http://dx.doi.org/10.7230/KOSCAS.2016.45.177

에이젠슈테인의 영화연기론

1. 서론
2. 에이젠슈테인의 몽타주 연기
3. 단절연기와 분절연기, 전형화
4. 몽타주 기법과 배우의 내적 과정
5. 내적 언어로서의 연기, 다양성 속의 통일
6. 결론
참고문헌
ABSTRACT

조성덕, 김종국

초 록

이 글은 러시아 몽타주로 유명한 에이젠슈테인(Sergei Eisenstein)의 영화연기론을 분석한다. 기존의 논의에 의하면, 그는 컷 액팅(cut acting)과 같은 개념을 통해 심리적 사실주의 연기를 지양한다. 에이젠슈테인은 컷 액팅의 의미를 숏으로 분절된다는 것으로 설명함으로써, 몽타주와 같은 방식으로 이해한다. 연결 몽타주의 푸도프킨이 스타니슬라프스키의 연기론과 연관된다면, 충돌 몽타주의 에이젠슈테인은 마이어홀드의 연기론과 관계된다. 이 글은 에이젠슈테인이 자신의 몽타주론을 설명하는 곳곳에서 제기한 연기 및 배우에 관한 관점을 추적한다. 에이젠슈테인이 저술한 글들을 모은 『영화감각Film Sense』(1942)과 『영화형식Film Form』(1949)을 중점적으로 고찰한다. 국문과 영문 중심의 국내외 문헌을 검토한 결과, 에이젠슈테인의 영화연기론을 분석한 논의가 매우 적다. 거의 대부분이 몽타주론에 집중되어 있고, 그 가운데 연기에 관한 언급이 극히 제한적으로 이뤄지고 있다.

에이젠슈테인이 제시한 컷 액팅과 전형화의 개념, 있는 그대로의 생생한 감정을 표현하고 유발하는 배우의 내적 기법과 과정, 내적 언어의 하나로서 다양성 속의 총합을 이루는 연기 등은 현대영화의 창작과 사례 분석에 유용한 개념들이다. 특히 에이젠슈테인의 몽타주 기법을 가장 직접적이고 인상적으로 만날 수 있는 만화, 웹툰, 애니메이션의 창작 과정에 그의 매체 연기론을 적용할 수 있으며, 분석을 위한 수많은 관련 사례들을 찾아볼 수 있다. 이것이 지난 에이젠슈테인의 영화연기론을 되짚어보는 이유이며, 논의의 결과물들은 관련 연구의 파생을 위한 충분한 토대가 될 것이다.

주제어 : 에이젠슈테인, 컷 액팅, 전형화, 내적 기법

1. 서론

이 글은 러시아 몽타주로 유명한 에이젠슈테인(Sergei Eisenstein)의 영화연기론을 분석한다. 김용수가『영화에서의 몽타주 이론』(1996)에서 설명한 논의에 따르면, 에이젠슈테인은 컷 액팅(cut acting) 개념을 통해 당대의 심리적 사실주의 연기를 지양한다. 컷 액팅이 감정변화의 과정을 비약적으로 표현하는 것을 의미한다는 점에서 그것은 몽타주와 같은 방식으로 분절된다. 연결 몽타주를 주장한 푸도프킨이 스타니슬라프스키의 심리적 사실주의 연기를 지향한다면, 에이젠슈테인은 충돌 몽타주와 같은 방식의 마이어홀드 연기를 선호한다. '표현의 비약적인 변화'로 압축되는 에이젠슈테인의 몽타주 연기론은 전형성에 기반한 배우론으로 연결된다. 전형이란 자연스러운 유형의 사람을 배우로 캐스팅하는 것을 의미한다. 실제로 그의 영화들에서 배우는 외형적으로 강한 인상을 불러일으킨다. 배우의 개별적인 이미지는 선택되고 결합되는 내적 과정을 통해 총체적이고 통합된 이미지를 구축하게 된다.[1] 이 글은 김용수가 정리한 기존의 논의를 바탕으로 에이젠슈테인이 몽타주를 설명하는 곳곳에서 제기한 연기 및 배우에 관한 관점을 추적한다.

국내에 처음 번역 소개된『영화의 형식과 몽타쥬』(정일몽 역, 1990)가 에이젠슈테인의『영화형식Film Form』(1949)에 수록된 영화연기를 다룬다. 김용수는『영화에서의 몽타주 이론』에서 에이젠슈테인의 몽타주론과 관계된 그의 영화연기론을 소개한다. 이 문헌에서 김용수는 몽타주 이론의 관점에서 에이젠슈테인이 언급한 영화의 배우와 연기를 국내 처음으로 서술하고 있다. 이 글에서는 앞의 선행 문헌을 토대로 에이젠슈테인이 자신의 저작물에서 소개하고 있는 영화연기에 관한 논의를 전반적으로 분석하고자 한다. 에이젠슈테인이 저술한 글들을 모은『영화형식』과『영화감각Film Sense』(1942)을 중점적으로 고찰한다. 국문과 영문

1) 김용수,『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1996, p.229-233.

중심의 국내외 문헌을 검토한 결과, 사실상 에이젠슈테인의 영화 연기론을 분석한 논의는 찾아보기 힘들다. 거의 대부분이 그의 몽타주론에 집중되어 있고, 그 가운데 연기에 관한 언급이 극히 제한적으로 이뤄지고 있다.

2. 에이젠슈테인의 몽타주 연기

에이젠슈테인은 「몽타주의 방법Methods of Montage」(1929)에서 몽타주를 단지 숏들만의 선택과 조합이라고 정의하는 것을 반대했었다. 그는 몽타주의 원리를 하이쿠의 시, 일본 산수화, 찰스 디킨즈의 소설에서 찾았다. 단일 프레임 내의 역동적 요소에 집중하는 에이젠슈테인의 글과 영화는 서로 다른 텍스쳐, 톤, 폭의 함축적인 힘을 전적으로 신뢰한다. 그것들은 직선과 유선, 순간과 지속, 연결과 단절의 움직임 간의 차이에서 발생하는 함축의 가능성을 탐구한다. 에이젠슈테인은 선택하고 조합하는 이미지의 논리를 이미지 그 자체에서 발생하는 것으로 본다. 그 예로, 리듬의 몽타주에서 프레임에서 프레임으로의 몽타주 움직임을 추동하는 것은 프레임 내의 움직임이다.[2] 또한 조각들의 감정적 사운드로서, 날카로운 감정적 톤의 시퀀스는 다양한 예각의 요소들로 채워진 이미지를 선택하고 조합해서 만들어진다.[3] 선택된 톤이나 시퀀스의 근본 요소들에 의해 구축된 의미를 강조하기 위해 시청각의 세부요소가 더해지면서 서브텍스트나 부차적인 톤이 창출된다. 에이젠슈테인에게 몽타주는 “이미지의 조합 뿐 아니라, 조합된 이미지의 선택을 수반한다.”[4]

에이젠슈테인은 「성취Achievement」(1939)에서 연극의 가장 연극적인 요소로 배우를 상정한다. 여기에서 그는 연극과 영화배우의 차이를 설명한다. 무대 위의 배우가 진실을 높이고 감정에 충

2) Sergei Eisenstein, “Methods of Montage,” *Film Form*, New York: Harcourt, 1949, p.75.
3) 같은 글, p.76.
4) Cynthia Baron, “Acting Choices/Filmic Choices: Rethinking Montage and Performance,” *Journal of Film and Video*. 59.2(2007), p.32.

실한 것처럼 보이지만, 그것이 영화에서는 과잉된 이상한 연기나 간질병 환자의 찡그린 얼굴 같다고 한다. 에이젠슈테인은 연극을 넓은 프레임(wide frame)으로, 영화를 좁은 문(narrow gate)으로 비유하면서, 영화배우의 연기를 세련되고 정교한 것으로 평가한다. 부자연스러운 연극성이 영화에서는 진정한 생동감으로 전환된다는 것이다. 그 예로 <레닌Lenin>(1918)과 <10월의 레닌Lenin in October>(1937)에서 보리스 슈추킨(Boris Shchukin)의 연기가 놀랍고 뛰어난 것으로 평가된다.

> 자기통제(self-control)는 움직임에서 밀리미터까지 발휘하였다. 연극적 관례에서 어떤 피난처도 허용하지 않는 느낌의 충실도는 영화에 의해 폐지되었다. 역할의 초집중과 즉흥성 둘 다 배우가 스튜디오의 조명 아래서 탈 필요도, 거리의 안개 속에서, 바다의 파도 속에서, 혹은 공중 회전하는 비행기의 조종실 속에서 역을 만들어 낼 필요도 없는, 또한 처음에는 죽은 척하고 두 달 뒤에는 죽음으로 이끄는 감기를 연기할 필요도 없는 연극보다 영화에서 비교할 수 없을 만큼 더 어렵다.[5]

에이젠슈테인은 영화의 성취로, 영화가 진정한 유기적 통합(organic synthesis)의 예술을 이룰 수 있다고 주장한다. 미장센과 몽타주의 관계, 배우가 이해해야 하는 연극과 화면의 기능, 영화의 촬영과 회화, 극작과 시나리오, 문학과 영화, 음악이론 등이 이전에는 각각의 단편으로 존재했지만, 영화에서는 그 모든 것이 비로써 통합되는 종합예술이 된다는 것이다. 자부할 수 있고 앞으로도 계속 작업해야 할 영화예술은 예술의 전체 구조를 관통하며, 심지어는 그 경계를 넘어선다.

김용수는 에이젠슈테인의 영화연기론을 초기와 후기 구분해서 초기를 충돌 몽타주의 관점에서, 후기를 총체적인 이미지의 차원에서 이해한다.[6] 에이젠슈테인의 몽타주가 영화의 모든 요소들을

---

5) Sergei Eisenstein, “Achievement,” *Film Form,* New York: Harcourt, 1949, p.192. 세르게이 에이젠슈테인, 정일몽 역, 『영화의 형식과 몽타쥬』, 영화진흥공사, 1990, p.233.

선택하고 조합한다는 점에서, 그의 영화연기에 관한 논의를 주목할 필요가 있다.[7] 일반적으로 영화연기는 기계적으로 기록된 비활성의 생산물로 여겨져왔다. 즉 영화에서의 연기는 있는 그대로 인식된 행위와 같은 것이었다. 등장인물의 재현은 의상을 걸친 연기자의 속성일 뿐인 것이다. 그러나 바론은 에이젠슈테인의 몽타주가 영화의 모든 요소들을 조화롭게 조직하는 예술형식을 가능하게 만든다는 점에서, 연기 요소가 프레이밍과 편집의 산물이 아니라 다른 모든 영화 요소들과 동등해진다고 주장한다.[8] 바론은 에이젠슈테인의 연기를 다른 영화적 요소들보다 우위에 두지는 않지만, 적어도 동등한 역할을 수행하는 것으로 보는 것이다.

3. 단절연기와 분절연기, 전형화

연기를 다른 영화적 요소들보다 우위에 두지는 않지만, 적어도 동등한 역할을 수행하는 것으로 보는 것이다. 에이젠슈테인은 「촬영의 원리와 표의문자The Cinematographic Principle and the Ideogram」(1929)에서 단절 연기(cut acting)의 개념을 역설한다. 일본 가부키 연극의 연기에서 몽타주의 방법을 응용하려는 에이젠슈테인은 '전환 없는 연기(acting without transition)'의 영화적 방법을 찾아낸다. 일본의 배우는 연기의 어떤 결정적인 순간에 연기를 중단한다는 것이다. 예를 들면, 가부키에서 검은 옷을 입고 배우를 보이지 않게 가리는 구로고(kurogo)의 역할에 주목한다. 가려졌던 배우가 관객 앞에 다시 나타날 때는 새로운 분장과 가발을 쓰고 등장한다. 이때 배우의 감정은 다른 상태로 전환된다. 가부키에서는 배우가 만취상태에서 광란상태로 전환해야 하는 과정이 기계적인 단절(mechanical cut)로 해결된다. 이전의 분장에서 사용된 배우 얼굴의 색이 전환 후에는 더욱 강조된다. 에이젠슈테인은 가부키에서의 그 같은 전환의 과정이 영화

6) 김용수, 앞의 책, 열화당, 1996, p.229.
7) Cynthia Baron, 앞의 글, p.32.
8) 같은 글, p.32.

에서는 기본적인 특성이라고 설명한다.

> 이러한 수법은 원래 영화 고유의 것이다. 유럽의 연기가 갖는 여러 전통에 의거해서 모든 정서의 추이과정을 무조건 영화에 도입한 것이 실은 영화가 지금도 *제자리걸음*을 하게 된 원인 중의 하나이다. 그런데 연기를 컷으로 이어가는 방법(cut acting)은 완전히 새로운 연기법을 만들어낼 가능성이 있다. 한 사람의 얼굴로 그 표정을 변화시키는 대신 갖가지 심리상태를 나타내는 타입의 얼굴들은 필요한 만큼 사용하는 것이 낫다. 한 배우의 얼굴은 너무나 감수성이 강할뿐더러 자연스러운 반응이 불가능하기 때문에 얼굴표정의 변화가 주는 것보다도 훨씬 정확한 표현효과를 나타낼 수 있기 때문이다.[9]

일본의 가부키 사례를 통해 에이젠슈테인은 <옛 것과 새 것Old and New>(1929)에서 얼굴 표정의 대비되는 양극단 사이에 존재하는 중간 과정을 제거하는 방식으로 충돌 몽타주에 적합한 연기를 실험한다. 새로운 우유분리기의 성공 여부를 지켜보는 인물들의 극단적인 얼굴 표정에서 믿음과 의심, 기쁨과 슬픔과 같은 양극단의 심리 상태가 표출되고, 이것은 기존과 다른 조명 방식을 통해 장면의 긴장을 극대화시킨다.

> 가부키의 또 하나의 특징은 분해된 연기의 원리이다. 모스크바에서 공연된 가부키의 주역인 여주인공을 연기한 쇼초(Shocho)는 <야샤오>(The Mask-Maker)에서 죽어가는 딸을 묘사하는데, 오른쪽 팔만을 가지고 하는 연기, 한쪽 다리만을 가지고 하는 연기, 목과 얼굴만으로 하는 연기 등을 완전히 분리된 단편으로 분해해서 연기하였다. (사경을 헤매는 고통의 전과정이 몇 가지의 독립된 연기로 분해되고 독립된 연기를 구성하는 몇 가지 부분들은 각각 그 나름의 역할을 나타내는 방식으로 표현되고 있다.) 즉 몇 개의 숏으로 분할하는 방식이다. 그리고 그렇게 분리되고, 또한 연속되는 연기의

9) Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram," *Film Form,* New York: Harcourt, 1949, p.42. 정일몽 역, 『영화의 형식과 몽타쥬』, 영화진흥공사, 1990, p.77.

단편들은 비극적인 결말이 가까워짐에 따라 점차 짧아진다.[10]

에이젠슈테인에게 가부키에서 단절연기를 숏으로 분절해서 보여주는 것(disintegrated acting)이 영화의 몽타주와 같은 것이다. 에이젠슈테인은 분절연기의 방법으로 배우는 관객의 마음을 사로잡으며, 분절연기가 창출하는 리듬은 자연주의(naturalism)의 무대를 수용가능하고 매력적인 것으로 만든다고 소개한다. 김용수는 에이젠슈테인의 단절연기를 감정 변화의 과정을 점진적으로 보여주지 않고 비약적으로 표현하는 것이라고 해석한다.[11] 연결 몽타주의 푸도프킨이 *스타니슬라프스키*의 심리적 사실주의의 점진적인 감정변화를 추구한다면, 에이젠슈테인의 몽타주가 점진적 변화가 아닌 비약적인 변화를 전제한다고 할 때, 충돌 몽타주의 에이젠슈테인은 마이어홀드의 가면연기를 선호한다.[12]

에이젠슈테인은 「연극에서 영화로Through Theater to Cinema」(1934)에서 전형화(typage)를 몽타주와 마찬가지로 영화의 특유한 특성으로 본다. 그는 전형화나 몽타주의 개념을 자신의 영화에만 한정하지 않는다. 그것은 분장하지 않은 얼굴을 사용한다거나, 배우를 타고난 표현의 유형으로 대체하는 것 이상이다. 그에게 전형화는 영화의 내용이 담고 있는 사건들에 접근하는 특별한 방식이다. 그것은 또한 사건들의 자연스러운 과정과 구성에 최대한 간여하지 않는 방법이다. 에이젠슈테인은 <10월 October>(1928)의 처음부터 끝까지를 순수한 전형화의 예로 제시한다. 그는 전형화의 뿌리를 연극에 둔다. 연극에서 유래해 영화에서 성장한 전형화는 카메라를 통한 실제 삶과의 유사성을 지시함으로써, 탁월한 양식적 가능성을 보여줄 수 있다.[13] 에이젠슈테인의 전형화에 토대한 캐스팅의 예로, <파업Strike>(1925)과 <베진 초원Bezhin Meadow>(1937) 등이 있다.[14] 이들 영화에서 그

10) Sergei Eisenstein, 앞의 글, pp.42-43. 정일몽 역, 앞의 책, p.77-78.
11) 김용수, 앞의 책, p.229.
12) 같은 책, p.230.
13) Sergei Eisenstein, "Through Theater to Cinema," *Film Form,* New York: Harcourt, 1949, pp.8-9.

는 역에 맞는 신체적 외모, 그 가운데서도 얼굴의 특징에 따라 배역을 결정했다고 한다.[15]

4. 몽타주 기법과 배우의 내적 과정

에이젠슈테인의 후기 글「글과 이미지Word and Image」(1938)는 단편적 이미지보다 총체적 이미지를 중시한다. 영화배우에 관한 논의는 맡은 역의 세부사항들을 선택하고, 결합하고, 병치하는데, 그 과정이 몽타주 원리와 같다는 것으로 정리된다.[16] 배우의 움직임, 몸짓, 표정을 선택하고 조합하는 것은 숏, 편집양식, 디자인 요소들, 청각 요소들을 선택하고 조합하는 것과 상호 연관된다. 퍼포먼스는 비영화적 원리에 따르지 않기 때문에, 연기 부분과 촬영 부분 간의 관계가 통합된다. 움직임, 몸짓, 목소리, 얼굴 표정의 선택과 조합은 배우와 감독이 창출하는 퍼포먼스 몽타주에서 상호작용하는 요소들이다. 몽타주가 영화의 선택과 조합의 과정이라면, 프레이밍, 편집, 제작, 사운드 디자인의 선택 요소들은 퍼포먼스의 내적 요소이며, 연기의 선택 요소들은 다른 영화적 전략의 내적 요소이다.[17]

퍼포먼스를 구성하는 세부 사항들은 영화의 시청각 디자인의 절대적인 요소들이다. 그것은 시청각의 단편들을 포함한 숏들의 집합에 의해 생성된다. 동일한 이야기에 기초한 영화를 분석할 때, 영화의 의미를 만들어 내는 프레임 선택, 숏의 길이, 프로덕션디자인, 사운드디자인, 그리고 배우의 움직임, 몸짓, 표정의 성격과 정서가 어떻게 통합되는가를 이해하는 것이 감독과 학자에게 최선의 방법이다. 즉 변화된 방식에서 연기 부분이 다른 촬영 부분을 어떻게 반영하고 있는가를 설명할 수 있다.[18]

---

14) 김용수, 앞의 책, p.231.
15) 피터 웰렌, 『영화의 기호와 의미』, 최영철 역, 영화진흥공사, 1990, pp.48-52.
16) 같은 책, p.232.
17) Cynthia Baron, 앞의 글, pp.32-33.
18) 같은 글, p.33.

에이젠슈테인은 배우의 연기를 감독이나 촬영에 의한 컷 없이 하나의 필름으로 보여주는 경우에도 몽타주의 원리가 적용된다고 설명한다. 배우의 연기에서 몽타주를 충분히 기대할 수 있다는 것이다. 연기의 내적 기법(inner technique)의 원리가 몽타주와 관련된다. 에이젠슈테인은 배우 조지 알리스(George Arliss)의 경험을 다음과 같이 인용한다.

> 나는 항상 영화연기가 과장되어야 한다고 믿었지만, 연극에서 영화로 이동할 때 배우가 반드시 익혀야 하는 중요한 것이 절제임을 알았다... 영화에서 절제와 연상의 예술은 탁월한 찰리 채플린의 연기를 통해 이해할 수 있다.[19]

강조된 재현, 즉 과장에 대해 알리스는 절제를 대치시킨다. 에이젠슈테인에게 그는 현실을 연상으로 대체하여 절제를 이해하고, 현실의 과장된 재현과 있는 그대로의 현실 재현을 거부한다. 그 대신에 그는 연상을 제안한 것이다. 이와 동시에 배우의 연기는 그가 사용하는 연기 구성의 방법에 따라 평범한 재현이나 진짜 이미지의 특성을 갖는다. 배우의 연기가 단일한 하나의 필름으로 촬영되더라도, 연기 그 자체는 적절한 몽타주가 될 수 있다는 주장이다.

관객에 의한 배우에 의한 몽타주 방법은 인상적인 결론을 이끈다. 둘의 비교에서 몽타주 기법과 배우의 내적 기법이 만난다. 그것은 배우가 창출하는 생생한 감정을 통해 나타나는 내적 과정(inner process)의 형식이다. 이 같은 전제에서 에이젠슈테인은 관객의 상상력을 사로잡는 배우의 내적 기법의 특성을 논의한다. 그러한 특성은 배우나 감독 모두가 추론할 수 있는 것으로, 에이젠슈테인에게 내적 기법은 배우와 감독의 기법이다.

내가 전날 밤 공금을 잃어버린 한 남자의 숙취 연기에 관한 문제에

---

19) Sergei Eisenstein, "Word and Image," *Film Sense*, New York: Harcourt, 1942, p.23.

직면해 있다고 가정해 보자. 아무런 의심 없는 부인과의 대화, 행동이 이상해 보이는 아버지를 바라보는 딸과의 장면, 책임을 묻는 전화를 초조하게 기다리는 횡령자의 장면과 같은 종류의 연기를 가정해 보자. 그러한 장면들이 횡령자로 하여금 자살을 시도하게 하는 것을 가정해 보자. 배우의 임무는 절정의 마지막 부분을 연기하는 것이다. 여기에서 배우는 유일한 방법으로 자살 밖에 없다는 것을 알게 되고, 그의 손이 서랍 속 리볼버 권총을 만지작거리기 시작한다...[20]

이 가정의 예에서 에이젠슈테인은 자각하고 감정을 느끼도록 해야 한다고 강조한다. 적절한 움직임, 연기, 행동을 통해 진정한 감정의 상태, 감동, 경험이 직접적으로 드러나야 한다는 것이다. 에이젠슈테인이 제시하는 배우의 임무의 다음 단계는 앞의 요소들을 조화롭게 분류하고, 모든 간접적인 부수 요소들을 정화하고, 풍부한 표현을 위한 조건들을 정교하게 하는 것이다. 이때 에이젠슈테인에게 무엇보다 중요한 것은 배우가 감정에 포획되는 과정이다. 그것은 고된 훈련 방법으로는 성취할 수 없고, 대신에 주제에 적합한 수많은 이미지와 상황을 그릴 상상이다. 상상의 이미지들이 필요한 감정과 감각을 불러일으킨다. 이들 상상의 이미지 재료는 배우가 연기하는 인물의 특성과 이미지에 따라 다양하다. 그 과정은 연극에서 배우가 유발하는 것과 유사하다. 다른 점은 배우의 상상이 위에 예시한 남자의 상상이 불러일으키는 것과 같은 이미지를 묘사한다는 것이다. 배우 스스로 예상된 결과를 느끼고 경험할 필요는 없다. 이미지 그 자체가, 이미지의 결합과 병치가 생생한 감정을 유발할 것이다. 에이젠슈테인은 다음과 같은 두 종류의 상황에서 상상의 기능을 설명하고자 한다.

법정. 나의 소송이 진행 중이다. 내가 서 있다. 나를 조금 또는 잘 아는 사람들이 방청석에 있다. 나를 쳐다보는 이웃의 눈을 본다. 삼십 년을 이웃에서 같이 살았다. 그는 내가 바라보고 있는 것을 알아챈다. 그의 눈이 아무 것도 아닌 것처럼 지나간다. 그는 지루

20) 같은 글, p.37.

한 척하며 창밖을 응시한다... 내가 사는 아파트 위층에 사는 여자가 있다. 나와 눈이 마주친 그녀는 소스라치게 놀라 눈을 떨구고, 곁눈질로 쳐다보고 있다... 몸을 반만 돌리고 있던 나의 당구 파트너가 등을 돌려버린다... 뚱뚱한 당구장 주인과 나를 무시하듯 쳐다보는 그의 아내가 있다... 움츠러든 나는 내 발만 볼 뿐이다. 아무것도 눈에 들어오지 않고, 나를 비난하는 소리가 웅성거린다. 검사 구형의 낱말들이 연이어 흩날린다...

나는 출감 후의 다른 생생한 장면을 상상한다.

출감할 때 내 뒤에서 꽝하고 문이 닫힌다... 내가 옛 골목을 들어서면 옆집 창문을 닦던 어린 가정부가 놀라 쳐다본다... 우편함에는 새로운 이름이 있다... 현관 복도는 새로이 니스가 칠해져 있고 내 방문 밖에는 새로운 매트가 깔려있다... 옆집 아파트 문이 열린다. 만난 적 없는 사람들이 의심과 호기심으로 나를 본다. 아이들이 나를 피한다. 아이들이 나의 출현에 본능적으로 움츠러든다. 아래쪽에서는 비틀어진 코에 안경을 언진 나이든 관리인이 과거의 나를 기억하듯 나선형의 계단통을 쳐다본다... 나의 수치가 알려지지 전에 이 주소로 온 낡은 편지가 서너 개 있다... 주머니에는 두세 개의 동전이 딸랑거린다... 이윽고 지금은 다른 지인이 쓰고 있는 방문이 눈 앞에서 닫힌다... 나의 두 발이 전에 알고 지낸 여자의 아파트 쪽 계단으로 나를 억지로 이끈다. 두 발짝만 더 가면 되지만, 나는 돌아선다. 나를 알아 본 행인이 서둘러 칼라 깃을 세운다...[21]

에이젠슈테인은 위의 예시를 감독으로나 배우로서 자신의 자각과 감정을 모아둔 것이라고 설명한다. 첫 번째 상상의 상황에 관한 세부의 병치가 절망과 비극의 감정을 만들어 내고, 두 번째 상황에 관한 세부의 병치가 또 다른 감정을 만들어 낸다는 것이다. 즉 감정의 뉘앙스가 감정의 뉘앙스에 더해진다는 것이다. 그로부터 절망의 이미지가 나타나기 시작하고, 절망과 같은 감정을 뚜렷하게 경험할 수 있다는 것이다. 감정을 연기하는 고된 훈련

21) 같은 글, pp.41-42.

없이, 상상으로 가득 찬 선택된 세부와 상황을 결합하고 병치시켜 감정을 성공적으로 유발할 수 있다는 것이다. 이때 에이젠슈테인은 그가 설명한 것과 유사한 단계가 감정을 구성하고 강화시키는 모든 과정에 존재한다고 주장한다. 이것은 창작에서든 실제 삶에서든 자기관찰을 통해 이해할 수 있다고 한다. 에이젠슈테인에게 또 다른 중요한 것은 창작 기법이 삶의 과정을 재창조한다는 사실이다.

에이젠슈테인은 배우의 내적 기법과 몽타주의 원리가 본질적으로 다르지 않음을 *다시 한 번* 강조한다. 차이는 응용하는데 있을 뿐이다. 첫 번째 질문이 정서적으로 경험한 이미지에서 관객의 감정이 어떻게 유발되는가였고, 두 번째는 배우의 생생한 감정과 경험을 어떻게 촉발시킬것인가였다. 두 질문에서 고정된 요소들, 정해지고 고안된 요인들의 병치가 역동적인 감정과 이미지를 만들어낸다. 이것은 몽타주 과정의 원리와 거의 다르지 않다. 둘 다 감정 그 자체를 유발하는 세부요소들의 병치에 따른 결정과 효과를 통해서 지각되는 주제를 응축시킨다. 배우의 내적 눈(inner eye) 앞에 나타나는 시각 요소들의 인공적 특성들은 영화의 숏을 대표하는 특성과 완전히 일치한다. 이들 시각 요소들의 조각들은 아무렇게나 선택되는 것이 아니다. 에이젠슈테인이 말하는 상상은 완전한 이미지가 아니라 그 이미지의 의심할 여지없이 결정적인 속성을 불러내기 때문이다. 에이젠슈테인에게 몽타주와 배우의 내적 기법은 두 가지 면에서 기본적인 정당성을 갖는다. 첫 번째 역할은 결정적인 재현을 통한 주제의 창조적인 해체이며, 그 다음으로 주제의 초기 이미지에 삶을 불어넣는 목적으로 이들 재현을 조합하는 것이다. 이것은 감독의 생생한 영화 제작과 마찬가지로 배우의 생생한 연기에도 해당되는 것이다.[22]

김용수가 분석한 에이젠슈테인의 영화연기론에 따르면, 단절연기, 전형에 기초한 배역, 영화배우는 외형적으로 강한 인상을 불러일으켜야 한다와 같은 초기의 개별적인 연기 강조에서, 배우

22) 같은 글, pp.44-45.

들은 내적과정을 통해 인물의 특징적인 이미지들을 선택하고 결합해서 총체적인 이미지를 불러일으켜야 한다와 같은 후기의 통합된 총체적 이미지에 비중을 둔다는 것이다. 총체적 이미지를 구축하는 개별적인 이미지들은 주제를 부각시키는 특수한 표현이 되어야하기 때문이다.[23]

5. 내적 언어로서의 연기, 다양성 속의 통일

「영화형식: 새로운 문제들Film Form: New Problems」(1935)에서 에이젠슈테인은 발음되는 언어와는 다른 내적 언어(inner speech)의 통사론을 설명한다. 내적 언어-발화되어 공식화된 사고를 표현하는 논리적 구성으로 확정되지 않은 사고의 흐름과 결과-는 자체의 특별한 구조를 갖는다. 이 구조는 매우 분명한 일련의 법칙에 근거한다. 내적 언어의 구성 법칙은 예술작품의 형식과 구조의 구성을 지배하는 다양한 법칙들, 그것들의 토대에 존재하는 법칙이다. 감각적이고 이미지적인 사고의 과정은 형식 창조의 기초에 따른다. 내적 언어는 정확히 이미지-감각 구조(image-sensual structure)의 단계에 있는데, 그것은 아직 논리적 발화에 이르지 않은 단계이다. 논리학이 그 구성에서 일련의 법칙을 따르는 것처럼, 내적 언어 또는 감각적 사고 또한 명확한 법칙과 구조적 특성에 종속된다. 그것은 형식 구성을 위한 법칙, 즉 형식 기법의 비밀을 익혀야 하는 일에서 매우 중요한 연구와 분석의 무한한 보고이다.[24]

브라질의 원주민 보로로족(Bororo)은 자신들이 인간이면서 동시에 남미에 흔한 빨간 잉꼬의 특별한 종류라고 주장한다. 그들은 실제로 그 새들과 동일시한다. 보로로족과 잉꼬가 매우 동일한 정체성을 갖는다는 것을 의미한다. 그 같은 완전히 다르고 분리된 동시적 이중존재를 주장하는 보로로족의 예를 수많은 예술

23) 김용수, 앞의 책, p.233.
24) Sergei Eisenstein, “Film Form: New Problems,” *Film Form*, New York: Harcourt, 1949, p.130.

의 사례에서 찾을 수 있다. 역할을 창조하거나 연기할 때 갖는 배우의 자기감정이 그러한 사례 가운데 하나이다. 즉 배우에게는 '나(I)'와 '그(he)'의 관계가 존재한다. 나가 연기자로서의 개인이라면, 그는 역할을 연기하는 이미지로서의 개인이다. 역할을 창조하고 연기할 때의 나와 나 아닌 것(not I)의 동시성의 문제는 배우 연기법의 주요 문제이기도 하다. 그것의 해결책은 그를 나에게 완전히 종속시킬지 또는 그에게 종속시킬지 사이에 위치한다. 물론 그것이 상호 침투하는 대립물의 통일이라는 변증법적 공식을 따른다 하더라도, 배우의 나와 이미지의 그는 자기감정을 갖는 배우에게 항상 명확한 것은 아니다. 나와 그라는 이 둘의 상호관계나 상호작용 등이 역할을 만들어내는 매 단계마다 나타나기 때문이다. 에이젠슈테인은 이 문제에 관한 사례로 여배우 비르만(Serafima Birman)의 경험을 다음과 같이 소개한다.

> 나는 자신의 아이들의 생일이나 이름을 짓는 것 같은 그 어떤 것도 축하하지 않는 어떤 교수에 관한 글을 읽었다. 그가 축하한 것은 한 아이가 삼인칭으로 자신에 대해 말하는 것을 멈추었을 때였다. 즉 '랴랴(Lyalya)가 산책하고 싶다'가 아니라 '나는 산책하고 싶다'고 말한 날이었다. 마찬가지로, 배우의 축일은 바로 배우가 그(he)로서의 이미지를 말하지 않고 나(I)를 말할 때이다. 바로 이 새로운 나는 배우의 일인칭 나가 아니라 배우의 이미지로서의 나인 것이다.[25]

분장을 하고 의상을 입는 순간에 배우들은 완전한 변신을 이룬다. 역할을 연기할 때 얼마간 통제받고 동시에 존재한다는 현실이 변신을 창조하는 과정에서 나타난다. 또한 연극의 실재와 재현의 실재로서의 무대연기에서 나타나는 동적인 이중 지각은 관객에게도 존재한다. 그것은 통일된 이중성(united duality)으로, 한편으로는 현실이 아님을 인지한 관객이 역할로서의 악당을 죽이지 않으며, 또 다른 편으로는 연기의 재현임을 잊은 관객이 웃

25) 앞의 글, pp.136-137.

거나 눈물을 흘린다는 것이다.

「디킨즈, 그리피스, 그리로 오늘날의 영화Dickens, Griffith, and the Film Today」(1944)에서 에이젠슈테인에게 몽타주는 상층의 통일을 이루는 수단이다. 몽타주 이미지를 통해서 영화의 모든 요소, 부분, 세부 등을 포함하는 단일한 사상적 개념의 유기적 체화를 성취하는 수단이다. 그것은 협의의 촬영적 몽타주보다 광의적이다. 몽타주의 원리는 통일성과 다양성이다. 몽타주는 시청각(수직) 몽타주로 이해되는 시각과 소리의 영역 간에 존재하는 이중의 모순과 기계적 평행을 제거한다. 또한 그것은 시청각적 통합의 문제를 해결하기 위한 마지막 예술적 통일성이다. 에이젠슈테인은 당시 입체영화와 색채영화의 시대에, 몽타주의 방법론을 통해서 뿐 아니라 사상, 연기자의 드라마, 영화영상, 소리, 3D, 색채의 통합을 통해서 영화이미지 전체의 통일을 이룰 수 있다고 피력한다.[26]

6. 결론

향후의 연구를 위해 본론에서 언급한 바론의 분석에서 적용된 사례 연구[27]는 배우의 움직임, 제스처, 얼굴표정, 목소리의 선택과 조합이 영화의 숏, 편집양식, 디자인 요소, 오디오의 선택과 조합에 연관된다는 사실을 강조한다. 영화들 간의 차이는 제스처, 얼굴표정, 목소리의 선택과 조합이 배우와 감독이 창출하는 연기 몽타주의 요소들임을 보여준다. 에이젠슈테인의 연기론을 적용한 사례 분석은 영화연기가 영화의 다양성을 반영하는 것임을 강조한다. 연기자의 작업은 영화 전체의 양식에 기여하며, 분석 대상인 영화들 간의 차이는 연기의 요소들이 연출, 촬영, 편집에 의해 의미가 생성되는 내적 문제가 아님을 드러낸다. 대신에 에이젠슈테인의 제안처럼, 개별 이미지는 배우의 몸짓과 표정

26) Sergei Eisenstein, “Dickens, Griffith, and the Film Today,” *Film Form*, New York: Harcourt, 1949, pp.254-255.
27) Cynthia Baron, 앞의 글, p.38.

에 따라 구성되는 질적 차이를 전달한다. ‘선택과 조합의 과정’인 몽타주가 영화의 본질이기 때문에 연기 선택은 영화적 선택이 되는 것이다.

에이젠슈테인이 제시한 단절연기, 전형화, 있는 그대로의 생생한 감정을 표현하고 유발하는 배우의 내적 기법과 과정, 내적 언어의 하나로서 다양성 속의 총합을 이루는 연기 등은 현대영화의 창작과 사례 분석에 유용한 개념들이다. 특히 에이젠슈테인의 몽타주 기법을 가장 직접적이고 인상적으로 만날 수 있는 만화, 웹툰, 애니메이션의 창작 과정에 그의 매체 연기론을 적용할 수 있으며, 분석을 위한 수많은 관련 사례들을 찾아볼 수 있다. 캐릭터의 사실적 동작 표현이 요구되는 3D애니메이션의 경우에는 그것이 실제 배우의 연기와 다르지 않다는 점에서 에이젠슈테인 등의 영화연기에 관한 논의가 절실하다. 구체적으로는 캐릭터 표정 및 동작의 창작 과정과 분석에 유용하다. 이것이 지난 에이젠슈테인의 영화연기론을 되짚어보는 이유이며, 논의의 결과물들은 관련 연구의 파생을 위한 충분한 토대가 될 것이다. 이 글의 이론적 접근이 영화적인 관점에 집중되었다면, 이후의 연구는 애니메이션 캐릭터의 표현적 관점에서 다양한 영화연기론의 적용 양상을 살펴보고자 한다.

참고문헌

김용수,『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당,1996.

세르게이 에이젠슈테인, 정일몽 역,『영화의 형식과 몽타쥬』, 영화진흥공사, 1990.

피터 웰렌,『영화의 기호와 의미』, 최영철 역, 영화진흥공사, 1990.

Alison Hodge, ed., Twentieth Century Actor Training, *Routledge, 1999.*

Cynthia Baron, “Acting Choices/Filmic Choices: Rethinking Montage

and Performance," *Journal of Film and Video,* 59.2(2007), pp.32-40.

Cynthia Baron, Diane Carson, and Frank P. Tomasulo, eds, *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Wayne State University Press, 2004.

James Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, 1988.

Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 3rd éd., Princeton: Princeton UP, 1983.

Judith Weston, *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television,* Michael Wiese Productions, 1996.

Lean Sabatine, *Movement Training for the Stage and Screen*, Watson-Guptill Pubns, 1995.

Mark Travis, *Directing Feature Films: The Creative Collaboration between Directors, Writers, and Actors*, Michael Wiese Productions, 2002.

Michael Kirby, "On Acting and Not-Acting." *The Drama Review*, 16:1(1972), pp.3-15.

Pamela Robertson Wojcik, ed., *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge, 2004.

Patrick Tucker, *Secrets of Screen Acting*, Routledge, 1993.

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, 3rd. ed., Bloomington: Indiana UP, 1972.

Robert Benedetti, *Action! Acting for Film and Television,* Allyn & Bacon, 2000.

Sergei Eisenstein, *Film Sense*, New York: Harcourt, 1942.

Sergei Eisenstein, *Film Form*, New York: Harcourt, 1949.

Vsevolod Pudovkin, *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*, Trans., Ivor Montagu, New York: Bonanza, 1949.

ABSTRACT

Film Acting Studies of S. Eisenstein

Chough, Song-Duk · Kim, Jong-Guk

This article analyzes Sergei Eisenstein's acting theory, which is famous for his Russian montage. According to the existing discussions, he avoids the psychological realism through the concept of cut acting. It is a method like montage from the viewpoint that the practice of the cut action is segmented into shots. While Vsevolod Pudovkin, who asserts a connection montage, is looking for performance to portray a gradual change of emotion adopted by Konstantin Stanislavsky's psychological realism, Eisenstein prefers the acting of Vsevolod Meyerhold's masks in the same manner as the collision montage. This article traces the viewpoints on acting and actor that Eisenstein posed throughout his montage theory. It focuses on Film Sense(1942) and Film Form(1949), which are a collection of articles written by Eisenstein. As a result of examining the domestic and foreign literatures centering on Korean and English, it is hard to find the discussions on the analysis of Eisenstein's acting theory. Almost all of them are concentrated in his montage, among which the mention of acting is extremely limited.

The cut acting, the typage, the inner techniques and processes of actor that express and induce the living emotions, and the acting of the integrating into diversity as one of the inner language are useful concepts in the creation and case analysis of contemporary films. Especially, his acting theory can be applied in the creation process of cartoons, webtoons, and animations which can meet the most decisive and impressive montage technique of Eisenstein. It is also possible to find many related cases for the analysis. This is why I look back on Eisenstein's film acting theory, and the results of the discussion will be a sufficient foundation for the derivation of related research.

Key Word : Sergei Eisenstein, cut acting, typage, inner technique

조성덕
건국대학교 영화애니메이션학과 교수
(05029) 서울시 광진구 능동로 120
Tel : 02-450-4022
suhoi6@naver.com

김종국
백석대학교 문화예술학부 교수
(330-704) 충남 천안시 동남구 문암로 76
Tel : 041-550-2418
2010kjg@gmail.com

논문투고일 : 2016.10.27.
심사종료일 : 2016.12.02.
게재확정일 : 2016.12.02.