

식민지 극장의 역사에 ‘부재하는 현존’을 기입하기

[서평] 이승희(2021), 『숨겨진 극장 — 식민지 흥행장의 치안과 통속』,
소명출판, 582쪽.

이 화 진*

1. 검열 · 극장 · 연극 연구의 교차

『숨겨진 극장 — 식민지 흥행장의 치안과 통속』은 지난 20년 가까이 저자가 끈질기게 질문하고 탐색해온 공부의 길을 담은 역작이다. 책의 학술적 성취는 오롯이 저자가 쌓아 올린 것이지만, 한국문화와 연극, 문화사 연구에서 그 자리를 가늠하려면 몇 가지 설명이 필요하다.

먼저, 책의 표제에 암시된 검열 연구와의 관계를 떠올리지 않을 수 없다. 2천 년대 초반 ‘검열연구회’의 주도로 시작된 식민지검열 연구는 식민 권력이 식민지 조선의 거의 모든 문화 생산물을 체계적으로 관리하고 통제하려 했다는 사실과 함께 이러한 문화 통제가 한국의 근대 문화제도 형성에 깊이 작용한 양상을 밝혀왔다. 특히 언론과 출판, 문학 분야에서 검열 연구는 식민지기 텍스트들의 성격을 재규정하

* 연세대학교 국어국문학과 강사

고, ‘원본’의 삭제와 변개(變改), 그리고 여러 개의 판본을 만드는 검열의 생산성을 새롭게 주목하도록 이끌었다.

책의 출발점이 된 저자의 논문 「식민지 시대 연극의 검열과 통속의 정치」는 2006년 12월에 있었던 국제워크숍 ‘일제하 한국과 동아시아에서의 검열에 관한 새로운 접근’에서 발표되었다. 주로 언론과 출판, 문학 분야에 집중되어 있던 검열 연구의 관심이 만주와 미군정기 일본 등으로 연장되고, 연극과 영화, 음반, 미술, 풍속 등 다양한 매체와 문화 전반으로 확장하기 시작한 때였다. 당시 저자의 연구는 연극이란 본래 어떤 ‘장소’에서 ‘배우’와 ‘관객’의 만남이 이루어지는 ‘사건’(event)이라는 그 본원을 환기하면서, ‘집회’의 불허, ‘군중’의 해산, 그리고 ‘사상 전파’의 억제를 낳는 연극 검열의 특징을 역사적 맥락에서 규명한 것이었다. ‘복자’(伏字)로 표상되는 검열의 흔적, 그리고 창작 주체들이 점차 검열을 내면화함으로써 검열이 비가시화되는 역사적 전개는 조선총독부 경무국 도서관과가 행한 검열에 대체로 적용되지만, 엄밀하게 말하면 그것은 근대의 기술복제 미디어에 한정되는 서술이다. 연극 검열은 영화의 필름을 ‘가위질’하거나 작가의 표현을 ‘복자’로 가리는 식의 텍스트 검열로는 충분히 설명되지 않는다. 연극의 일회적인 현존성, 사람과 사람이 만나는 집합 공간에서 유통되는 연극의 상품성, 그리고 조선인 사회에서의 공공성을 조절하는 통제 시스템을 시야에 넣어야 비로소 논의를 시작할 수 있다.

연극이 그것을 성립시키는 물질적 조건이자 제도, 식민지 흥행 산업의 구조와 직접적으로 연결된 극장의 문제와 함께 다루어져야 한다는 선언 이후의 작업이라 할 수 있을 『숨겨진 극장』은 식민지 극장문화 가운데서도 조선인의 공연으로 조선인 관객이 모이는 장소들의 문화적·정치적 의미를 집중적으로 탐구한 성과라고도 소개될 수 있다. 식민자와 피식민자가 종족적으로 분리된 식민지 흥행장의 이원화된 구조에서 극장은 식민 권력이 피식민 조선인들을 ‘감시하고 훈육하는

공간’이자 “거의 유일하게 허용된 종족의 공간(space of ethnicity)”¹⁾이었다. 이 책은 ‘조선인 극장’으로 분류되는 종족 공간이 식민 권력의 통치 전략상 ‘합법적으로 인가된 영역’이었으며, 피식민 조선인들의 정치적·경제적·문화적 요구가 충족되는 공간이었음을 주목한다. 그리고 조선인 극장과 조선연극이 식민 권력과 형성한 긴장 관계를 다양한 각도에서 설명한다. 특히 극장을 둘러싼 식민 권력의 통치성 및 식민지 자본주의의 문제는 조세를 포함해 흥행 및 흥행장에 대한 취체제도의 성립과 정비, 식민지 흥행시장의 병리적 구조, ‘상호부조’(mutual aid)나 ‘도덕경제’(moral economy)로 설명될 수 있을 조선인 사회의 공공성에 대한 인식과 그 구체적인 실천 등을 통해 촘촘하게 논의된다.

『숨겨진 극장』은 한국 사실주의 희곡의 ‘왜소함’에 대한 저자의 오랜 관심이 식민지검열 연구 및 극장문화 연구와 접속함으로써 희곡(문학)에서 문화제도로 확장된 성과이기도 하다. 이전의 저작²⁾에서 저자는 유치진과 극예술연구회, 그리고 신극으로 과잉 대표된 근대 희곡사 서술을 비판하는 한편, 한국 사실주의 희곡의 ‘왜소함’을 한국의 역사적 맥락에서 사실주의 연극의 존재 방식과 동태를 탐구하는 발판으로 삼은 바 있다. 『숨겨진 극장』은 이전의 문제의식에서 한 걸음 더 나아가 식민지 흥행장의 정치경제적 조건에서 ‘병약한 조선연극’의 생존을 ‘숨겨진 극장’ 혹은 ‘부재(不在)하는 현존’과 함께 사유하도록 제안한다.

책은 세 부분으로 구성된다. 제1부 ‘제도의 방향 — 법, 시장, 시스템’이 흥행 취체 제도화의 초기 단계부터 전시체제기 연극동원 시스템의 구축까지를 고찰하며 식민지 흥행장의 정치경제적 조건과 제도적 압력을 그린다면, 제2부 ‘공간의 정치 — 주체, 자본, 극장’은 ‘종족

1) 유선영(2003), 「극장 구경과 활동사진 보기 — 충격의 근대 그리고 즐거움의 혼욕」, 『역사비평』 64, 역사비평사, p. 373.

2) 이승희(2004), 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판.

적 게토(getto)'가 된 조선인 극장에 잠재된 불온성과 피식민 주체들의 정치적 실천을 중심으로 다룬다. 이 두 개의 밑그림 위에 제3부 '텍스트의 시간 — 표상, 서사, 감정'을 겹쳐 읽으면, 검열에 의해 변개되거나 혹은 검열을 우회하여 가까스로 살아남았을 텍스트들을 그 외부에 대한 상상과 함께 맥락적으로 독해하고 근대 대중예술과 극장의 역사에 '부재하는 현존'을 기입하려는 저자의 기획에 조금 더 가깝게 다가설 수 있다.

거의 반세기에 걸쳐있는 방대한 사료와 텍스트를 검토하고 자료의 공백을 메우는 역사적 상상력으로 식민지 흥행장의 구조와 제도적 압력, 그리고 그에 대한 피식민 주체들의 응전을 입체화한 저자의 작업을 간추리고 평가하는 쉽지 않다. 이 책이 던지는 몇 가지 화두를 짚어 보며 책의 성과를 되새기고 몇 마디 말을 보탬 뿐이다.

2. 식민지 흥행장 — 제도의 압력과 불온한 응전들

흥행(興行)은 '영화·연극·연예 또는 기타 볼거리[觀物]를 요금을 받고 공중(公衆)에게 관람 또는 청취하게 하는 행위'를 말한다. 흥행 취체 규칙에서 흥행자의 영업이 이루어지는 물리적 공간을 지시하는 '흥행장'(興行場)을, 저자는 식민지 흥행 산업 고유의 방식이 작동하는 '흥행/장'(Entertainment Field)으로 재규정하고 식민 권력과 흥행 산업, 흥행문화의 관계를 살핀다.

책의 제1부는 통감부 시기부터 일제 말기 조선총독부령으로 제정된 '조선흥행등취체규칙'(1944)에 이르기까지 흥행 관련 법규들을 검토하고 흥행 취체의 제도화 과정을 추적한다. 초기에는 주로 위생이나 안전, 풍속 문제와 관련한 현장 단속이 이루어지는 수준에 머물렀던 흥행 취체는 3·1운동의 영향으로 조선인들의 문화 공간이 생성되고 영화

의 대중적 영향력이 부상해 이수입(移輸入) 필름이 늘어나는 1920년대 들어 정교하게 정비되어야 할 필요성과 마주하게 된다. 이 시기에 각 지역의 ‘도령’(道令)으로 흥행 취체 제도가 정비되어, 관할 경찰서에서 검열 받지 않은 연극각본과 필름, 영화설명서로는 흥행할 수 없으며 그 내용이 ‘공안’과 ‘풍속’에 저촉되는 흥행물은 허가할 수 없다는 사전검열 규정이 명시된다.

흥행 취체 법규의 성립과 정비, 그리고 일제 말기에 연극 통제 시스템이 구축되는 과정까지를 살펴면서, 저자는 식민 권력이 연극만을 대상으로 하는 법규를 마련하지 않고 최소한의 취체 규칙으로 연극을 통제했던 까닭을 질문한다. 초기에 연극과 구분 없이 흥행 취체의 대상이었던 영화는 1926년에 공포된 ‘활동사진필름검열규칙’(총독부령 제59호)을 통해 그 검열이 중앙 기구로 일원화되었다. 이후로도 조선 총독부는 영화의 파급력이나 산업의 추이를 살펴보며 ‘활동사진영화 취체규칙’(1934) 그리고 ‘조선영화령’(1940) 등 영화 관련 법규를 정비하거나 제정함으로써 영화에 대한 통제를 강화해갔다. 반면 연극은 1930년대 중반 사상통제의 방편으로 ‘배우 통제안’이 제안된다든가 조선영화령에 상응하는 연극 관련 법령을 입안하려던 시도도 있었으나 법제화로 이어지지는 않았다.

저자는 연극이 영화에 비해 대중적 파급력이 크지 않았고 신극단체들보다 활발하게 활동했던 대중극단들은 사상적으로 ‘우려’할 만하지 않았다는 점을 지적하면서, 연극은 식민 당국이 취체 규칙을 탄력적으로 적용하는 방식으로도 충분히 통제가 가능했다고 주장한다. 일제 말기 전시동원체제에서도 새로 법령을 제정하지 않고 간담이나 통첩, 지도, 후원과 같은 형식으로 연극에 대한 국가적 압력이 행사될 수 있었다(p. 138). 때로는 흥행업과 관련한 조세 제도(특별영업세, 흥행세, 입장세 등)를 손질하는 것만으로도 흥행문화를 일정한 방향으로 조절하고 수용자의 경험을 통제하는 효과를 가져올 수 있었다는 것이다.

여기서 중요한 것은 연극이 영화나 출판, 레코드 등과 같은 복제기술 미디어가 아니라 비기술적 신체 미디어라는 사실이다. 저자의 표현을 빌면 연극은 ‘인간 미디어’이기에, 흥행 취체는 ‘사람’과 그 행위를 어떻게 관리하고 통제할 것인가의 문제에 집중되었다. 식민 권력은 흥행과 흥행장에 관계하는 인력이 특정 행위를 통해 치안과 풍속에 저촉하지 않도록 예비 단속하고, 만일 그러한 일이 발생했거나 발생할 수 있다고 판단될 때에는 흥행장 건설 인가를 내주지 않는다거나 흥행불허 혹은 흥행허가 취소를 내리고, 때로는 구류나 벌금형 등으로 처벌할 수 있도록 했다. 검열에서 ‘공안’과 ‘풍속’에 저촉되는 대본을 걸러내는 것도 중요하지만, 그 대본이나 영화설명서에서 검열관이 예측하고 허가한 그대로가 아닌 돌발적 상황을 통제하는 것이 중요했다. 검열에 통과된 대본대로 해설하지 않는 변사나 불온한 발설을 하는 연기자(배우, 강연자, 만담가 등)를 단속해 관객들이 모여 있는 공연 현장에 ‘불온사상’의 전파를 차단하기 위한 임석 경관은 식민 권력의 감시와 통제를 그 자체로 현현하는 존재였다. ‘불온한 것’을 생산하는 ‘작가’와 그가 속한 ‘단체’를 경찰 당국이 지속적으로 주시하는 것도 연극을 순치(馴致)하는 효과가 있었을 것이다(pp. 72-83).

식민지 조선에서 흥행 취체의 제도화를 검토하면서 저자가 강조하는 바는 ‘내지연장주의’(內地延長主義)에 입각해 제국적으로 표준화된 법규를 제도화해도, ‘사람’을 관리하고 그 행위를 통제하는 흥행 취체는 식민지의 특수한 상황에서 그 수행적 맥락이 달라지기에 식민본국과는 다른 효과를 낳게 된다는 점이다. 법규를 정교하게 입안해 복잡한 절차를 거쳐 입법하는 것보다 ‘공안’과 ‘풍속’이라는 모호한 기준을 자의적으로 해석하고 각 상황에 맞게 ‘탄력적으로’ 적용하는 것이 더 효율적인 통제 방법이 된 까닭이 여기에 있다.

식민지 조선의 흥행문화에서 식민자와 피식민자의 문화 공간은 언어적으로나 물리적으로 분리되는 경향이 있었다. 연극 공연이나 변사

의 해설이 있는 무성영화 상영은 언어와 관객의 종족적 구성이 긴밀하게 연관되어 있어서, 어떤 제도적 강제가 없어도 일본인 극장과 조선인 극장으로 구분되었다. 저자는 식민지 흥행장에서 조선인 극장이 바로 그 종족적 동질성에 의해 구성된 ‘게토’(getto)였음을 강조한다. ‘게토’라는 표현을 사용하는 것은 식민자와 피식민자가 위계화되어 있는 식민 상황에서 피식민자들만의 공간에 가해지는 정치적·경제적 압박과 종족적 배타성을 상기하기 위해서라고 짐작된다. 흥행 산업에 막강한 힘을 행사하는 것은 재조선 일본인들이었다. 대부분의 극장은 일본인 소유의 건물이었고 지배인이 일본인인 경우가 많았다. 극장과 거래하는 영화배급소와 대리점도 대부분 일본인이 운영했다. 적어도 1930년대 전반까지 영화상설관의 유료 관객도 일본인이 조선인보다 압도적으로 많은 비중을 차지했다.³⁾ 흥행 산업 전체에서 조선인 극장은 일부에 지나지 않았으며, 조선인들의 영향력은 제한적이었다.

그러나 이 책에서 설명하는 바와 같이 조선인 극장은 경제적 수익이 어느 정도이든 간에 식민 권력과 상시적인 긴장 상태에 있는 문제적 공간이었다. 식민 권력은 통치의 필요에 의해 피식민 조선인들의 집합 공간을 인가했으니 이 공간의 종족적 균질성 때문에 언제나 ‘불온한 사태’가 야기될 수 있음을 주시했다. 극장은 영화나 연극, 그 외 영리를 목적으로 하는 흥행뿐 아니라 각종 단체의 회합, 소인극과 자선공연, 강연이나 연설을 위한 공간이기도 했는데, 경찰의 입장에서는 영리와 거리가 있는 행사일수록 공동체의 결속과 유대가 강화되는 피식민자들의 ‘집회’로 이해되었다. 가령 1920년대 전국적으로 번성했던

3) 가령 1932년도를 대상으로 한 영화상설관 조사를 보면, 조선 전역에서 유료관람 인원은 일본인이 조선인보다 48만 명 이상 많았다. 인구 1인당 관람 횟수에서는 일본인의 1년간 유료관람이 인구 1인당 6회 미만인 반면, 조선인의 유료관람은 23명 중 1명 정도에 불과했다. 가장 많은 영화상설관이 위치한 경기도에서도 인구 1인당 유료관람은 일본인이 조선인보다 12배가량 많았다. 國際映画通信社(1934), 『國際映畫年鑑(昭和九年)』, 國際映畫通信士, pp. 130-131.

소인극에 대해 경찰은 공연 시기(순종인산, 박람회, 3월 1일 등)나 주관 단체의 성격, 공연의 목적을 근거로 공연이 야기할 ‘불온한 사태’를 예측하고 허가 여부를 판단했다. 이런저런 이유를 빌미 삼아 허가를 내주지 않거나 알 수 없는 이유로 돌연 허가를 취소하는 일도 빈번했다(pp. 178-184).

문제는 ‘합법적’으로 인가된 극장에서 이루어지는 흥행 행위를 완전히 통제할 수 있다고 기대하는 경찰의 예측을 뚫고 피식민 주체들의 정치적 실천이 능동적으로 발현된 사건들이다. 무대 위의 조선인 연극자가 조선인 관객들을 앞에 두고 내뱉은 ‘불온한 말’이 문제가 된 사건은 일일이 열거하기 어려울 정도이다. 비합법적인 영역에 비가시화되어 있던 어떤 말들은 때로 섬광처럼 출몰해 그 ‘부재’를 드러내고 사건화됨으로써 역사에 흔적을 남겼다고 할 수 있을 것이다. 극장 안에 상주하는 임석 경관은 그 말을 중단시키고 발설자를 단속하거나 처벌하지만, 같은 공간에서 관객들이 그 말을 들었다는 사실을 완전히 소거시킬 수는 없다. 극장이 언제나 정치의 공간인 것은 아니지만 피식민자들의 집합 공간에서는 단순히 오락과 여가를 위해 극장을 찾은 관객도 우발적으로 이 공간의 정치에 참여하는 주체가 될 수 있었다. 극장 안에서 발생한 ‘불온 사건’에 동조했던 아니든 공연을 중단시키거나 주의 조치를 하는 임석 경관의 존재에 위협을 느낀다면 그 자신 피식민 주체로서 이미 이 사태에 연루된 것이다.

3. 우발성, 사례 혹은 이례

저자는 흥행 취체의 압력으로부터 일탈 혹은 저항으로 의미화될 수 있는 사건들을 소개하며, 이 정치적 잠재성의 공간에서 피식민 주체들을 ‘불온한 균중’으로 이끈 우발적 계기들을 주목한다. 식민 권력의 제

도적 압력에 대하여 조선인 극장의 피식민 주체들이 어떻게 응전했는지를 보여주는 사례들은 서로 유사하되 완전히 같지는 않은, 다양한 맥락들과 연관되어 있다. 책에 등장하는 여러 극장과 흥행 산업의 종사자들, 그리고 공연된 흥행물과 관람자들은 식민지 흥행문화의 일부이되 일반이 아니며, 사례이자 이례이다.

가령 조선극장은 전국에서 가장 많은 극장이 모여 있고 흥행 산업이 번성한 경성 지역의 사례 가운데 하나이며, ‘흥행사 박승필’의 단성사와 달리 경영자가 자주 교체되고 운영이 불안정했던 극장이다. 1929년과 1931년 사이 조선극장에는 여러 차례 ‘격문’이 살포되었는데, 저자가 이 사건들의 맥락을 다각도에서 추적하는 과정이 흥미롭다. 광주 학생운동, 조선공산당 재건 운동과 반제동맹 사건 등으로 경찰이 조선인 사회에 대한 감시의 고삐를 바짝 죄었던 이 시기에 조선극장이 선전 선동의 장소로 선택된 까닭은 무엇일까. 경성 북촌의 다른 극장들(단성사나 우미관)이 아니라 왜 조선극장이어야 했는가. 저자는 조선극장이 격문 사건의 장소로 선택된 것은 몇 가지 우연이 작용한 결과이지만, 특정 시기에 조선극장의 종족적 정체성의 밀도가 높아진 계기가 있었다는 데 주목한다. 그중 하나가 ‘신극운동의 적자’ 토월회가 공연한 <아리랑 고개>이다. 흥년으로 옥토를 빼앗기고 고향을 떠나 유랑하는 사람들을 그린 서글픈 내용의 연극이 ‘수탈당하고 억압받는 조선인’이라는 민족 공동체의 서사로 인식되고 극장 안의 공연자와 관객들이 서로의 연루 관계를 인식하는 그 정치적 시공간을 통해 그 무렵의 조선극장을 더욱 특별한 장소로 만들었으리라는 가정은 모든 공교로운 상황을 설득력 있게 설명해낸다(pp. 275-277).

이 책에서 각 사례의 개별성은 식민지 흥행장의 구조와 그 작동 원리를 보여주는 데 효과적으로 기여하는데, 조선극장의 격문 사건이 당시 조선의 긴박한 정세와 더불어 ‘조선극장 — 토월회 — 아리랑고개’라는 종족적 동질성을 강화하는 극장 내부의 조건들과 함께 접근되는

장면이 그러하다. 그러나 그 공교로운 상황들의 중첩과 연쇄를 촘촘히 추리하는 과정에서 선택되지 않거나 누락된 다른 장면들은 어떻게 해석될 수 있을까. 예컨대 1930년 6월에 조선극장은 일본 데이코쿠키네마가 제작한 경향영화 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가> (何が彼女をさうさせたか, 스즈키 시게요시(1930))를 변사 김영환의 해설로 상영해 연일 만원사례를 기록했다.⁴⁾ ‘보이콧’이라고 표현될 만큼 일본영화에 배타적인 조선인 극장이 이 시기에 프롤레타리아 여성의 방화(放火)를 소재로 한 일본영화를 편성하고 이 영화를 보러 관객이 몰려든 것은 조선극장의 장소성과 결부해 어떻게 설명되어야 할까. 식민지 흥행장에서 민족의 경계를 가로지르는 어떤 사건들에도 정치적 긴장이 잠재되어 있지는 않았을까.

『숨겨진 극장』이 설명하는바, 식민지검열이 만든 합법의 경계, 그리고 그 경계 안팎의 긴장은 극장의 종족적 동질성의 밀도를 높이기도 하고, 합법적으로 가시화될 수 없는 것들이 침전된 자리를 전경화하기도 하며, 연극을 전시 혹은 승인의 의례로 기능화하기도 한다. 이 책은 그동안 연극사나 영화사에서 상세하게 논의되지 못했던 대목들을 새롭게 조명하는데, 특히 소인극과 프로연극의 시대가 저물어가는 1930년대 전반기를 식민지검열의 효과로서 설명한다. 영화사가 이영일이 “저조와 혼미로 시종”한 ‘조선영화의 기근’⁵⁾이라 표현하기도 한 이 시기에는 경성 북촌의 조선인 극장에서도 조선영화 신작 개봉이 더욱 드물어지고 그 빈자리가 대중극단들의 공연과 리뷰로 채워지는 일이 많았다. 저자는 불경기에도 불구하고 극장의 관객은 늘어나고 대중극단들이 이합집산하며 융성하게 활동했으며, ‘에로·그로·넌센스’가 대중문화의 코드로 유행했던 이 시대의 ‘과도한 명량성’ 이면에 사상

4) 한국영상자료원 한국영화사연구소 엮음(2015), 『일본어 잡지로 본 조선영화 6』, 한국영상자료원, pp. 40-42.

5) 이영일(2004), 『(개정증보판) 한국영화전사』, 도서출판소도, p. 131.

통제가 강화되면서 소인극은 침체되고 사회주의 문화가 지하화된 ‘증류된 우울’이 관계되어 있음을 상기시킨다(pp. 371-380). 정치적으로 의미화되는 소인극이나 프로연극도 비정치적이고 통속적인 대중극도 식민지검열이 파생한 효과와 관련되어 있다는 것이다. 이러한 연극사적 전개를 거쳐 전시동원체제의 국민연극에 이르면, 한국 근대 연극사는 식민지검열과 불가분의 관계에 있을 뿐 아니라 식민지검열에 의해 일정한 방향으로 정향되었다고 이해될 수 있을 것이다.

이 책에서 식민 권력이 흥행 취체를 제도화하는 과정은 식민지 흥행장 전체를 조감하면서 서술되지만, 그 제도화의 압력에 대응하면서 그 나름으로 분투했던 구체적인 장소와 사건들은 조선인 연기자와 조선인 관객이 만나는 공연이 주로 다뤄진다. 저자의 관심이 피식민자의 공간으로서의 극장과 조선연극의 동태에 있기 때문이다. 반면 변사가 사라진 발성영화 이후의 영화상설관이나 조선인이든 일본인이든 ‘경성부민’의 공간으로 존재를 과시하고자 했던 부민관 같은 공간, 언어의 장벽을 낮춰 ‘내선’(內鮮)의 구분 없이 관객을 유인하려 했던 버라이어티 쇼처럼, 1930년대 중반 이후 관객의 종족적 균질성이 흔들리는 공간은 이 책의 관심에서 다소 벗어나 있다.⁶⁾ 그러나 일제 말기 흥행계에서 좌파와 우파, 대중극계와 신극계가 뒤섞이는 혼류(混流)가 나타났던 것을 식민지검열의 또 다른 효과로서 접근했던 저자의 작업에서 조금 더 보태어 말하면, 식민지검열의 압력은 민족의 경계를 가로

6) 이는 영화사 연구자들이 무성영화 시대에 공고했던 ‘서양영화 상설관 = 조선인 극장’과 ‘일본영화 상설관 혹은 서양영화·일본영화 병영관 = 일본인 극장’이라는 구분이 발성영화 도입 이후 점차 희미해져서 그 종족적 균질성에 발생한 변화에 관심을 갖는 것과 대조적이다. 이와 관련해서는 김순주(2016), 『제국의 ‘소리들’과 식민지 ‘이중도시’의 변화: 1930년대 전반기 경성의 발성영화 상영과 상영 현장의 변화』, 『서울학 연구』 62, 서울시립대 서울학연구소, pp. 27-57; 이화진(2016), 『소리의 정치: 식민지 조선의 극장과 제국의 관객』, 현실문화; 정충실(2018), 『경성과 도쿄에서 영화를 본다 는 것: 관객성 연구로 본 제국과 식민지의 문화사』, 현실문화 등을 참조.

지르는 이동과 혼류의 사례들 — 악극단과 버라이어티쇼 등 — 도 파생했다고 할 수 있을 것이다.

4. 식민지검열의 유령

『숨겨진 극장』은 한국 근대연극의 역사가 식민지검열과의 근원적인 관계 위에서 형성되었음을 보여준다. 식민지검열은 흥행 산업에 관계하는 주체들에게 합법성에 대한 감각을 주지시켰고, 식민 권력의 검열체제는 식민지 흥행시장의 병리적인 구조와 맞물려 ‘신화’와 ‘유령’을 만들어냈다. 이 책에서 <아리랑> 증후군을 통해 합법적 경계 바깥으로 밀려난 것들이 신화가 되고 유령이 되는 과정을 설명하는 대목은 1부와 2부의 논의를 심화하면서 텍스트의 층위에서 식민지검열의 효과를 분석한 3부를 압축한다. 합법적 경계 바깥의 신화와 유령, 그리고 합법적 경계 안에서 통속의 감각으로 텍스트에 응결된 것들을 다룬 3부의 논의는 최근 저자의 작업과 함께 읽어보아도 좋겠다.

식민지검열을 화두로 한 십 수 년간의 연구를 선별하고 다시 배치하며 한 권의 책으로 묶는 동안 저자는 식민지검열에서 냉전검열로 연구의 관심을 옮겼다. 이 이동이 시사하는 대로, 해방 후에도 검열은 사라지거나 무력화되지 않았고 오히려 냉전적으로 전유되었다. 냉전 검열에 대한 이해는 식민지검열이 만든 유령으로부터 출발해야 하는 것이다. 저자는 해방 후 식민지검열의 근대성을 공인하는 검열의 자연화가 전개되고, 냉전검열의 핵심 심급인 ‘국민’과 ‘반공주의’가 이 자연화의 과정에서 형성되었다고 설명한다. 그리고 미군정과 남한 단독 정부 수립, 전쟁과 그리고 이승만 정부 하에서 비민주적이고 비공식적인 폭력이 취체 제도를 보완하는 방법이었음을 비판적으로 지적한다. 1961년에 제정된 ‘공연법’은 그러한 폭력이 공식화되고 제도화된 것

이라는 주장이다.⁷⁾ 이제 저자는 해방 이후 냉전검열의 제도화를 검토하며 20세기 전체를 아우르는 더 큰 그림을 그리고 있는 것으로 보인다. ‘금지된 아카이브’를 배회하던 유령은 어떤 뜻밖의 장소에서 출몰할까. 식민지검열에서 냉전검열까지 검열체제가 만들어낸 검열과 반검열(反檢閱)의 장력이 서로 부딪치는 장소들을 발견해가는 저자의 여정이 기대된다.

7) 이승희(2015), 「「공연법」에 이르는 길: 식민지검열에서 냉전검열로의 전환, 1945~1961」, 『민족문화사연구』 58, 민족문화사연구소.

