

방한준 감독의 영화 세계

: 1930년대 연출작과 <병정님>(1944)에 대한 비교론적 고찰을 통해

1. 서론

1930년대 중반 식민지 조선에서는 발성영화 메커니즘의 도입과 더불어 영화 인력 면에서도 전반적인 변화가 일어났다.¹⁾ 일본 현지의 제작 회사에 소속되어 그곳에서 영화를 배워 온 신진 전문 인력들이 영화계에 포진하게 된 것이다. 이미 1930년대 초 귀국하여 자리를 잡고 있던 이규환(1904년생)을 비롯하여 방한준(1905년생), 박기채(1906년생), 서광제(1906년생), 김유영(1907년생), 이병일(1910년생), 최인규(1911년생), 신경균(1912년생), 김영화 등의 감독, 양세웅(1906년생), 김학성(1913년생) 등의 촬영기사, 김성춘(1903년생) 등의 조명기사가 그들이다.

특히 이때부터 해방 시기까지 조선 발성영화(계)를 이끌어 간 감독들, 그 중에서도 일본에서 영화를 배운 뒤 귀국한 방한준의 활동이 눈에 띈다. 그는 발성영화 초기부터 해방에 이르는 10여 년 동안 식민지 조선에서 영화 작품을 꾸준히 연출하고 나름의 영화 미학을 구사한 몇 안 되는 영화인이었다.

발성영화 <춘향전>(이명우 감독, 경성촬영소 제작)이 개봉된 1935년, 방한준은 <살수차>라는 무성영화를 통해 조선에서 감독 데뷔하였다. 이어 <한강>(1938)과 <성황당>(1939)으로 연출 활동을 이어 갔는데, 이들 작품은 당시 조선 발성영화 담론에 중심에 위치하던 향토성 및 문예론과 밀접한 연관성을 지니고 있었다. 한편, 전쟁의 장기화와 전시의 체제화로 인해 식민지 조선영화계가 ‘국책’의 소용돌이에 더욱 휩쓸리게 되는 1940년대에는 <승리의 뜰>(1940), <풍년가>(1942), <거경전>(1944), <병정님>(1944) 등의 국책 선전영화를 주도적으로 연출하기도 하였다.

이처럼 방한준은 1930~40년대 시대적 배경을 반영하며 식민지 조선영화(계)의 변화상을 대변하는 대표적 감독이라 할 만한데, 그럼에도 그에 관한 선행 연구는 많지 않은 실정이다.²⁾ 여러 가지 이유가 있겠으나, 방한준의 영화 중에 영상 자료가 남아 있는 것은 이른바 ‘친일영화’로 알려진 <병정님>(1944)³⁾이 유일하며, 그나마도 2000년대 후반에 와서야 발굴되었다는 점이 큰 부분을 차지한다고 볼 수 있다.⁴⁾

1) 경성촬영소 제작, 이명우 감독의 <춘향전>이 개봉됨으로써 조선에서도 발성영화의 제작 시대가 개막된 것은 1935년의 일이다.

2) ‘작가론’적 차원에서 접근한 연구로는 김수남의 「자연주의의 영화작가 방한준의 리얼리즘영화」(『영화교육연구』 2호, 한국영화교육학회, 2000), 특정 작품을 조명한 예로는 박명진의 「방한준 감독 <한강>(1937) <자료해설>」(『한국극예술연구』 17호, 한국극예술학회, 2003) 정도에 불과하다. 전자의 경우 거의 처음 시도된 본격적인 방한준 감독론이라는 점에서 연구사적 의미를 지니나, 작품에 대한 기본적인 정보에 부족 또는 오류를 포함하며 자료의 한계를 드러낸다. 후자의 경우 방한준 감독의 첫 발성영화인 <한강> 시나리오 소개 및 분석을 통해 이 작품에 관한 정확한 내용을 전하지만, 그것을 여타 방한준 연출작으로 확대시키지는 못하고 있다.

3) 이 작품은 한국영상자료원의 발굴 사업을 통해 중국전영자료관(中國電映資料館)으로부터 입수되어 2008년 일반 공개를 거쳐 2009년에 DVD로 출시된 바 있다.

4) 하지만 방한준 감독의 단 하나의 현존 작품이자 마지막 연출작인 <병정님>에 대한 분석조차도, 실은 3~4쪽

그도 그럴 것이, 이 영화는 일본의 대 조선 전쟁 동원과 수탈이 극에 달하던 1944년 징병제 홍보를 위해 조선군 보도부가 제작하고 일본인 니시키 모토사다(西龜元貞)가 각본을 썼으며 등장인물의 이름과 대사가 일본어로 된 작품이기 때문이다. 과연, <병정님>은 이영일의 표현대로 “실질적으로 이 시기의 한국영화는 없었다고 말할 수 있”⁵⁾는 시대에 배태된 국적 불명의 식민지 영화일 뿐인가. 이 작품에서 조선영화만의 성격 혹은 한국영화사적 의의를 찾는 것은 무의미한 행위인가.⁶⁾ 결론적으로 “아니다.”라고 말하고 싶다. 한 편의 영화가 제작-창작되는 데 가장 핵심적인 역할을 담당하는 존재를 ‘감독’으로 보았을 때, 특수한 시기 조선의 영화를 감독론적 차원에서 해석하고 평가하는 일은 일제강점기 한국영화사를 이해하는 타당하고 합리적인 대안이 될 수 있으므로.

이에, 본고는 일제강점 말기 식민지 조선에서 누구보다 지속적으로 제작 활동을 펼친 방한준 감독의 영화 미학적 특징을, 1930년대 작품인 <살수차>, <한강>, <성황당>을 중심으로 살펴볼 것이다. 기존의 연구를 참고하면서도, 당대 신문 기사를 중심으로 1차 문헌자료를 발굴·정리하여 분석의 대상으로 삼아 정확성을 확보한다. 이를 통해, 우선 1930년대 그의 연출 기법의 경향을 내용적, 형식적 차원에서 도출한다. 또한 그 특징이 1940년대까지로 이어지며(혹은 변화를 거치며) 실제 영화에서 어떻게 구현되고 있는지를 <병정님>의 영상 분석을 중심으로 확인한다. 그럼으로써, 좁게는 그간의 정보 오류와 부족을 수정 및 보완하여 방한준의 영화 세계(의 주이)를 구체적이고도 정확하게 탐구하는 한편 넓게는 1930~40년대 식민지 조선영화(계)의 특수성을 고찰해 보고자 한다.

2. 무성영화 <살수차>(1935) : 통속적 이야기의 무난한 화면구성

방한준(方漢駿)은 1906년 3월 6일생이다. 본적은 강원도이며,⁷⁾ 필명은 ‘백운행(白雲行)’으로 알려져 있다. 경성의 선린상업고등학교를 졸업하였고, 일본 신코키네마(新興キネマ) 현상실과 쇼치쿠키네마(松竹キネマ) 가마다(蒲田)촬영소에서 5년간 근무하면서 영화 제작 경험을 쌓았다. 박누월이 발간하던 『영화시대』 1931년 6월호에 교토(京都) 데이코쿠키네마(帝國キネマ)에서 이창용, 정기탁 등 선배 영화인과 함께 찍은 사진이 게재됨으로써 그의 이름이 조선에 소개된 적도 있다.⁸⁾ 이를 통해서도 알 수 있듯, 방한준은 일본에 체류하는 동안 영화 언어를 습득하고 기술을 연마하는 한편 재일본 조선 영화인들과의 인적 네트워크를 쌓았고 이는 향후 그의 작품 활동에도 영향을 미쳤던 것으로 보인다.

분량의 이화진의 「<병정님(兵隊さん)> 작품 해설 : “식민지 청년은 어떻게 병사로 훈육되는가”」(『발굴된 과거 세번째 병정님』(DVD 안내책자), 한국영상자료원, 2009) 이외에는 거의 부재한 상태이다. 아울러 이 역시 (여타 영화들의 경우처럼) ‘국책’과 ‘식민지’ 담론이 부각되어 있다.

- 5) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 208쪽.
- 6) 본고는 한반도의 영화에 대해 일제강점 당시의 경우 ‘조선영화’, 거시적 차원에서는 ‘한국영화’라는 이름으로 통칭한다.
- 7) 방한준의 출생지에 대해서는 연구자들마다 설명이 다르다. 김수남과 박명진은 한성(漢城, 한일병합 뒤 1911년부터 ‘경성(京城)’으로 개칭됨)으로, (김수남, 「자연주의의 영화작가 방한준의 리얼리즘영화」, 『영화교육연구』 2호, 한국영화교육학회, 2000, 38쪽 / 박명진, 「방한준 감독 <漢江>(1937) <자료해설>」, 『한국극예술연구』 17호, 한국극예술학회, 2003, 435쪽 참조) 한상언은 강원도로 서술하고 있으며, (한상언, 「로컬 칼라와 프로파간다의 이중주 : 방한준의 삶과 영화」, 『발굴된 과거 세번째 병정님』(DVD 안내책자), 한국영상자료원, 2009, 12쪽 참조) 『친일인명사전』에는 본적지로 강원도만 표기되어 있다. (친일인명사전편찬위원회, 『친일인명사전』, 민족문제연구소, 2009, 185쪽 참조)
- 8) 김진송, 『현대성의 형성 : 서울에 탄스홀을 許하라』, 현실문화연구, 1999, 162쪽 사진 참조.



방한준이 조선으로 돌아와 처음으로 메가폰을 잡은 작품은 김희준(金熙濬) 원작의 무성영화 <살수차(撒水車)>였다. 이 영화는 “과거 일사일작(日社日昨)으로 난립하던 개인 프로덕션과는 달리 현상소와 녹음 시설까지 갖춘” 일본인 와케지마 슈지로(分島周次郎) 소유의 경성촬영소, “이창용의 고려영화사”, “차상은의 한양영화사” 등과 함께 1930년대 중반 어느 정도의 영화 “기계를 설비하고 있”던 ‘조선중앙영화사(朝鮮中央映畫社)’에서 기획되었다.⁹⁾ 조선중앙영화사는 이달주(李達周)가 출자하여 1934년 11월에 설립된 신생 영화사였는데, <살수차>가 바로 이 회사의 창립 작품인 셈이었다.

신생 조선중앙영화사의 창립작은 본래 “올 토키(all talkie)”영화 <춘향전>으로 계획되어 있었으나 계절 등의 문제로 제작이 미뤄지고 차선책으로 정해진 작품이 바로 “사이렌트(silent)”영화 <포도(鋪道)의 이단자>였다. 창립 작품을 전(全) 발성영화로 준비하던 조선중앙영화사가 무성으로 영화의 청각적 표현 형식을 바꾼 것은 자본과 기술의 한계에 봉착해 있던 조선 영화계의 상황을 대변하는 것이라 이해된다.

그렇다면, 이렇게 개봉된 <살수차>에는 어떠한 영화적 내용과 형식이 담겨져 있었을까. 먼저, 내용적인 측면에서 영화의 서사 구조는 어떻게 구축되어 있었는가.

영화 개봉 직후 《동아일보(東亞日報)》 1935년 3월 26일자 신문에 게재된 <朝鮮中央映畫社作品 撒水車(全九卷) 監督과 編輯이다 無難>이라는 제목의 기사에는 <살수차>의 보다 정확한 이야기 줄거리가 포함되어 있다. 관련 내용을 발췌해보도록 한다.

貴得이와 협수는 넓은 都會의 거리를 쓰레질하는 掃除夫이었다. 밤길도록 쓰레질을 한後 만드시들르는 우동집이 있다. 이집主人과는 서로 父子처럼 親舊처럼 情이 들었었다. 無道한 養父의 손밑에서 菓子行商을하는 順伊라는 少女도 이 우동집에 每夜쉬러간다. 順伊亦是 이우동집主人과 숙친하였다. 이 네사람은이우동집을 唯一한 오아시쓰로알고지내간다. 어느날 貴得이와 협수는 順伊가 養父에게 無慘히 매를맞는것을 救하여 自己들의집으로 데려왔다. 새食口 順伊를 마지한 그들의 살림살이는 和樂한 氣分이 充滿하였다. 어느날 順伊가 突然히 行方不明이 되었다. 貴得이협수, 우동집主人, 그들의 友愛에서 나오는 눈물겨운 活動으로 順伊가 養父의 魔手에 걸리어 金錢에 팔리게 된것을 알게된다. 貴得이와협수는 到底히 自己들 힘으로救出할수없는것을 알고 悲觀한다. 여기에잇서 우동집主人의 義俠心은自己의 장사미친 全部를犧牲하여 順伊를救出해낸다. 그 後幸福스러운네사람의살림이되며貴得이는 奮鬪하여 撒水車運轉手로昇格이된다. 老人은 협수와같이道路掃除夫가되어 滿足을 느낀다. 협수와老人이 쓰레질해논뒤를貴得이가 運轉하는 撒水車는一層깨끗하게 씻어버리는 것이었다.¹⁰⁾

위의 기사에 의하면, 이 영화는 시내 도로를 청소하는 ‘귀득(貴得)’이와 ‘협수’가 그의 단골 식당인 가락국수 음식점에서 무도한 양부의 강요로 과자 행상을 하며 힘겹게 살아가는 ‘순이(順伊)’와 친분을 쌓은 뒤 양부에게 매를 맞은 순이를 데려가 함께 살았는데, 어느 날 순이가 행방불명되어 양부에 의해 금전으로 팔려 창부가 될 위기에서 국수집 주인이 자신이 모든 돈을 주어 그녀를 구해내고, 결국 살수차 운전수로 승진하는 귀득이와 청소부로 새 삶은 시작한 국수집 노인, 그리고 협수와 순이 등 4명의 인물이 한 가족이 되어 행복하게 지내게 된다는 내용의 영화였다. 장엄한 비극미보다는 유쾌한 희극조를 띠고 남녀 간의 사랑보다는 성별과 세대를 초월하는 인간애를 다룬 작품임을 알 수 있다.

그럼, 형식적인 측면에서 영화의 화면 구성과 표현 기법은 어떻게 이루어져 있었는가. 이와 관련하여 <살수차>의 필름 스틸 컷으로 짐작되는, 영화 개봉 즈음에 각각 《동아일보》와 《매일일보》에 실린 다음의 사진들을 눈여겨보자.

9) 유현목, 『유현목의 한국영화발달사』, 책누리, 1997, 202~203쪽.

10) <조선중앙영화사 작품 살수차(전9권) 감독과 편집이 다 무난>, 《동아일보》 1935.3.26, 3면.





<사진1>¹¹⁾



<사진2>¹²⁾

<사진1>은 모두 세 명의 인물이 방안에서 식사를 하고 있는 장면이다. 생김새와 의상으로 보아, 화면 왼쪽부터 차례대로 귀득(김봉학 분), 순이, 협수(김일해 분)으로 추측된다. 순이와 협수는 전통복을, 나중에 청소부에서 살수차 운전수가 되는 귀득이는 제복을 착용하고 있으며, 순이에게 다정하게 음식을 건네주는 귀득이를 협수가 시샘의 눈초리로 바라본다. 귀득과 협수가 자신들의 집으로 순이를 데려와 함께 지내는 동안의 시퀀스(sequence)에 포함된 것으로 보이는 방안 식사 장면을 담은 위의 신(scene)에서, 귀득과 순이 사이의 화기애애한 분위기 속에 협수의 다소 억살스러운 표정¹³⁾이 어우러져 화면에는 혼 혼함이 묻어난다. 풀 쇼트의 평각 구도 안에 순이를 화면 중앙에, 귀득과 협수를 양 편에 위치시키면서도 인물들의 시선 방향을 통해 화면의 무게 중심을 귀득과 순이, 특히 귀득으로 옮겨놓는다. 심도 역시 깊어, 이 한 장면만으로도 화면의 공간성과 사건의 분위기를 감지할 만하다.

한편, <사진2>에는 귀득과 순이의 모습만이 나오는데, 다소 수줍어하는 순이와 그녀를 아끼는 귀득이의 모습이 피사(被寫)되어 있다. 밝은 조명에 의해 두 인물과 그들의 공간이 환하게 비춰짐에 따라 설렘의 감정이나 희망의 메시지가 전해지는 듯하다. 전체적인 스토리를 토대로 <사진1>과 더불어 생각해보자. 순이를 향한 귀득과 협수의 마음에 이성적 관심이 전혀 없는 것은 아니겠으나 혹은 처음에는 그러한 것으로 시작되었을지 모르겠지만, 한편으로 그들과 순이는 (이후 국수집 주인 노인(박제행 분)과도 함께) 오빠와 여동생이라는 한 가정의 구성원으로서 자리하게 될 것이다.

이러한 다소 미묘한 인물 관계를 화면에 담아 표현함에 있어, 몽타주(Montage)보다는 미장센(Mise-en-Scène)에 초점이 맞추어졌을 가능성이 커 보인다. 현존하는 <병정님>의 필름에서 발견되는 방한준의 영상 구축 스타일과도 궤를 같이하는 지점이다. 물론 <살수차>의 영화 자료가 부재하고 스틸 사진조차도 거의 남아 있지 않는 이상, 이러한 판단은 어디까지나 추론에 머물 수도 있다. 그렇기에, 이를 방한준 감독의 다음 연출작이자 그가 제작한 최초의 발성영화인 <한강>의 경우와 연관지어 파악할 필요성이 존재한다.

11) <신 영화 조선중앙영화사 작품 『살수차』 감독 방한준, 촬영 손용진>, 《매일신보》 1935.3.21, 3면.

12) <조선영화사 작품 『살수차』 완성 23일 조극(朝劇) 봉절>, 《동아일보》 1935.3.19, 3면.

13) 협수를 연기한 이는 “三年前에 (일본에서-인용자) 도라와서 朝鮮映畫에 debut主演하기는 『撒水車』”인 김일해였는데, 이 작품에서 그는 “옛날의 名畫 『노-돌담에꿈새』 에나온 故“론채니”와같은 朝鮮에서 처음보는 特異한 裝 과 化粧을하여 實로 “유모어틱”한 性格의演技를 보히었”다는 점에서 주목을 받았다. <예원인 언과레드 영화계 (4)>, 《동아일보》 1937.7.31, 7면.

3. 해외 수출작 <한강> : 조선영화의 로컬리티, 리얼리티로 전시하다

방한준의 역량이 영화계에서 인정받기 시작한 것은 그의 두 번째 작품 <한강(漢江)>부터였다. 이 작품을 통해 방한준의 연출 스타일이 보다 선명하게 드러났고 동시에 그의 이름이 세간에 알려지게 되었다. 영화의 제작은 반도영화제작소(半島映畫製作所)에서 이루어졌는데, 이는 “方漢駿氏를 中心으로 創立”¹⁴⁾된 신생 회사였고 <한강>은 ‘전발성(全發聲)’으로 만들어진 반도영화사의 제1회 작품이었다. 촬영은 양세웅(梁世雄)이 담당하였으며, 각색은 김혁(金赫)과 이익(李翼)의 손을 거쳤다. 작품의 원안은 방한준 감독이 구상한 것이었다.¹⁵⁾

<한강>은 1937년 7월 1일 시점에서 “方今漢江上流와 寧邊等地로 『로케이-손』을 썬는데 느저도 七月十五日까지는 撮影完了를 보리라하”¹⁶⁾고 있었으나, 실제로 촬영이 종료된 것은 동년 9월 중순 경이었다. 촬영을 마친 후에는 곧바로 일본 도쿄 소재 ‘수중영화제작소(水中映畫製作所)’에서 녹음 작업을 이어 갔다.¹⁷⁾ 이 영화는 촬영 제작 기간 중에도 이금룡(李錦龍), 윤봉춘(尹逢春), 김일해(金一海) 등 당대 가장 활발히 활동하던 배우들이 극중 주요 인물로 등장하고,¹⁸⁾ 특히 “朝鮮서 처음보는 純寫實映畫라하여 그期待가 자못크”¹⁹⁾게 보도되기도 하였다.

연구자들 사이에서 <한강>은, 한강 상류에서 뱃사공 일을 하는 아버지가 아들에게 자신의 일을 물려주려 하지만 아들은 이를 거부하고 어느 날 도회지(경성)로 떠난다는 이야기 줄거리를 자연주의적 수법으로 그려낸 작품으로 알려져 있었다. 유현목은 “구세대와 신세대의 갈등을 주제로 부자간의 윤리를 통하여 당시의 한국적인 현실을 냉정하게 묘사”하여 “그(방한준-인용자)의 독특한 세미 다큐멘터리적인 수법으로 리얼리즘의 새 경지를 개척”한 작품으로,²⁰⁾ 호현찬은 “아버지는 가업을 아들에게 물려주려고 하나 아들은 나룻배를 버리고 도시로 떠난다는, 문명교체기에 일어나는 애환을 그렸”던 것으로,²¹⁾ 김종원은 “아들에게 뱃사공 일을 계승시키려는 아버지(윤봉춘)와 그 강요에 못 이겨 도시로 떠나는 아들(이금룡)의 갈등을 담은” 영화로²²⁾ 소개한다. 김수남 역시 “<한강>은 이규환의 <임자없는 나룻배>(32년)와 제재와 갈등구조의 유사성이 제직된 작품”으로 설명한다.²³⁾

그러던 것이 2003년 학계에 시나리오가 공개되면서,²⁴⁾ 아버지 ‘명삼’과 아들 ‘재수’와의 세대 갈등보다는 재수와 그를 좋아하는 ‘봉희’, 그리고 봉희를 차지하려는 마을 재산가의 아들 ‘원식’ 사이의 사건(들)이 이야기의 중심을 이루며 영화의 엔딩 또한 다친 명삼을 대신해

14) <풍문과 사실 실사와 문풍 선전에, 역선전에 풍설구구한 영화계>, 《동아일보》 1937.6.26, 7면. 이 기사에는 반도영화제작소가 ‘반도영화사(半島映畫社)’로 표기되어 있다.

15) <연예 반도영화제작소 한강 상류에 로케이>, 《조선일보》 1937.7.1, 6면.

16) <반도영화제작소의 제1회작 『한강』 영변 등지로 『로케이』>, 《매일신보》 1937.7.1, 8면.

17) <반도영화제작소 제1회 작품 “한강” 촬영은 최근에 종료 조선서 보기 드문 순사실의 영화>, 《동아일보》 1937.9.21, 7면.

18) <에원인 언파레드 영화계 (2)> 《동아일보》 1937.7.29, 7면 참조.

19) <반도영화제작소 제1회 작품 “한강” 촬영은 최근에 종료 조선서 보기 드문 순사실의 영화>, 《동아일보》 1937.9.21, 7면.

20) 유현목, 앞의 책, 277쪽.

21) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000, 71쪽.

22) 김종원·정중현, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001, 192쪽.

23) 그는 또한 “그 줄거리는 더 이상 나룻배가 필요치 않다는 시대적 물결을 깨닫지 못하고 가업의 전수만을 고집하는 아버지라는 존재 즉 전통과 아버지를 상징하는 은유이자 현실에 있어서도 밭줄인 배에 구멍을 내고 단신 도시로 떠나는 탈출을 감행한다.”라고 부연한다. 김수남, 앞의 논문, 43쪽.

24) 박명진의 「방한준 감독 <漢江>(1937) <자료해설>」(『한국극예술연구』 17호, 한국극예술학회, 2003)에 이 작품의 시나리오 전문이 수록되어 있다.



아들 재수가 성공적으로 화물 운송에 성공하는 내용으로 ‘해피’하게 장식되는 영화라는 사실이 밝혀졌다.

‘재수’ 역은 당대 최고 연기력을 인정받던 이금룡(李金龍)이, ‘명삼’ 역은 감독 활동을 병행하던 윤봉춘(尹逢春)이, ‘봉희’ 역은 현순영(玄舜英)이, 명삼의 딸이자 재수의 여동생이면서 봉희의 친구인 ‘상순’ 역은 구자연(具紫煙)이, 조연이면서도 인물의 성격 제시 및 주요 사건의 전개에 중요한 역할이 되는 ‘성근’ 역은 최운봉(崔雲峰)이 담당하였다. 또한 마을 재산가인 곡주(穀主)의 아들로써 나이 많은 명삼에게 일을 주지 않으려 하고 봉희를 첩으로 눈독 들여 주점을 운영하는 그녀의 모친에게 ‘작업’을 걸며 재수를 탐탁하지 않게 여기면서 그에게 시비를 거는 ‘원식’ 역은 <살수차>에서 협수로 출연한 바 있던 김일해가 맡았다.

<한강>은 나이가 어리고 경험이 일천한 이유로 의욕은 있으나 배에 올라타지 못하던 재수가 아버지의 부상과 ‘지실’(김덕심(金德心) 분)의 심경 변화와 성근의 허락으로 기회를 얻어 서울행 운반 배에 승선하는 한편 봉희의 모친이 원식에게 봉희의 꺼리는 마음과 원식 부친의 노여움을 이유로 봉희를 첩으로 보내지 못함을 단호히 전달함으로써 주요 인물인 재수와 봉희의 문제가 일거에 해결된다는 점에서, 극적 구조가 다소 느슨하고 긴장감이 떨어져 보이는 것도 사실이다.

하지만, 영화 속에 ‘곡주’로 대표되는 ‘가진 자’와 ‘선부(船夫)’ 또는 ‘사공(沙工)’으로 대변되는 ‘못가진 자’의 미묘한 갈등이 아예 없다고는 하기 어려우나, 이보다는 밥 세끼 챙겨 먹기도 힘든 열악한 상황에도 주어진 환경에서 자연과 더불어 욕심 없이 지내는 평범한 강촌 마을의 인간군상 자체에 보다 초점이 맞추어져 있다. 그런데 『이映畵는 漢江에서 자라나고 漢江에서 스러지는 배入사람의 日常生活 가운데서 짜낸 한토막의 記錄이다』라는 시나리오 첫 문장을 감안할 때, 다분히 이는 감독의 의도에 의한 것으로 추측 가능하다.

이에, 영화는 강을 통해 물자를 운반하며 살아가는 (남성 위주의) 사람들과 그들을 바라보고 기다리며 강을 끼고 생활하는 (여성 위주의) 사람들의 일상적 삶을 차분하게 담아내려 한다. 그리고 다음과 같이, 이에 걸맞은 특유의 표현 기법과 화면 구성을 시도한다.

첫째, 주요 장소인 재수네 집과 봉희네 주점 이외에도, 강(중, 상), 여울, 물결, 강변, 강둑, 하늘, 달 등의 자연과 철교, 기차, 배, 돛 등의 사물을 여러 각도에서 다양하게 화면에 담아낸다. 둘째, 이런 풍물들을 인서트로 처리함으로써 현실감과 사실성을 높이면서 극적 분위기를 창출하고 이야기 흐름을 조율하며 인물의 심경을 대변한다. 셋째, 카메라와 피사체를 ‘판’(pan), ‘이동(移動)’, ‘전진(前進)’, ‘후진(後進)’하여 시공간적 연속성을 확보하고 시지각적 프레임을 이어간다. 넷째, 대화 장면에서 ‘영화외(映畵外)’ 사운드 활용을 통해, 또한 재수의 노래 삽입을 통해 시청각적 영역을 확장하고 ‘불거리’와 ‘들을 거리’를 다양화한다.

<한강>은 1938년 5월 6일 명치좌(明治座)와 우미관(優美館)에서 동시에 개봉되었는데, 전통적으로 전자는 경성 남촌(南村)에 위치한 일본인 관객을 대상으로 하는, 후자는 북촌(北村)에 자리한 조선인 관객을 대상으로 하는 대표적인 상설 영화관이었다.²⁵⁾ 그러나 1만 여 원이라는 당시로서는 큰 액수의 제작비가 투입되어 만들어진 이 작품의 조선에서의 흥행 성적은 그리 좋지 못하였다. 그렇다고 <한강>의 대한 평가가 모두 부정적인 것만은 아니었다. 일례로, 영화 개봉 당시 《조선일보》에 게재된 <취미 오락 “한강” 시사를 보고>나 《동아일보》에 게재된 <試寫評 映畵“漢江”을보고> 등의 감상평에는 이 작품의 장점이 다각도로 기술되어 있다.²⁶⁾²⁷⁾

25) <반도영화사 『한강』 명치좌 우미관에서 개봉>, 《조선일보》 1938.5.5, 4면.

26) <시사평 영화 “한강”을 보고>, 《동아일보》 1938.5.5, 5면.



그런데, 이 작품이 나온 1930년대 후반 당시 영화계 전반을 지배하던 담론이 있었으니, 그것은 바로 ‘조선영화 진흥’에 관한 것이었다. 이는 조선영화 제작-배급-홍행의 구조와 체질을 ‘기업화’하고 ‘해외 수출’을 통해 시장 확대 및 개척을 도모하며 이를 위해 ‘로컬 칼라의 강조와 시나리오의 중요성’ 인식을 구체적인 내용으로 하였다. 결국, 영화 창작이라는 차원에서 연출을 통해 감독이 할 수 있는 일은, 시나리오 과정에서부터 이야기 구성을 보다 탄탄히 하고 조선만의 색채(로컬 컬러)를 확보하는 것에 집중되어 있었다.

그렇기 때문일까. 조선 발성영화는 <춘향전>으로부터 출발하여 토기 초기에 <홍길동전 후편>(이명우 감독-경성촬영소 제작, 1936), <장화홍련전>(홍개명 감독-경성촬영소 제작, 1936), <심청>(안석영 감독-기신양행 제작, 1937) 등 고전물 서사를 소재로 삼기로 하였으나, 시간이 갈수록 ‘조선적인 것’을 다루는 경우가 점차 비중을 늘려갔다. 그런데 여기서 말하는 조선적인 것의 ‘핵심’은 단순히 ‘농촌’을 공간적 배경으로 하는 데 있었다기보다는, 조선의 ‘현실’ 또는 ‘현재성’을 드러내는 것에 자리하였다고 볼 수 있다.

<한강>과 함께 1938년 개봉된 여타 조선영화들의 예를 들어보자. <청춘부대>(홍개명 감독-조선키네마 제작), <군용열차>(서광제 감독-성봉영화원/東寶映畫社 합작), <도생록>(윤봉춘 감독, 천일영화사/경성영화과학공장 합작), <어화>(안철영 감독, 극광영화제작소/松竹映畫社 제작/후원) 등의 작품들은 대개 조선의 농어촌 자체를 공간적 배경으로 하는 대신 조선의 ‘전근대적’ 현실을 다룬다. <군용열차>의 공간적 배경은 경성이고 <청춘부대>와 <어화>의 등장인물들은 상경(上京)하며 <도생록>의 주요 인물 또한 평양으로 이동한다는 내용과, <군용열차>의 ‘영심(문예봉 분)’, <어화>의 ‘인순(박노경 분)’, <도생록>의 ‘순이(김신재 분)’ 등의 여자 주인공이 기생이 된다는 공통적인 설정을 통해 추출 가능한 결론이다.

다시 <한강>으로 돌아가 보도록 하자. 이 작품은 한강 상류 지역을 영화의 공간적 배경으로 설정하여 그곳에서 살아가는 인간 군상을 담담하게 그려냈다. 비극적 결말과 격정적 분위기 대신 삶의 숙명과 생의 활기에 초점을 맞추어 비교적 평온하게 담았는데, 그 과정에서 여유로운 템포의 화면 몽타주와 다큐멘터리적 장면 구성 및 담백하고 관조적인 카메라의 동선, 그리고 향토성을 가미하고 사실성을 살린 미장센의 구축 등 방한준 특유의 연출법이 적용되었다. 조선 로컬리티(locality)에 대한 리얼리티(reality) 방식의 표현. 이러한 <한강>의 미학적 특징은 상당 부분 감독의 영역에서 생성된 것이라 할 수 있다.

이는 위에서의 서광제와 안석영의 제안과 맞아 떨어지는 것이었고, 동시에 당대 일본 평단과 관객의 요구에도 부합하는 것이었다. 당시 식민지 조선영화는 ‘반도영화(半島映畫)’로서 일본을 중심으로 하는 ‘제국’ 권역에서 위치지어 지고 있었다. 상술한 바대로, 산업적으로도 ‘토기(talkie) 시대’를 맞이하는 조선영화의 가장 커다란 당면 과제 또한 일본 등에 수출하는 데 있었다. 이러한 상황에서 방한준 감독의 <한강>은 로컬리티와 리얼리티를 절묘하게 배합하며 식민지 조선 발성영화의 활로(판로)를 넓히게 되었다.

4. 문예영화의 모범 <성황당> : 영화 예술성과 대중성의 접목

<성황당(城隍堂)>은 동명 단편 소설을 원작으로 하였는데, 각색은 <한강> 작업에도 참여한 이익이 맡았으며 촬영은 당시 일본 신코키네마에 촬영기사로 소속되어 있던 김학성(金學成)이 담당하였다. <한강>에도 출연한 경험을 가진 최운봉과 현순영(玄舜英)이 남녀 주인공

27) 별랑기(鰲浪記), <취미 오락 “한강” 시사를 보고>, 《조선일보》, 1938.5.3, 4면.



으로 캐스팅되었고, 전택이(田澤二), 이백수(李白水) 등 “조선영화배우계의 명성을망라하”는 배우들이 출연하였다. 1937년 조선일보 “신춘문예에 일등당선된 신진작가 정비석(鄭飛石)씨의 당선작을” 영화화한 “한강(漢江)을 제작하여 조선영화계에 새로운경지를개척한 반도영화제작소(半島映畫製作所)” 제2회 작품에 대한 세간의 관심을 받으면서,²⁸⁾ 제작진은 1938년 10월 21일 강원도 철원 금학산(金鶴山)으로 로케이션 촬영을 떠났다.²⁹⁾

1939년 6월 현재 조선에서는 <성황당>을 비롯하여 모두 11편이라는, 비교적 많은 작품이 제작 또는 기획되고 있었다. 그런데 임유(林唯)가 지적하듯, “現今內地映畫界에서 朝鮮映畫를 歡迎한다는것은(그眞疑는하여간)戰時下の 映畫不足과 朝鮮에對한 政治的關心乃至 文化的關心에서”였으며 때문에 “그러타고해서 더어노코朝鮮의 特殊性과 民族性이라하여 農夫의 生活이나 漁村의生活만을 그려보내면 곧실증이날것은뻔한事實이”었다. 이에 대해, 그는 “鞏固한 市場性을 獲得”한 일본과는 다른 조선의 입장에서는 “먼저 內地부터 移出할 생각을 말고 朝鮮부터 上映하여서 移出하여도 그리遜色이 없겠거든 移出시”킴으로써 작품 자체의 수준을 끌어올려 대중성(시장 경쟁력)을 확보하는 것이 무엇보다 중요함을 역설한다.³⁰⁾

그렇다면, 동시기 영화계는 어떠한 방법을 통해 이를 실현하려 하였을까. 가장 일반적인 경우가 기존의 문학 및 연극 작품을 영화화하는 일이었다. 1930년대 후반 이러한 일련의 영화들이 ‘문예영화(文藝映畫)’로 불리기도 하였는데, 이때 그 중심에 위치한 작품이 바로 박기채 감독의 <무정>이었다.

이 영화는 1917년 1월부터 6월까지 126회에 걸쳐 『매일신보』에 연재된 춘원(春園) 이광수(李光洙)의 소설을 영화화한 작품이다. 소설 『무정(無情)』은 한국 최초의 장편소설이자, 남녀 간의 사랑이라는 표면적 이야기 틀에 시대성과 계몽성을 담아냈다는 점에서 문학사적 의의를 부여받았고 독자들 사이에서도 무척 인기가 높았다. 박기채 감독이 처녀작 <춘풍> 이후 4년 만에 메가폰을 잡으면서 자신의 첫 번째 발성영화로 이 소설을 영화화한 이유는, 4년 여간 ‘지상(誌上) 감독’으로서 꾸준히 주창하던 조선영화의 지향-영화 ‘기업화’를 위한 ‘시장의 확대’, 그리고 이를 위한 ‘예술성’과 ‘로컬리티’의 확보-에 대한 자신의 신념을 연출 행위를 통해 제작 현장에서 관철시키고자 하였기 때문으로 보인다. 영화 <무정>은 흥행에도 성공하고 일본에도 소개되는 등 소기의 목적을 달성하게 되었다.

그렇지만, 정작 평단에서는 혹평이 쏟아졌다. 여러 가지 이유가 있었으나, 가장 커다란 부분은 원작의 ‘정신’과 작가의 ‘사상’이 결여되었다는 점에 있었다.(김태진) “원작을 보지 않으면 내용 연결이 되지 않고, 감독이 말하고자 하는 주제가 선명치 못하고, 연기자들의 연기가 부드럽지 않다는 것”(김동인)이었다. 이광수 역시 영화를 ‘박기채 감독의 작품’으로 한정하며 자신의 소설을 훼손하였다는 점에 대한 섭섭함을 토로하였다. 이에 대해, 박기채는 『무정』의 “예술성을 상치 않으면서도 또 다른 한편 이영화가 조선영화주식회사의 창립 기념작품이”라는 점을 감안하여 “사회에 흥행 상 손해를 끼쳐서는 않될, 그러기 위하여서는 통속미를 가미하지 않으면 않될” 현실에 맞게 연출하였다는 점을 호소하였다.³¹⁾

이러한 논리 하에, 그는 원작에 기대는 데서 머물지 않고 각색한 시나리오를 통해 ‘박기채식’ <무정>을 완성하려 하였다. 카메라 워크의 다양화, 영상과 소리를 통한 몽타주의 시도, 인서트를 활용한 화면 전환 등의 방식을 거쳐 자신의 영화 연출 색깔을 갖추어 갔다.

28) <본보 당선소설 “성황당”을 영화화>, 《조선일보》 1938.10.25, 4면.

29) <반도영화제작소 제2회 작품 『성황당』 촬영 개시>, 《동아일보》 1938.10.25, 5면 참조.

30) 임유, <조선영화의 이출 문제 =업자의 진지한 태도를 요망함=>, 《동아일보》 1939.2.5, 5면.

31) 강성률, 「일제강점기 조선영화 담론의 선두 주자, 박기채 감독 연구」, 『영화연구』 42호, 한국영화학회, 2009, 19~20쪽.



비슷한 시기 유사한 배경 하에 나온 영화가 바로 방한준 감독의 <성황당>이었다. 이 작품은 기존의 문학 작품을 영화화하였다는 부분에서 <무정>과 유사성을 띠었으나, ‘신진 작가’ 정비석의 ‘단편 소설’을 원작으로 삼는 한편, 각색보다는 그 내용을 따르는 데 주안점을 두었기에 이른바 ‘문학 논쟁’으로부터 비교적 자유로울 수 있었다. 당시 영화 시사평에 포함된 줄거리는 “山속에서 술을 과가며 젊은夫婦가 살아가는데 뜻하지안흔 일로 男便이警察에 붙들려가게되고 그틈을타서 野慾을가진 두男子가 登場하게되나 結局은本男便을 맞이하게된다”는 간단한 것이었다.³²⁾

이를 토대로 중심 인물형, 이야기 배치, 주된 분위기, 감성의 구조 등을 설정함에 있어서도 원작에 대한 훼손을 최소화하며 그것에 충실하였던 것으로 보이는데, 여기에 방한준 감독 특유의 잔잔하고 자연스러우면서도 여유롭고 목가적인 연출 기법을 살림으로써 평단의 좋은 반응을 이끌어 냈다. “종래의 우울에서 탈피한 한 개의 좋은 지표”로서 “단편을 고른 그 양심적인 정열이라든지” “작으나마 영화예술에 진집한 그 생활의 추구정신”³³⁾ 그리고 “映畵스토-리라는 것은아조 簡單하고 素材가奇拔”할 뿐 아니라,³⁴⁾ 촬영에서 ““엠펙트”가 잘드러간것” 등이 호평의 주요 내용이었다. 그리하여 “緊張과迫力”이 떨어지는 단순한 편집과 현실과 유리되어 보이는 설정 등이 흠으로 지적되는 와중에도, “今年最大의 傑作”으로 찬사되기까지 하였다.³⁵⁾

이처럼, <성황당>은 개봉년도인 1939년 시점에서 조선영화계에서 주요 제작 경향 및 화두가 되어 있던 ‘문학 작품의 영화화 시도’에 대한 좋은 성공 사례로서 비평가들과 관객 사이에서 회자되었으며, 일본에도 수출되어 도쿄, 오사카 등지에서 좋은 반응을 얻었다는 소식이 조선 신문 지상에 실리기도 하였다. 여기에는 “朝鮮映畵도 비로소 처음부터 끝까지 安心하고 볼수잇”³⁶⁾다는 점이 커다란 이유로 자리하였는데, 김정혁(金正革)의 경우 이에 대한 동의를 표하면서(도) “하지만 너무簡潔하여 미짱스러운셈씨”라며 아쉬움을 토로하기도 하였다.³⁷⁾ 이와 같은 대목에서 <성황당>에서의 연출 스타일의 특성이 드러난다.

즉, 평안도 깊은 산골 성황당이라는 공간적 배경 설정을 통해 토속적 정취를 물씬 풍기면서 젊은 부부 현보(최운봉 분)와 순이(현순영 분)를 중심으로 주어진 환경에 적응하고 자연과 더불어 살아가는 인간의 모습을 생생하게 그려내는 한편, 두 남녀의 단란한 가정을 위협하는 반동인물 김 주사(이백수 분)와 칠성(전택이 분)에 의해 현보와 순이가 모두 집을 떠나게 함으로써 극적 긴장감을 주면서도 결국에는 둘 다 귀환하여 위기가 극복되고 질서가 회복되는 ‘안심’ 가능한 해피 엔드의 결말 구조를 취하고 있는 것이다.

아울러, 이 같은 단순하고 화목한 원작 소설의 내용적 성격을 최대한 살리는 데 영화의 형식적 장치 또한 특정하게 마련되었다. 결국 <성황당>의 표현 상의 특징은 <한강>의 그것과도 같이, 풍물과 인물(자연과 인간)이 하나 되어 어우러진 미장센, 이 둘을 함께 담아내는 조화롭고 안정적인 화면구도, 사건의 흐름과 시간의 경과를 관찰하고 응시하게 하는 차분하고 여유로운 카메라와 편집 등으로 요약될 수 있다. 특히, 장면(화면)을 구성하는 방식에 관해서는 <성황당>의 필름 스틸 컷으로 짐작되는, 《조선일보》에 실린 다음의 사진들을 통해 보다 구체적으로 확인할 수 있다.

32) 서광제, <시사평 성황당 (상)>, 《동아일보》 1939.9.23, 5면.

33) 이주홍, <영화 횡건설(橫堅設)>, 《영화연극》 1939.11.(김수남 앞의 논문, 44쪽에서 재인용)

34) 서광제, 앞의 기사.

35) 서광제, <시사평 성황당 (하)>, 《동아일보》 1939.9.26, 5면.

36) 서광제, <시사평 성황당 (상)>, 《동아일보》 1939.9.23, 5면.

37) 김정혁, <영화계의 일년 회고와 전망 (삼)>, 《동아일보》 1939.12.5, 5면.





<사진3>38)



<사진4>39)

<사진3>과 <사진4>에 공통적으로 등장하는 여인이 바로 영화의 주인공 순이다. <사진3>에는 남편 현보와, <사진4>에는 칠성과 모습을 함께한다. 원작 소설의 내용을 보건대,⁴⁰⁾ 현보는 32세, 순이는 18세이며, 이들은 4년 전 부부의 연을 맺었다. 작품은 단오를 보름 앞둔 시점부터 약 일주일 동안의 이야기를 다룬다. 첫째 날엔 현보가 장에 다녀와서 순이에게 고무신을 선물하고, 둘째 날은 현보가 산에 숲의 재료가 되는 나무를 베러 가고 그 사이 김 주사가 순이를 유혹하며, 이틀 후엔 현보가 김 주사의 신고로 찾아온 읍내 순경에게 연행된 후 그날 밤 김 주사와 칠성이 순이를 두고 몸싸움을 벌인다. 그리고 다시 나흘 후에 칠성이 나타나 순이와 함께 마을을 떠나려 하나, 칠성을 따라 나선 순이가 그에게 선물 받은 옷가지를 벗어 던진 채 집으로 돌아온다.

정황 상, <사진3>은 둘째 날 현보가 산에 나무를 하기 전 두 부부가 성황당에 기도를 하는 장면으로 작품의 전개부에 해당하며, <사진4>는 절정 부분 직전 마지막 날 순이가 칠성을 따라 마을을 떠나고 있는 장면이다. 두 화면 모두 마을과 산이라는 자연 공간 속 남녀 두 인물을 전경화하는데, 순이의 저고리, 남자들의 전통 복장, 그리고 현보의 지게와 칠성의 작대기가 성황당과 비탈길과 어울리며 향토적 분위기를 자아낸다. 갈 길을 가리키며 순이를 바라보는 칠성과 땅(土)에 지선을 두는 순이(<사진4>), 순이를 바라보는 현보와 성황당을 주시하는 순이(<사진3>)의 모습을 통해 인물 간의 관계 및 작품의 (주인공인 ‘순이’가 지향하는) 주제를 암시하기도 한다.

영화 속에 묻어났을 비문명적 순수함과 한민족적 정감으로 미루어 짐작할 때, <성황당>의 성공은 작품의 성격과 감독의 연출 스타일이 절묘하게 결합되어 나온 결과였다. 원작의 문학성(예술성)과 영상적(영화적) 대중성의 접목. 시공간을 뛰어넘는⁴¹⁾ 대중 예술로서의 영화의 가능성이 엿보이는 방한준 감독의 대표작 <성황당>에 붙일 만한 적당한 수식어라 할 수 있다. 그러나 1940년대 이후 이러한 예술성과 대중성도 ‘국책’이라는 거대한 외부적 흐름에 영락 없이 변질되어 가고 만다.

38) <반도영화사 제작 중인 “성황당” 근근 완성>, 《조선일보》, 1938.12.1, 4면.

39) <본보 당선소설 “성황당”을 영화화>, 《조선일보》1938.10.25, 4면.

40) 강신재 외, 『한국 사랑 명단편 걸작선』, 아름다운날, 2004, 222~273쪽 참조.

41) <성황당>은 후대에 비극적 결말 등 작품의 일부 내용이 바뀌어 <빼꾸기도 밤에 우는가>(정진우 감독, 1981)로 다시 영화화되었다.

5. 1940년 이후, 그리고 <병정님>에서 드러나는 방한준 감독의 연출 미학적 특징

1940년대 식민지 조선영화의 제작 환경은 급변하였다. 1940년 최초의 영화법령인 ‘조선 영화령(朝鮮映畵令)’이 공포(1.4), 시행(8.1)됨으로써 영화업의 허가, 영화인의 등록, 영화의 검열과 규제가 강화되었고, 1942년에는 조선의 영화 제작사가 사단법인 조선영화제작주식회사로(9월), 배급사가 사단법인 조선영화배급사로(5월) 통폐합되었으며, 조선 영화계에 행사되는 조선 총독부와 군부의 영향력이 더욱 증대되었다. 이러한 과정을 통과하면서도 방한준은, 자신의 영화 연출 활동을 계속해서 이어 갔다. 그리고 이후 작품의 성격은 상당 부분 ‘서류’에 따라 정해지는 양상을 띠었다.

1940년, 그는 <승리의 딸(勝利の庭)>을 연출하였다. 이 작품은 조선구귀영화사가 제작을,⁴²⁾ 고려영화협회에서 배급을 맡아 시정 30주년 기념으로 조선에서의 지원병 제도 도입 선전 목적 하에 만들어진 ‘문화영화’였다. 15명의 촬영 스텝이 4월 25일부터 2주간 “志願兵訓練所生徒の 内地旅行團과同行하여 東京로케-순”하고 5월 10일부터 2주간 경성부 외곽 공덕리(孔德里)의 지원병훈련소에서 “숙宿하여 訓練所의 實生活를 詳細하게 그렸”으며 5월 30, 31 양일간은 남대문에 위치한 “高麗撮影所에서 最後의 셋트”촬영을 하였다. 전문 배우를 쓰지 않고 “志願兵의 選拔隊 三十名”을 중심으로 “全人物을 實際의志願兵과教官만”으로 묘사하였다는 데 “特色”이 있었다.⁴³⁾ 그렇기에 당시 조선인 감독의 영화로는 이례적으로 주요 대사가 일본어로 이루어지기도 하였다.

태평양전쟁 발발 이후인 1942년에는 <풍년가(豊年歌)>를, 1944년에는 <거경전(巨鯨傳)>을 만들었다. 전자는 스텝 50여 명과 엑스트라 1,500명이 동원되어 “江原道一帶 『로케』를” 통해⁴⁴⁾ “農村의 米作増産活動을 『테-마』로한 健全한 映畵”였고,⁴⁵⁾ 후자는 울산 부근 “長生浦 方魚津” 지역 로케이션 촬영으로⁴⁶⁾ “海洋増産及海洋思想普及에取材한 半島最初の海洋活劇”이었다.⁴⁷⁾ <풍년가>는 고려영화사에서 1942년 하반기 제1회 작품으로, <거경전>은 사단법인 조선영화제작주식회사에서 제3회 작품으로 마련한 영화였다. 둘 모두 촬영은 <성황당>에서 방한준과 호흡을 맞춘 바 있는 김학성(창씨명: 金井成一)이 맡았는데, 그렇기에 영상 스타일은 기본적으로 극영화 양식을 지니면서도 특유의 다큐멘터리적 표현 기법을 구사한다는 점에서 방한준 감독의 전작들과 궤를 같이하였을 것으로 보인다.

방한준은, 최인규의 뒤를 이어 후반부 감독을 맡은 <수업료>를 포함하여 1935년부터 1944년까지 약 10년이라는 세월애 본인의 작품 총 7편을 연출하였다. 이 가운데 현재 유일하게 영상 자료가 남아 있는 작품은 맨 마지막에 만들어진 <병정님(兵隊さん, 헤이따이 상)>(1944)이다.

<병정님>은 한국영상자료원이 중국전영자료관으로부터 필름을 구입하여 2008년 공개함으로써 다시 한 번 세상의 빛을 보게 되었다. 이 영화의 시나리오를 재조선 일본인으로서 고려영화협회가 제작한 <집 없는 천사>(최인규 감독, 1941), <우러르라 창공>(김영화 감독, 1943) 시나리오를 담당할 경험에 있는 니시키 모토사다가 썼다. 촬영은 이명우가, 음악은

42) 당시 신문 지상에는, <군용열차(軍用列車)>(서광제 감독, 1938) 각색에 참여한 일본인 시나리오 작가 기쿠치 모리오(菊地盛央)가 제작 담당자로 표기되어 있다. 한편, 촬영은 최순흥(崔順興)이 맡았다.

43) <지원병훈련소 삽화 - 승리의 딸 촬영 완료>, 《매일신보》1940.6.1, 4면.

44) <고영 신작 풍년가 『로케』 진행>, 《매일신보》1942.7.27, 4면.

45) <고영영화사 제작 『풍년가』 일반용으로 인정>, 《매일신보》1942.11.17, 4면.

46) <『거경전』 제일반 장생포에서 촬영 개시>, 《매일신보》1943.10.21, 2면.

47) <『거경전』 봉절일 확정>, 《매일신보》1944.1.21, 2면.



김준영이 담당하였다. 특히, 1944년 조선군 보도부에서 제작되었다. 조선군 보도부는 이미 1941년에 ‘히나쓰 에이타로(日夏英太郎)’라는 이름으로 일본에서 활동하던 조선인 허영이 감독한 프로파간다 극영화 <그대와 나(君と僕)>를 제작한 바 있었다.

<병정님> 역시 ‘징병제’ 실시 시기에 맞추어 제작된 장편 선전 극영화였다. 이러한 성격은 “이 작품의 목적은 군 생활에 충만한 대범한 여유와 성실한 인간성을 통해 엄격한 훈련과 가정적인 내무 생활을 함께 소개하기 위한 것이다.”라는 영화 맨 앞부분의 일본어 자막을 통해 확연히 드러난다. 영화 속 모든 대사와 인물의 이름 또한 일본어로 되어 있다.

영화에는 히라마쓰 켄키(平松善基, 남승민 분)라는 경성 유력가의 차남과 야스모토 에이치(康本英一, 독은기 분)라는 지방 중산층의 아들을 주요 인물로 등장한다. 영화는 조선 총독이 보낸 입영 통지서가 이들 어머니에게 전달되며 시작된다. 각기 다른 환경에서 생활하던 이들 젊은이는 육군 훈련소에서 만나 ‘진정한’ 군인으로 성장한다. 한편, 훈련소에서부터는 한 가정의 가장이며 훈련소에서 딸의 탄생 소식을 접하는, 밝고 유머러스한 마고타 료헤이(孫田陽平, 최운봉 분)도 주요 인물로서 조명을 받는다.

그러나, 이후 영화는 어느 드라마의 경우와는 달리 극적 사건과 갈등을 중심에 두지 않는다. 대신에, 훈련의 과정과 훈련소 생활의 모습을 마치 다큐멘터리와 같이 ‘사실’처럼 ‘기록’한다. 훈련소 입소부터 퇴소에 이르는 동안의 체계적인 훈련 과정은 물론, 신체검사-식사-취침-휴식-청소-면회-신사참배-외출 등에 이르는 훈련병의 모든 생활이 카메라에 담겨진다. 이를 통해, 훈련소는 자연스레 의식주가 해결되고 안락과 자유가 허락되며 삶의 보람이 가득한 장소로 묘사된다. 아울러 엄격한 규율과 안정된 질서가 공존하는 한편 자기 계발과 자아 실현이 가능한 곳으로도 제시된다. 결국 여기서 훈련의 과정을 거치게 된다면 누구라도 진정한 ‘일본인 남성’이 될 수 있는 것이다. 그리고 이를 위해 젊은 청년 주변의 가족과 친척과 이웃과 연인은 기꺼이 그를 ‘헌납’해야 한다.

<병정님>이 이러한 메시지를 노골적으로 드러내는 이유는, 이화진의 설명대로 이 작품이 “본격적으로 징병제가 시행되는 1944년 시점에서 적령기의 조선 청년과 그 가족들의 징병에 대한 거부감을 해소해야 하는 문제에 당면”한 식민지 당국이 “육군중위 林得一”을 내세워 “조선영화사의 스태프와 배우들을 제작중대로 편성하고 제작을 총지휘”하여 만든 영화였기 때문이다.⁴⁸⁾ <병정님>이 “징병제에 대한 더욱 실제적인 문제를 다루면서 조선인 계몽에 주력”한 데에는 이러한 시대적 배경이 깔려 있었던 것이다.⁴⁹⁾

이에 따라, 장면들은 대체로 롱테이크와 트래킹쇼트를 통해 매우 안정적으로 촬영되어 있다. 특히 훈련소 장면에서, 카메라의 렌즈가 주요 인물에게 집중되지 않으며 수많은 부대원들로 분산된다. 세 명의 주요 인물들은 이들 안에 속해 있으면서 ‘집단화’된 채 나온다. 오히려 훈련병을 이끌고 명령을 하달하는 부대장-중대장-내무반장의 모습이 화면의 중심을 차지하는 경우가 많다. 그러면서도 이들은 훈련소 밖의 히라마쓰 켄키(남승민 분)와 야스모토 에이치(독은기 분) 주변 인물들과 함께 주요 인물들을 자연스레 뒷받침한다.

48) 일본이 “조선에 대해 1944년부터 징병제도를 실시하겠다는 발표가 있었던 것은 1942년 5월 8일이었”고,(최 유리, 「일제 말기 징병제 도입의 배경과 그 성격」, 『역사문화연구』 12권1호, 한국외대 역사문화연구소, 2000, 399쪽) “1943년 3월 1일을 기하여 현재 만 20세 이하인 조선인 남자에 대하여 일제 조사를 하”였다.(위의 책, 403쪽) 그리고 “1943년 10월 1일을 기하여 징병 적령 신청을 받았”으며,(위의 책, 406쪽) “이를 바탕으로 1944년 4월 1일부터 8월 20일까지 최초의 징병검사가 실시되었”는데, 이를 통해 1944년 9월 15,939명, 10월 5,922명, 11월 1,886명, 12월 6,583명의 인원이 입영하였다.(위의 책, 406쪽)

49) 이화진, 「<병정님(兵隊さん)> 작품 해설 : “식민지 청년은 어떻게 병사로 훈육되는가”」, 『발굴된 과거 세 번째 병정님』 (DVD 안내책자), 한국영상자료원, 2009, 18쪽.



이러한 <병정님>의 형식적 특수성은 방한준 감독의 연출의 특징에 기인하는 것이라 할 수 있는데, 카메라가 특정 인물에 초점을 맞추지 않고 ‘던져진’ 공간 속 부분적 요소로서 단조롭게 묘사하며 다큐멘터리적 분위기를 창출하는 방식은 방한준의 첫 발성영화 <한강>에 서부터 보여지던 연출법이었다. 더구나 그는 지원병제 선전을 목적으로 하는 문화영화 <승리의 딸>을 감독한 적도 있었다. 이러한 경험을 가졌기에, 방한준은 <병정님> 제작 시 자신의 영화 연출 상의 특징을 지원병 또는 징병제 선전 영화에 적용할 적절한 방법을 잘 알고 있었을 것이다.

하지만, 다큐멘터리 기법의 촬영으로 병영을 묘사한, 게다가 화면 구성과 몽타주에 있어 느낌의 미학을 사용한 <병정님>은 관객에게 잘 수용될 만하게 연출되어 있다. 이는, <풍년가>(1942)와 <거경전>(1944)을 통해 더욱 다듬어진, 일상의 소소한 사건을 세밀하게 이어가고 잔잔하나 주목될 만하게 인물을 대상화하며 때론 볼거리와 여흥거리를 제공하는⁵⁰⁾ 박기채 감독의 연출법이 ‘시국 선전’과 만나 일으킨 (민족적 차원에서 보면 부정적 의미의) 상호 작용의 결과라고 할 수 있다.

6. 결론

영화사적 측면에서 방한준 감독의 연출 경향은 1930년대 작품들과 1940년대 작품들로 구분될 만하다. 전자는 조선의 ‘로컬’적 특징을 살린 ‘통속’적 성격의 것들이었다면, 후자는 ‘시국’ 하 ‘국책’에 협력한 군사, 생산 정책 관련 선전-계몽영화들인 것이다. 이들 작품의 제작 배경, 인력, 목적, 효과 등은 다양할 수 있겠으나, 그럼에도 불구하고 감독 방한준의 연출 기법 상의 특징은 공통적으로 남아 있다.

그는 1930년대 중반, 이른바 조선영화 감독의 ‘새로운 세대’로서 등장하여 해방에 이르는 동안 발성영화-친일영화로 이어지는 영화 작업을 꾸준히 해오면서, 롱테이크와 트래킹을 이용한 잔잔하고 관조적인 인물의 대상화 및 자연 풍경 속 인간의 단순하고 소박하면서도 진솔한 이미지화라는 특유의 연출법으로 자신의 영화를 만들어 가던 감독 중에 한 명이었다.

그러나, 동시에 일제 협력의 선전-계몽영화를 통해 조선 민중을 전쟁으로 몰아넣었다는 점에서 ‘친일영화인’의 낙인이 찍혀 있기도 하다. 중일전쟁이 장기화되고 조선에도 전시체제가 구축되면서 영화에 대한 통제가 강화되고 영화의 역할과 기능이 프로파간다 일변도로 향해가고 있을 때, 조선영화인협회(1939)에 등록하고 유일한 영화 제작사인 관제 사단법인 조선영화제작주식회사(1942)에 연출부원으로 정식 입사하여 영화 활동을 계속 이어가는 한편 조선군 보도부 제작의 징병 선전 영화를 직접 감독하고 국민총력조선연맹 문화부 위원을 역임하는 등의 행위들은 이러한 평가에 힘을 실어 준다.⁵¹⁾

50) <병정님>의 경우, 이화진의 설명대로 “10여 분 간에 걸친 위문공연 장면은 만영(滿映)의 스타 리코란(李香蘭)을 비롯해 소프라노 마금희와 테너 히라마 분주(平間文壽), 바이러리니스트 계정식, 무용가 조택원 등을 출연시켜 화려한 진용을 자랑했으며, 이들의 이름을 내세워 영화를 홍보”하기도 하였다. 이화진, 앞의 글, 20쪽. / 이러한 예는 <성황당>에서도 있었는데, 이 작품에는 가수 유종변(劉鍾變)이 “特別出演”하였다. <반도영화사 제작 중인 “성황당” 근근 완성>, 《조선일보》, 1938.12.1, 4면.

51) 방한준의 해방 이후 영화 활동은 다음과 같이 정리된다. 해방 직후인 8월 19일 설립된 ‘조선영화건설본부(朝鮮映畫建設本部)’에서는 집행위원 겸 기술부장을 역임하고, 동년 12월 16일 좌우 영화인 조직이 통합되어 발족된 ‘조선영화동맹(朝鮮映畫同盟)’에서는 위원직을 맡았다. 그리고 1946년에는 미 군정청 공보부 영화과장에 임명되기도 하였다.(<영화감독진 동정>, 《경향신문》 1946.10.8, 4면 참조) 그러나 1950년 발발한 6.25전쟁 중 납북되어, 1950년 12월 평안북도 만포(滿浦) 수용소에서 “오랜 신병으로 고생”다 생을 마감함으로써 역



특히, 사실을 기록하는 듯한 절제 있는 다큐멘터리적 촬영, 갈등과 위기의 강조보다는 차분하고 희망적인 분위기 창출, 역경을 이겨내는 긍정적 중심 인물과 여타 주변 인물에 대한 세밀하고 조화로운 묘사 등으로 특징되는 방한준 감독 영화의 연출 미학이 일제말기 일련의 ‘국책’ 영화들에 적용되며 결과적으로 과급되는 대중 ‘효과’를 염두에 둘 때, 민족주의적 관점에서 그의 ‘과오’를 완전히 부정함이 결코 쉬운 일은 아니라고 보여진다.

하지만, 이를 전적으로 감독의 책임으로 환원할 수 있는지의 문제는 여전히 숙제로 남아 있다. 1930년대의 경우조차, ‘발성영화 도입-영화의 기업화-시장의 확대-일본 수출-로컬리티 확보’ 등으로 연결되는 향후 조선영화계의 나아갈 길에 대한 명제는, 결국 중일전쟁을 통해 보다 가시화되던 당시 일본의 ‘대동아공영’이라는 틀 속에 구조적으로 포함되어 있던 당대를 지배한 ‘거대 담론’의 일부였기 때문이다. 요컨대, 이는 동시기를 살아가던 영화인들 중에 비단 방한준 감독 개인만의 문제가 아닐뿐더러 나아가 영화 분야만의 일로 국한될 수 없다는 점에서, 보다 심층적인 고찰을 요하는 것이라 할 수 있다.

참고자료

(1) 단행본과 책자

강신재 외, 『한국 사랑 명단편 걸작선』, 아름다운날, 2004
 김중원·정중헌, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001
 김진송, 『현대성의 형성 : 서울에 판스홀을 許하라』, 현실문화연구, 1999
 유현목, 『유현목의 한국영화발달사』, 책누리, 1997
 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004
 친일인명사전편찬위원회, 『친일인명사전』, 민족문제연구소, 2009
 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000

(2) 학위논문 및 학술논문

강성률, 「일제강점기 조선영화 담론의 선두 주자, 박기채 감독 연구」, 『영화연구』 42호, 한국영화학회, 2009
 김수남, 「자연주의의 영화작가 방한준의 리얼리즘영화」, 『영화교육연구』 2호, 한국영화교육학회, 2000
 박명진, 「방한준 감독 <漢江>(1937) <자료해설>」, 『한국극예술연구』 17호, 한국극예술학회, 2003
 최유리, 「일제 말기 징병제 도입의 배경과 그 성격」, 『역사문화연구』 12권1호, 한국의대 역사문화연구소, 2000
 함충범, 「전시체제 하의 조선영화, 일본영화 연구 (1937~1945)」, 한양대 박사논문, 2009

(3) 신문, 잡지, DVD 타이틀

《동아일보》, 《매일신보》, 《조선일보》, 《경향신문》, 《キネマ旬報》
 한국영상자료원, 『발굴된 과거 세번째 병정님』, DVD, 2009

사의 뒤안길로 물러나게 되었다.<죽음의 세위 납북인사 북한생활기 ④>, 《동아일보》 1962.4.13, 3면 참조)

