

## 소리를 통해 보는 식민지 조선의 극장

이화진, 『소리의 정치—식민지 조선의 극장과 제국의 관객』

(현실문화, 2016)

전지니\*

### <국문초록>

『소리의 정치』는 사운드, 목소리, 말, 언어 등 극장을 둘러싼 다양한 ‘소리’에 주목하여, 토키 이행기부터 8.15 해방 이전까지 “유동하는 문화의 장”으로서 극장을 둘러싼 문화적 변동에 주목하는 저서이다. 저자는 당대의 필름을 예술품이 아닌 식민지(産) 상품으로 규정하고, 토키 이행 이후 영화문화의 변천사를 논한다. 그는 식민성 혹은 탈식민성으로 필름을 재단하는 이분법적 접근을 넘어 매체, 산업, 정치적 변화가 극장에 어떤 파장을 불러왔는지를 복합적으로 조명하고 있다.

저자의 논지를 따라가다 보면 당대 극장문화를 만들어갔던 다양한 영화 주체들의 형상을 감지할 수 있다. 급속도로 변화하는 정치적, 영화적 환경에 적응해야 했던 영화인들의 고충 및 극장을 매운 관객의 형상을 보여준다는 점은 『소리의 정치』가 거둔 차별화된 성과이다. 저자는 필름이 아닌 영화 상영 현장에 주목하고 있고, 이를 통해 우연성이 전제된 당대 극장의 관람 행위를 읽을 수 있다는 점은 연구서이자 대중서로서 이 책이 갖는 덕목이다.

아쉬운 점도 있다. 발성영화시기 영화 제작자들의 고투와 영화계의 세대교체 및 필름 속 ‘소리’에 주목하는 과정에서 정작 필름 바깥, 극장의 소리는 소략하게 서술한 점과 결론에서 일제 말기 동쪽(어) 공간의 재등장이 시사하는 바 등을 종합적으로 논의하지 않은 점은 아쉬움으로 남는다. 그럼에도 이 책이 제기한 문제의식은 식민지시기뿐만 아니라 앞으로 한국 영화사, 문화사 연구에 있어 중요한 참조점이 될 것이다.

## 1. 식민지시기의 ‘시네마’에 대한 연구서

문헌으로만 접하던 변사가 해설하는 영화를 실제로 접한 것은 5년 전 구 서울역사(문화역 284)에서 <청춘의 십자로>(1934)를 봤을 때였다. 당시 복원된 <청춘의 십자로> 필름보다는 변사가 참여하는 영화의 모습을 궁금해 하며 영화의 실제 배경이기도 한 서울역을 찾았다. 극장은 활기찼다. 관계자들은 1930년대 경성의 젊은이들처럼 차려 입고 관객을 맞았으며, 상영 직전에는 찹쌀떡과 알사탕을 팔았다. 드디어 영화가 시작된 후, 스크린에 재현된 30년대 경성의 풍경과 무성영화 속 배우들의 연기보다는 스크린 옆에서 연신 물을 들이키며 열정적인 해설을 하는 변사(조희봉)의 모습이 눈에 들어왔다. 관람 후에는 불빛이 환하게 밝혀 있는 서울역 주변을 걸으면서 시골서 상경해 근대화된 경성의 모습을 목도했을 주인공들의 모습을 떠올렸다. 이런 단상은 주변인들보다 한참 뒤늦게, 영상자료원이 아닌 서울역에서, 그리고 평소보다 조용했던 연휴 기간 동안 <청춘의 십자로>를 관람한 후에 이어질 수 있었다. 이처럼 한 편의 영화 관람은 개인적 경험 및 주변 환경들과 긴밀하게 얽혀 있는 지극히 복합적인 경험이다. 같은 영화를 감상하지만 누군가는 작품 자체보다 극장 환경이나 다른 맥락에 입각해 그날의 관람 행위를 총평한다.

이화진의 『소리의 정치—식민지 조선의 극장과 제국의 관객』(이하 『소리의 정치』)은 “문제는 필름이 아니라 시네마”라 선언하며 식민지시기 영화에 대한 텍스트 중심적인 접근을 탈피한다. 사운드, 목소리, 말, 언어 등 극장을 둘러싼 다양한 ‘소리’에 주목하는 저자는 기존의 극장 연구의 시야를 시간적으로나 공간적으로나 확장할 필요가 있다는 필요성을 제시하며, 토키 이행기부터 8.15 해방 이전까지 “유동하는 문화의 장”으로서 극장을 둘러싼 문화적 변동에 주목한다. 또한 발성영화의 시작부터 ‘고구(國語) 영화’를 제작하게 되는 일련의 흐름을 위계화된 이중 언어 환경

\* 한국항공대학교 교육중점 조교수

에 놓여있던 식민지 극장의 변천과 관련지어 조명하고 있다.

알려진 것처럼 『소리의 정치』는 저자의 박사학위 논문인 「식민지 조선의 극장과 ‘소리’의 문화 정치」(2011)를 수정 및 보완한 것이다. 논문 발표 후 책 발간까지 대략 5년이라는 시간이 흐르는 동안 2000년대 초반 이후 성행했던 식민지시기 문학·문화사 연구가 상대적으로 더디게 진행되고 있고, 협력과 저항의 일면 혹은 체제를 관통하는 틈을 들여다보겠다는 이전 시기의 연구 방법론은 여전히 유효한 것으로 보인다. 이 시점에서 식민지시기의 정치, 문화적 변동과 관련하여 토키 이행기 극장의 풍경을 복합적으로 고찰했던 저자의 논문이 단행본으로 출간된 것은 반가운 소식이었다. 저자는 논문을 단행본으로 편집하는 과정에서 새로운 자료들을 삽입하고 연구자들뿐만 아니라 영화에 관심 있는 독자들도 거리감 없이 책을 접할 수 있도록 수정하는 작업을 진행했다. 그리고 이 책이 식민지시기 영화사는 물론 문화사 연구와 관련하여 시사하는 바가 큰 만큼, 발간 직후 책에 대한 다양한 논의들이 이어졌다.<sup>1)</sup>

연구자들 사이에서 『소리의 정치』의 학문적 성과에 대한 합의가 이루어져 있고, 저자가 참여한 북클럽이라는 방식을 통해 책에 대한 궁금증이 어느 정도 해소되어 있는 시점에서 이 지면을 통해 책에 대한 새로운 이야기를 하기는 어려울 것 같다. 대신 이 책이 던지고 있는 중요한 화두를 짚어 보며 식민지시기 문화 연구의 방향성을 찾아보면서 이야기를 이끌어가고자 한다.

1) 『소리의 정치』에 대해서 다음과 같은 논의가 이루어졌다. 임태훈, 「극장과 다이글로시아 : 『소리의 정치』/ 이화진 지음/ 현실문화/ 2016, 『황해문화』 제93호, 2016.12; 이화진, 이기훈, 전우형, 천정환, 「북클럽 소리의 정치: 식민지 조선의 극장과 제국의 관객」, 『문화과학』 제88호, 2016.12; 전우형, 「소리로 읽는 식민지 조선의 문화」, 『민족문화사연구』 제62권, 민족문화사연구소, 2016.

## 2. 협력과 저항의 이분법, 민족주의와 탈정치주의를 넘어서

저자가 박사논문 발표 직후 드러냈던 문제의식, 곧 2000년대 중반 이후 식민지 말기의 영화연구에서 시각의 편차가 두드러지지 못하다<sup>2)</sup>는 관점은 이 책에도 유지되고 있다. 당시 저자는 역사적 맥락과 당대의 담론 지형을 고려해 관객의 문제를 고찰한 연구가 많지 않다는 점을 지적했다.<sup>3)</sup> 『소리의 정치』는 이 같은 문제의식을 이어가며, 비정형의 극장 속에서 발생하는 다양한 영화 상영 방식 및 극장에서 호명당하는 관객의 다층성을 부각시키고 있다.

저자는 당대의 필름을 예술품이 아닌 식민지산(産) 상품으로 규정하고, 토키 이행 이후 영화문화의 변천사를 논한다. 또한 영화 필름을 분석하며 그 영화가 얼마나 ‘친일’적인지를 지적하거나, 혹은 그 틈새를 분석하면서 표면적으로 드러나지 않았던 균열 지점을 밝히려는 방식을 지양한다. 특히 식민성 혹은 탈식민성으로 필름을 재단하는 이분법적 접근을 넘어선다. 대신 문제는 ‘시네마라 선언했던 만큼 매체, 산업, 정치의 변화가 극장에 어떤 파장을 일으켰는지를 복합적으로 조명하고자 한다. 저자에 의하면 민족영화의 상징처럼 간주됐던 나운규의 <아리랑>의 불온성은 필름이 아닌 상영 현장의 우발성에서 비롯된 것이다. 이처럼 이전의 영화 연구가 관객과 관람행위의 중요성을 인식하면서도 깊이 파고들기를 주저했던 것과 달리, 저자는 제한된 자료 속에서 이들의 경험을 읽어 내려 노력한다.

또한 이 책은 일제 말기를 ‘암흑기’로 간주하며 협소하게 조선영화를 규정하는 민족주의적인 연구 방법과 제국 일본의 압력을 비가시화할 수 있는 위험성을 가진 식민지 조선의 근대성 관련 논의와도 거리를 둔다.

2) 이화진, 「『한국영화전사』, 그 이후: 최근 식민지 말기 영화 연구의 성과와 한계」, 『사』 제11호, 국제한국문화학회, 2011, 248면.

3) 위의 논문, 251~252면.

그리하여 문화사에 대한 민족주의적 접근이 가져올 수 있는 편협성은 배제하는 동시에 전시체제로의 이행과 제국의 영화정책의 변화가 식민지 극장에 가져온 파장을 구체적으로 규명하고 있다.

본론은 다음과 같은 단계로 이어져 간다. 2장에서는 테크놀로지의 발달에 따른 토키 이행이 야기한 극장 내 ‘동족어’ 공간의 쇠퇴 과정을 고찰하며, 3장에서는 토키의 토착화 이후 상대적으로 균질해진 극장 경험 및 조선인 관객을 대상으로 했던 ‘조선영화’의 정체성을 탐구한다. 이어 4장에서는 대동아 공영권의 구축에 따라 형성된 조선영화의 두 가지 방향, 곧 제국 시장에 진출하려는 힘과 미디어 테크놀로지로부터 소외된 이들을 향해 작용했던 힘을 고찰한다.

소리를 중심으로 대략 20년에 걸친 식민지 극장의 풍경을 재구성하고 있는 이 책에서, 가장 흥미로웠던 부분은 2장이다. 기존에 토키 이행기의 극장 환경을 이렇게 면밀하게 분석한 논의가 부재했고, 설사 유사한 결론으로 이르더라도 당대 관객의 문제를 치밀하게 논증한 경우는 없었기 때문이다. 저자에 따르면 ‘일본인 상설관=병영관’, ‘조선인 상설관=서양영화’라는 이분화된 구도가 고착화된 무성영화 시기, 동족어 공간인 극장은 번사의 해설이나 입석경관의 존재 유무 같은 ‘우발적’ 사건에 의해 정치적 공간이 된다. 저자의 표현을 빌리면 무성영화시기 번사는 “유연한 번역의 관계자들”이며, <아리랑>의 경우에서 보듯이 당시 극장의 정치성은 상영의 유연성에서 비롯됐다. 그러나 토키라는 테크놀로지의 출현으로 번사들은 자취를 감추고, 이제 균질한 영화를 전국적으로 상영하는 일이 가능해지면서 동족어 공간이 쇠퇴하게 된다. 그 결과 발성영화 시대에는 종족성이 아닌 관객의 리터러시(literacy)가 중요해지게 되는데, 30년대 중반 등장한 조선어 발성영화는 외국어 발성영화로부터 소외된 조선인을 겨냥했다.

이어 3장은 발성영화 시기 조선어 영화를 논의한다. 이 장에서는 조선어 발성영화를 기획했던 나운규의 실패로부터 토키 시대 문학을 ‘번역’한

영화들, 영화 속 음악의 배치 방식 등에 대한 설명이 이어진다. 여기서 이미 저자가 소리의 개념을 확장함에 따라, 영화의 사운드트랙에 나타난 로컬 컬러의 문제를 포함해 영화 속에 담긴 도시의 소리, 발성영화 속 달라진 배우의 연기 방식까지 논의가 계속된다. 저자는 발성영화의 보편화에 따라 무성영화 시대 강조됐던 과장된 근육 연기 대신 자연스러운 화술 연기가 중시되고, 이전과는 다른 위상을 가진 2세대 배우들이 출현하는 과정까지를 설명하고 있다.

마지막으로 4장은 제국이 본격적인 전시 동원체제에 돌입하면서 조선 영화에 나타난 두 가지 극단적인 힘의 방향성을 고찰한다. 영화계에는 안티아메리카니즘 풍조가 정착되고, 일본 시장을 겨냥해 현지 영화사와 합작했던 조선영화는 일률적으로 조선색, 곧 로컬 컬러에 천착하게 된다. 조선의 영화 제작자는 일본 관객이 보고 싶어 하는 것을 구현하는 데 몰두했고, 합작 초기 영화에 두드러졌던 로컬 컬러는 내선의 차이를 지워가는 과정에서 탈색되기에 이른다. 특히 일제 말기 ‘고쿠코 영화’는 인물의 민족정체성을 불분명하게 연출하면서 내선의 차이를 흐려지게 만든다. 흥미로운 점은 같은 시기 테크놀로지에 소외된 이들을 대상으로 이 동영상 방식으로 선전 행위를 하는 과정에서, 일본어를 해독하지 못하는 이들을 위해 조선인 번사가 등장했고, 이에 따라 사라졌던 ‘동족어’공간이 귀환했다는 점이다. 저자는 노천극장에서 호명하는 자의 말(orality)이 호명 당하는 자의 귀(aurality)와 불일치할 수밖에 없는 상황을 ‘오랄리티의 이중성’이라 명명하고 있다.

살펴 본 것처럼 이 책은 극장 안팎의 ‘소리’의 개념을 확장하여 식민지 조선의 영화사를 재구성하고 있다. 토키 이행기 영화의 월경과 관련해 수많은 참고문헌을 정리하고 인용한 저자의 꼼꼼함은 이미 다른 논의에서도 언급한 바 있는데<sup>4)</sup>, 무엇보다 참고자료 속에 파묻히지 않고 도입부

4) 전우형, 앞의 글, 384면.

에 제기한 문제의식을 끝까지 이어가며 이행기 극장의 변모양상을 추적하는 점이 인상적이다. 그리고 이 과정에서 식민지시기의 영화는 그 무엇보다 정치적인 동시에 트랜스내셔널한 상품이 된다.

### 3. 이행기 극장의 영화인과 관객들

이 책은 다양한 자료를 참조하여 토키 이행 이후 한국영화사의 변모를 조명하지만, 동시에 저자의 논지를 따라가다 보면 당대 극장문화를 만들어갔던 다양한 영화 주체들의 형상을 감지할 수 있다. 먼저 급속도로 변화하는 정치적, 영화적 환경에 적응해야 했던 영화인들의 고충이 잘 읽힌다. 저자는 특정 영화인이나 집단에 비중을 두고 논의를 이어가지는 않는다. 하지만 책을 읽다 보면 과장된 활극 연기로 무성영화 시기 스타가 됐으나 발성영화라는 새로운 문법에 적응하지 못한 채 ‘난쟁이 프랑켄슈타인’으로 평가 절하된 나운규, 역시 새로운 영화에 적응하지 못하고 자살을 택한 변사들, 조선영화가 활발하게 문학을 ‘번역’하던 시기 원작자 옆에 상기된 표정으로 앉아있던 영화 제작진, 로컬 컬러를 적극적으로 비판했으나 합작영화 제작 과정에서 로컬 컬러에 매달리게 된 감독 등 변화에 적응하기 위해 몸부림쳤던 영화인들의 얼굴이 떠오른다. 또한 무성영화 시대의 스타였으나 역시 발성영화에 적응하지 못하고 은퇴한 신일선의 다양한 표정 연기부터 조선영화령 공포 이후 ‘고쿠고 영화’에서 미숙한 일본 연기를 펼쳐야 했던 배우들의 모습까지, 저자는 토키 이행과 전쟁이라는 산업적, 정치적 전환 속에서 변화를 몸소 감당해야 했던 개인을 조명하려는 노력을 이어가고 있다. 이처럼 영화 환경의 급속한 변화 속에서 펼쳐지는 영화인들의 고투를 확인할 수 있다는 것만으로도, 이 책은 영화에 관심 있는 독자를 겨냥한 전문서로서의 가치를 갖는다.

무엇보다 『소리의 정치』의 가장 큰 성취는 식민지시기 극장의 관객을 독자에게 보여주고 있다는 점이라 생각한다. 극장을 찾은 관객의 이미지가 실려 있는 것은 아니지만, 책을 읽다 보면 당대 극장을 찾았던 관객의 형상을 떠올릴 수 있게 된다. 무성영화 시기 동족(어) 공간인 극장에서 결속감을 느끼고 조선인이 된 관객들, 또 발성영화 시기 탈정치화된 극장에서 일본어 자막을 읽으며 서양 영화를 관람했던 관객과 이 흐름에서 소외된 관객 집단 등 토키 이행기 극장을 찾은 관객층의 변화를 확인할 수 있다. 여기서 동족(어) 공간의 관객에 대한 저자의 서술을 살펴보자.

무성영화 <아리랑>을 일종의 ‘구멍 뚫린 텍스트’라고 한다면, 이 구멍과 여백을 메우고 다층적인 의미를 만드는 것은 입석경관이라는 감시자의 존재, 변사의 목소리, 그리고 이 모든 환경을 능동적으로 수용하려는 관객들의 의지였다. 특히 변사의 목소리는 흠어진 사람들을 정서적 공동체로 묶고, 공통의 감각에 종속시켰다. 이로써 관객은 단지 영화를 감상하는 한 개인이라기보다 극장 안에 울리는 소리에 참여하는 신체가 된다. 그 공간의 공명이 식민지 극장의 정치적 잠재성의 바탕일 것이다. (55면)

관련하여 저자는 4장에서 대동아공영권의 구상과 함께 문화예술에 대한 통제가 가장 극심했던 시기 중심의 바깥, 잉여의 영역에서 이루어진 이동극단과 이동영사 활동이 발성영화의 보편화 이후 사라졌던 동족(어) 공간을 새롭게 구조화했음을 지적한다. 이 같은 관람 행위에는 두 가지 참여의 환상, 국민이 되는 환상과 공공적 공간(common space)의 참여라는 공동체적 유대의 환상이 작동한다. 저자에 따르면 이 중 후자의 수용은 여러 가능성으로 열려 있고, 제국의 발화를 조선어로 번역하는 과정에서 제국의 말과 피식민자의 귀, 곧 ‘두 가지 오랄리티’가 불일치하게 된다. 이 같은 설명을 따라 읽으면서 독자는 중심에서 소외된 지방 관객의 예측 불가능한, 그리고 자유로운 관람 행위를 그려볼 수 있다.

책 도입부에서 저자는 그간의 연구들이 ‘종족 공간’으로서 극장을 식민지 공공영역(public sphere)이라 규정했고, 극장이 식민지배에 대한 저항의 계기를 잠재한 ‘대안적 공공영역’이라는 측면을 강조했음을 지적한다. 그리고 이 같은 의미화에 대해 보다 신중해야 할 필요성을 역설하며 다음과 같이 설명한다.

극장은 항상적으로 정치적 공간이었던 게 아니라, 우발적인 사건에 의해 정치적 공간이 된다. 이미 많은 연구들이 주목했던 무성영화기 극장의 변사는 극장 공간의 정치적 잠재성을 사건화할 수 있는 계기로서 재조명될 수 있다. 식민지적 이중언어 환경에서 변사의 존재는 극장을 동족 공간인 동시에 친밀한 모어(母語)의 공간으로 구조화한다. 변사의 목소리(聲)와 말(‘불온한 언사들’)의 현전성(presence)은 어떤 우연한 계기에 의해 관객들을 정서적 공동체로 묶고 공통의 감각에 종속시키는 공명(共鳴)을 유발하기도 한다. 이언어(異言語) 사용자에 대한 암묵적인 배제와 동족어 사용자들 간의 친밀성이 이 공간의 존재 조건일 것이다. 그렇다면 ‘종족 공간’ 혹은 ‘동족 공간’으로 정식화되어 온 식민지 조선의 극장은 ‘동족어’ 공간(homo-ethnic(linguistic) space)’으로 재정식화되어야 한다. (22면)

『소리의 정치』가 흥미로운 점은 이처럼 그간의 영화 연구의 관습적 해석을 지양하고, 극장이라는 공간에서 발생할 수 있는 우연성을 늘 염두에 두고 있다는 점이다. 저자는 필름이 아닌 상영 현장에 주목하고 있고, 이를 통해 당대 극장의 관람 행위를 읽을 수 있다는 점은 연구서이자 대중서로서 이 책이 갖는 덕목이다.

#### 4. 나가며

이미 여러 연구자들이 『소리의 정치』의 의의에 대해 언급했고, 이 글 역시 그 연구사적 가치에 주목했다. 그럼에도 다소 아쉬운 점을 이야기하면, 3장에서 발성영화시기 영화 제작자들의 고투와 영화계의 세대교체 그리고 필름 속 ‘소리’에 주목하는 과정에서 필름 바깥, 극장의 소리는 소략하게 서술된 점이다. 물론 저자가 설명하는 것처럼 이 시기는 “극장 안의 여러 소리들이 스피커에서 흘러나오는 말에 종속되어 갈 때”이다. 그럼에도 불구하고, 무성영화가 상영되는 극장 내 풍경과 구분되는, 애초 배제된 조선인 관객을 겨냥했던 조선어 발성영화에 대한 당대 관객의 반응을 읽을 수 없다는 점이 못내 아쉬웠다.

또한 분석 과정이 매우 꼼꼼하게 진행되고 있는 것에 반해 마무리가 다소 미진하다는 인상을 받았다. 이 책은 이동영사 시 생성된 동족어 공간이 “다이글로시아의 상황을 표면화시키면서 식민지/제국 체제의 불균등성과 완전한 지배의 불가능성을 입증하는 장소였다.”(311)는 서술로 마무리된다. 물론 앞서 진행된 논의를 굳이 되풀이 할 필요는 없다. 하지만 기존 연구의 성과를 인정하면서도 비판적인 거리를 확보하면서 저자의 문제의식을 일관되게 이어갔던 만큼, 식민지시기 영화사를 돌이켜 볼 때 기술의 발전 후 사라졌던 동족어 공간의 재등장이 시사하는 바나 저자의 최근 관심사와 관련하여 이상의 논의를 해방 이후의 영화사와 어떻게 연결시킬 수 있을 것인지에 대한 방향성을 제시했다더라면, 연구자가 아닌 독자를 위해 좀 더 친절한 가이드라인이 되지 않았을까 싶다.

또 하나 덧붙이면 논지의 흐름과는 별개로, 배우 신일선의 다양한 표정 연기가 토키 이후 영화사의 전개를 집중적으로 고찰하는 이 책의 표지로는 적절하지 않은 것 같다. 관련하여 저자는 “소리라는 것의 물성(物性)을 전달하는 게 어려웠던 상황에서 출판사의 선택을 따랐다.”고 설명

하는데, 소리를 이미지화하는 작업의 어려움을 감안하더라도 신일선의 표정 연기는 영화의 이행과 변동이라는 핵심 키워드를 드러내주지 못하는 것 같다.

이 책은 ‘소리’를 중심으로 식민지시기 영화의 변동을 추적하고 있지만, 여기서 짚었던 논점은 해방 이후에도 반복된다. 물론 이전 시기와 맥락은 다르지만, 저자가 주목하는 해방 후의 ‘안티아메리카니즘’ 담론이나 전후 한국영화의 국제영화제 출품 과정에서 다시 화두로 등장한 로컬리티의 재현 문제, 그리고 문학의 영화화에 대한 논쟁은 지속적으로 영화계의 화두로 등장했다. 저자가 도입부에서 제한적이었던 극장 연구의 시야를 시간적으로나 공간적으로나 확장할 필요성을 제기했던 것처럼, 앞으로 이 책의 문제의식이 영화, 문화사 연구를 통해 역시 시간적으로나 공간적으로나 확장될 수 있기를 기대해본다.

---

5) 이화진, 이기훈, 전우형, 천정환, 앞의 글, 208면.