

피부에 스미는 어둠

—이승희, 『숨겨진 극장-식민지 흥행장의 치안과 통속』 (소명출판, 2021)

이광욱*

〈차례〉

1. 검열 : 애증의 대상
2. 법과 제도 : 바람이 불어가는 곳
3. 종족공간 : 괴물과 함께 살아가기
4. 신파와 감정 : 견뎌냄의 방식과 새겨진 흔적
5. 윤리 : 묶어내면 비로소 보이는 것들

국문초록

『숨겨진 극장』은 검열 및 제도사의 맥락에서 한국 근대연극사를 재구성한다. 저자는 1부에서 식민지기 극장을 둘러싼 검열과 제도의 정착 및 이행 방향을 개관한다. 이어 2부에서는 극장이라는 실제 공간 속에서 이루어진 실천의 정치적 맥락에 주목하고자 했다. 마지막으로 3부에서는 제도와 실천의 길항작용 속에서 그것이 텍스트에 남긴 흔적에 관심을 기울인다. 이러한 과정을 통해 저자는 검열이 곧 식민지기 극장문화사에 대한 전면적 재배치를 요구하는 맥락이라 강조한다. 또한 기존의 연극사 서술에서 '미달한 근대성'의 징표로 평가절하되어 온 신파의 미적 특질에 대해 논의하는 한편, 국민연극이 열어젖힌 역설적 가능성에 대한 재해석 역시 한국 근대연극사가 새롭게 주목해야 할 문제들을 설득력있게 제기하고 있는 대목들이다. 『숨겨진 극장』은 검열 및 제도라는 맥락이 텍스트 분석으로 되돌아가는 환류작용을 역동적이고 흥미롭게 그려냈다는 점에서 눈여겨봐야 할 저작이다.

www.kci.go.kr

* 건국대학교 글로컬캠퍼스 동화 한국어문화학과 조교수

1. 검열 : 애증의 대상

분야를 막론하고 검열은 식민지기 연구자들에게 ‘안개 속의 풍경’을 걷는 듯한 당혹스러움을 안겨주었다. 복자 속에 감춰진 원문들은 어디까지나 추정만 가능할 뿐, 함부로 확인할 수 없는 것이었기 때문이다. 간혹 글의 흐름조차 짐작할 수 없을 정도로 훼손된 텍스트를 만나기도 하지만 이는 차라리 다행스러운 경우다. 본문이 완전히 삭제된 채 제목만 전하는 텍스트를 보게 될 때도 적지 않으니, 검열에 더 어울릴 법한 비유는 ‘죽쇄’일지도 모르겠다. 더군다나 이 불명료한 텍스트의 세계를 발판 삼아 물리적 시공간을 재구해야 하는 극장문화 연구자들의 곤란이야 더 말할 것도 없다.

그러나 다른 한편에서 생각해 보면, 검열은 특정한 욕망에 의해 ‘요청된 범주’이기도 했다. 검열이라는 거름망은 빈약한 아카이브에 대한 알리바이였으며, 식민지기의 문화사를 ‘저항의 서사’로 채색하려는 욕망은 작가적 양심에 대한 역설적 심판관으로서 검열을 옹립했다. 복자에 의해, 가위질에 의해, 현장취체에 의해 상처받지 않은 텍스트들은 다분히 타협적인 것으로 비취질 수밖에 없었으니 말이다. 더 나아가 ‘저항’에 대한 강박은 현전하지 않는 텍스트에 대한 신화를 구성해내기도 했다.

그래서일까? 오랜 기간 동안 식민지기 연구자들은 검열의 맨얼굴을 들여다보려 하지 않은 채, 일정한 거리만을 유지해 왔을 따름이었다. 상처 입은 텍스트들의 불완전성은 제국이라는 악마와 검열이라는 폭압을 전제할 때만 위무받을 수 있었다. 또한 검열을 경유한 이해는 식민지 근대성의 중핵이자, 지체된 발전상태에 대한 대응 논리로 기능해 왔다. 문제는 이 과정에서 검열이 넘어설 수 없는 하나의 전제처럼 굳어져 가게 되었다는 점이다.

그런 의미에서 2000년대 이후 본격적으로 시작된 검열 및 제도 연구는 하나의 중대한 변곡점을 형성한다. 관련 연구가 활성화된 결과, 검열은

본질론의 차원이 아닌 인식론 및 작동방식의 차원에서 분석될 수 있었고, 검열 역시 특정한 이력을 가진 ‘역사적 산물’임을 확인할 수 있었던 것이다. 이제 검열 및 제도 연구는 감춰지거나 사라진 문면을 추적하는 수준을 넘어, 그것의 존재 자체가 행사하는 수행적 맥락에 대한 탐구로 이행해나가고 있다.

기실 검열은 단순히 잘라내고 제한하는 힘에 머물지 않는다. 권력의 생산성에 대해 이야기한 푸코를 굳이 인용하지 않더라도, 이러한 점은 이제 많은 연구자들이 동의하는 바다. 식민지기의 검열은 흥행장에서 작동하는 시장논리, 국제관계, 개인의 인정욕망이 기묘하게 착종된 결과이며, 그 작동방식 역시 복잡한 결을 내포하고 있다. 춤추는 자와 춤을 구별할 수 없듯, 식민지기의 극장문화사를 검열이라는 조건으로부터 깨끗이 떼어낼 수 있다고 믿는 것도 어디까지나 환상이다. 결과적으로 검열은, 생산된 모든 텍스트 속에 흔적을 남긴다.

‘숨겨진 극장’이란 그 ‘안개 속의 풍경’을 최단거리로 관통할 때 비로소 만날 수 있는 것 아닐까? 결국 검열의 맨얼굴을 확인하는 작업은 “현전하는 텍스트와 알려진 사건만으로” 모두 알 수 없었던 시대의 어둠에 연구자 자신의 맨살을 부비는 과정이다. 이승희는 그간 검열 및 제도 연구의 최일선에서 의제를 설정하는 한편, 시각의 전회를 지속적으로 요청해 온 연구자였으며, 『숨겨진 극장』은 그가 통과해 온 여정의 무게가 고스란히 전해지는 저작이다.

식민지기 연구자로서 검열이라는 토양으로부터 자라난 왜상을 인정한다는 것, 그것은 심리적 외상을 가져다주는 작업일 수밖에 없다. 그러나 그것 자체가 하나의 엄연한 역사라고 할 때, 실체를 가감 없이 들여다보는 일 또한 연구자의 책무일 것이다. 같은 시기를 연구하는 한 사람의 후학으로서 『숨겨진 극장』을 읽는 일은 분명 고통을 감내해야 하는 작업이었지만 동시에 즐거운 경험이기도 했다. 까마득한 역사의 지층 속으로 뚜벅뚜벅 걸어들어간 저자의 노고에 경의를 보내면서, 이제 책의 내용을

본격적으로 살펴보고자 한다.

2. 법과 제도 : 바람이 불어가는 곳

바람이 불어오는 곳은 명확하다. 즉, 극장문화사의 외부적 맥락으로서 검열 및 제도의 발신지는 명확하다. 하지만 우리는 그 바람의 극악함에 대해서만 이야기했을 뿐, 그것이 해집고 지나간 뒤 남겨진 풍경에 대해서는 관심을 기울이지 못했으며, 그것의 향배를 가리키던 풍향계 역시 직시하지 못했다. 이 책의 1부는 그런 의미에서 흥미로운데, 검열이라는 문제를 정태적 양상이 아니라, '방향'이라는 개념을 통해 동태적으로 그리고 있기 때문이다. 이승희는 네 개의 쪽지를 통해 그 방향을 일별한다. 흥행장에 대한 통제 기술이 입안되었던 1910년대부터, 극장의 정치적 불온성이 움트는 1920년대를 거쳐, 종족공간의 성격이 무화되는 1930년대, 전시동원체제로 나아가는 일제 말기에 이르기까지, 전방위적으로 작동했던 검열은 식민지기 극장문화사에 대한 전면적 재배치를 요구한다는 것이다.

1부의 첫 번째 장은 식민지 체제의 형성과 더불어 이 땅에 도래한 법과 제도의 구성 과정에 주목한다. “만세 전, 통제의 기술”이라는 제목이 가리키는 것처럼, 이 장은 주로 3.1운동 이전까지의 상황을 다루고 있다. 극장을 상풍패속의 장으로 표상화하는 작업은 경찰력의 개입을 정당화했는데, 기생으로 대표되는 예인은 가시화된 통제 근거였을 뿐 아니라, 이들에 대한 통제는 재원 확보라는 실리도 충족시켜 주었다. 물론, 통제에 대한 반작용이 없던 것은 아니었으나, 그것이 큰 변수로 취급되지는 못할 만큼 미약한 흐름에 불과했기에, 1910년대의 취체란 적극적이라기보다는 안정적 유지 관리 수준에 가까운 것이었다.

그러나 3.1운동 이후 흥행장의 양상은 급변한다. 3.1운동 자체가 무단통치의 유효기간이 다했음을 보여 준 사건이었음을 고려할 때, 제국은 보다 '세련된 폭력'을 고안해내지 않을 수 없었던 것이다. 이승희에 따르면 검열이 “공연예술사에 질적인 개입”을 한 시기는 1920년대 이후다. 1부의 두 번째 장에서는 1921년 6월에 공포된 함경남도 「제영업취체령」부터 1930년대 중반 이후 나타난 연극 취체규칙에 이르기까지 검열이 법제화되고 작동하는 방식들을 순차적으로 검토하고 있다. 수입된 외화에 대한 제어 필요성이 높아지고, 소인극이 전국적으로 발흥하는 상황 속에서 식민권력은 대안적 공공 영역이자, 종족공간으로서의 성격을 강하게 띠고 있었던 극장 및 준극장들을 통제하지 않을 수 없었다는 것이다. 특히 제도적 구속력을 높이기 위해서는 독립변수, 즉 “사람”에 대한 통제가 필요했는데, 변사와 배우를 대상으로 시행된 자격시험은 해당시기 검열의 방향성을 잘 보여주는 사례로 지목된 바 있다.

한편, “흥행”이 자본주의적 자양분을 먹고 자라난 문화 형식이라고 전제할 때, 시장경제의 법칙에 대한 이해가 필요한 것은 자연스러운 일이다. 다만, 식민지 조선에서 시장의 ‘보이지 않는 손’이란 자유주의 경제학자들이 묘사한 그것과는 다른 의미에서 작동하는 것일 수밖에 없다. 이러한 맥락에서 이승희는 “흥행시장의 세금”을 통해 식민지기 극장가에서 나타난 “돈의 흐름”을 조명한다. 표면적으로 볼 때, 조세제도 자체가 식민지 극장에 심대한 타격을 가한 것은 아니었다. 물론, 1940년대에 시행된 입장세와 같은 대중과세의 영향력을 무시할 수 없지만 흥행세 중심의 조세제도가 작동하던 식민지 조선에서 극장업은 오히려 세제의 혜택을 받는 쪽에 가까웠다. 이 맥락에서 이승희의 시선은 보다 구조적인 문제를 향하고 있는데, “흥행에 관한 조세정책은 흥행시장의 주도 세력에게 그 경영을 위탁하는 효과”가 있었다는 것이다. 또한 그는 극장업의 자본 출처 및 주도 세력의 대부분이 일본인이었다는 점을 고려할 때, 식민지의 흥행시장은 비자립적이고 타율적일 수밖에 없었다고 강조한다. 다시 말해, 식민지

조선의 극장에서 일어난 착취의 메커니즘은 통시적인 흐름과 거시적인 방향성을 고려할 때 비로소 분명해진다는 것이다.

1부의 마지막 장에서는 전시체제에 접어든 국가의 동원시스템과 1940년대 국민연극의 행보에 주목한다. 전시의 연극통제는 단순히 제한하는 힘에 그치지 않으며, 동원이라는 목표하에 무언가를 산출해내야 했던 방식이었다. 즉, 단체를 조직하고 인력을 통제하는 수직구조를 갖추며, 복제 미디어가 도달할 수 없는 장소에 연극/인을 동원하는 방식이 이 시기의 제도적 압력이었다고 볼 수 있다. 그러나 이러한 시스템에도 균열은 발생할 수밖에 없었는데, 이승희는 1941~42년을 정점으로 하여 ‘자발성’의 집중력이 감소하기 시작하는 동시에, 연극인들이 “동원의 명분과 실리가 유착된 채로” 활동하는 편에 가까웠으며 이러한 상태가 해방 때까지 유지되었다고 평가한다. 결국 조선연극은 ‘국민의 연극’으로 재탄생하기 어려웠는데, 여기에는 통제 시스템이 일사불란하게 작동하기 어려웠던 조선연극의 ‘지체’ 상태가 개입되어 있었으며, 피로감을 배설하기 위한 공간으로 극장을 바라보던 관객들의 욕망도 한몫을 했다.

이렇게 본다면 전시기 연극통제는 성공한 기획이라 보기 어려울 것이다. 그런데 이승희는 그 성패를 논하는 데 그치지 않고 그것이 남겨 놓은 흔적에 보다 관심을 기울인다. 즉, 해방은 식민지기의 종결인 동시에, 전시동원체제를 통해 탄생한 것들이 비로소 영향력을 발휘하기 시작하는 지점이기도 했다는 것이다. 그가 짚어낸 것처럼, ‘국가’에 대한 감각, 특히 국가의 통제를 ‘지도’와 ‘지원’으로 바라보기 시작한 인식의 전환점이 탄생했다는 측면에서 전시체제가 새겨 놓은 흔적은 결코 무시할 수 없다.

이승희는 머리말에서, 자신을 냉전 시대 연구로 흘려보낸 무언가가 존재했으며 이제는 그 연유를 깨닫게 되었다고 고백한다. 1부의 마지막 장을 읽으며 그 깨달음에 어렴풋이나마 공감할 수 있었다. 식민지기 연구가 하나의 자족적인 영토로서 동떨어질 수 없는 이유, 반대로 해방이라는 사건이 완전히 새로운 연구의 원점이 될 수 없는 이유 또한 여기에 있을 것

이다.

3. 종족공간 : 괴물과 함께 살아가기

『숨겨진 극장』의 1부가 제도의 방향에 대해 논의하고 있었다면, 2부는 공간 속에서 펼쳐지는 정치학에 주목한다. 더 정확히 말한다면, 제도가 쳐 놓은 울타리, 검열이 형성한 감시망 속에서 실제 삶을 영위해야만 했던 사람들의 실천에 주목하는 것이다. 이 차원에서 이승희의 문제의식은 구조적 압력에 대한 묘사를 넘어선 범위로 확장된다. '구조화하는 구조'로서 작동하는 '아비투스' 개념을 통해 주체와 구조 사이의 상호작용에 주목했던 부르디외의 접근법이 떠오르는 대목이기도 하다. 식민지 조선의 극장은 괴물과 함께 살아가면서 어떻게 괴물화되지 않고 버틸 수 있었는가? 공생과 기생을 넘나드는 개별적 실천들은 착취와 저항이라는 이분법으로 모두 포함되지 않는 다층적 장을 펼쳐 보인다. 총 다섯 개의 장으로 구성된 2부는 조선극장이나 신불출처럼 초점화된 대상을 조명하기도 하고, 동아시아로 시야를 확장하기도 하면서 이 문제를 짚어 나가고 있다.

2부의 첫 번째 장과 두 번째 장은 1920년대에 발흥한 소인극운동의 양상과 극장에 내재된 공공 미디어로서의 성격에 주목한다. 소인극운동이 자본주의적 교환원리로부터 벗어난 실내극장 바깥의 활동에 주목한 것이라면, 지역의 극장 내지 준극장에 대한 탐구는 경성의 극장에 치우쳐진 기존의 연구 경향에 문제를 제기한다는 점에서 눈길을 끈다. 소인극과 지역의 (준)극장은 어떤 의미에서 볼 때 선행연구들이 짚어내지 못했던 '숨겨진 극장'의 한 형태였던 것이다.

이승희가 지적한 것처럼, 소인극운동의 발흥을 설명하기 위해서는 '3.1

운동이라는 사건을 경유하지 않을 수 없다. 들불처럼 일어난 소인극은 “새로운 정치적 요구에 대한 열망”을 반영한 사회적 현상이었기 때문이다. 소인극의 발생론적 배경이 이러할진대, 식민권력의 검열체제 역시 뚜렷한 대응책을 내놓지 않을 수 없었고, 결과적으로 소인극 운동은 주요 감시 대상으로 떠올랐다. 특히 사회주의와 접맥된 ‘프로.소인극’들이 일차적인 철퇴를 맞은 대상이었는데, 소인극이 일종의 대중집회로 간주됨에 따라 비교적 합법적 영역 속에 존재하고 있었던 여타 소인극 역시 점차 퇴조의 길로 접어들게 된다.

그러나 이승희는 검열에 의한 패배의 서사만을 그려내는 데 그치지 않는다. 그는 “소인극의 문화적 경험을 없던 것으로 되돌릴 수는 없”으며, 이 과정에서 야기된 인식의 변화와 정서적 충격의 경험이 “문화적 기억”으로 구성될 가능성이 높다고 지적한다. 요컨대, 소인극을 통한 불온성의 경험은 사라지는 것이 아니라 복류한다. 더 나아가 이 문화적 유전은 특정 장소를 매개할 때 비로소 가능해 지는 것인데, 이승희가 공회당과 같은 지역의 (준)극장들에 주목하고자 한 이유가 여기에 있다.

1920년대 초반, 함흥, 청진, 원산 세 지역에서 ‘공회당 겸 극장’을 표방한 곳이 동시다발적으로 출현한 바 있다. 이는 일본이라는 제국 속에 위치하면서도 ‘삼과 같은 조선인 사회 공동체를 구성하고자 했던 의지가 초점화된 결과’였다고 할 수 있다. 실제로 공회당은 연예물의 제공뿐 아니라 사회사업 및 집회에도 활발히 활용되었던 장소였는데, 공공적 성격을 강하게 띤 이들 극장의 출현 배경은 사유재산이라는 차원에서 모두 설명하기 어렵다. 어찌 보면 자본주의 경제원리로부터 벗어나 있는 듯한 동력에 대해 이승희는 ‘도덕경제’라는 개념을 적용한다. 톰슨의 개념인 ‘도덕경제’는 공식법규와 달리 전통 속에서 민중법규로 존재하는 공동체 내의 불문율을 가리키는데, 공회당에 적용된 ‘도덕경제’란 결국 제국의 체계와는 별도로 작동하는 ‘조선인 사회의 구성 매커니즘이 극장이라는 장소를 통해 초점화되고 있었음’을 시사한다. 물론, 중일전쟁이 본격화된 후 지역

극장들의 운영자가 일본인으로 바뀌고 관립 공회당 및 극장들이 다수 건설되는 등, 공중의 자율적 집회공간은 서서히 소멸하게 된다. 그러나 이승희는 이 공간 안에서 겪은 경험의 양식들이 “결코 삭제될 수 없는 흔적”이라는 점을 강조한다.

그렇다면 경성 내 주요 극장들의 경우는 어떠한가? 이승희는 ‘조선극장’이 가지고 있는 기표적 특수성과 스캔들에 가까운 몇몇 사건들에 주목한다. 즉, 종족공간으로서의 성격이 강하게 반영된 이름처럼 조선극장의 명멸과정은 “조선인극장의 존재론적 조건과 운명”을 암시하고 있으며, 정상적인 궤도를 벗어난 사건들은 “식민권력의 지배전략이 봉합한 흔적과 더불어 그 누수 지점을 드러내”고 있다는 것이다. 그런 의미에서 “빠라 살포 사건”이 유독 조선극장에서 집중적으로 나타났다는 점은 의미심장하다. 그러나 조선극장은 점차 종족공간적 성격을 상실해 나가게 되는데, 제일극장의 경영주 미나도야 히사요시가 조선극장의 경영권을 인수한 것은 소유권과 흥행권의 일치가 “합리적인 수익구조”로 정착되는 과정, 즉 조선인 경영자들의 영향력이 약화되어 가고 있음을 보여 주는 상징적 장면이었다. 더욱이 폭력단이 흥행의 역사에 개입하는 대목에 이르면 식민권력의 필요에 따라 좌지우지되었던 종족공간의 태생적 한계가 음울한 운명의 그림자를 드리우게 된다.

그럼에도 불구하고 이 엄혹한 장 속에서 “공간의 정치”를 피한 사례가 없었던 것은 아니다. 이승희는 이어지는 두 개의 꼭지를 통해 완전히 다른 렌즈를 교차하며 이 문제에 천착해 나간다. 하나는 대중극계의 걸출한 배우였으나 은퇴를 종용받은 후 만담가의 길을 걸었던 신불출의 행보를 추적하는 일이다. 이는 “흥행장 전체를 관통하는 문화구성의 계기적 요소”들을 한 예술인의 실천과정 속에 재배치하는 작업을 의미하기도 한다. 요컨대 ‘만담의 탄생’은 개인의 자의식으로부터 싹튼 실천인 동시에, 식민지 극장을 둘러싼 문화환경의 변곡점들이 만들어 놓은 “문화사적 사건”이기도 한 것이다. 다른 하나는 보다 거시적인 관점에서 동아시아 극장들의

공통성을 읽어내는 작업이다. 이승희는 식민지 조선과 중국의 극장문화를 견주면서, 양국이 공유하는 인식론에 대해 이야기한다. 즉, 신파 혹은 멜로드라마 현상은 “동아시아 멜로드라마가 서구 부르주아의 것과 결정적으로 갈라지는 대목”이며, “식민성의 자기표현”이라는 것이다.

4. 신파와 감정 : 견여법의 방식과 새겨진 흔적

이승희는 머리말을 통해 1부와 2부의 논의들이 3부로 나아가기 위한 징검다리임을 밝힌 바 있다. 검열이라는 “베일”을 들추고(1부), 그곳에 존재하고 있던 실천의 조각을 맞추며(2부), 그것이 역사가 되는 궤적으로 나아가고자 했던 것이다. 그런 의미에서 『숨겨진 극장』의 3부는 검열과 제도의 윤곽 속에서 식민지 조선 극장에서 이루어진 실천들이 텍스트에 흔적을 남겼던 거대한 ‘환류작용’에 대한 묘사라 할 만하다. 더 나아가 이 과정은 기존의 연극사 서술에 대해 새로운 대화의 장을 요청한다.

3부의 첫 번째 장인 “사상통제의 압력”은 검열과 연극사의 관계가 “매우 근원적”이라는 전제하에, 그 추이를 드러내는 국면들을 요약하고 있다. 하나는 검열이 연극사의 전개과정에 있어 강력한 장애물로 작동하는 양상들이다. 소인극에 대한 검열이 그 본격적인 시작점이라면, 좌파연극에 대한 제약은 조직 자체의 분쇄를 목표로 할 만큼 강력했다. 좌파연극과는 대척점에 있었던 신극 진영(특히 극연)도 사정은 다르지 않았다. 압박의 정도는 달랐을지언정, 검열은 연극인들이 이른바 ‘합법성’에 대한 감각을 내면화하지 않을 수 없었던 계기였다는 점에서 문제적인 대상이었다. 다른 하나는 검열이 조정해 나간 대중적 취향의 문제이다. 이승희는 1920년대의 ‘불온한 균중’이 검열을 통해 굴절된 결과, ‘증류된 우울의 중간계급’이 두드러졌으며, 1930년을 전후로 한 흥행시장의 ‘비약적 호조’는 이들이

‘넌센스에 유도된 결과에 다름 아님을 지적한다.

표면상 대중연예물의 번성을 보면, 사상통제의 도달점은 매우 성공적인 것으로 보인다. 그러나 사상통제가 정점에 달한 일제 말기에 이르러, 검열은 한국 연극사에 새로운 변곡점을 기입하게 되는데, 절대로 쉬일 수 없을 것처럼 보였던 연극/인들이 동원체계의 성립과 함께 혼류되며 역량의 결합을 보여주었던 것이다. 그리고 이는 해방 이후의 연극사를 이해하기 위한 근원적 풍경을 제공한다는 점에서 주목하지 않을 수 없다.

한편, 2부의 마지막 문단에서 언급되었던 ‘신파의 문제, 그리고 그것이 ‘사회주의’라는 통로와 만나는 장면’에 대한 묘사는 3부를 통해 구체화된다. 기존의 연극사 서술은 ‘신파’를 ‘미달한 근대성’의 차원에서 평가절하해 왔던 것이 사실이다. 그러나 이승희는 ‘신파’를 기의가 아닌 기표로 읽을 것을 요청하면서, 그것이 다양한 자양분과 접맥되는 가운데 유동해 온 개념이었음을 강조한다. 즉, 미적 특질로서의 ‘신파’는 한국 사실주의극의 성립과정에 지속적으로 영향을 미쳐 왔을 뿐 아니라, ‘식민성의 자기표현’으로서 고유하게 취급되어야 한다는 것이다. 이를 통해 이승희는 전작인 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』에서 보여 주었던 문제를 재론하는 한편, 검열이라는 변수를 추가했을 때 비로소 파악 가능한 지점들을 아울러 풀어내고자 했다.

이승희에 따르면 ‘신파’란 세계를 도덕적으로 양극화된 곳으로 인식하는 태도이며, 절대적인 무력감에 빠져 있음에도 불구하고 자신이 속한 세계의 질서를 완전히 수락하지 못하는 주체의 태도를 의미한다. 어찌 보면 ‘정신승려’처럼 보이기까지 하는 이 이율배반적인 태도란 어디에 기원을 두고 있는가? 이승희는 이 현상의 심층에 반대 방향으로 강력하게 작용하는 두 개의 힘이 놓여 있음을 강조한다. 진화론의 발전사관에 기반한 근대적 시간의식이 한쪽 극이라면 식민지 검열은 이를 저지하는 힘으로 작용한다는 것이다. 미적 특질로서의 ‘신파’에서 가장 두드러지는 것은 “감정의 격동”이며, 이는 얼핏 보아 관련이 없어 보일 법한 사회주의와 친연

성을 보여 주기도 한다. 검열은 ‘언어의 위기를 낳고, 그로 인한 곤경은 “신화의 주술적 힘을 복원하도록 요청”하는 요인이 되었기 때문이다.

『숨겨진 극장』의 마지막 두 챕터는 굉장히 흥미로운 대조를 이루고 있는 것처럼 보였다. “신화와 유평”을 통해 이승희가 주목하는 것은 식민 권력의 시스템이 행사한 역능의 영악함이다. 왜소한 식민지 조선의 문화장 속에서 ‘조선적인 것’의 생산은 극히 미미했고, 식민권력은 그것을 통제 가능한 것으로 여기면서, 어느 정도 출구를 열어 두곤 했다. 이는 문화통치 이후 조선어 신문을 용인했던 것과 같은 맥락에서 전략적 차원의 필요성이 반영된 결과이기도 할 것이다. 오히려 식민권력이 관심을 기울인 것은 “종족적인 것으로의 전유 가능성”에 대한 차단이었는데, 외화를 비롯한 이수입물이야말로 초점화된 검열대상이었던 것이다. 그런 의미에서 1930년대 중반 이후 풍속취체가 새로운 문제로 부각된 것은 자연스럽게 헐리우드 영화에 대한 수입 제한을 정당화하는 논리로 기능할 수 있었다.

반면, 마지막 장인 “국민연극의 단층”은 식민지기 연극인들이 열어 놓은 틈의 문제에 천착하고 있다. 일제 말기는 좀처럼 그 민낯을 드러내지 않았던 식민권력이 전방위적 호명 기제를 작동시켰다는 점에서 이전과 확연히 다른 시기였다. 그런데 이 엄혹한 시기에, 그것도 제국의 프로파간다에 가장 성실히 복무한 국민연극이 텍스트 속에 균열의 흔적을 새겨 놓았다는 점은 흥미로운 사실일 수밖에 없다. 이승희는 임선규와 박영호의 희곡을 통해 그 가능성을 되짚어나간다. 물론 그들이 형성한 텍스트의 틈이 의도적인 우회로였는지, 예기치 않은 균열이었는지는 확증하기 어렵다. 그러나 이승희는 이 지점에서 주목할 만한 문제들을 설정한다. 즉, 국민연극은 이들이 견지해 온 스타일이 돌출될 수 있는 역설적 계기를 제공했으며, 그간 평가절하되어 왔던 ‘감상주의’의 희곡사적 가치를 재발견할 수 있도록 해 주었다는 것이다. 예컨대 국민연극을 창작과 맞물린 임선규 특유의 멜로드라마적 상상력은 역사의식과 접속하게 된 결과 세

계의 폭력을 견뎌내는 유효한 방식을 보여주었으며, 박영호가 견지하던 ‘밑바닥 감성’은 연민과 공감의 윤리적 가치를 확인하게 해 주었다.

5. 윤리 : 묶어내면 비로소 보이는 것들

분명 『숨겨진 극장』은 매력적인 책이다. 그리고 무엇보다 그 매력은 저자의 단호하고도 명쾌한 문장에 기원을 두고 있다. 이승희는 머뭇거리지 않으며, 매듭을 묶어내야 할 때 확실한 입장을 보여준다. 마치 모든 책임은 자신에게 있다는 듯이.

그러나 이 책의 진정한 미덕은 단호한 문장에 뒤따르는 신중한 단서조항들에 있다. 또한 차근차근 쌓아올린 실증적 자료들의 단단함이 문장의 무게를 지탱해 주고 있다. 선행 연구의 좌표들을 정확히 표정하고, 자신의 위치를 역으로 탐색하는 정교한 감각 역시 귀감이 된다.

거시적 시각을 취했을 때 비로소 볼 수 있는 지점들을 짚어낸다는 점은 『숨겨진 극장』의 분명한 성취라고 할 수 있다. 다만 약간의 우려는 남는다. 몇 개의 변곡점을 설정하긴 했지만, 식민지기 극장문화사 전반을 통괄하는 책의 특성상, ‘검열’이라는 시스템을 연속적이고 총괄적인 서사로 묶어내려는 강박이 다소 엿보이기 때문이다. 그러하다보니 그에 조응하는 연극사도 유사한 경로로 서술될 가능성이 없지 않아 있었을 것이다. 물론 저자는 “식민지 검열의 결과를 명쾌하게 정리하는 것만큼 무모한 것은 없”다며 스스로를 경계하고 있다. 과문한 평자의 오독이라면 양해를 바랄 뿐이다.

또한 저자는 식민지기 극장, 특히 1930년대의 극장을 ‘계토’로 지칭하고 있다. ‘계토’는 ‘종족공간의 위축’이라는 측면에 주목한 표현이다. 다만 ‘계토’는 소외된 공간인 동시에 보호소의 의미도 내포하고 있음을 간과할 수

없다. 그런 의미에서 동양극장의 건립이 조선인 극장 전체의 종속성이 협소화되었다는 징후로 해석되는 것은 쉽게 동의하기 어렵다. 물론 동양극장의 탄생 자체를 신화로 받아들일 수는 없지만, 1930년대 중반이 대중극 자체가 산업적 임계점에 도달한 시기였음을 고려할 필요가 있다고 보기 때문이다. 발성영화 전환기에 연극은 식민지 극장업의 ‘캐쉬카우’ 역할을 담당했지만, 당대 극장 프로그램의 편성을 통시적으로 검토해보면, 연극인들이 설 자리는 점점 좁아지고 있었다. 이런 상황을 고려한다면 동양극장의 탄생과 그 연극사적 의의는 매체장의 역학 속에서 재검토될 필요가 있을 것이다.

그러나 이승희가 『숨겨진 극장』에서 보여준 ‘큰 그림’을 신뢰할 수밖에 없었던 것은 그가 대상과 거리를 둔 채 멀리서 바라보고 있는 것이 아니기 때문이다. 오히려 이는 대상과 고투하며 온몸으로 부대끼 후 지나온 자취를 되돌아보는 일에 가깝다. 이것은 『숨겨진 극장』이라는 멋진 제목의 탄생 비화며, 그가 스스로 밝힌 동료 연구자들과의 지적 교류과정에 대해 읽을 때마다 떠올리던 생각이었다. 그런 의미에서 어찌 보면 이 책은 한 명의 연구자가 통과해 온 치열한 시간들의 정리처럼 느껴지기도 한다.

사실, 평자가 그의 오래된 독자였음을 고백해야겠다. 그렇기에 『숨겨진 극장』에 실린 글들은 대개 예전에 읽었던 것들이기도 했다. 하지만 개별 논문들을 모아 놓고 읽으니 비로소 보이는 것들이 있었다는 점도 털어놓아야겠다. 당연히 여기에는 단순한 논문 모음집을 넘어서기 위해 연결고리를 마련하고, 공들인 배치를 고민하던 저자의 수고로움이 반영되어 있으리라.

개인적 소회를 밝히자면, 검열은 식민지기 연구자로서 통과하지 않을 수 없는 대상이라 이해해 왔으나, 언제나 부담스러웠던 것이기도 했다. 어둠 속을 걷다가 덩달아 눈앞이 캄캄해지는 경험을 하기 싫어서였을까? 그러나 하나의 큰 줄기로 엮어진 『숨겨진 극장』은 ‘피부에 스미는 어둠’

을 중국에 ‘잉크로 바뀐 이들의 이야기를 담고 있었다. 더 나아가 저자는 왜소할지언정 무력하지만은 않았던 식민지 극장들의 이야기를 들려준다. 소위 ‘국뿔’에 취하는 것은 경계해야겠지만, 연구자에게 대상에 대한 사랑과 애정은 곧 윤리이자 원동력이기도 하다. 진정한 풍자란 대상에 대한 사랑으로부터 시작한다는 오든의 말이 떠오른다. 그리고 그가 책을 닫으며 인용한 누스바움의 문장을 되새겨 본다.

“애련의 바다가 뽕뽕 어는 것은 지적인(따라서 도덕적인) 치욕의 전조이다”