

# 극장(劇場)의 탄생

- 1900~1910년대를 중심으로 -

박노현\*

## 〈차례〉

1. 근대 극장의 고고학 : 극장 현대의 神殿
2. 극장 백년의 역사성 : 협률사와 메가박스
3. '관객'이라는 공중(public) : '누구'와 '무엇'을 '보는' 개인
4. 시선을 통제하는 극장의 '배치' : 둘러서서 보기에서 나란히 보기
5. 예술과 자본의 근대적 결탁 : '演藝界'라는 세계
6. 극장, 그리고 '극장-권력' : 근대적 문화 훈육의 다용도실

## 1. 근대 극장의 고고학 : 극장, 현대의 神殿

극장을 찾는다는 것은 낭만적이다. 우울한 마음을 위무하기 위해 홀로 극장을 찾는 것이 그렇고, 움트는 사랑을 다지기 위해 그 혹은 그녀와 함께 극장을 찾는 것도 그러하다. 극장이 주로 도심에 위치해 있다는 점은 이러한 낭만의 구가를 더욱 손쉽게 만든다. 그리고 보면 극장은 '일상으로부터의 일탈'을 가장 손쉽게 달성할 수 있는 '일상의 공간인 썸이다. 아무리 연극 혹은 영화에 취미가 없는 사람이라 할지라도 이제 극장은 일년에 두어 번쯤은 방문해 주는 것이 예의일 정도로 익숙한 일상의 공

\* 동국대 박사수료

간이 된 것이다.

그런데 일상 공간으로서의 극장이 지닌 위력은 대단하다. 예컨대 2004년 1월을 전후하여 한 달 정도의 시차를 두고 개봉된 두 편의 한국영화는 3월 현재 각각 서울에서만 삼백만 명 전국적으로는 천만 명이 넘는 관객을 동원하여 영화사상 경이적인 흥행 기록을 세우며 여전히 상영중이다. 넉넉하게 따져 보아도 서울 시민 네 명 가운데 한 명, 전 국민의 다섯 명 가운데 한 명이 이 두 편의 영화를 보기 위해 극장을 찾았다는 말이 된다. 더 소소하게 관람이 사실상 불가능한 영아(嬰兒)와 노부(老婦)를 배제하고 따져 본다면 전 국민의 절반 정도가 특정한 두 편의 영화를 보기 위해 극장을 찾았다고 해도 과언은 아니다. 극장, 혹은 극장 안의 영화가 전 국민의 이목을 한 곳으로 집중시킨 셈이다.

극장의 위력은 여기서 멈추지 않는다. 극장은 자신의 품속에서 자신이 보여준 이야기를 통해 끊임없는 공론을 만들어낸다. 관객들은 극장 속으로 들어선 순간 그것이 강요하는 침묵에 기꺼이 응한다. 120분 남짓한 시간 동안 그들은 시신경을 제외한 모든 감각을 포박시킨 채 극장이 보여주는 서사물에 자신을 의탁하는 것이다. 그러나 이 시간을 전후로 하면 그들은 120여 분 간의 포박이 억울하거나 한 듯 끊임없이 자신들이 보게 될, 혹은 자신들이 본 서사물에 대한 기대와 평가를 늘어놓기에 분주하다. 이것은 서사물 자체에 대한 소박한 감상으로부터 극장 밖의 사회와 문화에 대한 비판적 대입까지 다양한 형태로 제출된다. 극장으로 인해 관객들은 침묵과 수다의 긴밀한 동침이라는 아이러니를 경험하게 되는 것이다.

뿐만이 아니다. 극장은 자신이 보여 준 이미지를 통해 일상을 잠식해 들어간다. 극장이 거대한 스크린을 통해 수십 배나 확대시켜 보여주는 배우의 신체는 확대된 만큼이나 그 자체로 ‘거인’이다. 관객은 극장에서부터 빠져나와 일상으로 돌아간 뒤에도 여전히 자신을 매료시킨 그 혹은 그녀를 상상하며, 그들의 일거수 일투족에 관심을 보인다. 극장이라는 대

부(代父)를 등에 업는 한 배우는 그 어떤 사람보다도 우월한 ‘공인 公人’의 자리에 오른다. 사람들은 거인이자 공인인 ‘스타’를 중심으로 모여든다. 극장이 생면부지의 사람들로 하여금 하나의 서사물 한 명의 배우를 매개로 자발적 커뮤니티를 형성하게끔 만든 것이다.

요컨대 극장은 현대의 신전이다. 사람들의 일상과 근거리에 있으면서도 표를 사고 문을 통과하는 수고만으로 손쉽게 일상으로부터의 일탈을 가능케 하는 극장-그것은 ‘관객’이라는 지상 최대의 신도들로 하여금 ‘여가’라는 이름으로 현신한 ‘문화’라는 신에게 경배를 드리게끔 지어진 지상 최대의 신전인 것이다. 2,500년 전, 그리스 연극은 그들의 열두 신 가운데 하나인 디오니소스에 대한 경배로부터 출발하였다. 루카치가 그려내고 있는 것처럼 그들의 시대가 신과 인간이 하나의 질서 속에서 호흡하는 총체성의 시대였다면, 그리스인들에게 극장이란 신과의 교감을 나누는 또 다른 제단, 혹은 신전이었던 것이다. 그로부터 2,500년이 흐른 지금 극장은 여전히 신전으로서의 아우라를 뿜어내고 있다. 현대 사회에서 인간을 닮은 신의 존재는 점차 희미해져 가고 있지만, 거대 자본을 앞세워 새로운 신으로 등극한 문화-아도르노식으로 말하자면 ‘문화산업’-의 보호 아래 극장은 여전히 신성한 공간으로 남아 있는 것이다.

그런데 극장은 근대의 산물이다. 현대의 극장을 압도하고도 남음이 있는 그리스 시대 극장의 규모를 떠올려 보면 극장이 근대의 산물이라는 것은 선뜻 납득이 가지 않는다. 그럼에도 불구하고 극장은 근대의 산물이다. 적어도 한국에서는 그렇다. 한국에 극장이라고 명명할 수 있는 건축물이 등장한 것은 1900년대 초반에 이르러서이기 때문이다. 한국 극장의 역사가 이제 겨우 백년에 지나지 않는다는 사실은 현대 사회에서 극장이 지닌 위력을 감안했을 때 놀랍지 않을 수 없다. 2,500년이라는 문자 그대로 유구한 역사를 지닌 서양의 극장이라면 몰라도, 그에 비해 수백분의 일에 불과한 역사를 지닌 한국 극장의 위력이 서양의 그것에 비해 조금도 뒤지지 않기 때문이다.

이 글의 의문은 여기서 출발한다. 이제 갓 백년의 역사를 보유하게 된 극장이 현대 사회에서 어떻게 신전에 비견될 정도의 위력을 지니게 되었을까? 극장이 근대의 형성기에 비로소 ‘탄생’한 것이라면, 그 이전과 그 이후는 무엇이 달라진 것일까? 극장이라는 고정된 공연 공간이 처음 등장했던 백년 전 그 때, 도대체 그 공간에서는 어떤 일들이 있었을까? 기원 자체를 문제삼는 것이 아니라 현재를 있게 한 기원을 모색하는 것을 푸코적 의미의 고고학(archaeology)이라고 했을 때 그리고 극장에 대한 이러한 의문을 고고학적 의심이라고 할 수 있다면, 이 글은 근대화의 유력한 문화적 박래품(舶來品) 가운데 하나인 극장의 탄생을 둘러싸고 일어난 변화에 대한 고고학적 탐색이다.

## 2. 극장 백년의 역사성 : 협률사와 메가박스

서울시 강남구 삼성동에 위치한 메가박스는 17개의 상영관을 보유한 멀티플렉스(복합상영관)이다. 미국의 경우 최대 규모는 헐리우드에 있는 유니버설 스튜디오로서 모두 18개의 상영관을 갖추고 있다고 한다. 규모로만 보자면 한국의 극장은 영화의 본고장이라고 할 수 있는 미국과 견주어도 결코 뒤떨어지지 않는 셈이다. 이 극장이 아시아 최대 규모임은 물론이다. 새삼 문화선진국으로서 한국의 위용을 실감케 하는 대목이 아닐 수 없다. 세계적 규모의 극장을 갖추고 주말 한 도시에서만 30만 여 명의 시민이 모여 문화를 향유하는 문화선진국. 이쯤 되면 ‘극장의 나라’라는 수사조차 그닥 어색해 보이지 않는다.

그런데 요즘의 극장은 연극을 상연하는 곳과 영화를 상영하는 곳이라는 두 가지 의미 가운데 후자에 무게가 실리는 듯 하다. 극장은 문자 그대로 ‘극(劇)’을 보여주는, 혹은 극을 볼 수 있는 공간으로서의 ‘마당場’이라는 포괄적 의미를 지닌다. 그러나 이제 “극장에 간다”는 발화는 굳이

그 앞에 ‘영화’라는 단서를 달지 않아도 곧바로 영화를 보기 위해 극장을 찾는다는 의미로 해석되는 것이 일반적이다. ‘극장=영화관(movie theater)’의 등식이 성립되고 있는 것이다. 연극과 영화가 극장이라는 공간을 둘러싸고 펼친 인정 투쟁에서 현대 사회는 영화의 손을 들어준 셈이다.<sup>1)</sup>

하지만 영화가 처음부터 연극에 대하여 비교 우위를 차지했던 것은 아니다. 영화는 벤아민의 명명처럼 ‘복제’가 가능한 ‘기술’이 뒷받침되는 ‘기술복제시대’라야만 비로소 존재할 수 있는 예술이기 때문이다. 따라서 서양 문물을 체험하고, 그 체험을 전파하며, 그에 대한 수용을 서서히 모색하기 시작했던 1900년대 초기의 극장 공간을 지금과 같이 영화가 전일적으로 차지했을 가능성은 희박하다. 극장이라는 근대적 공간에 최초로 발을 들여놓은 것은 연극, 혹은 고전적 의미로서의 전통 연희였던 것이다.<sup>2)</sup> 극장이라는 근대적 공간과의 조우. 그 첫 만남은 협률사(協律社)로부터 출발한다.

협률사는 1902년에 설립되었다. 지금의 서울시 종로구 신문로인 야주현에 있던 봉상사(奉常寺) 내부에 만들어진 협률사는 고종황제 즉위 40 주

- 
- 1) 부르디외가 19세기 말 문학 장 내부에서 벌어진 장르 사이의 서열 변화를 경제적 관점에 따라 <극><소설>시로 분류했던 것은 시사하는 바가 크다. 그가 설명하는 문학 장(場)을 ‘문화 장’이라는 영역으로 넓혀 사고하는 것이 가능하다면 경험적으로 미루어 오늘날의 서열은 <영화><소설><극>시 정도가 될 수 있을 것이다(19세기 말 문학 장의 서열 구조에 대해서는 Pierre Bourdieu, 하태환 역 『예술의 규칙-문학 장의 기원과 구조』, 동문선, 1999, 158~190면 참조).
  - 2) 물론 이 시기 극장이라는 공간을 온전한 의미의 ‘연극 전용 공간’으로 볼 수는 없다. 이 때의 극장이란 연극과 영화와 무용, 심지어 공문을 생산해내는 각종 집회 장소로까지 활용되는 복합적 의미의 유희 공간이었기 때문이다(이에 대해서는 박명진, 『한국 연극의 근대성 재론』, 『한국연극학』 제4호, 한국연극학회, 2000, 11~12면 참조). 그러나 평면에 투사되는 입체로서의 영화나 활동사진 등에 비해 그 자체로 입체적인 ‘몸’으로 행연되는 각종 기예와 창극과 신파극 등을 연극이라는 범주로 포괄했을 때, 오히려 ‘극장=영화관’의 등식보다는 ‘극장=연극장’의 등식이 우세했을 것임은 당시의 레퍼토리와 제작 기술 등을 감안하면 어렵지 않게 추론할 수 있다.

년 기념 행사를 치르기 위해 만들어졌다. 황실의 주도로 설립된 협률사는 말하자면 지금의 국립극장격인 셈이다. 이 극장은 애초의 목적인 청경예식뿐만 아니라 황실 재정을 확보하기 위한 수단으로도 사용되었다. 황실의 행사 공간인 동시에 영리의 공간이었던 협률사는 ‘朝鮮 最初의 劇場’이라는 의미를 지닌다.

戲臺라 함은 支那流로 일컫는 劇場이란 말입니다. 朝鮮의 古演戲에는  
똑바른 意味의 舞臺를 要하지 않는 同時에 特定한 劇場의 施設도 생기지  
않고 말았었습니다.[강조-인용자, 이하 동일] 韓末 高宗皇帝 光武 6年 壬寅 秋에 御極 40年 稱慶禮式이란 것을 京城에서 舉行하기로 하고 東西洋 締約 各國의 君主에게 招請狀을 보냈는데 이러한 貴賓의 接待를 위하여 여러 가지 新式 設備를 급자기 進行할 때 그 中 하나로 奉常寺의 一部를 터서 지금 새문안 禮拜堂 있는 자리에 벽돌로 등그렇게-말하자면 羅馬의 「콜로세움」을 縮板한 型制의 小劇場을 建設하고 女伶·才人을 뽑아서 藝戲를 演習케 하였읍니다. 規模는 隘陋하지마는 舞臺·層段式 三方觀覽 席·引幕·準備室을 設備한 朝鮮 最初의 劇場이요, 또 한참 시절 「런던」의 「로열」戲臺·「비엔나」의 王立劇場에 比擬하려면 唯一의 國立劇場인 것만은 事實이었읍니다.<sup>3)</sup>

협률사의 ‘戲臺’는 중국식으로 말하자면 ‘劇場’이며, 이러한 극장은 로마의 콜로세움과 유사한 서양식 건축물이었다. 최남선이 극장에 대한 ‘상식’으로 지적하는 것처럼 근대 이전의 전통 연희는 특별한 장치가 갖춰진 무대를 필요로 하지 않았고, 따라서 그러한 무대는 존재하지도 않았던 것이다. 이러한 무대의 부재라는 사정은 전통 연희의 성격에서 비롯된다. 전통 연희는 고정되고 지정된 공간을 필요로 하지 않는 ‘野戲’였기 때문이다.

3) 최남선, 『조선상식문답속편』, 삼성문화재단, 1972[1947], 222면

서양 연극을 최초로 소개하고 있는 유길준의 『서유견문』 제16편 「遊樂景像」에는 서양의 연희 문화가 11개의 항목으로 제시되어 있다. 여기서 그는 실내에서 행해지는 공연을 ‘연희’라 하고, 실외에서 이루어지는 공연을 ‘야희’라 하여 둘 사이를 구분하였다. 그런데 그는 이러한 공간 차이를 지닌 연희와 야희를 동양의 사정과 연관시켜 설명하면서 전자의 항목에는 중국과 일본을 포함시키고 조선은 후자로 분류한다. 즉 중국과 일본에는 극장이라는 공간이 이전부터 존재해 왔지만, 조선의 경우 고정된 건축물 속에서 실현되는 극 전통이 존재하지 않았다는 것이다. 따라서 유길준의 소개로부터 4년 후에 설립된 협률사는 특정한 건물의 내부에 특별히 준비된 ‘歐洲 演戲室樣子’의 공연 공간이라는 점에서 한국 최초의 극장이 된다. 협률사 설립 이전에는 고정되고 지정된 공연 공간, 즉 ‘상설’로서의 극장이란 존재하지 않았기 때문이다.<sup>4)</sup>

한국 최초의 극장인 협률사와 아시아 최대의 극장인 메가박스도 백년 정도의 거리를 두고 있다. 서양 극장의 역사가 2,500년에 달한다는 사실을 다시 한 번 상기해보면 이 둘 사이의 백년사는 그다지 길어 보이지 않는다. 그럼에도 불구하고 극장은 백년의 역사를 통해 어느덧 역사적인 것이 되어버렸다. 아이들은 ‘극장=영화관’의 등식이 세를 접한 시대에 살고 있으며, 그러한 등식이 담아내는 영화는 공중公衆의 문화를 장악하고 있다. 흥미로운 사실은 영화로부터 떠오르는 ‘침단’의 이미지와 맞닿아 있는 극장의 공중에 대한 장악력은 침단과 전혀 무관한 자리에서도 유사하게 발휘되고 있었다는 점이다. 근대 형성기라 할 수 있는 1900 ~ 1910년대를 전후로 탄생한 극장은 ‘관객’이라는 공중을 형성하고, 공중의

4) 박노현, 「한국 근대 회극 개념의 발생」, 동국대 석사학위논문, 2001, 14~15면 참조

5) 현대 사회에서 일상 공간으로서의 극장, 혹은 영화관으로서의 극장이라는 이미지가 당연하고 익숙한 것으로 받아들여진다는 점에서 가라타니 고진이 ‘선형적인 것’의 반대편에 ‘역사적인 것’이 위치한다고 지적한 것은 시사하는 바가 크다(가라타니 고진의 역사성 개념은 柄谷行人, 『일본근대문학의 기원』, 박유하역, 민음사, 1997 참조).

시선을 획일적으로 배치하며, 자본과의 긴밀한 결탁을 모색하는-지금의 그것과 흡사한-근대적 극장의 틀을 갖추기 시작했다. 지금과 같은 극장의 대중 장악력은 이 시기로부터 그 기원을 지닌다. 공중에 대해 막강한 영향력을 행사하는 ‘극장-권력(Theater-Power)’<sup>6)</sup>이 형성되기 시작한 것이다. 그런데 그러한 ‘극장-권력’의 형성이 처음부터 가능하지는 않았다. 아직 극장은 황제의 것이었기 때문이다.

### 3. ‘관객’이라는 공중(public) : ‘누구’와 ‘무엇’을 ‘보는’ 개인

극장의 탄생은 공연 문화에 적지 않은 변화를 가져왔다.

우선 공연을 둘러싼 배우-관객 사이의 동선(動線)이 바뀌게 되었다. 전통 연희) 가운데 근대 이전의 민중-보다 엄밀하게는 ‘백성’-들이 가장 용이하게 접할 수 있었던 탈춤, 판소리, 남사당 공연 등의 연희는 배우가 관객을 찾아 전국 곳곳을 떠돌아다니는 유랑의 형태였지만, 극장이라는

- 6) 푸코적 의미의 ‘권력’이란 ‘억압’의 기제라기보다는 ‘생산’의 기제이다. 그것은 훈육과 통제를 통해 사회의 표준적 개인-내면화된 ‘주체’를 생산해내기 때문이다. 그는 이러한 권력의 행사가 가져오는 결과를 ‘권력효과(power effects)’라고 부르는데 ‘극장-권력’이라는 명명은 이와 긴밀하게 연관된다. 극장이 하나의 권력으로서 행사될 위험에 대한 경계가 요구되는 것은 극장이 문화산업이라는 측면에서 이익을 추구하는 데에 있는 것이 아니라, 그를 통해 발산되는 문화적 코드, 혹은 이데올로기가 인간의 신체와 정신, 혹은 체계와 생활세계 전반을 통어할 수 있다는 ‘가능성’에서 비롯되기 때문이다(푸코의 권력 개념에 대해서는 Michel Foucault, Colin Gordon 편, 홍성민 역, 『권력과 지식』, 나남출판 1991 참조).
- 7) 이 장에서 예거하는 전통 연희는 탈춤, 판소리, 남사당 공연 등-그것이 설령 상위 계층의 후원으로 이루어졌다 하더라도-주로 하위 계층을 대상으로 하는 공연에 한정된다. 물론 이러한 공연들과 동시대에 존재했던 산대희나 나례희 등과 같은 또 다른 전통 연희가 있기는 하다. 그렇지만 그것은 엄밀히 말해 왕과 왕족이라는 특권적 계층을 중심에 둔 공연이었지 이 글에서 다루고자 하는 것과 같이 익명의 다수 대중을 상정하고 마련된 공연은 아니었기 때문이다.

공간이 들어선 이후 배우는 지정된 장소에 정착하여 관객을 기다리게 되었다. 이것은 순회 공연의 경우에도 마찬가지였다. 극단이 지방 순회에 나서게 되는 경우에도 공연은 해당 지방의 극장, 혹은 그에 준하는 건축물 속에서 이루어졌던 것이다.

따라서 관객 역시 예전처럼 가만히 앉아서 마을을 찾는 배우를 기다리거나 어쩌다 들른 시장 어귀에서 펼쳐지는 연희를 구경하던 소극적 존재로부터 벗어나야 했다. 이제 관객은 문화의 향유를 위해서라면 정해진 일시에 정해진 장소를 일부러 찾아가는 수고를 해야 하는 적극적 존재로 변한 것이다. 더욱이 극장이라는 제한된 공간은 관객과 비관객을 뚜렷이 구분할 수 있게 하였다. 과거의 연희가 주로 관객과 비관객의 구분이 모호한 개방된 공간에서 펼쳐진 반면, 극장의 등장과 더불어 관객은 폐쇄된 공간에 적절히 배치됨으로써 비관객과의 구분을 뚜렷이 하게 되었기 때문이다.

한편 극장은 공연의 조건 자체를 변화시켰다. 전통 연희가 야외에 설치된 무대, 혹은 ‘자연’으로서의 야외 그 자체의 공간에서 이루어졌음에 반해 극장의 ‘실내’라는 공간은 ‘인공’을 전제로 하는 것이었다. 인공이 가해진 이러한 극장에서는 더 이상 악천후로 인해 공연을 연기할 필요도 없었고,<sup>8)</sup> 일몰(日沒)로 인한 공연 시간의 제약으로부터도 자유로울 수 있었다.<sup>9)</sup> 공연을 둘러싼 여러 가지 시공간적 제약이 극장의 등장으로 상당 부분 해소되었던 바, 이제 공연은 전대에 비해 보다 안정적이고 예측 가능한 환경 아래에서 행해지게 된 것이다.

8) “日昨에 舞童을 始戲코져 ㅎ앗더니 終日 下雨하야 演戲치 못ㅎ고 陽曆 三月 五日로 改定하야 每日 遊戲홀 터이오니 諸君子는 遂日 龍山으로 來玩ㅎ시옵.”(『황성신문』, 1900.3.5.)

9) “한성 안 각 연희장에서 밤 열두시가 지나도록 연희를 ㅎ는 고로 구경ㅎ는 자들과 그 니웃집에서들 잠자는데 방해됨이 만흔지라 각 경찰서에서 위싱경찰규칙을 의지하야 미일 밤 열두시 후에는 연희를 못ㅎ게 ㅎ고 만일 어기는 자가 잇스면 벌에 처ㅎ기로 하야 일테 엄금ㅎ다더라.”(『대한매일신보』, 1908.6.23.)

이렇게 극장의 등장으로 공연 공간의 경계가 뚜렷이 확정(劃定)됨에 따라 공연에 대한 가치 역시 전대보다 엄밀하게 계량화되었다. 과거의 연회는 기본적으로 무료이거나 그것이 자신을 때려시키는 정도에 따라 관객들이 즉흥적으로 돈을 던져주는 비정액 후불제였다면, 극장 공간 속으로 들어온 공연은 그것의 감상 이전에 일정한 대금을 치러야 하는 정액 선불제를 요구했던 것이다. 이제 공연은 그것을 감상할만한 경제적 능력만 갖추었다면 계층을 문제삼지 않게 되었다. 계층에 따라 달리 향유되던 공연이 계층을 초월하여 익명의 다수-공중을 상대로 행해진 것이다. 서양의 경우 기원전의 초기 연극부터 이미 상하를 아우르는 공연 문화를 지니고 있었지만, 엄격한 유교적 세계관에 근거한 조선 사회에서는 문화의 향유 역시 상하를 구별하여 지배계층 중심의 궁정 공연물과 일반 평민을 대상으로 하는 공연물이 따로 행해지고 있었다. 계층에 따라 분화되었던 공연 문화가 극장의 등장과 함께 비로소 대신(大臣)의 부인<sup>10)</sup>과 여학생<sup>11)</sup>과 기생<sup>12)</sup> 등이 하나의 공간에서 어울려 공연을 관람하는 문화로 탈바꿈한 것이다.<sup>13)</sup>

그런데 극장이 이러한 공중의 문화 공간이 되기 위해서는 공연 자체가 공중을 향한 것이어야 했다. 앞서서도 말한 것처럼 애초에 험물사는 황제의 즉위를 축하할 목적으로 설립된 황제의 공간이었다. 그러나 1902년 가을로 예정되었던 칭경예식이 콜레라의 만연으로 연기되고, 1903년 봄으로 미루어졌던 것이 영친왕의 병세 악화로 가을로 연기되었다가, 다시

10) “總理大臣 以下 各部 大臣의 夫人들이 聯合하여 再作夜 圓覺社에 前往하여 諸般 演戲를 觀覽하였다더라.”(『황성신문』, 1908.10.23.)

11) “近日에 男女學生을 勿論하고 各 演劇場에 出沒하는 것은 各該 學校의 主務者가 禁止할 뿐 아니라 一般 警官도 嚴重히 禁止하는 것이로되…….”(『매일신보』, 1911.4.9.)

12) “직작일 밤에 영선군 리준용씨는 기싱 오명을 드리고 총상 리완용씨는 그 오들 리항구씨로 더브러 기싱 이명을 드리고 연흥사에 가서 연희하는 것을 구경하였다더라.”(『대한매일신보』, 1908.4.22.)

13) 박노현, 위의 글, 15~17면 참조

가을에는 흉년이라는 국내적 문제와 일본과 러시아 사이의 충돌이라는 국외적 문제로 말미암아 흐지부지 되고 말았다. 황제를 위해 마련된 공간이 황제를 위해 활용되지 못하고 있을 때, 협률사는 재빨리 용도변경을 꾀했다. 자칫 의미 없는 공간으로 용도폐기 될 위기로부터 스스로 존립을 위한 길을 찾았던 것이다. 그것은 황실 재정 확보를 위한 영리 추구라는 방향이었다. 이제 극장은 황제를 위한 공간이 아니라 익명의 개인을 위한 공간이 되었다. 극장을 중심으로 공중이 형성되기 시작한 것이다.<sup>14)</sup>

극장이라는 공간 속에서 공중은 근대적 삶의 방식을 체득해 나갔다. 공중으로서의 관객이 가장 먼저 배우게 된 것은 계량화된 시간에 대한 적응이었다. 앞서서도 예거한 것처럼 극장의 탄생으로 공연 조건이 변화됨에 따라, 관객은 정해진 시간에 정해진 금액을 지불해야만 관객으로서의 자격을 부여받을 수 있었다. 또한 관객은 구획된 공간에 배치되는 것을 기꺼이 감수해야 했다. 그들은 극장이라는 실내 공간으로 들어섬으로써 비관객과 구별되었으며, 자신이 지불한 금액에 따라 서로 다른 자리에 배치됨으로써 자신의 공간을 확보할 수 있었다. 더욱이 이러한 관객 하나하나의 이전의 관객과 비교했을 때 서로가 서로에 대해 대부분 낯선 얼굴이었다. 전통 연희가 공연되던 촌락 혹은 시장 단위의 공연 공간에서 관객은 곧 가족이거나 이웃이었다. 그러나 도시 중심부에 자리 잡은 극장에 모여든 서로 다른 지역의 사람들은 서로가 서로에 대해 익명의 존재들이었던 것이다. 한편 극장이라는 공간은 이러한 익명의 존재 사이를 비집고 새로운 만남을 기대하게 만드는 사교의 공간이기도 하였다.<sup>15)</sup>

14) 애국주의에 바탕을 둔 1900년대의 ‘국민’이 도시민 의식에서 자라난 1910년대의 ‘대중’으로 변모하기 시작하는 유력한 결집 고리로 연극(혹은 극장)을 꼽는 한 연구자의 지적 역시 이와 무관하지 않아 보인다(이에 대해서는 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003, 93~97면 참조).

15) 『대한매일신보』에 실린 아래와 같은 기사는 비록 ‘雲雨’라는 표현을 포함하고 있기는 하지만 당시 극장에서 행해지던 남녀간의 만남에 대한 비판적 논조를

바뀌 말하면 극장이라는 공간은 ‘무엇을 보는가’라는 원래적 목적에 더해 ‘누구와 보는가’라는 근대적 삶의 대인망(對人網) 속에서 결코 간과할 수 없는 또 다른 목적을 충족시켜주는 곳이 되었던 것이다.

이처럼 왕의 공간에서 개인의 공간으로 용도변경된 극장은 협률사를 시발로 하여 광무대(1907), 단성사(1907), 연흥사(1907), 원각사(1908), 장안사(1908) 등으로 이어졌다. 그런데 익명의 개인들이 모인 공중 공간으로서의 극장은 그 자체로 하나의 신기한 구경거리였던 것처럼 보인다.<sup>16)</sup> 그 대표적인 사례가 극장에 설치된 ‘공중화장실’에 대한 당시의 새삼스러운 시선이다. 아직 화장실이라는 위생의 공간도 낯설던 터에<sup>17)</sup> 공동으로 사용하는 극장의 화장실은 낯설음 그 자체였던 것이다. 그렇기 때문에 극장을 찾는 여성들은 공중화장실을 거부하고 여전히 요강을 선호했으며,<sup>18)</sup>

감안했을 때, 그것을 문자 그대로 받아들이기는 힘들다. 물론 극장이 전에는 경험해보지 못 했던 이성간의 사교장으로 기능하기도 했지만 이러한 만남은 비단 매매춘 뿐만 아니라 ‘연애’라는 새로운 사랑의 틀 속에서 보다 다양한 편쪽을 지니고 있었기 때문이다.

“近日 各 演劇場에서는 無賴雜類가 青年子弟와 密賣淫女를 誘引하여 一次 指點에 秋波를 相送하니 淫婦蕩子 ×期會地를 作하였는데 警官은 此에 注意치 아니하였다고 一般 批評이 有하다더라.”(『演場雲雨』, 『대한매일신보』, 1910.6.7.)

- 16) 이런 점에서 극장이라는 공간과 그 속에서 겪게 되는 신이한 체험을 “근대적 시공간과 새로운 인간 관계의 체험”으로 보는 박명진(위의 글, 14~17면 참조)과 “사적 영역이 새롭게 배치된 공적 영역에 대한 은밀한 탐색이자 점차로 익명적 개인의 불균등한 욕망이 상상적으로 충족되는 배설 체험”으로 설명하고 있는 이승희(『한국 사실주의 회화 연구』, 성균관대 박사학위논문, 2001, 28~38면 참조)의 주장은 경청할 만 하다.
- 17) 1900년대 이전에도 공중이나 대갓집에는 정방(淨房), 측간(廁間), 서각(西閣) 등의 화장실이 있었지만, 여탕에는 분노 처리를 위한 별도의 시설을 필요로 하지 않았다. 전통적인 농경 사회에서 분노는 오물이라기보다 자원이었던 것이다. 그러나 근대적 위생 관념이 도입되면서 분노는 오물이라는 인식이 압도적인 것이 되었다(권보드래, 『청결의 불결한 거래』, 『한국 근대 소설의 기원』 소명출판 2000, 272~276면 참조).
- 18) “근일 연극장 부인석에는 훌륭한 잡화상 한판이 킁일 벌너노인 것 갓던걸. 웨 그러케 체구가 만흔지 그 안진 압홀 잠간 건너다보면 조박이, 목도리, 살죽경

남성들에게 공중화장실은 관음(觀淫)의 욕망을 충족시키는 호기심의 대상이기도 했다.<sup>19)</sup>

그러나 이러한 공간에 대한 낯설음은 극장에 대한 낯설음이 가시는 것과 함께 사라져갔다. 1910년대 중반을 전후로 한 시기에 이르면 오히려 관객들이 극장 화장실의 청결 문제를 지적할 정도였다. 매일 많은 사람이 모이는 공간인 극장일수록 공중위생에 더욱 신경을 써야 한다는 주장이 그것이다.<sup>20)</sup> 이제 극장은 물론이거니와 그 속에 포함된 근대적 시설이 전혀 낯설지 않게 받아들여지고 있는 것이다. 1900년대 극장의 등장과 함께 형성된 관객이라는 공중은 이때쯤 되면 관객다운 관객이 되고자 극장 안에서의 규율을 스스로 세워 나가려 했으며,<sup>21)</sup> 이를 따르지 않는 서로에 대해 비판자이자 고발자로 기능했을 뿐만 아니라,<sup>22)</sup> 문화의 향유 주체이자 소비 주체로서 자신의 불 권리를 적극적으로 관철시키기도 했다.<sup>23)</sup> 이

권연갑, 물뿌리, 우산, 손가방 등 여러 가지 하이칼라 제구오 손에는 차종 발아  
리는 요강이라. 어허참 굉장하더군. 『奧驚生』(『매일신보』 1913.3.15.)

- 19) “중부스동(中部寺洞)사는 김완슈(金完洙)가 일전 밤에 스동 연극장 뒤스간에서  
엇더흔 녀인이 쇼변보는 것을 엿보다가 소관 경찰서에 피착하얏다더 히셔에서  
심사흔 후 오일 규류에 처하야 퇴슈하얏다더라.”(『매일신보』, 1912.8.10.)
- 20) “나는 그 연극장의 변소 좀 기랑하얏스면 도켓습디다. 사람이 밍일 만히 모히는  
곳에 변소를 그러케 더럽게 너버려 두면 공중위생에 큰 방허가 되는 것이니 흥  
헝헝는 자들이 주의 좀 하얏스면 『주의싱』(『매일신보』 1913.4.2.)
- 21) “남녀를 물론하고 연극장(연극장)의 오기로 보임-인용자에 구경 단이는 사들  
들 도신히 안져서 구경이나 하고 갔스면 도켓터구먼 원터 지식이 업는 빅성이  
되야 그러흔지 촉말 현현한 일들이 만어 그동안을 못 참어서. 『뻐스生』(『매일신  
보』, 1912.4.13.)
- 22) “일전 밤에 연흥사의 혁신단 연극을 구경갓더니 남녀 등 스이에 엿던 사람이  
구경은 안이하고 휘장 넘어로 넘겨다보며 구경하는 일반 녀인의 모양을 무슴  
덕간하듯 하고서스 헝위가 심히 비찍히기로 전후좌우의 욕설이 분등하더니 안  
이나 달을가 당직 순사보가 그 자를 붓잡어다가 세우고 질서 문란과 풍속 괴란  
으로 엄절한 취태를 헝하논디 그 자는 파쥬인가 양쥬인가 사는 빅락쇼(白樂謔)  
의 동싱이라던가 엿더케 상쾌흔지. 『目睹生』(『매일신보』 1912.8.8.)
- 23) 다음과 같은 독자 투고가 있는 지 불과 3일 후 실제로 그것이 공연되었다는 사  
실은 그 순수성에 있어 의심의 여지가 다분한 것이기는 하다. 그러나 당시의

와 같이 극장은 그 자체로 공중의 공간이자, 공중의 공간을 개인에게 혼  
 육시키는 학습장으로 기능하고 있었다. 따라서 극장은 사회적으로 통제  
 되고 관리될 필요가 있었다. 극장을 통해 공중의 시선이 ‘배치’되기 시작  
 한 것이다.

#### 4. 시선을 통제하는 극장의 ‘배치’ : 둘러서서 보기에서 나란히 보기

근대적 극장은 무대 공간의 변화를 가져왔다. 그것은 원형 무대에서  
 장방향 무대로의 이동 속에서 일어났다. 한국의 전통 연희는 기본적으로  
 배우와 관객이 만들어낸 동적인 원형 속에서 행해졌다.<sup>24)</sup> 관객의 대열은  
 배우를 둘러싼 원형을 이루며, 배우는 그 원형의 공간 속에서 연기했다  
 그러나 근대적 극장의 무대는 19세기 이후 서양 극장의 주류가 된 박스  
 무대(box set)-장방향 무대였다. 따라서 근대적 극장의 배우와 관객은 설치  
 된 무대와 설치된 객석이라는 정적인 장방향 속에서 만나게 되었다.

그런데 원형에서 장방향으로의 이동은 무대라는 ‘장치’에 국한된 기술

신문연재소설과 신파극의 관계가 ‘선연재/후공연’(박노현, 위의 글, 68~75면 참  
 조)이었다는 점을 고려하면 미리부터 준비되어 있던 레퍼토리가 독자들의 이와  
 같은 요구가 빈번해질 때를 맞춰 상연된 것이라고 볼 수도 있다.

“귀 신보에 나는 눈물이라는 소설도 점점 더 재미있서 가고 혁신단 립성구 일  
 행도 스동 연흥사에서 다시 흥흥한다니 그 소설로 연극이나 한 번 호야 실디로  
 그 불상흔 봉남이 모즈의 참혹흔 경경을 구경케 호섯스면 엇더홀는지오 소설도  
 참 재미있고 빅우도 썩 한속하니 우리 눈물 이독자를 위호야 한 번 구경케 호  
 야 주십시오 신문지에 활인권이나 줌 끼시구요 어서 줌 그러케 호셔요.”(『눈물의  
 독자』, 『매일신보』, 1913.10.22.)

24) 탈춤, 판소리, 남사당 공연 등 하위 계층을 대상으로 하는 공연은 물론이거니와  
 산대(山臺)의 구조가 “임금이 관람하는 자리는 궁전의 안쪽에 고정되어 있었지  
 만, 그 곳만을 관람석으로 하는 일면적인 무대가 이루어진 것은 아니”(사진실  
 『한국연극사 연구』, 태학사, 1997, 75면)라는 것에서도 알 수 있듯이 궁정 공연  
 물 역시 관람에 있어 기본적으로 특정한 방향이 부여된 것은 아니었다.

적 문제만은 아니었다. 그것은 공연을 관람하는 관객의 시선까지 새롭게 배치하였던 것이다. 위에서 말한 것처럼 전통 연희의 무대는 관객들이 만들어낸 동적 공간 속에서 만들어지던 반면, 근대적 극장의 무대는 이미 설치된 정적 공간으로 완성되어 있었다. 이러한 공간의 차이는 시선의 차이로 이어졌다. 전통적 무대가 관객들이 그것을 에워싸고, 혹은 둘러서서 보는 것이었다면, 근대적 극장의 무대는 관객들이 그것을 향해 나란히 앉아 보는 것이었다. 둘러서서 보는 것에서 나란히 보는 것으로의 시선 이동은 공연의 수용에 있어서 많은 변화를 가져왔다.

둘러서서 보는 원형 무대에서는 하나의 중심을 상징하는 특권적인 투시점이 존재하지 않는다.<sup>25)</sup> 배우는 관객이 만들어낸 원형 속을 쉽 없이 헤집고 다니기 때문에 공간의 중심은 관객과 배우의 위치에 따라 수시로 바뀌게 된다. 따라서 항상 무대의 중심을 응시하는 특권적 시선을 지닌 관객이란 존재할 수 없게 되는 것이다. 이러한 원형은 대부분 수평적 질서 속에서 이루어진다. 관객과 배우가 동일한 ‘마당’ 위에 서있는 것이다. 시선은 평행하며, 관계 역시 평등하다. 그렇기 때문에 배우와 관객 사이의 의사소통은 자연스럽게 이루어진다. 배우는 때에 따라서 자신의 공연에 관객을 참여시키며, 배우의 나아가고 물러섬에 따라 관객 역시 움직이므로 원형 공간은 동적 특성을 잃지 않는다.

반면 나란히 앉아서 보는 장방형 무대는 하나의 중심으로서 특권적인 투시점을 지닌다. 세 면을 가로막고 오로지 가상의 ‘제4의 벽(fourth-wall)’만을 허용하는 장방형 무대는 이미 그 자체로 전면 중앙, 혹은 정중앙의 공간이 특권화되어 있다.<sup>26)</sup> 따라서 이 공간에 대한 자연스러운 응시가 가능한 대칭 공간으로서의 객석 역시 특권화된다.<sup>27)</sup> 한편 장방형 무대에서

25) 근대의 특권적 시점의 문제를 다룬 글로는 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』 푸른숲, 2002, 114~121면 참조.

26) 연극의 경우, 연출자의 의도에 따라 달라지기는 하지만 인물이나 사건의 강조는 대개 무대 전면 중앙, 혹은 정중앙을 사용하여 보여진다.

배우의 공간과 관객의 공간은 이미 정적으로 분할되어 있다. 배우는 무대 위에 존재하며, 관객은 무대 아래 자리한다 따라서 배우를 바라보는 관객의 시선은 상향되고, 무대와 객석을 가르는 경계로 인해 둘 사이의 의사소통은 이루어지기 힘들게 된다. 이러한 거리감에서 원형 무대가 가져오는 관객과의 친밀감은 찾기 어렵다. 극장이라는 하나의 건축물 속에 들어와 있는 배우와 관객이 각각의 역할에 대한 각각의 공간 속으로 분할 배치되어 있는 것이다.

근대적 극장의 시선 배치는 밝음과 어둠에 대한 차단 및 통제에서 더욱 확연히 드러난다. 전통 연희 공간의 기본은 밝음이었다. 기계 장치를 통한 조도(照度)의 조절이 가능하지 않았던 전통 연희에서 주된 조명이란 자연 광선 그 자체였기 때문이다. 일몰로 인해 자연 광선을 사용할 수 없게 될 경우에 사용된 횃불 역시도 공연의 특별한 장치, 혹은 효과로서 기능하기보다는 공연 공간을 환하게 밝힌다는 데에 의미가 있었다. 이처럼 밝음을 기본으로 하는 공간에서 시선이 은폐될 가능성은 희박하다. 배우와 관객의 시선은 서로에게 그대로 노출되며, 배우를 응시하던 관객의 시선은 때로 그 너머에 있는 관객의 시선과 겹치기도 한다. 이쪽 편인 관객은 저쪽 편 관객의 시선과 표정뿐만 아니라 공연에 대한 그의 반응-그가 공연을 즐기는지, 혹은 지루해 하는지-까지도 살필 수 있는 것이다.

그러나 근대적 극장 안으로 들어오면 사정은 달라진다. 근대적 극장의

27) 근대 이전의 서양 극장에서 특권적 객석은 극장의 벽면에 설치된 박스석(Box)이라 불리는 칸막이 좌석이었다. 이러한 특권적 객석이 근대 이후 이른바 로얄석으로 불리는 1층 중앙으로 옮겨지게 되는 사정 역시 근대적 시선의 작동 체제와 무관해 보이지 않는다. 근대 이전의 박스석이 배우와 관객을 포함하여 극장 전체를 조망함으로써 자신을 숨기고 타자를 바라볼 수 있는 원경(遠景)과 감춤의 원리를 지녔다면, 근대 이후의 로얄석은 배우와 관객 사이의 한가운데에서 자신(혹은 자신의 권위)을 과시하며 배우에 집중하는 근경(近景)과 드러냄을 미덕으로 삼고 있기 때문이다. 이는 한편으로 예술사, 혹은 연극사 내에서 목도되는 연극의 위상 변화와도 연관된다.

실내 공간은 어둠을 기본으로 하기 때문이다. 극장의 천장과 벽에는 다양한 조명이 설치되어 있지만 이들은 어디까지나 ‘볼 것’을 보여주기 위해 존재할 뿐이다.<sup>28)</sup> 사방이 어둠으로 둘러싸인 공간에서 ‘볼 수 있는 것’은 기계 장치인 조명이 ‘보여주는 것’으로 국한된다. 어둠은 배우와 관객의 시선은 물론이요, 관객과 관객 서로의 시선을 완벽하게 차단한다. 당연히 공연에 대한 관객 서로의 반응을 확인할 수 있는 가능성도 멀어진다.<sup>29)</sup> 요컨대 근대적 극장은 ‘보아야 할 것’과 ‘보지 말아야 할 것’을 구획 짓고 그것에 따라 시선을 차단하고 통제함으로써 시선의 배치를 이루어냈던 것이다.

그런데 극장의 이러한 시선 배치와 관련하여 한 가지 흥미로운 것은 1910년을 전후로 하여 나타나는 시선 통제의 정치적 전도(顛倒)이다. 극장이라는 낮은 공연 공간이 탄생한지 불과 십여 년이 채 안된 이 시기에 동일한 레퍼토리를 두고 보지 말아야 할 것이라는 차단과 통제의 일치된 목소리가 서로 다른 정치적 목적 속에서 나오기 시작했던 것이다.

我國의 所謂 演戲라 하는 것은 毫髮도 我國의 精神的 思想이 無하고

28) 이러한 맥락에서 이진경이 “커다란 스크린, 캄캄한 어둠, 고정된 의자 이 세 가지가 계열화되면서 영화관의 배치를 만든다(위의 책, 2002, 84면).”고 지적한 것은 대단히 그럴 듯 하다. 이러한 무대 조명 객석의 계열화는 영화관뿐만 아니라 극장이라고 명명할 수 있는 건축물 전체에서 동일하게 나타난다.

29) 극장이라는 공간이 ‘감정의 전염’을 용이하게 한다는 것이 통설이지만, 이러한 시선의 차단과 통제를 감안했을 때 시선의 자유로운 오고 감이 허락되는 전통 연희의 공간에 비해 제한된 실내 공간으로서의 근대적 극장이 이러한 전염을 얼마나 효과적으로 유발하는가에 대해서는 다소 회의적이다. 예컨대 웃음을 유도하기 위해 보여진 장면이 그닥 우습지 않음에도 유독 한 두 사람만이 애초의 의도에 부응하여 큰 소리로 웃음을 터뜨렸을 경우를 상상해 보라. 반대의 경우에도 마찬가지이다. 즉 극장에서의 웃음과 울음이라는 청력으로 확인 가능한 감정의 반응은 언제나 그것이 압도적 다수일 경우 용인된다. 이렇게 본다면 극장이라는 밀폐된 공간은 감정을 전염시킨다기보다는 오히려 감정을 감시하고 훈육하는 지도와 통제의 또 다른 파놉티콘(Panopticon)이라고도 할 수 있다.

但其 淫舞醜態로 春香歌니 沈淸歌니 朴僉知니 舞童牌니 雜歌니 打令이니  
 ㅎ는 奇奇怪怪ㅎ 淫蕩荒誕의 伎를 演ㅎ며 …(중략)… 産業을 興殖ㅎ던지  
 貿易上 利息으로 外國의 資金을 輸入ㅎ던지 期必코 生財의 方法으로써  
 公衆의 이익을 資助케 ㅎ은 可커니와 一般 公衆의 財産을 消耗케 ㅎ도록  
 注方ㅎ는 것은 文明社會에서 不許ㅎ는 바 | 라.(『演戲場의 野習』 『황성신  
 문』, 1907.11.29.)

長安社에서는 所謂 春香歌와 沈淸歌로 演劇을 每夜 設行ㅎ므로 淫婦蕩  
 子가 會同觀覽ㅎ는디 其中 浮浪子弟들은 婦人席을 對ㅎ야 悖言妄談을 加  
 ㅎ며 或은 猥褻ㅎ 言動이 往往 有之ㅎ다는디 再昨夜에는 觀光人이 男 女  
 勿論ㅎ고 八百名 以上에 達ㅎ지라 當直巡查가 該社 主務 李應奎氏를 對  
 ㅎ야 論責ㅎ야 曰 五百名 以內로 許入ㅎ라고 曾往에 申飭함이 有ㅎ거늘  
 今夜에는 如彼히 多數 人衆을 許入ㅎ앗스즉 衛生에 妨害가 不少홀 쑤더  
 라…….(『演劇場 惡弊』, 『매일신보』, 1910.10.22.)

『황성신문』 1907년 11월 29일자에 실린 「演戲場의 野習」이라는 논설 이  
 하 ‘논설’과 『매일신보』 1910년 10월 22일자에 실린 「演劇場 惡弊」라는  
 기사(이하 ‘기사’)는 위에서 확인할 수 있듯이 지면과 시간의 상이함에도  
 불구하고 대단히 유사한 논조를 지니고 있었다. 논설과 기사는 공히 극  
 장에 대해 비판적 입장을 취하고 있다. 이들의 논조를 요약하자면, ‘浮浪  
 子弟’와 ‘淫婦蕩子’가 대부분인 관객들이 ‘淫舞醜態’에 불과한 ‘春香歌’와  
 ‘沈淸歌’ 등의 연극에 미혹되어 공동체에 해악을 끼친다는 것이다. 1910년  
 을 전후로 논설 및 기사와 같은 류의 논조는 곳곳에서 산견된다. 이들은  
 모두 비슷한 논리로 연극과 극장을 비판하였으며, 이에 대한 극복의 방  
 안으로 한결같이 연극 개량을 요구하고 있었다.

그런데 논설과 기사의 이러한 한목소리는 전혀 다른 정치적 목적 속에  
 서 출발한 것이다. 그것은 민족 정간지로서의 『황성신문』, 『대한매일신  
 보』 등과 일본 총독부의 기관지로 기능하던 『매일신보』 사이의 차이에서

비롯된다. 전자의 경우 심청가나 춘향가 등의 전통 레퍼토리에 대한 탐닉은 흥망의 기로에 서 있는 국가, 혹은 민족의 위기를 보지 못 하게 만든다고 판단했던 것으로 보인다. ‘民智啓發’과 ‘殖産興業’이 시대적 과제로 대두되던 시기에 ‘民智’를 어지럽히고 ‘殖産’을 방해하는 음탕하고 소비적인 전통 레퍼토리는 마땅히 보지 말아야 할 것이었다. 하지만 후자의 경우는 사정이 조금 달랐다. 일본의 입장에서 조선의 전통 레퍼토리는 그 자체로 조선적인 것이었기 때문이다. 전통 레퍼토리가 계속 보여지는 한, 조선적인 것의 흔적은 쉽게 자취를 감추지 않는다. 따라서 조선적인 것의 삭제를 위해 전통 레퍼토리를 보지 말아야 할 것으로 낙인찍는 일은 절대적 과제였던 것이다.

대개 일장 스투 연희로 영웅호걸의 허다장쾌한 스펙을 구경하면 비록 우부우밍이라도 이로써 감동이 될지며 충신렬스의 무한 처량한 표적을 구경하면 비록 비부유이라도 이로써 분발홀지니 력사 상에는 었던 거룩한 사람이던지 그 연희와 그 스실만 괴록호엇거니와 연희장에는 그러치 아니호야 천고 이상의 인물이라도 그 얼굴을 보는 듯 호며 그 말을 듣는 듯 호야 그 정신을 십상팔구나 었을 거시라.(『연희장을 기량홀 것』, 『대한매일신보』, 1908.7.12.)

近日은 列邦의 制度를 略倣호야 幾個의 演戲社가 團體的으로 設立호야 其 鋪置 及 技藝가 昔日보다 愈호다 홀지나 其 實地를 考察호건디 一毫의 利世利俗홀 者는 無호고 單純히 舊時의 淫調悖辭에 不過호야 反히 病世 病俗의 媒介를 作호도다. ... (중략... 演戲의 一句話 一字語라도 正當호 新思想을 鼓發케 호야 世界의 美評을 得호 然後에야 演社의 効力이 有호다 홀지어늘 諸君은 此를 不圖호고 但히 姑息의 計만 取호야 永久의 實利를 不知호는도다.(『演劇 改良의 必要』, 『매일신보』 1911.2.15.)

보지 말아야 할 것에 대한 이와 같은 입장 차이는 논설과 기사류의 글

이 연극 개량의 방안으로 제시하고 있는 또 다른 글을 통해서도 확연히 드러난다. 인용한 두 편의 사실은 연극 개량이라는 공통의 화두로 각각 『대한매일신보』와 『매일신보』에 실린 글이다. 두 편의 글은 모두 극장의 현재적 가치에 대해 부정적 태도를 보이는 것으로 출발하여 개량을 통해 새로운 연극을 만들 것을 당부하며 끝을 맺고 있다. 그러나 이 두 편의 글 역시 개량에 대한 방향에 대해서는 사뭇 다른 논조를 보인다.

먼저 『대한매일신보』의 경우 극장의 가치에 대한 부정은 『황성신문』의 그것과 마찬가지로 식산흥업의 논리와 연결된다. 현재의 극장을 타파해야 하는 이유가 학문과 실업에 힘써야 할 젊은이들을 오히려 그로부터 멀어지게 하는 데에 있다는 것이다. 가치 있는 극장이 되려면 이러한 극장의 폐해에 대한 지양과 새로운 지향이 필요한데, 새로운 지향이란 역사적 인물을 등장시킨 ‘숄흔 연회’에 있다고 보았다. 사실은 여기서 ‘역사’와 ‘연회’를 비교하면서 ‘숄흔 연회’의 가치를 강조한다. 역사는 위인에 대한 ‘스살’만을 기록하는 것에서 그치지만, 연극은 역사적 인물의 형상화를 통해 그 ‘정신’을 감득(感得)할 수 있다는 점에서 위력을 발휘한다는 것이다. 이처럼 『대한매일신보』의 사실은 연극 역시 민지계발과 식산흥업이라는 1900년대의 지상 과제를 향해 ‘분발’해야 함을 강조하고 있다.

한편 『매일신보』의 경우 조선의 연극이 음부탕자를 양성하는 것에 불과하며, 그나마 서양과 일본의 제도를 모방함으로써 이전보다 조금 나아졌다고 하면서 조선의 극전통을 부정하는 쪽으로 논지를 전개한다. 사실은 개량 대상으로서의 기존 연극을 ‘病世病俗’한 것으로, 개량 방향으로서의 새로운 연극을 ‘利世利俗’한 것으로 대비시킨다. 세상을 이롭게 하고 풍속을 이롭게 하는 연극이란 한 글자 한 구절에 ‘正當한 新思想’을 담아 ‘世界의 美評’을 얻는 것인데, 이때 신사상의 내용과 세계의 실체 아름다운 평가의 기준 등이 실제로 무엇을 말하는가는 드러나 있지 않다. 그러나 이후 『매일신보』가 거듭해서 재래의 레퍼토리에 대한 열등함과 일본 신과의 우월함을 강조하는 점<sup>30)</sup>으로 미루어 보건대 개량의 지향점

은 조선적 전통의 부정을 통한 일본화였다고 할 수 있다.

요컨대 전통 레퍼토리를 보지 말아야 할 것으로 비판함과 동시에, 보아야 할 것으로서 민족 정간지를 자임했던 『대한매일신보』는 국가를 위기로부터 구해낸 영웅들의 사적을 형상화한 레퍼토리를 지정하였으며, 제국의 입장을 대변하던 『매일신보』는 다분히 일본적인 신파극을 대안으로 제시하였다. 레퍼토리를 둘러싼 이러한 아이러니는 민족적인 것 혹은 국가적인 것을 보아야 할 것으로 배치하려는 시도와 그것을 보지 말아야 할 것으로 차단하려는 또 다른 배치 사이에서 발생한 시선의 정치적 전도라고 할 수 있다.

## 5. 예술과 자본의 근대적 결탁 : ‘演藝界’라는 세계

시선의 헤게모니를 장악하기 위한 민족주의와 제국주의 사이의 담론 대립은 1910년을 기준으로 전후 이삼년 사이에 가장 첨예하게 나타났다. 근대적 극장이 확산되기 시작한 1907년 무렵부터 신파극이 극장의 주요 레퍼토리로 안착하는 1913년까지의 대략 6년이 이 시기에 해당한다. 협률사가 이필화의 상소로 폐지된 지 1년만인 1907년 광무대와 단성사가 설립되며, 이로부터 다시 1년 뒤에는 협률사 자리에 원각사가 들어서는데 1907년 이후 극장은 경성의 이곳저곳에 등장하였다. 이러한 극장들은 전통 연희를 변용한 창극을 주요 레퍼토리로 삼고 있었다. 그러나 1911년 임성구의 혁신단에 의해 신파극이 소개되면서, 1913년에 이르면 거의 모든 극장을 장악할 만큼 신파극은 급속하게 세를 넓혀갔다.<sup>30)</sup>

30) 1911년 3월 29일, 4월 7일, 6월 29일, 1912년 2월 18일, 2월 20일자 기사 참조.

31) 1910년대 신파극의 레퍼토리 대부분이 1912년과 1913년 사이에 완성되었다는 점은 신파극의 위력적인 확산을 잘 보여준다(이에 대해서는 양승국, 「1910년대 한국 신파극의 레퍼토리」, 『한국 신연극 연구』, 연극과 인간 2001, 87~91면 참조).

극장이라는 형식의 마련으로부터 신과극이라는 내용의 안착에 이르는 이 시기 동안 시선의 배치를 둘러싼 담론은 대개 신문 매체를 통해 확인된다. 앞서서도 이야기한 것처럼 극장과 관련된 이 시기 논설과 기사들은 대부분 소비적인 것에서 생산적인 것으로 시선을 돌려야 한다는 민족주의의 논리와 낡은 것에서 새로운 것으로의 시선 전환을 꾀해야 한다는 제국주의의 논리를 반복하고 있다. 식산흥업을 통한 부국강병과 문화 진이를 통한 식민지화의 방법론이 대립하고 있었던 것이다. 두 진영이 극장이라는 공간과 그 속에 던져지는 시선에 대해 이처럼 민감했던 것은 이들 모두 극장의 위력을 간파하고 있었기 때문이다.<sup>32)</sup> 극장이 공중에 대하여 가장 강한 영향력을 발휘하는 공간이라는 이들의 인식은 틀리지 않았다.

▲ 寺洞 演興社에서 興行하는 革新團 新演劇은 勸善懲惡과 教育勸獎과 忠孝烈을 表彰하여 一般 觀覽者로 하여금 模範機關을 作할만 한 故로 社會의 好評論을 受하여 每夜 入場者가 千餘名에 達하고

▲ 團成社에서 興行하는 鮮美團 新演劇은 革新團의 目的과 如히 模範機關이라 然한 故로 每夜 入場者가 八九百名에 達하고

▲ 東大門內 光武臺에서는 新舊演劇을 參互 興行하는 中 每日 晝이면 朝鮮人의 大角力(쓰름)會를 設始하여 觀覽者의 大喝采를 得하여 每日夜에 入場者가 五六百名에 達하고

▲ 張大將洞 長安社에서는 詩谷藝妓가 各種 呈才와 其他 歌妙舞로 興行하는디 每夜 入場者가 千餘名에 達하고……(『매일신보』, 1912.2.28.)

32) “쇼설과 연회는 심상한 부인녀즈와 시정무식비의 데일 감동하기 쉽고 데일 즐겨하는바라. 그 힘이 능히 사름으로 하여금 그 성정을 쓰러서 변하게 하고 능히 세속으로 하여금 그 풍속을 쓰러서 변[변]의 오기로 보임-인용자]하게 하는 자라 할 만 하다.”(쇼설과 연회가 풍속에 상관되는 것, 『대한매일신보』, 1910.7.20.)

『매일신보』 1912년 2월 28일자 ‘演藝界’란에 실린 위와 같은 기사는 1910년대 극장의 ‘흥행성적’을 짐작할 수 있게 하는 좋은 자료이다. 당시 광무대는 약 700석의 객석을 갖추고 있었고, 단성사는 천 여 명을 수용할 수 있었다. 따라서 매일 밤 광무대와 단성사를 찾는 인원이 오륙 백에서 팔구 백 명에 달했다는 것은 곧 객석 점유율이 90%에 가까웠다는 말이 된다. 더욱이 연흥사와 장안사의 규모는 확실하지 않지만 연흥사의 경우 매일 같이 몰려드는 천 여 명의 관객을 수용할 수 없어 극장을 확장 건축한다는 기사<sup>33)</sup>가 보이는 점으로 미루어 이들 극장 역시 객석 점유율에 있어서 결코 광무대나 단성사에 뒤지지 않았던 것으로 여겨진다. 1910년대 극장의 이러한 흥행성적은 사뭇 놀랍다. 1910년대 중반 경성의 인구수가 대략 20만 여 명이라고 했을 때<sup>34)</sup> 하룻밤에 경성 인구의 1.5~2%에 달하는 사람들이 극장에 모여 있었던 것이다.<sup>35)</sup> 따라서 어느 진영이건 극장은 예의 주시해야 하는 공간일 수밖에 없었다. 관객들의 시선에 포착되는 것은 보아야 할 것이고, 보지 말아야 할 것은 그들의 시선 밖으로 삭제되어야 했기 때문이다.

극장은 이처럼 공중에 대한, 혹은 국민에 대한 문화교육의 대표적 기관으로 부상하면서 짧은 시기에 자본주의화 되었다. 극장의 탄생과 함께

33) “중부 스동 연흥사에서 설형하는 혁신단 연극은 풍속과 기강에 덕당한 지료를 만히 연구하여 일반의 관람을 적의케 함으로 관람자가 밤마다 팔구백명에 달하여 처소가 심히 협착하더니 여러 빅원의 자본금을 구취하여 확장 건축하는 중 인디 불월간에 역스를 맞칠 터이라더라.”(『매일신보』, 1912.3.7.)

34) 손정목, 『일제강점기 도시화과정 연구』, 일지사, 1996, 48~49면 참조

35) 이러한 수치는 현대의 극장 관객 동원율을 증가한다. 통계청(<http://www.nso.go.kr>)의 조사에 따르면 2000년 서울시 인구는 대략 985만 명이다. 이를 기준으로 주말 이틀 간 극장을 찾는 근자의 평균 관객수 30만 명을 하루 단위로 환산해보면 전체 서울시 인구의 1.5% 정도가 된다. 하지만 1910년대 초반과 2000년대 초반에 동일하게 산출되는 1.5%는 수치상의 단순 비교를 증가하는 차이를 지닌다. 당시의 그것과 현재의 그것 사이에는 문화 향유의 보편성, 주중과 주말이라는 소비 및 여가의 특수성 등이 엄존하기 때문이다.

등장한 ‘적극적 관객’은 자신들의 여흥을 위해 기꺼이 대가를 지불할 준비가 되어 있었고, 극장은 문화적 소비재로서 자신의 상품 가치를 높이기 위해 주력했다. 연흥사의 경우처럼 더 많은 관객을 받아들이기 위해 극장을 확장 건축하는가 하면, 관객에게 새로운 볼거리를 제공하기 위해 레퍼토리를 다양화하고,<sup>36)</sup> 스타급 배우를 확보하기 위해서라면 법정 공방도 불사하였다.<sup>37)</sup> 극장은 관객들에게 있어서는 예술을 즐기는 문화적 공간이었지만 그 자신은 이윤 창출을 지상과제로 삼는 경제적 공간으로서의 지향을 분명히 했던 것이다.<sup>38)</sup> 수지가 맞지 않으면 공연 자체를 중단하였고,<sup>39)</sup> 이윤 창출이라는 지상과제를 충족시키지 못 하는 극장은 존폐의 기로로 내몰리기도 하였다.<sup>40)</sup>

36) “스동 연흥사에서 각종 기예를 확장하는 줄인디 위선 화용도를 실시하기 위하여 그 사원 일명을 삼남 등디로 파송하여 광덕 삼십 명을 모집한다는디 그 부비는 팔빅원이라더라.”(『대한매일신보』 1908.5.6.)

37) “동대문 안 광무디 연극장 주무 박승필(朴承弼)씨가 지금 장안사의 단이는 김치란(金采蘭)을 피고로 삼아 경성 디방법원에 기소하였다는 말은 일반이 모다 아는 바어니와 …(중략)… 원고 디리인은 주장하되 장덕 다른 연극장에 가는 폐가 업슬 줄로 확실히 담보하는 이빅원의 약증서의 명문이 즈지홀 뿐외라 고의로 스실을 감추고 갓스니 위증의 약증서라 이에 디하야 기소한다 하고 량방의 증인 데출히기로 작덩후 후 폐덩되앗더라.”(『매일신보』, 1913.4.9.)

38) 극장의 자본주의적 지향은 어떤 면에서 보자면 지금의 그것을 능가하기도 한다. 예컨대 다음과 같은 기사는 일견 지금의 영화관에서 행해지는 개막 전의 상업광고를 연상시키지만, 공연의 목적 자체가 상품의 홍보에 있었다는 점에서 요즘의 그것을 뛰어넘는다.

“경성 옥덩환덩약방(旭町丸正藥房)에서 업무를 확장하 축하로 본월 일일부터 삼일까지 스홀밤을 장안사에서 연극회를 열었는디 처음날부터 미야 만원의 성황을 일우었다 하며 또 일반 관람자에게는 일등 이십오전, 이등 십오전, 삼등 십전의 신단과(神丹)과 본지 광고란에 게지하 경품권을 주며 이 전신란의 경품권을 가진 인스는 무료로 관람케 한다는디 남창녀우의 여러 가지 구연극이 미우 즈미잇다더라.”(『매일신보』, 1913.9.3.)

39) “연극장의 입장표가 의례히 스십 장 이상이 된 연후에야 연극을 하는 터인디 직작일 밤에는 연흥사에 구경군이 이십 명에 불과함으로 연극을 덩지하엿다더라.”(『대한매일신보』 1909.8.1.)

한편 극장은 연예인(演藝人)이라는 공인을 탄생시켰다. 전통 연희에서의 배우는 언제나 하나의 얼굴, 하나의 표정만을 지닌 가면 뒤의 존재일 뿐이었다. 그러나 극장의 등장과 함께 마련된 레퍼토리에서 가면을 벗고 맨 얼굴을 선보인 배우는 수많은 얼굴과 수많은 표정으로 적지 않은 성격을 보여주기 시작했다. 취발이의 가면이 취발이만을 보여주는데 그쳤다면, 아무개라는 배우의 맨 얼굴은 때로는 춘향이의 얼굴이 되었다가 때로는 심청이의 얼굴이 되기도 한 것이다.<sup>40)</sup> 이처럼 무대 위에서 극적 환상을 구현해내는 실질적 주체인 배우에 대한 관객들의 관심은 상상을 초월할 정도로 대단했다. 당시 신문의 연예인과 관련된 기사는 흡사 지금의 스포츠신문을 보는 것 같은 착각을 불러일으킬 정도이기 때문이다. 스타급 배우를 중심으로 레퍼토리를 편성하는 이른바 ‘스타시스템’은 일찍부터 발달해 있어서 광무대 박승필과 장안사 김채란의 법정 공방에서 알 수 있듯이 극장은 스타급 배우를 전속으로 묶어두기 위해 고심했고, 배우는 더 좋은 대우를 찾아 극장을 바꿈으로써 갈등을 빚기도 하였다. 이러한 스타급 배우에 대한 관객들의 열광은 비록 ‘팬(fan)’이 아니라 ‘음녀(淫女)’로 분류되기는 했지만 그때나 지금이나 다르지 않았다. 관객들은 배우에게 좀 더 가까이 다가가고자 했고,<sup>42)</sup> 이러한 시도가 때로는 스캔들로 번지기도 하였다.<sup>43)</sup> 이처럼 관객들의 배우에 대한 관심은 무대 위

40) “각 연희장에서 근일에 아모 리익이 업습으로 연희장을 폴고져 흥논되 그중에 파쵸교에 잇는 일인의게 폴고져 흥즉 일인이 갑슬 부르는 거시 오십환에 지나지 못흥는 고로 폴지 못 흥엿다더라.”(『대한매일신보』 1908.5.5.)

41) 일상의 공간에서는 전혀 어색하지 않던 맨 얼굴이 무대 공간에서 자신을 드러내었을 때, 그것은 하나의 발견이었다. ‘사실적’ 맨 얼굴은 오히려 ‘낯선’ 얼굴로 새삼스럽게 다가왔던 것이다(연극에서 맨 얼굴의 발견이 지닌 의미에 대해서는 柄谷行人, 위의 책, 74~78면 참조).

42) “원각샤에 잇는 광디 신명은이라 흥는 으희는 지금 나히 십팔세인디 가무가 한숙흐야 사름으로 흥여금 능히 웃고 울게 흥는 고로 그 연희를 구경흥는 음녀들이 그 으희를 탐내여 결연코져 흥는 자가 만타더라.”(『대한매일신보』 1909.4.15.)

에서뿐만 아니라 무대 아래에서도 강하게 작동하고 있었다. 따라서 배우는 관객의 일상까지 침입할 정도로 강한 영향력을 지닌 공인의 위치로 격상되기 시작하였다. 이광수의 표현처럼 이제 배우는 ‘昔日에 「광대」라 호야 賤待호던 類가 아니라 ‘文學者, 美術家와 같은 반열에 서서 ‘社會의 尊敬을 호호’<sup>43)</sup>는 예술가였던 것이다. ‘공인(工人)’이라는 하시(下視)가 내포된 외연을 대체한 ‘공인(公人)’이라는 새로운 외연. 극장이 탄생시킨 ‘演藝界’라는 세계와 ‘演藝人’이라는 인종은 공중으로서의 관객과 그들의 시선을 통치하는 새로운 지배계급이 되었다. 바야흐로 ‘극장-권력’이 형성된 것이다.

## 6. 극장, 그리고 ‘극장-권력’: 근대적 문화 훈육의 다용도실

극장이라는 근대적 공간은 ‘관객’이라는 새로운 공중의 공간이자, 공중에 대한 훈육의 공간이었다. 극장은 ‘무엇’을 보는 관람의 장소임과 동시에 ‘누구’를 만날 수 있는 사교의 장이었으며, 근대에 싹튼 이러한 공공의 공간을 몸소 체험하고 적응하게 하는 가장 유력한 장소였다. 이처럼 근대적 문화 훈육의 다용도실로 기능한 극장 속에서 개인은 공중의 일원으로 편입되었으며, 극장은 이러한 공중의 시선을 자신의 의도대로 배치하였다. 이러한 시선 배치는 극장이 그 자체로 근대적 공간이라는 것에서 기인하기도 했지만 극장이 지닌 위력을 실감한 민족주의 진영과 제국

43) “연흥사 창부 김창환은 모모대관의 첩과 간음을 한다 호야 모처에서 쥬목호는 중이라더라.”(『대한매일신보』 1910.6.26.)

“장안사 광디 조진영이란 자는 본리 형위가 낮분 높이지만은 근일에 당호야는 유왕유심호야 세상에 연극장 차미는 부인석 맞게 므음 붓칠 뒤가 업다더니 고태나 바름이 높하셔 일전 부산 가는 기차로 썩손니를 호앗다지.”(『매일신보』 1913.4.12.)

44) 이광수, 「文學이란 何호」, 『매일신보』 1916.11.17.

주의 진영의 서로 다른 계몽의 목적-보아야 할 것과 보지 말아야 할 것에 대한 차단과 통제의 투쟁으로부터 비롯되기도 하였다. 극장은 자본과의 긴밀한 결탁 속에서 더욱 위력을 떨치며 철저하게 이윤 추구의 공간으로 정착되어 갔다.

이러한 과정에서 극장은 연예계라는 신세계를 탄생시켰다. 미디어와의 공조 속에서 연예계는 극장이라는 제한된 공간을 뛰어 넘어 생활세계까지 장악하다시피 하였다. 연예계라는 세계는 배우-관객으로 단순화된 신분 질서를 낳았고, 천민에 속하던 광대를 예술가에 속하는 배우라는 이름으로 재배치하며 전근대적 신분 질서를 전복시켰다. 이러한 신분 질서 속에서 배우는 공인이었으며, 관객은 이로부터 백년이 흐른 지금까지도 이들을 보기 위해 매일 텔레비전과 영화관 앞으로 모여들고 있는 것이다. 공중에 대해 가장 막강한-그것도 좀처럼 드러나지 않는-통치의 힘을 행사하는 ‘극장-권력’이 형성된 것이다.

범인류사회에 교육을 론하면 가정 교육도 있을 것이요 학교 교육도 있을 것이요 선비(先輩) 교육도 있을 것이요 소설의 교육도 있을 것이요 신보의 교육도 있으나 기중 다수인이 일시에 유희덕으로 론하면 연극에 지날 것이 업슬 듯 호도다. 그럼으로 세계의 풍조는 날로 변호야 법국의 오페라와 갓흔 극장(劇場)도 있을 것이요 너디 동경에 데국극장 帝國劇場도 잇스니 무슴 식둠으로 이와 갓흔 유명한 극장을 건설(建設)호았는가. ... (중략)... 그 목덕은 무엇인가. 일시에 다수인을 회집호야 고상한 비우의 연극을 본 후 부지불식지간에 사름의 의리와 사름의 스정과 사름의 희로 인락을 정경으로 인도호는 큰 효력이 잇는 것을 위호야 건설홈이어늘 ... (중략)... 연극장이라 호는 것은 경성 시늬의 방탕한 남즈와 녀즈의 ㄷ합 소(待合所)를 지을 썬이라더니 요형 신평연극이 나셔 적이 기량한 것이 잇스나 연극을 보는 사름은 이왕의 폐풍을 곳치지 못 호고 연극장으로써 한 현화장을 지어 혹은 이러셔고 혹은 안즈며 혹은 다른 사름과 의론이 분분호고 혹은 고담준론으로 우스며 리약이호니 ...(중략)... 연극을 관람

츠로 가실 형제자미는 늑디인의 문명헌 풍조를 짜라 다중인이 일시에 대단이 용이헌 유희덕 학문을 관람호실 시에 혹 서거나 안거나 혹 현화 혹은 의론 대소가 업시 일당호게 관람호심을 이 사름은 귀중헌 미일신보 (餘白 여백을 비러 경고홈(南下生, 『鮮人 觀劇에 對호야 : 일반 관람자에게 경고 홈』, 『매일신보』, 1913.1.21.)

1913년 1월 21일 『매일신보』에 실린 위의 글만큼 근대적 문화 훈육의 다용도실로서 극장이 지닌 의미를 집합적으로 보여주는 것도 드물다. 이 글은 인류 사회의 교육에 있어 연극만큼 위력적인 것이 없기에, 극장의 주된 목적은 ‘일시에 다수인을 회집’하여 ‘부지불식시간’에 인간으로서 마땅히 지녀야 할 의리와 사정과 희로애락의 배움에 있으며, ‘방탕한 남자와 녀자의 덕합소’가 되어서는 안 되고, 오히려 이처럼 엄숙한 배움의 공간인 극장에서는 지켜야 할 예의와 범절이 있으므로, ‘늑디인의 문명헌 풍조’를 따라 ‘신파연극’에 대한 올바른 관극 문화를 만들자고 주장한다.

일견 관극 문화와 관련하여 지극히 상식적으로 읽히는 이 글은 그 저층에 숨겨져 있는 문명-일본-신파연극으로 이어지는 ‘보아야 할 것’에 대한 강조는 차치하더라도 극장이라는 공간이 지닐 수 있는 힘의 실체를 보여주기에 모자람이 없다. 즉 극장이라는 근대적 공간은 이 글에서 설 파하고 있는 것과 같이 관객이라는 무작위 다수의 공중을 상대로 (표준적) 개인의 삶의 규범을, 그것도 극장 내부의 공간에서 따라야 할 규율을 요구하면서 ‘부지불식시간’에 수용케 하는 것이 가능한 집단적 최면의 장이 될 수도 있기 때문이다.<sup>45)</sup>

45) 한 가지 분명히 해둘 것은 극장, 혹은 ‘극장-권력’이 지닌 이러한 위력에 대한 경계를 거듭 강조하는 이 글의 결론이 극장에 대한 ‘부정’으로 낙착되는 것은 아니라는 점이다. 이 글의 역할-혹은 한계-은 이미 자연스럽게도 일상적인 문화 향유의 공간이 되어버린 극장에서 ‘누구’와 ‘무엇’을 ‘본다’는 행위 자체에 대해 새삼스런 재고를 제안하는 수준에서 그친다. 이 글에서 채 다루지 못한 극장이라는 근대적 공간을 둘러싼 촘촘한 백년사는 이후의 과제로 남겨둔다.

이제 극장 백년의 역사적 기원으로부터 빠져 나와 다시 현재로 시선을 돌려본다. 연극 상연 공간으로서의 극장이건, 영화 상영 공간으로서의 극장이건 이제 극장은 익숙함에 있어서 차이는 있을지라도 우리에게 일상의 공간으로 다가온다. 극장은 도처에 널려 있으며, 누구라도 매표소에서 일정한 대가를 지불하고 극장 문을 통과하기만 하면 현실과는 또 다른 세계 속으로 자신을 의탁할 수 있는 자유가 주어진다. 유일한 고민거리라면 메가박스에서 상영되는 17개의 영화 가운데 무엇을 선택할 것인가 정도이다. 여가 시간의 문화 향유에 대한 이 전폭적인 자유

그러나 조금만 붙은하께 바라보면 이러한 자유가 결코 자유가 아니라는 것, 자유를 가장한 통제의 산물이라는 것이 드러난다. 이는 ‘극장가기’에 대한 경험적 상상만으로도 쉽게 확인된다. 현대의 극장을 표상하는 영화관은 다양한 ‘절차’로 가득 차 있기 때문이다.

예컨대 한 편의 영화를 독립적으로 거창하게 표현하자면 ‘자율의지’에 의거하여 선택하기 위해서는 먼저 무수한 미디어가 저마다 내놓는 ‘별표’로부터 의견해야 한다. 온갖 유혹을 물리치고 자신의 의지대로 영화를 선택했다손 치더라도 이제 그것의 완상(玩賞)을 위해 극장으로 향하는 여정에는 복잡다기한 시간 배분이 요구된다. 학교와 공장의 일과표로부터 벗어날 수 있는 시간을 점검해야 하고, 극장의 상영표를 확인해 학교나 공장의 일과표와 겹치지 않는 시간을 찾아내야 하기 때문이다. 이렇게 하여 작정된 시간까지 극장에 도착해야 것은 물론이요, 극장에 들어선 다음에도 자신에게 배정된 자리를 어둠을 헤치고 찾아가야 한다. 그리고 마지막으로 120여 분 간의 포박을 기꺼이 감내해야만 이 과정은 막을 내린다.

그런데 한 편의 영화를 보기 위한 이 지난한 과정에 불편함을 느끼는 사람은 그다지 많지 않은 듯 하다. 이러한 과정은 너무나도 ‘당연한’ 과정이기 때문이다. 학교와 공장이라는 균질된 공간의 규율적 시간으로부터 벗어나 ‘여가’ 시간을 문화 공간인 극장에서 한 편의 영화를 즐기며 보낸다는 것이 어느덧 근대의 인체에 하나의 리듬으로 각인된 것이다.

일과표로부터 벗어나 여가를 즐긴다고 생각하는 순간 또 다른 일과표(상영표)의 시간 규율에 포획되고 마는 아이러니 그러나 이러한 시간 규율에 아무런 불편도 느끼지 못 하는 근대의 인체. 극장과 극장을 둘러싸고 작동하는 ‘극장-권력’의 시스템이 근대 이전과 연속된 것이 아니라 오로지 근대적 에피스테메(episteme)로부터 탄생한 적자(嫡子)라고 했을 때, 이러한 시스템에 너무도 익숙해진 우리는 ‘극장-권력’의 충실한 신민(臣民)으로 살고 있는 셈이다.

주제어 : 극장, 극장-권력, 관객, 연예계, 시각과 시선, 배치, 근대적 공간

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『대한매일신보』  
『매일신보』  
『제국신문』  
『황성신문』

### 2. 단행본

고미숙, 『한국의 근대성, 그 기원을 찾아서-민족·섹슈얼리티·병리학』, 책세상 2001.  
권보드래, 『한국 근대소설의 기원』, 소명출판 2000.  
\_\_\_\_\_, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003.  
백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사 1997.  
사진실, 『한국 연극사 연구』, 태학사 1997.  
서연호, 『한국 연극사-근대편』, 연극과인간 2003.  
손정목, 『일제강점기 도시화과정 연구』, 일지사, 1996.

- 양승국, 『한국 신연극 연구』, 연극과 인간 2001.
- 유길준, 『서유견문』, 交詢社, 1985.
- 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사 1998.
- 이근삼, 『연극개론』, 문학사상사, 1980.
- 이진경, 『근대적 시·공간의 탄생』, 푸른숲, 2002.
- \_\_\_\_\_, 『노마디즘』, 휴머니스트, 2002.
- 최남선, 『조선상식문답속편』, 삼성문화재단, 1972[1947].
- 홍성욱, 『과롭티콘-정보사회 정보감옥』, 책세상, 2002.
- Edwin Wilson · Alvin Goldfarb, 김동욱 역, 『세계연극사』, 한신문화사, 2000.
- Glenn Wilson, 김문환 역, 『공연예술심리학』, 연극과인간 2000.
- Michel Foucault, Colin Gordon 편, 홍성민 역, 『권력과 지식』, 나남출판 1991.
- \_\_\_\_\_, 이정우 역, 『지식의 고고학』, 민음사 2000.
- \_\_\_\_\_, 외, 정일준 편역, 『미셸 푸코의 권력이론』, 새물결 1994.
- Pierre Bourdieu, 하태환 역, 『예술의 규칙-문학 장의 기원과 구조』, 동문선 1999.
- 柄谷行人, 박유하 역, 『일본근대문학의 기원』, 민음사 1997.
- 『근대성의 경계를 찾아서』, 서울사회과학연구소 편 새길 1997.
- 『대한매일신보 논설집』 전5권, 수유연구소 편, 2001.
- 『한국 근대 연극사 자료집』 전5권, 안광희 편, 역락 2001.

### 3. 논문

- 김동식, 「한국의 근대적 문학개념 형성과정 연구」, 서울대 박사학위논문 1999.
- 박노현, 「한국 근대 희곡 개념의 발생」, 동국대 석사학위논문 2001.
- \_\_\_\_\_, 「1910년대 희곡의 문명 담론」, 『한국극예술연구』 제18집, 한국극예술학회, 2003, 9~38면.
- 박명진, 「한국 연극의 근대성 재론」, 『한국연극학』 제14호, 한국연극학회, 2000, 5~43면
- \_\_\_\_\_, 「근대초기 시각 체제와 희곡」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 51~95면
- 박현선, 「극장 구경 가다: 근대 극장과 대중문화의 형성」, 『문화과학』 제28호, 문화과학사, 2001, 163~180면.
- 이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문 2001.

Abstract

**The Birth of the Modern Theater in Korea**

- Centering around the First Two Decades of the 20th Century -

Park, Noh-hyun

A theater is a product of the modern age in Korea, because not until the modern age did theaters as indoor structures in a western sense come into the world for the first time, though the form of the performance called drama in a inclusive sense had existed for a long time. A theater of the present age, however, is the most natural and ordinary space for us to enjoy culture. This thesis explores the origin of the theater which was established itself as an influential cultural space for a relatively short time. This thesis depends on Michel Foucault's concept of archaeology and researches into a various cultural change which was related to the modern-theater coming into being in company with the modern-theatre.

A theater as a modern-space was not only a space for the new public, i.e. spectators, but a space for disciplining the public. A theater was both a place for them to see 'something' and a space for them to get acquainted with 'someone'; moreover, it was the most powerful space for them to experience and be adapted to this public space beginning to develop in the modern age. Thus, the individual came to be a member of the public in the theater as a space for disciplining modern culture; and the theater arranged the public's regard on it's own authority. This arrangement of the regard was caused by not only the fact that the theater itself was a modern space but also the fact that the intention of enlightenment, namely conflicts of isolation and control of what to be permitted to see and what not to be permitted to see, differed from nationalism to imperialism. The theater made it's greater power felt in close collusion with capital; it

became a space for the out-and-out pursuit of profit.

In this process it was by the theater that a new world, the entertainment world, was created. In cooperation with the media the entertainment world commanded the life-world as well as the theater as a limited space. The entertainment world made the simplified order of status, actor-spectator, replaced clowns belonging to the lower classes with actors/actresses belonging to the artists; it overturned the premodern order of status. Then actors/actresses have been public characters; day after day spectators have watched TV and gone to a movie theater to see actors/actresses since then. 'Theater-power', the most powerful but inconspicuous governmental power of holding the public, has been formed.

Key words : theater, Theater-Power, spectators, the entertainment world, vision & regard, arrangement, modern-space

접수일 : 2004년 2월 28일

심사기간 : 2004년 3월 1일~20일

게재결정 : 2004년 3월 30일(편집위원회)

K C I

к с і