

스크린 ‘뒤의’ 역사를 호명하기

— 오영미, 『스크린 뒤의 이야기꾼들』(푸른사상, 2026)

유창연*

〈차례〉

1. 들어가며
2. 작가론과 통사적 접근의 교차
3. 학술적 기여와 의의

국문 초록

오영미의 『스크린 뒤의 이야기꾼들』(푸른사상, 2026)은 한국영화 시나리오 작가론 연구이자 한국 극문학사·영화사의 서술을 새롭게 모색한 저작이다. 희곡과 시나리오를 비롯해 한국 극문학 연구에 천착해온 저자가 2011년부터 최근 2025년까지 발표한 총 14편의 한국영화 시나리오 및 작가론 연구를 모은 결과물인 이 책의 제목은 시나리오 작가를 ‘이야기꾼’이자 스크린 ‘뒤의’ 존재로 명명한다. 이것은 그동안 한국영화(사) 연구에서 시나리오 텍스트와 작가가 상대적으로 주목받지 못했음을 의미한다. 이 책은 시나리오 작가론과 통사적 접근을 교차시키면서, 저자가 목표로 하는 텍스트와 작가의 서사 생산 조건, 미학적 실천, 산업 내 위치를 다각적으로 고찰한다.

이 책이 갖는 학술적 의의는 크게 다음과 같이 정리된다. 첫째, 영화 시나리오 작품론과 작가론 연구를 체계화했다는 점에 있다. 이를 토대로 저자는 그동안 배우 혹은 감독의 영역에서 주로 평가되던 인물들을 또 다른 창작주체인 ‘시나리오 작가’로 조명함으로써 이들의 역할과 위상을 새롭게 위치시킨다. 이러한 접근은 그간 몇몇 대표작과 일부 작품론에 근거한 기존의 영화사적 평가와 서술에서 시야를 넓힌 새로운 이해를 보여주고 있다.

둘째, 이 책은 시나리오 텍스트와 작가 연구의 다양한 방법론을 제시하며 관련 연구의 지형을 넓히고 있다. 이 책에서 논의되는 시나리오와 작가들을 관통하는 핵심 키워드는 기술적 전환, 매체의 이동과 그에 따른 창작 전략, 이론과 창작의 상관성, 문학적 각색과 문예적 특성,

순수예술과 대중예술의 길항으로 나타나는 문학과 예술성, 검열로 대표되는 제도적 조건 등으로 집약된다. 저자는 이를 바탕으로 시나리오 텍스트와 작가(성)의 복합적인 성격을 이를 둘러싼 다양한 컨텍스트(context)와의 관계 속에서 규명한다.

결과적으로 스크린 '뒤의' 존재였던 시나리오 작가들의 궤적을 학술적 차원에서 접근한 이 책의 시도는 그동안 주목되지 못했던 시나리오 작가와 작품세계를 재조명하는 동시에 한국영화사의 공백을 보완하는 새로운 이해와 서술 가능성을 제시하고 있다.

1. 들어가며

① “각본 - 영화제작의 기본이 되는 사항이 적힌 청사진. 때로는 촬영대본이나 시나리오와 동의어로 사용되기도 한다. (...) 장면, 대사, 카메라 위치, 쇼트의 크기, 의상, 제스처 등 모든 세부 지침이 명세화되어 있어 촬영되지 않은 영화의 상태, 또는 필름이 없는 영화의 형식을 갖춘 텍스트인 것이다. (...)”¹⁾

“시나리오 - 각본과 동의어로 지금은 잘 쓰이지 않는 고어이며, 오늘날에는 플롯(plot)과 관계되는 문학적 개념으로 더 널리 사용된다. (...) 문학의 장르로 볼 것인지 아니면 영화의 청사진, 즉 촬영대본에 준하는 것으로 볼 것인지에 대해서는 아직 확정단계는 아니나 일반적으로 문학의 한 형태로 보고 이를 감독이 분석한, 필름이 없는 영화, 즉 촬영대본화 하는 단계를 거치는 방향으로 정착되고 있다. 따라서 영화적 의미의 청사진으로는 각본(screenplay)이라는 용어가 적절하다고 볼 수 있다.”²⁾

② “영화 창작 과정에 있어서 시나리오는 진정한 의미에서 영화 구성요소인 이미지와 소리의 전단계에 위치한다. (...) 역설적이게도 시나리오가 특권적 지위를 획득하게 된 것처럼 보이는 것과 달리 시나리오 작가는 대개 별 주목을 받지 못한다. (...) 시나리오는 하나의 영화를 만드는 긴

1) 이승구·이용관 편, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1989, 16면.

2) 이승구·이용관 편, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1989, 237면.

과정 속에서 처음으로 만들어지는 문서자료다. (...) 영화 작업의 출발점이지만 그 자체로 ‘예술품은 아니다.’³⁾

오영미의 『스크린 뒤의 이야기꾼들』(푸른사상, 2026)을 읽으며 떠오른 것은 ‘시나리오란 무엇인가?’라는 근본적인 질문이었다. 할리우드의 시드 필드(Syd Field, 1935~2013)는 『시나리오란 무엇인가(Screenplay)』에서 시나리오를 “대사와 묘사로 이루어져있고 극적 구조로 짜여 있는, 영상으로 들려주는 이야기”⁴⁾로 설명한다. 위의 인용문, 영화용어사전(①)과 영화이론서(②)의 설명 역시 마찬가지로 시나리오가 ‘문학의 한 장르’이자 ‘영화제작의 설계도, 청사진’으로서의 이야기(서사)라는 오래된 사전적 정의를 보여준다. 이것은 시나리오를 설명하는 가장 익숙한 관점이지만, 동시에 시나리오를 어떻게 이해할 것인가의 문제를 남긴다. 영화 서사의 근본적인 토대이자 미완의 텍스트라는 시나리오의 위상과 인식, 창작 주체인 시나리오 작가의 역할과 존재를 어떻게 볼 것인가?

이러한 문제는 한국 영화 시나리오 연구에서도 예외적이지 않다. 초창기 한국영화에서 시나리오는 연쇄극에서 무성영화, 발성영화로의 이행 과정을 거치며 점차 그 역할을 차지해왔다. 1919년 한국영화의 기점으로 거론되는 연쇄극 <의리적 구토>는 임기응변과 즉흥에 의존하는 ‘구치다 데(口建/口立)식’의 실연(實演) 방식으로 시도된 것이었다. 이후 초창기 영화는 ‘십전소설’로 불리던 시중의 고전소설 단행본에 밑줄을 그어가며 촬영되었다. 콘티뉴이티(continuity) 형태로 작성된, 현존 최고(最古)의 시나리오로 꼽히는 김춘광의 <효녀 심청전>(1925)과 함께 1926년 심훈의 『탈춤』을 필두로 한 ‘영화소설’의 등장은 텍스트로서의 영화가 형성되는 모습을 드러냈다. ‘시나리오’라는 명칭이 사용된 것은 1929년 김유영의 <염(焰)>

3) 안느 위에, 김도훈 역, 『시나리오 (카이에 뒤 시네마 영화이론 1)』, 이화여자대학교출판부, 2006, 6-26면.

4) 시드 필드, 유지나 옮김, 『시나리오란 무엇인가 (개정판)』, 민음사, 2016, 34면.

과 이듬해인 1930년 6월부터 7월까지 안석영이 연재한 <노래하는 시절>로 거론된다.⁵⁾ 그러면서 영화에서 시나리오와 작가의 영역은 그 역할의 중요성이 인식되면서 점차 전문화되고 정착되는 단계를 거쳐왔다.

하지만 그 중요성에도 불구하고, 그간의 관심은 주로 개별 작품과 감독에 집중한 영화 작가론 연구에 있었다. 이로 인해 영화 서사의 근간이 되는 시나리오 텍스트는 문학과 영화 연구 영역 어디에서도 제대로 주목되지 못했고, 이를 창작한 시나리오 작가의 역할은 거의 주목되지 못하거나 분명하게 평가되지 못한 것이 사실이다. 저자가 언급한대로, 기존의 연구는 “시나리오를 문학이나 영화 어느 한 장르로도 온전히 대상화하지 못하는 인식의 한계”, 즉 문학에서는 본격문학이 아닌 대중예술에 걸쳐있는 “이단아”로, 영화 영역에서는 최종적인 영화 텍스트가 감독의 창작 산물로 여겨왔던 것이다.⁶⁾ 때문에 시나리오 작가의 역할은 ‘작가(writer)’, 곧 ‘스크린 뒤의’ 글 쓰는 ‘기술자’의 의미로 축소 한정되었고 ‘작가(Auteur)’의 비중을 둔 감독론이 주를 이루어왔던 것이다. 따라서 시나리오 작가를 중심으로 한 영화 작가론을 구성하고 이들의 작품세계를 구체적으로 규명하는 이 책의 접근은 한국 극문학(사)와 영화(사) 연구에 한층 새로운 시각을 제공한다고 할 수 있다.

이 책은 한국영화 시나리오 작가론 연구이자 한국 극문학사영화사의 서술을 새롭게 모색한 저작이다. 저자는 ‘한국영화 시나리오 작가 연구’라는 부제가 붙은 이 책의 제목을 통해 시나리오 작가를 ‘이야기꾼’이자 스크린 ‘뒤의’ 존재로 명명한다. 이것은 그동안 한국영화(사) 연구에서 시나리오 텍스트와 작가가 상대적으로 주목받지 못했음을 의미한다. 이 책은 희곡과 시나리오를 비롯해 한국 극문학 연구에 천착해온 저자가 2011년부터 최근 2025년까지 발표한 총 14편의 한국영화 시나리오 및 작가론 연

5) 이영재, 『초창기 한국시나리오문학 연구: 1919년~1945년까지의 현존 작품을 중심으로 한 사적 고찰』, 연세대학교 석사학위논문, 1989, 27면.

6) 오영미, 『스크린 뒤의 이야기꾼들』, 푸른사상, 2026, 87면.

구를 모은 결과물이다. 스크린 '뒤의' 존재였던 시나리오 작가들의 궤적을 학술적 차원에서 접근한 이 책의 시도는 그동안 주목되지 못했던 시나리오 작가와 작품세계를 재조명하는 동시에 한국영화사의 공백을 보완하는 새로운 이해와 서술 가능성을 제시하고 있다.

2. 작가론과 통사적 접근의 교차

총 4장으로 구성된 이 책은 한국영화 시나리오사(史)를 크게 태동기 및 여명기, 전문화 및 대중화 시기, 실험과 다변화 시기로 구분하고 있다. 이와 같은 구분은 크게는 일제강점기와 해방 이후, 영화사적으로는 무성영화에서 발성영화로의 전환과 산업적 '중흥기'와 '성장기'로 명명되는 기존 한국영화통사 서술과 궤를 같이하면서도, 작가론을 중심으로 기존의 시기 구분을 한층 세분화한다. 이러한 이 책의 구성은 시나리오 작가론과 통사적 접근을 교차시키면서, 저자가 목표로 하는 텍스트와 작가의 '서사 생산 조건, 미학적 실천, 산업 내 위치'를 다각적으로 고찰한다.

제1부 '영화 서사의 뿌리: 한국영화 시나리오의 시작'에서는 시나리오의 '형성기'에 해당하는 해방 이전 시기 무성영화에서 발성영화로의 전환 시기의 시나리오 작가들과 이들의 작품세계를 살펴본다. 주지하듯, 한국영화의 태동과 본격적인 제작, 형성기는 1919년 연쇄극 <의리적 구토>가 등장한 이래로 1923년 윤백남의 <월하의 맹세>, 하야카와 고슈의 <춘향전>, <국경>과 이듬해인 1924년 극영화 <장화홍련전>을 비롯해 1926년 나운규의 <아리랑>의 등장으로 이어지는 이 시기는 '무성영화의 전성기'로 명명된다. 여기서는 심훈(沈熏, 1901~1936), 나운규(羅雲奎, 1902~1937), 이규환(李圭煥, 1904~1981), 최금동(崔琴桐, 1922~1995)의 시나리오를 다룬다.

심훈은 영화소설과 시나리오를 모두 아우르는 작품세계를 통해 ‘한국 시나리오 작가의 기원을 연 작가’로 조명된다. 저자는 이 시기 그가 ‘영화 소설’에서 본격적인 시나리오 작가로 변모해나가는 과정을 전기적 경험과 결부시켜 이해한다. 그의 시나리오가 갖는 특징으로 나타나는 삼각 구도의 반복과 변주는 동시기 일본에서의 영화 체험과 관련하여 분석된다. 또한 시나리오 <대정성광시곡>에 나타난 표현주의의 영향과 발성영화로의 이행 및 전환이라는 기술사적 변화를 그가 시나리오 작가로서 갖는 주요한 정체성과 특징으로 파악한다. 이를 통해 문학가로서 알려진 심훈의 영화 시나리오 작가로서의 면모와 작품적 특징을 조망한다.

나운규의 경우 비록 영화화되지는 못했으나 그의 육필로 남아있는 발성영화 유작 시나리오 <황무지>(1937)에 나타난 서사 전략과 미학적 특징을 분석한다. <아리랑>을 비롯한 그의 연출작은 조선 무성영화 시대의 본격적인 신호탄이자 그를 “한국 초창기 영화계의 선구자”⁷⁾로 각인되게 했다. 저자는 이러한 기존의 영화사적 평가에서 나아가 시나리오 작가로서의 나운규의 면모를 무성영화에서 발성영화로의 전환기 속 지속과 변화의 산물이었음을 논증한다.

이규환의 시나리오 작품 세계를 관통하는 키워드는 ‘서장’과 ‘계몽’으로 집약된다. 저자는 그의 연출작인 <임자없는 나룻배>(1932), <나그네>(1937)와 각본에 참여한 <군용열차>(1938, 서광제 감독)를 관통하는 모티프로 ‘여성의 고난, 기차 이미지, 도농의 이분법, 계몽적 인물의 등장’으로 추출하며, 이는 그의 작품 세계가 당시 식민지조선의 복합적인 현실과 영화적 대중성이 모순적으로 교차하는 양상을 보여준다.

최금동에 대해서는 “한국 시나리오 역사에서 ‘최초’의 수식어를 붙일 수 있는 인물”⁸⁾로 평가하며 한국에서 ‘시나리오 문학’이 하나의 장르로 확고한 위상을 갖기 시작한 시기에 분명한 작가 의식을 드러냈던 인물로

7) 오영미, 앞의 책, 43면.

8) 위의 책, 85면.

평가한다. 그의 작품세계는 “선이 굵은 역사의식과 남성적인 터치를 특징⁹⁾으로 주로 역사적 인물과 민족의식을 내세운 작품이 주를 이루었다. 저자는 일제강점기 이들 영화인을 작가로 조명하며 이러한 작가적 세계와 작품적 특징의 구축을 시대적 요청의 복합적인 산물로 이해한다. 이와 같은 저자의 접근은, 감독 혹은 일부 작품론과 대표작에 근거한 영화사적인 이해에서 탈피한 폭넓은 이해를 보여준다. 특히 무성영화에서 발성영화로 전환되던 시기 시나리오라는 문학적 양식과 이를 둘러싼 작가적 의식을 함께 조명한다.

제2부 ‘영화 서사의 구축: 시나리오 집필의 전문화’는 해방 이후 이른바 ‘중흥가’와 ‘성장가’로 명명되는 1950~60년대 시기 활동했던 시나리오 작가를 다룬다. 영화사가 이영일(李英一, 1931~2001)이 지적했듯 이 시기는 산업적 성장과 함께 “작품 편수의 증가와 함께 형식의 분화 발전 현상¹⁰⁾이 나타나던 시기였다. 여기서는 오영진(吳泳鎭, 1916~1974), 김지현(金志軒, 1930~2015), 한운사(韓雲史, 1923~2009), 하유상(河有祥, 1928~2017), 임희재(任熙宰, 1919~1971), 신봉승(辛奉承, 1933~2016) 6명의 작가와 작품세계를 다룬다.

오영진의 시나리오 세계는 그의 ‘영화론’을 토대로 구성된다. 1930년대 중후반부터 시작된 영화 관련 글쓰기를 통해 오영진은 크게 다큐멘터리와 극영화의 상호 수용적 관계, 문학으로부터의 독자성을 갖는 영화의 예술성, 그리고 영화가 갖는 고유한 미학적 성격인 대중성과 예술성을 주장했다. 이러한 시각은 동시기 발표된 그의 시나리오와도 깊은 연관성을 갖는 것이었다.

김지현의 시나리오 세계는 ‘한국 문예영화’를 대표하는 구현으로 집약된다. 이와 같은 특징은 시를 통해 시작된 그의 문학적 이력과 관련된 것이기도 하지만, 구체적으로는 “영화란 작가의 개성적 체험을 통해서 영화

9) 위의 책, 87면.

10) 이영일, 『한국영화전사(개정증보판)』, 소도, 2004, 243면.

언어의 수단을 빌려, 부패한 현실 속에서 살아가는 인생의 진실을 표현” 하는 것이라는 그의 시론을 통해서도 증명된다. 실제로 1958년 《조선일보》 신춘문예 당선 시나리오인 <종점에 피는 미소>를 비롯해, 본격적인 영화계 데뷔작인 <젊은 표정>(1959, 이성구 감독), <구름은 흘러도>(1958, 유현목 감독), <만추>(1966, 이만희 감독) 등의 작품에서 이는 뚜렷하게 드러난다. 즉, “휴머니티의 추구”와 “대승적인 자아의 실현”¹¹⁾으로 나타나는 서사적인 인물의 구현과 ‘문예성’을 지니는 것은 이러한 작가적 개성과 특징으로부터 비롯된 것이었다.

한운사의 작품세계는 작가 자신의 일제강점기 학도병 체험, 분단과 전쟁으로 인한 비극적 경험과 멜로드라마로 대표된다. 이러한 특징은 영화를 비롯해 라디오와 TV 등 매체를 넘나들며 그의 작품이 폭넓은 대중성과 호소력을 갖는 주요한 요인이 되었다. 대표적으로 <현해탄은 알고 있다>(1961, 김기영 감독)와 <서울이여 안녕>(1969, 장일호 감독)에서 나타나는 식민지의 역사적 현실 묘사와 휴머니즘의 추구, 창씨개명을 다룬 <죽보>(1978, 임권택 감독)에 투영된 작가적 신념과 정체성이 반영된 결과물이 바로 그것이다. 또한 <이 생명 다하도록>(1960, 신상옥 감독), <아낌없이 주련다>(1962, 유현목 감독), <빨간 마후라>(1964, 신상옥 감독), <남과 북>(1965, 김기덕 감독) 등 작가의 일련의 대표작들에서 묘사된 전쟁 체험과 멜로드라마의 결합에서도 그의 휴머니즘적인 시각은 분명하게 드러난다. 이 밖에도, 세대 의식과 자본주의 사회 속 인간의 내면적 욕망, 사회 비판적 시선 등으로 다양하게 나타나는 그의 작품 세계와 극작의 특징은 그의 영화 시나리오가 작가 의식을 토대로 폭넓은 대중성을 갖추게 되는 주된 요인으로 자리하고 있음을 분석한다.

하유상은 대중적 멜로드라마의 관습에 충실한 작가이자 영화 시나리오와 극작의 이론적 틀을 마련한 작가로 평가한다. 특히 1959~60년 그가 출

11) 오영미, 앞의 책, 146면.

간한 『시나리오 입문』은 이전에 출간된 시나리오 작업서와는 성격을 달리하는 교본으로 집필 및 활용되면서 교육적 기여는 물론 이론적 기반을 마련했음을 보여준다.

임희재의 작품세계는 <초설>(1957, 김기영 감독)을 전후한 그의 초창기 영화 시나리오 작품을 통해 주목된다. 김기영에 의해 영화화된 그의 초창기 시나리오 <초설>과 연이어 발표한 <굴전차>, 이후 영화화된 <사랑의 역사>(1960, 이강천 감독), <산아제한>(1960, 엄심호 감독), <마부>(1961, 강대진 감독), <지평선>(1961, 정창화 감독) 등은 모두 <초설>의 변주로, 그의 작품세계가 비극에서 멜로드라마를 매개로 점차 대중적인 방향으로 확장되어갔음을 고찰한다.

신봉승의 각색 시나리오에는 문학과 영화라는 매체 전환과 변환을 넘어 작가적 재창조 전략을 보여준다는 점, 이를 통해 드러나는 보편성과 작가적 독자성을 주목한다. 저자는 이러한 그의 각색 시나리오 세계를 영화의 상업적 속성과 대중성이 맞물린 원작의 해체와 다시쓰기의 전략, 그리고 작가 자신이 본령으로 든 문학성과의 접맥 과정이자 그 결과물로서 파악한다.

제3부 '영화 서사의 실험: 실험과 다변화'에서는 김기영(金綺泳, 1919~1998)과 김승옥(金承鈺, 1941~)의 영화 시나리오를 설화적 모티프와 리메이크작과의 비교, 문학 작품의 각색과 검열이라는 틀을 통해 이들의 시나리오가 갖는 실험과 다변화의 양상을 주목한다.

김기영의 시나리오 가운데 <양산도>(1955)와 <고려장>(1963), 시나리오 <아라리오 전설>을 대상으로 이들 작품에 내재한 설화 모티프를 분석한다. 김기영 시나리오의 설화 모티프는 그의 작품세계를 기존의 이해에서 한층 폭넓게 이해할 수 있는 서사적 원형이자 작가적 특징으로 작용한다. <양산도>의 양축 설화, <고려장>의 기로(耄老) 설화, 시나리오 <아라리오 전설>의 혼재된 모티프는 그의 영화 속 설화적 양식이 변주와 재창작을 통해 작가적 개성 뿐만 아니라 비판적 시대 인식과 전복적인 상상력

으로 제시되고 있음을 보여준다.

김승옥의 시나리오에는 그의 단편소설 <무진기행>(1964)의 각색과 영화화 과정, 검열 기록과의 관계성을 통해 주목한다. 1962년 단편 <생명연습>으로 문단에 등장한 김승옥은 소설 뿐만 아니라 <감자>(1967)의 연출을 시작으로 <영자의 전성시대>(1975, 김호선 감독), <겨울여자>(1977, 김호선 감독) 등의 각색을 맡으며 영화 활동을 이어갔다. 소설 <무진기행>은 김수용 감독의 <안개>(1967), 조문진 감독의 <황홀>(1974), 임필형 감독의 <무진 호린 뒤 안개>(1986)로 모두 원작자인 김승옥을 통해 각기 다른 방향으로 각색되었다는 점이 주목된다. 저자는 영화 검열이 제작자와 영화 산업이 경합적으로 공모하는 장이며, 이를 통해 검열대본과 영화 검열에 대한 새로운 시각과 실증적 접근이 필요함을 제시한다. 동일한 원작의 시대별 각색에서 작동한 영화 검열은 원작의 문학성이 점차 대중적이고 통속적인 방향으로 변모해가는 과정이었음을 새롭게 규명한다.

제4부 ‘시나리오 각색의 한 예’에서는 위화의 『허삼관 매혈기(許三觀賣血記)』(1995)와 이를 영화화한 <허삼관>(하정우 감독, 2013)을 비교 분석하고 있다.

이처럼 이 책에서 저자가 시도하는 12명의 시나리오 작가 및 이들의 작품세계에 대한 작가론적 접근과 분석은 다양한 방향과 틀을 통해 제시된다. 이를 통해 시나리오 작가의 위상을 새롭게 조명하는 한편, 이들의 작품 세계를 중심으로 한 한국 극문학사 및 영화사의 흐름을 재구성하고 있다.

3. 학술적 기여와 의의

이 책이 갖는 학술적 의의는 크게 다음과 같이 정리된다. 첫째, 영화 시나리오 작품론과 작가론 연구를 체계화했다는 점에 있다. 이 책에 수록된

대다수 작가론은 시나리오의 최종 구현물인 영상 작품에 앞선 시나리오 텍스트를 일차적인 연구 대상으로 삼고 있다. 이에 따라 작품의 서사적 모티프와 주제, 인물과 장면, 대사, 작법적 특징 역시 이를 토대로 구체적으로 분석되고 있다. 이것은 작가론의 가장 일반적인 접근 방식이지만, 시나리오 텍스트의 직접적인 집필자인 작가의 창작관과 작가 의식을 규명하고자 하는 저자의 연구 목표와도 맞닿아 있다.

이와 같은 접근은 텍스트의 창작자인 작가의 전기적 생애 경험과 결부되어 고찰된다. 예컨대 심훈의 시나리오와 작가 의식의 형성은 1927년 일본 닛카츠(日活) 촬영소에 체류하며 경험한 영화 체험과 동시기 프롤레타리아 예술 체험과 맞물린 산물로 평가한다. 한운사의 시나리오는 작가 자신이 직접 체험한 현대사의 주요 국면과 맞닿아있으며 이것이 “오리지널 시나리오 작가로서 한운사의 독보적인 위상”¹²⁾을 보여주고 있다고 분석한다. 이처럼 작가 자신의 생애와 체험, 시대 인식은 감독에 의해 최종적인 영상 텍스트로 구현된 영화에 앞서, 서사의 원형적 토대가 되는 작가 의식이 발현되는 과정을 보여준다.

이를 토대로 저자는 그동안 배우 혹은 감독의 영역에서 주로 평가되던 인물들을 또 다른 창작주체인 ‘시나리오 작가로 조명함으로써 이들의 역할과 위상을 새롭게 위치시킨다. 문학인으로 알려져 있던 심훈의 영화 활동과 작가적 정체성, <아리랑>의 연출자이자 ‘민족영화’를 대표하는 영화예술인으로 평가되던 나운규는 발성영화로의 기술적 전환 과정에서 자신의 서사적, 미학적 전략을 조정하던 영화 작가로 재조명된다. 이규환의 경우 민족적 저항과 울분을 담은 <임자 없는 나룻배>와 ‘친일영화’ <군용열차>를 아우르는 작품 세계를 통해 복합적인 정체성을 지닌 작가로 분석된다. 이러한 접근은 그간 몇몇 대표작과 일부 작품론에 근거한 기존의 영화사적 평가와 서술에서 시야를 넓힌 새로운 이해를 보여주고 있다.

12) 위의 책, 161면.

둘째, 이 책은 시나리오 텍스트와 작가 연구의 다양한 방법론을 제시하며 관련 연구의 지형을 넓히고 있다. 이 책에서 논의되는 시나리오와 작가들을 관통하는 핵심 키워드는 기술적 전환, 매체의 이동과 그에 따른 창작 전략, 이론과 창작의 상관성, 문학적 각색과 문예적 특성, 순수예술과 대중예술의 길항으로 나타나는 문학과 예술성, 검열로 대표되는 제도적 조건 등으로 집약된다. 저자는 이를 바탕으로 시나리오 텍스트와 작가(성)의 복합적인 성격을 이를 둘러싼 다양한 컨텍스트(context)와의 관계를 통해 규명한다. 이는 시나리오와 작가의 위상이 고정된 것이 아니라 기술과 매체, 문학과 예술성, 검열 등으로 대표되는 제도적 조건과 상호 작용 속에서 변화하는 역동적인 것임을 보여준다.

하나는, 기술과 매체와의 관계성을 둘러싼 접근이다. 1935년 조선 최초의 발성영화 <춘향전>의 등장으로 나타난 기술적 전환은 시나리오 작법과 영화 서사 전개의 정교함을 요구했다. 이는 나운규의 시나리오 <황무지>에 나타난 과도기적인 양상을 통해 드러난다. 대사와 지문이 분리된 장면과 자막이 활용되지 않는 시나리오 작법 상의 특징은 발성영화 양식의 수용과 나운규 영화가 갖는 활극성이 교차된 흔적이다. 해방 이후 한운사와 하유상의 시나리오는 문학에서 출발하여 라디오와 TV 방송극, 영화를 넘나드는 장르 횡단으로 획득된 대중성과 장르적 관습의 수용 및 변형을 특징으로 한다. 이는 시나리오 창작이 갖는 다매체적인 성격과 그 역동성이다. 이 역시 이 책이 취하고 있는 입체적 접근이 드러난 사례라 할 수 있다.

다른 하나는, 시나리오가 갖는 문학과 영화라는 이중적 위상을 둘러싼 접근이다. 특히 이 책 2부에서 언급된 작가 대다수를 공통적으로 관통하는 문제는 '문학상'에 있다. 이것은 저자가 지적하듯 영화와 글쓰기라는 이중적 환경을 갖는 시나리오의 근본적 성격과 "한국영화의 제작 환경에서는 시나리오를 문학으로 보존하려는 의식이 결여"¹³⁾된 인식에서 크게 기인한다. 시나리오가 "순수 문학적 글쓰기와 구별"되는 '대중매체 글쓰기

‘이며 “대중적”이라는 수식어 하에 상대적으로 저급하고 부수적, 기능적인 지위로 인식되어온 것이다. 저자는 시나리오 텍스트와 작가에 대한 이러한 관점을 ‘문예상’과 ‘대중상’ 사이의 균형과 영향 관계를 통해 탐색한다. 예컨대 김지현의 시나리오에서 반복적으로 나타나는 환경과 통념에 대립하는 의지적인 인물형, 이를 통해 구현되는 실존적, 휴머니즘적 주제의식은 작가가 구현한 시나리오의 문학성으로 규명한 것이나, 신봉승의 각색 시나리오가 작가 자신의 언급대로 “원작의 완전한 해체와 시나리오 작가의 오리진리티”¹⁴⁾를 나타내는 “보편성과 독자성”¹⁵⁾을 아우르는 작가적 개성의 산물이었음을 평가한다. 이것은 문학작품에 토대를 둔 ‘문예영화’가 기존 영화와는 다른 ‘문예상’을 표명한 영화를 의미한다는 점, 이것이 “문학을 예술적이라고 보는 문학 우위의식”¹⁶⁾이 질게 반영된 산물이었다는 저자의 지적이 말해주듯, 이 책은 시나리오 텍스트와 작가를 바라보는 기존의 인식을 재고하고 있다.

이러한 의미에서, 시나리오 작가의 ‘작가성’은 이론과 창작의 상호 영향 관계를 통해서도 탐구된다. 오영진의 경우 다큐멘터리론을 중심으로 하는 그의 영화론을 “창작 세계를 지탱하는 태도와 인식의 핵심”¹⁷⁾으로 파악하면서 그의 작품세계가 대중성과 오락성의 공존을 그 고유의 미학적 특질로 하는 영화론과 긴밀하게 연관됨을 분석한다. 하유상의 작가적 위상은 그가 집필한 시나리오 작업서로 대표되는 시나리오론(論)과의 관계성 속에서 이론적 기반을 마련했다는 점에서도 발견된다. 이를 통해 이 책은 시나리오가 갖는 문학적, 매체적 위상과 텍스트를 통해 드러난 작가의식의 구성과정을 세밀하게 추적한다. 그러면서 이 책은 문학과 영화 사이에 놓인 시나리오와 작가를 둘러싼 위계적인 관점을 극복하고 이를 복

13) 위의 책, 200면.

14) 위의 책, 259면.

15) 위의 책, 257면.

16) 위의 책, 149면.

17) 위의 책, 117면.

합적이면서도 독자적인 특징을 갖는 역동적인 장(場)으로 분명하게 규명하고 있다.

결국 이러한 이 책이 시도하는 시나리오 작가 중심의 한국영화사 서술은 주변부로 간과되었던 텍스트와 작가를 복원하는 것에 그치지 않고, 이들을 통해 한국영화의 시대적 변화와 영화 창작 주체의 형성을 새롭게 조명하려는 데 있다. 이 책이 남긴 후속 과제는 연구 시기와 범위를 확장한 시나리오 작가군과 작품 발굴, 재조명에 있다. 1970년대 이후 등장한 한국영화 시나리오 작가들에 대한 적극적인 조명을 포함해, 기존의 남성 시나리오 작가 중심 연구에서 나아가 새롭게 등장한 여성 시나리오 작가들에 대한 주목 역시 필요하다. 이러한 후속연구로의 확장은 시나리오를 포함한 한국 극문학 연구 전반의 외연을 넓히는 동시에, 그간 충분히 조명되지 못했던 한국영화사 연구의 공백을 보완하는 데 기여할 수 있을 것이다.