

문자와 영상, 관객과 영화의 사이에서*

-미디어로서의 단성사 주보와 전단(1926-1937)

남기웅**

1. 서론: 기술복제 시대의 인쇄매체와 영화
2. 단성사 주보와 전단의 발행
3. '명멸하는 미디어'의 매개성
 - 3-1. 문자문화와 영상문화의 변증법
 - 3-2. 팬(Fan)으로 호명된 관객과, '영화전당'의 건설
 - 3-3. 식민지 조선과, 영화로서의 '세계'
4. 결론

국문초록

영화관에서 발행한 주보와 전단 등 인쇄물에는 영화관의 프로그램과 상영·배급, 주요 행사 등의 정보가 담겨 있어 그 가치가 상당하다. 이를 통해 해당 영화관의 정체성과 선전 전략, 관객성 등 당시의 영화문화를 복원할 수 있는 구체적인 정보들을 파악할 수 있기 때문이다. 따라서 본 논문은 1926~1937년에 영화상설관 단성사에서 발행한 주보와 전단에

* 본 논문은 2020년 대한민국역사박물관과 한국영상자료원의 소장자료를 자료집 『자료로 보는 일제강점기 영화문화』(대한민국역사박물관, 2020)로 발간하는 작업 과정을 토대로 연구되었다. 이 자료집은 대한민국역사박물관의 현대사디지털아카이브 웹사이트(<http://archive.much.go.kr>)에서 e-book의 형태로 볼 수 있으며, 이 논문에서 제시하고 있는 단성사의 주보와 전단 등의 자료는 모두 해당 자료집에 수록된 자료를 인용한 것이다. 논문이 완성될 수 있도록 발표문 단계에서 토론을 통해 유익한 의견을 내 주신 이광욱 선생님께 감사의 말씀을 전한다.

** 아주대학교 다산학부대학 강사

대해 소개하고, 영화관이 발행한 프로그램 인쇄물을 영화에 종속된 부가물로서 영화 역사의 단편으로 귀속시키는 것을 넘어, 문자문화와 영상문화, 관객과 영화가 교호하던 독립된 미디어로서 고찰하고자 한다.

1920~1930년대에 단성사는 조선극장, 우미관과 경쟁하는 과정에서 주보와 전단의 발행을 선전 전략의 핵심으로서 중요하게 인식하고 있었다. 이 시기 단성사는 수영사(秀英社)를 비롯한 경성 남촌의 여러 인쇄소를 통해 주보와 전단을 발행함으로써 당대의 선전전(宣傳戰)에서 우위를 점하며 영화문화를 주도하게 된다. 단성사에서 발행한 인쇄물이 큰 효과를 거둘 수 있었던 것은 미디어가 본질적으로 지니고 있는 '매개성'을 전략적으로 잘 활용하고 있었기 때문인데, 이는 크게 세 가지 차원과 관련되어 있다. 첫째는, 주보와 전단이 지면을 통해 문자문화와 영상문화를 매개하는 방식이다. 단성사의 인쇄물은 '명멸하는 미디어'로서, 짧은 수명을 상쇄하기 위해 문자와 영상을 변증법적으로 매개하여 하나의 지면에 감각적이고 직관적으로 배치하는 전략을 취했다. 둘째는, 당대의 관객을 팬(fan)으로 호명하며 영화문화와 매개하는 방식이다. 단성사의 인쇄물은 끊임없이 관객을 팬으로 호명하고, 이들을 충성도 높은 집단으로 조직하면서 관객과 영화 사이를 매개하였다. 셋째는, 식민지 조선과, 영화로서의 '세계'를 매개하는 방식이다. 당시의 조선인들은 인쇄매체를 통해 조선과 세계의 '차이'를 감각하고 인식하였다.

본 논문은 이와 같이 1920~1930년대 경성의 문화지형에서 단성사의 인쇄매체가 '명멸하는 미디어'로서 독립된 문화영역을 구축하였음을 밝힐 것이다.

(주제어: 단성사, 주보, 전단, 식민지, 인쇄매체, 영화, 미디어, 이구영)

1. 서론: 기술복제 시대의 인쇄매체와 영화

1922년 4월 9일, 경성에 사는 진교운이라는 이름의 9세 아이는 영화관 단성사의 광고지를 얻기 위해서 광고차량에 매달렸다가 엉덩이를 크게 다쳤다.¹⁾ 이는 분명 하나의 해프닝에 지나지 않는다. 하지만 이를 계기로 당시 경성의 영화문화를 떠올려보는 것은 꽤 흥미로운 일이다. 이 아이가 무모한 행동을 감수하며 손에 넣고자 했던 단성사 광고지의 구체적인 모습은 알 수 없지만 그것이 얼마만큼 매력적인 것이었는지 상상하게 만들기 때문이다.

그동안 식민지 시기 영화문화에 대한 연구는 식민과 피식민의 관계²⁾, 극장 공간과 관객성³⁾, 영화의 배급·상영⁴⁾ 등 다양한 주제 하에서 다루어왔지만 영화관에서 발행한 인쇄매체를 통해 당대의 영화문화에 접근하는 연구는 아직 본격적으로 이루어지지 못했다.⁵⁾ 당시에 발행했던 인

1) <광고자동차가 아해를 치어 소동>, 『동아일보』, 1922.4.9., 3면.

2) 식민지 조선과 제국 일본의 관계를 바탕으로 식민지 시기의 영화문화에 접근하는 다음의 논문을 참조. 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지: 1901~1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006; 이화진, 『소리(聲音)의 정치: 식민지 조선의 극장과 제국의 관객』, 현실문화, 2016; 이효인, 『한국 근대영화의 기원』, 박이정, 2017; 한상언, 『조선영화의 탄생』, 박이정, 2018; 이효인·정종화·한상언, 『한국근대영화사: 1892년에서 1945년까지』, 돌베개, 2019; 정종화, 『#조선영화라는 근대: 식민지와 제국의 영화교섭』, 박이정, 2020.

3) 정충실, 『경성과 도쿄에서 영화를 본다는 것: 관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화, 2018.

4) 식민지 시기 외국영화의 배급·상영에 관한 다음의 논문을 참조. 이호걸, 『식민지 조선의 외국영화-1920년대 경성의 조선인 영화관에서의 외화 상영』, 『대동문화연구』 제72호, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010; 김순주, 『“영화 시장”으로서 식민지 조선: 1920년대 경성(京城)의 조선인 극장가와 일본인 극장가를 중심으로』, 『한국문화인류학』 제47집 1호, 한국문화인류학회, 2014; 이화진, 『유럽영화의 조선 배급—도와상사(東和商事)의 사례를 중심으로』, 『현대영화연구』 제26호, 한양대학교 현대영화연구소, 2016.

쇄물이 많이 남아있지 않아 연구자들이 실물을 확인하기 어려웠던 것이 주된 이유였다. 다행히 2020년 대한민국역사박물관과 한국영상자료원에서 그동안 수집된 식민지 시기 영화관 발행의 인쇄물을 모아 자료집으로 발간하는 프로젝트를 진행하였으며, 이를 연구자와 일반 대중에 공개함으로써 그간 미진했던 연구 분야에 새로운 가능성이 열리게 되었다. 경성의 어린 영화팬 진교운이 갖고 싶어 했던 그 광고지들을 상상이 아닌 현실에서 마주할 수 있게 된 것이다.

영화관에서 발행한 주보와 전단 등 인쇄물에는 영화관의 주간(週間) 프로그램과 상영 영화, 배급 관계, 주요 행사 등의 정보가 담겨 있어 그 가치가 상당하다. 이를 통해 해당 영화관의 정체성과 선전 전략, 관객성 등 당시의 영화문화를 복원할 수 있는 구체적인 정보들을 파악할 수 있기 때문이다. 하지만 인쇄물의 사료적 가치에 천착하여 이를 영화에 종속된 부가물로서 다루는 것은 당대의 영화문화에 대한 시야의 반경을 오히려 좁힐 수 있다. 이들 인쇄물은 무엇보다 인쇄매체 자체의 특성으로부터 영향 받았으며, 다양한 스타일을 시도하면서 영화를 비롯한 영상매체와는 별개로 나름의 독자적인 문화영역을 구축했기 때문이다. 따라서 본 논문은 영화관에서 발행한 인쇄물을 영화역사의 단편으로 귀속

5) 단성사와 조선극장에서 각각 발행한 『단성사주보』와 『조극주보』에 대한 것으로는 다음의 책을 참조. 이순진, 『조선인 극장 단성사: 1907-1939』, 한국영상자료원, 2011; 김승구, 『식민지 조선의 또 다른 이름, 시네마 천국』, 책과함께, 2012. 이들 연구에서는 영화관에서 발행한 주보와 전단에 대해 다루고 있으나 자료가 제한적이다. 영화관 발행 인쇄물에 관한 연구는, 1950~1960년대 영화관 발행 선전지에 관한 전지니의 일련의 연구에서 본격적으로 진행되었다. 전지니, 『『극장신문』을 통해 본 1960년대 극장의 안팎』, 『근대서지』 제12호, 근대서지학회, 2015; 전지니, 『1960년대 한국영화 선전지 연구:『극장신문』을 중심으로』, 『대중서사연구』 제24권 3호, 대중서사학회, 2018; 전지니, 『선전지 『국립극장』을 통해 본 국립극장의 탄생』, 『근대서지』 제21호, 근대서지학회, 2020 참조. 하지만 식민지 시기의 자료를 바탕으로 한 본격적인 연구는 그동안 이뤄지지 못했다.

시키는 것을 넘어, 문자문화와 영상문화, 관객과 영화가 교호하던 장(場)이자, 독립된 미디어⁶⁾로서 고찰하고자 한다.

그렇다면 우선 인쇄매체와 영화의 관계를 새롭게 설정할 필요가 있다. 영화관에서 발행한 인쇄물을 그 자체로서 의미화할 수 있는 계기를 어디에서 마련해야 할 것인가? 독일의 매체학자 베르너 파울슈티히(Werber Faulstich)는 인쇄매체에 대한 분석을 통해, 15세기 말 독일어권에서 발행된 전단지가 독립적인 ‘상품’이었다는 점에 주목한다. 그는 “초기 자본주의적 의미에서 전단지는 무엇보다도 돈을 버는 수단”이었으며 실제로 전단 자체가 상품으로서 판매되며 대량 거래되었음을 강조한다.⁷⁾ 이는 전단지가 상품으로서 가치를 지니기 위해서 그것이 지시하는 대상과는 별개로 독자적인 문법을 개발해야 했음을 시사하는 것이다. 이러한 파울슈티히의 연구는 광고용 인쇄물에 종종 부여되는 인쇄매체와 광고대상 사이의 위계를 해제하고 인쇄물을 독립적인 미디어로서 의미화할 수 있는 계기를 마련했다는 점에서 본 연구에 중요한 단서를 제공한다.

상업 자본주의가 성숙해감에 따라 전단지는 상품의 판매를 위한 도구로서 무료로 배포되기 시작하였으나 이것이 전단지가 지니고 있던 상품으로서의 가치가 소멸했음을 의미하지는 않았다. 근대적 도시공간이 성립하면서 전단지의 교환가치가 높아졌고 다른 매체와의 교섭

6) 매체(媒體)와 미디어(media)는 모두 ‘어떤 작용을 한쪽에서 다른 쪽으로 전달하는 것’을 의미하며, 매체가 미디어의 번역어로 쓰이기도 한다. 하지만 매체가 주로 ‘인쇄’, ‘대중’과 같은 한자어와 결합하고, 미디어가 주로 ‘매스(mass)’, ‘아트(art)’와 같은 외래어와 결합하거나 단일명사 ‘미디어’로 사용되는 등 실제 용례에서는 차이를 보인다. 본 논문에서는 일반적인 용례를 따라, 한자어 간의 합성어로서는 ‘매체’를, 단일명사 혹은 외래어 간의 합성어로서는 ‘미디어’를 채택하였다.

7) 베르너 파울슈티히, 『근대 초기 매체의 역사: 매체로 본 지배와 반란의 사회 문화사』, 황대현 옮김, 도서출판 지식의풍경, 2007, 191쪽.

또한 더욱 활발해졌기 때문이다. 같은 맥락에서, 아래의 기사는 경성이라는 도시공간을 배경으로 전단지과 지폐로 대변되는 인쇄매체, 그리고 영화로 대변되는 영상매체가 교섭하는 양상을 우화적으로 제시하고 있다.

시내 서소문정(西小門町) 조선인삼제제소(朝鮮人蔘製劑所)에서 인삼광고를 하기 위하여 제조한 일원짜리 지폐모형이 일반 우매한 사람의 눈을 속이기에 적당하도록 근사히 되어 있는 것을 호기로 일반 교활한 자들은 그 광고지를 얻어가지고 진정한 일원짜리 모양으로 속여먹는 사기가 유행되어 (...) 시내 관철동 우미관(優美館)에서 하오 9시경에 열세 살가량 된 어린아이가 3등표를 달라고 전기 광고지를 접어내어 놓다가 발각되어 즉시 도망한 것을 잡지 못하였으며 시내 수은동 단성사(團成社)에서도 하오 9시경에 시내 내자동(內資洞) 42번지 전희문(全熙文) 삼삼(三三)이라는 사람이 잔돈으로 바꿔달라고 들이치는 일원 지폐를 받아 자세히 본 결과 광고지인 것이 판명되어 한참 승강이가 있었다더라.⁸⁾

기사에 따르면, 1923년 9월 경성에는 인삼(人蔘) 광고지 속에 인쇄된 일원 지폐 그림을 위조지폐로 하여 우미관과 단성사 등 영화관에서 사용하려는 사기가 성행하였다. 이 기사가 흥미로운 건, 근대 복제기술의 세례를 받은 인쇄매체(광고지, 지폐)와 영화(필름)가, 도시문화와 자본주의라는 거대 기획에 공모하는 양상을 잘 보여주고 있기 때문이다. 여기서 사기범들이 위조지폐를 들고 영화관으로 향한 이유는 분명하다. 1회 상영에 최소 수백에서 천 명 이상의 관객이 왕래하는 영화관은 당시 경성에서 짧은 시간동안 가장 많은 화폐가 거래되는 장소 중 하나였다. 자본주의 체제 하에서 영화관은 본질적으로 화폐와 영화의 등가 교환이

8) <지폐(紙幣) 가튼 광고지로 사기>, 『동아일보』, 1923.9.22., 3면.

이루어지는 장소이기 때문이다. 따라서 대량으로 인쇄된 광고지가 지폐로 위장하고, 이 지폐가 다시 영화관에서, 대량으로 복제된 필름 프린트를 바라보는 행위와 교환되는 것은 기술복제 시대에 일반화된 매체교환과 전이 과정 보여주는 우화에 다름 아니다.

위 기사에서는 위조된 것이었지만, 실제로 광고지는 종종 지폐와 같은 교환가치를 지니고 있었다. 이것은 영화관에서 광고를 위해 발행한 인쇄물에서도 자주 일어나는 일이었는데, 예를 들어, 단성사에서 발행한 주보 속에 삽입된 ‘스즈리 교환권’⁹⁾은 실제 스틸 사진으로 교환되었으며, 주보를 통해 공지한 영화관의 이벤트에 참여하면 우편엽서와 영화의 브로마이드, 팜플렛 등으로 교환할 수 있는 기회도 왕왕 있었다. 본 논문의 관심은 바로 이러한 지점에서 출발한다. 영화관에서 발행한 인쇄물이 ‘영화와 다른 매체’, ‘영화와 대상’을 매개하는 본질적 속성에 주목한다면, 주보와 전단과 같은 인쇄물의 독립된 역사를 서술할 수 있지 않을까 하는 것이다. 실제로 당시에 발행된 주보와 전단은 조선의 영화문화 뿐만 아니라, 동시대의 경성 혹은 해외의 인쇄·출판문화와 긴밀한 관계에 있었으며, 문학이나 회화와 같은 다른 예술양식과도 활발하게 교호하였다. 이는 광고 인쇄물과 광고 대상의 관계에서 자주 상정되곤 하는 종속적 개념으로는, 인쇄매체를 구성하는 복합적인 환경을 정확히 설명해낼 수 없음을 의미한다.

발터 벤야민(Walter Benjamin)은 1939년에 발표한 글에서, 구텐베르크로부터 연유한 인쇄술의 발전 이후, 사진과 영화의 발명으로 예술작품의 복제가 가능해진 시기를 ‘기술복제 시대’로 명명한 바 있다.¹⁰⁾ 그

9) 스즈리는 영화의 스틸(still) 사진을 가리키는 것으로 추정된다. 『단성사주보』 제271호, 1928.9.6.; 『단성사주보』 제272호, 1928.9.11.; 『단성사주보』 제278호, 1928.10.11. (대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 54쪽, 55쪽, 59쪽)

리고 벤야민이 목도했던 1920~1930년대의 역사적 변혁은 유럽뿐만이 아니라 전 세계, 그리고 동시대의 조선¹¹⁾에서도 점진적으로 진행되고 있었다. 당시 조선에서 인쇄매체와 영화는 이 기술복제에서 연원한 매체 간의 친연성을 바탕으로 근대 도시문화라는 거시적 기획을 위한 분업에 공동참여하고 있었다. 이러한 관점은 인쇄매체와 영화의 관계를 위계가 아니라, 동등한 지위에서 새롭게 바라볼 수 있는 시각을 제공한다.

이에 따라 본 논문은 1926년~1937년 사이에 조선인 전용 영화상설관 단성사에서 발행한 주보와 전단을 독립적인 ‘미디어’로 사유하며, 이 미디어의 본질적인 매개성에 주목하고자 한다.¹²⁾ 단성사는 이 시기에 적극적으로 인쇄매체를 발행하며 선구자적 입장에서 당대의 영화문화를 주도했다. 그러므로 본 논문은 우선, 단성사 인쇄물의 구체적인 발행 양상과 배경에 대해 살펴볼 것이다. 그동안 단성사에서 발행한 인쇄물에 대해서는 그 실물을 직접 확인하기 어려워 이구영이 남긴 회고에 의존하는 바가 컸다. 본 논문은 이구영의 회고 등의 문헌자료와 실물을 대조하는 작업을 통해 당시 인쇄물이 발행된 구체적인 양상을 밝히고자 한

10) 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품 | 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2007.

11) 한국은 세계에서 가장 유구한 인쇄술의 역사를 보유하고 있지만, 정작 인쇄문화가 대중화된 것은 서양의 기계식 인쇄기가 들어온 개항기 이후였다. 1883년 통리아문(統理衙門)에 설치한 박문국(博文局)에서 『한성순보(漢城旬報)』를 발행하면서 근대적 서적과 신문, 잡지, 전단을 비롯한 인쇄매체가 등장하기 시작했고, 19세기 말과 20세기 초에 걸쳐 사진과 영화가 차례로 유입되면서 조선에서도 이른바, 근대적인 의미의 ‘기술복제 시대’가 전개되었다.

12) 본 논문은 연구 대상을 1926년~1937년 사이에 발행된 주보와 전단으로 한정한다. 이는 현재 실물을 확인할 수 있는 자료의 발행 연원에 따른 것이다. 식민지 시기 단성사의 활동에 관한 연구로는 다음을 참조할 수 있다. 서은선, 『일제 강점기 시대의 단성사 연구』, 상명대학교 석사학위논문, 2005; 이순진, 『조선인 극장 단성사: 1907-1939』, 한국영상자료원, 2011; 위경혜, 『한국의 극장』, 커뮤니케이션북스, 2017.

다. 그 다음으로, 단성사의 인쇄물이 매개하는 세 가지 차원에 대해 분석할 것이다. 첫째는 주보와 전단이 지면을 통해 문자문화와 영상문화를 매개하는 방식이며, 둘째는 당대의 관객을 팬(fan)으로 호명하며 영화문화와 매개하는 방식. 셋째는 영화를 통해 식민지 조선과 '세계'가 조우하도록 매개하는 방식에 관한 것이다.

결론부터 말하자면, 변화된 1920~1930년대 경성의 문화지형에서 단성사의 인쇄매체는 문자문화와 영상문화, 관객과 영화, 조선과 세계를 매개하는 미디어로서 독립된 문화영역을 구축해나갔다. 본 논문은 이를 통해 그동안 잘 알려져 있지 않았던 미디어의 미시사를 복원하고자 한다.

2. 단성사 주보와 전단의 발행

1920년대, 경성의 영화가(映畫街)에는 긴장감이 돌았다. 1912년 경성에 최초의 조선인 전용 영화상설관 우미관이 들어선 이래로, 1918년 흥행사 박승필이 연희장으로 활용되던 단성사의 경영을 맡아 영화상설관으로 개축하였고, 1922년 최신식 설비로 화려하게 단장한 조선극장이 개관하면서 마침내 조선인 전용 영화상설관의 '삼파전 시대'가 열렸기 때문이다.¹³⁾ 영화감독이자 단성사의 선전부장을 지냈던 이구영이 훗날 이 시기의 치열했던 광고 경쟁을 '주보 대 주보 전(週報對週報戰)'으로 회고하듯¹⁴⁾ 1920~1930년대 영화관에서 발행한 주보와 전단 등의 인쇄매

13) 단성사 주보와 전단 등 인쇄물의 서지사항과 상세한 정보는 다음의 글을 참조. 남기웅, 『단성사, 조선영화의 최전선에서 1926~1942』, 『자료로 보는 일제강점기 극장 문화』, 대한민국역사박물관, 2020. 이 자료는 전술한 대한민국역사박물관의 현대사디지털아카이브 웹사이트에서도 원문을 열람할 수 있다.

14) 이구영, 「사건으로 본 영화이면서 원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)」,

체는 당시 영화문화에서 매우 중요한 역할을 담당하고 있었다.¹⁵⁾

단성사에서는 영화상설관으로 개관한 초기부터 광고 전단을 제작하여 자동차를 통해 시내에 배포하는 홍보 방식을 구사했는데, 경쟁이 심화되고 관객의 안목이 높아짐에 따라 1920년대 중반부터 상영 프로그램에 관한 정보를 담은 주보를 제작하기 시작했다.¹⁶⁾ 게다가 전통적인 홍보 방식이었던 자동차 순회광고가 1927년 2월경 단성사, 조선극장, 우미관 3사의 합의에 의해 폐지됨에 따라 영화관 선전에서 인쇄물이 차지하는 비중은 더욱 높아질 수밖에 없었다.¹⁷⁾

주보와 전단은 영화관의 프로그램을 홍보하기 위한 목적으로 제작되어 평균 5~7일 간격으로 교체되는 상영 프로그램에 맞춰 함께 교체된다는 점은 동일하지만, 내용과 구성, 배포 방식과 홍보 전략 등은 상이

『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 62쪽.

15) 1920년대 조선인 영화상설관 사이의 경쟁이 심화됨에 따라 각 사(社)의 주보와 전단 발행 역시 고도의 계산과 전략 하에서 이뤄졌다. 이때 단성사는 1920년대 초 일본에서 유학하여 선진적인 일본 영화계의 시스템을 경험한 바 있는 이구영을 앞세워 당대의 영화문화를 선도할 수 있었다. 1925년 12월 선전부장으로 단성사에 입사한 이구영은 주보의 발행과 각종 홍보 이벤트 개최 등 체계적인 선전 전략을 도입하여 “초창기 한국영화계의 선구적인 홍보전문가”로 평가된다. 이구영이 남긴 글과 구술 기록은 단성사 주보와 전단 발행의 과정과 그에 대한 대중의 반응 등을 포함하고 있어 당시 영화문화와 관객성을 연구하는 데 귀중한 자료로 활용되고 있다. 이구영, 『사건으로 본 영화이면사-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971; 한국예술연구소 엮음, 『이영일의 한국영화를 위한 증언록—김성춘/복혜숙/이구영』, 도서출판 소도, 2003.

16) 이구영은 자신이 입사하기 전 단성사의 선전 방식에 대해 “프로그램도 있으나마나 광고지를 그냥 나눠주는 따위로서 미봉”하는 것에 불과했다고 술회한다. 현재 실물을 확인할 수 있는 단성사의 주보 중 가장 이른 것은 이구영이 입사한 직후인 1926년 1월 21일에 발행한 『단성사주보』 제91호이다. 발행주기를 고려한다면 대략 1924년경에 첫 번째 주보의 발행이 있었을 것으로 추정된다. 이구영, 『사건으로 본 영화이면사-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 63쪽.

17) 〈악대와 자동차 순회광고 폐지〉, 『동아일보』, 1927.2.19., 5면.

했다. 『단성사주보』, 『단성주보』, 『단성뉴스』 등의 제목을 단 단성사의 주보는 보통 적으면 8면에서 많게는 32면에 달하는 지면으로 되어있어 상영 프로그램과 영화의 캐스트, 제작사, 배급사, 줄거리, 사진 등은 물론, 단성사에서 개최하는 이벤트와 국내외 영화계 소식, 그리고 간혹 영화평이나 영화계에 대한 비판¹⁸⁾ 등 장문의 글까지 담을 수 있어, 단순한 선전물을 넘어 정보지와 같은 역할을 수행했다. 반면 전단의 경우, 단면으로 되어 있는 낱장 인쇄물로, 상영 프로그램의 정보를 압축적이고 인상 깊게 전달할 수 있도록 간결한 글과 삽화, 사진 등으로 구성되었다. 배포 방식의 측면에서도 주보는 프로그램 당 약 1,500장을 인쇄하여 비치해놓고 영화관에 방문한 관객을 대상으로 무료로 배포하는 방식을 취했고, 전단은 프로그램 당 약 3,000장을 인쇄하여 극장의 가두선전 때 시민들에게 배포하는 방식으로 홍보했다.¹⁹⁾ 이를 통해 주보와 전단이 서로 다른 관객층을 염두에 두고 제작된 것임을 알 수 있는데, 극장에 비치된 주보가 문해력 높은 식자층과 충실한 영화팬을 대상으로 한 것이라면, 거리에서 나눠주는 전단은 누구나 가볍게 볼 수 있는 것으로, 일반 시민을 대상으로 한 것이었다.

그렇다면 이 주보와 전단들은 어디에서 인쇄되었을까? 먼저, 단성사와 경쟁관계에 있었던 조선극장에서는 문선사(文善社), 정미당(精美堂) 등의 인쇄소에서 주보를 인쇄했다는 기록을 확인할 수 있다.²⁰⁾ 문선사는 경성 서대문정(西大門町) 이정목(二丁目)에 위치한 인쇄소로, 인사동

18) 이구영은 『단성사주보』 제291호에서 “해설계 진부”를 운운하였고, 이에 조선인 변사들이 항의하자 『단성사주보』 제294호를 통해 사과문을 남긴 바 있다.

19) 한국예술연구소 엮음, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-김성춘/복혜숙/이구영』, 도서출판 소도, 2003, 273-276쪽.

20) 『조극주보』 제15호, 1928.1.5.; 『조극주보』 제173호, 1931.11.5.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 139쪽, 188쪽)

에 있던 조선극장과는 멀지 않은 거리에 있었다. 단성사의 경우, 1926년 1월 21일에 발행된 『단성사주보』 제91호에 “『金城堂』印”이라는 표기가 있어 해당 주보가 전성당이라는 인쇄소에서 인쇄되었음을 알 수 있다. 전성당의 주소로 표기된 ‘경성 수표정(水標町) 43번지’²¹⁾에는 1921년에 삼각정(三角町)에서 이전해온 조선일보 사옥이 있었는데²²⁾, 단층 기와 건물을 두 회사가 함께 쓰고 있던 것으로 짐작된다. 1924년 이상재(李商在)가 조선일보의 사장으로 부임한 이후, 전성당 바로 옆인 수표정 42번지에는 이상재가 회장으로 있던 조선교육협회가 이전해왔다. 이는 전성당이 당시 언론 및 교육 단체와 긴밀한 관계에 있었던 인쇄소임을 짐작케 한다.

단성사는 수년간 전성당과 거래를 계속했는데 1928년 11월 11일에 발행한 주보 제284호를 끝으로 전성당에서 주보를 인쇄했다는 정보를 더 이상 확인할 수 없다. 이구영은 이 시기에 거래하던 인쇄소가 영세하여 본인이 원하는 오프셋(Offset) 인쇄²³⁾를 해줄 수 있는 인쇄소를 새로이 물색해야했다고 회고한다.²⁴⁾ 그리고 여기서 언급한 인쇄소는 전성당일 가능성이 높다. 실제로 전성당과 거래한 것으로 확인되는 1926년 1월부터 1928년 11월까지 발행된 주보는 단색으로 다소 단조롭게 디자인되어있으나 이구영이 조선극장에 잠시 있다가 단성사로 복귀한 1928년 12월 20일의 주보 제290호부터는 이색(二色)의 한층 화려하고 세련된 디자인으로 제작되기 시작했기 때문이다.

21) 수표정은 지금의 서울시 중구 수표동(水標洞). 『단성사주보』 제190호, 1927.6.26. (대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 39쪽)

22) 〈민중의 여망(興望)으로 창간된 조선일보〉, 『조선일보』, 1935.3.5., 1면.

23) 물과 기름의 반발을 이용한 인쇄 방식으로 컬러 도색이 용이한 대신 비용이 높다.

24) 이구영, 『사건으로 본 영화이면서 원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 63쪽.

단성사에서 기존의 인쇄소와 거래를 끊은 이후, 한글 활자를 보유한 인쇄소 중 초동(草洞)에 있던 대곡(大谷)인쇄소, 을지로 4가에 있던 대성당(大盛堂)²⁵⁾, 예지동(禮智洞)에 있던 수영사(秀英社)와 접촉하여 주보의 발행을 추진했다. 이구영은 대성당에서는 “포스터 정도 제작만을 맡고 싶어 했고 정교한 제품은 생산을 못 했”으며 “이윤 박한 주보지 취급을 싫어했다”고 전한다.²⁶⁾ 실제로 대성당에서 발행한 것으로 확인되는 주보는 존재하지 않으며, 1929년에 발행한 전단지 “경성 황금정 대성당(大盛堂) 인행(印行)”²⁷⁾이라는 표기가 있어 대성당과의 거래는 전단지와 포스터 등 단면 인쇄물을 발행할 때 주로 이뤄졌음을 확인할 수 있다.

한편, 자료 중에서 1927년 9월 10일과 1929년 9월 29일에 발행된 전단은 대곡인쇄소에서 인쇄된 것으로 확인된다.²⁸⁾ 이곳에서 인쇄한 전단들은 “정교한 기술을 인정할 수 있으나 옅셀 인쇄기가 없는 활판소”라는 이구영의 평가처럼 디자인의 측면에서 상당한 세련미를 갖추고 있었지만, 구형의 시스템을 사용하여 한계가 있었던 것으로 보인다.²⁹⁾ 이러한

25) 이구영의 회고가 실린 『영화예술』의 원문에는 ‘대익당(大益堂)’으로 표기되어 있으나 이는 황금정(지금의 을지로)에 소재하던 대성당(大盛堂)의 오식 혹은 오기로 추정된다. 당시 경성 시내에 인쇄소가 많지 않았음에도 대익당이라는 이름의 인쇄소가 문헌상으로 확인되지 않고, 실제로 단성사에서 발행한 전단지의 일부가 “경성 황금정 대성당(大盛堂) 인쇄”로 되어있기 때문이다.

26) 이구영, 『사건으로 본 영화이면사-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 63쪽.

27) 『단성사 전단』, 1929.4.24. 발행 추정; 『단성사 전단』, 1929.6.27. 발행 추정(대한민국 역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 94쪽, 95쪽)

28) 『단성사 전단』, 1927.9.10. 발행 추정; 『단성사 전단』, 1929.9.29. 발행 추정(대한민국 역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 91쪽, 101쪽)

29) 이구영, 『사건으로 본 영화이면사-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)』, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 63쪽.

대성당, 대곡인쇄소와의 거래는 전단 및 포스터 인쇄에 한정되었으며 단성사에서 상대적으로 중요시했던 주보의 발행은 수영사를 통해 이루어졌다. 현재 실물이 확보된 단성사의 주보 중에서 수영사에서 발행했음을 명시하는 자료가 없는 만큼 구체적인 거래 시기를 특정하기는 어렵다. 하지만 “수영사는 불비한 점도 많았으나 한국인 경영자였고 공장 기술직에 오랜 경험자서 신설된 공장이라 패기가 있었다./나는 이 점을 참작하여 수영사를 마지막으로 택했다”는 이구영의 언급을 참고한다면³⁰⁾, 수영사가 설립된 1930년대 이후의 주보는 수영사를 통해 주로 인쇄하였다고 볼 수 있을 것이다. 수영사는 1930년대에 문예지 『사해공론(四海公論)』을 인쇄하는 등 당대 문예계에서 영향력이 큰 인쇄소였던 만큼, 다른 인쇄소들보다 규모와 설비의 측면에서 우위에 있었던 것으로 생각된다. 이처럼 수영사의 옅은 인쇄기를 통해 화려한 도판을 도입한 단성사 주보는 나날이 치열해지는 선전전에서 단성사가 우위를 점하며 당대의 영화문화를 선도하는 과정에서 큰 공헌을 했다.

위에서 언급한 인쇄소들은 모두 일본인 거주지역인 경성의 남촌에 밀집해 있었다. 흥미로운 것은 이 시기에 이미 오늘날의 을지로에서 충무로 일대에 이르는 남촌 지역에는 인쇄소와 영화 필름의 현상소가 밀집하여 산업적인 벨트를 형성하고 있었다는 사실이다. 이는 당시 경성에서 인쇄매체와 영화가 ‘도시’라는 시스템 하에서 맺고 있었던 분업 관계를 다시 한 번 상기시켜 준다.

30) 이구영, 「사진으로 본 영화이면서 원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)」, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 63-64쪽.

3. ‘명멸하는 미디어’의 매개성

3-1. 문자문화와 영상문화의 변증법

20세기 초 영화가 유입된 이래로, 조선의 지식인들은 ‘활동사진’이라고 불렀던 이 새로운 매체에 대한 반응을 글로 남기기 시작했다. 초창기에는 『황성신문』 등의 신문지면에서 몇 편의 글들이 발표되었는데, 1919년에 이르러서는 최초의 영화잡지 『녹성』이 발행되면서 본격적으로 문자문화와 영상문화의 활발한 교섭이 이뤄지기 시작했다. 『녹성』에 뒤이어 등장한 『문예영화』와 『영화시대』 등의 식민지 시기 영화잡지는 영화에 대한 비평과 영화소설 등의 텍스트를 통해 독자(관객)의 영화적 경험을 연장함으로써 매체 스스로의 생명력을 연장하는 전략을 취해왔다.³¹⁾

하지만 영화관에서 발행한 주보와 전단의 경우, 영화잡지와는 사정이 달랐다. 이러한 인쇄매체는 대체로 관객의 영화 관람보다 선행하는 짧은 시간 내에서만 의미를 지녔으며, 주로 한시적, 일회적으로 수용되었기 때문이다. 곤도 카즈토(近藤和都)는 이처럼 일주일간의 짧은 주기 끝에 지속적으로 교체되는 영화관 프로그램을 “단명하는 미디어”로 명명한 바 있다.³²⁾ 하지만 적어도 단성사의 사례에서 영화관의 프로그램은 형식과 내용의 측면에서 연속성을 유지하며 수정, 변형되는 특성을 보

31) 서은경은 ‘예술잡지’를 표방한 『녹성』이 “잡지 독자 외에도 영화 관람객을 독자로 유인”하기 위해 “영화관에서 연속상영하지 못한 이야기를 『녹성』에서 이어 읽을 수 있다는 점을 강조”하는 방식에 주목한다. 이는 영화잡지가 영화의 감상 이후에도 문자를 통해 독자의 영화적 경험을 연장할 수 있었음을 시사한다. 서은경, 『예술(영화)잡지 『녹성』 연구』, 『현대소설연구』 제56호, 한국현대소설학회, 2014, 286쪽.

32) 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 참조.

여 왔다. 이는 단성사의 인쇄물이 ‘단명’한 것이 아니라 일주일을 주기로 새로운 생명을 부여받았음을 의미한다. 따라서 본 논문에서는 영화관 발행의 인쇄매체를 연속과 불연속의 반복된 전환으로 보는 관점에서 “명멸하는 미디어(Flickering Media)”로 정의한다. 이는 영화관 발행의 인쇄매체가 문자와 영상을 매개한다는 측면에서 여타의 인쇄매체와 동일한 속성을 지니면서도 끊임없이 ‘명멸하는 미디어’로서의 특성을 지니고 있었음을 잘 보여주는 것이다.

특히 단성사의 인쇄물은 당대에 영화관에서 발행한 인쇄매체들이 문자와 영상을 매개하는 방식을 가장 선명하게 드러내는 것으로서 문화사적 의의가 있다. 이들은 약 일주일(프로그램 교체 주기)을 시효로 하는 미디어로서 짧은 수명을 상쇄하기 위해 보다 감각적이고 직관적으로 구성될 필요가 있었는데, 이에 따라 문자와 영상의 적절한 구성과 배치가 인쇄매체의 제작에 있어서 가장 중요한 문제가 되었다. 이러한 측면에서 “전단지는 오늘날에도 간혹 주장되는 것처럼 하나의 장르가 아니라 아주 다양한 텍스트와 구성 양식을 매우 상이한 이용방식 및 기능으로 묶어 주는 매체”라는 파울슈티히의 지적에 주목할 필요가 있다.³³⁾

제시한 <그림 1>은 1929년 5월 17일경에 발행한 것으로 추정되는 『단성사주보』 제314호이다. 단성사 선전부장 이구영은 옵셋 인쇄 방식을 통해 컬러가 들어간 주보를 발행하고자 했는데³⁴⁾, 이 주보에는 감각적인 필치의 삽화가 표지와 내지에 배치되어있고 영화의 캐스트와 내용, 그리고 영화 <킹 오브 킹(King of King)>(1927)의 한 장면을 담은 스틸 사진으로 구성되어 있어, 여러 형식적 시도 끝에 안정적으로 자리 잡은

33) 베르너 파울슈티히, 『근대 초기 매체의 역사-매체로 본 지배와 반란의 사회 문화사』, 황대현 옮김, 도서출판 지식의풍경, 2007, 241쪽.

34) 이구영, 「사진으로 본 영화이면사-원로 영화인이 회고하는 어두운 시대의 증언(9)」, 『영화예술』 1971년 9월호, 영화예술사, 1971, 64쪽.



〈그림 1〉 『단성사주보』 제314호, 1929.5.17. 발행 추정

1920년대 말 단성사 주보의 전형적인 모습을 잘 보여주고 있다. 〈그림1〉의 주보는 비록 단색으로 되어있으나, 이 시기를 전후로 하는 1928년 말~1937년에 제작된 단성사 주보는 대체로 2컬러를 기본으로 하여, 삽화와 편집 방식에 조금씩 변화를 주는 형태로 꾸준히 제작되었다.

1926년 1월 21일에 발행된 『단성사주보』 제91호는 현재 확인할 수 있는 가장 이른 시기의 것으로, 이 주보의 전면 표지에는 무성영화시기 최고의 아역 스타 중 한 명이었던 베이비 페기(Baby Peggy)의 얼굴 사진과 변사 김덕경의 시조가 함께 실려 있다. 내지에는 〈규암성(Dark Stairways) (1924)의 주연배우 허버트 롤린슨(Herbert Rawlinson)의 얼굴 사진, 그리고 후면 표지에는 변사 최병용이 쓴 〈연애란 어떠한 것〉이라는 제목의 짧은 사설이 실려 있다. 할리우드 배우의 얼굴 사진과 조선의 변사들이 쓴 글이 주보에 배치된 것은, 당시 단성사의 관객성에 대한 고려가 반영된 것이었다. 유성영화가 도입되기 이전인 1920년대, 단성사의 영화 관

객은 학생부터 기생, 노동자와 지식인에 이르기까지 혼종적으로 구성되었으며, 이들은 극장 공간에서 젠더와 세대, 계급의 경계 없이 자유롭게 접촉하며 영화를 관람했다.³⁵⁾ 그리고 이러한 관객성은 단성사의 인쇄매체 발행에도 지대한 영향을 미쳤다.

서신 한 장은 고사하고 언문 1자를 능통하는 자가 기하이고, 백인에 1인이라 하면 혹 과장이 아닐까 하며 기타 반수인 남자 중에서도 대부분을 점령하는 농민의 지식을 논지할 것 같으면 신문 한 장은 고사하고 일상 의사소통에 필요한 서신 한 장을 능수하는 자가 역시 백인에 1인이면 다행이라 하겠도다. 연극 대체로 논지하면 조선의 일반민중은 대부분이 문자에 맹목이라 할 수 있나니³⁶⁾

상기한 1922년 1월 5일자 『동아일보』의 사설에서는 당시 조선의 문맹률에 대한 한탄과 교육에 대한 요구가 강한 어조로 담겨 있는데, 1920~1930년대 문맹률은 자료에 따라 큰 폭의 차이를 보이지만, 한글을 독해할 수 있는 식자가 대체로 30%를 채 넘지 못했던 것으로 보고 있다.³⁷⁾ 문맹은 번사의 음성 해설을 동반하는 영화의 관람에서는 큰 문제가 되지 않았지만, 영화를 광고하기 위한 인쇄매체의 제작에서는 반드시 고려해야하는 문제였다. 따라서 단성사의 인쇄매체는 필연적으로 문자와 영상의 공조 하에 구성되어야만 했다. 문해력이 높은 식자층 ‘영화팬’을 위한 문자 정보의 제공과 더불어, 대다수를 점하는 문맹 관객들에게 소구할 수 있는 이미지의 활용이 필요했던 것이다. 그러므로 조선의

35) 정충실, 『경성과 도쿄에서 영화를 본다는 것-관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화연구, 2018, 211-214쪽.

36) 〈교육에 철저히하라〉, 『동아일보』, 1922.1.5., 1면.

37) 식민지 시기 조선의 문맹률과 문맹퇴치운동에 관하여는 다음의 자료를 참조. 이계형·전병무, 『숫자로 본 식민지 조선』, 역사공간, 2014; 허재영 외, 『일제 강점기 계몽운동의 실제』, 경진, 2019.

관객이 한 번에 인지할 수 있는 영화 속 스타 배우들의 얼굴을 전면에 내세운 것은 주효한 전략이었다고 할 수 있다. 실제로 확보된 자료의 대다수에서 당대 스타의 얼굴을 사진과 그림으로 흔히 접할 수 있는데, 이는 해당 자료들이 비교적 적은 면수로 구성된 인쇄매체임을 감안한다면 이미지에 상당한 비중을 할애하였음을 보여주는 것이다.

여기서 또 한 가지 눈여겨 볼 점은 이 후보에 단성사의 인기 변사였던 김덕경과 최병용의 글이 실려 있다는 점이다. 당시 영화계의 변사들은 배우를 능가하는 스타의 지위를 선취하고 있었다. 이런 관점에서 본다면 단성사에서 해당 주치의 상영 프로그램 내용과 전혀 관계없는, 변사들의 글을 선전에 내세운 것이 어색하지는 않다. 하지만 이러한 현상이 나타나는 보다 근본적인 이유는 영화관 발행 인쇄매체가 가진 매개성 자체에 있다. 단성사 후보에는 문자와 그림, 사진, 영상 등 다양한 형식과 매체가 혼재해있는데 이 중에서도 후보에 실린 변사의 사설과 시조는 구술문화와 문자문화의 교섭을 보여주는 사례가 된다. 주지하다시피 당시 변사는 단순히 영화의 자막과 줄거리를 해설한 것뿐만이 아니라 노래와 춤, 시창(詩唱)과 사설 등을 공연함으로써 관객의 발길을 영화관으로 유도하였다. 그리고 이것이 당시의 영화문화와 영상체험의 일부를 구성했음은 분명한 사실이다. 중세에 구전 전통을 전수하던 이야기꾼의 역할이, 인쇄매체의 발달로 인해 문자문화에게로 이행하고, 반대로, 문자화된 전단지 정보의 이야기가 이야기꾼에 의해 여러 장소에서 구술되어 음성으로 변환되었듯이, 단성사의 후보는 구술문화와 문자문화의 교섭으로 이루어졌으며 다양한 형식들을 변증법적으로 매개하며 독자적인 의미를 형성한 것이다. 이는 마셜 맥클루언이 “미디어의 잡종화 또는 이중 교배”라고 명명하였고, 파울슈티히가 “매체 결합(Medienverbund)”이라 명명한 현상을 정확히 보여주고 있다.

3-2. 팬(Fan)으로 호명된 관객과, ‘영화전당’의 건설

1926년 신년을 맞아 『매일신보』에서는 경성 시내의 세 영화상설관을 두고 “설비와 관객대우, 번사의 재주, 사진의 호무”를 기준으로 인기투표를 실시했는데³⁸⁾, 그 결과 단성사가 2880점을 받아 1등에 선정되었다. 단성사는 이 기회를 놓치지 않고 후보 상에 〈만천하 팬 제씨께〉라는 기사를 띄워 해당 사실을 널리 알리고자 하였다.³⁹⁾ 치열한 경쟁을 통해 고정 관객 확보의 필요성을 체감한 단성사에서는 관객을 ‘팬’으로 호명하며 인쇄매체를 매개로 소통을 강화하기 시작했다.

먼저, 단성사는 1928년 6월부터 〈단성 뉴스〉⁴⁰⁾ 코너를 신설하여 영화팬들이 가장 궁금해할만한 단성사의 영화 확보 현황과 상영 예정작 소식을 즉각 전달하였다. 이는 유니버설, 윌리엄폭스, 워너브라더스, 메트로골드윈 등 다양한 계통의 영화를 경쟁자들에 비해 상대적으로 안정적으로 공급받고 있었던 단성사의 자신감이 반영된 것이었다. 하지만 이러한 노력도 잠시, 선전부장 이구영이 조선극장의 경영자 김조성의 설득으로 같은 해 9월경 조선극장으로 이직함에 따라 단성사 선전부는 위기에 봉착하게 되었다.

1928년 10월 16일 조선극장에서는 약 200~300명의 회원을 모집하여 ‘조극팬구락부(朝劇팬俱樂部)’를 발회하였다.⁴¹⁾ 이는 이구영의 주도 하

38) 〈세 상설관 중에 어니 곳이 데일 도혼지 일등 당선자는 룽개월간 무료로 관람〉, 『매일신보』, 1926.1.6., 2면.

39) 『단성사주보』 제91호, 1926.1.1.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 34쪽)

40) 『단성사주보』 제256호, 1928.6.17.; 『단성사주보』 258호, 1928.6.29.; 『단성사주보』 제259호, 1928.7.5.; 『단성사주보』 제262호, 1928.7.22.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 59쪽, 50쪽, 51쪽, 52쪽)

41) 〈조극팬구락부〉, 『조선일보』, 1928.10.18., 3면.

에 이뤄진 것이었다. 이와 같은 조선극장의 이구영과 변사 김영환 영입, 그리고 선제적인 팬구락부 결성은 단성사에 타격을 입히기에 충분한 것이었다. 이에 단성사는 선전부의 기자 기일몽(奇一夢)을 중심으로 대응 전략을 내놓기 시작했다.

이제부터 단성사의 인쇄매체는 단순히 영화 프로그램을 홍보하는 차원이 아닌, 관객과 영화, 관객과 극장을 매개하기 위한 소통의 창구로 적극 활용되어야만 했다. 이는 일시적인 흥행만으로는 경성 시내에 상존하는 약 삼천여 명의 고정관객을 두고 우미관, 조선극장과의 경쟁에서 우위를 점하기 어렵다는 상업적 판단에서 나온 것이었다. 단성사는 당시 관객에게 인기가 높았던 여러 계통의 영화를 공급받으며 일정한 팬층을 확보하고 있었으나, 당시 고급영화로 인식되던 파라마운트의 영화를 조선극장에서 독점하고 있었기에⁴²⁾ 상대적으로 고급 취향을 가진 영화팬들에게 소구하기가 여의치 않았다. 따라서 충성도 높은 영화팬을 보다 확보하기 위해서는 다분히 경쟁자들을 의식한 여러 전략들을 펼쳐야만 했던 것이다.

단성사에서는 우선, 기자 기일몽(奇一夢)의 주도로 스크리 교환권을 교부하여 이를 영화 스틸 사진으로 교환해주는 행사를 주보 상에 공지하였다.⁴³⁾ 제1회 교환 행사를 위해 300여 장의 스틸을 준비해뒀던 단성사측은 막상 행사가 시작되자 1,900여 통이나 되는 교환 신청서가 몰릴 정도로 폭발적인 반응에 당황하였다. 이 행사는 남아 있는 자료를 통해 제3회 행사의 진행까지 확인할 수 있는데,⁴⁴⁾ 단성사에서 직접 영화동호

42) 이호길, 『식민지 조선의 외국영화-1920년대 경성의 조선인 영화관에서의 외화 상영』, 『대동문화연구』 제72집, 성균관대 동아시아학술원, 2010, 82-88쪽.

43) 『단성사주보』 제271호, 1928.9.6. (대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 54쪽)

44) 『단성사주보』 제272호, 1928.9.11.; 『단성사주보』 제278호, 1928.10.11. (대한민국역사박

회를 결성함에 따라 차후에는 동호회원들에게만 스틸을 따로 제작하여 나눠주는 방식으로 멤버십화 된 것으로 보인다.

조선극장이 김조성과 이태진의 경영권 분쟁으로 내부 진통을 겪는 사이, 박승필이 이구영을 설득함에 따라 마침내 11월경에 이구영이 단성사에 복귀하면서 다시금 새롭게 전략을 짤 계기를 마련하게 되었다. 그리고 이구영은 단성사에 돌아오자마자 조선극장에서 먼저 시도한 바 있었던 영화동호회 조직을 다시 시도한다.

영화팬 여러분, 동호회회원이 현재 300여 명에 달하였습니다.

바스터 키튼 영화의 제명(題名)을 맞춰 보내주신 팬이 280명이나 되어 ‘팜프렛트’는 기한 내에 선착된 것 이백 부만 발송하였습니다. 주소통지하여 주신 분은 전부 회원장부에 기입하였습니다.

본 주보에 팬계 참고될 만한 기사를 싣겠사오니 팬 기서란(寄書欄)에 투고하여 주시기를 바랍니다.

본 주보를 회원께서는 잘 모아두십시오. 후일 많은 참고가 되실 것입니다.(11월 10일)⁴⁵⁾

상기한 글은 1928년 11월 11일자 『단성사주보』 제290호에 주임변사 김덕경이 〈영화동호회 회원 제씨께〉라는 제목으로 올린 글이다. 이 글을 통해 단성사에서 자체적으로 영화동호회를 결성했음을 확인할 수 있는데, 이는 ‘조극팬구락부’에 대한 대응으로 이뤄진 것이었다. 약 300여 명에 달하는 영화팬을 동호회원으로 확보한 단성사는 이들 충성도 있는 관객을 위해 아예 주보의 지면을 할애하게 되었다. 그리고 이때부터 단성사의 인쇄매체에서는 본격적으로 관객을 ‘팬’으로 호명하기 시작하였

물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 55쪽, 59쪽)
45) 『단성사주보』 제284호, 1928.11.11.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 61쪽)

다. 『단성사주보』 제290호에는 〈팬의 기서란(寄書欄)〉, 〈팬의 질문실〉과 같이 영화팬들의 목소리를 직접적으로 담을 수 있는 공간이 마련되어 관객이 직접 단성사의 인쇄매체에서 자신의 목소리를 내도록 유도하였다. 발터 벤야민은 “현대의 인간은 누구나 영화화되어 화면에 나올 수 있는 권리를 갖”으며, ‘독자 투고란’에 점점 많은 독자들이 투고하면서 필자와 독자의 구분이 모호해지는 것이 기술복제 시대 예술의 특성이라고 언급한 바 있다.⁴⁶⁾ 비록 팬이 직접 목소리를 내는 지면을 할애하려는 노력이 장기적으로 이어지지 못한 것으로 보이나, 이러한 사례는 복제 기술을 근간으로 하는 단성사의 인쇄매체가 관객과 영화, 관객과 극장을 매개하는 미디어로서 끊임없이 관객을 ‘팬’을 호명하며 초기 영화 문화의 형성을 주도했다는 사실을 잘 보여주고 있다.

영화는 대중이 같이 즐기며 대중이 같이 완미(玩味)할 것이 아니면 아니 될 것이다. (….) 흥행관념에 투철치 못한 흥행자는 건실한 보조(步調)로의 안으로 충실히 하여 팬의 바람에 상부(相副)함을 도모하지 않고 밖으로 선전을 유일의 공명계(孔明計)로 관중을 농락하여 인기를 지식(持釋)하여야 이윤을 취득하라 하고 (….) 이러한 난국을 타개하고 명쾌발랄한 건실한 기초 상에 단성시대를 건설하기 위하여 단성팬인 우리는 위선(爲先) 모임을 굳게 하여 바른 영화지식을 대중에 침투하며 단성을 안고 업으며 붙들고 키우며 편달하여 격려하여 제반 운행을 정확히 원활하게 더 일층 광범히 광범히 파악하기를 주장한다. (….) 이리하여 전면적인 이 근저(根柢)상(上)에야 광휘찬란한 단성의 영화전당을 건설될 것이다.⁴⁷⁾

46) 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품 | 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2007, 76쪽.

47) 『단성영화구락부 창립 취지』, 1928.12.1.(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 116쪽)

영화동호회원이 300여 명에 이르면서 고무된 단성사에서는 이 조직을 정비하여 '단성영화구락부'로 재결성한다. 위에 인용한 단성영화구락부의 창립취지에서 기존에 '팬'으로 호명되었던 관객들은 '단성팬'으로 다시 구체적인 이름을 부여 받았다. 이제 이들은 단순한 동호회원이 아닌 "광휘찬란한 단성의 영화전당을 건설"하기 위한 역군으로 위치 지어진 것이다. 이처럼 단성사에서 호명한 '팬'은 곧 조선 영화문화를 생성·견인하는 '주체'와 동의어가 되었으며, 단성사에서는 인쇄매체를 매개로 결속력과 응집력 강한 조직을 구성하고자 노력했다. 단성영화구락부는 이후 박승필이 타개하기 전인 1931년 9월경까지 꾸준히 활동한 것으로 보이나 정확히 언제 해산되었는지는 확인하기 어렵다.⁴⁸⁾

이 시기 단성사에서 발행한 인쇄매체가 영화팬을 호명함으로써 구축한 영화문화는, 해방 이후 영화문화의 형성에도 큰 영향을 미쳤다. 실제로 1960년대에 발행된 선전지 '극장신문'과 영화문화에 대한 최근의 연구⁴⁹⁾를 토대로 봤을 때, 이를 단성사의 사례와 대조하면, 무료로 발행된 영화 선전지 상에서 관객에게 소구하기 위해 기획된 여러 이벤트와 기사 내용, 지면의 배치 등에서 많은 유사성이 있다는 점을 확인할 수 있다. 따라서 해방 이후 이른바 한국영화의 황금기라 일컬어지는 1960년대의 영화문화에서 발견되는 홍보 전략과 영화팬 조직 전략은 상당 부분 1920~1930년대 극장가에서 이루어졌던 여러 시도들로부터 연유한다고 볼 수 있을 것이다.

1930년대에 접어들며 영화문화가 고도화되는 과정에서 조선의 영화팬들은 극장에서의 영화체험만큼이나 극장 밖에서의 영화체험을 충족

48) 『단성사주보』 호수 미상, 1931.9.13. 발행 추정(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 85쪽)

49) 전지니, 『1960년대 한국영화 선전지 연구 '극장신문'을 중심으로』, 『대중서사연구』 제 24권 3호, 대중서사학회, 2018, 133-137쪽.

시켜줄 새로운 미디어에 대한 요구가 커져갔다. 이에 따라 조선에서도 다양한 영화 관련 잡지가 창간되기에 이르는데, 대표적인 사례가 1930년 문일(文一)이 창간한 『대중영화』와 1931년 박누월이 창간한 『영화시대』 등이다. 문일과 박누월은 모두 단성사와 직접적인 연관을 맺고 있던 인물인데, 문일은 잡지를 창간하기 전인 1929년까지 단성사 주보의 표지 삽화 등을 도맡았고, 박누월은 단성영화구락부의 초대 단장을 지내기도 했다. 『대중영화』는 신흥예술가동맹에 소속된 좌파 영화인들이 주축이 된 잡지로서 무산계급에게 소구하는 것이었고, 『영화시대』는 상대적으로 계급에 한정되지 않는 ‘일반 영화대중’을 표방하는 잡지였다는 측면에서 서로 다른 독자를 염두에 둔 것이었다.⁵⁰⁾ 따라서 상업적 목표를 분명히 하고 있었던 단성사 입장에서는 이들 잡지, 나아가 잠재적 영화 관객인 독자와 친근한 관계를 유지하는 것이 중요하였다. 이들 잡지에 실린 단성사 지배인 박정현의 글들은 변화된 영화계 상황에서 단성사가 새로운 팬들을 확보함으로써 외연을 확장하기 위한 노력이라 볼 수 있을 것이다. 그리고 이는 단성사의 인쇄매체가 당대에 인접한 여타의 인쇄매체와의 연관성 속에서 사유되어야 함을 보여준다.

3-3. 식민지 조선과, 영화로서의 ‘세계’

식민지 시기 조선의 관객들에게 영화는 ‘세계’를 감각하는 가장 좋은 수단이었다. 식민 통치기관의 지배 하에서 주체로서의 ‘자기 위치’를 상실한 식민지인이 취할 수 있는 최선의 전략은 세계를 직시하며 그 간극을 좁혀나가는 것이었기 때문이었다. 미국과 유럽의 영화를 소개하는

50) 이화진, 『영화를 읽는 시대의 도래, 『영화시대』(1931-1949)-한국 근대 영화잡지와 토착적 영화 문화』, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 27-28쪽.

것은 물론, 이들 작품의 원안이 되는 문학·연극 작품과 영화계 소식을 가능한 상세하게 전하려 했던 단성사의 주보는, 조선의 관객과 세계를 중재하는 창으로서 분명히 기능했다.

1910년대 말부터 변사 시스템이 자리 잡으면서 조선인 영화관과 일본인 영화관으로 분화된 관객성은 영화관을 민족적 공간으로 소환하였다. 이러한 특성은 당시 발행된 인쇄매체에도 잘 드러나는데, 전 세계적으로 폭발적인 인기를 구가하고 있던 양화에 매료된 조선의 관객을 불러들이기 위해 주보와 전단은 주로 양화를 중심으로 구성되었으며, 일본 영화가 소개되는 사례는 거의 없었다. 반면에 ‘조선명화’, ‘조선영화 중의 백미!’ 등의 선전 문구를 내세운 조선영화의 경우 양화와 대등한 지면을 할애하여 관객의 기대감을 고조시키고자 노력하였다. 이렇게 제국 일본의 존재가 희미해진 인쇄매체의 지면에서 조선의 관객은 조선과 세계가 하나의 평면에 직접적으로 매개되는 순간을 간접적으로 체험할 수 있었다.

〈작자의 말〉

우리 민중은 무엇보다도 먼저 자기가 받을 못치고 있는 이 현실을 드러다 볼 줄 알아야하겠고 자신이 처한 환경과 생활이 과연 얼마나 비참한가를 똑똑히 비추어볼 필요가 있습니다. 이에 우리 동지 멧 사람은 조그마한 정성을 기울여 샘물 한 방울 소사나지 않는 이 사막에서 간신히 주서엿은 깨어진 거울 한 조각을 여러분 압해 선사합니다.⁵¹⁾

상기한 글은 『단성사주보』 제212호에 실린, 영화 〈먼동이 틀 때〉(1927)의 ‘작자’가 남긴 것이다. 이는 아마도 해당 작품의 원작 소설과 각본,

51) 『단성사주보』 제212호, 1927.10.26. 발행 추정(대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020, 44쪽)

감독을 맡은 심훈(沈熏)의 글일 것으로 추정된다. 일제 치하 조선의 암울한 현실을 여과 없이 그린 〈먼동이 틀 때〉는 관객이 조선의 현실을 직시할 수 있는 ‘거울’로 기능하고자 하였다. 이효인은 〈유랑〉(1928)과 더불어 〈아리랑〉(1926)의 영향을 받은 이 영화를 “일제 치하에서나마 무엇인가를 그리고자 하는 감독(작가)들의 공통된 민족적/계급적 파토스의 표현”으로 바라본다.⁵²⁾ 아이러니하게도 이 영화는 해당 주간예, 할리우드의 희극 영화로 추정되는 〈서부식 연애법〉(제작정보 미상), 워너브라더스의 모험 활극인 〈극광의 노후(A Hero of the Big Snows)〉(1926)와 함께 하나의 프로그램으로 묶여 상영되었다. 이러한 프로그램 속에서 상영된 조선영화가 관객들에게 어떠한 정서를 불러일으켰을지 구체적으로 알기는 어렵지만 당대의 관객들이 영화 속 조선과 세계의 사이에서 분명한 ‘차이’를 감각했을 것임을 상상하기는 어렵지 않다.

1928년 3월 29일자 『동아일보』에서는 다음과 같이 전한다.

동아일보 창간 8주년 기념사업의 한 가지로 조선 안에 8할 이상이나 된다는 “글장남”에게 글을 가르치는 운동을 일으키고져 여러 가지 선전방법과 순서를 정한 후 지상(紙上)으로 발표하여 이를 만천하에 독자 제씨에게 보도하는 한편으로 (...) 극장을 무료로 제공하려던 단성사, 조선극장, 우미관, 광무대 등 기타 선전광고를 걸어주던 경성전기회사 등에 대하여는 더욱 미안하게 되었으며.....⁵³⁾

1920년 창간 당시부터 문맹퇴치를 중요한 민중 계몽사업으로 설정했던 동아일보사의 1928년 문맹퇴치선전 행사는 일제 경무국(警務局)의 이유가 불분명한 금지 명령으로 인해 취소되었다. 여기서 눈길을 끄는

52) 이효인, 『영화 〈아리랑〉의 컨텍스트 연구-〈아리랑〉이 받은 영향과 끼친 영향을 중심으로』, 『현대영화연구』 제24호, 2016, 187쪽.

53) 〈만반준비가 완성된 금일 문맹퇴치선전돌연금지〉, 『동아일보』, 1928.3.29., 2면.

건 단성사와 조선극장, 우미관, 광무대 등의 극장이 이 행사의 진행에 한뜻으로 동참했다는 것이다. 이처럼 상황에 따라 민족적 공간으로 쉽게 소환될 수 있는 이 극장들의 연대는, 일제 통치당국의 입장에서는 불안 요소로 남아있을 수밖에 없었다. 게다가 당시 경성 북촌의 조선인 거주지역과 남촌의 일본인 거주지역 경계는 영화 관객의 민족적 분화를 더 심화시키는 요인이었다.

하지만 1930년대 중반으로 가면서 이러한 민족적 경계는 점차 모호해진다. 여기에는 이유가 있었는데, 우선 1930년 1월 조선극장과 단성사가 경쟁적으로 토키 영화를 상영한 이래로 점차 토키 상영을 위한 현대적 설비를 갖추기 시작했고, 미국에서 흥행에 성공한 토키 영화들이 점차 조선인 극장에서 상영됨에 따라 당시 열악한 환경에서 제작된 일본의 토키 영화에 싫증을 느끼고 미국의 토키 영화를 보기 위해 북촌의 조선인 전용 영화상설관으로 발길을 옮기는 일본인이 점차 늘어났기 때문이다. 그리고 이러한 상황은 그대로 단성사의 인쇄매체에 반영되었다.

1930년대 이후 단성사에서 발행된 주보와 전단에서 가장 눈에 띄는 특징은 일본어와 영어의 사용이 점차 늘어난다는 점이다. 현재까지 확보된 자료를 통해서만 구체적인 이유를 파악하기 어렵지만, 1930년 제 381호까지 연속적으로 발행되던 단성사의 주보는 1931년 이후 갑자기 제호를 달리하여 발행되기 시작한다. 특히 1935년 이후의 주보들에서는 일본어와 영어의 사용이 급증하는데, ‘희미한’ 채 물러나 있던 제국 일본의 이미지가 주보의 지면을 점차 잠식하며 단성사의 인쇄매체는 더 이상 조선과 (제국 바깥의)세계를 매개하는 공간이 아닌, 식민지 현실의 재현 공간으로 변화하게 된 것이다.

4. 결론

관원의 대량정리와 금후의 대책이 주목처

시내 단성사는 금후이래 제반 사정으로 수지가 맞지 안혀서 심각한 경영난에 빠져서 그동안 가극에의 전향을 도모하여 극단조직을 계획하였으나 이도 역시 성립 전에 실패를 보게 되어서 그 장래가 몹시 변려(變慮)되던 터인데 지난 십월 초부터 관주 박정현 씨 자신이 이것을 적극적으로 정리하는 한편 잇때까지 사실상의 지배를 하고 있던 이구영 외 박응면(朴應冕) 양씨 외 오륙인의 사원을 전부 일간에 퇴사시키는 등 사원의 대정리가 잇서 금 십오일로 전부 청산해버리게 되었다.⁵⁴⁾

식민지 시기 영화문화의 전성기를 이끌었던 조선인 전용 영화상설관 단성사는, 1937년 일본인 흥행업자 와케지마 슈지로(分島周次郎)에게 경영권이 넘어가면서 명맥이 끊기게 된다. 1932년 박승필의 사망 이후 지배인 박정현이 경영권을 이어받았으나 경영난이 심화되면서 이구영을 비롯해 단성사 운영의 주축이 되었던 대다수의 직원이 퇴사하게 되었기 때문이다. 단성사의 간판이 내려간 자리에는 제국의 대륙 진출 욕망이 그대로 투영된 ‘대륙극장’이라는 이름의 간판이 새로 붙게 되었다. 이는 1937년 발발한 중일전쟁과, 그 속에 가로놓였던 식민지 조선의 상황에 맞아 떨어지는 것이었다. 이로써 박승필이 목표하고, 박정현이 계승하고자 했던 ‘영화전당 건설’의 꿈은 그 명맥이 끊어지게 되었다.

본 논문은 영화상설관 단성사에서 발행한 인쇄매체와 당대 영화문화가 교호하는 과정을 살펴보고자 하였다. 그리고 이를 통해 단성사의 인쇄매체가 1920~1930년대에 ‘명멸하는 미디어’로서 독자적인 문화영역을 구축했음을 확인하였다. 미디어의 어원에는 ‘중간’, ‘매개’의 의미가 담겨

54) <단성사의 대개혁>, 『조선일보』, 1937.10.16., 6면.

있는데, 이는 모든 미디어가 대상을 매개하는 특성을 지니고 있음을 말해준다. 그럼에도 불구하고 본 논문에서 미디어의 매개성을 굳이 다시 한 번 강조한 것은, 영화문화만으로는 환원되지 않는 인쇄매체 자체의 특성에 주목하고자 했기 때문이었다. 이처럼 영화와 인쇄매체의 관계를 종속과 위계가 아닌 교호 과정의 관점에서 바라본다면, 각 미디어의 차이에서 기인한 다양한 특성들과 식민지 시기 미디어의 역동적인 교섭 과정에 대해 더욱 풍성하게 논의할 수 있을 것이다. 이러한 과정을 통해 본 논문이 식민지 시기 영화관 발행 인쇄매체와 영화문화의 관계를 이해하기 위한 밑그림의 역할을 할 수 있기를 바라본다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『단성사 전단』
- 『단성사주보』
- 『단성영화구락부 창립 취지』
- 『동아일보』
- 『매일신보』
- 『영화예술』
- 『조극주보』
- 『조선일보』

2. 논문과 단행본

- 대한민국역사박물관 편, 『자료로 보는 일제강점기 극장문화』, 대한민국역사박물관, 2020.
- 발터 벤야민, 『기술복제 시대의 예술작품 | 사진의 작은 역사 외』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2007.
- 베르너 파울슈티히, 『근대 초기 매체의 역사-매체로 본 지배와 반란의 사회 문화사』, 황대현 옮김, 도서출판 지식의풍경, 2007.
- 서은경, 『예술(영화)잡지 『녹성』 연구』, 『현대소설연구』 제56호, 한국현대소설학회, 2014, 271-301쪽.
- 이호걸, 『식민지 조선의 외국영화-1920년대 경성의 조선인 영화관에서의 외화 상영』, 『대동문화연구』 제72집, 성균관대 동아시아학술원, 2010, 79-116쪽.
- 이화진, 『영화를 읽는 시대의 노래, 『영화시대』(1931-1949)-한국 근대 영화잡지와 토착적 영화 문화』, 『한국극예술연구』 제63집, 한국극예술학회, 2019, 15-50쪽.
- 이효인, 『영화 〈아리랑〉의 컨텍스트 연구-〈아리랑〉이 받은 영향과 끼친 영향을 중심으로』, 『현대영화연구』 제24호, 2016, 167-198쪽.
- 전지니, 『1960년대 한국영화 선전지 연구-‘극장신문’을 중심으로』, 『대중서사연구』 제24권 3호, 대중서사학회, 2018, 123-160쪽.
- 정충실, 『경성과 도쿄에서 영화를 본다는 것-관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화연구, 2018.
- 한국예술연구소 엮음, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록-김성춘/복혜숙/이구영』, 도서출판 소도, 2003.
- 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.

Abstract

Between Text and Image, The Audience and Film
-The Weekly Newsletters and Leaflets of Dansungsa as Media (1926-1937)

Nam, Ki-Woong(Ajou University)

This paper examines printed materials such as weekly newsletters and leaflets issued by Dansungsa, a movie theater in Colonial Korea for a promotional purpose as independent modern media. During the 1920s and 1930s, in tandem with the development of the incipient printing houses in Namchon, Gyeongseong, including Suyeongsa, Dansungsa published promotional prints including weekly newsletters and leaflets in a serial manner to compete with Joseon-gukjang and Umigwan. As these materials contain various information including movie programmes, spectatorship, distributional channels, and promotional strategies that bears witness to theater culture of this time, this paper focuses on the dynamics where not only text and image but also audiences and filmic texts are mediated one another. To this end, the paper has three objectives. First, I argue that weekly newsletters and leaflets can be considered as 'flickering media' that meddles in text and image culture. Second, Dansungsa's promotional prints interpellated film audiences as a loyal fan group while mediating audiences and filmic texts. In doing so, I suggest that these print materials established its own cultural domain differentiated from filmic culture itself. Third, these ephemeral materials contributed to narrowing the gap between colonial Joseon and the World in its imaginary geography through the function of mediation.

(Keywords: Dansungsa, Weekly Newsletters, Leaflets, Colonial, Printing Media, Film, Media, Lee Gu-Yeong)

논문투고일 : 2020년 12월 31일

심사완료일 : 2021년 2월 3일

수정완료일 : 2021년 2월 10일

게재확정일 : 2021년 2월 15일