

폴커 슐린도르프의 영화 <양철북>과 아이의 시선 ·

장은수 (한국외대)

1. 머리말

문학과 예술의 역사를 돌아볼 때 가장 획기적이었던 사건은 단연 인쇄술의 발명이었다. 하지만 오늘날 전자매체의 등장이 세상을 바꿔 놓은 강도에 비하면 그 시절의 변혁은 경미하게 느껴질 정도다. 문학 연구의 대상은 이제 활자매체에만 국한되지 않으며 작가 낭독회 등 창작현장과의 접촉을 비롯해 문학작품의 영상화나 무대공연 등의 제 2창작과정을 통한 수용, 그리고 사이버 문학에 이르기까지 다각도로 고려되어야 한다. 현재 영상매체의 발달과 이에 대한 관심급증 덕분에 연구자료도 많이 나오고 있다. 독일에서도 최근 문화사회학의 차원에서 더욱 포괄적이고 다각적으로 독문학에 대한 접근을 시도하고 있는 것은 흥미로운 변화라고 하겠다. 더구나 외국 문학작품의 이해가 그 지역과 사회문화에 관한 이해를 전제로 하는 만큼 독일문학교육에 있어서 영화나 다른 영상매체의 적극적인 활용이야말로 우리 교육현장이 시급히 도입해야 할 과제가 아닐 수 없다.

외대 교양특별강좌인 <영상과 문화>에서 학생들에게 수강동기를 물었을 때 소설 『양철북』이 1999년도 노벨 문학상 수상작이기 때문에 한번 꼭 읽어 봐야겠다 싶어 몇 번이고 애써봤지만 그 방대한 분량과 언어의 홍수에 질려서 포기하고 말았는데 혹시 영화라도 보면 이해가

* 이 논문은 『취히너와 현대문학』(1999/13호)에 게재된 논문 「독문학의 효과적인 영상자료 활용연구 I - 폴커 슐린도르프 감독의 영화 『양철북』을 일부 수정 보완한 것임.

될까 싶어 왔다는 대답도 있었다. 그야말로 영상세대다운 발상이라 하겠지만 그냥 웃고 지나치기에는 우리의 심각한 현실에 대해서 시사하는 바가 크다.

중요한 것은 독일문학에 영화자료를 투입할 경우 이에 대한 좀더 구체적이고 전문적인 자료조사와 연구 없이 그저 영상물을 보여주는 데 그친다면 진정한 문학강의로서의 효과도, 문화전달의 기능도 기대하기 어렵다는 점이다. 따라서 본고에서는 이러한 작업에서 최소한 짚고 넘어가야 할 부분들을 영화 <양철북>을 사례로 살펴보고자 한다.

II. 영화 『양철북』과 원작소설

오늘날 전후 독일문학의 대표작으로 꼽히는 쿤터 그라스의 소설 『양철북』은 1959년에 발표되었는데 1961년에 나온 『고양이와 쥐 Katz und Maus』, 그리고 1963년에 발표한 『개들의 시절 Hundejahre』과 더불어 단치히 3부작을 이루고 있다. 전체가 3부로 구성되어 있는 이 소설은 영화감독 슐린도르프가 그라스와 공동각색해서¹⁾ 영화로 만들었는데 내러티브는 2차 대전 후 알프레트 마체라트가 죽고 장례식을 치른 뒤 가족들이 뒤셀도르프로 떠나는 2부까지 만을 다루고 있다. 따라서 전후시대를 다루고 있는 원작의 3부의 이야기가 전혀 고려되지 않고 있으며 두 작품의 근본적인 차이점도 여기에서 야기된다. 소설의 결말은 상당히 비관적인 여운을 남기지만 영화는 결말 없이 열린 상태로 끝난다. 영화의 첫 시퀀스는 장차 오스카의 할머니가 될 카슈바이족 처녀 안나가 4점의 폭넓은 치마를 입고 카슈바이의 넓은 감자밭에 앉아 감자를 구워먹고 있는 것을 보여준다. 마지막 시퀀스 역시 첫

* 이 논문은 『뵘히너와 현대문학』(1999/13호)에 게재된 논문 「독문학의 효과적인 영상자료 활용연구 I - 폴커 슐린도르프 감독의 영화 『양철북』을 일부 수정 보완한 것임.

1) 이 각색작업에는 프랑스의 유명한 시나리오 작가인 장 클로드 카리에르와 프란츠 자이츠가 공동 참여했다.

시퀀스에서 보았던 감자밭으로 돌아온다. 밀레 Millet의 <이삭줍기, 1859>를 연상시키는 이 영상에 흐르는 음악도 첫 시퀀스와 같다. 그 감자밭을 가로질러 독일 쪽으로 달리는 기차 속에는 이제 다시 자라나기로 마음먹은 오스카가 아내 마리아와 동생 쿠르트와 함께 앉아 있다. 이 마지막 시퀀스는 열려 있지만 사뭇 희망을 기대해도 좋을 분위기다. 하지만 이 여행의 종착역이 결국 오스카가 고향이 되어 정신 병원에 눌러 앉게 되는 비극적인 결말로 이끈다는 것은 소설의 독자만이 알 수 있는 사실이다.

1986년 슐린도르프는 원작의 3부를 소재로 하여 117쪽에 달하는 <양철북>의 속편 시나리오를 구성한다. 제목은 <오스카 성장하다... 양철북 제2부>로 예정되어 있었다. 하지만 다른 프로젝트에 계속 밀려서 아직까지 제작되지 못했다. 원작자 그라스 자신은 각색작업시 대사를 손질하는 일을 맡아보았고 영화화된 자기 작품에 대해 상당히 긍정적인 평가를 내렸던 것으로 전해진다.²⁾

III. 영화 『양철북』 시점과 아이의 시선

소설과 영화의 차이점은 주지하다시피 소설에서 주된 서술 매체가 문자인 반면 영화에서는 영상이미지라는 데서 비롯된다. 영화는 또 시간예술이라는 속성 때문에 소설보다 수용상의 자유가 제한되어 있다. 그런데 양자간의 차이점이 가장 두드러지는 것은 무엇보다도 내러티브의 서술시점에 있다고 본다. 이 점은 영화 이론가 제임스 모나코도 일찍이 지적한 바 있다. 그는 소설과 영화의 속성을 비교하면서 그 차이점으로 영화는 일반적으로 고정된 화자가 없기 때문에 소설보다 관

2) Volker Schlöndorff: "Die Blechtrommel". Tagebuch einer Verfilmung. Sammlung Luchterhand. Darmstadt und Neuwied 1979, 41 쪽 참조. 슐린도르프는 이 작업일지에 그라스가 그의 영화를 보고 "원작의 문장과 서술 구조를 카메라의 시선에 적절히 옮겨 놓았다"고(gelungen, die „Syntax und den Periodenbau des Schriftstellers in die Optik der Kamera zu übersetzen“) 말한 것을 기록하고 있다.

객의 시점이 훨씬 더 자유로울 수 있다는 점을 먼저 지적한다.³⁾

영화도 어떤 의미에서는 작가가 서술해나가는 것이지만 우리는 감독이 원하는 것보다 더 많이 보고들을 수가 있다. [...] 더 중요한 것은 소설가가 무엇을 쓰든지 그것은 언어와, 그의 편견과 그의 시각에 의해 여과된다는 점이다. 영화에서는 어느 정도 자유로운 선택이 가능해서 한 가지 디테일에 집중하면서 다른 것은 그냥 내버려 둘 수 있다.

이렇게 볼 때 영화는 딱히 따로 설정된 해설자가 없는 경우 객관적 시점의 3인칭 소설에 가장 가깝다고 할 수 있다. 모나코의 말대로 관객은 전달자의 개입 없이 화면에 나타난 장면들을 직접 대하면서 임의로 관찰하고 평가할 수 있기 때문이다. 물론 영화에서도 자막이나 보이스 오버(voice-over)를 써서 화자(Off-Erzähler)가 개입하기도 하지만 이 경우 시점조정보다는 시간적 공간적 제약을 뛰어넘는 수단으로 쓰일 때가 많다. 또 1인칭 화자가 나올 경우에는 자신이 겪은 일에 대한 개연성을 높여주는 기능도 한다.

소설 『양철북』도 1인칭 화자의 서술구조를 지니고 있다. 이야기는 정신병원에 수용되어 있는 화자 오스카는 간호인이 마련해준 500매의 백지에 지나간 과거를 회상하며 써 내려가는 것으로 시작되어 30세가 되는 현재로 돌아오는 데서 그친다. 영화 <양철북>에서도 역시 1인칭 화자인 오스카의 역할이 큰 비중을 차지하고 있다.⁴⁾

3) James Monaco: Film verstehen. Reinbek: Rowohlt 1980, 41 쪽: „Filme werden in gewissem Sinne auch von ihren Autoren erzählt, aber wir sehen und hören sehr viel mehr als das, was ein Regisseur notwendigerweise möchte. [...] Wichtiger noch: Was auch immer der Romancier beschreibt, es wird durch eine Sprache, seine Vorurteile und seinen Blickwinkel gefiltert. Beim Film haben wir ein gewisses Mass an Freiheit auszuwählen, unsere Aufmerksamkeit eher auf dieses Detail und nicht auf ein anderes zu lenken.“

4) 이 소설에서는 오스카가 자신을 지칭할 때 이름을 부르며 3인칭으로 서술

그런데 여기서 주목할 사실은 오스카가 관객에게 전후 사정을 설명해 주는 친절한 해설자와는 구별되는 기능을 하고 있다는 점이다. 오스카는 해설자이기에 앞서 주의 깊은 관찰자이다. 슬린도르프는 영화에서 이 관찰자의 시선을 영상으로 개입시킨다. 작품을 준비하는 작업 일지에서도 감독은 오스카의 시선을 촬영의 출발점으로 잡고 있다고 밝힌다.

오스카가 보는 것을 찍어야 한다. 우리의 기준점은 오스카이며 객관적인 이야기 서술이 아니다. 그래서 처음에는 영화 전체를 오스카의 눈높이인 1m 정도에 맞춰 주관적으로 찍어 볼까 생각했다. 하지만 곧 생각을 바꾸었다. 원작소설에서도 시점이 1인칭(나)와 3인칭(오스카) 사이를 계속 왔다 갔다 하듯이 영화 역시 오스카의 시선, 즉 주관적인 시점과 오스카를 바라보는 카메라의 객관적인 시점 사이에서 유동적인 것이다.”⁵⁾

카메라의 객관적인 시점과 오스카의 주관적인 시점 사이를 오가는 가운데 슬린도르프의 <양철북>은 모나코가 지적한 영화의 열린 시점을 상당히 제한해 들어간다. 물론 이것은 문학작품의 서사성을 충실하게 영상에 옮겨놓겠다는 감독의 계산된 의도에서 나온 결과이다. 이렇게 해서 소설속 화자의 주관적인 시점은 영화 속에서 비판적인 관찰

해 나가는 경우가 자주 있어서 묘한 풍자성을 보여준다. 그러나 전체적인 서술시점은 1인칭 화자의 시점으로 보아야 할 것이다.

- 5) Volker Schlöndorff: *Die Blechtrommel*. Tagebuch einer Verfilmung. 앞의 책, 60 쪽: „Was Oskar sieht, müssen wir filmen. Er ist unser Standpunkt, keine objektive Geschichtserzählung. Man überlegte deshalb zuerst, den ganzen Film ‚subjektiv zu drehen‘, indem man die Kamera in ca. 1m Höhe, also Oskas Augenhöhe, positionierte. Davon kam man aber bald ab. Wie im Buch sich die Perspektive dauernd verändert, zwischen der 1. Person (ich) und der 3. Person (Oskar) hin- und herpendelt, wechselt auch der Film zwischen subjektiver Kamera (Oskars Blick) und dem objektiven Kamerablick auf Oskar.“

자의 시선으로 변환되었다.

그렇다면 이 관찰자의 시선은 관객의 작품수용과정에 어떻게 작용할까? 관객도 영화 속 장면을 오스카의 시선으로 보게 될까? 그리고 이 시선이 집중적으로 조명하고 있는 대상은 과연 무엇인가?

영화 <양철북>의 장면들은 전체의 반 이상이 3살짜리 꼬마의 시점에서 본 어른들의 세계이다. 외할머니의 이야기부터 시작해서 각 장면들을 연결시키는 내레이터의 목소리도 꼬마의 당차고 기괴한 목소리이다. 오스카는 일상생활에서는 말더듬이 수준에 머물 정도로 말이 없지만 내레이터로서는 어른을 능가하는 능력을 과시한다.

그런데 내레이션보다 더 강력하게 영화의 시점을 조절하는 것은 오스카의 시선이다. 오스카의 시선은 소시민 근성을 여지없이 드러내는 어른들의 추태에 집중되고 있다. 위를 올려다보는 어린아이의 시선은 눈에 잘 안 띄기 때문에 더 많은 것을, 더 가까이에서 포착할 수 있다. 그의 냉정할 정도로 날카로운 시선은 어른들이 겉으로는 우아하고 평화로운 분위기에서 점잖고 격식을 차리고들 있지만 사실은 너나할 것없이 성적인 충동에 사로잡혀 이중적으로 행동하며 오로지 자신이 원하는 것에만 집착하는 이기주의적인 속물에 지나지 않음을 여지없이 폭로한다.

오스카가 세 살 되는 생일날의 파티장면은 그 전형적인 예를 보여준다. 아그네스와 안은 낭만적인 사랑의 듀엣을 부르며 은밀한 애무를 즐기고 스카트 카드놀이가 벌어진 식탁아래서는 추잡한 성적유희가 벌어진다. 모두들 식탁 위의 거짓 세계만 바라보고 피상적인 카드게임에 속고 있지만 키가 작은 오스카만이 유일하게 식탁 아래에서 벌어지는 진실을 직시할 수 있다. 인간의 치부를 수치스럽게 드러내는 현실에 대해 역겨움을 느낀 오스카는 할머니의 네 겹 치마 속으로 다시 숨고 싶을 뿐이다. 이렇게 다시 모태로 돌아가고 싶은 충동은 어머니의 자궁으로부터 나오는 순간에도 겪는다. 태아가 세상에 머리를 내미는 순간 아버지 마체라트의 소시민적 반응이 그로 하여금 역겨움을 느끼게 했기 때문이다. 이렇게 어른을 능가할 정도로 냉철하고 비판적인 사고력을 가진 오스카는 동시에 어린아이의 순진하고 유치한 천성

도 지니고 있다. 세 살이 되면 양철북을 선물로 주리라는 아그네스의 달콤한 유혹에 넘어가 그만 세상 밖으로 나오고 말았다는 식의 유아적 논리는 이 영화의 전편을 지배하는 유머이기도 하다. 출산 장면에서도 카메라 시점은 태아의 시선과 일치한다. 180도 뒤집어진 상태로 처음 세상을 대하는 아기처럼 카메라 앵글도 180도 회전한다.

이렇게 오스카는 각 시퀀스마다 어른들의 행동을 바라보는 관찰자로 부각된다. 그리고 그 관찰의 시각은 양각으로 된 카메라 시각과 일치한다. 이 점에 대해 전체 쇼트의 카메라 시점들을 분석해 놓은 통계가 있어 흥미로운 사실을 밝혀주고 있다. <양철북>에서 사용되고 있는 카메라의 시점을 그 빈도수에 따라 정리해 보면 오스카와 같은 키의 위치에서 쏘고 있는 쇼트와 어른 키의 높이, 그리고 카메라의 이동 등으로 인해 가변적인 위치의 쇼트가 10: 5: 1의 비율로 나타나고 있다.⁶⁾ 따라서 이 영화에서는 올려다보는 각으로 찍은 쇼트가 정상쇼트의 두 배나 되는 큰 비중을 차지하고 있는 것이다.

카메라가 대부분 오스카의 시점에 맞춰져 있다는 것은 초반부에서부터 암시된다. 출생시 자궁으로부터 바라보는 세상, 생일날 파티 탁자 밑에서 직시하게 되는 어른들의 은밀한 성적 유희, 권위적으로 강요하는 어른들에 맞서 반항하기 위해 시계유리를 깨는 장면 등에서 개구리 시선이라고 불리는 양각은 특히 두드러진다.

볼프강 가스트에 따르면 “극단적이거나 심한 개구리 시점은 대상을 강하게 왜곡시키기 때문에 생산자의 주관적 묘사 방식에 관객이 주목할 기회를 마련해 준다”⁷⁾. 그렇게 되면 대상 인물이 위협적인 존재로 보이거나 때로는 회화적으로 보이게 된다. 말하자면 관객은 그들과 거리감을 느끼게 되는 것이다. 사실 <양철북>에서는 몇몇 쇼트를 제외하면 올려본 각도가 그리 심하지 않아서 일반관객에게는 양각이 뚜렷이 의식되지 않는 경우도 많다. 이를 의식하건 못하건 간에 어쨌든 오

6) Uwe Müller: *Die Blechtrommel*. Ein Film für unsere kleinbürgerliche Ängste und Egoisten. In: Sequenz Nr. 5. Film und Pädagogik. Goethe-Institut Nancy 1992, 200 쪽.

7) 볼프강 가스트 / 조길예 옮김: 영화, 문지사, 서울 1999, 64 쪽.

스카처럼 관찰자의 위치에 서 있는 관객은 그와 같은 눈높이에서 장면을 바라볼 수밖에 없다. 마치 그 또래의 친구라도 된 것처럼 어른들의 그로테스크한 일상을 공동 관극하게 되는 것이다. 영화 <양철북>을 보는 관객은 감정이입이나 동일화의 감동을 즐기기가 힘들다. 개구리 시점쇼트에 비친 인물들의 왜곡되고 일그러진 모습과 거의 도전적으로까지 느껴지는 오스카의 비판적인 시선은 모두 눈앞에 펼쳐지는 장면에 대해 서사적인 거리를 유지하게 만들고 동일화작용을 막기 때문이다.

한편 오스카의 시선은 제임스 모나코가 지적한 영화의 임의적 시점을 제한하면서 소설의 화자처럼 관객이 장면을 받아들이는 과정에 개입한다. 다시 말해서 슐린도르프는 원작이 지닌 서사성을 어느 정도 유지시켜주는 장치로서 아이의 시선을 끊임없이 부각시킨다.

IV. 파시즘과 소시민 사회의 성적 이데올로기

IV. 1. 왜 하필 단치히인가?

소설의 배경이 단치히로 설정된 것은 우선은 원작자인 쿤터 그라스의 실제 고향이라는 점을 들 수 있다. 소설 『양철북』은 단치히에서 독일인 아버지와 카슈바이인 어머니 사이에서 태어난 작가 그라스의 자전적인 체험이 기본 소재가 되고 있다. 독일의 한 비평가는 『양철북』이 우리시대의 가장 중요한 문제점을 다루고 있는 세계적인 작품이 될 수 있었던 것도 일반론에서 출발하지 않고 한 작은 지방에서 일어난 구체적이고 역사적인 사실들을 그로테스크할 정도로 상세히 보도하고 있는 디테일 역사서술 기법에 힘입고 있다고 평가했다.

둘째로는 이 영화의 시대적인 배경이 제2차 세계대전을 전후로 하고 있으므로 그 시발점이 되었던 곳을 중심으로 사건이 전개되는 것은 우연이 아니다. 단치히는 오랫동안 슬라브 원주민, 독일인, 폴란드인, 유대인 등 여러 민족이 공존해왔던 도시로 따라서 민족간의 갈등과 정체성 문제가 항상 쟁점이 되었고, 나치가 2차 대전의 포문을 열어 서 전도시가 파괴되는 전화를 입은 것을 비롯해 이 시대의 다양한

문계점을 한 몸에 다 끌어안고 있던 곳이었다.

IV. 2. 오스카는 누구인가?

영화에서 오스카의 이미지가 소시민의 속성에 대한 알레고리로서⁸⁾ 나타나고 있는 것은 그라스의 원작에서 출발한다. “오스카 마체라트는 소시민 계층 안에서 소시민 계층의 일부로서, 또 소시민 계층의 메가폰으로서 발언하는 인물이다.”⁹⁾ 슐뢴도르프는 이런 오스카의 소시민적 속성에 천착하면서 한결음 더 나아가 현 사회에 대한 시사성에 무게를 실었다.

내가 볼 때 그는 우리시대의 전형적인 두 가지 속성을 지니고 있다. 거부와 저항이라는. 그는 세상을 너무나 거부한 나머지 성장하는 것마저도 거부한다. 성장 계로상태인 것이다. 그의 저항은 온통 유리들이 전부 박살이 날 정도로 아주 요란스럽다. 그런 점에서 그는 15년 전 소설책이 나왔던 때보다 우리시대에 더 가깝다.¹⁰⁾

8) 소설 『양철북』에서 오스카가 소시민의 알레고리로서 구상되었다는 점에 대해서는 아래와 같은 다른 논문들에서도 이미 설득력 있게 밝혀졌다. 박환덕: “귄터 그라스의 『양철북』”, 독일문학의 이해, 서울대학교 출판부 1994, 120쪽-123쪽. 김누리: 알레고리와 역사, 『양철북』의 오스카르 마체라트의 시대사적 함의에 대하여, 독일문학 65집, 1998, 192 쪽.

9) Gespräch mit Günter Grass, In: Günter Grass. Text + Kritik. Hrsg. v. H. L. Arnold, München, 5 쪽.

10) Ausschnitte aus einer Pressekonferenz mit Günter Grass, Volker Schlöndorff und Franz Seitz in Berlin am 30. 6. 1978. In: Schlöndorff *Die Blechtrommel*. Tagebuch einer Verfilmung. 앞의 책, 22 쪽. „Für mich hat er zwei zeittypische Eigenschaften: die Verweigerung und den Protest. Er verweigert sich der Welt so sehr, daß er nicht einmal wächst. Wachstum null. Er protestiert so lautstark, daß seine Stimme Glas zerbricht. So gesehen ist er uns heute sogar näher, als vor fünfzehn Jahren beim Erscheinen des Buches.“

이렇게 오스카 마체라트는 독일의 전형적인 소시민의 속성을 보여준다. 불평이 많고 냉정할 정도로 이기적이며 기회주의적이고 비협조적이고, 책임을 회피하는데 급급하다. 물론 그의 경우에는 아직 아이라는 이유로 이 모든 것들이 허용된다. 아이는 원래 자기 중심적이고 유치한 법이니까. 그런데 오스카가 주변의 어른들을 모방하면서 재현하는 왜곡된 모습에서 분명해지는 것이 있다. 그것은 어른들의 행동 역시 아이의 그것과 크게 다르지 않다는 것이다. 결국 아이가 모방하는 것이 아이보다 더 유치하게 행동하는 어른들의 태도라는 데 이 작품의 아이러니가 있다.

오스카의 거부적인 행동은 그의 항의와 저항을 보여주지만 그러나 오스카는 그가 생각하는 만큼 영웅적이지 못하다. 주위환경의 부조리와 모순을 직시하긴 하지만 영웅적으로, 적극적으로 나서서 그에 맞서 저항하고 투쟁하지 않는다. 그는 오히려 독일 파시즘이 성공할 수 있게 도와준 소시민 계층의 근시안적이고 비겁한 태도를 보여준다. 오스카의 이런 이중적인 속성은 그의 목소리를 상징하는 양철북에서 상징적으로 드러난다.

***** 양철북의 이중성

1) 양철북은 기성세대에 대한 저항과 자기주장의 도구이다. 오스카의 북이 폴란드의 국기처럼 붉은 색과 하얀 색으로 된 테를 두르고 있는 것은 독일인의 아들이지만 폴란드에 애착을 가지고 있는 오스카의 이중적인 정체성을 시사한다. 저항의 도구인 북이 조금만 두들겨도 '박살이 나는 양철'로 되어 있다는 사실 역시 오스카의 소시민적인 반항의 속성을 암시한다.

2) 오스카는 소리를 질러 유리를 파괴할 때 북을 두드려 상승작용을 시킨다. 이렇게 파괴력을 조장하는 북을 매고 다니는 모습은 그가 속한 사회의 폭력성과 공격성의 표현이며, 독일 소시민들이 나치 군국주의 선동에 무분별하게 휩쓸려 다니던 성향을 시사하고 있는 것이다.

오스카가 태어날 때 세상에서 처음 보게 된 것이 60초 전구의 불빛인데 자세히 보면 필사적으로 날개짓을 하며 불빛을 맴도는 나방이 보인다. 날개짓을 하며 불빛에 달려드는 나방의 이미지는 양손에 북채를 쥐고 구원의 빛(사실은 결국 자신을 파멸시킬 뜨거운 불이지만)을 향해 필사적으로 북을 두들기는 독일 소시민의 알레고리라고 일치한다.¹¹⁾

원작에서 오스카는 “인간은 텀파니, 심벌즈, 슐 그리고 북을 두들겨댄다. 인간은 연발 피스톨과 연발 속사에 대해 말한다. 북을 쳐서 누군가를 불러내어 함께 치다가는, 다시 북을 쳐서 묘지로 보낸다”¹²⁾라고 말하고 있다. 북은 전쟁과 집단적 공격성, 파괴적 시대분위기를 상징한다. 그리고 오스카가 그토록 북에 집착한 나머지 폴란드 친구인 코비엘라 아저씨를 죽음으로 보내는 것도 이기적인 소시민 근성이 공격적 파시즘에 끝까지 집착과 희망을 포기하지 못하게 했다는 역사적 사실과 일치하고 있다. 오스카 자신도 1939년 단치히의 중앙우체국에 대한 포격과 함께 제2차 세계대전의 발발이라는 역사적 사건의 목격자였으며 “그리고 나서 나는 다시 북을 집어, 1914년 8월이래 누구도 따르지 않으면 안되었던 저 빠른 리듬을 연주했다.”하고 말하는 것을 보면 북이 지닌 선동성을 의식하고 있는 게 분명하다.

나치가 몰락하면서 오스카의 공격적 무기, 즉 유리를 파괴하는 목소리와 북도 더 이상 필요 없게 된다. 다시 성장하기로 마음먹은 그는 아버지 장례식의 시퀀스에서 북과 북채를 무덤 속의 관 위에 던져버린다. 한편 아버지 마체라트는 러시아군이 진격해 들어오자 급한 김에 나치당원 배지를 입에 삼키려다 사살되고 만다. 결국 그가 신봉했던 나치즘이 그를 질식사시켜 파멸하게 되는 것이다. 종전과 더불어 3살짜리로 성장을 그쳤던 독일은 이제 다시 자라날 수 있는 기회를 얻는다.

하지만 영화화되지 않은 원작의 3부에서는 새로운 서독 사회에서

11) 제3회 부산영화제 단편영화 선재상 수상작, 임창재의 『눈물』이 가진 나방의 이미지와 비교.

12) Günter Grass / 박환덕 역: 양철북, 서울: 범우사 1985, 36 쪽.

과거 청산을 기피하려는 풍조가 만연하게 되면서 오스카는 또 다시 북을 들 수밖에 없게 되는데 여기서 북은 영화에서 상징했던 공격성을 대신해서 이제는 잊혀진 기억을 되살리는 기능을 하게 된다.

IV. 3. 독일 소시민층의 개념과 역사

오스카의 부모는 식료품상을 운영하고 있는 전형적인 소시민 계층에 속하는 인물들이다. 영화에서 초점이 되고 있는 이 소시민층은 독일 역사를 살펴볼 때 다른 유럽국가들과도 구분되는 매우 독특하고 중요한 위치를 지니고 있다. 어떻게 보면 독일 현대사에서 결정적인 역할을 한 것은 정치가나 자본가나 군대가 아니라 바로 이 소시민¹³⁾이었다고 해도 과언이 아닐 것이다.

독일 소시민층의 보수성향은 중산층의 핵심이라고 할 독일 수공업자들이 스스로를 '황금의 중용(Goldene Mitte)'으로 강조했던 데서도 드러나는데 이들은 자본가들이 추진하는 경쟁주의와 노동자들의 계급적 증오를 중화시키면서 사회체제를 변혁하기보다는 그대로 유지하려는 경향이 짙었다.

1차 대전에서 패배한데 대한 굴욕감과 좌절감, 공산주의 혁명에 대한 불안, 인플레이션의 압박 속에서 생활이 궁핍해지고 생존의 위협마

13) 유럽 정치사회사를 살펴보면 중산층, 소시민층, 하위 중산층이라고 지칭되는 이 계층을 자주 접하게 되는데 이들은 대체로 아래로는 노동계급을 중심으로 한 하층민과 위로는 상층 계급과 구분되는 중간층의 사회 집단을 가리킨다. 소시민층(*petite bourgeoisie*, *Kleinbürgertum*)이란 용어는 원래 마르크스주의적 개념에 기초를 두고 있다. 이것은 시민사회의 양분화 과정에서 기존 중산층 개념과 변별적으로 사용하기 위해 도입한 '과도적 계급'으로서, 수공업자 내지 소상공인을 포함하는 하위 중산층(*lower middle class*)을 가리키는 용어로 자리잡게 되었다. 다시 말해서 소시민층은 넓게는 숙련 기술자로부터 자유 직업군인, 대학 관계자까지도 포함할 수 있지만 좁게는 수공업자와 소상공인 등 구중산층과 하급관리 및 사무직원 등 신중산층이 해당된다.

져 느끼게 되자 소시민층의 보수방어적인 태도와 의식은 더욱 날카로워졌고 급진적으로 변했다. 그들은 자신들이 사회적으로 엄격히 거리를 두고 싶어했던 노동계급을 중심으로 전개된 사회주의나 공산주의 같은 좌파운동에는 결코 가담하지 않았다. 이에 대한 제3의 길로 선택한 것이 바로 파시즘이었다. 새로운 질서와 반유태주의를 표방하고 나타난 나치즘은 극단적인 경제위기 상황에서 소시민층이 대자본을 가진 브루조아와 프롤레타리아의 위협에 대항하는 해결책을 제시한다고 보았던 것이다. 나치는 또 산업자본주의 사회 이전의 길드조직적인 시대에 대한 복고적 환상에 젖어 있던 수공업자들과 소상인을 강력한 보호정책으로 선전하여 현혹시킴으로서 이들의 지지를 얻는다. 그러나 실제로는 나치가 정권을 장악한 뒤 대규모 군수산업의 추진으로 독점자본주의 체제를 구축하는 과정에서 소시민은 완전히 무시당하는 결과를 내었다.

파시즘과 소시민층의 긴밀한 관계에 대해서는 이미 여러 가지로 확인된 바 있다. 특히 파시즘을 소시민적 분노와 절망의 소산이라고 보던 트로츠키 Trozki는 “파시즘은 그 순수한 토대를 소시민층에 두고 있다”고까지 극단적으로 표현했다.

오스카는 파시즘과 소시민 사회에 대해 비판적인 시각을 갖고 있음에도 불구하고 결국 영원한 소시민의 틀을 벗어나지 못한다. 그런 의미에서 머리에는 광대모자(Narrenkappe)를 쓰고 양철북을 두들겨대며 자신의 요구를 관철시키는 미숙아 오스카는 나치 이데올로기에 현혹되어 그 토대가 된 바이마르 공화국 말기의 소시민 계층을 알레고리로¹⁴⁾ 형상화한 것이라고 볼 수 있다. 아이러니컬하게도 오스카는 스스로 그렇게 혐오해 하지않던 독일 소시민 계층의 일부가 되어 독일

14) Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 15 쪽 이하 참조. 알레고리는 원래 ‘회화적 표현’을 뜻하는 그리스어에서 나온 말로 추상적인 개념이나 논리정연한 사고과정을 회화적으로 묘사한 것을 뜻한다. 알레고리는 일정한 것을 의미하는 상징과는 달리 자의적으로 가시화된 전의형태이다. 가장 많이 쓰이는 알레고리로는 사랑의 화신(Amor) 같은 의인화 형태를 들 수 있다.

소시민의 모습을 자신의 이야기로 그려나가고 있다.

IV. 4. 폭력적인 본능과 성적 충동

1997년 6월 미국의 오클라호마주에서는 <양철북> 비디오를 모두 압수수거하라는 당국의 지시로 경찰이 바빠졌던 사건이 있었다. 이유는 “이 영화가 오클라호마주의 법에 따르면 외설 등급으로 판명된다”¹⁵⁾는 판사의 판결을 받았기 때문이다. <양철북>은 17세 이상관람가로 등급이 매겨져 있었는데 미성년자의 성행위 장면이 나온다는 이유로 외설 판정을 받은 것이다. 뒤늦게 소식을 전해들은 슬뢴도르프는 오클라호마주가 영화가 발표된 지 18년이 지나서야 이 작품의 존재를 인정해주는 건 오히려 기뻐해야 할 일이라며 미국의 청교도적 과민반응을 빈정거렸다.

이렇게 영화가 외설시비에 말려들 정도로 성적 문제에 많은 비중을 두고 있는 것은 우연이 아니다. 지금까지 살펴본 소시민의 폭력적이고 이기적인 속성과 연결해 볼 때 성적 본능 역시 파시즘으로 몰고 갈 수 있는 충동성을 다분히 내포하고 있기 때문이다.

영화가 전체적으로 무겁게 느껴지는 이유중의 하나는 물론 오스카의 시선이 끊임없이 제시하는 비판적인 시각에 기인하는 것도 있지만 폭력적이고 잔인한 장면을 꾸밈없이 거칠게 들이미는 영상 때문이기도 할 것이다. 그런데 이것은 전쟁상황이라는 특수한 시대적 배경만으로 돌릴 수 있는 문제가 아니다. 물론 폴란드 우체국 공격에서 흰 수건을 들고 쏘지 말라고 외치는 우체국 직원에게 일제 사격을 가하는 장면은 소름끼치도록 잔인하다. 하지만 이 영화에서 어떤 전투상황보다도 더욱 잔인하게 묘사되는 것은 지극히 평범해 보이는 일상의 곳곳에 도사리고 있는 폭력성이다.

예를 들면 아파트 뒤뜰 한쪽 구석에서 한가로이 휘파람 부는 사나이의 손은 금방 깎질을 벗긴 피투성이 토끼를 손질하느라 분주하고,

15) Thilo Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme. München: Heyne 1998, 132 쪽 참조.

그 옆에 모여있는 아이들은 또 그들 나름대로 기막힌 요리를 만들어 내느라 토끼 도살 따위엔 한눈팔 새도 없다. 개구리를 열탕해서 오줌으로 간한 수프를 오스카에게 억지로 먹이며 즐거워하는 아이들은 그 모습이 천진한 만큼 더욱 인간 속에 숨어 있는 잔인성에 몸서리치게 만들고, 아울러 그것이 집단화되었을 때 얼마나 야만적인 폭행을 행사할 수 있는지 단적으로 보여준다.

또한 야채상 그래프는 소년들에게 각별한 애정을 보이는데 오스카가 세 살 되던 날 키를 재는 방법 역시 가장 일상적인 모습 속에 도사리고 있는 난폭함을 드러낸다. 꼬마아이를 문뜰에 기대 세우고 키를 표시한다고 꺼내드는 단도는 가히 위협적이다. 아이의 머리 위쪽이 닿는 나무기둥에 금을 긋는 순간, 안도의 한숨을 내쉬면서도 섬찟한 여운이 남는 것은 어쩔 수 없다. 그는 나치가 권력을 잡게되자 ‘히틀러-소년단(Hitler-Junge)’의 소년들과 함께 군국주의를 노래하며 물려다닌다.

또한 오스카의 시선을 통해 부각되는 사랑의 장면은 어느 것도 아름답거나 서정적인 것과는 거리가 멀다. 성애의 장면은 하나같이 추잡하고 동물적이고 폭력적으로 묘사된다. 예외적으로 아름답게 부각되는 유일한 장면은 오스카의 시선을 거치지 않고 직접 전달되고 있는데 바로 로스비타가 죽기 전날 두 사람이 사랑을 나누는 장면이다.

마체라트 가족은 바닷가에서 뱀장어를 잡는 광경을 목격한다. 한편의 낭만주의시대 그림을 연상시킬 정도로 아름답고 평화로운 고난절 금요일의 바닷가 풍경은 그러나 곧 이어 드러나는 인간의 그로테스크한 행위를 더욱 역겹게 만드는 장치일 뿐이다. 바다 낚시꾼에게 호기심을 가지고 다가선 일행은 그가 힘겹게 바다에서 건져내는 것이 다름 아닌 죽은 말의 머리인 것을 보게 되고, 그 속에서 말의 시체를 파먹고 통통하게 살이 썩 마리의 뱀장어들이 기어나오는 걸 목격한다. 1차 세계대전 때는 말의 시체뿐만 아니라 전사한 영국군들의 시체 덕에 뱀장어들이 비교할 수 없을 정도로 실했었다는 얘기를 주고받으며 낚시꾼과 마체라트가 말머리에서 우글우글 기어나오는 뱀장어를 신이 나서 감자부대에 집어넣는 동안 아그네스는 구토하고 오스카

는 한치의 전율도 없이 냉정하게 장면을 지켜본다. 그로테스크한 장면에 대한 오스카의 냉정한 무감각은 뱀장어 머리를 자르는 옆에서 빵을 뜯어먹는 장면에서 극명하게 나타난다. 마치 사탄의 인형을 연상시키는 그의 표정은 관객이 방치된 그로테스크한 감정을 더욱 상승시키는 효과를 준다.

알프레트는 이 뱀장어를 요리해서 싫다는 아내에게 억지로 먹을 것을 강요하고 이를 거부하면서 피아노로 '사탄의 사수'를 발작적으로 연주하는 아그네스의 대결은 가시적으로 보이는 것 이상의 함의를 가지고 있다. 아그네스를 위로한답시고 함께 방으로 들어선 안이 신을 향해 빌고 있는 마리아 막달라의 초상화 아래서 한차례 성적 욕구를 만족시켜준 뒤 냉정해진 그녀가 게걸스럽게 뱀장어 요리를 먹는 것이나 얼마뒤 임신한 한 중후가 생선 폭식증으로 나타나는 것도 모두 우연이 아니다. 뱀장어는 쿤터 그라스의 그림에서도 자주 표현되고 있는 모티프인데 남성의 성기를 상징하고 있다. 따라서 마체라트가 뱀장어를 정성껏 요리해서 아내에게 억지로 먹이려다 거절당하는 것은 그의 강압적인 성적 폭력성과 이를 역겨워 하는 아그네스의 저항으로 풀이할 수 있다. 불륜관계를 맺고 있는 안에 대해 욕구를 채울 수 없는 상황은 그녀를 생선폭식증으로 몰고 간다. 아그네스가 게걸스럽게 입에 넣는 여러 가지 생선의 영상도 성적 상징성을 부각시키도록 처리되어 있다. 결국 오스카의 말대로 "생선을 너무 많이 먹어서 죽게 되는" 아그네스는 과잉된 충동의 또 다른 폭력에 희생되는 것이다.

V. 결론

오스카는 소시민적 직업을 박차고 나와 예술가로 변신하는데 성공한다. 그러나 그의 소시민적 이기주의는 시대의 변화를 무비판적으로 따라가며 나치에 무조건적으로 협력하던 아버지 알프레트 마체라트와 크게 다를 바 없다는 점에서 여전히 소시민성을 극복하지 못했다고 보아야 할 것이다. 그리고 이것은 역시 예술가로서 현재를 살아가고 있는 현재의 독일 예술가들이 안고 있는 과제와 문제를 제기하는 것

이기도 하다. 오스카를 통한 자조적인 자화상에서 슬윈도르프는 그라스와 더불어 자신들이 속한 사회의 소시민성을 고발하는 가운데 이를 극복하고자 했고 아울러 그것이 얼마나 힘겨운 투쟁인지도 자기 비판적 시선으로 진솔하게 고백하고 있다. 슬윈도르프의 영화는 양철북을 치면서 기성세대의 부정과 권위에 반항하는 오스카의 시선에 카메라의 시선을 일치시킴으로써 독일 파시즘의 이데올로기에 대한 소시민들의 양면적인 태도를 폭로하고 있는 원작의 관점을 시각적으로 충실히 옮기는데 성공하고 있다. 또한 70년대 말 영화가 제작될 당시 보수우파 성향으로 돌고 있던 독일사회의 소시민적 개인주의 근성에 대한 반성이 가미되어 비판적인 색채가 더욱 강화되었다.

한편 피에로 차림으로 양철북과 두 개의 북채를 들고 돌아다니는 오스카의 모습이나 말머리에서 기어나오는 뱀장어, 생선폭식을 하는 아그네스의 시퀀스 등에서 확인할 수 있었던듯이, 슬윈도르프의 영화에서 무엇보다도 돋보이는 것은 소설 『양철북』의 미학적인 장치로서 결정적인 역할을 하고 있는 알레고리가 영상표현에 그대로 적용되고 있다는 점이다.

이렇게 볼 때 슬윈도르프의 <양철북>은 영화자체가 지닌 예술적인 가치 이외에도 문학작품을 분석하고 이해하는데 다각도로 활용될 수 있는 효과적인 자료라고 하겠다.

VI. 부록

VI. 1. 영화 <양철북>의 크레딧

제작: Franz Seitz 독일/ 프랑스 공동

(Le Tambour, The Thin Drum) 1979

감독: 볼커 슬윈도르프 Volker Schlöndorff

각본: 볼커 슬윈도르프, 장 클로드 카리에르 Jean-Claude Carrière

(루이 부뉴엘 L. Buñuel의 시나리오 작가), 프란츠 자이츠
Franz Seitz

카메라: 이고르 루터 Igor Luther

음악: 프리드리히 마이어 Friedrich Meyer, 모리스 자르 Maurice
Jarre

(영화 <네멋대로 해라> 등에서 고다르와 함께 작업)

출연: 다비드 베넬트 David Bennent (Oskar Matzerath)

마리오 아도르프 Mario Adorf (Alfred Matzerath)

앙겔라 빙클러 Angela Winkler (Agnes Matzerath)

다니엘 올브리치스키 Daniel Olbrychiski (Jan Bronski)

카타리나 탈바흐 Katharina Thalbach (Maria)

상연시간: 145분

35mm

컬러(Eastmancolor)

초연: 1979.5.3 Berlin, Mainz, Wiesbaden

수상: 칸느 영화제 황금종려상 1979 IFF Cannes Palme d'Or

독일 영화상 1979, 금상

Akademy Award 1980 오스카 상(외국어 제작부문) 1980

촬영은 1978년 7월31일 유고슬라비아의 차그레프에서 “5월의 초원-
나치시민집회” 장면을 필두로 뮌헨, 파리, 노르망디, 단치히, 베를린
서부의 CCC스튜디오 등지에서 17주 동안 진행된 뒤 11월 17일에 끝
났다.

VI. 2. 영화 <양철북>의 시퀀스 분석

시 퀀스	시간	쇼트 번호	내 용
1	3:57	1-29	카슈바이의 감자밭; 안나 브론스키가 요제프 콜아이체크를 숨겨준다.
2	0:58	30-37	강가, 나루터; 경찰이 콜아이체크를 추격한다. 안나는 딸 아그네스와 조카 안을 데리고 경찰을 막으려고 애쓴다
3	0:30	38-39	시카고 사무실; 성냥과 화재보험회사로 백만장자가 된 콜아이체크
4	0:50	40-42	단치히 항구의 시장; 세월이 흐르고 할머니 안나와 어머니 아그네스도 늙어간다.
5	0:44	43-46	신병 신체검사소; 안과 사촌동생 아그네스는 신경탈락을 기뻐한다.
6	0:18	47	야전병원; 아그네스가 부엌에서 알프레트 마체라트의 스프를 맞는다.
7	1:21	48-52	단치히 항구의 야채시장; 안나가 딸과 함께 사윗감 알프레트와 안을 놓고 관찰한다.
8	2:27	53-69	마체라트의 집; 오스카의 탄생. 안, 안나, 마체라트 부부.
9	2:26	70-86	마체라트의 집; 안나, 채소상 그래프부부, 빵집 쾨플러부부, 마체라트부부, 안이 오스카의 3번째 생일파티를 축하한다.
10	1:59	87-93	마체라트의 집(가게, 거실); 알프레트는 맥주를 가져오고 오스카의 키를 재고 카드놀이를 벌인다.
11	3:00	94-110	복도, 가게, 지하실; 오스카가 성장을 멈춘 좌정으로 지하실에서 추락한다.
12	0:32	111	마체라트의 집; 식구들이 침대에 둘러서 있고 홀라츠 박사가 오스카를 진찰한다.
13	0:21	112	라베스 베크; 복치는 소년 오스카의 첫동장, 그래프가 관찰.
14	1:16	113-125	마체라트의 거실; 어른들이 망가진 북을 뺏으려 하자 오스카는 소리를 질러 시계유리를 박살낸다.
15	0:52	126-130	라베스베크; 오스카는 나치 군악대 행렬 앞을 북을 치며 지나간다.
16	1:30	131-135	그래프의 야채가게; 그래프가 거대한 감자를 선전한다. 오스카는 글을 배우려고 한다.
17	0:12	136	라베스베크; 오스카의 입학식날 기념촬영
18	1:32	137-153	학교교실; 오스카는 어머니와 학교 친구들 앞에서 소리를 질러대 여선생의 안경을 박살낸다.
19	1:29	154-167	병원; 오스카의 외침은 홀라츠 박사의 사무실에 있는 시험관들을 박살낸다.

시 퀀스	시간	쇼트 번호	내용
20	0:52	168- 169	식료품가게; 아그네스가 안나와 알프레트, 손님에게 의학잡지에 난 아들의 기사를 읽어준다. 부모가 싸우자 오스카는 복을 치며 밖으로 나간다.
21	2:02	170- 177	둘; 아이들이 오스카에게 억지로 오돌스프를 먹인다. 라베스베크; 마인이 트럼펫을 분다.
22	2:20	178- 190	시내(폴란드 우체국 맞은편의 장난감가게 앞); 오스카와 어머니가 안을 만난다. 수위 코비엘라가 오스카의 망가진 복을 고쳐주려 한다. 장난감 가게 앞에서 일시적인 작별.
23	2:21	191- 201	장난감가게안; 오스카는 마르쿠스로부터 새복을 얻는다.
24	1:06	202- 208	거리(Tischlergasse); 오스카가 어머니 뒤를 쫓으며 몰래 감시한다.
25	2:13	209- 215	러브호텔 플로라; 안과 아그네스가 정열적으로 사랑을 나눈다. 밖에서는 오스카가 자전거에 부딪친다.
26	1:47	216- 236	성당종탑; 오스카는 소리를 질러 시립극장의 유리창들을 박살낸다.
27	0:47	237	라베스베크, 식료품가게; 창밖에서 히틀러 연설이 들린다. 아그네스는 마체라트에게(라디오가 없어서) 히틀러 연설을 집에서 듣지 못한다고 불평한다.
28	2:35	238- 251	서커스극장; 오스카는 부모와 함께 베브라와 다른 난쟁이들의 곡예를 관람한다.
29	3:30	252- 263	서커스극장 앞; 베브라는 오스카에게 "다른 이들"이 곧 무대를 장악할 것이라고 경고한다.
30	2:20	264- 271	아파트 복도/집; 아이들이 "하일 히틀러" 구호를 외치며 인사한다. 처음 등장한 라디오를 신기해하는 마체라트의 가족들, 마이비제에서 열리고 있는 나치 시민집회가 중계된다.
31	0:44	272- 280	마이비제; 뫼자크 지구당 교육부장이 시민집회에서 연설한다.
32	4:49	281- 343	마이비제; 오스카가 복을 쳐서 행진곡을 교란시키는 바람에 왈츠곡으로 변하고 춤추는 군중 앞에서 당황한 뫼자크는 화가나 어쩔 줄 모른다.
33	0:54	344- 348	초포트; 발트해 해변으로 피크닉을 나간 오스카 가족과 안. 알프레트는 사친을 찍고 안과 아그네스는 은밀한 사랑을 나눈다.
34	1:52	349- 369	부두; 부두 노동자가 말머리시체에서 뱀장어를 꺼낸다.
35	4:02	370- 377	마체라트의 거실/ 침실; 오스카는 아버지가 뱀장어를 죽여 손질하는 걸 구경한다. 아그네스는 뱀장어를 먹지 않겠다고 화를 내고 안이 달랜다.
36	1:05	378- 380	마체라트의 거실; 아그네스의 기이한 태도. 차갑게 식은 뱀장어 요리를 냉정하게 먹어대는 아그네스를 식구들이 어이없이 바라본다.
37	1:19	381- 387	장난감가게; 마르쿠스는 아그네스에게 폴란드 국적을 가진 안과 가까이 하면 위험하다고 충고하며 자기와 함께 런던으로 가자고 한다.

시 퀵스	시간	쇼트번호	내용
38	2:41	388-391	헤르츠 예수 성당; 오스카는 아기 예수가 복을 치도록 요구한다. 아그네스는 신부에게 부정을 저질렀다고 고해성사를 한다.
39	1:44	392-397	식료품점; 아그네스의 이상한 행동. 그녀는 정어리 통조림과 생선을 게걸스럽게 먹어댄다.
40	1:03	398-399	식료품점과 그 앞 거리; 알프레트와 할머니는 아그네스가 생선을 폭식하는 걸 유리창 밖에서 들여다본다. 마인은 "새 시대"가 시작됐다고 말한다.
41	1:50	400-408	부엌/계단; 할머니는 아그네스가 임신인 걸 알아챈다. 알프레트와 오스카의 애원도 소용없이 아그네스는 화장실에서 자살한다.
42	3:18	409-415	공동묘지; 아그네스의 장례식. 마인과 다른 이웃이 유태인이라는 이유에서 쫓아버린다. 슈거 레오가 장례식 손님에게 동냥하며 다닌다.
43	1:36	416-423	교회; 안, 오스카, 마체라트가 마차를 타고 장례음식을 먹으러 간다.
44	0:28	424	공동묘지; 슈거 레오가 마르쿠스의 히브리어 추모기도를 엿듣는다.
45	0:58	425-427	농가; 슬프고 외로운 오스카는 안나 할머니 치마로 기어들어간다. 안과 알프레트는 카드놀이를 한다.
46	0:20	428	먹구름이 몰려드는 단치히 도시 전경; 옛날에 부치는 소년이.....
47	0:32	429-433	유태인교회; 오스카는 나치당원 알프레트와 마인이 재복차림으로 유태인 교회와 상점을 때려부수고 불지르는 광경을 구경한다. (Kristallnacht)
48	1:29	434-438	장난감가게; 나치당원들 들어서고 오스카는 마르쿠스가 자살한 것을 발견한다.
49	1:08	439-442	하벨리우스광장 Haveliusplatz; 1939년 9월 1일, 오스카는 안을 폴란드 우체국으로 끌어들인다.
50	0:59	443-449	폴란드 우체국; 오스카와 안이 들어서고 전투 준비를 하는 직원들.
51	0:23	450	단치히 도시전경; 히틀러가 제국의회에서 연설하는 방송(1939.9.1)
52	1:13	451-458	폴란드 우체국; 오스카는 안을 찾아다닌다. 폴란드 직원들이 독일군 공격을 방어하느라 분주하다.
53	1:25	459-476	폴란드 우체국(어린이방); 안은 두려움으로 떨고 있다. 오스카에게 책상위에 있는 북을 내려주려다 총에 맞아 쓰러지는 코비엘라.
54	0:16	477-479	폴란드 우체국; 힘든 방어작전, 기도를 울리는 한 직원.
55	3:07	480-501	폴란드 우체국; 오스카, 안, 코비엘라는 카드놀이를 한다. 독일군은 우체국을 장악한다. 코비엘라 사망.
56	0:27	502	폴란드 우체국; 독일군이 안과 오스카를 끌어낸다.
57	0:52	503-505	폴란드 우체국 앞마당; 포로가 된 안은 하트 쾨 카드를 손에 쥐고 있다가 들어보인다.

시 권	시간	쇼트 번호	내용
58	1:04	506- 508	공동묘지; 안이 처형당한 것을 슈거레오가 오스카에게 알려준다.
59	0:48	509- 512	시내; 오스카와 아버지, 새플러부부, 그레프부부는 역사적인 단치히 나치진입기 넘 시가행진을 구경한다.
60	0:39	513- 514	식료품점; 마리아의 도착
61	0:53	515	집; 마리아와 오스카, 아버지 저녁기도를 올린다.
62	1:46	516- 520	해변; 마리아와 오스카는 모래사장에서 비등산을 갖고 논다. 오스카의 첫사랑
63	0:38	521- 522	계단; 오스카와 마리아는 나이가 16살로 동갑내기이다.
64	2:45	523- 533	해수욕장 탈의실; 오스카는 처음으로 성적 쾌락을 느낀다.
65	2:40	534- 541	집, 2층 오스카의 침실; 아버지는 승전축하파티에 외출하고 오스카와 마리아는 함께 잠을 잔다.
66	4:18	542- 549	거실; 밖에서 돌아온 오스카가 마리아와 아버지의 동침장면을 목격한다.
67	1:21	550- 552	오스카의 방; 오스카가 가위로 잠자고 있는 마리아를 찢러 복수하려고 하나 실패한다.
68	1:32	553- 554	그레프부인의 침실; 오스카를 불러들여 성교육을 시킨다.
69	0:19	555	라베스베크; 그레프는 소년들을 불러모아 나치 교육을 시킨다.
70	2:24	556- 563	거실; 오스카의 아들이자 동생인 쿠르트트의 세례식 파티
71	2:15	564- 573	극장앞/ 카페; 오스카가 베브라와 재회하고 이탈리아 난장이 풍유병자인 로스비타를 알게된다. 오스카는 전선위문공연단에 가입한다.
72	0:30	574- 575	파리 에펠탑 아래; "최후승리"를 선전하는 오스카와 베브라의 전선위문공연단.
73	0:50	576- 578	전선위문공연단극장; 베브라는 오스카의 묘기를 "기적의 무기"라고 소개한다.
74	2:45	579- 591	대서양해변의 병커; 오스카는 베브라의 전선위문공연단과 함께 피크닉을 즐긴다.
75	2:14	592- 601	프랑스의 호화로운 성; 전선위문공연단의 성공적인 공연, 공습경보
76	1:46	602- 610	성/ 성앞 광장; 오스카는 로스비타와 하룻밤 사랑을 나눈다. 다음날 아침 미군 폭격으로 수류탄에 맞아 로스비타 사망.
77	1:10	611- 612	거리의 트럭; 오스카는 베브라와 전선위문공연단에게 작별을 고하고 트럭에 오른다.

78	1:23	613-620	마체라트의 집; 오스카의 귀향과 쿠르트의 세번째 생일파티
79	0:13	621-623	단치히 도시전경; 오스카와 아버지는 불타는 도시를 망연자실 바라본다.
81	2:18	628-640	마체라트의 지하실; 러시아군이 돌이 닥치고 알프레트는 오스카가 되풀려준 나치 뱃지를 미처 숨기지 못해 삼키려다 목에 걸려 발작을 일으키는 바람에 러시아 군에게 사살당하고 마리아와 아이들은 이 처참한 광경을 목격한다.
82	2:17	641-653	공동묘지; 마리아와 파인골트가 아들과 슈거레오가 지켜보는 가운데 알프레트를 매장한다. 오스카는 다시 자라기로 결심하고 쿠르트가 던진 돌에 맞아 쓰러진뒤 자라나기 시작한다.
83	0:50	654-655	마체라트의 집; 안나 할머니가 오스카를 병구완한다.
84	1:17	656-659	라베스베크/ 랑푸르 기차역; 마리아와 오스카, 쿠르트가 안나 할머니로에게 작별을 하고 떠난다.
85	2:49	660	카슈바이 감자밭; 어느 노파가 돌일을 하고 있다. 기차 한대가 서쪽을 향해 달리고.

참고문헌

일차 문헌

Grass, Günter: Die Blechtrommel. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1959.

Grass, Günter/ 박환덕 역: 양철북, 범우사, 서울 1985.

이차 문헌

Freyermuth, Gundolf S.: Der Übernehmer. Volker Schlöndorff in Babelsberg. Berlin: Links 1993.

Gast, Wolfgang: literaturverfimgung. themen, texte, interpretation. bamberg: c.c.buchners verlag 1993.

- Grass, Günter: Auskunft für Leser. Hrsg. v. Josef Görtz. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1984.
- Günter Grass. Text + Kritik. Hrsg. v. H. L. Arnold, München. 1984.
- Monaco, James: Film verstehen. Reinbek: Rowohlt 1980, S.40
- Mroczko, Marian: Die Polnische Post in der freiene Stadt Danzig und ihre Verteidigung am 1. September 1939. Übersetzt von Halina Stasiak. In: Sequenz Nr. 5. A.a.O., S. 62-66.
- Müller, Uwe: Die Blechtrommel. Ein Film für unsere kleinbürgerliche Ängste und Egoismen. In: Sequenz Nr. 5. Film und Pädagogik. Goethe-Institut Nancy 1992, S. 198-209.
- Müller, Uwe: Literaturklassiker im Film. Die Blechtrommel (1979). In: Fischer Filmgeschichte. Bd. 5: 1977-1995. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1995. S. 56-70.
- Neuhaus, Volker/ Herms, Daniela (Hrsg.): Die "Danziger Trilogie" von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt am Main: Luchterhand 1991.
- Schlöndorff, Volker/ Grass, Günter: Die Blechtrommel als Film. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1979.
- Schlöndorff, Volker: "Die Blechtrommel". Tagebuch einer Verfilmung. Sammlung Luchterhand. Darmstadt und Neuwied 1979, S. 41.
- Wydra, Thilo: Volker Schlöndorff und seine Filme. München: Heyne 1998.
- 김누리: 알레고리와 역사, 『양철북』의 오스카르 마체라트의 시대사적 함의에 대하여, 독일문학 65집, 1998, 190 - 211쪽.
- 박환덕: "권터 그라스의 『양철북』", 독일문학의 이해, 서울대학교 출판부 1994.
- 볼프강 가스트 / 조길예 옮김: 영화, 문지사, 서울 1999.

Zusammenfassung

Der Film *Die Blechtrommel*
von Volker Schlöndorff und sein Kamerablick

Eun-Soo Jang

Angesichts der massiven Auswirkung der Massenmedien wird heute oft von der akuten Krise der Literatur gesprochen, ja vom Ende der Schriftkultur und des Buches. Die Literaturwissenschaft reagiert in Katastrophenstimmung auf die Herausforderung der Massenmedien mit Panik. Man fürchtet sogar, daß die elektronischen Medien die Literatur hinter die Leinwand zurückdrängen und schließlich zu einer buchlosen Gesellschaft führen.

Wenn wir aber den begrifflichen Horizont der Literatur erweitern und uns dem offenen Kanon zuwenden, können wir gerade in dieser Krisensituation eine neue Chance finden, und dies gilt vor allem für die fremdsprachliche Literaturwissenschaft. Denn Filme und Literturtexte spielen nicht gegeneinander, sondern sie können einander ergänzen. Heute finden Produktion und Konsum von Literatur in allen Medien statt, ausgehend von Literaturverfilmungen bis zu Fernsehspielen, es bedarf also auch eines angemessenen literaturwissenschaftlichen und literaturdidaktischen Umgangs mit dieser neuartigen Literatur.

Auch in der Hochschulpraxis, wo immer mehr Filme im Literaturunterricht zum Einsatz kommen, sucht man noch nach systematischen Methoden und didaktischen Modellen.

Hier wurde daher versucht, anhand der Modellanalyse der Blech-

trommel-Verfilmung aufzuzeigen, wie man den Film zum interkulturellen Verständnis des literarischen Werks ergänzend einsetzen und zu diesem Zweck eine eigenständige Methodik entwickeln kann. Dabei stellte sich heraus, daß dem Film Schlöndorffs nicht nur gelungen ist, die sozialhistorisch kritische Perspektive über das faschistoide Kleinbürgertum Deutschlands durch den ironisch-subjektiven Kamerablick zu vermitteln, sondern darüberhinaus auch das kunstästhetische Mittel wie Allegorie in eindrucksvolle Bilder einzusetzen.

Ein weiterer Verdienst Schlöndorffs ist, daß im Film die Schnittstelle Drittes Reich gleichzeitig durch eine zeitgenössische Geschichtsreflexion verdoppelt und aktualisiert wurde. Für den Betrachter des Films läßt sich "Die Blechtrommel" nicht auf ein Stück der deutschen Vergangenheit Deutschlands einschränken, sein kritischer Blick bleibt auf jede verlogene entpolitisierte Gesellschaft von Heute gerichtet.