

해빙기, 폴란드 영화학파(Polska Szkoła Filmowa, 1955-1965) 연구*

정태수

한양대학교 교수

목 차

1. 서론: 두개의 리얼리즘과 제스포워 필모베
2. 포즈난 봉기와 10월의 봄
3. 전쟁의 역사와 전쟁이후의 풍경
4. 드러나지 않은 현실
5. 결론

국문초록

해빙기 폴란드 영화학파(1955-1965)는 폴란드 영화역사에서 중요한 전환기적 의미를 지닌다. 그것은 폴란드의 역사와 영화의 기능과 밀접한 관계 속에서 형성되었다. 이러한 특성은 인접 국가들과 수많은 전쟁과 패배의 아픔을 통해 형성된 폴란드 국가의 특별한 역사로부터 비롯되었다. 특히 1955년에서부터 1965년까지 소련으로부터 불어온 해빙의 바람을 타고 새로운 창작적 시도를 모색하고 실천한 폴란드 영화학파는 이러한 역사적 흐름의 중심에 있었다. 이는 소련으로부터 유입된 사회주의 리얼리즘 창작수법과 현실을 보다 사실적으로 묘사함으로써 영화의 사회적 역할을 강조한 폴란드의 영화 창작가들과의 대립에서 드러났고 안제이 바이다의 영화 <세대>를 통해 구체

* 이 논문은 한양대학교 교내연구지원사업으로 연구되었음(HY-2016년도)

화되기 시작했다. 그리고 1956년 포즈난에서 노동자들의 봉기로 10월의 봄을 맞이하면서 더욱 본격화되었다. 이를 통해 폴란드 영화학파는 그 동안 사회주의 리얼리즘에 의해 통제받았던 가장 가까운 제2차 세계대전에 관한 전쟁의 역사, 민족의 정체성, 드러나지 않았던 현실에 대한 문제를 창작의 핵심 주제로 영화화 할 수 있었다.

전쟁의 역사는 영웅적 행위 자체를 가능한 배제하면서 폴란드가 처한 역사적 상황을 보다 객관적이고 냉정한 시각으로 묘사하면서 민족의 정체성을 결합시켰다. 뿐만 아니라 전쟁이 인간에게 주는 상처와 정신적 트라우마를 전쟁이후 남겨진 사람들의 기억과 삶 속에서 생생하게 묘사하고자 하였다. 또한 블랙시리즈로 불린 다큐멘터리 작품과 안제이 몽크, 로만 폴란스키 등의 영화를 통해서도 폴란드 사회의 숨겨진 현실을 드러내기도 하였다. 이들 영화는 폴란드 사회의 현실을 직접적으로 드러냈을 뿐만 아니라 전쟁이후 불합리한 사회구조와 그 이면의 모순을 적나라하게 폭로하였다. 이러한 시도는 이 시기의 영화를 폴란드 영화학파라는 프레임에 위치시키게 하는 핵심적 요소인 것이다. 따라서 폴란드 영화학파는 폴란드 영화 역사에서 이전 시기의 창작논리를 견인하고 있던 정치적, 사회적, 예술적 상황으로부터 과감하게 탈피하면서 폴란드 영화역사의 특별한 흐름을 가름하고 형성하는데 중심으로 작용하고 있다고 할 수 있다.

주제어

폴란드 영화학파, 해빙기, 안제이 바이다, 포즈난 봉기, 블랙시리즈

ABSTRACT

A Study on Polish Film School in Thaw era(1955-1965)

Chung, Tae Soo
Professor / Hanyang University

Polish Film School(Polska Szkoła Filmowa, 1955-1965) in Thaw era played an important role in historical turn of Polish cinema. Thaw-Era films were made in a close relationship between Polish history and the function of film. Especially, specific Polish history, affected by failures through many wars with surrounding countries formed the characteristics of Polish Film School. Based on this social environment, Polish Film School tried new challenges and was in the midst of this historical turn with Thaw dissolving deep freeze of postwar Stalinism from 1955 to 1965.

Polish Film School began to make new films by describing more realistic than Socialist Realism introduced from the Soviet Union and conflicting with Polish film makers who stressed on the social role of film. This kind of movement was embodied through <A Generation>(Pokolenie) directed by Andrzej Wajda and got to be processed by labors' protests in Poznań in 1956. Through a set of changes in social and political environment, Polish Film School could discarded Socialist Realism. As a result, its films dealt with the history of war related with World War II, identity of nationality, and problems about reality hidden for making films.

First, the history of war affected films. Some films made a national identity to be united by excluding heroic actions and depicting historical situations of Poland in an objective manner. Also, some films in this era described people's hurt and trauma from the wars vividly through their memories and lives. Some films such as documentary films, called 'Black Series' and feature films by Andrzej Munk or Roman Polanski revealed the reality of Polish society, which

was unknown. Those of films disclosed contradictory or irrational social structures after the war and mirrored Polish society in direct way.

Therefore, as Polish Film School got quit of the traditional way of creation which was implemented by political, social, and cultural context, it did important role in forming and dividing specific part of Polish cinema history.

Key words

Polish Film School, thaw era, Andrzej Wajda, Poznań protest, Black Series

논문투고일 : 2018년 01월 02일 / 논문심사일 : 2018년 01월 20일 /
논문게재확정일 : 2018년 01월 23일

1. 서론: 두개의 리얼리즘과 제스포워 필모베

폴란드는 인접 국가, 민족과 수많은 전쟁을 통해 성립되었다. 그렇기 때문에 전쟁과 그로부터 형성된 민족의 정체성은 폴란드의 매우 소중한 역사적 가치라 할 수 있다. 폴란드 영화학파(Polska Szkoła Filmowa)는 이러한 폴란드의 역사적 흐름과 밀접한 관계 속에 있다. 따라서 폴란드 영화학파는 폴란드의 역사 전개과정에 근거하면서 영화창작의 새로운 현실적 방향을 모색하는 과정에서 그 특징이 이루어졌다. 이러한 측면에서 이 시기 폴란드 영화학파는 크게 세 가지 흐름을 지니고 있다. 첫째는 전쟁의 역사를 통한 민족에 대한 정체성을 확인하는 것이고, 둘째는 전쟁이후의 풍경, 즉 전쟁으로부터 비롯된 상처를 묘사하는 것이다. 그리고 마지막 셋째는 1949년 소련으로부터 이식된 사회주의 리얼리즘이라는 도식적인 이데올로기 창작법칙으로부터 탈피하여 현실에 대한 문제제기와 새로운 형식에 대한 시도였다. 이것은 폴란드 영화학파의 가장 핵심적인 창작 목표이자 특징이라 할 수 있다. 이를 통해 폴란드 영화학파는 폴란드 영화역사에서 폴란드 영화의 정체성 형성과 발전에 매우 중요한 역할을 하였다.

이와 같은 이유로 폴란드 영화학파는 많은 영화학자들에 의해 시기, 특징 등에 대해 다양한 견해들이 존재한다. 특히 폴란드 영화학파라는 용어는 영화 비평가이자 학자인 알렉산데르 야츠키에비츠(Aleksander Jackiewicz)가 1954년 초 폴란드 예술의 위대한 전통의 가치를 영화화하는 폴란드 영화를 지칭한 이후 안토니 보흐지예비츠(Antoni Bohdziewicz)에 의해 그 용어가 수용되어 안제이 바이다(Andrzej Wajda)의 데뷔 영화 <세대(Pokolenie, 1955)>를 언급할 때 폴란드 영화학파라는 명칭이 사용되었다.¹⁾ 또한 폴란드 영화 역사가인 스타니스와프 오지메크(Stanisław Ozimek)는 “폴란드 영화학파를 민족 영화 역사에서 처음으로 이데올로기적으로나 예술적 유형으로 선명한

1) Marek Haltof, *Polish National Cinema* (Berghahn Books, 2002), 73.

것이었다고 하면서 그 시기를 다음과 같이 4개의 시기, 즉 첫 번째는 초기시기(1955-1956)로 사회주의 현실 시학의 토대 하에 암시적이고 숨겨진 새로운 경향이고, 두 번째는 고유의 시기(1957-1959)로 영화제작자들 대부분이 전쟁과 점령에 집중하고 그들 자신들의 작품을 폴란드 낭만주의 전통에 위치시키는 시기이며, 세 번째는 위기의 국면(1960-1961)으로 고전 스타일과 제시된 주제의 개인화(평범한 주인공의 중요성)로 특징화된 시기이고, 네 번째는 마지막 단계(1962-1965)로 폴란드 영화학과 시학의 표면적인 언급뿐 아니라 폴란드 영화학파의 주제의 집착에 대한 논쟁적 관심에 의해 구별 된다²⁾고 하였다. 스타니스와프 오지메크는 나아가 “폴란드 영화학파에 대한 영화 학자들의 다양한 규정을 인정하면서 안제이 바이다의 영화 <카나우(Kanał, 지하수도, 1957)>, <재와 다이아몬드(Popiół i diament, 1958)>, <로트나(Lotna, 1959)>에서 잘 표현된 낭만적 표현주의 경향과 안제이 뭉크(Andrzej Munk)의 영화 <에로리카(Eroica, 1958)>와 <불운(Zezowate szczęście, 1960)>에서 구현된 이성주의적 경향, 그리고 보이치에흐 하스(Wojciech Has), 스타니스와프 레나르토비츠(Stanisław Lenartowicz)와 예지 카발레로비츠(Jerzy Kawalerowicz)의 영화에서 나타난 심리학적 존재론적 경향으로 나누었다. 여기에 알렉산테르 야츠키에비츠는 폴란드 영화에서 낭만적인 것과 평범한 전통사이를 구분하였다. 전자는 바이다, 뭉크에 의해 후자는 카지미에쉬 쿠츠(Kazimierz Kutz)와 다른 폴란드 영화제작자들에 의해서다. 이것은 궁극적으로 폴란드 영화학파를 테마와 양식적 유사성으로 논의하는 것이 어렵다는 것을 말하고 있다.”³⁾

반면 “타데우쉬 미츠키(Tadeusz Miczka)는 1957년에서 1963년까지

2) Ibid., 74.

3) Aleksander Jaskiewicz “Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim,” *Kino* 11(1969):2-11. Also discussed in his “Powrót Kordiana Tradycja romantyczna w filmie polskim,” *Kwartalnik Filmowy* 4(1961):23-27.-Marek Haltof, *Polish National Cinema*, 74에서 재인용.

개봉된 138편의 극영화 중 30여 편 만이 폴란드 영화학파에 속하고 사회주의 리얼리즘 미학으로 스며든 신화화와 거짓으로부터 민족 신화를 해방시키도록 도와 사회적 자각에 깊은 영향을 준 제작자들, 주로 안제이 뭉크나 안제이 바이다에 의해 수용된 심리치료 전략에 의해 구별된다고 하였다.”⁴⁾ 그리고 리차드 테일러(Richard Taylor), 낸시 우드(Nancy Wood), 줄리안 그래피와 디나 이오다노바(Julian Graffy and Dina Iordanova)는 폴란드 영화학파를 제한된 자치권과 이데올로기적 통제 아래에서 1954년에서 1963년 사이 등장한 낭만적 염세주의, 역사적 힘에 대한 개인의 종속, 폴란드의 비극적 전쟁기의 재탐구를 다루고 있는 영화로 규정하고 있다.⁵⁾

이와 같은 다양한 논의에도 불구하고 폴란드 영화학파의 시작과 특징은 안제이 바이다의 <세대>와 1956년 포즈난 봉기, 10월의 봄이 핵심적 역할을 하였다는 사실과 1965년 정도까지 그 흐름의 여운이 지속되었다는 것이 일반적 인식이라 할 수 있다.

그러나 폴란드 영화학파는 1953년 스탈린의 사망과 함께 문학, 예술, 영화 내부의 창작법칙의 변화로부터 이미 시작되고 있었다. 그것은 리얼리즘에 대한 논쟁과 영화창작 단위, 즉 제스포위 필모베(Zespoły Filmowe)⁶⁾의 구축과 밀접한 관계가 있다.

4) Tadeusz Miczka, “Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial Roles in Polish Post-War Feature Film 1945-1995” *Kinema4*(1995):37.-Haltof, *Polish National Cinema*, 75에서 재인용.

5) Richard Taylor · Nancy Wood · Julian Graffy and Dina Iordanova, *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* (bfi, 2000), 186.

6) 1990년까지 지속된 제스포위 필모베 창작 단위는 1957년 무렵에는 8개로 운영되었다. 각각의 명칭과 대표적 인물은 다음과 같다. 1) 카드르(Kadr): 예지 카발레로비츠(Jerzy Kawalerowicz), 2) 일루존(Iluzjon): 루드비크 스타르스키(Ludwik Starski), 3) 리듬(Rytm): 얀 리브코프스키(Jan Rybkowski), 4) 스튜디오(Studio): 알렉산데르 포르드(Aleksander Ford), 5) 스타르트(START): 반다 야쿠보프스카(Wanda Jakubowska), 6) 시레나(Syrena): 예지 자쥐츠키(Jerzy Zarzycki), 7) 카메라(Kamera): 예지 보사크(Jerzy Bossak), 8) 드로가(Droga): 안토니 보흐드지에비츠(Antoni Bohdziewicz) - Haltof, *Polish National Cinema*, 77 참고.

제2차 세계대전 이후 1948년 폴란드는 ‘폴란드 통일노동자당(Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, PZPR)’으로 변모하면서 다른 사회주의 권 국가들처럼 소련과 공산주의자들이 사실상 폴란드의 정치권력을 장악했다. 이것은 제2차 세계대전 때 지하에서 투쟁했던 민족주의 성향의 국내군이 권력에서 배제되었다는 사실과 1948년 이후 폴란드가 실질적으로 소련의 직, 간접적인 통제 속에 들어갔다는 것을 의미한다. 이러한 역사적 상황 속에서 폴란드 영화에서의 리얼리즘 논쟁은 제2차 세계대전이 끝나고 1945년 영화를 국유화하기 위해 ‘필름 폴스키(Film Polski)’를 설립하고 난 이후 1947년 사회주의 리얼리즘이 폴란드에 소개되고 1948년 12월 소련과 공산주의자들이 주도한 폴란드 통일노동자당에 의해 공식적인 예술창작법칙으로 승인되면서 이미 내재되어 있었다고 할 수 있다. 이것은 ‘예술과 지적 활동을 인구의 모든 부분에 접근시킴으로써 대중화하려는 것과 대중화된 매체를 이용하여 공산주의 이념에 입각한 새로운 문화를 발전시키려는 통일노동자당 문화정책의 일환이었다.’⁷⁾ 이러한 목표에 의해 사회주의 리얼리즘이 폴란드 영화에 본격적으로 논의되어 적용되기 시작하였고 1949년 11월 영화제작자들이 모인 폴란드 남부의 비스와(Wiśła) 회의에서 구체화되었다.

이 회의에서는 현재 폴란드 영화를 계급투쟁 무시, 민족주의, 그리고 수정주의로서 국제주의적이고 부르주아적인 경향으로 비난하였다. 그 회의에 참석했던 당 관계자, 비평가, 작가, 제작자들은 이전에 만들어졌던 레오나르드 부츠크프스키(Leonard Buczkowski)의 <금지된 노래(Zakazane piosenki, 1947)>, <보물(Skarb, 1949)>, 반다 야쿠보프스카(Wanda Jakubowska)의 <마지막 단계(Ostatni etap, 1948)>, 알렉산데르 포르트(Aleksander Ford)의 <경계의 거리(Ulica Graniczna, 1949)> 등을 혁명정신의 결여로 비판하였다.⁸⁾ 그와 동시에 폴란드 영화의 유

7) 김달중 외, 『폴란드·동독: 정치·경제·사회·문화구조와 정책』, 법문사, 1989, 67쪽.

일한 창작법칙으로 사회주의 리얼리즘이 채택되었고 그것의 기준과 방향은 다음과 같이 제시되었다.

1. 실수가 없으며 사회주의적 이상을 위해 끊임없이 투쟁하고 승리하는 인물을 묘사하여야 한다.
2. 새로운 사회주의적 질서와 낡은 자본주의적 질서 사이의 대결을 보여 주거나 자본주의의 폐해 속에서 새로운 질서가 승리하는 것을 보여줌으로써 계급투쟁의 중요성을 표현하여야 한다.
3. 갈등 관계 속에서 당이 결정적인 역할을 해야 한다. 즉 당이 조직화하고 행동감 있게 하고 대중을 선도하는 모습을 묘사하여야 한다.
4. 사회적으로 용인된 행위의 올바른 인물이 주인공이어야 한다. 이때 주인공은 경험적이거나 공식적인 형태가 아니라 전체적인 메시지를 고강시킬 수 있는 현실적인 인물이어야 한다.⁹⁾

이와 같은 창작 기준과 방향은 현실에 대해 다양한 비판과 풍자, 해악 등이 원천적으로 차단되었음을 의미한다. 그리고 그 결과는 스탈린 시기의 소련 영화에서처럼 획일적이고 단순한 내러티브의 구조와 선명한 메시지의 영화들로 채워졌다.

그러나 이러한 견고한 사회주의 리얼리즘적 특징은 1953년 스탈린의 사망으로 새로운 국면으로 접어들었다. 그것은 1954년 6월 작가회의에서 당의 언론통제정책과 검열제도를 비판한 지식인들로부터 비롯되었다. 그리고 “1954년 12월 폴란드 통일노동자당의 중앙위원회 총회에서 도그마주의와 도식주의의 질병에 대해 반대하는 비판의 목소리가 있었다. 얼마 후 당원이자 작가인 레온 크루츠코프스키(Leon Kruczkowski)가 이 소식을 전하면서 그 기조를 문화적 논쟁 속으로 끌어들었다.”¹⁰⁾ 뿐만 아니라 이들 지식인들은 1955년 8월 ‘폴란드 작가동맹(Związek Literatów Polskich, ZLP)’의 기관지, <노바 쿨투라

8) Haltof, *Polish National Cinema*, 57.

9) Boleslaw Michalek and Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland* (Indiana University Press, 1988), 9-10.

10) Ibid., 17.

(Nowa Kultura, 신문화)>와 ‘폴란드 청년동맹(Związek Młodzieży Polskiej, ZMP)’의 기관지, <포 프로스투(Po prostu, 직언)> 등을 통해 지배 질서에 만연한 허위를 고발한 아담 바지크(Adam Ważyk)의 장편 시 ‘어른을 위한 시(Poemat dla dorosłych)’와 철학자인 레섹 코와코프스키(Leszek Kołakowski) 등은 논문을 통해 스탈린식 사회주의에 대해 공개적 비판을 하였다.¹¹⁾ 이는 1956년 소련의 제20차 전당대회에서 니키타 흐루쇼프(Никита Хрущёв)의 스탈린 비판이 이어지면서 폴란드에서도 1956년 3월, 연극이론가이자 비평가인 얀 코트(Jan Kott)에 의해 “폴란드 현실에 대해 현존하는 것은 모두 좋고 공평하고 또한 불가피한 것이라고 되풀이해 온 지난 15년은 현실을 정당화하기 위하여 진실을 희생시킨 시기였고 진실에 이르는 과학적 비판의 시도가 없었으며 현존하는 역사가 거대한 신화로 올라서고 말았다고 통렬하게 비판했다.”¹²⁾ 또한 같은 해 “3월 27일 당 기관지 <트리부나 루드(Trybuna Ludu, 인민연단)>는 편집장 명의로 ‘소련공산당 제20차 대회의 교훈’이라는 논문을 통해 1949년의 숙청과 당, 정부의 독재경향을 비판하고 나섰다. 철학교수 아담 샤프(Adam Schaff)도 4월, 당 이론지 <노베 드로기(Nowe Drogi, 새로운 길)>에서 공산체제의 개혁과제를 다음과 같이 제시했다. 첫째, 당의 전체회의에서 평당원의 참여를 촉진시키며, 둘째, 당의 위원회 활동을 개방의 원칙에 따라 진행시키고, 셋째, 책임소재를 위원회에 두고 자체비판과 외부비판이 투입되도록 하며, 넷째, 정책수행과정에서 잘못이 생기면 ‘잘못’이라고 솔직히 시인해야 한다.”¹³⁾ 그리고 “1956년 12월 2일에 열린 제7차 폴란드 작가동맹 회의에서는 잠정적인 비판의 수준에 머물렀던 1954년의 제6차 회의 때보다 더욱 분명한 입장을 취하고 나왔다. 어떤 이는 사회주의 리얼리즘, 곧 정치적 테러의 예술적 등가물을 모두 쏟아 버렸다

11) 이정희, 『동유럽사』, 대한교과서, 1986, 422쪽 참고.

12) 박영신, 『동유럽의 개혁운동』, 집문당, 1993, 50쪽.

13) 정대수, 『동유럽의 변혁과 언론의 역할』, 집문당, 2006, 122쪽.

하고, 더 이상 이 사이비 예술이론을 따르는 이가 없다고 선언할 정도였다.”¹⁴⁾

문학을 중심으로 형성된 이러한 스탈린주의식 사회주의 리얼리즘에 대한 비판은 폴란드 영화창작 흐름에도 영향을 미쳤다. 1949년 비스와 회의에서 폴란드 영화창작의 방향을 제시하면서 “이탈리아 네오리얼리즘을 객관적인 현실과 전혀 일치하지 않은 경향으로 비난”¹⁵⁾하였던, 심지어 국가의 의도에 부합하도록 기존의 영화를 재편집하여 만들었던 행위는 폴란드 사회의 부정적 요소들을 사실대로 드러내고자 하는 시도로 변화하기 시작하였다. 이것의 구체적 현상이 사회적 모순을 사실적으로 묘사한 네오리얼리즘 정신과 형식에 대해 폴란드의 젊은 영화 창작가들이 호의적 태도를 보였다라는 사실이다. 이러한 특징은 주로 1954년에 만들어진 “알렉산데르 포르드의 <바르스카 거리에서 온 다섯 소년들(Piątka z ulicy Barskiej, 1954)>, 예지 카발레로비츠의 서사시 <셀룰로스(Celuloza, 1954)>, <프리지아 별 아래에서(Pod gwiazdą frygijską, 1954)>에서부터 나타나기 시작하였다. 이들 영화는 사실과 현실의 미화에 근거하고 있는 이탈리아 네오리얼리즘의 정신적 기반에서 만들어졌고 당 책임자로부터 리얼리즘에 대한 부르주아적인 접근이라고 비난을 받았지만 폴란드 영화에 적지 않은 충격을 주었다.”¹⁶⁾ 이는 그동안 폴란드 영화에서 다뤄지지 않았던 방식이었고 향후 폴란드 영화가 사회주의 리얼리즘의 교조적 방식에서 벗어나게 하는 계기로 작용하도록 하였다. 특히 “안제이 바이다의 <세대>는 사회주의 리얼리즘 영화의 시학을 네오리얼리즘적 관점으로 융합하는 전환기적 작품의 전형으로 폴란드 영화학파의 현상을 알리는 것이었다.”¹⁷⁾ 그러므로 영화 <세대>는 폴란드 영화학파의 서막을 알린 작품

14) 박영신, 앞의 책, 65쪽.

15) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art* (University of California Press, 1977), 116.

16) Haltof, *Polish National Cinema*, 64-65.

17) Ibid., 79.

이라 할 수 있다.

그러나 이 영화는 기존의 사회주의 리얼리즘, 즉 비스와 회의에서 채택한 창작법칙인 공산주의 전형성을 창조하면서 공산주의 이데올로기를 제시해야 할 주인공의 당성과 혁명성은 사라지고 역사와 사회 속에서 무기력하게 내던져진 사람들의 있는 그대로의 모습을 묘사한 영화로 격렬한 비판을 받았다. 반면 네오리얼리즘에 우호적이었던 젊은 영화제작자들은 네오리얼리즘의 일반적 특징으로 통용된 “실제적 사실에 가까운 주제, 꾸미지 않은 이야기, 열린 결말, 평범한 노동자 계급의 주인공, 사회비판을 함축하고 있는 사회적 관계인”¹⁸⁾ 이른바 있는 그대로의 현실을 토대로 한 안제이 바이다의 <세대>에 나타난 시도와 창작법칙을 옹호하였다. 영화창작에 대한 이러한 서로 상반된 양측의 논쟁은 이미 일정한 표현의 자유로의 이행을 의미하는 하나의 징후였다. 이를 계기로 폴란드 영화에서 교조적이고 도식적인 창작법칙인 사회주의 리얼리즘은 확연히 퇴조하였고 다양한 방식과 현실에 대한 문제들이 영화 속에 투영되기 시작하였다. 따라서 폴란드 영화에서 도식적으로 작용했던 사회주의 리얼리즘은 1954년을 기점으로 점차 사라지기 시작했고 안제이 바이다의 <세대> 이후에는 사실상 폐기의 수순으로 돌입했다고 할 수 있다.

이와 함께 폴란드 영화학과를 견인하였던 것은 제2차 세계대전 시기 소련 지역 내 폴란드 군 부대에 소속되어 활동하였고 전쟁 후 폴란드의 영화적 경향을 주도한 영화부대, 이른바 제스포워 필모베의 재구축이었다. 1955년 5월 다시 정비된 제스포워 필모베는 영화창작 단위로서 “영화감독, 시나리오 작가, 프로듀서들로 구성되어 있고 문학 감독과 제작 매니저의 도움으로 예술 감독의 지휘를 받는 형태였다.”¹⁹⁾ 이는 폴란드 영화산업이 제스포워 필모베로 재편되었다는 것

18) Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton University Press, 1986), 22.

19) Haltof, *Polish National Cinema*, 75.

을 말하는 동시에 각각의 단위별로 조직화 되어 있기 때문에 일정한 창작의 자유도 존재했다는 것을 의미한다. 동시에 이것은 단순한 창작 단위로서가 아니라 집단적인 요소를 강조하고 집단작업과 집단정신을 강조하는 독특한 정신과 연결되어 있다.²⁰⁾ 따라서 제스포위 필모베의 조직구조 재정비는 폴란드 영화의 새로운 흐름, 즉 폴란드 영화학파가 등장할 수 있는 체계가 확립되었다는 것을 말한다. 안제이 바이다의 영화 <세대>도 이러한 환경 속에서 카르드라는 창작 단위를 통해 만들어졌고 폴란드 영화학파로 불린 많은 새로운 영화들이 제스포위 필모베의 작품이라는 사실에서 확인된다.

이처럼 폴란드 영화학파는 정치적 기류의 변화로 인해 도식적인 사회주의 리얼리즘으로부터 네오리얼리즘이라는 창작법칙을 통해 벗어나고자 하는 시도와 그것을 구조적으로 견인한 창작 단위 시스템인 제스포위 필모베의 재구축과 직접적인 연관 속에 있음을 알 수 있다.

2. 포즈난 봉기와 10월의 봄

폴란드 영화학파의 등장과 지속을 가능케 한 것은 포즈난(Poznań) 지역에서의 노동자들의 봉기로부터 촉발된 정치적 환경변화가 핵심적 요인이라 할 수 있다. 이것은 스탈린의 사망이 폴란드 영화창작과 체계의 새로운 가능성을 모색하게 하였다면 포즈난 노동자들의 봉기는 폴란드 영화학파의 특징과 성격 형성에 직접적이고 실질적 관계 속에 있다는 것을 의미한다. 따라서 폴란드 영화학파의 등장과 지속에는 포즈난 봉기가 중요한 계기가 되었다고 할 수 있다.

포즈난 봉기는 제2차 세계대전과 그 이후 경제재건 과정에서 적용된 경제계획의 실패와 탈스탈린주의와 맞물려 있다. 제2차 세계대전

20) Anikó Imre, *A Companion to Eastern European Cinemas* (Wiley-Blackwell, 2012), 454.

직후 폴란드는 다양한 정파에 의해 구성되었다. 그러나 실제적으로 폴란드는 소련에서 교육받은 소련과 공산주의자들, 이른바 나톨린 그룹(Natolin group)에 의해 장악되면서 전쟁기 지하에서 활약하고 폴란드만의 독자적인 사회주의를 주장했던 브와디스와프 고무우카(Władysław Gomułka) 등의 민족주의 공산주의자들은 배제되었다. 이러한 흐름은 1948년 12월 노동당과 사회당이 폴란드 통일노동자당으로 정비되고 소련과 공산주의자들이 당의 주도권을 가지면서 더욱 선명해졌다.

이와 동시에 폴란드는 전쟁이 끝난 후 전쟁으로 파괴된 제반 시설을 복구하고 산업을 국유화하는데 목표를 둔 경제 발전 3개년 계획(1947-1950)을 실행하였고 이어서 ‘중공업분야 산업을 집중적으로 육성하고자 한 6개년 경제 발전 계획(1950-1956)이 추진되었다. 그러나 이 기간 동안 농지를 국유화하려는 계획은 농민들의 거센 저항으로 일부 성공에 그치게 되었고 6개년 계획은 애초 목표의 62%밖에 달성하지 못했다.’²¹⁾ 그리고 1952년 사회주의 헌법 제정과 함께 치러진 선거에서 폴란드 통일노동자당이 승리를 거두면서 폴란드는 폴란드 인민공화국(Polska Rzeczpospolita Ludowa, PRL)이 되었다.

이러한 상황 속에서 1953년 스탈린의 사망과 그해 ‘12월 폴란드 국가 안전부의 핵심 간부였던 유제프 시비아트워(Józef Światło)가 서방 세계로 망명하고 난 후 자유 유럽의 소리(Radio Free Europe)를 통해 국가 안전부의 범죄적 활동을 폭로하면서 폴란드 공산당과 정부의 실체는 소련의 일개 대리 기관에 불과하다는 사실이 드러났다.’²²⁾ 그리고 1956년 흐루쇼프에 의한 스탈린 비판 소식이 폴란드에 알려지게 되었고 그 동안 폴란드를 이끌어 온 볼레스와프 비에루트(Bolesław Bierut)의 갑작스런 사망으로 에드바르트 오합(Edward Ochab)이 당 제1서기장이 되었다. 이후 그는 비에루트 시대에 ‘민족주의적 공산주의

21) 박래식, 「전후 폴란드 사회주의의 체제위기」, 『동북아 논총』 13집, 1999, 166쪽.

22) 정병권, 『폴란드사』, 대한교과서, 1996, 298쪽.

라는 이유로 탄압을 받았던 폴란드 노동자당의 당수인 고무우카를 비롯한 10만 명에 달하는 정치적 수감자들을 사면했다.’²³⁾ 이러한 사회적 기류의 변화에 힘입어 폴란드 인민들은 정치적 자유와 함께 경제적 처우 개선을 요구하였다. 그것이 직접적으로 표면화 된 것이 1956년 6월 28일 포즈난 지역에서 일어난 노동자들의 봉기였다. 포즈난 봉기에서 “노동자들은 자신들의 처우 개선을 요구하면서 파업과 함께 ‘빵과 자유를(Chleba i wolności)’이 쓰인 플래카드를 앞세워 거리를 행진하기 시작했다. 그러나 초기의 평화적인 시위는 경찰의 발포로 유혈 사태로 번져갔다.”²⁴⁾ 이는 포즈난 봉기가 폴란드의 정치, 사회의 민주화로 이행해 가는 하나의 분기점이 된 사건이었다. 그리고 오합당 제1서기와 폴란드 당 지도부는 “제7차 중앙위원회 전체 회의에서 포즈난 사태에 대한 소련의 견해를 무시하고 이들 노동자들이 부당한 대우를 받고 어려움을 겪었다며 오히려 노동자들을 이해하는 방향에서 자체의 입장을 정리했다…이어 전체 회의에서는 당의 민주화, 권력 집중의 분산, 노동자의 임금 조정, 의회 기능의 확장, 국내군 출신과 반공 지하 집단에 대한 차별 철폐 등의 개혁 조치들이 단행되었고, 1949년 11월 고무우카를 비난하던 인물들이 정치국에서 물러나고 그 대신 숙청되었던 그의 측근들에 대한 복권과 당권 회복 등이 결의되었다…10월 19일 제8차 전체회의가 소집되어 고무우카를 당의 제1서기로 선출하여 그의 정치노선이 앞으로의 당과 국가의 지도노선이 됨을 결의하는 데까지 나아갔다.”²⁵⁾

그러나 소련은 이러한 폴란드의 급진적인 사태에 대해 매우 우려의 시선을 가지고 있었다. 1956년 10월 18일 소련군의 탱크가 바르샤바를 향해 움직이고 있다는 소식과 함께 10월 19일 예고도 없이 흐루쇼프가 소련 외상 바체슬라브 몰로토프(Вячеслав Молотов)를 비롯한

23) 위의 책, 299쪽 참고.

24) 김용덕, 『재미있는 폴란드 역사 이야기』, 다해, 2006, 224쪽.

25) 박영신, 앞의 책, 58쪽.

수뇌부들을 데리고 바르샤바를 전격 방문했다. 이들은 고무우카의 집권과 개혁운동을 저지하기 위해서였다. 그러나 폴란드 측 대표로 나선 오합과 고무우카는 최근의 사태는 오해에서 비롯된 것이라 주장하였다. 흐루쇼프는 사회주의 진영의 통일노선에 위배되지 않은 범위 내에서 폴란드 실정에 맞는 사회주의를 건설하도록 허용하고 고무우카의 집권과 제2차 세계대전 이후 소련에서 임명했던 국방장관 콘스탄틴 로코소프스키(Константин Рокоссовский)의 해임 안을 수락하고 바르샤바를 떠났다.

이로써 폴란드는 독자적인 역량에 의해 소련으로부터 벗어나 정치적 해방감을 맞이하였다. 그리고 10월 20일 고무우카는 “당수 취임 연설에서 ‘사회주의는 인간에 의한 인간의 착취와 억압을 제거시키는 사회 체제’라고 규정하고, 사회주의에 여러 가지 유형이 있듯이 사회주의로 가는 길도 상이할 수 있다는 점을 강조했다. 그러면서 어느 노선을 택하느냐는 ‘그 민족이 처한 시대와 장소 등의 제 여건에 의해서 결정되는 것이며…지금까지 절대적인 권위를 누려 왔던 소련식 사회주의 모델의 보편타당성을 부인했다. 고무우카는 사회주의의 전형으로 간주되던 스탈린 체제하에서 수많은 무고한 사람들이 감금, 고문, 살해당하고 심지어는 진정한 공산주의자들까지도 박해를 받았던 사실을 상기시키면서 앞으로 당과 정부는 법치주의를 회복시킬 것을 약속했다…그는 당의 지위에 관해서도 당은 앞으로도 사회 전반에 대한 정치적 통제를 담당하는 지도적 역할을 유지하되, 당 내부의 철저한 민주화를 통해서 국가 기관에 대한 명령 기관이 아니라 지도하는 기구로서 기능할 것이라고 선언했다. 뿐만 아니라 고무우카는 향후 국회의원의 선거도 당에 의해 일괄 추천되는 후보자들에 대한 국민 투표적 성격의 가부(可否) 투표 방식을 지양하고 선거자가 후보자 중에서 선택하여 투표할 수 있는 선거 제도를 도입할 것을 약속했다.”²⁶⁾ 이는 “스탈린주의의 유산을 일소하고 사회에 새로운 기풍을

26) 정병권, 앞의 책, 310쪽.

진작시키는 계기가 되었다. 즉 검열의 폐지와 지적 자유의 허용, 스테판 비신스키(Stefan Wyszyński) 대주교와의 협정을 통한 가톨릭에 대한 유화정책, 농업 집단화의 중지, 사회주의적 적법절차에 대한 강조 등은 실로 민주 사회주의적 지향을 내포하는 것이었다.”²⁷⁾ 또한 언론의 상황에서도 “1956년 10월부터 1957년 여름까지 당에 의한 감독이 부분적으로 폐지되는 한편 새로운 신문과 잡지의 발행이 허용될 정도로 거의 믿을 수 없을 만큼 관용을 베푸는 등 자유화 조치가 이루어졌다.”²⁸⁾ 이와 같은 일련의 급진적 변화를 ‘1956 폴란드의 10월(Polski październik 1956)’이라 부른다.

그러나 이러한 기조는 그리 오래 가지 않았다. 고무우카는 소련의 우려 속에 등장했고 소련으로부터 사회주의라는 블록의 틀을 벗어나지 않으면서 폴란드 사회주의의 독자 노선을 견지한다는 소련과의 암묵적인 정치적 약속이라는 한계가 있었다. 그렇기 때문에 “고무우카는 사회주의 건설이라는 당의 목표와 자유화, 민주화, 주권 회복으로 요약되는 인민들의 요구를 서로 조화시켜야 하는 과제를 안게 되었다. 이 불안한 균형은 1957년 초부터 1963년 말까지 유지되었는데 그 내용은 근본적으로 1956년 10월에 폴란드 국민이 획득한 자유로부터 점차적인 퇴보를 의미하는 것이었다.”²⁹⁾ 따라서 고무우카의 정치적 행보는 빠르게 억압적이고 권위적인 형태로 변모해 갔다. 이것은 스탈린주의로 무장한 소련식 폴란드 통치에 대한 저항이라는 공동의 타도 대상이 사라지고 난 후 벌어진 상황이었다. 즉 1956 폴란드의 10월은 고무우카와 폴란드 노동자, 농민, 학생들이 소련과 소련파 정치세력인 나톨린 그룹이라는 공통의 적과 대치하고 있었던 것이다.³⁰⁾ 그러나 그들이 물러가자 고무우카는 자신의 정치권력을 구축하고자 하였다. 이러한 목표가 구체적으로 나타난 것이 1957년 7월 바르샤바에

27) 임지현, 「폴란드의 사회주의와 애국주의(연구노트)」, 『서양사론』 37호, 1991, 145쪽.

28) 정대수, 앞의 책, 125쪽.

29) 정병권, 앞의 책, 314쪽.

30) 크리스 하먼/김형주 옮김, 『동유럽에서의 계급투쟁』, 갈무리, 1994, 153쪽 참고.

서 일어난 대규모 민중시위에 대한 강경 진압이었다. 이에 대해 ‘13인 폴란드 지식인들은 공개재판을 하지 않고 시위 노동자들에게 징역형을 선고한 것은 부당하며 모든 책임은 노동조합을 권력의 시녀로 무력화시킨 당국에 있음을 규탄하는 서한을 공개했다.’³¹⁾ 뿐만 아니라 고무우카는 1957년 10월 2일 1954년 창간되어 이른바 폴란드의 10월의 봄을 실질적으로 이끈 잡지 <포 프로스트>를 정부의 업적을 개제하지 않았다는 이유로 발행금지 조치를 내렸다. 이러한 정치적 탄압에 대한 바르샤바 학생들의 항의는 경찰에 의해 해산되었고 1958년 2월에 이르러서는 파업이 공식적으로 금지되었다. 그리고 1963년 여름 <노바 쿨투라>, <프르제글라드 쿨투랄니(Przegląd Kulturalny, 문화비평)>와 같은 잡지를 폐간시킴으로써 폴란드에서의 10월의 봄은 서서히 막을 내리고 있었다.³²⁾ 이러한 억압적인 정책으로 일관한 고무우카 체제에 대해 “1962년 폴란드 과학 아카데미(Polska Akademia Nauk) 회장 타데우쉬 코타르빈스키(Tadeusz Kotarbiński)와 철학자 아담 샤프는 지식인의 서클 ‘크르지베 코워(Krzywe Koło, 일그러진 원)’의 집회에서 정부의 언론 정책을 비판했다. 1964년 4월에는 34명의 작가, 대학인이 당 중앙 위원회에 언론 통제에 항의하는 서한을 보냈다. 1965년 1월에는 바르샤바 대학 교수 3명이 투옥되었고 1966년에는 바르샤바 대학 강사인 야첵 쿠론(Jacek Kuroń)과 카롤 모젤레프스키(Karol Modzelewski)가 당 관료주의를 비판하는 공개서한을 발표했다. 자유주의파의 철학자 레섹 코와코프스키(Leszek Kołakowski)는 같은 해 당에서 제명되었다.”³³⁾

고무우카의 엄격하고 경직된 권력 체제 유지에도 불구하고 폴란드의 독자적인 짧은 민주화의 경험은 폴란드 영화학파의 특징 형성에 깊은 영향을 미쳤다. 즉 포즈난 노동자 봉기 이후 전개된 정치적, 사

31) 정대수, 앞의 책, 148쪽.

32) 위의 책, 150쪽 참고.

33) 이정희, 앞의 책, 429쪽.

회적 환경 변화는 폴란드 영화에서 제2차 세계대전기의 혹독한 폴란드 민족의 역사적 경험을 화면에 옮길 수 있는 토대가 되었고 사회주의 리얼리즘을 대체하기 위한 네오리얼리즘의 옹호도 더 이상 불필요하게 되었다. 그것은 영화 창작 그 자체의 논리인 주제와 형식이 예술의 본질적 정체성을 바탕으로 형성된다는 평범한 신념의 확인에 불과하였다. 이를 통해 폴란드 영화학파는 최근의 전쟁의 역사와 전쟁 이후의 풍경을 묘사하려는 경향, 그리고 사회주의 리얼리즘의 프레임에서 벗어나 있는 그대로의 현실과 보이지 않은 세계인 정신적, 형식적 측면을 시도한 영화들이 등장할 수 있었다.

3. 전쟁의 역사와 전쟁이후의 풍경

1) 전쟁의 역사

오랫동안 분할되어 있던 폴란드는 1918년 독립국가로 성립되고 난 후 제2차 세계대전을 통해 또 다시 독일과 소련에 의해 침략, 점령, 통제받는 상황에 직면하였다. 특히 1939년 제2차 세계대전을 알린 독일의 공습과 1943년 게토지역 폭동에 대한 진압, 1944년 바르샤바 봉기, 전쟁 막바지의 독일군에 의한 대규모 파괴의 시기를 겪은 폴란드로서는 전쟁의 역사를 영화의 중심으로 가져오면서 민족주의적 가치를 드러내는 것이 당연하고 자연스러운 현상이라 할 수 있다. 이것은 침략, 점령, 통제를 관통하는 전쟁의 역사가 폴란드의 민족적 정체성을 재확인하고 있다는 것을 의미하기도 한다. 이러한 역사적 관계의 인과성에도 불구하고 폴란드는 제2차 세계대전 이후 소련의 정치적 노선과 사회주의 이데올로기와 동일전선을 취할 수밖에 없었고 이로 인해 전쟁의 역사와 민족주의적 가치를 영화화 하는 것은 쉽지 않은 일이었다.

그러나 1953년 스탈린의 사망과 소련의 20차 전당대회, 포즈난 봉

기를 기점으로 형성된 폴란드의 정치적 민주화는 전쟁의 역사와 민족주의 가치를 영화 속에 투영시킬 수 있는 계기로 작용했다. 이로 인해 이 시기 많은 폴란드 영화에서는 전쟁의 역사가 주요한 테마가 되었다. 그리고 그 방식은 역사적 사실을 강화하기 위한 다양한 방식의 객관적 장치와 낭만주의적 요소가 동원되었다. 이것은 최대한 객관적인 역사적 사실을 강조하기 위한 것으로 자막, 내레이션, 회상, 관조와 같은 수법과 국가와 개인의 행복사이의 딜레마에서 개인의 행복을 희생하는 낭만주의적 요소가 결합되어 있는 방식을 말한다. 이는 전쟁 자체를 대상화하거나 역사적 사실을 강조하면 민족주의적 요소는 자연스럽게 나타나는 것과 같은 의미인 것이다.

이와 같은 특징은 폴란드 영화학파의 핵심이라 할 수 있는 안제이 바이다의 영화에서 찾아 볼 수 있다. 그는 폴란드가 어떻게 지금의 역사를 지니게 되었는지 그 과정을 집요하게 탐구하면서 이 영역에서 가장 주도적인 역할을 하였다. 이것은 이 시기 그가 만든 대부분의 영화가 폴란드의 역사를 전쟁과 민족이라는 프레임 속에 위치시키고 있다는 것을 의미하며 그것은 안제이 바이다의 영화에서 일반적으로 나타난 “인간 대 역사, 폴란드 민족의 정체성 문제, 그리고 세대 간의 변증법이라 할 수 있다.”³⁴⁾ 그는 이를 독일군의 점령기, 전쟁 막바지 시기, 패전이후 폴란드의 정치적 상황, 그리고 그 이후의 현실을 자신의 영화에서 순차적으로 묘사하면서 드러내고 있다.

이러한 특징은 1955년 영화 <세대>에서부터 나타난다. 영화는 독일군의 폴란드 점령기인 1942년 바르샤바 외곽의 허름한 지역을 배경으로 자신의 행위가 애국이라고 믿고 있는 세 명의 젊은 친구들의 엇갈린 운명과 시대적 풍경을 자막과 내레이션을 통해 묘사하고 있다. 따라서 영화는 그들이 믿는 애국적 행위와 인민들의 해방을 위해 싸워야 하는 역사적 정당성, 즉 마르크스의 노동자 권리, 독일군과의 투

34) David W. Paul, *Politics, Art and Commitment in the Eastern European Cinema* (St. Martin's Press, 1983), 171.

쟁, 인민수비대 가입, 케토 지역의 폭동 등 전쟁기의 다양한 폴란드인들의 저항과 투쟁을 묘사하고 있다. 그리고 이들의 저항과 투쟁은 젊은 여성 공산주의자인 도로타(Dorota)가 게슈타포에게 체포되고 난 후 나치에 대한 저항과 투쟁을 이끌어온 스타시(Stas)에게 또 다른 젊은 이들이 다가오는 장면을 통해 멈추지 않을 폴란드 민족의 저항과 투쟁을 상징화하고 있다.

이 시기 안제이 바이다의 영화에서 전쟁의 역사를 함축적으로 묘사한 그의 또 다른 영화는 <카나우>을 들 수 있다. 영화는 폐허가 된 폴란드 바르샤바의 모습과 ‘1944년 9월말 바르샤바 봉기는 비극으로 끝났다’는 내레이션이 이어지면서 출구도 명확하지 않고 산소마저 부족한 지하수도를 통해 독일군에 포위된 폴란드 군인들의 탈출 시도를 묘사하고 있다. 따라서 지하수도는 극한 상황으로 내몰린 폴란드 군인들의 생존본능과 저항의 동력을 폴란드가 처해 있는 역사적 상황과 비유적으로 부합되고 있는 것이다. 이를 상징적으로 묘사한 것, 즉 폴란드 전쟁의 역사적 상황과 중첩되는 것은 출구를 찾지 못하고 절망적인 상황에서 간신히 세상 밖으로 나오자마자 그 자리에서 그들을 기다리고 있는 독일군인들의 모습을 들 수 있다. 부지휘관인 몽드리(Mądry) 중위가 출구를 따라 밖으로 나오자 이미 생포되어 있는 동료들을 보면서 눈물 흘린 장면, 그리고 이들을 보고 다시 지하수도로 되돌아가는 자드라(Zadra) 대위의 모습은 제2차 세계대전이라는 전쟁의 혹독함을 의미하면서도 폴란드 민족의 역사를 의미하고 있는 것이기도 하다.

전쟁을 통한 폴란드 민족의 역사를 환기시킨 안제이 바이다의 또 다른 영화들은 폴란드의 기병대와 독일의 전차부대를 비교하면서 제2차 세계대전을 로트나라는 말을 통해 신화적으로 묘사한 <로트나>, 그리고 두 개의 에피소드를 통해 1794년 러시아에 대한 타데우쉬 코시치우슈코(Tadeusz Kościuszko)의 반란 실패로 1795년 이후 러시아, 프로이센, 오스트리아에 의해 분할 통치를 받은 폴란드가 독립을 위

해 프랑스의 의용군으로 참가하여 유럽 전역에서 싸웠던 역사를 묘사한 <재(Popioty, 1965)>에서도 드러난다.

안제이 바이다 영화에서의 전쟁 역사에 대한 강조는 민족주의적 영웅주의와 결합됨으로써 객관성이 다소 훼손되고 있는 것처럼 보인다. 그러나 그의 영화들이 비록 전쟁과 민족적 가치의 역사적 딜레마를 내포하고 있다할지라도 자막과 내레이션은 영화에서의 역사적 사실성, 당위성을 보완하고 있어 오히려 민족주의적 가치를 강조하는 요소로 작용하고 있다고 할 수 있다.

전쟁을 영화 속으로 끌어들여 폴란드의 역사를 묘사한 것은 안제이 몽크의 영화 <푸른 십자가(Błękitny krzyż, 1955)>, <에로이카(1958)>, <여승객(Pasazerka, 1963)>에서도 나타난다.

그는 안제이 바이다의 영화에서처럼 전쟁 그 자체를 묘사하면서 민족주의적 시각을 직접적으로 드러내는 방식이 아니라 전쟁으로부터 발생한 상황과 다양한 인물들의 행위와 모습을 실제적인 역사적 근거 제시와 함께 회상의 방식을 통해 표현하고 있다. 이러한 특징은 1945년 2월 아직 끝나지 않은 전쟁기를 배경으로 폴란드 타트리(Tatry) 지역 산악구조대의 헌신적인 행위를 다큐멘터리 방식으로 묘사한 <푸른 십자가>에서도 나타난다. 반면 제2차 세계대전을 배경으로 두 개의 에피소드, ‘폴란드인의 농담(scherzo alla polacca)’과 ‘비극적인 고집쟁이(Ostinato-lugubre)’로 이루어진 영화 <에로이카>에서는 현실적인 일상적 인물을 통해 전쟁의 역사를 묘사하고 있다. 바르샤바 봉기를 배경으로 하고 있는 첫 번째 에피소드의 주인공 고르크에비츠(Gorkiewicz)는 상인으로 국내군 사령부와 헝가리 군대 사이의 중재자 역할을 하면서 봉기에 기여하기도 하지만 일상에서 흔히 보는 시민이다. 그는 오히려 독일군을 상대로 폴란드 국내군의 저항 준비의 무익함을 재빠르게 깨닫고 있는 인물이다. 이것을 영화에서는 제식훈련을 하고 있는 국내군 부대의 모습과 독일 비행기의 폭격 장면을 통해 확인시켜 주고 있다. 이러한 이유로 그는 국내군으로부터 이탈하여 집

으로 돌아오지만 헝가리 장교와 함께 있는 부인을 발견하고 난 후 슬취한 상태에서 도시의 이곳저곳을 다니면서 완전히 포위된 바르샤바를 뒤로 하고 떠난다. 이처럼 첫 번째 에피소드, ‘폴란드인의 농담’에서는 평범한 인물의 코믹적이고 익살 넘치는 행동을 통해 전쟁기 폴란드의 비극적 상황의 실체를 드러내고 있다. 반면 두 번째 에피소드 ‘비극적인 고집쟁이’에서는 비극적 영웅주의를 묘사하고 있다. 즉 1939년 폴란드 장교들이 억류되어 있는 수용소에 새로운 포로들이 도착한다. 그들 중 한 사람은 그 지역에서 탈출에 성공한 유일한 사람으로 알려진, 실제로는 밀폐된 다락방에 숨겨져 있는 자비스토프스키(Zawistowski)를 발견한다. 몇몇 사람들은 이 사실에 대해 알고 있지만, 그들은 상처받고 실의에 빠진 포로들에게 약간의 희망을 주기 위하여 비밀을 지키고 있다. 그리고 그 비밀은 그가 밀폐된 다락방에서 자살 한 이후에도 유지된다. 수용소에 수용되어 있는 장교들은 싸우면서 자신들의 용기를 보여줄 기회도 갖지 못했기 때문에 무엇인가 성공적인 신화가 필요했던 것이다.³⁵⁾ 그러나 그 신화는 비극적이고 슬픈 폴란드의 역사를 말하고 있다. 이처럼 두 가지 이야기에 토대하고 있는 <에로이카>는 “안티히어로, 즉 영웅주의 신화에 대한 반대, 그리고 그 신화에 대한 탐구인 것이다.”³⁶⁾ 실제로 영화 속 인물들은 반영웅처럼 보이지만 그것은 오히려 사실주의에 더 가깝다. 이는 어떤 상황에 영향을 미치는 것은 오히려 비이성적 허세를 선호하는 몽크의 특징이라 할 수 있다.³⁷⁾ 이와 같은 방식을 “안제이 베르네르(Andrzej Werner)는 ‘영화제작가들에게 판단의 기준은 역사적 사실이 아니라 그것을 둘러싸고 있는 개념, 이해의 형태를 신화화 하는 것이다’라고 했다…이로 인해 학자들은 흔히 바이다의 영화를 낭만주의로 몽크의 영화를 이성주의로 비교하기도 하였다.”³⁸⁾

35) Károly Nemes, *Films of Commitment Socialist Cinema in Eastern Europe* (Corvina, 1985), 85-86.

36) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art*, 177.

37) Nemes, *Films of Commitment Socialist Cinema in Eastern Europe*, 84.

이와 같은 특징은 1961년 9월 20일 자동차 사고로 사망한 그의 유작 <여승객>에서도 나타난다. 영화는 포로수용소의 책임자였던 독일 여성 리자(Liza)가 전쟁이 끝난 후 남편과 함께 크루즈 여행 도중 항구에 정박해 있던 배위에서 수용소의 포로였고 사망한 줄 알았던 여인 마르타(Marta)를 우연히 만나게 되는 장면으로 시작된다. 화면은 리자의 내레이션과 과거로의 회상을 통해 1943년 아우슈비츠 수용소로 전환된다. 따라서 영화는 리자의 관점에서 마치 자신의 모노로그처럼 전개된다. 영화는 두 여인의 만남을 통해 제2차 세계대전이라는 시대를 불러오면서 포로수용소에서 벌어졌던 전쟁의 비극성이 폭로된다. 그리고 전쟁의 비극은 독일정부가 저야한다는 리자의 내레이션이 이어지면서 그녀는 전쟁범죄의 책임을 국가로 돌리면서 개인의 도덕적 역사성을 회피하면서 자신을 방어한다. 결론적으로 영화는 전쟁 이후 서로 다른 국가, 민족의 두 여성의 우연한 조우를 통해 제2차 세계대전의 비극성과 역사적 책임, 개인의 도덕적 양심을 상기하고 있는 것이다.

회상을 통해 전쟁 시기를 불러오으로써 그로부터 자유롭지 못한 역사를 묘사하고자 한 방식은 스타니스와프 루제비츠(Stanisław Różewicz)의 <세 여인(Trzy kobiety, 1957)>에서도 나타난다. 영화는 전쟁 막바지 포로들의 이동장면과 함께 전쟁이 끝났다는 소식을 전해들은 세 명의 여성, 헬레나(Helena), 첼리나(Celina), 마리아(Maria)가 자신들이 겪은 전쟁의 모습을 회상하면서 전개된다. 따라서 영화는 해방되는 시점에서 세 명의 여성들의 모습과 전쟁 초기 바르샤바로 가는 장면, 독일군에 체포되어 심문받는 장면, 그리고 파괴된 바르샤바의 모습과 전쟁이후 폐허로 변해버린 거리의 풍경과 각자 삶의 모습이 차례로 등장한다. 이와 같은 방식, 즉 전쟁 이후와 전쟁기의 모습을 비교하면서 전쟁의 파괴적 비극성을 묘사한 수법은 루제비츠 영화의 주요한 특징이라 할 수 있다. 이러한 특징은 1939년 9월 1일 폴란드의 그단

38) Haltof, *Polish National Cinema*, 83.

스크 지역에 근무하는 우체국 직원들의 14시간 동안 독일군에 대한 격렬한 저항과 영웅적 투쟁, 비극적인 죽음을 묘사하였던 <자유로운 도시(Wolne miasto, 1958)>에서도 확인할 수 있다. 영화는 자료필름과 내레이션을 통해 전쟁 전의 평화로운 도시의 모습과 전쟁기를 비교하여 보여주면서 폴란드인들의 영웅적 투쟁과 전쟁 자체에 대한 잔혹하고 비극적인 역사적 사실을 상기시키고 있다.

반면 3개의 에피소드, 즉 ‘길 위에서(NA DRODZE)’, ‘수용소에서 온 편지(LIST Z OBOŻU)’, ‘핏 방울(KROPLA KRWI)’로 구성된 영화 <출생 증명서(Świadectwo urodzenia, 1961)>에서는 전쟁을 영화 속 인물의 관점을 통해 묘사하고 있다. 영화는 부모를 만나러 가는 어린 소년과 군인이 우연히 만나 함께 마차를 타고 다니면서 피난 행렬, 폐허가 된 집들, 포로 수용소의 모습, 독일군에 의해 사살되는 장면, 부모를 잃고 힘겹게 살아가는 어린 소녀의 모습, 유대인의 학살 등과 같은 폴란드의 전쟁풍경을 파노라마적 수법으로 묘사하고 있다. 따라서 영화는 어린 소년과 군인의 시각을 빌어 전쟁에 직접 관여하지 않고 일정한 거리를 유지하면서 전쟁에 대한 객관적 시점과 그것의 비극성을 드러낸다.

영화 속 인물의 회상을 통해 전쟁의 역사를 객관화 하면서 그것이 한 개인에 어떤 비극적 결과를 초래했는지를 묘사한 영화는 보이치에흐 하스의 <어떻게 하면 사랑받는가(Jak być kochaną, 1963)>에서도 나타나고 있다. 영화는 화장하는 여인의 모습과 열려있는 창문 커튼이 펄럭이면서 갑작스런 비명소리와 함께 시작된다. 그리고 바르샤바에서 파리로 여행하는 비행기 안에서 주인공인 여배우 펠리츠야(Felicja)의 회상장면이 이어진다. 그것은 자신이 경험한 전쟁에 관한 것이다. 그녀는 범죄를 저지른 동료 남자 배우를 자신의 아파트에 숨겨주면서 겪게 된 독일 군인들의 강간, 전쟁 후 자신을 떠나간 연인과의 우연한 만남, 그리고 영화 첫 장면에서 비명 소리의 구체적 행위인 그가 창문으로 몸을 던져 자살하게 된 이유를 내레이션으로 담

담하게 묘사하고 있다. 따라서 영화는 회상이라는 방식을 통해 현실과 과거가 번갈아 묘사되고 전쟁이 지나는 비인간적 파멸성을 폭로하면서 인간을 존재론적 측면에서 바라보고 있는 것이다.

전쟁에 대한 격렬함이나 극적인 장면이 아닌 일상적 풍경을 통해 제2차 세계대전을 묘사한 카지미에쉬 쿠츠의 방식은 이 시기 폴란드 영화학파에서 특별한 의미를 갖는다. 그의 영화, <기차에서 내린 사람들(Ludzie z pociagu, 1961)>은 어느 작은 마을의 철도역을 배경으로 지나가는 열차에서 던져진 꽃다발을 주워온 젊은 여성 역무원 안나(Anna)와 그곳에서 30년 동안 근무한 늙은 역장 칼린스키(Kaliński)의 대화로 시작된다. 따라서 꽃다발은 늙은 역장의 회상을 견인하는 모티프이자 1943년 9월 철도역에서 발생한 역사적 사건의 기제로 작용한다. 영화는 어느 날 기차의 고장으로 어느 작은 마을의 철도역에 머물게 된 다양한 승객들의 모습들, 예컨대 독일군인, 사기꾼, 젊은 연인, 노부부, 어린아이들 등을 통해 독일 점령시기 폴란드의 일상적 모습을 보여주고 있다. 따라서 영화는 새로운 열차가 오는 다음 날까지의 시간 동안 벌어진 사건에 토대하고 있다. 사건의 핵심은 술 취한 독일 병사가 근처 독일군 부대에 이곳 철도역에 머물고 있는 승객들 중에 파르티잔이 있다고 허위 신고 전화를 하면서부터 시작된다. 그리고 술 취한 독일 병사는 자신의 소총을 두고 어디론가 사라져 버린다. 독일군 부대는 파르티잔을 체포하기 위해 철도역을 수색하면서 술 취한 독일군이 버리고 간 소총을 발견한다. 그들은 소총의 주인을 찾지만 아무도 나타나지 않자 승객들을 차례로 사살하겠다고 위협한다. 그러나 아무도 나타나지 않자 어린 소년이 자신의 총이라고 주장하면서 용감하게 나선다. 이러한 긴박한 상황 속에서 역장은 승객들을 구하기 위해 사라진 독일 병사를 찾아 독일군 부대 앞으로 데려오고 그 소총은 그의 총이라는 것이 확인되면서 목숨을 담보로 한 사건은 종료된다. 영화는 독일군으로부터 승객들의 생명을 구하기 위해 동분서주 하는 역장과 긴장된 다양한 인물들의 실제적인 모습, 소년

의 영웅주의를 전쟁기의 평범한 일상적인 풍경으로 묘사하고 있다. 이처럼 쿠츠는 “제2차 세계대전기에 한 작은 마을의 철도역을 배경으로 군중들의 익숙한 심리와 돌발적인 영웅주의로 점령기의 평범함을 보여주고 있다. 그는 1960년대 체코슬로바키아 영화의 작은 리얼리즘에 드리운 세밀한 관찰에 의존하면서 모자이크처럼 뒤얽혀 있는 사건들과 함께 폴란드 사회의 광범위한 스펙트럼을 제시하고 있다. 쿠츠는 바이다와 달리 주인공을 탈 영웅화 시키고 상징과 메타포를 피하면서 사실적 행위로 그들의 이야기를 서술한 것이다.”³⁹⁾ 이러한 쿠츠의 묘사방식은 폴란드의 일상적 삶 속에 내재되어 있는 전쟁의 역사를 묘사한 것이라 할 수 있다.

이 시기 폴란드 영화에서 제2차 세계대전으로부터 자유로운 영화는 과연 얼마나 될까? 폴란드는 제2차 세계대전기 독일로부터 가정 먼저 침공을 받았고 수많은 인명피해를 입은 당사국이었다. 이 전쟁은 폴란드 역사 속에서 수많은 전쟁의 역사 중 하나일지 모르지만 오히려 폴란드가 직면한 현실과 민족의 정체성을 다시 형성해나가는데 매우 중요한 것이었다. 그렇기 때문에 폴란드인들은 그것의 근원을 전쟁의 역사로부터 찾았고 그것을 영화 속에 중요한 테마로 투영시키고 있는 것이다.

2) 전쟁이후의 풍경

폴란드는 제2차 세계대전의 중심에 있었다. 이것은 폴란드가 전쟁으로부터 가장 피해가 컸던 나라 중 하나였다는 사실과 전쟁이후 냉전의 도래로 소련의 블록에 참여할 수밖에 없어 완전한 독자적인 국가 건설이라는 희망이 훼손된 역사적 현실을 의미하고 있는 것이다. 이러한 역사적 상황은 폴란드 국민들에게 적지 않은 심리적 좌절을 주었을 뿐만 아니라 전쟁에 대한 역사적 트라우마로 작용했다. 이는 전쟁이후 폴란드의 정치적, 사회적, 개인적 형태로 나타났고 이 시기

39) Ibid., 93.

폴란드 영화학파의 특별한 흐름으로 형성되었다. 이것은 영화 속에서 전쟁으로부터 비롯된 정치적, 사회적 현상과 개별 인물들의 경험 등이 결합되어 나타나고 있다. 폴란드 영화학파는 전쟁의 트라우마를 현실 속의 정치적, 사회적 상황과 한 개인의 운명과 연결시키면서 전쟁의 역사가 폴란드 사회에서 어떻게 작용하고 있는지를 묘사하고 있는 것이다. 이것은 영화 속에 전쟁이후의 정치적, 사회적 풍경을 묘사하였다는 점에서, 그리고 전쟁으로 인한 인간의 정신적 고통이 얼마나 오랫동안 지속되는지를 드러냄으로써 전쟁을 파시즘과 비파시즘과의 집단적인 대결로 설정한 이데올로기적 관점과는 그 궤를 달리 한 것이라 할 수 있다.

특히 예지 카발레로비츠의 영화 <그림자(Cień, 1956)>에서는 이러한 특징, 즉 과거의 역사적 경험으로부터 초래된 현상을 회상의 방식을 통해 전쟁이후 폴란드가 직면하고 있는 현재에 투영시키면서 드러내고 있다. 영화는 자동차로 시골 도로를 달리고 있는 한 여성 운전자가 기차에서 추락하는 인물을 발견하면서부터 시작된다. 이어 병원에서 수술 장면과 의사의 회상을 통해 포로수용소로 상징화된 전쟁의 역사적 상황으로 이어지면서 영화는 그의 추락에 대해 보안요원, 경찰관, 검시관의 서로 다른 추론에 의한 세 가지 시대와 상황이 고려된다. 첫째는 2차대전기, 둘째는 전쟁이후의 상황, 셋째는 동시대의 폴란드 상황이다. 따라서 영화는 각각 세 가지 상황과 부합한 장면들, 즉 제2차세계대전기 공습상황의 폴란드, 스탈린주의자와 국내공산주의자들과의 갈등, 동시대 폴란드 사회의 문제들이 제시된다. 따라서 카발레로비츠의 영화 <그림자>는 기차에서 추락한 남성을 통해 전쟁과 그 이후의 시대적 흐름을 조망하면서 전쟁의 그림자가 드리워져 있는 전쟁이후의 폴란드적 현상과 연결되어 있다.

전쟁의 상처가 개인과 가족에 깊게 내재되어 있는 현상은 타데우쉬 콘비츠키(Tadeusz Konwicki)의 영화 <겨울의 황혼(Zimowy zmierzch, 1957)>에서도 나타난다. 작은 마을의 철도역에서 일하고 있는 룽사

(Rumsza)에게는 전쟁으로 두 아들을 잃고 군대에 있는 막내아들 유젝(Józek)만이 남아있다. 그는 자신의 아들을 같은 마을의 친구인 크리브카(Krywka)의 딸 첼린카(Celinka)와 결혼시키기로 약속하였다. 그러던 어느 날 제대한 유젝은 임신한 아내와 함께 집으로 돌아온다. 그의 아버지 룽샤는 친구와의 약속을 지킬 수 없는 상황에 처하게 되자 아들과 갈등관계에 놓이게 된다. 이러한 상황을 인식한 첼린카는 마을을 떠나고 룽샤의 가족은 다시 평온한 관계를 회복한다. 이처럼 영화는 매우 단순한 이야기에 토대하면서 아버지와 아들과의 갈등이 중심적으로 부각되고 있다. 그러나 그 이면에는 두 아들을 잃은 아버지의 고집스러운 모습과 전쟁의 상처가 연결되어 있음을 알 수 있다.

전쟁이후의 상처는 타데우쉬 콘비츠키의 중편 영화 <여름의 마지막 날(Ostani dzień lata, 1958)>에서도 나타난다. 영화는 늦은 여름의 황량한 바다 풍경이 보이고 갈등, 증오, 혐오, 고통, 막다른 골목이라는 내레이션을 이어지면서 개인의 문제와 전쟁기 비행기 조종사였던 사랑하는 사람을 잃은 상처를 극복하기 위해 바닷가를 찾은 젊은 남자와 중년 여인이 등장한다. 이후 영화는 과거 전쟁의 기억과 상처가 남아 있는 사람들에게 얼마나 깊게 배어있는지를 침묵과 고립으로 점철된 이들의 관계를 통해 묘사하고 있다. 이들은 “전쟁으로 초래된 정서적 파괴는 평화와 조화를 결코 찾을 수 없는 운명의 사람들인 것이다.”⁴⁰⁾ 콘비츠키는 영화에서 두 명만을 등장시켜 전쟁이후 폴란드 사람들이 겪은 정신적 트라우마를 다루고 있다.

이처럼 콘비츠키는 전쟁이후의 풍경인 전쟁으로 비롯된 상처에 깊은 관심을 가졌다. 이것은 영화 <위령의 날(Zaduski, 1961)>에서 전쟁이 전쟁이후 사람들의 일상의 심리를 어떻게 지배하고 있는지를 보다 현실적으로 묘사하고 있다. 영화는 젊은 남자, 미하우(Michał)와 여자, 발라(Wala)의 관계를 통해 드러낸다. 그 둘은 어느 작은 마을의 한 호텔에서 만난다. 그러나 그 둘의 관계를 방해하는 것은 전쟁기의 경험

40) Michałek and Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, 32.

이다. 즉 평범한 젊은 남자와 여자사이의 열정과 욕망을 방해하는 것은 전쟁과 죽음에 대한 공포인 것이다. 결국 그들의 만남은 서로의 아픈 상처만을 상기시키고 자신들이 어느 누구도 사랑할 수 없는 상태인지를 스스로 확인시켜주고 있다. 그리고 그들은 호텔을 나서면서 아무 일 없었던 것처럼 다시 평범한 일상으로 돌아간다. 이와 같은 결론은 전쟁이 폴란드인들에게 얼마나 깊은 정신적 상처를 주었는지를 묘사하고 있는 것이다.

보이치에흐 하스는 영화 <올가미(Pętla, 1958)>에서 제2차 세계대전이 주는 정신적 상처를 전쟁 이후의 개인의 운명과 직접적으로 연결시키고 있다. 이런 측면에서 보이치에흐 하스의 <올가미>는 하나의 전형적 예라 할 수 있다. 영화는 알콜 중독자인 쿠바(Kuba)라는 인물의 강박관념과 그의 비극적인 죽음을 마치 파편적인 의식의 흐름과 같은 초현실적인 수법으로 묘사하고 있다. 그러나 영화 곳곳에 전쟁, 제복, 파르티잔이라는 이미지를 영화 속에 드러내면서 그것과 연관시킨다. 영화는 표면적으로 알콜 중독자인 쿠바가 직면하고 있는 현실을 불연속적인 의식에 토대하여 묘사하면서 그것의 원인을 전쟁과 연결시키고 있다. 따라서 영화는 끊임없이 전쟁과 현재의 삶을 오버랩시키면서 과거의 전쟁 경험으로부터 고통 받고 있는 쿠바의 삶이 묘사된다. 영화는 시작과 함께 전화기가 클로즈업 되고 불안한 모습의 쿠바가 8이라는 숫자를 중얼거리고 창문을 통해 바라본 거리의 시계가 8을 가리키자 초인종 소리와 함께 여인 크리스티나(Krystyna)가 아파트로 들어온다. 그녀는 쿠바가 자신의 아파트에 머무르고 있는 동안 그의 무료함을 달래주면서 알코올 중독 치료를 돕는다. 그러던 어느 날 쿠바는 오래 전 헤어졌던 여인을 카페에서 우연히 만나게 되고 자신의 과거 기억들을 회상하면서 술을 마신다. 이후 그는 전쟁기의 경험들을 떠올리면서 그 고통으로부터 벗어나기 위해 알코올 중독자로 전략하게 되었다는 사실이 암시된다. 이를 극복하지 못한 쿠바는 죽음의 시간이라 할 수 있는 8시를 알리는 종이 울리자 자신의 아파

트 창문 밖으로 뛰어내리고 여느 때처럼 크리스티나의 세 번의 벨소리가 울리면서 영화는 마무리 된다. 이처럼 하스는 현실을 규정하는 것은 과거의 경험과 불가분의 관계에 있고 그 속에서 인간의 존재론적 의미를 규정하고 있다. 이것은 곧 폴란드의 현실을 과거의 역사적 경험으로부터 찾으면서 그로부터 고통 받고 있는 전쟁이후의 풍경을 묘사하고 있다고 할 수 있다.

반면 1958년 안제이 바이다의 <재와 다이아몬드>에서는 전쟁이후 폴란드에서 벌어진 정치적 상황, 즉 국내군들을 중심으로 한 민족주의 공산주의자들과 소련파 공산주의자들간의 대립을 묘사하고 있다. 이는 민족주의 공산주의자인 주인공 마치엑(Maciek)이 소련파 노동당 비서 슈추카(Szczuka)를 살해하려 한 행위, 호텔 종업원의 바르샤바 봉기 언급, 길거리에서의 스탈린 초상화 등을 통해 나타난다. 특히 영화 마지막 부분에서 주인공이 군인들의 총에 맞고 하얀 천을 붙잡고 쓰러지면서 피로 얼룩진 장면은 마치 폴란드 국기를 형상화 하는 것처럼 보인다. 따라서 바이다의 영화에서는 전쟁은 끝났지만 아직 끝나지 않은 또 다른 전쟁인 정치 이념의 투쟁을 묘사하면서 폴란드 역사 그 자체뿐 아니라 이행 과정 속에서 형성된 폴란드의 민족주의적 특징, 완전한 독립국가로서의 염원을 동시에 묘사하고 있다. 이는 폴란드 민족의 정체성과 독자성을 끊임없이 환기시키면서 전쟁이후 폴란드가 처해 있는 역사적 상황을 다시 한 번 상기시키고 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 영화는 진실의 순간이 희망 없음을 곳곳에 드러내고 있다. 즉 마치엑의 하룻밤 사랑, 이유를 알지 못하고 저지르는 살인, 모든 것은 무감각하고 고립된 혼자인 것이다.⁴¹⁾ 그것은 마치 바람결에 휘날려 사라져 버린 허무한 찰라의 역사적 순간이다. 안제이 바이다는 전쟁이후 벌어진 이러한 풍경을 마치엑을 통해 현실과 미래의 폴란드적 상황을 묘사하고 있다.

폴란드 영화의 탈신화화 흐름의 대표자로서 몽크와 비교되기도 한

41) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art*, 180.

카지미에쉬 쿠츠는 민족 신화가 아니라 일상성, 비영웅성, 평범함에 초점을 맞추고 있다. 그는 자신만의 특별한 표현 방식인 일상에서의 평범한 사람들의 시각을 통해 전쟁이후의 폴란드 풍경을 묘사하고 있다. 특히 쿠츠는 상징으로서 민족적 가치가 아니라 구체적인 상황으로서, 역사로서 폴란드의 운명이 아니라 인간 심리의 세밀한 관찰에 흥미를 가지고 있다.⁴²⁾ 이러한 그의 특징은 1959년 세 개의 에피소드로 구성되어 있는 <용기의 십자가(Krzyż Walecznych)>에서 나타난다. “첫 번째 에피소드에서는 자신의 마을에 자신의 영웅주의를 보여주고자 하는 젊은 농부의 영웅적 행위를 묘사하고 있고, 두 번째에서는 군인의 심리적 역설을 탐구하고 있고, 세 번째 에피소드에서는 전쟁과 전쟁 막바지 작은 마을의 일상적인 단조로움 사이의 대비를 강조”⁴³⁾함으로써 전쟁이후의 풍경을 묘사하고 있다. 이후 쿠츠는 <아무도 부르지 않는다(Nikt nie woła, 1960)>를 통해 전쟁이후 새로운 삶을 살고자 한 남자의 이야기를 다루고 있다. 영화는 “공포의 은유적 묘사이고 저항군들의 박해를 떠올리게 하는 것이며, 궁극적으로는 양측으로부터 공격받은 사람들이 직면한 딜레마의 분석이다. 이로 인하여 영화는 1960년 이후 형식주의로 비판받은 첫 번째 영화가 되었다.”⁴⁴⁾

전쟁이후의 풍경을 과거의 역사와 연결시켜 파악하고자 하는 시도는 안제이 뭉크의 영화 <불운>에서도 나타난다. 영화는 신문사로부터 해고 위기에 처한 중년 남자 얀 피쉬취크(Jan Piszczyk)이 자신의 해고에 대한 억울함을 자신의 어린 시절부터 학창시절, 전쟁기, 전쟁이후의 특징을 시대적 흐름을 통해 언급하고 있다. 이를 영화는 유대인의 외모를 닮은 주인공의 인생을 전쟁전과 전쟁이후 현재까지의 삶을 역사적 분위기와 특징을 통해 그 시대를 설명하면서 풍자적으로 묘사

42) Haltof, *Polish National Cinema*, 90.

43) Charles Ford and Robert Hammond, *Polish Film A Twentieth Century History* (McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005), 118.

44) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art*, 187.

하고 있다. 이는 사회적 모순 혹은 가치가 역사적 흐름으로부터 결코 자유롭지 못하다는 인식을 역사적 상황과 결합시키면서 묘사하고 있는 것이다.

그러나 스타니스와프 루제비츠의 영화 <에코(Echo, 1964)>에서는 현재를 과거의 행위로부터 분리 할 수 없다는 역사적 책임을 주인공 헨릭(Henryk)을 통해 묘사하고 있다. 유능한 변호사로 일하고 있는 헨릭은 과거 전쟁기에 게슈타포에 협력한 전력이 있다. 이로 인해 그는 제2차 세계대전기 독일군의 포로 수용소 감옥이 떠오르는 악몽에 시달릴 뿐만 아니라 전쟁기의 자료를 보관하고 있는 박물관의 사진, 영화관의 다큐멘터리 등을 보면서도 죄책감에 시달린다. 따라서 영화는 헨릭의 괴로워하는 현재의 모습과 제2차 세계대전 시기 그의 행위가 변할아 묘사되면서 현재의 존재 의미가 결코 과거의 역사로부터 자유롭지 않다는 역사적 도덕성을 강조하고 있다.

이처럼 폴란드 영화학파는 전쟁이 전쟁이후 폴란드의 정치, 사회, 개인의 정신을 어떻게 견인하고 있는지에 집중하고 있다. 이는 폴란드의 현실을 규정하는 정치, 사회, 개인의 정신적 트라우마는 궁극적으로 전쟁으로부터 비롯되고 있다는 사실을 강조할 뿐만 아니라 전쟁의 역사를 통해 전쟁이후 폴란드 민족의 정체성을 다시 한 번 상기시키고 있는 것이라 할 수 있다.

4. 드러나지 않은 현실

1949년 비스와 회의에서 사회주의 리얼리즘이 공식화 된 이후 폴란드 극장을 지배한 것은 두 가지 범주의 형태였다. 즉 “소련영화들만이 거의 독점적으로 사용되고 있는 극장과 다른 사회주의 국가들의 영화들을 상영하는 극장이었다… (그리고) 1949년에서 1955년 사이 폴란드에서 34편의 극영화가 만들어졌다. 그러나 그들 중 31편이 사

회주의 리얼리즘의 공식을 따른 것이었다.”⁴⁵⁾ 이를 빗대어 “보이치에 흐 브워다르취크(Wojciech Włodarczyk)는 1950년과 1954년 사이 스탈린주의 예술은 전통적 의미에서 작가들은 없었고 국가가 작가였다고 했다.”⁴⁶⁾ 이런 측면에서 이 시기 폴란드 영화 창작가들에게 당면한 가장 중요한 목표는 사회주의 리얼리즘으로부터 탈피하는 것이었다. 이것은 “영화에서의 해빙의 시작을 의미했고 이는 1954년 9월 ‘영화노동자 컨퍼런스(conference of film workers)’에서 사회주의 리얼리즘이 격렬한 비판을 받게 되면서부터였다.”⁴⁷⁾ 이로 인해 제스포워 필모베의 재구축이 이루어졌고 새로운 상영정책이 구체화되었다. 그것은 “1958년 4월 이후 폴란드 영화관은 주요 극영화 상영 전에 반드시 단편영화를 상영해야 한다는 의무사항이었다. 1956년 폴란드에서는 2,881편의 영화들이 상영되었다. 1957년부터 1961년 사이 이 숫자는 거의 20% 증가하였고, 1961년 무렵에는 도시에서 1,490편의 영화들이 시골 지역에서는 1,709편이, 333편은 이동 영화들이 상영되었다.”⁴⁸⁾ 이러한 변화는 보다 유연해진 검열기준에 의해 비교적 독립 단체인 ‘레파토리 위원회(Repertoire Council)’의 외국영화 프로그램으로 더 많은 영화들이 들어와 폴란드의 스크린에 다양한 외국영화들이 상영될 수 있게 되었다.⁴⁹⁾ 이로 인해 “예술영화와 대중영화 사이의 조심스러운 균형이 이루어졌다…예를 들면 1960년 폴란드 스크린에서 상영된 영화들은 소련 42편, 프랑스 27편, 미국 21편, 폴란드 20편, 영국 18편, 체코슬로바키아 17편, 이탈리아 9편, 동독 6편, 스웨덴 5편, 그리고 유고슬라비아 5편으로 구성되었다. 나머지는 일본, 서독 등의 영화들이었다.”⁵⁰⁾ 이러한 상영정책의 정비로 폴란드 영화는 다양한 영화

45) Haltof, *Polish National Cinema*, 57-58.

46) *Ibid.*, 70.

47) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art*, 121.

48) Haltof, *Polish National Cinema*, 77.

49) Boleslaw Michalek and Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, 21.

50) Haltof, *Polish National Cinema*, 78.

들의 제작과 영화들을 볼 수 있는 여건이 조성되었다. 그 결과 이 시기 폴란드 영화에서는 사회주의 리얼리즘으로부터 벗어나 다양한 형식적 시도 뿐 아니라 폴란드 사회현실과 개인의 영역에 대한 묘사가 가능해졌다.

폴란드 영화학파에서 사회현실에 대한 문제제기는 1956년에서 1959년 사이 폴란드 사회의 어두운 현실을 묘사한 이른바 ‘블랙시리즈(czarna seria)’라 불리는 20여 편의 다큐멘터리 영화들이었다. 이들 영화 중 예지 호프만(Jerzy Hoffman)과 에드바르트 스킨스키(Edward Skorzewski)는 <주목 불량배들!(Uwaga chuligani!, 1955)>을 통해 술 취한 청소년들의 비행을 묘사하였고, 카지미에쉬 카라바쉬(Kazimierz Karabasz)와 브와디스와프 실레시츠키(Władysław Ślesicki)는 <악마가 잘 자라고 인사하는 곳에서(Gdzie diabeł mówi dobranoc, 1955)>에서 부정부패한 관료주의에 대한 비판을, 그리고 <빈 공간에서 온 사람들(Ludzie z pustego obszaru, 1957)>에서는 도심의 전쟁기념물과 도심 풍경을 번갈아 보여주면서 청소년들의 방황, 비행, 성적(性的) 이탈을 묘사하였다. 무엇보다 이 시기 폴란드 다큐멘터리 영화에서 새로운 전형을 제시한 것으로 평가받는 영화 <바르샤바 56(Warszawa 56, 1956)>가 예지 보사크(Jerzy Bossak)와 야로스와프 브조조프스키(Jarosław Brzozowski)에 의해 등장하였다. 영화는 평화로워 보이는 바르샤바의 도심 풍경과 사람을 보여주면서 드러나지 않은 현실 이면의 부정적 요소, 즉 파괴된 건물의 위험 속에 살고 있는 열악한 사람들의 삶의 조건들을 사실적이고 극적으로 묘사하고 있다. 따라서 영화는 바르샤바의 외형적 모습과 실제적인 현실의 삶을 대비시키면서 폴란드의 현실을 폭로하고 있는 것이다. 이러한 현실에 대한 적나라한 모습은 브워지미에쉬 보로비크(Włodzimierz Borowik)의 <제0항(Paragraf zero, 1957)>에서 도심에서의 매춘 여성을 다룸으로써 절정에 이른다. 이처럼 블랙 시리즈는 폴란드 사회의 어두운 현실을 과감하게 묘사함으로써 영화와 현실 사이의 관계를 직접적이고 새롭게 구

축하였다.

반면 극영화에서는 폴란드가 직면한 현실과 사회구조에 대해 블랙시리즈 영화에서처럼 자극적인 비판에 나서지 않았다. 이것은 극영화의 특성에도 기인한 것이기도 하지만 폴란드 특유의 역사적 상황, 즉 제2차 세계대전의 피해가 혹독하였고 전쟁이 끝난 후 소련의 블록에 참여할 수밖에 없게 됨으로써 독립적인 국가 건설이 좌절된 폴란드의 상황에 기인한 것이라 할 수 있다. 이러한 이유로 이 시기 폴란드의 극영화는 정치, 사회구조로부터 촉발된 현실에 대해 전면적인 비판으로 나아가지 않았다. 그럼에도 불구하고 이 시기 몇몇 폴란드 영화에서는 도시를 배경으로 블랙시리즈의 다큐멘터리 영화에서처럼 젊은 이들의 비행과 사랑 등과 같은 일상적 모습을 통해 문제를 제기하기도 하였고 폴란드 사회에 만연한 불합리한 현실의 사회구조를 다양한 방식으로 드러냈다.

특히 안제이 몽크는 <철로 위의 남자(Człowiek na torze, 1957)>에서 폴란드 사회의 구조적 문제를 날카롭게 드러내고 있다. 영화는 역동적으로 회전하는 기차 바퀴의 모습을 보여주고 퇴직당한 베테랑 기관사 오쥐호프스키(Orzechowski)가 잘못된 신호로 탈선의 위험이 있는 기차를 멈추기 위해 자신의 목숨을 희생하는 사건이 발생한다. 이후 사건을 조사하는 과정에서 관리자와 노동자들을 비롯한 다양한 인물들의 엇갈린 증언들이 난무한다. 예컨대 역장인 투슈카(Tuszka)는 그가 사보타주 한 것이라 주장하고 젊은 기관사 자포라(Zapora)는 그가 거만하고 자존심이 강했다고 한다. 궁극적으로 베테랑 기관사의 죽음은 플래쉬 백 수법을 통해 한 사건에 대해 각각의 기억과 증언에 따라 다양한 관점이 존재하게 된다는 사실이다. 이것은 한 사건에 대해서도 서로 다른 시각과 의견이 개입됨으로써 다양한 해석의 여지를 남기는 형식적 구조를 취하고 있음을 의미한다. 이를 통해 몽크는 인간의 사고와 인식의 부정확함을 제기하면서도 동시에 폴란드 사회 구조 속에 내재되어 있는 서로 다른 다양한 갈등의 사회적 현상과 연결시키고

있다. 이것은 한편으로 폴란드 사회에서 제기되었던 모든 의문들과 같은 것이다. 이를 “안제이 몽크는 이 영화 속에서 지독한 불공정한 사회적 환경이 한 개인에게 고통을 가할 수 있다는 것을 보여주고 싶었다고 하였다. 철길의 사고를 피하기 위해 철길 위해서 죽은 기관사 오췘호프스키를 향한 주위사람들의 의심과 공격으로 고통 받는 그의 모습은 1956년 폴란드의 상징이었다.”⁵¹⁾ 폴란드의 현실을 드러내는 이와 같은 새로운 시도는 안제이 몽크가 “다큐멘터리 영화는 개인의 내부적 세계를 드러내는데 일정한 한계가 있다는 것을 깨닫게 되면서 그것의 수법들을 강한 픽션화와 결합하여 신뢰성의 문제와 심리적 묘사를 해결함으로써 가능했던 것이다.”⁵²⁾

파베우 코모로프스키(Paweł Komorowski), 율리안 지에지나(Julian Dziedzina)의 영화 <밤의 끝(Koniec nocy, 1957)>에서는 주인공 로멕(Romek)을 통해 폴란드 사회의 현실을 드러내고 있다. 트럭 운전자로 일하고 있는 로멕은 평소 난폭한 운전으로 자신의 직장인 운송기지에서 해고된다. 그 후 그는 다른 친구들과 어울려 다니면서 물건을 훔치기도 하고, 싸우면서 경찰에 체포된다. 영화는 이에 대해 뚜렷한 결말을 제시하지 않으면서 전쟁이후의 방황하는 젊은이들의 모습을 통해 동시대 폴란드의 사회적 풍경을 묘사하고 있다.

현실에 대한 문제제기는 마렉 흐와스코(Marek Hlasko)의 소설을 토대로 만든 알렉산데르 포르드의 <제 8요일(Ósmy dzień tygodnia, 1958)>에서 보다 현실적으로 묘사된다. 영화는 사랑하는 젊은 연인들이 바르샤바에서 자신들이 머물 곳을 찾는다. 그러나 그들이 마주한 현실은 삶에 대해 희망을 갖지 못하고 하루하루를 힘겹게 살아가는 사람들의 모습이다. 결국 여인은 사랑하지 않지만 아파트를 소유한 남자와 하룻밤을 지내게 됨으로써 자신들만의 공간을 찾지 못한 그들의 관계는 파국에 이른다. 이러한 결론은 폴란드가 당면한 현실을 매

51) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art*, 175.

52) Nemes, *Films of Commitment Socialist Cinema in Eastern Europe*, 84.

우 직접적으로 묘사하면서 “기회의 결여가 이상적인 사랑을 파괴”⁵³⁾ 하는 암울한 폴란드의 현실과 미래를 의미한다. 이처럼 알렉산데르 포르트는 폴란드에서 벌어지고 있는 현실을 직접적으로 묘사하면서 사회적 문제를 제기하고 있다.

반면 타데우쉬 호미엘레프스키(Tadeusz Chmielewski)는 영화 <에바는 잠들고 싶다(Ewa chce spać, 1957)>에서 특별한 상황 속에서 현실을 인식하도록 하게 한다. 영화는 골목길을 걷는 한 남자의 물건을 탈취하기 위해 벌어지는 코믹한 장면으로부터 시작한다. 그리고 환상적이고 그로테스크한 무대를 배경으로 주인공 소녀 에바(Ewa)를 중심으로 벌어지는 연극적 요소와 경찰의 호각소리 보다 오히려 음악 연주에 더 흥미롭게 반응하는 사람들을 통해 관객들로 하여금 이 영화를 코메디 영화로 인식하도록 유도한다. 그러나 호미엘레프스키는 에바가 좌충우돌하면서 힘겹게 살아가는 그로테스크한 특별한 도시가 다름 아닌 관객들 자신들이 살고 있는 폴란드의 수도 바르샤바라는 사실을 극장을 나오면서 깨닫게 한다. 즉 비정상적이고 그로테스크한 모습으로 가득 찬 이 영화는 관객들 스스로에게 동질감을 느끼도록 한 것이다. 그리고 이는 영화 마지막 에피소드에서 카메라가 에바의 행동을 따라 패닝 하면서 나타난 감독과 스텝들의 모습을 통해 영화에서 제시되었던 장면들이 궁극적으로 자신들이 현재 살고 있는 현재의 삶을 더욱 객관화 하고 있는 것임을 보여줌으로써 그 의미를 더욱 강화한다. 호미엘레프스키의 이러한 형식적 시도는 영화가 궁극적으로 동시대의 일상을 풍자하고 있다는 사실을 의도적으로 드러내고 있는 것이다.

비유적이고 은유적 형식의 상황 묘사를 통해 현실을 묘사하는 방식은 1958년 스타니스와프 디가트(Stanisław Dygat)의 소설을 토대로 보이치에흐 하스의 두 번째 장편 영화 <이별(Pożegnania, 1958)>에서도 나타난다. 영화는 제2차 세계대전 직전 불안감이 폴란드 전역에 퍼져

53) Ibid., 78.

있던 1930년대에서 1940년대 초기를 배경으로 부유한 부르주와 파베우(Paweł)과 매력적인 댄서 리트카(Lidka)의 사랑 이야기에 토대하고 있다. 그들은 서로 사랑하지만 전쟁으로 오래 지속되지 못한다. 전쟁 기간 동안 파베우는 아우슈비치 수용소에 수용되고 리트카는 다른 사람과 결혼하게 된다. 몇 년의 시간이 흐른 후 만난 그들은 서로 여전히 사랑하고 있다는 사실을 깨닫게 된다. 이 영화에서 나타난 특징은 무엇보다 형식적 시도라 할 수 있다. 영화는 마치 소설에서 작가가 이야기 중간 중간에 불쑥 끼어들면서 얘기하는 이른바 독자의 감정이 입과 기대심리를 파괴하면서 전개된 것처럼 영화에서도 주인공들에게 말을 걸기도 하면서 전개된다. 그러나 그러한 형식적 시도는 그리 성공적이지 못하고 오히려 연속적인 이야기 전개를 낯설게 하는데 그치고 말았다⁵⁴⁾고 할 수 있다.

이러한 특징, 즉 내러티브의 불연속성을 초래한 비유와 은유적 방식의 시도는 마치 연극무대에서처럼 묘사된 하스의 또 다른 영화 <휴게실(Wspólny pokój, 1960)>에서도 나타난다. 영화는 비록 1930년대를 시대 배경으로 바르샤바의 한 작은 방에서 거주하고 있는 지식인들, 예컨대 시인, 학생, 작가, 좌파 활동가들의 정신적 공허감, 우울함 등의 다양한 모습을 통해 전쟁전의 폴란드의 사회적 현상을 묘사하고 있다. 그러나 그 시대가 겨냥하고 있는 것은 1960년대의 다양한 정치, 사회적 세력 간의 갈등적 상황으로 환원될 수 있는 가능성의 의미를 지니고 있다고 할 수 있다.

형식적 시도를 통해 현실에 대한 사회적 풍경을 묘사한 영화는 보흐단 포렌바(Bohdan Poręba)의 <몽유병자들(Lunatycy, 1959)>에서도 나타나고 있다. 이 영화에서의 특별함은 비행을 일삼은 청소년들의 모습이 기괴스러운 거울을 통해 왜곡되어 나타나기도 하면서 그것이 그들의 놀이문화, 사랑, 음악 등과 어우러지면서 방황하는 청소년들의 모

54) Oskar Sobanski, *Polish Feature Films: A Reference Guide 1945-1985* (Locust Hill, 1987), 140.

습과 함께 1950년대 굴절된 폴란드 사회를 묘사하고 있다는 점이다.

반면 정치적 관점이 개입하면서 사회적 현실 구조에 대한 비판적 시각이 다소 완화되는 영화도 이 시기에 등장하였다. 이는 체스와프 페텔스키(Czesław Petelski)의 <죽은 자들의 지역(Baza ludzi umarłych, 1959)>에서 찾아 볼 수 있다. 영화는 잦은 고장의 오래된 낡은 트럭과 혹독한 날씨로 인해 항상 사고의 위험이 존재하고 있는 산악지대에서 벌목한 나무를 운송하는 운전자들에 관한 이야기를 다루고 있다. 이들은 작업의 위험성으로 일을 그만두려 한다. 하지만 당 활동가가 그들의 마음을 돌리려 파견되고 난 후 그들은 여전히 산에 남아 위험한 일을 지속하고 있다. 따라서 영화는 당면한 현실의 문제를 제기하고 있지만 당의 적절하고 효과적인 역할로 인해 해결되는 전형적인 계몽적 성격의 영화로 전락되었다고 할 수 있다.

전쟁이후 표현되지 않았던 폴란드 현실에 대한 묘사는 예지 카발레로비츠의 <야간열차(Pociąg, 1959)>에서도 나타난다. 그러나 그가 영화 속에서 제기한 현실은 전쟁이나 격렬한 이념적 갈등에 기반 한 것이 아니라 인간의 일상적 삶 속에서 존재하고 있는 것이다. 영화는 주인공 예지(Jerzy)가 아내를 만나러 가는 기차 안에서 우연히 마르타(Marta)라는 젊은 여인과 같은 좌석에 타게 되면서부터 시작된다. 그녀에게는 자신의 뒤를 쫓으면서 뭔가 끊임없이 갈구하는 남성, 스타슈크(Staszek)과 이를 거부하는 마르타, 그리고 경찰의 추적 장면이 이어지면서 긴장감을 자아낸다. 이와 같은 구조의 관계는 열차가 종착역에 이르러 예지가 마중 나온 자신의 부인을 만나게 되고 마르타가 혼자 바닷가를 거니는 장면으로 마무리 된다. 영화는 그들의 관계를 명확하게 제시하고 있지 않으면서 야간열차 속의 다양한 사람들의 모습과 풍경을 통해 인간 내면의 고립, 정서적인 상처 등과 같은 인생의 단면을 묘사하고 있다. 또한 예지 카발레로비츠는 악령에 빠진 수녀를 구하기 위한 요셉신부의 이야기를 담은 <천사들의 엄마 요안나(Matka Joanna od aniołów, 1961)>를 통해서도 보이지 않은 세계의 문

제인 종교적 영화를 만들었다.

물리적 현실의 문제를 보이지 않은 세계를 통해 묘사한 것은 타데우쉬 콘비츠키의 영화에서도 엿볼 수 있다. 그의 영화 <재주넘기(Salto, 1965)>에서는 어느 한 마을에 신비스러운 남자, 코발스키(Kowalski)가 등장한다. 유태인의 형상을 하고 있는 그는 전쟁기 동안 사라졌지만 전쟁이 끝나고 난 후 어느 날 갑작스럽게 다시 등장한다. 그리고 그의 괴기한 행동, 즉 초현실적 상황은 현실적 상황과의 조우를 통해 과거의 역사와 현재를 겨냥하고 있다. 이와 같은 방식은 이 시기 폴란드 영화학파가 사회주의 리얼리즘의 도식에서 완벽히 벗어난 징후라 할 수 있는 근거로 작용한다.

안제이 바이다는 <순진한 마법사(Niewinni czarodzieje, 1960)>와 <20살의 사랑(L'amour à vingt ans, 1962)>을 통해 도시와 젊은이들의 일상적 모습과 행태를 묘사하고 있다. 특히 <20살의 사랑>에서는 프랑스, 폴란드, 이탈리아, 일본, 독일의 도시를 각각 비교하면서 그 속에서의 젊은이들의 사랑과 일상을 묘사하고 있다. 이러한 바이다의 새로운 테마와 창작 수법의 시도에도 불구하고 이 시기 폴란드 영화에서 폴란드의 사회적 구조와 현상을 가장 예리하게 묘사한 영화는 로만 폴란스키(Roman Polanski)의 <물속의 칼(Nóż w wodzie, 1962)>을 들 수 있다. 영화는 음악과 함께 직선으로 길게 뻗은 가로수 길을 따라 휴가를 가는 부부의 자동차에 우연히 낯선 청년이 합류하게 되면서 벌어지는 상황을 다루고 있다. 부유하고 화려하게 보인 그들 부부는 대학교수이고 미모의 여인이다. 그러나 강가에서 요트 여행을 즐기는 과정에서 그들은 서로 감춰져 있던 내면의 실체들이 하나 둘씩 드러난다. 남편 안제이(Andrzej)는 자신이 가지고 있는 부와 지식의 권위를 끊임없이 낯선 청년 앞에서 과시한다. 심지어 그는 강에서 청년이 소중이 여기는 칼을 물속으로 던져 버린다. 청년은 칼을 찾으러 물속으로 뛰어들지만 한동안 그의 모습은 보이지 않는다. 안제이와 그의 부인, 크리스티나(Krystyna)는 청년이 수영을 할 줄 몰라 사

고가 낮을 것으로 여기면서 서로를 비난한다. 즉 크리스티나는 안제이가 자신의 권위를 과시하기 위해 의도적으로 낮선 청년을 차에 태웠다고 하면서 위선자, 사기꾼이라고 비난하고 안제이 역시 자신이 아니었다면 창녀가 되었을 것이라고 크리스티나를 비난한다. 이를 통해 그들의 외형을 감싸고 있는 자동차, 요트, 지식인, 미모 뒤에 감춰져 있던 추악한 이면들이 적나라하게 폭로된다. 특히 안제이가 청년이 실종된 것으로 알고 물속에서 그를 찾기 위해 떠나고 난 후 요트로 다시 돌아온 청년과 크리스티나의 정사는 이들 부부의 기만적이고 이중적인 본래의 모습이 적나라하게 드러나는 장면이라 할 수 있다. 이를 영화는 청년의 생존여부를 알지 못한 안제이와 그 사실을 알고 있으면서도 안제이에게 말하지 않은 크리스티나의 자동차가 그의 실종여부를 경찰서에 신고할 것인지 말 것인지의 갈림길에 서있는 상태로 종결함으로써 더욱 강조한다. 따라서 폴란스키는 젊은 청년이 살아있다는 사실을 알고 있는 크리스티나와 이를 모르고 있는 안제이가 그 갈림길에 서있는 자동차로 마무리함으로써 인간의 위선, 불신 등으로 얼룩진 인간 내면의 모습과 사회적 구조, 현상 속에 내재되어 있는 불합리한 권위와 모순 등을 상징적으로 묘사하고 있는 것이다. 이처럼 폴란스키는 세 명의 인물만을 통해 폴란드의 현실을 다른 영화에서처럼 과거의 역사와 사회와 직접적으로 연결시키던 방식에서 벗어나 “두 세대, 즉 편안하고 안정적이고 체제 순응적으로 살고 있는 새로운 ‘붉은 부르주아(red bourgeoisie)’를 나타내는 중산층 세대와 냉소적인 젊은 세대를 공격하면서”⁵⁵⁾ 인간의 내면, 혹은 그 이면에 존재하고 있는 욕망과 이기심을 고무우카 시대에 내재되어 있는 현실 사회 모순의 결정체로 묘사하고 있는 것이다. 이런 측면에서 <물속의 칼>은 실제적인 동시대를 배경으로 하고 있고 그것은 드러나지 않은 권력과 권위에 대한 직접적인 공격으로서 이전의 전형적인 사회주의 리얼리스트의 수법과는 전혀 다르다고 할 수 있다.⁵⁶⁾

55) M. Liehm, A. Liehm, *The Most Important Art*, 195.

이처럼 폴란드 영화학파는 동시대의 사회적 문제, 즉 전쟁이후 폴란드 사회 속에 드러나지 않고 감춰져 있던 현실을 밖으로 끄집어내면서 폴란드 사회구조 속의 지배계급의 기만과 허위 등을 드러냄으로써 폴란드 현실에 대한 문제를 제기하였고 그 속에서 인간의 내면에 내재하고 있는 다양한 욕망을 묘사했다. 이러한 특징은 폴란드 영화학파가 새롭게 제기한 창작 수법이며 사회주의 리얼리즘의 도식으로 부터 벗어난 하나의 상징적 요소라 할 수 있다.

5. 결론

폴란드는 인접 국가들과 수많은 전쟁과 패배의 아픔을 통해 형성되었다. 그렇기 때문에 폴란드는 자유롭고 완전한 독립국가에 대한 염원이 그만큼 크다고 할 수 있다. 이것은 민족의 정체성으로 폴란드의 문화와 예술 곳곳에 새겨져 발현되고 있다. 그 중에서도 영화는 정치적, 사회적, 예술적 담론을 견인하는 핵심 요소로 많은 사람들에게 인식됨으로써 폴란드의 정치적, 사회적, 예술적 논쟁의 중심에 있다. 이는 필연적으로 영화가 정치권력의 통제 대상이면서 동시에 그것으로부터 벗어나 현실을 기반으로 한 비판적 기능이라는 서로의 대립적 관계 속에 존재할 수밖에 없다는 것을 의미한다.

이러한 특성은 정치적, 사회적, 문화적 변화와 함께 1955년에서부터 1965년까지 이른바 소련으로부터 불어온 해빙의 바람을 타고 새로운 시도를 모색하고 실천한 폴란드 영화학파에서 나타나고 있다. 이는 소련으로부터 유입된 사회주의 리얼리즘 창작방침과 현실을 보다 사실적으로 묘사함으로써 영화의 사회적 역할을 강조한 이탈리아 네오 리얼리즘에 영향 받은 폴란드의 영화 작가들과의 대립에서 드러났

56) Daniel J. Goulding(Herbert Eagle), *Five Filmmakers* (Indiana University Press, 1994), 104.

고 안제이 바이다의 영화 <세대>를 통해 구체화되기 시작하였다. 이것은 수많은 폴란드 지식인들에 의해 엄격한 정치권력에 대한 끊임없는 저항과 도전의 결과였고 포즈난에서 노동자들의 봉기로 10월의 봄을 맞이하면서 본격화되었다. 이를 통해 폴란드 영화학파는 그 동안 사회주의 리얼리즘에 의해 통제받았던 가장 가까운 시기의 전쟁의 역사, 민족의 정체성, 드러나지 않았던 현실에 대한 문제를 창작의 핵심 주제로 영화화 할 수 있었다.

특히 전쟁의 역사는 영웅적 행위 자체를 가능한 배제하면서 폴란드가 처한 역사적 상황을 보다 객관적이고 냉정한 시각으로 묘사하면서 민족의 정체성을 상기시켰다. 뿐만 아니라 전쟁이 인간에게 주는 상처와 정신적 트라우마를 전쟁이후 남겨진 사람들의 기억과 삶 속에서 묘사하였다. 또한 블랙시리즈로 불린 다큐멘터리 작품과 안제이 몽크, 로만 폴란스키 등의 영화를 통해서 폴란드 사회의 숨겨진 현실을 드러내기도 하였다. 이들 영화는 폴란드 사회의 현실을 직접적으로 묘사하였을 뿐만 아니라 전쟁이후 불합리한 사회구조와 그 이면의 모순을 적나라하게 폭로하였다.

이러한 폴란드 영화의 새로운 경향은 폴란드인들의 끊임없는 투쟁 정신과 포즈난의 봉기를 통해 고무우카로 상징되는 소련으로부터의 독자적이고 자주적인 폴란드의 역사적 정체성 확보 및 자존심의 회복과 연결되어 있다. 그리고 이것은 제스포워 필모베와 같은 창작단위 조직이 이와 같은 역사적 흐름에 민첩하게 대응하면서 주도하였기에 가능하였다. 우리들은 이 시기를 관통하고 있는 정치적, 사회적, 예술적 문제를 회피하지 않고 만들어진 영화를 폴란드 영화학파라는 프레임에 위치시키고 있는 것이다. 따라서 폴란드 영화학파는 폴란드 영화 역사에서 이전 시기의 창작논리를 견인하고 있던 정치적, 사회적, 예술적 상황으로부터 과감하게 벗어나면서 폴란드 영화역사의 특별한 흐름을 가름하는 핵심적 역할을 하였다고 할 수 있다.

참고문헌

<단행본>

- 이정희, 『동유럽사』, 대한교과서, 1986.
- 김달중 외, 『폴란드·동독: 정치·경제·사회·문화구조와 정책』, 법문사, 1989.
- 박영신, 『동유럽의 개혁운동』, 집문당, 1993.
- 정병권, 『폴란드사』, 대한교과서, 1996.
- 정대수, 『동유럽의 변혁과 언론의 역할』, 집문당, 2006.
- 김용덕, 『재미있는 폴란드 역사 이야기』, 다해, 2006.
- 크리스 하먼/김형주 옮김, 『동유럽에서의 계급투쟁』, 갈무리, 1994.
- Liehm, M. · A. Liehm. *The Most Important Art*, University of California Press, 1977.
- Paul, David W. *Politics, Art and Commitment in the Eastern European Cinema*, St. Martin's Press, 1983.
- Nemes, Károly. *Films of Commitment Socialist Cinema in Eastern Europe*, Corvina, 1985.
- Sobanski, Oskar. *Polish Feature Films: A Reference Guide 1945-1985*, Locust Hill, 1987.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, 1986.
- Michalek, Boleslaw and Frank Turaj. *The Modern Cinema of Poland*, Indiana University Press, 1988.
- Goulding, Daniel J. *Five Filmmakers*, Indiana University Press, 1994.
- Taylor, Richard · Nancy Wood · Julian Graffy and Dina Iordanova. *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, bfi, 2000.
- Haltof, Marek. *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002.
- Haltof, Marek. *Polish Film and the Holocaust*, Berghahn Books, 2012.
- Ford, Charles and Robert Hammond. *Polish Film A Twentieth Century History*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.
- Imre, Anikó. *A Companion to Eastern European Cinemas*, Wiley-Blackwell, 2012.

<논문>

임지현, 「폴란드의 사회주의와 애국주의(연구노트)」, 『서양사론』 37호, 1991.

박래식, 「전후 폴란드 사회주의의 체제위기」, 『동북아 논총』 13집, 1999.

Jaskiewicz, Aleksander. “Kordianowskie i plebejskie tradycje w filmie polskim,”
Kino 11, 1969.

Miczka, Tadeusz. “Cinema under Political Pressure: A Brief Outline of Authorial
Roles in Polish Post-War Feature Film 1945-1995”, Kinema4, 1995.