

1930년대 극장의 음향환경과 ‘소리’의 분화

이광욱*

〈차례〉

1. 근대적 감각의 형성 : 기술 결정론적 시각을 넘어서
2. 시그널 플로우 : 발성영상기의 도입과 기술표준의 확립 과정
3. 청취의 테크닉 : 문화적 실천으로서의 (조선어) 발성영화
4. 육성과 현장성 : 연극의 수용감각에 대한 기대지평의 형성
5. 대극장 신극의 난제 : 소리의 전달가능성과 사실적 연기의 딜레마
6. 결론을 대신하여 : 음향기술 과도기로서의 1930년대

〈국문초록〉

발성영화의 상영은 식민지 조선의 극장에 본격적으로 전기음향을 도입하는 계기를 마련해 주었다. 이에 따라 어쿠스틱 음향이 지배적이었던 극장은 비로소 전기음향과의 감각적 경계를 체험할 수 있는 공간으로 재구성되게 되었다. 본고는 이와 같은 기술적 변화가 극장 내의 소리를 분화시키는 결과를 불러왔음에 주목하면서, 연극과 영화를 둘러싼 담론의 추이를 검토하고자 했다.

식민지 조선의 극장에서 발성영화의 정착은 점진적으로 이루어졌으며, 초기 발성영화에 내재된 기술적 결함들은 소리 연행자의 유효기간을 상당기간 연장시킨 원인이었다. 이러한 환경은 신호와 잡음을 적극적으로 분리하면서 소통의 채널을 선택하는 수용자의 청취 기술을 요구하는 것이었다. 더욱이 이와 같은 기술은 수용자의 지식수준이나 문화적 배경에 따라 분화되면서 취향의 체계를 형성하게 되었다. 다시 말해, 초창기 서양 발성영화는 수용자의 문화적 실천을 전제로 유통되었던 것이다.

한편, 조선어 발성영화의 제작은 소리 연행자의 도움을 받지 않는 완결적 영화 텍스트를 목표로 하는 것이었다. 그 결과, 어쿠스틱한 소리들은 점차 영화에서 축출되게 되었으며, 원본성, 육체성, 현장성과 같은 특질을 지닌 ‘육성’은 연극을 비롯한 ‘실연’의 음향적 특질로 자리매김하게 되었다. ‘청각적인 것’을 연극의 본령으로 여겨왔던 예술지향적 연극인들은 관객과의 즉각적인 상호작용을 통해 만들어지는 ‘구연공간의 역동성’을 강조해왔으며, 이러한 경향은 연극이 ‘육성’을 발성영화가 갖지 못하는 청각적 특질로 여길 수 있게 됨에 따라 더욱 강화되었다. 반면 전기음향은 광범위한 공간에 소리를 효과적으로 전달할 수 있는 방법이었으며, 기술을 통해 매개된 ‘소리’를 사용하는 발성영화는

보다 사실적인 표현이 가능한 매체로 인식되기도 했다.

이처럼 육성과 전기음향의 특장점을 의식적으로 견주는 가운데 신극진영의 몇몇 연극인들은 연극적 표현의 리얼리즘 문제를 재해석하고자 하는 양상을 보여주기도 한다. 이와 같은 태도는 신극의 대극장 진출이라는 사건과 맞물려 나타나고 있는 바, 영화의 소리를 보다 리얼한 것으로 간주했던 신극인들의 매체담론은 육성의 전달범위를 넘어선 공간에서 상연되는 대사중심적 연극을 정당화하기 위한 방편이기도 했다. 다시 말해, 1930년대의 대극장론과 리얼리즘 수정론의 배후에는 전기음향에 특화된 공간에서 무리하게 육성을 발화해야만 했던 당대 극장의 음향환경과 그에 직면한 연극인들의 딜레마가 가로놓여 있었던 것이다.

주제어 : 대극장론, 리얼리즘, 매체, 발성영화, 소리 연행자, 신극, 육성, 음향기술, 전기음향, 청취의 기술, 현장성

1. 근대적 감각의 형성 : 기술 결정론적 시각을 넘어서

한국이 통과해야 했던 20세기의 문턱은 급격히 흘러드는 새로운 문물의 파도로 넘실거리고 있었다. 물론, 문화 간의 접변이나 그에 따른 문물의 이동은 외려 자연스러운 현상에 가까울 것이다. 그러나 ‘박래품(舶來品)’이라는 말이 의미하는 것처럼, 이 시기 한국의 문화 수용은 주로 육로를 경유했던 이전의 방식과는 상이한 것이었다는 점에서 주목을 요한다. 그것은 ‘중화(中華)’로 일컬어지던 기존의 질서를 교란시키는 일이었으며, 인식론적 임계 너머에서만 존재하던 서구 문명과의 접촉은 조선인들의 심상지리를 극적으로 확장시키는 결과를 가져오기도 했다.

더 나아가 ‘신문물’의 파급력은 수용자의 감각과 인식체계의 변화를 수반했다는 점에서 생활의 편리라는 실용적 차원을 넘어선다. 특히 이와 같은 변화는 인간이 외부세계를 지각하는 과정에서 근대적 과학기술에 의해 고안된 매개를 본격적으로 개입시키게 되었다는 점과 불가분의 관계를 이루고 있다. 즉, 과학기술과의 만남을 통해 인간은 인식적 지평의 외부에만 머물던 대상을 감각 가능한 영역으로 편입시킬 수 있었고, 매개를 통해 ‘확장된 인간’은 외부 대상들과의 인식론적 관계를 새로이 구

* 한림대학교 강사

축하게 되었다는 것이다.¹⁾ 이른바 '근대적 감각'의 문제를 논할 때 감각의 매개가 되는 기술의 문제를 도외시킬 수 없는 이유가 바로 여기에 있다.

이러한 전제를 승인한다면 그 '만남'의 성격은 어떻게 파악해야 하는 것일까? 전등을 곧 '도깨비불'로 생각했던 조선인들의 반응이 예거하듯 '신문물'에 대한 최초의 인상은 호기심을 넘어 두려움마저 불리일으키는 것이기도 했다. 이와 같은 사례들을 근거로 한다면 근대적 감각의 형성 과정은 일종의 충격 효과에 수반되는 폭력의 내면화 과정으로 서술되게 된다. 자연과학의 산물인 기술은 곧 문명의 대표적 표상이었고, 기술을 받아들이는 문제는 '문명화'라는 과정과 동일시되곤 했으므로, '근대인'의 정체성은 문명과 야만의 이분법이라는 선규정된 범주를 통해서만 구성될 수밖에 없었다는 것이다. 이 때 논의의 초점은 새로운 기술이 조선인들의 인식체계에 뚜렷한 격절을 가져왔다는 점을 강조하면서 그 분절의 결정적인 순간들에 주요한 가치를 부여하는 데에 있었다.

이와 같은 이해방식의 기저에는 특정한 기술 속에 변화의 계기들이 이미 내재되어 있고, 모든 상황을 기술의 도입 이전과 이후의 상황으로 나누어 설명할 수 있다는 일종의 '기술신학'적 관점이 내재되어 있다. 그러나 기술은 그 자체로 절대적인 대상이 아니며, 결코 결정론적으로 해석될 수 없는 성질의 것이라는 점에 아울러 주목해 보아야 한다. 기술이 근거로 삼는 과학 역시 계보학적으로 접근 가능한 역사적 산물이며, 더욱이 그것이 사회적으로 유통될 때에는 인간의 상상력에 의해 그 사용가능성의 임계점이 구성된다는 점에서 그러하다. 실제로 많은 조선인들은 초창기의 충격을 비교적 쉽게 떨쳐내고 자연스럽게 새로운 매체의 기술적

1) 백루한이 주장한 "미디어가 곧 메시지"라는 명제는 매체의 중립성이나 도구성을 강조해왔던 기존의 통념을 완전히 뒤집는 것이었다. 그의 이론을 통해 매체는 인간과 그의 조건들을 변화시킨다는 의미에서 생산적인 존재로 자리매김하게 되었다. 즉, 매체는 인간의 지각방식과 목표설정의 틀을 제공하는 모태적인 전제들을 제공한다 는 것이다.(마살 백루한, 박정규 역, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 커뮤니케이션북스, 2001.)

효과들을 향유했던 것을 확인할 수 있다. 그러므로 기술과 인간의 만남으로 인한 감각체계의 변화는 '조우'라는 의미에 국한해 규정되기보다는 벤야민이 논의했던 것과 같은 '익숙해짐'의 역사적 과정을 다각도로 묘사할 수 있을 때 비로소 진면목을 드러내게 될 것이다.²⁾

이에 따라 본고는 기술과 인간 감각의 상호관계가 철저하게 문화적 실천을 통해 구성되는 것임을 강조하고자 한다. 근대적 기술이 과학에 기반을 두고 있다면 '기술을 실천하는 기술'은 당대의 담론체계에 정치, 경제적 역학에 의해 의미를 획득하게 되는 바, 이를 통해 형성된 감각장의 작동방식을 파악하기 위해서는 기술 결정론을 넘어서서 지평에서 사유할 필요가 있다. 다시 말해, 기술의 개발자가 최초로 제기했던 프레임에 갇히기보다는, 그 사용 가능성을 구상하고, 효용의 한계를 비판적으로 논의하며, 문화적으로 실천해나가는 인간의 활동을 살피는 과정이 보다 중요하다는 것이다.³⁾

이와 같은 관점에서 볼 때 식민지기의 극장은 두 가지 의미에서 흥미로운 대상이다. 먼저 공적 공간인 극장은 사용자의 사적 공간을 통해 이루어지는 여타의 매체 수용과는 달리, 감각의 사회적 조율이 이루어지는 장이었다는 점에 착안해 볼 필요가 있다. 물론 수용을 위한 기계장치의 사적 소유가 원활하지 못했던 식민지기에 축음기나 라디오의 집단적인

2) 벤야민은 과거의 예술작품이 '정신집중'을 요구하는 것이었다면 새로운 시대의 예술은 '정신분산'적 분위기에서 수용됨을 주장한다. 과거의 관점에서 '정신분산'은 결코 가치를 지닐 수 없는 방식이었으나, 그는 '정신분산'적 수용이 '익숙해짐'의 과정을 통해 자연스러워질 것이라 예견한다. 그것은 마치 촉각을 통해 수용하는 건축물이 인간에게 익숙해지는 과정과 같으며 영화는 이를 연습할 수 있는 가장 대표적인 예술이라는 것이다. (발터 벤야민, 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품(제2판)』, 『발터 벤야민 선집』 2, 길, 2007, 90~92면.)

3) 일레로 에디슨이 발명한 축음기는 최초로 청각장애인의 언어 학습을 보조하기 위한 기록 도구로 구상되었으며, 음성의 파형을 시각화하는 데 주안점을 두었던 기술이었으나, 이후에 사회적으로 유통되었을 때는 소리의 보존에 초점을 맞춘 음악 재생 기구로 받아들여지게 되었다. (오시미 순야, 송태욱 역, 『소리의 자본주의』, 이매진, 2005, 104~106면.)

청취가 이루어지곤 했다는 점을 간과할 수 없을 것이다, 당대의 저널리즘은 극장이 드러내는 특유의 집단성에 가치를 부여하면서 감각수용의 사회적 성격을 강조하는 경우가 빈번했다.⁴⁾ 극장에서 이루어지는 수많은 공연의 소식은 신문이나 잡지를 통해 전파되었으며, 그 결과는 '성황(盛況)', '만당(滿堂)'이라는 수식어를 거느린 양적 수치로 기록되는 한편, 그 증거자료로서 조밀하게 들어찬 관객들의 뒷통수를 보여주는 공연 사진이 첨부되곤 했다. 더욱이 공간을 가득 메운 관객의 수는 신문기사 속에서 '감격(感激)', '도취(陶醉)'라는 감정적 반응과 쉽게 등가화되었다. 이를 통해 각양각색의 감정적 반응들은 응당 그래야 할 긍정적 신호로서 균질화되고, 그것은 다시 극장에 대한 사회적 환영을 형성하는 가운데 일정한 기대지평을 만들어내게 된다. 본고에서 극장의 감각을 둘러싼 담론체계에 주목하고자 하는 것은 극장에서 이루어졌던 감각의 사회적 조율이 상당 부분 이와 같은 재생산의 회로를 통해 수행되고 있었기 때문이다.

다른 하나는 식민지기의 극장이 다양한 매체들의 공유지로 기능했던 공간이었다는 점이다. 매체별로 특화된 극장을 갖지 못했던 식민지기에 연행은 하나의 장소를 나눠 가지며 이루어지는 경우가 빈번했다. 그런데 이와 같은 매체 병존의 양상은 각 매체들이 스스로의 정체성을 확립해나가는 계기를 마련했다는 점에서 주목된다. 일정한 정체성이 선형적으로 존재한다기보다는, 외부와의 접촉에 의해 생겨난 경계를 체험하는 과정에서 사후적으로 구성되는 것임을 감안해 본다면, 극장 속에서 병존하던 매체들이 자본주의적 경합으로부터 자유로울 수 없게 되었을 때는, 상호간의 비교우위를 부각시키는 전략을 통해 활로를 모색했으리라 볼 수 있기 때문이다.⁵⁾ 그리고 이 때 무엇보다도 비교의 대상이 되었던 것은 관객

4) 식민지기에 사적 공간을 점유하던 매체들이 '축음기 연주대회', '라디오극 실연대회'와 같은 방식으로 극장에서 다시 호명되곤 했다는 점 역시 주목을 요하는 대목이다.
5) 맥루한은 매체의 자기 성찰성이 다른 매체들과의 충돌을 상상하는 가운데 구성되는 것이라고 지적한 바 있다. (디터 베르쉬, 문화학연구회 역, 『매체이론』, 연세대학교 출판부, 2009, 127면)

혹은 청중들에게 어떠한 감각체험을 얼마나 만족스럽게 제공해 줄 수 있느냐의 문제에 집중되어 있었다.

특히 식민지기의 극장 속에서 영화는 가장 주도적인 매체였기에, 기타 매체들은 영화와의 비교를 일차적인 과제로 삼지 않을 수 없었다. 일반적으로 당대의 영화인들이 주로 내세웠던 영화 특유의 감각은 시각적 이미지였다고 할 수 있다. 이는 무성영화가 예술로서의 지위를 부여받기 위해 택했던 전략이 곧 위축된 시각문화의 회복이나 시각적 무의식과 같은 특성을 강조하는 것이었다는 점을 감안할 때 자연스러운 접근법처럼 보이기도 한다.⁶⁾ 더 나아가 영화로 대표되는 시각성의 문제는 근대적 감각의 중핵을 구성하는 것으로 여겨지기도 했다.

그러나 영화를 정점에 놓고 근대적 감각의 역사를 시각중심적 관점으로 재편하고자 하는 시도는 오늘날 상당한 반론에 직면하고 있는 것도 사실이며, '청각적 근대성'에 대한 대안적 논의 역시 활발하게 제기되고 있다. 더욱이 변사의 해설과 악사의 반주가 수반되었던 식민지기의 무성영화가 한 번도 '조용한 영화'였던 적이 없었다는 점을 고려한다면, 식민지기 영화의 성격을 해명하기 위해서는 시각중심적 관점을 벗어나 '소리'의 영향력을 재평가해야 할 필요가 있을 것이다. 이에 따라 최근에는 식민지기 극장의 '소리'에 대한 연구들이 다수 제출된 바 있는데, 이와 같은 연구들은 매체 수용의 지역적인 특수성을 전제하면서, 실천적인 맥락을 재구성하고 있다는 점에서 진일보한 측면을 보여주는 것들이기도 하다.⁷⁾

6) 발라즈는 문자문화가 이미지나 몸짓과 같은 풍요로운 시각문화를 위축시켰다고 비판하는 가운데, 영화가 시각문화의 진정한 복권을 가져올 수 있는 매체라는 점에 주목한 바 있다. (벨라 발라즈, 이형식 역, 『영화의 이론』, 시각과 언어, 2003, 42~49면) 벤야민 역시 영화의 시각적 특수성에 주목한 바 있는데, 그는 기계장치의 개입을 통해 인간은 비로소 무의식 속에서만 존재하던 시각적 정보를 인지 가능하게 되었다고 보았다. (발터 벤야민, 최성만 역, 앞의 글, 82~86면.)

7) 박명진(2008)의 연구는 극장을 둘러싼 1930년대 경성의 시청각 환경을 살피면서 근대성의 문제를 도시인들이 체험해야 했던 감각의 문제와 직결시키고 있다는 점에서 주목된다. 그러나 영화는 주로 시각적 모더니티와 관련된 맥락에서 다루어지고 있으며, '소리'의 문제는 주로 라디오나 유성기 음반의 차원에서만 제기되고 있다. 반면

선행연구들이 영화를 둘러싼 '소리'에 집중하여 성과를 축적해 왔다면, 본고는 영화의 '소리'를 비교항으로 삼았던 연극의 담론체계를 함께 다루어 보고자 한다. 특히 본고에서 강조하고자 하는 것은 기술에 의해 매개되는 감각체험을 제공했던 극장이 역으로 매개되지 않는 감각의 존재를 부각시키는 계기를 제공하기도 했다는 점이다. 다시 말해 매개될 수 없는 고유한 감각체험은 기술을 통해 매개되는 감각과 병치되는 가운데, 비로소 자신의 고유한 성질을 자각해나가게 되며, 매체적 생태계 속에서 자신의 위치와 생존방식을 구상해나가게 된다.

이 문제에 있어서 양자 간에 유의미한 비교의 장을 형성해 왔던 감각은 오히려 '청각'이었다고 할 수 있다. 특히 서양 발성영화의 상영과 조선어 발성영화의 제작은 극장의 청각체험에 주요한 변수로 작용하게 된다. 물론, 식민지기 극장의 영화 상영관습을 고려할 때 발성영화의 도입이 곧 '영화 청각'의 탄생을 의미하는 것은 아니다. 보다 중요한 것은 발성영화의 상영과 함께 스크린을 둘러싼 어쿠스틱한 소리들이 전기 신호의 변환을 거치는 소리로 일원화되게 되고, 그것이 연극과 발성영화의 청각체험에 있어 뚜렷한 차이를 형성하게 되었다는 점이다. 마이크로 녹음되고 앰프에 의해 증폭되며 스피커로 출력되는 소리의 전달 기술은 발성영사기 시스템의 도입과 함께 비로소 극장에 정착되게 된다. 이와 같은 음향 증폭기술은 보다 많은 사람들에게 충분한 음량의 소리를 제공할 수 있는 것이었지만, 그것이 언제나 음향적 충실도(sound fidelity)를 보증하는 것은

영화의 '소리'에 좀 더 집중하고 있는 백문임(2009)의 논의는 영화 텍스트 내부의 소리 뿐 아니라, 외부의 소리를 주요한 변수로 함께 고려해야 함을 지적한 바 있다. 즉, 식민지기 극장은 다양한 원천으로부터 파생되는 소리들이 뒤섞여 있는 복합적인 청각장을 드러내고 있다는 것이다. 한편, 이화진(2011)은 이중언어적 상황에서 전개되었던 식민지 조선의 발성영화를 둘러싼 다양한 담론과 구체적 실천양상을 중심으로 발성영화의 '소리'에 내재된 문화정치적 함의를 정밀하게 밝히고 있어 주목된다. 그 외에 김려실(2009)은 영화제도와의 연관 속에서 식민지기 극장의 변모양상을 살피면서 발성영화 상영 과정을 중요하게 다루고 있다. 식민지기 극장에 적용된 영화기술과의 연관 속에서 발성영화 전환기의 문제를 다루는 정종화(2014)의 논의 역시 주목을 요한다.

아니었다는 점 역시 간과할 수 없다.⁸⁾ 또한 소리가 보존되고 복제될 수 있게 되면서 증대된 전달 가능성에 대한 인식과 더불어, 한 순간의 체험과 함께 사라져버리는, 그렇기 때문에 역설적으로 강렬한 육성의 아우라(aura)에 대한 희구도 함께 일어났던 것을 확인할 수 있다.

다시 말해, 발성영화의 도입은 음향기술적인 차원에서 극장의 소리들을 분화시킨 원인이었다. 그러나 이 과정은 비교적 긴 시간 동안 점진적으로 이루어지는 것이었으며, 이는 수많은 이들이 논쟁적으로 개입할 수 있는 틈을 발생시킨 원인이었다는 점도 아울러 곱씹어볼 만한 부분이다. 예컨대 '소리'는 그 자체로 물리적인 속성을 지닌 것이지만, '청취'는 소음을 선택적으로 배제하는 과정을 수반하게 된다는 점에서 듣는 이의 특정한 기술을 필요로 하는 행위이기도 하다.⁹⁾ 그런데 무엇을 소음으로 규정할 것인가의 문제는 다분히 문화적인 판단기준과 관련되는 것이며, 소리의 질에 대한 판단 역시 '취향'이라는 실천적 범주와 함께 작동되는 것이다. 여기에 주목한다면, 음향기술의 문제는 수용자의 실천과 당대의 담론장을 가로지르면서 보다 두텁게 묘사될 필요가 있을 것이다. 본고는 발성영화의 상영기술과 동시기 연극의 매체담론을 경유하는 가운데 식민지기 극장에서 형성된 감각의 일단을 더듬어 보고자 한다.

8) '음향적 충실도'는 매개된 음향이 원음을 왜곡없이 재생할 수 있는 정도를 판별하기 위한 개념이다. 신호에 많은 잡음이 끼어들수록 음향매체의 충실도는 떨어진다고 할 수 있으며, 신호손실이 전혀 없는 음향기기는 이론적으로 불가능하므로 매개된 음향은 언제나 원음에 비해 낮은 음향적 충실도를 지니게 된다. 머레이 웨이퍼는 전기음향의 도입이 소리의 저장과 보존을 가능케 해 주었지만, 우리가 사는 세계의 음경(sound scape)을 전대미문의 '저충실도(low-fi)' 상태로 미끄러지게 만드는 것이기도 했다는 점을 지적한다. 그에 따르면, 저충실도 음경의 상태에서는 개개의 음향 신호가 몹시 과밀한 소리 속에 파묻혀 버리며, 그 결과 소리는 음영을 잃고 윤곽은 희미해지며 단조로워진다. (머레이 웨이퍼, 한명호·오양기 역, 『사운드스케이프 : 세계의 조율』, 그물코, 2008, 150면.)

9) 스티븐은 '청취의 테크닉(audile technic)'이라는 개념을 중심에 놓고 '청각적 근대성'의 성립 과정을 재구성한다. 이 때 '테크닉'이란 상호 연관된 특정하고 구체적인 청취 실행과 그에 함축된 실행적 지향성의 집합을 통틀어 가리킨다. (조너선 스티븐, 윤원화 역, 『청취의 과거』, 현실문화, 2010.)

2. 시그널 플로우 : 발성영사기의 도입과 기술표준의 확립 과정

소리를 분류하는 기준은 다양하지만, 기술의 개입 여부를 기준으로 본다면 소리는 어쿠스틱 음향과 전기음향으로 대별될 수 있을 것이다. 어쿠스틱 음향이 기술매체가 개입되지 않은 자연음을 의미한다면, 전기음향은 전기를 이용하여 구동되는 기술적 장치에 의해 보존되거나 변형 또는 증폭된 소리를 일컫는다. 사실, 인위적인 공명통을 활용한 음량의 확대는 그리스 비극에서도 사용되었을 정도로 오랜 역사를 지닌 기술이다. 그러나 전기를 활용한 음향 기술은 자연음을 전기 신호로 전환하고 다시 청취 가능한 자연음으로 환원하는 일련의 과정을 전제한다는 점에서 기존의 소리 기술과 차별화된다. 구체적으로 이는 입력(microphone)으로부터 제어(console), 녹음(recorder), 증폭(amplifier), 출력(loud speaker)에 이르는 과정인 '시그널 플로우(signal flow)'를 의미한다.¹⁰⁾

음향기술의 역사를 되짚어 보면, '시그널 플로우'를 구성하는 전 과정이 동시적으로 확립된 것은 아니었다. 특히 소리의 증폭은 가장 늦은 시기에 확립된 기술이었기에 초창기 음향기기들의 음량은 매우 미미했고 결과적으로 사적인 영역에서만 사용되는 경우가 많았다. 예컨대 전기를 이용한 신호전환은 이미 전화의 발명과 함께 이루어진 것이었지만, 그 소리가 충분한 음량으로 전달될 수 있었던 것은 아니었다. 또한 소리의 보존을 가능케 해 주었던 축음기는 전화와 거의 동시기에 개발되었지만 그 녹음방식은 소리로 인한 진동을 회전통에 물리적으로 기록하는 것이었으며 전기는 회전통을 구동시키는 데에만 제한적으로 사용되었을 뿐이었다. 그러나 1906년에 이르러 포레스트가 개량된 삼극진공관을 개발하면서 비로소 전기 신호의 증폭기술이 상용화될 수 있었으며 이는 스피커의 비약적인 성능 향상으로 이어졌다.¹¹⁾

10) 김윤철, 『음향 기기 역사』, 커뮤니케이션 북스, 2013, 10면.

다시 말해 소리의 증폭은 음향기기의 공적 사용을 가능하게 해 주었던 주요한 기술적 조건이었다고 할 수 있으며 이는 식민지 조선에서도 마찬가지였다. 1920년대에 이르면 세금 납부를 독려하기 위해 확성기를 사용하거나 기차의 발차시간을 알리기 위해 스피커를 설치했다는 점이 몇몇 신문 기사를 통해 보도되고 있는데, 이는 소리의 증폭 기술이 공중(公衆)을 수신자로 하여 사용되기 시작했음을 방증하는 사례들일 것이다.¹²⁾ 그런데 극장 역시 다수의 수신자를 대상으로 하는 공간이었음에도 불구하고 동시기의 극장에서 음향기술, 특히 소리의 증폭과 관련된 기술의 흔적은 좀처럼 발견되지 않는다.

한편, 앰프와 스피커의 발전은 발성영화의 출현에 기술적 토대를 제공했다는 점에서 주목된다. 사실 축음기가 영사기보다 먼저 출현한 것임을 감안해 볼 때 영화가 녹음기술의 부재 때문에 발성영화로 나아가지 못한 것은 아니었다고 할 수 있다. 오히려 발성영화의 등장은 소리가 극장을 가득 메울 수 있는 수준으로 증폭될 수 있게 되었다는 점과 맞물려 있다. 기술인 동시에 산업이기도 했던 영화는 경제적 성산(成算)을 전제할 때만 영화업자들의 구상 속에 자리잡을 수 있었기 때문이다. 즉, 녹음기술이 발성영화의 존재론적 전제였다면, 증폭기술은 발성영화의 사회적 유통을 위한 핵심적 조건이었다고 할 수 있을 것이다.

발성영화의 음향기술에 대한 관심은 식민지 조선에서도 지속적으로 표출되고 있었다. 헐리우드에서 제작되는 발성영화의 소식이 거의 실시간으로 전해지는가 하면, 발성영화의 기술적 원리를 대중에게 소개하는 글도 다수 발표된 바 있다. 그런데 이와 같은 글들에서 언급하고 있는 영화의 기술은 주로 녹음방식에 집중되어 있었으며, 초창기에 활용되었던

11) 오동훈, 삼극 진공관의 기원과 드 포리스트, 『한국과학사학회지』 제18권, 한국과학사학회, 1996.

12) 음성이 오십배로, 『동아일보』, 1923.5.19; 「확성기로 발착통지」, 『동아일보』, 1927.2.16.

디스크식 토키와 점차 이를 대체하게 되었던 필름식 토키를 대조하는 방식을 취하는 경우가 많았다.¹³⁾ 반면 이규환의 평론은 녹음뿐만 아니라, 증폭과 출력의 전 과정을 포함한 '시그널 플로우'에 대한 인식을 보여주고 있어 주목을 요한다. 그 역시 발성영화의 녹음방식을 디스크식과 필름식으로 나누고 있으나 마이크로폰, 증폭기, 라우드 스피커는 녹음방식에 상관없이 발성영화에 공통적인 부분임을 언급하면서 별도의 지면을 할애하여 설명하고자 했다.

그런데 좀 더 이야기 할 것은 마이크로폰과 증폭기와 로드 스피커(확음기)이다. 이 세 가지 장치는 발성영화 관계에 있어서 공통한 부분임으로 여기에 변왜(變歪)의 원인을 일으키지 않도록 극히 주의하여야 하나니 마이크로폰에 음파가 도달하면 즉시 음파에 의한 압력의 변동을 일으키는 바이 변동은 다시 마이크로폰의 막을 기계적으로 진동을 식히고 또는 다른 방법으로써 마이크로폰 내부의 전류에 변화를 일으키게 됨으로 이 때에 이 전류의 변화는 압력의 변동과 일치되지 않으면 안된다는 것이다. (중략) 사람의 청각은 대략 일초 동안에 16 내지 16000이라는 진동수 범위 내의 음을 청득할 수 있으므로 음을 정확하게 재생시키려면 적어도 일초 동안에 삼십 내지 10000의 진동수라는 음에 대하여 변왜없는 장치를 요하게 됨으로 각 부분을 통하여 결함이 없시 노력하여야 한다는 것이다. ¹⁴⁾

이규환은 음향신호의 증폭과 출력기술이 발성영화에서 녹음 못지않은 중요성을 지닌 것임을 강조하고자 했다. 그는 인간의 청각이 인지 가능

13) 디스크식 토키는 영화의 화면과 음향재생기를 동조시키는 방식이었으나 화면과 소리가 어긋날 때가 많아서 적지 않은 결함을 지니고 있었다. 반면 필름식 토키는 필름에 소리를 광학적으로 녹음한 후 이를 다시 소리로 전환하는 방식이었다. 최초의 발성영화로 기록되는 <재즈 싱어>(1927)는 디스크 녹음 방식의 '바이타폰' 시스템을 활용한 것이었으나, 이는 웨스턴 일렉트릭사에서 필름 녹음 방식을 개발한 1928년을 기점으로 급격하게 몰락하게 되며, 이후에는 필름 녹음 방식이 기술표준의 지위를 갖게 된다.

14) 이규환, 발성영화에 대하여, (4), 『조선일보』, 1931.9.18.

한 진동수의 범위를 제시하면서 음의 정확한 재생을 위해서는 이 진동수 범위 내에서 왜곡이 없는 소리를 전달할 수 있는 장치가 필요함을 지적하고 있다. 즉, 정확한 소리의 전달을 위해서는 마이크로폰에서 입력된 원음 압력의 반동과 정확한 비례를 이루어서 증폭과 출력이 이루어져야 한다고 보는 것이다. 조선의 대표적인 영화기술자였던 이필우 역시 발성영화의 성패를 좌우하는 조건이 음압비례를 일정하게 만드는 기술과 관련됨을 밝히고 있다.¹⁵⁾ 특히 그는 이 문제가 인간의 음성을 전달하기 위한 핵심 조건이라 강조하고 있는데, 이는 인간의 음성이 여타 음향에 비해 광범위한 진동폭을 보이기 때문이다.

조선의 영화인들이 명시적으로 지적하고 있는 것처럼 발성영화 상영 기술은 단순히 녹음된 소리를 재생한다는 차원에 국한되지 않는다. 오히려 그 기술의 성패를 좌우하는 것은 음향적으로 충실한 소리를 충분히 확대할 수 있어야 한다는 점에 있었다고 할 수 있을 것이다. 결과적으로 발성영화의 상영은 곧 소리의 증폭기술을 포함한 시그널 플로우의 전 과정을 극장 속에 본격적으로 도입한다는 것을 의미했으며, 그에 따라 어쿠스틱 음향이 주를 이루었던 식민지기 극장은 전기음향과의 감각적 경계를 체험하는 공간으로 재규정되게 되었다.¹⁶⁾

식민지 조선에서 서양의 발성영화가 본격적으로 상영되기 시작한 것은 1930년의 일이었다.¹⁷⁾ 1930년 1월의 신문 기사를 통해 단성사는 최신의

15) 이필우, 「발성영화에 대하여<말 못할 사정>을 박히면서, 『조선일보』, 1930.4.16~17.

16) 발성영화의 상영은 영사기에서 곧바로 소리를 출력하는 것이 아니라 스크린 뒤에 감춰진 스피커를 이용해 소리를 내보내는 방식으로 이루어졌다. (활동사진 촬영과 영사방법, 『동아일보』, 1927.5.20.) 이처럼 영화의 음성신호가 별도의 출력장치를 필요로 했다는 것은 발성영화가 시그널 플로우를 구성하는 회로를 통해 소리를 내보냈다는 점을 의미한다.

17) 식민지 조선에서의 발성영화 상영은 이미 1920년대 중반 이후부터 이루어졌던 것으로 보인다. 그러나 이것은 대부분 일본에서 시험적으로 개발했던 디스크식 녹음 토끼였던 것으로 추정된다. 더욱이 정기적인 상영이라기보다는 기술에 대한 일반 대중의 호기심을 자극할 목적으로 이루어진 단발성 상영인 경우가 대부분이었기에 여기에 큰 의미를 부여하기는 어려울 것이다.

필름식 발성영화를 상영하리라고 예고했으며, 조선극장 역시 거의 동시에 발성영화 상영을 시작하게 되었다.¹⁸⁾ 두 극장은 공히 최신의 녹음 기술이 적용된 발성영화를 상영한다는 점을 강조하면서 관객의 이목을 끌고자 했으나, 발성영화가 곧바로 극장의 주요 프로그램으로 자리매김 할 수 있었던 것은 아닌 것으로 보인다. 단성사는 최초의 발성영화 상영 이후 무성영화 전문관을 표방하거나 극단에 극장을 대관하는 등의 경영 방식을 택하게 되었기 때문이다. 조선극장은 상대적으로 활발하게 서양의 발성영화를 상영했으나 그 횟수는 한 달에 3~4회 정도로 제한적이었고, 연극 상연을 병행했던 것은 마찬가지였다.

이는 여러 원인이 중첩된 결과이겠지만, 여기에는 두 극장이 안정적인 영사 시스템을 구축하는데 어려움을 겪었으리라는 점도 관련되어 있을 것이다. 발성영화를 상영하기 위해서는 기존의 영사기를 교체하는 것뿐 아니라 앰프와 스피커를 포함한 시스템 일체를 새로이 갖추어야 한다. 그렇기에 발성영화 상영이란 상당한 초기비용을 감수하지 않을 수 없는 일이었다.¹⁹⁾ 이와 관련하여 토키의 최초 개봉을 두고 경합했던 두 극장이 과연 온전한 토키 상영 시스템을 소유하고 있었는지에 대해 의심해볼 필요가 있다. 만약 단성사가 고가의 발성영사기를 매입하여 소유한 상태였음에도 불구하고 발성영화 상영을 적극적으로 하지 않았다면 이는 초기 투자비용을 고려할 때 그 자체로 손해일 수밖에 없을 것이다. 그렇다면 단성사는 발성영사기를 시험적으로 대여했다가 경제적 성산(成算)이 서지 않자 상영을 포기했던 것 아닐까? 상대적으로 발성영화 상영이 활발했던 조선극장은 사정이 달랐을 수도 있지만 제한적이었던 상영횟수를 고려하면 토키 시스템의 소유 여부가 의심스럽기는 마찬가지다.

18) 「문제만흔 발성영화 필경 경성에 출현」, 『동아일보』, 1930.1.27.

「조극에도 발성영화-학생시대는 금야부터」, 『동아일보』, 1930.1.29.

19) 김려실, 일제시기 영화제도에 관한 연구-영화관 추이를 중심으로, 『영화연구』 제41호, 한국영화학회, 2009.

이와 관련하여 정중화는 식민지 조선에서 이루어진 최초의 발성영화 상영이 영사기의 대여를 통해 이루어졌으리라 추정하고 있다.²⁰⁾ 즉, 기존에 설치되어 있는 무성영사기에 덧붙일 수 있는 발성장치가 발성영화 프린트와 함께 대여되었을 가능성이 높다는 것이다. 일례로, 1930년 2월 7일부터 조선극장에 상영되었던 영화 <레뷰시대>의 사진기사에는 바이타 폰식 발성영화라는 설명이 덧붙여져 있다.²¹⁾ 즉, 조선극장은 필름식 토키를 상영하면서도 디스크식 토키 상영을 병행하기도 했던 것이다. 디스크식 토키와 필름식 토키가 별도의 상영기를 요구하는 방식임을 감안한다면, 조선극장은 두 가지 방식의 상영기를 모두 구비하고 있었다고 볼 수 있다. 그렇다면 조선극장은 발성영사기 시스템을 소유하고 있었다기보다는 경우에 따라 장비를 대관했다고 보는 편이 보다 사리에 맞을 것이다. 또한 이는 식민지 조선의 극장들이 발성영사 시스템에 대한 공격적인 투자를 보류한 채 우선적으로 관객들의 선호도를 가늠해보고자 했다는 점을 의미하기도 한다. 즉, 발성영화의 상영은 극장 경영자들이 야심차게 내놓은 정책이었지만 실제로 그 전환은 경제적 성산을 염두에 둔 채 매우 조심스럽게 이루어졌다는 것이다.

그렇다면 조선인 극장들이 토키의 상영 환경을 안정적으로 유지하게 된 것은 언제부터의 일일까? 물론 명시적인 기록은 남아 있지 않으나 몇 가지 자료를 통해 발성영사기의 뚜렷한 보유시점을 추정해 보는 것은 가능할 것이다. 이와 관련하여 조선극장과 관련된 기록 하나에 주목해 볼 수 있다. 조선극장은 개인이 경영하던 극장이었으나 사업 확장을 위해 주식회사화 되었고 1931년 이후에는 조선흥행주식회사가 조선극장을 직영하게 된다. 그런데 조선극장 경영진과 갈등을 빚게 되었던 조선흥행주식회사는 결국 기계 전부를 철거하여 1932년 12월 1일부터 단성사와 새로

20) 정중화, 「식민지 조선의 발성영화 상영에 대한 역사적 연구」, 『영화연구』 제59호, 한국영화학회, 2014.

21) 「발성영화 <레뷰시대>」, 『동아일보』, 1930.2.8.

이 계약을 맺게 되었다는 기록이 남아 있다.²²⁾ 이 시기를 즈음하여 단성사에도 상시적인 발성영화 상영 시스템이 생기게 된 것으로 보이며, 장비가 넘어간 직후 조선극장의 지배인 신용희는 경영을 혁신하는 차원에서 RCA 영사기를 새로 구입하게 되었다고 전해진다.²³⁾

이 때 조선극장에서 단성사로 넘어간 장비는 무엇이였을까? 이순진은 1934년에 이르러 박정현의 경영혁신과 함께 단성사에 RCA 영사기가 구비된 것으로 보고 있으나²⁴⁾, 조선 내 영화관의 발성기 보유 상황을 기록한 일본의 신문 자료를 보면 1933년 4월의 시점에는 이미 우미관과 조선극장, 단성사가 모두 RCA 영사기를 구비하고 있었던 것으로 되어 있다.²⁵⁾ 또한 조선극장과 우미관은 1932년 2월에 RCA 영사기를 구비했으며 단성사는 1932년 4월에 국산(일본제) 장비를 구입했다는 비교적 구체적인 기록도 남아 있다.²⁶⁾ 이를 고려할 때, 1932년 12월의 조선극장 분류로 인해 단성사로 넘어간 장비는 RCA 영사기였던 것으로 보인다.

이러한 정황은 1933년에 이필우가 단성사의 발성영화 연구소에서 개발한 P.K.R식 발성영사기가 기존의 기계보다 훨씬 저렴한 것이었음에도 불구하고 결국 채택되지 않았다는 점과도 관련된다.²⁷⁾ 단성사에 이미 최신의 RCA 영사기가 장치되어 있었다면 굳이 상영 시스템을 바꿀 필요가 없었기 때문이다. 종합하자면 단성사는 1932년 4월에 일본제 영사기를 도입하여 사용하다가, 조선극장의 RCA 장비를 인수하여 토키 상영 시스템을

22) 「해결이 묘연한 조선극장 분류」, 『동아일보』, 1932.11.28.

「과社 作 일본판 슈바리에物 단성사에서 개봉」, 『동아일보』, 1932.12.2.

23) 「신발성영사기 이대 둘 신규입」, 『동아일보』, 1932.12.15.

24) 이순진, 1930년대 조선 영화문화의 변동과 조선인 영화상설관의 소멸 -단성사의 몰락 과정을 중심으로-, 『대동문화연구』 제72권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.

25) 「조선영화관 목록」, 『키네마순보』, 1933.4.1.(번역은 한국영상자료원 영화사연구회 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 2, 한국영상자료원, 2010, 93~96면 참조)

26) 「경성통신」, 『키네마순보』, 1932.7.1.(번역은 한국영상자료원 영화사연구회 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 2, 한국영상자료원, 2010, 93~96면 참조)

27) 정중화는 기존 연구에서 P.K.R 발성기가 녹음 장치로 소개되는 경우가 있었으나 실제로는 이것이 영사기였다는 점을 지적하고 있다. (정중화, 앞의 글)

갖추게 되었고, 조선극장은 장비가 없어진 후 재개관을 위해 RCA 발성영사기를 추가 구입한 것으로 추정해 볼 수 있다.²⁸⁾

RCA 영사기의 보유는 식민지 조선에서도 발성영화 상영의 세계적 기술표준이 정착되게 되었다는 점을 의미한다.²⁹⁾ 일본이 발성영화 기술의 후발주자였다는 점을 감안한다면 미제 영사기의 사용은 더 나은 음향재생 수준을 보장하는 조건이었다. 일본인 극장의 경우, 1930년대 중반 이후 명치좌나 황금좌와 같은 대형극장이 생기면서 RCA 영사기를 도입하기 시작했다는 점을 감안할 때, 조선인 극장들은 적어도 당대의 기술적 수준에서 볼 때 가장 앞선 음향환경을 구축할 수 있게 되었다.

고가의 영사 시스템을 보유하게 되면서 발성영화 상영이 보다 본격화된 것은 초기 투자비용의 회수를 위한 자연스러운 귀결일 것이다. 그러나 간과할 수 없는 점은 이와 같은 상영환경이 구축되기까지는 3년을 상회하는 시간이 소요되었으며 이후에도 조선인 극장은 일정 기간 연극 상연과 영화 상영을 병행하는 양상을 보였다는 점이다. 즉, 이 기간 동안에는 조선인 극장에서 발성영화가 상영되었다고 해도 그것이 연극 공연이나 무성영화에 비해 경제적으로 만족스러운 성과를 보장하지는 못했다고 볼 수 있다. 그렇다면 1930년대 초의 조선인 극장은 다양한 어쿠스틱 음향들이 전기음향과 결합적으로 뒤섞여 있는 공간이었을 가능성이 높다.

28) 물론, 이순진이 지적한 것처럼 단성사는 1934년의 시점에도 계속해서 토키 영화관으로의 전환을 추구하는 양상을 보이고 있었으나 이는 발성영사기 보유의 문제라기보다는 배급이나 홍보 같은 외적인 문제 때문인 것으로 생각된다.(이순진, 앞의 글.)

29) 정중화에 따르면, 1920년대 미국에서 4대 발성 영사 시스템은, 마이크로부터 들어온 전자 신호를 광학적으로 필름에 직접 기록하는 디 포레스트 포노필름, 최종적인 디스크 녹음 방식으로 정착된 워너브라더스의 바이타폰, 포노필름이 개선된 농도형 방식의 필름 녹음 시스템인 폭스-케이스의 무비톤,면적형 방식의 필름 녹음 시스템인 RCA 포토폰이었다.(정중화, 앞의 글.) 이후 디스크식 토키가 필름식으로 대체되고 무비톤 방식 역시 점차 영향력을 상실하게 되면서 RCA 포토폰이 기술표준의 지위를 갖게 된다. RCA 포토폰 영사기는 'WE-518 혼 시스템'과 함께 미국의 극장음향을 석권하게 되었으므로 식민지 조선의 극장에서 도입된 음향 시스템 역시 이것일 것으로 추정된다.

3. 청취의 테크닉 : 문화적 실천으로서의 (조선어) 발성영화

앞서 살펴본 것처럼, 식민지 조선의 극장에서 발성영화의 정착과정은 단속적이기보다는 점진적인 것에 가까웠다. 그리고 초기 발성영화에 내재된 기술적 결함들은 식민지 조선의 극장에서 소리 연행자의 유효기간을 상당기간 연장시킨 원인이었다. 그에 따라 이 시기의 관객들에게 요구되었던 것은 이른바 '청취의 테크닉'이었다. 즉, 다양한 소리의 원천들이 뒤섞인 가운데 무엇을 소음으로서 괄호치고, 무엇에 집중할 것인가의 문제가 실천적으로 요구되는 것이 곧 이 시기의 영화 감상 행위였다는 것이다.

정래동은 조선에서 이루어지는 발성영화 상영이 관객들에게 충분한 만족을 주지 못했다는 점을 명시적으로 언급하고 있다. 그는 발성영화의 소리 전달 기술이 불완전하다는 점을 들면서, “대화의 대부분은 청취를 할 수가 없시 모호하다”고 지적한다.³⁰⁾ 이는 축음기와 달리 영화가 다수의 청중을 대상으로 제작되는 양식이기 때문인데, 배우는 자연스럽게 발화하기보다는 ‘고함’을 지르는 경우가 많고 결과적으로 “그 말소리는 사람의 소리와 같이 들리지 않”게 된다는 것이다.

물론 정래동은 이와 같은 결함이 기술적인 것이기에 이는 “조만간 면제 될 것”이라 전망하고 있다. 그의 전망처럼 발성영화는 마이크를 보이지 않는 곳에 숨겨두는 방법을 고안해내기도 하고, 이후에는 집음이 가능한 지향성 마이크를 사용하는 등 점차 녹음 때문에 생기는 난맥을 극복해나가는 양상을 보이게 되었다. 반면, 언어장벽으로 인한 문제는 즉각적으로 적용가능한 해결책을 요청했던 것이었고, 그에 따라 ‘구시대’의 유물’로 치부되었던 변사는 발성영화가 도입되어도 여전히 유효한 관습으로 존속하게 되었다. 그러나 이는 또 다른 문제를 배태하고 있는 것이기도 했다.

발성영화는 영화역사에 있어 큰 진보의 한가지다. 소리 없이 활동하던 사람이 말을 하게 된 것은 껍이나 기꺼운 소식이다. 그런데 조선의 영화계에 있어서는 이 진보가 도리혀 관음의 이목을 껍이나 혼란하게 하고 말았다. 영화 자체에서 나오는 말소리 이외에 변사의 설명이 또 있게되니 결국은 말이 너무나 많은 셈이요 또 자막이 없어진 대신에 사진막의 일방에다 자막(번역)을 넣게 되니 나오는 사진이 완전치 못할 것은 더 말할 것도 없다. 사진에서 나오는 말소리와 변사의 말소리가 서로 상쇄되어 이 말도 저 말도 들리지 않은 것은 물론이요 영어와 조선말은 혼합이 되어서 듣기 싫은 잡음으로 변하고 마는 것이다.³¹⁾

식민지 조선에서 변사와 발성영화의 공존은 1930년대 후반까지도 계속 발견되는 현상이었으며, 실제로 변사들은 아예 발성영화의 볼륨을 낮추어 놓고 해설을 연행하는 경우가 빈번했다.³²⁾ 정래동은 발성영화로의 전환이 영화 역사의 진보임을 인정하고 있지만 그것이 조선에서 상영되게 될 때에는 오히려 관객들에게 혼란을 주고 있음을 지적한다. 즉, 조선의 영화 관객들은 눈을 어지럽히는 자막과 원래의 영화 화면을 모두 관찰하면서 현기증을 느끼게 되었으며, 이종의 언어가 듣기 싫게 뒤섞인 잡음을 감내하지 않을 수 없게 되었다는 것이다. 서광제 역시 조선에서 상영되는 토키는 무엇이라 말할 수 없는 ‘콩버무리’라고 표현하면서, 감각적 혼란이 관객에게 ‘신경통’을 일으키게 되었다고 지적한 바 있다.³³⁾

이러한 환경에서 영화를 감상하기 위해서는 결국 신호와 잡음을 적극적으로 분리하면서 소통의 채널을 선택하는 수용자의 기술이 요구될 수밖에 없다. 문제는 이와 같은 기술이 수용자의 문화적 배경에 따라 분화되면서 취향의 체계를 형성하게 되었다는 점이다.³⁴⁾ 서양 영화의 발성은

31) 정래동, 발성영화소음, 『조선문단』, 1935.8.

32) 하소, 영화가 백면상, 『조광』 3권 12호, 1937.12.

33) 서광제, 최근의 조선영화계(4), 『동아일보』, 1932.2.3.

34) 무엇을 ‘잡음’으로 여길 것인가의 문제가 수용자의 언어해독능력과 문화적인 배경에

30) 정래동, 토키의 가극화, 『조선일보』, 1931.3.1~3.

조선인 관객들에게 일차적으로 팔호쳐야 할 잡음으로 여겨졌다. 물론 자막을 이용한다면 대사의 비중이 엄청나게 늘어난 서양 발성영화라고 해도 내용을 이해하는 것이 불가능하지는 않았을 것이다. 그러나 서양에서 제작된 영화의 자막은 대부분 일본어로 제작되었기 때문에 이와 같은 방식의 감상이 가능한 계층은 굉장히 제한적이었고, 대부분의 조선인 관객들을 유인하기 위해서는 변사의 해설이 병행될 수밖에 없었다.³⁵⁾ 아마도 그들은 변사의 해설을 통해 영화의 경계를 파악하면서 음향효과와 배경음악에 선택적으로 귀를 기울였을 것이고, 대사 역시 음악적 효과 이상의 의미를 지니지 못했을 것이다. 즉, 그들에게 서양 발성영화의 감상이란 전기 축음기를 틀어놓은 환경에서 무성영화를 보는 것과 크게 다르지 않았다.

반대로 일본어 자막의 해독이 가능한 지식인 관객들은 변사의 해설을 굳이 필요로 하지 않는 이들이었다. 이미 1920년대 후반부터 지식인들은 중심으로 '조용한 환경'에서 영화를 향유하고자 하는 '내면적 감상'의 취향이 형성되기 시작한다.³⁶⁾ 그들에게 있어 영화는 감독의 손에 의해 완결된 텍스트로 간주되었으며, 그렇기에 외적 조건에 의해 영화의 내용이 왜곡되는 것은 굉장히 거슬리는 일이었을 것이다. 이를 감안한다면 지식 계층의 관객들에게 변사의 열띤 해설은 감상을 방해하는 '잡음' 이상의

따라 선택된다는 점은 조선인 극장을 찾았던 일본인의 관람기를 통해서도 드러난다. 조선어를 이해하지 못했던 일본인들에게 있어 조선인 변사의 해설이란 '시끄럽고 선정적인 소리'로 여겨졌다. 그렇기에 관람기의 필자는 차라리 부족한 영어를 동원해서라도 자막을 직접 해석하려 노력했다고 밝히고 있다. 이처럼 해설을 팔호치고 자막에 의존하던 일본인들의 감상방식은 발성영화의 자막이 모국어로 제공됨에 따라 보다 강화되었으리라 추측해 볼 수 있을 것이다.(우타네코, 『들어보세요, 조선의 이야기들』, 『키네마순보』, 1929.10.11. (번역은 한국영상자료원 영화사연구회 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 2, 한국영상자료원, 2010, 45~49면 참조.)

35) 이화진, 『식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치』, 연세대학교 박사논문, 2010 ; 줄고, 『기술복제 시대의 극장과 1930년대 '신극' 담론의 전개』, 『한국극예술연구』 제44권, 한국극예술학회, 2014.

36) 노지승, 『나운규 영화의 관객들 혹은 무성 영화 관객에 대한 한 고찰』, 『상허학보』 제23집, 상허학회, 2008.

의미를 지니지 못했으며, 다시 이 '잡음'은 발성영화에 내재된 소리들과 혼합되는 가운데 '소음'으로 치부되게 된다.

지금껏 살펴본 것처럼 식민지 조선에서 상영된 서양의 발성영화는 '청취의 테크닉'을 발생시키고 분화시킨 원인이었다. 그러나 그 기술을 최대한으로 동원한다 해도 잡음을 완전히 차단하는 것은 불가능했고, 결과적으로 발성영화 감상은 불만족스러운 경험에 머물 수밖에 없었을 것이다. 물론 인간은 지향적 청취를 통해 다양한 소리의 원천 가운데서 하나를 선택적으로 들을 수 있다는 점이 실험을 통해 입증된 바 있으며, 이는 '청취의 테크닉'을 가능케 하는 인간의 생리적 특성이기도 하다. 그러나 영화 감상은 단순한 정보의 해독이 아니라 몰입과 집중을 요구하는 행위라는 점에서 과도한 잡음들은 온전한 감상을 방해하는 요인일 수밖에 없다. 더욱이 영화가 일정한 입장료를 지불해야 얻을 수 있는 '문화상품'이었음을 전제할 때, 관객들은 같은 값이라면 보다 만족스러운 상품과의 교환을 원하게 될 것이다.

이는 1930년대 초반에 도래한 연극의 역설적인 전성기와도 관련되는 문제였다. 영화에 짓눌려 있었던 연극계는 서양 발성영화의 상영 이후 미래에 대한 부정적인 전망들을 내놓았지만, 실제로 이 시기는 대중극이 뚜렷한 존재를 드러내기 시작했던 시기였다. 즉, 전환기의 발성영화가 모두 유인하지 못한 취향의 빈자리를 연극이 채우고 있었던 것이다. 이미 단성사에서 상영된 최초의 발성영화인 조선연극사의 공연과 한 묶음으로 제공되었다는 점은 이를 고려할 때 의미심장한 대목이며, 1930년대 초반에 단성사나 조선극장이 취했던 경영방침 역시 이러한 문제와 맞물려 있는 것이기도 하다.

조금 각도를 바꾸어 이야기한다면, 발성영화 상영의 초창기에 '음향적 충실도'의 문제는 음향기술의 지속적인 발전에도 불구하고, 결정적인 질적 요소가 되기 어려웠다. 앞서 언급한 것처럼 이 기간 동안 조선인 극장들이 질 좋은 발성영화를 보유하지 못했던 것도 중요한 이유가 될 것

이다. 그러나 더 큰 문제는 아무리 녹음과 재생이 훌륭하다 해도 당대의 극장은 제거해야 할 잡음들이 너무 과도했던 공간이었다는 점에 있었다. 1932년 이후, RCA 영사기의 보편화가 의미하는 것처럼, 조선인 극장은 적어도 당대의 기술적 수준에서 구현할 수 있는 최대치의 음향적 충실도를 보증할 수 있게 되었을 것이다. 그럼에도 불구하고 '잡음'의 문제는 '소리 연행자'들이 존재하는 한 언제나 온존하는 문제였다.

반면, 조선어 발성영화의 제작은 영화가 얼마나 충실한 음향을 재현할 수 있는지의 문제를 극적으로 부각시킨 원인이었다. 우선 언어장벽이 사라진 조선어 발성영화는 번사의 해설을 필요로 하지 않았으므로 관객들은 소음의 원천 하나를 근본적으로 제거할 수 있었을 것이다. 이 때 제기되는 과제는 영화가 다른 음원의 도움을 받지 않고 스스로 모든 내용을 전달해야 한다는 점이다. 더욱이 관객들이 조선어 발성영화에서 무엇보다 기대했던 것은 영화 속에 등장하는 인물이 '조선어'를 들려준다는 점에 있었다. 이처럼 조선어 발성영화에서 대사는 결코 소음으로 급전직할 수 없는 주요한 지위를 갖게 되었다.

사실, 서양 배우들의 목소리는 그것이 기술적으로 불충분한 재현이라 할지라도 큰 어색함을 주지 않았을 가능성이 높다. 번사의 해설에 귀를 기울이던 대다수의 조선인 관객들에게는 그것이 '배경음향' 이상의 의미를 지니지 않았기 때문이다. 물론 지식계층의 관객들 중에는 외국어를 일정 수준 이상 이해할 수 있는 사람도 있었을 것이고, 적어도 자막의 내용과 대사를 대응시킬 수는 있었을 것이기에 대사에 집중하는 경우가 많았을 것이다. 그러나 이 경우에도 대사의 '음향적 충실도'가 크게 문제되지는 않았으리라 생각된다. 그 재현의 충실성을 평가하기 위해서는 원본과의 대조가 전제되어야 하는데, 서양 배우들의 육성을 들을 일이 거의 없었던 관객들에게 그들의 목소리가 지닌 '아우라'는 언제나 특정한 매개를 통해서만 접할 수 있는 것이었기 때문이다. 이 경우 원본과 복제본의 대조는 사실상 무의미하게 된다. 즉, 전기음향을 통해 재생된 서양 발성

영화의 대사는 복제물임에도 불구하고 실제로는 오리지널과 다름없는 지위를 차지하게 되었다.³⁷⁾

그러나 조선어 발성영화의 배우들은 그 차이의 문제에 대해 숙고하지 않을 수 없었다. 연극배우들이 영화계에 진출하는 것은 늘 있었던 일이지만 대사연기를 필요로 했던 발성영화는 이와 같은 인력 유출을 더욱 부채질했다. 더욱이 거의 동시기에 같은 극장에서 연극과 영화를 병행했던 배우들 역시 적지 않았다. 그렇기에 조선어 발성영화에 출연하는 배우들의 목소리는 연극과 영화를 통해 육성과 전기음향으로 각각 분화되면서 그 차이를 본격적으로 드러내게 되었을 가능성이 높다.

최초의 조선어 발성영화 <춘향전>의 여주인공이었던 문예봉은 “발성영화에 출연해 보니 무대에서 얻었던 체험과 역량이 부자연한 것을 더욱이 느끼었습니다”라고 고백한 바 있다.³⁸⁾ 이는 녹음된 대사를 다시 들을 수 있는 발성영화를 통해 자신의 연기를 되돌아볼 수 있었다는 뜻일 것이다. 즉, 발성영화 출연이 배우로서의 부족함을 스스로 깨닫게 된 계기가 되었다고 밝히는 겸양의 표현이다. 그러나 이 고백은 무대에서와 동일한 연기를 펼친다고 해도 그것이 발성영화를 통해 나타날 때는 사뭇 다른 양상으로 표출될 수밖에 없으리라는 점에 대한 깨달음이기도 하다.³⁹⁾ 발성영화에서 만족스러운 음성연기를 수행하기 위해서는 무엇보다도 인간의 목소리를 기계장치와 조화시키는 부가적인 기술이 요구되었다.⁴⁰⁾ 문예봉이 “발성영화에 적합한 역량을 공부”하겠다고 다짐한 것은

37) 이와 같은 현상은 레코딩의 발전과 함께 사람들이 실제 연주와 음반 사이에서 원본성의 문제를 뒤집어 생각하게 되었다는 점과도 관련된다. 즉, 라이브 연주의 우열을 따지는 기준은 레코딩된 음악을 얼마나 충실하게 재현할 수 있는지의 문제로 인식되게 된 것이다. (마이클 체닌, 박기호 역, 『음악 녹음의 역사 : 에디슨에서 월드 뮤직까지』, 동문선, 1995.)

38) 『백화요란한 음악 미술 연극 영화 무용 각계의 성관』, 『동아일보』, 1936.1.1.

39) 윤봉춘 역시 “아프-레코”에 있어 “무대에 섰던 배우들이 무대 위의 대사와 다름없는 발성을 하게 되면 안 된다”고 주장하고 있다. (여명기의 조선영화, 『동아일보』, 1939.1.31.~2.2.)

이와 관련된다.

한편, 순돌이라는 필명으로 발표된 평론 「토키계의 금후를 위하여」는 <춘향전>(1935)의 성공이 다분히 최초의 조선 토키에 대한 호기심에 기인한 것이었음을 지적하면서, 조선어 발성영화의 정착을 위해서는 기술적 보완이 필요함을 강조하고 있다.⁴¹⁾ 실제로 <춘향전>은 대사의 양도 적었으며 녹음의 수준 역시 만족스럽지 못했던 것으로 전해진다. 관객들의 호응 역시 대사보다는 ‘문 여닫는 소리’와 같은 효과음향의 재현에 집중되어 있었다.⁴²⁾

이러한 의견들은 조선어 토키의 지속적 제작이 가능하기 위해서는 대사의 음향적 충실도를 개선해야 한다는 점을 공통적으로 지적하고 있다. 또한 <아리랑 제 삼편>(1936)에 대해 “대사의 처리가 마치 어린 학생이 국어책을 읽는 것처럼 부자연스러웠다”고 지적하는 김중희의 의견이나⁴³⁾, <나그네>(1937)가 “조선에서는 처음으로 잘 들리는 토키”였다는 서광제의 지적⁴⁴⁾은 어느 정도 시간이 흐를 때까지 조선어 발성영화에서 녹음 기술의 한계가 무시할 수 없는 제약이었음을 보여준다. 이처럼 음향적 충실도의 문제는 조선어 발성영화의 성패를 가르는 주요한 요소였고, 발성영화 기술의 중핵은 곧 녹음 기술에 있는 것으로 여겨졌다. 물론, 이는 한 순간에 해결할 수 없는 문제였고, 일본과의 합작을 통해 탄생한 <나그네>(1937)의 사례처럼 기술의 보완은 외부의 조력을 통해 비로소

40) 동아일보에 실린 「음성과 토키」라는 기사는 서양의 유명 배우들이 어떻게 이상적인 목소리를 갖게 되는지를 다루고 있다. 기사에 따르면 유명 배우들의 음성은 녹음기사의 수완 여하에 따라 크게 달라진다는 것이다. 무성영화계의 스타였다고 해도 녹음 기술과 조화를 이루지 못하면 더 이상 인기를 끌지 못하게 될 수도 있고, 유명한 발성영화 스타의 경우에도 처음에는 녹음에서 낙제점을 받아 고배를 마신 적도 적지 않았다는 점을 밝히고 있다. (음성과 토키, 『동아일보』, 1938.12.13.)

41) 순돌이, 「토키계의 금후를 위하여」, 『동아일보』, 1935.10.30.

42) 인돌, 「조선 최초의 발성영화 <춘향전>을 보고」, 『동아일보』, 1935.10.11.

43) 김중희, 「아리랑 제삼편」을 보고서, 『영화조선』, 1936.9.

44) 서광제, 「영화의 일년-영화적 기업의 실험기」, 『조광』, 1937.12.

가능할 수 있었다.

이는 초창기의 조선어 발성영화 제작 구상에서 사운드 토키나 가극 토키의 가능성이 보다 주목되었던 것과 관련되기도 한다. 이필우의 지적처럼 음향보다 넓은 진동폭을 지니고 있는 음성의 재현은 기술적으로 더욱 어려운 일이기도 했다. 그러므로 조선에서 발성영화를 제작하기 위한 현실적 대안은 대사가 소거된 사운드 토키로 여겨지곤 했다. 예컨대 대사의 비중이 증대된 발성영화를 무대극으로의 역행 형태로 파악했던 임유는 토키의 예술적 가치를 평가절하하고 있지만, 사운드 토키는 소리를 도입하면서도 영화 특유의 표현방식을 유지할 수 있다는 점에서 그 중요성을 강조하고 있다.⁴⁵⁾

한편 러시아 감독들이 발표했던 「토키에 대한 선언」을 국내에 소개했던 서광제 역시 이른바 ‘비동조적 사운드’론의 연장선에서 ‘사운드 토키’를 강조하고자 했다.⁴⁶⁾ 그러나 임유가 이론적인 차원에서 ‘사운드 토키’의 정당성을 논의하고 있다면 서광제는 열악한 조선의 제작상황을 염두에 둔 현실론을 함께 펴고 있어 주목된다. 무엇보다 그는 내지 수출이 조선 영화의 유일한 활로임을 강조하고 있는데, 음향관은 배우의 대사 연기로 부터 오는 결합을 가릴 수 있으며, ‘전(全)발성판’에 비해 언어 장벽을 손쉽게 넘을 수 있는 방법이라는 것이다.

또한 동시녹음과 후시녹음이라는 방법을 둘러싼 논의들에 대해서도 숙고해 볼 만 하다. 조선의 일부 영화인들은 동시녹음에 좀 더 가치를 부여하면서 이를 추구하기도 했으나, 충분한 기술이 전제되지 않으면 녹음된 소리를 모두 폐기하게 될 수도 있다는 점에서 치명적인 문제가 발생하기도 했다. 결국 후시녹음(아프-레코)은 보편적인 녹음방법으로 정착되게 되었는데, 이는 음성 전달의 음향적 충실도를 추구하는 문제가 당대 조선 영화계의 당면 과제였다는 점을 보여주는 대목이기도 하다.

45) 임유, 「발성영화소고-특히 울토키에 관하여」, 『조선일보』, 1936.2.29~3.5.

46) 서광제, 「영화예술본질의 파악과 기술적 전환기」, 『조선일보』, 1934.6.10~12.

실제로 후시녹음은 보다 명료한 대사의 전달을 가능케 해 주는 양식이었으며, 마이크 때문에 연기의 동선이 제한되던 문제도 해결할 수 있는 방법이었다. 그러나 과도한 잡음의 제거는 음향환경의 실감을 약화시키는 단점을 지닌다. 대사의 비중이 높아진 발성영화는 다양한 소리의 원천 중에서 인간의 음성만을 전경화시켜야 했기 때문이다. 기술적으로 가장 앞서 있던 서양 발성영화의 경우에도 사운드 트랙의 작업 결과는 여전히 불만족스러운 것으로 여겨지곤 했다. 영화의 소리는 종종 화면이 클로즈업과 롱 샷을 경유하는 동안에도 동일한 음향 특성과 음량을 유지하는 경우가 많았다. 그 결과 등장한 사운드 트랙 녹음은 청감상의 명확한 위치를 이끌어 내는 것이 아니라, “5개나 6개의 아주 긴 귀를 가진 사람이 듣는 식의 음향, 다시 말하면 다양한 방향으로 귀를 이리저리 늘리는 식”의 음향 혼합물로 드러날 때가 빈번했다.⁴⁷⁾

이를 감안할 때 식민지기의 발성영화 감상은 리얼한 음향을 전달해 주기 어려웠을 것으로 생각된다. 이는 발성영화가 소리를 처리하는 근본적인 방식의 문제였기 때문에, 이 문제는 극장 내에 시그널 플로우가 확립되고, 변사가 축출되고, 음향적 충실도가 비약적으로 증대되어도 마찬가지로 해결할 수 없는 것이었다. 더군다나 음향적 충실도를 최대한으로 높이기 위해 사용되었던 방식들은 역설적으로 음의 물리적 현실성을 약화시키는 원인이기도 했다.

물리적 음향의 견지에서 볼 때 당대의 극장에서 가장 리얼한 소리를 전달해줄 수 있는 방식은 오히려 연극이었을 것이다. 흥미로운 것은 당대의 연극계(특히 신극인들)가 조선어 발성영화의 탄생을 전후하여 영화의 소리아말로 리얼한 것으로 전제하는 가운데, 연극의 탈리얼리즘을 적극적으로 추구하고 있었다는 것이다. 이어지는 장에서는 전기음향과의 대조를 통해 구상되었던 연극적 소리의 기대지평을 살펴보고, 그 함의를

논의해보고자 한다.

4. 육성과 현장성 : 연극의 수용감각에 대한 기대지평의 형성

전용극장을 충분히 갖지 못했던 식민지기에 연극과 영화는 한 지붕 아래에서 공존할 수밖에 없었다. 더 정확히는 자본의 원호를 받지 못했던 연극이 영화가 주도하던 극장에서 ‘행랑살이’를 하는 형국이었다. 이와 같은 상황을 고려할 때, 보다 대규모의 자본이 투자되었던 발성영화의 제작과 상영은 수많은 연극인들에게 심대한 위협으로 인식되었을 것이다.

지금껏 발성영화의 상영이 연극에 미친 영향에 대한 연구는 주로 대관료 상승과 같은 경제적 문제나, 일본어 자막의 보편화에 따른 관객층 변화의 문제에 집중되어 있었다. 그러나 발성영화가 극장에 전기음향을 본격적으로 도입하는 계기를 제공했다면, 그와 같은 변화가 연극의 소리를 사유하는 방식에도 일정한 영향을 주었으리라고 가정해 볼 수 있지 않을까? 다시 말해 연극의 소리인 ‘육성’은 발성영화 상영에서 보편화된 전기음향과의 감각적 경계를 체험하면서 비로소 변별성을 확립해나갈 뿐 아니라, 고유한 가치를 부여받게 되었다는 것이다.

이를 살펴보기 위해서는 먼저, 연극과 영화에서 가장 중요하게 여겨진 감각이 무엇이었는지 되짚어 볼 필요가 있다. 물론 종합예술적 성격을 가진 연극과 영화는 다양한 감각이 결합된 결과물일 것이다. 그러나 예술성을 강조하고자 했던 이들은 각각의 매체에서 주도적으로 나타나거나 혹은 마땅히 그래야 할 감각을 규정해왔던 것도 사실이다. 특히 문학성을 내세웠던 신극은 그 문학적 성격이 반영되는 직접적인 부분인 ‘대사’의 위상을 강조해왔고, 그에 따라 신극의 본령은 ‘듣는 것’에 있는 것으로 여겨지는 경우가 빈번했다.

47) 마이클 체넌, 박기호 역, 앞의 책.

김을한은 당대 연극 관객의 수준을 문제삼으면서 이를 수용 감각의 차이에 따라 논의하고 있어 눈길을 끈다. 그는 “관객의 대부분은 극을 귀로 감상할 줄은 모르고 눈으로만 보라는 경향이 있다”고 지적한다. 이러한 까닭에 “대사가 좀 길면 얼굴을 찡그리고 하품을 연발”하며, “대활극(소위 집어치는 것이) 나오면 잘 한다는 소리가 끊임없이 나오는데 이것은 연극이 아니라 마치 씨름판에 구경온 것 같은 기분을 불러일으킨다”는 것이다.⁴⁸⁾ 또한 이익상은 “연극이라면 보는 것으로만 아는 조선에 잇서서 듣는 부분이 주요한 신극을 연출한다는 것은 일종의 시험이요 또한 모험”이라고 언급하고 있다. 더 나아가 그는 비속화되지 않은 새로운 관객층의 출현을 반기고 있는데, 그들의 교양을 상찬하는 근거는 그들이 “세리푸의 일언일구”를 “경홀히 흘려듣지 않는다”는 점에 있었다.⁴⁹⁾

반면, 무성의 양식으로 출발했던 영화는 시각을 유일한 표현 수단으로 삼고 있었으며, 영화를 예술의 반열에 올려놓고자 했던 이들은 영화의 시각이 지닌 혁신성을 강조하고자 했다. 물론, 식민지기의 무성영화 상영이 실제로 조용하지 않았다는 점은 주지의 사실이며, 변사의 해설은 연극의 대사와 유사한 청각적 특질(어쿠스틱 음향)을 가진 전달방식일 것이다. 그러나 이는 문학적인 각본에 근거한 것이 아니라 변사의 즉흥적인 연행에 기대고 있다는 점에서 “예술적인 것”과는 거리가 먼 것으로 여겨졌으며, 1920년대 후반에는 이와 같은 ‘즉흥성’을 곧 무식의 소치로 몰아붙이는 논의들도 출현하게 되었다. 결국 예술성의 문제를 기준으로 볼 때 영화는 ‘시각적인 것’, 그리고 연극은 ‘청각적인 것’을 각각 본령으로 인식하는 관점이 굳어져가고 있었다.

한편 청각적 요소를 본격적인 구성 요소로 받아들인 발성영화의 도입은 영화가 연극과 닮아가게 되는 현상으로 여겨졌던 바, 연극과의 변별점을 짚어내는 작업은 발성영화의 미학을 정립하는 데 핵심적인 과제로

48) 김을한, 연극잡감, 『조선일보』, 1926.6.7~9.

49) 이익상, <뽕맛는 그 자식>을 본 인상, 『동아일보』, 1927.11.7.

떠오르게 되었다. 신경균은 <춘향전> 이후 조선에서도 본격적인 발성영화 제작이 시작되었다는 점을 긍정적으로 바라보고 있지만, ‘참다운 토키’의 출현을 위해서는 발성영화에 대한 이해가 더욱 심화되어야 한다고 지적한다. 연극의 ‘드라마투르기’에 종속되었던 초기 무성영화의 시각성에 기반한 나름의 ‘키네마투르기’를 자각하면서 영화적 미학을 정립할 수 있었던 것처럼, 음성언어를 영화의 표현 방식으로 취하게 된 발성영화의 도입은 미학적인 재규정을 요청하는 계기가 되었다는 것이다.

실한 토키는 연극적 <에스프리>을 일차 맞본 후라야만 하겠다. 무성영화형식에 음을 부가한 것이 아니고 대사급 음악이 가지고 있는 연극적 가치에 대하여 연구를 하여야 한다. <토키>는 연극의 실사도 아니지만 무성영화의 연장도 아니다. 그러나 어떠한 의미로 보면 연극과 영화와의 종합이라고는 볼 수 있다.⁵⁰⁾

그런데 신경균은 대사와 음악과 같은 청각적 요소를 곧 ‘연극적 가치’로 인식하는 태도를 보여준다. 즉, 대사와 음악은 연극의 예술성을 형성하는 주된 요소라는 것이며, 그렇기에 완성도 높은 토키를 제작하기 위해서는 연극적 에스프리(esprit)인 언어를 일차적 연구대상으로 삼아야 한다는 것이다. 이러한 구도 하에 그는 연극적 대사와 영화적 이미지의 종합으로 발성영화의 정체성을 재규정한다.

박기채 역시 연극을 말의 예술로, 영화를 이미지의 예술로 대비하고 있다는 점에서 신경균과 유사한 관점을 보여 준다. 그렇지만 그는 영화가 지닌 ‘예술적 특이성’을 좀 더 강조하고 있다는 점에서 발성영화를 영화와 연극의 종합으로 파악하고 있는 신경균의 의견과 차이를 보인다. 그는 청각적인 언어와 시각적인 이미지라는 기존의 변별점이 대사를 도입한 발성영화의 등장과 함께 무너지게 됨을 지적한다. 또한 그는 언어

50) 신경균, 영화시론 - 명일의 조선영화를 위하여, 『조광』 2권 2호, 1936.2.

와 동작이 영화와 연극 안에서 차지하는 위상과 이를 배치하는 표현전략의 차이를 규명하는 일이 보다 긴요한 과제임을 강조하고 있다.

그에 따르면 이미지를 중심으로 구성되는 영화의 장면은 상대적으로 짧으며, 급속한 대비와 변화를 통해 일정한 메시지를 전달하는 것이다. 반면, 연극의 주된 표현수법은 대사이며, 연극은 이를 통해 관객들과 소통하는 예술장르로 볼 수 있다. 그런데 이미지가 관객들의 즉각적인 반응을 가져오는 것과 달리, 언어로 이루어진 대사는 상대적으로 긴 시간을 요구하는 사고작용을 필요로 하게 되기 때문에, 연극에서의 장면구성은 상대적으로 고정되어 있으며, 길어지게 된다는 것이다. 더 나아가 그는 이와 같은 차이를 통해 영화와 연극에서 언어가 지니는 위상을 판가름하고자 했다. 즉, 언어적 요소가 강조되는 연극에서 가장 핵심적인 인물은 연기를 통제하는 연출가가 아닌 대사를 창조하는 극작가이며, 반대로 영화 감독은 이미지를 편집하고 배치하는 이라는 점에서 시나리오 작가보다 중요한 지위를 가진다는 것이다.

이러한 박기채의 의견은 발성영화와 함께 청각적 요소가 도입된다 해도 여전히 영화의 본령은 시각에 있다는 점을 주장하는 것으로 이해될 수 있다. 그런데 이와 같은 논의가 '소리의 차이'에 대한 인식을 전제하고 있다는 것은 흥미롭다. 그는 '산 인간'인 연극의 배우와 '인공적 자태'인 영화의 배우를 대조하면서 두 대상의 청각적 특질을 견주어보고자 했다. 즉, 연극의 소리는 '성음적 존재'인 인간을 통해 발화되는 '육성'인 반면, 발성영화의 소리는 기계에 의해 녹음되고 증폭되며 출력되는 '전기음향'으로 구현된다는 것이다.

각자가 예술적 특이성을 가진 무성영화와 연극에 대하여 말을 하면 영화는 발생되는 이야기를 사진화하였을 뿐이며 직접적으로 하는 이야기는 그 사실에 하등의 변화를 주지 못하였다. 맞춤 소설에서 작자가 그 등장 인물에 말을 식히는 것과 같이 영화 역시 일반관중에게 사람과 동물 즉

모든 사물의 시각적 세계를 이야기 하여줄 뿐이다. 그러나 연극에 있어서는 산(生) 배우들이 그 순간에 즉흥적으로 느끼는 말을 하게 됨으로 그들에게는 유일한 성음(聲音)적 존재가 있는 것이다. (중략) 그리고 영화 가운데 배우는 영상인 것이며 연극의 있어서의 배우는 산 인간으로서 무대 위에 났타나게 된다. 요컨대 전자는 사진인 동시에 말을 하게 되는 인공적 자태이라면 후자는 그들 자신이 서서 말을 하는 산 인간이라고 할 수 있다.⁵¹⁾

그가 '유일한' 존재라고 표현하는 것처럼 연극배우의 육성은 복제될 수 없는 원본의 지위를 가진다. 또한 즉흥적으로 느끼는 것들을 발화하는 인간의 육체에 의해 구현되는 연극은 관객들과 대면하는 현장 속에서만 비로소 완성될 수 있는 것이다. 물론, 식민지기 극장의 특수성을 고려한다면 이와 같은 성격은 무성영화 상영에도 일정부분 적용할 수 있는 것이기도 하다. 그러나 영화를 둘러싼 다양한 소리들은 발성영화의 등장과 함께 영화 텍스트의 내재적 공간 속으로 편입되며 그 순간 발성영화는 외부의 소리에 의해 왜곡되지 않는 완결된 텍스트로 재탄생하게 된다. 이처럼 식민지 조선의 극장에서 발성영화의 상영은 영화에서 육성을 축출하는 계기를 제공했다는 점에서 주목을 요한다. 또한 소리 연행자를 더 이상 필요로 하지 않았던 조선어 발성영화의 제작과 함께, 육성은 비로소 연극적 청각성의 변별적 요소로 자리매김할 수 있게 되었다.

그렇다면 육성과 전기음향은 질적 위계를 형성할 수 있는 범주였을까? 만약 그렇다면 그 척도는 무엇이었을까? 이를 살피기 위해서는 무엇보다도 두 종류의 소리에 대한 사회적 선호 혹은 취향의 문체를 따져보지 않을 수 없을 것이다. 이미 전기음향과 육성을 한 자리에서 비교하여 감상하는 방식은 축음기 재생과 가수의 실연을 함께 진행하는 행사를 통해 간헐적으로 시도되어 왔다.⁵²⁾ 흥미로운 것은 전기음향이 본격적으로 도

51) 박기채, '영화와 연극의 예술적 특이성', 『조광』 2권 11호, 1936.11.

입된 시점에도 육성의 가치가 결코 폄하되지 않았다는 점이다. 오히려 1934년의 레코드 실연대회 광고 기사에서는, “아무리 좋은 축음기에서 나오는 노래라고 하더라도 젊은 가수들의 육성만이야 하겠습니까”라 되묻고 있을 만큼, 육성의 가치를 높게 평가하고 있었다.⁵³⁾

일차적으로 이는 변환과정에서 신호 손실을 일으키는 전기음향이 필연적으로 원음의 질을 열화시킬 수밖에 없는 방식이었다는 점과도 관련된다. 전기녹음 방식을 도입한 축음기를 판매하기 시작했던 1929년의 레코드 광고는 “육성 그대로를 전달하는”이라는 수식어를 달고 있는데, 이 역시 레코딩 기술의 목표가 최대한 원음을 보존하는 것에 있었다는 것을 보여준다. 즉, 축음기의 성능을 평가하는 척도인 ‘음향적 충실도’는 완전 무결한 육성의 원본성을 전제할 때만 성립될 수 있는 개념이었던 것이다.

또한 육성의 원본성은 곧 ‘살아있는 것’이라는 의미와 동일시되기도 했다. RCA의 초창기 축음기 광고에서 사용되었던 이미지는 이와 관련하여 흥미롭다. 그래머폰 한 대가 검은 사각형의 물체 위에 설치되어 있고, 강아지 한 마리가 출력부에 귀를 기울이고 있는데, 그 강아지는 주인의 목소리를 듣고 있는 것으로 명시되어 있다. 그런데 스티븐은 대부분의 사람들이 강아지가 듣고 있는 검은 사각형의 물체를 ‘관’으로 이해하고 있었음을 지적한다. 즉, 축음기는 삶과 죽음의 경계를 가로질러 “보존된 소리를 담는 기기”로 표상되었으며, 망자의 음성을 보존할 가능성은 초기 레코딩에 대한 시각적, 서사적 재현을 거의 지배하다시피 했다는 것이다.⁵⁴⁾

그런데 녹음된 소리가 ‘죽음’의 이미지를 수반하게 된 것은 음원과의 직접적인 대응관계를 확인할 수 없다는 점 때문이기도 하다. 이와 관련하여 박철민은 시각의 보조가 전제되지 않는다면, 인간의 청각만으로 음의 정체를 판별하는 데 어려움을 겪을 수밖에 없다고 강조한다. 더욱이

52) 「본지독자위안 일동축음기육성비교대회」, 『매일신보』, 1925.9.18.

53) 「가수들의 육성을 드를 금야 공회당의 성관」, 『동아일보』, 1934.4.22.

54) 조너선 스티븐, 윤원화 역, 앞의 책, 406~407면.

스피커라는 일원적 통로를 통해 출력되는 발생영화는 소리의 입체적 공간감을 소거하는 방식을 취하고 있기 때문에 그 모호함은 가중될 수밖에 없다는 것이다.

인간은 청각으로 인한 음에 대한 그의 의미와 효시를 판별하기에 극히 곤란을 맞는 것이다. 즉 음과 음원과의 관계를 지각함에 있어서 인간은 그의 실체를 보지 못하는 한에 있어서 음에 대한 판별을 전연 몰이해하든가 해득에 있어서 극도의 곤란을 느기는 만흔 경우에 당착하는 것이다. (중략) 그리고 음향은 청각적인 물상과 공간을 형성치 안이하는 것이기 때문에 음향의 위치를 지각하기에 역시 음원을 보기 전에는 곤란한 것이며 더욱이 이중이상의 음향이 병행하야 청취될 때 각각 그의 위치와 관계를 분별하기는 용이한 일이 안이며 이것은 상호혼합되어 음파의 간섭으로 화음을 일우거나 소음으로 화하고 마는 것이다. 더욱이 ‘토키’영화에서와 가티 한 개의 마이크로폰을 통하여 라우드 스피커에서 발하는 음향만으로서 그의 위치와 관계를 이해하기는 절대 불가능한 것이 안일 수 없다.⁵⁵⁾

물론, 발생영화는 이 문제를 해결하기 위해 소리와 음원의 일차원적 동조(synchronization)를 강조해 왔다. 발생영화가 인간의 조음기관이 집중적으로 조명된 프레임을 즐겨 사용했던 것은 이와 관련될 것이다. 그러나 앞서 언급한 것처럼, 이는 영화의 소리에서 실감을 소거시키는 원인이 되기도 했다. 즉, 연극의 발성이 배우의 움직임에 따라 변화하는 입체적인 것임에 비해 스피커를 통해 재생되는 영화의 소리는 화면 속의 어떤 위치에서 발화되어도 항상 클로즈업된 배우의 입과 동조되면서 전경화된 음성만을 들려주게 되기 때문이다.

한편, 박철민은 이와 같은 동조가 결국 ‘영화의 연극화’를 부추기게 될 것이라 보고 있으며, 이러한 경향을 의식적으로 경계하고자 하는 태도는

55) 박철민, 「토키 영화의 향음과 성음-그 근본성에 대하여」(上), 『조선일보』, 1934.4.26.

당대의 영화인들에게서 공통적으로 드러나는 것이기도 했다. 이 때 그들이 한 목소리로 강조했던 것은 '비동조적 사운드'를 적극적으로 실험해야 한다는 것이었다.⁵⁶⁾ 이는 기존의 몽타주 이론을 청각의 영역으로까지 확장시킨 것으로, 무성영화의 매체적 변별성을 발성영화에서도 보존하고자 하는 시도라고 할 수 있을 것이다. 더 나아가 음원을 확인할 수 없는 음성은 전지, 전능, 편재, 투시능력과 같은 특유한 효과를 나타내기도 하는데, 시용은 이와 같은 소리의 특수성을 '아쿠스마티크(acousmatique)'라는 개념으로 지칭한 바 있다.⁵⁷⁾ 그러나 이러한 영화음향의 방법론들은 음과 음원의 대응관계를 의도적으로 소거하는 것이기에 음의 현장성을 결정적으로 약화시키는 방식이기도 했다.

전기음향에서 원본성, 육체성, 현장성이라는 특징이 점차 탈각해나감에 따라 이는 육성의 고유한 특성으로 여겨지게 되었다. 그러나 전기음향은 광범위한 공간에 소리를 효과적으로 전달할 수 있는 방법이었으며, 또한 이는 육성이 취할 수 없는 전기음향의 장점이기도 했다. 육성 전달은 음향적 충실도를 담보한 방식이었기에 전기음향이 도입되던 시기에도 나름의 경쟁력을 가질 수 있었다. 그러나 공간의 크기가 커지면 커질수록 육성은 물리적인 한계를 드러내게 되는 것이기도 했다.

일례로 예천생이라는 필자는 오케 연주단의 순회공연에 대한 불만을 토로하면서 실내극장의 설립을 요청하고 있다.⁵⁸⁾ 그는 가설극장에서 이루어진 공연이 소리의 전달을 위해 마이크로폰을 사용할 수밖에 없었지만, 관객들 대부분이 '마이크로폰'을 없애라고 하였다고 지적하고 있다. 이와 같은 반응에서도 추정해 볼 수 있는 것처럼 전기음향은 육성 전달

에 비해 사회적으로 선호된 소리의 전달방법은 아니었던 것 같다. 그렇지만, 그가 "순전한 육성으로는 도저히 들을 수 없"다고 밝힌 것처럼, 전기음향은 다수의 청중을 상대로 공연을 진행하기 위해서는 불가피하게 사용해야 하는 방식이기도 했다. 즉, 육성과 전기음향으로 분화된 식민지 조선의 청각장에서 음량과 음향적 충실도의 문제는 일종의 '시소관계'를 형성하고 있었던 것이다.

앞서 살핀 것처럼, 식민지 조선의 극장에서 영화의 정체성은 전통적 예술장르였던 연극과의 변별성을 부각시키는 가운데 구성되었다고 할 수 있다. 이는 연극도 마찬가지였는데, 특히 유치진은 두 매체를 적극적으로 비교하면서 영화에 대한 연극의 상대적 우위를 논의하고자 했던 이였다.⁵⁹⁾ 연극의 고유한 체험은 관객과의 즉각적인 상호작용을 통해 만들어지는 현장성 내지 '구연공간의 역동성'을 강조하는 방식으로 규정되었으며, 이러한 경향은 연극이 '육성'을 발성영화가 갖지 못하는 창작적 특질로 여길 수 있게 됨에 따라 더욱 강화되었다. 더 나아가 조선어 발성영화의 등장은 영화에서 '조선어' 대사가 부각되게 되는 결과를 가져왔고, 이에 따라 연극은 '소리'의 견지에서 발성영화와의 경계선을 탐구하기 시작한다. 이 때 기술을 통해 매개된 '소리'를 사용하는 발성영화는 내밀하고 사실적인 전달이 가능한 매체로 인식되었고, 신극진영의 몇몇 연극인들은 이를 의식적으로 견주는 가운데 연극적 표현의 리얼리즘 문제를 재해석하고자 하는 양상을 보여주기도 한다.

그러나 그들이 주장했던 것처럼 실제 영화의 소리는 음향적 충실도를 충분히 담보하지 못했고, 일반적으로 사용되었던 후시녹음은 리얼리티를 구성하는 다양한 소리를 소거하면서 대사만을 전경화시키는 방식에 가까웠다. 다시 말해, 그들은 발성영화의 소리를 사유할 때 영화의 음향기술이 취득해야 할 미래의 이상적인 상황을 당대의 담론장에 소급시키고

56) 오덕순, '영화 몽타주론' (9), 『동아일보』, 1931.10.23.

서광제, '영화예술본질의 파악과 기술적 전환기', 『조선일보』, 1934.6.10~12.

한위천, '토키의 근본문제-몽타주에 관한 론', 『조선일보』, 1935.7.15~24.

_____, '토키 창작방법-토키 몽타주론의 작금', 『조선일보』, 1935.12.5~10.

57) 미셸 시용, 『영화와 목소리』, 박선주 역, 동문선, 2005, 46~52면.

58) 예천생, '미래 예천좌를 추상하며', 『동아일보』, 1937.8.15.

59) '영화의 대중성', (1932), 「신극운동에 대한 나의 구도」(1937) 등이 대표적이다. 이에 대한 자세한 논의는 조고(2014)를 참조할 것.

있는 양상을 보여 주었다. 흥미롭게도 이와 같은 태도는 부민관의 건립과 함께 이루어진 신극의 대극장 진출이라는 사건과 맞물려 나타나고 있는 바, 여기에는 대극장 연극에 수반되는 음향전달상의 딜레마가 가로놓여 있다. 즉, 음향적 충실도의 우위는 연극이 특유의 상호작용과 현장성을 강조할 수 있는 원인 중의 하나였지만, 그것이 대규모의 공간을 가정했을 때는 충분한 효과를 내지 못하게 되었다는 것이다. 이는 영화의 소리를 리얼한 것으로 간주했던 신극인들의 매체담론이 육성의 전달범위를 넘어선 공연공간에 대한 욕망과 불가분의 관계를 가지고 출현한 것이었음을 의미한다.

5. 대극장 신극의 난제 : 소리의 전달가능성과 사실적 연기의 딜레마

안용순은 극연의 4회 공연을 보고난 후, 유치진의 연기가 훌륭하였다고 평하면서도, “그 성음이 명확하지 못한 것은 큰 흠이었다”고 지적한다. 이어 그는 “근대극에 있어서는 일언일구의 대사라도 소홀히 할 수 없으며, 한마디를 헛들으면 극 이해의 정당성을 잃게 된다”고 강조한 바 있다.⁶⁰⁾ 즉, 음성의 명료성이란 근대극에 있어 핵심적인 요소 중 하나라는 것이다.

한편, 박영호는 1930년대 후반기의 희곡이 ‘자기분제시대’에 들어가게 되었음을 지적하면서, 그 경향을 ‘눈의 희곡’과 ‘귀의 희곡’으로 대별하고 있다.⁶¹⁾ 그에게 있어 ‘귀의 희곡’을 향유하는 청중들은 연극을 보려고 하지 않고 들으려고 하는 이들이다. 청각을 통해 들리는 대사를 상상하며

이미지의 세계를 육체화하는 관객들은 오히려 슬며시 눈을 감기까지 한다. 이어 그는 눈으로만 보아도 이해할 수 있는 창작극은 만족할 수 없다고 주장하는 가운데, 희곡의 대사가 관객의 상상을 자연스럽게 불러일으킬 수 있도록 “임파산(impression)적 기능”을 가져야 함을 강조했다.

이와 같은 의견들은 근대극에서 대사가 차지하는 특권적 지위와 그 결과로 파생된 청각중심적 연극관이 1930년대 후반까지도 여전히 유효한 것이었음을 보여준다. 특히 이는 극연을 위시한 신극계의 인물들에게 더욱 중요하게 받아들여진 관점이었다. 청각을 통해 수용되는 대사를 예술적 연극의 본령으로 인식하고자 하는 태도는 신극계가 경쟁적인 극장환경 속에서 자신의 지위를 유지해나가기 위한 전략과도 관련되었기 때문이다.

동양극장의 출현과 함께 세를 규합한 대중극계는 미약하나마 고정 자본을 가질 수 있게 되었다. 반면, 극연의 상대적인 우위는 저널리즘의 후원을 등에 업고 형성한 문화자본에 있었다. 이와 같은 문화자본이 예술운동의 당위성을 전제로 형성되었다는 점을 감안한다면, 예술적인 연극을 올린다는 자부심은 경쟁적인 흥행장 속에서 극연 연극의 ‘브랜드’ 가치를 창출하는 문제와 직결되게 되었을 것이다.⁶²⁾ 그들에게 있어 근대극의 예술성은 곧 문학적으로 정련된 희곡을 갖추는 문제로 여겨졌으며, 이는 극연 배우들의 연기 수준이 상대적으로 뒤떨어졌음에도 불구하고, 대중극단의 저열함을 공박할 수 있었던 주요한 근거이기도 했다. 극연의 활로가 ‘예술적으로 향기 높은 각본’을 선정하는 데 있다고 보았던 구일연의 의견은 지식층을 타겟으로 삼아 고정 관객을 획득해야 했던 극연의 생존전략을 명시적으로 보여주는 대목일 것이다.⁶³⁾

즉, 신극인들에게 있어 연극의 대사는 미학적 탐구의 대상이기도 했지만, 극단의 자립을 위한 현실적 문제와 맞물려 있는 것이기도 했다. 그러

60) 안용순, 극예술연구회 제 사회 공연을 보고(하), 『동아일보』, 1933.7.4.

61) 박영호, 희곡의 빈곤, 『조선일보』, 1939.2.4.

62) 줄고, 앞의 글.

63) 구일연, 연극, 『비판』 44, 1938.5.

나 1930년대의 신극이 충분한 대사 전달력을 갖추지는 못했던 것으로 보인다. 다소 도발적인 가정일 수도 있겠지만, 신극의 관객들이 시큰둥한 반응을 보이고 재미를 느끼지 못하며 심지어 졸기까지 하는 일이 다반사였다는 것은 대사 중심적 연극에서 아예 대사가 잘 전달되지 못했기 때문이라고 볼 수는 없을 것인가? 번역극 공연이 큰 호응을 얻은 경우도 적지 않았다는 점을 염두에 둔다면 이를 레퍼토리의 문제로 치부할 수만은 없을 것이다. 또한 극연의 공연을 감상한 평론가들이 배우의 발성 문제를 지적하는 경우가 적지 않았다는 점 역시 신극 공연에 내재된 대사 전달상의 난점을 방증하는 대목이다.⁶⁴ 공연에 온 신경을 집중해야 했던 평론가들이 문제를 제기할 정도였다면, 일반 관객이 대사를 온전히 이해하는 일은 보다 요원했을 것이기 때문이다.

이는 무엇보다 신극 극단들에 숙련된 배우가 부족했던 결과로 생겨난 현상일 것이며, 보다 충실한 연습과 연기훈련이 이루어질 수 있다면 어느 정도는 해결 가능한 문제이기도 할 것이다. 주지하다시피 배우의 발성훈련은 발음교정을 통한 음향적 충실도의 향상, 그리고 음량을 증대시키기 위해 신체의 공명기관을 최대한 활용하는 기술의 연마를 포함한다. 그러나 상당한 규모의 대극장에서 기계장치의 도움을 받지 않고 육성으로 (사실적인) 연극을 하는 것은, 특히 음량의 차원에서 볼 때 육체적 훈련으로 모두 감당할 수 없는 난점을 감수해야 하는 일이기도 했다.

경성의 극장들이 고가의 발성영화 상영 시스템을 도입하게 됨에 따라 극장 대관료 역시 큰 폭으로 상승할 수밖에 없었기에, 보다 많은 입장 수익을 기대할 수 있었던 대극장 공연은 극장을 소유하지 못한 직업극단들의 활로로 여겨지기도 했으며, 특히 부민관의 준공은 전문극단으로의 전환을 꾀했던 극연이 대극장 진출을 적극적으로 시도할 수 있었던 계기를 제공했다. 그런데 2000석에 가까운 객석을 보유한 부민관 대강당은 오늘

64) 박승, 극예술연구회 제 구회 공연을 보고(하), 『동아일보』, 1936.3.7.
이운국, 극연 제 10회 공연을 보고(하), 『동아일보』, 1936.4.16.

날 한국 대극장들의 규모를 훨씬 상회하는 수준의 공간이었다.⁶⁵ 더욱이 부민관은 만원 관객을 수용하고도 무리 없이 발성영화를 상영할 수 있는 음향 시설을 갖춘 곳이었기에, 육성이 지닌 음량의 한계는 전기 음향과 직접적인 비교의 대상에 놓이게 되었을 수 있다.⁶⁶

물론, 전기음향의 보조가 없다고 해도 대형 공간에서의 육성 전달이 불가능한 것만은 아니다. 음향공학적 설계에 기초한 건축물은 육성의 질과 전달범위를 비약적으로 향상시킬 수 있기 때문이다. 여성이 근대극의 배우로 활동할 수 있게 된 이유 중 하나로 제반 기술의 발전을 들고 있는 서항석은 “전기조명은 배우의 자태와 표정의 표현력을 놀라움게 확대시키고 극장건축은 음향설비를 충분히 하여 무대상의 적은 속삭임까지도 관중에게 무난히 들릴 수 있게 되었으므로” 극작가는 “여성의 작은 목소리로도 심중에 숨겨진 감정과 주장을 충분히 전달시킬 수 있게 되었다”고 보았다.⁶⁷ 실제로 부민관은 설계단계부터 ‘음향적 고려’를 염두에 둔 곳으로 알려졌고,⁶⁸ 준공 이후에는 음향시설을 잘 갖춘 곳이라는 호평을 얻기도 했던 곳이었다.

그렇다면 부민관은 서항석이 기대하는 바를 만족시킬 수 있는 공간이었을까? 이와 관련하여 건축음향공학에 대한 당대의 논의를 참조해 볼 필요가 있을 것이다. 송도고보의 교장으로 재직하던 도상록은 음향학의 주창자인 윌리스 세이빈의 이론을 토대로 건축음향공학의 원리를 밝히는 글을 발표한 바 있다.⁶⁹ 그에 따르면 건축음향공학의 핵심은 반사되는

65) 오늘날 한국에서 대극장으로 분류되는 곳은 대부분 객석이 600~1000석 정도인데, 이는 당대에 중극장 정도의 규모로 여겨졌던 동양극장과 유사한 크기이다. 부민관의 규모는 한국의 대표적 대극장인 해오름극장(3층, 1534석) 보다도 컸으며, 대학로예술극장 대극장(504석), 아르코예술극장 대극장(604석), 토월극장(3층, 1000석)의 두 배 내지 세 배에 달하는 객석수를 갖추고 있었다.

66) 동아일보사가 주최한 베를린 올림픽 실사영화회도 1회 영사에 2천여 명이 관람한 것으로 보도된 바 있다. 『동아일보』, 1936.8.27.

67) 서항석, 근대극과 여성(3), 『동아일보』, 1933.11.22.

68) 「계획 끝난 부민관 불원에 착공」, 『동아일보』, 1934.6.27.

소리인 반향과 공간 속에서 울리는 소리인 잔향을 적정 수준으로 컨트롤 하는 데 있다. 반향이 흡음재를 사용하여 제거해야 하는 소리라면, 잔향은 구조의 설계를 통해 적절한 상태로 유지되어야 하는 소리라고 할 수 있을 것이다.

본고는 부민관에서 반향으로 인한 음향적 제한은 그다지 크지 않았을 것으로 추정하고 있다. 흡음재가 실제로 사용되었는지의 여부는 추가적인 검토를 필요로 하는 부분이지만, 만원 관객을 전제로 한다면 관객들 자체가 일종의 흡음재 역할을 할 수 있기 때문이다. 또한 오정민은 “(부민관의) 호리존트는 시멘트벽이 아니고 포장을 내리게 되어 음성을 도리어 흡수함으로 연기자들은 목이 쉬도록 소리를 질러야 할 형편”이라고 지적하고 있는 바⁶⁹⁾, 부민관에서 반향의 제거는 비교적 수월했던 것 같다.

반면, 잔향의 제어는 그다지 원활하지 못했을 것으로 보인다. 이는 부민관이 전용극장이 아니라 다목적 홀로 설계되었기 때문이다. 도상록에 따르면 적정 잔향시간은 진행되는 소리의 특성에 따라 큰 차이를 보이게 된다. 그는 “음악회나 연극의 경우는 강연회에 비해 비교적 긴 잔향시간을 가져야 하는데, 잔향이 너무 짧게 되면 메마른 느낌을 준다”고 지적한다. 그렇다면 부민관의 구조가 잔향시간에 대한 건축음향학적 제어를 고려한 상태로 설계되었다고 해도 그것은 최적화된 상태로 제공되기보다는 평균치에 맞추어 설정되었을 가능성이 높다.

다시 말해, 부민관은 육성만으로 대사를 전달하기에 굉장히 불리한 환경을 지닌 곳이었다.⁷¹⁾ 그러나 부민관은 ‘2기적 활동’을 천명하며 의욕적으로 공연횟수를 늘리고자 했던 극연에게 ‘연극의 지속’을 위한 토대를

69) 도상록, 건축과 음향의 관계, 『조선일보』, 1937.3.12~21.

70) 오정민, 연극잡감-극장과 연기 스타일의 문제, 『매일신보』, 1937.7.8~13.

71) 『경성휘보』(1936)에는 부민관 개관식에서 경성부윤이 마이크를 통해 연설하는 사진 자료가 게재되어 있다. 그렇다면 부민관이 설계 단계에서 구상했던 ‘음향적 고려’란 아마도 2000석의 공간에 걸맞도록 소리의 레벨을 증폭시키기 위한 전기음향 시스템을 의미하는 것으로 볼 수 있을 것이다.

제공해 주는 곳으로 여겨졌다. 별도의 대안적 공간이 없는 상황에서 극연의 이론가들이 제시한 해결책은 대극장에 적합한 레퍼토리 위주로 공연을 재편성하면서, 이를 정당화하기 위한 담론들을 산출하는 것이었다.

대극장 연극에 대한 희구는 이미 극연 활동을 시작했을 때부터 유치진이 견지해왔던 태도였지만. 그것이 논리적 근거를 통해 구체화되기 시작한 것은 극연의 부민관 진출을 전후한 시기와 맞물려 있었다. 일례로 유치진은 「대중성의 개척」(1935)을 통해 연극에 수반되는 ‘무대적 구속’의 문제를 지적하는 가운데 ‘연극적 리얼리티’의 특수성을 논의하기 시작한다.⁷²⁾ 그는 관객에게 전달되어야 하는 ‘연극적 리얼리티’란 극장의 조건을 무시할 수 없는 것이며, 현실의 리얼리티를 무대 위에 ‘이식’하는 것이 되어서는 안 된다고 강조한 바 있다. 즉, 연극에서 ‘리얼’의 문제는 무대상의 표현 차원에 있는 것이 아니라 그것이 관객들에게 주는 직접적 인상의 효과와 관련된다는 것이다.

이러한 태도는 1939년에 발표된 연극독본」에서도 마찬가지로 드러난다. 그는 모스크바 예술좌에서 <어둠의 힘>을 상연할 때 있었던 에피소드를 소개하고 있다.⁷³⁾ 즉, 연출자였던 스타니슬랍스키는 농촌을 사실적으로 묘사하기 위해 실제 시골에 거주하는 노파를 배우로 전격 기용하였으나, 다른 배우들과의 앙상블 문제로 중도 하차시키게 되었다는 것이다. 이와 같은 예화를 통해 유치진은 연기에 일정한 연극적 관습이 존재하며 이는 인위적인 훈련을 통해 형성되는 것임을 강조하고 있다. 아울러 그는 무대에서 표현되는 연기가 극장의 대소에 정비례되어 확대되어야 한다고 보았던 라인하르트의 의견을 인용하고 있는데, 이 역시 연기의 리얼리티란 현실적인 자연스러움과는 다른 차원의 개념임을 역설하고 있는 것으로 이해할 수 있다.

72) 유치진, 「대중성의 개척-창작방법·리얼리즘·작가」(1935), 『동량 유치진 전집』 7, 서울에대출판부, 1993.

73) 유치진, 연극독본」(1939), 『동량 유치진 전집』 7, 서울에대출판부, 1993.

한편, 주영섭은 연극적 과장의 당위성을 영화배우의 연기와 대조하는 가운데 논의하고 있어 눈길을 끈다. 그는 연극이 무대와 객석과의 물리적 거리를 전제할 수밖에 없는 양식인 반면, 영화는 기계의 개입을 통해 상대적인 자유를 획득한다고 보았다.⁷⁴⁾ 그렇기에 '무대적 리얼리티'와 '화면적 리얼리티'는 상이할 수밖에 없는데, 영화가 카메라와 마이크로폰을 통해 물리적 거리의 문제를 극복하고 자연스러운 연기 그대로를 보여줄 수 있는 방식인데 비해, 연극은 그와 같은 연기가 애초에 불가능한 양식이라는 것이다.

무대는 표현이요 화면은 재현이다. 스테이지를 통한 레알리테는 현실의 재구성에서 구할 수 있고 스크린을 통한 레알리테는 현실의 이식에서 차질 수 있다. 무대와 관중 사이에는 고정거리가 있다. 이것을 해결하기 위해서 무대에는 과장이 생긴다. 화면과 관객의 관계는 카메라와 마이크가 해결해 놓는다. 연극의 고착성과 영화의 신장성, 무대배우는 동작과 언어의 과장을 기준으로 한다. 무대 배우는 표현하기 때문이다. 관중에게 전달하기 위함이다.

(중략)

먼저, 발성법(대사)부터 생각해보자. 영화배우는 일상생활에서 쓰는 발성법으로 일상회화의 리듬으로 말하면 된다. 거기 아모런 가감도 과장도 필요치 않다. 특수한 경우에 감독은 특수한 대사를 요구할 따름이다. 예를 들면 심리묘사, 혹은 성격묘사도, 그러나, 무대배우는 원칙적으로 과장해야 한다. 평상시보다는, 크고, 정확하게 억양을 부쳐서 이야기해야 한다. 대사로 심리를 표현하고 동작을 규정해야 한다. 대사를 관중 전체에 들려주어야 한다. 무대에서는 배우의 정확한 발성법이 메가폰이다. 영화에서는 마이크로폰이 그것을 대신한다.⁷⁵⁾

74) 주영섭, 『연극과 영화』, 『동아일보』, 1937. 10.7~10.

75) 주영섭, 『속 연극과 영화』, 『동아일보』, 1937.10.19~22.

위의 인용문에서 우선적으로 주목해야 할 것은 '과장'이라는 표현이다. 잘 알려진 것처럼, '과장'은 극연이 대중극의 연기나 각본의 문제를 공박할 때 주로 동원되었던 레토릭이었으며, 근대극의 주도적 원리였던 '리얼리즘'이란 주어진 사태를 과장 없이 '있는 그대로' 그려내고자 하는 태도를 의미했다. 그러나 주영섭의 의견을 통해 '과장'은 연극 상연에 필연적으로 수반되는 속성으로 재규정되게 되었던 것이다.

또한 그는 기계장치의 개입 여부에 따라 연극과 영화를 구분하면서 이들에 각각 표현과 재현, 재구성과 이식이라는 표지를 부여하고 있다. 이는 과거의 신극에서 요구되었던 형식적 리얼리즘의 문제가 영화에 양도되고 있음을 함의하는 대목이다. 더 나아가 그는 "영화가 소박한 리얼리즘을 흡수하는 도중에 있으며, 연극은 그로부터 탈출하는 과정에 있다"고 보면서 '탈리얼리즘'의 연극의 위상을 곧 근대극의 극복 형태인 '현대극'으로 격상시킨다. 이와 같은 의견은 대극장 연극의 양식을 곧 소극장 위주의 '근대극'에 대한 극복 형태로 바라보면서 낭만주의 연극으로 나아갔던 유치진의 행보와 맥을 같이 하는 것이기도 하다.⁷⁶⁾

이들의 의견은 대극장 진출과 함께 음향환경 상의 난맥에 마주해야 했던 신극계의 입장을 대변하는 것으로 볼 수 있을 것이다. 주영섭이 언급한 것처럼 "대사를 관중 전체에 들려주어야 한다"는 점을 전제한다면 기존의 연기 관습은 대극장이라는 환경 속에서 전면적인 수정을 필요로 하는 것이었기 때문이다. 극연의 이론가들에게 있어 '원칙적 과장'을 전제한 연기방식과 낭만주의 극은 주어진 공간에서 가장 최적화된 연극을 수

76) 리얼리즘은 근대극의 핵심적 원리로 받아들여지면서 극연의 문화적 위상을 형성하는 근거이기도 했다. 그런데 유치진이나 주영섭이 리얼리즘을 쉽게 포기할 수 있었던 것은 그들이 영화와 연극을 대조하는 작업을 지속적으로 수행한 결과, 연극의 변별성을 다른 차원에서 발견하게 되었기 때문이기도 하다. 근대극과 리얼리즘에 가치를 부여하는 이들은 그들이 강조했던 '낭만주의'를 신극 이상의 궤절로 여기기도 했다. 그러나 이들이 인식하던 연극의 변별성이 '관객과의 상호작용'이나 '구연공간의 역동성' 문제였다고 한다면, '낭만주의'는 그들이 이해했던 연극의 특유한 경험을 훼손하는 것이 아니었을 것이다.

행하기 위한 방법론으로 여겨졌다.

반면, 조선연극협회의 창립 동인이었던 오정민이 지속적으로 주장해왔던 소극장론은 이와 같은 대응방식과 상당한 차이를 보이고 있다는 점에서 주목을 요한다. 그는 공회당에 주로 머물러야 했던 과거 극연의 사정을 언급하면서, 보다 나은 환경을 갖춘 부민관이 신극 발전에도 도움을 줄 것이라 기대하고 있다. 그러나 오정민은 부민관의 음향설비가 불충분하다는 점에 대해 우려를 표하고 있는데, 마이크론이 없이는 소리가 충분히 전달되지 못하는 환경이 외려 근대극의 발전에 독이 될 수도 있다는 것이다.

부민관의 극장구조가 어떤가요? 그야 몇 년전에는 공회당에서 연극을 한 일도 있으니 분외의 요구이겠지만 연극을 하기에 몹시 불편한 존재지요. (중략) 1. 음악장치가 불충분하기 때문에 연기자는 항상 객석에 얼굴을 향해야 대사가 들리지 그러지 안하면 들리지 안혀 부자연한 연기를 하게 되고 2. 푸로세니엄 아취가 장구형이라 무대가 평면화하여 보이고 조명실이 무대 정면에 있지 안코 측면에 있기 때문에 배전반 계원이 무대진행으로 알 수 없어 대목마춤이 원활치 못하다는 점 등 이상의 조건은 연기를 설명화하게 됨으로 '씨튜에이션'이라든가 '뉴앤스'의 섬세함을 표현할 수 없어 결국은 단조한 연극이 되고 말지요.⁷⁷⁾

그는 공회당과 부민관의 무대를 모두 경험해 본 배우의 의견을 소개하면서 대극장 연극에 수반되는 문제점을 구체적으로 밝히고 있다. 즉, 부민관은 음향 전달의 문제 때문에 부자연스럽고 설명적인 연기를 할 수밖에 없으며, 결국 상황과 뉘앙스의 섬세함을 표현할 수 없게 되어 단조로운 연극을 낳게 된다는 것이다. 이어 그는 연기의 향상을 위해서는 천명 가량의 소극장이 필요하다는 점을 강조하면서, 부민관보다는 동양극

장을 대관하는 편이 보다 유리할 것이라는 의견을 덧붙이기도 했다.

기실 소극장 중심의 활동방침은 다수의 극연 회원들에 의해 오랫동안 제기되어 왔던 것이다. 그들의 의견은 계몽주의적 태도를 내재한 근대극 운동의 일환으로 제기된 것이었으며, 언제나 대극장은 소극장의 반영리주의적 성격과 대조되면서 '상업적 비속화'의 혐의를 벗기 어려운 공간으로 여겨졌다. 즉, 극연 회원들의 소극장론은 연극예술의 사회적 공리성을 전제하는 가운데 성립된 것이라 할 수 있을 것이다. 그러나 오정민의 의견은 대극장의 음향환경에서 파생되는 연기의 문제점을 본격적으로 거론하면서 보다 미학적인 차원의 논의로 전개되었다는 점에서 기존의 소극장론을 초과하는 문제의식을 드러내고 있다. 또한 그의 의견은 1930년대 신극 담론의 전개가 극연 또는 유치진의 목소리만으로 일원화될 수 없음을 보여주었다는 점에서도 적지 않은 가치를 지닌다.

이상의 논의를 통해 살펴본 의견들은 식민지기 극장환경의 변화에 발맞추어 이루어진 담론적 실천의 결과물이기에 주목에 값하는 것들이다. 유치진과 주영섭이 주어진 공간에 적합한 방식으로 연극의 형태를 바꿔나가고자 했다면, 오정민은 사실적 연기 양식을 유지하기 위해 그에 적합한 공간이 필요함을 주장한 것이라 할 수 있다. 이와 같은 시각차는 극단의 존속을 위해 대극장 연극을 상연해야 했던 극연과 그와 같은 노선에 반발했던 이들을 규합하여 성립된 연합 간의 관계에서 파생된 것이기도 할 것이다. 그러나 상반된 것처럼 보이는 두 방향의 의견들은 사실 동일한 출발점에서 시작된 것이었음을 간과할 수 없다. 즉, 그곳에는 전기 음향에 특화된 공간에서 무리하게 육성을 발화해야만 했던 1930년대 음향환경과 그에 직면한 연극인들의 딜레마가 가로놓여 있었던 것이다.

77) 오정민, '연기산어-무대연기의 기본문제 (1)', 『동아일보』, 1938.4.1.

6. 결론을 대신하여 : 음향기술 과도기로서의 1930년대

극장의 소리를 둘러싼 다양한 반응들이 유달리 1930년대에 집중적으로 산출되었던 것은, 이 시기가 증폭 및 출력기술을 포함한 음향기술의 본격적인 도입기였기 때문이다. 식민지 조선에서 발성영화의 상영은 어쿠스틱한 소리들로 채워져 있었던 1930년대의 극장에 전기음향을 도입하는 계기를 마련해 주었다. 더 나아가 조선어 발성영화의 제작은 영화의 소리를 전기음향으로 일원화시키는 결과를 가져왔고, 그에 따라 영화에서 축출된 어쿠스틱한 소리들은 연극을 비롯한 '실연(live performance)'의 음향적 특질로 자리매김하게 되었다. 이를 전제로 본고는 극장 내 '소리의 분화' 과정이 연극과 영화의 정체성 형성에 미친 영향을 재검토하고자 했다.

한편, 이와 같은 음향 기술의 정착과정이 매우 점진적으로 이루어지고 있었다는 점은 주목을 요하는 대목이다. 일차적으로 이는 당대의 음향기술이 지속적인 갱신을 요하는 기술적 과도기의 성격을 띠고 있었기 때문에 나타나는 현상이라 할 수 있을 것이다. 그러나 이 시기의 음향기술이 '익숙해짐'의 방식으로 형성되는 사용자의 기술('기술에 대한 기술')을 통해 문화적으로 실천되고 사회적으로 유통되었다는 점 역시 간과할 수 없는 원인일 것이다. 또한 음향기술의 도입은 인간 감각과 기술의 상호관계에 착목하고자 하는 논의들을 촉발하면서 극장을 둘러싼 담론장에 새로운 활력을 불어넣고 있었다.

본고는 극장에서 제공된 대표적인 프로그램이었던 연극과 영화를 둘러싼 담론적 실천을 중심으로 이 과정을 되짚어 보고자 했다. 음향기술 과도기로서의 1930년대를 거치는 동안 기술적 한계는 조선의 연극과 영화 발전에 적지 않은 제한 요소로 작용해왔다. 기술적 수준을 갖추지 못했던 조선의 영화계는 음향적 충실도의 향상을 발성영화의 목표로 삼아 노력을 경주해야 했고, 충분한 음량을 전달할 수 있는 전용극장을 가지

지 못했던 연극인들 역시 대사 전달상의 난점 때문에 고심하지 않을 수 없었다. 그러나 이와 같은 미비된 조건들은 극복을 위한 논의들을 산출하면서 연극과 영화의 본질에 대한 논의를 지속시키는 원동력이 되기도 했다는 점에서 주목된다. 본고에서 모두 논하지 못했던 부분, 특히 조선 영화의 리얼리즘론에 대한 구체적인 논의는 후고를 기약하고자 한다.

참고문헌

1. 기본 자료

양승국 편, 『(개정증보판)한국근대연극영화비평자료집』, 연극과인간, 2005.
한국영상자료원 영화사연구회 편, 『일본어 잡지로 본 조선영화』 2, 한국영상자료원, 2010.
『조선일보』, 『매일신보』, 『동아일보』

2. 단행본

김윤철, 『음향 기기 역사』, 커뮤니케이션 북스, 2013.
요시미 순야, 송태욱 역, 『소리의 자본주의』, 이매진, 2005.
벨라 발라즈, 이형식 역, 『영화의 이론』, 시각과 언어, 2003.
데이비드 보드웰, 김숙 외 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002.
마이클 채넌, 박기호 역, 『음악 녹음의 역사 : 에디슨에서 월드 뮤직까지』, 동문선, 1995.
미셸 시옹, 『영화와 목소리』, 박선주 역, 동문선, 2005.
마샬 맥루한, 박정규 역, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 커뮤니케이션북스, 2001.
디터 메르쉬, 문화학연구회 역, 『매체이론』, 연세대학교 출판부, 2009.
머레이 웨이퍼, 한명호·오양기 역, 『사운드스케이프 : 세계의 조율』, 그물코, 2008.
조너선 스티븐, 윤원화 역, 『청취의 과거』, 현실문화, 2010.

3. 논문

- 김려실, 「일제시기 영화제도에 관한 연구 - 영화관 추이를 중심으로」, 『영화연구』 제41호, 한국영화학회, 2009.
- 노지승, 「나운규 영화의 관객들 혹은 무성 영화 관객에 대한 한 고찰」, 『상허학보』 제23집, 상허학회, 2008.
- 박명진, 「1930년대 경성의 시청각 환경과 극장문화」, 『한국극예술연구』 제27집, 한국극예술학회, 2008.
- 백문임, 「식민지기 극장의 무성영화 관람성 : 청각장의 문제를 중심으로」, 『한국언어문화』 제38호, 한국언어문화학회, 2009.
- 오동훈, 「삼국 진공관의 기원과 드 포리스트」, 『한국과학사학회지』 제18권, 한국과학사학회, 1996.
- 이광욱, 「기술복제 시대의 극장과 1930년대 '신극' 담론의 전개」, 『한국극예술연구』 제44집, 한국극예술학회, 2014.
- 이순진, 「1930년대 조선 영화문화의 변동과 조선인 영화상설관의 소멸 - 단성사의 몰락 과정을 중심으로」, 『대동문화연구』 제72권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.
- 이화진, 「식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치」, 연세대학교 박사논문, 2010.
- 정종화, 「식민지 조선의 발성영화 상영에 대한 역사적 연구」, 『영화연구』 제59호, 한국영화학회, 2014.
- 발터 벤야민, 최성만 역 기술복제 시대의 예술작품, 『발터 벤야민 선집』 2, 길, 2007.

Abstract

Sound-circumstances of the Theater in 1930`s and Differentiation of the Sound

Lee Kwangouk

The showing of talkie has triggered to introduce the electrical sound in the theater of colonial era. Consequently, the theater has redetermined as a space that could experience the sensual border between electrical sound and acoustic sound. Such a technical changing causes differentiating the sounds in the theater. This study tries to review the development of discourses about the drama and cinema.

The introduction of talkie has been come gradually, and the technical flaw of the early talkies causes the extension of effective life of the sound performers for a long time in the theater of colonial era. This circumstances require the audile techniques of the consumers to select the active communication channel for dividing the signal and noise. Moreover, such technique has formed the system of taste in accordance with the knowledge level and the cultural background of the consumers.

Meanwhile, the Chosun-talkie has a purpose to make the perfect text without support of the sound performers. As a result, the acoustic sound has been expelled from the movies, and the voice that has the features such as a originality, corporality, site-ness get settled as a sound feature of the live performance including the play. The art-oriented theatrical people who regard the audile features as a essence of the drama, have emphasized the dynamism of the stage formed in the communication with the audience. And this currents have been reinforced moreover, as the theatrical people tried to define

the voice as the distinctive sound feature of the play. On the other hands, the electrical sound was the effective way to transmit a sound for the wide space, and the talkie that using technically mediated sound, regarded as a media could show more realistic expression.

Comparing the distinctive features of the voice and electrical sound consciously, some theatrical people of New-drama tried to reinterpret the realism of the theatrical expression. In fact, this viewpoint has started to appear from the staging of the New-drama in grand theater. Therefore, the media discourse of New-drama that emphasizing the sound of the talkie has more realistic feature than the play, was the way to justify the dialogue-centric play performed in the space beyond the transmittable range of the voice. In other words, the backgrounds of the discourses in 1930`s, like the grand theater centrism and the revising of realism, was the result of the dilemma caused by the sound-circumstance of the grand theater ; The voice should be used in the specialized space for electrical sound.

Key words : audile technique, discourse of the grand theater centrism, electrical sound, media, realism, site-ness, sound performer, sound technology, the new-drama, talkie, voice

접수일: 2015년 10월 27일

심사기간: 2015년 11월 8일~11월 21일

게재결정: 2015년 12월 5일