

# 배우 신불출, 웃음의 정치

이승희\*

〈차례〉

1. ‘신불출’이라는 프리즘
2. 흥행시장의 논리와 조선연극의 곤경
3. 유성기음반과 서민예술형식의 만남
4. 만담의 발견-조선말과 ‘웃는’ 웅변
5. 웃음의 정치와 그 임계점

<국문초록>

배우 신불출은 매우 독특한 존재이다. 세상에 널리 알려져 있으면서도 그의 사적 정보는 거의 공개되지 않았으며, 자신을 흥행극 계열에 위치시키면서도 그의 공적 행보는 신극/흥행극의 이분법을 보기 좋게 비웃고 있기 때문이다. 특히 만담이 식민지조선에서 창안되는 과정은 결코 예사로운 일이 아니었다. 그것은 하나의 문화사적 사건으로서 흥행 장 전체를 관통하는 문화구성의 계기적 요소들과 관련된 문제였다. ‘객관적 정세’로 압축되는 식민권력의 정치적 압박도 문제거리와, 더 직접적으로는 흥행시장의 논리에서 기인하는 무대예술의 곤경은, 그로 하여금 제3의 길을 모색하도록 만들었다. 식민문화제도의 구조, 혹은 흥행시장의 논리를 변경할 수 없다면, 자신의 존재형식을 바꾸어야만 했다. 이때 마침 유성기음반과의 조우는 뜻하지 않는 전환을 가져왔던바, 만담은 그러한 곤경을 넘어설 수 있는 방편이자 배우로서의 자의식을 충족시키는 공연예술형식으로 발견되었다. 그러나 여기에는 조선연극을 위한 조선말의 보존과 개발이라는 의제와, 당대인들의 마음을 움직여 세계를 변경시키고자 하는 의식적인 운동이 이념적 근간을 이루고 있었다. 물론 그 매개는 ‘웃음’이었다. 그가 만담가로 성공할 수 있었다면, 그것은 그러한 실천과정과 시대의 감정구조가 결합되어 빚어진 화학적 결과였을 것이다. 그는 만담이 무엇보다도 ‘웃는’ 웅변이길 희망했다. 그럼에도 불구하고 그 자신 스스로는 만족감을 느끼지 못했던 것이 분명하다. 검열과 취체로 인해 야기되는 언어의 위기로부터 자유롭지 못했으며, 조선총독부의 통제 영역 내에서 운신의 폭을 조율할 수밖에 없었다. 최고의 만담가가 보여준 ‘웃음’이 그러하다면, 그 임계점의 심급은 식민권력이었던 셈이다. 그러나 해방이후 그의 정치적 행보나 만담을 들여다보면 그런 이해가 충분치 못함을 느낄 수 있다. 아마도 이 문제는

식민권력에서 군정권력으로의 이동과 이 과정에서 자신을 정치적 주체로 전위하는 과정과 관련되어 있을 것이다.

주제어: 신불출, 만담, 웃음, 배우, 흥행시장, 조선연극, 조선말, 극장, 뉴미디어, 음반

## 1. ‘신불출’이라는 프리즘

1936년 11월 『삼천리』는 당대 유명 문사들의 ‘나의 묘지명’을 실었다. 꽤나 고심한 듯이 작성한 글들 가운데, 너무나 간명한 것이 있었으니 그것은 신불출(申不出)의 “잘 죽었다”라는 한마디였다.<sup>1)</sup> 어떤 어조로 써넣었는지 전혀 알 수 없는 말이지만, 호쾌하지만 불친절한 이 한마디는 결코 문자 그대로의 의미로 해석되지 않는 모호함을 담고 있다. 만담가다운 재치 있는 답변처럼 보이기도 하고, 삶에 대한 자조와 비애로 다가오기도 하며, 아니면 진지하기 짝이 없는 다른 묘지명들에 대한 시니컬한 일축으로도 느껴진다. 여하하든, 이 장면이 인상적인 것은 “잘 죽었다”는 한마디 말로 완전함을 드러내면서도 그가 과연 누구인지 점점 혼란스럽게 만들고 있기 때문이다. 이는 상징적인 장면이기는 하나, 지상에 발표된 구어적 기록물(대담·좌담류)들에서도 그 자신을 좀처럼 드러내지 않는 의문스러움은 도처에서 산견된다. 실제로 그가 식민지조선의 만담을 창시한 인물임에도 불구하고 아직까지 그의 본명은 물론 필명조차 이설로 분분하며, 생몰연대를 비롯한 그의 사적 정보 또한 확정되지 않았다.<sup>2)</sup>

1) 「나의 묘지명」, 『삼천리』, 1936.11, 224면.  
 2) 신불출의 생애에 대해서는 별도로 기술하지 않는다. 이에 대해서는 이승희, 「신불출」, 강옥희·이순진·이승희·이영미 저, 『식민지시대 대중예술인 사진』, 도서출판 소도, 2006; 박영정, 「신불출-세상을 어루만지는 ‘말의 예술」, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-인물연극사』, 연극과인간, 2009 참조할 것. 박영정의 연구는 가장 최신 버전으로서 가장 신뢰할 만한 추정을 담고 있으며, 특히 필명에 관한 언급은 이후 신불출 연구에 있어 중요한 참고사항이다.

\* 고려대학교 민족문화연구원 HK연구교수

이렇게 중의적이거나 확정을 지연시키는 현상은 그의 공적 행보에서도 마찬가지이다. 물론 취성좌의 단원으로 시작하여 음반취입과 함께 대단한 명성을 획득하고 이윽고 불세출의 만담가로 우뚝 서는 과정은, 그의 신원을 매우 명백히 하는 것으로 보인다. 신불출은 ‘사탕’<sup>3)</sup>을 제공하는 흥행극 계열의 예인이며, 그 자신도 여기에 소속감을 느끼고 있었다. 사실상 카프나 극예술연구회와 관계하지 않는 이상, ‘나머지’는 그저 영리를 목적으로 하는 저급한 영역으로 구획되는 것이 상례였으며, 그 ‘나머지’ 특히 배우는 자신이 주체가 되어 공적 발화를 하는 일이 거의 드물었다. 예외가 있었다면, 그가 바로 신불출이었다.

그는 ‘흥행극 배우’의 위치에서 그 입장을 공개한 거의 유일한 인물이었고, 그 내용의 정연함이란 지식계급을 압도하는 진실함을 가지고 있었다.<sup>4)</sup> 개성 한영서원에서 수학했다는 정도가 그가 받은 교육의 전부일 테지만, 그의 지식수준이나 필력은 상당한 수준이었으며 뛰어난 관찰력을 촌철살인의 언어로 압축하는 탁월한 능력을 갖고 있었다. 그가 늘 연구하고 노력하는 자세를 견지해왔다는 것은 지인들의 기억에서 확인되는 바이지만, 그 수준은 결코 가볍게 볼 수 있는 정도가 아니었다. 복혜숙과 함께 그가 묘사한 장안 명사들에 대한 촌평은,<sup>5)</sup> 그 사유의 반경이 만만한 것이 아님을 보여주며 강한 임팩트와 함께 재기 넘치는 통찰력으로써 독자에게는 유쾌함과 통쾌함을 선사한다. 카프 계열이나 극연 계열의 비평가들이 담론화하였던 문제들을, ‘기술자의 1인’<sup>6)</sup>으로서 단숨에 쥐고 흔드

3) “막연한 품이 너무 모호하여 심히 애매한 말이 될지는 몰라도 흥행극단에서는 연극을 ‘砂糖’으로 쓰려 했고 신건설에서는 연극을 ‘약’으로 쓰려 했다. 그러나 극연에서는 연극을 ‘밥’으로서 쓰려 한다.”(신불출, 『극예술협회』에 보내는 공개장, 『삼천리』, 1937.1, 173~174면)  
 4) 양승국은 극예술연구회의 연극운동에 대한 흥행극계의 대응 논리를 정리하면서 극연을 염두에 둔 신불출의 수준높은 비판적 시각을 지적한 바 있다. 이에 대해서는 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 204~215면 참조.  
 5) 「복혜숙 신불출 대담회」, 『조광』, 1938.11.  
 6) 「기술자의 일인으로 식자층에 소함」, 『조선중앙일보』(전2회), 1934.5.10~11.

는 신불출의 존재는 매우 이채롭기만 하다. “조선의 식자들이 유식한 무식쟁이”라고 공개적으로 발설할 수 있는 ‘무식한 기술자’는 아마도 그가 유일했을 것이다.

지금까지 신불출에 관한 연구는 반재식의 연구를 시발로 하여 2000년대에 불과 몇 편의 논문만이 발표되었을 따름이지만,<sup>7)</sup> 신불출과 그를 둘러싼 중요한 논제들의 윤곽은 웬만큼 드러났다고 할 수 있다. 신불출의 전기적인 연구는 결정적인 사료가 나오지 않는 이상, 당분간 박영정의 논의가 가장 신뢰할 만하며, 엄현섭이 제기한 ‘대중문예가’로서의 신불출 연구는 향후 좀더 진전될 필요가 있어 보이는데, 만담 텍스트뿐만 아니라 그가 발표한 문학적 저술들(희곡, 시, 잡문)은 여전히 미답의 상태에 놓여 있기 때문이다. 이를 종합적으로 구성해낼 수 있다면 신불출의 공적 활동에 관한 역동적인 결과를 도출해낼 수 있을 것이며, 이는 좀 더 많은 자료가 발굴되면 더욱 탄력을 받을 수 있을 것이다.<sup>8)</sup> 다른 한편, 박영정은 만담의 성립이 일본 ‘만당’에 뿌리를 두었으며 그 직접적인 전사가 1920년대 야담대회에 있음을 제시함으로써 ‘이야기꾼’ 전통이나 채담 기원론에 문제를 제기했다. 이 문제는 문화사적 시야 속에 만담을 집어 넣고 좀 더 논의될 필요가 있는데, 그런 점에서 천정환과 임태훈의 연구

7) 반재식, 『만담백년사』, 백중당, 2000.  
 김경희, 「신불출의 문예활동과 그 의미」, 『국문학연구』 12, 국문학회, 2004.12.  
 박영정, 「만담 장르의 형성과정과 신불출」, 『웃음문화』 4, 한국웃음문화학회, 2007. 12 ; 「신불출-세상을 어루만지는 ‘말의 예술」, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-인물연구사』, 연극과 인간, 2009.  
 엄현섭, 「신불출 대중문예론 연구」, 『비교한국학』 제17권 3호, 국제비교한국학회, 2009.  
 천정환, 「식민지 조선인의 웃음-『삼천리』 소재 소화와 신불출 만담의 경우」, 『역사와 문화』 18, 문화사학회, 2009.9.  
 임태훈, 「<익살마진 대머리>라는 문화적 사건 : 신불출의 첫 번째 만담 레코드에 관하여」, 2009년 한국수사학회 동계정기학술대회, 『청년의 수사학, 수사학의 청년』(자료집), 2009.12.5.  
 8) 다음의 자료들이 그러하다. 『대머리 백만풍-신불출 년센스』(성문당, 1936), 『만담집』(평양, 국립출판사, 1956), 『신불출만담집』(송영훈 편저, 2009) 등.

와 같은 주제들이 더 많이 축적될 필요가 있다. 천정환은 식민지시대의 코미디가 근대 대중문화 제도 내에서 생성된 것임을 역설하면서 ‘웃음’의 사회적 요인과 이를 둘러싼 수사학적·사회언어학적 상황에 주목했고, 임태훈은 그 대상을 <익살맞은 대머리>라는 문제작으로 좁혀서 음반의 히트가 와동(渦動)하는 대중문화의 역동성을 보여주는 사례로 파악했다.

이 글은 이상의 선행연구들이 제기한 문제들을 참조하면서 만담의 성립이라는 역사적 사건이 어떤 경로를 밟아 일어났는가를 신불출이라는 문제적 개인을 통해 따라가 보고자 한다. 매우 상식적인 시선을 가지고 있으면서도 그 자유분방한 사유를 통해 ‘새로움’에 도달하는 일은 사실 아무에게서나 일어나는 일이 아니다. 현재로서는 여전히 그가 누구인지 말할 수 없지만, 적어도 그의 공적 행보는 시대를 비추고 있음이 분명하다. 만담이 식민지조선에서 창안되는 과정은, 한편으로는 연극계가 봉착한 곤경을 통해 흥행 장의 구조적 문제를 드러내고, 다른 한편으로는 그 곤경의 생산성을 드러내는 역설을 보여준다. ‘신불출’을 하나의 프리즘으로 보고자 하는 이유가 여기에 있다.

## 2. 흥행시장의 논리와 조선연극의 곤경

조선사람들의 이상만큼은 하늘을 뚫어낼 재주가 있지만 실제에 있어서는 별 수단도 업는 데야 어찌 하라.  
- 신불출, 「기술자의 일인으로 식자층에 소함」 중에서

신불출의 공적 활동은 1920년대 중후반경 최성좌의 단원으로 참여하면서 시작되었다. 입단 시점은 확실치 않으나 기록상 1929년 7월이 신불출의 이름이 확인되는 최초의 시점이다. 이후 삼천가극단, 조선연극사, 신

무대, 문외극단 등을 거치면서 1932년까지 그는 극작가이자 배우로서, 때로는 연출가로서 연극계에 몸담고 있었다.<sup>9)</sup> 그가 연극계를 떠난 것은 1932년 12월에 조직된 문외극단의 창립공연 직후이다. 이듬해 2월 오케(OKEH) 레코드사에서 취입한 <익살맞은 대머리>가 공전의 히트를 쳤으며, 그해 12월부터 공연예술로서의 만담이 일반에게 공개되기 시작했다.<sup>10)</sup> 즉 연극인으로서의 공식적인 활동은 1932년에 마감되었으며, 1933년 말 만담이 공개되기 전까지 극단에 각본을 제공한 일이 없지 않으나 거의 1년 동안 음반 취입과 신문·잡지에 몇 편의 글을 기고한 것이 활동의 전부였다. 공백기라고도 할 그 1년여 시간은 만담의 구상이 이뤄진 시기라고 할 수 있다. 막간의 막설(幕說)이나 3분 내외의 넌센스 음반에서 특장을 보였다고 해도, 이것이 곧바로 공연예술로서의 만담이 되는 것은 아니다. 당시 ‘신불출 만담대회’의 소요시간은 대략 1~2시간으로,<sup>11)</sup> 무대에서의 긴 호흡을 요구하는 이 새로운 예술형식이 탄생하기 위해서는 그 만큼의 준비가 필요했을 것이다. 그리하여 “서양 것을 책자에서 연구해 보고 중국이나 동경 것을 직접으로 실제 견학”한 결과, 수년 전에 시작된 일본 ‘만담(漫談)’을 참조하여 조선의 ‘만담’을 창안하기에 이른 것이다.<sup>12)</sup>

이 과정에서 연극계에서 음반계로의 이동이 처음부터 작정된 것이었는지, 아니면 이 의외의 반응이 변수가 되어 만담의 고안에까지 이르렀는지는 알려져 있지 않다. 다만, 신불출의 이러한 행보는 그가 어떤 곤경

9) 신불출 저작 공연 목록(1929~1933)은 박영정(2009)의 『신불출-세상을 어루만지는 ‘말의 예술’』(앞의 책, 181~182면 <표 1>)을, 그가 관계했던 최성좌·조선연극사·신무대 등에 관해서는 김남석의 『조선의 대중극단들』(푸른사상, 2010)을 참조할 것.  
10) 「개성 만담회 성황」, 『조선중앙일보』, 1933.12.12; 「세모 자선 연예대회, 오-캐주최로, 23일부터」, 『조선중앙일보』, 1933.12.23.  
11) 1930년대, 시작시간과 폐회시간을 보고한 신문기사에 의하면 그것은 보통 2시간이 소요되었다. 여기에는 음반에 수록된 것들, 가요 등이 포함되었을 것이다. 이은관의 회고에 의하면 박천복·이은관·김윤심과 일행을 이룬 1940년대 전반기의 경우는 총 2시간 중 신불출의 만담에는 1시간 정도 할애되었다고 한다.  
12) 신불출, 「웅변과 만담」, 『삼천리』, 1935.6, 106~107면.

에 봉착했다는 것을 암시하는데, 그 곤경은 자신의 근거지였던 극단 활동과 관련된 구조적이고 심층적인 문제에서 비롯된 것이었다.

필자는 조선에다가 ‘만담’을 처음 수입시켜 놓은 사람의 하나올시다. 만은 결단코 대십사랑(大壯司郎)류의 ‘만담’을 그대로 모방한 것이 아니니 필자가 일찍 **엄청나게도 불리한 객관적 정세 아래 각각으로 위미부진(萎薇不振)하는 조선극계를 떠나 그렇게 까다롭지 아니하고도 될 수 있음직한 좀더 새롭고, 조출한 돈 안 들고도 손쉽게 될 수가 있는 무대형식이 하나 없을까 하고**<sup>13)</sup> (강조-인용자, 이하 동일)

위 인용문이 말해주듯이, 먼저 생각해 볼 수 있는 것은 “엄청나게 불리한 객관적 정세”가 점점 극계를 시들게 한다는 상황인식이다. 당대의 용법상 ‘객관적 정세’란 대체로 식민권력의 개입을 일컫는데, 그것은 곧 각본검열과 흥행취체를 의미한다. 신불출이 연극계에 몸담고 있었던 시기, 1920년대 후반부터 1930년대 초반까지의 추이는 당국의 사상통제가 그 실질적인 효과를 보는 과정이었다. 여전히 심각한 사회문제, 이를테면 계급문제, 궁핍으로 인한 영아살해, 혹은 소비에트의 사회사정과 같은 내용이 없지 않았으나 이런 것들은 검열단계에서 어김없이 불허되었으며, 검열신청 각본의 상당수 혹은 무대는 희극과 가정극으로 채워졌다. 연극의 사회성·정치성은 거세되어갔고, 이런 현상은 1930년대 초반을 경과하면서 더욱 뚜렷해졌다. 그리고 늘 그랬듯이, 공연현장은 임석경관의 감시하에 있었다.<sup>14)</sup>

신불출이 말한 “불리한 객관적 정세”가 각본검열과 흥행취체를 의미했다면, 그것은 흥행계가 공통적으로 안고 있었던 부자유였을 것이다. 물론

13) 신불출, 『웅변과 만담』, 『삼천리』, 1935.6, 106면.

14) 식민지시대 각본검열과 흥행취체에 관해서는 이승희, 『식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치』, 『대동문화연구』 59, 성균관대 대동문화연구원, 2007.9 참조.

해당 시기에 신불출이나 그가 속했던 극단에 대한 특기할 만한 취체 사례는 발견되지 않지만, 이러저러한 말썬이 없지는 않았을 것이다. 고설봉이 기억하는 <동방이 밝아온다>(1931.12, 신무대) 사건 또한 그런 성격쯤으로 생각된다. 각본에 없는, 게다가 관객의 종족적 정체성을 일깨우는 발언<sup>15)</sup>은 당연히 ‘중지’의 대상이었지만, 이 정도는 훈방조치로 치결될 수 있었다. 고설봉은 박승필의 보증으로 신불출이 연극은퇴를 서약하고 미신타과용 만담을 하겠다는 조건으로 다시 무대에 설 수 있었다고 했지만, <동방이 밝아온다> 이후에도 신불출은 연극 활동을 지속했다. 이런 정황을 감안하면, ‘객관적 정세’에 대한 신불출의 감각이 활동영역을 이동해야 할 만큼 치명적인 수준이었다고 보기는 어렵다. 엄현섭은 “직설적인 표현보다는 재미를 곁들인 풍자적 만담”이 “직접적인 탄압을 피할 수 있는 예능”이었기 때문에 만담 장르를 개척했다고 말했지만,<sup>16)</sup> 연극과 만담의 차이가 ‘직설적 표현’과 ‘재미를 곁들인 풍자적 표현’에 있지 않을 것이다.

그렇기는 해도 당국의 취체가 결코 만만한 일은 아니었다. 영화가 번사라는 돌발 변수를 안고 있기는 했지만, 그에 비하자면 연극은 도처가 변수였다. 번역된 작품이라 하더라도 그 공연공간은 ‘조선인 배우’가 ‘조선인 관객’과 마주하여 ‘조선어’로 소통하는 장소이고, 바로 이러한 사실로 늘 잠재적인 불온함이 흐르는 종족공간이었기 때문이다. 이것이 취체당국이 늘 긴장하며 주시해야 했던 이유이자 무리한 취체를 남발했던 요인이었다. 그리고 신불출은 이러한 정치적 상황에 일상적으로 노출되어 있었던 것이다.

그런데 위 인용문에서 객관적 정세 운운 바로 다음에 “그렇게 까다롭

15) “여러분, 삼천리 강산에 우리들이 연극할 무대는 전부 일본사람 것이고, 조선인극장은 한두 곳밖에 없습니다. 우리는 이대로 있으면 안 됩니다. 우리 동포들은 두 주먹을 불끈 쥐고 일어나야 합니다.” 고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 도서출판 이가책, 1996, 164면.

16) 엄현섭(2009), 앞의 논문, 336면.

지 아니하고도 될 수 있음직한 좀더 새롭고, 조출한 돈 안 들고도 손쉽게 될 수가 있는 무대형식”을 찾았다는 문맥을 참고하면, 그 객관적 정세의 불리함이란 기본적으로는 경찰당국의 취체 문제를 의식한 것이었겠지만 여기에 무대예술이 처한 곤경까지도 말하고자 했음이 드러난다. 그 곤경의 핵심은 경제적인 문제이다.

1932년과 1933년에 걸쳐 발표한 「현하극단의 실정을 논하야」,<sup>17)</sup> 조선 흥행계에 항의,<sup>18)</sup> 「문단에 소(訴)함」<sup>19)</sup>은 흥행극계의 입장을 대변하는 글들로서, 여기에는 흥행극단이 처한 곤경이 일목요연하게 드러나 있다. 문단을 향한 신불출의 가장 큰 불만은 이런 것이다—“극장과 극인 간의 실제문제에 인식이 없이 근거 없는 욕설을 전제로 하여 기성극단 배우들을 행랑어멈 자식 몰아세우듯 덮어놓고 일축해버리니 이것은 오직 조선 문단에서나 볼 수 있는 잔인성이다.”<sup>20)</sup> 즉 극계의 상황에 대한 인식과 그에 상응하는 어떠한 실천도 없이 일방적으로 매도하는 무책임성에 대한 공박이다. 기성극단에 각본과 연출을 지도해줄 식자층과 지도기관을 요망한 것도 이런 차원에서 나온 것이다.<sup>21)</sup>

그러나 신불출은 거기에서 멈추지 않고, 좀 더 근본적인 문제를 거론

17) 신불출, 「현하극단의 실정을 논하야」(조선흥행계의 一轉機를 啓함), 『동아일보』, 1932.8.28, 30~31.

18) 신불출, 「조선흥행계에 항의」, 『조선일보』, 1933.1.21.

19) 신불출, 「문단에 訴함 : 배우로서의 고충과 희망의 1, 2를 들어」(전3회), 『동아일보』, 1933.2.14~16.

20) 신불출, 「문단에 訴함」(상), 『동아일보』, 1933.2.14.

21) 식자층에 대한 이러한 요망은 그가 만담계의 1인자로 공인되었던 시점에서조차 마찬가지였다. “연극이고 영화고 무용이고 가요고가 거기에 종사하는 사람들은 다 일종의 연장·도구입니다. 그런데 사회에서는 그 연장 그 도구를 잘 써서 좋은 효과를 스스로 얻으려고 아니 하고 연장이나 도구가 무통제 무목적하게 스스로 움직이도록 내던져 두고 그 결과만 나쁘다고 합니다. 그러니까 그러지들 말고 앞으로는 사회의 식자층에서 잘 리드를 해주어야 할 것입니다. 그러자면 특히 문단에서 좋은 희곡, 시나리오, 가요 그런 것을 공급해주고는 그런 것을 써서 우리 도구며 연장을 부리어 좋은 성과를 얻도록 하는 것이 좋으리라고 생각합니다.” 「(좌담회) 신춘 명인 藝談대회」, 『조선일보』, 1936.1.1.

한다. 그것은 극단의 유지를 위해 불가피하게 “연극을 팔아먹기 시작해야만 되는 현실적 조건”<sup>22)</sup>이며, 그 가운데 가장 중요하게 언급한 것은 다름 아닌 ‘극장문제’였다.

연극의 구성요소로서 그 어느 것 하나라도 없어서 아니 될 것이지만 나는 무엇보다도 기성극단의 의식적 청산과 새로운 진로를 개척하는 실천기관으로서의 **극장문제**가 **선결문제**라고 본다. 왜 그러냐 하면 전선(全鮮) 54개소 극장 중에 조선인인 경영하는 것이 겨우 10여 개소밖에 못 되는데 그 역(亦) 건물주가 외국인이라면 간담이 녹아 흐를 이야기지만 **조선의 중심지대인 경성 바닥에 연극을 상설하는 극장 한 개가 없으니 극장 없는 조선의 신극운동은 비행선을 타고 해야 옳은 것인가?**

너무나 엄청난 극장세를 내지 않으면 영화상설관이나마도 빌지 못하게 되는 형편이니 아무리 각본난이지만 수지타산이 맞지 않는 극단의 경제적 궁핍(窮況)에서 극이 가지는 사회적 임무를 완전히 수행할 각본이 있다기로 정도에 넘치는 고가를 주고 어떻게 모집할 수가 있었을 것인가. 이리하여 극단자체로서는 사실상 돈이 없어서 각본모집을 못하였던 것이다. 문단에서는 고료문제가 아직도 낙착을 짓지 못하고 있는 판에 돈 안 주고 각본 써 달라면 조선극계를 위하여 각본 하나나마 그냥 써줄 문인이 누구 이겠는가?<sup>23)</sup>

신불출이 말하는 극장문제는 세 가지이다. 첫째, 조선인극장이 극소하다는 사실이다. 적어도 1930년대 중반까지 극장은 종족적으로 분리되어 있었는데, 조선인극장이란 간단하게 말해서 조선인 관객을 대상으로 하는 극장을 일컬었고 흥행물의 구성 또한 약간 달랐다. 이를테면 조선인 극장에서 일본영화는 보이콧의 대상이었고, 미국영화를 중심으로 하는 외화가 상영되었다. 그런데 조선인극장이라고 해서 극장 소유주가 조선

22) 신불출, 「현하극단의 실정을 논하야」(상), 『동아일보』, 1932.8.28.

23) 신불출, 「문단에 訴함」(상), 『동아일보』, 1933.2.14.

인인 경우는 매우 드물었고 대부분이 일본인이었다. 그럼에도 불구하고 조선인극장이 존재할 수 있었던 것은 극장의 소유권과 흥행권 분리가 제도적으로 보장되어 있었기 때문이다.<sup>24)</sup> 그러나 이러한 극장의 수요는 극히 적었다. 이 현상은 두 가지 차원에서 이해될 수 있다. 하나는 조선인극장의 신축이 용이하지 않았다는 점이다. 동양극장을 생각해봐도 왜케지마 후지호가 아니었다면 가능한 일이 아니었을지도 모른다. 조선인을 상대로 하는 흥행문화의 진작은 식민경영에 있어서 필요한 일이었지만, 그 소유를 제한함으로써 극장 공간의 자율성을 억제했던 것이다. 다른 하나는 설사 조선인극장이 많이 세워진다고 해도 이것이 채산성 있는 사업이 되기 어려웠을 것이라는 점이다. 즉 수요가 공급을 따라가지 못하는 상황이 연출될 가능성이 높았다. 입장권을 구입하여 이곳을 출입할 수 있는 이들은 사실 적은 숫자에 불과했기 때문이다. 신불출이 목도한 조선인극장의 개황은 바로 이런 것이었다.

둘째, 조선인극장 가운데 연극상설극장이 전무하다는 점이다. 식민지시대 취체규칙」에 의하면 당시 흥행장은 극장·활동사진관(영화상설관)·요세(혹은 연예장) 등으로 구분되어 건축허가를 받았는데, 주지하는 바와 같이 동양극장이 개관하기까지 연극전용 극장은 하나도 없었다. 연극공연은 영화상설관이 그 공간을 제공할 수 있는 일수 이내에 이뤄져야만 했다. 그야말로 극단의 공연은 ‘행랑어멈 자식’의 대우를 받았다. 이 현상은 당연했다. 흥행장은 기본적으로 오락장이었고, 여기에 출입하는 이들은 제한되어 있었다. 장기공연이란 상상할 수 없는 것이었고, 극장업주들의 입장에서 보자면 레퍼토리의 공급이 어려운 연극보다는 필름의 교체가 용이한 영화를 선호할 수밖에 없었다. 극단들이 공연기회를 갖는 것은 그만큼 어려웠다. 이런 상태에서는 연극계의 발전을 기대할 수 없었던 것이다.

24) 흥행권과 관련된 조선인극장의 역사적 추이는 이승희, 「조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학」, 『대동문화연구』 72, 성균관대 대동문화연구원, 2010.12 참조.

셋째, 고율의 대관료이다. 당시 극장 대관료는 정액제가 아니라 수입의 일정한 비율을 지불하는 방식이었는데, 박승희에 의하면 1920년대 당시 극단과 극장의 수입배분은 4:6이었다고 한다.<sup>25)</sup> 절반도 가져가지 못하는 불리한 부율은 식민지시대 내내 별반 달라지지 않았을 터인데, 이런 연유는 극단측이 절대적인 약자였기 때문이다. 박승희의 다음과 같은 회고는 극단의 처지가 얼마나 열악했는가를 보여주는 사례일 것이다.

우미관의 제4회 공연은 대만원을 이루어 입추의 여지가 없었다. 재상 연이어서 걱정이 컸으나 그러나 관객은 만원이었다. 문 밖에는 들어오지 못한 손님으로 야단이었다. 첫날 수입 5백여 원 중 우리 수입은 2백여 원이었다. 연하여 3일 수입으로 천원이나 우리에게 왔다. 참말로 신이 나는 공연이었다. 그러나 말썽 많은 극장이었다. 그런 무지하고 몰염치한 극장측의 무리한 요구로, **우리는 연극을 하느라 애를 써도 수입의 4분의 1 정도로밖에 받지 못했다.** 극장측의 요구는 이 정도로 무리한 것이었다. **이렇게 된 이유는 신파극단이 안 주는 극장을 억지로 얻었기 때문이다.**<sup>26)</sup>

조선인극장은 극소한 형편인데 그 가운데 연극상설극장은 하나도 없고 공연을 위해서는 고율의 대관료를 울며 겨자 먹기로 지불해야 하는 상황—이것이 바로 연극의 질적 체고는 물론 연극계의 존립을 위태롭게 하는 곤경이었다. 채산성은커녕 창립공연이 마지막 공연이 되는 극단의 운명은, 그런 점에서 정치적인 것이라기보다 경제적인 것이었다.

극장문제에 관한 신불출의 해법은 극장경영주의 지원과 연극상설극장의 신축으로 압축되었다. 극단은 집도 없고 주머니도 비어 있었지만, 극장은 그것들을 갖추고 있었다. 그런 만큼 극장경영주가 극단을 직영하고 이들을 위해 각본을 모집하는 것은 대단히 긴요한 일이 되며, 만약 그렇

25) 박승희, 『춘강 박승희 문집』, 서문출판사, 1987, 15면.

26) 박승희, 위의 책, 31~32면.

게 된다면 극단은 안정적인 제도에서 질적 성장을 이루어 영화 못지않은 상업적 성공을 거두리라 기대하는 것이다. 그러나 신불출도 알고 있듯이 극장경영도 어려움을 겪고 있는 상황에서 초기 투자비용이 높은 극단지원은 말처럼 쉬운 일이 아니었으며, 연극상설극장의 신축은 더욱 그러했다. 청진의 공락관(共樂館)과 같이 조선민간자본으로 출자된 ‘공회당 겸 극장’이라면 모를까,<sup>27)</sup> 영리를 목적으로 하는 흥행시장의 논리는 극단에 적대적일 수밖에 없었다.

연극계에 투신하고 있었던 시간은 짧은 편이었지만, 그가 맞닥뜨리고 있었던 연극의 환경은 지속적인 관심 대상이었다. 그때마다 그는 자신을 배우의 위치에 놓았다. 조선연극이 처한 곤경이 곧 배우의 곤경이었음을 역설했고, 극장문제뿐만 아니라 극단의 경제적 제도의 확립(배우의 급료 규정) 또한 중요한 사안임을 강조했다. 이 문제가 해결되지 않고서는 돈을 따라 철새처럼 이동해야 하는 불가피한 배신을 할 수밖에 없고, 이것은 배우의 죄가 아니었던 것이다. 자신이 극작과 연출을 겸했던 연극인이었음에도 불구하고, 식자층에게 각본과 연출을 제공해줄 것을 지속적으로 요구했던 것도 같은 맥락에 있었다. 즉 신불출은 스스로를 극작가와 연출가가 아닌, ‘배우’의 위치에서 흥행계의 구조적인 문제점을 지적하고 나선 것이었다.

그러나 신불출은 그러한 문제를 제기하면서도 자신 스스로 큰 기대를 하지는 않았을 것이다. 식민권력의 문화제도 내에서 궁색한 흥행계는 시장의 논리를 수정할 수 없었고, 식자층은 오지부동이었다. 물론 이에 대한 분노는 사라지지 않았는데, 오죽하면 극예술연구회를 향해 “귀족지주적 심리를 대표하는 새로운 관념종파의 도령님들이 아니면 묵어빠진 이상주의의 머슴아희들”이라 논평했겠는가.<sup>28)</sup> 바로 이러한 장벽을 체감하

27) 이승희, 「공공 미디어로서의 극장과 조선민간자본의 문화정치-함경도 지역 사례 연구」, 『대동문화연구』 69, 성균관대 대동문화연구원, 2010.3 참조.

28) 신불출, 「『극예술협회』에 보내는 공개장」, 『삼천리』, 1937.1, 173면.

는 상황에서 1932년 말 문외극단 공연을 마치고 그가 모종의 모색을 시작했다면, 바로 이런 것이 아니었을까—식민문화제도의 구조, 혹은 흥행시장의 논리를 변경할 수 없다면, 자신의 존재 형식을 바꾸어야 한다는 것. 그런 점에서 음반의 취입은 각별한 계기였던 셈이다.

### 3. 유성기음반과 서민예술형식의 만남

두 개의 미디어가 혼합되거나 서로 만나는 순간은 새로운 형식이 탄생하는 진리와 계시의 순간이다.  
— 마살 맥루한, 『미디어의 이해』 중에서

우선, 연극계를 떠나 공연예술로서의 만담이 첫 선을 보이기까지의 시간, 즉 문필활동 외에 음반 취입만 했던 1933년의 상황을 잠시 들여다보기로 한다. 1933년은 식민지시대 음반산업의 틀이 대략 완성된 시기로, 여기에는 오케레코드(제국축음기주식회사 경성지부)의 참여가 중요하게 작용했다. 오케레코드는 서구자본이 참여한 기존 음반회사와 달리 음반 가격을 1원으로 책정하고, 대중의 취향을 재빠르게 간취하여 이를 선도했던바 스케치와 같은 희극이나 유행가 음반발매에 주력해 업계에 일대 돌풍을 일으켰던 것이다.<sup>29)</sup> 그리고 이를 이끌었던 것은 바로 1933년 2월에 발매된 신불출·윤백단의 <익살맞은 대머리(공산명월)>였다. 이 음반의 성공은 영화와 함께 음반이 식민지시대 대중문화의 핵심으로 떠오르는 장면이었다. 이러한 문화변동을 예감했는지, 조선총독부는 일본 내지보다 1년 앞서 「축음기레코드 취체규칙」(조선총독부령 제47호)을 1933년 5월에 공포하여 단속을 본격화하였다.<sup>30)</sup> 일본 내지에서도 음반취체법규가

29) 이준희, 「일제시대 음반검열 연구」, 『한국문화』 39, 서울대 규장각 한국학연구원, 2007.6, 167~168면.

없었던 만큼, 이 「취체규칙」은 식민지에서 먼저 시행하는 시험적 성격을 띠었다고 할 수 있다.

그러나 신불출이 처음부터 이 새로운 음반문화에 호의적이지는 않았던 것 같다. 1932년부터 음반계에서는 연극·영화를 축약하거나 부분적 장면을 녹음하여 출판하는 것이 유행했는데,<sup>31)</sup> 연극인의 입장에서 보면 그것은 생계를 위한 ‘외도’일 뿐 본령이 아니었다. 더욱이 그 때문에 극단이 피해를 입는 사례도 종종 있었다.<sup>32)</sup> 그러나 그의 평론들에서 드러나듯이, 배우들의 이러한 외도가 도덕적인 문제가 아니라 구조적인 문제에서 비롯된 것이었기에—음반취입차 일본에 다녀오는 길에 “책 한 권이라도 사들고” 오라는 “가장 소극적인 주문”을 했듯이<sup>33)</sup>—이를 불가피한 선택으로 받아들인 것으로 보인다. 이렇게 보자면 신불출의 첫 음반취입과 다른 배우들처럼 부업으로 시작되었을 것이다.<sup>34)</sup> 음반취입 일자가 언제 쬐이었는지 모르겠지만, 그 여하와 관계없이 1월 21일 『조선일보』에 발표된 「조선흥행계에 대하여」는 여전히 극단 문제에 골몰하고 있음을 보여 준다. 특히 ‘흥행조합’을 결성하여, 극단 간에 복선·남선·서선·호남선 등 흥행선을 조율하여 한꺼번에 두세 단체가 몰리는 현상을 방지하고, ‘극장제’ 운동을 전개하는 등 향후 발전책을 모색하는 기관으로 삼자고 제안했던 것이다. 이러한 극단-민간기구의 구상은 특기할 만한 것이었지만 이는 끝내 실현되지 않았는데, 신불출이 이를 위해 얼마만큼 노력했는지는 알려져 있지 않다. 아니, 어쩌면 그러한 시도를 하기도 전에 <익살맞은 대머리>라는 사건이 그의 운명을 가로챘는지 모른다.

30) 음반 검열의 목록과 사례는 이준희, 위의 논문 참조.

31) 박영정(2009), 앞의 논문, 185면에는 그 목록 일부가 제시되어 있다.

32) “근일 레코드 회사의 흑수(黑手)가 극장에까지 침입으로 해서 마침내 흥행 중에 있는 극단 여배우를 잡아가는 통에 극단은 큰 곤란을 겪는다.” 신불출, 「조선흥행계에 항의」, 『조선일보』, 1933.1.21.

33) 신불출, 「조선흥행계에 항의」, 『조선일보』, 1933.1.21.

34) 신불출 출연 음반 목록은 박영정(2009), 앞의 논문, 186~187면 <표 2> 참조.

그렇다면 <익살맞은 대머리>는 어떻게 해서 빅히트를 칠 수 있었던 것일까. 선행연구는 이에 대하여 중요한 사실들을 짚어내고 있다. 박영정은 신불출 이전에 유성기음반의 ‘만담류’가 이미 하나의 문화로 정착되어 있었음을 지적하는데, 이를 바탕으로 <익살맞은 대머리>가 등장한 것이고 신불출은 이미 형성된 장르에서 ‘성공자’가 되었다는 것이다.<sup>35)</sup> 이는 새로운 예술형식과 친숙해지는 경험적 시간이 근간이 되었다는 것, 즉 이 문화사적 사건이 느닷없는 것이 아니었음을 환기시킨다. 천정환은 구체적인 논증을 하고 있지 않지만 여기에서 더 나아가 다각적인 성공요인을 짚어낸다. 텍스트 내적 요인으로는 대머리라서 겪는 고난이 주된 웃음의 내용적 요인이며, 복합적인 양식적 산물로서 노래가 곁들여지고 막간물로도 사용되기 좋게 경제적으로 짜여 있는 점을 꼽았다. 텍스트 외적 요인으로는 신불출의 스타성, 레코드 회사의 마케팅, 그리고 1929~1931년에 선풍적인 인기를 끌었던 ‘년센스’(스케치)가 구축해둔 당대의 ‘웃음 코드’가 그것이라 할 수 있다.<sup>36)</sup>

이 두 연구를 정리하자면, 첫째 <익살맞은 대머리>의 빅히트 이전에 유성기음반의 ‘만담류’가 당대의 ‘웃음 코드’를 담아내면서 하나의 문화로서 정착되어 있었다는 점이다. 플레이 타임이 3~4분에 불과하지만, 여기에는 복합적인 양식들이 매우 효과적으로 압축되어 있어서 청자의 청각을 단숨에 사로잡는 매력이 있었기에 그 정착이 용이했다고 할 수 있다. 둘째 내용의 재미와 신불출의 스타성, 그리고 오케레코드의 공격적인 마케팅이 한데 어우러졌다는 점이다. 이상에서 보듯이 첫째는 <익살맞은 대머리>의 성공기반과 ‘만담류’ 음반의 공통된 양식적 특질을 말하며, 둘째는 <익살맞은 대머리>의 특별함에 대해 언급한 것이다. 전자도 중요한 요인이겠지만, 약간은 기이해 보이는 선풍적 인기는 후자와 관계된다는 점에서 좀더 짚고 넘어갈 필요가 있다.

35) 박영정(2007), 앞의 논문 참조.

36) 천정환(2009), 앞의 논문, 33~34면 참조.

먼저 ‘대머리’라는 신체적 약점을 웃음으로 만드는 내용적 요인<sup>37)</sup>에는 심본 공감할 수 있지만, 그것은 경이로운 선풍을 일으킬 수 있었던 요인이라기보다는 완성도 높은 코미디가 갖추어야 하는 ‘기본’에 해당된다. 만약 이전의 ‘만담류’ 음반과의 비교가 충분히 선행된다면 어떤 가능성을 발견할 수 있을지 몰라도, 그 질을 판단하기란 용이치 않을 것이다. 또한 음반 발매 당시 신불출의 스타성이 구매력을 높였다면, 그것은 이전의 활동에서 얻어진 것이라기보다 이 음반의 성공과 함께 획득된 결과일 것이다. 같은 일자에 발매된 <서울구경>도 인기가 높았지만 <익살맞은 대머리>에 미치지 못했다는 사실은, ‘코미디극’이 ‘년센스’보다 그 웃음의 질에 있어서 우세했거나 다른 요인에 무게를 두어야 함을 의미한다.

이렇게 보면 아마도 가장 강력한 요인은 오케레코드의 공격적인 마케팅일 것이다. 『조선일보』 1933년 2월 2일자 2면 하단에 실린 광고를 보면, 다음과 같은 문구를 발견할 수 있다—“오케레코드가 1매 정가 1원이라는 봉사적 염가로 조선에 발매를 기념키 위하여 요절할 폭소극 신불출·윤백단 <익살맞은 대머리>(건본판 1518)에 한하여 1매 50전에 제공!” 즉 기존 음반 가격이 2원에서 1원50전이었던다면, 오케레코드에서는 이를 1원으로 대폭 인하했고 이를 기념하기 위한 행사로 건본판 <익살맞은 대머리>를 50전에 판매했다. 3주 후, 21일자 2면 하단광고는 다시 다음과 같이 오케레코드의 대대적인 성공을 알렸다—“항항 상해를 중심으로 동서가반계(東西歌盤界)를 리드하는 잡음절무(雜音絶無) 육성재생의 오케레코드, 사계의 혜성 같이 반도에 출현, 반개월에 2만매 돌파!” 그리고 나서 “압도적 인기” 음반 다섯을 소개했는데, 그 중 세 편 <서울구경><만주

37) “이 유명한 코미디는 어떤 사람들의 신체적 특징을 웃음거리로 삼는 류의 코미디이다. (...) 이런 종류의 코미디에서 어떤 경우는, 불리한 신체적 특징을 가진 존재가 더 적극적으로 자신의 신체 특징을 더 드러내거나 의미를 부여하여 ‘자기풍자’의 자세를 취한다. 그리고 자신에 대한 공격을 가장 적극적으로 방어하게 한다. <익살맞은 대머리>에서도 ‘노인(대머리)’ 스스로가 신체 특징 때문에 겪은 일들을 재미있게 이야기함으로써 이 코미디를 더 증충화한다.”(천정환, 앞의 논문, 33면)

의 지붕 밑><익살맞은 대머리>가 신불출 작품이었고 선전기 중 <익살맞은 대머리>를 다시 50전에 판매하겠다고 광고했다.

이 광고들은 세 가지 사실을 알려주고 있다. 첫째는 50전이라는 파격적인 염가가 <익살맞은 대머리>의 판매기록과 대중적 인지도를 높였을 것이라는 점이다. 둘째는 이 음반이 어느 정도 팔렸는지는 정확히 알 수 없다는 점이다. 그간 이 음반이 공전의 히트를 친 증좌로 2만 매 팔렸다고 기술되고는 했는데 이는 사실과 다르다. 2만 매는, 오케레코드가 2월 1일자로 출시한 음반들의 판매총량이었으며, 1만 매라고 하는 경우는 김연실과 함께 취입한 시에론 음반을 가리킨다.<sup>38)</sup> 셋째는 음반계에서 신불출의 스타성이 비로소 입증되었다는 점이다. 가장 인기가 높은 5매 중 3매가 신불출 자작 출연이었으니, 이제 그는 누가 보더라도 흥행 메이커였다. 오케레코드의 마케팅 전략에서 <익살맞은 대머리>와 신불출은 그 중심에 있었고, 저가판매 전략은 대성공을 거두었던 것이다.

그런데 임태훈의 논의<sup>39)</sup>에는 <익살맞은 대머리>의 성공요인에 하나를 더 추가할 수 있는 흥미로운 주장이 담겨 있다. 음반은 복제예술이지만 그 ‘소리’가 매번 다른 상황과 사람들 속에 뒤섞이며 달라진다는 것인데, 그가 주목하는 것은 온갖 흥행물 소리가 경합하는 변화가의 ‘음경(音景)’<sup>40)</sup> 속에 있는 <익살맞은 대머리>이다. 짧은 시간 안에 청자의 관심을 끌기 위해서 인상적인 도입부는 필수적인데, 이를 위해 신불출은 도입부에 ‘괴성’을 삽입한 것이다. 이것이 텍스트의 구성전략이라면, 다음 인용

38) 「유언비어」, 『삼천리』, 1933.10.

39) 임태훈(2009), 앞의 논문, 101~103면 참조.

40) ‘음경’은 머레이 쉐퍼(R.Murray Schaffer)에 의해 전문적인 연구개념으로 규정된 ‘Soundscape’의 역어이지만, 임태훈은 이 용법을 다소 달리하여 다채로운 ‘듣기’의 상황 혹은 ‘소리’의 다양한 변용과 그에 맞닥뜨리는 지각방식의 와동에 주목한다. 그리하여 ‘음경’은 ‘소리’로부터 가능한 ‘차이’의 흐름을 뜻하며 ‘소리’와 지각의 교차점에서 발견되는 것으로, ‘소리’의 세계와 실존이 맺는 지각적 얽힘관계에 대한 사유를 지향하는 것이다. 이에 대한 것은 임태훈, 「‘음경’의 발견과 소설적 대응—이효석과 박태원을 중심으로」, 성균관대 석사학위논문, 2008 참조.

문은 그러한 텍스트가 놓인 ‘어떤 상황들’ 가운데 하나이다.

종로거리 어떤 축음기 상회에서 흘러나오는 <익살맞은 대머리> 타령에 흥이 겨워 어떤 60가량 된 노인이 발을 멈추고 그 노래를 정신없이 듣다가 대사 중에 히히거리고 웃는 데가 있자 그 노인도 소리를 높이고 따라 웃어서 지나가는 사람들이 십여 명이 모여 들고 옆에서 같이 듣고 서 있던 사람들조차 박장대소한 사건이 수일 전에 있었다.<sup>41)</sup>

1935년 시점에서 <익살맞은 대머리>의 여전히 인기를 느낄 수 있지만, 임태훈이 주목하는 것은 그것이 어떠한 상황에서도 뒤엎힐 수 있는 ‘소리’로 이뤄져 있어서 것처럼 청자들의 연쇄 반응을 이끌어낸다는 점이다.

그도 그럴 것이, 유성기음반이라는 뉴미디어는 원칙적으로는 고립된 개인을 전제로 하지만, 그 보급이 대중화되지 않았던 시대에 이것의 청취는 불가피하게 집단적 수용을 허용할 수밖에 없는 성격을 띠었다. 위 인용문의 상황은 다음처럼 해석될 수 있을 것이다. 그 행인들은 1933년 2월에 출시되어 일약 유명해진 이 음반을 어떤 방식으로든—구매해서, 혹은 거리에서, 혹은 이를 흥내내는 아무개에게서—익히 알고 있었을 것이다. 그런데 이를 듣던 한 노인이 웃자, 그 주변의 행인들이 이에 반응하면서 순식간 웃음바다를 이뤘던 것이다. 이 장면에서 간취하고 싶은 것은 그와 유사한 이야기 향유방식을 오래 전부터 경험했다는 것이며, <익살맞은 대머리>와 같은 만담류 음반의 성행이 바로 공연예술로서의 만담이 성립하는 계기적 성격을 띠었다는 점이다.

이는 불가피하게 만담의 기원문제와 연결되는데, 각각의 기원설은 경쟁이 아닌 상보적인 관계로 이해될 필요가 있다. 비유적으로 말하자면, 만담은 계통발생과 개체발생의 동시적 진행 속에서 성립되었다는 점이

41) 『만담의 천재, 신불출 군, 경향간 대인기』, 『매일신보』, 1935.1.3.

다. 소학지희(笑謔之戲)와 같은 화극(話劇) 전통으로부터 재담을, 그리고 다시 그로부터 만담을 이끌어내는 시각은 비교적 초기 논의에서 우세했다.<sup>42)</sup> 그러나 예술사의 발전이 전통의 계승뿐만 아니라 혁신을 통해서 가능하듯이,<sup>43)</sup> 예술사의 전개는 긍정적이든 부정적이든 전사(前史)에 빚을 지고 있기 마련이며, 탈락과 누적을 통해서 무언가 계속해서 생산해내는 법이다. 그런 점에서 ‘혁신’에 해당하는 특정 계기는 만담의 성립을 가능케 하는 가까운 전사이자 동시대 문화 장의 역동성이 된다. 그래서 만담이 전통양식뿐만 아니라 막간극, 근대음성매체 문화 등 모든 것들이 한데 아우러진 결과, 즉 ‘미디어 융합’(천정환)이나 ‘매시업(mash-up)’(임태훈)의 결과로 파악되기도 한다. 이러한 시각은 만담과 관계될 수 있는 문화의 역동성을 묘사해준다는 점에서 장점이 있지만, ‘혁신’을 설명해줄 만한 특정 계기들을 평범하게 만들어버린다. 그런 점에서 보자면 그 중 유력한 후보는 막간 공연(반재식)과,<sup>44)</sup> 일본의 ‘만당’에 뿌리를 두고 있되 그 토양이 된 1920년대 말 ‘야담대회’(박영정 2007; 엄현섭)라 할 수 있다.

‘막간’은 문자 그대로 이해하자면 막과 막 사이 혹은 프로그램과 프로그램 사이를 메워야 하는 기술적인 필요에 따라 관객에게 “공연관람에 대한 편의와 흥미를 제공”<sup>45)</sup>하기 위해 마련된 여흥물을 가리켰는데, 이러한 막간공연은 폐기의 대상으로서 신극주의자들로부터 비난을 받았다. 이와 관련해 문경연은 막간공연의 관행이 “역설적으로 침묵과 온순한 태도를 유지하며 관람해야 하는 무성영화나, 근대적 매너와 연극 감상법을

42) 김재식, 『1930년대 유성기음반의 촌극 연구』, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회, 1992; 김만수, 『일제강점기 유성기음반에 수록된 만담·년센스·스케치 연구』, 최동현·김만수 저, 『일제강점기 유성기음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997; 사진실, 『조선후기 재담의 공연양상과 희곡적 특성』, 『한국서사문학사의 연구』, 중앙문화사, 1995; 사진실, 『배우의 전통과 재담의 전승—박춘계의 재담을 중심으로』, 『한국음반학』 10, 한국고음반연구회, 2000; 김경희(2004), 앞의 논문 참조.

43) 사진실(2000), 위의 논문, 328면.

44) 반재식(2000), 앞의 책, 15면.

45) 김남석, 『극단 예원좌의 ‘막간’ 연구』, 『어문논집』 58, 민족어문학회, 2008, 273면.

요구했던 근대극 관람의 억압적이고 획일적인 관람방식을 거부한다는 점에서, 문화 권력의 지배이데올로기로부터 벗어나<sup>46)</sup> 있었음을 주목할 바 있다. 이 논의는 막간에 대한 부정적 인식을 전도시킴으로써 그 관행의 통속적 가치를 긍정하고는 있지만, ‘막간’이라는 어휘가 부정적인 대상으로 운위되기 시작한 것도 극예술연구회의 조직 이후인 점을 상기할 필요가 있다.

사실 막간의 형식이란 극장문화가 등장한 근대초기 이후로 지속되었던 장르의 이접 현상이었다. 근대초기 전통공연물의 공연도 “가(歌)·무(舞)·희(戲), 기악 및 극의 합집합에 의한 일종의 버라이어티 쇼”<sup>47)</sup>였으며, 초창기 활동사진의 상영도 “기생의 가무, 기악연주, 마술, 만담, 곡예, 그리고 환등”<sup>48)</sup> 등 다른 연희양식들과 함께 이루어졌다. 이들 간에는 길고 짧음, 혹은 주(主)와 종(從)이 있었겠지만, 그것이 위계의 관계는 아니었다. 장르의 이접 전통은 오래된 것이었고, 1930년대까지도 그런 관행이 ‘잔여적인 것’으로 남아 있었다. 관객은 여전히 ‘집단적 공유의식’ 속에서 번잡하게 즐기는 것을 더 선호했다. 그러나 점차로 단일 텍스트에의 집중을 요하고 엄숙한 공연문화를 강요하는 위계화가 진행되면서 이런 공연방식은 저급한 것으로 치부되기 시작했다. 흥행극단들도 이런 시선으로부터 그다지 자유롭지 못했다. 말하자면 ‘막간’이라는 어휘는 근대적 극장문화가 강제한 낙인이었다. 그런데 가히 기사회생의 혁명적 변화가 일어났으니, 이 예술형식이 유성기음반이라는 ‘뉴미디어’와 결합하여 또 하나의 독립적인 예술형식을 낳았던 것이다. 이 코미디들은 이제 극장이 아니라 “레코드판 속”<sup>49)</sup>에 있었으며 이 ‘소리’는 일상과 뒤섞여도 무방한

46) 문경연, 「한국 근대초기 공연문화의 취미담론 연구」, 경희대 박사학위논문, 2008, 177면.

47) 정충권, 「1900~1910년대 극장무대 전통공연물의 공연양상 연구」, 『판소리연구』 16, 판소리학회, 2003, 261면.

48) 유선영, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성—근대적 시각문화의 변조와 재배치」, 『근대를 다시 읽는다』, 역사비평사, 2006(『언론과 사회』 2003년 겨울).

환경에 놓이게 되었다.

뉴미디어의 경험, 즉 음반의 취입은 신불출로 하여금 새로운 실험을 하도록 추동했음이 분명하다. 연극적인 한 토막이 이 새로운 미디어와 이뤄낸 환상적인 결합을 목도하면서 어떤 가능성을 발견했겠지만, 그가 여기서 만족할 수 없었다면 이는 자신의 정체성을 무대예술의 배우로 삼았기 때문일 것이다. 유성기음반의 용량은 너무 작았는데, 이 짧은 호흡이 소화해낼 수 있는 한계는 명백했다. 설사 플레이 타임이 길어지는 기술적 발전이 있다고 해도, 이 뉴미디어에는 청중과의 대면관계에서 오는 피드백이 없었다. 새로운 예술형식의 모색은 말하자면 이 유성기음반의 웃음을 무대 위로 옮겨 놓는 일이었으며, 일본의 ‘만담’은 그 참조가 되었던 것이다.

#### 4. 만담의 발견—조선말과 ‘웃는’ 웅변

‘만담’은 강연이 아닙니다. 연설도 아닙니다. 또 재담도 아닙니다. 그렇다고 작난은 더구나 아니올시다. ‘만담’은 만문, 만화, 만시, 만요 등등으로서 부른 일환의 것이로되 어느 무엇보다도 그 해학성(humour)의 종횡무진함과 그 풍자성(irony)의 자유분방한 점을 특징으로 삼는 그야말로 불같은 칼 같은 ‘말의 예술’입니다.  
— 신불출, 『웅변과 만담』 중에서

식민문화제도의 구조와 흥행시장의 논리는 그 누구도 어찌할 수 없는 견고한 것이었다. 이에 신불출이 도달한 선택은 자신의 존재형식을 바꾸는 것이었으며, 이는 주어진 조건 속에서 최대한의 가능성을 이끌어내는

49) “소녀 : 계시긴 어디 계슈?  
영감 : 나 지금 오케 레코드판 속에 들어 있다.”(<익살맞은 대머리>)

새로운 무대형식의 창출을 의미했다. 식민권력의 제도와 흥행시장의 논리를 수락하기는 하지만, 이 수락이 아무런 변경이 없는 과거의 지속을 의미하지는 않았던 것이다.

만담은 무대예술이 처한 곤경 상당부분을 해결해주는 장점을 가지고 있었다. 즉 “그렇게 까다롭지 아니하고도 될 수 있음직한 좀더 새롭고, 조출한 돈 안 들고도 손쉽게 될 수가 있는 무대형식”<sup>50)</sup>이었다. 무대는 책상 하나와 전등 하나만 있으면 충분했고, 공연자 역시 1인으로도 족했으니 그야말로 ‘경제적인’ 예술형식이었다. 또한 흥행사와 급료 문제로 심기가 불편할 일도 없었다. 그가 일본 ‘만담’에서 암시를 받았다면 그것은 바로 이런 유용함 때문이었을 것이다. 더욱이 만담은 무대예술의 배우로서 자신의 장점을 최대한 살릴 수 있는 이점이 있었다.

그러나 과연 그것뿐이었을까. 만담의 발견은 그러한 경제적이면서 기술적인 차원 혹은 배우로서의 자족감을 초과하는 정치적 의미를 띠고 있었다. 여기서 다시 조선인극장 문제로 돌아올 필요가 있다. 식민지조선에 산재하는 극장들, 그 대부분이 일본인극장이었고 조선인극장은 가물에 콩 나듯이 존재하는 일종의 게토였다. 극장문화가 가장 발달한 경성만 해도, 조선인극장은 단성사·조선극장·우미관 정도에 불과했다. 이 극장들은 비상시기가 되면 항상 경찰당국의 주시를 받았는데, 이곳은 식민지인이 ‘균중’으로 운집할 수 있는 공간이었기 때문이다. 이러한 종족공간에서 만담이 공연된다는 것은 일본의 ‘만담’과는 근본적으로 다른 정치적 상황에 놓이게 된다는 것을 의미했다. 만약 극장 출입이 종족적인 선택일 필요가 없는 상황이었다면 양자 간의 정치적 차이는 없었을 것이다. 일본 ‘만담’과 식민지조선의 ‘만담’ 간에 근본적인 차이는, 텍스트 자체에 있었다기보다는 이것이 실현되는 공간적 맥락에 있었던 것이다.

신불출이 이러한 종족공간을 의식했다는 직접적인 증거는 없다. 그러

50) 신불출, 『웅변과 만담』, 『삼천리』, 1935.6, 106면.

나 만담이 수행되는 공간은 필경 종족공간일 수밖에 없었는데, 만담의 언어가 ‘조선어’였으며 이를 듣는 이도 ‘조선인관객’이었기 때문이다. 그가 조선어에 공을 들이고 있음은 여러 모로 분명했다.<sup>51)</sup>

북혜숙 : 그런데 신 선생 만나면 물어보려고 했는데 전통무용은 어떻게 되었어요?

신불출 : 그러로 전향됐습니까? ... 그저 조선무용과 조선음악을 공부하고 싶어서요. 저번에 발표한 것은 그런 것을 잘 연출해서 그 모양 그대로 내보내자고 ... 내 만담과는 관계가 없지요. **만담은 돈 벌려고 ... 조선말을 떠나서 조선연극을 연구할 수 없지요.** 조선문학을 이야기한다면 조선말을 떠나서는 성립되지 않는 것처럼 연극도 조선말을 떠나서는 성립되지 않으니까 내가 그것을 한 번 발표했지. 요새 연극은 쇠퇴하고 영화는 왕성한 것 같습니다. **나는 지금까지 영화에는 무관심했지요.** 그러나 조선영화를 보면 나는 항상 이런 생각이 듭니다. **대체 그들은 조선영화를 만들려 했는지 그저 영화를 만들려 했는지 도무지 알 수 없습니다. 조선말을 떠난 조선영화는 과연 조선영화라 할까?** (중략) **조선토키는 서양인이 조선말을 배워 가지고 하는 조선말 같아요.** (중략) **조선연극을 생각할 때 조선말과 조선춤과 조선생활을 떠나서는 없지요.**<sup>52)</sup>

신불출에게 있어 조선어, 더 정확히 말하자면 ‘조선말’은 다름 아닌 ‘조선연극’을 의미했다. 연극계와 직접 관계하지 않은 지 꽤 되었어도 그는 여전히 ‘조선연극’을 염두에 두고 있었고, 실제로 1938년 한 극단의 작업에도 참여했다. “조선무용과 조선음악을 공부하고 싶어서” “저번에 발표한 것”이란, 그해 4월 화랑악극단 제3회 공연에 ‘희가극’ <십만불>을

51) 엄현섭은 신불출 만담에서 재미를 생산하는 미학적 장치가 일상어에 바탕을 두고 있음을 지적한 바 있다. 엄현섭(2009), 앞의 논문, 342~343면 참조.

52) 『북혜숙 신불출 대담회』, 『조광』, 1938.11.

제공한 일을 가리킨다.<sup>53)</sup> 이는 조선연극의 내셔널리티에 대한 그의 꾸준한 관심을 반영하며, 그가 영화계에 관계하지 않았던 이유이기도 하다. 그야말로 영화는 첨단 미디어였고 대중문화의 꽃이었지만, 정작 신불출 자신은 영화에 무관심했다. 그가 보기에 조선영화는 “서양인이 조선말을 배워 가지고 하는 조선말” 같은 미숙성을 지니고 있었다. 물론 이러한 태도는 진정한 조선영화가 성립되는 날까지 자신의 노력을 투여할 생각이 없다는 것이지, 이 미디어를 원천적으로 부인한 것은 아니었다. 더욱이 그가 만담을 시작할 당시, 조선영화의 제작은 원활하지 못했고 영화에서 조선어의 비중은 상당히 낮은 상태에 있었다. 그에게 중요했던 것은 ‘조선연극’이었으며, ‘조선말’은 바로 그것의 관건이었던 것이다.<sup>54)</sup>

따라서 그가 만담에서 발견한 것은 조선어를 풍부하게 다룰 수 있다는 가능성이었으며, 그것은 곧 ‘글’이 아닌 ‘말’의 영역이었다. 공연예술로서의 만담은 ‘음반’에 담긴 만담이나 ‘글’로 옮긴 만담과 동일시될 수 없었다. 그것은 “레코드에 넣은 웃음거리들”과 등가에 놓일 수 없는 것이었으며,<sup>55)</sup> 오로지 “‘말’로써뿐 표현할 수 있는 것이고 ‘글’로써는 도저히 표현시킬 수 없”<sup>56)</sup>는 것이었다.

53) 『조선일보』, 1938.4.12, 4면 하단광고 이 공연에 연출 혹은 배우로 참여했는지는 불투명하다. 화랑악극단은 1938년 4월 1일 창립공연을 시작으로 연이어 단성사에서 공연하였고, 하순부터 시작한 서선(西鮮) 순회공연을 마지막으로 더 이상의 기록은 보이지 않는다. 이쯤에서 드러나듯이, 이 극단은 단성사와 특별한 계약관계를 유지했던 것이 아닌가 한다.

54) 언어와 관련해 이극로에 대한 신불출의 짧은 품평을 소개한다. “한글운동이라는 것은 감사는 하지마는 존경은 할 수는 없어. 한민족이 쓰던 언어를 과학적으로 정리하는 것은 감사는 하지만 하나의 민족어가 그 민족의 만년 장래를 규정한다고 하는 신비론 또는 관념론에는 존경할 수가 없어. 감사한 사람이지.”(『복혜숙 신불출 대담회』, 『조광』, 1938.11)

55) “그 독특한 말재조로써 표현되는 만담의 진경미는 실로 별세계의 황홀이 있으며 실연에서 눈으로 보고 귀로 듣는 그의 말과 행동의 예술적 소질이야말로 문자 그대로의 才士임을 알기 용이할 것이다. 세상에서는 레코드에 넣은 웃음거리들만 듣고 만담이란 그런 것인가 하고 오해하는 분도 있겠지만 실은 좀 더 실속 있는 것으로 최근에 발표하는 새로운 만담은 그 원숙한 연예로 더욱 가경을 전개해줄 것으로” 『본보 영동지국주최, 신불출 만담대회』, 『조선중앙일보』, 1935.10.28.

원래 만담은 ‘말’(화술)로 된 것이기 때문에 ‘글’(문장)로 옮긴다는 것은 예사로운 일이 아니다. 특히 **음악적이며 무용적인 억양 동작을 자기 속성으로 가진 만담 형상의 표시는 글자만으로는 표현하기 어려운 것이다.**

이렇게 되면 구어체 문장인 ‘허구’가 문어체 문장인 ‘하고’로 고쳐지는 정도까진 아쉬운 대로 넘나들 수 있지만 ‘웃음’을 아울러야 할 미묘한 형상에 이르러 입으로 하는 말(음성어)만이 아니라 눈짓, 손짓, 몸짓으로 하는 말(동작어)들을 섞바꿔가면서 한바탕 끌고 나가는 대목들은 필경 책을 떠난 판 분야의 것이기 때문이다.

더구나 이 만담들은 눈으로도 볼 수 있게 된 시각적인 ‘무대용’ 만담이 아니고 귀로만 듣게 된 청각적인 ‘방송용’ 만담이기 때문에 무대 상연을 통해서도 볼 맛이 적고 출판 책을 통해서도 읽을 맛이 적게 된 것들이다.<sup>57)</sup>

물론 그는 복혜숙과의 대화에서 “만담은 돈 벌려고...”라고 말했지만 이 말을 액면 그대로 믿기는 어렵다. 그 말대로라면, 그는 음반취입이나 만담공연을 통해 얻은 수익을 ‘조선연극’에 투자했어야만 하지만, 그런 일은 일어나지 않았다. 그런 생각이 없지는 않았다고 하더라도, 그것이 깨진 항아리에 물 붓기일 따름인 것을 잘 알고 있었고, 극장을 소유한다는 것은 쉽지 않은 일이었다. 사실, 1930년대 중반 이후 ‘조선인극장은 조선인이 경영한다’는 일종의 규칙이 깨지고 있었다. 극장의 종족적 정체성의 중요한 지표였던 연극공연은 연극상설극장인 동양극장에 거의 흡수됨으로써 영화상설관의 종족적 성격은 현저히 약화되어갔다. 조선인극장의 게토화는 더욱 심해지고 있었던 것이다.<sup>58)</sup> 그래서 “만담은 돈 벌려고...”라는 말은 그가 으레 그랬듯이 의문스러운 희화화이거나<sup>59)</sup> 만담에

56) 일기자, 「신불출 씨 만담방청기, <관대한 남편>, 『삼천리』, 1935.8, 237면.  
57) 『서문』, 『신불출 만담집』, 평양: 국립출판사, 1956(송광호, 「만담가 신불출을 아시나요?」, 『주간동아』 686호, 2009.5.19, 69면에서 재인용).  
58) 이에 관해서는 이승희(2010), 「조선극장의 스펀들과 극장의 정치경제학」, 151~152면 참조.

건 기대에 대한 1938년 시점의 낙망일 수 있다. 만담이 단순히 별이수단이 아니었음은 「옹변과 만담」에 잘 드러나 있다.

‘옹변’은 무엇이나 맘대로 할 수 있는 ‘말의 무기’일시다. 태양같이 힘 있는 ‘말’로써 천하인심을 좌우할 수 있는 이 ‘옹변’은 능히 혁명의 구화(炬火)가 되어 천재(千載)의 궁전을 하루아침에 회진(灰盡)케 할 수도 있는 것이요 능히 전쟁의 홍수가 되어서 만세의 사직을 하루저녁에 유실케 하는 수도 있는 것이니 장하다. ‘옹변’의 힘이여 너를 이길 자, 그 누구이뇨?<sup>60)</sup>

옹변이 만담은 아니지만 만담에는 옹변이 없을 수 없다는 것, 그리고 그 옹변의 힘이 위대하다는 것을 강조한 것은, 곧 만담이 해학적이고 풍자적인 옹변임을 역설한 것이었다. 무대예술이 처한 곤경으로부터 새로운 무대형식을 구했던 것이지만, 8할 이상이 문맹인 식민지조선에서 만담이 세상을 능히 바꿀 수 있는 ‘웃는’ 옹변일 수 있음을 발견했던 것이다.

조선말을 실컷 구사하는 것이라면, 재담이나 야담도 이에 못지않을 것이다. 그러나 신불출의 선택은 만담이었다. 재담은 “웃음 본위로 공허한 내용”<sup>61)</sup>을 가진다는 점에서, 그리고 야담은 “주로 역사를 중심으로 한 고담(古談)을 내용”<sup>62)</sup>으로 한다는 점에서, 신불출을 만족시켜주지 못했다. 그리하여 그는 재치 있고 흥미로운 이야기이면서도 “현대인의 가슴을 찌를 만한 칼 같은 박력이 있는 그 어떤 진실을 필요로 하는”<sup>63)</sup> 만담을 택

59) 만담가로서 명성을 날리던 1936년 당시, 신춘좌담회에서 회심적인 장면을 말해달라는 주문에 신불출은 <아리랑 반대편>의 자작 출연을 끝냈고 만담에 대해서는 “아직 연습 중이올시다.”라고 짧게 답변했다. 「(좌담회) 신춘 명인 藝談대회」, 『조선일보』, 1936.1.1.

60) 신불출, 「옹변과 만담」, 『삼천리』, 1935.6, 107면.

61) 신불출, 위의 글, 106면.

62) 신불출, 위의 글, 107면.

했던 것이다. 신불출에게 있어 만담이란, 조선말로 하는 ‘웃는’ 옹변이었다.

그러나 그 결과는 신불출의 야심만만한 기대에 미치지 못했다. 신문은 만담대회가 열릴 때마다 그를 만담계의 1인자·거성·특재 등 동원할 수 있는 최고의 찬사를 늘어놓으며 소개했지만, 정작 그 만담에 관해서는 “약간의 생활철학을 가미한 유흥의 이야기”<sup>64)</sup> 정도로 평가했을 뿐이다. 사실, 신불출 자신도 그 불길한 예감을 하고 있었다.

‘말’은 마음의 그림입니다.

생각을 표현하는 연장의 하나로 ‘말’ 같이 끔찍 대단한 효과를 가진 것이 없으면서도 매양 ‘말’ 그것이 마음의 원통을 그대로 표현시켜 주지 못하는 것임을 물론(毋論) 또한 **벼르고 별려서 만들어진 그 ‘말’조차 다 하지 못하는 끝에 ‘말’은 구경(究竟) 지금 세상에선 변변치 못한 녀석일밖에 없습니다.**<sup>65)</sup>

극단 활동을 할 때와는 비교할 수 없는 자유로움과 성공을 맛보았지만, 여기에서도 곤경이 있기는 마찬가지였다. 온갖 고심 끝에 만들어진 그 ‘말’조차 다 할 수 없는 곤경은 필경 “변변치 못한 녀석”일 공산이 컸기 때문이다. 실제로 그의 현전하는 만담이나 만문을 보면 중횡 무진하는 자유분방함의 일상적 성찰은 발견되지만 으레 기대되는 “불같은 칼 같은” 박력은 좀처럼 느껴지지 않는다. 1938년 시점에서 “만담은 돈 벌려고…”라고 말끝을 흐릴 수밖에 없었던 것도 이 때문일지도 모른다. 물론 해학적이고 풍자적인 옹변과, “약간의 생활철학을 가미한 유흥의 이야기” 사이의 간극은, 검열과 취체로 인해 야기된 언어의 위기를 의미했다.<sup>66)</sup>

63) 신불출, 「옹변과 만담」, 『삼천리』, 1935.6, 106면.

64) 「신불출 만담대회에 7백 청중의 대성황」, 『조선일보』, 1937.12.9.

65) 신불출, 「옹변과 만담」, 『삼천리』, 1935.6, 105면.

66) “사회부장 : 신불출 씨는 무대 위에서 만담이 잘 안되어서 땀 내어 본 일이 있습니까.

여러 종류의 공상을 늘어놓은 그의 만담 공상가 ABC형」<sup>67)</sup>은 그래서 슬픈 웃음으로 다가온다. 마지막에 덧붙여진 시조 한 편에는 그의 심경이 여실히 드러나 있다—“마음은 생각 타고 입의로 가진마는/몸은 어이하여 맘 가는 곳 못 가는가/평생에 서로 다름을 못마땅해 하노라.”

1940년대 들어서도 몇몇 예인들을 인솔하여 ‘신불출 일행’이라는 이름으로 만담공연을 가졌으며, 신정언·유추장과 함께 합동공연도 가졌다. 그러나 그의 운명은 여느 예술인들과 다르지 않았다. 1941년 1월에 결성된 관제적 민간단체 조선담우협회 회원으로서 조선연예협회(1941.1~1942.7)와 조선연극문화협회(1942.7~1945.8)에 소속되어 ‘이동연예 신불출반’이라는 이름으로 동원되었다. 그러나 소규모의 그룹으로 독립되어 있었던 까닭인지, 아니면 만담·야담 분야에 있어서는 신정언이 있었기 때문인지, 관제적 민간기구나 행사에서 그의 역할이 그다지 두드러져 보이지는 않는다. 지금으로서는 이 시기에 관해서는 이은관의 회고가 거의 유일한데 신불출의 특별한 면모를 찾기란 다소 어렵다.<sup>68)</sup> 다만 흥미로운 이야기로는 그의 창씨개명에 관한 풍문이 있다. 신불출이 바꾼 이름은 ‘강원야원(江原野原)’이라 하였는데, 일본어 발음으로는 ‘에하라 노하라’, 이를 다시 조선어로 뜻을 새기자면 ‘될 대로 되라’는 뜻이 된다. 이것이 사실인지 아닌지 모르지만, ‘불출(不出)’에 대한 해석과 마찬가지로, 여기에는 이 웃긴 만담가에 거는 세간의 기대가 반영되어 있었다. 그의 만담이 “약간의 생활철학을 가미한 유희의 이야기”일지라도, 청중은 그에게서 숨은 정치적 의미를 읽고 싶어 했는지 모를 일이다.

신불출 : ‘야지’ 받은 일은 없으나 이야기의 뒤를 아몰리지 못해서 식은땀을 좀 흘려본 일이 있었습니다. 그 예를 들자면 별안간에 입석경관으로부터 주의 같은 것을 받았을 적에 말은 꼬집어내어놓고 뒤를 아몰리지 못해서 거북한 일이 있었습니다.”(좌담회) 신춘 명인 藝談대회, 『조선일보』, 1936.1.1.

67) 신불출, 「공상가 ABC형」, 『조광』, 1940. 1.

68) 이은관의 구술내용은 국립예술자료원 홈페이지(<http://www.knaa.or.kr>)에서 확인할 수 있다.

## 5. 웃음의 정치와 그 임계점

만담의 선택, 이는 결코 예사로운 일이 아니었다. 그것은 하나의 문화사적 사건으로서 흥행 장 전체를 관통하는 문화구성의 계기적 요소들과 관련된 문제였다. ‘객관적 정세’로 압축되는 식민권력의 정치적 압박도 문제거니와, 더 직접적으로는 흥행시장의 논리에서 기인하는 무대예술의 곤경은, 신불출로 하여금 제3의 길을 모색하도록 만들었다. 이때 마침 유성기음반과의 조우는 뜻하지 않는 전환을 가져왔던바, 만담은 곤경을 넘어서 수 있는 방편이자 배우로서의 자의식을 충족시키는 예술형식으로 발견되었다. 그러나 여기에는 미래의 조선연극을 위한 조선말의 보존과 개발이라는 의제와, 당대인들의 마음을 움직여 세계를 변경시키는 씨앗으로 삼으려는 의식적인 운동이 이념적 근간을 이루고 있었다. 물론 그 매개는 ‘웃음’이었다. 신불출이 만담가로 성공할 수 있었다면, 그것은 그러한 실천과정과 시대의 감정구조가 결합되어 빚어진 화학적 결과였을 것이다. 즉 만담은 신불출이라는 문제적 개인이 세계에 역동적으로 개입하여 고안한 정치적 행위의 결과였으며, 이 새로운 예술형식이 당대 중요한 문화적 코드가 될 수 있었던 것은 ‘웃음’의 사회적·정치적 근거와 행복한 조우를 했기 때문이다.

그럼에도 불구하고 그 자신 스스로는 만족감을 느끼지 못했던 것이 분명하다. 무엇보다도 검열과 취체로 인해 야기되는 언어의 위기로부터 자유롭지 못했으며, 조선총독부의 통제 영역 내에서 운신의 폭을 조율할 수밖에 없었다. 최고의 만담가가 보여준 ‘웃음’이 그러하다면, 그 임계점의 심금은 식민권력이었던 셈이다. 그러나 해방이후 그의 정치적 행보나 만담을 들여다보면 그것으로서는 충분한 답변이 되지 못함을 느낄 수 있다. 물론 신불출의 만담이 달라지는 것은 예견된 일이었다. 식민권력이 사라진 자리에 군정권력이 들어섰으나, 이 새로이 조성된 정치적 국면은 필연적으로 새로운 ‘이야기’와 새로운 ‘웃음’을 만들어냈기 때문이다. 가

령 다음과 같은 해방 이후의 만담 풍경을 보도록 하자.

한 번은 어느 극장에서 만담을 하는데 **두루마기에 갓을 쓰고, 계다를 걸친 채** 등단했다. 관중들이 야유를 보낸 건 물론이었다. 해방 직후, 식민지 통치 하에서의 진절머리 나는 경험을 했던 것이 바로 엇그제인데 마치 그때를 상기시키기라도 하듯이 계다를 신고 나타나자 여기저기에서 고향과 욕설이 터져 나온 것이다.

그러나 신불출은 조금도 동요하지 않고, 연단으로 가더니 만담을 하기 시작하는데 **차츰 장내가 숙연해지기 시작했다.** 만담의 내용 때문이었다. 신불출은 지금 우리 한국 사람들의 모습이 꼭 지금 내 꼴 같다고 하면서 주체성 없는 자세를 꼬집은 것이다.<sup>69)</sup>

식민지시대에서는 결코 있을 수 없었던 과감한 표현의 등장이었다. 무대의상부터가 달랐다. 이전에는 연사와 같이 늘 정장차림으로 무대를 섰지만, 이제 만담의 주제를 형식화하는 연극적 설정을 취했던 것이다. 공연예술의 시각성을 십분 살린 이러한 외면적 변화는, 과거 식민권력과 이를 유산으로 ‘간직하고’ 있던 당대인들에 대한 신랄한 풍자라는 ‘칼 같은 박력’에서 나온 것이었다. 과거의 “변변치 못한 녀석”이 드디어 입을 열면서, 시각적 표현 또한 자유로워진 것이다. 장내의 반응도 사뭇 달라 보인다. 자유분방한 풍자성보다 중횡무진한 해학성이 우세했던, 과거 그의 만담은 청중의 웃음 코드와 합치하면서 웃음을 자아냈다. 그런데 이제 장내는 “숙연”해지고 있는 것이다. 위 인용문으로 그 현장의 구체적 상황을 알 수 없지만, 이 현상은 ‘웃는’ 웅변이라기보다 ‘극적인’ 웅변에 가깝다. 해방이후의 상황이 웃음의 성격을 바꿔놓은 것이다.

신불출은 거침이 없었다. 그가 좌파 문화단체에 소속하여 활동한 것은 주지의 사실이지만, 조선청년전위대의 참모장을 맡았다는 이력은 다소

69) 반재식, 『만담백년사』, 백중당, 2000, 204~205면.

놀랍기까지 하다. 박헌영은 좌파 청년단체들의 통합체인 조선청년총동맹의 강력한 행동대를 조직할 목적으로 친일파였던 장명원을 포섭했고, 1945년 12월 말 장명원은 반도의용정신대의 주축이었던 김두한 조직을 끌어들이어 조선청년전위대를 결성했다. 그런데 1946년 4월 김두한이 대한민청으로 옮겨가게 되어 정진용과 대립을 했고,<sup>70)</sup> 결국 신불출 휘하에 있었던 정진용은 1947년 4월 19일 대한민청 맹원들에 의해 사망했다.<sup>71)</sup> 신불출의 월북 시점이 바로 이때쯤이 아니었는지 추정케 하는 사건이다. 월북 이후, 그는 1947년 9월에 설립된 강동정치학원을 거쳤다고도 하는데, 이곳은 “미군정의 단속을 피해 월북한 남로당 간부들이 평안남도 강동군에 세웠던 군사정치학교”였으며 이곳에서 대남 공작원과 유격 전문요원이 양성되었던 것이다.<sup>72)</sup>

식민지시대에 그가 만담을 선택했다는 것 자체가 정치적 실천의 한계선이었다면, 해방이후 그는 현실정치의 반경에서 당파적인 입장을 분명히 했다. 그리하여 ‘조선’이라는 민족범주는 이념적 동질성을 전제로 할 때에만 유효한 것이 되었으며, 그 이념에 입각하여 세계의 역학관계도 심판대상이 되었다. 즉 해방이후의 ‘웃음’은 다중(multitude)의 공감을 결코 만족시켜주지 못했다.

아마도 이를 가장 적실하게 보여주는 사례가 바로 1946년 6월 11일 조선영화동맹과 일간 『예술통신』이 함께 주최한 ‘6·10만세운동기념 연예대회’에 있었던 만담 사건일 것이다. 신불출은 이 대회에서 <실소사전(失笑辭典)>이라는 만담을 행했는데, 객석에 있는 우익청년 200명에게 폭행을 당하고 주최자인 조선영화동맹 서기장 추민과 함께 태평양미국육군 총사령부 포고 제2호 위반으로 ‘체형 1년 혹은 벌금 2만원’을 언도받았

70) 조성권, 『한국조직범죄사』, 한성대 출판부, 2006, 39~40면 참조.

71) 『싸움 복수가 원인, 대한민청사건 진상, 수도청발표』, 『조선일보』, 1947.4.25.

72) 오윤주, 『아픈 기억 유일한 처방약은 통일-14일 좌담회 여는 강동정치학원 출신 빨치산 3인』, 『한겨레』, 2008.11.6(<http://www.hani.co.kr/arti/society/area/320426.html>).

다.<sup>73)</sup> 문제가 된 ‘국기모독’의 내용은 다음과 같다—“청색은 소위 우(右)요, 적색은 좌(左)다. 그리고 팔괘는 연합국을 상징하는 것으로 조선은 좌우가 갈리우고 연합국은 언제나 우리나라 주위에 있다. 또 미소는 전쟁을 하리라.”<sup>74)</sup> 한반도와 이를 둘러싼 세계정세를 더 이상 이렇게 간명하게 표현할 수 없을 것이다. 여러 사람들의 기억에 의하면 그 다음은, 비바람이 불면 적색이 흘러내려 아래까지 붉게 될 것이라는, 즉 한반도의 적화가 필연적인 코스라는 내용을 담고 있었다. 뿐만 아니라 <큰 코 다친다>는 만담도 문제였다.<sup>75)</sup> 여기서 ‘큰 코 다친다’는 한국사회의 관용적인 표현이기도 하지만 ‘큰 코’가 미국 혹은 미소 군정을 지지하기도 한다는 점에서 매우 신랄한 만담이었음을 짐작케 한다.

몇 가지 장면을 들여다보았을 따름이지만, 신불출의 ‘웃음’은 확실히 달라져 있었다. 여기에는 서로 연관되어 있는 두 가지의 변수가 개입된 것으로 보인다. 하나는 식민권력에서 군정권력으로의 이동이며, 다른 하나는 신불출의 정치적 주체성의 변화이다. 신불출의 변화는 식민권력이 얼마만큼 억압적이었는지를 역설적으로 말해주지만 그렇다고 해서 군정권력이 과소평가되어서는 안 된다. 문제는 ‘그림에도 불구하고’ 해방 이후 신불출의 정치적 행보를 어떻게 이해할 것인가이다. 이는 신불출이 자신을 정치적 주체로 전위(轉位)하는 과정과 관련되어 있을 것인데, 그것은 아마도 해방 이전과 이후의 계기적인 절합, 즉 전시총동원체제기의 정치교육이 아이러니하게도 정치적·경제적 자유에의 열망이라는 해방 직후의 국면에서 사회주의 이념과 결합된 상황과 관계있을 것이다. 그러나 이는 검증을 필요로 한다. 이에 관해서는 추후 과제로 남긴다.

73) 「신불출, 주민 양인 각각 별급형 언도」, 『자유신문』, 1946.6.27.

74) 「‘태극기’를 희롱타 재담꾼 신불출 國劇서 매점」, 『동아일보』, 1946.6.13.

75) 「신불출 군정재판에」, 『조선일보』, 1946.6.23. 아마도 <실소사전>이라는 제목은 만담의 큰 제목이고, 그 하위에 시사적인 만담들이 있었던 것으로 추정된다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

『매일신보』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『자유신문』, 『삼천리』, 『조광』, 『주간 동아』, 『한겨레』

### 2. 단행본

강옥희 · 이순진 · 이승희 · 이영미 저, 『식민지시대 대중예술인 사진』, 도서출판 소도, 2006.

고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 도서출판 이가책, 1996.

김남석, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010.

박승희, 『춘강 박승희 문집』, 서문출판사, 1987.

반재식, 『만담백년사』, 백중당, 2000.

양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.

조성권, 『한국조직범죄사』, 한성대출판부, 2006.

### 3. 논문

김경희, 「신불출의 문예활동과 그 의미」, 『국문학연구』 12, 국문학회, 2004.12.

김남석, 「극단 예원좌의 ‘막간’ 연구」, 『어문논집』 58, 민족어문학회, 2008.

김만수, 「일제강점기 유성기음반에 수록된 만담·넌센스·스케치 연구」, 최동현 · 김만수 저, 『일제강점기 유성기음반 속의 대중희극』, 태학사, 1997.

김재석, 「1930년대 유성기음반의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회, 1992.

문경연, 「한국 근대초기 공연문화의 취미담론 연구」, 경희대 박사학위논문, 2008.

박영정, 「만담 장르의 형성과정과 신불출」, 『웃음문화』 4, 한국웃음문화학회, 2007.12.

박영정, 「신불출—세상을 어루만지는 ‘말의 예술」, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-인물연극사』, 연극과인간, 2009.

사진실, 「조선후기 재담의 공연양상과 희곡적 특성」, 『한국서사문학사의 연구』, 중앙문화사, 1995.

사진실, 「배우의 전통과 재담의 전승—박춘재의 재담을 중심으로」, 『한국음반학』 10, 한국고음반연구회, 2000.

- 엄현섭, 「신불출 대중문예론 연구」, 『비교한국학』 제17권 3호, 국제비교한국학회, 2009.
- 유선영, 「초기 영화의 문화적 수용과 관객성—근대적 시각문화의 변조와 재배치」, 『근대를 다시 읽는다②』, 역사비평사, 2006.
- 이승희, 「식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 59, 성균관대 대동문화연구원, 2007.9.
- 이승희, 「공공 미디어로서의 극장과 조선민간자본의 문화정치-함경도 지역 사례 연구」, 『대동문화연구』 69, 성균관대 대동문화연구원, 2010.3.
- 이승희, 「조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학」, 『대동문화연구』 72, 성균관대 대동문화연구원, 2010.12.
- 이준희, 「일제시대 음반검열 연구」, 『한국문화』 39, 서울대 규장각 한국학연구원, 2007.6.
- 임태훈, 「‘음경’의 발견과 소설적 대응—이효석과 박태원을 중심으로」, 성균관대 석사학위논문, 2008.
- 임태훈, 「<익살마진 대머리>라는 문화적 사건 : 신불출의 첫 번째 만담 레코드에 관하여」, 2009년 한국수사학회 동계정기학술대회, 『청년의 수사학, 수사학의 청년』(자료집), 2009.12.5.
- 정충권, 「1900~1910년대 극장무대 전통공연물의 공연양상 연구」, 『판소리연구』 16, 판소리학회, 2003.
- 천정환, 「식민지 조선인의 웃음—『삼천리』 소재 소화와 신불출 만담의 경우」, 『역사와 문화』 18, 문화사학회, 2009.9.

Abstract

Actor Shin Bul-chul, the Politics of 'Laugh'

Lee Seunghee

Shin Bul-chul is very distinctive existence. It is because that he was widely known in the world and his personal information wasn't nearly known, he posed himself as a hŭnghang actor and his public walk ridiculed the dichotomy of new theatre/hŭnghang theatre. Especially, the devise of *mandam* was unusual. It was a related problem with the links of culture composition, as a cultural affair. The reason why he sought a third way was the politic pressure of colonial-power and the difficulty of theatre arts caused by hŭnghang market's logic. If he changes the structure of colonial cultural system or the logic of hŭnghang market, he had to change his being form. Just in time, he encountered a gramophone record so that he has an unexpected conversion. *Mandam* was found a expedient getting out of such a trouble, a performing arts fulfilling self-conscious as a actor. Furthermore, there were ideological bases that he tries to keep and develop Joseon language, to move people to change the world. Of course, its medium was 'laugh'. The reason why he achieved success as a *mandam* teller was the chemical result between such a practical process and the structure of feeling. Above all, he anticipated *mandam* as a 'laughing' oratory. Nevertheless, it was obvious that he himself didn't felt content. He wasn't free from the crisis of language caused by censorship and regulation. He couldn't help tuning the width of movement in the Japanese Government General of Korea's control. If the highest *mandam* teller's 'laugh' was so, its critical point means colonial-power. But when we look his political walk or *mandam* after Liberation, we feel such a understanding insufficient. Perhaps, this problem may have to do with the transfer from colonial-power to military government-power, in process he posed himself as a

political subject actively.

Key words : Shin Bul-chul, *mandam*(漫談), laugh, actor, hŭnghang market, Joseon theatre, Joseon language, theatre, new media, record

접 수 일 : 2011년 3월 2일

심사기간 : 2011년 3월 7일~3월 19일

게재결정 : 2011년 3월 19일