

에이젠스타인이 우리 영화에 갖는 의미

두 번역서 「이미지의 모험」과 「영화연출강의」를 중심으로

진이정
시인

영화를 학술적 탐구의 대상으로 진지하게 다루려는 경향이 요즘 들어 우리 지식인 사회에 서서히 정착되고 있다. 한국영화사의 전기간을 통해, 이 땅의 영화는 단지 신기한 활동사진 또는 탄파라들의 천박한 유희물로 간주되어온 측면이 농후했다. 그러나 무지에서 비롯된 이같은 편견의 아성에 마침내 미세한 동요가 일어나고 있는 것이다.

필자는 이러한 변화의 징후를 80년대 중반부터 시작된 '작은 영화 운동'의 태동에서 감지한다. 정확히 1984년 7월 7일, 8일 국립극장 실험무대에서 그때까지 16/8mm 작업을 해오던 젊은 영화인들이 다수 집결하여 영화운동의 가능성을 모색한 바 있다. 그들은 '작은 영화를 지키고 싶습니다'라는 구호와 함께 기존 상업 영화에 대비되는 '작은 영화'라는 용어를 최초로 제시했다. 그들이 피력한 작은 영화라는 개념을 간략히 요약하자면, 사회의 구조적 모순을 영상적으로 드러내는 동시에 그에 대한 대안을 형상화할 수 있는 영화를 의미한다.

또한 그들은 작은 영화의 특징으로 첫째, 간편한 장비와 소수의 인원으로 제작·배급이 가능한 기동성과 둘째, 기층 민중을 의식화시킬 수 있는 진보적 이념성을 들고 있다. 따라서 84년 이후 충무로 밖의 비제도권 영화들은 기존 영화계의 부정적 현실을 극복하기 위해 영화매체에 대한 체계적 학습, 새로운 미학의 구축, 집단작업의 시도, 소극장 상영운동 등을 주요 과제로 내세웠다. 그러나 한동안 작은 영화 운동은 구제적이고 지속적인 실천이 없이 구두선으로만 주창되는 기현상마저 보이게 된다.

「충무로 밖」의 영화와 영화인

결국 상황은 87년도에 접어들어야 새로운 차원으로 전개되기 시작한다. 즉 「그날이 오면」 「노란 깃발」 등의 구체적 성과들이 대학가나 소극장 등에서 소개되었는데, 이 영화들은 나름대로 사회문제에 대한 진보된 시각을 확립하려 애쓰고 있었다. 그러나 영세한 작은 영화 제작 여건에서 결정적인 비약의 돌파구를 마련한 것은 영화제작소 「장산곶매」가 만든 「오 꿈의 나라」와 「파업전야」였다. 이 작품들로 인해 비로소 작은 영화 운동은 기왕의 아마추어성, 개인적 수작업 형태 등을 지양, 본격적인 '민중영화' 운동을 시도하는 차원에까지 이른다. 여기에 덧붙여 작은 영화 운동을 시발로 각 대학에 우후죽순처럼 생겨난 영화서클들과 꾸준히 소형영화 강습회를 개최해온 '우

새로운 의미의 영화인과 관객들은

이제 영화라는 장르 자체를

지적 탐구의 대상으로 삼기 시작했다.

기왕의 빈약한, 그나마 몇 종류

되지 않던 영화서적들의 수준은

그들에게 불만족스러운 것이었다.

영화를 지적으로 탐구하려는

이들에게 에이젠스타인은, 그들은

불만족을 채우는 풍부한

가능성의 실체로 다가간다.

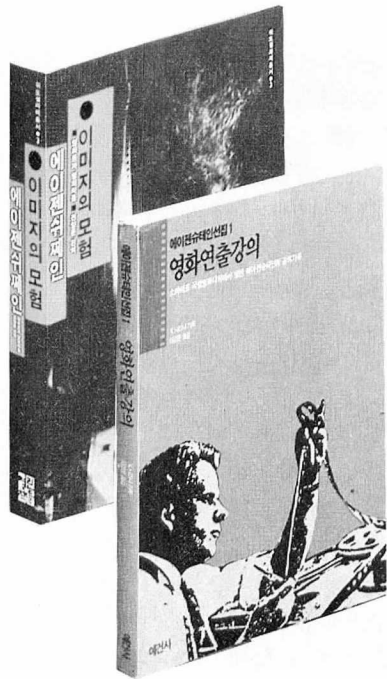
리마당' 등의 선구적인 노력을 비제도권 영화의 저변으로 기억할 필요가 있다.

이상의 사실에서 볼 수 있듯이 우리 사회엔 어느샌가 충무로와 거리를 둔 또하나의 영화관이, 제작에서 배급까지 하나의 자체 완결성을 지닌 채 존속하게 된 것이다. 이러한 영화관을 채우고 있는 새로운 의미의 영화인들과 관객들은 종래의 수동적인 영화팬들과는 달리 영화라는 장르 자체를 지적 탐구의 대상으로 삼으려는 적극적인 자세를 보이기 시작했다. 따라서 기왕의 빈약한, 그나마 몇종류 되지 않던 영화서적들은 그들의 욕구를 충족시킬 수 없었다.

이와 같은 독자들의 요구와 때마침 출판계 일각에서 모색된 새로운 기획이 절묘하게 결합된 결과로 나타난 것이 작금에 볼 수 있는 소련 영화서적의 범람(?)이다. 즉 한때 붐을 이루었던 원전 출판의 열풍이 가신 뒤, 사회과학 출판이 새로운 영역을 모색하고 있었다는 측면과, 한·소 수교 등으로 인해 일반인들에게까지 소련에 대한 관심이 고조되었다는 현실이 '에이젠스타인'류의 기획에 영향을 주었을 것이라는 점이다.

「영화예술의 기초는 편집이다」

푸도브킨이 간파한 바대로 영화예술의 기초는 편집이며, 그 편집의 가능성을 미학적으로 극대화시킨 인물이 바로 에이젠스타인이다. 이러한 그의 영화사적 업적과 함께 우리가 또한 주목해야 할 중요한 사실이 있다. 그것은 에이젠스타인이 단순한 영화감독이나 이론가가 아닌, 백과사전적 지식을 지닌 전인적 교양인이라는 점이다. 즉 그는 독보적인 영화작가



일 뿐만 아니라 탁월한 미학자이며, 그가 추구했던 예술 일반의 본질에 대한 탐구와 그로 인한 방대한 이론은 오늘날의 예술가들에게도 깊은 영감의 원천으로 기능하고 있다. 따라서 에이젠스타인의 다양한 예술 역정이 여기 소개하려는 두 책에서도 어김없이 나타나고 있다.

일단 「에이젠슈타인·이미지의 모험」이라는 긴 제목의 책을 펼친 독자라면 각주를 보기 좋게 레이아웃한 편집자의 역량에 감탄하게 될 것이다. 이러한 편집상의 묘미로 인해 이 책의 첫머리에 실린 에이젠스타인의 연보는 단순한 자료적 가치보다는 훌륭한 읽을거리로서의 역할을 충실히 해내고 있다. 이 연보를 통해 소비에트 건설기의 한 단면을 이루고 있는 저명한 예술가들의 동정과 일화를 생생히 접하게 되는 것도 매우 즐거운 지적 체험이다. 또한 이 책은 연보를 제외하고 나면, 에이젠스타인의 영화론과 영화작품, 그리고 그에 대한 해설을 시기별로 '몽파르' 하고 있다. 이러한 몽파르로 인해 독자들은 난해한 에이젠스타인의 세계로 향한 최적의 지름길을 손쉽게 제시받는다. 특히 에이젠스타인의 주저적인 「영화형식」과 「영화감각」에서 발췌한 「친화의 몽파르」 「사운드 영화선언」 「영화의 원리와 표의문자」 등은 우리 독자가 처음으로 접하게 되는 그의 육성이다.

에이젠스타인의 이론에 따르면 영화 편집이란 변증법적 작업이며 각 쇼트사이의 연결은 푸도브킨이 보여준 것처럼 단순한 병치가 아

니라, 날카롭고 충돌적이며 때로는 폭발적으로 연속되는 것이다. 따라서 에이젠스타인은 편집이란 부드러운 연결이 아닌, 거친 충돌이며 쇼트의 단순 병치는 표현기회의 상실이라고 주장한다. 즉 그가 강조하고 있는 것은 영화 속의 역동적인 리듬이며 그의 영화는 시간과 공간의 제약없이 마치 시나 소설처럼 은유와 상징이 자유자재한 것이다. 독자들은 이러한 메타포적 편집의 실례를 이 책에 실린 풍부한 자료 사진에서 다소나마 확인할 수 있다.

「영화의 철학」 가르친 교육자

앞서 말한 바대로 에이젠스타인은 감독이자 미학자이다. 그러나 우리 여기서 그에게 교육자란 칭호를 하나 더 붙여주어야 한다. 그가 이룩한 탁월한 예술교육 성과 때문이다. 에이젠스타인 선집 제1권으로 발행된 「영화연출강의」는 에이젠스타인의 조수로서 활약한 니즈니(그도 후에 스승의 뒤를 이어 국립영화대학의 교수가 된다)가 기록한 강의노트를 대본으로 성립된 책이다. 마치 에이젠스타인을 주인공으로 하는 소설처럼 생생한 이 책은 1930년대 후반 소비에트 국립영화대학에서 행한 강의가 주를 이룬다.

에이젠스타인이 진행했던 수업은 지극히 민주적인 것으로, 그는 자신의 대가적 권위와 다양한 연출경험을 앞세워 학생들을 주눅들게 하거나 억압하지 않는다. 그는 함께 고민하고 토론하며 적절한 해답이 도출될 때까지 끊임없이 학생들의 창조력을 자극시킨다. 결국 그가 학생들에게 강의했던 것은 영화를 연출하는 테크닉이 아니었다. 정작 그는 예술창조의 근원적 본질을 이루고 있는 예술의 철학을 가르치려고 했던 것이다. 끝으로 지금까지 다룬 두 책의 특징으로, 설명 영화학의 문외한이라 할지라도 일종의 읽을만한 교양서로 무난하다는 점을 들 수 있다.

바야흐로 광화문 네거리에 소련 깃발이 나부끼는 시대가 도래했다. 이제 우리 관객들이 에이젠스타인의 영화를 직접 감상해도 무리가 없을 것 같다. 만약 어떠한 이유에서라도 그의 걸작들의 상영이 거부된다면, 우리의 영상문화는 약삭빠른 다람쥐일 뿐이라는 한 시인의 질타를, 한낱 장난기 어린 신소리이라고 치부할 수만은 없을 것이다.