

‘관객성’의 구성 맥락과 해석공동체의 아비투스

— 〈김영일의 사〉 공연에 나타난 고학생 표상의 의미를 중심으로

이광욱*

〈차례〉

1. ‘부러진 화살’: 〈김영일의 사〉가 놓인 좌표
2. 진정성의 무대화화 사회적 승인: ‘자발적 관객’의 성립 조건
3. 고학생과 경성악대: ‘조선’의 환유적 표상과 담론의 자장
4. 주인공의 죽음에서 관객의 삶으로: ‘참사람’의 계승과 감정구조의 구획
5. 생산자, 담론장, 수용자: 아비투스로서의 해석공동체

〈국문초록〉

1921년 여름을 기해 진행되었던 학생 순회극단들의 공연은 ‘신파극-신극 논쟁’을 통해 제기된 ‘새로운 연극’의 상을 구체화시켰다는 점에서 의미를 지닌다. 특히 동우회순회연극단의 레퍼토리였던 〈김영일의 사〉는 근대희곡으로서의 결합이 적지 않았음에도 불구하고 관객들의 뜨거운 반응을 이끌어냈다는 점에서 흥미로운 사례를 제공한 작품이다. 이를 이해하기 위해 본고는 1920년대 초반에 나타난 관객성의 재구성이 필요하다고 보았으며, 〈김영일의 사〉가 관객들을 극장에 모을 수 있었던 원동력과 이를 추동한 당대의 문화적 기획에 착안하고자 했다.

1920년대 초의 소인극단들은 생산자 스스로의 삶 자체를 극의 소재로 삼아 무대화하는 경향이 빈번했다. 학생극단들은 ‘고학생’을 소재로 하는 극을 다수 상연했는데, 〈김영일의 사〉는 이른바 ‘고학생 모티프’를 적극적으로 배치한 작품이라는 점에서 이러한 경향을 대표하는 작품이기도 하다. 주목해야 할 점은 이러한 자기 고백의 형태가 실화, 즉 식민지 조선인들이 실제로 겪고 있는 일로 받아들여졌고, 이것이 강력한 실감을 불러일으킬 수 있었다는 것이다. 더욱이 당대의 관객들은 단순히 타인의 삶을 들여다보는 데 그치지 않고 무대화된 ‘고학생’의 이야기를 곧 자신과 직결된 공동체의 문제로 받아들여지게 되었다. 식민지 조선의 미래세대로 담론화된 ‘고학생’은 가족과 같이 보살펴야 할 이들로 표상되었으며, 그들에 대한 후원은 곧 식민지 조선인의 의무로 인식되고 있었다. 그러므로 무고한 고학생의 죽음은 관객들에게 ‘조선

* 울산대학교 국어국문학과 강사

의 미래를 빼앗기는 것'과 동일시되면서 강력한 비감을 줄 수 있었다는 것이다. 이와 같은 담론의 효과는 왕실 군악대의 후신인 '경성악대'가 망국의 역사를 환기시키는 집단으로 표상되면서 사회적 호응을 얻었던 사례에서도 유사하게 드러난다.

다만, 1920년대 초반 극장에서 드러난 관객성의 형성과정은 보다 다층적으로 독해될 필요가 있을 것이다. 관객은 무대 상연의 의미를 완성하는 존재이지만, 동시에 신규정된 담론의 자장으로부터 영향을 받는 존재이기도 하기 때문이다. 이 때 간과할 수 없는 것은 오늘날 확인 가능한 학생극 순회극단 관객의 반응이 당대의 저널리즘을 통한 묘사의 결과물이며, 그 묘사 과정에 생산자의 문화적 기획에 의해 구상된 '내포관객'의 상이 개입되어 있을 가능성이 높다는 점이다.

다른 한편으로 관객들이 품고 있던 극장의 기대지평은 실제 상연에서의 긍정적 경험을 통해 다시 조정되고 강화되는 과정을 거칠 수밖에 없다. 그러므로 관객을 완전히 자율적인 존재로 보기는 어렵겠지만, 일정부분 자율성의 영역을 남겨 두어야 할 필요 역시 생겨난다. 중요한 것은 실제로 관객성이 조정되어 나가는 과정을 시공간적 특수성을 고려하면서 '두텁게 묘사'하는 일일 것이다. 본고는 이를 염두에 두면서 <김영일의 사>를 둘러싼 맥락들을 검토하는 한편, 해석공동체의 아비투스를 재구성하고자 했다.

주제어: 고학생 모티프, 관객성, 극장의 기대지평, <김영일의 사>, 내포관객, 문화적 기획, 자발적 관객, 진정성, 해석공동체

1. '부러진 화살': <김영일의 사>가 놓인 좌표

1920년을 전후하여 신문과 잡지에 연극론을 게재하기 시작한 현철은 '새로운 연극(新劇)'의 출현을 요청하는 가운데 조선의 연극적 전통 뿐 아니라 현상까지도 부정하고자 했다.¹⁾ 그의 공세적인 주장은 기성 연극인들의 반발을 불러왔고 이기세의 즉각적인 반론과 함께 본격화된 논쟁은 이기세 비판에 가세한 김유방의 논의를 거치며 격화되었다.²⁾ 10여 년간 이어져 왔던 식민지 조선 신파극에 반성을 요청했던 '신파극-신극 논쟁은

1) 현철은 「현당독폐」(1920)에서 조선의 연극전통을 부정하는 의견을 피력했으며, 이와 같은 논조가 반복되었던 「현당극담」(1921)은 본격적인 논쟁의 단초를 제공한 글이었다. (효종생(현철), 「현당독폐」, 『개벽』 제5호, 1920.11; 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.21~4.21.)

2) 케에쓰생(이기세), 「소위 현당극담」, 『매일신보』, 1921.2.28~3.16.
김유방, 「소위 현당극담을 독하고-케에쓰생에게 고함」, 『매일신보』, 3.19~4.2.

차후에 도래할 ‘새로운 연극’을 둘러싼 논의의 장을 열었다는 점에서 그 의미가 적지 않으나, 논쟁 당사자 간의 인신공격으로 비화된 나머지 심화된 논의로 이어지지는 못해 아쉬움을 남기기도 한다.³⁾

그러나 논쟁 당시 식민지 조선에서 ‘신극’이 뚜렷한 실체를 가지지 못했다는 점을 감안한다면 이 논쟁은 애초에 생산적인 결론으로 나아가기 어려운 조건 속에서 출발한 것이었음을 간과할 수 없을 것이다. 3.1운동이 아로새겨 놓은 정신사적 궤적이 극장의 계몽적 가치에 주목하는 결과를 가져왔고, 그 기대가 ‘새로운 연극’으로서의 ‘신극’에 초점화되고 있었다 해도, 이는 팽창지 막연한 형태에 가까웠기 때문이다. 즉, 당대의 식민지 조선 지식장 속에서 ‘신극’을 추체험할 수 있는 방법은 제한적으로 소개된 서구 극작가들의 희곡 텍스트와 일시적인 사건에 가까웠던 일본 예술좌의 내선공연 정도에 불과했던 것이다. 그러므로 담론을 통해 제기되었던 ‘신극’이란 결국 ‘이상적 연극’이라는 의미에 가까운 것이었고, 그 정체성은 조선에서 이루어지고 있던 신파극에 대한 부정을 통해서만 구성될 수 있었다. 결과적으로 신파극 진영의 연극인들이 맞닥뜨린 대상은 유행과도 같은 존재였기에 상호간의 변증법적 종합이나 최소한의 절충 역시 성립되기 어려웠다.⁴⁾

다시 말해 ‘신극’ 담론은 그것을 가능케 해 주는 실제 활동을 통해 육체를 얻는 순간 담론적 실정성을 가질 수 있게 되었으며, ‘신극’의 출현은 담론적 규정과 실제 활동이라는 양개 축을 결합시킬 때만 사회적 현상으로 공인받을 수 있게 되었던 것이다. 이렇게 볼 때 1921년 여름을 기해 진행되었던 학생 순회극단들의 공연은 적지 않은 의미를 지니게 된다. 동경 유학생들의 모임인 ‘극예술협회’가 주축이 되었던 동우회순회연극단과 고

3) 정호순, 「1920년대 연극론의 구조와 이념-1920년대 전반기 연극론의 계몽의식을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005.

4) 이광욱, 「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2018.

학생의 자력갱생을 목표로 조직되었던 갈뚝회는 전 조선을 대상으로 한 대규모의 순회공연을 실행하는데, 이는 자칫 소모적인 감정싸움으로 그칠 수 있었던 '신파극·신극 논쟁'의 문제의식을 보다 유의미한 지평으로 견인한 사건인 동시에, 식민지 조선의 관객들이 막연한 형태로만 갖고 있던 극장의 기대지평을 구체화시키는 계기가 되기도 했기 때문이다.

특히 조명희의 창작극인 <김영일의 사>는 동우회순회연극단의 레퍼토리 중에서도 가장 큰 호응을 얻은 작품이었다. 동우회순회연극단을 직접적으로 후원한 동아일보사는 그들 공연의 일거수일투족을 면밀하게 추적하는데, 관객들의 열렬한 반응을 이끌어 낸 레퍼토리가 바로 <김영일의 사>였음을 지적하고 있다. 동우회순회연극단은 던세니 경의 <찬란한 문>, 홍난파의 <최후의 악수>를 포함하여 순회공연 레퍼토리를 구성했지만, 현지의 극장 사정이나 공연일정 등을 고려하여 일부 레퍼토리를 제외하기도 했는데, 유독 <김영일의 사>는 거의 모든 공연에서 상연되었다는 점도 관객들의 호응을 방증하는 대목일 것이다.

다만, 희곡 텍스트로서의 <김영일의 사>에 대한 오늘날의 평가는 후한 편이라 보기 어렵다. 유민영은 작품의 사상적 지향이 여러 조류가 뒤섞인 채 불분명하며 주인공의 자아의식 역시 확고하지 못함을 지적한 바 있다.⁵⁾ 또한 서연호는 1910년대 희곡에서 드러났던 토론 장면의 관념성이나 상황의 심각성에 대한 과장, 긴 독백에서 드러나는 감상성 등의 문제가 극복되지 못했다는 점을 짚어내기도 했다.⁶⁾ 양승국의 경우, 당대의 공연 환경이 불비했음을 간과할 수 없다고 보면서 <김영일의 사>가 성취한 공연으로서의 근대성을 일정 부분 인정하고 있지만, 희곡의 차원에서는 선행연구와 크게 변별되는 입장을 취하지 않았다.⁷⁾ 이와 같은 의견은 식민지 조선의 신파극과 신극 사이에 가로놓인 연속성을 강조한 김숙경

5) 유민영, 『한국근대연극사 신문』, 태학사, 2011, 43면.

6) 서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 연극과인간, 2003, 176면.

7) 양승국, 『한국 근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996, 44면.

의 논의에서도 발견되는데,⁸⁾ 대다수의 선행연구자들은 <김영일의 사>의 선구성을 인정하면서도, 미숙성과 한계를 동시에 지적하면서 이 작품에 과도기적 위상을 부여하고자 한 것이다.

물론 본고 역시 희곡 <김영일의 사>가 적지 않은 결함을 지닌 텍스트라는 점을 인정하지 않을 수 없다고 본다. 그러나 <김영일의 사>가 지닌 ‘효사’로서의 의미에 천착하기 위해서는 먼저 이것이 상연을 목적으로 창작된 작품이며, 실제로 식민지 조선의 관객들과 만나는 경험을 통해 그 의미를 완결지었다는 점에 착목할 필요가 있다. 희곡 텍스트인 <김영일의 사>에 주목한 기존의 논의들은 서구의 기준으로 재단된 ‘근대성’을 가치평가의 척도로 삼아 왔으나, 이 작품이 지닌 희시대적 성격의 진면목을 가장 적실하게 드러낸 국면은 그것이 극장 속에서 관객과 만나는 순간에 있었으며, 여기에는 보편성의 문제 못지않게 ‘3.1운동 직후 식민지 조선’이라는 특정한 시공간이 만들어냈던 효과가 개입되어 있었기 때문이다.

이와 관련하여 손성준은 현전하는 <김영일의 사>가 검열의 결과물이며, 희곡 텍스트로서의 결락이란 불가피한 결과였다는 점을 강조하고 있어 눈길을 끈다.⁹⁾ 조명희가 비분강개한 어조로 토로하듯, 1923년에 단행본으로 간행된 <김영일의 사>는 상당부분이 잘려나간 채 활자화될 수밖에 없었다는 것이다. 그렇다면 희곡 텍스트의 결함에 주목하여 ‘근대희곡’으로서의 결여태로 <김영일의 사>를 읽는 방식은 애초에 생산적이지 못할 수밖에 없지 않을까?¹⁰⁾ 이와 같은 의견은 <김영일의 사>를 공연 텍스

8) 김숙경, 「근대극 전환기 신파극과 신극의 관련양상 연구」, 『한국연극학』 제28호, 한국연극학회, 2006.
 9) 손성준, 「대리전으로서의 세계문학 : 검열된 『김영일의 사』와 번역된 『산송장』」, 『민족문화사 연구』 통권 65호, 민족문화사연구소, 2017.
 10) 서연호 역시 조명희의 술회에 주목한 바 있으며, 검열로 인한 제약을 충분히 고려해야 한다는 점을 강조하지만, ‘희곡사’의 틀을 강하게 유지한 결과, 이와 같은 제약이 희곡으로서의 허술함을 가리는 원인이 되지 못한다는 점을 분명히 밝히고 있다. (서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1988, 169-170면.) 결국 <김영일의 사>에 대한 재평가는 희곡 텍스트의 문면만으로 모두 채워질 수 없는 공연으로서의 가치를 주목할 때 비로소 가능해 지리라고 본다.

트로 읽어내고자 했던 김재석의 논의를 통해 제출된 것이기도 하다.¹¹⁾ 그는 <김영일의 사>가 동우회순회연극단의 실제 공연을 염두에 두고 창작된 작품이며, 이 과정에서 '자발성 높은 관객'들을 만나 이루어낸 특수한 현상들에 가치를 부여한 바 있다.

물론, 관객들이 원체험으로서 받아들인 <김영일의 사>를 활자화된 텍스트의 방식으로 오늘날 재확인하는 것은 불가능하다. 오늘날의 연구자들에게 주어진 대상은 불완전하고 결함이 많아 보이는 희곡 텍스트와 신문 기사를 통해 전해지는 관객들의 뜨거운 반응이 전부이다. 그렇다면 이 간극을 어떻게 메울 수 있을 것인가?

결국 <김영일의 사>의 의미를 온전히 파악하기 위해서는 합리적 추정에 근거한 적극적인 재구성 작업을 전제하지 않을 수 없다고 할 때, 본고는 재구성되어야 하는 것의 정체가 텍스트가 아닌 관객성의 문제임을 강조하고자 한다. 관객성이라는 요소에 주목하게 될 경우, <김영일의 사>에서 규명해야 할 지점은 '근대희곡으로서의 자격요건'이라기보다는 그것이 관객과의 진지한 관계를 모색하기 위한 과정 속에 놓이고 있다는 점 자체이다. 사실 이 맥락에서 <김영일의 사>가 서구의 기준으로 설정된 근대극의 기준에 부합하는지의 여부를 따지는 일은 큰 의미를 갖기 어렵다. 보다 집중해야 할 지점은 <김영일의 사> 공연을 통해 기존에 연행되던 신파극의 관객성과는 차별화되는 방식의 유의미한 사회적 현상이 발생했다는 점이며, 이것이야말로 '신극운동의 '효시'로서 <김영일의 사>를 평가하기 위한 거점이 될 수 있을 것이다.

그렇다면 <김영일의 사>가 모색하고자 한 의사소통의 특수성, 더 나아가 관객들을 극장에 모을 수 있었던 원동력과 이를 추동한 당대의 문화적 기획에 주목할 필요가 있다. 본고는 이와 같은 맥락에서 <김영일의 사>가 지닌 일종의 대표성을 되짚어보고자 한다. 학생극단을 비롯한 1920

11) 김재석, 「한국 근대극 성립에 미친 「극예술협회」의 영향」, 『국어국문학』 제156호, 국어국문학회, 2010.

년대 초의 소인극단들은 생산자 스스로의 삶 자체를 극의 소재로 삼아 무대화하는 경우가 빈번했다는 점에서 주목을 요한다.¹²⁾ 특히 학생극단들은 ‘고학생’을 소재로 하는 극을 다수 상연했는데, 이러한 경향은 1920년대 초반에 집중적으로 드러난다.¹³⁾

본고에서 논의하고자 하는 <김영일의 사> 역시 동경에서 고학하는 조선 학생들의 고난을 형상화하고 있다는 점에서 같은 맥락에 놓여 있다. 다시 말해, <김영일의 사>는 이른바 ‘고학생 모티프’를 적극적으로 배치한 작품이라는 점에서 생산자 스스로의 삶을 즐겨 무대화했던 경향의 대표격으로 바라볼 수 있는 작품이다. 주목해야 할 점은 이러한 자기 고백의 형태가 실화, 즉 식민지 조선인들이 실제로 겪고 있는 일로 받아들여졌고, 이것이 강력한 실감을 불러일으킬 수 있었다는 것이다. 더욱이 당대의 관객들은 단순히 타인의 삶을 들여다보는 데 그치지 않고 무대화된 ‘고학생’의 이야기를 곧 자신과 직결된 문제로 받아들여지게 되었던 바, 이는 공동체의 일체감이라는 보다 고양된 형태의 경험으로 승화되게 되었다는 점에서 사뭇 문제적이다.

다만 이와 같은 관객성의 형성과정은 다층적으로 독해될 필요가 있을

- 12) 그들은 자신들이 몸담은 지역의 사회문제를 주제로 삼아 연극을 구성하기도 했는데, 일례로 개성의 송도점원회원들은 점원들의 향학열을 드러내거나 점주의 욕심을 풍자하는 내용의 소인극을 상연하여 큰 호응을 얻은 바 있다. (기사, 『개성에 소인극』, 『조선일보』, 1923.4.18; 기사, 『점원 소인극 성황』, 『조선일보』, 1924.5.4.)
- 13) 때때로 ‘고학생’을 소재로 삼은 작품들은 구체적인 배경 사건을 지닌 경우도 적지 않았다. 예컨대 갈동회 순회극단이 1921년에 상연한 <빈곤자의 무리>는 실제로 그해 3월에 갈동회 기숙사가 매각되어 육십여 명에 이르는 고학생이 하루아침에 거리로 쫓겨났던 사건으로부터 영감을 얻은 것으로 보인다. (기사, 『고학생의 참경—집을 아조 쫓겨나 거리에서 방황 중』, 『동아일보』, 1921.3.25.) 또한 이원고학생 순회극단의 <고학생의 루(淚)>(고학생 우철수의 눈물) 역시 “고학생이 식비금 오십원의 미판으로 인하여” 식당 주인에게 축출을 당하는 장면이 있었다는 것으로 보아 유사한 사건을 소재로 삼은 것이라 추정된다. (기사, 『이원고학생 순회극』, 『동아일보』, 1921.8.25.) 또한 송경학회에서 상연한 <백파의 우름>은 완고한 부형과의 갈등 때문에 죽음을 택한 고학생 이동화의 자살 사건을 소재로 한 것이라 알려져 있으며, 그 밖에도 단천고학생 소인극단의 <고학생의 생활>, 갈동회 순회극단의 <선구자의 보수>, <고학자의 루(淚)> 역시 고학생의 삶을 소재로 삼은 것들이다.

것이다. 관객은 무대 상연의 의미를 완성하는 존재이지만, 동시에 선구정된 담론적 자장으로부터 영향을 받는 존재이기도 하다. 그러므로 관객을 결정론적 자장 속에서 재단할 수도 없겠지만 완전히 자율적인 존재로 보는 것 역시 경계되어야 할 관점이다.¹⁴⁾ 즉, 관객은 계몽주의에 일반적으로 침윤된 존재나 문화상품의 소비자로 낙인찍을 수 없는 위상을 지니지만, 이와 같은 요소에 완전한 면역을 지닌 존재라고 단언하기도 어렵다. 그러나 그들이 품은 극장의 기대지평이 대개 극장의 문턱 바깥에서 형성된 것이었다고 해도, 이는 실제 상연에서의 긍정적 경험을 통해 재조정되거나 강화되는 과정을 거칠 수밖에 없다. 중요한 것은 실제로 관객성이 형성되어 나가는 과정을 시공간적 특수성을 고려하면서 ‘두텁게 묘사하는 일일’ 것이다. 장차 본고는 이를 염두에 두면서 <김영일의 사>를 둘러싼 맥락들을 검토하는 한편, 텍스트의 이면에 잠재한 의미망을 재구성하고자 한다. 이는 당대의 관객들이 구성한 관객성의 맥락 속에서 희곡 <김영일의 사>가 해석될 수 있는 최대치의 가능성을 확인하는 과정이기도 하다.

2. 진정성의 무대화와 사회적 승인: ‘자발적 관객’의 성립 조건

1920년대 초반에 진행된 학생극 순회극단들의 공연에서 채택된 레퍼토리들은 주로 창작극이었으며, 그 중에서도 특히 학생 자신의 실제 생활을 직접적으로 무대화한 작품들이 큰 호응을 얻었다. 그렇다면 학생극 순회

14) 특정한 구조는 개인의 성향체계에 강력한 영향력을 행사하지만, 개인의 실천은 역으로 구조를 재형성하는 원동력이 되기도 한다. 부르디외에 따르면 이는 구조의 실재면인 ‘아비투스(habitus)’의 작동방식인데, 그는 “구조화된 구조인 동시에 구조화하는 구조”, “외재성의 내면화 기제인 동시에 내재성의 외면화 기제”라는 복합적인 의미로 이 개념을 설명하고 있다. (Pierre Bourdieu, “Cultural reproduction and social reproduction,” J. Karabel & A. H. Halsey (eds.), *Power and Ideology in Education*, New York: Oxford Univ. Press, 1977.

극단들이 유독 자신의 삶과 경험을 근거로 한 작품을 내세웠던 이유는 무엇일까? 일차적으로 생각해 볼 수 있는 것은 인생 경험이 상대적으로 일천했고 전문 극작가도 아니었던 학생극의 생산자들이 창작극을 준비함에 있어 이것이 가장 손쉬운 방법이었으리라는 점이다. 특히 당대의 학생극 순회극단들이 기금 마련을 공연의 목표로 삼았다는 점을 감안할 때, 자신들의 곤란한 처지를 무대에서 보여주는 일은 관객들의 동정심을 자극할 수 있는 핵심적인 방편이기도 했을 것이다.

그렇지만 학생극단의 순회공연은 단순한 동정심의 문제로만 치부하기 어려울 정도로 폭발적 반응을 이끌어냈으며, 그들이 가히 살인적인 공연 일정을 감수하면서까지 순회공연을 기획한 의도 역시 기금 조성에만 국한되지 않았다는 점을 염두에 두어야 한다. 즉, 학생극 순회극단들은 조선에 유의미한 문화사업을 펼쳐 보이겠다는 포부를 품고 공연을 시작했던 만큼 자기의 삶을 무대화하는 데에는 나름의 문화적 목표가 내재되어 있었다는 것이다. 그리고 이는 ‘신파극-신극 논쟁’을 거치며 초점화된 ‘새로운 연극의 정체성인 예술성의 확립 문제’와도 관련되어 있었다.

흥미로운 것은 ‘자신의 삶을 형상화하는 문제가 신극의 예술성을 보증하는 주요한 근거로 여겨질 수 있었다는 점이다. 단, ‘신극’이 지향한 ‘예술의 성격’이란 서구에서 설정된 ‘순수예술의 상과 적지 않은 차이를 드러낸다는 점에 주목해 보아야 한다. 샤이너(Larry E. Shiner)에 따르면 ‘순수예술’이라는 개념은 18세기를 전후한 시기의 유럽에서 고안된 것이라 할 수 있는데, 이 시기를 기점으로 ‘예술은 삶과 생활로부터 의도적으로 분리된 자족적인 영역 속에서만 비로소 존재할 수 있는 대상으로 이해되게 되었다.¹⁵⁾ 그러나 식민지 조선에서 ‘예술로서의 연극은 공리성을 내세우는 한편 사회와의 관련성을 날카롭게 인식하고 있었다는 점에서 서구에서 통용되는 ‘순수예술의 개념과 거리를 두고 있었다.

15) 래리 샤이너, 조주연 역, 『순수예술의 발명』, 인간의기쁨, 2005.

더 나아가 1920년대 초의 신극론자들은 연극예술의 진실성이 ‘생의 표현’을 통해서만 드러날 수 있는 것이라 간주하면서 연극의 예술성이 오히려 ‘삶과의 밀착 속에서 탐구되어야 한다고 보았다. 예컨대 현철은 이미 「현당독폐」를 통해 문학에서 감정이 차지하는 중요성을 강조한 바 있다. 그는 비열한 감정은 제거해야 하고, 고상한 감정을 지향해야 한다고 보았는데, 이를 판가름하기 위한 네 가지의 기준을 제시한다.¹⁶⁾ 그는 감정이 생길 만한 정당한 근거를 가지고 일어난 감정이 곧 “정당한 감정”이라고 간주하는 바, “봄비에 젖어 피어나는 꽃”을 보고 느끼는 감정이 정당한 것인 반면, “어두운 밤에 화포(花砲)”를 보며 느끼는 감정은 정당하지 못한 것이라 지적한다. 즉, 조화를 지닌 자연으로부터 촉발된 감정과 달리 인위적으로 꾸며낸 대상으로부터 얻은 감정은 결코 정당화될 수 없다는 것이다.

이어 그는 감정이 지닌 힘의 유무를 검사할 필요가 있음을 밝히는데, 여기서도 자기 경험의 충실성을 기하는 문제는 힘 있는 감정을 산출해내기 위한 전제조건으로 인식되고 있다.¹⁷⁾ 이와 같은 관점은 근대극의 선구자인 입센을 소개하는 글에서도 나타나는데, 그는 “무슨 일이든지 자기의 경험으로부터 나오는 일이라야 참스러운 진정의 충심(衷心)”이 나타난다고 보면서 입센(Henrik Ibsen)이 부르짖은 인간 해방의 문제의식 역시 “자기의 경험에서 나온 것”임을 강조하고자 했다.¹⁸⁾ 즉, 현철에게 있어 ‘자기 경험’으로부터 기원한 감정의 충실성 문제는 예술로서의 ‘신극이 가져야 할 중요한 요소로 인식되고 있었던 것이다.

김정진 역시 연극의 근원적 힘으로서 감정적 분출의 문제를 논의하고자 했다는 점에서 현철의 관점과 궤를 같이 한다. 그는 그리스 연극의 전

16) “고상하다고 하는대도 그 범위가 넓고 정도가 여러 가지니 무슨 표준으로써 감정의 우열을 정할가 하면 대개 四種의 구별이 있다. 第一은 감정이 정당할 것 第二는 감정의 품위가 고상할 것 第三은 감정에 힘이 있을 것 第四는 감정이 不易의 性을 가진 것이다.” (효종생(현철), 「현당독폐」, 『개벽』 제8호, 1921.2.)

17) 위의 글.

18) 현철, 「근대문예와 입센」, 『개벽』 제7호, 1921.1.

개과정을 개관하는 과정에서 생명력을 갖춘 연극의 조건을 논의하고자 했다.¹⁹⁾ 먼저 그는 단군 때부터 시작된 조선 연극이 그리스보다 더 빠른 시기에 출현한 것임에도 불구하고 조선의 현대극이 전통과 단절된 채 충분한 발전을 이루지 못했다고 지적한다. 특히 그가 조선연극을 위축시킨 주된 원인으로 지목한 것은 “유교”로 대표되는 전통적 사고로 인한 폐해였다. 유교가 내세운 전형적 교훈은 감정을 억누르고 생에 대한 모든 충동을 억제하는 도덕관을 의미하는 바, 그는 이와 같은 환경 속에서 ‘산화’나 ‘야화’와 같은 극적 유희까지 사라져버리고 말았음을 안타깝게 여긴다. 김정진이 인정하는 진정한 연극이란 생의 ‘리듬’에서 솟아나오는 감정을 가감 없이 표현할 수 있는 것이어야 하기 때문이다.

한편, ‘자기 삶을 근거로 삼은 무대화 작업은 학생 순회연극단의 공연이 기존의 조선연극과 다른 것임을 드러내는 지표로 기능하기도 했다. 일차적으로 볼 때, 비상업적 성격의 모금 공연으로 진행된 그들의 활동은 공연의 목적과 관객의 층위에 있어서 기성 연극과 분명한 차이를 지니고 있었다. 이와 같은 차이가 공연을 둘러싼 외적 맥락에서 발생하는 것이라면, 무대면의 차이를 만들어 낸 핵심적인 요인은 바로 ‘진정성’의 형상화 여부에 있었으며, 이 때 관객의 유의미한 반응을 이끌어 낸 소재가 바로 ‘고학생 이야기’였다. 갈뚝회 순회극단의 공연에 주목한 우수진은 그들이 ‘고학생’의 삶을 형상화하면서 이른바 ‘진정성과 리얼리티’를 확보하는데 성공했다고 평가한다.²⁰⁾ 등장인물의 이름이나 지명, 무대장치 등이 일본식이거나 서구식이었던 과거 신파극의 무대에 비할 때 갈뚝회를 비롯한 학생극 순회극단들의 공연은 이채를 떨 수 있었다는 것이다.

이렇게 볼 때 생산자 스스로의 삶을 소재로 삼은 학생극단들의 창작극은 자기충실성이라는 진정성의 지표를 대외적으로 드러내는 방편이었으

19) 윤정생, 「연극의 기원과 희랍극의 고찰」, 『개벽』 31호, 1923.1.

20) 우수진, 「갈뚝회 소인극 연구 : 사실성과 동정의 스펙터클」, 『한국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012.

며, '자신들의 삶을 무대에 노출시키는 행위는 학생극 순회극단들이 지닌 계몽적 주체로서의 자부심을 내보이는 일이기도 했다.²¹⁾ 이 때 생산자의 내면을 숨김없이 표현하고자 하는 욕망은 곧 그들이 지닌 '자기척도'를 절대화하고 있다는 점을 의미하기도 한다. 그러나 '자기척도'에 대한 맹목적 신뢰가 자칫 극단적 주관주의로 경사되게 될 경우 독선적 면모를 내보일 위험성이 높다는 점 역시 간과할 수 없을 것이다. 다시 말해, '진정성'은 자기에 대한 충실성을 무조건적 가치로서 간주하는 가운데 성립될 수 있었지만, 그것이 보편적이고 긍정적인 가치로 기능할 수 있느냐의 여부는 전혀 별개의 문제라 할 수 있다. 더욱이 '내면'이라 일컬어져 왔던 개인의 심리적 영역은 프로이트(Sigmund Freud)의 이론을 경유하는 과정에서 욕망과 충동에 의해 작동하는 '무의식'의 지평을 드러내게 되었던 바, 진정성은 곧 자기보존만을 지상명제로 삼는 왜곡된 욕망의 형태로 표출되게 될 수도 있기 때문이다.²²⁾

그러므로 학생극에서 내세운 '자기척도'가 보편적이고 긍정적인 것으로 자리매김하기 위해서는 무엇보다도 공동체적 윤리체계 속에서 사회적 인정을 획득하는 과정을 거쳐야만 한다.²³⁾ 특히 연극은 관객과의 상호작용

21) 1920년대 초에 대두된 계몽적 기획의 양상을 파악하기 위해서는 학생층을 중심으로 한 지식인 사회운동의 전개 과정을 함께 검토하지 않을 수 없다. 실제로 학생단체를 이끌던 이들은 신문과 잡지 등을 통해 상당한 양의 기고문을 게재하며 당대의 담론장을 주도해나갔기 때문이다. 특히 동우회순회연극단의 활동을 보다 면밀히 살피기 위해서는 동경유학생학우회와 극예술협회, 동우회 간의 인적 네트워크를 파악해야 할 필요가 있다. 본고의 논의 범위를 초과하는 작업이지만, 그 필요성을 밝혀 두어 후고를 기약하고자 한다.

22) 김홍중이 포스트 진정성 레짐의 징후로서 제기한 '속물주의'의 만연은 사회적 인성과 결연된 자기충실성의 문제가 극대화된 양상이라고 할 수 있을 것이다. (김홍중, 「진정성의 기원과 구조」, 『한국사회학』 제43집 5호, 한국사회학회, 2009.)

23) 테일러는 실재적 가치 지평이 매개되지 않을 경우 진정성을 사유하는 것은 불가능하다고 주장한 바 있다. 물론 전근대적 사회 질서의 붕괴와 함께 전통적인 가치 지평은 상당부분 소멸되었고, 내면성에 가치를 부여하는 관점은 이를 대체하며 출현했던 것이 사실이다. 그러나 그는 인간의 근원적인 자기체험이 긍정적인 가치를 부여받기 위해서는 언제나 역사적으로 구성된 윤리적 요소를 수용하는 과정을 거칠 수밖에 없다고 역설한다. 즉, 자기충실성의 문제는 공동체 속에서 사유될 수 있을 때 비로소 가치로서

을 통해 비로소 완성될 수 있는 양식이기에 필연적으로 이 과정을 거치지 않을 수 없게 된다. 그렇다면 학생극 순회극단들의 연극에 열렬한 호응을 보냈던 관객들은 무대면에서 재현되는 ‘고학생의 삶’에 특정한 가치를 부여하고 있었다는 것이며, 이 순간 무대와 객석은 유의미한 상호 인정의 관계를 형성하게 되었다고 할 수 있을 것이다.²⁴⁾

‘동우회순회연극단의 핵심 레퍼토리였던 <김영일의 사>는 이 문제를 해명하는 데 주요한 참조점이 될 수 있는 작품이다. 조명희의 첫 희곡이기도 했던 <김영일의 사>에는 그의 경험과 사상이 상당부분 반영되어 있다.

-
- 가능할 수 있게 된다는 것이다. 그는 공동체적 윤리와 결연된 진정성을 ‘천박한 형태의 진정성’으로 바라보는 가운데, 오히려 진정성 개념을 공동체의 윤리가 지향하는 목표로 재해석해야 한다고 주장한다. 다시 말해, 개별자들에게 부여되는 진정성의 권리는 공동체의 문맥 속에서만 가능한 윤리적 정체성의 형성과 관련해서라야 비로소 부여될 수 있다는 것이다. (찰스 테일러, 송영매 역, 『불안한 현대사회』, 이학사, 2001.)
- 24) 이와 같은 맥락에서 볼 때 <김영일의 사>의 연극사적 좌표를 표정하고자 했던 손중훈과 이승희의 연구는 본고의 논의에 시사하는 바가 크다. 손중훈은 <김영일의 사>가 <파사>, <기적 불 때> 등의 사회의식을 담은 이후의 창작극으로 나아가는 도정 속에 놓이는 작품이라 평가한 바 있다. (손중훈, 『계급의식의 무대화화 그 의미 - 카프 결성 이전의 프로희곡에 대하여』, 『계명어문학』 제6집, 계명어문학회, 1991.) 그가 프로희곡으로 나아가는 지점에서, 혹은 작가 조명희의 향후 작업을 추적하기 위한 시작점으로서 이 작품을 읽어내고 있다면, 이승희는 <김영일의 사>가 지닌 과도기적 성격을 연속과 단절의 양 측면에서 파악해 낸다. 즉, 개인을 절대화하던 1910년대 희곡의 양상이 1920년대에 접어들면서 사회를 절대화하는 양상으로 변모하게 되었다는 것이며, <김영일의 사>는 전일적 주체의 과잉적 표상화로 나타나는 1910년대 희곡과 사회의식을 발현하기 시작한 초기 계급문학 사이의 위치에 놓일 수 있게 된다는 것이다. 다시 말해, 조명희의 <김영일의 사>는 이광수의 <규한>과 김영팔의 <미쳐가는 처녀> 사이를 잇는 교량 역할을 하는 작품이다. 이승희는 <김영일의 사>가 판단과 행위의 주체로서의 개인에게 그 권위를 부여하고 있다는 점에서 바로 전 시기의 희곡과 동계에 놓이면서도, 이 주체가 사회로 향하기 시작했다는 점에서 이후 희곡의 전조에 해당된다고 보았다. 즉, 근대적 지식인의 개인으로서의 자의식은 이제 사회에 대한 도덕적 책무 위에 놓이기 시작했다는 것이다. (이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.) 본고의 관점에서 볼 때 그의 연구는 진정성의 조건인 자기충실성과 그에 대한 사회적 인정이 동시에 드러나는 장에 <김영일의 사>를 배치한 것으로 판단된다. 다시 말해, 자기 삶을 가감없이 무대에 드러낸다는 자기충실성으로서의 진정성이 사회적 인정을 거치며 공인받게 되는 과정을 보여주는 작품이 바로 <김영일의 사>라는 것이다. 이승희와 손중훈이 짚어낸 <김영일의 사>의 연극사적 좌표는 바로 이러한 특성을 직관적으로 짚어낸 것이라 할 수 있을 것이다.

「생활기록의 단편」이라는 회고적 성격의 글을 통해 직접 밝힌 것처럼, 그는 일본 유학시절 동안 생활고에 시달리기도 했고 러셀(Bertrand Russell)의 자유주의적 정신에 감화되기도 했다. 또한 부르주아에 대한 불만으로 사회주의 운동에 가담하기도 했으며, 한편으로는 신에게 귀의하여 현실을 도피하려 하기도 했다.²⁵⁾ 이와 같은 회고는 <김영일의 사>에 등장하는 주인공 김영일의 모습을 연상시키는 바, 조명희는 김영일의 상을 통해 자신을 비롯한 동경 유학생들의 삶을 투영하고자 했던 것으로 보인다.

동경에서 고학을 하는 중인 김영일은 신문 배달을 통해 근근히 생계와 학업을 지탱해가는 인물로 그려진다. 그와 같은 방에서 생활하는 친구인 박대연과 이춘희의 사정 역시 다르지 않아서 그들은 엿을 팔아 하루하루를 연명하는 신세다. 극은 김영일이 부유한 유학생인 전석원의 지갑을 우연히 줍게 되면서 시작되는데 김영일은 고민 끝에 지갑을 돌려주게 된다. 그러나 그는 얼마 지나지 않아 어머니가 위독하다는 편지를 받게 되고, 여비를 마련해야만 했던 김영일은 친구들과 함께 전석원의 숙소를 찾아 도움을 요청한다. 요리와 술을 시키는데 돈을 아끼지 않던 전석원은 정작 김영일의 다급한 사정을 듣고도 인색한 태도를 보이는데, 이에 격분한 박대연은 전석원과 주먹다짐을 벌이게 된다. 이 과정에서 박대연이 소지하고 있던 불은 문서가 바닥에 흩어지게 되었고 급기야 김영일과 박대연 등은 때마침 출동한 형사들에 의해 끌려가고 만다. 그다지 건강 상태가 좋지 못했던 김영일은 경찰서에서 구류된 동안 폐렴에 걸렸고, 고열에 신음하다가 결국 차가운 하숙방에서 숨을 거두고 만다.

앞서 밝힌 것처럼, <김영일의 사>는 '동우회순회연극단이 준비한 세 편의 작품 중에서 가장 큰 호응을 얻었던 것으로 알려져 있다. 이 작품은 첫 공연지인 부산에서부터 열광적인 반응을 이끌어내고 있었으며, 전 조선을 순회하는 동안 그 인기는 계속되었다. 아래의 인용문은 <김영일의

25) 포석(조명희), 「생활기록의 단편—문예에 뜻을 두던 때부터」, 『조선지광』 64호, 1927.3.

사>가 마산 수좌(壽座)에서 공연되었을 때 보도된 기사 일부인데, 관객들의 반응을 비교적 상세하게 전하고 있어 주목할 만하다.

“김영일의 죽음”이라는 극의 첫막이 열니매 고학생 신문배달 김영일의 서재가 낮타난다. 이때 무대 우에선 류춘섭 씨의 그 분장한 범이랄지 또는 그 태도랄지 그 표정이랄지 하는 모든 것이 군중의게 무슨 큰 기대를 갖게 하기에 죽하였다. 극의 진행함에 따라 군중은 “잘한다 참 잘한다 과연 잘한다” 하면서 그 손바닥에 못이 박히도록 두드린다. 그럴 뿐외라. 관객은 서로 바라다보면서 연해 연방 이것이야말로 참 연극이로구나 하는 말도 들니었다. 그 중 더욱 김영일의 친구 박대연으로 분장한 허하지 씨의 무대상의 그 일거일동은 더욱 정묘하였다. 부자학생 전석원과 격투가 이러나는데에 이르러서는 그놈 석원을 죽여라 죽여라 하는 부르짖음이 극장이 떠나가도록 사방에서 들녔다. 그리고 데 삼막 김영일의 죽는 곳에 가서는 탄식하는 사람 우는 사람 극장은 전혀 일종의 초상집을 이룬 듯 하였다.²⁶⁾

<김영일의 사>를 “참 연극”으로 인정하고자 했던 관객들은 일차적으로 분장이나 연기와 같은 요소로부터 호감을 갖게 되었던 것으로 보인다. 이후 점차 극의 내용에 몰입하게 되었던 관객들은 박대연과 전석원 간의 격투가 일어나는 장면에서 가장 격앙된 반응을 보여준 바 있다. “그놈 석원을 죽여라”라는 외침이 극장을 뒤덮는 광경은 최고조에 이른 관객의 반응을 단적으로 보여주는 대목일 것이다. 또한 3막에서 김영일이 죽음을 맞이하는 순간, “일종의 초상집”을 이루었다고 묘사되는 객석의 분위기는 무대면의 사건을 매개로 객석 사이에 강렬한 감정적 일체감이 형성되었다는 점을 증거하고 있다.

이와 같은 관객의 반응만 놓고 본다면 부유한 유학생인 전석원은 뚜렷한 반동인물이자 악인으로 비추어진다. 그러나 실제로 희곡 <김영일의

26) 기사, 「대환영의 동우극」, 『동아일보』, 1921.7.18.

사>에 드러난 전석원은 반동인물로서의 역할이 미미한 편에 가깝다. 오히려 김영일의 죽음에 보다 직접적인 원인을 제공했던 것은 전석원이 아니라 부주의한 행동으로 불온문서를 발각당하고 결국 김영일의 병을 악화되게 만든 그의 친구 박대연이라 할 수 있다. 표면적으로 드러난 전석원의 잘못은 어려움에 처한 김영일을 적극적으로 돕지 않았다는 점인데, 전석원은 김영일이 한 차례 거절했던 사례금 10원을 다시 김영일에게 주고자 했고, 인색한 태도를 보이기는 했지만 약간의 웃돈을 더 얹어 주기까지 했으니 그를 악독하고 매물찬 인간이라 일방적으로 매도하기도 어려울 것이다. 더욱이 전석원은 주인공과의 갈등이 가장 증폭되어야 할 3막에 이르면 심지어 무대에서 사라져버린다. 이는 기존의 신파극이 절대적 악인 즉, 음모를 획책하고 주인공을 핍박하며, 결국 도덕적으로 단죄되기까지 강렬한 존재감을 드러내는 인물을 등장시켰던 점과 비교해볼 때 사뭇 다른 양상이기도 하다.

이처럼 <김영일의 사>는 인물 간의 갈등 구조가 아주 뚜렷하지만은 않은 작품이라고 할 수 있다. 더군다나 작품의 사상적 배경 역시 막연하게만 제시되어 있는데, 유민영은 위고(Victor Hugo) 식의 인도주의와 새로운 사회주의에 대한 흥분이 막연하게 뒤섞여 있다는 점을 지적한 바 있다.²⁷⁾ 더 나아가 서연호는 <김영일의 사>의 주제가 산만할 뿐 아니라 특히 인물의 성격 추구에서 개성을 창조해 내지 못한 채 복잡한 감정들이 동시에 뒤범벅이 되어 있는 만큼, 전체적인 구성에서 허술함을 드러낸다고 보았다.²⁸⁾ 이와 같은 희곡상의 결함들은 관객들이 <김영일의 사>에서 뚜렷한 메시지를 읽어내는 데 방해 요소로 작용할 만한 것들이다.

그렇다면 당대의 관객들이 보여주었던 강렬한 정서적 반응을 이해하기 위해서는 그들이 무대면의 사건을 해석하는 데 있어 특정한 배경지식을 개입시키고 있었음을 전제해 보아야 할 것이다. 즉, 당대의 관객들은 희

27) 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982, 121-122면.

28) 서연호, 앞의 책, 1988, 171-173면.

곡 텍스트의 영역을 초과한 지점에서 <김영일의 사>를 수용하고 있었다는 것인데, 김재석은 이와 같은 성격에 주목하여 <김영일의 사>가 지난 연극사적 의의를 재평가한 바 있다.²⁹⁾ 먼저 그는 <김영일의 사>가 ‘동우회순회연극단의 순회공연이라는 실제 상연활동을 목표로 만들어진 작품이었음을 지적한다. <김영일의 사>는 식민지 조선이라는 특수한 환경에서 실현 가능한 근대극이 어떤 형태인지를 알아보기 위한 “리트머스 시험지”와 같은 역할을 했다는 것이다. 특히 검열을 통과해야만 하는 상황에서 민감한 표현들은 우회적인 방식으로 제시될 수밖에 없었는데, 흥미로운 것은 이와 같은 표현들이 관객의 자발성에 근거한 과잉 해석을 필연적으로 요구하고 있었다는 점이다.

김재석은 “축매로서의 극”이라는 표현을 통해 <김영일의 사>가 계몽극으로서 기능할 수 있게 되었던 핵심적 기제를 요약한다.³⁰⁾ 즉, <김영일의 사>를 온전히 이해하기 위해서는 희곡에 잠재되어 있는 의미가 연극의 상연 과정에서 비로소 드러나게 되는 방식인 수행성의 문제를 간과할 수 없다는 것이다. 더 나아가 ‘식민지 근대극의 특수성에 천착하고자 하는 그의 논의는 희곡 텍스트의 의미만으로 모두 설명할 수 없는 ‘신극의 고유성을 발현시킨 주요한 인자가 다름 아닌 관객이었음을 강조하는 것이기도 하다.

다만 김재석은 자발적 관객의 존재를 <김영일의 사>의 해석을 위해 요청되는 범주로 상정하고 있을 뿐, 그들이 참조했던 외부적 의미망에 대한 논의를 구체화시키지는 못했다. 이는 그가 상정했던 관객 집단이 완전한 자율성을 지닌 존재들인 것처럼 오인하게 만들 위험성을 내포하기도 한다. 즉, 그의 논의에서 관객들은 조명회가 <김영일의 사>에 은밀하게 숨겨놓았던 해석의 코드들을 자연스럽게 이해할 수 있었던 존재들로 그려지는데, 학생극 순회극단의 관객들이 그와 같은 코드를 공유할 수 있었

29) 김재석, 「형성기 한국 근대극에서 <김영일의 사>의 위치」, 『한국연극학』 제50호, 한국연극학회, 2013.

30) 위의 글.

던 근거들도 함께 살펴보아야 할 필요가 있을 것이다.

이 때 착안해 보아야 할 점은 오늘날 확인 가능한 학생극 순회극단 관객의 반응이 당대의 저널리즘을 통한 묘사의 결과물이라는 점이다. 물론, 이와 같은 반응이 실제 반응을 완전히 왜곡했다고 보기는 어렵다. 그러나 중요한 것은 그 묘사 과정에 당대의 문화적 기획에 의해 구상된 '내포관객'의 상이 개입되어 있을 가능성이 높으며, 열광적 반응에 대한 보도가 반복적으로 노출되는 동안 학생극 순회극단의 관객들은 점차 균질화되게 되었을 수 있다는 점이다. 다시 말해, 새로운 연극을 기대하고 배움의 자세를 고대하며, 아낌없는 동정금을 통해 자신의 성의를 표출하고자 했던 관객들의 자발성은 특정하게 조직된 담론의 네트워크 속에서 비로소 가시화될 수 있었던 것이다.

3. 고학생과 경성악대: '조선'의 환유적 표상과 담론의 자장

<김영일의 사>에 쏟아진 열광적 반응이 자발적 관객의 수행성을 전제할 때만 이해의 지평 위로 부각될 수 있는 현상이었다면 이는 결국 '고학생'의 이야기가 특정한 종류의 실화라는 점을 인정하는 관객들의 믿음에 근거하고 있는 것이다. 더 나아가 그들은 '고학생'의 삶에서 '조선'의 문제를 읽어내면서 자신의 삶과 연결고리를 찾아낼 수 있는 구조적 독법을 체화한 이들이었다. 어떻게 이런 일이 가능했을까? 만약 학생 순회극단의 관객들을 무정형의 '소비대중'으로 간주한다면 더 이상의 논의를 진전시키는 일은 불가능하다. 즉, <김영일의 사>가 담지한 가능성의 영역들이 의미화 작용을 일으키는 과정을, 원자화된 개인의 자율적 해석 능력만으로 설명하기엔 어려움이 따른다.

이에 본고는 학생 순회극단의 관객들이 결코 일원화될 수 없는 욕망과

상이한 사회문화적 인자를 가진 집단이었음에도 불구하고 나름의 공통적 이해 지평을 가진 집단이었음을 가정하고자 한다. 이와 관련하여 식민지기 저널리즘의 속성에 착목한 유선영의 논의는 본고에 상당한 시사점을 제공한다. 그는 민족국가와 정치부재, 주밀한 검열체제 하에서 식민지기의 신문들이 비정치적 장르를 정치화하는 담론전략을 시도했고, 사회면은 이와 같은 맥락 속에서 정치적 언설로서 구성되고 해독되었음을 강조한다. 즉, 당대의 신문들은 은밀한 코드에 의해 심층적 독해를 시도하여 행간을 읽어내야 하는 방식의 메커니즘을 체화하고 있었다는 것이다.³¹⁾ 그의 논의를 참고한다면, 학생 순회극단들의 연극은 민족지를 표방하며 창간된 신문들이 직접적으로 후원한 대규모 이벤트였다는 점에서, 이를 뒷받침하기 위한 담론적 실천이 병행되었을 가능성이 높다고 본다.³²⁾

그렇다면 당대의 저널리즘이 학생극 순회극단의 ‘내포관객’에 기대했던 해석적 지평은 무엇이었을까? 이와 관련하여 본고는 당대의 언론들이 학생극단들의 순회공연을 보도함에 있어 그들을 ‘고학생’ 집단으로 명명하는 데 역점을 두고자 했다는 점을 주목하고자 한다. 흥미롭게도 ‘고학생’이라는 수식어는 비단 고학생 집단에게만 국한된 것은 아니었다고 할 수 있다. 갈뚝회 순회극단의 경우, 그들 자체가 고학생의 자력갱생을 위한 단체였고, 공연을 준비했던 이들 역시 실제로 고학생이었던 만큼 이와 같은 명명이 큰 문제가 되지 않았을 것이다. 그러나 ‘극예술협화’의 멤버들이 참여했던 ‘동우회순회연극단’의 경우, 일부 단원들은 고학생이 아니라

31) 유선영, 「식민지 신문 ‘사회면’의 감정정치」, 『한국언론정보학보』 통권 67호, 한국언론정보학회, 2014.

32) 비록 기반적인 문화통치의 기획 속에서 용인된 것이었다 해도, 민족 언론의 창간은 3.1운동 이후 형성된 식민지 조선인의 컨센서스를 반영하고 있는 사건이었다. 즉, 민족의 독립을 위한 실력 양성이 필요하며, 이를 위해서는 조선인의 목소리를 공론화할 수 있는 장이 필요하다는 인식이 민족 언론을 추동하는 힘이었다는 것이다. 다만 3.1운동 직후 강화된 일제의 감시를 감안할 때 직접적인 정치적 행위를 수행하는 것은 어려움이 따를 수밖에 없었는데, 이 때 문화활동을 경유한 사회운동은 일종의 우회로 역할을 할 수 있었을 것이다. 실제로 민족 언론들은 강연회, 음악회, 연극 공연, 순회영사회 등을 적극적으로 후원하거나 직접 기획하기도 했다.

부모에게 원조를 받는 이들이었으며, 공연의 목적 역시 재동경 고학생 뿐만 아니라 노동자를 돕기 위한 데에 있었던 만큼 이들을 ‘고학생’으로 부르는 것은 오해의 소지가 생길 수 있었다.

한편 언론을 통해 조명된 학생극 순회극단의 공연이 반상업적 성격을 지니고 있는 것으로 소개되었음에도 불구하고 이들의 일차적인 목적은 ‘기금 조성’에 있었으므로, 사회 일각에서는 그 순수성을 의심하는 시각도 존재했던 것으로 보인다. 이들의 활동이 대대적인 인기를 얻게 됨에 따라 답지하는 동정금 또한 적지 않았는데, 그 용처에 대한 의심 역시 생겨나게 되었던 것이다. 일례로 ‘동우회순회연극단’에서 배우로 활동했던 마해송은 이와 같은 사회 일각의 시선을 분명하게 의식하는 태도를 드러낸 바 있는데, 그는 『동아일보』에 게재된 편지 형식의 소감문을 통해 불만을 제기하기도 한다.

형님! 그러나 일전에 섭々한 말이 나의 귀에 들니더이다. 지방인사들의 말이 그의 취지를 위하여 의연할야하야도 그들 몸에 걸친 비단 와이사쓰 “아루빠 저고리” “넥타이” 갑에 쓰여질 터이닛가 주기가 앓갑다는 말이 잠간 들니더이다. 물론 잇때것 여러 방면으로 진력하야 주신 여러 지방인사들이 이런 말을 하엿슬 리가 업겟지만 잠간 들을 때에 펍 섭々하얏습니다. 우리는 예술에 살고자 하는 자이요, 힘이 미약하나마 우리 문화사업에 조금이라고 공헌이 잇고자 하는 단체요, 적으나마 이것으로 일본에 산재하여 게신 우리 동포 노동자 고훈생을 직접 혹 간접으로 도읍고자 조직한 단체이외다. 우리 단원은 모다 고훈생이 아님니다. 어려운 돈이나마 부모에게서 갓다쓰는 학생입니다. 우리는 여러분이 의연하야 주시는 그것으로 의복을 매구코자 우리의 사복을 채우고자 하는 단체가 안임을. 우리의 처지를 선명히 하야 이후 각 지방인사에게 혹이라고 오해받지 안기를 곱히 바라고 또 오해 하시는 분이 게서도 후일에 우리의 태도가 밝혀질 것이고 우리의 괴로움 바든 자리가 낮타날 줄 알고 그다지 변명코져 안이하나이다.³³⁾

인용문에 드러난 것처럼 ‘동우회순회연극단의 단원 중 일부는 비교적 값비싼 의상을 갖추어 입고 다니기도 했다. 그런데 그들의 옷차림이 주는 인상은 경제적으로 쪼들리는 ‘고학생’이라는 인식과 상충되기도 했을 것이며, 혹 공연을 통해 사적인 이익을 취하는 것이 아닌지 오해를 사는 경우도 있었던 같다. 이에 따라 마해송은 단원 모두가 ‘고학생’인 것은 아니지만, 노동자와 고학생을 도우려는 순수한 목적으로 공연을 하는 것이라 밝히고자 했다. 그런데 이와 같은 점을 그가 굳이 공공연하게 밝혀야 했다는 것은, 적어도 경성공연 전까지 그들의 공연이 자연스럽게 ‘고학생 단체’의 공연으로 받아들여지고 있었다는 점을 의미한다.

실제로 『동아일보』가 ‘동우회순회연극단’을 소개함에 있어 가장 역점을 둔 것은 공연의 목적이 금전적 이익을 얻는 일과 거리가 멀다는 점을 강조하는 일이었다. 이들은 “우리의 형제 고학생”이라 명명되었는데, 학업을 지속하기 위해 우유도 배달하며 인력거도 끄는 고생을 마다하지 않는 이들로 소개되곤 했다.³⁴⁾ 이와 같은 명명은 순회공연의 희생적 성격을 부각시키는 가운데, 이들의 공연이 당대의 신과극단이 지닌 상업적 성격과 변별된다는 점을 티나게 강조하는 효과를 불러일으킨다.³⁵⁾ 이것이 당대의 언론에 의해 적극적으로 덧씌워진 이미지였다고 한다면, 그 목적과 효과 역시 파악해야 할 필요가 있을 것이다.

이와 관련하여 본고는 ‘고학생’이라는 표상이 형성하게 되었던 의미망을 되짚어보고자 한다. 특히 『동아일보』와 『조선일보』가 창간된 직후부터 지상에는 ‘고학생’과 관련된 단편적 기사뿐 아니라 장문의 사실들도 다수 실리게 되는 것을 확인할 수 있다. 더욱이 이와 같은 경향은 ‘고학생’

33) 마해송, 「서울로 올라가신 황형에게」, 『동아일보』, 1921.7.29.

34) 기사. 「동우회순회연극단—작일 아침 부산에 도착 경성에 오기는 금월말」, 『동아일보』, 1921.7.7.

35) 동우회순회연극단 역시 이와 같은 단편적 호명에 적극적으로 반응한 것으로 보이는데, 이들이 이동시에 착용했던 ‘학교 정복’은 조선 사회에 대한 전시효과의 일환이기도 했다. (기사. 「동우회 극단 來—대환영 중에 남대문역 도착」, 『동아일보』, 1921.7.27.)

을 바라보는 사회적 시각을 형성하고자 하는 논리적 회로에 의해 연속적으로 제시되고 있다는 점에서, 단순히 기사에서의 노출 빈도만으로 설명할 수 없는 문체적 성격을 담지하고 있다. 다시 말해, 저널리즘의 '화력'은 개별적인 조선의 학생들을 '고학생'이라는 집단적 범주로 호명하고, 이를 담론장 속에서 재배치하는 과정에 집중되어 있었던 것이다.

가장 먼저 주목해 볼 수 있는 점은 '고학생'을 매개로 한 담론들이 무엇보다도 지식의 공공성을 논의의 출발점으로 삼는 경우가 빈번했다는 점이다. 즉, 지식을 습득하는 일은 개인의 영달을 위한 일신상의 목적에만 국한될 수 없는 일로 여겨졌는데, "온갖 문화를 위하여, 온갖 사회를 위하여" 헌신적으로 활동해야 하는 것은 식민지 조선 학생의 의무로 여겨지는 일이기도 했다.³⁶⁾ 그러므로 학생들은 곧 공공적 지식의 실천을 위해 자기를 연마하는 이들로 인식되었으며, 현실적 고난에도 불구하고 끈질기게 학업을 지속하려는 '고학생'은 이와 같은 학생의 대표적인 표상이었다. 다시 말해 '고학생'은 장차 조선의 발전에 원동력이 될 미래 세대의 대표격이었던 것이다.

교육이 김모의 혹은 이모의 사업이며 교육을受하는 것이 오즉 박모의 혹은 홍모의 이익에止하고 마는 것인가. 진실로 그러할진대 오인은 공부하는 박과 홍을 위하여 그 행운을 축하하리라. 그러나 스스로 그에 간절한 흥미를 쫓지 아니할지니 그 개인의 행복이 비록 봄날에 미를 자랑하는 꽃밭과 같다 할지라도 오인에게 하등 관계가 無한 所以이며 오인은 교육을 행하는 김과 이에 대하여 그의 자선심을 장하다 하리라. 그러나 스스로 그에 감사한 뜻을 표하지 아니할지니 그 개인의 자선심이 비록 대해 갖치 넓다 할지라도 오인에게 하등 관계가 無한 所以로다. 그러나 인생생활의 실상은 그러치 아니하니 갑이 신음하는 전염병은 장차 을에게도 및 할 염려가 有하며 병의 자식이 방탕하는 옹포폐습은 정미의 자식에게도 감

36) 일학생, 「고학생 갑갑회 제군에게」, 『동아일보』, 1920.9.8.

염될 가능성이 충분하며 부산정차장의 고장은 의주정거장에 혼란을 야기하고 인천시장의 혼란은 원산상가의 폐문을 원인하는도다. 此시대에 처하여 을의 이익이 엇지 을의 유익에만 止하며 갑의 사업이 엇지 갑의 사업에만 止하리오. 원래 사회는 유기체와 如한 것이라.³⁷⁾

위의 인용문은 인간생활의 실상이 “유기체”와 같이 긴밀하게 연관되어 있다는 점을 강조하고 있다. 기차와 시장의 비유가 암시하는 것처럼, 사회 각 부분의 연관성은 근대적 시스템의 도입과 함께 압축된 시공간 속에서 더욱 강화되어 가는 것이기도 하다. 그렇기에 가르치고 배우는 일은 교육에 직접적으로 관련되어 있는 이들뿐만 아니라 사회를 구성하는 모든 이들에게 영향을 미치게 된다. 이처럼 배우는 행위 자체가 공적 사업으로 여겨지게 됨에 따라, “경성에 쇄도”하고 “동경에 유리”하는 ‘고학생’을 돕는 일은 그 자체로 개인을 위한 동정이 아닌 사회에 대한 투자로 인식될 수 있게 된다. ‘고학생들의 성장과 발달이 그들에게만 유익한 일이 아니라면, 그들이 수행하는 교육의 문제 역시 그들의 책임으로만 돌릴 수 없게 된다’는 것이다. 당대의 언론에서 ‘고학생’을 돕기 위한 사회 각 단체의 협력과 조직적인 움직임이 필요함을 강조했던 것도 같은 맥락일 것이다.³⁸⁾

더 나아가 ‘고학생’을 후원하는 일은 그들에게 지식의 사회적 실천을 적극적으로 요청하는 일이기도 했다. 고학생은 그들을 지원했던 이들에 대한 부채의식과 책임감을 통해 자신의 향후 활동을 구상하게 될 것이기 때문이다. 이렇게 볼 때 ‘고학생’을 돕는 일을 절대로 제국 권력에 맡길 수 없다는 의견이 부각되었다는 점은 의미심장하다.

실제로 ‘총독부’는 ‘고학생’의 자력갱생을 돕기는커녕 방해하는 경우가 빈번했기 때문에 적극적인 도움을 기대하는 것은 처음부터 무리였다고도 할 수 있다. 일례로 고학생 단체의 자선사업을 위한 기부금은 취체규칙에

37) 사실, 「고학생을 위하여」, 『동아일보』, 1921.4.2.

38) 사실, 「고학생 구제기관에 대하여」, 『동아일보』, 1921.7.6.

의하여 총독부의 허가를 받아야만 했다.³⁹⁾ ‘고학생’이 학비를 마련하기 위해 주로 했던 일 중 하나였던 ‘약 파는 일’의 경우, 원래 ‘고학생’이면 누구든지 자유롭게 할 수 있었던 일이었지만 점차 ‘매약행상’의 허가를 맡아야 하는 일로 바뀌기도 했던 것이다.⁴⁰⁾ 그러나 더 중요한 이유는 ‘조선인’의 손으로 ‘고학생’을 키워내는 일이 곧 ‘조선의 미래’를 담보하기 위한 사회적 투쟁이기도 했기 때문이다.

아- 부형이여 이제 입학할 길을 엿지 못하여 도처에 방황하는 우리 어린 동포를 위하여 오인은 그 누를 불러 호소하리오 총독부를 불러 호소하라. 지방단체를 불러 호소하라. 오인은 기회 있는 대로 우리의 힘은 대로 이에 대하여 호소하지 아니하는 바 | 아니며 이에 대하여 책임하지 아니하는 바 | 아니라. 그러나 정부는 원래 인민의 공동생활을 위한 기관에 지나지 못하는 것이라. 인민을 떠나 그 스스로는 하등의 힘이 있는 것이 아니니 부형이 스스로 각자의 자제 오인의 어린 동포를 위하여 열심히 아니하며 노력하지 아니하면 정부가 그 무슨 힘이 있스며 그 무슨 특별한 도리가 있스리오. 오인 사회의 중견이 되고 오인 생활의 근본이 되는 부형을 불러 고하지 아니하면 희망이 없고 해결의 길이 없는 줄을 아노라. 어린 형제가 괴로울 때에 외로울 때에 주릴 때에 혹은 추울 때에 간절히 부르지는 것이 그 무엇이뇨 총독부이뇨 지방단체이뇨 아니라 사랑만은 어머니의 품이오 아버지의 가슴이로다. 오인은 이제 거처업시 방황하는 여러 학동의 비애와 눈물을 대표하여 아- 무한한 정을 이기지 못하여 눈물을 흘리면서 우리 사랑하는 부형에게 고하고자 하노라.⁴¹⁾

위의 인용문은 입학할 기회를 얻지 못하는 어린 동포를 도와야 한다고 강조하면서 독자들을 ‘부형’이라 부르고 있다. 이와 같은 레토릭은 ‘고학

39) 사실, 「갈뚝회의 합숙소 경영—貧을 구함은 富의 의무」, 『동아일보』, 1921.10.11.

40) 기사, 「淚裡蠶雪—일천 명의 고학생」, 『동아일보』, 1922.10.24.

41) 사실, 「아- 부형에게 고하노라 거처 업는 학동을 위하여」, 『동아일보』, 1921.3.30.

생’에 대한 후원을 요청하는 글이나 학생들의 자생적 활동을 소개하는 글에서 빈번하게 드러나는데, 독자들을 ‘부형’이라고 호명하는 행위와 그들과 일면식이 없는 어린 학생들을 가족이라는 혈연관계에 근거한 공동체로 인식하게 하는 효과를 발생시킨다.⁴²⁾ 즉, “차등청년(此等靑年)이 이곳 오인(吾人)의 청년”이며, “차등자제(此等子弟)가 오인의 자제”임을 인정한다면 그 운명은 곧 “오인의 운명”이 된다는 것이다. 이처럼 독자들이 당대의 언론을 통해 제기된 ‘부형’이라는 호명에 응답하는 순간 그들은 ‘자제’로서의 ‘고학생’을 도와야 할 의무감을 느끼게 된다. 이 과정에 ‘조선’이라는 확장된 형태의 혈연 공동체에 대한 사회적 상상력이 작용하고 있음은 물론이다.

결과적으로 언론을 통해 조명된 ‘고학생’의 상은 곧 ‘조선의 미래’와 관련된 다양한 의미들을 거느리게 되었으며, 이는 ‘고학생’이 ‘조선’의 환유적 표상으로서 작동할 수 있는 토대가 되었다. 그러므로 ‘고학생’이 겪어야 하는 고통과 사회적 폄박, 그리고 죽음은 단순한 한 개인의 죽음이 아니라 조선의 미래를 빼앗기는 일로 의미화되게 된다. 이러한 양상은 1910년대 소설에 드러난 ‘고학생 모티프’와 변별되는 것이기도 하다. 이재봉의 논의에 따르면 소설을 통해 형상화된 ‘고학생의 고난은 장밋빛 미래를 위해 현재의 고난을 이겨내고자 하는 긍정적 주제의식을 담지하고 있으며 이 과정에서 갈등은 첨예화되기보다는 회피되는 양상을 띠게 된다.⁴³⁾

42) 알튀세르에 따르면 이데올로기는 “개인들이 자신들의 현실적 존재 조건들과 맺는 상상적 관계의 표상”을 의미한다. 더 나아가 그는 이데올로기가 “주체에 의해서만, 그리고 주체들을 위해서만 존재”한다고 보았는데, 이 주체는 이데올로기를 구성하는 것인 동시에, 이데올로기에 의해 구성된 것이기도 하다. 이데올로기가 주체를 구성하는 과정을 설명하기 위해 그는 ‘호명’이라는 개념을 도입한다. 그에 따르면 “모든 이데올로기는 주체라는 범주의 작동을 통해서 구체적 개인들을 구체적 주체로 호명”하는 것이다. 이데올로기는 ‘호명’이라 불리는 기제를 분명하게 작동시킴으로써 개인들 가운데 주체들을 ‘모집하거나’ 개인들을 주체로 ‘변모시키기’ 위해 작용하는 기능을 수행한다. 또한 이데올로기적 ‘호명’에 응답하는 과정을 통해 개인들은 자신들이 구조화된 관계에 속해 있음을, 즉 ‘주체’임을 인정하게 된다는 것이다.(루이 알튀세르, 김용권 역, 『재생산에 대하여』, 동문선, 2007, 277-292면.)

그러나 1920년대의 학생극을 통해 무대에 올려진 ‘고학생’의 모습은 고난이나 심지어 죽음이라는 비극적 사건을 전면적으로 형상화하면서 미래를 꿈꿀 수 있는 가능성 자체를 박탈당한 ‘희생양의 형상으로 드러나게 되었던 바, 이는 그 자체로 종족적 위기의식을 불러일으키는 사건이기도 했던 것이다. 그리고 ‘부형’으로 호명되었던 학생극 순회극단의 관객들이 무대면을 바라보고 눈물을 흘리는 순간, 그들은 이와 같은 의미망에 접속될 수 있었고, 원자화된 개인이 아닌 식민지 조선이라는 공동체의 한 부분으로서 자아의 유의미한 확장을 경험할 수 있게 되었다.

당대의 언론기관이 문화활동의 수행주체들에게 ‘조선’의 환유적 표상을 이입시키고 있었다는 점은 ‘경성악대’의 활동에 대한 보도방식을 통해 그 선례를 확인할 수 있는 것이기도 하다. 이미 1920년 3월에는 『조선일보』, 6월에는 『동아일보』가 경제난에 빠진 ‘경성악대’를 돕기 위해 그들의 공연을 공식적으로 후원한 바 있다. 이 때 ‘경성악대’의 공연을 소개하는 방식은 ‘학생극 순회공연’과 유사한 방식으로 이루어졌는데, 그들을 돕는 일이 곧 사회적으로 의미있는 일임을 강조하고자 했던 것이다.

실로 이 음악대는 우리 예단의 광성이오 우리의 현재에 가진 예술 중에 데일 큰 사랑거리의 하나이라. 우리는 음악에 취미가 있고 업숨을 붙계하고 이 음악대를 사랑하얏스며 이 음악대가 잇숨을 자랑하지 아니하얏는가. 그러나 이 광성은 빛을 일케 되고 이 자랑은 치욕으로 변코져 하는도다. 당초에 이 음악대가 한국 군악대로 무사히 당성하다가 중간에 리왕직 관할로 옮기여서 간신히 생명을 보전하야 왓스나 이도 또한 오릭이지 못하고 작년 가을에 해산되는 비운을 당하얏도다. 하릴업시 이 우리의 사랑하고자 하든 보배는 이러바리게 되얏도다. 그러나 대원 일동은 참아 이것을 흐트기에 아치로웁고 원통하야 경성악대를 조직하야 청년회관의 삼층

43) 이재봉, 「근대적 욕망의 추구와 서사화 방식 - 1910년대 소설의 고학생 모티프와 ‘자본’의 논리」, 『어문연구』 41권, 어문연구학회, 2003.

에 처소를 비러 웅거하고 허다한 곤난과 분투하나 사업의 명익은 금전이 아니고 유지할 길이 엮는 것이라. 그네의 고성이 과연 엇더할가. (중략) 아 – 이것을 유지하고 아니하는 것은 과연 누구의 책임인가. 이것을 죽이는 것도 우리의 손이오, 이것을 살니는 것도 우리의 손으로 하지 아니하면 안 될 것이라.⁴⁴⁾

인용문에서는 ‘경성악대’를 유지하는 일이 바로 ‘우리’의 책임임을 강조하고 있다. 이처럼 당대의 언론기관이 ‘경성악대’라는 특정한 집단에 공공적 가치를 이입함에 있어 특기할 만한 점은 ‘경성악대가 환기시키는 역사를 전면적으로 부각시키고 있었다는 점이다. 이들은 ‘경성악대’의 창단 과정에 조선이 겪어야 했던 질곡의 역사가 아로새겨져 있음을 강조하면서 사회의 후원을 요청하고자 했다.⁴⁵⁾ 이와 같은 역사적 맥락의 환기는 ‘경성악대’의 공연을 소개하는 과정에서 늘상 반복적으로 드러나는 전략이었다는 점에서 눈길을 끄는 대목이기도 하다.

원래 ‘경성악대’의 전신은 대한제국의 황실 군악대였다. 대한제국의 군악대는 경술국치와 함께 해산될 수밖에 없었는데, 황제의 대외적 행사에 주악을 연주했던 군악대의 해산은 곧 민족국가의 멸망을 표상하는 사건이었다고 할 수 있다. 이후 군악대원들은 ‘이왕직 양악부’라는 이름으로 존속해나갔지만 1919년에 재정난으로 인해 다시금 해산하는 비운을 맞게 되었다. 그러나 주목할 만한 점은 그들이 사회 각계의 후원에 힘입어 다

44) 기사, 「일장의 입장권도 귀중한 동정—경성악대의 곤경에 동정하는 음악대회에」, 『동아일보』, 1920.6.8.

45) 대한제국은 왕권강화의 일환으로 독일인 프란츠 에케르트를 초빙하여 양악대를 편성한 다. 또한 자주독립국가로서의 면모를 널리 알리기 위해 군대를 확장하고 군악대를 설치한다. 군악대의 규모는 상당했으며 1902년 8월 15일에 ‘대한제국 국가’가 공식적으로 제정되자 군악대는 이를 보급하는데 활용되기도 했다. 그러나 대한제국이 일제의 내정 간섭을 받기 시작하는 러일전쟁 이후부터 군악대는 축소되게 되었는데, 결국 1907년 궁내부의 제실군악대로 재조직되면서 본래의 군악대 기능을 상실하게 된다. 이후 1911년 2월 1일에 이들은 ‘이왕직 양악대’로 개편되었다. (김소은, 「한국 근대 연극과 희곡의 형성과정 및 배경 연구」, 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, 2002.)

시 ‘경성악대’라는 조직으로 재탄생할 수 있었다는 점이다. “일반 사회에서는 소리를 함씩하여 ‘앗갑다!’ ‘애닭다!’하며 애석해야 하는 부르지듬이 뒤를 이워 이러난 결과” ‘경성악대는 탄생할 수 있었던 것이다.⁴⁶⁾

이처럼 ‘경성악대는 대한제국의 비극적 말로를 환기시키는 집단이었고, 그들의 명맥을 유지하려는 후원의 움직임은 곧 조선의 연속성을 재확인하고자 하는 의지를 상징적으로 담지하고 있는 행위였다고 할 수 있다. 또한 “조선 사람이 흥하였을 때는 흥하였고 조선 사람이 쇠하였을 때에는 쇠하였다”는 진술은 ‘경성악대가 지닌 표상적 의미를 가장 단적으로 보여주는 것이기도 했다.⁴⁷⁾ 실제로 ‘경성악대’의 공연에 대해 당대의 청중들은 큰 호응을 보냈는데, 탑골공원에서 이루어진 야외 음악회에서 폭염에 시달리던 악사들을 위해 빙수를 선사한 이도 있었으며⁴⁸⁾, “깃뵈를 못이겨서 자원”한 청중이 단가와 육자백이를 부르는가 하면⁴⁹⁾, 경성기생권원의 자발적 찬조출연도 있었다.⁵⁰⁾

‘경성악대’의 사례는 당대의 언론기관이 구성해 낸 담론적 의미망의 존재를 확인시켜주는 것인 동시에, 그에 따라 개별적인 관객들이 특정한 정체성을 공유한 수용주체로 재정립되는 과정을 보여준다. 다만, ‘경성악대’의 공연은 ‘경성’이라는 특정한 공간의 울타리를 벗어나지 못한 사건이었으며, 단발적 공연이었다는 점에서 그 파급력이 전 조선으로 확장되기는 어려웠다. 이렇게 본다면 학생 순회극단들의 공연은 ‘경성악대’의 사례에서 드러난 언론의 문화적 기획이 보다 전면화된 양상을 띠고 있었다.⁵¹⁾

46) 기사, 「名로던지 實로던지 래하여 정할 만한 금일의 대음악회」, 『동아일보』, 1920.6.9.

47) 기사, 「경성악대의 비운」, 『동아일보』, 1924.3.5.

48) 기사, 「탑골공원의 제일회 납량음악 연주회」, 『동아일보』, 1920.6.12.

49) 기사, 「동정에 감격한 음파」, 『동아일보』, 1920.6.11.

50) 기사, 「경성악대 연주 초일의 대성황」, 『조선일보』, 1921.3.16.

51) 한편, 경성악대가 망국의 역사 즉, ‘과거’를 환기시키는 집단이라고 한다면, 학생 순회극단은 조선의 ‘미래’를 상징하는 존재이기도 했다. 또한 음악이 다소 추상적인 커뮤니케이션 방식을 취하고 있는 데 비해, 언어를 통해 형성화되는 연극은 보다 구체적인 표현과 메시지 전달이 가능했다는 점에서 더욱 매력적인 소통 수단으로 여겨졌을 가능

그들은 학생 순회극단의 공연 취지와 일정을 대대적으로 알리는 데 지면을 아끼지 않았으며, 독자들의 관심과 후원을 당부하는 데 열성을 기울였다. 특히 순회극단의 일거수일투족은 기사를 통해 추적되었는데, 취재의 대상이 되었던 것은 극장에서 이루어진 공연은 물론이고, 극단의 이동 수단과 경로, 지역 유지나 사회단체의 주최로 공연 전후에 이루어졌던 환영 행사에 이르기까지 가히 전방위적이었다.

더 나아가 전 조선 규모의 순회공연에 대한 언론의 추적과 관찰은 실제로 공연이 이루어졌던 장소들에 유사한 공간성을 부여하는 방식이기도 했다.⁵²⁾ 이는 당대의 조선인들이 학교나 공회당, 심지어는 지역 부호의 자택 앞마당과 같은 공간까지 ‘준극장’의 형식으로 소유하고 구체적인 활동을 구상할 수 있었던 원동력을 제공하기도 했다.⁵³⁾ 또한 순회극단의 관객들은 장마나 소나기와 같은 악천후에도 불구하고 “송곳 꽃을 꺾도 없이” 모여든 이들로 소개되었으며, 공연 후 동정금을 출연한 이들은 공연을 소개하는 기사 뒤에 첨부된 명단을 통해 일일이 거명되면서 순회극단이 불러온 사회적 과급력을 가시화시켰다.

공연에 대한 기대감을 의도적으로 증폭시키는 기사들을 통해 순회극단의 방문은 절대 놓치면 안 될 중요한 기회로 여겨지게 되었다. 이처럼 학생 순회극단의 공연에 쏟아진 사회적 호응은 극장을 ‘사교장’ 이상의 의미로 여기지 않았던 전대의 관점과는 차별화되며, 오락을 통해 여가를 보내고자 하는 욕망만으로는 좀처럼 설명하기 어려운 것이었다. 다시 말해, 극장에 대한 사람들의 기대감은 무대에서 펼쳐지는 프로그램을 향유하는

성이 높다.

52) 우수진은 갈동회의 순회공연이 당대의 신문언론에 의해 반복적으로 중계보도되고 있었음에 주목하면서, 그 목적이 조선의 각 지역을 하나의 ‘조선/사회’로 심상화시키면서 그 공동체감을 스펙터클화 하는 데 있었다고 지적한 바 있다. 그리고 이는 동정과 상조라는 원리가 개인의 보편적 의무라는 컨센서스를 형성하는 데 기여했다고 평가한다. (우수진, 앞의 글.)

53) 이광욱, 앞의 글.

데에만 있지 않았다. 오히려 사회적으로 가치 있는 목표에 공명하여 함께 극장을 점유하는 이들을 발견하고 이들과 공동체의 존재감을 확인하는 것이야말로 학생 순회극단을 보러 온 사람들이 품었던 극장의 기대지평 일 수 있을 것이다. 즉, 이들에게 있어 극장에 가는 행위는 사회적인 의미를 지닌 사건에 참여하는 일이었으며, 공적인 삶으로의 진입을 의미했던 것이다. 그리고 이는 당대의 언론기관이 문화적 기획의 일환으로 구상한 '내포관객'의 형상이기도 했다.⁵⁴⁾

4. 주인공의 죽음에서 관객의 삶으로: '참사람'의 계승과 감정 구조의 구획

본고는 지금까지의 논의를 통해 당대의 저널리즘이 수행한 문화적 기획의 양상과 더불어 관객들이 극장으로 모여들 수 있었던 원동력을 설명하고자 했다. 그러나 극장에 대한 관심이 실제 공연을 통해 강화되지 못한다면 '새로운 연극을 거점으로 한 문화적 실천은 정당성과 지속가능성을 상실할 수밖에 없을 것이다. 본고는 비록 관객들이 사회적 목적에 의해 유인되어 극장을 방문했다는 점을 인정한다 해도, 극장에 대한 기대지평이 보존될 수 있었던 핵심적 원인은 어디까지나 극장이 제공하는 소통의 고유성에 근거한 것이었다고 본다. 즉, 당대의 저널리즘이 문화적 기획을 통해 새로운 관객성을 유도하고 있었다 해도, 그것이 유의미한 현상

54) 사실, 극장에서 연행된 자선공연을 통해 공적인 삶에 진입하고자 하는 관객의 모습은 개화기에서 1910년대에 이르는 극장문화 속에서도 충분히 관찰 가능한 것이다. 본고는 1920년대 초반의 극장 역시 기존에 형성되어 온 극장문화의 토대를 공유하고 있으리라 본다. 다만, 본고는 몇몇 차원에서 중요한 변화가 일어났음을 강조하고자 했는데, 조직적인 담론 실천의 결과 극장의 기대지평이 보다 사회적인 성격을 띠게 되었으며 초점화된 내포관객의 존재가 발견된다는 점, 3.1 운동 직후 극장에 담지된 정치적 함의가 달라지고 있었다는 점, 생산자의 자기충실성에 근거한 진정성의 형상화와 이에 대한 사회적 인정의 기제가 작동하기 시작한다는 점 등에 주목하고자 했다.

으로 부상하기 위해서는 실제 관객의 반응이 수반되어야 한다는 것이다.⁵⁵⁾ 당대의 기사에는 관객들의 반응이 인상적으로 묘사되어 있는데, 관객들은 무대면의 사건에 대해 감정적 일체감을 이루는 모습을 보여주고 있었다.

신산고통이 자심한 고학싱들의 참혹한 정경을 그려노는 자기네의 즈서
 년의 일절인 빈곤자의 무리라는 일막물의 비극이 시작되얏다. 비경은 경
 성 한강가에 외로히 서 잇는 조용한 고학싱합숙소이다. 그곳에 세 사람의
 어린 학싱들이 모히여 시디의 향상을 짝라 우리도 비호지 안으면 살 슈가
 업다. 그리햏야 우리의 팔자를 우리가 스사로 짓자 햏는 곳은 결심으로
 물질의 심햏 고통을 쓰리지 안코 험악한 사회에서 오직 고원햏 장리만 바
 라고 도보를 갖햏 햏든 그들의게 몸살스러운 々명의 검은 손은 사정업시
 합숙소 장박환에게 너리여 장차 그의 집 너노으라는 독촉이 자심햏야 병
 자를 녁헤 둔 그들은 갈 바를 몰라 하날을 우르러 호호 통곡햏면 오 - 야
 속햏 텅명신이어 우리에게 무어시 더 부족햏야 나의 사랑햏는 막형을 썩
 서서 가고져 흙냏가 햏고 슬피 부르짖는 소리에 림햏야는 갓득인 처츨햏
괴원이 가득햏든 당너에 더웃 슬픈 빗치 녁치며 이곳 저곳에서 손수건으
로 눈을 가리고 후후々々 늦겨 우는 사람이 만햏섯드. 도죽 만장 관중은
슬픈 감뎡에 기우러져 그들을 햏햏는 녁치는 동정심을 바히 금치 못햏는

55) 최초로 조명희가 <김영일의 사>를 창작하면서 구상했던 내포관객은 불특정 다수인 조선 민중이었으리라고 본다. 기금 마련을 위한 공연을 염두에 두었던 조명희가 블록화된 대상을 유일한 수신자로 삼아 계몽의 기획을 펼쳤으리라 보기는 어렵기 때문이다. 한편, 당대의 저널리즘은 고학생의 이야기를 곧 조선의 이야기로 읽어내도록 유도하는 담론들을 쏟아내고 있었다. 의도한 바는 아니겠지만, 문자매체인 신문의 특성을 고려할 때 이와 같은 담론의 수신자는 지식계층으로 국한될 가능성이 높을 것이다. 그런데 <김영일의 사>를 보기 위해 모여든 관객들이 오로지 지식계층만은 아니었다고 가정한다면 흥미로운 문제가 생겨나게 된다. 작가 조명희는 담론의 효과를 염두에 두지 않은 상태에서 내포관객과의 소통을 구상해야 했고, 그 결과 구체적인 표현들이 제약당하는 상황을 우려하지 않을 수 없었다. 또한 실제 관객들 중 담론의 의미망을 경유하지 못하는 이들도 존재했다고 할 때 그들의 격렬한 반응은 저널리즘의 영향력으로 모두 설명하지 못하는 것이 되어 버린다. 결국 이를 해명하기 위해서는 극장 속에서 일어나는 수용의 집단성과 감정의 전이, 감각적 의사소통의 문제를 함께 염두에 두지 않을 수 없을 것이다.

중에 쓰한 평양에서 소녀 독창가로 입의 일흠이 높흔 박성심 양의 처량호고도 맑은 독창이 시작되야 적々호고도 고요한 당늬의 공기를 가늘게 파동호야 갖듯이나 슬픈 심각을 금치 못호든 관중으로 호야금 더욱이 상흔 감정이 쉼늘게 호얏다.⁵⁶⁾ (밑줄-인용자)

위의 인용문은 갈동회의 순회공연 레퍼토리였던 <빈곤자의 무리>에 대한 반응을 간략하게 소개한 기사이다. 관객들은 비극적 사건에 직면한 인물의 절규에 공명하고 있었는데, 이에 따른 감정적 반응은 객석 사이에서 급속도로 전파되게 되며, 결과적으로 관객들은 인물에 대한 동정심을 매개로 동질감을 형성할 수 있게 된다. 이처럼 학생 순회극단의 관객들은 무대면의 사건에 대해 극도로 집중하면서 감정을 이입하고 있는 바, 이는 1910년대 극장의 객석이 종종 관객의 ‘회화’로 소란했던 점과 비교해 볼 때 적지 않은 온도차를 드러내기도 한다.⁵⁷⁾ 이러한 경험을 축적해나가는 동안 점차 극장은 ‘동정’이라는 공감의 기제와 ‘눈물’이라는 육체적 반응을 통해 ‘자아의 유의미한 확장’을 경험하는 장으로 자리매김해 갈 수 있게 되었다.⁵⁸⁾ 다시 말해, 식민지 조선의 극장은 무수하고 무정형에 가까운 관객들의 지향을 무대면의 사건에 대한 감정적 상호조정을 거치는 과정을 통해 공동체의 감정구조를 발견할 수 있게 해 주는 공간으로 여겨

56) 기사, 「열렬한 동정리에 고헌생순회극단」, 『조선일보』, 1921.8.14

57) 남하생이라는 필명으로 1913년에 발표된 이 글은 조선극단의 현황을 개괄하면서 객석의 산만한 분위기에 대해 일침을 가한 바 있다. 먼저 그는 극장이 사회적으로 큰 효력을 지닌 공간임을 인정하고 있다. 그러나 조선의 극장은 “방탕한 남자와 여자의 대합소”에 불과한 것이었기에 그 효과를 충분히 발휘하지 못했다는 것이다. 이후 인정사회 극적 성격의 신파연극이 출연하여 기존의 전통연회를 넘어서는 프로그램 개량이 이루어지기는 했지만 여전히 ‘회화’로 가득한 객석의 분위기는 개선되지 못했고 극에 집중할 수 있는 분위기는 형성되지 못했다. (남하생, 「鮮人觀劇에 대하여」, 『매일신보』, 1913.1.21.)

58) 물론 이러한 특징이 3.1 운동을 기점으로 비로소 드러났다고 보기는 어렵다. 이상협은 예성좌의 <쌍옥루> 공연에 대해 “슬픈 광경에도 웃기 잘하는 관객”으로 하여금 “무대와 정신이 배합”되게 하여 불쌍한 인물을 향해 “뜨거운 눈물”을 흘리게 했음을 지적하면서 고평한 바 있기 때문이다. (하몽, 「쌍옥루극」, 『매일신보』, 1916.4.13.)

지게 되었던 것이다.

그렇다면 <김영일의 사>에 가능성 내지 생성텍스트의 형태로 내포되어 있는 해석의 지표들을 보다 적극적으로 검토해 볼 필요가 있을 것이다. 앞서 논의한 것처럼 ‘고학생’이라는 표상이 ‘조선의 미래세대’를 환기시키고 있음을 전제한다면, <김영일의 사>에서 형상화된 사건들의 의미는 보다 구조적인 차원에서 재검토되어야 한다.⁵⁹⁾ 다만 ‘고학생’ 김영일이 그 자체로 ‘조선의 미래세대’를 의미한다고 해도, 그의 죽음에 대한 관객의 연민을 이끌어내기 위해서는 ‘궁정적 인물형’으로서 김영일의 상을 축조해내는 작업이 선행되어야 할 것이다. 이 때 주목해 보아야 할 점은 김영일이 ‘양삼의 문제를 끊임없이 부각시키는 인물이며, 1막의 전반부가 김영일의 내적 고뇌를 형상화하는데 오류이 할애되고 있다는 점이다. 그는 전석원의 지갑을 우연히 손에 넣은 후 그 처분을 두고 치열하게 고민하는 모습을 보여준다.

59) 본고는 <김영일의 사>의 몇몇 대목이 1919년, 더 정확히는 3.1 운동 직전인 1919년 2월을 시대적 배경으로 하고 있음을 암시한다고 보았다. 공연 과정에서 문제가 되었던 ‘십년 발언’, 즉 “십년 전에는 자유가 잇섯는지 모르지만 지금은 자유가 없다”는 대사가 경술국치를 가리키는 표현임을 감안해 본다면 <김영일의 사>의 시대적 배경을 공연 당시의 시점인 1921년의 시점으로 읽는 것은 적절하지 않을 수 있다. 이미 <김영일의 사>는 1920년에 동경의 유학생을 대상으로 시험적 상연을 거친 작품이었기 때문에 그 시대적 배경은 적어도 1920년 전의 시점이라 보아야 할 것이다. 또한 박대연이 불온 문서를 소지하고 있었음에도 얼마 지나지 않아 풀려날 수 있었던 점을 감안한다면 이 작품의 시대적 배경이 ‘3.1 운동’ 직후의 일이라 보기는 어려울 것이라 추정된다. 만약 ‘3.1 운동’과 같은 거대한 민족적 저항운동이 있는 후의 일이라면 이른바 ‘불령선인’들에 대한 처우는 훨씬 가혹했을 것으로 보이기 때문이다. 이렇게 볼 때 조명희가 ‘서사’에서 “때는 눈바람 치는 2월”이라고 밝힌 것은 굉장히 의미심장한데, <김영일의 사>에 드러난 주인공 김영일의 죽음은 다분히 ‘3.1 운동’의 출현을 예비하는 순교자적 죽음을 형상화하는 것처럼 보이기도 한다. 물론 작품의 정확한 시대적 배경을 입증하는 것은 불가능한 일에 가까운 일이다. 다만, 본고는 <김영일의 사>를 본 관객들이 3.1 운동이라는 역사적 사건을 환기하게 되었을 가능성이 높으며, 이것이 주인공 김영일의 죽음을 보다 미래지향적인 전향 속에서 해석하기 위한 근거가 되었으리라는 점을 지적하고자 했다.

김영일 (벽을 바라보고 침묵. 고개를 옆으로 끄덕거리며 흥분한 어조로) 이것이 전석원의 소유가 아니라, 신의 소유이다. 신의 아들은 다 같이 먹고 살라는 것이니까 나도 먹을 권리가 당연히 있다. (다시 왔다갔다) 먹어? 그러나 말없이 먹는 것이 좀 부정당하지. 더군다나 법률이 알면 용서 아니 할 터이지. 그러면 좌우간 옳지 아니 할까? (暫默 停步, 높은 어조로) 아니 옳지 않다 함은 지금 세상에 없는 말, 눈뜨지 못한 사람들이 사슴을 말이라고 가리켜 놓은 말이다. 예수의 말씀이 권세 가진 자에게 복종하라고. (명령어조로) 권세는 하나님에 정한 것이라고. 이것은 반대다 반대. 내가 아무리 크리스찬이지마는. (침묵, 왔다갔다) 그러나 말없이 적는 것이 떳떳진 못해. 아무래도 무엇을 속이는 것 같애. 남을 속이는 것, 원래 세상에 행복이라든가 명리라는 것은 제 마음 속이고 세상에 아첨하는 여우같은 놈에게만 돌아가더라. 사람다운 사람은 손톱만치도 아니 돌아오더라. 나도 공연히 고결한 체만 하고 고생만 짓하지. 그러다가 죽으면 무엇이 나온가. (우뚝 서며) 주저할 것 없이 먹지. (결심한 모양으로 입을 악물으며 고개를 끄덕이며) 먹어라 먹어. (가서 책상 위에 거러앉으며 두 손으로 이마를 만진다.) 아아 두통!⁶⁰⁾

위의 인용문에서 김영일은 ‘자기척도’를 맹신하는 인물이 아니라, 끊임 없이 그 정당성을 되물으며 고뇌하는 인간으로서 그려진다. 김영일은 자신도 다른 사람들과 마찬가지로 “허위도 있고 악도 있는 인간”임을 인정한다. 그러나 동시에 그는 속중들과 다른 삶을 살기 원하는 인물이기도 한데, 이는 그가 ‘어떻게 살아야 할 것인가’라는 문제를 항상 환기하고자

60) 조명희, <김영일의 사>, 낙원도서, 2009, 7-8면. (<김영일의 사>는 1923년 동양서원에서 단행본으로 출간된 바 있다. 본고에서 직접 인용하는 부분들은 낙원도사에서 발간한 2009년 판본을 토대로 한 것이며, 원본과의 대조를 통해 판이한 부분이 있는지 확인하고 한자는 모두 한글로 표기하였다. 이어지는 논의에서 이 작품을 인용할 때는 작품명과 인용면수만을 명기하고자 한다.)

하는 이라는 점을 통해 드러나게 된다. 그에게 있어 도덕적 가치관의 근거는 일차적으로 ‘기독교 사상’에 있으며, 그는 예수의 가르침에 근거하여 주어진 사태를 판단하고자 한다. 그러나 그 가르침에 대한 해석은 양면성을 드러내는데, 모든 것이 “신의 소유”라는 생각은 김영일이 전석원의 지갑을 가질 수 있는 근거가 되기도 하지만, “권세 가진 자에게 복종”해야 한다는 생각은 전석원에게 지갑을 돌려줘야 한다는 의미로 다가오기도 하기 때문이다. 더욱이 그의 양심은 그 행위가 떳떳치 못한 것임을 지속적으로 환기하는데, 그에 반해 불합리한 세상의 원리는 양심에 따른 삶이 ‘고생’만을 낳는다는 자괴감 섞인 현실 인식으로 되돌아오기도 한다. 이처럼 현실과 이상 사이에서 일어나는 고민은 그가 지닌 종교적 신실성을 교란하는 지경에 이르기까지 심화되는데 이 과정에서 수반되는 괴로움은 극심한 ‘두통’이라는 육체적 징표로 형상화되고 있다.

반면, 전석원은 이와 같은 치열한 고민을 전혀 찾아볼 수 없는 인물이라는 점에서 김영일과 상반되는 인물로 그려진다. 이러한 그의 성격은 개인의 이익추구를 유일한 ‘자기척도’로 신뢰하는 가운데 이를 근거로 타인을 재단하고자 하는 독선적인 면모로 나타나게 된다. 더 나아가 그는 ‘주의자로 일컬어지는 인물들을 비웃으며 그들의 의지를 “매명적(賣名的)”, “향락적(享樂的)” 행위로 쉽게 평가 절하한다.

전석원 이 사람은 책상물림으로 밤낮 그런 공상만— 이상만— 말하지. 사회를 좀 돌아보게 소위 무슨 주의자라는 것이 모두 매명적이 아니면 일종의 향락적으로 하는 것이 아니겠나? 참된 놈이라고는 세상의 어디 있단 말인가? 없어서 가난하여지만 사회 혁명가가 되고 배불러지면 도로 무주의자가 된다네. 본시 돈 있는 사람으로 무슨 주의자니 하는 자는 매명 향락으로 하는 것이야.⁶¹⁾

www.kci.go.kr

61) <김영일의 사>, 22면.

“참된 놈”이라고는 세상에 없다고 생각하는 그에게 있어 삶의 모든 목적은 결국 이기주의에 근거한 자기 영달의 추구에 있다. 그는 ‘유학생’이지만 지식의 공공성을 부정한다는 점에서 돈 많은 부호의 자제에 불과한 이인 동시에 ‘고학생’과는 대척점에 놓인 존재이기도 하다. 이렇게 볼 때 그가 동경 유학생의 조직인 ‘신진회’의 총무간사를 맡고 있다는 사실은 기만적인 행위에 다름 아니게 된다. 그렇기에 식민지 조선의 관객들은 전석원이 뚜렷한 극중 사건에 개입하기 전부터 그의 존재 자체에 대한 반감을 가질 수밖에 없었을 것이다.

이후 김영일은 고민 끝에 전석원에게 지갑을 돌려주고 떳떳하게 자신의 몫을 요구하겠다고 결심하지만 전석원은 약간의 사례금만을 제시하면서 김영일의 요구를 무시하고 만다. 이에 김영일은 아예 그 사례금을 거부하고 그의 집을 뛰쳐나와 버리는데 이러한 모습은 전석원과는 대비되는 김영일의 비타협적 태도를 보여주는 대목이다. 그리고 그의 당당한 면모는 전석원에게 푼돈 적선을 애걸하는 최수일의 비굴한 면모와 대비되면서 더욱 강화된다.

그런 그에게 있어 다시 전석원을 찾아가 여비를 요청하는 일은 자존심을 모두 내려놓아야 하는 어려운 일이었을 것이다. 그러나 전석원은 김영일을 도울 여력이 충분했음에도 불구하고 끝내 그를 적극적으로 돕지 않는다. 이러한 행위는 그가 김영일의 방문 직전에 값비싼 술과 요리를 양껏 주문하고 있었다는 점을 감안할 때 ‘교활한’ 행위로 비추어지게 된다. 결국 김영일은 더 이상 부탁하는 일이 무의미하다는 것을 깨닫고 자리에서 일어나지만 마음속에 치밀어 오르는 분노를 감추지 못한다.

김영일 (두어 발자국 걸어 문으로 향하고 나가다가 분한 표정으로 책 돌아서며 급한 어조로) 여보, 나도 남과 같이 들키지 않고 무엇이든지 도적질할 줄 아오, 도적질이란 말은 지금 세상에 쓰는 말 - 말하자면 야비한 수단, 그러나 내 진실한 마음이 그렇지 못

해서-

전석원 (격노한 표정으로 쳐다보며) 여보! 그게 닷다가 무슨 말이오? 누가 도적질 하지 말라오- 말이 공산주의니 무엇이니 하나까 공연히 나마가지리로 맥도 모르고 현대에 앉아서는 출연사회 제도대로 살아가는 것이야. 공연히들.

박대연 (앉아 듣다가 얼굴이 붉으락푸르락 하여지며 이 말 끝에 소리를 높이며) 아, 이 가면 쓴 도적놈야! 교활한 놈야! 피도 없고 눈물도 없는 도야지 같은 놈야!

전석원 (눈이 둥그레지고 얼굴이 붉어지며) 아, 이 따위 놈이 웬 놈이야! 강도놈들이 사람에게 공갈 취재하러 온 놈들 아니냐?

박대연 이놈! 강도? 공갈 취재? 이놈, 네가 도적놈이다. (눈을 부릅뜨고 주먹을 쥐고 일어서며) 이놈! 당장 요따위 교활한 놈은 이 세상에 씨도 없이 죽이라고 하는 터이다-62)

앞서 살핀 것처럼 관객들은 박대연과의 몸싸움으로 비화되는 위의 장면에서 전석원에 대해 비분강개한 감정을 드러내고 있었다. 이는 전석원이 ‘학생’이라는 허울을 뒤집어 쓴 채, 자기 영달의 길을 걸으려는 인물로 형상화되었기 때문이다. 더 나아가 “현대에 있어서는 출연사회 제도대로 살아가는 것”이라는 대사는 그가 조선의 미래를 부정하려는 인물임을 암시한다. 그가 밝힌 현재의 사회제도란 곧 자본주의적 원리와 그를 뒷받침하는 제국의 논리를 의미하는 바, 여기에 침윤된 그에게 있어 구상가능한 조선의 미래란 실상은 폭압적인 현실의 반복에 불과한 것이기도 하다. 그렇기에 그는 ‘조선의 미래’를 대표한다기보다는 ‘불합리한 현사회체제’를 대표하는 인물로 표상되게 된다. 관객들이 이 장면에서 강한 감정적 공명을 드러냈던 것은 이 때문일 것이라 추정해 볼 수 있다.

관객들에게 강한 인상을 주었던 또 하나의 대목은 극 전체의 비극적

분위기를 집약시키고 있는 김영일의 죽음 장면일 것이다. 고열에 신음하던 김영일은 최후의 장면에 이르러 잠시 정신을 차리고 자신의 옆을 지키던 친우들에게 마지막 전언을 남긴다. 곧이어 그는 눈을 감은 채 '새 나라'를 부르짖으며 최후를 맞이하게 된다.

김영일 (눈을 뜨며) 내가 지금은 아무 불안도 없네. 참 기적일세. (침묵) 자네들은 아무쪼록 큰 고통과 군세계 싸워 나가게. 거기 새 세계가 열리니. 그리고 다 각기 「나」라는 참된 마음을 믿게. 위대 진실한 「나」라는 것, 즉 신을 믿으란 말이야. 세상이야 학대하든 말든 「나」라는 것을 존중히 여기게. 그리고 사람을 사랑하게. 사람이란 다 사람이니 다 같은 운명에 학대를 받지 않나 사람은 다 불행하니. (침묵, 눈을 감으며) 저 바람소리! 새 나라! 언제나 새 나라? (최후의 숨 끊어지는 (흠) 소리 나며 종식)

이춘희 (사자를 붙들고 쓰러지며) 아이고 이게 웬일인가?!

박대연 (또한 사자에게 쓰러지며) 영일아! 너는 그만 갖구나!!

오혜송 (한 손으로 사자의 손을 잡고 한 손에 수건을 들고 눈을 가리고 앉았을 뿐)

무대면은 사(死)와 같이 침묵. 2, 3분간 계속 먼— 절로부터 새벽 종소리 은은히 울려온다.)⁶³⁾

죽음을 목전에 둔 김영일은 모든 불안이 사라졌다고 하면서, 친우들에게 “고통과 군세계 싸워야” 한다고 부탁한다. 그에게 있어 ‘새 세계’는 고통과의 투쟁을 통해 비로소 열리는 것으로 여겨지기 때문이다. 다만 그는 “사람을 사랑”하라는 박애주의적 태도를 내보이기도 하는데, 이와 같은 태도는 “우리가 전석원에게도 잘못하였어.”라는 앞 장면의 대사와 맞물리

63) <김영일의 사>, 48-49면.

면서 투쟁의 의지를 다소 약화시키는 것처럼 보이는 것도 사실이다. 그의 죽음 이후 종소리를 통해 환기되는 종교적 분위기 역시 극에 드러난 갈등의 요소들을 희석시키는 인상을 주기도 한다.

그러나 현실의 문제를 초현실적 방법으로 해결하는 일본 자연주의극의 관습이 검열을 우회하기 위한 효과적인 장치로 기능하기도 했다는 점을 참조한다면, <김영일의 사>에 나타난 종교적 색채 역시 같은 맥락에서 바라볼 수 있을 것이다.⁶⁴ 본고 역시 김영일의 죽음 장면이 식민지 조선에서 표현 가능한 최대치일 수 있음을 인정하고자 한다. 특히 ‘새 나라’라는 상징적 표현이 부각된 것은 <김영일의 사>가 한 개체의 필연적 죽음이라는 허무주의적 귀결로 향하는 작품이 아님을 반증하는 대목이다. 오히려 결말에 형상화된 종교적 색채는 ‘새 나라’에 담지된 투쟁의 의지를 숨겨놓기 위한 포석이기도 했을 것이다.

숨지기 직전까지도 김영일이 희구하던 ‘새 나라’는 이 작품에 내재된 미래지향적 성격을 압축적으로 제시하고 있다. 김영일의 죽음 역시 조선의 미래를 위한 자양분이 될 수 있다면 헛된 것이라 치부할 수만은 없을 것이다. 이를 위해서는 그의 의지를 이어받고자 하는 인물들이 필요한데, 박대연과 이춘희와 같은 하숙방 친구들은 김영일과 일종의 동지적 관계를 형성하고 있는 이들이다. 특히 ‘주의자형 인물’로 형상화된 박대연의 경우 직접적인 저항 행동으로 나아갈 가능성을 내보이기도 한다.

이들 못지않게 중요한 인물이 바로 오해송이다. 하숙방 친구들의 경우 김영일과 오랜 시간을 함께 보낸 이들이었으며 이들 간의 교분은 극의 전사(前史)를 이루고 있다. 반면 오해송은 극중 시간의 전개 과정에서 김영일을 만나고 그에게 공감하는 모습을 보여주고 있다. 즉, <김영일의 사>에서 김영일의 영향력을 가장 뚜렷하게 드러내는 인물이 바로 오해송인 것이다. 그렇다면 오해송은 어떤 인물인가?

64) 김재석, 앞의 글, 2013.

오해송 (한참 무슨 생각을 하더니 감개한 어조로) 인간 입김의 독와사! 사고 생활로부터의 허위의 독약! 아편! 아하- 심화 정화되지 못한 인간의 생명이 그 독약탕에 빠지기 쉬운 것이다. 아하- 가련한 인간! 나도 처음에는 다만 열정으로만 이상만 믿고 무슨 단체니, 무슨 단체니 하는데 참가하였다가 다시 연치 못하여서 지금은 모두 발 끊고 들어 앉았네, 먼저 자기완성이 급해서, 아, 처음 일을 생각하면 환멸의 비애를 느끼지 않을 수 없어. 과연 인간이란 것이 변변치 못한 것이다.⁶⁵⁾

오해송 그야 다- 그렇다고는 할 수 없지마는- 어찌 하였던지 인간이란 것은 약한 것일세. 불쌍한 것일세. 아하, 사나운 박해 밑에 가련한 희생! 생의 반면에는 검은 그들이 길게 뻗쳐 있음을, 시킴한 마수가 손 벌리고 있음을- 오, 그 그늘! 그 그림자! 불쌍한 인생! (말끝에 감상한 표정으로 긴 한숨을 쉰다. 방안은 일시 침묵)⁶⁶⁾

전석원과 장성희의 친구로 등장하는 오해송은 2막에서 술과 여색에 빠져 향락적인 태도로 일관하는 그들의 태도에 염증을 느끼고 있다. 그러나 그는 각종 사회단체에 열정적으로 참여했으나 “지금은 모두 발 끊고 들어 앉”은 인물로 그려지는 바, 현실적 모순과 싸우려는 의지를 보이기보다는 ‘자기완성’이라는 자족적 세계로 도피하고자 하는 인물이라 할 수 있다. 더욱이 인간이 받는 박해와 그에 따른 희생을 어찌할 수 없는 운명의 문제로 치부하고 미는 나약한 모습을 보여 주기도 한다. 즉, 오해송은 현실에 대한 비판의식은 갖고 있지만 실천할 의지가 없는 나약한 지식인형의 인간을 대표하고 있다. 이처럼 지식의 사회적 활용을 포기하는 태도를 가진 오해송은 사실상 전석원과 동류라고 보아야 한다. 그렇다면 오해송이 전석원과 대립각을 세우는 것처럼 보임에도 불구하고 애초부터 그 갈등

65) <김영일의 사>, 23면.

66) <김영일의 사>, 25면.

은 참여화되기 어려웠을 것이다.⁶⁷⁾

그러나 오해송은 김영일을 만나고 미약하나마 변화의 가능성을 내비치기 시작한다. 김영일은 그가 애타게 찾고 있던 “참된 사람”으로 여겨졌기 때문이다.⁶⁸⁾ 그는 김영일의 딱한 사정에 동정하면서 미력이나마 보태고자 한다. 그리고 김영일이 죽어가고 있을 때 직접 하숙집에 찾아와 문병하는가 하면, 의사를 부를 비용을 위해 자신의 코트를 선뜻 전당포에 맡기라고 내어 주기도 하는 것이다. 더 나아가 그는 김영일에게 그의 가족을 찾아가 소식을 전하겠노라 약속하면서 마음의 짐을 덜어주고자 노력한다. 급기야 그는 김영일의 죽음을 가장 근거리에서 지키는 사람이 되는데 숨진 김영일의 손을 쥐고 눈물을 닦는 오해송의 모습은 앞서 논의한 ‘정신적 계승’의 의미를 뚜렷하게 장면화하고 있는 대목일 것이다. 이처럼 오해송이라는 존재는 김영일의 죽음을 통해 심어 놓은 희망의 씨앗이기도 하며, 한 인간의 변화를 통해 우회적으로 제시된 ‘새 나라’의 상징적 의미이기도 하다.⁶⁹⁾

한편, 이와 같은 ‘정신적 계승’의 문제가 다분히 ‘언어’를 매개로 한 감성구조의 구획과 긴밀하게 연관되어 있다는 점은 <김영일의 사>가 지난

67) 이미순은 이타적 사고를 통해 자아의 대사회적 확장을 보여줄 수 있었던 김영일과 달리 오해송은 애초에 이타적 사고가 개입할 수 없는 인물이라는 점을 짚어내며 두 인물을 대조한 바 있다.(이미순, 「〈김영일의 사〉의 자아의식」, 『어문연구』 82권, 어문연구학회, 2014.) 그러나 본고는 오해송이 보여 주는 변화의 과정에 주목할 때, 그가 ‘정신적 계승’이라는 모티프를 형상화하는 인물로 기능할 수 있으며, 이와 같은 긍정적 면모는 아무런 변화를 보여주지 않았던 전석원과의 대조를 통해 강화되고 있다는 점 역시 간과할 수 없다고 보는 입장이다.

68) “만일 이상에 대한 열렬과 동경과 굳센 반항력을 가진 가장 자유롭고 분방한 혁명가가 있다 하면 나는 두 팔을 벌리고 쫓아가 껴안아 주며 내 입에 침이 마르도록 찬미하여 주고 싶지마는 사람이란 다 그러한 것인가. 아하, 설마 이 세상에 참된 사람이 하나라도 없을 수가 있나?” (〈김영일의 사〉, 25면.)

69) 손성준은 오해송의 존재에 주목하면서 흥미로운 해석을 내놓고 있다. 즉, 오해송은 사실상 검열에서 제약당한 주인공 김영일의 대리 발화자이며, 관객들이 적극적으로 초점화할 수 있는 인물로 기능하게 된다는 것이다.(손성준, 앞의 글.) 본고 역시 오해송의 위상을 재평가할 때 김영일의 죽음이 허무주의적 결말 이상의 의미를 지닐 수 있게 된다고 보는 입장이다.

문제적 성격을 잘 보여주는 대목이다. <김영일의 사>에서 눈에 띄는 점 중 하나는 일본어 대사가 빈번하게 사용된다는 점이다. 작품이 동경을 배경으로 한 것이니만큼 이는 자연스러운 현상이라 할 수도 있을 것이며 김재석은 적절한 일본어 대사의 사용이 극의 사실성 강화에 크게 기여했다고 평가한 바 있다.⁷⁰⁾ 그러나 조선인이 일본어를 쓰는 것은 식민지 조선의 관객에게 거부감을 줄 만한 일이기도 할 것이다. 특히 2막에서 장성희가 일본어로 하녀를 희롱하고 치근덕대는 장면은 그를 부정적 인물로 낙인찍게 만드는 원인을 제공한다.

더 나아가 일본어 대사가 조선인 관객들에게 노출되는 순간은 특정한 수행적 효과를 발생시키기도 한다. 즉, 언어는 종족적 경계선을 가시화하는 장치로 기능하게 되었다는 것이다. 일차적으로 이는 관객이 지닌 일본어 해독능력에 따라 나타나는 효과이다. 일본어를 모국어 수준으로 이해하지 못하는 관객들에게 있어 빈번하게 드러나는 일본어 대사는 그 자체로 생경함을 주는 대상이었을 것이기 때문이다. 또한 언어의 차이는 극 텍스트 내부에서 비극적 사건에 대한 공감능력과 관련된 보다 심도 깊은 경계선을 설정하고 있다는 점에 주목해 봐야 한다.

김영일 (아픈 모양으로 상을 찡그리고 돌아 누우며) 아- (臆語(섭어)) 어머니! 나 여기 왔습니다. 네- 아이고, 나도 몰라보시네. 불쌍하신 어머니를 두고 내가 왜 동경을 갔었나! 아이고.....
(이와 박은 슬픔을 억제할 양으로 이를 악물고)

오혜송 (호름, 호름 호름 느껴 운다. 수건으로 눈물을 씻으며) 아하- 참혹
의 사 난도유? (무엇이라고 하나요.)

박대연 난테모나이, 다와고도오, (네 아무 것도 아니에요. 헛소리를......)⁷¹⁾

70) 김재석, 앞의 글, 2013.

71) <김영일의 사>, 45면.

김영일은 의사의 진료를 받는 순간에도 여전히 고열로 인한 환각에 시달린다. 환각 속에서 그는 자신이 조선의 고향땅에 있다고 착각하고 있으며, 자신도 몰라본 채 죽어가고 있는 어머니와 불쌍한 누이동생을 발견한다. 그리고 마찬가지로 위독한 상태에 처한 그는 자신의 지난 삶에 회한을 느끼고 있는 것이다. 이춘희와 박대연은 가족사를 포함한 김영일의 사정을 속속들이 알고 있기 때문에 그의 슬픔을 곧 자신의 슬픔으로 받아들일 수 있었다. 오해송 역시 이 하숙방의 비극적 분위기에 심본 공감하면서 눈물을 흘리게 된다. 그렇지만 조선어를 모르는 일본인 의사는 압도적인 비감에 젖은 현장 분위기에 대해 관심을 내비치면서도 끝내 그 사정을 이해하지 못한 채 무대에서 퇴장하는 인물로 그려진다.

조선어를 알아듣지 못하는 일본인 의사가 김영일의 말을 이해하기는 처음부터 기대하기 어려운 일이다. 중요한 것은 이것이 단순한 통역을 통해 극복될 수 있는 성질의 문제가 아니었다는 점이다. 만약 일본어로 김영일의 이야기를 전달할 경우, 이 비극적 사건을 구성하는 전후의 모든 사정을 설명하는 일은 그야말로 지난한 일일 것이다. 더군다나 그 축자적 의미의 전달이 가능하다고 해도 상이한 사회적 조건을 지닌 일본인 의사가 조선인이기 때문에 겪어야만 했던 특수한 비극을 완전히 이해하리라 기대하는 것 역시 불가능하다. 그러므로 박대연은 의사의 궁금중에 대해 ‘헛소리’ 이상의 설명을 내놓지 못하는 것이다.

“なんでもない”라는 박대연의 대사는 곧 ‘당신은 이 비극의 특수성을 이해할 수 없다는 점을 이야기하는 것이기도 하다. 김영일의 비극은 극에 투영된 인물의 삶을 내밀하게 관찰한 이들만이 이해할 수 있는 문제이기 때문이다. 이 때 언어의 존재는 그 이해의 성립 가능성을 분명하게 재단하는 장치로서 드러난다는 점에서 그 자체로 정치적 면모를 갖는다. 또한 위의 인용문에서 언어는 정보의 이해라는 수준을 넘어 감정적 공감을 위한 전제조건으로서 그 전면목을 드러내는 바, 종족 간에 설정된 언어의 경계선은 의사소통의 문제인 동시에 감정구조의 구획과 관련된 문제이기도 하

다. 즉, <김영일의 사>는 이중의 언어를 병치시키는 방법을 통해 조선어로 발화된 비극적 사건을 이해하고 공감할 수 있는 관객들을 현존하는 '정-언어 공동체'의 구획 속에서 재구성해낼 수 있었던 것이다.

5. 생산자, 담론장, 수용자: 아비투스로서의 해석공동체

'3.1 운동' 직후 '조선인 집단'에 대한 감시와 처벌이 강화되던 상황 속에서, 합법성의 울타리 속에서나마 집단을 모집할 수 있었던 극장은 곧 민족 또는 종족을 표상하는 기능성의 공간으로 기능할 수 있었다. 이 때 종족공간으로서의 정체성을 구성하는 핵심적 요소는 다름아닌 조선어였다. 웅(Walter J. Ong)이 지적하고 있는 것처럼 구술성에 기반한 소통은 그 소통이 이루어지는 공동체라는 단위를 전제하지 않을 수 없는 방식이기도 하다.⁷²⁾ 그렇다면 당대의 식민지 조선인들이 극장을 통해 기대했던 바는 조선어라는 소통 수단을 매개로 한 특정한 공동체를 발견하고 그에 대한 소속감을 느끼는 일이었다고 할 수 있을 것이다. 다시 말해 1920년대 초의 극장은 사회적 실천의 역량을 전시하고 공동체의 일원임을 승인받기 위한 장이었으며, 이를 통해 식민지 조선인으로서의 정체성을 재구성하는 공간이었다. 그리고 <김영일의 사>는 이러한 맥락 속에서 출현한 작품인 동시에, 풍부한 해석의 단초들을 내포하면서 특수한 관객성의 형성에 기여한 작품이었다.

본고는 희곡 텍스트의 지평을 넘어선 자리에서 <김영일의 사>를 분석해야 하며, 이를 위해서는 무엇보다도 관객성의 재구성이 요청된다고 보았다. 만약 고정된 관객의 형상을 전제하게 된다면 식민지기 극장의 형상은 계몽의 도장과 문화상품의 소비시장이라는 기존의 이분법 속에 긴박

72) 월터 J 웅, 이기우·김명진 역, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1994.

될 수밖에 없다. 이를 극복하기 위해 본고는 관객을 극장문화의 상수로서 바라보는 대신 다양한 조건들에 의해 끊임없이 유동하는 변수의 위치에 놓는 가운데 문화장의 역동성을 파악해 나가야 한다는 점을 강조하고자 했다. 이와 같이 관객을 구성되는 존재로 파악하게 된다면 구조에 의해 받는 압력과 구조를 변동시키는 힘을 동시에 의미하는 ‘아비투스(habitus)’의 관점 속에서 관객성을 규명할 수 있을 것이라 기대한다.

상당기간 동안 <김영일의 사> 연구는 ‘근대극으로서의 자격요건을 문제삼으며, 텍스트의 내재적 의미를 해명하는 데 집중해 왔던 것이 사실이다. 그러나 최근의 성과들을 통해 <김영일의 사>를 둘러싼 분석의 초점은 희곡에서 연극으로, 문자 텍스트에서 공연으로 점차 이행되는 과정을 겪고 있다. 본고는 <김영일의 사> 공연에 나타난 관객성을 ‘생산자-담론장-수용자의 상호관계로 형성된 해석공동체의 맥락 속에서 파악하고자 했다. 불만족스러운 형태로 활자화된 희곡 텍스트를 근거로 작가 조명희의 문학적 역량을 평가하기 어려운 것처럼, ‘자발적 관객’의 자율적 해석능력에 기대 모든 결락을 메울 수 있으리라 보는 관점 역시 보완을 필요로 한다. 학생 순회극단들의 ‘자발적 관객’은 당대의 담론장에 의해 수행된 문화적 기획과, 이를 통해 형성된 해석의 근거들을 공통적 이해지평으로서 공유하고 있던 이들이었다. 그리고 극장 속에서 무대화된 ‘고학생’의 이야기를 통해 ‘조선’의 문제를 발견했던 관객들의 감정적 반응이 이어졌으며, 이는 다시 공연기사의 형태로 보도되면서 담론장 속에 길항작용을 산출해낸다. 더 나아가 이 과정은 생산자들의 차후 창작에도 영향을 미치게 되는데, <김영일의 사> 공연이 지닌 진정한 의의는 바로 이러한 해석공동체의 형성과 길항과정을 확인할 수 있게 해 준 사건이었다는 점에 있을 것이다.

마지막으로 본고는 <김영일의 사>의 연극사적 의의를 재평가하기 위해 독자성이 아닌 대표성의 맥락 속에서 바라보는 관점이 요청된다는 점을 강조하고자 한다. 즉, ‘고학생 모티프’를 형상화한 <김영일의 사>는 1920년대

초에 산출되었던 창작극들의 기대지평을 공유하고 있었다는 것이다. <김영일의 사>는 생산자 스스로의 삶을 극화한 작품이었고, 자기고백에 담긴 '진정성'은 관객들의 인정을 획득하게 되면서 '조선의 실화'로 자리매김할 수 있었다. 아마도 이는 '극화된 것의 실화화'라고 명명할 수 있을 만한 현상일 것이다. 그리고 이를 가능할 수 있게 해 주었던 조건이 바로 당대 담론장을 통해 촘촘하게 교직된 의미망의 존재, 즉 '고학생의 고난'이라는 개인사를 '조선의 수난'으로 읽어내도록 유도하는 문화적 기획이었다.

〈참고문헌〉

1. 기본자료

조명희, <김영일의 사>, 낙원도서, 2009.

『개벽』, 『조선지광』

『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』

2. 단행본

래리 사이너, 조주연 역, 『순수예술의 발명』, 인간의기쁨, 2005.

루이 알튀세르, 김웅권 역, 『재생산에 대하여』, 동문선, 2007

서연호, 『한국근대회곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1988.

_____, 『한국연극사-근대편』, 연극과인간, 2003.

양승국, 『한국 근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996.

월터 J 옹, 이기우·김명진 역, 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1994.

유민영, 『한국현대회곡사』, 흥성사, 1982,

유민영, 『한국근대연극사 신문』, 태학사, 2011.

찰스 테일러, 송영배 역, 『불안한 현대사회』, 이학사, 2001.

3. 논문 및 기타

김소은, 「한국 근대 연극과 회곡의 형성과정 및 배경 연구」, 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, 2002.

김숙경, 「근대극 전환기 신파극과 신극의 관련양상 연구」, 『한국연극학』 제28호, 한국연극학회, 2006.

김재석, 「한국 근대극 성립에 미친 「극예술협회」의 영향」, 『국어국문학』 제156호, 국어국문학회, 2010.

_____, 「형성기 한국 근대극에서 <김영일의 사>의 위치」, 『한국연극학』 제50호, 한국연극학회, 2013.

김홍중, 「진정성의 기원과 구조」, 『한국사회학』 제43집 5호, 한국사회학회, 2009.

손성준, 「대리전으로서의 세계문학 : 검열된 『김영일의 사』와 번역된 『산송장』」.

- 『민족문학사 연구』 통권 65호, 민족문학사연구소, 2017.
- 우수진, 「갈등회 소인극 연구 : 사실성과 동정의 스펙터클」, 『한국극예술연구』 제 35집, 한국극예술학회, 2012.
- 유선영, 「식민지 신문·사회면의 감정정치」, 『한국언론정보학보』 통권 67호, 한국언론정보학회, 2014.
- 이광욱, 「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 이미순, 「<김영일의 사>의 자아의식」, 『어문연구』 82권, 어문연구학회, 2014.
- 이재봉, 「근대적 욕망의 추구하고 서사화 방식 - 1910년대 소설의 고풍생 모티프와 '자본'의 논리」, 『어문연구』 41권, 어문연구학회, 2003.
- 정호순, 「1920년대 연극론의 구조와 이념 - 1920년대 전반기 연극론의 계몽의식을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005.
- Bourdieu, Pierre, "Cultural reproduction and social reproduction," Karabel, J. & Halsey, A. H. (eds.), *Power and Ideology in Education*, New York: Oxford Univ. Press, 1977.

〈Abstract〉

The Formational Context of Spectatorship and The Habitus of
Community for The Interpretation

— Mainly about the Representational Meaning of the *Gohaksaeng*
Appeared in Performing of *Kim Youngilui Sa*

Lee Kwangouk

The performance of the student traveling theater companies have a meaning in the point that actualizing the aspect of the *Shingeuk* which arise from the argument between *Sinpageuk* and *Shingeuk*. Especially, *Kim Youngilui Sa* (*The Death of Kim Youngil*), repertoire of the *Dongwoohoe* traveling theater company, is the Work provides An interesting example. Because, it succeed in guiding a enthusiastic response, despite the many flaws as modern drama text. To understand this, I think reconstruction of the spectatorship in early 1920's is necessary, and try to focus on the driving force behind the attraction of the theater, and the cultural planning had supported that.

The amateur theater company in early 1920's had many cases of staging about the life of the producer itself. The student theater company performed many of the plays focused on life of the *Gohaksaeng*. And The death of Kim Youngil which actively placed the motif of *Gohaksaeng*, is a representative work of that tendency. It should be noted that this form of confession was accepted as real story that the people of the colonized Chosun were actually going through, and This could have been a powerful reality. Moreover the spectator were not just looking into other people's lives, but accept the story of *Gohaksaeng* as a community issue that is directly connected to themselves. *Gohaksaeng* was portrayed as those who needed to take care of, such as their family members, and the support for them was quickly recognized as a duty of colonial *Chosun*. Therefore, the death of an

innocent *Gohaksaeng* could give the spectator a strong sense of tragic feelings as it was identified as 'the loss of Chosun's future'. The effect of such discourse is similar in the case of the popular supports for the *Kyeongseongakdae*, succeeded royal military band, being represented as a group that promotes the history of the fall of a nation.

However, the process of forming a spectatorship in the early 1920s will need to be read in a more layered manner. The spectator is the one who completes the meaning of the performance, but at the same time it is also influenced by the field of a regular discourse. What can not be overlooked is that the spectator's reaction of the student traveling theater company, which is checkable today, is the result of journalism at that time, and the description process is likely to involve an image of a 'implied spectator' designed by the producer's cultural plan.

On the other hand, the expected horizon of the theater that the spectator have in mind goes through a process of reorienting and strengthening through positive experiences in the actual performance. Therefore, while it is difficult to view the spectator as being completely autonomous, there is also the need to leave a certain area of autonomy behind. What is important is thick description for the actual process of adjusting the spectatorship, taking into account its temporal and spatial specificity. With this in mind, I try to the review the context surrounding *Kim Youngilui Sa*, and reconstruct the habitus of the community for interpretation.

Key Words: Authenticity, Community for the Interpretation, Cultural Planning, Expected Horizon of the Theater, *Kim Youngilui Sa*, Motif of *Gohaksaeng*, Spectatorship, Spontaneous Spectator

접 수 일: 2018년 8월 7일

심사기간: 2018년 8월 11일 - 8월 25일

게재결정: 2018년 9월 7일