

도달한 임계점과 보존된 미래

—발성영화의 정착과 경성 소재 조선인 극장의 연쇄 반응*

이광욱**

<목차>

1. 매체 공존적 극장과 발성영화라는 변수
2. 배급업과 극장업의 적대적 공존 : 발성영화 전환의 산업적 맥락
3. 종족공간의 붕괴와 쿼터제의 역설 : 조선어 발성영화 제작의 이면
4. 조선어 공간의 소구력과 게토로서의 극장 : 동양극장의 발생론적 배경
5. 재편된 시장과 구술공간의 명맥

국문초록

본고는 식민지기 극장의 매체 공존 양상에 주목하면서, 발성영화의 정착이 불러왔던 연쇄 반응과 주요한 생산의 변곡점들을 순차적으로 재검토하고자 했다. 1930년대 초반의 극장문화사에서 주도적인 역할을 담당했던 것은 배급업과 극장업 종사자들이었는데, 점진적이며 신중하게 이루어졌던 발성영화 전환은 이들의 적대적 공존이 만들어낸 결과물이었다. 그리고 극단을 상대로 한 대관업은 극장업자들이 배급업자들에 대해 협상력을 가질 수 있도록 만들어 준 대응 수단이었다. 한편, 일본어 자막을 이용한 상영방식을 보편화했던 수입 발성영화는 언어 장벽으로 인해 소외된 관객을 만들어냈으며, 종족공간의 경계 역시 점차 모호해지게 되었다. 1934년에 발효된 쿼터제는 조선영화의 생산자들에게 기회로 인식되었는데, 최초의 조선어 발성영화 <춘향전>은 제도적 보장에 힘입어 영화에 등을 돌린 조선어 사용자들을 다시금 획득하기 위한 시도였다. 다만, <춘향전>이 추구했던 '조선적인 것'은 조선영화가 수출시장을 염두에 두기 시작하는 과정 속에서 변질될 수밖에 없었다. 더 나아가 <춘향전>에서 확인된 조선인 관객의 욕망은 동양극장의 탄생에도 동력을 제공했다. 연극 전용극장을 표방한 동양극장은 발성영화 전환 이후 대관에 어려움을 겪던 연극인들에게 무대를 제공했으며, 위협에 직면한 조선어 구술공간의 명맥을 잇는 곳인 동시에, 1920년대부터 형성되어 온 기대지평을 보존할 수

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5A8041697)

** 건국대학교 글로컬캠퍼스 동화 한국어문화학과 조교수

있는 공간으로 기능했다. 공동체로서의 일체감과 감정적 상호작용을 토대로 하는 기대지평은 발생영화의 정착과 함께 퇴조하게 된다. 그러나 이는 연극을 통해 여전히 보존되고 있었는데, 대중극계의 역량을 집결시킨 동양극장의 탄생은 이러한 기대지평이 복류할 수 있는 거점을 제공했던 것이다.

주제어: 기대지평, 대관업, 동양극장, 매체공존, 발생영화, 배급업, 훈향전

1. 매체 공존적 극장과 발생영화라는 변수

한국의 식민지기 연극 연구는 텍스트 분석에 주력해 왔던 연구 경향을 벗어나 점차 예술장의 맥락을 폭넓게 살피는 작업으로 이행해나가고 있다. 최초의 방법론적 전환은 연극성에 대한 총체적 이해를 도모하는 가운데 촉발되었다. 즉, 희곡의 문학적 가치뿐 아니라 그것이 무대화되었을 때 비로소 온전히 발휘되는 효과들을 살펴보아야 한다는 주장이 제기되어 왔고, 그에 따라 비언어적 기호를 비롯한 시청각적 이미지의 종합적 재현 양상에 대한 검토가 이루어졌던 것이다. 그러나 시각적 전회의 적실성에도 불구하고 수행된 분석 방법론은 텍스트에 명시된 감각적 요소들을 최대한 입체적으로 읽어내는 수준에 머물러 왔다. 더군다나 여전히 발굴되지 못한 희곡들이 적지 않으며, 현전하는 텍스트라 해도 실제 무대화 양상을 확인하기 어려운 제약 때문에 이러한 방법론이 분명한 한계에 부딪혔던 것도 사실이다. 이에 당대의 희곡 창작과 운동론적 성격의 담론이 실정성을 획득할 수 있었던 맥락 즉, 극장문화에 대한 전반적 검토가 아울러 필요하다는 입장이 대두되었다.

극장은 산업과 미학의 접맥, 공론장과 사적 영역의 공존이 이루어지는 공간이다. 더 나아가 식민지기의 극장은 제국의 감시와 피식민자의 탈주 의지가 교직되는 장이었으며, 보편성을 지향하고자 하는 열망과 종족적 특수성을 보존하려는 욕망이 어지럽게 뒤섞이는 공간이었다. 이처럼 식민지기의 극장은 다양한 논점들을 배태한 문제적 장소라고 할 수 있다.

착종적 성격을 내포한 식민지기 극장 연구는 그 자체로 매력적이지만 동시에 실증적 접근만으로는 쉽게 파악하기 어려운 국면을 아울러 내포한다는 점에서 보다 도전적인 문제의식을 요청하는 대상이기도 하다.

유민영과 김재석의 저작은 희곡 텍스트 분석의 한계를 돌파하기 위해 시도한 연극 연구의 자기 갱신 사례들이었으며, 후속 연구들이 받아들일 수 있는 토양을 제공해 주었다.¹⁾ 이후 경성의 주요 조선인 극장들에 대한 개별적 연구도 진행되었으며²⁾, ‘자발적 관객’의 수행성 문제를 당대 담론장과의 교호관계 속에서 재조명한 논의도 이어졌다.³⁾ 더 나아가 극장 연구의 경성 중심적 시각을 탈피하고자 산재한 지역극장들에 대한 연구도 이루어진 바 있다.⁴⁾

이상의 연구들은 식민지기 연극의 정체성을 구성하는 개별적 매개 변수에 대해 나름의 성과를 확보한 것들이다. 그러나 이는 식민지기 극장의 매체 공존적 특수성을 고려할 때 상승효과를 기대할 수 있으리라는 점에서 보완의 여지가 남아 있다. 식민지 조선 극장의 프로그램에서 주류를 차지하고 있던 것은 영화, 그 중에서도 헐리우드를 중심으로 한 수입영화였다. 이를 고려할 때 식민지기 극장을 보다 폭넓게 이해하기 위해서는

-
- 1) 유민영은 『한국 근대극장 변천사』를 통해 식민지기부터 해방 이후에 이르기까지 존재했던 극장들의 연혁과 물리적 특성을 개관함은 물론, 극장을 둘러싼 제도적 압력과 주요 프로그램의 속성까지 분석한 바 있다. (유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.) 또한 김재석은 『식민지조선 근대극의 형성』을 통해 ‘자발적 관객’의 수행성에 주목하여, 1920년대 극장문화를 보다 역동적으로 이해할 수 있는 방법론을 제안한 바 있다. (김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017.)
 - 2) 이승희, 「조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학」, 『대동문화연구』 72, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010 ; 한상연, 「구보씨, 우미관 영화 보러 갈래요?」, 『구보학보』 17, 구보학회, 2017 ; 이순진, 「1930년대 조선 영화문화의 변동과 조선인 영화상설관의 소멸 - 단성사의 몰락 과정을 중심으로」, 『대동문화연구』 72, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.
 - 3) 이광욱, 「‘관객성’의 구성 맥락과 해석공동체의 아비투스」, 『한국극예술연구』 61, 한국극예술학회, 2018 ; 「1920년대 희곡의 내포관객과 기대지평의 변동 - 〈복어알〉에 나타난 하층민의 재현 방식을 중심으로」, 『한국극예술연구』 64, 한국극예술학회, 2019.
 - 4) 위경혜, 『호남의 극장문화사 : 영화 수용의 지역성』, 전남대학교 호남학연구원 다할미디어, 2007 ; 김남석, 『영남의 지역 극장』, 한국학술정보, 2018.

영화장의 변전을 살피는 과정이 필수적으로 요청된다. 물론, 그 반대의 경우도 마찬가지다. 식민지기의 극장은 영화상영뿐 아니라 대관업도 병행하고 있었으며, 이를 통해 연극, 무용, 음악과 같은 예술들은 물론이고, 대중집회나 기금마련을 위한 자선사업, 심지어는 예방접종을 위한 장소로까지 활용되었던 것을 확인할 수 있다. 이러한 상황에서 관객들이 극장 출입을 통해 얻을 수 있었던 체험의 제반 양상은 결코 단일한 장르의 문제로 환원될 수 없을 것이다.

식민지기 연극 연구가 희곡중심적 관점을 탈피해나가는 것과 같이 영화 연구에서는 생산중심적 시각을 벗어나 필름의 상영과 유통을 포함하는 영역으로 관심의 무게추가 기울어지기 시작했다. 식민지 조선에서 생산된 영화의 극장 내 점유율이 불과 5% 남짓했던 상황을 고려할 때 당대 극장문화의 실체에 접근해나가기 위해서는 조선영화뿐 아니라 상영된 프로그램을 보다 전반적으로 검토할 필요가 있다는 의견이 제기되었던 것이다.⁵⁾ 예컨대 한국의 발성영화사는 최초의 조선어 발성영화인 <춘향전>(1935)을 거멸못으로 삼아 논의를 전개하는 것이 일반적이었으나⁶⁾, 정중화는 ‘상영의 역사’가 ‘생산의 역사’ 못지않게 중요하다는 점을 강조하며, 논의의 시작점을 서양 발성영화의 본격적 수입이 시작된 1930년으로 소급한 바 있다.⁷⁾ 김순주 역시 식민지기 조선의 극장이 영화 생산의 공간이었다기보다는 ‘영화 시장’이었다는 점에 주목하면서, 배급과 유통과정 에 대한 분석 필요성을 강조했다.⁸⁾

1930년대 식민지기 극장의 변화에 주목한 여러 연구들은 극장의 종족

-
- 5) 백문임, 「조선 영화비평에서 미국영화의 문제 : 1916-1931」, 『현대문화의 연구』 60, 한국문화연구학회, 2016 ; 한상연, 「활동사진시기 조선영화산업 연구」, 한양대학교 박사논문, 2010.
- 6) 김소연, 「식민지 시대 조선영화 담론의 (탈)경제적 (무)의식에 관한 연구」, 『비평문학』 48, 한국비평문학회, 2013.
- 7) 정중화, 「식민지 조선의 발성영화 상영에 대한 역사적 연구」, 『영화연구』 59, 한국영화학회, 2014.
- 8) 김순주, 「“영화 시장”으로서 식민지 조선 : 1920년대 경성의 조선인 극장가와 일본인 극장가를 중심으로」, 『한국문화인류학』 47, 한국문화인류학회, 2014.

공간적 성격이 무화되는 동시에, 식민지 조선의 극장이 제국 극장의 체인 속에 포섭되는 과정을 주목해 왔다. 특히 1930년대 중반 이후부터 일본 자본이 투입된 대형 영화관이 건설되는 과정 속에서 군소 극장의 형태를 벗어나지 못한 조선인 극장들은 쇼치쿠나 도호와 같은 일본 메이저 영화 기업의 하변관으로 재편되는 과정을 거치게 되었다. 물론, 조선인 영화관이라 해도 건물의 소유권은 일본인에게 있었던 것이 사실이다. 그러나 이승희는 조선인 흥행사들이 자율적 흥행권을 행사하고 있었던 1920년대의 상황과 달리, 소유주들이 직접 흥행 과정에 영향력을 행사하는 변화가 1930년대 중반을 기점으로 간취되기 시작함을 논의한 바 있으며, 이런 의미에서 제일극장의 소유주 미나도야 히사요시가 1934년 12월에 조선극장을 인수하여 소유권과 흥행권을 통합한 것이 상징적 의미를 지닌다고 보았다.⁹⁾ 또한 김려실과 김순주는 1934년의 ‘활동사진영화흥행취체규칙’ 발효 이래 제국과 식민지 조선의 영화업이 하나의 시장 논리 속에서 움직여나가기 시작하는 상황에 주목했다.¹⁰⁾ 이러한 현상은 대표적인 조선인 극장들의 운명을 좌지우지했는데, 1936년에 경쟁자였던 조선극장이 소실된 상황에서도 침체일로를 걸을 수밖에 없었던 단성사의 몰락은 식민지 영화시장의 재편 과정을 대표적으로 보여준다고 할 수 있을 것이다.¹¹⁾

그러나 이와 같은 시장의 재편을 인정한다 해도, 극장의 종족공간적 성격이나 동족어 공간으로서의 정체성이 완전히 소멸했다고 보는 것은 무리가 있다. 영화라는 단일한 장을 기준으로 본다면 이러한 시각이 설득력을 지닐 수 있으나, 앞서 밝힌 것처럼 식민지 조선의 극장에는 영화뿐 아니라 연극과 만담 등 복제될 수 없는 현장적, 구술적 매체들이 병존하고 있었기 때문이다. 협소한 조선 내 시장에 한계를 느꼈던 조선영화는 점차 내지 수출을 목표로 하는 가운데 일본어 사용 비중을 늘려나가지만, 조선

9) 이승희, 앞의 글.

10) 김려실, 「일제시기 영화제도에 관한 연구-영화관 추이를 중심으로」, 『영화연구』 41, 한국영화학회, 2009 ; 김순주, 「제국의 ‘소리들’과 식민지 ‘이중 도시’의 변화」, 『서울학연구』 62, 서울시립대학교 서울학연구소, 2016.

11) 이순진, 앞의 글.

어가 조선영화에서 완전히 축출될 수 있었던 것은 아니었다. 더 나아가 1930년대 중반 이후, 연극계는 조선어의 특수성과 ‘조선적인 것’의 형상화 문제를 보다 근본적으로 인식하는 태도를 보여주는데, 제국의 프로파간다를 위해 기획되었던 국민연극경연대회에서도 조선어는 ‘국어’를 익히지 못한 대다수 조선인을 위한 소통 방식으로서 용인되고 있었다.

앞서 언급한 연구들은 통시적 관점을 통해 무성영화기의 극장이 발성영화의 도입과 함께 산업적 시스템으로 재편되어 가는 과정에도 초점을 맞춘다는 점에서 공통점을 보인다. 그러나 안정적인 영화 상영 및 감상으로부터 밀려난 이들의 향배는 충분히 논의되지 못했는데, 이는 식민지기의 극장을 다분히 영화 중심적인 시각으로 바라보기 때문에 생겨난 현상이라고 할 수 있다. 물론, 극장 프로그램의 중심은 언제나 영화, 특히 수입된 영화들이었지만, 연극을 비롯한 상연물들은 주도적이었던 영화 프로그램의 운영에 틈이 발생했을 때 극장 시스템에 유연성을 제공해줄 수 있는 만능열쇠 역할을 담당했다. 즉, 연극을 비롯한 상연 프로그램에 대한 고려 없이 극장문화 전반의 향배를 논하기 어렵다는 것이다. 그렇다면 식민지기의 관객성을 보다 총체적으로 이해하기 위해서는 당대 관객들의 매체에 대한 인식과 기대지평에 대한 검토가 선행되어야 하며, 하나의 매체가 중대한 변화를 맞이하게 되었을 때 연쇄적으로 발생하는 반응과 변동 추이들이 그물망처럼 교직되어야 할 필요가 있을 것이다.¹²⁾

이와 같은 문제의식을 견지하는 가운데, 이 글은 발성영화라는 변수가 1930년대 식민지 극장 문화에 일어난 변화들을 해명하기 위한 출발점으로 삼을 수 있으리라 가정한다. 본고는 발성영화의 정착 과정이 단속적이기보

12) 이화진의 연구는 식민지 극장의 다매체성과 매체장의 역학관계를 충분히 고려하고 있어 주목할 만 하다. 그는 발성영화의 도입이 종족공간의 위축을 불러오고 있다는 점에 주목하지만 동시에 종족공간의 정체성을 구성하던 구술성이 근대적 미디어 테크놀로지의 부상과 함께 새롭게 “변형, 재생산” 되었고 재배치되었다는 점에 초점을 맞추고자 했다. 아울러 토키오의 전환이 관객들의 감각적 적응을 필요로 하는 이상 점진적인 과정으로 보아야 한다는 점을 강조하고자 했다. (이화진, 「소리의 복제와 구연공간의 재편성 : 1930년대 중반 “변사”의 의미에 대하여」, 『현대문학의 연구』 25, 한국문학연구학회, 2005.)

다는 점진적으로 이루어졌다는 점에 주목하고 있으며, 1930년대 초반의 식민지기 극장사를 보다 세밀하게 탐구한다면 그 점진적인 변화조차도 일방향적인 방식으로 서술할 수 없다는 점을 강조하고자 한다. 더욱이 발생영화의 정착 과정이란 시장의 추이와 관객의 취향 및 기대지평, 제도 및 검열 등 복잡다단한 변수들과 교직되는 가운데 이루어졌기 때문에 이 과정은 복합적으로 재검토되어야 할 것이다.

이 때 요청되는 것은 영화를 산업의 산물로 인정하는 가운데, 생존과 지속을 위한 합리적 판단의 연속적 구성체로서 1930년대 초의 극장문화사를 읽어내는 일이다. 영화를 산업적 관점에서 바라볼 때 지금까지 관심을 집중해 왔던 것은 제작의 영역이었다. 그러나 1930년대 초의 조선영화 제작이 극도로 부진했음을 감안한다면, 보다 주도적인 역할을 담당한 것은 극장업과 배급업에 종사했던 인물들이었다고 할 수 있다.¹³⁾ 본고는 이들의 활동을 집중적으로 검토하면서, 극장업과 배급업의 관계맺음 양상을 재조명하고자 하며, 변수들을 상수로서 안정화시키기 위해 이들이 취했던 전략과 내밀한 고민들을 들여다보고자 한다. 그리고 대중극단들이 극장의 운영과정에 있어 일종의 완충제 역할을 수행해 왔다는 점도 아울러 주목할 것이다. 1930년대 초반의 경성 소재 조선인 극장은 변수들이 연이어 출현하는 곳이었으나 점진적 전환을 위한 시간을 벌며 숨통을 트여 줄 수 있었던 연극 때문에 극장업자들은 변수를 결정론적으로 사유하기보다 나름의 생존 방안을 모색하며 선택지를 가질 수 있었다. 물론 제한적인 선택지에 불과했지만, 이 과정을 통해 문화운동의 방향을 둘러싼 자율성과 의지가 출현할 수 있었다는 점을 간과할 수 없을 것이다.

이러한 맥락에서 이 글은 1935년에 이르러 탄생한 최초의 조선어 발생영

13) 극장 광고를 통시적으로 검토할 때, 1930년대 초반에 생산된 조선영화의 편수는 1920년대 중후반보다 오히려 적었다. 실제로 당대의 영화인들 역시 위기감을 느끼고 있었으며, 영화계의 1년을 총괄하는 형태로 작성된 김연수나 이서구 등의 글에서 제작 부진 현상이 공통적으로 지적된 바 있다. 이는 상당수의 영화인이 참여했던 카프 계열 영화운동이 검열의 제약으로 인해 충분한 생산능력을 보여주지 못했다는 점, 발생영화로의 전환이 가시화되고 있는 상황에서 무성영화에 머물러 있던 조선영화가 충분한 투자를 받지 못했다는 점 등이 중첩된 결과로 볼 수 있다.

화 <춘향전>을 시장의 추이를 관찰하던 1930년대 조선 영화산업이 구성해 낸 실천의 결과물로서 바라보고자 한다. 물론, 이 과정에서 작동한 제도의 압력 즉, 1934년에 발효되었던 '활동사진급영화취체규칙'의 영향력을 간과할 수 없다. 제국 일본에서 최초로 시도된 쿼터제인 '취체규칙'은 서양영화의 상영비중을 강제로 줄이는 가운데 국산영화의 편수를 늘려나가고자 입안된 제도였으며, 이는 조선어 발성영화의 탄생에 주요한 변수로서 작용했다는 것이다. 다만, 제도의 실정성은 그 자체의 역학만으로 설명할 수 없는 성질의 것이기에, 본고는 이를 결정론적으로 독해하기보다 그것이 불러 온 연쇄반응에 좀 더 주목하고자 한다.

그리고 이 문제는 최초의 연극 상설극장을 표방한 동양극장의 발생론적 배경과도 맞닿아 있다. 본고는 동양극장의 탄생과정을 홍순언이라는 개인의 영웅적이고 낭만적인 활약으로 같음하기보다, 그의 선구성을 매체장의 추이에 대한 명민한 관찰이라는 차원에서 재구성해보고자 한다. 고설봉의 『증언연극사』에서 홍순언이 배우자를 운명적으로 만나게 된 사건이나 동양극장 건축을 위한 자금을 마련하기 위해 와케지마와 벌인 담판은 굉장히 영웅적인 색채로 채색되어 있으며, 동양극장의 출현 배경은 충분한 설명 없이 그저 홍순언 개인의 활약에 의한 것으로 여겨져 왔다. 그러나 중요한 것은 어떻게 1935년을 전후한 시기에 연극 전용극장이 가능성 있는 사업으로서 홍순언의 시야에 들어올 수 있었는지, 그러한 비전이 출자자를 성공적으로 설득할 수 있었던 이유가 무엇인지를 밝히는 일이다. 이에 대한 규명이 가능해질 때 동양극장은 1930년대 식민지 극장의 향배를 논하기 위한 단서로서 자리매김할 수 있을 것이다.

2. 배급업과 극장업의 적대적 공존 : 발성영화 전환의 산업적 맥락

산업의 차원에서 볼 때, 1929년은 식민지 조선의 극장업이 일종의 임계점

에 도달한 시기였으며, 조선극장의 경영권 분쟁 및 송사 사건은 위기의 징후였다. 일차적으로 문제가 되었던 것은 할리우드가 발성영화로의 전환을 가속화하면서 향후 영화 상영 환경의 전면적 변화를 예고했다는 점이었다. 단성사와 조선극장으로 대표되는 식민지기 조선인 극장은 할리우드 영화를 주력 상품으로 삼는 가운데 간간이 생산되던 조선 무성영화를 히든카드처럼 활용해왔으나, 과거 경영방식의 유효기한이 얼마 남지 않았다는 점은 점차 분명해지고 있었다. 발성영화로의 전환 움직임은 영화 수입의 원활성은 물론이고, 단시간 내에 발성영화 생산으로 나아가기 어려웠던 조선 무성영화의 활용가치까지 타격을 입힐 법한 변화였던 것이다. 이러한 변화로 인한 리스크를 유연하게 감당하기에는 식민지 조선의 시장 규모가 충분치 않았을 뿐 아니라 극장의 소유권과 경영권이 분리되어 있던 상황에서 예견된 변화에 대해 선제적 대응을 하는 것도 난망한 일이었다.

물론, 1920년대 후반에 조선인 극장들이 호황을 누리고 있었다는 점을 고려할 때 위기에 대응할 여유가 전혀 없었던 것은 아니었다. 그러나 이 시기에 단성사와 조선극장은 극단적인 제로섬 게임을 펼치며 마진율을 충분히 확보할 수 없었다. <날개>(1927)와 <거리의 천사>(1928)의 필름 대여료가 적정가를 훌쩍 넘어 폭등한 것은 두 극장의 출혈경쟁이 만들어낸 대표적인 풍경이었다. 사업의 지속을 위한 자본 축적이 충분하지 못한 상황에서 위기에 효과적으로 대응하기란 어려웠으며, 프로그램의 흥행이 실패했을 때 돌아오는 타격 역시 상당했다. 결국 대작 유치 경쟁은 1929년을 전후하여 점차 사그라들게 되는데, 이는 단성사와 조선극장이 경영난에 직면했기 때문이었다. 반면, ‘저가 정책’을 통해 두 극장의 틈새시장을 공략한 우미관이 조선인 극장 중 유일하게 흥행 이익을 거둬 극장 종업원에게 수익을 분배하기까지 할 정도로 여유를 보였다는 점은 ‘대작 경쟁’의 씩씩한 이면이었다.¹⁴⁾

당대의 한 기사는 두 극장의 경쟁으로 인한 ‘관객쟁탈전’이 ‘싸움구경’과 ‘영화구경’을 동시에 제공한다든 점에서 문자 그대로 ‘좋은 구경거리’라 평

14) 기사, 「우미관, 관원 우대 - 이익을 관원에 배당」, 『동아일보』, 1929.3.17.

하고 있지만¹⁵⁾, 가장 큰 수혜자는 배급업자들이었다. 1927년에 조선인 배급사 기신양행이 출현할 수 있었던 것도 배급업이 수익성 있는 사업으로 자리매김할 수 있었던 상황과 맞물려 있을 가능성이 높으며, 1920년대 후반에는 배급업자가 영화 수입을 전담하는 체제가 어느 정도 정착되었다.¹⁶⁾ 단성사와 조선극장의 라이벌 구도 속에서 배급업자들은 철저하게 수요와 공급의 법칙에 의해 가격을 책정했고 결과적으로 극장업자들과의 주도권 싸움에서 고삐를 쥘 수 있었다. 극장업자들은 배급업자들의 횡포에 불만이 적지 않았지만, 필름 수급이 최우선적 과제인 이상 저자세를 취하는 쪽은 정해져 있었던 것이다.

배급과 극장 상영이 수직적으로 통합되지 못했던 식민지 조선의 상황을 고려할 때, 배급업과 극장업은 일종의 적대적 공존 상태를 유지하고 있었다. 물론, 두 집단은 필요에 따라 공동전선을 펴기도 했다. 1926년에 개정된 취체규칙의 발효와 함께 영화필름 검열료가 크게 오르자 이들은 총독부를 상대로 한 ‘검열료 감하운동’을 함께 진행했던 것이다. 그러나 검열료를 감하한다고 해도 그것을 납부하는 주체가 누가 될 것인가를 두고 양측의 의견이 엇갈렸기 때문에 공동전선은 또 다른 갈등의 씨앗이 되기도 했다. 이러한 국면 외에도 극장업자와 배급업자의 이해관계는 보다 근본적인 차원에서 이반될 수밖에 없었는데, 배급업자가 판매처인 극장 수의 증가를 원했던 반면, 극장업자들은 새로운 경쟁자가 시장에 진입하는 상황을 달가워할 리 없었기 때문이다.¹⁷⁾

그렇다고 해도 배급업자들에게 있어 극장업자들의 경영난이 절대로 반길 상황만은 아니었다. 단성사와 조선극장은 경영난에 직면한 순간 대작 영화 확보에 열을 올리는 대신, 보유한 영화를 재상영하는 방식으로 현상

15) 기사, 「관객쟁탈전-두 극장의 심각한 영업경쟁 대립한 단성과 조극」, 『매일신보』, 1928.9.24.

16) 어일선, 「1929년 동아일보에 나타난 당시 영화 배급의 특징 연구」, 『연기예술연구』 1, 한국연기예술학회, 2009.

17) 한상연, 「활동사진필름검열규칙의 검열수수료 문제와 조선영화산업의 변화」, 『한국예술연구』 18, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2017.

유지책을 마련했다. 또한 극단에 극장을 대여하거나 레뷰 및 무용 공연 등을 주요 프로그램으로 편성하면서 통해 활로를 모색하고자 했다. 식민지 조선 전체를 통틀어도 극장의 수가 제한적이었던 상황에서 가장 큰 시장이라고 할 수 있는 경성의 주요 조선인 극장들이 무대 공연 위주로 프로그램을 편성하게 되면 자연스럽게 수입한 영화의 판매처가 줄어들 수밖에 없었다.

이러한 변화를 주도한 것은 경영주 교체 이후 새로운 노선을 내세운 조선극장이었다. 경영권을 인수한 안봉호와 신용희 등은 1929년에 자체 레뷰단을 조직하고 토월회를 전속극단으로 두는 등 대대적인 프로그램 재편을 시도했다. 그러나 레뷰나 무용 공연을 새로운 볼거리로서 즐기던 관객의 흥미는 유효기간이 짧았고, 재탕되는 영화에 질린 관객들의 불만은 서서히 표면화되었다. 이러한 불만을 관찰하는 가운데, 배급업자들은 다시금 신작 영화에 대한 수요가 생겨나리라 보면서 사태의 추이를 주시해나갔다.

그런데 이것이 일종의 ‘치킨 게임’일 수밖에 없었던 것은 배급업자들 역시 마냥 느긋하게 관망하기만은 어려운 상황에 놓여 있었기 때문이다. 점차 헐리우드가 신작 영화들을 발성영화로 제작하리라는 점이 예견되는 상황이었지만,¹⁸⁾ 아직 식민지 조선의 극장들은 토기를 상영할 만한 경제적 여건을 조성하지 못했다. 무성영화에 비해 두 배 이상의 제작비를 소요하는 발성영화는 필름 대여료 자체도 비쌌을 뿐 아니라, 극장이 발성영화를 상영하기 위해서는 발성영사기를 새롭게 도입해야 했다. 또한 원활한 상영 환경을 조성하려면 영사기뿐 아니라 라우드스피커와 콘솔을 포함한 극장 내 사운드플로우 일체를 구성하지 않을 수 없다. 즉, 발성영화 상영은 상당한 초기 투자비용을 요하는 작업이라는 점에서 경제적 뒷받침을 필요로 하는 일이었다.

이러한 상황은 1929년 9월, 조선박람회 개최와 함께 지방의 관광객들이 대거 경성에 모여들면서 일시적인 전환점을 맞이한다. 물론, 대다수가 동원된 이들이기는 했지만 인구 이동의 측면에서 보았을 때 유례없는 정도의 규모를 보여주었던 사건인 조선박람회는, 경성의 극장업에 일시적인 호

18) 기사, 「토키와 대형필름의 위세」, 『조선일보』, 1931.10.12.

황을 가져다 주었다.¹⁹⁾ 더욱이 이 과정에서 새롭게 유입된 지방 관객들은 경성의 기존 관객들과 달리 재탕 상영을 반복해도 일정수준 이상의 수익을 보장해 주었다. 이는 표면적으로 보았을 때 배급업자들이 쥐었던 우위를 극장업자들에게 되돌려 주었다는 점에서 흥미로운 계기였다. 신작 유치에 목을 매지 않아도 되자 레퍼토리 운용에 숨통이 트였고, 극장의 경쟁체제에 편승해 가격을 올렸던 배급업자들이 역으로 수세에 처하게 된 것이다.²⁰⁾

그러나 다른 한편으로 보았을 때, 극장업이 활기를 띠게 된 것은 신작 영화 수입이 장차 어려워지리라 예견했던 배급업자들에게도 좋은 기회였다. 운영에 여유를 찾은 후 극장업자들이 취할 수 있는 방안은 크게 세 가지였다. 하나는 낙후된 극장 시설을 전면적으로 개축하는 일인데 이는 굉장한 금전 부담이 따르는 일이었으므로 취택되기 어려웠다. 다른 하나는 경영난 때문에 일시 중단되었던 대작 무성영화 수입을 시도하는 길이었으나, 서양에서 발성영화 전환이 대부분 완료된 시점에서 신작 영화는 대부분 발성영화였으므로 실효성이 떨어질 수밖에 없었다. 마지막 방안은 새로운 기술적 볼거리인 발성영화를 도입하는 일이었다. 이는 배급업의 미래를 담보하는 방안인 동시에 조선박람회로 인한 일시적 호황이 끝난 후 관객 유치를 위한 고민에 빠져 있던 극장업자의 이해관계가 맞아떨어진 방안이기도 했다. 조선극장과 단성사가 발성영화 상영을 결정하고, 이 과정에서 조선인 배급업자로서 양대 산맥을 구축했던 기신양행과 동양영화사가 적극적으로 참여했다는 점은 의미심장하다.²¹⁾

19) '조선박람회'에 대한 연구는 다양한 각도에서 진행되었다. 남기웅은 1929년의 조선박람회가 식민지 규율권력의 강화와 '식민지 경제구조의 이중성'이라는 '식민지 근대성'의 양상들을 노출시킨 데 불과했다고 보았다.(남기웅, 「1929년 조선박람회와 '식민지 근대성」, 『한국학논집』 43, 한양대학교 한국학연구소, 2008.) 신주백은 조선박람회에 몰려든 관객들의 관심사에 좀 더 집중하는데, 그는 박람회 형식의 지루함 때문에 내방객들이 박람회장 안팎의 유희에 몰려드는 경향이 강했음을 강조한다.(신주백, 「박람회 - 과시 선전 계몽 소비의 체험공간」, 『역사비평』 67, 역사비평사, 2004.) 한편, 김영희는 조선박람회의 내방객이 대부분 동원된 이들을 인정하면서도, 이들이 경성의 문화향유에 대한 기대감 역시 도외시킬 수 없다고 분석한 바 있다.(김영희, 「조선박람회와 식민지 근대」, 『동방학지』 140, 연세대학교 국학연구원, 2007.)

20) 이서구, 「一九二九年的 영화와 극단 회고」(1), 『중외일보』, 1930.1.1.

1930년 1월, 조선극장과 단성사는 식민지 조선에서 최초의 발성영화 상영을 시도한다. 물론, 실험적인 성격의 발성영화 시시는 이미 1920년대 후반 간헐적으로 시도되었지만, 극장의 정규 프로그램에 편성되고 광고를 내세우기 시작한 것은 이때가 최초라고 할 수 있다. 다만, 대대적인 선전과 광고가 무색할 만큼 그 전환은 굉장히 조심스러운 방식으로 시도되었으며, 결과적으로 1930년에 상영된 발성영화의 수는 손에 꼽힐 정도였다.²²⁾

아마도 이 시기 발성영화는 영화 프린트의 대여와 함께 장비도 대여하여 상영된 것으로 추정되며, 직접 일본에 건너가 관련 실무를 진행한 것이 바로 배급업자들이었다. 이처럼 발성영사기의 구입이 아닌 대여가 이루어졌다는 점을 통해 미루어 볼 때, 극장업자들은 낙관적 전망에 경도되기보다는 먼저 시장의 추이를 관찰하고자 했던 것으로 보인다. 실제로 초창기의 발성영화들은 사운드의 녹음과 재생에 있어 “발성이 명초치 못한” 기술적 결함을 안고 있었으며²³⁾, 전반적인 감상평 역시 영화 자체의 내용적 가치보다는 새로운 기술적 신기성의 문제에 치중되어 있었다.²⁴⁾ 서광제가 지적한 것처럼, 소리연행자(변사, 악사)로 대표되는 무성영화기의 상영관습이 여전히 잔존하면서, 발성영화에 내장된 소리들과 충돌하고 있다는 점도 문제였다.²⁵⁾ 정래동 역시 발성영화가 무성영화 특유의 액션을 둔화시킬 뿐 아니라, 어지러운 자막이 관객의 눈을 혼란케 한다는 점을 약점으로 지목한 바 있다.²⁶⁾ 극장업자 입장에서 관객의 호응이 크지 않은 발성영화를, 그것도 막대한 초기 투자비용을 감수하면서까지 전면화하는 것은 모험에 가

21) 기사, 「조선에 처음으로 발성영화 출현?」, 『조선일보』, 1930.1.24.

기사, 「토-키 시대가 조선에도 왔다」, 『매일신보』, 1930.1.25.

22) 1930년의 극장 광고를 분석해 보면, 단성사에서는 무성영화 154편이 상영되는 동안 3편의 발성영화만이 상영되었으며, 조선극장은 무성영화 194편이 상영되는 동안 발성영화는 4편만이 상영되었다.

23) 김연수, 「1930년 조선연예계」(4), 『매일신보』, 1931.1.8.

24) KO生, 「인상기 - 레뷰-시대를 보고서」, 『조선일보』, 1930.2.9.

어의동 K생, 「발성영화에 독자반액 시대 단성사에서」, 『동아일보』, 1930.1.30.

25) 서광제, 「최근의 조선영화계」(4), 『동아일보』, 1932.2.3.

26) 정래동, 「토-키의 가극화」, 『조선일보』, 1931.3.1~3.

까웠다.

이와 같은 신중한 전환은 배급업자에게도 합리적인 방안이었다. 배급업자 입장에서 볼 때 발성영화로의 재편이 불가피한 상황에서 시험적으로나마 토키 상영을 시도해야 할 필요가 있었다. 다만, 극장이 설비 투자에 망설이지 않을 수 없었던 것처럼 배급업자들 역시 무성영화보다 훨씬 비싼 발성영화 수입을 위해서는 먼저 시장성을 판단할 데이터가 필요했던 것이다. 더 나아가 발성영화로의 점진적 전환은 재고를 효과적으로 처리할 수 있다는 점에서 훨씬 유리한 노선이었다. 1928년까지 일어난 대작 경쟁 열풍이 거짓말처럼 식은 후, 업계의 큰손이라 할 수 있는 단성사와 조선극장은 과거의 반값에 불과한 가격에도 신작을 구매하지 않았는데, 이 과정에서 기신양행과 동양영화사가 보유한 무성영화의 재고가 상당량 누적되었으리라 추정해 볼 수 있다. 이를 소모하기 위해서는 무성영화의 상영 환경이 일정 기간 이상 유지되어야 할 필요가 있었고, 이러한 이해관계가 묘하게 맞아 떨어진 결과 발성영화 전환이 본격화되기까지는 2~3년 정도가 소요되었던 것이다. 조선극장과 단성사, 우미관이 발성영사기를 구입하고 본격적인 전환을 추구한 후에도 제일극장이나 도화극장 등은 무성영화 상영 정책을 조금 더 이어가는데, 이들 극장이 무성영화 프린트 재고를 끝까지 처리할 수 있는 창구로 기능했다는 점에서 점진적 전환은 배급업자들이 반길 만한 일이었다. 이렇게 본다면 기실 극장업과 배급업의 관계는 은밀한 협력 관계에 가까운 것이었다. 발성영화라는 변수에 대응하는 과정 속에서 두 집단은 표면상으로 빗어 온 갈등에도 불구하고 어디까지나 공동운명체였던 것이다.

1930년대 초의 식민지 조선 극장에서, 발성영화는 무성영화에 대한 비교 우위를 확보하지 못한 상태였다. 더 정확히 말하자면 무성영화가 가격 경쟁력을 무기삼아 여전히 유통될 수 있는 환경이었다고 할 수 있다. 몇 차례의 시험적 상영 이후 발성영화가 자취를 감춘 것은 1930년의 전황(錢荒)과 맞물린 결과이기도 했다. 세계대공황의 여파 때문에 식민지 조선에도 불황이 찾아왔고, 풍년이 들었지만 곡가가 폭락한 결과 전반적인 경기가 침체

되었던 것이다. 김연수가 표현했던 것처럼 1930년은 이른바 “홍행계의 수난 시대”였다.²⁷⁾

반면, 1932년은 관망세에 머물던 경성의 조선인 극장들이 발성영화로의 전환 움직임을 본격화한 시기였다.²⁸⁾ 인플레이션 정책과 함께 경기가 어느 정도 회복되었던 점도 영향을 미쳤겠지만, 보다 중요한 원인은 관객들이 점차 발성영화에 대한 선호를 드러내기 시작했다는 점에 있었다. 특히 1931년 가을 시즌에서 상이한 전략으로 맞섰던 단성사와 조선극장의 대결 구도는 유의미한 참조 대상이 될 수 있었다. 단성사는 동양영화사와 손을 잡고 명작 무성영화 상영을 전격적으로 시도했으며, 이에 대해 발성영화 전환을 조금 더 서둘렀던 조선극장은 기신양행이 배급한 서양의 신작 발성영화를 배치하며 맞섰던 것이다.²⁹⁾ 싸움의 판도는 발성영화 쪽의 승리로 낙착되었는데, 이는 무엇보다도 서양의 발성영화가 이미 보편화된 시점에서 무성영화가 주었던 시대착오적 인상 때문이었다. 이 싸움의 판도는 이후의 극장 프로그램 구성에 바로미터로 기능했다. 결국 단성사도 노선을 선회하지 않을 수 없었으며, 1932년 4월에는 일제 발성영사기를 설치하고 발성영화 상영 비중을 늘리게 되었다.³⁰⁾ 이러한 현상은 우미관에도 영향을 미쳤는데, 상대적 저가 전략을 폈던 우미관이 최신 RCA 영사기를 전격적으로 도입한 것은 관객의 취향 변화를 고려한 파격적 결정이었다고 봐야 한다.

한편, 발성영화 전환이 본격화됨에 따라 신작 서양영화의 수입 필요성이 다시금 대두되면서 배급업자들의 헤게모니는 회복되어 갔다. 그러나 극장

27) 김연수, 「1930년 조선연예계」 (4), 『매일신보』 1931.1.8.

28) 극장 광고를 분석해 보면, 1931년 단성사의 발성영화 상영은 없었으며, 무성영화는 113편(상영일수 196일)이 상영되었다. 그러나 이듬해에는 발성영화 50편(105일), 무성영화 43편(58일)이 상영된다. 조선극장의 경우에도 발성영화 비중이 올라가는 변화를 확인할 수 있는데, 1931년에 발성영화 43편(88일)과 무성영화 164편(225일)을 상영했던 조선극장은 이듬해에 발성영화 128편(286일), 무성영화 9편(15일)을 상영한다. 우미관 역시 1931년에는 무성영화만을 상영했으나 이듬해에는 발성영화 119편(299일), 무성영화 91편(195일)을 상영하며 발성영화로의 전환 움직임을 뚜렷이 보여 주었다.

29) 기사, 「금추 홍행계는 발성 무성 영화전」, 『조선일보』, 1931.8.25.

30) 기사, 「단성사에도 발성영화」, 『조선일보』, 1932.3.19.

업자들이 이러한 현상을 무조건적으로 추인했던 것은 아니었으며, 조선흥행주식회사와 신용회 간에 빚어진 알력은 배급업자와 극장업자 사이에 잠재한 갈등 국면을 상징적으로 보여 준다. 1929년에 안봉희와 함께 조선극장의 경영권을 인수한 신용회는 1931년 7월에 발족한 조선흥행주식회사의 일원으로 참가했고, 이후 조선극장은 직영관으로서 기능하게 되었다. 조선흥행주식회사는 제작, 배급, 극장업을 수직적으로 통합하려는 최초의 시도였다는 점에서 주목된다.³¹⁾ 조선흥행주식회사는 조선극장의 대주주 역할을 하며 경영에 관여했는데, 기신양행 대표 김찬영이 조선흥행주식회사의 감사였다는 것은 배급업자들이 보다 직접적으로 극장업에 영향력을 행사하려 했다는 점을 보여준다. 이후 김찬영은 여러 사건에 연루되며 운신의 폭이 좁아진 신용회로부터 조선극장의 경영권을 인수하는데, 이는 극장 운영에 대한 배급업자들의 관심을 방증하는 대목이기도 할 것이다.³²⁾

조선흥행주식회사는 1932년 11월에 신용회를 해고하기로 결정한다. 이는 신용회가 조선흥행주식회사의 허가 없이 소비에트 영화 <인생안내>(1931)를 개인 명의로 사들인 후, 일방적으로 수익 분배를 통고한 것에 대해 배임 혐의를 두었기 때문이다. 신용회는 자본만 있을 뿐 영업 방도에 대해서는 무지한 조선흥행주식회사가 무조건 반대할 것이 불 보듯 뻔했기 때문에 기대작을 한발 앞서 구입한 것뿐이라 항변했지만, 조선흥행주식회사 대표 정완규는 신용회를 해고하는 한편, 장비 일체를 회수하여 단성사와 새로운 계약을 체결했다.³³⁾ 장비를 철거해 갔다는 것을 보면 조선흥행주식회사의 자본 투입이 조선극장의 발성영사기 장만에 상당부분 집중되었다는 것을 알 수 있다. 즉, 안정적인 대자본의 힘을 업고 조선극장은 단성사보다 전격

31) 기사, 「새로 창립된 조선흥행주식회사」, 『조선일보』, 1931.7.5.

32) 신용회는 1933년 10월에 있었던 극단 서울무대의 공연 당시 '과대전전'을 이유로 1주 일 구류 처분을 받았으며, 석방되자마자 다시 무고 혐의로 체포되는 고초를 겪었다. 신용회는 '과대전전'이라는 비판에 대해 경찰의 불허가가 원인이었다는 식으로 답변했는데, 경찰 당국은 이것이 경관에 대한 무고라고 보았던 것이다. 이후 불기소 처분으로 사건은 종료되었지만, 신용회는 경영을 지속하는 데 부담을 느끼지 않을 수 없었고 경영을 포기하게 된다.

33) 기사, 「조선극장의 폐관된 사정」, 『조선일보』, 1932.11.29.

적으로 발성영화를 상영할 수 있었던 것이다. 단성사 입장에서는 1932년 4월에 도입한 국산 상영기가 음향이 희미하고 잡음이 많다는 지적을 들었던 만큼 장비를 업그레이드하는 데 관심이 있었기에 조선흥행주식회사의 제안을 받아들이지 않을 이유가 없었다.³⁴⁾ 단성사는 12월에 조선흥행주식회사와 계약을 체결한 직후, RCA 상영기를 장만했다는 점을 힘주어 광고하며 모리스 슈발리에 주연의 <오늘 밤에는 사랑해 주세요>(1932)를 상영하게 된다.

조선흥행주식회사가 신용회를 해고할 뿐 아니라 단성사와 새로운 계약을 체결했다는 것은 두 가지를 함의한다. 하나는 이들이 조선극장에 대해 완전한 장악력을 가지지 못했다는 점인데, 어디까지나 최종 결정권은 동경 건물회사에게 있었기 때문이다. 신용회를 신뢰하고 있던 동경건물회사 측은 조선흥행주식회사와 신용회 간의 합의가 이루어지길 중용했으며, 결국 신용회는 경영주 자리를 유지한 채 조선흥행주식회사와 결별했다. 또한 발 빠르게 장비를 단성사로 옮겼다는 것은 조선흥행주식회사의 수익 창출 모델이 상당부분 배급업에 기반하고 있다는 점을 의미하는 대목이다. 앞서 언급한 인적 구성의 문제에서도 방증되는 부분이겠지만, 발성영화의 수입과 동시에 극장으로의 대여가 원활히 이뤄지는 환경을 조성하려 했다는 점은 배급업자의 감각이라 하지 않을 수 없다. 또한 신용회가 개인 명의로 필름을 구입하여 역으로 조선흥행주식회사에 이익금을 주는 방식을 취하게 되면 배급업자들의 이익을 결정적으로 침해할 우려가 있었다. 그러므로 조선흥행주식회사는 위협의 싹을 미연에 잘라 버리고자 했던 것이다. 배급업자의 영향력은 신용회가 상무취체역 정현국과의 담판을 통해 11월 21일자로 조선극장을 재개관하겠다는 약속을 받았음에도 불구하고, 이 결정이 빠르게 뒤집혀 버렸다는 점에서도 확인된다.³⁵⁾

34) 기사, 「부활 발성판 무성판과는 판맷」, 『동아일보』, 1932.5.16.

35) 사장 정완규가 흥행업 전반에 대해 조예가 깊은 이라 보기 어려운 만큼, 신속한 의사 결정은 조선인 극장 간의 경쟁구도를 충분히 이해하고 있는 자의 조력이 없다면 불가능했을 것이다. 다소 조심스럽지만, 본고는 이 과정에서 김찬영의 영향력을 읽어낼 수 있으리라 본다.

그렇다면 1930년대 초반 극장업은 배급업의 체계모니에 완전히 장악당해 버렸던 것일까? 신용희는 조선흥행주식회사와 관계를 끊은 후 RCA 영사기를 새로 장만하여 독자적으로 조선극장을 운영해나가기 시작한다.³⁶⁾ 만약 식민지기의 극장이 영화 상설관으로만 운영되었다면, 배급업자들과 척을 지는 행위는 그 자체로 굉장히 불리한 행동일 수밖에 없었을 것이다. 그러나 신용희는 대관업을 심분 활용하면서 배급업자들과 힘의 균형을 맞춰 나가고자 했다. 즉, 배급업에 휘둘리지 않고 극장업의 자율성을 담보할 수 있는 방안이 바로 대관업이었으며, 실제로 발성영화의 점진적 전환기에 연극 흥행은 일종의 '자금줄'로 작용하면서 보다 유연한 극장 운영을 가능케 해 주었던 것이다. 1929년의 경영 위기를 버티게 해 준 원동력도, 분쟁 과정에서 신용희가 새로 RCA 발성영사기를 장만할 때까지 시간을 벌어 준 것도 바로 대관업이었다.

이 시기 명일극장이나 문외극단과 같은 신생극단들이 조선극장 대관 기회를 얻었는데 정확히는 위기 타개책으로 대관업을 활용하고자 했던 경영주의 의도와 무대를 얻고자 했던 극단의 이해관계가 맞아떨어진 결과라고 볼 수 있을 것이다. 1932년에 접어들며 극장이 발성영화를 중심으로 프로그램을 편성함에 따라 극단들은 대관료 상승을 감내하거나 상대적으로 시설이 열악한 극장들을 택하지 않을 수 없었다. 실제로 극장 광고를 분석해보면 조선극장이나 단성사 무대를 대관하지 못한 극단들이 차선책으로 명일극장과 도화극장, 우미관을 택하는 패턴이 반복적으로 드러난다. 이들 극장은 소위 '십전백'이라고 불렀던 '저가 정책'을 적극적으로 펼친 곳으로, 대관료 역시 영화상영의 기회비용을 토대로 책정되었을 가능성이 높다. 이런 상황에서 조선극장의 분규는 더 좋은 시설의 무대를 보다 저렴하게 대여하기 원했던 극단에게 기회로 작용했을 것이다.

나아가 연극 흥행은 발성영화의 점진적 전환기에 관객들이 체험해야 했던 감각상의 혼란스러움과 재탕 반복에 대한 불만을 고려할 때 분명한 대안이 될 수 있었다. 즉, 감각적으로 정제된 형식을 갖춘 신작 레퍼토리의

36) 기사, 「신발성영사기 이대 신규입」, 『동아일보』, 1932.12.15.

제공이 가능했던 연극은 단순한 운용의 편의성을 넘어선 비교우위를 갖고 있었다는 것이다. 이러한 점을 방증하는 대목이 신무대의 나운규 영입이다. 신무대는 <동방이 밝아온다>(1931) 공연에서 현장 취체에 걸려 은퇴를 종용받은 신불출의 공백을 메우기 위해 나운규를 영입했고, 연쇄극을 제작해 무대에 올렸다. 그런데 나운규에게 기대되었던 것이 완전히 다른 성격의 작업이었다는 점에 그를 단순히 신불출의 대체자로 보는 것은 적절하지 않다. 보다 중요한 것은 왜 연극인의 대체를 위해 영화인을 영입했느냐는 점인데, 이것은 1930년대 초반의 극장 상황에서 연쇄극이 특수한 반사이익을 누리고 있었기 때문이었다고 가정해 볼 수 있다. 즉, 신작 영화의 수입이 부진하고 조선영화의 생산이 사실상의 절멸 상태에 접어들면서 새로운(조선적) 스펙타클을 원했던 관객들의 아쉬움, 그리고 간헐적으로 상영되던 발성영화가 불러온 감각적 불만족, 외국어로 인한 언어장벽이나 소외감 등을 일거에 극복할 수 있는 방식이 연쇄극이었다는 것이다.

조선흥행주식회사가 출범 당시 영화의 제작, 배급뿐만 아니라 무대 흥행까지 포괄하는 회사를 목표로 삼았던 것은 극장업을 완전히 수직적으로 통합하기 위해 요청된 필수적 조건이기도 했다. 물론, 이러한 목표는 경영권(조선인)과 소유권(일본인)이 상이했던 식민지 극장의 특수성 때문에 도달하기 어려운 것이었다. 이러한 상황이 맞물린 결과, 1930년대 초반의 점진적 발성영화 전환기에 연극 흥행은 극장업과 배급업의 완충지대 또는 유훈유 역할을 담당하면서 나름의 영토를 확보해 나갈 수 있게 된다. 발성영화의 도입으로 인해 대관료가 상승하는 것은 대중극단들에게 악조건이었겠지만, 그럼에도 불구하고 1930년대 초는 대중극의 역설적 전성기로 묘사된다.³⁷⁾ 이는 발성영화를 매개로 한 배급업자의 헤게모니 강화 과정과, 극장업의 대응 과정 속에서 생겨난 현상이었으며, 수직적 통합이 이루어지지 않았던 식민지기 극장의 특수성이었다.

37) 1932년의 한 기사는 검열자료 통계를 분석하면서 “불경기관 말이 높으나 극단만은 경기가 조웠다”고 평가한다.(기사, 「진실한 연극보다 「년센쓰」 극 고위」, 『조선일보』, 1932.12.26.)

3. 종족공간의 붕괴와 쿼터제의 역설 : 조선어 발성영화 제작의 이면

앞서 살펴본 것처럼, 1932년에 접어들면 식민지 조선의 극장들은 서양 발성영화 상영 비중을 획기적으로 늘려나가기 시작한다. 이미 조선극장은 1931년부터 발성영화 상영 비중을 높이기 시작했으나, 극장 프로그램의 주류로서 발성영화를 채택한 것은 1932년 이후의 일이다. 이러한 흐름에 발맞추어 단성사와 우미관도 1932년 4월부터 발성영사기를 비롯한 사운드플로우 전반을 구축하며 프로그램을 재편해나갔고, 비슷한 시기에 평양의 제일관과 대구의 만경관도 발성영사기를 장치한다. 1933년이 되면, 이러한 움직임은 상대적으로 미소한 시장이었던 인천까지 확장되기에 이른다.

가을(秋)의 『씨즌』에 입한, 인천의 영화계는 조선인 측 상설관 『애관』이 오는 십오일부터 유행어까지 지어내인 『토비스』사의 『토키』 『제복의 처녀』와 『파라마운트』사의 『토키』 『필립의 왕자』란 이대 명화를 동시에 상영한다는 거탄으로써 내지인 측의 상설관 『표관』에 도전하여 인천의 『괘』 들을 깃부게 한다. 작년까지의 인천 사계는 침체 부진하여 『괘』 들 중에는 경성의 상설관을 뒤흔치는 자까지 잇섯는바 현 『애관』 경영주 홍사혁 군이 동 관을 인계 시 금춘 인천 처음으로 발성영화기를 구입하여 경성과 흑선후후로 명화를 속속 『애관』에 상영하게 되자 인천의 영화계는 『캠폴』 주사 마즌 것가티 활기를 썩게 되엇을 쯔 안이라 내지인 측의 『인테리』 들이 『애관』으로 몰니기 시작하여 입장자의 과반을 점하는 시까지 잇는 등 전일과는 반대현상을 정하게 되며 짜라서 내지인 측 상설관에 다대한 충동을 주게 되어 『표관』에서도 발성기를 거치하는 등 대항의 태도에 출하얏스나 즉후 사계의 한산기인 하계에 입하얏슴으로 자연 휴전상태를 지속하얏든 금번 전술과 가티 『애관』 측으로부터 우수 『필립』으로써 『표관』 측에 도전을 행한 것인데 금후 『표관』 측은 여하한 책전에 출할는지 『괘』 들의 주목처라 한다.³⁸⁾

인천의 조선인 극장이었던 애관이 새로운 경영주의 취입과 함께 전격적으로 추진한 것은 발성영사기의 장치와 신작 발성영화의 수입이었다. 위의 기사는 1933년에 이르러 발성영화의 도입이 확실한 현상 타개책으로 여겨질 만큼 충분한 시장성을 검증받았음을 보여준다는 점에서 눈길을 끈다. 실제로 침체와 부진에 빠진 애관은 발성영화의 도입 이후 “캄폴 주사”를 맞은 것처럼 회복될 수 있었는데, 애관이 상당한 초기 투자비용을 감수할 수 있었던 것은 경성 극장들의 선례를 통해 발성영화 도입 효과를 확인했기 때문이라고 보아야 한다.

한편, 발성영화의 도입과 함께 종족공간으로서 구획되어 있던 극장의 경계는 모호해지기 시작하는데, 이는 민족어에 기반한 변사의 연행이 일본어 자막으로 대체되기 시작하면서 가시화된 변화였다. 즉, 1931년부터 최초의 일본어 자막판 <모로코>(1930)를 필두로 슈퍼 임포즈드 방식의 발성영화 상영 방식이 정착된 결과, 수입된 서양 발성영화 상영방식은 일본어 자막을 동반한 방식으로 일원화되었던 것이다.³⁹⁾ 이처럼 일본어 자막판 서양 발성영화의 비중 증대는 변사를 주변화하는 가운데 영화 관객을 일본어 해득이 가능한 이들로 재편하는 효과를 가져왔다. 더 나아가 현실화된 언어 장벽의 문제는 교육 수준 및 리터러시에 따른 감상의 불평등을 야기하면서 영화상영으로부터 강제적으로 배제되는 이들을 만들어내기 시작했다.⁴⁰⁾

38) 기사. 「가을은 영화 씨-슨 - 양 상설관의 경쟁」, 『매일신보』, 1933.9.15.

39) 물론, <모로코>의 상영과 함께 변사들이 모두 극장에서 모습을 감춘 것은 아니었다. 이 화진은 <모로코> 상영의 효과에 대해 논의하는 가운데, 파라마운트의 두 번째 슈퍼 임포즈드 자막 영화인 <툼소아의 모험> 상영 당시 대부분의 상영관에서 사운드를 줄이고 변사의 설명을 곁들인 바가 있음을 지적했으며, <모로코>가 조선의 일본인 상영관에서 개봉될 당시, 유명 변사 사토미 요시로 해설을 곁들인 바 있음을 밝혔다.(이화진, 「식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치」, 연세대학교 박사논문, 2010, 60-62면.) 그럼에도 불구하고 <모로코>는 수입된 발성영화의 보다 유효한 번역 모델로서 슈퍼 임포즈드 자막을 제공했으며, 상영 방식의 재편에 영향력을 행사했다는 점에서 주요한 변곡점이 될 만한 영화였다.

40) 위의 글, 63면.

물론, 초창기에 시험적으로 상영되었던 수입 발성영화는 변사 연행을 동반하면서 언어 장벽을 극복하고자 했다. 서광제가 지적한 것처럼 식민지 조선의 관객들은 서양의 토기를 ‘보아 낼 능력’이 없었기에 변사와의 불편한 동거를 감수해야 했던 것이다. 변사들은 영화의 볼륨을 줄여놓은 채 연행을 병행했지만, 일본어 자막판이 생겨나면서 점차 변사의 해설은 ‘두통거리’를 야기하는 원인으로 지목되었다.⁴¹⁾ 그리고 이는 1920년대 후반부터 영향력을 가지화하기 시작한 지식계층 관객의 내면적 감상 취향과 결정적으로 이반되는 것이었다. 이미 변사의 저급한 해설 수준에 대한 공박이 줄을 잇고 있던 상황에서, 변사의 음성은 물리적 방해 요소로까지 낙인찍히게 되었다. 물론 인간의 감각은 지향적이기에 다양한 소리의 원천 중에서 어느 하나를 선택해 청취하는 것이 불가능하지는 않지만, 그것이 입장료의 반대급부로 제시되는 오락인 이상, 관객들이 그러한 수고를 굳이 감수할 이유는 없었다. 발성영화가 도입된 이상 변사는 문화적 취향의 차원에서도, 쾌적한 상영환경의 문제에서도 경쟁력을 상실해가고 있었다.

조선인 극장들이 언어장벽에 부딪힌 관객들을 상실할 수 있는 위협에도 불구하고 일본어 자막판 발성영화 비중을 늘려나갈 수 있었던 이유는 무엇일까? 먼저, 초기 투자비용을 회수하기 위해서는 감가상각이 적용되기 전에 최대한 장비를 활용해야 했기 때문이라고 볼 수 있으며, 신작 판매를 원하던 배급업자들의 압력 또한 적지 않게 작용했을 것이다. 또 하나의 이유는 상실한 관객의 자리를 새로운 관객들이 채우면서 가시적인 성과를 나타냈기 때문이다. 앞서 살펴본 인천 애관의 경우 일본의 지식계층 관객들이 입장자의 과반을 점유할 때도 있었으며, 이를 통해 인천 애관은 일본인 상설관인 표관과 경쟁 구도를 형성할 수 있었다. 또한 김순주의 연구에 따르면 조선극장의 발성영화 주간 때는 내지인 관객이 1/3까지 차지하는 이례적 현상이 관찰되기도 했을 정도로 발성영화는 종족적 구분을 넘어선 소구력을 지니고 있었다.⁴²⁾ 즉, 영화 상영으로부터 배제된 조선인 비지식계

41) 서광제, 앞의 글.

42) 김순주(2016), 앞의 글.

총 관객의 수는 재조선 일본인 관객들의 수로 어느 정도 보충할 수 있었던 것이다.

물론 이와 같은 관객 유인은 1932~1933년의 시점에 조선인 극장들의 발성영화 전환이 상대적으로 빨랐으며, 장비 사양 또한 경성 내 일본인극장의 발성영사 장비보다 우수했기 때문에 가능한 일이었다.⁴³⁾ 다만 이러한 흐름에도 변화가 나타나는데 낭화관이 서양영화 상설관을 표방하는가 하면, 1934년에 이르러 장비의 수준을 높인 여타 일본인 영화관들도 서양 발성영화를 보다 적극적으로 상영하기 시작했던 것이다.⁴⁴⁾ 실제로 낭화관이 노선을 선회한 후, 조선인 극장에 찾아가는 일본인 관객의 수는 확연히 줄게 되었다.⁴⁵⁾ 일본어 해득이 가능한 이들을 대상으로 한정한다면 발성영화의 도입은 식민지 조선 내 영화 시장의 확장과 종족공간을 넘어선 경쟁체제를 불러온 원인이었다. 일본인 극장 중앙관이 발성영사기를 장치한 직후부터, 조선어 신문에 일본어 광고를 게재한 것은 이를 방증하는 대목이기도 하다.

그러나 식민지 조선의 영화시장은 제도의 외력이 강하게 작용하는 장이라는 점에서 결코 자율적일 수 없었다. 필름 및 현장검열이 제도적 압력의 상수였다면, 1934년 9월부터 시행되었던 ‘활동사진영화취체규칙’은 시장 질서를 변동시킬 만한 중대한 변수로서 주목되었다. 이 취체규칙의 골자는 외화의 수입을 단계적으로 제한하는 것에 있었으며, 이것은 제국 일본에서도 최초로 시행되었던 스크린쿼터제였다.⁴⁶⁾

43) 기사, 『경성통신』, 『키네마순보』, 1932.7.1. (번역은 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 1 참조.)

44) 김순주(2016), 앞의 글.

45) 기사, 『경성 : 시종일관 호조였던 3월』, 『국제영화신문』 124, 1934.4. 20-21면. (번역은 한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 1 참조.)

46) 활동사진영화취체규칙의 세칙은 1개월 동안 1개의 흥행장에서 상영할 수 있는 영화의 총 미터 수 가운데 외국영화의 상영 비율을 1935년 말까지는 3/4 이내, 1936년 중에는 2/3 이내, 1937년 이후로는 1/2 이내로 규정했다. 시행 이듬해부터 외국영화의 상영 비율을 단계적으로 줄여나가서 1937년 이후에는 국산영화가 외국영화보다 더 많이 상영될 수 있도록 규제하는 것이다.(이화진, 「두 제국 사이 필름 전쟁의 전야」, 『사이』 15, 국제한국문학문화학회, 2013.

흥미로운 것은 이 조치가 식민지 조선의 관계자들의 이해관계를 분기시키는 원인이 되었다는 점이다. 1933년 10월 조선일보에 게재된 한 기사는 향후 발표될 취체규칙을 둘러싼 배급업자, 극장업자, 영화 생산자의 반응을 각각 소개하고 있는데, 이들의 태도는 사뭇 차이를 보였다.⁴⁷⁾ 먼저 배급업자 측은 아무런 영향이 없으리라는 중립적 입장을 취했다. 기신양행의 정은규는 취체규칙의 발효 이후 “수요에 의한 공급”이 작용하는 시장 원리가 아닌 “공급에 따른 수요”가 제도적으로 강제되었다고 보았는데, 이러한 상황 속에서 이미 수입된 필름의 적체는 충분히 피할 수 있으리라 보았다. 즉, 필름을 배급하는 측은 변수에 대한 유연한 대응이 가능했다는 점에서 여전히 주도권을 쥌 수 있었다.

정은규는 외려 조선인 극장들이 곤경에 처할 것이라 보고 있었는데, 실제로 극장업자들은 예견되는 손해에 대한 강한 불만을 토로하고 있다. 익명의 극장업자는 “조선 손님이 조화하지 않는 일본영화”를 당장 늘리는 것은 관객을 무시하는 처사라고 보았다. 쿼터제의 기본적 목적은 자국 산업의 보호에 있으며, 영화 쿼터제는 곧 일본 영화산업에 대한 보장 논리였다. 그런데 두 개의 민족이 하나의 네이션으로 강제 통합되어 있는 식민지 상황을 고려할 때, 그리고 수입된 서양 영화가 조선인 극장의 프로그램에서 큰 비중을 차지해 왔음을 감안할 때, 영화 쿼터제의 도입은 오히려 조선인 극장의 숨통을 죄는 결과로 나아갈 수밖에 없었던 것이다. 즉, 이제 막 새로운 사업 모델을 정착시키기 시작한 조선인 극장업자들에게 자국 산업 보호를 위한 쿼터제의 적용은 초기 투자비용을 미처 회수하기도 전에 닥쳐 온 역설적 위기였다.

그러나 극장업자들의 불만이 취체규칙 전반에 대한 저항으로 이어지는 않았는데, 검열료 감하운동과 달리 중립적 입장에서 있었던 배급업자들과 공동전선을 펴기 어려웠던 것도 하나의 원인이 될 것이다. 또한 이순진에 따르면, 이영일의 저작으로 대표되는 전통적인 영화사 서술이 검열에 대한 저항을 민족주의 영화의 표징으로 규정했던 것과 달리 실제 드러난

47) 기사, 『외국영화 구축코저 영화통제를 단행 방침』, 『조선일보』, 1933.10.21.

양상은 제도에 대한 순응에 가까웠다.⁴⁸⁾ 다만 본고는 보다 총체적인 시각으로 나아간 최근 검열 연구 경향에 동의하는 가운데, 저항과 순응의 이분법을 벗어난 견지에서, 더 정확히는 산업 운영의 지속을 위한 유연성이라는 차원에서 그 대응 양상을 바라보는 것이 보다 생산적일 수 있으리라 본다.

결국 조선인 극장들은 취체규칙의 강제성을 인정하지 않을 수 없었지만, 나름의 대응책을 모색하는데 이 과정에서 발성영화 위주로 재편되기 시작하던 극장 프로그램 운영의 흐름에 변화가 일어났다. 즉, 극장 내에서 무성영화 상영비중이 갑자기 늘어나는 등 일견 ‘퇴행적’ 양상으로 비춰질 수 있는 현상이 감지된 것이다.⁴⁹⁾ 이는 쿼터제 시행 초기에 수입된 일본영화가 대부분 무성영화였다는 점과 관련되어 있다. 점차 경성의 일류 상영관에서 축출되고 있던 번사들은 이 시기 들어 일시적으로 중용되었는데, 1934년에 조선극장을 인수한 김찬영이 해설부 책임자로 박응면을 임명한 것은 일본 무성영화의 상영 때 번사가 필요했기 때문이었으리라 추측해 볼 수 있다. 일본영화에 대한 선호가 높지 않은 상태에서 그나마 인기를 끌었던 것이 소위 ‘찬바라(ちゃんばら)’라고 불리던 일본의 시대활극이었다는 점, 그리고 이것이 신작 발성영화에 비해 싼 값에 대역할 수 있는 필름이었다는 점에서 일종의 구색 맞추기를 시도한 것이라 추정된다. 일례로, 1934년 4월에 단성사와 조선극장은 공히 일본 PCL의 현대극 발성영화를 상영하나 이후 일본어 발성영화는 일년 뒤인 1935년에 이르러서야 조금씩 비중이 늘어나기 시작한다. 이는 제일극장도 마찬가지인데, 1934년 5월에 두 편의 일

48) 이순진, 「식민지 시대 영화 검열의 쟁점들」, 한국영상자료원 편, 『1910-1934 식민지 시대의 영화검열』, 한국영상자료원, 2009.

49) 1933년의 조선극장 무성영화 상영일수는 16일에 불과했으나, 1934년에는 56일로 늘어나며 쿼터제 발효가 본격화된 1935년부터는 225일로 폭등한다. 단성사는 1934년에 극장 개축으로 인한 휴관일이 많아 단순 비교가 어렵지만, 무성영화 비율이 줄어들지는 않았다. 우미관의 경우, 1934년에 141일이었던 무성영화 상영일수가 1935년에는 282일로 증가하게 된다. 이러한 변화는 1933년까지 거의 수입되지 않던 일본영화가 1934년부터 상당한 비중을 차지하게 되는 것과 관련되어 있다. 무성영화 프로그램 중 상당수가 일본영화였기 때문이다.

본영화를 연이어 내놓으며 극장 최초의 발성영화 상영을 진행하지만 일본 발성영화가 자주 상연되지는 못했다.

물론, 조선영화 역시 쿼터제의 보호를 받을 수 있는 대상이었지만, 새로운 조선영화 제작이 충분치 못한 상황에서 쿼터제를 이행하기 위해서는 일본영화를 수입하지 않을 수 없었다. 그렇다면 일본의 영화사들과 관련된 배급업자와 좋은 관계를 미리미리 구축해 둘 필요가 있었을 것이며, 이러한 전조가 나타난 것이 1934년의 상황이었다. 즉, 극장 프로그램의 변화 과정을 이해하기 위해서는 제도와 극장업 사이에 배급업이라는 매개요인을 끼워넣어야 한다는 것이다. 안정적인 배급망의 확보를 위해 수익성이 떨어지는 일본영화를, 그것도 시대착오적 무성영화를 섞어넣어야 했던 상황은 취체규칙이 발휘한 부정적 역능이었다.⁵⁰⁾ 선행연구에서는 종족공간의 무화 현상이 일본인 소유주들의 경영 참여 및 일본 대형극장의 도래와 함께 생겨난 제국 체인애의 포섭 과정에서 일어난 것으로 보고 있으나, 이미 1934년부터 우미관과 제일극장을 통해 일본 무성영화가 상당수 도입되기 시작하면서, 그 변화는 시작된 것이라 볼 수 있다. 종족의 일체감이 아닌 민족 간의 이물감을 감내해야 하는 공간으로 식민지 조선의 영화 상영 환경은 변화해나가고 있었다.

그러나 취체규칙에 대한 입장이 무조건 부정적이었던 것만은 아니다. 이 규환이나 이창용과 같이 영화기업의 필요성을 주장한 이들은 생산자의 입장에서 본다면 취체규칙의 입안이 외려 도움이 될 것이라 보았다.⁵¹⁾ 생산의 안정적 토대 마련이 조선영화 발전의 첩경이라고 보았던 이들에게 있어 쿼터제는 영화기업의 성립 가능성을 높여 준 사건이었던 것이다. 다만 이러한 쿼터제가 조선인 극장의 입장에서 실제로 도움이 되려면 적어도 둘

50) 본고는 이 과정에서 제일극장의 배급망이 참조되었을 가능성이 높다고 본다. 제일극장은 이미 1934년 정초부터 일본 무성영화 프로그램을 적극적으로 혼합하기 시작했는데, 발성영사기 장치가 늦었던 제일극장으로서의 오히려 이러한 흐름이 호재로 작용했던 것이다.

51) 이규환, 「배후의 협조가 없으면 조선영화는 무망」, 『조선일보』, 1934.6.9.
이규환, 「조선에 있어서 영화제작사업의 장래성」, 『조선일보』, 1935.7.6.
이창용, 「실력 있는 기술자와 기업가를 대망」, 『동아일보』, 1935.1.1.

중 하나의 조건이 만족되어야 했다. 하나는 조선인 관객들의 취향이 일본 영화에 대한 선호로 일거에 이동해야 한다는 것이었다. 그러나 여기에는 언어장벽의 문제와는 다른 차원의 문제가 개입해 있는데, 상이한 풍속, 취향으로서의 풍속에 대한 문제가 그것이다. 다른 하나의 조건은 조선영화의 수가 프로그램의 공백을 메울 정도로 확대되어야 한다는 것이며, 이는 휴지기에 들어갔던 경성촬영소가 1934년 10월부터 이필우의 가세와 함께 후기 활동으로 나아갈 수 있는 동력이 되었을 것이다.⁵²⁾

더 나아가 새롭게 생산될 조선영화는 발성영화를 지향하지 않을 수 없었는데, 서광제는 기술적 전환의 필요성이 더는 도외시할 수 없는 수준으로 부각되었음을 강조한 바 있다. 그는 ‘조선영화’라는 이유만으로 무조건적인 호응을 보내던 시대는 끝났다고 단언한다. 식민지 조선의 영화관 수가 제한적이고, 여기 출입하는 관객들의 수준이 높아진 상황 속에서 무성영화는 시대착오적 인상을 줄 수밖에 없다는 것이다.⁵³⁾ 김광섭 역시 서광제의 입장과 궤를 같이하는데, 무성영화와 발성영화는 단순한 기술적 차이가 아닌 “신구의 시대적 차이의 감정”을 불러일으킨다고 보았다.⁵⁴⁾ 역사의 흐름을 역전시킬 수 없는 이상, 새롭게 제작될 조선영화는 발성영화여야 한다는 것이 그들의 공통된 입장이었다.

이러한 의견들은 조선어 발성영화 제작에 대한 논의가 시작되었던 1930년대 초반의 담론이 대개 ‘토키 시기상조론’으로 귀결되었던 것과 비

52) 김남석은 경성촬영소의 설립 시기를 1934년 10월로 지목한 바 있다.(김남석, 「1930년대 ‘경성촬영소’의 역사적 변모 과정과 영화 제작 활동 연구」, 『인문과학연구』 33, 강원대학교 인문과학연구소, 2012.) 반면, ‘경성촬영소’라는 명칭이 1930년대 초반부터 발견된다는 점에 주목한 이들도 있었으나, 대부분 1934년 이후의 제작 활동에 초점을 맞추어 기술하는 양상을 보였다. 정중화는 이러한 인식에 문제를 제기하면서, 경성촬영소가 도야마 미쓰루의 원산만프로덕션이 와케지마 슈지로의 자금 지원을 받아 1930년에 설립된 단체임을 밝혔다. 이어 그는 1931년 말에 도야마 미쓰루가 일본으로 돌아가고 1934년까지 별다른 작품을 생산하지 못한 시기를 휴지기로 평가했으며, 1934년 10월 이후의 시기를 후기로 지목한 바 있다.(정중화, 「‘경성촬영소’의 설립과 전기 제작 활동 연구」, 『영화연구』 79, 2019.)

53) 서광제, 「영화예술 본질의 파악과 기술적 전환기」(上), 『조선일보』, 1934.6.11

54) 김광섭, 「영화예술 연구회를 가지라」(中), 『조선일보』, 1934.6.3.

교해 볼 때 팔목할 만한 변화라고 볼 수 있다. 흥미롭게도 조선어 발성영화 제작을 가장 주도적으로 강조했던 이창용과 이규환이 취한 최초의 입장 역시 부정적인 것에 가까웠다. 그러나 이들은 흥행취체규칙의 발효를 촉매제로 삼아 인식의 전환을 보여주게 된다.⁵⁵⁾ 즉, 언어장벽을 내재한 발성영화는 자국어 영화 시장의 가능성을 열어 주었고, 쿼터제의 시행은 이를 뒷받침할 수 있는 호조건을 제공했다는 것이다. 취체규칙 발효 이듬해인 1935년에 조선어 발성영화 <춘향전>이 비로소 출현할 수 있었던 것은 제도적 보장에 힘입어 가시화된 조선영화 시장의 가능성과 더불어 무성영화의 유효기간에 대한 판단이 결합된 결과였다.

주목할 것은 이 과정에서 채택된 방법론이 고전소설의 영화화였다는 점이다. 물론, 고전소설에 대한 각색은 무성영화기부터 애용되었던 방법이었기에 그 자체로 새로운 것이라 보기는 어렵다. 그러나 발성영화라는 새로운 형식에 담아낸 내용이 필연적으로 가장 ‘익숙한 이야기’여야 했다는 점은 발성영화 제작을 둘러싼 생산자들의 고민이 담지된 국면이기도 했다. 이미 <춘향전>은 무성영화로 제작된 바 있으며, 대중극을 통해서도 여러 번 무대화되었던 스토리였다. 또한 <춘향전>은 매년 “경성서 매매되는 부수가 삼, 사만부”에 이를 정도로 당대에 가장 대중적인 과급력을 지닌 텍스트이기도 했다.⁵⁶⁾ 이처럼 익숙한 내용을 담아내게 될 경우 녹음기술의 질을 쉽게 담보할 수 없던 상황에서 스토리의 연결성을 확보하는 데 유리한 방안이 될 수 있었다.

또한 ‘익숙한 이야기’의 선택은 조선어 발성영화의 소구대상으로 초점화했던 관객층의 취향을 고려한 결과였다. 즉, <춘향전>은 서양 발성영화 상영과 함께 영화 감상에서 밀려난 ‘조선어 관객’들을 다시 조선영화의 팬으로 만들기 위한 기획이었다. 실제로 관객들은 불명료한 사운드일지언정, 조선배우가 발화하는 조선어에 열광했으며, 무성영화보다 훨씬

55) 이규환, 「발성영화에 대하여」, 『조선일보』, 1931.9.8.

이창용, 「현대지식, 영화의 변천 - 토-키-새와 트릭크」, 『조선일보』, 1931.8.3.

56) 일보학인, 「연극 영화의 춘향전 - 「토-키」화 설과 「출판」 부수」, 『조선일보』, 1935.1.29.

비싼 입장료를 감수했다.⁵⁷⁾ 들어도 모르는 채 넘길 수밖에 없었던 외국어의 생경함 대신 “서투르나마 알아들을 수 있는 정도의 조선어”를 들을 수 있던 <춘향전>은 “양요리에 질린 사람에게 김치맛이 정다웁듯” 호감을 줄 수 있었던 것이다.⁵⁸⁾ 그리고 발성영화에 내장된 조선어 발화들은 조선의 고유한 풍광과 풍속을 드러내는 이미지와 결합되는 가운데 상승효과를 발휘할 수 있었는데, 이런 의미에서 <춘향전>은 최적의 선택이었다.

다시 말해 ‘조선적인 것’에 대한 재현은 발성영화라는 전환기를 맞이한 새 시대의 조선영화에 대한 기대와 열망이 집약된 목표이기도 했다. 그리고 이는 기술적인 완성도의 추구보다 근본적이고 당위적인 목표로서 정위되는 양상을 보인다. 조벽암은 흥행취체규칙 도입 이후 조선영화의 재건방책을 논하는 지면에서, 기술적으로는 외래의 것을 배워야 하나 “내용에 있어서서는 순전히 조선적”인 것을 지향하지 않는다면 “침몰의 상태”를 면하지 못할 것이라 주장한 바 있다.⁵⁹⁾ 기술은 배우고 협업하는 과정을 통해 충분히 발전시킬 수 있지만 내용만은 조선의 고유성을 드러낼 수 있어야 한다는 것이다. <춘향전>에 대해 감상평을 남긴 안석영 역시 기술적 한계에 대해서는 비교적 너그러운 태도를 견지하고 있다. 즉, <춘향전>이 최초의 시도라는 점을 감안할 필요가 있으며, 향후 기술 발전을 위한 노력이 다방면으로 이뤄져야 함을 강조하는 수준에서 논의를 갈음하는 것이다. 그러나 그는 <춘향전>이 “조선의 리듬”을 잃어버리고 말았다는 점에 대해서는 강경한 비판론을 제기한다.

그런데 이 춘향전이 조선의 춘향진이요 제작자들은 조선 사람들인 만
침 이 춘향전의 각색이라든가 감독에 있어서나 출연자의 액션으로서나

57) 이기림은 발성영화의 도입과 함께 생겨난 언어 장벽이 당대의 관객들에게 ‘소외의 경험’을 불러일으켰으며, 정서적 통일체로 표상되는 ‘모어’에 대한 회구가 <춘향전>의 인기 원인이었음을 지목한 바 있다. (이기림, 「1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구」, 동국대학교 석사논문, 2003.)

58) 인돌, 「조선 최초의 발성영화 춘향전을 보고」, 『동아일보』, 1935.10.11.

59) 조벽암, 「조선적이어야 한다 - 투자가와 기술자가 있고」, 『동아일보』, 1934.6.1.

조선의 토기 춘향전으로서 보혀져야 할 것이로되 아모래도 우리들의 호흡에 맞지 않는 구석이 만흠이 섭섭하다. 더구나 이 춘향전에 잇서서는 여러 가지가 서양영화나 일본내지 영화의 영향은 맞지 마리아 할 것이다. 그러나 이 영화는 어느 것에서나 영향을 조금이라도 맞지 안홀 수 업슴을 보혀주었다. 이것이 조선의 리듬을 일흔 것이다. 이래저래 춘향전의 해석이 근본적으로 틀린 것을 발견할 수가 있다. 이 영화에서 그 제작자들의 목표가 틀렸슴은 누구나 늑것슬 것이다.⁶⁰⁾

안석영은 조선영화가 외국의 영향을 받는 것이 불가피함을 인정하면서도, <춘향전> 만큼은 “조선의 토기”로서의 고유성을 보여 주어야 한다고 강조한다. 특히 그는 <춘향전>의 해석에 대해 문제를 제기하는데, 청춘 남녀의 사랑 이야기라는 점만을 부각시킨 나머지, 사회적 배경이나 창작자의 의도에 대한 고려는 찾아보기 어려웠다는 것이다. 즉, 안석영은 <춘향전>에 대한 입체적 독해를 요청하는 가운데, ‘조선적인 것’의 재현이 시청각적 스펙터클의 노출을 넘어선 수준에서 보다 근본적으로 사유되어야 함을 강조하고자 했다.

한편, ‘조선적인 것’의 강조는 1930년대 중반 이후 영화계의 세대교체를 이끌었던 2세대 영화인들의 비평 담론과도 맥을 같이 한다. 이들의 비평에서 빈번하게 운위되는 지역성, 향토성, 로컬리티의 문제는 결국 ‘고유성’에 대한 강조라는 측면에서 ‘조선적인 것’과 맞닿아 있다. 그리고 유승진이 지적한 것처럼, 조선영화의 로컬리티 담론은 ‘제국의 지방’으로 환원될 수 없는 잉여를 산출하는 문제들이기도 했다. 즉, 이러한 담론들이 부각된 배경에는 특권적 중심과 종속적 주변부로 위계화되지 않는 동등한 지위의 ‘내셔널시네마’에 대한 인정욕망이 가로놓여 있다는 것이다.⁶¹⁾

60) 안석영, 「조선토기 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, 1935.10.11.-13.

61) 유승진, 「보편으로서의 할리우드와 조선영화의 자기규정의 수사학 - <균용열차>에 나타난 분열의 양상과 해석 가능성을 중심으로」, 『사이』 15, 국제한국문학문화학회, 2013.

어느 나라의 영화를 물론하고 그 영화를 뜯어보면 그 영화에는 반드시 그 나라의 적합한 향토성이 어딘지 숨어 있을 것이다. (중략) 『다이아 로구』에 중심을 두게 되는 아미리가 영화에 나오는 인물은 자중하는 말이 없고, 輕하다. 믿음직한 사람은 없고 일시적 호의를 가질 만한 호남이 많다. 그와 반대로 구주영화를 보면 특히 불란서의 영화는 고상한 맛이 있고 무엇인지 천천히 앉아서 생각하는 느낌을 준다. (중략) 아미리가의 『스탄빅』의 작품과 불란서의 『루네 크레엘』의 작품을 보면 내가 지금까지 말을 한 것을 양해할 것이다. 『루네, 크레엘』의 영화는 불란서에 서만 나오게 되는 것이고 도저히 다른 어느 나라에서라도 그러한 것을 만들지 못한다. 또 이러한 점에서 영화 그 자체는 넓이 세계 각국에 수출될 가능성을 가지고 있다. 아미리가 영화를 불란서의 사람이 보고 싶어 하고 불란서 영화를 아미리가 사람들이 보고 싶어하는 것은 영화가 그의 특유성을 달리하고 있는 까닭이다. 그 나라가 아니면 없는 향토성을 보이는 까닭이다.⁶²⁾

고유한 향토성을 기준으로 삼아 미국영화와 프랑스영화를 동등한 위치에서 견주고 있는 신경균의 평론은 이러한 욕망을 적실하게 보여 주는 텍스트이다. 그리고 이러한 가치평가가 쿼터제에 대한 정당화 논리로 기능하고 있다는 점에 주목해 볼 필요가 있다. 자국 영화 산업에 대한 보호 논리는 형식논리상 식민지 조선 영화에도 똑같이 적용될 수 있었는데, 고유한 향토성의 발현은 영화의 예술적 가치로서 부각되며, 이는 시장의 논리를 넘어선 ‘보호’의 정당성을 입증하는 논리로 자리매김하는 것이다. 더 나아가 신경균은 “그 나라가 아니면 없는 향토성”을 구현해 낸다면 조선영화 역시 궁극적으로 수출이 가능할 것이라 전망하기도 했다.

신경균이 ‘가능성’으로서 조심스럽게 타진했던 ‘수출’의 문제는 점차 조선영화의 생존을 위한 필연적 방안으로 여겨지게 된다. ‘최초’라는 타이틀의 프리미엄을 누린 <춘향전>의 특수가 이례적인 상황이었음을 감안할 때, 수출시장에 대한 고려는 영화기업의 존폐를 결정지를 만든 요인이었다.

62) 신경균, 「영화제작 과정 각본·감독·편집의 중요성」, 『조광』 2권 5호, 1936.5.

제작비가 더 많이 드는 발성영화와 함께 산업의 몸피가 커졌고, 미소한 조선시장에서의 유통이 충분한 수익을 보장할 수 없음을 자각한 순간, 조선영화계는 더 큰 시장을 전제할 수밖에 없었던 것이다. 특히, 제국 영화사와의 협력을 통해 제작되고 수출된 <나그네>(1937)는 조선영화의 수출 논의를 촉발시킨 계기가 되었다.

‘향토성 - 예술 - 수출’로 이어지는 연쇄적 의미망은 신경균뿐 아니라 박기채의 글에서도 발견할 수 있다. 흥미로운 것은 2세대 영화인들이 강조한 ‘조선적인 것’의 문제가 ‘수출전략’의 차원으로 논의되는 과정에서 앞서 언급한 안석영의 논리와 미묘한 시각차를 내보이기도 한다는 점이다. 이화진은 스티븐버그 감독의 조선 방문과 환영행사를 둘러싼 알력이 ‘경성촬영소’로 대표되는 기성 영화인과 2세대 영화인 사이에 벌어진 갈등을 집약적으로 보여 준 장면이었다고 짚어낸 바 있다. 그는 식민지 조선의 영화인들이 스티븐버그를 할리우드에서 성공했지만 비-할리우드적 색채를 지닌 감독으로 인식하고 있었으며, 그의 방문에 대한 열광적 환영이 곧 그를 인정심급으로 삼고자 했던 욕망의 표출이었음을 지적한다. 즉, 스티븐버그는 향토성 내지 로컬리티의 발현을 통해 ‘예술’을 완성해낸 감독으로 인식되었으며, 2세대 영화인들은 ‘경성촬영소’와는 차별화된 자신들의 지향점을 ‘예술’에 두고 있었던 만큼, 그와의 문답을 통해 ‘조선적인 것’이 예술로 전유될 수 있는 가능성을 타진하고자 했던 것이다.⁶³⁾ 이들에게 있어 ‘수출’은 영화기업의 생존논리인 동시에, 세계영화 시장으로부터 인정을 받을 수 있다는 징표였으며, ‘향토성 - 예술 - 수출’의 의미 고리는 이들이 주축이 되어 새로 출발할 조선영화주식회사의 지향점이 되었다.

문제는 이러한 전략이 결과적으로 조선영화계로 하여금 제국 영화장어의 수직적 종속을 불가피한 현실논리로서 수리하지 않을 수 없게 만들었다는 점이다. 식민지 조선의 영화인들이 추구했던 근원적인 향토성과 고유성

63) 이화진, 「스티븐버그의 경성 방문(1936)과 조선영화계」, 『대중서사연구』 22, 대중서사학회, 2016.

의 문제는 점차 제국이라는 중심적 시선에 소구하기 위한 엑조티시즘의 영역으로 미끄러져 나갔다.⁶⁴ 또한 수출 시장에 대한 고려는 제국의 공용어인 일본어의 사용을 필연적 조건으로 용인할 수밖에 없는 원인이었다. 즉, 조선어 발성영화의 탄생은 종족공간을 보존하기 위한 노력의 소산이었지만, 역설적으로 위협을 배태시킨 원인이기도 했던 것이다.

4. 조선어 공간의 소구력과 계토로서의 극장 : 동양극장의 발 생론적 배경

그간 동양극장의 탄생 배경에 대한 탐구는 여러 각도에서 이루어졌다. 먼저, 흥행사 홍순언의 영웅적 활약에서 동양극장 설립의 원동력을 찾으려는 입장이 있다. 즉, 홍순언이 별다른 친분도 없던 거물 흥행사 와케지마 슈지로를 찾아가 담판을 지은 결과 19만원이라는 거액을 빌려올 수 있었으며, 최초의 연극 전용극장은 그의 과감한 결단과 의지 때문에 탄생할 수 있었다는 것이다.⁶⁵ 이러한 관점은 원로배우 고설봉의 증언과 함께 대중적으로 확산된 것이며, 홍순언이 아내였던 무용가 배구자를 위한 극장을 마련하고자 했다는 개인사와 맞물리며 일종의 ‘낭만적 서사’를 구성해 낸다. 그러나 동양극장은 합리적인 산업 시스템으로서 기능하는 곳이었으며, 장기지속을 위한 계획에 입각한 곳이었다는 점에서 배구자 개인만을 위한 공간으로 보는 것은 사리에 맞지 않는다. 실제로 배구자는 개관 기념 공연을 포함하여 몇 차례 공연을 이어가지만, 이후에는 일본에서 주로 활동하였으며, 동양극장의 프로그램은 전속극단의 출범과 함께 연극

64) 조선영화 담론 속에서 엑조티시즘에 대한 우려 역시 반복적으로 제시되었다. 예컨대, 과도한 폭력성의 노출은 조선인의 심성을 오인하게 만들 수 있다는 우려를 낳았으며, 조선영화의 방법론이란 ‘그림 염서’와도 같은 풍경을 만드는 일에 불과하다고 비쳐졌던 것이다.

65) 고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990, 33-34면.

위주로 편성되게 된다. 또한 와케지마의 투자 역시 사업적 성산을 충분히 계산한 뒤에 이루어졌을 가능성이 높다. 김남석에 따르면, 길본홍업의 조선 대리인이었던 와케지마는 이미 배우자의 활동을 조력하는 과정에서 홍순언과 교분이 있었으며, 이 때 배우자의 인기는 투자를 이끌어내기 위한 일종의 담보로 기능했으리라는 것이다.⁶⁶⁾

한편, 홍순언과 함께 초기 경영진으로 활동했던 박진과 최독건의 입장에서 동양극장의 출현 배경을 읽어내는 시도도 존재했다. 돈벌이에 급급한 저속극이라는 시각에 맞서 대중극의 고급화를 추구하려는 열망이 동양극장 탄생의 원동력이라는 것이다. 극예술연구회로 대표되는 신극 진영은 당대의 대중극단들에 대해 공격의 강도를 높여가며 대중극에 대한 편견을 심화시켰다. 더군다나 신극의 이론가들이 당대의 저널리즘을 장악하고 있었음을 고려할 때 이러한 공격은 실제적인 위협으로 다가올 수밖에 없었다. 이와 같은 맥락에서 동양극장이 신극의 대표적 연출가로서 상징성을 갖고 있던 홍해성을 전격적으로 영입하고, 각본난을 타개하기 위해 좌부작가진을 보유했던 것은 대중극의 자기 갱신을 보여 준 대목이라 할 만하다. 다만 본고는 ‘대중극 고급화’라는 목표가 동양극장의 발생론적 배경을 해명하는 데 있어 원인(遠因)으로 기능하던 것이라 보는 가운데, 그러한 이상이 현실화될 수 있었던 근인(近因)을 탐색하는 데 초점을 맞추고자 한다.

마지막으로 극장 보유라는 연극계의 숙망이 결집된 결과로서 동양극장의 탄생을 바라볼 수 있을 것이다. 극장의 보유는 연극문화 발전의 필수 조건으로 받아들여지며, 이는 조선 연극문화 발전에 관심을 가진 이들이 한 목소리로 주장했던 대목이었다.⁶⁷⁾ 또한 이는 1920년대 연극의 결정적 실패지점을 반추하는 과정에서 도출된 결론이기도 했다. 이와 관련하여 박승

66) 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 1, 서강대학교 출판부, 2018, 36-46면.

67) 심훈, 「민중교화에 위대한 임무와 연극과 영화사업을 하라」, 『조선일보』, 1934.5.30-31.

최승일, 「“지식”과 “돈”이 있는 흥행사가 있으면」, 『조선일보』, 1934.6.7.

안종화, 「극영사업에 착목한 자원 진출의 급선무」(下), 『조선일보』, 1934.6.22.

희가 보여 온 행보에 주목할 필요가 있다. 이미 1920년대 중반 광무대를 1년간 장기 대관하며 파격적인 행보를 보여준 그는, 1930년대에 이르면 미나도좌를 직영하려 시도하고, 단성사를 인수하려 하다가 피소당하는 등, 끊임없이 극장 소유에 대한 욕망을 보여 왔다.⁶⁸⁾ 이는 그가 극장을 보유하지 않고는 극단의 경제 문제를 해결할 수 없음을 피부로 절감했기 때문인데, 동양극장의 탄생은 토월회와 박승희로 대표되는 1920년대 조선연극계의 열망이 실현된 순간으로 바라볼 수도 있을 것이다.

이러한 맥락에서 동양극장이 기존 1920년대 연극의 실패를 거울삼아 만들어진 것이라는 점을 지적한 김남석의 의견은 연극사의 연속성을 구축하려는 시도라는 점에서 충분히 존중받아야 한다.⁶⁹⁾ 그러나 동양극장의 탄생을 자연발생적 자기갱신의 서사로 읽어내기보다는 시대적 변곡점의 문제로 바라본다면 어떨까? 조금 각도를 달리하여 바라본다면, 효율성의 제고, 안정적 토대의 구축이라는 측면만으로 설명할 수 없는 시류의 문제가 여기에 개입하고 있었다는 것이다. 이렇게 본다면 보다 중요한 논점은 동양극장이 탄생 이후 단시일 내에 연극계의 역량을 집중시킬 수 있었던 이유가 무엇이었는지를 밝히는 데 있다. 즉, 동양극장이 어떠한 결여를 채우면서 당대의 문제점을 해결할 수 있는 대안으로 부각되었는지 살펴봐야 한다는 것이다. 본고는 1930년대의 어느 시점에 그 결여가 해결하지 않으면 안 될 임계점에 직면하게 되었으리라 가정한다. 여기서 임계점이란, 극장 보유가 이상론에 근거한 염원이 아닌, 마지막 퍼즐 조각처럼 느껴지게 되었던 순간을 의미하는데, 이는 단순히 극장이라는 물적 토대의 보유 문제를 넘어, 그것이 취득한 상징자본의 속성에 주목할 때 비로소 파악 가능한 성질의 것이다.

앞서 밝힌 바와 같이, 1930년대 초반부터 연극은 전성기를 맞이했는데, 이는 1920년대 후반의 대작 경쟁이 필름 대역료의 폭등을 부른 결과, 극장

68) 기사, 「단성사 영업방해로 박승희 씨 걸어 고소」, 『조선일보』, 1931.6.3.

69) 김남석, 「동양극장의 창립 배경과 경영상의 특징 연구」, 『한국예술연구』 15, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2017.

의 운영난을 심화시켰던 사정과 관련되어 있다. 결국 조선인 극장들은 서양의 신작 영화 수입을 망설이게 되었으며 기존 무성영화의 재상영과 더불어 주요한 정책으로 추진된 것이 대관업의 증대였다. 1930년에는 발성영화 상영이 시도되지만, 그것이 주요한 프로그램으로 자리매김하지는 못한 상태였는데, 다음 자료를 통해 대관업의 수익성을 짐작해 볼 수 있다.

전황이니 불경기니 뒤져드러도 홀로 황금시대를 맞았던한 요사히 영화계에 있어서 서울에서는 조선 사람의 상대로는 조선극장, 단성사, 우미관이 있고 일본인측으로는 희락관, 중앙관, 황금관, 대정관인데, 작년 중에 각 상설관의 입장자와 입장료를 일별하면 아래와 같다 한다.

- ◇ 단성사 (개연일수 삼백육십사일) 인원 233,125인 요금 74,609원 30
- ◇ 조선극장 (개연일수 삼백육십오일) 인원 229,450인 요금 66,625원 55
- ◇ 우미관 (개연일수 삼백육십삼일) 인원 328,707인 요금 58,756원 20⁷⁾

먼저, 연중무휴에 가까운 각 극장의 개연일수를 감안한다면, 위의 자료에 나타난 입장수익은 영화 상영뿐 아니라 극단 대관까지를 포함한 수치라고 할 수 있다. 우미관의 1930년도 통계를 분석해 보면, 단성사나 조선극장에 비해 입장자 수는 1.5배가량 많았지만, 입장요금 총합은 가장 낮았다. 이 시기 우미관이 대관업을 진행하지 않았음을 고려할 때, 대관업이 수익의 차이를 만들어낸 원인이라고 가정해 볼 수 있을 것이다. 물론, 우미관이 상대적 저가 정책을 폈다는 점을 고려해야 할 것이다. 그러나 단성사와 조선극장을 비교해 보면, 단성사가 입장관객의 수가 더 많으며, 관객 한 사람에 대한 입장수익 비율 또한 더 높은 것을 알 수 있는데, 흥미롭게도 이 시기에 단성사는 조선극장보다 2.5배 정도 많은 대관일수를 기록했다.(단성사 87일, 조선극장 35일) 더욱이 연극 공연의 입장 요금은 무성영화보다 높은 수준에서 책정되는 경우가 일반적이었다.⁷⁾

70) 기사. 「작년 중의 상설관 입장자」, 『조선일보』, 1931.1.25. (일본인 극장의 통계는 인용문에서 생략)

71) 1930년을 기준으로, 연극 입장요금이 최고 50전(계상석 대인), 최저 20전(계하석 소

발성영화로의 전환이 본격화된 1932년에도 극단의 공연 활동은 위축되지 않았다. 언어 장벽으로 인해 배제된 조선어 관객들의 흡수가능성과 함께 연극의 반사이익을 예상할 수 있었기 때문이다. 또한 필름 대여료가 높은 발성영화 상영이 흥행 성적에 따른 리스크를 감수해야 하는 방식인 반면, 대관업은 고정적인 대관료를 받거나 부율제를 적용하는 경우 모두를 가정한다 해도 일정수준 이상의 수익을 보장할 수 있는 사업이었을 것이다. 그러나 연극에 대한 인기가 비등한 것과 별개로 극단의 경제적 사정은 개선되지 못하고 있었다. 대중극단의 배우로 활동한 이원재는 배우에 대한 인식이 개선되고 인기가 높아진 것은 좋지만, “수입으로 보면 넷날이 훨씬 나았”다고 밝힌 바 있다.⁷²⁾ 이처럼 극단의 왕성한 활동이 경제적 이익으로 환원되지 못했던 것은 대관 과정에서 극단들이 철저히 ‘을’의 지위에 놓일 수밖에 없는 구조 때문이었다. 극장의 ‘행랑살이’ 신세라 한탄했던 연극인들의 푸념처럼, 극장의 핵심 프로그램은 영화였고, 무대가 꼭 필요했던 연극인들에게 ‘갑’의 요구는 거부하기 어려운 것이었다.

실제로 발성영화 전환이 극단에게 무조건적 호재로 작동했던 것만은 아니었는데, 극장이 취한 노선에 따라 극단들의 성세는 등락을 반복했다. 거시적인 시각에서 보았을 때 다소 시간이 걸렸을지언정, 식민지 조선의 극장들은 발성영화 위주로 프로그램을 재편해 나가고 있었고, 이 과정에서 대관업에 대한 인식에도 미묘한 온도차가 감지되기 시작한다. 즉, 연극은 든든한 수익원으로서 극장 운영의 유연성을 확보해주는 존재였으나, 발성영화에 비해 홀대받는 시기가 점차 도래했던 것이다. 최초의 암시는 1932년 12월의 한 기사에서 찾아볼 수 있다. 명일극단의 창단을 다룬 동아일보의 기사는 이들의 창립의도가 활기를 띠던 연극계에 찾아 온 “침체의 굴렁”을 극복하려는 것이라 밝히는데⁷³⁾, 흥미롭게도 이 시기는 발성영화로의 재편 움직임이 본격화된 시기와 맞물리고 있다. 발성영화 전환을 선도했던 조선

인) 수준이었던 데 비해, 무성영화의 입장요금은 최고 30전, 최저 10전 수준이었다.

72) 기사, 「무대 스타- 순방기(十三) - 연극팬은 늘었으나 수입은 여전 근소」, 『매일신보』, 1931.7.5.

73) 기사, 「신극단 명일극장 결성」, 『동아일보』, 1932.12.4.

극장의 1932년 극단 대관일수는 39일에 불과했는데, 그 중 절반 가까이는 조선흥행주식회사와의 분쟁 때문에 영화를 상영하기 어려웠던 12월에 집중되어 있었다. 또한 1932년에 197일이나 대관업을 진행했던 단성사는 RCA 영사기를 인수한 후 1933년의 대관일수를 82일로 줄인다. 더욱이 1932년에 105일의 대관일수를 기록했던 제일극장이 이듬해인 1933년에는 무성영화 전문관을 표방하면서 한 건의 대관도 진행하지 않아 극단들이 설 무대는 상대적으로 적어질 수밖에 없었다.

이러한 사정은 1934년에 잠시 반등되는데, 여기에 작용했던 변수가 바로 '활동사진영화흥행취체규칙'이었다. 쿼터제가 발효된 결과 극장들은 국산 영화 편수를 의무적으로 채워야 했으나, 조선영화의 생산은 미미했고, 일본영화는 충분한 시장성을 확보하기 어려운 상황에서, 대안으로 연극을 선택한 것이다. 연극을 상연하게 되면 전체 영화 상영작의 모수(母數)가 줄어들기 때문에, 의무 상영해야 하는 국산영화의 수도 함께 줄일 수 있는 효과가 있었다.

그러나 연극 흥행 우선주의를 채택했다 해도 극단의 사정은 크게 나아지지 않았다. 오히려 연극이 노골적인 '캐쉬카우'로 선택된 이상 극단에 대한 착취는 심화될 수밖에 없었다. 이를 잘 보여주는 대목이 주야간 혼합 상영 정책이다. 즉, 주간에는 영화를, 야간에는 연극을 보여주면서 극장 프로그램을 혼합했던 것이다. 이러한 패턴은 1933년 3월부터 드러나기 시작하는데, 이는 배급업과 극장업의 이해관계가 맞아떨어진 결과이기도 할 것이다. 특히 단성사가 이와 같은 노선을 주도했다는 점에서 조선극장에 비해 토키 전환이 늦었던 후발주자의 조바심이 느껴지기도 한다.

물론, 리허설 공간을 잃는 것 정도의 문제로 치부한다면, 그리고 확장할 수는 없지만 이러한 정책과 함께 일종의 대관료 인하 정책이 수반되었다면 이것이 극단에 큰 위협으로 작용했다고 볼 수는 없다. 더 큰 문제는 점차 극단의 장기 대관이 불가능하게 되었다는 점이다. 즉, 극단의 상연예제를 모두 소화하기도 전에 극장에서 퇴거해야 하는 상황이 발생했으며, 극단들은 어쩔 수 없이 흥행일정 중간에 극장을 바꾸지 않을 수 없었다. 이는 연

극 제작비의 상당 비율을 차지하는 무대 제작비에 있어 가뭄돈을 들일 수밖에 없도록 만든 요인이었다.

실제로 황금좌의 공연사를 분석해 보면, 이러한 문제가 드러난다. 황금좌는 1933년 12월 14일부터 23일까지 도화극장에서 공연하다가 26일부터 12일간 단성사 무대를 대관한다. 황금좌가 무대설비 면에서 상대적으로 열악했던 도화극장 대관을 먼저 진행해야 했던 것은 단성사가 발성영화 상영에 좀 더 무게를 두면서 대관을 길게 해 주지 않았기 때문인 것으로 추정되는데, 결국 황금좌는 극단에서 가장 중요한 공연이라 할 수 있는 12월 세밀 공연을 발성영화와의 주야간 혼합 프로그램으로 진행할 수밖에 없었다.

이러한 현상은 조선극장에서조차 마찬가지로 드러난다. 태양극장의 경우, 1934년 1월 4일부터 단 이틀간만을 대여하여 조선극장에서 공연을 올린다. 그런데 태양극장은 1월 6일부터 도화극장에서 공연을 바로 진행하게 되는데, 이와 같은 무리한 진행은 극장 대관이 원활치 않았음을 보여주는 대목이다. 유사한 패턴이 1934년 7~8월의 황금좌 공연에서 다시 나타나는데, 이들은 7월 17일부터 8월 11일까지 조선극장에서 공연했으나, 8월 13일부터 23일까지는 도화극장에서 공연할 수밖에 없었다. 이유는 조선극장이 연극 시장과 신무대에 차례로 무대를 대관해 주었기 때문이다. 호의적인 시각에서 보자면 이는 단성사가 신축 문제 때문에 1934년 5월부터 7개월가량 극장을 닫아 중앙공연 무대가 부족했던 사정이 있었고, 무대가 필요한 극단들의 요구를 공평하게 수용한 결과라고 볼 수 있을 것이다. 그러나 다른 한편에서 보자면 이는 극단이 입장수익에 있어 경쟁력을 발휘할 수 있는 시기를 저울질하여 대관업을 진행한 결과라고 볼 수도 있을 것이다. 1930년대 초반에 짧게는 보름, 길게는 두 달까지 이르던 대관일이 1935년에 이르면 급기야 3~4일까지 축소되며, 여러 극단들이 날짜를 쪼개어 연극 시즌을 점유하게 되었다는 점은 이를 방증하는 대목이다.

1934년 동계 시즌에는 같은 해 9월 발효된 흥행취체규칙과 함께 극장 내 연극의 점유율이 이례적으로 반등할 수 있었지만, 이것이 향후에도 지속되리라 보기는 어려웠다. 서항석은 1934년의 연극계를 회고하는 글을 통해,

전통적인 연극 흥행시즌이었던 장마철이 아닌 12월에도 장기 연극 흥행이 계속된다는 점에 대해 반가움을 표하고 있지만, 이는 일시적 현상에 불과하다고 지적한 바 있다. 조선극장의 정책은 새롭게 조선극장을 인수한 제일극장주 미나도야의 “일시적 써.비스”에 불과하며, 향후 신축을 마친 단성사가 영화상설관으로 나갈 방침을 세운 이상 연극인들이 느낄 위협은 심대할 수밖에 없다는 것이다.⁷⁴⁾ 실제로 서항석의 예견은 현실화되는데, 연극이 받는 ‘푸대접’은 어제 오늘의 일이 아니었다고 해도, 1935년에는 극단이 아예 “무대를 얻지 못하여” “노두에 방황”하는 상황이 펼쳐졌던 것이다.⁷⁵⁾

연극계가 체감할 수밖에 없었던 위기를 고려할 때 연극 전용극장을 표방한 동양극장의 탄생은 단비와도 같은 희소식이었으며, 대중극을 꺾어왔던 신극인들도 덩달아 기대감을 표할 정도였다. 그러나 극장 프로그램에 연극 비중을 늘리는 것과, 연극 전용극장을 운영하는 일은 완전히 다른 차원의 일이다. 동양극장의 경영진이었던 최독건은 과거 극장 중 연극만 해서 성공한 사례가 없기에 주변인들의 만류가 적지 않았다고 술회한 바 있다. 그는 연극 전용극장이 리스크가 큰 사업이라는 점을 솔직히 인정하는데, 배우에게 병이 생기거나 사고가 발생하면 극장이 전적으로 손해를 감수해야 하기 때문이다.⁷⁶⁾ 이처럼 인간을 매체로 사용하는 연극은 복제매체인 영화에 비해 변수를 관리하기 어려운 사업으로 인식되었던 것이다. 즉, 연극 전용극장의 출현은 연극계의 위기를 극복하겠다는 포부를 넘어 분명한 사업적 성산을 예견할 수 있을 때만 가능한 기획이었다.

실제로 동양극장 역시 영화 상영에 대한 고려가 전혀 없었던 것은 아니며, ‘문명관’이라는 이름으로 기공식을 진행했을 때 1만원 상당의 토키 설비도 계획에 포함되어 있었던 것을 확인할 수 있다.⁷⁷⁾ 또한 배우자악극단

74) 서항석, 「연말극계잡초」(中), 『동아일보』, 1934.12.21.

75) 인돌, 「극장에서 쫓겨난 연극」, 『동아일보』, 1935.4.3.

76) 윤심택의 갑작스러운 죽음과 함께 백조회의 공연이 무산된 사건이나, 강석연의 음독 때문에 명일극장 공연이 풍파를 겪은 일, 이애리수의 정사 미수 사건 등이 사례로 거론될 수 있을 것이다.

77) 기사, 「예술호화관, 오만원의 ‘동양극장’ 조선사람 손으로 새로 된 신극장」, 『삼천리』,

의 개관공연을 알리는 기사가 “우수한 봉절영화를 꺼서” 진행할 것을 예고한 것처럼 동양극장은 영화 흥행도 염두에 두고 있었다.⁷⁸⁾ 그러나 동양극장이 주요한 사업 모델을 연극 쪽에 두고 있었다는 점만은 명확하다. 이와 관련하여 홍순언과 와케지마의 협상 과정을 짚어 낸 김남석의 연구는 주목을 요한다.⁷⁹⁾ 원래 홍순언은 이필우와 함께 동양극장을 건설할 계획이었는데, 만약 유력한 영화인인 이필우가 동양극장의 기획에 참여했다면 영화 제작 및 상영의 비중이 크게 늘어날 수 있었을 것이다. 그런데 와케지마는 홍순언에게 협조하는 조건으로 이필우가 경성촬영소에 협력할 것을 내세웠다는 것이다. 이 제안이 받아들여지며 동양극장의 건립은 홍순언이 단독으로 주도하게 된다. 또한 이대범에 따르면, 홍순언은 배우자의 일본 흥업에 동행하며 극장 운영에 관심을 갖게 되었는데, 그가 사업가로서의 수완을 발휘할 수 있는 관심 분야는 우선적으로 연극이었다는 것이다.⁸⁰⁾ 공사허가가 나자 도일했던 최독건의 행보도 이러한 추정을 뒷받침한다. 일본에서 ‘배구자악극단’과 합류한 최독건은 일본 전역을 순회하는 동안 지역 극장의 특징 및 관중 성향을 고찰하는 한편, 조선 관중의 성향에 맞는 연극을 염두에 두고 꼼꼼하게 기록한 바 있다.⁸¹⁾

그렇다면 예견되는 리스크를 감내하면서도 동양극장의 기획자들이 사업적 성산을 확신할 수 있었던 근본적 원인은 무엇일까? 흥미롭게도 최독건은 좌담회 자리에서 동양극장의 성공 원인을 영화와의 연관성 속에서 밝힌 바 있다. 즉, “토기를 보아 낼 능력이 없는” 관객들을 유인하는 데 연극이 적절할 수 있었다는 것이다.⁸²⁾ 수입된 서양의 발성영화가 일본어 자막과 함께 언어장벽의 문제를 현실화했다는 점을 고려할 때 이는 일견 타

1935.10.

78) 기사, 「동양극장 신축 개장과 배우자 고토방문 공연」, 『동아일보』, 1935.11.3.

79) 김남석, 앞의 책, 45-46면.

80) 이대범, 「배구자 연구 - ‘배구자악극단’의 악극 활동을 중심으로」, 『어문연구』 36, 한국어문교육연구회, 2008.

81) 위의 글.

82) 좌담, 「〈영화와 연극〉 협의회 -엇더케 하면 반도예술을 발흥케 할가」, 『삼천리』, 1938.8.

당한 의견처럼 보인다. 그러나 다만, 이를 리터러시(literacy)의 결여에 따른 불가피한 선택으로 묘사하는 데 그칠 경우 관객의 수행성을 과소평가하는 결과를 초래할 수 있으리라고 본다. 언어장벽이 관객들의 선택에 중대한 요소로 작용했다는 점은 인정하지 않을 수 없으나, 이와 같은 반사이익에 기대 방식은 한계가 분명할 수밖에 없기 때문이다. 만약 당대의 연극들이, 수입된 발성영화가 안겨다 줄 수 있는 체험의 신기성을 넘어서는 고유한 미감을 제공해 주지 못했다면, 관객들은 원활한 감상이 어려울지언정 발성 영화를 보러 다녔을 가능성이 높다.

분명 연극 전용극장은 모험적인 기획이었으나, 나름의 근거를 가진 것이기도 했다. 그리고 그 실효성은 연극에 내재된 고유한 속성들이 대체제로서의 영화를 능가하는 역능을 나타낼 수 있던 시대 배경 속에서 비로소 발현될 수 있었다. 이 문제에 접근하기 위해서는 먼저 식민지 조선의 극장에 대한 기대지평이 형성되는 과정을 역사적으로 검토해 볼 필요가 있다. 이광욱에 따르면, 3.1운동 이후 극장은 합법성의 울타리 속에서나마 종족의 정치적 열망을 표출할 수 있는 유일한 종족공간으로 기능하기 시작했으며, 공동체의식을 매개로 한 감정적 일체감의 경험은 극장에 대한 기대지평을 형성해 나간 요인이었다. 이러한 현상은 연극뿐 아니라, 변사 연행을 동반한 무성영화 상영에서도 드러났는데 변사의 해설을 통해 관객들은 이질적인 스펙타클과 디제시스 속에서도 모국어와 조선의 현실을 상상할 수 있었다. 한편, 이와는 다른 성질의 기대지평이 1920년대 후반부터 서서히 부각되었는데, 지식계층의 관객들은 영화를 ‘예술로 사유하는 가운데, ‘내면적 감상을 가장 이상적인 감상 방식으로 여기기 시작했다.’⁸³⁾ 그들에게 있어 스크린에 대한 객석의 감정적 반응이나, 관객들을 선동하는 변사의 열변은 ‘소음’ 이상의 의미를 갖지 못하게 되었다.

문제는 1930년대 초반까지 유지되었던 두 기대지평의 균형이 발성영화로의 전환과 함께 점차 무너지기 시작했다는 점이다. 변사의 주변화는 영

83) 이광욱, 「식민지 조선 관객의 감각 체험과 발성영화 상영의 전사」, 『어문연구』 49, 한국어문교육연구회, 2021.

화의 디제시스를 스크린 속의 사건으로 국한시킨 변화였고, 일본어 자막의 보편화는 영화 관객에게 언어장벽을 강요했다. 이러한 과정 속에서 공동체 의식에 기반한 전통적 기대지평은 영화에서 기대하기 어려운 것이 되어 버렸으며, 상영공간의 맥락적 역동성이나, 상영주체와 관객과의 소통 가능성을 읽어내는 일 역시 난망한 일이었다.⁸⁴⁾ 그러나 그 열망은 사라진 것이 아니라 다른 소구대상을 발견하는 방식으로 존속하고 있었다. 대관료 상승과 같은 악조건에도 불구하고 연극이 맞이할 수 있었던 역설적 전성기는 이와 같은 기대지평의 존속 과정을 방증하는 대목이다. 또한 1930년대의 연극 비평에서 ‘관객과 무대의 상호작용’이라는 다소 원론적인 내용이 강하게 반복되었다는 사실 역시 사뭇 의미심장하게 다가온다.

앞서 살펴본 것처럼, 최초의 조선어 발성영화 <춘향전>에 내재된 소구전략과 투사된 기대지평 또한 위협에 직면한 종족공간의 정체성을 보존하려는 열망을 반영하고 있었다. 1935년의 시점에서 볼 때 조선인 극장은 더 이상 조선어 공간이라고 보기 어려운 환경으로 변해가고 있는 상황이었다. 일본어 자막으로 상영되는 서양의 발성영화는 조선어로 발화하는 번사를 주변화시켰으며, ‘내면적 감상’을 추구했던 지식계층 관객들의 증가와 함께 객석에서 조선어가 끼어드는 경우도 드물어졌다. 더군다나 쿼터제의 도입 이후 일본 발성영화의 상영비중도 점차 늘어났는데, 이러한 조선어의 축출과정은 이화진이 지적한 것처럼 제국의 의도와 맞아 떨어지는 결과이기도 했다. 즉, 취체규칙을 입안한 시미즈의 의도는 동화 정책에 제한이 되는 종족공간으로서의 극장을 와해시키려는 데 있었다는 것이다. 구체적으로 이러한 의도는 병영관의 증가와 함께 서양영화 상설관을 없애고 결과적으로 조선인 극장을 붕괴시키겠다는 책략으로 표출되었다.⁸⁵⁾ 이렇게 본다면 <춘향전>의 탄생과 대중적 호응은 의도치 않게 제국의 기획을 비껴나가는 결과를 만들어냈던 셈이다.

그러나 조선어 발성영화는 ‘절반의 성공’에 그친 기획이었다. 발성영화

84) 이화진(2010), 앞의 글.

85) 이화진(2013), 앞의 글.

제작의 선결 조건이 자본집약적 영화기업의 탄생에 있었고, 산업으로서의 정체성을 지향한 영화가 포디즘의 원리를 체화할 수밖에 없었다는 점을 고려할 때 조선어 시장의 규모는 턱없이 작았던 것이다. 다만 본고는 ‘조선적인 것’에 대한 보존의 욕망이 여전히 저류하고 있었으며, 동양극장을 찾은 관객들의 근원적 동력이 위기에 닥친 조선어 공간으로서의 극장과 그들이 긍정적으로 사유해 왔던 기대지평에 대한 보존 의지 속에서 형성되었다고 가정한다. 즉, <춘향전>에서 존재감을 드러낸 조선인 관객들의 욕망은 비슷한 시기에 탄생한 동양극장 속에서 비로소 거점을 마련할 수 있게 되었던 것이다. 그런 의미에서 최독건이 좌담회에서 밝힌 의견, 즉 ‘화류계 손님’이라는 레토릭과 주 관객층인 그들의 요구를 충족시켜야 한다는 입장이란 어디까지나 피상적 관찰에 불과할 뿐이다.

영화가 수출시장을 상정하며, 더 큰 시장을 확보하고자 했던 것과 비견해볼 때, 동양극장의 전략은 유의미한 차이를 보이고 있다. 동양극장은 일종의 ‘계토’를 형성하는 방식을 통해 기존 극장에서 소외된 관객들과 연극인들을 결집시키고자 한 것이다. 여기서 계토는 양가적 의미를 지니고 있는 개념이다. 일차적으로 계토는 배제의 결과로 생겨난 장소를 의미하며, 동양극장의 탄생이란 결국 제국의 검열체계가 보다 효율적으로 감시할 수 있는 장소를 가시화한 데 불과했다는 지적도 충분히 가능할 것이다.⁸⁶⁾ 그러나 계토는 배제된 자들에게 최소한의 안전망으로 기능할 수 있는 울타리를 의미하기도 한다. 영화상설관들이 1930년대 중반 이후 소유권과 경영권의 일치로 나아가는 경향을 보이며, 구조적 종속을 심화시켰던 것과 달리 연극 전용극장인 동양극장은 제국 체인과의 연결고리로부터 자유로울 수 있는 거의 유일한 극장이었다.

또한 ‘조선적인 것’의 보존 가능성에 있어 연극은 영화보다 유리한 양식이었다. 이와 관련하여 경성과 동경에서 공연된 신희의 <춘향전>에 대한 양근애의 연구는 시사하는 바가 크다. 무엇보다 이 공연은 조선의 전통서사에 대한 일본 신극 단체의 번역 시도였다는 점에서 이목을 끌었다. 그러

86) 이승희, 앞의 글.

나 공연을 평하는 좌담회 자리에서 참석자들은 공통적으로 가부키적 형식의 부조화, 조선의 풍속과 정서에 대한 인식 부족, 그리고 언어의 고유성 문제를 제기함으로써 이 공연에 대한 비판적 인식을 드러낸 바 있으며, 이를 통해 식민지 지배 담론에 대한 저항이 개입할 수 있는 틈새를 발견할 수 있었다.⁸⁷⁾ 이는 연극이 번역될 수 없는 고유성의 문제를 함축하고 있는 양식이며, 그에 대한 기대지평이란 어디까지나 구술적이고 문화적인 공동체를 전제할 때 온전히 발현되는 것임을 보여 준 사례였다.

그런데 동양극장이 지속가능한 산업으로서 연극의 기업화를 추구하고자 한 것이었다면, '계토'의 형성만으로는 수익성을 보장하기 어려운 것도 사실이다. '연극의 기업화' 문제를 강조했던 최승일에 따르면, 기존의 극장주들이 연극의 인기를 인정하고 있음에도 불구하고 상설공연을 망설였던 이유는 경성의 시장이 너무 작았기 때문이다. 토월회의 광무대 직영시도가 보여주었던 것처럼, "삼, 사십만에 불과한 경성 인구"로는 삼개월 이상을 버티기 힘들었던 것이다. 레퍼토리가 끊임없이 생산되어야 한정된 인구로도 수익을 확보하는 것이 가능한데, 인간매체로서의 연극은 영화처럼 프로그램의 원활한 수급을 기대하기 어려운 것도 사실이었다. 다만, 최승일은 경성인구가 아닌 전 조선 "이천만 관객을 독점"한다면, 그리고 이를 통해 최소한의 생활 안정을 보장해 줄 수 있다면 연극 기업의 출현이 난망하지 만은 않으리라 전망한다.⁸⁸⁾

앞서 본고는 1929년의 '조선박람회'가 극장들이 발성영화의 상영을 시도할 수 있었던 경제적 토대가 되어 주었음을 지적한 바 있다. 여기서는 조금 각도를 달리하여 접근해보고자 한다. 즉, 조선박람회란 경성이라는 공간의 상징성을 전 조선인들에게 각인시킨 사건이었다는 점이다. 동원된 사람들이 대다수였다고 해도, 조선박람회는 유례를 찾아보기 힘들 정도로 대규모의 인구 이동과 경험적 지평의 확대를 가져 온 이벤트였다. 이는 근대적

87) 양근애, 「1930년대 전통의 재발견과 연극 <춘향전>」, 『공연문화연구』 16, 한국공연문화학회, 2008.

88) 최승일, 「"지식"과 "돈"이 있는 흥행사가 잇스면」, 『조선일보』, 1934.6.7.

유홍의 정점으로서 경성이라는 중심지의 지위를 강화시켰고, 지방 관객의 티켓 파워에 대한 체험은 연극을 비롯한 흥행계가 ‘전 조선’이라는 시장단위를 계산에 넣을 수 있도록 만든 요인이었다.

이는 동양극장이 취한 전속극단 운영 노선의 특징을 이해하는 데 도움을 줄 수 있다. 동양극장은 복수의 전속극단을 운영하며, 경성에서의 상설 공연과 지방순업을 로테이션하는 방식으로 극장을 운영해 나갔다. 먼저, 생각해볼 수 있는 이점은 기존 레퍼토리를 재활용할 수 있다는 점이다. 시장 규모가 제한적이었던 경성에서의 공연을 마친 후, 새로운 관객들을 대상으로 공연을 이어나갈 수 있다는 점은 분명한 이득이었다. 물론, 변수가 많은 지방순업은 상당한 노력을 요하는 일이었고, 기존의 연극계에서 지방순업은 쇠락한 극단의 전유물처럼 여겨지기도 했기에 번듯한 극장을 보유한 동양극장이 굳이 지방순업을 병행할 필요는 없었다. 그러나 ‘전 조선’을 대상으로 삼는 시장을 가정할 때, 지방순업의 병행은 필연적인 결과였다.

또한 지방순업 자체의 수익과는 별개로, 상당한 홍보 효과를 누릴 수 있었다는 점 또한 무시할 수 없었다. 지방의 관객들은 순업 과정을 통해 동양극장 배우들을 실제로 만날 수 있었으며, 이 과정에서 퍼진 명성은 동양극장을 경성 방문 때 꼭 들러야 할 명소로 자리매김하게끔 만들어 주었다. 그런 의미에서 상설공연과 지방순업의 병행은 상호간에 강화효과를 가져올 수 있었다. 즉, 지방의 관객들은 그들이 근거지로 삼는 경성의 동양극장을 상상할 수 있었으며, 연중무휴 상설공연은 언제나 그들을 만날 수 있으리라는 기대를 품게 만들어 주었다. 경성의 동양극장이 ‘게토’였다면, 지방순업은 전 조선으로 뻗어나간 ‘지하철도’와 같았다. 다시 말해, 병행노선이 불러온 상승효과와 결과로 동양극장은 ‘조선어 공간’으로서의 대표성과 상징자본을 취득할 수 있었으며, 식민성에 침윤되지 않는 최후의 영토를 꿈꿀 수 있었던 것이다.

5. 재편된 시장과 구술공간의 명맥

식민지 조선의 극장은 다양한 변수들이 중첩된 복잡다단한 형상을 띠고 있었다. 극장은 자본의 논리에 의해 운영되는 공간이었고 식민지라는 특수성으로 인해 제국의 검열체계가 강력한 영향력을 발휘하는 곳이기도 했다. 그러나 관객들은 수행적 실천을 통해 검열을 돌파하기 위한 능동적 감상행위를 보여주기도 했고, 이를 통해 일정한 기대지평을 형성하면서 극장에서 제공되는 텍스트를 보다 역동적인 맥락 속에서 읽어내는 존재들이었다. 발생영화라는 변수는 이와 같은 다층적 맥락들이 동시에 작동하며 상호 조정되는 계기를 제공했다는 점에서 흥미로운 연구대상이다.

특히 본고는 식민지기 극장의 매체공존적 양상에 주목하면서, 발생영화가 불러온 연쇄반응을 순차적으로 재검토하고자 했다. 수입된 영화가 식민지기 극장에서 가장 높은 비중을 차지한 프로그램이었다는 점은 주지의 사실이다. 그러나 영화에만 초점을 맞춘다면 식민지기 극장문화사는 제국의 질서에 종속되어 나가는 패배적인 서사로 갈음될 수밖에 없을 것이다. 신체제의 성립 이전부터 시장의 압력 때문에 극장은 굴복할 수밖에 없었고, 끝내 제국이 마련해 놓은 큰 그림 속에 포획되었다고 말이다. 본고는 식민지기 극장문화에 투영된 보다 유연한 선택, 혹은 대안적 결정의 지점들에 착목하고자 했다. 그리고 이것이 가능할 수 있었던 것은 지금껏 전근대적 양상이라 폄하되어 왔던 식민지기 극장의 특수성 때문이었다고 보았다.

한편 이 글은 줄고의 문제의식을 연장하여 확대 심화시킨 것이기도 하다. 주로 기술사적 맥락에 천착했던 줄고와 달리 본고에서는 발생영화를 둘러싼 산업적, 제도적 측면에서의 변인들이 작동하는 양상에 초점을 맞추고자 했다. 조선영화의 생산이 급격히 위축되었던 1930년대 초반의 상황을 고려할 때, 이 시기 극장문화사에서 보다 주도적인 역할을 담당했던 것은 배급업과 극장업 종사자들이었다. 이들은 표면적 대립에도 불구하고 은밀한 협력 관계를 보여주었는데, 점진적이며 신중하게 이루어졌던 발생영화

전환은 이들의 적대적 공존이 만들어낸 결과물이었다. 그리고 극단을 상대로 한 대관업은 비교적 저자세를 취할 수밖에 없었던 극장업자들이 나름의 협상력을 가질 수 있게 만들어 준 요소였음을 확인할 수 있었다.

또한 줄고에서 수용자의 문화적 취향과 기대지평의 형성과정을 규명하는 데 주력해 왔다면, 이 글에서는 이것이 1930년대의 식민지 극장 문화에서 주요한 생산의 변곡점들 즉, 조선어 발성영화와 동양극장의 발생론적 배경에 미친 영향을 살피는 데 주안점을 두었다. 일본어 자막을 이용한 상영방식을 보편화했던 수입 발성영화는 언어 장벽으로 인해 소외된 관객을 만들어냈으며, 종족공간의 경계 역시 점차 모호해지게 되었다. 1934년에 발효된 ‘활동사진영화취체규칙’은 자국 영화산업 보호를 위해 수입영화 상영을 제한했는데, 이러한 조치는 수입영화를 주요 프로그램으로 편성해 왔던 조선인 극장들에게 위기로 다가왔다. 그러나 조선영화의 생산자들에게 이것은 기회로 작용하기도 했으며, 최초의 조선어 발성영화 <춘향전>은 제도적 보장에 힘입어 영화에 등을 돌린 조선어 사용자들을 다시금 획득하기 위한 시도였다. 다만, <춘향전>이 추구했던 ‘조선적인 것은 조선영화가 수출시장을 염두에 두기 시작하는 순간 ‘엑조티시즘’의 영역으로 미끄러져 나갈 수밖에 없었다는 점에서 한계를 지니고 있었다.

<춘향전>에서 확인된 조선성에 대한 회구는 동양극장의 발생론적 배경을 설명하는 데도 도움을 줄 수 있다. 연극 전용극장을 표방한 동양극장은 위협에 직면한 조선어 구술공간의 명맥을 잇는 곳이었으며, 1920년대부터 형성되어 온 기대지평을 보존할 수 있는 공간이었다. 공동체로서의 일체감과 감정적 상호작용을 토대로 하는 기대지평은 지식계층 관객이 내세운 내면적 감상의 모델이 부각하면서 점차 퇴조하게 되었으며, 변신을 주변화하고 형식논리적 침묵을 요구했던 발성영화의 정착과 함께 결정적으로 밀려났다. 그러나 이는 연극을 통해 여전히 보존되고 있었는데, 대중극계의 역량을 집결시킨 동양극장의 탄생은 이러한 기대지평이 복류할 수 있는 하나의 거점을 제공했던 것이다.

1930년대의 극장문화사를 보다 입체적으로 읽어내기 위해서는 구조의

압력과 주체의 수행성 사이에서 균형을 유지해야 할 필요가 있다. 본고가 주요한 생산의 국면에 초점을 맞추면서도 이를 신화적 개인의 성취로서 같음하기보다는 산업적 맥락과의 전반적 연계성에 주목한 이유가 여기에 있다. 그럼에도 불구하고 본고에서 착목한 생산의 국면이 실제보다 과대평가된 측면 또한 있음을 인정하지 않을 수 없을 것이다. 그런 차원에서 2000년대 이후 활발히 수행되어 온 검열 및 제도사 연구들은 본고의 한계를 되비쳐주는 소중한 성과이며, 향후에도 식민지기 극장 문화사 연구의 중요한 한 축을 담당해 주리라 믿는다. 다만 제약과 왜소성을 짚어내는 것 못지 않게, 미처 받아되지 못했던 가능성의 영역들을 되짚는 것 역시 중요한 작업이라고 생각할 따름이며, 차후 논의를 통해 지속적으로 생산적 대화를 이어나가길 바라는 마음이다.

이 글은 1930년대 초중반의 식민지기 극장문화를 보다 두텁게 묘사하고자 작성되었으나, 보다 정치한 논의를 위해 보완해야 할 내용 또한 적지 않다. 본고는 1930~1935년에 이르는 시기의 극장 광고를 통계적으로 분석하여 일부 활용하였지만, 전반적인 추이만을 통관하는 데 그쳤다. 공신력을 갖춘 유의미한 통계 자료를 제시할 수 있도록 추후에 보완 작업을 진행할 예정이다. 이 글에서 취급하지는 못했지만 이필우를 비롯한 당대 영화인들의 구술자료나 일본에서 발행한 연감 등의 자료에 대한 검토 역시 필요하다. 더 나아가 조선영화의 수출담론이 본격화되고 신체제로의 돌입과 함께 제도의 외력이 강해지는 1930년대 후반기 극장문화사에 대한 재검토가 필연적으로 요청될 것이다. 이는 본고의 연장선상에 놓인 주제로, 향후 다른 지면을 통해 본격적으로 논의하고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『동아일보』 『조선일보』 『매일신보』 『중외일보』
『조광』 『삼천리』
한국영상자료원 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 1, 한국영상자료원, 2010.

2. 단행본

- 고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990.
김남석, 『영남의 지역 극장』, 한국학술정보, 2018.
_____, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 1, 서강대학교 출판부, 2018.
김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017.
위경혜, 『호남의 극장문화사 : 영화 수용의 지역성』, 전남대학교 호남학연구단, 2007.
유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.
한국영상자료원 편, 『1910-1934 식민지 시대의 영화검열』, 한국영상자료원, 2009.

3. 논문 및 기타

- 김남석, 「1930년대 ‘경성촬영소’의 역사적 변모 과정과 영화 제작 활동 연구」, 『인문과학연구』 33, 강원대학교 인문과학연구소, 2012.
_____, 「동양극장의 창립 배경과 경영상의 특징 연구」, 『한국예술연구』 15, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2017.
김려실, 「일제시기 영화제도에 관한 연구-영화관 추이를 중심으로」, 『영화연구』 41, 한국영화학회, 2009
김소연, 「식민지 시대 조선영화 담론의 (탈)경계적 (무)의식에 관한 연구」, 『비평문학』 48, 한국비평문학회, 2013.
김순주, 「“영화 시장”으로서 식민지 조선 : 1920년대 경성의 조선인 극장가와 일본인 극장가를 중심으로」, 『한국문화인류학』 47, 한국문화인류학회, 2014.
_____, 「제국의 ‘소리들’과 식민지 ‘이중 도시’의 변화」, 『서울학연

- 구』 62, 서울시립대학교 서울학연구소, 2016.
- 김영희, 「조선박람회와 식민지 근대」, 『동방학지』 140, 연세대학교 국학연구원, 2007.)
- 남기용, 「1929년 조선박람회와 “식민지 근대성”」, 『한국학논집』 43, 한양대학교 한국학연구소, 2008.
- 백문임, 「조선 영화비평에서 미국영화의 문제 : 1916-1931」, 『현대문학의 연구』 60, 한국문학연구학회, 2016
- 신주백, 「박람회 - 과시 선전 계몽 소비의 체험공간」, 『역사비평』 67, 역사비평사, 2004.
- 양근애, 「1930년대 전통의 재발견과 연극 <춘향전>」, 『공연문화연구』 16, 한국공연문화학회, 2008.
- 어일선, 「1929년 동아일보에 나타난 당시 영화 배급의 특징 연구」, 『연기에 술연구』 1, 한국연기에술학회, 2009.
- 유승진, 「보편으로서의 할리우드와 조선영화의 자기규정의 수사학 - <군용열차>에 나타난 분열의 양상과 해석 가능성을 중심으로」, 『사이』 15, 국제한국문화문화학회, 2013.
- 이기림, 「1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구」, 동국대학교 석사논문, 2003.
- 이대범, 「배구자 연구 - ‘배구자악극단’의 악극 활동을 중심으로」, 『어문연구』 36, 한국어문교육연구회, 2008.
- 이광욱, 「‘관객성’의 구성 맥락과 해석공동체의 아비투스」, 『한국극예술연구』 61, 한국극예술학회, 2018.
- _____, 「1920년대 희극의 내포관객과 기대지평의 변동 - <복어알>에 나타난 하층민의 재현 방식을 중심으로」, 『한국극예술연구』 64, 한국극예술학회, 2019.
- _____, 「식민지 조선 관객의 감각 체험과 발성영화 상영의 전사」, 『어문연구』 49, 한국어문교육연구회, 2021.
- 이순진, 「1930년대 조선 영화문화의 변동과 조선인 영화상설관의 소멸 - 단성사의 몰락 과정을 중심으로」, 『대동문화연구』 72, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.
- 이승희, 「조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학」, 『대동문화연구』 72, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.

- 이화진, 「소리의 복제와 구연공간의 재편성 : 1930년대 중반 “변사”의 의미에 대하여」, 『현대문학의 연구』 25, 한국문학연구학회, 2005.
- _____, 「식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치」, 연세대학교 박사논문, 2010.
- _____, 「두 제국 사이 필름 전쟁의 전야」, 『사이』 15, 국제한국문학문화학회, 2013.
- _____, 「스텐버그의 경성 방문(1936)과 조선영화계」, 『대중서사연구』 22, 대중서사학회, 2016.
- 정종화, 「식민지 조선의 발성영화 상영에 대한 역사적 연구」, 『영화연구』 59, 한국영화학회, 2014.
- _____, 「‘경성촬영소’의 설립과 전기 제작 활동 연구」, 『영화연구』 79, 2019.
- 한상언, 「활동사진시기 조선영화산업 연구」, 한양대학교 박사논문, 2010.
- _____, 「구보씨, 우미관 영화 보러 갈래요?」, 『구보학보』 17, 구보학회, 2017.
- _____, 「활동사진필름검열규칙의 검열수수료 문제와 조선영화산업의 변화」, 『한국예술연구』 18, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2017.

Abstract

The Reached Critical Point and the Preserved Future
—The Settlement of Talkie and the Chain Reaction of
Theaters for *Joseon* People in *Kyungseong*

Lee Kwangouk

While paying attention to the coexistence of media in colonial theaters, this paper attempted to sequentially review the chain reactions and inflection points of major production caused by the settlement of talkie. It was the distribution and theater workers who played a leading role in the history of theater culture in the early 1930s, and the gradual and careful conversion of talkie was the result of their hostile coexistence. And the rental business was a factor that allowed theater workers to have bargaining power over distributors. Meanwhile, imported talkie, which generalized the screening method using super imposed subtitles in Japanese, created audiences excluded from watching due to language barriers, and the boundaries of ethnic spaces became increasingly ambiguous. The quota system, which took effect in 1934, was recognized as an opportunity for producers of Joseon films, and the first Korean talkie *Chunhyangjeon* was an attempt to acquire Korean speakers who turned their backs on the film thanks to institutional guarantees. However, the "Joseon-style" pursued by *Chunhyangjeon* was bound to deteriorate in the process of Joseon films starting to keep the export market in mind. Furthermore, the desire of the Korean audience identified in *Chunhyangjeon* also provided a driving force for the birth of the *Dongyang Theater*. The *Dongyang Theater*, which advocated a exclusive theater for the play, provided a stage for theater artists who had difficulty renting after the transition to talkie. In addition, this place continues the reputation of the *Joseon*

language oral space facing threats, and at the same time functions as a space to preserve the expected horizon that has been formed since the 1920s. The horizon of expectations based on a sense of unity and emotional interaction as a community declines with the settlement of talkie. However, this was still preserved through the play, and the birth of the *Dongyang Theater*, which gathered the capabilities of the popular theater industry, provided a base for this horizon of expectations to return.

key words: *Chunhyangjeon*, coexistence of media, Distribution business, *Dongyang Theater*, Horizon of expectations, rental business, talkie

접 수 일: 2021년 10월 26일

심사기간: 2021년 11월 17일~2021년 11월 24일

게재결정: 2021년 11월 27일