

1920·30년대 극장 발행 인쇄물로 보는 재경성 일본인의 영화 문화

이화진*

1. 이페메랄(ephemeral) 자료와 영화사 연구의 확장
2. 경성 남촌 흥행계의 '계통' 중심의 선진
3. 재경성 일본인의 문화적 구심점으로서의 극장과 '주보(週報)'
 - 3-1. 경성 남촌 지구 극장의 주보와 팬 문화
 - 3-2. 토키 이행기의 『대정관 주보』와 극장의 소리들
4. 나오며

국문초록

본 논문은 식민지 시기 경성의 극장에서 발행된 영화 관련 인쇄물(film ephemera)에 대한 기초 조사를 바탕으로, 경성 남촌 지구의 영화 문화에 대한 역사적 접근을 시도한 사례 연구이다.

이 연구는 1920·30년대 경성 남촌 지구의 극장에서 발행된 인쇄물들을 중심에 두고 당시의 일본어 신문과 잡지의 기사를 교차적으로 검토했으며, 이를 통해 '북촌'과 '남촌'으로 이원화된 문화 환경 속에서 재경성 일본인들의 극장과 영화 문화를 실증적으로 재구성했다. 무성영화 시대 경성에서 남촌 지구 극장들은 일본의 영화사들과 계통(系統)을 맺어 일본 본토에서 제작된 영화를 유통·상영했을 뿐 아니라, 식민 본국에서 식민지로 건너와 정착한 재경성 일본인들의 문화적 커뮤니티를 구축하는 역할을 했다. 각 극장이 발행한 인쇄물들은 단순히 프로그램에

* 인하대학교 한국어문학과 시간강사

대한 정보를 제공하는 데 그치지 않고, 식민도시에 거주하는 일본인들을 일본 제국의 균질적인 시공간으로 연결해주었다고 할 수 있다. 인구로는 소수이지만 식민자라는 지위에 있었던 일본인들은 경성 남촌 지구에서 영화 관람을 통해 피식민 조선인과 자신들을 ‘구분’하는 동시에 문화적 차원에서 일본 내지와 연결되는 ‘결속’을 경험했다. 이는 일종의 ‘원거리 민족주의(long distance nationalism)’를 강화하는 문화 실천이라 할 수 있다.

재경성 일본인의 영화 문화를 극장 발행 인쇄물들을 통해 검토하는 작업은 2천년대 이후 본격화되어온 근대 극장 문화와 관객성에 대한 연구 성과들을 심화할 뿐 아니라 비필름 자료를 통한 영화사 연구의 방법 및 방향을 모색하는 데에도 유의미한 시도가 되리라 기대한다.

(주제어: 이페메랄(ephemeral), 재경성 일본인, 영화 문화, 극장 발행 인쇄물, 경성, 남촌 지구, 원거리 민족주의)

1. 이페메랄(ephemeral) 자료와 영화사 연구의 확장

‘단명(短命)’, ‘하루살이’, ‘덧없음’ 등의 그리스어 ‘에페메로스(ephēmeros)’를 어원으로 하는 이페메랄(ephemeral)은 제한된 목적으로 발행되어 일시적으로 유통되고 사용 후에는 폐기되어도 무방한 비(非)출판물을 가리킨다. 영화와 관련해서는 포스터와 전단, 소책자, 관람권과 할인권, 회원엽서 등이 이페메랄에 해당한다. 단행본이나 정기간행물처럼 출판 제도 안에 등록되지 않는 이페메랄은 일상 어디에나 존재하고 소용되어온 만큼 하찮게 여겨지고 쉽게 폐기되었다. 본래 단명할 운명이던 이페메랄이 시간의 두께를 걸치며 오늘날까지도 보존되는 것은 영화의 경험을

특별하게 기념하고자 하는 개인들, 그리고 그러한 기념의 물질문화에 정도된 소장가들의 ‘열병(fever)’ 덕분이었다.

그동안 한국영화사 연구에서는 일간지와 정기간행물, 행정 기관에서 생산된 공문서, 공간(公刊)되거나 심의용으로 제출된 시나리오 등 비필름 지류 자료가 중요한 사료로 활용되어 왔는데, 영화와 관련해 생산된 이페메탈의 사료적 가치는 충분히 조명되지 못했다. 그러나 근현대 일상과 문화에 대한 역사적 관심이 부상하고 공공 아카이브가 영화 이페메탈 자료를 본격적으로 수집·보존하기 시작하면서 이페메탈을 영화사 연구의 자료로서 새롭게 주목할 계기가 마련되었다. 2020년에 발행된 한국영상자료원 기관지 『아카이브 프리즘』의 창간호 테마 ‘전단의 시대—90년대 영화 전단의 안과 밖’, 그리고 같은 해 대한민국역사박물관이 내놓은 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』는 영화 관련 이페메탈이 근현대 일상의 문화적 기억으로서 주목되는 최근의 현상을 반영한다.¹⁾ 해외에서도 여러 아카이브가 이페메탈 자료를 수집·보존하고 있으며, 그중 일부는 디지털 이미지로도 공개되어 자료의 접근성이 높아졌다. 이페메탈 자료를 통해 동아시아의 영화 문화뿐 아니라 인쇄와 광고의 역사를 다양한 각도에서 탐색할 수 있는 길이 열리고 있는 셈이다.²⁾

1) 한국영상자료원, 『아카이브 프리즘』 창간호, 2020.9.; 대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020. 한국영상자료원과 대한민국역사박물관이 소장하고 있는 해방 전 극장 발행 인쇄물 자료는 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』에 함께 묶여 있으며, 대한민국역사박물관의 현대사디지털아카이브에서 전자책 형태로 공개되고 있다. 본 논문에서 언급하는 자료들은 모두 여기에서 확인할 수 있다. 또한 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』에 수록된 해제 「극장 선전의 시대: 해방 전 극장 발행 인쇄물로 보는 영화와 광고, 인쇄 문화」와 「경성 안의 ‘작은 일본’, 남촌의 극장들」이 본 논문의 밑그림이 되었음을 밝혀 둔다.

2) 국내에서는 한국영상자료원과 대한민국역사박물관에 수집된 자료가 많다. 동아시아 영화와 관련한 비필름 자료, 특히 영화관 프로그램/팸플릿/전단 등을 수집 보존하고 있는 해외 아카이브들은 다음과 같다. 早稲田大学演劇博物館 映画館プログラム

1903년 6월 23일자 『황성신문』에 게재된 ‘동대문 전기회사 기계창’의 상영 광고가 한국 최초의 영화 상영 기록으로 공인되고 있듯이, 한반도에 영화가 도래한 이후 영화의 흥행과 광고는 불가분의 관계에 있었다. 영화 광고는 영화라는 상품과 소비자로서의 관객을 매개하는데, 이는 신문의 광고란에만 한정되지 않았다. 도시화가 진행되는 과정에서 영화 광고는 도시공간에 일상적으로 편재하게 된다. 각 극장은 관객을 유인하기 위해 극장 주변이나 유동인구가 많은 거리에 간판과 깃발, 현수막, 포스터를 게시하고 악대를 동원해 가두선전을 펼쳤으며, 전단과 프로그램을 발행해 무료로 배포했다. 현존하는 가장 오래된 극장 발행 인쇄물인 경성고등연예관의 전단과 그 후신인 제2대정관의 전단³⁾을 통해 추정해 보건대, 한반도에 처음 영화상설관이 등장할 때부터 관객을 유인하는 선전 활동은 흥행업 안에 포함되었고, 광고용 인쇄물 발행과 배포는 그러한 영화 선전의 일부였다. 극장은 영화와 관객을 매개하는 공간일 뿐 아니라, 그 매개를 촉진하기 위해 또 다른 미디어를 발신하는 에이전시였다고 할 수 있다.

현재 한국영상자료원과 대한민국역사박물관 등이 수집한 해방 전 영화 선전물은 대부분 개별 극장이 발행한 인쇄물이다. 한국영상자료원이 한국영화사료관(kmdb.or.kr/history/leaflet)에서 공개하고 있는 〈영화전단〉은 한국에서 영화 광고의 변화 양상을 해방을 기점으로 양분하고, 해방 전 개별 극장을 중심으로 전개되던 영화 선전이 해방 후, 정확히는

データベース, 関西大学東アジアデジタルアーカイブ / アジアの映画関連資料アーカイブ, 立命館大学国際平和ミュージアム所蔵 映画プログラム データベース(이상 일본), Makino Collection Film Ephemera [C.V.Starr East Asian Library at Columbia University], Japanese Special Collections at Yale: Japanese Film Ephemera [Yale University], The Paul Kendel Fonoroff Collection for Chinese Film Studies [UC Berkeley] (이상 미국).
3) 서울역사박물관 편, 『근대대중예술—소리와 영상』, 서울역사박물관, 2003, 44쪽.

1950년대에 들어서면서 제작사 혹은 배급사의 일률적인 광고로 이행한 것처럼 구성한다.⁴⁾ 사실 제작사와 배급사가 다양한 매체를 통해 영화 선전을 펼치는 것이 주류가 된 후에도 극장이 선전물을 발행하지 않은 것은 아니다.⁵⁾ 극장이 영화의 경험을 제공하는 ‘특별한 장소’로서의 몫을 완전히 포기하지 않았음은 오늘날 예술영화 상영관이 자체적으로 발행하는 전단이나 소책자에서도 확인할 수 있다.

그럼에도 극장을 중심으로 한 영화 선전의 시대가 영화의 역사에서 이미 오래전에 막을 내렸다는 데에는 재론의 여지가 없어 보인다. 1910년대 중반을 지나며 미국을 위시로 장편 극영화가 정착되고 스튜디오의 제작-배급-상영의 수직적 계열화가 이루어지면서 영화 선전은 점차 개별 극장이 편성한 프로그램의 매력보다 각각의 필름과 그것을 제공하는 스튜디오 홍보에 집중되어 갔다.⁶⁾ 지역에 따라 차이는 있겠으나 서구에서는 대체로 제작사 및 배급사에 의해 체계화된 영화 광고가 다양한 매체를 통해 전개되었다. 그런 측면에서, 1910년대 미국 디트로이트 지역 극장이 발행한 기관지를 통해 대도시 지역 극장의 프로그램을 재구성한 리처드 아벨(Richard Abel)의 작업⁷⁾이나 1910년대 덴마크 코펜하겐의 극장이 발행한 영화 프로그램에 대한 마크 샌드버그(Mark B. Sandberg)의 작업⁸⁾은 아직 극장이 자체적으로 발행한 인쇄물이 관객의 영화 경험과

4) 한국영상자료원이 온라인상에서 제공하는 ‘해방 후 외화전단’ 중 가장 오래된 것은 〈애수〉(1952.10. 발행 추정)와 〈헨리 5세〉(1952.12. 발행 추정) 전단이다.

5) 1960년대 서울 지역 각 극장의 선전부가 제작사와 제휴해 자체적으로 발행한 선전지는 영화 광고의 주체가 다자화된 양상을 보여준다. 이와 관련해서는 다음 연구를 참조하라. 전지니, 『1960년대 한국영화 선전지 연구—‘극장신문’을 중심으로』, 『대중서사연구』 24(3), 대중서사학회, 2018.

6) Janet Staiger, “Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising”, *Cinema Journal*, Vol.29 No.3, 1990, pp.3-31.

7) Richard Abel, “House Organs and the *Detroit Weekly Film News* in the 1910s”, *Film History*, Vol.27 No.3, 2015, pp.137-159.

밀접하게 연결되었던 시대를 역사적으로 복원한 연구라고 할 수 있다.

동아시아 지역에서는 극장의 개별적인 영화 선전이 서구에 비해 상대적으로 장기간 지속되었다. 일본의 영화 연구자 곤도 가즈토(近藤和都)는 1907년 도쿄 아사쿠사 덴키칸(電氣館)에서 처음 발행된 이후로 1944년까지 일본 전역의 영화관에서 거의 매주 발행·배포된 ‘영화관 프로그램’을 통시적으로 연구했다.⁹⁾ 그는 근대 일본의 영화관들이 수십 년간 자체적으로 프로그램을 발행한 것이 일본의 특수한 문화 현상이라고 보는데, 세계 수위의 제작국가였던 일본의 산업 규모에 비추어 보면 이례적인 현상이라 할 만하다. 곤도는 고베영화자료관, 도쿄국립근대미술관 필름센터, 와세다대학 연극박물관이 소장한 총 1만 1천여 부의 영화관 프로그램을 검토한 작업을 바탕으로, 영화관 프로그램을 ‘이페메랄 미디어(ephemeral media)’로서 도시 대중의 일상생활을 구성하는 행위자로 위치시키고, 근대 일본에서 영화관의 지정학과 ‘시정학(時政學)’을 탐구해 미디어 연구의 영역을 확장적으로 재정의하고자 시도했다. 한편 스가와라 요시노(菅原慶乃)는 근대 일본에 집중된 곤도의 작업을 보충하며 중국 상하이와 베이징, 식민지 조선의 경성 등지에서 발행된 영화관 프로그램과 팸플릿을 아카이빙하는 작업을 진행했다. 스가와라는 근대 동아시아의 영화 문화에서 비필름 자료의 중요성에도 불구하고 기존 연구가 이러한 자료들을 필름 텍스트에 종속시켜왔음을 비판하면서, 극장

8) Mark B. Sandberg, "Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema", *Film History*, Vol.13 No.1, 2001, pp.6-22.

9) 곤도 가즈토는 전전기 일본의 각 영화관에서 매주 변경되는 상영작을 알리기 위해 매주 발행하고, 무료 배포했던 인쇄물을 ‘영화관 프로그램’이라고 통칭한다. 실제로는 대다수가 ‘영화관 이름+주보’나 ‘영화관 이름+뉴스’ 식의 기명 방식을 취했지만, ‘프로그램’을 줄인 ‘프로’라는 말이 당시 통용되었던 것을 반영해 ‘영화관 프로그램’이라고 명명한다. 近藤和都, 『映画館と観客のメディア論 戦前期日本の「映画を読む」書く』という経験, 青弓社, 2020.

발행 인쇄물을 통해 “작품 텍스트의 절대성을 해체하는 동시에 작품 텍스트와 관객의 상호 의존/참조 관계를 축으로 한 관객 역사의 구축을 시도”하는 방향으로 나아가야 한다고 제안한다.¹⁰⁾ 극장 발행 인쇄물에 대한 연구는 영화와 극장, 그리고 관객의 역사를 동아시아 비교 연구의 차원에 위치시키는 단초가 될 수 있을 것이다.

이상의 선행 연구가 제시했듯이, 근대 극장이 발행한 이페메탈은 본래 극장이 자기 관(館)의 프로그램을 홍보하기 위해 제작한 광고물이지만 그 사료적 가치는 광고의 영역을 넘어선다. 이 자료들은 오늘의 영화사가들이 사라진 필름의 흔적을 발견하게 하며, 여러 편의 필름이 하나의 프로그램으로 편성되고 소비되었던 초기 영화의 순환 및 그와 관련된 관객의 경험을 입체적으로 재구성하게 해준다. 또한 그 자체로 극장과 관객 사이의 커뮤니케이션을 매개하는 미디어로서 영화와 미디어, 관객의 역사를 재고하는 기회를 제공한다. 일시성의 운명을 거슬러 한 세기 후의 우리와 닿은 이페메탈은 팬 문화와 기념문화의 역사성에 대해서도 생각하게 해준다.

그렇다면 식민지 조선의 사례로 눈을 돌렸을 때, 식민도시 경성의 극장에서 발행된 인쇄물들은 어떠한 지식을 제공하며 어떠한 방향으로 연구의 시야를 열어줄 수 있을까. 그중에서도 재조선 일본인들의 문화적 중심지였던 경성 남촌에서 발행된 일본어 선전물들은 식민지 시기 영화와 극장 문화와 관련해 무엇을 새로 이야기해주는가. 이 글은 1920~30년대 경성 남촌 지구의 극장에서 발행된 인쇄물들을 중심에 두고 당시 일본어 신문과 잡지의 기사를 함께 검토함으로써 ‘북촌’과 ‘남촌’으로 이원

10) 菅原慶乃, 「劇場発行資料を用いた新たな観客史の構築にむけて: 映画プログラム・映画説明書のアーカイブ構築とその活用について」, 『関西大学中国文学会紀要』 40, 関西大学中国文学会, 2019, pp.1-21.

화된 문화 환경 속에서 재경성 일본인들의 극장과 영화 문화를 실증적으로 재구성한다. 연구 대상 시기를 1930년대 중반 약초영화극장과 명치좌, 황금좌(경성보충극장) 등이 새로 들어서면서 경성의 도시 문화와 흥행계의 지형이 변화하기 이전까지로 한정함으로써, 식민자와 피식민자의 문화가 이원적으로 혹은 식민지적으로 공존한 경성에서 ‘종족 공간(space of ethnicity)’¹¹⁾으로서의 극장이라는 문제성을 다시 주목해 보고자 한다. 근대 극장 연구가 주로 경성 북촌의 조선인 극장들을 중심으로 전개되어왔음을 환기할 때, 남촌에 위치했던 재경성 일본인 극장과 그 발행 인쇄물에 초점을 맞춘 이 작업이 그동안의 성과를 심화하고 한국 영화사 연구의 방법 및 방향을 모색하는 데 유의미한 시도가 될 수 있기를 희망한다.

2. 경성 남촌 흥행계의 ‘계통’ 중심의 선전

식민지 조선은 “영화 제작의 현지가 아닌 상영 및 소비가 중심이 된 시장”¹²⁾으로서 영화 산업에서 흥행업의 비중이 높은 편이었다. 더욱이 무성영화 시대에는 대부분 단별 프린트가 전국을 순회하며 유통되는 방식이었기 때문에, 필름의 유통과 순환에서 개별 극장의 역할과 그 프로그램 편성이 중요했다.¹³⁾ 초기의 극장은 여러 필름을 묶어서 하나의 프

11) 유선영, 『극장 구경과 활동사진 보기—충격의 근대 그리고 즐거움의 훈육』, 『역사비평』 통권 64호, 역사비평사, 2003, 373쪽.

12) 김순주, 『‘영화 시장’으로서 식민지 조선: 1920년대 경성(京城)의 조선인 극장가와 일본인 극장가를 중심으로』, 『한국문화인류학』 47(1), 한국문화인류학회, 2014, 137쪽.

13) 이순진은 식민지 조선에서 무성영화 시대 영화의 유통이 단별 프린트의 순연(巡演) 방식으로 전개되었다는 점을 조선 무성영화의 공연성과 관련해 중요하게 지적했다. 이러한 단별 프린트의 순회 방식은 식민지 조선의 영화 산업과 문화에 많은 영향을

로그그램으로 편성했고, ‘실사’, ‘골계’, ‘희극’, ‘활극’, ‘희활극’, ‘비극’, ‘인정극’, ‘연속영화’ 등 영화의 제명 앞에 붙는 장르명이 프로그램의 구성을 다채롭게 수식했다. 때로는 ‘연속활극대회’, ‘조선영화대회’ 등 극장이 기획한 특별 상영 이벤트가 관객을 유인했다. 관객은 특정한 영화 한 편만을 보기 위해서가 아니라 주기적으로 교체되는 프로그램을 즐기기 위해 극장을 찾았다.

1910년에 설립된 경성고등연예관이 일본인과 조선인 모두를 관객으로 포괄하려 했던 것과 달리, 그 뒤를 이어 이른바 ‘남촌’, 즉 경성의 청계천 이남 지역에 설립된 영화상설관들은 처음부터 재경성 일본인을 겨냥해 운영되었다. 1910년대 중반 경성 유일의 조선인 영화관이었던 우미관은 서양영화를 중심으로 프로그램을 편성했지만, 같은 시기 남촌에 위치한 대정관(大正館, 다이쇼칸)이나 황금관(黃金館, 고가네칸)은 서양영화 외에도 일본에서 제작된 ‘구극’과 ‘신파비극’ 등에 비중을 실어 프로그램을 편성하고 일본인 번사의 일본어 해설을 곁들여 상영했다. 1920년대 들어 영화상설관의 수가 늘어나면서 종로를 중심으로 한 단성사, 조선극장, 우미관이라는 조선인 극장가와 남촌의 대정관, 희락관(喜樂館, 기라쿠칸), 중앙관(中央館, 주오칸), 황금관 등 일본인 극장가가 형성되고 민족적으로나 공간적으로 이원화된 경성의 영화 문화가 뚜렷하게 자리잡았다.

미친 초기 일본의 영화 산업의 관행과도 관련이 깊다. 아론 제러(Aaron Gerow)는 1910년대 일본의 스튜디오들이 영화의 프린트를 단벌 혹은 극히 적은 수만 유통했던 관행이 필름을 복제품이 아닌 이벤트의 일부로 위치시킴으로써 일본의 영화 산업 및 영화 문화에 미친 영향을 설명한 바 있다. 이와 관련해서는 이순진, 『조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2009; Aaron Gerow, “One Print in the Age of Mechanical Reproduction: Film Industry and Culture in 1910s Japan”, *Early Cinema in Asia*, Nick Deocampo (ed.), Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp.140-156.

북촌과 남촌에서 극장들은 프로그램 편성뿐 아니라 선전의 방식도 달랐다. 경성 흥행계에 대한 이구영의 회고에 따르면, 북촌의 단성사나 조선극장은 열악한 조건과 영세한 비용으로 최대의 효과를 내기 위해 선전에 전력을 쏟은 데 비해, 남촌 지구의 극장들은 자체적인 선전에는 소극적인 대신 ‘계통(系統, cinema chains)’ 경쟁에 몰두했다.¹⁴⁾ 남촌 지구 극장들은 ‘일본 내지(內地)’에 있는 영화사의 계통이 됨으로써 일본 본사가 각종 매체를 통해 광범위하게 구축해놓은 선전 망을 이용할 수 있었다. 일본의 영화사들은 매달 촬영소의 소식이나 전속 배우들의 근황, 브로마이드나 스틸사진을 신문과 영화전문지, 그리고 각종 잡지에 배포했다.¹⁵⁾ 극장이 간판을 내걸기 전에 팸플릿, 포스터, 선전지, 스틸 사진 등 시각 이미지 광고가 이미 대량으로 유포되었고, 본사가 자원을 활용해 스타를 내세운 선전도 진행되어 있었다. 전국 각지에서 브로마이드 상인들이 영화배우들의 사진을 판매했는데, 이것 또한 개별 극장이 아닌 일본 본사의 역량이었다. 극장은 일본 본사가 보내온 영화 정보와 시각 자료를 활용해 팸플릿을 인쇄하고, 극장 앞에 걸어두는 간판 그림이나 변화가에 내거는 현수막 정도만 신경 쓰면 되었다는 것이다.¹⁶⁾

14) 초기 영화평론가이자 감독이기도 한 이구영은 1926년에 단성사 선전부장으로 입사하며 조선인 흥행계에서 영향력 있는 인물로 성장했다. 이구영의 회고는 다음을 참조할 수 있다. 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록: 김성춘·복혜숙·이구영 편』, 도서출판 소도, 2003; 이구영, 『사건으로 본 영화이면서—원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언』, 『영화예술』, 1970년 11월-1972년 4월 연재. 한편 이구영과 단성사 선전부의 활동에 대해서는 이순진, 『(조선인 극장) 단성사: 1907-1939』, 한국영상자료원, 2011; 남기웅, 『단성사, 조선영화의 최전선에서 1926~1942』, 대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020을 참조할 수 있다.

15) 松本輝華, 『京城キネマ界風聞録(2)』, 『朝鮮公論』, 1925.5. (김계자 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 2』, 도서출판 문, 2012, 182쪽) 이하 『조선공론(朝鮮公論)』에서 인용한 것은 원문의 제목과 함께 번역본의 페이지수를 밝혀 적는다.

16) 이구영, 『사건으로 본 영화이면서—원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』,

그러나 경성 남촌 흥행계의 선전에 대해 “미약한 존재로서 권외의 일각”¹⁷⁾이라고 폄하한 이구영의 평가는 체에 걸러 읽을 필요가 있다. 어디까지나 과거 단성사 선전부의 입장에서 회고한 북촌 흥행계 중심의 기술이기 때문이다. 남촌의 극장들 역시 영업부와 선전부를 두고 관객을 유인하기 위해 그 나름의 노력을 기울인 것은 분명하다. 예컨대, 희락관의 ‘희락관 선전부’는 <사진 1>에서 보듯이 극장 입구에 별도의 간판을 내걸고 선전에 힘을 쏟았고, 경성 안에서는 그러한 희락관 선전부의 활동이 잘 알려져 있었다. 재조선 일본인들이 구독한 잡지 『조선공론(朝鮮公論)』만 훑어보아도, 남촌 흥행계의 경쟁은 일찍이 매우 치열했고 관객들은 희락관에 다니는 ‘닛카쓰당(黨)’이니 대정관에 다니는 ‘쇼치쿠당’이니 하면서 극장들 사이의 경쟁에 반응했다.¹⁸⁾



<사진 1> 희락관과 희락관 선전부
출처: 서울역사아카이브

경성 남촌 지구의 소극적 선전에 대한 이구영의 평가는 일본인 극장들

『영화예술』, 1971.9, 64쪽.

17) 이구영, 『사진으로 본 영화이면서—원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』, 『영화예술』, 1971.9, 64쪽.

18) 본 논문에서 재경성 일본인들의 영화 문화를 살피기 위해 주로 검토한 것은 식민지 조선에서 일본인 사회의 담론을 형성한 잡지 『조선공론』이다. 임다함은 『조선공론』에 전 편집장이던 이시모리 히사야(石森久彌)가 제2대 사장으로 취임한 1921년 이후 『조선공론』이 더욱 본격적으로 영화 관련 글을 게재했다고 말한다. 『조선공론』의 영화란에 대해서는 임다함, 『잡지 『조선공론』 영화란의 탄생과 재조선 일본인 영화문화의 태동』, 『비교문학』 65, 한국비교문화회, 2015 참조.

이 왜 개별 영화에 맞는 특색있는 선전이 아니라 극장의 계통을 부각하는 선전에 중심을 두었는지에 대한 질문으로 바꾸어보는 것이 좋다. 그것은 재경성 일본인 사회에서 극장을 통한 영화의 유통과 소비 방식이 파생하는 효과가 무엇이었는지에 대한 질문과 닿아있는 것이기도 하다.

일차적으로 경성에서 각 영화상설관의 계통 문제는 필름의 제공처(제작/배급)인 일본 본토의 영화 산업과 그 소비처인 식민지 조선의 경성 사이의 비대칭적인 관계에서 비롯되었다고 할 수 있다. 일본 본토 영화 산업의 측면에서는 ‘외지(外地) 시장의 확장’이고, 경성 남촌의 극장들로서는 ‘내지(内地)의 연장’이 되는 종속적인 관계이기도 하다. 극장이 편성하는 프로그램에서 일본영화가 차지하는 비중이 큰 남촌의 극장들은 일본영화의 ‘지역대리점’이자 ‘소매상’ 같은 역할을 했다고 해도 과언이 아니다. 한상언은 닛다연예부나 하야카와연예부 등 재조선 일본인들이 자체적으로 구축하고자 했던 배급망이 1920년대 초반 일본 회사들의 조선 진출로 와해되면서 경성의 영화상설관들이 일본의 영화 산업과 더욱 종속적인 관계를 맺게 되었다고 지적한다.¹⁹⁾ 남촌에서 극장이 일본의 유력 제작사/배급사의 계통이 되는 것은 필름을 안정적으로 공급받으며 고정된 관객층을 확보할 수 있는 가장 안전한 방법이었던 것이다. 1910·20년대에 남촌에 문을 연 영화상설관들은 ‘닛카쓰(日活)’, ‘쇼치쿠(松竹)’, ‘테이코쿠키네마(帝キネ) 등 일본 내지의 영화사들의 이름을 내걸고 그들과 ‘만선(滿鮮) 지방부’, ‘조선총대리점’ 혹은 ‘직영’이나 ‘공영’으로 연결되어 있다고 광고했다. 1930년대에도 쇼치쿠, 신코(新興), 도호(東寶) 등과 계통을 맺어 이들 회사가 제작했거나 배급하는 필름들을 다른 극장들보다 먼저 상영하는 개봉관의 지위를 두고 극장들 사이의 경쟁이 계속 이어졌다.

19) 한상언, 『조선영화의 탄생』, 박이정, 2018, 265-272쪽.

1910·20년대에는 재경성 일본인 영화 인구가 제한적인 데 비해 영화 상설관은 계속 늘어나고 있었기 때문에 남촌 지구 극장들 사이의 계통 경쟁이 과열되는 양상이 있었다. 1916년 12월에 『경성일보(京城日報)』에 게재된 칼럼의 필자는 1915·6년을 즈음해 재경성 일본인 중 영화를 즐기는 사람들이 확연히 늘어났다고 하면서도, “내지인(內地人) 관객을 본위로 하는 사진이 3관인 것은 여하튼 많은 듯하다”고 평한다.²⁰⁾ 일본에 지사를 설립한 유니버설(Universal) 영화의 유입과 연속영화의 유행으로 북촌이나 남촌이나 할 것 없이 ‘활동사진 중독자’들이 생겨났다고 하지만, 재경성 일본인을 주요 관객으로 유치하려는 영화상설관의 숫자가 흥행 시장의 규모에 비해 과다했다고 볼 수 있었다. 이때까지만 해도 북촌 유일의 조선인 영화상설관이었던 우미관은 남촌의 극장들보다 적은 비용을 들여도 훨씬 많은 관객을 끌어들이 수 있었다.

여기에 더하여 일본의 제작사 및 배급사와 경성의 영화관들 사이의 불안정한 계약이 계통 문제를 심화시켰다. 1912년 11월에 문을 연 대정관과 닛카쓰의 사례를 보자. 대정관은 닛카쓰와 대리점 계약을 맺고 오노에 마쓰노스케(尾上松之助)를 내세운 ‘구곡’ 영화와 닛카쓰 무코지마(向島) 촬영소에서 만든 ‘신파’ 영화로 재경성 일본인 관객들을 사로잡았다. 그러나 닛카쓰와 대정관 사이의 계약은 완전한 독점 관계가 아니어서, 1916년에는 유락관과 수좌도 잠시 닛카쓰 영화를 상영했다. 남촌의 극장을 출입하는 관객층이 뻗은 터에 여러 관에서 닛카쓰 영화를 상영하는 것은 “거의 같은 밭에서 수확한 작품을 반복하여 상영하는 꼴”²¹⁾과 다름없었다. 1920년에는 1년 전에 만카쓰 직영으로 개관했던 희락관이

20) 〈映畫の影を逐うて〉, 『京城日報』, 1916.12.14. 夕(2)

21) 『京城活動寫眞界の内幕』, 『朝鮮及滿洲』, 1916.2. (김태현 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012, 44쪽)

닛카쓰 직영으로 바뀌는 일이 있었다. 닛카쓰가 본격적으로 조선 흥행 계로 시선을 돌려 닛카쓰 부사장 요코다 에이노스케(横田永之助)가 희락관 주주가 되면서 일어난 일이다. 대정관은 닛카쓰 필름을 두고 희락관과 협상하지 않으면 안되었다. 그리하여 대정관에서는 닛카쓰 대장군 촬영소 제2부의 영화(현대물)를, 희락관에서는 닛카쓰 대장군 촬영소 제1부의 영화(시대물)을 상영하기로 협정을 맺지만, 닛카쓰 최고의 스타 오노에 마쓰노스케의 영화는 희락관의 차지가 된다. 여기에 1921년 7월에 용산에 개관한 경룡관(京龍館, 케이류칸)까지 닛카쓰 영화를 상영하면서 일본인 관객들에게는 “경성 시내 3개 상설관이 모두 닛카쓰 특약점”²²⁾이 되는 상황이 벌어졌다. 이후 대정관은 희락관과의 협정을 파기하고, 다른 계통을 모색하기 시작한다. 대정관은 막 조선에 진출한 쇼치쿠로 계통을 바꾸었다가 황금관이 쇼치쿠 계통이 되자 곳카쓰(國活)로 계통을 바꾸고, 또 곳카쓰의 제작이 부진하자 다시 쇼치쿠로 계통을 바꾼다.²³⁾

대정관의 잦은 계통 변화는 경성 남촌 지구 안에서 벌어진 경쟁뿐 아니라 일본 본토의 산업 변화로부터도 영향받은 것이었다. 1920년대와 1930년대 초반에 걸친 일본 내 군소 스튜디오의 제작 부진과 폐업, 합병은 경성 남촌의 흥행업자들을 들썩이게 했다. 필름을 공급받아야 하는 극장의 입장에서는 관객이 들 만한 인기있는 영화를 만드는 제작사, 그리고 신작을 지속적으로 공급해줄 수 있는 제작사와 배급사를 선호하는 것이 당연했다. 공교롭게도 남촌 극장들의 운영자 교체가 빈번해지면서 극장의 계통을 둘러싼 갈등과 소음은 끊이지 않았다.

22) 『京城キネマ界』, 『朝鮮及滿洲』, 1921.9.(김태현 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012, 107쪽)

23) 닛카쓰 배급을 둘러싼 대정관과 희락관의 협약과 그 파기, 그리고 이후 대정관의 행로에 대해서는 한상언, 『조선영화의 탄생』, 박이정, 2018, 137-140쪽, 265-272쪽 참조.

남촌 극장가에서 영화의 선전은 극장에 지속적이고 안정적으로 필름을 제공하고 있는 일본 본토의 제작사/배급사를 전면에 내세우는 것이 주효했던 재경성 일본인 사회의 문화로 접근할 필요가 있다. 남촌 지구 극장들은 조선으로 건너와 정착한 일본인 이주자들의 문화적 구심점으로 기능했다. 이들은 인구로는 소수이되 식민자로서 다수의 피식민 조선인들과 위계를 형성했다. 마치 '작은 일본'과 같은 남촌에서 일본인 변사의 해설로 영화를 관람하는 행위는 일상적인 오락과 여가이기만 한 것이 아니라 피식민 조선인과 자신들을 '구분'하고, 일본 본토의 동족들과 연결되는 '결속'의 문화적 실천이었다. 말하자면 '외지(外地)의 내지인(內地人)'인 그들은 닛카쓰와 쇼치쿠, 데이코쿠키네마의 영화를 보고 즐기므로써 영화와 스타들을 좋아하는 마음이 본토의 사람들과 다르지 않다는 감각을 유지할 수 있었다. 다음 장에서는 본토를 떠난 식민지의 이주자들로서 재경성 일본인이 품고 있었던 민족적 자의식과 문화적 정체성을 추동했던 '원거리 민족주의(long distance nationalism)'가 남촌 지구 극장에서 어떻게 발현되었는지를 극장 발행 인쇄물들을 통해 살펴본다.

3. 재경성 일본인의 문화적 구심점으로서의 극장과 '주보(週報)'

통상적으로 '주보(週報)'나 '프로그램', '프로' 등으로 불렸던 극장의 프로그램 팸플릿 혹은 소책자를 여기에서는 '주보'로 통칭해 부르기로 하자. 경성 남촌 지구의 극장이 프로그램 교체 때마다 자기 관의 이름 뒤에 '주보'나 '뉴스', '위클리' 등을 붙인 주보를 정확히 언제부터 정기적으로 발행했는지는 알려지지 않았다. 재경성 일본인들을 상대로 한 극장

간의 경쟁이 치열해지면서 단면 전단 외에도 여러 페이지에 걸쳐 영화와 프로그램에 대한 정보가 담긴 주보가 발행되었으리라 추정된다. 경성 안에 설립된 일본인 영화상설관이 5개(大正館, 喜樂館, 中央館, 黃金館, 京龍館(용산))에 달했던 1923년에 『조선공론』에는 “『황금주보』와 『대정주보』에 대해 뭔가를 이야기하는 사람”²⁴⁾들의 존재에 대한 언급이 있고, 대정관 주보가 “너무 재미없으니 개선해주기 바란다”²⁵⁾거나 희락관의 “프로그램이 일본과 똑같은 크기로 만들어져 있어서 기뻐다”²⁶⁾는 투고가 있어, 이미 그 시점에 극장 주보가 일본인 관객들의 관람 경험에 자리하고 있음을 확인할 수 있다.

경성 남촌의 흥행계는 1924·5년에 장기화된 불황의 여파로 운영에 어려움을 겪었다. 얼마 되지 않는 관객을 유치하기 위해 제 살 깎아 먹기 식의 경쟁이 증폭되자 극장들은 돌파구를 마련하기 위해 고심했던 것으로 보인다.²⁷⁾ 1925년 여름 대정관, 황금관, 희락관, 중앙관 등 4개관의 주임급 인사들은 극장들 사이의 과잉 경쟁을 막기 위한 규약을 만든다. 여기에는 “실비 수익만 손에 들어온다면 잔여의 이익만은 그 전부를 광고비 또는 선전비로 투자해도 그렇게 아깝지 않다”²⁸⁾는 식의 영업으로 비용이 치솟고 있는 선전전을 제한하는 항목도 포함되었다. 전단

24) 『映畫と其の印象-偶感の偶感』, 『朝鮮公論』, 1923.1.(김태현 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012, 291쪽)

25) 『フィルム・ファンの分領』, 『朝鮮公論』, 1923.1.(김태현 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012, 259쪽)

26) 『フィルム・ファンの眩き』, 『朝鮮公論』, 1923.6.(김태현 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012, 338쪽)

27) 조선신문의 영화란을 담당하는 기자였던 마쓰모토 데루카(松本輝華)는 1925년 경성의 영화 관람자의 수는 전년 대비 2할에서 3할 감소를 보였다는 것이 관주들의 의견이라고 전한다. 松本輝華, 『映畫春秋(1)』, 『朝鮮公論』, 1926.4.(김계자 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 2』, 도서출판 문, 2012, 217쪽)

28) 『キネマ界往來(4)』, 『朝鮮公論』, 1924.5.(김계자 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 2』, 도서출판 문, 2012, 73쪽)

은 8절 크기로 제한하고, 시내 각 상점에 부착하는 예고 전단이나 전단 살포, 대형 선전물 설치 등을 금한다는 것이다. 남촌의 극장들은 일본어로 발행되는 『조선신문(朝鮮新聞)』이나 『경성일보(京城日報)』에 매월 정기적으로 일정한 금액을 지불하며 프로그램 광고를 게재하고 있었는데, 극장들은 신문 광고에 드는 비용 지출을 줄이기 위해 하나의 신문사만 정해서 광고를 내고, 신문사의 후원 주간을 폐지하며, 할인권도 발행하지 않기로 했다.²⁹⁾ 이러한 규약 내용이 신문사에 알려지면서 흥행계로부터 일정한 광고 수익을 얻어왔던 언론은 4개 관의 협정에 대해 이익만을 추구하는 행태라고 비판하며 상세한 규약 내용을 보도했다.

흥미롭게도 이 규약에서 일간지 광고, 후원이나 할인과 같은 이벤트, 그리고 거리에 배포되는 전단이나 상점가에 게시하는 전단 등은 서로 협의하여 제한했지만, 극장이 정기적으로 발행하는 주보와 관련해서는 아무런 제한이 없었다. 여기서 짐작되는 바는 두 가지이다. 첫째, 남촌 지구 극장들 사이의 경쟁이 아무리 치열하더라도 관객에게 프로그램이 교체될 때마다 영화에 대한 정보를 알리는 주보 발행은 필수적인 선전으로 인식되었다는 점이다. 주보가 상품을 판촉하는 광고라기보다 정보를 ‘중립적으로’ 전달하는 매체인 것처럼 받아들여지고 있었음을 추정해

29) 이들의 7개 항목의 규약은 다음과 같다. ① 규약에 가입한 상설관은 여하한 경우에도 요금을 현재 요금 60전, 40전보다 인하하지 않을 것. ② 선전전은 각 관의 경비를 증대하는 원인이다. 금후에 전단은 8분의 1 크기로 제한하고, 대형물 및 각 상점에 부착하는 예고 전단, 전단 살포를 전폐한다. ③ 할인권은 금후에 일절 발행하지 않는다. ④ 신문광고는 하나로 정한다. ⑤ 신문사의 후원 및 명의를 빌리지 않는다. ⑥ 금후 종업원을 둘러싼 분쟁은 절대로 하지 않는다. 퇴직자가 타관에 취직을 구하는 것은 절대로 받아들이지 않는다. ⑦ 만약 규약을 파기하는 관은 5백원의 위약금을 물수한다. 〈市内四常設館の醜惡な内輪喧嘩、觀客を馬鹿にした申合せから興行の内幕暴露〉, 『京城日報』, 1925.8.14.(2); 『秋風肅條、肌に粟を生ずる 映畫界大喧嘩内譯譚』, 『朝鮮公論』, 1925.10.(김계자 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 2』, 도서출판문, 2012, 201쪽)

볼 수도 있다. 둘째, 극장이 발행하는 주보의 폐지나 축소 등을 필름을 공급하는 일본 본사와의 협의 없이 개별 극장이 독단적으로 결정하기 어려울 수도 있었다는 점이다. 경성 남촌의 극장들이 발행하는 주보는 그 극장만의 프로그램 정보지에 그치지 않고 계통을 맺고 있는 일본 본토 영화사의 광고물이기도 했기 때문이다. 주보 발행 여부는 극장이 개봉관의 지위를 유지할 만한 역량이 있는지의 문제일 수 있었다.

현재 한국영상자료원과 대한민국역사박물관이 소장하고 있는 해방 전 극장 발행 인쇄물 297건 중 39건이 1930년대 중반 이전 경성 남촌 지구 극장에서 발행된 것이다.(<부록>) 이를 극장의 건립 연도 순으로 살펴보면, 대정관 26건, 황금관 2건, 황금관의 후신인 동아구락부 4건(모두 전단), 희락관 4건(전단 1건), 중앙관 3건(전단 2건)이 수집·보존되고 있다. 수집 자료 중 전단의 수가 적은 것은 당시 전단의 발행 및 배포 부수가 적었기 때문은 아니다. 거의 모든 극장이 새로운 프로그램을 상영할 때마다 전단을 발행하고 극장 주변의 상점가에서나 변화가에서 떠들썩하게 배포했다. 정보량이 적고 광고의 효과를 높이는 데 중점을 둔 전단은 상대적으로 영화에 대한 정보가 많은 주보보다 더 쉽게 버려졌을 것으로 추정된다. 이러한 이폐메탈 자료의 수집과 보존의 한계를 전제하면서, 이 장에서는 발행 시기에 따라 크게 묶이는 '1926·7년 발행 극장 주보'와 '1931년부터 1933년까지 발행된 『대정관 주보』'를 중심으로 재경성 일본인들의 영화 문화에 대한 논의를 전개한다.

3-1. 경성 남촌 지구 극장의 주보와 팬 문화

현재까지 수집된 경성 남촌 지구 극장 발행 주보 중 오래된 것은 발행 연도가 1926·7년으로 거슬러 올라간다. '도아키네마(東亞キネマ)와 협

약을 맺은 중앙관의 주보(1926.1.15), ‘하야카와(早川) 직영’ 황금관의 주보(1926.4.1; 1926.6.11), ‘닛카쓰 직영’ 희락관의 주보(1926.4.3; 1926.5.5; 1926.6.7), ‘쇼치쿠 공영(共營)’ 대정관의 주보(1926.5.15; 1927.2.14) 등이 확인된다. 공고롭게도 조선인 상설관인 단성사와 조선극장의 경우에도 1926년에 발행된 주보가 수집 자료 중 가장 오래된 것들이다. 북촌에서나 남촌에서나 극장 주보는 1926년 이전부터 발행되었지만 현재로서는 1926년 발행 자료부터 수집되고 있는 것이다. 이구영은 1926년에 단성사에서 ‘주보’를 통한 선전의 쇄신이 있었다고 말하는데,³⁰⁾ 그 해에 단성사만이 아니라 남촌 지구 극장에서도 발행하는 선전물의 부수가 확대되는 어떤 계기가 있었다고 상상해 볼 수도 있다. 그 몇 해 전인 1923년에 대정관과 황금관에서 발행되는 주보를 “소중히 다루는 사람은 극히 일부이고, 대부분의 사람은 모두 버려”버리는 ‘저급한 태도’에 대한 비판이 있었는데, 그 비판자가 희망했던 ‘좀 더 영화에 애정을 가진 팬들의 활동이 1926년 무렵 두드러졌다고 할 수도 있겠다.’³¹⁾

1926·7년에 발행된 남촌 극장들의 주보를 살펴보면, 2단 접지 4면의 형태로 사이즈는 대개 13.5×19.5cm 정도이다. 같은 시기 북촌의 조선인 극장인 단성사와 조선극장도 비슷한 형태와 면수로 주보를 발행했는데, 이 두 극장은 1927·8년을 지나며 면수를 확대하고 편집에도 변화를 주었다. 아쉽게도 1927년 3월부터 1931년 8월 사이에 경성 남촌 지구 극장에서 발행된 주보는 수집되어 있지 않아서, 이 시기에 일본인 극장 주보의 편집과 인쇄 방식에 어떤 변화가 있었는지를 파악하기는 어렵다. 『키네마준보(キネマ旬報)』 1930년 10월 11일자에 게재된 ‘경성영화연구회’

30) 이구영, 「사진으로 본 영화이면사-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)」, 『영화예술』, 1971.9, 63쪽.

31) 「映畫と其の印象-偶感の偶感」, 『朝鮮公論』, 1923.1.(김태현 편역, 『일본어 잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012, 292쪽)

의 좌담회 내용을 통해 이 시기에는 대정관이 그나마 성실하게 후보를 발행하고 있었음을 확인할 수 있다. 좌담회 참석자들은 희락관 전단은 종이에 여백을 두지 않아 어수선한 느낌이 들고 중앙관 전단은 너무 간단해서 관객에게 영화에 대한 예비지식을 별로 제공하지 않는다는 불만이 있었다.³²⁾

1926·7년의 후보들을 살펴보면, 대정관은 쇼치쿠 영화, 희락관은 닛카쓰, 황금관은 마키노와 기타, 중앙관은 도아키네마 등 극장의 계통이 선명하게 드러나는 프로그램 편성을 보여준다. 이들 극장은 매번은 아니더라도 종종 일본영화들 사이에 끼워서 서양영화를 상영했는데, 북촌의 조선인 극장들과는 달리 서양영화의 제작사나 배급 계통은 크게 내세우지 않았다. 극장은 장편 극영화 3편을 하나의 프로그램으로 편성하고, 영화의 제명이나 감독, 출연진 외에도 영화의 줄거리를 소개하거나 핵심적인 선전 문구를 강조했다. 대개는 상영하는 영화마다 해설자로나설 변사의 이름도 함께 기재했다. 적게는 1명, 많게는 3명의 변사가 영화 한 편의 해설을 맡았다. 대정관의 경우는 영화마다 상영 시 배경음악의 선곡자 이름을 적어두기도 했다.

1920년대 중반 경성 남촌 지구 극장들의 후보는 영화팬에게 직접 말을 거는 듯한 편집 방식을 구사했는데, 후보가 호명한 영화팬은 막연하고 추상적인 존재가 아니라 그 지역의 구체적이고 물질적인 극장 공간에서 영화를 소비하는 재경성 일본인 사회의 구성원들이었다. 이 시기의 후보를 보면, 남촌의 극장들은 자기 관의 운영과 영화 선전에서 재경성 일본인 사회의 팬 문화와 공조 관계를 형성하고자 했다. 1926년 5월

32) 『제5회 좌담회 속기록: 경성의 상설관을 말한다』, 『키네마순보』, 1930.10.11.(한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음, 『일본어 잡지로 본 조선영화 2』, 한국영상자료원, 2011, 85-86쪽)

에 발행된 주보에서 희락관은 극장 사무소를 ‘닛카쓰 후원회’ 사무실로 삼고 가입 신청을 접수하고 있음을 알린다.³³⁾ 닛카쓰 계통인 희락관은 단골 관객을 유지하면서 새로운 닛카쓰 영화 팬을 더 확보하는 전략으로 닛카쓰 후원회를 조직하는 것이다. 닛카쓰가 내놓은 새로운 ‘상품’을 아직 보지 않은 상태에서도 닛카쓰라는 ‘브랜드’에 대한 신뢰와 애정에 기반해 기꺼이 ‘구입’할 의사가 있는 소비자로서 닛카쓰 후원회원은 곧 희락관의 고정 관객이 된다.

남촌 안에서도 극장마다 계통이 달랐기 때문에 어떤 극장의 단골 관객은 그 계통의 영화를 좋아하는 팬으로 여겨졌고, 일본인 영화팬 사이에서는 자주 드나드는 극장의 계통이 그 자신이 어떤 사람인지를 보여주는 문화가 형성되고 있었던 것으로 보인다. 관객들 사이에서 극장의 프로그램 편성에 대한 불만이 토로될 때 그 자신과 단골 극장의 특별한 관계가 강조되곤 했다. “우리 쇼치쿠당은 희락관에서 하는 영화를 감상하는 닛카쓰당에 대해 심히 체면이 서지 않는다. 대정관이여! 황금관이여! 이후로는 절대 이런 완전치 못한 것을 상영하지 말았으면 한다.”³⁴⁾ 경성 남촌에서 ‘닛카쓰당’이니 ‘쇼치쿠당’이니 하는 것은 일본인 관객들의 영화 취향을 드러내는 적극적인 명명이자 서로를 영화팬으로 승인하는 행위였으며, 그와 동시에 경성에 있는 자신들을 심리적 차원에서 일본 본토의 닛카쓰 팬이나 쇼치쿠 팬과 연결하는 선분과 같은 것이기도 했다.

1920년대 중반 재경성 일본인들은 영화와 관련해 여러 동호회와 동인들을 조직했다. 당시 문헌에서 확인되는 것만 해도 경성고등상업시네마 동호회, 경성영화동호회(『영화우울』), 목동시사(『목동』), 『영화전당』 동

33) 『희락관 주보』 11권 18호, 1926.5.5.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 291쪽)

34) 『『フィルム・ファンの眩き(2)』, 『朝鮮公論』, 1924.2.(김계자 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 2』, 도서출판 문, 21쪽)

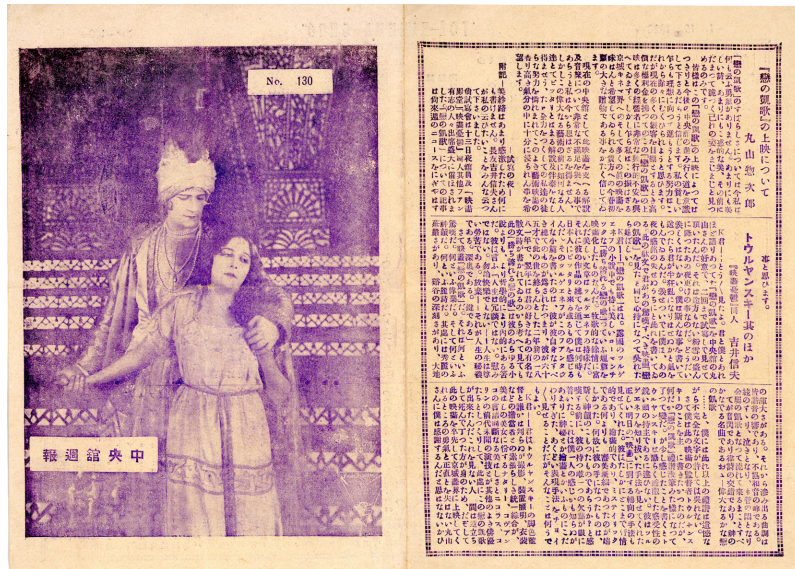
인, 『영화관조』 동인 등 여러 단체가 있었다. 이들은 주로 남촌의 극장에서 영화를 보고 토론을 하고 등사판으로 인쇄한 자신들의 동인지를 발간했다. 극장들은 영화의 평판과 극장가의 여론을 주도하는 이들과 긴밀한 관계를 유지하고 있었던 것으로 보인다. 1926년 1월 중앙관은 이반 투르게네프의 원작소설을 빅토르 투르얀스키(Victor Tourjansky) 감독이 연출한 〈사랑의 개가(Le chant de l'amour triomphant)〉(1923)를 개봉할 때, 『영화전당』과 『영화우울』의 동인, 그 외 영화팬과 지역 유지들을 초대해 시사회를 열었다. 시사회에 참석했던 『영화우울』 동인 요시이 노부오(吉井信夫)는 “이런 영화를 보지 않는 자는 저 세상으로 가는 편이 낫다”며 예술적인 영화를 경성에 소개한 중앙관의 지배인 마루야마 소지로(丸山惣次郎)의 “용기와 정직”에 감사를 전했다.³⁵⁾(〈사진 2〉) 한편 경성고등상업시네마동호회에 모임 장소를 제공했던 희락관은 1926년 5월부터는 영화팬의 감상평을 게재하는 지면을 제공할 계획임을 알리고 관객들의 투고를 받았다.³⁶⁾ 이 주보에 단평을 게재한 시네마동호회 회원 가토 분야(加藤文彌)는 같은 달 15일에 발행된 대정관 주보에도 스즈키 시게요시(鈴木重吉) 감독의 영화 〈운동가〉에 대한 감상평을 게재했다.³⁷⁾ 희락관의 ‘닛카쓰당’이자 대정관의 ‘쇼치쿠당’이기도 했던 그는 두 극장의 주보에 자신의 이름을 올리며 영화광의 면모를 유감없이 드러냈다.

극장이 영화라는 상품을 광고할 때 중요한 것은 그 소비자인 관객이

35) 『중앙관 주보』 130호, 1926.1.15.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 294쪽)

36) 『희락관 주보』 11권 18호, 1926.5.5.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 291쪽)

37) 『대정관 주보』, 1926.5.15.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 260쪽)



〈사진 2〉 『중양관 주보』 130호, 1926.1.15. (대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 294쪽)

특정한 작품에만 집착하지 않고 영화 체험의 쾌감이 다른 영화에 대한 관심으로 이어지도록 유도하는 데 있다. 주보에 배치된 영화의 시각적 이미지와 여러 홍보성 문구들은 관객의 경험에 기대어 아직 오지 않은 영화에 대해 ‘예기(豫期)’³⁸⁾하게 한다. 영화에 대한 관객 저마다의 경험과 지식, 관심 정도에 따른 차이에도 불구하고, 영화의 원작자와 감독, 주연배우의 이름은 영화를 좋아하는 사람이라면 이미 알고 있으리라 전

38) 곤도 가즈토는 영상문화의 경험을 한편으로는 ‘영화를 보기 전/보고 있을 때/본 후’라는 세 시제의 지속 과정, 다른 한편으로는 스크린에 국한되지 않는 다양한 미디어의 상호 작용으로 확장해, 영화를 보기 전에 얻어지는 ‘예기(豫期)로서의 영화 경험’과 영화를 본 후의 ‘상기(想起)로서의 영화 경험’을 논한다. 본 논문에서 ‘예기’와 ‘상기’는 곤도의 개념을 빌어온 것이다. 近藤和都, 『映画館と観客のメディア論 戦前期日本の「映画を読む/書く」という経験』, 青弓社, 2020, pp.14-19.

제되었다. 아직 그들의 존재를 알지 못한다면 ‘읽’과 ‘무지’ 사이의 간극을 메우기 위해 극장으로 향해야 하는 것이다.

주보가 말 거는 영화팬과 자신을 동일시하는 관객들은 영화에서 얻은 일시적인 쾌감을 극장을 나선 후에도 주보를 통해 ‘상기(想起)’하고 특별한 것으로 지속시킬 수 있다. 극장이 프로그램을 새로 교체하면 지난 프로그램이 기재된 주보는 더 이상 유효한 광고매체가 아니지만 어떤 관객에게 이 주보는 자신이 영화에 대해 새로 알게 된 지식과 정보를 저장하는 매체이자 영화 경험을 기억하게 해주는 기념품이다. 주보를 보관하는 관객은 그때 번사의 목소리와 상영 중에 흐른 음악뿐 아니라 그날의 날씨와 거리의 풍경, 매표소 앞에 줄을 선 사람들, 매표소 직원과 검표원, 극장 안의 안내원과 과자장수까지 그때의 극장을 둘러싼 여러 가지를 (주보를 폐기해버린 사람보다) 오래 기억할 수 있었을 것이다.

3-2. 토키 이행기의 『대정관 주보』와 극장의 소리들

무성영화에서 발성영화로 이행하던 1930년대 전반기 경성 남촌 지구에서 발행된 주보로는 대정관이 1931년부터 1933년까지 발행한 주보가 일본 간사이대학에 다수 수집되어 있다. 쇼치쿠 계통으로 운영되던 시기에 발행된 『대정관 주보(大正館週報)』는 토키 초기 쇼치쿠 영화에 대한 지식뿐 아니라 쇼치쿠의 마케팅과 홍보 전략을 보여준다. 뿐만 아니라 1930년대 중반 이후 ‘만선(滿鮮) 제일’의 쇼치쿠 개봉관이 되는 명치좌의 『명치좌 뉴스(Meijiza News)』와 더불어 쇼치쿠 영화의 조선 수용을 재구성할 수 있다는 점에서 한국과 일본 양쪽 모두에서 『대정관 주보』는 영화사적으로 귀중한 자료이다.

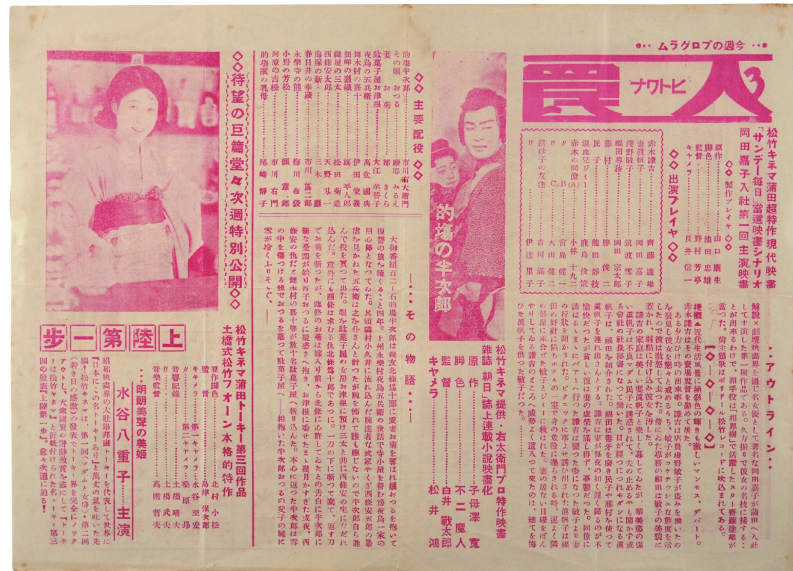
이 시기 대정관은 쇼치쿠가 제작했거나 배급하는 장편 극영화 2편 내

지 3편 정도를 하나의 프로그램으로 편성하고, 간혹 시국(時局)을 반영한 뉴스 영화의 상영을 특별 이벤트로 배치했다. 인쇄된 정보의 내용으로 보면, 대정관이 1926·7년에 발행했던 주보에 비해 경성의 대정관이라는 개별 극장의 특징이나 지역 관객과의 관계성이 잘 드러나지 않는다. 간혹 (주신구라(忠臣蔵))의 팸플릿을 신청하라는 오사카 아사히좌에서 발행하는 『아사히좌뉴스(朝日座ニュース)』를 받고 싶은 관객은 극장 선전부로 신청하라는 안내 정도가 겨우 극장의 목소리를 담고 있을 뿐이다.³⁹⁾ 전반적으로는 마치 쇼치쿠의 기관지라고 해도 무방할 정도로 영화사 쇼치쿠의 존재를 두드러지게 가시화하고 있다. 쇼치쿠의 전속 그래픽 디자이너 아마다 신키치(山田伸吉)의 타이포그래피가 그대로 활용된 영화의 제명, 쇼치쿠 전속 감독과 배우들의 이름, 영화의 스틸 사진 등은 ‘쇼치쿠’를 매개로 경성과 일본 본토가 같은 시공간으로 묶이는 것처럼 느껴지게 한다. 일본에서 출간되는 『후진구라부(婦人俱樂部)』, 『아사히(朝日)』, 『호치신문(報知新聞)』 등에 게재된 연재소설을 원작으로 하고 있다든가 유명한 일본 작가의 이름을 앞에 내세우는 것도 대정관에서 상영되는 쇼치쿠 영화를 ‘일본 본토와 다름없음’ 그 자체로 인식되게끔 한다. (<사진 3>)

이 시기 대정관이 편성한 프로그램을 살펴보면 무성영화가 차지하는 비중이 여전히 상당함에도 무성영화를 해설하는 번사들의 이름은 『대정관 주보』에 전혀 기재되어 있지 않다. 이 점 역시 같은 시기 일본 본토의 쇼치쿠 계통 극장들의 프로그램과 유사하다.⁴⁰⁾ 사운드로 제작된 영화의

39) 『대정관 주보』, 1932.11.17. 발행 추정; 『대정관 주보』 특집호, 1932.12.16. 발행 추정; 『대정관 주보』 특집호, 1933.5.11. 발행 추정; 『대정관 주보』, 1933.11.30. 발행 추정 (대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 271, 274, 277, 284쪽)

40) 같은 시기 일본에서 발행된 영화관 프로그램은 다음 자료집을 검토했다. 日本映画テ



우측 상단에 배치된 영화 <인간의 뒷(人間の足)>(노무라 호테, 1932)의 제명은 쇼치쿠의 그래픽 디자이너 야마다 신키치(山田伸吉)가 디자인한 타이포그래피를 그대로 사용하고 있다. 좌측에 배치된 <상륙제일보>는 ‘쓰치하시식 쇼치쿠폰’을 사용한 토키영화임을 특별히 밝혀 소개하고 있다.

<사진 3> 『대정관 주보』, 1932.6.14. 발행 추정(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 266쪽)

경우에는 ‘쓰치하시식(土橋式) 쇼치쿠폰 제공’이라든가 ‘올토키 영화’, ‘가마타(蒲田) 촬영소 토키 3작과 같은 별도의 수식어를 붙여 새로운 음향 기술로 제작된 영화임을 강조했다. 주보에 촘촘하게 배치된 글줄의 틈새에서 읽어낼 수 있는 것은 영화 제작과 상영에서 점차 토키화가 진행되는 중에 변사의 권위가 위협받고 있었던 상황이다. 변사는 더이상 극장의 간판 스타가 아니었다. 극장이 변사를 고용하고 있든 아니든 간에, 극

레비프로듀서협회 編, 『프로그램映画史—大正から戦中まで懐かしの復刻版』, 日本放送出版協会, 1978.

장의 프로그램에 변사들의 이름을 내거는 것은 기술의 혁신에 발맞추지 못하는 ‘낡은 영화관’이라는 이미지를 각인하는 효과를 줄 수도 있었을 것이다.

1930년대 초반 이제 막 토키 시대로 진입한 경성에서 변사의 존재를 지운 『대정관 주보』의 지면이 일본 본토와 동질적인 시간처럼 가시화되는 만큼 대정관은 경성 북촌의 조선인 극장과 이질적인 시간에 놓인 공간처럼 보인다. 예컨대, 1930년대 초반 조선극장이 발행한 주보는 상영작마다 김영환, 이병조, 박응면, 성동호, 박택용, 편순만 등 조선극장의 전속 변사들의 이름이 명기되었다. 조선극장은 남촌의 중앙관과 함께 경성에서 처음으로 발성영화 상영을 시작했던 극장인데도 여전히 변사가 영화 상영의 중심에 있었다.⁴¹⁾ ‘전발성 일본판’, 즉 일본어 수퍼임포즈드 자막이 삽입된 버전의 서양영화가 상영될 때에도 조선인 변사의 해설이 수반되었다. 서양영화가 주요 프로그램인 조선인 상설관에서는 무성영화나 발성영화나 할 것 없이 자막의 번역자이자 대사의 통역자로서 변사의 역할이 아직 공고했던 것이다. 토키 초기에 김영환과 같은 인기 변사는 유성기 음반을 취입하고 라디오의 영화 해설 프로그램에 출연하는 등 오히려 활동 영역이 확장되기도 했다.⁴²⁾ 반면 대정관에서는 조선인 상설관에서 상영한 것과 동일한 ‘전발성 일본판’을 상영할 때 변사의 해설을 붙이지 않아도 되었으며, 혹여 발성영화의 자막을 해설해주는 변사를 둔다 하더라도 그 존재를 널리 알리지 않았다. 토키 초기 영화 상영에서 변사가 수행하는 역할의 비중은 극장의 민족적·언어적

41) 가령 이 시기 조선극장 주보에서는 파라마운트의 발성영화를 상영한다는 정보와 중졸 이상 학력의 견습 영화해설자를 모집한다는 공고가 한 면에 공존하고 있다. 『조선극장 주보』 171호, 1931.10.29. 발행 추정(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 187쪽)

42) 김영환, 『영화생활』, 『영화시대』, 1931.5, 30-32쪽.

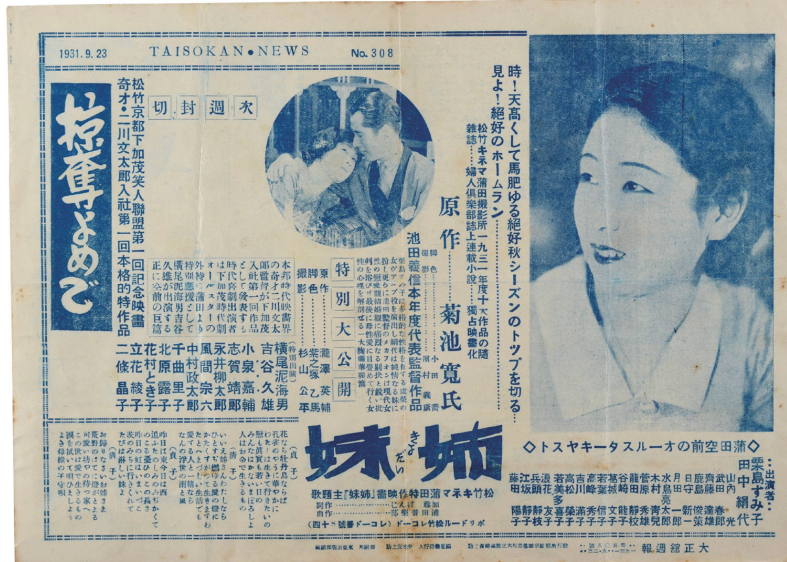
구성에 따라 달랐으며, 앞으로 다가올 변사의 쇠락이 경성의 남촌과 북촌에서 다른 속도와 긴장감으로 진행되고 있었다.

변사의 연행과 같이 개별 극장의 자율적인 영역을 부각하지 않음으로써 『대정관 주보』는 대정관을 쇼치쿠가 기획하고 제작한 상품이 쇼치쿠의 완벽한 통제하에 유통되고 있는 소매점처럼 보이게 한다. 대정관에서 영화를 보는 일이 도쿄의 쇼치쿠 개봉관에서의 관람과 차이가 없는 것처럼 여겨지게 하는 것이다. 하지만 이것은 주보가 만들어내는 환상이다. 『대정관 주보』에서 발성영사기를 홍보하는 문구는 1933년 5월에야 등장한다.⁴³⁾ 무성영화가 주로 상영되고 있는 대정관에서 극장은 여전히 ‘라이브 퍼포먼스’의 공간이었다.

1930년대 초반 『대정관 주보』가 경성 남촌에서 영화를 즐기는 관객들을 일본 본토와 동질적인 시간 속으로 이끄는 듯 보여도, 식민도시에 위치한 일본인 이주자의 공간으로서 대정관이 가지고 있는 장소적 특징이 완전히 소거되지는 않는다. 이 시기 쇼치쿠가 제작한 고우타영화(小唄映画)나 영화 주제를 취입한 레코드 음반은 일본 본토뿐 아니라 재조선 일본인 사회에서도 유행했다. 영화 주제를 삽입해 악단의 연주나 레코드 음악에 맞추어 노래하는 고우타영화는 변사와 가창자뿐 아니라 관객도 영화가 상영되는 극장의 풍부한 소리 환경에 참여하도록 이끈다.⁴⁴⁾

43) “관내 발성장지도 완성했으니 기대해 주세요.” 『대정관 주보』 특집호, 1933.5.11, 발행 추정(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 277쪽)

44) 고우타영화는 영화 중 장면에 자막으로 노랫말을 삽입하고 반주나 노래를 붙여 상영하는 영화이다. 고우타영화의 형성 과정을 고찰한 사사가와 게이코(笹川慶子)는 다이쇼 말기에서 쇼와 초기에 걸쳐 유행한 ‘고우타(小唄)’가 단순히 샤미센으로 연주되는 노래에만 한정되는 게 아니라 “서양음악을 일본화한 노래, 재즈풍의 노래도 모두 포함한 ‘상품화된 노래’”였다고 설명한다. 이러한 노래가 영화 중에 삽입되는 것은 영화의 서정성을 극대화하기 위해서였다. 고우타영화에 대한 상세한 설명은 笹川慶子, 『小唄映画に関する基礎調査—明治末期から昭和初期を中心に—』, 『演劇研究七



1931년에 제작된 쇼치쿠의 무성영화 〈약탈신부(掠奪よめご)〉(후타가와 분타로, 1931)와 〈자매(姉妹)〉(이케다 요시노부, 1931)의 광고가 게재되어 있다. 기쿠치 칸(菊池寛)의 원작을 영화화한 〈자매〉는 주제가 가사가 수록되어 있다.

〈사진 4〉 『대정관 주보』 308호, 1931.9.23. (대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 262쪽)

대정관은 고우타영화를 자주 편성하고 『대정관 주보』에 그 영화의 주제가 음반도 함께 광고하곤 했다. 〈눈물의 철새(涙の渡り鳥)〉(노무라 호테, 1933), 〈이즈의 무희(伊豆の踊子)〉(고쇼 헤이노스케, 1933), 〈물망초(忘れぬ花)〉(노무라 히로마사, 1933), 〈섬처녀(島の娘)〉(노무라 호테, 1933) 등이 ‘유행 고우타영화’라고 소개되었고, 주제가의 가사가 주보에 수록되었다. 이는 일본 본토의 유행과 쇼치쿠의 제작 경향이 조선

ンター紀要: 早稲田大学21世紀COEプログラム: 演劇の総合的研究と演劇学の確立』
1, 早稲田大学演劇博物館演劇研究センター, 2003, pp.175-196 참조.

에 그대로 수용된 것이라 볼 수 있다. 그런데 『대정관 주보』가 영화 주제가 전체 가사를 수록해 배포하는 것은 같은 시기 일본 본토의 상영관이 발행한 주보들과 비교했을 때 구별되는 특징이다. 주보에 인쇄된 주제가의 노랫말은 영화의 내용을 예기하게 하고 영화를 본 후에도 영화의 경험을 극장 바깥의 시공간으로 연장했다. 극장 주보가 고우타영화의 경험을 지속적으로 상기시키는 것은 그 극장이 식민지에 위치한다는 것을 떠올릴 때 더욱 중요한 의미를 갖는다. ‘외지의 내지인들이’ 모이는 극장에서 고우타영화에 삽입된 노래는 단순한 유행가가 아니라 일본 본토에서보다 훨씬 더 강한 민족적 정서를 동반하는 노래로 경험되기 때문이다.

정충실은 1920·30년대 경성에서 북촌의 조선인 관객들뿐 아니라 남촌의 일본인 관객들도 영화 관람을 통해 민족적 정체성을 강화했다고 지적한다. 본토로부터 멀리 떨어진 식민도시의 극장에서 일본의 영화를 보고 일본의 음악을 들으면서 ‘고향/고국’에 대한 향수(鄉愁)를 달래는 이주자의 정체성은 경성 남촌 지구 일본인 극장의 관객성을 이해하는데 핵심적이다.⁴⁵⁾ 일본의 영화 문화 지형에서 고우타영화의 관객이 주로 계층이나 취향에 의해 위계화되는 ‘저급한 집단’으로 여겨졌다면, 경성 남촌에서 고우타영화가 유인하는 관객은 계층과 취향만이 아니라 식민자로 위계화된 민족성과 이주자의 노스탤지어로 접근되어야 하는 집단이다.

이렇게 볼 때, 경성 남촌 지구에서 극장이 편집하고 발행하는 주보나 전단 등의 인쇄물은 단순히 극장과 영화를 홍보하는 광고물이지만 한

45) 정충실, 『경성과 도쿄에서 영화를 본다는 것: 관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화, 2018, 165-170쪽. 논문의 집필 과정에서 정충실 선생으로부터 일본인 이주자 관객들의 향수와 고우타영화의 상관성에 대해 유익한 조언을 얻었다.

것도 매주 교체되는 프로그램을 알리는 정보지이기만 한 것도 아니었다. 남촌의 극장을 찾는 일본인 관객들에게 극장 주보는 일본에서 제작되거나 이미 상영된 영화들에 대한 정보를 접촉하고 공유함으로써 '제국 일본'의 균질적인 시공간을 상상하면서 일본인으로서의 문화적 정체성을 구성해가는 것과 연결된 인쇄 매체였다. 경성의 주민이자 이주자이며, 식민자로서의 복합적인 영화 경험이 극장 주보를 통해 매개되었다고 말할 수 있을 것이다.

4. 나오며

지금까지 1920년대 중반부터 1930년대 초반까지 경성의 남촌 지구 극장에서 발행된 인쇄물을 검토함으로써, 재경성 일본인들의 영화 문화를 실증적 차원에서 살펴보았다. 재경성 일본인을 대상으로 하는 경성 남촌의 영화상설관들은 일본 내지 영화사의 계통이 되어 안정적으로 관객을 확보하기 위해 경쟁을 펼치는 한편으로, 경성 안의 '작은 일본'을 구성하며 일본인 이주자들의 문화적 구심점으로서 기능했다.

1930년대 중반 약초영화극장과 명치좌가 남촌에 신축 개관하면서 경성의 흥행계는 크게 흔들린다. 일본 도쿄의 영화관에 버금갈 만한 화려한 외관의 '신양식(新洋式) 대영화극장'은 최신 발성영사기에 냉난방 설비까지 갖춘 안락한 편의시설로 관객들을 유인했다. 이들 극장의 출현으로 북촌의 조선인 극장들만 타격을 입은 것은 아니었다. 남촌의 오래된 일본인 극장들도 신축 대극장에 밀려 더는 개봉관의 자리를 지키지 못했다. '다이쇼 1년'에 설립되어 넷카쓰의 '왕눈이 맛짱(目玉の松ちゃん)'과 함께 좋은 시절을 보냈던 대정관은 낙후한 시설과 낡은 설비로 고전하다

가 1934년에 이미 쇼치쿠 개봉관의 지위를 잃었다. 잠시 PCL 상영관으로 운영되던 대정관은 1935년에 폐관을 맞는다. 대정관에 이어 쇼치쿠 계통이 된 동아구락부(전 황금관)는 '쇼치쿠좌(松竹座)'로 개칭까지 했지만, 신축된 명치좌가 개봉관의 지위를 '탈취'하면서 결국 그 이름을 지키지 못했다. 희락관과 중앙관도 개봉관의 지위를 더는 유지할 수 없었다.

1930년대 중반을 지나며 경성 남촌 지구의 극장에는 조선인 관객들이 늘기 시작했다. 신축된 약초영화극장이나 명치좌, 황금좌에서 적게는 30%, 많게는 절반 가까운 좌석을 조선인 관객들이 점유했다.⁴⁶⁾ 경성의 인구 비율을 떠올리면 남촌의 극장은 여전히 재경성 일본인들의 문화 공간이었지만, 그 문턱을 넘는 조선인 관객들이 많아진 것은 분명했다.

이러한 변화에는 선행 연구들이 지적한 대로 여러 제도적·산업적·도시사회학적 맥락들이 작용한다.⁴⁷⁾ 여기서는 두 가지만 지적해두고 싶다. 하나는 남촌에 새로 들어선 극장의 최첨단 설비와 안락한 편의시설, 화려한 외관과 세련된 영화 문화가 조선인 관객의 상향적인 소비 심리를 자극했다는 것이다. 성장(盛裝)을 하고 남촌의 백화점과 은행 건물들을 지나 이들 극장에서 일본어로 발행하는 주보와 전단을 받아보는 사람들은 일본인만이 아니었다. 『키네마준보』나 『에이가노토모(映画之友)』 같은 영화전문지를 구독하고, 일본어 슈퍼임포즈드 자막으로 신작 외화를 감상하며, 영화동호회에 참여하는 조선인들도 이 주보의 독자들이었다.

46) 『기밀실-조선사회내막일람실』, 『삼천리』, 1938.5, 28쪽.

47) 무성영화 시대 경성에서 비교적 공고했던 '서양영화 상설관=조선인 극장'과 '일본영화 상설관 혹은 서양영화·일본영화 병영관=일본인 극장'이라는 구분이 희미해지고, 남촌 극장에서 관객의 민족적 비율이 변화한 맥락에 대해서는 이화진, 『소리의 정치: 식민지 조선의 극장과 제국의 관객』, 현실문화, 2016; 정충실, 『경성과 도쿄에서 영화를 본다는 것: 관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화, 2018를 참조.

다른 하나는 1930년대 후반 경성 남촌 지구의 극장들 또한 조선인 관객들의 유입을 꾀했다는 점이다. “재경(在京) 일본 내지인만을 상대로 함이 아니고 한 걸음 나아가서 대경성(大京城) 60만 부민 전부를 상대로 할 것”⁴⁸⁾이라는 포부를 내걸었던 명치좌는 〈나그네〉(이규환·스즈키 시게요시, 1937), 〈한강〉(방한준, 1938) 등 조선영화의 화제작을 개봉했다. 일본 내지로의 이출(移出)을 염두에 두고 비(非)조선인 관객들에게도 어필할 수 있는 전략을 모색하며 제작된 〈나그네〉는 조선인과 재경성 일본인 모두의 관심을 모으며 명치좌 개관 이래 최대의 흥행을 기록했다. 이후 〈성황당〉(방한준, 1939)은 약초극장에서, 〈무정〉(박기채, 1939)은 황금좌에서 개봉했다. 로컬 칼라(local color)가 짙은 조선영화를 일본어 수퍼임포즈드 자막으로 상영하는 경성 남촌의 극장들은 이전과는 다른 의미에서 ‘작은 일본’이자 ‘제국 일본’의 축소판이었다.

추정컨대, 명치좌, 약초영화극장, 황금좌/경성보충극장을 찾는 일본인 관객 중에는 조선에서 태어나거나 자란 일본인들의 비율도 상당했을 것이다. 조선이 고향과 다름없는 젊은 세대의 일본인들에게 경성 남촌의 극장에서 영화를 본다는 경험은 일본 본토를 떠나와 조선에 정착했던 1세대 일본인 이주자들의 그것과 사뭇 다른 의미를 갖지 않았을까. 1930년대 중반 이후 경성 남촌 지구 극장에서 발행된 주보들은 경성의 변화를 어떻게 반영하고 있을까. 이에 대해서는 추후의 연구를 기약한다.

48) 『대경성 육십만부민을 부르는 영화예술전당 ‘명치좌’』, 『삼천리』, 1936.6, 103쪽.

〈부록〉 경성 남촌 지구 극장 발행 인쇄물(1926~1933) 수집 현황

소장처: 한국영상자료원(KOFA), 대한민국역사박물관(대박)

* 발행일을 영화 개봉 광고로 추정.

** 디지털 파일 자료. 원본은 일본 간사이대학 소장.

번호	원자료 계명	발행일	면수 (형태)	크기(cm) (가로x세로)	소장처
1	大正館 TAISHO NEWS	1926.5.15.	4 (2단 접지)	13.5x19.3	KOFA
2	大正館 No.9 TAISHO NEWS	1927.2.14.	4 (2단 접지)	13.0x19.0	KOFA
3	大正館 週報 No.308 TAISOKAN NEWS	1931.9.23.	2	26.9x19.4	KOFA**
4	大正館 週報 No.309	1931.9.30.	2	26.7x19.4	KOFA**
5	大正館 週報 No.312	1931.10.23.	4 (2단 접지)	13.5x19.4	KOFA**
6	大正館 週報	1932.3.17.*	4 (2단 접지)	3.4x19.2	KOFA**
7	大正館 週報	1932.6.14.*	4 (2단 접지)	3.5x19.2	KOFA**
8	大正館 週報	1932.9.7.*	4 (2단 접지)	13.5x19.4	KOFA**
9	大正館 週報	1932.10.12.*	4 (2단 접지)	13.5x19.4	KOFA**
10	大正館 週報	1932.10.19.*	4 (2단 접지)	13.5x19.4	KOFA**
11	大正館 週報	1932.10.26.*	2	19.4x26.9	KOFA**
12	大正館 週報	1932.11.17.*	2	19.3x26.8	KOFA
13	大正館 週報	1932.11.23*	2	26.8x19.4	KOFA**
14	大正館 週報	1932.12.8.*	4 (2단 접지)	13.4x19.5	KOFA**
15	大正館 週報 特輯號	1932.12.16.*	2	26.8x19.6	KOFA**
16	大正館 週報	1933.3.9.*	4 (2단 접지)	13.4x19.3	KOFA**
17	大正館 週報	1933.5.4.*	4 (2단 접지)	26.8x19.5	KOFA**
18	大正館 週報 特輯號	1933.5.11.*	2	19.3x26.8	KOFA**

19	大正館 週報	1933.5.18.*	⁴ (2단 접지)	13.2x19.3	KOFA**
20	大正館 週報	1933.5.25.*	2	19.3x26.7	KOFA**
21	大正館 週報	1933.6.1.*	⁴ (2단 접지)	13.4x19.4	KOFA**
22	大正館 週報	1933.8.30.*	⁴ (2단 접지)	13.4x19.3	KOFA**
23	大正館 週報	1933.10.26.*	⁴ (2단 접지)	13.4x19.3	KOFA**
24	大正館 週報	1933.11.15.*	⁴ (2단 접지)	13.4x19.4	KOFA**
25	大正館 週報	1933.11.30.*	⁴ (2단 접지)	3.5x19.5	KOFA**
26	大正館 週報	1933.12.6.*	⁴ (2단 접지)	3.5x19.5	KOFA**
27	黄金館 No.192	1926.4.1.*	⁴ (2단 접지)	13.4x19.4	대박
28	黄金館 No.202	1926.6.11.*	⁴ (2단 접지)	13.2x19.2	대박
29	東亞俱樂部 전단 <빅 퍼레이드> 외	1929.11.27~30.*	1	10.3x27.2	KOFA
30	東亞俱樂部 전단 <나는 곡예사> 외	1930.5.17~20.*	1	13.6x18.9	KOFA
31	東亞俱樂部 전단 <아시아의 폭풍>	1931.2.6*	1	25.0x53.1	대박
32	東亞俱樂部 전단 <폼페이 최후의 날> 외	발행일 미상	1	19.9x13.6	KOFA
33	春の喜樂館 No.18	1926.4.	⁴ (2단 접지)	13.5x19.5	KOFA
34	The Kirakuweekly Vol.11 No.18	1926.5.5.	⁴ (2단 접지)	13.6x19.5	대박
35	喜樂 週報 23號	1926.6.7.	⁴ (2단 접지)	13.7x19.4	대박
36	喜樂館 전단 <실록 주신구리>	1926.*	⁴ (2단 접지)	19.7x27.0	KOFA
37	中央館 週報 No.130 (TOA-KINEMA GHUO)	1926.1.15.	⁴ (2단 접지)	13.4x19.9	KOFA
38	中央館 전단 <대비행함대> 외	발행일 미상	1	39.0x54.0	대박
39	中央館 전단 <웃는 아버지> 외	1932.10.6.	2	32.9x19.7	KOFA

참고문헌

1. 기본자료

『京城日報』

『조선일보』

『삼천리』

『영화시대』

『영화예술』

김태현 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 1』, 도서출판 문, 2012.

김계자 편역, 『일본어잡지로 보는 식민지 영화 2』, 도서출판 문, 2012.

대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020.

한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음, 『일본어 잡지로 본 조선영화 2』, 한국영상자료원, 2011.

한국영상자료원, 『아카이브 프리즘』 창간호, 한국영상자료원, 2020.6.

日本映画テレビプロデューサー協会 編, 『プログラム映画史—大正から戦中まで懐かしの復刻版』, 日本放送出版協会, 1978.

2. 논문과 단행본

김순주, 『영화 시장으로서 식민지 조선: 1920년대 경성(京城)의 조선인 극장가와 일본인 극장가를 중심으로』, 『한국문화인류학』 47(1), 한국문화인류학회, 2014, 135-172쪽.

남기웅, 『단성사, 조선영화의 최전선에서 1926~1942』, 대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 28-33쪽.

서울역사박물관 편, 『근대대중예술—소리와 영상』, 서울역사박물관, 2003.

유선영, 『극장 구경과 활동사진 보기—충격의 근대 그리고 즐거움의 훈육』, 『역사비평』 통권 64호, 역사비평사, 2003, 362-376쪽.

이순진, 『조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2009.

_____, 『(조선인 극장) 단성사: 1907-1939』, 한국영상자료원, 2011.

이화진, 『소리의 정치: 식민지 조선의 극장과 제국의 관객』, 현실문화, 2016.

임다함, 『잡지 『조선공론』 영화란의 탄생과 재조선 일본인 영화문화의 태동』, 『비교문학』 65, 한국비교문학회, 2015, 323-353쪽.

- 전지니, 『1960년대 한국영화 선전지 연구—극장신문을 중심으로』, 『대중서사연구』 24(3), 대중서사학회, 2018, 123-160쪽.
- 정충실, 『경성과 도쿄에서 영화를 본다는 것: 관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화, 2018.
- 한상언, 『조선영화의 탄생』, 박이정, 2018.
- 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록: 김성춘·복혜숙·이규영 편』, 도서출판 소도, 2003.
- 菅原慶乃, 『劇場発行資料を用いた新たな観客史の構築にむけて: 映画プログラム・映画説明書のアーカイブ構築とその活用について』, 『関西大学中国文学会紀要』 40, 関西大学中国文学会, 2019, pp.1-21.
- 近藤和都, 『映画館と観客のメディア論 戦前期日本の『映画を読む/書く』という経験』, 青弓社, 2020.
- 笹川慶子, 『小唄映画に関する基礎調査—明治末期から昭和初期を中心に—』, 『演劇研究センター紀要: 早稲田大学21世紀COEプログラム: 演劇の総合的研究と演劇学の確立』 1, 早稲田大学演劇博物館演劇研究センター, 2003, pp.175-196.
- Abel, Richard, "House Organs and the Detroit Weekly Film News in the 1910s", *Film History*, Vol.27 No.3, 2015, pp.137-159.
- Gerow, Aaron, "One Print in the Age of Mechanical Reproduction: Film Industry and Culture in 1910s Japan", *Early Cinema in Asia*, Nick Deocampo (ed.), Bloomington: Indiana University Press, 2017, pp.140-156.
- Sandberg, Mark B., "Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema", *Film History*, Vol.13 No.1, 2001, pp.6-22.
- Staiger, Janet, "Announcing wares, Winning patrons, Voicing ideals: Thinking about the History and Theory of Film Advertising", *Cinema Journal*, Vol.29 No.3, 1990, pp.3-31.

3. 기타자료

- 대한민국역사박물관 현대사디지털아카이브 (<http://archive.much.go.kr/>)
- 한국영상자료원 한국영화사료관 (<https://www.kmdb.or.kr/history/>)
- 서울역사아카이브 (<https://museum.seoul.go.kr/archive/>)

Abstract

Japanese Settlers' Film Culture in Keijo(京城) as seen
through Film ephemera printed in the 1920s and 1930s

Lee, Hwa-jin(Inha University)

As a case study, this paper historicizes the film culture in Namchon district in Keijo(京城) based on a preliminary research on the film ephemera produced during the colonial period.

Through cross-examining articles appeared in Japanese newspapers and magazines at the time, this paper empirically reconstructs the Japanese settlers' film culture in Keijo, a colonial city whose cultural environment was ethnically divided into 'Bukchon' and 'Namchon.' During the silent era, movie theaters in the Namchon district not only played a role of cinema chain through which films imported and distributed by Japanese film companies were circulated and exhibited but also served as a cultural community for Japanese settlers who migrated to a colony. The film ephemera issued by each theater not only provided information about the movie program, but also connected these Japanese settlers in colonial city, Keijo to the homogeneous space and time in Japan proper. Both as a minority and colonizer in a colony, these Japanese settlers experienced a sense of 'unity' that could 'distinguish' their ethnic identity differentiated from Koreans through watching movies in this ethnically segregated cultural environment. In doing so, they were also able to connect themselves to their homeland in Japan Proper, despite on a cultural level. This is a cultural practice that strengthens a kind of long distance nationalism.

Examining Japanese film culture through film ephemera would not only contribute to the previous scholarship on modern theater culture and spectatorship established since the 2000s, but also be a meaningful attempt to find ways and directions for film history research through non-film materials.

(Keywords: Ephemeral, Japanese Settlers in Keijo, Film Culture, printed ephemera in theaters, Keijo, Namchon District, long distance nationalism)

논문투고일 : 2020년 12월 31일

심사완료일 : 2021년 2월 3일

수정완료일 : 2021년 2월 15일

게재확정일 : 2021년 2월 15일