

주제어: 무단통치, 흥행/장, 통제, 기생, 1915년, 풍속, 매일신보

# 무단통치기 흥행/장 통제의 기술\*

이승희\*\*

## <차례>

1. 풍속 통제의 ‘너머’
2. 취체의 통제와 무단통치의 효율성
3. 기생, 통제의 표적 혹은 財源
4. 新/舊 흥행의 정치와 1915년
5. 萬歲 前

## <국문초록>

1910년대 흥행/장에 대한 식민권력의 통제 기술은 기본적으로 ‘무단통치기’라는 이 시대의 본질과 결부되어 있었다. 이 시기는 식민권력(發) 담론과 긴장관계를 형성할 담론의 주체가 공공영역에서 사라지고 ‘무단통치’로 요약되는 정책수행의 일방성과 폭력성이 본격화한 시기였다. 점에서는 그 이전과는 근본적으로 다른 조건에 놓여 있었다. 흥행/장은 한일합병과 동시에 조선총독부의 통치전략에 따라 강제적인 전환의 대상으로 조정되었고, 그로부터 빚어진 부작용은 극장을 상풍패속의 장으로 표상화하면서 경찰권의 개입을 합리화하는 알리바이가 되었다. 예인, 특히 기생은 그런 점에서 중요한 통제대상이었는 데, 한편으로는 위생·풍속 통제라는 명분을, 다른 한편으로는 재원확보라는 실리를 충족시켜줄 수 있었기 때문이다. 신/구 흥행에 대한 해석의 정치가 풍속통제와 결부되어 있던 것도 같은 맥락이라 할 수 있겠지만, 1915년을 전후로 하여 일정한 추이를 보여주듯이 풍속통제는 엄밀히 말하자면 다른 무언가를 통제하기 위한 보형물과도 같은 것이었다. 그러나 식민권력의 흥행/장에 대한 해석의 정치나 통제가 완벽하게 수행되었다고 보기는 힘들 것이다. 특히 기생집단에서 식민권력의 통제범위를 초과하는 몇 가지의 징후들은 1910년대 후반에 중요한 변화가 일어나고 있음을 시사한다. 그럼에도 불구하고 무단통치기 식민권력의 흥행/장에 대한 통제의 기술이 어떠한 문화사적 결과를 남겼는가는, 3·1운동 이후 흥행/장과의 ‘관계’에서 설명될 때 비로소 객관화될 수 있을 것이다.

\* 이 논문은 2007년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-361-AL0013).

\*\* 고려대학교 민족문화연구원 HK연구교수

## 1. 풍속 통제의 ‘너머’

1910년대의 기록들 그리고 후대 연구들에 의해 묘사된, 이때의 극장은 그야말로 음부탕자들의 세계였다. 객석을 채우고 있는 불순한 기류들도 그렇거니와, 무대 또한 상풍패속의 연행물이었으며, 그 연행자들은 추문의 주인공들이었다. 이 표상의 진원지가 일단 『매일신보』라는 조선총독부 기관지였던 만큼 편집진의 의도를 걸러 이해해야 하겠지만, 극장이 상풍패속의 장으로 표상화된 것은 이미 1900년대부터 시작된 일이었다. 협률사로부터 시작된 근대극장은 “대한제국을 구성할 건전한 국민, 문명화된 국민과 대치되는 표상”, 즉 “야만적 존재”로 표상되었다.<sup>1)</sup> 일본 메이지 정부의 사례를 모방한 이인직 등 친일인사들이나 신채호·박은식 등 민족주의 및 자강운동 계열 인사들 - 양자 모두는 그 내용에 있어서는 상이함을 보여주었으나 연극개량의 필요성에서만은 일치된 견해를 보여주었으니,<sup>2)</sup> 이는 바로 새롭게 등장한 이 공간이 면대면(面對面)이 이뤄지는 하나의 공공영역일 수 있음을 보았기 때문일 것이다. 물론 통감정치기에 흥행/장의 향방은 아직 모호한 상태였는데, 이를테면 <은세계>의 공연은 - 양진영의 요구 ‘사이’에서 - 연극개량론의 상징적이고도 실질적인 중심이기는 하였으며 그 정체를 충분히 드러낸 상황은 아니었다. 그럼에도 불구하고 분명한 사실은 흥행/장 개량의 향방이 정책적 결정권을 쥐고 있던 통감부에 의해 진행되고 있었고, 한일병합 이후 이를 조선총

1) 문경연, 「한국 근대연극 형성과정의 풍속통제와 오락담론 고찰-근대초기 공공오락 기관으로서의 ‘극장’을 중심으로」, 『국어국문학』 151, 국어국문학회, 2009, 344면.

2) 1900년대 연극개량 논의에 있어서 대별되는 두 계열의 성격에 대해서는 다음을 참조하라. 이상우, 「근대개량기의 연극개량론과 서사문학에 나타난 국민국가 인식」, 『어문논집』 54, 민족어문학회, 2006.

독부가 이어받았다는 점이다.<sup>3)</sup>

그런 점에서 1910년대에도 여전히 극장이 상풍패속의 장으로, 혹은 음부탕자의 대합소로 표상화되고 있었다는 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 통감부시기로부터 시작된, 흥행 장에 대한 식민권력의 작용은 병합 이후에도 그 일관성이 유지되고 있었다. 더욱이 그러한 담론정치가 조선총독부 혹은 『매일신보』에 의해 완전히 장악됨으로써 실질적인 수준에 도달하기에 이르렀다. 논설류 기사들은 말할 것도 없고, 실명까지 거론하며 ‘사실임’을 강박적으로 웅변하는 사건의 기록은 문학적이기까지 하다. 그러나 문체는 그렇게 간단치 않다. 표상의 의심스러운 구석을 짚어낼 수는 있어도 표상의 원천을 아예 없었던 것으로 만들 수는 없으며, 더욱이 독자의 목소리를 통해 생생하게 전달된 증언들은 식민권력의 해석에 동의의 표하는 것으로 보이기 때문이다. 『매일신보』가 이미 해석의 정치를 한 결과라는 점을 감안하더라도, 극장이 상풍패속의 장이라는 식민권력의 해석이 일정한 헤게모니를 가지고 있었던 것은 분명해 보인다.<sup>4)</sup>

이 헤게모니가 가능했던 것은 - ‘음부탕자’니 ‘상풍패속’이니 하는 어휘가 시사하듯 - 흥행/장에 관한 그 해석의 지점이 ‘풍속’이었기 때문이다. 마치 1900년대 후반 정치적 입장이 상이함에도 식자층들이 흥행/장 개량의 필요성에는 의견의 일치를 보았던 것처럼, 병합 이후 『매일신보』와

익명의 독자들이 일치된 견해를 보인 것은, 풍속문제가 “명백하게 일상에 대한 국가 관리 및 엘리트층의 비엘리트문화에 대한 계몽과 지배의 방식과 관련”<sup>5)</sup>되어 있었음을 시사한다. 극장문화가 기왕에는 없었던 전연 새로운 문화유형이었다는 점에서, 그로부터 빚어진 ‘혼란들’은 식민권력에는 통제의 명분이 되었으며 익명의 독자들에게는 오래된 공통의 감각과 충돌하는 상풍패속이 되었다. 그리하여 심지어 극장은 “사회에 대하여 천백가지의 폐해는 있을망정 일호반점의 이익은 없다”<sup>6)</sup>는 극단적인 성토까지 나올 수 있었다.

그러나 병합 이후의 상황은 통감부시기와 본질적인 차이가 있었으니, 그것은 식민권력(發) 담론과 긴장관계를 형성할 담론의 주체가 공공영역에서 사라졌다는 점이며, ‘무단통치’로 요약되는 정책수행의 일방성과 폭력성이 본격화했다는 점이다. 각종의 경찰제도가 그 근간이었음은 물론이지만, 여기에는 다양한 식민통치기술이 따랐다. 조선총독부는 여러 문화기획을 통해서 피식민자들을 새로운 주체로 호명하는 데 게을리 하지 않았으며, 유일한 조선어신문인 『매일신보』를 통해 “조선인들의 생활 세계에 광범위하고 깊숙이 침투하여 조선인들을 규율하던 행정, 경찰기구를 연장하는 네트워크”<sup>7)</sup>로 삼아 식민통치의 효율성을 높이고자 했다.

물론 ‘강점’의 상황에서 전면적일 수 없었던 저항은 “발원지를 알 수 없는 갖가지 소문과 풍설”로 드러났는데, “공식 언론기관을 신뢰할 수 없었던 1910년대 당시 소문은 ‘정보’의 일종으로서 유통되는 동시 저항으로 조직되지 못한 불만과 불안을 표현”<sup>8)</sup>해냈다. 즉 소문은 “기층 피식민자인

3) 베이징 정부의 국민-국가화 정책 간의 관계, 그리고 통감이었던 이토 히로부미가 대한제국에서 연극개량을 추진하기 위해 가와카미 오토지로(川上音二郎)를 지목했던 정황, 그리고 일본과 한국의 신파극 관계를 정책적 차원에서 접근한 연구는 김재석의 다음 논문들을 참조하라. 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연구학적 연구」, 『어문학』 67, 한국어문학회, 1999; 근대극 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연구학적 연구, 『한국극예술연구』 17, 한국극예술학회, 2003; 한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구, 『어문학』 88, 한국어문학회, 2005.

4) 윤상길은 ‘식민지 공공영역(colonial public sphere)’이란 개념에 의거하여 1910년대 언론 상황을 헤게모니적인 측면에서 분석했다. 그에 의하면 식민지 공공영역은 식민지사회 내에서 여러 담론들이 공존대립하는 가운데 식민지배에 의해 피식민자의 문화적 가치가 폐기·굴절·부정되는, 여론 형성의 물리적/상징적 공간으로 요약될 수 있다. 윤상길, 「식민지 공공영역으로서의 1910년대 『매일신보』」, 『한국언론학보』 55-2, 한국언론학회, 2011 참조.

5) 권명아, 풍속 통제와 일상에 대한 국가 관리—풍속 통제와 검열의 관계를 중심으로, 『민족문화사연구』 33, 민족문화사학회, 2007, 375면.

6) 연극장을 야학교로 아는가, 『매일신보』, 1914. 2. 27.

7) 김현주, 1910년대 초 『매일신보』의 사회담론과 공공성, 『현대문학의 연구』 39, 한국문학연구학회, 2009, 263면.

8) 권보드레, 『1910년대, 풍문의 시대를 읽다』, 동국대 출판부, 2008, 15면. 소문의 스펙트럼은 매우 다양하다. 이를 엿볼 수 있는 자료는 같은 책 21~44면을 참조하라.

들의 식민지배 상황에 대한 집합적 해석의 노력으로서 이들의 저항적 의지의 발로이자 억압된 커뮤니케이션 욕구가 분출된 ‘저항적 공론장’<sup>9)</sup>이 되었다. 식민권력의 전일적인 지배를 투과한 소문의 존재는 무단통치 스스로 야기한 돌연변이였다. 1910년대 극장 안에서도 그런 소문들을 은밀히 주고받았는지 모른다. 극장은 비공식적인 채널이 가능한 집합공간이자, 문자화될 수 없는 구술문화가 매개되던 공간이며, 수행성이 중심이 되는 공간이었기 때문이다. 지금으로서는 극장에 흘러 다니는 소문과 풍설의 실체를 증명할 방법도, 그 부재의 현존이 1910년대 피식민의 문화사와 어떤 관계에 있었는지 그 경로를 찾기도 난망하다.

사정이 이러하다면, 무단통치기에 흥행/장에 대한 조선총독부 혹은 그 메가폰이었던 『매일신보』의 주된 표적이 ‘풍속문제’였다는 점을 다르게 이해할 필요가 있다. 주지하는 바와 같이, 식민지시대 사전검열과 현장취체의 표적은 ‘치안방해’와 ‘풍속피란’이 핵심이었으나, 1910년대의 경우 그 무게중심은 풍속에 집중되어 있었다. 이때는 흥행/장에서 치안을 위태롭게 할 주도세력이 성장하지도 않았지만, 설사 존재한다고 해도 그 등장 자체가 원천 봉쇄된 상황이었다. 그렇다고 해서 1910년대 흥행/장을 둘러싼 풍속통제의 성격은 풍속 고유의 무엇이라고 말하기는 난처한 감이 있다.

당시 극장의 풍속개량 논의와 경찰통제를 “공공극장이 근대적인 사회기관의 하나로 제도화되는 과정에서 필연적으로 수반되었던 일부”로 해석할 여지가 없는 것은 아니다.<sup>10)</sup> 이러한 시각은 기왕의 논의들에서 지배적이었던 지배와 탄압이라는 시각을 지양하면서 일련의 현상들이 ‘어떻게’ 일어났는가, 즉 그 ‘과정’을 설명한다는 점에서 당대에 대한 인식을 새롭게 하고 있음이 분명하다. 그럼에도 불구하고 이는 이 시기의 풍속통제를 근대화 일반에서 나타나는 국가권력의 개입 양상으로 파악하는 것

은, 근대화 과정 자체를 투명한 것으로, 그리하여 풍속통제 또한 투명한 것으로 간주할 위험이 있다. 근대로의 전환이 일본제국에 의해 폭력적으로 강제되었고, 그 방향성이 ‘제국’의 이해 즉 식민통치의 본원적 목적과 결부되어 있는 이상, 흥행/장을 둘러싼 풍속통제 또한 궁극적으로 무엇을 위한 것이었던가를 숙고해야 하기 때문이다. 다시 말해, 1910년대 풍속문제는 그 자체로 주시되기보다는 당시 구체적인 식민통치전략과 흥행/장의 역학 속에서 맥락화되어야 한다.

그런 점에서 이 글은 풍속문제를 ‘경유’하면서도, 그 ‘너머’에 있는 1910년대 흥행/장 통제의 기술을 세 가지 측면에서 살펴보고자 한다. 첫째는 흥행/장을 둘러싼 법제와 그 수행성의 문제를, 둘째는 흥행/장의 인력 가운데 가장 문제적이었던 기생을 통해 통제의 명분과 실리를, 마지막으로 흥행의 실체가 드러낸 통제의 정치를 다룸으로써, 무단통치기 흥행/장 통제의 기술이 지니는 역사적 함의를 생각해보고자 한다.

## 2. 취체의 통례와 무단통치의 효율성

합병 이후, 조선총독부는 흥행/장 취체를 위한 별도의 법령을 제정하지 않았다. 다만, 부산이사청령(1910.4.1) 제1호 「劇場寄席취체규칙」<sup>11)</sup>과 제2호 흥행취체규칙과 같은, 통감정치기의 법령을 준용하거나 통첩의 형식을 취한 것으로 알려져 있다. 이사청시대의 「취체규칙」은 다분히 일본인 흥행/장을 염두에 둔 최소한의 법적 규정으로 보이는데, 정교한 조목들로 구성된 일본의 「취체규칙」에서 주요조목만을 간추린 것이다.<sup>12)</sup> 이

11) 이 법령은 우수진이 발굴하여 소개된 바 있다. 법령 전문은 우수진, 『한국근대연극의 형성』(푸른사상, 2011), 347~349면을 참조하고, 이 밖에 식민지조선의 법령들과 일본 내지의 법령은 한국영상자료원 편, 『식민지시대의 영화검열 : 1910~1934』(현실문화연구, 2009)를 참조하라.

9) 윤상길, 앞의 논문, 66면.

10) 우수진, 「연극장 풍속개량론과 경찰 통제의 극장화—한일합병 전후를 중심으로」, 『한국극예술연구』 32, 한국극예술학회, 2010 참조.

사청시대의 법령이 일본내지의 것을 간소화한 것이듯이, 1910년대에도 일본내지의 「취체규칙」들이 그 골간을 이루었다. 이를테면 1916년 다음의 기사를 보도록 하자.

요사이 경성 내 연극장 활동사진관의 상황을 보면 폐회되는 일이 많이 있다고도 할 만한 바 **연극을 흥행할 때에 참혹한 것이나 또는 외설한 행동을 하여 관객의 악감정을 일으키는 일과 또 관객이 변사 기타 배우실에 출입하는 일과 또는 배우나 변사가 함부로 관람석으로 출입하는 등 풍속을 해케 하는 일과 또는 남녀석 간에 혼란한 일이라든지 동석하는 일과 활동사진 변사로 풍속을 해케 하는 설명하는 등이 있으면** 자금으로 소관 경찰서에서는 엄중히 취체하여 풍기를 숙정할 계획이라더라. (『극장의 풍기취체』, 『매일신보』, 1916. 4. 1)

이 기사에 실린 취체대상들은 - 부산 이사청령 제2호에는 없는 것들도 포함되어 있는 - 당시 일본에서 시행되던 법령들에서 어김없이 등장하는 내용이거나, 1920년대 이후 식민지조선의 법령들에서도 공통적으로 발견되는 것들이다. 『매일신보』의 이 기사는 국가기관의 각종 행정문서 등을 “받아 적은” 것<sup>12)</sup>임이 분명하며, 취체당국이 일본내지의 것을 참고자료로 활용하고 있었음을 보여준다. 당시 흥행/장 취체의 실태를 간단하게 정리하면 다음과 같다.

먼저, 흥행장 취체는 주로 공안위생과 소방안전에 집중되어 있었다. 부산이사청령 제1호에도 적시되었듯이, 흥행장을 신축하고자 할 때는 반드시 그 정원을 밝히도록 되어 있었는데 이 역시 위생과 안전 모두와 관계되는 것이었다. 취체당국은 문제가 있다고 판단되면 사안에 따라 주의, 개보수, 영업금지, 폐관 등의 명령을 내렸다.<sup>14)</sup> 사실, 위생과 안전 문제는

12) 이승희, 「식민지시대 흥행(장) 「취체규칙」의 문화전략과 역사적 추이」, 『상허학보』 29, 상허학회, 2010, 150~151면 참조.

13) 김현주(2009), 앞의 논문, 261면.

식민지시대 내내 해결되지 않았다. 이 시기 일본의 「취체규칙」들 혹은 1920년대 식민지조선의 것들 참고하면, 흥행장 신축 규정은 안전과 위생을 위해 매우 까다로운 편이었지만, 설혹 신축당시로서는 매우 훌륭한 극장이었어도 꾸준히 개보수를 하지 않는다면 이내 곧 낙후한 시설로 전락할 수밖에 없었다. 게다가 극장의 제한된 수효 또한 문제였다. 흥행의 인기가 점차 높아가고 있어도, 극장의 신설이 용이치 않았기 때문에 극장의 인원초과는 잦은 현상이었기 때문이다. 정확한 시점은 불확실하지만 1910년대에 한동안 극장의 신설을 불허된 적이 있었는데,<sup>15)</sup> 이는 아마도 “기존 흥행업자들의 영업권을 보장”<sup>16)</sup>해주는 특혜였을 가능성이 높다. 이밖에 예인과 관객의 준수사항도 취체대상이었는데, 1910년대에 가장 논란이 되었던 풍속문제가 바로 이로부터 나왔다.

다음으로, 흥행을 하기 위해서는 서류를 구비해<sup>17)</sup> 관할경찰기관의 인가를 받아야 했다.<sup>18)</sup> 이때 검열도 받았는데 검열처가 전국적으로 통일되어 있지 않아, 필름검열의 경우 경성은 경무총감부가, 여타의 지역에서는 각도 경무부가 담당했으며<sup>19)</sup> 연극과 같은 공연예술은 관할경찰서나 주재

14) 이와 관련된 『매일신보』 기사들은 다음과 같다. 원각사의 연극 금지, 1912. 10. 2; 「연극장 약폐」, 1910. 10. 22; 「연극장과 위생」, 1912. 6. 1; 「광무덕을 슈리」, 1912. 11. 12; 우미관에 加一棒, 1913. 5. 3; 단성사 불청결과 嚴諭, 1914. 1. 30; 「연흥사 허가 작소」, 『매일신보』, 1914. 11. 7.

15) 1916년 현재, “이미 베푼 활동사진관 외에 다른 곳에 신설을 허가치 않음”을 알 수 있다. 「경성풍기취체-활동사진의 단속」, 『매일신보』, 1916. 1. 14. 한상언은 1913년 이후 활동사진관의 신설이 불허했다고 단정했는데, 이후 새로운 극장이 신축되지 않은 점을 고려하면 이는 당국의 방침으로 해석될 수도 있을 것이다. 한상언, 1910년대 경성의 일본영화인 연구, 『영화연구』 40, 한국영화학회, 2009, 250면.

16) 한상언(2009), 위의 논문, 같은 곳.

17) 부산이사청령 「흥행취체규칙」에 의하면, ①흥행주의 성명, 주소, ②흥행의 종류, 연극은 그 줄거리, ③예인의 族籍, 성명, 연령, 예명, ④흥행장소, 기간 및 개폐시각, 가설흥행장은 그 구조사양서, ⑤입장료, 좌석료, 기타요금 등이다.

18) 관련기사는 다음을 참조하라. 以和團의 困難, 『매일신보』, 1912. 9. 22; 연예계, 『매일신보』, 1912. 9. 25. 이화단이 흥행허가신청을 했으나 수개월 동안 소식이 없다가 비로소 허가가 나왔다는 기사이다.

19) 1920년에 가면 검열처가 경무국 보안과로 이전된다. 「활동영화의 검열은 경무국 보안과에서 검열한다」, 『매일신보』, 1920. 2. 3.

소와 같은 하급기관에서 검열이 이루어졌다. 검열 절차나 방식 또한 별로 체계적이지는 않았다. “내지 도처에서 금지된 그림을 이입하여 불의한 이익을 탐하는 자”가 있고, “서양 그림과 연극 그림에는 풍속을 문란케 할 염려가 많으므로” 취체를 엄중히 행하며, “신과연극의 각본도 이후에는 자세히 검열”<sup>20)</sup>하겠다고 했으나, 이후로도 검열제도가 엄격하게 정립되지는 않았다. 이를테면 필름검열을 상영예정 당일 오전에 받고, 바로 그 날 주·야간 흥행을 하는 식이었다.<sup>21)</sup> 각본검열도 줄거리에 해당하는 스지가키[筋書, すじがき]로 대신했다.<sup>22)</sup>

흥행에 관한 별도의 법령이 제정되지 않았다는 사실이 시사하듯, 흥행 취체의 제도화가 이때까지는 식민통치에 있어 절실한 사안이 아니었다. 이러한 무단통치기의 느슨함은 한편으로는 흥행시장의 미발달 상태를 지시하는 것이기도 하지만, 그만큼 흥행/장이 치안유지에 있어 결코 위협적이지 않았음을 반증한다. 뿐만 아니라 검열단계의 느슨함은 현장취체에서 ‘충분히’ 보완될 수 있었으며, 관할경찰서는 수시로 흥행주무자들을 불러들여 주의와 훈시를 내렸다.<sup>23)</sup> 그리하여 현장취체는 주로 위생이나 안전, 그리고 무엇보다도 풍속의 문제로 집중되었다. 관할경찰서나 당직경찰은 일반적으로 극장 안에서 벌어지는 여러 소란들을 통제하고,<sup>24)</sup> 풍속문란을 최소화하기 위한 방책으로 학생의 극장출입을 금지하거나<sup>25)</sup> 객석의 남녀구분을 요구하는<sup>26)</sup> 등의 수준에서 업무를 수행했다.

20) 「연예계의 嚴締」, 『매일신보』, 1913. 3. 19.

21) 「<가비리아> 호평, 기관하며 곳 만원, 연기는 안이 좋다」, 『매일신보』, 1917. 4. 8.

22) 「붓방아」, 『매일신보』, 1919. 7. 23.

23) 「깎서 被捉」, 『매일신보』, 1911. 4. 26; 「단성사 엄중 단속」, 『매일신보』, 1911. 4. 29; 「각 연극장과 주의 건」, 『매일신보』, 1911. 7. 18.

24) 우미관에서 절도사건이 발생하자, 형사들이 관객들의 신체를 검사하여 물의를 일으킨 적도 있었다. 우미관의 소동, 기침아비 금시계를 일어, 형사가 관객의 몸을 뒤져」, 『매일신보』, 1919. 11. 14.

25) 「연극과 여학생」, 『매일신보』, 1911. 4. 9.

26) 활동사진관의 취체」, 『매일신보』, 1915. 9. 3; 극장풍기 취체」, 『매일신보』, 1915. 9. 9.

현장의 취체 - 이 말단에서 이뤄진 취체의 내용과 『매일신보』를 신뢰한다면, 1910년대 흥행/장 취체는 무대의 예인이나 객석의 관객 할 것 없이 무질서와 상풍패속의 주범들인 그들을 건전한 근대인으로 길러내기 위해 불가피한 필요악처럼 보인다. 그러나 그 말단의 상위, 즉 흥행/장 취체가 어떠한 통치 원리에 입각하고 있었는가를 고려해야 한다. 이 문제는 일본제국의 기획과 연동하여 이해될 필요가 있다. 이를 위해 1900년대 하반기로 거슬러 올라가면, 일본에서는 하층계급이 향유하는 오락의 유용함을 긍정하되 이를 개량하여 극장 및 요세와 같은 공간을 ‘통속교육’의 장으로 삼을 것을 주장하는 논의가 제기되었다.<sup>27)</sup> 또한 같은 맥락에서 그때까지 서민예술로 존재했던 가부키를 개량하여 상류층이 함께 아우르는 고상한 예술로 고양시키고자 하였다.<sup>28)</sup> 이 쌍방향적인 개량론의 핵심은 일본이 근대국민국가로의 성공적인 전환을 위해 노력했던 근대화의 일환이었으며, 더 나아가 ‘제국’으로서의 일본이 식민지에 대해 취해야 할 방향과도 결부되어 있었다.

물론 조선총독부가 식민지조선에서 취한 것은 전자의 경우로 제한되었다. 즉 식민지의 수준을 자국의 하층계급과 비슷한 것으로 상정하여 훈육 혹은 통속교육이 필요한 대상으로 삼았다.<sup>29)</sup> 따라서 기본적으로는 통감부시기부터 진행된 풍속통제는 재조선 일본인사회와 조선인사회를 동시에 겨냥하고 있었다. 특히 재조선 일본인사회에 대한 취체당국의 입장이 주목되는데, 한편으로는 “재한일본인”의 바람직한 조선 이주와 정착, 건전한 풍기 향상을 도우려는 목적 하에 일상적인 차원에서의 취미

27) 홍선영, 「통속」에 관한 異說 - 메이지 대중문화와 신과의 위상, 『일본문화연구』 29, 동아시아일본학회, 2009, 238~242면 참조.

28) 이상우(2006), 앞의 논문, 418~422면 참조.

29) 홍선영(2009)은 통속오락론이 곧 ‘대중예술’의 출현을 대망하는 것으로서 일본뿐만 아니라 식민지에도 파급력이 있는 예술이 절실하다는 차원에서 전개되었다고 보았으며(앞의 논문, 240~241면), 문경연 역시 홍선영의 견해를 이어받아 통감부 경무국장 나가노(中野)의 발언을 통해 그 논리가 그대로 적용되었다고 보았다. 문경연(2009), 앞의 논문, 356~360면 참조.

오락보급이 추진”되었고, 다른 한편으로는 “본국의 하층계급에 속했던 재한일본인들이 쉽게 요보호되거나” 이들을 보고 미개한 조선인들이 일본의 권위를 무시하게 되는 상황을 차단하기 위해 노력했다. 말하자면 “재한 일본인 사회에 근대적인 공공기관을 설치해야 한다는 주장은 미개와 야만의 상태로 인식된 식민지조선을 문명화시키고 조선인의 인심을 선화시키겠다는 목적을 담보한 것이었다.”<sup>30)</sup>

따라서 흥행/장 취체는 일찍부터 흥행문화가 발달한 내지의 경험을 전례로 하여 조선이라는 지방에 그것을 폭력적으로 강제하는 방식을 취했으며, 이는 주로 흥행/장과 관련된 여타의 법령들에 의해 이루어졌다. 아마도 그 시작은 흥행 장소를 ‘극장’으로 제한했다는 점일 것이다. 1906년 「街路관리규칙」(경무청령 제2호) 제3조, 그리고 1907년 「보안법」(법률 제2호) 제4조에 의거하면, 흥행 혹은 ‘연예’는 대중을 군집시켜 안녕질서를 문란하게 할 염려가 있기 때문에 더 이상 ‘거리’에서 할 수 없었다. 이 원칙이 일본으로부터 건너왔음은 물론이다. 「가로관리규칙」은 1872년 동경에서부터 시행된 「違式註違條例」에 근거를 두고 있었으며, 이 법령은 1913년 도로취체규칙(조선총독부령 제53호)으로 계승되었다.<sup>31)</sup> 이런 전환이 얼마만큼 순조로웠는지는 확실치 않지만, 병합 이후에는 이 규정의 준수가 더욱 엄격히 요구되었던 것으로 보인다. 1911년 7월 『매일신보』에 전문(전12조)이 실린 경성 북부경찰서장 명의의 훈시에도 이 내용이 포함되어 있는데, 제10조에서 다음과 같이 밝히고 있다 - “노상에서 연설, 기타 연극 등을 행하며 다인의 聚集하는 등을 금할지며”<sup>32)</sup>

옥내극장의 출현이 여러 차원에서 예술사의 변동을 가져왔음은 주지의 사실이지만, 지금까지 그 출현의 계기를 자연스러운 현상으로 받아들이는 감이 없지 않다. 허가된 장소에서만 흥행을 할 수 있다는 것, 또한 공

30) 문경연(2009), 위의 논문, 351~356면 참조.

31) 이종민, 「1910년대 경성 주민들의 ‘좌’와 ‘벌’ - 경범죄통제를 중심으로, 『서울학연구』 17-1, 서울시립대 서울학연구소, 2001. 9, 102~103면.

32) 「북부서장의 훈시, 『매일신보』, 1911. 7. 20.

중을 대상으로 하는 모든 연행을 허가대상으로 규정한 것 등 - 이러한 규범은 ‘근대적인 것’이 분명해지 그 본질이 흥행문화를 식민권력의 관리체계로 편입시켜 통치의 효율성을 높이고자 한 데 있었다. 뿐만 아니라 대외적으로는 서양적 근대문화와 대등한 위치에서 식민지경영을 하고 있다는 전시효과를 거둘 수도 있었다.

이때 흥행/장에 대한 제도화가 폭력적으로 강제되었던 만큼 그 수행은 필연적으로 경찰권이 핵심이 될 수밖에 없었다. 연행 풍속의 강제적 전환은 많은 혼란을 야기하기 마련이고 - 사실상 상풍패속의 문제 역시 이로부터 비롯되었는데 - 취체당국은 이를 ‘미개’의 무질서로 규정하면서 공권력의 투입을 불가피한 것으로 만들었다. 당시 종종 기사화되었던 ‘무료입장’<sup>33)</sup> 문제를 일례로 들면, 이에 대한 상식적인 해결은 극장의 자율적인 권한에 있는 것일 테지만, 취체당국은 직접 입장권 검사에까지 관여했다.<sup>34)</sup> 무단통치란, 말하자면 국제법상 무효일 수 있는 강제적인 합병<sup>35)</sup>을 폭력적으로 실정화하는 동시에, 일본제국의 한 지방으로서 ‘식민지조선’을 ‘구상’하기 위한 최적의 통치방식으로 채택된 것이었다. 문명화·근대화라는 명분하에 강력한 군정(軍政)의 효과를 볼 수 있는 국가권력의 행사가 경찰권에 바탕하고 있었던 이유가 바로 여기에 있다.<sup>36)</sup> 1912년 총독부령 제40호로 공포된 「경찰범 처벌규칙」은 “사회’의 질서는 예의가 아니라 법률과 그 에이전트인 경찰에 의해서만 유지될 수 있다는 것”<sup>37)</sup>을 분명히 보여준 사례일 것이다.

33) 演社 풍파, 『매일신보』, 1910. 9. 20; 「演社 의 風靜無日, 『매일신보』, 1912. 5. 4; 「극장과 가칭 기자, 『매일신보』, 1913. 9. 18.

34) 「장안사 把守, 『매일신보』, 1910. 9. 29; 무료관극단속, 『매일신보』, 1911. 1. 20; 「입장권 유무 조사, 『매일신보』, 1912. 1. 23; 南部의 극장취체, 『매일신보』, 1913. 8. 19.

35) 김창록, 1900년대 초 한일간 조약들의 ‘불법성’, 『법과 사회』 20, 2001 참조.

36) 3·1운동 이후 이른바 ‘문화통치’로 전환했어도 그 군정의 성격은 변화하지 않았다. 대만과 달리, 조선은 식민지시대 내내 문관 출신이 총독으로 임명된 적은 단 한 번도 없었다. 조선의 ‘제령’과 대만의 ‘율령’ 간의 비교를 통해서 식민통치성의 차이를 밝힌 것은 다음을 참조하라. 김창록, 제령에 관한 연구, 『법사학연구』 26, 한국법사학회, 2002.10.

37) 김현주(2009), 앞의 논문, 258면.

그렇다면 합병 이후 흥행/장에 대한 법령이 새롭게 제정·시행되지 않았다는 사실은 다른 각도에서 해석될 수도 있다. 흥행문화가 재조선일본인 사회를 중심으로 이제 막 활성화되기 시작하고 있었던 상황에서, 최소한의 근대적 합리성의 형식을 띤 법령의 부재는 무단통치의 효율성을 높일 수 있는 통치의 ‘자율성’을 의미했기 때문이다. 강제적 전환에 의한 무질서와 혼란은 다른 법령들을 통해 단속할 수 있었다. 앞서 언급한 「가로관리규칙」(「도로취체규칙」)이나 「보안법」, 혹은 「경찰범치벌규칙」이나 기타 위생관련 법규들이 그런 예이다.

이러한 ‘근대적’ 법령들이 지니는 억압적인 성격은 자명했다. “기존에는 권력의 관심 밖에 있었거나, 공적으로 처벌받지 않았던 행위들이 ‘문명’에 상응하는 규율화의 일환으로 처벌의 대상이 되기 시작한 것”<sup>38)</sup>이며, 흥행/장과 직간접적으로 연루된 - 그 대부분이 경범죄에 해당하는 - 행위들이 바로 그러한 법령들에 의거해 처벌되었다.<sup>39)</sup> 『매일신보』 사회면 기사들은 바로 ‘죄상’들을 공개하는 데 민첩함을 보여주었고, 독자는 자연스럽게 “공권력의 눈으로 하위문화에 속한 사람들, 즉 사기범, 방화범, 강도, 강간범, 무녀, 기생, 매음녀, 도적, 살인자들이 문체를 일으키는 문란한 세계를 목격하며 질서를 회복하기 위해 범법자들을 응징하거나 법 집행의 체계를 효율화할 것을 요구”<sup>40)</sup>했다.

다른 한편, 일본의 법령을 모법(母法)으로 할지라도 식민지조선의 ‘특수성’에 따라 항목들이 새롭게 추가되기도 했으며, 그 ‘죄상’에 대한 법의 집행 역시 결코 평등하지 않았다. 동일한 위반행위임에도 불구하고, 종족여하(조선인/일본인)에 따라 처벌의 강도는 달랐던 것이다.<sup>41)</sup> 가장 특징적인 것은 “조선인에 한하여 적용”<sup>42)</sup>하는 태형처분이 있었다는 점이며, 태

38) 이종민(2001), 앞의 논문, 103면.

39) 이를테면 변사에 대한 불만으로 ‘숯불덩이’를 무대로 던진 문해평이 「경찰범치벌규칙」에 의해 구류를 언도받았다. 「변사에게 불덩이, 설명을 잘 못한다고」, 『매일신보』, 1919. 1. 18.

40) 김현주(2009), 앞의 논문, 261면.

41) 이종민(2001), 앞의 논문 참조.

형이 병합 이후 한동안 과료·벌금과 같은 재산형을 초과할 정도로 많았다는 점이다.<sup>43)</sup> 태형은 재산형을 이행할 수 없는 극빈자들에 대한 처분으로서, 그 현상은 재래의 습속이 범죄가 되는 제도적 강제가 하층계급을 중심으로<sup>44)</sup> 신체적 모욕감과 구속을 수반한 규율화 과정이었음을 단적으로 보여준다. 그러나 이런 식의 종족주의적 차별은 대체로 은폐된 채 진행되고 있었으며, 치안유지와 풍속개량을 위한 근대적 규범의 형식으로 포장되고 있었다. 일본내지의 경험이 유전(遺傳)된 ‘문명화’의 본질이란 바로 이런 것이었다.

### 3. 기생, 통제의 표적 혹은 財源

거듭 말하지만 흥행/장의 취체는 경찰업무에 속했다. 1910년 말, 사카이 요시아키의 『조선경찰실무요소』는 경찰을 보안경찰·행정경찰·사법경찰·섭외경찰로 나누고, 행정경찰을 다시 종교·위생·풍속·영업·하항(河港)·도로·건축·전야(田野)·어렵(漁獵) 경찰로 세분했다.<sup>45)</sup> 이에 의거하자면, 흥행/장 취체는 주로 행정경찰의 업무였으며, 그 세부는 위생·풍속·영업·도로·건축 경찰이 관여되어 있었다. 경찰제도는 흥행/장 취체의 알파와 오메가였고 이는 강점과 함께 본격화된 제도적 강제에서 비롯된 것이었다. 하지만 경찰의 이러한 깊숙한 개입이 불가피한 것처럼 보이는 ‘빌미’ 또한 없지 않았다.

42) 「조선태형령」(조선총독부제령 제13호, 1912년 4월부터 시행) 제13조. 그러나 이미 그 이전에도 태형은 가해졌다. 단성사 안에서 화투를 한 임용구 등이 50대의 태형처분을 받은 기록이 있다. 연극 후 화투, 『매일신보』, 1912. 1. 23; 賭花者 處答, 『매일신보』, 1912. 1. 24.

43) 이종민(2001), 앞의 논문, 120면.

44) 물론 태형은 16세 이상 60세 이하의 남성에게만 부과되었다(제5조).

45) 정근식, 식민지 위생경찰의 형성과 변화, 그리고 유산—식민지 통치성의 시각에서, 『사회와 역사』 90, 한국사회사학회, 2011, 238면.

무엇보다 압도적인 것은 - 『매일신보』가 특히 1910년대 초반에 역설했던 - 극장 안밖에서 벌어지는 흥행 외적인 상풍패속이었다. 스캔들의 주인공은 흥행관계자와 관객 모두를 포함했는데, 이들은 성적(性的)으로 불순한 의도를 갖고 극장으로 꼬여드는 불량자들로 묘사되었다. 특히 ‘첩’이나 ‘매음녀’로 표현된 여성 관객의 정체는 극장의 퇴폐적이고 부도덕한 지수를 높이는 데 결정적이었다. ‘밤’에 무리를 지어 극장을 출입하는 ‘불량협잡배’들은 흥행 자체에는 별 관심이 없는 것 같았다. 경찰당국이 불량자 취체를 대대적으로 할 때면 ‘제1착’으로 극장을 시찰대상으로 삼은 사실에서 알 수 있듯이,<sup>46)</sup> 이때의 극장이란 결코 건전한 문화공간이 아니었다. 『매일신보』의 시선은 장안사, 광무대, 단성사, 우미관 등 조선인극장에 집중되어 있었다. 1913년 우미관은 영업상의 문제까지 겹쳐 한동안 영업허가까지 취소당하였다.<sup>47)</sup>

물론 이를 관객-대중의 입장에서 해명하자면, 극장은 “중세적 억압 내지는 인습적 속박으로부터 일시적으로나마 벗어날 수 있는, 자유로운 감정 표출이 허용된 공간”이었으며, 관객은 이곳에서 “감각적 쾌락의 충족을 기대”<sup>48)</sup>했다. 아마도 『매일신보』 독자란에 글을 투고한 이들의 극장 출입 동기 또한 그로부터 멀지 않은 것이었을 테지만, 부정한 행위들을 취체해줄 것을 요구한 것 또한 사실이어서, 극장에서 맛보는 해방감은 사적인 내밀함 속에서 느끼는 것이지 공개적으로 지지되어야 할 것은 아니었던 것이다.

그런데 상풍패속의 수위는 좀 더 심각했던 것 같다. ‘부랑자제’들이 여성 관객을 희롱하는 것이 가장 흔한 경우였지만, 극장을 매개로 모종의

46) 『부랑자 대구금』, 『매일신보』, 1914. 11. 7; 『황금정 分署에서도 부랑자 대청결』, 『매일신보』, 1914. 11. 18.

47) 우미관의 三日觀, 『매일신보』, 1913. 4. 23; 우미관에 加一棒, 『매일신보』, 1913. 5. 3; 『우미관의 復활동』, 『매일신보』, 1913. 5. 4.

48) 정충권, 1900~1910년대 극장무대 전통공연물의 공연양상 연구, 『관소리연구』 16, 관소리학회, 2003, 271면.

성적 거래도 이뤄졌던 것이다. 극장이 일종의 ‘성적(性的) 시장’임을 보여주는 사례는 『산천초목』에도 잘 나타나 있지만,<sup>49)</sup> 좀 더 문제적인 것은 관객 유인책으로서 그런 분위기를 극장 관계자들이 조성했다는 점이다. 극장사무원의 능력 여하가 바로 ‘행음녀(行淫女) 중개’에 있었듯이<sup>50)</sup> 극장은 밀매음 중개 역할도 하였다.<sup>51)</sup> 문간 사무원을 “뚜장이 영업하는 잡류”<sup>52)</sup>로 표현했던 것도 그 때문이었을 것이다. 물론 이는 대체로 풍문으로 전해졌다. 단성사가 ‘비패한 연극’으로 풍속을 괴란하며, 그 사무원들이 ‘매음녀’에게 입장권을 무료로 나눠주고 ‘탕자요부’를 유인할 뿐만 아니라 흥행이 끝난 이후에는 이들과 요리점과 ‘기타 비밀한 處’로 가서 부정한 행위를 했다는 풍문이 돌았다.<sup>53)</sup> 아니면 극장 전속 창부(倡夫)들이 “남복춘 모모 대관의 별실과 기타 밀매음녀”를 무료입장케 하고 “부정한 행위”를 일삼았다는<sup>54)</sup> 식의 풍문이 단속적으로 전해졌다.

『매일신보』는 1910년대 초반에 특히 이러한 풍문을 실어 나르기에 바빴고, 관할경찰서는 사실진위여부를 조사해 그에 대한 조치를 취했다. 사건관계자 개개인에 대한 사후 처벌은 유사 범죄를 예방하는 효과를 낼 수 있겠지만, 사실 ‘관객’이란 집단화될 수 없는 임의적 존재로서 이들을 대상으로 삼는 단속위주의 행정은 지속적인 선전이 아니라면 더 이상의 효과를 기대하기는 어려웠다. 그러나 무대에 오르는 예인들의 경우는 달랐다. 이들은 동일성을 기반으로 집단화될 수 있었으며, 특히 공중에게 공개되어 있는 인물들이라는 점에서, 이들에 대한 취체 효과는 일반 관객들에 대한 그것과 비교할 수 없을 정도로 클 수밖에 없었다. 취체당국

49) 실제로 그런 경우가 기사화되기도 했다. 『극장 색마의 실패』, 『매일신보』, 1913. 9. 5.

50) 장안사 풍파, 『매일신보』, 1910. 9. 30; 장안사 淫風 調査, 『매일신보』, 1910. 10. 4.

51) “2층 번소에서 어떤 짐승과 같은 남녀가 무슨 비루한 행동을 행하다가 일반 관람자에게 발견” 『우미관에 加一棒』, 『매일신보』, 1913. 5. 3.

52) 『風化를 괴란케 하는 경성의 제극장』, 『조선일보』, 1920. 7. 22.

53) 단성사의 풍속괴란, 『매일신보』, 1911. 4. 7; 단성사 尤甚, 『매일신보』, 1911. 4. 9; 『박씨 無關』, 『매일신보』, 1911. 4. 11.

54) 『倡夫 단속 內議』, 『매일신보』, 1911. 4. 22.



의 입장에서 이들의 조직화는 매우 바람직한 일이었다. 극장을 거점화하여 흥행문화를 국가의 관리체계 안으로 편입시켰듯이, 예인들의 민간조직 역시 취체당국의 중앙집중적인 통제를 용이하게 만들기 때문이다.

그 으뜸은 바로 기생집단이였다. 일본이 기생집단을 조직하고자 했던 것은 1908년으로 거슬러 올라간다. 율희 2년 기생급창기에 관한 서류철, 警務甲種 기록 28호,<sup>55)</sup> 그리고 기생단속령(경시청령 제5호, 1908.9.25)과 「창기단속령」(경시청령 제6호, 1908.9.25)이 시행되었고, 얼마 지나지 않아 최초의 기생조합인 한성유녀조합이 설립되었다. 이때는 관기가 공식적으로 해체되는 동시에 삼패 기생집단이 성장하고 있었던 시기였다. 이 삼패 대장이었던 김명완이 조중응과 손을 잡고 일본인 모려덕위(毛呂德衛)와 함께 삼패 기생을 집단화했는데, 그것이 바로 한성유녀조합이었다.<sup>56)</sup> 통감부시절 더 이상의 기생조합은 출현하지 않았는데,<sup>57)</sup> 기생들의 입장에서 이러한 조직은 자신들의 이해관계를 대변하는 이익집단으로 간주되었음이 틀림없다. 그리하여 1910년대로 접어들면 민간주도의 기생조합이 속속들이 설립되었고, 1918년에 경성의 기생조합들은 ‘조합’을 ‘권번’으로 개칭했다.<sup>58)</sup> 이처럼 기생들의 조직은 일찍부터 일본의 관심대상이었지만, 기생들도 자신들의 권익을 위해 조합을 적극 활용했다.

다른 사례가 없지는 않았다. “기생조합의 활기에 밀리고 있다는 데 위기의식을 느낀 남자배우들”,<sup>59)</sup> 즉 광무대와 연흥사 배우들이 중심이 된 경성구파배우조합이 1915년에 설립되었다.<sup>60)</sup> 그렇지만 이 조합은 이익집

55) 김영희, 일제시대 기생조합의 춤에 대한 연구—1910년대를 중심으로, 『무용예술학 연구』 3, 한국무용예술학회, 1999, 53면.

56) 권도희, 20세기 기생의 음악사회사적 연구, 『한국음악연구』 29, 한국음악학회, 2001, 325면.

57) 조합설립 시도가 없지는 않았으나 허가를 받지 못하거나 자금문제로 설립되지 못했다고 한다. 오현화, <藝壇일백인>을 통해 본 1910년대 기생집단의 성격, 『어문논집』 49, 민족어문학회, 2004, 325면.

58) 「조합을 권번으로, 한성, 경화, 대정」, 『매일신보』, 1918. 1. 27.

59) 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997, 109면.

단으로서의 성격이 강했고, 이들 개개인의 자질이나 행실이 문제가 될 수는 있어도 그 전체의 정체성이 문제적인 것으로 간주되지는 않았다. 기생의 경우는 이 점에서 결정적으로 달랐다. 기생의 입장에서는 조합이 자신들의 권익을 위한 이익단체로서 가치가 있었겠지만, 취체당국의 입장에서 기생집단은 여러 모로 활용가치가 있었기 때문이다.

관기의 해체와 삼패기생집단의 부상이라는 전환기적 국면에서 기생의 존재적 의미는 상반되는 두 가지의 시선에 의해 구획되었다. 활동사진의 인기는 날이 갈수록 높아지고 있었고, 신파극이라는 새로운 무대공연이 관객들의 호기심을 크게 자극하고 있었지만, 기생의 공연예술은 또 다른 매력으로 고정관객을 확보하고 있었다. ‘기생’에 대한 호기심과 매혹도 만만치 않은 요인이었겠지만, 기생들은 기예의 전문성을 확보한 가운데 관기의 전통종목(가곡·가사·궁중정재 등)과 삼패집단의 좌창 레퍼토리(가사·잡가 등)를 비롯하여 새로운 조류를 이어받아 대중화를 꾀했던<sup>61)</sup> 근대초기의 스타였다. 광무대·장안사·단성사 등은 바로 이러한 상업적 가치를 고려하여 기생을 전속으로 두었다. 『매일신보』는 기획기사인 「藝壇일백인」에서 8명을 제외한 나머지를 모두 기생으로 선정하여, 이 계층에 대한 과도한 관심을 표했다. 그런 반면, 기생은 사회적 약자였다. 이들 대부분이 호구지책을 위해 기생이 되었으며,<sup>62)</sup> 10대 중반에서 20대 초반 연령대의 여성들이었다. 더욱이 기생이라는 신분이 요리점 등에서 손님을 접대하는 것이었던 만큼, 이들을 따라다니는 패속(敗俗)의 혐의는 사실관계와 상관없이 이들을 부덕한 여성으로 만들었다. 그들은 대중연예의 스타였지만, 동시에 분리되어야 할 천격의 음부(淫婦)였다. 요컨대 예인이면서 서비스업 종사자라는 기생의 지위는 위생과 풍속 통제의 상징적 중심이 될 수 있었던 것이다.

60) 「광대의 조합 설립」, 『매일신보』, 1915. 4. 1.

61) 1910년대 기생의 공연예술활동에 대해서는 다음을 참조하라. 오현화(2004), 앞의 논문, 336~345면.

62) 오현화(2004), 위의 논문, 329면.

확실히 흥행/장 취체에 있어서 ‘기생’은 각별했다. 이는 흥행/장이나 여타의 예인들에 대한 취체 법령이 별도로 취급되지 않았던 그때에, 유독 이들에 대한 법제가 일찍부터 시행된 것만 보아도 알 수 있다. 1911~12년에 걸쳐 거의 모든 지역에서 경무부령으로 「취체규칙」이 공포되었다. 경북과 평남 지역은 ‘예기(藝妓)’만을 대상으로 했지만, 여타의 지역에서는 ‘작부’도 함께 포함시켰다.<sup>63)</sup> 기생 스스로는 창기나 작부와 구별됨을 애써 증명하고자 했지만, 취체당국의 관점에서 이들은 하나의 정체성으로 묶이는 집단으로 간주되었다. 이들은 “취체상 필요하다고 인정될 때”에는 ‘건장집단’을 받아야 하고, 풍속을 문란하게 할 만한 행동을 해서는 안 되었다.<sup>64)</sup> 공안풍속과 위생상 해롭다고 인정되면 영업을 정지당하거나 허가가 취소될 수 있었다. 기생의 취체는 공중의 위생과 건전한 풍속을 위한 명분으로서 전시되었다. 뿐만 아니라 예기와 작부의 허가 연령을 일 본인과 조선인에 따라 달리함으로써 종족적 차별을 드러내기도 했다.<sup>65)</sup> 근대초기 공연예술의 핵심 인력이었던 기생집단에 대한 이 같은 취체는 흥행문화의 진작을 저해하는 요소였음에 틀림없다. 공연활동에 역점을 두었던 기생집단이 전통연행을 계승하면서도 새로운 조류를 이어받아 대중화를 꾀했던 시도들은, 법제도의 특별 관리를 받아야 하는 작부 수

- 63) 단, 지금까지 7개 지역의 취체규칙만 확인한 상황이어서, 추가로 확인해야 정확한 사실을 알 수 있다. 7개 지역의 취체규칙은 다음과 같다(이하 괄호 안은 공포 일자). 경상북도 경무부령 제2호, 예기영업취체규칙,(1911. 3. 25); 함경북도 경무부령 제7호, 「예기작부취체규칙」,(1911. 4. 23); 평안남도 경무부령 제4호, 예기취체규칙,(1912. 2. 5); 평안북도 경무부령 제9호, 예기급작부취체규칙,(1912. 6. 24); 강원도 경무부령 제5호, 「예기급작부취체규칙」,(1912. 8. 26); 황해도 경무부장령 제1호, 「예기작부취체규칙」,(1912. 8. 21); 충청북도 경무부장령 제4호, 예기급작부취체규칙,(1912. 9. 27).
- 64) 이를테면, 야간 1시 이후 가무음곡을 행하지 말 것 / 어떠한 방법을 막론하고 손님을 유인하지 말 것 / 외출할 때에는 사람의 시선을 집중시키는 분장을 하지 말 것 / 사람의 시선을 집중시키는 장소에서 분장, 좌열(座列) 또는 배회하지 말 것 등. 또한 풍속상 필요하다고 인정되면 거주지를 제한하거나 이전해야 했다.
- 65) 황해도 경무부장령 제1호 「예기작부취체규칙」,(1912. 8. 21) 제2조에 의하면, 내지인은 18세 미만인 자, 조선인은 16세 미만인 자에게는 예기 및 작부를 허가하지 않는다고 명시하고 있다.

준의 프레임 안에 갇혀야 했던 것이다.

그러나 기생 취체의 실질적인 이유는 따로 있었던 것으로 보인다. 1910년대 초반에는 기생의 수요가 그렇게 많지 않았다. 경성만 하더라도 1백명 내외에 지나지 않았으나, 1910년대 후반에 이르면 5배로 늘어나 동기(童妓)까지 포함하여 5백여 명으로 급증했다.<sup>66)</sup> 기생수요의 급증은 기생과 작부의 경계가 불투명해진 이유도 있겠지만<sup>67)</sup> 근본적으로는 유흥시장의 확대와 관계되어 있었다. 가령, 1917년 한 해 동안 경성에서 가장 수입이 많았던 기생은 다동조합의 학선(鶴仙)으로 총2,280원을 벌어들였고, 경성의 네 조합의 기생들이 벌어들인 총수입은 104,545원이며, 그 중에 1/10이 조합비용으로 지출되었다.<sup>68)</sup> 물론 이는 요리점으로부터 얻은 수입일 뿐 비공식적인 수입은 누락되었으니, 시장 규모는 더욱 크다고 하겠다. 이와 같은 유흥시장의 확대는 비정상적인 감이 없지 않았다. 『매일신보』는 기획연재물 ‘부랑자를 여하히 흘가」에서 그 주범의 하나로 기생(요리점)을 꼽았다.

못된 물은 사복간천으로만 물리고 못된 바람은 오간수구멍으로만 들어 온다던가. **조선팔도의 부랑자가 경성으로만 모여들어서 어떤 놈이 속하게 패기망신을 하는가.** 우승기 타려고 자행거 경주하듯 서로 달음질을 하여 화류장으로 들어 달리는 바람에 **남의 망하는 덕을 투철히 보는 기생 요리점.** (『부랑자를 여하히 흘가(5)』 오백명의 기생이 무엇을 먹고 입고 사는지 아느냐, 『매일신보』, 1918. 6. 2)

- 66) 『부랑자를 여하히 흘가(5)』 오백명의 기생이 무엇을 먹고 입고 사는지 아느냐, 『매일신보』, 1918. 6. 2.
- 67) “안성경찰서에서는 관내의 예기들을 엄질 취체한다는데 그 원인은 소위 기생이라는 것이 각 지방으로부터 모여들어 그 수가 점점 많아지는 동시에 가무기에도 없이 예기되기를 청원하는 일이 많은 즉 공연히 풍속에만 방해된다 하여 가무기예의 없는 자는 작부영업으로 허가하여 주고 풍속에 관계되는 일은 엄절히 금지한다더라. (안성) 歌舞가 업으면 기생은 못된다, 안성 경찰의 취체, 『매일신보』, 1917. 9. 24.
- 68) 舞袖에落魄는 10만금, 네 조합 기생의 수입은 얼마씩 되는가, 『매일신보』, 1918. 2. 15.

1910년대 후반의 상황이기도 하지만, 조선총독부는 이미 식민지도시의 예기·작부 취체의 경제적 효과에 대한 데이터를 갖고 있었다. 주지하는 바와 같이 일본의 점령지에는 일본군 주둔지와 일본인 거류지를 중심으로 유곽이 번성했다. 중국 봉천의 경우 1906년 하반기 일본거류민회의 수입 금액 6,000원 가운데 예기작부 부과금으로 거둬들인 금액이 3,600원으로, 수입의 반 이상을 차지했는데,<sup>69)</sup> 이는 매매춘 혹은 유흥시장이 중요한 재원처(財源處)라는 것을 말해준다. 조선총독부가 “풍기 또는 위생 취체 명목을 앞세우면서도” 매매춘업이나 유흥시장을 억제하기보다는 “일정한 장소에서 일정한 규칙 하에 집중 관리”<sup>70)</sup>한 데에는, 이 시장이 바로 국가재정을 충당할 수 있는 원천으로서 가치가 있었기 때문이다. 비록 그 초기에는 시장의 규모가 그리 크지 않았을지라도 이내 곧 유흥시장이 비정상적으로 거대해지리라는 것을 조선총독부는 알고 있었다. 수탈을 본원적 목적으로 하는 식민지경영은 이미 1910년대에 박차를 가하고 있었고, 이 틈새에서 유동자금이 유흥비로 탕진될 수 있었던, 이른바 ‘부랑자제’들의 출현이 시작되었기 때문이다. 그리하여 1910년대 후반에 들어서면 확실히 시장의 규모는 엄청 커져 있었고, 이로부터 상당한 정도의 세수확보가 가능해졌던 것이다.

지금으로서는 1910년대 유흥시장에 부과되던 세금의 종류나 세액을 정확히 알 수는 없으나, 1920년대 이후의 기록들을 참고하면 대략의 윤곽은 짐작할 수 있다. 1920년대 초반에 이와 관련된 기사들의 게재가 잦은 편이었는데, 이는 세수증대를 위한 조세제도 개정방안이 구상되고 있었기 때문이다. 가장 많이 논의된 것들 중의 하나가 바로 유흥과 관련된 세금들이었다.<sup>71)</sup> 물론 지방세로 징수되던 세금이었던 만큼, 각 지역에 따라 세금의 종류와 세액은 달랐지만, 잡종세에 해당하던 이 세금들이 증액분

69) 이종민(2001), 앞의 논문, 108면.

70) 이종민(2001), 위의 논문, 109면.

71) 1920년대 흥행/장에 부과되던 세금에 대해서는 다음을 참조하라. 이승희, 세금으로 본 흥행시장의 동태론, 『한국문학연구』 41, 동국대 문화학술원 한국문학연구소, 2011.

의 상당수를 차지했다. 1910년대의 경우는 조세의 종류가 그렇게까지 세분화되어 있었을 것 같지는 않으나, 일단 크게 보면 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 기생(예기)·작부·창기가 매월 일정액을 납부하는 세금이었다. 세액은 대략 1~2원50전 정도였던 것으로 보이는데, 과세액은 기생이 가장 높았다. 다른 하나는 요리점·예기치옥·대좌부(貸座敷) 등 기생·작부·창기가 영업하는 장소에서 해당영업자가 납세하는 세금이었다. 따라서 기생 수요의 증가는 예기세 세수의 증가만이 아니라 이와 연동되어 있는 제영업에 과세되던 세수의 증가를 의미했다.

상황을 이렇게 이해한다면, 취체당국의 입장에서 기생의 취체는 현실적인 이유에서 매우 긴요한 일이 아닐 수 없었다. 광대, 행려배우, 유예사장(遊藝師匠, 연예를 가르치는 자) 등에게도 잡종세를 부과해오고 있었지만, 기생집단만큼 확실하고 지속적인 세수의 원천은 없었다. 그런 의미에서 취체규칙의 엄격한 시행과 기생조합의 활동보장은, 취체의 용이함과 효율성을 높이는 방책이 될 수 있었다. 「취체규칙」은 기생에게 허가증, 즉 ‘영업장(營業狀)’을 발부하고 이들의 육체적 구속을 확실히 할 수 있었으며, 기생조합을 통해서 이들을 집단적으로 관리할 수 있었다.

이렇게 보자면, 모종의 성적 거래까지도 이뤄졌을 극장의 상공패속은 경찰의 강력한 개입을 요구하는 빌미였음에 틀림없다. 불미스러운 행동을 한 관객이나 광대, 혹은 신파배우에게는 처벌을 내리면 되었지만, 이러한 단속은 상징적 효과를 크게 거둘 수 없었다. 그러나 기생집단은 위생과 풍속 통제의 상징적 중심으로서 주요 표적이 되고 「취체규칙」에 의해 관리되었다. 이는 기생이 기예의 전문성을 갖춘 인기스타이자 서비스업에 종사하는 천력의 무리라는 양가적 존재로서 통제의 명분을 갖춘 가장 적합한 집단이었기 때문이다. 더욱이 기생집단은 일정한 세수 확보가 가능한 재원이었던 것이다. 이 경제적 가치는 매우 불편한 진실을 담고 있었다. 기생집단의 성장은 곧 조선사회의 타락과 경제적 수탈을 의미하지만, 식민권력에게는 식민통치의 비용을 제공하는 경상수입의 확대였기 때문이다.

#### 4. 新/舊 흥행의 정치와 1915년

『매일신보』에 의해서는 극장이 상풍패속의 장이라는 표상화가, 현장에서는 극장제도의 강제적 전환을 이뤄내기 위한 단속위주의 행정이 진행되고 있었으며, 예인들 특히 기생(예기)에 대한 집중적인 관리체계를 통해서 위생·풍속통제라는 명분과 재원확보라는 실리를 취하는, 식민권력의 통제 기술이 발휘되고 있었다. 다소 정도의 차이는 있지만, 취체당국의 이러한 통제 기술은 무단통치기 동안 그 연속성을 갖고 진행되었다고 해도 좋을 것이다. 그만큼 1910년대는 그 동일성이 비교적 분명한 편이라고 말할 수 있다. 조선총독부는 흥행/장 취체에 관해 뚜렷한 정책을 가지화한 바 없거니와, 극장을 채우고 있던 관객이나 예인, 혹은 흥행물에도 커다란 변화가 별로 감지되지도 않았다. 이러한 감각은 물론 3·1운동 이후 흥행/장에서 일어났던 획시지적인 양상과 비교할 때 정당하기도 한 것이다.<sup>72)</sup>

그러나 실제 흥행의 세부를 들여다보면 취체당국의 입장에는 미묘하면서도 결정적인 변화가 감지된다. 일반적으로, 상풍패속이라는 혐의는 극장에만 씌워진 것이 아니라 공연물 그 자체에도 향했는데, 그것은 거의 ‘구(舊)연극’으로 묶였던 전통적인 연행물을 겨냥한 것이었으며, 이와 대별하여 ‘신(新)연극’의 명예를 얻은 신과극이 『매일신보』의 노골적인 선전과 지원 속에서 취체당국의 보호를 받아왔다고 정리될 수 있다. 이는 선행연구들이 거듭해서 논증했듯이 사실임이 분명했다. 특히 풍속취체의 표적이었던 구연극에 대한 비난은 일일이 거론할 수 없을 정도였다. “소

72) 가장 뚜렷한 변화 가운데 하나가 극장 공간에 대한 인식의 변화이다. 조선민간자본에 의한 극장 설립과 문화운동에 관한 연구는 다음을 참조하라. 이승희, 『공공 미디어로서의 극장과 조선민간자본의 문화정치—함경도 지역 사례 연구』, 『대동문화연구』 69, 성균관대 대동문화연구원, 2010; 배선애, 『대구경북지역의 문화 환경과 조선인 극장의 로컬리티—대구 만경관을 중심으로』, 『대동문화연구』 72, 성균관대 대동문화연구원, 2010.

위 춘향이타령이니 잡가니 하는 것”은 “음담패설”이며,<sup>73)</sup> “무당놀이는 탕음한 가조와 풍속상 문란한 거동이 망유기극”<sup>74)</sup>하고, 어떤 『매일신보』 독자는 “열모에 한모 쓸데없는 구연극”<sup>75)</sup>이라고 딱 잘라 말했다. 기생들의 공연에 대해서는 좀 더 구체적으로 그 해악을 조목조목 열거하기도 했다.<sup>76)</sup> 핵심은 구연극이 “풍속을 괴손하고 질서를 문란케 하는 폐단이 많은즉 아무쪼록 개량”<sup>77)</sup>해야 한다는 것이다. 그러나 그 비난들을 가만히 들여다보면, 구연극이 풍속괴란의 폐단이 많다고 하지만 무엇 때문에 그런지는 침묵하기 일췌이며 고작 몇 마디의 설명도 요령부득이거니와, 즉 ‘구연극은 풍속을 괴란한다’는, 증거불충분의 명제만이 반복된 채, 예인들의 스캔들과 이를 보러간 불량한 관객들이 물증으로 제시되는 형국이었던 셈이다. 『매일신보』를 매개로 한 이러한 담론 정치는, 극장의 상풍패속과의 경계가 불분명한 채로 구연극을 동일하게 정의했던 것이다.

그러나 구연극에 대한 이러한 담론 정치가 성공을 거뒀다고 보기는 어렵다. 혁신단이 출현하고 곧이어 혁신선미단과 문수성이 활동을 시작한

이후인 1912년 4월 말경, 『매일신보』에 보도된 1일 관객 인원과 수입액을 보면,<sup>78)</sup> 구연극의 흥행성적은 결코 만

극장 명	관객 인원	수입액	비고
단성사	535인	52원30전	강선루일행
광무대	678인	46원50전	
연흥사	357인	38원40전	혁신단

73) 「협률사의 풍속괴란」, 『매일신보』, 1913. 10. 9.

74) 「장안사에 무당금지」, 『매일신보』, 1913. 10. 29.

75) 「독자기별」, 『매일신보』, 1914. 8. 6.

76) 이를 정리하면 다음과 같다. ①절후 가리는 해독: 사람마음이 공연히 들 뜰 때 하여 화류계에 반하는 일이 많음, ②보조금 강청하는 해독: 기생을 사랑하는 남자가 보조금 걷어줄 돈을 변동하려고 쪼쪼거리면 돌아다님, ③부녀에 대한 해독: 양가 부인들이 기생을 분뜨려는 허영심 때문에 불미한 일이 생김, ④내지인과 다른 사정: 제조 선일본인 기생의 연주회는 화류계를 번창케 하여 식민을 번창케 한다는 유익한 점이 있으나, 조선기생연주회는 사정이 다름, ⑤자선연주회라는 것: 자선심이 있어서도 아니고 보조금도 매우 소략함. 기생연주회와 사회의 풍기—기생연주회에 덕후야, 『매일신보』, 1914. 10. 16.

77) 「연예계 정황」, 『매일신보』, 1912. 4. 2.

78) 「연예계」, 『매일신보』, 1912. 5. 3.

만한 것이 아니었음을 알 수 있다. 비록 판소리 광대들이 ‘협률사’를 조직하여 지방순회공연으로 떠돌아다니기는 했어도, 그것이 곧 전통연행의 위축으로 이해될 정도는 아니었다. 오히려 중앙의 시간을 빗겨간 시간지체의 효과로서 구연극의 장구한 생명력을 보존하는 계기가 되었다. 뿐만 아니라 1913~1914년 동안이 전통공연물의 전성시대였다고 평가받을 만큼,<sup>79)</sup> 구연극은 상풍패속의 혐의에도 불구하고 그 인기가 여전했다.

다른 한편, 『매일신보』는 혁신단이 등장하자 구연극과는 상반되는 담론 정치를 시작했다. 이는 “『매일신보』 연극개량론에서 요구한 신연극이 신파극임을 공식화한 것”이라 할 수 있으며, 호객의 한 방책으로 “신파극 공연장이 그동안 『매일신보』가 풍기문란의 부도덕한 공간으로 몰아갔던 고전극류의 종합적 연행물 공연장과는 다른 수준의 공연장임을 강조하여 여성을 신파극의 관객으로 끌어들이고자 했다.<sup>80)</sup> 그런데 흥미로운 하나의 사실은 혁신단에 기대를 표하고 이 극단의 ‘공약’에 대해 치하했던 『매일신보』<sup>81)</sup>가 한 달여 지나 다음과 같은 기사를 게재한 것이다.

중부 사동 연흥사 혁신단 연극은 치안방해와 풍속괴란에 관한 재료로써 흥행하며 우매한 남녀의 심지를 맹동케 한다는 소문이 종종 입람이 되므로 당국에서는 엄밀히 조사도 할 뿐 아니라 소관경찰서로 지휘하여 특별히 취체하라 하였으므로 북부경찰서에서는 일전에 그 연극장 배우 **임성국**을 호출하여 **엄중히 설유하고 만일 우매한 인민으로 하여금 심지를 요동케 하는 구어가 있다 하면 연극정지의 처분을 집행하겠다** 하였더라.

(『革團의 엄중취체』, 『매일신보』, 1912. 5. 4)

치안방해와 풍속괴란, 이 두 가지가 함께 저촉되는 일은 1910년대에 거

79) 정충권(2003), 앞의 논문, 271면.

80) 김재석, 「1910년대 한국 신파연극계의 위기의식과 연쇄극의 등장」, 『어문학』 102, 한국어문학회, 2008, 323, 325면.

81) 「혁신단의 의무」, 『매일신보』, 1912. 4. 6.

의 전무후무한 일이었다. 이 역시 ‘소문’에 의거하여 문제가 된 경우라 할 수 있을 텐데, 그 구체적인 혐의사실을 언급하고 있지 않은 이상 더 이상의 추론은 어렵다. 다만, 혁신단이 1912년 초부터 5월 초까지 공연한 레퍼토리<sup>82)</sup>가 그 이후로도 여러 차례 무대에 올라간 것을 참고하면, 신파극의 종류가 문제된 것은 아니었다. 그러나 그 레퍼토리들이 주로 군인이나 경찰 등 남성 주인공의 서사를 담고 있다는 점에서, 피식민자의 것이 분명한 ‘맹동(萌動)’의 가능성은 여성수난서사에서보다는 높다고 간주할 수 있다. ‘누구’를 위해, 전쟁터에서 싸우고 범인을 잡는가라는 자문자답이 두 개의 국가를 불러올 가능성을 배제할 수 없었기 때문이다. 만약 이것이 경고의 이유였다면, 신파극은 보다 안전한 방향으로 조율될 필요가 있었다. 이렇게 보자면 이때가 마침 문수성이 <불여귀>로 공연활동을 시작한 이후라는 점이 다소 공교롭다. 이는 군사극 혹은 탐정극이라 불렀던 초기 레퍼토리들이 가정비극으로 이동하기 시작한 시점과 겹쳐지기 때문이다. 물론 혁신단에 대한 취체당국의 경고가 신파극의 향방을 결정적으로 바꾸었다고 말할 수는 없다. 그러나 적어도 ‘관객의 심지가 맹동하는 연극은 안 된다’라는 정언명령이 취체당국의 비공식적인 입장이었던 것은 분명하다. 그런 점에서 여성수난서사의 신파극은 그런 정언명령에 따른 연극사적 결과인 셈이다.

아이러니한 일은 상풍패속으로 비난받았던 구연극의 세계가 혁신단의 초기 신파극과는 뚜렷이 대별되지만, 여성수난서사의 신파극과는 오히려 친연성을 띠는 점이다.<sup>83)</sup> 이 사실은 구연극에 대한 맹비난이 식민통치

82) <육혈포강도><군인의 기질><親仇義兄殺害><兵士反罪><청년입지교아소위><무사적교육><一女兩婿><少尉輝善捨子親罪><貞婦鑑><형사고심><無錢代金><군인의 仇鬪><有情無情遊女意志> 등.

83) 이는 아마도 신파극의 레퍼토리가 고전소설의 정서를 다분히 계승하고 있는 것과는 상관이 있을 것이다. 신파극과 전통연희의 관계에 대해서는 다음을 참조하라. 양승국, 「1910년대 신파극과 전통 연희의 관련 양상」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회, 1999. 한편, 1910년대 신파극의 여성수난서사에 관한 것은 이전의 논의에 기초한 것임을 밝혀둔다. 이승희, 「여성수난 서사와 가부장제 이데올로기」, 『상허학보』 10, 상허학회, 2003.

초기단계에서 이뤄진 조선적인 것의 구축(驅逐)이었을 따름이라는 것을 말해주며, 취체당국의 정책적 판단에 따라 구연극에 대한 입장이 재조정될 수 있음을 시사한다. 그런 점에서 1910년대 중반을 전후하여 다소의 변화가 일어나고 있음을 주목할 수 있다. 『매일신보』의 기록만 놓고 본다면 이 시점의 변화는, 첫째 신파극의 성장세가 둔화되며, 둘째 구연극의 공연도 전반기에 비해 줄어들고, 셋째 활동사진 취체의 필요성이 대두된다는 점으로 요약될 수 있다. 그러나 이 변화가 모두 곧 ‘실제상황’이었다고 보기는 힘들다.

먼저, 신파극의 경우 성장세가 둔화된 것은 사실로 보인다. 신파극의 명맥은 임성구의 혁신단이 유지하고 있었다고 해도 과언이 아닌데, 사실 신파극단이 장수한다는 것은 매우 어려운 일이었다. 레퍼토리의 문제도 거론할 수 있겠지만, 무엇보다도 근본적인 것은 극단경영에 필요한 재정이 여의치 않았다는 점이다. 확실한 전주(錢主)가 없다면, 유일단이 그랬던 것처럼 ‘눈물겨운’ 사기 행각<sup>84)</sup>을 벌일 수밖에 없는 것이 현실이었다. 여기에 미심쩍은 기부문화<sup>85)</sup>에 합류하다 보니 자승자박의 형국이 보태어졌다. 뿐만 아니라 이 시점에 이르면 신파극이 보여줄 수 있는 패는 거의 다 보여준 상황이었다. ‘신파극의 위기’는 신파극=신연극 구도의 균열이었으며, 이는 1915년 시마무라 호게츠의 예술좌 공연이 미친 여파로서 예

84) “지나간 4월부터 진주에서 흥행하던 신파연극 유일단 일행은 진주에서 손해를 다수히 보고 겨우 여비를 준비하여 三千浦로 가고 일행 중 柳正弼 金永根 두 명은 진주에 있어 따로 **진주 신파연극단을 조직한다 하고 여러 청년을 꼬여 한 사람 앞에 공부하는 값으로 돈 15원씩을 내라 한 사실이 발각**되어 당국에서 자세히 조사한즉 전연히 **여러 배우들의 여비를 얻기 위하여** 행한 수단이므로 그 두 명을 불러다가 엄중히 설유한 후 진주에 다시 있지 못하게 하였다더라.” 유일단의 惡佛優, 『매일신보』, 1914. 5. 22.

85) 이 시기의 기부문화를 “미심쩍은” 것으로 표현한 것은, 표면에 드러난 행위의 결과를 액면 그대로 받아들이기에는 흥행이라는 물적 조건과의 갈등을 고려하지 않을 수 없었기 때문이다. 또한 여기에 개재되어 있을 흥행이라는 문화적 행위가 좀 더 근본적인 역사성의 문제를 환기한다는 점에서, 이 글에서는 중요한 화제로 삼지는 못하였다. 이에 관해서는 좀 더 숙고의 과정을 거칠 필요가 있음을 인정한다.

성좌의 조직이 그 반영이라 하겠으나 이내 이전의 신파극으로 복귀하고 말았다.<sup>86)</sup> 신파극은 그 초기의 후원과 지지만큼은 아니었더라도 정책적으로 비난의 대상이 아니었던 만큼 『매일신보』의 정보량을 얼마만큼은 믿어도 좋을 듯하다.

다음, 구연극의 경우는 사정이 다르다. 1910년대 전반기 『매일신보』가 구연극의 상풍패속을 비난하는 것에 상당부분 할애했던 만큼 그 기사량이 많았던 것이지만, 구연극의 활동은 그 이후로도 꾸준함을 보여주었다. 기생조합이 일정한 궤도에 올라서면서 1910년대 중반에는 오히려 조합연주회 활동이 매우 활발하게 전개되었다.<sup>87)</sup> 또한 1910년대 중반 이후로 신파극이 주춤하자, 오히려 1915년 3월에 조직된 경성구파배우조합의 활동이 중요해진 측면이 없지 않았다. 혁신단 배우와 합동으로 흥행을 하더니, 나중에는 조합 내에 (신파/신구극/신구파) 개량단을 두고 「장화홍련전」을 신파로 꾸미는 등 활발한 순회활동을 벌였다. 또한 광무대에서의 흥행도 여전했으며, 심정순일행의 공연도 1910년대 중반까지 지속되었다. 그러나 무엇보다도 주목을 끄는 것은 조선총독부가 시정 5년을 기념하여 개최한 조선물산공진회(1915.9.11~10.30)에 상풍패속의 주범으로 공박당하던 구연극이 참여했다는 점이다. 기생의 노래와 춤, 그리고 김창환·이동백의 입장이 공식적으로 마련된 공연장에서 공연되었다.<sup>88)</sup> 조선이 진보하고 있다는 전시효과를 노린 공진회의 선택은 신파극이 아닌 구연극, 즉 전통연행물이었다. 더욱 재미있는 변화는 『매일신보』가 공진회 이후로는 구연극의 풍속문제를 더 이상 중심기사로 삼지 않은 대신,<sup>89)</sup> 오히려 짤막하나마 호의적인 태도의 기사들을 게재했다는 점이다.

86) 여기에 더하여, 이광수의 문학이란 하오」가 신파연극인들이 누리고 있던 연극에 대한 독점적 지위를 흔들었다고 지적했다. 김제석(2008), 앞의 논문, 333~338면 참조.

87) 기생조합연주회에 대해서는 다음을 참조하라. 백현미(1997), 앞의 책, 110~114면.

88) 「극장과 관람물-공진회의 여흥장, 각 연희장의 성황」, 『매일신보』, 1915. 9. 16.

89) 물론 어떤 독자는 엉덩이를 전후좌우로 흔드는 문란함을 취체하여 달라는 글을 두고 하기도 하지만, 전반기와 비교할 때 거의 사라졌다고 해도 과언이 아니다. 독자의 소리는 독자기별, 『매일신보』, 1916. 1. 20~21 참조.

마지막으로, 공연 광고와 예고기사가 대폭 감소된 반면, 활동사진의 그것은 1910년대 전반기와 다름없이 꾸준함을 보여주었으며, 취체의 필요성을 역설하는 글들이 부쩍 증가했다는 점이다. 사실, 전반기 활동사진에 대한 『매일신보』의 부정적인 입장은 구연극에 대한 비난과 짝을 이루고 있었다. 관객의 종족적인 감정을 일으킬 만한 것도 없었으려니와, 이미 초창기부터 일본민간인들에 의해 조선의 영화산업이 일본영화산업의 일부로 편입된 상황이었던 만큼,<sup>90)</sup> 활동사진은 뉴미디어의 보급과 확산이라는 전략적인 차원에서 배치되었던 것이다. 그런데 1910년대 중반으로 접어들어 약 2~3년 동안, 마치 과거에 구연극의 공연장을 비난했던 것처럼, 활동사진관을 풍기문란한 장소로 언급하기 시작하고 취체의 중요성을 역설하기 시작했다. 소아의 관람에 신중을 기할 것을 경고했던 것처럼<sup>91)</sup> 필름이 미칠 수 있는 폐해를 지적하기도 했지만, 거의 대부분은 활동사진관 내의 풍기문란이었다. 치안방해와 풍속괴란이 될 만한 것들은 필름검열을 통해 절제되기 때문에, 관객에게 공개되는 활동사진은 대체로 ‘안전’했다. 따라서 활동사진관 풍기 문제는 그만큼 활동사진에 대한 수요가 증가하고 있음을 의미했다. 이미 이때부터 관객은 외화를 선호했으며,<sup>92)</sup> 일본인상설관이 조선인관객을 끌기 위해 조선인변사를 고용해 낮에 서양영화를 상영하는 사례가 생겨나게 되었다.<sup>93)</sup>

상황을 이렇게 이해하자면, 1910년대 중반은 흥행/장에 일정한 변화가 일어난 작은 분기점이라 할 수 있다. 이 변화는 한편으로는 흥행의 종류 각각의 운동에 따른 것이기도 했으나, 더욱 중요한 것은 1915년을 전후로 한 조선총독부의 통치전략의 변화였다. 1914년에는 도(道) 경계의 변경,

90) 1910년대에 이미 경성의 영화시장을 장악하고 있던 일본영화인에 대해서는 한상연(2009), 「1910년대 경성의 일본영화인 연구」를 참조하라.

91) 「소아와 활동사진」, 『매일신보』, 1916. 1. 8.

92) “우미관에서는 그 일본사진은 조선인의 취미에 맞지 못하니까 빼이고 나머지 서양 것만 갖다가 흥행하니까” 조선인 관객을 독점한 우미관과 衆口, 『매일신보』, 1915. 4. 24.

93) 「정초와 구경거리」, 『매일신보』, 1916. 2. 5.

부제(府制)의 시행, 군과 면의 통폐합을 내용으로 하는 지방행정구역의 개편 등 행정적 차원의 통치기반을 정비했고, 그 이듬해인 1915년 시정 5년을 기념하는 조선물산공진회를 성대하게 개최함으로써 식민통치 제1기의 성공을 자축했다. 대만과는 비교할 수 없을 정도로 저항의 강도가 높은 조선에서, 얼마간의 자신감을 확보하게 된 시점이 바로 1915년 무렵이었고, 이에 따라 흥행/장에 대한 정책적 입장도 수정될 수 있었던 것이다. 이를 가장 특징적으로 보여주는 것은 취체당국의 시선이 구연극(장)에서 활동사진(관)으로 이동해간 사실이다. 이는 ‘조선적인 것’을 타깃으로 삼아야 할 필요성의 감소를 의미했다. 애초에 구연극에 대한 통제가 위생과 풍속 그리고 문화통제의 명분으로 선택된 제물이었던 만큼, 식민통치에 대한 자신감이 확보된 1910년대 중반에 이르러서는 치안방해와 풍속괴란에도 별로 저촉되지 않을 구연극에 대해 신경을 곤두설 필요가 없었다. 취체당국의 이러한 입장선회는 광무대가 화재로 소실될 때까지 전통연행물의 공간으로 자리를 지킬 수 있었던 요인이었다.<sup>94)</sup>

## 5. 萬歲 前

1910년대 흥행/장에 대한 식민권력의 통제 기술은 기본적으로 ‘무단통치기’라는 이 시대의 본질과 결부되어 있었다. 흥행/장은 한일합병과 동시에 조선총독부의 통치전략에 따라 강제적인 전환의 대상으로 조정되었고, 그로부터 빚어진 부작용은 극장을 상풍패속의 장으로 표상화하면서 경찰권의 개입을 합리화하는 알리바이가 되었다. 예인, 특히 기생은 그런 점에서 중요한 통제대상이었는데, 한편으로는 위생·풍속 통제라는 명분을, 다른 한편으로는 재원확보라는 실리를 충족시켜줄 수 있었기 때

94) 이러한 광무대의 역사에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 이주영, 「광무대 연구—제국의 시선으로부터 비껴간 근대 극장」, 『한국연극학』 48, 한국연극학회, 2012.

문이다. 신·구 흥행에 대한 해석의 정치가 풍속통제와 결부되어 있었던 것도 같은 맥락이라 할 수 있겠지만, 1915년을 전후로 하여 일정한 추이를 보여주듯이 풍속통제는 엄밀히 말하자면 다른 무언가를 통제하기 위한 보형물과도 같은 것이었다. 이는 구연극에 대한 식민권력의 해석이 달라지는 데서 단적으로 드러난다.

그러나 식민권력의 흥행/장에 대한 해석의 정치나 통제의 수행성이 그 기도(企圖)에 상응할 만큼 성공적이었다고 할 수 있을까. ‘강점’과 무단통치의 강박적 성격이 ‘소문’이라는 뜻하지 않은 변수를 만들어냈듯이, 흥행/장 역시 식민권력의 문화적 기획을 빗겨가거나 이반하는 장면을 만들어내기도 했기 때문이다. 풍속통제의 표적이 되었던 구연극의 대중적 소구력이 감소되지 않았던 것도 하나의 사례이거니와, 명분과 실리라는 일거양득의 통제대상이 되었던 기생들에게서 식민권력의 통제범위를 초과하는 몇 가지의 징후들이 1910년대 후반에 나타났다는 것은 매우 흥미로운 일이 아닐 수 없다. 이를테면 1911~1912년에 집중적으로 제정된 취체규칙<sup>95)</sup>에 따라 기생은 건강진단을 필수적으로 받아야 했는데, 기생들은 이를 매우 불쾌하게 여겼으나 이를 문제시하는 움직임이 나타났다는 점이다.<sup>96)</sup> 물론 취체당국은 이를 용인하지 않았지만 이를 집단적으로 표현해냈다는 것은 작지 않은 변화였다. 또한 세금을 기피하기 위해 아예 영업장 없이 기생 노릇을 하거나, 동기(童妓)들이 영업하는 사례가 문제화 되었으며,<sup>96)</sup> 기생의 시간대(時間代)<sup>97)</sup> 규정을 조정하고자 하는 청원이 시

95) 기생의 等狀, 검사를 폐지하여주요, 『매일신보』, 1918. 1. 3; 부산서는 예기가 동맹 휴업, 예기의 동맹휴업은 좀 진귀한 일이다, 『매일신보』, 1918. 9. 18; 「예기의 건강진단 개시, 이번은 위통만 본다」, 『매일신보』, 1918. 11. 19. 부산 예기의 파업은 일본인의 사례이고 자신들을 창기와 동급으로 취급하는 것에 대한 불만에서 비롯된 것인데, 이는 기생취체가 종족문제를 넘어서는 젠더와 계급 문제와 연관되어 있음을 시사한다. 또한 일본인 예기의 파업이 조선인 예기에 미친 어느 정도의 파장도 예상해볼 수 있을 것이다.

96) 營業狀 업는 기생, 잡하여 처벌되였다, 『매일신보』, 1918. 9. 24; 「경성의 童妓 삼백여 명이다」, 『매일신보』, 1918. 11. 22.

작된 것도 그 즈음에서였다.<sup>98)</sup>

비록 기생의 정체성이 극장보다는 요리점에 있었다고는 하지만, 이들이 이 시기 흥행의 주요 인력이었다는 점을 감안하면 이러한 변화를 가법계만 볼 수는 없다. 일단, 1915년을 전후로 하여 신·구 흥행의 정치에 다소의 변화가 있었듯이, 이 변화 역시 식민통치 전략의 변화에 따른 것이었다. 이전에는 엄격히 통제되었을 법한 행위들이 『매일신보』 지상에 공개되고 있었던 셈인데, 물론 우리는 1910년대 후반 기생 집단에서 일어난 몇 가지의 변화가 그때 비로소 시작되었는지, 아니면 그 이전부터였는지 알지 못한다. 다만, 분명한 것은 집단적 움직임의 가시화를 가능케 하는 내외 조건이 갖추어지지 않았다면 일어나기 힘든 일이었다는 점이다. 기생 집단에서 유독 규칙의 일탈이나 문제제기가 가능했다면, 그것은 기생집단의 급속한 성장과 함께 이들이 이익집단으로서 경제적인 자율성을 주장할 수 있는 정도에 이르게 되었다는 사실에 있을 것이다. 기생개개인은 여전히 무력한 소수자에 속했겠지만, 조합 혹은 권번으로 조직된 이들의 집단은 동일성을 기반으로 하나의 세력이 될 수 있었기 때문이다. 그러나 이들의 동태가 『매일신보』에 개재될 수 있다는 것은 또 다른 차원의 문제일 것이다. 조선총독부의 메가폰이었던 『매일신보』의 변화 또한 중요한 변수였다. 『매일신보』에 1915년을 전후로 하여 장지연·최남선·이광수 등 조선인 외부필진이 참여하기 시작하고 이들에 의해 ‘사회의 관점’에 의한 비평이 시작되었는데, 이를 통해 ‘사회’가 “조선인들의 공동가치가 만들어지고 저장되는 장소이며 공적 발화의 숨겨진 주체

97) 시간대란 요리점에서 손님이 시간마다 지불해야 하는 요금을 말한다. 1918년 현재, 경성의 경우 첫 시간에는 1원 50전, 둘째 시간에 1원, 셋째 시간부터는 50전으로 규정되어 있었다.

98) 「기생의 時間代, 셋지 시간부터 스십전 식을 올려달라 청원 중」, 『매일신보』, 1918. 12. 12; 기생의 時間代, 일월부터 칠십전씩을 받게 되었다, 『매일신보』, 1919. 1. 5; 「독자구락부」, 『매일신보』, 1920. 1. 10; 「기생 時間費 騰貴, 한 시간 평균 1원 30전」, 『동아일보』, 1920. 6. 9; 시간비를 내리고자, 기성이 신청, 『동아일보』, 1920. 6. 16.



이자 행위자인 것처럼 나타나게 되었던 것”이다.<sup>99)</sup> 흥행/장에 대한 해석의 정치나 정보내용이 달라지고 있었던 것도 그와 같은 맥락에 놓여 있었다고 이해해도 좋을 것이다.

이렇게 보면 1910년대 후반에 중요한 변화가 일어나고 있었음이 분명하다. 물론 그때까지도 기생집단의 동태 외에 흥행/장에서 식민권력의 통제와 긴장을 형성할 만한 움직임은 좀처럼 발견되지 않는다. 흥행 장의 주요 인력이자 경제적 독립성을 갖춘 거의 유일한 집단이었으나 점차 흥행/장의 외곽으로 밀려나간 기생집단의 행로가 말해주듯이, 흥행/장 내부에서 변화의 동력을 이끌어내기란 거의 불가능해 보였다. 그것은 무엇보다도 흥행시장에서 조선민간자본이 매우 미미한 수준에 있었기 때문이다. 그러나 그러한 사실이 ‘조선사회’라는 종족적·심리적 공동체에 대한 인식론적 전환을 제거하는 것은 아닐 터이다. 3·1운동의 경험을 통과하고 난 이후, ‘극장’이 조선사회를 매개하는 주요 거점이 될 수 있다는 인식에 이르게 되었고, 그리하여 극장이 종족공간으로서 배타적으로 점유되거나 조선민간자본으로 극장을 설립한 사례로 드러났던 것이다. 그럼에도 불구하고 여전히 문제는 남는다. 무단통치기 식민권력의 흥행/장에 대한 통제의 기술이 어떠한 문화사적 결과를 남겼는가는, 3·1운동 이후 흥행/장과의 ‘관계’에서 설명되어야 하기 때문이다. 이는 추후의 과제로 남겨둔다.

참고문헌

권도희, 「20세기 기생의 음악사회사적 연구」, 『한국음악연구』 29, 한국음악학회, 2001.  
 권보드래, 『1910년대, 풍문의 시대를 읽다』, 동국대 출판부, 2008.  
 권명아, 「풍속 통제와 일상에 대한 국가 관리—풍속 통제와 검열의 관계를 중심으로」, 『민족문화사연구』 33, 민족문화사학회, 2007.

99) 김현주, 「식민지에서 ‘사회’와 ‘사회적’ 공공성의 궤적—1910년대 『매일신보』에서 이광수의 사회 담론의 의미」, 『한국문학연구』 38, 동국대 한국문학연구소, 2010.

김영희, 「일제시대 기생조합의 춤에 대한 연구—1910년대를 중심으로」, 『무용예술학연구』 3, 한국무용예술학회, 1999.  
 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 『어문학』 67, 한국어문학회, 1999.  
 \_\_\_\_\_, 「근대극 전환기 한일 신파극의 근대성에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 17, 한국극예술학회, 2003.  
 \_\_\_\_\_, 「한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구」, 『어문학』 88, 한국어문학회, 2005.  
 \_\_\_\_\_, 「1910년대 한국 신파연극계의 위기의식과 연쇄극의 등장」, 『어문학』 102, 한국어문학회, 2008.  
 김창록, 「1900년대 초 한일간 조약들의 ‘불법성」, 『법과 사회』 20, 2001.  
 김현주, 「1910년대 초 『매일신보』의 사회담론과 공공성」, 『현대문학의 연구』 39, 한국문학연구학회, 2009.  
 \_\_\_\_\_, 「식민지에서 ‘사회’와 ‘사회적’ 공공성의 궤적—1910년대 『매일신보』에서 이광수의 사회 담론의 의미」, 『한국문학연구』 38, 동국대 한국문학연구소, 2010.  
 문경연, 「한국 근대연극 형성과정의 풍속통제와 오락담론 고찰—근대초기 공공오락기관으로서의 ‘극장’을 중심으로」, 『국어국문학』 151, 국어국문학회, 2009.  
 배선애, 「대구경북지역의 문화 환경과 조선인 극장의 로컬리티—대구 만경관을 중심으로」, 『대동문화연구』 72, 성균관대 대동문화연구원, 2010.  
 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.  
 양승국, 「1910년대 신파극과 전통 연희의 관련 양상」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회, 1999.  
 오현화, 「<藝壇일백인>을 통해 본 1910년대 기생집단의 성격」, 『어문논집』 49, 민족어문학회, 2004.  
 윤상길, 「‘식민지 공공영역’으로서의 1910년대 『매일신보』」, 『한국언론학보』 55-2, 한국언론학회, 2011.  
 우수진, 「연극장 풍속개량론과 경찰 통제의 극장화—한일합병 전후를 중심으로」, 『한국극예술연구』 32, 한국극예술학회, 2010.  
 \_\_\_\_\_, 『한국근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011.  
 이상우, 「근대계몽기의 연극개량론과 서사문학에 나타난 국민국가 인식」, 『어문논집』 54, 민족어문학회, 2006.  
 이승희, 「여성수난 서사와 가부장제 이데올로기」, 『상허학보』 10, 상허학회, 2003.

- \_\_\_\_\_, 「공공 미디어로서의 극장과 조선민간자본의 문화정치—함경도 지역 사례 연구」, 『대동문화연구』 69, 성균관대 대동문화연구원, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「식민지시대 흥행(장) 「취체규칙」의 문화전략과 역사적 추이」, 『상허학보』 29, 상허학회, 2010.
- \_\_\_\_\_, 「세금으로 본 흥행시장의 동태론」, 『한국문학연구』 41, 동국대 문화학술원 한국문학연구소, 2011.
- 이종민, 「1910년대 경성 주민들의 ‘죄’와 ‘벌’—경범죄통제를 중심으로」, 『서울학연구』 17-1, 서울시립대 서울학연구소, 2001.
- 이주영, 「광무대 연구—제국의 시선으로부터 비껴간 근대 극장」, 『한국연극학』 48, 한국연극학회, 2012.
- 정근식, 「식민지 위생경찰의 형성과 변화, 그리고 유산—식민지 통치성의 시각에서」, 『사회와 역사』 90, 한국사회사학회, 2011.
- 정충권, 「1900~1910년대 극장무대 전통공연물의 공연양상 연구」, 『판소리연구』 16, 판소리학회, 2003.
- 한상언, 「1910년대 경성의 일본영화인 연구」, 『영화연구』 40, 한국영화학회, 2009.
- 홍선영, 「‘통속’에 관한 異說—메이지 대중문화와 신파의 위상」, 『일본문화연구』 29, 동아시아일본학회, 2009.

## Abstract

## The Technique of Control to Hŭng-hang and Theatre during the Military Colonial Rule Period

Lee, Seung-hee

In 1910s, the technique of control to hŭng-hang and theatre by colonial power was fundamentally linked to the essence of the military colonial rule period. This period distinguished from 1900s, in that there were no discourse subject, being strained relation with discourse from colonial power. Further, then, the violence in carrying out colonial power's policy kicked into high gear. Hŭng-hang and theatres had been arranged the object of forced change on governmental strategy by the Japanese Government-General of Josun. Side effect derived from this condition had become a kind of alibi, making theatre represented as a vulgar place, rationalizing intervention of police authority. Artists, in particular kisaeng was the most important control-object, for on the hand they were considered as a cause of hygiene-customs control, on the other colonial authorities could secure finance from them. In the same vein, the interpretational politics to new/old hŭng-hang should tie in with customs control. However, on the occasion of 1915 there were perceived a change at the realm of hŭng-hang. This means the customs control, strictly speaking, was a like prosthesis for controlling what else. Nevertheless, we haven't seen the interpretational politics or control to hŭng-hang and theatres was completely carrying out by colonial power. Particularly, the group of kisaeng appeared several symptoms beyond control range of colonial power. This suggested a certain change was coming over in the late 1910s. Yet the problem remains still. Cultural result from the technique of control to hŭng-hang and theatre by colonial power should be explained on terms with the March First Movement.

Key words : military colonial rule, hŭng-hang, theatre, control, kisaeng, 1915, custom, Maeil-Shinbo

접수일: 2013년 2월 10일

심사기간: 2013년 2월 15일~2월 27일

게재결정: 2013년 2월 27일