

〈알렉산드르 넵스키〉 영화음악 재고 : 아도르노의 비판에 대한 에이젠슈테인 미학의 옹호

신혜경*

I. 서론

“관객은 영화음악을 의식해서는 안 된다.”(Adorno & Eisler, 2007, 5)

영화산업계에서 관습적으로 받아들여지는 이 тезис는 통상 다음의 의미로 이해된다. 영화의 서사는 일반적으로 배우의 연기와 대사로 표현되기 때문에 음악이 이를 방해한다면 적절한 영화 감상에 해가 될 수도 있다. 따라서 음악은 주제넘게 나서지 말아야 하고, 귀에 띄어서는 안 되며, 영상에 종속되는 하인의 역할에 충실해야 한다는 것이다.

그러나 『영화를 위한 작곡(Composing for the Films)』¹⁾에서 테오도어 아

* 서울대학교 인문대학 미학과 교수

1) 이 책은 1940~1942년 진행된 록펠러 프로젝트 중 하나로 아도르노와 아이슬러가 약 2년 간의 공동작업으로 1944년에 완성했다. 이 책이 뉴욕에서 영어로 처음 출판된 1947년에는 아이슬러

도르노(Theodor Adorno)와 한스 아이슬러(Hanns Eisler)는 이 테제를 “영화산업 내부에 가장 널리 퍼져있는 편견” 중 하나이자 영화산업의 대표적인 ‘이데올로기’라고 몰아붙인다. “주제넘지 않은(unobtrusive) 음악”(Adorno & Eisler, 2007, 6)이라는 신조는 영화음악의 여러 가능성 중에서 “가장 하찮은 해법”일 뿐이며, 음악적 에피소드가 극의 행위를 방해하는 것이 오히려 중요한 예술적 장치가 될 수 있다는 것이다. 그러므로 그들은 음악이 무조건 영상을 보조해야 하는 건 아니며, 음악의 삽입과 기능은 각본의 극적인 요구에 따라 자유롭게 계획되어야 한다고 주장한다.

이처럼 아도르노와 아이슬러는 기존의 영화음악을 지배한 편견과 나쁜 습관을 9개의 표제로 압축하여 조목조목 비판함으로써 『영화를 위한 작곡』을 시작한다. 그것은 앞서 말한 “주제넘지 않은 음악” 이외에도, 바그너식의 라이트모티프 사용, 듣기 좋은 멜로디와 선율, 시각적 정당화, 음악의 삽화적 사용, 특정한 지역 및 역사적 자료, 기존의 자료 음악, 클리셰, 표준화된 해석 등과 같은 표제를 담고 있다.²⁾ 이처럼 이 책은 영화산업 내에서 당연시된 영화음악의 표준화된 관행들을 낱낱이 비판하고, 이를 토대로 영화음악의 기능과 드라마투르기, 새로운 음악적 자원, 영화음악의 사회학적 측면과 미학, 작곡가의 제작 과정 등을 차례로 논의한다. 이 책의 부록은 “고도로 진보된 영화 기술과 일반적으로 훨씬 더딘 영화음악 기술 사이의 간극을 메우기 위해” 그들이 참여했던 록펠러 영화음악 프로젝트의 구체적인 성과를 보고하는 것으로 마무리

혼자만 이름을 올렸다(Eisler, H. (1947). *Composing for the Films*. NY: Oxford University Press). 당시 매카시즘의 광풍으로 인해 아이슬러는 청문회 조사를 받고 결국 국의 추방을 당하게 되는데, 이와 연루될 것을 두려워한 나머지 아도르노는 이 책의 공동 저자임을 밝히지 않았다. 최초의 독어판은 아이슬러가 원본의 상당 부분을 수정한 1949년 동베를린 출간본이었고, 1969년에야 아도르노는 원본에 충실한 독어판을 재발간하며 자신의 이름을 공저자로 명기했다. 이 책에서 아도르노는 아이슬러의 1949년 독어판이 “엄격함과 명료함을 희생”하면서 “작품 전체의 성격을 손상시켰다.”고 비판한바 있다(Adorno, T., und Eisler, H. (1976). *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 144-145).

2) Adorno & Eisler, 2007, 1~12. 이경분 (2004). 아도르노, 아이슬러, 그리고 『영화를 위한 작곡』. 서양음악학, 7 참조

리된다.³⁾ 특히 여기에는 요리스 이벤스(Joris Ivens)의 무성영화 <비>(1929)를 위해 아이슬러가 작곡한 “비를 묘사하는 열네 가지 방식”(1941)에 대한 상세한 해설이 실려 있다.⁴⁾

이 책에는 다수의 대중영화 이외에도 <판타지아>(1940)와 같은 디즈니 애니메이션, 비제의 <카르멘>(1875)이나 바그너의 <로엔그란>(1850)과 같은 오페라와 발레 음악이 풍부하게 거론되는데, 바람직한 사례로 가장 많이 거론된 영화는 프리츠 랑(Fritz Lang) 감독의 <사형집행수도 죽는다!>(1943)이다. 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 대본에 기초한 이 영화는 음악 감독을 맡은 아이슬러가 신음악의 자원을 활용한 모범적인 사례로 책 전반에서 세심하게 분석된다.⁵⁾

그러나 『영화를 위한 작곡』에서 세간의 주목을 더 많이 받은 것은 이런 긍정적인 사례보다는 “반례”로 제시된 <알렉산드르 넵스키>(Alexander Nevsky) (1938)에 대한 비판이었다. 이 영화는 세르게이 에이젠슈테인(Sergei Eisenstein)의 첫 번째 유성 영화이자 세르게이 프로코피예프(Sergei Prokofiev)의 세 번째 영화음악으로, 이 두 사람이 협력한 첫 번째 영화였다.⁶⁾ 실상 『영화를 위한 작곡』에서 아도르노가 비판의 표적으로 삼는 인물은 작곡가 프로코피예프보다는 감독 에이젠슈테인이었다.⁷⁾ 에이젠슈테인 스스로가 이 영화의 클라이

- 3) 록펠러 프로젝트의 기본 이념은 “신음악의 자원을 영화에 응용하는 것”(Adorno & Eisler, 2007, 94)이었다.
- 4) “아르놀트 쇤베르크를 기리며”라는 부제가 나타내듯 이 곡에서 아이슬러는 쇤베르크의 12음 기법과 같은 신음악의 자원을 활용하여 『영화를 위한 작곡』의 이념을 구현한다. 아이슬러의 음악이 동반된 <비>(1941)의 영상은 Eisler, H., & Ivens, J. (1929/1941). Regen. TheWelllesz Company. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=eNNI7kmvh8o>에서 확인할 수 있다.
- 5) <사형집행인도 죽는다!>는 이 책에서 여러 차례 분석되는데, 출처를 명시하지 않지만 소음과 음악의 공조를 설명하는 사례도 이 영화의 한 장면이다(Adorno & Eisler, 2007, 69). 브레히트의 오리지널 각본은 Brecht, B. (1943). Auch Henker sterben. 조길에 역 (2006). 사형집행인도 죽는다. 브레히트와 현대연극, 15, 5-188을 보라.
- 6) 프로코피예프는 <알렉산드르 넵스키>(1938) 이전에 영화 <키제 중위>(1934)와 <스페이드 여왕>(1936)의 영화음악을 작곡했다. 에이젠슈테인과 프로코피예프는 <알렉산드르 넵스키> 이후에 <이반 대제>(1942-45)로 다시 만나는데, 이 영화는 그들의 협력이 맺은 최고의 결실이라는 평가를 받는다.

맥스인 “빙판 위의 전투” 시퀀스를 “자신의 미학 이론에 맞는 적절한 음악 모델”(Adorno & Eisler, 2007, 104)⁸⁾로 분석했기 때문이다.

그렇다면 아도르노가 자신의 영화음악 미학의 관점에서 에이젠슈테인을 비판하는 이유는 무엇일까? 영화 역사상 그 어떤 감독 못지않은 혁신적인 영화 실험을 선보였을 뿐 아니라 그 어떤 이론가보다도 심원한 미학적 사유와 방대한 저작을 남겼던 불세출의 천재 에이젠슈테인이 반례의 표적이 된다는 것 자체가 상당히 흥미롭고 또 의아스럽기도 하다. 바로 이러한 의문에서 출발하여 이 글은 아도르노와 에이젠슈테인의 저작을 충실히 독해함으로써 다음과 같은 질문에 답하려고 한다. 과연 영화음악에 대한 에이젠슈테인의 관점은 무엇이고 아도르노가 에이젠슈테인을 비판한 이유는 무엇인지, 또한 에이젠슈테인에 대한 아도르노의 비판은 전적으로 타당한지⁹⁾, 어쩌면 아도르노가 『영화를 위한 작곡』에서 주장한 몇몇 이념이 오히려 에이젠슈테인과 프로코피예프에게서 실천된 것은 아닌지 살펴볼 것이다. 특히 <알렉산드르 넵스카>에 삽입된 프로코피예프의 영화음악을 구체적으로 분석함으로써 이에 대한 답을 찾아보려고 한다.

7) 이 책은 아도르노와 아이슬러의 공저이지만, 본고는 이후 이 책의 저자를 지칭할 때 아도르노로 표기한다. 편의상 단순히 문장을 간소화하려는 취지이지만, 에이젠슈테인의 미학적 논의에 대한 비판에서는 아도르노의 역할이 중요했을 거라 짐작하기 때문이다.

8) 여기에서 아도르노는 에이젠슈테인의 책을 인용하는데, 그가 읽은 텍스트는 1947년 에이젠슈테인의 미국인 제자 제이 레이다가 번역, 편집한 Eisenstein (1975). *Film Sense*. Leyda, J. ed. & trans. San Diego: Harcourt, Brace & Co(이하 FS로 표기)이다.

9) 실상 아도르노가 이 영화를 직접 보았는지는 확인 불가능하고, 그의 비판은 전적으로 에이젠슈테인의 책에 기술된 설명에 기반하고 있다. 따라서 본고도 영화 자체보다는 아도르노가 직접 읽고 비판의 근거로 삼은 에이젠슈테인의 이론을 해명하는 데 집중할 것이다.

II. 『영화를 위한 작곡』에 나타난 아도르노의 에이젠슈테인 비판

1. 에이젠슈테인의 수직 몽타주 개념과 〈알렉산드르 넵스키〉 시퀀스 분석

“에이젠슈테인은 참새를 쏘는 데 대포를 이용한다”(Adorno & Eisler, 2007, 107). 이는 걸출한 영화 천재에 대한 공격이라는 점에서 곧잘 인용되지만, 여기에 담긴 아도르노의 진의가 충분히 검토되는 것 같지는 않다. 사실 『영화를 위한 작곡』에서 아도르노의 입장은 에이젠슈테인에 대한 날선 비판으로 일관되지는 않는다. 아도르노는 영상과 음악이 생산적인 상호관계를 맺는 ‘진정한 공동 작업’의 필요성을 강조하면서, 이런 방향에서 작업한 감독으로 단 한 사람, 바로 에이젠슈테인을 지적한다(Adorno & Eisler, 2007, 68).¹⁰⁾ 그런데도 아도르노가 〈알렉산드르 넵스키〉 영화음악을 비판하는 이유는 무엇일까?

본격적인 논의에 앞서 <알렉산드르 넵스키>에 대해 간단히 살펴보자. 에이젠슈테인은 이 영화의 전반적 내용, 즉 13세기 러시아(Rus)의 구국 영웅 알렉산드르 넵스키의 역사적 배경과 영화의 서사, 나아가 그 동시대적 의미를 소상하게 기록해 놓았다(Eisenstein, 1970, 32-52).¹¹⁾ 이 영화는 1242년 봄 북방 십자군인 튜턴 기사단과 리보니아 기사단의 침입에 맞선 넵스키와 러시아 민병(民兵)의 구국 투쟁을 담고 있는데, 특히 추드스코예 호수에서 벌어진 “빙판 위의 전투”에 초점을 맞추었다. 당시 튜턴 기사단은 “쐐기”(wedge) 대형으로 불린 철통같은 전투대형으로 천하무적이었다. 하지만 알렉산드르는 “집계발” 전략을 이용해 튜턴 기사들을 얼어붙은 호수의 가장자리로 몰아붙

10) 영화에서 영상과 음악을 자유롭게 계획하려면 그것들을 함께 조정해야 하는데, 때에 따라서는 음악을 먼저 작곡하고 이 음악에 맞춰 영상을 만들어야 한다. 아도르노는 이렇게 음악을 먼저 작곡하고 이에 따라 영상을 편집한 사례로 에이젠슈테인의 작업을 긍정적으로 평가한다.

11) 넵스키라는 이름은 알렉산드르가 1240년 노브고로드를 침략한 스웨덴 군대를 네마강 부근에서 섬멸한 공으로 얻게 된 별칭이었다. 당시 러시아는 200여 년 동안 이어진 타타르인의 지배를 받고 있었는데, 알렉산드르는 몽골에는 복종하고 서쪽의 침입자와는 대항하는 전략을 취했다.

였고, 그들의 육중한 갑옷과 투구의 무게를 견디지 못한 빙판이 깨져버림으로써 적군을 모두 차가운 얼음물 속에 수장(水葬)시키는 대승을 거두었다. 9개의 시퀀스로 이뤄진 이 영화에서 “1242년 4월 5일”이라는 타이틀로 시작되는 “빙판 위의 전투” 시퀀스는 전체 상영 시간의 1/3을 차지할 정도로 매우 중요하다.

이 영화에 대해 에이젠슈테인은 단순히 과거의 역사적 사실이 아니라 당시의 현재적 의미를 강조한다. “나는 내가 무엇보다도 동시대적인 영화를 만들고 있다는 깊은 감정에 휩싸였다. 역사책에 기술된 사건과 우리 자신의 시대의 사건 및 서사가 놀랄 만큼 유사하다는 것이다”(Eisenstein, 1970, 37). 이 영화가 만들어진 1938년은 나치 독일의 마수가 드러나던 시기였기 때문에, 외세의 침략에 대항하는 소련 민족의 단합된 의지와 자긍심을 일깨울 필요가 있었다. 이러한 목적에 따라 에이젠슈테인은 “애국주의야말로 이 영화의 주제”(Eisenstein, 1970, 41)라고 선언한다. 다시 말해 영화 속 게르만족에 맞선 13세기 러시아인의 위대한 승리는 머지않아 닥쳐올 나치 독일의 침입에 맞선 스탈린 치하 소련 민중의 투쟁과 승리를 예고하는 것이었다.¹²⁾

<알렉산드르 넵스카>를 완성한 직후 에이젠슈테인은 이 영화를 상세히 다루는 논문을 썼는데, 처음에는 「몽타주 1939」라고 했다가 최종적으로 「수직 몽타주」라는 제목을 달아 <<영화예술(Iskusstvo kino)>>지에 두 번(1940년 9월과 1941년 1월)에 나눠 실었다. 이 논문을 제이 레이다(Jay Leyda)가 “감각의 동기화(synchronization)”, “색채와 의미”, “형식과 내용: 실제”라는 표제를 새로 넣어 영어로 번역했는데, 그것이 바로 1942년 처음 출간된 『영화 감각(Film Sense)』의 2, 3, 4부이다. 이 글이 「수직 몽타주」라는 제 이름을 찾은 것은 한참 뒤인 1991년 마이클 글레니(Michael Glenney)가 번역한 『에이젠슈

12) 이러한 애국주의의 요구로 이 영화가 만들어졌지만, 아이러니하게도 영화 제작 직후인 1939년 스탈린과 히틀러의 독소 불가침조약으로 양 국가는 밀월 관계에 돌입한다. 그래서 이 영화는 반독일 정서를 불러일으킨다는 이유에서 돌연 극장가에서 사라지는 불운을 겪어야 했다. 1941년 히틀러의 소련 침공이 현실화된 이후에야 <알렉산드르 넵스카>는 다시금 빛을 보았고 대중의 열렬한 지지를 받게 되었다.

테인 선집 II 권』이 발간되었을 때였다(Eisenstein, 2010, xii).¹³⁾

수직 몽타주란, 오케스트라 악보에서 모든 오케스트라의 요소들이 각각의 수평적 라인으로 전개됨과 동시에 전체를 관통하는 수직 라인에 따라 모든 요소가 하나로 얽히면서 조화롭게 진행되듯이 영화에서도 각각의 독립적인 구성 요소들(대표적으로 영상과 음악)이 각 순간에 서로 관계를 맺고 다양한 효과를 발생시키면서 시퀀스의 전체 구성에 기여하는 것을 말한다.¹⁴⁾

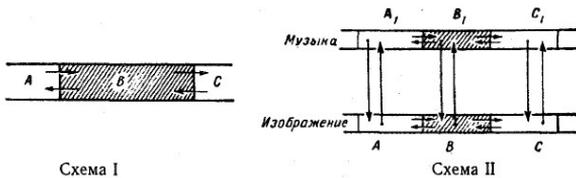


그림 1. 도식 I

도식II(위의 음악, 아래는 영상)

위에서 도식 I 이 무성영화의 연결 체계라면, 도식II는 유성 영화의 구성 방식을 보여준다.¹⁵⁾ 에이젠슈테인에 따르면 유성 영화의 수직 몽타주에서 본질적인 것은 결국 “영상과 음악 사이의 가약성(可約性 *соизмеримость*)의 수단”, 다시 말해 “영상과 음악의 내적인 동시성(синхронность)”¹⁶⁾을 찾는 문제이다(Эйзенштейн, 1998, 108).

〈알렉산드르 넵스키〉의 시퀀스를 본격적으로 분석하는 『영화 감각』 IV부에서도 에이젠슈테인은 “수직 몽타주의 문제는 음악과 영상의 가약성의 열쇠

13) 이처럼 「수직 몽타주」의 영역본은 두 개의 판본이 있는데, 제이 레이디가 번역의 『영화 감각』(이하 FS로 표기)과 마이클 글레니 번역의 『선집 2권』에 포함된 「수직 몽타주」(이하 VM으로 표기)이다. 이 두 번역본은 번역어의 선택에서 차이가 있는데, 아도르노가 읽은 『영화 감각』은 에이젠슈테인을 편향적으로 이해하게 하는 빌미를 준 것처럼 보인다. 이에 대해서는 III장 1절에서 다시 논의한다.

14) FS, 74-76; VM, 329-331. 이러한 몽타주 요소들은 모든 감각과 관련되는데, 에이젠슈테인은 빛과 색을 포함하는 시각, 청각, 운동감 이외에도 촉각, 후각, 순수한 감정 등을 열거한다.

15) Эйзенштейн, С. М. (1998). МОНТАЖ. Yurenev, R. ed. Moscow: VGIK, 108; FS, 79; VM, 333.

16) синхронность는 synchronization(FS, 81); synchronicity(VM, 334)로 번역된다.

를 찾는 것”(Эйзенштейн, 1998, 148)¹⁷⁾이라고 재차 강조한다. 이러한 몽타주 방법을 실험한 영화가 <알렉산드르 넵스카>이고, 그중에서도 특히 “빙판 위의 전투” 시퀀스라는 것이다.

여기에서 **구름이 있거나 없는 하늘의 색조**(빛의 농담), 점차 가속되는 기마병의 **속도**, 그들의 **방향**, 러시아인과 기사를 **변갈아 보여주는 장면들**, 클로즈업한 얼굴과 광범위한 **롱샷**, 음악의 **조성**, 그 **테마**, **템포**, 리듬 등의 라인들은 모두 이 작업을 역시나 어렵고 복잡하게 만들었다. 이 모든 요소를 **단일한 유기적 전체**로 조정하는¹⁸⁾ 데 많고 많은 시간이 소비되었다. 여기에서 [...] 그러한 다성적 구조는 **시퀀스 전체의 종합적 지각**을 창조함으로써 주로 작동한다.[...] 그것은 그 시퀀스의 “인상학”을 형성하며, 그 모든 개별 요소들을 **그 시퀀스의 일반적 지각**(общее ощущение)으로 압축한다.(강조는 원문)¹⁹⁾

위의 인용문에서 에이젠슈타인은 음악과 영상을 결합할 때 결정적으로 중요한 요소는 “**시퀀스의 일반적 지각**”이라고 한다. “그 이유는 그것이 음악과 영상 둘 다의 **이미지의 지각**과 직접 연관되기 때문”(강조는 원문)이다.²⁰⁾ 여기에서 “일반적 지각”과 같은 의미로 사용된 “이미지의 지각”이라는 표현에서 특히 주목해야 할 것은 “이미지(образ)” 개념이다.

「몽타주 1938」에서 에이젠슈타인은 ‘이미지’(образ; image 혹은 total image)와 재현(изображение; representation 혹은 depiction)을 분명하게 구분한다(Eisenstein, 2010, 299).²¹⁾ 여기서 전자는 단순히 눈에 보이는 화면의 이미지를 말하는 것이 아니다. 재현(표상)이 우리가 통상 떠올리는 이미지, 즉

17) 여기서 가약성(соизмеримость)은 the measured matching(FS, 157)이나 the congruence(VM, 370)로 번역된다.

18) 원어는 согласовать(Эйзенштейн, 1998, 106)로, ‘조정하다, 조율시키다, 상응하게 하다’의 의미인데, fusing(FS, 77); co-ordination(VM, 331)으로 번역되었다. 본고는 글레니를 따라 조정으로 번역한다.

19) Эйзенштейн, 1998, 106; FS, 77; VM, 331-332.

20) Эйзенштейн, 1998, 106; FS, 78; VM, 332.

21) 이하 문단은 같은 페이지에서 인용함.

영화가 묘사하는 이미지의 단편이라면, ‘이미지’는 영화의 전체적 의미를 뜻하는 “공통의 본질”을 의미하기 때문이다. 따라서 에이젠슈테인에게 몽타주란 각각의 재현(표상)을 병치함으로써 “관객의 지각과 정서 속에 **영화의 주제에 대한 총체적 이미지를 환기**”하는 것이다. 부연하자면 에이젠슈테인의 ‘이미지’ 개념은 단순한 시각적 묘사가 아니라 작품 전체의 주제와 관련된 총체적인 개념 이미지를 의미한다. 이는 논리적·이성적 추론뿐만 아니라 감성적·원시적·무의식적 사유를 통해 파악되는 것이다.²²⁾

이러한 관점에서 에이젠슈테인은 “빙판 위의 전투” 시퀀스의 첫 장면(약 1분 20초)의 수직 몽타주를 아래의 도표와 같이 영상 프레임, 음악의 악보, 영상의 길이, 영상 구성, 움직임의 도식이라는 측면에서 섬세하게 분석한다. 이것이 『영화를 위한 작곡』에서 비판의 대상이 되었던 바로 그 도표이다.

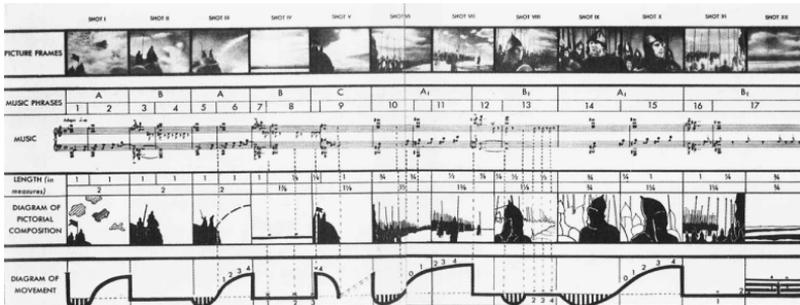


그림 2. 〈알렉산드르 넵스키〉의 “빙판 위의 전투” 도입부의 수직 몽타주(시퀀스 번호, 영상 프레임, 음악 프레이즈, 음악, 길이, 영상의 도식: 구성, 움직임의 도식: 제스처)

2. 에이젠슈테인에 대한 아도르노의 비판적 관점

그렇다면 이제 『영화를 위한 작곡』으로 돌아와 아도르노가 에이젠슈테인

22) 에이젠슈테인에게 진정한 예술의 효과는 감성적 사유의 미분화된 양상과 논리적 사유의 분별적 양상을 신비롭게 종합하는 능력에서 나온다.

의 영화음악 미학을 어떻게 평가하는지 살펴보자. 앞서 지적했듯 에이젠슈테인에 대한 그의 평가는 양가적이다. 에이젠슈테인은 영화사의 중요한 영화감독 중에서 미학적 논의에 뛰어든 “유일한” 인물일 뿐 아니라 작곡가와 진정한 협업을 실험했다는 점에서 높은 평가를 받는다.²³⁾ 또한 에이젠슈테인이 음악과 영상을 형식주의적으로 보는 관점에 반대했다는 점도 긍정적으로 지적된다. 즉 에이젠슈테인은 음악이나 색채의 절대적 의미나 등가물을 찾으려 하거나 음악과 영상을 하나로 통합시키려는 시도를 거부했다.²⁴⁾

하지만 에이젠슈테인은 아도르노의 비판을 완전히 벗어나지 못한다. 에이젠슈테인 또한 그가 거부하는 그러한 형식주의적 사고에서 완전히 자유롭지 못하다는 것이다. 아도르노에 따르면, 음악과 영상의 몽타주를 위한 에이젠슈테인의 “기본 법칙”(Adorno & Eisler, 2007, 45)²⁵⁾은 “주어진 음악 작품의 움직임을 파악”하여, 이러한 “움직임의 흔적(형식이나 선)을 그 음악에 상응하는 조형적 구성의 토대”²⁶⁾로 삼는 것이다. 그런데 여기서 하나 짚고 넘어갈 점이 있다. 여기서 에이젠슈테인이 사용한 단어는 “방법론을 위한 추론(도출)”(ВЫВОД ДЛЯ МЕТОДИКИ)이었다. 레이디의 번역인 “방법론에 대한 단순하고 실제적인 접근방식”이나 글레니의 번역인 “방법론을 끌어내기 위한 가장 단순한 하나의 추론”에서 보듯 ‘추론’이나 ‘접근방식’ 대신에²⁷⁾ 아도르노는 형식적인 뉘앙스가 강한 ‘기본 법칙’이라는 단어를 사용하여 에이젠슈테인

23) 실제로 에이젠슈테인은 촬영 이전에 스크립트와 스케치를 통해 자신의 생각을 프로코피예프에게 상세히 설명해 주었고, 프로코피예프가 미리 작곡한 음악에 맞춰서 영상을 편집하기도 했다. 따라서 <알렉산드르 넵스키>에는 영상이 먼저 촬영된 경우와 음악이 먼저 녹음된 경우가 모두 있었다.

24) <알렉산드르 넵스키>에서 튜턴 기사단은 백색 옷을, 러시아 민중은 검은색 옷을 입고 나오는데, 이는 흰색을 순수하고 선하게, 검은색을 음울하고 악하게 여기는 일반적인 함의와는 상반된다. 그러므로 에이젠슈테인의 색채 사용은 색이 그 자체의 고유한 절대적 의미를 갖는다는 형식주의적 사고에서 벗어난다. 이와 관련하여 신혜경 (2022). 에이젠슈테인의 미학에서 공감각의 의미. 미학, 88:4, 123-126을 보라.

25) 아도르노는 독어판에서도 법칙(Gesetz)(Adorno und Eisler, 1976, 68)이라는 단어를 사용한다.

26) FS, 168 in Adorno & Eisler, 2007, 45.

27) “ВЫВОД”(Эйзенштейн, 1998, 154); “deduction”(VM, 376); “approach”(FS, 168).

의 이론을 설명한다. 이것은 이 방법론이 단순한 차원에서 도출된 원리임을 강조한 원문과는 사뭇 달라 보인다.

그는 에이젠슈테인의 ‘법칙’을 이렇게 규정한 뒤, 이러한 사고가 여전히 형식주의적이며 너무나 편협하고 모호하다고 매섭게 비판한다. 이것은 “사이비 동일성이나 연상을 통해 음악과 영상을 연결하는 잘못된 원리”²⁸⁾를 지양하는 대신에 그것을 보다 추상적인 차원으로 옮겨 놓을 뿐이라는 것이다. 아도르노의 설명을 그대로 따라가 보자. 우선 아도르노는 시각과 청각이라는 두 매체에서 움직임이라는 개념이 상당히 모호하다는 점을 지적한다. 영화에서도 리듬이 존재하지만, 통상 영상의 형식적 요소의 구조와 비례에서 기인한 이러한 리듬적 구조가 음악의 구조와 필연적으로 상응하지는 않는다. 아도르노가 보기에 움직임의 일반적 수준에서 음악과 영상의 구조를 일치시키려고 하면 실제로 나오는 것은 분위기의 유사성이 될 공산이 크다. 그래서 결국 이것은 저급한 사이비 동일성을 양산할 뿐이다.

따라서 아도르노는 어떠한 순간에도 두 매체 사이의 직접적 동일성은 존재하지 않으며, 양자의 통일성은 “매개”된 것이라고 강조한다.²⁹⁾ 요컨대 에이젠슈테인이 리듬이나 움직임 같은 보다 추상적인 용어를 사용하지만, 여전히 영상과 음악의 직접적 동일성 혹은 유사성을 고수한다는 것이 아도르노의 비판이다. 음악과 영상의 관계가 유사성으로 맺어져서는 안 된다는 아도르노의 테제는 『영화를 위한 작곡』에서 손꼽은 영화음악의 편견, 즉 음악이 삽화적인 역할에 급급해서는 안 된다는 주장과 닿아있다.³⁰⁾ 음악적 삽화는 많은 드라마투르기 자원 중 하나로 신중하게 사용되어야 하지만, 고정관념에 급급하면 싸구려 분위기를 만들어내는 도구로 전락하고 너무나 익숙한 연상만을 불러일으키게 된다. 그 결과는 대중의 “자동적인 반응”, 즉 아도르노가 문화산업론에서 날카롭게 비판한바 있는 대중문화의 부정적 효과로 귀착될 뿐이다.

28) Adorno & Eisler, 2007, 45; Adorno und Eisler, 1976, 68.

29) Adorno & Eisler, 2007, 47; Adorno und Eisler, 1976, 70.

30) Adorno & Eisler, 2007, 7-8; Adorno und Eisler, 1976, 22-23

에이젠슈테인이 그렇듯 강력하게 옹호했던 몽타주 개념이 정당화되려면, 그것은 영상과 음악 사이의 관계에서 찾을 수 있다. 미학적 관점에서 이 관계는 유사성이 아니라 통상 질문과 대답, 긍정과 부정, 현상과 본질의 관계이다. 이러한 몽타주의 성격은 각 매체의 차이와 그것의 구체적인 본성에 의해 규정된다.(강조는 필자)³¹⁾

따라서 아도르노는 “음악은 자신의 과업에, 즉 명백한 것의 반복을 단념하는 임무에 충실해야 한다.”³²⁾고 단언한다. 다시 말해 음악이 그 본연의 과제에 충실해야 한다는 말은 위의 인용문에서 “각 매체의 차이와 그 구체적인 성격에 의해” 몽타주가 구성되어야 한다는 주장과 맥을 같이 한다. 이런 맥락에서 아도르노는 영상과 음악의 관계를 “질문과 대답, 긍정과 부정, 현상과 본질의 관계”라고 강조한다. 한 마디로 영상과 음악의 관계를 구성하는 과제는 “그 둘 사이의 **생산적인 긴장**을 설정하는 일”(Adorno & Eisler, 2007, 84)이다.

『영화를 위한 작곡』에서 아도르노가 “빙판 위의 전투”에 나타난 에이젠슈테인의 시각을 날카롭게 비판하는 이유는 무엇보다도 에이젠슈테인이 “독립적인 음악적 요구 없이 음악을 화면에 완전히 종속시키려”(Adorno & Eisler, 2007, 104) 한다고 보기 때문이다. 다시 말해 에이젠슈테인은 “대조”가 아니라 “유사성”에 기반하여, ‘영상의 리듬’과 음악적 ‘움직임’의 다이어그램을 구성하고 이 둘을 동일하게 만들려 한다는 것이다.³³⁾

이에 대해 아도르노는 다음과 같은 구체적인 비판을 덧붙인다. 첫째, 음악의 리듬과 영상의 리듬을 동일시하는 것은 의심스럽다. “왜냐하면 조형예술에서 리듬 개념은 대체로 은유적이기 때문이다”(Adorno & Eisler, 2007, 104).

31) Adorno & Eisler, 2007, 47; Adorno und Eisler, 1976, 71.

32) Adorno & Eisler, 2007, 8. (강조는 필자) 바그너 시대의 음악은 실제로 내용을 명료하게 설명하는 수단이었지만, 영화에서 나오는 장면과 대사는 아주 명확하기 때문에 관습적이고 표준화된 음악 효과는 스크린 행동의 구체적 전개를 따라가지 못한다는 것이 아도르노의 생각이다.

33) 여기에서 에이젠슈테인이 제시한 움직임 그래프는 아래와 같다. 왼쪽은 음악적 움직임이고, 오른쪽은 눈의 움직임이다. (FS, 176-177)

음악의 리듬과 달리 영상의 리듬은 그저 비유적인 의미에서만 논할 수 있으므로, 이 둘의 동일성을 말하는 것은 타당하지 않다는 말이다. 따라서 아도르노가 볼 때 에이젠슈테인이 『영화 감각』에서 증명하는 것은 그저 악보의 표기(음표의 위치 변화)와 영상 구성(시선의 위치 변화)의 유사성일 뿐이다. 예를 들어 앞의 그림 2에서 숫V의 절벽³⁴⁾ 영상의 9번 마디 음악은 급격하게 떨어지는 3화음을 통해 가파른 바위를 모사하지만, 관객은 “악보를 읽는 것이 아니라 음악을 듣기 때문에 이 연속된 음들로 경사진 바위를 연상하기란 불가능하다”(Adorno & Eisler, 2007, 105; Adorno und Eisler, 1976, 121-122). 또한 이러한 3화음은 “너무 관습적이고 뻔아빠진 프레이즈”라서, 이처럼 영웅적인 장면에 적합하지 않다.³⁵⁾

두 번째 비판은 시퀀스와 음악의 전개에 대한 것이다. 에이젠슈테인은 영상과 음악의 상응을 거듭 주장하지만, 실제로 이 시퀀스에서 그러한 상응이 제대로 이뤄지지 않는다는 비판이다. 예를 들어 세부의 모습을 보여주는 처음 3개의 미디어엄 숫과 전체 원경을 보여주는 네 번째 룡숫의 영상은 명백한 차이가 있지만, 여기서 음악은 처음 장면(1~4마디)을 그대로 반복(5~8마디)한다. 또한 숫IV에는 두 개의 깃발을 재현하는 8분음표가 나오는데, 숫II에도 이와 같은 8분음표가 나오지만 깃발은 전혀 보이지 않는다. 따라서 아도르노는 “정적인 화면의 세부를 세세하게 음악으로 번역해야 한다면, 그런 규칙은 [...] 일

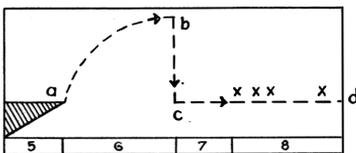


FIGURE 1.

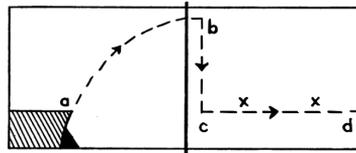


FIGURE 2.

- 34) 1947년 영어본에서는 눈사태(avalanche)로 잘못 표기되었는데, 아도르노의 1969년 독어 번역본에서는 “절벽(Felsabsturz)”으로 바르게 수정되었다(Adorno und Eisler, 1976, 105).
- 35) 이처럼 아도르노의 비판은 프로코피예프의 음악적 스타일에도 가해진다. 프로코피예프는 신 고전주의적 무감함(impassivity)의 원리와 낭만주의적인 선동(agitation) 사이에서 흔들린다는 것이다. 이 글은 아도르노의 에이젠슈테인 비판에 초점을 맞추기 때문에 이러한 프로코피예프 비판은 다루지 않는다.

관적으로 적용되어야 한다”(Adorno & Eisler, 2007, 106; Adorno und Eisler, 1976, 123)고 일갈한다. 하지만 만약 에이젠슈테인이 “화면의 세부를 세세하게 음악으로 번역”할 것을 주장하지 않았다면, 이 비판은 과녁을 벗어날 수밖에 없다.

마지막 비판은 에이젠슈테인의 “근본적인 오해”(Adorno & Eisler, 2007, 107; Adorno und Eisler, 1976, 124)에 관한 것이다. 아도르노는 에이젠슈테인이 영화음악에 관한 전체 논의를 거창한 미학적 주장으로 옮겨 놓으면서, 마치 추상 회화의 가장 어려운 문제를 다루듯 음악과 영상의 관계를 논한다고 빈정댄다. 하지만 그가 볼 때 에이젠슈테인이 주장하는 음악은 예전 영화음악의 구태의연한 클리셰³⁶⁾를 철저히 따르면서 칸딘스키의 선언에서 나올 법한 전문용어를 사용할 따름이다. 무엇보다 이 책 전반을 통해 아도르노는 에이젠슈테인의 미학, 특히 『영화 감각』에서 제시된 공감각 이론에 대한 근본적인 거부를 보여준다.³⁷⁾ 그가 볼 때 두 매체의 통합에서 비롯된 공감각적 효과란 벤야민이 말한 퇴락한 아우라 형식과 다르지 않다는 것이다.³⁸⁾ 그러나 에이젠슈테인의 공감각 개념이 단순히 감각의 통합이나 신비스런 분위기를 지칭하는 게 아니라면 이러한 비판 또한 재고가 필요할 것이다.

36) 예를 들어 트레몰로는 극적 긴장감을 제시해야 하며, 8분음표 당김음 리듬은 귀에 거슬려야 한다.

37) 아도르노가 이해하는 “공감각”이란 역사적 기원이 다른 두 매체를 직접적으로 통합시킨 데서 나온 효과이며, “분위기, 어둡어둡함(semi-darkness), 도취의 마법”에 빠지는 길이다(Adorno & Eisler, 2007, 48).

38) 여기에서 아도르노는 에이젠슈테인의 몽타주 원리란 이질적인 영상들의 충돌뿐만 아니라 영상과 음악의 충돌에도 적용된다고 강조한다. 그러나 에이젠슈테인의 공감각 개념에 대해서 아도르노의 이해는 상당히 피상적이고 편파적이다. 에이젠슈테인이 말하는 공감각 효과는 이러한 매체 사이의 충돌에서 더욱 새로운 방식으로 발현될 뿐만 아니라 근본적으로 인간의 원시적, 감성적 사유와 관련된 것이기 때문이다. 이와 관련해서는 신혜경 (2022)을 참조하라.

III. <알렉산드르 넵스키>에 나타난 에이젠슈테인과 프로코피예프의 영화음악 미학

1. 아도르노의 비판에 대한 에이젠슈테인의 옹호

앞서 보았듯 아도르노 비판의 핵심은, 에이젠슈테인이 영상과 음악이라는 두 매체의 차이에 근거한 매개가 아니라 유사성에 기반한 직접적인 동기화를 주장한다는 점이며, 설령 에이젠슈테인이 움직임이나 리듬과 같은 추상적 개념을 사용할지라도 본질은 다르지 않다는 사실이다. 그렇다면 이러한 아도르노의 평가는 전적으로 타당한 것일까. 이 절에서는 에이젠슈테인의 글을 따라 문제의 핵심에 다가가 본다.

부연컨대 영화음악에 대한 에이젠슈테인의 관점은 한마디로 “영상과 음악의 가약성” 혹은 “영상과 음악의 내적인 동시성”을 찾는 문제이다. 여기에서 주목할 것은 가약성(соизмеримость)이라는 단어이다. 아도르노가 읽은 『영화 감각』에서 레이다는 이 단어를 영상과 음악의 “비율(the proportion)을 설정하는 수단”이나 “운율적인 정합(measured matching)”으로 번역한다.³⁹⁾ 여기서 proportion이나 measured라는 단어는 가약성을 문자 그대로 두 매체의 외적이고 신술적인 리듬의 일치나 동일성과 같이 느껴지게 한다. 이는 영상과 음악의 “융화(make compatible)”나 “합치(congruence)”라고 번역한 글레니와는 차이가 있어 보인다.⁴⁰⁾ 『영화 감각』의 이러한 번역은 아도르노가 에이젠슈테인을 이해하는 데 특정한 영향을 끼치지 않는 것일까.

그렇다면 에이젠슈테인을 정당하게 이해하기 위해서는 그의 텍스트를 보다 세심하게 살펴봐야 한다. 「수직 몽타주」에서 에이젠슈테인이 거듭 분명하게 강조하는 것은, 동시성(동기화)가 “사운드와 영상의 조화(협화음)(консонанс)를 필연적으로 의미하는 것은 아냐”라는 점이다.⁴¹⁾ 동기화가 가장 단순하

39) FS, 81, 157.

40) VM, 334, 370.

고 저급한 수준에서 이뤄진다면 영상과 음악의 외적인(운율적인) 리듬이 같겠지만, 이러한 사례는 “매우 드물다.” 에이젠슈테인은 움직임의 일치와 불일치 사이의 유희가 전적으로 가능하며, 이러한 결합이 “구조적으로 합목적적”(Eisenstein, 2010, 336)⁴²⁾이어야 한다고 역설한다.

앞서 아도르노는 “빙판 위의 전투”에서 영상(깃발)과 음표(8분음표)의 일치와 일관성이 없다고 비판했지만, 이러한 비판은 실상 그리 정당하지는 않다. 에이젠슈테인 자신은 그 어디에서도 이러한 일대일 짝짓기 식의 동기화를 주장하지 않았기 때문이다. 이러한 에이젠슈테인의 관점은 그의 다른 텍스트에서도 곧잘 등장한다. 『무심하지 않은 자연(Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things)』의 후반부에서 그는 영상과 음악을 “조아하게 계량적으로 동기화”하지 말고, 그 둘을 “서로 엮어내는 복잡한 과정”이 중요하다고 강조한다. 전자처럼 순수하게 형식적인 동시화는 “매우 드물고 예외적인 현상”(Eisenstein, 1987, 336)일 뿐이다.⁴³⁾ 그래서 그는 음악과 영상의 ‘연결’(ligature)을 벽돌을 교차시켜 올리는 벽돌쌓기나 시의 “구(句) 걸치기”(enjambment)에 비유한다. 그래서 <알렉산드르 넵스카>에서는 “음악의 경계선(예를 들어 박자)과 시각 대상의 경계선(숫에서 숫으로의 전환)이 대체로 일치하지 않고 일치할 필요도 없었다”(Eisenstein, 1987, 326)고 강조한다.

마찬가지로 에이젠슈테인이 규정하는 ‘리듬’은 완전히 형식적이고 계량적인 의미가 아니다. 다시 말해 그것은 동일한 시간 간격에 따라 어떤 요소들을 반복하여 결합하는 데서 나오는 것이 아니다. 에이젠슈테인이 <전함 포템킨>의 음악을 작곡한 에드문트 마이젤(Edmund Meisel)에게 전한 아래의 요청은 리듬의 의미를 분명하게 보여준다.

41) консонанс(Эйзенштейн, 1998, 110); consonance(FS, 85); concordance(VM, 336).

42) 레이다는 이를 “구성적으로 통제되어야 한다”(FS, 85)고 번역한다.

43) 에이젠슈테인은 음악과 영상의 내적 액센트가 너무 자주 동기화되면 오히려 코믹한 효과를 불러일으킨다고 강조한다(Eisenstein, 1987, 354).

그것은 **동일한** 리듬에 따라 영화를 편집하고 음악을 작곡하는 문제가 아니다. 그것보다 더 어리석고 단순 무식한 일도 없을 것이다. 내가 마이젤에게 내 음악의 요건을 “리듬, 리듬, 무엇보다도 순수한 리듬!”이라고 말했다 때 그것은 결코 **사운드와 영상의 리듬적 일치라는 의미가 아니었다**. 내가 원했던 것은 음악의 리듬이 **표현성의 한 방식**으로 기능해야 한다는 것이다(Eisenstein, 2010, 236~237). (강조는 필자)

에이젠슈테인에게 리듬이란 항상 “주제를 일반화하는 궁극적 수단”이며, “그 내용의 내적인 다이내믹을 보여주는 바로 그 이미지”였다(Eisenstein, 2010, 236). 우리는 앞서 에이젠슈테인이 재현과 이미지를 구분함을 살펴보았다. 이와 관련하여 매우 중요한 글은 에이젠슈테인의 「리듬」이다. 여기에서도 그는 이 두 개념을 구분하면서, <전함 포템칸>의 꾸밈없는 리듬은 “일반화된 이미지”로서, “영화의 플롯에 핵심적인 **감정의 내적 긴장**을 표현하는 최고의 방식”으로 가능하다고 설명한다(Eisenstein, 2010, 238). 다시 말해 <전함 포템칸>의 리듬은 단순히 전함의 엔진 리듬이 아니라 “선원들의 집단적 박동을 일반화한 이미지”, 다시 말해 이 영화의 주제를 일반화한 개념 이미지와 관련된다. 마찬가지로 「수직 몽타주」에서도 에이젠슈테인은 다음과 같이 단언한다.

움직임,⁴⁴⁾ 즉 사운드와 영상 둘 다의 토대가 되는 제스처는 주제와 무관하거나 추상적인 것이 아니라 가장 일반화된 이미지를 표현하는 구현체이며, 이를 통해 주제가 명료하게 된다.

이런 맥락에서 보면 아도르노의 비판은 리듬, 움직임, 가약성, 동시화와 같은 에이젠슈테인의 개념을 상당히 형식적이고 관습적인 의미로 이해하는 것으로 보인다. 특히 아도르노의 두 번째 비판에서 에이젠슈테인이 주장하는 영상과 음악의 일치가 영화 전체에서 일관적으로 적용되지 않았다는 비판은 허수아비 공격의 오류(straw man fallacy)에 빠질 위험이 있다. 애초에 에이젠슈

44) 여기서 움직임(движение)(Эйзенштейн, 1998, 155)이라는 단어를 글레니는 “음악”으로 오역했다(VM, 376).

테인은 영상의 깃발에 상응하는 8분음표와 같은 형식적인 짝짓기를 주장하지 않았기 때문이다. 앞서 보았듯 그는 <알렉산드르 넵스카>에서 영상과 음악이 문자 그대로 일치할 필요가 없다고 했으며, 동시성이란 외적인 것이 아니라 내적이고 “신비스런” 것이며, 단순한 운율적 일치뿐 아니라 싱크페이션 리듬이나 대위법적인 리듬도 가능하다고 강조했다.⁴⁵⁾

그렇다면 아도르노의 첫 번째 비판은 어떠한가. ‘영상의 리듬은 비유적인 의미라서 음악의 리듬과 동일하지 않다’는 아도르노의 지적은 실상 에이젠슈테인 또한 동의할 것이다. 문제는 그다음이다. 에이젠슈테인의 생각을 “악보 표기와 영상 구성 사이의 유사성”으로 보는 아도르노의 비판은 타당한 것일까. 각주 44에서 보듯, 에이젠슈테인은 조형적 구조와 음악적 구조가 동일한 움직임의 선에 기반한다고 하면서 이를 도형 그래프로 표현했다. 그림2의 마지막 라인에 있는 ‘움직임의 도식’처럼 말이다. 얼핏 보기에 이것은 아도르노의 지적처럼 영상의 구성 라인과 악보의 음표 변화의 라인으로 생각될 수 있지만, 에이젠슈테인이 강조하는 ‘영상과 음악의 결합 토대가 되는 움직임’이란 단순히 시각적 차원의 의미가 아님을 기억해야 한다. 그의 이론을 이렇게 단순화시키는 것은 그의 이미지 개념을 그저 시각적 이미지로 이해하거나 리듬의 동시화를 운율적인 일치로 환원하는 것과 무관하지 않다.

“빙판 위의 전투”의 도입 장면에서 영상과 음악을 가약(可約)할 수 있는, 두 매체를 상응하게 만드는 토대가 되는 것은 “불안한 기대감(기다림)”⁴⁶⁾이다. 이렇듯 긴장된 감정은 영화의 핵심 주제를 표현하는데, 사활이 걸린 전투를 목전에 둔 불안함과 더불어 승전의 의지와 기대를 보여준다. 영상과 음악의 움직임에서 공히 표현되는, 서서히 상승하는 곡선과 급격히 떨어지는 직선은 바로 이러한 불안과 긴장의 극대화를 나타낸다. 여기에서 음악의 움직임이란 자칫 오해되듯 악보에서 시각적으로 파악되는 음표의 변화를 말하는 것이 아니라 관객의 귀와 신체 그 자체로 지각되는, 음악적 변화가 야기하는 일종

45) FS, 8; VM, 335.

46) VM, 294.

의 정동 상태이며, 영화의 전체 주제와 관련된다.⁴⁷⁾ 실제로 관객은 악보를 연상하거나 직접 봄으로써 음의 급격한 낙하를 지각하지 않는다. 에이젠슈테인이 말하는 영상과 음악의 내적 동기화는 그 둘의 움직임이 서로 상응함으로써 관객의 뇌와 신체에 야기하는 정동적 반응을 강조한다. 일찍이 에이젠슈테인은 새로운 영화예술의 가장 위대한 과제를 다음과 같이 규정했다.

그것은 시각적 이미지를 통해 추상적 이념을 필름에 찍고 그것을 어떻게 든 구체화하는 일이다. 우리는 어떤 종류의 일화나 이야기를 통해 이념을 번역하는 것이 아니라 이미지나 이미지의 결합 속에서 미리 예견되거나 계산된 **정서적 반응을 야기하는 수단**을 직접 찾아냄으로써 이렇게 해왔다 (Eisenstein, 1930, 199).

〈알렉산드르 넵스키〉를 완성한 직후에 쓴 「영화의 구조」(1939)에서도 에이젠슈테인은 “빙판 위의 전투”를 이 영화에서 가장 성공적인 장면 중 하나로 평가하면서, 이 에피소드는 점증하는 공포의 경험을 모든 톤으로 표현하고 있다고 기술했다(Eisenstein, 1977, 152-153).⁴⁸⁾ 그에 따르면 영화의 구조는 정확히 “그러한 경험의 내적 과정”에 근거하여 이를 다양하게 변조한다. 요컨대 시퀀스의 모든 리듬을 지배하는 것이 바로 이러한 감정의 내적 과정이다. 그림2의 숫1은 빛, 숫3은 선, 숫6과 7은 배경 설정과 무리들, 숫8, 9, 10은 배우의 직접적인 재현을 통해 ‘이렇듯 고조되는 긴장감’을 전달하면서, 이러한 조형적 이미지에 상응하게 음악적 이미지의 내적 동기화가 완벽하게 이뤄진다는 것이다(Eisenstein, 1970, 42-43).⁴⁹⁾ 부연하자면 에이젠슈테인이 말하는 음

47) 따라서 아도르노가 관객은 “악보를 읽는 것이 아니라 음악을 듣기 때문에 이 연속된 음들로 경사진 바위를 연상하긴 어렵다”고 주장한 것은 전적으로 옳지만, 에이젠슈테인에 대한 비판으로는 적절하지 않다. 에이젠슈테인은 음들의 낙하를 통해 경사진 바위 그 자체를 묘사하는 것이 아니라, 그러한 음의 낙하가 관객에게 야기하는 정동적 반응, 즉 불안과 기대감을 표현하는 것이기 때문이다.

48) 이 글은 원래 1939년 6월 《영화예술》에 실렸고, 1949년 『영화 형식』에서 처음 영역되었다.

49) 이 글에서 에이젠슈테인은 〈알렉산드르 넵스키〉의 시청각적 인상이 “조형적 이미지와 음악적 이미지의 탁월한 내적 동기화”에서 비롯되는데, 시간과 속도, 편집과 재편집이 필요한 이

악적 움직임(혹은 제스처)은 악보에 그려진 음표 위치의 시각적 변화가 아니라 사운드의 변화 그 자체가 관객에 끼치는 정동적 반응이며, 이는 궁극적으로 영화 전체의 주제를 나타내는 감정적 표현이라고 할 수 있다.

2. 프로코피예프의 음악적 실험

이 절에서는 프로코피예프가 작곡한 <알렉산드르 넵스키> 영화음악을 직접 검토함으로써 아도르노 비판의 타당성을 재고해 본다. 특히 프로코피예프의 영화음악이 아도르노가 비판했던 영화음악의 편견들을 깨부수고 오히려 그가 주장한 방향으로 나아가고 있음을 살펴볼 것이다. “빙판 위의 전투” 장면에서 가장 중요한 모티브는 위협적인 튜턴 기사단과 쾌활하고 열정적인 러시아 민병 사이의 명확한 음악적 대조였다. <알렉산드르 넵스키>와 <이반 대제>를 함께 작업한 모스 필름의 음향 기술자 보리스 볼스키(Boris Volsky)는 프로코피예프를 위해 고대 성가를 찾아주라는 에이젠슈테인의 지시를 받고 13~15세기의 음악을 찾았지만, 프로코피예프는 이 자료들을 일절 사용하지 않았다.⁵⁰⁾ 프로코피예프가 볼 때 13세기 가톨릭 음악은 20세기 러시아인의 귀에는 완전히 이질적이고 정서적 영향력이 부족해서 차갑고 지루하게 들렸다(Prokofiev, 1939, 169). 그래서 그는 700년 전의 소리를 포기했고, 동시대인의 상상력을 극대화할 수 있도록 새롭게 음악을 작곡했다.

이는 아도르노가 『영화를 위한 작곡』에서 지적한 편견, 즉 영화의 배경이 되는 특정 지역 및 시대의 음악 자료를 사용해야 한다는 낡은 관행(Adorno & Eisler, 2007, 8)에서 벗어나 있음을 보여준다.⁵¹⁾ 아도르노의 주장과 마찬가지로

러한 작업이 “마술사” 세르게이 프로코피예프 덕분에 놀랄 만큼 빠르게 해결되었다고 회고한다.

50) Volsky, B. (1954). Memories of S. S. Prokofiev. In Bartig, K. (2013). Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. NY: Oxford University Press, 171-177. 이하 이 글을 인용함.

51) 아도르노는 시대물 영화라면 손쉽게 해당 역사적 시대의 음악을 사용하려 드는 관

지로 프로코피예프는 이러한 영화계의 익숙한 관습을 거부했다. 앞서 기술했듯 프로코피예프는 해당 시대의 음악이 현대인에게는 영화에 필요한 정서적 효과를 산출하기 어렵다고 보았고, 그래서 새로운 형태의 ‘13세기 음악’을 창조했다.

아도르노는 “시대물 영화가 존재할 필요가 있다면 진보된 음악 자원을 자유롭게 사용함으로써 더 좋은 효과를 낼 수 있다”(Adorno & Eisler, 2007, 9)고 주장했다. 그가 염두에 둔 “진보된 음악 자원”이란 좁은 의미의 신음악적 자원이지만, 프로코피예프가 <알렉산드르 벵스키>에서 실험한 음악 자원 또한 보다 넓은 의미에서 진보적이라고 할 수 있다. 어떠한 점에서 그러한가.

프로코피예프는 관객들에게 위협적이고 기괴하게 느껴지는 튜턴 기사단의 음악을 만들기 위해 역사적 사실성에 충실하기보다는 전통적인 전례곡을 기괴하게 패러디했다.⁵²⁾ 이는 중세의 성가곡을 떠올림과 동시에 혐오감을 불러일으킬 수 있도록 성악적 다성법을 실험한 것이다. 그러나 더욱 흥미로운 점은 이러한 불편한 사운드를 만들어내기 위해 그가 당대의 낙후된 녹음 기술을 역으로 이용했다는 사실이다(Prokofiev, 1939, 169). 당시 소비에트의 녹음 기술은 미국에 비해 상당히 뒤떨어져 있었기 때문에 아무리 좋은 마이크를 사용해도 소리의 잡음과 왜곡을 피할 수 없었다. 그래서 그는 이러한 마이크의 부정적 기능을 활용해서 튜턴 기사단의 음악을 더욱 혐오스럽게 만들었다. 금관악기의 강한 소리를 마이크에 직접 대고 녹음하면 테이프가 손상되어 재생할 때 불편한 스크래치 소리가 나게 된다. 프로코피예프는 튜턴 기사단을 상징하는 호른 팡파르를 이런 식으로 녹음함으로써 귀에 거슬리는 효과를 극대화했다.⁵³⁾

행을 날카롭게 비판한다. 특정 지역을 배경으로 하는 영화가 당연하게 그 지역 전통 음악을 활용하려 드는 것도 마찬가지이다.

52) 케빈 바티그(Kevin Bartig)는 “반복, 기억에 남는 멜로디의 부재, 의도적으로 어색하게 배치된 네 개의 보컬 라인, 느린 템포”(Bartig, 2013, 49)를 그 특징으로 뽑는다.

53) 튜턴 기사단의 합창곡으로, 프로코피예프는 실제 미사 텍스트 대신 문법에 맞지 않는 라틴어 가사 “Peregrinus, expectavi, pedes meos in cymbalis”(a stranger I waited my feet on

또한 강력한 사운드의 트롬본은 마이크에서 20미터 떨어진 곳에 멀리 배치하고, 부드럽고 깊은 사운드를 내는 바순은 마이크 가까이에서 녹음했다. 그 결과 관객들은 배경에서 희미하게 들리는 트롬본 소리와 전면에서 강하게 두드러지는 바순 소리를 듣게 되었다(Prokofiev, 1939, 170). 이처럼 이른바 “반전”(inversion) 악기를 사용함으로써 그는 이전에는 가능하지 않았던 새로운 음색을 개발할 수 있었다. 이외에도 프로코피예프는 볼스키와 협력하여 당시로서는 매우 선구적인 다양한 녹음 기술을 선보였다. 예를 들면 한 번에 3개의 마이크를 사용하여 녹음하고 서로 다른 세 채널의 사운드를 믹싱했으며, 특정 악기와 합창단을 각기 다른 녹음실에서 녹음하고 녹음실에 연결된 전선의 스위치를 통해 극적 행위에 맞게 전체 사운드의 밸런스를 조정했다.

이와 같은 프로코피예프의 선구적 실험은 아도르노의 미학적 관점과 견주어 살펴볼 수 있다. 아도르노는 “테크놀로지 자체가 문화산업의 야만에 책임이 있다고 여겨서는 안 된다”(Adorno & Eisler, 2007, xxxvi)고 단언한다. 오늘날 산업화된 문화 기술이 거대 사업과 연관되어 자본주의의 돈벌이에 기여하고 있지만, 그는 새로운 테크놀로지가 미래의 예술에 무한한 가능성을 열어줄 수 있으라는 믿음을 잃지 않았다.⁵⁴⁾ 아도르노는 예술의 기술적 자원은 예술의 본래적 요구에 따라 규정되어야 한다고 강조한다. “영화의 의미와 관련하여 유기적으로 구성된 [...] 음악이야말로 새롭게 개선된 녹음 기술의 잠재성을 비로소 생산적으로 만들 수 있다”(Adorno & Eisler, 2007, 59).⁵⁵⁾ <알렉산드르 넵스키>에서 프로코피예프가 당대의 녹음 기술을 창조적으로 활용한 것은 이러한 아도르노의 주장을 실천한 것으로 볼 수 있다. 부연하자면 프로코피예프의 영화음악은 당시 소비에트의 열악한 상황에서도 기술의 가능성을

cymbals)를 반복함으로써 “카톨릭 의식의 공허함을 전달”한다(Bartig, 2017, 49).

54) “가장 조악한 영화에서조차 그러한 기회가 분명하게 드러나는 순간이 있다”(Adorno & Eisler, 2007, xxxvi)

55) 아도르노는 영화음악 사운드의 중화(neutralization)를 비판하면서, 관객이 시각적 플롯과 대화에만 집중할 때 음악에는 주목하지 않는 현상을 지적한다. 중화는 문화산업 시스템의 표준화의 결과이자 당대의 녹음 기술의 저열한 음향 수준에서 비롯된 것이다. 아도르노는 이러한 중화의 극복을 영화음악이 상업적인 억압에서 해방되는 길이라고 보았다.

새롭게 실험했으며, 이는 결국 영화 전체의 주제와 의미를 명확히 하기 위한 것이었다.

더 나아가 이러한 프로코피예프의 음악 작업은 “영상과 음악의 관계가 훨씬 더 유동적이어야 한다”(Adorno & Eisler, 2007, 52)는 아도르노의 관점과도 상응한다. 아도르노에 따르면 여기에서 “유동적”이라는 의미는 한편으로 음악의 삽입을 지정하는 표준적인 지시(cue)가 가능한 한 거부되어야 하며, 다른 한편으로는 두 매체의 관계를 고려한 방법이 개발되어야 한다는 것이다. 그럼으로써 음악은 “서로 다른 차원에서, 더욱 가깝거나 더 멀게, 형상이나 배경으로, 아주 분명하거나 꽤 모호하게 지각될 수 있다. 심지어 그러한 음악적 복합체는 적절한 녹음 기술을 통해 그들의 서로 다른 사운드 요소들로 아티컬레이션될 수 있다”(Adorno & Eisler, 2007, 53).

앞서 살펴보았듯 “빙판 위의 전투” 장면에서 프로코피예프가 실험한 새로운 녹음 기술과 음악 편성은 이러한 아도르노의 주장을 그대로 입증하는 것처럼 보인다. 특히 이 시퀀스의 음악은 때로는 배경으로, 때로는 극을 이끄는 ‘주인공’으로서 내러티브를 선도하는 역할을 한다. 아도르노가 기대했던바, 즉 “음악이 화면 속 행동을 ‘압도함으로써(out-shout)’ 기존의 관습적인 서정성이 요구한 것과는 정반대를 성취”(Adorno & Eisler, 2007, 53)하리라는 기대가 여기에서 본격적으로 구현되고 있다. 그럼으로써 바티그의 표현대로 “음악이 영상에 시너가 되지 않는 영화”(Bartig, 2013, 63)가 창조될 수 있었던 것이다.

3. 〈알렉산드르 넵스키〉에 나타난 영상과 사운드의 관계

이제 <알렉산드르 넵스키>에 나타난 영상과 음악의 관계를 구체적으로 분석해 보자.⁵⁶⁾ 먼저 이 영화의 주제곡이라고 할 만한 “알렉산드르 넵스키 노래”에 주목해 보자. 이 테마는 오케스트라 연주와 합창으로 영화 전체에서 네

56) <알렉산드르 넵스키>의 전체 영상은 Mosfilm. “Alexander Nevsky” by Sergei Eisenstein. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq4PaJfod4w>. 대본은 Eisenstein (1984) 참조.

번 등장하는데, 영화의 시작과 끝을 알리는 곡이라는 점에서 “우리의 조국 러시아에서”와 더불어 영화의 주제를 대변한다. 영화의 대단원에서는 “알렉산드르 넵스키 노래”가 웅장하게 연주되면서, 빼곡히 들어찬 병사들의 전열 위로 넵스키의 연설문이 다시 한번 큰 글씨로 또박또박 새겨진다. “칼을 들고 우리를 침입하는 자는 칼로써 망할 것이다. 이 땅 러시아에서 우리는 굳게 맞서고 영원히 맞설 것이다”(Eisenstein, 1984, 105). 이처럼 자막과 음악이 정확하게 화합하면서 영화의 메시지가 그 누구도 놓칠 수 없을 만큼 선명하게 스크린과 관객에게 새겨진다.

그러나 “알렉산드르 넵스키 노래”가 이렇게 영상의 의미와 정확히 일치하기만 하는 것은 아니다. 이 테마가 맨 처음 나오는 “플레셰예보 호수” 시퀀스에서는 합창곡으로 가사가 더해지는데, 이 또한 과거 스웨덴 침략자를 물리친 알렉산드르의 공적과 호국 의지를 표현한다. 하지만 이 노래가 두 번째 나올 때의 화면은 몽골군에게 포로로 끌려가는 러시아인들의 모습으로 채워진다. ‘러시아인은 결코 이 땅을 포기하지 않고 적군을 물리친다’는 합창이 울려 퍼지지만, 이와 반대로 시각적 이미지는 무력하게 끌려가는 러시아인의 긴 행렬이다. 여기에서는 음악이 영상을 따르지 않고 영상에 대립함으로써 관객에게 영상과 다른 가능성을 사유하도록 촉구한다. 브레히트적으로 말한다면, 화면 속 사태에 대해 음악이 관객에게 다른 가능성을 사유하도록 부추기는 것이다.



그림 3. “Pleshcheevo Lake”
시퀀스 한 장면(10:06)

81-
A
su - pro - tiv ma - ga, pod - ni - mis na boy,
T
pod - ni - mis na boy,
B
pod - ni - mis na boy,

86-
A. rit.
slav - niš Nov - goh - volhd.
T
slav - niš Nov - goh - volhd.
B
slav - niš Nov - goh - volhd.
-90

그림 4. “Song about Aleksander Nevsky” 엔딩

특히 흥미로운 순간은 그다음 장면이다. 익스트림 롱샷으로 인물은 매우 작게 보이지만(그림3) 합창 사운드는 훨씬 강력하게 들리기 때문에 이 순간을 주도하는 것은 영상이 아니라 음악이다. 더욱이 비탈진 언덕으로 포로들이 올라가는 장면에서 음악 또한 동일하게 고음으로 올라간다. 이는 앞서 아도르노의 비판, 즉 영상의 움직임(그림3)과 악보 속 음표의 움직임(그림4)이 일치하는 사례로 볼 수도 있다. 하지만 여기에서 관객이 주목하게 되는 것은 영상의 올라가는 모습과 합창의 “일어나다(ПОДНЯТЬСЯ)”라는 가사의 상응이다.⁵⁷⁾ 다시 말해 포로로 잡혀 조국을 떠나는 상황과는 반대로 음악은 적에 맞서 “일어나다”라는 가사를 반복하는데, 고음으로 올라가는 엔딩은 언덕 위로 오르는 러시아인의 움직임과 절묘하게 일치된다. 그림으로써 관객은 이러한 러시아인의 움직임을 적에게 끌려가는 모습이 아니라 머지않아 항전을 위해 ‘일어나다’는 의미로 지각하게 된다.⁵⁸⁾ 다시 말해 관객들은 음악의 가사와 선율, 강세(포르테시모)와 중첩하여 영상을 지각함으로써 시각적 이미지에 새로운 의미를 덧씌우고 앞으로의 전개를 기대하게 된다. 따라서 이 순간의 수직 몽타주를 주도하는 것은 영상이 아니라 음악이다.

57) 그림 4의 악보에서 보듯 이 부분의 가사는 ‘러시아가 적에 맞서 일어났다. 싸우러 일어나라. 영광스런 노브고로드여!’인데, “일어나다”라는 단어가 반복된다.

58) 또한 이 장면은 이후 “페레슬라블” 시퀀스의 후반부, 즉 “일어서라, 러시아 민중이여”의 혼성 합창이 울려 퍼지면서 방방곡곡의 러시아 민중들이 민병대에 지원하는 매우 인상적인 장면과 연결된다. 여기서 화면의 영상은 양각(low angle)으로, 흰옷을 입은 사람들이 곳곳에서 뛰어나와 위로 올라가는 모습, 그리고 언덕 위를 줄지어 행진하는 모습을 담아낸다.

그림 5. Alexander Nevsky, Op. 78: V. “The Battle on the Ice” 중에서

이처럼 <알렉산드르 넵스키>의 영화음악은 단순히 영화의 내용을 삽화적으로 그리거나 분위기를 모방하는 식으로 영상에 종속되는 역할에 머물지 않는다. 곳곳에서 음악은 배경에서 튀어나와 주인공으로 등장하면서, 재현된 이미지에 대해 논평하고 때로는 그것과 충돌하면서 새로운 의미를 부가하기도 한다. 특히 음악이 매우 인상적으로 사용되는 또 다른 순간은 “빙판 위의 전투”의 대단원, 즉 도망치던 튜턴 기사단이 깨어진 빙판 사이로 물에 빠져 죽는 장면이다. 용감하게 달려드는 러시아인과 혼비백산 달아나는 기사단이 빠르게 움직이는 장면에서 프로코피예프는 트럼펫, 호른, 트롬본과 같은 금관악기로 튜턴 기사단의 테마를, 바이올린, 비올라, 첼로와 같은 현악기로 러시아 민중의 테마를 연주하는데, 두 음악적 모티프의 상호작용을 통해 두 세력 간의 전투를 역동적으로 그려낸다(그림5⁵⁹). 여기서도 트럼펫은 마이크에서 멀리

59) 프로코피예프는 <알렉산드르 넵스키> 영화음악을 1938-39년 겨울에 칸타타로 작곡했다. 이



그림 6. “빙판 위의 전투”
장면(1:23:36)



그림 7. “빙판 위의 전투”
장면(1:23:40)



그림 8. “빙판 위의 전투”
장면(1:23:45)

떨어져서 한 음씩 지속하여(ben tenuto) 연주됨으로써 나약하게 지각되는 한편 현악기는 활기차고 명랑하게(con brio) 연주됨으로써 이 장면 전체를 지배하는 주인공이 된다. 이처럼 음색과 멜로디, 리듬감을 통해 전의를 상실한 기사단과 조국애에 불타는 러시아인의 움직임을 청각적으로 표현하는 것이다.

특히 흥미로운 대목은 튜턴 기사단이 수장되는 장면(그림6, 7, 8)이다. 얼음이 깨지기 시작하는 장면에서는 팀파니, 탐탐, 큰북, 심벌즈 같은 타악기들이 프리티시시모로 강렬하게 등장함과 동시에 다른 악기들은 큰 낙차로 떨어지는 음정을 연주함으로써 관객에게 추락의 감각을 직접 전달한다. 마침내 이 전쟁의 최후를 보여주는, 십자군 투구를 쓴 기사가 물에 빠지는 대목(그림6)에서는 튜턴 기사단의 테마가 약음기를 사용한(con sord) 트럼펫 사운드로 고즈넉하게 연주된다. 그들의 최후처럼 음은 처지고 처량하게 들린다. 기사의 옷자락이 천천히 물속으로 가라앉는 속도에 상응하게(그림7) 음악도 늘어난 테이프 소리처럼 늘어지고 음정이 처지면서 천천히 사라진다.

흥미로운 대목은 바로 다음이다. 기사의 옷자락이 모두 물속에 가라앉으면(그림8) 앞선 트럼펫 멜로디는 수면 위로 떠 오른 물거품 소리로 바뀐다. 다시 말해 위풍당당하던 튜턴 기사단의 테마가 아주 나약하게 들리다가 급기야는 축 늘어지면서 사라진 후, 바로 이어지는 물거품의 뽀글거리는 음향은 마치 방귀 소리처럼 익살스럽게 들리는 것이다. 무시무시했던 튜턴 기사단의

칸타타는 영화음악의 27개 삽입곡을 7개 악장으로 압축했다. 본고는 이 칸타타 <Alexander Nevsky Op. 78>의 악보를 참조했다.

십자 무늬 투구가 여기서는 장난감 병정처럼 우스꽝스럽게 보이듯 말이다.

수많은 병사가 물에 빠져 죽는 장면은 자칫 비장하고 끔찍하게 보이기 쉽다. 그러나 그러한 일말의 연민이나 경외심을 차단하는 것이 바로 여기에서의 음악의 역할이다. 프로코피예프의 음악은 튜턴 기사단의 몰살을 희화화하고 조롱하는 중요한 장치가 된다. 이를 통해 그들의 죽음은 숭고한 순교가 아니라 어리석은 미몽의 대가로 자리매김된다. 앞서 아도르노의 표현대로 하자면, 이 수직 몽타주에서 영상과 음악의 관계를 지배하는 것은 “질문과 대답, 긍정과 부정, 현상과 본질”의 관계이다. 즉 십자군 기사단의 몰살이라는 현상은 음악을 통해 그들의 어리석은 죽음과 러시아 민중의 위대한 승리라는 본질을 표현한다. 또한 이를 통해 “현상의 객관적 존재와 그에 대한 예술가의 주관적 태도가 결합”(Eisenstein, 1930, 163)되는 것이다.

IV. 나가며

이 글은 『영화를 위한 작곡』에 나타난 아도르노의 <알렉산드르 넵스카> 영화음악 비판을 재검토하기 위해 에이젠슈테인이 영상과 음악의 관계를 어떻게 주장했는지, 그리고 프로코피예프가 작곡 및 녹음 과정에서 이를 어떻게 실현했는지 살펴보았다. 그럼으로써 이 글은 <알렉산드르 넵스카> 영화음악, 나아가 에이젠슈테인의 영화음악 미학에 대한 아도르노의 비판이 타당한지 검토하고, 에이젠슈테인의 텍스트를 통해 그에 대한 부당한 오해로부터 그의 이념을 구제하고자 했다. 마지막으로 이 글은 『영화를 위한 작곡』에서 아도르노가 제시한 영화음악의 이념들이 오히려 <알렉산드르 넵스카>를 통해 일정 정도 실현되고 있음을 보여주었다.

<알렉산드르 넵스카>와 <이반 대제>를 함께 작업한 음향 기술자 보리스 폴스키가 1948년에 프로코피예프에게 새로운 영화음악 작곡을 부탁했을 때 그는 “에이젠슈테인이 세상을 떠난 후 나의 영화 경력도 영원히 끝난 것 같

다”(Volsky, 1954, 177)고 답했다고 한다. 실제로 프로코피예프는 에이젠슈테인을 “뛰어난 감독이자 훌륭한 음악가”라고 칭송하며, “그의 놀라운 재능을 오랫동안 존경해왔다.”고 고백한 바 있다(Prokofiev, 1939, 169).

아도르노도 인정했다시피 에이젠슈테인과 프로코피예프의 협업은 세계적인 영화감독과 저명한 클래식 작곡가로서는 역사상 유례가 없을 정도도 긴밀하고 생산적이었다.⁶⁰⁾ 에이젠슈테인은 <알렉산드르 넵스키> 제작의 모든 측면에 프로코피예프를 참여시켰고, 그가 미리 작곡한 음악의 사운드트랙에 따라 영상을 편집하기도 했다(Eisenstein, 2010, 371). 다시 말해 <알렉산드르 넵스키>는 감독과 작곡가의 창조적인 관계가 어떻게 가능한지 보여주었다. 프로코피예프는 영상의 요구에 따라 음악 트랙을 재가공했고, 에이젠슈테인은 음악적 표현을 위해 편집을 수정했다(Volsky, 1954, 174).

앞서 보았듯 아도르노가 영상의 삽화에만 머물거나 사이버 유사성으로 분위기를 만들어내는 음악을 거세게 비판했다면, 이러한 주장은 에이젠슈테인의 생각과 다르지 않다. 에이젠슈테인은 프로코피예프가 <알렉산드르 넵스키>에서 리듬, 템포, 방향이 서로 일치하지 않는, 세 움직임의 대위법적인 구성을 보며 “정말 굉장하지 않아?”라고 외쳤다고 회고한다(Eisenstein, 1970, 158). 부연컨대 에이젠슈테인이 프로코피예프를 높게 평가한 이유도 그가 뛰어난 “삽화가”라서가 아니라 “모든 곳에서 현상의 내적 운동, 그것의 역동적 구조를 드러내면서 사건의 정서와 의미를 구현”하는, 다시 말해 각 매체의 “내적인 가약성”을 발견하는 놀랄만한 재능을 가지고 있었기 때문이었다(Eisenstein, 1970, 163).

특히 필자는 수직 몽타주에서 제시된 움직임, 리듬, 동기화(동시성), 가약성 등의 의미가 『영화 감각』의 번역어가 주는 뉘앙스로 인해 자칫 형식적이고 계량적인 일치나 통합으로 단순하게 이해될 위험이 있음을 지적하고자 했다.

60) <알렉산드르 넵스키>의 제작 과정에서 에이젠슈테인은 프로코피예프에게 약 700개의 장면이 담긴 84페이지의 문서를 전달했고, 프로코피예프는 모든 페이지의 여백에 에이젠슈테인의 설명과 자신의 메모를 뺄뺄하게 적어 놓았다(Bartig, 2017, 20).

다시 말해 동기화의 의미는 이른바 디즈니 애니메이션의 “미키마우징(Mickey Mousing)” 기법과 동일한 것이 결코 아니다. 실제로 에이젠슈테인과 프로코 피에프는 둘 다 월트 디즈니(Walt Disney)를 직접 만났고, 그의 영화를 보고 상당한 충격을 받았으며, 에이젠슈테인은 디즈니에 관해 방대한 양의 노트를 남겼다.⁶¹⁾ 그러나 에이젠슈테인이 디즈니의 미키를 찬양하는 것은 움직임과 음악의 정확한 매칭이라는 미키마우징 기법 때문이 아니라 그것의 플라스마성(plasmaticness), 즉 형태와 움직임을 자유롭게 변화할 수 있는 속성 때문이며, 이것이 감각의 유동성으로서 공감각과 관련된 전논리적, 감성적 사유의 특성을 잘 보여준다고 믿었기 때문이다. 마찬가지로 에이젠슈테인에 따르면 프로코피에프의 음악은 “믿을 수 없을 만큼 조형적(plastic)이며 결코 한갓된 삽화가 되지 않는다.”

물론 <알렉산드르 넵스카>의 영화음악은 당대의 기준으로도 최고 수준은 아니었다. 미국 할리우드 시스템에 비해 소비에트의 기술력은 상당히 뒤떨어져 있었고 스탈린의 갑작스런 스튜디오 방문으로 인해 마지막 후속 작업이 제대로 되지 않은, 심지어 필름 릴이 빠진 상태의 편집본이 최종본으로 승인 되어 이후의 수정이 불가능해지기도 했다(Eisenstein, 1984, 107).

그럼에도 <알렉산드르 넵스카>에 나타난 영상과 음악의 관계는 기존의 전형적인 문화산업의 관행과 나쁜 습관을 벗어나려는 노력을 분명하게 보여준다. 그 음악은 단지 영상의 하녀가 아니며, 관객에게 의식되지 않는 그림자에 머물지 않는다. 그 음악은 때로는 주인공으로 내러티브를 이끌기도 하고 때로는 영상에 대한 비판적 논평을 가함으로써 관객에게 대안적인 상상력을 촉구한다. 이러한 음악의 역할이야말로 에이젠슈테인이 사창한 음악과 영상의 관계이며, 아도르노가 역설한 영상과 음악의 “생산적인 긴장 관계”이다. 거슬리지 않은 음악이라는 기존의 나쁜 관습에 반하여 <알렉산드르 넵스카>의 음악은 때로는 주제넘게 나서서 관객의 귀를 거슬리게 하고, 그럼으로써 작품

61) “내가 이제껏 만난 월트 디즈니의 작품은 모든 방면에서 최고로 매력적이다”(Eisenstein, 2017, 72).

의 전체적인 주제와 정서를 총체적으로 전달하기 위한 중요한 매체가 된다.

【주제어】 영화음악, 〈알렉산드르 넵스키〉, 수직 몽타주, 아도르노, 에이젠슈테인,
프로코피예프

[참고문헌]

- 박지훈 (2008). 현대 영화에 적용된 세르게이 에이젠슈테인의 수직적 몽타주와 그에 따른 사운드 몽타주로의 이행에 관한 연구. *영화연구*, 36, 289-317.
- 신혜경 (2022). 에이젠슈테인의 미학에서 공감각의 의미, *미학*, 88:4, 111-145.
- 윤새라 (2007). 에이젠슈테인의 ‘성자전’: <알렉산드르 넵스카>. *슬라브학보*, 22:3, 97-116.
- 이경분 (2004). 아도르노, 아이슬러, 그리고 『영화를 위한 작곡』. *서양음악학*, 7, 27-47.
- 이정하 (2022). 몽타주: 영화적 사유의 현재적 운동, 서울: 문학과 지성.
- Adorno, T., & Eisler, H. (2007)[1947]. *Composing for the Films*. London: Continuum.
- Adorno, T., und Eisler, H. (1976). *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Afra, K. (2015). ‘Vertical montage’ and synaesthesia: movement, inner synchronicity, and music - image correlation in *Alexander Nevsky*. *Music, Sound and the Moving Image*, 9:1, 34-61.
- Bartig, K. (2013). *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*. NY: Oxford University Press.
- _____, (2017). *Sergei Prokofiev’s Alexander Nevsky*. NY: Oxford University press.
- Brecht, B. (1943). Auch Henker sterben. 조길예 역 (2006). *사형집행인도 죽는다. 브레히트와 현대연극*, 15, 5-188.
- Egorova, T. (1997). *Soviet Film Music: An Historical Survey*. trans. by Ganf & Egunova, Amsterdam: Harwood.
- Eisenstein, S. M. (1930). *The principles of the new Russian cinema*. In Taylor, R. ed. (1988). *S. M. Eisenstein Selected Works I*. London: BFI Publishing.
- _____, (1940/1941). *Vertical montage*. In Glenny, Taylor. eds. (2010)[1991], *S. M. Eisenstein Selected Works II: Towards a Theory of Montage*. Glenny, M. trans. London: BFI Publishing. (약호 VM)
- _____, (1970). *Notes of a Film Director*. trans. by Danko, X. NY: Dover.
- _____, (1975)[1942]. *Film Sense*. Leyda, J. ed. & trans. San Dieg: Harcourt, Brace & Co. (약호 FS)
- _____, (1977)[1949]. *Film Form: Essays in Film Theory*. Leyda, J. ed. & trans. NY: Harvest Book.
- _____, (1984). *Two Films: October and Alexander Nevsky*. Leyda, J. ed. Matias, D. trans. London: Lorrimer Publishing.

- _____, (1987) *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Marshall, H. trans. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____, (1988). *S. Eisenstein Selected Works I: Writings 1922-34*. Taylor, R. ed. & trans. London: BFI Publishing.
- _____, (2010)[1991], *S. M. Eisenstein Selected Works II: Towards a Theory of Montage*. Glenny & Taylor. eds. Glenny, M. trans. London: BFI Publishing.
- _____, (2012). *Disney*. Bulgakowa, O. & Hochmuth, D. eds. Condren, D. trans. Berlin; San Francisco: Potemkin Press.
- _____, (2017). *On Disney*. Leyda, J. ed. Upchurch, A. trans. London: Seagull Books.
- _____, (1938), *Alexander Nevsky/DRAMA/FULL MOVIE* by Sergei Eisenstein. Mosfilm. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq4PaJfod4w>
- Эйзенштейн, С. М. (1998). *С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН МОНТАЖ*. Yurenev, R. ed. Moscow: VGIK.(악호 Эй зешштей н)
- Eisler, H., & Ivens, J. (1929/1941). *Regen*. TheWelleszCompany. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=eNNI7knvh8o>
- Gallez, D. (1978). The Prokofiev-Eisenstein collaboration: "Nevsky" and "Ivan" revisited. *Cinema Journal*, 17:2, 13-35.
- Hubbert, J. (2008). Eisenstein's theory of film music revisited: silent and early sound antecedents. In Powrie, P. & Stilwell, R. eds. *Composing for the Screen in Germany and the USSR*. Indiana University Press.
- Merritt, R. (1995). Recharging "Alexander Nevsky": Tracking the Eisenstein-Prokofiev war house. *Film Quarterly*, 48/2, 34-47.
- Prokofiev, S. (1939). His respect for music was so great. In Bartig, K. (2013). *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*. Oxford University Press.
- _____, (1949), *Alexander Nevsky: Cantata for Chorus and Orchestra*. Leeds Music Corporation. Available: <https://acda-membership.s3.us-east-2.amazonaws.com/Shaw+Scores/Prokofiev+Nevsky.pdf>.
- Roberts, D. (1977). Prokofiev's score and cantata for Eisenstein's *Alexander Nevsky*. *Semiotica*, 21:1/2, 151-161.
- Robinson, H. (1984). 'The most contemporary art': Sergei Prokofiev and soviet film. *Studies in Comparative Communism*, 17:3/4, 203-218.
- Robinson, H. (1987). *Sergei Prokofiev: A Biography*. New York: Viking.

- Schwartz-Bisher, R. (2008). *Aleksandr Nevsky*: Prokofiev's successful compromise with socialist realism. In Stiwell, Powrie eds. *Composing for the Screen in Germany and the USSR: Cultural Politics and Propaganda*. Indiana University Press.
- Volsky, B. (1954). *Memories of S. S. Prokofiev*. In Bartig, K. (2013). *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*. Oxford: Oxford University Press.

[국문초록]

이 글은 아도르노와 아이슬러가 『영화를 위한 작곡』에서 비판적으로 검토한 <알렉산드르 넵스키> 영화음악을 재검토하고, 영상과 음악의 관계에 대한 에이젠슈테인의 미학적 관점을 살펴본다. 이 책에서 아도르노는 영화음악의 편견과 나쁜 관행을 비판하고, 신음악의 자원을 활용한 새로운 영화음악을 주장한다. 특히 영화에서 영상과 음악의 관계는 직접적인 유사성이 아니라 차이에 근거한 매개, “질문과 대답, 긍정과 부정, 현상과 본질의 관계”가 되어야 하는데, 이에 대한 반례로 비판하는 작품이 에이젠슈테인과 프로코피예프가 협업한 <알렉산드르 넵스키> “빙판 위의 전투” 시퀀스의 영화음악이다.

에이젠슈테인에 대한 아도르노의 평가는 이중적인데, 한편으로 에이젠슈테인은 탁월한 미학적 사유를 펼친 유일하게 중요한 감독일 뿐 아니라 작곡기와의 생산적인 협업을 성취한 감독으로 긍정적으로 평가받는다. 다른 한편 에이젠슈테인은 움직임이나 리듬과 같은 추상적 언어를 사용하지만, 결국 음악을 영상에 종속시켜 두 매체를 동일하게 만든다는 날카로운 비판을 받는다.

이에 대해 이 글은 에이젠슈테인의 텍스트를 충실히 독해함으로써 그가 “수직 몽타주” 개념을 통해 <알렉산드르 넵스키>에서의 영상과 음악의 관계를 어떻게 주장했는지 검토하고, 이러한 그의 이념이 작곡 및 녹음 과정에서 프로코피예프에 의해 어떻게 실현되었는지 살펴본다. 영상과 음악의 “가약성” 혹은 “내적 동시성(동기화)”라는 그의 개념은 움직임의 단순한 운율적 또는 시각적 일치가 아니라 영화의 주제 및 정서와 상응하는 총체적 개념 이미지를 강조하는 것이며, 단순한 미키마우징 기법이 아니다. 그리하여 이 글은 에이젠슈테인에 대한 아도르노 비판의 타당성을 검토하고 그에 대한 부당한 오해로부터 그의 이념을 구제하고자 한다. 나아가 이 글은 『영화를 위한 작곡』에서 아도르노가 요청한 영화음악의 새로운 미학이 <알렉산드르 넵스키>에서 실험되고 있음을 밝힌다.

[Abstract]

A Reassessment of *Alexander Nevsky's* Film Music: Defending Eisenstein's Aesthetics against Adorno's Critique

HyeKyoung Shin(Seoul National University)

This paper aims to defend Eisenstein's aesthetics with an examination of the film music in *Alexander Nevsky* in response to the critiques presented by Adorno and Eisler in their collaborative work *Composing for the Films*. In this text, Adorno interrogates the prejudices of typical film music in the motion-picture industry and advocates a new aesthetic that harnesses new musical resources. He contends that the relationship between image and sound in film should be characterized by difference and contrast rather than similarity, as a dynamic of "question and answer, affirmation and negation, appearance and essence." The sequence "The Battle on the Ice" from *Alexander Nevsky* is presented as a counter-example, criticized for completely subordinating the music to the picture without any independent musical requirements, and conflating the two media. In contrast, this study reassesses Adorno's critiques and aims to rectify misconceptions regarding Eisenstein's aesthetic contributions. To this end, it elucidates Eisenstein's concept of vertical montage and examines his perspective on the interplay between the picture and the sound. Additionally, it explores the innovative experiments undertaken by Prokofiev in the composition and recording of the film music. Moreover, it asserts that *Alexander Nevsky's* film music seeks to establish a "fruitful tension" between the picture and the music, as posited by Adorno.

[Keywords] Film Music, *Alexander Nevsky*, vertical montage, Adorno, Eisenstein, Prokofiev

논문투고일: 2024년 10월 30일 / 논문심사일: 2024년 12월 7일 / 게재확정일: 2024년 12월 26일

[저자연락처] shinhk@snu.ac.kr