

1920년대 중반 식민지 조선에서의 일본인 영화 배우에 관한 연구*

함 중 범**

요약

1920년대 중반, 일본과 조선의 영화계는 커다란 변화를 겪었다. 그러면
서 영화 배우에 대한 대중적 인기와 문화적 위상이 높아졌다. 1923년부터
조선영화가 본격적으로 제작·개봉되었는데, 이들 작품 중 등장인물이 일
본인으로 설정된 경우는 거의 없었다. 이러한 가운데 오사와 아와라(大沢
柔)라는 일본인 배우가 주삼손(朱三孫)이라는 조선인 이름으로 활발히 활
동하였다. 한편, 재조선 일본인 관객의 관심은 일본의 영화 배우들에게로
보다 집중되어 갔다. 그리하여 대스타를 비롯한 일본의 영화 배우들이 경
성을 방문하는 이벤트가 벌어지기도 하였다. 일행 중에는 조선 출신의 일
본인 배우들도 포함되어 있었다. 그러나 조선영화계에서 활동한 주삼손이
나 일본영화계에 진출한 조선인 배우들의 경우, 재조선 일본인들 사이에서
주목받지 못하였다. 이는 조선(영화)에 대한 일본인의 시선이 반영된 결과
로 볼 수 있다.

주제어 : 1920년대, 식민지 조선, 영화, 일본인 배우

* 본 논문은 2014년 12월 22일 고려대 일본연구센터에서 열린 ‘과정 일본어문학/문화
연구회’ 콜로키엄에서의 발표문 “1920년대 중반 식민지 조선과 일본인 영화 배우”를
수정·보완한 것임. 今回の論文作成にあたっては、住友財団のご協力をいただき
ました。記して御礼申し上げます。

** 고려대 일본연구센터 연구교수, 008mm@daum.net

I. 서론

우리는 한 편의 영화를 어떻게 감상하며 또한 어떠한 상(像)으로 기억할까? 쉽게 말해, 누구를 통해 영화 작품을 접하고 향유하는가? 다름 아닌 ‘인간’이다. 영화의 내적 요소에 기준을 두면 극중 등장인물일 터이고, 외적 요건의 측면에서는 연기를 담당하는 배우인 것이다. 이렇듯 영화에서 배우는 작품의 성격을 드러내는 가장 대표적인 존재로서, 특정 시공간에서의 대중적 경향을 가늠하는 척도가 될 만하다.

특히 ‘조선인(조선어)극장/일본인(일본어)극장’으로 민족-언어적 경계에 따라 이원화된 식민지 조선에서의 영화 문화 전반을 이해하는 통로가 될 수 있다. 하지만 그동안 한국영화사 연구는 지나치게 조선인, 조선어, 조선영화에만 집중해 왔다. 최근 문학, 연극 분야 등에서의 연구 경향과 맞물려 2000년대 말 재조선 일본 영화인에 관한 연구가 시도되기도 하였으나, 1910년대 재경성 일본 영화인에 관한 학술논문(한상언 2009)이나 일본인을 포함한 일제강점기 ‘경성인’의 영화 문화를 다룬 학위논문(호시노 유코 2012) 등 일부 성과에 그치고 있는 실정이다. 2010년대 초에는 한국영상자료원에서 편역한 『일본어 잡지로 본 조선영화 2』에 “식민지 조선영화의 일본인들”이라는 글이 수록되어 무성영화 시기 전체로 연구의 범위가 확대되기도 하였다(정종화 2011). 그렇지만 이들 연구의 범주는 영화 흥행업자 및 제작업자, 감독이나 촬영기사, 변사 또는 관객 등에 머무른다.

전술한 바대로, 영화에서 배우(俳優, actor/actress)는 대사, 표정, 행동이 어우러진 연기 활동을 통해 극적 상황을 창출하고 이야기를 진행시키는 존재이다. 또한 관객에게 동일시의 경험을 제공함으로써, 그들로 하여금 작품에 대한 가장 강력한 시청각적(무성영화의 경

우 시각적) 인상을 지니게끔 한다. 특히, 극장의 관람석과 스크린 화면 속에 위치한 이들의 민족, 인종, 국가, 지역 구성이 여러 가지 조합으로 나뉘어져 있던 중에서도 다양한 차원의 교류가 행해지던 1920년대 중반 식민지 조선의 경우가 눈에 띈다.

이에, 본고는 영화사적으로 주목을 요하는 1920년대 중반 식민지 조선에서의 일본인 영화 배우에 대해 살펴본다. 그럼으로써, 이들이 어떠한 계기로 조선영화계와 관계를 맺고 어떻게 활동하였으며 관객에게 어떠한 반응을 일으키면서 대중적으로 어떻게 인식되었는지 등을 밝혀내려 한다.

그런데 영화 분야에서 배우의 역할과 위상은 시공간을 초월하며 균질적인 것은 아니었다. 따라서 본고는 한국 영상문화 사상 최초의 매체적 전환기라 할 만한 1920년대 조선에서의 일본인 영화 배우에 관한 탐구를 통해, 당대 식민지 조선의 영화적 상황 및 ‘제국’ 일본과의 교류 양상을 확인하고 나아가 동시기 영화를 중심으로 대중문화 지형을 파악함으로써 1920년대 중반 영화-문화사적 특수성을 고찰하는 계기를 마련코자 한다.

연구의 시간적 범위는 1923년부터 1926년까지로 설정한다. 구체적으로는 조선인 배우가 출연한 본격적인 극영화 <국경>이 공개된 1923년 1월부터 조선키네마프로덕션 제작, 나운규 감독의 <아리랑>의 개봉을 계기로 조선 무성영화의 판도가 달라지는 1923년 10월까지의 시기에 집중한다.¹⁾ 1923년은 조선에서 극영화의 제작이 본격

1) 일본인 요도 도라조(淀虎藏)가 설립한 조선키네마프로덕션(朝鮮キネマプロダクション)은 제1회 작품 <농중조>(이규설 감독, 1926.6)를 비롯하여 모두 6편의 영화를 만들었는데, 후술할 일본인 배우 주삼손은 2회 작품인 <아리랑>의 성공 이후 제3회 작품 <풍운아>(나운규 감독, 1926.12)와 5회 작품 <금봉어>(나운규 감독)에 출연한 후 창립작 <잘 있거라>(나운규 감독, 1927.11) 이후에는 주로 나운규프로덕션에서 활동하게 된다. 한편, 이 시기부터는 도쿠나가 구마이치로(徳永熊一郎)의 덕영프로덕션(1927), 가와바타 모토미즈(川端基水)의 대륙키네마프로덕션, 와케지마 슈지

적으로 이루어지기 시작한 해로 알려져 있다. 일본의 경우도 관동대 지진(1923.9.1)을 계기로 영화계 전반이 변화하는 시점(분기점)이었다. 1926년은 1년 전 일본에서 시행된 ‘활동사진필름검열규칙(活動寫眞フィルム檢閱規則)’이 조선에도 도입(7월 5일 공포, 8월 1일 시행)됨으로써 영화 검열이 전국적으로 일원화되기 시작한 해이자, 다이쇼(大正, 12월 25일 일왕 사망)에서 쇼와(昭和)로 넘어가는 시절(전환기)이었다. 즉 이 기간은 조선 무성영화 제작이 자리를 잡아가던 때이면서 일본 무성영화의 성장을 거듭하던 시기였다. 아울러 당시 식민지 조선과 연관된 일본인 영화 배우들은 활동 공간 및 출신 지역 등을 통해 여러 부류로 유형화되는 바, 본론 3~4장의 제목과 내용이 분류의 기준 및 결과라 할 수 있다.

선행연구가 거의 부재한 관계로 신문, 잡지 등 당대 문헌 자료 및 관련 자료집에 대한 정리 및 해석 작업을 주요 연구 방법론으로 삼을 것이며, 이를 통해 일제강점기 한국영화사 및 재조선 일본인 연구의 지평을 확장하고자 한다.

II. ‘활동사진 변사’에서 ‘영화 배우’로 : 1920년대 영화계의 여건 변화와 맞물리며

한반도에서의 영화 산업의 역사는 식민지 역사와 출발 시기를 같이한다. 한일병합이 있던 1910년 조선 최초의 활동사진상설관인 ‘경성고등연예관(京城高等演藝館)’이 개관하였다. 경성에 위치한, 조선

로(分島周次郎)의 경성촬영소(1930), 도야마 미쓰루(遠山滿)의 원산프로덕션(1931) 등이 세워짐으로써 일본인이 운영하고 주도하는 영화 제작사가 연이어 활동에 들어갔다. 이에, 정종화(2011, 351)는 조선키네마프로덕션 설립 이후의 시기를 ‘무성영화 후기’로 구분하기도 한다.

인 관객과 일본인 관객을 함께 받았던 영화관이었다. 하지만 이후로는 그 양상을 달리하였다. 경성의 경우를 살펴보자. 1912년에는 조선인 전용관으로 ‘우미관(優美館)’이, 일본인 전용관으로 ‘대정관(大正館)’이 문을 열었고 1913년에는 ‘황금관(黃金館)’이, 1915년에는 ‘유락관(遊樂館)’이 개관하였다. 둘 다 일본인전용관이었다. 그리고 이 곳들은 모두 일본인이 소유하고 일본이 경영하는 영화관이었다. 1917년에는, 1907년 개관한 ‘단성사’가 황금유원 소유자 다무라 요시지로(田村義次郎)에게 매각되었으나 박승필이 운영을 맡아 이듬해부터 조선인 활동사진전용관으로 새출발하였다.

‘조선인/일본인’ 전용관은, 상술한 바대로 주요 관객층과 사용 언어를 기준으로 구분되었다. 대체로 조선인 전용관은 조선인 거주지에, 일본인 전용관은 일본인 밀집 지역에 위치하였다. 여기서 중요하게 부각되는 것이 바로 ‘활동사진 번사(活弁)’의 존재이다. 영화의 설명자 혹은 해설자로 불리던 번사는 영화 연행의 핵심 요소이자 영화의 제작 주체와 관람 주체를 잇는 매개자였다.

당연히도, 기본적으로 조선인 상설관에는 조선인 번사가, 일본인 상설관에는 일본인 번사가 전속되어 있었다. 이들에 따라 조선인 상설관과 일본인 상설관의 언어가 달랐다. 뿐만 아니라, 조선인 상설관에서는 미국을 비롯한 서양의 영화가, 일본인 상설관에서는 일본 영화가 주로 상영되었다. 이러한 경향은 1910년대를 통과한 뒤 1920년대 들어 더욱 짙어져 갔다.²⁾ 이에 따라 번사들은 연행 방식과 연동하여 조선인 상설관의 경우 주로 해설을 하는 ‘설명 번사’로, 일본인 상

2) 유락관의 경우, 1918년 6월을 기점으로 이전까지 “유니버설회사의 미국영화와 유니버설로 권리가 넘어간 고바야시상회 제작 작품들과, 일본유니버설회사에서 제작한 일본영화들”을 상영하다가 이후에는 “일본물을 없애고 서양극으로 프로그램 전부를 채우기”도 하였다(한상언 2014, 412-413). 그러나 1919년 5월 8일 만카쓰에 매각되어 희락관으로 바뀌면서 닛카쓰 계통의 영화관으로 탈바꿈하게 되었다.

설관의 경우 ‘설명 변사’(설명자, 설명가, 해설자, 해설가)와 현재의 성우와 같이 배우의 언행에 따라 연기를 하는 ‘연기 변사’(변사)로 자리하게 되었다.³⁾

당시 변사는 영화 흥행을 좌우하리만큼 대중적 인지도가 있었고 그 인기는 부와 명성으로 이어지기도 하였다. 당시 활동사진상설관은 일본을 통해 필름을 입수하였으며 이를 설명하는 주임변사를 두었다(함충범 2008, 424). 예를 들면, 1914년 6월 현재 우미관의 주임변사는 정운창, 제2대정관의 주임변사는 서상호, 평양 가무기좌(歌舞技座)의 주임변사는 리한경이었다.⁴⁾ 일본인 전용관의 경우, “조선인 변사들이 꾸준한 활동을 한 것에 비해” 자주, 그리고 대폭 교체되곤 하였다.⁵⁾

식민지 조선에서의 변사의 존재와 언행 방식은 무성영화 시기였던 1920년대에도 지속된다.⁶⁾ 1922년부터는 경기도 경찰부 주관으로 변사 자격시험이 실시되기도 하였다.⁷⁾ 1922년 4월 4일 경기도령 제2호로 공포되어 5월 1일부터 실시된 ‘흥행장급흥행취체규칙(興行場及興行取締規則)’의 정책적 영향 하에 기획된 것이었다.

그러나 한편으로, 1920년대 들어 식민지 조선에서 변사의 대중적

3) 한상언(2010, 109)에 의하면, 1918년 한 해 동안 『京城日報』 광고란에 실린 622편의 영화 중 국적이 확인되는 399편 가운데 일본영화는 229편, 미국영화는 140편이었으며, 이탈리아 15편, 기타 15편이었다. 일본영화는 신파(新派)와 구극(舊劇)이 대부분을 이루었고, 미국영화는 연속영화 및 슬랩스틱코미디(골제)와 멜로드라마(블루버드)가 주를 이루었다.

4) “연단일백인(—OO),” 『매일신보』, 1914.6.11, 3면.

5) 이에 대해 한상언(2010, 88-89)은 “일본인 극장주들과는 달리 조선에서 빨리 돈을 벌어서 다시 일본으로 돌아갈 목적으로 건너온 사람들이 대부분이어서 그러했던 것으로 여겨진다.”라고 설명한다.

6) 조선에서 발성영화(talkie)가 상영되기 시작한 것은 1930년, 최초의 발성영화 <춘향전>(이명우 감독, 경성촬영소 제작)이 개봉된 것은 1935년의 일이다.

7) 1922년 6월 17일에 실시된 제1회 시험에는 총 54명이 응시하였는데, 이 중 여성이 4명이었고 조선인은 13명이었다. “활동변사의 상식시험,” 『동아일보』, 1922.6.28, 3면.

위상은 변화를 맞이한다. ‘은막(銀幕)’의 진정한 주인공으로서 ‘배우’의 존재가 부각되어 갔기 때문이다.

이러한 현상은 일본인 상영관에서 두드러졌다. 식민지 시기 재조선 일본인의 유력 종합잡지였던 『朝鮮及滿洲』(1912~1941)와 『朝鮮公論』(1913~1944)을 확인컨대, 1910년대까지는 영화 관련 글 자체가 별로 없다가 1920년대 이후에는 크게 증가한다. 이와 함께, 1910년대에는 주로 활동사진 번사를 비롯하여 영화 흥행 사업가나 극장 운영자들에게 관심이 몰려 있었던 데 반해, 1920년대에는 영화 배우로 무게중심이 옮겨지는 양상을 보인다. 처음에는 주로 미국 등 서양의 영화 배우들에 이목이 집중되었다가, 관심의 폭이 일본 배우들로 확대되어 갔다.

조선인 상영관의 경우 변화의 속도가 더딘 편이었다. 1910년대까지 조선에서 ‘배우’라 함은 대개 무대에서 연예(연극과 기예) 활동을 하는 이들을 가리켰다. 1910년대 후반부터 신문 지상에 영화 배우에 관한 기사가 드문드문 나오기는 하나, 거의 미국을 위시한 서양 배우에 관한 것이었고 영화의 홍보를 위한 글이나 신변잡기적 가십 거리가 대부분이었다.⁸⁾

그래도 변화는 변화였다. 1920년대 초반을 거쳐 중반에 이르면서 영화 배우에 대한 세간의 관심과 역할 기대치는 매우 커져 갔다. 그런데, 여기에는 복잡다단한 요인들이 자리하고 있었다.

우선, 예술적, 산업적 차원에서 일본영화계의 전체적인 지형 변동이다. 첫째로 1918년 일본에서는 “단순한 퍼포먼스에서 벗어”난 “자립된 텍스트”를 지향하는 이른바 ‘순영화극 운동’이 전개되었다. 이

8) 외국영화 광고는 주연 배우를 내세우며 흥행을 기하기도 하였지만 그(녀)에 대한 상세한 설명이 동반되는 사례는 많지 않았다. 신변잡기적 가십 거리의 경우, 할리우드의 유명 희극 배우 찰리 채플린(Charles Chaplin, 1889~1977)의 결혼과 이혼 등 가정사 관련 사생활에 관한 몇몇의 기사가 대부분을 차지하는 정도였다.

에 따라, 그 용어도 기존의 ‘활동사진’에서 ‘영화’로 대체되었다.⁹⁾ 그리고 영화의 명칭과 개념에 변화가 일고 그 시각적 예술성이 부각되면서, 공연장의 주인공인 변사보다는 스크린의 주인공인 배우의 위상이 높아졌다. 이는 세계적인 추세이기도 하였다. 장 엡스탱(Jean Epstein)과 같은 인상주의 영화 이론가 겸 감독들이 “클로즈업을 ‘영화의 영혼’이라고” 여기며 영화 예술 특유의 이미지를 중요시하던 때였던 것이다(스탬 2012, 53).

둘째로 1919년 텐카쓰(天活:天然色活動写真株式会社, 1914)를 인수한 곱카쓰(国活:国際活映)와 다이카쓰(大活:大正活映) 등이 설립된 데 이어, 1920년 쇼치쿠(松竹)가 도쿄(東京) 부근 가마타(蒲田)에 현대극 촬영소를 건립하며 영화 제작업계에 발을 들여놓았다. 그러면서 쇼치쿠는 배우 양성소를 설치하고 신극 운동을 하던 오사나 이 가오루(小山内薫)를 책임자로 두었는데, “쇼치쿠는 할리우드를 모방한 스타 시스템을 채용”하여 그(녀)들이 “이전의 배우들과는 근본적으로 다른 연기 영역을” 펼치도록 유도하였다(요모타 이누히코 2001, 71). 미국을 중심으로 하는 ‘스튜디오’ 체제 하 ‘감독, 스타, 장르’ 시스템의 구축 현상(톰슨·보드웰 2000, 241)이 일본에 적용된 초기 사례라 할 만하다.

다음으로, 흥행 및 제작 환경에 있어 조선영화계의 전체적인 상황 변화이다. 첫째 1920년대 들어 경성을 중심으로 조선의 영화관들이 닛카쓰(日活:日本活動写真株式会社, 1912), 쇼치쿠, 데이키네(帝キネ:帝国キネマ, 1920), 마키노(マキノ:マキノ映画製作所, 1923), 도아키네마(東亜キネマ) 등 일본 내 유력 회사들의 직영이나 특약 등의 형태로 체인화됨으로써, 일본영화계의 변화상이 보다 직접적으로

9) 요모타 이누히코(2001, 68)에 따르면, “이 용어가 대중에게 침투하기 시작한 시기는 순영화극운동의 흥분이 가라앉은 1922년부터였다.”

반영되었다. 일본영화를 상영하던 일본인 상설관의 경우 특히 더하였다. 1919년 5월 유락관이 만카쓰(滿活:滿国活動寫真株式會社) 계열로 흡수되면서 ‘희락관(喜樂館)’으로 명칭이 바뀌고 기존의 텐카쓰가 아닌 닛카쓰의 직영이 됨과 동시에 공동경영 체제에 들어간 이후,¹⁰⁾ 희락관과 함께 1920년대 경성을 대표하던 대정관, 황금관, 중앙관(中央館) 등의 상설관이 상기 일본 거대 회사들의 상영 계통으로 구조화되는 양태를 보였다.¹¹⁾ 그러면서 ‘내지’ 영화 배우들의 인기와 영향력 등이 조선으로도 이어지게 되었다.

둘째 1920년대가 되면 조선에서도 영화의 제작이 본격화된다. 1920년 문화정책의 일환으로 조선총독부 관방서무부 문서과와 경무국 위생과 등에 활동사진반이 설치되어 각종 영상물이 만들어지기 시작하였고 경성일보사를 필두로 언론사에서 이미 1921년, 1922년 시점에 영상물을 제작-공개하였다. 대체로 기록영화에 속하는 작품이었으나 간략한 스토리를 지닌 계몽영화들도 만들어졌다. 업계에서도 1919년 <의리적 구토>(김도산 연출, 단성사 제작)를 시작으로 여러 편의 연쇄극(連鎖劇)이 선보였다. 같은 해 황금관과 유락관에서도 극영화 형태의 영상물이 제작된 바 있었다.¹²⁾ 1923년 1월에는

10) 1917년 조선으로 건너와 “경성 키네마계로 첫 발을 내딛은” 다케모토 구니오(竹本國夫)는, 1925년 2월 시점에서 이에 대해 “경성키네마계의 제1회 대변동기가 닥쳐왔던” 것으로 회상하고 있다. 竹本國夫, “京城映畫界の今昔,” 『朝鮮公論』 13(2), 1925.2(김계자 2012, 155에서 재인용).

11) 우미관, 단성사, 그리고 1922년 11월에 개관한 조선극장이 1920년대 3대 활동사진 상설관이었던 경성의 조선인 극장의 경우, 일본의 영화사 및 미국의 영화사 지점과 특약 또는 직영의 형태로 외화를 공수받았다. 우미관은 1923년 5월 닛카쓰의 직영으로 있다가 1925년 4월 닛카쓰 및 폭스(Fox)와 특약을 맺은 후 동년 6월부터 다시 닛카쓰와 특약을 맺었고, 단성사는 1922년 11월 쇼치쿠, 1923년 5월 모리스상회를 통해 유니버설(Universal), 동년 10월 쇼치쿠 및 유니버설과 특약 관계에 있다가 1926년 1월 유니버설과 특약을 맺었으며, 조선극장은 1922년 11월 쇼치쿠와 특약을 맺었다가, 1923년 8월부터 파라마운트의 직영으로 있었으며 동년 11월에는 파라마운트 및 마키노와 특약을 맺었다. 이호걸(2010, 88) 표 2 참조.

12) 최근 연구에 따르면, 1919년 2월 21일 황금관에서 <누의 가(涙の家)>가, 동년 4월

극동영화구락부(極東映畫俱樂部)에서 만들어진 극영화 <국경>(1923)이 잠시나마 개봉되기도 하였다.¹³⁾ 그리고 1923년 4월, 오랫동안 ‘최초의 한국(극)영화’로 일컬어져 왔던 <월하의 맹세>(윤백남-총독부 체신국)가 제작·공개되었다. “제작자가 일본인이거나 총독부이며, 그 점을 차치하고라도 내용상으로도 민족영화라 부르는 것은 어렵다”(김려실 2006, 81)는 주장이 있으나, 적어도 당시 관객들에게는 그러한 것으로 인식될 만한 요건을 가지고 있었다. “윤백남이 최초의 영화감독 및 시나리오작가로서 등장한 것”과 함께 “이 작품에서 주연한 이월화가 최초의 여배우로서 데뷔한 것도 커다란 수확”이었다는(이영일 1988, 366) 점이 바로 그것이다.¹⁴⁾¹⁵⁾

영화에 등장하는 인물을 동족으로 상상할 수 있는 일본인 관객과는 달리, 그때까지 조선인 관객은 주로 자신과 다른 외모를 지닌 서양의 배우를 ‘감정이입’의 대상으로 삼을 수밖에 없었다. 이러한 여건 하에서 조선인의 형상이 프레임의 중앙을 차지하는 것을 목격하는 ‘색다른’ 경험은 커다란 반향을 일으키기에 충분하였을 터, 1920

28일 유락관에서 <아, 스즈키 교장(嗚呼鈴木校長)>이 제작·상영되었다. 자세한 내용은 한상언(2010, 414-418) 참조.

13) 1920년대 초 조선에서의 영화 제작 양상에 관한 자세한 내용은 한상언(2013, 657-671) 참조.

14) 1922년 무렵까지 유행한 조선 신파극단에 의해 제작된 연쇄극에서 여성 등장인물 역할은 ‘온나가타(女形)’로 불리던 남자 배우들이 맡았는데, <의리적 구토>의 경우 주인공 송산(김도산 분)의 계모 역할을 담당한 이는 김영덕이었다. 따라서 <월하의 맹세>를 통해 “육감적인 매력을 과감하게 드러내는 여배우”로서 “그 자신의 생물학적인 성과 신체를 연기의 기반으로 삼고 이를 전면에 내세워” 영화 관객을 매료시킨 이월화의 존재성이 당시로서는 대단히 클 수밖에 없었을 것이다(이화진 2013, 299).

15) 한편, 최근에 발표된 한상언(2010)의 연구에 소개되어 있는 총독부 경무국 위생과 제작의 <생의과(生の誇)>(1922) / 경성일보사 제작의 <생익(生ひ翼)>(1921), <애의극(愛の極み)>(1922), <사의휘(死の揮き)>(1922) / 극동영화구락부 제작의 <국경(國境)>(1922) 등의 극영화에는 대체로 일본인 극단의 일원들이 배역을 맡았으며, 종두법 시행에 맞춰 기획, 제작된 위생 계몽영화 <생의과>의 경우에만 김소랑이 이끌던 신파극단 취성좌 소속 조선인이 출연하였을 가능성이 존재한다.

년대 중반을 통과하며 조선영화계에서의 배우의 대중적 위상은 갈수록 높아지게 된다.

Ⅲ. 무성영화 시기 조선영화 속 일본인 : 이원화된 영화계와 일본인 배우의 조선(인)화

1923년, 조선영화 제작계는 새로운 국면에 접어든다. 일본인 하야카와 마쓰타로(早川松太郎)가 ‘동아문화협회(東亞文化協會)’를 설립하여 <춘향전>을 제작함으로써, 본격적인 상업 극영화 제작 시대가 열렸기 때문이다.¹⁶⁾ 그는 하야가와 고슈(早川松次郎)라는 예명으로 이 영화의 연출도 담당하였다. 춘향 역은 당시 뛰어난 미모로 유명세를 타고 있던 기생 한룡(본명: 한명옥)이, 이몽룡 역은 취성좌의 배우 출신 김조성이 맡았다.¹⁷⁾ 1923년 9월 군산좌와 부업공진회협찬회에서, 12월에는 경성의 황금좌에서 상영되었는데 흥행은 대성황을 이루었다. 이 작품은 조선의 고전 소설을 모티브로 삼았으며 주연 역시 조선인이 맡았지만, 주로 일본인 전용 극장에서 상영되었다.

1924년에는 단성사 경영주 박승필이 ‘단성사 활동사진촬영부’를 조직하고 <장화홍련전>을 만들었다. 광무대 변사 김영환이 기획을, 영사기사 출신 단성사 지배인 박정현이 연출을, 동아일보 주최 ‘전선(全鮮)여자정구대회’의 기록영화를 찍은 이필우가 촬영을 담당하였

16) 하야카와 마쓰타로는 1879년생 도쿄 출신으로 1905년경 군인으로 조선에 건너와 1913년부터는 황금관 운영권을 얻어 영화업을 시작하였고 이후 조직한 ‘하야카와 연예부’를 통해 닛타 고이치(新田耕市)의 ‘닛타 연예부’와 함께 1910년대 조선 활동사진 흥행업을 양분하기도 하였다.

17) 김조성은 동아문화협회의 2회작 <비련의 곡>(1924)에도 출연하였고 3회작 <홍부 놀부전>(1925)에서는 연출과 연기를 담당하였다. 그는 1922년 설립되어 1924년부터 하야카와 마쓰타로가 인수한 조선극장의 주임변사로도 활동하였다.

다. 또한 장화, 흥련 역은 각각 기생 김옥희와 김설자가, 원님 역은 인기변사 우정식이 맡았다. 9월 5일부터 1주일의 예정으로 단성사에서 개봉되었으나, 연일 만원을 이룬 바람에 이들이 연장되어 13일까지 상영되었다. 동원관객은 총 1만 3천여 명에 달하였다. 이는 “조선영화계에 처음 보는 성황”이었다.¹⁸⁾

이러한 분위기 속에 “하야가와가 조선극장을 1924년 7월 인수한 후인” 동년 9월 5일부터 7일까지 조선극장에서 <춘향전>이 재상영되었다(노지승 2007, 50). 또한 이를 계기로 <춘향전> 대 <장화홍련전>, 즉 ‘일본인 제작 영화/조선인 제작 영화’라는 흥행 구도가 형성되기도 하였다. 그러나 1920년대 중반 조선에서 영화 제작은 전도가 유망한 사업으로 비춰졌고, 이에 조선인과 일본인이 협업하는 예도 많았다. ‘식민지’라는 특성에 따라 자본과 기술 부분은 일본인이, 연기와 연출 부분은 조선인이 담당하는 경우가 일반적이었다.

대표적인 사례가 ‘조선키네마주식회사(朝鮮キネマ株式會社)’였다. 조선키네마주식회사는 재부산 일본인들이 세웠는데,¹⁹⁾ 이들 가운데 다카사 간초의 경우, 왕필렬(王必烈)이라는 조선 이름으로 창립작 <해의 비곡>(1924)을 비롯하여 <신의 장>(1925) 등의 영화를 직접 연출하기도 하였다. 그들은 신극 창작과 공연을 도모하던 ‘무대예술연구회’ 동인들을 영입하여 영화 제작을 시도하였다. 조선키네마주식회사에서 제작된 작품은 경성의 경우 단성사(<해의 비곡>,

18) “◇조선영화계에 처음 보는 성황◇ =장화홍련편을 오니 단성사=,” 『매일신보』, 1924.9.13, 3면.

19) 충포화약상 나데 오토이치(名出音一)가 대표를, 소아과 병원장 가토 세이치(加藤清一)와 니치렌종(日蓮宗) 출신으로 부산 묘각사 주지였던 다카사 간초(高佐貫長)가 취체역을, 변호사 구보타 고로(窪田梧樓)와 다나카 요시노리(田中美登)가 감사역을, 아쿠쓰 마사아키(阿久津正明)가 지배인을 맡았다. 또한, <해의 비곡>의 사이토(齋藤)와 스도(須藤), <운영전>의 미야시타(宮下), <신의 장>의 니시카와(西川) 등 일본인 기술자들이 촬영을 담당하였다(정종화 2011, 349-350).

<운영전> 등)나 조선극장(<신의 장> 등) 등의 조선인 상설관에서 개봉되었다.

그러나 회사 내에서의 민족적 갈등도 분출되었던 바, 1925년 제2회 작품 <운영전>의 흥행 실패 후 이 작품의 감독 윤백남은 이경손, 윤갑용, 나운규, 김태진, 주인규, 김우연, 주삼손 등 무대예술연구회 출신 배우진과 촬영 담당자인 니시카와 히데오를 데리고 상경, ‘백남프로덕션’을 세워 새로운 진용을 꾸렸다.²⁰⁾ 이후 1925년과 1926년에 걸쳐 고려키네마(이경손), 고려영화제작소(이규영, 이필우), 반도키네마(이필우), 계림영화협회(조일제) 등 조선인 중심의 영화 제작사가 연이어 설립되었다.

이들 회사에서 만들어진 영화는 조선 고전 소설의 소재화와 일본식 신파극의 도입이라는 이전의 제작 경향을 잇기도 하였지만, 다양한 소재와 기법을 선보이며 새로운 시도를 펼치는 경우도 있었다.²¹⁾

1923년부터 1926년경까지 제작·개봉된 조선영화를 개괄해 보면, 내용상 ‘일본’과 관련된 것이 거의 없다. 즉, 극중 인물이 일본인으로 설정되어 있는 예를 찾아보기 힘들다. 고전 소설, 민담, 야사를 각색한 <춘향전>, <장화홍련전>, <운영전>, <심청전>, <흥부놀부전>, <토끼와 거북>(하야카와 고슈-동아문화협회, 1925) 등은 당연지사이고, 운명적 인연을 통해 신파 비극의 성격을 드러내는 <해의 비곡>, <비련의 곡>(하야카와 고슈-동아문화협회, 조선극장, 1924),

20) 이를 두고 이영일(2004, 82)은 “일본인 사업가들의 지배로부터 이탈해서 조선영화의 독립을 선언한 것이”라며 민족주의 영화사적 의의를 부여한다.

21) <심청전>(이경손-윤백남프로덕션, 조선극장, 1925), <쌍옥루 (상, 하)>(이규영·강홍식-고려영화제작소, 단성사, 1925)와 <장한몽>(이경손-계림영화협회, 단성사, 1926) 등은 전자에, 이광수의 소설을 영화화한 <개척자>(이경손-고려키네마, 단성사, 1925), 『조선일보』 연재만화를 각색한 <명령구리>(이필우-반도키네마, 우미관/조선극장, 1926) 등은 후자에 속한다고 볼 수 있겠으나, 이들 간의 경계가 명확히 갈렸던 것은 아니었다. 각 영화 작품에 관한 정보는 김종욱(2002) 관련 내용 참고.

<신의 장>(왕필렬-조선키네마주식회사, 조선극장, 1925), <개척자> 등도 그러하다. 심지어는 기쿠치 유호(菊池幽芳)의 소설 『나의 죄(己が罪)』(1899)를 조일제(조중환)가 번안하여 『매일신보』에 연재(1912~1913)한 것을 각색해서 제작한 <쌍옥루>나 오자키 고요(尾崎紅葉)의 소설 『금색야차(金色夜叉)』(1897~1902)를 조일제(조중환)가 번안하여 『매일신보』에 연재(1913, 1915)한 것을 각색해서 제작한 <장한몽>의 경우처럼 일본의 문학 작품을 원작으로 둔 영화에서 조차 일본인은 등장하지 않는다.

거의 모든 작품이 단성사, 조선극장 등 조선인 전용관에서 조선인을 대상으로 조선어로 상영되었다는 점에 부합하는 바라 할 수 있다. 그런데, 특이한 사항도 한 가지 발견된다. <해의 비곡>, <심청전>, <장한몽>에 일본인 배우가 출연하고 있었다는 사실이다. 바로 주삼손(朱三孫)이라는 사람이다. <해의 비곡>에서는 주요 인물의 친구 역을, <심청전>에서는 임금 역을, 그리고 <장한몽>에서는 주인공인 이수일 역을 맡았다. 주삼손의 본명은 오사와 아와라(大澤柔)였으며, 1920년대 일본에서 건너온 것으로 알려져 있었다.

주삼손이 영화계에 발을 들이게 된 것은 부산 “로시아(러시아-인용자) 영사관 자리 2층 10조침 방” 배우합숙실에서 무대예술연구회 동인들과 만나면서부터였다.²²⁾ 그는 “본관이 물 건너 땅”이었으나 “의식주며 언어까지 조선사람으로 융화”되었던 터라 조선인과 두터운 친분을 쌓을 수 있었다.²³⁾ 조선키네마주식회사에서 내분이 생겼을 때에는 윤백남 등을 따라 상경을 선택하였다. “미남자”²⁴⁾였던 데다 “전실한 예풍(藝風)으로 찍으나 그 장래”가 촉망되는 배우였다.²⁵⁾

22) “초창기의 비화(4) 영화편 (1) 나군의 발뺌곰치,” 『동아일보』, 1939.3.27, 3면.

23) “조선영화인 언파레드,” 『동광』 23, 1931.7.5, 63쪽.

24) “여우 엔. 파레드 연극편 (7) 전옥양,” 『동아일보』, 1931.6.26, 5면.

25) “미희(美姬) 신일선 양을 싸고도는 삼인의 남성,” 『삼천리』 6(5), 1934.5.1, 173쪽.

<장한몽> 촬영 도중 잠적하여 물의를 일으키기도 하였지만,²⁶⁾ 이후에도 다수의 조선영화를 통해 연기 활동을 이어 갔다.

그러나 1930년대 중반 이후에는 영화계에서 거의 모습을 나타내지 않았던 것으로 보인다. 1930년대 중반은 조선에서 외국영화의 수입을 제한하는 ‘활동사진영화취체규칙(活動寫眞映畵取締規則)’이 도입(8월 7일 공포, 9월 1일 시행)되고 발성영화 제작이 개시되던 때이자, 제작 시스템의 변화로 조선영화가 해외 수출을 위해 일본영화와 합작을 하면서 양자 간의 인적-물적 교류가 더욱 활발해지던 시기였다. 일본 영화회사에 소속되어 있던 일본인 배우가 조선에서 제작되는 영화에 출연하는 경우도 늘어났다. 이러한 추세 속에 조선인 중에는 무성영화 시대를 추억하며 다음과 같이 주삼손의 존재를 떠올리는 이(들)도 있었다.

본 일흠을 (오택)이라고 한다. 낯서른 조선 영화계에 발을 드려 논지도 벌써 십여년이나 된다. 괴로운 영화계에서 아모런 불평도 없이 함께 울고 함께 우서왔다. 조선 음식을 먹고 조선 옷을 입고 조선 말을 하고 조선 글을 썼다. 고요하고 아름다운 성격은 일반팬 뿐 아니라 영화인 사이에서도 사랑을 받았다. 그러나 시시각각으로 닥쳐오는 생활고를 어찌 할 수 없어 영화계를 물러갔다. 최근까지는 남쪽 어느 지방에서 사진업을 한다더니 요즈음에는 그 소식조차 없으니 지금은 어떻게나 지내는지 몸이나 건강한지-이 분이 앞으로 영화계에 다시 나온다면 토-키에 어떻게 출연할 수 있을가가 문제다. 그러나 나는 이 분의 예술적 교양과 연마 여하로서 출연할 기회는 얼마든지 있으리라고 생각한다. 왜냐하

26) “윤백남 안중화와 더불어 영화의 개척자로 꼽히는 이경손이 감독한 작품 중에서 유명한 것은 『장한몽』. 이수일과 심순애의 이야기로 당시 못사람들의 심금을 울려준 이 영화에는 재미있는 에피소드가 있다. 촬영도중 주연인 주삼손의 실종 사건이 발생, 부득이 대역을 구해 촬영할 수밖에 없었다. 그 결과 얼굴이 다른 두 사람의 이수일이 스크린에 나와 관객들을 어리둥절하게 만들었다. 이때 대역을 맡은 미남 청년이 다름 아닌 『상록수』의 심훈.” “여적,” 『경향신문』, 1977.1.17, 3면.

면 지금의 조선영화는 그 내용의 재료채택으로나 배급망으로나 조선에만 국한할게 아니고 일본내지 만주 등지까지도 배경으로 하게 둘 것이므로 그렇게 될 때 이 분도 크게 활동할 수 있으리라고 생각한다.²⁷⁾

결국, 글쓴이의 바람과는 달리 이후에도 주삼손의 모습은 스크린에 비춰지지 않았다. 이후에도 조선 발성영화에 출연하는 일본인은 재조선 일본인이 아닌 일본에서 활동하던 배우로 국한되었다. 작품 속 인물이 재조선 일본인으로 설정됨은 물론 이들과 조선인이 일본어 대사로 대화를 나누는 장면이 삽입되는 경우도 많아졌음에도 불구하고, 그 배역은 대개 조선의 제작사와 합작을 하던 일본 메이저 영화사 소속의 배우에게 맡겨졌던 것이다. 이는 주삼손이 한창 활동하던 무성영화 시기와는 사뭇 다른 사회적 상황과 영화계 환경에 기인한 현상이었다.

그런데 1920년대 중반으로 시계를 돌리더라도, 재조선 일본인 가운데 언론 지상 등을 통해 (같은 재조 일본인인) 주삼손에게 관심을 표명한 거의 없었다. 일본인 관객들은 대부분 ‘자국’의 영화 배급망을 통해 시시각각 공수되어 오던 일본영화를 즐겼고, 따라서 그들에게 배우란, 스타란 일본인으로 상상이 가능한 ‘동족’의 인물(형)에 한정되어 있었다. 일본인 오사와 야와라가 카메라와 스크린 주변에서만큼은 조선인 주삼손으로 살아 갈 수밖에 없었던 이유는, 이처럼 식민지 조선 내 ‘민족-언어’를 경계로 이원화된 영화 상영 문화 때문이었다고 볼 수 있다.

27) “사라진 명우군상(名優群像), 생각나는 사람 보고 싶은 사람,” 『삼천리』 10(11), 1938.11.1, 152쪽.

IV. 일본과 조선을 넘나드는 배우(들), 그리고 재조선 일본인 관객의 반응 및 시선

1923년 이후 일본 및 조선영화계가 사적(社的-史的)으로 전환되고 있었음은 앞서 언급한 바와 같다. 이에 따라, 재조선 일본인을 대상으로 하는 신문, 잡지 지상에는 관련 소식, 소감, 분석, 평가 등의 글이 실리기도 하였다. 어떠한 내용과 흐름이었는지에 대해, 대표적 종합잡지 『朝鮮公論』을 중심으로 알아보도록 하자.

끊임없이 이어지던 지각변동 끝에, “다른 어느 곳보다”도 “영화 수요의 민족적 편향성”을 보이고 있던(김순주 2014, 153) 경성의 경우 일본인 영화 상설관은 “(1) 황금관 제국키네마, (2) 대정관 쇼치쿠 키네마, (3) 중앙관 마키노 키네마, (4) 희락관 닛카쓰”의 ‘진용’을 이루게 되었다.²⁸⁾ 더 중요한 것은, 이들 영화관이 일본의 영화사로 계열화되는 경향을 더욱 강하게 띠었다는 사실이다. 그렇기에 당시 경성 영화계의 크고 작은 변화는 일본영화 배급이나 일본영화계의 분규 상황에 따른 경우가 대부분이었다.²⁹⁾

28) “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(2), 1924.2.(김계자 2012, 23에서 재인용)

29) 1923년 12월 초순 닛타연예부가 “희락관을 세력 하에 추가시키고 이를 쇼치쿠 영화 상영관으로 하려고” 하였으나 “동 관은 닛카쓰의 부사장 요코다(横田)가 상당히 많은 주식을 소유하고 있을 테고 어떻게 해도 쇼치쿠에게는 듣기 좋은 대답을 하지 못하는 관이라는” 점에 의해 무산되었다. 위의 기사, 같은 쪽. 1924년 중반에는 도아 키네마가 마키노키네마와 제휴함으로써, 쇼치쿠-닛카쓰-데이키네 “3사 연맹에 대하여 대대적인 반역운동”이 일어났고, 그 영향은 예전부터 마키노 영화를 상영하던 중앙키네마로까지 이어지게 되었다. “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(8), 1924.8, p.102.(김계자 2012, 82에서 재인용). 동년 말에는 데이키네가 도아키네마, 닛카쓰, 쇼치쿠, 신극에 소속되어 있던 수십 명의 배우들을 일거에 영입하였는데, 이를 두고 도아키네마 직영관이던 중앙관을 비롯하여 여타 4대 상설관에 미칠 “금후”의 파장이 “문제”시되기도 하였다. “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(11), 1924.11, p.101.(김계자 2012, 142-143에서 재인용) 한편, 데이키네 “계통의 황금관 같은 곳”에는 호재로 작용하였다. “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(12), 1924.12, p.102.(김계자 2012, 146에서 재인용)

그렇다면, 당시 재조선 일본인 관객들은 조선인 영화관에 출입하지 않았던 것일까. 결론부터 말하자면 아니었다. 그들은 “경성에도 상당히 좋은 영화가 계속 공개되게 된 것을 기쁘게 생각”하면서 “우수한 외국영화가 없는 것”을 “유감”으로 여기며(김계자 2012, 47에서 재인용),³⁰⁾ 주로 미국영화를 비롯한 서양영화를 보기 위해 조선인 영화관을 찾곤 하였다. 하지만 그때마다 언어, 문화, 민족적 괴리가 느껴졌을 것이고, 그 불만은 다음과 같은 내용으로 성토되기도 하였다.

조선극장 이곳은 조선인 천지이다. 그러나 조선어를 이해하고 타이틀을 읽을 수 있는 내지인 팬들은 볼 기회를 놓치면 평생 한으로 남기라도 하듯이 열심히 점점 더 몰려간다. 그렇지만 그것은 일부가 그런 것이고 내지인 일반 민중의 관람으로는 이어지지 않고 그대로 다음으로 넘어가 버리는 것은 심히 유감이 아닐 수 없다. 조선인은 이렇게까지 좋은 환경에 있는데, 내지인은 왜 그렇지 아니한가? 아무튼 하루라도 빨리 내지인 측 영화관 경영자에 하야카와 군과 같이 배짱 좋은 사람이 출현할 것을 간절히 바랄 뿐이다.³¹⁾

위의 글이 게재되기 불과 얼마 전, “배미(排美) 열기가 고조되자 이에 수반해 영화계에서 미국영화 배척의 봉화가 올라, 도쿄에서는 일찍이 7월 1일부터 이의 실시에 착수”³²⁾하였으나, 금새 “미국영화 배척의 불길도 점차 수그러들기 시작하고 일본영화의 정진하는 모습”으로 전환되었다.³³⁾ 미국영화에 대한 거부라는 소극적 방어보다는 일본영화의 증진이라는 적극적 공세 전략에 힘이 실렸던 듯하다.

30) “ヒルムフワンの叫び,” 『朝鮮公論』 12(3), 1924.3.(김계자 2012, 47에서 재인용)

31) “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(9), 1924.9.(김계자 2012, 110-111에서 재인용)

32) “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(7), 1924.7, p.122.(김계자 2012, 79에서 재인용)

33) “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(8), 1924.8, p.102.(김계자 2012, 83에서 재인용)

아울러 그 영향은 조선의 영화관, 특히 일본인 상설관에도 파급되었을 터이다. 물론 황금관 등 일본인 영화관에서 외국영화가 상영되긴 하였으나, 자신이 속한 일본 영화사 계열의 작품을 위주로 프로그램화하는 것이 통상적 관례였다. 이는 조선에서, 그 중에서도 재조선 일본인 사이에서 영화가 커다란 인기를 끌고 있었다는 사실과도 연관이 있어 보인다. 1925년 “영화관객의 통계를 보면 혼마치(本町) 관내(내지인 측)가 약 70만 명이고 종로서 관내(조선인 측)가 약 40만 명”이었는데, 당시 경성의 인구는 약 30여만 명이었다.³⁴⁾ 1920년대 경성의 인구 중 조선인이 대략 2/3, 일본인이 1/3 수준을 차지하였음을 감안하면, 1인당 연간 영화 관람 편수는 재경성 조선인의 경우 2편, 일본인의 경우 7편 가량으로 계산된다.

이러한 분위기 하에서, 재조선 일본인 관객들은 자신의 이목을 더욱 ‘내지’의 영화 배우들에게로 집중한다. 과거 서양의 영화 배우들을 바라보던 호기심 어린 시선을 넘어선 보다 날카롭고 전문적인 식견을 가진 이들도 있었다. 일본 배우들에 관한 소식은, 과장해서 말하자면 거의 실시간적으로 전해졌고 그러면서 일반인들 사이에서 영화계 스타는 두터운 팬 층을 확보하게 되었다. 특히 현대극의 여성 배우와 시대극의 남성 배우가 인기를 끌었는데, 이는 일본 내지의 경향과 크게 다르지 않았던 듯하다.

이에 따라, 1924년 무렵부터 『朝鮮公論』과 『朝鮮及滿洲』에는 일본의 배우, 특히 여배우에 관한 글이 비약적으로 증가하였다. “키네마 여배우 소식”,³⁵⁾ “제국키네마의 스타 우타가와 야에코 씨에게”,³⁶⁾ “아름다운 그림자 나라의 낙원 -영화 여배우의 생활”³⁷⁾ 등 3월호에

34) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(4), 1926.4, p.85. (김계자 2012, 217에서 재인용)

35) “キネマ女優消息,” 『朝鮮公論』 12(3), 1924.3, p.50.

36) 美沼虹夢, “帝國キネマのスター歌川八重子さんへ,” 『朝鮮公論』 12(3), 1924.3, p.52.

37) “美しい影の國の樂園—映畫女優の生活,” 『朝鮮公論』 12(3), 1924.3, p.53.

만 여배우의 활동과 일상에 관한 뉴스뿐 아니라 그녀를 향한 마음의 표현에 이르는 다양한 글이 실이 실렸다. 신문 지면의 영화계 란에 “쓸데없이 “나는 스미코(すみ子)가 좋다”, “나는 요시코(芳子)”, “저는 모로구치(諸口)”. “저는-”과 같이, 부질없는 논의”를 펴며 “배우의 미추로 좋아한다느니 싫어한다느니 하는” 행태를 꼬집는 경우도 있었지만,³⁸⁾ 도쿄 시부야(澁谷)의 모 요릿집에서 쇼치쿠 가마타촬영소 소속 배우 후지마 린타로(藤間林太郎)를 사칭하고 무전취식을 한 사내의 이야기까지 소개될 만큼 일본 현지의 배우에 관한 이야기는 흥미로운 가십거리 중 하나였다.³⁹⁾

재조선 일본인들 사이에서 일본 배우들을 향한 관심은, 그동안 영화관이라는 동일 공간에서 호흡하고 소통하던 활동사진 번사에 대한 것과 적어도 비등하거나 때로는 그것을 넘어서는 추세를 띠어 갔다. 그럼에도, 무성영화 흥행에 있어 번사는, 영화 프로그램과 운영 방식을 결정하는 극장 경영자와 함께 누구보다 무시할 수 없는 필수적 존재였다. 그래서 『朝鮮公論』의 경우, 1922년 11월 “선만영화계 인물 총평”을 ‘경영자 평론’과 ‘해설자 평론’을 아우르며 실은 이래⁴⁰⁾ 1924년 8월 “경성 영화 설명자 총비평”,⁴¹⁾ 1924년 11월 “흥미진진 전 조선 영화계 인물 총평”,⁴²⁾ 1925년 1월 “영화계 비화-경성 설명자의 회중조”⁴³⁾ 등 재조선 일본 영화인의 대표 격으로 여전히 경성

38) “京城キネマ界漫步,” 『朝鮮及滿洲』 197, 1924.4, p.171.(김계자 2012, 65-66에서 재인용)

39) “偽活優と新内流し,” 『朝鮮公論』 12(9), 1924.9, p.86.(김계자 2012, 118-119에서 재인용)

40) 여기에 포함된 지역은 순서대로 경성, 부산, 대구, 인천, 원산, 평양, 그리고 만주의 다렌(大連)과 평톈(奉天)이었다. “鮮滿映畫界人物總捲り-經營者評論-解説者評論,” 『朝鮮公論』 10(11), 1922.11, pp.144-153.

41) “京城映畫解説者總捲り,” 『朝鮮公論』 12(8), 1924.8, pp.103-105.

42) “興味津津々 全朝鮮映畫界人物總捲り,” 『朝鮮公論』 12(10), 1924.10, pp.106-112.

43) “映畫界秘話 京城説明者の懷中調,” 『朝鮮公論』 13(1), 1925.1, pp.139-140.

상설관의 변사를 내세웠다. 하지만 이러한 관행도 1925년 초부터는 이어지지 않게 되었다.

그 자리를 대신한 것은 다름 아닌 일본 현지의 배우들이었는데, 1926년 1월 “키네마 향답”⁴⁴⁾은 부제의 내용과 같이 호랑이띠 여자 스타에 대한 소개를 주요 내용으로, 호랑이띠 남자 배우 일람을 부록으로 하는 사례도 있었다. 그런데, 1926년 첫 번째 영화란의 기사가 배우 관련 글로 채워진 이유에 대해서는 전년도의 대중적 열기와의 연관 지어 생각해볼 만하다.

1925년 여름, 조선영화계에 굉장한 이벤트가 벌어졌다. 마키노키네마 소속의, 일본 시대극계의 대표적인 스타 만도 쓰마사부로(阪東妻三郎, 1901~1953) 일행이 경성을 찾았던 것. 방문단은 마키노 테루코(マキノ輝子), 오카지마 쓰야코(岡島艶子), 이즈미 하루코(泉春子) 등 여배우들과 이듬해 조선을 다시 방문하게 되는 남자배우 나가네 류타로(中根龍太郎), 그리고 핫토리(服部) 전무 등 모두 11명으로 구성되어 있었다.

이들의 조선 방문은 극히 “갑작스레” 이루어진 것이었으나, “경성은 끊어오를 듯이 열광하는 쓰마사부로 일행 환영 소동을 연출”하였다. 『朝鮮公論』 8월호에는 그 광경이 다음과 같이 묘사되어 있다.

일행이 경성에 도착한 날 밤, 경성역은 인산인해였다. 또 길가 양쪽으로는 어마어마한 군중으로 메워졌고, “쓰마사부로, 쓰마사부로”하는 환영의 소리가 들끓었다. 마치 어딘가의 귀빈이라도 맞이하는 듯한 소란이었다. 그도 그럴 것이 쓰마사부로는 미남자라고 한 번 본 사람은 생각한다. 여배우란 아름다운 거구나 하고 생각하는 사람도 있었다. 경성 팬은 아무튼 충만된 기분을 느꼈음에 틀림없다.⁴⁵⁾

44) “キネマ巷談 寅年生れのスター立 -附 立寅年生れの男優,” 『朝鮮公論』 14(1), 1926.1, pp.124-126.

바다 건너 내지에서 활동 중인 ‘고국’의 대스타와 여배우들의 모습을 직접 목격하며 흥분에 젖어 있던 재정성 일본인의 반응은, 적어도 그들에게만큼은 영화 고유의 ‘포토제니(photogénie)’의 핵심이 배우를 통해 발산되는 ‘아우라(aura)’에 있었음을 드러내는 듯 대단한 것이었다.

사실 일본의 영화 배우가 조선을 방문한 사례는 “이것으로 두 번째”였는데, 하지만 “일전에 다카지마 아이코, 미나미 고메이” 일행의 경우 “대구까지만 오고 위로 올라오지 않아 경성에 올 기회는 없었다”고 한다.⁴⁶⁾ 이 글을 쓴 마쓰모토 데루카(松本輝華)는 경비타산의 문제를 가장 커다란 이유로 꼽고 있는데, 이에 그는 반도 쓰마사부로 일행을 경성에 초빙한 중앙관의 요코야마(横山)를 가리켜, “뭔가 해낼 거라고 우리가 끊임없이 명언했던 요코야마 지배인이 결국 이러한 일대 쾌거를 이룬 것이다.”라며 찬사를 아끼지 않았다.⁴⁷⁾

1920년대 중반은 “경제계의 호황시대에서 한 번 역전하여 오랜만에 불경기 밑바닥으로 떨어”져 “민중에게 가장 직접적으로 영향을 끼치는 키네마계의 타격은 필경 적지 않았던” 시기였다. 이에, 경성의 일본인 4대 영화관 경영자들은 1924년 10월 23일 협의회를 열고 “1) 입장료는 각 관이 10전 가격 인하할 것, 2) 금후 절대로 우대권을 발행하지 않을 것 등의 결의해, 이로써 실행을 빠른 시일에 시도하기”도 하였다.⁴⁸⁾ 이와 더불어, 1925년 봄 경성의 영화 흥행계는 대대

45) 松本輝華, “京城キネマ界風聞録,” 『朝鮮公論』 13(8), 1925.8, p.124.(김계자 2012, 195에서 재인용)

46) 이전에도 연쇄극 공연 혹은 총독부나 경성일보 등에서 찍은 계몽영화 등에 일본 극단의 배우가 활동한 적은 있었다.

47) 松本輝華, “京城キネマ界風聞録,” 『朝鮮公論』 13(8), 1925.8, p.124.(김계자 2012, 196에서 재인용)

48) “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(11), 1924.11, p.101.(김계자 2012, 141-142에서 재인용)

적인 인력 변화를 겪은 바 있었다.⁴⁹⁾

반도 쓰마사부로(尾上松之助)의 경성 방문이 대성공을 이루자, 이듬해 초에는 일본어 일간지 『朝鮮新聞』에서 영화 배우에 대한 인기 투표가 실시되어 “최고점의 영광을 받은” 닛카쓰 소속의 오노에 마쓰노스케(尾上松之助, 1875~1926)를 “조선박람회 개최 중에 일주일 정도의 예정으로” 초빙하려는 계획이 마련되었다.⁵⁰⁾ 오노에 마쓰노스케는 초창기부터 일본 활동사진 시대(극)를 풍미한 대표적인 스타였다.⁵¹⁾ 이에 “조선 신문의 인기투표”가 “승부를 미리 짜” 놓았다는 소문까지 나돌았다.⁵²⁾

1926년 조선박람회는 조선신문사 주최로 5월 13일부터 당초보다

49) 희락관과 대정관이 기존의 닛타 슈키치(新田秀吉)에서 각각 다치이시 고마키치(立石駒吉)와 마쓰다 마사오(松田正雄)(이상 희락관), 요코야마 도미오(横山富美雄)와 나카미즈 모도노스케(中水友之助)(대정관)로 경영 담당자가 바뀌었고, 황금관은 난고 기미토시(南郷公利)가 2월 27일 야반도주하는 바람에 인기 변사 오카 덴고(岡天郷)가 경영의 뒤를 잇게 되었으며, 중앙관의 경우 마쓰모토(松本) 파성관(巴城館)과 결별하고 도아키네마 직영으로 되어 사쿠라이(櫻井)에게 운영이 맡겨지게 되었다. “キネマ樂屋嘶,” 『朝鮮公論』 13(3), 1925.3, p.54. / 그런데 이후에도 변화는 반복되었던 것으로 보인다. 이때 대정관으로 옮긴 요코야마 도미오가 1925년 여름 시점에서는 중앙관 지배인으로서 반도 쓰마사부로 일행의 경성 방문을 추진·실행하였기 때문이다. 이러한 회사 간의 이동은 일본영화계에서도 비일비재한 일이었다. 반도 쓰마사부로 역시 1924년 말 데이키네로 적을 옮긴 바 있었는데, 이듬해 여름 경성은 마키노프로덕션의 일행 자격으로 방문하였다.

50) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(4), 1926.4, p.87.(김계자 2012, 221에서 재인용)

51) 사토 다다오(佐藤忠男 2006, 130, 204-205)에 따르면, 오노에 마쓰노스케는 “일본 영화사상 최초의 슈퍼스타”로서 요코다(横田)상회 소속 시절이던 1909년부터 1926년까지 일본 시대극의 대부 마키노 쇼조(牧野省三)의 작품을 중심으로 1,000편 이상의 영화에서 주연을 맡았으며 1923년에는 닛카쓰의 중역에 오른 인물이었다. 또한, 닛카쓰에서 영화 활동을 시작한 반도 쓰마사부로는 마키노 쇼조가 세운 마키노 프로덕션 소속의 인기 각본가 스스키다 로쿠헤이(壽々喜多呂九平)에 의해 발탁되어 고단(講談)에서의 “영웅호걸과는 다른, 고민하고, 격정에 자신을 잊는 근대적인 캐릭터”를 통해 “새로운 리얼리즘을 추구”하며 “오노에 마쓰노스케 영화를 대신하는 새로운 시대극으로서 대중의 갈채를 받게 되었다.”

52) よしを小生, “映畫王國 噂の聞書,” 『朝鮮公論』 14(2), 1926.2, p.73.(김계자 2012, 216에서 재인용)

10일 정도 연장된 6월 21일까지(순종의 장례식이 있던 6월 10일은 휴관) 남산 왜성대 총독부 구청사(제1회장)와 1915년 조선물산공진회가 열렸던 경복궁(제2회장), 그리고 용산역 등 세 곳으로 나뉘어 개최되었으며, 40일간 총 665,527명의 관람객이 다녀갔다.⁵³⁾ 이에, 일전에 조선신문사 영화부에서 용산 재해 상황을 촬영한 경험이 있던 조선공론사의 마쓰모토 데루카는 촬영기사 도미카와(富川)와 짝을 이뤄 박람회 실황을 2권의 필름에 담기도 하였다.⁵⁴⁾

이러한 성황에도 불구하고, 오노에 마쓰노스케의 조선 방문에는 커다란 차질이 빚어졌다. 그가 <협골 초승달(俠骨三日月)>(池田富保 감독, 1926) 촬영 도중 쓰러졌기 때문이다. 그는 “『주신구라(忠臣藏)』 완성 후 심장을 앓아 휴업 중이었는데 무리해서 『초승달』 촬영에 임했다가 결국 발열하게” 되었기에 “자택에서 요양 중인데 당분간 출연은 불가능해 『초승달』은 촬영을 중지”하였으며 “따라서 조선으로 올 예정이었던 그는 당분간은 어떻게 할 수도 없게 된 상황”에 놓이고 말았다.⁵⁵⁾ 참고로 위에서 언급된 <주신구라>, 즉 <실록 주신구라(實錄忠臣藏)>(池田富保 감독, 1926)의 개봉일은 4월 1일이었다. 아울러 오노에 마쓰노스케의 건강 악화에도 <협골 초승달>은 완성을 이루어 7월 14일 대중에게 공개되었다. 그러나 그의 조선 방문은 결국 실현되지 못하였다. 1926년 9월 11일 그가 세상을 떠나게 되었기 때문이다.

대신에, 비슷한 시기인 1926년 5월 오노에 마쓰노스케가 소속되어 있던 닛카쓰로부터 “전국 모든 계층에 걸쳐 알려진” 스타 야마모토

53) “조선신문사 주최 조선박람회,” 『동아일보』, 1926.4.23, 5면; “조선박람회 연기,” 『동아일보』, 1926.6.10, 5면; “조박(朝博) 입장수 26만여 명 경찰 사고 팔백,” 『동아일보』, 1926.6.29, 3면.

54) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(6), 1926.6, p.137.

55) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(7), 1926.7, pp.91-92.(김계자 2012, 231-232에서 재인용)

가이치(山本嘉一)와 “기예가 출중한” 사카이 요네코(酒井米子)를 비롯하여 고이즈미 요시스케(小泉嘉輔), 기누가와 미쓰코(衣川光子) 등의 배우들이 조선을 방문하였다. 이들 일행은 닛카쓰 직영 “희락관의 무대에서 경성 팬에게 인사”를 하였는데, 이에 조선공론사에 서는 야마모토 가이치와 사카이 요네코 “쌍방에 한 개씩 꽃다발을 보내 경의를 표하였다.”⁵⁶⁾⁵⁷⁾

한편, 같은 해 초봄부터 흘러나온, 마키노 소속 이치가와 우타에몬(市川右太衛門), 쓰키가타 류노스케(月形龍之助), 다카미 우타코(環歌子), 모리 시즈코(森靜子) 일행의 조선 방문 가능성이 실현될 조짐을 보이기도 하였다.⁵⁸⁾

또한 1926년 초여름에는 마키노키네마 프로덕션의 나카네 류타로 일행 15명이 영화 촬영 차 경성을 찾았다. 나카네 류타로는 전년 반도 쓰마사부로와 함께 경성을 방문한 적이 있어, 더욱 조명을 받았다.⁵⁹⁾ 사실, 1925년 시점에서 일본 제작사가 조선을 촬영지로 택하여 “조선을 영화 카메라에 담는 것이 최근 일본에서 유행하고 있었다.”⁶⁰⁾

그런데 나카네 류타로의 일행 중에 특별히 주목되는 인물들이 존

56) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(6), 1926.6, p.135.(김계자 2012, 226에서 재인용)

57) 후에, 『朝鮮公論』은 희락관에 대해 “초빙 방식도 대대적이고 요란하게 선전해 엄청난 정도로 인기를 부채질했다. 그 뒤에서 막대한 이익을 올리는 것을 잊지 않는 등 만사에 허점이 없는 빈틈없는 경영 방식은 매우 존경스러울 따름이다.”라며 이를 성사시킨 공로를 높이 평가하는 모습을 보였다. みやさき小生, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(12), 1926.12, p.65.(김계자 2012, 250-251에서 재인용)

58) よしを小生, “映畫王國 噂の聞書,” 『朝鮮公論』 14(2), 1926.2, p.73.

59) 이에 대해, 마쓰모토 데루카는 “요전 날은 굳이 표현하자면 쓰마사부로 앞에는 제자 같은 또 부속물 같은 형태로 그는 경성에 나타났었는데, 이번에는 일행 15명의 총지휘관이고 총감독의 위치로” 왔으며 “위대해져 있었다.”라고 소개한다. 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(6), 1926.6, p.134.(김계자 2012, 225에서 재인용)

60) 松本輝華, “京城キネマ界風聞録,” 『朝鮮公論』 13(6), 1925.6, pp.97-98.(김계자 2012, 189-190에서 재인용)

재한다. 여배우 마쓰우라 쓰키에(松浦月枝)와 남자배우 마시로 미쓰오(眞城光雄)가 그들인데, 둘은 모두 부산 출신이라는 독특한 이력의 소유자였다. 마쓰우라 쓰키에는 “부산의 어느 요정의 딸”로서 당시 ‘스타’로 불릴 만큼 유명세를 타던 중이었고, 마시로 미쓰오의 경우 “장래성이 아주 좋다”는 평가를 받고 있었다. 이들의 방문을 소개한 마쓰모토 테루카는, 특히 마쓰우라 쓰키에를 가리켜 “우리는 조선이 낳은 유일한 여우에 대해 가능한 한 성원해줄 필요가 있다”고 역설한다. “제가 경성에 온 것은 이번이 처음이에요. 부산에는 친구도 많이 있고 남쪽 해변이나 용두산 등에서 장난치며 놀았어요.”라는 마쓰우라 쓰키에의 말과 종합해 보건대,⁶¹⁾ 당시 재조 일본인들이 조선에 대한 향수와 애향심, 그리고 재조선 일본인 간의 동질감을 가지고 있었으며 이를 표현하는 데 주저하지 않았음을 알 수 있다.

재조선 일본인, 특히 배우를 지망하는 이들에게 ‘내지’에 대한 동경 또한 공존하고 있었음은 물론이다. 그래서 조선의 게이샤(芸者) 출신 도시에이(年榮)의 경우 나카네 류타로 일행의 귀국 길에 동반하기도 하였다. 하지만 현실은 녹록치 않았던 것 같다. “촬영소 내의 내부 사정의 추함에 질려 조선으로 돌아왔다”는 이야기가 신문을 통해 전해졌기 때문이다.⁶²⁾ 그럼에도, 일본 영화계에서 활동하는 조선 출신의 일본인 영화배우는 계속해서 배출되었다.⁶³⁾

한편 강홍식,⁶⁴⁾ 김일해⁶⁵⁾ 등 일본영화계로의 진출 경험이 있던 조

61) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(6), 1926.6, p.135. (김계자 2012, 225에서 재인용)

62) 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(9), 1926.9, p.73. (김계자 2012, 246에서 재인용)

63) 호시노 유코에 따르면, 1929년부터 1933년 사이 경성 출신 일본인 배우가 출연한 영화가 대정관과 희락관에서 상영된 사례는 모두 8건이었다. 4명의 배우(大山建二, 大川建二郎, 大島屯, 佐久間妙子) 8편의 작품에 출연한 것이었다. 자세한 내용은 호시노 유코(2012, 58) 표 참조.

64) 1902년 12월 9일 평안남도 평양에서 출생. 1917년 평양 광성고등보통학교 재학 중

선인 배우의 경우, 적어도 일본인들 사이에서만큼은 관심의 대상이 되지 못하였다. 특히 재조선 일본인 사회에서는 더욱 그러하였던 듯하다. 재조선 일본인들이 조선영화에 특별한 관심을 보이거나 별다른 의미를 두는 일이 거의 없었기 때문이다. 그래서인지 『키네마준포(キネマ旬報)』 등 일본 영화잡지에 잠시 동안이나마 조선키네마주식회사의 1, 2, 3회작인 <해의 비곡>, <총희의 연:운영전>, <암광>에 관한 기사가 연이어 나왔던 데 반해, 『朝鮮公論』 등에서는 “최근 경성에서 영화를 제작하는 사람이 속출하고 부산에서도 몇 명의 동호자가 합자하여 영화제작회사를 창립한다는 정보가 있다. 한시라도 빨리 실현되기를 바란다.”⁶⁶⁾라는 글 정도로 소개를 간소화하곤 하였다.⁶⁷⁾

여기에는 조선영화에 대한 일본인의 인식과 시선이 반영되었다고

가정을 탈출하여 일본으로 갔다. 일본대성중학교 4학년때 동경오페라단에 입단하여 이시이 바쿠(石井漠)에게서 춤과 노래를 배웠다. 이후 니카츠(日活)에서 야마모토 요시카즈(山本嘉一)의 제자로 이시이 데루오(石井輝男)이라는 이름으로 배우활동을 했다. 강홍식. <http://ko.wikipedia.org>(검색일: 2014.12.8).

65) 본명은 김정석(金正錫)으로 1906년 12월 20일에 태어났다. 중학교를 졸업하고 일본으로 건너가 데이코쿠키네마(帝國キネマ)와 신코키네마(新興キネマ)에서 배우로 활동하며 일본인 부인과 결혼하고 자녀를 두었다. 1935년 한반도로 돌아온 그는 방한준 감독의 <살수차>(1935)에서 주연으로 출연하면서 한국 영화계에 데뷔했다. 이후 해방 전까지 20여편의 영화에서 주연을 맡았다. 김일해. <http://www.doopedia.co.kr>(검색일: 2014.12.8).

66) “キネマ界往來,” 『朝鮮公論』 12(7), 1924.7, p.122.(김계자 2012, 80에서 재인용)

67) 이후에도 『朝鮮公論』은 조선에서의 영화 제작에 관한 소식을 전하는 데에는 별로 비중을 두지 않았다. 1926년까지 잡지에 게재된 관련 내용은 총독부의 영화 활동에 관한 다음과 같은 간략한 것을 제외하곤 거의 찾아보기 힘들다. “조선에서는 총독부의 활동반이 5만 원 경비의 대 삭감을 행하고 조선키네마에 있던 윤백남 군이 독립하여 『황건적』, 『효녀 심청』 등을 제작해 상당히 기대를 모으고 있었는데, 결국 와해되고 하야카와 고슈(早川孤舟) 군이 2, 3편 조선영화를 내놓았는데 지속되지는 못했다.” 光永紫潮, “キネマ巷談 寅年生まれのスター獻立 -附 寅年生まれの男優,” 『朝鮮公論』 14(1), 1926.1, p.124.(김계자 2012, 208에서 재인용); “마지막으로 총독부 사회과의 영화 촬영반에 의해 제작된 필름이 하나같이 사회에 공개된 않는 것은 어찌 된 일인가.” 松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(9), 1926.9, p.73.(김계자 2012, 247에서 재인용).

볼 수 있다. 앞서 언급한대로, 1920년대 중반 일본에서는 조선을 배경으로 하는 영화들이 만들어졌다. 최초의 작품으로 쇼치쿠 가마타 촬영소에서 <역류에 서서(逆流に立ちて)>(安田憲邦, 1924)가 제작된 후, 1925년에는 조선인 엑스트라 300여명이 등장한 <대지는 웃는다(大地は微笑む)>가 나오기도 하였다(양인실 2012). 이들 작품은 조선의 풍물과 자연, 풍습과 의상 등을 이국화함으로써 관객들에게 신비로움을 선사한다.

하지만, 재조선 일본인들에게 그러한 것들은 전혀 신기한 대상이 아니었을 런지 모른다. 그들에게 조선은, 조선인은 언제나 함께 하는 삶의 터전이자 부대끼며 살아가는 존재였을 것이기 때문이다. 이러한 그들에게 조선영화는 단순히 ‘신기한 볼거리’만으로는 소구되기 어려웠던 바,⁶⁸⁾ 당시 조선영화에 대한 재조선 일본인들의 태도는 신랄한 비판⁶⁹⁾을 넘어 차라리 철저한 무시에 가까웠다. 조선영화의 질적 측면 때문이라고도 할 만하나, 이는 일본을 향한 문화적 동경과 함께 ‘조선인<재조선 일본인<내지 일본인>’이라는 민족과 지역의 편차를 두고 이를 위계화하(려)는 (무)의식이 반영된 결과로도 볼 수 있다.

68) 한편 “최근에 내지에서 지나극(支那劇)이 왕성하게 유행하고 있기 때문에 이번에 쇼치쿠키네마에서는 지난번에 조선에 온 유명 배우 료쿠 보탄(綠牡丹) 주연의 『인면도화(人面桃華)』라고 하는 영화를 수입했다.”(松本輝華, “映畫春秋,” 『朝鮮公論』 14(7), 1926.7, p.92.(김계자 2012, 232에서 재인용))라는 내용을 보건대, 드물게나마 일본에서 인기를 끌던 중국 배우의 조선 방문 또한 이루어지고 있었음도 확인된다.

69) 당시 『朝鮮及滿洲』 지상에 거의 유일하게 게재되어 있는 평을 소개해 본다. 데루지(輝二)라는 이름의 필자는 하야가와 고슈 연출, 동아문화협회 제작의 <비련의 곡>을 두고, “조선산(朝鮮産)이라고 할 만한 의기와 정성을 좋지만, 이럴 거면 차라리 찍지 않는 편이 나을” 것이라며 “재미도 없고 지루하게 이어지는 강담(講談)물, 가끔씩 나오는 삽화가 아무리 좋아도 독자는 싫증나”는 “이 작품이 졸작 중에 최고라는 것은 부정할 수 없다.”라고 악평하고 있다. 輝二, “京城活界縱橫錄,” 『朝鮮及滿洲』 (205), 1924.12, p.102.(김계자 2012, 149에서 재인용)

V. 결론

1920년대 중반 식민지 조선과 일본인 배우들. 살펴본 바와 같이, 이 둘은 동시기 일본 영화 산업 구조 및 제작 시스템, 조선영화 흥행 편제 및 상영 체계, 그리고 당대 대중 관객의 취향 등과 결부된 채 다양하고 중층적인 관계를 맺고 있었다. 영화의 상업적 성격과 시대 반영성을 엿볼 수 있는 하나의 특징적 사례라 할 만하다.

영화의 보편적 성격을 대변하는 상업성 및 대중성에 관해서는 별도로 부연할 필요가 없겠으나, 그렇다면 이를 통해 영화의 시대 반영성에 대해서는 어떻게 해석하고 판단할 수 있을 것인가. 논의를 펼치기 전에 다음 글을 살펴보도록 하자.

식민지시기 영화산업을 조선인의 것과 일본인의 것으로 구분하는 연구방식은 ‘실제 경성인들’의 자의식과는 괴리된 것일 수 있다. ‘경성’이라는 동일한 시장에서 영화 산업은 조선인과 일본인에 의해 각각 발전한 것이 아니고 ‘경성인’에 의해 상호 영향 관계 속에서 만들어진 것으로 보아야 한다. (호시노 유코 2012, 27).

호시노 유코의 이러한 주장이 일제강점기 한국영화사를 “조선인들의 영화사로 제한하는 것”에 대한 문제 제기의 일환으로 나온 것임을 감안하더라도, 이와 관련하여 다음과 같은 의문(반문)이 동반될 수밖에 없다. 첫째, 조선인·일본인의 구분을 무화시킬 만큼 ‘경성인’이라는 존재가 실재하였던 것일까? 설령 그렇다고 할지라도 그들의 ‘자의식’이라는 것을 동질적인 것으로 볼 수 있을까? 둘째, 경제적인 측면으로 국한하더라도 ‘경성’이라는 공간이 ‘동일한 시장’이었다고 단정하는 것이 가능할까?

본고의 본론 내용을 돌이켜보건대, 적어도 1920년대 중반 영화 분

야에서만큼은 그렇지 않았다는 결론이 내려진다. 경성을 비롯한 동시기 조선에서는 ‘민족-언어’에 따라 통상 ‘조선인(조선어)/일본인(일본어)’ 영화관으로 그 시장이 양분되어 있었으며, 따라서 영화 관람 및 감상 행위를 통해 조선인/일본인 관객들은 각각의 문화적 자의식을 지녔을 것이기 때문이다. 그리고 그 중심에 ‘배우’라는 존재가 자리하고 있었다.

여기서 1920년대 일본의 대 조선 식민지 정책을 들여다보면, 3.1운동(1919) 이후 총독부는 내무국 내 사회과 설치(1921.7) 및 조선교육령 2차 개정(1922.2) 등을 통해 “조선인들의 민족의식을 약화시키기 위한 보다 조직적인 조치들을 취하”였다. 이 과정을 거치며 ‘동화’ 대신 ‘융화’라는 용어가 내세워졌으나, 그 이면에서는 동화 교육과 역사 왜곡의 강화가 자행되고 있었다. 특히, 농민을 중심으로 하는 사회적 교화는 “‘일본 고유의 문화’의 주입”이 아닌 “생활개선으로 대표되듯이 ‘문명화’에 가까운 것”을 통해 이루어졌다(권태억 2007, 25). 민족적 ‘차별’을 은폐하면서도 ‘제국/식민지’ 간의 문명적 ‘차이’를 실감토록 하는 것. 이것이야말로 식민지 당국이 추구하던 본질적인 정책 방향이었다.

당시 영화의 매체적 변화로 배우의 역할과 위상이 달라지고 일본-조선 영화 산업의 재편 및 교류 활성화가 진행되면서 조선영화에 일본인 배우가 등장하고 일본의 유명 배우들이 조선을 방문하며 조선 출신 배우의 일본영화계 진출이 실현되던 와중에도 배우의 활동 영역과 관객의 반응에 있어 여전히 민족적, 지역적 경계가 선명히 존재하였다는 점은, 당대 영화 문화가 동시기 시대적 상황을 반영하고 있었다는 사실을 반증한다.

일본 내인들에게 서양영화가 대체로 ‘고급영화’, ‘우수한 영화’로서 예술적, 미적 가치가 높은 것으로 평가되었다는 점을 고려하면,

‘조선(미개)<일본(반개)<서양(문명)’이라는 정책적 차원에서 유포되던 민족·지역 차에 따른 서열 관계에 대한 도식적 위계화가 영화 문화의 중추적 표상인 배우와 그 향유자인 관객에게도 적용되고 있었음이 확인 가능하기 때문이다. 바로 이러한 지점에서 1920년대 중반 식민지 조선에서의 일본인 영화 배우의 역사적(영화사적) 존재성을 발견할 수 있다.

투 고 일: 2015년 1월 16일

심 사 완 료 일: 2015년 2월 2일

게 재 확 정 일: 2015년 2월 9일

참고문헌

1) 단행본, 논문

- 권태익. 2007. “1920·1930년대 일제의 동화정책론.” 서울대학교 규장각 한국학연구원 편. 『한국 근대사회와 문화 III: 1920·1930년대 ‘식민지적 근대’와 한국인의 대응』. 서울: 서울대학교출판부.
- 김계자 편역. 2012. 『일본어잡지로 보는 식민지영화 2』. 서울: 도서출판 문.
- 김려실. 2006. 『투사하는 제국 투영하는 식민지』. 서울: 삼인.
- 김순주. 2014. “‘영화 시장’으로서 식민지 조선: 1920년대 경성(京城)의 조선인 극장가와 일본인 극장가를 중심으로.” 『한국문화인류학』 47(1).
- 김종욱 편. 2002. 『실록 한국영화총서 제1집(1903~1945.8) (상)』. 서울: 국학자료원.
- 노지승. 2007. “1920년대 초반, 조선 영화에서의 ‘민족’의 의미.” 『현대소설연구』 36.

- 스탐, 로버트(Stam, Robert), 김병철 역. 2012. 『영화이론 Film Theory : An Introduction』. 서울: K-books.
- 양인실. 2012. “식민지기 일본영화의 내/외부에 있던 조선(인) 시론.” 중일 전쟁 이전 식민지 시기 한일영화 교류 연구 세미나 발표 자료, 2012.2.21.
- 요모타 이누히코(四方田犬彦), 박전열 역. 2001. 『일본 영화의 이해』. 서울: 현암사. ,
- 이상우 외. 2013. 『월경하는 극장들: 동아시아 근대 극장과 예술사의 변동』. 서울: 소명출판.
- 이영일. 1988. 『한국영화주조사』. 서울: 영화진흥공사.
- _____. 2004. 『한국영화전사』(개정판). 서울: 소도.
- 이호걸. 2010. “식민지 조선의 외국영화-1920년대 경성의 조선인 영화관에서 외화 상영.” 『대동문화연구』 72.
- 이화진. 2013. “여배우의 등장: 근대 극장의 신체와 섹슈얼리티.” 이상우 외. 『월경하는 극장들: 동아시아 근대 극장과 예술사의 변동』. 서울: 소명출판.
- 정종화. 2011. “식민지 조선영화의 일본인들: 무성영화시기 일본인 제작사를 중심으로.” 한국영상자료원 편. 『일본어 잡지로 본 조선영화 2』. 서울: 현실문화연구.
- 톰슨, 크리스틴(Thomson, Kristen) · 데이비드 보드웰(David Bordwell), 주진숙 외 역. 2000. 『세계영화사: 영화의 발명에서 무성영화 시대까지 1880s~1929』. 서울: 시각과언어.
- 한국영상자료원 엮음. 2009. 『식민지 시대의 영화 검열』. 서울: 현실문화연구.
- 한국영상자료원 편. 2011. 『일본어 잡지로 본 조선영화 2』. 서울: 현실문화연구.
- 한상언. 2009. “1910년대 경성의 일본영화인 연구.” 『영화연구』 40.
- _____. 2010. “활동사진시기 조선영화산업 연구.” 한양대 박사논문.

- _____. 2013. “1920년대 초반 조선의 영화산업과 조선영화의 탄생.” 『영화연구』 55.
- _____. 2014. “하야가와연예부의 유락관 경영에 관한 연구.” 『영화연구』 62.
- 함충범. 2008. “1910년대 전반기 식민지 조선에서의 활동사진에 관한 연구.” 『영화연구』 37.
- 호시노 유코(Hoshino Yuko). 2012. “‘경성인’의 형성과 근대 영화산업 전개의 상호 연관성 연구: 『경성일보』와 『매일신보』에 나타난 영화담론을 중심으로.” 서울대 석사논문.
- 佐藤忠男. 2006. 『日本映画史 I』(増補版). 東京: 岩波書店.

2) 신문, 잡지, 기타

- “여적,” 『경향신문』, 1977.1.17, 3면.
- “활동변사의 상식시험,” 『동아일보』, 1922.6.28, 3면.
- “조선신문사 주최 조선박람회,” 『동아일보』, 1926.4.23, 5면.
- “조선박람회 연기,” 『동아일보』, 1926.6.10, 5면.
- “조박(朝博) 입장수 26만여 명 경찰 사고 팔백,” 『동아일보』, 1926.6.29, 3면.
- “여우 엔. 파레-드 연극편 (7) 전옥양,” 『동아일보』, 1931.6.26, 5면.
- “초창기의 비화(4) 영화편 (1) 나군의 발뺌굴치,” 『동아일보』, 1939.3.27, 3면.
- “연단일백인(—OO),” 『매일신보』, 1914.6.11, 3면.
- “◇조선영화계에 처음 보는 성황◇=장화홍련던을 오니 단성사=,” 『매일신보』, 1924.9.13, 3면.
- “조선영화인 언파레드,” 『동광』 23, 1931.7.5.
- “미희(美姬) 신일선 양을 싸고도는 삼인의 남성,” 『삼천리』 6(5), 1934.5.1.
- “사라진 명우군상(名優群像), 생각나는 사람 보고 싶은 사람,” 『삼천리』 10(11), 1938.11.1.
- “キネマ女優消息,” 『朝鮮公論』 12(3), 1924.3.
- 美沼虹夢, “帝國キネマのスター歌川八重子さんへ,” 『朝鮮公論』 12(3), 1924.3.

“美しい影の國の樂園—映畫女優の生活,”『朝鮮公論』12(3), 1924.3.

“鮮滿映畫界人物總捲り—經營者評論—解説者評論,”『朝鮮公論』10(11), 1922.11.

“京城映畫解説者總捲り,”『朝鮮公論』12(8), 1924.8.

“興味津々 全朝鮮映畫界人物總捲り,”『朝鮮公論』12(10), 1924.10.

“映畫界秘話 京城説明者の懷中調,”『朝鮮公論』13(1), 1925.1.

“キネマ巷談 寅年生れのスター立 -附 立寅年生れの男優,”『朝鮮公論』14(1), 1926.1.

松本輝華, “映畫春秋,”『朝鮮公論』14(6), 1926.6.

よしを小生, “映畫王國 噂の聞書,”『朝鮮公論』14(2), 1926.2.

“キネマ樂屋噺,”『朝鮮公論』13(3), 1925.3.

강홍식. <http://ko.wikipedia.org>(검색일: 2014.12.8).

김일해. <http://www.doopedia.co.kr>(검색일: 2014.12.8).

Abstract

A Study on the Japanese Film Actors in Colonial Joseon in the Middle 1920s

HAM, Chung Beom
Research Fellow, Korea University

There were huge changes in the Japanese and Korean(colony Joseon) film industry in the middle 1920s. The Popular popularity and cultural status became high in that time. Joseon's movie has begun to make from 1923 in earnest, however there was almost no one a character set as Japanese in the Joseon's movie. But Japanese actor, Osawa-Yawara(大沢柔) has come into action actively under the Korean name as Ju-Samson(주삼손). On the other hand, the interest of the Japanese audience was concentrating by Japanese film actor in colony Joseon. And, events that a Japanese film actors visit Seoul were opened sometimes. Japanese from the Joseon was included in the actors. In case of Ju-Samson and the Korean actors who went into the Japanese cinema field, however they couldn't be get the attention of the Japanese. It is the result that was reflected in the view of Japanese audience to Joseon's movie.

Keywords: 1920s, colonial Joseon(Korea), film, Japanese actor/actress