

박기채 영화의 스타일과 존재의미

- 시나리오 <무정>과 영화 <조선해협>을 대상으로

경지현*

<차례>

1. 서론
2. 발성영화 시나리오의 실험 - 시나리오 <무정>
3. 조선용 선전영화의 실험 - 영화 <조선해협>
4. 발성영화 스타일의 창조 과정 - 결론을 대신하여

<국문초록>

이 글은 발성영화가 시작될 무렵 유학경험과 함께 조선에 등장한 신진영화인들, 그 중 왕성히 활동하였던 박기채의 영화 작업을 통해 조선영화계의 일단을 읽고자 한다. 즉, 시나리오 <무정>과 영화 <조선해협>을 대상으로 감독 박기채가 추구하는 영화 스타일을 밝히고, 이러한 감독의 작업이 한국영화의 태동기인 동시에 암흑기로 규정되는 일제 하 조선영화계에서 어떤 의미를 갖는지 살피고자 한다. <무정>의 서사는 원작의 계몽성이 아닌 비극적 영채 이야기가 되고, <조선해협>의 서사는 원작의 선전구호를 삭제함으로써 '전쟁의 두려움 상쇄'로 이동한다. 이는 영화 밖 현실 상황에 근거해 시나리오와 영화의 서사를 조정한 결과이다. 시나리오 <무정>에는 청각적 소재, 상징적 소품을 통해 카메라의 시점을 자연스럽게 전환하는 방식 등 장면구성의 스테이징이 나타난다. 이러한 장면 디자인은 영채의 현재를 강조하는 역할을 한다. 영화 <조선해협>은 인물의 대사가 아닌 음악과 음향 장치를 활용한 압축적 영상을 제시함으로써 선전의 내용을 대신한다. 압축적 영상은 일방적 선전처럼 단순화되지 않음으로써 영화의 멜로드라마성을 획득하는 장치가 되고, 후방의 현실이 직접적으로 전쟁과 연결되지 않아 전쟁의 두려움이 상쇄된다.

'토키의 영화연결법'에 관심을 가졌던 박기채는 '새로운 타입의 영화예술가'를 기대하며 조선의 영화계에 뛰어난 신진 영화인이었다. 그러한 점에서 그의 작업은 조선 영화계에서 정착하지 못했던 발성영화 시나리오와 발성영화의 한 예를 실험한 것이 된다. 가령 시나리오 <무정>에 드러나는 카메라, 배우의 움직임, 음향 등의 시각화는 발성영화 시대 시나리오가 갖추어야 할 면모를 실험한 것

이다. 또한 압축적 영상에 소리를 덧입히는 스타일을 보여준 영화 <조선해협>은 발성영화에 적용하지 못한 배우 및 미숙한 녹음여건을 보완할 대안을 제시한 것이다. 시나리오 <무정>과 영화 <조선해협>은 실패한 문예영화, 어색한 선전영화가 아니라 1930년대 중반 발성영화 시대라는 영화사적 맥락 안에서 존재했던 영화 스타일의 실험장이었다. 이러한 발성영화 스타일의 실험은 암흑기로 규정되는 조선영화계를 지탱하는 힘이자 한국영화 초창기를 풍성하게 하는 힘이 된다.

주제어 : 박기채, <무정>, <조선해협>, 발성영화, 선전영화, 영화 스타일

1. 서론

한국 영화사에서 박기채라는 이름은 낯설지 않다. 1906년 7월 24일 전라남도 광주에서 태어난 박기채는 일본 도시샤 대학(同志社大学)에서 수학하고, 이후 동아(東亞) 키네마에 입사해 실제적인 영화연구에 매진하였다. 이후 그는 다카라즈카(寶塚) 키네마로 옮겨 조감독이 되었고 1933년 12월 촬영감독으로 승격되었다. 이러한 경력을 토대로 일본에서 <칭춘비가>를 연출해 감독으로 데뷔한 박기채는 그의 일시귀국·출국 등의 근황이 신문지상에 오르내릴 정도로 언론이 주목하는 감독이었다.¹⁾ 박기채가 촬영기사 양세웅과 함께 조선으로 귀국할 무렵 언론인과 영화인들은 박기채의 활동에 주목했고, 박기채는 <춘향전>(1935)과 함께 시작된 조선의 발성영화 시대를 이끌어 갈 신진 영화인으로 자리하게 된다. 박기채는 지면을 통해 발성영화의 제작기술이라든가 영화계의 최근 경향 등을 소개하면서 이름을 알렸고, 동시에 안석영의 신문연재소설을 각색해 영화화한 <춘풍>(1935.11)의 감독으로 유명해졌다.²⁾ 이후 박기채는 한국전쟁

1) 안중화, 『한국영화측면비사』, 현대미술사, 1998, 215면 참조. (『최환영, 박기채 양씨 동아에 입사, 일 년간 연구목적으로』, 『동아일보』, 1930.9.26. 「조선영화촬영차 박기채씨 귀환 조선인감독은 씨가 처음」, 『동아일보』, 1934.1.11. 「이해에 기대되는 신인의 활약. 영화감독 박기채씨」, 『동아일보』, 1936.1.1. 참조)
 2) <춘풍>은 1935년 2월 10일~4월 14일까지 『조선일보』에 연재된 안석영의 소설을 같은 해 영화화한 것이다. 현재 필름은 남아있지 않고 1935년 9월 17일~10월

* 경북대학교 국어국문학과 박사과정

당시 여러 영화인들과 함께 납북되기 전까지 감독으로서, 영화 평론가로서 활발한 활동을 선보인 영화인이었다. 그럼에도 불구하고 박기채는 아직 관련 연구자들의 주목을 제대로 받지 못하고 있다. 그 이유는 현전하는 그의 영화가 극소수라는 점, 또 남아있는 영화가 친일영화라는 점으로 인해 협력이라는 잣대에서 시종 언급³⁾되어 왔다는 점에서 찾을 수 있다.

박기채의 화려한 데뷔와 달리 후세의 평가는 빈약하기 그지없다. 이제 현전하는 작품에 대한 작품론과 친일인사로서의 평가에 국한되는 그간의 연구에서 벗어나 “예술인으로서의 예도를 강조하는 그 나름대로의 작가정신이 뚜렷한 영화인”⁴⁾이었다는 지적을 상기할 필요가 있다. 박기채는 “새로운 타입의 영화예술가”⁵⁾를 기대하며 발성영화 등장으로 지각변동이 일어난 조선의 영화계에 뛰어든 신진 영화인이었다. 기왕의 논의들은 영화가 갖는 사회적 조건과의 친연성을 토대로 감독의 창작활동을 사회의 역사발전과정에 천착해 이해하는 것에 익숙했다. 그러나 일제 하 영화감독의 작업은 영화 장르의 미학적 측면에 대한 관심으로 이어질 때

8일까지 『조선중앙일보』에 감독의 시나리오와 스틸 사진이 연재되어 있다. 이 영화는 시기적으로 발성영화 시대에 돌입한 직후이지만, 무성영화로 제작된 작품으로 본 논문이 전제하는 발성영화기라는 상황적 맥락과 부합되지 않으므로 대상에서 제외했다.

- 3) 많은 영화사(史)에서 박기채의 친일행보에 대해 언급해왔지만(김종원·정중현, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001. 참조), 이러한 관점의 본격적 연구는 2005년 일제 말의 시나리오가 대거 발굴·소개되어 친일영화에 대한 논의가 활발해지던 무렵 박기채의 <조선해협>이 발굴되면서 이루어졌다. (김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006; 강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006; 경지현, 「1940년대 전반기 시나리오에 나타난 국민·국가 담론 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2006; 문재철, 「일제말기 국책영화의 스타일에 대한 일 연구-사랑의 맹세>와 <조선해협>의 정서표현을 중심으로」, 『영화연구』 제30집, 한국영화학회, 2006)
- 4) 김수남, 「박기채의 조선영화관 탐구」, 『청예논총』 제17집, 청주대학교 예술문화연구소, 2000, 391면.
- 5) 박기채, 「조선영화 이상론」, 『영화보』, 1937.11.

좀 더 발전적인 논의가 가능해진다. 친일청산이 친일파에 대한 처단이 아니라 식민지 경험에 대한 트라우마로부터 완전히 해방되는 것을 의미한다면, 그 시대를 바라보는 고정된 시각에서 벗어나야 한다. 영화감독을 평가하는 의미망이 정치·사회적 잣대에만 함몰되지 않을 때 감독의 연출 활동에 대한 객관적 평가가 가능해지고, 일제 강점기의 조선영화계는 단절의 시기도 단순한 치욕의 시기도 아니게 될 것이다. 이러한 관점은 1935년 발성영화 <춘향전>의 개봉과 함께 또 다른 전기를 맞게 된 조선영화계와 이 시기에 뛰어든 신진영화인들의 활동을 좀 더 생산적으로 읽을 수 있는 전제가 된다. 이 글은 발성영화 시작될 무렵 유학경험과 함께 조선에 등장한 신진영화인들, 그들 중 영화·시나리오·평문 등 다양한 분야에서 활동했던 박기채의 영화 작업을 통해 조선영화계의 일단을 읽고자 한다. 즉, 박기채의 시나리오 <무정>⁶⁾과 영화 <조선해협>⁷⁾을 대상으로 감독 박기채가 추구하는 영화 스타일⁸⁾을 밝히고, 이러한 감독의 작업이 한국영화의 태동기인 동시에 암흑기로 규정되는 일제 하 조선영화계에서 어떤 의미를 갖는지 살펴보고자 한다.

- 6) <무정>(1939)은 <춘풍>에 이은 박기채 감독의 두 번째 작품이자 최남주가 설립한 조선영화주식회사의 첫 번째 작품이다. 영화는 전하지 않으므로 박기채가 각색한 시나리오 <무정>(『삼천리』 제10권 5호, 1938.5.1)을 텍스트로 삼는다. (논의에서 참고한 소설 『무정』 텍스트는 三中堂 편, 『李光洙 全集 1』(1972)에 수록된 작품을 대상으로 하였다)
- 7) <조선해협>(1943)은 1940년 조선 영화령 시행 이후 제작사를 통폐합으로 설립된 사단법인 조선영화제작주식회사가 기획·제작하여 상영한 작품으로, 순수하게 조선 측에 의해 제작되고 조선에서만 상영되었다. 박기채가 연출하고 이명우가 촬영한 영화 <조선해협>은 필자 스스로 신 별로 분절하여 재구한 것을 텍스트로 삼는다. 이하 임의로 신 넘버만 밝히도록 하겠다.
- 8) 영화관습이 이미 확립된 도식이라면 영화스타일은 영화를 만드는 감독의 창조성에 더욱 무게를 둔 개념이다.(데이비드 보드웰, 김숙 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002, 72면 참조)

2. 발성영화 시나리오의 실험 - 시나리오 <무정>

1) 계몽성의 삭제

이광수의 장편소설 『무정』(1917.1.1~6.14. 『매일신보』 126회 연재)은 형식·선형·영채의 삼각구조 아래 자유연애의 중요성과 문명추구의 논리가 전면적으로 드러난 작품이다. 연애를 중심서사로, 문명화론이 서사를 푸는 열쇠로 기능하는 작품이라 하겠다. 즉, 소설 『무정』은 전체 서사에서 계몽이라는 표어를 무시할 수 없다. 애정을 비롯한 소설 속 장치들은 궁극적으로 민족 계몽이라는 당위를 위한 설정이 된다. 또한 이 소설은 전지전능한 응시주체에 의해 전개되는데, 남성 주인공(형식)의 시점을 가장해 전지적 시점을 형성하며 자신에게 부과된 전지적 특권을 행사해 장면 속 상황에 자신의 세계관을 투입시킨다.⁹⁾ 즉, 남성의 시선으로 세계상을 구축하는 것이다. 그러나 박기채가 각색한 시나리오 <무정>은 이러한 소설 『무정』의 틀에서 완전히 벗어나 있다.

1)

S(1) 병옥이의 집 農園 午後(黃州) (F·I)

(...전략...)

병옥 「이름은 영채래요, 박영채. 사실은 차에서 친한 동무예요」

읍바 「뭐? 그럼 학교 동무가 아니냐?」

병옥 「학생 아냐요. 여간 딱한 사정이 있는게 안예요」

읍바 「딱한 사정? 허! 내가 인전 남의 딱한 사정을 다 알구」

병옥 「읍바 그러케만 듣지 말고 영채가 여간 불상하지 안어요. 내 얘기

9) 김경미, 『이광수 문학에 나타난 민족주의 담론의 양가성 연구』, 경북대학교 박사학위논문, 2007. 27면.

10) 김복순, 『『무정』과 소설형식의 췌터화』, 『대중서사연구』 제14집, 대중서사학회, 2005, 201면.

할게 들어 요 응!」

(277면)

2)

S(41) 병옥의 집 農園

(상당한 시간의 경과)

석양이다, 병옥과 그 읍바, 풍경 좋은 언덕에 갖으러히 앉았다. 병옥, 시방 이야기를 끄친 듯 읍바를 바라본다.

읍바 「음 -」

동정의 빗, 몹시 감격한다.

병옥, 언 듯 생각난 듯이 「영채 -」 소리치며, 뽕나무밭으로 달려간다. (이동) 영채를 찾는다. 영채가 없다. 바구니만 외로히 노여 있을 뿐.

(C·O)

S(42) 川邊 (同)

저벅저벅 물소리. 개굴창을 걸어가는 영채의 다리, 미친 사람 같다. 적은 개천, 여름의 락조가 퍼붓는다.

비단결 같은 시내, 여기에 역광선을 바드며 쓸쓸히 걸어가는 영채.

E·O

(295면)

위 인용문은 시나리오의 시작과 끝 부분이다. 우선 눈에 띄는 것은 소설의 후반에 등장하여 영채를 계몽시키는 인물인 병옥이 서사의 시작에 놓였다는 것이다. 시나리오에서 병옥은 영채의 과거를 이야기해주는 인물로 기능한다. 소설 『무정』에서는 형식과 더불어 계몽과 자아실현을 목표하는 병옥의 존재가 주제 구현에 있어 중요했다. 그러나 인용 1)의 신, 2)에서 알 수 있는 것은 시나리오 속 병옥이 오빠에게 이야기하는 형태를 빌려 관객들이 영채의 과거로 향하게끔 돕는 역할에 머문다는 것이다. 이렇게 시작된 병옥의 역할은 마지막 신(인용 2)에 이르러 다시 현재로 돌아왔음을 각인시켜주는 인물로 재등장할 뿐이다. 소설 『무정』에서는

우연히 만난 병욱이라는 인물의 계몽적 목소리가 영채의 인생을 바꾸어 놓았지만, 시나리오 <무정>에서 병욱은 우연히 만나 일시적으로 머물 곳을 마련해준 인물로서 영채의 딱한 사정에 공감할 따름이다. 이와 동시에 병욱의 오빠 역시 소설에서는 형식과 동창관계로 설정되었던 것과 달리 기능이 축소된다. 세 가지 물음을 통해 소설과의 구체적인 차이를 살펴보도록 하자.

그렇다면 누구의 영화인가? 위의 인용에서 이 시나리오는 병욱을 통해 영채 이야기를 전하려 했다. 즉, 시나리오 <무정>의 주인공은 영채¹¹⁾이다. 신1에서 병욱과 함께 등장한 현재의 영채는 마지막 신42에서 죽음을 암시하면서 전체 서사를 마무리한다. ‘형식의 소설’이었던 것과 달리 ‘영채의 영화’가 되었다. 소설에서 제약되고 감추어져 있던 여성의 시각이 시나리오에서는 전면적으로 드러나, 관객이 감성적 투자를 하는 대상이자 가장 관심을 갖는 대상이 ‘영채’로 부각된 것이다. 시나리오 <무정>은 영채전(傳)이 되었고, 서사의 주인공이 변화하면서 전체 서사의 성격도 변화를 겪는다.

1)
 우선 「아무런 자넨 행운알세, 김 장로 돈으루 공부하고 나중엔 그 집 무남독녀까지 차지하는 건 좀 과한데 - 」
 길가에서 기대리기 초초한 선형.
 형식 「어 이 사람, 자네도 요새 연애를 한다데 그려... 」
 우선 「어디 외손벽이 운다던가」
 형식 「그럼 외쪽 사랑이란 말이지!」 (287면)

11) 영화의 문학화가 일어나게 되었던 시대배경을 담은 차원에서 고찰하는 김윤선의 최근 논의에서 “기생인물 중심으로 압축해 여성 수난의 멜로드라마가 되었다”는 시나리오 <무정>의 분석은 참고할 만하다. (김윤선, 「1930년대 한국 영화의 문학화 과정-영화 <무정>(박기채 감독, 1939)를 중심으로」, 『우리어문연구』 31집, 우리어문학회, 2008, 4장 참조)

2)
 S(14) 서울 善馨의 집 정원 (낮)

 선형 「어떠문이나. 향기를 봐요, 향기... 」
 형식 「참! 신선허군요」
 선형 「신선만 해요」
 형식 「그럼?」
 선형 「좀 거북하다고 해봐요, 우리 결혼식에도 이 꽃을(백합)을 쓸텐데... 」
 형식 「당신이 안을 꽃 말이지? 그 날 그렇게 많이 있었는가? 미리 주문하여 두어 야지」
 두 사람 것이다. 선형은 물 위에 꽃을 그대로 내 버린다. 물 속에 떨어지는 꽃.
 (O-L) (285면)

캐릭터는 어떠한가? 126회의 신문소설이 총 42신의 시나리오로 각색되는 과정에서 소설보다 훨씬 짧은 여정을 다루었으므로 등장인물 역시 압축되어 있다. 그러나 인물 간의 애정관계는 더욱 자세히 묘사되면서 ‘연애’로 서사가 압축된다. 가령 ‘형식-선형, 영채-우선’의 애정구도는 원작보다 가시적으로 강조되는데, 원작에서는 104회 이후 유학길에서 만난 인물들의 장면이 연출될 때까지 선형과 영채 간의 질투가 구체화되지 않고, 영채 역시 형식에 대한 정절과 사랑의 회복에만 관심을 가질 뿐 ‘형식-선형’의 관계가 고민의 중심에 놓이지 않는다. 반면 시나리오에서 영채를 비극적 엔딩에 이르게 하는 것은 ‘형식-선형’의 애정구도 때문이다. 위의 인용문은 인물 간의 사각관계를 짐작할 수 있게 연출되어, 형식과 선형의 연애모습과 영채에 대한 우선의 애정 역시 적극적으로 묘사하고 있는 예이다.

이렇게 변모를 겪은 시나리오의 중심배대¹²⁾는 무엇인가? 소설이 ‘①형식-영채의 재회와 영채의 고백 ②선형과 기생 영채 사이에서 방황하는

형식 ③자살을 시도하는 영채와 찾으려는 형식/ 병옥에 의한 영채의 자각 ④유학길에서 만난 인물들과 계몽적 메시지 ⑤인물들의 근황 소개'라는 5단계의 큰 틀로 구성된다면, 시나리오에는 ①, ②, ③의 에피소드만 취해 '영채와 형식의 관계암시-영채의 고난-우선을 통한 형식과 간접 재화-김현수 일당에 의한 추행과 형식 결혼의 계기로 떠남-자살'의 서사로 꾸며낸다. 중심뼈대를 '행복의 조건인 사랑의 추구'로 설정하고 각 인물의 스토리를 엮어가는 시나리오, 병옥을 차에서 만났다는 설정까지 보여주나 앞서 언급했듯 그녀의 역할이 축소됨으로써 원작의 계몽서사와는 무관해지고 '불쌍한' 영채의 서사에 한정된다. 영채를 중심인물로 설정한 시나리오에는 '형식과의 사랑 회복'을 중심뼈대로 삼는 영채를 서사의 중심에 놓았고 그것의 실패로 인한 결말을 상정했다. 위의 인용 1)에서 우선은 '외쪽사랑'을, 형식은 '현실의 안정을 위한 사랑'을 추구하고 있음을 알 수 있다. 인용 2)에서 선형이 추구하는 사랑은 '거룩한 결혼의 의미'와 겹침을 추측할 수 있다. 영채 서사를 둘러싼 다른 인물들의 삶 역시 서로 다른 방식의 '사랑'이 선 전체 되어 중심뼈대의 흐름에 협조하고 있는 것이다.

이광수의 『무정』은 '박영채전'과 '이형식전'으로 구분되는데 이 이원성은 흥미성과 이념성의 동시적 제시이다. 새로운 이념성으로 시대적 진취성을 내세우면서 흥미성으로 기생(여인)의 일생이라는 소설의 고유한 대중성을 삽입하고 있는 것이다.¹²⁾ 소설 『무정』의 이데올로그들은 영채를 사랑 말고도 할 일이 많다는 것으로 설득한다. 이는 민족 계몽이라는 사회적 당위성을 대안으로 내세움으로써 사랑이라는 헤아릴 수 없

12) 중심뼈대(spine), 같은 의미로는 전제(premise), 관통하는 선(through-line), 주요액션(main action) 등의 용어가 있다. 연출기법의 골격에 해당하는 중심뼈대는 스토리의 각 요소들을 지배하는 개념 혹은 원동력으로, 스토리를 하나로 묶어주는 역할을 한다.

13) 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 문학동네, 2000, 80면 참조.

는 심연을 피해가는 것에 해당되며, 그것은 곧 이광수가 이형식이라는 인물을 설정함으로써 그려내고자 했던 계몽의 여로에 부합하는 것이었다. 『무정』의 서사는 사랑이라는 개인적 진정성의 영역을 민족 계몽이라는 공동체적 차원의 가치로 덮어 가림으로써 비로소 균형을 유지할 수 있었던 셈이다.¹⁴⁾ 그러나 박기채의 <무정>의 균형은 이러한 계몽성의 덮개에서 이루어지는 것이 아니다. 소설 『무정』에서 영채 중심 서사만을 가지고 온 시나리오 <무정>은 현재-과거-현재'의 역행구성을 취하면서 스토리 전개에 압축미를 가했고, 소설 『무정』과 달리 비극적 정조를 심화하면서 마무리 된다.

“달 밝은 밤 연잎이 뜬 잔잔한 호수에 몸을 던져 아름다운 죽음을 하게 하는 작품”¹⁵⁾이 자신의 성격에 맞는 작품이라는 박기채의 말은 시나리오 <무정>의 서사가 어디에서 기인했는지 추측케 한다. 박기채는 시나리오 <무정> 말미에 “춘원 선생에게는 이미 양해를 빌은 바 있었으나 원작의 시나리오와의 상차(相差)에 있어서는 집필 당시와 현재와의 사회적 정세의 변화와 기타 여러 가지의 사정으로 시대를 현대로 고쳤을 뿐 아니라 일반적으로 압축하였다”¹⁶⁾고 덧붙였다. 박기채는 20년의 시간차를 극복하기 위해 『무정』의 시대를 현대로 바꾸었다고 하지만, 실상 그것은 소재 차원의 배려였다. 전체적인 서사의 경우 현대적 의미로 각색을 거치기보다는 시공을 초월한 보편적 정서만 취한 것에 가깝다. 이러한 결과는 “예술가는 반드시 작품에 대한 美를 자기가 밝고 있는 발밑에서 탐구하여야 한다”¹⁷⁾는 박기채의 입장에서 기인한다. 각색 시 박기채가 염두에 둔 것은 자기 발밑의 조선이었다. 발성영화가 정착되던 시기인 동시에 한국 영화사 통제 수난기로 접어든 시대적 배경¹⁸⁾과 조선영화 주

14) 서영채, 『사랑의 문법』, 민음사, 2004, 64면.

15) 박기채, 「‘湖水에 몸을 던져’의 軟味로」, 『삼천리』 제10권 제11호, 1938.11.1.

16) 박기채, 「토-키 씨나리오, 무정」, 『삼천리』 제10권 제5호, 1938.5.1, 295면.

17) 박기채, 「그리운 스타벅」, 『삼천리』 제10권 제12호, 1938.12.1.

18) 김종원·정중현, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001, 201면.

식회사 창립작으로서의 기대감은 박기채에게 지금의 현실에 적합한 영화를 만들도록 종용했고 그것은 서사의 조정을 불가피하게 만들었다. 활동 초기부터 “영화는 예술이자 상품”¹⁹⁾임을 분명히 했던 박기채는 제작을 둘러싼 현실과 맞닿은 순간, 많은 문인들이 이광수의 업적을 담아낸 결과물이길 바랐던 것과는 다른 방향으로 향하게 된다. 시나리오 <무정>의 서사가 영채전의 서사만을 취해오게 된 것은 이렇듯 복잡한 길항 관계 속에서 나타난 결과라 하겠다.

2) 스테이징 작업 도입

영화 밖 현실을 고려한 각색으로 영채전이 된 시나리오 <무정>은 새로 취한 내러티브를 완성해주는 영화 연출 스타일과 함께 완성된다. 현재 영화 <무정>은 전하지 않기 때문에 영상을 보면서 미학적 장치를 분석하는 것은 불가능하다. 그럼에도 박기채의 영화 스타일을 가늠해볼 수 있는 이유는 박기채가 각색한 시나리오 <무정>이 갖고 있는 특수성 때문이다.

1) 씨나리오에 있어서 이가 「문학적 편향」의 경향이 있는 것은 영화의 특수한 기능을 전연무시하게 되는 것이다. 왜 그러냐하면 문학적 편향의 씨나리오는 이를 영화적 수법으로는 표현할 수 없는 씨나리오가 되기 때문이다.²⁰⁾

2) 콘티뉴-티가 영화제작에 있어서 얼마만한 중대한 사명을 가지고 있는가

19) 박기채, 「영화예술의 구성법」, 『조선일보』, 1935.4.28.~5.7.

20) 박기채, 「영화의 문학적 고찰-씨나리오와 문학의 특수성」, 『조선일보』, 1936.5.12.

를 설명해야 보기로 한다. …(중략)… 콘티뉴-티는 영화의 각부분적 요소 즉 회화적 요소, 무도적 요소, 음향적 요소, 문학적 요소, 운동미적요소에 대한 결정체를 가지고 있다.²¹⁾

위의 인용문은 시나리오에 대한 박기채의 생각을 읽을 수 있는 예로, 인용 1)은 시나리오가 문학적 편향이 아닌 영화적 수법을 통한 특수성을 가져야 함을 강조하고 있다. 인용 2)는 연출가의 입장에서 콘티의 중요성을 강조하고 있다. 콘티뉴이티가 잘 짜여있으면 화면의 논리적 연결을 도와 합리적인 작업을 피할 수 있으므로 좋은 영화를 만들어 내는 첩경이 된다. 이 글을 통해 박기채는 일찍이 콘티의 중요성을 인식해 콘티 작업을 통해 화면의 자연스러움, 논리적 연결 등을 도모했음을 알 수 있다. 이상의 인용문에서 연출가 박기채가 그럴 시나리오는 문학과 다른 형태의 영화적 수법을 고려한 것으로 일종의 콘티적 성격을 띠 것임을 짐작할 수 있다.

이러한 특성은 실제로 시나리오 <무정>에 나타나는 스테이징²²⁾ 작업을 통해 확인할 수 있다. 스테이징은 감독이 직접 시나리오를 쓰는 경우 자신이 직접 연출할 것이므로 잘 드러나지 않을 수도 있고, 반대로 제작자에게 선보이거나 판매를 고려할 경우 화려해지기도 한다. 조선영화 주식회사의 창립작으로서 흥행성 고려하지 않을 수 없어 “예술성과 통속성의 융화”를 고심했다²³⁾는 박기채의 말을 통해, 그는 후자의 입장에서 시나리오 착수단계부터 영화 스타일의 비전을 시각화했음을 알 수 있다.

S(2) 定州의 칠석날 (I-I)

21) 박기채, 「씨나리오와 촬영대본-작품태도에 대한 소변 1」, 『동아일보』, 1938.9.27.

22) 스테이징은 대본의 시각화 작업의 한 단계로 배우의 위치 및 움직임을 디자인하는 작업을 일컫는다. (니콜라스 T. 프로페레스, 김진석 역, 『영화 만들기의 비밀』, 한길아트, 2007, 57면)

23) 「映畵『無情』의 밤」, 『삼천리』 제11권 제7호, 1939.6.1.

버드나무선 강가

물소리 찰삭인다.

아름다운 음악과 함께 민요 들어 나온다.

웃동을 뚱뚱 버순 채 머리를 감는 치녀들, (5-6명) 그 속에 영채도 끼어 있다.

(...중략...)

이 민요가 거이 끝날 때

O-L

두 서넛의 햇불이 보인다.

「잡혔다!」

누구인가의 고함 소리 들린다.

큼직한 잉어를 뜻으로 찢어 잡은 형식이 - 딴 아이들 45명이 쫓아와 본다,

아이 A 「형식이 오늘은 유달내 칠석 고기 혼자만 잡을나는 게로군!」

형식이 대답 대신 병싯거리며 따라치에 쓸어넣는다. 따라치, (별서 네 댕 마리 들어있다)

(276-277면, 밑줄·강조 인용자)

신2는 과거 형식과 영채의 관계를 짐작케 하려는 장면으로 칠석날 ‘영채-형식’의 모습을 그리고 있다. 이 장면에서는 카메라의 정교한 이동지시문이 잘 나타나고 있다. 영화에서 스테이징이 카메라를 위해 이루어지는 것임을 고려하면 이 장면은 시나리오 상 스테이징을 효과적으로 표현한 셈이다. 신2는 ‘강가’에서 ‘치녀들-영채’로 카메라의 시선이 옮겨지며 시작된다. ‘치녀들-영채’로 가는 이동은 거리감은 있지만 인물의 관찰이 가능한 세미 앙상블 쇼트를 사용해 등장인물의 주변 환경을 부각²⁴⁾시킨

24) 쇼트 구성에 대한 설명은 다음을 참조할 것. 볼프강 가스트, 조길에 역, 『영화』, 문학과 지성사, 1999, 48~49면.

후, 주인공에 포커스를 맞추는 연출을 지시하고 있다. 오버랩을 통해 이어진 형식의 장면에서는 ‘햇불-형식-아이들-아이A-따라치’로 이동하며 장면을 스테이징하는데, 미디엄 쇼트(원 쇼트)로 물고기 잡는 형식을 잡은 후 아이들이 프레임 인(frame in)할 것을 지시한다. 이어 아이A로 시점 이동한 카메라는 웃고 있는 형식을 원 쇼트로 잡은 후, 고기가 든 따라치 클로즈업으로 마무리하고 있다. 이러한 시나리오 상의 스테이징에 따라 카메라 워크가 연출되면, 영채 이야기로 시작한 영상이 곧이어 영채와 형식의 즐거운 유년 모습이 교차되면서, 강가라는 동일 공간 속에서 입체적으로 대비된다. 다른 한 편 위 인용문에서는 청각적 소재(음향, 음악)를 매개로 해서 다음 장면을 연결하는 등 매개요소를 통한 장면구성의 스테이징도 나타난다. 아름다운 민요소리에 자연스럽게 연결되는 소녀들의 머리감는 장면과 고함 소리에 연결되는 소년들의 낚시 장면이 그 예이다.

S(13) 牧丹峯 (낮)

...·(전략)...

월화의 신발이 떠 잇든 강변으로 시름없이 와 본다. 멀니서 기차의 기적 소리, 그 소리는 월화의 귓속말 또는 형식의 불오는 소리까지 그 쓸쓸한 가슴을 울린다.

물 위에 떨어지는 락엽 하나, 둘.

(O-L)

S(14) 서울 善馨의 집 정원 (낮)

선형의 하얀 손이 꽃을 잡는다.

선형 「형식씨」

앙큼스럽게 손짓한다.

나무에 지대여 영문 잡지를 읽든 형식이 선형을 본다. 형식이 선형의 옆

에 각가이 온다. 선형이 형식에게 꽃을 보인다. (285면, 밑줄·인용자)

매개요소를 통한 스테이징의 기술은 상징적 소재나 소품을 통해서 카메라의 시점을 자연스럽게 전환하는 방식으로 나타난다. 위의 인용은 자살한 월화를 회상하며 쓸쓸히 거니는 월향의 모습을 선형의 현재와 대비함으로써 영체의 비극성을 고조시키는 부분이다. 물 위에 떨어지는 낙엽의 상징성과 연결되는 장면에서 백합꽃을 잡는 선형의 손을 등장시킴으로써 영체전이 된 <무정>의 분위기 형성을 돕는다. 시나리오 <무정> 곳곳에는 달력, 꽃 등 상징물의 인서트 신을 통해 시간의 흐름, 영체의 처지 등의 장면으로 자연스럽게 연결되고 있는데, 이러한 장면 디자인은 결국 영체의 현재를 강조하는 형태로 구성되어 있다.

S(33) 카페의 한 구석 (同)

영업 시간 지난 뒤, 텅 비인 한 구석, 우선, 술에 만취하여, 비 내리는 들창을 보면서 무엇인가 목상을 한다.

S(34) 亨植의 下宿 寢室 (同)

잠을 못 이루고 고민하는 형식, 천정만 뚜러지게 바라본다. 무엇을 생각한 듯 벌떡 이어난다.

S(35) 善馨의 寢室 (同)

천사와 같이 잠을 자고 있는 선형, 침실 책상 위에 반드시 행복을 기록하였을 일기장과 형식의 사진이 가즈런히 놓였다. 적은 자개 시계만이 어긋남 없는 청춘 軌道의 심장을 또각또각 쫓고 있다.

S(36) 月香의 寢室 (同)

역시 잠을 못 이루고 천정만 바라보는 월향, 두 뺨엔 눈물이 흘른다. 대문 풍경 소리에 귀를 귀우른다.

S(37) 月香의 집 大門 前 (同)

형식이 대문을 조심이 밀어본다. 멧번 멧번 용기를 내어 밀어보다가 그대로 돌아선다.

(293-294면)

스테이징은 내면적인 것을 유형화하기도 한다. 스테이징을 이용해 캐릭터의 심리를 더욱 잘 보여줄 수 있다. 캐릭터의 머릿속을 이해해야 하는 심리적인 신일수록 스테이징을 많이 활용하게 된다.²⁵⁾ 위 인용문은 영체의 정조유린 사건 이후 애정으로 엮힌 네 사람의 현재를 교차하는 장면이다. 이는 동시간대 서로 다른 장소의 네 사람의 모습을 촬영한 후 쇼트 간의 연결을 통해 통시적인 결합을 도모하는 서술적 몽타주²⁶⁾로 연출할 것을 지시하는 셈이다. 이러한 장면은 공간적으로 떨어진 곳에서 진행되는 상이한 쇼트를 결합시킴으로써, 시련 이후 감정적 피로를 겪는 인물들의 직접적 목소리 없이 내용적인 통일성을 갖는 서술체를 형상화하게 된다. 이를 통해 인물들의 심리상태가 관객들에게 그대로 전달되는 효과가 발휘된다.

이상에서 살펴본 스테이징을 활용함으로써 영체 서사의 영화 <무정>이 좀 더 효과적으로 영체의 현재에 집중되도록 한 점은 높이 평가해야 한다. 1930년대 조선 영화계는 소리의 도입 이후 영화제작에 대한 의욕은 왕성했지만 영화로 만들 내용은 준비되지 못한 시대였다.²⁷⁾ 이에 따라 문학 종속적인 영화가 많이 시도되었고, 박기채의 <무정> 역시 그러한 시대적 요청의 일환이었다. 그러나 예술이자 상품인 영화를 완성하기 위해 “예술성과 통속성의 융화”를 고민한 박기채는 이광수의 원작에 충실한 재현보다는 영체의 수난에 초점을 맞추어 통속적으로 각색하게 되었고,

25) 니콜라스 T. 프로페레스, 앞의 책, 57~72면 참조.

26) 볼프강 가스트, 앞의 책, 117면.

27) 이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005, 47면.

결국 영화 <무정>은 3년을 기다린 평자²⁸⁾들의 비난을 피할 수 없게 되었다. 영화비평가 서광제는 영화 <무정>에 대해서 “에피소드들의 개연성이 없고 인물의 성격묘사에 실패했으며 시간의 경과를 표현하는 몽타주도 제대로 구사하지 못했다”²⁹⁾고 비판했다. 이에 대해 박기채는 대사의 선행을 통한 장면전환으로 시간의 경과를 표현하는 “토키의 영화연결법”에 대해 평자가 무지하다고 반박한다.³⁰⁾ 박기채의 영화 <무정>은 가련한 여성의 수난사로 변모된 서사로 인해 통속적이라는 평가에 함몰되어 있었지만, 여기서 주목할 것은 통속적 대중영화를 연출함에 있어 자신 있게 선보인 “토키 영화연결법”에 대한 박기채의 발언이다.

문학적 이야기는 그 속성상 모두 다 이미지화할 수 있는 것은 아니다. 그러므로 각색은 대개의 경우 원작에 대하여 삭제나 집중이 이루어진다. 또한 스토리를 다른 시대, 다른 장소로 옮겨서 관객의 경험세계에 가깝게 하기도 한다.³¹⁾ 시나리오 <무정>의 서사 이동은 시대를 초월하게 하는 감각으로 변모되어 있고, 이는 스토리를 다른 시대, 다른 장소로 옮겨도 관객의 경험세계에 가깝게 할 수 있는 각색이 된다. 이러한 서사는 시나리오에 묘사된 상당한 수준의 카메라 워크 지식과 결합하면서, <무정>을 스테이징 도입으로 내적 유기성을 갖춘 시나리오로 만들어주었다. 즉, “영화적 수법을 통한 특수성”을 잘 시도한 시나리오를 모색해본 것이다. 앞서 살펴본 박기채의 시나리오관과 콘티에 대한 시각을 고려했을 때, “아무 준비도 없이 토키의 요람시대로 전환해버려...조선에는 아직도 완전한 형태의 씨나리오가 없다”³²⁾는 동시대 신진영화인 주영섭의 한탄

28) 근대문학의 대표작인 『무정』은 처음 영화화 언급이 있는 후 3년이 지나 크랭크업 했는데, 문학인들을 포함한 인텔리들은 이광수의 대표작을 3년이나 걸려 만들었다는 점에서부터 영화 <무정>에 대한 기대가 컸다.

29) 서광제, 「3월 영화평 <무정>」, 『조선일보』 1939.3.26 · 28.

30) 박기채, 「영화비평계의 위기, 무정 평의 독후감」, 『삼천리』 제11권 제7호, 1939.6.1, 192~193면.

31) 안느 위에, 김도훈 역, 『시나리오』, 이화여자대학교출판부, 2006, 56~58면

섞인 목소리는 박기채의 고민과 겹친다. 시나리오 <무정>에 드러나는 카메라, 배우의 움직임, 음향 등의 시각화는 이러한 고민의 결과로, 제한된 환경 속에서 정착해가는 조선의 발성영화 시대에 시나리오가 갖추어야 할 면모를 실험한 것이다. 이러한 시나리오 실험은 곧 그가 보여줄 발성영화 스타일과 다르지 않다는 점에서 눈여겨볼 필요가 있다.

3. 조선용 선진영화의 실험 - 영화 <조선해협>

1) 선진 방법의 변화

시나리오 <조선해협>³³⁾은 <소화19년>(1943. 1)이라는 징병제 선전 다큐멘터리 시나리오를 담당했던 쓰쿠다 준이 맡았다. 법인 조영의 소속 직원으로서 시나리오 작가는 일제 당국이 원하는 선전 논리를 충실히 재현하는 데 그 목적이 있었다. 박기채의 연출을 거친 영화 <조선해협>은 대체로 쓰쿠다 준의 시나리오를 그대로 영상화한다. 통제와 억압 속에 법인 조영의 직원으로 있었던 현실은 영화연출에 있어 감독의 자의적 변용을 불가능하게 했는지도 모른다. 그러나 시나리오와 영화의 간극은 전체 서사의 이동을 통해 나타나고 있다.

1)

1-3 전혼

들판에 점점이 세워진 용사의 가묘표(假墓標). 석양에 긴 그림자를 그리운다. (이동). O.L

32) 주영섭, 「조선영화전망」, 『문장』 1권 3호, 1939.4.

33) 쓰쿠다 준이 쓴 시나리오 <조선해협>은 이재명 외 편, 『해방 전(1940-1945) 상영 시나리오집』(평민사, 2004)을 텍스트를 활용한다. 이하 면수만 밝힌다.

전사(戰死)란 원래 일본 남아의 숙원이지만 성전의 전도(前途) 더욱 요원 하니 그대 같은 용사를 잃고 그 누가 애석치 않으랴…….
그래도 그대는 반도의 황도정신과 통치 30년의 위대한 성과를 자신의 피로 땅에 적셨더라.

(중략)

위대하다. 그대의 혁혁한 무훈! 장할시고, 그대의 열렬한 충훈! 이제 그대 최후의 땅 북지는 그 밖의 공영권과 마찬가지로 천황의 위광 아래서 적들을 궤멸시키고 빛나는 거보(巨步)를 안팎으로 선포하여 성전의 목적 달성에 매진하는 중이라.

1-5. 전혼

산봉우리, pan하여 일장기에 다가간다. OL (285면, 밑줄-인용자)

2)

歸淑 전 지금까지 너무 어리석었어요. 그 사람 마음을 이렇게까지 알아 주지 못했다니……. 전 제 자신을 너무 경멸하고 있었어요. 전 웬지 갑자기 다시 태어난 것 같은 기분이 들어요. 이제는 적도 강하게, 강하게 될 거예요.

라고 말하며 강하게 아기를 껴안는다. FO

…(중략)…

英子 나도 지금까지 아주 열심히 했다고 생각하는데, 요즘 너의 마음이 짐을 보면 나 같은 건 아직 멀었어.

歸淑 그렇지 않아. 난 그저 그 사람이 군인이 된 것을 생각하면 가만히 있을 수 없어서 그래. 아무 일이라도 좋아. 나도 그 사람처럼 직접 나라에 도움이 되는 일을 하고 싶어. (321면, 밑줄-인용자)

시나리오 <조선해협>은 징병제 선전을 목적으로 한 만큼 노골적인 선전이 가득하다. 격전의 흔적들을 영상처리하면서 애절한 조사(弔辭)를 읊

는 첫 신은 세키의 형 세케가 중일전쟁에 참전했다가 전사했음을 알려준다. 인용 1)은 조사의 한 부분인데, 내레이션으로 국가의 운명 속에서 영웅의 길을 택한 세케에 대한 찬양으로 국민의 모범을 선전한다. 세케와 같이 국민으로서 책임과 의무를 다했을 때 영원한 영예를 안고 간다는 메시지이다. 조선인에게 개인·민족으로서의 정체성을 완전히 버리고 일본제국과 천황을 위해 기꺼이 죽을 수 있는 황국신민의 정체성을 갖도록 하겠다는 일체의 의도를 가감 없이 보여준다. 시나리오에서는 내레이션으로 조사를 읊은 첫 신 이후 반복적으로 형의 최후가 오버랩 되고, 대동아 전쟁의 발발을 알리는 기사, 징병제를 알리는 기사 등이 시각적으로 전면화 되면서 세키 역시 일본남아로서의 바른 길에 대해 자각하게 된다. 이렇듯 시나리오 상에는 세키라는 군국의 청년상이 전면적으로 부각되어 선전의 메시지를 들려준다.

시나리오의 선전성은 총후부인의 면모에서도 드러난다. 시나리오에서는 남편의 입대 사실도 알지 못한 채 혼자서 아이를 낳아 기르는 긴슈쿠를 총후부인의 모범으로 묘사한다. 인용문 2)는 긴슈쿠와 그녀를 도와주는 내지 친구 에이코의 대화 부분이다. 자신을 떠난 세키가 군인이 되었다는 사실을 알고 그간 자신의 나약함을 반성하는 부분이다. 이러한 반성은 곧 “나라에 도움이 되는” 여성의 삶을 택하게 하고, 그것은 공장에서 전투하듯 일하는 것으로 묘사된다. 이렇듯 시나리오 <조선해협>에는 메가폰적 목소리를 가진 군국의 어머니나 총후부인 캐릭터가 대거 등장한다. 어머니가 이들의 지원을 기뻐하는 것이나 주인공의 부인이 애국반에 들어가 열심히 일하는 것도 모두 군국의 어머니나 총후부인과 연관된 것이다.

그러나 영화는 내레이션을 통한 정보전달 및 선전의 목소리를 삽입하지 않은 채, 세키와 긴슈쿠의 자연스러운 서사를 형성해 간다. 내러티브 구조를 강화하는 과정에서 선전성이 강한 내레이션에 제한적인 시각을 보인 것이다. 내레이션뿐만 아니라 시나리오의 의식적 선전 대사 역시

영화에서는 삭제되어 있다. 형 세케의 장면들은 전부 삭제되었고, 군인정신을 선전하는 대사 역시 등장하지 않는다. 군인정신 선전이 약화된 영화에서는 총후부인의 면모도 변화된다. 강한 인물로 변모하여 “직접 나라에 도움이 되는 일을 하고 싶다”는 김슈쿠의 목소리가 영화에서는 사라진다. 남편이 입대한 후 일하는 하인을 내보내고 샴바느질을 해야 할 정도로 가난해져버린 김슈쿠의 모습 다음에 나오는 공장의 장면에서 총후부인으로서 후방의 산업을 책임지는 전사의 이미지는 찾아볼 수 없다. 오히려 김슈쿠에게는 애잔한 마음과 같은 정서적 측면이 부각될 뿐이다. 오히려 동정의 대상으로 비춰지는 영화 속 김슈쿠의 모습은 군국주의적 선전보다 더 눈에 띄므로써 선전성의 강도를 변화시킨다. 영화에서는 시나리오에 있던 군인정신과 총후부인의 임무에 대한 일방적 선전이 삭제되면서, ‘적극적 전쟁 참여’를 목표로 균형을 이루던 세키 서사와 김슈쿠 서사가 변화한다. 영화에서는 ‘전쟁에 대한 인식 변화’를 목표로 하면서 후방의 김슈쿠 서사로 이동하는 것이다.

87. 바닷가

모래사장 위를 목발 하고 걸어가는 成基와 부축하는 간호사.
뒤로 자리를 잡고 앉아 쉬는 군인들.

간호사 정말 잘됐어요.

成基 고맙습니다.

成基, 바다 쪽으로 돌아선다.

간호사 (손을 놓고 모으며) 좋은 부인일 거예요. (앉으며 모래에 낙서한
다) 와야, 아름다다! (다시 일어나더니) 멋있어요.

바다를 보는 成基.

간호사 정말 압도적이죠?

成基 네.

바다를 바라보는 두 사람의 뒷모습에서
‘끝’ 01:15:07

인용문은 여자의 병환으로 마음이 약해진 세키의 부모님이 병원을 방문해 “어서 나아가서 아이를 잘 키워야지”라는 대사와 함께 김슈쿠를 인정하는 신⁸⁶ 다음에 나오는 영화의 마지막 신이다. 시나리오에서는 김슈쿠의 죽음과 함께 “저 바다 저쪽이 반도지요”(342면)라는 의미심장한 대사로 페이드 아웃 할 것으로 지시하고 있는데, 박기채는 김슈쿠를 죽음으로 몰지 않는다. 시나리오가 김슈쿠의 희생으로 마무리됨으로써 비극이 되는 것과 달리 영화는 김슈쿠도 세키도 희망을 안고 끝난다. 영화 <조선해협>이 비극이 아닌 해피엔딩으로 각색된 것은 바뀐 중심뼈대의 선전성을 위한 전략이다. ‘전쟁의 두려움을 상쇄’하는 쪽으로 집중함으로써 후방의 조선 대중의 거부감을 상쇄할 논리로 이동한 영화 <조선해협>은 총후와 전쟁의 비참한 모습을 담지 않고 희망적인 장면을 연출함으로써 전쟁의 폭력성은 은폐하고, 시련이 많았던 후방의 삶 역시 결과적으로 희망의 쾌감과 함께 함을 선전하고 있다. 발성영화가 정착되어야 할 시기, 당시 영화에 대한 평가는 “영화적 수법에서뿐만 아니라 영화인들이 현실을 보는 그 시찰력이란 진실로 말할 수 없이 저급한 정도”³⁴라는 것이 일반적이었다. 이는 1938년 징병제 실시와 더불어 억압적으로 전개되던 영화계 흐름과 무관하지 않다. 자신의 발밑의 현실을 주시하기를 바랐던³⁵ 박기채는 현실적 상황을 고려하는 영화 만들기를 통해 세간의 평이 우려하는 작가적 “시찰력”을 만족시키고자 했다. 즉, 강제되는 영화 환경에서 선택할 수 있는 것과 선택할 수 없는 것에 대해 파악한 것이다. 이는 영화 <무정>에 이어 좀 더 억압된 환경에 놓였던 <조선해협>의 연출에 이르기까지 일관했던 관점이라 하겠다. 박기채는 ‘조선인 대상의

34) 전용길, 「문학에 있어 영화의 독립성」, 『사해공론』 제39집, 1938.7.

35) 박기채, 「그리운 스타벅」, 『삼천리』 제10권 제12호, 1938.12.1.

오락영화'라는 기획의도와 "대중을 위한 장르"³⁶⁾를 추구한 자신의 지향을 고려한 결과, 피식민지 민중인 조선민중에게 황국신민을 전제한 국민임무 제시는 효과성이 떨어진다고 판단한 것이다. 즉, 영화 <조선해협>의 서사변화는 영화 밖 현실의 정합성을 위해 완곡하게 선전성을 감싼 박기채의 전략이라 하겠다.

2) 압축적 영상의 활용

영화 밖 조선현실을 고려하자 선전영화 <조선해협>은 후방의 조선민중들에게 전쟁의 두려움을 상쇄하도록 중용하게 된다. 이러한 새로운 서사 속에서 영화 <조선해협>은 시나리오가 강조하는 것과 다른 축을 중심으로 후방의 조선여인을 강조하게 되면서 가족 간의 갈등, 여성의 수난, 갈등의 극복이라는 멜로드라마적 구성이 강화된다. 시나리오 상에는 세키의 어머니가 아기를 낳은 김슈쿠를 받아들이고 아버지와의 관계 개선에도 적극 나설 것을 다짐하는 장면(시나리오 신61-신62, 314면)이 나온다. 그러나 영화에서는 어머니의 판단이 유보됨(영화 신33)으로써 서사 전개상 오히려 자연스러워 진다. 김슈쿠가 어머니에게 우연히 호의를 베풀던 시나리오의 신33-신34(302면)가 삭제된 영화 속 서사에서 어머니의 갑작스러운 허락은 어색하기 때문이기도 하지만, 김슈쿠와 어머니 관계의 장면을 삭제함으로써 우연성을 줄이고 영화 전개부의 긴장을 놓지 않는 것이다. 특히 김슈쿠에게 세키의 행진 소식을 알리려는 기요코를 저지하는 어머니의 모습(영화 신35)은 갈등 해결 시기를 지연하는데, 바로 이어지는 신36에서 김슈쿠의 어려운 현재 살림을 보여줌으로써 가련한 처지는 부각된다. 김슈쿠 시련 서사에서 볼 때 이러한 완급조절은 멜로드라마적 효과를 돋우는 장치가 된다. 멜로드라마적 효과를 부각시키는

것은 일방적 선전영화와 거리를 두는 것으로, 조선용 선전영화 만들기의 한 방법이 된다.

18. 세키의 집 앞

담벼락을 따라가면, 그 옆으로 발을 옮기는 가는 김슈쿠의 버선 신발.

노래 ♪ 꽃봉오리의 사랑스러움에

슬며시 멈추고 어딘가를 지긋이 보는 김슈쿠. 문패에 적힌 이름들.

노래 ♪ 맑은 추억이 흐르는 날

계속 주변을 살피더니 담배를 문 노인이 오자 돌아가는 김슈쿠. 노인은 김슈쿠를 지켜본다.

노래 ♪ 오로지 마음이 가는 길은 여자 혼자만의 강한 길

김슈쿠, 가고 만다. 노인도 돌아서서 쪽문으로 들어간다.

바로, 앞 신에서 세키가 나온 바로 그 입구.

노래 ♪ 어린 나날의 화원에

김슈쿠, 가다가 돌아본다. 다시 문 앞으로 가면,

노래 ♪ 지금은 그 모습 없는 꽃자리

김슈쿠, 문 앞을 보다가 다시 돌아선다.

노래 ♪ 멀리서 이 이름 부르는 소리는

하늘에 뜬 해.

노래 ♪ 사랑스런 당신의 목소리

김슈쿠, 다시 담벼락을 따라 천천히 걸어간다.

이 장면은 시나리오의 신29~신34에 해당하는 것으로 원래 세키 본가의 하인과 세키 어머니까지 등장해 새로운 사건을 만들기도 하는 등 인물들의 대사로 처리되는 부분이다. 이것이 영화에서는 백년설의 노래와 함께 보여주는 방식으로 전환된다. 우선 백년설의 구슬픈 노래는 그 가사 자체로 김슈쿠의 시련의 서사를 강하게 압축해 설명해주는 효과와 보인다. 이 장면은 김슈쿠의 주저하는 발걸음으로 시작해 미련이 남는

36) 박기채, 「영화의 현대성」, 『조광』, 1939.7.

듯 대문 주변을 떠나지 못하는 긴슈쿠의 모습을 묘사함으로써 노래 가사에 부합되는 비련의 주인공 긴슈쿠를 강조한다.

39. 거리

(…전략…)

아이를 안고 인파를 사이에 오는 긴슈쿠, 행군을 보더니 벽 옆으로 가서 힐끔 본다.

기요코, 앞으로 나아가려 하며 손을 흔든다.

긴슈쿠, 이번에는 자세히 행군하는 군인들을 본다.

세키, 계속 행군하고,

긴슈쿠, 보다가 세키를 발견했는지 눈빛이 달라지고, 인파들 뒤로 행군대열을 따라간다.

하지만 보지 못하는 세키.

인파의 끝인 듯, 긴슈쿠 멈추고 여학생 뒤에서 몸을 내밀고 보려 한다.

멀리 전철이 지나가는 거리에서 꺾어 가는 행군대열.

긴슈쿠, 아쉬운 듯 쓸쓸히 바라보기만 한다.

40. 야전피복공장

간판 - ‘전 야전피복공장’

돌아가는 재봉틀.

수많은 여직공들이 옷을 만든다. 분주히 재봉틀을 돌린다.

한 쪽에서는 다 만든 옷을 꼼꼼히 점검하고,

그 뒤로는 또, 재봉틀을 돌리는 수많은 직공들.

그 중에는 긴슈쿠도 있다.

옷감을 펼쳐 보더니 바닥에 놓고, 재봉틀에 끼운다.

돌아가는 실타래.

긴슈쿠, 옷감을 잡고 재봉틀을 계속 돌린다.

사이렌 소리 들려오자,

직공들은 모두 일어나더니 고개를 숙이고 정오의 묵도.

위의 인용 역시 압축적 영상을 활용하는 예이다. 신39는 신37부터 이어지는 세키의 행진 장면으로 시나리오 상에서 신71-신80에 대응한다. 시나리오에서는 긴슈쿠와 기요코의 대화가 삽입되어 선전성이 강하게 드러나지만, 영화에서는 역시 압축적 영상만이 배경음악 및 효과음과 함께 표현된다. 신40 역시 시나리오와 달리 인물의 대사가 사라지고 공장의 거친 기계음과 함께 긴슈쿠의 공장생활만 보여주고 있는 장면이다. 시나리오에서는 세키 행진을 우연히 본 후 총후의 부인으로 최선을 다할 것을 결심(신80, 320면)한 후 신82-신85에 걸쳐 군인의 아내로서 나라를 위해 노력할 것을 재차 다짐하는 선전성 강한 장면들로 연결된다. 그러나 실제 영화에서는 이 역시 행군대열을 멍하니 바라보는 여자의 모습에 이어 공장의 모습을 보여주는 것으로 대신한다. 여기에서는 ‘전쟁에 참여하는 국민의 자세’를 메가폰적 목소리로 선전하는 것이 아니라 출산 이후 경제적으로 힘든 삶을 보충하기 위한 긴슈쿠의 선택으로 읽힌다. 이러한 압축적 영상의 의미는 일방적 선전처럼 단순화되지 않음으로써 영화의 멜로드라마성을 획득하는 장치가 된다. 박기채가 활동하던 발성영화 시기는 소리에 대한 관심 증가에도 불구하고 실질적인 성과는 순조롭게 이루어지지 못했는데, 특히 무성영화에 익숙했던 배우들의 대사처리의 미숙과 녹음 미숙이 자주 지적되었다.³⁷⁾ 발성영화 초기에는 실생활의 소리가 들린다는 것만으로도 대중들이 만족해 기술적 미숙은 감춰질 수 있었지만,³⁸⁾ 수년의 세월이 흐른 시점에 관객들의 수준은 향상되었을 것이다. 이러한 상황을 고려할 때 영화 <조선해협>에 나타난 영상 실험은 음악을 활용한 분위기 연출과 그 속에서 배우들의 표정·행동에 대한 지시들

37) 이화진, 앞의 책, 28~29면.

38) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언문-윤봉춘 편』, 소도, 2004, 158면.

담아낸 조선의 발성영화 현실에 부합되는 시도라 할 수 있다.

영화나 시나리오가 소설과 다른 점은 시각적 충실성이다. 언어로 상상되고 전달되는 문학과 달리 영화와 시나리오는 시각적 영상을 항상 염두에 두어야 한다. 대사는 경제적이고 압축적이어야 한다. 시각적 영상을 침해하는 장황한 대사는 미학적 효과를 반감시키기에 그렇다.³⁹⁾ 선전구호가 삭제된 영화 <조선해협>은 이제 인물의 목소리가 아닌 음악과 음향 장치를 활용한 압축적 영상을 제시함으로써 선전의 내용을 대신하고, 이로 인해 후방의 현실이 직접적으로 전쟁과 연결되지 않음으로써 전쟁의 두려움을 상쇄하도록 돕는다. “징병제를 기념하여 반도동포의 감격을 기울인 기획”을 높이 사면서도 “박력이 없다”⁴⁰⁾는 이춘인의 말처럼 <조선해협>은 당시 어색하다는 소리를 들어야 했던 부적합한 선전영화였다. 그러나 말하기가 아닌 보여주는 압축적 영상들에 대해 적극적 해석을 가한다면, 이 영화는 실패한 선전영화가 아니라 기획의도를 고려해 중심 뼈대를 수정한 후 멜로드라마적 내러티브를 강화한 조선용 선전영화가자 박기채의 발성영화 연출법을 구체화한 작업이 된다.

4. 발성영화 스타일의 창조 과정 - 결론을 대신하여

시나리오 <무정>과 영화 <조선해협>은 시기적으로는 4년밖에 차이 나지 않지만, 문예영화와 국책영화라는 다른 성격의 작품이다. <무정>은 원작의 계몽성을 삭제하고 ‘행복의 조건이 되는 사랑의 추구’를 중심으로 영채의 수난에 초점을 맞추어 통속적으로 각색되었고, <조선해협>은 원작의 ‘전쟁참여’를 중용하는 메가폰적 선전구호들을 삭제하고 ‘전쟁의

두려움 상쇄’로 서사를 이동하는 등 선전 방법의 변화를 보인다. 이러한 내적 논리의 변모는 현실 정합성을 고려한 박기채의 지향에 의한 것이다. 영화 밖 현실, 즉, 제작을 둘러싼 요구와 사회적 요구, 발성영화에 대한 세간의 기대감 등을 고려해 가장 적합한 논리의 형태를 마련한 것이다. 시나리오 <무정>에서는 스테이징을 도입함으로써 영채 중심의 화면구성을 선보임으로써 이동한 서사를 적절히 뒷받침했고, 청각적 소재를 매개로 한 장면전환과 카메라 기법에 대한 영화 스타일을 제시했다. 이러한 일련의 작업은 발성영화 시나리오가 활성화되지 못한 사적 맥락 속에서 “씨나리오 형식의 비과학성”⁴¹⁾을 극복하기 위한 신진영화인으로서의 실험이라 하겠다. 그리고 이러한 지향은 이후 영화 <조선해협>을 통해 압축적인 영상미를 추구해냄으로써 구호가 난무하는 메가폰적 선전영화가 아닌 조선인 대상으로 수위 조절한 내용을 담은 조선용 선전영화를 만들으로써 현실화 되었다. 발성영화 시나리오에서 보여주었던 박기채의 자부심을 음악적 효과와 배우의 움직임에 활용해 상징적으로 제시함으로써 김슈쿠 중심의 멜로드라마적 구성을 강화한 것이다. 즉, 박기채는 발성영화의 정착과정에서 발생하는 필요조건들도 고려한 셈이다.

발성영화 시대의 신진영화인의 적극적 실험으로서 시나리오 <무정>과 영화 <조선해협>은 ‘현실 상황과의 정합성’이라는 잣대를 통해 원작과 시나리오의 서사를 이동시켰다. 현실 정합성은 영화를 둘러싼 상황에 대한 충분한 고려를 강조하는 것이다. 이것은 “영화대중이 이상적 영화라고 자처할만한 영화가 아니면 영화로서는 아무런 예술적 가치가 없”⁴²⁾다며 영화는 “대중들을 위한 장르”이어야 함을 강조하는 목소리와 더불어 박기채의 영화관을 관통하는 논리이다. 그는 <무정>에서는 20년이라는 시간이 흘러도 공감할 수 있는 보편적 서사를 취하고, <조선해협>에서는 조선민중에게 거부감 없는 서사로 전환시켰다. 이렇듯 그가

39) 김남석, 「1960년대 문예영화 시나리오의 각색과정과 영상 미학 연구」, 『민족문화연구』 제37집, 고려대학교 민족문화연구소, 2002, 250면.

40) 이춘인, 「<조선해협>을 보고」, 『조광』, 1943.9.

41) 주영섭, 「조선영화전망」, 『문장』 1권 3호, 1939.4.

42) 박기채, 「조선영화이상론」, 『영화보』, 1937.11.

취한 사실성은 현재 조선 땅의 대중이 공감할 수 있는 내적원리와 다르지 않다.

취해진 영화의 주제와 이야기는 이미지와 소리를 통하지 않고 관객을 만날 수 없⁴³⁾기에, 영화의 스타일 구축이 중요한데, 이를 위해 박기채는 당대 현실·정치적 억압성을 비롯한에 적합한 내용과 영화 특수적인 형식을 조화시키는 것에 관심을 가졌다. 그는 발성영화 시나리오의 시도를 통해 영화작업의 출발점의 중요성을 분명히 하였고, 그러한 작업의 구체적 현현인 영화화 경험을 통해 발성영화의 효과적 장면화 가능성을 입증한 셈이다. “토키의 영화연결법”에 관심을 가졌던 박기채는 “새로운 타입의 영화예술가”⁴⁴⁾를 기대하며 발성영화 등장으로 지각변동이 일어난 조선의 영화계에 뛰어든 신진 영화인이었다. 그러한 점에서 그의 일련의 작업은 영화 장르의 차이를 떠나 조선 영화계에서 해매고 있었던 발성영화 시나리오와 발성영화의 한 사례를 실험한 것이 된다. 가령 시나리오 <무정>에 드러나는 카메라, 배우의 움직임, 음향 등의 시각화는 발성영화 시대 시나리오가 갖추어야 할 면모를 실험한 것이고, 배우들의 실력이 발성영화 배우로서 적합하지 못한 시기에 그 대안이 될 수 있는 압축적 영상에 소리를 덧입히는 스타일로서 배우의 연기를 보완하는 방식을 <조선해협>에서 보여주었다. 그리고 이러한 방식은 “모든 씬이 다 점잖았다는 것과 음악효과와 녹음이 좋았다는 것이오며 이 제점이 다 형의 고심의 결과이겠고 또 영화로서 중요한 요건임도 물론이로소이다”⁴⁵⁾라는 당시 평에서 알 수 있듯, 어느 정도 의도에 부합되었음을 알 수 있다. 아무리 뛰어난 감독이라 할지라도 영화 전체를 독창적인 스타일로 채우는

것은 불가능한 일이다. 하지만 창의적 감독들은 작은 영역에서나마 자신만의 독창성을 주입하려는 시도를 하기 마련이고, 안전을 담보하는 관습적 틀을 지속하면서도 그것을 비틀으로써 자신의 창조성을 안정하게 표출하려는 시도를 계속한다.⁴⁶⁾ 그런 점에서 박기채는 평자들의 비판과 시대적 제약의 저편에서 꾸준히 자연스러운 발성영화 스타일 구축에 관심을 가졌던 감독이라 할 수 있다.

시나리오 <무정>과 영화 <조선해협>은 실패한 문예영화, 어색한 선전영화가 아니라 1930년대 이후 발성영화라는 긴 영화사적 맥락 안에서 끊임없이 실험되었던 영화 스타일이라 볼 필요가 있다. 1935년 최초의 토키 영화인 <춘향전>의 개봉과 함께 또 다른 전기를 맞게 되었지만 조선 영화령이 제정되면서 억압의 환경으로 돌입한 조선영화계, 이 속에서 신진영화인 박기채는 발성영화의 가능성을 실험함으로써 현실적 억압과 협상된 공간을 마련한다. 이상에서 살펴본 발성영화 스타일의 실험은 암흑기로 규정되는 조선영화계를 지탱하는 힘이자 한국영화 초창기를 풍성하게 하는 힘이 된다는 점에서 의의를 갖는다. “한국에서 영화제작이 중단된 적은 역사상 단 한 번도 없었다.”⁴⁷⁾라는 브라이언 이시스의 긍정적 믿음은 박기채와 같은 영화인의 작업을 면밀히 살펴으로써 사실이 된다. 두 작품이 거둔 성과가 이후 박기채의 다른 영화에서 어떻게 나타나고 있는지는 전하는 자료의 부재로 인해 논의가 불가능하다. 다만 박기채의 영화 스타일이 해방 후 한국영화, 60년대 문예영화의 등장에 어떠한 영향을 미쳤는지 구체적 연관관계를 계속 살펴보는 것이 다음 과제로 남는다.

43) 양영철·박준희, 「2천년대 전반기 한국영화 스타일의 몇 가지 경향」, 『영화교육연구』 제8집, 한국영화교육학회, 2007, 80면.

44) 박기채, 「조선영화 이상론」, 『영화보』, 1937.11.

45) 춘원, 「영화 <무정>으로 공개장, 감독 박기채씨에게 보내는 글」, 『삼천리』 제11권 제7호, 1939.6.1, 133~135면.

46) 양영철·박준희, 앞의 글, 81면.

47) 브라이언 이시스, 「1926년과 1939년 사이에 식민지 조선에 도래한 발성영화」, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006, 152면.

참고문헌

1. 기본자료

DVD 자료 『발굴된 과거: 일제시기 극영화 모음/1940년대』
 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 상영 시나리오집』, 평민사, 2004.
 박기채, 『각색 시나리오 <무정>』, 『삼천리』 제10권 5호, 1938.5.1.
 三中堂 편, 『李光洙 全集 1』, 1972.
 『映畫評論』, 『삼천리』, 『조광』, 『조선일보』, 『동아일보』

2. 단행본

강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006.
 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.
 김윤식·정호웅, 『한국소설사』, 문학동네, 2000.
 김종원·정중현, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001.
 니콜라스 T. 프로페레스, 김진섭 역, 『영화 만들기의 비밀』, 한길아트, 2007.
 데이비드 보드웰, 김숙 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002.
 볼프강 가스트, 조길예 역, 『영화』, 문학과 지성사, 1999.
 서영채, 『사랑의 문법』, 민음사, 2004.
 안느 위에, 김도훈 역, 『시나리오』, 이화여자대학교출판부, 2006.
 안중화, 『한국영화측면비사』, 현대미학사, 1998.
 이화진, 『조선영화소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005.
 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화를 위한 증언론-윤봉춘 편』, 소도, 2004.

3. 연구논문

경지현, 「1940년대 전반기 시나리오에 나타난 국민·국가 담론 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2006.
 김경미, 「이광수 문학에 나타난 민족주의 담론의 양가성 연구」, 경북대학교 박사학위논문, 2007.
 김남석, 「1960년대 문예영화 시나리오의 각색과정과 영상 미학 연구」, 『민족문화연구』 제37, 고려대학교 민족문화연구소, 2002.

김복순, 「『무정』과 소설형식의 젠더화」, 『대중서사연구』 제14집, 대중서사학회, 2005.
 김수남, 「박기채의 조선영화관 탐구」, 『청예논총』 제17집, 청주대학교 예술문화연구소, 2000.
 김윤선, 「1930년대 한국 영화의 문학화 과정-영화 <무정>(박기채 감독, 1939)를 중심으로」, 『우리어문연구』 제31집, 우리어문학회, 2008.
 문재철, 「일제말기 국책영화의 스타일에 대한 일 연구-<사랑의 맹세>와 <조선해협>의 정서표현을 중심으로」, 『영화연구』 제30집, 한국영화학회, 2006.
 양영철·박준희, 「2천년대 전반기 한국영화 스타일의 몇 가지 경향」, 『영화교육연구』 제8집, 한국영화교육학회, 2007.

Abstract

The Style and the Significance of the Existence of Park Gichae's Movies

-with the subjects of the scenario *Mujeong* and the movie *Joseonhaehyup*

Kyung Ji-hyun

The purpose of this text is to examine the milieu of the Joseon cinema world around the beginning of the talking movie era by exploring the work of Park Gichae who was actively engaged as one of the rising moviemens in Joseon who had studied abroad. That is to say, we will define the movie style that the director Park Gichae had pursued with the subjects of his scenario *Mujeong* and his movie *Joseonhaehyup*, then consider what these works meant in the cinema world of Joseon under Japanese occupation, which is considered as both a quickening period and dark period in the history of Korean movies. The narrative of *Mujeong* evolved into a tragic story of Yungchae. Not the enlightenment movement of the original, *Joseonhaehyup* turned to 'the offset of the fear of war' by omitting the slogans of propaganda. This was achieved by adjusting the narrations of the scenario and film on the basis of the actual situation outside the movie. The staging of scene formation like acoustic material, natural switching style of camera on symbolic props and so on emerges in the scenario *Mujeong*. This scene design played a part to emphasize the present reality of Yungchae. The movie *Joseonhaehyup* replaced propaganda contents by presenting compressed images that utilized music and sound equipment instead of lines of characters. The compressed images were a device that obtained the nature of melodrama, while jettisoning the oversimplified and lopsided propaganda. This calmed the fear of war because the rear was not directly connected to the war.

Park Gichae, who was interested in "film connection method of talkie," was a rising

moviemans who jumped in the cinema world of Joseon and was looking forward to being a "new school movie artist." For that reason we can say his works were experimental models; instances of talking film scenarios and talking movies that would not take root in the cinema world of Joseon. For example, visualization of the moving of the camera, actors and sound that emerged from the scenario *Mujeong* was an experiment of aspect that was required in scenarios in the age of talking movies. Moreover, the movie *Joseonhaehyup*, with its style of superimposing sound over compressed images, had the added benefit of presenting alternative ideas that complemented actors who were not adapted for talking movies and primitive recording conditions. The scenario *Mujeong* was not a failed literary work, and the movie *Joseonhaehyup* was not a clumsy propaganda film. They were a test ground of a new movie style that existed in the line of connection of talking movie age in the middle of 1930's. Park Gichae found his specialty that enabled him to surmount the literary world and the established cinema world as a professional of talking movies. These experiments of talking movie style were a supporting power of the Joseon cinema world which was prescribed as a dark age, and made the early period of Korean movie abundant.

Key words : Park Gichae, *Mujeong*, *Joseonhaehyup*, talking movie, propaganda films, movie style

접 수 일 : 2008년 8월 28일
 심사기간 : 2008년 9월 1~19일
 게재결정 : 2008년 9월 19일