

부록

프랑스 영화의 어떤 경향

프랑수아 트뤼포

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

10편 혹은 12편의 영화들…

매년 100여 편의 프랑스 영화가 출시되고 있어도 10편 혹은 12편만이 비평가들과 시네편들 다시 말해서 결국 《카이에 뒤 시네마》의 관심을 끌 만한 작품이라는 사실을 모르는 사람은 없다.

이 10편 혹은 12편의 영화는 우아하게 ‘품위의 전통 *Tradition de la Qualité*’ 이라는 것을 형성하고, 그 의도에 따라 외국 언론의 찬사를 강요하여, 매년 칸 그리고 베니스에서 두 번씩 프랑스의 특성을 현양하고 있다. 프랑스 영화들은 1946년부터 꽤나 규칙적으로 이 영화제에서 황금사자상과 대상이라는 메달들을 휩쓸어왔다.

* François Truffaut, “Une Certaine Tendence du Cinéma Français”, *Cahiers du Cinéma*, n° 31 (janvier 1954).

[옮긴이] 소설을 각색한 시나리오 영화의 문제점과 이로 인해 발생하는 관객 모독과 관련된 부분 발췌 번역.

유성영화 초기 프랑스 영화는 충실하게 미국 영화를 베껴내고 있었다. 〈스카페이스Scarface〉의 영향으로 프랑스에서는 흥미진진한 〈페페 르 모코Pépé le Moko〉가 제작되었는데, 프랑스 시나리오의 발전과 관련해서 가장 확실한 진보는 말할 것도 없이 시인 프레베르에게 빚지고 있고, 〈안개 낀 부두Quai des brumes〉는 시적 리얼리즘이라 불린 유파의 걸작으로 남아 있다.

제2차 세계대전과 전후를 거치면서 프랑스 영화는 큰 변화를 겪는다. 내적인 압력에 의해—〈밤의 문Les portes de la nuit〉을 마지막으로 사라졌다고 말할 수 있는—시적 리얼리즘이, 클로드 오탕-라라Claude Autant-Lara, 장 들라누아Jean Delannoy, 르네 클레망René Clément, 이브 알레그레Yves Allégret 및 마르셀 파글리에로Marcel Pagliero 덕분에 유명해진 심리적 리얼리즘으로 대체된 것이다.

시나리오 작가의 영화들

예전에 들라누아가 〈뽀추와 그림자 드리운 곳Le Bossu et La Part de l'ombre〉을, 클로드 오탕-라라가 〈사랑에 빠진 배관공Le Plombier amoureux〉과 〈연애편지Lettres d'amour〉를, 이브 알레그레가 〈꿈속의 상자La Boîte aux rêves〉와 〈새벽의 악마들Les Démons de l'aube〉을 찍었음을 분명히 기억하고, 또 진정 이 영화들 모두가 정확하고 엄밀한 경제적 기획물로 인정되고 있음을 기억하고 싶다. 그럼에도 불구하고 이 시네아스트들의 성공과 실패 여부가 그들이 선택한 시나리오에 좌우되는 까닭에 〈전원교향곡La Symphonie pastorale〉, 〈육체의 악마Le Diable au corps〉, 〈금지된 장난Jeux interdits〉, 〈회전목마Manèges〉, 〈도시를 걷는 남자Un homme marche dans la ville〉는 본질적으

로 시나리오 작가 영화임을 인정해야 할 것이다. 그런데 프랑스 영화에서의 명백한 발전은, 본질적으로 시나리오 작가와 주제의 쇄신, 과감한 결작의 채택, 마지막으로 난해하다고 여겨지는 주제들을 이해할 수 있다고 여겨지는 관객들에 대한 신뢰감에 근거하고 있다. 이 때문에 여기서는 시나리오 작가들, 명확하게 말해서 ‘품위의 전통’ 한복판에 위치하는 심리적 리얼리즘의 산물인 시나리오 작가들만이 논의될 것이다. 장 오랑슈 [Jean Aurenche](#), 피에르 보스트 [Pierre Boste](#), 자크 시귀르 [Jacques Sigurd](#), 앙리 장송 [Henri Jeanson](#) (신기법), 로베르 시피옹 [Robert Scipion](#), 롤랑 로텐바흐 [Roland Laudenbach](#) 등...

오늘날 누구나 알고 있듯이...

잇혀진 두 단편을 촬영하면서 연출을 시작한 장 오랑슈는 각색 전문가가 되었다. 1936년 그는 아누이 [Jean Anouilh](#)와 함께 〈선언할 것 없는 당신 [Vous n'avez rien à déclarer](#)〉과 〈빈틈없는 섬사람들 [Les Dégourdis de la Ile](#)〉의 대사를 맡았었다. 같은 시간 피에르 보스트는 N.R.F.를 통해 썩 훌륭한 중편 소설들을 발간한 터였다. 오랑슈와 보스트는 처음으로 〈두스 [Douce](#)〉를 각색하고 대사를 쓰면서 한 팀이 되었는데, 연출은 클로드 오탕-라라가 맡았다. 오늘날 누구나 알고 있듯이, 오랑슈와 보스트는 일반인들이 지니고 있던 각색에 대한 상념을 뒤엎음으로써 각색에 새로운 생명을 주었고, 또한 사람들이 말하듯, 문자를 존중하는 낡은 선입관을 정신을 존중하는 정반대의 선입관으로 대체하여 다음과 같은 과감한 경구를 쓰는 지경에 이르렀다: “곧이곧대로의 각색은 배반이다”(Carlo Rim, “Travelling et Sex-appeal”).

치환의 수법…

오랑슈와 보스트가 작업하는 것과 같은 그러한 각색에 있어서 시금석은 소위 치환^{équivalence}이라는 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 장 오랑슈와 보스트가 즐겨 사용하는 구호인데, 그들은 생략에 의해서도 왜곡이 일어날 수 있음을 간과하고 있다. 오랑슈와 보스트의 체계는 그의 원칙을 표현함에 있어서도 그토록 매혹적이라 그 기능을 정밀하게 검증하려는 생각을 해본 사람이 아무도 없었다.

사소한 것이긴 하지만 바로 이점이 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.

저 유명한 충실성…

1943년부터 오랑슈와 보스트는 서로 함께 각색하고 대사를 써왔다. 미셸 다베의 <두스>, 지드의 <전원교향곡>, 라디게의 <육체의 악마>, 케펠

레크Henri Queffélec의 <릴 드 생의 교장>(《신은 인간을 필요로 한다DIEU A BESOIN DES HOMMES》), 프랑수아 부아예의 <알 수 없는 게임>(《금지된 장난》), 콜레트의 <이삭이 나지 않는 밀>. 더 나아가서 <어느 시골 신부의 일기>를 썼지만 영화화되지는 않았고, 잔다르크를 소재로 시나리오를 썼으나 그 일부만을 장 들라누아가 영화화했으며, 마지막으로 클로드 오타-라라가 연출한 <붉은 여인숙L'auberge rouge>을 각색하고 대사를 썼다. 각색된 작품들과 작가들의 영감에 있어서의 심오한 다양성을 주목해야 하겠다. 미셸 다베, 지드, 라디게, 케펠레크, 프랑수아 부아예, 콜레트와 베르나노스의 정신에 대한 충실성이 관건인 이러한 난제를 해결하기 위해서는 스스로 매우 보기 드문 축약된 개성과 독특한 절충주의를 지녀야 한다고 생각한다.

또 한 가지 생각해야 할 점은 오랑슈와 보스트가 누구보다 다양한 연출자들과의 협력의 길을 걸어왔다는 것이다. 예를 들어 장 들라누아는 흔히 신비적 모델리스트로 여겨지고 있다. 그러나 <야만적 소년GARÇON SAUVAGE>의 자질구레한 천박함, <진실의 순간LA MINUTE DE VERITE>의 비루함, <나폴레옹 가街LA ROUTE NAPOLEON >의 하찮음은 이러한 성향의 단절성을 꽤나 잘 드러낸다. 반면 클로드 오타-라라는 그의 비순응주의, “앞서가는” 사고, 치열한 반反교권주의로 잘 알려져 있다. 이 시네아스트도 아직은 그의 영화를 통해 자신에게 충실하다는 장점을 인정하자. 이 이인조에서 보스트가 테크니션이라면 공통 작업에서 정신적 부분은 장 오랑슈에게로 귀결되는 듯하다.

그런데 예수회에서 성장한 장 오랑슈는 그 추억과 반항 둘 모두를 동시에 간직하고 있었다. 그가 초현실주의자들과 가까워진 것은 30년대 무정부

주의 그룹들에 공감을 느꼈기 때문인 것 같다. 이 사실은 그가 얼마나 강한 개성을 지녔는지, 왜 지드, 베르나노스, 케펠레크, 라디게의 개성과는 결코 양립할 수 없는 것처럼 여겨지는지를 설명해준다. 그러나 작품들을 꼼꼼히 살핌으로써 우리는 아마도 더 많은 것을 알게 될 것이다.

〈전원교향곡〉을 매우 탁월하게 분석해낸 사제 아메데 에프르는 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 피에트와 카스테랑 말이다. 비극이 드라마가 되었는데 그것도 멜로드라마가 된 것이다”(《영화에서의 신 *Dieu au cinéma*》, p. 131).

이 유명한 등가의 수법 가운데 나를 당혹하게 하는 것은, 소설이 촬영할 수 없는 장면들을 포함하고 있다고 하는 점을 전적으로 확신할 수 없다는 것이며, 촬영할 수 없다고 천명한 장면들이 모두에게 그러한 것인지는 더욱 확실치 않다. 베르나노스에 충실한 로베르 브레송 [Robert Bresson](#) 을 높이 사면서 앙드레 바쟁 [André Bazin](#) 은 그의 유명한 평론 〈로베르 브레송의 문체론 [La stylistique de Robert Bresson](#)〉을 다음과 같이 끝내고 있다: “〈어느 시골 신부의 일기〉 이후 오랑슈와 보스트는 각색에 있어 비올레르뒤크 [Viollet-Leduc](#)*에 다름 아니다.”

* [옮긴이] 비올레르뒤크. 자유의 여신상을 디자인한 프랑스 건축가. 트뤼포는 두 시나리오 작가와 이류 건축가를 풍자하고 있다. 이 글을 통해 우리는 〈금지된 장난〉이 왜 형편없는 시나리오에 의한 영화인지 이해할 수 있다.

브레송의 영화를 칭찬하고 인정하는 사람들은 저마다, 상탈의 얼굴이 “조금씩 점차 드러나는”(베르나노스의 소설 지문) 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 대체해버렸는데 말이다.

[...]

원작에는 신부와 아르센이라는 아둔한 무신론자가 신앙에 관해 논쟁을 벌이는 모습이 묘사되어 있다. 여기서 무신론자는 “죽으면 모든 게 끝장인데!”라고 말한다. 영화에서는 아르센과 신부 사이의 논쟁이 신부의 죽음을 보여주는 마지막 장면에 삽입되어 있다. “죽으면 모든 게 끝장인데!”라는 이 문장이 영화의 마지막 대구로 들어가게 되어 있었던 것이다. 아마 이 문장은 어쩌면 관객이 기억하는 유일한 내용을 담고 있는 것인지도 모르겠다. 베르나노스는 마지막 부분을 마감하면서 “죽으면 모든 게 끝장인데!”라고 하지 않고 “그런들 어찌하리, 모두가 은총이거늘”이라고 말했다.

“배반 없이 만들어낼 것”이라고 그대는 말하지만, 내가 보기에는 많은 배반에 비해 창작은 꽤나 적은 것 같다. 한두 개 정도의 세부사항 말고는. 오랑슈와 보스트는 〈어느 시골 신부의 일기〉를 영화화할 수 없었다. 베르나노스가 살아 있었기 때문이다. 로베르 브레송은, “베르나노스가 살아 있을 때 나는 작품과 함께 더욱 자유를 누렸다”라고 선언한 바 있다. 이렇게 오랑슈와 보스트는 작가가 살아 있어 난처해했지만, 브레송은 곧 작가가 죽어버려 곤란을 겪는다.

벗겨진 가면…

그 발췌문을 대강 훑어보니 다음과 같은 결론이 도출된다.

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

정신적 관점에서 이러한 불충실성은 <육체의 악마>의 품위마저 저하시킨다. 이 연애 소설은 반군국주의, 반부르주아 영화가 되어버렸으며, 사랑에 빠진 목사에 관한 이야기인 <전원교향곡>의 지드는 베아트릭스 베크 같은 작가의 부류에 속하게 되었고, <릴 드 생의 교장>은 그 모호한 제목에 대해해서 <신은 인간을 필요로 한다>라는 제목으로 바뀌는데, 여기에서 우리에게 비친 ‘릴 드 생’ 섬 주민들은 마치 부뉴엘의 <빵 없는 대지Terre sans pain>에서의 그 유명한 “천치”들 같았다.

독신 행위와 그 언사의 경우 그것은 주제, 연출가 더욱이 스타에 따라, 다소 은밀하면서도 한결 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 시나리오 전체와 페르낭텔이라는 인물, <금지된 장난>의 전체 시나리오(묘지에서 벌어지는 소동)를 연상해보면 된다.

그러니까 이 모든 것으로 인해 오랑슈와 보스트는 순수하게 반교권주의의 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 몰아가면서도 제작자를 만족시키는 기술, 또 흡족할 만한 “많은 관객”을 몰아가는 기술도 증명해보였다.

이 수법에는 알리바이즘 [alibisme](#)이라는 이름이 걸맞고, 알리바이즘은 용서받을 만한 것이며 지적으로 창작하는 데 있어 끊임없이 어리석음을 가장해야 하는 시기에는 필수적인 것이기도 하다. 그러나 “제작자를 의도대로 몰고 가는” 것은 정당할지 몰라도 지드, 베르나노스, 라디게를 “재창작 [re-writer](#)”하는 것은 거의 언어도단 아닐까?

실제로 오랑슈와 보스트는 세상 여느 시나리오 작가들처럼, 전전戰前의 스파크 [Charles Spaack](#)나 나탄손 [Jacques Natanson](#) 처럼 작업하고 있다.

그들의 정신을 따르면 모든 이야기에는 A, B, C, D라는 인물이 있다. 이 방정식에서는 모든 것이 그들만이 아는 기준에 의거하여 구성된다. 애정 관계는 잘 짜인 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. “오랑슈와 보스트가 불성실하다는 점

은 인정합시다. 그렇다고 그들의 재능마저 부정하시겠습니까?” 물론 재능이 성실성에 달린 것은 아니지만, 나는 영화인들이 쓴 것만을 가치 있는 각색으로 생각한다. 오랑슈와 보스트는 본질적으로 문인이고, 나는 여기서 이들이 영화를 과소평가하고 경멸하는 것을 비난하고자 한다. 이들의 시나리오 작업 행태는 사람들이 범죄자에게 일자리를 주는 것으로 그를 재교육시킨다고 믿는 것과 유사하다. 그들은 늘 현대 소설의 하찮은 장점을 만드는 이 미묘한 차이의 기술과 기교로 시나리오를 치장하면서 시나리오를 위해 “최선을 다했다”고 여긴다. 더구나 문학 전문용어를 사용함으로써 우리의 예술을 드높인다고 생각하는 것이 우리 예술 주석가들의 커다란 결점이기도 하다(파글리에로의 작품을 논하면서 사르트르와 카뮈를 언급하고, 알레그레의 작품을 논하면서 현상학을 언급하지 않던가?).

사실 오랑슈와 보스트는 자신이 각색하는 작품들을 무미건조하게 만든다. 증거는 배반의 의미에서건, 우유부단함에서건 증거는 확실하다. 간단한 예를 들겠다. 라디게의 〈육체의 악마〉에서는 프랑수아가 기차 계단을 뛰어내려 마르트를 역 플랫폼에서 만나는데, 영화에서는 병원으로 개조한 학교에서 만나는 것으로 되어 있다. 이러한 치환의 목적은 무엇이란 말인가? 시나리오 작가들이 작품에 추가된 반군국주의 요소, 클로드 오탕-라라와의 콘서트적인 요소들로 관객을 유인하려는 것이다.

따라서 명확한 사실은 라디게의 생각에는 연출이 담겨 있었는데, 오랑슈와 보스트가 만들어낸 장면은 문학적이라는 것이다. 확신하건대 이러한 예를 무수히 열거할 수 있다.

[...]