

1920-30년대 도쿄와 경성의 영화관과 영화문화

도쿄에서 모던영화관의 등장과 경성에서 그것의 수용양상을 중심으로

정충실*

요 약

기존의 식민지 조선 영화사 연구에서 일본과의 연관성이 별달리 언급되어 오지 않은 상황에서, 이 논문은 1920-30년대 일본과 조선의 수도인 도쿄와 경성의 영화관과 영화문화를 살피고 양 지역 영화관과 영화문화 간의 관계에 대한 설명을 시도한다. 그리고 도쿄와 경성의 영화관과 영화문화는 각각의 지역적 특성과의 관계 속에서 파악한다. 1920년대 이전 아사쿠사는 도쿄 영화 문화의 중심이었으나 1930년대 교통망의 완성, 모던 영화관의 건설으로 인해 마루노우치 지역이 영화문화의 중심지역으로 새롭게 부상하게 된다. 이에 마루노우치의 모던영화관은 일본 내부에서도 큰 관심의 대상이었다. 경성에 거주하는 이주 일본인과 일본 잡지, 신문을 접할 수 있었던 조선인은 낙후된 영화관만을 경험해야하는 상황 속에서 마루노우치의 모던영화관을 강하게 열망하게 된다. 이러한 열망 속에서 마침내 마루노우치의 모던 영화관을 모델로 한 영화관이 경성의 남촌에 건설되게 되는데 이 영화관들은 기존의 영화관에 선진된 운영법과 서비스를 전파하면서도 차별화된 시설과 서비스로 기존 영화관 관객, 특히 조선인 운영 영화관의 조선인 관객을 빼앗아 와 기존 영화관을 경영 위기에 빠지게 하였다. 조선인 관객은 남촌의 모던 영화관에 쇄도해 모던과 문명을 경험하고자 하였으나 한편으로 이전 민족별로 영화관이 명확하게 구분되어 있었던 때와는 달리 모던 영화관에서 관객은 민족적으로 혼재되어감에 따라 일본인으로부터 차별을 겪어야 했다.

주제어: 마루노우치, 모던 영화관, 남촌, 북촌, 경성 영화관

* 도쿄대학교 박사과정, fugang04@naver.com

I. 서론

식민지기 영화사 분야는 그동안 많은 성과에도 불구하고 흥행통계, 관객 조사 같은 자료부족의 이유 등으로 인해 영화사 연구의 기본 작업이라고 할 수 있는 영화관, 영화관에서의 영화문화, 관람문화에 대한 연구가 활발히 행해졌다고 보기는 힘들다. 그러나 이에 관한 연구가 전혀 없는 것은 아닌데 우선 영화관에 관한 연구로서 이용남의 연구는 식민지시기 영화관 목록을 소개했다는 점에서(이용남 2001), 이순진의 연구는 북촌의 조선인 대상 영화관의 몰락과정을 다루었다는 점에서(이순진 2010) 의미가 있다. 鄭忠實의 연구는 경성이라는 도시 구조 속에서 영화관 간의 관계와 그것의 변화양상, 그 변화의 의미를 설명했다는 것에 의미가 있다(鄭忠實 2013). 그러나 이들 연구는 공통적으로 영화관의 관객과 그들의 영화, 관람 문화에 대해서는 언급을 하지 않고 있다는 것에는 한계가 있다고 할 수 있다. 영화 문화, 관람 문화와 관련해서 김소영은 영화관에서 부인석의 의미와 이성간 시선의 문제를 다루었고(김소영 2006) 유선영은 조선인 관객의 영화선택에 나타나는 저항의 문제를 다루었다는 것에서(유선영 2005) 의미가 있다. 그러나 관람 문화에 관한 이들의 연구는 초기영화사 시기는 관람양상이 지역과 상영 환경 등에 의해 다양하게 존재할 수 있음에도 특정 지역과 특정 영화관을 지칭하지 않고 연구를 진행해 각각의 논문에서 서술한 관람 양상이 식민지 시기, 모든 지역의 모든 영화관에서 동일한 것으로 비추어질 가능성이 있다고 할 수 있다.

또한 기존의 식민지 시기 영화사연구, 영화관, 영화문화에 관한 연구는 식민지 조선의 영화, 영화관, 영화문화가 제국 일본과 어떻게 연관되어 있는지에 대해서도 별달리 언급을 하고 있지 않는다고 하는 한계도 있다. 특히나 영화는 문학이나 다른 대중문화 분야에 비해 국경이나 언어적 경계를 넘어 쉽게 확산되고, 영화산업의 형성에는 외부자본이 개입되는 경우가 많기 때문에 영화사는 일국사를 넘어 외부와의 관계 속에서 연구되어야 한다.

특히 식민지 조선 영화 관객의 상당수는 이주 일본인이었으며 영화홍행산업, 영화제작에 일본자본과 인력이 투여되었고, 조선인 관객은 신문, 잡지 등을 통해 제국 일본의 영화, 영화관 소식 등에 지속적으로 노출되었기 때문에 식민지 조선 영화사 연구에 있어 일본 사회, 일본 영화계·홍행계와의 연관성을 설명하지 않으면 안 될 것이다.

이러한 문제의식 속에서 본 연구에서는 1920-30년대 제국 일본과 식민지 조선의 수도인 도쿄와 경성의 영화관과 영화·관람문화를 살피고 양 지역 영화관과 영화문화 간의 관계를 설명하려 한다. 또한 도쿄와 경성의 영화관과 영화문화는 각각 도쿄와 경성이라는 도시의 특수한 조건과의 관계 속에서 설명하려 한다. 도쿄의 경우 아사쿠사와 마루노우치 지역으로 나누어 각각의 지역적 특징 속에서 영화관과 관람문화가 어떻게 형성되었는지를 살필 것이다.¹⁾ 경성 부분에서는 1930년 이후 도쿄, 일본의 영화 문화를 주도한 마루노우치 지역의 모던 영화관이 민족적으로 거주지가 남촌/북촌으로 구분되어 있었던 상황 등의 조건 속에서 어떻게 수용되는지를 살펴 보려 한다. 그 구체적인 수용양상은 관객이 마루노우치 지역의 모던 영화관을 어떻게 열망했는지, 그 열망이 남촌의 모던 영화관의 형태로 실현되었을 때 경성의 북촌, 남촌 영화 흥행계에는 어떠한 영향을 미쳤는지, 관객은 이를 어떤 방식으로 경험할 수 있었는지에 관해 설명하려고 한다. 이 연구는 도쿄와 경성이라는 특수한 지역적 특징 속에서 영화관과 영화문화를 설명하고 제국 일본의 영화관, 영화문화와 식민지 조선의 영화관, 영화문화의 관계를 설명했다는 것에서도 의미가 있지만 기준에 많이 언급되어 오지 않았던 식민지 조선의 이주 일본인 관객, 일본인 거주지의 영화관을 설명했다는 것에도 의미가 있다고 하겠다.

1) 일본의 1920-30년대 영화관, 관람 문화에 관한 연구들 역시(대표적인 연구로서 北田曉大 2002; 御園京平 1990; 十重田裕一 2006; 加藤幹郎 2006) 단일 영화관이나 일반적인 상황만을 다룸으로써 특정 지역의 영화관의 특징, 특정 상영환경에 의해 다양하게 존재할 수 있는 영화 문화, 관람 환경에 대해서는 설명하고 있지 못 하다.

II. 도쿄를 대표하는 영화극장가로서 아사쿠사(淺草)

1. 상영 · 관람 환경

1920년대 이전에도 도쿄에는 외곽지역에도 많은 영화관이 있고 관객은 어디서든 쉽게 영화를 볼 수 있었다. 영화관이 곳곳에 산재한 여러 지역 중에서도 이 시기 도쿄의 영화 문화의 중심은 도쿄 북동부의 아사쿠사 지역이었다. 아사쿠사는 에도시대부터 일본 최대의 환락가였던 곳으로 영화 도입 이전에는 견세물(見世物: 진기한 것이나 곡예, 요술 등을 보여주는 흥행)을 즐길 수 있는 곳으로 유명했지만 영화의 도입 이후에는 그 흥행시설들은 차례차례 영화관으로 변화되었다. 이후 10-20여 개의 영화관이 집중되어 아사쿠사는 일본의 대표적인 영화거리가 되었다.

공장지대, 노동자 거주지 주변에 위치한 아사쿠사에는 영화관 이외에도 노동자, 서민을 위한 술집, 무도회장, 유곽, 싸구려 노점과 부랑자, 아편 중독자 등이 뒤섞여 있어 모든 것이 섞이고 만날 수 있었다(吉見俊哉 2008, 199-267). 이곳에서 다양한 사람들은 자신의 욕구를 싸고 손쉽게 다양한 방식으로 충족시킬 수 있었다(地人社 1936, 79-83). 이러한 지역적 특성 때문에 아사쿠사의 관객은 영화관람만을 위해 이 지역을 찾기 보다는 값싸게 술을 마시거나 무도회에서 춤을 즐기며 자신의 욕구를 거리낌 없이 분출하는 도중 그 유흥의 연장으로 영화관에 입장하는 경우가 많았다(キネマ旬報 37/09/01, 130-131).

춤추고 술마시는 유흥의 연장으로 영화관에 입장하는 관객은 자신의 취향에 따라 관람할 영화를 미리 계획적으로 선택하는 것이 아니라 즉흥적으로 영화관에 입장하였다. 이러한 즉흥적 관객을 유혹하기 위해 <사진1>과 같이 각 영화관은 경쟁적으로 깃발, 그림 간판을 늘어놓았고 밤에는 요란하게 전등과 네온사인으로 장식하였으며 각 영화관의 관원들은 저마다 큰소리로 영화를 홍보하였다. 이러한 아사쿠사 영화가는 밤낮으로 인파로 붐벼서 언제

〈사진 1〉 아사쿠사 電氣館



나 소란스럽고 복잡했다(キネマ旬報 22/04/01, 16; キネマ旬報 35/09/11, 12).

1920년대까지 아사쿠사의 영화관은 좁고 작은 목조건물의 형태였다. 영화관 내부의 객석은 팔걸이나 등받이로 구분된 1인 좌석의 형태가 아니라 다다미방의 형태이거나 등받이, 팔걸이가 없는 벤치 형태였다(藤森照信 1991, 13). 이러한 좌석 형태는 관객으로 하여금 타인과 쉽게 접촉하게 하고 상황에 따라서는 타인과 어울려 앉아 자유로운 대화를 나누는 것을 가능하게 했다. 그리고 분리되지 않은 좌석 형태는 관객이 영화 상영 중에도 자유롭게 이동하는 것을 가능하게 했다. 영사 공간 내부에 매점, 화장실이 있었다는 것을 통해서도 관객이 영화 상영 중에도 자유롭게 이동하였다는 것을 알 수 있다(今村昌平 1986a). 또한 객석이 1인 좌석이 아니었다는 것은 정원 개념이 없음을 의미하는 것이기 때문에 당시 좁고 협소한 영화관에 많은 관객이 들어차 관객은 서로 밀착해 불편하게 영화를 보는 일이 많았으며 전방에 많은 사람으로 인해 스크린이 잘 보이지 않는 일도 상당히 잦았다

고 한다(キネマ旬報 23/04/21, 21).

냉난방 시설이 없어 여름과 겨울에는 편안하게 영화를 감상하기 어려웠다. 당시 아사쿠사 흥행가에서는 관객이 더위와 추위 때문에 여름, 겨울에는 영화 자체를 멀리하고 있다고 언급하고 있다. 특히 여름에도 빛과 소음이 밖으로 새어 나가는 것을 막기 위해 창문을 열수 없어 영화관은 찜통과 같은 상황이었다고 한다(キネマ旬報 23/04/21, 21; キネマ旬報 22/04/11, 13). 영화가 상영 중에도 불구하고 과자장수(仲買)는 영화관내의 이곳저곳을 돌아다니며 소리를 질러가며 과자와 카라멜을 팔았다(御園京平 1990, 108; 國會刊行會 1989, 123).

변사는 영화의 전체적인 맥락에 따른 설명을 하는 것이 아니라 영화를 자의적으로 설명하는 경우도 상당히 잦았다. 당시의 기사는 아사쿠사 영화관의 ‘변사가 겁도 없이 설명해 영화의 이야기를 바꾸고 극중의 사건을 변경하고 선인을 악인으로 만들어 버리는 일이 많다.’고 언급하고 있다. 심한 경우는 변사가 필름을 마음대로 편집해 마음에 들지 않는 부분을 삭제하고 영화를 상영하는 일도 많았다고 한다(キネマ旬報 24/10/01, 37). 영화 상영 중에는 즉흥적이고 우발적인 행위를 하는 경우도 많았다. 영화의 내용과 관계 없는 대화를 관객과 나누고 자기의 자랑을 늘어놓으며 때로는 술에 취해 등장해 횡설수설하기도 하였다. 이것이 빌미가 되어 영화 상영 도중 변사와 관객 간 집단난투극으로까지 번지는 경우도 있었다(今村昌平 외 1986b, 195).

아사쿠사 영화관의 상영·관람 환경은 1920년대 말부터 행해진 일부영화관의 상영, 관람환경의 개선으로 변화의 계기를 맞게 된다. 관동대지진으로 목조 영화관이 파손됨에 따라 일부 영화관은 관객이 안락하게 영화를 관람할 수 있는 방향으로 건물을 신축하게 되는 것이다. 1926년에는 덴키칸(電氣館), 1927년에는 후지칸(富士館), 니혼칸(日本館), 1929년에는 쇼치쿠칸(松竹館), 데이코쿠칸(帝國館), 1930년에는 치요다칸(千代田館) 등이 신축되었다. 『요미우리신문(讀賣新聞)』 26년12월12일, 1927년12월26일 기사 등에 의하면 이들 신축 영화관은 공통적으로 철골 콘크리트 구조로 지어져 외부

로부터의 소음, 빛을 용이하게 차단하였고 기둥을 없애 관객의 스크린으로의 시야를 잘 확보하게 하였다. 이들 영화관의 객석은 1인좌석의 형태여서 타인으로 부터의 방해 없이 편안하게 영화를 관람할 수 있게 하였으며 냉난방 장치를 갖추어 추위와 더위의 방해 없이 영화를 관람하게 하였다고 한다.

1920년대 후반 이후로는 토키영화가 아사쿠사에서도 상영되기 시작하는데 이는 청각정보를 필름 내부에서 구현하게 하고 청각정보를 스크린에 영사되는 시각정보에 종속시키는 것이기 때문에 필름외부에서 음성을 발하는 변사를 퇴장시키는 것이었다. 변사의 퇴장은 관객의 시야를 방해하는 영화와 관련 없는 행동, 영화의 집중을 방해하는 과도한 설명의 소멸을 의미하는 것이기 때문에 관객을 이전보다 쉽게 영화에 몰입할 수 있게 하는 것이었다.

2. 관객의 관람 양상

1920년대 말 이전 아사쿠사 영화관 내부의 관람환경은 앞서 살펴보았듯이 1인 좌석과 냉난방시설이 구비되지 않고 변사와 과자장수는 시끄럽고 소란스러웠다. 이러한 상황에서 관객은 타인의 방해를 받아야 했으며 관객 자신도 영화 상영 중 자유롭게 이동하는 것이 가능했다. 음식을 섭취할 수도 있었고 여름, 겨울에는 추위와 더위의 고통을 받아야 했다. 그리고 무엇보다 영화관이 위치한 아사쿠사는 노동자들이 다양한 욕구를 값싸게 충족시키는 곳이었다. 따라서 영화관에서도 관객은 단순히 영화만을 주시하고 영화에 몰입해 얻는 즐거움만을 얻으려하기 보다는 영화관 외부의 다른 유흥공간에서처럼 음식을 먹고 춤추고 노래를 부르고 다른 관객과 접촉하면서 영화를 보았다(キネマ旬報 37/09/01, 130-131).

이러한 상황으로 인해 당시의 관객은 아사쿠사의 영화관에서 조용히 자리에 앉아 영화를 본 일은 단 한번도 없다고 회고한다(兒玉數夫 1967, 62-63).

대표적으로 영화가 상영될 때는 관객들이 소리를 지르고 박수를 치는 경우가 많았다고 한다. 당시 아사쿠사 영화관에서의 관객의 소란스러운 관람양상의 구체적인 예를 아래의 기사에서 살펴볼 수 있다.

(영화)클라이막스에 달하면 관객은 기관총 같은 박수소리를 보낸다.
(박수소리로 인해)변사의 사자후마저 묻혀버리고 나는 기절 할 듯하다...
박수 소리로 인해 劇이 의미 없는 것이 되어 버린다. 양심이 있는 사람
들마저 휩쓸려 큰 박수 소리를 낸다. 이 소란이 가라앉기 까지 5분동안
劇은 그냥 진행되어 버린다(キネマ旬報 22/07/21, 15).

위의 기사는 관객의 소란스러운 박수 소리로 인해 시끄러운 변사의 설명마저 그 소리에 묻히고 결국에는 영화를 관람할 수 없는 상황에 이르렀다고 설명하고 있다. 박수 소리가 계속 되는 관람 공간에서는 영화가 아닌 시끌벅적한 분위기와 그것을 즐기는 것 자체가 중요한 것이 되었기 때문에 그곳에서 영화와 관객의 영화로의 몰입은 의미를 잃게 된다고도 설명하고 있다. 다른 사례에서는 영화의 재미있는 장면에 관객은 크게 웃으며 박수를 치고 등장인물에 큰 소리로 응원을 보내기도 하였다고 한다. 여기에 더해 영화 상영 중에도 과자장수는 과자를 팔기 위해 소리를 지르고 안내원은 큰 소리로 관객을 안내하였다(讀賣新聞 31/09/04; 朝日新聞 36/10/06). 이러한 소란스러운 분위기와 영화에만 몰입하기 어려움으로 인해 당시의 관객은 같은 영화를 관람하더라도 다른 지역의 차분한 분위기의 영화관에서 관람할 때와 아사쿠사에서 관람할 때, 영화에 대한 느낌자체가 전혀 달라진다고 설명하였다(キネマ旬報 22/11/21, 14).

이러한 산만한 상황에서 영화관은 어둡고 더군다나 좌석이 분리 되지 않았기 때문에 남녀는 영화 관람보다 서로의 몸을 밀착시키고 체온을 느끼면서 사랑을 나누는 것에 열중하기도 하였다(警視廳保安部保安課 1917). 따로 따로 입장한 카페여급, 댄서, 게이샤 등의 여성과 남성이 영화관에서 눈이 맞

아 나갈 때는 같이 어디론가로 향하는 경우도 많았다고 한다(キネマ旬報 36/09/01, 58). 남자 관객은 여자 안내원을 희롱하기도 하고 여성 관객에 대한 노골적인 주시를 통해 자신의 성적 욕구를 채우기도 하였다(キネマ旬報 22/03/11, 10).

이렇게 산만하고 자유롭게 영화를 관람하는 아사쿠사의 관객은 완성도는 높지만 이해하기 어려운 서양영화보다는 아직 스펙타클을 전시하는 수준에 머물러 있어 즉흥적 즐거움을 주는 일본영화를 선호하였다(地人社 1936, 79-83).

이상의 산만하고 자유로운 관람양상은 영화관이 신축되고 토키가 도입되는 1920년대 후반 이후에도 지속되었다. 이는 일부의 영화관이 신축되고 토키가 도입되었다하더라도 영화관이 위치한 아사쿠사는 여전히 다양한 사람이 섞여 값싸게 다양한 욕구를 채우는 공간이었기 때문이다. 『아사히 신문(朝日新聞)』 1932년 12월 2일 기사에 의하면 영화관 신축과 토키도입이 완료되는 1932년의 시점에서도 여성이 선호하는 비극이 상영될 때면 관람 공간에서 여성을 유혹하고 그들과 접촉하기 위해 군인 등의 젊은 남성 관객이 영화관에 몰리는 현상이 있었다고 한다. 1936년의 시점에도 과자장수가 존재했는데 영화관의 질이 떨어질수록 매출이 상당히 높았다고 한다. 여전히 영화 관람 공간에서 시끌벅적한 상매의 과정이 있었고 관객은 영화를 관람하면서 자유롭게 음식을 섭취할 수 있었던 것을 알 수 있다(實業の日本 33/04, 84-85).

영화관 시설 개선은 1류관, 개봉관을 중심으로 행해졌기 때문에 여전히 상당수의 영화관은 냉난방시설, 1인 좌석을 갖추지 못한 목조건물에 머물러 있는 경우도 많았다. 『요미우리신문』 1931년 9월 23일 기사에 의하면 도쿄쿠라부(東京俱樂部)에서는 영화관 건물이 토키 영화 상영에 맞게 신축되지 못하였기 때문에 뒤쪽 관객은 영화가 발하는 소리를 들을 수 없었다고 한다. 대신 학생들은 소리가 들리지 않는 상황에서 영화를 관람하려 하기보다 모여 앉아 어둠속에서 어른의 간섭을 피해 자유롭게 잡담을 즐겼다.

아사쿠사에서는 1920년대 이후 관객이 더욱 영화에 집중할 수 있도록 시설을 개선하고 토기를 도입하기는 하지만 환락가로서 아사쿠사 특유의 분위기, 일부 영화관의 미진한 시설개선으로 인해 관객의 관람양상은 1930년 이후에도 이전으로부터 큰 변화 없이 자유롭고 소란스러웠던 것이다.

Ⅲ. 도쿄 주요 영화극장가로서 마루노우치(丸の内) 지역의 부상

1. 상영 · 관람 환경

마루노우치 지역은 황거(皇居), 정부 주요 관청, 재벌의 본사가 위치한 황-정-경(皇-政-經)의 지역으로서 관동대지진 이후 복구의 과정을 거치면서 더 많은 관청과 기업의 사무소가 건설되어 政-經 부분이 더욱 강화되게 된다. 뿐만 아니라 지진으로 파괴된 상업중심지 니혼바시(日本橋)를 대신해 쇼핑가가 이 지역에 건설된다. 쇼핑가의 건설로 인해 이 지역에는 이전부터 존재했던 셀러리맨 이외 모던보이, 모던걸, 여행객이 유입된다. 또한 많은 고층 빌딩이 건설되고 시전(市電), 택시, 버스 등의 교통수단이 대거 확충되면서 새로운 스펙타클이 전시되고 이를 경험할 수 있게 된다. 대지진 이후 도시 정비의 과정에서 확대된 마루노우치는 모던도쿄를 상징하는 지역으로 자리매김하게 되는 것이다(松橋達矢 2012, 177-196). 여기서 모던을 상징한다는 것은 마루노우치 주변지역이 소수의 사람만이 아니라, 폭넓고 다양한 계층의 사람들이 이 지역의 모던을 경험하고 이 지역을 통해 모던의 구체상을 떠올리게 되는 것을 의미한다(吉見俊哉 2008, 235-240).

대지진 이후 유동인구가 많고 교통이 편리한 지역으로 변화되었기 때문에 1930년경 거대 영화사는 영화에 대한 수요가 많다고 생각해 의도적으로 모던 도쿄의 상징인 마루노우치 지역을 영화극장가로 개발한다. 이는 영화극장가가 자연 발생적으로 생겨난 아사쿠사와는 구별되는 지점이다(キネマ

〈사진 2〉 1932년 도쿄 지도



○: 마루노우치의 위치 ×: 아사쿠사의 위치, 어두운 부분: 새롭게 도쿄로 편입된 지역
출전: 報知新聞社 (1932)

旬報 35/03/21, 34).

마루노우치 지역에 1930년 이전에 영화관이 전혀 없었던 것은 아니었다. 1930년 이전까지 이 지역에는 호라쿠좌(邦樂座)라고 하는 고급 영화관이 있었다. 『아사히신문』 1924년 7월 24일 기사에 의하면 1924년 건설된 호라쿠좌는 도쿄를 대표하는 고급 양화관으로 처음에는 파라마운트 직영관이었으나 이후에는 쇼치쿠(松竹)영화사에 의해 직영되어 양화(洋畫)를 주로 상영하였다. 당시 일본에서는 드물게 철골 콘크리트 건물로 건설되었고 냉난방, 환기시설, 1인좌석을 완비하고 있었으며 정원은 1400명이나 되었다. 아사쿠사의 영화관이 당시 2-300명 정원의 목조 건물에 머물러 있었던 것에 비하면 당시 상황에서는 상당히 우수한 시설의 대규모 영화관이었음을 알 수 있다. 같은 신문 1929년 2월 12일 기사에 의하면 토키영화가 도쿄에서 가장 먼저 상영되었으며 이로 인해 오케스트라와 변사를 다른 영화관에서 보

다 일찍 퇴장시키기도 하였다. 이런 이유로 호라쿠좌는 당시 일본인들 사이에서 동양제일의 영화관으로 불리우기도 하였다.

1930년경까지도 마루노우치는 최고급 양화관 하나가 위치하고 있는 지역에 불과할 뿐 아사쿠사와 대적할 정도의 영화극장가는 아니었다. 마루노우치의 부상에는 무엇보다 1930년대 초반 호라쿠좌를 뛰어넘는 거대 영화관의 건설이 결정적인 역할을 하였다. 거대 영화관 중 하나인 히비야영화극장(日比谷映畫劇場)은 이후 도호(東宝)영화사를 설립하게 되는 고바야시(小林二三)에 의해 건설되었는데 2000석을 넘는 거대영화관이었다. 방음, 발성, 냉난방, 영상장치, 좌석 모든 것을 최고급장비를 갖추어 규모, 설비의 면에서 호라쿠좌를 능가했다(讀賣新聞 34/02/01; キネマ旬報 29/07/21, 5). 니혼극장(日本劇場)은 처음에는 다른 사람의 손에 건설되었지만 이후 이 영화관도 히비야영화극장주인 고바야시에 의해 인수되는데 영화관규모는 무려 4000인을 넘는 초대형 영화관이었다. 역시 최고급 설비들이 완비되었으며 영상과 관련된 시설 이외 로비, 휴게실 등도 화려하게 장식되었다(讀賣新聞 29/02/14; 33/12/25).

마루노우치 지역에서만 6000석의 정원을 확보한 도호영화사에 맞서 호라쿠좌를 직영하고 있던 쇼치쿠는 주로 공연장으로 이용되었던 데이코쿠극장(帝國劇場)에서 자신들이 배급한 양화를 상영하기 시작하였다. 데이코쿠극장 역시 2000석을 넘는 정원의 대규모 영화관으로, <사진4>에서 확인할 수 있듯이 설립 당시부터 서양의 오페라하우스에 필적할만큼의 고급스럽고 화려한 설비를 갖추고 있었다(朝日新聞 11/02/11). 이로서 일거에 마루노우치 지역의 1일 영화관객 수용력은 만명에 이르게 되어 수용력의 면에서 아사쿠사 전체 영화관을 능가하게 된다.

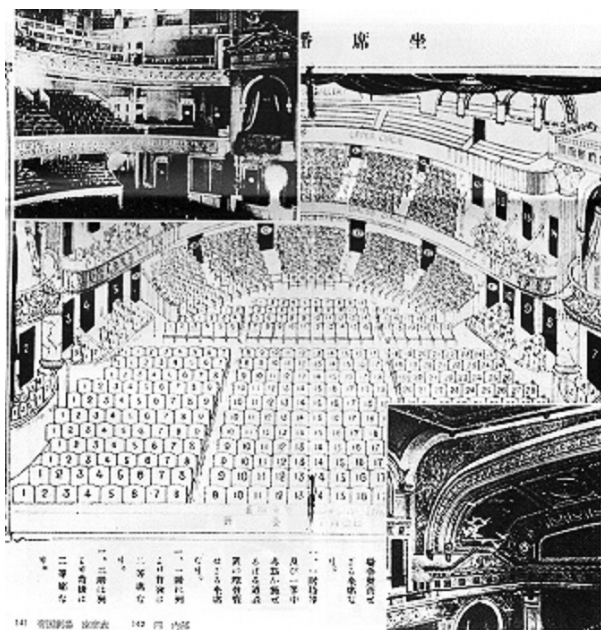
이들 영화관은 철골 콘크리트 구조를 취해 내부에 기둥을 없앴으로써 관객의 원활한 시야를 확보한 것이 특징적이었다. 좌석은 팔걸이와 등받이를 갖춘 독립된 형태여서 관객은 타인으로부터 분리될 수 있었고 독립된 좌석은 영화관 내부 사람들의 자유로운 이동을 제한해, 관객은 타인으로부터의

〈사진 3〉 마루노우치 지역의 니혼극장



출전: キネマ旬報 (36/04/01)

〈사진 4〉 데이코쿠극장 내부



출전: 小木新造 (2010, 141)

방해 없이 영화에 더욱 집중할 수 있었다. 좌석 배열은 ‘-’자 형태가 아니라 ‘U’자 형태를 취해 구석 자리에 있더라도 관객이 스크린을 편하게 볼 수 있게 했다. 이들 영화관은 최신식 냉난방 설비도 갖추고 있어 추위나 더위의 방해 없이 영화를 관람할 수 있게 했다(十重田裕一 2006, 107; 藤森照信 1991, 30). 이러한 영화관은 일본 전체에서 상당한 화제가 되어 건립계획과 건축 과정에서부터 완공, 운영에 이르기까지 신문, 잡지 등에 자주 비중있게 소개되었는데 흔히 이들 영화관은 이전의 영화관과는 구별되는 ‘모던 영화관’이라고 표현되었다.

토키도입을 즈음해 과도한 설명을 하는 변사를 퇴장시켜 관객의 영화 관람을 방해하지 않는 범위에서 설명을 최소화시킨 변사를 등장시키거나, 변사 없이 무설명 영화 상영을 가장 먼저 실시한 곳도 마루노우치 지역 영화관이었다(御園京平 1990, 80-83; キネマ旬報 31/03/01, 41). 관객의 영화관람 과정에서 변사의 퇴장은 영화 텍스트와 관련 없는 우발적 사운드의 생성을 감소시킨다. 대신 변사의 목소리는 영화의 시각정보에 종속된 영화 내부의 사운드로 대체된다. 이는 모던 영화관이 관객에게 더욱 영화에 집중해 조용히 영화를 관람할 수 있는 조건을 마련해 주는 것이라고 할 수 있다.

이들 영화관은 시설뿐만 아니라 모던 도쿄의 상징인 마루노우치에 위치한 영화관에 걸맞게 아사쿠사와 구별되는 세련된 서비스, 경영법을 도입하였다. 이는 쇼치쿠 직영 영화관 보다 도호 직영 영화관이 더욱 적극적이었다. 히비야영화극장의 경우 안내원 등의 직원의 역할에도 변화를 주었다. 안내원 설발시 용모가 아닌 전문적 서비스 능력을 우선적으로 고려하고 관객의 영화에의 집중을 방해할 수 있는 신체적 접촉, 영화 상영 중 이동을 금지시켰다. 대신 직원의 역할은 관객이 편하게 영화에 집중하게 하는 서비스를 행하는 것에 한정시켰다(十重田裕一 2006, 922; キネマ旬報 34/05/01, 64).

『요미우리신문』 1934년 1월 26일 기사에 의하면 아사쿠사 등에서는 1회 3-4시간씩 다수의 영화가 상영되는 상황에서 마루노우치에서는 관객의 영화 집중을 위해, 1회 영화는 2편으로 제한 상영하여 1회 소요 시간은 2-3시

간 정도로 줄이고 대신 1일 상영회수를 3-4회로 증대시켰다. 상영회수가 증대하였기 때문에 영화관 시설의 근대화로 인한 투자금이 대폭 증대했음에도 도호가 직영하는 히비야영화극장과 니혼극장은 일본 최초로 모든 좌석에 대해 관람료가 동일한 50전 균일요금제를 실시할 수 있었다(キネマ旬報 35/04/01, 536). 같은 신문 1932년 6월 5일 기사에 기록되어 있는 당시 마루노우치에 위치한 쇼치쿠 직영의 데이코쿠극장의 영화 관람료가 50전에서 2엔, 호라쿠좌의 요금은 50전에서 1.5엔으로 차등화되어 있고, 니혼극장이나 히비야영화극장보다 시설이 훨씬 못한 아사쿠사의 텐키칸의 관람료가 30전에서 80전으로 차등화되어 있었던 것과 비교해 보면 도호 직영 영화관의 50전 관람료는 획기적으로 저렴한 가격이라 할 수 있다.

2. 관객의 관람양상

모던 도쿄를 상징하는 마루노우치에 건설된 ‘모던 영화관’은 우수한 시설과 세련된 서비스로 인해 이전처럼 관객들이 간식을 먹으면서 이야기를 나누고, 젊은 남녀가 타인의 눈을 피해 사랑을 나누는 소란스러운 ‘악소’로서의 성격을 완전히 탈각한 공간이었다(國會刊行會篇 1989, 71).

마루노우치 지역의 관객들은 위에서 언급된 시설개선과 관람환경 변화 등에 의해 집중해서 영화를 편안히 관람하고 이를 통해 즐거움을 얻을 수 있게 되었기 때문에 당시 아직 산만한 구성에 머물러 있거나 형식적으로 사운드 도입을 내재화하지 못한 일본영화 보다, 영화 내부에서 사운드 도입을 내재화하고 관객을 영화에 집중시킬 수 있는 구조를 취한 미국 영화를 선호하였다. 그리고 영화에 몰입해 얻는 즐거움을 무엇보다 중요시하였기 때문에 영화관 결정에서 가장 중요한 요소는 영화 텍스트의 외부적 요소인 변사, 오케스트라가 아닌 상영 영화 자체가 되었다. 따라서 영화를 충동적으로 선택하지 않고 미리 꼼꼼히 따져본 후 영화를 선택해 관람하는 경우가 많았다고 한다. 그렇기 때문에 아사쿠사에서와 같이 현장에서 충동적으

로 영화를 선택하는 관객을 유혹할 목적으로 설치하곤 했던 간판이나 영화관 외관의 화려하고 과도한 장식은, 의미가 없기 때문에 <사진3>에서처럼 마루노우치 지역 영화관의 간판이나 장식은 정제되고 세련된 특징을 보인다(キネマ旬報 37/09/01, 131).

앞서 언급한 도호 소유 영화관의 세련된 서비스 이외에도 도호 측은 영화관 내부와 영화관 주변의 마루노우치, 긴자에 고급 식당, 찻집, 미용실, 양장점 등을 입점시키거나 소유해 영화 상영 전후로 관객이 영화만이 아닌 근대적 소비문화를 즐길 수 있도록 했다. 도호는 영화관과 내부, 주위 레스토랑, 미용실, 찻집, 양장점을 묶어 ‘어뮤즈먼트 센터’라 칭하고 홍보하였다. 1937년에는 니혼극장 4-5층에 있었던 도호의 사무소를 다른 곳으로 이전하고 그 자리에 미용실, 양장점 등을 입점시켜 ‘어뮤즈먼트 센터’를 확장하였다(朝日新聞 37/04/02; キネマ旬報 36/01/11, 35).

영화관람을 전후해 미용실, 양장점을 이용할 수 있어 유흥, 소비 형태는 여성적이었으며 영화관람 행위와 식사, 미용 등의 유흥, 소비 형태가 장소에 따라 명확히 구분되었다. 이러한 관람양상과 유흥 소비 형태로 인해 아사쿠사와는 달리 마루노우치의 영화관 관객 중에는 대학생, 가족을 동반한 중류이상 계층, 여성 관객이 많았다. 그렇기 때문에 니혼극장과 히비야영화극장 역시도 『요미우리신문』 1935년 6월 9일자와 『아사히신문』 1936년 2월 29일자 등에서 확인할 수 있듯이 광고를 할 때 ‘가족 취향의 영화관’, ‘젊은이 취향의 영화관’ ‘스마트한 영화관’ 등으로 홍보할 수 있었다.

이는 남성 노동자, 상인들이 주위 노점이나 선술집에서 술을 즐기다 영화관에 입장한 이후 영화관의 어둠 속에서 모르는 여자와 접촉하고 다시 음식을 먹고 소란스럽 떠들면서 영화를 관람하는 형태의 아사쿠사의 관람, 유흥 양상과는 큰 차이를 보이는 것이다. 아사쿠사의 관람, 그와 관련된 유흥 문화는 거칠고 남성적이며 신체가 접촉하고 뒹키며, 영화 관람과 외부의 유흥 양상이 명확히 구분되지 않는 형태였던 것이다.

3. 영화흥행가로서 마루노우치 지역 부상의 의미

1930년대 초 도쿄에서 세련된 양식의 대규모 영화관은 마루노우치 지역을 중심으로 세워졌기 때문에 마루노우치 영화관은 압도적 규모의 고급시설로 다양한 지역의 관객을 유인할 수 있었다. 도쿄의 도시 철도망이 이시기에 완성된 것도 다른 지역의 관객들이 교통이 편리한 마루노우치 지역의 영화관을 쉽게 방문하게 한 중요 이유였다.²⁾ 이로 인해 관객 수의 측면에서 도쿄 영화문화의 중심축이 아사쿠사에서 마루노우치 지역으로 이전되었다.

마루노우치 영화관의 1회 상영시간 단축, 50전 균일요금제, 세련되고 모던한 다른 소비, 유흥 문화와의 연계라는 새로운 경영법은 마루노우치를 일본 최고고급 영화극장가로 자리매김하게 한 요인이었다. 실제로도 마루노우치 지역은 당시 ‘아사쿠사를 대신해 일본 영화문화를 주도한다’거나 ‘아사쿠사와 신주쿠를 누르고 번영을 누리고 있다’ 등으로 표현되어 마루노우치 지역이 1930년을 즈음해 새롭게 일본 영화 문화의 중심으로 부상했다는 것을 알 수 있다(キネマ旬報 35/04/11, 34).

이러한 세련되고 선진된 경영법, 서비스는 다른 지역 영화관으로 전파되기도 하였다. 예를 들면 『요미우리신문』 1936년 9월 25과 1937년 11월 18일 기사에서 확인 할 수 있듯이 도쿄의 신주쿠와 외곽 카메이도(龜戸) 지역 영화관은 마루노우치의 영화관처럼 1회 흥행시간을 줄여 1일 흥행회수를 증대시켰다. 신주쿠에서는 마루노우치 어뮤즈먼트센터의 성공에 자극받아 신주쿠지역의 백화점과 연계하는 경영법을 도입하였다(キネマ旬報 36/07/01,

2) 지금 도쿄 JR철도(과거 국철)는 1910년대부터 건설되었다. 또한 도쿄 서부에는 1920년부터 사철이 건설되어 도쿄 도심을 순환하는 JR철도와 이어지도록 했다. 이시기 만들어진 이상의 전철은 지금의 도쿄 전철망과 크게 다르지 않는 것으로 도쿄는 상당히 이른 시기부터 도시고속철도망을 완성했다고 할 수 있다. 실제로 일본 수도권에 건설된 전철은 1935년까지 건설된 부분이 지금까지 건설된 국철의 80%, 사철의 78%를 차지한다(大阪市立大學經濟研究所 1990, 162-167).

6; 36/01/11, 10). 도호가 소유한 지방 영화관을 중심으로 마루노우치 영화관의 경영법과 서비스가 그대로 적용되어 지방으로도 그 경영법과 서비스가 전파되었다. 이는 마루노우치 영화관의 관람문화나 서비스, 경영법이 도쿄, 일본의 영화 문화를 선도하고, 영화 문화의 측면에서도 마루노우치의 영화관이 일본영화문화의 ‘모던’을 상징하게 된 것을 의미하는 것이기도 하였다.

도쿄, 일본 영화극장가에서 마루노우치의 부상은 또한 도호라는 영화사의 부상을 의미하는 것이었다. 앞서 언급했지만 획기적이고 세련된 경영법과 서비스는 도호가 소유한 사상 유래 없는 규모와 시설의 니혼극장과 히비야영화극장에 의한 것이었다. 반면 마루노우치 지역의 경쟁사인 쇼치쿠가 소유한 데이코쿠극장과 호라쿠좌는 규모나 시설, 경영법, 서비스의 면에서 신설된 도호 소유 영화관보다 열악했고 흥행의 면에서도 좋은 성적을 거두지 못했다. 급기야 호라쿠좌는 1930년대에 들어서면 도쿄 최고의 양화관이라는 명성을 잃고 영화관의 이름마저 마루노우치쇼치쿠좌, 마루노우치쇼치쿠국제뉴스영화관 등으로 개명해 재개봉관, 뉴스영화 상영관으로 전략하였다. 쇼치쿠 최고의 양화관인 데이코쿠극장은 도호에 합병되고 마는 상황에 이른다(朝日新聞 37/09/25; 讀賣新聞 30/10/07). 이러한 마루노우치 지역에서의 성공을 바탕으로 도호는 지방 영화관 인수와 영화제작에도 뛰어들어 기존의 거대 영화사인 쇼치쿠, 닛카츠(日活)와 경쟁을 벌이게 되는데, 이 과정에서 기존영화사에 큰 위협감을 주어 도호를 제외한 나머지 영화사들이 도호에 대항해 연합하게 할만큼 그 세를 확장하게 된다(キネマ旬報 38/01/01, 84).

IV. 경성영화관객 사이에 존재한 마루노우치지역의 모던 영화관에 대한 열망

1. 경성의 낙후된 상영·관람 환경과 이로 인한 관객의 불만

1930년경 도쿄에는 대규모의 모던 영화관이 마루노우치 지역을 중심으로 건설되고 아사쿠사를 대신해 도쿄의 영화문화를 주도하였지만 1930년대 중반 이후에도 경성의 영화관은 여전히 근대화되지 못하였다. 당시 경성의 영화관은 상영환경의 우열에 의해 대체적으로 1, 2류관이 나뉘어져 있었는데 1935년경 11개의 영화관 중 조선인 거주지 북촌지역의 단성사, 조선극장, 일본인 거주지 남촌지역의 키라쿠칸(喜樂館), 다이쇼칸(大正館), 코가네칸(黄金館), 츄오칸(中央館), 나니와칸(浪花館)은 1류관이었고 북촌의 제일극장, 우미관, 남촌지역의 케이류칸(京龍館), 외곽의 도화극장은 2류관이 었다. 2류관은 영화관의 크기, 냉난방시설, 영사장비, 발성장치, 좌석 등 모든 상영, 관람 시설이 1류관에 비해 열등했지만 1류관 역시도 1934년에 신축된 단성사를 제외하면 여전히 목조건물의 형태로 1인좌석, 우수한 발성장치 등을 갖추지 못하였다. 따라서 당시 신문, 잡지는 1류관 역시 ‘활동소옥(活動小屋)’의 형태에 머물러 있다고 표현하였다(鄭忠實 2013).

이러한 경성 영화관의 열악한 시설 때문에 1920년대 중반 이후 경성의 영화관 사이에서는 상영, 관람환경에 대한 불만이 끊이지 않았다. 그들은 영화관 건물의 구조적 문제로 인해 스크린이 보이지 않고 다다미방 형태의 좌석은 불결해 피부병에 걸리는 일이 많으며 화장실의 악취로 인해 영화에 집중할 수 없다고 말하였다. 이러한 영화관 시설은 일본은 물론 만주, 대만보다 열악한 것이라 평가되기도 하였다(朝鮮公論 33/08, 137; 朝鮮公論 36/03, 114-115; 京城日報 25/03/10).

무엇보다 유성영화가 도입된 상황에서 열악한 발성장치는 큰 문제거리였다. 쇼치쿠(松竹)가 심혈을 기울여 제작한 대작 <주신구라(忠臣藏)> -

1932년, 衣笠貞之助감독 - 가 당시 경성에서 가장 좋은 영화관으로 평가된 다이쇼칸에서 상영되었지만 발성장치가 좋지 못해 영화가 제대로 상영되지 못하였다. 이에 관객들이 크게 분노해 소동을 벌인 사건이 있었다. 이 소동을 접한 쇼치쿠측은 직접 영화관을 시찰하고 다이쇼칸에서의 토키영화 상영은 적합하지 않다고 판단해서 배급권을 박탈하기까지 했다(朝鮮及滿州 34/07, 83). 토키가 도입되지 않은 1930년 이전에는 도쿄의 고급영화관과 비교되는 변사의 설명과 오케스트라의 연주도 큰 불만 사항이었다. 이는 『동아일보』 1927년 1월 1일, 『매일신보』 1926년 1월 1일 기사 등에서 확인할 수 있는데 구체적으로 변사의 영화와 관련 없는 과도한 설명과 오케스트라의 불협화음에 대한 불만이었다.

영화관 직원의 세련되지 못한 서비스에 대한 불만도 상당했다. 『京城日報』 1934년 2월 28일 기사에 의하면 마루노우치 지역의 모던 영화관에서와는 달리 1930년대 이후에도 경성의 영화관에서는 영화가 상영 중임에도 이리저리 돌아다니면서 간식과 담배를 팔아 관객의 시야와 사운드 청취를 방해하는 과자장수가 존재하였는데, 이는 관객 사이에서 가장 큰 불만사항이었다. 안내원 역시 관객의 영화에 대한 집중을 돕는 존재가 아니었다. 이리저리 돌아다니면서 관객의 시야를 방해하고 영화가 상영되고 있는 중임에도 소리를 질러 특정 관객을 불러내기도 하며, 영화관에 출입할 때는 문 여닫는 소리를 크게 내서 관객의 영화 감상을 방해하는 일이 다반사였다고 한다.

관객 사이에서 영화관측의 부당한 추가 관람료 징수에 대한 불만도 많았다. 경성의 영화관 관람료는 배급의 문제와 중복된 검열로 인해 도쿄보다 비싼 수준이었고 객석이 1층이나 2층이나에 따라 요금의 차이가 있었다. 2층의 다다미방 형태의 객석에서는 영화 관람료 이외 신발을 벗는 대가로 ‘하족료(下足料)’라는 것을 따로 부과하기도 하였으며, 앞자리 좌석이라는 이유로 특별요금을 강요하고 방석을 강제 대여해 별도의 요금을 요구하는 경우가 많았다(동아일보 37/08/11).

이상의 영화관 시설이나 직원의 서비스에 대한 불만은 공통적으로 편안하게 집중해서 영화를 감상할 수 없다는 것에 연유했다. 이렇게 1920년대 후반 이후에 유독 영화관 시설과 서비스에 대한 불만이 생겨나게 된 것은 이 시기 관객의 영화에 대한 이해가 향상되고 토키가 도입됨으로써 관객 사이에서 영화에만 집중해 영화를 감상하려는 욕구가 증대된 것에 큰 이유가 있다고 할 수 있다(정충실 2009).

2. 마루노우치지역의 모던영화관에 대한 열망

영화에 대한 이해도가 상승하고 영화에만 집중해 영화를 감상하려는 욕구가 증대되었지만 경성의 영화관 시설과 서비스는 이를 보장해 줄 수 없는 상황에서, 경성의 영화 관객은 경성의 상황과는 다른 일본의 영화관에 관심을 가질 수밖에 없었다. 당시 경성 영화관객의 상당부분은 이주 일본인이 차지하고 있었고 조선인 영화 관객은 일본 신문과 잡지를 쉽게 접할 수 있었기 때문에 경성의 영화관객은 일본 영화관 상황에 대해 상세히 알 수 있었다. 그 중에서도 당시 일본 내에서도 거대규모, 고급시설, 세련된 서비스로 단연 화제가 되고 있으며 큰 인기를 끌고 있고 일본의 영화문화를 주도해, 신문과 잡지에 자주 다루어 지던 것은 마루노우치의 모던영화관이었기 때문에 경성의 관객 역시 어느 지역 보다 마루노우치의 영화관에 관심을 집중할 수밖에 없었다.

당시 조선에서 발행되는 신문과 잡지 등에서도 마루노우치의 고급 영화관이 자주 소개되었다. 『京城日報』 1934년 2월 23일 기사에서는 마루노우치 지역에 위치한 니혼극장, 히비야영화영화극장을 소개하고 사진을 싣고 있다. 정원이 1500명을 넘으며 내부 시설은 상당히 고급스럽다고 설명하고 있다. 또한 내부에 다수의 식당과 찻집이 있어 영화관 내부에서도 다양한 유흥과 소비를 즐길 수 있다고 설명하고 있다. 이러한 대규모의 고급스런 시설로 인해 아사쿠사와 신주쿠의 관객 상당수를 빼앗아 오는 것도 가능했

다는 사실도 언급하고 있다. 같은 신문 1932년 6월 6일 기사에서는 니혼극장을 역시 동양최대의 영화관이라 소개하고 있다.

『京城日報』와 같이 경성에 거주하는 일본인을 주된 대상으로 하는 일본어 신문뿐만이 아니라 조선인을 주된 독자로 하는 한국어 신문, 잡지에서도 마루노우치의 영화관이 소개되었다. 『동아일보』 1937년 6월 20일 기사는 마루노우치의 니혼극장을 소개하면서 대규모임을 강조해 수용인원이 3000석을 넘는다고 설명하였다. 같은 신문 1927년 1월 1일 기사에서는 경성의 변사와 오케스트라를 강력하게 비난하면서 경성 지역의 영화관과는 다른 호라쿠와의 세련되고 전문적인 변사의 설명과 오케스트라의 연주 방식을 언급하고 있다. 이외에도 1934년 잡지 『삼천리』에서는 니혼극장, 히비야영화극장이 거대한 자본으로 대규모로, 고급스럽게 건설되어 도쿄에서 상당한 인기를 끌고 있다는 사실을 전하고 있다(삼천리 34/05, 18-26). 『매일신보』의 1930년 4월 2일 기사에서는 공연장인 도쿄극장(東京劇場)의 사진을 신문 지면 상단에 2면 크기로 실어 영화관으로 소개하고 있다. 사진 옆에는 쇼치쿠에서 큰 자본을 들여 동양에서 제일 큰 영화전당을 개관하였다고 기재하고 있다. 도쿄극장은 마루노우치 지역에 위치하기는 했지만 공연장임에도 불구하고 신문사측이 영화관으로 오인해 사진을 게재한 것이다. 그러나 이 또한 도쿄극장의 외관을 통해 마루노우치 지역의 모던 영화관의 세련되고 거대한 모습을 전시하고 소개하려고 한 것이라 할 수 있다.

시설이나 상영환경뿐만 아니라 마루노우치 모던 영화관의 세련된 경영 방식, 서비스도 소개되었다. 『동아일보』 1937년 6월 20일 기사에는 관객이 영화에만 집중할 수 있도록 영화 상영 시간을 1회 2시간으로 줄이고 하루에 6회 영화상영도 가능하다는 것이 설명되었다. 당시 경성의 영화관에서는 보통 하루 2회 상영되고 1회 상영시간도 3-4시간이어서 경성의 상황과는 큰 차이를 보이는 것이라고 할 수 있다. 50전 균일요금제가 소개되었는데 부당한 추가관람료 징수에 대한 불만이 많은 상황에서(동아일보 39/06/12) 경성의 낙후된 영화관 관람료보다 저렴하고 추가관람료를 징수하

〈사진 5〉 매일신보에 소개된 도쿄극장



지 않는 마루노우치 고급영화관의 요금제는 획기적인 것으로 받아들여졌을 것이다. 이외에도 영화표를 구입하기 위해 열을 지어 오랜시간 기다릴 필요가 없게 한 예매제의 시행이라던가 안내인을 비롯한 직원들의 세련된 용모나 서비스가 소개되기도 하였다.

아직 경성의 1류관조차 시설이나 규모가 ‘활동소옥(活動小屋)’에 머물러 있고 서비스는 관객의 영화 집중을 전혀 보장할 수 없을 만큼 열악한 상황에서 경성과 대비되는 도쿄 마루노우치의 모던 영화관이 신문, 잡지에 자주 소개된다면 경성의 영화팬은 자연스레 마루노우치 영화관 같은 모던 영화관을 열망할 수밖에 없다고 할 수 있다. 이에 실제로 당시 1925년 3월 10일, 1928년 7월 27일자 『경성일보』에서는 경성의 열악한 상영, 관람 환경을 지적하면서 영화관 신설의 필요성이 언급되었다. 경성에서 신설이 필요한 영화관은 흔히 ‘이상적’ 시설의 영화관으로 표현되었는데, 경성 영화관객 사이에서 이러한 ‘이상적’ 시설의 영화관 신설에 대한 강력한 요구가 존재한다고 설명되었다.

경성 관객 사이에 존재했었던, 마루노우치 지역의 영화관과 같은 모던 영화관에 대한 열망은 영화관 건설 소문이나 근거가 희박한 영화관 건설 계

획 등으로 표출되기도 하였다. 1934년 『삼천리』에서는 마루노우치 지역의 영화관을 소개하면서 경성에도 서대문에 송죽좌라는 이름으로 모던 영화관이 건설될지도 모른다는 소식을 전하고 있다(삼천리 34/05, 23). 하지만 서대문지역에는 송죽좌라는 모던 영화관이 이후에 건설된 사실이 없기 때문에 이 소식은 소문에 불과하다는 것을 알 수 있다. 이러한 소문은 당시 경성 영화 관객 사이에서 마루노우치의 대형 영화관 같은 모던 영화관 신설에 대한 열망이 강하게 존재하기 때문에 생겨날 수 있는 것이라 할 수 있다. 1937년 6월 20일자 『동아일보』에는 1936년 화재에 의해 전소된 조선극장의 지배인을 인터뷰해 영화관 재건계획에 관한 내용을 게재하고 있는데 이때 지배인은 마루노우치의 니혼극장을 언급하면서 3000석 정원의 니혼극장보다 크고 고급스런 영화관을 지을 계획이라고 말하고 있다. 이는 인터뷰 대상자가 겨우 목조영화관을 경영한 지배인에 불과하며 실제로도 어떠한 형태의 영화관도 재건하지 못했기 때문에, 근거가 없는 계획이었다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 이를 공표한 것은 조선극장에 대한 관심을 유지시키기 위해 경성영화 관객 사이 마루노우치지역의 영화관과 같은 모던영화관 신설에 대한 열망을 이용한 것이라고 할 수 있다.

V. 모던 영화관에 대한 열망의 실현 - 남촌에서 대규모 모던 영화관의 건설

1. 남촌 모던영화관의 상영 · 관람 환경

경성에 모던 영화관이 등장한 것은 1936년의 일이었다. 모던 영화관은 일본인 거주지이자 식민지 조선에서 가장 번화하고 모던한 지역인 혼마치 주변지역에 건설되었는데, 당시 혼마치에는 이미 대형 백화점, 금융회사 · 은행 · 관공서 빌딩이 건설되어 있었으며 도로는 전차와 자동차로 채워졌

〈사진 6〉 남촌에 위치한 메이지좌



출전: 문화컨텐츠닷컴 (2004)

다. 특히 1920-1930년대에는 상업, 금융 자본이 대량으로 유입되어 소비시설이 더욱 증가하였고 일본의 대중문화도 이 지역을 중심으로 대거 유입되었다(김백영 2005, 190-235).

이러한 혼마치 주변 지역에 신설된 영화관은 메이지좌(明治座), 와카쿠사극장(若草劇場), 코가네좌(黄金座) 3개의 영화관이었는데, 이들 영화관은 당시 혼마치의 분위기에 걸맞게 마루노우치 지역의 영화관과 비슷한 형태의 ‘모던 영화관’이었다. 이들 영화관은 카페소유주, 쇼치쿠좌 소유주, 사진기상의 일본인 사업가에 의해 세워진 지상 3-4층의 철골구조 건축물이었으며 수용규모는 1000-1500석정도로 조선에서는 최대 규모였다. 내부에는 냉난방장치, 환기장치, 1인 좌석을 갖추었으며 발성장치는 RCA, 웨스턴으로 당시 최고급 기종이었다. 건축비는 공통적으로 25만엔 정도였는데 2년 전 경성에서 처음 철골 구조물로 건축되었던 단성사의 건축비가 10만엔 정도였다는 것과 비교해 보면 이들 영화관의 고급스러움을 어느 정도 추측할 수 있다. 그리고 이들 영화관은 한국에서 해방 이후에도 국립극장, 대형 영

화관으로 이용되었다는 점을 통해서도 그 시설의 우수함을 알 수 있다(京城日報·每日新報 1936, 491; 朝鮮及滿州 37/02, 84-88).

이들 영화관은 기본적으로 마루노우치의 고급 영화관을 모범으로 해 운영되었다. 50전 균일요금제를 실시해 영화 관람료 이외 부당한 방식으로 요금을 부과하지 않았으며 예매제를 실시해 관객이 영화표를 구하기 위해 장시간 줄을 서는 번거러움을 겪지 않도록 했다. 안내원 등의 직원에게는 관람 중 관객의 영화관람을 방해하는 행위를 일절 하지 않도록 교육했다. 그리고 영화감상에 가장 큰 방해 요소로 비난 받아왔던 과자장수에 의한 상매 행위를 금지시켰다. 변사를 경성에서 가장 먼저 완전히 폐지하기도 하였으며 영화 상영시간을 줄여 1일 2회 상영에서 3회 상영으로 상영회수를 늘이기도 하였다(동아일보 39/06/04; 京城日報 36/03/28). 이러한 50전 균일요금제, 예매제, 직원의 세련된 서비스, 1회 상영시간을 줄이고 1일 상영회수를 늘이는 상영방식은 앞에서 설명하였듯이 모두 마루노우치의 모던 영화관에서 처음 시작된 것이다. 실제로도 이들 영화관의 세련된 서비스는 도쿄풍(東京風)이라고 설명되었으며 메이지좌의 건물명이 마루노우치에 위치한 유명한 빌딩 이름인 마루비루(丸ビル)와 동일한 것 등을(京城日報 36/12/31) 통해서도 영화관의 운영방식이 마루노우치의 모던영화관을 모범으로 한 것임을 어느 정도 알 수 있게 한다.

이들 영화관이 마루노우치 영화관의 경영법, 서비스를 그대로 받아들일 수 있었던 것에는 일본 거대 제작회사인 도호, 쇼치쿠에 의해 직영되었다는 것에도 큰 이유가 있었다. 메이지지는 쇼치쿠, 와카쿠사극장은 도호에 의해 직영되었다. 코가네좌는 개인에 의해 운영되다가 일본의 영화 수입회사인 東和상사가 1938년에 인수하고 이후에 도호가 인수한다(동아일보 38/01/03; 매일신보 41/08/09). 마루노우치 영화 극장가의 부상에 큰 역할을 하고 도쿄의 새로운 영화문화를 제시했던 도호영화사가 2개의 영화관을 직영한 것이 특징적이다. 여기서 직영의 의미는 한 영화관에 한 제작회사에 의해서만 영

화가 배급되며, 영화관은 그 제작회사에 의해 운영되는 형태를 말한다.³⁾ 경성에서의 직영체제의 확립에는 도호의 성장 이후 일본 영화계의 극심한 경쟁체제로 인한 지방 영화관 획득경쟁에 기인한 바가 크다고 여겨진다. 이러한 직영 시스템의 확립은 마루노우치 지역에서 시작된 선진된 경영법과 서비스가 쉽게 경성에도 적용되게 한 요인이다.

2. 모던영화관 건설로 인한 경성 영화흥행계의 변화

이러한 모던 영화관의 탄생은 경성 영화 흥행계 전반에 큰 변화를 가져왔다. 우선 모던영화관에 대한 열망이 강했던 관객은 모던 영화관 등장 이후 그곳에 쇄도하였기 때문에 북촌 흥행계와 남촌 흥행계의 대등 관계가 붕괴되고 경성의 흥행계는 모던영화관이 위치한 남촌을 중심으로 한 서열 관계로 급속히 재편되었다. 1930년대 초반에도 조선인 거주지인 북촌지역의 영화관과 일본인 거주지인 남촌지역의 영화관 관객은 각각 조선인, 일본인만으로 구성되는 것이 아니라 양쪽 모두 민족적으로 혼재되어 있었다.⁴⁾ 이러한 상황에서 남촌의 영화관과 북촌의 영화관은 상영, 관람 환경에 큰 차이가 없었기 때문에 상대 지역에 거주하는 관객을 확보하기 위해 대등한 입장에서 치열한 경쟁을 벌일 수 있었다. 구체적으로 상대방 쪽 신문에 적극적으로 광고를 게재하기도 하고 특정한 날을 정해 상대방 관객을 위해

3)) 독립관은 다양한 회사에 의해 영화가 배급되고 특약관은 두 개의 회사로부터 영화관이 배급되는 형태로 영화관의 운영에 영화제작회사가 개입할 여지가 작았다(國際映畫通信社 1928, 315). 이전 경성의 영화관도 주로 하나의 영화제작회사에 의해 영화가 배급되기는 했지만 영화관 경영주가 따로 존재하고 영화를 배급하는 제작회사가 자주 교체되었으며 제작회사는 영화관 경영에 개입하지 않았기 때문에 직영체제로 보기 힘들다(朝鮮及滿州 35/11, 79-81; 朝鮮及滿州 24/04, 169-171).

4)) 이는 1920년대 남/북의 영화관이 분리되고 관객의 구성이 명확하게 민족적으로 혼재되어 있었던 것에서 변화한 것인데, 도시 구조적으로 북촌의 종로지역과 남촌의 혼마치(本町: 지금의 명동)지역의 구분이 완화되어 양지역 주민의 왕래가 증가하고 민족적 잡거지가 증가 한 것과(김종근 2003) 일본인 사이에서 주로 북촌에서 상영된 서양영화에 대한 관심이 증대된 것에 큰 이유가 있다고 할 수 있다.

변사 없이 무설명으로 영화를 상영해 언어적 혼란 없이 영화를 관람하도록 하기도 했다(鄭忠實 2013).

그러나 남촌에 압도적 크기, 시설, 서비스의 모던영화관 건설은 남북사이의 균형추를 남쪽으로 기울이게 하는 것이었다. 근대화되어 가는 경성에서 관객에게 모던을 경험하게 하고, 관객 사이 어떠한 방해 없이 집중해 영화를 감상하고자 하는 욕구가 증가 되어 가던 상황에서 이러한 욕구를 충족시켜주는 것은 남촌에 위치한 모던 영화관이었기 때문이다. 반면 북촌의 영화관은 여전히 관객에게 모던을 경험하게 하거나 관객이 영화에만 집중하게 할 조건을 마련하지 못 했다. 북촌의 대표적 영화관인 단성사에서조차 1937년의 시점에도 영화가 상영 중임에도 과자 장수가 시끄러운 상매행위를 하였고 안내인은 소란스럽게 문을 여닫고 특정 관객을 큰 소리로 불러낼 수 있었다. 북촌 영화관의 이러한 상황을 두고 어느 관객은 경영자가 새로운 ‘감수성’을 가지길 촉구하며 남촌의 모던 영화관의 경영법을 배우길 권하기도 하였다(동아일보 37/07/11).

남/북 영화관의 이러한 격차로 인해 북촌에 거주하는 조선인조차 북촌영화관을 기피하고 일본인이 경영하는 남촌 영화관을 선호하게 되는 것이다. 당시 신문에는 북촌 흥행계의 한축을 담당했던 조선극장이 이미 화재로 소실된 상황에서 우미관과 단성사마저 관객을 메이지좌, 와카쿠사극장 등의 남촌의 모던 영화관에 빼앗겨 북촌 흥행계는 큰 위기에 빠지게 되었다고 설명하고 있다(동아일보 37/12/05). 실제로 북촌 흥행계를 대표한 단성사는 남촌 모던 영화관 건설 이후 경영악화 때문에 영화 전문관을 포기하고 연극을 상영하는 방법으로 자구책을 마련하기도 하였으나 결국은 메이지좌의 재개봉관으로 전략하게 된다(동아일보 39/06/16).

남촌의 모던영화관 등장으로 인한 북촌영화계 몰락은, 도쿄에서는 모던 영화관이 주로 위치한 마루노우치라는 영화흥행가의 등장에도 아사쿠사 같은 기존의 흥행가가 존속하고 특유의 영화문화를 지속시켜 간 것과 큰 차이를 보이는 것이라 할 수 있다. 이는 경성에 비해 도쿄 쪽 영화 흥행 산

업의 규모가 훨씬 크고 비교적 도쿄 영화 흥행가 사이에는 힘의 차이가 크지 않았던 것에 기인한다.

모던 영화관은 북촌의 영화관만이 아니라 남촌의 기존 영화관에도 큰 위협이 되었다. 키라쿠칸은 1935년 흥행 성적이 경성 내에서 1위였지만 근대식 영화관의 건설 직후 3위로 하락했다. 이에 키라쿠칸은 모던 영화관 건설 이전에는 관람료를 1원으로 책정하기도 하였으나 건설 이후 관객확보를 위해 모던 영화관보다 저가인 3-40전 수준으로 관람료를 인하하지 않을 수 없었다. 추오칸 역시 수익이 악화되는 위기 상황에서도 더 이상 모던 영화관에 관객을 빼앗기지 않기 위해 관람료를 대폭 인하하는 방식으로 생존하고자 했다. 나니와칸은 메이지자에 쇼치쿠 영화 배급권을 빼앗겼으며 역시 관람료를 인하하는 방식으로 생존의 길을 찾아 나섰다(朝鮮及滿州 37/02, 84-88). 이처럼 모던 영화관은 북촌과 남촌의 기존 영화관과 확연히 구별되는 시설과 서비스로 관객을 빼앗아 갔으며, 이는 기존 영화관 스스로가 생존을 위해 고가정책 폐지 등 모던 영화관과 차별화하는 경영법을 사용하게 했다고 할 수 있다.

그리고 이러한 차별화와 시설의 차이는 모던 영화관을 기존의 영화관과는 더욱 다른 층위의 영화관으로 위치시켰을 것이다. 실제로 경찰이나 행정기관의 평가에서도 모던 영화관의 등장으로 상영, 관람환경에 의한 등급이 추가되어 경성의 영화관은 이전 2개 등급에서 3개의 등급으로 분류되었고 기존 북촌의 단성사와 남촌의 1류 영화관은 2류 영화관으로 강등되었다. 우미관 등의 기존 2류관과 외곽의 영화관은 3류 영화관으로 분류되었다(매일신보 41/08/09; 43/07/03). 요컨대, 모던 영화관의 등장으로 인해 영화 흥행계에 있어 남/북간 대등관계가 붕괴되어 경성 영화관의 분류에 있어 민족적 요소는 제거되었지만 대신 분류기준이 상영, 관람환경으로 단일화되고 그 결과 등급이 3단계로 세분화되었다고 할 수 있다.

기존의 영화관들은 모던 영화관의 등장으로 인한 등급 강등과 수익 악화라는 상황에서 생존을 위해 관람료의 측면에서는 차별화를 위해 노력했지

만 서비스나 경영방식 등에서는 모던 영화관의 장점들을 적극적으로 수용하려 했다. 모던 영화관과 같이 대량의 자본을 들여 영화관 건물 자체를 신축할 수는 없었지만 내부시설을 최대한으로 개선해야 했다. 키라쿠칸과 추오칸은 기존의 벤치식 의자 대신 독립된 1인 좌석으로 바꾸는 등의 내부시설을 개선하였다(朝鮮及滿州 37/02, 84-88). 북촌에 위치한 동양극장과 단성사도 냉난방기기를 설치하고 좌석을 개선하였고 발성기도 최신형 RCA로 교체하였으며 스크린, 영사기도 교체하는 등의 노력을 기울였다(동아일보 37/06/16; 39/06/16). 시설뿐만 아니라 서비스의 측면에서도 남촌의 모던 영화관 등장 이후, 기존의 영화관은 당시 경성 영화 관객에게 가장 큰 불만의 대상이었던 과자장수의 상매행위를 전면적으로 금지시키는 경우가 증가하였다(朝鮮公論 37/07, 71; 大阪毎日新聞(南鮮版) 38/05/12).

영화 관람료도 모던 영화관이 50전 균일제를 시행해 기존의 영화관보다 관람료를 인하하고 부당한 요금을 요구하지 않게 되자 기존의 영화관도 균일요금제를 실시하여 이런저런 이유로한 추가요금을 요구하지 않았다. 키라쿠칸 등의 남촌 영화관은 관람료를 전좌석 동일하게 3-40전 수준으로 책정하였으며 단성사는 1938년에는 영화관람료를 대인은 50전, 소인은 35전 수준으로 정해 연령에 따른 관람료의 차이는 두었지만 좌석에 따른 차등요금제는 폐지했다(朝鮮及滿州 37/02, 84-88). 기존의 영화관은 관람료를 인정한 상황에서 수익을 증대시키기 위해서는 모던 영화관처럼 상영횟수를 늘리지 않을 수 없었다. 2류극장으로 밀려난 키라쿠칸과 나니와칸, 단성사 등은 환기장치 설비까지 개선하며 경찰로부터 3회 상영의 인가를 위해 노력해 결국에는 3회 상영 허가를 얻어냈다(동아일보 40/05/26). 모던 영화관 건설 이후의 경성 영화관 사이의 전반적인 변화를 당시의 어느 잡지에서는 경성영화계가 ‘도시화(都市化)’되었다고 표현하였는데 이는 남촌의 모던 영화관의 영향을 받아 경성의 영화관 사이에서 행해진 시설의 개선과 관람료 인하, 서비스의 개선 등을 ‘도시화’라는 발전의 개념으로 설명한 것이라 할 수 있다(朝鮮及滿州 37/02, 84-88).

VI. 경성 관객의 모던 영화관 경험

1. 고급문화의 향유

1938년 어느 잡지에는 문화시설이 부족한 경성에서 영화관은 ‘오락기관’이 아니라 ‘사교기관’이라고 표현되었다(朝鮮公論 38/02, 120). 여기서 사교기관의 의미는 영화 상영 중 대화를 나누거나 접촉하는 것이 이미 금기시된 상황에서 단순히 영화관이 타인과의 대화와 접촉을 통해 사람을 사귄 수 있는 공간이라는 의미는 아니다. 그 보다는 특정 영화관을 출입하는 행위, 특정 영화를 감상하는 행위, 그러한 행위를 하는 사람들과 특정 영화관에서 집합하는 것을 통해 영화관이 사회 망 속에서 개인 관객의 취향과 행위에 의미를 부여하게 하는 공간임을 의미한다고 할 수 있다. 더군다나 위에서도 표현되어 있지만 영화관 이외 연극 공연장이나 미술관 같이 대중이 이용할 수 있는 문화소비의 공간이 극히 부족한 식민지 경성에서는 영화관에 단순히 오락기관이 아니라 관객의 취향에 특정 성격·의미를 부여하는 역할이 더욱 강하게 요구될 수밖에 없다. 경성에서 영화관이, 관객의 아이덴티티와 취향을 위치시키고 정의하는 공간이라고 한다면 남촌의 모던 영화관에 쇄도한 관객들의 방문목적은 단순히 좋은 시설과 서비스를 경험하며 영화를 편안하게 감상하기 위한 것에만 있는 것은 아니었을 것이다. 다른 여타 영화관과는 뚜렷이 구분되는 남촌의 영화관을 방문함으로써 관객은 타인보다 고급취향의 소유자라는 것을 인정받고 싶어 하는 욕구도 크게 작용했다.

당시 남촌의 모던 영화관의 영업 전략 역시도 관객의 욕구에 맞게 관객으로 하여금 고급 취향의 소유자임을 느끼게 하는 것에 맞추어져 있었다. 문예영화 등의 고급영화를 주로 상영하려고 노력했을 뿐만 아니라 영화감상과 직접적으로 관계가 없는 직원의 용모, 건물의 외관을 고급스럽게 장식한 것도 그러한 맥락이다. 도호영화사에 의한 직영 이전 코가네좌가 당시 최고급시설을 갖추고 있었음에도 불구하고 신설 직후의 다른 두 모던 영화

관에 비해 흥행 성적이 저조한 것에 대해, 당시 신문은 고급 영화관임에도 불구하고 다른 영화관과는 달리 출입하는 관객에게 고급팬임을 인식시키는 경영기법을 사용하지 못했기 때문이라고 설명하고 있다(朝鮮公論 38/02, 120). 다른 모던 영화관과는 달리 관객의 욕구를 충족시켜 주지 못해 실패한 코가네자의 사례를 통해서도 관객이 남촌의 모던 영화관을 방문하는 주된 목적 중의 하나는 관객 자신의 취향이 고급이라는 것을 인정받고 싶어 하는 욕구에 있다는 것을 알 수 있다.

남촌의 모던 영화관의 관객이 영화관의 출입을 통해 타인의 취향과 자신의 것을 구별해 더 나은 것으로 규정하려 했다면, 그 구별짓기의 효과는 경성의 일본인 관객보다 조선인 쪽이 훨씬 컸다고 할 수 있다. 경성의 일본인은 영화관 출입이 일상적이었던 반면 조선인에게는 일상적이지 않은 상황에서⁵⁾ 고가의 관람료를 지불해야하는 고급스런 영화관을 출입할 수 있다는 사실만으로도 조선인 관객은 그것이 쉽지 않은 조선인과 자신을 용이하게 구별할 수 있기 때문이다. 실제로 일본인 사이에서 엘리트, 상류계층은 영화관에 잘 가지 않으려하는 성향이 있었던 반면 조선인 관객 중에서 상류계층이 상당히 많았던 것은(朝鮮公論 33/07, 108) 영화관 출입을 통한 구별짓기의 효과가 조선인 쪽이 컸기 때문이라고 할 수 있다.

2. 민족적 차별 경험

조선인 관객에게 있어 모던 영화관은 자신의 취향을 고급스러운 것으로 설정하는 공간이기도 했지만 일본인 거주지에 위치해 있고 영화관 내부는 조선인과 일본인이 혼재되었기 때문에 민족적 차별이 발생하는 있는 공간

5) 경성의 조선인에게 영화가 일상화 될 수 없었던 이유로는 검열료, 일본으로부터의 필름 운송료 등으로 인해 경성영화관이 요금이 일본보다 비쌌던 것(朝鮮公論 33/7, 108), 『동아일보』 1928년 8월 4일자 기사와 『경성일보』 1934년 2월 1일자 기사에서 확인할 수 있듯이 경성에서의 최저 관람료는 10전이었지만 경성 거주 조선인 대부분은 생계 유지를 위한 1일 지출이 10전 이하였던 것을 들 수 있다.

이기도 했다. 이전 영화관 관객 구성, 영화관이 민족적으로 명확히 분리되어서, 한 영화관의 관객은 한 민족으로만 구성되어 있을 때는 경험할 수 없는 것이었다. 모던영화관뿐만 아니라 조선인과 일본인이 혼재한 영화관은 민족 차별이 다발하는 공간이었다. 당시 대표적인 일본인에 의한 조선인의 차별사례를 보고하고 있는 총독부측 자료에서도 경성 영화관에서의 차별 행위를 아래와 같이 소개하고 있다.

경성의 모 상설영화관은 특작영화가 왔다는 소식에 내선인 입장객이 상당히 많았다. 이완성군도 특작영화를 보기 위해 표를 구입해 입장하려 할 때, 안내인이 자리를 안내해 주었다. 이때 자리에서 주위를 돌아보자 주위는 화장실에 가까운 곳으로 모두 조선인뿐이었다. 반면 내지인은 관람하기 좋은 자리에 모여 있었다. 이군은 화가나서 안내인에게 “왜 이런 장소에 안내하는 것인가? 좋은 자리가 곳곳에 비어 있는데.”라고 물었다. 그러자 안내인은 ‘여보는 여보 동지끼리 앉아야지’라고 답하고 가버렸다. 이군은 ‘같은 입장료를 지불하고 들어왔는데 상설관에서 까지 내선인을 차별하는 것은 정말 심하다. 이런 차별대우에 분개하지 않을 수 있나’라고 화를 내며 영화관을 나가버렸다(朝鮮憲兵隊司令部 1934, 33-34).

위의 사례는 장내에 좌석이 많이 비어있음에도 불구하고 일본인 안내인이 조선인 관객을 스크린이 잘 보이지 않으며 악취가 심한 좌석으로 안내하는 내용이다. 차별대우에 대해 항의할 때에도 안내인은 일본인이 조선인을 하대하는 호칭인 ‘여보’를 사용해 조선인을 무시하고 있다. 당시 조선인 관객은 중상류계층에 한정될 가능성이 높기 때문에 당시 주로 낮은 계층의 젊은 여성으로 고용되었던 안내인으로부터의 무시는 조선인 관객이 느끼는 모욕감을 더욱 크게 하였을 것이다. 경성의 사례는 아니지만 역시 해군 주둔지여서 경성과 같이 일본인이 많이 거주하고 있어, 영화관에서는 조선

인과 일본인이 섞일 수밖에 없는 진해 지역에서도 이러한 차별 사례를 발견할 수 있다.

정오인군은 활동사진을 보러갔는데 입장자가 너무 많아 서서 영화를 보던 중 빈 자리를 발견하고 앉으려 할 때 내지인이 “선인은 냄새나. 원래 앉아 있던 사람이 있으니 어서 저쪽으로가.” 라고 말해 정오인은 방법이 없이 다시 서서 영화를 보았다. 그러던 중 계속 그 자리가 비어있어 재차 앉으려 하자 다른 내지인이 “저쪽으로 가”라고 말했다(朝鮮憲兵隊司令部 1934, 11-12).

위의 사례는 자리가 비어 있음에도 냄새가 난다는 이유로 일본인 관객이 조선인 관객을 자신의 옆 자리에 앉지 못 하게한 내용이다. ‘선인은 냄새가 나’ 라는 일본인의 말에서도 확인할 수 있듯이 실제로 정오인이라는 사람에게 냄새가 난다고 보다는 막연히 조선인은 냄새가 나는 것이 일반적이지 정오인이라는 조선인도 냄새가 날 것으로 추측되므로 옆자리에 앉지 못 하게 한 것이다. 흔히 일본인은 냄새가 난다는 이유로 조선인을 차별하는 경우가 많았는데 그 냄새를 마늘 냄새라고 여겨 이주 일본인은 조선인으로 오해 받아 차별받을 것을 걱정해 일체 음식에 마늘을 사용하지 않았다고 한다(澤井理惠 1996, 58-59). 사람의 냄새라는 것은 일반적으로 비교적 가까운 거리에서만 확인 할 수 있는 것이기에 냄새를 이유로 한 차별은 나에게로의 접근을 봉쇄하며 친교의 의사가 없음을 말하는 것이다. 그리고 실제로 냄새가 나든 안나든, 조선인 특유의 것이라 설정한 체취, 특히 식습관으로 인한 체취는 쉽게 제거할 수 있는 것이 아니기에 조선인과 일본인을 근본적으로 다른 존재로 구별짓고 차별하는 수단이라고도 할 수 있다.

이상의 내용은 일반적 차별 사례를 소개하여, 조선에 거주하는 내지인의 반성을 촉구하고 내선일체를 달성하기 위한 목적의 보고서에 실린 것이기 때문에 위의 영화관에서의 조선인과 일본인의 차별 사례는 특별한 것이 아

닌 일상적인 것이라 할 수 있다.

당시 영화관람 이외의 소비 과정에서도 민족 차별의 사례는 쉽게 발견된다. 예를 들어 조선인이 상품권으로 계산하려 할 때 어디서 주는 것이냐고 일본인 상점 주인이 핀잔을 준다거나, 일본인 병원·이발소에서 조선인 환자·손님을 거부한다거나 하는 것 등이다(朝鮮憲兵隊司令部 1934). 돈을 매개로 한 소비의 과정에서 조차 민족적 차별이 일상화되어 있다는 사실도 위의 영화관의 사례가 특별한 것이 아님을 짐작할 수 있게 한다. 따라서 위의 인용 사례들이 남촌의 모던영화관의 상황만을 말하고 있는 것은 아니지만 이러한 차별은 조선인과 일본인이 섞이는 모던 영화관에서도 흔히 발생하는 것임을 추측하기는 어렵지 않다. 특히나 이러한 차별은 식민지 조선 사회에서 일반적으로 발생하는 조선인과 이주 일본인 사이의 문제이기 때문에 세련된 서비스를 행하는 모던영화관의 경영자나 직원에 의해 방지되거나 해소될 문제도 아니었다.

즉, 남촌의 모던 영화관은 경성의 조선인 관객에게 신문이나 잡지에서만 볼 수 있었으며 열망했던 마루노우치의 모던 영화관의 실현이었고 일반적 조선인들로부터 자신의 취향을 고급스러운 것으로 구별하게 하는 공간이었지만, 동시에 식민지민이라는 이유로 일본인으로 부터는 차별받아야만 했던 공간이라고 할 수 있다.

VII. 결론 - 의의와 과제

1930년 이후 아사쿠사를 제치고 도쿄 영화문화의 중심으로 등장한 마루노우치 지역의 영화관은 우수한 시설과 세련된 경영법, 모던한 소비·유흥 방식을 제시했다. 열악한 시설과 영화로의 집중을 보장받지 못 하는 관람환경 속에서 경성의 영화팬은 마루노우치 지역의 모던 영화관을 열망하게 되는데 이러한 열망 속에서 1936년 경성의 남촌지역에 마루노우치 영화관을

모범으로 한 모던 영화관이 건설된다. 이로 인해 경성 영화흥행계는 남/북 간 민족적 대등 관계가 붕괴되고 북촌의 영화관이 몰락하지만 마루노우치의 선진된 경영법과 서비스가 경성에 전파된다. 조선인 관객은 남촌의 모던 영화관을 출입함으로써 모던을 경험하고 자신의 취향을 고급스런 것으로 위치시키려 했지만 한편으로는 그곳의 일본인으로부터 차별을 받기도 했다. 이상의 내용을 통해 본연구는 일국사를 넘어 일본 영화관·관람문화와 조선의 영화관·관람문화와의 연관성을 밝히고자 시도하였으며 각각은 도쿄, 경성이라는 지역적 특성 속에서 설명하려고 했다는 것에서 일정의 의미가 있다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 여전히 식민지 조선의 영화사 연구에 있어서는 많은 과제가 남겨져 있다고 생각한다. 우선은 영화 텍스트 분석의 측면에서도 1930년대 후반 이후로는 일본 영화 제작회사와 조선 영화제작회사가 제휴하는 일이 증가하기 때문에 일본의 영화적 특성이 조선영화에 어떻게 수용되는지를 살펴보아야 할 것이다. 그리고 조선영화 텍스트 분석에 있어서는 지금까지 감독을 비롯한 제작자 측을 가장 중요한 요소로 설정하는 경우가 많은데 영화관과 관람 문화와 관련한 조선인 관객과 조선 영화의 연관성에 대해서도 설명되어야 할 것이다. 예를 들면 1930년대 후반 이후 조선 영화에서 관찰되는 조선인 주인공의 아이덴티티의 불안은, 당시 조선 영화 최대 개봉관인 남촌의 모던 영화관에서의 조선인 관객이 조선인 사이에서는 상류층이면서도 영화관에서 만난 일본인에게 차별받아야 하는 상황에 기인하는 것일 가능성도 제기할 수 있겠다. 마지막으로 자료 부족, 한국에서 식민지기 도시사 연구 성과 부족 등으로 여전히 식민지의 영화관, 관람 양상은 명확하지 않은 부분이 많다고 생각된다. 자료발굴과 새로운 연구방법 개발을 통해 이를 더욱 명확히 할 필요가 있다.

[투 고 일 : 2013년06월27일]

[심사완료일 : 2013년07월30일]

[게재확정일 : 2013년08월16일]

참고문헌

- 김백영 (Kim, Baek-yeong). 2005. “일제하 서울에서의 식민권력의 지배전략과 도시공간의 정치학.” (Iljeha Seoul-eseoui Sikmin Gwollyeok-ui Jibae Jeollyak-gwa Dosi Gonggan-ui Jeongchihak) 서울대학교 박사학위논문 (Ph. D. Diss., Seoul National University).
- 김종근 (Kim, Jong-geun). 2003. “서울중심부의 일본인 시가지 확산: 개화기에서 일제강점 전반 기까지(1885-1929).” (Seoul Jungsimbu-ui Ilbonin Sigaji Hwaksan: Gaehwagi-eseo Iljegangjeom Jeonbangikkaji(1885-1929)) 『서울학연구』(Seoulhak Yeongu) 20: 181-231.
- 김소영 (Kim, So-yeong). 2006. “신여성의 시각적재현.” (Sinyeoseong-ui Sigakjeok Jaehyeon) 『문학과 영상』(Munhak-gwa Yeongsang) 7(2): 93-129.
- 문화컨텐츠닷컴. 2004. “명치좌.”
http://www.culturecontent.com/contentdata/contentDataView.do?cp_code=cp0443&content_data_id=cp0443027006(검색일: 2013.08.08).
- 유선영 (Ryu, Seon-yeong). 2005. “황색식민지의 서양영화관람과 소비실천.” (Hwangsae sikminji-ui Seoyang Yeonghwa Gwallam-gwa Sobisilcheon) 『언론과사회』 (Eollon-gwa Sahoe) 13(2): 7-62.
- 이순진 (Lee, Soon-jin). 2010. “1930년대 조선영화문화의 변동과 조선인 영화상설관의 소멸.” (1930nyeondae Joseon Yeonghwa Munhwa-ui Byeondong-gwa Joseonin Yeonghwa Sangseolgan-ui Somyeol) 『대동문화연구』(Daedong Munhwa Yeongu) 72: 157-200.
- 이용남 (Lee, Yong-nam). 2001. “해방전 조선영화 극장사 고찰.” (Haebangjeon Joseon Yeonghwa Geukjangsa Gochal) 청주대학교 석사학위논문 (MA Thesis, Chongju University).
- 정충실 (Jeong, Choong-sil). 2009. “식민지조선의 영화관람: 상설관과 비상설관이라는 공론장.” (Sikminji Joseon-ui Yeonghwa Gwallam: Sangseolgan-gwa Bisangseolganiraneun Gongnonjang) 한국예술종합학교 전문사학위논문 (Jeonmunsa Thesis, Korea National University of Arts).

- 松橋達矢 (Matsuhasi, Tatsuya). 2012. 『モダン東京の歴史社會學: 「丸の内」をめぐる想像力と社會空間の変容』(Modan Tokyo-no Rekishishakaigaku: 「Marunouchi」o Meguru Sozoryoku-to Shakaikukan-no Henyo) 東京 (Tokyo): ミネルヴァ書房 (Minerubashobo).
- 御園京平 (Misono Kyohei). 1990. 『活弁の時代』(Katsuben-no Jidai). 東京 (Tokyo): 岩波書店 (Iwanamishoten).
- 澤井理恵 (Sawai Rie). 1996. 『母の京城 私のソウル』(Hahano Keijou Watashino Souru). 東京 (Tokyo): 草風館 (Kusabukai).
- 今村昌平 (Imamura Shohei) 외. 1986a. 『講座日本映畫 2 : 無聲映畫の完成』(Kouja Nihon Eiga2 : Museieigano Kansei). 東京 (Tokyo): 岩波書店 (Iwanamishoten).
- 今村昌平 (Imamura Shohei) 외. 1986b. 『講座日本映畫 3 : トーキョーの時代』(Kouja Nihon Eiga3 : Toukino Jidai). 東京 (Tokyo): 岩波書店 (Iwanamishoten).
- 大阪市立大學經濟研究所 (Osakasiritsu Keizai Kenkyusho). 1990. 『東京・大阪』(Tokyo・Osaka). 東京 (Tokyo): 東京大學出版會 (Tokyodaigakushuppankai).
- 小木新造 (Oki Sinzo). 2010. 『1868-1930東京空間』(1868-1930Tokyokuukan). 東京 (Tokyo): 筑摩書房 (Jikumashobou).
- 吉見俊哉 (Yoshimi Syunya). 2008. 『東京のドラマトゥルギ-』(Tokyono Doramatwirugi). 東京 (Tokyo): 河出文庫 (Kawadebunko).
- 鄭忠實 (Jeong Choongsil). 2013. “1920-1930年代, 京城の映畫館: 映畫館同士の關係性を中心に.” (1920-1930nendai, Keijouno Eigakan : Eigakandousinokankeishouo Chusinni) 『코리아研究』(Korea Kenkyu) 4: 77-92.
- 朝鮮憲兵隊司令部 (Chousenkenbeitaisireibu). 1934. 『(朝鮮同胞に對する)内地人反省資錄』(((Chousenharakarani Taisuru) Naichijin Hanseisiroku). 京城 (Keijou): 朝鮮憲兵隊 (Chousenkenbeitai).
- 加藤幹郎 (Kato Mikiro). 2006. 『映畫館と觀客の文化史』(Eigakanto Kankyakuno bunkaisha). 東京 (Tokyo): 中央公論新社 (Chuoukourongsinsha).
- 兒玉數夫 (Kodama Kazuo). 1967. 『活動狂時代』(Katsudoukyouzidai). 東京 (Tokyo): 三一

書房 (Sangichishobou).

國會刊行會 (Kokkaikankoukai). 1989. 『映畫黄金期小屋と名作の風景』(Eigaougongki

Koyato Meisakuno Hukei). 東京 (Tokyo): 國會刊行會 (Kokkaikankoukai).

國際映畫通信社 (Koksaieigatsuushinsha). 1928. 『日本映畫事業總覽』(Nihoneigasagyou

soram). 東京 (Tokyo): 東京堂書店 (Tokyodoushoten).

北田曉大 (Kitada Akihiro). 2002. “誘惑する聲/映畫(館)の誘惑—戦前期日本映畫における聲

の編成.” (Yuwakusuru Koe/Eiga(kan)no Yuwaku-Senzenkinohoneiganiokeru

Koenohensei)『擴大するモダニティ』(Kakdaisurumodaniti). 東京 (Tokyo): 岩波書

店 (Iwanamishoten).

警視廳保安部保安課 (Keisicho Hoanbu Hoanka). 1917. 『活動寫眞取締概況』(Katsudou

shashin Torisimagaiyou). 東京 (Tokyo): 警視廳 (Keisicho).

京城日報 (Keijounippo) · 毎日新報 (Mainichisinpo). 1936. 『朝鮮年鑑』(Chousennenkam)

3. 京城 (Keijou): 京城日報 (Keijounippo) · 毎日新報 (Mainichisinpo).

地人社 (Chizinsha). 1936. 『大東京史跡名勝地誌』(Dai Tokyo Shiseki Meisho Chishi). 東京

(Tokyo): 地人社 (Chizinsha).

十重田裕一 (Toeda Hirokazu). 2006. 『映畫館』(Eigakan). 東京 (Tokyo): ゆまに書房

(Yumanishobo).

藤森照信 (Huzimori Terunobu). 1991. 『失われた帝都東京 : 大正・昭和の街と住い』

(Ushinaware Ta Teito Tokyo : Taisho · Showano Machito Sumai). 東京 (Tokyo):

洪洋社 (Hiroshiyosha).

報知新聞社 (Hochishinbunsha). 1932. 『大東京全圖改正新町名入』(Daitokyozengen Kaisei

Shinmachinairi). 東京 (Tokyo): 報知新聞社 (Hochishinbunsha).

〈잡지기사〉

『삼천리』(Samcheolli)

1934.05. “삼천리기밀실.” (Samcheolli Gimilsil) 『삼천리』(Samcheolli) 6-5: 18-26.

『朝鮮公論』(Chōsen Kōron)

1933.07. “フィルム検閲より見た.” (Fuirumu Kenetsuyorimita)『朝鮮公論』(Chōsen Kōron) 21-7: 107-109.

H大悟 (Hdaigo). 1933.08. “洞朝鮮映画興業界の展望.” (Hora Chōsen Eigakōgyōkaino Tenbo)『朝鮮公論』(Chōsen Kōron) 21-8: 137.

みやさき生 (Miyasakisei). 1936.03. “朝鮮映画界大観.” (Chōsen Eigakaitaikan)『朝鮮公論』(Chōsen Kōron) 24-3: 114-115.

山崎行彦 (Yamazaki Yukihiko). 1937.07. “映画館公衆機関説.” (Eigakan Kōshūkikan Setsu)『朝鮮公論』(Chōsen Kōron) 25-7: 71-74.

1938.02. “京城映画街往来.” (Kyōshiro Eigagaiōrai)『朝鮮公論』(Chōsen Kōron) 26-2: 120.

『朝鮮及満州』(Chōsen Kyumanshū)

迷迷亭主人 (Meimei Teishujin). 1924.04. “京城キネマ界漫步.” (Kyōshiro Kinemakaimanpo)『朝鮮及満州』(Chōsen Kyumanshū) 1924(4): 169-171.

宇佐見誠一郎 (Usami Seiichirō). 1934.07. “松竹映画肩替り問題の真相.” (Shōchiku Eiga Katagawari Mondainoshinsō)『朝鮮及満州』(Chōsen Kyumanshū) 1934(7): 83.

水井れい子 (Mizui Reiko). 1935.11. “松竹映画をめぐる諸問題.” (Shōchiku Eiga-o Meguru Shomondai)『朝鮮及満州』(Chōsen Kyumanshū) 1935(11): 79-81.

1937.02. “内地人側の京城の映画館を語る.” (Naichijingawano Kyōjōno Eigakan-o Kataru)『朝鮮及満州』(Chōsen Kyumanshū) 1937(2): 84-88.

『実業の日本』(Jitsugyōno Nippon)

1933.07. “商店街解剖.” (Shōtengaikaibō)『実業の日本』(Jitsugyōno Nippon) 36(7): 84-85.

『キネマ旬報』(Kinema Junpō)

登志雄 (Toshio). 1922.04.01. “ファンの手帳から.” (Fannotechōkara)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 95: 16.

1922.07.21. “各館普通席より.” (Kakukanfutsūsekiyori)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 106: 15.

1922.11.21. “各館普通席より.” (Kakukanfutsūsekiyori)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 118: 14.

水上博水 (Mizukami Hiroshisui). 1923.04.21. “常設館の事.” (Jōsetsukannokoto)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 131: 21.

登志雄 (Toshio). 1924.10.01. “ファンと.” (Fanto)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 173: 37.

1924.10.01. “無題.” (Mudai)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 173: 37.

石巻良夫 (Ishinomaki Yoshio). 1929.07.21. “常設館建築の新傾向.” (Jōsetsukankenchikunoshinkeikō)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 337: 30.

1931.03.01. “無題.” (Mudai)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 393: 41.

1932.01.01. “映画館の建設改策.” (Eigakanno Kensetsukaichiku)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 422: 29.

三橋哲生 (Mitsuhashi Tetsuo). 1934.05.01. “呉れ若し支配人たりせば.” (Wareremoshishihainintariseba)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 498: 48.

武田俊一 (Takeda Shunichi). 1935.03.21. “盛り場と交通機関.” (Sakaribato Kōtsūkikan)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 535: 34.

1935.04.01. “劇場傾向調査.” (Gekijōkeikō Chōsa)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 536: 64.

1935.04.11. “劇場景況調査.” (Gekijōkeikyō Chōsa)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 537: 34.

1935.05.21. “守安正興行学第一課.” (Moriyasutadashikōgyōgaku Daiichika)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 541: 35.

1935.09.01. “浅草、新宿、丸の内.” (Asakusa, Shinjuku, Marunouchi)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 551.

肥後博 (Higo Hiroshi). 1935.09.11. “洋画興行論.” (Yōgakōgyōron)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 552: 12.

1936.01.01. “新興直営館景況.” (Shinkōchokueikan Keikyō)『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 562: 10.

1936.01.11. “地下第一劇場見物.” (Chika Daiichigekijōkenbutsu)『キネマ旬報』

(Kinema Junpō) 563: 35.

1936.07.01. “劇場景況調査.” (Gekijōkeikyōchōsa) 『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 580: 6.

1936.09.01. “映画界検討.” (Eigakaikentō) 『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 586: 58.

友田純一郎 (Tomoda Junichirō) · 川村秀治 (Kawamura shūji). 1937.12.11. “映画館表裝飾採集.” (Eigakan Hyōsōshokusaishū) 『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 621: 130-131.

1938.01.21. “業界.” (Gyōkai) 『キネマ旬報』(Kinema Junpō) 634: 84.

〈신문자료〉

『동아일보』(Donga Ilbo)

1937.06.16. “풍문과 사실과 동양극장.” (Pungmun-gwa Sasil-gwa Dongyanggeukjang) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1937.07.11. “북촌영화 경영자에게 일언.” (Bukchonyeonghwa Gyeongyeongjaeage Ileon) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1937.08.11. “영화관 극장 등 오락장 취체규칙을 초안.” (Yeonghwagwan Geukjang Deung Orakjang Chwijegyuchik-eul Choan) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1937.12.15. “개축삼주년 기념으로 단성사 혁신 준비.” (Gaechuksamjunyeon Ginyeomeuro Danseongsa Hyeoksin Junbi) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1938.01.03. “흥행계 일별.” (Heunghaenggye Ilbyeol) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1939.06.04. “영화상영중 전화 접객 사절.” (Yeonghwasangyeongjung Jeonhwa Jeopgaek Sajeol) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1939.06.16. “문제의 단성사 명치좌 첸으로.” (Munje-ui Danseongsa Myeongchijwa Cheneuro) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1939.06.12. “관객정리법으로 예매번호제.” (Gwangaekjeongrubeopeuro Yemaebonhoje) 『동아일보』(Donga Ilbo).

1940.05.26. “영화상설관 주야 계속 영사.” (Yeonghwasangseolgwang Juya Gyesok Yeongsa) 『동아일보』(Donga Ilbo).

『매일신보』(Maeil Sinbo)

1941.08.09. “경성봉절연맹 근간 탄생을 볼터.” (Gyeongseongbongjeolyeonmaeng Geungan Tansaeng-eul Bolteo) 『매일신보』(Maeil Sinbo).

1943.07.03. “1급 봉절관 80전으로 금일부터, 상설관 입장료 인상.” (1geup Bongjeolgwan 80jeoneuro Geumilbuteo, Sangseolgwan Ipjangryo Insang) 『매일신보』(Maeil Sinbo).

『京城日報』(Kyōshironippō)

1936.03.28. “京城大型常設館誕生.” (Kyōshiroōgata Jōsetsukantanjō) 『京城日報』(Kyōshironippō).

1936.12.31 “本町近代式映画館.” (Honmachi Kindaishiki Eigakan) 『京城日報』(Kyōshironippō).

『読売新聞』(Yomiuri Shinbun)

1929.02.14. “日本劇場着工.” (Nippon Gekijōchakkō) 『読売新聞』(Yomiuri Shinbun).

1930.10.07. “邦楽座長期興行.” (Hōgakuzachōki Kōgyō) 『読売新聞』(Yomiuri Shinbun).

1931.09.04. “浅草大勝館.” (Asakusa Taishōkan) 『読売新聞』(Yomiuri Shinbun).

1933.12.25. “広告.” (Kōkoku) 『読売新聞』(Yomiuri Shinbun).

1934.02.01. “日比谷映画劇場.” (Hibiya Eigagekijō) 『読売新聞』(Yomiuri Shinbun).

『朝日新聞』(Asahi Shinbun)

1911.02.11. “帝国劇場.” (Teikoku Gekijō) 『朝日新聞』(Asahi Shinbun).

1936.10.06. “浅草辺りのある劇場.” (Asakusa Atarino Arugekijō) 『朝日新聞』(Asahi Shinbun).

1937.04.02. “松竹常設館東宝бойコット.” (Shōchiku Jōsetsukan Tōhōboikotto) 『朝日新聞』(Asahi Shinbun).

1937.09.25. “東宝帝劇合併.” (Tōhōteigekigappei) 『朝日新聞』(Asahi Shinbun).

『大阪毎日新聞』(Osakamainichi Shinbun)

1938.05.12. “京城映画界.” (Kyōshiro Eigakai) 『大阪毎日新聞』(Osakamainichi Shinbun).

ABSTRACT

Movie-theaters and Film-culture in Tokyo and Gyeongseong, 1920s-1930s

JEONG Choong Sil

Ph.D. Candidate
Tokyo University

Before the 1920s, Asakusa was the core of Tokyo's Film-culture. However, because of the expansion of the suburbs and construction of modern movie-theaters in 1930s, Marunouchi rose in popularity to lead Tokyo's film-culture. As a result, Marunouchi became widely known to Gyeongseong cinema fans who could not experience modern movie-theaters. They longed for the modern movie-theaters of Marunouchi. Accordingly, modern movie-theaters that followed the model of Marunouchi were constructed in Namchon, Gyeongseong. These newly built modern theaters attracted not only Japanese and Koreans. Modern theaters of Namchon propagated Marunouchi's advanced theaters system, which included advance purchases, a theater attendant, shorter screen hour. To Koreans modern movie-theaters symbolized civilization. Modern movie-theaters and theater systems extended beyond Tokyo, influencing colonial Joseon. Despite their desire for modern movie theater, however, to Koreans, modern theaters were afflicted with discrimination.

Keywords Marunouchi, Modern Movie-theaters, Namchon, Bukchon,
Gyeongseong Movie-theater