

매체 전환의 의도와 효과-『세동무』, 『젊은이의 노래』를 중심으로

김 영 애(고려대 교양교육원 초빙교수)

〈 목 차 〉

1. 선행연구 검토와 문제제기
2. 공포와 신파성의 길항: 『세동무』
3. 신파성의 강화: 『젊은이의 노래』
4. 영화에서 영화소설로, 매체 전환의 의도와 효과
5. ‘영화의 문학화’와 그 의미

국문초록

1920년대 중후반 무성영화는 식민지 대중들이 문화를 향유할 수 있는 가장 첨단 매체였다. 이때 변사의 해설에 의지해 영화 스토리의 전개를 들어야 했던 무성영화의 한계를 극복하기 위한 수단 하나로 영화소설이 등장했다. 1930년대를 전후로 조선 문단에서 유행한 ‘영화소설’은 영화 제작을 위한 시나리오의 성격을 지닌 것, 이미 상영된 영화의 내용을 각색한 것 등으로 양분할 수 있다. 박루월의 영화소설은 대부분 후자에 해당한다. 박루월의 작품은 원작 영화의 서사를 단순 모방하거나 재현하는 데 그치지 않고 거기에 새로운 요소를 가미해 각색을 시도했다는 점에서 변별적이다. 특히 김영환 연출의 두 영화를 1930년 두 편의 영화소설로 각색하는 과정에서 이러한 변별점이 돋보인다. 본고는 영화 및 영화소설 『세동무』와 『젊은이의 노래』를 매체 전환의 관점에서 분석하고자 했다. 박루월은 김영환의 원작 영화 두 편을 영화소설로 각색하여 1930년 영창서관에서 동명의 단행본으로 출간했다.

영화소설 『세동무』, 『젊은이의 노래』는 1920년대 중반 이후부터 조선 문단에 유행했던 ‘영화소설’ 장르의 특징을 상징적으로 보여주는 텍스트라 할 수 있다. 원작 영화의 서사를 각색하는 과정에서 원작과 다른 요소나 모티프를 추가하는 방식의 변용을 보여주었다는 점에서 박루월의 영화소설은 특징적이다. 영화소설은 대개 영화의 서사를 그대로 계승하거나 축약하는 것이 관행인데, 『세동무』나 『젊은이의 노래』의 경우는 그렇지 않다. 본고는 영화 원작자이자 감독 김영환과 영화소설가 박루월의 관계를 중심으로 『세동무』와 『젊은이의 노래』의 상호텍스트적 특징 및 매체 전환의 의도와 효과를 밝히고자 했다.

주제어 : 박루월, 김영환, 영화소설, 무성영화, 시나리오, 세동무, 젊은이의 노래, 매체 전환.

1. 선행연구 검토와 문제제기

박루월¹⁾에 관한 기존 논의는 영화소설, 딱지본 대중소설, 아동극, 영화이

- 1) 박루월의 본명은 박유병이다. 박루월은 1920년대 중후반부터 1930년대 중후반까지 주로 영화소설을 발표한 작가로, 본명보다는 필명으로 더 알려졌다. 박유병의 아동문학집 『사랑의 세계』(1936)에는 저자를 ‘기독교계에서 재능 있는 작가이자 아동문학 장르에서 꾸준히 좋은 글을 써 온 드문 인재’로 소개한 전영택의 서문이 수록되어 있다. 전영택은 이 작품집이 기독교계의 문필운동 및 아동문학 발전에 기여할 것이라 기대한다고 기술했다. 전영택의 서문으로 알 수 있는 것은 저자 박유병이 오랫동안 기독교적 세계관을 반영한 아동문학작품을 창작해왔다는 사실이다. 그간 박유병은 필명 ‘박루월’로 더 알려졌고 영화소설가, 딱지본 소설가, 그리고 영화지 『영화시대』를 중심으로 관련 활동을 해 온 작가로 명성이 있었다. 그 외 박유병은 상당 기간 아동문학, 기독교 관련 작품을 창작하기도 했음을 확인할 수 있다. 김영애, 『말굴 근대소설 해제』, 『근대서지』 20, 근대서지학회, 2019, 187-193면.

론 등의 장르를 중심으로 단편적으로 이루어졌다. 특히 영화소설의 사적 의미와 문학적 가치를 따지는 논의들에서 박루월과 그의 작품들이 간혹 언급되었다. 박루월은 1925년 『신민』 5월호에 「榮華의 觀賞眼」이라는 산문을 발표하고, 1926년 『동아일보』에 세 편의 시를 투고하여 창작활동을 시작하였다. 또한 그는 1927년 2월 28일부터 3월 2일까지 「특기와 공주」라는 동화를 3회에 걸쳐 『동아일보』에 연재하였다. 1920년대 중후반부터 시작된 그의 작품 활동은 1930년대를 전후로 영화소설과 딱지본소설 창작으로 집중되었다. 1931년 4월 『영화시대』의 창간과 영화소설의 집필 등 1930년대 들어 박루월의 활동은 왕성하게 이어진다. 또한 박루월은 해방 후 조선영화동맹, 서울영화동맹 집행위원으로도 활동했다.²⁾

강옥희는 1920년대 이후 “영화의 파급력과 대중들의 영화에 대한 지대한 관심은 작가나 영화인들이 영화라는 시각적 충격을 대체할 수 있는 영화소설이라는 독특한 장르를 만들어내는 데 일조했다”고 평가하며, 나운규의 영화가 소설로 각색되어 출간되면서 영화소설이 본격적으로 독자들에게 큰 인기를 얻었다고 평가했다. 그는 영화소설이 “다른 문학 장르에 비해 짧은 기간 집중적으로 등장하여 오래 지속되지 않았고, 소설과 영화라는 이질적 장르가 결합함으로써 생긴 어정쩡한 정체성을 지니고 있었기에 오랫동안 문학 연구의 바깥 영역에 놓여 있었다”고 언급했다.³⁾ 김영애는 박루월의 전기적 생애와 그가 창간한 영화잡지 『영화시대』를 중심으로 이루어진 그의 창작활동

2) 이회환, 「식민지시대 대중문예작가와 아동극집의 출판」, 『아동청소년문학연구』 3, 한국아동청소년문학학회, 2008, 201-207면 참조.

3) 강옥희, 「식민지 시기 영화소설 연구」, 『민족문학사연구』 32, 민족문학사학회, 2006, 183-186면. 이 논문은 식민지시기 ‘영화소설’이라는 타이틀로 발표된 작품의 목록 51편을 제시하여 식민지시기 영화소설의 다양한 유형을 포괄적으로 정리하고 분석한 것이다. 이중 『젊은이의 노래』의 작가를 ‘윤창순(박루월 편집)’, 『세동무』를 ‘김영환’, 『춘희』를 ‘최호동’의 작품으로 표기했는데, 원작이 아닌 영화소설의 작가는 모두 박루월이다. 『젊은이의 노래』는 윤창순 원작을 김영환이 영화화하고 이를 다시 박루월이 영화소설로 각색한 작품이며, 『세동무』는 김영환이 시나리오와 감독을 한 영화를 박루월이 영화소설로 각색한 작품이다. 『춘희』는 뒤마의 원작을 이경순이 영화화하고 다시 박루월이 영화소설로 각색한 것이다.

등을 개관하고, 그가 발표한 작품을 영화소설과 딱지본 대중소설로 분류·유형화했다. 이 과정에서 박루월에 관한 선행 연구들이 보인 오류를 바로잡았고, 『영화시대』와 박루월의 관계를 중심으로 그의 문학세계를 탐구하여 그의 소설을 목록화·유형화하여 제시했다.⁴⁾ 이화진은 잡지 『영화시대』를 중심으로 박루월의 영화사적 행적을 상세히 다루었다. 이 논문 또한 선행 연구의 오류를 수정하고 『영화시대』의 근대성과 토착적 영화문화의 의미를 고찰했다.⁵⁾ 영화소설이라는 소외 장르에서도 박루월에 대한 연구는 상대적으로 미미하며, 대개 전체 작품 목록의 한 부분을 채우는 수준으로 다루어졌다.

본고는 기존 박루월 연구에서 심층적으로 다루지 않은 영화소설 『세동무』와 『젊은이의 노래』⁶⁾에 대한 상세한 소개와 분석을 제시하여 기존 박루월 연구와 영화소설 논의를 보완하고자 한다. 『세동무』와 『젊은이의 노래』는 모두 김영환의 동명 영화를 박루월이 영화소설로 각색한 것으로, 기존 연구에서 비교적 자주 언급된 작품이다. 그러나 이들에 대한 본격적인 분석 및 원작 영화와의 관련성을 심층적으로 고찰한 연구는 찾기 어렵다. 본고는 박루월의 영화소설 『세동무』와 『젊은이의 노래』에 대한 구체적인 분석을 통해 1930년대 박루월의 영화소설론을 보완하고, 원작 영화와의 관련성을 검토하

-
- 4) 김영애, 「박루월 소설 연구」, 『한국문학이론과 비평』 61, 한국문학이론과 비평학회, 2013. 이 논문에 의하면 박루월은 1903년에 출생하여 1965년에 사망했으며 1931년 『영화시대』, 1936년 『영화조선』 등을 창간했다. 22편의 소설을 발표했고 이 가운데 영화소설은 14편, 딱지본소설은 8편이다. 이밖에도 알렉상드르 뒤마(Alexandre Dumas Fils)의 *La Dame aux Camélias*를 번역한 『춘희』가 있다. 박루월의 『춘희』는 1930년 영창서관에서 ‘영화소설’이라는 장르로 출간되었다. 이는 1928년 이경손의 영화 『춘희』를 영화소설로 각색한 작품이다. 참고로 1930년 한 해동안 박루월이 발표한 영화소설은 모두 6편이다. 이 중 『사랑을 차져서』, 『세동무』, 『젊은이의 노래』, 『희심곡』, 『춘희』는 영창서관에서, 『첫사랑의 시절』은 박문서관에서 나왔다.
- 5) 이화진, 「영화를 읽는 시대의 도래, 『영화시대』(1931-1949)-한국 근대 영화잡지와 토착적 영화문화」, 『한국극예술연구』 63, 한국극예술학회, 2019.
- 6) 김영환의 영화에 관한 정보는 대부분 영화진흥위원회(www.kobis.or.kr)와 영상자료원(www.kmdb.or.kr)에 소개된 내용을 인용, 참조한 것이며, 영화소설 텍스트는 아단문고(www.adanmungo.org)에서 원문을 확인했다.

여 그 사적 의미를 도출하는 데 목적을 두었다.

박루월의 『세동무』와 『젊은이의 노래』를 언급한 연구는 적지 않다. 이는 곧 이 작품의 문학사적, 영화소설사적 가치가 미약하지 않음을 의미하는 것으로 해석할 수 있다. 그러나 영화소설이라는 장르의 경제적 속성, 원작과의 비교 검토, 텍스트에 대한 심층적 분석을 수행한 선행연구는 드물다. 영화소설을 개괄적으로 정리한 강옥희의 논의에도 박루월의 작품에 대해서는 “남녀간의 애정이 이야기의 주를 이루고 있는” 것으로 매우 두루뭉술하게 언급되었을 따름이다. 이처럼 영화소설 텍스트의 내용에 대한 분석이 상대적으로 소홀한 것은 영화소설 자체가 독립적이고 개별적인 작품이 되기 어렵다는 인식 때문이라 짐작된다. 영화소설이 각색이라는 과정을 거쳐 원작의 내용을 그대로 계승하고 있다는 오해로 인해 작품에 대한 미시적인 분석이 불필요하다고 여겨온 것이다. 그러나 영화소설에 대한 연구가 활발해짐에 따라 개별 작품의 의미와 특성에 관한 분석과 정리는 장르 이해와 연구의 확장을 위해 필수적인 과제가 되었다.

본고는 박루월에 관한 선행연구를 토대로 『세동무』와 『젊은이의 노래』를 매체 전환의 관점에서 분석하고자 한다. 영화는 소설의 원작 격으로, 박루월은 원작을 소설로 각색하여 출간했다. 단행본 『세동무』, 『젊은이의 노래』는 1920년대 중반 이후부터 조선 문단에 유행했던 ‘영화소설’ 장르의 특징을 상징적으로 보여주는 텍스트이다. 특히 원작 영화의 서사를 각색하는 과정에서 색다른 변용을 보여주었다는 점에서 특징적이다. 영화소설은 대개 영화의 서사를 그대로 계승하거나 축약하는 것이 관행인데, 『세동무』나 『젊은이의 노래』의 경우는 그렇지 않다. 또한 박루월이 김영환의 영화를 선별해 소설로 각색한 것도 본 연구가 관심을 두는 지점이다. 두 사람의 관계는 영화 원작자, 감독과 영화소설 각색자라는 형태로 구체화될 수 있다. 이에 본고는 영화 원작자이자 감독 김영환과 영화소설가 박루월의 관계를 중심으로 『세동무』와 『젊은이의 노래』의 상호텍스트적 특징 및 매체 전환의 의도와 효과를 밝혀보고자 한다.

2. 공포와 신파성의 길항-『세동무』

1920년대 중후반을 전후로 등장하기 시작한 장편무성영화는 당대 대중들이 문화를 향유할 수 있는 가장 첨단 매체로 부상했고, 변사의 해설에 의지해 영화 스토리의 전개를 들어야 했던 무성영화의 한계를 극복하기 위한 수단으로 영화소설이 등장했다. 그중 영화와 소설의 경계적 속성을 지닌 ‘제3의 양식’으로서 영화소설의 위상을 보여주는 것이 박루월의 작품이라 할 수 있다. 1930년대를 전후로 조선 문단에서 유행한 ‘영화소설’은 영화 제작을 위한 시나리오의 성격을 지닌 것, 이미 상영된 영화의 내용을 각색한 것 등으로 구분된다. 박루월의 영화소설은 대부분 후자에 해당한다. 박루월의 작품은 원작 영화의 서사를 단순 모방하거나 재현하는 데 그치지 않고 거기에 새로운 요소를 가미해 각색을 시도했다는 점에서 변별적이다. 특히 김영환이 연출한 두 영화를 1930년 두 편의 영화소설로 각색하는 과정에서 이러한 변별점이 돋보인다.

『세동무』를 언급한 논의는 적지 않다. 영화소설이나 딱지본 소설 연구에서 이 작품은 꾸준히 거론되어왔다. 그러나 이 작품의 구체적인 실체에 대해 확인한 경우는 없었다고 판단된다. 대개는 원작 영화와의 관련성, 1930년대 영화소설의 특성 등을 개괄적으로 제시하는 과정에서 목록의 한 부분을 차지하는 수준, 혹은 영화소설의 특정 유형을 분류하고 소개할 때 언급되는 수준으로 논의가 이루어졌다. 물론 박루월이나 그의 영화소설이 근대문학사 서술에 빠져서는 안 될 만큼 중요하다고 보기는 어렵다. 그러나 근대문학사의 어느 시기 유행했던 장르에서 주목할 만한 작품을 써서 이름을 남긴 작가에 대한 논의는 필요하다. 더욱이 기존 논의에 부족한 지점이 있다면 이를 보완하고 수정할 필요가 있다. 이에 본고에서는 이 작품의 서지사향과 서사의 경계(梗概), 원작 영화와의 상관성, 영화소설로서의 가치 등을 포괄적으로 분석하고 제시하여 영화소설 및 박루월 연구를 확장하고자 한다.

김영환의 영화 『세동무』와 박루월의 영화소설 『세동무』는 단순히 원작 영화와 각색 소설의 관계를 넘어선다. 영화 『세동무』는 영화해설가이자 감독인

서정(曙汀) 김영환(1898-1936)이 시나리오, 각색, 연출까지 맡은 작품이다. 김영환은 1926년 단성사에서 개봉한 나운규 감독의 무성영화 『아리랑』의 주제작 <아리랑>을 작곡한 인물이기도 하다. 그는 휘문의숙을 나와 작곡가, 바이올린 연주자, 영화감독, 작가, 변사 등 다양한 분야에서 활동한 것으로 알려졌다. 그는 1924년 『장화홍련전』 각색, 1927년 『낙화유수』 각본, 1928년 『세동무』 감독 및 각색, 1931년 『연애광상곡』 감독, 1934년 『탄식의 소조』 감독 등을 맡았다.

영화 『세동무』는 김영환이 1928년에 제작·상영한 작품으로, 단성사에서 개봉했으며 원제는 ‘三乞人’이다. 이 작품은 조선일보영화제 무성영화 부문 우수작으로 선정되기도 했다. 원한을 남기고 죽은 세 거지가 생전에 맺힌 한을 풀기 위해 밤이 되면 귀신으로 나타나 원수들을 저주하고 괴롭히며 양값을 한다는 ‘전형적인 공포영화’로 평가된다. 당시 검열 당국의 강요에 의해 원제인 ‘삼걸인’에서 ‘세동무’로 개제(改題)되었고, 영화 필름 중 중요한 부분이 대폭 삭제 당했다고 알려졌다. 카프 계열 영화의 목적주의에 저항하여 만들어진 순수극영화라는 평가가 있다.⁷⁾

영화소설 『세동무』는 김영환의 영화 『세동무』를 소설로 각색한 작품이다. 1930년 영창서관에서 출간된 『세동무』의 표지에는 ‘映畫小說 세동무’, ‘朴淚月 編 ‘永昌書館’ 등이 표기되어 있다. 본문 시작 전 이원용(李源溶), 김연실(金蓮實), 복혜숙(卜惠淑) 등 영화에 출연한 주연배우들의 사진과 이름을 간단히 소개하여 원작 영화와의 관련성을 직접적으로 제시하고 있다. 또 ‘金曙汀 原案, 朴淚月 編輯’이라고 표기해 시나리오 원작자가 김서정(김영환)임을 밝혔다. 소화 5년(1930) 1월 15일에 발행되었고 본문 99면, 정가는 50전이다. 그간 목록상으로만 존재했던 박루월의 1930년대 미발굴 영화소설 중 하나이

7) 김영환의 『세동무』, 『젊은이의 노래』에 관한 본격적인 논의는 찾기 어렵다. 영화 연구에서도 이 작품에 관한 상세한 분석을 보여준 경우는 드물다. 김영환의 이력에 관해서는 노재명의 「김영환의 영화 설명, 년센스, 극 유행기 음반 대본」(『한국음반학』 6, 한국고음반연구회, 1996)과 구인모의 「변사의 화에, 구술된 역사-김영환의 음반 <역려>(1932)를 중심으로」(『현대문학의 연구』 56, 한국문학연구학회, 2015) 등을 참조했다.

다. 발행인은 강의영, 인쇄인은 신태삼이다. 소설 본문을 시작하기 전 ‘세동무 노래’라는 제목의 악보와 가사가 수록되어 있고⁸⁾, “이 『세동무』의 映畫小說을 나의 넷 愛人인 C嬢의게 받친다.”라는 고백의 문장이 삽입되어 있다. 본문 마지막에 ‘1929, 9, 30 밤에 完筆’이라 표기해 탈고일자를 밝혔다.

『세동무』의 ‘머리말’에서 박루월은 이 작품의 원작에 대해 다음과 같이 소개하고 있다.

이제 본인이 編한 이 映畫小說 『세동무』는 영화해설계의 거두요 또한 영화 감독계의 명장인 曙汀 金永煥 畏友의 原作 脚色 監督한 映畫의 『세동무』이다. 그래서 이 영화는 우리 全鮮을 통하여 영화관들의 心線을 無限히 鼓吹하였든 것은 지금 다시 再論할 餘地가 없는 것은 明確한 事實이다. 그 뒤를 이어서 금번에 본인이 이 拙筆로 영화소설화하게 되었다. 하나 모든 것에 있어서 曙汀 畏友의 原作 大意를 그대로 잘 표현식하지 못한 것이 한갓 遺憾으로 녀이는 바이다. 然이나 이 영화소설을 애독할 諸氏의 心胸을 끝없이 울이일 것을 여기에 力信自喜한다. 끝으로 畏友 曙汀氏에게 만흔 감사함을 들임과 아울러서 또 미안함을 여기에 筆을 代로 하여 謝하는 바이다. 1929-10-25日 授恩洞에서 朴浣月 識.

박루월에 따르면 김영환은 영화해설계, 영화감독계의 명장이며, 자신이 그의 영화 『세동무』를 영화소설로 각색하는 과정에서 원작의 대의를 그대로 잘 표현하지 못했다는 유감을 표현했다. 같은 해 박루월은 김영환의 영화 『젊은이의 노래』를 영화소설로 각색하여 영창서관에서 출간한 바 있다. 저자 스스로 원작자를 ‘畏友’라 부른 것처럼 박루월과 김영환의 관계는 작가와 감

8) ‘세동무 노래’의 가사는 다음과 같다.

지나간 그 넷날의 푸른 잔디에 / 꿈을 꾸든 그 시절이 언제이든가 / 저녁 하날
해지고 날은 점으려 / 나그네의 갈길이 아득하여요 / 장미같은 네 마음이 가기가
뚝쳐 / 이다지도 어린 녀이 시들어졌네 / 사랑과 고통은 맹세 사라진 자취 / 두 번
다시 피지 못할 고혼 내 모양 / 즐거움든 그 노래도 서른 마음도 / 저 바다의 물
결우에 띄워바리고 / 그 넷날의 푸른 잔디 다시 그리워 / 황혼의 길이나마 도라
가오리.

독 혹은 그 이상으로 상당한 인연이 있었던 것으로 보인다.

『세동무』의 서사⁹⁾는 영철, 문호, 만수 등 세 젊은이의 파란만장한 인생사를 중심으로 전개된다. 가난한 세 청년이 억울한 사정으로 서울 공장에서 쫓겨나 남쪽 어촌 마을로 유랑하는 내용을 골자로, 여러 등장인물들의 욕망과 갈등이 얽히고설킨다. 특히 문호-영옥-성배를 축으로 하는 삼각연애의 구조, 중심인물을 포함해 등장인물 대부분이 자살하거나 살해당하는 등 죽음으로 생을 마감하는 파국의 결말 등이 이 작품의 지배적인 서사구조를 이룬다. 여기에 서울과 시골의 상징적 대비, 본능적인 욕망에 지배당하는 인간상의 탁월한 묘사, 가난과 어둠과 신산한 어촌 풍경 등 부정적인 의미를 강하게 표출하는 배경 설정, 전설 모티프의 차용을 통한 설화적인 분위기 등이 이 작품의 음울하고 비극적인 정조를 구현하는 데 중요한 요소로 작용한다.

『세동무』의 서사 가운데 특히 눈에 띄는 것은 ‘총각우물 전설’에 관한 내용이다. 전설의 내용은 우물에 빠져 죽은 총각의 원혼이 나타나 사람들을 괴롭힌다는 것인데, 이 모티프는 영옥과 문호의 서사에서 수차례 반복적으로

9) 영화소설 『세동무』의 줄거리는 다음과 같다. 영철, 문호, 만수 세 사람의 젊은이가 남쪽 어촌 마을로 찾아온다. 이들은 거처할 곳도, 직업도 없이 노숙과 결식으로 연명한다. 삼년 전 그들은 서울의 공장에서 만났다. 우연히 싸움에 휘말린 문호는 다리가 부러지는 사고를 당한 뒤 공장에서 쫓겨나고, 영철과 만수도 문호와 함께 공장을 나온다. 성배는 선주이자 동네 우두머리격으로, 처 의주집을 두고 다른 여인에게 흑심을 품는다. 본래 서울사람이었으나 도회의 생활을 피해 어촌 마을 백로진으로 내려온 최정훈은 딸 영옥과 함께 어부들의 그물을 엮어주며 쓸쓸하게 살아간다. 정훈은 오년 전 서울 어느 회사의 사장이었으나 지배인의 계약으로 공금횡령죄를 뒤집어쓴다. 그의 아내는 화병으로 죽고 부녀는 서울을 떠나 외딴 어촌으로 내려와 숨어 산다. 어느 날 술에 취해 밤길을 가던 정훈이 벼랑 끝으로 추락할 위기에 처하자 문호가 그를 구한다. 이를 인연으로 문호는 정훈의 집에 거처하게 된다. 영옥은 문호에게 호감을 느끼고, 영철과 만수는 문호를 영옥에게 맡기고 고기잡이에 나간다. 성배는 영옥의 미모에 반해 문호를 없앨 모략을 꾸민다. 영옥은 부유하고 건강한 성배를 보고 그와 함께 화려한 서울살이를 하는 상상을 한다. 영옥의 갑작스러운 변심으로 문호는 상심한다. 정훈은 딸의 변심에 괴로워하다 유서를 남기고 자살한다. 문호는 미치광이가 되어 정훈의 집에 불을 지르고 영옥과 함께 죽는다. 문호의 죽음으로 슬퍼하던 영철과 만수는 성배를 죽이고 자신들도 바다에 몸을 던진다.

등장한다. 이 전설 모티프는 공포의 요소로 작용하기보다 작품의 비극적이고 음울한 분위기와 관련된다. 더불어 이 전설 모티프는 원작 영화와의 관련성을 가장 잘 보여주는 장치이기도 하다. 원작 영화는 본래 ‘삼걸인’이라는 표제로 제작되었으나 일제의 검열에 의해 ‘세동무’로 개제된 바 있다. 앞서 언급한 바와 같이 영화 『세동무』는 원한을 남기고 죽은 세 거지가 생전에 맺힌 한을 풀기 위해 밤이 되면 귀신으로 나타나 원수들을 저주하고 괴롭히며 앙갚음한다는 ‘전형적인 공포영화’로 평가된다. 그러나 소설에는 영화 속에 등장한 원혼들이 등장하지 않는다. 이 점이 원작 영화와 소설의 결정적인 차이라고 할 수 있다. 이러한 설정 차이를 어느 정도 상쇄하는 요소가 바로 ‘총각우물 전설’ 모티프의 반복적인 제시이다.

원작 영화 속 공포의 요소를 삭제하고 그 대신 신파성 강한 통속적 서사를 추가함으로써 영화소설 『세동무』는 영화와는 사뭇 다른 이야기를 만들어 낸다. 다만 ‘총각우물 전설’이라는 옛이야기의 모티프를 차용해 작중 인물들의 사랑과 비극을 설화적인 분위기로 제시함으로써 원작과의 서사적 관련성을 잇고 있다. 김영환의 영화와는 서사의 골격, 인물 설정 등이 유사하지만, 소설은 원혼이 주인공으로 등장하지 않는다는 점에서 차이가 있다. 우정을 맹세한 세 청년이 마지막까지 그 약속을 지키는 내용이 영화소설 『세동무』의 주제라 할 수 있다.

3. 신파성의 강화: 『젊은이의 노래』

『젊은이의 노래』는 윤창순의 원작을 김영환이 영화화한 후 박루월에 의해 다시 영화소설로 각색된 작품이다. 소설 원작을 영화화하고 다시 그 영화를 영화소설로 각색한 작품이라는 점에서 일반적인 영화소설과 변별된다. 이 작품 또한 박루월 연구나 영화소설 연구에서 자주 거론되어왔다. 이 작품은 식민지시기 김영환의 영화 연구에서 자주 언급되었으나, 영화소설과의 관련성 측면에서 심도 있게 다루어진 적은 없다. 변사나 감독으로서 김영환에 관한

논의 또한 드물지 않으나, 그의 영화에 관한 연구는 많지 않다. 특히 『세동무』나 『젊은이의 노래』에 대한 상세한 분석은 찾기 어려울 정도이다. 이 때문에 그의 영화에 대한 서지학적 정보는 명확한 확인을 요한다.

영화 『세동무』의 개봉 시기는 1928년으로 확정적이거나, 『젊은이의 노래』의 개봉 시기에 관해서는 논란의 여지가 있다. 한국영상자료원 및 영화진흥위원회에는 『젊은이의 노래』가 1930년 11월 20일에 개봉한 것으로 기록되어 있다. 노재명의 논문에도 『젊은이의 노래』의 개봉 시기를 1930년으로 적었다.¹⁰⁾ 그러나 박루월의 영화소설이 1930년 3월 17일에 탈고되었다는 사실과 비교하면 원작 영화가 1930년 11월에 처음 개봉했다는 언급은 오류임이 분명하다. 박루월이 영화소설을 1930년 3월 17일에 탈고했다면 원작 영화는 그보다 앞서 개봉했을 것이 자명하기 때문이다. 이는 이 영화의 최초 개봉 시기가 아닐 가능성이 높지만 현재로서는 1930년 이전 개봉 사실을 확인할 근거가 없다.

영화 『젊은이의 노래』는 1930년 3월 이전 김영환이 감독하고, 나용·김정숙 등이 주연을 맡은 작품으로, 중앙키네마에서 제작해 조선극장에서 개봉한 흑백무성영화이다. 이 작품은 김영환이 각본과 연출, 편사를 맡은 것으로 통속적 멜로드라마로 분류된다. 피아니스트가 아름다운 아내와 가정을 이루어 살아간다. 아내는 분수에 넘치는 생활을 하며 방종하게 다른 남자와 사귀며 돌아다닌다. 피아니스트는 비관에 빠져 급기야는 고혈압으로 쓰러져 장님이 된다. 그에게는 피아노가 하나뿐인 벗이었고 그는 피아노 치는 일을 낙으로 살아간다. 아내가 뒤늦게 자신의 잘못을 깨닫고 돌아오지만 남편은 그녀를 돌아보지도 않는다. 남편은 방 안에서 가슴을 에는 듯한 소리로 피아노를 연주하였고 결국 남편의 용서를 받지 못한 아내는 흐느끼며 방을 뛰쳐나간다. 방에서는 여전히 구슬픈 피아노의 선율이 흐른다.¹¹⁾

10) 노재명, 「김영환의 영화 설명, 년센스, 극 유성기 음반 대본」, 『한국음반학』 6, 한국고음반연구회, 1996, 411면.

11) 영화진흥위원회 홈페이지(www.kobis.or.kr)에는 영화 『젊은이의 노래』를 ‘코미디’로, 『세동무』를 ‘공포(호러)’로 규정하고 있는데, 『젊은이의 노래』를 ‘코미디’로 규정한 것은 문제가 있어 보인다. 영상자료원 홈페이지(www.kmdb.or.kr)에는

영화소설 『젊은이의 노래』는 『세동무』와 마찬가지로 1930년 영창서관에서 출간되었으며 ‘一名 狂亂의 노래’라는 부제가 병기되어 있다. 송하춘의 『한국 근대소설사전』에는 이 작품의 줄거리 및 특징 등을 상세히 정리하여 제시하고 있다. 표지에 ‘映畫小說 젊은이의 노래 박루월 편’, 속표지에 ‘一名 狂亂의 노래’라고 표기되어 있다. 표지와 서언을 참고하면 윤창순 원작, 김영환 감독으로 영화화된 것을 박루월이 영화소설로 각색한 것임을 알 수 있다. 표지에는 ‘박루월 편’으로 본문 첫 장에는 ‘박루월 역’으로 표기되어 있다. “이 詩 한 篇을 可憐한 處地에서 彷徨하는 나의 동무들의 마음속에 삼가 보내인다”는 원작자 윤창순의 말이 실려 있고, 본문 마지막 장에는 ‘1930. 3. 17밤 完 文’이라 하여 탈고시기를 기록하고 있다.¹²⁾ 본문 시작 전 ‘젊은이의 노래 一場面’이라는 실연 사진과 ‘本篇 原作者 尹昌淳 氏’, ‘本篇 編者 朴淚月 氏’의 사진이 수록되어 있다. 간기에 ‘소화5년 10월 10일’로 발행일이 표기되어 있고 본문은 96면이다.

젊은이의 노래- 이 題號부터 그 얼마나 多情한가? 참으로 多情多恨한 젊은이의 노래-XX극장의 무대 위에서 밤마다 곱게 곱게 피어나는 한 떨기의 淸楚

『젊은이의 노래』의 장르를 ‘드라마’, ‘가족’으로 규정하고 있다.

- 12) 송하춘, 『한국근대소설사전』, 고려대출판부, 2013, 478-479면. 이 사진에 소개된 내용을 토대로 한 영화소설 『젊은이의 노래』의 줄거리는 다음과 같다. 젊고 아름다운 여배우 영애는 가난한 청년 음악가 철수를 사랑한다. 탐욕스런 모친과 방탕한 오빠 영철은 지위와 금전을 가진 리 백작의 유혹에 넘어가 영애를 그의 첩으로 주려 한다. 영애는 이를 거부하고 철수만을 사랑하기로 맹세한다. 딱한 사정을 들은 철수는 영애를 위로하며 ‘젊은이의 노래’를 연주해 주는 등 두 사람의 사랑은 날로 깊어진다. 질투에 못 이긴 리 백작은 철수를 유인하여 폭행한다. 이 사고로 철수는 실명하고, 자초지종을 알게 된 영철은 자신의 과오를 뉘우치며 사죄한다. 철수의 동생 철준은 작부 영자의 마음을 얻으려 공금을 유용하지만 그녀가 원하는 것은 돈 뿐이다. 배신감을 느껴 영자를 힐난하던 철준은 오히려 그녀의 정부에게 폭행을 당한다. 우연히 사정을 알게 된 영애는 철준이 횡령한 돈 이천 원을 대신 갚아주기로 약속한다. 실명을 하고 신경쇠약에 걸린 철수는 영애를 의심하는 일이 잦아지고 점점 미쳐간다. 이천 원이라는 거금을 구할 길이 없는 영애는 결국 리 백작을 찾아가 부탁한다. 철준은 숙부에게 부탁해 횡령했던 공금을 갚고, 영애에게 받은 리 백작의 돈을 돌려준다. 철수는 기적적으로 눈을 뜬다.

한 白百合 같은 純情한 處女の 英愛! 그리고 같은 극장에서 作曲家로 있는 젊은 音樂家の 詰壽! 이 두 젊은이의 가슴에 피어나는 아름다운 사랑의 꽃! 그러나 하로 밤부터 오는 運命의 바람에 곱게 피려든 사랑의 꽃명울은 서리에 시들고 연지입술 셋별눈에 눈물이 어리어 서글픈 가슴으로 해매이는 可憐한 處女! 黃金과 權勢에 사랑하는 愛人을 빼앗기에게까지 이르는 젊은 作曲家는 드디어 英愛를 뺏고저 하는 李伯爵에게 눈까지 光明의 自由를 잃고 말았다. 그리하여 흘러간 옛 꿈만 텅 빈 가슴에 안고 원망과 嗚呼 속에서 그날그날을 보내는 가엾은 젊은 作曲家! 이 純情의 戀愛物語는 世界의 모든 젊은이들의 마음을 여지없이 흔들어주는 唯一의 感激詩이며 純情詩이다. 이것은 現在 우리 朝鮮의 젊은 音樂家로서 그의 일음이 있을 뿐만 아니라 또한 숨은 天才의 젊은 劇作家로서의 一人인 尹昌淳씨가 自己의 心血을 다하여 짜어낸 피와 눈물의 青春哀史이며, 또한 斷腸悲時의 一篇이다. 이를 일찍히 金永煥씨의 脚色 監督으로 純映畫化하여 朝鮮 스크린을 통하여서 一般 大衆의 心琴을 無限히 鼓吹하였음도 이미 輒 大衆이 잘 알고 있는 바이다. 이번에 本人이 某友의 所請으로써 拙筆이나마 이것을 不拘하고 敢히 붓을 들게 되었으나 한갓 遺憾인 것은 畏友尹昌淳氏原作本立見만을 그대로 잘 表現치 못한 여기에 있다. 그러나 이것을 快히 許諾한 畏友 尹昌淳씨의 넓은 諒解를 바라며 이의 아름다운 눈물의 戀時 一篇을 滿天下 동무들에게 삼가히 받친다. 1930.3.17日 밤 박루월 識.

인용문은 영화소설 『젊은이의 노래』의 ‘序言’ 전문으로 원작자 윤창순, 감독 김영환에 대한 소개와 더불어 작품의 경계 및 주인공에 대한 간략한 언급이 나온다. 여기서 알 수 있는 바는 이 영화소설이 이미 영화로 상영된 작품을 토대로 창작한 작품이라는 사실이다. 앞서 김영환의 원작 영화의 개봉 시기에 대해 의문을 제기한 바 있는데, 여기서 확인되는 사실은 박루월이 김영환의 영화를 보고 소설을 썼으며, 소설의 탈고 시기가 1930년 3월 17일 밤이라는 점이다. 탈고 일자 표기는 ‘서언’뿐만 아니라 본문 마지막에도 등장하므로 오류일 가능성이 낮다. 이로부터 김영환의 원작 영화가 1930년 3월 17일 이전에 이미 개봉했음을 짐작할 수 있다. 현재로서는 영화의 정확한 개봉 시기를 확인할 수 없으나 영화소설의 서지정보를 고려할 때 1930년 11월 20일

이라는 날씨는 부정확한 것이거나, 최초 개봉일이 아닐 가능성이 높아 보인다.

영화소설 『젊은이의 노래』 서사 속에는 부호 ‘리 백작’의 첩이 되기를 거부하는 여배우 영애를 위로하기 위해 청년 음악가 철수가 연주하는 ‘젊은이의 노래’가 등장한다. 소설과 동명의 노래가 작중에 등장하는 것은 『세동무』에서도 발견되는 특징이다. 소설 속에 다른 작품이 삽입되는 형식은 이 시기 다른 작가들의 작품에서도 드물지 않게 발견되나, 박루월 소설의 경우 삽입된 노래의 제목이 실제 작품명과 동일하다는 점이 특징적이다. 작품의 표제와 동일한 제호는 아니더라도 작품 속에 또 다른 작품이 등장하는 것은 그의 다른 소설에서도 찾아볼 수 있거니와 이는 박루월 소설의 한 특징이 될 수 있을 것이다.¹³⁾ 주제가는 작품의 주제나 분위기를 상징적으로 드러내는 동시에 영화 속 장면을 상기시키는 역할을 담당한다. 또한 영화극에서 영화음악이라는 장치를 활용한 것이 청취자들로 하여금 현장감을 고취시키기 위한 방식일 가능성도 있다. 즉 영화에서 영화극이나 유성기 음반으로의 매체 전환 과정에서 영화음악이 삽입되었고, 이것이 영화소설에도 수록된 것이다.¹⁴⁾

원작 『젊은이의 노래』와 영화소설 『젊은이의 노래』의 서사 사이에도 차이가 존재한다. 영화는 피아니스트 남성과 그의 아내 사이의 애정 갈등을 주된 서사로 삼은 반면, 영화소설은 부호의 첩이 되기를 거부하는 여배우와 그녀를 사랑하는 청년 음악가의 연애담을 주된 서사로 삼았다. 이러한 서사적 차

13) 김영애, 「박루월 소설 연구」, 『한국문학이론과 비평』 61, 한국문학이론과 비평학회, 2013, 193-194면.

영화소설 『젊은이의 노래』 수록 <젊은이의 노래> 가사는 다음과 같다.

젊은이의 노래는 마음의 하소/ 흘러가는 꿈길에 청춘을 실고/ 나루마다 반기는 사랑을 차저/ 속절없는 이별의 노래부르네// 초록바다물결도 곱게 잠들고/ 등불 없는 거리에 밤도 깊은데/ 님그려 헤매는 애닦은 신세/ 젊은이의 노래도 얼어떨린다// 수양버들가지로 청춘을 묶고/ 나뭇기는 마음에 믿음을 실어/ 젊은이의 노래를 장단삼아서/ 어긋어차 배져어 떠나갔다네

“이 노래는 김영환씨의 작품인 젊은이의 노래입니다.”라는 부기가 있다.

14) 형진우, 「1920-30년대 영화 시나리오 형성 과정 연구: 유성기 음반에 수록된 김영환의 영화극을 중심으로」, 동국대 석사학위논문, 2008, 21면.

이는 앞서 살핀 『세동무』의 서사 변형과 유사한 특징이다. 특히 영화에 등장하지 않았던 ‘리 백작’이라는 인물을 추가해 신과적 애정 갈등을 전형적으로 보여주었다는 점에서 이 작품은 원작 영화의 서사를 과감하게 변형해 신과성을 강화하고자 했다. 돈을 매개로 이루어지는 남녀 간 애정 갈등구조와 예술가의 순수한 사랑을 병치해 당대 대중들이 흥미를 느낄 만한 이야기를 추가적으로 제시한 것이 영화소설 『젊은이의 노래』의 특징이라 할 수 있다. 즉 전체 서사구조는 돈과 사랑, 속물근성과 순수 예술의 대비로 이루어지고, 이는 1930년대 대중소설의 선악 대비 구조를 계승한 것이다. 돈의 가치를 숭배하는 인물군과 사랑, 예술의 가치를 믿는 인물군 사이의 갈등은 신과적 대중소설의 일반적인 소재이다.

영화의 내용과 영화소설 내용 사이에 많은 차이가 발견되는데 이는 앞서 살펴본 『세동무』보다 더 크다. 영화 『세동무』가 공포영화의 요소를 강하게 지닌 작품임에 비해 영화소설 『세동무』는 원작의 공포적 요소를 대부분 삭제하고 그 대신 가난하고 고달픈 세 젊은이의 비극적인 삶을 강조했다. 영화 『젊은이의 노래』는 예술가의 청빈한 삶과 속물적인 욕망 간의 갈등을 남녀 주인공을 통해 제시한 반면, 영화소설 『젊은이의 노래』는 배금주의적 인물군을 여럿 등장시켜 영화에 비해 통속적인 애정 갈등의 요소를 더 강화했다. 두 장르 사이에 서사적 변형이 발견되는 것은 곧 매체의 특성으로 인한 결과이다. 무성영화의 장면화, 압축화, 상징화는 소설로 각색되면서 스토리를 담은 언어로 서술된다. 이러한 매체의 특성 차이로 인해 서사의 변형이 발생한 것은 다음 장에서 다룰 매체 전환의 의도와 효과를 통해 자세히 분석될 것이다.

4. 영화에서 영화소설로, 매체 전환의 의도와 효과

영화소설은 영화의 성패에 많은 영향을 받는 장르이다. 특히 개봉 영화를 소설로 각색하는 경우 원작 영화의 흥행은 소설 창작과 출간에 영향을 미칠

수밖에 없다. 식민지시기 영화소설은 1926년부터 출현하기 시작해 1930년대 말까지 지속적으로 발표되었다. 조선 영화계가 일본의 각종 규제로 인해 위축되고, 군국주의 선전 국책영화 제작 위주로 재편되면서 사실상 막을 내리자 영화소설 또한 점차 소멸 국면으로 접어들었다. 이는 영화소설이 영화의 유행이라는 담론으로부터 자유롭지 못한 글쓰기 양식임을 보여주는 현상이라 할 수 있다.¹⁵⁾ “영화의 소설판은 영화를 재생하는 매체였을 뿐만 아니라, 오늘날로 치자면 캐릭터 상품이나 영화 포스터와 같은 기념상품”¹⁶⁾이기도 했다는 평가 또한 두 장르 간 상호의존적 관계를 단적으로 보여주는 것이다.

박루월이 김영환의 영화에 주목한 이유는 무엇일까? 이 물음에 대한 답은 1930년대 전후 영화와 영화소설의 관계로부터 도출될 수 있다. 김영환은 나운규, 이경손 등과 더불어 이 시기 대표적인 영화연출가였다. 박루월 또한 다수의 영화소설을 창작하여 이 분야에 이름을 남긴 작가이다. 영화소설을 쓰기 위해서는 그 대본이 되는 영화를 선택해야 한다. 영화소설가는 당대 대중적인 인기를 끌었던 영화를 선별해 그와 다른 매체를 통해 영화의 메시지를 재구성하거나 변용한다. 박루월이 김영환의 영화를 원작으로 삼아 영화소설로 각색한 배경 또한 이러한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

영화와 영화소설은 엄연히 다른 장르, 다른 매체의 예술이다. 새로운 창작이 아니라 기존 영화를 소설로 각색하는 것은 이러한 두 장르의 교섭과 차이를 동시에 보여주는 행위이다. 영화에서 영화소설로의 매체 전환이 빈번하게 이루어진 배경에는 극장영화의 낮은 접근성 문제가 놓여 있다. 극장영화는 대중들의 문화 향유 욕망을 충분히 충족시키지 못했고, 이 문제를 해결할 방법으로 라디오 방송영화, 유성기 음반 제작이나 영화소설 각색 등이 등장했던 것이다. 영화의 홍보를 위한 광고성 방송도 있었지만 영화의 흥행을 이어나가기 위한 방송 제작도 있었다. 라디오 방송이나 유성기 음반, 소설 단행

15) 전우형, 「1920-1930년대 영화소설 연구: 영화소설에 나타난 영상-미디어 미학의 소설적 발현 양상」, 서울대 박사학위논문, 2006, 61-62면.

16) 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지-1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 98면.

본의 과급력이 영화에 비해 훨씬 컸기 때문에 흥행에 성공한 영화의 경우 이러한 방식으로의 매체 전환이 신속하고 활발하게 이루어졌던 것이다.¹⁷⁾

무성영화 시대 영화소설은 영화의 시나리오를 대신하는 역할을 주로 담당했다. 시나리오가 없던 영화의 스토리를 변사의 구연에 의지해 관객들에게 전달했고, 이것이 영화소설의 기반이 되었다. 움직이는 그림에 주목하면서도 관객들은 변사의 주관이 개입된 구연을 통해 영화의 스토리를 이해할 수밖에 없었다. 이후 유성영화가 등장하면서 배우가 직접 전달하는 대사를 통해 영화의 스토리를 충분히 이해할 수 있게 되면서 더 이상 영화소설의 역할도 불필요해졌다. 또한 영화의 소설화는 당시 출판계의 단행본 출간 호황과 맞물려 있었다. 단행본 출간으로 많은 돈을 벌었던 출판업자들에 의해서 이 시기 다수의 영화작품들이 영화소설로 출간될 수 있었던 것이다. 영화소설 작품을 출간한 출판사들은 영창서관, 신구서림, 박문서관, 세창서관 등인데 이들이 영화소설을 출간한 이유는 영화의 상영을 통해 안정적으로 작품을 소비할 수 있는 판매처가 있었기 때문이다.¹⁸⁾ 영화에서 소설로의 매체 전환은 이러한 영화사적 흐름과 출판계의 약진과 깊은 관련을 지닌다.

박루월의 영화소설은 1930년부터 1932년까지인 1930년대 초기에 집중되어 있고 대략 15편 정도가 확인된다.¹⁹⁾ 박루월이 1930년대 초 영화소설을 집중적으로 발표한 배경에는 1920년대 후반 이후 조선 영화의 발전이라는 문화

17) 형진우는 김영환, 나운규, 윤백남 등이 신문, 단행본, 잡지 연재보다 유성기 음반을 영화 수록의 수단으로 채택한 것은 유성기 음반이 지닌 시대적 위치 및 특성이 작용했기 때문이라고 분석했다. 이들은 당대 영화계에서 상당한 영향력을 지닌 인물들로, 근대의 산물인 영화라는 미디어의 과급력을 확대하기 위한 새로운 미디어 즉 유성기 음반 수록 영화극이라는 장르를 만든 것이라고 보았다. 영화극이 유성기 음반 판매량을 높이는 장르가 아니라 조선 영화의 발전을 위한 한 전략이라는 것이다. 형진우, 앞의 논문, 14-15면.

18) 강옥희, 앞의 논문, 208면 참조.

19) 1930년 『사랑을 차져서』, 『세동무』, 『젊은이의 노래』, 『회심곡』, 『춘희』, 『첫사랑의 시절』, 『북국에 봄이 오면』, 『압록강을 건너서』, 『능라도반의 월야곡』, 『무엇이 영자를 죽였는가』, 『승방에 지는 꽃』, 『비련낙화』, 『카페-결』, 『무엇이 그 여자를 그렇게 만들었나』, 『사랑아 청춘과 함께 있어라』 등이다.

현상이 자리 잡고 있다. 무성영화의 성장과 발전의 그림자를 채우기 위해 필연적으로 요구된 장르가 영화소설이라 할 수 있다. 그렇기에 영화소설은 무성영화의 시나리오 역할을 담당하기도 했다. 그러나 영화소설은 독자적인 영역을 개척해 영화와 소설의 미학적 가능성을 동시에 보여주기도 했다. 영화소설은 장르 간 교섭 혹은 매체의 전환을 통해 소설과 영화의 기법을 동시에 실험하거나, 양자 간 영향관계를 보여주는 역할을 담당하기도 했다. 앞서 살핀 『세동무』와 『젊은이의 노래』는 영화를 원작으로 소설이 창작된 경우이며, 이때 영화소설은 원작 영화의 서사적 골격을 유지하면서도 새로운 요소나 모티프를 삽입하는 과감함을 보였다.

영화소설의 실험적 접근은 이 장르의 정체성을 모호하게 만드는 원인이 될 수도 있다. 영화소설의 서사는 완전히 새로운 창작물이 아니라 이전 매체로부터 계승된 결과물이기 때문이다. 결국 영화소설의 장르적 정체성은 이러한 매체 전환의 가능성으로부터 과생된다고 볼 수 있다. 영화소설을, 단순히 원작 영화의 인기를 토대로 상업적 이익만을 취하기 위한 출판업자들의 전략에 의해 급조된 장르로 규정하는 일은 선부르고 위험하다. 박루월의 경우 의도적으로 원작 영화와의 서사적 차이를 부각하거나 새로운 요소를 삽입하는 등의 방식으로 원작과의 차별화를 시도하고 있기 때문이다. 인기 영화의 소설 출간을 통해 상업적 이익만을 취하고자 했다면 박루월이 보여준 실험적 시도나 서사적 차별화는 안정적인 이익 창출의 근거가 아닌 오히려 모험이 될 수밖에 없다.

식민지 시기 영화소설의 일반적인 유형은 영화의 시나리오 역할을 담당하는 문학의 형태였다. 심훈의 『탈춤』(1926), 최독견의 『승방비곡』(1927), 이종명의 『유랑』(1928), 안석영의 『인간궤도』(1931), 최금동의 『환무곡』(1937), 등 기존 영화소설론에서 주로 다루어온 작품은 대부분 이러한 유형에 해당한다. 영화화되는 것을 목표로 창작된 소설이라는 점에서 이들은 당대 문단 비평가들로부터 환영과 비판을 동시에 받았다. 영화 산업의 발전이라는 측면에서 영화소설이 시나리오의 부재를 어느 정도 대체할 수 있다는 것이 환영의 이유라면, 문학의 자율성 측면에서 소설로서의 정체성을 어느 정도 포기했다는

것이 비판의 주된 이유였다.

소설이 영화의 소재나 시나리오가 되는 것이 아니라, 영화를 소재로 한 소설 창작이라는 측면에서 박루월의 작품은 식민지시기 영화소설의 영역에서 변별적인 위치를 점한다. 이를 ‘영화의 문학화’²⁰⁾로 명명할 수 있다면 박루월의 영화소설은 두 장르가 일방적인 영향관계나 종속적인 관계가 아니라 상호 교섭하는 관계임을 잘 보여준 경우이다. 단순히 영화의 문법을 소설의 문법으로 번역하는 차원이 아니라, 그 과정에서 서사적 변용 및 특정 요소의 침식 등이 이루어졌다는 점에서 박루월의 『세동무』, 『젊은이의 노래』는 영화소설의 새로운 역할과 가능성을 보여주었다고 평가할 수 있다. 물론 이러한 시도는 오래 지속되지 못했다. 무성영화와 영화소설의 관련성은 긴밀한 것이었으나, 발성영화의 시대가 도래하면서 영화소설의 역할도 불필요해졌기 때문이다. 무성영화 시대 시나리오의 부재를 대체하던 영화소설은 발성영화 시대의 시작으로 그 필요성이 급격히 낮아졌다. 물론 영화화를 위한 시나리오의 기능을 담당할 영화소설은 그 명맥이 이어졌으나, 박루월의 경우처럼 원작 영화를 소설로 각색하는 유형의 영화소설은 더 이상 창작되지 않았다.

5. ‘영화의 문학화’와 그 의미

본고는 영화 및 영화소설 『세동무』와 『젊은이의 노래』를 매체 전환의 효과라는 관점에서 분석하고자 했다. 박루월은 김영환의 원작 영화 『세동무』, 『젊은이의 노래』 두 편을 동명의 영화소설로 각색하여 1930년 영창서관에서 단행본으로 출간했다. 박루월의 영화소설은 1920년대 중반 이후부터 조선 문단에 유행했던 ‘영화소설’ 장르의 특징을 상징적으로 보여주는 작품이라 할 수 있다. 특히 원작 영화의 서사를 각색하는 과정에서 원작과 다른 요소나 모티프를 추가하는 방식의 변용을 보여주었다는 점에서 특징적이다. 영화소

20) 전우형, 앞의 논문, 22면.

설은 대개 영화의 서사를 그대로 계승하거나 축약하는 것이 일반적인데, 『세동무』나 『젊은이의 노래』의 경우는 그렇지 않다. 본고는 영화 원작자이자 감독 김영환과 영화소설가 박루월의 관계를 중심으로 『세동무』와 『젊은이의 노래』의 상호텍스트적 특징 및 매체 전환의 의도와 효과를 밝혀보고자 했다.

1920년대 중후반을 전후로 하여 성장한 무성영화는 식민지 대중들이 문화를 향유할 수 있는 가장 첨단 매체였다. 이때 번사의 해설에 의지해 영화 스토리의 전개를 들어야 했던 무성영화의 한계를 극복하기 위한 수단 하나로 영화소설이 등장했다. 1930년대를 전후로 조선 문단에서 유행한 영화소설은 영화 제작을 위한 시나리오의 성격을 지닌 것, 이미 상영된 영화의 내용을 각색한 것 등으로 양분할 수 있다. 박루월의 영화소설은 대부분 후자에 해당하며, 원작 영화의 서사를 단순 모방하거나 재현하는 데 그치지 않고 거기에 새로운 요소를 가미해 각색을 시도했다는 점에서 변별적이다. 특히 김영환 연출의 두 영화를 1930년 두 편의 영화소설로 각색하는 과정에서 이러한 변별점이 돋보인다.

영화 『세동무』는 김영환이 1928년에 제작·상영한 작품으로, 단성사에서 개봉했으며 원제는 ‘三乞人’이다. 원한을 남기고 죽은 세 거지가 생전에 맺힌 한을 풀기 위해 밤이 되면 귀신으로 나타나 원수들을 저주하고 괴롭히며 앙갚음한다는 ‘전형적인 공포영화’로 평가된다. 박루월의 영화소설 『세동무』는 김영환의 원작을 소설로 각색한 작품으로 영화 속에 등장한 원혼들이 등장하지 않는다는 점에서 원작과 차별성을 갖는다. 이러한 설정 차이를 어느 정도 상쇄하는 요소가 바로 ‘총각우물 전설’ 모티프의 반복적인 제시이다. 원작 영화 속 공포의 요소를 삭제하고 그 대신 신과성 강한 통속적 서사를 추가함으로써 영화소설 『세동무』는 영화와는 사뭇 다른 이야기를 만들어낸다. 다만 ‘총각우물 전설’이라는 옛이야기의 모티프를 차용해 작중 인물들의 사랑과 비극을 설화적인 분위기로 제시함으로써 원작과의 서사적 관련성을 갖고 있다.

영화 『젊은이의 노래』와 영화소설 『젊은이의 노래』의 서사 사이에도 약간의 차이가 존재한다. 영화는 피아니스트 남성과 그의 아내 사이의 애정 갈등

을 주된 서사로 삼은 반면, 영화소설은 부호의 첩이 되기를 거부하는 여배우와 그녀를 사랑하는 청년 음악가의 연애담을 주된 서사로 삼았다. 이러한 서사적 차이는 『세동무』의 서사 변형과 유사한 특징이다. 특히 영화에 등장하지 않았던 ‘리 백작’이라는 인물을 추가해 신과적 애정 갈등을 전형적으로 보여주었다는 점에서 이 작품은 원작 영화의 서사를 과감하게 변형해 신과성을 강화하고자 했다. 돈을 매개로 이루어지는 남녀 간 애정 갈등구조와 예술가의 순수한 사랑을 병치해 당대 대중들이 흥미를 느낄 만한 이야기를 추가적으로 제시한 것이 영화소설 『젊은이의 노래』의 특징이라 할 수 있다. 즉 전체 서사구조는 돈과 사랑, 속물성과 순수 예술의 대비로 이루어지고, 이는 당대 대중소설의 선악 대비 구조와 신과성을 계승한 것이다.

박루월의 영화소설은 1930년대 초기에 약 15편 정도가 집중적으로 발표되었다. 박루월이 1930년대 초 영화소설을 집중적으로 발표한 배경에는 1920년대 후반 이후 조선 영화의 발전이라는 문화현상이 자리 잡고 있다. 이때 무성영화라는 새로운 장르의 빈틈을 채우기 위해 필연적으로 요구된 장르가 영화소설이라 할 수 있다. 그렇기에 영화소설은 무성영화의 시나리오 역할을 담당하기도 했다. 뿐만 아니라 영화소설은 독자적인 영역을 개척해 영화와 소설의 미학적 가능성을 동시에 보여주기도 했다. 이 시기 영화소설은 장르 간 교섭 혹은 매체의 전환을 통해 소설과 영화의 기법을 동시에 실험하거나, 양자 간 영향관계를 드러냈다. 앞서 살핀 『세동무』와 『젊은이의 노래』는 영화를 원작으로 소설이 창작된 경우이며, 이때 영화소설은 원작 영화의 서사적 골격을 유지하면서도 새로운 요소나 모티프를 삽입하는 등의 실험성과 과감함을 보였다.

소설이 영화의 소재나 시나리오가 되는 것이 아니라, 당대 대중문화의 핵심 장르인 영화가 소설의 제재가 되었다는 측면에서 박루월의 작품은 식민지시기 영화소설의 영역에서 변별적인 위치를 점한다. 이를 ‘영화의 문학화’로 명명할 수 있다면 박루월의 영화소설은 두 장르가 일방적인 영향관계나 종속적인 관계가 아니라 상호 교섭하는 관계임을 잘 보여준 경우이다. 단순히 영화의 문법을 소설의 문법으로 번역하는 차원이 아니라, 그 과정에서 서

사적 변용 및 특정 요소의 침식 등이 이루어졌다는 점에서 박루월의 『세동무』, 『젊은이의 노래』는 영화소설의 새로운 역할과 가능성을 보여주었다고 평가할 수 있다.

참 고 문 헌

- 강옥희, 「식민지 시기 영화소설 연구」, 『민족문학사연구』 32, 민족문학사학회, 2006, 181-213면.
- 강현구, 「영화소설의 시대별 고찰」, 『어문논집』 49, 민족어문학회, 2004, 490-527면.
- 구인모, 「변사의 화예, 구술된 역사-김영환의 음반 <역려>(1932)를 중심으로」, 『현대문학의 연구』 56, 한국문학연구학회, 2015, 217-256면.
- 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지: 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006.
- 김영애, 「박루월 소설 연구」, 『한국문학이론과 비평』 61, 한국문학이론과 비평학회, 2013, 181-204면.
- 김영애, 「발굴 근대소설 해제 5」, 『근대서지』 20, 근대서지학회, 2019, 183-193면.
- 노재명, 「김영환의 영화 설명, 넌센스, 극 유성기 음반 대본」, 『한국음반학』 6, 한국고음반연구회, 1996, 409-547면.
- 송하춘, 『한국근대소설사전』, 고려대출판부, 2013.
- 이화진, 「영화를 읽는 시대의 도래」, 『영화시대』(1931-1949)-한국 근대 영화 잡지와 토착적 영화 문화」, 『한국극예술연구』 63, 한국극예술학회, 2019, 15-50면.
- 이희환, 「식민지시대 대중문예작가와 아동극집의 출판-박누월, 고장환의 아동극집을 중심으로」, 『아동청소년문학연구』, 한국아동청소년문학학회, 2008, 197-278면.
- 전우형, 「1920-1930년대 영화소설 연구: 영화소설에 나타난 영상-미디어 미학의 소설적 발현 양상」, 서울대 박사학위논문, 2006.
- 형진우, 「1920-30년대 영화 시나리오 형성 과정 연구: 유성기 음반에 수록된 김영환의 영화극을 중심으로」, 동국대 석사학위논문, 2008.

【Abstracts】

A Study on the Intention and Effect of Media Conversion

– Focused on “The Three Friends” and “The Song of a Young Man” –

Kim, Young-ae

Before and after the late 1920s, silent films were the most advanced medium for colonial enjoyment of culture. At this time, film novels emerged as a means to overcome the limitations of silent films. The film novels were popular before and after the 1930s and they could be divided into ones that have the characteristics of scenarios for film production and adaptation of the contents of movies already screened. Park Lu-weol's film novels mostly correspond to the latter. Park's works were distinctive in that he attempted to adapt to new elements by not only copying or reproducing the narrative of the original film. In particular, this distinction stands out in the process of adapting two films directed by Kim Young-hwan to two film novels in 1930. This paper intends to analyze film and movie novels “The three friends” and “The song of a young man” from the perspective of media conversion. Park Lu-weol adapted two films by Kim Young-hwan into film novel and published a book of the same name in the Youngchang publisher in 1930. The film novels, “The three friends” and “The song of a young man” were texts that symbolize the characteristics of the genre of film novel. In the process of adapting the narrative of the original film, it was characteristic in that it showed a variation of the way of adding elements and motifs different from the original. Film novel usually inherit or abbreviate the narrative of the film, but not in the case of “The three friends” and “The

song of a young man”. The purpose of this paper is to examine the intertextual characteristics of “The three friends” and “The song of a young man” and the intention and effect of media conversion, focusing on the relationship between film author and director Kim Young-hwan and film novelist Park Lu-weol.

Key words : Park Lu-weol, Kim Young-hwan, film novel, silent-film, scenario, The three friends, The song of a young man, media conversion

이 논문은 2020년 02월 14일에 투고되었으며, 2020년 03월 17일에 심사 완료되어 2020년 03월 18일에 게재가 확정되었음.