

# 에이젠슈테인 영화형식의 파토스 Pathos of S. Eisenstein's Film Form

김종국

백석대학교 문화예술학부

Jong-Guk Kim(2010kjg@gmail.com)

## 요약

에이젠슈테인은 1939년에 쓴 『영화의 구조The Structure of the Film』에서 파토스(pathos)를 예술 창작의 기본 원리로 설명한다. 그의 페이스스 또는 파토스는 관객을 엑스타시(ecstasy)로 이끄는 효과로 정의된다. 관객의 감정을 질적으로 변화시키는 것을 목표로 하는 파토스 구성은 에이젠슈테인의 몽타주와 동일선상의 영화형식이며, 영화 표현의 핵심이다. 이 연구는 에이젠슈테인이 예술가로서의 지위에 머물지 않고, 관객의 변화를 이끌기 위해 몽타주를 실험하고 그 연장에서 파토스 효과를 구축하고자 했던 논의의 배경을 살펴보았다. 에이젠슈테인이 설명하는 예술작품에서의 파토스적 의미를 고찰하고, 관객의 감정을 변화시키기 위한 목적의 파토스 구성을 그가 분석한 영화의 사례를 통해 살펴보았다. 위대한 영화감독 가운데 하나인 에이젠슈테인은 영화예술의 이론화를 추구하면서, 충돌 몽타주, 지적 이미지만, 파토스 구성 등의 원리를 통해 영화의 창작과 이론을 융합하고자 했던 것이다.

■ 중심어 : | 파토스 | 엑스타시 | 몽타주 | 도약 |

## Abstract

Sergei Eisenstein explains pathos as the basic principles of artistic creation in “The Structure of the Film” written in 1939. The definition of pathos is embodied as effect to leap the audience in ecstasy. Pathos aiming at qualitative configuration of the audience's emotions is film form and the core of cinematic expression as important as montage. Eisenstein as one of the greatest film directors sought to theorize cinematic art. He wanted to fuse the creative and theory of film through principles such as the collision montage, intellectual image, and construction of pathos. This study explores the background of the discussion that Eisenstein going beyond the status as an artist wanted to experiment with montage to lead the change in audience and build pathos effect in the extended. This article examines the meaning of pathos in works of art he explained. It should also be understood the construction of pathos for changing the emotion of the audience through the example of the film he analyzed.

■ keyword : | Pathos | Ecstasy | Montage | Leap |

## 1. 서론

에이젠슈테인은 1939년에 쓴 『영화의 구조The

Structure of the Film』에서 파토스(pathos)를 예술 창작의 기본 원리로 설명한다. 페이스스 또는 파토스의 정의는 관객을 엑스타시(ecstasy)로 이끄는 효과로 구

이 논문은 2015년도 백석대학교 대학연구비에 의하여 수행된 것임

접수일자 : 2015년 03월 02일

수정일자 : 2015년 03월 24일

심사완료일 : 2015년 03월 24일

교신저자 : 김종국, e-mail : 2010kjg@gmail.com

체화된다. 관객의 감정을 질적으로 변화시키는 것을 목표로 하는 파토스 구성은 에이젠슈테인의 몽타주와 동일선상의 영화형식이며, 영화적 표현의 핵심이다. 위대한 영화감독 가운데 하나인 에이젠슈테인은 영화예술의 이론화를 추구했다. 그는 충돌 몽타주, 지적 이미지론, 파토스 구성 등의 원리를 통해 영화의 창작과 이론을 융합하고자 했다. 이 연구는 에이젠슈테인이 예술가로서의 지위에 머물지 않고, 관객의 변화를 이끌기 위해 몽타주를 실험하고 그 연장에서 파토스 효과를 구축하고자 했던 논의의 배경을 살펴보고자 한다. 에이젠슈테인이 설명하는 예술작품에서의 파토스적 의미를 고찰하고, 관객의 감정을 변화시키기 위한 목적의 파토스 구성을 그가 분석한 영화의 사례를 통해 이해한다.

먼저 파토스에 관한 사전적 의미 또는 통상적 시론 [1-3]을 살펴보면, 슬픔과 연민을 느끼게 하는 상황 또는 영화나 연극에서의 어떤 질적인 것이다. 단순하게는 슬픔을 느끼는 감정을 말하며, 비애감보다는 강하고 깊은 경우에 사용하는 경우가 많다고 한다. 철학적 의미에서 파토스는 로고스와 상대되는 말로 정념, 충동, 정열 등으로 설명된다. 어떤 사물이 받은 변화 상태를 의미하기도 하고, 밖으로부터의 영향을 받아서 생기는 인간의 감정 상태를 말하기도 한다. 특히 파토스는 문학 비평에서 자세히 설명되고 있다. 특정한 시대, 지역, 집단을 지배하는 이념적 원칙이나 도덕적 규범을 지칭하는 에토스에 대립하는 말로서, 파토스는 정서적인 호소력으로 설명된다. 독자나 관객으로 하여금 은유, 연민, 동정적 슬픔 등의 감정을 환기시키기 위하여 계획된 장면면에 붙여진다. 문학에서 파토스 또는 페이스스는 독자에게 연민, 동정, 슬픔의 정감을 느끼게 하는 것을 일컫는다.

에이젠슈테인은 사랑, 증오와 같은 종류의 열정과 감정으로 번역되는 그리스어 파토스를 엑스타시 또는 어떤 영감을 주는 것으로 설명한다. 파토스라는 용어는 1939년 『영화의 구조』에서 본격적으로 다뤄지며, 그의 영화를 포함한 다양한 예술작품에서의 파토스 구성의 사례가 1945-47년 사이에 쓴 『파토스』에서 소개된다. 『영화의 구조』는 에이젠슈테인의 『영화형식 Film Form』(1977)에 포함되어 있고, 같은 글이 1945년부터 쓰기 시

작한 『무심하지 않은 자연 Nonindifferent Nature』(1987)에서는 『사물의 구조에 관하여 On the Structure of Things』라는 제목으로 실려 있다. 국내에서 『영화의 구조』는 『영화의 형식과 몽타주』(1990)에서 동일한 제목으로 번역되어 있고, 『몽타주이론』(1990)에서는 『작품의 구조에 대하여』로 번역되어 있다. 에이젠슈테인의 동일한 러시아 원본이 번역자에 따라 『영화의 구조 The Structure of the Film』(영문), 『사물의 구조에 관하여 On the Structure of Things』(영문), 『작품의 구조에 대하여』(국문)로 번역되고 있다. 이 글에서는 영역본과 이를 번역한 국내 자료를 검토의 대상으로 삼는다. 1945-47년 사이에 집필된 『파토스』는 『무심하지 않은 자연』에 실린 영역본을 참고한다. 덧붙여, 국내에서 에이젠슈테인의 파토스에 관한 논의로 김용수의 『영화에서의 몽타주 이론』(1996)을 참고하고 있음을 밝힌다.

## 2. 연극과 영화에서의 파토스 정의

에이젠슈테인은 『영화의 구조』에 덧붙인 짧은 글 (Post Scriptum)에서 익센트리시즘(eccentricism)과 파토스 간의 관계를 설명한다[4]. 익센트리시즘은 1920년대 소비에트 연극이 활용한 서커스 곡예를 일컫는 것으로 에이젠슈테인 연극의 핵심적인 특징이며 파토스는 그의 영화의 특성으로 소개되고 있다. 그는 1920-23년 사이의 연극 작업에서 어떤 사람의 분노가 공중그네를 타면서 뒤로 재주넘을 때 표현되는 것 같은 감정적 포화를 원했다. 이것을 그는 멜로드라마의 진지한 연극에서 찾는다. 여기에 두 가지의 논제가 제시되는데, 첫째가 출발점으로서 걱정의 최대 수준이며, 둘째는 그것의 구현 방법으로서 관습적 차원의 단절이다. 이들 논제는 원리로 사용되는 것이 아니라, 직접적이고 말 그대로 수행된다. 그것은 드라마 자체가 아닌, 익센트리시즘과 어트랙션 몽타주를 통해 친숙해진다.

이 같은 에이젠슈테인의 이상은 <현인 Enough Simplicity in Every Wise Man>(Alexander Ostrovsky)의 서커스 장면에서 가장 순수한 형태로 실현된다. 극중의 마마예프(Mamayev)를 연기한 막심 슈트라우크(Maxim Shtraukh)

가 그의 조카가 그린 캐리커처에 화가 나서, 갑자기 재주넘기를 한다. 이 순간은 작품 전체의 상징으로 여겨지며, 수용 가능한 차원의 한계를 넘어선다. 또 다른 장면에서는 골루트빈(Golutvin)이 삼촌 글루모프(Glumov)의 일기를 훔쳐 마마예바(Mamayeva)에게 전달한다. 이때 골루트빈이 팽팽한 줄 위에서 곡예를 하면서 대사를 함으로써, 연기의 전형적인 긴장을 확장시켜 새로운 단계의 실제적인 긴장으로 전환시킨다. 에이젠슈테인은 이를 연극의 '연기play'가 서커스의 '곡예work'로 도약한 것으로 설명한다. 그것은 질에서 질로의 도약을 의미하는 것이다.

*제스처는 체조로 바뀌고, 분노는 재주넘기를 통해, 환희는 공중제비를 통해, 서정성은 죽음의 돛대 위에 표현된다. 이렇게 허용된 그로테스크 양식은 어떤 표현 형태에서 다른 표현 형태로 비약한다...[5]*

또한 같은 글에서 에이젠슈테인은 코미디의 비약을 설명한다. 연속과정에서의 동적인 특성인 비약은 동시성을 준수하는 정적인 상태에서 항상 비롯된다는 것이다. 새로운 질은 이전의 질인 것처럼 다뤄지는데, 이것이 코믹 효과를 창출하는 수단 가운데 하나이다. 예를 들면, <어린 빨간 악마들 Little Red Devils>(Ivane Perestiani, 1923)에서 황소의 마구나 <마지막 백만장자 Le Dernier Milliardaire>(René Clair, 1934)에서 노새의 마구가 자동차에 매달릴 때, 최근의 운송수단이 어쩔 수 없이 과거의 운송수단에 의존해야 하는 상황이 재미 있다는 것이다. 에이젠슈테인에게 중요한 것은 연극에서 영화로의 비약을 이루는 것과 마찬가지로, 작가가 스스로가 그러한 방법을 이해함으로써 내적 비약을 이루는 것이다. 실제로 작가는 정적인 모양의 조건 하에서 코믹한 도약의 방식이 역동적인 진행 조건 하에서 파토스적으로 작동한다고 이해한다. 에이젠슈테인은 그에 대한 구체적인 논의를 향후의 과제로 남겨둔다. 이 후기의 목적은 서커스(eccentric) 연극과 파토스(pathetic) 영화와의 관계가 연속적이고 유기적임을 보여주는 것이다.

### 3. 엑스타시로서의 파토스

에이젠슈테인이 정의하는 파토스는 관객의 감정을 어떤 다른 상태로 전이시키는 효과이다. 관객의 감정을 질적으로 변화시키는 것을 목표로 하는 파토스 구성은 그 자체가 비약적으로 발전해야 한다. 그는 파토스를 정의하기 위해 엑스타시(ecstasy)라는 용어를 제시하는데, 엑스타시란 자신을 벗어나는 것 혹은 정상적인 상태를 벗어나는 것이다[6]. 엑스타시로서의 파토스는 다른 것으로의 전환, 질적으로 다른 것으로의 전환, 지금까지와는 정반대되는 것으로의 전환을 수반한다[7].

*<전함 포템킨>의 구성을 분석하면서 우리는 파토스가 구성되는 방식에 따른 명확한 원리를 구축했다. 구성에서 파토스의 기본 방향은 엑스타시의 지속적인 어떤 상태, 자신을 벗어나는 지속적인 상태, 또는 예술작품의 분리된 요소나 기호의 질에서 질로의 지속적인 도약이다. 이것은 예술작품 전체의 솟, 시퀀스, 신의 감정적 내용이 계속 고조되는 강도의 양적 증가에 비례한다. 우리는 이 같은 방식을 <전함 포템킨>의 구성에서 정확하게 보여줄 수 있었다[8].*

에이젠슈테인은 파토스가 구축된 작품에서 어떤 공식을 찾고자 한다. 파토스 효과를 이루기 위한 매우 명확한 조건을 발견하고자 한다. 이때의 조건이라 함은 작품의 모든 요소들이 무아경의 상태(ecstatic state)에 있는 것이다. 또한 그 상태는 양에서 질로 끊임없이 돌출하는 전이를 전제로 한다[9]. 이것은 도처에서 찾아볼 수 있는 것으로 사람, 시기, 영역에 상관없이 본질적인 무아경의 상태가 이뤄지고 파토스 효과를 토대로 하는 공식에서 발견할 수 있다는 것이다.

1. 주제에 의해 고무된다.
2. 고취된 경험의 강화에 의해 촉발된 무아경의 상태.  
이것은 구체성과 언어 상징성의 한계를 넘어선다.
3. 주제에 의한 사물의 질서에 참여한다[10].

여기에서 에이젠슈테인이 제시한 단계별 엑스타시의 공식은 종교적 엑스타시와 비교된다. 종교적 엑스타시

는 고무된 경험에 의해 창출되는 무아경의 상태로서, 그 과정은 형태도 없고 대상도 없는 가장 높은 정신적 상태를 향하는 두 번째 단계를 거쳐, 구체적인 객관적 이미지로 바뀌는 세 번째 단계로 이어진다. 물론 이때의 이미지는 매우 추상적인 것이다. 종교적 엑스타시란 무아경의 상태가 이뤄지는 과정에서 아무런 형태가 없는 출발이 물질적으로 객관화된 이미지, 즉 인격화된 신으로 빠르게 바뀌는 것이다. 특히 에이젠슈타인은 위의 세 번째 단계에서 참여의 용어를 강조한다[11]. 참여란 우리의 외부에 있는 어떤 것과 연결하거나 접촉하는 과정을 설명하는 용어이다. 그것은 누군가의 경험에의 참여, 누군가의 행위에의 참여, 어떤 종류의 제의적 행위에의 참여, 어떤 과정에의 참여이다. 신은 존재한다. 신은 우리의 외부에 존재한다. 무아경의 상태를 통해서 우리 외부에 있는 신과 교감한다는 것이다. 신의 비유를 통해 우주와 자연이 존재하고 기능하는 법칙의 원리와 교감하고, 이러한 존재와 물질의 법칙에의 참여는 되기의 지속적인 과정으로 이뤄진다.

무아경의 상태는 심리학적 차원에서 형태가 없다. 그 표현의 유일한 수단은 이미지이며, 초기의 상태에서는 감각에 한정된 뿐이다. 엑스타시란 어떤 의식의 영역에서 순수한 감각의 상태로 전이된 것이다. 이러한 실체나 형태, 내용이 없는 심리적 상태는 물질적인 구체성을 추구한다. 종교적 엑스타시가 물질적으로 객관화된 신으로 전이되는 것처럼, 엑스타시의 상태가 객관적인 이미지로 전이되는 것이다. 결국, 엑스타시의 공식은 파토스의 무아경이 반영된 작품들을 통해 구성된다. 그 작품들은 주제, 목적, 관념, 대상, 시공간에 있어 매우 차별적이며, 다른 국가와 민족과도 구별되는 것이다. 에이젠슈타인이 마지막으로 고려한 것으로 그러한 공식이 파토스 구성의 구조적 원형으로 채택되어야 하는 조건이다[12].

#### 4. <전함 포템킨>의 유기적 통일성과 파토스

에이젠슈타인은 <전함 포템킨>의 핵심적인 특성으로 구성의 유기적 통일성(organic unity)과 영화의 파토스를 설명한다. 유기적 통일성은 영화 전체의 구성적

측면에서 분석되고, 파토스는 오데사 계단 장면에서 “가장 강력한 극적 긴장을 창출하는 것[13]”으로 설명된다. 이 분석에서 유기적 통일성과 파토스는 배우의 연기, 주제, 영화의 색채, 배경, 군중 장면 등과 같은 구성 요소들을 전체로 설명된다. 에이젠슈타인은 「사물의 구조에 관하여」의 전반부에서 유기적 통일성을 설명하고, 후반부에서 <전함 포템킨>의 구성에 관한 원리를 만들기 위한 두 번째의 결정적 특징으로 파토스의 문제를 설명한다. 파토스의 작동원리는 관객의 인지의 관점에서, 보다 정확하게는 관객에 미치는 효과의 측면에서 제시된다. 그는 “파토스의 구성이 갖는 특별한 성질의 구조[14]”를 정의하고자 한다. 그에 대한 가장 원초적인 사례로 파토스에 압도된 관객의 외적 행동을 다음과 같이 묘사한다.

*이들 기호들은 매우 징후적이어서 즉각적으로 문제의 핵심에 이른다. 파토스는 다음과 같을 때에 그 효과를 드러낸다. 관객으로 하여금 자리에서 벌떡 일어나게 할 때. 서 있다가 다시 자리에 주저앉을 때. 박수치거나 눈물을 흘릴 때. 기쁨에 눈이 빛나고 눈물을 흘릴 때.. 정리하면 관객으로 하여금 ‘자신으로부터 이탈하게’ 할 때이다[15].*

파토스 효과란 관객을 엑스타시로 이끄는 것이다. 엑스타시는 글자 그대로 어떤 상태에서 벗어나는 것, 자기로부터 이탈하는 것, 일반적인 상황에서 벗어나는 것을 의미한다. 앉아 있다가 일어나고, 서 있다가 뛰고, 움직이지 않다가 움직이고, 조용히 있다가 소리지르고, 활기 없다가 눈이 빛나고, 냉정하다가 눈물을 적시고 등이 어떤 상태에서 벗어나거나 자신으로부터 이탈하는 경우이다. 에이젠슈타인은 이 같은 사례 모두에서 ‘어떤 상태로부터의 이탈’ 또는 ‘자기로부터의 이탈’이 발생한다고 한다[16]. 자기로부터의 이탈은 그 무언인 가로의 이행, 즉, 정지에서 움직임으로, 고요에서 시끄러움 등과 같은 질적으로 다른 것으로의 이행이다. 이러한 엑스타시 효과의 피상적인 설명에서 파토스 구조는 자기로부터 이탈하고 다른 질로 끊임없이 이행하는 조건을 유지해야 한다.

자기로부터 벗어나고, 관습적인 균형과 조건으로부터

터 거리를 두고, 새로운 상태로 이행하는 모든 과정은 수용자를 사로잡아야 하는 예술의 효과적인 조건이다. 에이젠슈테인은 관객을 최대한 자기로부터 이탈시키기 위한 가장 단순한 원형으로 파토스에 사로잡힌 등장인물의 행위를 제시한다[17]. 평범한 산문이 시적 형태의 말하기 형식과 인물 표현으로 전환되면서 이전의 질이 새로운 질로 진행된다. 이렇게 인물에 한정되는 조건이 파토스 구성의 첫 번째 단계이며, 이 기본적인 조건을 넘어 인물의 주위 환경으로 확대되는 것이 보다 복잡하고 효과가 큰 단계이다. 그 예로, 에이젠슈테인은 셰익스피어의 리어 왕의 광기가 인물의 경계를 넘어서 자연 자체의 광기로 확대되는 것을 파토스 효과의 전형적인 특징으로 소개한다. 뒤이은 사례 분석이 <전함 포템킨>에서 오테사 계단의 파토스 구조이다. 그는 이 장면에서 광기에 사로잡힌 인물과 군중에 주목한다.

*클로즈업에서 톱솜으로의 이행*

*혼돈의 움직임(군중)에서 리듬의 움직임(군인)으로 움직임의 속도(뛰기 시작하는 사람들)는 빠른 움직임의 다음 단계(유모차)로*

*아래로 향하는 움직임에서 위로 향하는 움직임으로 수많은 소총들의 일제 사격에서 전함의 포격으로 [18].*

이들 장면은 단계별로 차원에서 차원으로, 질에서 질로 도약하는 대표적인 사례이다. 군인들의 총격으로 도망가기 시작하는 사람들은 파토스에 사로잡힌 인간의 행위이며, 오테사 계단 시퀀스는 그러한 파토스를 반영하도록 구성된다. 혼돈이 리듬으로 변화되고 산문은 시적 표현으로 바뀐다. 여기에서 새로운 질은 가능성의 최대치이며, 반대로의 도약이다. 모든 결정적인 구성 요소들에는 자기로부터의 이탈을 의미하는 엑스타시의 기본적인 공식이 편재한다[19]. 궁극적으로 그것은 새로운 질과 반대로의 도약이 된다. 또한 질에서 질로 비약하는 이미지의 움직임이 단순히 성장의 공식이 아닌 발전의 공식이라는 점에서 유기적이다. 이때의 발전은 자연의 진화 법칙에 종속된 식물적 단위인 동시에 그러한 진행에 의식적으로 참여하는 집단적이고 사회적인 단위를 의미한다. 문학, 미술, 영화 등의 예술 뿐 아니라

사회의 어떤 현상에서도 존재하는 도약은 사회발전과 운동이 지향하는 혁신에서 나타난다.

에이젠슈테인은 <전함 포템킨>에서 구성적 연결의 구조와 영화 전체의 구성을 특징짓는 도약이 주제의 가장 결정적인 요소가 보여주는 구성적 구조에 스며든다는 의미에서 유기적 통일성을 설명한다[20]. 도약은 질에서 질로의 이행이며, 반대로의 이행이다. 그가 말하는 파토스 구조는 도약이라는 절정과 실체의 순간을 경험하게 만드는 것이다.

*우리는 정점의 순간을 물이 순식간에 증기가 되고, 얼음이 순식간에 물이 되고, 첫덩어리가 순식간에 강철이 되는, 그러한 과정의 전환점으로 이해한다. 여기서도 우리는 자기로부터의 이탈, 한 상황으로부터의 변화, 질에서 질로의 이행, 그리고 엑스타시를 발견한다. 만약 물, 증기, 얼음, 강철 등이 이 결정적 순간-정점에 이르는 비약의 순간에서 그것들이 느끼는 지각을 심리적으로 기록할 수 있다면, 그들도 반드시 파토스와 엑스타시에 관해 우리에게 보고해 줄 것이다. 우리에게는 고도의 파토스 체험 형식, 고도의 엑스타시의 형식이 주어져 있다. 우리에게만, 세계 모든 사람들 가운데 우리에게만 가장 위대한 체험-세계사의 가장 위대한 성과를 끊임없이 창조하는, 매 순간의 현실에 참여하는 체험이 주어져 있다. 또한 우리는 인류사의 가장 위대한 전환기의 매 순간에 집단적으로 참여하는 위대한 체험을 하고 있다. 이 역사적 순간의 본질은 가장 위대한 파토스로서, 이 역사 과정과 연대하고 동참하는 감각이다. 이것이 생활의 파토스이다[21].*

에이젠슈테인은 일상의 파토스적 방법이 예술에 그대로 반영된다는 것을 강조한다[22]. 그는 예술작품의 구성적 원리가 작가의 사상, 감각, 생활, 존재와 유기적으로 통합되고 최고의 유기성의 조건인 파토스의 영역에서 유기적으로 된다고 설명한다. 이때의 유기적 통일성이 작품을 구축하는 정밀한 형식으로 나타나고, 작가는 작품의 형식적 완성에 도달한다는 것이다. 작품의 진정한 유기적 통일성은 동등하고 독립적인 어떤 현상으로 자연적이고 사회적인 현상들의 틀 속에 진입하면서 비로써 발생하는 것이다.

## 5. <낡은 것과 새 것>의 파토스 구성

「파토스」에서 에이젠슈타인은 자신의 영화에 구축한 파토스의 원리를 증명하고자, 에밀 졸라(Emile Zola), 알렉산드르 푸시킨(Aleksandr Sergeevich Pushkin), 월트 휘트먼(Walt Whitman), 스테판 츠바이크(Stefan Zweig)의 문학작품들, 프레데릭 레메트레(Frédéric Lemaître)의 연기, 고대 그리스극, 엘 그레코의 회화, 피라네시(Giovanni Battista Piranesi)의 건축, 중국의 산수화, 고딕 건축물, 당대의 카툰 등에서 파토스의 다양한 사례를 제시한다[23]. 에이젠슈타인은 「파토스」의 앞부분에서 ‘우유 분리기와 성배’라는 소재목으로 자신의 영화 <낡은 것과 새 것>(1929)의 우유 분리기 시퀀스를 소개한다[24]. 이 시퀀스는 이전의 낙농방식에서 새로운 크립 분리기 기술을 사용하는 농부들의 환호를 보여준다. 분리기에서 우유의 첫 방울이 나오기 전까지는 농부들의 회의와 기대가 교차되는 긴장감을 몽타주로 묘사한다. 이 장면은 쓰리샷(three-shot)과 투샷(two-shot)을 통해 의심과 확신, 호기심과 걱정 등을 표현하다가, 이후에는 점점 커지는 클로즈업으로 도약한다. 이 샷들은 크립 분리기의 핸들과 여주인공 마샤(Martha Lapkina), 공산당원 바사(Vasia)의 얼굴과 교차편집되고, 다양한 앵글의 회전판과 파이프가 삽입된다. 템포가 빨라지고, 분리의 회전판이 가속되면서, 이윽고 파이프 주둥이에서 우유 방울이 떨어지기 시작한다.

(클로즈업의 다양한 얼굴 표정들이 빠르게 지나간다.)

일정한 시간 동안 부푼 방울이 흔들린다.

(분리의 회전판이 빠른 속도로 움직인다.)

일순간 방울이 떨어지려고 한다.

(빠른 클로즈업 샷들이 회전하는 원판과 교차된다.)

우유 방울이 분리된다.

이윽고 떨어진다.[25]

<전함 포템킨>의 구성은 파토스의 구조가 형성되는 원리를 구축한 영화이다. 에이젠슈타인은 주제에 관한 무아경의 경험을 이끄는 최고의 유기적 형식을 보여주는 것으로 평가한다. 이어서 그는 <낡은 것과 새 것>에 대해서는 우유 분리의 파토스를 창출한 것으로 평가

한다. 이 영화에서 농업 시설의 대상인 우유 분리기는 엑스타시의 빛을 받고 있는 성배에 비유된다[26]. 우유 분리기 시퀀스는 화면 내의 움직임이 없는 많은 샷들로 구성되지만, 집단농장의 점증하는 구성원과 점증하는 커팅의 크기와 속도를 통해 역동성을 강조한다. 파토스 효과는 분리기에서 우유가 분출될 때 절정을 이룬다. 마치 폭포처럼 내뿜는 하얀 우유의 물줄기는 <전함 포템킨>에서 움직임의 메타포처럼 분수의 이미지로 도약한다. 분수를 연상시키는 우유는 차원에서 차원로의 도약을 의도한다. 이 시퀀스에서의 몽타주는 여기에서 멈추지 않고 불타오르는 불꽃놀이의 이미지로 새롭게 도약한다. 또한 이 시퀀스에 삽입되는 5-10-17-20-35와 같은 숫자는 집단농장의 점증하는 농민들의 숫자를 상징한다. 특히 흑백 우유의 분수가 색채의 불꽃놀이로, 불꽃은 다시 흑백으로 도약하는 색채의 활용이 두드러진다. 검은 배경에 하얀 숫자가 나타나는 회색에서 색채로, 그리고 흑백으로의 장면 전환은 색채의 새로운 질로의 도약이다[27]. 이에 대한 부연 설명으로 에이젠슈타인은 당대의 시인 마야코프스키(Vladimir Vladimirovich Mayakovsky)의 시 <검고 하얀Black and White>(1925)을 인용한다.

백인은

잘 익은 파인애플을

먹는다,

흑인은

썩은 흙집 많은 것을.

백인들은

깨끗하고 하얀 일을 하고

흑인들은

더럽고 검은 일을 한다.

그런데 왜 설탕은

백인보다 더 하얗고,

검정보다 더 검은 흑인에 의해 만들어 지는가?[28]

이에 대해 에이젠슈타인은 검정과 하양의 대립이 빨강으로 폭발한다고 설명한다. 그에게 빨강은 피의 색이며 혁명의 색이다. 전함 포템킨의 깃발을 빨강으로 채색한 것은 사회적 대립을 색채로 상징화한 파토스의 예

이다. <낮은 것과 새 것>에서 시도한 색채의 파토스와 함께 우유 분리기 시퀀스는 이데올로기의 파토스를 고취시키기 위한 것이다. 낮은 삶의 방식이 사회주의의 농업으로 새롭게 도약하는 것을 반영하며, 파토스 구성은 이데올로기와 정서의 차원에서 관객을 엑스타시시키는 방법이다[29]. 우유 분리기 시퀀스는 우유의 분출이라는 사실에서 우유를 뿜는 분수와 불꽃의 은유적 이미지로, 이미지에서 숫자가 상징하는 개념으로 도약함으로써, 관객은 감정에서 개념의 영역으로 전이한다는 것이다[30]. 사실에서 이미지로, 이미지에서 개념으로의 전환이라는 파토스 구성 방법을 이해하게 되는 관객은 결국 충격의 강렬한 순간에 빠져든다.

또한, 우유 분리기 시퀀스는 배우들의 연기보다는 구성을 통해 파토스를 구축한다. 연기를 통한 배우의 환희보다는 구성을 통한 파토스를 표현한다. 순수한 구성적 수단은 연극적 수단으로 대체되지 않으며, 오히려 관객의 감정에 엑스타시의 이미지를 불러일으킨다[31]. 이 시퀀스는 주된 표현수단으로 배우들의 연기가 아닌 우유 분리기라는 순수한 영화적 수단에 의존한다. 에이젠슈테인은 이 시퀀스를 주제적 파토스의 완전한 사례로 설명한다. 그것은 장면설정에서 파토스의 어떤 외적 요소들 없이, 원심력과 구심력을 이용해 크림에서 우유를, 우유에서 크림을 분리해내는 특별한 장치에 의해 구성된다. 오로지 표현성과 구성만을 활용해 주제의 문제에 파토스를 주입함으로써, 처음으로 떨어지는 진한 우유방울의 등장은 흥분과 긴장을 유발한다. 에이젠슈테인은 28인치 카메라 렌즈를 이용해 표현의 가능성을 체계적으로 탐구한다. 이 광각렌즈의 특징은 후경과 마찬가지로 전경의 주요 대상을 동일한 심도로 보여주는 시각의 왜곡을 창출한다는 것이다. 인간의 눈에 자연스러운 시각과는 반대로, 대상의 원근법을 무력화시킨다. 이러한 렌즈가 왜곡하는 시각의 질은 자신으로부터 이탈하는 엑스타시의 공식을 따른다. 에이젠슈테인은 렌즈와 같은 표현수단을 이용해 낮은 전통에서 벗어나 사회주의 농업의 새로운 질로 도약하는 의미를 창출하고자 한다. 결국, <낮은 것과 새 것>의 주제에 부여된 파토스는 이데올로기의 차원으로 도약하게 되는 것이다. 기본적으로 분리기 시퀀스는 다른 예술의 형식에서는

불가능한 순수한 영화촬영 수단에 의존한다[32]. 표현수단의 한계를 정하는 것은 구성의 파토스라는 관점에서 매우 중요하다. 그 이유는 표현수단의 연속적인 체계에서 어떤 차원에서 다른 차원으로, 즉 연기 중심의 차원에서 순수한 영화촬영 수단과 독립적이고, 독창적이고, 비할 데 없는 수단과 가능성의 차원으로 도약하기 때문이다. 이는 표현수단의 질적 도약이며, 연기의 차원에서 순수한 영화촬영 수단의 차원으로서의 도약이다.

## 6. 결론

에이젠슈테인의 파토스는 질적으로 다른 것으로의 도약, 지금과는 반대되는 것으로의 전환을 수반한다. <전함 포텐킨>과 <낮은 것과 새 것>에서의 파토스 구성은 에이젠슈테인의 충돌 몽타주, 지적 몽타주와 동일한 이론적 체계 내에서 분화된 개념이다. 차원에서 차원으로, 질에서 질로 도약하는 대표적인 사례로서 <전함 포텐킨>의 오데사 계단 시퀀스는 예술작품의 구성 원리가 유기적으로 결합되고 통일됨으로써, 관객으로 하여금 정서적 감각의 정점인 파토스를 체험하게 한다. <낮은 것과 새 것>에서의 크림 분리기 시퀀스는 숫의 크기 변화 및 숫들의 배치, 색채 등 영화에 고유한 기술을 파토스적으로 구성하여 관객으로 하여금 낮은 질에서 새로운 질로 도약하도록 이끈다. 이 같은 파토스 구성에 관한 논의는 몽타주만큼이나 파토스가 에이젠슈테인에게 예술 표현의 핵심임을 보여준다. 이상의 논의에서 에이젠슈테인은 전반기에 몽타주의 이론화에 집중하였다면, 후반기에는 파토스의 구성 및 이론화에 주목하였다는 것이다.

## 참고 문헌

- [1] 임석진 외, 철학사전편찬위원회 엮음, 철학사전, 중원문화, 2012.
- [2] 한국문학평론가협회 엮음, 문학비평용어사전 상하, 국학자료원, 2006.
- [3] 한용환, 소설학 사전, 문예출판사, 1999.

[4] Sergei Eisenstein, "The Structure of the Film," *Film form: essays in film theory*, trans Jay Leyda, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, pp.174-176, 1977.

[5] 위의 글, p.176.

[6] 위의 글, p.166.

[7] 위의 글, p.167.

[8] Sergei Eisenstein, "Pathos," *Nonindifferent Nature*, trans Herbert Marshall, Cambridge University Press, p.38, 1987.

[9] 위의 글, p.165.

[10] 위의 글, pp.169-170.

[11] 위의 글, p.174.

[12] 위의 글, p.183.

[13] Sergei Eisenstein, "On the Structure of Things," *Nonindifferent Nature*, trans Herbert Marshall, Cambridge University Press, p.10, 1987.

[14] 위의 글, p.27.

[15] Sergei Eisenstein, "The Structure of the Film," *Film form: essays in film theory*, trans Jay Leyda, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, p.166, 1977.

[16] 위의 글, p.167.

[17] Sergei Eisenstein, "On the Structure of Things," *Nonindifferent Nature*, trans Herbert Marshall, Cambridge University Press, p.28, 1987.

[18] 위의 글, p.31.

[19] 위의 글, p.35.

[20] Sergei Eisenstein, "The Structure of the Film," *Film form: essays in film theory*, trans Jay Leyda, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, pp.172-173, 1977.

[21] Sergei Eisenstein, "On the Structure of Things," *Nonindifferent Nature*, trans Herbert Marshall, Cambridge University Press, pp.35-36, 1987. 이정하, "작품의 구조에 대하여", *몽타쥬이*

론, 예건사, p.421, 1990에서 재인용.

[22] 위의 글, pp.36-37.

[23] Sergei Eisenstein, "Pathos," *Nonindifferent Nature*, trans Herbert Marshall, Cambridge University Press, pp.59-199, 1987.

[24] 위의 글, pp.38-59.

[25] 위의 글, p.52.

[26] 위의 글, p.39.

[27] 위의 글, pp.53-54.

[28] 위의 글, p.59.

[29] 김용수, *영화에서의 몽타쥬 이론*, 열화당, p.182, 1996.

[30] Sergei Eisenstein, "Pathos," *Nonindifferent Nature*, trans Herbert Marshall, Cambridge University Press, p.55, 1987.

[31] 위의 글, p.44.

[32] 위의 글, p.51.

#### 저 자 소 개

김 종 국(Jong-Guk Kim)

정회원



- 2003년 2월 : 동국대학교 연극영화학과(문학박사)
- 2011년 3월 ~ 현재 : 백석대학교 문화예술학부 교수

<관심분야> : 영상이론 및 제작