

식민지 ‘미디어 효과론’의 구성

대중 통제 기술로서 미디어 ‘영향 담론’*

유선영 성공회대학교 HK 교수**

사진, 환등, 영화는 20세기 전반기의 경이롭고 마술적인 시각 기술, 1910년대 중반 상업적 가능성을 확인시킨 시기를 거쳐, 1920~1930년대 내내 문화적 패권을 향유한 유일한 미디어였다. 처음부터 근대적 오락으로 소비된 시각 미디어들에 대한 담론은 1920년대 초반까지 영화보다는 관객이 집합하는 공간인 극장 통제, 즉 군중 통제에 역점을 두고 구성되었다. 그러다 영화 자체가 현대적 문화와 미학의 표준이 된 1920년대 중반 이후 무성영화시대에는 당대의 지배적 학문 분야들인 심리학, 사회학, 대중 심리학의 개념과 이론을 적용하여 영화가 대중에게 미치는 강력한 도덕, 심리, 정신면의 부정적 영향을 강조하게 된다. 이데올로기 도구이자 동시에 근대 리얼리즘의 재현 매체로서 가능성을 지닌 시각 기술과 그것의 정점에 있는 영화의 영향을 부정적으로 규정해 간 것이다. 이 연구는 이러한 ‘식민적 미디어 영향 담론’이 처음부터 통치의 문제였으며 상업적 소비대중과 저항적 군중 통제를 위한 담론이었음을 주장하였다. 주목해야 할 사실은 이를 통해 일제의 식민지 통치성이 부단히 세계적, 보편적 사유와 지적 흐름을 수용하면서 구성되어 갔지만 식민지 대중의 동의를 얻는 데는 실패한 담론이었다는 점이다.

KEYWORDS 식민통치, 미디어 효과, 담론, 영화, 영향, 극장, 대중 통제

* 이 논문은 2007년도 정부(교육과학기술부) 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-361-AM0005).

** justyoo@skhu.ac.kr

1. 20세기 전환기의 시각 기술과 인식론적 전환

한국에서 근대적, 기술적, 과학적 시각 장치의 역사는 20세기 전환기에 거의 동시적으로 소개된 사진, 환등과 활동사진에서 시작된다. 수구와 혁신의 대립적 힘들이 충돌하던 시기에 갑작스레 도입된 인쇄술과 시각적 재현 기술은 근대 과학과 기술, 인공적 기계에 대한 개념을 이식했을 뿐만 아니라 일상의 의식, 상상, 경험을 근대 그리고 서구 중심의 외부 세계로 확장하는 데 기여했다.

이 연구는 20세기 전환기를 지나 일제 강점기의 1910~1920년대, 1931년 만주사변, 1937년 중일전쟁, 그리고 1941년 태평양전쟁과 2차 세계대전으로 이어지는 1930년대 전 시 체제 속에서 시각 장치 및 그것의 재현 기술에 대한 기술 담론의 성격을 탐문하는 시도이다. 이 시기 시각 기술과 미디어에 대한 담론은 19세기 이래 가시화된 도시의 균중, 상업적 오락과 유희, 스펙터클을 탐닉하는 오락대중과 소비대중의 부상을 바라보는 인식 변화와 직결되어 있다는 점에서 중요하다. 일본의 경우에도 미디어 기술 변화는 그에 상응하는 소비대중과 시장, 공적 영역들을 창출하였으며 이 변화들은 기존 국가의 운영 원리의 변화 내지 대응을 요구하였다. 20세기 기술과 대중의 공진화는 민족주의에 기반한 국민국가 체제의 대두, 국가 중심주의, 전체주의와 파시즘이 부상하는 역사적 맥락 안에 자리하고 있었다. 그리고 근대의 도덕과 낡은 전통 사이에서 새로운 가치 체계를 선택해야 했던 신흥 계층(중산층, 노동자, 지식인, 사회단체)도 미디어 확산과 대중의 도덕적 저하 현상의 연관성에 촉각을 곤두세웠다(Silverberg, 1991; Tipton, 2008). 한마디로 이 시기 미디어 영향 담론은 미디어 기술-대중-국가-시민사회가 경합하고 중첩하는 과정을 통해 구성되었으며 당대의 심리학, 민족지학, 사회학과 사회과학적 조사방법론의 흐름을 반영하면서 일 반화되고 있었다.

이 글에서 주목하는 미디어는 20세기 전환기를 지나 1920~1930년대의 시간대에서 미디어 기술-대중-국가-시민사회의 연관성을 가장 밀도 있게 보여 주는, 사진술에 기반을 둔 시각 기술(visual technology) 시네마이다. 세기말 이래 20세기 전반기 사회적, 문화적 테크놀로지로서 기술 담론을 생성했거나 그만한 사회적, 문화적 위상을 누린 시각 기술은 활동사진-영화였고, 영화는 자동차와 더불어 20세기 전반기 가장 광범위하게 확산된 기술이었다(Weinbrenner, 2011). 영화는 과학 기술이자 오락 매체의 두 가지 가능성을 처음부터 과시한 매체였다. 세계를 시각적으로 재현하는 과학적 원리와 기술로 빠르게 상업화되었으며 영화관과 극장으로 몰려드는 균중, 그리고 대중이라는 집합체를 가시화한 기술이었다. 극장과 영화관을 장악한 대중의 모습은 당대의 정치, 문화 엘리트들에게도 충

격이었다. 벤야민이 포착한 19세기의 군중 현상, 즉 도시의 거리를 오가는 무표정한 군중이 위정자와 지식인들에게 준 충격과 본질적으로 다르지 않은, 그래서 두려움을 일으키는 대중이었다(벤야민, 1990). 충격과 두려움은 군중에 대한 통제와 규율의 욕망을 일으키며 영향 담론은 이 충돌하는 욕망들 사이에 존재했다. 식민지에서 위정 당국의 군중에 대한 두려움은 보다 직접적이며 그만큼 강력한 통제와 규율의 필요에 직면한다. 식민지 미디어 효과 혹은 영향 담론이 처음부터 식민지의 민족성 및 도덕성 담론과 결합하는 것은 그 때문이다.

기술 담론은 기술의 과학적 원리와 작동 방식에서부터 그것이 일으키는 사회적 변화 및 영향, 일상의 생활방식과 가치관의 변화, 그리고 개별 주체들의 행동 양식과 도덕, 취향을 재구성하고 변형하는 과정에 대한 논의까지를 포괄한다고 보면 식민지의 기술 담론이 식민지배자인 일본과 식민지 민족사회의 서로 다른 지향이 교차하고 뒤섞이며 또는 경합하는 형태로 구성되어 간 것은 필연적이다. 일본은 1881~1890년까지 '10년 독일, German Decade'의 시기, 즉 당대 세계 최고 수준에 이른 독일 사회과학을 모델 삼아 대학, 교육, 법체계를 정립해 나갔을 만큼 선진 유럽 배우기에 적극적이었다(Grimmer-Solem, 2005). 식민통치의 경험이 없었으므로 유럽, 특히 독일의 과학주의적 식민 정책을 참조했고 체계적 연구에 기반하거나 근거를 앞세운 식민지 통치를 시도했다. 식민지의 사회, 정치적 환경을 통제하기 위해 유사과학적 열정으로 생물학(우생학) 법칙을 적용하여 식민지민의 열등성을 단정하는 식의 과학주의를 앞세운 것이다(Peattie, 1984). 식민지에 대한 광범위한 정보 수집과 조사(관습 조사), 법, 의료, 위생, 담배, 술 같은 미시 영역까지 감시하고 처벌, 통제하기 위해 이를 합법화하는 조사 체계를 활용했고(Lee, 1999), 식민주의적 과학주의라고 할 만한 유사과학주의가 광범위하게 식민지 대중의 특징을 포착해 나갔다.

시각적 재현 기술을 둘러싼 담론도 식민적 과학주의, 즉 조사, 연구, 통계를 활용하는 방향으로 전개되었다. 1910년 이래 활동사진·극장 및 관람 통제, 검열, 법제, 경찰을 통한 치안 및 풍속 규제 등 제반 통제와 통치성을 뒷받침한 것은 유사과학주의에 기반한 범죄 통계, 건강 및 질환 보고서, 경찰이 주도한 주먹구구식 극장 관람 조사 같은 자료들이었다. 이런 식민지적 기술 담론이 식민지 통치에 순기능적으로 동원될 수 있었던 것은 무엇보다 시각 기술, 다시 말해 과학 기술 자체의 압도적인 신기성(新奇性)이 한몫했다. 그리고 러일 전쟁 이래 시각 기술은 대중의 신체, 의식, 신경, 위생과 건강, 정신, 심리에 일상적으로 심대한 영향을 미치는 자극적 오락물의 위상을 공고히 하고 있었다. '상업적 오락'이라는 전혀 새로운 형태와 질(quality)의 문화양식, 세계를 사실적으로 재현하는 과학적 시각 기술이라는 속성 등이 결합하여 아직 계몽되지 못한 식민지 대중의 신체와 정신, 심리, 도덕을

변화시키게 된다는 식민지적 미디어 영향 담론이 구성될 수 있었던 것이다.

그러나 식민지의 기술 담론은 유사과학적 비평, 비판, 매도의 수준을 벗어나지 못한다. 식민통치에서 가장 중요한 것은 식민지 주민을 순응적 신민(臣民)으로 전향시키는 것이기 때문에 시각 기술에 대한 미학적이고 철학적인 사유보다 중요한 것은 그것의 미디어적인 기능과 영향력이었고 이를 통해 어떻게 대중의 일상, 시간과 의식을 통제할 것인가에 주력하기 때문이다. 총독부 도서과 영화검열관이었던 김성균(1908~1983)이 영화를 한낱 오락물에 지나지 않는 것이라고 폄하하고 악풍폐습의 유일한 매개자로 낙인찍으면서도 ‘영화의 매력은 힘이 상상할 수 없을 만치 강하고 크므로 국책 수행상 중요한 무기가 되지 않을 수 없다고 강조할 때, 따라서 경조부박한 미국영화 대신에 어딘지 위압이 느껴지는 듯한 굳건한 이데올로기로 일관된 독일과 이태리영화를 찬양한 저변에는¹⁾ 시각 기술의 막대한 영향력에 직면한 식민주의 위정 세력의 초조와 이데올로기 도구로서 가능성에 대한 기대가 교차하는 것이다.

2. 1910년대 ‘미술적 경이’로 경험된 시각 기술과 장치들

영화 기술에 대한 최초의 텍스트는 1901년 9월 14일자 <황성신문> 논설 “寫眞活動勝於生人活動”일 것이다. 군대 행진과 총검 훈련 장면이 있는 北淸事變(1900. 6~1901. 9)²⁾ 영화를 본 사람이 그것의 기이함에 마음이 흐트러지고(奇異傾心), 그저 그림자 그림(影之畫)에 불과하나 만반활동(萬般活動)이 확연히 산 사람 같은지라 움직이는 그림(活畫)이라 할 만했다고 감탄하는 내용이다. 그리고 이 사진이라는 것(寫眞者)은 전기를 써야 비로소 활동되는 것이니 이처럼 귀신이 조화를 부리는 것과 같은 물건은(如此神異造化之物) 천고(千古)의 세월 동안 보지도 듣지도 못한 것이라 우리나라 사람도 언젠가는 그 묘술을 배워야 한다고 했다(學得如此妙術). 이로부터 2년 후 1903년 한성전기회사 동대문 발전소에서 대중을 상대로 영화가 처음 상영되었다. 전차를 타거나 걸어서 발전소에 모여 인산인해를 이룬 관완자(觀玩者)들이 낸 입장료 수입이 매일 밤 거금 100여 원에 이르렀다. 이에 험물사에서도 기계 한 대를 놓고 활동사진을 관완케 하니 수천 명이 운집하였으나 갑자

1) 김성균(1941, 6), 영화를 통한 내선문화의 교류, <삼천리>, 206-209쪽.

2) 1898 의화단의 난이 일어나자 프랑스, 영국, 독일, 일본 등이 연합군을 결성, 자국민 보호를 앞세워 청국과 전쟁을 선포하고 항복 받은 사건.

기(영사기 과열로) 화재가 발생해 대소동이 일어나기에 이른다.³⁾ 임화(1908~1953)가 지적했듯이 이때의 영화는 단순한 오락물이자 신기한 발견품으로서 '활동하는 사진'에 불과했다(임화, 1941).

최초의 영화 전용 상영관은 1910년에 일본인을 대상으로 문을 연 경성고등연예관이었고 기업 선전부나 개인 브로커들이 수입한 수십 초에서 1~2분짜리 짧은 단편을 주로 상영했다. 영화 전용관의 운영이 현실적으로 불가능한 상황에서 1910년대 영화는 민요, 기생 가무, 곡예, 사당패, 재담, 신파 연극의 1~2개 막(幕), 마술 등 종목을 뒤섞은 '바라이어티'의 한 구성물이자 피날레를 장식하는 메인 프로그램이었다. 영화보다 극장 공연물이 중심이었던 바라이어티 시대였다(김승구, 2011). 바라이어티의 메인 레퍼터리로 흥행되던 한 영화는 무엇보다 오락적이어야 했고 그 오락성은 '기술적 경이'를 과시하는 것으로 구현되었다. 그 경이는 가히 놀라고 사랑하고 웃고 경탄할 만한 귀신이 나오고 사람의 모습을 한 신의 장난에 흡사한 것이었다(眞可驚可愛可笑可歎 일체 出鬼人神의 奇行을 弄). "20세기는 활동영화의 眞面을 不知하면 생존을 하기 어렵다"는 광고 문구가 이상하지 않은 1910년대였다.⁴⁾ 강제 병합의 외상(外傷)에 우울하게 가라앉은 식민지에서 영화는 최첨단의 과학 기술이자 볼거리 오락으로, 극장 바라이어티로 상업화되어 간 것이다.

하지만 1900~1910년대 초반에는 전기도 시각적 볼거리로 전시되었다. 영화와 전기, 축음기의 발명자로 알려진 에디슨(T. A. Edison)이 1909년 6월 30일자 <황성신문> '世界新聲'에 전기대왕으로 소개된 것은 대중의 관심사가 반영된 것으로 볼 수 있다. "전신, 전화, 전등, 유성기, 활동사진 같은 기기묘법(奇機妙法)을 발명하여 19세기 문명 발달에 가속도를 내게 했고 환갑이 넘은 아직도 인류에게 비상한 편의오락을 유증(遺贈)하기 위해 別物, 奇物인 談笑활동사진을 만들고 있는데, 활동기에 유성기를 첨부하여 사진이 동작하고 담소하여 우리의 오락적 관람료를 완전무결하게 만든다"라고 소개했다.⁵⁾ 전기분금법에 대한 언급도 있지만 에디슨의 발명품들을 별스럽고 신기한 오락물로 이해하는 수준이었다.

1913년 극장에서는 전기춤(전등 광선을 교차시키는 기생춤), 기생의 모습을 찍은 슬라이드 환등, 금강산 환등을 보여 주었는데, 경성고등연예관에서 키네오라마를 흥행하여 사람들이 모여들었고 처음 보는 광경에 장내가 문란했다는 신문 기사가 있다. "일본 三景

3) <황성신문> 1903.7.10. 2면. 遊玩遭厄.

4) <매일신보> 1912.6.13. 원각사 내 有光館.

5) <황성신문> 1909.6.30. 1면 5단 기사. 世界新聲

의 하나인 宮島 키네오라마는 그 참신한 학리를 응용하는 기술에 관람자가 모다 경탄한다”고 했고 3주 후에도 “每夜 日鮮人 관객이 저자(시장)와 같이 답지하는데 선명한 여러 가지 사진과 여흥으로 비추는 키네오라마의 절승한 경개와 내지 기생의 무도가 관람자로 하여금 인간 아닌 지경에 노니는 듯”했다고 묘사했다.⁶⁾ 키네오라마(kineorama)는 일본에서 극장 흥행용으로 만든 애트랙션 (attraction)으로, 러일전쟁(1904~1905)을 계기로 일본 흥행계가 전쟁을 소재로 한 볼거리(見の物)를 고안하는 과정에서 등장했다. 배경이 되는 경치나 장소를 그림 또는 영화로 찍어 무대에 비추면 연극자가 영상에 맞춰 행동하거나 춤을 추면서 실제의 느낌을 주는 볼거리였는데, 이를 처음 경험한 조선인 관객들이 장내가 문란할 정도로 흥분한 것이다. 이후 키네오라마에 대한 신문 보도나 자료가 없는 것으로 보아 1910년대 중반 이후 인기몰이를 한 연속 영화에 밀려 흥행물로서 가치를 잃은 것으로 보인다.

1910년대 무대 위 스크린의 사면을 장식한 전등, 전기춤, 전기 광선의 교차와 움직임 등 초보적 전기 효과(electric effect)도 스펙터클로 흥행되었다. 1915년 9월 총독부가 대대적인 선전과 관계 동원을 통해 성사시킨 공진회를 통해서 이를 확인할 수 있다. 공진회장 입구는 전기등으로 장식했고 가솔린과 전기로 회장을 ‘낮과 다름없이’ 밝혔다. 이 빛으로 목욕탕, 주방 등 전시실이 ‘아름답게’ 보였고 운동장 중앙에는 큰 아크등을 설치, ‘명량한 광채를 비추고 각 매점의 전등, 등롱이 낮과 같은 광채’로 사람들의 이목을 잡았다. 자동음악기와 유성기에서는 군대 행진곡 등 노래가 쉽 없이 흘러나오고 야간에는 공중에 쏘아 올린 불꽃놀이, 특별히 설비한 꽃불과 물속 꽃불 등이 펼쳐졌으며 회장(會場)과 공원에서 서로 탐조등을 교차시키는 불노리도 볼거리였다. 공진회를 취재한 기자의 눈에 전기, 와사(가솔린), 불꽃놀이, 탐조등, 아크등, 전등 장식은 각별히 이채로운 것이었다.⁷⁾ 1921년 블라디보스톡에서 온 이주 조선인 2~3세 학생들의 순회음악회에서도 색종이를 공중에서 뿌리고 전등 광선으로 효과를 넣은 대목이 공연의 하이라이트였는데 관객들이 “별안간 신기한 광경”을 보고 우레와 같은 박수갈채를 보냈던 것이다. 이 장면은 1910~1920년대 극장에서 무대에 올려진 시각적 스펙터클의 규모와 수준이 어느 정도였는지를 짐작하게 해 준다.⁸⁾

6) <매일신보> 1913. 3. 6. 연예계; <매일신보> 1913. 2. 15; <매일신보> 1912. 4. 30. 3면. 연예계-降仙樓의 善惡一評; <매일신보> 1913. 2. 2. 경성고등연예관 광고.

7) <매일신보> 1915. 9. 20. 3면. 채광의 중에는 忘返의 樂.

8) <동아일보> 1921. 5. 2. 彩舞妙曲; <매일신보> 1921. 5. 3. 제2일의 해향동포음악회.

3. 1910년대 극장 시대의 기술 담론과 군중 통제

서구에서 1900년대 후반 영화는 기술적 경이를 관객에게 직접 경험하게 하기 위한 트릭 영화(trick film) 장르를 발전시켰다. 원래 눈속임의 기술인 마술은 19세기에도 극장 버라이어티의 주 레퍼토리였다. 극장의 주역들인 마술사들이 새로운 영화적 시각 기술을 자신들의 마술 공연에 도입한 것은 자연스러웠고 마술, 미스터리, 판타스마고리아, 트릭 영화가 인기 장르로 자리 잡았다. 트릭 영화들은 디졸빙, 다중노출, 역진(reverse motion) 등의 기법을 구사하면서 시각적 가능성을 환상적으로 구현했고 매번 최신의 트릭을 제공하기 위한 경쟁이 치열했다. 마술사들이 초기 영화사에 중요한 역할과 기여를 한 것은 그 때문이다. 무대 위 스크린에서 한 대의 택시가 다가와 극장 앞에 멈추고 차문을 열고 내리는 주인공을 보여 주다가 영화가 꺼지면 무대에 그가 나타나는 식의 트릭을 구사하여 무대와 현실(實演)의 경계를 봉합했다. 이런 식의 트릭은 연속 영화의 활극물에도 적극 활용되었다(Solomon, 2006).

무대의 실연과 스크린의 영상 이미지의 경계를 매끄럽게 봉합하는 트릭은 조선에서는 1919년 최초의 연쇄극 <의리적 구투>에서 시연되었다. 영화는 1920년대 중반 이후 신문, <별건곤> 같은 대중 잡지가 발간되면서 다양한 읽을거리-새영화 소개, 영화평, 배우, 할리우드 뉴스 등-를 파생시키지만 그 이전까지는 영화 담론이라고 할 만한 논의가 없었다(이호걸, 2011, 258쪽). 1912년 당시 유일한 일간지였던 <매일신보>는 연예, 연희 등 극장 안내 기사에서 제목과 제작사 등 기본 정보만 제공했고 1단짜리 극장 광고가 연예오락 기사의 전부였다고 할 수 있다. 단정하긴 어렵지만 현재까지 한국에서 영화 기술에 대한 최초의 논의는 1913년 일본인이 소유, 운영한 잡지 <新文界>에 실린 작자 미상의 470여 자 길이의 기사 '新式活動寫眞'이라고 할 수 있다.⁹⁾ 일본 신문이나 잡지에 실린 글을 번역한 것으로 추정되는 이 기사는 활동사진이 일부 극장에 활기를 주고 있는 터라 학술적으로 탐구할 만한 가치가 있다면서 세계 최초의 영화 상영(런던, 스카라극장) 당시의 영화 기술과 영사 기법을 소개하였다. 세계 최초의 영화 상영은 1895년 파리에서 루미에르가 1분 남짓한 분량의 영화 10편을 묶어 25분에 걸쳐 상영한 것이다. 이 기사가 언급한 런던의 스카라극장(Scala Theatre, 1905~1969)은 1905년에 극장으로 개조했으므로 빨라야 1904~1905년 사이에 영화를 상영했다고 보면 최초 영화 상영관은 아니다.¹⁰⁾ 그러나 필자는 스카라극

9) 작자 미상(1913. 1). 新式活動寫眞. <新文界>, 1권 7호, 41쪽.

10) 런던 스칼라극장(The Scala Theatre)은 18세기에 문을 연 극장이지만 1885년에 문을 닫고 1903년까지 구

장에서 상영한 영화가 “活人物과 같이 활동하여 談話 및 歌謠의 聲을 發하는 듯”하여 갈채를 받았으며 지금처럼 백장(白帳)을 사용하지 않았다고 설명했다. 그리고 그 방법은 비밀에 부쳐 상세히 알기 어렵다면서 상상하건데 초자판(硝子板)을 활용한 듯하다고 하였다. 또, 무대상에 활동하는 인물의 노래와 말은 무대 후방에서 행하는 것일 뿐 실제 사진과 아무 관계가 없는 것으로 학자의 연구할 만한 가치가 있다고 하였다. 이는 축음기를 이용해서 영화 장면과 소리가 맞아 떨어지게 한 상영 방식이었다고 추정된다. 스크린(백장)을 사용하지 않은 상영 방식은 에디슨이 루미에르 형제의 시네마토그래프(Cinematograph)와 경쟁하기 위해 1894년에 개발한 키네토스코프(Kinetoscope)이다. 스크린을 사용하지 않아서 화질이 나빠 판매가 부진하자 1896년에 스크린 영사 방식인 비타스코프(Vitascope)를 만들었다(Pearson, 1996, pp. 14-15). 스카라극장에서 1904~1905년간에 1894년산 절판된 키네마토스코프를 상영했다는 것인데, 글의 출처를 밝히지 않아 사실 여부를 확인할 수는 없다.

이것 다음의 영화 기술 관련 텍스트는 1915년도 <新文界> 1월호에 실린 2쪽 분량의 글이다. 태화산인(太華山人)이 쓴 ‘有聲活動寫眞의 話’라는 이 텍스트는 에디슨이 발명한 키네토폰(Kinetophon)의 원리를 설명하고 있다.¹¹⁾ 당시 신문, 잡지에 영화 기술이나 촬영 및 영사 장치에 대한 글을 두고할 만한 필자가 희소했을 것임을 감안하면, 또 동일 잡지에 시차를 두고 영화 관련 글을 썼다는 점에서 태화산인이 1913년의 작자 미상 필자와 동일 인물이라고 봐야 할 것이다. 태화산인이란 필명은 1915~1917년간 일본계 잡지인 <新文界>와 <半島時論>, <조선문예>에 등장하는데 이를 근거로 추정하면 1917년 <半島時論>에 실명으로 영화 평론을 쓴, 친일 거두 최영년의 자식으로 신소설 <秋月色>을 발표해서 유명해 진 최찬식(1881~1951)이 분명하다.¹²⁾ 그는 키네토폰을 “활동사진에서 聲音을 발하여 언어동작이 완전히 생물의 활동함과 같은 것”으로 1913년 1월에 개발되고 그해 11월에 일본에 수입되었으며 조선에서는 1914년 우미관에서 1주일간 흥행했다고 설명했다. 원리는 지극히 간단하여 활동사진에 축음기를 교묘히 연결한 것에 불과하다면서 필름의 이

세군이 운영하는 호스텔이었다. 극장으로 재개관한 해가 1904년이고 지리적으로 불리해서 영업 실적은 좋지 않았다. 1911년에 영화관으로 개장해서 초기의 키네마칼라 영화를 상영했다(<http://cinematreaures.org/theaters/29395>).

11) 太華山人 (1915. 1). 有聲활동사진의 話, <新文界> 신문사, 3권 2호, 22-23쪽.

12) 백문임은 1917년에 최찬식이 쓴 ‘활동사진을 관람하는 취미’(<반도시론>, 1호, 96-97쪽)를 조선어로 발표된 최초의 각본, 번사, 배우에 대한 영화 평론으로 평가한다(2014, 15~16). 조선어로 된 영화평론은 1917년에 비로소 등장했다고 볼 수 있으나 영화기술에 대한 소개나 설명 글은 1913년 <신문계> 1월호가 최초라고 할 수 있다. 1917년 평론이 나오기 전에 최소한 1913년과 1915년에 2편의 영화기술에 대한 기사가 나온 셈이다.

미지와 소리를 맞추는 방식을 길게 설명하였다. 그리고 “장래에는 天然色有聲寫眞이 발명될 것”이라고 전망했다. 에디슨의 키네토폰은 화면 이미지에 소리를 입히는 용도로 1894~1895년간에 개발한 것으로, 기술적으로 개량된 것이 아니었고 키네토스코프 캐비닛을 개조하여 그 안에 실린더 축음기(phonograph)를 넣었을 뿐이다. 당시 전부 45대의 키네토폰이 제작되었을 뿐이며 실제로 소리와 이미지가 맞지도 않았고 여러모로 문제가 있어 에디슨은 더 이상 키네토폰에 주력하지 않았다. 따라서 1913년에 발표되었다는 것은 키네토폰 기술 자체가 아니라 이 원리를 적용한 발성실험영화(Dickson Experimental Sound Film)일 가능성이 크다.¹³⁾ 1915년 공진회에서 일본 연예단 공연, 마술, 활동사진, 전통가극, 양악 합주, 댄스를 구경했던 이구영(1901~1973, 영화감독)은 1915~1919년의 10대 중반에 채플린 영화를 보고 흥내 내고 다녔으며 〈영화세계〉, 〈활동지식〉 같은 잡지를 읽었다(이구영/이영일, 2003, 191-192쪽). 일본의 영화잡지들을 구해 볼 수 있었으며 〈新文界〉의 필자는 이런 잡지 기사 중 일부를 번역했을 것이다. 처음엔 비록 단편적이고 부정확하지만 영화의 기계 장치와 원리에 대한 지식과 정보 위주로 접근하다가 이내 영화 촬영 기법, 무대 장치, 편집, 연기, 연출 등 영화 제작 과정에 대한 관심으로 이동한다. 활극 연속 영화들이 그러한 관심 이동을 촉발한 직접적 요인일 것이다. 자연 및 도시 풍경이나 뉴스, 일상의 단편들을 실사(actualities)로 찍은 볼거리(attraction) 영화 시대를 지나 권(券)당 17~20분 정도 길이에 4권, 6권, 8권, 12권짜리로 점차 길이가 늘어나는 연속 영화(serial film)가 도입되고 빠르게 극장가를 지배한 것이 1916년 이후인데 이를 통해 1주에 1~2권을 상영하는 연속 영화의 다음 편(권)을 보기 위해 매주 극장을 찾는 영화 팬덤이 형성되었다. 활극 영화의 인기에 힘입어 1918년 단성사가 처음으로 조선인 영화상설관으로 개장했지만 명목뿐이었고 극장들은 여전히 버라이어티 흥행으로 수익을 올렸다. 연속영화들은 미국 영화가 절대 다수를 차지했는데 1916~1925년간 조선에서 상영된 미국 연속 영화는 대략 150여 편으로, 이는 1912~1924년간 미국에서 개봉된 연속 영화의 약 78%에 달하는 수치이다(백문임, 2014, 22쪽). 이 영화들의 절대 다수가 격투, 복수, 추격전과 모험이 주가 되는 활극영화였다.

1916년 7월 우미관에서 상영한 2편의 영화는 모두 활극물이었는데, 광고를 보면 당시 관객들의 관심이 어디에 있었는지를 확인할 수 있다. 영화의 서사보다 스펙터클 활극 장면들이 주로 눈길을 끌었다. 변장, 대화재, 추격전, 비행기 탑승과 구조, 열차 추격, 기차 격투 장면들과 보물을 둘러싼 모험, 지하실 격투 등 ‘대활극’이 인기를 견인한 것이다.¹⁴⁾ 그리고

13) <https://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope>. 참조.

자연스럽게 이런 아슬아슬하고 기묘한 활극 장면들의 촬영 방법을 궁금해하기 시작했다. 1916년 7월 15~20일까지 4회에 걸쳐 삽화를 곁들여 <매일신보>가 연재한 ‘보기에 놀라운 最新의 활동사진-이러케 박인다’는 당시로는 매우 드문 영화 촬영 기법에 대한 연재 기사이다. 1회 서두는 “요사이 경성영화관들이 참신기발한 사진을 영사하고자 경쟁하는 중에 사람들이 썩 신기한 것이거나 대규모가 아니면 보려고도 하지 않는 경향이어서 서양의 큰 활동회사들이 썩 굉장하게 보일 궁리”를 하고 있다는 말로 시작한다. 그리고 예를 들어 홍수로 철도가 파손되었는데 이를 모르는 기차가 전속력으로 터널을 빠져나오다가 갑자기 탈선하는 동시에 산에서 무너져 내린 바윗돌 더미에 기차가 얹어지고 깊은 낭떠러지로 굴러 들어가는 광경은 어떻게 촬영하는지를 설명한다. 파테(Pathé, France)같은 큰 회사는 예전엔 실제의 기차와 전차를 부수었지만 근래는 모형 기차와 전차는 물론 산, 들, 삼림, 가옥의 배경도 실물처럼 모형으로 정교하게 만들어 놓고 기차가 전복될 때 책상 밑에서 사람이 숨어 이를 부린다고 설명했다. 이런 층돌 씩씩 아니라 공중에서 요새를 내려다보는 것, 바다에 떠 있는 전함, 자유자재의 비행기 정찰 장면도 모형비행기를 사용한다든가 심산유곡이나 하늘을 나는 날짐승들의 생활 생태를 촬영한 사진(자연다큐멘터리)을 촬영하는 법, 그리고 모형을 많이 사용하는 유럽과 달리 미국 영화사들은 실제로 사람이 위험한 장면을 연출한다면서 그 촬영술을 소개하였다.

활극 영화의 인기는 1920년대 초까지 지속되었다. 1920년 혁신단에서 단성사의 협찬으로 제작한 연쇄극은 ‘기차와 자동차의 경주, 기차가 강물에 떨어지는 쾌활함, 서양인의 집 3층 위에서 격투하다가 악한을 아래로 떨어뜨리는 장대한 대활극이 있어 참으로 재미진진한 서양사진과 조금도 다를 것이 없었다.’¹⁵⁾ 1910년대 말에 이르면 “구미 문명제국에 유명한 활동배우의 경천동지하는 기술예술적 활동사진”이 활극 영화였고 사람들의 초기 영화 기술에 대한 관심도 점차 배우, 서사, 촬영 기법에 대한 호기심으로 발전하였다.¹⁶⁾ “활동사진에 대한 취향이 많아진 것”을 실감하고 극장들이 “모범적 좋은 사진”을 영사하려

14) <매일신보> 1916. 7. 15. 3면 광고: “더욱더욱 佳境에 入하니 姉孃는 橫戀 遑하야 妹孃를 苦케하며 혹은 스스로 妹孃으로 변장하야 情人을 현혹케 하며 대화재는 起하고 추격도 하며 비행기구조도 되고 비행기에 탑승하야 급행열차를 추적하다가 汽車中에 격투하는 대활극이되도다 장쾌무비하니 대모험극의 속편을 來觀하시요.” (泰西大冒險劇 ‘하-도의 三 (The Trey o’Hearts, 1914)(제3차 속편 전6권). 두 번째 영화도 “泰西대모험극의 대왕 名寶”의 광고를 “間 一髮의 흥검은 층복이 탈취하고 명보는 재차 흥적의 掌中之物이 되다. 마적두령은 俠婦와 같이 적의 소굴을 습격하야 療寺 지하실에서 격투를 시작하니 其 광경이야 실로 壯快至?하도다 경천동지하는 대활극은 진실로 이것뿐”이라 하였다.

15) <매일신보> 1920. 4. 28. 활동연쇄극.

16) <매일신보> 1918. 9. 5. 광무대 10주년 기념 단성사 대중축.

하고 동시에 5일에 1번씩 영화를 교체하는 변화가 생긴 때가 1915년이다.¹⁷⁾ 1916년 연속 활극사진의 붐이 시작되었지만 1917년 대형 시대극, 명작, 문예 사진, 고급 사진 같은 새로운 영화 범주가 등장하는 등 영화 지형은 변하고 있었다. 〈베니스의 고혼피〉¹⁸⁾, 〈카비리아〉¹⁹⁾, 〈막구베쓰〉²⁰⁾ 같은 세계적 화제작들이 일본에 이어 조선의 일본인 극장에서 일본인 변사의 설명 속에 기대리에 상영되었던 것이다.²¹⁾

본격적으로 장편 극영화가 상영되기 시작한 1923년 전후에 무성영화시대가 시작되었다. 그러나 극장은 여전히 영화를 메인으로 하는 버라이어티 흥행을 지속했다. 이런 식의 버라이어티와 영화를 연행(連行)하는 흥행 방식은 1920년대까지 전 세계적으로 공통된 현상이었다. 프랑스는 1910년대 중반부터 영화만 상영하는 전용관 체제를 갖추었지만 예외적인 경우였고 미국, 독일, 일본, 이태리, 영국 등에서는 버라이어티 흥행이 오래 지속되었다(Guerin, 2003, pp. 105-106). 대중오락과 연예산업을 영화보다 (버라이어티를 구성하고 實演하는) 극장이 실질적으로 주도했던 것이다. 그런 이유로 이 시기에는 영화 자체보다 모든 계급의 남녀와 전 연령층이 모여드는 극장에서 벌어지는 도덕적, 제도적, 풍속, 치안, 문화적 문제들에 더 주목했다. 과학은 시대가 지향하는 방향이었고 새로운 극장 연예와 오락에 무방비로 노출된 어린이, 청소년 그리고 젊은이들의 정신, 건강, 교육은 규율되어야 하는 사회 문제였기 때문이다.

관객들의 풍기문란, 도덕적 타락, 극장 내의 절도 등 범죄, 공짜 관객, 장내 질서, 위생, 소란과 분란 등의 극장 시설과 관리, 관객, 관객성의 문제에 주력했다. “활동사진이 근래 심히 유행하는데 특히 풍속을 괴란하고 공안을 방해하는 자가 적지 않으므로 (일본) 내무성에서 각 지방에 훈시하였다”는 기사에서 보듯 일제도 조선인 사회도 활동사진보다는 극장 내 풍속과 공안을 더 예의주시했다.²²⁾ 활동사진이 풍기를 문란케 하는 일이 심하여 폐해가 적지 않으므로 당국이 남녀 관객석을 구분하도록 취체하고 11세 이하 관객을 엄중히

17) 몽외생, 연예계 일별. 〈매일신보〉 1915. 1. 9. 3면.

18) Il leone di Venezia(1914, 베니스의 獅子), Societa Anonima Ambrosio의 Luigi Maggi감독작품. 이태리, 미국과 스페인에서 1914년 개봉했다.

19) Cabiria (1914), Gabriele D'Annunzio 원작, Giovanni Pastrone 감독, Itala Film.

20) Macbeth는 1913년 독일 Filminindustrie Heidelberg사가 제작한 50분짜리 영화(Arthur Bouchier 감독)로 추정.

21) 〈매일신보〉 1917. 4. 1. 세계적 걸작 대사진 카비리아 영사; 〈매일신보〉 1917. 7. 11. 3면; 〈매일신보〉 1917. 5. 6. 3면. [베니스의 고혼피] 상영.

22) 〈매일신보〉 1911. 8. 4. 2면. 壞風활동취체.

단속하기로 한 것이 1915년 무렵이다.²³⁾ 영화가 풍기 문란했던 것이 아니라 극장이라는 제한된 공간에 모인 관객들이 문란해질 사태를 주시한 것이다.

4. 메타포로서 ‘활동사진’, 식민지적 근대성의 시각적 전유

1900년대 초부터 1910년대까지 사진 혹은 활동사진으로 불린 영화들은 메트로폴리스의 아케이드, 유흥가, 상업 구역의 정경들을 볼거리로 제시하는가 하면 근대 도시의 문명과 기술을 충격과 경악의 미학, 즉 선정적으로 재현한 것들이 대부분이었다. 자동차 및 기차의 충돌과 추락, 살인과 강도, 절도 등 범죄, 전쟁, 재난 등이 단골 소재였으며 슬랩스틱 코미디와 추격물, 모험, 역사적 재앙 등으로 관객을 유인했다. B급 액션물과 저급 코미디에 무방비로 노출된 것이다(유선영, 2007, 238-242쪽; 이순진, 2006; 이호걸, 2010). 이를 반영하듯 1910년대 초반부터 신문의 절도, 강도, 살인, 사기 등 범죄 및 사건 보도에서 특기할 점은 범죄를 ‘활동사진 같은’ 일로 표현하는 클리셰(cliche)가 빈번히 사용되었다. 범죄 보도에서 “활동사진 같은 대활극”, “활동사진 같은 대격투”, “一幅의 활동사진”이라는 표현은 상투적이거나 관용구처럼 쓰였으며 그만큼 범죄 기사도 시간의 흐름을 따라 구체적으로 영화 장면 보듯이 서술하였다. 특히 범인의 대담한 범죄 행각, 경찰의 잠복과 미행, 범인과 경찰의 추격전이나 격투, 새로운 범행 수법, 지능적인 사기나 위조 범죄인 경우 대격투, 대활극 같은 활극 영화 용어를 그대로 사용했다.²⁴⁾ 이런 도상적(圖像的) 묘사(graphic description)와 활동사진 클리셰는 1920년대에도 지속되었는데 “활동사진 같은 교묘한 사기 당”, “활동사진 같은 추격 장면”, “활동사진 같은 연애담”, “활동사진과 가튼 경관의 추적一幕”, “활동사진 가튼 범인 추격의 활극”, “활동사진 가튼 격투”, “권총단의 활동은 완전한 활동사진”, “활동사진 그대로의 수단”, 경찰이 3시간 동안 싸우다가 도적을 놓친 사건은 “완전한 활동사진 같은 대활극”이었다.²⁵⁾ 아래 인용 기사는 ‘활동사진 가튼’ 클리셰의 전형성

23) <매일신보> 1915. 9. 3. 활동사진관 취체.

24) <매일신보> 1913. 9. 5. 4면. 一場활동의 사진; <매일신보> 1914. 11. 7. 4면. 은화위조를 구삼: 교묘한 사기수법과 문서위조에 대해 “활동사진 같은 사기”로 표현; <매일신보> 1917. 11. 8. 3면. 血路 돌연한 一幅의 활동사진; <매일신보> 1918. 9. 22. 4면. 활동사진 같은 단식밀항; <매일신보> 赤加房, 1919. 6. 23~27. 3면. 활동사진과 같은 참혹한 살인사건: 이 연재기사는 일본에서 일어난 유명한 사건으로 범인이 고학력자이고 잔혹성으로 화제가 되고 있다면서 4회에 걸쳐 상세히 사건을 묘사하고 해석하였다; <매일신보> 1919. 7. 7. 3면. 활동사진 같은 江中の 활극; <매일신보> 1919. 9. 24. 3면. 활동사진 같은 대격투.

25) <매일신보> 1920. 2. 29. 3면. 순사부장, 괴단장과 海中에서 대격투; <매일신보> 1920. 1. 18. 3면. 완전히

을 집약적으로 보여 주므로 이해를 위해 예시한다.

〈매일신보〉 1923. 1. 7. 3면. **중요 방면에 수사망, 용인서의 범인수사활동, 완전한 활동사진의 한幕**: 용인경찰서 관할 조선인 음식점에 2인의 강도가 침입 … 야경단이 경찰에 신고 … 용인경찰서와 부근 주재소 사원 약 10여 명을 비상소집하여 자동차와 자전거를 이용하여 완전한 활동사진격으로 수원, 안성, 이천, 광주 등지로 급행 … 정거장 등 기타 중요한 지점에 수배하고, 도로 연변 민가와 식당을 검색하는 등 노력 끝에 수원정거장에 차표를 사고 있는 범인을 체포 … (밑줄은 ‘활동사진 가튼’ 보도에서 중시되는 요소들로서 필자 강조)

1910년대 수입된 유럽 및 미국 영화들은 근대화와 도시화, 산업화의 변화 속에 농민 도시민의 불안감을 예측 불가능한 위협 요소들을 더 극적으로 표상하고 선정적으로 제시하는 식으로 비판주의를 부추기는 경향이 있었다(Singer, 1995). 강제 병합을 통한 식민 지배가 시작되면서 본격적으로 수입된 이러한 초기 및 연속 영화들은 주로 활극, 코미디, 범죄, 액션 영화였고, 식민지의 범죄들도 과거와는 다른 처음 보고 듣거나 새롭지만 (영화를 통해) 익숙한 사건들이었다. 경찰, 자동차, 육혈포, 자전거, 기차, 폭탄, 인력거, 독약, 위조 서류와 조직범죄(갱단 혹은 독립단체)가 등장했고 경찰과 격투를 벌이거나 도주 중에 담을 넘고 강에 뛰어어들며, 기차와 자동차를 타고 도망가고 때로는 권총도 발사하는 사건들이었다. 음식점, 은행, 도로, 병원, 정거장, 여객선 같은 근대적 공간들과 도시의 변화가 배경에 있었고 범인들은 말 그대로 범죄자이거나 전과자일 수 있지만, 경찰이 비밀에 붙이는 지하와 해외에서 암약하는 독립단일 수도 있었다.²⁶⁾ 활동사진은 이 모든 새로운 위협 요소

활동사진 같은 부산 神盛丸의 大賊; 〈매일신보〉 1922. 2. 7. 격투 당시 그 광경은 완전히 활동사진 같았다; 〈매일신보〉 1923. 1. 7. 3면. 중요 방면에 수사망, 활동사진의 한幕; 〈매일신보〉 1924. 10. 9. 3면. 활동사진 같은 교묘한 사기당; 〈매일신보〉 1925. 5. 22. 효용무적한 범인 형사포위를 돌파; 〈매일신보〉 1927. 7. 1. 3면. 활동사진 갖춘 연애당; 〈매일신보〉 1927. 7. 29. 2면. 괴한이 突現하여 대금을 강탈도주; 〈매신〉 1928. 3. 1. 4면. 청계천 한복판에서 격투하고 체포 활동사진 갖춘 도적 잡기; 〈매일신보〉 1928. 3. 25. 4면. 暴漢 - 활동사진과 가튼 경관의 추적 一幕; 〈매일신보〉 1928. 5. 23. 4면. 활동사진 가튼 범인 추격의 활극; 〈매일신보〉 1929. 3. 3. 2면. 살인강탈극 범인은 마침내 死刑에, 활동사진 가튼 격투; 〈매일신보〉 1928. 5. 26. 2면. 마권을 사기코져 준마 밭에; 〈동아일보〉 1928. 3. 1. 3면. 청계천을 무대로 捕盜活劇一幕; 〈동아일보〉 1929. 4. 22. 3면 권총단의 활동은 완전한 활동사진 등 다수.

26) 1920년 9월 하순에 대한독립단, 1921년 6월의 광복청년단, 1922년 1월의 광복단원 체포 사건의 경우 〈매일신보〉는 ‘활동사진 가튼’ 사건으로 보도했지만 〈동아일보〉는 달랐다. 〈매일신보〉 1920. 9. 25. 4면. 김석항의 체포 전말; 〈동아일보〉 1920. 9. 19. 3면. 대규모의 대한독립단; 〈매일신보〉 1921. 6. 2. 3면. 영변에 광복청년단; 〈매일신보〉 1922. 1. 11. 3면. 활동사진 이상 대활극, 광복단원 검거.

들을 함축하고 암시하며 이해하는 메타포로 사용된 것이다. 식민지의 불안성과 불온함, 설명하기 어려운 근대성과 도시의 변화, 뒷골목과 은밀한 밀실에서 일어나고 있는 범죄 또는 내막이 은폐된 광복단, 의열단, 공명단 등의 암살과 폭탄 투척 사건들은 ‘활동사진 가든’의 메타포를 통해 실제 ‘발생한 일’로 받아들였다.

활동사진은 새롭게 대두하는 근대적인 현상과 사건들을 스쳐 지나가는 영화의 프레임처럼 받아들여지게 하는 메타포였으며, 전부가 아닌 부분적이거나 단편적이거나 표피적인 정보만 주어지는 사건들을 벌어지는 일 그것대로, 장면 시퀀스로 받아들여지게 하는 참조대상(reference)이었다. 당대 B급 영화와 코미디들이 장면 시퀀스(sequence)가 범죄와 사건을 장면들로 분할하고 전후의 개연성이나 연속성 없이도 다음 장면으로 넘어가는 것을 용인하듯이 식민지의 불온한 사건이나 위협적 범죄들도 탈주, 격투, 도주와 추적, 체포 장면으로 분할하고 그 국면에만 주의를 기울이고 응시하는 영화적-장면적(scenic) 이해 방식으로 수용되는 것이다. 심지어 〈매일신보〉는 ‘조선독립단의 거괴(巨魁) 김석황의 체포 전말을 보도하면서 “활동사진과 같이 재미있고 한편으로 무섭기 한량없다”라고 묘사하기도 했다.²⁷⁾

활동사진 메타포는 일상의 위협, 두려움, 불안 요소들을 활동사진의 한 장면처럼 지나가는 사건들, 재미있거나 흥미로운 대활극, 대격투, 추격과 도주 씬으로 분절하고 치환함으로써 사건 자체에 대한 도덕적, 정치적, 사회적 판단을 유보하도록 한 것이다. 그리하여 독립단원의 항일투쟁과 독립지사의 체포가 재미있고 또 무서운 하나의 활동사진 같은 활극으로 치부되게 하는 효과를 야기했다. 활동사진의 메타포가 〈동아일보〉에서는 드물게 나타나는 반면, 〈매일신보〉에서는 자주, 상투적으로 1920년대까지 지속되는 차이는 또 다른 연구가 필요하다.²⁸⁾ 다만 그러한 메타포의 반복이 의도된 것이라고 단정할 수 없음은 분명하다. 그러나 식민화 초기에 불거질 수밖에 없는 다양한 사건들을 ‘활동사진’의 장면들로 응시하게 함으로써 식민지 불안, 공포, 위협을 현대적 일상성으로 받아들여지게 했다는 해석은 제시해 볼 수 있다. 사건의 이면, 진실, 배경, 전후(前後)가 생략된 채 가시적으로 드러난 표면의 행위에 주목하는 장면적 접근을 영화 관객성의 한 속성으로 볼 수 있다면 이 장면적 관객성이, 20세기 전환기에 시각 기술을 통해 근대적 리얼리즘을 수용한 식민지 대중의 근대적 시각성의 지층을 이루고 있다는 해석도 가능하다.

27) 〈매일신보〉 1920. 9. 25. 4면. 김석황의 체포 전말.

28) 〈동아일보〉 1925. 2. 25. 활동사진-절도극 기사는 “활동사진에 보는 듯한 근래 드문 괴상한 도난사건”으로 보도되었는데 1920년대 〈동아일보〉의 범죄 기사에서 이런 표현은 드문 경우이다.

5. 1920~1930년대 영화 시대의 미디어 영향 담론

활동사진 메타포는 활동사진과 현실이 다르지 않다는, 즉 방불(彷彿)하다는 전제를 공유할 때 유효하게 작동한다. 그리고 이 방불의 전제는 필연적으로 활동사진이 사람들에게 미치는 영향에 대한 논의로 변형, 확장된다. 사건의 형세(形勢)가 활동사진과 방불한 데 그치지 않고 사람들이 활동사진에서 본 장면들을 현실에서 실행함으로써 영화와 현실이 다르지 않게 된다는 사상(思想)으로 확장(擴展)하는 것이다. 1910년대 중반에도 일본 및 외국에서 영화가 어린이, 10대 청소년, 학생에게 부정적 영향을 미친 사례가 신문에 보도되곤 했다. 미국에서 12세 소녀가 경찰에게 육혈포를 쏘았는데 이유는 활동사진에서 도적과 경찰이 총을 놓고 싸우는 것을 보고 흥내를 내고 싶었기 때문이라거나²⁹⁾ 일본 내지에서 “무서운 활동사진의 영향”으로 소학생이 부부를 살해하는 살인강도 사건이 발생했는데 소학생도 포함된 ‘지고마단’이라는 불량소년들이 활동사진과 잡지를 보고 대규모 강도단을 흥내 내서 일어난 사건이라고 보도했다. 이 사건으로 경무부에서 원인을 연구하고 취체를 엄중히 할 것인데 경성 시내 활동사진도 검열을 일일이 강화할 것이라고 발표했다.³⁰⁾ 지고마(Zigomar, 프랑스)는 1910, 1911, 1912, 1913년에 제작된 범죄 영화로, 악당 지고마가 파리 최대의 은행 강도를 모의하다가 한 형사에 의해 좌절된 후 그 형사를 죽이기 위해 열차 폭파, 모터보트 탈주, 폭탄 투척 등을 시도하며 압박해 가는 과정을 담고 있는데 1913년에는 3권짜리 연속영화로 제작되었다.³¹⁾

일본에서는 이때부터 경찰서 주도로 아동의 영화 관람 실태를 조사하고 영화가 아동에게 미치는 영향을 연구하기 시작했다. 고베(戶神)의 한 소학교 1,600명 남짓 아동을 대상으로 한 조사에서 다수가 5~7세 때 부터 영화관을 다니기 시작함을 확인하고는 “활동사진이 문명의 산물인 고로 이를 善爲 이용하면 필경 다대한 好結果를 얻을 수 있으나 금일 사회(주로 흥행주)가 이를 악용하므로 아동의 영화관 출입을 금지”해야 한다는 논리를 전개하였다. 위생 문제 외에 영화가 비상하게 급속히 움직이므로 시신경을 피로케 하고 흥분으로 인해 수면 방해 등 건강문제를 일으키는 것 뿐 아니라 정신적, 심리적으로도 큰 영향을 미친다는 점을 의사의 전문적 소견을 빌어 강조했다. 아동의 영화 관람 문제에서 흥행주의 상업성을 탓하는 것은 어린이가 영화를 보는 공간이 영화 전용관이 아니라 버라이어

29) <매일신보> 1915. 5. 17. 3면. 활동사진 흥내.

30) <매일신보> 1915. 12. 24. 4면. 소년 등의 악풍을 엄중 예방.

31) http://www.imdb.com/title/tt0481396/?ref_=fn_tt_tt_7

티 쇼를 흥행하는 극장이었기 때문이다. 아래 인용문에서 보듯 극장의 에로티시즘과 영화의 범죄 묘사가 암시를 잘 받는 아동에게 직접적으로 이를 실행케 한다는 것이다.³²⁾

흥행주는 1인이라도 영리를 취하려 하므로 인간 약점을 이용해서 호기심을 일으키려는 바 이를 관람하는 아동은 眩示性이 비상하게 강하고로 자기도 영화 중 인물과 같이 모방코져 동경에서 대판까지 급행열차의 차량 밑에 소아가 은신하고 간 것도 활동사진에서 얻은 암시에 기인한다. 사춘기 아동은 성문제에 두뇌를 지배하는 바되어 그 방면의 일을 알고저 하는 경향이 있는데 여하한 경우에 성욕을 자극하는 활동사진을 관람하게 되면 각종 수단을 배우고 이를 실행코져 하니 실로 가공할 일이다.

1916년에도 도쿄에서 한 소년이 탐정극 〈毒蛇團〉을 보고 여자에게 협박장을 보낸 사건이 발생했고 1910년대 말에 이르면 일본에서는 활동사진이 직간접적으로 범죄의 원인이라는 논리가 확립된다. 1918년에 ‘활동사진취체령’을 공포하고 극장 내 절도, 소매치기, 유실물 횡령, 외설 행위, 밀매음, 악희(惡戲), 음주, 고성 잡담 등을 엄중 단속하였다.³³⁾ 고학력 공무원의 살인사건에 대해 범죄 수법, 잔인성, 탐욕 면에서 ‘활동사진과 같은 참혹한 살인 사건’이었다고 규정한 것은 영화가 근대적 지능범죄의 원인이라는 확신에서 비롯된 것이다.³⁴⁾

일본에서 영화의 해독(害毒)에 대한 논의는 1910년대 중반부터였지만 식민지에서는 1920년대 중반 들어 아동과 학생 계층의 영화 관람을 문제시하는 논의가 불거지기 시작했다. 최초의 3층짜리 현대식 영화관인 조선극장이 1922년에 개관했고, 1923년 연속 영화시대를 지나 장편 무성영화 시대로 전환하는 등 영화 시장 및 흥행계에 변화가 일어나는 것과 보조를 맞추어 1922~1923년 무렵 총독부도 그동안 흥행장과 극장 단속을 위주로 하던 것에서 방침을 바꾸어 영화 내용 및 각본에 대한 검열을 정례화하고, 극장 관람 현황 조사를 실시하였다.³⁵⁾ 영화 흥행, 흥행장 취체, 검열 등은 경무국 보안과와 경찰서가 담당했는데 1922년 이후 경기도 경찰부 보안과는 활동사진의 종류를 구분하고 특히 사상 관련 영화가 일반에게 미치는 감화(感化)가 적지 않다고 파악했다. 교육가와 경찰이 협력하여 ‘활동사

32) 〈매일신보〉 1916. 1. 8, 4면. 소아와 활동사진.

33) 〈매일신보〉 1919. 1. 7. 3면. 동경의 활동사진으로 인한 범죄.

34) 〈매일신보〉 赤加房, 1919. 6. 23~27. 3면. 활동사진과 같은 참혹한 살인사건.

35) 〈동아일보〉 1923. 4. 18. 3면. 흥행물은 전부 검열; 〈매일신보〉 1923. 4. 18. 1922년도 경기도 흥행 성적.

진 감화를 예방'해야 한다고, 극장/홍행장 통제가 아닌 영화 내용과 그것의 효과/영향을 문 제시하는 방향으로 선회를 한 것이다.³⁶⁾

그리하여 1925년부터 '활동사진의 악영향을 교정하기 위한 교육자, 경찰, 극장주/홍행주, 언론이 공조하는 활동사진(악)영향 담론이 구성되기 시작하였다. 이런 영향 담론은 경찰서가 주도하는 홍행, 영화 장르 구분, 검열 처분 결과 등 실태 조사결과와 병행되었다. 활동사진은 사회교화기관인데 현재는 "현대인의 찰나적 향락기분에 합치되어 육감을 도발하는 자극물이기 쉬워서 사용 방법에 따라 해독이 막대한 것이 판명되었"다면서 불량소년의 범죄 동기를 자극하는 자극물의 대부분이 저급한 활동사진의 악영향이라고 설교하였다. '각국에서 풍기 관계물을 제한하듯이 모방성이 풍부하고 사물 이해력이 유치한 소년관람에 대해서는 규칙상 제한하고 특히 모방과 암시를 많이 주는 활동사진은 주의해야 한다. 근래 활동사진 관람과 남녀 학생 간의 부패 추악한 풍기 사이에는 분명 인과관계가 있으며 감정을 도발하고 육감을 자극하면 필경 성적으로 무정부 상태가 될 수 있다"고 강조했다. 일본의 소학교와 중학교에서 이미 엄중 단속이 행해지는데 조선인 중학교만 이를 도외시함은 교육과 민족에 대한 성의가 부족한 것이라고도 질타했다.³⁷⁾ 이 영향 담론 안에서 1922년 6가지 통일된 검열 기준이 공포되었다. 범죄 수단방법을 유발 조성할 것으로 의심되는 것, 외설적 연애로 열정을 도발할 남녀가 등장하는 것, 도의에 맞지 않고 악감정을 일으킬 남녀가 있는 것, 가혹참학한 묘사로 인심을 불안하게 하는 것, 간통 묘사, 공안 풍속을 저해하는 것 등이었다.³⁸⁾ 1923년에는 특히 비밀결사나 음모단의 활동 상황, 파괴적 또는 모험적 행동이 주가 되는 활극은 유해하다고 결론 내리고 교육 또는 외국 상황을 알게 하는 영화를 권장했다. ³⁹⁾ 그리고 할리우드 무성영화를 겨냥하여 연애드라마의 풍기문란 차단을 명분으로 내세워 키쓰신, 포옹, 살인 행위, 폭탄사건, 간통 등에 대해서 상영 금지, 부분 내지 전부 삭제의 검열 기준을 엄격히 적용하기 시작했다.⁴⁰⁾

36) <동아일보> 1923. 1. 13. 3면. 활동사진 단속.

37) <동아일보> 1925. 10. 10. 1면 사설. 활동사진과 학생; <동아일보> 1925. 10. 6. 현재의 활동사진은 악영향을 준다.

38) <매일신보> 1922. 3. 1. 3면. 1922년 활동사진취체규칙 통일안 마련; <매일신보> 1922. 3. 5. 3면. 평안도 활동사진 취체규칙; <매일신보> 1922. 4. 2. 3면. 변사취체규칙.

39) <매일신보> 1923. 4. 11. 3면. 경기도경찰부 활동사진관 업자들과 간담회.

40) <동아일보> 1924. 2. 22. 3면. 경성 내 영화계; <매일신보> 1924. 4. 2. 3면. 활동사진검사통일: 1910년대 중반에도 극장이 소재한 관할 경찰서에서 담당 경관이 상영 예정 영화를 검열하였으나 특정한 기준이나 규정 없이 이루어지다가 1922년 경기도경찰부에서 경찰서마다 다른 기준을 통일하기 위해 활동사진취체규칙 통일안을 만들었다. 극장 취체가 아닌 영화의 내용/장면/대사/변사 해설에 주의하기 시작한 것이다.

그러나 이런 해악론을 인정하면서도 조선인 사회에서는 아직 아동과 학생이 영화를 통해 과학, 기술, 문명을 학습할 필요가 있다는 신중론이 만만치 않았다. 일본, 유럽, 미주에선 활동사진이 어린이에 미치는 영향이 큰 문제가 되고 있다면서도 “그림이 움직인다는 진기한 과학적 고찰 시기” 외에 활동사진을 접하지 못한 향촌의 아이들이 많이 있어서 영향을 받았다고 생각할 수 없고 오히려 과학적 지식 영역을 넓히기 위해 더 관람 기회를 주고 싶다는 것이다. 다만 아이의 모방 본능은 자신이 흥미를 갖고 본 것을 해 보고 싶은 호기심을 일으키므로 가정에서 볼 것과 보지 말 것을 엄격히 선택해 줄 필요가 있다고 가정과 학교의 훈육을 당부했다.⁴¹⁾ 또 성격적으로 의협심이 많은 아이들이 동무들을 극히 동정하고 약자 편도 들어 싸우고 도와주면서 두령이 되는데 어느 나라나 불량소년단의 두령은 이런 성격의 아이들이므로 전혀 못 보게 하기보다는 협객들이 활동하는 의협심을 격발하는 (활극)사진을 보지 않게 하는 것이 방안이라는 심리학적 근거와 설명도 이뤄졌다.⁴²⁾

가정과 학교에서 지도하고 교육적, 예술적 영화를 선택할 것을 권장하는 신중론은 <동아일보>에서 두드러지는데 민족의 후진성을 극복하고 세계적 보편성을 성취하는 것을 긴급한 과제로 규정했던 식민지 민족주의가 해악론과 신중론 사이에서 머뭇거리게 만든 것이다.⁴³⁾ <동아일보>가 사설 ‘야망을 가지자’(1927. 7. 2.)에서 청년들의 모던 행동에 색안경을 끼고 보는 기우자(杞憂者)들을 향해 청년학생의 밀회, 연애편지, 만스홀과 키스와 활동사진관, 연극장 혹은 풍기문란이 문제가 아니라 소년의 무기력과 무이상이 문제라면서 풍기문란하지 말라는 금지일관주의를 버리고 그들에게 야망을 주어야 한다는 입장이 식민지 민족주의가 영화를 바라보는 관점이었던 것이다.

식민지 조선에서 영화는 현대적 기계미학의 위대한 존재로서, 교양 사회의 부동의 지위를 가졌으며 유일한 오락이고 문화의 전부라는 지위, 즉 문화적 헤게모니를 갖고 있었다.⁴⁴⁾ 그리하여 “잔돈푼이 생기면 극장에 가서 보고 들은 악한의 장면 행동을 그대로 본 떠

41) 성복생, 아동과 활동사진. <동아일보> 1927. 12. 13. 3면.

42) <동아일보> 1928. 4. 18. 5면. 어썸흔 의협심 많은 아이가 불량소년 되기 쉽다.

43) 3·1만세운동 이후 1920년대 조선 사회는 민족개조론, 문화적 개조주의를 근간으로 한 신문화운동이 지속되었다. 이 시기의 사상적 기초를 문화적 민족주의로 규정하기도 하지만 그 내용은 서구 근대를 정점에 둔 문명주의, 즉 코스모폴리타니즘이었다. 보편 문명과 세계성의 성취를 통해 인류 세계의 일원이 되어 독립을 도모한다는 문화적 민족주의하에서 실력양성주의는 개인의 실천 윤리였으며 영화는 포기할 수 없는, 선진적 현대문명을 시각적으로 재현하는 미디어였다(김형국, 2001; 정용화, 2006 참조).

44) 김광섭 (1940. 1). 현대미의 병리학-기계, 영화, 여자, 도시. <인문평론>, 2권1호, 64~66; 夏蘇 (1938. 12), 영화가의 白面相. <조광>, 3권 12호, 231~241; <매일신보> 1936. 1. 7. 3면. 현대 조선 원조 이야기: 영화 편.

한번 효과 있는 실험을 해 본” 3인조 강도단 ‘베비깽’ 사건을 보도하면서 진정한 원인은 영화가 아니라 빈곤과 무교육이라고 항변할 수 있었다.⁴⁵⁾ 조선인 민족사회의 신중론과 달리 〈매일신보〉는 10대 범죄의 직접적 원인으로 일관되게 활동사진을 지목하는 차이를 보인다. 영화 관람이 아동의 신체적, 정신적 피로를 높이고 건강을 해친다는 조사 결과에서부터 “범행 동기가 활동사진을 모방한 것으로 판명났다”든가, 탐정극을 보고 그대로 모방하여 절도를 감행한 놀라운 사실을 전하기도 하고, 심지어 연애소설을 탐독하고 활동사진을 즐겨 보는 극히 감정적인 성격의 미소년을 “불미한 지능범”으로 규정하기도 했다. 이 미소년 지능범의 죄과는 자신의 생각을 조금도 서슴지 않고 발표하는 일종의 반역적 기질을 가진 것으로 활동사진이 관계가 있다는 식이다.⁴⁶⁾ 영화에 미쳐 배우 흉내를 내곤 하다가 인기 배우의 사진엽서를 품고 음독자살을 시도한 일본인 하녀의 사례도, 영화를 보고 충동되어 삼각연애의 혈투극이 벌어진 일도 영화의 영향으로 규정했다.⁴⁷⁾

하지만 1930년대 중반 이후 일제는 전시 총동원 체제로 돌입했고 1926년 ‘활동사진필름검열규칙’에 이어 1934년 ‘활동사진영화취체규칙’으로 외화, 특히 미국 영화 수입을 통제하고 극장 상영 제한 조치와 함께 국책 영화, 문화 영화 제작과 보급에 주력하게 된다. 이를 통해 일본 영화 보급을 급격히 늘리는 한편 사회주의 이데올로기 영화, 건전치 못한 유희적인 연애 영화, 혹은 남녀의 열정(劣情)을 일으키는 음란한 에로 영화의 유행을 성공적으로 차단했다고 자평했으며, 소년 범죄도 감소시킨 것으로 자평했다.⁴⁸⁾ 그러자 학생의 영화관 출입을 엄중 처벌하는 것이 도리어 문화적으로 학생들의 지적 개발과 정서 교육을 방해하고 있으므로 이를 완화해야 한다는 신중론이 다시 고개를 들기도 했다.⁴⁹⁾ 영화 검열, 극장 단속 및 상영 제한, 외화 수입 제한, 국책 영화 보급 등 다각적인 영화 통제 시책이 효과

45) 〈동아일보〉 1936. 5. 7. 3면. 소년강도단 3명.

46) 〈매일신보〉 1930. 2. 14. 4면. 활동사진을 보는 데는 이러한 주의가 필요하옵니다; 〈매일신보〉 1930. 11. 26. 2면. 학교선 낙제를 해도 도적질에 지능적 활동사진에 감염이 되어 범행; 〈매일신보〉 1931. 8. 29. 7면. 활동사진광으로 감정적인 미소년; 〈매일신보〉 1935. 2. 21. 영화악영향의 실례; 〈매일신보〉 1937. 11. 28. 영화와 惡友에 감염된 학동의 놀나을 범행.

47) 〈매일신보〉 1932. 4. 1. 7면. 배우사진을 품고서 음독; 〈매일신보〉 1937. 3. 31. 4면. 영화보고 충동되어 三角愛 질투폭발.

48) 〈매일신보〉 1935. 1. 10. 영화취체규칙 성적이 양호; 〈매일신보〉 1934. 11. 27. 불량학생 철거퇴치—경찰 당국의 방침 確乎; 〈매일신보〉 1934. 8. 8. 불량영화를 배제하여 사회적 교화에 資益; 〈매일신보〉 1933. 10. 21. 외인영화를 제한하여 국산영화를 장려; 〈동아일보〉 1937. 12. 11. 5면. 영화관람제한이 생긴 후 犯罪少年 群 격감.

49) 〈매일신보〉 1939. 5. 4. 기대되는 영화법 15조; 〈동아일보〉 1939. 12. 5. 영화의 금족을 완화—학원에서 은막교육.

를 내면서 엄금주의에서 선화하여 학생들이 양질의 영화를 관람할 기회를 주어야 한다는 공론이 일어난 것이다.

6. 대중 통제 기술로서 미디어와 유사과학적 영향 담론, 그리고 식민지 통치성

영화가 사람의 행동, 태도, 의식에 영향을 미친다는 관점은 20세기 전환기에 일어난 사회적, 기술적, 경제적 변화들이 청소년과 어린이의 교육에 미칠 영향을 우려했던 사회 분위기에서 자연스럽게 배양되었다. 사회과학적 조사 방법과 사회학, 심리학이 대학 및 연구소를 기반으로 성장하면서 1930년대에 이르면 정부와 시민사회 공히 영화가 사람들의 심리와 성장기 어린이, 청소년에게 미치는 영향을 체계적으로 조사, 연구해야 할 ‘사회적 문제’로 인식하게 된다. 이 시기 영화 기술은 도덕적, 그리고 심리적 차원에서 크게 세 가지의 변화를 일으키는 것으로 사유되었다. 첫째, 영화는 다른 사람들과 함께 동시에 같은 것을 보는 집단 경험을 통해 ‘객관성’에 대한 지각을 확장시킨다. 둘째, 영화에서 연속적으로 (편집된) 장면들의 이행, 즉 영화적 문법에 익숙해짐으로써 전후의 상황들이 일상과는 다르게 이질적이고 논리적 개연성이 떨어져도 다음에 나오는 장면을, 설사 잘못된 행동일지라도 자연스럽게 받아들여지게 된다. 범죄가 모티브가 되는 활극 영화에서 어떤 가치적, 도덕적 판단이나 평가 없이 다음 장면을 따라가는 데 몰입하다 보면 영화의 캐릭터들에 친밀감을 느끼면서 동일시하게 되고 이를 통해 캐릭터의 다음 (불합리하거나 부도덕한) 행동을, 마치 가족이나 친지들에게 그러하듯이, 판단하지 않고 받아들인다는 것이다. 세 번째 영향은 사람들이 자기 행위에 대한 내적 성찰을 하기보다 오히려 자신을 타인들에게 노출(self-exposure)하는 데 더 의미를 부여하는 방향으로 변화시킨다. 사람들이 카메라를 의식하고 결과적으로 자신도 카메라의 시선을 갖게 되면서 자기 노출에 더 주력한다는 것이다. 이러한 논의는 미국의 행태주의적 심리학에서 비롯되었다(Weinbrenner, 2011).

이를 기반으로 영화 기술이 사람들에게 미치는 주관적이고 심리적인 영향과 변화를 도덕심의 변화와 연관시켰고 도덕적 통제와 규율, 교육 담론이 쏟아졌다. 독일에서는 1916년에 벌써 대중의 교화와 도덕심 향상을 위해 영화를 국영화할 것을 주창한 인문-심리학 저서가 출판되기도 했다. 미국에서는 1909년 영화업계가 식자층의 요구를 수용하여 외설적 상상력, 음담패설, 여성 노출, 유희, 폭력, 범죄를 자체 검열하기 위해 영화검열위원회(The Board of Censorship of Motion Picture)를 만들었다. 그리고 1933년에는 사회학과

심리학 분야의 저명한 학자들이 참여한 연구조사위원회, Payne Fund Studies가 영화가 인간의 가치관과 도덕에 영향을 미친다는 점을 다시 확인할 때까지 영화의 영향이라는 주제는 전 세계의 공통 관심사였다. 이러한 영향 담론의 기저에는 도덕적 타락과 문화적 저하를 우려하는 디스토피아적 비판론이 짙게 드리워져 있었다(Lyman, 1997). 다시 말해 1920년대 이래 세계 지식사는 감정을 억누르고 차갑게 세계를 관찰하는 객관성에 가치를 부여하게 되었고 이 기준에서 대중의 감정적이고 즉흥적인 충동과 열정을 부정적인 감정 상태로 평가 절하하는 경향이 커지고 있었다. '기술이 이야기하는 대중의 감정'이라는 주제가 학술적 조사와 연구 대상으로 되어 간 것이다. 패인기금연구는 이러한 미국적 지식사적 관심과 우려를 반영한 실천이었다(Malin, 2009).

일본에서도 1920년대 들어 새로운 미디어가 만들어 내는 사회적, 문화적 현상과 함의를 이해하고자 하는 학문적 경향이 대두하였다. 1920년대 신문을 하나의 문화적 현상으로 접근하려는 경향이 생겨났고 대학 바깥에서 분석, 조사, 해석의 필요성이 제기되었다. 그러나 미국 및 유럽의 일부 국가들과는 달리 1930년대 중반 이후 전시 체제 및 국민총동원 체제에서 체계적 이론 및 방법론을 동원한 미디어 분석과 연구가 보다 강화되었다. 국가주의적 실증주의에 기반한 사회학, 심리학, 대중심리학이 패권을 갖게 된 것이다(Yoshimi, 2002). 일본의 사회학은 처음부터 독일과 프랑스 모델에 의존한 탓에 현장 조사보다 이론에 경도되었고, 사회를 심리학적으로 설명하는 심리사회학이 지배하였다. 1930년대에 사회학적 현실을 실증적으로 조사하는 현장 연구, 이론을 구체적 현실에 적용하려는 미국식 사회학 모델이 도입되었고 일본 아카데미아의 중심인 동경제국대학을 중심으로 자살, 상업적 연예오락, 빈민 문제 등을 탐구했다. 그러나 조선과 대만 같은 식민지 사회의 문제들은 인종주의적 민족지학(ethnology)으로 접근하였다(Steiner, 1936). 일례로 1940년 일제가 제2국민의 성능 향상을 위해 과학적 근거를 갖고 과학적 통제를 성취하겠다고면서 만주 소학교 생도들의 지능검사를 실시한 것을 들 수 있다. 결론은 만주 어린이의 지능이 일본 오사가 생도들에 비해 '상당한 차이'로 떨어지며, 낮은 지능지수는 '사고력이 부족하고 자발적 소유의지가 결여된 무기력형이 많으며 사교성이 부족하고 어린이 같은 순진성과 명량성이 적은' 것과 깊은 상관이 있다고 독일 심리학계 권위자를 인용하여 판정한 것이다. 만주의 혹독한 추위가 정신적 위축을 초래하고 그 결과 지능이 저하되는데 이로 인해 결국 편협한 성격을 갖게 된다는 식의 식민지의 심리학적 민족지학을 전개한 것이다.⁵⁰⁾

50) 〈滿鮮日報〉 1940. 1. 21. 만주서 자라난 아이는 신경질이고 허약: 지능검사가 말하는 이 사실; 〈滿鮮日報〉 1940. 1. 19. 학동의 지능검사.

일본의 교육, 경제, 행정과 법제 등 제반 영역에 영향을 미친 독일은 일찍이 1차 세계 대전 이전부터 영화가 어린이에게 부정적인 영향을 미친다고 보았고 이 연장선상에서 도덕적으로 취약하고 정치적으로 변덕스러운 대중이라는 관념을 형성했다. 영화는 자본과 기술면에서 진정한 의미의 근대적 매스미디어였고 이에 노출된 대중은 미성숙한 어린이의 심리 상태와 크게 다르지 않다고 규정했다. 그럼에도 대중에게 영화를 금지하는 것보다 오히려 도덕교육 매체로 활용하는 것이 더 낫다는 오랜 독일식 계몽주의 전통을 유지했으며 이에 따라 대중 암시, 최면, 본능, 감염, 영향 등의 영화적 역능을 이데올로기적으로 동원하였다(K. J. Kenkel, 1999). 1930년대 파시즘 체제에 이르기까지 독일 영화는 교양 계발 및 교육 매체로서 예술 영화여야 한다는 인식을 확립했다. 자본이 규정한 미국 영화산업과는 달리 독일의 영화는 사회의 문화적 압력에 더 구속되었던 것이다. 독일 영화는 할리우드 영화와 대립각을 버리면서 영화라는 신기술의 마술적 스펙터클 그 자체를 구현하는 데 주력했으며 영화의 신비로운 효과(최면, 파라노이아, 환각, 꿈 등)와 영화적 장치들(음영, 거울, 기계, 영사 등)을 시각적 표현을 극대화하는 방향으로, 즉 표현주의 예술 영화 양식을 구현했다(Kaes, 1990).

이러한 독일의 이론적, 사상적, 전략적 영화 및 새로운 미디어 형태들에 대한 입장은 일본에 영향을 미쳤다. 영화 같은 새로운 시각, 이미지, 오락 미디어에 대해 사회학, 사회심리학, 특히 대중심리학을 통해 그것들의 기능, 효과, 역할을 재배치하기 시작한 것이다. 그리고 이러한 접근은 본국보다 식민지에서 명확하게 구현되었다. 만주 어린이의 평균 지능지수를 심리적 열등성으로 해석한 데서 보듯 식민지의 이민족은 어린이와 같은 미성숙하고 외부 자극에 취약하여 암시에 쉽게 걸리는 원주민(土人)으로 상징되었다. 영국이 식민지 아프리카에서 영화를 라디오나 신문과는 비교할 수 없을 정도로 막대한 교육적, 도덕적, 감정적 영향을 미치는 매체로 간주하고 이에 따라 1920년대 중반부터 검열기관과 법제를 정비하면서 영화를 선전 매체로 활용한 것은 식민지 통치의 한 전형을 보인 것이다. 그리고 아프리카 원주민에게는 매우 특징적인 피암시성(susceptibilities)이 있다고 확신했다(Smyth, 1979).

초자연적 미신에 의존해 살아 온 식민지민 또는 식민지 원주민에게 영화와 같은 시각 기술은 모든 보는 것을 실재로 믿게 하는 효과를 가진 것으로 간주한 것이다. 이런 강력한 영향은 각인 효과를 상징하는 것이나 마찬가지이다. 각인은 사람이나 동물이 특정 단계에서 외부 자극을 학습하게 되면 그 학습 내용이 주체의 심리, 행위, 의식에 그대로 각인되는 효과를 가리킨다. 각인이 이뤄지기 위해서는 특정 단계, 즉 치명적이거나 결정적인 시기(critical period)에 이루어진 학습이라는 전제 조건이 성립되어야 한다. 일례로 오리 새끼

가 부화한 지 13~16시간 안에 처음 본 존재를 어미로 알고 어미의 행동을 그대로 모방하는 것이 대표적인 각인 효과이다. 식민지민-원주민도 제국의 시선에선 이런 원시적 존재로 간주되었다. 영화를 통해 근대 문명의 경이를 처음 접한 식민지민들이 스크린에 비친 세계를 그대로 실재(reality)로 인식했다고 확신한 것이다.

오리엔탈리즘과 시각 기술의 각인 효과는 상호 보완적이고 호환 가능한 담론이다. 아동과 청년 범죄, 풍기문란, 사상 교화는 활동사진의 영향으로 규정되었고, 대중을 대상으로 한 문화적 금지, 제한, 검열, 삭제는 정당하고 합법적인 조치로 강변되었다. 이렇게 영화의 심대한 부정적 영향과 해독을 인정한 상태에서 일제 치하 1930년대의 강도 높은 영화 통제, 관람 통제, 산업 통제가 시행되었다. 일제는 오락의 필요성은 인정하되 그것을 교육적, 계도적으로 활용한다는 독일식 파시스트 미디어론을 수용하는 한편, 검열과 극장 통제를 통해 사상, 풍속, 치안을 규율하고, 미국 영화 수입 금지와 상영 제한, 학생 관람 금지 등을 통해 식민지에서 영화의 매체적 지위에 특수한 의미를 부여했다. 1930년대 후반 전시체제하에서 <동아일보>도 축음기와 활동사진을 “惡性유행물”로 규정하고 “사회교화에 좋지 못한 해독을 끼치는 바”를 우려하는가 하면 청소년에게 관람 금지를 완화해서 좋은 영화를 보게 한 까닭에 청소년의 영화에 의한 범죄가 현저히 감소했다고 평가했다.⁵¹⁾ 학생들의 방과 후 생활을 지도, 통제하기 위해 만든 보도연맹(保導聯盟)에서 학생 영화관 출입 금지 조치의 부작용을 일부 해소하기 위해 경성 시내 남녀 소학생과 중학생 대상 ‘학우영화회’를 조직, 운영한 것도 영화의 각인 효과를 전제한 것이었다.

식민지에서 시각 기술과 미디어의 영향 담론은 처음부터 식민지 통치의 노선과 방법, 전략 안에서 구성되었던 것이다. 그것은 기술에 대한 통제이면서 동시에 기술이 배양하고 형성하는 대중, 그리고 대중 감정에 대한 통제 담론으로 존재했다. 19세기 이래 기술 발전은 군중(crowd)을 생성하고 또 그것을 통제하는 방향으로 기술적 진화를 거듭해 왔다 (Faden, 2001). 식민자의 대중 통제 욕망은 그러한 근대의 일반적인 경향성, 그리고 1930년대의 일반적인 또는 지배적인 대중론, 군중론, 대중사회론 등의 지적 경향을 반영하는 식으로 표출되었다. 이는 식민주의가 세계적 보편성에 반응하면서 슬그머니 비트는 방식으로 식민지 통치성을 구현했음을 의미한다. 식민지에서는 미디어의 영향을 보다 강하게 디스토피아의 뉘앙스를 발산하는 식으로, 그리고 차별적 민족지학과 결합해 나갔다. 영화가 문화적 헤게모니를 가졌던 식민지에서, 영화를 겨냥한 미디어 영향 담론이 식민지의 군

51) <동아일보> 1937. 6. 9. 3면, 악성유행물 全盛, 사회교화상 대문제; <동아일보> 1937. 12. 11. 5면, 영화관람제한이 생긴 후 犯罪少年群 격감.

중 그리고 대중 통제 담론으로 구성된 것이다. 그러나 이를 위한 영향 담론은 고도의 정교한 논리와 체계, 이론적 근거와 설명이 필요하지 않았다. 경험적이고 객관적인 근거에 기반하여 구성된 담론이 아니었고 그만큼 식민지 대중을 충분히 설득하지도 못했다.

다수의 식민지 영화의 관람, 수용과 소비, 관객성에 대한 선행 연구들이 말해 주듯이 식민지 대중은 영화를 과학 기술이자 근대성의 정수(精髓)로 간주했고 당국의 영화 통제에 순응하지 않았다. 모든 것이 불충분한 식민지의 현실 속에서 영화가 근대성을 시각적으로 형상화하고 투명한 정도로 정확하고 구체적으로 재현해서 보여 준다는 사실에 의미를 부여했다. 근대성의 세계, 사물, 인간형, 생활방식, 가치관과 도덕, 첨단 유행을 시각화한 이미지들을 實寫(실사)처럼 수용했고 식민 당국의 영향 담론을 돌파했다(Yoo, 2001). 전시 통제 국면에서도 미국 영화를 금지한 당국의 조치를 두고 은밀한 저항과 타협을 시도했을 정도로 영화는 그것의 기술적, 과학적 시각적 재현 역량으로 식민지 사회에서 헤게모니를 가졌다(유선영, 2005). 영화의 헤게모니는 의견상 오락적, 허구적 재미와 쾌락의 상업성에 기인한 것으로 보이지만 그것을 가능하게 한 것은 영화가 시각적 재현 기술이라는, 근대적 리얼리즘의 정점(頂點)에 있다는 과학적 수월성에 대한 인식과 평가였다. 영화적 시각 기술이 과학으로 수용되는 한 식민 당국의 민족지적 영향 담론과 유사과학주의에 기반한 정책은 식민지민의 불응에 직면할 수밖에 없었던 것이다.

참고 문헌

〈매일신보〉, 〈동아일보〉, 〈삼천리〉, 〈신문계〉, 〈인문평론〉, 〈황성신문〉, 〈대한매일신보〉, 〈제국신문〉, 〈조광〉, 〈만선일보〉

김상민 (2014). 활동사진, 우미관, 대활극. 〈대중서사연구〉, 20권 2호, 165-203.

김승구 (2011). 1910년대 경성 영화관들의 활동양상. 〈한국문화〉, 53호, 175-197.

김종근 (2003). 서울 중심부의 일본인 시가지 확산: 개화기에서 일제강점기 전반기까지, 1885~1929년. 〈서울학연구〉, 20호, 181-233.

김형국 (2001). 1920년대 초 민족개조론 검토. 〈한국근현대사연구〉, 19호, 187-206.

백문임 (2014). 감상의 시대, 조선의 미국 연속영화. 연구모임 시네마바벨 편, 〈조선영화와 할리우드〉 (15-72쪽). 서울: 소명출판.

벤야민, W. (1990). 보들레르의 몇 가지 모티브에 대하여. 반성완 역, 〈발터벤야민의 문예이론〉 (119-164쪽). 서울: 민음사.

원재연 (2000). 1880년대 문호개방과 한성부 남문 내 명례방 일대의 사회경제적 변화. 〈서울학연구〉, 14호, 49-82.

유선영 (2007). 영화의 사회문화사. 유선영·박용규·이상길 외, 〈한국의 미디어 사회문화사〉 (229-303쪽), 서울: 커뮤니케이션북스.

유선영 (2005). 황색 식민지의 서양영화 관람과 소비실천, 1934~1942: 제국에 대한 '문화적 부인'의 실천성과 정상화 과정. 〈인문과 사회〉, 13권 2호, 7-62.

이순진 (2006). 활동사진의 시대(1903~1919): 조선의 영화관객성에 대한 연구. 〈대중서사연구〉, 16호, 225-256

이영일 (2003). 〈한국영화사를 위한 증언록, 김성춘·복혜숙·이구영 편〉. 도서출판 소도.

이호걸 (2010). 식민지 조선의 외국영화-1920년대 경성의 조선인 영화관에서의 외화상영. 〈대동문화연구〉, 72집, 79-116.

이호걸 (2011). 1920년대 조선에서의 외국영화 담론-미국영화에 대한 담론을 중심으로. 〈영화연구〉, 49호, 255-283

임화 (1941. 6). 조선영화발달소사. 〈삼천리〉, 196-205.

정용화 (2006). 1920년대 초 계몽담론의 특성: 문명·문화 개인을 중심으로. 〈동방학지〉, 133호, 173-198.

최인진 (2000). 〈한국사진사: 1631~1945〉. 서울: 눈빛

Faden, E. S. (2001). Crowd control: Early cinema, sound, and digital images, *Journal of Film and Video*, 53(2), 93-106.

Gale, J. S. (1902). Korea's Electric Shocks. *The Outlook*, 70(6), Februray, 377-380.

Guerin, F. (2003). Dazzled by the light: Technological entertainment and its social impact in

- “Variete”. *Cinema Journal*, 42(4), 98-115.
- Grimmer-Solem, E. (2005). Social science, Meiji conservatism, and the peculiarities of Japanese history. *Journal of World History*, 16(2), 187-222.
- Kaes, A. (1990). Silent cinema. *Monatshefte*, 82(3), 246-256.
- Kenkel, K. J. (1999). The adult children of Early Cinema. *Women in German Yearbook*, 15, 137-160.
- Lee Chulwoo (1999). Modernity, legality, and power in Korea under Japanese Rule. in Gi-Wook Shin & M. Robinson (eds.), *Colonial modernity in Korea*. Cambridge and London: Harvard Univ. Asia Center, 21-51.
- Lyman, S. M. (1997). Cinematic ideologies and societal dystopias in the United States, Japan, Germany and the Soviet Union : 1900~1996. *International Journal of Politics and Society*, 10(3), 497-542.
- Malin, B. J. (2009). Technology, social science, and emotion in the Payne Fund Motion-Picture Studies. *Technology and Culture*, 50(2), 366-390.
- Peattie, M. R. (1984). Japanese attitudes toward colonialism, 1895~1945. in R. H. Myers & M. R. Peattie (eds.), *The Japanese colonial empire, 1895~1945* (pp. 80-127). Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press.
- Pearson, R/ (1996). Early Cinema. G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (pp. 13-22). Oxford University Press.
(<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.474.5157&rep=rep1&type=pdf>)
- Silverberg, M. (1991). Constructing a new cultural history of pre-war Japan. *boundary 2*, 18(3), Japan in the World, 61-89.
- Slater, D. (1995). Photography and modern vision: The spectacle of ‘natural magic’. in Chris Jenks (ed.), *Visual Culture* (pp. 218-237). London: Routledge.
- Smyth, R. (1979). The development of British colonial film policy, 1927-1939, with special reference to East and Central Africa. *The Journal of African History*, 20(3), 437-450.
- Solomon, M. (2006). Up-to-date Magic: Theatrical conjuring and the trick film. *Theatre Journal*, 58(4), 595-615.
- Steiner, J. F. (1936). The development and present status of sociology in Japanese universities. *American Journal of Sociology*, 41(6), 707-722.
- Tipton, E. K. (2008). Cleansing the nation: Urban entertainments and moral reform in interwar Japan. *Modern Asian Studies*, 42(4), 705-731.
- Weinbrenner, M. E. (2011). Movies, Model Ts, and Morality: The impact of technology on standards of behavior in the Early Twentieth Century. *The Journal of Popular Culture*, 44(3), 647-659.
- Yoo Sunyoung (2001). Embodiment of American modernity in colonial Korea. *Inter-Asia Cultural Studies*, 2(3), 423-441.
- Yoshimi Shun'ya (2002). The development of ‘Newspaper Studies’ as an academic discipline in the discursive space of 1930 Japan. *Social Science Japan Journal*, 5(2), 199-214.

'Media Influence' Discourses Articulated for Crowd Control in Colonial Korea

Sunyoung Yoo

HK professor, Sungkonghoe University

In the early 1900, photography, magic lantern and cinema were simultaneously introduced and experienced until the mid-1910s as mysterious and magical symbol of modern science and technology. The technology of vision, cinema in particular demonstrated its commercially expandable potentials through serial films in the mid-1910s, silent cinema in the 1920s and talkies in 1930s. I argue that a metaphor 'like a movie' which was would be spoken out by peoples as a cliché ever since the late 1910s whenever they encountered something uncanny, mysterious, and looking wholly new phenomena informs how cinematic technology worked in colonial society at the turning point to the early 20th century. Mass in colonial society accepted cinema and other visual technologies not only as an advanced science of the times but as texts of modernity that is the reason why cinema had so quickly taken cultural hegemony over the colony. Until the mid-1920s, discourse on cinema focused not on cinema itself, rather more on the theatre matters such as hygiene, facilities for public use, disturbance, quarrels and fights, theft, and etc. Since the mid-1920s and especially in wartime 1930s, discourses about negative influences and effects of cinema on behavior, mind and spirit of masses, bodily health, morality and crime were articulated and delivered by Japanese authorities and agencies like as police, newspapers and magazines, and collaborate Korean intellectuals. Theories and research reports stemming from disciplines of psychology, sociology, and mass-psychology that emphasized vulnerability and susceptibility of the crowd and mass consumers who would be exposed to visual images, spectacles and strong toxic stimulus in everyday lives. Those negative discourse on influences and effects of cinema was intimately associated with fear of the crowd and mass as well as new technology which does not allow clear understanding about how it works in future. The fact that cinema as a technology of vision could be used as an apparatus of ideology and propaganda stirred up doubts and pessimistic perspectives on cinema influence. Discourse on visual technology cinema constructed under colonial governance is doomed to be technology of mass control for empire's own sake.

KEYWORDS colonial governance, media influence, discourse, cinema, crowd control