

한국영화검열사의 몇 가지 주제에 대한 시론적 연구

조준형*

<차례>

1. 들어가며
2. 누가 말하는가? 사후적으로 구성되는 역사: <최후의 증인>의 경우
3. 검열의 생산성 개념의 적용 문제
 - 3.1 검열에 수반되는 절차성: 영화 제도의 생산
 - 3.2 제한과 권장: 작위와 부작위의 게임
 - 3.3. 비가시적인 것을 가시화하기: 검열을 거슬러 읽기
4. 접점에서 검열자와 피검열자의 관계성: 이남기 증언을 중심으로
5. 나오며

<국문초록>

이 글은 한국영화 검열사 연구의 몇 가지 쟁점을 검토하고, 새로운 방향성을 모색하고자 하는 시론적 연구이다. 이에 따라 이 글은 그간 영화검열사 연구에서 간과되었거나, 중요성에 비해 크게 주목받지 못했거나, 재고가 필요한 몇 가지 주제에 대해 서술하고자 한다. 첫 번째는 누가 검열에 대해 이야기하는가이다. 한국영상자료원이 검열자료를 제공하기 전까지 검열사 연구에 있어서 가장 기본적인 사료는 무엇보다 증언, 특히 영화감독들의 증언이었다. 행정적인 피검열 당사자인 제작사가 아닌 예술적 자의식에 찬 감독에 의해 이루어지는 증언은 전체 검열상에 대해 부정확한 정보를 전달하거나, 왜곡하거나, 피해를 과장할 우려가 있다. 이 글은 <최후의 증인>의 증언과 검열서류를 비교함으로써 이 문제에 대해 논의할 것이다. 두 번째는 검열의 본성을 제한과 삭제로만 이해하는 경향에 대한 문제제기다. 최근 국내외 검열사 연구에서 가장 화두가 되는 쟁점은 검열의 생산성(혹은 생산적 검열, 구성적 검열)에 대한 것이다. 이 글에서는 한국영화사에서 검열의 생산성을 어떻게 볼 것인가를 중심으로 몇 가지 사례를 살펴보고자 한다. 세 번째는 검열 접점에서 이루어지는 검열관과 피검열자 간의 관계성, 검열자의 개성의 문제를 1970년대 문공부에서 직접 검열을 담당했던 이남기의 증언을 중심으로 살펴보고자 한다.

* 한국영상자료원 책임연구원.

주제어 : 1960-70년대 한국영화, 검열의 생산성, <깊은 밤 갑자기>, <바보들의 행진>, 영화검열, <최후의 증인>

1. 들어가며

그간 한국영화검열사에 대한 연구는 체계적으로 이루어지지 못했다. 영화정책사가 한국영화사 연구 분야에서도 변방에 위치하고 있다는 한계도 있겠지만, 무엇보다 검열사 연구를 위한 가장 기본적인 사료(검열 기구의 변화, 검열의 구체적 절차와 상황, 검열된 텍스트에 대한 실증적 분석 등을 위한 기초 자료)조차 제공되지 못한 형편이어서 당대의 신문 잡지 기사나 증언에 의존하여 연구를 진행할 수밖에 없었다는 상황도 크게 작용했을 것이다. 그러나 2010년 이후 한국영상자료원이 검열서류를 부분적으로 공개하기 시작하면서¹⁾ 몇몇 연구자를 중심으로 비교적 실증적인 연구가 이루어지기 시작했다.

이 글은 그간 내가 검열자료를 중심으로 1960-70년대 한국영화검열사에 대해서 연구하면서 고민하고 있는 지점에 대한 일종의 중간 점검적인 성격을 띠고 있다. 이 글이 검열사 연구에 대한 메타코멘트적, 시론적 성격을 가지고 있는 것은 이 때문이다. 나의 중요한 문제의식은 1960-70년대 한국영화 검열과 관련하여 형성된 추상적이거나 일의적인 고정관념에 (약간의) 의문을 제기하고, 다면적인 시각을 부여하는데 있다. 이를테면 박정희 체제에 대해 반공과 민족주의 등 지배이데올로기, 권위주의, 국가 중심성 등의 몇 가지 메타 키워드를 상징하고, 이들이 관철되는 서사(지

1) 한국영상자료원은 한국영화 검열서류 4,000여 건, 외화 검열서류 4,000여 건, 문화영화 관련서류 2,000여 건 등 총 1만 건 이상의 검열서류를 보유하고 있다. 이 자료들은 2010년 이후 순차적으로 디지털로 전환되는 동시에, 이 자료를 열람하기를 원하는 연구자들에게 제공되었다. 이 중 한국영화에 대한 검열자료는 2016년부터 영상자료원 내 영상도서관을 통해 디지털 서비스가 진행되고 있다.

배의 관철)를 구성한 다음, 사료를 분석하는 이른바 ‘탑다운’방식의 연구 경향, 혹은 검열을 국가이데올로기의 관철을 위한 일방적 억압기제로 바라보는 시각에 대한 문제제기라 할 수 있겠다. 최근 들어 현대사나 문학사 연구 분야에서 이러한 경향이 상당 부분 수정되고 있지만, 여전히 많은 한국영화사 연구, 특히 영화 검열사 담론(아직 본격적인 연구 실적이 많지 않아 담론이라 칭하는 것이 더 적절할 것 같다)에서 유효하게 작동되고 있다.²⁾ 그 결과 영화 검열은 지배이데올로기를 관철하고자 억압하는 국가와 자신의 작가 정신을 지키고자 희생하는 예술가(감독) 간의 대립 구도로 파악된다. 이러한 대략적인 상이 오류라 할 수는 없겠으나 구체적이고 절차적이며 실질적인 검열과정에서 권력의 역학과 동학을 간과하게 만들 수 있다는 점에서 문제적이다.

상기 언급한 문제의식의 일환으로, 이 글은 그간 영화검열사 연구에서 간과되었거나, 중요성에 비해 크게 주목받지 못했거나, 재고가 필요한 몇 가지 주제에 대해 서술하고자 한다. 첫 번째는 누가 검열에 대해 이야기하는가이다. 한국영상자료원이 검열자료를 제공하기 전까지 검열사 연구에 있어서 가장 기본적인 사료는 무엇보다 증언, 특히 영화감독들의 증언이었다. 본인의 기억에 의존한 증언은 그 자체로 값지지만, 행정적인 피검열 당사자인 제작사가 아닌 예술적 자의식에 찬 감독에 의해 이루어지는 증언은 전체 검열상에 대해 부정확한 정보를 전달하거나, 왜곡하거나, 피해를 과장할 우려가 있다. 이 글은 <최후의 증인>의 증언과 검열서류를 비교함으로써 이 문제에 대해 논의할 것이다. 두 번째는 검열의

2) 이와 관련하여 이순진의 「식민지시대 영화검열의 쟁점들」(한국영상자료원 편, 『식민지시대의 영화검열: 1910~1934』, 한국영상자료원, 2009.)은 매우 선구적인 업적이다. 이순진은 일제강점기 영화인들의 구술과 검열서류들을 실증적으로 살펴봄으로써, 그간 “식민권력의 강압적 통제에 맞선 조선영화인의 저항이라는 구도로써 영화 검열의 전체상을 구성해” 온 연구에 의문을 제기하고, 한국영화검열사(나아가 한국영화사)가 우파 민족주의의 이데올로기에 따라 어떻게 사후적으로 재구성되는지를 설득력 있게 논구한다.

본성을 제한과 삭제로만 이해하는 경향에 대한 문제제기다. 최근 국내외 검열사 연구에서 가장 화두가 되는 쟁점은 검열의 생산성(혹은 생산적 검열, 구성적 검열)에 대한 것이다. 이 글에서는 한국영화사에서 검열의 생산성을 어떻게 볼 것인가를 중심으로 몇 가지 고려해야 할 지점을 제시하고자 한다. 세 번째는 검열 접점에서 이루어지는 검열관과 피검열자 간의 관계성, 혹은 검열자의 개성의 문제를 1970년대 문공부에서 직접 검열을 담당했던 이남기의 증언을 중심으로 살펴보고자 한다.³⁾

2. 누가 말하는가? 사후적으로 구성되는 역사 : <최후의 증인>의 경우

앞서 언급한 바와 같이 영화검열 연구를 위한 정보, 특히 특정 텍스트에 대한 검열 정보는 해당 영화감독의 증언과 회고에 의해 주로 제공되어 왔다. 문제는 검열절차의 직접적인 당사자는 감독이 아니라 제작사(외화의 경우 수입사)라는 사실이다. 따라서 특별한 경우가 아니면 감독은 제작사를 통해 검열 결과를 전해 듣는 입장이 된다.⁴⁾ 게다가 검열실에는 감독은 물론 제작자도 들어갈 수 없었으므로 검열 현장에서 이루어지는 삭제 결정의 구체적 사유나 분위기, 뒷배경에 대해서는 감독과 제작자조

3) 이 글을 작성함에 있어서 염두에 두고 있는 것은 “금지/제도 prohibition/institutions” 모델에 대한 아네트 쿤의 비판이다. 쿤에 의하면 검열은 “특정한 기준이 일관되게 관찰되는 일방향적인 작용”이 아니라 다양한 주체들이 참여하는 “끊임없이 유동하는 일련의 담론, 실천, 장치들에서 생산”되며, 검열기관의 문제로 축소되지 않는다. 또한 검열은 금지 뿐 아니라 다양한 생산의 효과를 가진다. Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, London: Routledge, 1988(Google play downloaded E-book Version, Accessed 2018.1.1.).

4) 1970년대 영화(외화)검열을 담당했던 이남기의 증언에 의하면 검열결과는 공식적으로 제작자에게 통보되며 검열주체의 의견이 감독에게 직접 전달되는 경우는 없었다고 한다. (필자와의 전화통화, 2016.6.23.)

차 직접적으로 알 수가 없는 체제였다.⁵⁾

그럼에도 불구하고 많은 경우 감독은 검열에 대해 증언할 수 있는 거의 유일한 주체로 인정받아왔다. 감독이 특정 영화에 대한 증언을 도맡아왔던 관행 탓도 있겠지만, 그 이면에는 영화의 최종적 의미 담지자로서 감독에 대한 고정관념, 제작-검열-배급-상영-수용이라는 전 과정에서 가 아니라 텍스트성(그것도 그 텍스트성이 감독에 의해 일방적으로 생산되었을 것이라는 전제에서)이나 작가성을 중심으로 형성되어온 전통적인 한국영화사 연구 경향이 존재한다.

그러나 감독의 검열 증언은 전언에 의한 사실 인식에 사후 기억의 부정확함과 본인의 인정 욕구가 복잡하게 작용하는 사후적 구성물이라는 점에서 주의를 요한다. 감독은 검열에 대한 증언을 통해 경우에 따라 자신의 미학적 실패를 검열당국의 책임으로 미룰 수 있고, 자신이 당대 사회에서 폄박받는 존재였음을 인정받을 수 있는(그리하여 시대와 불화하는 예술인이라는 신화적 상을 구축할 수 있는) 기회가 된다. 또한 제작사는 자신의 필요에 따른 자기 검열을 검열 당국의 지시로 핑계를 돌릴 가능성도 있다. 이 복합성의 한 사례를 <최후의 증인> 검열을 통해 살펴보자.

▶ <최후의 증인>이 검열에서 잘려나간 이유는 뭐가요?

5) 다만 이 원칙이 절대적이었는지는 확신할 수 없다. 이장호 감독은 필자와의 대화에서 본인이 <별들의 고향>(1974) 검열 현장에 참석했지만, <바람불어 좋은날>(1980)에는 참석했던 기억이 없다고 증언한 바 있다(필자와의 대화, 2016.6.2.). 그러나 1974-75년, 79년 검열담당이었던 이남기에 의하면 본인이 근무하던 시기에는 결코 제작자나 감독이 참석할 수 없었다고 단언한다. 검열관이 입장하고 나면 검열실을 아예 폐문시켰다는 것이다. 다만 본인이 근무하기 전에 제작자나 감독 등이 몰래 들어와서 시사를 참관해서 문제가 됐다는 이야기를 들은 적이 있다고 증언하였다.(이남기, 배수경 채록연구, 「문공부 영화와 시선으로 바라본 1970년대 합작영화」, 『2015년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <주제사> 합작영화 2, 김정란, 이남기, 구중모』, 한국영상자료원, 2015, 167면) 또한 영화감독 정진우에 의하면 감독이 검열 시사실에 입장하는 것이 허용되지 못했으며, 본인은 한 번도 검열 시사에 동석해 본 적이 없다고 증언했다.(필자와의 전화통화, 2016.7.3.)

6.25 전쟁의 후유증을 배경으로 한 영화인데 동족간의 이념을 다룬 영화가 아니에요. 한 순진무구한 사람이 권력자들에게 모함을 당해서 일생을 감옥에서 보내는, 그리고 전쟁 때문에 일생이 마모되어 가는 과정을 한 수사관이 수사를 하면서 드러나는 영화인데 이두용 감독 사상이 수상하다고 누가 청와대에 투고를 했어요.

옛날에는 영화를 만들 때 금기가 있었어요. 이념을 다룬 것은 물론 안 되고 공무원 부패를 다룬 것도 안 되고, 아주 많았어요. 그런 게 다 걸렸었나 봐요. 그러니 모조리 잘려버리니까 영화가 절름발이가 된 거죠. 그래서 개봉날 영화를 보다가 뛰쳐나왔어요. 나와서 시간표를 보니까 그 영화가 2시간 40분짜리인데 1시간 40분으로 돼 있더라고요.⁶⁾ (강조는 필자)

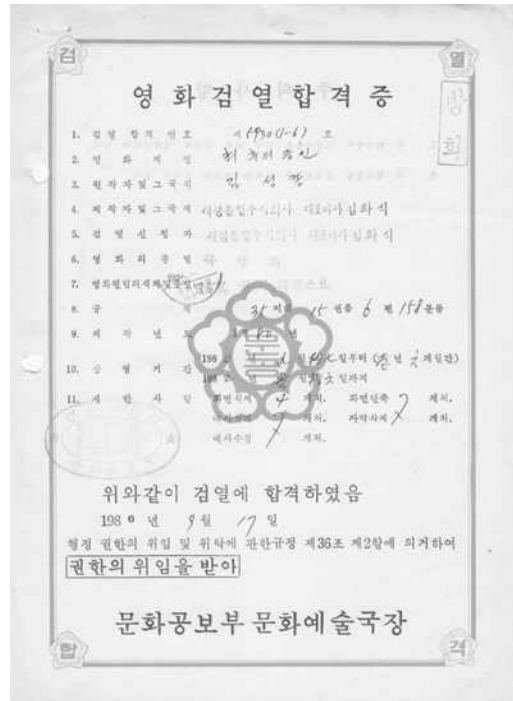
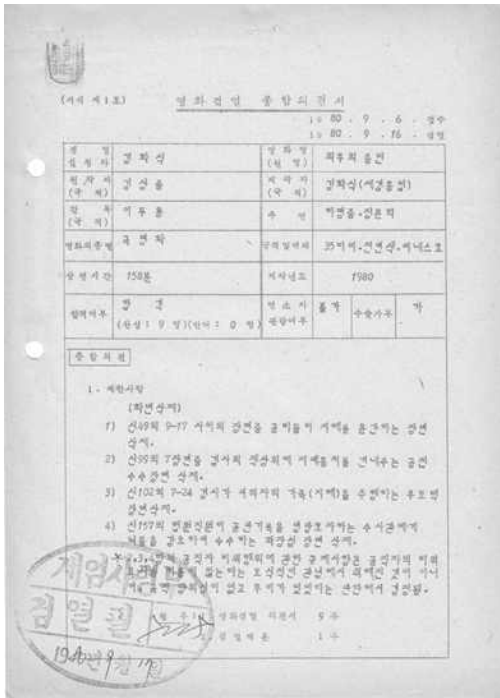
이 인터뷰가 이두용 감독에 대한 회고전을 계기로 이루어졌다는 것, 이 회고전이 작가로서 한동안 잊혀졌던 이두용 감독의 위치를 확인받는 중요한 기회였다는 것을 염두에 두어야 한다.⁷⁾ 당시 회고전에서 5편의 영화가 상영되었는데, 그 중 단연 관심을 받은 이벤트는 <최후의 증인> 완전판 상영이었다.

<최후의 증인>은 그 삭제 분량만으로도 한국영화사에서 흑독한 검열의 사례로 꼽혀 왔다. 제작 당시 160분이었던 러닝타임이 정권의 검열을 통해 90분(혹은 100분, 이두용 감독의 증언이 엇갈림)으로 줄어들었다는 것이다. 물경 40%가 넘는 분량이 삭제되었다는 의미이다. 이두용 감독은 여러 자리에서 <최후의 증인>의 삭제 사례를 안타까운 마음으로 회고했다. 인용문에 언급되었듯, 그에 따르면 이 영화는 청와대에 민원이 제기되어 정권에 의해 삭제되었다고 한다. 그런데 이 증언은 당시 검열서류가 밝히고 있는 정황과 차이가 있다. 당시 검열서류에 따라 간단히 이 영

6) 「뽕」 이두용 “2시간 40분짜리를 1시간 30분으로 삭둑”, 『노컷뉴스』, 2008.1.15.(<http://www.nocutnews.co.kr/news/4114528#csidxfa79abfaaaf62258d91ca90e5589031>, 2018.1.3. 검색.)

7) 이 인터뷰는 2008년 1월 8일부터 개최된 ‘2008 시네마테크의 친구들 영화제’ 과정에서 진행되었다.

화의 검열과정을 살펴보도록 하자.



<그림 1> 공연윤리위원회의
<최후의 증인> 영화검열 종합의견서

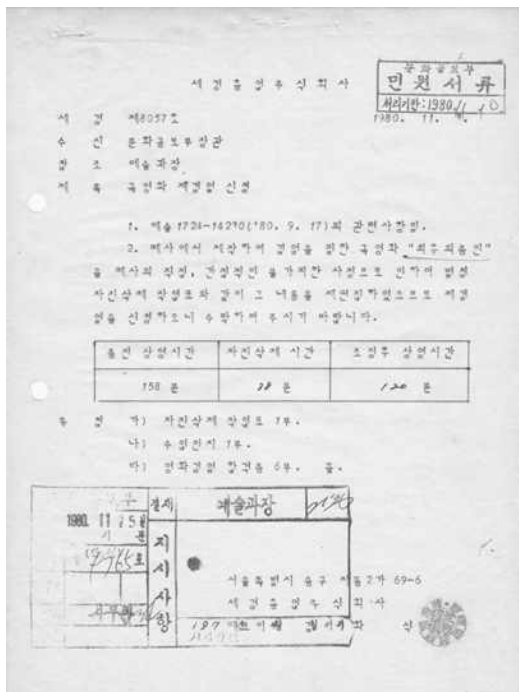
<그림 2> 상영시간이 158분으로 적시된
<최후의 증인> 영화검열합격증

<최후의 증인>은 1980년 2월 12일 제작신고가 접수되어 2월 19일에 대본 심의가 이루어졌다.⁸⁾ 심의를 맡았던 공연윤리위원회(이하 공윤)는 빨치산의 소녀 추행 장면 등을 포함 7개 장면에 대해 수정 혹은 삭제 판정을 하였고, 이와 같은 제한 사항 그대로 문화공보부(이하 문공부)는 제작사에 영화제작 신고를 허용했다. 영화 필름에 대한 검열은 제작이 완료된 후인 1980년 9월 16일에 이루어졌는데, 당시 공윤은 ‘공비들이 지혜를 유간하는 장면’, ‘검사의 책상 위에 지폐 뭉치를 건네주는 금전수수 장면’, ‘검사가 피의자의 가족(지혜)를 추행하는 부도덕한 장면’, ‘법원 직원이 공판 기록을 열람코자 하는 수사관에게 뇌물을 강요하여 수수하는 화장실

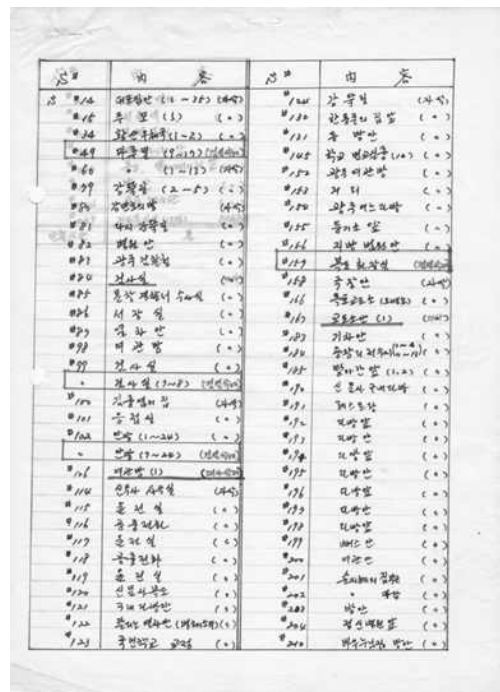
8) 공연윤리위원회, 「극(만화)영화 시나리오 심의 결과 보고」, 1980.2.20.

장면 등 총 4개 화면을 삭제할 필요가 있음을 문공부에 통보하였고⁹⁾, 문공부는 9월 18일 이 내용 그대로 제한 사항을 둔 채 검열 합격을 통보한다. 흥미로운 것은 이 네 개의 장면의 삭제 길이는 총 56.8m(186.4피트)로 2분이 채 안 되는 길이였으며, 검열허가 서류상의 총 상영시간은 158분이었다는 사실이다.

1980년 10월 8일에는 대검찰청 부장검사의 요청에 따라 검찰청 입장에서의 실사가 이루어졌다. 이는 이례적인 일인데, 이 영화에서 검사가 부정적으로 그려진 것에 대한 대응으로 추측된다. 검찰청은 검찰 혹은 교도관과 관련된 대사 및 장면 각 2개 처를 삭제하기를 요청하였고, 이는 문공부에 의해 받아들여졌던 것으로 보인다.¹⁰⁾



<그림 3> <최후의 증인> 재편집 허용을 요청하는 제작사의 공문



<그림 4> 제작사가 제시한 <최후의 증인> 재편집 목록

9) 공연윤리위원회, 「제43차 영화검열 심의 결과보고」, 1980.9.17.
 10) 그런데 이에 대한 검열기록은 공식적인 서류에 남지 않다. 이는 재검열 이후 문공부 담당자에 의해 작성된 것으로 보이는 「<최후의 증인> 제작 경위」라는 서류에 남아있다.

그런데 1980년 11월 10일 제작사는 돌연 문공부에 재검열을 신청한다. 신청서에는 “폐사에서 제작하여 검열을 필한 극영화 “최후의 증인”을 폐사의 직접, 간접적인 불가피한 사정으로 인하여 별첨 자진삭제 작업표와 같이 그 내용을 재편집하였으므로 재검열을 신청”한다고 기재되었고, 상영시간은 종전 158분에서 무려 38분이 삭제된 120분으로 줄어있었다.¹¹⁾ 이 “불가피한 사유”의 정체는 문공부가 공연윤리위원장에 보낸 검열 심의 의뢰서에 나타나는데, 이 서류에 의하면 “상영시간이 길어 극장 상영배정이 곤란”하다는 것이다.¹²⁾ 검열 결과 이 영화는 제작사가 제출한 최종 120분으로 확정되었고, 11월 15일 개봉하게 된다.

이 영화가 종국적으로 이두용 감독의 회상처럼 90분이나 100분까지는 아니라도 120분으로 대폭 삭제된 것은 분명하나, 당시 서류에 의하면 그 이유는 감독 본인의 주장처럼 국가권력에 의해서가 아니라, 제작사의 상업적인 동기에 의해 나타난 결과인 것이다. 그렇다면 증언에 비해 검열서류와 같은 공식문서를 더 신뢰할 수 있을까? 이에 대해서는 확인할 수는 없는 일이다. 공문서에 작성된 최종적인 기록 역시 부정확하고 조작 혹은 왜곡될 수 있기 때문이다. 예컨대 감독의 증언과 같이 국가권력(청와대, 혹은 검찰당국)이 이 영화를 못마땅하게 판단했고, 상영허가를 철회하거나 대규모로 검열을 할 경우 발생할 수 있는 사회적 물의를 감안하여 제작사에 자진 삭제를 하도록 압력을 넣었다는 추정이 불가능한 것은 아니다. 그러나 그 경우 굳이 문공부가 대검찰청이 실사 검열을 통해 대사 삭제 2개 처, 화면 삭제 2개 처를 요청했다는 기록을 남겼을 이유는 없을 것으로 보인다. 오히려 서류의 기록대로 영화가 너무 길어 개봉관을 확보하지 못한 제작사가 자진 삭제를 한 이후¹³⁾, 감독에게 검열당국의

11) 세경홍업, 「극영화 재검열 신청」, 1980.11.10.

12) 문화공보부, 「영화검열 심의 의뢰(재심)」, 1980.11.6.

13) 실제 1980년까지 한국영화 중 2시간 40분에 육박하는 러닝타임을 가진 영화는 드물었다.

요구사항이라 책임을 전가했을 가능성이 더 커 보인다.

어쨌든 <최후의 증인>의 사례는 직접적인 검열관인 공윤의 심의위원 혹은 문공부 공무원이나 피검열자인 제작사가 아닌 전언에 의존할 수밖에 없는 감독의 증언이 객관적인 사실과 달라질 수 있다는 것을 보여준다. 감독이 검열 증언의 발화자라는 점은 사실관계를 왜곡할 우려가 있다는 점 외에도 연구에 있어 또 다른 심각한 위험성을 가지고 있다. 그것은 가위를 든 국가와 희생당하는 무고한 창작자의 상을 확대재생산 함으로써 복잡하고 다양한 변수와 절차, 효과성을 가리며, 이를 도덕적인 문제로 축소시킨다는 점에 있다. 또한 이는 영화제작사, 지방홍행사(배급사), 상영관, 언론, 나아가 관객 등 영화검열에 있어서 직간접적으로 연관될 수 있는(말하자면 텍스트의 생산과 의미 결정에 참여하는) 다양한 주체들을 누락하게 만들었다. 특히 검열 절차 상 직접적인 피검열 당사자인 영화제작사가 누락되어 온 것은 심각한 문제를 야기할 수 있다. 제작사는 검열절차의 일선에서 검열관들을 상대하고, 그들과 협상한다. 감독이 뇌물과 협박, 타협과 굴종이 뒤섞인 검열의 복잡한 협상 과정을 모르거나, 때로 (자신의 희생자성을 강조하기 위해) 알면서도 감출 때 연구자들 역시 이러한 일방향적 금지의 모델을 따라갈 수밖에 없다.

3. 검열의 생산성 개념의 적용 문제

검열의 생산성이라는 주제는 1990년대 이후 해외 검열 연구자들을 중심으로 지속적으로 언급되어 왔다. 이는 특히 기존의 검열 모델을 해체하는 연구자들에 의해 거론되고 있는데, 넓게는 검열이 가진 고정관념 즉 아네트 쿤이 명명한 ‘금지/제도’ 모델의 해체와 관련된다. 즉 검열이 가진 기존의 억압적인 측면, 국가나 국가 대리기관에 의한 주체성으로부

터 탈피할 수 있는 모델이 새로운 검열 연구에서 필요하다.14) 그리고 그 핵심은 검열이 가진 생산적인 측면, 혹은 구성적인 측면의 부각에 있다.15) 나는 이 장에서 검열의 생산성을 한국영화사에 적용시킨 몇 가지 사례들을 제시하고, 이를 통해 검열의 본성에 대한 몇 가지 시사점을 검토해보고자 한다.

3.1 검열에 수반되는 절차성: 영화 제도의 생산

… 또한 종류에 따라 대별하여 극 또는 극이 아닌 필름(이하 비극 非劇)의 두 종류로 나눈다. 극의 경우는 시대와 현대의 구별, 또는 그 목적에 따

-
- 14) 이러한 검열에 대한 인식 변화를 일으킨 가장 중요한 동인은 푸코의 권력이론이다. 푸코는 권력의 본성을 억압으로 이해하는 데 대해 다음과 같이 비판한다. “그러나 억압이라는 개념은 권력의 생산적인 면을 포착하는데 있어서는 적절한 개념은 아닌 것 같군요… 권력이 효과를 발휘하고 사람들이 권력을 받아들이는 것은 권력이 단순히 금지의 기능으로 우리에게 다가오기 때문만이 아니라 무엇인가 사물을 관통하고, 생산하며, 쾌락을 유도하고, 지식을 형성하며, 담화를 만들어 내는 기능을 하고 있기 때문이라 하겠습니다. 그러므로 권력은 억압이라는 부정적인 기능을 넘어서 사회적 육체를 가로지르는 일종의 생산적 그물망으로 파악해야 합니다.” 콜린 고든 편, 홍성민 옮김, 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대담』, 나남출판, 1991, 152면.
- 15) 국내 검열(사) 연구자들에게 있어서도 이러한 검열의 생산성에 대한 부분은 인지되고 있는 것 같다. 예컨대 정근식과 최경희는 “출판매체와 식민지 검열당국 사이의 긴장과 협상과 갈등은, 역설적으로 조선의 근대어의 용례, 언론, 문학, 예술이 성장하는 기반이 되기도 하였다. 작가들은 엄중한 검열의 시선을 피하기 위하여 다양한 방식으로 저항하면서 다른 한편으로는 자기검열을 내면화하였다. 이 과정에서 만들어진 텍스트들은 임시적이고 불안정했으며, 정치적 의미의 생산과 해석의 장을 창출할 개연성이 높았다.”(정근식·최경희, 「해방 후 검열체제의 연구를 위한 몇가지 질문과 과제: 식민지 유산의 종식과 재편 사이에서(1945~1952)」, 『대동문화연구』 제74집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2011, 15-16면)라고 서술하고 있으며, 박유희는 “1996년에 공식적으로 검열이 없어지기까지 한국영화 생산자들에게 검열은 억압이었음에 틀림없다. 그러나 그렇다고 해서 한국영화 생산자들이 모두 검열의 피해자라고만 할 수 없다. 그들은 검열을 수용함으로써 영화를 만들 수 있었고, 검열로써 함부로 할 수 없는 영화를 지향하면서 예술영화를 만들었다. 따라서 한국의 예술영화는 검열을 내면화하면서 일정한 방향으로 정향되었다. … 영화를 만신창이로 만들었던 검열제도는 한국 예술영화의 생산자이기도 했던 셈이다.”(박유희, 「문예영화와 검열: 유현목 영화의 정체성 구성과정」, 『영상예술연구』 제17호, 영상예술학회, 2010, 206-207면)라고 쓰고 있다.

라 분류하는 오락, 선전, 교화, 시사로 나누고, 극 내용에 나타난 구성의 여하에 따라 연애극, 인정극, 활극, 가정극, 사회극, 사극, 탐정극, 괴기극, 전설극, 동화극, 기타로 나눈다. 이를 종합하여 정극, 희극, 비극, 소극 등으로 구별한다. 선전물인 경우는 산업, 위생, 근검, 방재, 종교, 군사, 정치 등으로 구별하고, 교화물은 시사물 또는 그 사례에 따라 각종 분류를 한다.¹⁶⁾

위의 인용문은 1927년 조선총독부가 발간한 「활동사진 검열개요」의 일부이다. 최초의 체계적인 영화검열 규정인 '활동사진 필름검열규칙'이 1926년에 발표된 다음해 나온 보고서로, 1926년 8월부터 1927년 7월까지 1년간의 검열결과를 담고 있다. 이 보고서에는 소위 우리가 장르라 지칭하는 영화의 내용상의 구분, 극과 비극의 구분, 제작사별 구분, 영화의 길이, 제작국별 통계가 상세하게 제시되며, 이에 대한 분류 결과와 경향 분석이 대부분을 차지하고 있다. 체계화된 영화검열이 본격화된 시기가 한국 최초의 극영화가 생산된 지 3년이 채 안 된 1926년이라는 점을 감안할 때, 이와 같은 통계와 분석 자료들은 초기 조선영화라는 것이 어떤 방식으로 구조되는지, 혹은 조선영화를 구조하고자 했는지를 보여주는 사례라 할 수 있을 것이다. 예컨대 무엇이 조선영화이고 일본영화이며 외국영화인가, 무엇이 애니메이션이고 실사인가, 영화의 길이는 어떠해야 하는가, 장르는 어떻게 구분되는가, 제작주체는 누구인가 등을 점검하고 분류하는 기제가 1926년부터 고안되었다. 이러한 양식은 대체로 해방 이후, 특히 군사정권의 등장 이후 보다 체계화된다. 제작사, 감독, 주요연 배우, 주요 스태프들의 정보는 물론이고, 장르¹⁷⁾, 영화의 길이, 원작자와 음악감독의 동의 여부, 시네

16) 조선총독부 경무국, 「다이쇼 15년 8월부터 쇼와 2년 7월까지 활동사진검열개요」, 한국영상자료원 편, 앞의 책, 167면에서 재인용.

17) 예컨대 1977년 발간된 『한국영화자료편람』에는 당시 한국영화의 장르가 멜로, 액션, 스릴러, 희극, 시대, 괴기, 문예, 군사, 반공, 계몽, 전기, 음악, 검술, 종교, 기타 등 15종으로 구분되어 제시된다. 영화진흥공사, 『한국영화자료편람: 초창기~1976』, 영화진흥공사, 1977, 46-47면.

마스코프와 칼라 여부 등 기술적 정보, 영화의 국적, 상영예정일에 이르는 방대한 정보가 검열의 단계에서 기본적으로 취합된다.

이와 같은 양식들이 표방하는 절차들은 어쩌면 우리가 생각해 온 검열의 상과는 거리가 있을지 모른다. 그러나 검열이라는 과정을 덮고 있는 제도에 필연적으로 수반된 절차와 절차적 정보들은 검열의 과정을 제도적으로 보장하는 동시에 검열을 위한 정보로 기능하는 것이다. 어느 의미에서 한국영화에서 장르의 탄생, 영화 기술의 표준화, 상업거래 기간과 저작권의 확립 등은(그것이 부정적이건 긍정적이건) 이러한 검열(과 이에 부수된 행정) 절차에서 비롯되었다고 해도 과언이 아니다.¹⁸⁾ 어쩌면 이 수반된 절차성, 혹은 부수성이야말로 검열의 본질적 영역을 이루고 있을지도 모른다. 검열의 본원적 기능이라 생각되는 텍스트의 삭제와 수정은 엄격하고 복잡한 양식이 요구하는 절차성 속에서 보장되는 동시에, 이 부수적 절차가 생산해내는 더 큰 효과성, 말하자면 제작, 수입, 배급, 상영, 광고 등 전범위에 이르는 영화산업 규칙의 발명, 영화텍스트의 생산과 소비조건, 종국적으로 한국영화라는 민족영화 제도 내에 배치된다.

또 하나 염두에 둘 것은 이러한 제도로서의 영화를 주조해 내는 기능

18) 기존의 검열과 행정 절차의 관계는 별도의 글이 필요할 정도로 복잡하다. 간략하게 설명하자면 군사정권 기간 검열은 검열이라 명시된 절차에 의해 수행되지 않았다. 즉 한국영화의 경우 제작신고의 단계에서 대본 검열이 이루어졌고, 상영허가라는 절차로 최종 검열이 이루어졌다. 외화의 경우에는 수입추천의 단계에서 한 번, 상영허가 단계에서 두 번째 검열이 이루어졌다. 상영허가의 단계가 실질적으로나 법형식적으로 검열을 상징하고 있었음에 반해 제작신고와 수입추천은 행정절차에 가까웠다. 이 절차들이 실질적으로 검열로 기능하게 된 것인데, 모호하게 뒤섞인 채 운영되었던 이 절차의 본질이 중요해졌던 한 사례가 4월혁명 이후 검열이 민간에 이양되었던 때다. 헌법상 금지로 국가 검열이 철폐되고 영화윤리전국위원회로 심의에 대한 권한이 이양되자, 당시 정부는 수입추천제도를 실질적인 검열단계로 활용하였다. 이에 영운이 항의하자 당시 문교부는 이 과정이 검열이 아니며 정부가 수행해야 할 행정 절차임을 강조하기도 하였다. 또한 제작신고가 어떻게 시나리오 검열로 제도적 변화를 겪게 되는가에 대해서는 조준형, 「이중검열인가 삼중검열인가-1960년대 후반 한국영화 각본검열 체제 변화양상과 함의」, 『현대영화연구』 제25호, 한양대학교현대영화연구소, 2016 참고.

이 국가에 의해서만 이루어진 것은 아니라는 사실이다. 그것은 언제나 피검열자인 영화생산자들의 협조 하에 이루어질 수밖에 없었다. 검열 절차가 요구하는 복잡한 서류를 만들고 까다로운 양식을 채우는 것은 영화인들이었고, 그 양식 역시 생산과 소비의 장의 필요에 따라 바뀔 수 있는 것이었기 때문이다. 그 결과 때로 국가가 지향하는 제도는 현장에서 교란되기도 했다. 국가가 해외영화 수입편수를 제한하자, 위장 합작의 형태로 (거의) 순수한 외화를 변칙적으로 수입한 다수의 사례, 영화사 등록 시 법률이 요구하는 장비를 현장 실사 때마다 서로 교환하여 공무원을 속인 사례, 국가가 개념을 포섭하기 위한 규정을 만들 때마다 영화인들이 그 개념의 한계에 도전하는 갖가지 영화들(심지어 <혹성탈출>과 같은 명백한 극영화까지)을 문화영화라는 이름으로 검열 신청을 함으로써 국가의 입법적 개념 규정을 무력화하는 수준에 이르렀던 사례 등¹⁹⁾ 이러한 예는 상당히 많다. 그 결과 국가의 제도 창설적 기능은 교활한 시장에 의해 언제나 도전받았다. 박정희 정권기 체계적인 정책과 흠 없고 매끈한 서류들 아래에는 그 제도의 지향을 실패로 돌리는 전혀 비체계적이고 복잡하며 부패한 현실들이 존재하고 있었다.

요컨대 검열은 단순히 특정 텍스트의 생산 혹은 공개 여부와 재현을 결정짓는 본원적(이라 상정되는) 의미에 그 효과성이 국한되지 않는다. 검열 수행의 주체가 의도했든 의도하지 않았던 검열의 절차와 행정행위들은 영화라는 매체의 존재방식, 유통방식, 구분방식을 관리하는 총체적 생산양식의 일부라고 하겠다.

3.2 제한과 권장: 작위와 부작위의 게임

이에 더해 나는 삭제/억압과, 생산/권장의 공존적 측면에서 당시 검열

19) 이에 대해서는 조준형, 「문화영화의 제도화 과정: 1960-70년대 영화법과 관련 정책변화를 중심으로」, 『영화연구』 제59호, 한국영화학회, 2014 참고.

작용을 살펴보고자 한다. 어느 면에서 무엇을 표현하지 말아야 한다는 명령은 무엇을 표현해야 한다는 명령을 전제하고 있다. 즉 부작위의 명령은 생산될 작위를 전제하고 있는 것이며, 그것은 동전의 양면이라 할 수 있다. 이와 같은 지원 혹은 권장의 사례는 물론 반공영화나 새마을영화와 같이 노골적인 정책 지원영화 장르의 형태로, 혹은 외화수입쿼터의 배분 기준과 같이 특정 텍스트의 형태로 나타날 수 있다.

그러나 검열과 같은 부정적(negative) 정책과 지원책 사이의 간극은 의외로 크지 않다. 예컨대 1960년대 이후 80년대까지 정부의 지원이 집중되었던 반공영화의 경우에도 이러한 긴장이 상시적으로 존재했다. 반공영화 장르에서 아이러니하게도 반공법 위반(혐의)의 사례나 검열 삭제 장면이 상당수 발견되는 것, 즉 반공영화 내에서 “불온한 텍스트”²⁰⁾들이 생산되어 온 것은 언뜻 생각하면 매우 기이한 현상이다. 이는 적을 비판하기 위해 적을 재현해야 하는, 그리고 영화라는 오락상품의 가치를 높이기 위해서는 그 적에 최소한으로나마 개성을 부여해야 하는 당시 반공영화라는 장르 자체에 내재한 모순으로부터 비롯된다.²¹⁾ 그러나 이는 반공영화만의 모순이 아니다. 성교육 혹은 가족계획 영화는 어쩔 수 없이 성에 대한 언술과 재현을 포함해야 했고²²⁾, 새마을영화는 발전 이전의 전근대적

20) 유승진, 「반공의 감각과 불온의 정치학: 박정희 체제 하의 ‘반공영화’를 읽는 방법론에 대한 고찰」, 『대중서사연구』 제21권 2호, 대중서사학회, 2015, 469면.

21) 이러한 모순을 잘 보여주는 사례가 <피아골>(1955, 이강천), <죽음의 상자>(1955, 김기영) 두 편을 둘러싸고 벌어진 김종문과 오영진 사이의 반공영화 논쟁이다. 이 논쟁에서 김종문은 빨치산을 그리고 있는 이 영화들이 “적색 빨치산을 영웅화하는 맹점”을 가지고 있고 남한의 군경을 무기력하게 그리고 있으며, 반공을 상업적으로 이용한다는 이유로 비판한다. 반면 오영진은 목적의식을 가진 영화일수록 오히려 흥행적인 가치가 높아야 성공적인 작품이며, 빨치산의 캐릭터가 정교할수록 서사의 설득력이 높아진다고 주장하며 두 영화를 옹호한 바 있다. 김종문, 「국산 반공영화의 맹점: 「피아골」과 「죽음의 상자」에 대해서」, 『한국일보』, 1955.7.24., 오영진, 「반공영화의 몇 가지 형(上) 「주검의 상자」를 평하기 위한 하나의 서론」, 『한국일보』, 1955.8.3., 오영진, 「반공영화의 몇 가지 형(下) 「주검의 상자」를 중심으로」, 『한국일보』, 1955.8.4.,

22) 이와 관련, 1968년과 77년 두 차례에 걸쳐 진행되었던 독일의 성교육영화 <헬가>가 어떻게 섹스영화라는 맥락에서 소비되었는지를 밝히는 필자의 이전 연구(조준

농어촌의 모습을 재현해야 했다. 외화수입쿼터를 부여한 권장책에 의해 사회비판적 메시지가 상대적으로 강하게 포함된 문예영화가 범람하자 정책당국이 외화수입쿼터 대상에서 해당 장르를 제외했던 사례는 말할 것도 없다.

이 문제를 더욱 복잡하게 만든 것은 앞서 잠깐 언급한 시장주체들의 책략이다. 이들은 국가의 권장정책을 검열 완화를 위한 기제로 의도적으로 활용했다. 그 결과 예컨대 반공영화는 예술적 실험, 통상적인 수위를 넘는 성과 폭력의 재현, 반전의 메시지가 산재하는 문제적 장르가 되고, 문화영화에 대한 정부의 우대정책이 해외의 오락물과 섹스 장면들의 편집물을 수입하고 유통하는 계기가 되기도 한다.

‘삭제/억압과 ‘생산/권장의 양면성을 절차적으로 혹은 가시적으로 드러내는 사례 중 하나가 1970년대 예술문화윤리위원회시나리오 검열관들에게 주어졌던 서류들이다. 검열관들은 특정 영화에 대한 검열을 시행함에 있어 검열기준(영화법 시행규칙 제9조 영화검열기준)과 함께 “국산영화제작 권장방향”을 참고해야 했는데, 심지어 이들은 단순히 이를 참고할 뿐 아니라 텍스트가 항목의 어디에 해당하는지를 표시해야 했다. 완성품을 대상으로 표현되어서는 안 되는 것을 삭제하거나 제한하는 것만이 검열이라고 보는 입장에서는 이를 통상적인 검열절차로 받아들이기 쉽지 않다.

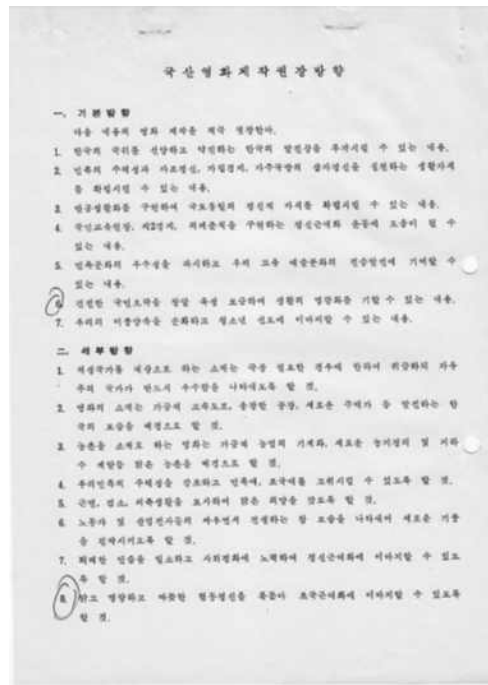
그렇다면 이들에게 왜 제작권장방향이 주어졌던 것일까. 일단 이 서류가 시나리오 검열자에게 주어졌다는 것을 전제한다면, 그것은 향후 제작될 영화의 방향성을 제시하는 것이라 할 수 있다. 이것만으로도 당대 검열이 단순히 제한과 삭제라는 부작위의 명령에 머무르지 않는다는 반증이다. 즉 그것은 해당 영화뿐 아니라 영화 일반의 생산주체들이 염두에

형, 「박정희 정권 후반기 영화와 섹스 그리고 국가 : 독일 성교육영화 <헬가>의 수입과 검열과정을 중심으로」, 『극예술연구』 제45집, 한국극예술학회, 2014)와 성병 예방영화가 어떻게 배급업자와 관객들에 의해 포르노와 같은 방식으로 소비되는지에 대한 아네트 쿤의 연구(아네트 쿤, 『이미지의 힘: 영상과 섹슈얼리티』, 동문선, 2001.)를 참고할 것.

두어야 할 리스트로서의 역할, 즉 일반예방 효과의 기능을 가지고 있었다고 보아야 할 것이다. 그러나 좀 더 근본적인 차원에서 보자면 이 리스트는 궁극적으로 검열이 도달해야 할 바를 가리킨다.



<그림 5> 영화법 시행규칙 9조
(영화검열 기준)



<그림 6> 국산영화제작권장방향

예컨대 다음의 사례를 생각해보자. 한국영화 감독들은 빈민촌을 비롯한 낙후된 사회의 모습을 포착하는 장면에 대한 무자비한 삭제에 대해 빈번히 불만을 토로하곤 했다. 그러나 실제 검열기준에 이와 관련하여 삭제하거나 제한할 수 있는 근거 조항은 시행규칙2호 “적성국가(대한민국과 분쟁중인 상대방을 포함한다)를 유리하게 할 우려가 있을 때”에서 간접적으로 추론할 수 있을 정도다. 그러나 이 모호한 부작위 명령 규정보다 “국산영화제작권장방향”에서 더 나은 근거를 찾을 수 있다. 예컨대 기본방향 중 “1. 한국의 국위를 선양하고 약진하는 한국의 발전상을 부각시킬 수 있는 내용”, 세부방향의 “2. 영화의 소재는 가급적 고속도로, 웅장

한 공장, 새로운 주택가 등 발전하는 한국의 모습을 배경으로 할 것, 3. 농촌을 소재로 하는 영화는 가급적 농업의 기계화, 새로운 농지정리 및 지하수 개발 등 밝은 농촌을 배경으로 할 것” 등이다. 이는 단순히 권장 방향이 그 자체로 검열기준이 되었다는 것만을 의미하지는 않는다. 검열이라는 흔히 생각하는 부작위의 명령이, 이미 만들어져야 할 작위의 요소를 품고 있다고 보는 것이 더욱 정확할 것이다. 말하자면 검열자는 중국적으로 삭제할 전제하의 검열기준보다 제작권장방향만이 남기를 바란다. 비가시성이 완벽히 가시성 속에서 지양되는 것, 그것이 검열이 최종적인 목적일 것이다.

그러나 실제 이러한 의도는 달성될 수 없는 것이다. 피검열자들은 마이너스와 플러스의 변증법을 자신에 맞게 이해했으며, 이를 오히려 타협의 기제로 삼았다. 이만희의 <삼포가는 길>의 경우 마지막 장면에 감독의 의도와 달리 당시 한국사회의 발전상을 담아내는 취지에서 남해대교 장면이 삽입되었다고 전해진다.²³⁾ 이는 굳이 구분하자면 금지나 제한의 흔적이 아니라 권장과 장려의 흔적이다. <삼포가는 길>의 남해대교 씬은 아마도 당대 한국사회의 가장 하층 계급과 그들의 삶을 다루어야 하는, 따라서 상대적으로 낙후된 삶의 공간을 영화에 담아야 하는 생산자(제작자)의 피검열자로서의 기여이자 타협의 산물이었을 것이다. 즉 제한을 적게 받기 위해 권장적 요소를 추가한 것이다.²⁴⁾

말하자면 당시의 영화 생산자들은 언급하도록 강요되는 것을 언급함으로써 언급하지 말아야 할 것을 언급하고자 하는 타협적인 전략을 구사

23) 이에 대해서는 KBS에서 2016년 2월 16일 방영한 <시사기획 창-삭제된 필름 빛을 보다>에서 문숙의 증언 참고 문숙에 따르면 이만희는 제작사의 강권에 따라 이 장면을 찍기는 했으나 마지막까지 넣지 않으려 했다고 한다. 그러나 그가 편집 중 사망하자(아마도 제작사 측에 의해 지명된) 대리 편집자에 의해 이 장면이 포함되었다고 한다.

24) 이는 역으로, 즉 검열자의 기여로 작용할 수도 있다. 개봉하지 못한 이만희 감독의 <휴일>의 경우, 문공부 측에서 주인공이 머리를 깎고 군대를 가는 결말로 내용을 바꿀 경우 검열 통과를 약속하겠다고 했으나, 제작진에서 거부했다는 유명한 일화는 이 경우에 해당한다 할 것이다.

했다. 검열자가 비가시성이 가시성에 지양되는 것을 원했다면, 피검열자는 가시성이 허용된 조건을 역으로 활용하여 비가시성을 가시화하기를 원했다. 많은 영화 제작자와 감독들은 권장적 사유, 혹은 정당화 사유를 통해 제한과 삭제 장면을 최소화하기 위해 투쟁했다. 검열의 경감적 요소로는 위의 사례와 같이 명량한 사회 조성이나 조국의 발전상을 과시하는 의미로의 해석을 유도하는 장면을 삽입하는 외에도 예술성을 통한 민족문화 발전에의 기여, 반공영화와 같은 정책 우호적인 장르(메시지) 생산, 영화제 출품을 통한 국가적 위상의 증대, 해외 수출을 통한 외화 획득, 교육이나 계몽 목적 등 다양하게 열거할 수 있다. 말하자면 이 권장과 제한의 게임은 텍스트 자체의 표현성을 초과하는 의미 해석과 내외부적 맥락까지 고려된 복잡한 전략의 장이었다.

3.3. 비가시적인 것을 가시화하기: 검열을 거슬러 읽기

만약 명시적인 검열이 배제된 재료를 더 의식하도록 만든다면, 검열된 텍스트의 이중적 구조를 의식하는 세련되고 연루된 관객(독자) 역시 만들어낸다. 이러한 관객(독자)에게 표명된 존재와 의미의 잠재적 층위는 동시에 이해되며, 이 이해는 검열된 텍스트에 대한 전적으로 새로운 수용의 양식을 열어젖힌다. 즉 그들은 행간의 숨은 의미를 포착해내는데 익숙해진다. 제지할 수 없는 해석의 유포를 생산하는 텍스트의 잠재성은 모든 검열 시스템에 문제를 제기한다.²⁵⁾ (강조는 필자)

앞서 비가시성이 가시성 속에 지양되는 것의 불가능성에 대해 언급한 바 있다. 이 중 가시화해야 할 개발과 비가시의 대상이 된 저개발이라는 주제를 생산적 검열의 좀 더 추상적인 측면에서 살펴보자. 한국의 낙후

25) Helen Freshwater, "Towards a Redefinition of Censorship", *Critical Studies* Vol.22, Amsterdam: Rodopi, 2003, p. 234.

성이 비가시적으로 남아있어야 한다면, 그 흔적까지도 사라지는 것일까? 소위 억압된 것의 귀한 테제라는 관점에서 보자면, 결국 낙후성은 어떤 방식으로든 ‘발전상’을 드러내는, 재현이 허용된 장소 내로 귀환할 수밖에 없을 것이다.

<돈>(김소동, 1958)과 <오발탄>(유현목, 1961), 혹은 <혈맥>(김수용, 1963)이 보여주었던 낙후지역들은 60년대 중반이 되면 영화 속에서 거의 사라진다. 저개발의 장소는 중산층의 공간에 병치되거나, 정책적으로 허용되는 경우(새마을운동 영화에서의 농촌, 60년대 후반 전통의 발견 과정에서 전통의 담지 지역으로서의 저개발 지역)에만 제한적으로 그 재현이 가능해졌다. 보다 중요하게는 그 장소성을 대변하는 하층민 주체성이 그 고유성을 잃게 되면서, 하층민 주체(성)는 재현이 되더라도 대개 중산층 주체(성)와 동거하는 방식으로만 가능하게 된다. 물론 이 동거는 소위 ‘이촌향도’라는 사회적 현상의 산물이기도 하지만, 저개발의 표상에 대한 직접적 재현이 억압된 검열적 환경과 맞물리면서 독특한 상승효과를 일으킨다. 그 대표적인 예가 김기영의 <하녀> 시리즈다. 이 시리즈가 환기하는 불안과 공포는 저개발의 정체성, 어찌면 문명화된 인간의 수준에도 도달하지 못한 정체성을 가진 “하녀”가 보여주는 행태의 불가사의함으로부터 비롯된다. 그리하여 도시 중산층의 공간에 저개발, 혹은 전근대의 장소로부터 소환된 유령이 일렁인다.²⁶⁾

고영남의 1980년 작 <깊은 밤 갑자기>는 시골 어느 지역에서 한 남성(남궁원 분)이 데려온 하층여성(이기선 분)이 가정부로 중산층의 공간에 거주하게 되면서 발생하는 파국의 서사를 초자연적인 공포로 드러낸다.

26) 김소영은 한국 공포영화, 혹은 판타스틱 장르 영화를 “유령”이라는 키워드로 분석하며, 그 유령의 실체를 한국적 근대, 혹은 비동시성의 동시성의 산물로 제시한다. 김소영은 다음과 같이 말한다. “전통적 가옥은 철거되고 마을 무당들은 소멸했다. 그런데 이들은 지표적 기호로는 사라졌지만, 현실과 환영 안에서, 또 그 사이의 문지방적 공간인 영화에서는 다시 나타났다.” 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을뿌리는사람, 2000, 17-18면.

이 영화는 그 불안과 공포를 야기하는 사건들이 남성의 부인인 중산층 여성(김영애 분)의 주관적 시점에서 전개된다는 점에서 김기영의 <하녀> 시리즈와 다르다. 가정부가 남편과 불륜을 저지른 현장을 목격한(혹은 목격했다고 느낀) 이후 나타나는 영화 속 여주인공의 불안과 공포의 실체는, 그러나 매우 모호하며, 심지어 일종의 망상으로까지 해석될 여지를 가지고 있다. 도시 중산층 여성의 정체모를 불안감은 가정부의 사망 이후 벌어지는 유령의 등장으로 본격적인 악몽으로 전개된다. 이때 그 유령은 남편이 시골에서 가정부를 데려올 때 함께 가져 온 목각인형의 형상을 하고 있으며, 마지막 장면에서 여주인공은 목각인형에 빙의된다. 하층민 여성과 조우한 이후 발생한 여주인공의 불안의 원인을 영화 내 가시화된 표상 내용(장소, 인물, 혹은 사건이나 상황)에서 쉽사리 찾기는 힘들다. 프로이트 식의 해석에 따르면 그 원인은 전치되고 대체된 표상 내용으로 드러나기 때문이다. 그러나 프로이트에 의하면, 흥미롭게도 꿈꾸는 자의 정서는 변하지 않는다.

꿈에서는 표상 내용이 각성시 사고에서 불가피하게 기대되는 정서효과를 수반하지 않기 때문에, 항상 놀라움을 불러일으킨다. ... 그러나 꿈에서는 감정을 표출할 만한 동기가 전혀 없는 듯 보이는 내용에서 강한 정서가 표현되는 반대의 경우도 없지 않다... 분석해 보면 <정서는 변화 없이 그대로 남아 있지만, 표상 내용은 전위되고 대체된> 것을 알 수 있다. ... 반대 검열의 영향을 받는 심리적 복합체에서 정서는 검열에 저항할 수 있는 부분으로, 우리는 정서를 실마리로 삼아 원래대로 대체할 수 있다.²⁷⁾

위의 인용문에 따르면, 검열되지 않고 남아있는 것은 여주인공의 불안(정서)이고, (망상임을 강하게 추정케 하는) 가정부와 남편의 모호한 불륜 장면, 혹은 공포의 시각적 구현으로서 목각인형이라는 표상 내용은 “전위

27) 지그문트 프로이트, 김인순 옮김, 『꿈의 해석 (하)』, 열린책들, 1997, 578-579면.

되고 대체된” 것이다. 그렇다면 원래의 표상 내용, 여주인공을 끊임없이 망상에 빠지게 한 불안의 원인은 무엇일까. 재현될 수 없고, 따라서 파악될 수 없는 존재와의 조우 그 자체? 하층민 주체가 처한 현실에 자신 역시 처해질 지도 모른다는 염려(여주인공이 목각인형에 빙의되는 장면)? 하층민 주체성의 재현을 금지한 억압적인 사회적 환경? 혹은 재현이 금지된 존재에 피와 살을 부여한 감독의 불안의 반영? 프로이트의 주장과 달리, 정서의 진실로부터 원래의 표상내용을 복원해내기는 쉽지 않다. 이때 영화는 관객의 다양한 해석을 창출해내는 사회적 신체의 중첩 공간, 혹은 원화가 매우 흐릿한 이중인화의 성격을 띤다.

반면 보다 명징하고 쉬운 사례도 있다. <바보들의 행진>(하길중, 1975)의 후반, 운동경기 응원을 위해 휴강이 이루어지고, 응원을 나갈 것인가를 두고 학생들 간의 말싸움이 벌어진다. 응원을 나가지 않은 병태가 강의실에 남아 괴로워하는 동안 경기와 응원 장면이 병치된다. 현재의 관객 뿐 아니라 상당수의 당대 관객들은 병태의 괴로움과 상황의 불일치(응원 참석 여부가 그렇게 까지 고뇌할 사안인가)에 잠시 어리둥절하겠지만, 곧바로 그 불일치된 표상내용이 무엇인지를 눈치 챌 수밖에 없다. 당연하게도 그것은 유신을 거쳐 이제 긴급조치에 접어든 시기, 대학가의 시위 풍경을 지시한다. 명시적이든 보다 암시적이든, 국가가 허용한 표상내용과 들어맞지 않는 정체 모를 감정들에 조응을 만들어내고, 표층 표상에 억압된 비가시적인 것을 발굴해내는 이러한 시도들은 어느 면에서 검열을 거스르는 생산적 독해의 한 사례라 할 수도 있을 것이다.

나아가 이 정서와 표상내용의 부조응은 60-80년대 한국영화(나아가 최근까지의 한국영화)가 가지고 있는 매우 중요한 특징을 환기시킨다. 즉 사건이나 상황, 이에 대응하는 캐릭터의 일관성을 훨씬 초과하는 분노, 공포, 불안, 슬픔, 기쁨과 즐거움 등 강렬한 파토스들. 지금까지 영화담론에서 표상내용과 조응하지 않는 이 정서의 과장됨은 신파라는 단어로 폄하되어왔다. 그러나 정서가 오히려 검열되지 않은 것이라는 프로이트의

통찰은 이러한 인식을 전도시킨다. 즉 정서의 강렬함이 문제가 아니라, 그 강렬함에 영화가 만들어내는 상황과 사건이 도달하지 못하고 있거나, 엉뚱하게 제시되어 있다는 것이 문제라는 것이다.

어떤 의미에서 검열자가 가장 두려워하는 것은 의미의 미결정성이다. 그들은 생산주체가 전략적으로 숨겨놓은, 혹은 수용자들이 창의적으로 발견해 낼지도 모를 숨은 의미가 발견되는 것을 두려워하며, 가능한 모든 의미들이 검열관의 의도에 따라 고정된 채 해석되기를 원한다. 이를 통해 그들은 이 절의 서두에서 인용된 것처럼 “제지할 수 없는 해석의 유포를 생산하는 텍스트의 잠재성이 모든 검열 시스템에 문제를 제기하는” 상황을 막고자 한다. 그러나 이러한 의미의 고정성은 불가능한 목표이며, 끊임없는 재독해 속에서 교란된다. 검열의 생리를 아는 생산자들은 자신이 의식하든 의식하지 못하든 검열관의 눈을 피하기 위한, 혹은 검열기준을 아슬아슬하게 충족시키면서도 자신들의 의도를 전달하기 위한 갖가지 기예들을 개발해내며, 검열에 익숙해진 영리한 관객들은 가시화된 텍스트로부터 비가시성의 흔적을 찾아낸다. 그리하여 검열체제가 의도하지 않은 의미의 새로운 생산들이 이루어지는 것이다. 이러한 의미의 미결정성을 확대하는 읽기, 교란성의 생산의 한 예로 앞서 인용한 정서와 내용의 불일치를 들 수 있을 것이다.

4. 접점에서 검열자와 피검열자의 관계성

: 이남기 증언을 중심으로

(검열에 대해) 새로운 접근법은 예컨대 다음과 같이 주장한다. 국가는 절대권력을 휘두르지 않는다. 검열기관은 또한 자신만의 감수성과 규범과 가치를 가진 피와 살로 이루어진 사람들에 의해 운영된다. 검열기관은 완

벽히 자율적이지도 자의적이지도 않으며 사회와 분리되어 있지도 않다. 이는 검열관과 산업 혹은 영화제작 주체 사이에 협상이 존재함을 의미한다.²⁸⁾

검열은 추상적인 국가와 창작자 일반의 문제가 아니라 구체적인 검열자와 피검열자의 개별성이 작동하는 미시적이고 절차적인 장이기도 하다. 이 미시적이고 절차적인 과정은 “피와 살로 이루어진 사람들”의 관계로 구성되며, 그 가운데 검열자와 피검열자 개인들의 개성이 부딪히며 공식 제도를 벗어난 공모, 협잡, 거래, 협상 등이 이루어진다. 이 장에서는 1974년에서 75년, 그리고 1979년에 문화공보부에서 검열관으로 복무했던 이남기의 증언을 바탕으로 이와 관련된 논의를 진행해보고자 한다.

그 이튿날, 아주 인제 참 무거운 그런 마음으로 어... 출근을 했는데, 타자수만 나오고 아무도 안 나오는 거예요, 읊어요. {아침에도} 예. 그래서 며칠이 지나도록 이게 수습이 안 되고 그렇다고 출근 안 할 수도 읊고. 그래서 가면은 타자수 아가씨하고 둘이 인제 있다가 창밖에만 이래 내려다 보다가 인자 또 퇴근시간 되면 또 퇴근했는데. 그러니까 영화과 업무는 완전히 마비가 돼버렸죠.²⁹⁾

이남기의 이 증언은 1975년 어느날 아침 문공부 영화과의 풍경을 묘사한 것이다. 이날 묘사한 풍경은 어쩌면 한국문화정책 역사상 매우 보기 드문 사건을 배경으로 하고 있다. 바로 1975년 문공부 영화과 공무원들이 영화인들에게 뇌물을 받았다는 혐의로 검찰 조사를 받고, 상당수가 유죄 판결을 받았던 사건이다.³⁰⁾ 이 대규모 뇌물사건의 대상이 되어 처벌받은

28) Daniel Bilteryst, “Productive Censorship: Revisiting recent research on the cultural meanings of film censorship”, *Politics and Culture* Vol.9 No.4, 2008(<https://politicsandculture.org/2010/09/19/productive-censorship-revisiting-recent-research-on-the-cultural-meanings-of-film-censorship/>, Accessed 2018.1.2.).

29) 이남기, 배수경 채록연구, 앞의 글, 142면.

공무원은 이남기를 제외하고 영화정책을 담당하는 국장에서부터 영화과장, 담당 계장에서 실무선에까지 전 범위에 걸쳐있다. 말하자면 한 국가 영화정책을 담당하는 라인 전체가 며칠 사이에 붕괴해버린 것이다. 동시에 신상옥, 김태수, 김용덕, 이우석 등 당대 최고의 영화제작자들이 뇌물수수에 연루되었다. 또한 공무원들이 뇌물을 공여받은 업무범위가 영화검열 완화, 영화검열 신속 처리, 재상영허가 기간 연장, 우수영화 선정 등 광범위하게 걸쳐 있었을 뿐 아니라 지속 반복적으로 이루어지고 있었다. 요컨대 영화 텍스트 규제의 광범위한 전 범위에 걸쳐 비리가 관련되었던 것이다. 이러한 상황은 당시 검열자와 피검열자의 유착관계가 단순히 일회적이거나 우발적인 수준이 아니라 거의 구조적이었음을 보여준다.

이와 같은 유착의 가능성은 어느 면에서 공간적 배치의 측면에서 비롯된 것이기도 하다. 이남기에 의하면 당시 문공부 영화과는 민원인을 대하는 과라는 인식이 있었고, 사무실에 영화사에서 파견 나온 인력들이

30) 이남기 구술자료집의 각주에서 담당 인터뷰어(배수경)가 정리한 사건의 개요는 다음과 같다. “1975년 문제가 되었던 문공부 영화과 직원 비리와 우수영화 선정 뇌물수수 사건을 말한다. 서울지검은 1975년 5월 3일 영화 상영 허가 검열 및 상영기간 연장 등을 둘러싸고 돈을 주고받은 혐의로 문화공보부 예술국 영화과 외화계장 이해운, 방화계장 노대섭, 방화계 주사 임현영 씨 등 공무원3명과 우성영화사 대표 김용덕 씨 등4명을 뇌물수수 혐의로 구속했다. 검찰은 이해운 씨의 경우 대만영화 <쌍용>의 수입 상영 검열기준 완화를 부탁받고 5만 원을 받는 등 외화 검열을 둘러싸고 업자로부터 17회에 걸쳐 58만원과 신프로덕션의 신상옥 감독이 수입해 상영을 마친 미국영화 <잘있거라 황야>의 상영기간을 연장해주며 10만 원을 받은 혐의이다. 노대섭 씨는 1975년 2월 <성숙>과 <영자의 전성시대> 등의 검열을 빨리 마쳐달라는 청탁을 받고 한진과 태창 등 영화사로부터 각각 3만 원씩 받은 것을 비롯해서 모두 25회에 걸쳐 59만 원과 복사관영화의 재상영 허가를 둘러싸고 12회에 걸쳐 26만 원을 받은 혐의이다. 임현영 씨는 1974년 9월 지방홍행사 백중구 씨에게 극영화 <모범운전자 갑순이>의 복사관 상영 허가를 해주고 8만 원을 받는 등 29회에 걸쳐 지방홍행사로부터 213만 원을 받은 혐의이다. 이어서 5월 7일 이용권 영화과장이 감독 책임을 물어 직위해제 되고 5월 16일에는 장상규 예술국장까지 구속되었다. 장상규 국장은 우수영화 선정 사례비로 신필름 대표 신상옥, 태창영화 대표 김태수로부터 모두 480만 원의 뇌물을 받은 혐의이다. 이후 장상규 국장은 뇌물수수죄로 징역 2년 6개월을, 신상옥, 김태수 대표는 뇌물공여죄로 8개월을, 이해운 등 3명의 문공부 직원에게는 집행유예를, 우성사 김용덕, 동아수출공사 이우석 대표에게는 선고유예 판결이 내려졌다.” 배수경, 앞의 글, 138면.

상주했다고 한다. 이들은 영화과의 직원들과 밀접하게 교류하며 각종 민원처리를 도왔고, 정보공유와 네트워크 구축의 역할을 했다. 이런 상황이 다보니 영화과가 영화사에 보내는 서류는 우편이 아니라 직접 인편으로 전달되는 정도였고, 영화사에서 파견된 직원들은 결재문서의 순서가 밀려 있으면 영화과 직원들에게 부탁해 순서를 바꾸기도 했다고 한다.³¹⁾ 이러한 상황에서 영화계와 정부의 유착은 어찌면 필연적이었을 것이다.

1960-70년대, 권위주의 시절의 국가 권력이 체계적이고 균질적이며 유기적으로 작동했다는 일반적인 인식에서 보자면 검열자인 공무원의 존재는 국가체의 투명한 에이전트들이며, 추상적 차원에서 국가가 사회(시장)에 가지는 우위성을 시현하는 존재로 상정된다. 이는 검열 담당 공무원이 피검열자인 영화인보다 권력상 우위에 있을 것이라는 인식으로 이어질 수 있다. 물론 이 전제가 완전히 틀린 것은 아니다. 그러나 구체적인 접촉면에서는 검열자와 피검열자의 역학구도가 흐려지거나 뒤집혀지는 경우도 발생하며, 검열자가 반드시 권력자의 입장에 서는 것도 아니다.

이남기는 자신이 속한 영화과 공무원의 위치를 이중적으로 생각했다. 당시 영화과는 문화공보부 내에서 가장 높은 위상을 가졌을 뿐 아니라 중앙 행정 기관 내에서도 국책은행이나 시중은행을 관장하던 재무부 이재과, 기업을 대상으로 막강한 힘을 가졌던 치안본부 경제과와 더불어 권력 3대 과에 속할 정도였다고 한다. 그렇지만 그에게는 또한 민원인인 영화인들에 대한 두려움이 존재했다. 그는 종종 당시 영화인들이 드셧다고 표현하며, 심지어 몰래 뇌물 봉투를 놓고 가서 공무원을 협박하는 영화인조차 있었다고 회상한다.³²⁾ 그의 증언에 의하면 1979년 검열관을 그만둘 때, 그는 윗선에 문공부가 직접 검열하는 것을 그만두자고 제안했다고 한다. 그것은 어찌면 1975년 사건의 상처, 그리고 ‘드셧’ 영화인들에 대

31) 이 증언은 2015년 7월 21일, 공식적인 구술을 채록하기 전 증언자와 필자의 점심시간 중에 비공식적으로 이루어진 내용이다.

32) 배수경, 앞의 글, 142면.

한 두려움이 작용한 결과일지도 모른다. 우연인지 이 시점에서 영화에 대한 검열권은 공연윤리위원회로 이첩된다.

제가 떠나올 무렵부터 문제점을 많이 제기를 했어요. 왜냐면 그때 검열 그래 봐야 뭐 중앙정보부, 치안본부, 우리 이렇게 인제 했거든요. 근데 주로 타겟이 되는 거는 인제 저희들이죠. 안기부서야 뭐 국가안보 관계 뭐 그런, 치안본부에서도 청소년 관계된 거만 하는데 근데 희생자가 너무 많이 나왔어요 저희들 가기도 전에. 그래서 이 검열을, 검열위원들, 검열관이 몇 명이 안 되다 보면은 모든 화살도 다 맞게 되고 또 책임도 그만큼 막중하고 그래서 이걸 어떤 위원회를 만들어서 넘기면은 되겠다 하는 그런 생각에서 그때부터 그 작업이 시작됐어요. 검열권 이관. 검열권 이관되면은 문공부의 업무의 그 알맹이는 다 빠지고 없는, 없는 거죠. 예. 근데 나중에 인제 공연윤리위원회인가 넘어가서 심사위원들을 인제 사계 권위자로 한 열댓 명 이렇게 하다보니까 업자들이 손을 댈 수가 없죠. 첫째는 그 위원들이 그렇게 많은데 누구한테, 그러구 한두 뭐 몇 명한테 부탁한다고 그게 되고 안 되고 하는 문제도 아니고. 그렇게 하니까 그 후에는 아무런 문제가 안 생겼죠.³³⁾ (강조는 필자)

이 증언을 액면 그대로 받아들일 수 있을지 모르겠으나, 그에게 영화 검열관은 힘들고 희생이 큰 자리였다. “문공부 업무의 그 알맹이는 다 빠지고 없는” 상황이 초래되더라도 권력을 넘겨버리는 것을 택할 정도로 말이다. 이 장의 서두에 인용한 바와 같이 검열관들은 국가의 대리자이자 피와 살을 가진 한 명의 개인이기도 했다.

또한 검열관은 또한 예술적 감식안의 소유자여야 한다는 인식이 있기도 했다. 그는 외화가 한국영화에 비해 검열상의 혜택을 받지 않았느냐는 질문에 대해 단호하게 당시 한국영화의 수준이 외화에 비해 너무 낮

33) 배수경, 앞의 글, 137면.

왔기 때문이라 대답한다. 이러한 주장은 당시 한국영화에 대한 검열이 심했을 것이라 짐작하게 하는 근거가 될 수도 있지만, 다른 면에서 이는 검열자의 개성을 지칭하는 것이기도 하다. 이 개성은 국가의 시책에 따라 검열을 하지만 때로 예술적 감식자로서 본인의 재량권을 행사할 수도 있는 근거가 될 수 있다.

그렇죠. 제일 그 신경 쓰는 부분이 연결인데 실지 우리가 영화를 보고 장면이 튀면은 관객들이 먼저 알아요. ‘아 저 뭐 좋은 걸 삭제했는데, 했는 모양이라고.’ 그런다고…

먼저 그, 영화제작 촬영기법에서 차이가 있는데 이 예를 들어서 그 폭력장면이 있다고 할 때, 저희들이 보는 거는 전체적인 맥락 그 흐름에서 거부감 없이 이 전개가 되면은 별다른 문제가 없이 보는 거예요. 관객들이 볼 때 그냥 뭐 폭력행위가 뭐 있고 참, 어떤 뭐 애정 신이 있다 하더라도 그렇게 거부감이 검열할 때도 이걸 느끼거든요. 근데 거부감이 없으면 삭제 않는데 예를 들어서 어… 그 잔인한 장면 같은 것도 측면에서 클로즈업 하지 않고 기교 있게 이렇게 처리하면은 별다른 반응이나 거부감 없이 넘어가거든. 그럴 때는 이게 손 댈 필요가 없는 거 아니에요? 그게 이기 국산영화는 대개 보면은 전면에서 아주 잔인하다 싶은 정도의 혐오스럽고 끔찍한 이런 장면들을 많이 연출해가 돌아오는 경우들이 많아요.³⁴⁾

이러한 증언은 검열관이 단순하고 기계적인 잣대로 검열에 임했던 것이 아니라 부정적이건, 긍정적이건, 본인의 소신과 판단을 개입시켰음을 상기시킨다. 그 경우 전반적인 작품의 예술성이나 본인의 감흥에 따라 ‘흐름에서 거부감 없이 전개가 된다는 이유로 삭제당할 장면이 삭제를 면할 수도 있는 것이다. 물론 그것이 법규나 정책의 전반적인 가이드라인을 위배하는 선에서 이루어지는 것은 아닐 것이다. 그러나 이러한 가

34) 배수경, 앞의 글, 157면.

이드라인 하에서 구체적인 표현수위를 결정하는 1차적인 주체가 검열관임을 잊어서는 안된다. 결론적으로 검열관의 입장은 가이드라인을 지켜야 하는 검열관으로서의 공적 임무와 개인적 감식안, 국가와 시장의 역관계, 피검열자와의 상호관계 속에서 복잡하게 구성되었다고 보아야 할 것이다.

5. 나오며

이상을 통해 한국영화 검열사의 몇 가지 주제들을 살펴보았다. 이 글은 한국영화 검열에 대한 기존의 고정관념에 새로운 접근의 가능성을 모색하는 시론적인 성격을 띤다. 앞서 언급한 바와 같이 나는 이 글을 작성하면서 “금지/제도” 모델을 비판하고 검열의 생산성을 비롯한 새로운 모델을 모색하는 아네트 쿤을 비롯한 최근 검열 연구자들의 견해를 참고했다. 그러나 이와 같은 새로운 견해가 반드시 전통적인 검열에 대한 관념을 완전히 대체할 수 있다고 생각하지는 않는다.

새로운 검열 연구자들이 가장 많이 참고하는 것이 푸코의 권력 이론, 그 중에서도 억압가설을 비판한 『성의 역사』이다. 그런데 흥미로운 점은 통념과는 달리, 푸코가 빅토리아 시기에 성이 억압되지 않았다고 말하는 것은 아니라는 사실이다. 그는 기존 가설들이 논의한 지점이 틀렸다고 보다는 성에 대한 담론과 배치가 확장되어간 이면을 살펴보고자 했다. 푸코는 다음과 같이 말한다.

이 세 가지 의문을 제기하는 것은 ... 자본주의적 부르조아 사회에서 성적 욕망은 억압당하기는커녕 반대로 끊임없는 자유의 체제를 누려왔다고 말하는 것도 아니며, 우리의 사회와 같은 사회에서 권력은 억압적이기 보다는 관용적...이라고 말하려는 것도 아니다. 내가 억압의 가설에 대처

시키려고 생각하는 의문들의 목적은 그 가설이 틀렸다는 것을 입증하는 것이라기보다는, 17세기 이래 근대 사회의 내부에서 성에 관해 말해져 온 담론들의 전반적 구조 속에 그 가설을 다시 정위치시키는 것이다.³⁵⁾

이는 권위주의 체제 한국 텍스트의 검열사에 대한 연구에서도 마찬가지로 적용될 수 있을 것이다. 즉 검열의 복잡한 주체성이나 다층적인 의미생산 관계, 혹은 생산성을 강조한다고 해서 검열체제가 억압적이지 않았거나, 삭제나 제한을 목표로 하지 않았다고 주장하는 것은 아니라는 것이다. 그보다는 검열체제(특히 권위주의 정권기 검열체제)의 복잡한 지형도와 검열을 둘러싼 다양한 토픽들을 결정하는 복합적인 의미의 논리를 발굴해낸 후 그 속에 기존 검열의 개념과 논의를 “정위치시키”는 것을 목표로 한다고 보는 것이 옳겠다.

참고문헌

1. 기본자료

공연윤리위원회, 「극(만화)영화 시나리오 심의 결과 보고」, 1980.2.20.

_____, 「제43차 영화검열 심의 결과보고」, 1980.9.17.

세경흥업, 「극영화 재검열 신청」, 1980.11.10.

문화공보부, 「영화검열 심의 의뢰(재심)」, 1980.11.6.

『노컷뉴스』, 『한국일보』

35) 미셸 푸코, 이규현 역, 『성의 역사 1: 앎의 의지』, 나남, 1990, 31면.

2. 단행본

- 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을뿌리는사람, 2000.
- 미셸 푸코, 이규현 역, 『성의 역사 1: 삶의 의지』, 나남, 1990.
- 아네트 쿤, 『이미지의 힘: 영상과 섹슈얼리티』, 동문선, 2001.
- 영화진흥공사, 『한국영화자료편람: 초창기~1976』, 영화진흥공사, 1977.
- 지그문트 프로이트, 김인순 옮김, 『꿈의 해석 (하)』, 열린책들, 1997.
- 콜린 고든 편, 홍성민 옮김, 『권력과 지식: 미셸 푸코와의 대담』, 나남출판, 1991.
- 한국영상자료원 편, 『식민지시대의 영화검열: 1910~1934』, 한국영상자료원, 2009.
- Kuhn, A., *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, London: Routledge, 1988. (Google play downloaded E-book Version, Accessed 2018.1.1.)

3. 논문 및 기타

- 박유희, 「문예영화와 검열: 유현목 영화의 정체성 구성과정」, 『영상예술연구』 제17호, 영상예술학회, 2010.
- 유승진, 「반공의 감각과 불온의 정치학: 박정희 체제 하의 ‘반공영화’를 읽는 방법론에 대한 고찰」, 『대중서사연구』 제21권 2호, 대중서사학회, 2015.
- 이남기, 배수경 채록·연구, 「문공부 영화과 시선으로 바라본 1970년대 합작영화」, 『2015년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <주제사> 합작영화 2, 김정란, 이남기, 구중모』, 한국영상자료원, 2015.
- 정근식·최경희, 「해방 후 검열체제의 연구를 위한 몇가지 질문과 과제: 식민지 유산의 종식과 재편 사이에서(1945~1952)」, 『대동문화연구』 제74집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2011.
- 조준형, 「문화영화의 제도화 과정: 1960-70년대 영화법과 관련 정책변화를 중심으로」, 『영화연구』 제59호, 한국영화학회, 2014.
- _____, 「박정희 정권 후반기 영화와 섹스 그리고 국가: 독일 성교육영화 <헬가>의 수입과 검열과정을 중심으로」, 『극예술연구』 제45집, 한국극예술학회, 2014.
- _____, 「이중검열인가 삼중검열인가-1960년대 후반 한국영화 각본검열 체제 변화양상과 함의」, 『현대영화연구』 제25호, 한양대학교현대영화연구소, 2016.
- Bilteryst, D., “Productive Censorship: Revisiting recent research on the cultural meanings of film cens

orship”, *Politics and Culture* Vol.9 No.4, 2008. (<https://politicsandculture.org/2010/09/19/productive-censorship-revisiting-recent-research-on-the-cultural-meanings-of-film-censorship/>, Accessed 2018.1.2.)

Freshwater, H., “Towards a Redefinition of Censorship”, *Critical Studies* Vol.22, Amsterdam: Rodopi, 2003.

Abstract

An Exploratory Study of the History of Korean Film Censorship

Cho Junhyoung

This paper has a goal to examine several issues of history of Korean film censorship research, and by this seeks a new direction. To this end, this paper attempts to describe some topics that have been overlooked in that field, have not received much attention compared to their importance, or require re-thinking. The first is who is talking about censorship. Until the Korean Film Archive open censorship documents to the public, the most basic material in the censorship research were testimonies, especially of film directors. But testimonies conducted by an artistic and self-conscious author, who is not a direct party to an administrative censorship, are at risk of conveying inaccurate information, distorting of the entire censorship system or exaggerating damage. This paper will discuss this issue by comparing the testimony of the director with the censorship documents in the case of *Choehui Jeungin(The Last Witness)*. The second relates to the criticism of the tendency to understand the nature of censorship as limitation and deletion only. The most important issue in recent censorship studies is the productivity of censorship(or productive censorship, constitutional censorship). In this article, I will examine some cases focusing on how to see the productivity of censorship in Korean film history. The third is to examine the relationship between the censor and the censored, and the personality of the censor, based on the testimony of Lee Namki, who was responsible for censorship in the Ministry of Culture and Public Information in the 1970s.

Key Words : *Babodeului Haengjin(The March of the Fools)*, *Choehuui Jeungin(Last Witness)*, Film Censorship,
Gipeun Bam Gapjagi(Suddenly in Dark Night), Korean film history, Productivity of Censorship

접수일: 2018년 2월 7일

심사기간: 2018년 2월 10일 - 2월 23일

게재결정: 2018년 2월 24일