

프랑스와 트뤼포, 「프랑스 영화의 어떤 경향」

누벨바그 선언문(발췌)

이 노트들은 프랑스 영화에 있어서의 한 경향—소위 심리적 사실주의라 일컬어지는—을 정의하고 아울러 그 한계를 개괄해보는 것만을 목적으로 쓰여졌다.

10편 혹은 12편의 영화들

매년 100여 편의 프랑스 영화가 출시되고 있어도 10편 혹은 12편만이 비평가들과 시네프들의 관심을, 이것은 결국 카이에 뒤 시네마의 관심일진데, 끌만한 것이라는 사실을 누구나 알고 있다.

이 10편 혹은 12편의 영화는 우아하게 <품위의 전통>이라 불린 것을 형성하고, 그 의도에 따라 외국 언론의 찬사를 강요하여, 매년 칸느와 베니스에서 두 번씩 프랑스의 특성을 옹호하고 있다. 1946년부터 이 영화제에서 프랑스 영화들은 꽤나 규칙적으로 황금사자상과 대상이라는 메달들을 휩쓸고 있다.

영화 초기 프랑스 영화는 미국 영화를 충실하게 베꼈다. 『스카페이스』의 영향으로 프랑스에서는 흥미진진한 『페페 르 모코』를 만들었으며, 프랑스 시나리오의 발전은 그 가장 명확한 진보를 말할 것 없이 프레베르에게 빚지고 있었는데, 『안개 낀 부두』는 시적 레알리즘이라 불린 유파의 걸작으로 남아 있다.

제2차 세계대전과 전후를 거치면서 프랑스 영화는 큰 변화를 겪는다. 내적인 압력에 의해—『밤의 문』을 마지막으로 사라졌다고 말할 수 있는—시적 사실주의가, 클로드 오탕-라라, 장 들라노와, 르네 클레망, 이브 알레그레 및 마르셀 파글리에로 덕분에 유명해진 심리적 사실주의로 대체된 것이다.

시나리오 작가의 영화들

예전에 들라노와가 『꿈추와 그림자 드리운 곳』을, 클로드 오탕-라라가 『사랑에 빠진 배관공』과 『연애편지』를, 이브 알레그레가 『꿈속의 상자』와 『새벽의 악마들』을 찍었음을 분명히 기억하고 있고, 또 이 영화들 모두가 정확하게 엄격한 경제적 기획으로서 인정되고 있음을 진정 기억하고 싶지는 않지만, 이 시네아스트들의 성공과 실패 여부는 그들이 선택하는 시나리오에 좌우되기 때문에 『전원교향곡』, 『육체의 악마』, 『금지된 장난』, 『회전목마』, 『도시를 걷는 남자』는 본질적으로 시나리오 작가의 영화임을 시인해야 할 것이다.

그리고 프랑스 영화에서의 명백한 발전은, 본질적으로 시나리오 작가와 주제의 쇄신, 과감한 걸작의 채택, 마지막으로 난해하다고 여겨지는 주제들을 이해할 수 있다고 여겨지는 관객들에 대한 신뢰감에 근거한다. 이 때문에 여기서는 시나리오 작가들, 명확하게 말해서 <품위의 전통> 한 복판에 있는 심리적 사실주의에서 유래하는 시나리오 작가들만이 논의될 것이다. 장 오랑슈, 피에르 보스트, 작끄 시귀르, 알리 장송(신기법), 로베르 시피옹, 롤랑 로텐바끄 등...

오늘날에는 누구나 알고 있듯이.....

잊혀진 두 단편을 촬영하면서 연출에 손을 댄 뒤, 장 오랑슈는 각색 전문가가 되었다. 1936년 그는 아누이와 함께 『선언할 것 없는 당신』과 『빈틈없는 심사판들』의 대사를 맡았다. 같은 시간 피에르 보스트는 *N.R.F.*를 통해 썩 훌륭한 중편 소설들을 발간하였다. 오랑슈와 보스트는 처음으로 <두스>를 각색하고 대사를 쓰면서 한 팀이 되었는데, 연출은 클로드 오탕-라라가 맡았다. 오늘날 누구나 알고 있듯이, 오랑슈와 보스트는 일반인들이 지니고 있던 각색에 대한 상념을 뒤엎음으로서 각색에 새로운 생명을 주었고, 또한 사람들이 말하듯, 문자를 존중하는 낡은 선입관 대신, 정신을 존중하는 정반대의 선입관으로 바꾸어 놓아 다음과 같은 과감한 경구를 쓰는 지경에 이르렀다 : “ 곧 대로의 각색은 배반이다”(Carlo Rim, *Travelling et Sex-appeal*).

치환의 수법...

오랑슈와 보스트가 작업하는 것과 같은 그러한 각색에 있어서 시금석은 소위 치환이라는 수법이다. 이 수법은 소설 속에는 촬영할 수 있는 장면과 촬영할 수 없는 장면들이 존재하며, 촬영할 수 없는 장면들을 (예전에 그러했듯이)삭제할 것이 아니라 그것과 등가를 지닌 장면들 다시 말하자면 소설의 저자가 영화를 위해 썼을 만한 장면들을 만들어내야 한다는 사실을 전제로 하고 있다.

“왜곡 없이 만들어내자”, 이것이 오랑슈와 보스트가 즐겨 사용하는 구호인데, 그들은 생략에 의해서도 왜곡이 일어날 수 있음을 간과하고 있다. 오랑슈와 보스트의 체계는 그의 원칙 표현에서도 그토록 매혹적이라 그 기능을 정밀하게 검증하려는 생각을 해 본 사람이 아무도 없었다. 사소하지만 바로 이것이 내가 여기에서 시도하고자 하는 것이다.

오랑슈와 보스트의 명성은 모두 명확히 두 가지 점에 근거하고 있다.

- 1) 그들이 각색하는 작품 정신에 대한 신뢰성
- 2) 그들의 각색 재능

1943년부터 오랑슈와 보스트는 서로 함께 각색하고 대사를 써왔다. 미셸 다베의 『두스』, 지드의 『전원교향곡』, 라디게의 『육체의 악마』, 케플렉의 『틸르 드 생의 교장』(『신은 인간을 필요로 한다』), 프랑스와 브와예의 『알 수 없는 게임』(『금지된 장난』), 콜레트의 『이삭이 나지 않는 밀』. 더 나아가서 『어느 시골 신부의 일기』를 썼지만 영화화되지는 않았고, 잔다르크에 관한 시나리오를 썼으나 그 일부만을 장 들라노와가 영화화했으며, 마지막으로 클로드 오탕-라라가 연출한 『붉은 여인숙』을 각색하고 대사를 썼다. 각색된 작품들과 작가들의 영감에 있어서의 심오한 다양성을 주목해야 할 것이다. 미셸 다베, 지드, 라디게, 케플렉, 프랑스와 브와예, 콜레트와 베르나노스의 정신에 충실하는 데 있는 이 난제를 해결하려면 스스로 매우 드문 축소된 개성과 독특한 절충주의를 지녀야 한다고 생각한다. 또 한 가지 생각해야 할 점은 오랑슈와 보스트가 누구보다 다양한 연출자들과의 협력의 길을 걸어왔다는 것이다. 예를 들어 장 들라노와는 흔히 신비적 모랄리스트로 여겨지고 있다. 그러나 『야만적 소년』의 자질구레한 천박함, 『진실의 순간』의 비루함, 『나폴레옹街』의 하찮음은 이러한 성향의 단절성을 꽤나 잘 드러낸다. 반면 클로드 오탕-라라는 그의 비순응주의, “앞선” 사고, 치열한 반교권주의로 잘 알려져 있다. 이 시네아스트가 아직도

그의 영화를 통해 자신에게 충실하다는 장점을 인정하자. 2인조에서 보스트가 테크니션이라면 공통 작업에서 정신적 부분은 장 오랑슈에게로 귀결되는 듯하다.

그렇지만 예수회에서 성장 한 장 오랑슈는 그 추억과 반항 둘 모두를 동시에 간직하고 있었다. 그가 초현실주의자들과 가까워진 것은 30년대 무정부주의 그룹들에 공감을 느꼈기 때문인 것 같다. 이 사실은 그가 얼마나 강한 개성을 지녔는지, 왜 지드, 베르나노스, 케플렉, 라디게의 개성과는 결코 양립할 수 없는 것처럼 여겨지는 지를 설명해준다. 그러나 작품들을 꼼꼼히 살핌으로써 우리는 아마도 더 많은 것을 알게 될 것이다.

아메데 에프르 사제는 『전원교향곡』을 매우 탁월하게 분석해내어 문학작품과 영화화된 작품과의 관계를 어떻게 정의 내려야 할지 알고 있었다 : “지드에 있어서 신앙을 종교적 심리학으로 축소시키는 것, 이제 이 심리학을 더욱 궁핍한 심리학으로 축소시키는 것... 이제 이런 질적 저하에, 미학자들에게는 매우 잘 알려진 법칙에 따라서, 양적 증가가 따를 것이다. 새로운 인물들을 추가해보자. 몇몇 감정의 재현을 담당하고 있는 피엠티와 카스테랑을. 비극이 드라마가, 멜로드라마가 된 것이다.”(『영화에서의 신』, p. 131)

이 유명한 등가의 수법 가운데 나를 당혹하게 하는 것은, 소설이 촬영할 수 없는 장면들을 포함하고 있다고 하는 점을 전적으로 확신할 수 없다는 것과, 촬영할 수 없다고 천명한 장면들이 모두에게 그러한 것인지는 더욱 확실치 않다. 베르나노스에 충실한 로베르 브레송을 높이 사면서 앙드레 바쟁은 그의 유명한 평론 「로베르 브레송의 문체론」을 다음과 같이 끝내고 있다 : “『어느 시골 신부의 일기』 이후 오랑슈와 보스트는 각색에 있어 비올레-르뒤에 다름 아니다.”

브레송의 영화를 칭찬하고 인정하는 사람들은 저마다, 샹탈의 얼굴이 “조금씩 점차 드러나는”(베르나노스) 고백실에서의 훌륭한 장면을 기억하고 있다. 수년 전 장 오랑슈가 『일기』를 각색(베르나노스가 거부해버린)하고 있을 무렵, 그는 이 장면을 촬영할 수 없다고 판단하고 아래에 인용하는 장면으로 대체해버렸다.

“어디 당신 말을 들어볼까요, 여기서?”

“난 결코 고해 따위는 안 해요”

“그래도 어제 분명히 당신은 고해성사를 했는데, 오늘 아침 성체배령을 했으니?”

“난 안 했어요, 성체배령은.”

신부는 매우 놀라 그녀를 바라본다.

“미안한 예기지만, 당신에게 성체배령을 했는데”

샹탈은 재빨리 아침에 붙들고 있던 기도대쪽으로 멀어진다.

“와서 보세요”

사제는 따라간다. 샹탈이 자신이 놓아둔 미사 책을 가리킨다.

“이 책 좀 보세요 신부님. 아마도 난 이제 그 책에 손댈 권리가 없는 것 같군요.”

매우 당황한 신부는 책을 펼치고 책장 사이에서 샹탈이 뱉어 놓은 성체를 발견한다. 깜짝 놀란 아연실색한 얼굴을 하고 있다.

“빵을 뺐었어요” 하고 샹탈이 말한다.

“알아요” 하고 신부가 생기 없는 목소리로 말한다.

“이런 건 처음보지요, 안 그래요?”하고 샹탈이 힘을 주어, 거의 의기양양하게 말한다.

“그래, 한번도 못 봤지.” 겉으로는 매우 평온해 보이는 신부가 대답한다.

“신부님께서 해야 할 일을 알고 계신가요?”

신부는 잠시 눈을 감는다. 생각하고 기도하고 나서 말한다.

“고치는 것은 매우 간단하죠. 그러나 죄를 범하는 것은 끔찍한 일이지.”
 그는 펼쳐진 책을 들고 제단 쪽으로 향해 간다. 상탈이 뒤를 따라간다.
 “아뇨 끔찍하지는 않아요. 끔찍한 것은 죄의 상태에서 성체를 받는 일이죠.”
 “그러니까 죄의 상태에 있었다는 말인가요?”
 “다른 사람들보다는 덜하지만, 그들이나 매 한가지죠.”
 “심판은 금물이오.”
 “심판하는 것이 아니라 저주하고 있죠.” 상탈이 강하게 말한다.
 “그리스도의 육신 앞에서 조용히 하시오!”

그는 제단 앞에 무릎을 꿇고 책 속의 빵을 꺼내 삼킨다.

신앙에 관한 논쟁으로 책 한 복판에서 신부와 아르센느라는 아둔한 무신론자가 대립한다 : “죽으면 모든 게 끝장인데!” 아르센느와 또 다른 신부 사이의 논쟁은 그 신부의 무덤에 관한 각색에서 마지막 장면이 된다. “죽으면 모든 게 끝장인데!” 라는 이 문장이 영화의 마지막 대구로 들어가게 되어 있었는데, 이 문장은 어쩌면 관객이 기억하는 유일한 것을 담고 있는 것인지 모르겠다. 베르나노스는 마지막 부분을 마감하면서 “죽으면 모든 게 끝장인데!” 라고 말하지 않고 “그러들 어떠하리, 모두가 은총이거늘” 이라고 말했다. “배반 없이 만들어낼 것” 이라고 그대는 말하지만, 내가 보기에는 많은 배반에 비해 창작은 꽤나 적은 것 같다. 한 두 개 정도의 세부사항 말고는. 오랑슈와 보스트는 『어느 시골 사제의 일기』를 영화화 할 수 없었다. 베르나노스가 살아 있었기 때문에. 로베르 브레송은, “베르나노스가 살아 있어 자신은 작품과 함께 더욱 자유를 누렸었다” 라고 선언했다. 이렇게 오랑슈와 보스트는 작가가 살아 있기에 곤란을 겪지만, 브레송은 작가가 죽어버려 곤란을 겪는다.

이 발췌한 글을 대강 훑어 본 결과 다음과 같은 결론이 나온다.

- 1) 말 그대로 항상 고의적으로 정신을 왜곡하려는 관심
- 2) 아주 두드러진 독신 행위와 언사 취향

정신에 관한 이러한 불충실성은 『육체의 악마』의 품위마저 저하시킨다. 이 연애 소설은 반군국주의, 반부르주와 영화가 되어 버렸으며, 사랑에 빠진 목사에 관한 이야기인 『전원교향곡』의 지드는 베아트릭스 백끄 같은 작가의 부류에 속하게 되었고, 『틸르 드 생의 교장』은 그 모호한 제목에 대해서 『신은 인간을 필요로 한다』라는 제목으로 바뀌는데, 여기에서 우리에게 비친 ‘틸르 드 생’ 섬 주민들은 마치 뷔뉘엘의 『끝없는 대지』에서의 그 유명한 “천치”들 같았다. 독신 행위와 그 언사의 경우 그것은 주제, 연출가 게다가 스타에 따라, 다소 은밀하게, 한결같이 명백히 드러난다.

참고로 『두스』의 고해실 장면, 『육체의 악마』의 마르트를 매장하는 장면, 『어느 시골 신부의 일기』의 각색에서의 성체를 모독하는 장면, 『붉은 여인숙』의 전 시나리오와 페르낭델이라는 인물, 『금지된 장난』의 전체 시나리오(묘지에서 벌어지는 소동)를 연상해 보면 된다.

그러니까 이 모든 것으로 인해 오랑슈와 보스트는 순수하게 반-교권주의의 작가로 지칭될 수도 있겠지만, 당시는 신부를 다룬 영화가 유행이기도 해서 우리 작가들은 이 유행을 따른 것이다. 그러나 그들은 내심 자신들의 확신하는 바를 드러내지 않는 것이 낫다고 생각하였기에 독신과 독신적 언사, 이중적으로 이해되는 대사들이 여기저기 등장하여

친구들로 하여금 제작자를 몰아가면서 제작자를 만족시키는 기술, 또 흡족할 만한 “많은 관객”을 몰아가는 기술도 증명해보였다.

이 수법에는 알리바이즘이라는 이름이 걸맞는데, 알리바이즘은 용서받을 만한 것이며 지적으로 창작하는 데 있어 끊임없이 어리석음을 가장해야 하는 시기에는 필수적이기도 한 것이다. 그러나 “제작자를 의도대로 몰고 가는” 것은 정당할지 몰라도 지드, 베르나노스, 라디게를 “재창작” 하는 것은 거의 언어도단 아닐까?

실제로 오랑슈와 보스트는 세상 어느 시나리오 작가들처럼, 전전의 스파크나 나탄손처럼 작업하고 있다.

그들의 정신을 따르면 모든 이야기에는 A, B, C, D라는 인물이 있다. 이 방정식에서는 모든 것이 그들만이 아는 기준에 의거하여 구성된다. 애정관계는 잘 짜여진 대칭관계에 의거하여 구성되어, 몇몇 인물들이 사라지고 다른 인물들이 새롭게 태어나, 대본은 원작에서 점차 멀어져 조잡하지만 현란한 하나의 별개 작품이 되어, 새로운 영화가 품위의 전통에 한 걸음 한 걸음 찬란하게 입성한 것이다.

사람들은 내게 이렇게 말할 것이다.

사람들은 내게 이렇게 말할 것이다. “오랑슈Aurenche와 보스트Bost가 불성실하다는 점은 인정합시다. 그렇기는 하지만 당신은 그들의 재능도 부정하시겠습니까?” 물론 재능이 성실성에 달려있지는 않지만, 나는 영화인들이 쓴 것만을 가치 있는 각색으로 생각한다. 오랑슈와 보스트는 본질적으로 문인이고, 나는 여기서 그들이 영화를 과소평가하면서 영화를 경멸하는 것을 비난할 것이다. 사람들이 범죄자에게 일자리를 주는 것으로 그를 재교육 시킨다고 믿는 것처럼 그들은 시나리오에 대해 행동하고 있다. 그들은 기교와, 현대소설의 하찮은 장점을 만드는 이 미묘한 차이의 기술로 시나리오를 치장하면서 시나리오를 위해 “최선을 다했다”고 항상 생각하고 있다. 더구나 문학의 전문용어를 사용함으로써 해서 우리의 예술을 드높인다고 생각하는 것이 우리 예술의 주석가들의 극히 작은 결점은 물론 아니다. (사람들이 빠글리에로Pagliero의 작품을 논하면서 사르트르와 까뮈에 대해 언급하고, 알레그레Allégret의 작품을 논하면서 현상학을 언급하지는 않지 않는가?)