘마 로마(Mamma Roma)>(1962) : Musca depicta**

파졸리니의 영화는 회화와 분리할 수 없다. 그는 그의 '리얼리티의 조형적 비전'이 영화적이기 전에 회화적이라고 말하기도 한다. 본다는 것은 회화로 보는 것이다. 모든 것이 회화에 쏠린다. 그의 영화작품은 이러한 이미지의 질료에 충실하고, 그러한 영화가 자신만의 이미지를 만들어내고 발화할 수 있게 하기 위해 응답하기도 하고 우회하기도 해야만 했다. 그가 펴낸 책은 촬영 일기나 기사들을 통해 자기 영화에 대한 비평을 끊임없이 추구한다. 문학이나 영화 작품에 비해 소수지만 그의 회화 작품은 그래도 역시 보려는 열정의 증거이다.

그러나 회화는 그의 영화에서 매우 다른 두 가지 특성으로 나타난다. 조형적 리얼리티의 현상학적 토대나 문체적 통일성의 요소로. '맘마 로마에 대한 배출구'에서 파졸리니는 강렬하게 회화의 문제를 인용의 문제로 너무 일찍 돌렸던 탓으로 거의 의미가 없는 비평을 노린다. "그러나 결국 회화의 참조는 내적인 문체의 사실들로 간주되었다. 맵소사 그렇지 않다. 그림의 재구성으로서이다." 그가 <라 리코타La Ricotta>에서 그러한 그림의 재구성에 동의할 때, 하지만 그림 쇼트는 회화에 대한 그의 고유한 비전과 일치하지 않는다. 그가 폰토르모와 로소 피오렌티노에게서 빌리는 무대장식술에 관한 증언은 그가 부인하는 교양있는 회화성의 정확한 대위법에 불과하다. <라 리코타>는 영화에서 회화의 의미를 파괴하는 '과도한 좋은 취향'을 더 잘 알리기 위해 회화를 '모방'한다. 대립된 추론에 의해 회화는 <맘마 로마>에서 강렬한 극적 표현의 모델이다. 침대 위에 수갑을 찬 채 길게 누워 죽어 있는 에토레를 보여주는 쇼트는 강렬한 암시 속에서 만테나(Mantegna)의 <그리스도의 죽음>을 분명 암시하는 듯하다.

그러나 파졸리니에게 회화는 마사초와 카라바조처럼 '명암 대조 효과로 강렬하게 다룬 뚜렷한 흑백' 가운데, 다른 곳에 집중된다. 파졸리니는 일기에 "나는 조형, 무엇보다 이미지의 조형을 이전에 마사초가 잃어버린 길 위에서 찾는다."고 적는다. 파졸리니의 쇼트는 구성이나 형상의 접근에만 그치지 않는다. '세계의 사물들에 대한 물신적인 사랑'을 환기시키는 파졸리니의 말과 그 사물들을 봉헌하거나 그의 미학의 중심인 신성성을 그 사물들에게서 거부하는 매우 특별한 그의 방식을 다시 취하면서, 그의 영화가 일종의 봉헌의 영화라 할 수 있다. 그러나 바쟁의 노리개와 로실리니 작품에서 그 영화를 떼어놓는 어떤 형상, 그가 진정한 문구(고다르, 스트로브, 피알라)의 형태로 다시 읽는 현대성과 같은 계시를 덧붙이기 위해서이다. 우리는 더구나 파졸리니가 세계에서 뒤집혀진 관계로부터 현실의 언어로 이해된 영화 기호학의 본질을 끌어냈다는 것을 안다. 많이 언급되었고, 스스로 주장했던 이러한 신성성은 하지만 전혀 신비롭지 않다. 파졸리니는 영화에 매우 독특한 힘을 부여한다. 그 혼자만이 모든 세속적인 현실에 따로 잡아두기까지 한 가치를 부여할 수 있는 것처럼 보인다. 그의 영화는 어떤 탐색의 의미를 갖는다. 그것은 현실이 역사 앞에서 사라지고 변형되는 순간에 자기 소멸의 감정에서 벗어난다. 파졸리니의 마르크스주의는 왜곡된 인간의 마지막 도피처를 거기에서 읽는 것처럼 로마 교회를 탐험하면서 그가 당대의 민족학자가 되도록 부추기는 버질의 노스텔지어 빛을 띤다. 영화가 현실에 대해 뭔가 말하기를 희망할 수 있는 것과 동시에 모든 것의 봉헌(봉헌이 없다면 삶이 더럽혀질 것이다)에 필요한 거리를 존중할 수 있는 것은 파졸리니가 영화를 현실 그 자체, 더구나 삶과 동일시하기 때문이다. "여전히 실재적인 것의 증거인 영화는 신성의 장소가 된다." 이러한 평범한 신성성이 종교가 인정하는 특별한 신성성에 대립되는 것은 그의 영화들이 재현할 수 있었던 도발에 그 기원이 있다. 따라서 회화와 영화는 분리된 질

료와 현실을 가공하지만 파졸리니에게서 ‘문체의 효과와 기술적 과정’에 의거해서만 가능한 동일한 신성의 경험을 공유한다. 기어코 그가 종교심에 관해 말하는데 동의한다면, 그것은 우선 ‘명백하거나 불분명한 내용에 반대하여 세계를 보는 기술적으로 성스러운 방식을’ 명시하기 위해서이다.

파졸리니 영화에서 1940년대 초 학생시절 로베르토 롱기에게서 배운 예술사 강의에서 매우 일찍 습득한 지식으로 고상하고, 까다롭고 미묘한 회화의 출현이 <맘마 로마>에서 그의 상징과 서명을 찾았던 것은 매우 주목할 만하지만 궁극적으로 거의 주목을 받지 못했다. <맘마 로마>의 첫머리 자막에는 첫 쇼트까지 이어지는 단순히 하얀 바탕 위에 검은색 글자와 이름만 나타난다. 그리고 첫 쇼트는 안나 마냐니가 결혼식 홀 안에 몰고 오는 분장한 돼지 세 마리를 보여준다. 그런데 이런 단순성은 자막의 바닥 위에 와서 앉는 한 파리로 방해 받는다. 프레임 오른쪽으로 들락거리는 곤충의 순간적인 출현, 분석을 강요하는 엉뚱한 출현. 어떤 동기인가? 어떻게 해석해야 하나? 우리가 파졸리니가 영화에 접근하는 자신의 방식에서 회화에 부여했던 자리를 말했거나 볼로냐 대학에서 공부한 시절을 강조했다면, 도상학의 독서 배경에 대한 구성을 완성하기 위해 파졸리니가 조토에서 마사초에 이르는 회화에 대해서만 회화에 대한 심오한 취향을 가졌다는 것을 분명하게 말해야 한다.

“나는 인간을 원근법 중심에 놓는 14세기 이탈리아 문예운동의 회화에 대한 근본적인 나의 열정을 벗어나서 이미지, 풍경, 얼굴의 구성을 생각해내지 못한다.”

아마 원근법은 마사초의 15세기를 기다려야 할 것이다. 그러나 조토는 의심할 여지없이 파졸리니가 끊임없이 되돌아오는 회화의 거장이다. <맘마 로마>를 찍은 10후 보카치오의 <데카메론>을 촬영할 때, 그는 주저 없이 화가 조토의 역을 한다. 그런데 뛰어난 재능을 지녔던 조토의 전기에서 바사리가 들려주는 신화적인 유명한 일화가 있다.

“젊은 조토가 어느 날 매우 놀라운 방식으로 그의 스승인 치마부에가 그리고 있던 어떤 인물의 코 위에 파리 한 마리를 그렸다. 스승은 작업을 다시 시작하면서 착각하여 여러 번 손으로 파리를 쫓으려고 했다.”

앙드레 샤흐텔(André Chastel)과 다니엘 아라스(Daniel Arasse)는 몇 년 사이의 간격을 두고 이 주제를 다룬다. 조토의 일화가 어떠한 증명된 회화적 현실에도 일치하지 않는다 하더라도 그 일화는 그래도 역시 조토 이후에 계속되고 이탈리아와 플랑드르 회화에서 오랫동안 유지된 전통을 밝혀준다. 바사리가 강조하는 것은 물론 조토의 대가의 솜씨, 확신에 찬 빈틈없는 솜씨이다. 제옥시스의 포도와 파라시오스의 장막<sup>1)</sup>도 마찬가지다.

1) 제옥시스(Zeuxis, 기원전 5세기 말~4세기 초)와 파라시오스(Parasios, 기원전 420?~380?)가 유명한데, 둘은 아주 친밀한 사이였다. 하지만 예술에서는 한 치도 양보하지 않는 팽팽한 경쟁자였다. 이 두 사람이 드디어 어느 날 그림 솜씨를 겨룬다. 사람들이 다 모이자 먼저 제옥시스가 그림을 덮고 있던 막을 들추었다. 포도 넝쿨이었다. 마침 그곳을 지나던 새들이 넝쿨에 달린 포도송이를 따먹으려고 날아들었다. 물론 그림에 부딪혀 그 자리에서 떨어졌다. 운명했을 거다. 새의 눈을 속일 만큼 감쪽같은 그림 솜씨는 사람들의 감탄을 사기에 충분했다. 의기양양해진 제옥시스는 파라시오스에게 다가가, 그에게 그림의 막을 들추라고 했다. 그러자 파라시오스는 이렇게 얘기했다. “잘 보게. 자네가 나보고 들추라는 그 막이 바로 내가 그린 그림일세.” 제옥시스는 자신의 패배를 깨끗이 인정했다고 한다. “난 새의 눈을 속였지만, 자네는 새를 속인 화가의 눈을 속였으니까.”

파리는 기교를 나타내고 동시에 원리상 모방과 관념상 자연을 가진 미학을 설명한다. 이러한 단어들은 그 단어들을 동원하는 변화하는 개념을 고려하여서만 의미를 갖는다. 만일 그리스 화가들의 포도와 장막이 자연과 경쟁을 한다면, 그들 의미는 사실주의적 소명으로 축소될 것이다. 포도를 쪼려온 자고새들을 속이는 것, 그림을 덮고 있는 장막을 당기라고 요구하는 자의 시선을 혼란스럽게 하는 것. 파리도 아마 동일한 방식으로 성공할 수 있을 것이다. 그것이 바사리가 암시한 것이다. 그러나 파리를 종교적인 그림에서 찾을 때부터는 사태는 다른 방향으로 나아가는 듯하다. 조반니 산티의 <연민의 그리스도>의 가슴 위에, 카를로 크리벨리의 <성모와 아기>의 난간 위에, 페트루스 크리스투스의 <샤르트르회 수도사의 초상>를 달는 나무 액자 위에 나타난 파리의 효과는 무엇인가? 다니엘 아라스는 파리의 출현을 주장하는 세 가지 도상학의 논리를 상기시킨다. 첫 번째는 기독교적 메멘토 모리(memento mori)의 기호, 영원한 삶을 지닌 부활한 예수의 몸 자체와 반대되는 덧없는 삶의 가장 비천한 표시이다. 두 번째는 세상의 아름다운 것들에 대한 환기이다. 이런 것들은 분명 등급을 평가하지만, 가장 비천했을 신의 피조물들이 부재한다는 것을 알지 못할 것이다. 세 번째는 화가의 현존을 상징한 도표인 화가 서명의 도상학적 분신으로 개입한다. 덧붙여 이런 묘사된 파리(musca depicta)는 출처와 계보를 정당화하고, 어떤 의미로는 회화의 이유와 원리를 알리면서 회화의 상징 자체로 작용한다.

하지만 영화에서는 약간 다르게 진행된다. 파리가 그림에 갇혀있지 않다. 마누엘 데 올리베이라(Manuel de Oliveira)의 <불안>에서, 파리 한마리가 대형 프레스코화 앞에 서있는 레오노르 실베이라의 옷 위에 앉는다. 파리의 출현은 한 연사의 코 위에 앉은 바타유의 파리가 인간의 얼굴을 만지는 '이러한 불균형의 구체적인 형태들을' 느끼게 만들었던 것처럼 인물의 독백을 방해하는 작은 사건을 생기게 한다. 올리비에라의 파리는 '영원한 죽음의 이미지'가 된다. 더구나 그 파리는 '영화에서 모든 허약함'이 된다. 이러한 독서는 영화가 회화의 실재의 효과를 약화시킨다면 영화는 메멘토 모리의 징후적 가치를 과장한다고 강조함으로써 회화적 전통의 의미를 따른다.

<맘마 로마>에서는 달리 진행된다. 왜냐하면 시작 자막, 다시 말해 여기서는 모든 언급이나 사실적인 참조를 배제하는 영화의 순수한 순간 위에 놓임으로써 파리는 회화를 방해하는 이러한 실재의 효과를 달성한다고 주장할 수 없다. 아니면 오히려 기대하지 않는 곳에서 실재를 도입한다. 그러나 이러한 실재는 엄밀하게 말하자면 어떤 영화적 현실의 실재가 아니다. 그것은 오히려 회화의 실재, 그 흔적, 출현, 재구성되는 상징의 힘을 가리킨다.

그래서 우리는 회화에 집요하고 확산된 부름인 <맘마 로마>의 오프닝 시퀀스를 더 잘 이해한다. 파졸리니는 부뉴엘의 <비리디아나>를 보지 않았다고 한다. 그래서 그는 레오나르도 다빈치의 <최후의 만찬>을 부뉴엘이 아이러니하고 설득력 있게 재사용한 것을 전혀 몰랐다. 따라서 파졸리니의 연출은 부활절 최후의 만찬을 모델로 했던 것 같다. 분명히 카르민과 클레멘티나의 결혼식은 종교와 그 위반의 특징을 띤다. 세례 때 말하지만 여기서는 우회로 표현된 성부, 성자, 성신(마태, 28, 19)의 세 이름을 고백하는 순간 카르민이 제시하는 것은 바로 백합이다. 왜냐하면 그 이름들은 새로운 포주로 받아들여진 아이에게 전해지기 때문이다. 카르민은 "기둥서방은 죽었다. 기둥서방 만세!" 세 마리 돼지들이 동일한 원리의 삼위일체로 홀에 들어온다. 그러나 어떤 회화적 참조가 있는지 확인하는 것은 그렇게 중요하지 않다. 이런 참조로는 다빈치와 기를란다요를 제시하는데, 다빈치는 테이블에서 양쪽 날개부분을 풀어내는 식탁보의 흰색 때문이고, 기를란다요는 테이블이 거기에서 테이블을 연장시키는 두 모서리를 만든다는 전도된 모티브 때문이다. 둘은 모두 <최후의 만찬>을 특징짓는 정면성에 있다. 그러

나 정면성은 파졸리니가 자신의 초기 영화들에 대해 주장했던 일반적인 양식의 특성이다. “나는 항상 그림의 바탕이나 배경처럼 바탕을 구상한다. 그리고 내가 그것을 정면적으로 공격하는 것은 그런 이유에서이다.” 이런 구성의 원리는 회화와 관련이 있다. 그러나 15세기에 유효한 이유와는 다른 이유로서이다. 회화가 출현하지만, 그 회화는 영화에서 정확한 도상학을 따르지 않는다. 회화는 오히려 구성적 행위의 요청에 의해 개입한다. 구성적 행위로부터 모티브와 형상들은 함축적인 의미를 알려줄 수 있다. 게다가 시퀀스는 이런 회화나 종교적인 유일한 참조만으로 유지되지 않는다. 베르길리우스에게서 차용한 다른 문학적, 이교도적인 참조가 있다. 베르길리우스(Virgile)의 목가(Bucoliques)적인 교대 노래는 대지와 농부의 세계에 가려진 헌정으로 에토레의 열정에 대한 운명의 예고를 이중으로 만든다. 신부의 아버지가 농부라는 것에 매우 감동되어 자랑스럽게 드는 건배는 맘마 로마가 카르민과 클레멘티나에게 반대해서 즉흥적으로 부르는 노래 싸움으로 중단된다. 이 싸움은 젊은이들이 연출하는 환심을 사려는 연회와 함께 하는 것처럼 목자들에 반대하는 라틴시의 전일풍의 경쟁시합을 다시 이어준다. 거기에는 여전히 인용의 논리는 문학성을 회피한다. 회화와 문학은 우선 영화가 부여하는 형태들, 표준, 그 수단들과 견줄 수 있는 모델이다.

파졸리니의 파리는 회화, 기호를 소환한다. 동시에 조르주 바타유와 뒤이어 조르주 디디에 위베르망이 묘사된 파리(mousca depicta)의 현대적이고 위반적인 형태들 속에서 예감했던 결렬한 부정성 또한 불러들인다. ‘실재의 흔적(악취)’는 파리가 필연적으로 연관되는 부패와 변질을 토대해서 이미지들을 파악해야 한다. 깊이 느낀, 그 접촉에서 검증된 실재는 허구에서 가장 가까운 이웃, 돼지를 찾는다. 돼지는 우리들 세계의 한계 내에 있는 어떤 세계에 관해 말한다. 파졸리니는 다른 곳, 정확히는 <돼지우리>에서 <맘마 로마>의 이 스캔들을 일으키는 오프닝 장면으로 돌아온다. 이 실재의 흔적이 결국 영화가 우리에게 마련해 놓는 거리 안에서, 모든 점에서 완전히 자크 앙드레 부와파르(Jacques-André Boiffard)의 <스티커와 파리들(Papier collant et mouches)>(1930)의 사진과 비교할 수 있는, 어떤 ‘깨끗한 종기와 인쇄잉크의 흔적’에 불과하다하더라도, 파졸리니는 우리에게 영향을 미칠 수 있고 접촉의 이미지들이 우리 내면에서 접촉했던 것이 정확히 우리 시선의 촉감이었던 것처럼 우리를 데려갈 수 있는 ‘이미지-접촉’의 효용성을 영화에 돌려주었다.

#### <꿈>(1990) 구로사와 아키라(Akira Kurosawa): 이미지 속을 걷는 사람

빈센트 반 고흐는 처음 빠리에 머물 때(1875 5월-1876 3월) 사뮈엘 뱅의 잡지에서 호쿠사이와 우타가와 히로시게의 판화들을 찬양하고, 죽을 때까지 계속된 긴 편지에서 동생 테오와 그에 대해 논쟁을 하면서 일본의 감수성과 세계에 존재하는 방식에 항상 매혹되었다고 한다. 그는 2월부터 아를르에 머물렀던 당시 1888년 9월에 테오에게 편지를 쓴다. “우리가 일본 예술을 연구해보면, 우리는 명백하게 현명하고 철학적이고 지적인 인간을 보게 되는데, 그는 자신의 시간을 무엇을 하는데 보내는가? 지구에서 달까지 거리를 연구하는가? 아니다. 비스마르크의 정치를 연구하는가? 아니다. 그는 단지 풀잎을 연구할 뿐이다. 그러나 이 풀잎은 그에게 모든 식물들, 계절들, 거대한 풍경들, 동물과 인간의 모습을 그리게 한다. 그는 이렇게 생을 보내고 생은 모든 것을 그리기에는 너무 짧다.” 만일 우리가 거기에서 그 철학을 멈춘다면, 우리는 가장 하찮은 사물들 속에서 성스러운 존재의 기독교적 신비와 수많은 공통의 특징들을 되찾을 수 있을 것이다. 그러나 반 고흐는 일본인 자신들이 마치 꽃들이었던 것처럼 그들의 종교가 그들을 자연 속에서 살도록 한다고 덧붙인다. 따라서 자연으로 되돌아온다는 것은 꾸

르베나 인상주의자들이 그에게 제공했던 의미를 갖지 않는다. 반 고흐는 거기에 뒤섞일 정도로 자연을 느끼는 이러한 능력 또는 그의 이상을 찬양한다. 아를르에서 프로방스의 생 레미로 떠났던 1889년 9월 10일, 반 고흐는 중부 지방으로 내려간 이유로 되돌아간다. 그는 북부가 자연스럽게 중부 지방에서 발견하는 ‘붉은색, 초록색, 푸른색, 오렌지색, 유향색, 자홍색의 아름다운 대립’을 제공할 수 없다고 종종 주장하면서, 그 이유에 관해 여러 번 설명했다. 반 고흐는 가장 위대한 색채화가 들라크루아를 원용하면서 단호해진다. 모두가 “북부의 색조와는 다른 색조가 존재한다는 것을 인정해야만” 한다. 그러나 거기서 그는 일본인들에게로 되돌아온다. 그가 그토록 찾던 빛, 그는 그 빛을 물론 자신의 영광 속에서 그렸던 태양 속에서, 자신의 모티브인 밀밭이나 해바라기를 비틀게 만들었던 힘들 속에서 찾았다. 거기서 그는 자신의 방식과 자신의 가장 독창적인 형태를 창조한다. 그는 특히 태양이 시든 해바라기와 대조되는 것을 발견한다. 그러나 또한 “어떻게 죽는다하더라도 그 해바라기 또한 하나의 태양이고 태양 그 자체는 무언가 해롭고 병든 것을 가지고 있다”는 것을 발견한다. 빛과 태양은 이후 그가 ‘또 다른 빛을 보고 싶어’하도록 만든다. 왜냐하면 아주 맑은 하늘 아래서 자연을 본다는 것은 일본인을 바라보고 느끼는 보다 정확한 생각을 우리에게 줄 수 있다고 생각하는 것과 관련이 있기 때문이다.

구로사와가 이 화가를 연출한 첫 번째 감독은 아니다. 그의 방식은 화가 이면의 인간을 포착하려는 미넬리(Minnelli)나 피알라(Pialat) 보다 카메라가 아를르의 방 창문을 넘어가도록 하면서 반 고흐의 회화를 시도하는 알랭 레네(Alain Resnais)와 더 가깝다. 이 일본 감독의 방식은 다큐멘터리적이지 아니라 반 고흐의 몇몇 작품들의 조형적 탐색을 헌정의 형태로 허구의 시각적 논리로 만든다. 젊은 찬양자의 여정을 시작하는 <랑글루아 다리와 빨래하는 여자들>(1888)에서 여정을 마감하는 <까마귀 떼가 나는 밀밭>(1890)까지 제시된 작품들은 미술관과 상상속의 방문에 따라 이중적인 방문되었다. 이런 이중적 방문의 이행은 젊은 아키라가 돌아다니던 일종의 조형적 연극으로 변형되거나 자연이 된 작품이 되기 위해 구로사와가 제시한 회화의 소장품들이 떠나는 것으로 가정된 단계의 변화를 알려준다. 그러나 이러한 조형적 시도의 가치는 아마도 이 대담한 방문자의 회화적 침투를 가능하게 했던 조지 루카스 스튜디오의 천재성보다는 이중적인 미학적 이유의 형식적 번역과 더 관련이 있는 듯하다. 두 가지 이유는 서로 어떤 작품이 시각적인 것을 향해 그 출구를 찾고 거기에 이르는 자의 시선을 만나는 예술의 두 가지 운동을 결합시킨다. 여기서 그 근본적인 경험이 매우 현상학적인 미학적 이유인데, 반 고흐는 자연(“내가 그리도록 강요하는 것은 태양이다.”)에 순응하고, 목적했던 동기와 자신의 비전이 융합할 정도로 성공(“풍경은 저절로 그려진다.”)하기 때문이다.

<꿈>의 이러한 대화는 구로사와의 접근이 어떤 것인지를 충분히 말해준다. 즉, 반 고흐를 일본의 방식으로 가감하게 영화를 찍고, 고흐가 동생 테오에게 말했던 ‘보다 일본적인 눈’을 연출한다. 다른 이유는 서양의 화가에서 우키요에 학파의 정신으로 전환되는 비밀을 찾는 화가 아키라, 일본인 아키라와 관련이 있다. 화가 반 고흐와 관객 아키라는 서로 한 사람에게는 풍경 속으로 다른 사람에게는 그림 속으로 지나갈 수 있게 될 정도로 강력한 시선을 몰고 간다. 달리 말해, 반 고흐는 그림이 저절로 형성되는 것 같은 풍경 속에 있을 정도라면, 반면에 아키라는 그에게 영감을 주었던 풍경 속으로 다시 지나가는 것이 가능하도록 해준 그림 속에 있게 된다.

아키라는 상상된 미술관에서 우리에게서 등을 돌려 랑글루아 다리와 빨래하는 여자들을 쳐다본다. 그는 되돌아보지 않고 출발 신호를 하는 것처럼 거드랑이에 화구를 챙겨들고 모자를 쓴다. 이 신호로 그림은 자연의 일부로 변한다. 그림은 육체가 있는 실재의 회화적 삶을 띤다.

계속 등을 돌린 채 풍경 속으로 들어가는 방문객은 다리와 빨래하는 여자들을 향해 거슬러 올라간다. 세부는 동일하다. 다리 위의 짐수레, 운하의 기슭에 배, 여럿이 함께 빨래하는 여자들은 수선을 떠난다. 영상배치와 관점은 동일하다. 그림에서 영화적 풍경으로의 이동은 하나의 장면을 유지하고 낮은 모방을 허용한다. 영화가 회화를 모방할 뿐만 아니라 자연은 예술 작품으로 수정되어 보인다. 구로사와는 종종 자유로운 영감이 강조되었던 <랑글루아 다리>라는 가장 일본풍의 그림을 통해 반 고희 작품 속으로 침투한다. 그러나 환상을 깨는 사실주의의 연장과 대립시키면서 살아있는 그림의 실행을 왜곡하는 이 그림의 이상한 부활의 의미는 무엇인가? 그의 눈에 추상화를 구성할 수 있는 유일한 것인 음악 앞에서 보이는 반 고희의 회화를 고려해야 한다. 이러한 능력은 또한 예술의 진리를 말하거나 도달할 수 있는 유일한 것이었다. 반 고희는 스스로가 거의 예술가가 아니라고 말한다. 왜냐하면 그는 “항상 조상이나 그림은 살아 있지 않은가?”라고 후회하기 때문이다. 그러나 구로사와의 영화에서는 그림이 살아있지만 전혀 다른 방식이다. 그림은 그 속으로 들어갈 수 있을 정도로 그림을 꿈꾸기 시작하는 젊은 아키라의 첫 번째 노력의 영향을 받아 살아있다. 다른 장소로 가기 위해 한 장소에서 자신 떼어 놓을 수 있는 자의 깨어있는 몽상, 그러나 거주할 수 있는 장소들을 만들어낼 능력만을 꿈에서 간직하고, 일반적으로 따르는 변형 작업을 하지 않는 몽상이다. 거의 프로이트적이지 않은 꿈, 연속된 이야기가 회화적인 깊이를 갖는 꿈이다. 구로사와는 그림을 느끼는 방식들을 증가시킨다. 영화는 어떤 동기, 형상이나 풍경의 접촉으로 영화에서 그림이 제거된 것을 느끼게 하기 위해(그림은 반 고희의 마음에 와 닿은 이미 만들어진 이미지의 폭력 속에서 그려진다.), 그림에서 쇼트로의 이동의 최초의 형식적 선택에 닫혀 있지 않다. 결국 밀밭 속에서 반 고희를 만난 후에 이어서 그림 속으로, 재구성된 것이 아니라 문자 그대로 복구된 그림의 이미지 속으로 걸어갈 사람은 동일한 아키라이다. 아키라는 이미지 속을 걷는다. 그리고 있는 중인 반 고희를 되찾게 될 때까지 반 고희의 풍경 속을 걸었던 사람은 이후 이미지 속을 걷는다.

풍경과 회화의 긴밀한 관계는 세잔도 마찬가지다. 세잔은 전혀 다른 회화로 반 고희처럼 예술가를 ‘감각의 집합소, 두뇌, 녹음장치’로 만든다. 그러나 조아생 가스께에게 속내 이야기를 털어놓자 그는 다음과 같이 고쳐 말한다. “그가 개입하고, 허약한 그가 번역해야만 하는 것에 기꺼이 가감하게 뒤섞인다면, 그는 자신의 편협함을 거기에 침투시킨다. 작품은 열등하다.” 한 참 후에 세잔은 구로사와의 반 고희에 합류하고, 그런다는 것은 내면으로 이동하는 자연이 되는 것에 불과하다는 점을 받아들임으로서 보다 정확하고, 보다 결정적이 된다. 별판 가운데 있는 반 고희는 구로사와가 형성할 수 있었던 유일한 회화의 이미지였다.

“민감한 판 위에 모든 풍경이 새겨진다. 그것을 화폭 위에 고정하고 표출하기 위해 솜씨가 개입될 것이다. 그러나 소중한 솜씨 그것 또한 단지 복종하고 무의식적으로 번역할 준비가 될 뿐이다. 그만큼 그는 본 자연과 느낀 자연이라는 평행한 두 텍스트, 그가 해독하는 텍스트, 언어를 잘 안다.”

세잔의 이야기를 보고하는 조아생 가스께는 ‘본 자연’이라는 단어에 세잔이 녹색과 푸른색의 별판을 보여주었고, 반면에 그가 ‘느낀 자연’이라는 단어에 이마를 찼다고 명확하게 밝힌다. 반 고희는 별판 가운데서 분주한 그를 찾아와 질문하는 젊은 찬양자에게 다음과 같이 대답한다. “그리지 않고 무얼 기다리시오. 이 풍경이 충격적이지 않소.” 회화는 비평하기 보다는 제작하는 것이다. 반 고희는 본질적인 것을 말한다. 충격적인 감동이 그것이다. 그런다는 것은 충격에 사로잡히는 것이다. 구로사와는 이 격렬한 감정에 생기를 불어넣는다. 자신의 풍경에

서 벗어날 수 없을 정도로, 그리고 풍경보다는 그 인간에 더욱 민감한 젊은 화가에게서 벗어나야만 할 정도로 풍경에 사로잡힌 것처럼 보이는 것은 물론 반 고흐 자신이다. 그러나 또한 영화적 자연을 포착하고, 실제의 풍경을 그림으로 변형시키는 것은 회화의 효과이다. 이렇게 해서 까마귀를 날아오르게 하면서 밀밭을 가로지르는 반 고흐의 모습이 화가의 마지막 그림인 회화의 이미지로 변하는 것을 보여주는 마지막 변형으로 나아간다.

따라서 젊은 아키라는 그리는 중인 그림을 목격하지 않지만 이러한 횡단에서 화가의 정신 속에서 만들어지는 중인 그림을 목격한다. 아키라는 반 고흐가 느꼈을 것이 솟아나는 것을 본다. 세잔에게서처럼 풍경은 ‘인격이 부여된다.’ 그것은 “두뇌의 깊은 곳에서 변하는 세계의 소용돌이”이다. 구로사와는 눈에서 두뇌로, 감각에서 작품으로 가는 길을 다시 만든다. 밀밭 한 가운데서 까마귀의 비상이라는 이 사소한 사건의 아름다움과 힘을 포착하는 것은 화가에게 속하고, 그 위력과 의미를 되찾는 것은 감독에게 속한다. 반 고흐는 아를르에 머물렀던 1888년 8월에 자신의 건강 상태에 대해 안심시키려고 동생에게 편지를 쓴다. 위장이 튼튼하고 그림 힘과 즐거움을 되찾았다.

“건강하다면, 하루 종일 작업을 하면서 빵 한 조각으로 살 수 있어야 한다. 담배를 피우고 술을 마실 힘이 아직 있다면 그런 조건에서 그렇게 해야 한다. 그리고 그러면서 위로 뚜렷하게 별들과 무한을 느껴야 한다. 아, 여기 태양을 믿지 않는 이들은 참으로 불경하다.”

화가의 눈에 자연의 한 조각은 어떻게 솟아나는가?는 구로사와가 반 고흐에게 제기하는 바로 그 문제일 것이다. <까마귀 떼가 나는 밀밭>은 반 고흐가 그린 마지막 그림이고, 그리도록 강요하는 시각적 충격의 폭력을 가장 웅변적으로 구성하는 그림이다. 그러나 반 고흐는 세잔이 아니다. 세잔은 에밀 베르나르에게 “회화에는 두 가지가 있다. 눈과 두뇌. 이 둘은 서로 도와야 한다. 그들의 상호간의 발전에서, 다시 말해 자연에 관한 비전으로 눈에, 조직된 감각들의 논리로 두뇌에서 작업해야 한다. 이러한 상호간의 발전은 표현 수단을 제공한다.” 구로사와의 반 고흐는 이와 달리 매우 급진적이다. 반 고흐는 자신의 귀를 잘 그릴 수 없어서 그 귀를 잘랐다고 설명한다. “난 귀를 볼 수 없었소. 그래서 잘라서 던져버렸소.” 이 장면에서 모든 것은 단순한 전기적 이야기를 초월한다.

반 고흐는 귀를 감추는 하얀 천을 머리에 두르고 있다. 반면에 그 장면의 빛과 열기는 여름 날을 떠올리게 한다. 그런데 반 고흐는 1888년 12월 23일에 귀를 잘랐다. 따라서 겨울철이다. 게다가 이 끔찍한 행동의 원천에는 당시에 그가 세를 얻은 집에 함께 살던 고갱과의 논쟁이 있었다. 그러나 반 고흐는 의식이 또렷하다. 1888년 10월 정신건강이 허약하다는 것을 모르지 않았고, 기꺼이 자신이 흥분했다고 보고 있다.

“결국, 당시에도 나는 내 광기가 피해망상에서 온 것이라고 생각하지 않는다. 왜냐하면 흥분상태의 내 감정은 오히려 영원과 영원한 삶의 염려에서 생긴 것이기 때문이다. 그러나 그래도 내 신경 등등에 조심해야 한다.”

구로사와는 이 감정에 비추어 아를르의 발작을 다시 읽는다. 그것은 가장 촉지 가능한 방식으로 표현하는 것이다. 반 고흐는 그가 그릴 때 기차처럼 달린다고 말한다. 그러나 구로사와의 허구적 이야기가 덧붙이는 것은 그를 그리도록 부추기는 열정의 과도함도 아니며 모티브 앞에서 화가의 패배도 아니라 오히려 눈과 정신 사이, 자연과 그림 사이의 조화로운 협력의 거부이다. 반 고흐는 자신의 회화에서 자연 속에 보이지 않는 것을 생략하는데 그치지 않는다. 그는 그렇게 할 수 있는 것처럼 자연을 수정한다. 그는 기꺼이 절단이라는 대가를 치르고 예술과 삶 사이에서 이루어지는 이행을 사용하고 증언한다. 이런 의미에서 반 고흐는 새로운 한계에 도달하고 새로운 실험 공간을 발견할 것이다. 그것은 바디 아트(Body art)의 퍼포먼스

와 함께 현대예술에서 이 두 가지의 재개, “나는 내 작업에서 생명의 위협을 무릅쓴다. 내 이성은 반쯤 거기에 녹아들었다.”라고 그가 죽은 1890년 7월 29일 편지에서 동생에게 썼던 동일한 반 고흐이다. 이러한 삶에서 예술로, 예술에서 삶으로 이행, 구로사와는 회화와 영화 사이에 만들어지는 이행으로부터 이러한 이행의 두 가지 의미를 존중하는 버전을 제공했다. 이행은 변모이고 절단도 몽상도 배제하지 않는 형태의 변화이다.