

무성영화 변사의 공연성과 대중연예의 형성

우수진*

<차례>

1. 무성영화 변사, 그 경계/주변적 위치와 문제성
2. 극장, 그 버라이어티한 스펙터클의 ‘연예(演藝)’ 공간
3. ‘연예인’ 변사, 무성영화를 공연하다:
무성영화 <청춘의 십자로>의 변사공연 시사회를 참고로
4. 결론을 대신하여: 근대 극장과 대중 연예

<국문초록>

이 논문에서는 무성영화의 상영과 변사를 각각 공연(performance)과 공연자(performer)적인 관점에서 고찰하고 변사와 대중연예 형성의 관계를 생각해 보고자 한다.

기존의 연구에서는 변사가 일차적으로는 영화 해설자로서 영상예술인 영화를 구술(口述), 즉 언어화하였다는 점에서 궁극적으로 영화를 오역할 수밖에 없다고 본다. 그로 인해 변사는 영화사에서는 영화의 주변/경계적인 위치에 놓여 왔다. 그러나 이 논문에서는 변사의 활동 장(場)을 영화와 연극, 각종 공연물을 무대화하는 극장으로 확장시킴으로써 그 주변/경계적 위치를 대중연예, 대중문화의 중심으로 전치시키고자 한다. 즉 변사는 영화 해설자였을 뿐만 아니라 영화 해설을 하는 대중연예인, 즉 근대적인 엔터테이너(entertainer)였다는 것이다.

무성영화 상영/관람의 전체 과정을 하나의 공연(performance)으로, 변사를 무성영화 공연(silent film performance)의 중심적인 공연자(performer)로 바라보는 것은 변사를 최초의 근대적인 대중 연예인으로 자리매김하기 위해서이다. 영화와 관객의 상호작용—즉 관람성(spectatorship)—과 현장성을 강조하는 ‘공연’ 개념은 우리로 하여금 영화에 대한 제작중심적 필름중심적인 접근방식에서 벗어나 상영/관람의 과정 전체를 포괄적으로 인식하게 할 것이다. 즉 ‘공연’ 개념은 영화필름 자체만이 아니라 필름의 상영 당시 극장에 함께 있었던 변사와 악사, 관객 등을 모두 중심적인 요소로 아우르면서 역사적으로 맥락화시킬 수 있는 틀이 될 수 있다. 당시의 영화 관람은 변사에 의해 매번 관람 내용이 달라질 수 있다는 점에서 일회적이며 관객의 영화 이해가 변사의 동일한 해설에 일차적으로 의존한다는 점

에서 집단적이고 공공적인 것이었다.

이를 위해 제2장에서 당시 극장이 각종 공연물과 영화 등을 하나의 ‘구경거리’로 인식되면서 한 데 제공하였음을 살펴보고자 한다. 즉 극장은 연극과 영화, 기생의 무용, 창, 사당패 놀이 등을 대중들이 종합적으로 즐길 수 있는 ‘연예의 장’이었으며, 변사는 영화라는 근대적 매체가 낳은 새로운 형식의 연예인이었다는 것이다. 그리고 제3장에서는 실제로 무성영화 변사의 공연성이 무성영화 상영의 현장성과 일회성, 관람성을 창출하면서 어떻게 작동하였는가를 살펴볼 것이다. 변사와 악사를 동반했던 현장성과 그 생동감은 무성영화 공연에서만 맛볼 수 있는 독자적인 관람 경험이었다. 여기서 변사는 특히 관객의 관람 경험을 구성한다는 측면에서 영화필름보다도 더 우선적이며 주도적인 역할을 했다고까지 말할 수 있다.

그리고 이상의 논의를 통해 본 논문에서는 기존의 근대 연극/극장 연구에서 중시되어온 근대적 형식의 연극—판소리 분창이나 신파극 등—이 공연되기 이전부터 협률사(실내극장)나 동대문 활동사진소(노천극장) 등의 극장에서 기생의 춤이나 창부의 노래, 각종 민속놀이, 활동사진 상영 등이 스펙터클한 버라이어티로 제배치됨으로써 마련된 근대적 대중연예가 무성영화 변사를 통해 통합, 형성되었다고 본다.

주제어: 활동사진, 무성영화, 변사, 변사의 공연성, 대중 연예, <청춘의 십자로>

1. 무성영화 변사, 그 경계/주변적 위치와 문제성

이 논문에서는 무성영화의 상영과 변사를 각각 공연(performance)과 공연자(performer)적인 관점에서 고찰하고 변사와 대중연예 형성의 관계를 생각해 보고자 한다.

변사는 19세기말경 활동사진과 무성영화가 들어오면서 시작되었던 초기영화 제도의 일부였다.¹⁾ 활동사진 광고가 1903년 『황성신문』에 나타나

1) 활동사진이 처음 우리나라에 들어온 시기에 대해서는 논란의 여지가 있으나 그 중에서 설득력이 있으면서도 가장 이른 것은 1897년 설(說)이다. 일찍이 심훈은 『조선영화총관』(『조선일보』, 1929.1.1)에서 활동사진이 처음 수입된 것은 “1897년 … 泥岷(남산町 마루택이)에 잇섯든 『本町座』라는 조그만 송판축 씨라크 속에서 일본인 거류민들을 위해서 사진 멧권을 갖다가 놀린 것으로 효시를 삼는다 고 한다”고 하였다. 이후 김종원과 정중헌은 1897년 10월 19일자 『런던타임즈』의 기사 에스더 하우스 ‘진고개’에서 활동사진 틀다,를 근거로 동년 10월 10일 내외로 보았는데, 이는 심훈의 회고 내용과 대체로 일치하고 있다. 김종원 · 정중헌, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001, 19~21면.

* 연세대학교 국어국문학과 강사

기 시작했고²⁾ 변사에 관한 기사가 1908년 『황성신문』에 처음 등장했다는 점에서 1900년대 중반경에는 이미 변사가 활동하고 있었던 것으로 보인다.³⁾ 이 기사에서 송병준은 관인구락부에 회동한 애국부인회의 활동사진 상영에 “변사 정운복 한석진 김상연 삼씨”(이후 강조-인용자)를 불러줄 것을 내부에 요청하였다.⁴⁾ 이후 변사는, 유성영화가 1920년대 말경 경성 시내에 처음 출현하고 한국 최초의 유성영화인 <춘향전>이 1935년에 제작 발표되기까지 약 삼십년 가량을 무성영화와 함께 하면서 초기영화 및 극장 제도의 일부로 존속하였다.

그동안 우리 영화사에서 변사에 대한 연구는 무성영화의 해설자적인 역할과 그 의의에 주로 집중되어 왔다. 가장 대표적인 조희문의 「무성영화의 해설자 변사 연구」는 우리나라와 일본의 변사를 일본의 전통극인 분라쿠(文樂)와 가부키(歌舞伎)의 해설자 다이유(大夫)와 유사한 위치에 놓고, 당시 상영되었던 영화의 대부분을 차지했던 외국영화의 내용을 자

막을 이해할 수 없는 절대 다수의 관객들에게 설명해주었던 전문적인 직업인으로 보였다. 그러니까 변사는 올바른 영화 감상 또는 영화 감상의 완성을 위한 필수적인 존재였으며, 나아가 영화의 한 부분으로 인식되었다는 것이다.⁵⁾ 하지만 동시에 변사는 영화의 발전과정에서 한시적으로 나타난, 즉 발성영화의 등장과 함께 사라질/사라져야 할 운명의 특수한 존재로 간주되었다.⁶⁾ 김수남이 무성영화 <아리랑>과 <검사와 여선생>의 대본 및 변사의 해설을 비교 고찰함으로써 변사의 자의적 해설이나 해석이 영상예술인 영화의 미학적 발전에 미친 악영향을 특히 강조했던 것도 궁극적으로는 변사가 영화 외적인 불필요한 요소였다는 인식을 토대로 하는 것이었다.⁷⁾

한편 최근 주창규의 「버나클러 모더니즘의 스타로서 무성영화 변사의 변형에 대한 연구」는 식민지근대라는 역사적 맥락에서 변사가 당시의 문화적 아이콘으로서 지니고 있었던 역할과 의의를 재조명하였다는 점에서 눈길을 끈다. 그는 ‘버나클러 모더니즘(vernacular modernism)으로서의 고전 영화’에 대한 미리엄 한센(Miriam Hansen)의 논의를 변사 연구에 적용시켰다. 미리엄 한센은 20세기 초반의 대중적인 할리우드 고전 영화와 예술적인 모더니즘 영화를 이항대립적으로 바라보는 기존의 연구들을 비판하면서, 고전 영화가 전지구화될 수 있었던 힘은 바로 ‘다른 지역으로 번역가능한 역동적인 아메리카 지역의 근대성’에 있다고 재평가했다. 주창규는 한센의 버나클러 모더니즘을 “기원이 외래적이어도 이제는 그 생성력에 의해 토착화된 모더니즘을 그리하여 지구적인 혼종화에 의한 토착화된 모더니즘”으로 해석하면서, 변사를 “할리우드 버나클러 모더니즘에 대한 청중들의 반응을 번역하고 대표하는 스타”로서 위치시켰다.⁸⁾

2) “동문 내 전기회사 기계장에서 施術하는 활동사진은 日曜及陰雨를 除은 외에는 매일 하오 십시사지 설행하는등 大韓及歐美各國의 생명도시 각종극장의 절승한 광경이 구비하외다 / 허일료금 銅貨 십전”, 『황성신문』, 1903.6.23. 여기서 “동문 내 전기회사 기계창”이란 당시 동대문 안에 위치했던 한성전기회사의 기계창고를 말하며, 이곳의 활동사진소에는 이후 1907년에 광무대(光武臺)가 신설된다.

3) “애국부인회에서 금일부터 관인구락부에 회동하는 일본에 유학하시는 황태자 전하의 활동사진을 거행한다함은 已報어니와 작일 하오 1시에 내대 송병준씨가 辯士 鄭雲復 韓錫振 金祥演 삼씨를(이후 강조-인용자) 내부에 청요하여 該 활동사진에 대하야 연설할 방침을 협의하얏다더라”, 연설협회, 『황성신문』, 1908.6.24.

4) 조희문은 무성영화의 해설자 변사 연구에서 고종황제를 비롯한 황실인사들이 영화를 관람하는 동안 전무과(電務課)기사 원희정이 그 내용을 설명했다는 『만세보』(1907.5.12)의 기사내용을 들면서, 하지만 이는 직업적인 것이라기보다는 일시적인 것으로 보인다고 하였다. (『영화연구』 제13집, 1997, 182~217면) 전 기업을 담당했던 원희정의 해설은 비록 일시적인 것이었지만, 앞의 1908년 『황성신문』의 기사로 볼 때, 변사의 직업적 활동은 조희문이 추정하듯이 1910년 경성고등연예관이 개관하면서 시작되었다기보다는 1908년에 이미 자리를 잡았던 것으로 보인다.

5) 조희문, 앞의 논문, 204~209면.

6) 조희문, 앞의 논문, 216~217면.

7) 김수남, 「조선무성영화 변사의 기능적 고찰과 미학 연구」, 『영화연구』 제24집, 2004.

기존의 논의들은 변사를 영화 ‘원본’에 대한 이차적인 해설자로 보았던 데 반해 주창규는 변사를 서구 영화와 관객 사이에서 능동적으로 “할리우드의 지역적 버나쿨라 모더니즘을 번역하고 매개할 수 있는” 존재로 보았다. 즉 변사에 대한 대중들의 환호는 변사의 해설 내용이나 방식보다도 그가 번역해내는 서구적 근대성을 향해 있었다는 것이다. 연구자 스스로 지적하듯이 번역과 매개의 결과를 오늘날 구체적으로 알 수는 없지만, 그동안 변사의 한계로 비판받아왔던 자의적인 해설과 오역이 모두 여기에 포함될 수 있다. 그리고 이를 통해 변사는 ‘영화 대(對) 해설자’라는 기존의 이분법적인 주중관계에서 벗어나, 영화를 매개로 활동했던 근대적 문화 생산자로 재평가될 수 있었다.

그럼에도 불구하고 이상의 논의들은 모두 변사가 일차적으로 영화 해설자라는 데에서 출발한다. 여기에서 변사는 영상예술인 영화를 구술(口述), 즉 언어화하였다는 점에서 궁극적으로 영화를 오역할 수밖에 없으며, 그로 인해 영화사에서는 영화의 주변/경계적인 위치에 놓일 수밖에 없었다. 그러나 이 논문에서는 변사의 활동 장(場)을 영화뿐만 아니라 연극, 각종 공연물을 무대화했던 ‘극장’으로 확장시킴으로써, 그의 주변/경계적 위치를 대중연예, 대중문화의 중심 속으로 전치시키고자 한다. 즉 변사는 ‘말’을 주된 매체로 활동했던 ‘숨은’ 영화 해설자였다기보다는, ‘몸’의 무대적 현존이 무성영화 상영의 중심에 있었던 공연자로서의 대중 연예인, 즉 근대적인 엔터테이너(entertainer)였다는 것이다.

우리나라에서 변사는 이렇게 근대적인 형식의 스타덤(stardom)을 배경으로 대중 연애가 형성되는 기원의 자리에 놓여 있었다. 근대적 산물로서 영화 매체와 스타덤은 일찍이 공생 관계에 놓여 있었다. 벤야민은 그의 예언적인 논문인 「기술복제시대의 예술작품」에서, 관객과 직접 대면하지

8) 『영화연구』 제32집, 2007, 265~299면. 이 논문에서 재인용된 한센의 논문은 Christine Gledhill & Linda Williams(ed.), *The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism*, *Reinventing Film Studies*, Arnold, 2000, p.337.

못한 채 카메라 앞에서 연기해야 하고 그 연기 또한 편집되어지는 운명의 영화배우(의 연기)가 가지는 중압감과 불안감이 스튜디오 밖에서 인위적인 ‘스타’를 만들어낸다고 지적했다.⁹⁾ 관객들 역시 연극에서와 같은 배우의 현존(presence)과 마주할 수 없는 공허를 채우기 위해 스크린 밖에서 실제적인 그러나 허구적인 ‘스타’를 소비한다. 식민지조선의 경우 무성영화 변사의 스타덤은 서구의 무성영화 배우를 자신들의 스타로 소비할 수 없는 현실 하에서 관객의 굴절된 욕망이 그 대체물로 만들어낸 것이라고 할 수 있다. 그리고 이 굴절의 지점에서 식민지조선의 변사가 영화제작이나 소비적인 면에서 동시에 가지고 있었던 식민지성과 자율성이 분기되었다고 할 수 있다.

이 논문에서 무성영화 상영/관람의 전체 과정을 하나의 공연(performance)으로, 변사를 무성영화 공연(silent film performance)의 중심에 선 공연자(performer)로 바라보는 것은 이같이 변사를 최초의 근대적인 대중 연예인으로 자리매김하기 위해서이다.¹⁰⁾ 영화와 관객의 상호작용—즉 관람성(spectatorship)—과 현장성을 강조하는 ‘공연’ 개념은 우리로 하여금 영화에 대한 제작중심적 필름중심적인 접근방식에서 벗어나 상영/관람의 과정 전체를 포괄적으로 인식하게 할 것이다. 즉 ‘공연’ 개념은 영화필름 자체만이 아니라 필름의 상영 당시 극장에 함께 있었던 변사와 악사, 관객 등을 모두 중심적인 요소로 아우르면서 역사적으로 맥락화시킬 수 있는 실제적 개념적 틀이 될 수 있다. 실제로도 변사는 현장에서 영화를 설명하

9) 발터 벤야민, 반성완 역, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1995, 216면.

10) 조희문은 앞서의 논문에서 변사가 단순히 영화의 내용을 설명하는 것 외에도 공연자로서의 역할을 한다고 지적하였다. 그러나 여기서 공연자로서 변사의 역할은 구경거리의 대상에 머무는 것이었다. “변사가 영화와 더불어 또 하나의 구경거리가 되는 셈이었다.”(211면) 그러나 본고에서 강조하는 변사의 공연자적인 역할은 영화의 상영과 관람의 과정 전체를 조직, 주도하는 것이었다는 점에서 좀더 적극적이면서도 포괄적인 것이다.

면서 복제/재생산을 고유한 특징으로 하는 영화 상영을 일회적이고 임의적인 공연으로 전파시켰다. 그로 인해 당시의 영화 관람은, 오늘날 어두운 극장 안에서 반복 상영되는 동일한 필름을 개개인이 내밀하게 경험하는 것과 달리, 변사에 의해 매번 관람 내용이 달라질 수 있는 일회적인 것이었으며 관객의 영화 이해가 변사의 동일한 해설에 일차적으로 의존하는 집단적이고 공공적인 것이었다.

무성영화 변사의 공연성은 우선적으로 대중적인 연예의 장(場)으로서의 극장과 불가분의 관계에 놓여 있다. 기존의 연극사에서 극장은 연극과 기생의 무용 등과 같은 각종 공연물이 주로 공연되는 공간으로, 그리고 영화사에서는 영화가 주로 상영되는 공간으로 각각 별도로 기술되어 왔다. 그러나 본고의 제2장에서는 이같은 기술방식이 연극/연극장과 영화/영화관의 명백한 장르/장소 구분에 대한 오늘날의 심상(心像)을 소급하여 기정사실화 하는 우(愚)를 범할 수 있다고 본다. 당시 극장에서는 각종 공연물과 영화 등이 —적어도 20년대 초반까지는— 오늘날처럼 전혀 다른 장르이며 따로 공연/상영되어야 한다는 인식 없이 하나의 ‘구경거리’로 인식되면서 한데 제공되었기 때문이다. 즉 극장은 연극과 영화, 기생의 무용, 창, 사당패 놀이 등을 대중들이 종합적으로 즐길 수 있는 ‘연예의 장’이었으며, 변사는 영화라는 근대적 매체가 낳은 새로운 형식의 연예인이었다.

이를 토대로 제3장에서는 실제로 무성영화 변사의 공연성이 무성영화 상영의 현장성과 일회성, 관람성을 창출하면서 어떻게 작동하였는가를 살펴볼 것이다. 변사와 악사를 동반했던 현장성과 그 생동감은 무성영화 공연에서만 맞볼 수 있는 독자적인 관람 경험이었다. 여기서 변사는 특히 관객의 관람 경험을 구성한다는 측면에서 영화필름보다도 더 우선적이며 주도적인 역할을 했다고까지 말할 수 있다. 그리고 최근 발굴된 한국 최고(最古)의 무성영화 <청춘의 십자로>(안중화 감독, 1934)의 변사동반 시사회¹¹⁾에서 변사의 공연성은 현대적인 맥락에서도 여전히 유효한

것으로 확인되었다.

이상의 논의는 기존의 근대 연극/극장 연구에서 중시되어왔던 판소리 분창이나 신파극과 같은 근대적 형식의 연극이 이인직의 <은세계>(1908)를 전후로 공연되기 이전부터 근대적인 대중 연예의 등장이, 기생의 춤이나 창부의 노래, 각종 민속놀이, 활동사진 상영 등이 험틀사(실내극장)나 동대문 활동사진소(노천극장) 등의 극장 안에서 스펙터클한 버라이어티로 재배치되면서 마련되기 시작했다고 본다. 그리고 1910년대에 본격적으로 활성화되었던 무성영화 변사를 통해 근대적인 대중 연예가 형성되기 시작했다고 본다.

2. 극장, 그 버라이어티한 스펙터클의 ‘연예(演藝)’ 공간

변사들의 활동 장(場)은 극장이었다. 1900년대 말부터 생기기 시작했던 실내 극장이나 이전의 야외 가설무대는 처음에는 모두 뚜렷한 장르 구분/개념 없이 각종 공연물과 무성영화를 구경거리로 제공하였던 혼종적인 스펙터클(spectacle)의 공간이었다.¹²⁾ 초창기인 1900년대 극장에서 무성영화

11) 2007년에 발굴된 <청춘의 십자로>(안중화 감독, 금강키네마 제작, 1934)는 지난 5월 영상자료원의 개관영화제를 통해 변사와 악사를 동반한 형식으로 처음 공개되었다. 이 무성영화 공연의 전체 연출은 영화 <가족의 탄생>의 김태용 감독이 맡았으며, 이번 공연을 위해 변사의 해설대본과 영화의 주제곡 및 배경음악이 새로 마련되었다. 이 공연은 뜨거운 반응 하에 지난 7월 19·20일에 재공연되었으며, 이후 각종 영화제에 초대되었다.

12) 서구 연극사에서 ‘스펙터클(spectacle)’이란 용어는 아리스토텔레스의 『시학』에서 연극(drama)의 6가지 요소 중 하나로 맨처음 등장하였다. 여기서 스펙터클은 “시인의 기술에서 가장 비본질적인 요소”인 “탈 제작자의 기술”로서 제시되었다. (이상섭, 『아리스토텔레스의 『시학』 연구』, 문학과지성사, 2002, 42~43면.) 그러나 이 논문에서는 ‘스펙터클’을 『시학』에서와 같이 연극을 구성하는 플롯과 캐릭터, 주제, 언어, 음악 등의 요소를 제외하는 시각적 장치에 국한되는 연극 용

는 기생들의 각종 무용이나 창부들의 창 등으로 구성된 장시간의 공연 끝에 상영되었다. 그리고 우미관이 1912년경에 조선인 대상의 전문적인 영화상영관으로 개관한 후에도 연극과 영화의 혼종 형식인 연쇄극과 변사들의 전기응용 신파극, 전문적인 신파극단의 신파극 등은 여전히 공연되었다. 당시의 극장 경영자나 관객에게 연극과 영화, 무용 등은 오늘날처럼 장소를 달리해야 하는 별개의 장르였다기보다는 버라이어티의 동일한 일부로 인식되었다. 그리고 극장은 버라이어티를 제공하는 스펙터클의 공간이었다.

전문적인 영화상영관이 생기기 이전인 1910년경까지 활동사진은 주로 일본인이나 중국인 극장에서 외국인 거류민을 대상으로 상영되거나 일반 가정집에서 영업적으로 상영되었으며,¹³⁾ 때로는 외국계 기업들이 조선인을 대상으로 상품선전을 하기 위해 회사 창고나 마당에서 포장을 쳐서 만든 가설무대에서 상영되기도 했다. 그 중 가장 많이 알려진 것은 동대문에서 좀더 상설적으로 영화를 상영했던 한미전기회사 내 활동사진소였는데, 구경을 위해서는 입장료 십전을 내거나 입장료 대신에 정해진 수량의 빈 담배곽을 내야 했다. 일명 동대문 활동사진소의 광고는 1903년 6월 23일에 맨처음 등장하였고,¹⁴⁾ 따라서 활동사진이 상영되기 시작한 것

으로 사용하지 않는다. 그보다는 “규모가 있게 특별히 마련된 다소 대중적인 성격을 띠는 구경거리로서, 관객들에게 인상적이거나 재미있는 볼거리 또는 오락물(A specially prepared or arranged display of a more or less public nature (esp. one on a large scale, forming an impressive or interesting show or entertainment for those viewing it.)”의 좀더 일반적인 의미로 사용할 것이다. 옥스퍼드 사전의 용례에 의하면, 이같은 의미의 ‘스펙터클’은 14세기경에 처음 사용되기 시작했다는 점에서 근대적인 것이라 할 수 있다. 연극사적으로 이는 화려한 볼거리와 음악 등 오락적 요소가 강한 궁정 가면극의 등장과 조응하는 것이다.

13) 이에 관해서는 유선영의 초기 영화의 문화적 수용과 관객성-근대적 시각문화의 변조와 재배치, 『언론과 사회』 제12권 제1호, 2003 겨울) 14면을 참고할 것. 1906~7년경에는 프랑수아 마탱(馬田)이 자신의 벽돌 양옥집에서 유료로 활동사진을 영사하는 광고기사가 『황성신문』이나 『대한매일신보』에 실렸다.

14) “동문 내 전기회사 기계창에서 施術하는 활동사진은 日曜及陰雨를 除한 외에는

은 그 이전부터였다고 할 수 있다. 동대문 활동사진소에서 주로 상영되었던 영화는 뤼미에르 형제가 1890년대 말과 1900년대 초에 만들었던 단편영화들이었으며, 이들은 대개 20~50초 남짓하는 짧은 길이의 영화였다.¹⁵⁾ 따라서 입장료를 내고 들어오는 관객들을 만족시키기 위해서는 활동사진 외에도 기생들의 각종 무용이나 판소리, 사당패 놀이 등을 함께 제공해야만 했다.

다음의 광무대 개관 기사는 당시 극장의 전체 프로그램이 구성되었던 방식을 알려준다. 구경꾼이 점차 늘어가자 노천의 가설극장이었던 동대문의 활동사진소는 1907년에 광무대(光武臺)라는 실내극장을 신축하여 본격적인 영업에 나섰다.

東門內 電氣倉에 부속한 활동사진소내에 演劇場을 신설한다는 說은 前號에 概報하였거니와 該연극은 전기회사에서 專管經起하여 光武臺라 명칭하고 前記한 才人 등으로 演藝을 始開하였는디 "再昨夜에 하오 팔시부터 개장하여 활동사진數回를 演戲한 후에 춘향가 중 數回를 演劇하는디 才人등의 唱歌와 技藝가 天然의 眞境을 畫出거니와 십이세女 蓮花는 上丹의 形모를 換出하고 십일세女 桂花는 춘향이가 재생한 듯 百般悲歎한 상태를 모출할 쏘더러 唱歌 彈琴 僧舞가 無非絶妙하여 可히 歌舞場裏에 제일등을 점거할거시라 一動一靜이 觀光자의 喝來를 供하며 傀磊가 換出할 時間에는 尤성기로 各곡을 送奏하니 춘향전은 傳來하는 특이한 行蹟이는 但唱優가 唱歌로 敷衍하고 其진상을 未睹함이 慨歎하는바이러니 今에 其活畫를 快睹하니 眼界는 恍然하고 心地는 豁如거니와 演戲場 進歩도 其영향이 역시 國民發達에 及하는디 此 才人 등의 기예가 타국에 讓頭치 아니하는지라 觀람한 상황을 略記하여 찬양하는 辭를 附陳하노라¹⁶⁾

매일 하오 십시사지 設行하는디 大韓及歐美各國의 생명도시 각종극장의 절승한 光경이 구비하외다 / 허입료금 銅貨 십전, 「광고」, 『황성신문』, 1913.6.23.

15) 유선영, 앞의 논문, 22면.

이 기사에 따르면 극장은 8시에 개장하였다. 그리고 활동사진을 몇회 상영한 뒤 춘향가 중 일부를 공연하고 창(唱)과 가야금 연주, 승무, 인형극을 보여주며 여기에 유성기 소리까지 들려주는 등의 다채로운 버라이어티를 제공하였다. ‘활동사진소’라는 명칭이 무색하리만큼 영화가 전체 프로그램에서 차지하는 양은 극히 일부였으며, 극장은 오히려 영화가 일부 포함된 종합적인 구경거리, 즉 스펙터클을 제공하는 곳이었다.

한편 이에 비해 1908년 5월 『황성신문』의 광고는 극장의 프로그램 목록과 시간을 좀더 구체적으로 명시하고 있다.

동대문 내 광무대에서 陰 本월 이십칠일부터 제반 연예를 일신 개량하야 古今奇絶한 事를 모방하고 聖世풍류를 敎演확장하야 翫자의 性情과 안목에 感發유쾌케 완상품을 設비하얏스오니 及期 광림하심을 敬要

순서	官妓男舞	佳人剪牧丹	검무	梨衣舞	승무
	한량무	性眞舞	矢射舞	舞鼓	電氣光舞
	地球舞	舞童	향장무		
	법국 巴京에서 新구입한 活動사진				
시간	하오 7시반으로 同11시까지 ¹⁷⁾				

관소리 개량이나 신파극의 등장이 본격화되기 이전이었을 무렵 동대문 활동사진소의 주된 레퍼토리는 주로 기생들의 각종 무용이었다. 가장 큰 관심과 기다림의 대상이 아무리 활동사진이었다고 해도 관객들이 오직 활동사진을 위해 네 시간 동안 앉아 있었다고 보기는 어려우며 오히려 이들 공연을 함께 즐겼다고 볼 수 있다. 특히 기생의 무용은 이전에는 평민들이 접할 수 없었던 왕족과 양반들의 전유물이었다는 점에서 활동

16) 『演劇奇觀』, 『만세보』, 1907.5.30.

17) 특별대광고, 『황성신문』, 1908.5.26 · 28.

사진 못지않은 호기심의 대상이었을 것이었다. 따라서 순서에 나오는 기생들의 각종 무용과 활동사진 등은 버라이어티한 스펙터클을 기대하는 관객들의 요구에 충실히 부응하는 것이었다고 할 수 있다.

무엇보다도 극장의 프로그램 구성 방식은 필름의 길이와 불가분의 관련이 있었다. 활동사진의 비중이 좀더 길어진 것은 1900년대 후반 이후부터 1910년대에 이르러서였는데, 이 때에는 총 15~20분짜리, 간혹 45분짜리 단편들, 그리고 이런 단편들의 연작 시리즈물이 제작되었다.¹⁸⁾ 1910년에는 일본인 관객을 대상으로 하는 경성고등연예관이 남촌의 황금정에, 1912년에는 조선인 관객을 대상으로 하는 우미관이 중부의 동곡(東谷, 오늘날의 종로2가 부근)에 개관할 수 있었던 것도 궁극적으로는 영화의 기술적 발전과 관련이 있었다. 1907년 조선인 소유로 개관한 이후 신파극과 기생 연주회 등의 공연을 주로 했던 단성사는, 1917년 2월 당시 황금관 주인이었던 일본인 다무라(田村)에게 매각된 이후 대대적인 수리를 거쳐 같은 해 12월에는 본격적인 활동사진 전용관으로 재개관되었는데, 여기에도 관객들의 요구와 기술적 발전이 함께 작용했다고 할 수 있다.

활동사진의 길이가 길어짐에 따라 동대문 활동사진소(이후 광무대) 시대보다는 활동사진의 비중이 점점 더 커졌다. 하지만 스펙터클 자체에 대한 관객의 요구는 여전히 극장으로 하여금 활동사진 이상의 것을 고안해 내도록 만드는 추동력이 되었으며, 이를 반증하듯이 얼마 지나지 않아 변사들의 전기응용 신파극이나 연쇄극 등과 같은 혼종적인 형식이 등장하기 시작하였다.

전기응용 신파극은 단성사 소속 변사들이 신파극에 ‘유니버스’라는 첨단 기계장치를 이용하여 생생한 무대효과를 냈던 공연이었다.¹⁹⁾ 단성

18) 유선영, 앞의 논문, 22면.

19) 당시 테크놀로지는 활동사진과 연극 양쪽에서 극장 관객을 실제적으로 견인해 나갔던 근대적인 요소였다. 전기응용 신파극이 창출한 새로운 무대효과의 내용에 관해서는 우수진의 연쇄극의 근대 연극사적 의의-테크놀로지와 사실적 미

사에서는 극장 수리에 들어가기 직전에 혁신단의 고별공연을 성황리에 마치고 12월 21일부터 대대적인 활동사진 상영에 들어갔지만, 일년이 채 지나지 않아 연극 영업을 다시 병행하였다.²⁰⁾ 첫 번째 전기응용 신파극은 1919년 5월 9일의 「生乎아 死乎아」(전5막)였으며, 5월 30일의 탐라의 詐夢(전5막)은 제주도 한라산과 바다 등의 실사 배경뿐만 아니라 유령의 등장과 같은 특수효과로 관객의 많은 관심을 불러 모았다. 전기응용 신파극은 기존의 신파극 레퍼토리에다가 단지 무대배경에 생생한 특수효과를 사용한 것으로서, 말 그대로 관객의 스펙터클에 대한 호기심에 직접 부응하는 것이었다. 하지만 변사들의 전기응용 신파극은 큰 반향을 얻었으며, 곧 신파극단에도 영향을 미쳐 신파극단인 김도산 일행은 유사한 키네오라마를 만들어 단성사와 경쟁관계에 있던 영화상영관 우미관에서 공연하였다. 그리고 단성사에서 혁신단 임성구 일행이 기존의 신파극 레퍼토리를 키네오라마를 사용하여 고별공연으로 올렸다.

여기서 눈여겨 볼 수 있는 것은 당시로서는 최첨단 테크놀로지를 이용한 전기응용 신파극이 다름 아닌 변사들의 공연으로 시작되었다는 점이다. 당시 변사들은 한 사람씩 영화를 해설하기도 했지만 여러 명의 변사들이 등장인물의 배역을 각각 나누어 맡아 연기하듯이 해설하기도 했다. 따라서 변사들은 연극적으로 영화를 해설하는 것과 실제로 연극을 공연하는 것 사이에는 별다른 차이나 어려움을 느끼지 않았으며, 관객들 역시 별다른 거부감이 없었던 것으로 보인다. 오히려 변사들은 영화 해설뿐만 아니라 연극 해설, 연극 공연, 그리고 다음 장에서 살펴볼 막간의 쇼(show) 등을 모두 망라하는 종합 연예인(entertainer)로서 활동했으며, 극장의 전속 제도는 이들 활동의 실제적인 토대가 되어 주었다.

좀더 자세히 살펴보면, 변사들은 우선 1919년 6월 일본의 쇼쿄쿠사이 텐카(松旭齋天華) 일행이 황금관에서 일주일 동안의 공연을 성황리에 마

치고 단성사에서 조선인 관객을 공연하였을 때 연극을 해설하기도 했다. 텐카 일행은 『매일신보』에서 『희무정(噫無情)』으로 연재되었던 『레미제라블』 중 장발장이 미리엘 주교의 집에서 은춧대를 훔쳐내는 장면을 <애사(哀史)>라는 제목으로 공연하였는데, 여기에서 변사들은 일본어를 알아들을 수 없는 조선인을 위해 사이사이에 연극 해설을 했던 것이다. 극장에 전속되어 있었던 변사들은 영화나 연극의 장르 구분 없이 필요시 일종의 ‘살아있는’ 자막 역할을 해야 했다.

뿐만 아니라 이후 9월경에는 단성사의 활동사진관 변사들 및 관원 일동이 자신들이 해설했던 <애사(哀史)>를 직접 무대에 올리기도 했다. 해설을 통해 극의 내용을 이미 숙지하고 있었던 변사들은 블로킹을 포함한 무대연출 및 연기, 의상과 세트 등의 미장센 기술을 어깨너머로 익히면서 직접 공연할 수도 있다는 자신감을 가졌던 것이다. 그리고 다음 해 7월경에는 <애사>로 대대적인 자선공연을 하기도 했다. 당시 자선공연은 주로 신파극단이나 기생조합에 의해 행해지고 있었다.²¹⁾ 그리고 변사들의 자선공연은 변사들 역시 연극배우나 기생들과 같은 연예계 집단으로 스스로를 인식 활동하였으며, 사회적으로도 그렇게 간주되고 있었음을 반증하는 것이었다.

이상과 같이 이 시기의 극장은 활동사진, 연극, 각종 무용, 창 등이 종합적으로 연행되었던 버라이어티의 공간이었다. 극장은 연극이나 영화, 무용간의 장르 구분 없이 다양하고 종합적인 구경거리의 스펙터클을 제공하는 장이었으며, 변사는 이같은 극장 시스템의 중심에 놓여 있었다. 변사들은 단지 영화 해설자였다기보다는 연극 해설과 연극 공연, 막간극 쇼 등을 망라하는 종합적인 연예인(entertainer)이자 대중적인 스타였으며, 이로 인해 가십의 중심에 놓이기도 했다. 변사의 지위는 기생이나 신파

장센, 여배우의 등장」(『상허학보』20, 2007) 176~182면을 참고할 것.

20) 「단성사의 신여흥」, 『매일신보』, 1919.5.9.

21) 신파극단 및 기생들의 자선공연과 사회적 공감(‘동정’), 계몽주의와 신파극의 센터멘털리티 간의 역학 관계에 대해서는 우수진의 근대 연극과 센터멘털리티의 형성」(연세대학교 박사학위논문, 2006) 제IV장 제1절을 참고할 것.

극 배우와 달리 영화 미디어에 의해 부상되고 신문 미디어에 의해 확산되었다는 점에서 근대적인 것이었으며 대중성을 띠는 것이었다.

3. ‘연예인’ 변사, 무성영화를 공연하다

: 무성영화 <청춘의 십자로>의 변사공연 시사회를 참고로

초기영화에 대한 서구의 연구들은 무성영화가 오히려 악사들의 음악 반주와 음향 그리고 경우에 따라 해설을 동반한, 소리로 가득 찬 곳에서 상영되었음을 밝혀왔다. 오늘날의 관객이 조용한 분위기 속에서 시끄럽게 떠드는 유성영화를 즐기고 있는 데 반해, 무성영화 시대의 관객은 떠들썩한 가운데 조용한 영화를 즐겼던 셈이다. 우리의 경우에도 무성의 활동사진이 돌아가던 극장은 언제나 변사의 해설과 음악 반주 및 각종 효과음, 그리고 관객의 반응과 환호 등의 소리들로 가득 찬 공간이었다. 이기림은 한국영화에서 사운드 공간을 구성하는 연행요소들—변사, 악대, 실내 상설관 등—이 1910년대 초에 형성되기 시작해 나운규의 <아리랑>으로 전성기에 달했던 1926년에 제도화 되었다고 밝힌 바 있다.²²⁾

무성영화 상영시 동반되었던 이들 ‘소리’ 중에서도 특히 변사의 해설은 무성영화 필름에 결코 부수적이거나 이차적인 존재가 아니었으며, 변사는 오히려 무성영화의 상영을 주도적으로 연출했던 핵심적인 존재였다. 즉 무성영화의 상영은 오늘날처럼 기계적인 작동만으로 완성되는 발성영화와 달리 변사의 해설과 음악 반주, 효과음 등의 공연적인 요소가 함께 있는 과정이었다. 그리고 여기서 실제 진행의 주도권을 가지고 있

22) 이에 관해서는 무성영화의 소리에 관해서는 이기림의 「1930년대 한국영화 토끼로의 전환에 관한 연구」(동국대학교 석사학위논문, 2003) 제II장 제1절을 참고할 것.

었던 변사는 말 그대로 ‘무성영화를 공연’하였던 것이다.

첫째로 변사는 영사의 속도나 장면 전환에 대한 결정권을 가지고 있었다. 일본의 가쓰벤(辯士)은 영사기사에게 신호를 줌으로써 자신이 지루하다고 생각되는 부분을 빨리 돌리게 하는 등 자신의 감정에 맞도록 장면의 속도를 조절하였다고 한다.²³⁾ 비슷한 시기에 일본의 가쓰벤과 함께 경성 시내에서 활동하며 기술적인 면에서 영향을 주고받았을 우리나라의 변사 역시 마찬가지였을 것으로 추정된다. 그리고 변사의 임의적인 속도나 장면 전환은 필연적으로 영화의 의미화 과정, 즉 관객이 영화를 이해하는 방식에도 중대한 영향을 미쳤을 것이었다.

변사의 해설 내용 또한 영화의 내용과 무관한 경우가 많았으며, 변사는 그날그날 관객 구성원과 반응에 따라 해설의 내용을 자의적으로 변경시켰다. 1919년경 우미관에서는 “변스되는 자가 설명을 잘못하야 스진의 너움을 알슈업슬 썬외라 설명하는 것이 괴악”한 것에 화가 난 관객이 숯 불덩이를 써서 변사에게 던진 것이 스크린에 잘못 맞는 일도 있었다.²⁴⁾ 영화 내용과 다른 해설이나 불필요한 해설에 대한 불만과 비판의 목소리는 지속되었으며, 지식인 영화 애호가들이 증가함에 따라 비판의 내용은 구체화되었다. 예컨대 팔극생은 영화에서 한 여성이 사랑하는 이가 들어오는 것을 보고 화장실에 들어가 옷매무시와 머리모양을 가다듬는 것에 대해 변사가 자기의 생각을 붙여 “그저 저것이 병이야요”라고 한다든지,

23) “자기가 원하는 대로 영화를 공연하기 위해, 가쓰벤은 자신의 감정에 맞는 적당한 속도를 맞추어 주거나 지루하다고 생각되는 부분을 빨리 돌리는 등 장면의 속도를 조절해 주는 영사기사를 정해야만 했다. 때로는 가쓰벤이 원하는, 이야기의 많고 적음에 따라 영사 시간이 조절되기도 했다. 많은 극장들은, 가쓰벤이 연단에 있는 버튼을 누르면 영사실에 버저가 울리도록 장치를 해두었다. 버저를 통해 지시되는 대표적인 명령은 영사의 속도를 즉시 변화시키라는 것이었다.” J. L. 앤더슨(Anderson), 「설명이 곁들여진 일본의 무성영화, 또는 화면을 보며 이야기하기: 가쓰벤에 관한 논의, 텍스트 문맥화하기」, 『일본영화 다시보기』, 아서 놀레티·데이비드 데서 편, 편장완·정수완 역, 시공사, 2001, 373~374면.

24) 「변사에게 불덩이 설명을 잘못한다고」, 『매일신보』, 1919.1.18.

한문문자를 필요이상으로 과도하게 그리고 잘못 쓰는 경우에 대해 비판하고 있었다. “또는 한문문자들을 쓰는데 너무 범람히 쓴다는 것은 말할 것도 없지만은 그것치 쓰는중에도 혹은 잘못 외우는 일이 만히 있다 『화호회피난화골지인지면부지심(畫虎畫皮難畫骨, 知人知面不知心)을 『화우화필란화골』이라고 외우는 자도 있다.”²⁵⁾

변사 해설의 자의성 또는 오역은 대부분 자질 부족이나 역할 자체에 대한 한계의 문제로 지적되어 왔다. 변사의 무식함이 영화를 임의적으로 오독하였지만, 원래 영상예술인 영화를 언어로 해설하는 것 자체가 불가능하다는 것이었다. 20년대 중반부터 지식인들 사이에서 증가했던 자의적 영화해설에 대한 비판적 목소리는 역으로 이같은 해설 관행이 여전히 지속되었음을 반증하는 것이기도 했다. 실제로 당시 가장 인기가 높았던 서상호는 “「타이틀」에 없는 말을 그럴듯하게 창작하여 집어넣어서 더 한층 갈채를 받기 시작하였으며 「타이틀」에 「쑤」이나 「메리」로 있던 말건 대중에 영합하기 위하여서 김서방 박서방 훗두루 맛두루 이름을 붙이다가 나중에는 「메리」가 「뽕덕어멈」이 되어 나오기까지 하였다”²⁶⁾고 하였다. 즉 몇몇 지식인들의 비판에도 불구하고 극장에서 관객들은 실제로 큰 문제없이 변사의 다소 황당한 해설을 즐기고 있었던 것이다.

나아가 변사들은 영화의 속성상 영화 해설이 어느 정도 ‘창작적 활동’이라고/이어야 한다고 생각했다. 최소한의 해설이 최선이라는 일간의 비판에 대응하듯이 단성사의 변사 김영환은 영화해설에 대한 나의 천견,²⁷⁾에서 해설이 자막만 읽어주어서는 완전한 효과를 볼 수 없다고 주장하였다. 그는 “一畫一畫”로 구성되어 있는 영화 작품 전체에 잠재해 있는 “主義”나 “중심사상”을 드러내주기 위해서는 변사가 주어진 그림

25) 팔극생, 활동변사에게 예술덕 참가치를 충분히 발휘하라, 『매일신보』, 1919.8.22.

26) 유흥태, 「은막암영 속에 희비를 좌우하던 당대 인기변사 서상호 일대기」, 『조광』, 1938.10, 123면.

27) 김영환, 『매일신보』, 1925.1.7.

만 따라가서는 안 된다고 하였다. 그리고 이를 위해서는 “미사여구”와 “칭중의 심리를 흔들만한 힘”이 있는 “음성”이 필요하다고 주장했다. 즉 변사는 작품의 주제의를 관객들에게 효과적으로 전달해줄 수 있는 “설명적 創意”가 필요하며, 변사의 해설은 “작자와 감독으로 이중창작이 되었든 것”을 “삼중창작”하는 과정이라는 것이다.

김영환은 관객이 궁극적으로 만나는 것은 결국 영화에 대한 변사의 “삼중창작”이며, 미사여구와 호소력 있는 목소리의 연극적인 해설 방식은 관객들에게 영화의 주제를 효과적으로 전달하고 감동을 주기 위해 반드시 필요하다고 주장했다. 여기서 발생하는, 오늘날 변사 해설의 트레이드마크로 여겨지는 과장된 어조는 영화 관람을 방해하는 것으로 비판을 받고 있지만, 일찍이 『매일신보』의 「예단일백인」에서 최고의 변사로 꼽혔던 김덕경의 해설은 오히려 이러한 연극성으로 인해 높은 평가를 받았다.

류창현 어조로 혹은 농했다 나졌다 연약한 아녀자의 음성도 지으며 혹은 웅장한 대장부의 호통도 능하야 보는 사람으로 하야곰 비록 그림이 빗췌이지만은 실디의 연극을 보는 듯 췌는 현장에서 그 광경을 즉접으로 당흔것까지 감념이 되니 이는 김덕경의 특이한 장기가 안이면 능치못홀일이라²⁸⁾

변사의 자의적 해설 외에도 영화 필름을 갈아 끼우는 사이나 상영 도중에는 관중들의 고함과 이에 대한 변사의 응대가 수시로 간섭하며 끼어들었다. 이러한 돌발적 해프닝은 원텍스트에 대한 집중을 방해하거나 그의 의도를 변질—예컨대 가장 빈번하게는 진지한 장면을 희극적인 분위기로 몰고가는 등—시키기 쉬웠다. 그리고 관람의 성격을 즉흥적 일회적인 것에 가깝게 만들면서 원텍스트의 의미화 과정에 간섭하고 방해했을 것이었다. 예컨대 필름을 바꾸는 동안이나 영사 중에 터져나오는 관객의

28) 「예단일백인 (98) 김덕경」, 『매일신보』, 1914.6.9.

고함소리—“기사 밤참 먹으러 갔느냐” “오줌 누러 갔다” “변사 좀 크게 해라” 등—나, 관객과 변사와의 문답—“아아 사진 떴다!” “동지가 지냈으니 사진도 떴니다”—은 영화 내용의 진지함과 관계없이 관람 분위기를 희극적으로 조성했다.²⁹⁾³⁰⁾

뿐만 아니라 영화 시작 전의 전설(前說)³¹⁾과 막간의 여흥은 실제로 무성영화의 상영을 연예 공연에 가깝게 만들었다. 1913년경 우미관의 주입 변사였던 서상호³²⁾는 영화해설의 전문성보다 쇼맨십을 동반한 영화해설

29) “그 때는 영사기의 가격이 비싼 관계인지 한 대만을 설비한 곳이 대부분으로 한권이 끝나면 그 다음권을 박귀넣을 때까지 기다려야 한다. 캄캄한 객석에서는 「기사 밤참 먹으러 갔느냐」 「오줌누러갔다」 「인마 집어서 마누라 기다린다」 「떠들지마라」 이렇게 아우성을 치다가 나중에는 툭닥거리며 싸우기까지 한다. 한편을 돌리는 사히에도 이층이다」 「눈머렸나」 「변사 좀 크게 해라」 는등 고품이 그칠 사히가 없으며...”, 유흥태, 앞의 글, 122면.

30) “원악 변사가 전성이었던 시절에는 관중도 지금 관중과 달리 좀 횡포한 편이어서 사진이 흐리거나 잘못되면 「이층이다. 똥통이다」 하고 떠들고 변사가 서투르면 변사 집어내라」 소리가 장내를 흔들었다. 한번은 某館에서 사진이 원악 혈은지라 스크린에 비쳐도 잘 보이지 않으니까 관중속에서 하나 「아아 사진 떴다」고 고품을 치니까 변사군 對曰 「冬至가 지냈으니 사진도 떴니다」 하였다. 이만하면 어지간한 뱃심이라 안할 수가 없다. 또 한번은 고속도촬영(슬로우·모션)으로 된 장면이 나와서 동작이 심히 느린 것을 성미가 불 같은 자 고품을 치며 「좀 빨리 돌려라」 하니가 변사군의 대답이 걸작이다. 놀리기를 천천히 놀리는 게 아니라 박일 때 천천히 박인 때문입니다.” 하소, 영화가 백면상, 『조광』, 1937, 236~237면.

31) “상영을 하기 전에 그 한편의 경계를 이야기하는데 먼저 악대가 행진곡을 불면 기껏 모양을 낸 변사가 스테-지」에 나타나 가진 애교를 다 떨면서 한바탕 드러놓고 드러간다.” 유흥태, 앞의 글, 123면.

32) 서상호는 무성영화 시대를 대표하는 상징적인 존재였다. 그는 1910년대와 20년대 초반에 최고의 인기를 구가하였다가 1925년에 약물중독이 세간에 알려지면서 한순간에 몰락, 1938년에는 결국 우미관 화장실에서 약물중독으로 사망함으로써 세간을 떠들썩하게 만들었다. 말 그대로 파란만장한 삶을 살았던 그가 변사로서 상징적인 존재라고 한 것은 그의 개인적인 흥망이 무성영화에서 유성영화로의 영화사적인 발전과 변사를 규제하고 모르핀 중독자를 통제하고자 하는 식민당국의 시대사회적 필요성과 조응하였기 때문이다. 이에 관련해서는 추창

과 막간의 쇼로 화제를 모았고, 이를 통해 연예인으로서의 변사의 대중적 인지도를 형성, 확대해갔다. 특히 인기의 주된 비결이었던 일명 ‘뽕뽕이춤’은 직접 만들어 공연했다고 하는데, 이는 나팔을 사타구니 사이에 끼고 엉덩이춤을 추거나 탭댄스를 추었던 외설스러운 춤이었다.

「스테-지」 뒤에서 악대가 저음으로 무도곡을 불면 객석의 불이 꺼지며 「스테-지」에 오색광망(光芒)이 집중한다 이때 난데없는 자전거라팔소리가 나고 「스테-지」 왼쪽에서 손 하나만이 쭉나오며 그 손에 쥐어진 라팔이 「뽕뽕」소리를 낸다 서울의 명물로 양조장 술배달들이 자전거로 때를 지어 가며 장단을 맞추어 「뽕뽕」 소리 내는 것을 기억하는 독자도 있을 것이나 이 소리 비슷하게 소리를 내다가는 어느틈에 도라갔는지 오른쪽으로부터 「후룩코트」에 중산모를 쓴 신사한명이 사차구니에 자전거 라팔을 끼우고 소리를 내며 기상망칙한 춤을 추며나온다 엉덩이를 젖는품이 「하와이 안뎨쓰」 비슷도 하지만 그러다가는 「뽕뎨스」로 변하기도하며 사변하의 작금 같으면 풍기문란으로 유치장밥을 톡톡히 먹을만한 야비한 춤을 춘다 서상호가 이춤을 시작하자부터 단연 여성「팬」이 불기시작해야 아지도 못하는 사람에게서 「와이샤쯔」 「벡타이」 양말구두 향수같은 것을 선사 받았으며 나중에는 조선옷을 지어보내는 여성까지 있었다 한다.³³⁾

오늘날 상상하기에도 민망한 뽕뽕이춤은 실제로도 문란했던 서상호의 삶과 결합되면서 많은 지탄을 받았지만,³⁴⁾ 우리나라 막간극의 효시였음

규의 논문을 참고할 것.

33) 유흥태, 앞의 글, 124면.

34) 변사 서상호의 쇼맨십 코드는 ‘익살’과 ‘외설’ 또는 ‘외설적인 익살’이었던 것으로 보인다. 우미관이 개관된 지 석달이 조금 지나서 서상호의 해설은 다음과 같이 짙막하게 기사화되었다. “▲우미관 각종 선명한 사진외에, 조선기성의 나뭇춤과, 서상호의 익살마진 설명은, 관람자의 흥을, 일층 더 도오는데고”(『매일신보』, 1913.3.15) 비교적 중립적으로 기술되어 있는 이 기사에서 서상호의 “익살마진 설명”은 그러나 당시로는 파격적으로 성적인 제스처를 포함하는 것이어서 인기와 함께 사회적 비판을 불러모으는 원인이 되기도 했다.

이 분명하다. 그리고 이는 변사의 연예적 자질이 당시에는 영화해설 못지않게, 아니 그보다 더 중요했음을 여실히 보여주는 것이었다.

무성영화 변사의 공연성은 얼마 전 영상자료원에서 공개했던 우리나라 최고(最古)의 무성영화 <청춘의 십자로>(안중화 감독, 1934)의 변사동반 시사회를 통해서도 재확인되었다. 입장 전 관객들이 모여있는 극장 로비에서는 광대차림의 남자가 등에 맨 큰 북을 치고 사탕을 나누어주며 영화를 홍보하고 분위기를 돋우었다. 공연적인 관점에서 본다면 영화의 관람성(spectatorship)은 이 순간부터 시작된다고 할 수 있다. 북소리가 극장 로비에 모여있는 관객들에게 적당한 기대감과 흥분을 일으키면서 일종의 공동체감—오늘 함께 같은 영화를 볼 것이라는—을 나누고 심정적으로는 이미 관람을 준비시키기 때문이다.

극장 안으로 입장한 후에도 영화가 본격적으로 시작되기 전까지 스크린 한 켠에 자리잡은 악사들의 반주에 맞춰, 여자 주인공으로 ‘분장한’—개봉 당시였다면 실제 배우가 나왔을 것이다—배우가 마치 가수처럼 스크린 앞의 무대 위에서 주제곡을 부르기 시작하였다. 그리고 영화의 막간에도 남녀 주인공이 함께 나와 주제곡을 열창하고 들어가면 관객들은 박수로 환호하였다. 영화적인 면에서 이들의 노래는 영화의 흐름을 끊어버리는 것이었지만, 공연적인 면에서는 영화나 노래는 흥겨운 버라이어티의 핵심적인 일부였다. 만일 변사가 서상호였다면 여기에 막간 쇼까지 더해져 한층 더 왁자지껄한 공연이 되었을 것이었다.

그러나 무엇보다도 이번 시사회에서 무성영화 변사의 공연성은 무엇보다 전체 필름 중 일부가 복구되지 못한 상황에서도 관객들이 불편감 없이 관람할 수 있었다는 점에서 증명되었다.³⁵⁾ 즉 변사의 해설은 일부

35) 박승걸의 「‘청춘의 십자로’ 인물배역에 결함있다. 영화시평」(『조선중앙일보』, 1934.12.1~3)에서는 영화 속에서 농촌 사람들이 인사하는 장면, 주인공이 나뭇집을 지는 장면이나 노인의 집을 실어주는 장면과 같은 농촌생활을 재현하는 방식이 사실적이지 않으며, 그 중에서도 주인공이 물지게를 지고 나간 후 들어오

필름의 훼손으로 인해 발생하는 비약적 연결의 결함을 창의적으로 메워가면서 영화와 관객 사이를 상황적으로 매개하였던 것이다. 이 때 변사는 영화의 줄거리를 전달해준다는 점에서 말 그대로 ‘해설자’였지만, 동시에 자신의 재치로 장면 장면에 대한 관객의 정서적 반응을 특정한 방식으로 정향화, 집단화시켰다는 점에서는 무성영화를 공연하는 독립적인 연예인, 즉 공연자였다.

일례로 변사는 해설 도중에 영화 속 인물들이 스테이크를 먹는 장면에서 그것이 미국 소일 것이라는 애드리브를 통해 당시의 사회적 이슈였던 광우병과 미국의 소고기 수입 문제를 비판적으로 환기시켰다. 영화의 내용과 무관한 변사의 애드리브로 인해 관객들은 순간 웃음을 터트렸고, 영화의 흐름을 간섭하는 이 웃음은 미국의 소고기 수입 문제를 희화화시키며 암묵적으로 수입 반대의 분위기를 집단적으로 형성시켰다. 즉 이는 변사 해설의 주된 기제 중 하나로서 ‘간섭’을 주된 전략으로 하여 웃음/울음 유발을 통해 관객을 동정적/공감적으로 참여시키는 것이라고 할 수 있다. 그리고 이는 변사가 관객과 소통하는 공연 방식이기도 하였으며, 동시에 식민지조선에서 서구 제국주의 영화의 의미화가 변사라는 즉흥적이고 현장적인 변수를 포함하는 훨씬 복잡한 과정이었음을 반증하는 것이었다고 할 수 있다.

4. 결론을 대신하여: 근대 극장과 대중 연예

이상에서 살펴본 바와 같이 무성영화 상영과 변사에 대한 공연적 관점은 연극 등의 공연물과 영화 분야와의 학제간 연구를 통해 극장사 연구

는 밥상 위에 쌀밥이 놓여 있음을 비판했다. 그런데 이번 시사회의 영화에는 밥상이 들어오는 장면이 생략되어 있었으며, 추후 확인 결과 필름 일부가 복구되지 않았음을 알게 되었다.

를 대중문화의 지평으로 확장시킬 수 있다. 기존의 연극/극장사 연구에서는 대부분 우리나라 최초의 근대적 실내극장인 협률사(1902)를 ‘미완의 내셔널 시어터’로 기술하고 있다. 왜냐하면 이인직이 인수하여 ‘신연극’ <은세계>(1908)를 올리기 전까지 협률사에서 공연되었던 것은 ‘전근대적인’ 기생의 무용이나 판소리 등이었기 때문이다. 그리고 비슷한 시기에 개장되었던 동대문 활동사진소³⁶⁾ 역시 활동사진을 상영하는 야외의 가설 무대라는 점에서 광무대(1907)의 전신(前身)이라는 것 이상의 주목을 받지는 못했다.

여기에는 근대적인 극장이란 적어도 프로시니엄 구조의 실내극장 무대 위에서 극중 인물을 연기하는 배우가 드라마를 만들어가는 근대적 형식의 연극을 공연하는 곳이어야 한다는 인식이 전제되어 있다. 그러나 기생의 노래와 무용만으로도 협률사는 실내극장의 유료 객석 관객들에게 근대적인 극장 경험을 구성해 주었다. 동일한 내용의 기생 노래와 무용이라 해도 공연 공간이 궁중(宮中)이나 양반가(兩班家), 기방(妓房)에서 극장으로 재배치될 경우에는 그것이 표상하는 바도 달라지기 때문이다. 즉 전자의 경우에서 기생은 제한적인 장소 안에 모인 계층적으로 균질적인 관객 앞에서 기생의 신분으로서 지닌 장기를 보여주는 것이었다면, 후자의 경우에는 유료의 공공 극장 안에 모인 다양한 계층의 관객들 앞에 직업적으로 서는 것이었기 때문이다. 그리고 이 때 기생의 춤과 노래는 전체 극장 공연을 구성하는 버라이어티한 레퍼토리의 일부가 되었다. 즉 ‘내셔널 시어터’였던 협률사는 실질적으로 기생들의 연희를 근대적인 연예물로 전화시키고 있었다는 점에서 이미 근대 극장이었던 것이다.

동대문 활동사진소 역시 같은 맥락에서 근대적인 극장이었다고 할 수 있다. 앞서 살펴보았듯이, 이곳은 이름과 달리 활동사진의 상영보다도 각

36) 앞서도 언급했듯이 현재 확인되는 동대문 활동사진소의 최초 광고가 1903년 6월이었다는 점에서 실제 개장은 그 이전부터였을 것으로 추정할 수 있다. 그리고 협률사가 설치된 것은 1902년 8월이었다.

종 기생의 춤과 노래 등을 더 많이 공연했던 곳이었다. 관인(官人)과 양반 관객이 많았던 협률사에 비해 동대문 활동사진소는 저렴한 입장료 덕분에 일반인 관객이 더 많았을 것이었다. 협률사의 입장료가 상등석이 1원, 중등석이 70전, 하등석이 50전이었던 데 반해³⁷⁾ 활동사진소의 입장료는 10전에 불과하였으며, 이후 광무대가 된 후에도 빈 담배곽을 많게는 20곽에서 적게는 5곽을 모아 가져가면 무료로 볼 수 있었기 때문이다.³⁸⁾ 그리고 일반인들에게 양반과 왕족의 전유물이었던 기생 공연은 활동사진 못지않은 구경거리였다. 따라서 동대문 활동사진소 역시 협률사와 마찬가지로 기생 공연과 활동사진을 모두 관객들의 호기심을 충족시키는 스펙터클한 구경거리, 즉 버라이어티한 대중 연예로 재배치한다는 점에서 근대적인 극장이었다.

이와 같이 극장의 무성영화 상영은 하나의 연예 공연과 같은 성격을 띠고 있었다. 그리고 무성영화를 해설했던 변사는 제3장에서 살펴보았듯이 ‘무성영화를 공연’했다. 이 속에서 관객의 관람은 연극적인 경험에 가까웠으며, 변사는 연쇄극처럼 근대 연극 영화사에서의 경계적인 존재가 되었다.³⁹⁾ 당시 관객들에게 연극과 영화는 ‘극장’이라는 한 공간에서 혼종적으로 함께 경험할 수 있는 구경거리 중 일부였다. 초기에는 활동사진보다 기생의 무용이나 판소리 등과 같은 각종 버라이어티가 더 많은 비중을 차지했지만, 이후 영화전용관이 신설된 이후에도 영화와 기생의 무용, 신파극이 함께 공연되었다. 뿐만 아니라 연쇄극에서처럼 연극 안에

37) 협률사 광고, 『황성신문』, 1902.12.4.

38) 광무대 광고, 『황성신문』, 1908.5.26·28. 그리고 이는 비슷한 시기 활동사진을 상영했던 마텔 회사의 관람요금—상등 30전, 하등 15전—보다도 싼 것이었다.

39) 연쇄극이 신파극 안에 영화를 삽입했다는 점에서 그렇다면, 변사는 무성영화를 해설하는 데 그치지 않고 상영 이전과 도중에 전설(前說)과 해설 및 막간의 여흥과 관객에 대한 돌발적인 리액션 등으로 영화 상영의 전체 과정을 주도하였기 때문이다. 이에 관해서는 우수진의 ‘연쇄극의 근대 연극사적 의의’(『상허학보』 제20집, 2007)를 참조할 것.

영화가 삽입되기도 하고, 영화관 소속 변사들이 직접 신파극을 공연하기도 했으며, 변사의 영화 해설은 공연이 되었다. 그리고 그것은 다름 아닌 근대적인 대중 연예였다.

참고문헌

1. 일차자료

『황성신문』, 『대한매일신보』, 『만세보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『동아일보』, 『조선중앙일보』, 『조광』, <청춘의 십자로>(안중화 감독, 1934)

2. 단행본

김중원 · 정중현, 『우리영화 100년』, 현암사, 2001.
이상섭, 『아리스토텔레스의 『시학』 연구』, 문학과지성사, 2002.
발터 벤야민, 반성완 역, 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1995.
아서 놀레티 · 데이비드 데서 편, 편장완 · 정수완 역, 『일본영화 다시보기』, 시공사, 2001.

3. 논문

김수남, 「조선무성영화 변사의 기능적 고찰과 미학 연구」, 『영화연구』 제24집, 2004.
우수진, 「근대 연극과 센터멘털리티의 형성」, 연세대학교 박사학위논문, 2006.
_____, 「연쇄극의 근대 연극사적 의의 -테크놀로지와 사실적 미장센, 여배우의 등장」, 『상허학보』 제20집, 2007.
유선영, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성-근대적 시각문화의 변조와 재배치」, 『언론과 사회』 제12권 제1호, 2003 겨울.
이기림, 「1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구」, 동국대학교 석사학위 논문, 2003.
조희문, 「무성영화의 해설자 변사 연구」, 『영화연구』 제13집, 1997.

Abstract

Performability of the silent film narrator
and the formation of the Public Entertainment

Woo Sujin

This paper examines the silent film narrator(*Byeönsa*) as a performer and the relation between the narrator and the public entertainment.

So far the film narrator has been regarded mainly as a film commentator who could not but mistranslate the film because his job was the verbalization of the images on the screen. Therefore he always has been located on the border or the circumference. However this paper expanded the narrator's field into the theater where staged theatres, performances, and films to transpose the narrator from the border/circumference to the center of the popular culture and entertainment.

This paper suggests that the film narrators were the first modern entertainers. The concept of a 'performance' which emphasizes the liveliness and interaction between the film and the audience will make us recognize the whole process of the fim-making and the spectatorship. That is to say, it could include not only the film itself but also the film narrator, musicians and the audience as all the all important elements.

Key words: moving picture, silent film narrator, *Byeönsa*, the performability of *Byensa*, entertainment, *Chungchun's Shipzaro(The Crossroad of Youth)*

접 수 일 : 2008년 8월 31일

심사기간 : 2008년 9월 1~19일

게재결정 : 2008년 9월 19일