

미디어 『삼천리』와 여배우 ‘문예봉’

-1930년대 『삼천리』에 수록된 좌담회·대담·설문 등을 중심으로-

유현주*

<차례>

1. 미디어의 스타, 여배우들
2. 선구자 반열에 오른 여배우들과 숨은 인재의 발굴
3. 문예봉을 환기시키는 수사들의 탄생
4. 문예봉의 개인서사와 담론적 정체성의 구현
5. 결론을 대신하며 : 40년대의 『삼천리』와 문예봉

<국문초록>

이 글은 미디어가 ‘스타’를 동원하는 일련의 과정 속에서, 스타로서의 자질은 개선되고 재창조되며 또 경우에 따라서는 전적으로 만들어진다는 문제의식에 출발한다. 즉 미디어를 통해서 구현되는 스타들은 ‘이데올로기’와 ‘권력’을 운반하는 표상이라 볼 수 있다. 이러한 양상을 구체화하기 위해서, 본고가 주목하는 대상은 미디어 『삼천리』와 여배우 ‘문예봉’이다. 『삼천리』는 1930년대에 조선을 대표하는 대중종합잡지이다. 이 잡지는 각 계(界)의 유명인들을 통해서 대중적 문화와 정치적 속성을 확산시키는데 일조했다. 이러한 정황 속에서 영화계의 스타로서 동원된 대표적인 여배우가 바로 ‘문예봉’이다. 『삼천리』는 창간 당시 각 계(界)의 선구자와 숨은 인재를 발굴하는 작업을 대대적으로 감행한다. 문예봉은 영화 데뷔당시만 하더라도 배우로서의 자질을 의심받았지만, 당대인들은 문예봉을 통해서 조선영화의 세계진출 가능성을 발견하게 된다. 그 계기 중 하나가 바로 세계의 거장 ‘스탄 박’의 조선방문이며, 이후부터 『삼천리』는 문예봉을 주목하기 시작한다. 요컨대 『삼천리』는 문예봉을 ‘조선의 뫼트릿하’이나 ‘조선의 入江たか子’와 같은 수사들로 반복적으로 환기시켜 나아갔다. 뿐만 아니라 『삼천리』는 조선을 대표하는 여배우로 문예봉을 호명하면서, 영화계의 좌담회·대담·설문 등의 중심 논객으로 동원한다. 따라서 『삼천리』를 통해서 구현된 이러한 수사들이 어떠한 맥락 속에서 생성되었는가에 대한 고찰 없이, 여전히 문예봉에게 투사된 채 재생산되고 있다는 점은 재고할 필요가 있다.

주제어: 미디어, 삼천리(三千里), 여배우, 문예봉(文藝峰), 1930년대, 스타, 수사(修辭), 공론장, 보호고치, 담론적 정체성

1. 미디어의 스타, 여배우들

2009년, “세상에는 남자와 여자 그리고 여배우가 있다.”(<여배우들>, 이재용 감독)라는 슬로건을 전면에 내세운 한 편의 영화가 개봉된다. 마치 일반적인 성별의 차(差)로는 여배우를 이해할 수 없음을 강조하는 듯한 이 문구는 ‘여배우’라는 존재의 특수성을 부각시킨다. 이 영화는 ‘21세기 대한민국에서 여배우로 살아간다는 것이 무엇을 의미하는 가’라는 주제의식 아래, 스타로 존재하기를 요구받는 여배우들의 현실을 재현하고 있다. 특히 그러한 실태는 ‘(출판)미디어와 여배우’의 관계를 통해서 구체화된다. 일례로 한 잡지사의 창립프로젝트에 ‘선택’된 여배우들은 대한민국의 ‘대표 여배우’들인 것처럼 포장되고, 잡지사측은 ‘자부심’이라는 명분을 내세우며 여배우들을 동요시키고 있다. 요컨대 미디어의 주인공으로 선택된 인물들은 ‘스타’로 표상된다.

미디어의 발달이 스타를 탄생시키고 아울러 스타시스템을 구축해왔다는 점은 주지의 사실이다. 즉 미디어는 다양한 자료를 반복적으로 제공함으로써 스타에 대한 대중의 숭배를 부추겨 왔으며, 아울러 새로운 기획의도를 마련함으로써 스타의 또 다른 신화를 창조하는 상상의 공간으로 작용해 왔다. 하지만 미디어를 통해 구현된 스타들은 ‘이데올로기’와 ‘권력’을 운반하는 표상이라 볼 수 있다.¹⁾ 다시 말해, 미디어는 정치권력의 수단으로써 대중을 지배에 협력하게 만드는데 동원되기도 하며, 반면에 미디어 그 자체가 하나의 권력기관으로 자신들의 영역을 강화하기 위

* 동국대학교 국어국문학과 강사

1) 천정환, 「초기 『삼천리』의 지향과 1930년대 문화민족주의」, 『민족문학사연구』 제36집, 2008, 225~226면.

해 스타를 동원하기도 한다. 그러한 일련의 과정들 속에서 스타로서의 자질은 개선되고 재창조되며 또 경우에 따라서는 전적으로 만들어지기도 한다. 그래서 스타는 “배역을 연기하는 배우 이상인 자(者)”로서, 끊임 없이 이상화되거나 신화화되는 측면이 강하다. 특히 여배우들은 “스타세계의 독자성(獨自性)”을 가장 잘 가시화하는 존재라는 점에서 주목할 필요가 있다.²⁾

그런데 스타 혹은 스타시스템이 “영화산업의 성장과정에서 발생한 독특한 문화적 산물”로 여겨지면서, 이것은 영화라는 영상매체의 발생과 직접 연관된 것으로 판단하는 인식이 지배적이었다. 그래서 스타라 명명되는 (여)배우들은 대체적으로 영화와의 관계 속에서 고찰되는 경향이 강했다. 하지만 “수용자의 인기에 기반한 명성과 이를 이용하는 제도적 현상은 비록 스타와 스타시스템이라는 어휘가 없었을지라도 이미 연극산업과 출판산업에서 출현”하고 있었다.³⁾ 앞서 창립 프로젝트의 성공을 위해 전략적으로 여배우들을 동원하던 잡지사의 태도에서도 엿볼 수 있듯이, 이러한 미디어의 전략은 비단 영화라는 특정 매체에만 국한된 문제가 아니다. 다시 말해 스타를 양성하는 원동력에 영화의 영향력을 부인하기는 어렵겠지만, 그렇다고 해서 스타를 영화(작품 혹은 영화史)와의 관계 속에서만 규정짓는 것 또한 어려워 보인다. 왜냐하면 스타의 탄생이 대중의 소비 양식과 밀접한 연관성을 갖는다는 점에서 본다면,⁴⁾ 대중들이 스타를 소비하고 수용할 수 있는 통로는 영화 외에도 다양하기 때문이다.

이것은 달리 생각해 보면 스타에 대한 이러한 감각이 결코 현대에만 국한된 것이 아니며, 다양한 미디어의 보급이 대중화되고 아울러 독자(혹은 관객)가 탄생되었던 ‘근대’로 거슬러 올라갈 수 있음을 시사해 준다.⁵⁾

물론 근대를 횡단해 가다보면, 발견할 수 있는 스타의 양상은 상당히 복잡할 것임은 충분히 예상할 수 있다. 그러나 본고는 앞서 언급했던 지점들 즉 ‘잡지사’에 의해서 ‘선택’된 여배우가 어떠한 논리에 의해서 ‘스타’로 규정되고, 아울러 그 과정 속에서 만들어지고 요구되는 ‘스타로서의 자질’은 무엇인가에 대해서 고민해 보고자 한다. 이를 구체화시키기 위해서 논자가 주목하는 대상은 미디어 『삼천리』와 여배우 문예봉(文藝峰)이다.

『삼천리』는 1929년 6월호부터 1942년 1월까지 약 14년 동안 발행된 식민지시기의 최장수 대중잡지이다. 이 잡지는 “1. 월신 값이 싼 잡지를 만들자, 2. 누구든지 볼 수 있고 또 버릴 기사라고 업는 잡지를 만들자, 3. 민중에게 이익되는 조흔 잡지를 만들자”를 근본방침으로 내세우며 잡지의 대중화 지향을 피력하기도 하고, 新幹會 위원들을 필자로 배치해서 “우리들은 한데 뭉치자, 一致協力하자, 民族的으로 努力하자” 등을 드러내면서 민족주의 경향을 간접화시키기도 한다.⁶⁾ 이처럼 『삼천리』는 대중성과 민족주의를 직·간접적으로 표방하면서, 조선 사회의 계 분야를 다루고 있는 ‘1930년대식’ 종합지라 볼 수 있다. 『삼천리』의 필진들은 다양한 분야의 유명인을 통해서 수행되는 대중적 문화·정치의 속성을 정확히 간파하고 있었으며 또 이를 확산시키는데 크게 일조했다.⁷⁾ 이러한 과정 속에서 영화계의 스타로서 동원된 대표적인 군상 중 하나가 ‘(여)배우’

5) 본고가 구체적으로 살펴볼 시기는 ‘1930년대’이다. 이 시대는 대중문화의 시대라 일컬을 정도로 신문연재소설이 전성시대를 이루고, 『삼천리』를 위시한 대중종합잡지가 본격적으로 출판되는 등 대량의 읽을거리가 생산됨으로써 오락과 취미로서의 책 읽기가 가능해져 갔다(천정환, 『근대의 책읽기』, 푸른역사, 2003, 193~202면 참조). 뿐만 아니라 근대영화의 대중화가 가속되면서 여배우가 미치는 사회적 파급효과에 대한 관심도 상대적으로 높아져 갔다. 다시 말해, 1930년대에 ‘대중’은 다양한 미디어를 통해 ‘스타’를 접할 수 있는 기회가 마련되었으며, 아울러 미디어 역시 스타의 파워를 적극 활용하는 양상을 엿볼 수 있기 때문이다.

6) 박숙자, 『1930년대 대중적 민족주의의 논리와 속물적 내러티브』, 『어문연구』 제37권 제4호, 2009, 335~339면.

7) 천정환, 앞의 글, 207~227면 참조.

2) 에드다 모랭, 이상률 역, 『스타』, 문예출판사, 1993, 56~98면 참조.

3) 김용래, 「대중 문화산업과 스타시스템」, 『문명연지』 제16집, 2005, 180~181면.

4) 김호석, 『스타시스템』, 삼인, 1998, 33면 참조.

들인 것이다.

30년대 이래로 『삼천리』에는 국내·외 상연된 영화작품·시나리오·출연배우 소개 및 논평, 영화배우와 감독들의 좌담·대담·설문·회고·수기 등 다양한 방식으로 ‘영화’ 혹은 ‘(여)배우’와 관련된 글이 실리기 시작한다.⁸⁾ 영화에 대한 지면확대가 본격화되기 시작하면서 여배우에 대한 회자의 빈도수 역시 증가되는 추세를 보이고 있다. 다시 말해 소소한 개인사에서부터 대의적인 사회인식에 이르기까지, 여배우와 관련된 다채로

운 시선을 『삼천리』를 통해서 포착할 수 있다. 그런데 이 잡지에서 여배우의 흔적을 발견할 때마다 가장 많이 회자되고 있는 이가 바로 ‘문예봉’이다.

물론 문예봉을 당대 스타로 규정짓거나 그런 인식을 재생산할 수 있는 근거에는 한국영화사에서 사적가치를 인정받은 영화작품 속에서 그를 발견할 수 있기 때문이다.⁹⁾ 그러나 당대의 중심 대중미디어인 『삼천리』에서 문예봉을 ‘조선의 댕트릿히’이나 ‘조선의 入江たか子’와 같은 수사들로 환기시키는 일련의 과정들이 『삼천리』의 기본논조와 무관하지 않다는 점을 고려해야 한다. 게다가 이러한 수사들이 오늘날까지도 무비판적으로 문예봉에게 투사되고 있으며, 이는 당대 조선을 대표하는 여배우로 문예봉을 인식하게끔 만드는 당위성을 마련해주고 있다. 따라서 본고

9) 문예봉에 대한 연구는 크게 두 가지 양상으로 구분할 수 있다. 첫 번째로는 월북한 문예봉의 행적을 가름해 볼 수 있는 연구이다(홍정자, 『내가만난북녘사람들』, 힘, 1992; 조영복, 『월북예술가, 오래 잊혀진 그늘』, 돌베개, 2002; 역사비평편집위원회 엮, 『남과 북을 만든 라이벌: 인물로 보는 남북현대사』, 역사비평사, 2008). 두 번째로는 한국영화사에서의 문예봉을 발견하고, 그 영화작품 안에서 문예봉이 어떤 식으로 구현되고 있는가에 대한 고찰이다(박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008; 이화진, ‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들’, 『여성문학연구』 통권17호, 2007.6; 손이레, 『식민지 대중의 근대적 정서에 관한 연구-유성영화시기 여배우 문예봉을 중심으로』, 한국예술종합예술전문사과정, 2007 등). 이 중에서 손이레의 논문은 “문예봉이라는 스타의 이미지 자체가 소구되는 방식에 대한 탐구”에 주목한다. 그러면서 스타 문예봉이 어떠한 맥락 속에 놓여 있었는가에 대해서 고찰하고 있는데, 이것은 본고의 문제의식과 같은 맥락에 놓여 있다. 그러나 논자는 당대의 언론매체에 실린 기사들을 근거로 삼아 당대 대중이 문예봉을 스타로 인식해 가는 과정을 추적해 나가지만, 정작 그 언론매체의 성격이나 논리에 대한 문제의식은 배제되어 있다. 이러한 경향은 다른 연구들에서도 마찬가지이다. 다시 말해, 본고는 문예봉을 당대 스타로 규정짓게 만드는 어떠한 특정 감각 혹은 수사들을 『삼천리』에서 반복적으로 환기시키고 있으며, 이것은 오늘날까지도 문예봉을 고찰하는데 있어 중요한 근거로 제시되고 있다는 점에 주목하고자 한다. 그러나 미리 밝혀 두고 싶은 것은 본고가 미디어 『삼천리』가 자신들의 입지를 강화시키고 아울러 ‘대중주의’와 ‘민족주의’라는 두 가지 모드를 실행하기 위해서 상당히 정치적으로 문예봉을 동원하고 있다는 문제의식에서 출발하지만, 그렇다고 해서 미디어 『삼천리』에 의한 문예봉의 희생논리를 주장하기 위함은 아니다. 왜냐하면 ‘미디어’와 ‘여배우’의 관계는 자본의 논리 또는 욕망의 실현 등과 같이 서로 결속된 공생관계라는 측면 역시 배제할 수 없기 때문이다.

8) 아래에 제시된 표는 『삼천리』와 『조광』에 실린 기사 중에서 ‘영화’ 혹은 ‘여배우’가 명시된 제목을 토대로 정리한 기사들의 편수이다. (이것은 표면상의 수치이며, 『삼천리』는 당대 각 계의 소식이나 세태풍경을 다양한 방법으로 기사화했다는 점에서 본다면 그 언급횟수는 더 늘어날 것으로 추정된다.) 물론 30년대에는 약 248종의 잡지가 새로 창간되었다. 그러나 이 두 잡지는 어떤 특정대상이나 분야에 한정된 것이 아닌 ‘대중종합잡지’의 성격을 표방한 대표적인 잡지라는 점에서, 당대의 대중문화와 그것을 가시화하는 잡지사들의 태도를 가름할 수 있는 근거가 된다고 볼 수 있다. 그런데 『조광』이 『삼천리』보다 뒤늦게 간행된 점을 감안하더라도, 『삼천리』가 『조광』에 비해 ‘여배우’에 대한 회자의 빈도수가 높음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 『조광』은 대체적으로 특정 몇몇 지식인들에 의해 포착된 여배우들이라면, 『삼천리』에서는 좌담회·대담·설문 등을 통해 ‘여배우’ 스스로가 자기서사를 구현하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다.

| 『삼천리』 | | 『조광』 | |
|-------|--------------------------|------|----------------------|
| 년도 | ‘映畵/女俳優’기사총편수(女俳優) | 년도 | ‘映畵/女俳優’기사총편수(女俳優) |
| 1929 | 1편 | | |
| 1930 | 2편 (女俳優 1) | | |
| 1931 | 8편 | | |
| 1932 | 8편 (女俳優 4—좌담회1) | | |
| 1933 | 9편 (女俳優 4—회고1) | | |
| 1934 | 2편 (女俳優 2) | | |
| 1935 | 6편 (女俳優 4—좌담회1) | 1935 | 2편 (女俳優 1) |
| 1936 | 10편 (女俳優 9—좌담회4,대담1) | 1936 | 14편 (女俳優 1—인터뷰1) |
| 1937 | 5편 (女俳優 4—대담1,인터뷰2) | 1937 | 14편 (女俳優 3) |
| 1938 | 30편 (女俳優 13—대담2,설문2,수기1) | 1938 | 10편 (女俳優 2—좌담회1,대담1) |
| 1939 | 8편 (女俳優 3—대담1,좌담1) | 1939 | 13편 (女俳優 2) |
| 1940 | 13편 (女俳優 7—설문3,좌담2) | 1940 | 9편 (女俳優 1) |
| 1941 | 42편 (女俳優 12—좌담1,일기1) | 1941 | 7편 |
| 1942 | 2편 (女俳優 1) | 1942 | 2편 |
| | | 1943 | 3편 |
| | | 1944 | 0편 |

는 문예봉이 어떠한 과정과 논리에 의해서 당대 스타로 구현되고 있는가에 대해서, 미디어 『삼천리』와의 연계성을 토대로 고찰해 보고자 한다.

2. 선구자 반열에 오른 여배우들과 숨은 인재의 발굴

『삼천리』 제2호에는 정치, 종교, 문학, 문예, 연극, 영화 등 각 계(界)의 ‘先驅者’를 호명하는 기획기사들로 도배되어 있다. 이광수는 이번 先驅者號를 통해서 “우리 朝鮮은 바야흐로 힘잇는 先驅者를 간절히 기다리는 때”임을 역설하고 있다. 그러면서 “한 民族의 또는 人類의 恩人”으로서의 先驅者는 “史冊에 일흔이 올흔 先驅者”보다도 수많은 “無名의 先驅者”라 일컫는다. 그렇기 때문에 “이 책을 낚는 同胞들에게도 가튼 共鳴”을 얻어 “참되고 힘잇는 朝鮮의 先驅者들이 만히 날어나는 힘잇는 刺戟”이 되기를 당부한다.¹⁰⁾ 이처럼 『삼천리』가 창간된 직후 사회 각 계에서 ‘無名’이었던 자들을 발굴하고 그들을 ‘先驅者’로 재위치시키는 작업을 대대적으로 감행했다는 사실은 주목된다. 왜냐하면 이렇게 선구자로 호명된 각 계의 인사들이 중요한 논객으로 동원되고 있기 때문이다.

『삼천리』는 단일 주제 혹은 이념으로의 집중이 해체되면서, 정치와 경제, 사회와 문화 등 제각각의 영역이 전문적이고 자율적 질서를 유지하는 균등한 세계로 상정된다.¹¹⁾ 하지만 각 계의 자율성과 독자성을 바탕으로 전개된 의견들이 결국에는 『삼천리』라는 ‘하나의 공통 공간(a common space)’¹²⁾을 중심으로 수렴되거나 확장된다는 점을 고려해야 한다. 다시 말

10) 이광수, 先驅者를 바라는 朝鮮, 『삼천리』 제2호, 1929.9.1.

11) 이경돈, 삼천리의 세(世)와 계(界), 『민족문화사연구』 42집, 2010, 314면.

12) 공론장이란 사회 구성원들이 다양한 미디어를 통해 서로 만나고 공통의 이해관계가 걸린 문제들을 토론하며 그에 관해 공통의 의견을 형성할 수 있는 공간으로 여겨지는 하나의 공통 공간(a common space)이다. 즉 공론장 안에서 다양한 미디어가 활용되고 다양한 교환행위가 이루어지지만, 원칙적으로 그것들은 서로 통하는 것이기에 하

해, 영화계의 인사들을 중심으로 전개된 좌담회·대담·설문 등일지라도 여기에서 정립된 공론 역시 『삼천리』라는 미디어의 성격과 무관하지 않다고 볼 수 있다.

조일제(冠岳山人)는 「演劇·映畫界의 先驅者」¹³⁾에서 연극과 영화 각 매체의 특성이나 차이는 엄두에 두지 않은 채, 주로 연극을 중심으로 서술하고 있다. 하지만 각 분야의 선구자는 구별해서 언급하고 있는데, 영화계의 선구자로 최종적으로 선정한 인물들은 윤백남·나운규·이경손·복혜숙·김정숙이다. 그 이유는 윤백남은 조선 최초의 영화를 제작했으며, 나운규는 제일 많은 작품에 출연해서 대단한 인기를 얻었기 때문이다. 반면에 여배우인 복혜숙과 김정숙은 영화계에 오랫동안 종사했기 때문이다.

이와 같이 한 분야에 오랫동안 종사한다는 이유만으로도 여배우가 선구자로 호명될 수 있었다는 것은 그만큼 여배우의 부재가 심각한 문제였음을 시사해 준다. 가령, 김유영(金幽影)은 “朝鮮이란테는 식민지정책의 XX를 바더온지 임이 오랜지라 오늘날 영화계에까지 미친 경제적 불리와 檢閱관계에 대한 고민”등을 말로 표현할 수 없는 게 현실임을 토로한다. 현실상 기술적으로나 이데올로기적인 측면에서나 서양의 영화에 미치기 어렵기 때문에, 조선 내에서 미진한 영화계의 문제를 해결하기 위해서는 여배우의 부재를 무엇보다 개선해야 함을 역설하고 있다. 김유영이 프롤레타리아 영화를 표방했던 만큼, 피지배계급인 신여성들은 프롤레타리아 계급을 위해 마르크스주의 사상을 공부하는 동시에 조선영화계를 위해서 참다운 민족의 일꾼이 되어야 함을 강조하고 있다.¹⁴⁾ 이와 같이 자질

나의 공통 공간이라고 볼 수 있다(찰스 테일러, 이상길 역, 『근대의 사회적 상상』, 이음, 2010, 133면).

13) 冠岳山人, 演劇·映畫, 劇界·映畫界의 先驅者, 榮光의 朝鮮先驅者들, 『삼천리』 제2호, 1929.9.1.

14) 김유영, 「映畫女優希望하는 新女性群」, 『朝鮮映畫監督者의 立場으로써』, 『삼천리』 제4권 제10호, 1932.10.1.

을 갖춘 신여성들이 민족의 일원으로서 영화계에 적극 동참해 줄 것을 촉구하는 태도는 개인의 발전을 곧 민족의 발전으로 치환시키는 삼천리사의 기본 논조와 일맥상통한다.¹⁵⁾

그런데 김유영의 이러한 논조는 당대에 스타로서의 자질을 갖춘 여배우의 등장을 강조하는 논조와도 맞닿아 있다. 일례로 『조광』에 실린 「朝鮮銀幕界의 스타가 누구누구나」¹⁶⁾라는 글을 살펴보면, 영화의 발전을 위해서 스타가 탄생되어야 함을 역설하고 있다. 즉 조선에서 영화가 나올 때마다 “스타— 스타—충출연”등의 선전 문구를 내놓지만, 정작 당대 스타가 누구냐고 물으면 선뜻 말할 수 없다는 것이다.¹⁷⁾ 왜냐하면 당대에 요구하는 스타의 자질은 ‘영화를 알 수 있을 만큼의 지식과 성격미’를 갖춘 여배우이기 때문이다. 그래서 당대에 金玉, 金靜淑, 金明淳, 卜惠淑, 李月華, 金蓮實, 文藝峯, 金一松 등 수다한 여배우가 있으나, 이들은 이러한 자질을 갖추지 못했기 때문에 ‘스타’가 아니라는 것이다. 그러나 이들 중에서도 스타로 성장할 가능성이 그나마 점쳐지고 있는 여배우가 바로 ‘문예봉’이었다.

하지만 문예봉은 어릴 적부터 아버지 문수일을 따라 순회극단 활동을 다녔기 때문에 제대로 된 교육을 받지 못한 상태였으며, 이 글이 쓰일 당시만 하더라도 영화적 지식이나 경험도 풍부하지 않았던 것으로 보인다. <춘풍>의 감독 박기채(朴基采) 역시 문예봉을 배우로서의 소질은 무난한

15) 박숙자는 삼천리사가 창간 이래로 지속적으로 ‘선구자’와 같이 ‘민족’을 대표할 만한 인물을 빈번하게 등장시키는 것은 개인의 성공을 통해 민족의 미래를 엿볼 수 있다는 가정에서 비롯된다고 지적하고 있다(박숙자, ‘민족’과 ‘젠더’, 그 차이와 균열, 『현대문학이론연구』 39집, 2009, 300면 참조).

16) 銀月生, 朝鮮銀幕界의 스타가 누구누구나, 『조광』 제1권 제2호, 1935.12.

17) 이처럼 당대에 영화를 홍보하기 위한 선전 전략으로 손쉽게 당대 여배우들을 ‘스타’라 호명했던 것으로 보인다. 이러한 측면에서 본다면 <춘향전>에 춘향으로 출연한 문예봉을 스타라 부르면서 그것을 선전 도구로 활용하던 맥락이, 당대 영화계에서 진정한 스타로서의 여배우로 문예봉을 인정하는 맥락과 반드시 일치한다고 볼 수만은 없다.

편이기는 하나, 여배우로서 가졌어야 할 아름다운 자태는 상실한 편이라고 평가한다.¹⁸⁾ 그럼에도 불구하고 박기채는 문예봉이 가난한 집안 형편과 눈물겨운 일을 많이 겪었으나 여전히 순진함과 천진난만함을 지니고 있어, 앞으로 스타가 되도록 힘써보겠다는 의사를 표명한다. 이처럼 당시의 문예봉은 스타로서의 자질을 채 갖추지 못한 상태였지만, 박기채의 이러한 의사표명은 “문예봉의 앞날을 기대”하게 만드는 하나의 시선으로 작동하게 된다.

같은 해, 『조광』¹⁹⁾보다 앞서 『삼천리』에서는 ‘現代『長安豪傑』’²⁰⁾을 찾는 좌담회를 개최하는데, 여기에서도 문예봉은 ‘숨은 인재’로 언급되고 있다. 이 좌담회는 삼천리사가 화제(話題)를 제시하고, 그 각각의 질문에 복혜숙과 이서구가 대답하는 형식으로 진행되고 있다. 그 질문과 답변은 상당히 신변잡기적인 내용이 주를 이룬다. 하지만 비록 사소한 질문이라 하더라도, 이 좌담에 참여하는 인사들은 개인적 의견임을 전제로 이를 사회적으로 해석하고자 했으며, 결국 사소한 질문은 짙은 공론적 목소리를 함유하게 된다는 점을 유념해야 한다.²¹⁾ 문예봉이 『삼천리』의 새로운 여주인공으로 급부상되기 이전까지만 하더라도, 복혜숙은 중심 논객으로 활동했다. 그래서 복혜숙은 당대 (여)배우나 영화에 관한 논평뿐만 아니라, 잡지의 연애편경이나 長安 紳士淑女 스타일 漫評 등 다양한 좌담회에서 자신의 경험담 및 인맥을 적극 활용하고 있다. 이 좌담회에서도 거침없이 당대인들을 ‘미남자’, ‘미인’, ‘숨은 인재’ 등으로 재구성하기 시작한다. 이러한 과정 속에서 문예봉은 미인이면서 숨은 인재로 발굴된다.

18) 박기채, 淸雅한 百合 文藝峰巒, 『조광』 제3권 10호, 1937.10.

19) 흥미롭게도 『조광』에서 문예봉을 전면에 다룬 관한 기사들은 대략 3편 정도밖에 되지 않는다. 이에 반해 『삼천리』에서는 문예봉의 개인서사, 당대 영화계의 변화현황이나 시대인식, 아울러 여성·가정의 문제 등에서 여배우의 입장을 요구할 때마다 그 대표로 문예봉을 ‘선택’하고 있다. 이것은 당대 여는 출판미디어보다도 여배우 문예봉의 구현양상을 고찰하는데 있어 『삼천리』가 유용한 자료임을 보여준다.

20) 「現代『長安豪傑』」을 찾는 좌담회, 『삼천리』 제7권 제10호, 1935.11.1.

21) 이경돈, 앞의 글, 327면.

그런데 문예는 박기채가 문예봉의 개인사를 근거로 스타의 가능성을 점치고 있는 것처럼, 복혜숙 역시 숨은 인재를 발굴하기 위한 명확한 기준이나 근거를 제시하지 않은 채, ‘압호로 더 자랄상 십흔 여배우’로 문예봉을 지목하면서 “문예봉에게 고전극(古典劇)의 주역을 맞기면 실패가 업슬걸요”라며 단호하게 말하고 있다는 점이다. 물론 박기채나 복혜숙의 이러한 의견표명이 문예봉에 대한 당대 인식의 초석이 되었다고 단정짓기는 어렵다. 하지만 스타로서의 자질을 갖춘 여배우가 탄생되길 바라는 ‘이상’과 그렇지 못하는 ‘현실’ 사이에서, 타협안처럼 발견된 문예봉의 발전가능성이 미처 그 자질을 갖추지 못한 상태에서도 몇몇 영화인들의 자의적인 판단아래 스타처럼 규정되고 있다는 것은 간과할 수 없는 문제이다. 뿐만 아니라 『삼천리』와 같은 공론장에서 공공연하게 각 계의 무명이었던 선구자를 발굴하고, 그 선구자를 통해서 숨은 인재를 호명하는 작업을 감행했다는 사실 역시 간과할 수 없다. 왜냐하면 삼천리사가 주최한 이러한 성격의 좌담회가 표면적으로는 영화계의 발전을 내세우고는 있지만, 그 이면에는 무명의 타자인 여배우를 발굴해서 민족의 일부로 환원시키기 위한 즉 자신들의 모토를 현실화하기 위한 의도가 내재되어 있기 때문이다.

하지만 이러한 측면에도 불구하고 『삼천리』는 당대 여느 출판미디어보다도 여배우의 참여를 적극 유치하고 있었다는 점은 주목된다. 다시 말해 20년대까지만 하더라도 미디어에서 구현되는 여배우들은 시대적인 정황이나 특정 담론에 따라서 혹은 지식인들에 의해서 일방적으로 포장되거나 혹은 훼손되는 대상으로 회자되어 왔다. 그에 반해 『삼천리』에서는 여배우들을 ‘선구자’ 혹은 ‘은막의 공로자’로 호명하면서 그들을 적극 동원하고 있다. 즉 여배우를 여성의 허영심을 대표하는 군상이자 계몽의 대상으로 회자시켜왔던 기존 풍토와는 달리, 『삼천리』에서 감행한 이러한 차별화 전략은 여배우들과 미디어와의 직접적인 소통을 가능하게 만들었다는 점에서 주목된다.

3. 문예봉을 환기시키는 수사들의 탄생

삼천리사는 “일즉 斯界權威를 이러케 한 자리에 모여 說話를 어든 기록”이 없었음을 강조하면서, “名俳優와 名監督이 모여 「朝鮮映畫」를 말함”이라는 표제아래 좌담회를 개최한다. 이 좌담회는 삼천리사의 김동환·박상희·임부원과 영화계의 인사로는 나운규·복혜숙·김유영·이명우·김연실·박기채·문예봉 그리고 기자 박상엽 등이 참석했다. 김동환은 참석자들에게 조선영화 중 무성이든 토키이든 상관없이 가장 잘된 명작 세 편을 선정해 줄 것을 요구한다. 조선의 경우 제작된 영화 수요가 적은 관계로 세 편으로 제한을 두지만, 이것은 “세계의 「베스트 텐」(10大名作)이나 동경처럼 “권위 있는 영화를 골라 사회적으로 공인(社會的公認)”하기 위해서다. 이렇게 조선의 명작을 공증하는 자리에서 참석자 대다수가 대표작으로 손꼽은 작품이 나운규의 <아리랑>(1926)이었다. 『삼천리』에서 구현되는 나운규의 파워는 그의 영화에 출연한 여배우에 대한 관심으로 환기된다. 그래서 당대 나운규가 발탁한 여배우라는 인식은 지금까지도 “당시의 많은 여배우들의 데뷔 경로를 지적함에 있어서 중요한 수사”로 작용하고 있다.²²⁾ 문예봉 역시 “「演劇市場」인가 어디인가의 女優 노릇”하고 있을 때, 나운규가 “성장할 싹”이 보여 발탁한 케이스이다.

그런데 한국영화사에서의 나운규가 갖는 영향력은 오늘날까지도 문예봉을 “나운규의 딸”이라는 수사로 위치하게 할 뿐만 아니라, 나운규를 “배우 문예봉의 탄생계보를 설명”하는 필수 요건인 것처럼 설명되는 경향이 있다.²³⁾ 하지만 나운규의 여배우 발탁과정은 나운규를 ‘大藝術家’이

22) 박현희, 앞의 책, 49~50면.

23) 박현희는 문예봉을 ‘나운규의 딸’로 위치 지으며, 마치 이러한 인식이 당대에 통용되고 있었던 것처럼 서술하고 있다. 하지만 ‘나운규의 딸’은 오늘날 문예봉을 재구성하는 과정 속에서 만들어진 수사라 볼 수 있다. 왜냐하면 정작 논자가 ‘나운규의 딸’이라는 수사의 근거로 제시하고 있는 것은 후일에 작성된 문예봉의 회고담이기 때문이다. 그러나 회고담은 개인에 의해서 재편집되거나 재해석될 여지가 많은 장르로, 문

자 ‘영화계의 선구자’로 위치짓고 그것을 환기시키기 위한 취지에서 비롯된 측면이 강하다.²⁴⁾ 또한 당대에 나운규가 개인적으로 가장 애착을 보이고 영화인들 사이에서도 ‘나운규의 戀愛同志’로서 가장 먼저 거론된 여배우는 문예봉이 아닌 ‘신일선(申一仙)’이다. 신일선은 <아리랑>을 성공하게 만든 첫 번째 조건이라고 칭송받을 만큼, 여배우로서의 자질을 인정받았던 인물이다. 그런 그가 갑작스럽게 은퇴하자 나운규는 “申一仙 이를 復活시키기 위해 애”를 쓸 정도였으며, 『삼천리』 곳곳에 신일선에 대한 그의 안타까움이 드러나 있다.²⁵⁾ 게다가 불과 1년 전만 해도 숨은 인재로 거론되던 문예봉이 영화계의 선구자들과 함께 이 좌담회에 참석할 수 있었던 것 역시, ‘나운규의 딸’이라는 측면으로 보기에는 힘든 점이 있다. 예를 들어 출석자를 소개하는 이력을 살펴보다도, 당시 삼천리사가 문예봉의 대표작으로 손꼽은 것은 나운규와 함께 출연했던 <임자 없는 나룻배>가 아닌 <춘향전>과 <장화홍련전>이다.²⁶⁾

<춘향전>(1935년)은 이필우·이명우 형제가 제작한 것으로, “朝鮮語가 映畫史上 처음으로 영화 『필름』에 녹음”된 “최초의 朝鮮 『토-키』”이다. 이 영화가 세간에 주목을 받았던 것은 어디까지나 “초기의 朝鮮映畫無

예봉의 입을 통해서 재구성된 기억이 당대의 사회적 인식과 반드시 일치한다고 보기 힘들다. 그럼에도 불구하고 오늘날 ‘나운규의 딸’이 당대 문예봉을 구현하는 하나의 지표인 것처럼 규정짓는 태도는 한국영화사에서 나운규라는 기표에 대한 욕망의 수사라 볼 수 있다.

- 24) 『百萬讀者 가진 大藝術家들』, 『삼천리』 제9권 제1호, 1937.1.1.
 25) 問-신일선을 배역(配役)으로 얻은 것은 큰 성공이었지요! 答-그랬지요. 그때는 그가 처녀시대고 열성이 있고 용모가 아름답고 껍이나 유망하였지요. 중도에 결혼사건만 없이 그대로 성장하였다면 지금쯤은 큰 스타가 될 것을 앓가운 일을 하였지요(위의 글, 『삼천리』 제9권 제1호, 1937.1.1).
 26) 동시대에 다른 언론 매체에서 회자되는 ‘문예봉’과 출연 ‘영화’에 대한 기사를 살펴 보면, 문예봉과 나운규의 관련성에 대한 회자의 빈도수는 오늘날 문예봉을 ‘나운규의 딸’로 수사할 만큼 이슈화되고 있지 않다. 물론 잡지 『동광』에서 1932년 11월자에 『映畫通信』, 임자없는 나룻배 를 기사화하면서 문예봉을 “가장 훌륭한 것은 文藝峰嬢의 그 純眞한 얼굴과 천진 그대로의 演技”였다고 언급한다. 하지만 이것은 <임자없는 나룻배>에 출연한 ‘신인 여배우’에 대한 영화인들의 기대감을 표명한 것이지, ‘나운규’에 의해 발탁된 ‘문예봉’을 주목하는 것은 아니었다.

聲)가 받은 것과 마찬가지로 최초의 朝鮮 「토-키」라는 단순한 이유였다.”²⁷⁾ 작품성과 무관하게 최초의 토키영화라는 사실만으로도 센세이션을 불러 일으켰던 만큼, 여주인공인 문예봉에 대한 세간의 관심은 충분히 짐작 가능하다.²⁸⁾ 오히려 문예봉의 대표작으로 <장화홍련전>(1936년)이 언급되고 있다는 점이 흥미롭다. 이 작품은 앞서 ‘조선 영화의 3대 명작’을 꼽는 좌담회에서 <아리랑>과 함께 언급된 작품 중 하나이다. 그런데 동시대의 다른 언론매체를 참조해 보면 이 작품에 대해서 크게 주목하지 않았다.²⁹⁾ 심지어 임화는 「조선영화발달소사」에서 경성촬영소가 고전문학인 <춘향전>을 영화화하면서 흥행에 성공하자, 그 후속편으로 <장화홍련전>을 만들었으나 이것은 그저 아류에 불과하다고 비판한다.³⁰⁾ 그렇다면 36년이라는 시점에서 『삼천리』와 당대 영화인들이 이 작품을 조선의 3대 명작으로 손꼽는 이유는 무엇일까. 단순히 뛰어난 작품성 때문이라 보기에, 이 작품을 높이 평가하는 당대인들의 태도가 감독 ‘스탄·버크(Josef von Sternberg)’의 조선방문과 서로 무관해 보이지 않는다.

삼천리사는 영화인들과의 좌담회를 개최하기 이틀 전인 9월 5일에 ‘스

27) 임화, 朝鮮映畫發達小史, 『삼천리』 제13권 제6호, 1941.6.1.

28) 이화진은 <춘향전>을 통해 마침내 여성이 여성의 목소리로 말하는 발성영화 시대가 열렸으며, 이런 발성영화는 여배우의 신체를 떠난 목소리를 다시 그녀의 신체와 결합시켰다고 지적한다. 즉 말하는 여배우 문예봉은 시대의 변화를 보여주는 상징적인 존재였다는 것이다. (이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005, 31면) 이러한 지적은 무성영화에서 발성영화로의 전환이 여배우의 존재인식에 어떠한 영향을 미치고 있는가를 시사해 준다는 점에서 중요하다. 그런데 이러한 존재인식을 좀 더 확장해 보면, 조선의 근대 공연계에서 대중매체의 중심축이 ‘연극’에서 ‘영화’로 전환되는 양상을 보이는데, 이것이 여배우의 존재인식과 어떠한 연관성을 갖는가에 대해서도 고찰할 필요성이 있어 보인다. 이는 추후 과제로 남겨놓는다.
 29) 이 당시에 『매일신보』와 『동아일보』를 살펴보면, 경성촬영소에서 <춘향전>에 이어서 <장화홍련전>의 촬영을 개시한다는 기사가 실려 있다(『매일신보』, 1936.2.4; 『동아일보』, 1936.1.31). 하지만 이것은 새롭게 촬영 중인 영화를 알리는 정보전달성이 강한 기사들이다. 오히려 문예봉이 출연한 영화에 관해서 본격적으로 언급하기 시작한 것은 주로 37년 이후라 볼 수 있다. 게다가 『삼천리』와는 달리 『매일신보』·『동아일보』·『조선일보』에서는 <나그네>와 문예봉에 관한 기사를 주를 이루고 있다.

30) 임화, 위의 글, 1941.6.1.

탄·벽’과의 대담을 이미 가진 상태였다.³¹⁾ 김동환은 스탠·벽에게 “朝鮮이 映畵의 素材로 대단히 조흔 것”임을 강조하면서 조선을 소재로 한 영화를 만들어 줄 것을 요구한다. 세계적인 거장의 손으로 “金剛山이나 佛國寺같은 勝景을 背景”으로 한 영화의 탄생을 피력하는 그의 의도는 “조선 영화의 국제적 진출”을 도모하기 위해서다. 여기에서 김동환이 ‘문화민족주의’ 즉 ‘경제적·문화적 실력양성’을 민족해방을 위한 주요한 방법론으로 여기고, 무엇보다 민족의 실력양성을 관찰시키는 유용한 수단으로 ‘대중문화’의 힘을 인지하고 있었다는 점을 상기한다면, 그의 요구가 어떠한 맥락 속에 놓여 있는지 알 수 있다.³²⁾ 아울러 30년대 중후반에 ‘조선적인 것’이 무엇이고 ‘조선적인 것’을 어떻게 바라볼 것인가에 대한 문제의식이 대두되던 시대적 정황을 감안하더라도, 당대인들이 세계적인 거장에게 ‘조선’을 가장 효율적으로 알릴 방법을 모색했을 법하다. 그 방법으로 선택된 대상이 바로 문예봉과 <장화홍련전>이었다.

이 세계거장의 조선방문은 영화인과 각 신문사원 등 관계자 백여 명이 출영했을 정도로 이례적인 사건이었기에, 그의 일거수일투족은 각종 미디어에서 기사화되고 있다. 특히 『삼천리』에서는 스탠·벽과 영화인들의 좌담회를 개최하는 등 세계 거장의 조선방문이 갖는 의의를 반복적으로 부각시키고 있다. 이 환영인사에 동원된 문예봉은 白衣를 입고 쪽진 머리를 한 채 花環(花環)을 들고 마중을 나간다. 당대에 ‘여배우로 남아 있는 이 복혜숙, 문예봉을 꼽으며 앞이 막’³³⁾했다고 할 정도로 여배우가 부족했던 현실이기도



[그림 1] 『매일신보』, 1936.9.4

31) 「스탄·벽 印像, 世界的 巨匠과 朝鮮映畵人 座談會」, 『삼천리』 제8권 제11호, 1936.11.1.
32) 천정환, 앞의 글, 2008. 김동환이 지향한 ‘문화민족주의’에 대한 자세한 설명은 이 글 참조.

했지만, <춘향전>이나 <장화홍련전>과 같은 고전극에 출연했던 문예봉이 ‘조선적인 것’을 보여주기 위한 의도성에 부합했던 것으로 보인다. 이것은 당대인들이 대대적인 환영식에 이어서, 스탠·벽에게 조선영화를 관람하게 한 것에서도 알 수 있다.

처음에는 <아리랑>이나 <춘향전>을 보여줄 예정이었으나, 마침 두 영화가 오사카(大阪)에 가있는 관계로 차선책으로 선택한 것이 <장화홍련전>이었다. 그 이유는 “文藝峯嬢을 京城驛 푸렛트, 홈에서 맛난 뒤부터 펍이나 원더풀, 뷔디풀을 連發하기에 文이 主演한 映畵를 보여야 하겠다는 생각”에서 비롯된 것이다. 물론 스탠·벽이 백의를 입은 문예봉을 통해서 ‘조선의 얼굴’을 발견해 주길 원했던 지식인들의 의도와 문예봉을 보고 감탄을 연발하는 스탠·벽의 태도는 분명히 다른 층위에 놓여 있다. 스탠·벽은 평소 “東洋에 대해서 만흔 興味와 研究”를 가지고 있었으나 약 2백여 권의 책을 통해서만 조선을 인식해왔다. 그런 스탠·벽이 조선을 방문한 것은 “神秘와 夢幻에 잠겼다고 할 東洋”을 착안하고 싶은 지적 호기심의 차원이었던 것이다.

스탄·벽은 <장화홍련전>이 영화주제로는 부족하고 영화기법에서도 서툰 면이 많지만, “映畵事業이 未發達”된 조선에서 이런 작품이 나왔다는 것만으로도 앞으로 큰 작품이 나올 것 같다는 기대감을 드러낸다. 오직 영화 한 편만으로 조선영화의 발전가능성을 논하는 스탠·벽의 관대함은 ‘장화’로 출연한 문예봉에 대한 찬사로 이어진다. 그런데 조선영화의 ‘의외성’에서 비롯된 스탠·벽의 이러한 찬사는 이전까지만 하더라도 별 관심의 대상이 아니었던 <장화홍련전>조차, 조선의 3대 명작으로 규정되는 원동력으로 작용한다.³⁴⁾ 뿐만 아니라 문예봉에 대한 스탠·벽의 관심

33) 草土, 앞의 글, 1936.6.1.

34) 金幽影 : 「스탄·벽 씨를 안내하여 단성사에서 상영한 장화홍련전」을 보고 나는 놀랐서요. 춘향전이나 그밖에 경성촬영소로부터 나왔다는 토끼를 본 것이 별로여서 물었다가 이 장화홍련전에 와서는 그 촬영기술 악센트의 명망 주역배우의 열연(熱演)에 감탄했서요. / 朴祥輝 : 스탠·벽씨가 격찬 하드시 나도, 장화홍련전, 을 우수하

표현은 당대 지식인들에게로 전이되는 양상을 보인다.

金東煥 : 文을 보고 무에래요?

朴祥燁 : 조선의 「데-도릿지」라고 그래요. 「데-도릿지」발견한 것만치 驚異를 느낀다고요. 그러고는 어데 가서든지 文이 곁해 안보이면 차저요. 나중에는 文을 대리고 西洋가고 십다고요. 가서 었더한 宴會에든지 대리고 가겠다고요. 여간 印象이 조치 안였는데 장화홍련전을 보고 난 뒤는 더욱 감탄해요.

羅雲奎 : 인정인 것 갔더군요. 文의 얼굴의 선이 조타구요.

金東煥 : 한번 가서 스탠, 벅-감독으로 한편 박이고 십지 안어요.

文藝峯 : 제가 그런 世界的 名監督의 손을 빌 재분이 있어야지요. 그러나 그러한 衝動은 받아져요.

金東煥 : 스탠, 벅-印象이 었대요. 또 부탁하는 말은 없어요.

文藝峯 : 껍 친절하고 藝術家다운 부드럽고 깨끗한 얼굴이여요. 가실 때에 아모조록 락심말고 공부하라고요.³⁵⁾

스탠-벅의 시선에 포착된 문예봉은 ‘조선의 뎃드릿히’라는 수사로 대체된다. 이 보다 앞서 마르레네 데-트릿치(Marlene Dietrich)³⁶⁾는 『삼천리』에 소개된 바 있는데, 그 내용은 세계적인 여배우들의 고난 극복기와 출세담이다. 즉 처음에는 고생스럽지만 그것을 참고 견디면 언젠가는 이룰처럼 영광을 누릴 수 있다는 게 본 요지이다. 세계적인 여배우들의 성공담은 곧 조선의 여배우들이 지향해야 할 ‘여배우상’이며, 조선 영화계의 발전을 위해 신여성들의 동참을 촉구하는 목소리의 일면이다. 더욱이 데-트

게 보았서요. 거기에는 조선 사람의 무드를 치는 정서(情緒)가 흘러있서요. 「이테오 로기」는 딴 문제로 하고요. 그래서 나도 결국 세 가지를 골느라하면 이러케 세 개를 들겠서요.

35) 앞의 글, 1936.11.1.

36) 「銀幕의 女王 마르레네 데-트릿치와 「그레타 칼보」의 출세전, 『삼천리』 제4권 제12호, 1932.12.1.

릿치가 세계적인 여배우로 출세가도를 달 수 있었던 것은 스탠-벅이 그를 발굴했기 때문이다. 그런 스탠-벅이 문예봉에게 관심을 나타냈다는 사실은 문예봉을 제2의 마르레네 데-트릿치로 투사하기에 충분했으며, 이것은 조선영화의 ‘국제화’가 실현될 수 있는 단초가 될지도 모른다는 당대 지식인들의 기대심리로 작용하게 된다. 이는 『삼천리』가 반복적으로 문예봉을 ‘조선의 뎃드릿히’라는 수사와 함께 조선의 대표적인 여배우로 구현하는 양상을 통해서도 짐작할 수 있다.³⁷⁾

그런데 “外國市場에 販路를 얻기爲한 意圖에서 제작된 映畫”³⁸⁾인 <나그네>(一名 『旅路』, 1937년)에 문예봉이 제작자이면서 주연배우로 활동했다는 점은 흥미로운 사실이다. 이 영화는 聖峰映畫園의 제1회 작품으로, 내지의 新興키네마가 감독 鈴木重吉와 촬영 大久保辰一을 조선으로 파견해서 촬영한 것이다. 성봉영화원의 창립멤버로는 왕평(王平), 이규환, 문예봉이 있으며, 창립당시에는 열악한 환경에서 시작했으나 <나그네>의 성공으로 1938년 1월경에는 홍찬(洪燦) 임선규 등 11인의 동인제(同人制)로 확장된다.³⁹⁾ 이 영화가 출품될 당시만 해도 내지의 감독과 그들의 기술력에 의존해야만 했기 때문에, 과연 이 작품을 “純粹한 朝鮮映畫”로 볼 수 있는가에 대한 논란이 일어나기도 했다.⁴⁰⁾ 하지만 그런 논란에도

37) 스탠-벅이 조선을 떠난 이후에도 『삼천리』에서는 문예봉을 ‘조선의 뎃드릿히’라는 수사로 계속해서 환기시켜 나갔다. (“出席五氏 紹介 文藝峯 조선서 처음 나온 토기 영화 春香 에 춘향의 역을 맡어 일약 名優의 이름을 날린 뒤 계속하여 나그네, 새 生活, 등 여러 작품에 나와, 그 미모와 아울러 당대 인기를 독점하고 있다. 조선의 入江たか子요, 조선의 뎃드릿히요, 조선의 李香蘭이로 그 명성은 멀리 해외에까지 흐르고 있다. 고향은 咸鏡道 咸興.”(文藝峯 等 當代 佳人이 모여 紅淚·情怨, 을 말하는 座談會, 『삼천리』 제12권 제4호, 1940.4.1.)) 뿐만 아니라 이 만남을 계기로 『삼천리』에서는 좌담회나 대담, 설문 등에서 문예봉은 여배우 대표로 선택되고 있으며, 문예봉만을 단독으로 다룬 기사가 약 13회에 이를 정도로 『삼천리』의 관심도가 급격히 늘어나는 것을 발견할 수 있다(김영식 편, 『三千里 號別目次 및 索引 1929年~1950年』, 한빛, 1995, 238면 참조).

38) 安哲永, 藝苑動議·輸出映畫와 現實張赫宙來島雪夫氏의 『나그네』 評論을 읽고, 『동아 일보』, 1937.9.11.

39) 「地位싸움으로 因하여 聖峰映畫園瓦解 主演은 王平、文藝峯, 『매일신보』, 1938.7.20.

불구하고 이 영화는 조선의 토키영화 중 가장 우량한 작품이며, 특히 “女優 文藝峯씨가 비로소 자기의 진심한 가치를 발휘”⁴¹⁾했다는 평가를 받았다.

이처럼 <나그네>는 조선영화의 해외진출을 처음으로 현실화했다는 사실만으로도 기대를 받았던 작품이었기에, 당대 언론매체에서 가장 많이 회자되는 대상 중 하나였다. 주로 이 작품의 제작이 갖는 의의를 부각시키는 기사들이었으며,⁴²⁾ 특히 문예봉의 ‘内地경험’은 다른 여배우들과 문예봉을 확연하게 구별짓는 척도가 된다.⁴³⁾ <나그네>의 녹음작업을 위

40) 그 요지는 “朝鮮에서 생긴 이야기에 朝鮮俳優를 써가지고 日本内地서 監督과 技師가 건너와서 이쌍의 自然을 背景으로하여 『로케-슌』을 거두어가지고 도라가서 그들의 『스튜디오』 안에서 그들의 『세트』에서 完成해가지고 現像 編輯까지한것인 以上 이것은 朝鮮映畫라 볼 수 없다는 것이다(南宮鈺, 『朝鮮映畫의 最高峰』 『나그네』를 보고 上, 『매일신보』, 1937.4.22).

41) 임화, 앞의 글, 1941.6.1.

42) 남궁옥(南宮鈺)은 <나그네>를 “朝鮮映畫의 最高峰”이라 명명하면서 “이 映畫는 獨米諸國에 보내도 民族的으로 부끄럽지안타” “朝鮮을 모르는 西洋人에게도 充分히 認識될줄로 믿는다”라며 의사를 표명한다(南宮鈺, 위의 글, 『매일신보』, 1937.4.25). 심지어 내지의 저명한 영화감독인 菅見恒夫(하즈미 쓰네오)는 『삼천리』를 통해서 조선에 제작된 영화 중 제대로 된 영화는 <나그네>(旅路)밖에 없으며, “지금까지 내지 영화 기업가들이 조선에서 영화를 제작해 보겠다는 계획을 한 일이 없다는 것은 우둔하다고 생각”이라고 비난한다. 그러면서 “조선 배우를 쓰고 조선말을 하게하고 기술자만 내지에서 우수한 자가 오는 것”(菅見恒夫, 文藝峯과 映畫, 『삼천리』 제10권 제5호, 1938.5.1)이 좋다면, 내지와 조선의 합작품이 계속해서 만들어지길 촉구한다.

43) 이 당시에 문예봉의 일본방문은 상당한 이슈였다. 옆에 제시된 사진처럼, 조선의 여배우로서는 처음으로 내지를 방문한 문예봉의 모습은 마치 ‘스탄박’의 모습을 연상시킨다. 내지의 여배우들과 함께 그들의 환대를 받은 문예봉의 모습을 통해 영화인들은 조선영화의 국제화가 실현되었음을 확신했을 것으로 보이며, 이것은 조선영화의 위상이 높아졌음을 가시화하는 중요한 홍보 전략이었을 것이다. 그런데 당시 조선의 언론미디어에서 대서특필하고 있는 문예봉과 <나그네>의 일본진출이



[그림 2] 『매일신보』, 1937.1.23

파연 당대 일본 내에서도 주목하고 있었던가는 좀 더 고민해 볼 필요가 있다. 예를 들어 일본에서 영화전문잡지로 역사성을 갖는 『キネマ旬報』를 통해 당시 일본 분위기를 살펴보면, 이와 관련해서 두 건의 기사(제60호, 1937.4.21/제61호, 1937.6.1) 정도밖

해 동경에 간 문예봉은 내지의 영화기술력을 체험하고, 인쇄매체나 영화 작품에서만 봐왔던 내지의 (여)배우들을 직접 대면했다는 사실은 그들과의 친분으로 포장되고 있다.⁴⁴⁾ 앞서 스탠-박과의 만남으로 ‘조선의 뎃드릿히’이라는 수사를 얻었던 것처럼, 이를 계기로 문예봉은 ‘조선의 入江たか子’⁴⁵⁾라는 수사로 구현되기 시작했으며, 여배우로서의 문예봉 입지는 더욱 견고해져 갔다.

그런데 『삼천리』를 통해서 반복적으로 환기되고 있는 이러한 수사들은 현재까지도 문예봉을 30~40년대 조선의 대표적인 여배우로 규정짓는데 중요한 기제들로 언급되고 있다. 하지만 여전히 문예봉을 이러한 수사들로 규정짓고 그것을 무비판적으로 재생산하는 것은 문예봉이라는 기의를 옥망하지만, 끊임없이 기표의 연쇄 속으로 미끄러지는 우리들의 옥망의 수사학에 불과함을 유의해야 한다.⁴⁶⁾ 물론 이러한 수사가 배우로서의 문예봉의 자질과 무관한 상징적인 기호에 불과하다는 것은 아니다. 하지만 이러한 측면이 완전히 여배우로서의 문예봉 자질에서 비롯된 것만이 아닌, 미디어 『삼천리』라는 공론장에서 특정 논리에 의해 동원되고 있었다는 점을 고려해야만 한다.

에 찾을 수 없었다. 일례로 제61호에 실린 기사의 내용을 살펴보면, “이 영화는 예술적으로 명확한 의도를 갖으며, 표현도 간결하기에 二流의 내지 영화에 비해서 하등의 손색이 없다”라고 평가한다. 배우에 대한 언급도 있었는데, 자신은 ‘조선어를 잘 모르는 관계로 왕평, 문예봉 등 연기가 어떠했는가를 상술하는데 한계가 있지만, 왕평이 그 영화의 주인공으로 한 것에 감사하고 싶다’라고 밝히고 있다. 하지만 조선에서 문예봉의 일본진출에 주목하고 의미화 하는데 비해, 일본에서의 문예봉에 대한 관심표명은 찾기 힘들었다. 물론 이에 대해서는 좀 더 상세한 연구가 필요하다.

44) 『名優 文藝峯과 沈影』 5월 京城 永保 그릴에서 演劇 映畫 問答, 『삼천리』 제10권 제8호, 1938.8.1.

45) 『聖峯 映畫와 文藝峯 心境』, 『삼천리』 제10권 제10호, 1938.10.1.

46) 손이레, 앞의 논문, 3면 참조. 손이레는 나운규의 딸이라는 환유에 대해서 우리가 옥망하는 바가 무엇인지를 재고할 필요성에 대해서 시사해주고 있지만, 아쉽게도 언급에서 그칠 뿐 구체적인 논의로 확장되지 못했다. 하지만 이것은 비단 ‘나운규의 딸’이라는 환유에만 한정된 것은 아니다.

4. 문예봉의 개인서사와 담론적 정체성의 구현

앞서 문예봉을 ‘조선의 텃드릿히’, ‘조선의 入江たか子’로 규정짓는 과정들을 통해 『삼천리』를 비롯한 당대 영화인들이 갈망하던 욕망의 일면을 엿볼 수 있었다. 이렇게 미디어라는 사회적 공론장에서 수사들이 만들어지고, 그것을 ‘공론’이라는 명분아래 한 개인에게 반복적으로 투사시키는 것은 곧 그 개인을 이해하는 혹은 바라보는 일종의 ‘커먼센스(common sense)’⁴⁷⁾으로 작용할 수 있다. 그러나 역설적이게도 미디어가 객관성에 기반을 둔 매체라는 사회적 통념은 그 전시 대상들에 대한 객관적 시선을 차단해 버린다. 다시 말해, 미디어를 통해서 구현된 이러한 감각들은 수용자의 판단력을 규제하는 것뿐만 아니라 그 전시대상의 행동이나 언사까지 규제할 수 있음을 반증해 준다. 『삼천리』에서 이러한 일면들이 좌담회나 대담, 설문 등 다양한 방법론으로 구현되었듯이, 당대 화제의 대상들은 이러한 문종(文種)에 대한 응답으로 여론화되었다. 이것은 비단 사회 · 정치 · 경제 · 문화적 측면뿐만이 아닌, 개인의 정체성 역시 마찬가지이다.

문예봉은 “文秀一氏며 代代 연극하는 집안의 따님이니 발견여부에 문제”없었다는 말을 들을 정도로, 데뷔 초창기부터 ‘문수일의 딸’이라는 사실 만으로도 ‘명일의 스타’감으로 점쳐지고 있었다.⁴⁸⁾ 아버지의 영향으로 연극무대에 발을 들인 문예봉은 “립체적인 그 얼굴이 무대보담은 영화배

우편”⁴⁹⁾이 나으며, ‘청명하지 못한 목소리로 인해 연극무대에서 성공 못한다’라는 주변인들의 평가에 의해서 영화배우의 길로 들어선다. 물론 이 당시만 하더라도 문예봉은 나이가 어렸기 때문에 자신의 진로를 쉽게 결정내릴 수는 없었을 것이다. 하지만 배우로서의 단점에도 불구하고, ‘문수일의 딸’이라는 수사가 주는 사회적 신뢰감은 문예봉이 배우생활을 하는데 있어서 일종의 ‘보호고치(protective cocoon)’⁵⁰⁾ 역할을 했다.

文藝峯 : 전 별로 말씀드릴 게 없어요. 제 고향은 咸興이었으며, 아버지께서 본래 극예술에 몸을 바치셔서 일하셨기 때문에 자연히 아버지를 따라서 저도 이 길에 들어서게 되었지요. 열세 살 때부터 무대에 나서기 시작했으며, 처음엔 咸興 사투리가 나와서 꽤 곤란했어요. 아버지께서 劇에 몸을 바치셔서 일하셨다고 제가 마지 못 해서 끌려간 것이 아니라, 그리고 무슨 생활에 위협을 받아서 들어선 것도 아니고, 전 사실 이 예술의 길이 좋아서 했어요. 지금도 그래요.

李瑞求 : 사실, 이 좌석 중에서는 文藝峯씨만치 배우의 길을 순조롭게 걸으신 분이 없을 것이며, 劇이나 영화 예술의 길에 있어서는 文씨는 各門의 출신자인 행복자라할 수 있지요. 아버지도 이해가 계셨고, 현재 남편되시는 林仙圭씨는 극작가니까 또한 이해가 있어서 그야말로 탄탄대로를 걸어 온 셈이지요.⁵¹⁾ (말 줄장조-인용자)

47) 나카무라 유지로는 커먼센스를 “사회적으로 공통으로 갖고 있는 판단력”이라는 의미보다 좀 더 원론적인 측면에서 보고 있다. 다시 말해, “인간의 이른바 오감(시각, 청각, 후각, 미각, 촉각)과 서로 관련되면서 그것들을 통합하는 종합적이고 전체적인 감각력(센스), 말하자면 ‘공통감각(共通感覺)’이라는 것이다(나카무라 유지로, 양일모 · 고동호 역, 『공통감각론』, 민음사, 2003, 13면). 하지만 본고에서의 ‘커먼센스’란 용어는 “사회적으로 다수의 사람들이 상식으로서의 공통인식과 공감”(이경돈, 앞의 글, 314면 각주 3번 참조)이라는 측면에 있다.

48) YY生, 女俳優 언과레이, 演劇篇(十三) 演劇市場 明日을 約束하는 文藝峯嬢, 웃독한 코에 매끈한 얼굴, 『동아일보』, 1931.7.12.

49) 『明日의 스타-型』, 『조선일보』, 1931.6.16.

50) 앤소니 기든스, 권기돈 역, 『현대성과 자아정체성: 후기 현대의 자아와 사회』, 새물결, 1997, 92면. 앤소니 기든스는 유아와 부모 사이에 생긴 “구조적 신뢰는 행위와 상호작용의 주변 환경에 존재하는 위협과 위해에 대한 차폐장치이다. 그것은 모든 정상적인 개인들이 일상 생활사를 처리하기 위한 수단으로 자기 주변에 가져다 놓은 방어 껍질 또는 보호고치의 주요한 감정적 지주이다.”라고 설명한다.

51) 文藝峯 等 當代 佳人이 모여 『紅淚-情怨』을 말하는 座談會, 『삼천리』 제12권 제4호, 1940.4.1.

여배우는 결혼 후 ‘생명같이 알든 영화를 헌신짝 같이 역이고 남편이 나 연애에 정신을 쓰기 때문’에 처녀가 좋다는 나운규의 단언처럼, 당대에 결혼과 여배우는 공존할 수 없다는 게 지배적인 인식이었다. 무엇보다 여배우들의 영화 활동이 지속되어야 할 필요성을 강조하던 시대에 ‘아버지 문수일’과 ‘남편 임선규’의 이해는 문예봉을 다른 여배우들과의 변별해주는 중요한 여건이었다. 이러한 가족내력이라는 ‘보호고치’는 문예봉이 다수의 영화출연을 가능하게 만들었지만, 동시에 “藝峯만큼 出演할 적마다 여러 가지 意味로 조흔 機會를 얻은 俳優가 朝鮮에서는 없을 것”⁵²⁾이라고 평가받기 일쑤였다. 이처럼 배우로서의 문예봉에 대한 당대 평가는 ‘가족내력’이라는 자장 속에서 크게 벗어나지 못한 것도 사실이다.

그런데 아버지 ‘문수일’과 연극계의 선구자 ‘문수일’이라는 사회적 지표는 상당히 괴리적이었던 것으로 보인다.⁵³⁾ 40년대 이전까지만 하더라도 자신의 서사에 대한 설문이나 대담 등에서 상기하는 아버지 문수일은 사회적 지표와 별반 다르지 않았다. 그래서 40년도에 들어서면서 ‘배우의 길’이 자신의 선택이었음을 강조하거나, 어머니가 아버지로 인해 받은 상처를 술회하는 문예봉의 모습이 오히려 낯설다.⁵⁴⁾ 그 구체적인 내막은 차치하더라도, 문예봉이 배우로서 입지가 강화되기 이전까지 ‘문수일의 딸’

52) 『藝苑人 인과래드 ; 映畫界 (五) 出演마다 조흔 機會 얻는 俳優 티없는 文藝峯씨, 農村女性의 感情을 如實하게 表現, 『동아일보』, 1937.8.3.

53) 문예봉의 개인 서사에 관련된 구체적인 내막은 박현희, 앞의 책, 50~53면 인용문 참조.

54) 어머니와 名優, 『삼천리』 제13권 제7호, 1941.7.1. 문예봉이 어떠한 심적 변화로 인해서 자신의 집안사에 대해서 술회를 하고 있는지는 불문명하다. 하지만 문예봉이 여배우로서 자질을 인정받기 이전부터 문수일의 딸이라는 접안으로도 배우로서의 자질을 타고 났을 것이라는 기대를 받았고 있었다. 이러한 사실은 문예봉이 조선에서 여배우로서 입지를 강화시키는 일종의 보호고치 역할을 담당했다. 물론 당대에 그것을 문예봉 스스로가 인지했는가는 본인만이 알 수 있는 문제이기는 하다. 하지만 40년대에 들어서면서 문예봉이 ‘문수일’이라는 사회적 지표에 흠집을 내고 결별을 선언하는 모습을 연출하고 있다는 점은 어떠한 심경의 변화가 있었음을 시사해 준다.

이라는 보호고치 아래 자신을 위협할 수 있는 개인사의 내막을 괄호치고 있었음은 짐작 가능하다. 반면에 부모의 자질을 물려받았을지도 모른다는 사회적 기대감은 여배우로서의 소임을 다해야 할 의무감으로 치환된다. 즉 ‘문수일의 딸’로서 모범적인 여배우의 모습을 보여주길 원했던 당대인들의 욕망은 문예봉의 자기의식이 채 정립되지 이전부터 ‘문수일의 딸’이라는 규율기제에 복속시켜 버린다. 이러한 복속은 결혼 후에는 ‘문수일의 딸’에서 ‘임선규의 아내’ 혹은 ‘어머니’로 치환되면서 문예봉은 조선 대표의 “현모양처”로 구현되기 시작한다.

文藝峯씨 라면 내가 말치 않아도 조선에 귀한 존재다. 조선 영화계에 만일 制度가 있는 일이라고 하면 文藝峯씨에게 연기상 줌은 주어야 할 일이다. 내가 알기에도 文씨의 초기시대는 빈곤과 싸우든 일이 눈앞에 선하다. 말이면 쉬운 일이다. 실제로 당하는 일이면 여성으로서는 도저히 용이한 일이 아니다. 남의 안해로서 어머니로서 여배우로서 文씨 만하면 오늘의 文씨의 지위와 영광이 당연한 일이 아닐 수 없다. 文씨는 언젠가 영화에 출연을 하면 출연을 할수록 작고 어려워진다고 말을 한 것을 드른 기억이 있다. 이가 文씨에 대한 文씨 스스로의 좋은 교훈이다. 文씨가 演한 연기를 대한 大 變化가 없는 것이 하나의 유감이나 이는 文씨에게만 책임이 있는 것이 아니다. 文씨는 아주 젊다. 앞으로 이러한 演技校訂은 文씨 스스로 개척해 나갈 줄로 믿는다. 바라건대 먼 장래까지 지금의 文씨의 地盤이 변함이 없기를 바란다.” (필줄 강조·인용자)

문예봉에게 주어야 할 ‘연기상’은 여배우로서의 자질뿐만 아니라, ‘아내’이자 ‘어머니’로서의 문예봉을 높이 평가하기 때문이다. 일례로 『삼천리』에 실린 문예봉과 심영의 대담을 보면,⁵⁶⁾ 일이 없을 때 집에서 빨

55) 朴基采, 朝鮮 男女映畫俳優 人物評, 『삼천리』 제13권 제6호, 1941.6.1.

56) 『名優 文藝峯과 沈影5월 京城 永保 그릴에서 演劇 映畫 問答, 『삼천리』 제10권 제8호, 1938.8.1.

래하고 밥을 한다는 문예봉의 말에 “참 존경하고 싶어요. 조선서는 더 말할 것 없구 다른 나라 배우들도 볼 것 같으면 전부 가정생활과는 멀 어지는데 예봉씨마는 여전히 충실한 주부로 지내신단 말야”라고 답변 하는 심영의 태도는 참 당혹스럽다. 왜냐하면 당대 어느 여성들이나 할 법한 일상이 문예봉에게는 존경과 경의의 시선으로 포착되고 있기 때 문이다.

하지만 이렇게 다른 여배우들과 문예봉을 계속해서 구분짓거나, 문예 봉의 가정을 “長安에서 가장 부러운 家庭”으로 미화시키는 일련의 작업 들에 문예봉 역시 동참하고 있다는 점을 고려해야 한다. 미디어를 통해 서 자신의 소소한 일상마저 의미부여가 되고 있다는 사실은 곧 문예봉 자신이 ‘공인’이라는 자각을 하게끔 만든다. 즉 “남에게 많이 알려지는 생활을 하는 사람들인 만큼 남보다 낮은 생활 다시 말씀하면 남에게 본 이 되는 생활”을 해야 한다고 단호하게 말하는 문예봉은 당시 여론이 자 신에게 요구하는 바가 무엇인지를 인식하고 있었다.

그런데 이와 같이 공인임을 자각하고 있던 문예봉이 공적영역에서뿐 만 아니라 사적영역에서도 어떤 특정한 고정된 이미지로 자신의 정체성 을 구현하고 있다는 점은 흥미롭다.



[그림 3] <미몽>(1936) 애순역



[그림 4] <군용열차>(1938) 김영심역



[그림 5] <수선화>(1940) 유씨역



[그림 6] <지원병>(1941) 분옥역

위의 사진들은 문예봉이 출연한 영화의 스틸컷으로, 이 외에 대다수의 영화작품 속에서 그의 모습은 이 사진들과 별반 다르지 않다.⁵⁷⁾ 허영심 강하고 남자 때문에 자식까지 버릴 정도로 매몰찬 ‘애순’, 빗 2천만 원을 갚기 위해 기생을 하고 있는 ‘영심’, 과부인 ‘유씨’, 춘호라는 애인을 지원 병에 지원하길 설득하는 ‘분옥’ 등 저마다 상연된 시대나 제작의도 그리고 역할까지도 변별성을 갖는다. 그럼에도 불구하고 문예봉은 어느 역할 에서나 쪽진 머리와 한복차림을 고수하고 있다. 앞서 인용문에서 박기채 가 “文씨가 演한 연기를 대한 땀 큰 변화가 없는 것이 하나의 유감이나 이는 文씨에게만 책임이 있는 것이 아니다”라고 지적하고 있듯이, 문예 봉이 이러한 스타일을 시종일관 고수할 수밖에 없었던 것은 자신의 선택 인 동시에 시대의 요구이기도 했다.

테뱌 초창기만 하더라도 문예봉은 “순진한 포즈에 매력”을 보인다면 지 “正面보다는 「푸로필」(よこがお)가 더 매력”이 있고 농촌여자가 제격 이라는 당대 여론에 “모든가 다 불완전한 것 뿐이에요. 지금도 작고 배우 는 길”이라며 특정한 역할이나 이미지로 자신을 규정하는 것에 거부하는 태도를 보인다.⁵⁸⁾ 하지만 세계적인 거장 스타. 벅에게 인정받은 문예봉의

57) 한국영화데이터베이스KMDb에서 제공하고 있는 문예봉이 출연한 영화들의 스틸컷을 살펴보면, 영화 제목이나 시대를 염두에 두지 않는다면 등장인물의 구분이 잘 되지 않을 정도로 획일성을 보이고 있다.

58) 앞의 글, 『삼천리』 제8권 제2호, 1936.2.1.

“東洋的(특히 朝鮮女性的 表情) 얼굴과 스타일”⁵⁹⁾ 즉 백의를 입고 쪽진 머리를 한 문예봉의 모습은 당대 언론매체를 통해 대서특필된 이래, 이 이미지는 문예봉을 가시화하는 기제들로 작용하기 시작한다.

『머리는 파마네트를 안하십니까?』

예봉씨는 쪽을찌듯 한가운데로 가르마를 바르게내어 뒤애다 조그마케 편으로 찢러둔 자기의 머리를 경대속으로 힐끗보며 웃습니다.

『난 본래 이마편 생긴거려든지 얼굴모습이 파마넌트보담 이러케 기름을 발리트는것이 더어울린다고 남들도말하고 저도 그러케 생각합니다.』

『옷빛같은 어떤것이 맘이드시나요?』

『대개는 회색계통을 조하합니다. 그러케 내두루마기도 회색이고 오늘 입었던 치마도 회색이고 또보시는바와가티 지금입고잇는 치마저고리도 전부회색이아닙니까?』

예봉씨는 속과거치 모두가 고전적이고 더구나 행동까지 말솜씨가 전부 소박하기짝이엿는데 거기에 마치 그가 조하하는 회색빛같은 어찌도 잘맞는 몸치장인지— 이리하야 그는 늘 청초한뻘씨로 꾸미기를 조하한답니다.⁶⁰⁾

‘육체적 스타일, 반복되는 연출 또는 스타일화 된 행위의 반복’만이 엄밀한 의미에서의 성정체성이라 일컫던 버클러의 주장에 빗대어 본다면, ‘쪽진 머리’와 ‘한복차림’이라는 ‘스타일화 된 행위’를 영화 속 인물에서 뿐만 아니라, 일상에서조차 반복적으로 연출하는 것은 문예봉이 자신의 정체성을 드러내는 한 방법이라 볼 수 있다. 반복되는 행위양식은 담론에서 소통될 수 있을 정도로 충분히 의미 있고 지속적인 것이다. 사회적 세계에 참여하는 담론적 정체성을 통해 사람들은 자신의 개별성을 의미

59) 앞의 글, 『동아일보』, 1937.8.3.

60) 『나의 봄단장 (4). 文藝峰씨. 얼굴에 맞는 쪽진 머리. 옷감은 모주리 회색빛, 『조선일보』, 1939.4.14.

있는 방식으로 표현하고, 이에 사회적 가치와 규범을 부과하고 이러한 의미 생성활동에 책임진다.⁶¹⁾ 다시 말해, 미디어를 통해서 반복적으로 환기되거나 만들어진 문예봉의 이러한 담론적 정체성 즉 ‘고전적인 여성’이나 ‘현모양처’는 공적영역에서뿐만 아니라 사적영역에서도 문예봉을 규제하는 일종의 억압기제로 작용했을 것이다. 따라서 현모양처라는 관행적 통제가 문예봉의 본질에 영향을 미쳤다는 사실을 부인하기는 힘들다. 그러나 이것은 달리 생각해 보면, 그 관행적 통제가 문예봉의 정체성이 유지될 수 있는 근본적인 수단인 동시에, 타인에게 유능하다고 신뢰받을 수 있는 필수적인 요인이었다는 사실 또한 부인할 수 없다. 즉 당대의 다른 여배우보다도 문예봉이 조선을 대표하는 현모양처로 구현될 수 있었던 것은 그 관행적 통제가 신체화되어 있음을 타인에게 끊임없이 ‘전시중(on display)’⁶²⁾이었기에 가능했다는 점을 염두에 두어야 한다.

5. 결론을 대신하며: 40년대의 『삼천리』와 문예봉

지금까지 30년대에 미디어 『삼천리』에 수록된 좌담회 · 대담 · 설문 등

61) 이현재, 『여성주의적 정체성 개념』, 여이연, 2008, 92~94면 참조.

62) 앤소니 기든스, 권기돈 역, 앞의 책, 117면 참조. 문예봉에 대한 선행연구 대부분은 문예봉을 현모양처로 고착시키는 과정을 지적하고 있다. 박현희는 문예봉이 출연한 <춘풍>, <사랑에 속고 돈에 울고> 등 “가난 속에서 가족을 지켜낸 이야기는 이후에도 두고두고 회자되면서 문예봉의 개인 이미지를 “현모양처”로 고착시키는데 중요하게 작용했다”(박현희, 앞의 책, 60면)라고 지적한다. 손이레 역시 “문예봉의 정숙한 현모양처 이미지 형성을 추적하기 위해서는 ‘춘향 아이콘’으로부터 출발하여야 할 것이다”라고 언급하고 있다(손이레, 앞의 논문, 65면). 하지만 이것은 비단 영화 속 등장인물에서 오는 유사성 때문에 생성된 감각이라고만 볼 수 없으며, 또 그것이 일방적으로 문예봉에게 억압적인 기제로만 작용했다고 볼 수도 없다. 다시 말해, 본문에서 살펴본 것처럼 문수일의 딸·고전적인 여성·현모양처와 같은 시대적 요구 혹은 그러한 사회적 인식에 ‘문예봉’ 역시 응답함으로써, 자신의 입지를 강화하고 있었던 것이다.

을 통해서 여배우 ‘문예봉’이 어떠한 논리 속에서 구현되고 있는가에 대해서 살펴보았다. 특히 당대의 다른 출판미디어들보다도, 『삼천리』는 문예봉의 진정성을 반복적으로 환기시키면서 문예봉을 조선의 대표적인 여배우로 위치짓는다. 당대인들이 문예봉을 인식할 수 있는 중심 매개체가 『삼천리』와 같은 미디어라는 점을 상기한다면, 『삼천리』라는 공론장에서 관행적으로 창조되고 지속된 문예봉은 곧 문예봉의 정체성을 인식하는데 있어 중요한 기제로 작용했다고 볼 수 있다. 이것은 오늘날 문예봉을 고찰하는 중요한 준거점이라는 점에서도 마찬가지이다.

그런데 30년대에 ‘조선의 톱드릿히’, ‘조선의 入江たか子’라는 수사를 통해 문예봉을 구현하던 『삼천리』가 40년대에 들어서면서 또 하나의 수사를 투사하는데, 그것이 바로 ‘조선의 이향란(李香蘭)’이다. 물론 이러한 수사가 당대 스타로서의 문예봉을 가시화하는 기표들이기는 하지만, 그것이 생성되고 환기되는 과정 속에 『삼천리』나 당대 영화인들의 내적욕망이 투영되어 있음을 부인하기 힘들다. 따라서 ‘조선의 이향란’이라는 수사 역시 어떠한 논리 속에서 생성된 것인가를 고민해 볼 필요가 있다. 아울러 30년대에 ‘고전미’나 ‘현모양처’와 같은 자질을 문예봉에게 요구했던 것처럼, 40년대에 문예봉에게 요구된 스타로서의 자질은 무엇인가에 대해서도 함께 살펴볼 필요가 있다.

게다가 중일전쟁 이후 1942년 중간 전까지의 『삼천리』는 “조선 대중을 전쟁 동원하는 제국의 매커니즘뿐 아니라 총동원 정책에 대한 조선 지식인과 대중의 대응 양상”을 동시에 보여준다.⁶³⁾ 결국 『삼천리』가 1942년 5월에 『대동아』로 제호를 바꾸기 이전까지 종래 지켜왔던 민족주의 노선을 벗어나 친일적 잡지로 변조되어 갔다.⁶⁴⁾ 이러한 지점들이 오늘날까지

63) 손유경, 「전시체제기 위안(慰安) 문화와 ‘삼천리’ 반도의 일상」, 『상허학보』 29집, 2010, 257면.

64) 전영표, 巴人の 《삼천리》와 《대동아》지의 친일성향 연구, 『출판잡지연구』, 2001, 37면 참조.

『삼천리』의 가치가 절하되는 원인으로 작용했다는 지적을 고려해 본다면,⁶⁵⁾ 이러한 정황 속에서 전시되고 있던 대상 역시 ‘친일’이라는 자장에서 벗어날 수 없음을 인식할 필요가 있다. 다시 말해, 40년대에 상연된 대부분의 영화를 ‘국책영화’로, 아울러 그 영화에 출연한 여배우를 ‘총후 여성’으로 규정하는 일련의 작업들이 미디어를 통해서 환기되고 있다는 점을 고려해야만 한다. 따라서 문예봉의 당대 행적을 규정짓는 ‘친일’, ‘국책영화’, ‘총후여성’ 등이 『삼천리』의 어떠한 논리 속에서 동원되고 있는가에 대해서도 살펴볼 필요가 있다. 이에 대해서는 추후 과제로 남겨 놓고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

『삼천리』, 『조광』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『동아일보』

2. 학술지 및 논문

김남석, 「『삼천리』에 나타난 공연예술 담론 연구」, 『우리어문연구』 37집, 2010.

김용래, 「대중 문화산업과 스타시스템」, 『문명연지』 16집, 2005.

문재철, 「1930년대 중반 조선영화 미학의 변화에 대한 연구」, 『영상예술연구』 10호, 2007.

박숙자, 「‘민족’과 ‘젠더’, 그 차이와 균열」, 『현대문학이론연구』 39집, 2009.

_____, 「1930년대 대중적 민족주의의 논리와 속물적 내러티브」, 『어문연구』 제 37권 제4호, 2009.

손유경, 「전시체제기 위안(慰安) 문화와 ‘삼천리’ 반도의 일상」, 『상허학보』 29집, 2010.

손이레, 「식민지 대중의 근대적 정서에 관한 연구-유성영화시기 여배우 문예봉을 중심으로」, 『한국예술종합예술전문과정』, 2007.

65) 천정환, 앞의 글, 205~207면 참조.

이경돈, 「삼천리의 세(世)와 계(界)」, 『민족문화사연구』 42집, 2010.
 전영표, 「巴人の 《삼천리》와 《대동아》지의 친일성향 연구」, 『출판잡지연구』, 2001.
 천정환, 「초기 『삼천리』의 지향과 1930년대 문화민족주의」, 『민족문화사연구』 36
 집, 2008.

3. 단행본

김영식 편, 『三千里 號別目次 및 索引 1929年~1950年』, 한빛, 1995.
 김호석, 『스타시스템』, 삼인, 1998.
 박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008.
 이현재, 『여성주의적 정체성 개념』, 여이연, 2008.
 이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005.
 천정환, 『근대의 책읽기』, 푸른역사, 2003.
 나카무라 유지로, 양일모 · 고동호 역, 『공통감각론』, 민음사, 2003.
 앤소니 기든스, 권기돈 역, 『현대성과 자아정체성: 후기 현대의 자아와 사회』,
 새물결, 1997.
 에드다 모랭, 이상률 역, 『스타』, 문예출판사, 1993.
 찰스 테일러, 이상길 역, 『근대의 사회적 상상』, 이음, 2010.

Abstract

The Media *Samcheonri* and Actress Moon Yebong

-attaching importance to symposiums · talks · surveys in *Samcheonri* during the 1930s-

Yu Hyunju

This paper begins from recognizing the problem that qualities of star is improved, recreated and upon situations, entirely created the during media's process of mobilizing 'stars'. In other words, stars that are realized through media can be regarded as those who carry 'ideology' and 'power'. In order to specify such pattern we focus on the media *Samcheonri* and actress 'Moon Yebong'. *Samcheonri* is a popular general magazine that represents the 1930s Chosun. This magazine contributed to expanding popular culture and political attributes through many famous people from various industries. Amidst such situation the most representative actress who was mobilized as a star of the movie world was none other than 'Moon Yebong'. *Samcheonri* extensively undertakes discovering hidden talents as well as the leaders of each industry upon its creation. Moon Yebong was doubted of her qualities as an actress when she debuted but people of her times finds possibilities of Chosun films' international endeavors through Moon Yebong. One of the causes was international master Sternberg's visit to Chosun and through such opportunity *Samcheonri* began to focus on Moon Yebong. Since the *Samcheonri* repeatedly reminded its readers of Moon Yebong as 'Chosun's Dietrich' or 'Chosun's Irie takako'. In addition, *Samcheonri* named Moon Yebong as one of the renowned actress of Chosun, mobilizing her as a core disputant in film symposiums · talks · surveys, etc. However, the fact that such adjectives realized through *Samcheonri* are still being traced on Moon Yebong and are recreated without the contemplation of the context of its creation needs to be reconsidered.

Key words : Media, *Samcheonri*, Actress, Moon Yebong, 1930s, Stars, rhetoric, the public sphere, protective cocoon, identity into discourse

접 수 일 : 2011년 2월 28일

심사기간 : 2011년 3월 7일~3월 19일

게재결정 : 2011년 3월 19일