



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

오영진 시나리오의 재현 양식 연구

2016년 2월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학전공

이 준 희

오영진 시나리오의 재현 양식 연구

지도교수 양 승 국

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2015년 9월

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학전공

이 준 희

이준희의 문학석사 학위논문을 인준함

2016년 1월

위원장 김 종 우 (인) 

부위원장 손 유 경 (인) 

위원 양 승 국 (인) 

국문초록

본 연구는 오영진(1916-1974)의 시나리오에 나타나는 재현 양식의 특징과 그 변모 양상을 살펴봄으로써 그의 시나리오 창작 활동이 1950년대 이래 초기 한국영화계에 미친 영향과 그 선구성을 논증하는 것을 목적으로 한다.

1950년대 중후반 한국영화계는 유래 없는 영화 제작의 호황을 누리고 있었으나 외형적인 성장세와 달리 노골적인 상업화 경향 속에서 질적으로 답보 상태에 머물러 있었다. 특히 흥행을 원하는 영화 제작자들의 압력 속에서 ‘스토리 위주의 시나리오’들이 양산되어 한국영화의 질적 성장을 가로막는 걸림돌로 작용한다. 오영진은 이러한 상황을 비판적으로 인식하고 영화예술의 다양한 재현 양식에 바탕을 둔 시나리오를 창작함으로써 한국영화의 새로운 가능성을 모색해 보고자 한다.

오영진은 전후 1950년대 한국영화계를 낙후된 기술력과 불충분한 설비 등으로 인해 해방기 이래 한국 영화시장을 장악하고 있었던 미국영화와 경쟁할 수 없는 불모지의 상태로 인식하면서, 시나리오의 질적 향상만이 이에 대응할 수 있는 유일한 해결책이라고 보았다. 그는 동시기 세계 영화의 표준으로 여겨지던 고전적 할리우드 양식을 시나리오 창작에 도입한다. 해방 이전 발표했던 일본어 시나리오 <베베소의巫祭>와 <孟進仕郎の慶事>는 1950년대 중반 한국어 시나리오 <배뱅이굿>과 <맹진사댁경사>로 개작되는 과정에서 다수의 장면들이 추가, 삭제 및 변형된다. 장면 구성이 바뀌고 분절된 장면들을 이음매 없이 연결하기 위해 외화면 음향, 팬(PAN), 크로스 커팅 등의 영화 기법들이 사용되면서 사건의 인과적 개연성 및 연속성이 강화된다.

오영진의 희곡 <살아있는 이중생 각하>를 개작한 시나리오 <인생차압> 역시 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 충실하게 따른다. 희곡에서 고정무대로 제시되었던 이중생의 가옥은 시나리오에서 세부적인 공간으로 분할되는데, 이때 각 공간에 대응하는 장면들을 논리적으로 연결하기 위해 다양한 영화 기법들이 사용된다. 한옥이라는 반(半)개방, 반(半)폐쇄의 특수한 공간 구조는 소리나 인물의 시선을 매개로 장면과 장면이 연결되도록 하는 계기를 제공한다. 특히 작품 결말부에서 사용되는 시점 쇼트와 반응 쇼트의 반복적인 병치는 관객들이 등장인물의 감정에 동일시할 수 있도록 유도하는 장치로 기능한다. 이러한 영화 기법들은 관객들로 하여금 극중 사건의 진개를 명료하게 이해할 수 있게 한다.

이와 같이 오영진은 고전적 할리우드 양식에 대한 명확한 인식 하에 시나리오를

개작함으로써 일제 강점기에서 1950년대에 이르기까지 한국 시나리오의 고질적인 문제점으로 여겨져 왔던 인과성 없는 이야기 구조, 동기가 결여된 반전 등 스토리 위주의 시나리오가 갖는 형식적인 미숙함을 극복한다. 하지만 오영진은 형식과 기술의 측면에서 할리우드 영화의 장점은 배우되, 상업주의에 경도된 미국식 영화 제작 관행에 대해서는 경계하는 태도를 보인다.

전후 한국 사회에서는 미소 대립으로 상징되는 냉전체제의 긴장감 아래 실업과 빈곤, 가치관의 혼란 등 다양한 사회적 문제가 파생된다. 하지만 1950년대 후반 한국영화계는 이러한 문제를 의도적으로 회피하는 멜로드라마 또는 희극 영화들이 주류를 이룬다. 오영진은 한국영화계의 현실도피적인 경향에 문제의식을 느끼고 당대 한국의 정치사회적 현실을 직접적으로 다루는 ‘코리안 리얼리즘’ 영화를 만들고자 한다. 작품 테마의 변화는 다큐멘터리 양식에 기초한 다양한 영화 기법들이 시나리오 창작에 도입되는 결과를 낳는다. 오영진은 <종이 울리는 새벽>에서 자막, 실사의 기록영상 등 시각적 자료를 활용하여 정치적 혼란이 극심했던 실제의 역사적 사실을 제시함으로써 국민들의 경각심을 불러일으키고자 한다. 또, 그는 시나리오 <하늘은 나의 지붕>에서 전쟁고아들의 비참한 생활상을 재현하기 위해 실재하는 전후 1950년대 서울 도심의 거리와 뒷골목을 공간적 배경으로 설정한다. 특히 지문 묘사에 사용된 스크린 이미지를 고려한 룡숫, 장면 깊이, 룡 테이크 등의 촬영 지시는 행위의 시공간적 통합성을 존중하는 유성영화의 편집 방식인 데쿠과주의 기법들로, 관객들의 능동적인 인지적 참여를 이끌어낸다. 이와 같은 오영진의 시도는 1950년대 중후반 한국영화비평계의 ‘코리안 리얼리즘’ 담론과 같이 네오리얼리즘의 미학을 관념론적인 차원에서 받아들이는 것이 아니라, 그 정신을 영화적으로 표현할 수 있는 방법을 모색했다는 점에서 의의를 지닌다.

고전적 할리우드 양식의 전형성에서 벗어난 대안적 영화 양식을 모색하고자 했던 오영진의 시도는 1960년대 한국영화인들의 미적 근대화에 대한 욕망과 맞물려 있다. 오영진은 시나리오 <꿈>에서 충돌 몽타주, 내레이션과 시각적 이미지의 병치 등을 통해 등장인물의 내면심리를 영화적으로 표현할 수 있는 기법을 모색한다. 하지만 이와 같은 양식적 실험은 리얼리즘 영화의 제작조차 도전적인 시도로 여겨지던 1950년대 후반 한국영화계의 현실에서 다소 실험적인 것이었기에, 시나리오 <꿈>은 1967년이 되어서야 비로소 영화화된다. 1960년대 중후반 무렵에 이르면 소위 ‘문예영화’로 지칭되는 예술영화가 등장하기 시작한다. 하지만 이 시기에 제작된 문예영화 작품들은 유럽 모더니즘 영화의 기법을 모방하며 형식적 미숙함을 보이거

나 형식 실험에 지나치게 치우치는 한계를 보인다. 오영진은 시나리오 <한네의 승천>을 통해 이러한 한계를 극복해보고자 한다. 그는 이 작품에서 부락제, 탈춤 등 한국의 전통적 소재와 함께 한국적인 미의식인 한(恨)과 불교적 윤회의 세계관을 현대적인 영화 양식으로 표현하고자 한다. 회상장면의 삽입, 극중 현재와 극중 과거 시간의 중첩, 원환적(圓環的) 순환 구조 등 전위적 시간 구성 방식을 통해 고전적 내러티브 구조를 해체하고자 한 시도는 1960년대 중후반 문예영화의 미학적 한계를 극복한 현대적인 영화의 실험이었다. 특히 극중 과거의 사건이 극중 현재의 사건 안으로 투입해 들어오는 ‘시간의 혼성’이라는 감각적 불일치의 경험은 관객들로 하여금 드라마의 층위를 이중으로 보게 함으로써 재현된 대상과 거리를 두고 예민한 미적 통찰을 하게 만든다. 작가에 의해 의도적으로 설정된 시간성의 모호함과 불확실함은 인지적 혼란을 불러오지만, 역설적으로 이를 통해 관객들은 극중 사건의 인과관계를 적극적으로 탐구하며 스스로 의미를 구성하게 된다.

이상에서 살펴볼 수 있는 것과 같이 오영진은 다양한 재현 양식의 시나리오 창작을 통해 산업적·기술적으로 열악했던 초기 한국영화계의 제작 환경을 극복하고 한국영화를 질적으로 향상시키고자 했다. 그가 초기 시나리오 작품들의 제작 과정에서 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 도입한 것은 일제시대 이래로 한국영화의 질적 성장을 가로막는 고질적인 문제점이었던 스토리 위주의 시나리오를 극복하기 위한 것이었다. 이후 다큐멘터리적 수법을 사용한 리얼리즘 양식, 한국적인 소재와 전위적인 형식 실험을 결합하고자 한 모더니즘 양식의 시나리오 창작은 고전적 할리우드 양식의 전형성에서 벗어난 현대적인 한국영화의 가능성을 모색하고자 하는 시도였다. 영화예술의 다양한 재현 양식에 기초하여 한국 시나리오 예술의 전범(典範)을 제시하고자 했던 오영진의 창작 여정은 외형적인 성장에 머물러 있던 초기 한국영화계의 진정한 질적 성장을 가능하게 했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

주요어 : 재현 양식, 고전적 할리우드 양식, 연속편집문법, 인과적 개연성, 스토리 위주의 시나리오, 다큐멘터리 양식, 코리안 리얼리즘, 모더니즘 양식, 예술영화

학 번 : 2012-20010

목 차

<국문초록>

1. 서론	1
1.1. 연구사 검토 및 문제제기	1
1.2. 연구의 시각	10
2. 고전적 할리우드 양식의 도입과 스토리 위주의 시나리오 극복 ...	23
2.1. 연속편집문법에 기초한 인과적 개연성 및 연속성의 강화	23
2.2. 미국영화에 대한 양가적 태도: 형식 및 기술의 수용과 상업주의 비판...	42
3. 대안적 영화 양식의 모색과 한국적 모던 시네마의 구상	62
3.1. 다큐멘터리 양식의 도입을 통한 코리언 리얼리즘 영화의 시도 ...	62
3.2. 모더니즘 양식의 실험과 한국적인 소재의 결합	83
4. 결론	105

<참고문헌>

<Abstract>

1. 서론

1.1. 연구사 검토 및 문제제기

본 연구는 오영진(吳泳鎭, 1916.12.9-1974.10.29)의 시나리오에 나타나는 재현 양식¹⁾의 특징과 그 변모 양상을 살펴봄으로써 다양한 영화적 양식에 기초한 그의 시나리오 창작 활동이 1950년대 중후반 이래 초기 한국영화계에 미친 영향과 그 선구성을 논증하는 것을 목적으로 한다.

오영진은 1937년 『조선일보』에 영화평론 <영화예술론>, 1942년 『국민문학』에 오리지널 시나리오 <ベベンイの巫祭>로 등단한 이래 30여 년이 넘는 시간 동안 시나리오 9편²⁾, 영화평론 113편, 희곡 11편, 뮤지컬 드라마 2편, 싸이코 드라마 4편, 라디오·TV드라마 각 1편 등을 발표한 시나리오 작가이자 극작가, 영화비평가이다. 영화평론 및 시나리오 창작으로부터 시작된 그의 창작 여정은 해방 후 정치계 입문, 월남, 전쟁 체험, 야당 당수로서의 활동 등 역사적·개인적 체험의 굴곡 속에서 희곡, 뮤지컬 드라마, 싸이코 드라마 등 다양한 형태의 극문학 양식(dramatic form)으로 확장된다.

오영진은 그동안 시나리오 및 희곡 창작과 영화평론 활동을 통해 전후 영화계와 연극계에서 고른 비중으로 두각을 나타내며 활약한 작가로서 평가받아 왔다. 유민영은 작가 오영진에 대하여 “시나리오와 희곡이라는 두 가지 장르를 넘나들면서 민족

1) 본고에서 연구자는 ‘재현 양식’이라는 개념을 작가가 시나리오 작품을 창작함에 있어서 의도적으로 사용하는 장면 구성 방식과 영상미학적 측면을 고려한 영화 기법을 모두 포괄하는 ‘형식적 층위의 재현 방식’을 일컫는 표현으로 사용하고자 한다. 이는 ‘영화 스타일(style)’이라는 영화 미학사의 개념을, 영화화를 목적으로 창작되는 시나리오 문학의 특수성을 고려하여 연구자가 시나리오 분석의 맥락에서 사용한 개념이다. 여기서 ‘영화 스타일’이란 촬영, 편집, 음향, 미장센, 프레이밍 등을 포함하는 영화 매체의 형식적·기술적 요소에 대한 체계적이고 의미 있는 사용으로 정의된다. 물론 이와 같은 형식적 층위의 재현 방식에 대한 연구는 내용적인 층위와 분리될 수 없는 것임을 밝혀둔다. (David Bordwell, 김숙·안현신·최경주 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002, 21면.)

2) 본고에서 연구자는 <아리랑>(김소동 감독, 1957), <여성전선>(김기영 감독, 1957) 등과 같이 오영진이 대사 작업에만 참여하거나 <춘향전>과 같이 미발표된 시나리오는 본격적인 연구대상에서 제외하였다. 오영진이 지면을 통해 공식적으로 발표한 9편의 시나리오 작품만을 그의 작가적 개성과 독창성(originality)을 확인할 수 있는 창작물로 보았다.

적 영감에 대반을 두고 인간성의 회복과 민족혼의 부양을 위해서 끝까지 분투한 작가”로서 “그의 신화문학에의 개안은 우리의 현대극이 리얼리즘의 고루성을 벗어나 새로운 차원으로 발돋움할 수 있도록 하는데 길잡이 역할을 했”다고 보았다. 또한 “시나리오 없는 영화계에 전문 시나리오 문학을 정립시켰던 것도 그가 아니면 어려웠었다”라고 언급하면서 현대적인 시나리오 및 희곡 창작으로 대표되는 그의 영화사 및 연극사적 위상을 높이 평가하고 있다.³⁾ 이영일 역시 그를 정치적 좌절과 정신적 고통, 질환 속에서도 “내면의 주체성”을 가지고 “꿋꿋하고 역량 있는 자세”로 작품 활동에 임했던 영화계 및 연극계의 지도자로서 평했으며,⁴⁾ 변인식은 그를 “시나리오를 문학의 경지로 이끌어낸 작가”로 지칭하며 초창기 한국영화사에서 현대적인 시나리오 예술의 정립 및 정착에 기여한 그의 공로를 높게 평가하고 있다.⁵⁾

시나리오 작가로서 오영진이 갖는 활동의 편폭과 그 위상에도 불구하고 극작가로서의 활동에 비해 시나리오 작가로서의 오영진의 면모는 2000년대에 이르기까지 학술적으로 활발하게, 또한 깊이 있게 연구되지 않고 있는 실정이다. 오영진 시나리오에 대한 연구 성과는 그의 희곡 작품에 대한 연구 성과에 비해 양적인 측면에서도 질적인 측면에서도 미약한 편이라고 할 수 있다.⁶⁾ 이는 오영진이 1960년대 이래 영화계와 다소 거리를 두고 연극계에서 보다 활발하게 활동하며 ‘극작가’로서 문학사에 편입⁷⁾되면서이기도 하지만, 보다 근본적인 이유는 ‘시나리오’를 연구할 가치가 있

3) 유민영, 「정치에 희생된 인텔리 극작가」, 『극작가총서6-오영진』, 연극과인간, 2010, 35면.

4) 이영일, 「뛰어난 개성적인 작가, 예술계의 지도자-작가 오영진」, 『한국영화인열전』, 영화진흥공사, 1982, 225-238면.

5) 변인식, 「시나리오를 문학의 경지로 이끌어낸 작가」, 『한국예술총집』Ⅲ, 대한민국예술원, 2000, 292-308면.

6) 2015년 현재까지 오영진의 희곡 작품을 대상으로 한 학위논문이 20여 편을 상회하는 반면, 그의 시나리오 작품을 대상으로 한 학위논문은 단 2편(정선주, 「오영진 시나리오 연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1996 ; 김진태, 「오영진 시나리오의 대중성 연구: 「시집가는 날」과 「인생차압」을 중심으로」, 계명대학교 석사학위논문, 2011.)밖에 없으며, 오영진의 시나리오를 희곡, 뮤지컬 드라마 등 그의 창작 활동 전반과 함께 다루고 있는 학위논문 역시 3편(한옥근, 「우천 오영진 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 1990 ; 최승연, 「<맹진사댁 경사>의 각색 양상 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2006 ; 김윤미, 「오영진 극문학에 나타난 ‘민족’ 표상 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 2011.)에 불과하다.

7) <맹진사댁 경사>는 맨 처음 일본어 시나리오(『국민문학』, 1943.4)로 발표되지만, 1949년 신헌 공연을 위해 희곡으로 각색된 후 오늘날에 이르기까지 무대극으로 활발히 공연되면서 한국 현대 희곡의 고전이자 극작가 오영진을 대표하는 작품으로 대중들에게 알려진다. 이 작품은 해방 이후 오영진 본인에 의해 한국어 시나리오로 개작

는 문학텍스트로 인정하고 적극적으로 조명하려는 움직임이 비교적 최근에 와서야 생겨난 데에 기인한다. 영화대본이자 문학의 한 장르라 할 수 있는 ‘시나리오’는 문학과 영화사의 교차 지점에 위치한 특수성으로 말미암아 그동안 학술적인 연구의 사각지대에 놓여 있었던 것이다.⁸⁾

1990년대 중후반 이후 인터넷, 모바일 기기 등의 보급과 영상매체의 발달, 그로 인한 대중문화 현상의 폭발적 확장은 오늘날 한국의 (극)문학 연구가 영화 및 TV드라마와 같은 ‘영상문학’에 대한 본격적인 탐구로 확장되는 계기로 작용하고 있다. 특히, 2000년대 이래 한국 영화 및 TV드라마의 질적 향상과 국내외의 반향은 한국의 (극)문학 연구가 문자 텍스트 중심의 희곡 연구에서 점차 시청각적 이미지 중심의 영상문학에 대한 연구로 패러다임의 변화를 일으키는 데 크게 일조했다. 현대 한국인들의 삶과 문화, 정서와 사상이 영화 및 TV드라마와 같은 ‘매체-드라마’의 형태로 생산되고 소비되고 있는 현실은 앞으로 이와 같은 현상이 보다 심화될 것을 예견한다. 이와 같이 한국 (극)문학의 본질과 존재양식이 영상문학 중심으로 근본적인 변화를 맞고 있는 상황에서 이를 극화하는 영상의 기본 설계도인 시나리오에 대한 연구는 앞으로 보다 중요한 연구 분야가 될 것으로 보인다. 시나리오는 종래의 전통적인 (극)문학적인 요소에 근대 이후 시청각 매체의 발달로 인해 형성된 영상미학적 요소가 더해진 현대적인 문학 장르라고 할 수 있는 것이다.

일제 말 이래 해방과 전쟁을 거쳐 1970년대까지 지속된 오영진의 시나리오 창작

되어 세 차례 영화화(<시집가는 날>(1956년, 이병일 감독), <맹진사댁 경사>(1962년, 이용민 감독), <시집가는 날>(1977년, 김웅천 감독))되기도 하고 1967년에는 뮤지컬 드라마로 제작되기도 하였지만 후대에는 무대 상연을 위한 희곡 작품으로 각광받는다. (양승국, 「극작가 오영진에 대하여: 전통과 정치에 대한 관심, 그 두 축의 아이러니」, 『문학사상』, 1989.7, 234-236면.) 이와 같이 <맹진사댁 경사> 등 그의 주요 작품들이 희곡 작품에 기반한 무대 공연을 통해 대중적으로 널리 알려지면서 오영진에 대한 학계의 관심과 연구는 시나리오 작품보다는 희곡 작품을 중심으로 집중적으로 이루어진다.

8) 시나리오는 문학의 한 장르이자 영화대본이라는 양면적인 성격으로 인해 문학계에서도, 영화계에서도 2000년대에 이르기까지 본격적인 연구 대상이 되지 못했다. 김남석은 그동안 국문학계에서 시나리오 연구에 대한 관심이 활발하지 못했던 이유를 “시나리오의 최종산물인 영화가 국문학의 범위를 넘어선 영역에 위치하며, 집필된 시나리오조차 제작 현장성이 강조되고 그 문학성이 폄하되기 때문”이라고 언급하면서, 이와 같은 시각에서 벗어나 시나리오를 영화의 대본이면서도 그 자체의 문법과 형식을 지닌 독립된 문학의 장르로 보아야하며 이를 통해 문자 텍스트 위주의 기존 문학관에서 영상 텍스트를 포괄하는 새로운 문학관으로 시야를 확대해야 한다고 주장한다. (김남석, 「1960-70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2003, 3-4면.)

은 이와 같이 근대매체의 발달에 따라 한국문학의 외연이 넓어지는 상황에서 한국인의 삶과 문화, 정서와 사상을 새로운 ‘매체-드라마’ 양식을 통해 표현하고자 했던 선구적인 시도라는 점에서 그것이 갖는 문학사적, 문화사적 의의를 탐구할 필요성이 제기된다. 한국에서 영화 및 TV드라마 예술이 본격적으로 발원하는 1950-70년대에 중점적으로 이루어진 그의 시나리오 창작 활동은 영상매체의 대중화와 함께 문학예술의 형식과 기법이 변모하게 되는 과정을 보여주며, 이는 ‘한국 영상문학’의 가능성을 내포하고 있다는 점에서 본격적인 학문적 고찰을 필요로 하는 것이다.

하지만 이와 같은 중요성에도 불구하고 오영진의 시나리오 작품들은 개별적인 연구 대상으로서 심층적으로 탐구되지 못한 채 그가 남긴 다른 극문학 양식과 함께 포괄적으로 논의되어 왔다. 이에 해당하는 대표적인 논자로 한옥근과 김윤미를 들 수 있다. 한옥근⁹⁾은 작가의 생애와 사상적 특징을 개괄적으로 정리한 후 이와 연계하여 희곡, 시나리오, 뮤지컬 드라마, 싸이코 드라마 등 그의 극문학 전반을 종합적으로 평하고자 한다. 그러나 영화화를 고려해 창작되는 시나리오의 매체적 특수성을 전혀 고려하지 않은 채 모든 극문학 양식에 동일한 분석틀(창작배경, 소재, 주제, 구성, 인물 등)을 적용하고 있다는 점에서 시나리오에 대한 본격적인 연구로서 한계를 지닌다. 김윤미¹⁰⁾는 오영진 극문학에서 ‘민족’이 표상되는 방식을 당대 사회와의 연관성 속에서 통시적으로 고찰하고자 한다. 이를 위해 오영진의 시나리오와 희곡을 ‘극문학’이라는 영역으로 포괄하여 작품 분석을 시도하고, 오영진이 남긴 영화 평론, 수기와 에세이를 이를 뒷받침하는 근거로 활용한다. 김윤미의 연구는 오영진의 시나리오 집필 및 영화 비평 등의 활동을 극작가로서의 활동과 동등한 위상 속에서 조명하고 있다는 점에서 희곡작품을 중심으로 기존 연구 경향보다 작가 오영진의 창작 활동에 대한 균형 잡힌 시각을 보여준다. 하지만 오영진의 시나리오를 분석함에 있어 정치·사회·문화적 담론 등 텍스트 외적인 측면에 초점을 맞추면서 텍스트 내적 특질, 즉 영화 미학적 특성에 대한 고찰에 소홀했다는 점에서 일정한 한계를 지닌다.

오영진 시나리오 작품만을 개별 연구 대상으로 삼은 논자로는 정선주와 김진태를 들 수 있다. 정선주¹¹⁾의 논문은 오영진의 시나리오 전 작품을 분석 대상으로 삼아 그의 시나리오가 가지는 독자성과 의의를 일제 강점기에서 1950-60년대에 이르는

9) 한옥근, 「우천 오영진 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 1990.

10) 김윤미, 「오영진 극문학에 나타난 ‘민족’ 표상 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 2011.

11) 정선주, 「오영진 시나리오 연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1996.

한국영화사의 맥락 속에서 밝혀보고자 한다. 정선주는 1940년대 이전까지의 한국영화 작품들이 나운규의 영화 <아리랑>의 강한 영향력 아래에서 엽기적인 내용과 틀에 박힌 단순한 구성(‘가난-겁탈-복수’)에서 벗어나지 못하고 있었던 것에 반해, 오영진의 시나리오는 독창적인 형식과 내용으로 변별점을 마련하고 있다고 하면서 그의 시나리오가 지니는 선구성에 의의를 부여한다. 하지만 이 논문에서 오영진 시나리오의 형식적 독자성의 근거로 제시되는 특징들, 예를 들어 다양하고 개성적인 인물형의 창조, 설화와 민담의 수용, 언어미, 단순한 구성의 탈피 등은 희곡을 포함한 오영진의 극문학 양식에 공통적으로 나타나는 일반적 특성으로서 이러한 특성들이 어떻게 시나리오의 고유한 서사형식과 영화적 기법으로 형상화되는지, 각각의 시나리오 작품에 나타나는 재현 양식의 차이는 무엇이며 어떠한 이유로 변모가 이루어지는지 등을 깊이 있게 고찰하지 못하고 있다. 시나리오에 나타나는 주제의식 역시 전통의 현대화, 반공의식, 사회현실에 대한 비판, 무욕의 사상 등 선행 연구에서 오랫동안 언급되어온 오영진 극문학 전반에 나타나는 소재, 사상적 특성 등을 정리하는 데 그치고 있으며, 이를 재현 양식과 연관 지어 종합적으로 고찰하지 못하고 있다는 점에서 한계를 지닌다.

김진태¹²⁾의 연구는 오영진의 시나리오 <시집가는 날>과 <인생차압>에 공통적으로 나타나는 선/악 이분법의 도식적 구조, 전형적 인물, 해피엔딩, 해학적 웃음 등의 특성을 ‘대중성’이라는 개념 아래 포괄한 후 이를 전쟁의 후유증을 겪고 있던 1950년대 한국 사회 및 대중들의 불안과 고통을 극복하는 기제로 설명하고 있으나 그 해석과정이 지나치게 주관적이고 자의적이라는 점에서 한계를 보인다. 미(美) 할리우드 영화의 강력한 영향력 아래 멜로드라마, 코미디 등 대중영화의 제작이 주류를 이루던 1950년대 중후반 한국영화계에서 두 작품의 ‘대중성’이 두드러지는 요소가 아닐 뿐더러, 이러한 특징이 오영진 시나리오의 특수성을 보여준다고 말하기 어려운 것이다. 이는 오영진의 시나리오 중 1950년대 중반 무렵 영화화된 초기작 두 편만을 연구 대상으로 다루면서 발생한 한계라 할 수 있다. 연구자는 오영진이 창작한 시나리오 전편(9편)에 나타나는 재현 양식의 변모 과정과 그 요인에 대한 이해가 있어야만 각각의 작품에 나타나는 장면 구성과 영화기법의 효과가 어떤 사회문화적 또는 미학적 맥락에서 사용되고 있으며, 어떤 효과와 의미를 지니는 것인지 확인할 수 있을 것으로 본다. 오영진 시나리오 작품에 대한 종합적 이해는 작가가 활동했던

12) 김진태, 「오영진 시나리오의 대중성 연구: 「시집가는 날」과 「인생차압」을 중심으로」, 계명대학교 석사학위논문, 2011.

1950-1970년대에 이르는 전후 한국영화 제작 및 비평담론계의 흐름 속에서 보다 심층적으로 고찰될 수 있는 것이다.

오영진 시나리오에 나타나는 재현 양식에 대한 고찰은 2000년대 이후 발표된 일련의 학술논문에서 보다 심화된다. 대표적인 논자로 김만수, 김남석, 최승연 등을 들 수 있다. 김만수¹³⁾는 오영진의 희곡 <살아있는 이중생 각하>(1949)와 이를 개작한 시나리오 <인생차압>(1958)을 비교하여 그 차이점을 플롯, 등장인물, 주제, 대사, 스펙타클 등의 측면에서 고찰한다. 원작 희곡과의 비교¹⁴⁾를 통해 시나리오의 고유한 특질을 살펴보고자 한다는 점에서 의의를 지니나 매체 간의 차이를 분석하는 데 초점이 맞춰지면서 시나리오에 나타나는 재현 양식에 대한 전문적 분석에까지 이르지 못했다는 한계를 지닌다.

이에 반해 김남석, 최승연의 연구는 시나리오에 나타나는 재현 양식에 대해 보다 심층적으로 접근하고 있어 자세한 검토를 요한다. 김남석¹⁵⁾은 오영진의 영화비평에서 드러나는 시나리오 예술에 대한 인식이 실제 창작에서 어떻게 구체화되는지를 시나리오 <시집가는 날>의 분석을 통해 살펴보고자 한다. 오영진 시나리오의 재현 양식을 ‘시각적 장면 구축’과 ‘시간적 구성 형식’이라는 두 가지 범주로 구분한 후, 구체적인 특징으로 심리적 효과 및 조형미를 고려한 화면구성과 앵글의 사용, 화면의 연속성을 강화하는 카메라 워크, 장면과 장면의 자연스러운 연결을 위한 편집 및 광학적 기법의 도입 등을 들고 있다. 김남석의 연구는 영화 이론의 도입을 통해 시나리오 <시집가는 날>에 나타나는 영상미학을 분석하려 했다는 점에서 영상화를 고려한 본격적인 시나리오 연구로서 의의를 지닌다. 그러나 오영진의 영화비평에 나타나는 시나리오 예술에 대한 인식에 기대어 분석을 진행함에 따라 도출된 개별 특

13) 김만수, 「희곡과 시나리오의 차이에 대한 사례 연구: 오영진의 경우」, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001.

14) 그밖에 오영진 시나리오를 희곡, 영화 등과 비교를 통해 살펴보고 있는 논문으로 이상우, 「<꿈>의 각색과 그 의미: 이광수의 소설, 오영진의 시나리오, 신상옥의 영화를 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 제19집, 한국어문학국제학술포럼, 2012 ; 김옥란, 「오영진과 반공·아시아·미국-이승만 전기극 <청년>·<풍운>을 중심으로」, 『한국어문학연구』 제59집, 한국어문학연구학회, 2012 ; 김윤미, 「<한네의 승천>에 나타난 한국적 영상의 의미 연구: 오영진의 시나리오와 하길종의 영화를 중심으로」, 『드라마연구』 제28집, 한국드라마학회, 2008 등을 들 수 있으나 시나리오의 미학적 특성보다는 당대의 사회문화적 맥락을 바탕으로 전통, 반공 등을 소재로 한 테마 연구라는 점에서 연구사 검토에서 제외하였다.

15) 김남석, 「시나리오 <시집가는 날>의 영상미학 연구」, 『영주어문』 제8집, 영주어문학회, 2004.

성들이 현대 시나리오의 일반적 특징으로 수렴되는 환원론적 해석의 위험성을 가진다. 또한 분석을 통해 도출된 시나리오 <시집가는 날>에 나타나는 영상미학적 특징들이 오영진의 시나리오 작품 세계 전체에서, 나아가 한국 시나리오사 및 영화사의 맥락에서 어떠한 의미를 차지하는지에 대한 고찰로까지 나아가지 못했다는 점에서 한계를 지닌다.

이러한 측면에서 최승연¹⁶⁾의 연구는 시나리오 <시집가는 날>의 개작 양상에 나타나는 장면 구성과 영화적 표현기법의 변화를 정치하게 분석하여 그 의미를 작가 의식과의 연관 속에서 고찰하고 있다는 점에서 주목을 요한다. 최승연은 1943년 발표된 일본 시나리오 <孟進住宅の慶事>가 1956년 한국어 시나리오 <시집가는 날>로 개작되는 과정에서 다수의 장면이 첨가·삭제·분화·변형되고, 등장인물 중 일부가 추가·삭제되거나 성격이 명확하게 변화되고 있음을 포착한다. 그녀는 “공간에 따른 장면 분할이 제대로 이루어지지 않아 영화적 외양을 세련되게 갖추고 있지 않”았던 일본 시나리오와 달리 개작된 한국어 시나리오에서는 장면의 세부적 분할을 통해 영화적 리듬이 생기고 있다고 하면서 그 연유를 오영진의 시나리오 장르에 대한 인식의 심화에서 찾는다. 또한 개작본에서 “실제 화면을 구체적으로 인지할 수 있도록” 촬영 및 편집에 대한 구체적인 지시를 나타내는 영화기법들이 추가되었다는 점을 밝히면서 이는 문학의 한 장르이되 영화기법을 고려하여 창작되어야 하는, 다시 말해 “영화 자체의 시지각적 특성을 인지하고 고려”할 수밖에 없는 시나리오의 특수한 성격을 오영진이 인식하고 있었음을 보여준다고 평가한다. 최승연의 연구는 시나리오 <시집가는 날>의 개작 양상을 분석함으로써 개별 시나리오 작품에 나타나는 재현 양식의 특징을 도출, 정리하는 데 그치지 않고 그 의미를 작가 오영진의 시나리오 인식의 심화에서 찾는다. 이 점에서 보다 진전된 논의라 할 수 있다. 그러나 이와 같은 개별 작품에 한정된 분석만으로는 시나리오의 재현 양식에 대한 오영진의 인식 심화가 어디에서 연유했으며 어떤 방식으로 변화해 가는지, 그것이 갖는 의미가 무엇인지에 대한 성찰로 나아가지는 못한다는 점에서 일정한 한계를 지닌다. 오영진의 시나리오 예술에 대한 인식은 그의 시나리오 작품 전반에 나타나는 재현 양식의 변모 양상에 대한 종합적이고 깊이 있는 고찰 속에서 비로소 그 전모를 확인할 수 있을 것으로 보인다.

이상의 선행 연구를 살펴볼 때 기존 오영진 시나리오 연구의 문제점으로 다음과

16) 최승연, 「오영진의 <孟進士邸の慶事> 개작 양상 연구」, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.

같은 점을 들 수 있다. 첫째, 시나리오의 매체적 특수성을 고려하지 않고 다른 극문학 양식과 포괄적으로 논의함에 따라 생기는 문제들이다. 주로 전통의 현대화, 반공의식 등 테마 중심의 연구에서 보이는 경향으로, 작품에 나타나는 작가의 사상과 주제 의식을 다루는데 치중하여 시나리오 텍스트가 지니는 영화적인 장면구성 방식과 영상미학적 특징을 고려하지 않는 경우이다. 시나리오는 문학의 한 장르이면서 동시에 영화촬영을 위한 대본(臺本)이라는 특수한 성격을 지니고 있다. 시나리오는 언어를 통해 구성되는 드라마 예술이라는 점에서 극문학의 한 장르이지만 동시에 영화화될 것을 기본적인 전제로 삼아 창작된다는 점, 즉 영화적인 서사형식과 기법으로 표현된다는 점에서 다른 문학 장르와 구별된다. 일례로 희곡의 구성이 막(幕)과 장(場)의 단위로 이루어진다면, 시나리오의 구성은 ‘장면(scene)’ 단위로 이루어진다. 보통 장편 시나리오 한 편은 150~200개의 장면으로 구성되는데¹⁷⁾ 시나리오 작가가 하나의 장면을 어떻게 화면화(framing)하느냐, 또 각각의 장면과 장면을 어떻게 구성하느냐에 따라 독자(관객)들이 극적 사건을 이해하고 정서적으로 받아들이는 정도가 확연히 달라진다.¹⁸⁾ 또한 시나리오는 영화화와 본질적으로 결부되어 있는 장르이기 때문에 소설, 희곡 등 인접 서사 장르보다 영상효과(카메라워크, 장면전환, 광학적 처리기법), 음향효과(음악, 효과음) 등 시청각적 요소의 활용이 중시된다. 특히 시나리오는 여러 미학적 자질 중 시각적인 요소의 재현, 즉 ‘스크린 이미지’¹⁹⁾를 어떻

17) 송낙원, 『시나리오 쓰기』, 커뮤니케이션북스, 2014, 13면.

18) 시나리오는 일정한 시간의 제약을 갖는다는 점에서 다른 문학 장르에 비해 상대적으로 구성(construction)에 비중이 실린다. 스토리(줄거리)가 시나리오의 가장 원시적 형태로서 이야기의 재료에 불과하다면, 구성은 작가의 인위적인 구상에 따라 구조를 전개시키는 것이라는 점에서 차이를 갖는다. 즉, 구성은 원시적인 형태로 남아있는 이야기를 작가가 의도적으로 미리 정한 큰 줄기의 플롯에 따라 장면 대 장면으로 배치해나가는 것이라 할 수 있다. 이야기의 원형인 스토리를 어떻게 구성하느냐에 따라 시나리오 작품이 독자/관객에게 전달하는 감각과 정서가 크게 달라지고 이에 따라 핵심 테마가 변화할 수 있다는 점에서 구성은 시나리오가 갖는 핵심적인 미학적 원리라 할 수 있다. 영화의 밑바탕이 되는 설계도로서 시나리오는 직접적인 설명에 의존하지 않고 시각적인 표현력을 통해 독자(관객)들에게 사건을 이해하고 어떠한 감정이나 감각을 느끼게 해야 하는데, 그 힘은 바로 장면의 구성이나 장면과 장면의 접속에서 생긴다. 구성은 작가의 아이디어만이 간단히 적혀 있는 촬영용 메모나 줄거리가 정리되어 있는 시놉시스에서 한 단계 더 나아간 문예형식으로서 시나리오가 지니는 중요한 특징이라 할 수 있다. (野田高梧(노다 고고), 장천호 역, 『시나리오 구조론』, 집문당, 1999, 116-117면, 198-199면.)

19) 사르트르는 실제 세계 내에 놓여 있는 객관적 대상도 아니고 전적으로 상상하는 의식에만 귀속되어 있지 않은 상상력의 대상을 ‘이미지’로 명명한다. 이미지를 사물로 간주하는 통념과 달리 사르트르에 따르면 이미지는 사물이 아니라 “무엇인가에 대한

게 산출해낼 것인지를 중요한 지점으로 삼는다. 오영진의 시나리오 역시 장면 간의 구성 방식뿐만 아니라 하나의 장면이 어떻게 구체적인 스크린 이미지로 구현될 것인지를 고려하여 창작되었다는 점에서 영상미학적 효과를 중심으로 한 정교한 분석이 필요하다.

둘째, 시나리오의 내용적 층위를 형식적 층위, 즉 재현 양식과 따로 분리하여 분석하는 경향이다. 모든 예술 장르에서 그러하듯 작품의 내용은 결코 형식적 특징과 이분법적으로 나누어질 수 있는 것이 아니며 내적으로 유기적인 연관 관계를 맺고 있다. 더군다나 2시간 내외의 시청각적 영상으로 전환될 것을 전제로 하고 있는 시나리오의 시간적, 기술적 제약으로 말미암아 어떤 장르의 예술보다도 형식적인 특성과 내용이 상호 밀접한 연관성을 맺을 수밖에 없는 예술 형식이다. 따라서 오영진의 시나리오 작품에 대한 심층적 이해는 각 작품의 내용과 밀접하게 연계된 재현 양식, 즉 장면 구성 방식 및 영상미학적 효과 등에 대한 분석을 통해 비로소 가능할 것이다.

셋째, <시집가는 날>, <인생차압> 등 일부 작품에 대한 분석에 머무름으로써 오영진의 시나리오 작품들에 나타나는 다양한 재현 양식의 특성들의 전모가 밝혀지지 못한 경우이다. 그동안 오영진 시나리오에 대한 연구는 연구자의 관심사에 따라 몇몇 작품에 한정되어 개별적으로 논의되었을 뿐 오영진의 시나리오 작품 전반에 나타나는 공통적인 특성이나 이질적인 지점, 즉 재현 양식의 특징과 변모 양상에 대한 종합적 고찰이 이루어지지 않았다. 정선주의 연구가 유일하게 오영진의 시나리오 전 작품을 분석대상으로 다루고 있지만 재현 양식에 있어서 각각의 작품들이 갖고 있는 공통점과 차이점, 주제의식과의 상호 연관성에 대해서 심층적으로 논의하는 데까지 이르지 못했다.

이상과 같은 문제의식 하에 본고는 오영진의 시나리오 작품들에 나타나는 재현 양식의 특징과 변모 양상을 작가 개인의 행적뿐만 아니라 그를 둘러싼 1950년대 이후의 한국영화 제작계 및 비평담론의 장(場), 세계 영화사조의 흐름과 외화수입의 양상, 관객층의 변화 등을 포괄하는 정치·사회문화적 맥락과의 연관성 속에서 살펴보고자 한다. 이를 통해 이러한 재현 양식의 특징들이 1950년대 이래 초창기 한국 시나리오사 및 영화사에서 가지는 의미가 무엇인지 고찰해 보고자 한다.

의식”, 상상하는 의식 작용 그 자체다. (Jean Paul Sartre, 윤정인 역, 『상상계』, 기파랑, 2010, 348면.) 시나리오에 나타나는 시각적인 요소의 재현, 즉 ‘스크린 이미지’가 독자/관객의 능동적인 상상행위를 통해 구성되는 것이라고 보았을 때 이러한 사르트르의 ‘이미지’ 개념은 유효한 참고지점이라 할 수 있다.

1.2. 연구의 시각

한국 영화사에서 시나리오의 필요성이 제기된 것은 1925년 무렵 무성영화가 대중에게 인기를 끌기 시작하면서부터다.²⁰⁾ 특히 나운규 감독의 영화 <아리랑>(1926)의 대성공은 영화인뿐만 아니라 문인 및 비평가에 이르기까지 예술에 종사하는 문화인이라면 누구나 시나리오에 대해 흥미를 갖고 논의할 정도로 시나리오 예술에 대한 지대한 관심이 일어나는 계기로 작용한다. 이는 곧 『조광』, 『삼천리』 등의 종합 잡지나 일간신문의 지면에 영화소설²¹⁾, 시놉시스 시나리오, 콘티뉴리티 시나리오 등 시나리오를 표방하는 다양한 형태의 과도기적 글쓰기 양식이 발표되는 결과를 낳는다. 하지만 이와 같은 시나리오 예술에 대한 각계각층의 관심에도 불구하고 1930년대 말에 이르기까지 시나리오의 개념은 확립되지 못했으며, 그 방향성에 대해서도 구체적인 논의가 이루어지지 못한다. 아래의 비평문은 이와 같은 1930년대 시나리오 예술의 존재 양상을 잘 보여준다.

그러나 현재 우리에게 보여주고 있는 거진 **희곡** 같은 거라든지 거진 **소설**에 가까운 거라든지 심한 것은 **영화해설**이라든지 또 한편으로는 카메라의 위치까지 지정한 **콘티뉴리티**에 가까운 것 등등 **각인각색의 여러 가지 형식의 씨나리오 중에서 대체 씨나리오 문학의 새로운 경지를 자부하고 나아갈 형식이 과연 어느 형식의 씨나리오야만 될 것인가 하는 문제에 대해서는 아직 아무런 규정도 짓지 못한 채 그저 단순한 독물 이상으로 씨나리오에도 독자적인 문학성이 있다는 것만을 막연하게 알고 있는데 끈차있는 듯하다.**²²⁾

(밑줄, 강조-인용자)

20) 세계 영화사의 맥락에서 시나리오가 본격적으로 독자적인 예술형식으로서 인정받기 시작한 것은 영화가 구경거리의 위치에서 탈피하고 차츰 예술적인 양식으로서 자리 잡기 시작한 1920년대부터라고 할 수 있다. (Bela Balazs, 이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 2003, 301면.)

21) 최초의 영화소설은 심훈의 <탈춤>(1926)이라고 알려져 왔지만 신파극 작가인 김춘광에 의해 쓰여진 영화 각본 <효녀 심청전>(1925)이 발견되면서 그 시기가 앞당겨졌다. (김종욱, 「1925년도 <효녀 심청전> 영화 대본」, 『영화』, 영화진흥공사, 1989.7.) 영화소설은 1930년대 후반 동아일보, 조선일보 등에 현상 공모가 생길 정도로 대중들에게 큰 관심을 받았으나, 1940년 이후 '시나리오' 문학에 대한 개념이 정리되고 본격적으로 오늘날과 흡사한 세련된 형태의 현대적 시나리오가 창작되기 시작하면서 차차 소멸된다. (이영재, 「초창기 한국 시나리오문학 연구: 1919년-1945년까지의 현존 작품을 중심으로 한 사적 고찰」, 연세대학교 석사학위논문, 1989, 60면.)

22) 이운곡, 「씨나리오론 — 단편적인 노트」, 『조광』 제25집, 1937.11, 322면.

위의 글에서 살펴볼 수 있듯이 1930년대에 시나리오는 다양한 형태의 독서물-희곡, 소설, 영화 해설, 콘티뉴이티(촬영대본) 등과 유사한 글쓰기 형태-로서 존재하고 있었고, 그 형식과 본질에 대해 합의가 이루어지지 못한 상태였다. 1930년대 중후반 발성영화의 제작이 본격화되기 시작하면서 오늘날과 흡사한 현대적인 형태의 시나리오가 정립될 가능성이 엿보이기 시작하지만,²³⁾ 1940년대로 접어들어 조선총독부의 한국영화 말살 정책이 본격화되면서 시나리오 창작 자체가 크게 위축됨에 따라 시나리오 양식의 발전 역시 늦춰지게 된다.²⁴⁾ 현대적인 형태의 시나리오 양식의 정립은 해방, 6.25전쟁 등 정치·사회적인 격변 속에서 극영화의 제작이 어려워짐에 따라 지체되다가, 1950년대 중반 이후 영화제작이 활성화되고 나서야 비로소 그 기반을 마련하기 시작한다.

1930년대 시나리오에 대한 비평담론이 시나리오란 무엇이며 어떤 형태로 쓰여야 하는가라는 물음 속에서 시나리오의 본질을 규명하고 기본적인 형식을 정립하는 데 초점이 맞춰져 있었다면, 1950년대 시나리오에 대한 논의는 시나리오를 어떻게 질적으로 향상시킬 수 있을까, 즉 시나리오를 어떻게 하면 기존의 문학예술 장르와는 독자적인 예술로 정립할 수 있을 것인가에 초점이 맞춰진다. 이러한 문제의식은 1950년대 중반 영화 제작이 활발해지면서 시나리오에 대한 문화계의 관심이 다시 급증하면서 제기된 것으로 볼 수 있다.²⁵⁾ 1950년대 중반 한국영화계는 증가하는 영화 제

23) 시나리오는 1930년대 중반 유성 영화의 등장으로 '대사'가 사용됨에 따라 더욱 중요한 예술양식으로 관심을 받기 시작한다. 무성영화의 시나리오가 자막을 통한 대사처리로 영화의 흐름이 끊기거나 변사의 즉흥적인 해설로 스토리가 쉽게 바뀌는 등의 치명적 단점을 지니고 있었다면, 유성영화 시나리오는 치밀한 구성을 바탕으로 지문과 대사의 처리가 이루어지도록 요구되면서 영화제작에 있어서 그 역할의 중요성이 더 커지게 된다.

24) 1940년대 초 조선총독부의 조선영화령 공포로 인해 영화 제작뿐만 아니라 시나리오 창작 역시 크게 위축된다. 1935년부터 1939년까지 12편의 창작 시나리오가 나온 것에 비해 1940년에서부터 1945년까지 창작된 시나리오는 8편에 불과하였다. 그나마 창작된 작품들도 일본인이 쓰거나 일본어로 쓰인, 군국주의를 선전하는 계몽적인 어용 시나리오가 대부분이었다. 오영진은 정치적인 상황의 악화와 그에 따른 시나리오 문학의 위축 속에서도 <배뱅이굿>(1942)과 <맹진사댁경사>(1943) 두 편의 시나리오 작품을 연이어 발표하면서 시나리오 작가로 데뷔한다. 두 작품은 조선의 세시풍속(상례, 혼례)을 소재로 한 희극 작품들로서 군국주의에 협력하는 내용을 담은 동시기의 시나리오 작품들과 거리를 두고 있었기에 영화화되지 못한다. (이영재, 앞의 논문, 58-59면.)

25) 오영진이 본격적으로 시나리오 작가로서 활동을 전개하였던 1950년대 중반의 한국영화계는 입장세 면세 조치, 영화 제작 및 투자의 활성화 등 정책적·산업적 호재 속에서 중흥의 발판을 마련하고 있는 시기였다. 1950년대 후반인 1955년부터 1961년 사

작 수요에 비해 상대적으로 오리지널 시나리오 공급이 부족하게 되자 대중들의 인기를 얻은 신문연재소설 또는 라디오 연속극 등에서 스토리만을 취하여 영화를 급조하는 현상이 발생한다.²⁶⁾ ‘스토리 위주의 시나리오’로 일컬어지는 각색대본들은 시나리오 예술이 지니는 고유한 장면구성방식과 영상미학을 인식하고 이를 활용하기 보다는 대중들이 좋아할만한 말초적이고 자극적인 설정이나 상황 등 흥미 위주의 스토리만을 취하여 일시적인 흥행을 노렸다는 점에서 한국영화의 질적인 성장을 가로막는 가장 큰 장애물로 여겨졌다.²⁷⁾

이와 같은 시나리오의 질적 하락에 대한 반발 속에서 시나리오 및 시나리오 작가들에게 ‘문학’, ‘문예’ 및 ‘작가’로서의 자질을 요구하는 목소리가 제기되기 시작한다. 소위 ‘시나리오의 문학화 운동’으로 지칭되는 일련의 흐름은 영화의 질을 떨어뜨리는 ‘스토리 위주의 시나리오’의 남작(濫作) 경향에서 벗어나 시나리오를 질적으로 고양시켜 독자적인 표현 형식을 지닌 예술로 자리매김하고자 하는 시도로 이어진다. 다음의 비평문들은 이러한 일련의 흐름을 보여주고 있다.

이에 한국영화는 해마다 작품생산의 편수를 늘려갔다. 작품 제작편수의 증가와 함께 여기에 종사하는 영화인 인구 또한 비례해서 급격히 증가했으며, 한국영화제작자협회와 전국극장연합회 등 각 영화직능별 단체가 생겼다. 정부를 비롯한 각 언론기관에서도 영화 시상제도를 마련하게 되었고 한국영화가 국제적인 영화제에 참가하여 수상을 하기도 하는 등 1950년대 후반의 중흥기를 맞이하면서 영화의 예술적 지위는 국내적으로 점차 높아졌다. (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 242면.)

26) 1950년대 중후반 국산 영화 흥행이 차츰 자리를 잡아가면서 제작편수가 늘어났지만 당장 영화로 제작할만한 오리지널 시나리오의 빈곤으로 인기 작가 소설의 영화화가 붐을 이루게 된다. 김래성·정비식·박계주 등 인기 작가들의 연재소설은 신문이나 잡지를 통해 이미 수많은 독자들을 확보하고 있었으므로 사전 홍보의 효과가 크고 안전 흥행을 보증할 수 있었기 때문에 이들 작품의 판권을 둘러싼 영화사 간의 경쟁은 치열했다. 또한 1957년 조남사의 인기 라디오 연속극 <청실홍실>이 영화화되는 등 인기작가 소설의 영화화 붐과 맞물려 라디오 연속극 영화화 붐이 일기도 했다. 물론 이러한 현상은 곧바로 촬영에 들어갈 수 있는 완성도 높은 오리지널 시나리오의 절대 빈곤으로 인한 것이었다. (김화, 「인기작가 소설 영화화 붐」, 『새로 쓴 한국영화전사』, 다인미디어, 2003, 178-179면.)

27) 영화평론가 유두연은 1950년대 중반 한국영화계가 제작의 활성화 등 외형적인 성과에 비해 내용적으로는 아무런 결실을 맺고 있지 못하고 있다고 보면서, 그 원인으로 ‘스토리 위주의 시나리오’의 남작 경향을 비판한다. 그는 전주(錢主)의 공리적 야심에 영합하여 상업적 흥행 여부에만 열중하는 시나리오 작가들을 비판하면서 그들이 영화의 본질적 성격인 시대적 감각-세계문화사조의 반영, 대중의 호흡과의 일치-을 고려한 시나리오 예술의 창조에서 벗어나 있다고 비판한다. (유두연, 「(상반기 결산) 한국영화의 위기-창작의식의 결여」, 『경향신문』, 1956.7.18.)

㉠ 관중들이 상설관에 가서 영화를 감상할 때 영화가 끝나면 의례히 잘됐다 못됐다 하고 한마디씩 하게 된다. 이것은 곧 씨나리오가 잘됐다 못됐다 하는 말과 마찬가지로. 희곡이 무대 연극을 위해서 있는 것처럼 씨나리오가 영화를 위해서 있기 때문에 즉 **영화의 밑바탕이 씨나리오이기 때문이다.**

이제 바야흐로 40년 가까운 수련기를 지내서 우리의 영화도 본질적으로 나아가고 있다. 빈곤과 고민도 거친 듯하고 찬란한 세계무대를 지향하려고 엉뚱한 계획도 세워본다. 그러나 **모든 것이 부족한 중에도 씨나리오가 제일 부족하다**는 것은 우리 영화인들은 누구나 알고 있는 사실이다. (……) 희곡은 연극하는 것을 목적으로 하고 있지만 희곡은 희곡 자체의 독특한 성격을 가지고 있기 때문에 희곡만을 감상하여도 충분한 예술을 감상하는 것과 같이 **씨나리오도 씨나리오 그 자체의 독특한 예술적 성격과 문학적인 향취가 있기 때문에 언제나 책장에 간직해두고 읽어도 예술을 감상하는 분위기 속에 잠길 수 있다고 생각한다.**²⁸⁾ (밑줄, 강조-인용자)

㉡ **씨나리오**는 **엄연히 문학적 영역에 속해 있었음에도 불구하고 그 생리적(生理的)인 구실을 못해내고 있는지가 오래이다.** 제언하면 매혹적인 ‘영화화’란 미녀 앞에 취복(脆服)하여 구애하기에 바쁜 비인격(非人格)이란 비유도 과히 과장이 아닌 듯하다.

제작년부터 일기 시작된 국산영화 붐은 씨나리오 작단에 일직이 보지 못했듯 풍작기를 이루게 하였고 그러므로 하여 예리한 신진작가들을 수많이 배출케 하였다. 그러나 질(質)은 수(數)를 카바해 낼 수 있지만 **질(質)을 카바-못해내는데에 수(數)의 비애(悲哀)가 있듯 우리의 씨나리오 작단(作壇)도 이 비경(悲境)에서 탈피치못했든것만은 사실이라 하겠다.** (……) 비록 씨나리오의 어태까지나 **영화적인 이미지의 용출을 생리로 삼고 있다.** 그러기에 영화를 떠나서는 있을 수 없다. 그러나 영화 즉 씨나리오가 아닐진데 **무대적 이미지를 용출케 하는 희곡문학처럼 씨나리오의 그 독자적인 문학적 표현형식에 의한 문학적인 한 영역을 능히 갖을 수 있는 것이다.** 일커러 **‘씨나리오 문학’**이다.

이 문제는 오랜 시일을 두고 일부 진지한 씨나리오 작가들에 의하여 시도되었으나 위영적 추구인 상업영화 붐에 휩쓸려 위기에 선 감 없지 않다. 진정 오늘날에 있어서의 영화계의 난맥상을 기험할진데 우리들은 질책이나 실망보다 냉철한 자성이 앞서야한다. 동시에 **영화예술의 위기를 시나리오 작가의 대열이 이 씨나리오 문학화 운동을 기점삼아 재진발되므로만이 구원의 보장을 얻을 수 있을 것이다.**²⁹⁾ (밑줄, 강조-인용자)

위의 인용문에서 볼 수 있듯이 1950년대 후반 영화비평계의 담론 속에서 시나리오의 기존 문학 장르와 구별되는 새로운 문학적 양식으로 자리매김 되기를 요구 받

28) 윤봉춘, 「창간사: 씨나리오의 문예적 방향」, 『씨나리오 문예』 제1호, 1959, 17면.

29) 이청기, 「“씨나리오의 문학화 운동을 제창함”」, 『씨나리오 문예』 제2호, 1959, 27면.

는다. ㉠은 영화제작의 밑바탕이 되는 시나리오의 중요성을 연극에 있어서의 희곡의 위상과 동일하게 보면서, 시나리오도 희곡과 같이 읽는 것만으로도 “그 자체의 독특한 예술적 성격과 문학적인 향취”를 느낄 수 있다고 주장한다. 여기서 평자(윤봉춘)는 시나리오의 문학화를 기존의 문학 작품(희곡)과 같이 지면으로 읽는 시나리오, 즉 ‘레제 시나리오’의 가능성에서 찾고 있다. 한편 ㉡은 당대 국산 영화 제작의 활성화로 시나리오가 양적으로 풍작을 맞이한 현상을 긍정적으로 평가하면서도 그것이 질적인 성장으로 이어지지 못했다고 하면서 이 위기를 “시나리오의 문학화 운동”을 통해 극복해보자고 제안한다. ㉢의 평자(이청기)는 ㉠과 달리 시나리오의 문학화 가능성을 “독자적인 문학적 표현 형식”의 개발에서 찾고 있다는 점에서 시나리오 문예의 정립에 관하여 보다 진전된 논의를 가능하게 한다. 아래의 비평문들은 시나리오가 지니는 독자적인 표현 형식이라는 것이 무엇인지를 보다 구체적으로 서술하고 있다.

㉢ 씨나리오는 그 **문학적 양식이 소설이나 詩 혹은 戯曲과 다르다**는데 독자성이 있는 것이다. 우선 그것은 인제나 표상으로서의 제조건을 미리 계산에 넣고 있기 때문에 그것이 양식의 자유를 우선 박탈당해 자칫하면 영화의 부수적 條件으로서 「메카니즘」의 일부를 구성하는 듯한 인상을 주기 쉽다. 그러나 그것은 문자적 표현 양식을 갖기 때문에 외적으로 우선 문학과 접근해 있다. 물론 영화라는 종합예술을 창조하기 위한 여러 가지 제약을 받기는 하지만 그렇다고 해서 「씨나리오」가 갖는 文字的 形象力은 감소되는 것이 아니라, 오히려 그것이 갖는 形象性에 의하여 영화가 제작되어야 하는 필연성을 갖지 않을 수 없는 것이다. 양식의 자유라고 하면 詩가 定型을 가졌을 때는 이미 그 자유를 구속당해 있었으며 희곡 또한 무대라는 제약을 받지 않을 수 없는 것임으로 표현의 자유라는 대전제로서 「씨나리오」의 非文學性 云云論이 성립될 수가 없는 것이다. 다음으로 그 내재적 세계를 보면 「씨나리오」는 보다 광범한 문학성의 세계를 가지고 있어서 스스로 문학의 영역에서 물러서지를 않는다. 문학성이라는 말은 그 속에 形象이 있고 인간이 있고 양식의 범칙이 嚴存해 있어서 이것이 형식과 내용을 이루어 하나의 생명이 되어 전달의 순간에 감명과 공감을 주는 創作物이라는데 있다. 그렇다면 「씨나리오」 그 자체가 속으로 주제를 가지며 사건의 경위와 劇的 반전이 있고 동결을 갖는 이상 문학이라는 테두리를 벗어나지 못한다. 영화는 문학일 수 없지만 영화 이전의 「씨나리오」는 문학의 작업을 계속해야 하는 것이다.³⁰⁾ (밑줄, 강조 - 인용자)

30) 이청기, 「「씨나리오」의 文學性 - 墮落한 映畫藝術의 基本的骨格」, 『자유문학』 제5집, 1960.1, 163-164면.

㉞ 「씨나리오」는 영화가 단순한 사실에서부터 극적 내용을 갖게 되면서부터 비약(飛躍)하여 「오리지나리티」와 구체성(具體性), 시각성(視覺性)의 구성이 중요시되어 마침내 독자성(獨自性)을 갖고 다른 문학의 장르와 구분(區分)되게 되었다.

「씨나리오」가 다른 문학형식과 다르다는 것은, 그 표현양식도 그렇지만 훨씬 초탈(超脫)하고 소설에 비하여 주시적(主視的)인 표현과 인간내계(人間內界)와 표현면(表現面)에서 큰 제약을 받고 있다는 것으로 구분(區分)되기도 한다. 이러한 「씨나리오」의 제약은 그것이 영화(映畵) 「메카니즘」의 별지(別紙)를 받으며 그러한 「푸로세스」를 거쳐서만 「씨나리오」 본래의 표현의도를 다 할 수 있기 때문에 구태여 오늘과 같은 형식에서 더 비약할 필요성을 느끼지 않으면서도 반면 끊임없는 모색과정에 있는 것이다. 때문에 「씨나리오」는 새로운 형식으로된 문학의 새로운 분야로서 존립(存立)하게 되었고, 모색행위는 「씨네·포엠」, 「레-제·씨나리오」 등을 낳게된 동기가 되었고, 그리하여 「씨나리오」는 장면의 연속이 아니라 문학적인 묘사로서의 독자적인 표현형식으로서의 한 장르를 형성하게 되었다.

희곡이 종합예술로서 문학에 의해서 표현되고 무대 위에서 재연(再演)되므로서 희곡의 존재가치가 결정적으로 강조되는 것처럼 「씨나리오」는 촬영의 과정을 거쳐서 보다 가시화되고 구체화되며, 이것은 오히려 희곡의 무대를 통한 표현 이상의 강렬한 영향력을 가지게 되었다. (……) 영화는 「카트」와 「카트」, 「썸」과 「썸」, 「씨쿠엔스」와 「씨쿠엔스」의 결합 내지는 충돌 그리고 연속이라는 것이다. 이러한 근본적인 특징은 영화 제작의 기초이며 기본인 「씨나리오」를 고도한 문학적 묘사의 필요성을 부정하며 그 형식의 고답적 독선을 허용하지 않는 것이다.

때문에 「씨나리오」는 화면의 「이미지」를 충족할 수 있는 설명, 「몬타쥬」를 가능케할 수 있는 범주 속에서 묘사가 필요할 뿐만 아니라 「씨나리오」 그 자체(自體)도 「몬타쥬」가 되지 않으면 안되는 것이다. 이러한 「몬타쥬」의 수법에 「파이아로그」는 생명 있는 인간성을 낳으며 그 개개로 구분된 묘사와 「썸」은 음악에 있어서 불협화음이 낳는 제 3의 관념을 낳으며 독자에게 작용하는 것이다.³¹⁾ (밑줄, 강조-인용자)

㉞에서 평자(이칭기)는 시나리오가 주제(테마)와 사건, 극적 반전 등 양식의 법칙이 있고 이러한 형식과 내용이 하나를 이루어 독자들에게 감명과 공감을 준다는 점에서 ‘문학성’을 갖는다고 주장한다. 시나리오 문학이 갖는 독자적인 표현형식의 가능성을 극적 구성과 인물, 테마의 창조에서 찾는다는 점에서 시나리오의 ‘극적’인 특성에 주목하고 있다. 한편, ㉞에서 평자(정승묵)는 시나리오의 예술적 독자성을 영화 메카니즘과의 연관성 속에서 찾으며 시나리오가 지니는 구체성과 시각성의 측면을

31) 정승묵, 「씨나리오의 文學性-그것은 하나의 「몬타쥬」文學이다」, 『자유문학』 제4집, 1959.8, 218-223면.

강조한다. 초창기의 시나리오의 심리적인 서술을 할 수 없다는 측면에서 문학과 같은 예술로 간주되기 어려웠지만, 영화 예술의 근본적 특성인 ‘몽타주’ 기법을 도입하여 문학과 같은 고도한 관념을 표현할 수 있게 되면서 그 형식적 독자성과 예술적 지위를 확보하게 되었다고 주장하고 있다.

이상에서 살펴볼 수 있는 것과 같이 일부 논자(윤봉춘 등 기성 영화인)는 시나리오의 문학화를 기존의 문학 장르와 마찬가지로 “책장에 간직해두고 읽”을 수 있는 시나리오, 즉 레제 시나리오라는 맥락에서 이해하기도 하였으나, 대부분의 신진 평론가들은 시나리오의 문학화란 시나리오만의 “독자적인 표현 형식”을 개발했을 때 가능해진다고 보았다. 시나리오란 영화예술의 특성이 도입되었을 때 비로소 그 형식적 독자성을 갖게 된다는 것이다.³²⁾

오영진 역시 시나리오의 문학성(예술성)이란 기존 문학 장르의 종속에서 벗어나 고유의 예술적 위치를 확보했을 때 가능한 것이라고 보았다. 그가 1950년대 한국영화계에 만연했던 ‘스토리 위주의 시나리오’에 대해 비판의 날을 세운 것은 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

금년은 일찍이 없던 영화계의 「부유」이라고 한다. (……) 일본과 「홍콩」을 상대로 하던 약간의 장사 길이 막히고, 대부분의 무역업자는 답답할 정도로 넓지 않은 「오피스」에서 파리만 날리다가 「에라, 빌어먹을! 활동사진이라도」 하고, 하나 둘 영화 기업에 그 유휴 자본을 투자하기 시작한 것이 뜻하지 않게 많은 투자가를 맞게 되어 영화계는 겉으로 보기에 매우 풍성풍성하고, 따라서 영화인의 생활도 가뭄에 비를 만난 것처럼, 약간의 여유를 얻어 명동의 「카텔.빠」는 매일 밤 영화 예술가와 기술자로 만원을 이루었다.

그러나, 불행하게도 이 새로운 기업가들은 영화를 제작하는 데에만 힘을 쓰고 주관을 따졌지, 진작, 영화가 제품으로써 완성된 다음의 판로라던가 그 상품의 질에 대해서는 너무도 무관심했다.

(……) 이미 제작이 완성되어, 상영을 끝마친 영화를 채점하여 볼 때 닥쳐 오는 「아시아 영화계」에 출품할만한, 자신작이 보이지 않는다는 서글픈 사실을 어떻게 하리. 작년 「홍콩」에서 열린 「영화제」에 다녀온, 어떤 기술자는 우리 영화는 다른 「아시아」 지역의 작품에 비하여 기술면에서는 백점 만점에 20점밖에 안된다고 개탄했지만 (우리

32) 위의 글 외에도 1950년대 후반 무렵 발표된 다수의 비평문들은 시나리오의 문학화 가능성을 기존 문학예술의 종속에서 벗어나 영화 고유의 독특한 표현 방식을 찾았을 때 가능한 것이라고 보고 있다. 이와 같은 논지의 글로 다음과 같은 비평문들을 들 수 있다. (우경식, 「씨나리오의 窮極目的- 그 文學性과 苦悶」, 『자유문학』 제3집, 1958.2; 권창윤, 「씨나리오의 文藝性」, 『명지어문학』 제2집, 명지어문학회, 1961.)

가 이미 버젓한 회원국으로 가맹된 이 사실은 또한 금년도 영화계의 「토퍽·뉴스」이다.) 명년도 5월 제 4차 영화제를 앞두고 아직 급제 점수를 획득하지 못했으니 이를 어떻게 하면 좋을 것인가.

내용에 있어서도 - 다시 말하면, 연출이나 각본에 있어서도 주목할만한 결실이 없었다. 제작가의 상업주의는 고담 책을 비롯하여 인기 있는 대중소설, 신문 연재 작품까지 살살히 뒤져내어, 어쩌면 이렇듯 시시하게 「오리지널」을 만들 수 있었는지 의아할 정도이다. 즉 창작 「시나리오」도 작가의 시야가 너무도 좁았는지, 또는 제작자의 주문이었는데, 그렇지 않으면 주문도 할 줄 모르는 제작자의 무능의 소치인지는 모르되 한결 같이 나오는 인물이 모두가 국회의원, 대학교수, 유한마담, 회사중역, 빠의 마담 아니면 기생과 한국에서는 도저히 찾아보기 힘든 남녀 대학생- 이렇게 판에 박은 인물들이 등장하여 초 현대적인 「슬로모션·다이얼로그」에다가 제격하면 멋도 없이 서로 입만 디리 빠는 추태를 연출하고 있다. 이래가지고도 영화 제작이 수지가 맞는다고 하니 과연, 우리나라 영화계는 만만세의 영화를 누릴 것 같기도 하다만-

그러나 양만 가지고는 절대로 질적 변화를 가져올 수는 없을 것이다.³³⁾

(밑줄, 강조 - 인용자)

1956년도 한국 영화계를 회고하는 위의 글에서 오영진은 그 해 제작된 한국영화 중에서 내용적(연출, 각본)으로나 기술적으로 주목할 만한 작품이 하나도 없음을 개탄하고 있다. 그는 한국영화 제작의 활성화를 반기면서도 한편으로는 “「아시아 영화제」에 출품할만한, 자신작이 보이지 않는” 한국영화계의 현실³⁴⁾을 비판적으로 평가한다. 특히 그는 당대의 한국영화계가 처한 다양한 문제점들 중에서 제작자의 상업주의에 동조하여 당대 대중들의 인기를 얻은 신문연재소설 또는 라디오 연속극 등을 기계적으로 각색한 ‘스토리 위주의 시나리오’ 작품들을 가장 강력하게 비판한다. 여기서 주목할 점은 오영진이 ‘각색’ 시나리오 자체를 문제 삼기보다는 이를 영화예술에 적합한 방식으로 “기교있게” 시나리오화(化)하지 못하는 것에 더 큰 문제 의식을 지니고 있다는 점이다.³⁵⁾ 완성도 높은 시나리오가 기본적으로 스토리보다 짜

33) 오영진, 「한국영화 변영의 전조-丙申년의 영화계」, 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 5, 범한서적, 1989, 21-22면.

34) 1956년 동남아 영화제의 참가를 앞두고 영화인들의 대답에서도 오영진은 “볼만한 영화가 없”는 한국 영화계의 현황을 비판적으로 평가한다. (오영진, 「(영화인 좌담회) 동남아 영화제 참가를 앞두고 - ①절실히 요구되는 영화정책」, 『한국일보』, 1956.5.31.)

35) 오영진은 실제 제작으로 이어질 수 있는 오리지널 시나리오가 부족한 1950년대 중반 한국 영화계의 현실에서 기성작품(신문, 잡지 등에 연재된 소설이나 라디오 드라마)의 시나리오화는 불가피한 현상이라고 보았다. 그러나 그는 대신 “대중소설이면

임새 있는 극적 구성을 중시하고, 다양한 영화적 기법을 창조적으로 활용하고자 했음에 반해, 스토리 위주의 시나리오로는 새로운 극적 구성과 영화적 기법을 시도하기보다는 대중들의 말초적 흥미를 불러일으키기 위한 자극적인 설정이나 상황을 부각시키는데 초점이 맞춰진다. 따라서 그가 스토리 위주의 시나리오를 비판한 것은 원작의 문제라기보다는 시나리오의 질적인 문제, 즉 원작을 시나리오로 각색했을 때 영화문법에 대한 인식이 부족한 것을 비판한 것이라 볼 수 있다.³⁶⁾

오영진은 1950년대 한국 영화계가 제작 편수의 증가라는 양적인 성장에 머물지 않고, 질적으로 발전하기 위해서는 시나리오를 다른 문학 장르와는 다른 고유의 미학적 특성을 가진 예술 양식으로 정립해야 한다고 보았다. 그는 원작에서 스토리만을 취하여 에피소드 방식으로 나열하는 전근대적인 시나리오 창작에서 벗어나기 위해서는 영화예술의 형식과 미학을 깊이 있게 이해하고 이를 시나리오 창작의 밑거름으로 삼아야 한다고 보았다. 1930년대 영화비평 활동에서부터 지속되어온 시나리오 예술에 대한 그의 고민은 문학으로부터 영화를 분화시키는 인식이 대두한 1950년대 한국영화 제작 및 비평계의 흐름³⁷⁾ 속에서 시나리오를 소설, 희곡과 같은 하나의 예술 양식으로 인정받을 수 있도록 질적 향상을 꾀해야 한다는 욕망으로 이어진다.

이러한 맥락에서 오영진의 시나리오 작품에 나타나는 다양한 재현 양식의 특징들은 시나리오를 영화문법에 기초한 독자적인 예술로서 정립하고자 하는 그의 실험적 모색 과정을 보여준다는 점에서 주목을 요한다. 본문에서 보다 자세하게 논하겠지만 오영진의 시나리오에 나타나는 재현 양식은 장면 구성 방식과 촬영, 편집, 음향, 조

대중소설을 철저히 파악해서 ‘기교있게’ 시나리오화 해야”한다고 주장했다. (오영진, 「(영화인 좌담회) 동남아 영화제 참가를 앞두고 - ②질적인 향상 시급」, 『한국일보』, 1956.6.1.)

36) 당시 한국영화계는 시나리오의 기교, 영화문법 자체를 잘 알고 시나리오를 쓸 수 있는 사람이 다섯 사람 내외에 불과할 정도로 열악한 상황이었다. 1956년 영화인들과의 대담에서 오영진은 “시나리오를 보고 여긴 빠라, 여긴 넣어라 하는 등의 전문적 센스를 가진 사람”, 즉 ‘시나리오 전문가’의 부재를 당대 한국영화계의 주요한 문제점으로 지적한다. (오영진, 「(영화인 좌담회) 동남아 영화제 참가를 앞두고 - ③새로 들어올 기체에 희망/문교부만 이해하면 대표단 갈 수 있다」, 『한국일보』, 1956.6.2.)

37) 1958년에 이르러 이영일은 “영화도 확실히 예술로서의 지위를 확립하기에 이르렀다”고 하면서 ‘영화의 예술성’을 옹호한다. 그는 “영화가 『보다 더 많은 관객들이 요구하는 그 어떤 것』을 보여주는 것보다도 영화라는 표현형식으로서 『독자적으로 무엇을 추구하고 그것을 관객에게 주려는 것』이 최근의 좋은 영화의 경향으로 나타난다”고 하면서, 우리 영화에서도 ‘영화미’와 「포에지」(드높은 정신의 세계)가 흐르는 감동적인 작품이 생산될 수 있기를 고대한다. (이영일, 「영화에서 느끼는 문화의 식」, 『조선일보』, 1958.4.18.)

명 등을 고려한 영상미학의 측면에서 크게 고전적 할리우드 양식, 다큐멘터리 양식, 모더니즘 양식이라는 세 가지 큰 범주로 분류될 수 있다.

본문의 2장 1절과 2절에서 살펴볼 오영진의 초기 시나리오 <배뱅이굿>, <시집가는 날>, <인생차압>은 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 충실히 따르는 작품들이라 할 수 있다. 고전적 할리우드 양식(Classical Hollywood style)은 대략 1910년대 후반부터 1950년대 후반에 이르기까지 세계 영화의 흐름을 주도하며 극영화의 표준적인 양식 체계로 자리 잡게 된 양식으로,³⁸⁾ 현실의 자연스러운 재현이라는 환영 효과를 유지하기 위해 영화의 모든 예술적·기술적 요소를 활용하는 할리우드 고유의 내러티브 양식 및 영화 제작 스타일을 일컫는다.³⁹⁾ 고전적 할리우드 양식에서 이야기의 진행은 등장인물들 사이에서 벌어지는 사건의 인과관계가 중심 역할을 한다.⁴⁰⁾ ‘발단-전개-위기-절정-대단원’의 극적 단계를 지니는 고전적 내러티브 구조에서 가장 중요한 통합 원리는 ‘인과적 개연성’으로⁴¹⁾ 장면 구성, 등장인물의 설정에서부터 촬영, 편집, 음향, 조명 등 양식의 제 요소가 인과관계에 따라 시공간적 연속성을 확보하기 위해 배치된다.⁴²⁾

38) 신강호, 『할리우드 영화』, 커뮤니케이션북스, 2013, 11-12면.

39) Robert Stam, 김병철 역, 『영화이론』, k-books, 2012, 174-176면.

40) 신강호, 앞의 책, 12면.

41) ‘발단-전개-위기-절정-대단원’이라는, 인과적인 사건의 전개 과정을 따라 극적 긴장감이 쌓여가는 고전적 내러티브의 극적 구성은 아리스토텔레스의 『시학』에서 17세기 고전주의, 19세기 잘 짜여진 극(well-made play), 20세기 사실주의 연극으로 이어지는, 서구에서 가장 역사가 길고 생존력이 강한 ‘집약희곡(intensive drama)적 이야기 형식’의 전통으로부터 그 뿌리를 찾을 수 있다. 여기서 집약희곡은 인간의 행동을 집약된 시공간과 압축된 사건 아래서 묘사하는 이야기 형식으로, 인간의 행동을 광범위한 시공간과 다수의 사건을 이용해 묘사하는 이야기 형식인 ‘확산희곡(서사적 구성)’과 구별된다. 아리스토텔레스는 『시학』에서 극적 구성이 서사적 구성보다 우월하다고 주장하는데, 이는 극적 구성이 유기적 통일성 아래 작품의 초점이 집중되어 있는 반면, 서사적 구성은 통일성이 없는 구성으로 작품의 초점이 흩어져 있기 때문이다. 즉, 에피소드 사이의 논리적 선후관계가 희박한 서사적 구성보다는 개연성과 필연성의 원칙(the law of probability and necessity) 아래 그럴듯한 인과관계에 의해 극이 진행되며, 단일한 액션을 중심으로 극의 모든 부분들이 서로 유기적으로 맺어지며 유기적 통일성(organic unity)을 도모하는 극적 구성이 보다 우월하다는 것이다. (김용수, 「집약희곡적 이야기 형식과 할리우드 고전적 내러티브」, 『연극의 이론과 비평』 제1집, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2000, 29-30면.)

42) 고전적 할리우드 내러티브가 지니는 가장 중요한 특성인 ‘인과성’에 관한 기본적인 특성을 열거해보면 다음과 같다. ① 등장인물의 심리적 인과관계가 중심적 역할을 담당하며, 자연/역사적 인과관계는 이에 종속된다. ② 우연성은 극적 구조의 초반에 도입된 상황 설정 부분에서만 예외적으로 허용될 뿐 -특히, 결론 부분에서는- 철저히 배제된다. 이는 19세기 서구

해방기부터 전후 1950년대에 이르기까지 외화, 특히 미국 영화가 한국영화 시장을 독점하고 있는 상태에서 오영진은 이에 대한 문화적 대응책으로 시나리오의 질적 향상을 도모하며 이를 위해 형식과 기술적인 측면에서 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 적극적으로 도입하고자 한다. 일제 말 발표된 일본어 시나리오 <베베히의 마녀>(1942)과 <맹진사댁경사(孟進仕邸の慶事)>(1943)가 1950년대 중후반 한국어 시나리오 <배뱅이굿>(1957)과 <시집가는 날>(1956)로 재창작되는 과정에서 나타나는 변화 지점들은 이를 보여준다. 2장 1절에서는 고전적 할리우드 양식에 기초한 시나리오 개작 과정을 살펴봄으로써 오영진이 어떻게 ‘스토리 위주의 시나리오’로 상징되는 낙후된 한국영화의 질적 수준을 세계 보편의 수준으로 끌어올리려 했는지 살펴보고자 한다.

회곡 <살아있는 이중생 각하>를 시나리오로 재창작한 <인생차압>(1958) 역시 고전적 할리우드 양식의 주요 원칙인 연속편집의 원리를 따르고 있는 작품이다. 연속편집(continuity editing)은 다양한 앵글과 구도의 숏들로 분화된 영화의 시공간을 인과관계의 계기적 연쇄로 연결하기 위해 고안된 할리우드 영화의 편집 전략이다. 연속편집은 180도 법칙, 시선의 일치, 동작의 일치 등의 세부 원칙 아래 관객들이 영화가 제시하는 내러티브를 모호함 없이 자연스럽게 이해할 수 있도록 시공간의 연속성을 만들어내는 것을 목표로 한다.⁴³⁾ 장면 구성에서부터 촬영, 편집, 음향, 조명 등에 이르기까지 영화의 모든 요소들은 관객들로 하여금 편집 과정을 자각하지 못한 채 극중 인물이나 상황에 몰입⁴⁴⁾시키기 위한 장치로 사용된다.⁴⁵⁾ 2장 2절에서는

의 ‘잘 짜여진 극(well-made play)’의 ‘그럴듯함(reality)’이나 ‘있음직함(probability)’에 영향을 받은 것이다. ③극중 인물에 ‘명확한 성격’이 부여된다. ④인과율을 강화시키는 동시에 이를 흥미진진하게 하고 돋보일 수 있도록 하기 위해 ‘복선’을 깬다. ⑤동기의 반복을 통해 등장인물의 성격화를 강화한다. ⑥극중 인물, 특히 주인공은 목표 지향적(goal-oriented)이거나 특정한 욕망을 지닌다. ⑦이중의 인과구조(double casual structure)나 2개의 플롯 라인을 지닌다. 2개의 플롯 라인은 서로 상충하거나 하나의 플롯이 다른 하나를 압도하는 경우도 있지만 절정부분에서 서로 일치할 수도 있다. ⑧이야기의 진행은 ‘발단-전개-위기-갈등-절정-대단원’의 극적 단계를 지니며, 이들 구조는 서로 인과율로 묶여 있다. 이를 흔히 ‘사다리 구조(stairstep construction)’라고 부르는데 각 장면은 한정된 정보만을 제시하지만 점차로 정보가 축적됨에 따라 긴장이 고조되고 절정을 향해 치달린다. 관객은 이러한 내러티브의 평형-불균형-평형의 과정을 통해 ‘동화작용’을 일으키게 되어 ‘통합주체(united subject)’가 된다. (이용관, 「할리우드 영화의 고전적 스타일- 데이비드 보드웰의 이론을 중심으로」, 『영화연구』 제7호, 한국영화학회, 1990.11, 105-106면.)

43) Susan Hayward, 이영기 외 역, 『영화사전(개정판)』, 이론과비평, 2012, 317면.

44) 김진희, 『영화편집』, 커뮤니케이션북스, 2014, 41면.

45) Burkhard Röwekamp, 장혜경 역, 『할리우드』, 예경, 2005, 98-120면.

오영진이 시나리오 <인생차압>에서 사용한 다양한 연속편집의 기법들을 분석해 봄으로써 그가 어떻게 파편화된 장면들에 연속성을 부여하려 했는지, 그 효과가 어떠한지, 그것이 1950년 중후반 한국영화계에서 갖는 의미가 무엇인지를 확인해 볼 것이다.

1950년대 후반에 이르면 오영진은 시나리오 창작에 다큐멘터리 양식의 기법을 도입함으로써 전후 한국 사회가 처한 정치·사회적 문제를 직접적으로 다루고자 한다. 20세기 초 다큐멘터리 양식은 단순한 사실 정보를 기록하기 위한 수단으로 시작되었으나 점차 사회적 선전 도구 및 교육의 도구로 활용되기 시작하면서 2차 세계대전 이후에는 극영화 제작에도 큰 영향을 미친다.⁴⁶⁾ 일제 강점기부터 다큐멘터리 영화가 대중들에게 미치는 정치·사회적 중요성을 간파하고 있었던 오영진은 시나리오 <종이 울리는 새벽>(1958)과 <하늘은 나의 지붕>(1959)에서 다양한 다큐멘터리 기법을 활용하여 전후 한국 사회가 겪고 있는 다양한 정치 사회적 현안들을 제시함으로써 당대 관객들의 현실 인식에 경종을 울리고자 한다. 3장 1절에서는 <종이 울리는 새벽>, <하늘은 나의 지붕>과 같은 작품들에 나타나는 다큐멘터리 양식의 기법의 활용 양상과 그 효과를 분석하는 동시에 오영진이 1950년대 후반 고전적 할리우드 양식에서 벗어난 대안적 영화⁴⁷⁾를 모색했던 사회문화적 배경과 그 전개 과정을 아울러 살펴보고자 한다.

대안적 영화 양식을 모색하고자 하는 오영진의 창작 실험은 모더니즘 양식에 대한 시도로 이어진다. 모더니즘이 실험성, 전위성을 통해 기존의 전통적이고 관습적인 재현 예술에 저항하는 과정 속에서 탄생한 예술 양식이라고 보았을 때,⁴⁸⁾ <꿈>(1959)에서 사용되는 실험적 영화 기법, <한네의 승천>(1972)에 나타나는 전위

46) Susan Hayward, 앞의 책, 75-78면.

47) 본고는 ‘대안적 영화’라는 용어를 실험영화, 예술영화, 아방가르드 등 자체의 영화적 실천을 통해 기존의 영화적 약호와 관습에 대해 질문을 제기하고 그것을 전복하는 ‘카운터 시네마(counter-cinema)/대항영화(oppositional cinema)’의 개념과 유사한 의미로 사용하고자 한다. 대안영화는 어떻게, 왜 영화를 만드는데가 관해 미학적이고 정치적인 관심을 보인다는 점에서 형식주의적, 물질주의적이어서 외관상 비연속적으로 보인다. 예를 들어 대안영화에서 공간과 시간의 연속성은 해체되고, 논리적 미장센에 의해 주어지는 세팅의 안전성은 분해되며, 이음매 없음과 구성의 연속성은 노출된다. 대안영화는 영화의 구조와 질감이 스크린 위에 그대로 노출됨으로써 영화 그 자체와 사람에 의해 ‘만들어졌다’는 사실에 관객이 주의를 기울이도록 하는 영화라 할 수 있다. 이런 실천에 의해 대안영화에서 관객은 영화로 빨려 들어가는 것이 아니라 의도적으로 낚설게 되어 ‘실제로 무엇이 있는가’를 볼 수 있게 되며, 거짓된 환영에 이끌리기보다 그것들을 성찰할 수 있게 된다. (Susan Hayward, 앞의 책, 551면.)

48) 정현, 『영화 역사와 미학』, 커뮤니케이션북스, 2013, 65면.

적인 시간 구성 방식은 오영진이 고전적 할리우드 양식의 전형성에서 벗어나 한국적인 모던 시네마를 만들고자 했음을 보여준다. 3장 2절에서는 <꿈>, <한네의 승천>과 같은 후기 시나리오 작품들에 대한 자세한 분석을 통해 ‘예술영화’를 지향하는 미적 근대화의 욕망이 발현되던 1960년대 한국영화사의 맥락에서 이러한 창작적 실험이 어떠한 의미를 지니는지를 살펴보도록 하겠다.

이상에서 살펴본 바와 같이 본고는 1950년대 중후반 이후 오영진의 시나리오 작품들⁴⁹⁾에 나타나는 재현 양식의 특징을 고전적 할리우드 양식의 도입으로부터 이에서 벗어난 대안적 영화 양식의 모색 과정으로 보고, 이러한 재현 양식의 변모가 일어난 다양한 계기들, 즉 작가의 내적 동기 및 외적 요인을 살펴보고자 한다. 이러한 재현 양식의 변모 양상은 단순히 텍스트 내적 분석에 그치는 것이 아니라 오영진이 활발하게 활동했던 전후 한국영화 제작계 및 비평담론의 장(場), 세계 영화 사조의 흐름, 동시기 수입된 외화, 관객층의 변화 등 텍스트를 둘러싼 사회문화적 맥락과의 연관 속에서 보다 명징하게 드러날 것으로 기대된다.

49) 본고의 주요 분석 대상은 오영진의 ‘시나리오’ 작품이다. 따라서 그의 시나리오를 바탕으로 제작된 영화 중 현존하는 영상물인 <시집가는 날>(이병일 감독, 1956), <독립협회와 청년 이승만>(신상옥 감독, 1959), <꿈>(신상옥 감독, 1967), <한네의 승천>(하길중 감독, 1977) 등은 텍스트 및 담론 분석을 위한 참고 자료로 활용한다.

2. 고전적 할리우드 양식의 도입과 스토리 위주의 시나리오 극복

2.1. 연속편집문법에 기초한 인과적 개연성 및 연속성의 강화

오영진은 1950년대 초 한국영화계가 처한 현실을 “불충분한 설비”, “낙후된 영화 기술”과 “미숙한 과학적 처리” 등으로 인해 해방기 이래 한국 영화시장을 장악하고 있었던 미국영화와 도저히 경쟁할 수 없는 불모지의 상태로 인식하고 있었다.⁵⁰⁾ 미국영화의 한국시장 잠식⁵¹⁾에 따른 위기의식은 오영진이 해방을 맞아 『평화일보』에 연재한 「조선영화론」(1948)에서 그 단초를 찾아볼 수 있다. 그는 「조선영화론」 제1장과 2장에서 해방기의 한국(조선)영화계가 지니는 문제점을 과거와 현재의 현상으로 나누어 고찰한다. 1장에서 그는 일제 강점기부터 해방기에 이르기까지 한국(조선)영화가 진흥하지 못했던 이유를 사회구조적인 측면과 예술계 및 예술가 개인의 측면으로 나누어 살펴본다. 그는 해방 이전 조선영화계가 ㉠미국·유럽 등 ‘외국 영화’의 질적·양적 우세와 ㉡검열, 조선영화령 등으로 상징되는 일제 강점기의 제도적 억압으로 인해 제작, 배급 등 자본의 선순환 시스템을 구축하는 데 실패했다고 보았다.⁵²⁾ 이어 2장에서 해방 이후에도 이와 같은 상황이 나아지지 않는 이유를 -이남의 영화계의 경우- 외국(미국)영화의 압도적인 공세와 열악한 극장상황⁵³⁾, 제

50) 오영진, 「국제예술가회의-「유네스코」에서 돌아와서」(1)-(5), 『경향신문』, 1952.11.8-13.

51) 2차 세계대전 중 홍보, 선전 활동을 거치면서 외교관계에 있어서 영화의 중요성을 인식하고 있었던 미국 정부는 전후 해방된 세계를 미국영화의 잠재시장으로 보고 그들의 사상과 문화를 담은 상품으로서 할리우드 영화를 전 세계에 보급하기 위해 지원을 아끼지 않는다. 할리우드는 1945년 영화수출협회(Motion Picture Export Association: MPEA)를 설립하여 세계시장에 미국영화를 배급하기 위한 기반으로 삼는다. 미군정의 통치 아래 있었던 해방기의 남한 역시 일본 도쿄에 위치한 MPEA의 출장소로서 중앙영화배급사가 설치되어 할리우드 영화의 수입을 도맡아 처리한다. 1948년 미군정의 절대적 지원 속에서 할리우드 영화의 한국영화시장에 대한 점유율은 95%에 육박할 정도에 이른다. 이와 같은 독점적 구조는 한국영화가 기업화·산업화의 기초를 닦기 시작하는 1960년대 이전인 1950년대 중후반에 이르기까지 계속된다. (문원립, 「해방 직후 한국의 미국영화의 시장규모에 대한 소고」, 『영화연구』 제18집, 한국영화학회, 2002, 164-177면 참조.)

52) 오영진, 「조선영화론」(『평화일보』, 1948.4.7.), 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 249-258면.

53) 해방기 남조선(한국)의 열악한 극장상황은 총인구 2천만에 영화관이 99관(2천만:99관=20만명:1관)에 불과하며 그 99관조차 총수용력이 8만에 미치지 못하는 소극장들이라는 상황에서 알 수 있다. (오영진, 「영화의 당면 과제-조선영화론 제 2장」(『평화일보』, 1948.4.7.), 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 249-258면.)

작 자본의 불안정, 물가상승으로 인한 제작비의 엄청난 고등, 부족한 기술력 등에서 찾았다. 또 그는 사회구조적 차원에서 뿐만 아니라 예술계 및 예술가 개인의 차원에 있어서도 영화인의 지도이념 상실, 문학 및 연극 등 타 예술분야와의 협력 및 교류 미약 등의 근본적 문제점이 있다고 하면서, 특히 영화감독들이 전문성을 획득하지 못하고 “예술적·인생적 보편성이 희박”하고 “시야가 협애”한 “개인취미적”인 시나리오로 영화를 제작하는 현실을 비판적으로 평가한다.⁵⁴⁾

이와 같이 오영진은 일제 강점기에서부터 해방기에 이르기까지 한국 영화계가 선순환의 제작 시스템을 구축하지 못하고 성장할 수 없었던 이유를 대외적으로 한국 영화 시장의 헤게모니를 쥐고 있었던 외국영화, 특히 미국에서 생산되는 할리우드 영화의 시장독점에서 찾았으며, 대내적으로 국내의 기성 및 신진 영화인들이 이에 대응할 만한 이념적 지표를 생산하지 못했기 때문으로 보았다. 1950년 6.25 전쟁이라는 악재는 이와 같은 상황을 악화시키며, 1950년대 중반에 이르기까지 한국영화계의 산업적, 예술적 성장을 가로막는 장애물로 작용한다.⁵⁵⁾ 당대 한국영화계의 문제점을 진단하는 영화비평가⁵⁶⁾이자 기술적·예술적으로 완성도 높은 한국영화의 제작을 염원하는 시나리오 작가로서 오영진은 이와 같은 고질적인 문제점들을 극복하고 한국영화계의 성장을 이뤄낼 수 있는 방법은 시나리오의 ‘질적 향상’ 밖에 없다고 보았다. 오영진은 우리나라와 마찬가지로 시설과 인재의 부족에 시달렸던 전후 이탈리아 영화계가 세계 영화사에 큰 영향을 미친 네오리얼리즘이라는 새로운 영화 조

화일보』, 1948.4.7.), 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 268면.)

54) 오영진, 「조선영화론」 (『평화일보』, 1948.4.7.), 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 260면.

55) 해방 후 5년 만에 일어난 6.25 전쟁은 산업적, 기술적, 문화적인 측면에서 총체적 난국 상태에 빠져 있는 한국 영화계를 더욱 열악한 상황에 처하게 만들었다. 실제로 오영진은 1950년 「사나이의 길」이라는 제목으로 영화제작을 추진했으나, 6.25전쟁의 발발로 인해 중단할 수밖에 없게 된다.

56) 오영진의 ‘한국 영화’의 진로에 대한 문제의식은 일제 강점기부터 해방기에 이르기까지 발표된 일련의 영화 비평들에서 찾아볼 수 있다. 그는 1930년대 후반 영화 비평가로 영화계에 입문하던 시절부터 <조선영화의 제문제>(『조선일보』, 1939.7.29), <조선영화의 사상>(『조광』, 1939.12) 등의 비평을 통해 프로듀서제의 불확립(고정 자본의 결핍), 영화 제작의 무기확성과 작가의 개인 취미성, 대중영합적인 태도와 예술적 독창성의 결여, 전문 시나리스트의 부재 등 ‘조선 영화’가 처한 여러 가지 문제점을 지적하고 나아갈 방향을 제시한 바 있다. 해방 이전의 영화 비평이 대내적인 문제에 집중하고 있다면, 해방 이후에는 대내적인 문제점뿐만 아니라 대외적인 문제점까지 고려하고 있다는 점에서 주목을 요한다. 이를 보여주는 대표적인 영화평론인 <조선영화론>(『평화일보』, 1948.)은 ‘해방기’라는 정치적·사회적 격변기에 처하여 한국영화가 처한 대내외적 문제점과 극복 방안이 서술되어 있다.

류를 만들어내고, 패전의 아픔을 겪은 일본 영화계가 <라쇼몽>(1950)과 같은 전 세계인으로부터 인정받는 작품을 생산하며 제기할 수 있었던 연유를 작품의 내용, 즉 당대의 현실을 진실하게 재현할 수 있는 “구성의 묘미”와 “우수한 포토제니”를 갖춘 시나리오의 창작에서 찾았다.⁵⁷⁾ 그에게 있어 전후 한국영화계가 기술적·물적 토대의 결핍을 극복하고 이탈리아나 일본 영화계처럼 국제적인 수준으로 성장할 수 있는 가장 빠른 지름길은 시나리오를 ‘질적으로 향상’시키는 일이었다.⁵⁸⁾

여기서 ‘질적으로 향상’된 시나리오란 영화언어의 바탕 위에 창작된 오리지널 시나리오로서 이는 오영진이 일제 말부터 영화 비평을 통해 줄곧 주장해왔던 바였다. 그는 영화문법에 기초한 시나리오 창작을 통해 기술적으로 낙후된 한국영화계의 제작 환경을 극복하고 우수한 영화를 생산할 있는 기초를 닦을 수 있다고 보았으며, 이러한 목적을 달성하기 위한 첫 시작점으로 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 시나리오 창작에 적극적으로 도입하고자 한다.⁵⁹⁾ 실제로 오영진은 1953년 미국 할리우드를 방문⁶⁰⁾하여 세계 유수의 영화 제작사가 운영하는 스튜디오를 시찰하면서 세

57) 오영진, 「국제영화공쿨과 한국영화예술의 방향」(『자유세계』, 1952.5), 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 326-327면.

58) 물론 오영진은 해방 이후 조선(한국)영화의 총체적 난국을 타개하기 위해서는 적절한 ‘국가 정책’의 시행 역시 중요하다고 생각했다. 그는 조선(한국)영화의 발전을 위해서 ㉠정부 차원에서의 자유로운 기획 및 제작 활동 지원, ㉡영화 제작에 필요한 촬영, 녹음 시설과 기계의 제공, ㉢조선(한국)영화의 소극적 보호책으로서 외국영화 수입 제한, ㉣적극적 보호책으로서 흥행세의 면제 및 장려금 지급, ㉤영화관의 신설과 순회 영화소를 통한 영화문화의 보급, ㉥영화재료의 국내 생산을 위한 영화공업 추진 등이 이루어져야 한다고 보았다. (오영진, 「조선영화론」(『평화일보』, 1948.4.7.), 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 272-273면.)

59) 1950년대 한국의 영화 시장을 장악하며 관객들의 큰 호응을 받고 있었던 미국의 할리우드 영화는 산업적인 측면에 있어서는 경계의 대상이 되었을지 모르나, 형식이나 기술적인 측면에 있어서는 한국영화가 따라가야 할 전범으로 기능한다. 1950년대 한국의 많은 영화인들은 상업성을 기반으로 한 영화산업으로서의 미국영화를 비판하면서도 미국화를 규범 삼아 영화 제작 기술을 익히는 양면성을 보인다. (이선미, 「‘미국’을 소비하는 대도시와 미국영화: 1950년대 한국의 미국영화 상영과 관람의 의미」, 『상허학보』 제18집, 상허학회, 2006, 92-93면.)

60) 1953년 오영진은 Leader’s Grant로 미국 국무성의 초청을 받아 3개월 간 미국의 영화계, 라디오계, 대학, 미술관 등을 시찰하고 돌아온다. 귀국 후 오영진은 미국의 영화정책을 비롯한 다양한 분야의 교육 및 문화 제도를 적극적으로 소개하면서 ‘한국’이라는 신생국가의 문화정책을 수립하기 위한 모범으로 삼고자 한다. 「미국영화계의 동정-구미를 돌아와」(『중앙일보』, 1954.3), 「아메리카 영화대학」(『대학신문』, 1954.4.28), 「아메리카 기행」(1)-(4)(『현대공론』 제2권 5호-8호, 1954.7-10), 「(대담) 구미영화계 현황보고」(『영화세계』, 1954.12), 「할리웃의 인상」(『문학예술』 제1권1호, 1955.6) 등 1954년에 발표된 일련의 글들은 이러한 그의 생각을 담고 있다.

계의 대중들을 상대로 새롭게 놀랄만한 현상을 스크린에 담기 위하여 새로운 형식과 기법을 끊임없이 모색하는 할리우드의 영화적 전통에 대해 선망의 시선을 보낸 바 있다.⁶¹⁾ 이와 같이 국제적인 공신력을 지니고 있던 할리우드 영화 시스템에 대한 그의 관심은 고전적 할리우드 영화의 양식을 자신의 시나리오 창작 원리로 도입하고자 하는 시도로 이어진다.

일본어 시나리오 <ベベソイの巫祭>(1942)과 <孟進仕邸の慶事>(1943)가 한국어 시나리오 <배뱅이굿>과 <맹진사댁경사>로 개작되면서 나타나는 극적 구성 및 영화 기법의 변화는 그의 이러한 인식을 보여주는 대표적인 사례라 할 수 있다. 일제 말 지면에 텍스트의 형태로 발표되었을 뿐 영화화되지 못했던 두 시나리오 작품⁶²⁾은 한국영화의 제작이 활성화되기 시작하는 1950년대 중후반 ‘영화화’를 위해 작가 본인에 의해 새롭게 수정되는 과정에서 장면의 극적 구성과 영화 기법의 표현에 있어서 뚜렷한 변화가 감지된다. 일제 말 『국민문학』에 일본어로 발표된 시나리오 <배뱅이굿(ベベソイの巫祭)>(1942)과 <맹진사댁경사(孟進仕邸の慶事)>(1943)⁶³⁾는 각각 한국어 시나리오 <배뱅이굿>(1957)과 <시집가는 날>(1956)로 재창작되는 과정에서 다수의 장면들이 추가, 삭제되거나 변형(분화 또는 통합)되면서 극적 사건의 흐름이 변화하게 되고 촬영 및 편집 등을 고려한 영상 기법들이 추가된다.⁶⁴⁾

61) 오영진, 「할리우드의 인상」, 『문학예술』 제1권 제1호, 1955.6, 96-101면.

62) 『국민문학』에 발표, 주간(主幹)인 최재서로부터 높은 평가를 받았던 오영진의 일본어 시나리오 <ベベソイの巫祭>(1942)과 <孟進仕邸の慶事>(1943)는 애초에 1942년 조선영화제작주식회사에 입사한 오영진의 감독 데뷔작으로 기획된 작품들이었다. 이 작품들은 조선의 민속을 소재로 한다는 점에서 민족주의적 관점에서 해석될 수 있는 반면, 이러한 조선적 로컬리티가 일제 말 제국 일본의 동양주의 담론에 부합될 수 있다는 점에서 당대 일본 주류 영화계의 조선적 향토색에 대한 이국 취향에 호소하여 조선영화를 내지에 수출하고자 했던 작가 오영진의 이중의 전략 또는 무의식적 욕망을 엿볼 수 있다. 그러나 이 작품들은 1941년 12월 태평양 전쟁이 발발하여 전황이 급박해지는 상황 속에서 전시국책의 흐름을 직접적으로 반영하고 있지 않았기에 결국 영화로 제작되지 못한다. (이상우, 「월경(越境)하는 식민지 극장: 다이글로시아와 리터러시-일제 말기 오영진의 시나리오를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제 57집, 한국문학이론과비평학회, 2012.12, 483-502면.)

63) 본고에서 필자는 오영진의 해방 이전 ‘일본어 시나리오’와 해방 이후 ‘한국어 시나리오’의 차이를 면밀히 고찰하기 위해, 『해방 전(1940-1945) 창작 시나리오집』(이재명 외 엮음, 평민사, 2004)에 실린 시나리오 <ベベソイの巫祭>(1942), <孟進仕邸の慶事>(1943)의 한국어 번역본을 분석에 참조하였다.

64) 일본어 시나리오 <배뱅이굿(ベベソイの巫祭)>(1942)과 <맹진사댁경사(孟進仕宅の慶事)>(1943)가 한국어 시나리오 개작됨에 따라 나타나는 장면 구성과 영화적 기법(촬영 및 편집기법)의 차이가 두드러짐에도 불구하고 이에 대해 주목한 연구는 최승연의 연구 외에 없는 실정이다. (최승연, 「오영진의 <孟進士邸の慶事> 개작 양상 연

우선, 일본어로 창작된 시나리오 <배뱅이굿(ベベソイの巫祭)>(1942)에서 한국어 시나리오 <배뱅이굿>(1957)으로의 개작과정에서 나타나는 주요한 장면 구성의 변화를 정리해보면 다음과 같다.

장면 구성의 변화	
①	저본 #1이 개작본 #1~4로 분화
②	저본의 #2, 3, 4 삭제
③	저본의 #6 삭제
④	저본 #8의 대부분, #9~12 삭제
⑤	저본 #15~17 삭제
⑥	저본 #20, 21의 일부분 삭제
⑦	저본에 없던 #13~26 추가
⑧	저본에 없던 #29~33 추가
⑨	저본에 없던 #40~46 추가
⑩	저본에 없던 #47~60 추가

①일본어 저본(底本)에서 ‘#1. 삼거리 길’이라는 하나의 장면으로 통합되어 있던 도입부는 개작본에서 인물들이 위치하는 공간에 따라 ‘#1. 세 갈래 길’, ‘#2. 은행나무가 있는 곳’, ‘#3. 좁은 길’, ‘#4. 은행나무가 있는 곳’으로 세분화되면서 각각 다른 공간에 위치한 인물들의 행위와 성격이 보다 구체적으로 형상화될 수 있는 효과를 낳는다. 이러한 장면의 분화는 ‘배뱅이의 병’을 둘러싼 중심 사건으로 행위의 초점이 모아지도록 함으로써 전체 플롯의 인과적 개연성을 강화한다. 작품의 도입부에서부터 최대한 우연성을 배제하고 서사의 진행에 따라 모든 장면들이 원인과 결과의 관계로 묶여지게 배열함으로써 사건의 ‘펼연성’이 강화되는 효과가 발생하는 것이다. 장면의 분화는 각각의 장면에 한정된 정보만을 제시하며, 이러한 장면들이 이음매

구’, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.) 최승연의 논의 역시 일본어 시나리오 <맹진사댁경사(孟進仕宅の慶事)>(1943)에서 한국어 시나리오 <시집가는 날>(1956)로의 개작 양상에만 국한되어 있으며 -<맹진사댁 경사>와 거의 비슷한 시기에 저본(底本)이 창작(1942년 발표)되었고 영화화(1957)되었던- 시나리오 <배뱅이굿>의 개작 양상까지 종합적으로 살펴보기 못했다는 점에서 일정한 한계를 지닌다. 또, 최승연의 연구는 그동안 거론된 바 없었던 오영진 시나리오의 개작 양상을 처음으로 논의했다는 점에서 의의를 지니나, 이러한 변화가 어떠한 영화사적 맥락 속에서 이루어졌는지 밝혀내지 못했다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 이에 연구자는 한국영화의 제작이 본격화되기 시작했던 시점인 1950년대 중후반 한국영화계라는 특수한 시대적 맥락 속에서 오영진의 시나리오 개작이 갖는 의의가 무엇인지를 개작 양상과 그 요인에 대한 상세한 분석을 통해 고찰해보려 한다.

없이⁶⁵⁾ 연결되면서 ‘그럴듯함’과 ‘있음직함’을 획득한다.⁶⁶⁾

장면의 분화뿐만 아니라 삭제 역시 장면 구성에 큰 변화를 불러일으킨다. 저본의 #2, 3, 4의 삭제(②)는 허풍만이라는 중심인물의 성격을 변모시키며 사건의 변화를 가져온다. 저본의 #2, 3, 4에서 마을 사람들이 허풍만의 장구 장단에 맞춰 춤을 추고 어울리며 노는 장면은 속세의 삶에 대한 미련 없이 풍류를 즐길 줄 아는 허풍만의 ‘유유자적한 성격’을 드러낸다. 이는 허풍만이 남부럽지 않은 재산과 명성을 갖고 있던 과거의 한 때를 회상하며 인생무상을 논하는 전개부의 장면(저본 #32)과 굶을 통해 얻은 많은 재물을 미련 없이 버리고 길을 떠나는 결말부의 장면(저본 #64-66)에도 자연스럽게 연결되며, 허풍만의 시종일관 변하지 않는 낙천적인 성격을 보여준다. 반면, 개작된 시나리오에서는 이와 같은 장면들이 사라지고 허풍만은 ‘세속적인 욕망’을 다분하게 지닌 인물로 변화한다. 개작본에서 허풍만은 부유했던 지난날의 삶에 대해 회환 속에서 수심가를 부르고(#13), 노파와 농짓거리를 하며 외상술을 요구하며(#16), 배뱅이의 집에 쌓인 재물에 대한 욕심을 노골적으로 드러낸다(#26). 또 기생 월선과의 재회(#30-#33)와 밀회(#50-55) 장면에서도 알 수 있듯이 여성을 탐하는 난봉꾼으로서의 기질을 드러낸다. 이와 같이 개작본에서 나타나는 인물의 성격 변화는 작품 후반부 배뱅이의 영혼을 불러들이기 위한 무당굿에 허풍만이 참여하게 되는 필연적인 이유를 제공한다. 저본(#46-47, 50, 56)의 허풍만이 주변에서 들려오는 주악 소리에 가락을 타다가 ‘우연’하게 굶에 참여되었다면, 개작본의 허풍만은 가짜 박수무당 행세를 통해 재물을 얻어내겠다는 ‘의도’를 가지고 굶에 참여하는 것으로 변화한다. 재물에 대한 집착이 없고 유유자적하는 인물에서 다양한 욕망을 지니고 있는 인물, 즉 구체적인 목표를 지닌 능동적인 인물로 ‘허풍만’의 성격이 변화하게 되면서 플롯의 개연성이 강화된다. 이는 곧 느슨한 연결 고리를 가졌던 사건 전개에 굴곡을 만들면서 리듬감을 형성한다.

허풍만뿐만 아니라 그와 대립하게 되는 인물인 배패룡 역시 단순히 구두쇠와 같은 인물(저본 #13)에서 형인 배좌수의 재산을 탐내는 탐욕적인 인물로, 논리적이고 직접적으로 자신의 생각을 표현하는 인물에서 속내를 숨기는 의뭉스러운 인물(개작

65) 이음매 없음(seamlessness)은 ‘리얼리즘’이라는 이름 아래 편집 과정을 관객이 눈치 채지 못하도록 하는 할리우드의 고전적 영화 양식을 지칭하는데 사용되는 용어다. 관객에게 내러티브는 단절 없이 제시되어야 하며 시간의 변화나 공간의 이동에서도 혼란스럽거나 설명되지 않는 부분이 없어야 한다. (Susan Hayward, 앞의 책, 366면.)

66) 서정남, 『할리우드 영화의 모든 것: 역사/시스템/내러티브/장르』, 이론과실천, 2009, 296면.

본 #36, 46)로 성격이 변화한다. “노랑수염”, “새대가리 위의 조그만 상투”와 같은 배패룡에 대한 외면 묘사의 강화(개작본 #11)는 그의 변화된 성격을 구체적인 시각적 형상으로 보여준다. 이렇듯 작품의 초중반부에 소개되는 허풍만, 배패룡과 같은 주요 인물들의 성격은 구체적인 목표와 의도를 가진 것으로 변화하며, 이는 후반부에 이르러 배좌수 영감의 재물을 둘러싼 두 인물의 대립구도가 강화되고 극적 긴장감이 심화되는 효과를 낳는다.

위와 마찬가지로 개작된 한국어 시나리오 <배뱅이굿>에서는 서사구조에서 큰 기능을 하지 못했던 장면들(③, ④, ⑤, ⑥)이 삭제되고 새로운 장면들(⑦, ⑧, ⑨, ⑩)이 추가되면서 플롯이 재구축된다. 일본어 저본에 있었던 배뱅이의 집안에 관한 노인과의 노파의 장황하고 설명적인 대화(③)가 사라지며, 노새 선생이 돌쇠와 함께 배뱅이의 집을 찾아가는 중간 여정(④)이 생략되고, 배뱅이의 죽음을 안타까워하는 마을 사람들과 세월네, 네월네의 동정심을 다룬 장면들(⑤, ⑥)이 삭제된다. 이와 같은 장면의 삭제는 플롯의 인과적 개연성을 강화하기 위한 것으로 보이는데, 배뱅이의 죽음과 그를 둘러싼 주변 인물들에 대한 장면들이 삭제되는 대신에 아래와 같이 ‘허풍만’을 중심으로 한 시퀀스가 대거 추가되면서 사건의 흐름이 변화한다. 개작된 시나리오 <배뱅이굿>에서 추가된 일련의 장면들(진한 글씨)을 전체 플롯의 흐름과 함께 정리하면 다음과 같다.

①노새선생(한라산 의원)과 돌쇠, 배나무골로 향한다. 장구쟁이 허풍만은 그들이 흘리고 간 약초상자를 발견한다. (#1-7)

②병들어 누워있는 배뱅이의 집에 도착한 노새선생은 약초상자를 잃어버려 허둥지둥 댄다. 허풍만 소달구지를 타고 동네어귀로 들어온다. (#8-15)

㉞허풍만, 주막노파로부터 배뱅이에 관한 이야기(회상)를 듣는다. (#16-26)

③배뱅이가 죽고 혼백(환영)이 장구소리를 따라 떠난다. (#27-28)

㉟장구 치는 허풍만과 기생 월선이 재회한다. (#29-33)

④배뱅이의 혼백(환영)이 떠나간 뒤 식구들과 마을 사람들은 슬픔에 잠긴다. (#34-39)

㊱한씨, 돌쇠를 시켜 혼백을 데려간 장구소리의 주인공(허풍만)을 찾게 한다. (#40-46)

㊲월선과의 밀회를 즐기던 허풍만은 돌쇠에게 붙잡혀 매질을 당하고 의식을 잃는다. (#47-60)

⑤ 배뱅이의 영혼을 불러들이기 위한 무당굿이 벌어지나, 결국 초혼(招魂)에 실패한다. (#61-70)

⑥ 허풍만, 가짜 박수무당 행세를 통해 배뱅이 가족으로부터 재물을 얻는다. (#71-80)

㉔ 배패룡, ‘진짜 갖찾기’를 통해 허풍만을 시험하나 허풍만은 기지를 발휘해 시험을 통과한다. (#81-84)

① 허풍만, 곳을 통해 얻은 재물을 가득 싣고 길을 떠난다. (#85-93)

저본에서 ‘배뱅이의 죽음’이 이전의 장면에서 별다른 정보가 주어지지 않은 상태로 급작스럽게 일어났음에 비해, 개작본에서는 ‘배뱅이의 죽음’이라는 사건 이전에 허풍만이 주막 노파로부터 배뱅이집의 내력(탄생 내력, 성장과정, 병의 원인 등)에 대해 듣는 일련의 회상 장면(㉔)이 추가된다. 이러한 장면의 추가는 다가올 사건을 암시하는 복선 기능을 함으로써 이후 허풍만을 중심으로 한 사건들과 배뱅이의 죽음을 다루는 사건들이 서로 자연스럽게 연결될 수 있는 고리로 기능한다.

또한 허풍만이 배뱅이에 관한 이야기를 듣는 시퀀스뿐만 아니라 허풍만과 기생 월선이 재회하는 시퀀스(㉔), 배뱅이의 혼을 불들어오라는 한씨의 명을 받은 돌쇠가 장구소리의 주인공(허풍만)을 찾는 시퀀스(㉔), 옛 애인 월선과 밀회를 즐기던 허풍만이 돌쇠에게 붙잡혀 몽둥이찜질을 당하는 시퀀스(㉔) 등 저본에 없었던 허풍만과 관련된 일련의 사건들이 개작본에 다수 추가되면서 배뱅이의 죽음을 둘러싼 기존의 사건들과 함께 ‘이중의 플롯’을 형성한다.

#27. 배뱅이 저택…… 안방

(카메라 으리으리한 의롱에서 PAN DOWN하면-)

배좌수와 그의 처 한씨가 배뱅이 머리 밑에 앉아 울상을 하고 있습니다.

(……)

한씨 배뱅이의 몸을 얼싸 안으며

한씨 「아가 나를 두고 네가 가길 어딜 간단 말이나 배뱅아……」

배뱅이 「어머니 어차피 가야 할 길, 늦어짐 지부왕(地府王)께 꾸지람 듣는다우……」

그 때 밖에서 요란스럽게 장구소리가 새어 들어 옵니다.

배뱅이 「저거 봐요, 어머니, 장구 치구 북치며 날 오라 부르잖아요, 인젠 더 붙들지 말어요.」

배좌수 「웬 놈의 사당패 소릴 듣구 네가 이려는구나.」

한씨의 눈에는 칠보단장을 하고 기어코 육신에서 빠져나오는 배뱅이의 혼백이 역력히 보

이는 것입니다. 한씨 당황히 환영(幻影)을 붙들어 제 자리에 누이고 방안을 휘둘러보며

한씨 「못 데려간다. 이눔아 내 딸 대신 날 잡어가려므나…….」

배뱅이 혼백 육신에서 떠나 방을 나가려 하며

(창) 「어머니, 어머니, 빨리 부엌에 나가서 신 세 켄레 무명 아홉 자 밥 세그릇 등대해 주십시오, 나는 갑니다.」

배좌수 황급히 문고리를 잡고

배좌수 「못간다 배뱅아! …… 애들아 문을 잠거라, 문을 단쳐! 그러구 저 늬의 장구소릴 꺼버려라, 장구소릴…….」

벽력 같은 호령입니다.

#28. 저택 안

대문은 물론, 중문, 뒷문, 일각문 할 것 없이-. 순식간에 문이란 문은 일제히 굳게 닫힙니다. 그러나 문을 잠거도 새어드는 장구소리.

#29. 동리 길(A)

약상자를 둘러멘 허풍만이 새 장구를 치며 좁은 골목을 소란스러히 지나갑니다. 뒤따르는 아이들의 수효는 배나 늘었으니 노래소리도 한 층 기운찰 밖에

동리 처녀들은 사나이에겐 손목이라도 짚힐까 「깹」 소리를 지르며 집 안으로 뛰어들지만 집안의 아낙네들은 문틈, 창틈으로 앞을 다투어 내다봅니다.

동리는 소와 돼지, 닭과 개들도, 원통 야단 범석입니다. (……)67) (강조, 밑줄-인용자)

하나의 플롯으로 사건이 전개되었던 저본과 달리 허풍만을 중심으로 한 시퀀스들이 추가되면서 두 개의 플롯 라인(주플롯-부플롯)이 형성된다. 저본에서 배뱅이의 죽음을 둘러싼 배좌수 집안과 마을 사람들에 대한 이야기로 ‘단선적인 플롯’ 라인이 구축되면서 배뱅이와 허풍만이라는 두 인물이 큰 연관 관계를 갖지 못했던 반면, 위의 인용된 장면들(개작본 #27, 28, 29)에서 볼 수 있듯이 개작본에서는 허풍만과 배뱅이의 죽음이 ‘장구소리’라는 음향효과를 매개로 연결되면서 서로 관련 없었던 두

67) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 20-22면.

개의 플롯 라인 간에 상호 연관성이 발생한다. 즉, 저본에 없었던 ‘배뱅이의 혼백이 집밖에서 들리는 허풍만의 장구소리를 좇아 떠나간다’는 극적 설정을 담은 장면들이 추가되어, 이를 계기로 배뱅이의 혼백을 찾으려는 배뱅이네 사람들의 이야기(‘배뱅이와 그 집안사람들’과 관련된 시퀀스인 ㉔, ㉕, ㉖)와 장구를 치며 거리를 떠돌다가 기생 월선을 만난 허풍만의 이야기(‘허풍만’과 관련된 시퀀스인 ㉗, ㉘, ㉙)가 서로 유기적인 관계를 맺고 이중의 인과구조를 형성하게 되는 것이다.

이와 같은 이중 플롯의 구조는 고전적 할리우드 양식에서 ‘플롯 구조의 단선성’, 즉 단일한 스토리 라인이라는 취약점을 극복하고 극적 인과관계를 강화시키기 위해 사용되는 내러티브 전략이라고 할 수 있는데,⁶⁸⁾ 서로 연결되며 발전하는 이중의 플롯 라인은 결국 극의 후반부에서 합치되면서 극적 갈등을 첨예하게 고조시킨다. 배뱅이의 혼을 불러들이는 초혼(招魂)극 장면(㉚)에서 배좌수 부부의 재물을 욕망하는 배패룡과 허풍만이 만나 대립함으로써 극적 긴장감이 형성된다. 두 개의 플롯 라인이 만나 발생한 극적 긴장감은 가짜 박수무당 노릇을 하는 허풍만이 기지를 발휘해 배패룡의 시험을 통과하고 승리(㉛)를 하게 되면서 해소된다. 이처럼 오영진은 시나리오 <배뱅이굿>을 개작하는 과정에서 ‘이중 플롯의 구조’를 형성하여 극적 인과관계를 강화하는 동시에 결말부에서 두 개의 플롯 라인을 서로 합치시켜 극적 긴장감을 고조시킨다.⁶⁹⁾

일본어 시나리오 <맹진사댁경사(孟進仕邸の慶事)>(1943)를 개작한 한국어 시나리오 <시집가는 날>(1956) 역시 앞서 살펴본 시나리오 <배뱅이굿>과 마찬가지로 다수의 장면이 추가, 삭제 및 변형(분화 및 통합)됨으로써 극적 개연성과 유기적인 짜임새를 갖춘 고전적 할리우드 양식의 전형적 플롯 구조를 갖추게 된다. 특히, <시집가는 날>은 지면에 발표된 일본어 저본과 달리 영화화를 직접적인 목표로 삼아 개작된 시나리오이기에 촬영 및 편집을 고려한 다양한 영화적 기법들이 적극적으로 도입·활용된다. 이는 오영진이 시나리오를 창작함에 있어서 극적 구성과 캐릭터 구축뿐만 아니라 영상미학적 요소까지 고려하고 있었음을 보여준다.

#6. 어느 언덕

(……)

68) 서정남, 위의 책, 297면.

69) 이러한 이중의 플롯 구성은 극적 인과관계를 강화시키는 효과를 낳는데, 앞서 언급한 배뱅이에 관한 일련의 회상 시퀀스(㉔)와 같은 ‘복선’과 함께 배치됨으로써 그 효과가 더욱 강화된다. (서정남, 위의 책, 297면.)

이쁜이는 잔혹히 파헤쳐 버린 도라지 뿌리에 묻은 흙을, 깨끗이 떨어내자, 살짝 바구니 속에 넣었다.

삼돌이가 밑으로부터 “아가씨, 아가씨”라고 부른다. 이쁜이가 손을 흔들고

이쁜이 삼돌아, 여기야, 무슨 일이니.

삼돌 마님이 빨리 돌아오래요, 나라가 돌아오셨답니다.

갑은이 어머, 아버님이 돌아오셨네 그래.

라고 하며, 순식간에 환한 얼굴로, 바구니를 차 버리고, 치마를 휘날리며, 뛰어 내려간다.

이쁜이도, 바구니를 손에 들고 뒤를 쫓는다. (……) 70) (강조, 밑줄-인용자)

-일본어 시나리오 <맹진사택경사(孟進仕宅の慶事)>(1943)⁷¹⁾

#4. 산

치맛자락을 봄바람에 나부끼며 처녀들이 바구니와 호미를 옆에 끼고 지나간다.

카메라 그들을 쫓아 바른편으로 「관」 하면 꽃을 뜯어 뿌린 듯 나물 캐는 처녀로 수놓은
봄동산의 전경이다.

(……)

(삼돌이의 소리) 「아가씨- 갑분이 아가씨」

화면 밖에서 작게 들려온다.

카메라 그 소리를 따라 흐르면

#5. 어떤 언덕

호미로 지지분스러이 흙을 파헤치는 갑분 아가씨 서툰 위태롭기 짝이 없다.

갑분이 호미질에 아직 익도 피지 않은 도라지가 뿌리채 캐어진다.

70) 밑줄 친 인용문의 일본어 원문은 다음과 같다.

“三疋が下の方からお嬢ちや, お嬢ちや, とよぶ. イブニが, 手お振つて

「三疋ア, ここだア, なんとしたア」

「奥様がはよら歸れつてや. 旦那様ア歸んなすつたどオ」

カブニ 「まア, お父さん, 歸つたんだわ」

と, 云ふと, ぱつと顔が縦び, バグニを蹴散らし, 裳を 翻へして, かけおける.

イブニも バグニを手にして後を追ふ。”

(吳泳鎮, 「(おりちなる・しなりお) 孟進仕邸の慶事」, 『國民文學』, 1943.4, 107.)

71) 일본어 원문에 대한 한국어 번역문은 이재명 외 엮음, 『해방 전(1940-1945) 창작 시나리오집』, 평민사, 2004, 12-13면에서 인용하였다.

바구니를 끼고 뒤따라 오는 입분이, 애처로운 듯 소리를 지른다.

(……)

흙을 털어 사뿐 바구니에 담는다.

(삼돌이의 소리) 「아가씨 갑분이 아가씨-」

다시 화면 밖에서 흘러온다.

두 처녀 소리 나는 편을 내려다 본다. 그들의 시선을 쫓아 「환·다운」 하면

#6. 언덕기슭

멀리서 삼돌이가 손을 저으며 부른다.

아마 갑분을 발견한 모양이다.

입분의 소리 삼돌아 우리 여기 있다아.

화면 밖에서 들린다.

삼돌이 빨리 오라신다아 나룻마님 돌아 오셨다아.

#7. 언덕

갑분의 얼굴 기쁨으로 피어 오른다.

갑분이 에그머니 어느새 아버지가 돌아오셨구나.

입분이 아가씨 아마 성사가 됐나 봐요.

갑분이 호미를 내던지고 치맛자락을 펄럭이며 내려간다. (……)72) (강조, 밑줄-인용자)

-한국어 시나리오 <시집가는 날>(1956)

작품의 도입부에 위치한 위의 장면은 맹진사택과 김관서택의 혼사가 성사되었다는 소식을 알리기 위해 하인 삼돌이가 도라지를 캐러 봄동산에 오른 갑분과 그녀의 몸종 입분을 찾아 나선 상황을 담고 있다. 이 장면은 일본어 저본에서 한국어 시나리오로 개작됨에 따라 몇 가지 주요한 변화가 생긴다. 우선 일본어 시나리오에서 #6. 어느 언덕73)은 하나의 장면으로 묘사되며 시각적으로 다소 모호하게 처리된

72) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 58-59면.

73) 최승연 역시 개작본과 달리 저본의 장면('#어느 언덕')에서 공간인식과 그에 따른 스

다. 하지만 ‘한국어 시나리오’로 개작되는 과정에서 ‘#5. 어떤 언덕, #6. 언덕 기슭, #7. 언덕’으로 세분화되면서 인물들의 위치와 움직임, 태도 등이 명확해진다. 저본에서 각각의 인물이 위치한 공간이 명확하게 제시되지 않음에 따라 서로를 찾고 부르는 행위가 구체적으로 연상되기 어려웠던 반면, 개작된 시나리오에서는 도라지를 캐는 갑분이와 입분이가 위치한 ‘언덕 위’의 공간(#5, #7)과 삼돌이가 위치한 ‘언덕 기슭’의 공간(#6)이 나누어지면서 서로를 발견하고 멀리서 대화를 나누는 모습이 보다 분명하게 그려지게 된 것이다.

이와 같은 장면의 분화⁷⁴⁾는 단순한 장면구성의 변화라기보다는 영화적인 편집, 다시 말해 고전적 할리우드 양식의 주요한 특징이라 할 수 있는 ‘연속편집’에 대한 인식 속에서 이루어진 변형이라는 점에서 주목을 요한다. 특히 위의 장면 분화는 연속편집기법의 하나인 ‘분석편집’을 바탕으로 이루어진 것으로 볼 수 있다. 분석편집 (Analytic cutting)은 “동일한 장소를 편집을 통해 분리시킴으로써 그때그때 중요한 공간적 측면(인물, 대상, 혹은 사건의 세부)으로 관객의 관심을 모으는” 몽타주 방식이다. 한 장면에서 다른 장면으로 넘어가는 편집의 과정을 ‘눈에 띄지 않게’ 한다는 점에서 분석편집은 관객들로 하여금 장면의 분절을 인식하지 못하고 스크린 속의 허구적 이야기에 빠져들 수 있도록 고안된 영화 기법이라 할 수 있다.⁷⁵⁾

연속편집의 인식에 기반한 위의 장면 분화에서 흥미로운 지점은 하나의 장면이 여러 장면으로 분화됨에 따라 생길 수 있는 연속성의 차단과 의미의 분절이 ‘소리’를 매개로 하여 이음매 없이 연결되고 있다는 점이다. 위의 인용된 개작본 #4, 5는 언덕 위에서 도라지를 캐고 있는 갑분이와 입분이의 모습을 담고 있다. 이 장면의 끝부분에는 공통적으로 이들을 찾는 삼돌이의 소리가 흘러들어온다. 삼돌의 모습이

크린 속의 인물 배치가 섬세하게 고려되어 있지 않은 점을 지적하고 있다. (최승연, 앞의 논문, 139면.)

74) 본문에 인용된 장면 외에 시나리오 <시집가는 날>에서 ‘분석 편집’에 대한 인식 속에서 이루어진 장면 분화의 예로 ①저본 ‘#9. 사랑방……노인의 방’에서 개작본 ‘#11. 사랑 맹노인 방, 12. 사랑대청, 13. 안방, 14. 맹노인의 방’으로 분화, ② 저본 ‘#10. 호숫가’에서 ‘개작본 #15. 호숫가, #16. 호숫가’로 분화, ③저본 ‘#13. 마을에서 벗어난 언덕’에서 ‘개작본 #19. 동리 어귀 언덕, #20. 신작로, #21. 동리 어귀 언덕’으로 분화, ④ 저본 ‘#25 광장’에서 개작본 ‘#32. 놀이터, #33. 수양버들 길, #34. 놀이터’로 분화, ⑤저본 ‘#36. 맹진사댁 사랑’에서 개작본 ‘#36. 맹진사댁 사랑, #37. 대청’으로 분화, ⑥저본 ‘#45 연자방앗간’에서 개작본 ‘#49. 방앗간, #50. 길’로 분화, ⑦저본 ‘#78 마을길’에서 개작본 ‘#80. 마을길, #81. 냇가, #82. 우물가’로 분화, ⑧저본 ‘#83. 대문’에서 ‘#90. 안뜰, #91. 동리, #92. 방앗간 앞, #93. 수양버들길’로 분화, ⑨‘저본 #89. 대청’에서 개작본 ‘#100. 사랑대청, #101. 중문, #102. 대청’으로 분화 등을 들 수 있다.

75) Burkhard Röwekamp, 앞의 책, 102-103면.

비춰지지 않고 갑분과 입분만이 화면에 남아있는 상태에서 삼들의 소리가 화면 밖에서 흘러들어옴에 따라 관객들의 관심은 그 소리의 주인공인 삼들에게로 향하게 된다. 곧이어 #6의 언덕 기슭 아래에서 손을 저으며 갑분을 부르는 삼들의 모습이 나타나는데 이때는 -반대로 갑분과 입분의 모습이 보이지 않는 상태에서- 삼들의 부름에 화답하는 입분의 소리가 삽입된다. 이와 같이 화면 밖에서 들려오는 소리를 ‘외화면 음향(off-screen sound)⁷⁶⁾이라 지칭하는데, 이러한 영화적 장치는 화면 ‘내’의 공간과 인물뿐만 아니라 화면 ‘밖’의 공간과 인물의 존재를 암시함으로써 장면과 장면 간의 연계성을 강화하는 효과를 낳는다. 분석편집의 원칙에 따라 공간적으로 세분화된 각각의 장면들은 소리를 통해 서로 밀접하게 연결되며 연속성을 획득하게 되고, 이로 인해 관객들은 사건 전체의 흐름을 자연스럽게 이해할 수 있게 된다.⁷⁷⁾

오영진은 개작된 시나리오에서 장면과 장면의 연속성을 확보하기 위한 장치로 팬(PAN) 등의 촬영 기법을 지시하기도 한다.

#45. 연자 방앗간

눈가림이 쇠워진 노마가, 깜짝 놀라 귀를 뽀족 세운다.

젊은이들이 주인공한테 무언가 속삭이고 한꺼번에 웃어젖힌다. (……)⁷⁸⁾ (밑줄-인용자)

-일본어 시나리오 <맹진사댁경사(孟進宅の慶事)>(1943)

76) 이와 같이 음향이나 연기가 오프 카메라의 영역에서 발생하여 필름이 영사되는 동안 스크린 상에 보이지 않는 것을 ‘외화면(Off-screen)’이라 일컫는다. (이승구, 이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990, 312면.) 참고적으로 ‘보이스 오버(voice-over)’는 주로 극영화에서 극중 인물의 독백, 방백 등을 나타내는데 쓰이는 영화 기법으로 연기자나 해설자 등이 화면 내에 보이지 않는 상태에서 대사, 해설, 생각 따위의 목소리가 들리는 영화기법이라는 점에서 외화면과 차이를 갖는다. 다시 말해 작중인물의 화면 밖의 소리(외화면)는 바로 다음 장면이나 이후의 내용 속에 실제로 등장하지만, 보이스 오버는 -이들테면 일반적인 해설자처럼- 시종 목소리만 화면 밖에서 부여해줄 뿐 화면 내에는 실제의 모습을 나타내지 않는다. (위의 책, 168면.)

77) 분화된 장면들은 소리뿐만 아니라 ‘아이라인 매치(eyeline match)’에 의해 연속성을 갖게 된다. #5에서 언덕 위에 위치한 갑분과 입분의 화면에 삼들의 소리가 들리면서 #6으로 장면이 전환된다. #6에서 갑분과 입분을 발견한 삼들의 모습이 나타나는데, 곧 이에 화답하는 입분의 소리가 들리면서 #7의 삼들의 시선에서 보이는 갑분과 입분의 화면이 다시 등장한다. 이처럼 화면 바깥에 있는 상상의 목표를 쫓고 있는 한 인물의 시선을 촬영한 장면(#6)과 인물의 방향에서 찍은 장면(#5, 7)이 연결되면서 연관성 있는 공간과 직선적으로 흘러가는 시간의 인상이 탄생된다. (Burkhard Röwekamp, 앞의 책, 103면.)

78) 이재명 외 엮음, 『해방 전(1940-1945) 창작 시나리오집』, 평민사, 2004, 32면.

#47. 우물가

두레박이 칠펙 우물 안으로 떨어진다. 그것도 모르고 수근거리는 물길러 온 처녀들.

#48. 냇가

이상한 소문은 빨래하는 아낙네들 사이에도
입에서 귀로 「판」 / 귀에서 입으로 「판」 / 또 다시 입에서 귀로 「판」
자꾸만 퍼진다.

#49. 방앗간

덧석부리가 젊은이들에게 무엇인가 수근거린다.

폭발되는 웃음.

당나귀도 멧도 모르고 히히힃 웃어댄다. (……)79) (강조, 밑줄-인용자)

-한국어 시나리오 <시집가는 날>(1956)

위의 인용문은 명문가인 김관서택과의 혼담 성사로 들떠있던 맹진사 앞에 정체 모를 선비가 나타나 신랑이 절름발이라는 소문을 내면서 순식간에 마을 사람들의 비웃음거리가 된 맹진사의 위기 상황을 보여주고 있다. 일본어 저본(#45. 연자 방앗간)에서 소문이 퍼져가는 상황은 연자방앗간의 주인과 젊은이들의 반응을 통해 짧고 단순하게 그려진다. 반면, 개작된 한국어 시나리오에서는 새로운 장면들이 추가(#47, #48)된다. 소문이 우물가의 처녀들(#47)에서 빨래하는 아낙네들(#48)로, 다시 방앗간의 사내들(#49)로 옮겨지며 이곳저곳으로 퍼져나가는 상황이 시각적으로 제시되며, 일정한 ‘연속성’을 형성한다. 특히 #48에서 팬(PAN)의 사용은 소문이 아낙네들의 입에서 귀로, 귀에서 입으로 컷속말을 통해 퍼져나가는 모습을 반복되는 동적인 움직임을 통해 보여줌으로써 관객들로 하여금 그 속도감을 시각적으로 인지할 수 있게 한다.⁸⁰⁾ 개작된 시나리오 <시집가는 날>에서 팬(PAN)은 도입부에서 -도라지를 캐고 있는 처녀들의 모습을 담고 있는- 봄동산의 전경(全景)을 생동감 있게 묘사하기

79) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 80-81면.

80) 저본의 ‘#64. 바깥마당’은 입분이가 갑분이가 되어 시집간다는 사실이 바깥으로 새어나가지 않게 하기 위해 박참봉이 마을 사람들에게 입단속을 부탁함에도 불구하고 오히려 소문이 일파만파 마을 안으로 점차 퍼져나가는 상황을 담고 있다. 이 장면은 개작본에서 #65. 사랑과 뜰과 대청, #66(A) 빨래터, #67(B) 주막 안, #68 방앗간으로 분화되는데, #67에서 #68로의 장면전환에서도 ‘PAN’이 사용됨에 따라 소문이 퍼져나가는 상황에 일정한 속도감과 운동감이 부여된다.

위한 영화의 기본적인 촬영방법으로 사용(#1, #4, #5)될 뿐만 아니라, 시공간적으로 분절된 각각의 장면들을 역동적으로 ‘연결’하기 위한 장치로도 사용된다.

시나리오 <시집가는 날>의 후반부에서 사용되는 ‘크로스 커팅(cross-cutting)⁸¹⁾’ 편집을 통한 장면구성 역시 분절된 장면들의 시공간적 연속성을 확보하기 위한 몽타주 기법의 일환이라 할 수 있다. #91에서 #103에서 이르는 신랑 미연과 신부 입분의 혼례 시퀀스는 이를 잘 보여준다. ‘발단-전개-위기-절정-결말’의 고전적 내러티브의 전형적인 구조를 취하고 있는 이 작품에서 혼례 시퀀스는 극적 긴장감이 최고조에 오르는 절정에 해당된다. 앞서 살펴보았듯이 신랑감이 절름발이라는 소문이 퍼지면서 위기를 맞게 된 맹진사는 신부를 자신의 딸 갑분이에서 몸종인 입분으로 바꿔치기 한다. 그러나 초례 당일 나타난 신랑 미연이 절름발이가 아닌 위풍당당한 미장부로 밝혀지면서(#87-89) 맹진사는 더 큰 위기에 놓이게 된다. 맹진사는 다시 위기를 모면하기 위해 입분을 좋아하던 하인 삼들로 하여금 운산골로 내려 보낸 갑분을 데려오도록(#90) 한다. 여기서 미연과 입분의 혼례를 막기 위해 삼들이가 갑분을 데리고 오는 장면들(#91-93, #95, #97-99, #103)은 미연과 입분의 혼례가 진행되는 장면들(#94, #96, #100-102)과 번갈아 제시되어 이중의 플롯을 형성하면서 극적 긴장감을 만들어낸다. 갑분이 돌아오기 전까지 초례의 진행을 막아야 하는 맹진사가족들과 혼례를 조속히 진행하고자 하는 김명정과 맹노인 등 서로 다른 욕망을 지닌 인물들의 갈등은 대립되는 장면(상황)들의 반복적 병치에 의해 일정한 시간적 리듬⁸²⁾을 형성하면서 관객들에게 긴박감을 주는 것이다. 이러한 긴박감은 #103에서 삼들과 갑분이 맹진사댁에 도착함과 동시에 혼례가 끝나게 되면서 비로소 해소된다. 이처럼 삼들이가 갑분을 데려오는 장면들과 미연과 입분의 혼례가 진행되는 장면들

81) ‘크로스 커팅(cross-cutting)’은 글자 그대로 동시에 혹은 다른 시간대에 발생하고 있는 서로 다른 행위들 사이의 커팅이다. 이 용어는 ‘평행 편집(parallel editing)’과 동의어로 사용되지만 사실 평행 편집과는 다소 다르다. 두 형식은 모두 내러티브의 경제성과 서스펜스를 위해 사용되지만 ‘평행 편집’은 서로 다른 시간대에서 일어난 두 개의 관련되는 행위들을 나란히 제시하는 것에 국한된다는 점에서 미묘한 차이를 보인다. (Susan Hayward, 앞의 책, 601면.)

82) 삼들이가 갑분을 데려오는 장면들이 짧고 단속적으로 구성되는 반면, 미연과 입분의 혼례가 진행되는 장면들은 상대적으로 길고 연속적으로 연출된다. 이로 인해 ‘빠름’대 ‘느림’이라는 편집상의 템포의 차이가 발생하면서 시간적 리듬이 형성된다. 오영진은 「시나리오에 왜 문학인가」(1952)에서 새로운 예술 형식으로서 시나리오가 현대인들에게 매력적으로 다가가는 요인을 ‘스토리 전개의 스피드와 여기에 수반되는 생리적 쾌감’이라고 한 바 있다. 이와 같이 시나리오에서 느껴지는 현대적인 감각으로서 ‘시간적 리듬’은 다른 문학 장르에서 찾을 수 없는 시나리오의 특색이라 할 수 있다. (이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 312-313면.)

은 동시간대 서로 다른 장소에서 벌어지는 사건을 다루고 있지만, 크로스 커팅(cross-cutting) 편집 기법에 의해 내러티브의 시공간적 연속성이 확보되면서 관객들은 큰 혼란 없이 사건의 전개를 이해할 수 있게 된다.

오영진은 「한국영화 변영의 전조-丙申년의 영화계」(『자유세계』, 1956.12)라는 글에서 1956년도 영화계의 제작 활성화를 반기면서도, 작품의 내용(연출과 각본)에 있어서 주목할 만한 결실이 없는 상황을 비판적으로 평가한 바 있다. 그는 제작자들이 영화 제작에만 힘쓸 뿐 그 질에 대해서는 무관심한 태도에 문제를 제기한다. 그는 제작가의 상업주의로 인해 옛 이야기 책, 인기 있는 대중소설(주로 신문연재 소설)을 원작으로 판에 박은 인물들, 슬로모션·다이얼로그(대사 위주의 사건 전개) 등을 특징으로 하는 천편일률적인 작품들만이 생산되고 있다고 보면서, 영화제작의 양만으로는 절대 ‘질적 변화’를 가져올 수 없다고 일갈한다.⁸³⁾

실제로 일제 강점기에서 1950년대에 이르기까지 한국영화의 시나리오의 인과성 없는 이야기 구조, 동기가 결여된 반전, 결말처리 방식의 모호함 등 형식적 측면의 미숙함으로 인해 비평계의 비판적 평가를 받아왔다. 특히 1950년대 중후반 한국영화의 제작이 활발해지며 오리지널 시나리오의 공급이 부족하게 되자, 시나리오의 고유한 형식에 대한 이해 없이 상업적 흥행만을 노리는 ‘스토리 위주의 시나리오’들이 대량 생산되면서 한국영화의 질적인 저하를 초래한다. 스토리 위주의 시나리오들은 극적 개연성이나 사건의 시공간적 연속성을 고려하지 않고 대중들이 좋아할 만한 자극적인 설정이나 상황 등 흥미 위주의 스토리만을 취하여 에피소드 중심으로 나열하는, 형식상의 결합을 노정하고 있었다.⁸⁴⁾

1950년대 비교적 일정한 작품성을 확보하였다고 평가받은 <잃어버린 청춘>(1957), <돈>(1958) 등의 시나리오 작품들⁸⁵⁾조차 이와 같은 비판에서 자유

83) 오영진, 「한국영화 변영의 전조-丙申년의 영화계」, 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 5, 범한서적, 1989, 21-22면.

84) 일반적으로 한국영화사에서 1950년대 극영화는 내러티브의 비통일성, 비균질성 등을 특징으로 한다는 비판적인 평가를 받아왔다. (김미현 외, 『한국영화사 - 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2013, 147-148면.)

85) 시나리오 <잃어버린 청춘>(1957)와 시나리오 <돈>(1958)은 급변하는 1950년대의 사회 풍속을 충실하게 묘사하고 있다는 점에서 오영진의 <시집가는 날>(1956)과 함께 영화진흥공사에 기획한 『한국시나리오선집(1956-1960)』 2권에 1950년대 중후반을 대표하는 한국 시나리오로 선정되어 수록되어 있다. (영화진흥공사 기획·엮음,

로울 수 없었다. 일례로 시나리오 <잃어버린 청춘>에서 남자 주인공의 충동적인 살인은 극적 사건의 흐름을 반전시키는 주요한 구성점(plot point)임에도 불구하고 앞선 장면에서 어떤 단서도 제공되지 않은 채 급작스럽게 발생하며, 86)시나리오 <돈>에서 극 후반부 남자 주인공의 살인 역시 극적 개연성 없이 우발적으로 일어나는⁸⁷⁾ 등 형식상의 결점을 보여주고 있는 것이다.

이와 달리 1950년대 중반 오영진이 개작을 통해 재탄생시킨 시나리오 <시집가는 날>(1956)과 <배뱅이굿>(1957)은 일제 강점기 이래로 한국영화의 고질적인 문제점으로 여겨지던 ‘스토리 위주의 시나리오’의 형식적 미숙함을 극복하고, 극적 구성이나 영화기법 등의 측면에서 나름의 완성도를 갖춘 고전적 시나리오의 모범을 제시하고 있다는 점에서 의의를 지닌다. 위에서 살펴보았듯 오영진은 일제 말 발표했던 일본어 시나리오를 1950년대 중반 한국어 시나리오로 개작하는 과정에서 다수의 장면들을 추가, 삭제 및 변형함으로써 극적 사건의 인과적 개연성을 강화한다. 또, 연속편집문법에 대한 인식 하에 외화면 음향, 팬(PAN), 크로스 커팅 등 촬영 및 편집을 고려한 영화기법들을 사용하여 분절된 장면들을 이음매 없이 자연스럽게 연결하고자 한다. 이는 오영진이 동시기 세계 영화의 표준으로 인식되고 있었던 미국 영화의 영화문법, 즉 고전적 할리우드 양식을 비교적 명확하게 인식하고 이를 시나리오 창작에 활용함으로써 1950년대 스토리 위주의 시나리오들이 보여주고 있는 극작법의 미숙함을 극복하고, 세계 시장에 내놓아도 손색이 없을 작

『한국시나리오선집(1956-1960)』 2권, 집문당, 1996.)

86) 시나리오 <잃어버린 청춘>은 1957년 영화평론가이자 시나리오 작가인 유두연에 의해 쓰여지고 유현목 감독이 영화화한 작품이다. 이 작품은 6.25 전쟁 이후 폐허가 된 현실을 배경으로 현대인의 불안 심리를 그리고 있는 멜로드라마다. 애인(김정애)과의 장밋빛 미래를 꿈꾸며 착실하게 살아가던 전기수리공 위진구는 어느 날 뜻하지 않게 살인을 저질러 쫓기는 신세가 되고, 결국 자수하여 애인과의 비극적인 이별을 맞게 된다. 이 작품은 극적 구성의 측면에서 몇 가지 결함을 노출한다. 전신주를 고치러 출장을 나갔던 남자 주인공(위진구) 앞에 피한에게 희생당한 신사가 나타나고 그의 돈뭉치를 뺏기 위해 충동적으로 살인을 저지른다는 설정(#11), 사건을 수사하는 형사와 제보자의 우연한 만남(#28, #32)과 같이 작위적이며 개연성이 떨어지는 사건들이 자주 발견되는 것이다.

87) 1958년 영화감독 김소동에 의해 각색(원작 손기현), 영화화된 시나리오 <돈>은 50년대의 전형적인 농촌을 배경으로, 가난하지만 순박하게 살아가던 농부 봉수가 고리대금업자 억조의 사기도박에서 큰 돈을 잃고, 송아지를 팔아 시작한 구호물자 장사도 서울의 사기꾼들에게 털리면서 불행을 겪게 된다는 내용을 담고 있다. 이 작품 역시 우연히 홀리고 간 돈뭉치 때문에 봉수와 억조가 싸움을 하게 되고 결국 억조가 자기 칼에 찔려 죽음으로써 봉수의 아들과 그 애인이 살인혐의의 누명을 씌고 잡혀간다는 다소 개연성이 떨어지는 사건 전개에 흐름을 보여주고 있다.

품을 만들고자 했다는 사실을 보여준다.

실제로 그의 시나리오 작품을 영화화한 <시집가는 날>(1956)과 <배뱅이
굿>(1957)는 흥행에 성공하는 동시에 당대 비평계에서 비교적 좋은 평가를 받는다.
특히, 이병일 감독에 의해 영화화된 <시집가는 날>(1956)⁸⁸⁾은 이듬해인 1957년 제
4회 아세아 영화제에 출품되어 최우수 희극상을 수상하고 베를린 영화제, 시드니 영
화제, 에딘버러 영화제 등에 연이어 초대되면서 세계영화 시장에서 한국영화의 가능
성을 입증한다.⁸⁹⁾

88) 오영진의 시나리오를 영화화한 <시집가는 날>(이병일 감독, 1956)은 한국영화사에 기록된 첫 해외영화제 수상작이다. 이 작품은 1950년대 중후반 이래 성장하기 시작한 한국영화계에 활력을 불어넣었다는 점, 해외에서 한국영화를 알리는데 일정한 공헌을 했다는 점 등의 측면에서 영화사적으로 큰 의의를 갖는다. 이 작품은 이후에도 이용민 감독에 의해 <맹진사댁 경사>(1962)로, 김웅천 감독에 의해 <시집가는 날>(1977)로 리메이크된다. (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 255-257면, 273-275면.)

89) “한국영화에 대한 평은 과히 나쁜 편은 아니었습니다. 「시집가는 날」이 상영되었을 때는 각국 인사들도 회의를 몰래 빠져나와서는 구경을 합니다. 「로크·완·로」라는 중국인은 동남아 일대에 극장 「체인」을 가지고 있는 흥행계의 큰 「보스」적인 인물인데 이 사람도 「시집가는 날」을 보는 동안 자꾸만 깔깔대고 웃고 있더군요. 한편 「이스마엘」이라는 「인도네시아」 대표는 펍 재미있다고 제게 말하더군요. (……) 이름은 잊었지만 「런던·타임즈」의 여기자라는 사람은 「시집가는 날」을 대단히 칭찬하면서 오는 여름에 있을 「에딘버러」 영화제에 출품해 볼 것을 권유하더군요. (……) 「시집가는 날」이 이 정도나마 인기가 있었던 것은 아마 이 영화가 펍 향토색이 짙은 것이라 이국적이라는 점에서 그랬던 것 같습니다. 「백치 아다다」는 거의 문제도 안되는 모양입니다만 「시집가는 날」은 일부 인사에게 이상한 「쇼-크」를 준 것은 확실합니다. 심사위원들은 펍 냉정한 입장에서 심사를 한 것 같은데 우리 심사위원들이 참가했다 해도 우리 영화의 입상에 관한한 무슨 변화는 없었을 것입니다. 왜냐하면 우리가 그들 감식안(鑑識眼)을 믿는 이상 그들이 꼭 우리 영화에게 투표하리라고는 생각되지 않기 때문입니다.” (밑줄, 강조-인용자) (「시집가는 날」입상-아세아영화제 최우수 희극으로, 『동아일보』, 1957.5.26.) 이상에서 확인할 수 있듯이 국제영화제에 출품된 영화 <시집가는 날>이 중국, 인도네시아, 영국 등 세계 각국의 관객들에게 좋은 반응을 얻었다는 사실은 고전적 할리우드 양식에 기초한 그의 시나리오 작품이 세계 영화의 보편적인 기준을 충족시키고 있음을 보여준다.

2.2. 미국영화에 대한 양가적 태도: 형식 및 기술의 수용과 상업주의 비판

해방기부터 전시기에 이르는 동안 한국영화 제작의 활성화를 가로막았던 영화 기재와 물자의 부족, 자본의 결핍 등의 문제는 1950년대 중반 무렵부터 점차 개선된다. 1954년 정부 시책에 따라 발효된 국산영화에 대한 입장세 면세 조치는 영화제작 및 투자의 활성화를 가져옴으로써 1950년대 중반 이후 1960년에 이르기까지 한국영화의 제작 편수가 급속하게 증가하게 되는 호재로 작용한다.⁹⁰⁾ 하지만 이러한 외형적 성장세와 달리 한국영화계는 안이한 기획, 상업주의의 만연 속에서 ‘스토리 위주의 시나리오’를 기반으로 한 멜로드라마나 코미디물이 양산되며 질적으로 오히려 퇴보하는 경향을 보인다. 오영진은 한국영화계의 발전을 가로막는 장애물들이 많이 사라지고, 조건과 환경이 나아졌음에도 불구하고 우수한 작품이 생산되지 않는 현실을 개탄한다.⁹¹⁾ “좋은 조건과 환경이 반드시 좋은 예술품을 생산하지 않는다”라는 사실을 인식한 그는 시나리오의 질적 향상이 한국영화의 후진성을 극복할 수 있는 실질적 대안이라고 보고 해방기 이래 한국영화 시장에서 가장 강력한 영향을 미치고 있던 미국영화⁹²⁾가 지니는 형식과 기술을 시나리오 창작에 수용하고자 한다.

오영진은 「미국영화감상」에서 미국영화가 세계 시장에서 부동의 지위를 차지하게 된 근원을 ‘형식과 기술’ 측면에서 살펴보면서 각각 ㉠속도감과 템포, ㉡구성의

90) 1954년 국산영화 면세조치 이후 한국영화는 해마다 작품생산의 편수를 늘려갔다. 1955년에는 15편, 1956년에 42편, 1957년에는 28편, 1958년에는 83편, 1959년에는 108편, 1960년에는 90편, 1961년에는 69편이라는 추세로 급상승했다. (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 242면.)

91) 오영진, 「한국영화의 갈 길」, 『동아일보』, 1954.5.9.

92) 전후 1950년대 한국의 영화계 역시 해방기와 마찬가지로 할리우드 영화가 수입된 외화의 약 80%를 차지하며 국내의 영화 시장을 장악하고 있었다. 세련되지 못한 화면과 느린 템포 등을 고질적 약점으로 지적받으며 당대 관객들에게 외면 받고 있던 다수의 한국영화와 달리 컬러와 대형 화면, 동시녹음 등 미국영화가 보여주는 기술적 진보는 한국 영화인들의 선망이 대상이 된다. 50년대 중반 한국영화 비평계에서 미국의 할리우드 영화는 물질적인 풍요로움 속에서 대중음악, 양주, 양담배로 대표되는 말초적 쾌락의 세계를 선사하는 오락영화로 상징되면서 경계의 대상이 되는 한편, 경쾌한 템포와 감각적이고 박력 있는 화면 연출 등 기술적 측면에 있어서 선망의 대상으로 자리한다. 이와 같은 양가적 태도 속에서 한국 영화인들은 미국영화의 기술력을 동경하면서 속도감 있는 편집, 인과율 중심의 서사 등으로 상징되는 고전적 할리우드 양식을 선택적으로 수용하여 한국적인 영화언어를 발견해 나가는 발판으로 삼고자 한다.(조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 『매혹과 혼돈의 시대-50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 107-118면.)

묘미를 주요한 특징으로 제시한 바 있다. 그는 미국영화의 속도감과 쾌적한 템포를 미국적인 생활감정과 환경에서 오는 것으로 보면서, 미국영화가 빠른 속도와 강한 자극을 통해 관객의 절대 다수가 적확하게, 직감적으로 즐길 수 있는 영화를 제작하고 있다는 사실에 주목한다. 그는 미국영화가 쾌적한 템포 속에서 극적 긴장과 흥분을 일으키며 흥미진진하게 관객을 끌어갈 수 있는 견인력으로 발단, 전개, 위기, 절정, 대단원으로 이어지는 치밀하게 계획된 극적 구성을 들면서, 미국영화가 지닌 시나리오 기술의 우수성을 격찬한다. 미국영화의 템포와 리듬, 잘 짜여진 극적 구성은 보는 자에게 “심리적·생리적 쾌감”, 즉 영화의 흐름과 시간의 흐름이 완전히 합치한 재미와 쾌감을 선사한다는 것이다.⁹³⁾

이러한 맥락에서 시나리오 <인생차압>(1958)은 앞 절에서 살펴본 시나리오 <배뱅이굿>, <시집가는 날>과 마찬가지로 이러한 미국영화와의 연관 관계 속에서 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 충실하게 따르고 있는 작품이라 할 수 있다. 오영진은 1949, 1957년에 공연된 바 있는 그의 희곡 <살아있는 이중생 각하>를 영화화하기 위해 시나리오로 재창작한다.⁹⁴⁾ 이러한 개작 과정에서 내용과 주제상의 변화⁹⁵⁾가 나타날 뿐만 아니라 영화 제작에 적합하도록 재현 양식, 즉 형식적인 측면에 있어서 변모가 이루어진다.

희곡에서 시나리오로 재창작되면서 일어난 작품상의 가장 큰 변화는 시공간이 자

93) 오영진, 「미국영화감상」, 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 5, 범한서적, 1989, 116-117면.

94) 오영진의 희곡 <살아있는 이중생 각하>는 1949년 6월 극예술협회(이진순 연출)에 의해 초연된 이후, 1957년 극단 실험에 의해 재공연 되면서 좋은 평가를 받았다. <살아있는 이중생 각하>에서 <인생차압>으로의 개명은 이 때 이루어진 것이다. 1957년 재공연의 성공은 1958년 시나리오 <인생차압>으로의 개작 및 영화화로 이어진다. (한국극예술학회 편, 「살아있는 이중생 각하(해설)」, 『한국현대대표희곡선집1』, 월인, 1999, 473면.)

95) 오영진의 희곡 <살아있는 이중생 각하>(1949)를 개작한 시나리오 <인생차압>(1958)은 작품의 시공간적인 배경이 정치적 혼란이 극심했던 ‘해방기’에서 6.25 전쟁을 겪은 후(그로부터 5년이 지난 후) 재건되고 있는 ‘1950년대 중반의 서울’로 옮겨지면서 내용 및 주제적인 측면에 있어서 큰 변화가 생긴다. 희곡에서 주인공인 이중생이 일제시대부터 해방기에 이르기까지 권력에 기생하며 축재(蓄財)를 위해서라면 수단과 방법을 가리지 않는 ‘정치적 모리배’ 같은 인물로 그려진다. 반면, 시나리오에서는 전후(戰後)로 배경이 옮겨진 탓에 정치적인 색채가 옅어지고 배금주의(拜金主義)를 상징하는 인물로서의 성격이 두드러진다. 이를 통해 오영진이 친일 청산 등 지나간 시절(해방기)의 정치적 문제가 아닌, 그로부터 10여 년이 흐른 후인 1950년대 한국 사회의 현안, 즉 미국식 자본주의 문화의 급속한 확산과 그로 인한 전후 현대인들의 가치관 변화(물질적 가치로의 경도) 문제를 다루고자 했음을 알 수 있다.

유롭게 확장됨에 따라 장면 구성이 보다 다채롭고 풍부해졌다는 점이다. 희곡 <살아있는 이중생 각하>에서 작품의 공간적 배경이 ‘이중생의 집’이라는 무대로 고정되어 있었던 반면, 시나리오 <인생차압>에서는 이중생의 집 외의 공간들이 다수 등장한다. 예를 들어, 이중생 소유의 회사(#5. 반도 임업주식회사, #10. 영창지업 창립사무소, #11. 영창 제지공장) 등과 같이 희곡에서 인물들의 대화를 통해 간단히 대사로 처리되었던 드라마 공간들이 장면화 되어 추가되거나, 희곡에 없었던 공간들(#46. 소공동 근처, #47. 한강, #48. 반도호텔, #82. 버스정류장, #125-126. 서울역)이 새로운 극중 공간으로 설정된다. 고정된 무대라는 물리적 제약이 있는 희곡에서 무대 밖(드라마 공간)의 사건들은 인물의 발화나 전화 등의 소품을 통해 무대공간으로 보고되는데 반해, 상대적으로 시공간의 설정이 자유로운 시나리오에서 사건들은 다양한 방식의 장면 연결을 통해 보다 다채롭게 구성된다.

이렇듯 원작 희곡에서와 달리 시나리오 <인생차압>은 극중 사건의 전개가 장면 단위로 보다 세분화⁹⁶⁾되면서 각각의 장면들을 어떻게 논리적으로 연결시킬 것인가가 작품 구성의 중요한 문제로 부각된다. 시나리오는 최소의 의미 단락인 ‘장면(scene)’ 단위로 나뉘어져 있기 때문에 각각의 장면을 어떻게 배열하고 연결하느냐, 즉 ‘구성(構成)’하느냐에 따라 그 의미 맥락이 확연히 달라진다고 할 수 있다. 오영진은 희곡에서 시나리오로의 개작 과정에서 연속편집에 대한 인식 하에 다양한 방식의 영화적 기법을 사용하여 장면과 장면을 접속시킴으로써 내러티브의 연속성을 확보하고자 한다.

#1. 서울의 빌딩가

그리 부끄럽지 않은 스카이라인.

(나레이션)

㉠ 『서울은 확실히 부흥했다. 남부럽지 않은 고층 건물이 여기저기 솟았고 상점가도 하루하루 풍성해져가며 국산품의 생산도 전에 비하면 눈이 부실 정도로 증가했다.』

#2. 상업센터

빈번한 자동차의 왕래

96) 이로 인해 희곡 <살아있는 이중생 각하>는 200자 원고지 기준으로 200매(전집 48면)에서 330매(전집 75면) 분량의 시나리오 <인생차압>으로 그 분량이 1.5배 정도 늘어나게 된다. (김만수, 「희곡과 시나리오의 차이에 대한 사례 연구 : 오영진의 경우」, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001, 82면.)

#3. 모 무역회사(一)

#4. 다른 무역회사(二)

㉠ (E) 『그 중에서도 소위 국제적인 무역이라하고 간판을 내걸은 큰 회사까지 생겨나 한집 건너 이마를 맞대고 늘어섰으니 과연 경하하지 않을 수 없지 않은가!』

#5. 반도 입업주식회사

회사- 정면(앵글로)

김찰청 짚이 앞에 와서 멧는다.

그러나 개중에는 이런 것도 있다. 말하자면 빛 좋은 개살구.

#6. 사장실

팅빈 호화로운 사장실.

㉠ (E) 『사장이란 자는 항상 자리를 비고 있다. 그는 정치를 한답시고 관청으로 은행으로 또는 노상 길거리를 오락가락하다가 그만 하루 종일을 보내고 마는 것이다.』

#7. 사무실

사원들이 양 다리를 책상 위에 올려놓고 낮잠을 자고 있다.

타이프스트는 타이프 앞에 쭈구리고 매니큐어.

㉠ (E) 『사원들은 물론 일거수 일투족을 사장영감의 명령을 받들어 움직여야 하니, 사장 없는 사무실에 무슨 사무가 있을소냐. 퇴근시간까지 있다가 월급이나 받으면 그만인 것이다. 월급이 적어서 탈이지, 무사태평이란 실로 그네들 팔자를 두고 하는 말이다.』

「노크」 소리가 들리나 아무도 응답하지 않는다.

짚차를 타고 온 손님들 기다리다 못해 불쑥 방으로 들어선다.

㉠ (E) 『그러나 이 날, 바로 이날만은 사원들도 그대로 무사태평할 수가 없었다.』

(밑줄 및 강조-인용자)⁹⁷⁾

위의 인용된 부분은 시나리오 <인생차압>의 도입부로 서울의 도심에 위치한 이

97) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 115-116면.

중생의 회사로 형사들이 들이닥치면서 극중 사건이 시작되는 장면들이다. 고층 건물들이 늘어서 있고(#1), 자동차가 빈번히 왕래하며(#2) 각종 회사들이 간판을 달고 성업(#3, #4) 중인 전후 부흥하는 '1950년대의 서울'의 풍경을 담은 장면들이 차례대로 제시되며 작품의 시공간적인 배경을 소개하는 구축 샷(establishing shot)으로 기능한다. 곧이어 주인공 이중생이 운영하는 반도 입업주식회사의 전경(#5)과 그 내부의 사무실 풍경(#6, #7)이 차례로 보인다. 여기서 각 장면들은 롱샷에서 풀샷, 미디엄샷, 클로즈업 샷 등으로 앵글의 크기가 점차 작아지면서 작품 속 주인공인 '이중생'이라는 인물과 그가 운영하는 회사의 실체에 근접해가는 느낌을 준다.

여기서 주목할 점은 서로 다른 대상을 포착하고 있으며, 그에 맞게 다양한 시점과 각도로 분할된 장면들이 '내레이션'을 통해 '의미 있는 연관'을 갖도록 연결되면서 시공간적인 연속성을 획득하고 있다는 점이다. 고층 건물이 늘어난 서울 도심, 혼잡한 도로, 각종 무역회사, 반도입업주식회사의 전경, 사장실, 사무실 등 각각의 장면들은 비연속적인 이미지들의 나열일 뿐이지만 내레이터의 해설에 따라 개별 이미지들 사이의 숨겨진 내적 관계(inner hidden relationship)가 드러남으로써 액션의 극적 연속성이 보장된다.⁹⁸⁾ 극중 인물보다 많은 것을 알고 있는 전지적(omniscient)인 내레이터⁹⁹⁾는 작품의 시공간적인 배경이 고층건물과 상점, 회사 등이 여기저기 들어서고 있는 전후의 서울임을 알려준 후(㉠), 이러한 부흥 속에서 각종 무역회사들이 내실 없이 그럴듯한 간판만 걸어놓고 우후죽순 생기는 세태를 조롱한다(㉡). 이어 "정치를 한답시고" 회사를 돌보지 않고 밖으로만 나도는 '사장(이중생)'을 직접적으로 비판(㉢)하면서 이로 인해 태만하게 돌아가는 사무실 풍경에 대해 부정적 시선을 내보인다(㉣, ㉤). 푸도프킨은 몽타주란 장면(쇼트)들 사이의 "명백한 연결"로 연속적인 액션을 만들어 궁극적으로 통합적인 전체를 창조하는 것"이라 하였는데,¹⁰⁰⁾ 이렇게 보았을 때 도입부의 내레이션의 사용은 장면과 장면 사이의 명백한 논리적 연결을 만들어주는 매개로 기능하면서 서술적 명료함을 부여한다¹⁰¹⁾고 할 수 있다. 여기서 내레이터는 화면에는 등장하지 않지만 등장인물에 대한 냉소적이고 비판적인 시각을 통해 과편화된 장면들 간의 숨겨진 내적 관계를 드러내면서, 관객들로 하여

98) 김용수, 「집약회곡적 이야기 형식과 할리우드 고전적 내러티브」, 『연극의 이론과 비평』 제1집, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2000, 42면.

99) 고전적 내레이션에서 내레이터는 극중 인물 보다 많은 정보를 알고 있으며, 이러한 정보를 관객들에게 서서히 제공한다. (이용관, 「할리우드 영화의 고전적 스타일- 데이비드 보드웰의 이론을 중심으로」, 『영화연구』 제7호, 한국영화학회, 1990, 108면.)

100) 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 2012, 59면.

101) 김용수, 앞의 논문, 37-38면.

금 개별 장면들 사이의 의미적 연속성을 논리적으로 이해하며 작품에 동화되도록 하는 기능을 한다.¹⁰²⁾

이처럼 관객들에게 지적으로 지각된 연속성(continuity perceived intellectually)은 개별적인 장면들이 의미적으로 연결될 때 인지될 수 있는 것이며, 이러한 연결에는 대조나 모순의 효과까지 포함된다.¹⁰³⁾ 아래의 장면들은 이를 보여준다.

#40. 사랑방

(.....)

하연: 연훤 오늘인데 며칠 앞두구 왜 날 인천으로 보냈죠? 아시겠지요, 그 이유?

달지: 음! 바로 그건가 약간 비열허군.....

하연: 서울 떠나기 전에 임선생이 귀뜸해주었지만 뭐 그렇잖으면 그 유치허구 낱아빠진 아버지 수단에 넘어가구 이용당할 줄 알어요? 흥!

달지: 암, 요즘 한국 아가씨들이 얼마나 약기루 특히 하연인.

하연: 딸년 이용해 먹으려구 생각한게 도대체 인식 부족이예요. 안그래요. 형부, 아버지란 이름의 이 맥 영감님!

달지: 허, 허..... 그러구보니 축뺨 들어야겠군. 우리처제께서 무사히 귀환하신 의미에서 헛, 헛.....

달지, 높이 잔을 든다.

(F·O)

(F·I)

#41. 영창 지업 창립 사무소 간판

간판을 페인트로 꺼떻게 칠한다. 지워지는 글자.

#42. 제지공장 간판

도끼로 빠개진 간판.

콜탈이 든 드랍통 아래서 불탄다.¹⁰⁴⁾ (밑줄, 강조- 인용자)

102) 또한 고전적 내레이션에서 내레이터는 투명적(transparent), 즉 가급적 자신을 드러내지 않고 숨긴다. 내레이터는 이른바 불가시 관찰자(invisible observer)로서 관객으로 하여금 영화작품에 동화되도록 조장하는 것이다. (이용관, 앞의 논문, 108면.)

103) 김용수, 앞의 책, 72면.

104) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 136-137면.

작품 초반부 반도체업주식회사를 소유한 이중생은 외국원조기관으로 자금을 조달 받아 제지사업으로 사업을 확장, 독점할 수 있게 되었다며 가족들 앞에서 득의양양 하며 자신의 정치적 수완을 뽐낸다(23-#25). 하지만 곧 그의 사업 파트너인 미국인 란돌프가 사기꾼이었음이 밝혀짐(#26-28)에 따라 전 재산을 잃을 위기에 봉착하게 된다. 그는 뒤늦게 자초지종을 알아보기 위해 자신의 회사인 반도체업의 사무실로 뛰어가지만, 그를 맞이하는 건 텅빈 사무실과 사원들의 사직서, 그리고 그를 체포하기 위해 대기하고 있는 형사뿐이다(#29-#33).

인용된 장면(#40)은 이렇듯 축재(蓄財)를 위해서는 물불을 가리지 않는 인물인 이중생의 계약에 의해 그녀의 딸 하연이 외국인 사업가 란돌프와 단둘이 별장까지 갔다가 수모를 당하고 온 상황을 담고 있다. 집으로 돌아온 그녀는 이중생이 정재계의 유력한 인사들을 모시기 위해 마련한, 그러나 이중생이 체포됨에 따라 열리지 못한 연회 자리에서 이중생의 비열한 수작을 비판한다. 이중생의 사위인 달지 역시 이에 호응하여 하연의 무사 귀환을 축하하는 의미의 ‘축배’를 든다. 곧이어 F·O, F·I로 장면이 전환되면서 이중생이 창립하고자 했던 영창지업 사무소 및 제지공장의 간판이 페인트로 까맣게 지워지고, 드럼통 아래서 불타는 장면이 제시된다. 여기서 달지가 외치는 ‘축배’라는 긍정의 대사는 이중생의 몰락을 시각적으로 보여주는 장면들과 개념적으로 상호 충돌함으로써 관객들로 하여금 모순된 감정, 즉 아이러니의 정서를 느끼게 한다.¹⁰⁵⁾ #40에서 #41, #42으로의 장면 전환은 시공간적인 비약에도 불구하고 이중생의 부정을 폭로하고 비판한다는 점에서 의미적으로 연결되면서 연속적인 액션으로 지각된다.

이와 같이 시나리오 <인생차압>에서 장면과 장면의 연결을 통해 내러티브의 연속성을 확보하고자 하는 시도는 작품의 공간적 배경이 갖는 특수성으로 말미암아 그 중요성이 더욱 부각된다. 희곡에서 극중 사건이 펼쳐지는 공간이 사랑채를 중심으로 한 이중생의 가옥 일부였다면, 개작된 시나리오에서는 그 공간(이중생의 가옥)이 사랑채, 안채, 중사랑, 응접실, 대청마루, 안방, 뒷방, 행랑방, 정원(정자), 샘터, 안뜰, 뒤뜰, 대문 안/밖 등으로 보다 세분화됨으로써 다채로운 장면 구성이 가능해진

105) 이와 같이 다이얼로그와 판이한 어떠한 결과를 다음 장면에 전개시킴으로써 관객의 기대를 호의적으로 배반하는 장면배치를 ‘역전(逆轉) 몽타주’라고 한다. 역전 몽타주는 풍자의 대사 또는 화면의 대조적 표현으로 목적하는 바의 제 2차원적인 아이디어의 발현을 노리는 수법이다. 이러한 풍자적 대사는 흔히 ‘리얼리티’를 위주로 하는 현실적 추구에서 구사되는 수가 많은 간접적인 표현 수단이다. (이정기, 「(續) 「씨나리오」의 文學性-墮落한 映畫藝術의 基本的骨格」, 『자유문학』 제5집, 1960.2, 215면.)

다. 작품 배경의 약 80%를 차지할 정도로 중요한 공간적 설정¹⁰⁶⁾인 ‘이중생의 가옥’은 영화 <인생차압>(유현목 감독, 1958)에서 실제로 200여 평의 거대한 세트로 만들어지며 극 중 주요한 사건들의 대부분이 그 안에서 촬영된다.¹⁰⁷⁾ 할리우드의 스튜디오 세트를 방불케 하는 거대한 가옥 세트는 작품 전체에 현실의 일상성을 부여하며 극중 사건의 재현을 자연스럽게 만드는 데 일조한다. 저택 내부의 다양한 공간들의 재현은 곧 극중 인물들이 발화하고 등퇴장하며 사건을 만들어내는 각각의 장면들에 대응되며 인물들이 놓인 상황과 심리,¹⁰⁸⁾ 서로 간의 관계를 나타낸다.

극중 주요한 사건들이 벌어지는 ‘이중생의 가옥’은 사랑채와 안채를 중심으로 여러 등장인물들의 방, 대청마루, 마당, 정원 등으로 공간들이 섬세하게 분리되어 있는 한편, 근접 유무에 따라 각각의 공간 간에 소리가 자유롭게 넘나들 수 있는 특수한 공간 구조를 띠고 있다는 점에서 주목을 요한다. 반쯤은 닫혀 있고 반쯤은 열려 있다고 할 수 있는 전통적인 한옥 양식의 특수한 공간구조는 각각의 장면들을 논리적으로 연결하기 위해 다양한 방식의 영화적 기법이 활용되는 계기로 작용한다.

#49. 이중생 택(안방뜰)

옥순이, 복순이, 어멈, 그 밖에 사람들- 동네사람까지 끼어서 숨을 죽이고 귀를 기울이며

106) 시나리오 <인생차압>은 총 155개의 장면(scene)으로 이루어져 있는데, 그 중 이중생의 저택과 그 주변에서 일어나는 사건을 담은 장면이 121개(전체 장면의 약 80%), 그 외의 장소에서 사건이 일어나는 장면이 34개(전체 장면의 약 20%)이다.

107) 오영진의 시나리오 <인생차압>은 1958년 유현목 감독에 의해 영화화된다. 변인식은 당시의 촬영 상황에 대해 다음과 같이 부연 설명한다. “<인생차압>은 유현목이 연극과적인 연출을 시도한 작품이다. 작품배경의 약 80%가 주인공의 주택이어서 당시 스튜디오의 200여 평이 딱 차도록 세트를 세워놓고 180k의 라이트를 사용하였다. 이 작품은 우리들 주변에 산재해 있는 비리의 대상(주인공 이중생 각하)을 통해 무자비하게 야유하고 비판한 격조 높은 풍자극으로 원작과 연출의 절묘한 조화를 이끌어냈다. 유현목은 연출 플랜에서 리얼리티를 기반으로 삼고 풍자극이 갖는 그 독자의 양식주의 수법을 약간 가미해가며 이 영화의 제재와 구성의 특이성을 살렸다. (……).” (변인식, 「시나리오를 문학의 경지로 이끌어낸 작가」, 『한국예술총집』 III, 대한민국예술원, 2000, 299면.)

108) 일례로 자신의 사업파트너인 란돌프가 가짜임을 알게 된 이중생이 허둥지둥 자신의 반도입업 사무실로 찾아가는 일련의 장면들(#29-#33)에서 공간은 이중생이 놓인 난처한 상황과 심리를 상징적으로 보여준다. 복도(#29)로부터 텅 빈 사무실1(#30)과 사무실2(#31)를 거쳐 직원들의 사직서가 쌓여있는 전무실(#32), 형사가 기다리고 있는 사장실(#33)에 이르기까지 점점 밀폐된 공간을 향해 안으로 좁혀 들어가는 공간의 배열은 점점 막다른 길로 들어서고 있는 이중생의 상황을 영화적인 장면 구성을 통해 보여주고 있는 것이다.

방안에서 흘러나오는 말을 열심히 엿듣고 있다.

가끔 장죽으로 재떨이를 치는 소리와 함께 늙은 노인의 노성이 흘러 나온다.

#50. 안방(큰방)

하주와 우씨가 노인 앞에 쭈구리고 앉아 그의 질책을 들을 뿐 아무 대꾸도 없다.

망건에 갓을 쓴 이 노인은 이중생의 형, 중건인 것이다.

중건 계수님 그래 입이 있으면 대답을 좀 해보우. 그래 일껏 출세한답시구 조업지전 문 전옥답 다아 팔아헤쳐 놓구 그것두 모자라서 늙은 형놈의 집 한 칸마저 뺏어 먹어야 옳단 말이오? 응?

우씨 (손을 짹짹 빌며) 그인들 이럴줄이야 몰랐지요. 그저 이씨 문중이 다같이 영광을 볼 까해서 그런게 아닙니까?

중건 이 씨, 문, 중의 영광-, 헛, 장관나리와 낚시질허는게 영광이오? 계수님! 난 그런 영광 몰르구도 육십 평생을 고뿔하나 쇠지 앓구, 배불리 잘 살았어……. 조실 부모 현이후루 하나 밖에 없는 동기라 그래두 출입헌답시구 기생년이라, 머, 정치라 하면서, 소풍이니 천렵이니, 닭잡아라, 소잡아라, 대령해두 한번 쓴척 단척 앓구설랑 혼연 대처했드니만-, 응, 이 자식 이제 와서는 나두 모르게 제 형 놈의 집 한 칸을 담보물로 써먹었다?

(……)

우씨, 밖에 들릴까 망지 소지한다. / 우씨 쉬!

#51. 방(바깥)

방안을 들여다보고 있던 하인들 모두 입에 손을 대고 「쉬-」 하는 모양을 한다.

달지, 안방으로 들어오다가 하인들 틈에 끼어 자기도 방안을 들여다 볼려고 허리를 구부린다.

달지 뭐야? / 달지인 줄 모르고 옥순 입에 손을 대고

옥순 쉬? / 달지 안을 들여다 본다.

#52. 방 안

중건 우리 식구들 한 구들 몰구 이리 오리카 그렇잖으면 중생이놈을 걸어 한 번 더 고솔 하리카?

하주 아버지 나오시면 좋게 처리할테니 어서 사랑으로 나가세요. 네? 큰아버지…….

중건 예끼 앙큼한 것 같으니라구? 잘 처결헌다? 헛! 너이들은 다 한또래야 한또래! 확실

한 대답을 듣기 전에 꼼짝 않는다!

하주 (혼잣소리로) 아이그 이를 어찌나! 여보! 여보! / 일어나서 밖으로 나온다.

#53. 방(바깥 딸)

달지, 흠칫하며 문구멍에서 떠난다. / 하주 나온다.

달지 아버지 정말 나온신대?

하주 당신보구 그런 걱정하랬우? 어서 들어와 큰아버질 상넬 좀 해요. 난 그 꼴 못보겠
우.

달지 넌들…….109) (밑줄, 강조-인용자)

위의 인용된 장면들은 시나리오 <인생차압>의 반은 열려있고 반은 닫혀있는 반(半)개방, 반(半)폐쇄의 특수한 공간 구조와 그로 인한 사건 연결방식의 특이성을 잘 보여준다. #50과 #52는 이중생이 사기, 횡령, 배임, 탈세의 혐의로 체포·구금된 이후 그의 형인 이중건이 등장하여 사업 확장을 위해 가족의 재산까지 담보로 사용하는 파렴치한 행동에 분노하며 그 식솔들인 우씨와 아내를 질책하는 장면이다. 이 장면에서 인물들의 대화는 안방이라는 공간 내부에서 일어나지만, #49, #51, #53에서 알 수 있듯이 그 소리는 방 바깥의 딸로 새어 나와 옥순, 복순, 어멈, 그 밖에 동네 사람들에 이르기까지 널리 퍼진다. 이러한 공간구조의 특이성은 각각 다른 공간으로 설정된 장면들이 인물들의 대화, 혼잣말 등 극 내부의 소리(외화면 음향)를 매개로 하여 서로 연결될 수 있는 계기로 작용한다.

소리뿐만 아니라 인물의 시선 역시 장면과 장면의 연결을 매개하는 기능을 한다.110) #51에서 이중생의 사위인 달지는 안방의 대화를 몰래 엿듣고(또한 엿보고) 있

109) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 143-145면.

110) 그 밖에도 이 작품에는 ‘소리’ 혹은 ‘시선’을 통해 공간(장면)과 공간(장면)이 연결되는 상황이 다수 등장한다. 우선 소리를 통해 장면과 장면이 연결되는 예를 들면 다음과 같다. #59. 응접실 겸 서재’에서 병보석으로 풀려나 집으로 돌아온 이중생은 변호사 최영후와 함께 회사서류와 대지, 가옥등기 등 실제 재산을 정리하는데 이 때 밖에서 ‘대문 두드리는 소리’가 들리면서 이들은 서류를 감추느라 찢찢 맨다. 곧이어 #60. 대청’에서도 대문 두드리는 소리가 이어져 하주와 달지 등 다른 인물들도 불안에 떠는데, 이와 같은 소리의 매개는 #62. 대문(안)’에서 대문소리의 주인공이 딸 하연이었음이 밝혀질 때까지 계속된다. #64. 방안(하연의 방)-#65. 안방(큰방)-#66. 안방(대청)’과 같은 일련의 장면 역시 하연을 향한 ‘이중생의 노한 소리’가 술에 취해 안

는 사람들 틈에 끼여 방 안을 들여다본다. #52는 이렇게 방 바깥에서 그 안을 들여다보고 있는 달지의 시선에서 보이는 시점 쇼트 장면으로 방 바깥의 #51와 #53을 연결하는 매개로 기능한다. 등장인물 달지의 시점으로 카메라 촬영이 이루어지는 시점 쇼트(point-of-view shot)¹¹¹⁾는 인물의 주관적인 시각을 반영하면서 그 인물이 본 것을 관객들에게 그대로 보여준다. 이른바 시점 편집(point-of-view editing)으로 불리는 이러한 장면 연결 방식은 사건(액션)의 극적 연속성을 부여하기 위한 매치 시스템, 특히 아이라인(eye-line) 매치의 일환¹¹²⁾이라고 할 수 있다. 이는 방과 방, 방과 대청/뜰과 같이 작은 공간들이 모여 그 상호 작용 속에서 작품 전체의 극중 공간(이중생의 가옥)이 형성되는 이 작품의 특수성에 적합한 영화문법이라 할 수 있다.

방(큰방)에 잠들어있던 중건을 깨워 대청으로 나오게 되는 계기로 작용하면서 장면을 연결한다. 그 밖에 중건노인이 대청에서 과수를 서며 응접실에서 이중생과 최영후가 나누는 대화를 엿듣는 일련의 장면(#72. 대청-#73. 응접실-#74. 대청), 거짓 자살을 통해 이중생의 재산을 불법으로 상속하기로 모의한 하주가 샘터에서 자신의 남편인 달지를 상속인으로 설득하려 할 때, 샘터 근처의 정원(길)에서 이중생과 최영후가 가짜 유서를 큰 소리로 읊으며 그를 찢어내려하는 장면(#84.샘터-#85.정원(길)-#86.샘터-#87.정자), 빈소를 차리고 사망진단서를 준비하는 등 이중생의 식구들이 위장 자살을 모의할 때 대문 밖에서 소리가 나면서 이중생이 깜짝 놀라 병풍으로 숨는 장면(#95.대청-#96.대문-#97.대청) 등도 소리(외화면 음향)를 매개로 장면과 장면이 매끄럽게 연결되는 대표적인 예라고 할 수 있다.

111) 주관적 시점으로 불리는 ‘시점 쇼트(point-of-view shot)’는 카메라가 등장인물의 시점으로 촬영된 장면을 말한다. 시점 쇼트는 ‘카메라의 시선’을 ‘인물의 시선’과 동일시 할 수 있게 만들어 눈에 보이는 것이 주관적 시선임을 공개한다.

112) 장면분할은 행동의 연속성을 제공하기 위해서 ‘매치(match)’라는 시스템에 의존한다. 이 시스템은 혹시 있을 불연속성을 보기 좋게 감추도록 쇼트를 서로 일치시키는 것을 말한다. 매치에는 그래픽(graphic) 매치, 액션(action) 매치, 아이라인(eye-line) 매치가 있다. 그래픽 매치에서는 하나의 쇼트 안에 있는 구도의 주요한 특징들이 다음 쇼트에서 반복되어, 편집했다는 사실을 감추는 시각적인 연속성을 제공한다. 대개의 대화 시퀀스의 편집은 캐릭터들이 쇼트에서 쇼트로 넘어갈 때 비슷한 위치를 계속 유지한다는 점에서 그래픽 매치를 쓴다고 말할 수 있다. 액션 매치는 편집했다는 사실을 숨기기 위해 한 쇼트에서 다음 쇼트로 육체적 움직임 연결하는 것이다. 아이라인(eye-line) 매치와 그 일환(부분집합)인 시점 편집(point-of-view editing)은 연속성 시스템에서 중요한 역할을 하며 캐릭터 제시와 캐릭터의 심리 묘사에 도움을 준다. 아이라인 매치는 첫 번째 쇼트에서 보이는 캐릭터가 화면 밖에 있는 다른 인물이나 물체를 바라보는 것을 두 개의 쇼트로 연결한다. 두 번째 쇼트는 캐릭터의 위치와 그가 보는 방향을 각도를 통해 반영하는 위치에서 그가 무엇을 보는지 보여주지만 성격상 여전히 객관성을 유지한다. 즉, 그것이 캐릭터의 실제 시점을 그대로 보여주는 것은 아니라는 말이다. 사실 두 번째 쇼트는 첫 번째 쇼트의 대답이며 캐릭터의 눈이 가리키는 혹은 카메라의 중립적인 위치에서 바라보는 공간을 제시한다. (John Belton, 이형식 역, 『미국영화, 미국문화』, 경문사, 2003, 64-65면.)

다음의 일련의 장면들은 시점 쇼트의 기법이 이 작품의 결말과 결부된 주제의식을 어떻게 영화적으로 형상화하는지, 즉 관객들에게 정서적으로 전달하는지를 보여주는 중요한 대목이라 할 수 있다.

#.128 이중생 맥(사랑 대청)

한박사 분향을 끝내고 유가족 앞에 머리를 수그린다.
답례하는 달지, 우씨, 하주, 중건노인. 영후도 말석에 앉아있다.

한박사 성심껏 이선생 뒤를 보아드리려고 했습니다만 이런 일을 당하고 보니 그저 망극할 뿐입니다. / 달지 뭐…… 괜찮습니다.

영후 어떻게 좀 유가족이라도 살아가게 해 주십시오. 선생님.

한박사 유언에 의하면 전 재산을 선생께서 상속하셨다죠. /달지 … 글썸 … 울시다 …….

한박사 고인의 유서를 존중하는 의미에서 이 유산에 대한 송선생의 의견을 충분히 참고하여 관계 당국에도 맥에 유리한 진정서를 제출할 생각입니다. 어떻습니까, 송선생의 희망이라 할까 의견이라 할까.

영후 의견? 희망? / 한박사 어차피 국고에 들어갈 재산이라면……. (……)

#.129 뒷방

이중생 긴장한 얼굴로 문구명으로 대청에서 일어나고 있는 사실을 응시(凝視)하고 있다. 그에겐 생각지 않았던 위기가 닥쳐 온 것이다.

#.130 대청

중건 사위의 생각만으론 안되지. 뻔히 내가 살아 앉아 있는 걸!

영후 그러니까 유가족들의 의견도 충분히 참작하자 그 말씀입니다.

한박사 (영후에게) …… 왜 이러시오 최선생님. 잘 아실 분이 오해하시는 것 같군…… 이 중생 씨는 자기의 명예를 회복하고 무죄 언도의 은전(恩典)을 입을려고 자살했죠?

#.131 뒷방

이중생 목의 침이 말라오는 표정으로 끄덕.

#.132 대청

영후 (영구 놓인 편을 보고) 죽었죠, 네, 죽었어요. 그 점이 비범하구…… 뛰어난!
 한박사 비범이구 뛰어나구 간에 죽음으로써 명예를 회복한 이중생씨가 자기의 재산을 도
 피시키려고 송달지씨에게 재산을 양도한 것은 물론 아니겠지? / 영후 물론 아니죠!
 한박사 그러면 문제는 상속받은 송선생의 재산이 법적으로 승인을 받기 위해서는 먼저
 그 전에 그 재산 자체가 법적으로 가치가 있었는가 없었는가를 따져야 할 것이 아닙니까?
 영후 그렇기는 합시다만…… 헤, 헤…… 자꾸만 법적으로만 나오시니까. 내가 난처하거
 든!
 한박사 선생은 상속법의 권위라면서?
 영후 글썽 세상에서는 그리 말합니다만. 그러나 세상일이 어디 법만 가지구야 됩니까?
 한박사 그럼 도덕적인 해석을 요구하십니까? (……)

#133 뒷방

중생 구슬 같은 땀이 이마에 솟는다.

#134 대청

한박사 최 선생님 상속법을 고집하시려면 우선 제 一단계로 이중생씨를 다시 살려내가지
 구 상속자인 송달지를 걸어 상속무효소송이라도 제기하시고…….
 영후 …… 원, 농, 농담의 말씀을 …….
 중건 (걱정이 되어) 중생이가 살아나면 내게 써준 각서두 공 수표가 되죠, 한 선생?
 영후 가만 계세요! 노인은.
 한박사 제 二단으로는 소송제기와 동시에 자신의 유서를 번복하여 유서가 무효라는 것을
 선언하여야 할 것입니다. 그렇죠, 최 선생? / 영후 ………?

영후 눈을 깜박거리고, 손가락을 꼬았다 폈다 한다. 아마 삼단논법식 논리(論理)를 재검토
 하는 모양이다.

한박사: 그러나 결론에 가서는 이중생씨가 살아난다고 쳐도, 유서에서 자인하고 있는 범죄
 사실을 번복하진 못하리다.

#135. 뒷방

중생, 그만 무의식적으로 소리를 지른다.

중생: 그럴 법이?113) (밑줄, 강조-인용자)

위의 일련의 장면들(#128-#135)은 이중생의 재산이 국가에 환수되는 것을 막으려는 이중생 일가의 계획이 한박사의 등장으로 인해 수포로 돌아가는 과정을 담고 있다. 앞선 장면에서 이중생이 사기, 횡령, 배임, 공문서 위조, 탈세 등에 대한 자신의 죄를 씻기 위해 자살 했다는 ‘거짓 자살극’을 모의한 이중생의 가족들과 변호사 최영후는 자살 사건의 진상을 조사하기 위해 방문한 한박사를 극진하게 대접하며 그의 동정심을 자극해 재산을 보존하고자 한다(#116-#120). 하지만 이중생의 거듭된 말실수로 인해 한박사는 그들이 의도적으로 ‘거짓 자살극’을 꾸미고 있음을 눈치 채게 된다(#123). 위의 장면들은 이러한 사실을 알지 못한 채 이중생 일가가 변호사 최영후를 내세워 한박사를 설득하려하는 장면을 담고 있다.

‘#128.이중생 맥(사랑대청)’에서 분향을 마치고 이중생의 가족들과 마주한 한박사는 이중생의 재산을 처리하는 문제를 두고 변호사 최영후와 갈등을 빚게 된다. 이중생의 죽음 여부와 상관없이 그의 재산이 국고에 환수되는 것이 기정사실이며 그럼에도 그 사용처만은 가족들의 의견을 존중하여 결정하고자 한다는 ‘한박사’와 이에 맞서 이중생의 유가족들을 대변하며 그 재산을 사위 송달지에게 (불법)상속시키고자 하는 변호사 ‘최영후’의 대립은 유서를 둘러싼 법적·도덕적 해석에 관한 논쟁으로 변져 간다. #128, #130, #132, #134의 장면들은 이러한 논쟁의 전개 과정에서 한박사의 치밀한 논리가 변호사 최영후의 허술한 계획을 압도해가면서 재산을 빼돌리고자 기획한 이중생 일가의 ‘거짓 자살극’이 점차 실패로 돌아가는 상황을 보여준다. 이 장면들과 엇갈려 병치되는 #129, #131, #133, #135의 장면들은 대청에서 벌어지고 있는 일들을 빈소 뒤의 ‘빈 방’에 숨어서 바라보고 있는 ‘이중생’의 모습을 보여준다.

여기서 주목할 점은 이와 같이 병치된 일련의 장면들이 각각 이중생이 바라보는 시점쇼트와 그에 대응되는 반응쇼트로 설정되어 관객들로 하여금 일정한 정서적 효과를 만들어내고 있다는 점이다. 한박사의 논리적 공박으로 인해 이중생 일가의 계획이 점차 무산될 위기에 처함(#128, #130, #132, #134)에 따라 밀실에 숨어 논쟁의 과정을 지켜보고 있는 이중생의 표정은 점차 어두워지는데(#129, #131, #133, #135), 여기서 #128, #130, #132, #134의 장면들은 ‘문구멍’을 통해 대청에서 벌어지고 있는 상황을 ‘응시’하고 있는 이중생의 시각을 반영하는 시점 쇼트로, #129, #131, #133, #135의 장면들은 이에 대한 이중생의 반응을 담고 있는 반응 쇼트¹¹⁴⁾로 기능한다.

113) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 177-181면.

114) 반응쇼트(reaction shot)는 극중에서 일어난 사건에 대한 인물의 반응을 보여주는 쇼트로, 언어를 사용하지 않고 오로지 시각적 요소로만 인물의 감정과 정보를 전달한다는 점에서 지극히 영화적인 표현 수단이다. (김진희, 『영화편집』, 커뮤니케이션북

이러한 시점 쇼트와 반응 쇼트의 병치는 대청에서 벌어지고 있는 일들-이중생 일가의 의견을 대변하는 변호사 최영후의 논리가 법적·도덕적 측면에서 논리적인 공박을 펼치는 한박사에 의해 점차 궁지에 몰리게 되면서 원래의 계획이 수포로 돌아가는 상황-을 바라보며 절망 상태에 빠져들게 되는 이중생의 주관적 심리¹¹⁵⁾를 관객들이 정서적으로 따라가며 체험할 수 있게 한다. 시점 쇼트는 영화 속 등장인물(이중생)의 시선과 카메라의 시선, 즉 관객의 눈을 동일시 하게한다는 점에서 인물이 포착하고 있는 상황에 관객이 자연스럽게 참여하도록 하는 기능을 수행하고, 반응 쇼트는 이러한 상황에 반응하는 인물의 감정을 관객들이 감지할 수 있게 한다. 시점 쇼트와 이에 대한 반응 쇼트의 반복적인 병치는 등장인물의 감정에 관객들이 동일시하면서 감정이입하게 하는 장치로 기능하는 것이다.¹¹⁶⁾

스, 2014, 78면) 영화에서 반응 쇼트의 사용은 인물의 생각을 감지하는 데 강력하게 작용한다. 관객들은 인물들의 리액션에 따라 그 장면에 어떻게 반응할지, 즉 그 장면을 숨죽이고 바라볼 것인지, 웃을 것인지 아니면 걱정하거나 화를 낼 것인지를 결정한다. 대부분의 경우 관객들은 행동을 취하는 등장인물보다 그 행동에 반응하는 등장인물에게 더 큰 관심을 갖게 되는데, 이러한 반응쇼트의 연속적인 사용은 관객들의 긴장감을 점차 강화할 수 있다. (Gael Chandler, 민경원 역, 『장면으로 직접 보는 위대한 영화의 편집 문법』, 커뮤니케이션북스, 2013, 9-12면.)

115) 이중생은 빈소 뒤 밀실(뒷방)에 숨어 그들의 계획이 성공하기를 기대한다. 하지만 이러한 이중생의 기대감은 한박사의 차분하고 논리적인 공박으로 인해 변호사 최영후를 비롯한 그의 가족들이 아무런 대항을 하지 못하면서 조금씩 무너져 내린다. 송달지에게 상속될 재산 자체가 이미 법적으로 국가에 귀속되어 있다는 점, 그리고 이중생 역시 자신의 죄과를 인정하고 그의 재산을 사회에 유용하게 쓰기를 원한다고 유서를 남긴 점 등 그들이 미처 생각하지 못했던 부분들을 한박사가 조목조목 따져 물음으로써 그들은 아무런 대응을 하지 못하며 점점 논리적으로 수세에 몰린다. 그리고 끝내 이러한 상황을 탐탁지 않게 여겨온 달지가 이중생의 재산을 무료병원 설립을 위해 쓰고 싶다고 제안하면서 이중생의 가족들은 공황상태에 빠지게 된다. 문제는 이중생은 뒷방에서 이러한 상황의 변화를 처음부터 끝까지 지켜보지만 아무런 대응을 하지 못한다는 것이다. 처음에 다소 초조한 낯빛을 하였던 그는 구슬 같은 땀을 흘리다가 끝내 무의식적으로 소리를 지르기까지 하지만 변화한 상황에 아무런 대처를 하지 못한다. 그는 (거짓)자살로 인해 이미 사회적으로 이 세상 사람이 아니기 때문이다.

116) 시점쇼트를 통한 장면의 연결은 시공간과 액션의 연속성을 유지하여 박진성의 인상을 주고, 나아가 극중 인물이나 상황에 대해 동일시와 감정이입을 일으킨다는 점에서 고전적 할리우드 양식을 충실하게 따른 극적 구성이라 할 수 있다. 브레히트는 이와 같은 할리우드의 고전적 내러티브가 관객들을 허구세계에 감정적으로 몰입하게 하여 그들의 비판적 사고를 마비시킨다고 보았다. 고전적 할리우드 양식은 영화의 모든 요소를 효과적으로 속여서 관객들을 허구적 이미지에 사로잡힌 주체(subject)로 만든다는 것이다. 하지만 머레이 스미스는 ㉠관객이 허구적 재현을 리얼리티로 오인하지 않으며, ㉡감정이입과 같은 정서적 반응이 관객의 이성적, 비평적 능력을 소멸

이러한 시점 쇼트와 반응쇼트의 사용은 “관객을 캐릭터의 정신적 과정 속에 연루 시키고 캐릭터 심리에 접근할 수 있는 특권을 준다”¹¹⁷⁾는 측면에서 주목을 요한다. 작품의 결말을 다루고 있는 마지막 시퀀스에서도 이러한 장치가 효과적으로 사용된다.

#.151 정원안(담장 있는 곳)

지나가는 상여의 일부분이 담장 위로 보인다.
담장 위에 매어달리다시피 하며 밖을 지나가는 장례 행렬을 보고 있는 중생.
상여의 진행을 따라 미친 듯이 담장을 끼고 옆으로 쫓아가는 중생. 그의 눈은 일종의 광기(狂氣)로 빛난다.

#.152 거리

구슬픈 만가와 함께 진행되는 장례 행렬.
열중(列中)에 태연한 이중건의 모습이 보인다.
상가(喪架) 위에서 인도하는 상여꾼이 수령(手鈴)을 흔들며 동그랗게 오린 종이돈(紙錢)을 뿌린다.

#.153 하늘

나비처럼 그러다가 드디어 눈보라처럼 하늘 높이 휘날리는 노란색, 흰색의 지전(紙錢). 만가가 길게 꼬리를 감추며 사라지자 비장한 음악.

#154. 정원(담장)

그 지전이 이중생의 머리 위에도 떨어지고,
샘물 위에도 떨어져 함께 흘러내린다. 그 지전을 쫓아 흐르면.

#155. 샘터

지전이 떠내려와 뱅뱅 물 위에서 맴돈다.

시키는 것이 아니라고 주장하면서, 이와 같은 브레히트의 견해를 반박한다. 관객은 정서적으로 몰입하는 가운데서도 비판적인 사고를 할 수 있다는 것이다. (김용수, 앞의 논문, 43-44면.)

117) John Belton, 앞의 책, 65면.

그 물 아래에는 날이 퍼런 먼도칼.

아마, 송달지가 잊어버리고 간 것인지도 모른다.¹¹⁸⁾ (밑줄, 강조-인용자)

희곡 <살아있는 이중생 각하>(1949)에서 주인공 이중생은 결국 자살로 생을 마감한다.¹¹⁹⁾ 가짜 자살극 소동을 벌이다가 실제로 죽음을 맞게 된다는 작품의 결말은 친일파 청산이라는 해방기 당시의 정치적인 과제와 밀접한 연관성을 지닌다.¹²⁰⁾ 반면, 시대적 배경이 6.25 전쟁이 끝난 후인 1950년대 중반으로 옮겨오면서 시나리오 <인생차압>의 정치적 결말은 다소 공격성이 완화된다. 시나리오의 결말부에서 이중생은 진짜 자살을 택하는 것이 아니라, 자신의 상여가 대문 밖으로 실려 나가는 것을 담장에 숨어 먼발치에서 지켜보게 되는 것으로 처리되면서 상징적인 죽음을 맞는다. #151에서 볼 수 있듯이 담장 위로 보이는 상여의 행렬은 이중생의 시점 쇼트로, 담장 위에 매달려 이를 망연자실 바라보는 이중생의 클로즈업된 표정(“그의 눈은 일종의 광기(狂氣)로 빛난다”)은 반응 쇼트로 제시된다. 곧이어 #152에서는 “열중애 태연한 이중건의 모습이 보”이고 상여꾼이 수령을 흔들며 “종이돈을 뿌리”는 등 구슬픈 만가 소리에 맞춰 장례 행렬이 나아가는 구체적 정황이 이중생의 시점에서 그려진다. 이러한 시점쇼트와 반응쇼트의 반복적인 사용은 등장인물의 시점과 관객의 시점을 동일시하게 함¹²¹⁾으로써 재산을 지키려다가 ‘삶’ 자체를 잃게 된 이중생의 “절망과 고독”, “쓰디쓴 허무의 웃음”을 짓는(#149) 이중생의 복잡한 감정 상태(인물의 심리 변화)를 관객들이 시각적인 인지 과정을 통해 자연스럽게 받아들일도록 한다.¹²²⁾ 주관적 시점 쇼트의 사용은 #153에서 다시 상여꾼이 뿌린 지전(紙錢)이

118) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 188-189면.

119) 한국극예술학회 편, 「살아있는 이중생 각하」, 『한국현대대표희곡선집1』, 월인, 1999, 471-472면.

120) 한국극예술학회 편, 위의 책, 473-474면.

121) 시점 쇼트와 같이 특정한 등장인물의 시점을 제시하는 데 사용되는 주관적인 카메라(subjective camera) 기법은 관객을 내러티브 속으로 연루시켜 등장인물의 시점과 관객 자신의 시점을 동일시하도록 만든다. (Susan Hayward, 앞의 책, 542면.)

122) 스티븐 히스는 이와 같은 쇼트/역쇼트 방식의 시점 편집이 관객으로 하여금 보이는 이미지와 통합적 상태를 성취하고 지속적으로 유지시킴으로써 관객을 영화 이미지의 주체로 만든다고 주장한 바 있다. 그는 쇼트/역쇼트 편집뿐만 아니라 관객의 상상적 동일시를 유발하는 내레이션, 지속적으로 이미지 속의 공간과 대상들에 대해 관객이 절대적 시선을 소유하도록 만드는 원근법적 시선, 사실적인 묘사를 강조하는 미장센, 공간의 통일성을 부여하는 180도/30도 규칙, 음향 등을 통해 관객들이 영화 이미지와 통합적 상태를 유지하는 ‘통일적 주체’로 구성된다고 보았다. 여기에서 관객이 영화 이미지와 통합적 주체로 구성된다는 것은 영화 이미지의 언표 행위 주체가 바

하늘 높이 휘날리는 전지적인 관점의 쇼트로 바뀐다. 운구의 행렬 속에서 하늘 높이 휘날리던 화려한 색채의 종이돈은 파노라마 기법을 통해 이중생의 머리 위에, 또 샘플 위에 차례차례 떨어져 결국 샘플과 함께 흘러내리도록 시각화된다. 이와 같은 장면들은 이중생의 몰락과 세속적 욕망의 덧없음을 상징적으로 제시한다.

이상에서 살펴본 것과 같이 시나리오 <인생차압>(1958)은 희곡에서 시나리오로 재창작되면서 시공간의 설정이 자유로워짐에 따라 장면 구성의 방식이 보다 다채롭고 풍부해진다. 극중 사건의 전개가 장면 단위로 세분화되면서 각각의 장면들을 어떻게 논리적으로 연결할 것인가가 작품 구성의 중요한 문제로 부각된다. 오영진은 전지적 내레이션, 연결 몽타주, 충돌 몽타주 등 다양한 방식의 몽타주 기법을 사용해 제시된 상황들의 숨겨진 내적 관계를 드러내면서 개별 장면들 사이의 의미적 연속성을 확보한다. 또한 희곡에서 고정무대로 제시되었던 이중생의 가옥은 시나리오에서 수십 개의 세부적인 내부공간으로 분할되면서 각각의 공간에 대응하는 장면들을 논리적으로 연결하기 위한 영화적 기법이 활용된다. 반(半)개방, 반(半)폐쇄의 특수한 공간 구조는 소리(외화면 음향)나 인물의 시선을 매개로 장면과 장면이 연결되도록 하는 계기로 작용한다. 특히 작품 결말부에서 사용되는 시점 쇼트와 반응 쇼트의 반복적인 병치는 등장인물의 감정에 관객들이 동일시하게 하는 장치로 기능하며 작가 오영진이 작품을 통해 전달하고자하는 메시지-재산(물질)을 지키려다가 자신의 삶(정신) 자체를 잃게 된 기회주의자 이중생의 비극-를 관객들로 하여금 의문 없이 명료하게 이해할 수 있도록 한다는 점에서 이 작품이 고전적 내러티브 양식의 규칙을 충실히 따르고 있음을 보여준다. 이는 오영진이 고전적 할리우드 영화의 문법을 바탕으로 템포와 리듬을 고려하여 치밀하게 계획된 장면 구성 방식을 통해 동시기 세계영화의 표준 양식으로 자리한 미국영화와 동등한 극적 효과를 얻고자 했음을 보여준다. 유현목 감독에 의해 영화화된 <인생차압>(1958)은 일제 강점기 이래로 “어둡고 비극적”이며 (느린 템포의) “재미없고 지루한” 영화로 인식되어 온 한국영화에 대한 편견을 극복하고 흥행에 성공할 뿐만 아니라 오락성과 예술성, 사회비판 의식을 두루 갖춘 풍자적인 희극 영화라는 호의적인 평가를 받는다.¹²³⁾

로 관객이라는 것을 의미한다. 따라서 영화 이미지를 발화하는 입장에 처한 관객은 영화로부터 강한 현실감을 느끼게 됨으로써 자신이 바라보는 상황에 대한 비판 능력을 잃게 된다. (한동희, 「스티븐 히스의 영화 이론 연구 : 고전적 할리우드 스타일에 대한 비판과 대안 영화」, 서울대학교 석사학위논문, 2005, 56-57면.)

123) 오영진은 이 작품을 통해 1959년 부일영화상 각본상을 받는다. (「성실한 작가정신 - 『인생차압』」, 『조선일보』, 1958.11.7; 「웃을 수만도 없는 희극- 『인생차압』」, 『경향신문』, 1958.11.6)

결국, 오영진은 고전적 할리우드 양식의 영화문법에 기초하여 시나리오 <배뱅이
 굿>, <시집가는 날>, <인생차압>을 개작함으로써 장면 구성이나 영화 기법에 대한
 고민 없이 에피소드를 나열하거나 자극적인 사건의 설정으로 극적 효과를 인위적으
 로 산출하려 했던 1950년대 ‘스토리 위주의 시나리오’ 창작 경향에서 벗어나고자 한
 다. 이와 같은 창작적 실험은 휴머니즘이나 예술혼, 주체적 정신과 같은 추상적인
 주제들만이 거론될 뿐 연출, 촬영, 편집, 미술, 조명 등 영화의 기술적, 형식적 측면
 에 대한 전문적인 논의가 이루어지지 못한 1950년대 영화계의 한계에 비추어 볼
 때¹²⁴⁾ 선구적인 시도였다. 한국영화의 제작 편수가 급속히 증가하던 1950년대 한국
 영화계에서 세계 표준으로 자리 잡은 미국 영화의 기술과 형식을 수용함으로써 한
 국 시나리오 문학의 전범을 제시하고자 한 오영진의 시도는 산업적·기술적으로 열
 약한 제작 환경을 극복하고 한국영화를 국제적인 수준으로 끌어올리고자 했던 1950
 년대 한국영화인들의 욕망을 보여준다¹²⁵⁾는 점에서 일정한 의의를 지닌다.

하지만 오영진은 형식과 기술의 측면에서 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 배
 우되, 상업주의에 경도된 미국식 영화 제작 관행에 대해서는 다소 경계하는 태도를
 보인다. 1950년대 미국영화는 기술 및 형식에 있어서 한국영화가 따라가야 할 역할
 모델이었지만, 한편으로는 ‘양풍’ 혹은 ‘자유부인 담론’과 연결되며 사회를 혼란스럽
 게 하는 퇴폐적 문화의 표상이기도 했다.¹²⁶⁾ 시나리오 <인생차압>의 주인공 ‘이중
 생’으로 상징되는 미국식 물질 만능주의(배금주의)에 대한 비판적인 태도에서 알 수

124) 백문임, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003, 225-229면.

125) 1950년대 ‘미국영화’로 대표되는 서구영화는 서구사회를 대중들에게 시각적으로 보
 여주고 이를 상상하게 하는 미디어로서 기능했을 뿐만 아니라, 한국영화가 따라 잡을
 국제적 수준을 보여주는 교과서 역할을 한다. 다시 말해, 50년대 서구영화는 한편으
 로는 강렬한 동화작용을 일으키는 1950년 청년세대를 중심으로 한 미국화
 (Americanization)의 선봉장이면서, 다른 한편으로는 민족영화로서의 한국영화를 구
 성하게 하는 타자로서 기능했다. 이러한 서구(미국)영화의 영향은 전 세계 관객으로
 부터 인정받는 ‘세계적’인 수준의 ‘한국적인’ 영화를 만들어 국제영화제에서 상을 받
 아야 한다는 1950년대 한국영화계의 현실적인 목표로 치환된다. (노지승, 「1950년대
 후반 한국에서의 서구영화 수용과 모방의 양상」, 『국어교육연구』 제57집, 국어교
 육학회, 2015, 360-361면.)

126) 1950년대 한국의 대중예술에서 미국의 영향은 민주주의나 다원주의의 가치보다는
 놀랄 만큼 풍요로운 물질과 그에 동반한 향락성, 혹은 단순한 외국에 대한 동경에 기
 울어진 측면이 강했다. (이영미, 『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을까』, 황금가지,
 2002, 84-85면; 강준만, 『한국 현대사 산책: 1950년대편』 2권, 인물과사상사, 2004.
 334-335면에서 재인용.)

있듯이 그는 대중성에 대한 고려와 별개로 오로지 돈을 벌기 위해 영화를 제작하는 1950년대 한국영화 제작자들의 상업주의적 태도, 그리고 그로 인한 시나리오의 질적인 하락에 대해서는 부정적인 견해를 지니고 있었다. 그는 1950년대 중반 이후 비로소 개화하기 시작한 한국영화의 진정한 발전을 위해서는 시나리오의 질적인 성장이 뒷받침되어야 한다고 생각한다. 이는 이후 그의 시나리오에 나타나는 재현 양식이 점차 고전적인 할리우드 영화의 전형성에서 벗어나 한국의 특수한 정치·사회문화적 맥락을 보여줄 수 있는 대안적인 영화 양식의 모색으로 나아가는 요인으로 작용한다. 요컨대 오영진은 고전적 할리우드 내러티브 양식으로 대표되는 표준적인 영화언어의 문법을 습득하되, 나아가 동시대를 살아가는 한국인들의 삶과 정서, 고유의 역사와 문화를 현대적인 영화 기법으로 표현할 수 있는 한국영화의 이상적인 형식을 시나리오 창작을 통해 실험해보고자 한다.

3. 대안적 영화 양식의 모색과 한국적 모던 시네마의 구상

3.1. 다큐멘터리 양식의 도입을 통한 코리언 리얼리즘 영화의 시도

앞서 살펴보았듯이 오영진은 고전적 할리우드 양식의 영화문법에 기초하여 시나리오 <시집가는 날>, <배뱅이굿>, <인생차압>을 개작하면서 종래 한국영화의 고질적 문제점으로 여겨지던 스토리 위주의 시나리오의 한계를 극복하고자 한다. 반면, 1950년대 후반 이후 발표된 <종이 울리는 새벽>(『사상계』, 1958.12), <하늘은 나의 지붕>(『사상계』, 1959.5-6), <꿈>(『씨네마펜』, 1959), <한네의 승천>(『현대문학』, 1972.7-8) 등의 시나리오 작품들은 이와 같은 고전적 할리우드 양식의 전형성에서 벗어난 대안적 영화 양식의 시도라는 점에서 오영진의 미학적 지향성이 점차 변화하고 있음을 보여준다.¹²⁷⁾

전후 1950년대의 한국 사회는 실업과 빈곤, 가치관의 혼란 속에서 전쟁미망인, 전쟁고아, 월남자, 피난민, 상이군인, 양공주 등의 사회적 문제가 대두되었으며, 미소 대결로 상징되는 냉전체제 아래 자유 민주주의의 가치를 공고히 하고자 하는 정치적인 흐름이 자리하고 있었다. 하지만 1950년대 후반에 이르기까지 한국영화계는 당대 한국 사회가 직면한 정치사회적 문제들을 다루기보다는 이를 의도적으로 회피하는 경향을 띠고 있었다.¹²⁸⁾ 1958~1959년 신파조의 멜로드라마 또는 슬랩스틱 코미

127) 이와 같은 오영진의 시나리오에 나타나는 재현 양식 변화는 양식적인 측면에서 동시기 한국영화계 전반의 변화와 궤를 같이 하고 있는 한편, 어느 정도 변화의 흐름을 주도하고 있는 것으로 보인다. 오영진 원작의 <시집가는 날>(이병일, 1956)이 국제무대에서 일정한 성과를 얻을 무렵 한국영화계는 <자유부인>(한형목, 1956) <순애보>(한형목, 1957), <지옥화>(신상옥, 1958) 등 압축적이고 선형성이 분명한 할리우드의 고전적 양식을 따르는 작품들이 제작되기 시작한다. 또, 1950년대 후반 다큐멘터리 양식을 도입한 오영진 원작의 <십대의 반항>(김기영, 1959)이 영화로 제작되어 국내외의 반향을 일으킨 후 <젊은 표정>(이성구, 1960), <지상의 비극>(박종호, 1960), <오발탄>(유현목, 1961) 등 중심 사건의 느슨한 진행과 다중플롯의 구조, 열린 결말 등을 특징으로 하는, 고전적 할리우드 영화의 관습적 서사에서 점차 벗어나는 새로운 양식의 영화들이 등장하기 시작한다. (한국예술연구소 편, 『한국 현대 예술사 대계Ⅱ - 1950년대』, 시공사, 1999, 216-217면.) 이러한 한국영화계 전반의 흐름 변화를 오영진의 직접적인 영향으로 보는 것은 다소 무리가 있을 테지만, 오영진이 비교적 이른 시기에 고전적 할리우드 양식에서 벗어나는 새로운 양식의 시나리오를 창작했다는 점에서 전후 등장한 신진 영화인(시나리오 작가 및 영화감독)들에게 일종의 역할 모델이자 귀감이 되었던 것은 분명해 보인다.

128) 강성률은 1950년대 중후반의 한국 사회가 민족상잔의 비극인 한국전쟁을 겪으며

다 영화가 봄을 이루었던 것은 현실도피적인 경향을 띠었던 1950년대 후반 한국 영화계의 전반적인 흐름을 보여준다.¹²⁹⁾

반면 오영진은 일제 강점기와 해방기, 6.25전쟁을 거치며 영화가 국가의 정체성 및 국민의 정신에 미치는 영향이 얼마나 크고 중요한 것인지를 인식¹³⁰⁾하고 있었다.

수많은 사상자를 내고, 엄청나게 많은 이들이 고아가 되거나 삶의 터전을 잃는 참혹한 처지에 놓여있었음에도 불구하고, 이와 같은 현실을 그린 영화가 많지 않다는 사실에 의아함을 표현한다. 1950년대 상영된 한국영화 가운데 한국전쟁 이후의 비참한 현실을 제대로 재현한 영화는 거의 없었다는 것이다. 때문에 영화평론가 유두연은 1956년 영화계를 두고 “오늘의 현실과 대결하는 『인간의 문제』가 좀 더 성실하게 그려져 있어야 할 것이다. 우리의 생활 주변에 넘쳐흐르고 있는 제재, 전쟁미망인의 문제, 전쟁고아, 상이군인, 북한에서 온 피난민, 이러한 현실이 한 톱마도 없다는 것은 작가들의 현실에 대한 도피, 무성실을 노정한 것이 아닐까?”라며 날카롭게 비판한 바 있다. 2차 대전에서 패배한 뒤 경제적 어려움과 패배적 가치관에 휩싸였던 현실의 문제를 매우 리얼하게 그려 대중들과 공감을 형성했던 이탈리아의 ‘네오리얼리즘’과 달리 전쟁 직후 한국영화계는 리얼리즘 계열의 영화보다는 다소 뜬금없어 보이는 서구화의 문화가 영화에 나타나는 도시의 일상적 풍경 속에 핵심적 자리를 차지하고 있었다. 영화사가 이영일에 의하면, 이 시기에 주로 만들어진 장르는 시대 풍조의 멜로드라마, 신파물, 희극영화, 전쟁 소재의 영화, 스릴러 액션 영화 등이다. 여기서 시대 풍조의 멜로드라마나 전쟁 소재의 영화, 또는 반공 경향의 스릴러 액션 영화가 전쟁 후의 상황을 보여주고 있는 것 같지만, 이런 영화들은 대부분 반공을 기반으로 하고 있는 영화들이라 “전쟁미망인의 문제, 전쟁고아, 상이군인, 북한에서 온 피난민” 등의 문제를 리얼리즘의 시각에서 다루지 않았다. (강성률, 「1950년대 후반 한국영화 속 도시의 문화적 풍경과 젠더」, 『도시연구』 제7호, 도시사학회, 2012. 145-146면.)

129) 이영일, 『한국영화전사(개정판)』, 소도, 2004, 266-277면.

130) “(……) 내가 일생의 사업으로 영화를 선택한데는 한 가지 중대한 이유가 있다. 내 본성이 다분히 예술을 좋아한 것도 그 이유의 하나이겠지만 일본 통치 하의 교육 받은 우리들의 할 일은 다른 것을 제쳐놓고 우리 민족을 계몽하고 교화하는 문화 사업 밖에 없고 문화사업 중에서도 가장 강력한 효과와 힘으로 민중과 직결할 수 있는 기로는 영화 이상이 없다고 어린 생각에도 틀림없는 확고한 신념을 가지고 있었던 것이다. 그러므로 나는 대학시대부터 발간하던 동인잡지보다도 영화동호회에 더 열심이었고 고고(孤高)하고 대상이 일부에 국한된 문학창작활동에서 보다도 더 광범위하고 절대다수의 불행한 한국의 문맹을 상대로 할 수 있는 영화 사업에 대한 정열과 관심이 깊었다. 즉, 한결을 나아가 더 솔직히 말하면 예술 자체보다 예술의 문화성과 강력한 계몽적 효과 다시 말하면 당시의 조선 문화인이 일제의 감시 바깥에서 할 수 있는 유일한 민중사업으로써 영화를 남몰래 택해 두었던 것이다.(밑줄, 강조-인용자)” (오영진, 「도산선생과 영화」, 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 276면 인용.) 이상에서 살펴볼 수 있듯이 오영진은 영화가 민중 교화의 강력한 도구라는 점, 즉 영화가 ‘정치적 선전’의 도구로 활용될 수 있다는 점을 일찍이 인식하고 있었다. 그의 다큐멘터리 양식에 대한 관심은 이와 같은 문제의식에서 출발한 것으로 볼 수 있다.

오영진은 해방 직후 -이북(평양)의 민족주의 진영을 대표하는 조만식과 그의 부친 오윤선 장로를 따라- 조선민주당 건설에 참여한 바 있을 정도로 우파 민족주의자로서의 정치적인 성향이 뚜렷한 작가였다. 일제 강점기 우파 민족주의자들이 반(反)봉건, 반(反)식민을 내세우며 민족 계몽을 통해 일본 제국주의에 저항하고자 했다면, 해방 이후 그들은 전후 남한 사회에 대한 비판적 성찰과 소련 및 그 영향 아래 놓인 북한체제에 대한 저항의식(반공의식)으로 그 정신을 계승하고자 한다. 오영진이 1950년대 후반 한국영화계가 점차 현실도피적인 경향에 빠져드는 것에 대해 우려를 표명한 것은 이러한 작가 개인의 정치적 성향과 무관하지 않다.

영화의 진과성, 침투력이 강력하면 할수록 제작가의 태도는 공정하고 떳떳하여야 한다. 文筆의 「테러리즘」이 비겁하지만, 무서운 것처럼, 필름의 「테러리즘」도 이에 못지 않게, 아니 이 보다 몇 갑절 사회 인심에 끼치는 바 심각함이 있다. 그러므로 이 위력 있는 사회적 인스트루먼트를 사용함에 있어서, 이 위력의 소유자(제작가)는 항상 신중하지 않을 수 없다.

그렇다고 해서, 영화 제작가가 그 미치는 바 영향과, 사회 인심의 동요 또는 교란을 걱정하는 나머지, 모든 사회악과 타협하는 소극적 태도와 방침으로 나가야만 한다는 것은 아니다. 영화는 사회의 공기로서 규탄할 것은 철저히 규탄하고 폭로할 것은 샅샅이 이를 백일하에 폭로하여, 사회의 비판을 받고, 또는 공정한 여론에 영향을 준만한 용기를 가져야 한다. (……) 131) (밑줄, 강조 - 인용자)

오영진은 위의 「제작과 공익성」(1957)이라는 비평을 통해 영화제작이 시민의 정신생활에 주는 영향력을 강조하며, 영화를 광범위한 국민 대중에게 가장 큰 침투력을 행사하는 공공 미디어로 평가한다. 그리하여 그는 영화 제작자들이 사회적 기구(公器)로서의 영화의 가치를 재인식하여 세심한 계획 하에 영화를 제작해야한다고 보았다. 그는 영화를 제작함에 있어서 제재 선택의 신중함뿐만 아니라 그 형식과 기술상의 고민, 즉 작품을 보는 대중에게 어떻게 감화를 줄 수 있겠는가 까지 고려해야 한다고 보았다.¹³²⁾

오영진이 1950년대 후반에 발표한 <종이 울리는 새벽>, <하늘은 나의 지붕> 등의 오리지널 시나리오는 위와 같이 일반 대중들에게 막대한 영향을 미치는 ‘사회적 기구’로써 영화를 대하는 그의 작가적 태도를 보여주고 있다. 그는 당대 한국 사회

131) 오영진, 「제작과 공익성」, 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 5, 범한서적, 1989, 53면.

132) 오영진, 위의 글, 52-54면.

의 정치사회적 문제를 직접적으로 다루는 일련의 시나리오 작품을 창작함으로써 이를 통해 현실 비판의 기능을 수행하고자 한다. 오영진은 ‘전통’의 재현에 집중했던 기존 작품 성향과 달리 한국 사회의 모순된 현실 또는 근현대의 역사적 사건 등 전후의 정치적·사회적 쟁점을 작품의 중심테마로 삼는다.¹³³⁾ 그는 시나리오 <종이 울리는 새벽>에서 해방기의 좌우대립과 이념투쟁 속에서 벌어졌던 일련의 역사적 사건이나 사실, 그 당시 작가 본인이 겪었던 자전적인 체험을 극적 사건의 주요한 소재나 모티프로 사용한다. 또 <하늘은 나의 지붕>에서 전후 1950년대 한국 사회의 그림자를 보여주는 주요한 사회적 쟁점 중 하나였던 ‘전쟁고아’에 대한 문제¹³⁴⁾를 전면적으로 다룬다.

여기서 주목할 점은 당대 한국 사회의 정치적·사회적 쟁점을 다루고 있는 작품테마의 변화가 단순히 소재선택의 문제에 그치는 것이 아니라 시나리오의 재현 양식

133) 시나리오 <청년>(『문학예술』, 1957.4) 역시 청일전쟁, 을미사변, 황국협회와 독립협회의 대립, 러일전쟁 등 실제 발생했던 근대의 역사적 사건들을 차용하여 극적 전개的主要한 설정으로 사용하고 있다. 이 작품에서 오영진은 해방과 6.25전쟁 이후 소련과 북한의 위협 등 외세에 맞서고자 하는 ‘민족 주체’로서의 의식을 일본, 중국, 소련 등 제국주의 국가들의 침략에 시달리던 구한말의 역사적 격동기에 외세의 침탈에 저항한 이승만의 청년 시절 활약상을 통해 드러내고자 한다. 하지만 이 작품은 이승만 정권 말기, 반공청년단을 이끄는 임화수에 의해 <독립협회와 청년 이승만>(1959)이라는 어용영화로 제작됨에 따라 작가 본래의 저의가 퇴색되고 만다. 임화수에 의해 무단 도용된 오영진의 시나리오는 ‘외세에 맞서고자 했던 저항 의식’보다 ‘이승만의 영웅화’에 초점이 맞춰지면서 집권을 연장하기 위한 정치적 도구로 사용되고 만다. 하지만 이 작품에서 역사적 사건들을 제시하기 위해 사용되는 자막, 신문기사 등 다큐멘터리적 요소들은 당대의 정치·사회적 현실을 사실적으로 재현하는 데 사용되기보다는, 주인공의 일대기를 순차적으로 보여주는 극적 재현을 위한 보조적 수단에 불과하다는 점에서 연구 대상에서 제외했다.

134) 한국전쟁이 끝난 후인 1950년대 ‘전쟁고아’의 숫자가 급증함에 따라 이들을 어떻게 보호 또는 구제해야할 것인가가 사회적인 문제로 떠올랐다. 1956년을 기준으로 부모를 잃고 소년원에 수용된 고아는 전국에 2000여 명에 이를 정도였는데, 이들은 혼탁한 사회 환경이나 가정으로 인해 악의 무리에 휩쓸린 존재로 묘사되었다. 사회보호나 의무교육 등 체계적인 대책이 부재한 상태에서 이들에 대한 보호는 실제로 범죄자에 대한 수사(搜查)에 가깝게 이루어졌으며, 소년원은 이들을 집단적으로 수용하는 기관이 된다. 소년원은 법적으로는 교정과 교육을 표방한 특수 교육시설이었지만 실제로는 범죄자 수용시설에 가까웠으며, 과밀한 수용, 전문 인력의 부족 등 열악한 시설 상황은 1950년대 ‘소년원 탈출’ 사건이 빈번하게 일어나는 계기가 된다. (김원, 『(박정희 시대의) 유명들: 기억, 사건 그리고 정치』, 현실문화연구, 2011, 383-397면.) 오영진의 시나리오 <하늘은 나의 지붕>은 이와 같이 1950년대 서울의 거리를 떠돌며 각종 범죄에 휩쓸렸던 전쟁고아(10대 소년·소녀들)의 삶을 취재하여 사실적으로 극화한 작품이다.

에도 큰 변화를 가져온다는 점이다. 시나리오 <종이 울리는 새벽>과 <하늘은 나의 지붕>에서 두드러지는 다큐멘터리 기법의 활용은 이러한 변화를 보여준다. 이와 관련하여 오영진은 『사상계』(1958.12)에 게재한 오리지널 시나리오 <종이 울리는 새벽>의 서두에 다음 같은 부기를 남기고 있어 주목을 요한다.

“이 작품 가운데서 특수한 정치적 의미를 띠운 모든 시간, 장소, 회화는 사실에 의거하였다. 나는 이에 대하여 실증을 드는 책임을 진다. - 작자”¹³⁵⁾ (밑줄, 강조-인용자)

원문에 부기된 작자의 말에서도 알 수 있듯이 오영진은 이 작품에서 해방을 전후한 시기에 작가 본인이 직접 보고 겪었던 역사적 사건을 사건의 주요한 모티프로 삼고 있다. 이 작품은 한국의 근현대사에서 정치적인 대립과 혼란이 가장 극심했던 해방기(1943년에서 1946년 봄)의 ‘서울’과 ‘평양’을 시공간적인 배경으로 설정하고 있다. 전체 사건의 발단이자 가장 극적인 사건으로 설정된 도입부의 ‘암살’ 시퀀스(#1-24)는 작가 본인이 월남 후 남파된 공산당원에 의해 권총 피습을 당했던 자전적 체험¹³⁶⁾을 그 모티프로 삼고 있다. 또, 태평양 전쟁기의 학도병 지원, 해방 후 미군과 소련군의 진주, 모스크바 3상 회의에서의 신탁통치 결정으로 인한 좌우대립과 이념투쟁의 격화 등 해방을 전후로 실제로 일어났던 굵직한 역사적 사건들을 에피소드의 주요한 소재로 사용하고 있다. 특히, 해방 이후 평양에 진주한 소련군이 신탁통치에 반대하는 민족지도자 ‘조만식’을 감금(#66-67, #71)·회유·협박(#74-76)하고 그가 당수로 있는 ‘○○당’을 강제 해산(#85-93)하는 등 정치적 폭력을 행사하는 일련의 장면들은 오영진이 평양에 체류하던 시기 조선민주당의 중앙위원으로 활동하며 ‘실제 경험’했던 역사적 사건들¹³⁷⁾을 극화한 것이라는 점에서 역사적 사실 재현의

135) 위의 부기는 전집에는 누락되어 있으나 작품의 방향성을 지시하는 중요한 문구라는 점에서 본문에 인용하였다. (오영진, 「(오리지널·씨나리오) 종이 울리는 새벽」, 『사상계』, 1958.12, 399면.) 이를 통해 우리는 오영진이 이 작품을 창작함에 있어서 ‘기록성’의 측면을 중시하고 있다는 점, 이를 위해 다큐멘터리 양식의 기법을 사용하고 있음을 유추해 볼 수 있는 것이다.

136) “시내 광희동 185번지의 1호 오영진(33세)씨는 지난 10일 하오 10시 반경 자택으로 도라가는 도중 시내 을지로6가 21번지 부근에서 정체를 피한 3명에게 권총 저격을 받고 오른편 가슴 오른손 넓적다리 발굽 등 3개 처에 각각 관통 중상을 입었다고 한다. 전기 오씨는 방금 시내 김성진 외과에서 입원가료중이라고 하는데 다행이도 생명에는 별 영향이 없스리라 한다.” (「씨나리오 작가 오영진씨 피격」, 『자유신문』, 1948.07.13.)

137) 오영진은 평양 출신의 민족자본가 오윤선 장로의 아들로, 이로 인해 도산 안창호, 고당 조만식 등 서북 출신의 민족주의 사상가들로부터 큰 영향을 받았다. 실제로 오

정확성과는 거리가 멀었던 동시기의 여타 시대극들과 차별화된다.¹³⁸⁾

특히 오영진은 실제 발생했던 일련의 역사적 사건들을 극화하기 위한 방법으로 다큐멘터리 양식의 다양한 기법들을 시나리오 창작에 적극적으로 도입하고 있다는 점에서 그 양상에 대한 구체적인 분석이 요구된다.

(F·I)

#42. 군화의 행진

케이터-와 군화의 행렬이 만주와 중국 지도 위를 짓밟고 간다.

(병정 전신을 보이지 않을 것)

자막(D·E)

1944년

#43. 하늘을 나는 B29편대

#44. 맑은 하늘

영진은 8.15 해방부터 1947년 월남에 이르기까지 북한에 체류하며 조만식 등을 도와 평남건국준비위원회에서 활동했고, 신탁통치 문제 등을 둘러싸고 소련군 및 이에 협력하는 공산당(찬탁 세력)과 대립하며 해방 직후 급박하게 돌아오는 모든 정치적인 문제들을 경험했다. 오영진은 민족주의 진영의 지도자인 조만식이 소련군정에 의해 체포, 감금되고 조선민주당이 강제해산 당하는 사건 등을 겪으며 생명의 위협을 느끼자 1947년 11월 평양을 탈출하여 월남한다. 이와 같은 정황으로 볼 때 <중이 울리는 새벽>의 주요 인물인 '이태승'은 작가 오영진의 자전적 경험을 바탕으로 허구적으로 재창작된 인물이라 할 수 있다. 해방기 당시 오영진이 북한에서 겪었던 정치, 역사적 사건들은 그의 저서 『蘇軍政下の北韓 : 하나의 證言』(중앙문화사, 1983.)에 자세히 기록되어 있다.

138) 1950년대 한국영화계는 <춘향전>(1955, 이규환)의 성공 이후 사극영화 붐이 일어난다. 이 시기 사극영화의 스펙트럼은 꽤 넓은데, 크게 ①<춘향전>, <심청전>과 같이 고전에 바탕을 둔 정통적 이야기물, ②특정한 역사적 시기를 배경으로 한 시대극, ③민족영웅과 같은 역사적 인물을 내세운 전기물 등의 경향을 들 수 있다. 이와 같은 사극 영화는 역사적 사건이나 인물 등에서 소재를 취했으나, 대부분이 역사적 사실 재현의 정확성과는 거리가 멀었으며, 가볍고 통속적인 차원으로부터 자유롭지 못했다. 대다수의 사극 영화가 단지 주제와 외양에서만 역사적일뿐 등장인물의 심리나 묘사된 풍속은 당대의 것일 때가 많았던 것이다. (김미현 외, 『한국영화사 - 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2013, 139-141면.)

연합군의 편대가 뼈라를 살포한다.

자막(D·E)

1945년 8월 15일
한국 해방!

삼천리 강산에 넘쳐 흐르는 환희의 멜로디.
우렁차게 인경이 울린다.
교회에서는 종탑마다 평화의 종이.

#45. 서울거리

환성과 인산 인해의 거리

#46. 귀환 열차

해방된 조국을 찾아오는 귀환동포를 가득 실은 화차. 객차.
차창마다 태극기가 만발했다.

#47. 귀환선

이와 없는 군모와 건장 없는 군복을 입고 조국으로 돌아오는 젊은이들.
트랩을 내려오며 눈이 부신 듯 우러러 보는 조국의 하늘.

#48. 서울거리=중앙청

진주하는 미국군인.

자막(D·E)

9월 8일
해방의 용사들은 서울을 찾았다.
서울은 깊은 잠에서 깨어났다.

자막(D·E)

그러나

소련군이 진주한 38 이북에서는…….

#49. 평양거리

모란봉에서 부감한 아름다운 거리.

#50. 소련군을 환영하는 조만식 선생

자막(D·E)

해방의 기쁨이 가라앉기도 전에

#51. 현준혁의 장례식

조사를 읽는 조만식 선생

자막(D·E)

진주군의 살인과 약탈. 강간과 적색 테러가 끊임없이 일어나 시민의 간담을 서늘케 했다.

(밑줄, 강조-인용자)¹³⁹⁾

위의 인용된 장면들에서 볼 수 있듯이 오영진은 극의 전개부에 자막, 실사(實事)의 기록 영상을 비롯한 시각적 자료를 활용하여 시간의 경과 및 극적 사건의 시공간적인 배경을 압축적으로 제시하고 있다. 여기서 자막은 제2차 세계 대전(#42)과 연합군의 승리(#43), 해방된 조국으로 되돌아오는 동포들의 모습을 담은 장면(#45, 46, 47)에서부터 각각 서울과 평양으로 진주하는 미군(#48)과 소련군의 모습(#50)까지 8.15 해방을 전후로 일어난 중요한 역사적 사건들에 대한 정보를 빠르게 제시해주고 있다. 이와 더불어 이러한 역사적 사건들의 다양한 국면들을 담고 있는 실사(實事)의 기록 영상을 삽입함으로써 해방 후 한반도를 둘러싼 국제 정세의 변화와 좌우 이념 대립 등 정치적 혼란이 극심했던 역사적 현실을 환기한다.

또 오영진은 이 작품에서 자막, 실사(實事)의 기록영상뿐만 아니라 해방기 당시의

139) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 299-301면.

역사적 정황을 보여줄 수 있는 사진·지도·글발·신문기사·벽보·빠라·슬로건 등의 다양한 시각적 이미지 자료들을 사건 전개 및 장면 전환을 매개로 사용한다.¹⁴⁰⁾ 이러한 다양한 시각적 자료들의 활용은 “사실을 있는 그대로 재현”하고 “구체적인 역사의 한 토막으로서 우리 삶과 경험의 진실을 비추어”낸다는 점에서 영상 이미지의 존재론적 특성을 십분 발휘한 다큐멘터리 기법¹⁴¹⁾이라 할 수 있다. 오영진은 허구적인 극영화에 객관적 진실을 담보¹⁴²⁾하는 다큐멘터리 기법을 동원함으로써 이를 통해 해방 이후 남한의 민주주의 체제와 대립하였던 공산주의 체제의 위험성을 환기한다. 이는 6.25 전쟁이라는 골육상잔의 비극을 경험했던 1950년대 대중들의 감정구조에 호소하며 반공 정서를 새롭게 형성하거나 강화시키는 기능을 수행한다.¹⁴³⁾

140) 이 작품에서 오영진은 자막뿐만 아니라 사진·지도·글발·신문기사·벽보·빠라·슬로건·간판·깃발 등 해방기 당시의 역사적 시공간을 환기하는 다양한 시각적 자료를 동원하여 자연스럽게 속도감 있는 사건 전개 및 장면전환의 매개로 사용하고 있다. 정보 수용에 다소 시간이 걸리는 대사나 인물의 행동이 아닌 즉각적인 이해가 가능한 이미지의 형태의 시각적 자료들을 사용함으로써 관객들에게 사건의 정보를 효율적으로 전달할 수 있는 것이다. 예를 들어 #24에서 인서트 처리되는 ‘신문기사’는 암살에 실패한 최창호가 추격전 끝에 경관대에 붙잡히는 시퀀스(#20-23)와 검찰청에 압송된 최창호가 그의 옛 친구인 한시운 검사에게 취조를 당하는 시퀀스(#25-31)를 자연스럽게 연결하는 매개로 사용되며, #32에서 취조 도중 한시운 검사가 제시하는 지난 시절 추억의 ‘사진’(테니스 코트를 배경으로 이태승, 최창호, 한시운 다정하게 찍은 사진)은 사건의 원인을 추적해가기 위해 과거를 향해 시간을 거슬러 올라가는 장면전환을 위한 매개로 기능한다.

그 밖에 이 작품에서 사용되는 시각적인 이미지 자료로 #29의 글발(공산당의 지령), #40의 구내게시판(학도 지원병 제도의 공포), #53의 벽보와 빠라(‘김구·이승만 타도’, ‘막부삼상회의 조선신탁을 결정’), #54의 간판(북조선 공산당), #57의 사진(○○당 건물), 태극기와 소련기, #74의 슬로건(‘막부삼상회의의 결정을 절대 지지한다’ 등의 선전문, 공산당의 성명서), #76의 담벽의 과중시계, #145의 이정표(청단까지 5리), #155, 158의 플랭카드(‘절대지지’, ‘모스크 회의 결사반대’), #159의 포스터(3.1절 기념대회), #167 ‘한시운’이라는 문표, #173의 신문기사(=#24), 사진, #174의 글발, #177의 신문기사(인서트) 등을 들 수 있다.

141) 남수영, 『이미지 시대의 역사 기억: 다큐멘터리, 전복을 위한 반복』, 새물결, 2009, 46-49면.

142) 오영진은 모든 창작자에게는 자유분방한 상상력을 통해 실제로 없었던 사건을 있었던 것처럼 창작할 자유가 있으나 엄연히 존재했던 사실을 부당하게 왜곡하거나 부정해서는 안 된다고 보았다. 그는 역사적 사건이나 도덕적 가치를 제재로 하는 경우 정확한 사실과 충분한 자료를 기초로 해야 한다고 하면서 역사를 왜곡하거나 가치를 전도하는 것은 올바른 창작자의 태도가 아니라고 보았다. 이와 같은 언급을 통해서 오영진이 시나리오를 창작함에 있어서 객관적 사실의 고증을 중시했음을 알 수 있다. (오영진, 「관념의 유희=영화 「순교자」를 보고」, 『크리스찬 신문』, 1965.6.26.)

143) 오영진은 「영화와 감상」(『주부생활』, 1957.4)에서 무엇을 감상한다는 상태는 개

무엇보다 그의 시나리오 작품에서 다큐멘터리 기법의 활용은 단순히 작가가 관객들에게 전달하고자 하는 주제나 소재, 사상, 세계관 등 내용적인 재현에 국한되지 않으며, 장면의 설정과 사건 구성, 촬영방식, 화면화(framing) 등 형식적·기술적인 측면을 아우르는 총체적 구성 원리로 작용하고 있다는 점에서 주목을 요한다. 오영진은 일제 말 대동아 전쟁에서부터 해방기의 정치적 혼란, 6.25 전쟁 등을 거치며 역사적 기록의 중요성을 인식하고 있었으며, 이를 위한 도구로서 다큐멘터리 영화에 꾸준한 관심을 보였다.¹⁴⁴⁾ 이 때 다큐멘터리 양식에 대한 오영진의 관심과 시나리오 창작에서의 활용은 2차 세계 대전 이후 미국의 할리우드 영화 양식에 대안으로 등장하여 세계 영화계의 한 흐름을 형성한 이탈리아의 네오리얼리즘, 그리고 이에 영향을 받은 1950년대 한국영화계의 코리안 리얼리즘 담론과 일정한 연관성을 맺고 있는 것으로 보인다.¹⁴⁵⁾

인적인 주관, 즉 감상하는 개인의 심리와 경험, 지식과 교양, 취미와 감수성 등 그 사람을 구조하고 있는 ‘주체면’ 여하에 따라 달라지는 것이라고 보았다. 어떠한 영화를 보았을 때 느끼는 감정의 원천은 배우의 연기일 수도, 상식적이고 공감할 수 있는 도덕성(윤리성)일 수도, 각본과 연출을 통해 느끼는 예술적 향기와 중량감일 수도 있다는 것이다. 그는 1957년 개봉했던 외화 중 인도의 정치적 혼란(공산당의 음모와 술책)을 그린 <보와니 분기점>(조지 큐커 감독, 1956년)을 예로 들면서 그 감정의 원천이 독립 전의 남한 상태와 매우 흡사한 정치적, 사회적 환경과 배경(어떤 편에도 속하지 못하는 당시 인텔리 층의 정신적 고민)에 있다고 보았다. 그는 영화 속의 상황과 우리 민족의 체험, 개인의 생리적 정신적 경험이 공통된다는 점에서 한국 대중들의 절대적인 공감을 얻을 수 있다고 보았다. 이렇게 보았을 때 오영진이 그의 시나리오 <중이 울리는 새벽>에서 해방기의 정치테러(암살), 공산당의 음모와 술책 등 실재(實在)했던 정치·사회적 사건들을 다룬 것은 대중들의 ‘주체면’, 즉 감정구조를 고려한 시나리오 창작이었다고 할 수 있다.

144) 「조선영화의 사상」(1939.12), 「문화영화의 정신」(1941.6), 「영화와 조선대중」(1943.1), 「조선영화론」(1948.4.7.), 「영화와 정책」(1949.8), 「영화 없는 세계」(1950.3) 등의 비평에서 알 수 있듯이 오영진은 일제 강점기에서부터 해방기를 거쳐 전후에 이르기까지 다큐멘터리 영화에 대해 꾸준히 관심을 갖고 있었다. 오영진은 1949년 남한정부의 수립 이후 영화 정책에 대해 건의하는 「영화와 정책」이라는 글에서 20세기 문화현상으로서 영화예술이 지니는 중요한 특징으로 ‘기록성’을 언급하면서 영화가 만들어내는 광범위한 사회성, 그것이 대중들에게 미치는 거대한 효력을 강조한 바 있다. 또한 「영화의 주변- 나의 영화론 序」(『국제영화』, 1958.12)에서 다큐멘터리 영화를 ‘실제 일어난 사건을 재구성하여 사실의 기록을 통한 감동을 표현하려는 영화양식’으로 정의 내리며, 이 기록성이 어떤 목적의식 밑에 이용될 때 선전 영화로서 강력한 효과를 나타내기도 한다고 언급한 바 있다.

145) 세계영화사에서 이탈리아의 네오리얼리즘(1945-1955)은 2차 대전 이후 할리우드의 세계 영화 시장에 대한 지배에 반발하면서 영화언어의 혁신을 통해 새로운 영화를 만들고자 했던 미학 운동이라 할 수 있다. 네오리얼리스트들은 이탈리아 영화계에서 주를 이루던 고전적 할리우드 관습에 충실한 멜로드라마, 소위 “백색전화” 영화(부르

1950년대 중후반 한국영화 비평계에서는 네오리얼리즘의 한국적인 수용¹⁴⁶⁾으로서 소위 ‘코리안 리얼리즘’이라 지칭되는 영화담론이 형성된다. 비토리오 데시카의 <자전거 도둑(Ladri di Biciclette)(1948), 로베르토 로셀리니의 <무방비도시(Roma, Citta Aperta)>(1945) 등 이탈리아 네오리얼리즘 영화들이 한국에 소개된 것은 1950년대 초반이었지만, 영화비평계에서 일종의 담론으로 형성된 것은 1950년대 중후반부터였다. 전후 한국의 영화비평가들은 ‘한국적’이고도 ‘새로운’, ‘로컬’하면서도 ‘글로벌’한 리얼리즘의 이상적인 형식으로서 ‘코리안 리얼리즘’ 영화를 상상한다.¹⁴⁷⁾ ‘코리안 리얼리즘’에 대한 논의는 『영화세계』 1957년 2월호 특집에 실린 「코리안 대 이타리안리즘의 비교」에서부터 본격화된다.¹⁴⁸⁾ 이 특집에서 평론가들은 신파성, 전근대적인 제작 시스템, 미국영화의 압박 등을 1950년대 한국영화산업 및 제작계가 처한 내

주아 저택에서 벌어지는 연애담이 주를 이루는 영화)를 비판하며 등장한다. 그들은 고전적 할리우드 관습이 보장해 주는 환상보다는 전후 폐허가 된 이탈리아의 사회적 현실을 기록하길 원한다. 그들은 가난한 노동자 계급을 주인공으로 삼았으며 전후 피난 수용소, 거리, 감옥의 어른과 아이들에 집중하여 주로 야외 촬영을 하고 비전문 배우를 캐스팅했다. 촬영에 있어서는 가능한 한 사건에 간섭을 하지 않으면서 세계를 객관적으로 기록하려 하였다. 이는 관습적인 리얼리티의 구성으로 관객을 판타지 속에 위치시키는 고전적 할리우드 관습에 대한 거부였다. (김성희, 「1950년대 코리안 리얼리즘 담론 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2008, 39-40면.)

네오리얼리즘은 2차 대전 이후 미국영화의 대대적 습격으로부터 자국영화의 정체성을 지키고자 했던 모든 민족영화가 따라야 할 전범으로서 영화의 형식적인 측면에서 할리우드의 고전주의에 대항한 모더니즘 영화운동의 출발점이라고 평가된다. 네오리얼리즘은 프랑스 누벨바그, 영국의 프리 시네마, 독일의 뉴저먼 시네마 같은 현대영화운동들의 포문을 열었으며, 또한 제 3세계 민족해방운동의 자장 안에서 이루어졌던 ‘제 3영화(The Third Cinema)’ 운동의 출발점으로서 각별한 영감을 제공한 것으로 여겨진다. (이순진, 「한국영화의 세계성과 지역성, 또는 민족영화의 좌표- 1950년대 영화 비평담론을 중심으로」, 『한국어문학연구』 제59집, 한국어문학연구학회, 2012, 119-120면.)

146) 이탈리아 네오리얼리즘은 1950년대 이래 한국 리얼리즘 영화에 깊은 영향을 주었다. 물론 내용이나 형식을 그대로 모방하지는 않았으며 새로운 영화의식을 깨우치는 데 영향을 주었다. <오발탄>의 유현목 감독이나 <십대의 반항>을 만든 김기영 감독 역시 이를 인정했다. (이영일, 『한국영화사 강의록』, 소도, 2002, 77면.)

147) 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구: 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로」, 『대중서사연구』 제 16호, 대중서사학회, 2006.12, 196-200면.

148) 1950년대 후반 한국영화 비평계에서 ‘코리안 리얼리즘’에 대한 논의가 본격화된 것은 『영화세계』 1957년 2월호에 「코리안 대 이타리안리즘의 비교」 특집으로 유두연의 「‘코리안 리아리즘’ 단상」, 허백년의 「한국영화와 이태리 영화」, 황영빈의 「이타리안리즘에 대하여」 등이 발표되면서부터라고 할 수 있다. (김성희, 앞의 논문, 36-38면.)

외적인 위기 상황으로 보고 이를 극복하기 위한 방안으로 이탈리아의 네오리얼리즘을 참조한 ‘코리안 리얼리즘’을 주창한다.¹⁴⁹⁾ 이와 같은 1950년대 영화비평가들의 ‘코리안 리얼리즘’ 담론은 전후의 폐허를 딛고 새로이 형성되어가는 한국영화계에 일정한 방향성을 제시했다는 점에서 일정한 의의를 지니나, 그들이 주목한 지점이 ‘현실 직시의 정신’, ‘인간성의 회복’ 등의 내용적 측면에 국한되어 있다는 점에서 일정한 한계를 갖는다. 1950년대 영화평론가들은 네오리얼리즘 영화를 추상적이고 관념적인 태도로 수용하는 태도를 보임으로써 그것이 지니는 주요한 형식적 특징인 다큐멘터리 양식의 요소, 특히 시각적 사실성의 측면을 간과하였던 것이다.¹⁵⁰⁾

이렇게 보았을 때 오영진은 네오리얼리즘을 수용함에 있어서 내용적인 측면뿐만 아니라 형식적인 측면을 섬세하게 고려하는 태도를 보여준다는 점에서 당대 평론가들의 태도¹⁵¹⁾와 변별점을 형성한다. 시나리오 작가로서 오영진은 당대 코리안 리얼리즘 담론에서와 같이 내용적인 측면만을 수용하지 않고 네오리얼리즘의 주요한 형식적 특징인 ‘다큐멘터리 양식’을 창작에 활용하는 개방적이고 유연한 태도를 보여

149) 당대의 평론가들이 여러 경쟁적 담론 중에서 네오리얼리즘을 발탁하여 한국영화의 정체성을 구축해가는 데 적극적으로 활용한 이유로 ①역사적·사회적 배경과 체험의 유사성, ② 네오리얼리즘이라는 타자의 언어로 한국영화의 현실과 미래를 설명해보고 싶어 했던 1950년대 지식인 영화평론가들 및 영화인들의 욕망 등을 들 수 있다. 6.25전쟁이라는 비극을 겪은 전후의 한국인들은 2차 대전 직후의 피폐한 사회상을 보여주는 네오리얼리즘 영화들을 보며 동질감을 느끼지 않을 수 없었다. 또 불충분한 물질 토대에서 의식 있는 영화인들의 노력만으로 예술성과 대중성을 동시에 성취한 이탈리아 네오리얼리즘 영화들은 전후 비슷한 상황에 처해 있는 한국영화계에 일종의 모범적 사례로 여겨진다. (김소연, 「전후 한국의 영화 담론에서 리얼리즘의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 33-34면.)

150) 김소연, 위의 논문, 35-36면.

151) 이선주는 한국영화의 지식인 담론 내에서 지속되어온 ‘예술vs기술’의 대립지형, 영화언어(형식적 측면)에 대한 경시는 미국영화에 대한 “건제적, 방어적 태도”를 보여준다고 보았다. “할리우드 스타일의 차용과 모방이 적극적으로 이루어지던 50년대 상황”에서 상업영화 혹은 영화의 기술에 대한 경시는 역설적으로 50년대 후반 기업화에 대한 욕망과 할리우드 테크놀로지에 대한 동경을 품고 있었던 한국영화계의 콤플렉스 및 무의식적 억압을 보여준다. 고급예술로서의 영화를 추구하던 한국영화 비평담론에서 서구 유럽영화에 대한 무의식적 동경과 미국의 대중(오락)영화에 대한 의식적 반감과 견제 등이 복합적으로 작용하면서 네오리얼리즘은 형식적인 측면보다는 내용적인 측면(휴머니즘적 요소)을 중심으로 수용된다. 한국영화가 ‘네오리얼리즘’을 정전 삼아 수용하는 방식에는 한국영화 비평담론의 ‘세계성’에 대한 욕망과 함께, 리얼리즘/작가/예술 영화의 반대 향으로 상징된 ‘대중영화’에 대한 억압과 거세, 기술 및 형식에 대한 거부의 경향이 잠재되어 있는 것으로 볼 수 있다. (이선주, 앞의 논문, 204-205면.)

준다. 전후 전쟁고아들의 삶을 휴머니즘적인 색채로 다룬 시나리오 <하늘은 나의 지붕>은 이를 보여주는 대표적인 작품으로, 극영화의 양식에 다큐멘터리 양식¹⁵²⁾을 접목한 ‘세미다큐멘터리’ 영화¹⁵³⁾을 시도하고 있다는 점에서 그 양식적 특이성을 확인할 수 있다.

오영진은 이 작품에서 전쟁고아들의 가난과 방황, 탈선 등 전후의 혼란스러운 풍경을 생생하게 보여주기 위해, 실제 존재했던 1950년대 서울 시내 거리와 뒷골목 등을 극의 주요한 공간적인 배경으로 설정한다.¹⁵⁴⁾

#7. 남대문로

오후. 종로 조흥은행 근처. 복잡한 보도. 길가에는 담배장사, 잡화상, 도장쟁이 조롱에 든 새장사, 등등 노점 상인이 잇달았다. 때 마침 토요일, 오피스·타임이 바로 끝났을 무렵. 빌딩에서 샐러리·맨이 쏟아져 나와 넓지 않은 보도에 인파를 이루었다. 혼잡 속을 길남이와 억쇠 종로 쪽으로 걸어가고 있다.

152) 일제 말 증일전쟁, 태평양 전쟁을 거치며 다큐멘터리 영화(당시 용어는 ‘문화영화’)가 갖고 있는 정치적·문화적 힘에 대한 관심을 갖고 있었던 오영진은 해방 직후 영화인 이재명으로부터 해방 기념 기록영화(<해방 뉴스>)의 시나리오 제작 요청을 받고 평양에서 서울로 상경한 바 있으며, 6.25 전쟁 당시에도 주한 미공부(USIS)와 협력하여 <대한뉴스> 제작에 관여하는 등 다큐멘터리 영화의 제작에 꾸준히 관심을 갖고 활동을 지속해왔다. (한상인, 『해방 공간의 영화·영화인』, 이론과실천, 2013, 41-54면 참조.) 다큐멘터리적인 기법이 중요한 영화적 장치로 사용된 시나리오 <중이 울리는 새벽>이나 본격적 세미다큐멘터리 시나리오 <하늘은 나의 지붕>은 이와 같은 오영진의 다큐멘터리 영화에 대한 오랜 관심이 창작으로 이어진 경우이다.

153) 오영진은 「최근의 외국영화 개관」(1958), 「소련영화감상」(1958), 「미국영화감상」(1958), 「영국영화감상」(1958), 「불란서영화감상」(1958) 등 미국, 소련, 영국, 프랑스 등 각국의 영화계를 개관하는 일련의 비평문을 통해 동시기 세계 영화계 전반에서 극영화의 요소와 다큐멘터리적 영화의 요소를 결합한 ‘세미다큐멘터리 형식’이 시도되고 있음을 언급하면서 다큐멘터리적 요소가 영화의 테마를 현실의 사회적·정치적인 문제로 확장하고 있는 현상을 주의 깊게 살핀다. 이는 이탈리아 네오리얼리즘뿐만 아니라 세계 각국의 (세미)다큐멘터리 영화 붐 현상까지 섬세하게 고찰하고 있다는 점에서 동시기 세계 영화의 흐름을 정확히 파악하고 있었던 오영진의 폭넓은 문화적 교양을 보여준다.

154) 오영진은 시나리오 <하늘은 나의 지붕>에서 남대문로(#7, 73), 을지로입구(#8), 경향신문사(#9, 14, 68, 70, 71, 123), 명동(#10, 28, 121, 139), 미도파(#12, 52, 72), 종로 조흥은행, 중앙우편국, 조선포텔(#69), 양동 근처의 빈민굴(#24), 남북소년원(#34-44, 55, 157), 시청(#50), 동화백화점(#76), 남산(#79, 85, 86, 87, 134, 136), 가회동(#90, 91), 동대문(#105, 106), 신당동(#108), 퇴계로(#137), 종로(#145) 등 1950년대 당시 실제 했던 거리와 건물들을 주요한 공간적인 배경으로 설정하여 극적 리얼리티를 강화한다.

유유한 태도이나 그들의 시선은 분주히 행인들을 훑고 있다. 길남의 눈이 번듯 빛나며 옆에 있는 억쇠의 손을 지긋이 잡고, 눈짓.

맞은 편에서 어수룩한 신사 하나가 노점 가게에 먼 눈을 팔며, 걸어오고 있는 것이다. 옷 포켓에는 파야카 五一.

억쇠 「통금장이다.」/길남 「그 까짓…… 쩌쩌하다.」

억쇠 「흥! 담배벌인 되는거야. 내가 쪼길테니 바람이나 잡아.」

억쇠의 손에는 벌써 말터래기가 쥐어 있다. / 신사 앞으로 성큼성큼 다가서는 두소년.

길남이는 행인들의 눈을 가리기 위하여 신사 왼편에 바짝 다가서서, 바람 잡는다.

억쇠가 바른 편에 착 붙어서는 순간, 만년필은 말터래기 끝에 물려 무난히 빠져나와 그의 손에 들어간다.

아무 것도 모르고 태연히 걸어가던 신사, 문득 옷 포켓을 매만지고 놀란다.

길남과 억쇠 오던 길을 돌아서서 신사의 앞을 질러 유유히 걸어간다. 신사는 그와는 반대 방향으로 오던 길을 땅을 굽어보며 허둥지둥 되돌아가고 있다.

길남, 힐끗 보고, 배알 듯이

길남 「내초(바보)!」 / 두 손가락으로 동그라미를 그리며,

길남 「헝(돈)은!」 / 억쇠 「통통지 메유.」

길남 「빨리 명겨가지구 돌아가 있어. 오늘 밤은 창고를 턴다.」

억쇠 「야근이군.」 / 길남 「특별 수당이 있지.」

을지로 입구까지 오는 동안에 생긴 순간의 일이다.

#8. 을지로 입구=로오타리

두 소년, 전차길을 횡단하고 서로 헤어진다. 길남이는 「미도파」 쪽으로 억쇠는 우편국 가까이 어떤 골목길로-.

#10. 명동 뒷골목

거리의 소음과 장사치들이 떠도는 흰소성(喧騷聲). 시계 수선, 만년필 장사, 외래 잡화를 파는 가게. 뽕뽕이 노름. 알굴리기, 실내야구장, 딸라장사, 등등 …… 이곳은 바로 서울의 소음(騷音) 지대라고 할 수 있는 곳.¹⁵⁵⁾ (밑줄, 강조-인용자)

155) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 363-365면.

이 작품은 6.25 전쟁으로 인해 부모를 잃고 서울의 거리를 떠돌 수밖에 없었던 전쟁고아들의 어두운 삶을 길남과 억쇠, 근선과 필녀 등 10대 후반의 여러 인물들을 중심으로 다루고 있다. 오영진은 1950년대 한국 사회가 당면한 전쟁고아의 문제를 사실적으로 재현하기 위해 작품 속에서 벌어지는 대부분의 사건들을 서울 도심의 거리와 뒷골목을 중심으로 구성하여 극적 사건의 리얼리티를 강화한다. 위의 인용문에서 볼 수 있듯이 이들은 담배장사, 잡화상, 새장사 등 잇따른 노점으로 번잡한 종로의 거리를 배회하며 행인들의 물건을 소매치기하여 전당포에 되팔거나, 빈 창고에서 물건을 훔치는 방식으로 하루하루를 생존해가는 것으로 묘사된다. 내초(바보), hing(돈), 통금장이(만년필), 쫓기다(소매치기하다), 땡기다(훔친 물건을 돈으로 바꾸다) 등 뒷골목의 세계에서 통용되는 은어 및 비속어는 오영진이 현장에 나가 직접 취재한 용어들로서 부랑아들의 실제 삶을 꺾진하게 드러내면서 극적 사실성을 강화한다.¹⁵⁶⁾

이 작품에서 전쟁이 끝난 후 재건되는 서울 시내의 화려한 풍경은 주로 롱샷으로 촬영되도록 묘사된다. 일반적으로 롱샷은 “어떤 환경에 처한 인물이나 이야기의 주체정보를 제공하면서 전체적인 상황을 알려주는 기능”¹⁵⁷⁾을 하는바, 이 작품에서는 화려하고 거대한 세계 속에서 소외된 부랑아들의 모습을 대비적으로 드러내는 방식으로 사용된다. 실제로 오영진의 시나리오 <하늘은 나의 지붕>을 <십대의 반항>(1959)이란 제목으로 영화화했던 김기영 감독은 일반적인 영화 제작 방식과 다르게 세트를 짓지 않고 서울 시내를 돌아다니며 적합한 장소를 헌팅, 촬영함으로써 전후 한국 사회의 모습을 “아주 사실적”으로 재현할 수 있었다고 회고한다. 특히 그는 다큐멘터리 양식을 통해 전후 “복구되는 서울의 모습”과 “그 서울에서 기생하는 어두운 인간 군상들”을 대비적으로 드러낼 수 있었다고 보았다.¹⁵⁸⁾

156) 오영진은 시인, 소설가, 극작가와 마찬가지로 ‘문학가’로서 시나리스트 역시 “이미 설정된 테마와 채택한 스토리, 등장인물의 성격을 가장 효과적으로 표현하는 말을 찾기 위해 노력”해야 한다고 언급한 바 있다. 시나리스트는 작품 속 등장인물이 특수한 어떤 층이나 계급에 속한 경우 “그들의 특수한 언어 용법과 사투리를 쫓”아야 하며, “언어학자처럼 말에 대해 세심하고 주밀해야한다”는 것이다. (이근삼·서연호 공편, 「(특집) 시나리오의 새로운 방향」, 『오영진 전집』 5, 범한서적, 1989, 150면.) 이렇게 보았을 때 오영진의 시나리오 <하늘은 나의 지붕>에서 인물들의 대화(다이얼로그)에서 은어 및 비속어가 자주 사용되는 것은 ‘서울 뒷골목 부랑아들의 세계’라는 작품의 테마와 스토리를 인물들의 살아있는 말을 통해 사실적으로 재현하고자 하는 작가의식이 반영된 결과라 할 수 있다.

157) 이승구, 이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990, 315-316면.

158) 오영진의 평양고보 후배인 김기영은 한국 전쟁 중 오영진의 주선으로 미공보원에

#40. 소년원 식당=안

저녁. 넓은 마루방.

저녁 식사 시간이다. 테이블 위에는 흡족한 밥과 찬그릇이 주루니 놓였다.

원장이 상석에 일어나서 기도를 올린다.

원장 「오늘 저녁도 우리에게 좋은 양식을 주신 하느님 아버지 은혜 감사하옵니다……」

원장이 기도를 올리는 동안 카메라는 식탁 위를 이동한다.

원아들이 식탁 양 편에 단정하게 늘어앉아 머리를 숙이고 있다.

겉으로는 매우 얹전하나 사실은 양 많은 밥 그릇을 물색하노라 분주히 눈알을 굴리고 있다.

어떤 원아는 손가락 사이로 밥그릇을 비교해 보고 많아 보이는 것으로 바꾸어 놓다가 발각이 나서 상호간 무언에 투쟁이 벌어진다.

식탁 아래에서는 다리쟁이 싸움.

어떤 아이는 기도가 끝나기를 못기다려 눈을 감은채, 손가락으로 밥알을 집어 쨍쨍깨문다.

여자 원아 식탁에서 눈을 말뚱말뚱 뜨고 있는 필녀. 길남이 편을 본다.

길남이와 시선이 부딪친다. (……)159) (밑줄, 강조-인용자)

#41. 이층 마루방

밤. 달이 휘영청 밝다. 여기는 **원아들의 침실**이다. 달빛이 흘러 들어온다.

소속되어 <대한뉴스>를 촬영함으로써 영화계에 입문한다. 그는 1959년 오영진의 시나리오 <하늘은 나의 지붕>을 “전쟁의 참상에 휩싸인 당시의 시대상을 전쟁고아들을 통해 리얼하게 묘사한 아주 훌륭한 시나리오”로 기억하면서 이 작품을 <십대의 반항>이라는 제목으로 영화화하면서 자신의 영화적인 형식미가 차츰 정착하기 시작했다고 자평한다. 그는 이 작품에서 “전쟁의 어두운 그림자를 이미지 중심의 다큐멘터리로 묘사한 거리의 장면들”이 압권이었다고 기억하면서 전후의 서울의 풍경을 사실적으로 묘사하기 위해 남대문 시장, 명동 뒷골목, 양동 사창가 등에 몰래 카메라를 설치하고 거지 소년들, 달라 장사 아줌마, 뚜쟁이, 양아치들을 찍어서 자연스런 뉴스 필름처럼 영화에 삽입시키는 방식으로 당대의 일상적인 모습들을 이야기 구조에 끌어들었다고 회고한다. 이렇게 보았을 때 <십대의 반항>에 나타나는 김기영 감독의 독특한 영화 제작 및 촬영 방식은 오영진이 시나리오를 통해 제시한 다큐멘터리적인 요소를 적극적으로 수용한 것으로 볼 수 있다. (유지형, 『24년간의 대화: 김기영 인터뷰집』, 선, 2006, 68-73면.)

159) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 3, 범한서적, 1989, 377-378면.

원아들이 두 열로 누어서 잔다.

잠고대와 이를 가는 소리가 여기저기에서 들린다.

어떤 애는 오랜 습관으로 구석에 기대어 앉아서 잠을 잔다. 잠 못 이룬 원아들이 도란도란 주고받는 말소리.

원아A 시공관 옆 빵집 알지? / 원아B 양꼬빵집?

원아A 그 집 아줌마, 사람 참, 좋다. 내가 감, 언제든 하나씩 준다. / 원아B 자식, 거짓말.

원아A 정말이야, 감이 물씬물씬 난다. / 원아B 침을 꿀꺽 생긴다.

원아A 네 대가리만 하다. / 잠든 원아C 짹 입을 다신다.

카메라 이동하여 다른 잠자리에 가면!

순길 우리 엄마 예쁜 옷 많이 있다. / 원아乙 거짓말...

순길 두구 봐. 때때 옷 입구 이제 나 데릴러 올제. 그 땐 넌 없다 힝!

원아乙 새끼가 미쳤어. / 순길 두구 봐! 어제밤 꿈꿨어, 흥!

카메라 또 다시 이동하면, 길남이 옆에 근선이가 착 달라붙어 누어있다.

근선 배고프지 않아? 성? / 길남

근선 내일 아침두 안 먹어? / 길남 너 몇 살이냐!

근선 내가 누군지 알았을 때가 바루 일·사 후퇴 때니까..... 이력저력 열하나.....

길남 새끼! 하는 수작이! / 근선 그 땐 벌써 엄마가 없어졌지.

길남 그런 것 쓸데 없는거야! / 근선 성두 엄마 없어? 없지?

(.....)

돌아누어 눈을 뜬 채 밤 깊기를 기다린다.¹⁶⁰⁾ (밀줄, 강조-인용자)

이 작품에서 다큐멘터리 영화의 수법은 전후 거리의 풍경을 ‘사실적’으로 재현하기 위한 공간적 배경의 설정에서뿐만 아니라 촬영 방식에 있어서도 중요하게 활용된다. 위의 인용된 장면들(#40, #41)은 거리를 배회하며 범죄를 일삼던 길남이가 다른 부랑아들과 함께 경관에게 붙잡혀 소년원에 수용되면서 벌어지는 사건들을 담고 있다.¹⁶¹⁾ 여기서 주목할 점은 각각 소년원 내부의 ‘식당’과 ‘이층마루방’의 풍경을 담

160) 위의 책, 379-380면.

고 있는 #40과 #41이 공간 내부를 이동하며 촬영되도록, 즉 ‘깊이 있는 연출(staging depth)’이 이루어지도록 지시된다는 점이다. #40에서 원장이 상석에서 기도를 올리는 동안 카메라는 식탁 위를 이동하며 저녁 식사를 앞둔 원아들의 각양각색의 모습들-밥그릇을 다투는 아이, 식탁 아래에서 다리깅이 싸움을 하는 아이, 기도가 끝나기를 기다리지 못하고 몰래 밥알을 집어먹는 아이, 길남을 바라보는 필녀 등-을 차례차례 제시한다. #41에서도 이와 같은 유동촬영 방식으로 카메라가 이동하며 두 열로 누워서 잠을 청하는 원아들의 다채로운 풍경들-먹을 것을 이야기하며 배고픔을 달래는 아이, 어머니가 자신을 찾으러 올 것을 믿고 기다리는 아이, 어린 소년인 근선과 대화를 나누는 길남 등-이 나타난다. 이처럼 한 공간에서 일어나는 다양한 국면들을 롱 테이크 촬영을 통해 연속적으로 재현하는 방식은 무성영화의 편집 방식인 몽타주의 대안적 개념으로서 리얼리즘을 중시하는 유성영화의 편집 방식인 데쿠파주(découpage)의 일환이라 할 수 있다.

앙드레 바쟁은 현대 영화의 예술적 가능성은 ‘재현적 충실성’에 있다고 주장하면서 무성영화의 몽타주보다 ‘행위의 시공간적 통합성을 존중’하는 유성영화의 데쿠파주를 옹호한 바 있다.¹⁶²⁾ 그는 데쿠파주의 리얼리즘적 기법들의 대표적인 것으로 장면 깊이(deep focus)와 롱 테이크(long takes) 기법을 들면서, 이러한 기법의 사용이 관객들의 참여를 유도한다는 점에서 친절한 영화적 편집을 통해 관객을 수동적인 수용자로 만드는 몽타주보다 더 큰 가능성을 지닌 것으로 보았다. 장면 깊이와 롱테이크의 사용은 “관객들을 그의 의지에 의해, 그리고 스스로의 편집에 의해 한 인물에서 다른 인물로 시선을 옮기게”한다는 점에서 관객들의 인지적인 참여를 이끌어내는, 보다 진보된 영화언어라 본 것이다.¹⁶³⁾

이렇게 보았을 때 ‘스크린 이미지’¹⁶⁴⁾를 고려하여 장면 깊이와 롱 테이크 기법이 사용된 위의 장면들은 길남과 근선, 필녀 등 소년원에 수용된 전쟁고아들의 열악한 환경을 하나의 연속된 시각적 이미지(원 쇼트 원 시퀀스)로 제시함으로써 관객들로

161) 이전 장면(#37-39)에서 소년원 원장과 면담을 하던 길남은 소년원에서 탈출하고자 ‘잭크·나이프’를 휘두르며 격렬하게 저항하지만 박의사에게 제압당하고 만다. 호시탐탐 탈출의 기회를 엿보고 있는 길남은 소년원 식당에서 저녁을 먹는 동안 전쟁에서 부모를 잃은 어린 소년 ‘근선’을 만나게 된다.

162) David Bordwell, 김숙·안현신·최경주 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002, 78-81면.

163) 위의 책, 86-91면.

164) 최일수, 「씨나리오 비평- 「구름은 흘러도」, 「흙」, 「침대의 반향」」, 『씨나리오문예』 제4집, 1959, 87-94면.

하여금 이미지 안에 놓여있는 다양한 국면들을 세밀하게 살펴보고 각각의 인물들이 놓인 상황을 비판적으로 사고하게 한다고 할 수 있다.¹⁶⁵⁾ 이는 오영진이 시나리오를 창작함에 있어서 관객의 수용 경험, 즉 미학적·정서적 효과까지 고려하고 있었음을 보여준다. 앞서 설명했듯이 동시기 한국영화 비평담론에서 제기한 ‘코리안 리얼리즘’이 현실직시를 통한 인간성의 발견 등 정신성만을 강조하는 관념적인 구상에 머물렀다면, 오영진은 시나리오 <하늘은 나의 지붕>에서 네오리얼리즘 영화의 다큐멘터리적인 시각양식을 도입, 전후 전쟁고아들의 삶을 사실적으로 극화하여 현실적인 공감을 불러일으킨다.¹⁶⁶⁾ 극영화에 다큐멘터리 양식을 접목한 세미다큐멘터리 시나리오의 창작은 당대의 비평담론이 상상한 ‘코리안 리얼리즘’ 영화의 이상적인 형식을 실제 창작으로 옮기고자 한 실험적 시도였다는 점에서, 또 이러한 실험성에도 불구하고 평단으로부터 호평을 받고 대중적인 흥행에도 성공했다는 점에서 선구적인 의의를 지닌다.¹⁶⁷⁾

165) 김기영 감독은 이러한 시나리오의 특성을 고려하여 실제 소년원을 찾아가 원생들의 모습을 직접 카메라에 담는다. 그는 취침 장면(#41)에서 벽에 기대어 잠을 자는 소년의 모습을 포착함으로써, 오랜 거리 생활로 난장 습성이 몸에 밴 부랑아들의 ‘실제 삶’을 여실히 보여주는 인상적인 장면을 연출할 수 있었다고 회고한다. (유지형, 앞의 책, 71면.)

166) 이선주는 1950년대 중후반 한국영화 비평담론의 ‘리얼리즘’에 대한 강박, 창작의 현실과 고답적 비평의 괴리라는 시대적 상황 속에서 1950년대의 한국영화의 로컬하면서도 글로벌한(“한국적인 동시에 세계”적인) 이상(理想), 네오리얼리즘의 한국적 번역으로서의 ‘코리안 리얼리즘’은 ‘끊임없는 욕망의 원인인 대상 a’로서 밖에 존재할 수 없었던 것으로 보았다. 1950년대 코리안 리얼리즘 담론이 네오리얼리즘을 이상적 모델로 상징하였지만, 관념적인 비평담론에서 벗어나지 못한 채 영화의 실제 창작이나 미학적 영역으로까지 확장되지 못했다는 것이다. (이선주, 앞의 논문, 206면.) 그러나 본고는 오영진의 시나리오 <하늘은 나의 지붕>이 1950년대 한국영화 비평담론이 상상한 ‘코리안 리얼리즘’의 이상적인 형식을 미학적으로 구현하는데 성공했다고 본다. 이 작품에 나타나는 다큐멘터리적인 재현 양식, 즉 관객의 정서적 반응까지 고려한 시각 양식의 활용은 오영진이 전후의 궁핍하고 가난한 현실을 재현하고자 하는 네오리얼리즘의 정신뿐만 아니라 그것이 지닌 형식미학적인 요소를 정확하게 이해하고 시나리오 창작에 반영하고 있었음을 보여준다.

167) 오영진 원작, 김기영 감독 연출의 <십대의 반항>(1959)은 “전후사회의 병폐의 하나인 부랑아들의 문제를 소재로 현실적인 공감을 불러일으키는 본격영화”(『동아일보』, 1959.7.17), “원작 씨나리오가 제시하는 리얼리즘 속에 흐르는 고귀한 인간애의 세계가 감독의 탁월한 스크린·이미지로 전화”된 “『피아골』 이래로 뽑을 수 있는 수준의 작품”(『서울신문』, 1959.7.17), “사회악에의 고발의식으로 넘친, 그리고 상업적 타협을 배제하여 사회문제에 정면으로 대결한 작품”(『한국일보』, 1959.7.19) 등의 기사에서도 알 수 있듯이 평단의 좋은 평가를 받을 뿐만 아니라 대중적인 흥행에도 성공한다. 이는 김기영 감독이 그의 전작인 <초설>(1958)에서 용산 교외에서 석

이처럼 오영진은 1950년대 후반 극영화에 다큐멘터리 양식의 기법을 도입하는 미학적 실험을 통해 당대 한국의 정치사회적 현실을 반영한 ‘코리안 리얼리즘’ 영화를 만들고자 한다. 그는 <중이 울리는 새벽>에서 자막, 실사의 기록 영상 등 다양한 시각적 자료를 활용해 좌우 대립 등 정치적 혼란이 극심했던 해방기의 역사적 현실을 환기하고 이를 통해 남한의 민주주의 체제를 위협하는 공산주의 침략의 위험성을 국민들에게 일깨우고자 한다. 또, 오영진은 <하늘의 나의 지붕>에서 전쟁고아들의 삶을 사실적으로 재현하기 위해 전후 1950년대 서울 도심의 거리와 뒷골목 등 실제 공간을 극적 배경으로 설정하여 극적 사실성을 강화한다. 특히 소년원에 강제 수용된 전쟁고아들의 비참한 생활상을 묘사하기 위해 스크린 이미지를 고려한 롱샷, 장면 깊이, 롱 테이크 등 행위의 시공간적 통합성을 존중하는 유성영화의 편집 방식인 데쿠파주의 기법들을 도입한다. 그는 이러한 장면구성을 통해 ‘공간적 깊이’를 확보하고, 이를 통해 관객들이 “능동적인 심적 태도”를 갖고 그의 의지와 주의에 따라 스스로 영상의 의미를 선택하고 구성하도록 만든다.¹⁶⁸⁾

이와 같은 ‘코리안 리얼리즘’ 영화의 시도는 단순히 한국 사회의 정치사회적 문제를 사실적으로 재현하는 데 그치는 것이 아니라 시각적 양식 및 극적 효과의 측면을 고려하여 관객들의 능동적인 참여를 유도하고 사회비판적인 문제의식을 환기한다는 점에서, 환영효과를 통해 관객을 수동적인 위치에 머물게 하는 고전적 할리우드 양식과 구별된다. 이러한 그의 미학적 실험은 1950년대 한국영화비평계의 ‘코리안 리얼리즘’ 담론과 같이 이탈리아 네오리얼리즘 미학을 관념론적인 차원에서 받아들이는 데 그치지 않고 실제 그것이 추구하는 정신을 영화적으로 표현할 수 있는 방법을 모색했다는 점, 이를 통해 현대적인 예술영화로서 한국영화의 가능성을 타진했다는 점에서 비슷비슷한 유형의 신파적인 멜로드라마 또는 슬랩스틱 코미디 영화들이 양산되던 1950년대 후반 한국영화계의 현실과 대조되는 것이었다. 결국 새로운

탄과 미군물자 절취를 생업으로 삼은 전후 피난민들의 실제 삶을 리얼리즘 양식의 영화로 제작했으나 비평과 흥행에서 큰 반향을 일으키지 못했던 것과 대조를 이룬다. <십대의 반항>은 김기영 감독의 초기 리얼리즘 경향의 정점을 이루는 작품으로서, 이 영화의 성공 이후 김기영 감독은 <하녀>(1960) 등 그의 독특한 개성과 취향이 반영된 영화를 마음껏 제작할 수 있게 된다. <십대의 반항>은 제3회 부일영화상(1960) 최우수작품상, 감독상, 여우주연상, 제2회 문교부 우수국산영화상(1960) 우수작품상, 시나리오상, 남자주연상, 제1회 영화예술상(1960) 작품상, 여자주연상, 제4회 샌프란시스코영화제 소년특별연기상 등 그 해 주요 영화상을 석권한다. 극작가 유치진 역시 김기영의 <십대의 반항>에 대해 “처음으로 감격한 우리 영화”, “처음으로 문학적 향기를 느끼는 영화”(『동아일보』, 1959.7.19)라고 평하며 격찬 한 바 있다.

168) Andre Bazin, 박상규 역, 『영화란 무엇인가』, 사문난적, 2013, 119-120면.

한국영화의 미학, '코리언 리얼리즘' 영화의 한 이상적인 형태를 구현해보고자 했던 오영진의 미학적 실험은 한국영화가 스스로의 정체성을 '상상'해가던 초기 한국영화사에 '리얼리즘'이라는 하나의 큰 맥을 잇는데 일조했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.¹⁶⁹⁾

169) 오영진은 「나운규 이후의 우리영화 -한국적 「리얼리즘」의 확립」(1959.2.15.)에서 한국영화 초창기에 배우, 각본가, 연출자, 제작가로 활동하며 <아리랑>(1926) 등 선구적인 민족영화를 산출한 영화인 '나운규'의 업적을 높게 평가한바 있다. 그는 영화를 통해 그 무엇을 호소하고 주장하려 했던 나운규의 작가적 태도, 영화를 대중(민족)과 함께 하려는 민족정신과 사회에의 관심 등 영화에 대한 정열이 후배들에게 귀감이 된다고 보면서 다음 세대들은 더욱 전진하여 '한국적인 리얼리즘'의 수립이라는 목적을 향해 모든 노력을 경주해야 한다고 주장한다. (이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 5, 범한서적, 1989, 165-166면.) 실제로 그는 1957년 나운규의 20주기 추모를 위한 <아리랑>의 리메이크 작품(김소동 감독)에 시나리오(대사) 작가로 참여한 바 있으며 시나리오 <종이 울리는 새벽>, <하늘은 나의 지붕> 등의 창작을 통해 이를 실천으로 옮긴다. 이와 같은 행보에서 오영진 역시 1950년대 중후반 영화비평담론이 제기했던 현대적인 한국영화의 이상적인 형태로서 '코리언 리얼리즘' 담론에 일정 부분 동의하고 있었으며, 그것을 '시나리오 창작'이라고 하는 자신만의 방식으로 소화하고자 했음을 확인할 수 있다.

3.2. 모더니즘 양식의 실험과 한국적인 소재의 결합

1950년대 후반 다큐멘터리 기법을 도입한 시나리오 창작을 통해 한국영화의 새로운 대안적 형식을 모색했던 오영진은 이후 현대 예술영화의 영향 아래 모더니즘 양식에 바탕을 둔 시나리오를 창작하고자 한다.¹⁷⁰⁾ 이와 같은 새로운 미학적 시도는 정치·사회적인 문제를 다룬 그의 시나리오가 정치선전의 도구로 이용당하는 개인적 시련¹⁷¹⁾과 일정 부분 연관이 있으나 그보다는 1960년을 전후로 한 한국영화계의 산업적·제도적 변화, 그로 인한 비평담론의 흐름 및 관객층의 변화 등과 더 밀접한 관련성이 있는 것으로 보인다. 1950년대 중후반 이래 성장가도를 달리던 한국영화계는 1960년대 무렵에 이르면 한 해에 100편 내외의 작품을 생산할 수 있을 정도로 산업적 규모가 급속히 성장하며 영화 제작의 산업화·기업화의 단초를 마련한다. 하지만 이러한 외형적 성장과 달리 1962년 제정된 ‘영화법’이 상징하듯 국가 정책에 의한 영화산업의 통제, 검열 등 제도적 외압이 강해지면서 사회현실의 문제를 직접적으로 제기하는 것이 점차 어려워지는 국면에 처하게 된다.¹⁷²⁾ 사회비판적인 리얼

170) 세계 영화사의 관점에서 볼 때 1950년대 후반부터 20년 동안 가장 왕성하게 제작된 모더니즘 영화는 할리우드의 상업적 지배에 대항하는 일종의 국민영화(national) 형태로 이루어졌다. 스튜디오 시스템을 바탕으로 세계 시장을 제패한 미국영화와 경쟁할 수 있는 유일한 방법으로 유럽의 감독들은 국가적 지원과 문화적 담론에 힘입어 대중영화와는 구분되는 예술영화들을 제작함으로써 영화제에서 명성을 쌓고 국제적인 경쟁력을 갖추하고자 했다. (박인영, 「1960년대 유럽 모더니즘영화의 반환영주와 관객성 연구」, 청주대학교 연극영화과 석사학위논문, 2001, 20면.) 이와 같은 맥락에서 오영진의 후기 시나리오에 나타나는 모더니즘 양식의 실험은 고전적 할리우드 양식으로 대표되는 미국영화의 산업적·문화적 지배에서 벗어나 고유한 개별 국가로서 한국영화의 정체성을 모색하고자 하는 시도라 할 수 있다.

171) 자유당 정권 말기인 1959년 대한반공청년단 단장 임화수는 1960년 정부통령 선거에 대비해 당시 영화계에서 활동하던 유력한 배우 및 감독 등을 총동원시켜 어용 문화단체인 ‘반공예술인단’을 조직, 이 단체를 이용해 이승만과 자유당을 정치적으로 선전하는 영화 <독립협회와 청년 이승만>(신상옥 감독, 1959)을 제작한다. (강준만, 『한국 현대사 산책: 1950년대편』 3권, 인물과사상사, 2004, 239-247면.) 이 때 구한말 독립협회 활동에 앞장섰던 이승만의 청년 시절을 다룬 오영진의 오리지널 시나리오 <청년>(1957년)이 반공예술인단을 이끌던 임화수에 의해 영화대본으로 무단 도용됨으로써, 오영진은 자신의 의사와 상관없이 시나리오 작품이 정치적 선전의 도구로 활용되는 수난을 겪는다.

172) 1961년 5월 16일 군사 쿠데타로 박정희 정권이 집권한 이후 국산영화의 보호와 육성 및 강력한 통제를 골자로 한 영화법이 제정된다. 1962년 1월 26일에 나온 영화법과 동년 3월 3일에 공포된 영화법 시행령은 영화제작업자를 등록제로 하고 그 등록요건으로서 2백평 이상의 스튜디오, 녹음, 현상시설, 조명 60kw 이상, 35mm 카메라

리즘 양식의 추구가 어려워지는 상황 속에서 대다수의 영화인들은 한국 영화의 ‘예술성’, 그 미학적 가능성을 모색하는 쪽으로 그 방향을 변경하게 된다.

영화의 본질이나 영화적 순수성에 대한 성찰 등 영화가 지니는 고유한 ‘예술성’에 대한 고찰은 일제 강점기 또는 1950년대 영화담론 속에서도 꾸준히 제기되어 왔으나 그것이 관념적 담론에 그치지 않고 작품을 통해 구체적으로 발현되기 시작한 것은 한국영화 각 부문의 역량이 축적된 1960년대 초중반부터라고 할 수 있다.¹⁷³⁾ 한국영화의 제작이 안정기에 돌입하는 1960년대에 들어 영화비평가들은 ‘예술영화’의 제작을 통해 한국영화의 후진성을 극복하고 미적 근대성을 성취하자는 목소리를 내

3대 이상, 2인 이상의 전속 감독 및 남녀 전속배우를 가져야 하며 5년 이상의 녹음 및 현상 기술자를 전속으로 해야 된다고 못 박았다. 또 등록된 영화 제작자는 연간 15편 이상을 제작하지 못할 경우 등록이 취소된다고 규정했으며, 이외에 등록 취소, 벌금과료, 징역 등의 벌과 규정을 정해놓았다. 일제말기의 조선영화령을 연상시키는 영화법 제정에 의해 71개사로 난립했던 영화사와 프로덕션이 16개 사로 통합되면서 기존의 개인 프로덕션 중심의 영화제작이 위축되고, 영화사 대표를 중심으로 기획부서에서 작품을 기획하여 거기에 알맞은 작가, 감독, 배우, 기술자들을 불러서 예정된 예산과 시일 안에 영화를 제작하는 패턴이 정착한다. 이로 인해 작품의 주제나 내용, 그 형식을 영화 제작회사의 대표자가 결정함에 따라 1960년대의 한국영화인은 예술가로부터 직능공으로의 전략을 경험한다. 또 제작신고, 사전검열, 완성된 필름의 실사검열 등 영화 검열제도의 시행은 1960년대 한국영화인들의 창작 의욕을 위축시킨다. 1960년대의 한국영화를 두고 ‘작가부재의 영화’라는 말이 저널리즘에서 술하게 지적될 정도로 전위적인 예술영화나 신선한 문제의식을 담은 작품이 생산되지 못하며, 멜로드라마, 문예영화, 코미디영화, 액션영화, 청춘영화, 사극영화 등 대중 취향의 장르 영화들이 생산된다. 이와 달리 미국, 영국, 프랑스, 이탈리아, 일본 등 동시기 세계 각국의 영화에서는 전후에 발생했던 혼란과 각종 사회문제들이 일단락되면서, 현대사회의 여러 문제들, 현대인의 정신적인 내면세계, 새로운 영화 미학 등을 신선한 작가의 식과 방법으로 표현하는 작품들이 나타난다. 이는 예술 표현의 주제나 내용이 억제당하는 1960년대 한국영화계와 대조를 이루며 당대 한국영화인들이 유럽 예술영화의 양식을 한국영화의 정체성을 모색하기 위한 방안으로 수용하는 원인으로 작용한다. (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 312-324면.)

173) 1960년대 초중반 영화미학과 영상언어에 대한 추구 등 영화의 ‘예술성’에 대한 미학적 욕망이 발생하게 된 이유로 ㉠당대 대중들의 일상적 근대화의 경험, ㉡문학사상 등 인접 대중문화예술의 영향, ㉢프랑스 누벨바그 등 동시대 세계영화의 흐름들과 ㉣1960년대 한국영화산업의 부흥과 재편 속에서 능동적으로 출현하는 ‘미적 근대성’에 대한 열망과 자의식 등을 들 수 있다. 1950년대 후반부터 성장해왔던 한국영화 각 부문의 축적된 역량이 1960년대 초반을 지나며 장르영화의 발달과 분화에 따라 관객층의 세대교체 및 영화문화의 변화를 가져오면서, 영화의 제작, 기획과 감독, 비평, 관객에 이르기까지 한국영화문화 전반에 걸쳐 자연스럽게 영화의 ‘예술성’에 대한 미학적 욕망이 생겨났다고 할 수 있는 것이다. (이선주, 「열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2012, 20면.)

기 시작한다.¹⁷⁴⁾ <오발탄>(1961), <사랑방 손님과 어머니>(1962), <병어리 삼룡>(1964) 등 순수 문학작품을 각색한 ‘문예영화’의 제작은 이와 같은 움직임에 보여준다. 1965년 무렵에 이르면 ‘작품다운 작품을 만들어야’ 흥행이 가능할 정도로 국내 관객의 수준이 향상되면서 한국영화계에서 ‘예술영화’에 대한 열망과 현실적 필요성은 더욱 강조된다.¹⁷⁵⁾

이상과 같은 1960년을 전후한 한국영화계의 흐름을 살펴보았을 때 우리는 오영진이 당대 영화비평계 및 제작계의 움직임보다 한발 앞서 또는 그 한계를 극복하며 현대적인 ‘예술영화’의 제작을 견인했다는 점에 주목해 볼 수 있다. 오영진은 그의 후기 시나리오 작품인 <꿈>과 <한네의 승천> 등을 통해 객관적 현실 세계의 반영을 중시하는 리얼리즘 양식의 기존 작품들과는 다른 모더니즘 양식에 바탕을 둔 새로운 창작적 실험을 감행하며, 이러한 ‘예술성’의 추구를 통해 세계 영화사의 맥락에서 변방으로 취급되고 있던 한국영화의 위상¹⁷⁶⁾을 제고하고자 한다.

우선, 오영진의 이러한 미학적 시도를 보여주는 첫 번째 작품으로 시나리오 <꿈>(『씨네마펜』, 1959)¹⁷⁷⁾을 살펴볼 수 있다. 이광수의 중편 소설 <꿈>(1947)을

174) 전후 10여 년 간 한국영화계가 일궈낸 양적 성장에도 불구하고 1960년대 비평가들은 한국영화가 질적인 측면에서 세계 영화 수준에 도달하지 못했다는 콤플렉스에 시달리고 있었다. 일례로 1965년 대중상 작품상, 감독상, 제작상 등을 석권한 신상옥의 <병어리 삼룡>이 샌프란시스코 국제영화제에 출품되었으나 해외 언론의 혹평을 받게 된 사건은 한국의 영화비평가들에게 큰 충격을 준다. 안병섭은 <병어리 삼룡>(1964)이 ‘낡은 수법’, ‘감상적’이라는 평가를 받았을 뿐만 아니라 전락적으로 신경 썼던 로칼 킬러에 대해서까지 혹평 받은 것을 당혹스러워한다. 그는 1964년 한국영화 중 최고 수준의 영화이자 아시아영화제 감독상까지 받은 작품이 세계 3대 영화제도 아닌 샌프란시스코 영화제에서 비참한 평가를 받은 것에 대해 한국영화의 변방성, 타자성이 여실히 드러나는 것이었다고 개탄한다. 이에 그는 세계 영화와의 낙차를 줄이기 위해서 한국영화인들이 영화가 가지는 고유한 표현형식, 즉 ‘영화언어’에 대해 자각하고, 현대적인 영화언어를 습득하기 위해 서구의 대표적인 영화작가들의 작품들을 많이 수입해야 한다고 주장한다. (안병섭, 「서구관점에서 바라본 한국영화: 신상옥의 <병어리 삼룡>」(『영화예술』 1965년 12월호). 『영화적 현실, 상상적 현실』, 정음사, 1989, 102-106면.)

175) 이선주, 앞의 논문, 21면.

176) 이영일 역시 『한국영화전사』, 그리고 그보다 몇 년 뒤에 쓰여진 「한국영화의 재건」이란 글에서 세계영화사 책에서의 한국영화의 미미한 비중, 빈곤한 국제영화제 수상실적, 외화내빈(外華內貧)의 해외수출의 시각 등을 거론하면서 ‘한국영화가 예술적인 면에서 아직 높이 평가되고 있지 못하다’는 점을 재차 확인하고 있다. (이영일, 「한국영화의 재건」, 『영화개론(개정판)』, 집문당, 1998, 394-395면.)

177) 오영진의 시나리오 <꿈>은 1947년 발표된 이광수의 중편소설 <꿈>을 각색한 작품이다. 이 작품은 일찍이 영화잡지 『씨네마펜』(1959)에 발표되지만, 1967년이 되어야

각색한 이 작품은 원작과 마찬가지로 인생무상, 인과응보 등 불교적 인생관을 바탕으로 인간의 세속적 욕망과 그로 인한 번뇌, 이에서 벗어나 깨달음을 얻기까지의 과정을 다루고 있다. 하지만 이와 같은 서사적 골격의 유사함에도 불구하고 시나리오 <꿈>은 영화예술의 고유한 표현 기법을 모색하고 있다는 점에서¹⁷⁸⁾ 양식적인 측면에서 원작 소설과 일정한 차이를 지닌다. 오영진은 소설을 시나리오로 각색하는 과정에서, 서사 전개와 중심축을 담당하고 있는 주인공 ‘조신’의 내면세계를 영화적으로 표현하기 위하여 모더니즘 영화 양식에 기초한 여러 기법들을 적극적으로 사용하고 있는 것이다. 아래의 장면은 이와 같은 시도를 보여주는 대표적인 예이다.

#34. 대웅전 안

조신 들어와 다른 중들의 눈에 띄지 않게 살며시 구석에 앉는다.

달래의 희고 고운 얼굴이 박명(薄明) 속에 뚜렷이 떠오른다.

관음상의 가느다란 미소

조신의 눈 또다시 달래에게 돌아와 못박힌 듯 움직이지 않는다.

(……)

조신, 달래에게 눈이 팔려 뺨뺨이 앉아있다.

평목, 조신을 알아보고 광기를 띤 그의 표정에 자기도 모르게 소름이 끼친다.

꼭탁소리 더욱 커진다. / 관음상 앞에 놓인 향로에서 그윽히 오르는 향연.

관음상의 가느다란 미소

용선대사가 경상 위의 축원문을 들어서 **무거운 음성**으로 느릿느릿 읽어 내린다.

용선 「……재자 명주 날리군 김흔 공은 옆드려 대자대비 관음대성전에 아뢰나이다.……

천하태평 하여지이다. 시화세풍 하여지이다.

몸과 아내와 딸 몸 성하옵고 옳은 일 하여지이다.

딸 이번에 모래의 집에 시집가기로 정하였아오니……」

비로소 신상옥 감독에 의해 영화화된다.

178) 오영진은 영화비평을 시작한 1930년대 후반 이래 문학과는 영화예술 고유의 표현 기법에 대해 고민해왔다. 그는 「영화와 문학에 관한 프라그먼트」(『조선일보』, 1939.3.2-3.11)에서 심리묘사의 측면에 있어서 영화와 문학이 갖는 표현기법의 차이를 강조한바 있다. 또, 「영화와 문학의 교류」(『문장』 제9권, 1939.10)에서 초창기 영화 발흥에 있어서 문학의 영향을 인정하면서도, 우수한 영화는 문학의 구속에서 벗어나 독자적인 표현기교와 묘사수법을 획득한 작품이라고 하는 등 영화만의 고유한 예술 형식을 탐색할 필요성을 제기한다. 이와 같은 맥락에서 모더니즘 영화 양식을 기반으로 한 후기 시나리오 창작 역시 새로운 영화예술의 표현 형식을 찾고자 하는 그의 실험의 일환이라 할 수 있을 것이다.

조신 획 얼굴을 들어 달례를 본다. **목탁소리** 더욱 커진다.
다소곳이 머리를 숙이고 있는 달례.

용선의 축원 「…… 딸 이번에 모례의 집에 시집가기로 정하였아오니……」

빙긔 미소를 띤 관세음보살의 얼굴. / 구름같이 피어오르는 향연
이즈러진 조신의 얼굴.

용선의 축원 「모례의 집에 시집가기로……」

큰 쇠소리 목탁소리와 섞여 울린다.

빙긔 웃는 불상. / 다소곳이 머리를 숙인 달례.

조신, 두 손으로 귀를 막고 벌떡 자리에서 일어난다.¹⁷⁹⁾ (밑줄, 강조-인용자)



관음상의 가느다란 미소(#34)



달례(#34)

작품의 도입부(#7-8)에서 낙산사의 중 조신은 태수 김흔공의 딸 달례의 요청으로 절벽 위의 꽃을 꺾어 선물하게 된다. 조신은 이를 계기로 달례를 흠모하게 되고 세속과 절연한 채 불공을 드려야 하는 자신의 본분에 집중하지 못하게 된다. 앞의 장면(#34)은 달례와 인연을 맺어 세상으로 나가고 싶은 세속적 욕망과 불자로서의 종교적 수행 사이에서 갈등하는 주인공 조신의 내면세계를 이미지와 이미지, 소리와 이미지의 몽타주를 통해 표현하고 있다. 다소곳이 머리를 숙이고 있는 달례의 아름다운 모습과 관음상의 가느다란 미소가 클로즈업된 화면으로 반복·병치되는 가운데

179) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 20-21면.

목탁소리와 용선대사의 무거운 음성이 중첩되면서, 세속적 욕망과 종교적 구도 사이에서 번민하는 조신의 복잡한 심리상태가 시청각적으로 제시된다.

오영진은 「영화와 문학에 관한 프라그먼트」(1939)에서 영화와 문학이 갖는 표현 기법의 차이, 특히 내면심리 묘사의 차이에 대해 논의를 전개한 바 있다. 그는 언어를 매개로 하는 시간예술인 문학은 불가시적인 현상인 내면심리를 그대로 묘사할 수 있는 반면에 영화는 내면심리를 가시(可視)적 객체로 환치하여 현재화할 수 있다고 하면서, 각각을 ‘주체적 심리묘사’, ‘객관적 심리묘사’라고 명명한다. 그는 문학이 서술을 통해 복잡한 심리의 갈등과 혼돈한 의식 내용을 표현한다는 점에서 영화에 비해 우위를 점하나, 영화 역시 잠재적인 심리 등 추상적인 개념을 가시화할 수 있는 다양한 수법을 지니고 있다고 하면서 대표적인 예로 몽타주를 제시한다.¹⁸⁰⁾ 아래의 일련의 장면들은 오영진이 인물의 복잡한 내면심리를 묘사하기 위한 방법으로 몽타주¹⁸¹⁾ 기법을 시나리오 <꿈>의 주요한 영화적 장치로 사용하고 있음을 보여준다.

#96. 산길

거센 바람, 그 바람에 휘날리는 평목의 검은 장삼과 붉은 가사 조신의 눈앞을 가로 막고 오르락내리락 한다.

-손으로 앞을 헤치는 듯 허우적거리며 걸어가는 조신.

장삼과 가사의 장막은 어두움 속에서 수없이 너풀거린다.

180) 오영진은 몽타주란 ‘영화적 비유’로서, 어떠한 의미를 다른 대상을 통해 대치함으로써 상징, 암시, 연상의 효과를 얻어내는 것이라 보고 있다. 그는 구체적인 대치의 방법으로 풍경, 소도구 등의 물상(가시적인 객체)과 음의 활용을 언급하고 있다. 문학과 달리 영화에서는 풍경, 소도구, 음 등을 재료로 삼아 이를 종합하는 ‘영화적 구성’, 즉 몽타주를 통해 심리묘사가 가능하다는 것이다. (이근삼·서연호 공편, 「영화와 문학에 관한 프라그먼트」, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 198-204면.)

181) 몽타주는 애초에 여러 가지 영상을 한 화면 내에 짜 넣는다는 사진용어였는데, 이후 러시아 영화이론가들에 의해 ‘쇼트들의 연결을 통해 새로운 의미를 창조한다’는 뜻의 미학적인 개념으로 발전한다. 넓은 의미에서 몽타주는 영화 촬영에서 얻어진 요소들을 종합하는 기능을 하는 영화 제작의 마지막 단계로서, 세 개의 서로 다른 작업으로 이루어진다. 첫째, 구체적인 물리적 작업(자르고 붙이는 것)인 커팅(cutting), 둘째, 시각적인 요소들과 청각적인 요소들을 배치하여 영화에 최종적인 모습을 만들어주는 에디팅(editing), 셋째, 주로 미학적이고 기호학적인 관점에서 파악된 쇼트들 간의 관계로서의 ‘몽타주’(흔히 말하는 ‘에이젠슈타인적 몽타주’)가 그것이다. (Vincent Pinel, 심은진 역, 『몽타주』, 이화여자대학교 출판부, 2008, 7-8면.) 본 연구에서 몽타주는 ③의 의미로 사용되었다.

-손을 들어 허우적거리며 조신 검고 붉은 장막을 헤치며 앞으로 나간다.

가사와 장삼 저절로 너풀너풀 허공으로 날아오른다.

-평목의 시체를 들쳐 업고 올라가는 조신.

#97. 산길(二) …… 시냇가

장막이 걷히자 눈망울이 툭 붉어진 사천왕의 무섭게 생긴 형상이 어둠을 뚫고 조신의 앞으로 육박해온다.

비명을 지르며 쓰러지는 조신, 등에 업었던 평목의 시체가 냇가로 덩굴어 떨어진다. 냇물에 반신이 잠긴 채 혀를 뽑고 입에서 피흘리는 평목의 형상. 조신 시체 위에 쓰러져 의식을 잃는다. 악귀들 뿔 돋친 염라국 사자들이 조신의 옆드린 몸 위로 업습해 온다.

#98. 산길(三)

악귀와 염라국 사자들이 앞에 서서 조신을 조소한다. 조신 눈을 감고 산길을 올라간다.

악귀들의 모습이 유현(幽玄)의 어둠속으로 사라지자 눈 앞에는 이글이글 김푸른 불이 타는 불지옥 그 뒤에는 파아란 바다.

그 불지옥을 향하여 걸어가는 조신의 이마에는 비오듯 땀이 흐른다.

불지옥 건너 저 편 파아란 바다에는 자비로운 관음상이 나타난다. 그러나 거기까지 가기에는 너무도 멀고 건너지 못 할 불바다가 있다.

부처님 연대(蓮臺)에 불이 붙어 불길이 커지고 이윽고 관음상이 붉고 검은 화염과 연기에 쌓인다. 그 화염과 연기가 드디어 조신의 온몸을 둘러싸고 만다.¹⁸²⁾

(밑줄, 강조-인용자)

달레와의 애정 도피 후 산골짜기에 숨어살던 조신은 그들을 좇아 온 평목스님을 살해한 후 불안에 휩싸인다. 불도를 닦는 스님으로서 자신의 개인적인 욕망을 위해 파계를 하였을 뿐만 아니라 옛 동료까지 살해하는 죄를 저질렀기에 조신은 평정심을 잃고 공포의 환상에 사로잡힌다. 조신이 평목의 시체를 유기하기 위해 어두운 산골짜기로 들어가는 과정에서 마주치게 되는 여러 시각적 형상들은 그의 내면에서 일어나는 복잡한 심리 변화를 보여준다. 평목의 시체를 들쳐 업고 너풀거리는 장삼과 가사¹⁸³⁾의 장막(#96)을 헤쳐 나가는 조신이 마주하는 ‘눈망울이 툭 붉어진 사천왕

182) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 43-44면.

183) 앞서 #49에서 조신은 달레와 애정의 도피를 떠나기 직전 검은 장삼과 붉은 가사를 벗어던진다. 이는 조신이 ‘종교를 버리고 떠났음(파계)’을 상징적으로 보여준다. 따라서 #96에서 나타나는 검은 장삼과 붉은 가사의 장막은 실제로 존재하는 객관적 대상이라기보다는 불자로서의 길을 등지고 떠난 조신의 내면에 자리한 죄의식의 상징이라 할 수 있을 것이다.

의 무섭게 생긴 형상', '혀를 뽑고 입에서 피흘리는 평목의 형상', '악귀들'과 '빨 돌친 염라국 사자들'(#97) 등 괴이하고 환상적인 형상들은 극단적인 클로즈업과 미디엄 샷 또는 롱샷의 화면으로 병치되며 일종의 충격효과를 일으킨다. 오영진은 조신의 내면에서 요동치는 죄의식과 불안함 등 추상적인 심리를 충돌 몽타주라는 영화적인 구성을 통해 보여준다.¹⁸⁴⁾ 이와 같은 이미지와 이미지의 반복적인 병치는 내러티브의 연속성에 단절과 균열을 일으킴으로써 관객들로 하여금 극중 상황과 인물에 일정한 거리를 두고 그 의미를 능동적으로 파악하게 하는 효과를 낳는다.

오영진은 이 작품에서 몽타주 기법뿐만 '내레이션(청각)'과 '영상 이미지(시각)'를 적절히 병행하는 방식을 통해 고전적 내러티브의 구조에 균열을 일으킨다.

#63. 어떤 산사

크지 않은 깊은 산의 불당 저녁
 백설이 만건곤하여 문자 그대로 은세계이다. 범쇠소리 맑게 들려온다. 조신과 달레 멀리 산사를 옆으로 보며 길을 우회(迂廻)하여 산골짜기를 더듬어 올라간다.
 눈길에 무릎까지 묻히는 험한 길.

조신의 독백

「이상한 일이었다. 욕망이 만족되면 번뇌의 사슬은 저절로 끊어질줄만 알았다. 그러나 욕망은 또 한 욕망을 낳고 번뇌는 다른 번뇌를 가져왔다. 달레와 함께 있음으로 살아서 극락왕생하고 땅위에서 열반을 찾으리라 생각한 것은 나의 잘못이었을까?

사람의 눈을 피하고 인가를 멀리 돌아 낮에는 잠을 자고 밤에는 넓은 들과 깊은 내를 건너고 산비탈을 기어올라 정처없이 걸었다.

그러나 어디를 가나 사람과 군사들의 그림자가 널려있고 귀를 막으나 불당의 범쇠소리는 뒤를 따른다. 지옥과 아귀도 축생도와 아수라에 못지 않은 환난의 날이 계속되는 것이다. 내일을 모르는 오늘의 **생명에 대한 미련과 불안과 공포**에 사로잡혀 우리는 허공을

184) 환상적인 형상들은 클로즈업의 형태로, 이를 보고 놀라거나 애써 외면하는 조신은 미디엄 샷 또는 롱샷으로 번갈아 제시되면서 독자/관객들로 하여금 '죄의식'의 감정을 연상하게 한다. 에이젠슈타인은 서로 다른 두 개의 이미지가 충돌 혹은 대립함으로써 새로운 개념이 발생하는 영화 편집의 원리를 가리켜 '충돌 몽타주'라 지칭한 바 있는데, 이는 우리의 일반적인 논리적인 사고방식과는 다른 일종의 원시적 사고과정인 '이미지 연상적 사고'에 의해서 발생하는 현상이라고 할 수 있다. 몽타주의 원리, 즉 이미지(개념)와 이미지(개념)의 결합은 단순한 합이 아닌 새로운 차원의 의미를 생성하고 정서적인 느낌을 불러일으킨다.(김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 2012, 136-137면.)

부유(浮游)하는 정령(精靈)처럼 넓은 천지간을 방황할 뿐이다. 그러던 어떤 날, 부처님은 우리를 버리지 않았는지……」

#64. 눈에 덮힌 산골짜기(一)

조신 달레를 부축하여 산길을 올라간다.

달레 피로와 굶주림으로 거의 촛보(寸步)를 떼어놓지 못한다. 달레를 부축하고 가는 조신의 이마와 등이 땀으로 흠뻑 젖는다. 달레 그만 조신의 등에서 미끄러지듯 떨어져 눈위에 쓰러진다.¹⁸⁵⁾ (밀줄, 강조-인용자)

시나리오 <꿈>에서 보이소버 내레이션 기법은 총 3번에 걸쳐 사용된다.¹⁸⁶⁾ 첫 번째는 #12에서 김태수의 저택을 배경으로 모레 화랑이 등장하는 장면에서 사용된다. 이때 내레이션은 제 3의 인물인 해설자를 통해 시각적인 장면의 제시만으로 알 수 없는 인물(모레 화랑)의 성격과 그의 출신 배경을 압축적으로 제시하는 방식으로 사용된다. 기능적으로 사용된 첫 번째 내레이션과 달리 두 번째 내레이션(#63)과 세 번째 내레이션(#106)은 일정한 미학적 효과를 노리고 사용되었다는 점에서 주목을 요한다. 위의 인용된 장면에서 볼 수 있듯이 두 번째, 세 번째 내레이션에서 목소리의 주인공은 조신이다. 달레와의 애정의 도피를 떠나는 과정에서 불안과 괴로움을 겪는 조신의 주관적인 심리는 조신의 목소리를 통해 드러난다. 그러나 이 장면에서 무엇보다 중요한 것은 인물의 내적 독백과 함께 새하얀 눈으로 덮인 겨울 산자락의 전경이 롱 테이크 기법을 통해 천천히 제시된다는 점이다. 세속적인 욕망의 추구로 인해 점차 번뇌의 늪에 빠지게 되는 조신의 주관적 심리는 황량한 겨울 풍경으로 시각화되면서 관객들은 이러한 시각적 풍경이 만들어내는 분위기를 감각적으로 체험하게 된다. 조신의 내면 풍경을 보여주는 시각적 이미지와 이를 부연 설명해주는 내레이션의 동시적 사용은 관객들이 단순히 화면의 상황과 인물에 감정적으로 몰입

185) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 32-33면.

186) 오영진의 시나리오 <꿈>에서는 등장인물(조신)의 내면심리를 표현하기 위해 내레이션이 여러 차례 사용되는 반면, 신상옥의 영화 <꿈>(1967)에서는 이와 같은 내레이션 기법이 사용되지 않는다. 이는 오영진이 시나리오 <꿈>을 통해 인물의 주관적 심리, 내면적 자아를 탐구하는 모더니즘 양식을 실험하고자 했음에 반해, 신상옥은 이 작품을 ‘한국적’인 특성이 잘 드러나는 대중영화로 만들고자 했기 때문으로 보인다. 오영진의 시나리오와 달리 신상옥의 영화 <꿈>은 빠른 템포의 사건 전개를 위해 조신과 달레의 도피 과정이 대폭 생략되어 있고, 평목 스님의 성격이 속물화 되는 등 대중성을 고려한 흔적이 다수 발견된다.

하지 않고, 전개되고 있는 내용과 현상들에 대해 주의를 기울이며 객관적으로 바라보게 되는 효과를 발생시킨다.¹⁸⁷⁾ 내레이션(청각)과 영상 이미지(시각)의 적절한 병치는 관객들의 인지적 참여를 이끌어내는 미학적 장치로 활용되는 것이다. 이와 같이 오영진은 시나리오 <꿈>에서 인과 관계에 기초한 고전적 내러티브 구조를 해체하기 위해 모더니즘 영화 양식의 기법들¹⁸⁸⁾을 다양한 방식으로 활용한다.

하지만 이와 같이 1950-60년대 유럽의 모더니즘 영화들에서 찾아볼 수 있는 기법의 사용은 중년 여성 관객들을 중심으로 신파적인 멜로드라마나 슬랩스틱 코미디 영화가 흥행하던 1950년대 후반 한국영화계의 상황에 비추어 봤을 때 다소 실험적인 시도였기 때문에 시나리오 <꿈>(1959)은 -이전의 작품들과 달리- 곧바로 영화화되지 못한다. 리얼리즘 양식의 영화 제작조차 도전적인 시도로 여겨지던 1950년대 후반의 한국영화계의 상황에서 시나리오 <꿈>의 양식적 실험은 제작자의 입장에서

187) 임민영 역시 오영진의 시나리오를 바탕으로 한 신상옥의 영화 <꿈>(1967)을 분석하면서 이 작품이 시청각적 요소를 활용한 영상이미지를 통해 사건과 인물의 갈등 구조를 관객 스스로 판단하여 인물의 괴로움과 슬픔, 번뇌를 함께 고민하도록 하고 있다고 보았다. 이 작품에서 계속해서 사건이 벌어지는 전경 전체를 롱 테이크 기법을 통해 보여주는 것은 영상을 받아들이는 수신자의 생각하는 시간을 늘리고 스스로 감각의 체험을 통해 인지할 수 있는 기회를 만들고자하는 작가의 노력이라는 것이다. (임민영, 「이광수 소설 '꿈'의 영화적 변용양상 연구」, 고려대학교 문예창작학과 석사학위논문, 2011, 75면.)

188) 앞서 2장에서 살펴보았듯이 고전적 할리우드 영화는 다음과 같은 내러티브 형식을 취한다. ㉠완결되는 결말을 갖는다. ㉡플롯은 사건 전개에 논리, 즉 선-후, 원인-결과에 법칙에 따라 '연속성'의 맥락에 맞춰 서술된다. ㉢영화의 결말이 어떤 형태를 띠든 간에 그 결말은 거의 예외 없이 지배이데올로기의 메시지를 전하거나 언술한다. ㉣쇼트, 조명, 컬러 또는 편집이나 미장센, 사운드 같은 스타일은 내러티브에 종속되며, 그 자체가 관객의 눈을 끌어서는 안 되고 모든 것은 리얼리즘을 만들어내도록 기능한다. 이러한 측면에서 고전영화의 내러티브와 관련 있는 리얼리즘(소위 '고전적 리얼리즘')은 결정적으로 화면에서 발생하고 있는 사건과 사물, 인물에 대해 '환영'을 제공해주고 그것의 본질에 접근하지 못하도록 현실을 호도하는 경향이 있는 것으로 비판되었다. 고전적 할리우드 영화의 내러티브 구조는 '연속성'을 통해 현실이라는 환영을 만들어내고, 그것은 실제적 본질을 은폐한다는 것이다.

기존의 영화언어적 전통에 대해 문제제기를 하며 등장한 프랑스 누벨바그 영화인들은 위와 같이 '연속성'을 중시하고 이를 통해 화면에서 발생하고 있는 사건과 사물, 인물에 대해 '환영'을 제공하는 고전 내러티브 구조를 파괴하기 위해 다양한 기법들을 개발해왔다. 프랑수아 트뤼포, 장 뤽 고다르 등 프랑스 누벨바그의 대표적인 감독들은 베르톨트 브레히트의 연극 이론인 '소격효과'의 영향을 받아 그들의 영화에서 점프컷, 관객을 향한 카메라, 상황의 반복, 인물로부터의 거리두기, 화면과 소리의 불일치 등 다양한 단절의 수법들을 사용한다. 이를 통해 관객들로 하여금 화면에서 전개되고 있는 내용과 현상들에 대해 거리를 두고 실제적 본질을 파악하도록 유인한다. (정태수, 『세계 영화 예술의 역사』, 이화여자대학교 출판부, 2010, 355-362면.)

나 대중들의 눈높이에서나 쉽게 받아들여지기 어려운 것이었다. 오영진의 시나리오 <꿈>은 1967년이 되어서야 비로소 신상옥 감독에 의해 영화화된다.¹⁸⁹⁾

이와 같이 오영진의 시나리오 <꿈>이 발표 시점인 1959년으로부터 대략 10여 년 뒤인 1960년대 후반에 가서야 영화화된 까닭은 무엇일까? 이는 앞서 언급했듯이 1960년대에 이르러 한국영화계를 둘러싸고 일어나는 다양한 변화들, 즉 영화제작 및 산업계, 정부정책, 비평담론, 관객 등을 둘러싼 제반 환경의 변화와 무관하지 않다. 1960년대 초 한국영화계는 국산영화 육성을 목적으로 제정된 영화법의 영향 속에서 영화 제작의 기업화가 본격화되면서 1950년대 중후반 이래의 외연적 성장이 가속화된다. 한국영화계의 산업적 성장은 곧 장르영화의 발달과 분화를 초래한다. 이는 또한 관객층의 세대교체 및 영화문화의 변화¹⁹⁰⁾와 맞물리면서 영화의 제작·기획과 감독, 비평, 관객에 이르기까지 영화계 전반에서 한국영화의 미적 근대화에 대한 욕망이 자리 잡게 되는 원인으로 작용한다. 1950년대 중후반 이래 한국영화계의 양적 성장은 1960년대에 들어 질적 성장에 대한 욕망을 일으키며, 이는 영화인들의 ‘예술영화’에 대한 지향으로 나타나게 되는 것이다. 1965년 한국영화의 예술적 고양을 목표로 하는 영화전문지 『영화예술』의 창간과 비평담론의 전개는 이러한 흐름을 보여

189) 불교적인 소재를 통해 ‘한국(동양)적인 것’을 어필함으로써 국제영화제에 진출하고자 했던 신상옥은 1955년 이광수의 중편소설 <꿈>(1947)을 직접 각색하여 흑백영화로 제작한 바 있다. 이후 신상옥은 1961년 무렵 기존에 성공했던 영화들을 리메이크하는 붐이 불자 오영진의 시나리오 <꿈>을 원작으로 두 번째 영화 제작에 착수한다. 이는 1950년대 후반을 거치며 시네마스코프 촬영이 가능해지는 등 한국영화 제작기술이 발전함에 따라 기존의 16mm 혹은 35mm 흑백영화를 와이드스크린의 컬러영화로 다시 만들기 위한 시도였다. (「옛 영화 再作 붐」, 『동아일보』, 1961.9.30.) 그러나 1961년의 제작 시도는 무산되며, 1967년이 되어서야 비로소 영화화된다.

190) 영화평론가 김정옥은 1960년대 한국영화 시장에서 유럽에서도 한 때 전위영화들로 여겨졌던 알랭 레네나 잉그마르 베르히만 등의 영화가 관객의 관심을 끌며 흥행하게 되었다고 하면서 1960년대 초중반 관객층의 변화를 암시하고 있다. (이선주, 앞의 논문, 40면.) 안병섭 역시 이탈리아의 대표적인 모더니스트 감독 미켈란젤로 안토니오니의 <정사>가 1960년대 초중반 서울에서만 10만 가까운 관객을 동원했던 일을 두고 한국 영화관객의 예술적 안목과 지적 욕망이 성장하였다고 평가한다. (안병섭, 「세계영화의 변두리: 좋은 외화, 왜 안들어오나」, 『안병섭 영화평론집: 영화적 현실, 상상적 현실』, 정음사, 1989, 396면.) 실제로 1960년대 한국영화계의 꾸준한 성장은 씨네 클럽, 심포지움, 강연회, 영화제 개최 등 다양한 영화활동을 통한 공론장의 형성을 가능케 하였으며, 『영화예술』 등 각종 영화잡지의 창간과 시네클럽 운동은 젊은 대학생들을 중심으로 한 시네필리아 문화의 부상에 일조했다. (박유리, 「1960년대 서울대학생의 영화관람」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2010; 문제철, 「영화적 경험 양식으로서 한국 시네필에 대한 연구: 50년대에서 70년대까지를 중심으로」, 『영화연구』 47집, 한국영화학회, 2011.)

주는 대표적인 사례라 할 수 있다.¹⁹¹⁾

1960년대 초중반 ‘예술영화’를 지향하는 비평계의 목소리는 실제 제작 활동에도 영향을 미쳐 1960년대 중후반 ‘문예영화 제작 붐’으로 가지화된다.¹⁹²⁾ 한국영화사에서 1960년대 중후반의 문예영화 붐은 ‘우수영화보상제도’라는 군사정권의 정책으로 인해 생긴 비자발적인 현상이라는 점에서 비판받기도 하지만,¹⁹³⁾ 한편으로는 현대적인 영화예술로서 모더니즘 영화 양식이 본격적으로 발현되는 촉발제가 되었다는 점에서 긍정적인 평가를 받기도 한다. 김수용 감독의 <안개>(1967, 김승옥 소설 원작), 이성구 감독의 <장군의 수염>(1968, 이어령 소설 원작) 등으로 대표되는 1960년대 중후반의 문예영화 작품들은 한국영화가 미약하게나마 유럽 모더니즘 영화들과 비교될 수 있는 위치에 자리하게 되는 결과를 낳는다. 1960년대 발표된 모더니즘 소설을 원작으로 한 일련의 문예영화들은 근대화 과정에서 자아 정체성의 위기를 겪는 현대인들의

191) 1965년 영화전문잡지 『영화예술』을 창간한 이영일은 1960년대 중반 변화하는 한국영화계의 흐름 속에서 ‘리얼리즘 초극론’을 주창하며, 잉마르 베리만, 미켈란젤로 안토니오니, 알랭 레네로 대표되는 동시기 세계의 모던 시네마에 대응하는 한국영화의 ‘예술적 지향’에 대해 선언한다. 그는 <7인의 여포로> 사건과 같이 현실고발 및 저항의 영화를 통제하고 검열하는 1960년대 중반 이후 한국영화계의 엄혹한 상황에서 50년대 이래로 한국 영화예술의 주류적 흐름이었던 리얼리즘이 단절되었다고 보면서 지나치게 ‘한국적인 리얼리즘’에 집착하기보다는 ‘서구영화언어의 발전과 혁신’을 글로벌한 측면에서 받아들이되, 그것을 ‘로컬한 현실의 반영’을 위한 수단으로 삼아야 한다고 주장한다. ‘로컬한 현실의 글로벌한 영상언어로의 번역’은 곧 그의 리얼리즘 초극론에 내포된 ‘예술영화/모던 시네마의 이념’이라 할 수 있다. (이영일, 「한국영화의 좌표-65년의 시점에서」, 『영화예술』, 1965년 4월호, 29면.) 현역 시나리오 작가이자 원로 영화비평가로서 오영진 역시 『영화예술』의 좌담 및 대담에 참여하며 한국영화계에 현대적인 예술영화가 탄생하기를 바라는 신진 영화비평가들의 이념에 뜻을 같이 한다.

192) 차순하 외 지음, 『근대의 풍경-소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001, 375-376면.

193) 1960년대 중후반에 제작된 문예영화 작품들은 군사 정부의 영화 정책에 협조적이었다는 혐의를 지우기 어렵다. 이 시기 문예영화 붐의 원인이 정부의 정책, 즉 우수영화를 장려하기 위해 보상책으로 제시한 ‘외화수입 쿼터’ 때문임을 부인할 수 없기 때문이다. 이영일은 정부의 보상이 문예영화 붐을 일으켰던 원인이었던 만큼 “정부가 환영하지 않는 경향의 작품, 말하자면 현실을 고발한다든지 비판적으로 문제제시를 한다든지 하는 종류의 작품경향이 억제되는 결과”를 낳을 수밖에 없다고 보았다. (이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 408면.) 한편, 이영일은 이 제도로 인해 ㉠“문예영화가 곧 우수영화이자 예술영화”라는 식의 그릇된 가치평가가 생겼으며 ㉡수준 높은 원작의 작품성에 기대어 예술성을 담보 받으려는, 즉 오리지널 시나리오보다는 단편소설의 각색을 중심으로 영화제작이 이뤄지는 등의 부작용이 발생하게 되었다고 보았다. (위의 책, 397면.)

내면세계를 표현하기 위해 이를 상징적으로 표현할 수 있는 새로운 영화적 기법들을 모색하려 한다. 이 작품들은 꿈과 현실, 과거와 현재를 뒤섞는 형식 실험을 통해 작품 속 주인공의 내면적 자의식을 탐구하며, 이러한 형식적 실험을 시도했다는 점에서 나름의 긍정적 평가를 받기도 한다. 그러나 이와 같이 1960년대 중후반 문예영화 제작 붐 속에서 탄생한 모더니즘 계열의 작품들은 시도는 좋았으나, 형식적으로 다소 미숙하다는 평가를 받기도 한다. 이 시기의 문예영화 중 가장 완성도가 높다고 평가받았던 영화 <안개>에 대한 아래의 비판적인 평가는 이를 잘 보여준다.

신예작가 김승옥의 <무진기행>을 영화화한 <안개>는 여러 면에서 문제점을 던져주고 있다. 원작자 자신이 각색을 함으로써 소위 문예영화가 갖는 원작과의 거리감을 단축시켜 주었고, 종래의 스토리텔링에서 벗어나 화면위주의 대사를 쓰고 있다.

이미 금년 들어 <만선>, <산불> 같은 희곡물을 영화화하여 흥행성의 줄타기를 한 바 있는 김수용 감독이 메가폰을 잡았는지라 김수용식 예술영화(?)가 되려는 눈치가 짙었다. 그밖에도 주제음악을 전면애 누빈다거나 각종 소도구를 활용하여 **현재와 과거의 연결 등 내면세계를 추구한 커트와 오버랩의 수법**은 확실히 이색적이었다. (……)

김수용 감독은 이 영화에서 주인공인 신성일의 과거와 현재를 그때 그때마다 **희상 형식**으로 보여주는가 하면, 의식 내면에 흐르는 이미지-가령 **현실과 환상의 양면성 따위를 커트와 오버랩 형식으로 표현**하고 있다. 마치 아랑 레네의 <히로시마 나의 사랑>에서 보여주었던 **과거와 현재의 동시적인 복합표현**을 떠올리는 장면이 많았다. 그런데 **그와 같은 과거와 현재의 화면적인 대화가 잘 조화되지 못하고 있다. 전체적으로 볼 때 도리들이 조화롭지 못하고 돈이 튀는 무리를 남겼다.** (……)194) (밑줄, 강조-인용자)

스토리텔링을 지양하고 영화의 고유한 표현형식에 접근해 보려고 하는 작품이 가끔 시도되고 있는데 작가 김승옥이 원작·각색, 김수용이 감독한 이 작품은 그런 시도를 한 작품의 하나다. (……) **현실과 과거를 뒤섞어놓은 깔끔한 수법의 각색, 그리고 의식 내면에 세계를 표현하고자 한 연출이 자기 나름대로 몸부림치고 있으나 화면으로 나타난 과거와 현실이 뒤섞이는 수법과 침체된 분위기에 반응하는 주인공의 내심의 묘사가 실상 어떤 의미를 갖지 못한 채 혼돈된 이미지 속에 흐려지고 있다.** 우리나라에서도 이런 소재가 등장하게 되었다는 것은 기획자의 용기를 말하는 일이지만 **아직은 시도에 그치고 있다.**195) (밑줄, 강조-인용자)

194) 변인식, 「안개는 예술영화인가?」(『世代誌』, 1967.12월호), 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972, 44-46면.

195) 「<안개>-흐려진 심리 묘사」, 『동아일보』, 1967.11.4.

위의 비평에서 살펴볼 수 있듯이 영화 <안개>는 외적 현실을 객관적으로 재현하는 리얼리즘 양식에서 벗어나 인간의 내면세계를 몽타주, 플래시백 등 영화적인 표현기법의 사용을 통해 상징적으로 묘사하려는 모더니즘 양식의 실험에도 불구하고, “과거와 현재의 화면적인 대화가 잘 조화되지 못하고”, “리듬이 조화롭지 못하고 톤이 튀는” 형식적 결함을 보인다. 또 주인공의 내면에 대한 묘사가 어떤 상징적인 의미를 획득하지 못하는 한계를 보여준다. 이와 같이 1960년대 중후반 한국 모더니즘 영화의 대표작으로 일컬어지는 <안개>에 대한 비판적 평가는 당시 한국의 문예영화가 유럽 모더니즘 영화의 영향 아래 그 영화적 기법을 차용하긴 했으나¹⁹⁶⁾ 이러한 양식적 수용이 어떤 상징적 의미를 만들어내는, 내용과 형식이 유기적으로 연결되는 단계에 이르지 못했음을 보여준다.

이러한 측면에서 1972년 『현대문학』 7, 8월호에 발표된 오영진의 오리지널 시나리오 <한네의 승천>¹⁹⁷⁾은 유럽 모더니즘 영화의 양식적 수용을 넘어서 이러한 형식적 실험을 ‘한국적인 소재’, ‘한국적인 세계관’과 결합하고자 한다는 점에서 주목을 요한다. 이 작품은 불교적 윤회의 세계관을 바탕으로 기존 유럽의 모더니즘 영화들이나 이를 양식적으로 차용한 한국 문예영화들에서 찾아볼 수 없는 독특한 형태의 시간 구성 방식을 시도하고 있는 것이다. 시나리오 <한네의 승천>에서 취하고 있는 시간 구성 방식의 특이성을 살펴보기 위해 작품의 주요한 사건들을 진행 순서에 따라 정리해보면 다음과 같다.

196) 1960년대 중후반 문예영화의 붐 속에서 탄생한 모더니즘 영화들은 영상 미학적인 측면에서 흔히 유럽 모더니즘 영화의 대표작들과 비교되곤 했다. 일례로, 위에서 언급된 김수용 감독의 <안개>는 개봉 당시 알랭 레네 감독의 <히로시마 내 사랑>, 미켈란젤로 안토니오니의 <정사>, <태양은 외로워> 등과 함께 언급되었다. (김미현 외, 『한국영화사-開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 201면.)

197) 시나리오 <한네의 승천>은 오영진이 경성제대 시절 동인지 『성대문학』에 발표했던 일문 단편소설 <진상(眞相)>(1936)을 시나리오로 재구성한 작품이다. 오영진은 일제 말기에 소설 <진상>을 시나리오로 개작하여 <선녀의 새서방>이라는 제목으로 『국민문학』에 발표하고자 한다. 하지만 국책문학(國策文學)으로서 어울리지 않는다는 이유로 게재가 거부되는 바람에 집필이 중지된다. 그 후 30년이라는 숙고의 기간을 거쳐 <한네의 승천>이라는 제목의 시나리오 작품으로 완성되어 『현대문학』(1972년 7, 8월)에 발표된다. 이상우는 <한네의 승천>이 오랜 숙성의 기간을 거쳐 완성된 작품이기에 동시기 발표되었던 그의 반일 민족주의 작품들, 예를 들어 희곡 <아빠빠를 입었어>(1970), <모자이크 게임>(1970), <동천홍(1973)> 등에 비해 과도한 이념적 성향이 덜 나타날 뿐만 아니라 극적 완성도 역시 더 뛰어나다고 보았다. (이상우, 「오영진의 글쓰기와 민족주의:<진상>과 <한네의 승천>의 관계」, 『한국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012, 141-144면.)

- ① 만명, 어느 날 산길을 걷다 시내를 따라 흘러내려오는 꽃신 한 짝을 발견한다. 상류의 선녀담에 빠진 한 여인을 구해 집으로 데려와 보살핀다.
- ② 선녀동 주민들은 부락제의 금기를 어기고 마을에 든 외관 여인을 쫓아내려 하지만, 만명은 낯을 휘두르며 이를 필사적으로 저지한다. 제수(祭首)인 윤희주의 허락으로 여인은 만명의 움막에 머물게 된다. 제사를 앞두고 신열이 든 윤희주는 아내 이씨에게 20년 전 제사를 앞두고 죽은 만명 어머의 이야기를 한다.
- ③ 여인은 만명에게 자신이 '한네'임을 밝히고 사당패의 딸로 태어난 어린 시절부터 식모, 기생을 거쳐 사창가에 팔릴 때까지의 고단했던 삶의 여정을 고백한다. (회상시퀀스1)
- ④ 걸림 행차에서 봉찬원들의 요구로 한네가 자신의 치마를 추렴한다. 만명은 한네를 위해 어머니가 남기고 간 치마를 선물한다.
- ⑤ 만명, 어머니와 함께 했던 어린 시절의 추억을 떠올린다. 생활고로 고통 받는 만명어머는 만명에게 도가댁(윤희주의 집)으로 갈 것을 제안하지만 어린 만명은 거부한다. (회상시퀀스2)
- ⑥ 만명, 다시 회상에 잠긴다. 이십년 전 어느 날 새벽 어머니가 사라지고, 한영감, 최행수 등 마을어른들이 나타나 그의 어머니가 '선녀'가 되어 하늘로 올라갔다는 말을 전한다. 어린 만명은 두려움에 떨며 도가댁으로 향한다. (회상시퀀스3) 만명과 함께 받을 거닐며 이야기를 들던 한네, 선녀담을 보고 고통스러워하며 쓰러진다.
- ⑦ 만명, 한네에게 술 치맛감을 끊기 위해 장터로 나선다. 사당패의 연희를 구경하는 어린 계집애와 술집에서 심부름하며 일하는 소녀의 얼굴에서 언뜻 한네의 모습을 본다. (극중 현재의 시간과 과거 시간의 중첩1)
- ⑧ 제수감을 보러 장터에 나간 진우에 의해 만명이 마을에서 빠져나간 사실이 드러나고, 이에 필주는 만명을 마을에 들이지 못하게 한다.
- ⑨ 만명, 건달들과의 노름판에서 큰돈을 모은다. 한네와 꼭 닮은 술집여인이 들어와 나가지 못하게 붙잡자 만명은 혼란에 휩싸인다. 만명, 여인과 실랑이를 벌이다가 밀치게 되고 여인이 숨지자 도망친다. (극중 현재의 시간과 과거 시간의 중첩2)
- ⑩ 다음날 산제(山祭)가 시작된다. 필주의 주관으로 제사가 진행되나 술잔이 땅에 떨어지는 등 불길한 징조가 일어나 마음 사람들을 불안하게 만든다.
- ⑪ 만명, 땅을 보는 마을 청년들 때문에 움막으로 돌아가지 못하고 마을 주변을 배회한다.
- ⑫ 한네, 제장(祭場)에 나타나 소지 올리기를 청한다. 필주는 만명어머의 치마를 입은 한네에게서 20년 전 죽은 만명어머를 연상한다. 한네, 필주의 허락으로 소지를 올려 축원을 마치고 장내를 떠난다.
- ⑬ 늦은 오후, 제사가 마지막 대목인 신놀이(神遊)에 접어든다. 목중탈로 가장한 필주는 제장을 빠져나와 움막에 홀로 있는 한네를 강제로 범한다.
- ⑭ 순검들이 마을에 들어와 만명이 살인을 했다는 소식을 알린다.
- ⑮ 만명, 움막으로 들어서지만 깨진 탈조박이 어지러울 뿐 아무도 없다. 만명, 밖으로 뛰

처나와 한네를 찾다가 몰려오는 동네사람들과 순검을 피해 골짜기로 숨는다.

⑰ 한네, 필주에게 쫓기다가 선녀담에 투신한다.

⑱ 필주, 한네를 찾는 만명과 마주치고 그가 만명의 아버지임을 밝힌다. 만명, 한네를 쫓아 선녀담에 투신한다.

⑲ 필주, 유령처럼 힘없이 제장에 나타나 제상을 안고 무너지듯 쓰러진다.

⑳ 꽃신 한짝이 호면을 맴돌다가 선녀담을 따라 흘러내린다. (첫 장면의 반복)

시나리오 <한네의 승천>은 부락제(部落祭)를 준비하는 선녀동에 ‘한네’라는 정체 불명의 여인이 나타나면서 벌어지는 일련의 사건들을 다루고 있다.¹⁹⁸⁾ 이 작품에서 오영진은 부락제¹⁹⁹⁾, 탈춤(가면극) 등 한국의 전통적 소재를 사용함과 동시에 한국적인 미의식인 ‘한(恨)’과 불교적 윤회의 세계관을 영화적인 표현기법으로 형상화하고자 한다. 이를 위해 그는 회상장면의 삽입, 극중 현재와 극중 과거 시간의 중첩, 원환적(圓環的) 순환 구조 등 순차적 시간의 흐름을 벗어난 복합적인 시간 구성방식을 택함으로써 고전적 내러티브의 인과적 시간성을 해체시키는 실험적인 형식을 시도한다.

우선 위의 극적 사건의 진행 순서에서 확인할 수 있듯이 오영진은 세 차례의 ‘회상 시퀀스’를 삽입하여 순차적인 사건 전개에서 벗어난 극적 구성을 시도한다. 보이 스 오버 내레이션을 통해 인물의 내적 독백 형태로 제시되는 한네의 과거 회상(회상시퀀스1)과 만명의 과거 회상(회상시퀀스 2,3)은 모노크롬(흑백화면)으로 촬영되고 대사 외의 음향은 무음으로 처리되도록 지시되어 극중 현재의 시간과 극중 과거의 시간이 분리된다. 극 중 현재의 시간에서 벗어난 세 차례의 회상 시퀀스는 ‘한네’라

198) 이 작품의 핵심 내용을 간단히 정리하면 다음과 같다. 선녀담에 몸을 던진 여인(한네)을 구해낸 만명은 그녀를 선녀로 믿고 집안으로 들여 극진히 보살핀다. 마을 사람들은 외지 사람으로 인해 마을 제사가 부정 탈 것을 염려해 그녀를 쫓아내려 하지만, 마을의 제주(祭主)인 윤필주는 20년 전의 일을 떠올리며 산신제가 끝날 때까지 그녀를 마을에 머무르게 한다. 20년 전 윤필주는 몸종이었던 만명의 어머니를 겁탈했는데 가난한 여자였던 그녀는 몸을 빼앗긴 후 선녀담에 몸을 던져 승천한다. 20년 후 만명의 어머니가 승천한 그 날, 선녀마을에 찾아온 한네는 바로 죽은 만명의 어머니가 환생한 몸이었던 것이다.

199) 한국 고유의 무속적 전통으로서 부락제(部落祭)는 보통 ‘정월’에 시행되는 ‘시년제의(始年祭儀)’로서 상서롭지 못한 것을 없애고(除不祥) 신성(神聖)으로 정화(淨化)된 새 생명력을 얻는다는 의의를 지닌다. 제의 진행 과정은 금기단계(禁忌段階)에서 발단되어 결립(乞粒) 행차를 거쳐 치제(致祭), 치제 뒤의 난장(亂場)에 이르는 수순을 밟는다. (권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여-구비문학과와의 관련을 중심으로」, 『국어교육』 제18집, 한국국어교육연구회, 1972, 216-217면.)

는 정체불명의 여인, 그녀를 선녀로 여기고 보살피는 ‘만명’, 20여 년 전 죽은 ‘만명의 어머니(만명어멈)’, 마을의 제주(祭主) ‘윤필주’ 등 작품의 주요 인물들에 관한 과거 사연을 제공한다. 이를 통해 사당패의 딸로 태어난 한네는 어린 시절 식모로 팔려간 후 기생, 창녀로 전락하는 기구한 삶을 살았다는 사실이 드러나며(시퀀스③), 만명은 어린 시절 어머니 손에 자랐지만 어느 날 어머니가 사라지면서 도가택(제주 윤필주의 집)에 맡겨졌음이 밝혀진다.(시퀀스⑤, ⑥) 이러한 회상 시퀀스는 각각 인물의 전사(前事)를 이해할 수 있는 실마리를 제공하지만 한네와 만명, 만명 어멈과 윤필주 등 각각의 인물들의 관계는 암시적으로 언급될 뿐 이들 사이에 있었던 과거의 사건들이 구체적으로 밝혀지지는 않는다. 이와 같은 회상 시퀀스의 삽입은 연대기적 시간의 흐름을 차단하고 명료하지 않은 사건의 단서들을 제공함으로써 관객들로 하여금 사건의 인과 관계를 명확하게 이해하지 못하게 하는 ‘모호함’의 효과를 낳는다.²⁰⁰⁾

또한 오영진은 회상 시퀀스에서 제시된 사건들을 기반으로 극중 과거의 사건과 현재의 사건이 중첩되는 불연속적 시간성을 설정함으로써 인과관계에 기초한 관객들의 내러티브 이해를 의도적으로 방해한다. 시퀀스⑦에서 만명은 부락제의 금기를 깨고 한네의 치맛감을 끊기 위해 장터로 나선다. 장터를 지나가던 만명은 사당패의 연회를 구경하는 사람들 속에 있는 한 계집아이로부터 어린 시절 한네의 모습(#65)을, 건달들과 함께 찾아간 술집에서 심부름하는 아이로부터 소녀가 된 한네의 모습(#66)을 보게 되면서 이상한 감정에 사로잡힌다. 또 건달들과 노름을 하며 큰돈을 딴 만명이 집으로 돌아가려 할 때, 한네와 똑 닮은 모습을 한 술집 여인이 들어와 만명을 붙잡으면서 만명은 혼란에 휩싸인다.(#71) 이러한 일련의 사건들은 앞서 한네의 과거 회상(회상시퀀스1)에서 재현되었던 장면들의 반복으로서 극중 과거의 사건이 극중 현재의 사건 안으로 투입해 들어오는 ‘시간의 혼성’ 현상²⁰¹⁾을 보여준다.

200) 영화 시나리오에서 ‘회상’ 형식은 일반적으로 다음과 같은 효과를 지닌다. 첫째로, 대사로 설명해야 할 과거의 사건을 직접 화면으로 호소할 수 있다. 둘째로는, 알기 쉽다는 점이다. 복잡한 인간관계나 어떤 극적 상황을 아무리 대사로 납득시키려 들어도 도리어 번거롭기만 할 뿐 설득하기 쉽지 않다고 했을 때, 회상은 그런 점을 쉽사리 알 수 있게 만든다. 반면 회상 형식의 결점은 사건의 진행이 후퇴하는 것이므로 너무 자주 쓰면 극적 진행을 멈추게 해 지척거리고 템포감이 떨어지게 된다. (하유상, 『시나리오의 이론과 실제』, 태학사, 2004, 163-164면.) 이렇게 보았을 때 오영진의 <한네의 승전>은 회상의 형식이 갖는 결점을 역이용해 사건의 진행을 의도적으로 단절시킴으로써 거리두기 효과를 만들어내고 있다는 점에서 기존의 영화적 기법을 작가의 의도에 따라 창조적으로 활용하고 있는 것이라 할 수 있다.

201) 하나의 극적 화면에 둘의 시간성과 공간성을 혼합하는 방법은 ‘의식의 흐름’을 시

#71. 서울집

(……)

옷감을 주워들고 밖으로 나가려고 할 때, 불쑥 들어서는 여인.

만명, 깜짝 놀라, 뒤로 물러선다.

여인의 모습이 너무도 한네를 닮았던 것이다.

만명이, 자기의 눈을 의심하며,

만명 「…한네 아씨?」

여인 「하, 하, 한네? 내가? … 하, 하. 예, 나, 한네예요.」

만명 「아씨가 어떻게 여길?」

여인 「우리 형제한 부자손님 뵈려구… 이래뵈두 서울서 왔다우…바루 며칠 전에…」

만명 「서울서…? 아니야, 당신은 아… 그렇지… 당신은 한네아씨가 아니지.」

갈피를 못 잡는다.

여인 「한넵 어떻게, 아님 어때요? 자, 그거 이리 놓구…… 오! 장가드실려구 혼수감꺼정 떠오셨나봐?」

옷감을 뺏으려고 한다.

만명 「손대선 안돼!」

만명, 여인을 뿌리치고 밖으로 나가려고 한다.

여인, 만명의 앞을 막으며,

여인 「왜 이러우? 오늘밤은 여기서 나하구 지내야 할걸…」

만명 「저리 못 비켜?」

여인을 뒤로 떠민다.

(……)

만명 「이년…누가 속을줄 알구? 바른대루 말하잖음 죽어버린다. …저 놈뱅이들과 찌지?」

여인 「아… 아냐… 아니…」

만명 「아직두, 아직두 거짓말이야?」

각화하고 있다는 점에서 영화의 시간성에 대한 매우 대담한 시도라 할 수 있다. 그것은 플래시백이나 오버랩 등의 사용을 통한 시간경과의 심리적인 표현과도 다른 실험적인 양상을 띤다. (하유상, 앞의 책, 161면.) 이러한 맥락에서 극중 과거의 사건과 현재의 사건이 만나 통합되는 ‘시(공)간적 동시성’을 구현하고자 하는 시도는 1960년대 모더니즘 영화들에서 찾아볼 수 없는 새로운 실험적 시도로서 오영진이 고전적 할리우드 내러티브의 전통적 리얼리즘에서 벗어나는 한국적 모던 시네마를 만들고자 했음을 보여준다.

힘껏, 뒤로 떠민다. 전대가 터져 돈이 쏟아진다.

여인, 아랫목 다듬잇돌에 머리를 부딪치고 가냘픈 비명. / 그 뒤에는 소리가 없다.²⁰²⁾

(밑줄, 강조-인용자)



극중 현재의 한네(#50)

극중 과거의 한네(#71)

위의 인용된 장면에서 볼 수 있듯이 한네의 모습과 꼭 닮은 묘령의 여인의 출현은 이 작품이 지닌 시간적인 측면에서의 비약과 불연속을 드러낸다. 그녀는 단순히 한네와 닮은 여인이 아니며 극중 현재에서 만명과 함께 살고 있는 한네 역시 아니다. 그녀는 극중 과거 기생으로 살았던 한네의 삶을 암시하는 환영과 같은 존재로 보인다. 이러한 정체불명의 술집 여인의 급작스런 등장과 죽음은 사건들의 인과적인 필연성에서 벗어나 있다.²⁰³⁾ 이로 인해 관객들은 사건의 선후관계를 어떻게 이해해

202) 이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 4, 범한서적, 1989, 171-172면.

203) 권오만은 위의 장면을 예시로 들어 시나리오 <한네의 승천>이 극 구성에 있어서 필연적 계기가 아닌 ‘우연성’이 남발된 점을 그 허점으로 지적한 바 있다. 그는 만명의 술집 여인 살해 장면이 작품 후반부 선녀담에 투신하는 한네의 뒤를 따라 만명이 선녀담에 투신하는 “필연적 계기를 마련”하기 위해 작가가 억지로 고안한 설정으로서, 이로 인해 극적 리얼리티가 크게 손상을 입었다고 비판적으로 평가한다. (권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여- 구비문학과의 관련을 중심으로」, 『국어교육』 No.18, 한국국어교육연구회, 1972, 218-219면.)

그러나 연구자는 시나리오 <한네의 승천>의 사건구성방식에 나타는 ‘우연성’을 인정하면서도 그것이 결코 작품이 지니는 허점이 아니며, 오히려 작가가 의도적으로 도입한 고도의 미학적 기법임을 주장하고자 한다. 오영진은 ‘인간의 끝없는 욕망과 그로 인해 반복되는 운명의 비극’이라는 작품의 테마를 형상화하기 위해 시나리오의 구성 방식에 있어서도 그에 적합한 비선형적 구성을 택한 것으로 볼 수 있는 것이다. 발단-전개-위기-절정-결말로 이어지는 시나리오 형식의 정형성에 대한 오영진의 거부감은 1960년대 중반 현역 시나리오 작가들과의 좌담회에서도 드러난다. 오영진은 무성영화시대부터 60년 동안 꼭 같은 시네마투르기를 구사하는 한국의 극영화를 비판적으로 평가하고, 앞으로 한국영화계에서 “실험적인 작품”, “아방가르드적인” 시나리오가 나오기를 기대한다. (오영진 외, 「(좌담) 나의 작가수업 시대」, 『영화에

야 하는지 쉽게 파악하지 못하면서 지각의 혼란을 겪는다. 소위 ‘메타드라마적 경험’이라 지칭되는 이러한 감각적 불일치의 경험은 “불편한 지각의 혼란”을 주지만 드라마의 층위를 “이중으로 보게(seeing double)”함으로써 재현된 대상과 거리를 두고 “예민한 미적 통찰”을 가능하게 한다.²⁰⁴⁾ 작가에 의해 의도적으로 설정된 시간성의 모호함과 불확실함은 관객들의 인지적인 혼란을 불러오지만, 역설적으로 이를 통해 관객들은 극중 사건의 인과관계를 적극적으로 탐구하며 스스로 의미를 구성하게 된다.²⁰⁵⁾

마을 제사가 마지막 대목인 신놀이(神遊)에 접어든 작품 후반부, 목중탈로 가장한 윤필주가 제장을 빠져나와 움막에 홀로 있던 한네를 강제로 범하면서 한네와 만명어멈의 관계, 20년 전 만명어멈에게 있었던 비극적 사건의 실체가 밝혀진다. 20년 전 마을 제주였던 윤필주는 가난으로 인해 종살이를 했던 만명의 어머니를 겁탈했고 이로 인해 그녀는 선녀담에 몸을 던진다. 한네는 승천한 만명어멈이 환생한 몸으로, 20년 후 다시 윤필주의 욕망에 의해 몸을 더럽히게 됨으로써 다시 선녀담에 투신한다. 이와 같이 인간의 욕망에 의해 반복되는 여인의 수난과 비극은 한국적인 ‘한(恨)’의 모티프와 불교적인 윤회 사상에 기반하고 있는 것이라 할 수 있다. 오영진은 시대를 따라 흘러내려오는 꽃신을 보여주는 작품의 첫 장면을 마지막 장면에서 다시 한 번 반복하여 사용하는 ‘원환적(圓環的) 구조’를 통해 이를 상징적으로 보여준다.

이상에서 살펴본 바와 같이 오영진은 시나리오 <한네의 승천>에서 회상장면의 삽입, 극중 현재와 과거 시간의 중첩, 원환적 구조 등 영화의 시간성을 실험하는 극적 구성을 통해 과거, 현재, 미래라는 선형적 시간 개념에 기초한 시나리오의 전형적 구성 방식을 탈피하고자 한다.²⁰⁶⁾ 그는 관객을 수동적인 자리에 위치시키는 기

술』 제1권 제8호, 1965년 11월, 85-86면.)

204) ‘혼란’과 ‘경계 넘나들’은 20세기 메타드라마의 전형적 현상이다. 20세기 이전에는 내부극과 외부극이 분명히 구별되었고, 사람들은 둘 중 무엇이 우선적인지를 말할 수 있었다. 20세기 들어서 극중극의 층들을 파괴하는 요소가 증가하였는데, 같은 등장인물이 내부극과 외부극 사이를 움직이며, 내부극과 외부극의 경계가 흐릿해지거나 때때로 사라지는, 그리하여 내부극과 외부극 중 어느 것이 중요한 극인지 또는 “실제극”인지 혼란스러운 현상이 발생하기도 한다. (Richard Hornby, 노승희·백현미 공역, 『드라마, 메타드라마, 지각』, 전남대학교 출판부, 2012, 61-72면.)

205) Anne Roche, 이용주 역, 『시나리오 쓰기의 이론과 실제』, 동문선, 2004, 186-192면.

206) 로버트 맥키는 “전통적인 형식에 대한 반항을 통해 형식적 원리들에 질문을 던지거나 또는 이미 존재하는 형식적 원리를 조롱하고자” 하는 이야기 구성방식을 ‘안티

존의 고전적 할리우드 양식에서 벗어나, 복잡한 인간의 기억과 의식, 상상과 무의식의 내면세계를 재현함으로써 관객들을 영화 속으로 적극적으로 참여시키는 모더니즘 양식의 시나리오 창작을 시도한다. 이와 같은 시도는 단순히 형식 실험에 그치지 않고 내용과 조화를 이루었다는 점, 즉 한국의 전통적 소재를 다룸과 동시에 한국적인 미의식인 ‘한(恨)’과 불교적 윤회의 세계관을 형상화하는 데 일조하고 있다는 점에서 형식상의 미숙함을 보이거나 형식실험에 지나치게 치우쳤던 1960년대 중후반의 문예영화들에 비해 미학적으로 보다 진일보한 것이었다.

오영진의 시나리오 <한네의 승천>(1972)은 작가의 사후 1977년 하길중 감독에 의해 영화화된다. 1970년대 하길중 감독은 TV방송의 개국과 군사정권의 검열 등의 악조건 속에서 한국영화계가 질적으로 점차 쇠퇴해 가고 있을 무렵 ‘한국영화의 예술화’를 기치로 들고 김호선, 변인식, 이원세, 이장호, 홍파 등 일군의 젊은 영화인들과 ‘영상시대’라는 동인을 결성(1975)하여 한국영화 살리기에 앞장서고 있었다.²⁰⁷⁾ 오영진의 시나리오 <한네의 승천>은 한국적인 소재를 세계적인 수준의 영화미학으로

플롯’이라고 지칭한바 있다. 인과성, 닫힌 종말, 연속적인 시간, 외적 갈등, 단일 주인공, 일관된 사실성 등을 특징으로 하는 고전적 구성방식인 ‘아크 플롯’과 달리 ‘안티 플롯’은 우연성, 열린 결말, 비연속적인 시간, 내적 갈등, 일관되지 않은 사실성 등을 특징으로 하고 있다는 점에서 보다 실험적인 이야기 구성방식이라 할 수 있다. 이렇게 보았을 때 오영진의 <한네의 승천>은 기존 작품에서 볼 수 있었던 고전적인 설계의 구성방식과는 다른 반(反)구조적인 형태의 시나리오로서, 다른 문학 형식보다 시나리오라는 형식에서 더욱 중요한 위치를 점하는 미학적 특징인 ‘시간성’을 인식하고 이를 독창적인 방식으로 활용하고 있다는 점, 또 이를 통해 관객들로 하여금 독특한 인지·정서적 체험을 가능하게 한다는 점에서 미학적 의의를 지닌다. (Robert Mckee, 고영범·이승민 역, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 민음인, 2014, 75-77면.)

207) 하길중을 비롯한 영상시대의 동인들은 “이 땅에 영화는 있었어도 영화예술은 부재”했음을 반성하고 프랑스의 누벨바그나 아메리카의 뉴 시네마 운동과 같이 기존 세대의 영화들과는 다른 새로운 영화미학과 가치를 만들어내고자 한다. “새 세대가 만든 새 영화”라는 그들의 바람은 한국적인 소재를 세계적인 수준의 영화 미학으로 표현하고자 하는 ‘한국적인 영화(영상)’에 대한 추구로 나타난다. (강성률, 「영화 집단 ‘영상시대’의 영화 담론 고찰」, 『씨네포럼』 제14호, 동국대학교 영상미디어센터, 2012.5, 389-405면 참조.) 그들이 주장한 ‘한국적 영상’의 추구는 사극이나 향토물과 같이 한국적 소재를 다루는데 머물지 않고, ‘한국적인 발상’과 ‘한국적인 표현양식에 의한 영화미’를 추구한다는 점에서 그 의미를 찾을 수 있다. 이러한 맥락에서 불교적 윤회의 세계관을 바탕으로 무속, 전통적 민속극 등 한국적 소재를 다루되 현대영화의 전위적 실험 정신이 돋보이는 오영진의 <한네의 승천>은 ‘한국적인 영화(영상)’을 꿈꾸던 하길중을 비롯한 영상시대 동인들의 지향점에 부합하는 매력적인 오리지널 시나리오였음이 분명하다. (안재석, 「새 세대가 만든 새 영화 - ‘영상시대’의 작품 경향」, 『씨네포럼』 제14호, 동국대학교 영상미디어센터, 2012.5, 426-433면.)

표현하는 ‘한국적 영상’을 모색함으로써 한국영화의 세계화를 이루고자 했던 하길종을 비롯한 동시기 한국영화인들의 열망을 현실화하는 토대가 된다.²⁰⁸⁾

이상의 논의에서 살펴본 것처럼 오영진의 후기 시나리오 작품인 <꿈>과 <한네의 승천>은 각각 예술영화를 지향하던 1960년대 한국영화계의 움직임보다 한 발 앞서 시도되었다는 점, 또 그 미학적 한계를 극복하고 있다는 점에서 영화사적 의의를 지닌다. 특히 시나리오 <한네의 승천>은 유럽 모더니즘 영화들을 단순히 모방하는 데 머물지 않고 그 형식실험을 ‘한국적인 것’의 탐색과 결합하고자 했다는 점에서 1960년대 중후반의 문예영화들보다 미학적으로 진일보한 것이었다. 결국 고전적 할리우드 양식의 전형성에서 벗어나는 한국적 모던 시네마를 구상했던 오영진의 시도는 한국영화의 미약한 예술적 수준을 끌어올리고 한국영화를 현대화하는데 기여했다는 점에서 그 선구성과 실험성에 의의를 부여할 수 있을 것이다.

208) 하길종 감독은 오영진의 시나리오 <한네의 승천>을 ‘놀라운 순수성과 창의성, 그리고 고도의 지성이 빚어낸’ 작품으로 보면서 자신이 연출한 <한네의 승천>(1977)을 김기영 감독의 <이어도> 등과 함께 “1970년대 한국영화에서 으뜸가는 수준작”으로 자평한 바 있다. (김의찬, 「[TV영화] 하길종 감독의 <한네의 승천> - 전위적 형식에 담긴 고전적 비극」, 『씨네21』, 2002.1.17.)

4. 결론

본고는 오영진의 시나리오에 나타나는 재현 양식의 특징과 그 변모 양상을 살펴봄으로써 그의 시나리오 창작 활동이 1950년대 이래 초기 한국영화계에 미친 영향과 그 선구성을 논증하고자 하였다.

1950년대 중후반 한국영화계는 유래 없는 영화 제작의 호황을 누리고 있었으나 외형적인 성장세와 달리 노골적인 상업화 경향 속에서 질적으로 담보 상태에 머물러 있었다. 급속도로 증가하는 영화 제작 수요에 비해 오리지널 시나리오의 공급이 부족하게 되자 시나리오 작가들은 극적 구성이나 영화적인 표현 기법에 대한 고민 없이 자극적이고 선정적인 설정이나 상황을 취하는 ‘스토리 위주의 시나리오’들을 양산하였다. 이는 한국영화가 일제 강점기나 해방기와 비슷한 수준에 머물며 질적으로 성장하지 못하는 결정적 요인으로 작용하였다. 이러한 한국영화계의 상황을 비판적으로 인식한 오영진은 영화예술의 다양한 재현 양식에 바탕을 둔 시나리오를 창작함으로써 한국영화의 질적 성장을 도모하고자 한다.

오영진은 전후 1950년대 한국영화계의 현실을 낙후된 영화기술과 불충분한 설비, 미숙한 과학적 처리 등으로 인해 해방기 이래 한국 영화시장을 장악하고 있었던 미국영화와 경쟁할 수 없는 불모지의 상태로 인식하면서, 시나리오의 질적 향상만이 기술적·물적 토대의 결핍을 극복하고 한국영화를 성장시킬 수 있는 유일한 해결책이라고 보았다. 1953년 미국 문화계를 시찰하고 돌아와 할리우드의 영화 제작 시스템에 대해 선망의 시선을 보낸바 있었던 오영진은 1950년대 세계 영화의 표준으로 자리한 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 시나리오 창작에 도입한다. 오영진은 해방 이전에 발표하였던 일본어 시나리오 <베베소의巫祭>(1942)과 <孟進仕邸の慶事>(1943)를 1950년대 중반 영화화를 위해 한국어 시나리오 <배뱅이굿>(1957)과 <맹진사댁경사>(1956)로 개작하는 과정에서 다수의 장면들을 추가, 삭제 및 변형시킨다. 이러한 과정에서 사건의 인과적 개연성 및 연속성을 강화하기 위해 외화면 음향, 팬(PAN), 크로스 커팅 등 다양한 영화적 기법들이 사용된다. 이와 같이 오영진은 고전적 할리우드 영화의 연속편집문법에 대한 인식 하에 시나리오를 개작함으로써 일제 강점기에서 1950년대에 이르기까지 한국 시나리오의 고질적인 문제점으로 여겨져 왔던 인과성 없는 이야기 구조, 동기가 결여된 반전 등 형식적인 미숙함을 극복한다. 1956년 이병일 감독에 의해 영화화된 <시집가는 날>이 제4회 아세아영화제에 출품되어 최우수 희극상을 수상하고, 베를린 영화제 등 국제영화제에 초청되어

관객들의 좋은 반응을 얻었다는 사실은 그의 시나리오 개작이 성공적이었음을 보여 준다.

오영진의 희곡 <살아있는 이중생 각하>(1949)를 개작한 시나리오 <인생차압>(1958) 역시 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 충실하게 따르고 있는 작품이다. 무대 상연을 위한 희곡이 영화 제작 및 촬영에 적합하도록 개작되는 과정에서 극중 사건의 전개가 장면 단위로 세분화되어 각각의 장면들을 어떻게 논리적으로 연결할 것인가가 작품 구성의 중요한 문제로 부각된다. 오영진은 전지적 내레이션, 연결 몽타주, 충돌 몽타주 등 다양한 방식의 영화 기법들을 사용해 제시된 상황들의 숨겨진 내적 관계를 드러내면서 개별 장면들 사이의 의미적 연속성을 확보한다. 또한 희곡에서 고정무대로 제시되었던 이중생의 가옥은 시나리오에서 수십 개의 세부적인 내부공간으로 분할되면서 각각의 공간에 대응하는 장면들을 논리적으로 연결하기 위한 영화적 기법이 활용된다. ‘한옥’이라는 반(半)개방, 반(半)폐쇄의 특수한 공간 구조는 소리나 인물의 시선을 매개로 장면과 장면이 연결되도록 하는 계기로 작용한다. 특히 작품 결말부에서 사용되는 시점 쇼트와 반응 쇼트의 반복적인 병치는 등장인물의 감정에 관객들이 동일시하게 하는 장치로 기능하며 작가 오영진이 작품을 통해 전달하고자하는 메시지를 관객들로 하여금 의문 없이 명료하게 이해할 수 있게 한다. 이는 오영진이 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 바탕으로 동시기 세계영화의 표준 양식으로 자리한 미국영화와 동등한 극적 효과를 만들어보고자 했음을 보여준다. 유현목 감독에 의해 영화화된 <인생차압>(1958)은 느린 템포와 속도감으로 인해 재미없고 지루한 영화로 인식되어 온 한국영화에 대한 편견을 극복하고 흥행에 성공할 뿐만 아니라 오락성과 예술성을 두루 갖춘 영화라는 호의적인 평가를 받는다.

이렇듯 오영진의 초기 시나리오 작품인 <배뱅이굿>, <시집가는 날>, <인생차압>에 나타나는 개작 양상은 극적 구성이나 영화적인 표현 기법에 대한 고민 없이 에피소드를 나열하거나 자극적인 사건을 설정함으로써 극적 효과를 인위적으로 산출했던 스토리 위주의 시나리오 경향을 벗어나고자 하는 시도라 할 수 있다. 하지만 오영진은 형식과 기술의 측면에서 할리우드 영화가 갖는 장점을 배우되, 상업주의에 경도된 미국식 영화 제작 관행에 대해서는 경계하는 태도를 보인다. 그는 대중성에 대한 고려와 별개로 오로지 돈을 벌기 위해 영화를 제작하는 1950년대 한국영화계 전반의 상업주의적 태도, 그리고 그로 인한 시나리오의 질적인 하락에 대해서는 부정적인 견해를 지니고 있었다. 이는 이후 그의 시나리오 창작이 점차 고전적 할리우

드 양식의 전형성에서 벗어나 한국인들의 삶과 정서, 고유의 역사와 문화를 현대적인 영화 기법으로 표현하는 대안적 영화 양식의 모색으로 나아가는 요인으로 작용한다.

전후 1950년대의 한국 사회는 미소 대립으로 상징되는 냉전체제의 긴장감 아래에서 실업과 빈곤, 가치관의 혼란 등 다양한 정치사회적 문제를 겪고 있었다. 하지만 1950년대 후반 한국영화계는 당대 한국 사회가 직면한 현실적 문제들을 다루기보다는 이를 의도적으로 회피하는 신파조의 멜로드라마 또는 슬랩스틱 코미디 영화들이 주류를 이룬다. 일제 강점기와 해방기를 거치며 영화가 국가의 정체성 및 국민의 정신에 미치는 영향의 중요성을 인식하고 있었던 오영진은 당대 한국영화계의 현실도피적인 경향에 문제의식을 느끼고 한국 사회가 처한 대내외적 현실을 직접적으로 다루는 <종이 울리는 새벽>(1958), <하늘은 나의 지붕>(1959) 등의 오리지널 시나리오를 발표한다. 작품 테마의 변화는 시나리오의 재현 양식에도 큰 변화를 가져온다. 시나리오 <종이 울리는 새벽>과 <하늘은 나의 지붕>에서 다큐멘터리 기법의 도입은 이러한 변화를 보여주는 대표적인 사례라 할 수 있다.

오영진은 <종이 울리는 새벽>에서 자막, 실사의 기록영상 등 다양한 시각적 자료를 활용하여 해방 후 국제정세의 급속한 변화 속에서 좌우 대립 등 정치적 혼란을 겪었던 실제의 역사적 사실을 제시한다. 여기서 다양한 시각적 자료의 활용은 사실을 있는 그대로 재현하고 구체적인 역사의 한 토막으로서 우리 삶과 경험의 진실을 비추어 낸다는 점에서 영상 이미지의 존재론적 특성을 십분 발휘한 다큐멘터리 기법이라 할 수 있다. 그의 시나리오 작품에서 다큐멘터리 수법의 활용은 단순히 작가가 관객들에게 전달하고자 하는 주제나 소재, 사상, 세계관 등 내용적인 재현에 국한되지 않고, 장면의 설정과 사건 구성, 촬영방식, 화편화(framing) 등 형식적·기술적인 측면을 아우르는 총체적 구성 원리로 작용한다. 극영화에 다큐멘터리 양식을 접목한 세미다큐멘터리 시나리오 <하늘은 나의 지붕>은 전쟁고아들의 가난과 방황, 탈선 등 비극적인 삶을 재현하기 위해 실제 존재하는 전후 1950년대 서울 도심의 거리와 뒷골목을 공간적 배경으로 설정하여 극적 사실성을 강화한다. 특히 지문 묘사에 사용된 스크린 이미지를 고려한 롱샷, 장면 깊이, 롱 테이크 등의 촬영 지시는 행위의 시공간적 통합성을 존중하는 유성영화의 편집 방식인 데쿠파주의 기법들로, 관객들의 능동적인 인지적 참여를 이끌어낸다는 점에서 현대 영화의 예술적 가능성을 보여준다. 이처럼 극영화에 다큐멘터리 수법을 도입함으로써 당대 한국의 정치사회적 현실을 반영한 코리언 리얼리즘 영화를 만들고자 한 오영진의 시도는 1950년

대 중후반 한국영화비평계에서 제기한 코리언 리얼리즘 담론과 같이 이탈리아 네오 리얼리즘의 미학을 단순히 관념론적인 차원에서 받아들이는 것이 아니라 그 정신을 영화적으로 표현할 수 있는 방법을 모색했다는 점에서 의의를 지닌다.

전후 10여 년 간 한국영화계가 일궈낸 양적 성장에도 불구하고 1960년대 한국영화인들은 여전히 세계 영화 수준에 도달하지 못했다는 콤플렉스에 시달리며 예술영화의 제작을 통해 미적 근대성을 성취하고자 한다. 예술영화로의 지향이 다분한 <꿈>(1959)과 <한네의 승천>(1972) 등 오영진의 후기 시나리오 작품은 각각 이러한 영화계의 움직임보다 한 발 앞서, 또한 그 미학적 한계를 극복하면서 한국적 모던 시네마의 가능성을 보여준다는 점에서 주목을 요한다.

오영진은 이광수의 소설을 시나리오 <꿈>으로 각색하면서 주인공 조신의 내면심리를 영화적인 기법으로 형상화하는 데 초점을 맞춘다. 이를 위해 사용되는 충돌 몽타주, 내레이션과 시각적 이미지의 병치 등은 인과 관계에 기초한 고전적 내러티브 구조의 효과를 거부한다는 점에서 기존 리얼리즘 양식의 시나리오들과 궤를 달리한다. 이와 같은 양식적 실험은 신파적인 멜로드라마나 슬랩스틱 코미디 영화가 흥행하던 1950년대 후반 한국영화계에서 다소 실험적인 것이었기 때문에 시나리오 <꿈>은 예술영화의 제작이 붐을 이루는 1967년에 이르러서야 영화화된다.

1960년대 한국영화계의 산업적 성장은 영화계 전반에서 한국영화의 미적 근대화에 대한 욕망이 자리 잡게 되는 원인으로 작용한다. 영화전문지 『영화예술』의 창간(1965)을 비롯한 예술영화 담론의 형성은 김수용의 <안개>(1967), 이성구 <장군의 수염>(1968) 등 1960년대 중후반 문예영화 제작 붐으로 이어진다. 이 시기의 문예영화들은 한국영화사에서 모더니즘 계열의 영화가 본격화되는 계기로 작용하지만, 형식상의 미숙함을 보이거나 형식 실험에 지나치게 치우쳤다는 점에서 일정한 한계를 지닌다. 오영진은 시나리오 <한네의 승천>을 통해 이러한 한계를 극복해보고자 한다. 그는 이 작품에서 부락제, 탈춤 등 한국의 전통적 소재와 함께 한국적인 미의 식인 한(恨)과 불교적 윤회의 세계관을 현대적인 영화 양식으로 표현하고자 한다. 회상장면의 삽입, 극중 현재와 극중 과거 시간의 중첩, 원환적(圓環的) 순환 구조 등 전위적인 시간 구성 방식을 통해 고전적 내러티브의 구조를 해체하고자 한 시도는 1960년대 중후반 문예영화의 미학적 한계를 극복한 모더니즘 양식의 실험이었다. 특히 극중 과거의 사건이 극중 현재의 사건 안으로 투입해 들어오는 ‘시간의 혼성’이라는 감각적 불일치의 경험은 관객들로 하여금 드라마의 층위를 이중으로 보게 함으로써 재현된 대상과 거리를 두고 예민한 미적 통찰을 가능하게 한다. 작가에 의해

의도적으로 설정된 시간성의 모호함과 불확실함은 인지적인 혼란을 불러오지만, 역설적으로 이를 통해 관객들은 극중 사건의 인과관계를 적극적으로 탐구하며 스스로 의미를 구성하게 된다. 이와 같은 모더니즘 양식의 시나리오 창작은 단순히 형식 실험에 그치지 않고 한국적인 소재, 한국적인 세계관의 형상화와 밀접한 연관성을 맺고 있다는 점에서 내용과 형식이 유기적으로 연결된 한국적 모던 시네마의 가능성을 보여준다. 작가의 사후 시나리오 <한네의 승천>은 하길중 감독에 의해 영화화(1977)된다. 한국적 모던 시네마를 지향했던 오영진의 후기 시나리오 작품들은 한국적인 소재를 현대적인 영화미학으로 표현하고자 했던 동시대 한국영화인들의 미적 열망을 실현하는 토대가 된다.

이상에서 살펴본 것과 같이 오영진은 다양한 재현 양식의 시나리오 창작을 통해 산업적·기술적으로 열악했던 초기 한국영화계의 제작 환경을 극복하고 한국영화를 질적으로 향상시키고자 했다. 초기 시나리오 작품들의 개작 과정에서 고전적 할리우드 양식의 영화문법을 도입하였던 것은 일제 강점기 이래로 한국영화의 고질적인 문제점으로 여겨졌던 스토리 위주의 시나리오를 극복하기 위한 것이었다. 이후 다큐멘터리적 수법을 사용한 리얼리즘 양식, 전위적인 형식 실험과 한국적인 소재를 결합하고자한 모더니즘 양식의 시나리오 창작은 고전적 할리우드 양식의 전형성에서 벗어나 현대적인 한국영화의 가능성을 모색하고자 하는 시도였다. 영화예술의 다양한 재현 양식에 기초하여 한국 시나리오 예술의 전범(典範)을 제시하고자 했던 오영진의 창작 여정은 외형적인 성장에 머물러 있던 초기 한국영화계의 진정한 질적 성장을 가능하게 했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

<참고문헌>

1. 기본자료

(1) 단행본

이근삼·서연호 공편, 『오영진 전집』 1-5, 범한서적, 1989.

이재명 외 엮음, 『해방 전(1940-1945) 창작 시나리오집』, 평민사, 2004.

I.T.I한국본부 편, 『오영진희곡집』, 동화출판공사, 1976.

오영진, 『蘇軍政下の 北韓 : 하나의 證言』, 중앙문화사, 1983.

(2) 신문 및 잡지

신문자료: 『조선일보』, 『동아일보』, 『경향신문』, 『한국일보』, 『중앙일보』,
『서울신문』, 『자유신문』, 『평화일보』, 『크리스찬 신문』

잡지자료: 『조광』, 『문장』, 『국민문학』, 『현대공론』, 『자유세계』,
『문학예술』, 『사상계』, 『자유문학』, 『영화세계』, 『국제영화』,
『씨네마펜』, 『씨나리오 문예』, 『영화예술』, 『현대문학』, 『씨네21』

(3) 사진 및 영상

한국영화데이터베이스 VOD 서비스 (<http://www.kmdb.or.kr/>)

이병일, <시집가는 날>, 동아영화주식회사, 1956.

신상옥, <독립협회와 청년 이승만>, 한국연예주식회사, 1959.

신상옥, <꿈>, 안양필름, 1967.

하길중, <한네의 승천>, 한진흥업, 1977.

2. 국내 논저

(1) 단행본

- 강준만, 『한국 현대사 산책: 1950년대편』 3권, 인물과사상사, 2004.
- 김광요 외, 『드라마사전』, 문예림, 2010.
- 김미현 외, 『한국영화사-開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.
- 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 2012.
- 김원, 『(박정희 시대의) 유명들: 기억, 사건 그리고 정치』, 현실문화연구, 2011.
- 김윤미, 『드라마와 민족표상: 오영진의 영화론, 시나리오, 희곡을 중심으로』, 연극과인간, 2013.
- 김진희, 『영화편집』, 커뮤니케이션북스, 2014.
- 김화, 『새로 쓴 한국영화전사』, 다인미디어, 2003.
- 남수영, 『이미지 시대의 역사 기억: 다큐멘터리, 전복을 위한 반복』, 새물결, 2009.
- 변인식, 『영화미의 반란』, 태극출판사, 1972.
- 서정남, 『할리우드 영화의 모든 것: 역사/시스템/내러티브/장르』, 이론과실천, 2009.
- 송낙원, 『시나리오 쓰기』, 커뮤니케이션북스, 2014.
- 신강호, 『할리우드 영화』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 심산, 『한국형 시나리오 쓰기』, 해냄, 2004.
- 안병섭, 『영화적 현실, 상상적 현실』, 정음사, 1989.
- 양승국, 『희곡의 이해(개정판)』, 연극과인간, 2007.
- 영화진흥공사 기획·엮음, 『한국시나리오선집(1956-1960)』 2권, 집문당, 1996.
- 오영숙, 『1950년대 한국영화와 문화담론』, 소명출판, 2007.
- 유지형, 『24년간의 대화: 김기영 인터뷰집』, 선, 2006.
- 유평근 외, 『이미지』, 살림, 2009.
- 이승구, 이용관 엮음, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990.
- 이영일, 『영화개론(개정판)』, 집문당, 1997.
- _____, 『한국영화사 강의록』, 소도, 2002.
- _____, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
- 이영재, 『제국 일본의 조선영화』, 현실문화, 2008.

- 정태수, 『세계 영화 예술의 역사』, 이화여자대학교 출판부, 2010.
- 정현, 『영화 역사와 미학』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 차순하 외 지음, 『근대의 풍경-소품으로 본 한국영화사』, 소도, 2001.
- 하유상, 『시나리오의 이론과 실제』, 태학사, 1999.
- 한국극예술학회 편, 『한국현대대표희곡선집1』, 월인, 1999.
- 한국극예술학회 편, 『극작가총서6-오영진』, 연극과인간, 2010.
- 한국예술연구소 편, 『한국 현대 예술사 대계Ⅱ - 1950년대』, 시공사, 1999.
- 한상헌, 『해방 공간의 영화·영화인』, 이론과실천, 2013.
- 한옥근, 『오영진 연구』, 시인사, 1993.

(2) 논문

- 강성률, 「1950년대 후반 한국영화 속 도시의 문화적 풍경과 젠더」, 『도시연구』 제7호, 도시사학회, 2012.
- 강성률, 「영화 집단 ‘영상시대’의 영화 담론 고찰」, 『씨네포럼』 제14호, 동국대학교 영상미디어센터, 2012.5.
- 권오만, 「오영진의 삼부작에 대하여- 구비문학과와의 관련을 중심으로」, 『국어교육』 제18집, 한국국어교육연구회, 1972.
- 김남석, 「1960-70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2003.
- _____, 「시나리오 <시집가는 날>의 영상미학 연구」, 『영주어문』 제8집, 영주어문학회, 2004.
- 김만수, 「희곡과 시나리오의 차이에 대한 사례 연구 : 오영진의 경우」, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001.
- 김성희, 「전통의 현대적 수용과 변형」, 『예술계』 제2권2호, 1985년 여름호.
- _____, 「오영진 희곡의 대립구조와 그 의미」, 『한국극예술연구』 제6집, 한국극예술학회, 1996.
- 김성희, 「1950년대 코리안 리얼리즘 담론 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2008.
- 김소연, 「전후 한국의 영화 담론에서 리얼리즘의 의미에 관하여」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 소도, 2003.

- 김수남, 「해방 전 한국사실주의 시나리오 작법 고찰」, 동국대학교 박사학위논문, 1999.
- 김승옥, 「오영진의 삼부작 연구 - 설화의 수용양상을 중심으로」, 성신여자대학교 석사학위논문, 1986.
- _____, 「한국 현대희곡의 전통 수용 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 1996.
- 김옥란, 「오영진과 반공·아시아·미국-이승만 전기극 <청년>·<풍운>을 중심으로」, 『한국어문학연구』 제59집, 한국어문학연구학회, 2012.
- 김용수, 「집약희곡적 이야기 형식과 할리우드 고전적 내러티브」, 『연극의 이론과 비평』 제1집, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2000.
- 김윤미, 「〈한네의 승천〉에 나타난 한국적 영상의 의미 연구: 오영진의 시나리오와 하길종의 영화를 중심으로」, 『드라마연구』 제28집, 한국드라마학회, 2008.
- _____, 「오영진의 1940년대 초기 시나리오에 나타난 ‘민속’의 의미- ‘배뱅이굿’과 ‘맹진사댁경사’를 중심으로」, 『현대문학연구』 제39집, 한국문학연구학회, 2009.
- _____, 「오영진 극문학에 나타난 ‘민족’ 표상 연구」, 연세대학교 박사학위논문, 2011.
- 김재석, 「〈맹진사댁 경사〉의 민담적 세계와 작가의식」, 『문학과언어』 제8권1집, 문학과언어연구회, 1987.5.
- 김진태, 「오영진 시나리오의 대중성 연구: 「시집가는 날」과 「인생차압」을 중심으로」, 계명대학교 석사학위논문, 2011.
- 노지승, 「1950년대 후반 한국에서의 서구영화 수용과 모방의 양상」, 『국어교육연구』 제57집, 국어교육학회, 2015.
- 문원립, 「해방 직후 한국의 미국영화의 시장규모에 대한 소고」, 『영화연구』 제18집, 한국영화학회, 2002.
- 문재철, 「영화적 경험 양식으로서 한국 시네필에 대한 연구: 50년대에서 70년대까지를 중심으로」, 『영화연구』 제47집, 한국영화학회, 2011.
- 박매리, 「오영진 희곡 연구 : 주로 구성 비교를 중심으로」, 성신여자대학교 석사학위논문, 1983.
- 박인영, 「1960년대 유럽 모더니즘영화의 반환영주의와 관극성 연구」, 청주대학교 연극영화과 석사학위논문, 2001.

- 박유리, 「1960년대 서울대학생의 영화관람」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위 논문, 2010.
- 백문임, 「1950년대 후반 ‘문예’로서 시나리오의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대: 50년대의 한국영화』, 소도, 2003.
- 백현미, 「전통의 난장, 난장의 비애 -1970년대 오영진의 경우」, 『한국희곡의지평』, 연극과인간, 2003.
- 변인식, 「시나리오를 문학의 경지로 이끌어낸 작가」, 『한국예술총집』 III, 대한민국예술원, 2000.
- 서연호, 「오영진의 작품세계」, 『한국연극론』, 대광문화사, 1975.
- 안재석, 「새 세대가 만든 새 영화 - ‘영상시대’의 작품 경향」, 『씨네포럼』 제14호, 동국대학교 영상미디어센터, 2012.5.
- 양승국, 「극작가 오영진에 대하여: 전통과 정치에 대한 관심, 그 두 축의 아이러니」, 『문학사상』, 1989년 7월호.
- _____, 「드라마의 소통형식과 관객의 존재론」, 『동아문화』 제50집, 서울대학교 인문대학 동아문화연구소, 2012.10.
- 유민영, 「설화와 통과례의 세계」, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
- _____, 한국극예술학회 편, 「정치에 희생된 인텔리 극작가」, 『극작가총서6-오영진』, 연극과인간, 2010.
- 이미원, 「오영진의 작품세계와 민족주의」, 『한국연극학』 제14호, 한국연극학회, 2000.
- 이선미, 「‘미국’을 소비하는 대도시와 미국영화: 1950년대 한국의 미국영화 상영과 관람의 의미」, 『상허학보』 제18집, 상허학회, 2006.
- 이선주, 「1950, 60년대 한국영화의 리얼리즘 비평사 연구 : 네오리얼리즘의 수용과 한국적 변용의 양상을 중심으로」, 『대중서사연구』 제16호, 대중서사학회, 2006.
- _____, 「열정과 불안: 1960년대 한국영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2012.
- 이상우, 「<꿈>의 각색과 그 의미: 이광수의 소설, 오영진의 시나리오, 신상옥의 영화를 중심으로」, 『Journal of Korean Culture』 제19집, 한국어문학국제학술포럼, 2012.
- _____, 「오영진의 글쓰기와 민족주의: <진상>과 <한네의 승천>의 관계」, 『한

- 국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012.
- _____, 「월경(越境)하는 식민지 극장: 다이글로시아와 리터러시-일제 말기 오영진의 시나리오를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제57집, 한국문학이론과비평학회, 2012.12.
- 이순진, 「한국영화의 세계성과 지역성, 또는 민족영화의 좌표- 1950년대 영화 비평 담론을 중심으로」, 『한국어문학연구』 제59집, 한국어문학연구학회, 2012.
- 이승현, 「일제 말 오영진 영화 활동의 탈식민적 의미와 한계」, 『어문학』 제113집, 한국어문학회, 2011.
- 이영일, 「뛰어난 개성적인 작가, 예술계의 지도자-작가 오영진」, 『한국영화인열전』, 영화진흥공사, 1982.
- 이영재, 「초창기 한국 시나리오문학 연구: 1919년-1945년까지의 현존 작품을 중심으로 한 사적 고찰」, 연세대학교 석사학위논문, 1989.
- 이용관, 「할리우드 영화의 고전적 스타일 - 데이비드 보드웰의 이론을 중심으로」, 『영화연구』 제7호, 한국영화학회, 1990.11.
- 임민영, 「이광수 소설 '꿈'의 영화적 변용양상 연구」, 고려대학교 문예창작학과 석사학위논문, 2011.
- 정선주, 「오영진 시나리오 연구」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 1996.
- 조영정, 「미국영화에 대한 양가적 태도」, 『매혹과 혼돈의 시대-50년대의 한국영화』, 소도, 2003.
- 주영희, 「일제 강점기 한국 시나리오문학 연구」, 울산대학교 교육학대학원 석사학위논문, 2002.
- 최승연, 「오영진의 <孟進士邸の慶事> 개작 양상 연구」, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.
- _____, 「<맹진사댁 경사>의 각색 양상 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2006.
- 한동희, 「스티븐 히스의 영화 이론 연구 : 고전적 할리우드 스타일에 대한 비판과 대안 영화」, 서울대학교 석사학위논문, 2005.
- 한옥근, 「우친 오영진 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 1990.

3. 국외 논저

- 野田高梧(노다 고고), 장천호 역, 『시나리오 구조론』, 집문당, 1999.
- Balazs, Bela, 이형식 역, 『영화의 이론』, 동문선, 2003.
- Bazin, Andre, 박상규 역, 『영화란 무엇인가』, 사문난적, 2013.
- Belton, John, 이형식 역, 『미국영화, 미국문화』, 경문사, 2003.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985.
- _____, 김숙·안현신·최경주 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002.
- _____, 오영숙 역, 『영화의 내레이션 I』, 시각과언어, 2007.
- _____, 오영숙·유지희 역, 『영화의 내레이션 II』, 시각과언어, 2007.
- Bordwell, David. & Thompson, Kristin., 『영화예술』, 지필미디어, 2011.
- Chandler, Gael, 민경원 역, 『장면으로 직접 보는 위대한 영화의 편집 문법』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- Field, Syd, 유지나 역, 『시나리오란 무엇인가』, 민음사, 1999.
- Hayward, Susan, 이영기 외 역, 『영화사전(개정판)』, 이론과비평, 2012.
- Hornby, Richard, 노승희·백현미 공역, 『드라마, 메타드라마, 지각』, 전남대학교 출판부, 2012.
- Howard, David, 심산 역, 『시나리오 가이드』, 한겨레신문사, 1999.
- _____, 심산 역, 『시나리오 마스터』, 한겨레신문사, 2007.
- Huet, Anne, 김도훈 역, 『시나리오』, 이화여자대학교 출판부, 2008.
- Mckee, Robert, 고영범·이승민 역, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 민음인, 2014.
- Pinel, Vincent, 심은진 역, 『몽타주』, 이화여자대학교 출판부, 2008.
- Roche, Anne, 이용주 역, 『시나리오 쓰기의 이론과 실제』, 동문선, 2004.
- Röwekamp Burkhard, 장혜경 역, 『할리우드』, 예경, 2005.
- Rushton, Richard 외, 이형식 역, 『영화이론이란 무엇인가?』. 명인문화사, 2013.
- Sartre, Jean Paul, 윤정인 역, 『상상계』, 기파랑, 2010.
- Sharff, Stefan, 이용관 역, 『영화구조의 미학』, 울력, 2008.
- Spottiswoode, Raymond, 김소동 역, 『영화의 문법』, 집문당, 2001.
- Stam, Robert, 김병철 역, 『영화이론』, k-books, 2012.

Abstract

A study on the Representational Style of Oh Young-Jin's Scenarios

Lee Jun Hee

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This research aims to demonstrate the pioneering attributes of the representational style of Oh Young-Jin(1916-1974)'s scenarios and the impacts that they had on the early Korean film industry since the 1950s through examining their characteristics and transformation factors.

In the Korean film industry during the mid to late 1950s, film production was enjoying an unparalleled state of prosperity. Unlike the external appearance of success, the quality of film remained stationary during the blatant commercialization trend. As 'story-centered scenarios' consisting of stimulating and suggestive settings or situations were mass-produced for the sake of arousing the public's peripheral interest, this proved to be an obstacle to further the development of qualitative growth of the Korean film industry. Oh Young-Jin realized the gravity of the situation and set forth in exploring new possibilities of the Korean film industry through creating scenarios based on various representational style of film art.

Oh Young-Jin realized that the Korean film industry in the postwar 1950s, with its technology falling behind and inadequate equipment, would not be able to compete with American films that dominated the Korean film market since the liberation period. He believed that only through the qualitative growth of scenarios would there be a feasible solution. Oh Young-Jin implemented the Classical Hollywood style in his scenarios, which was the standard for the world film industry at the time. The Japanese scenarios, <ベベソイの巫祭> and <孟進仕郎の慶事> that were released before the liberation period, were adapted into Korean scenarios <Exorcism of Bae-Baeng-Yi> and <A Happy Day of Jinsa Maeng(The Wedding day)> during the mid 1950s. In the process, various scenes were added, deleted and changed to reinforce the ‘causal probability’ and continuity. To naturally and seamlessly connect the segmented scenes, cinematic techniques such as off-screen sound, panning shot and cross-cutting were used.

Oh Young-Jin’s play <Living Lee Joong-Saeng His Majesty> that was adapted to the scenario <The Seizure of Life> devotedly follows the Classical Hollywood style. Oh Young-Jin’s use of omniscient narration, linkage montage and collision montage which revealed the ‘hidden internal relationship’ allows for ‘meaningful continuity’ between individual scenes. Lee Joong-Saeng’s house, which was presented as a fixed stage in the play, is divided into separate spaces in the scenario. To logically connect each scene in the play, cinematic techniques were employed. ‘Hanok’(traditional Korean-style house), with its characteristics as a half-open and half-closed structure, provided an opportunity to connect scenes with off-screen sound and to follow the gaze of the characters. The repetitive juxtaposition of point-of-view shots and reaction shots is used as an apparatus for the audience to identify themselves with the characters’ emotions, and this aids the ‘unquestioning and complete understanding’ of the character’s personality, inner motives and the events that unfold during the play.

As mentioned, Oh Young-Jin’s adaptation of the Classical Hollywood style through complete awareness led him to overcome the formality fallbacks including story structure without causality and a reversal lacking a motive, which plagued Korean scenarios from the Japanese colonial era to the 1950s. The adaptation of early scenarios with a cinematographic representational style exemplifies the attempt

to break away from the ‘story-centered scenarios’ of the 1950s that were abundant with episodes without a sincere consideration of the dramatic composition and expression techniques and filled with stimulating events to maximize their artificial effects. Oh Young-Jin welcomed the advantages of Hollywood films, in particular the formalities and technological skills that had on popular art. However, he was cautious in accepting American film production practices focused on commercialism. Afterwards, Oh Young-Jin’s representational style of scenarios gradually deviate from the Classical Hollywood style.

The post-war Korean society internally faced various societal problems including unemployment, poverty, topsy-turvy values and externally from the tension arising from the cold war between the United States of America and the Soviet Union. However, the Korean film industry intentionally shied away from the aforementioned problems and tear-jerking melodramas, slapstick comedies and movies were pushed to the mainstream. Aware of the importance of films that could influence a country’s identity and the minds of its citizens, Oh-Young Jin focused on producing a film representing the ‘Korean realism’ to make known Korea’s political and societal reality, as he felt the need to point out the escapism tendency of the Korean film industry. The transformation of works paved way for a creation of scenarios based on documentary format with various cinematographic techniques. In <The sound of bell in the early morning>, Oh Young-Jin utilized visual aids including sub-titles and actual recorded footages to evoke historical realities during the severe political confrontation. By doing so, he attempted to instill the dangers of communism that was threatening the South’s democracy system. In the scenario <The sky is my roof>, Oh Young-Jin reinforced the play’s reality by replicating the miserable lives of war orphans through designating the streets and back alleys of Seoul as the background of post-war 1950s. In the description of stage directions, camera work included long shot, deep focus and long take considering the ‘screen image’, which was an introduction of decoupage. Also, an editing method in observance of space-time integration of sound movies makes active and cognitive participation from the audience possible. As such, by implementing documentary methods to dramatic films, Oh Young-Jin’s attempt to produce a ‘Korean Realism’ film reflecting the Korean political and social reality of the time is especially

significant as it sought to search for a cinematographic style to express a spirit that went beyond mere acceptance of the aesthetics of Italian Neo-realism as that of the Korean film critiques in the mid-to late 1950s. The documentary techniques used in the scenario were not confined to a particular subject, topic, idea or world view that the writer would like to convey to the audience. The overall composing principle works to cover all formal and technical aspects including setting and event composition in a scene, filming method and framing.

Oh Young-Jin's attempt to explore the possibilities of the 'Korean' modern cinema in an alternate formality that deviates from the Classical Hollywood style is meshed with the desire on aesthetic modernization of the Korean film industry personnel coming from the growth of the Korean film industry in the 1960s and the formation of discourse on art film based on such growths. In Oh Young-Jin's scenario <A Dream>, in order to express the protagonist Cho Shin's subjective and inner feelings, many techniques are used. These techniques include collision montage and the juxtaposition of voice-over narration and visual images that use the long take technique. These were used to create a new scenario deviating from the classical narrative based on causality. However, as such, the formality experiment was a very early attempt in the 1960s Korean film industry where production of realist films was already challenging. Finally, the film could be made in 1967. In mid-to late 1960s, art films which were called 'literary films' started to emerge. Yet, 'literary films' produced in this period imitated the techniques of European modernism films and had limits in that they lacked in formality or tended to lean towards formal experiment. Oh Young-Jin felt the aesthetic limitations of these 'literary films'. In order to overcome these limitations, he, in <The Ascension of Han-ne>, expressed Korean traditional subjects such as traditional rituals of villages and Korean mask dance along with 'Han', the Korean aesthetic consciousness, and world view of Buddhist transmigration in the contemporary film style. The combination of Korean themes and the attempt to dissolve the causal temporality of classical narratives through the introduction of flashback scene, overlapping of before and after period in the play and circular loop structure, was an experiment achieved by modern films, which was able to overcome the aesthetic limitations of the 'literary films' of the mid-to late 1960s. Particularly, the sensual dissonance

experience, that is ‘the hybrid of time’, in which past events continuously trespass on current events, enables the “seeing double” of dramatic layers. This gives space from the represented object to enable “sensitive aesthetic insight.” Temporal ambiguity and uncertainty, which is intentionally designated by the writer, creates cognitive confusion for the audience. However, the audience is paradoxically able to construct a meaning by themselves through active exploration of the causal relationship of events.

As it has been explored, Oh Young-Jin overcame the inadequate Korean film industry in industrial and technical aspects and attempted to advance the quality of Korean films through creating scenarios of various forms. His attempt to introduce grammar of film in the Classical Hollywood style during the process of adaptation in the early scenario works was to overcome the ‘story-centered scenarios’, which plagued the Korean film industry since the Japanese colonial period. The creation of scenarios of the ‘Korean Realism’ style, which used documentary techniques, and ‘Korean Modernism’ style which combined Korean subjects and avant-garde formality experiment, was an attempt to explore new possibilities of contemporary Korean films by deviating from the typical Classical Hollywood style. Oh Young-Jin’s journey of creation, which proposed a role model of Korean scenario art based on various cinematography worldwide, is significant due to his contribution of authentic qualitative growth of the early Korean film industry that remained focused only on external growth.

**Keywords : Representational Style, Classical Hollywood style, continuity editing
grammar, causal probability, story-centered scenario, documentary style,
Korean Realism, modernism style, art film**

Student Number : 2012-20010