

잡후린(嗑侯麟)과 애활가(愛活家)*
- 조선극장가의 찰리 채플린 수용과 그 의미:
1920-30년대 경성 조선인 극장을 중심으로

박선영**

0. 1934년 6월 1일 경성 극장가를 밝힌 <거리의 등불>
1. 식민지 조선극장가의 코미디영화 수용의 환경
2. 식민시기 코미디영화 상영의 실제: 찰리 채플린, 해롤드 로이드, 버스터 키튼을 중심으로
 - 2-1. 채플린의 경우
 - 2-2. 로이드와 키튼의 경우
3. 채플린영화의 동시대적 전유
 - 3-1. 대중극단의 채플린 수용
 - 3-2. 식민지 조선 관객의 채플린 수용
4. 식민지 조선인들의 '웃음의 조건'

국문요약

이 논문은 1920~30년대 경성의 조선인 극장을 중심으로 찰리 채플린 (Charles Chaplin) 영화의 상영양상 및 맥락을 살펴보고 채플린 코미디가

* 1919년 조선최초의 영화잡지 『綠星』은 조선에서 처음으로 찰리 채플린을 다룬 기사를 실었는데, 이 기사는 “세계 제일의 희극배우” 채플린의 두 번째 결혼소식에 대한 것이었다. 이 글에서 채플린은 ‘잡후린’으로 표기되어 있다. “世界一の喜劇俳優 雜候麟先生の婚姻”, 『綠星』, 1919, 36~37쪽. ‘잡후린’이라는 표기는 이후 거의 사용되지 않았으며, 제목에서 사용한 ‘애활가’라는 표현 역시 영화를 ‘활동사진’이라고 칭하던 시기 영화팬을 일컫는 용어였으므로, 1910년대와 1920년대 초반에 주로 사용되던 용어였다. 그럼에도 이 글이 ‘잡후린’과 ‘애활가’라는 용어를 사용한 것은 시기적인 한정을 뛰어 넘어서, 1910년대부터 지속된 찰리 채플린에 대한 조선 영화팬들의 오랜 관심을 드러내기 위한 것이다.

** 고려대학교 연구교수

조선의 관객들과 대중문화에 미친 영향과 의미를 분석해보고자 했다.

경성의 조선인 극장은 1934년 이전까지 서양영화상설관으로 불릴 만큼 대부분의 프로그램을 할리우드 영화로 채웠다. 1934년 활동사진영화 취체규칙이 공포되고, 정치·경제·문화적 이유로 조선에서 할리우드영화 상영 비율이 급감하던 1930년대 말까지 채플린의 영화는 조선에서 식지 않는 인기를 누렸다. 1918년부터 1937년까지 채플린의 영화들은 약 70여 회 상영과 재상영을 거듭했는데 1934년 〈거리의 등불City Light〉(1931) 이후에는 대부분 1910년대와 20년대 초반에 만들었던 단편 슬랩스틱 코미디들이 재상영 되었다. 음향 효과와 음악을 삽입하여 유성 영화로 재탄생된 뒤 RKO를 통해 배급되었던 이 단편들은 1930년대 후반 조선의 극장가를 지속적으로 순환하고 있었다.

채플린의 코미디로 다양한 모방, 번안, 패러디 영화를 만들었던 일본 영화계와 달리 조선에서 채플린은 영화보다 대중극단에 의해 먼저 수용되었다. 대중극단에서 채플린의 코미디는 재담이나 만담처럼 청각적 웃음의 전통이 강했던 조선의 코미디 경향에 ‘신체’를 통하여 웃음을 유발하는 시각적이고 영화적인 웃음의 양식을 가져왔으며, 퍼포먼스 단위로써 ‘슬랩스틱’을 조선의 흥행산업에 접목시키는 계기로 작용했다.

한편, 채플린은 조선의 지식인 관객에게 동경과 선망의 대상이 되었으며, 이들에게 채플린의 영화는 ‘동시대인’이자 ‘지식인’이라는 공통된 정체성을 확인 받고 나아가 ‘식민지인’으로서의 자각까지 획득하는 계기가 되었다. 반면 갑작스러운 근대화에 떠밀려 도시의 노동자, 빈민으로 살아가게 된 이들에게 채플린의 영화는 좀 더 실제적이고 체감적인 것이었다. 부적응자로 살아가면서 존엄성을 훼손당하는 주인공을 통해 빈곤과 소외의 문제를 전면화 하는 채플린의 영화는 항상적으로 좌절과 우울을 겪을 수밖에 없는 식민지 조선인들에게 ‘동조’의 코미디였으며,

‘이미 와 있는’ 근대 세계에 대한 안내서이자 결코 기록치 않은 근대를 경험하게 하는 일종의 완충제로 기능했다.

(주제어: 찰리 채플린(Charles Chaplin), 할리우드 영화, 슬랩스틱 코미디, RKO 전발성 판, 영화적인 웃음, 소외, 빈곤, 근대)

0. 1934년 6월 1일 경성 극장기를 밝힌 〈거리의 등불〉

1934년 6월 채플린의 〈거리의 등불City Light〉(1931) 상영을 앞두고, 경성 거리에는 색다른 마찌마와리(町回り, 거리선전)가 펼쳐졌다. 실물 크기의 채플린 입간판을 앞세우고 중산모에 짧고 짙 끼는 상의, 그리고 우스꽝스럽게 큰 바지, 지팡이와 커다란 구두를 착용한 이십 여 명의 배우들과 사십 여 명의 악대 및 선전대원들이 프로그램 전단지를 나눠주면서 채플린의 신작 〈거리의 등불〉을 광고했던 것이다. 그간 신문기사나 4만 장에 달하는 광고지, 잡지의 지상상영¹⁾ 등을 통해서 내용을 이미 숙지하고, 영화의 세계적 반향을 글로만 접했던 경성의 영화팬들은 무려 3년을 기다려 〈거리의 등불〉을 만나게 된 것이었다. 이 대대적인 광고는 3년간의 기다림을 배가시키는 기폭제 역할을 했다. 경성에 처음으로 등장한 실물크기의 입간판이며, 채플린의 독특한 제스처와 분장을 흉내 내는 배우의 무리는 거리를 지나는 행인들과 영화팬들의 즉각적인 호응을 불러 일으켰다.²⁾

1) “눈물의 차푸링 〈거리의 등불〉 紙上上映”, 『삼천리』13호, 1931.3.1; 『별건곤』69호, 1934.1.1.

2) 이 내용은 다음의 기사를 참고로 재구성 되었다. “쇼와9년 상반기 전국 지방별 최고 흥행성적 영화는 무엇인가(2): 본사 각지 통신부”, 『國際映畫新聞』131호, 1934년 8월. 16-17쪽, 한국영상자료원 영화사연구소 엮음, 『일본어잡지로 본 조선영화』1, 한국영상자료원, 2010, 48-50쪽.

이목을 집중시킨 거리선전과 함께 6월 1일 개봉한 <거리의 등불>은 조선인 극장, 일본인 극장 할 것 없이 초만원을 이뤘다. 특히 조선극장에서는 1주일 상영만으로 2천 엔을 벌어들여 이로 인한 타격이 한동안 파라마운트나 메트로에 계속 될 것이라는 분석³⁾이 뒤를 이었다. 채플린 영화에 대한 특별한 호응은 이번이 처음은 아니었다. <키드>(1921)나 <황금광 시대>(1925), <서커스>(1928) 등 채플린의 장편영화가 조선에 당도할 때마다 극장가에서는 떠들썩한 광고와 함께 그에 대한 담론들이 흥수를 이루었다. 1914년 데뷔 이후 1930년대까지 세계를 휩쓸었던 채플린의 영화는 조선에서도 예외 없이 돌풍을 일으키고 있었던 것이다.

그런데 채플린 영화에 대한 열렬한 환영은 <거리의 등불> 이후 매우 드문 일이 된다. <거리의 등불>이 상영되던 1934년은 활동사진영화취체 규칙⁴⁾이 발표되던 해로, 이 시기를 기점으로 채플린의 영화들을 비롯한 할리우드 코미디들은 점차 일본 코미디영화로 대체되기 시작했기 때문이었다. 1936년 제작되어 1938년 조선의 관객들을 만났던 <모던 타임즈>는 단 한 번의 상영으로 그치고 말았으며, 1940년작 <위대한 독재자>는 아예 개봉조차 되지 못했다. 물론 채플린의 영화가 더 이상 식민지 조선에서 상영되지 못하게 된 데에는 복합적인 원인이 존재했다. 본문

3) 神崎祐吾, “映畫往來”, 《朝鮮及滿洲》320호, 1934년 7월, 67-68쪽, 정병호·김보경 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화』3, 도서출판문, 2012, 37-39쪽. 한편, 경성의 도아구락부와 조선극장에서 동시에 개봉했던 <거리의 등불>은 도아구락부에서도 “첫날부터 관객이 쇄도하고 주야²회 흥행으로 1천5백 원을 돌파”했다. 당시 도아구락부의 입장료는 2층 성인 1원, 학생 50전, 어린이 30전이고 1층 성인 80전, 학생 40전, 어린이 12전이었으며, “10일 동안 동일한 서양영화로 흥행을 한 것은 이번이 처음”이었다(『일본어잡지로 본 조선영화』1, 위의 책, 48-50쪽)고 한다.

4) 활동사진영화취체규칙 시행세칙 7조에서 외국영화에 대한 수량 제한이 지시된다. 1935년 말까지 외화의 비율을 상영영화 총 미터수의 3/4이내, 36년 중 2/3 이내, 37년 이후 1/2 이내로 줄이라는 이 규칙은 1934년 9월 10일부터 시행하도록 규정되어 있다. 한국영상자료원 엮음, 『식민지시대의 영화검열』, 한국영상자료원, 2009, 139쪽.

에서 더 자세히 살펴보겠으나 무엇보다 일제의 대미 관계 변화가 가장 큰 원인이 되었고, 이미 여러 논자들이 지적했듯이 이 시기 일제의 식민지 영화시장 통제 정책도 미국 영화의 수입과 상영을 제한하는 결정적인 요인으로 작용했다. 더불어 미국 영화시장에서 채플린 자신의 입지가 변화한 것 역시 〈모던 타임즈〉 이후 채플린 영화의 부진을 설명할 수 있는 하나의 단서가 될 것이다.

이러한 여러 가지 요인들로 인해, 1930년대 중반 이후 조선의 극장가에서 채플린의 영화는 이전만큼 떠들썩한 환영을 받지는 못했다. 그러나 채플린의 영화가 극장가에서 아주 사라진 것은 아니었다. 조선극장이 화재로 소실되고, 단성사가 대륙극장으로 개명하고 우미관이 재개봉관으로 전략하게 되는 그 시기에, 채플린의 무성 단편코미디영화들은 “진발성영화”로 새롭게 태어나 다시 한 번 극장으로 되 돌아온다. 1910년대 후반부터 1930년대 후반까지, 약 20년간 채플린의 영화들은 지속적으로 조선의 극장가에서 순환하고 있었던 것이다.

이 글은 먼저 채플린 영화가 조선에서 상영되던 당시의 극장가의 상황을 코미디영화를 중심으로 재구성해보고자 한다. 특히 채플린의 무성 슬랩스틱 코미디 영화가 식민지 조선에서 상영된 양상과 그에 대한 반향을 중심으로, 조선의 극장가에서 채플린 코미디가 갖는 의미를 반추해볼 수 있을 것이다. 또한 채플린이라는 하나의 문화 텍스트가 식민지 조선에 당도하여 조선의 대중문화와 관계 맺고 관객들과 소통하는 양상을 통해, 문화의 ‘주변’에 놓여 있던 조선인들이 자신의 중심을 만들어 가는 과정도 살펴볼 수 있을 것이다. 이를 통하여 이 글은 ‘근대와 ‘세계’를 받아들이는 창구로서, 조선인들에게 채플린이 갖는 의미를 밝혀보고자 한다.

1. 식민지 조선극장가의 코미디영화 수용의 환경

영화사의 초기, 코미디 단편과 코믹한 실사는 무엇보다 좋은 볼거리로서 대부분의 극장 프로그램의 중요 레퍼토리였다. 연속영화가 등장하고 영화가 내러티브 중심의 서사체로 변모해 나가는 시기, 코미디영화도 ‘내러티브’ 통합의 방향으로 변화해가는 영화사의 흐름과 동행하면서 ‘볼거리’로서의 퍼포먼스를 포기하지 않는 독특한 형식을 발전시키게 된다.⁵⁾ 이때 등장한 찰리 채플린, 해롤드 로이드, 버스터 키튼 등의 코미디 배우들은 무성영화 시기 코미디영화의 붐을 일으켰다. 조선의 극장가 역시 이러한 세계적 흐름과 무관하지 않았고, 이들이 전성기를 누리던 1920년대와 1930년대 초반은 할리우드 코미디영화, 그 중에서도 슬랩스틱 코미디가 프로그램의 중요한 부분을 차지하고 있었다. 이 장에서는 식민지 시기 조선극장가의 코미디영화 상영 양상과 상영을 둘러싼 다양한 맥락을 간략히 살펴보고자 한다.⁶⁾

1912년 신문에 영화광고가 실리기 시작하고 우미관이 영화전용극장으로 전환하게 되는 시점부터 1930년대 중반에 이르는 시기까지 경성의 조선인 극장은 서양영화상설관으로 불릴 정도로 외화가 압도적인 비율을 차지했고, 그 중에서도 할리우드 영화가 90% 이상을 차지⁷⁾했다. 코

5) 사이드만은 이를 “코미디언코미디”라고 명명했다. Steve Seidman, *Comedian Comedy - A Tradition In Hollywood Film*, UMI Research Press, 1981.

6) 코미디영화 상영 양상 자체가 주된 논의 대상이 아니므로, 이 글에서는 이에 대한 분석보다는 코미디영화 상영에 영향을 미친 다양한 콘텍스트를 언급하고자 한다. 식민지 시기 코미디영화 상영양상에 대한 자세한 분석은 박선영, 『식민지 시기 “웃음의 감각” 형성과 코미디(성)의 발현: 외화 코미디 수용을 중심으로』, 『영상예술연구』21호, 2012 참고.

7) 유선영, 『황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934-1942』, 『언론과 사회』13권2호, 2005, 9쪽.

미디어영화의 경우도 예외는 아니어서, '불거리 위주'의 짧은 코미극이나 코믹 실사에서 벗어나 '내러티브 중심'의 단편이 주요 프로그램으로 자리하게 된 1918년 이후, 거의 대부분의 코미디영화는 할리우드 산(産)이었다. 식민지 시기 조선에서 만들어진 단 한 편의 코미디영화 <명탕구리 헛물켜기>(이필우, 1926)가 존재하기는 했지만, 코미디영화는 곧 '할리우드 코미디영화'를 지칭하는 것이나 다름없었다. 전술했듯이 코미디 영화가 극장의 중심 프로그램으로 자리하면서 관객들의 사랑을 받았던 시기는 1920년대 중반부터 1930년대 초반까지로, 이 시기에 채플린을 비롯한 코미디 배우들의 '슬랩스틱 코미디'는 최고의 인기를 누렸다.⁸⁾ 그러나 이러한 경향은 1934년 활동사진영화취체규칙이 발표되면서 강제적으로 외화의 상영 비율을 축소, 일본영화 상영비율을 높여가기 시작한 이후 서서히 변화를 맞게 된다. 그러다가 1937년 중일 전쟁이 발발하고 1941년 태평양 전쟁을 목전에 두고 양화상영 금지⁹⁾가 실시되면서, 경성의 극장가에서 할리우드 영화를 찾아보기 어려워진다.

주지하다시피 할리우드 영화 상영에 대한 법적 제재에는 이와 같은 정치적인 이유 못지않게 경제적 요인도 크게 작용했다. 즉, 영화산업에 있어서 대동아공영권을 꿈꾸었던 일본은 조선의 시장을 내지와 합병하여 시장의 확대를 꾀하고, 조선을 일본영화 수출을 위한 전진기지로 삼

8) 1927년 검열기록에 따르면, 외국영화 중 희극이나 소극으로 분류된 것이 거의 25%에 이른다. 이에 따라 조선에서의 극 경향을 "활극, 골계, 쾌활한 희극 종류가 비극에 비해 다수"라고 기록하고 있다. 한국영상자료원, 『식민지시대의 영화검열』, 앞의 책, 211-213쪽 참고. 물론 이 시기 슬랩스틱 코미디 외에도 희활극을 비롯한 로맨틱 코미디 등 다양한 종류의 코미디 영화가 상영되었던 것이 사실이지만, 가장 두드러졌던 것은 채플린과 로이드, 키튼의 영화를 비롯한 슬랩스틱 코미디영화였다.

9) 1937년 7월부터 미국영화 수입 금지조치가 내려지는데, 1939년 6월까지 네 차례에 걸쳐 조건부로 '명량한 미국영화'에 한해 해금조치가 취해지기도 한다. '조선영화령'에 따라 외화통제 및 강제상영제가 실제 시행되기 시작한 것은 1940년 11월 1일부터였다. 『매일신보』 1940. 8. 30.

고자 했던 것이다.¹⁰⁾ 이러한 맥락에서 1934년 활동사진영화취체규칙이 공포되었는데, 이에 따라 일본영화는 법적 보호망을 두른 채 조선의 극장가를 점령하기 시작한다. 더욱이 1938년 이후 양화상영 권리금 폭등¹¹⁾과 맞물려 1930년대 말이 되면, 경성의 극장가에서 상영하는 영화의 50% 이상이 일본영화로 채워지게 된다. 물론, 코미디영화의 경우도 마찬가지였다. “애국 넌센스”¹²⁾, 전쟁 코미디 등의 하위 장르 명칭을 달고 등장한 이른바 ‘선전 코미디영화 <출정전>, <전쟁과 영터리> 등을 비롯하여 당시 일본 최고의 인기 코미디배우 중 한 사람이었던 에노켄(エノケン)¹³⁾의 코미디가 조선 극장가의 주요 흐름을 형성하게 되었던 것이다.

그러나 경성의 조선인 극장을 중심으로 논의할 때와 달리, 경성의 일본인 극장이나 부산을 비롯한 여타 지역 극장으로 눈을 돌려본다면, 위의 서술은 조금 다른 방식으로 전개되어야 한다. 일본의 코미디영화가 1930년대 말 갑자기 조선의 관객들을 급습했던 것은 아니었기 때문이다. 일본인 관객을 주요 고객으로 삼는 조선의 여타 극장들에서 일본영화는 식민지 시기 내내 극장 프로그램의 80% 이상을 점유했고, 코미디영화도 상당한 비율로 상영되었다. 예컨대 1920년대 경성의 일본인 전용 극장의 경우, 일본 코미디영화가 극장 프로그램의 주요 비중을 차지했다. 더욱이 이화진의 지적에 따르면, 1920년대 민족에 따라 관객의 성원이 결

10) 정중화, 『한국영화사의 탈경계적 고찰: 1930년대 경성 영화흥행계 분석을 중심으로』, 『일본어잡지로 본 조선영화』1, 앞의 책, 357쪽; 이호걸, 『1920-30년대 조선에서의 영화배급』, 『영화연구』 41호, 2009, 147쪽.

11) 유선영, 앞의 글, 32쪽.

12) 『동아일보』 1935. 3. 12. 3면.

13) 에노켄(에노모토 겐이치, 榎本 健一, 1904-1970). 일본의 배우이자 가수, 코미디언. ‘일본의 희극왕’이라 불렸으며 제2차 세계대전을 전후로 크게 활약했고, 시대극과 찬바라 영화를 코미디로 패러디하기도 했다. 정병호·김보경 편역, 위의 책, 126쪽.

정되었던 극장 공간이 1930년대 발성영화의 등장과 함께 점차 경제적, 지적 배경에 따라 관객층이 구분되는 공간으로 변화함에 따라 이미 상당수의 관객들은 민족 공간으로서의 극장이라는 경계를 넘어서고 있었다.¹⁴⁾ 실제로, 1932년부터 신문광고에서는 미묘한 변화가 일어났다. 이전까지 우미관, 조선극장, 단성사에 한했던 광고가 1932년과 33년 각각 제일극장과 도화극장에도 지면을 할애하기 시작하고, 1934년부터는 일본인 극장 또는 일본인 자본주가 운영하는 극장들의 광고가 다수를 차지하게 된다. 1930년대 후반이 되면 명치좌, 희락좌, 약초극장, 광무극장 등 경기지역을 포함한 극장의 광고가 주를 이루면서¹⁵⁾ 극장 관객 구성에서의 지각 변동을 단적으로 드러내 보여주게 되는 것이다.¹⁶⁾ 따라서 1930년대 이후의 조선의 관객들은 정치적, 경제적, 그리고 언어적 이유와 더불어 취향의 문제를 포함하여 일본 코미디영화에도 상당히 익숙할 수밖에 없는 환경에 놓였다고 볼 수 있을 것이다.

그럼에도 불구하고, 조선의 영화인들과 관객들에게 할리우드 코미디 영화만큼 일본 코미디영화가 불러일으킨 반향이 컸다고 보는 것은 무리이다. 조선의 영화 담론에서 일본영화 자체에 대한 언급이 드문 탓에 그 영향력을 가늠해보기 어렵기도 하거니와 이 시기 일본의 코미디 영화 역시 할리우드 코미디를 적극 수용하여 모방하고 변안하는 흐름이 주를 이루고 있었기 때문에, 일본을 경유한 ‘할리우드 코미디’의 영향을 구분

14) 이화진, 『식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치』, 연세대학교 박사논문, 2011 참고.

15) 박선영, 앞의 글, 28쪽 참고.

16) 물론 신문의 영화광고 지면이 더 이상 조선인 전용극장에 할애되지 못한 것은 화재로 인한 조선극장의 폐관(1936.6), 경영난 악화로 인한 단성사의 극상설관 전환과 이어진 폐관(1939.6), 우미관의 재개봉관 전략 등 때문이었다. 그러나 이미 1932년부터 조선인 극장의 광고 뿐 아니라 일본인 극장의 광고가 조선어로 된 신문에 실리고 있었다는 것은 이 신문의 독자가 곧 일본인 극장의 잠재적 관객이기도 했다는 뜻으로 해석해볼 수 있을 것이다.

하는 것은 소모적인 일이 될 것이다. 한편, 희극의 역사가 긴 일본에서 일본 코미디 고유의 흐름이 존재하고 있었음도 분명한 사실인데, 이것이 식민지 조선에서 문화적으로 번역되는 일이 결코 쉽지 않았을 것임도 짐작해볼 수 있다. 요컨대, 식민시기 조선의 관객들이 일본의 코미디 영화에 노출되어 있었던 환경인 것은 부인할 수 없으나 그 영향력이 지대했다고 평가할 수는 없다는 것, 그러나 할리우드 코미디의 직접적 영향 외에도 일본을 경유한 할리우드 코미디의 영향 역시 받을 수 있는 환경이었다는 것, 마지막으로 일본 고유의 웃음 코드 역시 1930년대를 거쳐 1940년대까지 조선의 문화 속으로 침투해 왔으리라는 것만은 추론 가능한 사실이라 하겠다.

2. 식민시기 코미디영화 상영의 실제

: 찰리 채플린, 해롤드 로이드, 버스터 키튼을 중심으로

2-1. 채플린의 경우

1918년 〈백작〉 상영을 광고한 이래로, 채플린 영화들은 1930년대 말까지 조선극장가의 단골 프로그램이었다. 그렇다고 해서 1918년 이전에 채플린의 영화가 전혀 상영되지 않았다고 단정할 수는 없다. “채플린”이라는 이름을 광고 문구에 실지 않았거나 영화 제목으로 내세우지 않았기 때문에 정확히 채플린의 영화라고 판단하기 어려운 경우도 있을 것이기 때문이다. 일본에서 채플린의 코미디를 최초로 상영한 기록이 1915

17) 일본에서는 1915년 1월에 개봉한 〈메이블의 困難 Mabel's Strange Predicament〉(1914)

의 조선인 극장에서도 1917년을 전후한 시기에 최초의 상영이 이루어졌을 가능성을 배제할 수는 없다. 그러나 1914년부터 1917년까지 신문광고에 코미디영화가 등장하는 경우는 극히 드물었고 “기타 정활비희극 수종”으로 몽똥그려져 소개되는 경우가 대부분이었으므로, 일본 최초 상영이나 부산의 극장, 경성의 일본인 극장 등의 기록보다 다소 늦은 시기에 경성의 조선인들이 채플린의 영화를 만났을 가능성이 더 크다 하겠다. 다음의 <표1>은 신문광고를 중심으로 정리한 채플린 영화 상영의 기록이다.¹⁸⁾

<표1> 식민지 시기 경성 조선인 극장을 중심으로 한 채플린 영화 상영

날짜	영화제목	원제	극장
18. 04. 05	<자푸린의 백작>	The Count(1916)	우미관
18. 04. 19.	<잡후린 체옥(替玉) ¹⁹⁾ >		우미관
19. 05. 09.	<자푸링의 결혼>		단성사
19. 07. 18.	<갓부렁 도구방>	Behind the Screen(1916)	단성사
19. 11. 09.	<대전장의 차푸링>	Shoulder Arms(1918)	단성사

의 상영이 최초로 기록되어 있고 부산에서는 1917년 4월 28일 <차프린의 惡戲>의 상영 기록이 있다. 山本喜久男, 『日本映畫における外國映畫の影響』, 早稻田大學出版部, 1983, p.302; 홍영철, 『부산근대영화사』, 산지니, 2009, 121쪽.

18) 1924년까지는 한국영상자료원에서 발간한 『신문기사로 본 조선영화』 시리즈를 참고로 하여, 『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』 등에 실린 광고를 모두 정리하였으나, 1925년부터는 『동아일보』의 광고만을 대상으로 하였다. 1931년까지는 경성의 조선인 극장(우미관, 조선극장, 단성사)만이 광고에 실렸으므로 이를 중심으로 했으나 1932년부터는 신문에 광고된 일본인 극장 및 경기 지역의 극장들이 망라되어 있다. 제목이나 광고 문구에 ‘채플린’이 분명하게 언급되지 않은 경우, 누락되었을 가능성도 적지 않다. 원제는 상영목록과 광고문구, 영화에 대한 기사 및 언급을 중심으로 www.imdb.com, 찰리 채플린, 『찰리 채플린, 나의 자서전』(김영사, 2007), 데이비드 로빈슨, 『채플린: 거장의 생애와 예술』(한길아트, 2002) 및 연표 등의 내용과 대조하여 확정하였다. 원제 뒤에 물음표가 붙어 있는 경우는 정황상 그 영화일 가능성이 매우 높지만 확신할 수 없는 경우이며, 원제가 두 가지로 표시된 경우는 두 편 중 한 편으로 추정되나 확정할 수 없는 경우이다.

19. 12. 05.	〈자푸링의 요리〉 ²⁰⁾		단성사
21. 01. 20.	〈좌푸링의 야유〉	A Day's Pleasure(1919)	단성사
21. 05. 26.	〈철방 좌푸링〉		단성사
21. 07. 15.	〈차부링 연예〉		단성사
22. 02. 11.	〈좌푸링 은행〉	The Bank(1915)	단성사
22. 03. 19.	〈차푸린 은행〉	The Bank(1915)	중앙회관
22. 06. 18.	〈주점의 차부링〉	Caught in a Cabaret(1914)	단성사
22. 07. 04.	〈보리스〉		단성사
22. 07. 24.	〈불요의 걱정〉		단성사
22. 09. 06.	〈하숙의 자푸링〉	The Star Boarder(1914)	조선히텔
23. 01. 01.	〈자프링의 연예〉		조선극장
23. 05. 16.	〈곡예색색〉		조선극장
23. 11. 28.	〈차푸링의 추억〉		단성사
23. 12. 24.	〈자푸링 깃도〉	The Kid(1921)	조선극장
24. 08. 30.	〈차푸링 권투〉	The Champion(1915)	단성사
24. 09. 17.	〈서울은 무서워〉		단성사
25. 03. 20.	〈차푸링의 방랑자〉	The Tramp(1915) /The Vagabond(1916)	조선극장
25. 03. 28.	〈차푸링의 도구사〉	Behind the Screen(1916)	조선극장
25. 04. 12.	〈주점〉	Caught in a Cabaret(1914)	조선극장
25. 04. 21.	〈차푸링의 모험〉	The Adventurer(1917)	조선극장
26. 04. 23.	〈황금광시대〉	The Gold Rush(1925)	조선극장
26. 05. 08.	〈황금광시대〉	The Gold Rush(1925)	조선극장
26. 11. 11.	〈차푸링의 칼멘〉	Carmen(1916)	조선극장
27. 02. 23.	〈위목사〉	The Pilgrim(1923)	조선극장
27. 04. 14.	〈황금광시대〉	The Gold Rush(1925)	조선극장
28. 05. 16.	〈서커스〉	The Circus(1928)	조선극장
28. 07. 09.	〈황금광시대〉	The Gold Rush(1925)	조선극장
29. 05. 22.	〈차푸링의 씨커스〉	The Circus(1928)	조선극장
30. 03. 14.	〈좌푸링 출세기〉		조선극장
31. 03. 17.	〈씨커스〉	The Circus(1928)	조선극장
31. 04. 11.	〈이상천국〉		조선극장
31. 10. 18.	〈좌푸린 킷도〉	The Kid(1921)	우미관
33. 07. 09.	〈बाट러 총〉	Shoulder Arms(1918)	조선극장
34. 02. 26.	〈자푸링 상록 제1보〉 ²¹⁾		제일

34. 04. 19.	〈차푸린의 폭소돌격대〉		단성사
34. 04. 27.	〈이가의 영웅〉	A Dog's Life(1918)?	우미관
34. 06. 01.	〈거리의 등불〉	City Lights(1931)	조선극장
34. 06. 06.	〈알콜병원〉	The Rounders(1914)?	우미관
34. 06. 11.	〈차푸린의 거리론펜〉	The Idle Class(1920)?	도화
34. 06. 13.	〈폭소폭격대〉		제일
34. 06. 25.	〈거리의 대장〉	A Dog's Life(1918)?	조선극장
34. 06. 28.	〈좌푸링 상륙 제1보〉		도화
34. 07. 01.	〈거리의 등불〉	City Lights(1931)	조선극장
34. 07. 12.	〈체육〉		조선극장
34. 07. 17.	〈거리의 대장〉	A Dog's Life(1918)?	도화
34. 07. 24.	〈체육〉		제일
34. 08. 08.	〈거리의 장군〉	A Dog's Life(1918)?	제일
35. 02. 10.	〈이가의 영웅〉	A Dog's Life(1918)?	조선극장
35. 03. 19.	〈뒷거리의 영웅〉	A Dog's Life(1918)?	제일
35. 08. 14.	〈거리의 등불〉	City Lights(1931)	우미관
36. 01. 13.	〈소살 3단반〉		조선극장
36. 03. 29.	〈차푸링 소살 3단〉		제일
36. 08. 23.	〈행운인 립펜〉	The Idle Class(1920)?	제일
37. 06. 13.	〈특급시대〉		광무
37. 06. 21.	〈차푸린의 특급열차〉		제일
37. 07. 23.	〈거리의 등불〉	City Lights(1931)	단성사
37. 09. 07.	〈차푸링실연시대〉	The Tramp(1915)	광무
37. 09. 16.	〈깃도〉	The Kid(1921)	제일
37. 10. 08.	〈차푸링모쥬병정〉	Shoulder Arms(1918)?	단성사
38. 04. 09.	〈모던타임스〉	Modern Times(1936)	우미관
38. 04. 29.	〈차푸린의 칼멘〉	Carmen(1916)	우미관
38. 08. 02.	〈차프링의 칼멘〉	Carmen(1916)	제일

19) 〈체육〉은 부산에서는 〈채플린의 가짜〉라는 제목으로 상영되었다. 홍영철, 앞의 책, 60쪽.

20) 〈갓푸링의 요리〉는 만화로 소개되어 있다. 『동아일보』 1919. 12. 5.

21) 이 영화는 “실사”로 소개되어 있는데, 1932년 5월 약 20일간 일본을 방문했던 채플린을 촬영한 일종의 기록영화일 것으로 추측된다.

이 표에 따르면, 1921년 작 채플린 주연, 감독의 첫 장편영화 〈깃도 The Kid〉가 1923년 12월, 조선 관객들을 찾았고 이후 1930년대가 되어서야 두 차례 재개봉이 되었던 것과는 달리, 1925년 작 〈황금광시대 The Gold Rush〉와 〈서커스 The Circus〉는 각각 1926년과 1928년에 개봉하여, 큰 시차를 두지 않고 몇 차례의 재개봉을 거듭한다. 재미있는 것은 일본에서 가장 인기 있었고 많이 모방되었던 것이 〈키드〉²²⁾인 데 반하여, 1950년대에 이르기까지 조선의 대중극단에서 가장 많이 모방했(또는 번안했) 작품은 〈거리의 등불〉이었다는 점이다.

다시 표로 돌아가 보면, 채플린의 영화 중 가장 많이 재상영되었던 영화는 〈이가의 영웅〉 또는 〈거리의 대장〉, 〈뒷거리의 영웅〉 등으로 광고되었던 영화인데, 1934년 4월부터 이듬해 3월까지 1년 동안 무려 6차례에 걸쳐 상영되었다. 이 영화는 “RKO 특별판”, “전발성영화”, “전발성 일본판” 등의 문구로 광고되었다. 이미 잘 알려져 있듯이 채플린의 첫 유성영화는 〈모던 타임즈〉(1936)로, 이 영화는 무성영화에 특별한 애착을 가지고 있어서 첫 토키의 등장 이후에도 10년 동안 무성영화를 고집했던 채플린의 첫 발성영화였다. 그렇다면 1934년과 1935년에 “전발성”이라는 대대적인 광고와 함께 반복적으로 상영이 이루어졌던 이 영화의 정체는 무엇일까. “갓부린찰영소 작품”²³⁾, “최리 최푸린씨, 시토니 최푸린씨 형제 주연”²⁴⁾, “RKO 초특작 음향판”²⁵⁾ 등의 광고문구가 유일한 단서라고 할 때, 이 영화의 정체를 규명하기는 쉽지 않다. 먼저 〈툼과 제리〉, 〈펠릭스〉 등의 애니메이션 제작자로 유명한 반 뷰렌이 채플린이 뮤추얼사에서 제작했던 영화 12편을 구입한 뒤 음향효과와 음악을 입혀

22) 山本喜久男, 앞의 책, 314쪽.

23) 『동아일보』 1934. 6. 25.

24) 『동아일보』 1934. 7. 1.

25) 『동아일보』 1935. 3. 19.

RKO를 통해 배급한 사실²⁶⁾을 확인할 수 있으므로, 채플린의 뮤추얼 시절 영화들 중 한 편이 아니었을까 추측해볼 수 있다. 그런데 채플린 형제는 뮤추얼 시기까지 단 한 편의 영화에도 동반 출연하지 않았으며, 시드니 채플린이 찰리 채플린의 영화에 출연한 것은 채플린 촬영소 시기, 즉 1918년부터 1923년까지 퍼스트내셔널 영화사의 채플린 촬영소에서 제작된 영화에 한해서였다. 따라서 채플린 촬영소 시절의 작품 9편 역시 유성영화로 재편집되어 RKO에서 배급했을 가능성이 높다고 할 수 있을 것이다.²⁷⁾ 이 외에도 1934년 이후 상영된 거의 대부분의 영화들 즉, 〈폭소폭격대〉 또는 〈폭소돌격대〉, 〈차푸린의 거리론편〉과 〈행운인 롬펜〉, 〈차푸린의 특급열차〉, 〈모주병정〉, 〈차푸린의 칼멘〉 등이 “전발성”, “발성일본어판”이라고 광고되었다. 그렇다면, 현재 주체는 명확히 파악할 수 없으나 채플린의 상당수의 단편영화들이 유성영화 또는 발성영화로 재편집되어 1930년대 RKO의 배급망을 타고 일본과 조선에도 전해졌던 것으로 추측해 볼 수 있을 것이다.

여기서 중요한 점은 채플린 초기의 단편 코미디영화들이 음향효과와 음악을 덧입힌 형태로 재수입되었고, 그것이 극장의 주요 프로그램으로 다시 관객들을 만났다는 데 있다. 물론 이 영화들이 다시 극장으로 돌아올 수 있었던 것은 무엇보다 ‘발성영화’로 재편집되었기 때문이었을 것

26) http://en.wikipedia.org/wiki/Van_Beuren_Studios.

27) 찰리 채플린과 그의 형 시드니 채플린이 함께 출연한 영화는 총 5편이다. 이 중 〈The Bond〉는 상영시간이 5분이므로 7권-9권으로 광고되었던 이 영화와 거리가 멀고, 〈Shoulder Arms〉는 〈बाट러 총〉, 〈모주병정〉 등 전쟁 또는 군인 관련된 제목으로 이 시기에 상영되고 있었으며, 〈Pilgrim〉은 〈위목사〉라는 제목으로 상영된 바 있었다. 〈거리의 대장〉, 〈이가의 영웅〉 등의 제목과 “항상 요절할 우슴이는 반면 눈물이 잇으니 서맹된 사회상을 통절히 풍자하는 교훈편이다”(『동아일보』1935. 3. 19)라고 소개된 줄거리 등을 고려할 때, 이 영화는 〈Pay Day〉보다는 채플린의 무성 단편영화 중 가장 많은 비평적 찬사를 받았고 인기가 높았던 〈A Dog's Life〉일 가능성이 높으므로 보인다. www.imdb.com 참고.

이고, 이에 덧붙여 단편영화가 당시 극장의 주요 프로그램이었던 장편 영화에 덧붙여 상영하기 용이했다는 점도 크게 작용했을 것으로 보인다. 그럼에도 장편영화들이 불러 일으켰던 반향과 비평적 성공을 차지하고, 1930년대 채플린의 이름으로 소구되었던 것이 거의 대부분 1910년대와 20년대 초반에 제작되었던 채플린의 단편 슬랩스틱 코미디였다는 것은 흥미로운 지점이다. 다음 절에서 살펴보게 될 로이드와 키튼의 경우, 단편 뿐 아니라 장편영화가 지속적으로 상영되었던 것과도 사뭇 다른 양상이라고 할 수 있다. 다음 절에서 이에 대해서 조금 더 살펴보도록 하자.

2-2. 로이드와 키튼의 경우

이 시기 채플린 외에도 자신의 캐릭터를 내세워 성공했던 코미디 배우로는 ‘퐁퐁이’ 로스코 아버클 Losco ‘Fatty’ Arbuckle²⁸⁾과 해롤드 로이드 Harold Lloyd, 버스터 키튼 Buster Keaton 등이 있었다. 여기서는 이들 코미디 배우들과 채플린 영화 상영의 차이에 집중해보자.

조선에서 먼저 인기를 모았던 것은 ‘데부’(てぶ, 퐁퐁보)라는 이름으로 알려졌던 아버클이었다. 아버클은 “희극계 유일의 인기남”으로 소개되면서, 채플린보다 먼저 조선영화계에 이름을 알렸고 채플린의 등장 이후에도 한동안 조선의 스타 코미디언으로 남았다. 그러나 불미스러운 스캔들로 할리우드에서의 이력이 내리막길을 걷게 되자 조선에서도 4-5년의 시차를 두고 ‘데부’의 이름은 사라지게 된다. 반면, 1915년 데뷔하여 1916년 ‘외로운 루크 Lonesome Luke’ 캐릭터로 인기를 모았던 로이드

28) 아버클은 키튼, 채플린, 로이드의 신인시절 함께 작업을 했던 코미디계의 대선배이자 초기 코미디 역사에서 매우 중요한 인물 중 한 사람이었는데, 1921년 여배우 살인사건에 휘말리게 되면서 할리우드에서의 경력에 타격을 입게 된다. 데이비드 보드웰, 크리스틴 톰슨, 『세계영화사』, 지필미디어, 2012, 133쪽.

의 경우는 1924년이 되어야 처음으로 조선 극장가에 등장한다.²⁹⁾ 키튼 역시 1917년에 데뷔하여 이미 1910년대 후반 스타덤에 올랐으나 조선에서는 1925년이 되어야 그의 이름을 앞세운 영화가 관객들을 만날 수 있었다.³⁰⁾

이들이 채플린보다 늦게 조선에 소개된 데에는 몇 가지 이유가 있다. 먼저, 키튼의 경우는 1910년대 영화 대부분을 아버클과 함께 찍었기 때문에 상대적으로 지명도가 우위에 있었던 아버클을 앞세워 영화가 광고되었던 것이 가장 큰 이유였다고 할 수 있다. 키튼이 세계적 명성을 얻고 난 후인 1920년대 후반까지도 조선극장가에서는 <천하지대부>, <대부군의 사로메춤> 등의 제목을 달고 개봉하는 영화의 광고 한 칸에 “돌연 바스타 키튼씨 특별출연회극”³¹⁾, “희극왕 바스타 키튼씨 특별공연”³²⁾, “대부와 키튼 주연”³³⁾ 등의 문구로 덧붙여 소개되기 일쑤였다. 한편 로이드의 경우, ‘외로운 루크’ 시리즈를 배급했던 파테사가 1910년대 후반 조선의 극장가에 많은 작품을 배급하지 않았던 것이 가장 큰 이유였을 것으로 추측되는데, 『日本映畫作品大鑑』에 따르면 일본의 경우는 조선과 달리 단편은 1919년부터, 장편은 1921년부터 개봉되었다고 한다.³⁴⁾

그런데 키튼과 로이드가 조선 극장가에 그 이름을 알리게 된 시기가

29) 『동아일보』, 1924. 4. 1.

30) 부산 상영 기록에 따르면 로이드 영화는 1921년 6월 28일 <로이드의 奉公(로이드의 취직)>(상생관) 기록이 최초였고, 키튼은 1925년 12월 31일 <바스타키톤의 尊長>(상생관) 기록이 처음으로 등장한다. 홍영철, 앞의 책, 171쪽, 246쪽.

31) 『동아일보』, 1926. 7. 3.

32) 『동아일보』, 1926. 8. 7.

33) 『동아일보』, 1927. 3. 11.

34) 山本喜久男, 앞의 책, 323쪽. 로이드의 영화 역시 1924년 처음 개봉되었다고 확신하기는 어렵다. ‘로이드’의 이름이 명시되지 않은 영화들이 1921년 이후 개봉되었을 가능성도 배제할 수는 없다. 그러나 조선에서 단편보다는 장편을 중심으로 키튼과 로이드의 스타덤이 형성되었다는 사실이 이 글에서는 더 중요한 지점이다.

채플린에 비하여 상대적으로 늦었다는 점보다 주목해야 할 것은 이들의 경우, 무성장편영화를 중심으로 소개되었고 주로 이 영화들이 반복 상영되었다는 점이다. 다시 말해 채플린의 경우 단편영화 시절부터 관객들에게 소개되어 장편영화 개봉 이후에도 지속적으로 단편영화가 상영되었던 반면, 로이드나 키튼 역시 무성 슬랩스틱 코미디 스타로 그 이력을 시작했음에도 불구하고, 이들을 본격적으로 스타덤에 올린 장편영화와 더불어 조선의 관객들에게 소개되었으며 이후의 상영 역시 이들의 장편영화를 중심으로 구성되었다는 것이다. 로이드의 경우에는 〈거인정복Why Worry?〉(1923), 〈조심무용Safety Last!〉(1923), 〈스피데이Speedy〉(1928), 〈위험 대환영Welcome Danger〉(1929), 〈활동광Movie Crazy〉(1932) 등이, 키튼의 경우에는 〈키튼 선장The Navigator〉(1924), 〈권투가 키튼 Battling Butler〉(1926) 〈키튼 장군The General〉(1926), 〈키튼 대학생College〉(1927)³⁵⁾ 등 몇 편이 지속적으로 반복 상영되었음을 찾아볼 수 있다.³⁶⁾ 채플린의 장편영화가 단편의 재기발랄한 슬랩스틱에서 더 나아가 ‘애수’와 ‘비애’를 접목한 ‘웃음 속의 눈물’, ‘철학’으로 평가될 때, 키튼과 로이드의 장편영화는 극한까지 밀어붙이는 아크로바틱한 코미디와 묘기에 가까운 ‘몸’의 코미디에 집중했다. 이렇게 본다면 채플린의 단편영화와 키튼 및 로이드의 장편영화는 일맥상통하는 부분이 있다고 말할 수 있을 것이

35) 예를 들어 로이드의 〈거인정복〉은 1925년2월28일, 1928년8월18일, 1929년1월17일, 1931년2월10일, 1931년7월15일, 1932년4월12일, 1936년5월2일, 〈활동광〉은 1933년4월20일, 1933년12월27일, 1934년2월14일, 1934년10월10일, 1938년7월29일, 1938년8월3일에 각각 7회와 6회씩 재상영되었다. 키튼의 〈키튼 대학생〉은 1928년1월11일, 1928년 4월 27일, 1928년11월24일, 1929년8월3일, 1930년2월19일 상영되었고, 〈키튼 선장〉은 1926년4월23일, 1928년11월2일, 1929년 7월11일, 1935년12월29일 각각 5, 4회에 걸쳐 재상영되었다.

36) 물론 이들의 단편도 장편 영화와 함께 소개되었다. 예컨대 “로이드 빙글빙글 대회”(1924년 12월 14일)에서는 장편 〈호용로이드Grandma's Boy〉(1922)와 함께 단편 〈낙담무용Never Weaken〉(1921)을 비롯한 3편의 단편을 함께 소개했다.

다. 다소 거칠게 말하자면 ‘슬랩스틱 코미디에 대한 집중’인 셈이다.

또 한 가지 주목해 볼 사실은 이들에 대한 동시대 관객들의 반응이다.³⁷⁾ 1920년대 로이드가 23편(장편13편, 단편10편)의 영화에 출연한 반면, 채플린은 8편의 영화(장편3편, 단편5편)만을 제작했고, 이 시기 할리우드에서 로이드의 인기는 채플린을 능가하는 것이었다.³⁸⁾ 조선에서도 로이드의 인기는 상당했다. 1920년대 후반~30년대 중반까지 다작을 했던 로이드의 코미디가 더 자주, 더 많은 조선의 관객들을 만났으며 ‘로이드 안경’이 유행하기도 했다.³⁹⁾ 그럼에도 이 시기 조선의 신문, 잡지에 등장하는 코미디 배우의 대명사는 여전히 채플린이었다. 채플린과 그의 영화에 대한 예외적 평가는 감독과 배우, 시나리오 작가를 동시에 소환하는 ‘천재’로서의 채플린에 대한 동경과 ‘철인’으로 요약되는 그의 영화 철학에 대한 비평적 찬사 등이 반영된 결과였을 것으로 보인다. 그리고 당대 담론을 위시하여 광고 문구에서도 쉽게 찾아볼 수 있듯이 채플린 식의 ‘센티멘털리티’에 대한 감정적 동조도 컸다고 할 수 있을 것이다. 즉, 1920-30년대 실제 극장가에서 관객들이 조금 더 자주 만날 수 있었던 것은 로이드와 키튼이었음에도 불구하고, 채플린은 여타 코미디배우

37) 키튼의 경우 1910년대에 출연한 단편들의 성공에 아버클이 존재했다면, 1920년부터 자신의 장편영화를 직접 만들기 시작한 뒤로 1928년까지 짧은 전성기를 누린 뒤 유성영화와 거대 스튜디오 시스템에 적응하지 못하고 급격히 쇠퇴했다. 조선의 극장들에서는 1930년대 말까지 그의 중, 장편들이 로이드나 채플린 영화 못지않게 자주 상영되었으나 이때 상영된 것은 거의 대부분 무성 슬랩스틱 장편영화였다. 로이드가 발성영화에서도 성공을 거뒀고 채플린 역시 발성영화 <모던 타임즈> 및 발성판으로 재편집된 단편들이 극장가를 찾은 것과는 달랐던 것이다. 따라서 이 글에서는 로이드와 채플린에 대한 간략한 비교만을 제시하도록 한다. 제프리 노웰-스미스, 『버스터 키튼』, 제프리 노웰-스미스 책임편집, 『옥스퍼드 세계영화사』, 열린책들, 2005, 114-115쪽 참고

38) 데이비드 로빈슨, 『코미디』, 제프리 노웰-스미스 책임편집, 위의 책, 120쪽.

39) 夏蘇, “續 映畫街白面上”, 『조광』 1938.3.344쪽.

들과 다른 담론의 층위에 존재했다. 이에 대해서는 뒤에서 다시 논의하도록 하겠다.

3. 채플린영화의 동시대적 전유

3-1. 대중극단의 채플린 수용

채플린의 영화가 인기를 끌기 시작하면서부터 세계 각처에서는 채플린의 영향을 찾아볼 수 있는 영화 및 캐릭터들이 대거 등장하였다. 아마 모토 기쿠오는 일본영화계가 채플린의 단순 모방에서 시작하여 점차 채플린 영화의 사상과 현실 비판적 요소를 차용하는 “창조적 전개”로 나아갔다고 서술하고 있다. 그에 따르면, 초기 모방기에 채플린을 흉내 낸 배우로 최초로 거론되었던 것은 나카지마 요코였다. 요코는 “씨 스스로 유일한 일본 채플린이라고 하고 있으며 그의 분장, 표정, 움직임은 본래 채플린의 예품을 충분히 흉내”내었다고 평가되었다. 이를 시작으로 ‘일본 채플린’이라는 칭호를 쓰는 배우들이 여럿 등장하게 되는데, 배우 뿐 아니라 변사 중에서도 ‘茶風林’(채플린)을 흉내 내는 사람이 적지 않아 전설(前説) 시, 채플린 분장을 하고 무대에 나가 채플린의 연기를 보여주기도 했다. 채플린의 연거나 분장뿐 아니라 그의 영화 역시 모방의 대상이 되었다. 일본에서 가장 많은 번안작이 만들어진 〈키드〉를 비롯, 〈황금광시대〉, 〈서커스〉, 〈거리의 등불〉 등 채플린의 장편 영화들은 대부분 번안작 또는 모방작을 수편씩 양산했다. 무엇보다 채플린 식의 슬랩스틱 코미디를 모방한 코미디가 당시 일본 코미디영화의 큰 흐름을 이루었으며, 〈채플린이여 왜 우는가〉와 같은 반영적인 패러디 작품이

등장하기도 했다. 야마모토 기쿠오는 단순 모방기를 지나면서 채플린 코미디의 시추에이션과 이데올로기적 측면이 오즈나 나루세와 같은 걸출한 감독들을 만나 ‘소시민 희극’의 등장으로 이어지는 밑거름이 되었다고 평가한다.⁴⁰⁾

이에 반하여, 조선에서 채플린 코미디가 실제 영화제작에 미쳤던 영향은 그다지 크지 않았던 것으로 보인다. 즉, 일본영화가 채플린 코미디를 적극적으로 차용/변용했던 것과는 달리, 조선에서는 코미디영화 제작 붐이나 영화 양식 자체의 변화가 일어나지는 않았다. 다만 조선 최초의 코미디영화이자 식민시기 유일한 코미디영화였던 〈명탕구리 헛물켜기〉의 스틸 사진과 이 영화에 대한 언급들로 미루어볼 때, 조선 영화계에서도 슬랩스틱 코미디에 기대어 웃음을 유발하는 코미디가 시도되었다는 사실을 짐작해볼 수 있을 따름이다.⁴¹⁾

그보다 조선에서 채플린의 영향을 찾아볼 수 있는 직접적인 증거는 대중극단의 공연들에 존재한다. 먼저, ‘공연’ 형식을 띤 채플린의 레퍼토리가 극장가를 찾았다. 가장 먼저 1919년 10월 8일 우미관 광고에서 “여흥 대골계 일본 자푸린의 실연”을 찾아볼 수 있다. 앞서 언급했듯이 이때는 일본에서도 채플린을 모방하는 배우들이 등장하던 시기였으므로, ‘일본 자푸린’ 중 한 사람이 조선을 찾아 퍼포먼스를 선보이는 무대 공연이 있었을 것으로 추측해볼 수 있다. 1924년 9월에도 ‘동양의 잡후린’으로 유명했던 일본 배우 고견(高見)을 조선극장에서 초빙, 공연한 기록⁴²⁾이 남아있다. 비슷한 시기, 조선에서도 채플린을 가장한 공연자(performer)

40) 山本喜久男, 앞의 책, 302-321쪽 참고.

41) 〈명탕구리 헛물켜기〉와 식민시기 조선영화의 코믹한 정조에 미친 할리우드 코미디의 영향에 대한 논의는 박선영, 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 중앙대학교 박사논문, 2011, 60-68쪽 참고.

42) 『동아일보』, 1924. 9. 30.

혹은 배우들이 등장했다. 1920년 11월 23일 단성사의 프로그램에 실린 “여흥 최푸링 부부 기술과 마술”이나, 1928년 9월 9일 신광무대 광고에 실린 “짜푸링 임중성”이라는 프로그램은 이러한 정황을 입증한다. 채플린 부부의 “기술과 마술”을 보여주는 “여흥”은 남녀 채플린으로 분한 배우들이 ‘기술과 ‘마술’을 선보이는 실연(實演) 프로그램이었을 터이며, “짜푸링 임중성”은 ‘뽀박춤’이나 ‘바이올링’ 등과 더불어 신광무대 극단의 고정 레퍼토리 중 하나였다. 또 ‘조선의 채플린’으로 유명했던 윤대룡, 이원철⁴³⁾ 등의 코미디 배우들도 존재했다. 이와 같은 공연의 레퍼토리로서 채플린 흉내내기는 조선의 흥행산업에 새로운 코미디의 양식을 도입하는 계기가 되었다. 즉, 채플린의 코미디는 재담이나 만담과 같이 ‘말’로 웃음을 유발하는 청각적 웃음의 전통이 강했던 조선의 코미디 경향에 ‘신체’를 통하여 웃음을 유발하는 시각적이고 영화적인 웃음의 양식을 가져왔으며,⁴⁴⁾ ‘퍼포먼스 단위로서의 슬랩스틱을 조선의 흥행산업에 접목시키는 계기가 되었던 것이다.

한편 조선에서도 역시 채플린 분장 또는 단편적인 채플린의 슬랩스틱 코미디에 대한 모방 뿐 아니라 채플린 영화를 번안한 연극이 존재했다. 1931년 6월 9일과 1932년 10월 19일 두 번에 걸쳐 조선연극사에서 <황금광시대>를 공연하는가 하면, 1935년 8월 14일 우미관에서 <거리의 등불>을 상영하고 있을 때 같은 날 조선극장에서는 <거리의 등불> 연극을 공연하기도 했다.

그런데 이처럼 동시대의 대중극단들에서 채플린을 적극 활용했던 데 반하여 키튼이나 로이드를 모방하는 공연 레퍼토리는 찾아볼 수 없다.

43) 박선영, 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 앞의 글, 50쪽, 127쪽.

44) 웃음의 신체적 전환 문제에 대해서는 박선영, 『식민지 시기 ‘웃음의 감각’ 형성과 코미디(성)의 발현: 외화 코미디수용을 중심으로』, 앞의 글, 31-32쪽 참고.

1920년대 중반 이후 누렸던 인기나 상영되었던 영화의 횟수를 놓고 볼 때 채플린에 버금갔던 키튼이나 로이드의 코미디는 왜 모방의 대상이 되지 못했던 것일까? 물론 '조선의 버스터 키튼'으로 불렸던 코미디 배우 이방⁴⁵⁾도 존재하기는 했지만 키튼의 코미디를 레퍼토리로 삼는 공연은 존재하지 않았던 것으로 보인다. 이것은 무엇보다 채플린과 키튼/로이드의 웃음 유발 방식의 차이에서 기인한 것으로 볼 수 있을 듯하다. 즉 채플린의 슬랩스틱이 모방가능한 것이었다면, 훨씬 더 정교한 기술을 요했던 키튼이나 로이드의 아크로바틱 혹은 기예에 가까운 슬랩스틱은 쉽사리 모방할 수 있는 성질의 것이 아니었다. 고층 건물을 맨손으로 기어오르고 달리는 자전거, 자동차, 기차 등에서 장애물들을 뛰어넘으며 보여주는 로이드와 키튼의 슬랩스틱은 무엇보다 '영화적'인 시스템과 트릭을 필요로 했다. 이런 점에서, 무대 공연에 적합했던 채플린의 코미디가 더 환영받을 수밖에 없었던 것은 일면 당연한 일이었다고 할 수 있을 것이다. 그리고 이에 덧붙여 유독 채플린 코미디가 식민지 조선의 관객들을 매혹시키는 힘이 있음을 대중극단의 배우와 기획자들도 파악하고 있었기 때문일 것이다. 이제 마지막으로, 채플린이 조선 관객들에게 수용되었던 측면에 대하여 논의해보도록 하겠다.

3-2. 식민지 조선 관객의 채플린 수용

앞서 살펴보았듯이 식민지기 조선에서 할리우드 코미디영화는 극장 프로그램의 중요한 레퍼토리로 자리하고 있었다. 특히 채플과 로이드, 키튼의 코미디는 개별 차이는 있으나 1910년대 후반부터 시작하여 1930년대 후반까지 상영에 재상영을 거듭하는 인기 프로그램이었고, 그 중

45) 황문평, 『인물로 본 연예사 - 삶의 발자국』2, 도서출판 선, 1998, 218쪽.

에서도 채플린은 담론의 차원과 매체 전환 및 수용의 차원에서 여타의 코미디 배우들과는 다른 지위를 누렸다. 그렇다면 채플린의 영화는 당대 지식인들과 일반 관객들에게 어떤 의미였을까? 혹은 자본의 논리와 상영, 배급의 문제에 따라 여타의 선택지가 없었다 하더라도, 채플린의 코미디가 식민지 시기 내내 조선의 극장가를 점령했을 때 조선의 관객들은 그것을 어떤 방식으로 내면화했을까?

채플린에 대한 열광은 비단 조선만이 아니라 세계적인 분위기이기도 했지만, 조선에서도 그 분위기를 짐작할 수 있게 하는 몇 가지 에피소드가 있다. 그 중에서도 1932년 『삼천리』 4권 7호에 실린 서광제의 글 “좌푸린 회견기”는 그 열풍을 짐작케 한다. 저자 서광제는 김유영과 함께 일본을 방문한 채플린을 만나기 위해 도쿄에서 고베로 갔다가 그가 떠났다는 말을 듣고 다음 행선지인 교토로 간다. 거기서 며칠을 기다렸다가 채플린이 온다는 날 수 백 명의 군중에 섞여 그를 기다렸으나 결국 채플린은 오지 않았고 채플린의 실물을 보겠다는 “순간적 환희”가 깨어지고 말았다는 것이 “좌푸린 회견기”의 전말이다. 1932년 당시 도쿄로 영화 유학을 갔으며 카프 계열의 지식인이었고 이미 영화운동에 뛰어들어 활약했던 두 사람이, 더욱이 김유영은 1930년대 미국영화에 대한 가장 많은 비판글을 썼던 사람 중 한 사람이었음에도⁴⁶⁾, 단지 채플린을 먼 발치에서 보기위해 도쿄에서 고베로, 다시 교토로 갔다가 실패하는 여정은 식민지 지식인들에게 채플린이 어떤 의미였는지를 보여주는 좋은 예라고 할 수 있을 것이다. 이들이 그토록 열광적으로 채플린을 만나고 싶어 했던 이유를 다음의 두 필자의 글에서 추론해보자.

그는 언제던지 일개연약한 룬펜으로 나타나 주인업는 개 고아 등을 친구삼아

46) 이호걸, 「1920년대 조선에서의 외국영화 담론」, 『영화연구』 49호, 2011. 278쪽.

부자 순사 도적 등을 상대로 각종우습거리를 연출하는 바 그 우수한 가운데는 항상 비애가 숨어있으며 결국은 실패와 희생으로 쓸쓸히 막을 다친다.

그의 고독한 심경은 동양적 숙명론에 갇잡다. 그러면서도 그의 야심의 탐우에서 인생을 내려다보려고 한다. 이 두 모순된 감정이 한데 어우러져 표현되는 거기에 차플린의 예술이 있다. 그는 누구보다도 현세적이다. 그의 인기 명성 사업이 언제 멸망할지도 모르지만은 그는 “현세를 지배하라. 인생을 백파-센트의 공리적 가치에까지 놓히라”로 말한다. 이 감정속에 그의 번뇌가 있다. 자본주의 기구의 화근과 오류를 인식하면서도 오히려 인테리깁차적 하로이즘을 탈각지 못한다.⁴⁷⁾

채플린의 방일을 소식을 접하고 쓴 이 글의 저자 京化는 가난한 환경에서 자라 불우한 어린 시절을 보냈던 채플린이 성공하게 되기까지의 간략한 스토리와 채플린의 뛰어난 예술성에 대한 극찬, 그리고 그의 영화가 가지고 있는 자본주의에 대한 비판의 성격과 함께 한계 또한 지적한다. 이 글은 자본주의 시대를 살아가는 아웃사이드들의 곤경을 그린 채플린의 영화가 ‘신체’를 통한 웃음을 창출하고 있으며 이 웃음이 세계적 보편성을 띤 것이라는 점에서, 채플린을 “웃음의 에스페란토”로 칭한다. 그런 한편, 웃음 속의 비애와 실패, 희생을 보여주는 채플린의 고독이 “동양적 숙명론”에 가깝다고 논한다. 즉, 채플린의 웃음 및 그것이 기반하고 있는 근대의 ‘세계적 동시성’ 및 보편성을 지적하는 한편, 그 속에서 살아가는 개인의 실패와 고독의 메커니즘을 “동양적” 숙명론과 결부시키고 있는 것이다. 채플린의 고독이 자본주의 사회에서 필패(必敗)할 수밖에 없는 소외된 개인이 느끼는 보편적 감정에 가깝다고 할 때, 이를 굳이 ‘동양적’인 ‘숙명론’으로 연관 짓고자 하는 저자의 의도에는 채플린의 영화 속에서 동양철학과의 친연성을 발견하고, 또한 ‘인텔리겐치야’로서의 인식과 한계까지 공유하고자 하는 저자의 자기인식이 담겨있

47) 京化, “우습의 에스페란토 인간 차플린”, 『별건곤』52호, 1932.6.1. 29쪽.

다고 볼 수 있을 것이다.

여기서 한 발 더 나아가 이경손은 채플린의 영화에서 식민지인의 비애를 읽어낸다.

상편에서 돈 때문에 밥을 굶문 사람을 보았으며 밥 때문에 동무를 잡아서 삶다 먹으라는 자를 보았다. 우리는 허반에 넘어서 고국을 생각하며 인정을 그리여우는 무리를 보았으며 사랑에 취하여 밋치라는 젊으니를 보았다.⁴⁸⁾

위의 <황금광시대>에 대한 평문에서 이경손은 빈곤과 기아의 문제를 보여주는 영화의 전편과 “고국을 생각하며 인정을 그리여우는 무리”들, 그리고 사랑에 빠진 젊은이를 그리는 영화의 후편을 이야기한다. <황금광시대>는 1920년대 미국의 골드러쉬 시대에 황금을 찾아 무모하게 뛰어들었다가 극단적인 기아와 공포에 사로잡히는 청년들을 그리고 있으며, 그럼에도 채플린의 영화 중 드물게 해피엔딩으로 마감되는 영화이기도 하다. 물론 영화 속에서 채플린을 비롯한 젊은이들이 미지의 땅이자 오지에 가까웠던 알래스카로 떠나지만 1867년 러시아로부터 양도된 이래 이미 알래스카는 미국의 영토였고, 이들을 “고국”과 연결 짓는 장면은 등장하지 않는다. 따라서 “고국을 생각하며 인정을 그리여우는 무리들”이라는 문구는 이경손 자신의 감정이 포함된 과잉해석이라 할 수 있다.

말하자면, 서광제와 김유영의 에피소드가 동시대의 뛰어난 예술가/지식인/천재/영화인으로서 채플린에 대한 ‘변방의 지식인’으로서의 동경과 선망을 보여주는 것이었다면, 『별건곤』의 저자와 이경손의 글은 그와 동시에, 채플린의 영화를 통해 ‘동시대인’이자 ‘지식인’이라는 공통된 정체성을 확인받고 나아가 ‘식민지인’으로서의 자각까지도 획득하고자 하

48) 이경손, “황금광시대”, 『동아일보』 1926.5.4.

는 적극적인 의도가 담긴 글이었다고 볼 수 있을 것이다.

이들에게 채플린의 의미가 ‘동시대인으로서의 감각’과 ‘식민지 지식인으로서의 자각’을 떠올리게 하는 것이었다고 한다면, 일반 관객들에게 채플린의 의미는 좀 더 실제적이고 체감적인 것으로 다가왔을 것이라고 추론해볼 수 있다. 무엇보다 1930년대 중반 이후에도 여전히 채플린의 무성영화, 혹은 초기영화를 즐겨 본 관객층은 일본어 자막을 읽을 수 있었던 식자층이나 고급 극장에 갈 수 있었던 계급과는 구별되는 계층이었다. 채플린의 영화들이 “전발성 일본어판” 등으로 광고되기는 했지만, 실제 이 시기 재상영되었던 영화들은 음향효과와 음악이 삽입된 버전이 대부분이었다. 이 영화들은 비슷한 시기에 음향 버전 뿐 아니라 무성 버전이 상영되기도 했으며, 저가로 양화를 공급하는 재개봉관으로 이름 높았던 제일극장⁴⁹⁾과 우미관 등에서 주로 상영되었다는 점 등을 고려할 때, 이 영화의 관객층은 저렴한 요금으로 영화를 관람하기 즐겨했고, 1930년대 후반 조선인 극장들에서 유행했던 대중극에 열광했던 이들과 동일한 대중들임을 짐작해볼 수 있다. 요컨대, 1930년대 중반 이후 여전히 조선의 극장가를 순환하고 있었던 채플린의 코미디 속 등장인물들과 이 관객층은 사회적, 심리적으로 매우 가까운 거리에 있었다는 것이다. 채플린이 되풀이하여 연기하는 떠돌이(tramp)는 앞서 언급한 것처럼 근대 자본주의사회에서 철저하게 소외된 아웃사이더였다. 수많은 그의 단편영화에 등장하는 추격신이나 유명한 〈모던 타임즈〉의 식사 장면, 또는 〈서커스〉의 곡예 장면 등은 자신의 의지와 상관없이 넘어지고 자빠지는, 채플린의 수난 또는 가까스로 모면하는 고난의 장면들이다. 채플린 영화 속 슬랩스틱은 곧 ‘신체와 ‘개인’ 존엄성의 훼손이라는 문제⁵⁰⁾를

49) 유선영, 『환색식민지의 서양영화 관람과 소비실천』, 앞의 글, 31쪽.

50) Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble-Slapstick in American Movies*, University of

다루는 것이었다. 따라서 이들에게 부적응자로 살아가는 “타자성의 스펙터클”⁵¹⁾로서의 슬랩스틱은 세련된 근대성의 구현체로서 등장하는 여타 할리우드 영화의 신체성⁵²⁾과는 사뭇 다른 결을 가진 ‘근대’의 ‘신체’를 구현하는 것이었으며, 이를 통해 얻어지는 웃음은 현실의 패배와 아픔을 견디는 완충체로서의 기능을 갖는 것이었다고 볼 수 있을 것이다.

무엇보다 채플린의 코미디들이 식민지 대중들이 맞닥뜨린 ‘빈곤’과 ‘소외’의 문제를 전면화하면서 근대 사회의 이면을 드러낸다는 점이 중요하다. 감옥에 잡혀 가거나, 혹은 수감되었다가 풀려나거나 또는 도망치는 주인공, 배고픔에 내몰려 도둑질을 하거나 무전취식을 하다가 경찰에게 쫓기는 신세가 되는 채플린, 또 직장에서 쫓겨나거나 취직을 하려고 해도 번번이 실패하고, 심지어 직업소개소나 무료 급식소, 빈민 구제소, 노숙인 숙소에서조차 소외당하는 채플린의 모습은 화려한 경성의 이면을 살고 있는 수많은 도시 노동자, 빈민 계층이 동일시할 수 있는 대상이었다. 더욱이 정치적, 사회적으로 소외된 식민지의 대중들에게 채플린이 “노동과 사랑, 섭식에서 소외”⁵³⁾되는 정황은 예사롭지 않게 다가왔을 터이다. 이처럼 채플린의 코미디는 갑작스러운 식민지 근대화 내몰린 조선인들의 실패와 좌절의 경험에 맞닿아 있다는 점에서 특별한 의미를 획득한다.

반면 키튼과 로이드의 코미디는 ‘성공’을 전제로 한다는 점에서 채플린의 코미디와 구별된다. 예컨대 〈로이드의 인기남Freshman〉에서 로이드가 춘뜨기에서 인정받는 미식축구 선수가 되는 과정, 또는 〈조심무용

Minnesota Press, 2000, 2p.

51) Frank Krutnik, “The General Introduction” in *Hollywood Comedians-The Film Reader*, edited by Frank Krutnik, Routledge, 2003. p.10.

52) 유선영, 『육체의 근대화: 할리우드 모더니티의 각인』, 앞의 글, 243-246쪽 참고.

53) 山本喜久男, 앞의 책, 305쪽.

Safety Last!)에서 로이드가 맨손으로 12층 건물을 기어올라 마침내 백화점의 직원이 되고 거액의 상금을 받는 과정은 성공을 향한 통과 의례 같은 것으로 제시된다. 즉, 근대화된 세계 속에서 고군분투하며 적응해 나가고자 하는 로이드나 키튼과 달리 채플린은 항상 소외되어 있고, 그 상태를 항상적으로 유지하려고 하는(또는 유지할 수밖에 없는) 개인의 모습을 그린다는 점에서 구별된다. 그래서 채플린의 코미디는 항상적으로 좌절과 우울을 겪을 수밖에 없는 식민지 조선인들에게 로이드나 키튼의 코미디보다 체감의 강도가 높은 '동조'의 코미디였으며, 따라서 그 '센티멘털리티'가 더 실제적인 것으로 다가갔을 터이다.

물론 코미디영화를 보고자 하는 관객들의 심리는 일차적으로 '웃음'과 '즐거움'을 추구하기 위한 것이고 채플린의 코미디는 그것을 충분히 만족시켜주는 것이 틀림없었다. 그러나 그에 더하여 채플린의 코미디는 빈곤과 실업, 소외라는 근대의 어두운 뒷면을 웃음으로 그려내고 있으며 불평등과 실패를 마주보게 만든다는 점에서 식민지 조선의 관객들에게 '이미 와 있는' 근대 세계에 대한 안내서이자 결코 녹록치 않은 근대를 경험하게 하는 일종의 완충제로 기능할 수 있었다.

4. 식민지 조선인들의 '웃음의 조건'

1920년대 후반, 심훈은 영화관을 찾는 조선 관객들의 심리를 다음과 같이 분석한 바 있다.

피로운 현실 생활에서 잠시라도 떠나보고 싶어서 저 구석에나 무슨 재미있는 일이나 있을까 하고 모여드는 것이다. '인'이 박혔었다는 사람의 수효란 조족지혈이요, 거의 전부는 억지로라도 웃어보려는 사람들로 가득 찬 것이다.⁵⁴⁾

이 글에서 심훈은 식민 통치 하에 있는 조선민중이 “억지로라도 웃어” 보기 위해 영화관을 찾고 있으며, 그들의 고단한 삶에서 무엇보다 필요한 것이 “위안거리”이므로, 설령 “뼈대도, 주의주장도 없는 년센스 영화”라 하더라도 민중들에게 즐거움을 주는 것이라면 “결단코 무익한 것은 아니”라고 주장했다. 앞서 분석한 것처럼 채플린의 코미디는 근대 세계에 적응하지 못하고 미끄러지는 ‘통제불능의 신체’를 구현하고 있으며, 소외되는 개인 및 사회적 빈곤의 문제를 담아내는 ‘동시대적 감각’을 소유하고 있다는 점에서 식민지 조선의 관객들에게까지 동조를 이끌어낼 수 있었다. 즉, 채플린의 코미디는 식민지 조선인들이 맞닥뜨린 갑작스러운 근대화의 부작용과 그 속에서 적응하지 못하고 도시를 떠도는 도시 빈민과 노동자들의 문제를 전면화했다는 점에서 근대적이고, 동시대적이며 동조할 수 있는 웃음을 창조했던 것이다. 그러나 무엇보다 중요한 것은 채플린의 코미디가 조선의 관객들을 “억지로라도” 웃을 수 있게 만들고 즐거움을 주는 “위안거리”였다는 점이다. 몇 번이고 반복해서 상영되었던 채플린 초기 슬랩스틱 단편 〈이가의 영웅〉의 한 광고는 이런 제안으로 마무리 된다. “나오시어서 우습시오.”⁵⁴⁾ “우습 속에 눈물을 짜아내는” 채플린 영화를 보기 위해 조선의 대중 관객들은 1930년대 중후반에도 여전히 ‘그들만의’ 공간이었던 재개봉관으로 나아갔고, 그 공간에서 그들 앞에 놓인 세계를 견딜 수 있는 웃음의 힘을 발견할 수 있었던 것이다.

이상에서 식민지 시기 경성의 극장가를 중심으로 할리우드 코미디영화의 대명사인 찰리 채플린의 코미디가 상영되었던 맥락과 함께 그 반

54) 심훈, “우리 民衆은 어찌한 映畵를 要求하는가? - 를 論하여 萬年雪 君에게”, 『중외일보』, 1928년 7월 11일-27일.

55) 『동아일보』, 1935.2.10.

향을 분석함으로써, 채플린 코미디가 동시대 조선에 수용되는 몇 가지 국면들을 살펴보았다. 식민지 시기 영화 연구에 있어 수용자 중심의 연구가 활발하게 이루어지고 있는 현 연구의 경향에서, 이 논문은 특정 장르와 스타를 중심으로 한 구체적인 수용의 맥락을 그려보고자 했다는 의의가 있다. 그러나 1차 자료 및 식민지 관객성에 대한 자료의 부족으로 인하여 실증하기 어려운 주장 및 근거가 여전히 산재해 있는 형편이다. 이에 대해서는 앞으로 더 보충해나가도록 하겠다.

참고문헌

1. 1차 자료

- 『신문기사로 본 조선영화 1911-1917』, 한국영화사연구소 엮음, 한국영상자료원, 2008.
- 『신문기사로 본 조선영화 1921-1922』, 한국영상자료원 영화사연구소 엮음, 한국영상자료원, 2010.
- 『신문기사로 본 조선영화 1923』, 한국영상자료원 영화사연구소 엮음, 한국영상자료원, 2011.
- 『신문기사로 본 조선영화 1924』, 한국영상자료원 영화사연구소 엮음, 한국영상자료원, 2012.
- 『일본어잡지로 본 조선영화』1, 한국영상자료원 영화사연구소 엮음, 한국영상자료원, 2010.
- 『일본어잡지로 보는 식민지 영화』3, 정병호·김보경 편역, 도서출판문, 2012.
- 『동아일보』 1925년 1월 1일 ~ 1940년 8월 10일.
- 홍영철, 『부산근대영화사』, 산지니, 2009.
- 『녹성』, 『삼천리』, 『조광』, 『별건곤』

2. 단행본 및 논문

- 김승구, 『1920년대 영화문화 주체의 문화적 자의식』, 『인문학연구』34권2호, 2007.
- 박선영, 『한국 코미디영화 형성과정 연구』, 중앙대학교 박사논문, 2011.
- _____, 『식민시기 “웃음의 감각” 형성과 코미디(성)의 발현: 외화 코미디 수용을 중심으로』, 『영상예술연구』 2012,
- 유선영, 『황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934-1942』, 『언론과 사회』13권 2호, 2005.
- _____, 『육체의 근대화: 할리우드 모더니티의 각인』, 『문화과학』24호, 2000.
- 이호걸, 『1920-30년대 조선에서의 영화배급』, 『영화연구』41호, 2009.
- _____, 『1920년대 조선에서의 외국영화 담론』, 『영화연구』49호, 2011.
- 이화진, 『식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치』, 연세대학교 박사논문, 2011.
- 정종화, 『한국영화사의 탈경계적 고찰: 1930년대 경성 영화홍행계 분석을 중심으로』, 『일본어잡지로 본 조선영화』1, 한국영상자료원, 2010.
- 한국영상자료원 엮음, 『식민지시대의 영화검열』, 한국영상자료원, 2009.
- 황문평, 『인물로 본 연애사 - 삶의 발자국』2, 도서출판 선, 1998.

- 데이비드 보드웰, 크리스틴 톰슨, 『세계영화사』, 시각과언어, 2000.
- 데이비드 로빈슨, 『채플린: 거장의 생애와 예술』, 한길아트, 2002.
- 제프리 노웰-스미스 책임편집, 『옥스퍼드 세계영화사』, 열린책들, 2005.
- 찰리 채플린, 『찰리 채플린, 나의 자서전』, 김영사, 2007.
- 山本喜久男, 『日本映畫における外國映畫の影響』, 早稻田大學出版部, 1983,
- Alan Dale, *Comedy is a Man in Trouble-Slapstick in American Movies*, University of Minnesota Press, 2000.
- Frank Krutnik, "The General Introduction" in *Hollywood Comedians-The Film Reader*, edited by Frank Krutnik, Routledge, 2003.
- Steve Seidman, *Comedian Comedy - A Tradition In Hollywood Film*, UMI Research Press, 1981.

인터넷무비데이터베이스 www.imdb.com

http://en.wikipedia.org/wiki/Van_Beuren_Studios

Abstract

The Adaption and the Significance of Charlie Chaplin

: focusing on Korean movie theaters in Gyeongseong in the 1920s and 1930s

Park, Sun-Young (Korea University)

This study aims to analyze the effects and the significance of comedies featuring Charlie Chaplin on Korean audiences and popular culture in Korean theaters in the 1920s and 1930s, focusing on the screening of Chaplin's comedies and the sensation it created in Korea.

Korean movie theaters in Gyeongseong mainly screened Hollywood films, that they were even called Western movie theaters, until 1934, when the Regulation for the Control of Motion Pictures was promulgated. Until the late 1930s when the number of Hollywood film screenings decreased due to political, economic, and cultural reasons, Chaplin's films were tremendously popular—both new films and reruns were screened over 70 times between 1918 and 1937. However, after *City Light* (1931) was screened in 1934, most films that were shown were reruns of Chaplin's short slapstick comedies produced in the 1910s and early 1920s. These shorts had been reborn as a sound film by inserting sound effects and music, and distributed by RKO. Then in the late 1930s, they were circulated in Korean theaters.

Unlike Japan, where Charlie Chaplin's films produced various imitations, adaptations, and parodies, public theaters instead of films first adapted Chaplin's comedies in Korea. Chaplin's films brought the visuals and cinematic laughter with humor involving physical activities to the comedies performed in Korean public theaters, which had a strong tradition of auditive laughter that mainly consisted of jokes and witticisms in stand-ups. This allowed for the integration of "slapstick" as a form of performance to the Korean entertainment industry.

Chaplin became an object of appreciation and admiration for the Korean intellectuals, who confirmed their shared identities as "contemporaries" and "intellectuals," and also became aware of their status as "the colonized" through the films. On the other hand, Chaplin's films were palpable and real for the common people who were forced by

the modernizing world to become urban laborers and live in poverty. Chaplin's films brought issues of poverty and marginalization to the fore through the protagonist, a social misfit whose dignity was constantly attacked. As such, his films elicited sympathy from the Koreans who faced incessant frustration and depression since the colonization of Korea by the Japanese. Chaplin's films also functioned as a guide for the "already present" modern world and a buffer against the grievous modern world.

(Key words: Charlie Chaplin (Charles Chaplin), Hollywood film, slapstick comedies, RKO, cinematic laughter, marginalization, poverty, modern)

투고일 : 2013년 10월 29일 투고

심사일 : 2013년 11월 5-23일 심사

수정보완일 : 2013년 12월 3일 수정제출

게재확정일 : 2013년 12월 10일 게재확정