

1960년대 북한 영화문학의 형식 미학 연구

- <분계선 마을에서> · <정방공> · <성장의 길에서(1)> · <최학신의 일가>를
중심으로

김남석*

<차례>

1. 1960년대 북한 시나리오에 대한 선행 연구 및 문제제기
2. 4.19 묘사와 소재의 확장
3. 인물 형상화 방식의 변화
4. 영화 문법의 적극적 수용
5. 결론

<국문초록>

이 글은 1960년대 북한의 영화문학(시나리오)을 대상으로 하여, 그 미학적 특질과 변모 양상을 살피고 있다. 이를 위해 1960년대 발표된 시나리오 중에서 대표성을 지니는 네 작품에 대해 중점적으로 논의하였다. 해당 작품은 1960년대 북한 영화 가운데 문제작으로 손꼽히는 <분계선 마을에서>(1962), <정방공>(1963), <성장의 길에서(1)>(1964), <최학신의 일가>(1966)의 시나리오 대본이다. 지금까지 북한 영화에 대해서는 상당한 논의가 진행된 바 있다. 하지만 상대적으로 시나리오 작품에 대한 연구는 희소하며, 영화와 시나리오의 차이점을 세심하게 구분하여 행한 연구는 전무한 상태이다. 또한 기존의 연구는 영화 텍스트를 북한의 정치적 입장, 사회주의 논리, 시대 상황, 제작 환경 등과 연관 지어 살펴 본 연구가 대부분이다. 그리고 북한 영화에 대해서는 이념적 경직성을 이유로 질적인 분석이나 평가를 유보한 채, 정치적·상황적 설명에 치중하여 살펴보고 있다. 이로 인해 북한의 시나리오를 제대로 파악할 수 없었고, 미학적 특징점을 분석할 수 없었다. 이에 본 연구는 북한 시나리오의 내재적, 미학적, 형식적 특질에 대해 집중적으로 논의하고자 한다. 영화문법의 도입과 활용을 중심으로, 1960년대 북한 시나리오가 어떻게 변모하고 어떠한 특징을 드러냈는지 살펴보고자 한다. 또한 이 시기 북한 시나리오의 소재 확장 과정과, 인물 형상화 방식의 새로움을 밝혀 시나리오 작법상의 발전과 변모 양상을 살펴보고자 한다. 이러한 접근은 북한 시나리오에 대한 기존의 질적 평가를

상당 부분 완화시켜 줄 것이며, 균형 잡힌 시각으로 북한 시나리오의 실상을 이해할 수 있도록 도울 것이다.

주제어 : 시나리오, 북한, <정방공>, <분계선 마을에서>, <성장의 길에서>, <최학신의 일가>

1. 1960년대 북한 시나리오에 대한 선행 연구 및 문제제기

북한에서는 시나리오를 ‘영화문학’이라고 부른다. 시나리오의 문학성을 부각시킨 명칭이라고 볼 수 있다. 또한 북한 시나리오 작가는 남한의 시나리오 작가에 비해 영화 제작 과정에서 상대적으로 높은 위상과 비중을 차지한다. 때로는 감독보다 우위에 있는 경우도 있다고 한다.¹⁾ 그만큼 북한에서는 시나리오의 독자성과 완결성에 대한 신뢰와 갈망이 크다고 해야 할 것이다.

북한에서 시나리오 작가가 때로는 감독의 역량과 재량권을 넘어서 수 있다는 것은, 시나리오에 반영되어야 할 영상 미학의 범위와 수준이 그만큼 막중하다는 의미로 해석된다. 1960년대 북한 시나리오에는 1950년대 시나리오와는 달리 이러한 민감한 자의식과 자체 영상 미학을 발현하기 시작했다. 따라서 본 연구는 1960년대 북한의 시나리오를 대상으로 하여 그 변화 요인과 영상 미학의 자질을 살펴보고자 한다.

남한의 학계에서 1960년대 북한 ‘시나리오’에 대한 연구는 미미하다. 다만 1960년대 북한 영화에 대한 언급 속에서 다소 미약하게 드러날 뿐이다. 서정남²⁾, 이명자³⁾는 북한 영화를 통시적 시각으로 정리하는 과정에서, 1960년대 영화 제작 조건이나 작품 개요 혹은 영화 정책에 대해 언급

1) 이우영, 「북한영화의 자리를 생각하며 북한영화 읽기」, 정재형 편, 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯가지』, 집문당, 2004, 45면 참조.

2) 서정남, 『북한영화탐사』, 생각의나무, 2002.

3) 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007.

* 부경대학교 국어국문학과 교수

한 바 있다. 하지만 1960년대 영화에 대한 개괄적인 설명에 치중하고 있어, 시나리오 자체 미학에 대한 검토는 이루어지지 않았다.

정태수⁴⁾, 함충범⁵⁾, 김승경⁶⁾의 연구는 1945년 이후 1953년 이전까지의 북한 영화의 변모 양상과 그 요인에 대해 밝히고 있다. 비록 1960년대 상황과는 거리가 있지만, 이들의 연구를 통해 1950년대 북한 영화의 개괄적 상황이 드러났다. 8.15 해방을 거치면서 북한 영화는 소련 영화 정책의 영향을 받았고, 1950년 6.25 전쟁을 거치면서 북한영화의 관심이 ‘반미구국전쟁’으로 바뀌었다. 이러한 변화가 1960년대 영화에도 적지 않은 영향을 끼친다는 점에서, 이들의 연구는 1960년대 영화 연구와 관련된다고 하겠다.

1960년대 북한 영화를 대상으로 한 연구로 함충범⁷⁾의 경우를 들 수 있다. 그는 이 시기 북한의 각종 국가정책을 검토했고, 사회적·정치적 배경을 살펴보았으며, 그러한 배경을 중심으로 북한의 영화를 분석했다. 다른 연구와는 달리 북한 영화의 제작 경향을 정리하고 당시 생산된 영화를 갈래별로 분류하는 성과도 거두었다. 하지만 작품에 대한 내재적·실증적 분석이 이루어지지 않았고, 영화의 가치를 평가하는 기준도 미학적 기준에 근거하지 않았다. 지금으로서는 이 시기를 연구한 가장 관련된 논문임에는 틀림없지만, 이 연구를 통해 당시 시나리오 작품의 미적 특질이 밝혀졌다는 보기 힘들다.

북한에서 1960년대 시나리오의 성과에 대해 논의한 바를 살펴보자. 북

한에서는 <정방공>에 대해 “높은 사상 예술성으로 하여 현실주제영화문학에서 대작 창작의 풍부한 경험을 창조하였으며 영화문학창작에서 고조기의 시초를 열어놓았다”고 그 의의를 높게 평가한 바 있다. 하지만 <정방공>의 미학적 특질을 밝히기보다는 ‘옥람’이 천리마 운동의 영웅이라는 점을 편중되게 강조하고 있어, ‘대작 창작의 풍부한 경험’에 대해 구체적으로 논의하지 못한 한계가 노정된다.⁸⁾

<분계선 마을에서>에 대해서는 “조국통일을 갈망하는 우리 인민의 지향을 반영하면서 우리 당(북한 공산당:인용자) 군중 로선의 위대한 생활력을 힘 있게 과시한 작품”이라고 평가했고, <성장의 길에서>에 대해서는 “반미구국투쟁에 일떠선 남반부청년학생들의 투쟁을 폭넓게 형상한 작품”이라고 평가했다. 특히 <성장의 길에서>의 주인공 ‘진명’의 인물 형상화 방식을 고평하며, 이 작품에서 “진명의 성장과정을 철저하게 남조선 사회 현실과 결부하여 혁명적 세계관의 형성 발전 공고화 과정으로 그렸다”는 정치적 의의를 강조하고 있다.⁹⁾

북한에서도 <최학신의 일가>에 대해서는 종교적 신념으로 인해 가정의 비극을 가져온 최학신과 그 일가의 모습을 균형 있게 형상화한 작품으로 평가하고 있다. 그리고 이 작품에 “등장하는 모든 인물들이 뚜렷한 형상의 뒀을 가지고 이야기의 줄거리에 극적으로 얽혀 들어가면서 주제 사상을 폭넓게 밝히는데 이바지하고 있다”고 기술하여, 비록 소략하기 이를 데 없지만 정치 사상적 관점에서 벗어나서 작품에 대해 분석하려고 시도한 바 있다. 그만큼 북한 측에서도 <최학신의 일가>에 등장하는 인물 형상화 방식을 주목했다고 할 수 있다.¹⁰⁾

하지만 <최학신의 일가>에 대한 논의를 예외로 인정한다고 하더라도, 북한 측 연구는 주로 ‘주제(사상)’ 혹은 ‘정치적 논리’에 편중되어 있다고

8) 최형식, 『조선문학사 13』, 사회과학출판사, 1999, 139~140면 참조.

9) 위의 책, 153~155면 참조.

10) 위의 책, 149~152면 참조.

4) 정태수, 「스탈린주의와 북한영화 형성 과정 연구」, 『영화연구』 제18호, 한국영화학회, 2001.

5) 함충범, 「북한영화 형성 과정 연구」, 『현대영화연구』 제1집, 2005, 115~149면 ; 함충범, 「한국전쟁이 북한영화에 미친 영향 연구」, 『현대영화연구』 제2호, 2006, 243~269면.

6) 김승경, 「해방 직후 제작된 북한영화와 한국전쟁으로 인한 변화」, 『CINEMA』(2), 2006, 5~29면.

7) 함충범, 「북한식 사회주의 형성기 북한영화 연구(1958~1966)」, 한국영화학회, 『영화연구』 제35호, 2008, 453~489면.

보아야 한다. 정치 논리와 김일성 교시를 인용하여 작품의 가치를 결정해 온 셈이다. 이러한 기준과 시각으로는 북한 시나리오의 진정한 특징점과 실상을 온전히 살필 수 없다. 따라서 북한 측 연구 결과도, 시나리오 자체 미학과 특질을 밝히는 데에는 한계를 노정하고 있다고 결론지을 수 있겠다.

1960년대 북한 시나리오는 질적, 양적으로 크게 성장했다. 특히 질적 성장은 두드러진다고 할 수 있으며, 이를 기반으로 이후 북한의 시나리오 영상 문법과 형식 미학이 성립된다고 할 때 연구의 필요성이 증대된다고 할 것이다. 그럼에도 지금까지 연구는 북한 시나리오의 정치적 배경이나 시대적 상황에 편중되었다. 이를 보완하고, 시나리오 자체의 내적 발전과 변모 과정을 살피기 위해서는, 형식 미학에 대해 집중적으로 조명할 필요가 있다. 이에 본 연구는 1960년대 북한 영화 가운데 문제작으로 손꼽히는 <분계선 마을에서>(1962), <정방공>(1963), <성장의 길에서(1)>(1964), <최학신의 일가>(1966)의 시나리오를 텍스트로 하여, 형식 미학적 특질과 그 변화 양상을 살펴보고자 한다.

이 네 작품을 주요 텍스트로 선정한 이유는 크게 두 가지이다. 하나는 남북한 학자들로부터 공히 직간접적인 조명을 받은 작품이기 때문이다. 국내 학자들은 1960년대 북한 시나리오를 개괄적으로 설명하는 자리에서 이 작품들을 비중 있게 언급한 바 있다. 북한 학계 역시 이 네 작품의 우수성을 거론한 바 있다. 그것은 위의 연구사 검토에서 확인된 대로, 북한에서 출간된 『조선문학사』에서 비중 있게 다루었다는 점에서 증명된다. 또한 이 네 작품은 북한을 대표하는 시나리오를 묶어 간행한 『조선영화문학선집』에 수록되어 있어, 이미 북한에서 자체 공인을 완료한 작품이라고 할 수 있다.

다른 하나는 분석 대상 텍스트들이 뚜렷한 형식적 변화를 담지하고 있기 때문이다. 이 네 작품을 통해 북한 시나리오의 소재 확장 사례를 확인

할 수 있고, 인물 형상화 방식의 변화를 관찰할 수 있으며, 영화 기법의 다양한 실험과 수용 사례를 논구할 수 있다. 작품성과 대표성을 고려할 때, 이 네 작품은 1960년대 북한 시나리오의 여러 특징을 살필 수 있다는 특징을 지닌 텍스트라 할 것이다.

본고에서는 세 가지 측면에서 1960년대 북한 시나리오의 형식 미학적 특질을 고찰할 것이다. 첫째는 소재의 측면이다. 1950년대까지 북한 시나리오는 제한된 소재에 국한되어 비슷한 유형의 서사를 반복하고 있었다. 1960년대에 들어서면 소재 상의 변화가 나타나기 시작하는데, 이러한 변화의 의의에 대해 논의할 것이다. 둘째는 인물 형상화 측면이다. 1950년대 북한 시나리오에서 주인공의 인물유형은 천편일률적이어서, 크게 두 가지로 유형화시킬 수 있을 정도였다. 그러나 백인준의 시나리오를 중심으로, 이러한 유형화에 과격이 더해지기 시작했다. 셋째는 영상 기법의 측면이다. 초창기 시나리오는 시놉시스를 상세하게 늘려놓은 것에 불과했지만, 영상 문법이 발전하면서 시나리오는 영화 자체 미학을 고양시킬 수 있는 기본 지침을 수용하기 시작했다. 특히 시나리오의 비중을 중시하는 북한 시나리오에서, 다양한 영화 서사 기법을 수용하려는 움직임은 주목되지 않을 수 없다.

1960년대 북한 시나리오에서 주목되는 영화 서사 기법은 네 가지로 세분될 수 있다. 스테이징 개념, 회상 기법, 교차 편집, 이동의 원칙이 그것이다. 이 중에서 스테이징은 카메라의 움직임을 염두에 둔 채 시나리오의 문자 정보를 조직하는 방법을 일컫는다. 1960년대 북한 시나리오는 문자정보의 단순 나열에서 벗어나, 영화적 시각 즉 카메라의 움직임과 시점을 고려하는 기술(記述)을 내보이기 시작한다.

회상기법과 교차 편집 기법은 영화 서사의 근간을 이루는 형식적 특징이다. 그러나 1960년대 이전 시나리오에서는 이러한 효과에 대해 특별히 주목하지 않았다. 과도한 이념성에 제약된 나머지, 시나리오 자체 미학에

대한 관심이 상대적으로 소홀했다고 할 수 있다. 1960년대 시나리오에서는 세련된 회상기법을 통해 복잡한 층위의 이야기 전개에 도전했고, 교차편집을 통해 극적 긴장감을 극대화시키는 방식에 눈뜨기 시작했다. 특히 이 과정에서 장면과 장면의 연결, 혹은 시공간의 비약을 자연스럽게 실현하는 이동의 원칙을 자연스럽게 받아들이기에 이르렀다.

본고는 네 가지 서사 기법을 중심으로 대상 작품에 나타난 영화 문법을 고찰할 것이며, 여기에 소재 확장 사례와 인물 형상화 방식의 변화 양상을 결부시켜 1960년대 북한 시나리오에서 맹아를 드러내기 시작한 형식 미학적 특질을 고찰할 것이다.

2. 4.19 묘사와 소재의 확장

백인준의 시나리오 <성장의 길에서>(1부)는 남한에서 일어난 4.19의 거를 소재로 하고 있다. 이 작품은 ‘남한 사회’를 본격적인 소재로 다루고 있다.¹¹⁾ 이전 작품인 <분계선 마을에서>(1962)가 남한 사회에 근접한 소재를 다루고 있지만, 작품의 공간적 배경이나 중심 제재는 군사분계선에 인접한 북한 측 마을이고, 결말 부분에서 남한 사회의 일면이 소개될 따름이었다. 집체작 <잊지 말자 파주를!>(1957)¹²⁾ 같은 작품도 형태상으로는 남한 지역을 다룬 작품에 속하지만, 이 작품에서 중점적으로 다룬 것은 미군의 횡포와 악행이며 이에 대한 적개심이다. 따라서 남한 사회나 체제에 대한 본질적 탐색은 아니었다.

하지만 <성장의 길에서>는 이에 공간적 배경을 남한으로 설정하고 남

11) 이우영은 이 영화를 ‘남한을 비판하는 영화’의 계보에 포함시키고 있다(이우영, 앞의 논문, 44면 참조).

12) 집체작, <잊지 말자 파주를!>, 『조선영화문학선집 2』, 문학예술출판사, 1996, 328~353면 참조.

한 주민을 주인공으로 내세워 남한 사회의 모습을 정면으로 다루고자 했다. 이러한 소재의 확장은 주목되지 않을 수 없다.

<분계선 마을에서>에서 묘사하고자 하는 남한 사회는 모순과 부조리가 더 이상 은폐되지 못한 사회이다. 그리고 성난 군중들에 의해 기존의 질서가 전복되고 새로운 이념이 대두하기 시작한 사회이다. 그러나 일단 이 작품에서 주목되는 것은 직접적인 방식으로 남한 사회를 그리지 않고, 남하자의 가족과 군사분계선에 인접한 마을 사정을 통해 간접적으로 그리고 있다는 점이며, 영상으로 표현할 때도 방송보도(청각)나 게시판에 붙여진 사진(스틸 컷)에 의존하여 남한 사회를 바라보고 있다는 점이다.

<분계선 마을에서>와는 달리 <성장의 길에서>(1)는 4.19 상황을 직접 영상으로 담아내고 있다.¹³⁾ 이를 위해 진명과 동훈이라는 남한 거주자를 주인공을 내세웠다. 두 청년은 의과대학을 다니는 가난한 고학생으로, 극빈자가 넘치는—이 작품에 그려진 대로 하면—남한의 민중을 상징한다.

두 사람은 학비가 없어 고생하지만 서로에 대한 끈끈한 우정을 다하고 있는 사이이다. 그러다가 동훈의 약혼자가 상경하게 되면서 동훈 커플의 장래를 위해 진명은 공사장 막노동에 뛰어들게 된다. 그곳에서 동훈은 악덕 사업가 리경수의 진면목을 알게 된다. 리경수는 근로자들의 임금을 상습적으로 체불하고, 악덕 사업주로 노동자들 위에 군림하고 있었다. 또한 미국인 권력자에 기생하여 국내 이권을 장악하고 있으며, 최근에는 진명과 동훈이 다니는 대학을 인수하여 위선적인 사업을 벌이고 있다.

진명은 시위에 나갔다가 부상을 당하고 ‘인덕병원’에서 치료를 받게 되는데, 그곳에서 병원장 혜경과 그녀의 딸 영애를 알게 된다. 그리고 영애의 소개로 진명은 관조(리경수의 아들)를 만나지만, 허황된 이론에 도취되어 사치한 삶을 살아가는 관조에게 심한 거부감을 느낀다.

백인준은 리경수 집안을 부정적으로 바라보는 진명의 시각에 의지해,

13) 백인준, <성장의 길에서>(1), 『조선영화문학선집 4』, 문학예술종합출판사, 2001, 170면.

남한 사회의 대한 북한의 비판적 논조를 담아냈다. 하지만 이 작품에 담긴 작가의식이 북한을 무한정 찬양하고 남한을 고의로 매도하는 편협한 의식이라고는 볼 수 없다. 백인준은 미국에 예속화되면서 빈부의 격차가 가중되는 남한 사회의 문제점을 어느 정도는 객관적인 시각으로 지적하고 있다고 보아야 한다. 그러한 입장에서 보았을 때, 진명은 일부 부유계 층과 부르주아들과 대립하는 인물로 설정된 셈이다.

진명은 독서회를 만들어 사회개혁을 위해 일할 동지들을 모아 좌파조직을 이끄는 리더가 되며, 결국에는 시위 현장에서 4.19의거를 선도하는 위치에 올라선다. <분계선 마을에서>의 성례 남편이 어떻게 해서 남한 사회의 시위를 주도하게 되었는 지에 대해 간접적인 설명이라고도 할 수 있다.

백인준의 창작 시야는 남한 사회의 모순을 직접 지적하기에 이른 것이다. 이것은 소재의 확장을 넘어 창작의 다변화를 꾀한 것이라고 할 수 있다. 물론 백인준이 그려낸 남한 사회의 모습 가운데에서 편협한 입장을 드러내는 것들도 상당하다. 이 작품의 첫 번째 씬(scene)을 보면, 정치적 속셈을 강하게 드러난 쇼트도 나타난다. 가령 “풀죽을 사려고 늘어 선 굶주린 대중”이라든지, “관탕치고 있는 카페와 뺨”¹⁴⁾에 대한 영상 포착은 사실을 지나치게 왜곡했거나 부분의 상황을 부풀려 전체의 상황처럼 보이게 한 고의성이 엿보인다.

이러한 고의성은 북한 시나리오의 창작 특징 중 하나이다. 따라서 백인준은 기본적으로는 북한의 시나리오 정책에 입각했다고 할 수 있다. 하지만 북한 시나리오가 남한 사회를 정면으로 다루게 되면서, 그들에게도 적지 않은 산고가 있었던 것으로 보인다. 작가 백인준은 작품의 완성도를 높이기 위해서, 당연하게 여겨지던 북한 시나리오의 통념을 저항하였다. 그 결과 백인준이 쓴 주제를 다른 것으로 바꾸라는 압력도 발생

했고 동훈이 살해당하는 설정에 반대하는 의견도 상당했던 것으로 여겨진다.¹⁵⁾ 백인준은 이러한 주변의 이견을 물리치고 긍정적 가치관을 지닌 인물이 목숨을 잃는 결말을 고집했고, 대단히 서정적인 이미지를 담고 있는 주제를 사용함으로써 작품의 완성도를 최대한 높이려고 했으며, 이러한 과정을 통해 이전 시나리오와는 달리 비록 제한적일지언정 남한 사회의 실상을 객관적으로 묘사하는 성과를 거두게 되었다. 물론 이러한 성과는 넓게 보면 북한 시나리오의 정책적 이념에 봉사한 측면도 분명 있겠지만, 북한 시나리오를 통해 남한 사회의 실상이 알려지는 소기의 성과 역시 동시에 달성할 수 있었다.

소재의 측면에서, 북한 시나리오는 1960년대에 들어서면서 작품의 제재이자 공간적 배경으로 남한 사회를 주목하기 시작했다. 그리고 점차 남한 사회의 모습을 객관적으로 묘사하려는 의식도 일부 내비친 바 있다. 비록 그들이 바라는 체제의 문제점에만 주로 국한시켰다는 한계는 노정되었지만, 소재의 확장을 꾀하고 시야를 넓혀 한반도의 문제를 확대 고찰하려 한 의도는 인정될 수 있을 것이다.

3. 인물 형상화 방식의 변화

1960년대 발표된 북한의 시나리오 가운데 백인준 작 <최학신의 일가>는 주목되는 작품이다. 시나리오 <최학신의 일가>는 1966년에 집필되었지만, 실제로 이 작품의 원작 희곡 <최학신의 일가>는 1950년대에 창작되어 1955년에 이미 공연된 바 있다. 하지만 이 공연은 부정적인 반응을 야기했고, 이로 인해 원작 희곡은 ‘반동 작품’으로 낙인찍힌 바 있다. 당시 작가동맹의 일부 지도일꾼들은 “긍정 인물을 주인공으로 내세워야 할

14) 위의 책, 119면.

15) 장형준, 「세계적인 대문호 백인준」, 『조선문학』 제636호, 2000.1, 31면 참조.

사회주의적 사실주의의 문학에서 부정 인물인 반동복사를 기본 주인공으로 내세운 것은 매우 엄중하다고 하면서 계급투쟁을 ‘부인’하고 ‘자본주의 자멸설’을 선전한 ‘반동 작품’이라고 하며 공연을 중지시키기까지 하였다.”¹⁶⁾

이 필화 사건으로 인해 백인준은 지방으로 좌천되었고 창작과는 관계 없이 살아야 했다. 백인준이 다시 문학(영화)계로 복권하게 된 것은 김정일 때문이었다. 북한 측 자료를 참조하면 김정일이 <성장의 길에서>의 집필 과정에 관여하여 백인준을 ‘구체적으로 지도’했다고 한다. 이를 계기로 백인준은 복권되었고, 김정일의 권유로 10여 년간 매장되었던 희곡 <최학신의 일가>를 시나리오로 재창작하기에 이르렀다.¹⁷⁾

백인준은 8.15해방 이전까지 작가로 활동한 적이 없었다. 그는 광복 직후 김일성과의 교류를 통해 시집을 발행했고, 희곡·시나리오·가극 창작 작업을 선보이기 시작했으며, 평론가로도 활동한 바 있다. 백인준의 급작스러운 등장이 어떤 연유로 이루어졌는가는 구체적으로 확인되지 않고 있으나, 적어도 시나리오 분야에서 백인준이 보여준 창작 방식은 여타의 작품이나 작가들과는 차이를 보인다.

가장 큰 차이는 주인공의 인물 형상화 방식이다. 백인준은 사회주의 사상을 정립하고 이를 전파하는 긍정적 인물을 주인공을 내세우지 않았다. 그는 과감하게 자본주의 사상을 신봉하고 기독교 교리를 섬기며 친미 성향을 지닌 지주 출신 최학신을 주인공으로 설정했다. 그러면서도 최학신을 묘사할 때, 일방적으로 폄하하거나 무조건적으로 매도하지 않았다.

1945년에서 이 작품 이전까지 창작된 시나리오와 비교하면, 이러한 설정이 지닌 파격적인 면모가 자연스럽게 드러난다. 1950년대 한상운이 창작한 <정찰병>(1953)¹⁸⁾이나 <비행기사냥군조>¹⁹⁾에서 미군은 무찔러야

16) 위의 책, 33면.

17) 장형준, 「세계적인 대문호 백인준」, 『조선문학』 제636호, 2000.1, 33면 참조.

할 ‘절대 악’으로 설정되어 있다. <정찰병>의 주인공 일행은 미군일행을 체포하여 그들을 살해한다. <비행기사냥군조>에서는 어린 주인공을 내세워 미군의 공군력을 저주하며 결국에는 미국의 폭격기를 격추하는 사건을 다룬다. 그들은 이러한 행위를 영웅적인 행위로 칭송하며, 미군 뒤에는 항상 ‘늬’을 붙여 그들의 절대적 죄악상을 공시하고 있다. 1951년에 창작된 <소년빨찌산>²⁰⁾이나 1954년에 창작된 <빨찌산 처녀>²¹⁾에서도 미군을 절대 악으로 설정하고 이에 대항하는 인물(소년과 여인)의 활약을 선전하고 있다.

설령 미군이 직접적으로 등장하지 않은 시나리오에서도 주인공은 긍정적 인물로 그려져 있다. 가령 김영근이 1950년에 집필한 <용광로>²²⁾는 북한 최초의 ‘근로 장려 영화’라고 할 수 있다. 이 작품에서 주인공은 국내(북한) 기술로 내화벽돌을 만들기 위해서 애쓰는 산업역군으로 설정되어 있다. 주인공이 비록 성격이 급하고 가정에 충실하지 못한 단점이 있지만, 본질적으로 사회주의 사상을 투철하게 실천하고자 하는 인물로 그려져 있다. 1955년 주동인의 창작 시나리오 <신혼부부>²³⁾에서도 이러한 인물형의 계보는 이어지고 있다. 주인공 남편은 실적을 위해 물불을 가리지 않는 일꾼인데, 목표 조기 달성과 실적 인정에 초조하게 매달리는 단점이 있지만, 본질적으로는 공산주의 사상을 옹호하고 당의 정책을 따

18) 한상운, <정찰병>, 『조선영화문학선집 1』, 문학예술종합출판사, 1994, 256~287면.

19) 위의 책, 288~335면.

20) 집체작, <소년빨찌산>, 『조선영화문학선집 1』, 문학예술종합출판사, 1994, 167~213면.

21) 김승구, <빨찌산 처녀>, 『조선영화문학선집 2』, 문학예술종합출판사, 1996, 3~62면.

22) 김영근, <용광로>, 『조선영화문학선집 1』, 문학예술종합출판사, 1994, 113~166면.

23) 주동인, <신혼부부>, 『조선영화문학선집 2』, 문학예술종합출판사, 1996, 63~98면.

르는 당원의 면모를 갖추고 있다.

1950년대 이후 <최학신의 일가> 이전 작품들에서 대개 사회주의 사상을 신봉하는 군인 혹은 빨치산 부대의 일원이 주인공이 되거나, 재건 사업과 생산성 제고에 앞장서는 인민의 영웅이자 산업 역군이 중심인물이 되었다.

후자의 경우, 프라타고니스트에 대항하는 안타고니스트는 대개 산업시설을 재편하고 생산성 제고에 앞장서는 주인공의 의지를 질투하거나 방해하는 세력인데, 그 세력은 곧 반성하고 누우쳐 긍정적 인물군으로 편입되는 것이 대강의 줄거리였다. 혹은 주인공이 기본적으로 사회주의 사상을 따르지만, 오해와 태만과 같은 사소한 실수로 갈등이 생겨나는 경우도 있다. 이러한 상황을 간추리면, 주인공은 사회주의 체제가 옹호하고 긍정할 수 있는 위치에 놓인 자라는 점에서 공통적이다. 중심인물이 군인인 전자의 경우, 안타고니스트형 인물들은 대개 절대 악의 세력인 미군이나 남한군(북한은 '괴뢰군'이라고 표현)이다. 미군 일행은 무찔러야 할 적이자 절대 악이기 때문에, 그 처지와 상황을 돌볼 필요가 없는 집단으로 규정된다.²⁴⁾

하지만 <최학신의 일가>에서 절대적 악의 세력(미군)에 협력하는 최학신은, 부정적인 인물임에도 불구하고 프라타고니스트의 반열에 오른다. 전향 이전 최학신이 보여주는 정치 논리는 사회주의 사상에 적대적인 논리이다. 주목되는 것은 최학신의 반사회주의 논리가 객관적으로 정당성을 입증 받을 수 있을 정도로 체계적으로 그려져 있다는 점이다.

백인준은 최학신과 그의 아들이 지지하는 자본주의와 미국에 대한 논리를 허투루 구성하지 않았다. 최학신과 그의 아들이 견지하는 논리(공산주의에 대한 반대의견)를 하나의 신념 체계로 다루었으며, 공산주의로 전

향하기 전까지는 나름대로 일관성과 타당성을 갖춘 정당한 가치관으로 제시하였다. 또한 그들이 전향하는 계기 역시 공산주의가 우월하다는 식의 일반적 당위성에 의존하지 않고, 심리적·인지적 요인을 함께 고려하여 상정하고 있다. 그 결과 최학신과 그의 아들은 자유 의지와 명민한 판단력을 지닌 인물로 그려질 수 있었으며, 그들의 성격은 인물의 성격 창조 측면에서 균형 잡힌 면모를 견지했다고 할 수 있다.

최학신의 정치적 소신은 다각도로 살펴보아야 한다. 일단 그는 정치적으로 공산주의자들을 배척하지 않는다. 비록 최학신이 친구인 박 의사처럼 열성적으로 공산주의에 동조하지는 않지만, 그렇다고 해서 공산주의에 대해 적대적인 생각을 가지고 있지도 않다. “여기 정치에 대해서 일정하게 지지하고 있”었다는 발언은 공산주의의 대의명분에 굳이 반대하지 않겠다는 정치적 견해라고 할 수 있다.

하지만 최학신은 이러한 정치적 견해보다, 현재의 정세와 종교적 믿음을 더 앞세운다. 일단 미군의 점령과 공산주의자들의 패퇴를 필연적인 결과로 받아들이고 있으며, 이러한 상황이 초래되었을 때 공산주의자로 남는 것은 위험하다고 판단하고 있다. 그래서 그는 공산주의자들에 대해 일정 부분 협조한 전력이 있음에도 더 이상의 정치적 무리수를 두려고 하지 않는다.

또한 그는 과거 미국 선교사와 가깝게 지낸 전력이 있다. 미군이 자신에게 적대적이지 않을 것이라는 심리적 계산을 미리 하고 있는 셈이다. 여기에 종교적인 믿음도 가세하고 있다. 그는 정치적 입장보다 기독교가 주장하는 박애와 포교의 원리를 우선시한다. 따라서 고향을 등지지 않아도 되는 이유가 성립되며, 공산주의자들과 결별할 수 있는 논리가 성립되는 것이다.

최학신의 판단과 선택은 중층적이다. 어찌 보면 최학신의 소신은 일관성이 없고 정당성을 결여한 것처럼 보일 수도 있다. 특히 정치적 이념을 답습하는 창작방식(론)을 고집하는 사회주의 체제 하에서 더욱 그러하다.

24) 미군에 대한 적대의식은 6.25전쟁에서 유엔군이 참전하고 미군에 의해 북한군이 고전하면서 나타나기 시작했다(함충범, 한국전쟁이 북한영화에 미친 영향 연구, 『현대영화연구』 제2집, 2006, 252면 참조).

그렇기 때문에 최학신의 성격과 인물형은 주목된다. 8.15 해방 이후 북한의 시나리오를 보면, 공산주의에 대한 맹렬한 충정을 드러내는 인물과 공산주의에 대한 적대감을 드러내는 인물 사이의 갈등을 주제로 한 작품이 상당한 비중을 차지한다. 이른바 빨치산 영웅을 그린 작품이나 ‘미제’와의 투쟁을 다룬 작품이 그러하다.²⁵⁾ 이러한 작품에서는 공산주의를 지지하는 측이 ‘선’으로 설정되고, 공산주의를 반대하는 적대자들이 ‘악’으로 설정된다.

하지만 최학신의 경우 선과 악의 기준으로 그의 인물형을 나눌 수 없다. 그는 가족과 종교 그리고 어느 정도 개인의 이익을 위해서 행동하는데, 그 행동은 인간 본연의 행동에 가깝다. 현실의 인간은 이렇게 복잡한 상황 속에 놓여 있기 마련이고, 그 안에서 이루어지는 판단은 두루뭉술한 형태로 제시되기 일쑤이다. 중요한 것은 최학신이 성격과 판단에 대해 작가의 폄하나 매도가 이루어지지 않는다는 점이다. 최학신의 선택은 공산주의자들의 입장에서 보면 반동에 가까운 것이지만, 그럼에도 이 작품이 최학신의 입장을 객관적으로 대변하고 이해하려 했다는 점에 차별성과 장점이 있다고 하겠다.

백인준의 시나리오 <최학신의 일가>는 인물 형상화 방식에서 기존의 북한 시나리오와 뚜렷한 차이점을 견지하고 있다. 여타의 시나리오에서였다면 안타고니스트 혹은 부정적 인물이 되었을 인물을, 백인준은 과감하게 프라타고니스트로 격상시켜 새로운 차원의 인물상을 제시했다. 이 점은 1960년대 시나리오 작가 가운데 가장 선구적이라고 할 수 있다. 뿐만 아니라 백인준은 전략적으로 ‘남한 사회’의 정치적 상황을 작품의 주요 배경으로 설정하여, ‘전쟁터’로서의 남한이 아닌 ‘사회(체제)’로서의 남한을 그려내는 성과를 거두었다. 비록 그 과정에서 공산주의 창작 원리

25) 1950년대 북한의 영화 중에서 ‘전쟁영화’는 중요한 비중을 차지하는데, 당시 전쟁영화의 일반적 인물 구도는 공산주의 지지자와 적대자의 대립이었다(이명자, 앞의 책, 50~51면 참조)

에 입각해 남한사회를 왜곡 폄하한 측면도 있으나, 전체적으로 보았을 때 기존의 시나리오와는 달리 남한사회의 모습을 객관적으로 묘사하려 한 의도를 인정하지 않을 수 없다.

4. 영화 문법의 적극적 수용

4.1. 스테이징의 점진적 도입

스테이징(staging)이란 캐릭터들의 위치와 움직임을 설정해 ‘대본을 시각화하는 작업’을 말한다. 연극에서는 스테이징이 고정된 무대 위에서 이루어지지만, 영화에서는 스테이징이 필연적으로 카메라를 위한 것임을 이해해야 한다. 즉 영화의 스테이징은 블로킹 또는 동선을 건설하는 작업인 동시에, 이렇게 건설된 동선을 어떻게 카메라를 통해 구현할 것인가를 염두에 둔 작업이다.

우선, 스테이징은 한 장면(scene)에서 요구하는 ‘기능적이고 필수적인 신체 행위’를 완성하기 위해서 필요하다. 그러면서 등장인물의 내면적인 심리를 보여주는 기능을 동시에 수행하기도 하고, 등장인물들 사이의 관계를 설명하기도 한다. 영화의 중요한 소품이나 설정 혹은 배경 등을 관객들에게 미리 숙지시키는 역할을 맡기도 하고, 카메라가 인물들을 포착하는 방식을 뜻하기도 하며, 작가가 의도한 ‘화면 만들기’(pictuarization)에 관련된 일체의 활동을 일컫기도 한다. 한 마디로 스테이징은 카메라와 피사체(인물, 소품, 배경, 심지어는 인물의 내면세계나 보이지 않는 관계)의 관계와 위상을 본질적으로 보여주는 기법 일체를 뜻한다고 할 수 있다.²⁶⁾

26) 니콜라스 T 프로페레스, 김진섭 역, 『영화만들기의 비밀』, 한길아트, 2007, 71~80면 참조.

시나리오가 발전하면서 스테이징은 점차 시나리오 작가들의 역량이 투입되는 목표점이 되었다. 스테이징은 기본적으로 영화(드라마)를 연출하는 사람들의 구상이자 직능이었지만, 점차 이러한 스테이징의 기능을 대본 단계에서부터 실현하고자 하는 움직임이 생겼다. 또한 뛰어난 작품성을 지닌 시나리오일수록 이러한 기능에 대해 높은 이해력과 적극적인 구현 의지를 내보이기 시작했다. 1960년대 들어서면서 북한의 시나리오 가운데에 이러한 스테이징의 초보적인 단계를 염두에 둔 작품이 나타나기 시작했다. <분계선 마을에서>(1962)가 그 중 하나이다.

먼 포성이 간단없이 들려온다.

젓먹이(영옥)를 품에 안은 젊은 녀인이 치솟는 연기를 헤치며 정신없이 강을 향해 앞으로 달려온다.

몰아치는 강바람에 머리에 쓴 수건이 벗어져 멀리 날아가는 것도 아랑곳 없이...

미군놈과 ‘국군’놈에게 강제로 끌리어 강가로 가고 있는 젊은 사나이(영철)가 쉬임 없이 돌아보며 멀리에서 달려오고 있는 녀인들 속에서 누군인가 찾아보려고 애를 쓴다.

미제 침략군발동선에 달려 있는 작은 목선들에는 강제로 랍치 되어 가는 인민들이 짐짝처럼 실리어 아우성을 치고 있다.

들려오는 사람들의 아우성에 마음이 더욱 급해진 젊은 녀인은 어린 것을 안은 채 줄달음을 쳐 언덕 우에 올라선다.

“여보—”

목청껏 남편을 처절히 웨쳐 부른다.

목선 우에서 언덕에 서 있는 안해를 찾은 영철이 구원을 청하듯 두 팔을 앞으로 내미는데 ‘군사분계선’의 표말을 세운 끝없이 긴 철조망이 두 사이를 가로막고 선다.

(자막)

분계선 마을에서²⁷⁾

<분계선 마을에서>에는 1950년대 시나리오에서 보이지 않던 카메라의 상세한 이동 지시문이 담겨 있다. 위의 인용 부분은 오프닝 대목으로, 이 별하는 부부의 모습을 담고 있다. 첫 화면은 먼 하늘 포성으로 시작한다. 음향 효과로 긴장감을 북돋운 상태에서, 강을 향해 달려오는 여인의 모습이 롱 쇼트로 포착된다. 여인은 포성으로 인해 생겨난 먼지를 헤치며 달려오고 있다.

다음, 강바람에 여인의 수건이 날린다. 날리는 수건은 그녀의 위태로운 운명과 바람 앞에 등불 같은 처지를 상징한다. 그리고 날려가는 수건을 따라 카메라의 시선이 이동되고, 이동한 카메라의 시선은 여인이 그토록 찾고 있는 남자에게 머문다. 남자의 주변으로 미군과 국군의 모습이 포착되며, 비슷한 운명에 처한 이들과 함께 포로가 되어 끌려가는 남자의 처지가 공개된다. 여자를 비추던 화면에서 남자를 비추는 화면으로 전환된 것이다.

남자는 멀리 여인들의 모습 속에서 아내를 찾으려 한다. 포로들이 아우성을 지르면, 그 소리에 더욱 초조해진 젊은 여인이 카메라에 포착된다. 아우성에 화답하듯 여인은 ‘여보’를 외친다. 둘 사이에는 서로를 알아볼 표식이 생겨난다. 다시 말해서 포로들의 아우성은 목선 위의 상황을 강가 언덕 위의 젊은 여인의 상황으로 이동시키는 계기가 된다. 이러한 계기를 통해 카메라는 자연스럽게 언덕 위 여인의 시점으로 이동하여, 여인의 시점으로 멀리 끌려가는 젊은 남자(남편)를 포착한다. 아내의 시선은 다시 남편의 시선으로 뒤바뀌고, 남편은 언덕 위에서 애타게 자신을 찾은 아내의 모습이 포착된다.

하지만 그들 사이는 건널 수 없는 철조망으로 막혀 있고, 그들의 거리는 좀처럼 넘기 힘든 이념의 벽으로 분리되어 있다. 그것을 카메라는 ‘군사분계선’ 표말로 암묵적으로 보여준 다음, 이어 클로즈 업(close-up)을 통

27) 리지용, <분계선 마을에서>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 3면.

해 부각시킨다. 이것이 작품의 제목이자 중심 소재임을 알려준다.

지금까지의 상황을 정리하면, 카메라는 “원경(포성이 들리는 상황)→아이를 안은 젊은 여인→날리는 수건(카메라 시점 이동)→끌려가는 남자(영철 포착)→영철의 시선에 멀리 포착된 일군의 여인들(아직은 아내를 보지 못함)→아우성(카메라 시점 이동)→아우성 소리 가운데에서 남편의 행적을 찾음(여인의 시선)→멀리 보이는 남편의 모습→남편과 아내를 가르치는 군사분계선”으로 이동하며, 해당 장면을 스테이징하고 있다.

카메라는 언덕 쪽의 아내와 강가의 남편을 서로 교차하며 포착하면서, 공간을 입체적으로 담아내고 있다. 점차 카메라 전환(시점 이동) 간격이 조밀해지고, 그에 따라 부부의 애타는 이별(의 정서)이 강조된다. 카메라 시점을 자연스럽게 전환하기 위한 장치로, 멀리 날리는 수건이라든지, 아우성 소리와 이에 화답하는 ‘여보’ 소리를 활용한 점도 특색이다. 이러한 매개 요소를 통해 장면을 구성했다는 것은 곧 스테이징을 염두에 둔 것이라 하겠다.

위의 상황은 기본적인 카메라 스테이징에 불과하지만, 1950년대 단조로운 스타일로 기술되는 시나리오의 한계를 극복한 징후라고 할 수 있다. 그것은 내면적인 것을 유형화하고, 인물들 관계의 본질을 알려주며, 화면에 보이는 공간의 지형과 위치를 관객에게 파악할 수 있도록 돕는 스테이징의 기능²⁸⁾을 시나리오에 포함시켜 기술하고 영상으로 구현하려는 의도를 강하게 내비치고 있기 때문이다. 위의 장면을 통해 아내와 남편의 내면 풍경, 둘 사이의 관계와 현재 상황, 그리고 중요한 공간적 배경이자 중심 소재로 삼게 되는 분계선 마을의 위치와 모습과 분위기가 카메라에 담기기 때문이다.

<최학신의 일가>는 이러한 스테이징 기법을 한층 유려하게 반영하고

있다. 예배당에서 윤석재(종치기) 노인과 최학신이 만나는 장면을 보자. 최학신은 이미 예배당에 들러 기도를 한 이후이다. 최학신이 예배당에 온 것은 후퇴하는 북한군을 따라 가족과 함께 고향을 떠날 것인가를 결정하기 위해서이다.

레베당

레베당 입구에서 윤석재 로인이 안을 살피며 들어갈까말가를 망설이고 있는데 안에서 발소리가 난다. 어둠 속에서 최학신이 천천히 나오고 있다.(밑줄 1) 마루가 낡아서 찌걱거리는 텅 빈 레베당 안에 가득 울리고 있다.

학신이 레베당에서 나오는 것을 보자 석재 로인이 두 손을 마주 잡고 인사를 한다.

(중략)

“그런데두 집의 아이들은 믿음을 미신이라구 하면서...”

“하기야 현대과학을 배우는 젊은 사람들이 저 하늘에 하느님이 있다구야 믿겠습니까?”

“그럼 무엇을 믿겠습니까?”

학신은 십자가를 띄우고 하늘에 높이 서 있는 종탑을 올려다보며 혼자 소리같이 말한다.

“인간이란 무엇인가 자기보다 큰 힘을 믿고 그에 의지하지 않고서는 살아갈 수 없는 존재입니다”(밑줄 2)

석재 로인이 무슨 소린지 뻥한 채 듣고만 있다.

까맣게 매달려 있는 종이 커다랗게 입을 벌린 듯 하다.(밑줄 3)

멀리서 포소리가 쿵쿵 들려오고 있다.(밑줄 4)

최학신의 집

28) 니콜라스 T 프로페레스, 김진섭 역, 앞의 책, 71~74면 참조.

레베당에서 돌아온 최학신은 자기 서재 안에서 무슨 책을 읽고 있다. 서재 정면에는 5척이 넘는 큰 벽시계가 걸려 있다. 한 번 움직일 때마다 1초씩 가운 하는 기다란 추가 천천히 똑똑똑 하며 방안에 가득 소리를 퍼친다.(밀줄 4-2) 시계 곁에는 예수가 십자가를 쥐고 골고다의 언덕을 올라가는 그림이 걸려 있고(밀줄 5) 그 밑에는 30대의 최학신이 조선옷을 입은 미국인 선교사 리차드님과 함께 찍은 사진(밀줄 6)이 붙어 있다. 책장들에는 책들이 가득가득 꽂혀 있고 책장 우에는 라오콘의 조각(밀줄 7)이 놓여 있다. 라오콘과 그의 아들들이 굶은 배암에 칭칭 감기어 죽음에서 빠져나오려고 필사의 모대김을 하고 있다.²⁹⁾(밀줄 : 인용자)

관객(독자)들은 최학신이 예배당에 있다는 것을 알고 있지만, 윤석재의 눈을 통해 다시 한 번 최학신을 포착한다. 그러니까 단순히 최학신의 위치와 상황을 알려주기 위해서 ‘레베당’ 씬이 만들어진 것은 아니다. 이 씬은 최학신이 어둠 속에서 천천히 걸어 나오는 광경을 포착하기 위해서 필요했다(밀줄 1). 그렇지 않았다면 윤석재 노인이 예배당 안에서 최학신과 만나는 장면부터 시작해도 상관없기 때문이다.

어둠 속에서 천천히 걸어 나오는 모습은 이 작품 전체의 주제와 연결된다. 이 작품의 논조를 따르면, 최학신은 자본주의와 기독교라는 잘못된 믿음에서 서서히 깨어나는 인물이다. 기독교에 투신한 최학신의 상태는, 사회주의 사상을 신봉하는 이들의 관점에서 보면 무지몽매의 상태와 다를 바 없다. 따라서 그는 어둠 속에 있는 인물이다. 카메라는 최학신이 서서히 깨어날 것임을, 빛으로 걸어 나오는 스테이징을 통해 암시하고 있다.

석재 노인의 질문에 대답하는 최학신의 모습도 상징적이다. 그는 시선

29) 백인준, <최학신의 일가>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 260~262면.

을 높이 들어 종탑을 올려다보며 대답한다(밀줄 2). 최학신의 시선은 자연스럽게 카메라의 시선을 결정하여, ‘종탑’은 양각(low-angle)에 의해 거대한 형태로 포착된다. 이것은 ‘자기보다 큰 힘’에 의지해야 한다는 최학신의 말과 깊이 연관된다.

양각의 카메라 구도에 포착된 종탑은 매우 위압적으로 최학신의 삶과 신념을 내리누르는 것처럼 표현될 것이다. 이것을 더욱 구체적으로 실현하도록, 시나리오는 종을 커다랗게 입을 벌린 형상으로 표현하라고 지시하고 있다(밀줄 3). 이것은 최학신의 삶을 짓누르는 모종의 문제를 비유적으로 입을 수 있도록 지시한 대목이다.

최학신이 머무는 서재 역시 카메라에 의해 다양한 의미와 암시로 읽힐 수 있도록 꾸며져 있다. 일단 ‘레베당’ 씬의 마지막 쇼트는 포소리로 마무리되고(밀줄 4-1), 그 소리는 최학신의 집 벽시계의 소리와 연결된다(밀줄 4-2). 자연스럽게 장면이 연결·이동되는데, 그 이후 화면은 십자가를 지고 골고다 언덕을 오르는 그림에 머물게 된다(밀줄 5). 이 그림은 최학신의 종교적 신념(기독교)을 대변하기도 하지만, 최학신이 겪어야 할 운명을 암시하기도 한다. 최학신은 운명의 희생양이 되어, 험난한 고행을 겪을 처지에 놓일 것이라는 암시이다.

카메라의 시선도 밑으로 내려와 최학신과 리차드가 함께 찍은 사진에 머문다(밀줄 6). 우선 이 쇼트(shot)는 리차드를 소개하는 기능을 한다. 주목되는 것은 그 다음 카메라의 이동과 관련된다. 그 다음 쇼트는 라오콘 조각(밀줄 7)이다. 두 쇼트를 관련지으면 최학신을 휘감고 있는 뱀의 정체가 바로 ‘리차드’라는 암시가 성립한다.

더 구체적으로 라오콘 조각을 해석하면, 이 조각의 뱀은 최학신이 맞이할 운명의 실체를 암시한다. 신화 속의 라오콘은 트로이 목마의 비밀을 누설한 죄로 포세이돈이 보낸 바다뱀에게 고통을 당하는 인물로, 자신뿐만 아니라 자식들도 바다뱀의 고통에 빠뜨리고 만다. 라오콘의 운명은 최학신의 운명에 투사된다. 라오콘이 사태의 진정한 향방을 깨닫지

못했기 때문에 고통과 불행을 겪었던 것처럼, 최학신도 진정한 가치(사회주의 사상)를 이해하지 못했기 때문에 비참한 결과를 맞이해야 했다. 그 결과도 두 자식의 죽음이라는 점에서 동일하다. 더구나 시나리오에서는 굵은 배암에게 칭칭 감겨 있는 형상을 강조하고 있다. 이것은 백인준을 옥죄고 있는 두 개의 사상 즉 자본주의와 기독교(리차드)를 상징한다고도 할 수 있다.

이후에도 시나리오는 최학신 일가가 잘못된 선택을 하거나 운명의 부침을 경험할 때 카메라로 라오콘 조각을 포착하도록 지시하고 있다. 따라서 라오콘 조각은 처음부터 다분히 의도적으로 설정된 상징이며, 카메라로 포착하도록 기획된 미장센이다. 화면 안에 오브제를 배치하고 이것을 효과적으로 보여주는 방식에 대해 숙고한 흔적인 셈이다.

1950년대 북한의 시나리오에서는 이러한 격조 높은 설정이 나타난 바 없다. 카메라는 등장인물의 대화를 뒷받침하는 보조 수단으로 주로 사용되었다. 스테이징을 통해 인물의 심리와 상황을 보여주겠다는 의식은 희박했다. 하지만 <최학신의 일가>의 지문을 유심히 살펴보면, 카메라 워크와 화면 구도 설정 그리고 문학적 비유가 상당히 수준 높게 배치되었음을 확인할 수 있다. 그러한 배치는 곧 스테이징으로 연결되어, 내적 유기성을 갖춘 시나리오가 탄생할 수 있었다.

4.2. 회상 기법의 중복 효과

이명자는 영화 <정방공>에 대해 다음과 같이 언급한 바 있다. “특별히 북한 영화에 많이 쓰이는 기법인 과거 회상 기법 즉 플래시 백(flash-back)이 『조선중앙년감』이 전하는 대로 이 영화에서 처음으로 의미 있게 재대로 쓰이기 시작했다.” 또 이러한 기법적 성공은 이후 영화에서 계속 확대 재생산되었다고 주장한다.³⁰⁾

확실히 이 작품의 회상기법은 그 이전과는 달리 독특한 방식으로 구현

되고 있으며, 이중으로 설정되는 경우가 많아 이전의 회상기법과는 달리 시간의 이동이나 장면의 연결 효과를 동시에 겨냥하고 있는 것이 사실이다. 이러한 특색을 시나리오 <정방공>을 분석하여 구체적으로 살펴보도록 하자.

주인공 옥림은 해방을 맞아 일본인이 경영하는 타면공장에서 풀려나자, 강희덕의 도움으로 임시 거처를 얻고 부양가족의 도움을 받게 되었다. 그 후 일제의 타면공장이 아니라, 북한의 정방직장에서 활기찬 노동자로 거듭난다.

[이별 장면 회상 1]

(정방직장)

희망에 차서 눈을 반짝거리는 옥림. / 돌아가는 정방기목판들.

고조되는 동음. / 작업하는 옥림의 얼굴, 이마에 땀이 맺혔다.

눈부시게 돌아가는 목판에서 눈을 떼지 않는 옥림.

화면에 가득 차는 목판들. 흘러내리는 실. / 거기에 이중로출되어 장면이 바뀐다.

큰 양옥집 정문

지금보다 두 세 살 어려보이는 옥림이가 물지계를 지고 온다.

(중략)

집안

어머니가 옥림을 그러안고 통곡을 한다.

어머니 “옥림아! 아버지는 돌아갔어두 천 한 쪼박이 없어 거적데기에 싸여 나가셨다. 아이구!”

30) 이명자, 앞의 책, 63면 참조.

찢어진 문창호지가 애처롭게 운다.

밭길

보파리를 옹구리에 낀 옥립을 부여잡고 우는 어머니

어머니 “옥립야! 옥립야!”

눈물을 꼭 삼키는 옥립.

일본군대 전투모를 쓴 중년의 남자가 앞을 서간다.

언덕길

바람이 분다. 그 바람에 밀리는 듯 어둠속을 가는 옥립.

뒤에서 “언니야!”하고 부르는 정림의 애달픈 목소리가 가슴을 찢는다.

소나무가 선 언덕.

달려오는 정림의 작은 그림자.

언덕길

“언니야!”하는 어린 동생의 목소리가 찬바람에 실리어 어둠 속에 여운을 끌고나간다. 눈을 찢끔 감는 옥립. 입술이 떨린다.

흐르는 정방기

기계의 동음은 세차게 고조된다.

작업을 계속하는 옥립. 회상은 끝없이 머릿속을 감돈다. 눈물은 하염없이 쏟아만 진다.

기차

눈물에 젖은 눈으로 은실을 보면서 이야기를 듣는 처녀³¹⁾(밑줄 : 인용자)

인용된 대목에서 첫 번째 장면 전환은 이중노출³²⁾에 의한 것이다. 이

31) 한성, <정방공>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 66~69면.

중노출(double exposure)이란 동일한 원본이 카메라나 인화기를 통해 두 번 노출된 결과를 뜻한다. 서로 다른 두 개의 화면이 하나의 필름 단면상에서 중첩되도록 포착하는 기법으로, 이미 촬영된 필름을 되감아 다시 촬영하여 얻어지는 특수 화면이다. 디졸브(dissolve)와 비슷한 효과를 낸다.³³⁾

정방직장에서 눈빛을 빛내며 일하는 옥립(# 정방직장)은 해방 직후의 옥립이다. 즉 시나리오에서 과거 회상(1차)의 시간대에 속한 옥립이다(9살로 추정). 하지만 이중노출을 통해 옥립은 더 어린 날의 옥립(# 큰 양옥집 정문)으로 돌아간다(7~8살). 이 시간대는 조선이 독립하기 이전 시점이고, 옥립도 타면공장의 직공이 되기 이전의 시점이다.

그녀는 그 일을 그만두고 집으로 돌아오는데(# 집안), 마침 그녀의 아버지가 임종한 직후였다. 집안 살림이 어려웠기 때문에 옥립은 ‘일본군대 전투모를 쓴 중년의 남자’를 따라 집을 나선다. 이 대목에서 시나리오 이후 옥립의 행로를 명확하게 보여주지 않는다. 어떻게 하여 중년 사내를 따라가게 되었는지, 따라간 곳이 어디인지 설명하지 않는다. 시간상의 비약이고 플롯상의 빈곳이다. 하지만 ‘# 흐르는 정방기’를 통해, 가족들과 헤어진 옥립이 결국에는 정방기가 있는 공장으로 보내졌을 것이라는 추정을 할 수 있게 된다.

‘언덕길’ 씬은 대 과거(7살 무렵의 옥립)이고, 그 다음 씬인 ‘흐르는 정방기’는 ‘정방직장’에 이어지는 해방된 직후의 옥립(9살 무렵)이다. 시나리오는 과거(1945년 해방 직후)에서 출발하여 대과거(1942년 무렵)로 이동했다가 다시 1945년으로 복귀하고 있으며, 그 이후 1963년으로 잠정 추정되는 시점인 ‘기차 안’ 대화 상황(# 기차)으로 이동한다.

32) 이중노출은 1960년대 시나리오에서 산견되는 영상 문법이다. 한성이 <정방공>에서 사용한 이후, 최익규의 <새세대>에서 대단히 빈번하게 사용되었으며(명시적으로 시나리오에 기입되었으며), 백인준의 <끝없어라 나의 희망> 등에서 사용된 바 있다. 1960년대 북한 시나리오의 영상 미학 가운데 이중노출의 사용도 포함시킬 수 있다.

33) 이승구·이용관 편, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990, 331면.

대과거에서 과거로 그리고 다시 현재로 넘어서는 대목은 모두 ‘눈물’이라는 공통 매개체를 활용하고 있으며, ‘# 언덕길’에서 ‘# 흐르는 정방기’로 이동할 때는 ‘회상’이라고 지칭하고 있고 ‘# 흐르는 방적기’에서 ‘# 기차’로 이동할 때는 내레이션을 활용하고 있다. ‘기차’로 이동하는 씬도 결국에는 회상의 일종이지만, 내레이션이라는 장치를 써서 구별하고 있으며 이를 통해 세 시간대의 연결이 가능해졌다.

<정방공>에서 구현된 복잡한 회상(전환) 장면은, 실제로는 회상 장면을 설정하되 그 효과를 어떻게 격상시킬 수 있는가라는 문제의식을 내포하기 때문에 특별히 주목된다. 가령 위의 대목에서도 이중노출이나 내레이션 등으로 전환 과정을 다각화했으며, 회상의 이유와 흥미를 고조시키기 위해서 애쓰고 있다. 1942년 무렵의 옥림을 보여주고 1945년 해방 직후 옥림을 보여주었다면 평범한 연대기식 기술이 되었을 것이다.

하지만 이 시나리오는 1945년 8월의 옥림을 먼저 보여주고 나서, 그 2~3년 전의 상황을 보여준다. 이것은 일종의 원인을 알려주는 기능을 한다. 인용문에 포함되지는 않았지만, 이 작품의 오프닝(# 6 타면공장)에서 일본인이 경영하는 타면공장에서 혼자 일하고 있는 옥림의 모습은 많은 호기심을 불러일으킨 바 있다. 그 이전 옥림의 처지를 궁금하게 여기기 때문이다. 대과거의 시간대는 이러한 궁금함에 대한 일종의 답변 역할을 하고 있다고 할 수 있다.

여기서 이 시나리오 형식적 완성도를 검증할 수 있다. 문제는 옥림이 어떻게 해서 타면공장에 가게 되었는지에 대한 완전한 답변은 보류하고 있다는 점이다. 옥림은 ‘중년의 사내’를 그냥 따라간 것으로만 일단 설정된다. 다시 말해서 더 이상의 정보를 제공하지 않고 시나리오 내부에서 이루어져야 할 ‘답변’을 일부 차단하고 있다. 이로 인해 관객(독자)은 옥림의 행적에 대해 부분적으로만 호기심을 충족하게 되고, 상당 부분은 여전히 궁금한 상태로 남겨두어야 하는 것이다. 이러한 궁금증이 플롯의 흥미와 매력을 높이게 된다.

[이별 장면 회상 2]

(소공원)

옥림 “나두 부모가 없어. 일제 때 아버지는 로동관에서 병을 얻어 돌아가 시구 어머니두 그 후 굶어서 돌아가셨어.”

옥림의 가슴속에 저주롭던 지난 날이 생생히 떠오른다.

집

옥림을 부여안고 우는 어머니.

옥림의 목소리. “천 한 쪼박 없어서 아버지의 시체를 거적蓆에 모셔 내 갔다구 통곡하시던 어머니를 난 영영 잊지 않아!”

밤길

일본놈 전토모를 쓴 사나이가 앞선다. / 보따리를 든 옥림.

그를 부여잡고 우는 어머니.

옥림의 목소리. “단돈 15원에 팔려서 정처 없이 끌려가던 그때가 생각날 때마다 난 일을 하구 또 했어!”

소나무가 선 언덕

달려오는 어린 동생의 조그만 그림자.

정거장

옥림은 기차 란간에 올라선다. 뒤를 돌아다보고 손을 내젓는다.

옥림 “가라, 가라!” 하고 내젓던 손으로 입을 막는다.

덜컹덜컹 기차가 움직인다.

선로 우에 원한을 남기면서 떠나는 기차.

정거장 가시쇠줄을 붙잡고 정림은 애달프게 부른다.

정림 “언니야!”

기차는 멀리 사라졌다.

텅 빈 구내에 옥림의 목소리만이 들린다.
“그 동생은 오늘까지두 소식을 몰라.”

소공원

은실은 흐느껴 운다.
옥림의 눈에서도 눈물이 흘러내린다.

(중략)

달리는 열차 안

은실 “이렇게 해서 옥림언니 덕분에 기능이 부쩍 올라갔어요.”
이야기를 듣는 처녀는 격동된 마음을 참을 수 없는 듯 두 손으로 가슴을 부여잡는다. 그는 갑자기 탁자 위에 머리를 파묻는다.

은실 “아니! 왜 그래요?”
처녀는 가까스로 울음을 참는다.³⁴⁾

위의 대목은 옥림이, 어머니와 동생 정립과 헤어지는 대목이다. 이 대목은 이전에 한 번 구현된 적이 있으므로, 일단 점진노출(slow disclosure)³⁵⁾ 기법에 해당한다. 점진노출은 관객(독자)들에게 제공되는 서사적 정보를 고의로 지연시키는 기법을 뜻한다. 중요한 이야기를 파악할 수 있는 정보를 세분한 다음, 산발적으로 그리고 단계적으로 제공하게 되면 관객(독자)들은 새로운 정보들이 추가될 때마다 플롯을 새롭게 조직해야 한다. 어떤 경우에는 선행 화면의 의미를 새롭게 재정립할 필요도 생겨난다. 한 번 회상된 적이 있는 과거를, 본래의 목적과는 다르게 다시 재회상함으로써 새로운 효과를 노린 셈이다.

그러면 변화된 사항을 점검해 보자. 일단 앞에서 회상된 이별 장면(이

별 장면 회상 1)이 1945년 무렵 옥림의 회상이었다면, 다시 회상된 이별 장면(이별 장면 회상 2)은 1950년 이후의 회상이라는 점이다. 그 사이에 6.25가 일어났고, 옥림은 더욱 능숙한 노동자가 되었으며, 은실이라는 의 동생(은실)을 맞이하게 되었다. 은실은 미국사람에게 부모님을 잃고 실의에 차 있었고, 공장 일을 소홀히 여기고 있었다. 실의 찬 은실을 투철한 산업역군으로 키우려는 옥림은, 자신의 과거를 직접 들려주어 은실의 마음을 바꾸려 한다.

다시 회상된 이별 장면은 옥림의 내레이션에 기초하고 있다. 참조로 앞서의 회상에서는 옥림의 내레이션은 별도로 삽입되지 않았었다. 이 점이 기본적인 차이점이다. 이러한 기본적인 차이점은 정보에서도 차이를 가져온다. 옥림은 아버지가 죽은 원인이 노동관에 있음을 확신시켜 주고(앞서 회상된 이별 장면에서는 죽었다고만 알려진다), 결론적으로 어머니도 굶어 죽었다는 정보를 추가하여 전해주고 있다.

추가된 정보는 논란이 될 수 있다. 왜냐하면 옥림이 이별한 이후 어머니의 소식을 들었거나 가족을 만난 적이 있음을 시사하기 때문이다. 하지만 공장노동자로 일하고 있던 옥림에게 그러한 기미를 찾을 수 없었다. 오히려 옥림은 해방 당시 돌아갈 곳이 없다고 했다. 즉 고향이나 가족과는 접촉이 끊어진 상태로 행동했다. 따라서 새로운 정보는 그 때까지 구축된 플롯에 대한 확신을 흔들어놓는다.

관객이나 독자들은 회상되는 장면에서 일어나는 미세한 차이로 인해 알지 못하는 사건(플롯)이 진행된 적이 있을지도 모른다는 추정을 하게 된다. 이것은 관객들로 하여금 이후의 플롯 진행에 집중하도록 만들고, 과거와 현재로 뒤섞여 있는 플롯을 재조정하도록 자극한다.

다음으로, 반복되는 영상 속의 차이도 고려할 수 있다. 앞서 회상된 이별 장면에서는 어머니의 직접적인 음성으로 “천 한 쯤박 없어서~”가 구연(연기)되었지만, 다시 회상된 이별 장면에서는 옥림의 내레이션으로 구연된다. 옥림의 내레이션으로 추가되는 정보도 있다. “단돈 15원에 팔려

34) 한성, <정방공>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 90~91면.

35) 스테판 샤프, 이용관 역, 『영화구조의 미학』, 영화언어, 1991, 125면 참조.

서 정처 없이 끌려가던 그때가 생각날 때마다 난 일을 하구 또 했어!”를 통해, 사나이를 따라가는 것이 팔려가는 것이었음을 확신할 수 있으며(이전에는 왜 따라가게 되는지를 막연하게 추정할 수밖에 없었다), ‘일을 하구 또 했어’를 통해 그 이후 오랫동안 여기저기를 전전하며 일을 했을 수도 있음을 추정하게 된다(물론 일체의 공장에 끌려와 한 곳에서 일했다는 뜻으로도 해석할 수도 있다).

정림의 모습도 새롭게 부각된다. 앞서 회상된 이별 장면(이별 장면 회상 1)에서 정림은 떠나는 옥림을 뒤쫓아 오기 힘든 모습으로 그려져 있다. 정림은 그림자로 포착되거나 언니를 부르는 목소리로만 표현되고 있다. 이것은 걸음이 느리고 체력이 약한 정림이 떠나가는 언니를 미처 뒤쫓지 못하고 점점 뒤쳐져가는 상황으로 이해할 수 있다.

하지만 다시 회상된 이별 장면(이별 장면 회상 2)에는 비록 언니를 따라잡지는 못했지만, 마지막 배웅지인 기차역까지 뒤쫓아 온 정림의 모습이 담겨있다. 정거장 ‘가시쇠줄’을 잡고 이별을 슬퍼하는 정림의 모습은, 정림이 받은 마음의 상처를 부각시켜 보여준다. 정거장에서 옥림은 멀리 정림의 모습을 보게 된다. ‘가라, 가라’라고 손짓하며 마음 속으로 이별의 대화도 나눈다. 또한 기차의 움직임과 역 풍경을 삽입하여, 극중 현재 즉 1963년 무렵의 은실과 처녀의 대화(기차) 상황과 상황 상의 연관성을 맺도록 장면화하고 있다. 다시 회상된 이별 장면은 앞서 회상된 이별 장면에 비해 세부 정황을 더욱 자세하게 전달한 셈이다.

두 회상 장면의 차이를 다른 관점에서 살펴 볼 수도 있다. 옥림은 은실에게 자신의 과거 사연을 마무리 지으며 동생(정림)의 소식을 그 이후로는 적이 없다고 토로한다. 이것은 다시 관객(독자)들을 혼동시킨다. 동생의 소식을 듣지 않고서 엄마의 소식만을 알게 되는 방법을 상정해야 하기 때문이다. 자연스럽게 아직 완전히 공개되지 않은 플롯(과거 사연)에 대한 호기심이 증폭되기 마련이다.

옥림의 이야기는 과거 상황에서 은실(어린 날)을 감동시켰고, 성장한

은실은 옥림의 이야기를 처녀에게 들려주어 처녀의 마음을 격동시킨다. 비록 그 처녀가 옥림의 잃어버린 동생 정림이었다는 설정은 개연성이 떨어지기 때문에 작품의 무리한 전개를 부추겼다는 비판을 받아 마땅하겠지만, 과거의 내레이션(옥림이 은실에게)과 현재의 내레이션(은실이 정림에게)이 어울린다는 점은 회상의 세련된 효과를 제고시켰다고 할 수 있다. 뿐만 아니라 과거와 현재가 교차되는 상황에서 옥림과 정림, 옥림과 은실, 은실과 정림이 만났다 헤어지는 광경을 보여주어 운명적인 해후의 한 대목을 압축적으로 보여주는 효과를 거두었다.

이처럼 다시 회상된 이별 장면은 애초에 제시된 화면(영상)을 반복하고 변주하여 새로운 의미를 생성시키고 있다. 앞서 회상된 이별 장면은 관객들에게 정보를 제공하고, 이를 바탕으로 관객들은 옥림에 대한 의문을 어느 정도 해결할 수 있었다. 여기에 다시 회상된 이별 장면이 더해지면, 옥림의 과거 사연은 더욱 분명해진다. 중요한 것은 그 과정에서 달라지는 사항이 있다는 것이다.

어머니가 죽었다는 소식이나, 정림이 정거장까지 따라왔다는 설정은 새롭게 유입된 정보이다. 특히 정림이 철조망을 잡고 울부짖는 장면은 ‘숨어 있는 영상(hidden image)³⁶⁾에 해당한다. 점진노출은 애초 제시된 영상과, 새롭게 제시된 영상이 충돌하는 효과에 주목한다. 앞서 회상된 이별 장면에서 정림에 대한 정보가 극히 절제되어 있었는데, 다시 회상된 이별 장면에서는 정림의 아픔이 강조되며 내면 심리가 부각되는 효과를 거둔다.

이별 장면은 결말에서 다시 한 번 회상된다. 인민의 영웅이 된 옥림은 연설을 하게 되고 정림과 이별하던 광경을 대중들에게 들려준다. 그 때 정림이 옥림 곁에 다가오며, 이별 장면이 세 번째 재현된다. 정거장 철조망을 잡고 언니를 떠나보내는 정림의 모습은 두 번째 회상과 비슷하나,

36) 위의 책, 125면.

열차 안에서 오열하는 옥림의 모습은 새롭게 추가된 정보이다. 옥림이 떠난 이후 철조망을 떠나는 정림의 모습도 제시되어 있다. 정리하면 세 번째 회상된 이별 장면에서는 앞의 두 회상에서 보여주지 않았던 숨겨진 장면으로 ‘옥림의 오열’과 ‘정림의 되돌아섬’을 추가하고 있다. 이것들도 숨겨져 있던 영상(hidden image)에 해당한다.

그리고 세 번째 회상된 이별 장면은 극중 현재에서 옥림과 정림이 서로를 알아보는 과정을 대체한다. 정림이 은실의 이야기를 들으면서 옥림을 자신의 언니라고 추정할 수는 있다고 하더라도, 이별 후 상당한 시간이 흘러 처음 대면하는 정림을 옥림이 단번에 알아보는 것은 자연스럽게 못하다. 하지만 회상 장면이 서로의 신분을 확인하는 대목에 삽입됨으로써 그러한 절차가 어떻게 이루어졌느냐보다는 그들의 이별이 얼마나 고통스러웠는가를 보여주는 데에 집중한다. 사실성을 강화시키기보다는, 숨겨진 영상을 통해 새로운 의미를 생성하려 한 셈이다.

스테판 샤프는 애초의 영상이 완전했다고 해도 그 영역(정보)이 확장되면서 영상의 완전성을 전복시킬 수 있을 만큼 특별하거나 예기치 않은 일이 일어날 가능성은 여전히 남아 있다는 견해를 밝힌 바 있다.³⁷⁾ <정방공>에서 어머니의 죽음을 알고 있었다는 정보는 곧 어머니와의 접촉을 뜻하지만, 이 정보는 동생의 소식을 듣지 못했다는 숨어 있던 정보와 대치되고 관객들은 기존 정보를 전복시켜 이해해야 하는 인식상의 혼란을 경험하게 된다. 이러한 혼란을 통해 관객들은 프레임이 가진 경직성을 깨뜨리고 시각의 제한 공간 밖의 삶이 존재한다는 사실을 깨닫는다. 좁은 의미에서 보면 플롯이 확정될 수 없도록 끊임없이 자극을 가해, 불완전하게 인지할 수밖에 없는 사건에 대해 호기심을 증폭하도록 유도한 것이다.

<정방공>의 회상기법은 복잡한 방식과 계산된 중복 효과를 추구한 사

레이다. 인물의 과거를 보여주고 시간을 섞는 단순한 패턴을 벗어나, 내레이션과 회상으로 변화를 꾀하고 과거와 대과거의 시체에 차이를 두면서도 그 교차지점을 압축적으로 설정하였기 때문이다. 그리고 정보의 통제와 점진적인 제공을 통해 플롯과 의미에 대한 이해를 새롭게 구성하도록 하는 수준 높은 영식 미학을 선취하기도 한다. 이러한 효과로 인해 <정방공>의 회상기법은, 이후 회상기법의 붐을 촉진하는 계기가 될 수 있었다.

4.3. 교차편집 기법의 활용

<최학신의 일가>에는 평행 편집(parallel editing) 기법이 활용되고 있다. 평행 편집은 두 개의 이야기를 기계적으로 교차편집(cross cutting)하면서 외적 통일성(outer unity)을 성취하는 방식인데, 그리피스에 의해 개발되었다.³⁸⁾ 남한 시나리오에서 평행편집 기법이 본격적으로 사용된 것도 1960년대이니,³⁹⁾ 시기적으로는 비슷하다고 해야 할 것이다. 하지만 <최학신의 일가>에 나타난 평행 편집은 더욱 높은 미학적 성취를 선보이고 있다.

우선 평행 편집이 일어나는 대목을 살펴보자. 최학신 일가는 큰 위기에 봉착한다. 미군환영 파티장에 참여했다가 성욕을 잃어버린 것이다. 또한 미군의 뺨박에 건디다 못한 성근이, 여동생 성희에게 공화국근위대에 가입한 사실을 추궁하면서 가정 내에 불화가 확산되기 시작한 것이다. 북한군에 가담했다가 부상을 입은 영수를 돌보고 있는 것도 위험 요인이다. 최학신은 이러한 문제를 해결할 요량으로 리차드 목사를 찾아가, 사실을 고백하고 도움을 얻고자 한다.

38) 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1996, 161면.

39) 신봉승 각색, <갯마을>, 『한국시나리오선집 3』, 한국영화진흥공사, 1990, 402~403면.

37) 위의 책, 125면 참조.

리차드의 집

저녁 어둠이 짙어가는 속으로 최학신이 양옥을 향하여 올라온다.

아직 불이 켜 있지 않은 양옥이 숲속에 음침하게 솟아 있다.

리차드 놈이 자기 혼자 키 높은 의자에 여전한 그 자세로 앉아 있다.

(중략)

학신이 킁킁한 어둠 속에 들어서서 문 어구에 멎는다. 그의 뒤에 늦겨

녁 하늘이 희끄무레한 빛을 던지고 있다.

학신의 집 뜰

성희가 어머니와 서러운 작별을 하고 있다.

“어머니, 저는 떠나요.”

“뭐? 떠나? 어디루?”

(중략)

성희는 어머니 손에 편지를 쥐여 주고 다시 한 번 어머니를 외락 그리안
았다가 자기 방으로 다시 들어간다.

윤식이 대문으로 기운 없이 들어선다.

숙경은 정신 나간 사람처럼 우두커니 서 있다.

레베당 안

드렁렁한 레베당 안에서 최학신이 리차드 놈과 말하고 있다.

초불이 흐느적거리는데 저쪽 구석은 더욱 어둡컴컴해 보인다.

(중략)

“형님! 나를 진정 신의 아들이라고 믿으시거든 아무 것도 걱정하지 말고
어서 말씀하십시오.”

학신은 레베당의 높은 천장 컴컴한 허공을 올려다보며 마치 혼자 기도라
도 하는 듯 약간 떨리는 목소리로 말한다.

지하실

영수가 기관단총을 메고 떠날 준비를 한다.

영수는 성희의 앞가슴에 단 민청회장을 유심히 들여다본다.

성희가 영수를 부축하며 밖으로 나선다.

레베당 안

레베당 안에서 최학신이 리차드 놈과 이야기를 계속하고 있다.

“주 예수께서도 너의 원수를 용서하라고 하시지 않았습니까? 청년의 혈기
로 군대에 지원한 것이 무슨 죄가 될 것은 없지요. 리차드 목사, 당신과
나와의 30년간의 우정을 믿고 부탁드립니다. 청년의 신분을 보호해주시
오.”

(중략)

“그리고 당분간 누구에게도 이 비밀을 절대로 말하지 마십시오.”

리차드 놈이 엄숙한 얼굴로 말을 마친다.

뜨락

윤식이 온종일 안해를 찾아 헤맨듯 지쳐서 대문으로 들어선다.

뒤뜰 작은 문으로 성희가 영수를 부축하고 나온다.

(중략)

그들을 본 성근은 영수와 성희가 채 피하기도 전에 권총을 빼들고 대문을
차고 뛰어든다.

“옳지!”

영수와 성희는 두 팔을 짝 끼고 서서 성근을 마주본다.⁴⁰⁾

인용된 장면들은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 리차드 집으로
찾아가서 비밀을 털어놓은 최학신의 플롯이다. 다른 하나는 최학신의 집
에서 벌어지는 일련의 사건으로, 궁극적으로 영수와 성근이 대립하는 플
롯이다.

40) 백인준, <최학신의 일가>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 305~
308면.

먼저 리차드와 최학신의 플롯을 보자. 해당 씬들을 살펴보면, 최학신이 리차드와 곧바로 면담하지 않는 것을 확인할 수 있다. 최학신은 멀리 리차드의 집이 보이는 장소에 일단 서 있다(# 리차드의 집). ‘리차드의 집’ 씬은 리차드의 모습을 보여주고, 다가가는 최학신의 모습을 보여준다. 이러한 장면 구성은 일단 최학신이 리차드를 만나기 위해서 긴장하는 순간을 포착하기 위해서이다. 실제로 ‘리차드의 집’ 장면 후반부에는 ‘컴컴한 어둠(심리적 답답함)이나 ‘늦저녁 하늘의 희끄무레한 빛’(희망을 잃어간다는 것의 암시)이 포착되고 있다. 이것은 심리적 어려움을 시사하고 있다.

하지만 그 다음에 이어질 ‘학신의 집뜰’ 씬을 참조하면, 작법 상 다른 이유가 있음을 알 수 있다. 그것은 궁극적으로 대립하게 될 영수와 성근의 플롯을 지연시키기 위함이다. 학신과 리차드의 플롯을 고의로 지연시킴으로써, 긴장감이 고조되는 성근과 영수의 대립과 보조를 맞추고자 한 것이다.

리차드 집 : 최학신이 리차드의 집을 멀리서 바라보며 생각에 잠긴다 → **학신의 집 뜰** : 성희는 숙경(어머니)에게 떠날 것을 통보한다 → **예배당 안** : 예배당 안에서 최학신이 리차드를 직접 만난다(아직은 비밀을 털어 놓지는 않았다) → **지하실** : 영수와 성희가 떠날 차비를 차린다(아직은 집을 나서지 않았다) → **예배당 안** : 최학신이 자신의 집에 영수가 숨어 있음을 고백한다(영수의 처지가 위태로워진다) → **뜨락** : 영수와 성희가 떠나면서 자연스럽게 위기가 해소되는 듯 했지만, 집으로 돌아온 성근과 마주치면서 새로운 위기가 발생한다(리차드가 보낸 병사들이 언제 들이닥칠지 모르는 상황에서 영수는 성근과 시간을 끌며 대처한다).

이 대목에서 평행 편집은 영수 일행이 성근과 대치하도록 시간을 조절하는 기능을 한다. 그리고 최학신의 밀고에도 불구하고 영수가 위험을

피할 수 있다고 예상되는 순간, 다시 출연한 성근으로 인해 다른 곳(예배당)에서 벌어지는 학신과 리차드의 대화(플롯)가 이 곳(최학신의 집)에서 벌어지는 영수의 위험을 가중시키는 요인이 된다. 즉 두 개의 플롯은 평행하게 진행되었지만, 끝에서는 하나의 귀결점으로 수렴되고 있다. 이것은 평행 편집이 서로 다른 궤도의 플롯을 설정하되 궁극적으로는 연계될 수 있어야 한다는 통찰⁴¹⁾에 부합된다.

이러한 흔적은 그 뒤에도 나타난다. 결국 성근은 영수에게 겨누었던 총을 내려놓고 영수 일행이 문을 통과하여 탈출하도록 허용한다. 이로 인해 일단 위기가 해소된 것처럼 보인다. 그 때 가설해두었던 전화가 울린다.

“성희야—”

숙경이가 그제야 정신이 든 듯 대문으로 다가간다.

윤식이가 날째 대문을 잠그고 등으로 대문을 막아선다.

성근은 얼흔이 나간 사람처럼 기둥에 머리를 기대고 멍하니 서 있다.

전화종 소리가 요란히 들려온다.

리차드의 방

리차드 놈이 킹그스터 놈과 전화를 하고 있다.

“절대로 경솔한 행동은 취하지 마시오. 은밀히 최학신의 집을 감시하시오.

만약에 공산군을 투항시키면 우리에게는 큰 리익이 될 것입니다.”

킹그스터 놈이 전화기를 바짝 대고 리차드 놈의 말을 듣고 있다.

“당신들 정보장교들이 탐지해낸 것으로 하시오.”

“즉시 감시를 조직하겠습니다.”

성근의 방

41) 오스카 브로켓트, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989, 222~224면 참조.

송수화기를 귀에 대고 듣고 있던 성근이가 당황해한다.

킹그스터 놈의 목소리가 들려온다.

“당신의 누이동생이 공화국근위대 성원이 아니라는 것을 증명하기 전에는 당신의 일가에 대한 혐의는 해소될 수 없습니다.”

킹그스터 놈의 매서운 모습이 펄쩍 머리에 떠오르자 정신이 들어 다시 권총을 꺼내들고 윤식에게 다가간다.

“못 비킬 테냐? 너두 빨갱이야? 쏜다.”⁴²⁾

영수 일행을 내보내고 혼란에 빠진 성근이 전화를 받는다. 첫 번째 장면 전환은 ‘전화’를 매개체로 하는 ‘이동의 원칙’이 적용된 씬이다. 로버트 맥기는 시나리오에서의 구성을 ‘장면의 배치와 연결’로 파악했다. 이러한 구성을 원활하게 하는 요건 중에 ‘이동의 원칙’이 있다. 이동의 원칙은 장면과 장면을 연결하는 제 3의 요소를 마련하는 방법이다. 한 장면에서 다음 장면으로 넘어갈 때 두 장면을 매개하는 요소가 없거나 명확하지 않다면, 즉 사건들을 연결하는 고리가 없다면 이야기의 전개는 위태롭게 된다. 그래서 장면의 전환에는 어떤 내적 필연성이 있어야 한다. 가령, 해안을 찰랑이는 파도 장면에서 잠자는 사람의 숨소리 장면으로 이동하거나, 앞 장면과 뒤 장면에서 반복되는 어구가 있는 것 등이다.⁴³⁾

이동의 원칙은 평행 편집, 즉 두 개 이상의 플롯을 비약하면서 연결해야 하는 교차편집(cross cutting)에서 유용하게 사용된다. 위의 대목에서도 그러한 효과를 선보이고 있다. 성근이 전화를 받는 행위 다음에 오는 장면이 ‘리처드의 방’이라면, 전화를 걸고 있는 상대는 리처드이고 이 전화를 받는 상대는 응당 성근일 것이라고 추정하게 된다. 하지만 시나리오에는 고의로 관람자의 혼란(오판)을 야기하고 있다. ‘리처드의 방’에서 전화

42) 백인준, <최학신의 일가>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 310~311면.

43) 로버트 맥기, 고영범·이승민 역, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 황금가지, 2002, 431~433면 참조.

를 거는 사람은 리처드이지만, 그와 통화를 하는 이는 킹그스터이다. 성근에게 걸려온 전화는 리처드에게서 걸려온 것이 아니었다.

그 다음, 다시 전화를 매개로 장면이 이동하면 ‘성근의 방’ 장면에서 킹그스터와 성근이 전화를 하고 있다. 킹그스터는 리처드와 통화하고 난 이후에 성근과 통화를 시도한 씬이다. 그렇다면 다시 위기가 고조될 수밖에 없다. 일단 직접적인 위기는 킹그스터의 협박을 받은 성근이 영수 일행을 붙잡으려고 하는 처사이다. 가족과 자신이 위협에 처할 수 있기 때문에, 성근은 영수를 붙잡아 이 문제를 해결하고 싶어한다.

하지만 더욱 큰 위험은 근본적인 것에서 파생된다. 성근이 받은 전화가 킹그스터의 것이었다면, ‘리처드의 방’에서 리처드가 킹그스터에게 전화를 한 것은 그 이전이 된다. 그렇다면 리처드가 최학신의 집을 감시하라고 내린 지시는 적어도 성근이 영수를 놓아주기 이전에 내려진 것일 수 있으며, 어쩌면 리처드가 지시한 감시자들이 집 주변에 이미 배치되고 난 이후에 성근이 영수와 대결을 벌였을 수도 있다. 중요한 것은 이 상황에 어떤 확고부동한 사실이 도출되는 점이 아니라, 플롯에 대한 다양한 추정이 제기될 수 있다는 점이다.

전화로 인해 야기되는 시간상의 혼란과 사건의 선후 재배열 가능성은 평행 편집의 묘미에 해당한다. 플롯에 대한 근본적인 의심이 제기되며, 최학신이 리처드를 방문하는 사건과, 영수와 성근과 만나는 사건이 과연 동시간대에 일어난 것이냐는 질문도 가능하게 한다. 여기서 관객들은 인위적으로 재조립된 평행 편집을 본 것인지, 정교하게 동시간대에 일어난 사건을 구경한 것인지 명확하게 판단하기 어려워진다.

이로 인해 플롯을 다시 재구성해야 하는 인식적 자극을 받게 되고, 이것은 플롯에 대한 집중력과 긴장감을 상승시키게 된다. 간단해 보이는 평행 편집 효과가 이토록 복잡한 수용 과정을 촉발시킨 것이다. 따라서 <최학신의 일가>에서 선보인 평행편집은 단순한 착상이 아니라, 미학적으로 짜여 면밀하게 계산된 기법이었다고 할 수 있다.

4.4. 이동 원칙의 집적

<최학신의 일가>를 보면 이동 원칙이 매우 빠르고 집약적으로 조직된 장면을 찾을 수 있다. 이것은 60년대 북한 시나리오 형식 미학의 최정점에 해당하는 것으로 판단된다. 일단 관계 대목을 인용한 후 분석하도록 하겠다.

윤석재 로인이 아득히 보인다.
 들, 셋, 넷으로... 앞이 뿌얘진다.
 밤나무만이 또렷하다.
 석재 로인이 밤나무 밑에서 밤을 주어 댓살 된 성근에게 준다. 어린 성근
 이가 좋아서 해죽거린다.
 밤나무와 윤석재 로인이 빙빙빙 돌아간다.
 공중에서 커다란 종이 빙빙 돈다.
 종소리가 덩덩거린다.
 성근이가 석재 로인의 품 안에서 석재 로인과 함께 종 끈을 당겼다 놓았다
 한다.
 종소리가 점점 빨라지며 커진다. 종이 요란스럽게 덩강거린다.
 종 끈이 꿈틀거리며 라오콘의 조각의 굵은 배암으로 변한다.
 다가오는 리차드 놈의 정그러운 얼굴과 킹그스터 놈의 살기 띤 모습.
 비명을 지르며 쓰러지는 성옥의 모습이 환영처럼 다가온다.
 자기를 질책하던 윤식의 얼굴—
 죽은 성옥을 붙안고 통곡하는 어머니—
 영수와 성희가 뜨락에서 성근이를 향해 웨치던 모습이 나타난다.
 어머니를 쓴 킹그스터 놈이 악마처럼 웃는다.
 종소리가 더욱 빨라지며 높아진다.
 굵은 배암이 성근의 몸을 휘감는다.
 “앗!”

성근은 소리를 치며 권총을 쏜다.
 성근은 아무것도 보지 못한 채 연방 방아쇠를 당긴다.
 갑자기 총소리도 종소리도 딱 멎는다.
 철컹하는 격발기 치는 소리.
 성근은 권총 총구를 들여다본다. 아직도 연기가 실실이 피어오른다.
 밤나무가지들만이 꺾어져 떨어질 뿐 윤석재 로인은 그대로 태연히 서 있
 다.
 제임스놈과 킹그스터놈이 경멸에 찬 눈초리로 성근을 바라본다.⁴⁴⁾

미국중앙정보국(조선 담당)을 지휘하게 된 제임스는, 최성근에게 윤석재 노인을 총살하라고 지시한다. 협박에 못 이겨 자신을 키워주다시피 한 윤 노인을 살해해야 하는 입장에 처한 최성근은, 사형장에서 복잡한 심회에 휩싸인다. 위의 대목은 그러한 최성근의 내면 심리를 영상으로 보여주고 있다.

일단 윤석재 노인이 묶인 밤나무에서 연상은 시작된다. 밤나무는 어릴 적 밤나무로 변하고, 그 기억 속에 밤을 주어 성근에게 주는 석재 노인이 있다(과거의 모습). 그 때 어린 성근이 기뻐하며 밤나무를 빙빙 돌았던 기억 때문인지, 성년의 최성근은 밤나무와 윤석재 노인의 기억이 뻘뻘하다고 느낀다. ‘빙빙’ 도는 느낌은 ‘중’이 ‘빙빙’ 도는 연관성을 따라 중 모양으로 전환되고, 이어서 종 끈이 연상된다. 종 끈은 길고 유연하다는 속성에 따라 뱀의 모양으로 전이된다. 뱀은 라오콘 조각상의 그 뱀이다. 뱀의 살기는 리차드와 킹그스터의 살기로 풀이된다. 따라서 라오콘 조각상에 담긴 상징적 의미는 이 대목에서 구체적으로 가시화되었다고 할 수 있다.

그리고 최성근의 심회 속에서 몇 가지 장면이 기억으로 재편집되어 스쳐간다. 그 중에서 죽은 성옥을 붙들고 통곡하는 어머니, 아내의 죽음을

44) 백인준, <최학신의 일가>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000, 326~327면.

자책하던 윤식(성근의 매부), 영수와 성희가 탈출하면서 외치던 모습은 최성근이 직접 목격한 내용이다. 비명을 지르며 쓰러지는 성옥의 모습은 최성근이 목격한 것은 아니지만, 이미 관객은 알고 있는 장면이다. 또한 킹그스터가 어머니를 죽인 사건은 최성근이 목격한 것이 아니며, 아직 알고 있는 사실도 아니다.

짧은 시간 최성근의 머리속에 지나가는 영상은 기억의 재편집 효과에 해당한다. 이미 제시된 장면들을 간략하게 압축하여 짧은 쇼트로 정리한 것들이다. 이러한 ‘기억의 재편집 효과’는 남한에서는 60년대 후반 시나리오 <역마>에서 두드러지게 사용된 바 있다.⁴⁵⁾ 이러한 기억의 재편집 효과는 회상의 일종이라고 할 수 있겠지만, 그 회상은 서사의 진행을 단순히 돕기 위한 회상이 아니라 이미 제시된 서사를 압축하여 이미지로 제시한다는 점에서 일반적 의미의 회상과는 차별화된다고 하겠다. 이것은 관객들의 심리적 반항을 고조시키고 서사를 반추하게 만드는 효과를 거둔다.

또한 이 부분에서 중요한 것은 청각적 효과가 곁들여지고 있으며, 청각적 효과에 의해 장면의 속도가 조절된다는 점이다. 종소리가 빨라짐에 따라 쇼트의 이동은 빨라지고, 상대적으로 쇼트의 지속 시간은 짧아진다. 컷팅 빈도가 증가함에 따라 관객의 호흡은 급박해지고, 긴장감이 고조되는 효과를 유발할 것이다. 그리고 그 정점에서 총이 발사된다. 그것도 연속적으로 여러 발이 발사된다. 정신적 긴장감이 최고조에 달하는 순간이다.

여기서 최성근이 누구에게 총을 쏘았는가 라는 의문도 제기되고 있다. 정신없이 총알이 발사되고 난 후, 카메라는 멀쩡한 윤석재 노인을 비춘다. 응당 총알받이가 되었으리라는 예측과는 달리 윤석재 노인은 무사했다. 이 장면은 일종의 여운을 남기며, 최성근은 지금까지 고뇌에 대한 해답을 얻는다. 그는 끝내 킹그스터를 죽이고 자신을 죽이는 선택을 감행

45) 김남석, 1960~70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구, 고려대학교 박사 학위논문, 64~65면 참조.

한다.

쇼트의 속도를 조절하고 컷팅의 간격을 고조시키는 이러한 방식은 편집의 효과를 극대화하는 방법이라고 할 수 있다. 이것은 이동의 원칙을 활용하고 그 효과를 극대화할 수 있는 집약 방식이기 때문에, 이 집약 방식을 통해 <최학신의 일가>가 선취했던 형식적 수준은 제고될 수 있었다. 그래서 최성근의 변민과 갈등이 얼마나 심각했던가를 짐작하도록 중용하고, 극적 긴장감이 고조시키는 효과도 아울러 거둘 수 있었다.

5. 결론

소재 상의 측면에서, 1960년대 북한 시나리오는 변화를 경험하기 시작한다. 이전까지 단조롭게 반복되던 소재 선택의 매너리즘에서 벗어나, 남한 사회의 문제를 본격적으로 탐구한 것이다. 이전까지 남한은 그들의 주적이던 미군에 동조하는 세력에 불과했다. 하지만 4.19 의거를 중심 소재로 다루면서, 남한 사회 체제를 자신들의 정책에 맞게 영화의 소재로 다루려는 움직임이 일어났다. 이것은 소재의 확장인 동시에 영화적 관심의 확장이라고 할 수 있다.

또한 1960년대 들어서면서 기존의 경직된 인물형에서 탈피한 인물형이 창조되기 시작했다. 1945년 8.15해방 이후부터 북한의 시나리오는 낭만적 이상을 건설하는 인물들을 고집해왔다. 그들은 공산주의가 요구하는 이상을 달성하기 위해서 끊임없이 노력하는 인물들이었다. 크게 두 부류로 나눌 수 있는데, 하나는 혁명을 완수하기 위해서 적과 싸우는 용사형 인물이었고, 다른 하나는 작업 성과와 생산성 제고를 위해 애쓰는 산업역군형 인물이었다. 두 인물형 모두 공산주의 이념을 투철하게 신봉하고 결연한 투쟁의지를 지닌 인물상이었다.

반면 <최학신의 일가>의 주인공은 기존 인물형에서 벗어나 있다. 최학신은 공산주의를 반대하고 기독교를 신봉하는 인물이었다. 더구나 그는 북한 정권이 미제 앞잡이로 매도하는 미국인 선교사와 절친한 친분을 맺고 있는 인물이며, 딸과 친구의 권유에도 불구하고 좀처럼 공산주의로 전향하지 않는 부정적 인물이었다. 그럼에도 <최학신의 일가>에서 최학신은 주인공으로 설정되었다.

주인공이 적대적 사상을 지닌 인물인데다, 그의 적대적 신념이 일관성과 타당성을 갖추었다는 점에서 <최학신의 일가>는 그 이전에 볼 수 없었던 특이한 작품임에 틀림없다. 또한 다른 작품들과는 달리 철저히 비극적인 결말을 지향한다⁴⁶⁾는 점도 이 시나리오가 그 이전의 시나리오와 달라진 점이라고 할 수 있다.

1960년대 북한 시나리오에는 영상 문법 두드러지게 반영되기 시작했다. 시나리오에는 영화 촬영의 대본이기 때문에, 영화 촬영 혹은 편집과 관련된 지시어가 삽입되기 마련이다. 1960년대에 들어서면 영화 촬영을 염두에 둔 대본으로서의 시나리오로 변모하기 시작했다. 스테이징 개념이 도입되고 이에 따라 시나리오의 세부가 변모하기 시작했다. <분계선 마을에서>를 보면 카메라의 시선(시점)을 고려한 서술방식을 발견할 수 있고 <최학신의 일가>에서는 본격적인 스테이징 개념을 추출할 수 있다. 이것은 영상 문법에 충실한 시나리오를 지향하기 시작했음을 증거 한다고 하겠다.

<정방공>은 회상기법으로 일찍부터 주목받아 온 영화이다. <정방공>의 회상기법이 특별한 것은 회상을 단순한 과거 재현으로 사용한 것이 아니라, 끊임없이 유동하는 정보의 변화 지점으로 삼았기 때문이다. 또한 이중노출이나 내레이션 등의 장치를 결합하여 세련된 효과를 가미했기 때문이며, 무엇보다 보는 이들로 하여금 긴장감을 늦출 수 없도록 인식

상의 혼란을 가미했기 때문이다. 이것은 계속 변화하는 플롯의 효과와 가능성을 인정하고 있었고, 정보를 유입하고 차단하는 방법의 효과를 염두에 두고 있었다는 증거이다.

평행편집은 영화에서 선호되는 영상 문법이다. 두 개의 이야기를 동시에 그리고 긴장감 넘치게 전개하면, 보는(읽는) 이들은 특별한 영상 효과를 상상하게 된다. 이러한 영상 효과 역시 1960년대에 들어서면서 텍스트(시나리오)를 통해 정교하게 계산되기 시작했다. 대표적 사례인 <최학신의 일가>는 교차편집 기법을 활용하여 위기를 창출하고 플롯을 재해석하도록 유도하고 있다.

이동의 원칙은 장면과 장면 사이의 전환을 유연하게 유도하기 위해 사용되는 기법이다. 시공간의 비약과 전환을 항상 염두에 두어야 하는 시나리오로서는 장면들을 원활하게 연계하는 일이 중요한 과제가 아닐 수 없다. 이 시기 각종 시나리오에서 장면과 장면을 매개하는 요소들에 대한 인식이 심화되고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 매개 요소들은 더욱 발전하여 장면의 속도와 의문의 지속 그리고 갈등의 심도 등을 표현하는 유려한 장치로 활용되기에 이르렀다.

1960년대 북한 시나리오에는 소재와 인물(형) 창조 그리고 영상 문법의 개발에서 그 이전의 시나리오와 획기적으로 달라졌다. 여전히 북한영화 정책이 공산주의 이념을 맹목적으로 선전하고 김일성 찬양에 일방적으로 열중하고 있었음에도 불구하고, 이러한 변화는 1960년대 북한 시나리오를 주목하게 만든다.

이것은 이전 시나리오와 비교할 때 확연하게 드러난다. 1960년대 이전 시나리오에는 미군을 적으로 삼는 경우가 많았다. 이 때 남한군은 미군에 동조하는 세력으로 그려지기 일쑤였다. 주인공은 공산주의 이념을 설파하는 긍정적 인물로 설정되었으며, 이들은 대개 산업현장의 영웅이거나 적군을 물리치는 용맹한 병사였다. 이러한 풍조는 1960년대에 접어들어도 완전히 소멸된 것이 아니었다. 여전히 그 맥락을 유지하고 있었는데,

46) 백인준의 또 다른 작품 <성장의 길에서>도 비극적 결말을 견지하고 있다.

그 와중에 이러한 맥락에서 벗어나는 인물형이 나타나기 시작했다.

정확하게 말하면, 1960년대 시나리오 중에서는 이러한 풍조에서 벗어나 새로운 경향을 선보이는 시나리오들이 등장했는데, 본고에서 분석한 네 작품은 대표적인 경우라 할 수 있다. 이 네 작품은 1960년대를 대표하는 완성도를 갖추었으며, 각 방면에서 선구적인 형식적 모색을 선보인 경우이다.

하지만 1970년대에 들어서면, 소위 말하는 북한 시나리오의 ‘교조화의 시기’에 접어든다. 1960년대의 모든 영화를 형식적 완성도를 갖춘 작품으로 보는 것이 오류인 것처럼, 1970년대 모든 영화를 교조화의 관점에서 보는 것은 명백하게 오류이겠지만, 70년대 북한영화의 주도적인 흐름이 ‘우리 식’과 ‘주체적 방식’에 집중된 것은 부인할 수 없는 사실이다. 김정일의 『영화예술론』이 출간되어 북한에서 제작되는 영화의 지침이 되었고, 유일수령제의 구현을 위한 ‘수령형상영화’가 대대적으로 제작되기에 이르렀다.⁴⁷⁾ 영화의 이념적 경향은 강해지고, 미학적 탐색이나 관심은 후퇴했다. 이러한 영화사적 변화는 1960년대 나타난 시나리오 작법 상의 미학적 도전과 실험 그리고 형식적 완성도를 새삼 주목하게 만드는 이유가 되기에 충분하다.

북한의 영화(혹은 시나리오)를 이념의 잣대로만 재단해서는 안 된다고 할 때, 1960년대 시나리오 형식적 특징은 미학적 자체 발전으로 이해되어야 한다. 따라서 이 시기 북한 시나리오가 독자성과 완결성을 제고하기 위해서 시도한 선구적 실험과 다양한 모색을 면밀하게 정리할 필요가 있다. 특히 이러한 모색의 대표적인 모델이라고 할 수 있는 백인준의 문제적 창작 방식에 관심을 기울여야 할 것이다. 이러한 모색의 결과, 영상미학의 수준이 제고되고 영화의 관심이 확장되기에 이르렀다고 판단될 수 있겠다. 이러한 관점은 북한의 영화(시나리오)를 정치적, 사상적 입

장에서만 살펴보던 기존 연구를 보완하고 새로운 변화를 추구하는 역할을 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김승구, <빨찌산치녀>, 『조선영화문학선집 2』, 문학예술종합출판사, 1996.
 김영근, <용광로>, 『조선영화문학선집 1』, 문학예술종합출판사, 1994.
 리지용, <분계선 마을에서>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000.
 백인준, <성장의 길에서(1)>, 『조선영화문학선집 4』, 문학예술종합출판사, 2001.
 백인준, <최학신의 일가>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000.
 주동인, <신혼부부>, 『조선영화문학선집 2』, 문학예술종합출판사, 1996.
 집체작, <소년빨찌산>, 『조선영화문학선집 1』, 문학예술종합출판사, 1994.
 한상운, <정찰병>, 『조선영화문학선집 1』, 문학예술종합출판사, 1994.
 한성, <정방공>, 『조선영화문학선집 3』, 문학예술출판사, 2000.

2. 단행본

- 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1996.
 니콜라스 T 프로페레스, 김진섭 역, 『영화 만들기의 비밀』, 한길아트, 2007.
 로버트 맥기, 고영범·이승민 역, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 황금가지, 2002.
 서정남, 『북한영화탐사』, 생각의나무, 2002.
 스테판 샤프, 이용관 역, 『영화구조의 미학』, 영화언어, 1991.
 오스카 브로켓트, 김운철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989.
 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007.
 최형식, 『조선문학사 13』, 사회과학출판사, 1999.

3. 논문

- 김남석, 「1960~70년대 문예영화 시나리오의 영상 미학 연구」, 고려대학교 박사

47) 이명자, 앞의 책, 78~106면 참조.

학위논문, 2003.

김승경, 「해방 직후 제작된 북한영화와 한국전쟁으로 인한 변화」, 『CINEMA』 제2호, 2006.

이우영, 「북한영화의 자리를 생각하며 북한영화 읽기」, 정재형 편, 『북한영화에 대해 알고 싶은 다섯가지』, 집문당, 2004.

장형준, 「세계적인 대문호 백인준」, 『조선문학』 제636호, 2000년 1월.

정태수, 「스탈린주의와 북한영화 형성 과정 연구」, 『영화연구』 제18호, 한국영화학회, 2001.

함충범, 「북한식 사회주의 형성기 북한영화 연구(1958~1966)」, 한국영화학회, 『영화연구』 제35호, 2008.

함충범, 「북한영화 형성 과정 연구」, 『현대영화연구』 제1호, 2005.

함충범, 「한국전쟁이 북한영화에 미친 영향 연구」, 『현대영화연구』 제2호, 2006.

Abstract

A study on the scenarios of North Korea in 1960's

Kim Namseok

This dissertation has been written with a purpose to examine and to understand the scenarios of North Korea in 1960's. This paper analyses four works, *Jeongbanggong*, *Bungyeseonmaeuleseo*, *Seongjanguigileseo*, *Choehaksinuilga*. This four works reflect the peculiarity and change on scenarios of North Korea in 1960's. Recordings and data about this works had been said that reliable documents by the many scholars between North-Korea and South-Korea. But recordings and data about the a work of esthetic value in 1960's can said that reliable documents do not exist. I give the outline and sub-titles of this paper according to the aesthetic feature of works. For instance, a expansion of scenarios writing material, a change of creating characters, a gradual use of staging skill, a polished technique about flash-back, a practical use of cross cutting and an accumulation of connection principle from scene to scene, are important aesthetic factors that reflect the common or different feature, and changes among four works. The study on the scenarios of North Korea in 1960's, should be gathered in understanding correctly the strength and weakness on screen aesthetics, in obtaining critical vision including urgent problems of contemporary North Korea's scenarios artistically and in wise critical intervention giving rise to writing a work.

Key words : Scenario, North Korea, *Jeongbanggong*, *Bungyeseonmaeuleseo*, *Seongjanguigileseo*, *Choehaksinuilga*

접 수 일 : 2008년 8월 30일

심사기간 : 2008년 9월 1일~10월 4일

게재결정 : 2008년 10월 4일