

박기채의 영화예술론 연구*

- '예술사회학'과 '향토성'을 중심으로

김 상 민**

차 례

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. 어느 '지상감독(誌上監督)'의 글쓰기 | 4. 박기채의 '향토'와 영화기업화론과 |
| 2. 박기채의 '영화예술'에 대한 개념적 검토 | 의 관계- "조선영화의 생명선"과 <무정>(1939) |
| 3. <춘풍>(1935)과 스텐백(Josef von Sternberg)-박기채의 향토성 재론 | 5. 결론을 대신하여-박기채의 영화론과 그 의미 |

국문초록

박기채는 1930년대 중반 일본에서 귀국하여 조선영화의 기업화를 이끌었던 주요 인물 중에 한 명이다. 그는 영화 연출뿐만 아니라 영화평론 활동 역시 활발히 전개했는데, 그가 발표한 글의 주요한 주제 중 하나는 '영화의 예술성'을 규명하는 것이었다. 박기채가 펼친 문예영화, 발성영화, 영화기업화와 관련된 다양한 논의들은 당대의 상황과 맥락에 따른 개별적인 의미를 지닌 것이기도 하지만, 동시에 영화예술이라는 하나의

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5B5A07111690).

** 호남대 교양학부 조교수

전체적인 체계를 구성하는 세부적인 논의로서의 성격 역시 지니고 있는 것이었다. 따라서 박기채의 영화예술론이 가진 여러 맥락이나 의미를 간과하거나 오독하지 않기 위해서는, 그의 여러 논의에 전제된 영화매체에 대한 사유나 그가 정립하려던 영화 예술의 개념에 대해 먼저 상세히 검토할 필요가 있다.

박기채가 영화 예술을 규정하는 방식은 두 가지로 나뉘볼 수 있는데, 첫 번째가 이미 예술로 인정받은 타매체(문학, 연극)에 영화의 매체 특성(medium specificity)을 전주는 작업이었다면, 두 번째는 담론차원에서 기존에 널리 유포되어 있던 예술에 관한 논의와 개념을 원용하는 것이었다. 박기채는 주로 텐(Hippolyte Taine), 프리체(Vladimir Maksimovich Friche) 등의 예술사회학 논의를 주로 원용했으며, 박기채가 밝힌 조선의 풍속과 정조를 영화에 담겠다는 구상 역시 영화예술의 발생을 설명하는 과정에서 형성된 것으로 판단된다. 이러한 박기채의 영화예술론은 조선영화의 향토성은 물론 이를 조선영화의 주요한 생산 방향으로 설정했던 영화기업화론을 새로운 관점에서 해석할 실마리를 제공해준다.

주제어: 박기채, 영화예술론, 무정, 조선해협, 춘풍, 문예영화, 예술사회학, 향토성

1. 어느 ‘지상감독(誌上監督)’¹⁾의 글쓰기

식민지 시기 조선의 영화이론을 논구하는 것은 가능한가? 그간의 한국영화사 연구에서 조선영화 비평담론에 관한 연구들이 제한적으로 이루어져 온 상황을 고려할 때, 식민지 시기 영화이론의 상당 부분은 여전히 베일에 가려있다고 보는 편이 타당할 것이다. 이런 상황에서 과거의

1) 임울천, 『朝鮮映畫監督素描』, 『조광』 3권 5호, 1937. 5, 318쪽.

영화이론에 효율적으로 접근하기 위한 방법 중 하나는 자신의 이론을 체계화하고 첩예화 시킨 주요 비평가들의 담론부터 우선 살펴보는 것이다. 본 연구는 이를 위해 감독이자 영화평론가였던 박기채의 영화 예술 담론을 집중적으로 분석하고자 한다.

박기채는 일본에서 영화적 경험을 쌓고, 발성영화로의 전환이 한창이던 1930년대 중반 귀국하여 조선영화의 기업화를 이끌었던 주요 인물 중에 한 명이다. 그의 경력이나 연출한 영화들을 볼 때 그는 동시기 조선영화를 대표하는 한 명의 감독으로 보기에 손색이 없다. 또한 그는 ‘지상감독’이라는 별칭으로 불릴 정도로 영화에 관한 많은 글을 발표했고, 그 주제 또한 영화의 전 영역을 아우를 만큼 넓고 다양했다.

하지만 1930년대 중반을 대표했던 영화이론가 박기채의 면모는 한국 근대 영화사 연구에서 상대적으로 과소평가 되어 온 것이 사실이다. 그 근거는 그에 관한 기존 연구들이 그의 영화이론보다는 <무정>(1939)과 <조선해협>(1943)과 같은 그의 몇몇 연출작에만 초점을 맞춰 왔다는 사실에서 찾을 수 있다.²⁾ 영화 <무정>의 경우, 비록 필름은 남아있지 않지만, 이광수의 『무정』을 영화로 옮기는 작업이었던 만큼 당대 조선 문단과 영화계 양쪽에서 당연히 비상한 관심을 끌 수밖에 없었기 때문에 관련 문헌 자료 또한 비교적 풍부한 편에 속한다. 그 결과, 이 작품을 중심으로 문학과 영화의 관계에 초점을 맞춘 연구들이 주로 활발히 진행되어 왔던 것으로 보인다. 또 다른 작품인 <조선해협> 역시 총력전 시기 제작된 선전 영화의 특징을 보여줄 수 있는 중요한 텍스트로서 다른 선전 영화와 함께 다양한 관점에서 분석되었다.³⁾ 하지만 이 영화는 단

2) 경지현, 『박기채 영화의 스타일과 존재의미-시나리오<무정>과 영화 <조선해협>을 대상으로』, 『한국극예술연구』 28집, 한국극예술학회, 2008. 10; 김윤선, 『1930년대 한국 영화의 문학화 과정-영화 <무정>(박기채 감독, 1939)을 중심으로』, 『우리어문연구』 31집, 우리어문학회, 2008. 5; 주창규, 『영화 <무정>의 각색에 나타난 박기채의 작가성 연구-식민지 조선에서 ‘여성용 영화’의 형성과 부상하는 여성 독자·관객성을 중심으로』, 『영화연구』 48호, 한국영화학회, 2011. 6.

3) 강성률, 『일제강점기 조선영화에 나타난 가족 이데올로기 연구-〈미몽〉 <지원

순히 선전영화만이 아닌 당대 조선 영화의 미학과 스타일을 잘 보여주는 사례로도 분석되었는데, 그 이유로 필름이 유실되지 않았다는 이점 외에, 박기채의 작가적 위상이 어느 정도 고려되었을 것으로 판단된다.⁴⁾

문제는 이와 같은 선행 연구들에서 박기채의 영화 담론은 유실된 작품을 상상하거나 추측하는 근거로만 활용, 분석되었을 뿐, 영화예술에 관한 그의 논의가 어떻게 형성되고 전개되었는가는 큰 관심의 대상이 되지 않았다는 점이다. 강성률의 연구⁵⁾와 담론생산자로서의 박기채의 위치를 분석한 김남석의 연구⁶⁾를 제외하고는 박기채의 영화담론 자체에 주목한 연구는 그리 많지 않은 것이 사실이다. 강성률과 김남석의 연구는 박기채의 영화이론과 담론을 주요한 분석대상으로 설정했다는 점에서 본 연구와 관련된 중요한 연구 성과라 할 수 있다. 다만, 이들 연구에서 간과되었다고 생각되는 것은 박기채가 주장한 ‘발성영화’, ‘문예영화’, ‘기업화’와 같은 논의들 간의 관계성이다. 박기채는 현실의 “사진적 기록”이라는 영화 매체적 특수성으로부터 출발해 이러한 속성을 ‘비예술’로 오인하는 논의들에 맞서 영화예술의 체계를 세우려고 했다. 문예영화, 발성영화, 영화기업화와 관련된 다양한 논의들은 당대의 상황과 맥락에 따라 개별적인 의미를 지닌 논의이기도 하지만, 동시에 영화예술이라는 하나의 전체적인 체계를 구성하는 세부적인 논의로서의 성격 역시 지니고 있는 것이었다. 따라서 박기채의 영화예술론이 가진 여러 맥락이

병> <조선해협>의 여성 이미지를 중심으로, 『한민족문화연구』 37호, 한민족문화학회, 2011; 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지-1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 310-316쪽; 백문임, 『군인이 되세요: 식민지 말기 선전 극영화의 조선 여성들』, 『동방학지』 145호, 연세대 국학연구원, 2009; 이영재, 『황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀는 죽는가-<조선해협>, 기다림의 멜로드라마』, 『여성문학연구』 25호, 한국여성문학학회, 2011. 5.

4) 문재철, 『일제말기 국책영화의 스타일에 대한 일 연구-<사랑의 맹세>와 <조선해협>의 정서표현을 중심으로』, 『영화연구』 30호, 한국영화학회, 2006.

5) 강성률, 『일제강점기 조선영화 담론의 선두 주자, 박기채 감독 연구』, 『영화연구』 42호, 한국영화학회, 2009. 12.

6) 김남석, 『조선의 영화제작사들-1920~1940년대』, 한국문화사, 2015.

나 의미를 간과하거나 오독하지 않기 위해서는, 그의 여러 논의에 전제된 영화매체에 대한 사유나 그가 정립하려던 영화 예술의 개념에 대해 먼저 검토할 필요가 있다.

한 예로, 박기채의 문예영화론을 살펴보자. 잘 알려져 있듯, 박기채는 영화제작에 있어 문학을 중요한 참조 대상으로 언급했을 뿐만 아니라, 그 스스로도 <춘풍>, <무정>처럼 문학을 원작으로 하는 문예영화를 주로 연출해왔다. 몇몇 선행연구들이 여기에 주목했지만, 기존연구의 견해처럼 문학의 예술성 수용을 곧 영화의 예술성을 높이는 방편으로 인식했을 것이라는 해석⁷⁾은 박기채가 문예영화를 만들었던 진의를 단선적으로 보는 관점일 수 있다. 박기채의 영화 작업이 문학과와의 친연성을 보였던 것은 사실이지만, 그 안에는 문학적 자원을 어떻게 영화예술로서 갱신하고 극복할 것인가에 관한 치열한 고민 또한 동시에 존재했기 때문이다.

물론 영화에 있어서 문학적 요소가 중대하다는 것은 먼저 말한 바와 같거나와 서로 독립될 예술로서 문학과 영화 사이에는 커다란 거리와 한계가 뚜렷이 있는 것이다. 그 중에서도 가장 중대한 것은 영화의 메커니즘이다. 이 영화의 메커니즘이란 연극과 같은 그런 단순한 것이 아니라 일층 기계적이요 복잡한 것이다. 그러므로 영화를 참되게 비판하려면 먼저 영화의 복잡한 메커니즘을 이해하지 못하면 아니 된다.(강조는 인용자)⁸⁾

인용문에서 보듯, 박기채는 문학을 영화의 중요한 요소로 언급하는 순간에도 문학과와의 중요한 차이로 영화의 메커니즘을 강조하고 있다. 이러한 박기채의 논리는 『조선 영화 제작상의 현실적 문제를 말함』⁹⁾과 같은

7) 강성률, 앞의 논문, 13-14쪽; 김운선, 앞의 논문, 281-283, 298쪽; 김남석, 앞의 책, 130쪽.

8) 박기채, 「씨나리오와 撮影臺本-作品態度에 대한 小辨」(하), 『동아일보』, 1938. 10. 1.

9) 박기채, 「조선 영화 제작상의 현실적 문제를 말함」, 『조광』 2권 5호, 1936. 5. 아을

글에도 그대로 적용되는데, 이 글에서 그는 문학 작품을 원작으로 취해야 한다고 강조하면서도, “영화적 독특성을 발휘”하는 각색의 중요성을 함께 이야기하고 있다. 이러한 점을 고려한다면, 박기채는 문학을 단순히 하나의 전범(典範)으로 삼았다기보다는 영화의 매체적, 예술적 속성을 변별하거나 추출하는 하나의 기준 정도로 소환하고 있었다고 할 수 있을 것이다.

아울러 박기채가 펼친 향토성 논의 역시 영화 예술의 개념과 관련하여 다시 살펴볼 필요가 있다. 주지하듯 1930년대 중반, 조선의 지방색을 중심으로 한 영화적 재현전략은 이후 조선영화의 해외진출을 위한 중요한 수단으로 조선영화의 기업화 논의와 주로 연결되었다. 하지만 기존의 향토성 관련 연구에서, 박기채가 주장한 향토성의 내용과 그 역할은 세밀히 다루어지지 않았던 것이 사실이다.¹⁰⁾ 다른 영화인들과 비교할 때, 박기채는 비교적 이른 시기인 1934년부터 향토성에 대한 포착을 조선영화의 주요한 재현전략으로 내세웠는데, 이러한 주장을 한 것은 당시 조선의 담론장에서 활발히 유통되고 있던 테이나 프리체 등의 예술사회학을 통해 조선영화의 예술성을 사유한 결과로 추정된다. 이후의 장에서 자세히 분석하겠지만, 박기채는 예술사회학의 관점에 따라, 그 나라의 풍토, 풍속, 민족에 대한 영화적 기록(반영)을 조선영화의 근본적 예술요소라 생각했던 것이다. 즉, 박기채의 향토성은 ‘영화예술이란 과연 무

러 시나리오와 문학의 특수성을 논의한 다음의 글도 볼 것. 박기채, 『영화의 문학적 고찰-시나리오와 문학의 특수성』, 『조선일보』, 1936. 5. 18.

10) 식민지 조선영화의 향토성에 관한 대표적 선행 연구는 다음과 같다. 이화진, 『식민지 영화의 내셔널리티와 향토색-1930년대 후반 조선영화 담론 연구』, 『상허학보』 13, 상허학회, 2004. 8; 김려실, 『조선을 조선화하기-조선영화의 일본 수출과 수용에 대한 연구』, 『영화연구』 34, 2007. 12; 정종화, 『조선영화는 어떻게 ‘반도 예술영화’로 호명되었는가-〈한강(漢江)〉의 일본 배급을 중심으로』, 『사이간 SAI』 20호, 국제한국문학문화학회, 2016; 이화진, 『예술적 동정과 제국적 관용, 그 사이의 비평-나그네[旅路](1937)이후의 조선영화와 일본영화계』, 『한국학연구』 제53집, 인하대학교한국학연구소, 2019. 5.

엇인가'를 사유하는 과정에서 형성된 것으로, 단지 제국과 식민지의 관계 또는 외부의 시선을 의식한 조선영화의 해외 수출전략에서 온 것만은 아닐 수 있다는 점에서 정밀한 분석을 요한다.

이처럼 박기채가 펼친 여러 논의 중 상당수는 영화예술을 고구(考究)하는 과정에서 파생된 것으로, 영화예술이라는 키워드를 중심으로 새롭게 읽을 필요가 있다. 이 글에서는 영화기업화 논의가 한창 진행되던 1930년대 중후반, 박기채가 발표했던 영화 담론의 여러 논점들을 연대기가 아닌 영화의 매체 특정성과 '예술성' 간의 관계라는 대주제 아래 재배치하고, 이를 중심으로 그 맥락을 재구하려고 한다. '영화예술'이라는 박기채의 키워드는 당대의 영화 미학뿐만 아니라, 향토성이나 영화기업화 논의 등 기존 영화사 연구에서의 쟁점들을 새로운 관점에서 재해석 가능하게 해줄 것으로 생각된다.

2. 박기채의 '영화예술'에 대한 개념적 검토

전남 광주 출신이던 박기채는 1927년 일본 도시샤 대학에 진학하였고, 1930년에는 일본 교토의 도아키네마(東亞キネマ)에 의탁생으로 입사한 것으로 알려져 있다.¹¹⁾ 이후 그는 다카라즈카키네마(寶塚キネマ)에서 촬영감독으로 데뷔하였고,¹²⁾ 1934년 1월 “순조선 토키”를 제작하기 위해 귀국한다.¹³⁾ 서광제의 집(승사동 140번지 7호)에 기거하며 문단 작품을

11) 이순진 외, 『식민지 대중예술인 사전』, 소도, 2006, 111쪽.

12) 박기채의 귀국을 알리는 당시 기사(『동아일보』, 1934. 1. 11)는 그가 <青春의春>을 통해 촬영감독으로 데뷔했다고 전하고 있다. 반면 박루월, 이영일은 박기채가 귀국 전 <청춘비가>라는 영화를 만들었다고 언급한 바 있다. 하지만 이영재는 두 영화 모두 박기채의 영화로 정확히 확인되지 않는다고 지적하고 있다. 이영재, 『황군의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀가 죽는가-조선해협, 기다림의 멜로드라마』, 『여성문학연구』 25호, 한국여성문학학회, 2011, 205쪽.

13) 『朝鮮映畫攝影次 朴基采氏 錦還』, 『동아일보』, 1934. 1. 11.

각색한 토키영화 연출을 준비하던 그는,¹⁴⁾ 결국 발성영화 대신 안석영의 신문소설을 원작으로 한 무성영화 <춘풍>을 연출하며 데뷔하게 된다. 개봉 당시 열렸던 <<춘풍>의 밤>과 같은 행사에 참여한 문인들의 면면이나,¹⁵⁾ 여러 지면에 실린 문인들의 호평을 보면, 당대 박기채와 <춘풍>이 어떠한 기대를 받았는지를 짐작할 수 있다.

하지만 박기채는 귀국 이후, 영화연출가로서의 활동뿐만 아니라 영화이론가로서의 행보 역시 활발히 진행했다. 귀국 초기에 집중적으로 발표한 글에서는 ‘영화의 예술성’을 이론적으로 정립하기 위한 시도들이 주로 이루어졌다. 이러한 시도에서 박기채가 영화 예술을 규정하는 방식은 크게 두 가지로 나뉘 볼 수 있는데, 첫 번째가 이미 예술로 인정받은 타매체(문학, 연극)에 영화의 매체 특정성(medium specificity)을 건주는 작업이었다면, 두 번째는 담론차원에서 기존에 널리 유포되어 있던 예술에 관한 논의와 개념을 원용하는 것이었다.

1) “자본성을 가진 기계 예술”¹⁶⁾을 정의하기

박기채가 발표한 영화예술론의 주요한 주제 중 하나는 영화매체의 기계적 속성(카메라, 발성기술)을 어떻게 예술적 속성으로 규정할 수 있는가였다. 이와 관련된 대표적인 글로는 1934년 발표한 『과학적 영화예술론-그 종합적 이론과 실제적 분석』¹⁷⁾을 들 수 있다. 이 글에서 박기채는 “영화예술반대론자”들이 사진은 “현실의 복제에 불과”하므로 “영화는 예술로서 인정할 수 없다”고 주장한 사실을 본격적으로 반박한다. 박기채에 의하면, 영화는 시나 회화 같은 구 예술에 영향을 받기도 했지만,

14) 『朝鮮鄕土色의 토-키映畫化』, 『조선일보』, 1934. 1. 9

15) 『조선일보』, 1935. 12. 3.

16) 박기채, 『朝鮮 토-키-와 新課題-新技巧 把握을 爲한 一提言』, 『조광』 6권 8호, 1940. 8.

17) 박기채, 『科學的 映畫藝術論-그 綜合的 理論과 實際的 分析』, 『조선일보』, 1934. 9. 14~16.

근본적으로 과학을 일정한 정신으로 채용했다는 점에서 차별화될 뿐만 아니라, 결정적인 기술, 즉 “촬영기”를 통해 기존 예술로부터 독립한 매체였다. 하지만 영화는 카메라를 그 예술적 토대로 함으로써 “사진적 진실”은 획득했지만, 반대로 “현실의 창조적 변형”이 불가능하다는 비판에 직면하고 있기도 했다. 박기채가 파악하고 있는 근대예술이란 곧 “인상주의적 입체주의와 추상적 회화”처럼 “형식이탈을 통해 근대예술을 일반적으로 못 알아보게 한 후 순전한 예술가, 예술과학자 등 교양있는 사람들의 예술”에 다름 아니었다. 그에 비하면 영화는 “노예적 모사”에 근거한 매체에 더 가까웠기에 예술이 될 수 없다는 것이 영화예술 반대론자들의 논리였다.

박기채는 이러한 영화예술 반대론자들의 논리에 대응하기 위해 편집, 클로즈업, 몽타주 등 영화가 가진 “현실의 창조적 변형가능성”을 들어 영화는 단순한 현실의 복제가 아님을 강조하고 이를 “영화적 진실성”이라 명명한다. 이는 박기채가 줄곧 영화의 독자적 성질을 이야기하면서, “사진적 진실”과 “영화적 진실성”을 함께 강조하는 논의의 시작점이기도 하다. 하지만 여기서 주의할 것은 모순적으로 보이는 이 두 속성은 서로 길항하는 것이기보다는 영화의 특수성을 동시에 설명하는 것에 더 가깝다는 점이다.

이처럼 영화의 기술적 발전을 중시하면서, 영화의 자율성과 예술성을 함께 규정하려는 그의 논리는 발성영화에도 그대로 적용된다. 박기채가 발성영화와 관련한 논의를 펼쳤던 시기는 조선 영화계 전체가 이 문제에 골몰하던 발성영화로의 전환기였다.¹⁸⁾ 많은 논자들이 발성영화에 대한 논의를 펼쳤는데, 박기채는 발성영화의 매체적 성격을 과학(영화적 기술)과 예술과의 관계 속에서 성찰적으로 사유했다는 점에서 다른 논자와 변별되는 담론적 특징을 보인다.

18) 조선영화의 발성으로의 전환에 관한 상세한 연구는 이화진, 『소리의 정치』(현실문화, 2016)를 참조.

무성영화와 발성영화의 관계에 대한 박기채의 사유는 (a)『과학적 영화예술론-그 종합적 이론과 실제적 분석』(1934), (b)『영화의 예술적 성장과 기술적 발전』(1936), (c)『조선 토-키-와 신과제-기교적 파악을 위한 일제언』(1940)과 같은 세 편의 글에 압축되어 있으며, 시간의 경과에 따라 그 논리 역시 점차 변화하고 있다. 가령, 초기에는 기술결정론적 입장에서 발성영화를 무성영화의 단순한 발전형태로만 파악했다면, 이후의 글에서는 표현의 물질성을 근거로 무성영화와 발성영화를 점차 독립적인 예술로 분리하고 있다. 이러한 그의 입장 변화는 아래의 세 인용문에 잘 나타나 있는데, 이는 그가 얼마나 끈질기게 영화의 매체론적 사유에 매달렸는지를 명확하게 보여준다.

(a) 발성영화와 무성영화는 별리적으로 생각할 수 없는 것이다. 토키는 다만 무성영화의 위대한 성과를 주도적 기초로서 존재되는 것이며, 이 기능에 있어서 무성영화와 발성영화와는 질적으로 동일성을 가졌으므로 발성영화는 무성영화의 예술적 발전이라고 칭할 기본적인 근거일 것이다. 우리는 예술이 완성된 형태에서만 고찰할 것이 아니라 그를 역사적과 사회적 현상으로서 성장하는 것을 보지 않으면 아니된다. 그리하여 예술, 비예술적 문제가 정당히 해결되는 것이다. 이에 무성영화가 발성영화적 발전에 있어서 질적으로는 비약성이 없이 단지 양적발전에 불과한데 대하여서는 그가 예술적으로도 가치가 상이되는 장르면서도 이를 무성영화의 발전형태라 주장을 하기 위하여 나는 영화이외의 예술, 음악에서 일례를 들어보겠다. 여기에 한 오케스트라에는 전부터 피아노가 없었다고 하자. 이리하여 어떤날 우연히 피아노를 발명하였다. 그날부터 피아노는 오케스트라의 일 구성적 요소가 되었다고 하자. 그러나 이런 때도 오케스트라는 여전히 오케스트라일 것이다. (중략)결국 발성영화의 예술적 요소에 대한 결론에 있어서는 발성영화는 무성영화의 예술적 발전형상일 것이며, 과학적 영화예술의 최고의 발전형태인 동시에 무성영화의 예술적 발전의 필연적 과정일 것이다.(강조는 인용자)¹⁹⁾

19) 박기채, 『科學的 映畫藝術論-그 綜合的 理論과 實際的 分析』, 『조선일보』, 1934. 9. 14-16.

(b) 벌써 한 사진에서 영화로 한 영화에서 발성영화로 이행된 것을 생각하여 볼 때에 이를 가능하게 한 과정은 분명히 기술적 진보라는 것을 말할 수가 있다. 즉 한 자연의 재현을 목표로 한 일직선상의 진보와 그 자연의 재현이란 기술상의 목표를 생각하여 보면 한 자연 재현의 가능성을 더욱 풍부하게 하였을 뿐만 아니라 궁극의 목표에 한걸음씩 더욱 접근하여 간 의미로서 무성영화는 분명히 정지된 사진보다도 한걸음 더 나아간 영화의 예술적 발전형태일 것이며 발성영화는 이에 비하여 또 한 걸음 더 나아간 영화의 기술적 발전형태라고 말할 수가 있을 것이다. (중략) 그러나 이 발전과정을 그대로 영화의 예술적 발전 과정과는 동일시할 수는 없는 것이다. (중략) 왜 그러나하면 하나의 예술적 분야의 발전은 그 표현물질의 가능성과 한도를 기저로 한 후라야 처음으로 예술형성을 생각하게 되기 때문이다. 그리고 또 예술분류상의 주요한 관점으로 되어 있는 예술형식의 성질도 그 형성에 의하여 결정되는 것이며 거기에서 예술적 장르의 독자성이 생겨나고 또 양식의 법칙이 발생되는 것이다.(강조는 인용자)²⁰⁾

(c) 그러므로 토-키는 결국 시각과 청각의 세계만을 리얼리티하게 하여도 예술로서 성립할 수 없다. 어디까지든지 기교로서 음향 요소를 한 가지 독립된 성능으로 진전시키면서 시각적 기록과 청각적 기록과의 사이의 자유스러운 교호를 가져야 한다. 또 영화적 기교로서 영화화면이 일부분만이 스크린에 나타나고 음을 발하는 음원이 나타나지 않는 데 토-키에 있어서만 절대로 가능한 것이다. 만일 토-키에 있어서 이러한 표현방법이 아니고 어디까지든지 영상과 음향이 평행적으로 수반을 한다면 이는 토키의 독자성을 상실하는 동시에 다른 예술과의 굴욕적 접근을 의미하는 것이다.(중략) 그러나 토키에 있어서 몬타주란 기교를 무조건하고 무성영화시대의 그것을 그대로 계승해야 한다는 것은 아니다. 어디까지든지 음향과 영상과의 대위법에 의하여 자연적인 음과 화면의 통일에서 대상의 분석을 의미하는 몬타주를 이용하여야 토키의 발전을 보게 될 것이다.(강조는 인용자)²¹⁾

20) 박기채, 『映畫의 藝術的 成長과 技術的 發展』, 『조광』 제2권 12호, 1936. 12. 200-201쪽.

21) 박기채, 『朝鮮 토-키와 新課題-新技巧 把握을 爲한 一提言』, 『조광』 6권 8호, 1940. 8. 284-285쪽.

먼저 (a)『과학적 영화예술론』에서 박기채는 무성영화로부터 발성영화로
로의 전환을 “일원론적 발전”이라고 파악하고, 기술적 측면에서 영화예
술의 발전론적 도식을 완성한다. 이러한 도식의 구상에서 전체가 되고
있는 것은 결국 기술의 발전을 통해 영화가 감각들의 “완전한 재현”에
이탈 수 있다는 그의 생각이다. 실제로 박기채는 또 다른 글에서 영화를
“자본성을 가진 기계예술”²²⁾이라고 정의하기도 했는데, 매체의 기술적
발전을 중시하는 그의 관점에서 보자면, 발성영화는 단지 무성영화의 기
술적 발전형태에 지나지 않는 것이었다.

무성영화에서 발성영화로 이어지는 “일원론적 발전”에 관한 논리는 2
년 후에 발표한 글인 (b)에서부터 미묘하게 변화한다. 기술에 관한 그의
우호적인 태도는 여전했지만, 영화 기술의 발전을 예술의 발전과 별개의
것으로 구분하기 시작한 것이다. 영화기술의 발전이 예술에 “물질적 기
초”를 제공한다는 점에서, 기술의 발전은 예술의 발전에도 영향을 주는
것은 분명하지만, 그것이 양자 간의 동일한 발전만을 의미하는 것은 아
니라는 것이 바로 박기채의 변화된 생각이었다. 예술에 따라 독립적인
물질 토대나 특징들이 존재하는 만큼 무성영화와 발성영화 역시 각각
독자적인 예술로 봐야한다는 것이 그의 논리였다. 그리고 이러한 논리는
곧 문학, 연극과의 관계 속에서 영화예술의 자율성을 설정하는 작업으로
도 이어졌다.²³⁾

그리고 박기채가 1940년에 발표한 글인 (c)에 이르러서는 발성영화도
‘몽타쥬’처럼 고유의 예술적 기교를 가져야 한다는 논리로 발전된다. 앞
선 (b)가 발성영화, 즉 매체의 물질적 토대를 발견하고 각각의 독자성에
주목하는 글이었다면, (c)는 좀더 세부적인 차원에서, 발성영화도 몽타쥬
같은 고유의 표현 기법을 개발해야 된다는 논리를 담고 있다. 그는 “토
키는 음악을 중심으로 한 교향악적인 창조도 배우라는 요소에 지배되는

22) 박기채, 『배우를 지원하는 여성들에게』, 『영화시대』, 1935. 11.

23) 박기채, 『映畫와 演劇의 藝術的 特性』, 『조광』 2권 11호, 1936. 11; 박기채, 『씨
나리오와 攝影臺本-作品態度에 대한 小辨』, 『동아일보』, 1938. 9. 23~10. 1.

연극적 창조”도 되어서는 안 된다고 주장하며, 문학, 음악, 연극과는 다른 발성영화의 독립성을 강조한다. 그리고 이러한 독립성 유지를 위해서는 무성영화를 예술로 격상시킨 몽타주와 같은 기법이 필요한데, 발성영화의 몽타주에서는 영상과 영상만이 아닌 영상과 음향의 관계로 확장되어야 한다는 것이 그의 주장이었다.

이처럼 영화매체와 관련한 박기채의 영화예술론은 촬영이나 발성과 같은 기술을 통해 창조된 표현의 물질성을 영화의 표현적 특수성으로 발전시켜야 한다는 논리로 전개되고 있다. 이러한 박기채의 주장은 그가 언급한 “영화반대론자”들을 반박하는 과정에서 마련된 것으로, 특히 이 과정에서 정교화 된 영화의 매체 특정성은 이후 박기채가 일관되게 주장한 “조선의 향토색 짙은 발성영화” 연출이라는 목표와 유기적 관련성을 갖는 것이기도 했다.

2) 예술사회학과 영화 예술의 발생

박기채는 영화예술의 개념을 규정하기 위해 당시 예술계에서 광범위하게 수용되고 있던 예술사회학 논의에 기대기도 했다. 박기채는 기본적으로 영화를 “사회적 교화문제와 문화발전에 중대한 역할”²⁴⁾을 하는 새로운 사회적 예술로 보았다.²⁵⁾ 특히 영화의 내용과 형식을 결정짓는 주

24) 박기채, 「조선영화를 위하여」, 『사해공론』 3권 3호, 1937. 3, 430쪽.

25) 영화의 사회적 역할을 강조하는 박기채의 논리는 마찬가지로 영화비평의 역할을 강조하는 데서도 관찰된다.

“그러나 영화비평에 의하여 영화를 개혁하고 또 영화에 의하여 사회를 개혁하는 데 있어서는 먼저 영화비평이 형식주의의 *령에서 벗어나지 않으면 아니 될 것이다.(중략)영화의 새삼스럽게 말할 것도 없이 *인을 위한 예술도 아닌 동시에 몇사람을 위한 공간 예술도 아니다. 영화는 수천수만 행복자의 교과서가 되는 집단 예술이 아니면 아니 된다. 또 영화는 집단예술인 동시에 하나의 산업이 가장 근대적으로 발전된 대중적 예술인 동시에 또 가장 근대적으로 발전된 자본주의 산업이다.” -박기채, 「映畫批評의 意義와 映畫監督의 苦心」, 『조광』 2권 9호, 1936. 9, 264-267쪽.

요한 요인으로 사회를 지목하면서 예술사회학을 중요하게 원용하기도 했다. 아래의 인용문은 그가 당시 활발히 유통되고 있던 예술사회학의 다양한 맥락에 기대 영화예술의 개념을 규정하였다는 것을 가장 명확히 보여주는 근거이다.

이에 미학은 관념적의 것이거나 실증적의 것이거나 내용과 형식의 관계 더욱 형식적 법칙의 수립과 또는 발견을 자기 목적으로 하고 있으나 **예술사회학은 이 형식의 배후에 있어서 이 법칙의 필연적인 것을 명백하게 하여주었다.** 우리는 형식의 법칙과 내용의 선택을 지배하는 외재적의 모티브를 예술에 주고 있는 정치적 경제적 그 가운데서 다시 말하면 예술의 내용적 선택과 형식을 지배하고 있는 근원으로서 예술에 대한 과제를 한번 고찰하여 보기로 하자.

이 관점이 과연 전부인지는 모르나 어쩐지는 모르나 어쨌든 이 관점에 서게 되면 소비에트 영화와 아메리카 영화의 구성적 상이가 어디에 원인되어 있는 것을 어느 정도까지 알게 되는 것이며 무성영화에서 발성영화로 이행의 현상도 영화 예술의 필연적 발전이라는 것을 일원적으로 이해할 수가 있는 것이다. 더욱 예술의 기능을 논하는 것은 광범한 의미에서 예술의 사회성과 계급성이라는 것을 전제로 하고 있음으로 순수예술이라거나 예술의 초사회성과 초계급성을 믿고 있는 사람은 승인할 수 없을는지 모르나 그러나 영화의 경우에는 이러한 사람을 고려할 여지가 없는 것이다.

즉 영화에 있어서는 예술의 기능이라는 것이 명백히 표면에 나타나고 있는 것이다. 아메리카 기타 다 같은 경제적 조직을 가진 諸國의 영화는 상품성의 발휘를 영화의 유일한 이상으로 하고 있으나 소비에트 영화만은 선전교화의 기능을 유일한 목적으로 전진하고 있다. 요컨대 일견 이 비예술적 관점이 결국 영화의 예술적 내용과 형식에 관한 여러 가지의 의문을 해득할 수 있게 하여주는 것이 아닌가 한다.²⁶⁾(강조는 인용자)

26) 박기채, 『映畵藝術의 構成法-그 內容과 形式問題에 對하여』, 『조선일보』, 1935. 5. 1.

인용문에서 보듯, 박기채는 영화의 내용과 형식의 차이를 아메리카와 소비에트의 사회·경제적 차이로 환원하는데, 이는 예술 형성과 관련한 프리체(Vladimir Maksimovich Friche)의 개념과 사유를 원용한 것으로 판단되는 부분이다.²⁷⁾

그렇다면 당시 조선에서의 예술사회학은 어떻게 수용되고 있었던 것일까? 박기채가 참고한 문헌을 구체적으로 밝히고 있지 않으므로, 이폴리트 텐(Hippolyte Taine), 그로세(Ernst Grosse), 플레하노프, 귀요(Marie Jean Guyau), 프리체 등의 예술사회학이 당시 조선의 예술계에 어떻게 수용되었는지를 살펴보는 것은, 박기채가 언급하고 있는 ‘예술사회학’의 맥락을 이해할 수 있는 중요한 방법 중 하나다. 하지만 아쉽게도 1930년대 중반까지 조선의 예술계에서 예술사회학을 직접적으로 다루고 있는 글은 그리 많지 않다. 박영희와 이현구가 남긴 예술사회학을 개괄적으로 소개하는 몇 편의 글만이 당시 조선에서의 예술사회학의 수용 정도를 가늠하는 데 유용한 지표를 제공할 뿐이다. 먼저 박영희는 가장 활발하게 예술사회학에 대해 소개한 인물 중 한 명이다. 대표적인 글로는 『예술사회학의 출발점-간단한 서론으로서』²⁸⁾나 『민속학자 그로세의 예술방법론의 음미』²⁹⁾ 등이 있는데, 두 글에서 그는 참고문헌까지 구체적으로 밝히며 예술사회학을 자세히 소개하고 있다. 이현구 역시 『사회학적 예술비평의 발전』³⁰⁾에서 텐-플레하노프·하우젠슈타인-프리체-캘버튼으로 이어지는 예술사회학의 계보를 본격적으로 소개하고 있다.³¹⁾

27) 영화와 사회를 동일시하는 관점은 1930년대 초 사회주의 영화론에서도 종종 발견되지만, 예술사회학을 원용한 박기채의 정교한 이론적 논의와는 차이가 있다. “기술 비판 같은 것은 오히려 반동적 비판에 기울어지는 것이라 하여 그 작품의 이데올로기만을 가지고 싸웠다”는 서광제의 사후적 성찰처럼 영화 매체에 대한 관심은 정작 부재했던 것이다. 이와 관련된 자세한 논의는 김상민, 『한국 영화적 리얼리즘의 계보』, 연세대학교 박사논문, 2020. 8, 54-55쪽 참고.

28) 박영희, 『예술사회학의 출발점-간단한 서론으로서』, 『조선일보』, 1930. 8. 29~9. 5.

29) 박영희, 『민속학자 그로세의 예술학 방법론의 음미』, 『조선일보』, 1934. 5. 1.~4.

30) 이현구, 『사회학적 예술비평의 발전』, 『동아일보』, 1931. 3. 29~4.8.

31) 초기 ‘예술사회학’을 중심으로 한 연구 자체도 그리 많지 않은 편이다. 문학사회

그러나 예술사회학이라는 키워드를 전면에 내세우지 않았을 뿐 플레하노프, 프리체 등의 논의는 당시 사회주의 문인들의 논의에 광범위한 영향을 미치고 있었다. 대표적으로 임화는 『집단과 개성』, 『언어와 문화』, 『문학상의 지방주의 문제』와 같은 글에서 프리체의 『예술사회학』, 『구주문학발달사』를 인용하며, 문학(언어)의 형성에 사회가 결정적인 한 요인으로 작동하고 있음을 강조하고 있다.³²⁾

박기채의 경우, 1934년까지 일본에서 활동하다가 귀국했던 만큼 예술사회학에 대한 이론에 더 폭넓게 접근했던 것으로 추정된다. 이를 명확하게 보여주는 근거는 “풍토(풍경), 풍속, 민족(조선사람), 역사”와 같은 어휘들을 통해 조선적 특수성 반영을 영화예술의 한 방향으로 거듭 주장하는 그의 논리인데, 이는 텐의 예술사회학과 매우 유사하다.

(a) **독특한 풍토와 생활의 역사를 가진 조선인사는 문화영화예술발전**
에 다같이 노력하여 주기를 바라는 동시에 기업가들의 영화사업에 이해가 있기를 바란다.³³⁾

학을 다룬 김현의 글과 식민지 시기 외국이론의 수용을 다룬 김외곤, 해방기 한상진의 미학론을 다룬 홍지석의 연구 등이 식민지 시기와 해방기의 예술사회학을 부분적으로 언급하고 있을 뿐이다. -김외곤, 『1930년대 후반 창작방법론에 미친 외국이론의 영향(1)』, 『한국현대문학연구』 4호, 1995. 4; 김현, 『한국문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991, 202-211쪽; 홍지석, 『해방공간 예술사회학의 이론과 실천-1940-1960년대 한상진의 미학·미술사론을 중심으로』, 『미학·예술학 연구』 36호, 한국미학예술학회, 2012.

아울러 박영희를 비롯한 당시 문인들이 플레하노프나 프리체를 어떻게 수용했는가에 관한 개별적인 연구는 다음과 같다.-김윤식, 『박영희 연구』, 열음사, 1989, 121-127쪽; 이미순, 『박영희의 플레하노프 미학 수용과 문예학의 완성』, 『비교문학』 20호, 한국비교문학회, 1995; 하정일, 『프리체의 리얼리즘관과 30년대 후반의 리얼리즘론』, 『현대문학의 연구』 4호, 한국문학연구학회, 1993.

32) 아울러 임화는 자신의 환경 개념과 관련하여 텐의 환경 개념을 (milieu) 참조하고 있기도 했다. 이와 관련한 자세한 논의는 와타나베 나오키, 『임화 문학론 연구』(동국대 박사학위 논문, 2016, 209-215쪽)를 참조할 것.

33) 박기채, 『기업으로써의 영화사업과 구체안-조직, 촬영소, 배급망, 직영관, 기타』, 『조선일보』, 1935. 7. 6.

(b) 나는 애초부터 춘원 선생의 무정을 선택하게 될 때 실로 남들이 말하는 기업적인 타협에서만 영화화하려는 의도가 아니다. 영화로서만이 묘사할 수 있는 **조선의 정조 즉 우리만이 가질 수 있는 풍속과 산수의 풍경 그리고 인정 또 생활의 표본**을 말하려는 데 있을 것이며 다음은 영화계와 문단과의 좀더 밀접한 협조를 늘 염두에 두어 왔기 때문이다.³⁴⁾

(c) **맑고 좋은 산하! 그리고 우리 조선 사람의 인정, 우리의 습성!** 나는 조용히 눈을 감고 명상에 취한 채 이렇게 행복된 자신에 불을 붙인다. 영화하고는 분야는 다르다고 할까만……. 불란서의 작가 바르자카가 일찍이 『人間喜劇』이란 작품의 서문에 이런 말을 하였던 것이 또한 기억에 새롭다.

“**불란서의 사회가 역사가를 낳았다. 나는 한 祕書에 지나지 않았다.** 선덕 악덕의 표를 갖추어 정열이 주가 된 사업을 모두어 성격을 스케치하고 사회의 주요한 사건을 선택하여 보는 역사가다”라고…….

과연! 조선의 산하는 영화작가를 기다리고 있다고 생각된다. **많은 민중이 잃어버린 역사! 관습과 풍속의 전형은 아름다운 표현의 눈과 기교로운 각도의 작가 앞에 절대 복종되리라는 듯한 양과 같은 天地다.** 나는 새로이 작품을 만든다면서 숨지 않고 이 모든 정조를 그 생활 가운데서 탐구하리라. 이것이 다른 사람에게는 맞볼 수 없는 나에게는 유일한 심적 행복이다.³⁵⁾(강조는 인용자)

실제로 위의 인용문에 나타난 박기채의 어휘들은 텐이 예술의 발생, 형성조건을 검토하는 논리를 상기시킨다. 가령 텐은 『예술철학』에서 “한 시대의 풍속과 사고방식”이 예술에 어떻게 영향을 미치는지를 다음과 같이 비유적으로 설명한 바 있다.

예컨대, 남쪽 나라에서 시작하여 북쪽으로 거슬러 올라가다 보면, 어느 일정 지역에서부터 특별한 농사방식과 식물군이 시작된다는 사실과 마주치게 될 것이다. 우선 남쪽 나라에서는 알로에와 오렌지와 마주치게 되고, 조금 더 올라가면 올리브 나무와 포도나무를 만나며, 그 다음

34) 박기채, 『映畫監督日記-無情記(下)』, 『동아일보』, 1938. 5. 8.

35) 박기채, 『映畫監督의 獨白-幸福(中)』, 『동아일보』, 1939. 5. 1.

으른 떡갈나무와 귀리를 보게 되고 좀더 위에서는 전나무를 만나며, 중국에는 이끼와 지의를 만나게 된다. 매 지역은 나름의 특유한 농사법과 식물군을 거느린다. 이 둘은 매 지역이 시작되는 곳에서부터 시작해서 경계선이 끝나는 곳에서 끝이 난다. 이 둘은 바로 해당지역에 결부돼 있다. 요컨대 이 둘의 존재조건을 지탱하는 것은 바로 지역이다. 이 둘이 나타나거나 나타나지 않는가는 그 지역인가 아닌가에 따라 결정된다. 한편 어느 특정 지역이란 일정 온도, 일정 수준의 열기와 습도를 말하는 데, 한마디로 그 지역 고유의 특성을 주도하는 몇 상황을 일컬으며, 이를테면 조금 전 언급했던 사고방식과 풍속의 일반성과 유사하다고 해야 하지 않겠는가?³⁶⁾

지역과 예술의 관계에 대한 텐의 도식적인 비유는 단순한 비유의 차원에서만이 아닌 실제 이탈리아나 네덜란드 회화의 특성을 설명하는 데에도 소용된다. 그리고 이러한 텐의 생각은 앞서 언급한 이헌구나 박영희에 의해 당시 조선 문단에도 여러차례 자세히 소개될 만큼 익숙한 것이기도 했다. 이헌구는, 텐이 『영문학사』에서 “종족, 환경, 시대”를 문예 발생의 원인으로 들었고, 『예술철학』³⁷⁾에서는 하나의 예술작품이 결코 사회와 별개일 수 없음을 설명했다고 소개하고 있다.³⁸⁾ 박영희 역시 “인종, 환경, 시대”를 텐의 핵심적 세 키워드로 제시하면서 “예술은 상이한 환경, 상이한 시대에 따라서 변천함을 논증”하려 했다고 설명한 바 있다.³⁹⁾

박기채는 물론 텐을 직접적으로 언급하지는 않았지만, 예술의 발생과 관련하여 사회적 영향을 여러 차례 강조한 사실을 고려할 필요가 있다. 앞에서 살펴본 것처럼 박기채는 발성영화를 처음부터 독립된 예술로 보지는 않았는데, 그 이유로 새로운 예술 발생에 상응하는 사회적 변화나 근거가 없다는 점을 들고 있다.

36) 이폴리트 텐, 정재곤 역, 『예술철학』, 나남, 2013, 23쪽.

37) 확인할 수 있는 일본에서의 최초 번역은 イツポリイト・テエヌ, 廣瀨哲士 譯, 『芸術哲學』上卷, 双樹社, 1924. 6.

38) 이헌구, 『사회학적 예술비평의 발전』, 『동아일보』, 1931. 3. 29~4.8.

39) 박영희, 『민속학자 그로세의 예술학 방법론의 음미』, 『조선일보』, 1934. 5. 1.

무성영화에서 발성영화의 그 이행현상을 고찰하여 볼 때 諸藝術을 勿論하고 그 이행에 대한 사회적 요인과 발생에 대한 사회적 근거가 없이는 그를 독립된 예술이라고는 말할 수 없는 것이다. 어찌서 그러하느냐 하면 예술이라는 것은 그대로 막연히 발생하는 것이 아니며 일정한 사회적 내용을 가지고 발생하기 때문이다.⁴⁰⁾

이러한 박기채의 논리를 따르다면, 그가 반복해서 사용하고 있는 “풍토, 풍경, 조선 사람의 인정, 생활의 역사”와 조선영화를 연결짓는 방식은, 텐이 ‘환경, 종족, 시대’를 예술의 중요한 발생 요소로 놓았던 이론적 영향 아래 놓인 것으로 봐야 할 것이다. 물론 텐의 논의는 1930년대 중반이라는 시점에도 이미 낡고 소박한 것으로 보이지만, 박기채의 입장에서는 영화라는 새로운 예술의 발생을 설명하는 데 이와 같은 고전적 논의가 오히려 더 적합했을 것으로 짐작된다. 특히 박기채가 보여주는 텐과의 이러한 관련성은 향토색을 조선영화에 담으려 했던 그의 시도가 결국 영화 예술성과 관련된 문제이기도 했다는 사실을 보여준다는 점에서 중요하게 분석될 필요가 있다.

3. 〈춘풍〉(1935)과 스텐벅(Josef von Sternberg)-박기채의 향토성 재론

박기채는 귀국 시점인 1934년부터 이미 조선의 특수성을 영화에 담고 싶다는 포부를 공공연하게 밝히고 있었다. 그의 귀국을 알리는 기사의 제목이 『朝鮮郷土色の 토-키映畫化』⁴¹⁾라는 데서 보듯, 그에게 중요한 영화적 목표 중 하나는 조선의 향토성을 어떻게 영화적으로 포착해낼

40) 박기채, 『科學的 映畫藝術論-그 綜合的 理論과 實際的分析』, 『조선일보』, 1934. 9. 21.

41) 『朝鮮郷土色の 토-키映畫化』, 『조선일보』, 1934. 1. 9

수 있는가였다. 이미 많은 연구들이 분석한 것처럼, 1930년대 중반은 제국과 식민지의 관계 구도 속에서 조선의 ‘향토성’이 재발명되기 시작한 시기로, 문학, 미술 등 다양한 예술분야에서 이 향토성의 문제는 중요하게 논의되고 있었다. 영화에서도 만주사변으로 보도, 저널리즘적 기능이 중시되고, 조선의 지정학적 위치가 부각되면서 향토영화가 적극적으로 모색되고 있었다.⁴²⁾

그런데 향토성을 조선영화가 나아가야 할 방향으로 역설한 박기채의 주장은 “합작과 향토성이 일본 수출의 지름길이라는 공식을 세운”⁴³⁾ <나그네>(1937)는 물론, 이 영화의 선행 모델로 자주 언급된 일·독합작영화 <새로운 땅>(1937)보다도 앞선 1934년부터 제기된 것이다. 1934년이라는 시점은 조선영화사에서 향토성, 조선성의 문제를 재고찰하는 데 있어 중요한 의미를 지닌다. 물론 관점에 따라 조선의 향토성을 영화에 담겠다는 박기채의 구상은 새롭지 않은 것처럼 보일 수 있다. 나운규의 <아리랑>(1926)을 비롯 이규환의 <임자없는 나룻배>(1932) 같은 영화들이 이미 농촌 공간에 주목하여 조선영화를 대표하는 작품이 되어왔고,⁴⁴⁾ ‘鄉土情話’⁴⁵⁾, ‘鄉土悲劇’⁴⁶⁾과 같은 용어 또한 이런 유형의 영화들을 설명하는 중요한 장르 용어로 이미 활발히 통용되고 있었기 때문이다.

42) 백문임이 지적하듯 이러한 경향은 1차 세계대전쯤부터 등장한 세계적 현상으로, 전쟁과 다큐멘터리가 맞물리며 술한 종족지가 생산되기 시작했다.-백문임, 『영화의 영화』, 소명출판, 2015, 75쪽.

43) 김려실, 『조선을 ‘조선’화하기-조선영화의 일본 수출과 수용에 대한 연구』, 『영화연구』 34호, 한국영화학회, 2007, 108-109쪽.

44) 이규환 역시 <임자 없는 나룻배>(1932)에서 조선의 농촌공간을 인상적으로 포착한 것으로 보이지만, 그 배경은 여전히 “가난, 겁탈, 살인, 탈향의 모티프”가 중첩된 비참의 성격을 지닌 공간이었음을 그 스토리나 영화적 평을 통해 짐작할 수 있다. 이와 관련된 자세한 논의는 문재철, 『1930년대 중반 조선 영화 미학의 변화에 대한 연구』, 『영상예술연구』 10호, 영상예술학회, 2007. 5. 137-141쪽.

45) 『동아일보』, 1928. 4. 1.

46) 『조선일보』, 1933. 4. 4.

그러나 박기채가 말하는 ‘향토’는 그 성격에서 다소 차이가 있다. 이화진이 이미 적절히 지적했듯 1930년대 중반의 농촌은 “현실고발”에서 “취향”과 관련된 대상으로 그 의미가 변전해가던 시기로,⁴⁷⁾ 박기채의 ‘향토’ 역시 앞선 향토와는 다르게 ‘비참’에서 ‘미학’으로 코드 변환된 결과물의 첫머리에 놓을 수 있는 것이었다. 특히 박기채가 언급하고 있는 ‘향토’는 농촌에 국한된 비참이나 공상의 공간만이 아닌 조선 ‘전체’를 미적 대상으로 포괄하는 것으로, 영화 쪽에서는 박기채가 이러한 용례를 가장 먼저 보여주고 있다. 다만, ‘향토성’에서 농민문학, 계급문학을 구분해내고 조선 전체의 민족적, 미학적 특색을 담은 것으로 사용하는 유사한 용법은 문학의 영역에서는 좀더 이른 시기부터 관찰된다.

그러나 엄밀히 말하면 향토문예와 농민문예 사이에 여간 큰 차이가 없지 못한 것을 알겠습니다. 향토문예란 그 어원을 캐어본건데 독일어의 『하이마트 콘스트』를 직역한 문학용어인 모양입니다. 그나마 이 술어 가운데는 정치적 의미를 많이 포함하였다고 합니다. 원래 독일문학은 향토색이 농후한 것으로 한갓 특색이 되어 있지만 어느 나라의 문예를 물론하고 그 나라의 향토미를 다소간 포함치 않은 것이 없다고 할 수 있습니다. 왜그러나하면 향토문예의 특징은 그 나라의 종족성을 종족적 특색을 충실히 묘사하여 발휘시키는 것이 첫째 안목인 때문입니다. 그래서 어떠한 국민의 문학이나 나라의 종족적 특색이 안글린 者가 없는 까닭입니다. 일본의 福士幸次郎 같은 이는 도시문예는 다른 나라에 대립시켜서 이룰터이면 그 나라의 일종 향토문예라 볼 수 있다고 역설하였습니다.⁴⁸⁾(강조는 인용자)

정일수는 “다른 나라에 대립”되는 “종족적 특색”을 가지고 있다면 도시문예 역시 일종의 향토문예라고 볼 수 있다고 설명하는데, 이는 향토를 농촌에 국한된 공간이 아닌 조선 전체와 관련된 용어로 확장하고 있

47) 이화진, 『식민지 영화의 내셔널리티와 ‘향토색’:1930년대 후반 조선영화 담론 연구』, 『상허학보』, 상허학회, 2004, 370-372쪽.

48) 鄭日秀, 『郷土文藝와 農民文藝(1)』, 『조선일보』, 1932. 3. 26.

는 박기채의 용례와 유사하다.

그런데 여기서 문제는 향토 혹은 ‘조선적인 것’에 대한 이러한 박기채의 발빠른 강조를 기존처럼 단순히 타자의 시선을 의식한 “자기민족지(autoethnography)”⁴⁹⁾의 생산이라는 의도만으로 설명할 수 없다는 점이다. 물론 일본 유학과였던 박기채가 외부자의 시선으로 조선의 공간들을 낯설게 바라보고, 이를 영화적으로 포착하고자 하는 욕망을 가졌으리라는 것은 자명해 보이지만,⁵⁰⁾ 이렇게만 해석하는 것은 박기채의 의도를 지나치게 단선적으로 해석하는 것일 수 있다. 앞 장에서 살펴본 것처럼, 조선의 향토색에 대한 박기채의 강조는 이폴리느 텐 등의 예술사회학에서 설명한 예술의 발생 조건을 의식한 것으로, 기본적으로 조선영화의 예술성 확보와 깊은 관계가 있는 것으로도 판단되기 때문이다.⁵¹⁾

이러한 가설은 그가 연출한 <춘풍>을 통해서도 확인해 볼 수 있다. 이 영화는 박기채가 조선의 인상적인 풍경들을 그의 의도에 맞게 특징적으로 포착한 작품임을 알 수 있는데, <춘풍>에 관한 연출자의 글⁵²⁾에서는 이 영화의 출발이 앞서 언급한 예술사회학과 밀접한 관련이 있음을 짐작 가능케 하는 표현들이 관찰된다. 가령, “영화는 만드시 어느 사회에서라도 교화표본이 되는 동시에 인간 활에 모방예술이 되는 것”이라고 말하거나, “이천만 민중과 독특한 풍토를 가진 조선은 아직껏 촬영소 한 곳”, “벤편한 카메라 한 개”를 갖지 못했음을 한탄하는 표현이 대표적이다. 이때 “이천만 민중”과 “독특한 풍토를 가진 조선”은 이폴리트 텐의 “중족, 환경, 시대”를 의식한 어휘들로 보인다. 이뿐만 아니라 <춘

49) 메리 루이스 프랫, 김남혁 역, 『제국의 시선』, 현실문화, 2015, 36쪽.

50) 문제철, 앞의 논문, 150쪽.

51) 특히 박기채가 귀국하던 1935년에는 풍속과 풍토를 전시하는 두 편의 체코영화(<사춘조>(思春調, Ecstasy)>(1933), <홀러가는 첫사랑(Reka)>(1933))가 제1회 베니스 국제영화제에서 전세계적인 관심을 받았고, 이는 조선에서도 화제가 되고 있기도 했다.-이 체코영화들이 당시에 구체적으로 어떻게 인식되었는지는 이화진, 앞의 책, 152쪽.

52) 박기채, 『<춘풍>의 영화화(감독자로서)』, 『영화예술』 5권 8호, 1935. 9, 64쪽.

풍>의 전면 광고에 실린 감독자의 말에서도 그는 “나는 내 고향의 독특한 정조와 아름다운 자연미를 어느 때든지 한번 나의 손으로 표현하려고 기회를 기다렸습니다. 실로 그와 같은 동경이야말로 이 춘풍을 만들게 하고야 말았습니다.”⁵³⁾라고 언급하고 있다.

그렇다면 조선의 정조를 담겠다는 박기채의 의도가 투영된 <춘풍>은 어떤 작품이었을까? 필름을 확인할 길이 요원한 <춘풍>의 경우, 당대의 비평자료를 통해 상상적으로 재구성할 수밖에 없다. 하지만 문제는 <춘풍>에 대해 유독 날선 비판을 했던 서광제의 비평이 후대의 연구자들에게 이 영화의 평가와 관련하여 많은 오해를 야기한다는 점이다.⁵⁴⁾ 서광제는 <춘풍>에 관한 장문의 비평문을 『조선일보』에 기고하면서, 이 영화가 “영화적 스토리를 어떠한 것을 잡아야” 될지 몰라 “아름다운 풍경 장면”을 많이 삽입한 10여년 전의 영화와 유사하다고 비판했다.

<춘풍> 전체의 비판에 들어가기 전에 성급한 독자는 무엇이 10여년 전의 영화수법 같으냐고 물을 독자가 있을 것 같아서 그것만을 먼저 말해두고 비판에 들어가고자 한다. 10여년 전의 영화는 스토리가 변변한 것이 없었다. 없었다느니 보다는 영화적 스토리를 어떠한 것을 잡아야 좋을는지 몰랐었다. 그래서 어떠한 스토리를 전개시킨다는 것보다 활동사진이 환등보다는 낫다는 것을 보여주기 위하여 아름다운 풍경을 장면면에 많이 넣었었다. 그리하다가 세트 촬영으로 발달된 것이다. **아마 영화 <춘풍>을 본 사람은 사진이 따분하다 못해 이것이 무슨 영화인가 하는 생각이 들기 전에 스토리와는 아무 관계가 없는 마치 중학교 졸업생 앨범에서 열토당토 않는 파고다 공원이 나오고 한강철교를 박은 사진이 나오듯이 풍경 장면이 많이 나온 것을 보고 알았을 것이다.**⁵⁵⁾(강조는 인용자)

53) 『朝鮮中央日報』, 1935. 11. 29.

54) 실제로 선행연구들은 박기채의 <춘풍>에 관한 당대의 평가로 서광제의 비평과 그 논리를 주요하게 인용하고 있다.-강성률, 앞의 글, 15-16쪽; 김남석, 앞의 책, 164쪽.

55) 서광제, 『영화 <춘풍>을 보고』, 『동아일보』, 1935. 12. 5~12.

<춘풍>에 대해 이러한 비판을 쏟아냈던 시점의 서광제는 카프의 영화활동에서 점점 멀어진 이후, ‘현실효과’나 서사적 개연성을 중심으로 이와 관련된 편집, 연출에 주로 초점을 맞춘 영화비평을 꾸준히 수행하고 있었다. 그리고 이러한 서광제의 비평 기준은 그 자신에 의해 ‘리얼리즘’으로 정의되고 있었다. 여기서 서광제가 말하는 ‘리얼리즘’⁵⁶⁾이란, 1935년부터 『映畫의 리얼리즘-朝鮮映畫의 質的向上』라는 글에서 공식화 된 것으로, 창작방법적 측면에서 기법이나 스타일에 관한 체계를 갖춘 정교한 이론적 논의이기보다는 ‘사실입직함’⁵⁷⁾을 기준으로한 소박한 수준에 지나지 않는 것이었다. 이러한 서광제의 비평적 맥락에 비춰 보자면, <춘풍>에는 이야기의 흐름을 압도할 정도로 “한강철교”나 “파고다 공원”과 같은 풍경장면, 즉, 농촌에서 벗어난 ‘조선성’을 시각적으로 강조하는 장면이 특징적으로 배치되었다는 것만은 분명해 보인다.

하지만 향토색을 담은 <춘풍>의 풍경 장면은 서광제의 비판처럼 영화적 완성도의 심각한 결함으로만 인식되었던 것은 아니었다. 먼저 심훈은 <춘풍>의 내용에 대해 평범하고, “템포가 느린 채로 아무러한 변화를 주지 않아서” 지루한 감이 있다고 지적하긴 했지만, 이는 비평의 구조상 의례적으로 작품의 아쉬운 점을 지적하는 정도로 읽을 수 있다. 오

56) “조선영화에 있어서도 벌써 리얼리즘이 대두할 것이라고 믿었다. 우리가 리얼리즘은 고상하게 생각할 때에는 심원무비한 것 같이 생각이 드나 또한 범속적으로 생각할 때에는 아주 일상생활에 속하는 것이라고 볼 수가 있다. 그러므로 인간심리의 리얼리티 즉 인간이 움직이는데 무리를 보여주지 않는 영화감독이 조선영화를 제작해 논다할 것 같으면 조선영화는 본 궤도를 밟아 나간다고 볼 수 있다.” -서광제, 『映畫의 리얼리즘-朝鮮映畫의 質的向上』, 『동아일보』, 1935. 12. 21~24.

57) 정중화는 이러한 서광제의 비평기준을 할리우드의 연속편집이라고 설명하고 있다. 하지만 ‘현실성’이라는 점에서는 접점이 있겠으나, “어떠한 조선영화를 볼 때 이데올로기의 문제라든지 영화적 표현 내지 촬영을 문제 삼는 것보다 도대체 그 영화의 스토리가 우리의 현실에서 찾아볼 수 있는 것인가 아닌가가 최대의 문제”라는 서광제의 서술에서 보듯, 그의 기준은 더 단순하고 소박한 것으로 보인다. -서광제, 『映畫의 리얼리즘-朝鮮映畫의 質的向上』, 『동아일보』, 1935. 12. 21~24; 이효인, 정중화, 한상언, 『조선근대영화사』, 돌베개, 2019. 238쪽.

히려 <춘풍>에 대한 전체적인 평은 호평에 더 가깝다.⁵⁸⁾ 민병휘 역시 작품의 이야기가 한 가정의 작은 이야기를 다뤘다는 데 아쉬움을 표하긴 했지만, “박기체 씨의 출발은 후일을 낙관”하게 하며, “어느 부분의 신경질을 개척했다”고 호평하고 있다.⁵⁹⁾ 이러한 점을 종합해보자면, 영화적 스토리가 완전히 무너진 것처럼 비판하는 서광제의 논조는 다소 과장된 것임을 알 수 있다. 오히려 이명우는 <춘풍>을 “깨끗하고 아름답고 정돈된 작품”이자 “근대적 가장 세련된 작품”⁶⁰⁾처럼 높게 평가하고 있으며, 이후 조선영화사에서 함께 일하게 되는 최남주 역시 <춘풍>에 대해 “조선영화의 새수준을 세웠다고” 평가하고 있다.⁶¹⁾ 이러한 평을 종합해보자면, <춘풍>은 기대에 비해 그 내용이 소박하기는 하지만, “자유자재한 카메라의 구사”나 “선명한 화면”에서 만큼은 새로운 경지를 개척한 조선영화로 평가되었음을 알 수 있다. 실제로 <춘풍>에 신랄한 비판을 했던 서광제조차도 양세웅의 “회화적 장면 구성”⁶²⁾만큼은 뛰어났다고 평가할 정도였다.

이때 주의 깊게 생각해 볼 문제는 서광제나 민병휘처럼 화면구성이나 촬영을 높게 평가하면서도, 이를 연출자가 아닌 촬영자의 기술적 영역으로만 한정하는 논리다. 물론 화면구성이나 촬영에 있어서 촬영감독인 양세웅이 많은 역할을 한 것은 사실이겠으나, 심훈이 설명하듯 영화적 장면의 성공은 “메가폰과 카메라가 혼연히 일치”될 때만 가능한 것이기도 했다.

신기하고 새롭고 장면이 한 것도 없는 대신에 한 군데도 돌릴만한 장면이 없도록 만들기도 그다지 쉬운 노릇은 아니다. **더구나 공원을 배경**

58) 심훈, 「박기체씨 제1회 작품 <춘풍>을 보고서」, 『조선일보』, 1935. 12. 7.

59) 민병휘, 「<춘풍>은 문예영화인가?-영화시감」, 『조선중앙일보』, 1935. 12. 8~13.

60) 「명배우, 명감독이 모여 『조선영화』를 말함」, 『삼천리』 8권 11호, 1936. 11. 1.

61) 최남주, 「조선영화시대도래-제이계단으로 오르는 조선영화(2)」, 『조선일보』, 1936. 5. 3.

62) 서광제, 「영화 <춘풍>을 보고」, 『동아일보』, 1935. 12. 12.

으로 한 첫 장면부터 1권 가량의 야외촬영은 물 건너 영화의 가장 높은 수준과 비교하여도 손색이 없을 만치나 좋았다. 필자는 바로 그날 낮에 ‘용연향을 보았기 때문에 그 눈이 공평할 것을 자신하는 바이다. 그것은 영화예술의 특징인 메가폰과 카메라가 혼연히 일치되었기 때문이니 우리는 한 가지 본보기로 이 작품의 첫장면을 보아두기를 권하고 싶다.’⁶³⁾ (강조는 인용자)

또한 <춘풍> 촬영을 앞둔 양세웅 역시 조선의 특수성을 포착하겠다는 자신의 목표가 연출자인 박기채의 생각에 깊게 공명했던 것임을 밝히고 있다.

나는 고향에 와서 먼저 나의 시각에 현영된 것은 조선의 풍경과 기후 모든 것이 조선의 특수한 (조선이 아니고는 아니될) 개성이 포함되고 있는 것을 직감하도록 하였다. 이 모든 조선이 아니고는 아니될 자연의 현상을 나는 어떻게 하였으면 카메라로서 좀더 세밀하게 표현할까...그리고...하여 보았으면 하는 나의 욕망이 일어났다. 영화제작에 있어 물론 탄 부분에도 중대한 관계가 있지만은 특히 감독자와 촬영기사는 밀접한 관계를 가지고 있다. 말하자면 일반 가정의 부부와 같은 입장에 있다.⁶⁴⁾(강조는 인용자)

박기채가 연출 의도에서 여러 번 밝혔듯, <춘풍>의 목표가 조선의 풍경과 정조를 영화에 담는 것이고, 그것이 결국 조선영화의 예술성을 획득하는 것이었다고 할 때, 이 영화는 그의 목표에 가장 부합하는 평가를 받은 작품으로 볼 수 있을 것이다. 특히 <춘풍>은 흥행⁶⁵⁾ 면에서도 성공적이었던 점을 고려할 때, 이 영화는 조선영화계에 박기채의 존재를 비평, 흥행 측면에서 각인시켰을 뿐만 아니라, 조선의 향토색을 영화에

63) 심훈, 「박기채씨 제1회 작품 <춘풍>을 보고서」, 『조선일보』, 1935. 12. 7.

64) 양세웅, 「<춘풍>영화화에 있어-(촬영자의 말)-」, 『영화예술』 5권 8호, 1935. 9. 66-67쪽.

65) 박기채, 「朝鮮映畫의 將來」, 『中央』 제4권 제2호, 1936. 2, 157쪽.

담아내겠다는 그의 목표에도 많은 자신감을 준 작품이라 할 수 있다.

이와 함께 1936년에는 스텐백과의 만남처럼 박기채의 향토성 추구에 확신을 준 또 다른 사건이 일어나기도 했다. 일본을 방문했던 스텐백은 1936년 9월 즉흥적으로 경성을 방문했고, 당시 조선영화주식회사 설립을 준비중이던 사무소의 영화인들이 그를 맞이했다.⁶⁶⁾ 스텐백은 조선영화인들의 안내에 따라 홍개명 연출의 <장화홍련전>을 함께 관람한 뒤, 조선 영화인들과 대화를 나누었다. 그 자리에 참석했던 박기채는 이후 스텐백과의 대화를 다음과 같이 회고하고 있다.

조선인의 생활과 실정을 흥미 있게 보고 난 씨는 그 감상을 말하여 달라는 나에게 다음과 같은 말을 하였다. “참으로 훌륭합니다. 조선인의 생활과 이에 흐르는 정서가 이렇게 아름다울 줄이야 몰랐습니다.”(중략) 영화 제작에 대한 감상을 말하여 달라는 나에게 말할 수 없는 겸손한 어조(語調)도 막연한 문제를 끄집어 내지 말고 단편을 들어 물어 달라고 한다. “훌륭한 예술을 만들려면 그 예술에 대한 미(美)를 먼 곳에서 구하라 말고 될 수 있는 대로 자기가 밟고 있는 발 밑에서 구한 미(美)에서 **라야 위대한 예술품이 창조되는 것이다.**” 하면서 씨가 밟고 있는 발 밑을 가르친다.⁶⁷⁾(강조는 인용자)

당시 조선영화계에서 스텐백이 가진 영향력은 실로 대단한 것이었고, 박기채 역시 “위대한 예술가로 존경”한다고 밝힌 인물이었다. 그런 스텐백이 말한 “발 밑에서 구한 미”=“위대한 예술품 창조”라는 등식은, 박기채가 평소 텐을 경유하여 주장해왔던 ‘풍속, 풍토’가 핵심이 된 영화예술론의 논리와도 유사했다. 이는 <춘풍>의 성공 이후, 한껏 고무되어있던 박기채로 하여금 그의 영화적 재현 전략에 더 강한 확신을 갖게 해준 것

66) 스텐백의 조선방문과 그 의미에 대해서는 이화진의 연구(『스텐버그의(Josef von Sternberg)의 경성방문(1936)과 조선영화계』, 『대중서사연구』 22권 1호, 2016. 2)를 참조할 것.

67) 박기채, 『영화감독으로서 스텐백의 인상』, 『조선영화』 1집, 1936. 10.

으로 판단된다. 실제로 박기채는 몇 년이 지나서도 자신의 영화적 방향을 서술하는 글에서 스티븐의 저 말을 다시 회고하며 향토성에 대한 포착을 반복적으로 이야기하기도 했다.⁶⁸⁾

결국 <춘풍>의 연출과 스티븐과의 만남에서 주목해야 하는 것은 박기채가 향토성을 왜 포착하려고 했는가일 것이다. 기존 연구의 견해처럼, 조선영화의 향토성은 조선영화의 해외수출이나 자기민족지를 생산하기 위한 것이기도 했지만, 박기채에게 있어서만큼은 조선 영화를 예술로 규정하기 위한 하나의 실천적 작업 그 자체이기도 했던 것이다.

4. 박기채의 ‘향토’와 영화기업화론과의 관계- “조선영화의 생명선”과 <무정>(1939)

향토성에 관한 박기채의 논의와 그 시점이 중요한 이유는, 박기채가 이후 최남주가 이끄는 조선영화주식회사의 초기 방향 설정에 향토성이 도입되는 결정적 역할을 한 것으로 보이기 때문이다. 이와 관련하여 강성률, 김남석의 연구는 조선영화사 창립에서 박기채가 핵심적인 역할을 했음을 이미 지적한 바 있다.⁶⁹⁾ 하지만 조선영화사의 창립이나 초기 방향에 박기채가 어떤 역할을 했는지는 당대의 자료를 통해 더 구체적으로 확인할 필요가 있다. 많은 선행 연구들이 ‘지방색’, ‘향토성’, ‘조선성’과 같은 키워드를 영화기업의 해외진출 전략으로 주목해왔음에도, 이 담론을 거의 최초로 언급한 박기채와 그의 영향에 대해서는 별도로 주목하지 않았기 때문이다. 이 말은 곧 이 시기 향토성 담론에 존재하는 결절점이 세밀하게 탐색되지 못했다는 말인데, 이를 뚜렷하게 확인하기 위해서는, 1934년 귀국 이후부터 영화기업화와 관계된 박기채의 행적이나

68) 박기채, 『영화감독의 독백(6)희망-하』, 『동아일보』, 1939. 6. 14.

69) 강성률, 앞의 글, 16-17쪽; 김남석, 앞의 책, 161쪽.

그가 펼친 담론부터 면밀히 분석해 볼 필요가 있다.

박기채는 영화기업 설립과 관련하여, 귀국 이듬해인 1935년부터 언론에 꾸준히 언급되기 시작했다. 먼저 1935년 4월, 박기채가 유력가인 “모씨와 더불어 대규모의 영화사업에 착수”⁷⁰⁾했다는 풍문이 보도되는데, 이 시점에 그는 이미 규모 있는 영화회사의 준비와 관련하여 유력 인사들과 접촉하는 등 활발한 활동을 펼치고 있었던 것으로 보인다. 박기채는 이후 1935년 7월에 발표한 「기업으로서의 영화사업과 구체안」⁷¹⁾이라는 글에서, 이러한 풍설에 대해 인정하는 듯한 뉘앙스를 풍기며 그가 구상하는 영화기업의 밑그림을 조직, 제작, 배급 등의 여러 측면에서 설명한다. 이 과정에서 “영화사업에 이해력이 풍부한 분의 리드가 있었더라면 오늘에 조선영화도 다른 나라와 같이 국제적 상품도 되었을 것”이라고 의견을 밝힌 그는 처음으로 해외진출의 방향에 대해 다음과 같이 구체적으로 서술한다.

해외진출을 의도한 영화

셋째로는 조선영화를 해외 특히 일본 내지 만주로 진출할 의도로서 제작하지 않으면 아니된다. 이에 있어서는 수지관계에 중대한 영향이 있을 뿐만 아니라 **시각과 청각적의 예술로서 독특한 조선의 자량을 재인식시키는데 중대한 의의가 있는 것이다.**(강조는 인용자)

물론 일본 및 만주로의 배급을 통한 조선영화의 해외진출에 대해서는 비슷한 시기 서광제도 유사한 주장을 펼친 바 있지만,⁷²⁾ 그 안에 구체적인 실천 전략까지 담겨있는 것은 아니었다. 반면, 박기채는 “독특한 조선의 자량”과 같은 향토성을 영화기업의 한 방향으로 설정하면서, 자신의 기획을 현실화시키기 위해 다양한 노력을 경주한 것으로 보인다.

70) 「조선영화계의 이 풍문 저 풍문」, 『조선일보』, 1935. 4. 25.

71) 박기채, 「기업으로서의 영화사업과 구체안」, 『조선일보』, 1935. 7. 6.

72) 서광제, 「영화예술 본질의 파악과 기술적 전환기」, 『조선일보』, 1934. 6. 12.

언론에 보도된 시점의 “모씨”가 누구를 뜻하는지는 불분명하긴 하지만, 박기채는 귀국 이후, 영화기업과 관련한 다양한 인사들을 꾸준히 접촉하고 있었다. 이를 시간 순으로 정리해 보자면, 가장 먼저 1935년 청년사업가 김현수와의 만남을 들 수 있다. 김현수는 영화시대사를 1935년에 인수하고, 이후 이 영화시대사가 박기채의 <춘풍>을 제작했다.⁷³⁾ 그리고 1935년 12월 31일에는 박기채가 윤백남이 중심이 된 CCM영화회사에 관여하기로 했다는 기사가 나온다. 관련 기사(『조선정조의 영화』, 『동아일보』, 12. 31)에 따르면 감독부는 박기채가, 기술부는 양세웅이 맡기로 했고, 제 1회작으로 <반도의 여명>을 제작할 계획을 세웠으며, 이후 <추풍령을 넘어>, <춘향전>등의 발성영화를 제작하여 “조선의 고유한 풍속과 정조를 널리 선전”할 것이라고 기사는 전하고 있다. 기사에서 언급된 “조선의 고유한 풍속과 정조”를 담은 영화는 박기채가 귀국한 이후부터 <춘풍>에 이르기까지 그가 일관되게 제작하기를 희망하던 것이었다. 하지만 얼마 뒤, CCM영화회사에서 빠진 박기채는 1936년 상반기부터 최남주와 함께 조선영화주식회사 창립에 참여하게 된다. 조선영화주식회사의 모태가 되었던 발성영화제작소 설립에 관한 당시의 기사들은 최남주와 박기채가 힘을 합쳐 역시 “조선색채가 농후한 토기를 제작”할 것이라고 보도하고 있다.⁷⁴⁾

이러한 일관된 박기채의 행적들을 미뤄볼 때, 최남주가 밝히고 있는 “조선영화의 생명선”과 같은 조선영화 주식회사의 초기 방향 역시 박기채가 지속적으로 계획해왔던 기획과 구상에서 결정적인 영향을 받았음을 유추할 수 있다.⁷⁵⁾

73) 영화시대사에 관한 자세한 연구는 이화진, 『영화를 읽는 시대의 도래』, 『영화시대』(1931년-1949년): 한국 근대 영화잡지와 토착적 영화문화』(『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 2019)를 참조.

74) 『우리 손으로 창립되는 발성영화제작소』, 『조선일보』, 1936. 5. 17; 『문단과 악단 제휴 발성영화제작소-조선색 풍부한 토기영화제작』, 『동아일보』, 1936. 5. 19.

75) 위경혜는 최남주에 관한 한 연구에서 조선성에 대한 강조를 그의 주도적 기획으로 보고 있다.-위경혜, 『식민지 엘리트의 ‘상상적 근대’: 최남주의 활동을 중심

우리가 영화를 제작하는 데는 먼저 우리를 발현하는데 있으니 다시 말씀하면 외국의 풍속이나 생활양식을 모방하는 것보단 **우리에게만 있을 수 있는 고유한 것을 즉 조선의 정서를 나타내는 것을 제작해야 할 것이라고 생각합니다. 이것을 조선영화의 생명선으로 알지 않으면 조선 문화에 있어서나 조선영화의 흥행상 장래를 보나 다 실패라고 보겠습니다.** 우리는 남과 같이 막대한 자력을 드릴 수도 없으니 풍일하는 재료를 가진 것만을 달게 알고 조선의 향토색이라든가 그 정조를 무르녹게 묘사만 잘하면 세계 영화시장에 진출할 희망이 넘치는 것입니다.⁷⁶⁾(강조는 인용자)

실제로 최남주는 조선영화사 창립이 가시화되던 시점에서 발표한 글에서 “먼저 박기채, 안석영 양씨를 만나 영화기업에 대한 이야기와 이것을 실현하기로 이야기가 되자 합의되어 이 사업에 곧 착수하기로 되었”⁷⁷⁾다고 직접적으로 밝힌 바 있다. 물론 최남주가 박기채, 안석영과 구체적으로 어떤 이야기를 나눴는지는 확인할 수 없고, 향토성과 관련하여서는 최일숙 역시 유사한 주장을 펼쳤던 만큼 이를 박기채의 영향으로만 단정 짓기는 어려울 수 있다.⁷⁸⁾ 하지만 최남주가 밝히고 있는 “조선영화의 생명선”은 그 내용 면에서 박기채가 1935년부터 기업화와 관련하여 밝힌 기획방향과 거의 일치한다.⁷⁹⁾ 특히 조선영화주식회사의 창립작이 <무정>이고, 그 연출자가 박기채라는 사실은 그의 영향력을 가장 명확하게 보여주는 결정적 근거이다. <무정>은 사실 조선영화사 설

으로, 『한국극예술연구』 49집, 한국극예술학회, 2015. 9.

76) 최남주, 『조선영화의 생명선: 다시 영화사업에 바를 드려노면서』, 『조선영화』 1집, 1936. 10, 43쪽.

77) 최남주, 위의 글, 42쪽.

78) 이화진은 최장이 『영화 기업의 장래(7)』(『조선일보』, 1936. 6. 23)에서 주장한 “조선영화제작의 특수성”을 최남주가 ‘조선의 색채’, ‘향토색’을 재현해야 하는 논리로 한정했다고 보고 있다.-이화진, 『스텐버그(Josef von Sternberg)의 경성방문(1936)과 조선영화계』, 『대중서사연구』 22권 1호, 2016. 2, 28-29쪽.

79) 김남석은 최남주가 박기채의 논리를 반복하긴 하지만 오인하고 있다고 본다.-김남석, 앞의 책, 161쪽.

립이 공식화 되기 이전인 1936년 3월부터 경성촬영소에서 박기채가 이 필우(총지휘 및 녹음), 이명우(촬영)와 함께 제작을 추진했던 프로젝트였기 때문이다.⁸⁰⁾ 그럼에도 창립작으로 박기채의 이 프로젝트가 선정되었다는 사실은 신생 회사에서 박기채가 차지했던 위치를 상징적으로 보여준다. 실제로 당시의 기사를 보면, 박기채는 이 창립작품을 전적으로 책임지는 위치에서 각색과 함께 “제작 플랜”, 캐스팅 등을 도맡고 있다.⁸¹⁾

그러나 무엇보다도 주목해야 할 부분은, <무정>을 영화화하려는 박기채의 의도에서 강조되고 있는 “조선의 전통적 정서와 풍속과 습관”같은 어휘들이다. 『무정』의 영화화에 대해서는, 문학과 영화의 교섭을 대표적으로 보여주는 조선영화사의 중요한 한 사건으로 많은 선행연구들에 의해 분석된 바 있다. 하지만 이 연구들은 문학과 영화의 관계에 주로 초점을 맞추다 보니, 『무정』을 원작으로 선택하게 된 박기채의 진의가 무엇이었는지에 대해서는 크게 주목하지 않았다.

나는 애초부터 춘원 선생의 무정을 선택하게 될 때 실로 남들이 말하는 기업적인 타협에서만 영화화하려는 의도가 아니다. **영화로서만이 묘사할 수 있는 조선의 정조 즉 우리만이 가질 수 있는 풍속과 산수의 풍경 그리고 인정 또 생활의 표본을 말하려는 데 있을 것이며** 다음은 영화계와 문단과의 좀더 밀접한 협조를 늘 염두에 두어 왔기 때문이다.⁸²⁾(강조는 인용자)

인용문에서 보듯, 박기채는 <무정>을 선택한 첫 번째 이유로 “조선을 대표하는” 문학의 영화화가 아닌 조선의 정조, 생활의 표본을 말하기 위해 <무정>을 선택한 것이라고 밝히고 있다.⁸³⁾ 이러한 박기채의 태도에

80) 『朝鮮映畫의 봄! 叢生簇出할 作品(下)』, 『조선일보』, 1936. 3. 27.

81) 『演藝界의 一年計』, 『동아일보』, 1938. 1. 22.

82) 박기채, 『영화비평계의 위기, 무정평의 독후감』, 『삼천리』 11권 7호, 1939. 6. 1.

83) 최주한은 박기채가 <무정>을 통해 “영화로서만이 묘사할 수 있는 조선의 정조”

서 읽을 수 있는 것은, 정전이 된 문학 작품에 대한 의존보다는 『무정』을 영화로서만이 묘사할 수 있는 조선 정조의 표현을 통해 ‘갱신’하려는 그의 예술적 야심이다. 그리고 이러한 예술적 야심은 “외국문화의 영향을 받지 않고 순연이 조선의 전통적 풍속과 습관에서만 자라난”⁸⁴⁾ 배우를 기용해야 된다는 논리로 이어지기도 했다. 박기채가 이렇게까지 풍토와 종족에 대한 시각적 묘사에 매달린 것은, 예술 형성에 관한 텐의 논의를 조선 영화의 예술성을 증명하는 문제와 연결했기 때문으로 판단된다. 조선영화사의 창립작에 담긴 박기채의 이러한 의도는 영화예술에 관한 논리가 영화기업화 전략과도 유기적인 관련을 맺고 있다는 사실을 직접적으로 보여준다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

하지만 박기채가 조선영화사의 창립작 <무정>을 통해 품었던 기대는 결국 실패로 돌아갔다. 주지하듯, 막상 <무정>이 개봉하자 대다수의 비판은 아이러니하게도 그가 자신만만하게 내세운 초반의 로컬한 장면에 집중되었기 때문이다. 박기채는 자신이 꾸준히 주장해온 기획과 의도를 조선문단을 대표하는 작품의 영화화를 통해 실현시키려 했지만, <춘풍> 때의 환영과 달리 그 반응은 냉랭했다. 박기채의 의도가 무엇이든 간에, 이미 4년간 조선영화계의 상황은 이미 급변한 뒤였다. 합작영화 <나그네/타비지>의 일본 성공 이후, 일본영화계에서도 조선영화를 주시했고, 이 시선에 부응해 많은 조선 영화들이 유사한 전략과 관습을 추구하고 있었다.⁸⁵⁾ 영화예술의 독자성을 고려한 박기채의 시도 역시 이광수를

에 대한 표현이 영화의 근본 의도였다고 설명하며 그 근거로 조선영화사의 해외진출계획과 <무정>이 동경과 신경 등지에서 개봉될 예정이었다는 사실을 들고 있다. 타당한 지적이지만, 앞서도 언급한 것처럼 박기채가 예술사회학을 경유하여 주장한 영화예술의 개념도 함께 고려해야 할 것이다. -최주한, 『영화화된 <무정>(1939)의 역설』, 『근대서지』14, 2016. 12, 265쪽.

84) 『演藝界의 一年計』, 『동아일보』, 1938. 1. 22.

85) 실제로 박기채는 이러한 관습을 추구한 영화인 <한강>이나 <어화>에 대해 비판적인 입장을 취하고 있다. 이와 관련해서는 김상민, 앞의 논문, 102-103쪽 참조.

비롯한 대다수의 혹평에서 보듯,⁸⁶⁾ 수출을 위해 조선적인 것을 어색하게 강조한 영화적 관습의 아류에 지나지 않는 것으로만 평가되었다. 물론 <무정> 역시 해외 진출을 의도했으며, 그 아류적 관습과 얼마나 차별성이 있는지는 확인하기 어렵지만, 1934년부터 조선영화 예술의 미학적 방향을 본질적인 차원에서 고민해 온 박기채의 입장에서는 억울할 수밖에 없는 상황이었다. 그럼에도 그가 적극적인 변명을 펼쳐 볼 수도 없었던 것은, 의정부 촬영소처럼 당연히 이용가능 할 것이라 예상했던 시설의 미비로, <무정>은 “용기만 있다면 세상에 내놓기 전 당장에 불에 살어버려야” 할만큼 완성도가 떨어지는 작품이 되었기 때문이다.⁸⁷⁾

하지만 결과를 떠나서 박기채의 <무정>과 그에 대한 당대의 평가에 대해서는 다시 생각해볼 지점이 분명 존재한다. 박기채가 영화 <무정>을 원작 『무정』의 단순한 영화적인 번역으로 만들려고 의도 했다면, 그것은 문인들의 말처럼 실패가 분명할 것이다. 하지만 박기채의 목표는 1934년 조선으로 처음 귀국하며 품었던 애초의 구상처럼, “향토성 짙은 발생영화”를 <무정>을 통해 실현하는 것이었다. 『무정』이란 소설은 이미 그 자체로 조선의 습속과 풍경을 반영하고 있던 “생활의 표본”으로, 박기채의 영화미학을 구현하기에 더없이 좋은 소재였다. 이를 그의 구상대로 영화적(시각적)으로 갱신하는 것은 곧 문학과 견줄 수 있는 영화예술의 특성을 발현시키는 실천이기도 했다. 하지만 <무정>의 로컬한 장면을 해외수출만을 염두에 둔 “백화점의 미야게”⁸⁸⁾와 같은 여느 영화들의 관습과 유사하게 평가하는 것은 박기채가 오랜 시간 고구해왔던 조

86)李明善, 『映畫 <無情>의 印象』, 『매일신보』, 1939. 3. 19; 서광제, 『무정-3월 영화평』, 『조선일보』, 1939. 3. 26, 28; 박영환, 『“무정”으로 박감독에 공개장』, 『삼천리』 1939. 6. 17; 이광수, 『영화 <무정>으로 공개장, 감독 박기채씨에게 보내는 글』, 『삼천리』 11권 7호, 1939. 6. 132-137쪽.

87) 박기채, 『영화비평계의 위기, 무정평의 독후감』, 『삼천리』 11권 7호, 1939. 6. 1, 190쪽.

88) 『文學과 映畫의 交流: 李泰俊, 朴基采 兩氏 對談』(下), 『동아일보』, 1938. 12. 14. 5.

선 영화의 예술적 본질에 관한 그의 사유를 인정하지 않은 평가에 다름 아니었다.

<무정> 이후, 박기채는 최남주의 조선영화사와 결별하고, 이창용의 고려영화사로 적을 옮겨 자신의 영화적 목표를 지속하려 했던 것으로 보인다.⁸⁹⁾ 이적의 원인은 정확히 알려지지 않았지만, <무정>을 준비하는 과정에서 그가 겪었던 여러 상황과 함께 <무정>의 실패가 일정한 영향을 준 것으로 짐작된다. 이후 박기채는 소록도에 관한 문화영화⁹⁰⁾와 기생들의 생활을 취재한 <다옥정야화>⁹¹⁾, 이광수 원작의 <有情>⁹²⁾을 연출하려고 준비한 것으로 보이지만 모두 무산되었다. 그러는 사이, 조선영화령의 실시(1940년)등 전쟁동원의 가속화로 조선영화계 또한 급변하고 있었다.⁹³⁾ 박기채 역시 조선의 모든 영화제작사가 통폐합된 사단법인 조선영화제작주식회사(1942년 출범)⁹⁴⁾에 소속되어 일본의 전쟁 동원에 적극적으로 협력하며 한 편의 문화영화와 극영화를 연출했다. 이 시기 조선영화계에서는 조선영화의 특수성보다는 전쟁과 관련된 계몽과 시국적 주제가 더 권장되는 분위기였지만,⁹⁵⁾ 그럼에도 <조선해협>이라는 상징적 제목에서 보듯, 그는 ‘조선’이라는 공간과 민족을 쉽게 놓지 못했음을 짐작할 수 있다.⁹⁶⁾

89) 『“高映”의 強力監督陳』, 『조선일보』, 1940. 2. 7.

90) 『高映 文化映畫 製作着手』, 『조선일보』, 1940. 5. 4.

91) 『高映의 新作二本』, 『조선일보』, 1940. 5. 9.

92) 『春園作 “有情”의 映畫化!』, 『조선일보』, 1940. 2. 21.

93) 조선영화령에 대한 박기채의 입장은 박기채, 『실시되는 영화령』, 『매일신보』, 1940. 2. 5.

94) 이 시기 통제 영화제작회사에 관해서는 한상언, 『일제말기 통제 영화제작회사 연구』(『영화연구』36호, 2008. 6)를 참조할 것.

95) 이창용이 참석한 좌담회 『조선영화 신체제 수립을 위해』, 『에이가준보』, 1941. 10(한국영상자료원 편, 『고려영화협회와 영화 신체제』, 한국영상자료원, 2007, 281-294쪽)를 볼 것.

96) 박기채는 1939년 군 보도부 주최 좌담회에 참석하여, 발성영화에서 조선어를 배제하는 것에 대해 조선영화의 존재 가치를 들어 강력히 반대한 바 있다. 『조선의 발성영화에서 조선말 폐지를 토의』, 『매일신보』, 1939. 11. 17.

5. 결론을 대신하여-박기채의 영화예술론과 그 의미

박기채는 식민지 영화인 중에서는 상대적으로 많은 주목을 받았던 인물 중에 한 명이었음에도, 그가 펼친 영화예술에 대한 논의들은 큰 관심을 받지 못했다. 하지만 박기채의 영화예술론은 그가 논의했던 향토성, 문예영화, 기업화담론의 시작점이라 할 수 있을 정도로 중요한 의미를 지니며 재평가를 필요로 하는 것이다. 이러한 재평가가 필요한 이유에는 기존 연구에서 이 시기 조선의 영화예술 개념 자체에 대한 세밀한 논의가 충분치 않았던 그간의 사정도 관계되어 있다.

이를 보완하기 위해 본고에서는 박기채의 영화론에서 영화예술을 정의하는 두 방식, 매체적 측면과 예술개념의 측면을 중심으로 영화적 실천들이 어떤 근거를 통해 이루어졌는가를 살펴보려 했다. 분석 과정에서 흥미로웠던 것은 박기채가 연출한 <춘풍>이나 <무정>이 그의 영화예술론을 토대로 정교하게 실천된 산물이었다는 사실이다. 대표적인 예가 바로 박기채가 이 두 영화에서 강조한 향토성이었다. 박기채의 '향토성'은 기존의 궁핍하고, 문제적인 농촌의 공간으로부터 벗어나 조선 '전체'를 미적 대상으로 포괄하는 '조선성'을 지칭하는 것이었다. 이러한 향토성을 조선영화가 나아가야 할 방향으로 역설한 박기채의 주장은 <나그네>(1937)는 물론 이 영화의 선행모델로 자주 언급된 일·독합작영화 <새로운 땅>(1937)보다도 앞선 1934년부터 나온 것이었다. 이러한 시점은 박기채의 향토성 추구가 예술성을 규정하기 위한 문제이기도 했음을 보여준다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 박기채의 향토성은 영화예술의 개념규정과 관련하여 당대 활발히 논의되던 텐과 프리체의 예술사회학의 논의들을 주로 원용하고 있던 것으로 보이며, 기업화와 해외 수출의 전략으로 박기채가 일관되게 강조해왔던 조선의 풍속과 정조 등에 대한 영화적 반영 역시 이러한 참조의 결과였던 것으로 판단된다.

물론 1930년대 중반 영화의 예술성을 정립하려는 시도가 박기채에 의

해서만 이루어진 것만은 아니었다. 발성영화로의 매체 전환, 영화기업의 출현과 맞물려, 신경균이나 오영진 등 새로운 세대의 영화인들 역시 활발히 논의했던 주제이기도 했다. 하지만 예술사회학의 적극적 원용에서 보듯 박기채의 논의는 영화의 외부에까지 논의의 범위가 확장되었다는 점에서 차별화 될 수 있음은 물론, 그 양과 질적인 측면에서도 영화예술에 관한 당대의 이론을 가장 체계적으로 보여줄 수 있는 자료로 그 가치를 달리 평가할 수 있다. 이러한 중요성을 고려하여 박기채가 생산한 영화적 개념, 이론과 그 맥락들을 더 정밀하게 탐색하는 후속 연구가 나오기를 기대해본다.

참고문헌

1. 기본 텍스트

『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『사해공론』, 『삼천리』, 『영화예술』, 『조광』, 『中央』

2. 참고 논저

강성률, 「일제강점기 조선영화에 나타난 가족 이데올로기 연구-〈미몽〉〈지위병〉〈조선해협〉의 여성 이미지를 중심으로」, 『한민족문화연구』 37, 한민족문화학회, 2011, 289-314쪽.

경지현, 「박기채 영화의 스타일과 존재의미-시나리오〈무정〉과 영화〈조선해협〉을 대상으로」, 『한국극예술연구』제28집, 한국극예술학회, 2008. 10, 173-206쪽.

김남석, 『조선의 영화제작사들-1920~1940년대』, 한국문화사, 2015.

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

_____, 「조선을 ‘조선’화하기-조선영화의 일본 수출과 수용에 대한 연구」, 『영화연구』34, 한국영화학회, 2007. 12, 95-123쪽.

김상민, 「한국 영화적 리얼리즘의 계보」, 연세대학교 박사논문, 2020. 8.

김외곤, 「1930년대 후반 창작방법론에 미친 외국이론의 영향(1)」, 『한국현대문학연구』4, 1995. 4, 197-224쪽.

김윤선, 「1930년대 한국 영화의 문학화 과정-영화 〈무정〉(박기채 감독, 1939)을 중심으로」, 『우리어문연구』31집, 우리어문학회, 2008. 5, 273-306쪽.

김윤식, 『박영희 연구』, 열음사, 1989.

김현, 『한국문학의 위상/문학사회학』, 문학과지성사, 1991.

- 문재철, 「일제말기 국책영화의 스타일에 대한 일 연구-〈사랑의 맹세〉와 〈조선해협〉의 정서표현을 중심으로」, 『영화연구』30호, 한국영화학회, 2006. 81-100쪽.
- _____, 「1930년대 중반 조선 영화 미학의 변화에 대한 연구」, 『영상예술연구』10호, 영상예술학회, 2007. 5, 133-161쪽.
- 백문임, 「군인이 되세요: 식민지 말기 선전 극영화의 조선 여성들」, 『동방학지』 145, 연세대 국학연구원, 2009, 207-242쪽.
- _____, 『입화의 영화』, 소명출판, 2015.
- 와타나베 나오키, 「입화 문학론 연구」, 동국대 박사학위 논문, 2016.
- 위경혜, 「식민지 엘리트의 '상상적 근대': 최남주의 활동을 중심으로」, 『한국극예술연구』 49집, 한국극예술학회, 2015. 9, 15-48쪽.
- 이미순, 「박영희의 플레하노프 미학 수용과 문예학의 완성」, 『비교문학』 20호, 한국비교문학회, 1995, 41-64쪽.
- 이순진 외, 『식민지 대중예술인 사전』, 소도, 2006.
- 이영재, 「황군(皇軍)의 사랑, 왜 병사가 아니라 그녀는 죽는가-〈조선해협〉, 기다림의 멜로드라마」, 『여성문학연구』25, 한국여성문학학회, 2011. 5, 197-237쪽.
- 이화진, 「식민지 영화의 내셔널리티와 '향토색': 1930년대 후반 조선영화 담론 연구」, 『상허학보』, 상허학회, 2004, 363-388쪽.
- _____, 「영화를 읽는 시대의 도래」, 『영화시대』(1931년-1949년): 한국 근대 영화잡지와 토착적 영화문화」, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 2019, 15-50쪽.
- _____, 「스틴버그의(Josef von Sternberg)의 경성방문(1936)과 조선영화계」, 『대중서사연구』 22권 1호, 2016. 2, 11-49쪽.
- _____, 『소리의 정치』, 현실문화, 2016.
- 이효인, 정중화, 한상언, 『조선근대영화사』, 돌베개, 2019.
- 정중화, 「조선영화는 어떻게 '반도예술영화'로 호명되었는가-〈한강(漢

- 江)>의 일본 배급을 중심으로, 『사이間SAI』 20호, 국제한국문학문화학회, 2016, 178-211쪽.
- 주창규, 「영화 <무정>의 각색에 나타난 박기채의 작가성 연구-식민지 조선에서 ‘여성용 영화’의 형성과 부상하는 여성 독자·관객성을 중심으로」, 『영화연구』48호, 한국영화학회, 2011. 6, 393-443쪽.
- 최주한, 「영화화된 <무정>(1939)의 역설」, 『근대서지』 14호, 2016. 12.
- 하정일, 「프리체의 리얼리즘관과 30년대 후반의 리얼리즘론」, 『현대문학의 연구』 4호, 한국문학연구학회, 1993, 70-88쪽.
- 한상언, 「일제말기 통제 영화제작회사 연구」, 『영화연구』36호, 한국영화학회, 2008. 6, 397-422쪽.
- 홍지석, 「해방공간 예술사회학의 이론과 실천-1940-1960년대 한상진의 미학·미술사론을 중심으로」, 『미학·예술학 연구』 제36집, 한국미학예술학회, 2012, 173-200쪽.
- 한국영상자료원 편, 『고려영화협회와 영화 신체제』, 한국영상자료원, 2007.
- 메리 루이스 프랫, 김남혁 역, 『제국의 시선』, 현실문화, 2015.
- 이폴리트 텐, 정재곤 역, 『예술철학』, 나남, 2013.

<Abstract>

A Study on Park Gichae's Theory of Film Arts-Focusing on 'Sociology of Art' and 'Locality'

Kim, Sang-Min*

Park Gichae was one of the main figures who returned from Japan in the mid-1930s and led the industrial development of Joseon cinema. He was not only a film director, but also actively engaged in film criticism. One of the main themes in his published works was to elucidate the 'artistry of cinema'. Park Gichae's various discussions related to literary films, talkies, and film industrialization are discussions with individual meanings depending on the situation and context of the time, but at the same time, they also had the character of detailed discussion that constituted a whole system of film art. Therefore, in order not to overlook or misinterpret the various contexts and meanings of Park Gichae's theory of film art, it is necessary to first examine in detail his thoughts on the film and the concept of film art that he was trying to establish.

There are two ways in which Park Gichae defines film art. The first was to compare the medium specificity of film to other media(such as literature and theater) which had already been recognized as art. The second was to use the discussions and concepts about art that had been widely circulated in discourse. Park

* Honam University.

Gichae mainly utilized sociology of art discussions such as Hippolyte Taine and Vladimir Maksimovich Friche, and the idea of capturing Joseon's customs and sentiments in films was considered as having been formed in the process of explaining the emergence of film art. Park Gichae's film art theory provides clues for interpreting the locality of Joseon film and the industrialization of Joseon cinema from a new perspective.

Key Words: Park Gichae, Theory of Film Arts, Heartlessness

(Mu-jeong), Straits of Joseon(Joseon Haehyup), Spring Wind (Chunpung), Literary Film, Sociology of Art, the Locality

■ 논문접수 : 2023년 03월 26일

■ 심사완료 : 2023년 04월 13일

■ 게재확정 : 2023년 04월 18일