

# 일제 말기 관람문화와 조선영화 관람의 의미

경지현\*

## <차례>

1. 서론
2. 전략적 통제를 통한 건전한 ‘오락’ 제공
3. ‘지속’된 관람문화와 ‘변형’된 관람문화
4. 균열의 장(場)으로서 조선영화 관람
5. 관람경험의 지속을 통한 조선적 영화문화 성장  
- 결론을 대신하여

## <국문초록>

이 글에서는 일제 말기 관람문화의 실체와 그러한 관람문화로 조선영화를 본다는 것이 어떤 의미를 갖는지 살펴보았다. 상영 가능한 영화의 제한에서 시작된 이 시기 통제정책의 제약적 성격에도 불구하고, 일제는 영화에 관한 대중 요구를 간과하지 않았다. 이때 요구된 ‘건전한 오락’이란 일제의 측면에서는 ‘건전한’이라는 내적논리에 집중한 것이었지만, 관객들이 접했던 영화는 ‘오락’이라는 외피 자체였다. 일제가 보였던 계몽과 오락의 전략적 결합에서 조선의 영화 관객들은 오락의 지속, 즉 볼거리를 제공받은 셈이었다. 일제 말기 영화는 통제 정책의 이중성으로 인해 수용의 힘을 다양하게 열어둠으로써 이전보다 적극적인 관람을 가능하게 했다. 이러한 배경 속에서 조선영화의 관람문화는 ‘영화텍스트 외적 관람’과 ‘조선배우 감상’으로 정리할 수 있다. 무성영화 시기부터 익혀온 ‘영화텍스트 외적 관람’의 익숙함은 어색한 선전성을 띤 당시의 조선영화에 적용되었을 때, 텍스트에 함몰되지 않는 읽기를 가능케 함으로써 건강성을 유지하게 한다. 이것은 발성영화 이후 성장하던 ‘영화보기’의 한 지속으로 영화사적 발전을 이어가도록 하는 요소가 된다. 또한 할리우드 영화 통제로 인해 조선인 스타가 본격적으로 향유되면서 ‘조선배우 감상’이라는 관람법으로 연결되었고, 이것은 대중의 경험이 조선적 영화문화에 집중되었음을 보여준다. 오락과 볼거리를 요구하는 관객의 욕구 아래 지속된 ‘영화텍스트 외적 관람’과 ‘조선배우를 감상’하는 관객들의 무의식적 관람 습관은 당시 상영된 영화의 의미를 적극적으로 해석하게 하는 근거가 된다. 이러한 관람문화는 일제가 의도한

\* 경북대학교 강사

강력한 선전성도 생산주체가 담아낸 의도외도 다른 지점에서 이루어지는 것으로, 이로써 '체제에 거리두기'라는 적극적 해석도 가능할 수 있다. 일제 말기는 영화 제작에 억압이 시작되고 자유가 사라진 때였지만, 관객의 측면에서는 '조선적 영화문화'가 지속·성장한 때였다. 이러한 사실은 한국영화 출발기 영화계의 정체성이 단순히 감독의 지향을 문제 삼아 암흑기·정체기로 규정될 수만은 없음을 시사한다.

주제어: 관람문화, 조선영화, 일제 말기, 조선적 영화문화, 스타, 오락

## 1. 서론

일제 말기<sup>1)</sup> 조선영화계를 대상으로 한 기왕의 연구들은 일제의 탄압과 민족의 저항 혹은 친일이라는 구도 속에 조선영화를 위치 지음으로써 일제 말이라는 암흑 속에서 포착되는 다양한 움직임을 살피는 것에 소홀했다.<sup>2)</sup> 특히 이러한 입장에서는 영화를 생산하는 주체의 측면만 부각시킴으로써 영화의 또 다른 주체인 관객의 움직임은 고려하지 않는다. 이 화진은 탄압과 저항의 구도가 영화가 갖는 역동적 측면을 억압했음을 지

- 
- 1) 조선영화 연구에 있어 '일제 말기'는 본격적으로 전시체제의 영향을 받은 영화들이 등장하는 1938년 이후를 지칭하거나, 조선영화령이 실시된 1940년 이후를 지칭한다. 이 글은 영화인들이 전시체제의 분위기를 적극적으로 수렴한 결과 <군용열차>(서광제 연출)와 같은 영화가 생산되고, 그것이 관객들에게 노출될 수 있었던 1938년을 일제 말기의 시작으로 본다.
  - 2) 이러한 연구 경향은 민족적 움직임을 보였던 감독들의 활동을 부각시키는 연구(이영일은 이규환, 윤봉춘, 전창근 등의 활동은 수난과 저항의 민족영화를 향한 움직임으로 읽을 수 있다고 한다. 이들이 일제 말기에 이르러 대체로 활동을 멈추거나 은둔을 했다는 이력에 근거한 판단이다. 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, 206면 참조)와 이들 민족영화인 역시 일제 말기에 와서는 친일 협력의 자장에서 자유롭지 않았음을 밝히고 있는 최근의 연구(강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006, 1장 참조)로 대별될 수 있다. 그러나 이러한 연구 경향은 동일한 민족주의적 시각과 의도 아래, 동일 영화인의 친일이 가려지거나 부각되거나 하는 모순된 결과가 나타난 것이라 할 수 있다. 이런 시각에 함몰될 경우 수많은 일제 말기 영화들은 존재 가치를 상실해버릴 위기에 처한다. 이들은 비판의 대상이 될 뿐이기에 그렇다.

적하며, 발성영화시대 식민지의 은막과 그 주변에서 벌어진 일, 다양한 집단과 개개인의 욕망, 그들이 서로 간의 헤게모니 투쟁과 갈등 속에서 주체를 형성해가는 과정에 대한 연구를 촉구하고 있다.<sup>3)</sup> 이러한 시각은 일제 말기 조선영화를 읽는 새로운 방안을 제시한 것이라 할 수 있다. 이 글은 일제 말기 조선영화계를 둘러싼 기왕의 연구가 노출한 한계에서 벗어나고자, 관객의 관람이라는 측면에 관심을 갖는다.

일제 강점기 영화 연구에서 관객의 관람을 중심으로 한 연구는 전시체제가 이전에 집중되어 있다. 대표적 논의는 유선영<sup>4)</sup>, 김승구<sup>5)</sup>, 이순진<sup>6)</sup>, 백문임<sup>7)</sup>에 의해 이루어졌다. 이들은 각각 1898~1910년까지 제작된 초기 영화, 활동사진 시대(1903-1919) 조선영화, 20년대 조선영화, 1919~1935년까지 제작된 무성영화와 관람성을 고찰한다. 이 논의들은 대상 시기의 차이는 있지만, 조선영화를 둘러싼 관람의 움직임에 포착하고 식민지 현실이라는 외적 맥락 속에서 그 움직임의 특성을 정리하고 있다는 공통점이 있다. 일제 말기 영화와 관람성을 고찰한 논의는 서양영화를 대상으로 한 유선영<sup>8)</sup>의 논의가 유일하다. 이 연구는 반미분위기가 고조되던 전시체제 하에서 할리우드 영화 관람열기가 수그러들지 않았던 식민지 문화현상에 주목하면서, 관람자 개인이 제국의 정책을 넘어설 수는 없지만

3) 이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005, 10면.

4) 유선영, 「초기영화: 시각문화의 기습, 전유 그리고 식민적 근대성의 예후」, 『2003 한국언론학회 봄철 정기학술 대회 자료집』, 한국언론학회, 2003, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성: 근대적 시각문화의 변조와 재배치」, 『언론과 사회』 제12권 제1호, 성곡 언론문화재단 언론과 사회사, 2004.

5) 김승구, 「1920년대 영화문화 주체의 문화적 자의식」, 『인문학연구』 제34권 제2호, 충남대 인문과학연구소, 2007.

6) 이순진, 활동사진의 시대(1903-1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구, 『대중서사연구』 제16호, 대중서사학회, 2006.

7) 백문임, 「식민지 극장의 무성 영화 관람성」, 『한국언어문화』 제38집, 한국언어문화학회, 2009.

8) 유선영, 황색식민지의 서양영화 관람과 소비의 정치, 1934-1942, 공제욱·정근식 편, 『식민지의 일상 지배와 균열』, 문학과학사, 2006.

주어지고 강요된 것에 대한 회피, 외면, 거부 또는 ‘제한된 것’에 대한 열망을 통해 제국의 의도와는 다른 문화실천을 구성할 수는 있음을 밝힌다.

이 글은 이상의 논의들과 동일한 문제의식에서 출발한다. 즉, 영화는 생산자만의 산물이기보다는 소비라는 자본주의적 기제를 토대로 한 관람자를 상대로 만드는 것이므로 관람을 둘러싼 복합적이고 중층적인 작용들을 적극적으로 해석함으로써 일제 강점기 영화의 해석을 새롭게 열 수 있다고 보는 것이다. 다만 이 글에서는 목적이 뚜렷한 일제 말기 영화의 특성으로 인해 선전의 대상으로서 획일적으로 이해되던 ‘일제 말기 영화 관람’에 대해 재검토가 필요함을 지적하고자 한다. 일제의 통제 하에 제작된 일제 말기 국책선전영화, 문화영화, 뉴스영화 등은 오락이자 문화로서 서양영화(할리우드 영화)의 대척점<sup>9)</sup>이었기 때문에 그 관객의 관람 역시 선전에 대한 동화와 같은 형태로 간편히 언급될 수 있는 성질의 것인가? 일제 말 제작된 조선영화<sup>10)</sup>를 둘러싼 관객의 관람문화에는 외면·기피와 같은 다양한 현상들이 나타나지 않는가? 라는 의문에서 출발한 논의라 할 수 있다.

영화는 배우들, 감독들, 혹은 제작자들에 의해 만들어진다고 할 수 있지만 결국 성공 여부를 결정하는 것은 관객이다.<sup>11)</sup> 즉, 관객을 고찰하지

9) 유선영, 앞의 글, 436면.

10) 영화 창작의 중추적 위치에 있는 이는 감독으로 영화의 미적가치, 예술적 가치 등은 감독의 역량에 의해 부여된다.(함충범, 『일제말기 한국영화에 관한 일고찰』, 『현대영화연구』 제3집, 한양대학교 현대영화연구소, 2007, 236면 참조) 그런 의미에서 비록 일제의 통제정책 하에 그들의 국책을 수행하는 임무를 띠고 있을지라도 조선인 감독의 연출로 만들어진 영화는 조선영화로 분류할 수 있다. 제작자본이나 작품내용 등은 일제의 통제 정책에서 자유로울 수 없었더라도 조선인 감독의 역량에 따라 다양한 함의를 창출할 수 있는 그 무렵의 영화들은 조선영화로 규정되어야 하는 것이다. 곧 이 글에서 사용하는 ‘조선영화’라는 개념 역시 조선인 감독이 연출한 영화로, 이것은 일제 통제 하에 제작된 국책선전영화, 문화영화, 뉴스영화 등 다양한 장르들을 포함할 수 있다.

11) 그레엄 터너, 임재철 외 역, 『대중영화의 이해』, 한나래, 1994, 139면.

않고 사회적 맥락 속에서 영화를 평가한다는 것은 불가능하다. 이 글은 이러한 문제의식 아래 일제 말기 조선영화가 상영되는 공간에서 행사된 훈육체제로서 일제의 통제정책과 관객의 영화 관람과의 관계에 초점을 맞추고 조선영화계를 바라보고자 한다. 일반적으로 일제 말기 영화계는 조선영화의 부재·정체·퇴보라는 이유로 등한시<sup>12)</sup>되지만, 암흑 속에서 포착되는 움직임은 살핌으로써 새로운 국면을 맞이할 수 있다. 관객의 관람문화를 살피는 것 역시 이러한 식민지 영화의 역동성을 드러내는 작업으로서 의미가 있다. 이를 위해 이 글은 일제 말기 조선영화계에 가해졌던 통제정책의 특성을 파악한 다음, 이러한 정책적 배경 하에 지속된 관람문화<sup>13)</sup>의 실체와 그러한 관람문화로 조선영화를 본다는 것이 어떤 의미를 갖는지 살펴보고자 한다. 이러한 시도는 관람이라는 문화적인 실천 행위 속에 내재된 의미를 찾는 작업으로, 일제의 정책적 복잡성 속에서 형성된 영화문화의 지형을 살핌으로써 일제 말 조선영화계를 재평가하는 계기가 될 것이다.<sup>14)</sup>

- 
- 12) 중일전쟁 발발 이후 전시체제 속에서 만들어진 영화들은 대체로 친일영화로 분류되고, 한국영화사에서 암흑기와 같은 부정적 평가를 받았다. 정중화, 『한국영화사1』, 열화당, 1997, 104-118면, 김종원·정중현, 『우리영화100년』, 현암사, 2001, 201-215면 참조.
- 13) 이 글에서 사용하는 관람문화란 ‘문화’라는 개념의 의미를 고려한 것으로, 어떤 목적(오락, 취미)과 같은)을 위해 행해지는 관람이라는 행위가 집단적으로 습득, 공유, 전달되는 행동 양식이면서, 그것이 동시대의 움직임과 소통하면서 영향관계를 갖는다는 의미를 포함한다. 이 글은 단순히 영화를 보는 방법으로서 관람법을 찾는 작업이 아니라, 관람이라는 과정이 낳을 수 있는 많은 함의의 가능성을 염두에 두므로 이러한 개념 설정이 유효할 것이다.
- 14) 이것은 이 시기의 친일활동을 기왕의 민족주의적 입장처럼 또다시 덮으려는 것과 다르다. 또한 친일영화의 기술적 측면을 부각시켜 자신들의 활동을 합리화한 일부 감독들을 변호하려는 것도 아니다. 의도적으로 덮인 시대의 영화를 끄집어내고 그 영화를 둘러싼 움직임을 제대로 읽는 것은 일제 말 우리 영화의 복잡한 존재방식과 그러한 체험의 영화사적 영향관계를 파악하게 할 것이다. 우리 영화사 속 단절되고 조각난 일제 말에 영화들은 정말 단절 그 자체였는가라는 단순한 의문에서 출발한 논리라 하겠다.

## 2. 전략적 통제를 통한 건전한 ‘오락’ 제공

중일전쟁 이후 일제는 총동원법(1938.7.7)을 공포하고 본격적으로 식민지 조선인의 군사력과 노동력 동원을 위한 전시체제를 구축하게 된다. 전시체제는 기본적으로 식민지 주민의 정신세계에 대한 통제정책에 근간을 두고 있는데, 이러한 정신총동원운동의 구호는 조선민중의 ‘황국신민화’와 ‘내선일체’로 요약될 수 있다.<sup>15)</sup> 이 장에서는 이러한 전시체제 하 영화에 대한 정책을 둘러싸고 일제가 보였던 인식에 대해 살핀다.<sup>16)</sup> 일제 말기 영화에 대한 인식과 정책적 변화는 관람문화가 유지되는 배경이 된다는 점에서 주목된다.

대한제국 말기 이토 히로부미(伊藤博文)가 한반도의 식민화를 위해 영화를 사용한 이래, 영화는 식민지 운용에 지속적으로 활용되었다.<sup>17)</sup> 전시

15) 김영희, 「국민정신총동원운동의 실시와 조직」, 『한국독립운동사연구』 제18집, 독립기념관 한국독립운동사연구소, 2002, 222-227면.

16) 조선 내 영화에 대한 일제의 정책은 3단계 정도의 변화를 겪는다. 1920년대 이전까지는 극장의 흥행행위에 대한 단속의 성격이 강했으며 체계적인 규정은 없었다. 1920~30년대에 이르면서 ‘흥행 및 흥행장 취체규칙’(1922)과 ‘활동사진 필름 검열규칙’(1926), ‘활동사진 영화 취체규칙’(1934)을 통해 무원칙적으로 진행되어온 흥행 업무를 체계화하였다. 1930년대 후반~1945년에는 조선인에 의한 독자적인 영화제작 가능성을 차단하는 등 본격적인 통제에 들어간다. 시기에 따른 경중의 차이는 있지만 일제의 영화 정책은 기본적으로 ‘통제’의 범주에서 이루어졌다. 이 글에서는 이러한 통제정책의 변화과정에는 집중하지 않는다. 일 관련 ‘통제’의 성격 이면에 존재하는 ‘다른 논리’를 발견하는 데 목적이 있기 때문이다. 통제 정책에 대한 자세한 언급은 조준형의 「일제강점기 영화정책(1903-1945)」(『한국영화 정책사』, 나남출판, 2005)와 이준식의 문화 선전 정책과 전쟁 동원 이데올로기, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 해안, 2004) 참조.

17) 총독부에서 영화에 의한 교육·계몽을 계획하여 윤백남에게 저축장려영화 <월하의 맹세>를 만들게 한 것 역시 일제가 영화를 활용하는 방식을 보여주는 것이다(정중화, 앞의 책, 22면, 요모타 이누히코, 박전열 역, 『일본영화의 이해』, 현암사, 2001, 128면 참조). 이러한 예를 통해 ‘조선의 감독과 배우를 섭외하고 관의 논리를 효과적으로 담아 조선민중에게 배포’하는 일제강점기 국책영화의 기

동원체제에 들어서면서 일제는 ‘영화 신체제’ 또는 ‘영화 임전 체제’라는 이름 아래 철저히 영화를 통제한다. 이 시기 조선영화는 신체제라는 제국주의 이데올로기를 선전하는 도구로써 활용되었던 것이다. 영화에서의 변화는 상영 가능한 영화의 제한에서 시작되었다. 조선총독부는 1934년 활동사진 영화취체규칙을 공포해 외국영화 상영을 제한하기 시작했다. 1935년 말까지 외국영화의 상영을 전체의 3/4으로 제한하고, 1936년에는 2/3로 제한한다. 미영귀축의 취지에서 외화 통제는 점점 강화되고, 1937년 1월부터 전체 상영 영화의 절반은 반드시 국산영화(내지·조선)로 의무화되었다.<sup>18)</sup> 이렇듯 불거리 제한으로 시작한 영화 통제는 1940년 조선영화령 발표 이후부터는 제작의 제한, 1942년 말부터는 사단법인 조선영화제작주식회사(이하 법인 조영)가 설립되어 제작의 국유화가 직접적으로 이루어진다. 그러나 이 과정의 제약적 성격에도 불구하고, 일제 파시즘 체제는 영화에 관한 대중 요구를 간과하지 않았다.

외화통제 및 금지, 검열강화, 문화영화 강제상영으로 요약되는 1934~42년간의 영화정책은 일상생활 전반을 전시체제로 재조직하기 위한 군사훈련과 부역노동의 일상화, 일본어 사용 강요, 전쟁 경비 충당을 위한 물자절약의 요구, 신사참배 강요, 유흥 및 사치의 금지 등 총체적인 규율체제 속에서 시행되었다. 영화의 내·외적 정황은 이렇듯 억압과 통제로 얽혀 있었다. 그런데 일제는 그들의 공식적 입장을 우회하면서까지 식민지 대중의 영화에 대한 필요와 욕망을 완전하게 금지하거나 철저히 규제하지는 않았다. 조선에서 영화는 일찍이 오락으로서 위치를 점해 왔었기에 그러하다.

본적인 과정을 알 수 있다.

18) 活動寫眞映畫取締規則(府令 82號), 『朝鮮總督府官報』, 1934. 8. 7. 기사, 「전문 십삼개안의 영화취체규칙 래구월부터 시행」, 『조선중앙일보』, 1934. 8. 8. 기사, 「활동사진취체규칙을 반포해」, 『동아일보』, 1934. 9. 4. 참조.

1)

근래에 민중오락이란 거의 대다수가 에로그로의 간여와 영향을 받지 않은 것이 전혀 없다고 해도 과언이 아닐만치 되어 있습니다. …(중략)… 민중오락 중에 특별히 영화 뿐만은 모든 오락을 압도하고 있는 것이 사실임에 따라 아동오락에 있어서도 영화 이것이 제일위를 점하고 있습니다.<sup>19)</sup>

2)

고달프고 복잡한 머리속에 기이하고 시원한 자극과 충동을 맛보려는 무리들이다. 대다수의 남녀중학생은 수학을 풀고 영어를 외우기에 달여난 머리를 식키기 위하여 가고 돈양 있고 그날그날이 었지 가는 줄 몰으는 고등유민은 무슨시고 간들어진 것을 맛보기 위하여 간다. …(중략)…기생은 양녀들의 타입이나 모방하고 …(중략)… 노동자는 피곤한 머리를 쉬우기 위하여 간다 …(중략)… 극장으로 몰여드는 관중은 보답 나온 것 보답 새로운 것을 자극받기 위하여 가는 것이다.<sup>20)</sup>

영화는 물론 오락의 일종임이 틀림없는 일이다. 또한 취미와 오락을 갖지 못한 사람처럼 쓸쓸한 사람이 어디잇스랴. …(중략)… 조선의 남학생, 조선의 여학생, 갖득이나 부자유한 생활에서 허메이는 그들에게 영화라는 위안조차 갖지말라고 할 수가 잇스랴.<sup>21)</sup>

인용 1)에서 알 수 있듯이 영화는 1930년대 민중오락 중에서도 압도적인 자리를 차지했고, 영화는 “영화를 생각하면 오락을 생각하고 오락을 생각하면 영화를 생각”<sup>22)</sup>할 정도로 당연한 민중오락물이었다. 이렇게 민중오락물이 된 영화는 이미 당시에 다양한 관객들에게 위안과 자극의 요소였음을 알 수 있다. 인용 2)에서는 계급과 관계없는 다양한 관객층이

19) 이정호, 「아동과 영화」, 『영화시대』, 1932. 1, 15-16면.

20) 신림, 「영화와 관중」, 『영화시대』, 1932. 1, 14면.

21) 김성춘, 「키네마 만담」, 『영화시대』, 1932. 1, 38-39면.

22) 김성춘, 위의 글, 38면.

다양한 이유로 영화를 감상하고 있었음을 알 수 있는데, 일제 말기에 이르르면 영화는 단순한 오락을 넘어 “영화에서 배우고 영화와 가치 사색하고 철학”<sup>23)</sup>하는 하나의 취미로 개인에게 영향을 미치게 된다. 영화가 이미 하나의 대중문화로 자리한 상태에서 ‘통제와 억압’을 근간으로 한 정책을 시도해야 했을 때, 영화를 둘러싼 사정은 복잡할 수밖에 없었다.

3)

“건전한 오락은 내일의 활동력을 배양한다는 의미에서 보면 반드시 필요한 것이다. 특히 조선에서는 오락기관이 적은 관계상 영화가 끌어 모으는 관중의 수는 1년간에 2천만 명을 넘는다. 그러나 반도 2천4백만 민중은 1년에 한 번은 영화를 본다는 이야기다. 따라서 영화가 지닌 영향력, 지도력은 다른 무엇보다도 뛰어나다고 해야 하고 영화의 중요성은 내지에서 보다 실질적으로 몇 배나 된다고 말할 수 있다”<sup>24)</sup> (밀줄-인용자)

4)

이시바시<sup>25)</sup>: …(전략)… 군의 후원으로 어느 회사가 주최해 아주 벽지에서 옛날 영화를 상영한 적이 있는데, 영화를 본 사람들이 사진이 말을 한 다며, 매우 기뻐들 했다고 합니다. 그런 예로 추측해보더라도 (영화의-필자 주) 필요성은 충분히 있어요 …(전략)… 비행기를 이용하고 탱크를 사용한다고 해서 그게 반드시 국책을 따른 것은 아닙니다. …(전략)… 밝고 즐거운 것 …(전략)… 1500만에 가까운 사람들은 현재 일본영화나 이해할 수 없는 서양영화를 봐도 즐거워하지 않는 사람들이 있어요. 이런 사람들에게 호소하고 즐거움을 주는 영화를 만든다면 모두가 쌍수를 들고 찬성할 것입니다. 그래서 지금 같은 어두운 장면을 어느 정도 개선하여 더욱 밝게 즐길 수 있는 영화로 만들 필요가 있습니다. …(전략)… 조선영화로

23) 박노춘, 「영화와 여학생」, 『영화연극』 1, 1939. 11.

24) 森浩, 「朝鮮に於ける映畫に就いて」, 『映畫旬報』 조선영화특집호, 영화출판사, 1943. 7, 4면.

25) 경성 명치좌 지배인, 이시바시 유타카(石橋豊)

서는 그러한 방안을 개척하는 영화, 밝은 장면이 부각된 영화를 만드는 게 채산성으로 보나 당국으로 보나 매우 유리할 것입니다.<sup>26)</sup>

인용 3)은 일제가 1942년 이후 제작이 국유화된 영화에 대해 보이는 기대이다. 1943년은 해군 특별 지원병령이 공포되고 1944년에 실시될 징병 제로 인해 영화의 선전 임무가 중요했던 시기였다. 이런 맥락에서 건전한 오락이 ‘내일의 활동력’을 배양할 수 있다는 표현에는 활동력, 즉 국가를 위한 총알받이, 총후국민으로서 직영봉공의 당위성을 선전하려는 의도가 담겨있다. 그런데 왜 ‘건전한 오락’인가? 그 선택에는 강압적 선전으로 체제에 대한 거부감을 주는 것이 아닌 오락으로서 영화와 영화에 대한 대중의 수요를 고려함으로써 총력전 체제 유지에 도움을 받고자 하는 의도가 담겨 있다. 일원화 체제와 조선영화령 실시 이후 나날이 각박해져가는 영화 입전 체제 속에서도 대중적 오락이 된 영화의 문제는 중요했던 것이다.

인용 4)는 조선영화령 발표 이후 자주 개최되었던 좌담회의 일부인데, 여기서 경성 대표 영화관 명치좌의 설립인이자 지배인인 일본인 이시바시는 대중의 영화에 대한 요구를 분명히 읽고 있다. 그는 도시뿐만 아니라 벽지의 민중들에게도 영화가 주는 오락적 만족은 대단하다는 측면에서 영화의 필요성을 피력한다. 그런 의미에서 비행기, 탱크를 이용한 전쟁영화만 국책 영화인 것은 아니라는 그의 주장은 흥미롭다. 그가 말하는 밝고 즐거운 영화란 말 그대로 대중에게 즐거움을 주어 오락 기능을 만족시킬 영화이다. 대중의 오락에 대한 요구를 만족시켜야 한다는 것이다. 같은 좌담회에서 조선헌병대 사령부 고가와(子川) 중위 역시 “아무 데서나 영화를 상영할 수 있도록 우선권을 부여해 조선영화를 신장시켜”<sup>27)</sup> 가자고 이야기 하고 있다. 이는 영화 상영의 제한이 철저히 전시체제

26) 「朝鮮映畫の全を語る(조선영화의 전모를 이야기하다)」, 『映畫評論』 1941. 7.

27) 「朝鮮映畫の全を語る」, 『映畫評論』 1941. 7. 참조.

에 어울리지 않는 발언이다. 이러한 발언은 영화에 대한 수요가 어느 정도 자리 잡힌 식민지 조선에서, 규율화 된 파시즘 체제를 극복하기 위한 ‘명랑한 오락’ 영화의 중요성을 인지했기에 가능한 것이다.

일제는 자국 내에서 1930년대 국민대중의 동의를 조직하는 지배체계를 형성하기 위해 군부에 의한 초국가주의 이데올로기를 강요하는 한편, 소비나 레저 같은 사적 쾌락을 매개로 민중을 통합해야함을 간파한 바 있다.<sup>28)</sup> 이시바시의 판단은 대중에게 여전히 인기 있는 영화에 대해서는 유연성을 발휘해 사회적 불만요인을 제거하고 동시에 전시체제의 긴장을 완화하는 오락적 효과를 노리자는 일제의 공통된 입장이었던 것이다. 이는 식민지 조선의 효과적 통치를 위해 일제가 선택한 기제 역시 영화라는 오락을 지속시켜 주는 것이었음을 보여주는 것이다.

일제는 전시체제의 통제적 성격과 식민 본국과 식민지가 동일할 수 없는 탓에 나타나는 담론의 공허함으로 인한 탈정상화의 현실을 분명하게 인식하고 있었다. 그리고 곧바로 그러한 현실의 불안과 부당함에 대한 정상화의 전략으로 ‘오락’을 활용했다. 이러한 일제의 전략은 식민지 운용에 의한 특수성이 개재되긴 했지만, 나치가 “사람들 사이에 진정한 공감대가 형성되고 자발적인 결사가 나타나는 것을 방지”<sup>29)</sup>하기 위해 열성적으로 여가 산업 활동을 펼친 것과 유사한 기대감으로 형성된 것이라 판단된다. 이러한 기대는 이시바시의 말처럼 “이해할 수 없는 영화”가 아니라 누구라도 공감할 수 있는 “밝은” 이야기를 담은 민중오락을 지속할 수 있게 하는 것으로 구체화된다.

소위 지식층 중에도 극영화에서 얻는 오락성만에 감해버리고 실사영화

28) 요네야마 리사, 강현정 역, 『오락, 유머, 근대-모던만자이의 웃음과 폭력』, 『확장하는 모더니티』, 소명, 2007, 156면.

29) 테틀레프 포이케르트, 김학이 역, 『나치시대의 일상사-순용, 저항, 인종주의』, 개마고원, 2003, 299면.

를 무시, 경멸하는 것으로 ‘가장 지식인’인 척하는 ‘포즈’를 가지는 사람이 적지 않다. 그 판의 중요 프로(대개는 서양영화)만 보고는 관문을 나서버리는 것이다. 그리고 다방에서 영화에 대해 운운한다. 특히 조선영화와 일본내지영화에 대해 독담을 하는 것이다. 이까지 이르지 않은 사람이라도 실사영화(대개는 각신문사 뉴스영화와 때로는 외국뉴스영화)가 상영되면 은 廊下로 나가서 담배를 피어 무는 것이었다.<sup>30)</sup> (밑줄-인용자)

인용문을 보면, 1938년 현재 조선에서 민중 오락의 위치를 부여받은 영화는 대체로 외화였고, 극영화였다. 실사영화를 비롯한 뉴스영화들은 지식인들에게 경멸스러운 것이었고, 그 외의 사람들에게도 피해버리고 싶은 종류의 영화였다. 이러한 분위기 속에서 단순히 뉴스, 선전 스타일의 영화를 제작할 수는 없었을 것이다. 당시 대중들은 대중화된 영화를 꾸준히 제공받기를, 그리고 그것이 ‘오락’을 느낄 수 있는 영화이자 지루한 뉴스영화이기 보다는 서양영화와 같은 영화이기를 요구했음을 알 수 있다.

우선 일제는 영화관이 부족한 지역에는 이동영사반<sup>31)</sup>을 운영하면서 영화 관람의 기회를 지속시킨다. 조선영화배급사는 1942년 12월부터 각 도를 1반으로 해서 13반의 이동영사반을 조직하여 매월 프로그램을 바꾸는 것을 원칙으로 영화상설관이 있는 지방에 이동영사를 실시, 입장료를 받지 않고 무료로 상영하였다. 또한 총독부 소유의 단편, 시사영화만 상영하고 극영화는 상영하지 않았던<sup>32)</sup> 이동영사반의 활동을 넘어서 이 시

30) 김진근, 「실사영화의 관점」, 『동아일보』, 1938. 12. 4.

31) 1942년 12월에서 1943년 4월까지 5개월을 기준으로 한 자료를 참고할 때, 이동영사는 경기도를 비롯한 총 13개 도에서 이루어졌고, 월평균 268회 상영되었다. 일반관람과 학교단체관람으로 이루어진 이 기간의 이동영사 상영은 총 221,774명이 관람한 것으로 밝혀져 있다. (移動映寫, 上映回数, 入場人員數統計表(1942.12~1943.4)), 『映畫旬報』 조선영화특집호, 영화출판사, 1943, 7, 46면. 참조)

32) 최경국, 「조선영화평과 조선영화-1943년의 시점」, 이재명 외 편, 『해방전(1940-1945) 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, 133면.

기에 이르면 선전성 강한 문화영화나 뉴스영화가 아닌 극영화를 적극적으로 제작하였다.<sup>33)</sup> 볼거리의 기회를 열어둔 것에서 이제 대중의 기호를 고려해 볼거리를 마련하는 면모까지 보인 것이다. 대동아 전쟁기 서구영화를 배척함으로써 발생하는 볼거리 축소는 영화 오락의 위기일 수 있었다. 그러나 1930년대부터 지속되어오던 조선 영화대중의 기호를 고려한 일제의 판단으로 영화는 새 전기를 마련한다.

이러한 일제의 시도는 관객의 관람 횟수를 꾸준히 증가시켰다. 전국 관객 수는 1936년 900만 명에 조금 못 미치는 수준이었으나, 1939년에는 1400만 명에 육박하고, 1942년에는 2600만 명을 넘어섰다. 당시 조선의 인구가 2500만 명 남짓이었음을 감안한다면, 국민 1인당 영화관람 횟수가 1회를 넘어서고 있다는 것을 알 수 있다. 더욱 놀라운 것은 1942년 경성의 경우 월 평균 관람횟수가 0.72회로 연간 거의 9회에 육박하는 수치를 나타내고 있는 것이다.<sup>34)</sup> 일제에 의해 제한된 성격의 볼거리였고, 강요된 관람인 경우도 있었겠지만 이렇듯 관람 횟수가 지속되고 볼거리가 유지되었다는 것은 시사하는 바가 크다.

일제 말기 조선영화계에 요구된 ‘건전한 오락’이란, 일제의 측면에서는 ‘건전한’이라는 내적논리에 집중한 것이었다. 일제의 ‘오락’으로서의 영화 인식은 결국 국유화된 제작환경에서 만들어질 선전영화보기의 거부감을 상쇄할 수 있는 일차적 전제일 뿐이었다. 그러나 관객들이 접했던 영화는 ‘오락’이라는 외피의 그것이었다. 이 점이 중요한 것이다. 일제가 ‘건전한’ 내용의 자연스러운 전달을 의도한 이 작업들이 실질적으로 ‘오락’의 형태로 수용될 여지를 배태하기 그러하다. 이때 일제가 보였던 계몽과 오락의 전략적 결합에서 조선의 영화 관객들은 오락의 지속, 즉 볼거리를 제공받은 셈이라 해도 과언이 아니다. 전시체제 하 일제는 선전

33) 송태욱, 일제말기의 영화와 언어정책 그리고 검열, 이재명 외 편, 『해방 전 (1940-1945) 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, 90면.

34) 조준형, 앞의 글, 83면.

도구로서 영화 이전에 영화를 둘러싼 여러 가지 효과성에 주목했고, 그러한 입장은 영화 환경에 대해서 일정 부분 융통성을 견지하게 했다. 이러한 융통성 있는 통제 정책 하에서 일제 말기 조선영화 제작은 피폐화의 길을 걸었지만, 영화의 관객은 갈수록 증가하였고 이러한 관객의 체험은 대체로 허용되었다. 영화를 둘러싼 통제에도 불구하고 도시의 경우 관객들은 연간 1편의 영화를 보았고 이 영화 관람의 체험은 생산의 침체 속에서도 끊임없는 움직임을 만들어 가게 되는 것이다.

### 3. ‘지속’된 관람문화와 ‘변형’된 관람문화

지금은 조흐나 납부나 더퍼노코 조선영화가 상영되면 영화관이 대만원인 것은 웬 까달일까. 그것은 외국영화가 아무리 세계적인 작품이라도 남잔치를 구경하는 셈이요 자기의 생활에는 손톱만치도 관계가 없다는 것 자기의 얼굴동작 생활도 보고싶고 그리고 자기들의 노래도 듣고 우습소리도 듣고 싫다는 것을 깨닫게 된 까락인줄 알며 그보담도 조선영화도 자라가는가 발전향상하는가 하고 구경하는 노파심을 가진측도 만코 첫째 영화에 간난이 복순이 춘향이 김첨지 이주사하는 정다운 일흠 정다운 일골이 나오고 ... (중략) ... 인테리들이 내어버리는 조선영화를 때무든 스크린아페 안저서 그 너즐한 영화를 보고도 웃고 울고 하고하는 축들이 업신 역일수업는 조선영화 팬의 대다수인 것을 알수있다.<sup>35)</sup> (밀줄-인용자)

일제 말기 조선영화계의 영화 관객, 즉 팬이란 지식인 눈에 위와 같이 보였다. 대다수의 영화 관객들이란 “더퍼노코 조선영화”라면 찾아가 보고, 인테리는 보지도 않는 “너즐한 영화를 보고 웃고 울고 하는 축”이라는 것이다. 대다수의 영화 팬들에 대한 안석주의 시각은 다소 부정적인

35) 안석주, 「팬의 다양성(1)」, 『조선일보』, 1939. 4. 23.

느낌이 들지만, 다른 한편 당시 영화 관객들은 많은 외국영화 감상 경험으로 “영화 관상안이 아주 높아서 어지간한 영화에는 호감을 가지지 않는다”<sup>36)</sup> 무리이기도 했다. 어떤 쪽이든 안석주도 인정하는 바대로 이러한 관람을 수행하는 일반 대중(인테리 외)들이 조선영화 팬의 대다수였다. 위 글은 이러한 조선영화 팬들의 관람 성향도 제시하고 있다. 그들은 영화 속에서 “자기 생활”, “자기 얼굴 동작”, “자기들의 노래”, “정다운 이름” 등 ‘조선적 특징’을 발견하고자 했고, “조선영화가 발전향상 하는가”를 판단하고자 했다는 것이다. 안석주에 의해 간단하게 언급된 이 관람법은 실상 그리 단순한 것은 아니었으리라 생각된다. “너절한 영화를 보고도 웃고 울고 하는” 관객이라 평가되었지만, 이 “웃고 울고”의 행위에는 많은 함의가 있을 것이기 때문이다. 이 함의를 파악하려면 무성영화기부터 이어져 온 관람습관 속에서 조선 관객들이 일제 말까지 지속해온 나름의 관람문화를 추측해야 한다. 앞서 살펴보았듯, 일제 말기 영화는 일정 부분 당시 조선 관객들의 오락에 대한 욕구를 고려한 일제의 전략적 통제 아래 지속되었다. 이러한 배경 속에서 만들어지는 영화들은 이전까지 오락으로서 영화를 감상해 온 조선 관객들에게 노출되는 것이다. 일제 말기의 영화들이 선전성 강한 영화라 하여 그에 맞는 특별한 관람법을 형성하지는 않는다. 그러므로 이전부터 지속되어 오던 관람문화들을 살펴볼 필요가 있는 것이다. 당시의 상영 현장을 채우는 것은 이러한 관람문화를 가진 관객들일 것이기에 그러하다.

무성영화기 관람문화는 변사라는 존재가 개입함으로써 독특함을 낳는다. 당시 변사는 영사의 속도나 장면 전환에 대한 결정권을 가지고 있었고, 그날그날 관객 구성원과 반응에 따라 해설의 내용을 자의적으로 변경시켰다. 변사의 자의적 해설 외에도 상영 도중에는 관중들의 고함과 이에 대한 변사의 응대가 수시로 간섭하며 끼어들었다. 이러한 돌발적

36) 한은진, 유한마담이 적역 연기를 잘하고 싶은 욕망뿐, 스타의 기염, 『동아일보』, 1937. 12. 16.

해프닝은 원텍스트에 대한 집중을 방해하거나 그 의도를 변질시키기 쉬웠다.<sup>37)</sup> 즉, 이 시기의 관람은 단순히 영화 텍스트 자체를 ‘보고 듣는’ 것이 아니라 텍스트 밖의 ‘듣는’ 행위가 결합되어야 했던 것이다. 이러한 관람은 텍스트의 서사를 그대로 쫓아가는 방식보다 잡음에 귀 기울이는 방식에 익숙하도록 했다.<sup>38)</sup> 영화의 내적 질서와는 무관하게 그날의 상황에 따라 재치 있게 만들어지는 변사의 애드리브에 열광했던 관객<sup>39)</sup>의 영화 관람은 영화의 내용을 본다고보다 극장이라는 공간 안에서 이루어지는 재미있는 쇼를 보는 것과 같았다.

발성영화기가 시작되면서 처음에는 실생활의 소리가 들린다는 것만으로도 대중들이 만족했<sup>40)</sup>지만, 다른 한편 “영화 전체에 빈 사이가 많고 동작도 단순해지게 되어, 대사가 끝나면 어색함을 참지 못하여”<sup>41)</sup> 비난을 받기도 했다. 발성영화에 대한 이러한 불만은 무성영화기 관람문화의 영향 속에서 나타난다. 다양한 소리들이 지배하는 극장이라는 공간, 변사 목소리의 개입과 함께 보았던 무성영화기 관람 문화<sup>42)</sup>로 인해 발성영화로 전환되면서 고스란히 영화 내의 소리와 영상에 집중해야 했을 때 그 영화들은 그다지 재미있지 않았던 것이다. 이렇듯 변사를 통한 무성영화 관람은 조선 관객의 관람 습관 형성에 지대한 영향을 미쳐 발성영화기에 와서도 영화 텍스트에 몰입하는 관람에는 익숙지 않았음을 알 수 있다. 이러한 상황이 1938년 이후 전시체제 하 영화 관람이라고 달라지지는 않았을 것이다. 전시체제 하 영화제작은 시기적으로 발성영화 제작의 초창

37) 우수진, 무성영화 변사의 공연성과 대중연예의 형성, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008, 58-60면.

38) 백문임, 앞의 글, 46면.

39) 엄현섭, 무성영화에 나타난 근대적 표상연구-『임자 없는 나룻배』를 중심으로, 『민족문화논총』 제38집, 영남대학교 민족문화연구소, 2008, 63면.

40) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언론-윤봉춘 편』, 소도, 2004, 158면.

41) 서광제, 「영화의 원작문제」, 『조광』 3권 7호, 1937. 7.

42) 백문임, 위의 글, 54면.

기와 맞물려 있기에 그러하다. 이러한 무성영화기 이래로 지속되어 온 관람문화 외에 일제 말기 서양영화에 대한 통제정책이 실시되면서 변모를 겪은 관람문화를 살펴보자.

앞으로 국내상설관은 모두 일본영화 일색으로 몰들어 ‘스크린’ 위에서 ‘게리 쿠퍼’, ‘콜베르’, ‘다류’ 등 구미 각국의 명우의 자태는 찾을 길도 없게 될 것이라. 외국영화 팬에게는 이중의 비상시일 것이다.<sup>43)</sup>

작년 말에 제3차 허가 이래 5개월 만에 아메리카영화의 제4차유입이 8일에 허가되었다. 이것으로 금년 1년은 충분히 명랑한 아메리카영화를 즐길 수 있게 되었으니까 외화팬은 안심될 것이다.<sup>44)</sup>

위의 인용문들은 1937년 이래 적극적으로 통제되기 시작한 서양영화에 대한 당대의 인식을 보여준다. 당시 영화 팬들은 외화 속 “영화배우들(주로 할리우드 배우)의 자태”를 보는 것을 즐겼고, 그것이 통제되자 “위기”를 느꼈으며, 아메리카 영화의 유입에 “안심”했음을 알 수 있다. 그러나 1941년 12월 8일 태평양 전쟁 발발과 동시에 미·영영화가 상영금지 처분을 받고 전면적 말살이 행해졌다.<sup>45)</sup> 해외영화가 거세되고 의도된 조선영화가 노출되는 상황은 관객들에게 상당히 중요한 영향을 미치게 된다. 위 인용문에서 언급하듯 당시 영화팬은 대체로 해외영화팬을 의미하는 것이었기에 그러하다. 그들은 이제 서양배우들의 얼굴 대신에 무엇을 보아야 한단 말인가?

최초의 발성영화 <춘향전>이 만들어진 1935년 무렵까지도 조선에서

43) 기사, 「興行三時間制度를 二月부터 全國實施, 國産映畫를 積極獎勵」, 『동아일보』, 1938. 1. 12.

44) 기사, 「아메리카 映畫의 第四次解禁」, 『동아일보』, 1939. 6. 16.

45) 朝鮮總督府 映畫行政의 沿革と統制經緯, 『映畫旬報』 조선영화특집호, 영화출판사, 1943, 7, 22면. 참조

스타란 외화에 등장하는 서양배우들이었다. 덕분에 “미국의 유명한 영화 배우 ‘따그라스’와 ‘메리-픽포드’가 일본 오는 길로 상해에 도착하여 굉장한 환영을 받고 있다”<sup>46)</sup>와 같은 기사가 일반적이었고, 조선배우에 대한 인상은 드물었다. 프랑스 레뷰-영화라는 <몽 파리>에 대한 안석영의 글<sup>47)</sup>을 보면 20년대 말부터 영화 속 배우들의 노출이 심한 옷차림과 헤어스타일 등이 화제가 되었고, 그것을 흉내 낸 사람들이 거리를 활보하는 일이 흔했음을 알 수 있다. 그러나 조선에 발성영화가 도래한 이후부터는 말할 수 있게 된 동시대의 조선배우들이 외화 속 서양배우와 다른 감각을 유발시키면서 인기를 확보해 간다. 광대로 천시되던 이전과 달리 영화라는 매체의 발전과 더불어 직업적인 의미를 획득<sup>48)</sup>하기도 한다. 조선배우의 부각은 외화 상영의 통제와 더불어 점점 상승 분위기를 탄다.

이러한 현상은 조선배우 가십이 대거 등장하는 것에서 추측할 수 있다. 당대 유명한 할리우드 배우들 위주의 편성을 선보이던 대중잡지 『삼천리』나 『별건곤』은 조선배우의 ‘미용, 의상, 화장품, 음식이나 미에 대한 취향, 여행’ 같은 스타의 비밀을 소식란과 인터뷰, 좌담회를 통해 지속적으로 보여준다.<sup>49)</sup> 당시 월간지 기사들은 스타에 대한 매우 전형적인 인터뷰의 요소-시시콜콜하지만 팬이 궁금해 할 질문들을 갖추고 있는 것이다.

46) S劇團女優 吳O葉, 「近代 女性の 活動(續): 憧려하는 메리, 픽포드」, 『삼천리』 제4호, 1930. 1. 11, 32면.

47) 안석영, 「몽파리 偶女」, 『조선일보』, 1929. 7. 27.

48) 유벽촌, 「영화배우가 되고저하는 분에게」, 『영화조선』, 1936. 9, 42면 참조.

49) 가령 『삼천리』는 다양한 형태로 스타의 가십을 전한다. 배우의 평소 취향을 파악하려는 좌담, 스타 생각을 엿볼 수 있는 설문조사, 스타가 직접 지면에 편지나 수기를 전하는 것 등 스타의 현재 소식을 궁금해 하는 이들을 위한 서비스를 제공하는 것이다. 문예봉, 김신재와 같은 여배우를 비롯하여 김일해와 같은 남자배우도 종종 등장하는데, 비슷한 코너를 지속적으로 게재하고 있어 그 전략을 알 수 있다. 발성영화 이후 좌담 및 대담의 시발은 이하를 참조할 것. 「화형녀우 문예봉양의 대답은 이리합니다」, 『삼천리』 제8권 제2호 1936. 2. 1, 「당대 인기 스타, 나운규씨의 대답은 이리합니다」, 『삼천리』 제8권 제4호, 1936. 4. 1.

이런 가십의 지속적 게재는 당시 스타에 대한 관심이 어느 정도 확대되고 있었는지 보여준다. 특히 <춘향전>에 출연함으로써 최초의 말하는 여배우가 된 문예봉의 경우 대표적 스타로 부각되는데, 『삼천리』에는 문예봉이 직접 기고한 글<sup>50)</sup>을 비롯, 문예봉이 은퇴한다는 소문,<sup>51)</sup> 문예봉의 출연료를 데뷔시절과 비교한 글,<sup>52)</sup> 러브 스토리<sup>53)</sup> 등이 지속적으로 게재됨으로써 스타화를 돕는다. 신문 지면의 경우 1938년 현재, 여전히 서양 배우들과 할리우드 정보가 노출되는 가운데 조선배우나 영화 소식이 간간이 등장하였다. 그러나 이 역시 1939년부터는 서양배우 및 할리우드 소식이 급격히 줄어들게 된다.<sup>54)</sup> 데—트릿치의 “엑스트라 지원자로 세계적인 인기여배우가 되기까지” 사연과 “여비서에게 소송되어서 법정에서 나타난 좌프링”<sup>55)</sup>의 소식을 궁금해 하고 그것을 충족시켜주었던 30년대 전반기의 영화를 둘러싼 연예 상황은 30년대 말에 이르러 조선배우의 스타화로 변화하는 것이다.

외화 속 “영화배우들의 자태”를 보며 즐거움을 느꼈던 영화팬들은 이제 고스란히 조선배우를 보며 즐거움을 충족할 수밖에 없게 되었다. 장(章)의 서두에 언급했던 안석주의 글에서처럼 일제 말기의 영화 관객들은 조선배우들의 자태를 보며 “자기 생활”, “자기 얼굴 동작”, “자기들의 노래”, “정다운 이름” 등 ‘조선적 특징’을 발견하게 된 것이다. 관객들이 이러한 지향을 보였다는 사실은 전시 체제 하 제작된 영화를 홍보하는 흥

50) 문예봉, 入江たか子を 만나고, 『삼천리』 제10권 제10호. 1938. 10. 1, 문예봉, 「내化粧室」, 『삼천리』 제13권 제6호, 1941. 6. 1.

51) 좌담, 「성봉 영화와 문예봉 심경」, 『삼천리』 제10권 제10호. 1938. 10. 1.

52) 소식, 「기밀실-우리 사회의 제내막」, 『삼천리』 제12권 제5호, 1940. 5. 1.

53) 안석영, 셋트뒤에서 사랑맷고 스타가 된 여우 일대기, 『조선일보』, 1940. 3. 2.

54) 『동아일보』의 경우만 한정해 보면, 미국영화, 특히 할리우드 배우들에 대한 정보 급격히 줄어들고 영화계 소식 정도만 언급되고 있다. 반면 독일영화 소식 증가하고 있음을 알 수 있다.

55) 박기채, 「은막의 여왕 마르레네 데—트릿치와 그레타 칼보의 출세전」, 『삼천리』 제4권 제12호 1932. 12. 1.

보물을 통해서도 짐작할 수 있다.

<문부성 추천(제1회) 반도영화 <집 없는 천사>는 어떻게 선전해야 좋은가?><sup>56)</sup>라는 글을 보면, “영화 <친구>의 아역배우, 다시 등장!”, “반도의 이리에 타카코(入江たか子) 문예봉의 근황” 등을 언급하면서 스타 배우를 이용한 홍보 방향을 제시한다. 그리고 실제로 <집 없는 천사>(최인규, 1941)의 홍보물은 “반도최고의 미녀 문예봉, 김신재/ 김일해, 진훈, 시라카와 에이사쿠 올 스타 캐스트”,<sup>57)</sup> “반도영화 창시 이래 올스타 캐스트”<sup>58)</sup>와 같이 스타를 전면에 내세우고 있다. 스타를 위시해 최고의 영화로 극찬하는 홍보 방법은 관객들에게 반드시 보아야할 오락으로 느낄 수 있게, 오락으로서의 만족도를 예상하도록 자극한다. 이러한 스타의 강조는 당시 관객들이 영화를 선택한 기준이 무엇이었는지 알 수 있게 해주는 근거로, 일제가 적절히 관객의 기호를 맞춰준 것이자 관객들의 관람문화를 추측할 수 있는 지점이다. 이는 영화 속 스타를 보는 것에서 즐거움을 찾는 조선 관객들의 관람문화를 고려한 홍보 방법이었던 것이다.

‘건전한 오락’이라는 이름으로 오락을 지속시켜주는 정책적 융통성과 외화유입을 금지하는 정책적 통제 안에서 드러난 일제 말기 관람문화의 실체는 다음과 같다. 즉 ‘영화 텍스트 외적 관람’과 ‘조선배우 감상’으로 정리할 수 있을 것이다. 전자는 무성영화기의 관람 습관이 지속된 것이고, 후자는 외화에 대한 정책적 변화 속에서 이전 감상법이 변형된 것이라 할 수 있다. 이제 이러한 일제 말기 관람문화가 지속되는 여건 속에서 국책선전을 담당할 조선영화들이 상영되었다는 사실을 유의할 필요가 있다. 결과적으로 영화에 대한 일제의 전략적 융통성은 ‘오락’을 지속할 수 있는 조건을 마련했고, 이는 다른 한편 조선의 영화 관객들에게 영화

56) 출처 미상. 한국영상자료원 편, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007, 159면 참조.

57) 한국영상자료원 편, 위의 책, 103면.

58) 한국영상자료원 편, 위의 책, 141면.

라는 취미를 지속할 수 있게 하는 것이기도 했다. 이 속에서 관객들은 ‘동원’되었다는 체제 순응의 행위 외에 무성영화기부터 이어오던 관람문화를 지속·변형하고 있었던 것이다.

#### 4. 균열의 장(場)으로서 조선영화 관람

앞서 살폈던 무성영화기 ‘영화 텍스트 외적 관람’ 습관은 일차적으로 영화 텍스트 자체와의 거리두기를 익숙하게 하는 조건이 된다. 조선의 관객들에게는 이러한 관람 습관이 내면화될 소지가 충분하다. 본격적으로 조선영화가 제작되기 시작한 후 ‘조선적인 것들을 발견하는’ 즐거움을 찾고 ‘조선영화의 발전향상’을 확인하는 관람 습관과 더불어 ‘배우를 평가하는 관람 습관<sup>59)</sup>’ 등 다양하게 생성된 관람의 습관은 무성영화기에 형성된 이러한 관람문화 속에서 이루어진다. 조선영화의 재미나 완성도와 무관하게 관객의 관람문화는 무성영화기부터 지속되어 왔던 관람 습관을 통해 관객 스스로 만들어가고 있었던 문화적 감각이었다. 이러한 습관으로 인해 조선의 관객들은 단순히 영화에 담긴 의미를 인식하는 것이 아니라 스스로 영화의 의미를 만들어내는 집단으로 자리매김하게 된다.

전시체제에 순응한 영화들이 노출되었을 때 영화 그 자체 내부의 질서만으로는 관객들에게 흥미로운 오락일 수 없다는 것은 자명하다. 일제 역시 오락의 중요성은 열어두고 있었음에도 그 내적 논리로 인해 순수한 오락이기 어려운 것이다. 그러나 (동원된) 관객들은 그 영화가 재미없을 지라도 그들이 익히 습관화 해 온 관람문화를 토대로 영화를 보게 됨으로써 조선영화의 자리는 단순한 선전영화의 의미에서 갈라진다. 특히 할

59) 홍효민, 「수입영화와 국산영화」, 『영화시대』, 1935. 11, 14-15면 참조.

리우드 배우를 대신하는 ‘조선배우 감상’의 습관이 형성되면서 조선영화 관람의 함의는 다양해질 준비를 갖춘다. 이러한 배경 속에서 30년대 말 ‘너절한 조선영화’를 보면서 “웃고 울고” 하는 관객들을 지적한 안석주의 말<sup>60)</sup>을 상기할 필요가 있다. 관객들은 어떻게 “웃고 울고” 할 수 있었는가?

이 무렵부터 <군용열차>(서광제, 1938)와 같은 체제유지용 선전영화가 만들어졌음을 고려할 때 그들이 본 조선영화의 실체는 대체로 허구적인 담론을 담은 영화였다. 그러므로 그들의 “울고 웃고”는 정책생산자인 일제가 의도한 지원병이나 총후국민의 자세를 선전하는 영화 내적논리에서 기인한 것은 아닐 것임을 추측할 수 있다. 특히 앞서 살펴본 관람문화는 당시 관객들이 영화 속 원래 논리인 선전성을 인식하고 단순히 그것에 반응하지는 않았음을 증명할 수 있는 근거가 된다. 조선영화령을 위시하여 실시된 통제와 탄압 정책 아래 건전한 오락으로서 노출된 수많은 영화들은, 정책생산자의 욕망을 투사하기 위한 장치였지만, 다른 한편 영화를 감상하는 관객의 욕망을 충족시킬 수 있는 장치이기도 했던 것이다. 이때 조선의 관객들은 무성영화기부터 텍스트 서사 너머의 잡음에 귀 기울이는 접근법에 익숙했고, 이러한 습관화는 영화 관람 시 영화 내적논리를 찾는 것에만 집중하지 않게 할 가능성을 배태하고 있다.

앞서 살펴보았듯 전시체제라는 특수한 상황 속에서 총독부는 오락의 지속이라는 융통성으로 건강한 선전성을 전략적으로 전달할 수 있기를 기대했고, 영화에 대한 이러한 정책적인 개입은 실제 생산되는 조선영화를 건강한 선전물로 한정하게 했다. 문제는 이러한 조선영화계의 변화 속에서 일제 말기 관람문화는 이전 시기 영화 관람문화를 축으로 지속, 변형되어 왔다는 데에 있다. 더구나 식민지라는 특수 상황에 놓여있던 식민지 주민으로서 조선인들에게 일제 말 선전수단으로 만들어진 조선

60) 각주 35번 참조.

영화들의 논리는 그대로 선전의 효과성을 만족시키기 어렵다. 이러한 시대적 움직임 속에서 할리우드 배우들을 대신하는 조선배우, 스타 보기라는 영화 관람의 방법이 구체화되고 그 앞에서 상영이 이루어졌다.

이 시기 제작된 영화들은 전시체제 논리의 선전이라는 일차적 순응으로 이루어졌지만 영화 텍스트 논리에 함몰되지 않는 적극적 관객 성향과 만나면 영화의 의미는 갈라진다. 그 갈라진 틈은 스타가 된 조선배우에 천착해 영화를 볼 때 분명해진다. 그런 의미에서 수수한 차림새와 단아한 인물, 정숙한 가정부인의 이미지로 조선영화계를 대표한 배우 문예봉<sup>61)</sup>의 움직임은 매우 주목된다.

문예봉은 <임자 없는 나룻배>(이규환, 1932)에서 식민지 조선의 비극적 상황에서 죽음을 맞이하는 춘삼의 딸 역으로 데뷔하는데, 여기서 그녀가 연기한 인물은 강간의 위기에 처한 딸이었다. 이러한 그녀의 이미지는 이후 <나그네>(이규환, 1937) 등에서도 지속되어 주로 식민지 여성의 초상, 즉 강간의 위기에 처한 ‘누이/딸/아내’의 상을 연기했다. 전시체제 하 제작된 <군용열차>, <지원병>, <조선해협> 등에서도 지고지순한 조선의 여성상으로 등장하지만, 이때는 애국부인회 휘장을 두르는 간단한 조작으로 총후 부인이 된다. 그런데 조선 관객의 눈에 지원병 애인을 배웅하는 분옥, 기생이 되어 오빠를 도운 영심, 전장의 남편을 기다리는 긴슈쿠 같은 인물들이 <나그네>에서 끌려가는 남편이 사라질 때까지 하염없이 바라보는 가련한 옥희와 멀지 않을 것이라는 점에서 문제적이다.<sup>62)</sup> 일제 말기 조선배우들이 영화 속에서 수행하는 이러한 모습은 눈에 띄는 간편한 조작이었고, 그렇게 조작된 영화에서 연기하는 조선배우는 할리우드 배우를 보는 것과 같은 감각일 수는 없을 것이다.

61) 이화진, ‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들, 『여성문학연구』 제17집, 한국여성문학학회, 2007, 403면.

62) ‘국민’처럼 연기해야 했던 문예봉과 같은 여배우들에 대한 구체적인 언급은 이화진의 위의 글 3장 참조.

<군용열차> 이후 생산된 선전영화들의 의도성은 분명하다. 전시체제 하 국민의 바람직한 상을 제시하는 것, 그것만이 유일한 목적이다. 그러나 이러한 목적은 영화에 기용된 조선여인의 전형으로 자리한 문예봉 같은 배우의 연기와 이들의 연기가 필연적으로 유발하는 멜로드라마적 코드로 인해 선전 효과의 ‘잡음’이 된다. 조선영화를 보는 관객들은 이전의 영화들에서도 그랬듯이 일차적으로 ‘조선적인 것’들의 발견과 더불어 웃고, 그것들의 감정적 이입을 통해 울게 된 것이다. <군용열차>에 등장하는 기생의 춤과 구슬픈 음악, <지원병>과 <조선해협>에 등장하는 근대 도시 여인과 단아한 한복의 조선여인의 대비적 모습 등은 조선영화에 드러나는 조선의 의미이다. 조선인 배우들과 조선풍경, 그리고 조선인의 서사가 등장하는 의미로서의 ‘조선’은 관객들이 영화를 볼 때 가장 쉽게 접근하게 되는 방식이다. 이러한 관람문화에서 멜로드라마적 구성이 만나면서 문예봉이라는 스타는 하나의 기호로 재해석 된다. 즉, 작품의 일차적 의도성은 이미 상실된 지 오래고, 영화 서사 내적 의도와 무관하게 작품의 의미가 양산되는 것이다.

게다가 영화 텍스트 자체에 한정하기보다 ‘영화를 둘러싼 잡음을 고려’하는 조선 관객들의 관람문화 하에서는 민족영화에 출연하면서 조선 민중의 고난과 시련을 대표하던 조선배우들의 모습이 일제 말기에 이르렀다고 해서 곧바로 전시체제의 바람직한 국민 상으로 전환돼 인식되지 않았을 가능성이 더욱 커진다. 조선옷을 입고 망연히 지원병을 배웅하는 문예봉은 이전 영화들의 이미지와 중첩되어 언제까지나 슬픔과 비애가 어린 잔영으로 남는다. 떠나는 춘호의 슬프고 처량한 눈빛, 그리고 애인이 탄 기차가 떠나가는 것을 오래 바라보는 분옥의 얼굴은 이 청년이 과연 지원병이 되기를 그토록 열망했는지, 모두가 그의 출정을 진정으로 기뻐하는지 의심하게 만든다.<sup>63)</sup> 이렇듯 여전히 피해자의 표정을 짓고 있

63) 이순진, 식민지시대의 극영화들, 그 단절과 연속성, 『발굴된 과거: 일제시기 극영화 모음/1940년대』 해설자료집, 참조.

는 스타들의 모습에서 영화에 제시된 비전과 황국신민을 설교한 담론들은 균열을 일으킨다. 여기서 관객들의 비판적 사고가 가능해진다. <지원병>의 춘호처럼 황국신민의 구호에도 불구하고 동참할 수 없는 배제의 민족, <군용열차>의 영심처럼 팔려가는 조선여인, <집 없는 천사>의 아이들과 같은 조선의 부랑아 등이 조선배우의 목소리와 가련한 표정으로 연기되면서 오히려 영화 밖 현실을 실감나게 감각할 수 있는 것이다.

이러한 균열 가능성은 단순히 당시의 조선 관객들이 식민지라는 특수 상황에 있어서 민족적 감정을 이입하며 영화를 해석하기에 나타나는 것만은 아니다. 일제 말기 조선영화들은 선전이라는 의도와 오락의 지속이라는 융통성을 담은 전략적 장치로서 상영이 허락되었고, 그 공간에서 관객들은 유일하게 허용된 오락으로서 영화들을 마주했다. 조선영화에 대한 이상과 같은 적극적 해석은 무성영화기부터 형성된 영화관람, 즉 ‘영화텍스트 외적 관람’이 익숙한 조선의 관객들에게 일제 말기 한정된 오락물로서 조선영화의 상영 공간이 주어졌음을 상정할 때 가능한 것이다. 일제 말기 관객들은 무성영화기 관람 습관이 지속되고 외화에 대한 정책적 제한으로 인해 조선배우로 볼거리가 한정되었던 상황 속에 놓여 있었고, 그러한 상황은 선전을 목적으로 한 조선영화들의 ‘일방적 영향관계의 장’을 ‘적극적 실천의 장’으로 변모하게 만들 수 있었다. 관객들의 무의식적 관람 습관은 일제가 의도한 강력한 선전성도 생산주체가 담아낸 의도 및 전략과도 다른 지점에서 이루어진 것이다. 한마디로 일제 말기 조선영화 관객들은 이전의 관람문화와의 관련 속에서 “웃고 울고” 할 수 있었던 것이다. 이때 조선배우는 ‘체제에 대한 거리두기’의 가능성을 여는 구체적 장치가 됨으로써 잠재적 거부와 소극적 저항을 돕는다. 선전성이라는 의도성은 무시되고 생산주체의 전략도 고스란히 전달되지 않으며, 가끔은 그보다 못하게 가끔은 그보다 앞서서 감상을 수행할 뿐인 것이다.

## 5. 관람경험의 지속을 통한 조선적 영화문화 성장 - 결론을 대신하여

일제 말기는 그 정책적 통제의 성격으로 인해 ‘영화=어색한 선전물’이라는 평가와 함께 영화계 전반을 암흑기로 규정하게 했다. 당시 영화는 전시체제 하 획일 된 흐름에 간혀버렸고, 규율화를 위한 장치가 된 영화는 조선영화로서의 생산적 힘을 잃은 것으로 읽혀왔다. 그러나 일제 말기의 영화계에는 선전성 못지않게 위무의 전략으로서 ‘오락’을 강조한 복잡다단한 식민주체의 논리로 싸여 있었다. 일제 말기라는 시기가 중요한 것은 바로 이 때문이다. 암흑기로 치부되지만 실상 관객들에게는 오락물로서 영화가 지속되었던 바로 이 시기, 이 공간에 조선 관객들이 놓여 있었다는 점에 주목해야 한다. 영화는 문학, 미술과 달리 단체가 하는 협동작업으로, 감독과 같은 한 주체의 작품이 아니다. 곧 그 영화계를 이야기하기 위해서는 영화를 둘러싼 제반 여건들에 관해, 영화문화<sup>64)</sup> 측면에서 바라볼 필요가 있다. 이러한 관점에서 영화 텍스트를 중심으로 한 일방적 평가는 한계가 있다. 영화의 의미는 영화 텍스트에 의해 독자적으로 결정되는 것이 아니라 관객과의 소통관계에 의해 생산되기 때문이다.

이러한 소통 관계를 고려할 때 1940년대 이후 조선의 영화 관객이 매년 2천만 명을 넘었고, 즉 조선의 2천 4백만 민중이 1년에 한 번은 영화를 보았다는 사실은 흥미롭다.<sup>65)</sup> 이 시기 선전영화들은 <망루의 결사대>(1943)라는 1편의 작품을 제외하고는 작품성을 인정받지 못했지만, ‘돈을 내고 볼 만한 영화’가 아니었음에도 일제의 조직적인 단체관객 동원

64) 영화문화란 영화를 둘러싼 사회적 환경과 그 결과이다. 신국원, 『한국영화문화의 윤리적 과제』, 『철학과현실』 제50호, 철학문화연구소, 2001. 9, 214면.

65) 森浩, 앞의 글, 4면.

에 힘입어 흥행에는 성공하는 영화들이 생겼다<sup>66)</sup>고 할 때, 이러한 흥행을 단순히 강제동원이라는 이름 아래 단순화할 수 없다. 강제된 영화 관람에도 조선인 관객의 관람이라는 특수성은 개재되기 때문이다. 선전의 목적을 위해 강제 동원된 관객이라고 하여 그 관람 자체가 무의미하지는 않다는 것이다. 관람 동기의 강제 여부를 떠나 일제 말기에도 ‘재미있는 곳을 만나면’ 박수갈채 하는 영화 관람은 지속되고 있었고, 그것은 수적으로도 결코 이전 시기에 뒤지지 않는 것이었다. 다만 그들에게 노출되는 영화가 선전영화로 바뀌었다는 것뿐이다.

무성영화기에서 발성영화기를 거쳐 오면서 형성된 관객들의 관람문화는 국책 선전영화를 보게 되었다고 해서 사라지는 것이 아니다. 관객은 과거 경험과의 연속성 속에서 영화보기를 실천할 것이기에 그러하다. 일제 말 영화는 일제 통제 정책의 이중성으로 인해 수용의 힘을 다양하게 열어둠으로써 이전보다 적극적인 관람을 가능하게 한 셈이었고, 결과적으로 확일된 친일성향 속에서도 영향 잠재력<sup>67)</sup> 측면에서 무시할 수 없는 힘을 갖게 되었다. 전시체제 하 복잡한 지형 안에서 이전 관람습관을 지속 혹은 변형하며 이루어진 관람이 생산적인 결과를 낳은 것이다. 그것은 영향 잠재력을 통한 비판의 가능성이 발생한다는 측면에서만 아니라 영화문화의 성장이라는 측면에서도 그러하다.

무성영화 시기부터 익혀온 ‘텍스트 외적인 소리와 더불어 영화보기’의 익숙함은 어색한 선전성을 떨 수밖에 없었던 당시의 조선영화에 적용되었을 때, 관객의 관람문화 속에서 텍스트에 함몰되지 않는 읽기를 가능

66) 이준식, 앞의 글, 232-237면.

67) 영향 잠재력은 생산자의 영향의도와 동일하게 여겨서는 안 된다. 왜냐하면 하나의 예술 텍스트로서의 영화는 생산자들의 의도와는 달리 영화 언어적으로, 그리고 주제적 영상화 과정을 거치는 동안 수용자들에게 전혀 다른, 혹은 경우에 따라서는 보완적 성격의 제품으로 완성되기 때문이다. 영향 잠재력은 영화 언어, 인물묘사, 주제 묘사의 차원에서 발생하게 된다(볼프강 가스트, 조길예 역, 『영화』, 문학과 지성사, 2001, 33-34면).

케 함으로써 건강성을 유지하게 된다. 일제 말기 영화 텍스트가 소비되는 과정에서는 사회 비판적이고 대항적인 성격과 같은 다양한 의미들이 양산될 가능성이 커지는 것이다. 그것은 텍스트의 외부성이 만드는 차이, 잡음 등에서 발생한다. 수동적 향유자가 아니라 대중 스스로 주체적으로 취했던 영화 관람문화였음을 감안할 때 그 비판적 성격의 가능성은 멀지 않다. 관객의 측면에서 다양한 영화보기의 방법을 실행하고 그 이후 평가하고 잡담하는 문화가 지속될 수 있었다는 사실은 바람직한 조선영화를 규정하는 방식으로 기능할 수 있다. 이는 당시 허약할 수밖에 없었던 조선영화라는 개념을 적극적으로 유지하고 발전하는 실천적 행위라고 할 수 있다. 이러한 행위가 일제의 전략적 정책에 의해 허용된 일탈이라고 할지라도, 이것은 발성영화 이후 성장하는 ‘영화 만들기’ 못지않게 성장하던 ‘영화보기’의 한 지속으로 영화사적 발전을 이어가도록 하는 요소가 되었음을 부인할 수 없다.

또한 관람 문화를 습관적으로 이어온 조선영화 관객들은 영화문화 형성의 주체(관객)였음을 알 수 있다. 이러한 영화 관객들의 기호에 부응하기 위해 연예월간지를 발간하고 그 지면에 시, 영화비평, 가십 등을 연재해 독자들의 입을거리 제공하는 것, 비평가와 기자에 의한 비평과 인터뷰, 영화인 소식 등을 게재하는 것 등은 영화문화의 성장에 기여한다.<sup>68)</sup> 무성영화 시기부터 조선 관객은 특유의 관람 습관을 형성해왔지만, 그것은 주로 할리우드 영화 및 배우를 대상으로 한 것이었다. 그런데 할리우드 영화 통제로 시작된 영화 통제정책의 시행과 더불어 할리우드 배우의 자리에는 조선배우가 들어가고 그들이 등장하는 조선영화가 대신하는 것이다. 즉, 외화 통제 국면과 더불어 고스란히 조선영화를 위한 문화형성으로 변모한 감이 크다. 이것이 의도된 바가 아니라 사후적으로 형성된 결과일지라도 이러한 일련의 과정에서 조선만의 영화문화가 구축된

68) 브라이언 이시스, 이순진 역, 『1926년과 1939년 사이에 식민지 조선에 도래한 발성영화』, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006, 132면.

것이다. 이렇듯 일제 말에 이르러 조선인 스타가 본격적으로 향유되면서 조선의 영화문화 형성으로 대중의 경험이 전환되었다. 영화 제작에서는 억압이 시작되고 자유가 사라진 때였지만, 영화 장르를 구성하는 관객의 측면에서는 ‘조선적 영화문화’가 지속·성장한 때였던 것이다. 이러한 사실은 영화사 서술시 한국영화 출발기 영화계의 정체성이 단순히 감독의 지향을 문제 삼아 암흑기·정체기로 규정될 수만은 없음을 시사한다. 영화문화의 측면에서 영화계를 돌아보면 그 시기 역시 역동적인 움직임이 자생하고 있었음을 알 수 있는 것이다.

한국에서 영화라는 매체는 식민치하에서 발생하고 성장하여 해방 후 복귀할 근원이 없었다. 일제 통제체제의 힘과의 관련 속에서 한국영화의 건강성은 사라진 듯 해석되곤 하였다. 하지만 일제 말기 조선의 영화계는 정치권력, 관객 대중이 서로가 서로에게 미치는 힘의 작용 속에서, 결과적으로 조선적 영화문화를 호명하는 문화적 실천을 수행한 셈이었다. 이는 조선인 스스로 행하는 생산성은 모두 차단되던 시절 굳건히 조선영화의 문화만은 성장·발전하고 있었음을 보여주는 것이다. 관객에 의한 이러한 조선적 영화문화의 성장은 이후 한국영화가 자생력을 갖출 수 있는 근본적인 토대가 되었다고 해도 과언이 아니다. 요컨대 일제의 지속적인 통제체제 안에서도 끊임없이 허용되었던 영화관람과 영화문화의 활발한 지속을 적극적으로 해석할 때, 초창기 한국영화에 대한 정체된 평가에서 벗어날 수 있을 것이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『조광』, 『삼천리』,

『映畫旬報』, 『映畫評論』, 『영화시대』, 『영화연극』, 『영화조선』, 『朝鮮總督府官報』

## 2. 단행본

강성률, 『친일영화』, 로크미디어, 2006.

김종원·정중헌, 『우리영화100년』, 현암사, 2001.

이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.

이화진, 『조선영화-소리의 도입에서 친일영화까지』, 책세상, 2005.

정중화, 『한국영화사1』, 열화당, 1997.

한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언문-윤봉춘 편』, 소도, 2004.

한국영상자료원 편, 『고려영화협회와 영화신체제』, 한국영상자료원, 2007.

요모타 이누히코, 박전열 역, 『일본영화의 이해』, 현암사, 2001.

가스트, 볼프강, 조길예 역, 『영화』, 문학과 지성사, 2001.

터너, 그레이엄, 임재철 외 역, 『대중영화의 이해』, 한나래, 1994.

포이케르트, 데틀레프, 김학이 역, 『나치시대의 일상사-순응, 저항, 인종주의』, 개마고원, 2003.

## 3. 연구논문

김승구, 「1920년대 영화문화 주체의 문화적 자의식」, 『인문학연구』 제34권 제2호, 충남대 인문과학연구소, 2007.

김영희, 「국민정신총동원운동의 실시와 조직」, 『한국독립운동사연구』 제18집, 2002.

백문임, 「식민지 극장의 무성 영화 관람성」, 『한국언어문화』 제38집, 한국언어문화학회, 2009.

송태욱, 「일제말기의 영화와 언어정책 그리고 검열」, 이재명 외 편, 『해방전(1940-1945) 공연회극과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.

신국원, 「한국영화문화의 윤리적 과제」, 『철학과현실』 제50호, 철학문화연구소, 2001. 9.

엄현섭, 「무성영화에 나타난 근대적 표상연구-『임자 없는 나룻배』를 중심으로」, 『민족문화논총』 제38집, 영남대학교 민족문화연구소, 2008.

우수진, 「무성영화 번사의 공연성과 대중연예의 형성」, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008.

- 유선영, 「초기영화: 시각문화의 기슭, 전유 그리고 식민적 근대성의 예후」, 『2003 한국언론학회 봄철 정기학술대회 자료집』, 한국언론학회, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성 :근대적 시각문화의 변조와 재배치」, 『언론과 사회』 제12권 제1호, 성곡 언론문화재단 언론과 사회사, 2004.
- \_\_\_\_\_, 「황색식민지의 서양영화 관람과 소비의 정치, 1934-1942」, 공계옥·정근식 편, 『식민지의 일상 지배와 균열』, 문학과학사, 2006.
- 이순진, 「활동사진의 시대(1903-1919), 조선의 영화 관객성에 대한 연구」, 『대중서사연구』 제16호, 대중서사학회, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「식민지시대의 극영화들, 그 단절과 연속성」, 『발굴된 과거: 일제시기 극영화 모음/1940년대』 해설자료집. 2007.
- 이준식, 「문화 선전 정책과 전쟁 동원 이데올로기」, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 혜안, 2004.
- 이화진, 「‘국민’처럼 연기하기: 프로파간다의 여배우들」, 『여성문학연구』 제17집, 한국여성문학학회, 2007.
- 조준형, 「일제강점기 영화정책(1903-1945)」, 『한국영화 정책사』, 나남출판, 2005.
- 최경국, 「조선영화령과 조선영화-1943년의 시점」, 이재명 외 편, 『해방 전 (1940-1945) 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.
- 함충범, 「일제말기 한국영화에 관한 일고찰」, 『현대영화연구』 제3집, 한양대학교 현대영화연구소, 2007.
- 요네야마 리사, 강현정 역, 「오락, 유머, 근대-모던만자이의 웃음과 폭력」, 『확장하는 모더니티』, 소명, 2007.
- 이시스, 브라이언, 이순진 역, 「1926년과 1939년 사이에 식민지 조선에 도래한 발성영화」, 『한국 영화의 미학과 역사적 상상력』, 소도, 2006.

## Abstract

# The culture of viewing during the last decade of the Japanese occupation of Korea and the significance of watching Joseon movies

Kyung Jihyun

This paper discusses the essence of the culture of viewing during the Il Jae Mal (the last decade of the Japanese occupation of Korea) and its significance to watching Joseon movies. In this period imperialistic Japan controlled movies under the new system. But Japan was flexible to a certain degree in the movie industry. That is, it didn't ignore the requirement of amusement from the movie audience. So the culture of viewing could carry on under this policy. Understanding this culture of viewing is a prerequisite for accurately interpreting Joseon movies. The characteristic of the culture of viewing of those days is classified today in two categories; 'exterior sound' - the viewing culture formed during the silent movie age - and 'watching Joseon actors (stars)'. This induced the audience to maintain the habit of focusing on the stars of the movie and the outside narration and sounds instead of paying attention to the screen-story. This caused the meaning of the screen work to become irrelevant to the meaning of the internal movie narrative. In spite of that, the Joseon movie world of Il Jae Mal is a significant to the aspect of movie culture like all conditions surrounding movies in the standardized pro-Japanese milieu. Although 'movie making' was stagnating or even degenerating, the way of 'watching movies' had a special role. Moreover, the absence of Hollywood actors by a restriction on foreign movies caused Joseon actors to become stars. If the Joseon movie industry during Il Jae Mal was considered a dark age, it also ushered in a more refined movie viewing

culture, which enabled Joseon movies culture to continue and develop. This development shows that the identification of the beginning of Korean movie history cannot be reduced to just a dark age or stagnant period, simply owing to directors' inclinations.

Key words: movie viewing culture, Joseon movie, the period of Il Jae Mal, Joseon movie culture, stars, amusement

접 수 일 : 2009년 8월 31일

심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 19일

게재결정 : 2009년 9월 19일