



관객과 매체로 읽는 식민지시기 극장문화

— 이광옥, 『식민지 극장문화의 저변과 배면』(역락, 2025)

이민영*

〈차례〉

1. 근대 극예술 연구의 현재성
2. 수행적 주체로 호명된 관객
3. 소리의 스펙트럼과 유동하는 디체시스
4. 장르의 경계 넘기와 새로운 근대연극사

국문초록

이광옥의 『식민지 극장문화의 저변과 배면』(역락, 2025)은 연극과 영화라는 매체 간의 경계를 넘나드는 서술 전략을 통해 식민지시기 연극사를 읽어낸 책이다. 저자는 이 책에서 작가와 텍스트라는 생산자 중심 연구사, 연극과 영화 등 다양한 매체로 구분된 연구 대상의 구획화 문제를 제기한다. 그리고 이 문제를 극복하기 위해 연극과 영화가 공존하던 식민지의 극장 공간 안으로 들어간다.

관객과 매체는 이 책에서 식민지시기 극장문화를 설명하는 중요한 키워드로 활용된다. 저자는 극장문화의 저변에 수행적 주체인 관객이 있었음을 발견하고, 식민지 매체의 장르적 특수성이 극장문화의 배면에서 작동했다고 설명한다. 특히 발성영화의 도입 이후 극장 속 분화된 관객의 기대지평이 기술 복제 시대에 복제 불가능한 매체인 연극의 부상을 가져왔다는 저자의 설명은 근대극 연구에 새로운 해석적 관점을 제공해준다.

극장문화사 혹은 영화사적 서술에 강세를 둔 것처럼 보이는 이 책은, 그러나 1920년대 초 신극·신파극 논쟁을 시작으로 1930년대 중후반 연극의 예술성과 대중성 담론, 사실주의 양식의 정착과 변화, 대중극 양식의 발전 과정에 이르기까지 식민지시기 연극의 기법적·미학적 변화의 양상을 영화라는 매체와의 길항으로 설명한 새로운 관점의 근대극 연구서이다.

1. 근대 극예술 연구의 현재성

어느 순간부터 식민지시기의 극예술 연구는 이미 그 연구의 시의성이 지난 것으로 인식되고 있다. 현재 극예술 장르의 발생론적 기원으로서 근대극 연구의 중요성에도 불구하고, 근대 시기 연구는 더 이상 논의할 필요 없는 이미 확정된 예술사의 한 페이지 정도로만 인식된다. 그러나 과연 근대라고 편의적으로 지칭하는 20세기 전반기를 지나간 역사의 한 페이지로 정리해버려도 되는 것일까. 다시 말해 이제 이 시기에 관한 연구의 시효는 끝난 것이라고 말할 수 있을까?

18-19세기 서구 열강의 패권 전쟁, 제국의 영토 확장을 위한 식민지 자본의 약탈 과정은 지금도 여전히 반복되고 있는 현실의 문제이다. 지구의 한편에선 영토를 둘러싸고 러시아와 우크라이나가 지난한 전쟁을 계속하고 있으며, 자본 시장의 장악을 위한 미국과 중국의 무역전쟁도 현재진행형이다. AI와 로봇이 현실에서 작동되고, 스마트폰으로 실시간 국제 뉴스를 손만 움직이면 알 수 있는 2025년 현재에도 제국주의의 명령은 여전히 우리 곁을 배회하고 있다. 러-우 전쟁 종전 회담에서 영토 분배 논의가 당사자인 우크라이나를 배제한 채 진행되거나, 가자 지구의 팔레스타인인들을 동남아로 강제 이주시키겠다는 이스라엘의 독단적 발표를 듣고 있노라면, 지금 우리가 처한 현실 역시 제국주의의 야욕과 논리가 지배하던 100년 전의 세상에서 그리 달라지지 않았음을 다시 확인한다. 따라서 현재의 기원으로서 근대 연구는 단순한 기원의 의미를 넘어 현재를 이해하고, 현실에 봉착한 문제에 대응하기 위한 방법론으로 여전히 유효하다.

이광욱의 『식민지 극장문화의 저변과 배면』(역락, 2025)은 화석화되어 가는 근대 극예술 연구에 새로운 물꼬를 띄워주는 책이다. 근대극 연구가 안고 있는 부재한 텍스트가 만들어내는 공백, 장르의 구획과 세분화가 낡은 장르 편향적 연구 경향을 극복하기 위한 수단으로 저자는 극장이라는

공간을 선택한다. 극장 공간은 연극의 공연장이자 영화의 상영관으로 공연예술과 영상예술이 모두 이루어지는 복합적 성격을 가진 공간이라는 점에서 텍스트 중심주의나 장르 중심 연구가 가진 한계를 극복하는 데 효과적인 수단이 된다. 근대 연구를 위한 저자의 이러한 방법론적 선택은 연극과 영화, 텔레비전 드라마에 이르기까지 매체에 따라 흩어진 채 논의 되어 온 한국 극예술사의 맥락을 보다 거시적인 관점에서 전체적으로 조망할 수 있게 해준다.

근대 연구의 현재적 가치는 저자가 바라본 극장을 통해 잘 드러난다. 극장은 거대한 사회·정치적 변화를 겪은 관객들이 잠재된 정치적 열망을 투사하는 공간이자, 생산자와 수용자가 검열의 어둠 속에서 은밀하게 협업하며 저항의 힘을 압축하던 공간이다. 따라서 이러한 극장의 성격은 과거에 한정되지 않고 현재의 공간으로 얼마든지 치환될 수 있다. 따라서 이 책은 근대 극장문화뿐 아니라 우리 극예술사 전체의 통시적 동질성을 확인할 수 있도록 연구의 시야를 넓혀준다는 점에서 주목된다.

2. 수행적 주체로 호명된 관객

식민지시기 극장문화를 이야기하기 위해 이 책에서 집중한 것은 관객과 매체라는 두 개의 키워드이다. 저자는 극장문화의 저변에 관객에 있음을 지목하고, 매체의 장르적 특징이 극장문화의 배면에 있었음을 드러낸다. 이를 통해 저자는 기존 근대연극사의 서술과 달리 연구 대상에서 소외되었던 관객을 호명하고, 연극과 영화라는 서로 다른 매체의 경계를 넘나드는 전략을 통해 식민지시기 극예술사를 읽어낸다.

이 시기를 다룬 대부분의 극예술사가 텍스트 중심, 생산자 중심으로 논의되고 기술되어왔다면, 이 책은 텍스트의 소극적 소비자로서만 취급되어

왔던 관객을 독해의 중심으로 끌어올린다. 텍스트와 상호작용하는 존재로서 관객은 연극의 핵심 요소이자 연극 연구의 중요한 전제로 취급된다. 그러나 실제로 관객을 중심에 둔 연구는 찾아보기 어려운데, 이는 작가라는 아우라에 종속된 결과이거나 작가 중심 연구의 편의성이 낳은 결과일 테지만, 역으로 관객 연구의 어려움을 보여주는 것이기도 하다. 기존 연구사의 관점과 달리 관객을 해석의 중심으로 호명하는 이 책의 의도는 그래서 그 시도만으로도 의미를 가진다.

저자는 극장문화를 추동하고 변화시킨 주체로 관객을 꼽고, 식민지시기 관객이 어떻게 극장의 적극적 주체로 등장하기 시작했는지를 섬세하게 설명한다. 해석하는 관객의 정신 속에서 극 행동의 진정한 의미가 비로소 완결된다는 J. L 스타이언의 명제처럼 소극적 수용자가 아닌 적극적 수행 주체인 관객을 통해서 비로소 연극의 진정한 힘은 발휘될 수 있다. 이 책의 관심도 여기에 있다. 저자는 그동안 수신자로만 존재하던 관객을 적극적 수행 주체로 호명할 수 있는 사적 근거를 확인하는 과정을 거쳐 식민지시기 관객을 연극의 적극적 수행 주체로 부각한다.

이 책의 2장에서는 바로 그러한 적극적 수행 주체로서 관객이 형성되는 과정, 그리고 관객성의 변화에 따른 희곡의 기법적 변화와 성과에 대해 논의하고 있다. 저자는 먼저 신극신파극 논쟁에서 드러난 계몽성과 오락성이라는 근대연극 담론의 이분법을 극복하고 통합할 수 있는 단서로 관객이라는 토픽을 제시한다. 관객으로부터 극장의 가치문제, 극장문화가 나아가갈 방향이 설정되었다고 판단한 것이다.

최초의 근대극 공연인 동우회 순회연극단의 <김영일의 사> 공연은 자발적 관객이 실제화된 모습을 확인할 수 있다는 점에서 중요하게 다루어진다. 3.1운동이라는 역사적 사건은 1920년대 공연이 동정에 기반한 모금운동의 중요한 수단이 될 수 있었던 배경, 검열에 대응하는 협력의 관점에서 자발적 관객 집단이 형성된 증거로 제시된다. 억압받는 자의 연극이 가진 수행적 성격을 논의한 아우구스토 보알의 연극론, 현대 연극의 핵심

을 수행적 전환으로 논의한 에리카 피셔-리히테의 논의는 이론적 근거로 제시된다. 식민지의 억압받는 민중이 하나로 응집된다는 점에서 이 공연의 관객은 수행적 주체로서 관객의 형체를 분명하게 드러낸다.

한편 저자는 1920년대 희곡의 고학생 모티브와 <복어알> 등에서 그려진 하층민에 관한 비참한 묘사가 1920년대 연극 관객의 이해지평과 기대지평을 상충하는 결과를 낳았다고 설명한다. 이는 민중 개념의 변화를 내포관객이 조정되는 단서로 보고 있다는 점에서 이 책 전체를 통괄하는 핵심이라 할 수 있다. 저자는 최대 다수라는 포괄적 민중 개념을 지향했던 내포관객이 서로 다른 관객 계층의 이해지평과 기대지평의 충돌로 인해 분리되었으며, 이 분화된 관객지평은 이후 식민지 조선인이라는 새로운 내포관객으로 수합된다고 본다. 경성의 극장 공간을 점유하고 있던 지식인 관객에게 하층계급에 대한 묘사는 검열의 문제는 차지하고서라도 자신들과 동일시하기 어려운 계급적 문제였기에 식민지 조선인이라는 변화된 민중 개념, 새로운 내포관객을 통해 무대와 객석의 일체감을 확보하려 했다는 것이다.

이 문제는 사실주의가 이 시기를 압도하는 극양식으로 자리 잡을 수 있었던 주된 이유로 설명된다. 저자는 내포관객에 대한 인식을 매개로 생산자와 수용자가 상호작용하는 양상을 텍스트에 대한 가치평가만으로는 모두 포착하기 어려운 작품의 다층성을 규명하는 중요한 참조점으로 활용한다. 1920년대 형평운동을 소재로 한 <곰장칼>이 소재의 진보성에도 불구하고 관객의 생활세계와 조응되지 못해 김영팔의 작품세계에 변화를 불러왔으며, 사실주의 희곡으로서 유치진의 <토막>이 거둔 성과는 관객의 이해지평과 기대지평이 수합되는 내포관객에 의해 가능했다는 설명이다. 다만, 내포관객의 분화와 변화의 문제가 여전히 희곡 텍스트, 즉 생산자의 시각 안에서만 설명되고 있다는 점은 다소 의문이다.

3. 소리의 스펙트럼과 유동하는 디제시스*

이 책의 3장은 발성영화의 도입과 1929년부터 시작된 할리우드 외화의 수입, 1930년 초반 발생한 외화 공급망의 문제라는 영화산업의 변동 속에서 1930년대 식민지 조선의 극장 공간 내부를 조망하고 있다. 특히 생산자의 시선에 한정된 영화 텍스트 중심의 일방향적 시선이 아닌 문화 산업적 차원에서 생산자와 공급자 그리고 소비자라는 삼각의 스펙트럼에 의해 만들어지는 극장문화를 그려내는 과정이 매우 흥미롭게 읽힌다. 나아가 극장 속 시그널 플로우(Signal Flow)가 영화와 연극의 변화를 불러일으킨 동력으로 작동했다는 저자의 주장은 1930년대 중반 이후 극예술 연구에 새로운 해석적 관점을 제공한다.

이 책에서는 특히 “소리”의 문제를 통해 식민지 극장 공간의 특수성을 부각하고 식민지 관객층이 재편되는 과정을 보여주고 있다. 발성영화의 도입 이후 소리의 문제는 영화산업이 변화하게 된 핵심적 문제로 다루어졌지만, 저자는 영화의 소리에만 천착하지 않고, 극장 공간에서 발생하는 모든 소리의 파장이 부딪히며 만들어내는 다양한 디제시스(diegesis)를 해석하고자 했다. 식민지 조선의 극장 공간은 조선인이라는 종족적 일체감을 체험할 수 있는 공간이자, 영화의 소리, 변사의 소리, 관객이 내는 객석의 잡다한 소음이 뒤섞이던 특수한 공간이라는 저자의 설명은 극장에 대한 우리의 시야를 넓혀준다.

저자는 이러한 다채로운 소리의 스펙트럼이야말로 당시 관객의 극장 경험을 구성하는 중요한 요소였다고 본다. 이와 관련해 더 중요한 점은 변사를 통해 완성되는 무성영화의 디제시스와 달리 변사를 필요로 하지 않는 발성영화의 등장이 디제시스의 경계를 둘러싸고 관객의 기대지평을 분화시켰다는 설명이다. 저자는 토키의 등장을 기점으로 식민지 연극영

* 이 책 3부 1장의 소제목이다. 3부를 아우르는 핵심이라 생각해 그대로 인용한다.

회계에 산업적이고 미학적인 변화가 시작되었으며, 이것이 식민지 극장의 특수성과 맞물려 독특한 형태로 정착되었다고 주장한다. 종족 공간의 일체감을 체험하길 원했던 관객들은 영화보다 연극을 선호하게 되었고, 완결된 예술을 향유하길 원했던 지식인 관객들은 발성영화의 주 관객층으로 자리매김했으며, 이러한 관객층의 분화가 결과적으로 연극의 기법적, 미학적 변화를 불러일으켰다는 것이다.

수입 발성영화의 상영이 관객의 기대지평을 서로 다른 양상으로 분화시켰다는 저자의 주장은 1930년대 중후반 연극 담론에 새로운 해석을 제공해준다. 감각과 감정을 공유하던 1920년대 유기체로서의 관객이 1930년대 극장의 구도를 재편하는 데 영향을 끼쳤으며, 이는 1920년대 연극의 계몽성 vs 오락성 담론이 1930년대 중반 이후 예술성 vs 대중성 담론으로 바뀐 계기가 되었다는 것이다. 관객의 기대지평이 특정 매체에 대한 취향으로 분화되듯 내포관객이 매체의 기법적이고 미학적인 변화를 불러왔다는 저자의 주장은 예술 지향적 연극과 대중 지향적 연극이 내포관객의 취향과 욕망에 따라 분화되었음을 보여준다는 점에서 중요하다.

저자는 1934년에 시행된 활동사진영화취체규칙이 영화시장과 연극시장 모두의 질서를 변동시킨 변수였음을 지적한다. 외화 수입을 제한하는 일제의 이른바 스크린 쿼터제 시행은 반사적으로 조선영화의 활황을 기대하도록 만들었으나 결과적으로는 일본 영화의 범람을 불러왔는데, 이는 종족적 일체감이 충족되던 극장을 언어 간의 이물감을 감내해야 하는 공간으로 변화시켰다는 것이다. 이러한 식민지 영화 상영환경의 변화가 조선어 공간에 대한 관객의 소구를 불러일으키고 결과적으로 동양극장으로 대표되는 대중극의 활황을 이끌었다는 것이다. 즉 이 시기 대중극의 번성은 극장 환경의 변화에 따른 관객의 기대지평이 불러일으킨 결과였다.

이는 발성영화와 연극의 상호 관계에 대한 고찰로 이어진다. 저자는 발성영화와 연극의 관계를 경제적 문제나 일본어 자막의 보편화가 초래한 관객층의 변화로만 보지 않고, 발성영화가 극장에 전기음향 설비를 본격

적으로 도입하는 계기를 제공했으며, 이러한 변화가 연극을 사유하는 방식에 일정한 영향을 주었으리라 추론한다. 발성영화의 보편화된 전기음향과 대비되는 연극의 육성은 관객들에게 감각적 경계를 체험하게 만들고, 연극에 변별성과 고유한 가치를 부여했다는 저자의 설명은 1930년대 중반 대중극의 인기에 대한 새로운 해석을 보여준다.

3장이 영화산업을 중심으로 1930년대 극장 환경의 변화 속에서 연극의 관객과 연극 담론의 변화를 다루고 있다면, 4장에서는 관객과 매체의 수행성에 대한 생산자의 인식이 연극 담론 및 텍스트 창작에 반영되는 방식을 조명한다. 프로연극, 신극, 대중극 분야에서 송영과 카프, 유치진과 극예술연구회, 동양극장이 생산자의 인식과 텍스트 사이의 관계를 드러내는 대표 사례로 채택되었다.

여기서 저자는 계몽성의 논리에서 벗어나 연극과 영화가 어떠한 방식으로 길항하고 있었는가를 설명하고자 노력한다. <도생록>을 통해 영화산업의 문제를 다루면서 유치진이 연극의 매체적 변별성을 모색하는 과정을 설명하고, 송영의 <호신술>을 통해 인간 매체의 연극적 실천 가능성에 주목하기도 한다. 특히 극예술연구회와 유치진의 활동을 연극이 아닌 영화에 초점을 맞춰 해석함으로써, 텍스트를 문화환경의 자장 속에서 만들어진 전략적 구성물로 이해하고자 했다. 이러한 방식은 예술성을 통해 연극의 우월성을 강조했다던 1930년대 중반 이후 연극의 예술성 vs 대중성 담론을 설명하는 데 효과적으로 활용될 수 있다.

결과적으로 저자는 영화가 예술로서 그 정체성을 확립하는 과정에서 연극과의 변별성을 추구하지 않을 수 없었으며, 연극은 극장의 주도적 프로그래미었던 영화와 경합하는 가운데 독자적 미학을 구축해나갔다고 주장한다. 하나의 극장을 공유하던 식민지 조선의 연극과 영화가 매체적 특수성을 지향하는 데 있어 상호구성적 계기를 제공해왔다는 것이다.

4. 장르의 경계 넘기와 새로운 근대연극사

일제강점기 극장문화를 표면에 내세운 이 책은 크게 두 가지 측면에서 중요한 문제를 제기한다. 하나는 작가로 대표되는 생산자 중심, 텍스트 중심의 연구사, 또 다른 하나는 연극, 영화, 텔레비전 드라마 등 매체별로 세분화된 연구 대상의 구획화 문제이다. 저자는 이러한 문제를 극복하기 위해 연극과 영화가 공존하던 식민지 조선의 극장 안으로 들어간다. 극장이야말로 연극과 영화가 함께 논의될 수 있는 특수한 공간이기 때문이다.

그래서 이 책은 겉으로는 마치 극장문화사나 영화사의 서술처럼 보이지만, 자세히 들여다보면 식민지시기 연극사의 큰 맥락을 따라가며, 한국 근대연극 담론의 변화와 희곡의 양식적, 미학적 변화에 대한 중요한 단서를 제공하고 있다. 최초의 근대극 담론인 신극신과극 논쟁을 시작으로 1930년대 중후반 연극의 예술성과 대중성 담론에 이르기까지, 사실주의 양식의 식민지적 특수성과 대중극 부상의 문제에 이르기까지 식민지시기 연극의 역사를 영화라는 또 다른 매체와의 관계 속에서 논의한다.

1920년대부터 1930년대 후반에 이르는 일제강점기 연극사의 중심을 잡아주는 것은 3장 전체에 걸쳐 할애된 식민지시기 영화산업과 극장 환경을 둘러싼 이야기들이다. 즉 이 책은 식민지 조선의 영화산업을 중심으로 연극의 생존 전략을 추출하는 매우 독특한 구조를 취하고 있다. 저자는 1920년대 관객이 어떻게 형성되었는가를 중심으로 2장을 서술하면서 발성영화 도입 시기 극장문화의 특수성을 설명하는 3장과 연결한다. 생산자의 인식이 담론과 텍스트에 드러나는 국면을 구체적으로 보여주는 4장은 3장의 식민지 영화산업의 변화 속에서 관객이 분화되는 과정을 이해하지 않고서는 따라잡기 어렵다. 이러한 책의 서술 전략은 시대별로 기술하는 통상적 예술사의 흐름을 따르면서도 당시 연극계와 영화계의 구조적 관계를 공시적으로 재연하는 데 효과적이다.

저자는 식민지시기 연극과 영화가 서로 길항하며 변화해갔다고 설명한다. 그러나 결과적으로 저자의 시선은 극장문화나 영화사적 변화가 아닌 근대극의 식민지적 정착과 변화의 과정으로 향한 듯 보인다. 발터 벤야민이 말한 기술 복제의 시대를 대표하는 영화의 변화 속에서 그 대응체로서 복제 불가능한 연극이 매체의 생존 전략으로 기법적, 양식적 변화를 시도했다는 저자의 설명은 그의 시선이 어디를 향해 있는지를 잘 보여준다. 그래서 이 책이 제시한 새로운 서술 구조와 방식은 흥미로우면서도 한편으로 고개를 가웃거리게 만든다. 그렇다면 이 책은 매체의 경계를 넘어서기 위해 시도된 극장문화사인가? 아니면 새로운 서술 전략을 취한 근대연극사인가?

연구 대상의 세밀한 구획화는 각 장르에 대한 깊이 있는 이해를 가능하게 하지만, 때론 예술사의 종적 맥락, 장르 간 상호적 관계 및 공시적 맥락을 파악하기 어렵게 만든다. 그러한 점에서 동시대 영화산업의 변화 속에서 연극의 생존 전략을 매체 간 경계를 넘나들며 설명하고 있는 이 책의 장점은 매우 크다. 그럼에도 나는 여전히 이 책이 극장문화사의 측면에서보다는 연극사라는 특정 장르의 서사로서 훨씬 더 가치 있다고 생각한다. 이러한 독해가 장르의 경계를 넘으려 했던 저자의 의도를 훼손하지 않을까 우려스럽기도 하지만, 새로운 방식의 근대극 연구서를 만날 수 있게 되어 반가운 마음을 전한다.