

# 서정시를 닮은 영화 :

## 안드레이 타르코프스키의 「거울」의 시학

이 윤 영·

### 1. 들어가며

영화가 서정시와 같은 개인적인 예술이 될 수 있는가? 영웅적인 혹은 ‘평균’적인 몇몇 인물을 설정하고 이 인물을 둘러싼 제반 사건을 보여주는 서사시나 소설과 같은 방식이 아니라, 감독 자신의 개인적 세계에서 출발해 영화를 만들 수 있는가? 안드레이 타르코프스키 감독의 네 번째 장편영화 「거울」(1974)은 바로 이 질문에서 시작한다. 영화감독이 서정시인의 지위를 차지할 수 있다면, 서정시인에게 시적 재료가 되는 모든 것들, 즉, 놀라움과 슬픔, 회한과 기쁨 등과 같은 정서로 채색된 사적인 경험과 기억, 강렬한 인상, 꿈, 환영 등과 같은 모든 것들이 영화의 재료가 될 수 있을 것이다. 이렇게 감독 자신의 사적인 세계에서 주요한 모티프를 끌어옴으로써, 즉 무엇보다도 개인적인 것, 따라서 어떤 의미에서는 본질적으로 ‘소통될 수 없는 것’을 가지고 극영화를 구축함으로써, 타르코프스키는 영화를 가지고 서정시와 경쟁하려는 야심찬 기획을 한다.

다음의 연구는 서정시의 원리에 기대어 영화 「거울」의 시학에 접근한다. 여기서 우리는 영화 「거울」의 구성원리가 서정시의 그것과 어떤 관련을 맺고 있는가를 다음의 다섯 가지 모티프를 중심으로 다루게 될 것이다. 우선, 시인의 사적인 세계가 서정시의 기본적인 시적 재료를 이루는 것처럼, 사물과 인물 등을 포함해서, 감독 개인의 내면적 정서와 기억을 불러일으키는 체험된 세계, 주관화된 외부세계가 영화 「거울」 내부에 깊숙이 통합되어 있다; 나아가 서정시에서, 때로는 은밀하게 때로는 공공연하게, 유년시절의 기억과 관련된 ‘물신적인’ 오브제가 등장하고 이를 통해 시인의 의식이 외부세계로 확장

---

\* 국립 파리 3대학 영화학 박사, 서울대학교 미학과 강사.

된다면, 「거울」에서 그것은 레오나르도 다 빈치라는 이중적 표상과 관계되어 있다. 즉, 이 이름은 한편으로는 화집(畵集)이라는 형태로 등장해서 유년시절의 '물신적' 오브제를 이루며, 다른 한편으로는 한 개인의 사적인 세계가 외부 세계와 접촉하는 중요한 계기가 된다; 다음으로 「거울」에서 빈번하게 나타나는 시도, 즉 영화 속에 시를 직접 통합시키려는 시도는 시각이미지와 언어예술이 어떻게 '연대'하여 전체적인 '시적 효과'를 만들어내는가를 보여준다. 나아가 이 영화의 구상 자체가 직접 한 편의 시에서 탄생한 것이라는 점도 지적할 필요가 있다; 더욱이 서정시가 다의적인 가치를 가진 언어를 즐겨 사용한다면, 타르코프스키에게 시각이미지 역시 동일한 가치를 가질 수 있으며, 이 영화 속에 직접 등장하는 다 빈치의 그림 「지네브라 드 벤치의 초상」은 바로 이런 이미지의 표상으로 기능한다; 마지막으로 「거울」속에 서정적 자아의 역할을 하는 한 화자가 등장하며, 영화가 이 인물의 내밀한 기억 속으로 침잠해 들어갈 때 기억의 저편과 현재 사이에서 시적 사유의 핵심을 이루는 은유의 놀이가 구축된다는 점을 지적할 수 있다.

## 2. 내밀성

1970년 9월 7일자 일기에 나오는 글 하나는 「거울」에 대한 타르코프스키의 의도를 명확하게 보여준다. “이 영화는 모든 것이 개인적인 경험 위에서 구축될 새로운 예가 될 것이다. 이 덕분에 나는 이 영화가 더 많은 관객에게 호소할 수 있을 거라고 확신한다.”<sup>1)</sup> 이로부터 대략 4년 반 이후, 즉 영화를 찍고 난 이후, 타르코프스키는 1975년 1월 7일자 일기에 자신의 기획을 ‘결산’하는 다음과 같은 말을 남긴다: “「거울」의 성공으로 나는 영화의 내러티브 내부에서 개인적이며 정서적인 체험의 중요성을 보았던 것이 옳았다는 것을 다시 한 번 확신하게 되었다. 영화는 아마도 가장 내밀하고 가장 개인적인 예술이

1) Andreï Tarkovski(2004b) *Journal 1970-1986*, (édition définitive), traduit du russe par Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H. de Brantes, Cahiers du cinéma, Diffusion Seuil, p. 25. 이 판본은 기존의 판본, 즉 *Journal*, (traduit du russe par Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H. de Brantes, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Diffusion Seuil, 1993)을 발전시킨 것이다.

다. 관객은 영화 속에서 작가의 내밀한 진실만을 마치 논박할 수 없는 주장처럼 느낄 것이다.”<sup>2)</sup>

어느 인터뷰에서 이 영화의 ‘성공’과 관련하여 타르코프스키는 토론회에서 벌어진 흥미 있는 일화 하나를 소개하고 있다.

“이 영화 때문에 러시아 관객들은 많은 토론을 했습니다. 어느 날, 영화상영이 끝난 후 공개토론이 시작되었는데 토론회는 질질 끌면서 오랫동안 진행되었죠. 자정이 넘어서 한 청소부여자가 들어와서 우리를 몰아내려고 했습니다. 그녀도 이전에 이 영화를 보았고 「거울」에 대해서 왜 그렇게 오랫동안 토론하는지 이해하지 못했습니다. 그녀가 말했죠. ‘그렇지만 모든 게 간단하잖아요. 한 남자가 병에 걸려서 죽기가 두려워진 거예요. 그는 갑자기 자신이 다른 사람들에게 저지른 잘못들을 기억하고서는, 속죄를 하고 용서를 구하고 싶었던 것이죠.’ 이 단순한 여인은 모든 것을 다 이해한 거죠. 이 영화 속의 참회를 파악했으니까요. (...) 「거울」은 약간은 러시아인들의 역사이고 러시아인들의 참회의 역사입니다. 엄밀하게 말해서 이 방에 있었던 비평가들이 전혀 이 영화를 이해하지 못했던 반면에, 초등교육도 마치지 못한 이 여인은 우리에게 자기 방식대로 진실, 러시아 민중의 참회 속에 들어있는 진실을 말한 것입니다.”<sup>3)</sup>

타르코프스키의 영화에 대한 저서 『봉인된 시간』의 서두 부분에 인용되어 있는 수많은 편지들은 대부분 바로 이 「거울」에 대한 반응이다. 삼류영화관에서 광고도 홍보도 없이 개봉되었으며, 뚜렷한 이야기 없이 단편들로 구성된, 그래서 형식적으로 아주 난해한 듯이 보이며, 무엇보다 감독의 사적인 세계에서 도출된 이 영화가 상당수의 러시아 민중을 건드렸다는 것은 흥미 있는 사실이다. 이는 어떤 의미에서는 이 영화가 러시아 민중들 내에서 탁월한 서정시에 필적할만한 ‘소통’을 이루어냈다는 것을 뜻한다.

이 기획 자체는 실제로 오랜 모색의 결과다. 「거울」의 최초의 대본이 스튜디오 모스필름에 제출된 것은 1968년, 즉 그의 세 번째 극영화 「솔라리스」(1972)를 제작하기 전이었다. 따라서 이 감독은 오랫동안 이 길을 준비했다고 할 수 있다. 1971년 1월 24일자 일기는 이를 증언한다.

2) Ibid., p. 128.

3) “Portrait d'un cinéaste en moine poète : entretien avec Andreï Tarkovski”, in Andreï Tarkovski(1989) *Antoine de Baecque*, Editions de l'Etoile du cinéma, 1989, p. 109.

“예전에 나는, 가장 민주적인 예술인 영화가 다른 예술들과 달리 관객에게 ‘총체적인’ 방식으로 작용한다고 생각했다.(...) 그러나 이는 결국 오류였다. 문학이나 시나 회화나 음악에서 그런 것처럼, (영화에서도) 관객에게 개별적인 방식으로 작용할 수 있는 원칙, ‘총체적인’ 이미지를 ‘사적인’ 이미지로 만들 수 있는 원칙을 찾고 발전시켜야 한다. 그리고 비밀은 나에게 다음과 같은 것으로 나타났다. 적게 보여주는 것, 관객이 이 ‘적은 것’으로부터 ‘전체’라는 관념을 스스로 만들어낼 수 있도록 하는 것이다. 내 생각에 영화에서의 이미지는 바로 이 위에 기초를 두어야 한다.”<sup>4)</sup>

이 감독의 성찰은 다음과 같은 방식으로 정리될 수 있다: 실제로 감독 자신에게 가장 소중한 개인적인 기억(장소, 오브제 그리고 사건)에서 출발해서 장면을 구축할 것, 설명적인 장면을 가능한 한 줄이고 감독의 의도가 최대한 숨겨질 수 있도록 장면을 집약시킬 것-바로 여기서 영화의 시학이 탄생할 것이다. 이 감독이 영화적 이미지의 본성을 설명하면서 일본 서정시의 한 갈래를 이루는 하이쿠의 시학에 오랫동안 몰두하는 것도 이런 의미에서 우연이 아니다.<sup>5)</sup>

실제로 이 영화에는 감독 개인의 ‘체취’가 강하게 스며있다. 우선 감독 자신에게 소중한 인물들, 즉 그의 친지들의 신체가 이 영화의 질료 속에 직접, ‘물리적으로’ 각인되어 있다는 점을 지적할 수 있다. 타르코프스키의 어머니인 마루시아 타르코프스키는 화자(話者)의 어머니로서 스크린에 직접 출현한다; 러시아의 유명한 시인이기도 한 감독의 아버지, 아르세니 타르코프스키가 자신이 지은 네 편의 시를 영화 속에서 직접 낭송한다; 타르코프스키의 두 번째 부인인 라리사 타르코프스키는 의사부인 역할로 나오며, 타르코프스키의 딸

4) Andreï Tarkovski(2004b), p. 75.

5) 바텔레미 아망갈은 하이쿠에 관심을 가진 두 러시아감독을 비교한다: “에이젠슈테인 역시 하이쿠에 열정을 가졌다. 그러나 그는 여기서 구체적인 시적 이미지들(지각)의 연상으로부터 생겨나는, 몽타주에 의한 일종의 삼단논법(이념)의 구성을 보았다. 에이젠슈테인적인 몽타주에 대한 맹렬한 적인 타르코프스키는, 이 담론적인 의지의 대척점에, 그리고 ‘생리적인 사유’를 목적으로 설립된 이 ‘정서적인 개념’의 대척점에 있다.” Barthélemy Amengual(1997) “Andreï Tarkovski après sept films”, in *Etudes cinématographiques: Andreï Tarkovsky, op. cit.*, p. 176 repris in *Du réalisme au cinéma, anthologie* établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Nathan, 1997, p. 286.

역시 어린 화자가 좋아했던 소녀로 나온다; 결국은 포기하고 말았지만, 심지어는 타르코프스키 자신이 영화 속에 직접 출현할 계획조차 있었다.

나아가 강렬한 인상을 남기는 영화의 몇몇 장면들은 감독 개인의 내밀한 사적인 이미지, 즉 가족사진에서 탄생한 것이다. 예를 들면 이 영화의 주요 두 장면, 즉 첫 장면과 마지막 장면에는 두 장의 스틸사진이 있다. 아르세니 타르코프스키의 친구인 라리사 밀러는 이렇게 증언한다: “「거울」, 특히 때로는 어머니와 아이들, 때로는 할머니와 손주들이 끝없는 별판을 가로질러가는 이 영화의 마지막 장면을 보면서 저는 이전에 아르세니 알렉산드로비치네 집에서 보았던 작은 사진 한 장을 떠올렸습니다. 아버지와 아들이 손에 손을 잡고 오솔길을 따라 걸어가는 사진이죠. 전쟁 이전 (2차 대전)에 찍은 사진이었습니다. 아직 지팡이는 짚지 않고 등을 돌린 채 하얀 셔츠를 입고 소매를 걷어 올린 젊은 아버지와 머리를 짧게 깎은 아들이 햇살이 빛나는 한 여름날 들판을 가로지르고 있는 사진이죠.”<sup>6)</sup> 세 세대 간의 인상적인 화해가 돋보이는 이 영화의 마지막 장면에는 이렇게 한 장의 스틸사진이 있다.

나아가 별판의 외딴 집에서 아버지를 기다리고 있던 어머니가 길을 잘못 든 낯선 남자와 대화를 나누는 「거울」의 첫 장면도 한 장의 스틸사진에서 탄생한 것이다. 감독의 어머니가 난간에 걸터앉아 먼 곳을 보면서 담배를 피우고 있는 사진 한 장이 그것이다. 타르코프스키가 서른 살 때 쓴 글에는 바로 이 사진에 대한 언급이 들어있다: “그녀는 지금, 저기서 담배 한 모금을 삼키고 있는 중이며, 그녀의 얼굴에는 어떤 표정도 없고, 이 때문에 그녀의 얼굴은 현실적이며 동시에 환상적인 것이 된다. 마치 시간처럼, 마치 지나갔지만 현존하는 순간처럼. 그녀 위에 있는 저녁 하늘은 새하얗다. 그녀는 조용하며 매혹적이다.”<sup>7)</sup> 영화의 첫 장면에 나오는 인물, 상황, 집, 장식, 배경 (밀밭) 등은 바로 이 사진 한 장을 기초로 복원된 것이다. 더욱이 이 사진에 대한 감독 자신의 규정 (“마치 시간처럼, 마치 지나갔지만 현존하는 순간처럼, 현실적이며 동시에 환상적인”)은 이 영화가 주는 전반적인 인상에 거의 그대로 적용될 수 있다.

6) Larisa Miller(1992) “De l'autre côté du miroir”, la préface consacrée à l'ouvrage d'Arséni Tarkovski, *Poèmes, collection bilingue*, traduit du russe, Editions Librairie du Globe, p. 10-11.

7) Andreï Tarkovski(2004a) “Je vis avec ta photographie”, *Récit de jeunesse*, traduit du russe par Cécile Giroldi, Philippe Rey, p. 79.

이렇게 이 감독의 다른 어떤 영화들보다도 「거울」은 이 감독의 내밀성이 가장 많이 스며있는 영화다. 비록 도덕적인 이유로 실현되지는 못했지만, 카메라를 숨긴 채 자신의 어머니를 인터뷰해서 어머니의 내밀한 고백(「거울」의 최초의 제목은 「고백」이었다)을 골간으로 영화를 만들겠다는 최초의 기획도 내밀한 세계를 담겠다는 기획 속에 속한 것이다.<sup>8)</sup> 서정시가 시인 자신의 세계에 대한 내밀한 응시에서 출발한다면, 「거울」역시 같은 근원을 가진다. 자기 내부에서 끌어낸 실로 집을 짓는 거미 혹은 누에처럼, 이 영화의 세계는 타르코프스키라는 한 개인의 내면적 진실을 기반으로 구축된 것이다. 타르코프스키는 실제로 이 영화를 찍으면서 자신의 일기에 “이 영화와 함께, 유년시절의 집을 물었다”<sup>9)</sup>라고 썼다.

### 3. 레오나르도 다 빈치

타르코프스키의 사적인 기억과 환영, 꿈 등이 「거울」의 일차적 재료를 이룬다. 그러나 기억의 지평은 여기에 제한되지 않고, 끝없이 러시아의, 유럽의, 그리고 인류 전체의 ‘공통의’ 기억 속에 삽입된다. 영화 속에 들어있는 수많은 다큐멘터리 이미지들, 즉 스페인 내전, 최초의 성총권 진입, 시바의 러시아 병사들, 러시아와 중국의 국경갈등, 히로시마의 버섯구름 등이 다양한 ‘현실의’ 이미지들은 이 개인적인 기억이 역사적인 ‘기억’과 어떤 관련을 맺고 있는지를 보여준다. 관객들 각자가 자기 방식대로 겪었을 이 역사적 사건들은 한 개인의 사적인 세계를 이해하기 위해서도 필수불가결한 것이기 때문이다. 타르코프스키에 따르면, 사적인 기억과 역사적 기억의 이 긴밀한 관계는 “이 영화의 주제 그 자체”<sup>10)</sup>다. 이런 맥락에서 이 영화는 의식적으로, 감독 개인의 세

8) 「거울」의 시나리오에는 타르코프스키의 어머니를 대상으로 한 118개의 질문이 들어 있다. 이 질문은 다양한 성격의 것인데, 예를 들면 “어떤 계절을 좋아하세요?”(질문 61)와 같은 일상적인 질문에서, “당신은 일생을 통틀어 지금까지도 부끄러워하는 어떤 일을 한 적이 있습니까?”(질문 38)과 같은 가장 내밀한 질문을 포함하고 있다. 이 인터뷰는 숨겨진 카메라로 촬영할 예정이었지만, 이 과정에 내포된 부도덕성 때문에 계획 자체가 취소되었다.

9) Andreï Tarkovski(2004b), p. 93.

10) “Andreï Tarkovski”, entretiens avec Jacques Fieschi, Dominique Mailet, (sur Le Miroir), *Cinématographe*, n° 35, février 1978, p. 25.

계를 전반적이고 보편적인 맥락 속에 위치시켜줄 ‘공통의 문화’에 의존한다. 타르코프스키는 이렇게 말한다. “나는 내 영화 전체에 걸쳐 사람들을 서로 이어줄 관계를 구축하려고 애쓰는 것이 중요하다고 믿었다.(...) 특히나 나를 인류에 연결시키고, 우리 모두를 우리를 둘러싼 모든 것과 연결시켜주는 관계들이 바로 그것이다.(...) 「거울」에서 나는 바하, 페르골레스, 푸시킨의 편지, 시바에 돌진하는 병사들 모두가, 방에서 일어나는 내밀한 사건들처럼, 어떤 의미로는 인간적 체험과 동일한 가치를 가진 것처럼 느끼게 하려고 애썼다.”<sup>11)</sup> 비록 여기서 타르코프스키가 레오나르도 다 빈치라는 이름을 직접 거론하지는 않았지만, 이 화가 역시 그가 환기시킨 “인간적 체험의 동일한 가치”에 속한다는 것은 분명하다. 영화 속에 깊은 그림자를 드리우고 있는 이 화가의 존재는 이 감독에게 아버지에게서 버림받았다는 사적인 기억과 ‘공통의 문화’로서 외부세계의 기억이 이어지는 고리와 같은 역할을 하고 있기 때문이다.

이 인물에 대한 기억은 우선 한 책의 존재와 이어져 있다. 많은 경우 유년 시절의 기억은 ‘물신적인’ 오브제와 깊은 관련을 맺고 구성된다. 영화 속에 두 번 등장하는 레오나르도 다 빈치의 화집은 그에게 바로 이런 성격의 오브제에 해당한다. 타르코프스키는 이렇게 증언한다. “전쟁 중에 어머니와 나는 모스크바 근교의 한 도시 페레젤키노에 살았었는데, 여기는 작가와 예술가들이 살던 곳이었죠. 우리는 버려진 집을 차지했었는데, 이 집에는 수없이 많은 책들, 특히 도판이 많은 화집들이 흩어져 있었습니다. 이 버려진 책들은 우리들, 즉 아버지에게서 버림받은 아이들과 닮은 것이었죠. 레오나르도 다 빈치는 버려졌다는 제 어린 시절의 기억의 일부입니다.”<sup>12)</sup> 이 화가의 화집은 타르코프스키에게 유년시절의 기억과 이어진 내밀한 오브제에 속한다. 따라서 그것이 이 감독의 내밀한 기억에서 직접 그 원천을 끌어낸 이 영화에서 중요한 위치를 차지하는 것은 당연하다.

이 영화는 타르코프스키의 이 개인적 ‘상징’을 놓치지 않고 이용한다. 레오나르도 다 빈치의 책을 통해서, 알렉세이라는 이 영화의 화자와 그의 아들 이

11) Andreï Tarkovski(1989) *Le temps scellé: de «l'Enfance d'Ivan» au «Sacrifice»*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, p. 178.

12) Bálint András Kovács et Akos Szilágyi(1987) *Les mondes d'Andreï Tarkovski*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, l'Age d'homme, Lausanne, pp. 126-127에서 재인용.

그나트 사이에서 거울 유희가 성립되는 것이다. 즉, 집에 혼자 남은 이그나트는 그림 하나하나를 꼼꼼하게 훑어보면서 레오나르도 다 빈치의 화집을 넘긴다; 어린 알렉세이가 집 근처의 숲에 있을 때 동일한 책이 다시 나타난다. 이 두 아이가 처한 상황은 비슷하다. 즉, 자신들도 모르게 부모의 결별이 준비되고 있을 때, 이 아이들은 같은 책에 몰두한다. 레오나르도 다 빈치의 화집은 이처럼 각기 아버지의 부재로 고통 받고 있는 두 세대를 연결시킨다. 결과적으로 화자와 그 아들은 외양 (동일한 배우, 이그나트 다밀체프가 이 영화에서 일인이역을 담당한다)에서 닮았을 뿐만 아니라, 운명(영화의 시작부분에 화자의 부인은 그에게 이렇게 말한다. “끔찍하지만, 이그나트는 당신을 닮았어요”)에서도 닮았다. 현재 화자의 아들이 처한 상황은 화자 자신이 처했던 과거의 상황과 동일한 것으로 나타난다. 기억의 행위는, 우리가 과거를 다시 살 수 없다는 것을 느낄 때라기보다는 오히려 현재 속에서 과거를 다시 살고 있다는 것을 느낄 때, 강한 현기증을 불러일으킨다. 영화 깊숙한 곳에 통합되어 있는 레오나르도 다 빈치의 책은 두 인물의 동일한 운명을 가리키는 거울처럼 기능한다.

「거울」의 시나리오를 보면 단 하나의 구절만이 「지네브라 드 벤치의 초상」의 화가를 명시적으로 가리키고 있다. 갑작스럽게 전쟁에서 돌아온 아버지는 아이들에게 전쟁 중에 그가 겪었던 것을 이야기해준다. 여기서 그 끔찍한 경험담은 직접 서술되지 않고, 레오나르도 다 빈치의 글을 읽어주는 형태로 이루어진다. 아버지가 전쟁 중에 보고 겪었던 모든 것이 이 글의 정당성을 사후적으로 입증해주는 형식이다.

“바로 이 때, 바로 이 시기동안, 아버지는 전투장면을 재현하는 방식에 대한 레오나르도 다 빈치의 글을 우리에게 큰 목소리로 읽어주셨다. 아버지가 이 글을 읽었던 방식을 보면, 폭발로 뒤집히며 새까만 색으로 변하는 끝없이 펼쳐진 눈덮인 벌판, 산같이 쌓인 시체로 뒤덮인 벌판에서 벌어진 끔찍한 전투들과 탱크의 공격과 포병의 폭격, 불타버린 마을, 잿더미로 변한 도시 등을 당신 눈으로 직접 봤다는 것은 분명했다. 적의 마수가 우리에게 닿지 않도록 수없이 많은 병사들이 죽음의 전쟁터에서 목숨을 희생했던 것이다.”<sup>13)</sup>

13) Andreï Tarkovski(2001) “Le Miroir,” in *Œuvres cinématographiques complètes II: Vent Clair: Le Miroir, Hoffmaniana, Stalker, Sardor, Nostalgia, Le Sacrifice*, trad. du russe par Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, André Markowicz, Laure Vernière et Irina Vinogradova, Exils



그러나 시나리오에 레오나르도 다 빈치의 또 다른 흔적이 존재하고 있다는 것을 주목해볼 필요가 있다. 즉, 이와는 전혀 다른 맥락에서, 아마도 감독 자신에게 강렬한 기억으로 남아있는 유년시절의 한 장면, 즉 한 오래된 성당의 둥근 지붕을 무너뜨리는 장면을 기술하면서, 시나리오에는 분명한 출처를 밝히지 않고 여섯 개의 인용문들을 삽입한다. 붙어판 시나리오에 붙은 주석자의 설명과는 달리, 이 글들은 레오나르도 다 빈치의 유명한 『회화론』에서 나온 것이다.<sup>14)</sup> 앞서 언급한 장면에서 아버지가 아이들에게 읽어준 글도 바로 이 책에서 나온 것이며, 따라서 이 역시 반복의 모티프, 거울 유희처럼 구상된 것이다. 이 여섯 개의 인용문에는 먼지라는 공통의 모티프가 들어있다. 즉, 낡은 성당의 둥근 지붕이 무너지면서 생긴 거대한 먼지구름이 화자의 ‘자유연상’의 주된 동기처럼 기능하고 있다.

정작 영화를 찍을 때는 포함되지 않았지만, 이 장면은 이 감독의 내면세계에서 이 화가의 역할이 얼마나 중요한지 환기시켜 준다. 왜냐하면 레오나르도 다 빈치가 쓴 글들이 외부세계를 받아들이고 나아가 이를 이해하고 해석하는 주요한 준거틀로서 기능하고 있기 때문이다. 영화 속에서 이그나트가 홀로 다 빈치의 화집을 바라보는 장면이 곧바로 20세기의 가공할만한 역사적 이미지를 보여주는 다큐멘터리 이미지로 넘어가는 것도, 한 개인과 외부세계의 연결 고리로서 이 화가의 역할을 보여주는 것이다.

#### 4. 시

서정시를 담으려는 영화가 시의 언어로 말하며, 심지어 적지 않은 시를 영화 속에 직접 등장시키는 것은 아마도 우연이 아닐 것이다. 「거울」의 구성원

---

Editeur, p. 135.

14) 편집자의 주석에 따르면, 이 인용문들은 아쉬버른햄(Ashburnham) 수고에서 나온 것이다(*Œuvres cinématographiques complètes II, op. cit.*, p. 102). 그러나 사실이 글들은 「전투를 어떻게 재현할 것인가」라는 소제목이 붙은 레오나르도 다 빈치의 『회화론』의 유명한 부분이다. Léonard de Vinci(1987/2003) *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Calmann-Lévy, pp. 87-89를 보라.

리는 타르코프스키 영화 전체를 통틀어 가장 시에 가까운 것일 뿐만 아니라, 실제로 이 영화는 가장 많은 수의 시를 포함하고 있다. 이 신성한 말들은 소리, 영상과 더불어 영화의 삼위일체를 이룬다. 사실 타르코프스키 영화는 영화 속에 직접 시를 등장시키는 데 인색하지 않다. 결정적인 순간에 네 편의 시를 들려주는 「거울」 이외에도, 「잠입자」에는 잠입자 자신과 그의 ‘돌연변이’ 딸이 차례로 낭송하는 두 편의 시, 즉, 아르세니 타르코프스키의 시와 표도르 쭈체프의 시가 나온다. 그 자신이 극중에서 시인이기도 한 「향수」의 주인공 고르차코프는 폐허가 되고 물이 넘치는 성당을 떠돌면서 두 편의 시를 들려주는데, 여기에는 타르코프스키 자신에게 아주 소중한 아버지의 시 「아이였을 때, 나는 병에 걸렸다」가 들어있다. 촬영 중에 결국 구상 자체가 포기되기는 했지만, 오시프 만델스탐의 시 한 편이 「희생」의 시나리오에 쓰이고 있으며, 실제로 이 영화의 구상에 핵심적인 역할을 차지하고 있다. 대부분의 경우 감독 자신의 아버지, 아르세니 타르코프스키(1907-1989)의 시가 쓰이지만, 이렇게 표도르 쭈체프(1803-1873)나 오시프 만델스탐(1891-1938)의 시도 이용된다.

이 시들은 각 영화에 특권적인 지위를 차지하고 있으며, 영화텍스트 안에 분리할 수 없는 방식으로 통합되어 있다. 몇몇 작품은 마지막 순간, 즉 촬영하는 순간에 도입되지만, 다른 작품들은 구상 초기부터 중요한 역할을 담당한다. 찍지 못한 영화까지 포함해서 수많은 작품구상이 흩어져 있는 타르코프스키의 일기에는 영화에 이런저런 시를 도입하겠다는, 때로는 일시적이고 때로는 지속적인, 구상들로 가득 차 있다: “「하얀 날」에 두 편의 시, 「쿨리코보의 들판」과 「아이였을 때, 나는 병에 걸렸다」를 포함시킬 것”<sup>15)</sup>; 혹은 “「안드레이 루블료프」에 찍지 못했던 ‘성당의 파괴’, ‘쿨리코보 들판에 온 아침’을 병렬적으로 찍겠다는 좋은 생각을 냈다. 이렇게 되면 흥미로울 것이다. 그리고 숲가에 서있는 한 천사로 끝나는 아버지의 시「아이였을 때, 나는 병에 걸렸다」를 도입한다.”<sup>16)</sup>

한 편의 시가 마치 영화를 추동시킨 최초의 힘처럼 한 편의 영화 자체를 탄생시키는 경우도 있다. 「거울」이 바로 이런 경우다. 실제로 이 영화의 구상은 「하얀 날」이란 제목이 붙은 아르세니 타르코프스키의 시에서 시작된 것이

15) Andrei Tarkovski(2004b), p. 64. 「하얀 날」은 「거울」의 옛 제목이다.

16) Ibid., p. 57.

다. 결국 이 영화 속에는 나오지 않지만, 그 구상 자체를 건드리고 있기 때문에 이 시가 가진 파장은 결코 무시할 수 있는 것이 아니다. 다른 한편, 「겨울」이라는 현재의 제목이 도입되기 전에는 이 영화가 구상 중에 주로 「하얀 날」이란 이름으로 불렸다는 것도 지적할 필요가 있다.

### 하얀 날

돌 하나가 자스민 속에 누워있다  
 그 돌 아래에 보물 하나  
 아버지는 오솔길에 서계신다  
 하얗고 하얀 날

은백양 나무가 피어있고  
 백엽화 하나, 그리고 그 뒤에  
 덩굴장미  
 애기풀 하나

그 때 나는 결코  
 그런 행복을 알지 못했네  
 알지 못했네  
 그때 결코 그런 행복을

그곳으로 다시는 돌아가지 못하리  
 이야기하지도 못하리, 어떻게 그럴 수 있으랴  
 천상의 기쁨으로 가득 찬  
 이 천국의 거주<sup>17)</sup>

- 
- 17) Arséni Tarkovski(1984) *Poèmes*, traduit du russe par Christian Mouze, Albédo, p. 25. 러시아어에 대한 무지로 인해 이 연구의 범위는 불가피하게 제한될 수밖에 없다. 다른 한편으로, 고르차코프가 「향수」에서 단호하게 말하는 것처럼, 시는 본질적으로 다른 언어로 번역할 수 없다. 이는 또한 타르코프스키 자신의 신념이기도 하다. 그가 「햄릿」의 연극연출을 준비하고 있을 때 쓴 그의 일기가 이를 증언한다. “상황 때문에 나는 영국인들과 다른 방식으로 「햄릿」을 무대에 올려야 한다. 시인 셰익스피어는 잊혀진다. 어떤 번역도, 특히 유명한 시구의 번역도, 불가능하다. 이것이 아무리 유감스러운 것이라도 할지라도, 우리의 연출에서는 시인 셰익스피어는 존재하지 않을 것이다. 그러나 파스테르나크의 (굳이 말하자면 나쁘다기보다는) 범상한 번역에 의존하는 것보다는, 그리고 마치 우리가 셰익스피어의 시를 다루는 채 하는 것보다는 (이로써 관객을 설득하는 것보다는) 이 문제를 의

시인은 여기서 짧고 하얀 빛처럼 터져나오는 기억의 장면을 시의 언어로 결정시킨다. 완전히 하얀 색(이 색은 분명 빛을 가리킨다)으로 채색된 이 기억은 이 시 속에서 지복의 '영토'로 탈바꿈된다. 넉넉하고 푸근한 아버지의 존재와 함께 있는 이 풍경은 아름답고 쾌적한 자연 속에서 겪은 유년시절의 기억이다. 돌 아래 숨어 있는 "보물"은 아마도, 이런 형태로만 존재할 수 있는, 기억 그 자체다. "이 천국의 거주"와 현재 사이에 놓여있는 건널 수 없는 거리는 시인에게서 날카로운 고통을 불러일으키고, 이 고통은 말할 수 없다는 점에 의해 강화된다. 그렇게 이 시의 중심적인 심상들은 그대로 영화 「거울」의 그것이 된다. 즉, 이 영화 역시 기억이 불러일으킨, 말할 수 없고 폐부를 찌르는 듯한 기쁨에 의해 지배되고 있기 때문이다. 이 영화의 중심적인 주제는 이 시의 그것처럼 기억이며, 기억행위 자체에 내포된 유일하고 속죄적인 기능이다.

타르코프스키는 시 작품이 영화 속에 어떻게 통합될 수 있는지를 직접 보여준 적이 있다. 『봉인된 시간』에는 아버지의 시「아이였을 때, 나는 병에 걸렸다」를 기초로 단편 영화 한 편을 찍고 싶다는 감독 자신의 욕망이 표현되어 있다.<sup>18)</sup> 여기에는 이 시의 낭송과 병렬적으로 구축된 다섯 개의 이미지가 소묘형태로 묘사되어 있다. 이 기획은 그 자체로 실현되지는 않았지만, 이 구상의 일부는 주인공 고르차코프가 이 시를 낭송하는 장면이 들어있는 「항수」 속에 통합되어 있다. 어쨌거나 이 시와 이 다섯 장면의 배치를 주의 깊게 검토해보면, 비교적 명확하게 하나의 원리가 도출된다. 즉, 보이는 것이 말해진 것의 단순한 도해로 떨어지지 않기 위해서, 시에서 말해진 것과 스크린에서 보이는 것 사이의 대응은 항상 엇갈리고 지연되어야 한다는 것이 그것이다. 이는 아마도 영화가 문학작품의 노예적인 '번역'을 피할 수 있는 방법들 중의 하나일 것이다. 영화 내부에 시를 도입함으로써, 타르코프스키는 이 두 개의

---

식하는 것이 더 낫다. 왜냐하면 영어를 모르면, 셰익스피어 공연을 하면서 시적인 이미지를 만들어내는, 영국인들이 연출한 단 하나의 공연도 이해할 수 없을 것이기 때문이다.” (*Journal 1970-1986, op. cit., p. 157.*) 따라서 우리는 영화 속에 시 작품을 도입하는 문제와 관련된 일반적인 문제들의 윤곽을 그리는데 만족할 것이다. 다른 한편, ('더 좋다'기보다는) '덜 나쁜' 불어번역에 의존하는 것도 오류를 줄이는 방법이 될 것이다.

18) *Le temps scellé, op. cit., p. 85-86.*

‘악기’가 각자 충분한 자유를 누리면서 풍요로운 조화를 만들어내는 하나의 ‘이중주’를 연주하고 싶은 것이다.

「거울」은 등장인물의 미세한 감정표현이 필요한 부분에 설명을 줄이고 그 대신 아르세니 타르코프스키의 시를 들려준다. 헛간에 불이 나는 장면이 들어있는 유년시절을 회상할 때, 오자(誤字)사건으로 홍역을 치른 어머니의 감정을 표현할 때, 군훈련소에서 ‘탈영한’ 아사피에프라는 소년이 멀리 길을 떠나는 모습을 보여줄 때, 목걸이와 반지를 팔려고 한 낯선 의사 부인의 집을 방문해서 닭을 잡아달라는 요청을 받고 모든 것을 포기하고 힘없이 돌아올 때 등등이 바로 이런 순간에 해당한다.

특히 아사피에프와 관련된 장면은 피터 브뢰겔의 그림 「사냥꾼의 귀환」을 의식적으로 염두에 두고 신중하게 구축된 장면이다. 이 장면에서 부각되는 것은 적대적인 환경 속에 있는 한 개인의 고독이다. 우선, 썰매를 타는 다른 아이들은 이 소년의 존재에 무관심하다. 갈 곳도 없는 전쟁고아인 이 소년이 군훈련소를 나와 가는 길은, 배경에서 썰매를 타는 그 또래 아이들과 강렬한 대조를 이룬다. 나아가 이 소년의 움직임은 이 아이들의 움직임과 뚜렷한 대비를 이루는데, 즉, 이 아이들이 배경에서 수평으로 움직이는데 반해서, 이 아이는 멀리서, 마치 점점 커지는 하나의 점처럼, 이후에 그의 얼굴이 스크린을 가득 채울 때까지 카메라를 향해서 똑바로 걸어온다. 똑같은 공간이라도 이를 점유하는 사람들에게 같은 의미를 지니는 것은 아니다. 예를 들면, 눈은 썰매 타는 이 아이들에게 쾌적한 요소지만, 브뢰겔 그림의 사냥꾼들에게처럼 이 아이에게는 참을 수 없는 시련에 불과할 뿐이다. 이 가련한 소년이 느끼는 고독은 본질적으로, 멀리서 이 아이도 모르게 전개되는 거대한 역사의 변덕에 내맡겨져 있다. 이 장면은 정확히 거대하고 끔찍한 역사적 사건들을 보여주는 다큐멘터리 이미지들 사이에 위치해 있다. 시바를 건너는 러시아병사들, 베를린의 함락, 히로시마의 버섯구름, 그리고 러시아와 중국 사이의 국경갈등 등이 그것이다. 이 아이는 「이반의 어린시절」의 이반처럼 전쟁에서 버려진 아이이며, 어린 화자의 운명 또한 이와 크게 다른 것이 아니다.

그러나 이 장면과 피터 브뢰겔의 그림 「사냥꾼의 귀환」과의 의미심장한 차이 또한 존재한다. 브뢰겔의 사냥꾼들은 아마도 편안한 휴식이 기다리고 있을 집으로 돌아가는 중이지만, 이 전쟁고아는, 최후의 소속지였던 군대를 떠나서 어떤 목적지도 없이 떠나고 있는 중이다. 「거울」의 시나리오는 이 순간을 다음과 같이 묘사한다. “얼마 후, 아사피에프의 차갑고 굵은 실루엣이 그리 가

파르지 않은 언덕 꼭대기에 서있었던 세미오노프스키 성당의 울타리 앞에 나 타났다. 그는 이 언덕을 기어올랐다. 그곳에 도착해서 그는 걸음을 멈추었다. 더 이상 올라갈 곳이 없었던 것이다. 어렵사리 높은 곳에 올랐지만 수치심은 사라지지 않았다. 눈물이 가득 찬 두 눈 때문에 멀리 보이는 도시가 젖은 것처럼 두 개로 보였다. 멀리 강의 반대편에서 드문드문 보이는 별판의 지평선이 구분할 수 없을 정도로 멀어지고 있었다. 이 십이월의 암울한 세계 모든 것이 아사피에프에게는 잔혹과 절망과 복수의 계곡처럼 보였다.”<sup>19)</sup>

이 장면의 전반적인 어조는 슬프고 어두운 것이지만, 정확히 바로 여기에 삶의 위대함이 깃든다. 이것이 바로 이 소년의 고독한 여로가 시바의 높을 ‘위풍당당하게’ 건너는 무명의 병사들의 여로와 병치되는 이유다. 이 두 장면을 연결시켜 주는 것은 화면 밖에서 들리는 「삶..., 삶...」이라는 아르세니 타르코프스키의 시인데, 이 시는 이 두 장면에 삶이 가진 불멸의 가치를 덧붙인다. “세상에 죽음이란 없다/ 모든 것은 불멸이다.(...) 죽음은/ 청소년에게도, 노인에게도 두려운 것이 아니다. 존재와 빛만이 존재할 뿐이다/ 어둠과 죽음은 존재하지 않는다”<sup>20)</sup> 이 시에 따르면, 이 소년은 “마치 우랄산맥을 넘는 것처럼 시간을” 가로지르면서 “시간을 측량”하고 있는 중이다.

## 5. 초상화

시에서 쓰이는 말들은 때로 사전적인 정의를 벗어나서 쓰인다. 서정시는, 학적 성격의 글이나 정보전달을 목적으로 하는 글들과 달리, 일의적인 가치를 가진 말들보다는 중의적이며 다의적인 가치를 가진 말, 다시 말하면 ‘모호한’ 말들을 선호하는 것처럼 보인다. 이런 말들이 복잡하고 풍요로운 감정을 자아 내기 때문이다. 그렇다면 시각이미지 역시 다의적인 가치를 지닐 수 있을까? 얼핏 보기에 시각이미지는 언어보다 구체적이며 분명한 것으로 보인다. 그러나 어떤 이미지는 전혀 그렇지 않은 것, 즉 불분명하고 모호하며 심지어 모순적인 것으로까지 나타난다. 「겨울」에 등장하는 레오나르도 다 빈치의 초상화

19) “Le Miroir”, in *Œuvres cinématographiques complètes II*, op. cit., p. 130.

20) 자크 고취롱(Jacques Gaucheron)에 의해 불어로 번역된 이 시의 전문은 다음의 책에 실려 있다. Arséni Tarkovski, *Poèmes*, op. cit., p. 103-105.

「지네브라 드 벤치의 초상」(1474년경)은 바로 이런 이미지의 표상이다. 타르코프스키는 영화이미지의 본성에 대해 설명하면서 이 초상화의 다의적인 성격에 대해 다음과 같이 기술한다.

“레오나르도 다 빈치의 이미지는 모호한 방식, 심지어는 모순적인 방식으로 지각될 수 있다. 사실상 이 초상화가 우리에게 불러일으키는 최종적인 인상을 말한다는 것은 불가능하다. 심지어 이 여자가 우리 마음에 드는지, 이 여자가 호감이 가는 사람인지 불쾌한 사람인지를 말하는 것도 불가능하다. 그녀는 우리에게 매혹적이며 동시에 혐오감을 준다. 그녀는 뭔가 말할 수 없이 탁월한 것을 가지고 있으며, 동시에 혐오스러운 것, 거의 악마적이라고 말할 수 있는 것을 가지고 있다. 낭만적인 의미, 즉 유혹적이라는 의미에서 악마적이라기보다는, 선과 악을 넘어서 있다는 점에서 악마적이다. 이 부정적인 매력은 뭔가 퇴폐적인 어떤 것. (...) 그리고 아름다운 어떤 것을 지니고 있다.”<sup>21)</sup>

여기서 중요한 것은 레오나르도 다 빈치가 묘사한 형상의 특성이다. 타르코프스키가 이 이미지 속에서 보았던 것은 한 초상화 안에, ‘매혹적인’ 혹은 ‘혐오스러운’ 등과 같은 모순적인 특성들이 공존할 수 있는 가능성이다. 이 그림에 대한 타르코프스키의 해석이 근거 없는 해석은 아니다. 최소한 다음의 두 증언이 타르코프스키의 견해를 뒷받침하고 있다. 미술사가 잭 와서먼은 이렇게 쓴다. “이 그림은 아름답고 표현력 있는 탁월한 초상이지만, 멜랑콜릭하고 무기력한 상태에 있는 영혼을 환기시켜 주는 것이다. 바로 이 심리적인 진실에 대한 추구뿐만 아니라 이 젊은 여인의 머리와 포즈의 전반적인 형태는 「모나리자」를 예고하고 있는 것으로, 이는 사실상 (이 그림이) 레오나르도의 작품임을 지시하고 있다.”<sup>22)</sup>

또 다른 증언은 이 작품에 바쳐진 시의 형태로 존재한다.

“겨울 새벽빛보다 창백한, 양초의 밀랍보다도 하얀

21) Andreï Tarkovski(1989), p. 103.

22) Jack Wasserman(1993) *Léonard de Vinci*, traduit par Isabelle Chapman, Editions Cercle d'Art, p. 60. 반면에 다니엘 아라스는 이 얼굴 표현에서 ‘슬픔’을 읽는다. “지네브라 드 벤치는 ... 슬픈 양태의 초상화다. 이 때문에 이 초상화의 독창성이 강화되는데, 왜냐하면 눈박의 여지없이 ‘슬픈 초상화’는 드물기 때문이다.” Daniel Arasse(1997) *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Hazan, pp. 408-409.

두 손을 멧멧한 가슴 위에 올린 채  
 이미 죽어 피가 돌지 않은 심장에서 나온듯한 핏빛 옷을 입고  
 그녀는 똑바로 앉아있다.  
 입가에는 껌이 감돌고  
 웃음에는 멸시의 꼬리가 붙어있다.  
 먼 곳의 키메라를 뻥히 쳐다보는  
 푸르스름한 다이아몬드, 청록색 두 눈 속에서,  
 그녀의 사유는 불가능의 바퀴를 자아올린다.  
 (...)

세속의 키스를 거절한 너, 열정의 더러운 잔을 거부한 너,  
 네 괴물 같은 맹서에 충실한 채, 성녀의 금욕 속에 남아있는 너,  
 오, 다 빈치의 딸, 악마의 미로 [세상을] 타락시키는 뮤즈여,  
 네 웃음은 화폭 위에서 지워져  
 내 가슴에 새겨진다. 심연에 던진 돌처럼, 네 웃음은  
 내 가슴에 점점 더 커지는 동심원의 파장을 일으켜,  
 내가 죽을 때까지 네 불가능한 사랑의 욕망을 넓히려,  
 그러나 이 욕망은 또한 나의 것.  
 키메르, 네 시선은 이 악마의 미에 대한 갈망으로  
 나를 타락시킨다.(...)

오, 모나리자의 누이여, 타락한 스펅크스여,  
 나는 너를 사랑한다!<sup>23)</sup>

이런 지적들은, 그것이 학적인 것이든 시적인 것이든, 레오나르도 다 빈치의 또 다른 초상화, 「모나리자」에 대한 전반적인 평가와 만나는 것으로, 그의 회화가 불러일으킬 수 있는 감정의 폭과 깊이를 보여준다. 어쨌거나 이것이 바로 타르코프스키에게는 ‘시적’ 이미지에 해당하며, 영화이미지 역시 그러한 것이 되어야 한다. 왜냐하면 무엇보다 현실이 바로 이런 모습으로 나타나기 때문이다. 즉, 모호하며 ‘신비적’이고 때로 모순적이기까지 한 특성의 공존가능성은 바로 현실 자체의 것이다. 따라서 이 시적 이미지는 현실에 대한 모호한 혹은 몽롱한 시선에서 만들어지지 않고, 거꾸로 현실에 대한 치밀한 응시와 관찰에서 나온다. 바로 이 때문에 타르코프스키는, 이 그림에 대한 해석을 하기 전에 이 화가의 탁월한 관찰정신을 강조했던 것이다. “마치 세상의 바깥에

23) Joséphine Péladan(1884/1979) “Ritrato muliebre”, in *Le vice suprême*, Edition des Autres, pp. 156-157. 이 글은 또한 Jean-Pierre Guillerme가 펴낸 *Tombeau de Léonard de Vinci: le peinture et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente* (Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 219)에도 들어있다.



서 온 것 같은 시선으로, 한 사물을 외부에서, 혹은 비스듬히 탐색할 수 있는 이 화가의 탁월한 능력. 이런 특성은 바하나 톨스토이 같은 예술가만이 공유하는 것이다.”<sup>24)</sup>

영화 속에서 「지네브라 드 벤치의 초상」은 여주인공의 얼굴과 병치된다. 타르코프스키가 이 영화에서 레오나르도 다 빈치의 작품을 사용한 것은, 그의 말을 빌리면, “이 여자뿐만 아니라 다른 여자에게서(여배우 마르가리타 테레호바) 매혹적이면서 동시에 혐오스러울 수 있는 능력 자체를 강조하기 위해서”이다.<sup>25)</sup> 이 초상화는 실제로 화자의 아버지가 전쟁에서 돌아와 화자 자신과 누이, 그리고 어머니를 만나는 장면 바로 뒤에 나온다. 카메라는 우선 아버지와 아이들이 상봉하는 모습을 지켜보는 어머니의 얼굴을 보여주고, 어린 화자가 방금 전 숲에 버려두고 온 레오나르도 다 빈치의 화집 속에 있는 이 그림을 보여준다. 이 초상화는 죽음으로부터 부활을 노래하는 한 오페라의 강한 노랫소리와 함께 제시된다. 회귀라는 상황(주지하다시피 전쟁과 죽음은 강하게 연결되어 있다)이 이 오페라 가사에 대응한다. 초상화가 등장할 때 거대한 둥근 불빛이 스크린 왼쪽에서 오른쪽으로 지나가며 「지네브라 드 벤치의 초상」은 바로 이 불빛 뒤에서 처음에는 흐릿하게, 다음에는 선명하게 등장한다. 약간의 시차가 있음에도 불구하고, 어머니를 보여주는 장면과 이 초상화 사이에는 일정한 관계가 형성된다. 이 두 장면은 비슷한 크기로 설정되어 복잡한 심리상태를 보여주는 여자의 얼굴을 대상으로 하기 때문이다.

바로 이 순간 어머니의 이중적인 태도가 가장 강하게 나타난다는 것을 상기할 필요가 있다. 즉, 그녀는 남편을 환영하면서 동시에 거부한다. 「거울」의 시나리오에는 이 장면을 다음과 같이 기술하고 있다. “갑자기 아버지가 몸을 돌려 일어섰다. 어머니는 우리에게서 몇 걸음 떨어져 서계셨다. 어머니는 아버지를 바라보고 있었고, 어머니의 얼굴은 커다란 행복과 커다란 고통을 표현하고 있어서 나는 나도 모르게 눈을 감아버렸다.”<sup>26)</sup> 아버지의 귀향은 어머니에게 반갑고도 또 동시에 당혹스런 것인데, 이 역설적인 태도는 정확히 이 오랜 배우의 순간에 나타난 어머니의 태도, 즉 어색하고 꾸민 듯한 동작으로 표현된다. 아마도 바로 순간에 아버지와 어머니의 관계가 결정적으로 흔들리기 시작했을 것이고, 이는 마침내 최종적인 결별로 끝나게 된다. 그러나 어떤 설명

24) Andreï Tarkovski(1989), pp. 102-103.

25) Ibid., p. 103.

26) Andreï Tarkovski(2001), p. 135.

의 실마리도 영화 속에 주어지지 않았기 때문에, 관객은 왜 어머니가 이 순간에 그런 복잡한 감정을 겪는지 알 수 없다. 이 어머니의 태도는 단지 타르코프스키 자신이 “매혹적이면서도 혐오스럽다”고 평가한 초상화가 병치되면서 강화될 뿐이다.

이 회화작품의 영향력은 여기서 그치지 않는다. 즉, 이 만남의 장면은 갑작스럽게 화자가 자신의 부인 나탈리(어머니와 나탈리는 동일한 배우가 연기했다)와 격렬하게 싸우는 다음 시퀀스로 넘어간다. 따라서 전혀 다른 시간 속에 있는 이 두 장면이 초상화를 매개로 이어진 셈이다. 여기서 카메라는 오랫동안 부인의 얼굴에 머무른다. 화자가 아들 이그나트에게 던진 질문(“나와 같이 사는 게 낫지 않겠니?”)에 따라 카메라가 아들에게 회전하는 몇 순간, 그리고 나탈리가 화자 어머니의 사진들을 훑어보는 몇 순간을 제외하면, 이 시퀀스는 거의 전적으로 나탈리의 얼굴에 투여된 것이다. 따라서 이 시퀀스는 의심할 여지없이 ‘초상화처럼’ 찍혀진 것이다. 즉, 상대적으로 긴 이 움직이지 않는 장면(크기로 보면, 미디엄 샷)은 초상화(이 시퀀스는 초상화에서 시작된다)의 방식으로 제시된 것이며, 초상화 속의 인물과 나탈리라는 인물 사이에 긴밀한 관계를 설정하는 방식으로 구축된 것이다. 따라서 극중 인물과 이 초상화의 비교는 이전 장면에서 끝난 것이 아니고, 나탈리가 등장하는 다음 장면까지 확장된다. 또한 이것이 바로 타르코프스키가 자신의 의도를 설명하면서 극중 인물을 가리키는 표현을 쓰지 않고, 영화 속에서 일인이역을 했던 배우를 가리키는 표현을 쓴 이유이기도 하다. 즉 그가 이 초상화를 사용한 것은 “매혹적이면서 동시에 혐오스러울 수 있는 능력을 서로서로(배우 마르가리타 테레호바)에게서 강조하기 위해서”이다. 결과적으로, 회화이미지가 가진 성격은 어머니에게 뿐만 아니라 나탈리에게도 적용되며, 이는 궁극적으로는 시각적 형상을 통해 극중 인물에게 성격을 부여하는 과정에 속한다.

이처럼 이 초상화는 한 인물을 다른 인물과 연결시키는 거울, 혹은 한 인물을 다른 인물로 전환시키는 중심축처럼 기능한다. 이 축을 중심으로 인물들 사이의 대사 역시 서로 반사하고 반영하고 변주된다. 나탈리는 어머니의 사진들을 보면서 이렇게 말한다. “맞아요, 당신 어머니와 나는 닮았어요.” 화자는 이렇게 대답한다. “전혀 닮지 않았어.” 지금 이 화자의 반응은 그가 영화의 시작부분에 나탈리에게 했던 말과 급격한 변주를 이룬다. 화자: “당신 잊었어? 당신은 항상 우리 어머니를 닮았다고.” 나탈리: “그 때문에 우리는 헤어져진 거죠.” 화자: “내가 유년시절과 어머니를 회상하면, 왠지 모르게 어머니는 항상

당신 얼굴을 하고 있거든.” 이때 나타나는 자신의 얼굴이 비추이는 유리창 앞에 서있다. 어쨌거나 화자의 이 급격한 반응은 거울 유희를 깨뜨리는 것이 아니라, 여기에 뉘앙스를 부여한다. 왜냐하면 이 화자의 변덕은 그에게 소중하면서도 동시에 멀리 떨어져 있는 이 두 여인에 대한 건널 수 없는 거리를 입증하는 것이기 때문이다.

이 시각이미지는 이렇게 가장 복잡한 심리적인 진실을 드러낸다. 다의적 가치를 지닌 이미지의 표상인 레오나르도 다 빈치의 초상화 한 점은 이처럼 주요 인물들의 성격과 반향한다. 다양한 차원을 가진, 혹은 모순적인 측면들을 가진 인물들에게 성격을 부여하고, 가장 복잡한 현실과 심리적 측면을 재현해야 할 필요성 때문에 타르코프스키는 탁월한 회화작품을 찾게 된 것이며, 레오나르도 다 빈치의 초상화는 바로 이런 시적 이미지의 표상이다. 이 회화이미지를 본떠서, 그리고 이를 영화 속에 도입함으로써 타르코프스키는 미적인 필요에 따라 극중 인물들을 시각적이며 형상적인 방식으로 성격을 부여할 수 있는 방법을 찾게 되었다. 내러티브나 사건, 혹은 대사가 만들어낼 수 있는 성격부여 방식과는 다른 이런 종류의 성격부여는, 뱅상 아미엘이 지적한 것처럼 “연대기가 작동하지 않고, 각 상태가 진화의 기호가 아니며 시간들이 서로 이웃해 있는”<sup>27)</sup> 「거울」과 같은 영화에서는 중요하다.

## 6. 시간을 비추는 거울

서정시에는 우리가 흔히 서정적 자아라고 부르는 발화주체가 존재한다. 타르코프스키는 「거울」에서 여기에 해당하는 한 인물을 도입한다. 감독 자신의 분신처럼 기능하는 이 인물(사십대 초반 정도의 이 남자의 극중 직업은 영화 감독이며, 어머니에게 전화할 때 그의 방에는 타르코프스키의 두 번째 영화 「안드레이 루블료프」의 포스터가 붙어 있다)은 그러나 영화 전체를 통틀어 한 번도 얼굴을 보이지 않고, 단지 흐릿한 모습이나 목소리로만 등장한다. 영화 전체의 이야기는 이 화자의 현재와 회상을 중심으로 구축된다.

상당히 이기적인 인물로 보이는 이 인물에게 자신의 현재와 과거, 그리고

27) Vincent Amiel(1989) “Mon fils, ou l’avenir de ma mémoire,” in *Andrei Tarkovski*, dossier Positif-Rivages, 1988, p. 111.

주변 인물들에 대한 관심이 생겨난 것은 이 영화의 끝부분에서 잠깐 설명되는 것처럼, 그가 치유할 수 없는 질병에 걸렸기 때문이다. 따라서 현재의 치명적인 위기 때문에 한편으로는 과거를 향한, 다른 한편으로는 주변인물을 향한 관심과 운동이 추동된 셈이다.<sup>28)</sup> 일단 이 기억의 과정이 시작되자마자, 사물, 인물, 언어적 모티프, 다큐멘터리 이미지 등등 화자를 둘러싼 주변의 거의 모든 것들이 하나의 거울처럼 작용한다. 공간에 놓여있었다기보다는 시간 속에 놓여 있는 이 거울은, 그의 삶 전체를 거슬러 오르면서 기억 속에 살아있는 조각들을 활성화시키고, 장-피에르 장콜라의 지적대로 “시간을 거슬러 올라가는 기계, 시간을 측정하는 기계, 시간 속에서 측정되는 기계”<sup>29)</sup>가 된다. 이 거울은 이렇게 화자를 그만의 “왕국, 즉 거울 저편”<sup>30)</sup>으로 인도한다.

이 영화의 시작부분에 놓여있는 한 장면은 이 과정을 상징적으로 보여준다. 곳곳에 화재가 난 직후, 환영의 성격이 아주 강한 장면에서 화자의 젊은 어머니는 머리를 감고난 후 거울에 자신을 비춰보는데, 이 뿌연 거울에 천천히 한 늙은 여자가 나타난다. 이 인물은 동일한 어머니의 모습이지만, 그러나 40년 후의 모습이다! 이 단순한 유희를 통해 한 장면 전체(오랜 과거, 즉 어머니의 확인으로 아버지가 전쟁에 떠난 해인 1935년에 일어난 사건이라는 화재의 장면 - 필자)가 다른 장면(현재 화자의 어머니와 전화통화-이는 「거울」의 촬영의 해인 1974년으로 규정할 수 있다-를 하는 장면)으로 전환된다. 거울은 이처럼 ‘시대착오적인’ 시간여행을 탄생시키는데, 이 여행은 꿈과 환영과 다큐멘터리 이미지 등등이 서로서로 구별할 수 없을 정도까지 뒤섞여 있는 것이다. 베로니크 캉팡은 이렇게 지적한다. “이 영화는 한 개인이 겪은 것들이 어떤 특질을 가진 시간으로 이루어져 있는지를 보여 준다. 이 시간은 현재, 과거, 현실, 환상 등등이 서로서로 구별되지 않고, 연속된 흐름으로 흘러가는 시간이다.”<sup>31)</sup> 이 기억의 공간에서 시공간에 대한 일상적인 물리법칙은 적용될 수

28) 질병은 이렇게 타르코프스키에게 단순한 불행이 아니라, 인생 전체에 대한 근본적인 성찰의 계기가 되는 유익한 기회로 작용한다. 코바치와 스질라기는 이렇게 지적한다. “타르코프스키에게 질병은 전적으로 부정적인 것은 아니다. 이는 또한 은총의 기회, 인격의 재생에 목표가 있는 윤리적이고 실존적인 상황과 비슷한 것이다.” Bálint András Kovács et Akos Szilágyi(1987), p. 116.

29) Jean-Pierre Jeancolas(1978) “Notes sur Le Miroir,” *Positif*, n° 206, mai, p. 45.

30) 아르세니 타르코프스키의 시 「첫 약속」에 나오는 구절. 이 시는 곳곳의 화재장면에서 직접 낭송된다. 이 키릴라 팔크(Cyrylla Falk)에 의해 불어로 번역된 이 시의 전문은 다음의 책에 실려 있다. Arséni Tarkovski(1984), pp. 97-99.

없다. 「거울」의 시나리오를 이를 다음과 같이 기술한다. “기억 속에서는 네가 겪은 것, 네가 지어낸 것 그리고 네가 책에서 읽은 것들을 구별하기가 어렵다. 이 때문에 내가 갑자기 늙은 카라마조프의 목선 우중충한 목소리를 들을 때, 나는 이 목소리가 내가 지어낸 것인지, 내가 읽은 것인지, 내가 들은 것인지 도저히 알 수 없는 것이다.”<sup>32)</sup>

그러나 지속적인 혼란에도 불구하고 이 영화의 전개구조는 참울성 있는 시선 아래서는 이해가능하며 동시에 일관된 것으로 나타난다. 우선, 이전에 제시되던 이후에 제시되든, 언어적인 모티프가 대부분 과거의 에피소드를 이끈다. 헛간의 화재 장면은 화자가 어머니와 전화통화를 할 때 어머니에게 질문 (“마을에서 건초를 담아두는 헛간에 불난 것이 언제예요?”)을 던지는 다음 장면에서 정당화된다; 어머니가 이 때 그에게 전해주는 소식(“너 알고 있니? 리자가 죽었다”)이, 스탈린 시대의 공포를 보여주는 다음 장면, 즉, 교정사로 일했던 어머니가 동료 리자와 겪은 사건을 보여주는 인쇄소 장면으로 이어진다; 마찬가지로 화자가 전화통화를 할 때, 아들 이그나트에게 던진 말(“나는 네 나이 때, 벌써 사랑에 빠졌었다”)이 화자를 포함한 수많은 어린이들이 사격장에서 군사훈련을 받는 다음 장면을 예고한다; 아마도 단지 굶주림에서 벗어나기 위해 어머니와 어린 화자가 귀걸이와 반지를 팔려고 의사의 부인을 방문하는 에피소드는 마찬가지로 이전 장면에 그가 나탈리에게 던진 말 한 마디 (“우리는 단지 부르주아가 된 것이 아닐까?”)에 반항한다.

과거로 넘어가는 장면은 대개 기억 특유의 분위기를 창출하는 환상적인 장면으로 채워져 있다. 타르코프스키는 단지 과거를 문자 그대로 재구성하고자 하지 않는다. 이는 그것이 단지 불가능하기 때문이 아니라, 이런 시도는 무엇보다도 기억 자체의 작업이라고 할 수 있는, 과거의 사건에 대한 시적인 분위기를 해치기 때문이다. 타르코프스키는 기억 속에 들어있는 ‘정서적인 분위기’를 무시하지 않으려고 애쓰는데, 왜냐하면 “영감의 원천과 너무 직접적으로 접촉하면 기억의 시학이 사라져버리기 때문”<sup>33)</sup>이다.

영화의 일관성을 유지하기 위해 또 다른 논리가 사용된다. 반복과 배가 등을 특징으로 하는 거울유희가 그것인데, 이는 서정시의 핵심을 이루는 유사성

31) Véronique Campan(2004) “L’expérience sonore du sublime”, *Cinergon*, 17/18, p. 125.

32) Andreï Tarkovski(2001), p. 144.

33) Andreï Tarkovski(1989), pp. 29-30.

의 구축을 지향한다. 미셸 에스테브는 다음과 같이 지적한다.

“안드레이 타르코프스키의 최근작의 제목은 단숨에 우리를 이 작품에서 가장 중요한 주제적인 차원으로 이끈다. 현재와 과거 사이에서 맺어진 ‘교감’ 놀이가 그것이다. 이 이야기는 조형적인 차원에서는 거울, 유리창, 유리문, 매끈하고 빛나는 표면, 강물, 눈 등을 보여주는 장면의 지속적인 반복으로 특징지을 수 있다. 심리적인 차원에서는 수많은 반영의 망을 암시한다. 얼굴들을 비추는 거울 : 기억의 스크린 위에서 화자는 자기 부인의 특색(나탈리)에서 젊었을 때 자신의 어머니(마루시아)를 본다; 자신의 부인이 찬찬히 바라보는 사진들 속에서 늙은 어머니는 아직 그 머느리를 닮았다(“당신의 어머니와 나는 서로 닮았어요.” - 필자) 상황들과 성격들을 비추는 반영들. ... 아버지와 거의 소통하지 못하는 아들은, 화자가 이전에 그랬던 것처럼, 부모들의 불화로 고통 받는다. 이처럼 한 커플의 실패가 반복되고, 이전에는 그의 아버지가 훑어보았던 레오나르도 다 빈치의 미술책을 넘기는 아들의 고통도 삼십년의 간격을 두고 반복된다.”<sup>34)</sup>

실제로, 이 영화에는 수많은 거울 유희가 흩어져 있다. 영화의 끝부분에서 화자의 아들이 붙인 불은 영화의 첫 부분에서 어린 화자가 바라본 헛간의 화재와 반향한다. 빗속에서 타오르는 불은 두 장면을 잇는 또 다른 공통분모다; 군사훈련장에서 홀로 떠나는 아사피에프의 머리 위에 가만히 내려앉은 새는 영화의 끝부분에서 침대에 누워있는 화자의 손에서 날아오르는 또 다른 새 한 마리와 반향한다. 여기서 새는 최종적인 떠남과 연결된 요소처럼 보이는데, 화자의 손에서 날아오른 새는 아마도 그의 죽음을 의미하는 것이다. 레오나르도 다 빈치의 책은 또 다른 반복 모티프로 기능한다. 이렇게, 시적인 연상은 언어적 모티프 혹은 거울 유희에 의해서 작용하며, 이는 “주인공에게 실존의 급박한 문제들을 제시하기 위한”<sup>35)</sup> 영화의 추동력처럼 기능한다.

34) Michel Estève(1986) “Le temps du souvenir : note sur Le Miroir”, in *Etudes cinématographiques: Andreï Tarkovsky*, n° 135-138, Michel Estève (pré.) et Jean-Paul Sartre, etc., *Lettres modernes*, Minard, 1986, pp. 64-66.

35) Andreï Tarkovski(1989), p. 179.

## 7. 결론을 대신하여

거울을 매개로한 이 은유의 놀이는 그러나 단순한 유희가 아니며, 기억을 거슬러 올라가는 이 시간여행은 단순한 관광이 아니다. 사적인 정서를 기반으로 개인의 주관적, 정서적 세계를 표현하는 서정시가 때로 전인류적 보편성을 획득할 수 있는 것은 시인이 자신의 내면과 외부세계를 정직하게 들여다보며 노래할 때뿐이다. 서정시는 이런 의미에서 가장 ‘정직한’ 장르에 속하며, 이 서정시의 ‘윤리’는 그대로 서정시를 닮고자한 이 영화의 그것이 된다.

“결국 나는 행복해지고 싶었을 뿐이에요.” 이것은 화자가 영화의 끝부분에, 아마도 죽기 바로 직전에 던진 말이다. 영화 전체에 걸쳐 반항을 이루는 이 말은 실제로 헤르만 헤세의 「데미안」에 나오는 구절의 변주이다: “나는 단지 내 안에서 즉흥적으로 솟아오르는 대로 살고 싶었을 뿐이에요. 그런데 이것이 왜 그렇게 힘들죠?” 1982년 2월 13일자 타르코프스키의 일기는 이를 명시적으로 보여준다. “내 이야기는 읽기가 쉽지 않다. 이 이야기는 지어낸 이야기처럼 부드럽고 조화로운 것이 아니다. 이 이야기는, 더 이상 거짓말을 하고 싶지 않은 모든 사람들의 삶처럼, 넌센스, 광기, 혼동 그리고 꿈에 대한 취향을 갖고 있다.’ 헤세의 「데미안」의 제사(題詞)로 쓰인 이 말들이 내 영화 「거울」의 권두언으로 쓰일 수 있을 것이다.”<sup>36)</sup>

이 영화의 중심에 있는 것은 “더 이상 거짓말을 하고 싶지 않은” 사람이며, 이는 곧 이 영화에 임하는 타르코프스키 자신의 태도이다. 이 태도는 이 영화의 화자가 기억이라고 하는 광활한 저수지의 탐험에 몰두할 때 취하는 태도이기도 하다. 그에게 “말할 수 없는 기쁨, 그리고 폐부를 찌르는 기쁨을 주는 내적인 현실”<sup>37)</sup>을 불러일으킨 이 과거를 향한 운동은 근본적으로 윤리적인 것이다. 이 때문에 회상이라는 행위는 종종 어렵고 고통스러운 과정이 된다. 코바치와 스질라기는 이런 의미에서 회상과 향수를 구별한다. 즉, 향수가 “과거에 대한 미적인 관계에 기반을 두고 이루어지며 현재를 벗어나고, 현재를 잊어버리며, 회상 속에 빠져드는 서정적 욕망”<sup>38)</sup>이라면, 회상은 “자기 고유의 진실을 가진 살아있는 과거에 호소하는 것이며, 현재에 속한 것이다. 이 경우,

36) Andrei Tarkovski(2004b), p. 358.

37) Michel Estève(1986), p. 66.

38) Bálint András Kovács et Akos Szilágyi(1987), p. 107.

과거는 개인적인 기억의 희미한 반영이 아니다.(...) 이것은 현재에 적용시키면 그만인 교훈이 아니라, 정신의 엄청난 노력을 요구하는 살아있는 과정<sup>39)</sup>이다. 이렇게 회상행위 속에서 과거와 현재 사이의 관계는 상호적이며 역동적인, 그리고 윤리적인 것이 되며, 이 때문에 이 행위 자체는 상당한 윤리적 책임감을 동반하는 행위가 된다.

윤리적 행위로서의 영화제작: 타르코프스키 영화작업의 핵심을 이루는 이 태도는 서정시를 닮고자 한 영화 「거울」에서 가장 치밀하게 관찰된다. 시와 시인을 분리하기 쉽지 않은 것은 시 속에 단순한 수사와 기교를 넘어선 어떤 것이 존재하기 때문이고, 세계를 바라보는 시인 자신의 윤리적 태도가 시 속에 어쩔 수 없이 스며들기 때문이다. 「거울」이 러시아 민중에게서 상당한 반향을 끌어낸 것은 바로 이 서정시인의 윤리가 녹아 있기 때문이다. 이는 또한 체험의 지평이 전혀 다른 맥락에서도 이 영화가 일정한 울림을 가질 수 있는 이유이기도 하다.

---

39) Ibid., pp. 108-109.



## 참고문헌

- Arasse, Daniel(1997) *Léonard de Vinci: le rythme du monde*, Hazan.
- Estève, Michel(1986) "Le temps du souvenir : note sur Le Miroir," *Etudes cinématographiques: Andreï Tarkovsky*, n° 135-138, Michel Estève (pré.) et Jean-Paul Sartre, etc., Lettres modernes, Minard.
- Guillerm, Jean-Pierre(1981) *Tombeau de Léonard de Vinci: le peinture et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*, Presses Universitaires de Lille.
- Kovacs, Bálint András et Szilagy, Akos(1987) *Les mondes d'Andreï Tarkovski*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, l'Age d'homme, Lausanne.
- Peladan, Joséphin(1884/1979) *Le vice suprême*, Edition des Autres.
- Tarkovski, Andreï(1989) *Le Temps scellé: de «l'Enfance d'Ivan» au «Sacrifice»*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Œuvres cinématographiques complètes II : Vent Clair: Le Miroir, Hoffmaniana, Stalker, Sardor, Nostalghia, Le Sacrifice*, trad. du russe par Luc Aubry, Nikita Krivochéine, Arnaud Le Glanic, Paul Lequesne, André Markowicz, Laure Vernière et Irina Vinogradova, Exils Editeur, 2001
- \_\_\_\_\_ (2004a) *Récit de jeunesse*, traduit du russe par Cécile Giroldi, Philippe Rey, 2004
- \_\_\_\_\_ (2004b) *Journal 1970-1986*, (édition définitive), traduit du russe par Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H. de Brantes, Cahiers du cinéma, Diffusion Seuil, 2004
- Tarkovski, Arséni(1984) *Poèmes*, traduit du russe par Christian Mouze, Albédo.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Poèmes*, collection bilingue, traduit du russe, Editions Librairie du Globe, 1992
- de Vinci, Léonard(1987/2003) *Traité de la peinture*, (textes traduits et

- commentés par André Chastel, Calmann-Lévy.
- Wasserman, Jack(1993) *Léonard de Vinci*, traduit par Isabelle Chapman, Editions Cercle d'Art.
- Amengual, Barthélemy(1997) "Andreï Tarkovski après sept films," *Etudes cinématographiques: Andreï Tarkovsky, op. cit.*, p. 176 repris in *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Nathan.
- Amiel, Vincent(1988) "Mon fils, ou l'avenir de ma mémoire," *Andreï Tarkovski*, dossier Positif-Rivages.
- Jeancolas, Jean-Pierre(1978) "Notes sur Le Miroir," *Positif*, n° 206, mai 1978.
- Campan, Véronique(2004) "L'expérience sonore du sublime," *Cinergon*, 17/18.
- Miller, Larisa(1992) "De l'autre côté du miroir", la préface consacrée à l'ouvrage d'Arséni Tarkovski, *Poèmes*, collection bilingue, traduit du russe, Editions Librairie du Globe.
- "Andreï Tarkovski," entretiens avec Jacques Fieschi, Dominique Maillet, (sur *Le Miroir*), Cinématographe, n° 35, février 1978.
- "Portrait d'un cinéaste en moine poète: entretien avec Andreï Tarkovski" *Andreï Tarkovski*, Antoine de Baecque, Editions de l'Etoile du cinéma, 1989

## Abstrait

### Un film ressemblant à un poème lyrique : la poétique du *Miroir* d'Andreï Tarkovski

Lee, Yun-Yeong

Le quatrième long métrage d'Andreï Tarkovski, *Le Miroir*(1974) constitue un projet audacieux, selon lequel le metteur en scène tente de réaliser un film tout en tirant ses sources principales de ses propres souvenirs, rêves et hallucinations, dont la caractéristique est avant tout personnelle, par essence incommunicable. Le 'matériau' du film, ainsi que les souvenirs qu'il véhicule, sont fortement inscrits par l'intimité personnelle du réalisateur : quelques scènes, surtout l'ouverture et la fermeture du film sont directement nées de ses photos de famille ; le film est physiquement marqué par la présence de sa famille. Le film ne manque pas de présenter un objet 'fétiche' de Tarkovski : l'album de Léonard de Vinci. Parmi des images picturales que ce dernier contient, *Le Portrait de Ginevra de'Benci* de Léonard de Vinci fonctionne dans le film comme un emblème de l'image visuelle poétique qui peut être interprétée d'une façon diverse, multidimensionnelle, voire contradictoire. Quatre poèmes d'Arseni Tarkovski que ce dernier récite lui-même en voix off, sont mobilisés à chaque moment crucial en évoquant des sentiments profonds dûs à la situation correspondante. La narration du film est occupée par un patient qui est face à une maladie irrémédiable. Sa crise actuelle motive ainsi une immense exploitation dans un réservoir qu'est la mémoire. Placé dans le temps plutôt que dans l'espace, le miroir revitalise ses morceaux vivants, ce qui lui permettra un état de grâce, qui est à la fois éthique et existentielle. Tous ces fonctionnements du film convergent vers un point : un poème lyrique.

---

논문심사일정

논문투고일:	2006. 3. 10
논문심사일:	2006. 3. 25 ~ 2006. 4. 15
심사완료일:	2006. 4. 21