4강 - 소비에트 몽타주 영화의 미학과 시대적 배경

소비에트 몽타쥬의 배경

1920년대의 소련 무성영화 혹은 소비에트 몽타주 사조라는 부분을 공부해 보도록 하겠습니다.

소련영화의 예술성은 무성영화시기에 정점을 달했습니다. 1920년대에 꽃피웠던 소련영화의 사조를 영화사가들은 흔히 '소비에트 몽타주이론' 혹은 '소비에트 몽타주 영화제작'이라고 합니다. 소비에트 연방에서의 이데올로기적 토대는 1917년, 레닌의 주도하에 볼세비키 혁명이 성공하면서입니다. 칼 마르크스와 엥겔스, 레닌에 의해서 제공되었던 많은 이론들을 바탕으로 하고 있습니다. 예술에 있어서도 감독들의 관심은 정치, 경제, 사회적인 것들이었습니다. 초창기에는 혁명영화라고 불리는, 민중을 각성시키는 혁명성을 갖고 있는 영화들이 대부분이었습니다. 과학적으로 파블로프의 '조건반사설'과 같은 조건과 반사라는 이론에 근거한 가설들이 미학적인 토대가 되었습니다.

역사적인 배경을 보면, 레닌이 그런 말을 합니다. "영화는 지금 이 시기 모든 예술 중에서 가장 중요하다." 영화야말로 우리에게 가장 중요하다는 것입니다. 이 말은 이후 상당한 오해가 있었습니다. 레닌이 이런 말을 한 이후로 영화가 모든 예술 중에서 가장 우월성을 점유한다는 말로 와전이 되었던 것입니다.

전문을 정확히 옮기면 "영화는 지금 이 시기 다른 어떤 예술보다도 가장 신속하게 혁명의 대의를 전달할 수 있는 중요한 예술"이라는 의미입니다. 1917년 볼세비키 혁명이 일어난 이후 러시아는 정부가 모든 권력을 장악한 것이 아니라, 내전 상태에 돌입하게 되죠. 레닌은 내전 상태가 거의 종결되는 지점인 1920년대 중반에 사망 하게 됩니다. 스탈린이 등장합니다.

이렇듯 굉장히 혼란한 시기였던 것이죠. 레닌 재직기에는. 내전상태를 겨냥한 말이었습니다. 볼셰비즘과 혁명의 정당성을 고취시키기 위해서, 러시아 민중들을 일깨우기 위해서 였습니다. 그 당시에 문학, 음악 등 다른 예술보다도 영화야말로 효과적이라는 것이죠. 짧은 시간 즉, 두 시간만에 민중들을 계몽시키고 혁명의 대의를 빨리 전파시킬 수 있다는 측면에서 가장 중요한 예술 형태라고 얘기를 했던 것입니다.

사회주의 리얼리즘

혁명 이후 정부를 수립하기까지 1918년부터 1922년까지 약 5년 정도 걸렸죠. 영화 산업이 생산성을 가지고 기능을 하는 데에는 약 2년 정도 더 기다려야 했습니다. 1919년에 형성하기 시작한 소련영화는 두 갈래의 창조적인 진영으로 나뉘어져 있었읍니다. 공산주의 내에서도 우익과 좌익으로 구분을 합니다.

우익영화 역시 전통 연극의 상류계급 인물을 인민위원이나 농민들, 적군 병사들로 대체합니

다. 대체로 볼세비키 이전 짜르 정권까지 전통적으로 답습해왔던 연극적이고 문학적인 전통을 유지합니다. 전통적이고 관습적인 인물을 새로운 인물로 바꾸는 영화들을 말합니다. 이러한 방식의 영화를 우파적이고 우익적인 영화라고 합니다. 1930년대 사회주의 리얼리즘이 강화된 이후, 1920대 레닌이 사망한 이후 스탈린이 등극하고 정통 사회주의 리얼리즘 영화로 정착합니다. 우익의 이런 방법들이 공식적으로 인정되게 됐고 유일한 접근법으로 사회주의 리얼리즘 영화 제작의 핵심 관행이 되었죠.

좌익영화는 인물형만 살짝 바꾸는 것이 아니라, 새롭게 출발하는 의미에서 좌익이라는 명칭이 붙게 되었읍니다. 인물뿐 아니라 내용과 형식에 있어서 훨씬 더 급진적입니다. 1920년대 소련영화의 특색이 주로 이러한 좌익적인 성향을 갖고 있었다는 것을 기억해야 할 것입니다.

두 명의 좌익 개척자

두 명의 좌익 개척자를 예로 들 수 있읍니다. 지가 베르토프감독 레프 쿨레쇼프감독입니다.

베르토프는 다큐멘터리의 대가로서 '키노아이 그룹 Kino Eye Group'을 결성했습니다. '키노아이 그룹'은 말 그대로, 러시아말로 '영화의 눈'이라는, 원어로 'Кино-глаз 키노 글라wm' 라고 합니다. '영화 눈 운동'은 "카메라가 눈이 되어서 인간의 모든 실생활의 세세한 부분까지도 다 지켜본다는 것입니다. 기록한다"는 기록자 정신, 참여자 정신, 증언자 정신을 강조하는 다큐멘터리 운동을 말합니다.

베르토프가 레닌 당시에 러시아 전역의 민중들에게 혁명의 대의를 알리기 위해서 '이동영사반'을 조직해 촬영도 하고 영사도 하는 순회활동을 하였습니다. 이러한 문화적 활동을 통한 민중의 각성에 기여한 기록영화 감독으로서의 베르토프를 초기 개척자로 말할 수 있습니다. 그의 연속 시리즈물인 <키노프라우다>라는 작품이 있습니다.

레프 쿨레쇼프는 초기에 창조적이고 이론적인 토대를 만든 실험 극영화인 입니다. 이후 '소비에트 몽타주'라고 불리우는 초기 소련 영화 미학 이론을 확립합니다. 극영화 혹은 기록영화에도 포함이 됩니다만, 변증법적 몽타주, 갈등의 몽타주 기법을 확립시킨 장본인 입니다. 쿨레쇼프는 베트토프와는 달리 기록영화보다는 극영화에 치중했던 감독이죠. 쿨레쇼프는 푸도프킨, 에이젠쉬타인과 같은 후배 감독들에게 영향을 미친 감독입니다.

시퀀스분석
영화 <카메라를 든 사나이>(지가 베르토프)

무성영화의 세 거장

무성영화의 세 거장을 꼽는다면, 도브첸코, 에이젠쉬타인, 푸도프킨 이 세 명을 말합니다.

도브첸코는 우크라이나인입니다. 모스크바를 중심으로 혁명이 일어났고, 수도가 모스크바인인 것이 주류라고 할 수 있습니다. 그에 비해 우크라이나 태생인 도브첸코는 변방의 색채를 갖는 소련의 감독이죠. 사회주의적 색채도 다분히 있지만, 변방적인 색채, 이민족적이고 신비한 요소까지도 나타나 있습니다. 대표작으로는 <즈베니고라>(1928), <무기공장>(1929), <대지>(1930) 등이 있습니다.

집중적으로 알아보고 싶은 작품은 <대지> 입니다. <대지>를 보면 도브첸코가 이야기하려는 것이 어떤 것인지를 자세히 알 수 있읍니다. 에이젠쉬타인과는 대비가 됩니다. 드라마틱하지 않죠. 극적이지 않고, 시적이며 상징적인 것이 도브첸코 영화의 특성입니다. 그러나 그런 시적, 상징적 영화가 그 당시 혁명기에는 잘 먹히지 않았어요. 당시에는 그런 영화가 설득력이 없고, 반동적이며, 패배주의적이고, 지식인 취향의 영화라고 모스크바로부터 비판 받았습니다.

푸도프킨은 에이젠쉬타인의 지적인 호소력과는 달리 정서 깊숙한 곳으로 침투하는 그런 정감적인 영화입니다. 대표작으로는 막심 고리끼의 소설 원작 <어머니>(1926), <성 페테르부르크의 종말>(1927), <아시아의 돌풍>(1928) 등이 있습니다. 그리피스 이후 헐리우드 영화에서 이야기 구조를 강조하는 자연스러운 정서적인 이야기입니다. 심리적 사실주의 영화라고 얘기합니다.

가장 대표적인 대가 감독은 에이젠쉬타인입니다. 에이젠쉬타인 감독은 전위 연극에서 출발을 했기 때문에 창의적인 접근을 했다고 볼 수 있습니다. 에이젠쉬타인은 감독이면서 동시에 이론가로도 탁월한 사람으로 평가 받습니다. 그가 창안한 이론으로는 '인력의 몽타주'-끌어당기는 몽타주, 지적인 몽타주, 변증법적 몽타주, 등 새로운 용어들을 만들어냈습니다. '몽타주 영화'라는 것이 무엇인지 그 개념을 처음 제시한 장본인이기도 합니다. 에이젠쉬타인의 대표작으로는 <전함포템킨>(1925), <이반대제>(1부-1944/2부-1958)가 있습니다.

도브젠코 <대지>
푸도프킨 <어머니>
에이젠쉬타인 <이반대제>

에이젠쉬타인의 충돌의 몽타주에 대하여

몽타쥬는 편집이라는 기법입니다. 푸도프킨은 두 쇼트를 연결하는 것을 통해서 이야기를 서술하였읍니다. 쇼트들이 쌓여가면서 하나의 이야기를 풀어나가는 원리로 정의 할 수 있습니다. 쇼트의 연속성을 강조합니다.

에이젠쉬타인은 몽타주가 단순히 이야기를 서술하는 것이 아니라, 헤겔식의 '정반합' 변증법적 의미를 갖고 있다고 설명합니다. 쇼트 두 개가 만난다는 것은 '정'과 '반'의 두 쇼트가 충

돌합니다. 충돌하는 두 개의 쇼트를 볼 때 관객의 마음속에 생기는 또 다른 개념이 '합'입니다. 몽타주는 '독립된 쇼트들의 충돌로부터 야기되는 사상'입니다. 이야기를 단순히 진행시키는 것이 아니라, '드라마틱한 사상을 도출하는 편집법'이라는 것입니다. 에이젠쉬타인 영화미학의 형식과 감각은 전세계의 모든 철학적 관점으로 뻗어나갔죠. 단순히 이야기를 전달하는 것이 영화가 아니라, 사상을 창출해내는 것이 에이젠쉬타인의 관점입니다.

두 사람의 논의는 대립된 양상을 가지고 있지만, 뒤섞일 수밖에 없습니다. 에이젠쉬타인의 충돌의 몽타주가 푸도프킨의 영화에도 일부 나타나고, 또 에이젠쉬타인의 폭발적인 쇼트들의 결합 속에서도 푸도프킨식의 이야기 진행이 무시되지는 않았습니다. 이야기가 연속성이 전혀 없이 전체가 연결될 수는 없거든요. 연속적인 것과 단절(충돌)적인 것이 조화를 이뤄야하고, 서로가 같이 묶일 수밖에 없다는 점이 영화의 초기 이론에서 나타납니다. 대립되는 것으로 보이지만, 현대 영화에 와서는 푸도프킨의 몽타주이론과 에이젠쉬타인의 몽타주이론이 서로 잘 결합되어 나타나게 됩니다. 그 둘을 잘 결합시킨 대표적인 감독이 알프레드 히치콕 감독입니다.

시퀀스분석
에이젠쉬타인 <10월> 지적인 몽타쥬

소비에트 몽타쥬의 충실한 계승 알프레드 히치콕

히치콕 감독의 영화들을 보면 에이젠쉬타인적인 단절적이고 충돌적인 몽타주가 상당히 많이 나옵니다. 예를 들면 <새>에서 멜라니의 어머니가 새에게 습격을 당한 시체를 발견하는 장면은 점층적인 몽타주기법이 등장을 하고요. 상당수의 장면은 몽타주로 이루어져 있습니다. 새들이 주유소를 습격하는 장면에서 여자 주인공의 시선 몽타주라든지 이런 것들이 바로 에이젠쉬타인의 몽타주를 작동시킨 것이라고 볼 수 있습니다.

이런 연속적인 것과 비연속적인 것을 잘 결합시킨 형태를 히치콕의 영화에서 흔히 찾아볼 수 있습니다. 그건 헐리우드 영화의 모범 답안이 되었읍니다. 이후 스필버그, 조지 루카스, 제임스 카메론에 이르기까지 모든 액션 서스펜스 영화의 골격을 형성하였습니다. 미국영화에서는 오락영화의 기법으로 활용을 했습니다. 에이젠쉬타인이나 푸도프킨은 혁명성에 충실하게 사회주의 영화 창작에 몰두했습니다. 제재나 소재, 내용이 달랐을 뿐이지 영화 미학 원리로서는 이후 헐리우드의 대중영화에서도 쉽게 발견할 수 있는 이론의 모태가 되었다는 것입니다.

시퀀스분석
히치콕 <사이코> 샤워살해시퀀스

에이젠쉬타인의 이론 중에는 특이한 배우연기 이론이 있읍니다. 띠빠쥬이론이라고 하는데요, 전형화 이론입니다. 소련 감독들은 전체 행위들을 모자이크하기 위해서 인물들을 전형화 시킵니다. 대표적으로는 에이젠쉬타인의 <전함 포템킨>에 나오는 수병, 성직자, 장교, 부르주아, 가난한 거지의 묘사를 예를 들 수 있습니다. 이들이 전형화되어 있어서 마치 사회의 모든 인물들의 다양성을 인물의 재현을 통해서 나타냅니다. 사회 구성원들의 대표성을 갖고 묘사된다는 것입니다. 사회 모습이 인물을 통해서 형상화된다는 것이죠. 배우는 특정한 개인이 아닌 계급을 대표해야 한다는 이론입니다. 그런 기법은 연기자를 컨트롤하는 방식에서 잘 보여줬습니다.

<전함 포템킨> 분석

에이젠슈타인의 <전함 포템킨>(1925)과 도브첸코의 <대지>(1930)를 비교 하면서 소비에트 몽타쥬에 대해 좀 더 자세히 알아보도록 하겠습니다.

<전함 포템킨>은 에이젠쉬타인이 1925년에 만든 대표작이라고 할 수 있습니다. 에이젠슈타인의 몽타주이론이 잘 드러나 있는 작품입니다. 1920년대 소비에트 몽타주영화의 전형이 되는 작품이기도 합니다.

이 영화의 배경은 1905년 실제 포템킨 호의 수병 반란사건에 근거를 두고 있습니다. 흑해함대 포템킨 호가 수병 반란 사건으로 인해서 정부에 저항을 했다가 좌절하는 이야기입니다. 역사적 사실은 실패했지만, 영화에서는 성공합니다.

영화에서는 비인간적인 대우에 대한 수병들의 분노가 자연발생적으로 폭발하는 것까지만 사실입니다. 마지막에 혁명의 깃발을 내걸고 체제에 반항했는데, 굴복하지 않습니다. 시민들의 환호와 호응으로 끝까지 강인하게 혁명을 성공시켰다는 민중의 승리하는 이야기로 결말을 바꿨지요.

원래는 수병들이 반란을 일으켰지만, 혁명 의식 미비와 연료, 음료수 부족 등으로 인해서 투항하고만 사건이었습니다. 혁명의 동기, 과정, 결과를 제대로 보여줌으로써, 어떻게 하나의 사건이 혁명으로 전화되는가를 보여주었읍니다. 하나에서 전체로 확산되는 혁명적 동지애를 보여주고, 노동 민중 계급이 지배계급과 국가의 가장 생산적인 자원이라는 것을 주장하고,

유일한 민주적 세력으로 그려냈고, 결과적으로 그것이 프롤레타리아독재로 이어질 수 있다는 가능성을 제시해서 혁명 영화의 전범을 보여줬죠. 역사적 사실을 왜곡시키긴 했으나 에이젠쉬타인은 당시에 혁명 영화로서 전범을 보여줍니다. 이념을 창출하기 위한 영화적 형식을 만들어냈다는 점에서 중요한 작품으로 평가되고 있습니다.

가장 유명한 장면은 '오뎃사 계단' 시퀀스 입니다. 혁명군들-수병들과 호응을 하게 되는 시민들의 모습과 그 시민들을 탄압하기 위해 짜르 기병대가 발포를 합니다. 오뎃사 계단에서 살육을 하는 장면입니다. 이 시퀀스는 인구에 회자되는 유명한 장면입니다. 이 장면은 이후 많은 영화에서 패러디되어 거의 모르는 사람이 없을 정도입니다.

위에서 내려오는 사람들과 밑에서 올라오는 민중, 빛과 어둠, 예리한 것과 부드러운 것 등 모든 상반된 요소들이 충돌합니다. 에이젠쉬타인이 얘기하는 충돌의 개념을 명확하게 알 수가 있죠. 서로 대비되는 A와 B가 충돌, 갈등을 하면서 변증법적으로 결합합니다. 결합을 통해 제 3의 사상적 단서를 얻게 된다는 몽타주 편집법을 잘 예시하고 있습니다.

<전함포템킨> 오뎃사 학살, 일어서는 사자상

<대지> 분석

에이젠쉬타인의 모스크바적 감성과는 정반대로 변방을 대표해서 우크라이나의 시적이고 상징적인 영화가 있습니다. 알렉산더 도브첸코 감독의 <대지>를 분석하도록 하겠습니다. 도브첸코의 변방영화적 전통은 소련 혹은 러시아 현대영화의 한 맥으로 자리잡혀 내려 옵니다. 안드레이 타르코프스키, 세르게이 파라자노프 등이 그 대표적인 계승자들이라고 볼 수 있습니다.

이 영화는 1930년에 만들어진 영화죠. 농민과 지주의 갈등을 그리고 있는데요, 당시에 새로운 영농법이 도입됨에 따라서 협동하는 농민과 이들의 단결을 깨려고 하는 지주의 이야기를 보여줍니다. 여기서 도브첸코는 새로운 사회주의의 정당성을 설파를 하는데요, 마치 동양적인 범신론적인 세계관까지도 영화의 바탕에 깔고 있습니다.

삶의 예찬이라든지 자연의 섭리, 그래서 죽음을 기꺼이 받아들이는 그런 내용을 담고 있어요. 대지라는 것은 그런 의미에서, 땅이 오래되면 그곳은 다시 새 땅으로 일궈져야 된다는 것인데요. 이것은 당시 소련이 처했던 새로운 영농법의 도입, 트랙터를 도입하고 공장화되고 기계화되는 것을 어쩔 수 없이 받아들여야 하는 숙명론적인 인생관이며 사회주의적인 진보 개념에 일치되는 사상이죠.

기계화되고 공업화되는 현실, 그것을 막으려는 세력, 그들은 땅이라는 것에 집착하는 보수적인 세력입니다. 땅을 계속 일구어야 한다는 진보적 개념을 거부하는 고착된 부르주아들이죠. 이들과의 대립이 그려집니다. 영화 속에서는 젊은 공산당원에 의해서 도입되는 트랙터를 방해하는 지주 세력들, 종교 보수 세력들을 묘사하고 있죠.

땅이라는 것은 자연물이고, 이념하고는 상관이 없는 것입니다. 그럼에도 불구하고 영화의

제목처럼 '대지'-땅은 사상을 토대로 하는 사회 현실의 밑바탕으로서 상징적으로 그려지고 있습니다.

굳은 땅에 비가 와서 그 땅이 말랑말랑 해지고, 다시 새로운 땅으로 일궈집니다. 생명적이며 순환론적인 이야기이며, 상징적이고 은유적으로 다뤄지는 영화입니다. 마지막 장면에서 비가 막 내립니다. 과일 위로 빗방울이 떨어지고, 대지 위에도 흘러 떨어집니다. 꽃이 피는 장면들이 나오죠. 이 장면 전에 죽음이 있었어요. 젊은 혁명 일꾼의 죽음이 있었고, 그 다음에 새로운 생명의 탄생이 교차 순환적으로 보여지는 것이죠. 굳은 땅 위에 비가 내려서 단단했던 땅을 녹이고 와해시키는 자연의 순환, 이것을 묘하게 생과 사, 새로운 것과 낡은 것의 교체로 상징적으로 묘사하고 있습니다.

이 영화에서 주목해야 할 것은 에이젠쉬타인은 갈등의 몽타주와의 비교입니다. 에이젠쉬타인은 드라마틱하게 영화를 만들었던 것에 비해서, 도브첸코는 서정적이고 상징적이며 심지어 낯설고 애매모호하기까지 합니다. 쇼트와 쇼트를 충돌시키는 에이젠쉬타인의 방식과는 달리 한 장면 안에서 상징성을 가진 것들을 대립시킵니다.

예를 들면 소와 농부가 서있는 장면이라든지, 해바라기와 여인이 서있는 장면이라든지, 이런 장면을 통해서 대비효과를 볼 수 있죠. 유추되는 효과를 볼 수 있습니다. 해바라기와 여인 얼굴의 상관성, 소와 농부 모습의 상관성, 이런 것들의 상징적인 이미지 유사성을 병치시키는 방법을 통해서 전개하고 있어 시적입니다.

이 영화는 종래의 모스크바 중심의 영화와는 다른 서정적인 측면이 있습니다. 서정적, 민속적, 상징적, 시적입니다. 이런 측면에서 도브첸코의 영화는 당시 사회주의 영화의 흐름과 구별됩니다. 사회주의 정부인 당으로부터 비난도 받았습니다. 당시 역사적 시점에서의 부적합성 때문에 영화 예술성의 진가를 널리 인정받지 못한 불행한 작가입니다.

이러한 전통은 이후 소비에트 내에서 이어집니다. 모스크바 중심의 혁명영화를 떠나서 영화예술의 본질에 좀 더 다가가려고 하는 지방색이 강한 영화활동으로 내려옵니다. 자의식이 강하고 주관적인 영화입니다. 영화예술에 깊이 있게 도달하는 시적 상징주의 계열의 영화들을 탄생하게 만드는 원동력이 됩니다.

영향을 받은 대표적인 감독은 안드레이 타르코프스키 감독입니다. 그의 영화적인 젖줄이 바로 1920년대, 1930년대의 도브첸코 감독이고, 특히 <대지> 같은 영화에서 영향을 많이 받았다고 볼 수 있어요. 타르코프스키는 도브첸코 감독의 <대지>를 보고 영화감독이 되겠다 결심을 했다고 밝힌 적이 있을 정도로 직접적인 연관이 있다고 주장하죠. 시적 상징주의는 소련 영화에서 빼놓을 수 없는 중요한 미학 중의 하나로 성장합니다.

<대지>나 <전함 포템킨>같은 영화를 대표적으로 당시 소비에트 영화의 전형으로 볼 수 있읍니다. 무성영화시기에 꽃피웠던 이러한 영화의 형식주의적 사조는, 러시아 내에서 1930년

대부터 발성영화가 나오기 시작한 시점에서 사회주의 리얼리즘이라는 '문예지침'으로 고정화 됩니다. 도브첸코 뿐만 아니라 에이젠쉬타인까지 비판을 받게 됩니다. 에이젠쉬타인도 좌파 영화인으로서 급진적이며, 형식이 압도적인 감독이지만, 형식주의자로 몰리게 되죠. 스탈린은 좀 더 쉬운 감독을 찾습니다. 보다 쉽고 친숙하고 대중적 형식의 영화를 요구하게 됩니다.

형식의 모험을 하지 않는 것으로 영화의 노선을 정하기에 이르는 거죠. 이제 더 이상 소련은 에이젠쉬타인의 <포템킨>이라든지 도브첸코의 <대지>같은 우수한 영화를 찾아보기 어렵게 됩니다. 감독 본인들도 활동의 제한을 받게 되죠. 교훈적이고 계몽적인 사회주의 이념의 역사극을 만든다거나 국가의 요구에 따라 친숙하고 쉬운 소재의 영화를 만드는데 치중합니다. 형식적인 사조는 사라지게 됩니다. 소련자체에서는 몽타주 이론과 형식주의적 사조가 미미하게 되지만, 미국, 유럽 영화인들에게 영향을 주면서 형식주의가 활성화 되죠.