

영화를 읽는 시대의 도래, 『영화시대』(1931-1949)

—한국 근대 영화잡지와 토착적 영화 문화

이화진*

〈차례〉

1. 들어가며
2. 마이너 문화의 집적, 박루월과 『영화시대』
3. 1930년대 조선어 영화잡지와 『영화시대』의 '대중'
4. '문화기업'으로서의 영화/잡지: 영화시대사의 〈춘풍〉(1935)
5. 해방 후의 『영화시대』
6. 나오며

〈국문초록〉

박루월(1903-1965)이 창간한 영화잡지 『영화시대』(1931-1949)는 식민지 시기와 냉전 초기에 걸쳐 발행되었다. 『영화시대』는 1930년대에 창간된 조선어 영화잡지 중 유일하게 지속적으로 발행되었는데, 이는 『영화시대』가 식민지의 이중적 출판 구조에서 대중문화의 저류를 형성했던 마이너 문화에 접촉을 시도했던 것과 관계가 깊다. 『영화시대』는 영화에 대한 전문적이고 깊이 있는 정보와 지식을 전달하는 것보다 통속적 읽을거리를 풍부하게 담아내는 데 주력했다. 이는 편집주간 박루월이 출판인으로서 일관되게 실천해온 것이기도 하다. 이 논문은 박루월의 문화적 기획과 『영화시대』의 발행 이력을 정리하고, 식민지 시기 조선어 영화잡지의 기획이 갖는 문화적 의미와 토착적 영화 문화의 형성에 대해 탐구한다. 근대 영화잡지는 문화와 미디어 간 다양한 이동과 접촉의 산물이자 영화 산업에 대한 대중 담론을 창조하는 장이다. 그런 의미에서, 이 논문은 영화시대사가 제작한 영화 〈춘풍〉(1935)을 1930년대 중반 문화 담론과의 관계에서 검토하고, 해방 후 일본어 영화잡지가 외부화된 상황에서 『영화시대』가 비로소 동시대의 문화적 이슈에 개입하며 조선의 문화계와 관객/독자를 연결하는 담론의 생산자로서 저널리즘의 장에 들어서는 문화 정치적 변화도 살폈다.

* 인하대학교 한국어문학과 초빙교수.

주제어: 대중, 독자, 마이너 문화, 박우월, 문화기업, 영화소설, 『영화시대』, 영화잡지, 인터미디어, 영화 지널리즘, 춘풍

1. 들어가며

한국의 영화사 연구가 과거의 신문과 잡지 등의 문헌을 통해 한반도에 서의 영화 역사에 접근해 온 것은 오래된 일이다. 과거에 제작된 많은 필름이 소실된 상황에서 신문과 잡지는 한국영화의 아카이브를 방법적으로 보충하는 중요한 기록물로서 참조되어 왔다. 특히 2천년을 전후해 영화사 연구의 중심이 필름(film)에서 시네마(cinema)로 전환되면서, 영화를 보다 입체적으로 접근할 필요성과 함께 문헌의 사료적 가치는 한층 높아졌다.

그럼에도 영화잡지 자체가 연구 대상이 된 것은 얼마 되지 않았다.¹⁾ 식민지 시기 발행된 잡지 중 극히 일부만이 남아있고 어떤 잡지는 출간 여부조차 확인하기 어려우며, 일차적으로 문헌 그 자체에 접근하기가 쉽지 않아 서지 정리도 녹록치 않다. 더욱이 식민지 시기 영화 담론이 주로 신문과 종합잡지를 중심으로 형성되어 왔고, 영화잡지 대부분이 창간호를 끝으로 더 이상 발행되지 못했기 때문에, 근대 영화잡지는 영화 담론이 생성되는 장으로서보다는 영화사적 사실을 재구하는 데 참조되는 정도로

1) 한국 근대 영화잡지에 대한 개괄적인 소개로는 이현경의 박사논문(이현경, 『한국 근대 영화잡지 형성 연구』, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2012)과 영화사가 김종원의 글(김종원, 『영화잡지의 역사 1919~1978: 연속사진 시대의 ‘녹성’에서 ‘영상시대’까지』, 『공연과 리뷰』 제20권 4호, 현대미학사, 2014)이 있다. 개별 영화잡지에 대한 서지적인 연구로는 ‘최초의 영화잡지’ 『녹성』에 대한 서은경의 연구(서은경, 『예술(영화)잡지 『녹성』 연구』, 『현대소설연구』 제56호, 한국현대소설학회, 2014)와 전지나의 연구들(전지나, 『『은영(銀映, The Silver Screen)』과 해방기의 영화잡지』, 『근대서지』 제9호, 근대서지학회, 2014 등)이 있다. 한편, 영화잡지를 당대의 영화 담론이나 영화 문화와 연결해 분석하는 사례로 다음과 같은 연구들을 참조할 수 있다. 정종화, 『해방기 한국영화계의 ‘예술영화’ 지향-영화 〈해연〉과 관련 잡지 분석을 중심으로』, 『한민족문화연구』 제54집, 한민족문화학회, 2016; 최정은, 『할리우드 영화의 조선적 전유로서의 영화소설-잡지 『녹성』을 중심으로』, 『비교문학』 제73집, 한국비교문학회, 2017 등.

영화사 연구에 제명을 기입해 왔다. 그러나 1919년 발행된 『녹성』 이후로 영화잡지의 창간이 꾸준히 시도되었다는 점을 환기하면, 근대 한국의 영화 문화의 형성에서 토착적 영화잡지의 위치, 그리고 이 잡지들이 겨냥해 온 조선어 독자/관객의 문제를 주목할 필요가 있다.

이 논문은 근대 영화잡지 『영화시대』(1931-1949)를 통해 토착적 영화 문화의 형성이라는 측면에서 조선어 영화잡지의 문화적 의미를 역사적으로 고찰한다. 1931년 2월에 박루월(朴滄月/樓越/樓越, 본명 박유병(朴裕秉), 이명 류벽촌(柳碧村), 1903-1965)의 주도로 창간된 『영화시대』는 식민지 시기와 냉전 초기에 걸쳐 발행된 영화잡지이다. 수차례 휴간과 속간을 거듭하던 끝에 식민지 말기에 폐간되었던 『영화시대』는 해방 후인 1946년에 같은 이름으로 재창간되었다. 『영화시대』는 영화와 라디오, 그리고 인쇄매체 등의 복제 미디어가 전례 없이 다양한 생산물을 쏟아낸 시대에 창간되어 영화잡지로는 드물게 비교적 긴 기간 발행되었다.²⁾ 이 기간은 발성 영화의 수입과 토기 기술의 토착화, 조선영화계의 전시체제로의 편입, 그리고 해방 이후 남한의 우파 민족주의의 문화 실천 등 한반도의 여러 영화사적 국면들과 접촉하고 있다.

조선어 영화잡지의 독자는 일차적으로 조선의 영화애호가라고 단순화되기 쉽지만, 단지 영화에 관심 있는 독자가 아니라, 근대의 새로운 미디어를 체험하며 ‘보기’, ‘듣기’, ‘읽기’의 감각을 실천하는 ‘보는 독자이자 읽는 관객’으로서의 수용자이다. 그 어떤 독자도 ‘읽기만 하지는 않는다. 그는 근대의 새로운 기술과 미디어를 다양한 방식으로 경험함으로써 문자가 재현하는 세계와 시청각적 이미지가 재현하는 세계를 인터미디어(intermedia)적으로 상상하는 수용자이다. 『영화시대』는 “문자-미디어와 영상-미디어의 범람이라는 1930년대 사회의 지형학을 고스란히 보여주는 사례”이자 “영상-미디어가 지면에 침투해 들어가는 미디어 전환기에 문자-

2) 이현경은 『영화시대』의 ‘지속성’이 곧 그 역사적 위상을 입증한다고 강조하며, 『영화시대』의 발행사황을 정리했다. 이에 대해서는 이현경, 앞의 논문, 13-14면 및 부록 참조.

미디어의 변화를 보여주는 자료”³⁾로서 위치될 수 있다.

그런데 『영화시대』는 식민지의 이중 언어 환경에서 일본어 영화잡지를 통해 영화에 대한 심화된 정보와 지식, 교양을 쌓고자 했던 엘리트 관객/독자보다, 대중문화의 저류를 형성하는 폭넓은 관객/독자를 지향하는 잡지였다는 점 역시 중요하다. 잦은 휴간에도 불구하고 『영화시대』의 발간이 완전히 포기되지 않았던 것은 식민지/제국의 출판 구조에서 일본에서 이입(移入)되는 출판물보다 불리한 조건에 있었던 조선어 출판 자본이 토착적인 마이너 문화의 감각을 포착하려는 시도가 지속적이었음을 시사한다.⁴⁾ 그런 의미에서, 이 논문은 근대 한국의 영화잡지의 한 사례로서 『영화시대』에 대한 역사적 고찰인 동시에, 대중문화의 저류를 형성했던 식민지 조선의 마이너 문화 그리고 그것과 끊임없이 접촉을 시도했던 문화주체들에 대한 탐구를 포함하게 될 것이다.

이 논문의 2장에서는 편집인 박루월의 기획을 중심으로 마이너 문화의 집적으로서 『영화시대』를 검토하고, 3장에서는 1930년대 조선어 영화잡지들의 출현 속에서 『영화시대』의 발행 이력을 간추린다. 한편, 김현수가 『영화시대』의 발행을 맡은 1935년 즈음의 변화는 영화시대사가 제작한 영화 <춘풍(春風)>에서 분명하게 드러난다. <춘풍>은 문학과 영화의 교섭이라는 1930년대 중후반의 문화적 이슈를 견인하면서, 새로운 영화인 세대의 등장을 알린 사건이기도 하다. 4장에서는 1930년대 중반 조선의 문화 장에 부상하기 시작한 ‘문화기업’의 담론과 『영화시대』, 그리고 <춘풍>을 연관하여 다루게 될 것이다. 1939년 8월 속간호를 낸 이후 『영화시

3) 전우형, 『식민지 조선의 영화소설』, 소명출판, 2014, 89면.

4) 식민지의 출판 시장에서 마이너 문화의 꾸준한 생산과 소비의 문제는 지속적으로 탐구할 필요가 있다. 이와 관련해, 식민지 시기 출판시장에서 상당한 비중을 차지하고 있었던 인쇄본 구조설을 중심으로 식민지/제국의 이중 출판 구조와 지식문화의 차등적 위계성, 식민지 대중(‘하위대중’)의 토착소설의 소비에 얽힌 문화심리 등이 복합적으로 작동한 식민지 문화구조를 검토한 한기형의 연구가 시사점을 제공한다. 한기형, 「차등 근대화와 식민지 문화구조—인쇄본 구조설과 ‘하위대중’의 상상체계」, 『민족문화사연구』 제62호, 민족문화사연구소, 2016.

대』는 긴 휴간에 들어간다. 그렇게 식민지 말기를 지나 해방 이듬해인 1946년 봄 재창간된 『영화시대』는 일본어 영화잡지가 외부화된 상황에서 비로소 해방 조선의 문화계와 관객/독자를 연결하는 중심에 위치했다. 영화 저널리즘의 가능성을 보여준 해방 후 『영화시대』의 위상 변화에 대해서는 5장에서 살펴본다.

2. 마이너 문화의 집적, 박루월과 『영화시대』

『영화시대』의 편집주간 박루월은 문학과 영화 양측에서 활동했으나 그 중 어느 쪽에서도 주류인 적이 없었다. 그가 꾸준히 발표했던 통속적 문예물이 오랫동안 문학사 연구의 시야를 벗어나 있었던 만큼, 편집인 박루월뿐 아니라 작가 박루월에 대해서도 학술적인 접근이 드물다.⁵⁾ 박루월은 1926년 무렵부터 『동아일보』, 『매일신보』 등에 시, 서간문, 단편소설, 동화 등을 투고했는데, 이때 일본으로 건너가 니혼대학(日本大學) 문학부에서 수학했다고 전해지지만 그 진위를 확인하기는 어렵다.⁶⁾ 1927년 “3월 23일 밤 동경부하(東京府下)에서 박루월(朴滄月)”이라고 쓴, 「오프에리아 처녀」(『매일신보』, 1927.4.24.)가 도쿄에서 보낸 마지막 글인 것으로 보아 이 무렵 도쿄에서 오사카로 옮겨 데이코쿠키네마(帝國キネマ)의 고사카

5) 박루월에 관해서는 다음과 같은 선행연구가 있다. 이희환, 「식민지시대 대중문예작가와 아동극집의 출판」, 『아동청소년문학연구』 제3호, 한국아동청소년문학학회, 2008; 김영옥, 「박루월 소설 연구」, 『한국문학이론과 비평』 제61집(17권 4호), 한국문학이론과 비평학회, 2013. 그러나 이들 선행연구에서도 몇 가지 오류가 있어서 본고에서는 이를 바로 잡았다.

6) 「영화계의 총아, 동경경도에 있는 우리 배우」, 『매일신보』, 1928.8.21. 같은 시기 박루월의 본명 ‘박유병(朴裕乘)’이라는 이름으로 『청년』지에 소설 「젊은이의 죽음」(1927.2.), 「소작인」(1927.11), 수필 「성공? 실패?(졸업을 제한 감상과 포부)」(1928.3.), 희곡 〈감춘보물〉(1928.11) 등이 발표되는데, 이 사람은 수필 「성공? 실패?」를 통해 집작컨대 ‘협성신학’을 졸업한 동명이인으로 보인다.

(小坂) 촬영소에 입사했던 듯하다. 김성춘의 회고에 따르면, 박루월의 데 이코쿠키네마 입사는 삼촌인 단성사 사장 박승필의 소개로 이루어졌다.⁷⁾ 박루월은 그곳에서 조연출 자리가 나기를 기다리며 소위 ‘오베야(大部屋, 하급배우)’로 여러 영화에 출연했고,⁸⁾ 김일해, 김성춘, 마서몽 등과 교류했다. 가정형편 때문에 조선으로 돌아온 1928년 이후⁹⁾, 그는 희곡을 쓰고, 극단 조선예술좌 선전부에서 일하면서 ‘극장가의 사람이 된다. 1928년 10월 『신민』에 기고한 산문 「영화의 관상안(觀賞眼)」, 아동극 「오루레인의 소녀」(『조선일보』, 1929.10.22~1929.11.2. 연재), 영화소설 『첫사랑의 시절』(박문서관, 1930), 고장환, 마춘서와 펴낸 ‘소년소녀명극선집」 『어테로 가나』(영창서관, 1930) 등이 이 시기에 발표된 것이다.

연극이나 영화 제작을 염두에 둔 박루월의 저술 활동은 1930년대에 여러 편의 영화소설과 딱지본 대중소설¹⁰⁾을 출간하는 것으로 이어지는데, 이 시기 『영화시대』를 발행하며 자신의 소설을 『영화시대』의 지면에 발표하거나 광고했다. 박루월 개인의 저술 및 출판 활동과 『영화시대』 사이의 연계는 때로는 교묘하게 때로는 노골적으로 전개되었다. 예컨대, 『영화시대』 창간호 특집으로 기획된 ‘영화인들의 첫사랑 시절’은 박루월 자신의 영화소설 『첫사랑의 시절』(박문서관, 1930)을 연상시키는 것이었다.

영화소설 장르의 형성 및 전개와 관련해서도 『영화시대』의 발행은 하나의 전환점을 이룬다고 할 수 있다. 『영화시대』는 창간호에 게재한 박루월의 「사랑에 피는 꽃」을 시작으로 영화소설에 특별히 지면을 할애하고

-
- 7) 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록: 김성춘·복혜숙·이규영 편』, 도서출판 소도, 2003, 38-39면. 김성춘의 회고. 일본 체류와 관련해서는 박루월 자신도 회고한 일이 있다. 「석반(夕飯)을 갖이하든 날밤」, 『영화조선』 2호, 1936.11, 96-97면.
- 8) 「영화계의 총아, 동경경도에 있는 우리 배우」, 『매일신보』, 1928.8.21.
- 9) 박루월은 전(前) 토월회 멤버들이 중심이 된 극단 산유화회의 명단에 배우로서 이름을 올리기도 했다. 「산유화회 배우」, 『동아일보』, 1927.5.18.
- 10) 강옥희는 딱지본 대중소설 연구에서 박루월을 “신파적 정서가 농후한 딱지본 소설들의 대표적인 작가”(강옥희, 「딱지본 대중소설의 형성과 전개」, 『대중서사연구』 제12권 제1호, 대중서사학회, 2006, 29면)라고 평가하며, 문학사적 측면에서 박루월을 처음 주목했다.

독자 현상 공모를 통해 영화소설을 모집했다.¹¹⁾ 『영화시대』에 수록된 영화소설은 이전의 신문 연재 영화소설에 비해 분량이 짧고, 배경, 사건, 인물에 대한 시각적 재현을 중심으로 압축적으로 전개되는 서사가 특징이다. 『영화시대』의 영화소설에서는 소설의 일부 장면을 실연(實演)한 사진 이미지 삽입을 거의 볼 수 없는데, 이는 여기에 수록된 작품들이 ‘다독(多讀)’과 ‘남독(濫讀)’이라는 대중의 새로운 독서습관에 부합하는, 쉽게, 빨리, 많이 읽을 수 있는 픽션(fiction)으로서 양산된 것이기 때문이다.¹²⁾

『영화시대』가 영화소설을 근대의 영상 매체에 대응한 미디어적 실험이라기보다는 동시대 대중의 요구를 반영한 통속적 읽을거리로 다루는 태도는 문예란의 변화로도 이어진다. 창간 초기 영화소설과 시나리오로 문예란을 구성했던 『영화시대』는 1932년에 발행인이 조용균으로 교체되고 판형을 국판에서 4.6배판으로 변경하면서 아예 ‘연극, 영화, 문예, 종합잡지’를 표방하며 문예 부분을 확대했다.¹³⁾ 그 제명에 ‘영화를 내세우면서도 영화전문지가 아니라 각종 ‘읽을거리’를 모은 잡지로 편집 방향을 돌린 것이다. 문예란의 필자 중에는 이효석, 김동리(김시중), 김유정 등과 같이 오늘날 문학사에서 정전화된 작가들의 이름도 발견된다.¹⁴⁾ 그러나 그보다 훨씬 많은 이들이 문학 제도 바깥에 위치해 특별한 문학적 이력을 확인하기 어려운 ‘무명’의 ‘아마추어’들이었다. 때로는 ‘나오미’, ‘에레나와 같이 카페 여급의 신분을 환기시키는 필명이 문예란의 폭넓은 작가 군을

11) 『영화시대』 창간 초기에는 독자 작품 현상 모집 광고가 꾸준히 실렸다. 영화소평(원고용지 3매 이내의 비평), 시나리오(원고용지 3매), 영화소설(원고용지 5매), 영화사론(salon)(편집자와 독자 사이의 사신(私信)) 등 네 개의 분야를, 윤백남, 박루월, 최독건, 백옥석이 각각 심사를 맡기로 지정되었다. 특선은 만년필 1개, 입선은 도서권 10매, 가작은 『영화시대』 3개월분을 부상으로 제공했고, 6회 이상 특선을 하게 되면 기념품으로 1원 도서권 1매를 증정받는다고 광고되었다.

12) 전우형, 앞의 책, 89-90면.

13) 한강, 「1932년의 새해를 맞으면서」, 『영화시대』, 1932.1, 2면.

14) 시인이자 소설가였던 이상이 김기림에게 보낸 서한 중에는 『영화시대』에 ‘무부수’로 영화소설 『백병』을 기고하게 되었다는 말이 언급되어 있다. 김윤식 편, 『이상문학전집 3-수필』, 문학사상사, 1993, 232면.

전시하기도 했다. 그렇게 구성된 문예란은 『영화시대』의 구독자 혹은 소위 ‘영화 팬’의 문학적 발산을 유도하는 효과도 있었으리라 짐작된다.

그렇다면, 이러한 문예란의 독자는 누구였을까. 우선 영화소설과 같은 장르를 통해 영화 경험을 인쇄매체에도 연결시키고 싶어 하는 독자들을 떠올려 볼 수 있다. 이미 제작, 상영된 영화의 경험을 다른 매체를 통해 되새기는 방식뿐 아니라 서사가 구축한 세계에 대해 시청각 이미지로 상상하는 것 역시 이와 관련된다. 『영화시대』에서 영화소설은 그 장르명칭 외에는 다른 통속물과 차이 없이 나란히 지면을 차지했다. 이런 통속적 읽을거리들을 즐겨 읽고 더 나아가 자신도 직접 써보고자 하는 독자들은 소위 ‘순문학’ 취향의 독자와는 다른 부류라 할 수 있었다. 식민지 시기 내내 문학 담론 주도층이 영화소설을 폄하했던 것을 떠올려보면, 『영화시대』는 자신의 문화생활에서 ‘순문학’보다는 대중적인 영화가 더 우선순위에 놓이는 영화 팬들, 혹은 통속적인 읽을거리에서 재미를 찾는 독자들을 포괄하는, 마이너하면서도 폭넓은 독자 지향을 갖고 있었다고 짐작된다.

- | | |
|-----|---|
| 민병휘 | 그런데 지금 잡지를 한다면 ‘요미모노(讀物)’로 해야 할까? 연구적 태도로 해야 할까? |
| 박루월 | 나도 잡지에는 경험이 좀 있는데, ‘이론’ 잡지로 해가지고는 도저히 수지가 맞지 않아! |
| 이 익 | 팬을 위한 잡지를 만든다면 좀 대중적이어야겠지! 그리고 연구 잡지는 기술자 분위로 되는 것이니깐 독자는 국한되었을 것이야! ¹⁵⁾ |

『영화시대』가 두 번째 긴 휴간에 들어간 1936년, 『영화조선』 창간에 참여한 박루월, 그리고 그와 함께 『영화시대』 편집부에서 근무했던 이익은 『영화시대』의 경험을 돌아보며, 조선에서 ‘연구적 태도’ 혹은 ‘이론’을 중

15) 「석반(夕飯)을 갖이하든 날밤」, 『영화조선』 2호, 1936.11, 94면.

심으로 한 영화잡지는 수지가 맞지 않으며, ‘팬을 위한 잡지’는 좀 더 대중적, 다시 말해 통속적이어야 존속이 가능하다는 의견을 나눈다.¹⁶⁾ 영화 이론과 전문 지식의 소개에 중심을 두고 있었던 『신흥예술』(1932)이 창간호를 끝으로 단명한 것과 비교하면, 동시대의 어떤 잡지보다 통속적이었던 『영화시대』가 그나마 연명할 수 있었던 것은 바로 그 통속성 덕분이었는지도 모른다.

『영화시대』, 그리고 그 편집자 박루월의 삶은 한국 대중문화사의 저류를 형성하면서도 실상은 주목받지 못했던 마이너 문화의 집적으로서 고찰될 필요가 있다. 이 마이너 문화란 전문적인 지식과 교양을 지향하는 세계로부터 배제되어 있거나 그러한 세계로의 상향적 욕망에 부응할 수도 또 부응할 의지도 없지만, 이미 그 나름의 방식으로 근대 미디어를 향유하고 있는 토착적이고 통속적인 대중과 결속된 것이다. 식민지 출판 미디어에서 이러한 마이너 문화는 근대와 전근대의 시간이 뒤섞이고 근대적인 시스템에서 인쇄된 출판물이 근대 출판의 저자성(authorship)과 충돌하는 영역에서 구성되는 것이기도 했다. 예컨대, 박루월이 『영화시대』에 수록한 글이나 여러 출판사에서 간행한 단행본 소설의 내용은 대부분 독창성을 전혀 발견하기 어려울 정도로 관습화된 이야기이다. 어떤 경우는 원본이 있고 그것을 통속적인 톤과 뉘앙스로 베껴 쓴 것도 있다. 『영화시대』 창간호부터 광고된 영화소설 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나?』의 경우를 보자.

- ① 본편은 일찍이 극으로, 영화로 일대 센세이션을 분기한 것은 이미 공지(共知)하는 바이므로 재론치 않으려다. 순희의 운명! 이것인즉슨, 여성들의 운명일 것이다. 순희는 왜 그렇게 하지 않으면 아니 되었을까? 맹화(猛火)와 같은 반항과 저주! 여기에서 방화죄를 범하기까지에 현 사회의 궤도에 신혼(身魂)을 함께 버리게 된 그의 눈물겨

16) 「석반(夕飯)을 갖이하든 날밤」, 『영화조선』 2호, 1936.11, 94면.

운 경로! 오! 조선의 청년남녀들아 현(現) 사회의 어느 계급을 물론하고 xx한 내면을 여지없이 폭로시킨 일대 문체의 거편(巨篇)을 이번에 박루월 씨의 예리한 필치로 소설화하였다. 뜻있는 사람이라면 누구나 먼저 반드시 이 책을 절판되기 전에 하루 속히 읽으라! (‘박루월 편, 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나?』 광고, 『영화시대』 창간호)

- ② 이것은 푸로레타리아의 한 녀자가 무수한 운명에 시달리어서 나중에는 고만 방화를 범하기에 이른 경로를 극명히 묘사한 로맨스다. 조선의 무산청년남녀야! 전(全) 푸로레타리아에 과(課)한 중대한 문제를 야기한 이 거편을 읽으라. (‘박루월 저, 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나?』 광고, 『영화시대』 1932년 2월호)

박루월이 펴낸 영화소설 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나?』는 일본 극작가 후지모리 세이키치(藤森成吉)의 원작(1927)을 소설화한 것이다. 후지모리의 원작 희곡은 일본에서 공연되어 화제가 되었고, 스즈키 시게요시(鈴木重吉)가 연출한 동명의 영화(1930)도 크게 흥행했다. 이 영화는 경성에서도 1930년 일본인 상설관 중앙관(4월)과 조선인 상설관 조선극장(6월)에서 상영되면서 조선의 문화계에 상당한 파장을 일으켰다.¹⁷⁾

박루월은 단지 동시대 일본의 화제작을 소설화했다기보다, 원작과 마찬가지로 무산계급 여성의 방화 사건을 중심에 두되 그 배경을 조선으로 바꾸고 조선여성을 주인공으로 내세워 일본 원작을 조선의 통속적인 서사물로 변안했다. 극작가 후지모리 세이키치의 희곡, 스즈키 시게요시 감

17) 당시 조선극장에서 이 영화를 해설했던 변사 김영환에 따르면, 조선인 상설관에서 일본 영화를 상영하는 것 자체가 이례적인 일이었는데, 〈무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가(何が彼女をさうさせたか)〉는 연일 만원사례를 기록할 정도로 조선인 관객들에게도 흥행한 영화였다. 김영환, 「〈무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가〉: 상영에 임하는 두 가지 모험」, 『키네마순보』 제371호, 1930.7.11; 한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음, 『일본어 잡지로 본 조선영화 6』, 한국영상자료원, 2015, 40-42면.

독의 영화, 그리고 조선인 변사의 영화해설이 곁들여진 상영 이벤트 등이 모두 박루월의 소설화에 원천을 제공했다고 할 수 있다. 『영화시대』의 지면 광고는 일종의 파라텍스트(paratext)인데, 창간 초기 후지모리의 원작임을 명시했던 광고문은 점차 소설의 원천과 저자성을 지우고 1932년부터는 ‘박루월 저(著) 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나?』’로 확정했다.¹⁸⁾ 박루월이 펴낸 많은 소설들이 그렇듯, 그리고 『영화시대』에 수록된 많은 영화 관련 글이 그렇듯, 저자성을 모호하게 흐리고 지위가는 과정은 그것이 비록 근대적인 복제 기술을 바탕으로 출판되었다고 해도 근대 문화 제도의 틈새를 따라 근대의 시간을 거스르는 일이다.

여러 영화소설과 딱지본 대중소설, 그리고 『영화시대』를 출판했던 박루월은 새로운 이야기를 짓고 만드는 창조적 개인으로서의 저자이기보다 익숙한 구조의 이야기를 독자와 친밀하게 매개하는 편집자였다. 어떤 의미에서, 그의 역할은 무성영화 상영관에서 필름과 관객을 매개하는 변사의 그것과 유사하며, 바로 그런 매개를 통해 비유적 차원에서는 ‘영화를 읽는 시대의 도래를 온몸으로 체화했다’고 말할 수도 있을 것이다. 이때 ‘읽는다’는 것은 분석과 평가를 동반하는 독해가 아니라, 영화라는 새로운 미디어를 토착적 언어로 낭독하며 잘 아는 이야기로 공유하고 전승하는 인터미디어적인 읽기가 될 것이다. 문자 미디어와 영상 미디어만이 아니라 구술적인 것과 문자적인 것을 연결하고, 낡은 미디어와 새로운 미디어를 연결하며, 근대의 시간 안에 공존하는 다양한 미디어들 간의 겹 사이

18) 이 소설은 1950년대 후반까지도 출간되었는데, 이때는 박루월이 소설의 원작자로 완전히 굳어져버렸다. 현재 1930년 당시의 출판물은 확인되지 않지만, 1959년에 영화출판사에서 간행된 ‘박루월 저 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나?』’가 2017년에 코베이에서 거래되었다. 거래를 위해 제공된 상품 정보로, 이 소설이 1930년에 출간했던 일본영화의 번안물임을 확인할 수 있었다. 소설은 “인생은 언제든지 행복을 계속한다. 그것은 죽음에 이르기까지. 지금 여기에도 인생의 피곤한 걸음을 걷는 한 가엾은 소녀가 있으니 그의 성명은 정순희라고 부른다. 그리고 그의 나이는 올해 열여섯이다. 보이는 곳은 쓸쓸한 어느 철로길. 순희는 매우 지친 걸음으로 조그만 보통이를 끼고 차디찬 철로길로만 힘없이 터벅터벅 걸어오고 있었다.”로 시작해 정순희가 어떻게 방화사건의 범인이 되는지를 보여준다.

를 횡단하면서 근대를 거스르는 인터미디어적인 편집자 박루월의 시대가 『영화시대』에 압축되어 있다고 할 수 있다.

3. 1930년대 조선어 영화잡지와 『영화시대』의 ‘대중’

『영화시대』는 근대 영화 저널리즘 형성에서 중요한 변곡점 위에서 창간되고 속간되었다.

조선에서 영화인구가 증가하고 영화의 문화적 영향력이 점증하는 추세에 있었던 1930년대 초반, 첫 번째 영화잡지 봄 속에서 『영화시대』가 창간되었다.¹⁹⁾ 일상의 여가로 영화 관람을 즐기는 관객층이 형성되고 새로운 문화와 교양에 대한 갈증으로 영화에 대한 지식과 정보에 대한 요구가 높아지면서, 신문 문예면에 영화 관련 기사도 이미 눈에 띄게 늘어난 상황이었다. 일본과 서구 영화계 소식에 대한 갈증에서 『영화와 연예(映画と演芸)』, 『키네마순보(キネマ旬報)』 등을 구독하는 이들이 있었고,²⁰⁾ 일본의 좌파 영화잡지 『신흥영화(新興映画)』(1929)와 그것이 이름을 바꾼 일본프롤레타리아영화동맹의 기관지 『프롤레타리아 영화(プロレタリア映画)』(1930)가 조선 총지부(서울기노)를 통해 발매되어²¹⁾ 조선의 독자도 사회주의 영화 이론과 운동의 흐름에 대해 직접 접할 수 있는 기회도 생겼

19) 1930년 경성 소재 극장 입장인원 통계에 따르면, 1년간 경성부 내 ‘영화 팬’은 182만 명에 달한다. 『府内の映畫フェン百八十二萬餘人』, 『京城日報』, 1931.1.25. 1930년대 초반 조선에서 영화잡지 창간 봄은 재조선 일본인 사회에서도 포착된다. 1931년 『조선경제신문(朝鮮經世新聞)』 주간 우에마쓰 쇼타로(植松勝太郎)가 발행한 일본어 영화잡지 『시네마조선(シネマ朝鮮)』도 이때 창간되었다. 『출판일보』, 『동아일보』, 1931.9.8.

20) 1929년 10월 『동아일보』에서 독자와 기자 사이에 오간 질문과 답변에 따르면, 미국에서 나오는 영화잡지는 일본 도쿄의 마루젠서점(東京日本橋區丸善書店)에 주문할 수 있고, 일본의 영화잡지로는 오사카 아사히신문사에서 출간하는 『연예와 영화』(정가 50전)가 비교적 내용이 좋다는 평이었다. 『응접실』, 『동아일보』, 1929.10.12; 『독서고문』, 『동아일보』, 1929.10.28.

21) 『잡지 『프롤레타리아 영화』 조선총지사 설치』, 『조선일보』, 1930.8.2.

다.²²⁾ 그러나 일간 신문에서 영화는 여러 취미와 오락, 문화예술의 한 부분으로서 취급되었고, 일본어 식자층을 일차적인 독자로 한정하는 일본의 영화잡지에서는 조선영화나 조선영화계의 동향을 거의 다루지 않았다. 외국영화에 대한 깊이 있는 지식과 조선영화계에 대한 다양한 정보를 조선어 활자로 읽고 싶은 ‘영화 팬’에게는 조선어 일간지의 문예면도 일본의 영화잡지도 충분치 않았을 것이다.

이러한 상황에서, 문일(文一)이 1930년 4월에 ‘정가 10전’의 염가로 『대중영화』를 창간했다.²³⁾ 『대중영화』는 창간호에 김형용, 김유영, 서광제 등 신흥예술가동맹에 소속된 좌파 영화인들의 글을 수록하면서 잡지의 ‘대중지향적 성격’을 나타냈는데, 제2호의 「계급투쟁의 고조」라는 기사가 문제되어 전권 출판이 불허되고 차압당하는 등 발간이 순탄치 않았다.²⁴⁾ 『대중영화』는 7천부를 발행한 제3호가 일주일 만에 절판되었다는²⁵⁾ 믿기 어려운 소식을 전한 바도 있으나 몇 호를 내지 못하고 곧 휴간에 들어갔다. 한우, 김영룡 등이 경영권을 인계받아 1931년 3월호부터 발간한다는 기사가 있지만 실제 속간 여부는 확실치 않다.²⁶⁾ 문일은 『대중영화』에서 손을 떼 후 1932년 5월 현훈 등과 함께 『신흥예술』(정가 15전)을 창간한다. 그러나 『신흥예술』의 창간호도 안중화, 심훈, 김대균, 유산방 등의 기고문이 검열에서 통과되지 못했²⁷⁾, 제2호는 혁명의 열정을 고취하는 시를 게재했다는 이유로 출판을 불허당했다.²⁸⁾ 문일은 “조선의 잡지는 원고,

22) 「조선문화 20년(16) 영화 편 <5>-토키 제작의 초보, 『동아일보』, 1940.4.28.

23) 「대중영화 창간, 『중외일보』, 1930.3.8. 대중영화사를 설립한 문일은 박문서관에서 『아리랑』, 『풍운아』, 『사랑을 차저서』, 『철인도』, 신구서림에서 『잘잇거라』, 『사나히—연애편』 등의 영화소설 단행본을 출간했다.

24) 「신간소개, 『중외일보』, 1930.4.16; 「出版警察概況-不許可差押 및 削除 出版物記事要旨, 『朝鮮出版警察月報』, 第20號, 1930.4.23. 국사편찬위원회 한국사데이터베이스, http://db.history.go.kr/id/had_020_0160 (2019.1.10.검색)

25) 「편집후기, 『대중영화』 제4호, 1930.7, 53면.

26) 「『대중영화』지, 3월부터 속간, 『동아일보』, 1931.01.21

27) 「편집후기, 『신흥예술』 창간호, 1932.5, 59면.

28) 「不許可差押出版物要旨, 『朝鮮出版警察月報』 第45號, 1932.5.26. 국사편찬위원회 한

돈, 검열 이 모든 것의 불안과 공포²⁹⁾에 시달릴 수밖에 없는 현실을 체감하면서도 지속적으로 잡지발행을 시도했으나, 『신흥예술』 제2호의 출판 불허 이후 더 이상 잡지를 펴내지 못했다.

『영화시대』는 문일이 『대중영화』에 이어 『신흥예술』를 창간하고, 또 극단 조선연극사의 마춘서가 『신흥영화』³⁰⁾를 발행하는 국면에서 창간되었다. 손위빈은 『대중영화』를 “대중운동의 동반자적 잡지”로, 『영화시대』를 “저급한 잡지”로 분류한다.³¹⁾ 『영화시대』가 같은 시기에 발행된 다른 잡지들에 비해 영화에 대한 전문 지식이나 이론을 소개하는 글이 적고 통속적인 읽을거리가 많은 것을 특징으로 인식한 것이라 짐작된다. 창간 초기 단성사 지배인 박정현의 말을 빌면, 『영화시대』의 독자는 “소위 프롤레타리아에 속한 것도 아니요, 부르주아에 속한 것도 아니다.” 어느 계급이나 어느 부류로 한정되지 않는 “일반 영화대중의 엄정 중립한 공기(公器)”가 되는 것이 『영화시대』의 목표였다.³²⁾ 이때 프롤레타리아나 부르주아라는 수식어로 한정되지 않는 ‘일반 영화대중이란, 그보다 조금 먼저 출현한 『대중영화』나 조금 늦게 간행된 『신흥예술』의 독자보다 더 포괄적이다.

이전에 발행된 『녹성』(1919)이나 『문예.영화』(1928)와 비교해, 1930년대에 등장한 새로운 영화잡지들은 ‘대중의 존재를 분명히 인식하고 있었다. 그러나 그 ‘대중’을 ‘무산자 대중’으로 보는가, ‘소비 대중’으로 보는가에 있

국사데이터베이스, http://db.history.go.kr/id/had_041_0290 (2019.1.10.검색)

29) 『편집후기』, 『신흥예술』 창간호, 1932.5, 59면.

30) 마춘서가 발행한 『신흥영화』(1932.6)는 “연극과 영화와 문예와 취미 오락 등을 종합하여 실익과 취미를 결합 신잡지”(『동아일보』, 1932.4.20.)로 창간되었다. 이 잡지는 동시대 외국영화와 영화 이론에 대한 소개에 비해 조선영화에 대한 관심과 비중은 크지 않았고, 대신 조선의 신극과 대중극을 아우르는 공연 관계 자료를 풍성하게 담고 있다. 『신흥영화』는 제2호에 수록한 「인간은 이렇게 악랄한 것일까?—어느 개의 호소」가 조선총독부 검열에서 출판 불허된 이후, 발간을 이어가지 못했다. 『신흥영화』에 대한 해제는 다음 글을 참조. 이화진, 「신흥영화」, 『한국 근대문학 해제집 IV 문학잡지(1907~1944)』, 국립중앙도서관, 2018, 141-143면.

31) 손위빈, 「조선영화사, 10년간의 변천」, 『조선일보』, 1933.5.28.

32) 박정현, 「창간에 제하여야, 『영화시대』 제1권 1호, 1931.1, 7면.

어서 차이가 있었다. 문일이 주도한 『대중영화』와 『신흥예술』이 ‘무산자 대중’에 동조적이었다면, 『영화시대』는 철저히 소비 중심의 ‘일반 영화대중’을 겨냥한 것이다. 여기서 ‘일반 영화대중’이란 교육 수준이나 계급적·정치적 자의식과 무관하게 영화를 좋아하는 애호가를 포괄적으로 지칭하는 것으로, 카페 여급이나 기생부터 영화업계에 종사하는 노동자, 유명인을 꿈꾸는 사람, 스스로 영화의 이론과 감상법을 깨우치고자 하는 독학자, 조선영화나 조선 배우들에 특별한 관심을 갖고 있는 영화 팬까지 각계각층의 관객과 독자에게 ‘기분전환용’ 잡지가 되는 것이 『영화시대』의 목표였다고 할 수 있다.

식민지/제국의 이중적인 출판 구조에서 조선인 엘리트나 재조선 일본인 영화 팬에게 일본의 영화잡지가 영화에 대한 학습과 참조의 창구였다면³³⁾, 『영화시대』와 같이 ‘조선의 영화’에 집중한 조선어 영화잡지는 조선인 상설관에서 조선인 변사의 영화해설로 세계와 만나는 관객들 그리고 조선어 출판의 마이니한 독자층과 관계 맺고 있었다. 일본어 출판물이 엘리트만의 전유물이 아니고 무학의 노동자라도 일본어만 읽을 수 있다면 일본의 종합잡지를 구독하는 시대였지만³⁴⁾, 조선영화와 조선의 영화인에 대해 알고 싶은 관객/독자라면 ‘조선의 영화’를 다룬 영화잡지를 구독해야 했다. 『영화시대』가 단성사, 조선극장 등의 조선인 상설관과 기신양행이나 임수호영화사와 같은 조선인 배급사들의 광고를 신고, 일본영화에 대한 정보는 거의 없이 조선영화와 서양영화에 편중된 지식과 정보를 담고 있는 것은 이러한 이유이다. 조선의 제작계와 흥행계를 조선인 관객과 연

33) 조선에서는 1933년에 이르러 조선 출판물보다 일본을 통해 이수입된 일본/외국 출판물의 비중이 더 커졌으며, 그 비율은 해마다 10% 이상 증가했다. 이입된 서적 중 99%는 일본어 서적이었다. 특히 전문도서의 경우 일본에서 이입된 출판물이 절대적인 영향력을 가지고 있었다. 방효순, 「일제시대 민간 서적 발행 활동의 구조적 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2001, 38-39면.

34) 가령, 박숙자는 채만식의 『치숙』에서의 『킹(キング)』을 사례로 일본어 문식력과 독자층의 관계를 흥미롭게 언급한 바 있다. 박숙자, 『속물 교양의 탄생: 명작이라는 식민의 유명』, 푸른역사, 2012, 141-150면.

결하고, 조선인 관객/독자와 ‘조선의 영화를 연결하는 지점에 『영화시대』의 자리가 있었다.

그러나 바로 거기에 『영화시대』가 위치했다 해도, 당시 조선의 문화 지형에서 『영화시대』에 대한 평가는 박했다. 잡지의 통속적 지향뿐 아니라 변변치 못한 편집 수준 역시 도마에 올랐다. 1930년대 중반 어느 재조선 일본인은 『영화시대』를 포함해 조선의 영화잡지가 “내용은 문학잡지보다도 레벨이 낮고, 무식을 드러내는 말투가 많다. ...(중략)... 필자도 그다지 조선어를 잘하지 않지만, 필자조차도 분명히 알 정도의 심한 말을 쓰고 있으므로 놀랐다.”³⁵⁾고 썼다. 그는 발행된 잡지에서 쉽게 발견되는 ‘오식(誤植)의 과잉’을 지적하며, “보통학교를 졸업하여 깊이 독학도 하지 않고 영화라느니 카메라라느니 들떠서 돌아다니면서 어느 샌가 유명해진 양반들이 많으므로 금박이 벗겨지는 것은 아마도 당연할 것”³⁶⁾이라고 꼬집어 말했다. 일본어 영화잡지의 구독자들에게는, 영화라는 첨단 문화에 들떠있을 뿐 지식의 깊이는 얕은 집필진의 부박함과 제대로 교정 교열도 거치지 않은 잡지의 편집 수준이 형편없어 보였을 것이다. 조선에서 독자적인 영화 비평의 장은 매우 협소했는데, 그나마 영화에 대해 전문적인 글을 집필하는 필자들은 신문이나 종합잡지의 지면을 선호했고, 그렇게 형성되는 주류의 담론 장과 조선어 영화잡지 사이의 격차는 좁혀지기 어려웠다.

영화 팬의 문화자본이 되지 못하는 조선어 영화잡지의 발행은 평탄하지 못했다. 『영화시대』는 처음 2년간 꾸준히 발행되다가 1933년 1월 신년 임시호 이후 긴 휴간에 들어간 것으로 보인다.³⁷⁾ 그러다가 1934년 11월에 김현수가 『영화시대』를 인수해 1935년 1월부터 재발행한다. 그 사이 『영화시대』의 편집 겸 발행인은 박루월에서 조용균으로, 그리고 김현수로 바뀌는

35) R.K.O, 「조선인 측 영화계를 말한다」, 『조선급만주』 352호, 1937.3; 정병호·김보경 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 3』, 도서출판 문, 2012, 192면.

36) 위의 책, 같은 면.

37) 현재 권호가 남아있지 않은 1932년 7월부터 1933년 1월까지 『영화시대』의 발행 사실은 당시의 신문 광고에서 확인된다.

데, 발행인이 누구이든 박루월이 편집주간을 맡았다. 김현수가 발행인으로 있는 동안에는 9호 이상을 꾸준히 발간했고, 영화 <춘풍>을 제작하는 등 영화시대사에는 전반적으로 의욕적인 기운이 넘쳤다. 김현수의 ‘영화시대’는 그러나, 현재 확인하기로는 1935년 10월호를 끝으로 막을 내린다.

1935년 말부터 『영화시대』는 다시 긴 휴간에 들어갔다. 공교롭게도 이때는 최초의 조선어 발성영화 <춘향전>이 공개되고 조선영화가 사운드 시대로 이행하는 시점으로, 조선영화에 대한 각계의 관심과 기대가 커지고 있었다. 이를 반영하듯 1936년부터 조선영화주식회사 창립준비사무소가 발행한 『조선영화』와 신량이 발행한 『영화조선』, 그리고 『영화보』(1937)가 잇따라 창간되며 두 번째 영화잡지 창간 붐이 일었다. 실제 발행으로 이어지지는 않았지만, 『영화작가』³⁸⁾, 『삼천리영화연극』³⁹⁾ 등을 창간하려는 움직임도 있었다. 또 하나의 새로운 흐름이라면, 『키네마순보』, 『영화지우(映画之友)』, 『영화평론(映画評論)』, 『일본영화(日本映画)』 등 일본 영화잡지의 조선 구독자가 이미 상당한 상황에서, 1938년부터 만주영화협회가 발행하는 『만주영화(滿洲映畫)』도 조선에서 판매되어 일본어 영화잡지의 종수가 더욱 늘어났으며⁴⁰⁾, 이 잡지들에서 동시대의 조선영화가 소개되기 시작했다는 점이다. 1930년대 중반을 지나 조선에서 영화는 문화 담론 전반에서 상당한 지분을 차지했을 뿐 아니라, 조선과 일본 내지, 더 나아가 제국 일본 전체와의 관계 망 속에서 조선영화에 대한 새로운 관심과 만나고 있었다.

『영화시대』의 휴간 동안 『영화조선』의 편집인으로 자리를 옮겼던 박루월은 『영화조선』의 제2호까지 편집을 담당했다. 그 사이 극단 신건설 사건에서 집행유예를 받고 풀려난 영화감독 김유영이 1936년 8월에 『영화시대』의 발행권을 인수해 속간을 추진했는데⁴¹⁾, 실질적으로는 속간호를 내

38) 「씨나리오 문학연구자 수씨 월간잡지 『영화작가』 창간, 『동아일보』, 1937.6.3.

39) 「동서남북, 『동아일보』, 1937.11.2.

40) 「신간소개, 『동아일보』, 1938.1.19.

지 못했다. 그러다 박루월이 권리를 인계받아 다시 속간한 것이 1938년 1월 『영화시대』 ‘속간 제1집’이다.⁴²⁾ 편집 겸 발행인으로는 ‘박유병’, 즉 박루월의 본명을 썼고, 편집주간으로 ‘박루월’을 기입했다. 김현수가 발행하는 동안 20전이었던 잡지 구독료는 창간 당시 구독료인 10전으로 낮춰졌고, 인쇄소와 판매처가 교체되는 등 변화가 있었다. 그러나 속간호를 내고 또 다시 휴간에 들어갔고, 1939년 8월에 두 번째 ‘속간 1호’를 낸다.⁴³⁾ 속간 1호의 편집 겸 발행인은 박성업, 편집주간은 박루월이다. 편집후기에서 언급한 경제난을 반영하듯, 구독료는 25전으로 인상되었다.

『영화시대』는 1939년 8월호 이후 속간을 기대하기 어려운 상황에서 매우 긴 휴간에 접어들었다. 그해 11월에 창간된 『영화연극』이 이듬해인 1940년에 2집을 낸 것을 끝으로, 조선어 영화잡지는 더 발행되지 못했다. 조선영화령(1940) 이후 조선영화계가 암중모색의 시간 속으로 접어든 데다, 제국 일본의 한 부분으로서만 존재 의미를 갖는 조선영화는 그동안 조선어 영화잡지가 접속해온 토착적이고 마이너한 영화 문화와 유리된 것이었다. 전시체제 하에서 일본의 영화잡지들도 통폐합의 수순을 밟아 갔는데, 산업 구조가 그보다 훨씬 영세했던 조선에서 조선어 영화잡지의 생존은 상상하기 어려운 일이었다. 1941년부터 물자통제를 명분으로 종이의 배급이 시작되고 잡지 출판의 일원화가 실시되면서 민간의 영역에서 조선어 영화잡지를 새로 만들고 판매한다는 것은 사실상 불가능해졌다.

41) 「새 경영자를 마저 영화시대 속간」, 『조선일보』, 1936.8.11.

42) 박루월은 속간호의 편집후기에 “이번에 『영화시대』가 갱생하게 된 것은 본지 전 주간이신 김유영 씨께서 극연 작품 〈애련송〉을 감독하시느라고 여기까지 여가가 없으실 뿐만 아니라 이 사람의 성의에 느끼신 바 있어서 무조건하고 편집 겸 발행인 일절을 이 사람에게 쾌히 양도해주신 까닭”이라고 밝혔다. 「편집후기」, 『영화시대』 속간 1호, 1938.1.50면.

43) 『영화시대』 1939년 8월호는 속표지에는 7월 1일 발행인 것으로 되어 있으나, 표지와 목차에 ‘8월’로 표시되어 있고 발행일이 7월 20일이므로, ‘8월호’로 기입하기로 한다.

4. ‘문화기업’으로서의 영화/잡지: 영화시대사의 〈춘풍〉(1935)

일본의 경우, 『활동사진계(活動写真界)』, 『활동사진(活動写真)』, 『활동사진타임즈(活動写真タイムズ)』 등 초기의 영화잡지는 영화 수입업자나 제작회사가 자사의 필름이나 계열 상영관의 선전을 목적으로 잡지 출판을 지원했다.⁴⁴⁾ 영화 저널리즘이 형성되고 지식인과 영화 팬을 겨냥하는 전문지가 생겨난 후에도 쇼치쿠(松竹), 닛카츠(日活) 등의 제작회사는 잡지를 발행했다. 이들 잡지가 조선에서도 유통되었음은 일간지의 신간 소개에서 확인할 수 있다.⁴⁵⁾ 조선에서 영화제작사가 잡지를 낸 것은 조선영화주식회사 창립준비사무소가 발간했던 『조선영화』(1936) 정도인데, 그 역시 창간호로 그쳤다. 고려영화협회도 잡지 발간 계획을 발표한 일이 있으나 실현되지 못한 것으로 보인다.⁴⁶⁾

조선에서는 오히려 영화잡지를 발행하면서 영화 제작을 희망하는 이들이 있었다. 『영화시대』, 『영화조선』, 『영화보』 등이 그러하다.⁴⁷⁾ 『영화시대』는 1931년 3월에 단성사 내에 있던 임시 사무소를 건지동으로 옮기면서 극영화뿐 아니라 실사 촬영, 그리고 일반 사진을 촬영하는 촬영부를 설치했다.⁴⁸⁾ 일본 후쿠이(福井) 제작소에 있다가 조선에서 아성키네마의 제1회 작품 <회심곡>을 촬영했던 이진권이 촬영부를 맡았다.⁴⁹⁾ 그러나

44) 일본에서 영화잡지의 등장과 관련해서는 岩本憲児, 『サイレントからトーキーへ—日本映画形成期の人と文化』, 東京: 森話社, 2007, 184-218면 참조.

45) 『松竹(松竹映画機關雜誌 十月號) 東京豊國社發行』, 『조선일보』, 1930.9.16; 『日活(日活映畫機關雜誌 十月號) 東京豊國社發行』, 『조선일보』, 1930.9.16.

46) 『취미와 오락. 고려영화사. 잡지발간. 조사과도 신설』, 『조선일보』, 1939.07.15.

47) 이 잡지들은 영화 배급에도 관심을 갖고 있었다. 특히 영화조선사는 창간호부터 〈춘풍〉, 〈죄지는 여자〉, 〈최후의 승리〉, 〈이상한 궤〉, 〈상해여 잘 있거라〉 등의 영화를 배급한다는 광고를 수록하는데, 이는 원래부터 조선어 영화잡지 발행과 조선영화 배급을 연계, 병행할 계획이었음을 보여준다.

48) 『영화시대사 이전, 촬영 준비에 분망』, 『동아일보』, 1931.3.11.

49) 『동아일보』, 1930.3.13. 『영화시대』는 이진권을 “다년간 일본영화계에서 일류 카메라맨으로 있었으며 우리 조선영화계에서도 상당한 명망이 있는” 인물이라고 소개했다.

이진권이 영화시대사에 머문 시간은 길지 않았고 촬영부도 곧 해산된 것으로 보인다. 영화시대사는 박루월이 1931년 5월호부터 박영(박영호), 박아지와 함께 연작 형태로 발표한 영화소설 「승방에 지는 꽃」을 첫 영화로 기획했다. 1931년 가을, 영화 <승방에 지는 꽃>은 신흥키노에서 박루월의 원작을 유황조 각색, 박일영 연출, 이명우 촬영으로 제작되며, 함춘하, 김연실, 노일성이 출연한다고 보도되었다.⁵⁰⁾ 기사에는 『영화시대』의 연재분에 실린 것과 동일한 스틸 컷이 함께 게재되어 있는데, 영화는 완성되지 않은 것으로 보인다.

1930년대 전반기 영화소설의 작가이자 잡지 편집인으로서 왕성하게 활동했던 박루월의 꿈은 영화를 만드는 일이었다. 그는 1935년 무렵부터 '류벽촌(柳碧村)'이라는 이명(異名)을 함께 사용하면서 영화에 관한 전문적인 글을 게재하고 감독 데뷔의 기회를 엿봤다.⁵¹⁾ 그의 꿈은 쉽게 이루어지지 않았다. 그러나 그가 프로듀서로서 영화 제작을 경험하고 영화 배급까지 관여한 것이 영화시대사 제1회작인 무성영화 <춘풍>(1935)이었다.

영화 <춘풍>의 기획과 제작은 김현수가 편집 겸 발행인이었던 1935년 시점의 『영화시대』 그리고 문화계에 부상하기 시작한 문화기업 담론과 함께 이해될 필요가 있다. 김현수는 1934년 11월경에 영화시대사의 경영권을 인수했다. 조선총독부가 '활동사진영화취체규칙'(1934)을 공포해 국산 영화에 대한 보호를 표방하고, 이를 계기로 조선영화계가 들쭉거리기 시작하던 참이었다. 김현수는 영화시대사의 운영 전반에 상당히 적극적으로 개입했고, 적어도 『영화시대』 지면에서는 “조선영화계에 숨은 정력가로 또한 문예연구에 많은 노력을 거듭하고 있는 젊은 문학청년으로서 장

「영화시대사 촬영부 신실, 『영화시대』 제1권 5호, 1931.7, 60면(뒤표지).

50) 「신흥키노작품 <승방에 지는 꽃>」, 『동아일보』, 1931.10.4. 이때 '신흥키노'란 '도야마 [澁山]프로덕션'의 후신으로 경성촬영소에서 영화 제작을 했던 제작 단체로 '신흥프로덕션'이라고 기록되기도 한다. 신흥키노는 김상진 감독의 <방아타령>(1931.11.6.)을 제1회작으로 공개했으나, <승방에 지는 꽃>의 제작은 마치지 못한 것으로 보인다.

51) 「夕飯을 갖이하든 날밤」, 『영화조선』 2호, 1936.11, 96-97면.

차 앞날의 기대가 많은 본사 대표자⁵²⁾로 소개되며 뜻있는 ‘청년사업가’로서 부각되었다. 문화에 투자하는 청년사업가의 표상은 임화가 몇 년 후 「문화기업론」에서 자본의 확장과 계몽의 쇠퇴를 지적하며 언급했던 ‘증여’의 시대에서 ‘교환’의 시대로의 전환을 상징하는 것이었다.⁵³⁾ 1930년대 조선에 불고 있던 금광 열풍의 다른 한편에서, 소위 민족 자본의 조선 사회에 대한 기여가 교육과 언론이 아닌 다른 분야로도 확대될 것을 촉구하는 목소리⁵⁴⁾가 높아지는 가운데, 영화와 연극, 출판 등에 투자해 문화사업을 부흥시킬 기업가를 대망하는 분위기가 형성되었다. 금광에서 큰돈을 번 최남주가 조선영화주식회사를 설립하고 학예사를 운영한 것 등이 대표적인 사례일 것이다.⁵⁵⁾ 그 시점에 조선 문화계에 등장한 김현수는 간행사에서 “조선 문화운동의 일익적 임무로서의 예술운동”을 위해 “가장 강렬한 문화 향상에의 선발대”가 되겠다고 썼다.⁵⁶⁾

그러나 김현수가 문화사업의 공공성에 대해 깊은 이해와 인식을 가진 인물은 아니었던 것으로 보인다. 그는 자신이 발행인으로 있는 동안 「여급군상」, 「황금시대」, 「쌍곡선」 등의 소설을 『영화시대』에 발표했다. 1935년 8월호에는 김현수가 쓴 영화소설 『고도에 지는 꽃(청춘도 꿈결)』의 출간 광고와 영화화 계획에 대한 사고(社告)도 실려 있다. 그가 영화시대사와 무관하게 문학 활동을 한 적은 없었다. 만일 김현수가 『영화시대』의 지면을 자신의 소유로 인식하고 자신의 문학작 발산의 창구로 전유한 발행인이었다면, 그것은 그저 사적인 이유로 출판이나 영화 제작에 돈을 대는 ‘구시대적인’ 전주(錢主)로부터 한 걸음도 더 나아가지 못한 것이었다.

52) 「영화소설 『고도에 지는 꽃』 광고, 『영화시대』 제5권 7호, 1935.8. 같은 호에는 이 소설을 박기채 연출로 영화화할 계획이라는 「사고(社告)」도 실리지만, 영화화는 시도되지 않았다.

53) 임화, 「문화기업론」, 『청색지』 제1집, 1938.6.

54) 「문화기관의 확충」, 『동아일보』, 1935.5.20

55) 최남주에 대해서는 위경혜, 「식민지 엘리트의 ‘상상적 근대」, 『한국극예술연구』 제49집, 한국극예술학회, 2015 참조.

56) 김현수, 「영화시대를 인계하면서」, 『영화시대』 제5권 1호, 1935.1, 22면.

안석영의 소설을 영화화한 <춘풍>은 김현수나 박루월 같은 인물이 1930년대 중반에 구상했던 피상적인 수준의 '문화사업'의 일단을 보여준다. 비록 무성영화이긴 하지만 <춘풍>의 제작은 앞으로 토키 시대를 이끌어갈 새로운 영화인 세대의 등장을 알린 사건이기도 했다. 토월회와 파스쿨라(PASKYULA), 조선프로레타리아예술동맹, 조선시나리오라이터협회 등을 만들었던, (그리고 몇 년 후 영화 <심청>(1937)을 연출하게 될) 전방위적 문화예술가 안석영의 원작을, 수년간 일본 교토의 스튜디오에서 활동했던 박기채의 연출과 양세웅의 촬영으로 제작하고, 이제 조선영화를 대표하는 아이콘이 될 문예봉이 주연을 맡았다. 그 영화 <춘풍>을 1935년의 영화시대사가 제작한 것이다.

1935년 봄 일본에서 귀국한 박기채와 양세웅은 조선에서 활동해온 기성 영화인들과 일하기보다 뜻있는 자본가의 지원을 얻어 자신들의 영화를 제작하는 길을 모색했는데⁵⁷⁾, 영화시대사가 첫 후원자가 되었다. 박기채가 영화시대사 제1회작으로 제작하려던 것은 <사상십년(思想十年)>이었는데, 8월에 급히 계획을 변경해 안석영의 조선일보 연재소설 『춘풍』을 영화화하기로 한다.⁵⁸⁾ 영화시대사는 『영화시대』 1935년 8월호 「사고」를 통해 <춘

57) 「조선영화 촬영 차 박기채 감독 급환, 조선인 감독은 씨가 처음」, 『동아일보』, 1934.1.11. 박기채는 1927년경에 일본으로 건너가 교토의 도야키네마(東亜キネマ)에 입사(1930)했고, 다카라즈카키네마(宝塚キネマ)에서 조감독으로 일하다가 감독으로 데뷔했다. 박기채보다 조금 먼저 일본으로 건너간 양세웅은 도야키네마를 거쳐 도카츠영화사(東活映画)에서 일했고, 신도 미노루(進藤美)라는 이름으로 촬영기사로 활동했다. 1934년에 JO스튜디오에 입사했다는 기록이 있고, 귀국 첫 촬영이 <춘풍>이었다. 박기채와 양세웅에 대해서는 정종화, 「조선영화의 전시체제-2세대 조선영화인과 영화국책」, 한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음, 『일본어 잡지로 본 조선영화 3』, 한국영상자료원, 2012, 318면.

58) 영화 <춘풍>은 안석영이 조선일보에 두 달여 간 연재한 장편소설 『춘풍』(1935.2.1~4.14.)을 박기채가 영화화한 것이다. 시나리오에는 조선중앙일보(1935.9.17~10.8.)에 15회에 걸쳐 연재되었는데, 시나리오라고는 하지만 이미 촬영된 스틸 컷이 삽입된 영화소설에 가까운 형태였다. 장면(S), 자막(T), 해설 등이 구분되어 실질적인 제작에 활용되었을 무성영화 시나리오는 『영화시대』 1935년 10월호에 '원작각색 안석영', '윤색감독 박기채'로 명시되어 그 일부가 게재된다. 영화 개봉 후에는 안석영의 영화소설로 단행본 『춘풍』이 출간되었다. 안석영의 원작 소설과 이를 각색·윤색한 시나리오 사이의 상세

풍>의 제작 소식을 알리면서, 출연 예정인 김연실, 심영, 김일해, 김인규, 신천(申泉) 등의 화보와 함께 영화 관계자들이 시나리오 독회를 마친 후 촬영한 사진 등을 실었다. 이미 안석영의 원작소설을 읽은 독자에게는 배우들이 어떤 배역을 맡았을지 상상해보도록 유도하는 화보들이다.

이후 9월부터 조선중앙일보에 연재된 시나리오를 통해 줄거리를 간추리면, <춘풍>의 내용은 다음과 같다. 경성에서 하숙하며 전문학교를 졸업한 태식(이정선 분)이 일본 유학을 떠난 후, 그를 따르던 하숙집 딸 영옥(문예봉 분)은 모친을 잃고 태식에 대한 그리움이 더욱 깊어진다. 어느 날, 영옥은 친구의 외가에서 태식이 낯선 여인과 함께 있는 사진을 발견하고 도쿄행을 결심한다. 여비를 벌고자 간호부 견습생, 전화교환수, 백화점 점원 등의 직업을 전전하던 영옥은 백화점 매장에서 알게 된 종호(김일해 분)가 그녀에게 호감을 사고자 구입한 물품을 다시 선물한 일로 해고된다. 영옥은 자포자기의 심정으로 카페 여급이 되고, 종호와 밤을 보낸 뒤 함께 만주 봉천으로 떠난다. 3년 후, 경성에 돌아온 영옥과 태식은 우연히 전자 정류장에서 마주치고, 태식은 영옥의 집에 하숙하며 문화사업을 도모한다. 태식을 흠모하는 기생 명화(이정희 분)와 영옥이 서로의 존재를 알게 되고, 만주에서 밀수입을 하던 종호가 경찰에 쫓겨 경성에 오면서 이들 사이에 복잡한 갈등이 펼쳐진다. 갈등은 종호가 경찰에 체포되고 영옥이 경성을 떠나면서 해결된다. 경성역 플랫폼에서 영옥을 배웅한 후 태식은 친구 성환을 앞세워 주식회사를 창립한다. 영화의 라스트신에서 그들이 내건 회사 간판에는 “주식회사 영화사(映畫社) 창립사무소”라고 적혀있다.

태식과 영옥의 해후로 시작하는 원작소설과 달리 영화는 연대기적으로 ‘처녀편’과 ‘인생편’으로 시간을 나누고, 전반부(‘처녀편’)는 여학교를 다니던 영옥이 도시 여성의 여러 직업을 전전하며 전락해가는 서사, 후반부

한 비교는 추후에 별도로 논의할 부분이므로, 이 글에서는 영화 <춘풍>과 영화시대사 사이의 관계에 한해서만 서술한다.

《인생편》)는 경성에 돌아온 태식과 영옥, 그리고 태식의 친구 성환과 기생 명화, 영옥의 남편 중호 등의 이야기로 전개된다. 원작은 고향 나진이 개항하며 땅값이 폭등하자 갑자기 거부가 된 풍류랑 명환을 경멸하던 태식이, 결국 그에게 문화사업 투자를 설득하기로 결심하는 것으로 끝맺는다. 원작 소설에서 태식의 돈 많은 친구 명환은 영화에서는 성환이라는 이름으로 등장하는데, 영화는 그들이 도모할 문화사업이 바로 ‘영화제작업’을 암시하는 라스트신을 연출해 문화사업에 대해 더욱 낙관적인 전망을 제시한다.

문화사업을 꿈꾸는 청년, 젊고 돈 많은 한량, 그리고 다양한 도시의 직업여성들은 1935년 당시 『영화시대』가 관계 맺고 있던 독자층과 가까운 거리에 있었다. 조선일보에 연재되었던 원작소설의 통속성은 『영화시대』 문예란에 실리는 읽을거리나 박루월이 출판해온 대중소설에서 이미 익숙한 것이었다. 또한 1935년의 『영화시대』는 잡지의 책장을 넘기는 것이 마치 화려한 도심을 산보하듯 느껴질 정도로 영화상설관이나 레코드회사, 인쇄소나 출판 광고 외에도 다방, 카페, 바, 요릿집, 양품점 광고를 준비하게 수록하며 도시 문화에 한걸음 더 다가선 듯 보인다. 그런 가운데 영화시대사의 <춘풍> 제작은 도시 대중의 문화적 감수성과 접촉하며 새로 도모한 사업이었다.

영화시대사는 8월호부터 10월호까지 <춘풍>에 대한 대대적인 홍보를 전개했다. <춘풍> 특집호가 된 1935년 9월호에는 애초에 김연실이 캐스팅되었던 영옥 역이 최초의 조선어 토키 <춘향전>(1935)의 주인공이었던 문예봉으로 교체되면서 문예봉의 화보를 전격적으로 수록했고, 영화 제작에 임하는 안석영, 박기채, 양세웅의 각오 그리고 홍효민, 장혁주, 유치진, 이효석, 백석 등 문학인들의 격려와 기대를 소개했다. 10월호에는 시나리오와 주제가 악보를 수록했고, 영화 <춘풍> 브로마이드 이벤트 등 영화에 대한 적극적인 홍보를 이어갔다.⁵⁹⁾ 영화에서 ‘주식회사 영화사 창립사무소’의 간판을 내거는 자기반영적인 라스트신은 영화의 기획 단계

에서부터 줄곧 『영화시대』 지상에 펼쳐졌던 각종 예고와 광고를 총결산했다고 해도 과언이 아니다. 영화를 만든다는 것은 문화기업의 이상을 구현하는 일이었기에, 『영화시대』 사람들은—실질적인 전주(錢主)로서 성환의 모델이 되었을 법한 김현수조차도—영화사의 간판을 내거는 태식에 자신을 동일화했는지도 모른다.

같은 해 11월에 개봉된 <춘풍>은 각계의 관심과 기대에도 불구하고 서사적 개연성이 부족하고 통속적이라는 혹평을 얻었다.⁶⁰⁾ 이는 원작의 한계이기도 했다. 그러나 카메라맨 양세웅의 세련된 촬영 기법과 문예봉의 출연은 화제가 되었고, 흥행 면에서 상당한 수익을 거둬으로써 <춘풍>은 조선영화의 상품적 가능성을 보여주었다.⁶¹⁾ 그런데도 왜 <춘풍> 이후 『영화시대』의 발행이 중단되었는지, 또 김현수는 어떤 이유로 영화시대사 운영에서 손을 떼게 되었는지는 뚜렷이 알 수 없다. <춘풍> 제작 이후 김현수는 문화계에서 자취를 감추었지만, 그가 제작한 영화는 1930년대 후반 조선영화계를 주도할 영화인들—안석영, 박기채, 양세웅, 그리고 문예봉과 김일해—을 세상에 알렸다. 한편, 박기채는 <춘풍>을 계기로 기성 영화인과 자신을 차별화하는 데 있어서 동시대의 문화 담론을 주도하는 엘리트의 지지가 얼마나 중요한지를 확인한 듯하다. 윤백남을 내세운 영화사 설립 계획이 실패하자⁶²⁾, 박기채는 최남주의 조선영화주식회사 창립을 도우며 두 번째 기회를 얻고자 했다. 그의 다음 영화는 이광수 원작의 <무정>, 조선영화주식회사의 창립작이었다.

59) '특매기간 중 예약' 방식으로 미리 송금한 독자들에게 <춘풍> 완성 기념으로 일제 발송한다는 내용이다. 이후에도 주문을 받아 발송할 것이라 광고했다. <춘풍 프로마이드 발매>, 『영화시대』 제5권 9호, 1935.10. 31면.

60) 영화 <춘풍>에 대한 평가는 다음의 글을 참조하라. 서광재, 「영화 <춘풍>을 보고」(연재), 『동아일보』, 1935.12.5~12; 심훈, 「박기채 씨 제1기 작품 <춘풍>을 보고서」, 『조선일보』, 1935.12.7; 민병휘, 「<춘풍>은 문예영화인가?」(연재), 『조선중앙일보』, 1935.12.8.~13.

61) 박기채, 「조선영화의 장래」, 『중앙』 제4권 2호, 1936.2. 157면.

62) 「조선 정조의 영화-윤백남 씨를 중심으로 하여 CCM 영화사 창설」, 『동아일보』, 1935.12.31.

5. 해방 후의 『영화시대』

잠시 떠나있던 박루월이 돌아온 이후, 『영화시대』는 세 차례의 속간호를 낸다. 첫 번째 속간호는 1938년 1월호 ‘속간 제1집’이다. 1938년의 속간 제1집은 그 광고에서부터 지난 몇 년 사이 조선영화계에 일어난 변화를 압축적으로 보여준다. 경성의 영화상설관뿐 아니라 테일러상회 영화부나 천일영화사 등의 배급회사, 그리고 드디어 창립된 조선영화주식회사와 <나그네>(1937)를 일본에 소개해 그 나름의 성공을 거둔 성봉영화원의 광고가 수록되어 있는 한편으로, 중일전쟁의 시대적 분위기를 반영하듯 “황국신민의 서사” “황국만세, 영화보국”과 같은 협력의 문구들이 선명하다.

그로부터 또 1년여 후, 해방 전 마지막 간행호로 보이는 두 번째 속간호 『영화시대』 1939년 8월호가 ‘속간 1호’로 발행되었다. 고려영화협회와 만주영화협회가 합작한 <복지만리>, 만영(滿映) 스타 리상란(李香蘭)의 화보, 그리고 치파오를 입은 여성들이 한 방향을 바라보고 있는 속표지 사진이 전쟁의 그림자가 더욱 짙어진 1939년의 상황을 환기시키는 가운데, 편집주간 박루월의 권두언이 눈길을 끈다. 그는 권두언에서 중국 대륙에서 각 지역을 연달아 ‘함락’시키고 있는 일본군을 촬영해 제국의 스크린에 전시하는 문화영화의 선전과 교화의 기능을 설명하며, 조선에서도 “국민정신총동원의 일본자로서의 취할 바 크나큰 의무를 문화영화를 통해서 세워주기를 바란다.”⁶³⁾라고 썼다. 좀처럼 정세에 반응하지 않았던 『영화시대』조차 전쟁에서 영화의 사명을 고민하는 포즈를 취하는 상황은 조선어 영화잡지가 모두 긴 휴간을 맞는 1940년대 전반기를 예고한다.

『영화시대』의 세 번째 ‘속간 1호’는 그로부터 6년 반이나 지난 1946년 3월, 해방 이듬해 봄에 재창간된 ‘제1권 1호’이다. 해방 직후 문화 예술 분야에 우후죽순처럼 새로운 잡지들이 창간되던 가운데⁶⁴⁾, 『영화시대』는

63) 박루월, 「권두언: 황군의 감격과 문화영화」, 『영화시대』 속간 제1집, 1939.8, 23면.

“황무지였던 조선영화계의 최초요, 유일의 영화잡지”⁶⁵⁾라는 수식어와 함께 “일인(日人)의 박해 때문에”⁶⁶⁾ 폐간되었다가 해방을 맞아 속간되었다는 수난의 서사를 획득하고 있었다. 그것은 해방 조선에서의 새로운 민족문화의 수립이라는 화두와 더불어 선명한 속간의 명분이 되었다.

즉 영화, 연극은 두말할 것도 없이 찬찬한 조선 건국 앞에 위대한 역할을 다 할 수 있는 가장 주목되는 바 그 사명이 절대로 크다고 생각합니다. 오로지 영화와 연극의 진정한 길을 걸어가기 위해서 『영화시대』는 어디까지든지 우리 **조선 사람의 진실한 사상**을 창조의 이념으로 하고 **모든 권리에의, 그리고 진정한 예술의 절대 자유를 주창하여 참다운 민주주의의 노선**을 바라보면서 **우리의 영화, 우리의 연극 문화 수립에 끝까지 분투노력**하려는 그것이 『영화시대』의 가장 큰 목적이요, 또한 근본정신인 것을 여기에 재삼 말하여 둡니다.⁶⁷⁾ (강조 - 인용자)

속간 1주년을 맞은 박루일의 권두언은 ‘조선의 진실한 사상, ‘절대 자유의 참다운 민주주의 노선’, 그리고 ‘우리의 연극 영화 문화 수립’ 등 세 가지 목표를 강조했다. ‘식민지’와 ‘군국주의’로부터 벗어나 새로 건설되는 민주주의 국가에 맞는 민족문화를 수립한다는 지향을 『영화시대』만이 내세웠던 것은 아니다. 해방 후 정치 과열의 시대 분위기 속에서 예술과 문화는 곧 정치였으며, 영화도 예외는 아니었다. 과거에 스스로를 부르주아도 아니고 프롤레타리아도 아닌 “일반 영화대중”을 향한 잡지로 위치 짓

64) 해방기에 발행된 『예술영화』, 『영화순보』 등은 무크지의 형태에 가까웠다. 해방기에 발행된 영화잡지에 대해서는 전지니 앞의 논문 참조.

65) 이광래, 「[속간사] 영화건설의 역사적 의무를 다하라」, 『영화시대』 속간 1권 1호, 1946.4, 32면.

66) 안석주, 「[속간사] 본지, 재생하는 이 날, 눈물 속에 줄어온 소리」, 『영화시대』 속간 1권 1호, 1946.4, 28면.

67) 박루일, 「권두언: 속간 1주년사 (이 글을 독자 제위에게 드림)」, 『영화시대』 제2권 3호, 1947.5, 39면.

고 정치와 거리를 두었던 것과 비교하면, 『영화시대』는 해방 조선에서야 비로소 동시대의 문화적 이슈에 개입하며 ‘영화와 ‘시대를 연결하는 담론의 생산자로서 저널리즘의 장에 들어섰다고 할 수 있다. 이는 해방 후 일본어 잡지가 외부화된 상황에서 『영화시대』의 높아진 위상뿐 아니라, 비정치적이고 통속적인 내용으로 일관해왔던 『영화시대』마저도 해방 직후의 정치 과잉의 담론 공간에 참여하게 되는 이 시기 문화계 상황을 보여주는 것이다.

해방 후의 『영화시대』는 조선영화의 역사에 대한 회고와 해방을 맞은 감회, 조선영화의 방향과 전망 등과 관련한 주제를 다루었다. 특히 극장 문제에 대하여 미군정기부터 남한 정부 수립 이후까지도 꾸준히 지면을 할애한 점은 주목할 부분이다. 미군정은 과거 일본인의 소유였던 적산극장의 처리나 국립극장 설립 문제에서 극장의 공공성을 주장하는 남한 문화계의 입장을 무시했고, 입장세나 검열, 중앙영화배급사(CMPE)의 스크린 독점 등으로 남한 문화계와 갈등을 빚었다.⁶⁸⁾ 『영화시대』는 극장 문제를 통해 남한 문화계의 다양한 의견이 공론화되는 담론의 장을 열었다. 이는 『영화시대』의 광고주가 되는 서울의 여러 극장들의 이해타산과 관련되는 문제이기도 했지만, 『영화시대』가 특별한 당파적 이해에 휩쓸리지 않고 업계의 목소리를 한 데 모으는 역할을 하게 되는 위상 변화와도 무관하지 않다. 이제 『영화시대』는 해방 후 문화계에서 가장 뜨거운 이슈였던 극장 문제를 외면할 수 없는 위치에 있었던 것이다.

미군정을 등에 업고 극장가에 홍수처럼 밀려든 할리우드 영화의 위력은 실로 대단했지만, 『영화시대』는 실제 극장의 스크린 점유율과는 정반대로 할리우드 영화나 미국 문화에 대해 인색한 태도를 취했다. 대신 영화뿐 아니라 여러 문화 단체의 조직과 인물 동정, 제작을 도모하고 있는 영화인들의 활동이나 설 틈 없이 무대에 서는 극단과 악극 단체들의 소

68) 이길성, 「미군정 시기 국립극장의 논의와 극장의 공공성 담론 연구」, 『사림』 제66호, 수선사학회, 2018.

식을 폭넓게 다루고 문화계 인물들의 화보를 풍부하게 수록해 남한 문화계의 이해관심에 부응하고자 했다.

이런 기획으로 해방 후의 『영화시대』는 주로 인적 구성을 중심으로 조선의 문화계를 재현해갔다. 기획 연재한 「조선영화인 약전」과 ‘조선영화인협단 특집⁶⁹⁾은 식민지 말기보다 오히려 영화 제작의 인프라가 열악해진 상황에서도 조선의 영화인들이 민족문화의 수립에 기여하고 있다는 메시지를 전달하는 기능을 했다. 또 「예인수필」(1947.5), 「마음의 화환」(1947.7), 「가을의 애상」(1947.11), 「잊지 못할 사람들」(1947.11), 「새해 새 희망과 맹세」(1948.2), 「나의 역할」(1948.2), 「단장비곡」(1948.9), 「꽃바람에 부치는 편지」(1949.6) 등은 배우나 가수 등 문화계 종사자들의 산문을 게재해 그들이 스스로를 재현할 수 있는 공간을 제공했다. 물론 문화인들의 월북이 이어지고 남한만의 단독 정부가 수립되자 남한의 문화계가 점차 협소하고 편향적으로 재현되는 것은 불가피했다. 냉전 초기 남한의 우파 민족주의의 문화 실천과 연결되는 계몽문화협회나 건설영화사의 제작 활동, 단독 정부 수립 후 전국무대예술인대회 특집(1949.6)은 ‘민족문화의 수립’이라는 이념이 탈식민-냉전-민족국가 형성과 어떻게 관계 맺는지도 구체적으로 보여준다.

끝으로, 해방 후의 『영화시대』에서 영화소설의 부활에 대해 간단히 언급하고자 한다. 재창간된 『영화시대』에는 초기부터 희곡과 시나리오가 수록되었는데, 1947년 중반부터는 ‘영화소설’이라는 분류명으로 여러 편의 작품이 게재된다. 최금동의 「새로운 맹서」(1947.5), 이병일의 「비창」(1948.2), 박향민의 「해연」(1948.9)⁷⁰⁾, 김성민의 「청춘산맥」(1948.9), 방수원의 「거북선

69) 김한, 서월영, 독은기, 김일해, 남승민 등 영화배우들이 중심이 되었던 조선영화협단은 극영화 제작이 현실적으로 어려운 상황에서 연극 공연 활동을 했다. 조선영화협단과 관련해서는 한상언, 「해방기 영화운동과 조선영화협단」, 『영화연구』 43호, 한국영화학회, 2010 참조.

70) 해방 전 극단 낭만좌의 대표적인 극작가로 활동한 박향민은 1945년에 사망했는데, 그가 쓴 영화소설 「해연」은 영화 「해연」의 제작과 공개에 맞추어 1948년 9월호에 게재

온다」(1948.9), 안석영의 「애국자의 아들」(1949.6) 등이 그것이다. 물론 영화 소설은 이 잡지의 첫출발에서부터 편집주간 박루월과 불가분의 관계에 있었던 장르이다. 그러나 이미 영화소설의 전성기가 한참이나 지난 시점에서 『영화시대』가 영화소설에 지면을 제공했다는 점은 다시 눈여겨볼 부분이다. 더구나 그 대부분이 제작을 기획 중이거나 이미 촬영된 영화를 소설화한 것이라는 점에서, 『영화시대』에서 영화소설의 재등장은 해방 전과 같이 마이너 문화와 접촉하는 출판 활동의 일환으로만 그치지 않는다. 해방 후 더욱 심화된 자본과 인력, 기술의 결핍이라는 문제뿐 아니라 극심한 사회 혼란으로 인하여 극영화 제작이 원활하게 전개되기 어려운 상황에서, 영화소설은 영화 제작의 열기로 충만했던 영화계와 새로운 서사에 대한 갈망이 솟구쳤던 관객/독자를 연결하는 장르로 다시 위치되었던 것이다. 영화소설이 이미 그 시효를 다한 낡은 형식이었다고 해도, 해방 후의 『영화시대』에서 영화소설은 박루월이 의식했든 아니든 간에 당시 남한의 열악한 영화 산업의 현실 속에서는 잠시나마 새로운 영화의 시대를 꿈꾸는 대안 공간이 되고 있었다.

6. 마치며

지금까지 영화잡지 『영화시대』를 통해 식민지 중반부터 해방 직후에 이르기까지 근대 한국의 토착적 영화 문화와 영화잡지 사이의 상관성을 살펴보았다. 식민지 시기에 창간된 잡지가 해방 후에 재창간되어 발행을 이어가는 것은 영화잡지에만 한정하지 않더라도 드문 일이다. 단일한 제

되었다. 영화 〈해연〉은 이미 주식회사 예술영화사가 발행한 『예술영화』(1948.5.)에서 특집으로 다뤄진 바 있다. 『영화시대』는 그 원작인 박항민의 영화소설을 수록하고, 감독 이규환 등 관계자의 글을 실으며 〈해연〉에 대해 다룬다. 해방기 영화잡지에서 영화 〈해연〉에 대한 논의는 정중화의 앞의 논문 참조.

명으로 긴 기간 발행되었던 『영화시대』를 다시 읽는 것은 문화와 미디어 간 다양한 이동과 접속의 산물로서 근대 영화잡지의 문화사적 의미를 되새기는 시도라고도 할 수 있을 것이다.

식민지/제국의 출판 구조에서 일본에서 이입되는 영화잡지에 비해 절대적으로 불리한 조건에서 발행되었던 『영화시대』는 비록 문화 담론을 주도하는 잡지는 아니었지만 식민지 대중문화의 저류를 이루며 그들 나름으로 근대 미디어를 향유하는 대중의 미이러한 감각과 접속해온 잡지였다. 『영화시대』는 애초에 영화까지를 포함하는 통속적인 서사의 세계, 즉 영화에 대한 전문적인 지식과 정보보다 가볍고 통속적인 읽을거리로 독자를 유인하는 오락잡지의 성격이 강했다. 영화 저널리즘이 영화에 대한 비평적 기구로서 영화와 산업을 둘러싼 공적 담론을 창출하는 것이라고 한다면⁷¹⁾, 『영화시대』가 영화 저널리즘으로서 지속적으로 그 역할을 수행했다고 평가하기는 어렵다. 그러나 문화기업 담론이 부상하던 1930년대 중반이나 극장의 공공성에 대한 요구나 새로운 민족영화에 대한 갈망이 치솟았던 해방 조선에서 『영화시대』는 그 나름의 방식으로 동시대의 영화 산업이나 문화 담론에 개입했다. 휴간과 속간을 반복하면서도 단일한 제명을 지켜간 그 지속성을 통해 토착적 영화 문화의 형성에 기여했다고도 할 수 있을 것이다.

1931년부터 1949년까지 긴 세월 동안 『영화시대』라는 이름을 지켜간 박루월의 고투는 기억할 일이다. 박루월은 한국전쟁 이후 악극단에 몸담으면서 1950년대 말까지 출판 활동을 이어갔지만, 더 이상 『영화시대』를 속간하지는 못했다. 그리고 오랫동안 영화계에서 잊혔다가 1965년 종로 거리의 아사자(餓死者)로 발견되었다.⁷²⁾ 그는 박승필의 조카로 광무대 시절

71) 이러한 영화 저널리즘의 개념은 Debashree Mukherjee, "Creating Cinema's Reading Publics: The Emergence of Film Journalism in Bombay," Ravi Sundaram (ed.), *No limits: Media Studies from India*, Oxford: Oxford University Press, 2013 참조.

72) "그는 한때 시나리오 작가이었으며, 영화 프로듀서이었으며, 잡지 『영화시대』의 발행

부터 많은 사람을 만나고 여러 미디어를 종횡하며 끊임없이 무언가를 도모했지만, 부고 기사의 작성자조차 그에 대해 정확히 알지 못한다. 한 시대의 극장가를 떠돌다 사라져간 주변인의 대명사가 된 ‘박루월’이라는 이름은 토착적 영화 문화의 역사적 흔적이라 할 수 있을 것이다. 본격적으로 영화에 대한 분석적인 독해와 비평의 시대를 열었다고 평가되는 『영화예술』(1965)이 박루월이 사망한 바로 그 해에 창간된 것은, 물론 우연이지만, 매우 상징적인 디졸브이다.

인이었다. 그는 이렇게 하여 지나간 30년이란 세월을 가위 우리나라 영화 발전을 위하여 바친 것이다. 바로 그와 같은 사람이 말년에 와서는 제 집 한 간도 없이 가족들 과도 유리되어 창신동에 있는 근로자합숙소에서 기식(寄食)을 하다가 쓸쓸히 이 세상을 등지고 간 것이다. 이것은 박 모의 이야기라도 좋고 이 모의 이야기라도 좋고 김 모의 이야기라도 좋다. 어쨌든 우리나라의 예술인 중에는 이와 같이 불행한 사람도 있다는 것이 우리를 슬프게 하는 것이다. 공수래공수거(空手來空手去)하는 것이 인생이니 이러면 어떻게 저러면 어떠한만 웬일인지 적막함을 느끼게 하는 바가 있다. (중략) 생야일편부운기(生也一片浮雲起) 사야일편부운멸(死也一片浮雲滅)은 비단 불교사상이라고만은 할 수 없다. 실상 일세를 풍미하던 대정치가이거나 3군을 질흘(叱咤)하던 역전(歷戰)의 장군이거나 전인류에 빛을 보여준 대예술가이거나 죽음 앞에서는 다 박유병의 경우나 마찬가지로 쓸쓸하게 마련이다. 만사휴의(萬事休矣), 이것은 죽음을 의미하는 것인가.” 「여적」, 『경향신문』, 1965.3.13.

참고문헌

1. 기본자료

『영화시대』, 『대중영화』, 『신흥예술』, 『영화조선』, 『중앙』, 『청색지』

『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』

정병호·김보경 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 3』, 도서출판 문, 2012.

한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음, 『일본어 잡지로 본 조선영화 6』, 한국영상자료원, 2015.

국사편찬위원회 한국사데이터베이스, <http://db.history.go.kr/>

아단문고 디지털 아카이브, <http://www.adanmungo.org/>

한국영상자료원 온라인사료관, <https://www.kmdb.or.kr/history/main>

2. 단행본

박숙자, 『속물 교양의 탄생: 명작이라는 식민의 유령』, 푸른역사, 2012.

김윤식 편, 『이상문학전집 3-수필』, 문학사상사, 1993.

이영일, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 : 김성춘·복혜숙·이구영 편』, 도서출판 소도, 2003.

전우형, 『식민지 조선의 영화소설』, 소명출판, 2014.

岩本憲児, 『サイレントからトーキーへ—日本映画形成期の人と文化』, 東京: 森話社, 2007.

3. 논문 및 기타

강옥희, 「딱지본 대중소설의 형성과 전개」, 『대중서사연구』 제12권 제1호, 대중서사학회, 2006.

김영옥, 「박루월 소설 연구」, 『한국문학이론과 비평』 제61집(17권 4호), 한국문학이론과 비평학회, 2013.

김종원, 「영화잡지의 역사 1919-1978 : 연속사진 시대의 ‘녹성’에서 ‘영상시대’까지」, 『공연과 리뷰』 제20권 4호, 현대미학사, 2014.

방효순, 「일제시대 민간 서적 발행 활동의 구조적 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2001.

서은경, 「예술(영화)잡지 『녹성』 연구」, 『현대소설연구』 제56호, 한국현대소설학

- 회, 2014.
- 위경혜, 「식민지 엘리트의 ‘상상적 근대」, 『한국극예술연구』 제49집, 한국극예술학회, 2015.
- 이길성, 「미군정 시기 국립극장의 논의와 극장의 공공성 담론 연구, 『사림』 제 66호, 수선사학회, 2018.
- 이현경, 「한국 근대 영화잡지 형성 연구, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2012.
- 이화진, 「신흥영화」, 『한국 근대문학 해제집 IV 문학잡지(1907~1944)』, 국립중앙도서관, 2018.
- 이희환, 「식민지시대 대중문예작가와 아동극집의 출판」, 『아동청소년문학연구』 제3호, 한국아동청소년문학학회, 2008.
- 전지니, 『은영(銀映, The Silver Screen)』과 해방기의 영화잡지, 『근대서지』 제 9호, 근대서지학회, 2014.
- 정종화, 「조선영화의 전시체제-2세대 조선영화인과 영화국책」, 한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음, 『일본어 잡지로 본 조선영화 3』, 한국영상자료원, 2012.
- 정종화, 「해방기 한국영화계의 ‘예술영화’ 지향-영화 <해연>과 관련 잡지 분석을 중심으로」, 『한민족문화연구』 제54집, 한민족문화학회, 2016
- 최정운, 「할리우드 영화의 조선적 전유로서의 영화소설-잡지 『녹성』을 중심으로」, 『비교문학』 제73집, 한국비교문학회, 2017.
- 한기형, 「차등 근대화와 식민지 문화구조-인쇄본 구조설과 ‘하위대중’의 상상체계」, 『민족문학사연구』 제62호, 민족문학사연구소, 2016.
- 한상언, 「해방기 영화운동과 조선영화협단」, 『영화연구』 43호, 한국영화학회, 2010.
- Debashree Mukherjee, “Creating Cinema’s Reading Publics: The Emergence of Film Journalism in Bombay,” Ravi Sundaram (ed.), *No limits: Media Studies from India*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

Abstract

The Advent of Reading Cinema,
Yeonghwasidae(*Motion Picture Age*, 1931-1949)
—Film Magazine and Vernacular Film Culture in Modern Korea

Lee Hwajin

The film magazine *Yeonghwasidae*(*Motion Picture Age*), founded by Park Ruwol(1903-1965) in 1931, was published during the Japanese colonial period and the early years of the Cold War. *Yeonghwasidae* was the only continuous publication of Korean-language film magazines in Modern Korea. It was closely related to the attempt to approach the minor culture that formed the undercurrent of popular print culture in the colonial publishing system. Rather than conveying the specialized knowledge on film, *Yeonghwasidae* focused on furnishing plenty of light and amusing reading matters, which Park in the editorial chief had consistently practiced as a publisher. This paper summarizes Park's cultural practices and publishing history of *Yeonghwasidae*, and explores the cultural meaning of the Korean language film magazine and the formation of vernacular film culture in Modern Korea. Film magazine is the product of various connections between culture and media, and the place to create public discourse about the domestic film industry. In this sense, this paper also analyzes the film *Chunpung*(*Spring Breeze*, 1935), which was produced by the company *Yeonghwasidae*, in relation to cultural discourse in the mid 1930s, and also examines that post-1945 *Yeonghwasidae* intervened in contemporary cultural issues and offered a discursive field linking Korean cultural circle and Korean audience/readers when Japanese film magazines were alienated after liberation.

Key Words: *Chunpung(Spiring Breeze)*, Cinematic Novel, Cultural Enterprise, Film Journalism, Film Magazine, Intermedia, Minor Culture, Park Ruwol, Public, Readership, *Yeonghwasidae(Motion Picture Age)*

접 수 일: 2019년 1월 27일

심사기간: 2019년 2월 16일 - 2월 28일

게재결정: 2019년 3월 1일