

식민지 조선에서의 영화관 체험*

김 승 구**

I. 서론	V. 결론
II. 영화관 가기의 매력	<참고문헌>
III. 영화관의 공간 구조와 흥행 방식	<국문요약>
IV. 영화관 체험	

I. 서론

영화가 지극히 대중적인 오락 상품이라는 사실에는 새삼 의문의 여지가 없다. 대중의 반응과 기호에 따라 영화는 끊임없이 그 모습을 쇄신하는 유기체라고 할 수 있다. 따라서 영화 연구에 있어서도 대중의 존재를 선명하게 부각시키지 못할 때, 영화는 비평가나 연구자의 분석과 의미 부여를 요구받는 하나의 텍스트로 전락하게 된다. 적어도 식민지 조선에서의 영화에 대한 담론들은 여태껏 이와 같은 측면을 벗어나지 못하고 있다.¹⁾ 그것도 텍스트 자체에 대한 연구가 아니라, 시나리오, 영화평, 관련 기사 등을 통해서 이루어지는 이차적인 연구인 경우가 대부분

* 이 논문은 2005년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2005-079-GS0011).

** 세종대학교 국어국문학과 조교수, 현대시 전공(modace@sejong.ac.kr).

1) 김승구, 「1920년대 영화문화 주체의 문화적 자의식」, 『인문학연구』, 34권 2호(충남대 인문과학연구소, 2007), 56~57쪽.

이다. 여기에는 영화 필름이 남아 있지 않다는 사실이 크게 작용한다. 물론 최근 들어 1930년대 이후 제작된 몇 편의 영화 필름이 발굴되어 사정이 조금은 나아졌다고도 할 수 있다. 그러나 설령 텍스트를 확보했다고 하더라도 사정은 별로 나아지지 못한다. 왜냐하면 그런 영화들은 그것들이 상영되었던 시공간과 관객을 이탈한 채 당대의 특수한 맥락과 시공간적으로 분리된 연구자들에게 하나의 죽은 시체처럼 놓여있기 때문이다. 거기에는 그 영화에 투여된 당대 대중의 호흡이 제거되어 있는 것이다.

이제 영화 연구는 텍스트를 중심으로 구성되는 영화사라는 지극히 한정된 영역에서 벗어날 때가 되었다. 이렇게 이야기한다고 해서 기존의 연구 방향을 전면적으로 부정하는 것은 아니다. 다만 새로운 영화 연구는 텍스트뿐만 아니라 그 텍스트가 소통되는 컨텍스트까지를 아우를 수 있는 방향으로 나아가야 한다는 점을 강조하고자 하는 것이다. 그러기 위해서는 영화 텍스트가 소통될 수 있는 매개 공간으로서의 영화관의 흥행 방식, 흥행 방식의 변화와 쇄신을 추동하는 동력으로서의 영화 정책과 저널리즘의 태도, 그리고 이 모든 것들의 궁극적 원인으로서의 대중의 욕망 등 다양한 측면에서 컨텍스트를 조명할 필요가 있을 것이다. 특히 생산과 수용의 매개 공간으로서의 영화관에 대한 조명은 대중오락의 실제 수행 양상을 해명하는 데 있어 중요하다고 하겠다. 그렇다고 영화관을 영화 산업의 일종인 경영자의 입장에서만 보아서는 안된다. 오히려 이와는 반대로 오락 체험의 향유자인 수용자의 입장에서 볼 때 대중과 불가분리의 관계에 있는 영화관의 의미는 제대로 부각될 수 있을 것이다. 식민지 조선의 영화관은 식민지 지배자의 정책을 대체로 수용해왔지만 그렇다고 전적으로 여기에 동화되었던 것은 아니며 때로는 이에 저항하는 모습도 보였다. 이것은 민족주의와 같은 고상한 이데올로기와는 무관할 지도 모른다. 오히려 그들은 대중의 기호와 욕구에 자신의 이윤 추구 욕망에 맞추고자 했고, 그것이 결과적으로 식민지 대중을 껴안는 양상으로 비춰진 것이다.

그동안 생산자의 입장에 치중해 온 연구의 각도를 매개자와 수용자의 입장으로 전환함에 있어서 어려움이 없는 것은 아니다. 식민지 조선의 영화문화에 관한 거의 유일한 연구 자료인 당대 저널리즘의 영화 관련 지면을 채우고 있는 것은 영화 생산자의 모습이다. 영화 제작에 요구되는 제작자, 감독, 배우들의 발화가 지면의 상당수를 채우고 있다. 그 대신 매개자와 수용자의 모습은 그 이면에 감추어져 있

다. 이것은 저널리즘이 광고나 선전과 무관할 수 없는 생애적인 속성에서 기인한 것으로 볼 수 있다. 따라서 연구자의 입장에서는 매개자와 수용자의 모습을 찾아 내기가 쉽지 않다. 그 빈도에서는 상대적으로 낮지만 매개자로서의 영화관이 지면에 등장하지 않는 것은 아니다. 그러나 그럴 경우에도 영화관에 대한 담론은 영상 중 발생한 화재 소식 위주의 지극히 표피적인 경우가 대부분이다. 그런 기사 속에서 대중은 화재 속에서 우왕좌왕하는 존재로밖에 드러나지 않는다.²⁾ 이런 정도의 기사를 통해서 우리가 매개 공간으로서의 영화관에 대해서 알 수 있는 정보는 거의 없다고 봐도 무방하다. 화재는 매개의 중지 사건이고, 화재 현장의 관객은 더 이상 영화 관객이라는 상황성을 벗어난 존재이기 때문이다.

우리는 관객을 상징하지 않은 영화를 상상하기 힘들다. 그것은 관객이야말로 영화의 궁극적인 존재 조건이기 때문이다. 영화관은 극장과 더불어 식민지 대중에게는 새로운 공간 체험이었다. 영화관은 다양한 계층이 심리적 불편함이 없이 모이는 광장이자 낯설고 신기한 볼거리가 매번 새롭게 등장하는 축제의 공간이다.³⁾ 그러나 처음에는 신기하고 낯선 공간이었던 영화관의 체험도 시간이 흐름에 따라 일상의 공간으로 변모하는 것이 현실이다.

식민지 시대를 균일적인 시간으로 보는 것은 무리다. 무성영화 시대와 발성영화 시대가 다르고, 발성영화 시대라 하더라도 군국주의 정책에 따라서 영화에 대한 각종 통제가 가해지던 1930년대 후반기는 그 전과 다르다. 이와 같은 상황 변화에 따라 관객의 영화관 체험에도 변화가 일어나는 것은 당연한 현상이다. 그러나 이러한 상황 변화에도 불구하고 자본주의 시대라는 측면에서 영화관 체험은 서구의 그것에 비견될 수 있는 일종의 균질화 현상을 보이게 된다는 점을 염두에 둘 필요가 있을 것이다.

본 연구는 영화관이라는 새롭고 신기한 공간을 둘러싼 제도와 수행, 생산과 소비 사이에 벌어지는 분열의 양상, 그리고 그 과정에서 드러나는 대중의 아이러니한 역동성을 발견하고자 한다.⁴⁾ 영화관 속에서 대중이 보여주는 모습에 대해서는

2) 식민지 시대 일간지에서 영화관 화재 소식은 자주 등장한다. 대부분의 영화관 화재는 영상 과정에서 필름에 불이 붙어서 발생한 것들로, 영화관 화재 소식은 일간지 호위를 통해서 알려지기도 했다. 대표적인 호위는 1935년 3월 23일에 발생한 제일극장 화재 소식을 알리는 호위이다. 「上映中 第一劇場大火」, 《東亞日報》, 1935년 3월 23일자, 號外 참조.
3) 심은진, 「영화, 영화관, 상상의 섬」, 『영화연구』, 18권(한국영화학회, 2002), 53쪽.

여러 가지 의미 부여가 가능하겠지만, 그것이 반드시 특정한 의미로 귀속될 수는 없을 듯하다. 본고에서는 그 동안의 연구에서 상대적으로 소홀히 다뤄지고 있는 영화관을 중심으로 식민지 영화문화의 중심지 경성의 영화관 체험에 대해 살펴보고자 한다. 식민지 시기 중에서도 대체로 1930년대 이후 식민지 말기까지를 시간적 대상으로 하는 것은 이 시기가 가장 역동적인 면모를 보이기 때문이다.

우선 식민지 조선 관객들에게 있어 영화가 가진 매력의 정체가 무엇인지를 구명해 보고, 그러한 매력을 흡수하고 확대재생산하는 기체로서의 영화관이 갖춘 설비와 흥행 방식을 살펴보고자 한다. 이를 배경으로 영화관이라는 공간에서 벌어지는 수행의 방식과 양상을 구체적으로 살펴보고자 한다.

II. 영화관 가기의 매력

식민지 시대 영화에 대해서 대중이 보여준 찬사와 열광은 익히 알려진 사실이다. 이러한 사실은 식민지 시대의 각종 신문이나 잡지를 일별해보면 금방 알 수 있다. 1920년대 이후 일제 말기로 갈수록 영화에 할애되는 지면은 늘어갔다. 일간지에서 연예란을 신설하고 영화 기사 중심의 지면을 꾸리기 시작했고, 잡지들 역시 배우들의 사진이나 스틸로 화보를 장식할 정도로 영화에 대한 관심을 꾸준히 성장해간 것이다. 그것은 영화 산업의 성장과 관객층의 형성을 보여주는 증거라고 할 수 있다. 영화권 위조 범 죄는 이와 같은 영화 산업의 성장을 단적으로 보여주는 또 다른 예라고 할 것이다.⁵⁾

4) 식민지 시대 영화관은 군 단위 이상 구역에 소재한 상설영화관과 개인이나 영화관에서 파견된 순업대, 총독부 활동사진반에 의한 이동영사관이라 할 임시영화관으로 크게 구분할 수 있다. 따라서 식민지 시대 영화 체험을 다루기 위해서는 이 양자의 경우를 모두 포괄해야 할 것이다. 그러나 순업대나 총독부 활동사진반에 의한 이동 영사는 그 활동상이나 영화관 운영에 관련된 구체적인 자료가 미비하다는 사정[영화관 순업대의 활동상에 대해서는 위경혜, 『호남의 극장문화사』(다솔미디어, 2007), 82-94쪽. 총독부 활동사진반의 활동에 대해서는 복환모, 「1920년대 초 조선총독부 「활동사진반」의 역할에 관한 연구」, 『영화 연구』, 24권(한국영화학회, 2004)이 다룬 바 있다.]과 본고의 목적이 도시문화로서의 영화관 체험에 대한 탐구에 있다는 사정을 감안하여 그 외 지역의 영화관에 대한 논의는 본고에서는 배제하기로 한다.
5) 「劇場觀覽券 多數를 偽造」, 《每日申報》, 1932년 4월 11일자.

그렇다면 그 당시 자주 운위되었던 영화의 매력이란 무엇인가. 이러한 물음에 대해서 답을 줄 수 있는 것은 영화와 소설의 비교론이다. 식민지 시대 초기 영화는 소설과 흔히 비교되곤 했다. 그것은 영화와 소설이 일종의 서사물로서의 공통점을 가지고 있기 때문일 것이다. 승일은 1920년대 중반에 “事實上 映畫는 小說을 征服하였다”⁶⁾라는 극단적인 생각을 발표한 바 있다. 그는 영화의 매력을 지식의 매개로 한 사색의 노력을 요하는 소설에 비해 영화는 시선만으로 ‘짧은 時間’에 ‘事件의 畵的 動作’을 파악할 수 있다는 점을 그 근거로 들고 있다.⁷⁾ 이와 같은 주장은 소설과 영화의 특수성을 고려하지 않은 일반론이라는 약점을 가지고 있다. 그럼에도 불구하고 승일의 이와 같은 주장이 당대의 통론과 무리 없이 습합될 수 있었던 것은⁸⁾ 그의 주장이 현대 도시 생활자가 가진 오락의 욕구를 반영하고 있기 때문이다.

「푸로그램」에 적힌 所謂 「스토오리」란 것을 二三分に 읽어제치고 그 다음 八九十分에 完滿히 五六十頁에 相當한 것을 보는 것은 曠日 曠日 爲하여 시달려 쉬일 時間조차 없는 現代人에게는 가장 適當한 惠澤이다.⁹⁾

도시 생활자에게 있어 주간의 노동이 주는 압박감이 커짐에 따라 그와 비례해서 오락에 대한 욕구는 더 커지기 마련이다. 시간 절약적인 오락의 요구라는 것으로 만든 영화에 대한 매력을 설명하기에는 충분치 않다. 당대 관객들에게 있어 조선영화보다는 서구영화가 한층 흥미롭게 받아들여졌다는 사실이 여기에 고려되어야 한다. 따라서 식민지 조선에 있어서 영화의 매력이란 좀 더 엄밀하게 말해서 서구영화의 매력이라고 할 것이다. 그 중에서도 지식층이 선호한 프랑스나 독일의 영화가 아니라 대중이 선호한 할리우드 영화의 매력이 무엇인가라고 질문해야 할 것이다.

6) 승일, 「라디오 스포츠 키네마」, 《別乾坤》, 1926년 12월호, 107쪽.

7) 위의 글, 107쪽.

8) 夏蘇는 1930년대 후반 경성의 관객 모습을 비교적 다양하게 보여주고 있는데, 소설 읽기보다 영화 보기에 더 매력을 느끼는 세태를 꼬집기도 했다. 전차에서 중학생들이 나누는 대화 장면에서 그들이 나누는 대화 속의 베토벤이 소설이나 음악이 아니라 영화라는 사실을 통해서 당대에 영화가 얼마나 대중 속에 깊이 각인되어 있는가를 보여주고 있다. 「映畫街百面相」, 《朝光》, 1937년 12월호, 231쪽.

9) 위의 글, 232쪽.

그러면 大體 무엇이 映畫의 魅力이나. 一言으로 말하면 값이 싸고 華麗하고 滋味있는 娛樂는 映畫를 除外하고는 달리 없는 까닭이다. 五十錢 혹은 三四十錢으로 세시간 동안 어여쁜 女俳優의 驕態와 소름끼치는 刺戟과 노래와 음악과 춤을 실도록 맛보고 게다가 西洋原班 예술을 풍성하게 鑑賞할 수 있으니가 에서 더 바랄 것이 없다. 平素엔 가까이도 못하는 外國사람을 그 中에도 쫓쫓 뺨은 스타아들의 宣明한 會話와 動作에 參與할 수 있고 「클로즈업」된 美人의 얼굴을 뜯어지게 쳐다보아도 욕을 먹거나 取締를 當하는 法이 없을뿐더러 도리켜 생각하면 그들 俳優들이란 結局 觀衆의 돈으로 生活하는 一種 被保證者인 까닭에 觀衆의 코가 높아갈수밖에 없다. 지난날에 「메리이 픽워드」가 「世界의 愛人」이었던 것도 무리가 아니다. 즉 世界의 映畫觀衆들은 누구나 메리이의 愛人될 刺激이 있는 셈이 된다. 「메리이」뿐이 아니라 「가르보」도 「웨스트」도 「되트리히」도 다 愛인이 될 수 있다.¹⁰⁾

위의 글은 할리우드 영화가 관객에게 주는 매력의 정체를 그 어떤 글보다도 정확하게 지적하고 있다. 할리우드 영화의 매력은 여배우의 매력이다. 로라 멀비가 할리우드 고전영화 분석에서 지적했다시피,¹¹⁾ 이러한 지적은 식민지 조선의 남성 관객에게도 그대로 적용된다. 남성 관객들은 화면의 중심에서 여배우가 드러내는 다양한 성적 암시를 관음증적으로 향유한다. 화면 속의 여배우는 남성 관객에게 매춘부적 존재로서 각인되고, 할리우드 영화 체험은 그에게 일종의 매춘 체험과 유사한 긴장과 흥분을 준다. 이 글의 필자는 ‘애인’이라는 표현을 통해 화면과 관객 사이의 상호작용의 비윤리성을 위장하고 있다. 이와 더불어 배우의 사회적 기반이 대중에게 있다는 사실의 병치를 통하여 이 글의 필자는 영화의 매력을 자신 있게 주장하고 있다. 물론 할리우드 영화의 매력을 전적으로 배우의 측면에 귀속시킬 수는 없을 것이다. 그럼에도 불구하고 식민지 조선에서 배우가 가장 부각된 존재였다는 점은 부정할 수 없을 것이다.

김규환은 식민지 대중이 영화관을 찾게 되는 이유들에 대해서 다음과 같이 말한 바 있다.

10) 위의 글, 231쪽.

11) Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*(Bloomington and Indianapolis: Univ. of Indiana Press, 1985), pp. 19~24.

우리들은 밤마다 映畫를 보러간다. 晝로는 白晝에도 보러간다. 그러면 그것은 무엇을 爲함일가. 그리고 무엇을 求得하려함일가. 다만 嗜好性的의 發作을 抑制치 못하기 晝문일가. 或은 生의 寂寞을 단 一時라도 이저버리려함일가. 그러치안흐면 多端한 環境과 制度미테서 疲勞된 靈의 安息을 祈하려함일가. 또 그러치 안흐면 아무런 目的과 期待가 업시 다못 심심푸리의 無爲한 것을 하려함 일가?...如何튼 이러한 것들 中에 그 엇더한 것에 原因이 잇슴은 틀림업다. 或은 이런 것의 全部가 原因이 될지도 모른다.

그러나 이런 것의 어느 것이든 映畫館은 映畫館으로서의 「질겁게해준다」...고 하는 참 任務를 持有하지 안흐면 안될 것이다. 그리고 魂의 「安息處」라야할 것을 最大의 條件으로 해야할 것이다.¹²⁾

그는 그 이유를 ① 嗜好性的의 發作, ② 生의 寂寞, ③ 疲勞된 靈의 安息, ④ 심심푸리 네 가지로 설명하고 있다. 이러한 분석은 그다지 체계적인 것은 못된다. 각각 ①과 ④, ②와 ③은 비슷한 범주에 묶일 수 있는 것들이기 때문이다. 호기심의 충족이나 심심풀이가 관객의 영화관 구경의 표층적 요인이라면 생활의 고독과 영혼의 피로는 영화관 구경에 개입되는 심층적 요인이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 요인들을 관객층을 구분하는 절대적 기준으로 설정할 수는 없겠지만 호기심에 이끌리거나 심심풀이 용도로 생각한 층은 대체로 생각한 평범한 시민들이라고 할 수 있고, 영화를 인생과 영혼과 연관된 그 무엇이라고 생각한 층은 대체로 지식인 이상의 계층이라고 할 수 있을 것이다. 식민지 초창기 영화가 활동사진이라는 다분히 오락 수준의 양상을 보여줄 때 지식인이나 예술가들이 영화관 출입을 그다지 좋아하지 않았던 것에는 이와 같은 인식이 작용했을 것이다. 당대의 영화 구경은 대체로 대중의 현실을 위무하는 오락으로서의 기능이 강했던 것으로 볼 수 있다. 그 이유는 영화가 대중의 삶에 위안을 주지 못하고 그들의 현실을 환기시킬 때 영화 구경은 뜻하지 않은 결과를 초래하기도 했기 때문이다.

八일 오후 九시경 부내 본정 一정목 映畫상설관 희락관(喜樂館)에서 「금색야채(金色夜叉)」를 상영하든 중 돌연 객석에서 廿가량 된 청년이 「칼모친」을 먹고 고민하는 것을 엽해 잇든 관객이 발견하고 소동을 일으키어 한 제는 수백

관중이 사람 죽었다고 야단하는 바람에 극장 안이 수라장을 이루었었는데 음독한 청년은 기옥현(騎玉縣) 출생의 장원죽치랑(長原竹治郎, 20)으로 고향에서 었던 여자에게 실연을 당한 후 수개월 전에 서울노 와서 본정 一정목 었던 시계점 외교원으로 있다가 당일 해고를 당하고 우췌한 심사를 위로하고자 구경을 갖섯으나 역시 영화가 자기의 환경을 더욱 자극케해야 그와가티 죽으려한 것이라는 바 방금 부근 소림(小林)병원에 입원치료 중인데 생명이 위독하다 한다.¹³⁾

비록 일본인의 경우이긴 하지만 위의 기사는 식민지 시대 영화관이 인종의 차를 막론하고 일상적 삶의 위안을 희구하는 공간이었음을 잘 보여주고 있다. 이 기사의 주인공은 고향에서 실연을 당하고 조선으로 건너온 사람으로 영화관을 찾은 당일 해고를 당한 불운한 인물이다. 사랑과 직장을 잃은 이 청년은 ‘우췌한 심사를 위로하고자’ 영화관을 찾았지만 그가 스크린에서 마주친 것은 자신의 모습이 었던 것이다. 메이지 최대의 신문소설이자 국내에도 일찍이 「장한몽」이라는 이름의 소설로 번안되었을 뿐 아니라 영화화까지 되기도 한 「금색야차」는 자본주의 사회의 황금만능주의로 인해 타락한 인간 사회의 모습을 드러낸 작품이다. 이 청년이 희락관을 찾은 것은 자신의 현실로부터 도피하고자 한 것이라기보다는 영화 속의 상황과 자신의 상황을 등치시켜 위로를 받고자 한 것이다. 그럼에도 불구하고 이 청년은 심리적 위안을 발견하지 못하고 결국 자살을 기도하게 된다. 이 청년의 자살 소동으로 인해서 영화관은 일시 아수라장이 되어버리고 말았는데, 이러한 모습은 식민지 시대 영화관에서 관객이 영화에 대해 보여준 가장 적극적인 상호작용의 예라고 할 수 있다.

III. 영화관의 공간 구조와 흥행 방식

위에서는 식민지 대중이 영화 구경 가기를 즐기게 된 심리적 요인을 주로 살펴 보았다. 그렇다면 당대의 영화관의 구체적인 모습은 어떠했을까. 현재로서 우리가

12) 金奎煥, 「現代의 映畫館」, 《東亞日報》, 1929년 12월 12일자.

13) 「劇場안에서 自殺騒動」, 《每日申報》, 1934년 2월 10일자.

영화관의 모습에 대해서 알 수 있는 사항은 별로 없다. 영화관의 외관을 보여주는 흐릿한 사진들이 전부인 게 사실이다. 그것들은 대부분 영화관 개관 직후에 저널리즘에 수록된 것들로서 층수, 좌석 수, 내부 설비에 대한 간략한 소개가 덧붙여져 있다.

규모의 측면에서 당대의 영화관은 선진국의 영화관에 결코 뒤떨어지는 것은 아니었다고 하겠다. 대부분의 영화관이 근대적 건축 양식이다가 좌석 수 1,000여석 남짓의 규모를 가지고 있었기 때문이다. 그리고 내부는 복층 구조로 되어 있어 측면 계단을 통해서 2층으로 올라갈 수 있는 구조로 되어 있다. 스크린을 포함한 무대와 객석이 구분되어 있고 객석 후면부에 영사실이 설치되어 있는 구조는 현대의 영화관 구조와 크게 차이가 없다고 할 수 있다.¹⁴⁾ 그리고 영화관 구내에는 매점과 화장실이 있었던 것도 역시 마찬가지이다. 특이한 점은 무대 측면 쪽에 광고등이 있었다는 점이다. 이 광고등은 관객이 찾는 사람이 있을 때 호출하는 용도로 사용된 것으로 보인다.

이처럼 영화관의 외양과 내부 구조면에서는 현대적인 측면을 보이지만 관객의 편의나 위생의 측면에서는 적지 않은 문제점을 안고 있었던 것으로 보인다. 당대의 영화관 담론을 살펴보면, 당시 영화관은 영화를 상영하여 관객에게 보여준다는 기능적인 측면을 제외하고는 현대와 비교할 때 미비한 점이 많았던 것으로 보인다. 영화 관람과 관련하여 그 당시 관객들의 제기한 문제를 몇 가지로 나뉠 수 있는데, 좌석 문제, 냉온방이나 환기 등 설비의 문제가 주로 제기되었다.

나는 지난 正初에 市内 M常設館에 究竟을 갔다가 큰 逢變을 당한일이다. 내가 들어갔을 때는 午前 열한시頃이었는데 그때 벌써 座席은 滿員이었다. 나중에 알은 일이지만 그날은 午前 아홉시 半부터 開館이었다. 午前 아홉시 半이라면 大概 學校가 始作할 時間이니 究竟하는 사람도 극성이거니와 常設館도 어지거니 부지런하야서 이것은 내가 아는 限 京城서는 처음 記錄이다. 한데 원체 正初라면 各 官廳 銀行은 勿論, 去盡, 商店이란 商店도 二三日 休業을 하는 故로 가령 노는 날이라곤 一年 三百六十五日 中 이 正初밖에는 없는 食料 品店의 配達꾼이라든지 혹은 오명집 더부사리라든지 구뭇방 職工이라든지 하

14) 영사실의 위치는 영화관마다 약간씩 달랐던 듯하다. 영사기의 위치가 어디냐에 따라서 관람하기 좋은 좌석이 어디인가를 소개하는 가이드가 있는 것이 그 증거라고 할 수 있다. 「영화를 볼 때는 자리를 잘 잡으세요, <朝鮮日報>, 1940년 6월 1일자.

는 사람들이 한꺼번에 쏘다진 關係도 있지만 午前 열한시에 求景가서도 변변한 자리를 못잡는다는 것은 끔직한 盛況이다.¹⁵⁾

이 글은 1930년대 후반 경성 시내 중심가에 위치한 한 영화관의 정초 풍경을 보여주고 있다. 정초 연휴 동안 영화관에 몰려든 관객으로 인해 좌석을 얻지 못한 사정을 엿볼 수 있는데, 이는 지정좌석제를 실시하지 않았던 당대의 영화관 흥행 관행에서 빚어진 것이다. 한번 영화관에 들어간 관객은 영화관이 폐관할 때까지 계속 영화를 볼 수 있게 했던 흥행 방식이 문제를 일으킨 것으로 볼 수 있다. 이 글이 1938년 1월을 시간적 배경으로 한 것이라는 점을 감안할 때, 이러한 흥행 관행은 비단 위에서 거론된 명치좌편만 아니라 여타의 시내 영화관들에도 일반화된 현상이 아닌가 생각된다. 그러나 이러한 흥행 관행이 초창기 영화관 시대부터 지속적으로 취해진 것은 아닌 것으로 보인다. 왜냐하면 이 글의 후반부를 미루어 볼 때, 이러한 흥행 방식이 비교적 최근에 도입된 것임을 알 수 있기 때문이다. 바뀌기 전의 방식이란 상영시간을 지정하고 매회 새로운 관객들을 들여보내는 방식이다. 영화관 경영자의 입장에서 볼 때 지정좌석제에서 자유석제로 바뀌게 된 요인이 무엇인가는 추측하기 쉽지 않다.

그 당시 영화관은 위의 광고에서도 알 수 있듯이 대체로 일일 3회 흥행을 기본으로 했고, 1회 흥행에는 3시간여의 시간이 소요되었 으며, 상영 프로그램으로는 극영화와 실사영화나 뉴스 릴을 세트르 해서 편성하였던 것으로 보인다. 매회 흥행 시간과 세부 프로의 흥

<그림 1> 《조선일보》 1937년 9월 5일자 석간

4日より7日まで			
眞實一路大會			
前篇 父の巻	11.20	3.00	6.40
上海北支戰況	1.05	4.45	8.25
後篇 母の巻	1.15	4.55	8.35
全館開放 30錢均一			
黃金座			

행 시간까지 제시되어 있다. 그런데 걸으로는 현대의 영화관 모습과 차이가 없어 보이지만 흥행 방식 상에서 결정적 차이를 보게 된다. 회차에 따라 입장객의 입장

15) 夏蘇, 「續映畫街百面相」, 《朝光》, 1938년 3월호. 334쪽.

시간을 통제하지 않았다는 것이다. 이로 인해 관객 개개인이 안정적으로 좌석을 확보할 수 없었다. 이처럼 한정된 공간에 불규칙적으로 관객이 입장하는 시스템으로 인해서 여러 가지 문제가 발생할 수밖에 없었다.

여하튼 그 당시 영화 관람에서 좌석의 안정적 확보가 관객의 입장에서는 큰 문제거리가 된 것이 확실해 보인다. 이러한 문제는 관객뿐만 아니라 영화관 경영자의 입장에서도 곤란한 문제였다. 우선 관객의 편의를 제공해야 하는 입장에서 관객이 좌석을 안정적으로 확보하지 못한다는 것은 소비자의 불신을 초래하여 경영상의 타격을 줄 수 있기 때문이다. 1930년대 후반으로 가면서 영화 관객이 폭발적으로 늘어가는 현상을 목도하게 된 영화관 측에서는 이 문제를 해결할 절실한 필요를 느꼈을 것이다. 그래서 경영주들은 그 당시 일본 동경 영화관들에서 실시하고 있던 ‘豫賣番號制’의 도입을 검토하기에 이르렀다.¹⁶⁾ 이 제도는 관객이 원하는 회차의 표를 미리 구매하는 제도로, 요즘의 영화관에서는 일반화된 것이다. 이러한 제도의 도입은 기존의 무계획적이고 무예측적인 흥행 방식을 벗어나 예측을 통해 계획적으로 운영할 수 있다는 점, 그와 더불어 관객의 편의를 도모할 수 있다는 점에서 획기적인 방법이라고 할 수 있다. 이러한 방식은 관객에게 시간 계획에 따른 영화 관람의 기회를 제공한다는 측면에서 적지 않은 편의를 제공해 줄 수 있다. 그러나 이러한 제도는 도입 검토의 차원에서 소개된 것일 뿐이어서 영화표 예매제도가 이후 언제 어떠한 방식으로 시행되었는지는 정확히 확인할 수 없다.

이처럼 지정좌석제나 예매번호제 등의 제도적 변화는 비단 관객으로 하여금 영화를 원하는 시간에 안락한 좌석에서 관람하게 한다는 경영의 효율성 측면의 문제뿐만 아니라 기존의 영화관이 가지고 있었던 위생상의 문제에 대한 해결책으로도 기능한다는 측면에서 유용한 제도라고 할 수 있다.

그 당시 영화관은 외양의 근대적 면모에 어울리지 않는 비위생적인 약점을 가지고 있었다. 상영관과 화장실이 공간 배치 상으로 구분되어 있었음에도 불구하고 화장실에서 나는 악취로 인해서 관객의 고통이 심했던 것으로 보인다. 이와 더불어 정원을 초과한 관객을 받아들임으로 해서 수많은 관객이 특정한 장소에 밀집해서 영화를 관람해야 하는 상황이 빚어내는 고통이 컸던 것으로 보인다. 특히 몸

16) 「觀客整理法으로 豫賣番號制」, 《東亞日報》, 1939년 6월 12일자.

냄새와 담배 연기 등으로 실내 공기가 혼탁해진 것은 문제가 되었다. 1930년대 초반 유아를 데리고 영화관에 출입하는 것이 아이의 건강에 얼마나 큰 고통을 야기할 수 있는가를 경고하는 기사까지 등장한 것으로 보아,¹⁷⁾ 당대 영화관의 위생 상태가 상당히 심각한 상태에 있었음을 짐작할 수 있다. 이와 같은 상황은 횡수를 지정하여 관객의 영화 관람 횡수를 제한하지 않는 흥행 방식의 문제와 긴밀한 상관성을 가진 문제라고 할 수 있다.

상황의 심각성을 인식한 당국에서는 1920년대 중반 공포한 ‘활동사진필름검열규칙’¹⁸⁾을 1930년대에 개정하였다. 이 규칙의 골자는 내선일체의 이념을 강화하기 위하여 일본영화의 보급을 확대해야 한다는 것이다.¹⁹⁾ 이 규칙은 영화관 운영 방식의 변화를 유도하기에 이르렀다. 개정된 취체규칙 중 영화관 운영 방식과 관련된 주요 사항은 흥행과 흥행 사이에 최소 한 시간 이상의 간격을 두고 상영관 내에 환기와 채광 등의 조치를 취하도록 한 것이다.²⁰⁾ 이러한 조치는 공중보건을 주목적으로 한 조치로서, 당대 영화관이 안고 있던 문제를 ‘문화도시 경성의 수처거리’로 인식한 결과라고 할 수 있다. 그러나 이러한 취체규칙에도 불구하고 그 당시 이러한 조치가 적극적으로 강제되지는 못했던 것으로 보인다. 흥행 사이에 한 시간의 간격을 두고 기존의 관객을 내보내는 방식은 한 번 입장하면 계속 영화관에 머물 수 있다는 종래의 인식이 자리 잡고 있던 상황에서 자칫 관객을 몰인정하게 대한다는 나쁜 이미지를 영화관 측에 줄 수 있었기 때문일지도 모른다. 여하튼 이 당시의 취체규칙은 강제성을 갖기에는 일정한 한계가 있었던 것으로 보인다.

좌석과 위생의 문제뿐만 아니라 냉온방 문제도 당시 관객에게는 큰 불만이었다. 「현대의 영화관」이라는 글²¹⁾에서 김규환은 “썩을 어여내는 듯한 겨울이 닥쳐오는 이 때에 서울의 映畫館에서 映畫를 본다는 것은 한 큰 苦痛”, “朝鮮의 映畫館은 겨울에 춥고 여름에 더운다는 것이 通例가 되어 그것을 怪常 이 여기지 안코” 등

17) 「아이를 극장에 데리고 가지말라」, 《東亞日報》, 1932년 3월 28일자.

18) 이 규칙은 영화의 사진 검열과 임검제를 통해 영화관에서 상영할 수 있는 영화의 수위를 조문화한 것이라는 점에서 영화의 대중적 위상과 당국의 위기의식을 동시에 드러내고 있다. 김미현(편), 『한국영화사』(커뮤니케이션북스, 2006), 53-54쪽.

19) 조준형, 「일제강점기 영화정책」, 김동호(외), 『한국영화정책사』(나남출판, 2005), 80쪽.

20) 「取縮規則을 無視하는 府內各映畫館興行時間」, 《朝鮮日報》, 1939년 5월 3일자.

21) 金奎煥, 「現代의 映畫館」, 《東亞日報》, 1929년 12월 12일자.

의 말을 하고 있는데, 이로 미루어 볼 때, 1920년대 말까지도 경성의 영화관은 냉온방 설비를 갖추지 못하고 있음을 알 수 있다. 그 당시 냉온방 설비라는 것은 “치운 썰는 二點의 爐火, 더운 썰二三個의 風扇”라는 표현에서도 알 수 있듯이 지극히 원시적인 수준에 머물러 있었다. 그 원인으로 김규환은 이것이 영화관 설비의 기술적 문제가 아니라 영리만을 추구하고 관객을 배려하지 않는 영화관의 인식 부족에서 빚어지는 문제를 지적하고 있다. 이런 문제가 해결되면 “觀客의 數도 當然 現在의 數倍에 達할 것”이라는 말을 고려할 때, 냉온방 설비의 문제는 김규환의 지적과는 달리 식민지 조선의 영화관 자본의 미비라는 보다 큰 문제와 관련된 것으로 보인다. 일본의 영화관이 냉난방 설비를 갖추기 시작한 시점이 1932년 여름경임을 감안하면,²²⁾ 이와 같은 문제는 식민지적 후진성의 양상이라고 보기는 힘들 것이다. 여하튼 정확한 시점을 파악하기는 힘들지만, 조선의 영화관에 있어 냉온방 문제는 일본보다는 늦은 시점에서 서서히 해결되어간 것으로 보이는데, 1930년대 중후반을 경과하면서 관객의 수가 비약적으로 증가한 현상도 이와 무관하지 않을 것이다.

IV. 영화관 체험

영화관 구경 가기가 하나의 근대적 일상 오락으로 자리 잡았음에도 불구하고 관람 환경은 그와 같은 욕구를 충분히 뒷받침해주지 못한 것이었음을 위에서 살펴 보았다. 서구적 근대를 욕망하면서도 그러한 욕망의 근대화를 뒷받침할 제도와 환경의 근대화의 미비는 외적 측면에서 드러나는 영화관 체험의 일면에 지나지 않는다. 그것만 가지고는 식민지 대중이 영화관 구경이라는 새로운 오락을 어떻게 향유하고 있었는가 하는 심층적 질문에 답을 줄 수 없다. 영화관 구경 가기는 근대적 공간의 체험일 뿐만 아니라 그 내면에서는 오락이라는 형식을 통한 서구문화의 체험이다. 이 장에서는 제도나 정책, 설비의 문제에 이어 실제 영화관을 둘러싸고 영화라는 오락이 어떻게 보였고, 관객이 어떠한 방식으로 영화의 수행에 개입하였는지를 살펴보고자 한다. 영화관은 단순히 영화를 상영하고 관람하는 공간이 아니

22) 北田曉大(지)/연구공간 수유+너머 일본근대와 젠더 세미나팀(역), 「유혹하는 소리/영화(관)의 유혹」, 『확장하는 모더니티』(소명출판, 2007), 42쪽.

라 영화를 매개로 근대성을 인식하고 수행하는 담론과 의례의 생산장이라고 할 수 있다. 따라서 영화관에 간다는 것뿐만 아니라 영화관에서 품위 있는 관람자로서 자신을 생산하고 시연하는 것 역시 중요한 의미를 가진 것이다. 그리고 영화관 체험은 영화관에서의 영화 관람뿐만 아니라 영화 관람 이전에 어떤 영화관에 어떤 영화를 관람할 것인가를 선택하는 문제까지를 포함하는 것이다. 관객은 관람이라는 특정한 행위 이전에 그런 행위를 수행하기 위한 사전 작업으로 다양한 고려와 선택을 하기 때문이다. 그는 영화의 국적이나 장르, 감독이나 배우, 영화관의 위계적 질서 등에 따라 자신의 기준에 따라 선별하는 과정을 거치기 마련인데, 이 과정에는 영화에 관한 자신의 주관적 이해와 전이해적 배경으로서의 영화에 대한 공적 담론이 개입되기 마련이다. 이것이 관객 자신의 주관에 따른 선택의 자유가 보장된 문제라면, 식민지 시대 무성영화에서 발성영화로의 변화, 영화 통제 정책의 실시는 상대적으로 협소한 자유만이 주어진 절대적 조건이라고 할 수 있다. 따라서 식민지 시대 영화관 체험에 대한 접근에서는 이 두 가지 측면이 적절히 고려되어야 한다.

1. 공동체적 오락과 개인적 몰입의 길항

식민지 시대 영화관은 대체로 일주일 단위로 영화를 교체했던 것으로 보인다. 그리고 새로 개봉하는 영화에 대한 광고는 보통 일간지의 수요일이나 목요일자 석간에 실렸다.²³⁾ 한 편의 영화는 단관 흥행을 기본으로 했다. 물론 식민지 말기로 가면 두 군데 영화관이 같은 영화를 동시에 개봉하는 경우도 없지 않았지만, 단관 흥행 방식은 계속되었다. 이는 경성 시내 각 영화관이 외국영화배급사와 전속계약을 맺고 있었기 때문이다. 예를 들어서 명치좌는 쇼치쿠(松竹), 약초극장은 도호(東寶), 황금좌는 니카츠(日活), 경성극장은 신고(新興)의 영화를 상영하는 방식이다.²⁴⁾ 이는 물론 일본인이 경영하는 영화관의 경우이지만, 단성사나 조선극장 등 조선인이 경영하는 영화관 역시 할리우드의 각 영화사의 전속 영화관처럼 영화를 상영했다는 점에서 일본인이 경영하는 영화관과 동일하다.

관객은 일간지를 통해서 새로 개봉되는 영화에 대한 정보를 쉽사리 얻을 수 있

23) 「高級映畫 靚 되는 秘訣十則」, 《別乾坤》, 1930년 6월호, 109쪽.

24) 「新興封切館으로 京城劇場 閉館」, 《東亞日報》, 1939년 9월 29일자.

었던 것 같다. 신문 광고를 통해서 개봉 영화의 감독, 주연배우의 이름과 영화의 개략적인 내용 등의 정보를 얻고 이 중에서 볼만한 영화를 선별하는 일은 영화관 구경의 사전 작업이자 영화관 구경의 시작이라고 할 수 있다. 영화관에서는 신문에 광고를 내는 방법으로 개봉 영화를 선전하는 방법 외에도 당시 ‘위—크리’라고 불리던 영화소개 전단을 제작하여 배포하기도 하였는데,²⁵⁾ 이것들을 통해서 관객은 빈약한 영화 정보를 보충할 수도 있었다.²⁶⁾ 관객은 영화가 상영되기 전에 대체로 이러한 전단지를 통해서 영화의 내용을 확인하였다. 특히 무성영화 시대에는 요즘처럼 영화 정보가 많지 않았던 이유도 있지만, 더욱 중요한 이유는 외국어 자막을 읽을 수 있을 만큼 관객의 지식수준이 높지 않았기 때문이다. 변사의 해설에 의존하던 영화 관람은 때로는 자의적인 오류를 보이는 경우가 많았다.²⁷⁾

보통 한 번 흥행은 세 시간에 걸쳐 이뤄진 것으로 보인다.²⁸⁾ 장편영화 1편과 그 외 단편이나 실사, 뉴스 등의 영화와 그 사이를 채우는 ‘幕間 興行’이 주요한 방식이다. 따라서 그 당시는 요즘과 비교한다면 대단히 긴 시간 동안 영화 상영이 이루어졌다고 할 수 있다. 그 당시 흥행 방식에서 이채로운 것은 ‘막간 흥행’이다. 영화와 영화 사이를 채운 것은 보통 ‘奏樂’이나 ‘쇼’라고 할 수 있다.²⁹⁾ 주악은 유성기 음반을 틀거나 소규모 악단의 공연을 통해서 관객에게 음악을 들려주는 방식이었다. 유성기 음반은 음반 회사의 협찬 방식으로 대여하여 틀었던 것인데 영화관 측에서는 초라한 수준이긴 하나 막간 흥행의 대용으로 쓸 수 있다는 이점이 있고, 음반 회사 측에서는 음반 홍보 효과가 있어서 좋았다.³⁰⁾ 이보다 나은 수준이

25) 「高級映畫 觀 되는 秘訣十則」, 《別乾坤》, 1930년 6월호, 110쪽.
 26) ‘프로그램’은 일간지 영화 광고란에서 쉽게 찾아볼 수 있지만 ‘위—크리’는 사정이 다르다. ‘위—크리’는 영화관이 일간지와 같은 저널리즘을 거치지 않고 관객에게 직접 제공한 것이다. 그 당시 발행된 ‘위—크리’ 중에서 현재까지 전하는 것으로는 단성사에서 발행한 ‘團成 위—크리’를 참조할 수 있다.
 27) 「高級映畫 觀 되는 秘訣十則」, 《別乾坤》, 1930년 6월호, 110쪽.
 28) 夏蘇, 「映畫街百面相」, 《朝光》, 1937년 12월호, 231쪽.
 29) 이러한 관행은 1970년대까지 지속되었다. 1970년대 서울의 경우 영화관에서는 영화 사이에 ‘아트락쇼’이라고 1920년대부터 불리어 온 ‘막간 흥행’을 넣어서 프로그램을 넣거나 영화 상영이 아니라 가수, 코미디언, 유명 연예인의 공연이 열리기도 했다. 이길성·이호걸·이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』(영화진흥위원회, 2004), 90-91쪽.
 30) 식민지 시대 말기 물자통제 정책에 따라 음반 회사 측의 사정에 따라 기존의 음반 대여 방식은 점차 자취를 감추게 된다.

소규모 오케스트라 공연이었는데, 이는 할리우드 영화관의 흥행 방식을 모방한 것이지만 수십 명으로 편성된 할리우드 영화관의 대규모 오케스트라에 비해서는 초라하기 짝이 없는 수준이었다. 주악 이상으로 자주 등장한 것이 쇼였는데, 이 쇼는 무성영화 시절 대단한 인기를 얻었던 것으로 보인다. 관객이 영화보다는 쇼를 보기 위해서 오는 경우도 없지 않았던 것이다. 무성영화 시대 최대의 스타였던 변사 서상호(徐相昊)는 우미관 전속으로 있던 시절 자신이 만든 ‘뽕뽕이춤’으로 인기를 끌기도 했다.³¹⁾ 쇼 방식은 식민지 시대 말기 외국영화 통제로 인한 관객의 감소에 대한 자구책으로 더욱 화려한 모습을 보이기도 했다.³²⁾ 이렇게 볼 때, 적어도 무성영화 시대에 있어서 영화관은 영화를 포함한 음악, 공연 등 이질적인 것들을 한 곳에서 동시에 경험하는 복합적인 연희공간이었다.³³⁾

주지하다시피, 무성영화는 변사라는 매개자를 동반하지 않을 수 없었다. 관객이 자막을 통해서 영화 내용을 이해하는 데는 한계가 있었기 때문에 영화의 내용을 관객에게 효과적으로 전달할 매개자로서 변사의 존재는 자연스러운 것이었다. 이는 영화관 경영자의 입장에서도 중요한 문제였다.³⁴⁾ 변사에 의해서 영화의 내용이 번안, 전달됨으로써 해서 관객은 영화라는 낯선 문물을 자신의 일상적 체험 속에 쉽게 녹여 넣을 수 있었다. 초창기 관객은 변사의 자의적 해석과 오역에 대해 별다른 저항을 느끼지 않았던 것으로 볼 수 있다. 초창기 관객에게 있어 영화 관람은 변사의 연희 관람이라고 할 수 있을 정도로 변사는 주목을 받았다. 변사는 영화 해설뿐만 아니라 때에 따라서는 마치 자신이 영화 속 배우인 것처럼 즉석에서 연기를 하기도 했고³⁵⁾ 영화 상영과 관련된 갖가지 문제에 대해 ‘책임’을 져야 하는 존재이기도 했다. 특히 한 대의 영사기로 영화 릴을 교체하던 무성영화 시대에는 릴 교체가 지체될 때 객석에서 항의가 빗발치기도 했다.³⁶⁾ 이 외에도 변사의 해설 소리가 잘 들리지 않는 경우, 반복 영사로 인해 화질이 좋지 않은 영화를 상영해

31) 「徐相昊一代記」, 《朝光》, 1938년 10월호, 124쪽.
 32) 위의 글, 124쪽.
 33) 주훈, 「1920~30년대 한국의 영화 관객성 연구」, 서울대학교 석사논문(2005), 47~51쪽.
 34) 조희문, 「무성영화의 해설자 辯士 연구」, 『영화연구』, 13권(한국영화학회, 1997), 205쪽.
 35) 어떤 경우 변사는 영화 속에서 비극 장면이 나올 때는 손수건을 꺼내서 우는 시늉을 하기도 했다고 한다. 「徐相昊一代記」, 《朝光》, 1938년 10월호, 124쪽 참조.
 36) 「徐相昊一代記」, 《朝光》, 1938년 10월호, 122쪽.

서 화면이 희미해진 경우³⁷⁾ 등 여러 가지 이유로 식민지 조선의 영화관은 자주 소란스러워졌다. 이 경우 관객은 주로 변사에게 항의를 했는데 개중에는 변사의 책임 영역 밖의 문제를 거론하기도 했다. 고속도 촬영으로 된 장면에 대해 “좀 빨리 돌려라!” 하는 식의 항의까지 있었던 것은 영화에 대한 인식이 전반적으로 부족했던 초창기적 상황이 빚어낸 해프닝이라고 할 것이다. 이런 갖가지 항의에 대해서 변사는 때때로 채지 있는 응답으로 관객의 항의를 무마하기도 했다.

무성영화 시절은 변사의 황금기였다. 관객이 영화를 어떻게 받아들이는가는 전적으로 변사의 몫이었다. 영화관 측에서도 변사는 스타로서 군림했다. 그러나 변사는 발성영화의 도입과 더불어서 짧은 기간의 황금기를 뒤로 하고 영화사에서 퇴장하게 된다. 발성영화의 도입과 더불어 영화에 대한 인식의 점진적 향상은 영화관 체험에도 질적인 변화를 가져온다. 변사의 퇴장을 결정적으로 초래한 사운드의 도입은 기존에 변사가 수행한 해설을 불필요한 것으로 만들어갔다. 그러나 외국영화의 경우 자막이 있다 하더라도 영화 이해가 쉽지 않아 한동안은 변사가 개입할 수밖에 없었는데, 영화의 사운드와 변사의 해설은 충돌을 일으키는 경우가 많았다. 근대적 교양을 갖춘 관객은 더 이상 변사의 존재를 수긍하지 못했기 때문이다.

發聲映畫는 映畫歷史에 있어 큰 進歩의 한가지다. 소리없이 活動하던 사람이 말을 하게된 것은 껍이나 기꺼운 消息이다. 그런데 朝鮮의 映畫界에 있어서는 이 進歩가 도리혀 觀音의 耳目을 껍이나 混亂하게 하고 말았다.

映畫 自體에서 나오는 말소리 以外에 辯士의 說明이 또 있게되니 結局은 말이 너무나 많은 셈이요.

또 字幕이 없어진 代身에 寫眞幕의 一方에다 字幕(번역)을 넣게 되니 나오는 寫眞이 完全치 못할 것은 더 말할 것도 없다.

寫眞에서 나오는 말소리와 辯士의 말소리가 서로 相殺되어 이 말도 저 말도 들리지 않은 것은 물론이요 英語와 朝鮮 말은 混合이 되어서 듣기 싫은 雜音으로 변하고 마는 것이다.³⁸⁾

조선영화 최초의 발성영화인 「춘향전」은 1935년 10월 4일 개봉되었다. 이후 조

선영화 상영관에서 변사는 더 이상 필요가 없었지만 서구의 발성영화에 있어서는 사정이 달랐다. 앞에서 지적한 것처럼 자막을 통해서도 영화 내용을 이해하기 힘들었기 때문에 서구영화의 경우 발성영화 상영 때에도 변사는 필수적인 존재였다. 그러나 발성영화와 변사는 서서히 상충되기 시작했는데, 위의 글에서 증문학자 정래동은 발성영화에 있어서 변사가 해설하는 방식이 가져오는 불편함을 호소하고 있다. 영어로 된 발성영화에 변사의 조선말 해설이 덧붙여지다 보니 상영관은 소리의 상쇄 작용으로 인해 ‘듣기 싫은 雜音’의 공간이 된 것이다. 그리고 또 하나의 불편은 배우의 대사를 번역한 자막이 화면의 일부분을 가리는 문제였다. 위의 글에서 정래동은 “字幕이 없어진 代身에 寫眞幕의 一方에다 字幕(번역)을 넣게 되니”라는 말을 하고 있는데, 이로 미루어 보아 현재와는 달리 적어도 1935년 이전까지는 자막을 화면의 측면에 삽입하는 방식이 아니라 화면과는 별도의 공간을 마련하여 거기에서 관객에게 보였던 것으로 판단된다. 이로 인해 화면을 온전히 관람하지 못하는 상황이 발생한 것이다.

발성영화의 도입으로 인해 당대의 관객은 시청각적 불편을 겪었던 것으로 보이는데, 이 중에는 변사라는 특이한 매개자가 무성영화와 함께 퇴장하지 않았다는 특수한 사정과 함께 외국영화 보기의 기본 방식인 자막이 삽입된 영화 관람이 익숙지 않았다는 보편적 사정이 개입되어 있다.

이 두 가지 변화 중에서도 관객은 특히 변사에 대한 거부감이 더 컸던 것으로 보이는데, 이는 관객의 인식 변화와 맞물린 것이다. 발성영화의 도입과 더불어 기존의 병어리 배우는 하나의 온전한 생명체로 이해되었다. 그리하여 자연스럽게 관객은 화면 위의 온전한 생명체인 배우에 주목하게 되었고, 변사의 매개 기능을 불필요한 것으로 느끼게 된 것이다. 이로 인해 일급 변사들의 특기인 연회적 재능은 오히려 영화 관람을 저급하게 만드는 장애물처럼 인식되기에 이르렀다.

前日 「양 키프라」의 노래를 들으려고 市外 某館에 갔더니 「키프라」가 한참 歌劇 「토스카」를 노래하고 있는데 갑자기 그 中途에서 發聲이 적어지며 辯士가 저씨가 「맑은 시냇물소리와도 같은 그의 노래는 사랑하는 사람의…」하고 나오기 시작함으로 辯士의 뱃심에 어처구니가 없어서 일이 도망갔다. 그랬더니 다음 場面に 音樂이 나오면서 主役의 두 사람이 사랑을 속삭이는 「러브씨인」

37) 夏蘇, 「映畫街百面相」, 《朝光》, 1937년 12월호, 236~237쪽.

38) 丁來東, 「發聲映畫駢音」, 《朝鮮文壇》, 1935년 8월호, 189쪽.

에 이르러 映畫는 바올린의 旋律로 伴奏되고 들리는것은 映寫室에 기계도는 소리...라고 하는 판에 霹靂같은 소리와 함께 「辯士 죽었니 解說해라!」 하는 高喊이 觀衆속에서 일어났다. 나는 이런 속에서 구경하는 것이 어쩐지 소름이 끼쳤어 나와버린 일이 있다.³⁹⁾

뮤지컬 영화는 특정한 서사 구조보다는 주연 배우들의 노래와 춤을 중심으로 하는 영화이다. 그런데 위의 글에서 필자는 주연 배우인 얀 키푸라(Jan Kiepura)⁴⁰⁾가 한창 열창하고 있는 장면에 몰입해 있다가 갑자기 음량을 줄여서 번사가 쓸데 없는 해설을 하면서 영화에 대한 몰입을 방해하는 것에 대해서 상당히 비판적이다. 그와 반대로 적절한 해설이 필요한 러브신에서는 해설도 하지 않을 뿐 아니라 화면 밖의 바이올린 연주를 끼워 넣음으로써 영화 관람의 기분을 완전히 망쳐놓고 있다. 이 때문에 관객의 향의가 제기됨으로써 교양 있는 관객의 개인적 몰입은 종종 방해받았다.

번사의 해설은 관객의 반응에 좌우되는 경우가 많았던 것이 사실이다. 이것은 영화를 자기완결적인 예술의 한 형식으로 생각하는 현대적인 입장에서는 결코 쉽사리 수용할 수 없는 전근대적인 양태라고 할 것이다.⁴¹⁾ 발성영화의 도입 시기에 번사와 관객이 상호간에 느낀 이질감은 영화의 예술적 혁신의 기운이 식민지 영화계에 서서히 짙고 있다는 사실을 반증하는 것이다.

이처럼 식민지 초창기부터 발성영화의 도입기까지 영화관 체험은 번사를 매개로 한 경험이라고 할 수 있는데, 발성영화의 보급이 확대되면서 1930년대 후반 이후 경성 시내 영화관에서 번사는 자신의 존재 가치를 상실한 채 관객의 기억 속에서 사라졌다. 또 그와 더불어 번사와 상호작용하던 관객의 반작용도 사라지게 되었다. 번사를 향해서 주문을 쏟아내던 식민지 관객은 이제 서서히 침묵을 지키며 화면만을 조용하게 응시하는 정숙한 관람 태도, ‘쾌적한 환경’에서 ‘개인적 몰입’

39) 夏蘇, 「映畫街百面相」, 《朝光》, 1937년 12월호, 235-236쪽.

40) 얀 키푸라(1902-1966)는 폴란드 출신의 테너이자 영화배우로, 1930년대 할리우드 뮤지컬 영화에서 주연으로 활동한 배우이다.

41) 김수남, 「조선무성영화 번사의 기능적 고찰과 미학 연구」, 『영화연구』, 24권(한국영화학회, 2004), 35쪽.

이 가능한 영화 관람의 단계로 서서히 진입하고 있었던 것이다.⁴²⁾ 1930년대 후반에는 번사나 영화에 대한 관객의 상호작용 혹은 반응이 이루어지던 풍경은 일류 영화관에서는 더 이상 존재하지 않았다.⁴³⁾

2. 전시체제와 욕망의 통제

무성영화에서 발성영화로의 변화와 아울러 관객의 영화관 체험에 변화를 준 사건은 1930년대 이후 식민지 말기까지 지속적으로 추진된 영화 통제 정책이다. 1934년 8월에 개정된 취체규칙에는 외국영화 상영 제한 조치가 포함되어 있었다. 이 조치는 시차를 두고 영화관 상영 시간의 1/2까지로 외국영화 상영 시간을 축소하는 것이었다.⁴⁴⁾ 그리고 1940년에는 조선영화령이 공포되어 영화의 전시체제 동원의 틀이 완성되었다. 만주사변 이후 전시체제로의 식민지 질서 재편의 일환으로 추진된 영화 통제는 영화의 생산, 유통, 소비 등 전면적인 변화를 유도하였다. 이로 인해 관객의 영화관 체험에도 특정한 방향성을 가진 변화가 일어나게 되었다. 발성영화의 도입으로 인해 근대적 변화가 사회 저변에 확산되면서 관객의 욕망도 자연스럽게 질적으로 상승했지만 식민지적 상황으로 인한 영화 문화의 인위적인 재편은 그러한 욕망을 제한하는 특수한 상황으로 전개되었다. 영화의 생산이 조선 영화에만 한정되는 것이어서 애초 서구영화에 편중되어 있던 식민지 관객에게 큰 의미가 없었다면, 영화의 소비에서 큰 비중을 차지하는 서구영화의 수입에 대한 통제와 이와 더불어 영화관에 가해졌던 일련의 통제 조치는 영화 관람의 환경에 큰 영향을 미쳤다. 여기서는 영화의 유통과 소비에 가해졌던 통제 조치를 중심으로 그러한 조치가 관객의 영화관 체험에 미친 의미를 생각해 보기로 한다.

42) 주훈, 앞의 논문, 51쪽.

43) 1930년대 후반에도 이류 이하의 상설관에서는 번사와 영화에 대한 관객의 반응이 지속되었던 것으로 보인다. “고함! 그칠 사허가 없으며 어디로 보나 당시의 돈 시세로는 상당히 고까인 십전 내지 이삼십전의 입장료를 물고 일부러 먼 길을 찾아 온 이유를 캐내기 어려울 지경이다 지금도 도화극장 신부좌 제일극장같은 데 가면 간혹 볼 수 있지만 활극 장면에 박수를 한다든가 연애장면이 나오면 김승의 소리같은 외마디 소리를 지르는 것은 전부 이 시대의 무물이라고 볼 수 있다.” 「徐相吳一代記」, 《朝光》, 1938년 10월호, 122쪽 참조.

44) 이준식, 「일제 파시즘기 선전영화와 전쟁 동원 이데올로기」, 『동방학지』, 124권(2004), 707쪽.

1930년대 영화 통제 정책 중 하나로 취해진 외국영화의 수입 제한 조치는 전시 체제로의 재편 과정에서 물자절약 정책의 일환으로 기획된 것이다. 만주사변 이후 일본은 미국과의 협조주의 노선을 탈피하여 서구 열강에 대한 도전의지를 뚜렷이 내보였는데, 열강의 이권이 집중되어 있는 중국과의 전쟁은 서구 열강과의 전면적 대결을 예비하는 것으로, 이후 일본은 미국을 포함한 서구 열강과의 대결을 위해 반서구 이데올로기의 전파에 집중하였다.⁴⁵⁾ 이런 정책을 추진하게 된 배경에는 외화의 수입 제한을 통해 국내 영화 제작 산업을 보호하겠다는 의지도 개입되어 있다. 여하튼 내립생활의 강조를 통해 식민지 대중에게 군국주의 정신을 고취시키는 것을 주목적으로 한 이러한 통제 정책은 사상과 문화의 통제를 통한 정신적 단련이라는 측면이 오히려 컸던 것으로 보인다. 초기에는 수입 제한 조치가 국적을 불문하고 이뤄지다가 이후에는 할리우드영화 중심으로 이루어진 것이 그 예이다. 그 당시 영화관을 찾던 관객의 상당수가 할리우드 영화 팬이었다는 사정을 감안하면, 할리우드 영화의 수입 통제는 대중의 감상 폭을 의도적으로 제한한다는 측면에서 욕망의 파시즘적 통제라고 할 수 있다. 이러한 조치는 비단 관객뿐만 아니라 영리를 추구하는 영화관 측에서도 중대한 문제였다. 영화관 흥행과 관련해서 상영 아이템의 제한과 1회 3시간 상영제,⁴⁶⁾ 중일전쟁 기념일의 휴관,⁴⁷⁾ 일일 상영 횟수 제한⁴⁸⁾ 등과 같은 통제 정책은 그 전까지는 비교적 자율적인 방식으로 운영해오

45) 전상숙, 「일제 파시즘기 사상통제정책과 전환」, 『한국정치학회보』, 39집 3호(2005), 202쪽.

46) 「上映三時間制 元旦부터 實施」, 《朝鮮日報》, 1937년 12월 4일자.

47) 중일전쟁 발발일인 7월 7일을 기념하여 영화관을 휴관하는 관행이 언제부터 시행된 것인지는 확인하기 어려우나 1940년 기념일만은 일반 영화를 상영하지 않고 ‘성전의 의의’를 대중에게 각인시키는 특별 프로그램을 편성하여 개관하였다. 다음 기사를 참고할 것. “오늘—즉 칠월칠일의 사변기념일에 있어서의 지금까지의 다른 기념일과는 방침을 달리하여 시내의 각 극장은 개관하기로 결정하였다. 지금까지의 다른 기념일에 있어서의 자숙의 의미에 있어서 시내 각 상설관이나 극장은 전부 문을 닫고 휴업해오던 것이었으나 그러나 의연히 내지의 상설관만은 기만하게도 특별 「푸로」를 편성하여 가지고 뜻있는 흥행을 역시 계속적으로 해나려오던 것이었다. 그런데 특히 이번 칠월칠일은 일요일이고 게다가 회사에서도 노는 데가 만흔 관계상 더욱더 뜻기피 일반 부민의 머릿속에도 성전의 의의를 철저히 인식시켜주기 위하여 사변과 인연있는 문화영화를 「푸로」의 첫머리로 정하는 동시에 영화를 일체로 상영지 안할 것과 관내의 모든 행사를 조하루의 애국일과 가치 실행할 것을 조건으로 시내의 각관은 흥행하기로 되었으므로...” 「사변기념일의 흥행가—7일만은 자숙개관!」, 《朝鮮日報》, 1940년 7월 7일자.

48) 이준식, 앞의 논문, 728쪽.

던 영화관 경영에 타격을 주었다. 그러나 이와 같은 통제 정책이 일관되고 전면적으로 시행된 것으로 보이지는 않는다. 외국영화 수입 통제 정책만 하더라도 단속적이고 제한적이긴 하지만 할리우드영화들이 1940년대 초반까지 수입되어 상영된 것으로 보이기 때문이다.

외화 수입 통제 정책에 대한 당대의 반응은 대체로 식민지 영화 당국의 정책에 동조적이었다고 할 수 있다. 미국영화의 유독성이라는 관점에서 제기된 당대의 담론들에는 할리우드영화에 내포된 개인주의와 향락주의에 대한 불편한 심기가 드러나지만 다른 한편에는 할리우드영화의 수준에 미치지 못하는 일본영화나 조선영화의 수준에 대한 불만 심리도 엿보인다.

그러면 本質적으로 그들의 性向에 適合한 映畫란 것이 美國에만 있는 것이 아니라 다른 나라에도 있지만은 害毒이란 論題가 何必 美國映畫에만 關與하는나 하는 것이 나의 먼저 말고져 하는 바이다.

여기에는 두 가지 理由가 있다고 생각한다. 하나는 美國의 大量的 映畫 生産이 配給方向으로 보아 我國의 興行界에 絶對 큰 勢力을 가졌더라는 形式的 方面이 있고 또 하나는 美國映畫의 大多數가 그 意圖方面으로 보아서 享樂의 遊興心理를 助成한다는 內容方面이라고 하겠다.⁴⁹⁾

위의 글은 미국영화 수입통제 정책이 의도한 두 가지 방향성을 잘 보여주고 있다. 첫째는 국내 영화 시장에서 할리우드영화가 차지하고 있는 비중을 줄임으로써 일본 영화 산업을 보호하고자 함이며, 둘째는 할리우드영화가 조장하는 향락적 생활 풍토를 일소하여 대중에게 전시체제에 맞는 정신적 기풍을 함양하고자 함이다. 특히 두 번째 방향성은 ‘대동아전쟁’을 준비하고 있던 일본으로서의 식민지 대중이 할리우드영화를 통해 체험한 서구식 자유주의와 개인주의 문화를 차단하고 ‘성전 수행(聖戰 遂行)’에 걸맞은 ‘멸사봉공(滅私奉公)’과 ‘황도정신(皇道精神)’을 전파하는 데 그 중요성이 있었다고 할 수 있다. 위의 글이 할리우드영화가 내포한 이데올로기에 대한 비판을 보여준다면 아래의 글에서는 미국영화 수입통제의 영화 산업적 맥락을 드러내고 있다.

49) 白岳學人, 「美國映畫의 害毒」, 《三千里》 1941년 6월호, 223쪽.

어쨌든 간에 米國이 저이 나라에서 벌고 이 땅에까지 손을 뻗어 잔돈을 긁어 가니 映畫輸入禁止도 할만하다. 그러나 생각하고 보면 輸入禁止를 한 것은 官廳임에 틀림없으나 그 原因은 國產映畫製作者들이 도무지 틀린 까닭으로 원 만큼만 하다면야 「메이드인 제팬」의 마야크를 달고 堂堂히 出帆을 하여서 映畫親善의 使節을 交換할 것인데 보면 하품이 나는 寫眞을 박어내니까 外國映畫를 사드리게 되고 外國映畫를 사드리니까 잔돈이 큰돈이 되어 輸出되고 그러니까 禁止습이 나린 것이다.

요전에 映畫狂이라 할만한 親舊를 맞났드니 그가 말하기를 「어어 좀 주머니에 잔돈이 남게되었군」 한다. 무슨 말인가 하였드니 外國映畫禁止令 때문에 寫眞求景을 들 가게 되었으니까, 잔돈이 남는다는 뜻이다.⁵⁰⁾

이 글을 통해 그 당시 할리우드 영화가 국내 영화 시장을 장악하고 있다는 사실을 추측할 수 있다. 개정 취체규칙이 공포된 1934년 8월 현재, 미국영화가 조선 내 영화관의 62%를 차지하고 있다는 미국 총영사의 발언⁵¹⁾은 조선 내에서 할리우드영화가 차지하고 있는 위치를 단적으로 보여주는 것이다. 이런 현상은 비단 1930년대에 시작된 새로운 현상이 아니라 1920년대 이래 지속되어 온 현상이라는 사실을 추측할 수 있다.⁵²⁾ 위의 글에서 미국영화 수입통제 정책의 원인을 할리우드영화의 내용적 측면에서 찾기보다는 국산영화제작자의 허약성이라는 측면에서 찾고 있다는 점이 특징적이다. 할리우드영화와의 경쟁력을 갖추지 못한 영화만을 양산하다 보니 자연히 대중이 국산영화를 외면하고, 할리우드영화의 수입이 증가하게 되었다는 것이다. 수입통제 정책에도 불구하고 대중이 국산영화를 상대적으로 많이 찾게 되지 않았음을 이 글의 필자는 냉소하고 있다. 이러한 사정을 미루어 보아 전시체제 하에서 관객이 좋아하던 할리우드영화를 접할 기회가 줄어들고 상대적으로 이전에 비해 영화관을 덜 가게 된 사람도 없지 않았지만, 전시체제로

갈수록 관객의 숫자는 오히려 증가하고 있다는 사실에 주목할 필요가 있다. 당대의 관객이 영화관에서 볼 수 있는 영화는 그들의 구미에 맞는 영화이기보다는 전시체제 이데올로기에 부응하는 영화일 가능성이 많음에도 불구하고 관객 숫자가 증가한 것은 암울한 전시체제로부터의 도피 욕구에 기인한 것이라고 추측할 수 있다. 그러나 영화관은 더 이상 전적으로 오락이나 향락을 즐기기 위한 공간이 아니라 당국의 이데올로기와 관객의 향락 심리가 기묘하게 착종된 모순적 공간으로 변화되어갔다는 측면에서 영화 통제 시대는 한 축에서는 서구적인 근대와 개인주의에 좀 더 다가가려는 대중과 다른 한 축에서는 동양적인 반근대와 전체주의가 길항하는 위기의 정점에 놓여 있는 시기였다.⁵³⁾

V. 결론

지금까지 식민지 조선에서의 영화관 체험을 몇 가지 측면에서 살펴보았다. 어느 나라의 경우도 마찬가지이겠지만, 20세기 대중예술의 총아인 영화는 식민지 대중에게는 그 무엇보다 매력 있는 오락으로 자리하고 있었다. 그러나 오락의 매개 공간으로 식민지 시대 영화관이 구체적으로 어떤 모습을 하고 어떤 방식으로 근대적 오락의 기능을 수행했는지에 대해서 지금까지 별 다른 주목을 받지 못했던 것이 사실이다. 본고에서는 이와 같은 문제의식에서 그 당시 영화관의 공간 구조와 운영 방식에 대해서 실증적인 방식으로 구상화하려는 노력을 시도해보았다. 그 결과 현대의 영화관과 공간 배치 상에는 큰 차이가 없지만 설비는 대체로 열악했고, 영화관 운영 방식도 전반적으로 세련돼 있지 못하다는 사실을 확인할 수 있었다. 이런 상황은 대중의 영화 열기를 충분히 떠받들 수 없는 정도여서 많은 관객이 불만을 제기하기도 하였다. 그럼에도 불구하고 식민지 말기까지 관객의 수는 지속적으로 증가하였고, 이와 맞물려 영화관의 설비는 확충되었고 운영 방식 역시 세련화되었다.

그러나 식민지 시대가 관객의 영화관 체험이라는 측면에서 균질적이었던 것은 아니다. 무성영화에서 발성영화로의 영화기술적 변화, 그리고 영화에 대한 통제의

50) 夏蘇, 「續映畫街百面相」, 《朝光》, 1938년 3월호, 338쪽.

51) 브라이언 이시즈, 「식민지 조선에서 좋은 사업이었던 영화검열」, 『한국문화연구』, 30집(동국대학교 한국문화연구소, 2006), 218쪽.

52) 이구영에 의하면 1920년대 이래 할리우드영화가 국내 시장에서 차지하는 비율이 절대적이었던 사실을 알 수 있다. “외국영화가 아니면 의지 못하는 것이 조선영화계의 십여년 이래의 상황이다... 수입별로 보면 미국영화가 구십퍼센트로 歐州영화 일할에 비교해보면 십팔배가 좀 넘진다...미국영화의 세력은 어느 때든지 변함이 없다.” 이구영, 「영화계 1년」, 《東亞日報》, 1926년 1월 2일자.

53) 전시체제 하 영화통제 정책이 영화관의 운영에 끼친 영향에 대해서는 이준식이 실증적인 측면에서 구체적으로 정리해놓고 있다. 이준식, 앞의 논문, 728-738쪽.

강화라는 정책적 변화는 대중의 영화(관) 체험을 그 이전과는 이질적으로 느끼게 하는 요소들이었다. 변사의 몰락을 재촉한 발성영화의 도입은 그 전까지 공동체적인 소란이 가득했던 영화관이 서서히 개인적 몰입이라는 근대적인 관람 태도를 훈련하는 ‘시민적 예의의 공간’으로의 변화를 유도하였다. 그러나 다른 한편으로 영화 통제 정책의 지속적인 강화로 인해 영화관은 오락 향유의 공간이라는 본질적인 의미와는 배치되는 ‘국민적 의례의 공간이 되기를 요구받았다. 이처럼 1930년대 이후 식민지 조선의 영화관은 매우 역동적인 공간이 되어갔다.

본고는 식민지 조선의 영화관에 대해 물질적, 수행적 차원과 더불어 이데올로기적 차원에서 조명을 시도했다는 측면에서 의미가 있다고 생각한다. 그러나 실증적 차원의 접근은 여전히 제한적인 면을 벗어나지 못한 한계가 있다. 영화관의 공간 배치나 운영 방식에 대한 보다 체계적이고 실증적인 접근을 통해서 당대 영화관의 일상을 보다 충실히 확인할 필요가 있을 것이다. 이는 기존의 영화 연구가 가진 실증적 한계와도 연관된 것으로, 앞으로의 영화 연구가 보다 폭넓은 영역과 접맥 되는 데 있어서 필수적인 작업이라고 생각한다.

참고문헌

- 「高級映畫 觀 되는 秘訣十則」. 《別乾坤》 1930년 6월호.
 「觀客整理法으로 豫賣番號制」. 《東亞日報》 1939년 6월 12일자.
 「劇場觀覽券 多數를 偽造」. 《每日申報》 1932년 4월 11일자.
 「劇場 안에서 自殺騒動」. 《每日申報》 1934년 2월 10일자.
 「사변기념일의 흥행가—7일만은 자숙개관!」. 《朝鮮日報》 1940년 7월 7일자.
 「上映三時間制 元旦부터 實施」. 《朝鮮日報》 1937년 12월 4일자.
 「上映中 第一劇場大火」. 《東亞日報》 1935년 3월 23일자.
 「徐相吳一代記」. 《朝光》 1938년 10월호.
 「新興封切館으로 京城劇場 開館」. 《東亞日報》 1939년 9월 29일자.
 「아이를 극장에 더리고 가지말라」. 《東亞日報》 1932년 3월 28일자.
 「영화를 볼 때는 자리를 잘 잡으세요」. 《朝鮮日報》 1940년 6월 1일자.
 「取締規則을 無視하는 府內各映畫館興行時間」. 《朝鮮日報》 1939년 5월 3일자.

- 김규환, 「現代의 映畫館」. 《東亞日報》 1929년 12월 12일자.
 김미현(편), 『한국영화사』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2006.
 김수남, 「조선무성영화 변사의 기능적 고찰과 미학 연구」. 『영화연구』 24권, 한국영화학회, 2004, 7~40쪽.
 김승구, 「1920년대 영화문화 주체의 문화적 자의식」. 『인문학연구』 34권 2호, 충남대 인문과학연구소, 2007, 55~79쪽.
 백악학인, 「美國映畫의 害毒」. 《三千里》 1941년 6월호.
 복환모, 「1920년대 초 조선총독부 「활동사진반」의 역할에 관한 연구」. 『영화 연구』 24권, 한국영화학회, 2004, 249~277쪽.
 北田曉大(저)/연구공간 수유+너머 일본근대와 젠더 세미나팀(역), 「유희하는 소리/영화(관)의 유희」. 『확장하는 모더니티』. 서울: 소명출판, 2007.
 브라이언 이시즈, 「식민지 조선에서 좋은 사업이었던 영화검열」. 『한국문학연구』 30집, 동국대학교 한국문학연구소, 2006, 203~237쪽.
 승일, 「라디오 스포츠 키네마」. 《別乾坤》 1926년 12월호.
 심은진, 「영화, 영화관, 상상의 섬」. 『영화연구』 18권, 한국영화학회, 2002, 49~70쪽.
 위경혜, 『호남의 극장문화사』. 서울: 다올미디어, 2007.
 이규영, 「영화계 1년」. 《東亞日報》 1926년 1월 2일자.
 이길성·이호걸·이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』. 서울: 영화진흥위원회, 2004.
 이준식, 「일제 파시즘기 선전영화와 전쟁 동원 이데올로기」. 『동방학지』 124권, 2004, 701~743쪽.
 전상숙, 「일제 파시즘기 사상통제정책과 전향」. 『한국정치학회보』 39집 3호, 2005, 195~212쪽.
 정래동, 「發聲映畫騷音」. 《朝鮮文壇》. 1935년 8월호.
 조준형, 「일제강점기 영화정책」. 김동호(외), 『한국영화정책사』. 서울: 나남출판, 2005.
 조희문, 「무성영화의 해설자 辯士 연구」. 『영화연구』 13권, 한국영화학회, 1997, 182~217쪽.
 주훈, 「1920~30년대 한국의 영화 관객성 연구」. 서울대학교 석사논문, 2005.
 하소, 「續映畫街百面相」. 《朝光》 1938년 3월호.
 하소, 「映畫街百面相」. 《朝光》 1937년 12월호.
 Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indianapolis: Univ. of Indiana Press, 1985.

국문 요약

이 논문은 식민지 조선에서의 영화관 체험을 조명하려는 목적에서 씌어졌다. 기존의 영화 연구에서 영화관은 별다른 주목을 받지 못했다. 기존의 영화 연구는 영화 텍스트나 영화제도 등에 주로 초점이 맞춰져 있는데, 영화관은 실증적 접근에 한계가 있기도 하거니와 그다지 큰 의미가 없는 대상이라는 판단 때문이 아닌가 생각된다. 그러나 영화관은 영화와 대중을 매개하는 공간으로서 주목의 대상이 될 만하다.

이런 판단에 따라서 본고에서는 영화 구경 혹은 영화관 가기의 매력은 무엇인가라는 논의로부터 시작했다. 다소 진부한 측면이 없지 않은 부분이기도 하지만 논의의 시발점으로 필수적이라고 할 것이다. 그리고 대중이 찾아간 영화관은 어떤 모습을 하고 있었고, 어떤 방식으로 ‘홍행’을 했는지를 미비하기는 하지만 실증적인 차원에서 접근하였고, 영화 소비자인 관객이 가진 불만이 무엇이었는지를 살펴보았다.

그리고 마지막으로 영화관 체험의 보다 본질적인 국면에 대한 조명에 할애하였다. 발성영화의 도입과 영화 통제 정책이 식민지 시대 관객의 영화관 체험에 미친 영향을 살펴보았다.

● 투고일 : 2008. 1. 7.

● 심사완료일 : 2008. 2. 28.

● 주제어(keyword) : 영화관(movie theatre), 변사(film interpreter), 발성영화(talkie), 통제정책(control measures), 전시체제(war basis).