



1920~1930년대 경성의 미디어 공간과 인텔리겐치아 최승일(崔承一)의 경우

이상길

연세대학교 커뮤니케이션대학원 부교수 parrhesia@yonsei.ac.kr

이 연구는 일제시대의 문사 최승일(1901~?)의 생애를 특히 그의 미디어 관련 이력을 중심으로 재구성한다. 그는 당시의 적지 않은 문사들이 그랬듯, 여러 문화 영역과 미디어를 넘나들며 다양한 활약을 했다. 그는 1920~1930년대에 사회주의적 지향성을 가지고 문예지 주간, 소설가, 연극 연출자, 경성방송국의 라디오 프로그램 연출자, 공연기획자 등을 역임했으며, 경성의 미디어 문화에 관한 몇몇 고현학적 수필들을 남겼다. 하지만 1940년대 들어 영화제작자로 변신한 최승일은 대표적인 '친일영화'이자 군국주의 선전영화로 꼽히는 <지원병>을 제작하기도 했다. 이 글은 이러한 그의 경력과 글쓰기가 단순한 개인적 특이성을 넘어서 1920~1930년대 경성의 미디어 공간과 인텔리겐치아가 맺고 있었던 관계의 성격을 드러낸다고 가정하고, 이를 명료화해 보고자 했다. 이와 같은 의도 아래 우리는 식민지 경성의 미디어 공간은 당시 인텔리겐치아에게 중요한 구조적 기회 공간이자 현상학적 경험 공간이었던 것으로 개념화하였다. 우리는 또 식민지 인텔리겐치아가 자신의 삶과 글을 통해 그러한 미디어 공간에 어떤 식으로 대응해 나갔는지 최승일의 사례를 통해 보여주고자 했다.

KEYWORDS 최승일 • 식민지 미디어 공간 • 식민지 인텔리겐치아 • JODK 경성방송국 • 영화 <지원병>

1. 들어가며: ‘최승일’이라는 이름

최승일 씨-미남자, 애교잇는 목소리, 전후로 흔들리는 듯한 자세,
배우 흉내내는 女聲, 단단한 여흥일막. 다만 열이 없다.
(『별건곤』, 1927. 2)

최승일(崔承一)을 아는가? 추곡(秋谷) 최승일은 일제 강점기 문학, 연극, 방송, 영화 등 문화예술계에서 다양한 활동을 했던 인물이다. 사실 이런 말보다는 ‘무용가 최승희의 큰 오빠’라는 한 마디가 누구에게나 더 간단하고 이해하기 쉬운 설명으로 다가올 것이다. 그 설명은 너무도 강력해서 최승일이라는 빈 기표를 재빨리 어떤 강력한 이미지로 채워 버리고 만다. 하지만 그저 최승희의 오빠로만 기억되기엔 최승일은 훨씬 더 복잡하고 흥미로운 인물이다. (하기야 그 삶을 조금만 자세히 들여다본다면, 어떤 사람들이 그렇지 않겠는가?) 아쉽게도 우리가 그에 관해 알고 있는 것은 그다지 많지 않다.

그나마 지식의 공백을 메우는 연구들이 있기는 하다. 국문학 분야에서는 최승일의 주요 문학작품들(소설과 수필)을 편집한 바 있는 손정수(2005)의 연구가 대표적이다. 그는 최승일 저작선의 뒤에 최승일의 생애를 소개하고 그의 문학세계를 분석하는 해설을 붙였다. 이 해설은 아마도 지금까지 나온 것들 가운데 가장 상세하고 체계적인 최승일론일 것이다. 한편 연극학과 언론학 분야에서는 각각 최승일의 연극운동 경력, 그리고 방송국 경력을 중심으로 한 간략한 언급들이 눈에 띈다. 예컨대, 일제시대 프로연극운동에 관한 안광희(2001)의 연구에서는 초창기 주동자 가운데 한 사람인 최승일의 활동이 곳곳에서 거론되고 있다. 또 정진석(1995), 그리고 김성호(1997, 2000)의 연구들에서는 그가 초창기 경성방송국에서 활약한 조선인으로서, 그리고 아마도 한국 최초의 프로듀서로서 짧게 논의된다.

최승일에 관한 본격적인 연구가 별로 없는 데에는 크게 두 가지 요인이 작용한 것으로 보인다. 우선 그가 월북인사라는 사실이다. 이는 오

랫동안 최승일의 생애나 작품에 대한 학문적인 관심까지도 가로막았을 가능성이 높다. 또 하나는 최승일이라는 인물의, 말하자면 ‘넓고 얇은’ 성취이다. 그는 문학, 연극, 방송, 영화 등 여러 방면에서 일정한 재능을 보였지만, 동시에 “열이 없어서인지” 어떤 분야에서도 뚜렷하고 깊이 있는 성과를 거두지는 못했다는 평가가 지배적이다. 그렇다보니 국문학 정도를 제외한 다른 분야에서는 그가 집중적으로 조명될 만한 가치가 있는 인물로 여겨지지 않는 상황인 듯하다. 사실 국문학에서도 그가 그리 중요한 작가로 꼽힌다고 말하기는 어렵다. 게다가 상징적인 에피소드 한 가지. 일제 강점기 143명의 대중예술인들의 활동상을 수록한 『식민지 시대 대중예술인 사전』(강옥희 외, 2006)에서 그의 이름은 아예 빠져 있다!

이 글은 그러한 최승일의 전기를 다룬다. 우리가 그에 주목하는 이유는 바로 그가 지금까지 별로 주목받지 못했던 바로 그 이유와 같다. 즉 그의 작품상의 ‘박약한 성취’와 쌓을 이루는 생애상의 ‘다면적 이력’이 우리의 흥미를 끌기 때문이다. 거기엔 물론 최승일 개인의 독특성이 없지 않을 것이다. 예컨대 것처럼 방송국 생활까지 한 문사는 식민지 조선에 매우 드물었기 때문이다. 하지만 관점을 뒤집어 본다면, 그의 이력은 당시 미디어 생산과 이용, 수용 연구의 차원에서 시사하는 바가 많다. 즉 모든 문사가 방송인은 아니었지만, 당시의 방송인은 대부분 문인이나 신문 기자 출신이었다. 음반계라든지 영화계 또한 사정이 다르지 않았다. 더욱이 조금씩 개인적인 차이는 있을지라도 최승일처럼 다양한 분야에서 활약한 사람들 또한 적지 않았다. 그 주위에 있었던 김영팔, 이경손, 안석영, 심훈 등만 하더라도, 제각기 문학, 언론, 연극, 영화, 방송, 미술 등에서 경계를 가로지르며 활동했던 인물들이다. 『식민지 시대 대중예술인 사전』의 편찬자들 역시 지적하고 있듯, 이 시기에는 “가수이면서 배우이고 영화감독이기도 하고, 작사가이면서 시인이며 극작가이기도 했던” 문사들이 많았다(강옥희 외, 2006, 12쪽). 이러한 중형무진인 순전히 그들의 다재다능 덕분만은 아니라면, 대체 어떻게 그럴 수 있었을까? 우리는 최승일의 사례를 통해 1920~1930년대의 경성이라는 구체적인 맥락 속에서 미디어 공간이 가지고 있었던 다중적이며 월경적인 속성을 드러내

보고자 한다. 식민지 인텔리겐치아가 이 공간 안에서 그러한 속성을 어떻게 인식하고 이용했는지, 그러면서 그 공간의 구조와 자기 자신의 정체성을 동시에 어떻게 변화시켜 나갔는지 하는 문제는 우리의 또 다른 관심사가 될 것이다. 이 글은 제한적이거나 최승일의 전기를 재구성하면서 그러한 문제들을 검토해 보려 한다.

2. '신경향파' 청년 문사

1901년생인 최승일은 배재고등보통학교를 중퇴하고 1920년 일본 니혼대학교 미학과에서 수학하였다. 그의 집안은 그런 대로 넉넉한 편이었으나, 점차 몰락하여 그가 조선에 돌아온 뒤로는 무척 형편이 어려웠던 것으로 보인다(『별건곤』, 1927. 3). 그의 가시적인 문화 활동 경력은 유학 시절 연극으로부터 시작한다. 연극은 사실 최승일이 다른 어떤 것보다도 오랫동안 꾸준한 관심을 기울인 문예장르이기도 했다. 그는 동경 유학 시절인 1920년 최초의 근대극 단체인 극예술협회에 참여하고, 1922년 조선에 돌아와서는 극문회를 창립하는 등, 연극 활동에 힘을 기울였다. 그는 또 1923년엔 공산주의계 조직 북성회와 최초의 사회주의 문화단체 염군사극부에 가담하였다. 다음 해 최승일은 소설 「떠나가는 날」을 『신여성』에 발표하면서 본격적으로 문단에 등단하였고, 이후 1930년까지 활발하게 소설을 창작, 발표하였다(Cf. 손정수, 2005).

1925년 8월 염군사와 파스쿨라의 성원들이 함께 모여 카프(KAPF)를 결성한다. 파스쿨라는 1923년 박영희, 안석영, 김형원, 이익상, 김기진, 김복진 등이 조직한 문화단체다. 최승일은 배재고보 동창이었던 박영희를 통해 김기진을 설득하고 염군사와 파스쿨라의 통합에 핵심적인 역할을 하였다(권영민, 1998, 2장). 카프, 즉 조선프로레타리아예술동맹은 일제 강점기에 전 조선을 포괄하는 유일한 공식적 프롤레타리아 예술단체였다. 최승일은 카프의 중앙위원이 되었고, 1926년 1월에는 청년운동 기관지 『청년의 성』 편집부원, 3월 경성청년회 교양부 위원이 되었다(『시

대일보』, 1926. 1. 9). 그런데 카프의 활동은 창립 이래 주로 시와 소설을 중심으로 한 문학운동에 국한되어 있었다. 최승일이 1925년 9월 별도로 극문회 결성을 도모했던 이유는 아마도 거기 있었을 것이다(『동아일보』, 1925. 9. 14). 연극문학과 무대예술을 진보적 관점에서 연구하는 조직 단체를 표방한 극문회에는 최승일 이외에도 심훈, 이경손, 김영팔, 안석주, 김영보 등이 참가하였다.¹ 카프는 1926년 준기관지 성격인 『문예운동』을 발간하면서 본격적인 활동을 개시하였고, 1927년에는 조직을 개편한다. 다시 1930년 4월 카프는 조직을 확대해 서기국, 교양부, 출판부, 조직부 외에 예술운동을 관할하는 기술부를 신설하고, 기술부 아래 문학부, 영화부, 연극부, 미술부, 음악부의 다섯 부서를 두어 예술운동조직으로서의 성격을 강화한다. 연극부에서는 상임위원 김기진 외에 최승일, 안막, 한택호, 신영이 위원을 맡았다(안광희, 2002, 91~93쪽).

1920년대 초반부터 1930년 무렵까지는 최승일의 연극 활동뿐만 아니라 문학 활동이 가장 활발했던 시기이기도 했다. 하지만 그의 작품은 당시에 크게 인정받지는 못했던 듯하다. 박영희는 그의 「두 젊은 사람」 같은 작품을 들어 그를 신경향파 작가로 꼽길 주저하지 않았으나, 현재의 시점에서 문학평론가 박상준은 이른바 ‘신경향파 문학담론’이 해당 작가군으로 거론한 박영희, 최서해, 김기진, 이익상, 조명희, 김영팔, 이기영, 송영, 이종명, 주요섭, 최승일, 한설야 등의 저자들 가운데 상당수의 작가와 작품은 ‘신경향파’에 속한다고 보기 어렵다는 평가를 내린다. 예컨대, 최승일의 「두 젊은 사람」은 적대적 모순에 기초한, 사회영역에서의 갈등을 형상화하지 않았을 뿐더러 인물구성이나 편집자적 논평 속에서 그러한 갈등을 설정, 제시하지도 않았다는 것이다(박상준, 2000, p. 397). 문학적 혹은 미학적 평가야 어쨌거나² 이미 1930년대 초반이 되

1 이 극문회는 1922년 4월 최승일 주도로 창립된 극문회와는 별개의 단체로 보인다. 하지만 이 단체 역시 결성 이후 구체적인 활동상은 알려져 있지 않다(안광희, 2002, 77쪽).

2 손정수(2005)는 최승일의 소설세계를 대체로 세 시기로 나누어 평가한다. 초기 소설들이 자유연애를 소재로 반봉건의 이념을 표현하는 데 주력했다면, 신경향파 시기에는 계급 이념의

면 최승일은 ‘신경향파’와는 거리가 먼 인물로 여겨질 지경에 이른다. 그리하여 최승일 연극의 ‘프로레타리아성’을 두고 박영희와 비판적 논전을 벌였던 평론가 민병휘는 1932년 “朝鮮 푸로作家論”이라는 글에서 “지금에 처음으로 박영희, 김기진, 윤기정, 이량, 최학송, 김영팔, 류완희, 최승일, 이익상 씨 등이 프로레타리아 작가란 말을 들을 때 의외로 생각할 독자들도 만을 것이다”라며, “그러나 이 분들도 옛날에는 프로레타리아 XX를 위한다고 만든 작품을 내어놓았었다. … 그러나 이들은 혹은 몰락 혹은 반동—혹은 평론으로 방향하고 있다”고 냉정하게 비판의 날을 세운다(『삼천리』, 1932. 9).

1927년 안석영은 카프의 동지이자 어린 시절부터 친구 사이였던 최승일에게 ‘신경향파’ 문인이라는 수식어를 붙인 바 있다. 그런데 이 수식어는 단지 그의 카프적인 문학 활동을 가리키기 위한 것만은 아니었다. 그것은 그가 언제나 새로운 경향을 추구하는 문사라는 뜻이기도 했다. 안석영은 최승일이 방송국에 들어간 뒤에는 그 작품에 라디오, 라디오드라마 등의 문구가 삽입된다는 점을 그가 ‘신경향파’라는 근거로 들었다. 사실 그에게는 늘 새로운 것에 대한 개방성과 호기심이 있었다. 이는 그가 최승희에게 당시로서는 전인미답이나 다름없었던 무용을, 바로 그 점을 이유로 권유했던 데서도 잘 드러난다(최승희, 1937). 최승일은 연극에서나 사상에서나 문학에서나 늘 전위에 있었다. 그는 카프 활동을 하던 와중에도 이미 라디오 시험방송에 참여하고 라디오 극연구회를 결성하는 등, 새로운 미디어의 정치적, 미학적 가능성에 대한 탐구에 열을 올리고 있었다. 급기야 그는 1927년 2월 경성방송국이 개국하자, 몇 명 되지 않는 조선인 직원으로 일하게 된다. 물론 거기엔 경제적 동기 역시 중요하게 작용했다. 안석영은 이를 놓고, 최승일이 창작을 하면서도 생활의 안정을 꾀하고 작품과 직업을 모두 병행하고자 한다는 점에서 “그만큼 솔직한 것이 다른 문인에게는 볼 수 없는 특점”이라고 지적한다(『조선일

지향성을 드러냈고, 신경향파 시기 이후에는 소시민 가정의 몰락과 극단적인 궁핍으로 인해 빚어지는 암울한 현실을 형상화했다는 것이다.

보』, 1927. 11. 4).

하지만 최승일의 방송국행을 그저 ‘창작도 하고 싶고 적당히 먹고 살고도 싶은’ 솔직성에서만 비롯했다고 단정하기는 어렵다. 그렇게 보기엔 그 자신의 지적, 정서적 투자가 너무 컸기 때문이다. 스스로의 인지도 조화를 극복하려는 합리화의 결과일 수도 있겠지만, 그에게 라디오는 순전한 생계 방편 이상의 의미를 가지고 있었던 것으로 보인다. 또는 적어도 그는 그 이상의 의미를 부여하고 그러한 방향으로 자신의 실천을 이끌어 나가려 했던 것으로 보인다. 그리고 그러한 의미는 기본적으로는 억압받는 인민에 대한 애정을 가지고 예술을 통한 계몽을 지향했던 그의 당시 연극관, 문학관으로부터 아주 동떨어져 있지는 않았던 것으로 짐작된다. 만일 이러한 추정이 맞는다면, 그가 방송국에 입사했다는 이유 때문에 자신이 결성을 주도했던 카프로부터 결국 제명당했다는 사실은 사뭇 역설적이다.³

3. ‘변절자’ 혹은 ‘월경자’

최승일은 어떻게 해서 경성방송국의 직원이 되었을까? 이 질문은 사실 두 겹으로 이루어져 있다. 즉 그가 방송국에 취직한 개인적인 동기는 무

³ 최승일이 카프로부터 정확히 언제 제명되었는지는 알려져 있지 않다. 김영팔의 경우, 1931년 경성방송극협회 고문이 되면서 카프에서 제명되었다고 알려져 있는데(권영민, 2004, 160쪽), 김영팔은 안석주와 함께 이미 1928년 7월 카프에서 제명당했다는 신문기사가 있다(『중외일보』, 1928. 8. 1). 거기에 최승일의 이름은 눈에 띄지 않는다. 그는 오히려 같은 시기 카프 전국대회의 준비위원으로 위촉된 바 있다(『중외일보』, 1928. 7. 29). 더욱이 최승일이 1930년에 카프 연극부의 일원으로 활약했다는 점에 비춰 보면, 제명 시점은 1930년대 초반의 어느 때일 것으로 추정된다. 1934년 정순정은 카프의 완고성을 비판하면서, 그 사례로 “맹원의 직업 문제, 예를 들자면 최승일, 김영팔 씨 등이 조선방송국에 취직하였다는 사실로서 단연히 제명처분을 내렸다는 것”을 들었다(임규찬·한기형 편, 1990, p. 256). 만일 이 폭로가 틀림없다면, 카프의 명분은 말 그대로 한낱 핑계거리에 지나지 않았다고 볼 수 있다. 1930년대 초반 무렵에 특별한 사건이 있었다면 모를까, 최승일의 방송 활동은 이미 1926년부터 본격화되었기 때문이다. 더욱이 1930년 초에는 이미 그가 방송국을 퇴사했을 가능성도 배제할 수 없다.

엇일까? 그리고 그와 같은 문사가 방송국 직원이 되는 일은 구조적으로 어떻게 가능했을까? 그 누구라도 확실한 답을 주장할 수는 없는 문제들이기에, 일단 상식선에서 간단명료한 답을 내놓고 논의를 다른 방향으로 발전시켜 보도록 하자. 먼저 최승일 개인의 방송국 입사 동기로 우리는 경제적, 이데올로기적, 심미적 이유를 헤아릴 수 있을 것이다. 방송은 그에게 일정한 수입을 보장했고, 민중의 계몽과 교육, 그리고 새로운 예술 형식의 실험이 가능할지도 모른다는 기대를 주었다는 것이다. 다음 취직의 구조적인 조건과 관련해 우리는 이런 가정을 세워볼 수 있다. 그 당시엔 문인이란면 그리 어렵지 않게 방송국 직원이 될 수 있었다고 말이다.

최승일의 방송국행과 관련된 질문들은 사실 일제 강점기 미디어 공간과 인텔리겐치아⁴ 간의 관계를 좀 더 일반적으로 성찰하게 만든다는 차원에서 그 중요성이 있다. 그러니까 1920~1930년대 근대 교육의 확산과 더불어 성장한 인텔리겐치아에게 신문, 잡지, 영화, 유성기, 라디오 등 근대적인 매스미디어란 무엇이었는가 하는 문제로 우리를 이끌어 가는 것이다. 우리는 일단 그것이 인텔리겐치아, 특히 문사 집단에게 새로운 구조적 기회 공간(opportunity space)을 제공했다고 주장하려 한다. 이는 미디어 조직이 거기 진입하는 사회적 행위자에게 그가 가진 다양한 유형의 자본(경제자본, 문화자본, 사회관계자본)을 일정하게 증진시키고, 그럼으로써 그 자신의 권력을 강화할 수 있는 제도화된 기회를 부여하는 것과 관련된다. 이때, 기회의 유형은 크게 세 가지로 구분해 볼 수 있다. 경제적(economic) 기회, 이념적(ideological) 기회, 심미적(aesthetical) 기회.

요즘 유행하는 말로 한다면, 문사들의 ‘콘텐츠 창작능력’은 비단 인쇄 미디어에서만만이 아니라, 라디오, 연극, 영화, 음반 등 다른 미디어에서도 기본적으로 통용 가능한 것이었다. 그러한 미디어 조직에 크게 기회와 내용창작 부문, 기술 부문, 실연 부문이 구분된다고 볼 때, 기획과 내

⁴ 우리는 김현경(2008)의 논지를 따라 일제 강점기의 인텔리겐치아를 중등교육 이상의 학력 자본을 소유하고서 스스로 인민을 대표하여 말한다는 자의식을 갖춘 집단으로 정의하고자 한다.

용창작 부문에는 문사들이 별도의 전문적 능력이 없이도 개입할 수 있었던 것이다. 반면 영화촬영이나 현상, 음반녹음과 제작, 방송 경영과 송출 등 특수한 기술이 필요한 부문에는 일본인들과의 일상적이고 미시적인 협력이 꾸준히 존재했다.⁵ 또한 실연 부문에서는 ‘대량배포’되는 미디어의 특성에 적합한 신체자본(bodily capital) – 예컨대 꾀꼬리 같은 목소리, 조선적인 미모, 사람들 앞에 나서길 두려워하지 않는 대담성 등 – 을 갖춘 여성들(이를테면 권번의 기생)이 많이 참여했다.

먼저 미디어 공간이 제공하는 경제적 기회는 1920~1930년대의 인텔리겐치아에게 매우 절박했던 것으로 보인다. 식민지 경제체제 아래서 일반 민중과 비교해 높은 수준의 교육을 받은 그들에게조차 취업의 문은 매우 좁았기 때문이다. 1919년 전후에 시작된 근대 교육체계가 일제 강점기 동안 가장 확산된 수준에 이르렀던 1944년에조차 중등교육 이상을 받은 조선인 인구는 전체 인구의 1% 미만에 불과했다. 허태열(2005, 246 쪽)에 따르면, 1944년 5월 현재 중학교 졸업자 0.88%(199,642명), 전문학교 졸업자 0.05%(12,064명), 대학교 졸업자 0.03%(7,374명)였다. 반면 불취학자는 전체 인구의 86.18%(19,642,775명)에 달했다. 경제 부문의 성장이 상당히 취약한 상황에서 이 소수의 근대교육 수혜자들은 국가의 행

5 일제 말기 임화가 소장을 맡았던 조선영화문화연구소는 『에이가준보』의 조선영화특집호(『映畫旬報』, 1943. 7. 1)에 다이쇼 십년부터 쇼와 17년까지 제작된 조선영화 137편의 총 목록을 제작사, 감독, 촬영기사, 주연배우 명단과 함께 실고 있다. (이 목록이 완벽하다고는 보기 어렵다. 예컨대, 연도상의 착오라든지 카프 계열인 강호 감독의 〈암료〉(1929) 같은 작품의 누락이 눈에 띈다.) 이를 보면, 특히 초창기에는 상당수의 일본인 촬영기사가 조선영화 제작에 참여했음을 알 수 있다. 이 목록에는 나운규로 명시되어 있지만, 영화 〈아리랑〉(1926)의 진짜 감독이 일본인 츠모리 히데카즈일지도 모른다는 논란도 영화제작을 둘러싼 조선인과 일본인 간의 불가피한 협력이라는 배경에서 나왔다고 볼 수 있다. 음반녹음과 제작에서의 협력관계도 일상적이었다(야마우치 후미타카, 2003). 라디오의 경우, JODK 출범 당시 방송기기의 조작을 담당할 사람은 종전 무렵 경성중앙방송국장 시노하라였다. 그는 도쿄공고(현 도쿄공대) 2년 후배인 노창성과 함께 밤낮으로 준비를 하여 방송전파의 발사에까지 이르렀다. 시험방송은 매일 계속되었고, 시노하라는 기계조작, 아나운서 스튜디오 지휘까지 도맡아하는 활약상을 보였다(쓰가와 이즈미, 1993/1999, 36쪽). 당연한 일이지만, 경성방송국 시절 내내 일본인 직원들과 조선인 직원들 간의 세세한 협력 및 갈등관계는 불가피했다(이혜구, 1960).

정, 사법기구나 동양척식회사 등 공기업 부문, 혹은 교육, 문화예술, 의료 등 제한된 부문에만 진출할 수 있었다. 게다가 1920년대 중반부터 일본의 고등인력 실업문제 해소책이 조선 내의 중등교원 자리를 잠식해 가는 결과를 낳으면서 해외유학생을 포함한 조선 고등교육 인구의 실업은 더욱 심각해졌다. 이러한 실업난과 구직난은 1937년 중일전쟁으로 인한 특수 수요가 일어날 때까지 만성적으로 지속되었다(정선이, 2000, 141~151쪽).

새롭게 등장한 각종 미디어는 “중등 및 그 이상 학교의 출신자”인 “문화예비군”(『제일선』, 1933. 1)에게는 생활과 창작을 병행할 수 있는 괜찮은 직장으로 여겨졌다(Cf. 쓰가와 이즈미, 1993/1999, 121~122쪽; 전상숙, 2004, 97쪽). 물론 수입은 미디어별, 직급별로 천차만별이어서 예컨대, 신문잡지계에서도 “무급 이상 일백원 이하”(『제일선』, 1932. 8)까지 다양했다. 그럼에도 특히 월고 한 쪽지당 1원에서 기껏해야 2원의 고료를 받고 그나마 때로는 제대로 못 받으면서 생계를 꾸려 가야 하는 문인들에게는 더없이 훌륭한 직장이 아닐 수 없었다.⁶ 더욱이 이 당시는 각 미디어에 고유한 장(field)이 아직까지 제대로 형성되어 있다고 보기 어려웠다. 즉 장은 폐쇄성(closure)의 정도가 낮았으며, 일정한 수준의 문화자본(cultural capital)과 사회관계자본(social capital)을 갖춘 사람들 이라면 장들 간의 이동이 그리 어렵지 않았다는 것이다.

한 잡지 편집자는 신문이나 잡지사 기자의 학력 자격을 묻는 독자 질문에 대해 동아일보사 같은 데서는 앞으로 학사 표준으로 사원을 채용할 방침이라는 말이 있는데 지금 형편으로는 일반 사회정세를 통찰할 만한 학력과 그것을 바탕으로 써내일 만한 능력이면 된다고 대답한다(『제일선』, 1932. 8). 이는 기자에게 요구되는 능력이 일반 문인의 그것과 전혀 다를 바 없음을 암시한다. 더욱이 취직이 파벌, 문벌, 학연 등 정실관계에 의해 크게 좌우되었던 식민지의 상황(『중앙』, 1934. 3; 정선이, 2000, 150

⁶ 1932년의 조사에 따르면, 한달 수입이 의사 75원, 은행원 70원, 신문기자 50원, 교사 45원, 경찰 36원, 인력거꾼이나 날품팔이꾼 하루 50전 정도였다(『제일선』, 1932. 7).

쪽)에서 일단 어느 정도 제도화된 문단이나 언론계에 진입해 일정한 네트워크를 구축한 이들이라면 다른 미디어로의 이동은 크게 어려운 일이 아니었다. 그리하여 신문계 내부에서도 같은 사람이 『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』 등을 큰 구분 없이 옮겨다니는 경우가 빈번했는가 하면, 신문사에서 잡지사나 방송국으로, 또 음반사나 영화사로 옮겨 다니는 경우도 적지 않았다(Cf. 강옥희 외, 2006; 강영수, 1948; 김병익, 2001, 115~116쪽; 원용진, 2009).

미디어 공간은 이념적 기회 공간이기도 했다. 개화기 이후 조선의 인텔리 집단에 새롭게 등장한 ‘민중에 대한 빛’이라는 관념(김현경, 2008)은 국권 회복에 대한 열망과 맞물려 미디어의 사상·문화 배포 기능을 주목하게 만들었다. 그것은 미디어 조직에 참여하는 인텔리에게 단순히 발행량의 수단만이 아닌, ‘애국계몽’, ‘민중교육’ 또는 ‘문화개량’의 대의를 실현한다는 명분을 잠재적으로 제공해 주었다. 사회주의자들의 신문기자 활동은 이를 단적으로 드러낸다(박용규, 2008; 전상숙, 2004, 95~99쪽). 이는 순전한 허위의식이라고만은 보기 힘들다. 실제 책, 신문, 잡지 등 인쇄미디어의 역할은 식민지의 ‘근대화’ 과정에서 결코 작지 않았기 때문이다. 예를 들어, 『삼천리』의 한 기사는 『조선』, 『동아』, 『중외』 등 일간지와 『조선지광』, 『삼천리』, 『별건곤』 등 월간지, 그리고 정치, 경제, 문예에 관한 단행본 독자 수를 모두 합쳐 30만 명으로 추산하면서 “이제 단수 30만 명을 300명씩 수용하는 학교로 쪼기어 보면 약 1000교가 13도 방방곡곡에 설립되어 사회적 교양을 노동자 농민 학생 청년들에게 향하여 부절히 실시하고 잇는 세움이 된다. 1000교의 30만 명 교양! 이것을 과거 10년간의 총수로 따져본다면 1만교가 300만 명을 ‘칼트’한 것이 된다. 초창시대의 성적이 이미 이러하거든 금후의 효과는 과연 엇더할 것 일고.”라며 인쇄 미디어의 성과를 높게 평가하고 있다.

같은 기사에 따르면, “신문 잡지 등 출판물은 그 사회의 얼굴이다. … 그러나 이가치 거울이 되는 반면에 신문잡지는 또한 민중의 ‘두뇌’가 되는 것을 이저서는 아니된다. 그러기에 신문잡지의 기사는 우리 민중정신상의 주사액이요 민중 독본이 임무를 맡혀 하고있다. 사상과 감정을

전염식힘에 있어서 출판물에 승함이 또 잇스랴. 신문 잡지 등은 우리들이 그래도 움지기고 살아있다는 표다. 존재의 표식이다(『삼천리』, 1930. 1).”근대화의 상징으로서 영화나 라디오, 유성기 등 각종 미디어 역시 인쇄 미디어의 연장선상에서 사회주의적이거나 민족주의적인, 때로는 문화주의적인 이념과 결합해 그 의의를 인정받을 수 있었다. 즉 카프가 벌인 프롤레타리아 영화운동이라든지 신민요 음반의 유행, 라디오에서의 전통음악 방송 노력, 그리고 미디어를 막론하고 나타난 ‘조선적인 것’에 대한 탐구 등은 그 구체적인 사례들이라 할 만하다.

끝으로 미디어 공간은 심미적 기회 공간을 제공해 주었다. 이는 미디어 공간이 인텔리 집단에게 ‘새로운 상징형식(symbolic form) 실험의 장’이자 ‘미적인 자기표현(self-expression)의 장’을 마련해 주었다는 뜻이다. 인텔리들은 기존의 전통적인 문예형식들을 발전시키거나, 서구와 일본에서 건너온 형식들을 차용, 변용, 혼성화하고, 새로운 미디어에 알맞은 문예형식을 개발하려는 기획을 세울 수 있었다. 그 과정에서 경계를 넘어서 여러 문인과 인텔리들에 의해 혼종의 형식, 새로운 형식들이 만들어졌다. 또 신문, 잡지, 문학, 전통음악, 영화, 연극, 유성기, 라디오가 광범위하게 결합했다. 라디오는 라디오 드라마, 영화방송극, 낭독소설, 동화극을 실험했고, 유성기 음반은 민요, 영화주제가, 영화해설, 음반극, 만담을 담았다. 신문은 영화소설을 연재했는가 하면, 잡지는 음반의 넌센스나 스케치, 영화해설을 활자화했다. 고전문학과 신문 연재소설이 영화화되고, 뉴스영화(예컨대 1930년 조선일보사의 ‘조선일보뉴스’)가 제작되기도 했다. 이러한 시도는 한두 번으로만 그친 경우도 있고, 하나의 양식으로 정착하기도 했다. 이는 기능적인 수준에서만 아닌, 내용의 수준에서 광범위한 미디어 매트릭스(media matrix)를 형성했다.⁷ 한편 글을 쓰거나 방송을 하고 영화를 만드는 등 창작 행위를 통해 인텔리

7 가네코 아키오(金子明雄, 2009)는 이처럼 복수의 미디어가 콘텐츠를 공유함으로써 서로 시장을 연결시키는 상업적 효과를 발생시키고 개별 미디어에 관련된 장르를 문화적으로 구성하는 데 이용하는 현상을 ‘미디어 복합(media mix)’이라고 부른다.

들은 급변하는 사회 속에서 민족적으로나 계급적으로 균열에 이른 자기 정체성을 새롭게 구축할 수단을 발견할 수 있었다. 이는 스스로를 근대 문명에 적응시키고 그 안에 (때로는 가장 전위에) 적극적으로 자리 매기 고자 하는 노력과도 연결되었다.

근대 매스미디어가 식민지 인텔리겐치아에게 이러한 구조적 기회 공간을 열어 주었다면, 이는 기본적으로 조선에서 이중언어 시장이 오랫동안 유지되었다는 점과도 밀접한 관련이 있다. 조선인 가운데 일본어 해득률(조금 이해하는 사람과 일상회화에 지장이 없는 사람 모두 포함)은 1928년 7%, 1937년 11.0%, 1940년 15.6%로 일제가 조선을 점령한 지 30년이 지난 시점까지도 상당히 제한적인 수준에만 머물러 있었다. 이러한 상황은 물론 1937년 이후 등장한 내선일체론과 이에 기반을 둔 황민화 작업, 그리고 그에 따른 1938년의 제3차 조선교육령으로 인해 점차 변화해 간다. 그럼에도 1943년 말에 가서야 일본어 보급률이 22%가 된다는 것은 1943년 4월 현재 대만의 일본어 보급률이 62%에 달하고 있던 것과 비교하면 엄청난 차이가 아닐 수 없었다. 또 하나 의미심장한 것은 일제의 조선 강점 이후 태어나 일제의 교육을 받으며 성장한 20세 전후의 조선청년들, 미디어의 주 소비층이 될 이 집단에서조차 1943년의 일본어 해득률이 전체 평균을 약간 웃도는 24.4%에 불과했다는 점이다(최유리, 1997, 148~161쪽).

이는 무엇을 의미하는가? 조선어 미디어에 대한 수요가 1920~1930년대 내내 구조적으로 강력하게 존속했다는 것이며, 그에 대한 일제의 탄압 역시 조선 인민에 대한 헤게모니 유지의 필요성 때문이라도 한계가 있을 수밖에 없었다는 것이다. 실제로 전시체제 국민총동원령에 따른 일제의 강제개입, 그에 따른 각종 미디어의 통폐합과 말살 전까지 조선어 미디어 시장은 나름대로의 성장을 구가할 수 있었다. 그러한 배경에서 미디어 공간은 인텔리겐치아, 특히 문사 집단에게 매력적으로 다가오지 않을 수 없었다. 조선인들의 문맹률이 매우 높았다는 점 또한 중요하다. 1930년 조선총독부의 『조선국세조사보고』에 따르면, 일본어와 한글을 읽고 쓸 수 있는 자는 6.8%, 한글만을 읽고 쓸 수 있는 자는 15.4%,

일본어만 읽고 쓸 수 있는 자는 0.03%였고 문맹률은 77.7%에 달했다. 문맹률의 성별 차이는 매우 커서 남성의 36% 정도가 한글이나 가나를 읽고 쓸 줄 알았다면, 여성은 8% 정도만이 그럴 수 있었다. 인쇄 미디어보다는 (연극을 포함한) 영화의 구술성, 그리고 유성기, 라디오와 같은 소리 미디어의 구술성이 이 시기에 매우 중요하게 작용할 수밖에 없었던 이유가 거기 있었다. 또 이러한 맥락에서 문자 미디어로부터 시청각 미디어로의 활동 영역 확장은 문사들에게 나름대로의 명분을 줄 수 있었던 것이다.

물론 경제적, 이념적, 심미적 기회 공간으로서 미디어 공간이 반드시 거기 참여한 인텔리 집단에게 그 기회의 충분한 실현을 보장해 주었다고 말할 수 없다. 기회 공간이란 ‘행위자들의 주관적인 기대를 불러일으킬 수 있는 객관적인 가능성의 공간’일 뿐이지, 그 이상은 아니다. 달리 말하면, 현실적으로는 미디어 공간으로의 진입이 경제적 불안정성, 이념적 좌절, 미학적 실패로 귀결될 위험성 역시 상존하고 있었다는 것이다. 제국주의 세력의 억압과 통제, 그리고 미디어 자본의 논리 아래서 이러한 위험성은 매우 컸다. 또한 미디어 공간에 참여하는 인텔리들이 어떤 성격의 기회를 더 중시했는가는 개인차가 있었다고 보아야 한다. 상대적으로 안정화되어 가는 미디어의 용도 역시 개별 미디어에 따른 기회 유형의 차이를 낳았다. 게다가 이러한 기회 유형은 서로 충돌하거나 갈등을 일으키기도 했다. 경제적 기회의 성취는 이념적이거나 심미적인 기회의 포기를 요구하기도 했고, 이념적인 기회의 실현이 심미적인 기회의 구현을 방해하기도 했다는 것이다.

기본적으로 매스미디어의 상업성, 그리고 예술적 공인(artistic consecration)의 불완전성 때문에 문인이 미디어 조직에 편입되는 일은 부정적으로 인식되었던 듯하다. “문인으로써 신문기자가 됨은 예술작가로서의 본업을 잃어버리기 때문에 더 창피해야 옳은 일”(『조선문단』, 1935. 8)이라는 지적이 한 예다. 연극인이나 영화인에 대한 문인들의 평가절하 역시 공공연한 사실이였다(『영화연극』, 1939. 11). 이는 식민지 미디어로의 진입이나 월경이 일정한 상징자본의 손실을 감수해야 하는 행위였다는 의미일 것이다. 실제로 영화, 음반, 라디오 등의 미디어에 다양하게

참여했던 문인들은 문단에서 대개 비주류의 주변인에 가까웠다. 최승일의 방송국행이 문단으로부터 적극적인 평가 대상이 되기보다 부정적인 시선을 받았으며 그 자신에게도 적지 않은 심리적 고통을 안겨주었다는 사실은 그의 이념적, 심미적 기획이 식민지 방송체제의 구조적인 제약 아래서 제대로 구현될 수 없었던 사정을 반영한다. 그럼에도 방송국에 입사함으로써 자신을 ‘경제적인 주체’, ‘계몽의 주체’, ‘미적인 주체’로 구성할 수 있을지 모른다는 기대, 그러니까 스스로 온전하게 ‘근대적인 주체’로 설 수 있다는 가능성은 그 자체만으로도 최승일을 유인하기에 충분하지 않았을까? 아니 그것은 차라리 문인의 위치에서 신문인, 방송인, 영화인으로 경계를 넘어 다양하게 이동해간 모든 식민지 인텔리겐치아가 공유한 환상은 아니었을까?

4. 경성방송국 문서계원

최승일의 방송 활동이 언제 시작해서 언제 끝났는지에 관해서는 정확한 기록이 발견되지 않는다. 다만 그가 방송 활동을 문학과 연극에서의 카프 활동과 병행한 것만은 확실하다. 이는 친구 김영팔의 경우도 마찬가지였다. 잘 알려져 있다시피, JODK가 본격적으로 방송을 시작하기 이전에 이미 총독부 체신국이라든지 『조선』, 『동아』 등의 신문사가 주관한 시험방송이 다양하게 이루어졌다. 시험방송을 통해 라디오방송에 대한 대중들의 관심을 확인한 체신국에서는 1925년 3월 14일부터 정기 시험방송을 송출했으며, 이는 경성방송국 본방송 개시 한 달 전인 1927년 1월 16일까지 계속되었다(서재길, 2008, 226쪽). 1925년 시험방송부터 참여 1925년 8월부터 라디오의 조선어 시험방송이 있었다. 매주 목요일은 하루 종일, 일요일은 한나절 동안 조선극우회의 무대극이나 복혜숙 등에 의한 국악 및 낭독이 방송되었다(황문평, 1998, 344~356쪽). 최승일은 1926년부터 총독부 경성체신국 무선방송소 문서계에서 근무했던 것으로 보인다(『조선일보』, 1926. 11. 23; 1927. 1. 7; 1927. 1. 9).

최승일의 방송 활동과 관련해 가장 뚜렷하게 확인되는 기록은 라디오극연구회(혹은 라디오드라마연구회)의 결성에 관한 것이다. 몇몇 신문보도에 따르면, 그는 1926년 6월 14일 이경손, 김영팔 등 2, 3인과 함께 라디오극연구회를 창립한다. 사무소를 체부동 137번지에 둔 이 연구회는 매달 2회씩 국내외의 연극을 방송하려는 계획 아래 6월 마지막 일요일 첫 시험방송으로 최승일 원작, 이경손 각색의 <파멸>을 예정하였다(『시대일보』, 1926. 6. 16; 『동아일보』, 1926. 6. 27). 1927년 7월에는 라디오극연구회가 “압흐로는 공중을 무대로 삼고 조선의 연극운동에 조금이라도 공헌이 있도록 노력하리라”는 포부를 밝혔으며 그 구성원은 김영팔, 이경손, 심대섭, 고한승, 최승일, 박희수, 류일순 등 10여 명이라는 기사가 나와(『매일신보』, 1927. 7. 2), 이 단체가 일 년여 만에 나름대로 세를 확장했음을 시사한다.⁸

최승일이 개인적으로, 또는 라디오극연구회를 통해 라디오 방송의 가능성을 어떤 식으로 실험했는지 현재로서는 단편적으로만 알 수 있을 따름이다. 우선 시험방송 시기인 1926년 7월 윤심덕이 가극 <춘희>에 나오는 노래를 녹음한 바 있었다. 같은 해 11월 4일 밤에는 북혜숙을 비롯한 조선극우회의 배우들이 경성방송국에서 시험방송에 참여했다(『매일신보』, 1926. 11. 6). 북혜숙의 회고에 따르면, 체신국 뒤에 방을 하나 빌려 그저 포장을 한 겹 친 방송장치에 효과도구도 별로 없이 단막짜리 무대극인 <새벽종>이라는 것을 변기중, 권일청과 함께 녹음했다는 것이다. 이때, 담당 아나운서 겸 연출이 최승일이었다고 한다. 또한 최승일의 제안으로 소설낭독을 했는데, 이는 대개 30분짜리로 혼자서 해설과 아버지, 어머니, 누이, 동생 등 여러 사람의 목소리를 내는 식이었다(북혜숙, 1960, 86~87쪽).

⁸ 1927년 7월 그는 영화인회 창립에도 참여하였다. 영화인회는 영화에 대한 합평 등을 통해 조선영화의 발전을 도모한다는 취지를 가지고 있었는데, 그 구성원으로는 최승일 외에도 이경손, 안석주(안석영), 심대섭(심훈), 나운규, 김영팔, 김기진, 안중화, 김철, 임화, 김을한 등이 있었다(『매일신보』, 1927. 7. 5). 라디오 극연구회와 영화인회의 구성원들은 상당수 겹친다.

JODK는 개국 이후인 1927년 7월 5일 신작 조선영화 <금붕어>를 가지고 최초의 방송영화극을 시도하였다. 이는 “어떠한 영화를 제작 출연한 영화배우들과 어떠한 상설관의 해설자와 관현악단이 협력하여 해설자는 영화설명을 하듯이 자막과 동작을 설명하고 남녀배우는 무대극을 방송하듯이 세리푸를 방송하며 관현악단은 그 영화에 알맞은 반주를 하여 가장 교묘히 라디오의 효과를 얻고자 하는 시험”이었으며, 나운규, 신일선, 김정숙 등이 출연했다(『매일신보』, 1927. 7. 5). 기록은 남아 있지 않으나, 이 방송에 최승일이 관여했을 개연성은 크다. JODK에서 그는 일종의 프로듀서로서 조선어 프로그램을 제작하고 있었으며, 이즈음엔 특히 나운규 등과 더불어 영화인회 창립에 참여하기 때문이다. 한편 『별건곤』 1927년 10월호에는 “극연구회 제7회 공연대본”이라는 설명을 달고서 김영팔의 “엇던 舞臺監督의 이약이”가 실린다. 이는 순수 창작 라디오 드라마 작품 가운데 현존하는 최초의 것으로 꼽힌다(박명진, 2004; 서재길, 2007, 101~107쪽). 극본 속에 적힌 연기자 이름들(“이감독: 심훈, 모친: 이경순, 박영숙: 류일순, 최병환: 최승일, 여관주인 노파: 김영팔”)로 미루어 보면, 라디오 극연구회의 공연대본이라고 추론해도 크게 틀리지 않을 것이다. 최승일은 입센탄생 백년제(1928년 3월 20일) 때는 <인형의 집> 제3막을 조선어로 방송하기도 했다(쓰가와 이즈미, 1993/1999, 55쪽). 그는 또 『별건곤』 1927년 12월호에 “공기와 연극”이라는 제목의 짧은 글을 썼는데, 그 부제를 “無電劇이십회방송에際하여”라고 달았다. 이때, 무전극 이십회방송은 라디오 극연구회의 지속적인 노력의 성과를 가리킬 가능성이 높다.

JODK 경성방송국은 1927년 2월 16일 오후 1시에 개국했다. 당시 방송국에는 4명의 일본인 간부와 50여 명의 직원이 있었다. 그 가운데 조선인은 기술 분야에 노창성, 한덕봉, 편성과 서무 분야에 최승일, 아나운서 마현경, 이옥경 등이었다. 남자 아나운서 김영팔이 정확히 언제부터 근무했는지는 불분명하다. 다만 그가 적어도 1927년의 어느 시점부터 방송사에 몸담았다는 점만은 확실하다.⁹ 조선인 직원들 가운데 노창성과 이옥경, 최승일과 마현경이 부부라는 사실은 세간의 화제를 불러일으켰다

(『조선일보』, 1927. 1. 9). 원래 최승일의 첫 번째 부인은 한영명이었으나, 아이가 없다는 이유로 이혼하였다. 마현경은 그의 두 번째 부인이자, JODK 최초의 공채 아나운서이기도 했다. 두 사람이 언제 결혼했는지는 명확치 않지만, 1929년 후반 즈음에는 둘의 결혼생활이 실질적인 파경에 이른 듯하다. 최승일이 배우 석금성(본명 석정희)과의 사이에서 아이를 갖게 되고 다시 결혼하기 때문이다.

1930년 경성방송국에는 변화가 일어난다. 당시 JODK 프로그램 및 편성은 각종 제약과 검열 등으로 인해 청취자의 요구에 충분히 부응하지 못했다. 그에 따라 라디오 수신기의 증가세 또한 정체해 있었다. 재정난이 심해지면서 경성방송국은 1929년 9월부터 일본어 중계방송을 시행하기 시작했고, 이후 독자적인 프로그램을 별로 편성할 필요 없이 조선의 국악과 뉴스, 기상통보, 물가시세 등만을 제한적으로 방송하게 되었다. 그 여파로 1930년 두 명의 조선인 여자 아나운서 마현경과 이옥경은 방송국을 퇴사하기에 이른다. 하지만 방송국 경영난 타개를 위해 조선인 수신기 구매자 증대사업이 시급해졌고, 이를 위해 조선어를 제2방송으로 하는 이중방송 계획이 세워지면서 다시 조선인 방송과장과 아나운서들이 새로 채용되었다(김보형·백미숙, 2009, 67쪽). 1933년 4월 26일부터는 제1방송 일본어, 제2방송 한국어로 분리한 이중방송이 실시되었다. 그와 함께 조선어 방송과에 근무하게 된 인물들은 초대과장에 윤백남, 편성담당 이혜구, 이하운, 아나운서 박충근, 남정준, 최아지, 김문경 등이었다(정진석, 1995, 322~324쪽).

그렇다면 최승일, 그리고 그의 친구이자 당시 JODK의 남자 아나운서였던 김영팔은 어떻게 되었을까? 먼저 김영팔의 경우, 퇴사는 여자 아나운서들보다 좀 더 늦게 이루어졌던 것으로 보인다. 1932년 9월 김영팔

9 김영팔이 방송국 근무를 시작한 시기와 관련해서는 1927년 설과 1930년 설의 이견이 있다(김성호, 1997, 93쪽). 하지만 그가 1931년 말에 자신이 JODK에서 청춘기의 5년을 보냈다고 회고하고 있는 점으로 미루어 보아 개국 초인 1927년부터 근무하였다는 설이 옳다고 여겨진다(『시대상』, 1931. 11). 같은 글을 그는 자신의 거취가 어떻게 될지 아직 모른다는 말로 끝맺고 있다.

이 얼마 전에 경성방송국을 그만두고 만주로 갔다는 잡지 기사가 눈에 띄기 때문이다(『삼천리』, 1932. 9). 반면 최승일과 관련해서는 정보가 좀 더 불확실하다. 우선 그가 1930년에 다른 사람들과 함께 퇴사했을 가능성이 있다. 그가 1930년에 쓴 “봄의 예언”이라는 글에는 당시 주변 풍경을 묘사하는 다음과 같은 대목이 나온다.

“1930년 이른봄 어느날의 풍경. 금색모표를 달고 차자온 府廳의 세금 조사관리와의 대화. ‘단기시는데는 고만두섯다지요?’, ‘엇더케 아섯세 오 용하십니까’, ‘히! 다.알지요 그럼 엇더케 사시나요?’, ‘아즉 無特이 올시다’, ‘네? 이봄엔 다시 직업을 붓잡으셔야지요’ 하면서 물끄러미보 다가는 장부에 똥그람이를 처가지고 가바린다. 몇칠후에 第一期分の 학교비 납세고지서에는 그 금액이 훗신 떠러졌다.”

(『별건곤』, 1930. 3)

최승일은 이 글에서 주어를 명확히 밝히고 있지는 않으나, 문맥상 이 장면의 주인공이 그 자신일 개연성은 충분하다. 다음으로 그가 1937년 말 즈음에야 방송국을 그만 두었을 가능성도 있다. 이 가설을 뒷받침하는 정황 증거는 『동아일보』 1937년 6월 15일자에 실려 있다. 최승희의 도미 공연에 관한 취재를 하는 기자가 “방송국으로 최승일 씨를 방문할 때에 씨는 방금 전화를 받고 있었다”는 것이다. 그런데 최승일의 후임으로 방송국에 입사했다는 설이 있는 이서구(1922년 니혼대학 미학과 유학)는 『조선방송협회내보』에 따르면, 1937년 12월 22일 입사하여 제2방송과에 근무한 것으로 나와 있으며, 1938년 『사단법인 조선방송협회 역원급 직원명부』에서는 최승일의 이름을 찾아볼 수 없다(정진석, 1995, 327쪽, 333쪽). 이러한 사실들은 최승일의 1937년 퇴사설에 힘을 실어준다. 끝으로 최승일이 1930년 초에 퇴사했다가 어느 시점(조선어 이중방송이 시작될 무렵)에 다시 입사해 1937년 말까지 다녔을 가능성도 배제할 수 없다. 사실 우리는 이 마지막 가능성에 무게를 두고 싶지만, 더 이상의 증거자료가 발견되지 않는 한 단순한 가정 이상의 의미는 없을 것이다.

JODK 시절 최승일의 내면은 어떠했을까? 그에게 방송국이 제공한 기회 공간은 실제로 어떻게 경험되었을까? 우리는 몇몇 자료를 통해 이를 제한적으로나마 추론해 볼 수 있다. 먼저 최승일이 1927년 2월호 『조선지광』에 발표한 단편소설 「무엇?」. 발표시점으로 보아, 이 소설은 최승일의 JODK 개국 이전 시험방송 시기 근무경험을 형상화하고 있는 것으로 여겨진다. 월급에 몸이 묶여 “반항이 없는 목종”의 처지에 괴로워하고 결국 그러한 삶이 비극적으로 끝날지도 모를까 봐 두려워하는 마음이 소설 전체를 관통하고 있다. 그렇다면 개국 이후 아내와 함께 방송국에 출근하며 넉넉한 신생활을 즐기던 시절 그의 심경은 조금 달라졌을까? 1928년 2월과 12월 『별건곤』에 실린 설문형식의 기사 두 편을 보면 적어도 그가 쓴 글에 드러난 최승일의 방송국 경험은 부끄러움과 갑갑함의 감정으로 특징지어진다. 그는 자신의 취직을 현실에 대한 타협이자 굴종으로 간주하며, 자신의 몸과 행동이 영혼과 가슴이 원하는 방향과는 달리 가고 있다는 분열감에 시달린다. 그 분열감은 일상생활과 인생 전체가 피로하다는 느낌으로 귀결된다. 문학 창작이나 카프 등 조직 활동에서는 현실을 급진적으로 부정하는 척 하면서도 실제로는 방송사에 다니며 봉급자로 안정된 생활을 누리고 있는 상황에서 그는 첨예한 자기모순을 경험한다. 이는 다시 극심한 자괴감으로 이어진다. 그리하여 스스로를 “밥버리만 아는 밥버리지”(『별건곤』, 1928. 12)라고까지 냉소적으로 표현하기에 이르는 것이다.

아무리 그렇다고 하더라도 방송국 활동이 그 자신에게 정말로 무의미한 일이었을까? 거기엔 인민을 상대로 새로운 미디어의 계몽성과 색다른 문예형식의 가능성을 실험해 보고자 한 그의 기대 또한 작용하지 않았던가? 그것이 과연 얼마나 충족되었는지에 대한 최승일 자신의 직접적인 평가는 보이지 않는다. 그러니 아쉬운 대로 친구 김영팔의 두 가지 자평을 통해 간접적으로나마 최승일의 입장 또한 짐작해 볼 수밖에 없다. 1928년 김영팔은 여러 고생을 하며 쉽지만은 않은 방송 일을 하는 사람들의 목적은 결국 “라디오로써 조선문화를 건설하자는 그러한 포부—‘라디오’로써 조선의 國有한 예술을 찾아내자—이것일 것”이라고 말한다.

그러면서도 “그러나 진정한 의미에 있어서 우리는 완전히 우리의 목적을 달성 수가 있을까? 없을까?”(『문예영화』, 1928. 3)라고 불안한 듯 자문한다. 몇 년 뒤 그가 자신의 JODK 생활 5년을 회상하며 내리는 평가는 다음과 같다.

“괴물과 가튼 마이크로폰은 나의 돌도엿는 반려물이오 정동 백악관은 나의 보금자리로 오년간에 그래도 나의 조그마한 양심은 조선음악을 부활케하고 진흥케하자는 실가튼이마음이 가정에서 드러서 과이 욱되지안을 음악을 찾기에 노력도 하였고 냇다네는 활약도 하였다. 그래서 옥외방송을 하여보겠다고 힘도 써보고 조선의 궁중악도 민간에 소개하여 보앗다 역사담도 소개하였고 조선악을 일본에도 소개하여보앗다.”
(『시대상』, 1931. 2)

이 약간의 자부심 섞인 언명이 단지 일제의 방송국 운영에 협력한 인물의 자기 합리화나 군색한 변명에 지나지 않는다고 공박할 수만은 없을 것이다. 여기에는 자신이 선택한 직업 안에서 이념적, 심미적 기회를 한껏 현실화해 보고자 한 식민지 인텔리의 안타까운 실천의지가 엿보이기 때문이다.

5. 모데루노로지스트

1934년의 어느 날, 소설가 구보 씨는 경성의 큰 길에 서서 자신이 ‘모데루노로지오(modernologio)’를 오랫동안 게을리 하였다고 잠시 반성한다(최혜실 편, 1998, 37쪽). 당대의 삶과 풍속을 통해 시대의 특징을 관찰하는 이른바 ‘고현학(考現學)’은 비단 박태원뿐만 아니라, 당시 경성 인텔리들의 일반적인 활동이기도 했다(Cf. 곤 와지로, 1930/2000). 비록 그 길이 있어 편차는 있었을망정 신문, 잡지에 실린 다양한 글들이 모던 문물과 ‘모뽀’, ‘모꼴’의 풍속도라든지 경성 변화가의 혼잡스런 풍경화를 때

로는 발달하게, 때로는 풍자적으로 그려냈다. 근대의 변화무쌍한 모습을 포착하는 그러한 글들이 다만 세상을 향해 있었던 것만은 아니다. 그것들은 글을 쓰는 저자들의 내면으로도 깊숙이 뻗어 있었다. 이 글들은 1920년대 초반 시작되어 1930년대에 활발히 창작되는 수필 장르에 속해 있었다. 갖가지 형식의 개방적이고 비규정적인 성격의 비허구적 산문들을 통칭하는 수필은 내면의 기록물로서 개인의 사소한 경험이나 심경, 이념적 지향을 표출하는 수단이었다. 그것은 사적인 개인의 등장과도 긴밀히 관련되어 있었다(김예림, 2000, 190~194쪽). 만일 그렇다면, 식민지 인텔리들의 ‘모데르노로지오’는 변해 가는 바깥 세계의 풍속과 풍경 묘사를 통해 내면의 심연을 구축해 가는 행위나 다름없었던 셈이다.¹⁰

근대적인 매스미디어는 이 ‘모데르노로지오’의 중요한 소재가 되었다. 이는 자연스런 일이었다. 잘 알려져 있다시피, 1920~1930년대 조선에서 매스미디어의 보급은 빠른 성장세를 보였다. 이용 가능한 몇몇 자료를 통해 좀 더 구체적으로 확인해 보자면, 먼저 조선인 경영신문들(『동아』, 『조선』, 『조선중앙』, 『매일신보』)의 총 발행부수는 1930년대 들어 10만 부를 넘어서고 1931년 111,833부, 1935년 155,484부, 1939년 211,310부에 이르게 된다(정진석, 1990, 553쪽). 영화관 연간 입장객 수는 1929년 4백 7만 여 명, 1930년 5백 11만 여 명, 1935년 8백 7십만 여 명, 1937년 1천 1백만 여 명, 1940년 2천 1백만 여 명, 1941년 2천 5백만 여 명으로 계속 폭발적인 증가추이를 나타냈다(『映畫旬報』, 1943. 7. 1). 한편 1930년대 후반에서 1940년대 초반까지 유성기 보급대수는 대략 30~40만 대, 그리고 음반시장의 규모는 연간 100~200만매 선이었던 것으로 추정된다. 1927년 JODK가 방송을 개시한 이래 라디오는 1929년 10,153대, 1932년 20,479대, 1935년 52,853대, 1938년 111,838대, 그리고

10 1925년에 등장해 1930년대 후반까지 신문잡지를 장식한 만문만화(漫文漫畫)는 글과 그림이 결합한 형식의 고현학적 작업이었다고도 말할 수 있을 것이다. 만문만화는 근대도시 경성의 구체적인 일상을 묘사했다는 점에서 이전의 시사단평 만화들과 결정적인 차이가 있었다(신명직, 2004).

1940년 227,573대가 보급되었다.¹¹

미디어 공간은 당시 인텔리겐치아에게 구조적인 기회 공간이자 현상학적인 경험 공간(space of experience)이기도 했다. 그들은 때에 따라 미디어 조직에 진입해 생산자가 될 수 있는 잠재력을 갖춘 집단이었으나, 반드시 그런 경우가 아니더라도 일차적으로 근대 미디어의 주된 소비층이었다.¹² 특히 부르주아 인텔리들은 신문, 잡지를 가정에서 구독하거나 도서관, 종람소에 가서 읽었으며, 집안에 유성기와 라디오를 들여 놓고 듣는가 하면, 취미생활로 연극과 영화를 보러 다녔다. 그들은 다방이나 카페에서 사람들을 만나 새로 나온 책과 영화에 관해 이야기를 나누고, 클래식 음반 신보를 열심히 감상하기도 했다. 미디어는 누구보다도 그들의 일상생활 속에 깊숙이 들어와 있었다. 이들은 당시의 대중문화 향유 지층 가운데서도 예컨대, 신문이나 잡지를 읽을 수 없는 무학자, 문맹자 집단이라든지, 값비싼 유성기나 라디오를 구매할 여력이 없는 무직자, 일용노동자 집단과는 달리 훨씬 더 다중적인 미디어 소비자이자 수용자인 셈이었다. 그러한 소비와 수용의 다중성은 내용상의 미디어 교차적, 미디어 복합적 성격으로 인해 더욱 복잡한 양상을 띠었다.¹³

11 여기서 라디오와 관련해 우리는 다른 자료의 참고 없이 『조선총독부통계연보』의 자료를 일괄적으로 이용했다. 이 수치는 김영희(2002, 165쪽)가 제시한 것과 다소 다르다.

12 유선영(1992, 254쪽)은 일제 강점기 대중문화 향유 계층의 중심이 상업 및 서비스업, 공업 노동자, 부재지주층, 학생, 공무 및 자유업 종사자, 기타 직업자, 무직자, 일용노동자 등과 이들의 가족 구성원 등으로 한정된다고 보았다. 이들이야말로 대중문화 향유에 필요한 여가, 도시 거주, 현금구매력 등을 갖춘 존재들이었다는 것이다. 일제시대 비농업인구는 1910년에서 1940년 사이에 정확히 15%에서 30%로 두 배 증가했다. 도시이주농민 계층을 놓고 보면, 이들이 문맹률과 취학률의 면에서 대중문화 향유자가 될 가능성이 농촌지역민보다 훨씬 높았다. 전자 자녀의 취학률이 41%에 달했던 데 비해, 비이농 세대주의 취학률은 22.8%에 불과했다.

13 『장한몽』의 경우는 흥미로운 사례를 제공한다. 『장한몽』은 1898년 일본 메이지시대에 무대화해 각광을 받았던 尾崎紅葉의 『곤지키야사(金色夜叉)』를 조일제가 번안한 것이다. 이를 각색해 1913년 『매일신보』에 연재를 했는데, 작품의 번안에서 나름대로의 기준으로 조선인의 정서에 맞게 각색을 했다. 인물의 이름이나 배경, 문체와 회화도 원작을 훼손하지 않는 선에서 구성을 마음대로 했다. 이를 신파극으로 만들어 1918년 공연을 했는데 인기를 끌자 1920년 영화로 기획되고 1925년 이경손 감독의 번안 신파영화로 다시 만들어졌다. 〈장한몽〉은 또 1930년대 들어서는 콜럼비아사에서 음반 〈장한몽〉이 출시되고, 이것이 인기를 모으자 리갈에서

현상학적 경험 공간으로서 미디어 공간이 도시나 지역 같은 실제 공간에 균질적으로 존재하는 것은 아니다. 미디어가 집중되어 있는 일종의 밀도 있는 수용거점들(sites of reception)이 있었다. 이를테면, 상류층 가정은 사적인 성격의 밀도 있는 수용거점인 셈이다. 공적인 성격을 갖는 그러한 거점들로는 도서관, 종랍소, 극장, 유성기/라디오 판매점, 악기점, 다방, 카페 등을 들 수 있을 것이다. 유성기/라디오 판매점이나 악기점의 경우, 그 안에서 음반 신보를 감상할 수 있었을 뿐만 아니라 거리로 스피커를 내어 놓고 크게 틀어댐으로써 거리에서의 '집단적'이고 '집중적'인 수용을 가능하게 했다. 또 다방은 대개 책과 신문, 잡지, 유성기, 전화 등을 갖추어 놓고 영업을 했다. 이러한 공적인 미디어 거점들은 때로는 그 이전까지 유례를 볼 수 없었던 새로운 부류의 공간이기도 했다. 예컨대, 극장은 동일한 공간 안에 배치된 남성과 여성, 조선인과 일본인이 최소한의 가부장적, 민족적 위계질서를 유보한 상황에서 침묵과 소란한 반응, 훈육과 쾌락을 접합시키는 장소였다(박명진, 2000; 유선영, 2004). 또 20세기 초부터 1930년대 초반까지 사설극장은 창극과 만담, 무용과 영화의 유희공간이었을 뿐만 아니라 계몽주의 담론의 실천장으로서 연설과 집회장소이기도 했다(박명진, 2000, 11~12쪽). 그리하여 극장에서는 (1935년 연극 전용으로 설립된 동양극장을 제외한다면) 연극과 영화뿐만 아니라 음악, 춤, 노래가 결합된 레뷰 형식의 프로그램이 제공되는 등, 이질적인 장르들이 교차하고 혼합되었다.¹⁴ 1930년대 중후반 이전까지 무성영화가 주를 이루던 시절에는 영화 상영 동안에도 스크린의 영상과

〈장한몽〉, 〈신장한몽〉, 태평에서 〈만국장한몽〉, 시에론에서 〈서양장한몽〉 등으로 비극적, 희극적으로 다양한 변주를 겪었다. 사실 당시 이러한 방식의 문화상품은 드물지 않았으며, 오히려 광범위하게 퍼져 있었다. 연극, 영화, 잡지, 음반이 하나의 이야기를 변형시켜 가며 확대 재생산했다는 것이다. 인기를 끈 소설이나 연극이 영화화되고, 그 주제가와 내용이 음반에 담기고, 그 음반의 영화해설이 다시 잡지의 읽을거리로 실리는 식의 콘텐츠 유통이 활발히 이루어졌던 것이다.

14 조선인 악단과 악극단이 약 40개가 있지만 공연 전문극장은 전국 6, 7개소에 지나지 않는 상황에서, 이 단체들은 전국 순회공연 시에는 각지 영화관을 1일에서 1주일 빌려 이용하기도 했다(『映畫旬報』, 1943. 7. 1).

(악단 또는 유성기의) 음악 연주, 변사의 해설과 즉흥적인 관객 반응이 한데 복잡하게 어우러졌다. 곧잘 이국 취향으로 장식된 다방 역시 시화전이 열리고 토론이 벌어지거나, 낯선 사람들끼리 모여 우두커니 서로를 관음하거나 음악 감상을 하는 등 특이한 장소였던 것이다. 이 거점들은 새로운 스펙터클과 소리(낭독, 대화, 실연 혹은 레코드음악 등)의 정경을 이뤘다.

그런데 이 미디어 거점들이 지역적으로 상당한 ‘불균등 발전’의 양상을 보였다는 데 주목해야 한다. 비록 불완전할망정 몇몇 미디어의 구체적인 지역별 보급률이라든지 거점들의 지역별 수는 그 발전 격차를 드러내 보인다. 우선 1943년 4월 조선에는 모두 166개의 영화관(흥행장)이 있었던 것으로 추산된다. 영화관이 제일 많은 곳은 경기도 25관, 함경남도 23관, 경상남도 22관, 함경북도 21관 순이며, 10개 미만인 곳은 강원도, 전라북도, 전라남도 각 8관, 평안남도 7관, 황해도 6관 충청북도 3관 등이었다. 그리하여 인구대비 연평균 관람인원은 지역에 따라 현격한 차이를 보였다. 함흥 94%, 경성 72%, 평양 68.5%였던 반면 해주나 안동, 김해 등은 채 10%에도 미치지 못했다(『映畫旬報』, 1943. 7. 1). 유성기와 음반을 판매하는 악기점은 1934년 현재 전 조선에 총 520여 개인데, 경기도 78개, 전북 55개, 경남 50개 순으로 많으며 주로 남쪽 지역에 더 많이 자리 잡고 있다(『동아일보』, 1934. 1. 10). 경기도 15%, 전북과 경남에 10% 정도씩의 판매점이 밀집해 있었던 셈이다. 당시 경기도 인구가 총 인구수의 10%, 전북이 약 7%, 경남이 10%였다는 사실을 고려하면, 경기도와 전북에 상대적으로 다수의 판매점이 분포되어 있었다는 평가가 가능하다. 라디오의 경우, 전기시설의 미비와 수신기 가격의 인상으로 인해 1930년대 말에도 라디오가 전혀 들어가지 못한 중소도시와 농촌이 적지 않았다(김영희, 2002, 167쪽). 라디오 확산이 절정에 이르렀던 1944년에도 경기도 12.7%, 충청북도 0.8%로 보급률의 지역별 차이가 매우 컸다(宮田節子, 1985, 3쪽). 또 같은 경성 내에서도 예컨대 조선인들이 주로 사는 북촌과 일인들이 모여 사는 남촌 사이의 간극이 있었다. 예를 들어, 1935년 이전 경성에 있던 영화관 19곳 가운데 11곳이 북촌에 생겨났다

면, 카페는 남촌에 많이 몰려 있는 식이었다.

일제 강점기 조선에서 근대적인 매스미디어가 빠르게 보급되고 그것을 통해 미디어화된 장소들은 대도시를 중심으로 형성되었다. 경성은 가장 극적인 사례였다. 내부적으로는 미디어화된 가정이나 공공장소들이 균질하지 않게 분포되어 있긴 할지라도, 전체적으로 경성이라는 도시 자체가 온갖 미디어들이 만들어내는 풍경과 소음으로 나날이 뒤덮여 가는 듯 느껴질 만 했다. 그 감각적 체험(lived experience)의 공간 안에서 하루하루를 살아가는 주민들에게는 경성이라는 도시 자체가 움직이지 않는 장소와 새롭게 구획되는 가로, 혼종의 건축물들, 변화무쌍한 미디어들이 어우러져 ‘근대’의 복잡다단한 의미지층을 빚어내는 하나의 거대한 미디어나 다름 바 없었다. 가정에 각종 미디어를 구비해 놓고 안팎에서 오락과 정보를 향유했던 부르주아 유형이건, 종잡소에서 신문잡지를 뒤적이거나 할 일없이 거리를 헤매며 라디오 소리에 귀 기울이거나 그도 아니면 10전짜리 가배 한 잔을 놓고 다방에서 음악 감상을 하던 룸펜 유형이건 간에 일반적으로 인텔리들이 이런 미디어 공간에 더 예민하게 반응했음은 두말할 나위가 없을 것이다. 게다가 이들은 자신의 감각적인 체험을 언어화하고, 때에 따라서는 공간(公刊)할 수도 있는 특권을 가진 집단이었다. ‘대경성’의 ‘모데루노로지오’, 각종 미디어에 대한 인상기는 이렇게 해서 많은 인텔리들의 펜 끝으로부터 현란하게 솟아났다. 그 ‘모데루노로지오’에는 흔히 ‘모던 경성’의 다양한 미디어, 그리고 일종의 미디어로서 ‘모던 경성’에 대한 인텔리겐치아 집단의 현상적인 매혹과 감탄, 심리적 저항과 반발의 양가감정이 배어 있었다.

최승일의 문필생활은 대략 카프로부터 제명되기 이전인 1930년대 초반까지 활발하게 이루어졌다. 현재 남아 있는 모던 문화나 미디어에 관한 그의 많지 않은 글들 역시 이 시기에 몰려 있다. 그의 글 가운데 관련된 것들의 목록을 일단 시기 순으로 뽑아보자. - “라디오, 스포츠, 키네마”(『별건곤』, 1926. 12), “공기와 연극: 무전극 이십회방송에 제하야”(『별건곤』, 1927. 12), “모던 히로인”(『조선지광』, 1929. 2), “대경성 파노라마: 원명 취미만담”(『조선문예』, 1929. 5), “‘방송국’ 閑話: ‘라디오’의

낮잠”(『학생』, 1929. 11), “라디오와 전기문화”(『중외일보』, 1930. 1. 4). 이 짧은 글들은 당시 경성의 근대 문화와 미디어를 바라보는 최승일의 시각을 직접적으로 드러내고 있다는 점에서 매우 흥미롭다. 이때, 그의 위치는 이중적이라는 점을 지적해 둘 필요가 있다. 그는 관찰자이자 분석가이다. 관찰자로서 그가 자신의 감각을 휘어잡는 새로운 문화풍경을 인상적으로 스케치한다면, 분석가로서 그는 때로는 자신의 이념적 지향에 따라 그 풍경을 덧칠한다.

먼저 최승일에게 근대 문화는 무엇보다도 ‘속도감’으로 특징지어진다. “모던문화는 백종의 근대적 기형아를 전 스피드로 산출하고 있으니 눈에 불이 핑핑 돌도록 그 바퀴의 회전이 빠르다(『조선문예』, 1929. 5).” 이러한 ‘속도의 근대성’은 근본적으로 자본주의 체제의 속성으로부터 비롯한다. 그리하여 예컨대 그는 “커다란 자본의 전차미테서 눈에서 불이 나도록 돌고있는 이들이 현대의 ‘히로인’들”이라며, “자본이란 전차미테 여지업시 휘몰리게 되는 부인노동군들”을 ‘모던 히로인’으로 이름 붙인다(『조선지광』, 1929. 2). 이러한 근대 자본주의적 생산의 속도전은 근대인들의 신경, 꿈과 마음마저도 거기 적응하게끔 변화시킨다. “근대적 생산과정은 기계를 빌어서 대량생산을 하게 되고 그 속에서 핑핑 도는 인간-군집들은 꿈을 꾸어도 강렬한 꿈을 꾸어야 속이 시원하게 된다. 사람의 마음은 자동차의 속도를 따라가게 되고 강렬한 자극과 고속도의 회전이 우리의 신경을 유쾌하게 한다(『조선문예』, 1929. 5).”

그런데 최승일이 보기에 기계화된 자본주의적 대량생산 체제는 결국 전기 에너지에 크게 빚지고 있는 것이다. 그는 “뿌르주아의 부르짖는 산업의 합리화나 푸로레타리아의 농촌의 전기화가 다- 이 전기를 ‘에넬 기로 한 신문화의 건설을 의미하는 것’”이라며, 이를 “전기문화”로 명명하고 “전 인류의 문화는 이리로 돌진한다”고 주장한다. 즉 전기를 기반으로 한 근대 산업문명은 인간의 습성만이 아니라, 문화예술 전반의 변화를 촉진한다. “그리하여 우리는 ‘템포’- ‘스피드’-를 찾게 되었고 이 영향은 길가는 사람의 걸음이 빨라지는 것을 비롯하여 모든 문화적 시설- 그 중에도 정신적- 신경적 지도를 마타가지고 있는 문학- 예술의까지

에도 그 영향을 가지고 오게 되었다는 것이다. 최승일은 그 구체적인 예로써 영화나 연극의 ‘전기화’를 든다. 그가 보기에, 러시아 영화 ‘아세아의 風’이나 ‘전함 포템킨’ 등은 “명쾌, 예리, 분방한 또 운전기처럼 강건, 합리적인 템포”로 되어 있다. 또 독일 ‘버스카톤’ 극장에서 상연된 〈베루린의 상인〉은 막 없이 이루어지는 “경이적 급 스피드”를 우리에게 보여 준다(『중외일보』, 1930. 1. 4).

이처럼 전기 에너지와 자본주의 체제가 인간과 문화를 ‘속도전’으로 몰고 가는 상황에서, 근대화되어 가는 ‘대경성’의 ‘파노라마’는 자동차로 시작해 영화, 외국 배우의 사진, 거리의 라디오 스피커, 카페의 재즈 레코드, 각종 일본 잡지의 광고판 풍경으로 펼쳐진다.

“보아라 십여간 대로를 한일자로 시멘트를 다져놓고 그 위로 신형 포드가 1시간 5, 6십리를 놓고 달린다. (...) 토요일 낮이면 인조견 스타킹에 모던식 구스를 신고 유록 두루마기에 외투도 입으신 분들이 상설관으로 몰려오사 러브신이 스크린에 나타날 제 경련적으로 몸을 부르르 떨고 동무의 어깨에 기대면서 강렬한 자극을 향락하신다. 삼삼오오 짝을 지어 존 길버트, 로널드 콜맨, 라몬 나바로 누구누구의 사진이 기숙사 사방私房 책상 위 벽에다 붙여놓고 해죽 웃는다. 밤. 종로의 네 거리에 라디오의 스피커에서 오리엔탈 오케스트라의 폭스트로트가 흘러나올 제 추탕집, 두부집, 식당 등 속에서 얼근히 취한 젊은이의 한때 대롱대롱 몇십 전 주머니에 넣고서 진고개로 진고개로 - 쇼윈도를 기웃거리자 거대한 책사를 뒤지자 내버리느니 카페여왕 앞에서 돈 십전 꼽아올리고 커피차 한 잔에 재즈의 레코드 바람에 공연한 헛주정을 한다. 유각골 친구들이 종로의 네 거리를 내려오면 눈이 휘둥그레진다. 이 빼빼마른 거리에 일금 오백원의 현상간판이 엄연히 서서 있다. 취미잡지의 선전 - 잡지광고의 여러꾼의 외침과 같은 판매정책이다. 안국동 네거리 종로 네거리의 큼직큼직한 책사에 부인구락부, 소년구락부, 주부지우, 킹, 후지, 아사히의 깃대가 펄펄 날리더니 취미잡지의 대거 출동.” (『조선문예』, 1929. 5)

하지만 그의 시각에서는 “이 모든 근대적 향락이란 자본을 가진 대머리통 영감님의 아드님이나 따님들의 마음에 아첨하도록 하노라고 요 꼴저꼴 산출되는 것이며 기계문명의 최후의 부르짖음!”일 따름이다. 그것이 유행을 만들어내고 사회의 분위기를 장악하면서 빠른 속도로 나아가게 되면, “아무리 만주서 좁쌀을 갖다먹고 고무신짝을 걸고 다니는 우리네 젊은이들도 이 분위기에 광취되는 것도 사실”이다(『조선문예』, 1929. 5). 최승일은 부르주아지만이 제대로 누릴 수 있는 근대적 소비문화에 식민지의 청년 프롤레타리아트마저 휩쓸리고 있는 부조리한 현실을 신랄하게 고발한다.

대경성의 미디어 정경 속에서 그가 특별히 관심을 기울인 미디어는 라디오였다. 이는 방송국에서 일하던 당시 그의 이력을 감안하면 지극히 당연한 일일 것이다. 이 새로운 미디어가 보여주는 재매개성(remediation)에 대한 직관을 가지고서, 그는 라디오를 “신문과 극장을 합친 것”, 또는 “낮에는 신문, 밤에는 유성기”라고 설명한다. 그에 따르면, 라디오는 신문이나 극장에 못 미치는 면도 있으나 어떤 면으로는 그보다 훨씬 더 훌륭한 기능을 발휘하기도 한다(『학생』, 1929. 11). 아니, 수사학적으로 말하자면, 그것은 과학의 극치, 근대문명의 신이자 신문의 정복자다.

“라디오-현대과학문명의 극치-거미의 잔등과 같은 마이크로폰을 통하여 세상의 움직임을 듣는 수수께끼같은 이야기. ... 타작마당에다가 바지랑대를 세우고 전지를 갖다놓고 나팔통을 갖다대면 JOAK가 나온다. 동경에서 기생이 소리하는 것이 들린다. 별안간 ‘오늘은 쌀이 한 되에 56전 하던 것이 57전이 되었습니다’하는 소리가 들린다. 낮을 듣 민중은 귀신의 장난이라고 한다. 과학의 신이다. 근대문명의 새로운 신이다. ... 사실상 라디오는 신문을 정복하고 있다. 그것은 재연도 소용없는 명확한 사실이다.” (『별건곤』, 1926. 12)

최승일이 잘 지적하고 있는 바와 같이, 라디오는 당시에 첨단과학과 합리성, 서양과 근대의 상징이었지만, 동시에 그 원리를 정확히 이해

하기보다는 그저 이용할 따름인 식민지 주민들에게는 그 자체가 하나의 신비로운 기술, 마술과도 같은 대상으로 경험되었다(Cf. Morley, 2007, 11장). 하지만 그는 “교회기관으로 보도기관으로 오락기관으로 이만큼 오늘날 널리 사용되는 기관은 아즉가태서는 이우에 답할 기관이 업슬 것”(『학생』, 1929. 11)이라고 내다본다. 그가 특히 주목하는 부분은 라디오의 문화적 가능성이다. 예컨대, 조선인들은 불행히도 극장과 무대를 갖지 못했지만, 그 때문에 “안테나에 연극의 목소리를 얹어매게” 되었고 이는 새로운 문화의 창조로 이어질 수 있다고 말한다. 물론 이는 인민의 ‘문화적 수준’과 서로 길항하면서 이루어지는 일이겠지만 말이다.

“공기와 연극-수난자인 조선의 연극은 그의 길! 그의 집은 공기속이라고 할까? ... 래년에 드려스면, 우리는 라디오에 적합한 새로운 방식의 극본을 맨드러내야 하것다는 것을 선언한다. 웨그런고하니, 라디오를 통하여 새로운 문화가 창설할 수 잇다면 그것은 오즉 연극의 형식박게업는 것이다. ... 새로운 형식의 방송극본- 그리고, 우리는 ‘기계파괴자’ ‘군중=인간’ ‘해전’ ‘누가제일못난놈이냐?’ 가튼것도 때때로 소개하고십기도하지마는 조선의 안방건는방의식구들을 불것가트면, 가슴이다뻗하고, 하뻗이나기를마지안습니다.”

(『별건곤』, 1927. 12)

어쨌거나 최승일은 “라디오’문화로써의 독특한문화도 이뒤로 자꾸 생길것”이며, “철필을 가지고 원고지에다가써서 인쇄기를것쳐가지고 발휘되고 선전되는 예술이나 문학이 ‘마이크로폰’을 것쳐가지고 한 개의 새로운 형식의 예술이 출생하기에 지금 싹이 트고잇습니다.”라고 선언한다(『학생』, 1929. 11). 이것을 그는 전기화로 인해 생겨나는 ‘전기문학’, ‘전기예술’이라고도 부른다. 이를테면, 어느 극작가가 라디오 방송에 적합하도록 새로운 극본을 쓴다면 이것은 두말할 나위 없는 전기문학이라는 것이다(『중외일보』, 1930. 1. 4). 그런데 라디오의 이와 같은 문화적 가능성을 최대한 실현하기 위해서는 방송국이 더 많이 생기고 수신기 또한

일반 민중이 자유롭게 이용할 수 있어야 할 것이다. 조선 현실이 그렇지 못하다는 데서 그의 고민과 비판이 나오게 된다.

“조선의 라디오란 팔자가 사나워서 흑기미꾼의 시세알미나 종로상인들의 자점광고용으로 스피카를 거리로 향하여 내어놓게되고 그이에는 대개로 잇는 집 자손들의 손작란감으로 제공받게 안이되고 잇습니다 남은 멧십만 멧백만의 대중을 안고잇는 마이크로폰이 조선서는 불과 일이천하니 대중이라고할수도 업겠지요. 그러나 이것도 조선서는 방송국이 한 개박게 더 허락되지 안이하고잇는 이상-다소간이라도 이 기관을 이용하고 잇는이상 민중의여론은 흑이 우리에게 불리한 조건을 곳치게 할 수가잇다면 그 다행이 안일까합니다.”

(『학생』, 1929. 11)

“그러나 돈 없는 동무여! 당신네들은 팔구십전을 내고 신문을 보듯이 그만한 돈을 내고 그 대신 라디오를 들을 수 잇을까요. 낮에는 신문이고 밤에는 유성기인 라디오를 들을 수가 잇을까요? 그렇다, 생활과 라디오-우리에게는 우리의 생활과는 아직도 멀다. 어느 것이나 아니 그러리요마는 문명, 그것도 돈 있는 자의 소용물이다. 문명은 씬 없이 새것을 내놓는다. 그것은 부르주아에게 팔려간다. 그리하여 모처럼 의식있게 왔던 것이 그 본의를 잃어버리게 된다. 그리하여 문명이 운다. 문명이 운다. 서러워한다. 라디오가 운다. 우리와는 거리가 멀다.”

(『별건곤』, 1926. 12)

그렇다면 이러한 현실은 어떻게 지양될 수 있을까? 1930년대 초까지만 해도 사회주의적 이상을 지향하고 있었던 최승일은 ‘소비에트 러시아’를 하나의 모델처럼 제시한다. 가령 그가 라디오에 관해 쓴 글 가운데 가장 이른 “라디오, 스포트, 키네마”는 어느 무선잡지에 실린, 그의 “마음에 맞았던 그림”을 설명하며 라디오 부분을 끝맺는다. 그것은 러시아 어느 농가에서 스탈린의 연설을 듣기 위해 늙은 영감이 주의를 집중하며

앞아 있고 젊은 아들은 차례를 기다리고 있는 그림이다. 이는 촌부까지도 수신기를 자유롭게 소유할 수 있는 사회, 라디오가 정치적으로 활용됨으로써 혁명성이 청년 세대로까지 이어지는 사회에 대한 최승일의 심상을 보여준다는 점에서 주목할 만하다. 라디오에 관해 가장 늦게 씌어진 그의 글 “라디오와 전기문화”의 마지막 부분은 “프롤레타리아의 나라인 러시아”에서 방송사업이 어떻게 이루어지고 있는지를 소개한다. 그에 의하면, 러시아에서는 방송국의 수가 65개나 되고, 수신기는 노동자에 한해 무료로 배급되고, ‘소비에트연방 방송사업 5개년 계획’에 따라 장차 인구 10인당 1개꼴로 라디오 보급이 이루어지리라는 것이다. 그는 또 사회주의 사회의 인민은 예술의 소비자만이 아닌 적극적 창조자라는 인식을 바탕으로 모스크바의 예술가들이 ‘예술을 노동자에게!’라는 기치 아래 방송사업에 착수했다고 전하고 있다. 최승일의 이와 같은 라디오론은 그가 당시 지녔던 ‘신경향파적’ 예술관과 긴밀한 연관을 맺고 있는 것으로 여겨진다.

라디오론만큼이나 상세하지는 못하지만, 영화에 관한 그의 간단한 언급들도 여기서 짚고 넘어갈 필요가 있을 것이다. 그는 아마 친구 이경손과의 교분 때문에라도 일찍부터 영화에 대해 일정한 관심을 가지게 되었을 것으로 짐작된다. 널리 알려져 있다시피, 이경손은 조선 최초의 극영화 <월하의 맹세>를 감독한 윤백남의 프로덕션에 들어가 사사하고, 1925년 <심청전>의 감독으로 데뷔한 무성영화기의 대표적인 감독 가운데 한 명이다. 그럼에도 어떤 이유에선지 영화에 대한 최승일의 관심은 크게 발전하지는 않은 듯 보인다. 영화와 관련된 그의 글은 “라디오, 스포츠, 키네마” 단 한 편에 그치고 있다.¹⁵ 거기에서 그는 영화를 “다른 것, 모든 예술보다도 가장 민중과 가까운 의미를 가진” 미디어로 가치 부여

15 최승일은 『조선영화』 1929년 6월호에 “學校映畫論”이라는 제목의 글을 쓴 것으로 보인다. 하지만 안타깝게도 이는 광고만 찾아볼 수 있을 뿐, 자료는 확인할 수 없다. 이 잡지에는 김영팔, 이경손, 심훈, 임화, 안중화, 안석주 등의 필자도 눈에 띈다. 『조선문예』 1929년 6월호에 최승일의 “演劇閑談”이라는 수필이 실릴 예정이라는 광고도 나타난다. 이 자료 역시 현재로서는 구할 수 없다.

한다. 그것은 영상 미디어인 영화가 예컨대 인쇄 미디어인 소설에 비해 쉽게 이해될 수 있기 때문이요, 또싼 값에 접근할 수 있기 때문이다. 게다가 그것은 짧은 시간 동안 많은 내용을 전달해 준다는 점에서 근대의 속도에 적합한 미디어이기도 하다.

“사실상 영화는 소설을 정복하였다. 왜 그런고하니 그것은 대체상으로 소설은 지식적, 사색적이고 영화는 시선 그것만으로도 능히 머리로 생각하는 사색 이상의 작용의 능력을 가진 까닭이다. 또한 경제상으로도 하루 밤에 3, 4십전만 내어 던지면 몇 개의 소설(연출)을 직접 사건의 움직임을 보는 까닭이며 또한 소위 바쁜 이 세상에서 짧은 시간을 가지고서 사건의 전 동작을 볼 수가 있는 것이었다.”

영화가 3~40전, 때로는 단돈 10전만으로도 소비 가능한 미디어인 만큼, 최승일은 계급적 시각에서 대중화를 강조했던 라디오의 경우와는 다른 기준으로 영화를 이야기한다. 명시적이지 않지만, 그 기준은 바로 ‘조선적인 것’이다. 이러한 관점에서 그가 높이 평가하는 영화는 글을 쓰던 당시 조선 민중 사이에 한창 인기를 누리고 있었던 나운규의 작품 〈아리랑〉(1926)이다. 그는 “조선의 문화도 차차 영화 속으로 들어가게 된다. 너나 할 것 없이 영화, 영화한다. 한 개다 한 개, 〈아리랑〉 한 개다.”라고 말하면서, “여하간 이 〈아리랑〉이란 영화는 과거의 조선의 영화를 모조리 불살라버리고 이 돈 없고는 살 수 없고 한숨 많은 이 땅 위에서 슬피 大空을 울려 그 무엇을 狂呼하는 한 개의 巨像”이라고 찬사를 보낸다.

근대도시 경성의 미디어 문화풍경은 다른 인텔리들에게와 마찬가지로 최승일에게도 감각적인 인상과 양가감정을 남겼다. 최승일은 자신의 프롤레타리아 예술관을 투영해 그 풍경의 다른 색깔을 상상했다. 민중적, 민족주의적인 내용을 누구나 이용할 수 있는 미디어에 실어 널리 전파하는 것, 거기에 1920년대 중후반 최승일이 꿈꾸었던 근대 미디어관의 핵심이 있었던 것이다.

6. '좌파' 연극인에서 '친일파' 영화인으로

1930년을 전후해 최승일은 여러 가지 중요한 변화를 겪는다. 우선 그는 이 무렵 마현경과의 결혼생활을 청산하고 배우 석금성과 새로 가정을 꾸리게 되었다. 재혼 당시 석금성은 남편과 세 자녀를 둔 가정부인으로, 최승일의 아이(로사)를 임신한 상태였다(『삼천리』, 1931. 11). 그는 또한 동생 승희가 1929년 귀국한 직후 창립한 무용연구소 일을 지원하는 데에도 열성을 보였다. 나아가 우리의 추측이 맞는다면, 그는 4년 가까이 몸담았던 방송국을 일시적으로 떠나게 되었거나, 최소한 조선어 방송의 중단으로 그 역할이나 위상에 상당한 타격을 입었을 것이다. 가장 중요한 변화는 그의 창작의 중심을 다시 연극이 차지하게 되었다는 것이다. 1930년 8월 『대조』에 발표한 「누가 이기었느냐」를 끝으로 최승일의 소설 작품 발표는 더 이상 나타나지 않는다. 이후 그의 문필 작업은 수필이나 무대극, 음반극 등에 한정되는 것이다. 대신 그는 1930년 가을부터 미나도좌 연극부와 신흥극장 문예부를 통한 연극 활동을 의욕적으로 벌이기에 이른다. 그리고 이 활동은 1년여 만에 큰 성과 없이 끝난다(Cf. 유민영, 1996). 그로부터 1930년대 후반까지 최승일의 활동은 많이 확인되지 않는다. 실질적으로 문단을 떠나서인지 신문이나 잡지에서 그가 쓴 글이나 그와 관련된 기사가 별로 눈에 띄지 않는다.

특기할 만한 것은 그가 1934년 발표한 “순례하는 마음”(『신조선』, 1934. 10)과 “이국의 사랑”(『삼천리』, 1934. 11)이라는 글이다. 이는 그 길이나 구성, 형식으로 보아 당시 유행하던 음반극으로 판단된다.¹⁶ 석금성이 1934년부터 콜럼비아 레코드 전속가수로 활동하게 되는데(『조선중앙일보』, 1934. 9. 11), 아마도 그러한 상황에서 그 역시 음반업계와 연을 맺게 되지 않았나 추정해 볼 수 있다. (혹은 최승일이 석금성을 음반업계에 끌어들이었을 가능성도 있다.) 하지만 그가 본격적인 음반극 작가로

16 손정수가 편집한 최승일 작품집의 연보에는 “순례하는 마음”이 수필로, “이국의 사랑”이 희곡으로 각각 분류되어 있는데, 이는 착오로 보인다(손정수 편, 2005, 291쪽).

활동하였는지 여부는 확인하기 어렵다. 특별히 다른 음반극들의 창작이 드러나지 않는 것으로 볼 때, 일시적인 활동이었을 개연성이 크다. 지금 남아 있는 두 편의 극은 모두 통속적인 남녀 연애담이며 무대가 조선이 아니라는 공통점이 있다. 그 가운데 중국으로 가는 배 안에서 처음 만난 남녀의 문답 형식으로 되어 있는 “순례하는 마음”의 한 대목은 최승일의 당시 심경을 드러내고 있는 것처럼 보인다.

“- 나는 북평행입니다. - 무엇하러요 - 차즈러요 - 무엇을요? - 나는 찾는 것이 만습니다. 밥도 찾고 사랑도 찾고 술도 찾고 집도 찾고 일도 찾고 이 모든 것을 합한 행복도 찾고요 - 아하 그러면 당신은 행복발견가이십니다 그러 그런데 여태껏 당신이 잇든고장에서는 그것을 발견치못하였든가요? - 글세 그것이 모를 일이라는 것입니다. 나 혼자만이 발견을 못하였난지 여럿이 다-같이 발견을 못하였는지 그것을 나는 모릅니다 - 그럼 하필 그 행복이 북평에를 가면 잇을가요 - 그것도 모릅니다 거기 업스면 당신에말과 갓티 또 다른데로 가지요? - 참상스런 양반이로군 당신은 대관절 무어요? - 무어라니요? - 명색이 무어나 말예요 - 명색이 그냥 사람이예요 - 아니 학생? - 아니 - 그러면 문예가? - 아니 - 그럼 주의자(主義者)? - 아니 - 그럼 스파이? - 아니 - 그럼 폭력단? - 아니 - 그럼 장사치? - 아니 - 그럼 대체 무어란 말이요? - 당신의말맛다나 행복발견가라고 해둬시다 그러”

한편 1930년대 중반 신문에 실린 최승일의 흔치 않은 글 두 편이 바로 연극에 대한 대규모 투자를 촉구하는 내용이라는 사실은 의미심장하다. 먼저 1934년에 발표한 “지식과 ‘돈’이 잇는 흥행사가 잇스면”(『조선일보』, 1934. 6. 7)이라는 글에서 그는 조선연극의 향상과 정화 방안에 대한 신문사의 질문에 연극에 투자하는 사업가의 필요성을 강조한다. 그에 따르면, 조선 연극계에는 훌륭한 극작가, 스태프, 배우는 많은데 문제는 다만 “사업가- 지식과 돈잇는 흥행사”가 없다는 데 있다. 이러한 인식 위에 그는 돈 10만 원이면 전 조선의 흥행계를 이끌어갈 수 있다고 주장

하며 구체적인 안까지 제시한다. 즉 그 돈을 가지고 경성 중앙에 수준 높은 고급극장을 짓고 극단 2, 3개를 운영하면 자연히 훌륭한 극본과 배우가 몰려들 것이라는 예측이다. 그는 이렇게 해서 “일종의 흥행주식회사 형식으로 통제있게 영업을 겸한 문화사업”을 하라고 권유한다. 이는, 그의 표현대로라면, 전당포 내는 것보다 더 이익이 남으며 민족을 위한 사업이 될 것이다. 그는 다음과 같이 질문하며 글을 맺는다. “돈 ‘십만 원’을 가지고 2천만 관객을 압해다놔코 조선의 극장문화를 새로히 수립시킬만한 흥행사가 업나하고.”

최승일은 1935년에 발표한 “연극의 기업화”(『조선일보』, 1935. 7. 10)에서 일년여 전의 주장을 거의 그대로 되풀이한다. 그는 신극의 수립과 연극문화의 발전을 위해서는 “문화와 오락과 취미를 짐작하고 흥행(기업)을 할 줄 아는” 사업가가 필요하다고 말하며, 그러한 인물 유형에 “자본주의적 투사”라는 이름을 붙인다. 조선 신극운동의 성장은 바로 이 “자본주의적 투사”의 등장 여부에 달려 있다는 것이다. 여기서도 그는 한 이십 만 원을 들여서 서너 개의 극장과 서너 개의 극단, 연구소 등을 만드는 방안을 제시한다. 특기할 점은 자본의 역할에 대한 최승일의 시각 변화다. 그는 “모든 생산부문과 마찬가지로 통제적 기업은 자본주의의 필연적 귀결임으로 이 연극운동도 한 개의 시장상품으로써 맛당히 그 ‘길’을 밟어야’ 될 줄로 압니다.”라고 지적하며, “연극은 한 개의 훌륭한 기업이 되는 동시에 소위 ‘진정’한 ‘예술’의 생애도 잇을 수 있다”고 주장한다. 자본주의화가 ‘연극예술’의 성장에 일종의 필요악이라는 것이다. 그가 일찍이 스포츠의 상업화에 대해 “운동경기의 영업주의화”, “스포츠맨의 노예화”, “고기덩이와 고기덩이의 부딪침의 상품화”라고 규정하면서, “많은 스포츠맨들은 쇠사슬에 걸려 자기의 주인, 배후에 있는 자본가를 위하여 명예의 우승기, 은컵을 타다가 바친다. 그리하여 그것으로 인하여 자기들의 목숨은 존재하여 간다”고까지 통렬히 비판한 적이 있었던 점을 고려하면(『별건곤』, 1926. 12), 이 두 편의 연극 관련 글에서 그가 보여주는 사고의 전환은 놀랍다. 이는 늘 심각한 재정난에 시달리며 영세한 환경에서 연극운동을 꾸려나간 그의 오랜 고민의 결과인 동시에, 신경

향파의 세계관으로부터 벗어나 1930년대 후반 흥행사로서, 영화제작자로서 새로운 이력을 개척해 간 그의 변화의 전조인 것처럼 느껴진다.

흥행사로서 최승일의 활동은 1938년 <춘향전> 초청공연을 통해 나타난다. 당시 동경신극협회(신교우)가 장혁주 각색, 무라야마 도모요시(村山知義) 연출로 <춘향전>을 동경, 대판 등 일본 각지에서 상연하여 큰 호평을 받았다. 한 월간지 기사는 이 <춘향전>의 조선 초빙공연이 매일신보사와 최승일의 공동 주최에 경성일보 후원이 될 것이라고 적고 있다(『삼천리』, 1938. 10). <춘향전>은 실제 1938년 10월 26일부터 사흘간 경성 부민관에서 상연되었으나, 실제 주최는 경성기독교청년회, 후원은 매일신보 명의로 이루어졌다(『매일신보』, 1938. 10. 25). 뒷이야기에 따르면, 경성일보, 매일신보 등이 수지타산을 맞추는 데 자신이 없어 초청을 포기하자, 최승희무용회의 성공으로 고무되었던 최승일이 결국 계약을 했다는 것이다. 하지만 연극단 보수, 무대장치비, 극장임대료, 여비, 선전비 등 1만 6천여 원이나 되는 비용을 들인 이 순회공연은 결국 흥행주 최승일에게 4천 원의 손실을 안겨주었던 것으로 전해진다(『삼천리』, 1939. 1).

1930년대 말 최승일은 동아흥업사를 설립하고 영화제작자로 변신해 박영희 원작, 안석영 각색, 감독의 영화 <지원병>(1940)을 만든다.

“지나사변이 발발하자 남(南)총독의 발안인 동시에 의회에서 오랫동안 현안중이던 지원병(志願兵) 제도가 전국적 성원 하에 실시되어 북지(北支) 기타 전선에 출정하여 성전의 용사로서 제일선에서赫赫한 무훈을 세우고 있는 이때 최승일(崔承一), 박윤기(朴潤基) 양씨를 대표로 한 합자회사 동아흥업회사(東亞興業社) 영화부에서는 제일작으로 시국영화 ‘지원병(志願兵)’을 제작하기로 되었는데 바 원작은 일직부터 문단의 중진인 박영희(朴英熙) 씨가 집필중이고 연출은 일찍이 심청(沈淸)을 제작한 조영(朝映)의 안석영(安夕影) 씨의 손을 빌리기로 하였으며 최승일 씨가 직접 ‘프로듀서-’로 나서서 근일중으로 촬영을 개시하리라 한다.” (『조선일보』, 1939. 8. 26)

이 기사는 <지원병>의 두 가지 특기할 만한 제작배경을 명확하게 설명하고 있다. 첫째, 그것이 지원병 제도의 실시에 부응하는 “시국영화”라는 것이며, 둘째, 최승일과 박윤기의 합자회사인 동아흥업사 첫 작품이라는 것이다. 1937년 발발한 중일전쟁이 전면전으로 확대되자 일본은 병력부족 문제를 해결하기 위해 1938년 2월부터 ‘조선육군 특별지원병령’의 공포와 함께 중국 전선에 투입할 조선 지원병 모집에 나섰다. 영화 제작자로서 최승일의 첫 작품은 이러한 제국의 시책에 적극적으로 부응하는 영화였다. 그런데 이 영화의 제작사업에 동참한 박윤기는 조선 문화예술계에 잘 알려져 있지 않은 인물이었다. 이를 환기시키며 한 신문은 박윤기를 “명예욕을 모르는 청년사업가”이자 “사재 이만여원을 드려서 이번에 새로이 지원병(志願兵)을 만든 분”으로 소개하고 있다(『조선일보』, 1940. 2. 3). 그는 최승일에게도, 박영희나 안석영과는 달리, 어릴 적부터의 오랜 친구는 아니었던 것으로 여겨진다. 완성된 영화의 크레딧 타이틀에 최승일은 제작으로, 박윤기는 기획으로 각각 이름을 올린다.

<지원병> 제작은 1939년 가을부터 시작해 대략 1940년 봄 무렵에는 끝난 것으로 보인다. 신문에 여주인공 모집기사가 실린 때부터(『조선일보』, 1939. 10. 13) 이제 촬영을 마치고서 공모 중이던 주제가 결정되는 대로 취입해 완성할 예정이라는 기사(『조선일보』, 1940. 2. 3)가 나온 때까지를 미루어 추정한다면 말이다. 1940년 봄에는 최승일 등이 <지원병>의 일본 개봉을 위해 도입해 노력을 기울이고 있다는 기사가 나타난다(『조선일보』, 1940. 4. 20). 그런데 이 영화의 제작 이후 개봉까지의 과정은 결코 순탄치 않았던 것으로 보인다. 아마도 회사의 부채 관계와 관련된 재정 문제가 주 원인이었던 것으로 여겨진다. 예컨대, 관련 기사들은 “채권자 관계로서 지금까지 ‘푸린트’의 소유자가 결정되지 안혔을뿐만 아니라 상영권을 에워싸고서 아프로 상당한 분규가 잇스리라 예상”하며 시내 개봉판도 결정되지 않았다고 언급하거나, “그동안 여러 가지 풍설을 퍼뜨리며 시내에서의 봉절관이 결정되지 안혀 적이 궁금케하여 오던 바”라고 서술하고 있다(『조선일보』, 1940. 5. 19; 1940. 6. 14). 어쨌든 영화의 실제 개봉은 제작 종료 거의 1년 뒤인 1941년 봄에나 이루어진다.

최승일이 〈지원병〉을 제작, 개봉하기까지의 기간은 조선 영화계에 이른바 ‘신체제’가 구축되기 시작한 때이기도 했다. 중일전쟁의 전선이 확대되자 총독부는 조선 내의 영화생산과 배급을 완전히 장악하고자 했고, 그 법적 근거를 만들기 위해 1940년 1월 조선영화령을 공포한다. 이는 1939년 10월부터 실시된 일본의 영화법을 거의 그대로 옮긴 것으로 제작, 배급, 관람을 철저히 통제하는 데 주 목적이 있었다. 전시물자통제에 따라 공급이 제한되면서 1941년 2월부터 생필품은 총독부가 일본내 각 정보국에 신청하여 배당받는 체제로 바뀌었다. 배당받은 생필품은 총독부 영화반에 우선적으로 주어졌다. 이로 말미암아 민간영화사는 요청한 분량의 10분의 1도 배당받지 못해 영화제작이 실질적으로 불가능한 상태에 처하게 되었다. 결국 1942년 5월에는 조선영화배급사가, 9월 조선영화제작주식회사가 각각 사단법인으로 창립된다. 이는 모든 영화사의 강제적인 폐합, 그리고 제작과 배급의 일원화를 의미하는 것이었다. 또 법인이지만 두 회사의 경영을 비롯한 모든 결정권은 총독부가 가지고 있었다. 조영의 영화는 출연자가 조선인이라 하더라도, 총독부의 계획과 감시 아래 순전히 일본어로 만들어졌으며, 또 내선일체를 선전하고자 주 일본과 만영의 스타와 제작진이 동원되었다(김려실, 2006, 187~194쪽; 이화진, 2005, 4장; 함충범, 2008, 2장).

이러한 맥락에서 〈지원병〉은 동아흥업사의 첫 작품이자 마지막 작품이 되고 말았다. 그 이후 최승일의 공식적인 행적 또한 나타나지 않는다. 다만 그가 〈지원병〉 이후 어떤 영화를 기획했는지에 관해서는 몇몇 기록이 남아 있다. 1941년 1월 『삼천리』에 실린 동아영화제작소의 영화 제작표를 보면, 〈지원병〉 외에 〈대지의 아들〉이 이기영 원작, 안석영 감독, 양세웅 촬영으로, 또 〈지원병후일담〉이 이서구 원작, 안석영 감독, 양세웅 촬영으로 계획되어 있는 것으로 나온다. 이기영의 『조선일보』 연재소설을 원작으로 한 〈대지의 아들〉은 이미 1940년 초, 아마도 〈지원병〉의 제작이 대강 마무리될 무렵 기획되었던 것이다(『조선일보』, 1940. 2. 22). 하지만 그것은 오랫동안 지지부진하다가 제작이 이루어지던 중에 마침내 중단된 것으로 보인다(『조선일보』, 1940. 7. 16; 모던일본사,

2009, 364쪽). 미완으로 남게 된 <대지의 아들>과 <지원병후일담>은 만일 완성되었더라면 일제말기 전형적인 국책영화가자 선전영화가 되었을 개연성이 크다. <대지의 아들>은 원작 자체가 만주개척이라는 식민지 경제정책을 지지, 홍보하는 성격을 띠고 있었다. 또 <지원병후일담>은 내용은 전혀 알 수 없으나, 제목이나 원작자 이서구의 경력—그는 조선어 지원병 첫 전사자를 찬미하는 조선어 나니와부시 음반 ‘장렬 이인석 상등병’의 원작 각색자이다(쓰가와 이즈미, 1993/1999, 123쪽)—으로 미루어볼 때, <지원병>과 맥을 같이 해 기획된 영화로 추정된다. 한편 최승일은 『모던일본』 1940년 조선특별호의 “좌담회—반도영화계를 짚어본 사람들”에서 최승희를 주인공으로 한 국제적인 영화를 계획하고 있다고 밝히기도 했다(모던일본사, 2009, 366~375쪽).

우여곡절 끝에 공개된 <지원병>은 “영화보국”, “빛나는 황기 2600년을 맞이하여 우리 반도 영화인은 이 한편의 영화를 미나미 총독에게 바친다.”는 자막과 함께 시작한다. 이 영화는 이후 이어지는 <반도의 봄>(명보영화사, 1941), <그대와 나>(조선군사령부, 1941), <복지만리>(고려영화협회, 1941), <조선해협>(조선영화주식회사, 1943) 등과 같이 만선일여, 내선일체를 지지하는 일련의 영화들의 선두에 있었다. 하지만 만든 이들의 의도는 어떠한 간에 이 영화는 식민지인들이나 제국주의자들에게 크게 환영받지 못했던 것 같다. 1940년 <지원병>이 일본에서 공개되었을 때, 평론가들은 낡은 신파비극이면서도 따분하게 무감정한 이 영화에 혹평을 보냈다(이영재, 2008, 56~57쪽). 조선에서도 이 영화는 별다른 반향을 불러일으키지 못하는데, 거기에는 텍스트 외적인 요인과 내적인 요인이 함께 작용했을 것으로 짐작된다.

텍스트 외적인 요인으로는 <지원병>의 개봉이 늦어지면서, 조선군사령부가 지원병 제도와 내선일체 총력영화로서 제작하여 1941년 11월 조선과 일본에서 개봉한 <그대와 나>의 대대적인 선전에 밀려났을 가능성이 있다. <그대와 나>는 조선인 지원병 제1호로 산서성 전투에서 전사한 상등병 이인석을 모델로 한 영화로, 조선과 일본의 스타배우들이 총동원된 대작이었다. 텍스트 내적인 요인은 좀 더 복잡한데, 이 영화가 기

획의도와는 달리 지원병이 되는 주인공과 주변인들의 감격을 충실히 전달하지 못함으로써 선전영화로서의 기능에 미달하고 있다는 점을 들 수 있다. 사실 식민지 지방 엘리트의 우울증에 대한 무의식적 표상 때문이든, 국책 선전담론과 그에 의해 호명되는 비엘리트 집단의 내면 사이의 충돌 때문이든, 아니면 근대/도시의 관점에서 봉건/과거의 공간으로 농촌=조선을 재구성하는 로컬리즘 때문이든 간에 텍스트에서 드러나는 균열과 긴장, 자기모순은 이 친일영화를 기묘한 것으로 만든다(권명아, 2005, 340~343쪽; 이영재, 2008, 56~63쪽; 이순진, 2007, 21~22쪽; 이화진, 2005, 162~163쪽).¹⁷ 온전히 동의하긴 어렵지만, 거기서 “지원병 제도의 허구성을 보여줌으로써 폭력적인 현실에 대한 비판적 시선”을 드러내는 감독의 의도, 그리고 “제국주의 논리에 대한 식민주체의 순응과 저항”을 읽는 평자가 있을 정도로 말이다(장수경, 2008, 421, 423쪽).

일제 말기 최승일의 영화 활동은 군국주의 파시즘 체제에 대한 적극적인 지지행위나 다를 바 없었다. 그 정도에 대한 평가나 단죄의 문제야 논쟁의 여지가 있겠지만, 어떤 ‘-주의자’도 ‘문예가’도 아닌 단지 ‘사람’이며 ‘행복발견자’일 따름이라고 자처한 그가 자신의 행복을 그런 식의 변질 속에서 추구했다는 점만은 엄연한 사실로서 남아 있다. 그가 카프 계열이었다가 전향해 일제에 협력한 다른 사람들(예컨대, 안석영, 박영희, 서광제 등)에 비해 훨씬 미온적인 활동을 했다고 그를 변명할 수 있을까? (예컨대 그는 조선영화인협회, 조선영화제작주식회사 등에 참여하지 않았다.) 사실 최승일의 궤적에는 1920년대 좌파 인텔리겐치아로서 일종의 전형성이 있다. 조선공산당 조직사건 관련자들에 대한 전상숙(2004)의 연구에 따르면, 당시 좌파 지식인들은 경성의 프티부르주아 계급 출신 청년으로 고등교육의 수혜자였으며, 특히 일본유학생이 많았다. 그들은 언론계에 종사하는 경우가 많았으며, 반제민족운동의 이념을 추

17 〈지원병〉에 관한 여러 평가들 가운데 함충범(2008, 126~175쪽)만이 이 텍스트를 “전형적인 친일영화”로 이해하는 듯하다. 우리는 〈지원병〉 텍스트의 특이성에 대해 다른 기회에 좀 더 상세하게 다루어 볼 예정이다.

구하면서 사회주의의 영향을 받게 되는 경향이 있었다. 이러한 지식인들의 전향은 사유체계의 전환이라기보다는 지배체제의 강압정책에 편승한 행동의 전환이라는 성격이 강했다. 전향은 일제의 대륙침략 전쟁이 확대되고 장기화되면서 민족독립의 기대를 잃거나 유보하게 된 좌파 지식인들 가운데서 등장했다. 그들은 많은 경우 국제정치의 역학관계 속에서 일본의 세력을 새롭게 인식하고는, 근대의 ‘완성’이든 ‘초극’이든 제국주의의 지배정책에 전략적으로 동승하는 데서 현실적인 대안을 모색했던 것이다(Cf. 김재용, 2004). 물론 이와 같은 집단적 공통점에도 불구하고 개개인의 특수한 논리와 경험은 여전히 남는다.

사회학자 안셀름 스트라우스는 “인간의 경력은 언제나 미완의 성격, 결과상의 어떤 불확정성을 가진다”고 지적하면서, “설명되어야 할 필요가 있는 것은 변화가 아니라 변화의 구체적인 방향들이며 당연시될 필요가 있는 것은 변화의 결여가 아니라 변화 그 자체라는 입장”이라고 주장한다(Strauss, 1959, p. 43). 이러한 관점을 바탕으로 최승일의 생애를 역동성 속에서 파악하려든다 하더라도, 정체성의 극적인 변화로서 변절 내지 전향의 논리는 쉽게 이해하기 어렵다. ‘노력’이라는 신조를 가지고서 ‘평등’을 주장하며 ‘허위’를 배척한다고 말했던 이 젊은이(『개벽』, 1921. 7), “항상 자기불만을 가질주아난 조흔벗”(『영화시대』, 1932. 1)이었던 이 사회주의자는 어떻게 해서 마침내 파시즘의 협력자가 되기에 이르렀던 것일까? 스트라우스를 계속 쫓아가자면, 정체성의 연속성과 일관성에 대한 주관적인 감각은 무엇보다도 정합적이지 않은 사건들을 포용하고 설명할 수 있는 틀의 유무에 달려 있다. 설령 과거의 정체성이 현재의 그것과 매우 다르다 하더라도, 우리가 통일성 있는 해석 안에서 그것들을 감쌀 수 있다면 자기 배신감이나 상실감을 피해갈 수 있는 것이다. 변신이 더 장기적인 계획의 일부로 나타날 때, 개인은 자신의 어떤 시기가 무의미하다거나 낭비되었다는 감각에서 벗어날 수 있다(Strauss, 1959, pp. 146~147). 그렇다면 최승일은 어떤 서사에 기대 사상적 변절과 파시즘 협력행위를 자기정체성 안에 끌어안을 수 있었을까? 일상의 행복? 민족을 넘어선 예술? 새로운 것의 끊임없는 추구? 근대화에 대한

욕망? 아니면 혹시 그는 분열된 정체성을 통합하려 들지 않고 그대로 내 버려 둔 채 삶의 부조리, 인간의 끝 모를 다면성을 그냥 받아들이기로 결 단했던 것일까?

7. 나가며: ‘그는 거기 없(었)다’

이 글에서 우리는 최승일의 생애를 특히 그의 미디어 관련 이력을 중심으로 재구성해 보고자 했다. 그는 당시의 적지 않은 문사들이 그랬듯, 여러 문화영역과 미디어를 넘나들며 다양한 활약상을 보였다. 1920~1930 년대에 그는 사회주의적 지향성을 가지고 문예지 주간, 소설가, 연극연 출자, 경성방송국의 라디오 프로그램 연출자, 공연기획자 등을 역임했 다. 그는 또 경성의 미디어 문화에 관한 몇몇 고현학적 수필들을 남겼다. 하지만 1940년대 들어 영화제작자로 변신한 최승일은 대표적인 ‘친일영 화’이자 군국주의 선전영화로 꼽히는 <지원병>을 제작하기도 했다. 우리 는 이러한 그의 경력과 글쓰기가 단순한 개인적 특이성을 넘어서 1920~ 1930년대 경성의 미디어 공간과 인텔리겐치아가 맺고 있었던 관계의 성 격을 드러낸다고 가정하고, 이를 명료화해 보고자 했다.

이와 같은 의도 아래 우리는 식민지 경성의 미디어 공간은 당시 인 텔리겐치아에게 중요한 구조적 기회 공간이자 현상학적 경험 공간이었 던 것으로 개념화하였다. 일본어와 조선어의 이중언어 시장이 오랫동안 강력하게 유지되는 상황에서 그것은 극소수의 인텔리층, 특히 문사들에 게 새로운 경제적, 이념적, 심미적 기회를 제공하였으며, 그 가능성의 실 현을 통해 스스로를 근대적 주체로 정립할 수 있다는 기대를 심어 주었 으리라는 것이다. 식민지의 정치경제적 상황에서 이 기회 공간 내지 가 능성의 공간이 현실화되는 데는 많은 장애요소들이 개입하였으며, 그에 따른 굴곡은 미디어 조직에 진입한 문사들의 잦은 월경과 이탈, 개인적 번민과 변절의 배경으로 작용하였을 것이다. 우리는 또한 미디어 공간이 당시 경성의 근대도시화와 함께 새로운 공감각적 인상을 자극하는 경험

의 원천이었다고 개념화하였다. 각종 미디어의 주된 이용자이자 변화하는 도시의 예민한 산보자였던 문사 집단은 미디어의 경성, 경성이라는 미디어의 경험을 이른바 ‘모데루노로지오’의 글쓰기로 외화시킬 수 있었고, 그 결과가 신문잡지 속의 수필이나 만문만화의 형식 속에 나타났다고 말할 수 있을 것이다.

이러한 논지는 기본적으로 식민지의 미디어 상황을 신문이나 라디오, 영화 등의 개개 미디어별로 접근하는 관점을 벗어나서 다중적이고 혼성적인 성격의 총체로서 이해할 필요가 있다는 시각에서 비롯되었다. 이는 당시 다양한 미디어들의 생산자층과 콘텐츠가 서로 긴밀한 영향을 주고받으며 교류하거나 얽혀 있었다는 사실, 그리고 이와 같은 미디어들(혹은 미디어 공간)의 수용과 소비 역시 다중감각적인 수준에서 이루어졌을 것이라는 가정을 바탕으로 한다. 최승일의 삶과 글은 우리의 시각을 뒷받침하기 위한 하나의 좋은 사례로 여겨졌다. 이 작업이 생애사적 접근을 취한 이유다. 최승일은 식민지 미디어 공간이 형성되고 발전하던 당시, 주어진 구조 안에 그저 들어가 머물렀다기보다 그것을 적극적으로 만들어간 사람이었다. 그는 사람들을 모으고 그들과 함께 미디어 공간의 새로운 가능성을 실험해 보고자 애썼다. 그는 자기에게 주어진 자리, 자신이 스스로에게 부여한 역할을 계속해서 빠져 나갔으며, 또 때로는 그 래야만 했다. 그것이 그가 열이 없어서였는지, 싫증을 잘 내기 때문이었는지, 아니면 재능이 모자란 탓이었는지는 단언하기 힘들지만 말이다. 그는 근대 미디어의 생산자이자 이용자, 관찰자로서 그것의 수용 양상과 발전방향에 관한 견해를 적극적으로 피력했다. 거기에 대단한 사상적 깊이는 없을지라도, 진지한 고민과 날카로운 문제의식이 깃들어 있다는 점마저 부인할 수는 없다.

이탈리아의 대표적인 미시사가 조반니 레비는 역사쓰기에서 전기적 접근과 그 활용에 관련된 네 가지 문제를 제시한 바 있다(Lévi, 1989, pp. 1329~1333). 첫째, 집단전기와 양식적 전기(prosopographie et biographie modale)의 문제. 개인의 전기는 때로 어떤 지위나 행태의 전형적인 양식을 예시하기 위해 쓰일 수 있다. 이때, 그것은 어떤 집단의 특성

이나 구조적인 유형을 집중적으로 보여주는 하나의 사례가 된다. 둘째, 전기와 맥락(biographie et contexte)이라는 문제. 개인적인 특수성을 간직하는 전기에서도, 그 못지않게 시대와 환경이 중요하게 다루어질 수 있다. 이 경우, 맥락은 두 가지 상이한 용도로 소환되곤 한다. 개인의 특이한 경험을 정상적인 것으로 이해가능하게 만드는 용도가 하나라면, 개인에 대한 구체적인 자료에 공백이 있을 때 그것을 일정한 맥락으로 되돌려 구멍을 메우는 용도가 다른 하나다. 그런데 맥락이 개인 생애를 설명하기 위한 견고하고 일관된 부동의 배경인 양 설정되는 경향은 바람직하지 않다. 셋째, 전기와 한계 사례(biographie et les cas limites)의 문제. 전기는 종종 맥락을 조명할 목적으로 쓰이기도 한다. 특히 미시사 연구들은 한계 사례를 기술하면서, 그것을 가능하게 만든 사회적 장의 주변부, 가장자리를 부각시킨다. 이 경우, 한계 사례를 때로 전체 사회와 아무런 연계성 없이 논의한다거나 그 맥락을 지나치게 경직된 것으로 제시하는 일은 피해야 한다. 넷째, 전기와 해석학(biographie et hermeneutique)의 문제. 해석인류학적 관점에서 보자면, 전기적 자료는 이렇게도 저렇게도 해석 가능한 담론이며 우리는 그것의 '원래' 성격이나 의미작용에 결코 이를 수 없다. 이때, 중요한 것은 어떤 전기적 사실에 의미를 부여함으로써 텍스트를 끊임없이 변화시키는 과정, 즉 해석행위 그 자체가 된다. 이러한 해석학적 이용에는 전기쓰기의 불가능성에 대한 고민이 깔려 있으며, 이는 자칫 상대주의적 관점으로 빠져버릴 수 있는 위험성을 내포한다. 하지만 그것은 전기쓰기가 불확정적이며 끝없는 대화의 과정임을 일깨워 준다는 장점이 있다.

레비의 이와 같은 논의는 이 논문을 쓰는 내내 우리의 방법론적 지침이자 성찰의 재료가 되었다. 이 논문은 아마도 대부분의 미시사, 생애사 관련 논문들이 그렇듯이, 이 상호 중첩적인 문제지평들로부터 결코 자유롭지 않다. 최승일은 과연 전형적인 사례일까, 아니면 극단적인 사례일까? 그의 생애를 재구성하기에는 너무나 많은 자료의 공백은 어떤 식으로 메워져야 할까? 개인의 생애와 상호 작용하는 식으로 역사적 맥락을 구축하려면 어떻게 해야 할까? 과거의 자료에 대해 현재의 연구자

는 어떤 질문을 왜 해야 하는 것일까? 이 어려운 문제들에 대한 아무런 잠정적인 결론도 내리지 못한 채, 작업은 자료를 읽고 맥락을 이해해 가며 글을 쓰는 과정 속에서 막연한 방향감각만을 가지고 이루어졌다. 그나마 이용 가능한 자료의 상당한 제약으로 말미암아, 식민지 경성의 미디어 공간과 인텔리겐치아의 관계를 최승일의 사례에 비추어 다차원적으로 파악하려 했던 원래 우리 의도가 구체적인 연구 속에서 충분히 구현되었다고는 자신하기 어렵다. 앞으로 더 많은 자료의 발굴과 정교한 해석을 바탕으로 한 후속작업이 요구된다고 할 것이다.

참고문헌

- 가네코 아키오 (2009). 가정소설을 둘러싼 미디어 복합: 1900년대를 중심으로. 『대동문화연구』, 65호, 81~109.
- 강옥희 외 (2006). 『식민지 시대 대중예술인 사전』. 서울: 소도.
- 권명아 (2005). 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』. 서울: 책세상.
- 권영민 (1998). 『한국계급문학운동사』. 서울: 문예출판사.
- 권영민 (2004). 『한국현대문학대사전』. 서울: 서울대학교출판부.
- 김남석 (2006). 『조선의 여배우들』. 서울: 국학자료원.
- 김병익 (2001). 『한국문단사 1908-1970』. 서울: 문학과 지성사.
- 김보형·백미숙 (2009). 초기 여성아나운서의 직업성격과 직업 정체성의 형성. 『한국언론학보』, 53권 1호, 59~83.
- 김성호 (1997). 『한국방송인물지리지』. 서울: 나남.
- 김성호 (2000). 우리나라 최초의 방송프로듀서. 『신문과 방송』, 350호, 158~161.
- 김형희 (2002). 일제시기 라디오의 출현과 청취자. 『한국언론학보』, 46권 2호, 150~183.
- 김예림 (2000). 1920년대 초반 문학의 상황과 의미. 상허학회 편. 『1920년대 동인지 문학과 근대성 연구』(181~210쪽). 서울: 깊은샘.
- 김재용 (2004). 『협력과 저항』. 서울: 소명출판.
- 김현경 (2008). 민중에 대한 빛: 브나로드 운동의 재조명. 『언론과 사회』, 16권 3호, 50~91.
- 미야타 세쓰코 (1985). 『조선 민중과 황민화 정책』(이형남 역). 서울: 일조각.
- 박명진 (2000). 한국연극의 근대성 재론: 20C초의 극장공간과 관객의 욕망을 중심으로. 『한국연극학』, 14집, 5~43.
- 박상준 (2000). 『한국 근대문학의 형성과 신경향파』. 서울: 소명출판.
- 박용규 (2008). 일제 강점기 사회주의 언론인에 관한 연구. 김민환 외. 『일제강점기 언론사 연구』(121~152쪽). 서울: 나남.
- 박현수 (2008). 박영희의 초기 행적과 문학 활동. 『상허학보』, 24집, 161~199.

- 서재길 (2006). 공기와 연극: 초기의 라디오 예술론에 관한 소고 『한국문화』, 38집, 113~135.
- 서재길 (2007). 『한국 근대방송문에 연구』. 서울대학교 대학원 박사학위논문.
- 손정수 (2005). 이념과 현실의 거리: 최승일의 생애와 문학. 손정수 편 (2005). 『최승일 작품집: 봉희(외)』(254~287쪽). 서울: 범우.
- 쓰가와 이즈미 (1993/1999). 『JODK, 사라진 호출부호』. 김재홍 (역). 서울: 커뮤니케이션북스.
- 신명직 (2004). 식민지 근대도시의 일상과 만문만화. 연세대학교 국학연구원 편. 『일제의 식민지배와 일상생활』(277~335쪽). 서울: 해안.
- 안광희 (2002). 『한국 프롤레타리아 연극운동의 변천과정』. 서울: 역락.
- 야마우치 후미타카 (2003). 일제시대 음반제작에 참여한 일본인에 관한 시론: 콜럼비아 음반의 작곡·편곡 활동을 중심으로 『한국음악사학보』, 30집, 771~811.
- 월용진 (2009). ‘식민지적 공공성’과 8·15 해방공간. 『한국언론정보학보』, 47호, 50~73.
- 유선영 (1992). 한국 대중문화의 근대적 구성과정에 관한 연구. 고려대학교 대학원 박사학위논문.
- 유선영 (2004). 초기 영화의 문화적 수용과 관객성. 『언론과 사회』, 12권 1호, 9~55.
- 이순진 (2007). 식민지 시대의 극영화들, 그 단절과 연속성. 한국영상자료원. 『발굴된 과거: 일제시기 극영화모음 1940년대 DVD 해설지』(12~27쪽).
- 이승희 (2004). 『한국사실주의 희곡: 그 욕망의 식민성』. 서울: 소명출판.
- 이애순 (2002). 『최승희 무용예술연구』. 서울: 국학자료원.
- 이영재 (2008). 『제국일본의 조선영화』. 서울: 현실문화연구.
- 이화진 (2005). 『조선영화: 소리의 도입에서 친일영화까지』. 서울: 책세상.
- 장수경 (2008). 일제말기 한국영화에 나타난 혼종성: <집 없는 천사>와 <지원병>을 중심으로. 『문학과 영상』, 9권 2호, 409~429.
- 전상숙 (2004). 『일제시기 사회주의 지식인 연구』. 서울: 지식산업사.
- 정선이 (2000). 『경성제국대학연구』. 서울: 문음사.
- 정진석 (1992). 『한국언론사』. 서울: 나남.
- 정진석 (1995). 『인물한국언론사』. 서울: 나남.

- 최유리 (1997). 『일제말기 식민지배정책연구』. 서울: 국학자료원.
- 함충범 (2008). 『일제말기 한국영화사 1940-1945』. 서울: 국학자료원.
- 허태열 (2005). 『개발 없는 개발: 일제하 조선경제 개발의 현상과 본질』. 서울: 은행나무.

- Lévi, G. (1989). Les usages de la biographie. *Annales ESC*, 44(6), 1325~1336.
- Morley, D. (2007). *Media, Modernity & Technology*. London: Routledge.
- Strauss, A. (1959). *Mirrors and Masks: The Search for Identity*. Illinois: The Free Press.

신문, 잡지 이외의 참고자료

- 강영수 (1948). 해방후 남조선 신문인 동태. 『신문기자수첩』. 경성: 모던출판사.
- 곤 와지로 (1930/2000) 고현학이란 무엇인가? 김려실 (역). 『현대문학의 연구』, 15집, 262~271.
- 모던일본사 (2009). 『일본잡지 모던일본과 조선 1940』. 홍선영 외 (역). 서울: 어문학사.
- 복혜숙 (1960). 삼십년 전의 방송극. 『방송』, 창간호, 86~87.
- 손정수 편 (2005). 『최승일 작품집: 봉희(외)』. 서울: 범우
- 이혜구 (1960). 방송 30년 종횡담. 『방송』, 창간호, 56~71.
- 임규찬·한기형 편 (1990). 『카프비평자료총서1』. 서울: 태학사.
- 최승희 (1937). 『나의 자서전』. 이문당.
- 최혜실 편 (1998). 『박태원 소설선: 소설가 구보씨의 일일』. 서울: 문학과 지성사.
- 한국영상자료원 (2007). 『발굴된 과거: 일제시기 극영화모음 1940년대』. [DVD 영화자료].
- 황문평 (1998). 『삶의 발자국 1』. 서울: 선.

- 최초 투고일 • 2010. 1. 21
 게재 확정일 • 2010. 1. 29
 논문 수정일 • 2010. 2. 10