

연극경연대회의 탄생과 제도화

-동아일보사 주최 연극경연대회의 정치경제학-

권두현*

<차례>

1. 서론 : 제도를 통해 연극을 사유하기
2. 동아일보사 주최 연극경연대회의 탄생
 - 2-1. 위기의 신극, 재건의 모색
 - 2-2. 창작극 경연대회로의 전환
3. 파트너십으로서의 연극, 스폰서십으로서의 신문
 - 3-1. 신문과 연극의 미디어 다이내믹스
 - 3-2. 미디어 이벤트로서의 경연대회와 언론사의 스폰서십
4. 동아일보사 주최 연극경연대회의 리미널리티
5. 결론 : 연극경연대회의 계보학을 위하여

<국문초록>

이 연구는 연극경연대회의 기원으로 자리하고 있는 동아일보사 주최 연극경연대회의 성격과 위상을 밝히고자 하였다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 미디어 이벤트로서의 성격을 지닌다. 1930년대 후반에 이르러 신문 상의 상업화 현상이 두드러지게 되는데, 이 가운데 신문사들은 미디어 이벤트를 통해 독자 저변을 확장하고자 했으며, 미디어 이벤트의 형식으로 빈번하게 ‘경연’의 형식이 취택되었다. 이 가운데 동아일보사가 선택한 경연의 대상은 저급한 오락이 아닌 내셔널한 문화 혹은 예술로서 그 의미를 새롭게 부여받기 시작한 ‘연극’이었다. 요컨대, 동아일보사 주최 연극경연대회는 미디어로서의 신문과 연극이 상업화와 내셔널한 지위에 대한 욕망을 나누어가지는 가운데 탄생된 것이다. 또한 동아일보사 주최 연극경연대회는 자본주의적 경쟁과 전체주의적 단결이 동시에 요청되던 1930년대 후반기의 리미널한 시간의 영향을 받아 탄생되었다. 리미널한 시간성의 영향을 받은 동아일보사 주최 연극경연대회는 일종의 전이 의례로서 통합 의례의 성격을 드러내는 국민 연극경연대회로 이어질 수 있었다. 이와 같은 동아일보사 주최 연극경연대회는 자기 재생산의 제도, 즉 오토포이시스(autopoiesis)의 제도로서 기능한다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 이후 국민연극

경연대회를 비롯하여 현재까지 이어지고 있는 경연대회의 모델이 되었다는 점에서 제도의 자기 재생산 과정의 기원에 위치하고 있는 것이다.

주제어 : 연극경연대회, 동아일보, 미디어, 미디어 이벤트, 스폰서십, 리미널한 시간, 리미널리티, 포이 에시스, 오토포이시스

1. 서론 : 제도를 통해 연극을 사유하기

문학이 위기에 처했다는 풍문이 문학 장(場) 주변을 떠나지 않고 배회하고 있다. 문학의 위기는 일부 호사가들의 기우를 넘어 ‘가라타니 고진(柄谷行人)’이라는 영향력 있는 비평가가 단호하게 제기한 근대문학의 종언론을 통해 극적으로 표출되었다.¹⁾ 근대문학이 기원을 가지고 있었다면, 거기에는 필연적으로 끝이 마련되어 있을 수밖에 없는 것일 터, 고진이 근대문학의 ‘기원’을 발견해낸 순간에 이미 ‘종언’은 예정되어 있던 것이라고 할 수 있다. 문제는 근대문학의 ‘종언’이 고진이라는 한 개인에 의해 포착되고 제기된 선언이 아니라 근대문학에 대한 일반론으로서 수용되고 해석되고 있다는 데 있다. 종언은 ‘선언’에 앞서 ‘징후’ 혹은 ‘현상’으로 출현한 것이다.

‘종언’이라는 극단적 표현을 통해 선언된 ‘문학의 위기’가 새삼스럽지 않은 현상이라면, ‘연극의 위기’는 더욱 그러하다. ‘연극의 위기’는 ‘문학의 위기’보다 더 일찍 현상으로 출현했으며, 이제는 극복 불가능한 문제로 굳어져가고 있는 듯한 분위기다. 이른바 ‘연극 위기론’은 연극을 찾는 관객들의 절대적 수치가 줄어들고 있다는 것과 더불어 작품성이 높은 연극이 흥행에 참패하고 있다는 것으로 요약된다.²⁾

1) 가라타니 고진은 근대문학에서 사회적 문제를 상상력으로 떠맡았던 소설이 이제 그 역할을 방기하면서 영향력을 잃게 되었다고 말한다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 가라타니 고진, 조영일 역, 『근대문학의 종언』, 『근대문학의 종언』, 도서출판b, 2006.

* 동국대학교 국어국문학과 박사과정 수료

그러나 연극의 위기는 어제, 오늘 돌발적으로 제기된 문제가 아니다. 사실 연극과 문학을 포함한 근대의 모든 예술은 현재에 이르기까지 끊임 없는 위기 상황에 처해 있었다고 할 수 있다. 대중 사회로서의 근대가 전개되면서, 예술은 '수동적으로 무분별하게 대량으로 소비하는 저급한 집단'으로서의 대중의 취향과 엄격히 구분되는 고급한 그 무엇으로 정의되기를 자처했고, 그러면서 장르와 시기에 관계없이 유통과 소비에 있어 항상적 위기에 처해 있었다.

이는 근대 예술의 태생적 딜레마였다. 대중의 외면을 위기로 받아들이는 순간, 근대 예술은 자신의 정체성을 희석시켜야만 했다. 반대로, 근대 예술이 대중의 외면을 위기로 받아들이지 않기 위해서는 대중의 취향에 의해 작동하는 시스템과는 별도의 메커니즘을 고안할 필요가 있었다. 예술의 제도화는 이렇게 시작된다. 요컨대, 예술의 제도화는 그 반대편에 대중의 취향에 따른 선택과 이로 인한 유통과 소비를 통해 구축되는 자연스러운 제도화를 배제한 다분히 인위적 과정이었던 셈이다.

근대 예술 가운데 연극의 경우로 시야를 좁혀보면, 오늘날 꾸준히 제기되는 '연극 위기론'과 대단히 흡사한 담론이 식민지 시기 말기에도 제기되었음을 확인할 수 있다. 그리고 이 위기의 순간에서 우리는 오늘날까지 여전히 유효한 연극 제도의 한 기원을 만나게 된다. 그것은 바로 예술로서의 연극이 유통되고 소비되는 메커니즘의 한 형태인 '경연대회'의 탄생이다.

2) 연극과 달리 대중예술임을 자처하는 영화는 이른바 '위기론'으로부터 먼 거리에 놓인다. 영화 연구자인 조중흡은 현대 사회에 들어서면서 연극이 처한 위기를 영화의 인기와 비교하면서 다음과 같이 말한다. "실제로 연극이 위기를 맞고 있다는 사실을 부정하는 연극 종사자는 아무도 없을 것이다. 무대 환경의 열악성은 전혀 개선되지 않은 채 관객의 시선을 붙잡아야 하는 어려움에다 창작 인력과 대표급 배우의 영화와 텔레비전으로의 '외도'는 지속적인 창작극과 스타의 부채를 야기하고, 이는 또 관객의 연극에 대한 흥미를 감소시키는 결과를 초래하고 있다. 뿐만 아니라, 연극의 자급자족이 어려운 실정에서 연극인들의 처우개선과 재투자는 원천적으로 불가능한 이증고의 악순환이 되풀이되고 있는 것이다."(조중흡, 대중문화와 정치: 연극의 대중화를 위한 제언, 『영화연구』 21호, 한국영화학회, 2003.6, 149-150면.)

전국을 단위로 한 최초의 연극경연대회는 '동아일보사 주최 연극경연대회'이다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 1938년과 1939년, 두 차례에 걸쳐 개최되었다. 2년이라는 짧은 기간에 그치고 말았지만, 그럼에도 불구하고 동아일보사 주최 연극경연대회는 연극인들에게 강한 인상을 남겼던 것으로 보인다. 일례로, 경연대회가 기획되고 개최되었을 당시 동아일보 학예부장으로 재직 중이던 서항석은 다음과 같이 회고하고 있다.

돌이켜 보건대 昭和 11년까지는 극연의 孤軍奮鬪期요 昭和 12년에 들어와서 浪漫座 등 신단체가 더 생기어 東亞日報社 주최의 제1회 연극콩쿨에 4개 단체의 참가를 보았으니 이로부터 신극의 多彩期이다.

종래는 신극은 일부 誠者의 이해를 얻고 주로 학생들의 憧憬을 받으면서 차차 愛好觀客層을 넓혀 오던 것이 저 콩쿨을 전후하여서는 一躍 일반 대중에게까지 어느 정도의 친근함을 받게 되었다. 이것은 신극인의 기술이 熟練된 것도 원인이요 콩쿨도 크게 도움이 된 것이었다.

이때쯤부터는 신극은 단지 관객층에만 清新한 매력을 가졌을 뿐 아니라 극단인에게도 熾烈한 동경을 자아내었다. 저 중앙무대가 처음에는 중간극을 표방하다가 나중에는 신극진영에 參列한 것, 흥행극단의 우수한 연기자 중에 신극인으로 善變한 사람이 있는 것 등은 다 這問의 소식을 웅변하는 것이다.

그러나 이같이 隆運이 예상되던 신극도 昭和 14년의 제2회 연극콩쿨에 劇研座 浪漫座 中央舞臺 藝友劇場 등 4개 단체의 참가를 보고는 그 다채기가 끝나고 말았다.

각 단체의 沈滯 散漫 彷徨 不振의 상태에서 겨우 수습하여 제2회 콩쿨을 치른 뒤에는 그만 흐지부지된 것이다. …(중략)… 이에는 각단체의 내재적 원인도 각각 있을 것이지만은 一律로 외부적 정세의 격변이 큰 원인이었던가 한다.」

3) 서항석, 「우리 신극운동의 회고, 조선연극협회결성기념 『연극과 신체제』 특집, 『삼천리』, 제13권 3호, 1941.3, 170면.

서항석은 동아일보사 주최 연극경연대회가 개최되었던 시기를 신극의 ‘다채기’라고 표현하고 있다. ‘다채기’라는 서항석의 표현은 이 시기가 신극단체의 이합집산의 불안정기라는 일반적 인식과는 달리 다양한 연극적 모색이 이루어짐으로써 신극 발전 가능성이 현시되었던 시기임을 시사한다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 이러한 다양한 연극적 모색의 현시, 즉 연극적 실험을 펼칠 수 있는 실천적 공간이었던 셈이다. 그런 점에서 동아일보사 주최 연극경연대회의 연극사적 의미는 좀 더 면밀하게 검토될 필요가 있다.

그런데 동아일보사 주최 연극경연대회는 그 행사명을 통해 분명하게 알 수 있듯이 동아일보의 주최와 후원으로 이루어진 것이지, 연극계가 자발적으로 기획한 행사는 아니었다. 그런 점에서 동아일보사 주최 연극경연대회는 연극계의 입장에서 결코 예기치 않았던 돌발적 사건이었다. 그럼에도 불구하고 경연대회에는 이를 가능케 했던 정치경제학적 맥락이 가로놓여 있다는 점에서 결코 돌발적이지 않다. 사건으로서의 경연대회는 일련의 다른 사건들과의 관련 속에서 비로소 도래한 것으로 보는 것이 옳다. 이에 따라 이 글에서는 연극경연대회의 탄생과 제도화를 둘러싼 당대의 정치경제학적 맥락을 조감해보고자 한다. 연극경연대회를 하나의 사건이라고 할 수 있다면, 여기에는 사건을 지배하고 있는 조직 내부와 외부의 원리가 작동하고 있을 터이다. 제도로서의 연극경연대회에 대한 실증은 본격적인 수준까지는 아니지만 몇몇 선행 연구자들의 해 어느 정도 이루어진 바, 이 글에서는 제도에 대한 면밀한 실증 대신 제도의 탄생에 작동한 원동력과 제도가 남긴 텍스트 이외의 비가시적 결과를 좀 더 집중적으로 논구하게 될 것이다.

따라서 이 글의 우선적 관심사는 동아일보사 주최 연극경연대회이다. 이 글은 동아일보사 주최 연극경연대회가 어떤 정치경제학적 맥락 속에 위치해있는지, 그리고 동아일보사 주최 연극경연대회가 남긴 결과가 무엇이었는지를 유추해보고자 한다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 어찌

하여 두 차례에 그치고 말았는가. 여기에는 서항석의 회고대로 외부적 정세의 격변이 가장 큰 원인으로 작용했는가. 외부적 정세의 격변은 그저 동아일보사 주최 연극경연대회의 단명을 부추긴 요소로서만 기능하는가. 이 글은 이와 같은 물음에 대한 답을 구하고 이를 통해 이후 보다 본격적으로 거행된 조선연극문화협회 주최 연극경연대회에 대한 질문을 이어나갈 것이다.⁴⁾

문화 제도는 의당 당대의 문화사와 긴밀하게 호흡하고 있음에도 불구하고 지금까지의 문화 제도 연구는 문화사적 조감도를 그려낼 수 있는 거시적 시각을 상실한 채, 제도와 직접적으로 관계하고 있는 유력한 개인 혹은 관련 제 규정 등에 착목한 미시적 관점만을 유별나게 강조함으로써 대단히 평면적으로 진행되어 온 감이 없지 않다. 그런 점에서 지금까지의 연구를 통해 확인된 문화 제도는 연구자 나름의 치열하고 면밀한 실증에도 불구하고 그 특유의 역동성을 온전히 드러내지 못 했다. 특히 극예술, 그 가운데서도 공연 예술의 경우에는 이와 결부된 제도에 대한 관심이 대단히 미미하였을 뿐 아니라, 인접해있는 문학 혹은 영화가 반영구적 기록물을 통해 그 자취를 분명히 남겨두고 있는 데 비해 보존은 물론 복제와 재생이 불가능한 공연 예술의 일회성으로 말미암아 관련 제도의 실상을 재구함에 있어 상당한 곤란함을 겪어왔다.

그러나 정작 중요한 것은 제도의 실상이 아니라 제도화의 동력과 제도화의 결과, 즉 물리적 구조로서의 제도 그 자체가 아니라 제도의 ‘앞’과 ‘뒤’에 놓여있는 풍부한 정치경제학적, 문화사회사적 맥락이다. 뿐만 아니라 제도는 고정 불변하는 그 무엇이 아니라 제도를 존재케 하는 조건과 끊임없이 조응하는 가운데, 변화하고 발전한다는 점에서 유기체로서의 진화 과정에 대해 사유할 것을 요청한다. 비유적으로 말하자면, 제도

4) 조선연극문화협회가 주최한 연극경연대회는 오늘날 이른바 ‘국민연극경연대회’라고 회자되는 행사이다. 이 글에서는 편의상 조선연극문화협회 주최의 연극경연대회를 ‘국민연극경연대회’라고 표기하기로 한다.

를 살핍에 있어 보다 집중적으로 관심을 기울여야 할 대상은 가시적 ‘메커닉(mechanic)’이 아니라 비가시적 ‘메커니즘(mechanism)’인 것이다. 따라서 이제는 질문을 달리함으로써 그 곤란한 극예술 제도에 한 걸음 다가서야 할 것이다. 그 질문은 제도가 작동하였던 어떤 일순간만을 주시하는 대신 ‘제도화’라는 ‘흐름’의 개념을 사유함으로써 가능해진다. 이 글이 담고 있는 시도는 이와 같은 제도화의 ‘흐름’을 사유함에 있다.

2. 동아일보사 주최 연극경연대회의 탄생

2-1. 위기의 신극, 재건의 모색

오늘날 이른바 ‘정전(正典)’에 해당하는 연극들의 상당수가 연극제 혹은 경연대회를 통해 생산되었다. 현재 한국에서 개최되고 있는 연극제 가운데 가장 큰 권위를 자랑하고 있는 것으로 연극협회 주최의 ‘서울연극제’를 꼽을 수 있겠는데, 이 연극제는 1987년 제1회 연극제를 시작으로 오늘에 이르고 있다.⁵⁾ 시간을 좀 더 거슬러 올라가보면 해방기에도 다양한 종류의 연극경연대회가 빈번히 개최된 바 있을 뿐더러, 해방 이전 식민지 시기에도 이미 연극경연대회가 존재했음을 확인할 수 있다. 그렇다면 연극경연대회는 언제, 어디에서 출발하여 오늘에 이르고 있는가. 연극경연대회의 기원, 그것이 바로 동아일보사 주최 연극경연대회이다.

5) 서울연극제는 2009년 행사를 30주년이라고 밝히고 있는데, 이는 서울연극제가 1977년 창설된 ‘대한민국연극제’를 그 기원으로 삼고 있기 때문이다. 1회부터 10회까지의 대한민국연극제는 정부에서 직접 주관하였으나, 1987년 11회부터는 민간단체인 연극협회로 주최권이 옮겨졌으며, 명칭도 ‘서울연극제’로 바뀌었다. 서울연극제는 ‘우수한 창작극의 공연을 통해 한국 연극의 진흥과 발전을 도모’할 목적으로 설립되었다. 제30회 2009서울연극제(The 30th Seoul Theatre Festival)은 2009년 4월 16일부터 5월 24일까지 39일간 아르코예술극장, 예술의전당, 아르코시티소극장 등에서 진행되었다.

동아일보사 주최 연극경연대회는 1938년과 1939년 두 차례에 걸쳐 개최되었다. 이 가운데 제1회 대회는 1938년 2월 11일부터 14일까지 경성 부민관에서 진행되었다. 제1회 대회 참가 극단은 낭만좌, 인생극장, 화랑원, 극예술연구회, 이상 총 4개 극단이다.

참가극단	참가작품	극작가	연출가	장치가
낭만좌	하물레트 (묘지1막)	셰익스피어 作 (진우촌 譯案)	김육	이병현
인생극장	안해의 방향 (1막)	동극단문예부 編	김태진	강일
화랑원	십오분간 (1막)	김운정 作	홍개명	강성범
극예술연구회	눈먼 동생 (1막 3장)	슈니츨러 作 山本有三 脚色 유치진 譯案	이준규	정현웅

<표 1> 제1회 동아일보사 주최 연극경연대회 참가극단 개황

대회 규정을 보게 되면, 1막물로 경연하며, 경연을 마치고 심사를 통해 가장 우수한 단체와 연기자에게 각각 단체상과 개인상을 수상하기로 한 것을 확인할 수 있다.⁶⁾ 개인상은 남자 배우 1명, 여자 배우 1명 총 2명에게 수상하기로 하였다.

한편, 경연대회의 심사위원은 7명으로 구성되었다. 심사위원은 ‘연극이 종합예술이니만큼 예술 각 부문의 권위자들로서 직접 연극에 경험 또는 관련을 깊이 가진 이들로 구성’하겠다는 취지하에 이기세, 현철, 송석하, 유진오, 김복진(조각가), 홍난파(음악가), 안석주(화가) 등 연극계의 원로들을 비롯하여 다양한 분야의 예술인을 위촉하였다는 점이 눈에 띈다.⁷⁾ 이

6) 본사주최 제1회 연극경연대회 ; 호화의 연극 『올림픽 대회, 최고의 영예를 목표 극계정에 총동원 2월 11일부터 부민관에서 거행, 『동아일보』, 1938.1.28.

7) 『제1회 연극경연대회는 극계의 월계관이 될 단체 개인상을 수여, 각계의 권위인 심사원 7씨가 최종일에 투표결정//매회선착자에게 각종선물증정 소아대동은 입장사절, 『동아일보』, 1938.2.9.

가운데 김복진, 안석주 등은 1920년대 토월회 초기 동인으로 활동한 이력이 있는 인물들로서 각각 조각가와 화가로 소개되고 있음에도 불구하고 연극에 있어 결코 무시할 수 없는 권위를 지닌 자들이라고 할 수 있다.

제1회 대회의 단체상은 극예술연구회에게 돌아간다.⁸⁾ 제1회 대회 참가 극단 가운데 경연 이전부터 가장 큰 기대를 받았던 극단 또한 극예술연구회였다. 일찍이 동아일보는 극예술연구회의 성립 당시부터 극예술연구회와 긴밀한 관계를 형성하고 있었다.⁹⁾ 극예술연구회의 초창기 공연은 대부분 동아일보사 학예부의 후원 아래 이루어졌고, 그 공연의 활동상을 가장 대대적으로 보도한 것도 『동아일보』이다.¹⁰⁾ 특히, 1938년 제1회 대회가 개최될 당시 극예술연구회의 성립 당시부터 열성적으로 관여해 온 서항석의 동아일보 학예부장으로 재직 중이었다는 점을 간과할 수 없다. 서항석의 존재를 감안한다면, 동아일보사 주최 연극경연대회는 애초부터 극예술연구회를 중심에 둔 채 구상되었을 가능성이 크다.

동아일보는 극예술연구회의 단체상 수상을 ‘血汗苦闘 八年에 新劇의 勝利確保’라는 제목의 기사를 통해 보도한다.¹¹⁾ 이 기사는 극예술연구회가 창립되던 때의 정황부터 당시까지의 경과를 난관의 연속으로서 소개

8) 경연대회 수상자 소개 ; 단체상, 혈한고투 8년에 신극의 승리확보 영예의 극예술연구회, 『동아일보』, 1938.2.19.

9) 이승희는 극연의 성립 과정에 연극을 거점으로 하여 문화권력을 욕망했던 해외문화과의 역할이 결정적이었다고 지적하고 있으며, 이해령은 해외문화과가 등장할 수 있었던 후경으로서 『동아일보』의 학예면이 구축한 시공간적 위계질서를 검토하고 있다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 이승희, 극예술연구회의 성립-해외문화과의 욕망과 문화정치, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.4; 이해령, 『동아일보』와 외국문학, 해외문화학과 미디어, 『한국문학연구』 제34집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008.6.

10) “극연의 성립 당시부터 열성적으로 관여해 온 서항석이 학예부 기자로 있어서, ‘극연’의 공연은 초기에 대부분 동아일보의 후원으로 이루어진 것이었으며, 그로 말미암아 공연 전의 작가와 각본의 소개, 공연평에 이르기까지 『동아일보』가 맡아 나섰는데, 당연히 이의 필진들은 ‘해외문화과’로 배워지게 된다.” 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 150-151면 참조.

11) 위의 기사, 『동아일보』, 1938.2.19.

하고 있다. 이와 같은 서술 전략에서 감지할 수 있는 것은 신극 운동의 명맥을 유지해나간 극예술연구회의 노고를 치하함으로써 신극의 권위를 바로 세우겠다는 의도이다. 이처럼 동아일보 주최 제1회 연극경연대회는 극예술연구회를 구심점으로 하여 기획되고 완성되었다.

극예술연구회를 제외한 나머지 3개 참가 극단은 신생 극단들이다. 낭만좌는 제1회 경연대회가 개최되기 직전인 1938년 1월에 조직된 신극 단체이다. 김욱, 이병현, 진우촌, 안동수, 오장환, 이화삼, 박학 등이 주요 단원이며, “실천과 이론을 통하여 신극 수립의 일석이 되자”는 취지 아래 조직되었다.¹²⁾ 제1회 경연대회에 참가한 셰익스피어 작 <하몰레트>는 진우촌이 변안한 작품으로서, 낭만좌의 창립공연이다.

또 다른 참가 극단인 인생극장은 이원근, 박세행 등 중앙무대 탈퇴파가 중심이 되어 조직된 단체이다. 인생극장은 경연대회에 앞서 1937년 12월 14일부터 16일까지 3일간 부민관에서 창립공연으로 사극 <백화>를 상연한다.¹³⁾ 그런데 인생극장의 출자를 담당한 자본가 정대성이 제2회 공연을 하루 앞두고 경제적 이유를 들어 돌연 절연을 선언하면서 인생극장은 경영난에 봉착하게 된다.¹⁴⁾ 이를 계기로 인생극장은 해소파와 지속파로 분립되고, 끝내 해소파가 탈퇴하게 되는데, 인생극장은 이처럼 극단의 불안정한 상황을 무릅쓰고 경연대회 참가한다. 인생극장에게 있어 경연대회는 일종의 극단 쇄신의 전환점으로 삼아졌던 셈이다. 인생극장 역시 낭만좌와 마찬가지로 경연대회에 참가하면서 연구와 실천을 겸해 조선 극문화 수립을 도모하겠다는 포부를 밝힌다.¹⁵⁾

12) 낭만좌가 밝히고 있는 경연대회에 임하는 자세 또한 연구단체로서 조선극계의 장래를 위하여 이론을 제기하고 실천을 겸행하겠다는 것이다. 「연예사상의 급자탑 : 본사주최 연극경연대회 각참가극단의 호화진 (其一) 기대 속에 출발한 신진 낭만좌의 진용」, 『동아일보』, 1938.2.3.

13) 연극인들이 피여 극단 「인생극장」 결성, 16일부터 부민관서, 백화, 상연, 『동아일보』, 1937.12.8. 인생극장의 창립공연 <백화>는 박화성의 동아일보 연계소설을 송영이 5막 7장으로 각색한 작품이다.

14) 「극단 「인생극장」 위기에 봉착, 자본주가 절연」, 『동아일보』, 1938.1.20.

또 다른 참가 극단인 화랑원은 영화인들과 연극인들이 서로 제휴하여 1938년 1월에 조직된 극단이다. 화랑원은 원래 2월 16일부터 18일까지 3일간 창립공연으로 로신의 <아Q정전>을 부민관에서 상연하기로 하였으나,¹⁶⁾ 창립공연을 연기하면서까지 경연대회에 참가하였다. 결국 극예술연구회를 제외하면 2개의 신생 극단이 최초의 공연을 경연대회를 통해 선보이게 되는 셈인데, 이를 통해 알 수 있듯이, 동아일보 주최 제1회 연극경연대회는 실제로 경연다운 경연이 이루어지기 힘든 구조였음을 짐작할 수 있다. 극예술연구회와 나머지 3개 극단 사이에 전통과 역량의 차이가 현격했던 것이다.

극예술연구회를 제외한 3개 극단은 단체상 대신 개인상을 골고루 나누어 갖는다. 애초에 제1회 대회의 개인상은 원래 남자우수연기자상, 여자우수연기자상을 수상하기로 하였으나, 계획했던 것보다 훨씬 많은 수상이 이루어진다. 제1회 연극경연대회 개인상 수상자는 인생극장의 한은진과 이재현, 극연의 김일영과 김복진, 화랑원의 홍개명, 낭만좌의 박학 등 총 6명이다.¹⁷⁾ 낭만좌를 제외한 3개 극단이 골고루 개인상을 수상하였음이 확인된다. 이는 경연을 통해 최고를 가리고 서열화하는 것이 아니라, 참가 극단 및 개인에 대한 격려에 의미를 두고 있는 것으로 해석할 수 있다.

이처럼 경쟁의 의미가 약화되다보니 동아일보사 주최 연극경연대회는 제도로서의 규정력을 제대로 발휘하지 못 했다. 경쟁을 위해서는 뚜렷한

15) 「연예사상의 금자탑 : 본사주최 연극경연대회 각참가극단의 호화진 (其二) 파란을 극복코 재출발, 인생극장의 위세」, 『동아일보』, 1938.2.4.

16) 「조선흥예사에서 극단 「화랑원」 창립, 로신 작 「아Q정전」을 상연 이월십육, 칠, 팔일 부민관에서」, 『동아일보』, 1938.1.20.

17) 「경연대회 수상자 소개 ; 개인상, 금일의 영광을 얻은 것은 연출자의 공이 태반, 앞으로 더욱 정려할 터 인생극장 한은진 // 과분한 영광에 책임이 실로 중대 더욱 정진, 사회에 보답, 극연 김일영 // 십유여년을 하로같이 노력, 화랑원 홍개명 // 동화작가로 인테리여성 극연 김복진 // 박력적인 연기가 특색 낭만좌 박학 군 // 극계3년에 금일의 성공, 인생극장 이재현」, 『동아일보』, 1938.2.20.

기준이 설정되어야 함은 물론, 그 기준이 엄격하게 적용되어야 함에도 불구하고, 제1회 경연대회는 그와 같은 기준의 적용이 지나치게 유연하게 이루어진 것이다. 동아일보 주최 제1회 연극경연대회는 참가 극단 간의 경쟁보다는 화합과 단결 쪽에 좀 더 무게가 실리고 있는 것으로 보인다.¹⁸⁾ 극예술연구회를 비롯한 제1회 대회에 참가한 4개 극단은 나름의 공통분모를 지니는데, 그것은 흥행극을 경계하며, 이론과 실천을 겸행하여 신극을 수립 혹은 재건하겠다는 포부이다. 동아일보와 극예술연구회에 공통적으로 관여하고 있던 서항석은 일찍이 ‘신극은 예술본위, 인생본위의 연극’이며 ‘흥행극은 이득본위, 인기본위의 연극’이라고 당대 연극을 이분법적으로 구분한 바 있다.¹⁹⁾ 이는 비단 서항석에게만 해당되는 구분법은 아니었으며, 당대 연극인들의 보편적 구분법이였다.

동아일보사 주최 연극경연대회 또한 이와 같은 구분법을 전제로 하고 있다. 이에 따라 동아일보사 주최 연극경연대회의 경쟁은 경연대회 내부에서의 경쟁이 아니라 경연대회 내부와 외부의 경쟁, 즉 경연대회에 참가한 신극 단체와 경연대회에 참가하지 않은 대중극단의 경쟁 구도로 설정된다. 경연대회에 참가한 신극 단체들은 경연에 앞서 연습 과정을 소개하고 대회에 임하는 각오를 밝히는 지면에서부터 대중극단과 구별되는 존재로서 부각된다. 경연대회에 대한 사회 각계의 기대 또한 참가 극단들에게 ‘흥행극’을 공연하는 대중극단들이 결코 도달할 수 없는 ‘예술적 진실성’을 보여 달라는 것으로 압축된다.²⁰⁾ 경연대회와 관련된 동아일

18) 참가 극단 간의 화합과 단결을 강조하는 분위기는 제2회 대회에서도 포착된다. 「본사주최 제2회 연극경연대회; 예술성전의 최후 꼴 향해 열연열기로 일로육박 금야 공연 후 심사발표 // 적은 적이나 예술의 동지 참가원 백여 명이 우승의 간친회」, 1939.3.6. 참가 극단이 경연 상대이기에 앞서 예술의 동지임을 강조하고 있는 이 기사는 간친회 풍경이 담긴 사진을 함께 게재하고 있다.

19) 서항석, 신극과 흥행극, 『극예술』 제1호, 1934.4.

20) 소설가 이기영에서 음악평론가 김관에 이르기까지 경연대회에 대한 기대를 피력하는 글에서 가장 빈번히 등장하는 수사가 바로 ‘예술적 진실성’이다. 연예사상의 금자탑; 본사 주최 연극 경연대회 사회각계의 기대 (其1), 『동아일보』, 1938.2.8; 연예

보의 기사 속에서 대중극단들의 공연 레퍼토리는 ‘흥행극’이라는 지시적 명칭을 통해 상품 가치만을 강조한 저급한 오락으로 폄하된다. 요컨대, 동아일보사 주최 연극경연대회는 신극의 대타적 존재에 대해 ‘흥행극’이라는 지시적 명칭을 표나게 강조함으로써 신극의 범주를 공고화하고 정체성을 분명히 하는 효과를 거두고 있는 것이다.

2-2. 창작극 경연대회로의 전환

제1회 대회는 전국 규모의 연극경연대회가 최초로 개최된다는 것 이외에 이렇다 할 의제를 제시하거나 도출해내지 못 했다. 제2회 대회에 이르러 비로소 동아일보는 각 극단들의 연극적 모색을 ‘우리 연극의 창정’이라는 큰 틀로 묶어내고자 했다. 제2회 대회는 ‘우리의 연극예술(演劇藝術)을 창조(創造)하자! 우리연극의 기반(地盤)을 굳건히하자’는 주지를 분명히 천명한 채 진행되었다.²¹⁾ 특히 제2회 대회는 제1회 대회가 번안 및 각색을 허용하고 있던 것과는 달리 ‘우리 연극 창정’을 위한 근본적 요소로서 ‘이 땅 사람의 정서를 그린’²²⁾ 창작극의 제작 및 상연을 참가 조건으로 내걸고 있는데, 이는 경연대회의 규정력이 제1회 대회에 비해 상대적으로 강화되었음을 의미한다.

제2회 대회 규정을 보게 되면, 제1회 대회에 비해 상대적으로 대회 규정이 세밀해졌음을 확인할 수 있다. 세밀해진 규정 가운데 주목되는 것은 희곡과 관련된 부분이다. ‘번안 각색은 불허함’²³⁾으로써, 제2회 대회는

사상의 금자탑 ; 본사 주최 연극 경연대회 사회각계의 기대 (其2), 『동아일보』, 1938. 29 참조.

21) 『각극단쟁선참가 낭만좌 중앙무대 극연좌 등 대성황 기약하는 연극경연대회』, 『동아일보』, 1939.1.26.

22) 『성전 이룰 연극경연』 심사위원회서 심사방법결정, 『동아일보』, 1939.3.2.

23) 연극조선의 신세기 제2회 연극경연대회 금년부터 희곡 상 신설, 『동아일보』, 1939. 1.22.

번안과 각색이 허용되었던 제1회 대회와 분명히 성격을 달리 하고 있다. 창작극을 참가 조건으로 내걸면서 제2회 대회에는 단체상, 개인상에 이어 희곡상이 신설된다. 이와 같은 창작극 경연대회로의 성격 전환은 비로소 동아일보사 주최 연극경연대회가 공연 기교와 같은 표층적인 부분만이 아니라 연극의 가장 심층적인 부분인 텍스트에까지 규정력을 행사할 수 있게 되었음을 의미한다. 이로써 경연대회는 비로소 생산의 제도, 즉 ‘포이에시스(poiesis)’의 제도로써 기능하게 된다. 이성적인 규칙을 기반으로 이루어지는 모든 활동, 특히 ‘테크네(techné)’를 활용해서 물건을 제작하는 것을 고대 그리스인들은 ‘포이에시스’라고 했다. 연극경연대회, 특히 창작극 경연대회는 기본적으로 ‘테크네’를 활용하여 희곡을 생산해내고, 더 나아가 ‘테크네’를 활용하여 희곡을 다시 공연으로 옮겨낸다는 점에서 ‘포이에시스’의 연쇄로서 이루어진다.

제2회 동아일보사 주최 연극경연대회는 1939년 3월 3일부터 5일까지 3일간 개최되었다. 제2회 대회 심사위원은 제1회 경연대회와 마찬가지로 7명이다. 송석하, 현철, 박승희, 이기세, 임화, 유진오, 안석영(안석주)이 그들이다. 제1회 경연대회 심사위원 가운데 토월회 동인의 이력을 가지고 있던 김복진과 홍난파는 배제되고 있고, 그 자리에 문학적 인사들이 새롭게 가담한 것을 확인할 수 있다. 이와 같은 심사위원의 부분적 변화는 창작극 경연대회로의 전환과 맞물려 있는 것으로 보아야 한다.

제2회 대회 역시 제1회 대회와 마찬가지로 4개 극단이 참가하고 있다.²⁴⁾ 참가 극단은 극예술연구회의 후신인 극연좌(劇研座)를 비롯하여 낭만좌, 중앙무대, 통천 예우극장 등이다. 극연좌와 낭만좌는 제1회 경연대회에 이어 제2회 경연대회에도 참가하고 있으며, 중앙무대와 통천 예우

24) 동아일보는 참가 의사를 밝힌 7개 단체 중에서 4개 단체를 심사를 통해 결정하였고 밝히고 있다(演劇聖戰의 舞臺에 오를 四個團體審査決定, 『동아일보』, 1939.2. 22). 그러나 이 말을 액면 그대로 받아들이기는 다소 힘들다. 동아일보가 경연대회의 권위를 높이기 위해 과시적으로 지어낸 것일 수도 있기 때문이다.

극장이 경연대회에 새롭게 참가한다. 이로써 제2회 경연대회에는 중앙에서 활동하는 3개 극단(극연좌, 낭만좌, 중앙무대)과 지방에서 활동하는 1개 극단(통천 예우극장)이 경연을 벌이게 된다.

참가극단	참작품	극작가	연출가	장치가
극연좌	도념 (<동승>의 원제)	함세덕	유치진	
낭만좌	상하의 집	박향민	김옥	
중앙무대	이상향	한경계	나웅	채남인
통천 예우극장	청어	김복두	김철성	김동순

<표 2> 제2회 동아일보사 주최 연극경연대회 참가극단 개황

우선적으로 제1회 대회에서 단체상을 수상한 극예술연구회가 ‘극연좌’라는 바뀐 명칭으로 제2회 대회에 참가하고 있음이 주목된다. 극연좌로의 개칭은 극예술연구회가 연구 단체가 아닌 전문극단을 지향하고 있음을 시사한다. 전문극단으로의 지향은 극연좌가 극예술연구회 시절의 공고한 위상을 제대로 확보하고 있지 못한 상황임에도 불구하고 경연대회 참가를 통해 공연 활동을 지속해나가는 것으로 현시된다. 요컨대, ‘극연좌’로의 개칭과 경연대회 참가는 극예술연구회가 연구적 태도에서 실천적 태도로 변모하였음을 증명하는 가장 뚜렷한 사례인 것이다.²⁵⁾

극연좌와 함께 신극계의 또 다른 중심을 구성해나가고 있던 낭만좌 역시 2번째 경연대회 참가하게 된다. 낭만좌는 제1회 대회 이후 극단의 제2회 공연으로 도스토옙스키 원작 <죄와 벌>을 각색하여 9월 8일부터 3일간 부민관에서 상연한다. 여기에 이어 후속 공연으로 <地熱>과 <太陽의

25) ‘극연좌’로의 개칭과 더불어 극작가 함세덕의 등장 또한 주목된다. 함세덕은 드라마에 대한 이론적 토대가 철저하지는 않지만, 극작술에 있어서는 뛰어난 역량을 갖추고 있었다. 함세덕은 동아일보 주최 제2회 연극경연대회를 통해 등장하여 이후 국민연극 시기에 본격적 활동을 전개해나가는 데, 경연대회를 통한 함세덕의 등장은 극예술연구회와는 다른 극연좌의 성격을 증명하는 동시에, 이후의 연극계가 어떤 모습으로 재편될지를 예고하는 단서로서 주목해볼 필요가 있다.

아들>을 12월 27일부터 29일까지 3일간 역시 부민관에서 상연한다.²⁶⁾ 신극 단체들 대부분이 침묵을 이어나가고 있던 가운데, 신생극단임에도 불구하고 낭만좌가 이렇게 공연 활동을 지속해나갈 수 있었던 것은 제1회 대회 참가를 통해 신극계 내에서 나름의 입지를 확보했기 때문인 것으로 볼 수 있을 것이다.

제2회 대회에 새롭게 참가한 두 극단은 중앙무대와 통천 예우극장이다. 이 가운데 중앙무대는 1937년 6월 6일 『매일신보』에 5항의 창단선언과 진용을 공표하면서 출범한 극단이다.²⁷⁾ 당시 구성원을 보면 문예부에 송영·박영호, 미술부에 김일영, 연기부에 박제행·서월영·송재노·심영·맹만식·이원근·복혜숙·남궁선·이현·한은진·고수란 등이었다. 중앙무대의 핵심목표는 ‘신극의 대중화, 대중극의 고급화’이다. 중앙무대는 예술작품이라고 반드시 대중과 유리되는 ‘고답’이 아니라고 주장하며, 새로운 연극 스타일을 추구하겠다고 포부를 밝히고 있다.²⁸⁾ 이른바 신극과 흥행극의 중간 형태인 ‘중간극’을 표방한 것이다.²⁹⁾ 중앙무대의 중심

26) 특히 <地熱>은 경성 중앙방송국에서 12월 27일 공연 실황을 라디오로도 중계 방송하였다. 『라디오 放送되는 浪漫座 『地熱』, 『동아일보』, 1938.12.27.

27) 『매일신보』, 1937.6.6, 8면 참조. 또 다른 기사, 『청춘좌원의 탈퇴와 ‘중앙무대’의 결성』(『동아일보』, 1937.6.18)을 통해서도 중앙무대의 출발을 확인할 수 있다.

28) 『매일신보』, 1937.6.27, 8면 참조.

29) 중앙무대에 대한 기존의 평가는 대개 ‘중간극’의 취지와 가능성에 그 초점을 맞추고 있다. 즉 박제행, 서월영, 송재노, 맹만식, 복혜숙의 중견배우들과 송영, 박영호 등 극작가 20여 명이 중앙극장 전속의 청춘좌 연극의 비속성에 반기를 들었기 때문에 중앙무대를 창설했고, 또 창설 5개월의 선언이 가능했다고 보고 있는 것이다. (유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996, 375-385면 참조) 서연호의 평가도 이와 같은 유민영의 평가와 크게 다르지 않다. 그는 “중앙무대의 中間劇은 지식청년들의 대중극 운동으로서 기존의 대중극을 정화시키고 격상시키는 성과를 거두었다”고 의의를 부여했다(서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003, 240면 참조). 여기에서 더 나아가 김남석은 중앙무대가 서로 다른 목적을 지닌 배우들로 구성된 단체였다는 점을 주목하며, 내부적으로 ‘중간극’에 대한 합의가 충실히 이루어지지 않은 상황에서 출발한 이 극단이 일정한 목표를 견지하기 힘들었을 것이라는 점을 거론한 바 있다(김남석, 『1930년대 대중극단 ‘중앙무대’의 공연사 연구』, 『대동문화연구』 제57집, 2007).

은 배우 심영과 연출가 연학년이였다. 그런데 심영이 탈퇴하면서 중앙무대는 불안정한 처지에 놓이게 되었고, 대표였던 연학년이 생을 달리한 후 극단은 구심점을 잃고 쇠락의 길을 걷게 된다.³⁰⁾ 제2회 대회에 참가할 당시 중앙무대는 극단을 이끌 실질적 대표가 부재하는 상태였으며, 이에 따라 목표 의식도 희미해진 상태였던 것이다.

제2회 대회에 새롭게 참가한 극단이며, 지방에서 활동하고 있던 유일한 극단이었던 통천 예우극장은 카프 해산 후 진보적 연극 운동의 흐름을 이어가던 극단 중의 하나라는 평가 정도가 전해지고 있을 뿐,³¹⁾ 극단의 활동에 대한 기록은 거의 확인되지 않는다. ‘오랫동안 동해안에서 진지한 연구를 거듭하여오던 연극인들로서 조직된’³²⁾ 통천 예우극장은 제2회 대회에서 중앙에서 활동하는 극단들을 물리치고 단체상을 차지한다. 예우극장을 제외한 나머지 3개 극단은 개인상과 희곡상을 나누어 갖는다. 제2회 대회 개인상 수상 내역을 보면, 남자우수연기상은 극연좌의 이화삼, 여자우수연기상은 극연좌의 김복진과 중앙무대의 이백희가 공동으로 수상한다. 그리고 제2회 대회에 신설된 희곡상은 <상하의 집>을 쓴 낭만좌의 박향민에게 돌아간다.

특기할만한 사실은 제2회 대회에는 심사위원들의 사후 좌담회에 앞서 경연대회가 개최되는 도중에 『이 땅 演劇의 潮流』라는 연극 관련 좌담이 『동아일보』를 통해 연재되고 있었다는 점이다.³³⁾ 이 좌담의 참가자는 이기세, 임화, 유치진, 서항석, 안중화, 홍해성이었으며, 동아일보사 측에서는 이무영과 채연근이 참가하고 있다. 이 좌담은 임성구의 신파극으로부터

30) 연학년은 1938년 4월경에 별세했다(김남석, 위의 글, 276면 참조).

31) 북한에서 발간된 한효의 『조선연극사개요』에서는 「카프 해산 후의 진보적 연극」이라는 소제목 아래 조선연극협회, 낭만좌, 예우극장 등의 활동을 기록하고 있다(박영정, 극단 ‘조선연극협회’ 연구, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995.6, 99면).

32) 「연극성전의 무대에 오를 4개단체 심사결정」, 『동아일보』, 1939.2.22.

33) 좌담, 이 땅 연극의 조류, 『동아일보』, 1939.2.28~3.17. (全6회)

터 시작된 조선 근대 연극의 계보를 정리하는 작업이었다. 조선 최초의 연극 공연이 임성구의 신파극이었음을 환기하는 것으로 시작되는 이 좌담은 장사극의 성행과 신극의 효시로서 극예술협회 공연을 지적하는 것으로 이어져 토월회의 분열과 대중극의 흥행, 좌익극과 학생극의 대두까지를 짚어내며 당시까지의 연극사를 정리해내고 있다.³⁴⁾

경연대회가 조선 연극의 새로운 역사, 즉 미래의 연극사를 창조해나가기 위한 작업이었다면, 이 좌담회는 과거의 연극사를 정리하기 위한 작업이었다. 경연이 진행 중일 때 연재되었던 조선 근대 연극사를 정리하는 좌담에 이어 제2회 경연대회 종료 후 심사위원들의 좌담회가 이어졌다.³⁵⁾ 이 두 차례의 좌담이 결부됨으로써 경연대회는 조선 근대 연극사에 있어 중요한 지점으로 자연스럽게 편입되고, 그 의의를 확고히 다질 수 있게 되었다.

이렇게 창작극 경연대회로 전환함으로써 텍스트에 대한 나름의 규정력을 확보하고, 조선 근대 연극사와 결부되면서 제 나름의 중요한 의의를 확보하였음에도 불구하고, 동아일보사 주최 연극경연대회는 막을 내리게 되었다. 제3회 연극경연대회는 1940년 3월 5일부터 7일까지 부민관에서 개최하려고 계획하고 있었으나,³⁶⁾ 실제로 이루어지지 않았다. 이와 같은 동아일보사 주최 연극경연대회의 단명에는 전시총동원체제로의 재편이라는 외부적 정세의 격변이 절대적 원인으로 작용하였다.³⁷⁾

34) 이 좌담은 다음과 같은 순서로 동아일보에 게재된다. 「이 땅 연극의 조류 (一) : 처음 연극공연은 임성구의 신파」, 『동아일보』, 1939.2.28; 「이 땅 연극의 조류 (二) : 초창기의 관객은 활극 아니면 야료」, 『동아일보』, 1939.3.1; 「이 땅 연극의 조류 (三) 장사극의 성행은 당시정세의 반영」, 『동아일보』, 1939.3.3; 「이 땅 연극의 조류 (四) : 신극의 효시는 「극예술협회 공연」, 『동아일보』, 1939.3.4; 「이 땅 연극의 조류 (五) : 토월회의 분열과 대중극의 흥행」, 『동아일보』, 1939.3.16; 「이 땅 연극의 조류 (六) 사조 따라 좌익극과 학생극이 대두」, 『동아일보』, 1939.3.17.

35) 「연극경연 심사를 마치고」, 『동아일보』, 1939.3.9~14. (全4회)

36) 본사주최 제삼회 연극경연대회 연극 조선의 성전 진지한 극예술의 무대에 등단하라 양춘삼월 호화의 개막, 『동아일보』, 1940.1.20.

37) 안차코 유카의 경우, 식민지 시기 말기를 표현하는 용어로서 ‘전시체제’, ‘총력전체

전시총동원체제로의 재편 앞에서 연극계는 적절한 대응을 할 수 없었는데, 특히 경제적 자립 능력에 있어 흥행극에 비해 상대적 열세에 처해 있던 신극의 경우, 최소한의 대응조차도 힘든 상황이었다. 서항석은 제2회 대회가 개최된 1939년 12월에 그 해의 연극계를 회고하는 글에서 흥행극 계열의 청춘좌, 호화선은 동양극장의 전속이고, 중간극 계열의 고희, 아량은 경제적 배경이 확고한 반면, 신극 계열의 극연좌와 낭만좌는 사정이 어렵다고 말하고 있다. 따라서 “극연좌와 낭만좌는 그 전문화, 기업화를 어떻게 피하면서 더욱 고도의 예술성을 발휘하여 갈는지 내년의 기대와 흥미는 오로지 이에 달려 있다”고 1940년의 연극계를 전망하였다.³⁸⁾

임화 또한 1939년의 연극계에 대해 신극이 침체하고 방황하는 현상을 보여주고 있다는 진단을 내어놓는데, 그 논거로서 극연좌의 침묵, 중앙무대의 해산, 낭만좌의 침체, 협동예술좌의 산만을 들고 있다.³⁹⁾ 협동예술좌의 핵심 멤버인 김승구 또한 서항석과 임화의 논의와 궤를 같이 한다. 김승구는 1939년 신극 단체들의 활동을 회고하며 당시 3대 신극 단체라 할 수 있는 극연좌는 내분으로 인해 사경에 빠져있고, 낭만좌는 꾸준히 활동하지만 전도가 암울한 상황이며, 중앙무대는 이미 해산한 상황이라며 신극의 전반적 침체 상황을 기록하고 있는 것이다.⁴⁰⁾

서항석, 임화, 김승구 등의 논의는 동아일보사 주최 연극경연대회가 신극계의 자기 쇄신을 효과적으로 달성하는데 기여하지 못했음을 간접적으로 드러내 보인다. 의욕적인 기획과 홍보, 제 나름의 적극적인 의미 부여에도 불구하고 동아일보사 주최 연극경연대회가 당대 연극계에 끼친

제’, ‘총동원체제’ 등이 있지만, 전시체제 이전에 이미 인적·물적 자원의 총동원을 위한 계획을 세우고 있었다는 점에서 ‘전시체제’나 ‘총력전체제’라는 용어보다 ‘총동원체제’라는 용어가 보다 적절하다고 언급하고 있다. 안자코 유카, 『조선총독부의 ‘총동원체제’(1937~1945) 형성 정책』, 고려대 박사학위논문, 2006.8. 참조.

38) 서항석, 『조선 연극계의 기묘 일년간』, 『동아일보』, 1939.12.12.

39) 임화, 『신극의 새 활로』, 『조선일보』, 1939.12.28.

40) 김승구, 『기묘년 극단 회고』, 『문장』, 1939.12, 219~220면.

파급력은 의외로 크지 않았다. 바로 이러한 점으로 말미암아 동아일보사 주최 연극경연대회는 지금까지 여러 논자들의 의해 서술된 연극사 속에서 특별한 의미를 부여받지 못했던 것으로 보인다. 하지만 신극계의 자기 쇄신을 효과적으로 달성하는 데 기여하지 못했다는 이유만으로 동아일보사 주최 연극경연대회의 의의가 미미하다고 단정해버릴 수는 없다. 그렇다면 동아일보사 주최 연극경연대회의 의의는 어디에서 찾을 수 있을까. 혹시 동아일보사 주최 연극경연대회가 신극계의 자기 쇄신에 일정한 기여를 하고 있을 가능성은 없을까.

3. 파트너십으로서의 연극, 스폰서십으로서의 신문

3-1. 신문과 연극의 미디어 다이내믹스

동아일보사 주최 연극경연대회는 신문과 연극이 각자의 위상을 제고할 수 있는 수단으로서 상호 결합하게 되는 계기였다는 점에서 나름의 제도사적 의의를 가진다. 동아일보사와 신극의 결합을 통해 동아일보사 주최 연극경연대회라는 제도가 탄생하기까지 신문과 연극은 결코 무관한 위치에 놓여있지 않았다. 이 대목에서 한 가지 간과해서는 안 될 사실은 근대적 미디어로서의 신문과 꾸준히 밀접한 관계를 맺어온 연극 또한 극작가를 비롯한 공연 생산자의 현실과 관중이라는 공연 수용자의 현실을 매개하는 일종의 근대적 미디어라는 사실이다. 불특정 대중에게 공적으로, 그리고 간접적으로 이런 저런 정보와 사상 등을 전달하고 확산시키는 것이 미디어라고 한다면, 연극은 이와 같은 정의에 정확히 부합한다. 특히나 연극은 식민지 조선에서 문맹자들에게까지 효과적으로 도달할 수 있는 대단히 유효한 시청각 미디어였으며, 1930년대에 들어서면서 『동아일보』를 거점으로 활동한 ‘해외문화파’라는 이름을 가진 문화 엘리

트들에 의해 ‘문학’보다 상위의 ‘문화’ 영역에 개입할 수 있는 내연이 넓은 미디어로서 그 유효함이 재발견된 사례에 해당한다.⁴¹⁾ 특히 동아일보사는 극예술연구회와 긴밀히 소통하며 이들의 활동을 『동아일보』를 통해 꾸준히 담론 공간으로 옮겨냈는데, 이와 같은 『동아일보』와 극예술연구회의 관계는 미디어로서의 신문과 연극이 맺고 있는 밀접한 관계를 상징적으로 드러내 보인다.

하지만 신문과 연극이라는 두 미디어 간의 소통과 협상은 애초에 그리 순조롭지 못했다. 근대 초기 연극이 신문지상에서 종종 경계의 대상으로 취급되었다는 사실은 연극경연대회가 개최되었던 시기와는 사뭇 다른 신문과 연극 간의 배타적 관계를 보여준다. 근대 연극은 식민지 조선에서 ‘공간의 미디어’로서 그 의미를 부여받기 시작했던 것으로 보인다. 근대 초기 연극과 관련된 신문 기사들이 대부분 근대적 의미로 장소화된 극장 공간을 거론하면서 여기에 대한 낯설음을 토로하고 있다는 것이 그 증거이다. 밝음을 기본으로 하는 ‘자연적 소여’로서의 전통 연희의 공간과는 달리, 어둠을 기본으로 하는 공중의 문화 공간으로서의 근대 극장은 근대적 주체의 사적 욕망이 배설 혹은 공유되는 은밀한 ‘사회적 공간’으로서 신문지상에 언표되었고, 이에 따라 극장의 콘텐츠인 근대극 또한 불량한 볼거리로서 담론화되었다.⁴²⁾ 근대 초기 유행했던 문명개화 담론의 일종인 ‘연극개량론’은 바로 이와 같은 불량한 볼거리로서의 근대극에 대한 비판이 발전된 형태의 담론이라고 할 수 있다. 즉 ‘연극개량론’에는 근대극이라는 당시의 ‘뉴 미디어(new media)’에 대한 통제 혹은 규제

41) 이승희, 앞의 글 참조.

42) 당시 『황성신보』와 『매일신보』는 ‘浮浪子弟’와 ‘淫婦蕩子’가 대부분인 관객들이 모이는 공간으로서 극장을 일컫고 있다. 『演戲場의 夜習』, 『황성신문』, 1907.11.29; 『演戲場 惡弊』, 『매일신보』, 1910.10.22. 박노현은 전통 연희 공간과 구별되는 근대 극장의 탄생과 결부된 국가주의적 시선 통제 및 근대적 극장 공간에서의 문화 혼용 과정을 통한 근대적 주체의 주조 과정을 분석한 바 있다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참고할 것. 박노현, 『극장(劇場)의 탄생-1900~1910년대를 중심으로』, 『한국극예술연구』 제19집, 한국극예술학회, 2004.4.

의 시선이 투사되어 있는 것이다. 요컨대, 근대적 미디어로서의 신문은 연극이라는 또 다른 미디어에 계몽의 시선을 투사함으로써 연극은 계몽의 기획 외부에 존재하는 것으로 간주된 채, 계몽의 기획 내부로 편입되지 않으면 안 될 불온한 미디어로서 담론화되었던 것이다.

바로 이 지점에서 유기체로서의 연극은 세포 분열을 시도한다. 그것은 바로 기존의 근대극을 ‘신극’이라는 지시적 명칭으로서 타자화한 채 자신을 정립한 ‘신극’의 등장을 의미한다. 1920년대에 이르러 신극이 등장하게 되면서 신문은 신극 공연의 기사화 및 연극 비평의 게재를 통해 연극과 맺었던 애초의 부정적 관계를 점차 개선해나가게 된다. 3·1 운동 이후 조선총독부가 식민지 조선에 대한 유희책으로서 문화정치를 표방함에 따라 1920년 3월 5일 창간된 『조선일보』와 4월 1일 창간된 『동아일보』는 1920년대 이후 대표적인 매스미디어였다. 1920년대 들어 본격적으로 전개되기 시작한 한국의 근대극 운동은 이러한 매스미디어의 홍보 기능을 적극 이용하면서 발전할 수밖에 없었으며, 신문사 역시 문화와 연예에 대한 대중적 관심에 힘입어 이와 관련된 사항을 적극적으로 기사화하면서 사세를 확장시켜 갔다.⁴³⁾

일반적으로 미디어는 이것이 존재하는 사회와의 역학 관계 속에서 자신의 위치를 끊임없이 조정함으로써 안정화의 길을 모색하게 되는데, 연극 또한 예외는 아니었다. 1920년대에 본격화된 신극 운동과 공연 활동은 계몽의 시선에 노출된 미디어로서의 연극이 취한 자기 갱신의 노력이었다. 이처럼 연극은 일종의 유기체로서 자기 자신을 둘러싼 환경에 적응하며 스스로를 진화시켜나가야만 했다. 따라서 연극과 관계된 규범적 콘텍스트로서의 연극 제도 또한 유기체로서의 연극을 쫓아 유기체적 성격

43) 양승국은 1920년대 『조선일보』를 통해 연극공연의 기사화 및 연극비평의 출발 등에 대해 검토하면서 문화 자본으로서 연극의 정립 과정을 밝힌 바 있다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참고할 것. 양승국, 『한국근대연극과 미디어의 관련양상-1920년대 조선일보를 중심으로』, 『한국현대문학연구』 제17집, 한국현대문학학회, 2005.6.

을 가질 수밖에 없다는 사실은 어찌 보면 자명하다. 이것이 바로 연극 제도를 살림에 있어 유기체적 사유가 요청되는 이유다.

신문 미디어와의 관계를 회복하기 시작한 연극은 1930년대 후반에 이르러 신문 미디어에게 있어 제휴를 모색할 수 있는 가치 있는 미디어로서 적극적으로 고려된다. 특히나 1930년대는 신문의 기업화·상업화 현상이 두드러지는 시기로서 이는 이미 당대부터 제기된 문제이다.⁴⁴⁾ 총독부 검열관은 신문이 총독부를 비판하면서 민족의식을 고양시키는 신문 독자들의 취향을 만족시키면서도 총독부를 불편하게 하지 않는 기사를 생산하는 당시의 경향을 가리켜 ‘신문상품시대’라 부르면서 이전의 독립운동시대, 혁명운동시대, 실력양성주의시대와 구분했다.⁴⁵⁾

이와 같은 ‘신문상품시대’의 경향 속에서 구독자의 저변을 확장하고 광고수주를 원활함으로써 경영의 안정을 도모하기 하기 위한 수단으로서 ‘미디어 이벤트’가 적극적으로 고려되는데, 이 가운데 빈번하게 ‘경연’의 형식이 취택된다. 이 때, 경연의 대상으로서 연극이 발견되었다는 사실은 특기할 만하다. 신문사의 미디어 이벤트로서 취택된 경연은 대개 전국적 규모로 이루어지는 것이었고, 그렇기 때문에 경연의 결과에 따라 경연의 우승자 및 우승 단체를 비롯하여 경연의 참가자와 참가 단체는 전국적 대표성, 즉 ‘내셔널리티(nationality)’의 표지를 지닐 수 있었기 때문이다. 여기에서 더 나아가 경연대회는 참가 측이 동일한 기준을 공유하

44) 박용규는 「일제하 민간지 기자집단의 사회적 특성의 변화과정에 관한 연구-직업의식과 직업적 특성의 변화를 중심으로 (서울대 신문학과 박사학위논문, 1994) 중 제2장 ‘일제의 언론정책과 민간지의 기업화’를 통해 1930년대 식민지 조선에서 진행된 언론의 상업화 문제를 폭넓은 자료 구사를 통해 다룬 바 있다. 또한 장신은 1930년대 식민지 조선에서 언론의 상업화 현상이 두드러짐에 주목하면서 “언론의 상업화는 신문사가 이윤을 얻으려는 기업적 가치에 더 주목하는 현상이다. 이러한 현상은 1920년대부터 제기되었지만 1930년대에 본격화되어 신문사의 운영목표와 권력관계 등을 변화시켰다”고 언급한 바 있다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 장신, 「1930년대 언론의 상업화와 조선·동아일보의 선택」, 『역사비평』 2005년 봄호(통권 70호), 역사비평사, 2005.2.

45) 장신, 위의 글, 174면 참조.

는 자리였다는 점에서, 참가자와 참가 단체뿐만이 아니라 경연의 대상이 국가적 표준화를 거침과 동시에 이를 통해 내셔널한 지위에 오를 수 있었다. 연극 역시 그러했다. 이쯤 되면, 이미 신문과 연극이라는 두 미디어의 관계는 근대 초기의 부정적 관계가 아닌 적극적 상생의 관계에 도달했다고 할 수 있다. 물론 신문의 파트너로서 관계를 맺은 것은 연극 가운데서도 건전한 문화 혹은 예술로서 의미화된 ‘신극’이었다.

3-2. 미디어 이벤트로서의 경연대회와 언론사의 스폰서십

공연을 통해 연극 시장 속으로 진입하되, 예술이라는 정체성을 희석시키지 않기 위해 흥행이라는 시장 진입의 필요조건으로부터 최대한 먼 거리에 놓여야만 했던 신극계의 딜레마를 해결할 수 있었던 한 가지 방책은 ‘스폰서십(sponsorship)’과 제휴하는 것이었다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 연극이 스폰서십과 본격적으로 제휴하게 되는 최초의 제도였다. 그 스폰서십은 동아일보사, 즉 신문 미디어로부터 제공되었다. 제2회 대회에서 단체상을 수상한 예우극장의 경우, 동아일보사의 후원을 받으며 경연 이후에도 공연 활동을 지속해내갈 수 있었다.⁴⁶⁾ 비단 예우극장뿐만이 아니라 재정난을 겪던 극단들에게 있어 물리적 후원은 극단의 유지와 직결된 중요한 문제였을 수 있다. 그러나 동아일보사가 제공한 보다 근본적 스폰서십은 단순한 물리적 후원이 아니라 상상의 ‘중양’이자 ‘사회’로서 식민지 지식인들의 거점이 되었던 ‘동아일보사’라는 미디어의 권위가 수상 단체를 비롯한 참가 단체들에게 그대로 옮겨왔다는 점에 있을 것이다.⁴⁷⁾

46) 본사경연대회 수상극단 통천예우극장공연 來15,6일 인천서, 인천지국 후원 // 극단통천예우극장공연, 동아일보 청주지국 후원, 『동아일보』, 1939.11.12; 「경연대회수상극단 예우극장공연 明17일 영등포에서 본보 영등포지국 후원」, 『동아일보』, 1939.11.17.

47) 박헌호는 식민지 조선에서 신문과 잡지가 근대지식의 매개자이자 근대성의 전파자 역할을 수행했으며 식민지인들만으로 구성된 상상의 ‘사회’와 ‘중양’을 창출했다고

1930년대 후반기에 이르게 되면 조선 사회의 문화적 성숙과 교양의 고조, 이로 인한 문화 소비 대중의 창출 등과 같은 징후가 포착되는데, 각종 미디어 이벤트들의 출현이야말로 이러한 징후들을 증명하는 대표적 사례라고 할 수 있을 것이다. 미디어 이벤트는 ‘미디어가 그 힘을 발휘하는 의식 공간(ritual space)⁴⁸⁾’으로서 미디어가 주최하거나 중계하는 이벤트를 의미한다. 1930년대 후반기 동아일보를 비롯한 조선의 여러 미디어들은 다양한 미디어 이벤트들을 기획하면서 문화 소비 대중으로서의 수용자들을 포섭해내고자 했다. 나름의 미디어 이벤트를 기획하여 그것을 지면에 대대적으로 홍보하는 방식으로 독자의 관심을 유발하고, 이를 증폭시켜 신문의 판매 촉진에 이용할 수 있었던 것이다.

미디어 이벤트의 의미론적 차원, 구문론적 차원, 화용론적 차원 등 미디어 이벤트의 문법에 착목한 연구를 개진한 바 있는 다니엘 데이언과 엘리휴 캐츠는 미디어 이벤트가 “가치의 존재 핵심을 위한 새로운 상징을 제안하거나, 더 심오하게는 그러한 가치들의 구성의 본성을 변형함으로써 새로운 합의를 정의하는 일에 관여”하기 때문에 “상징적 이벤트는 합의의 ‘거울’이라기보다는 그것을 재구성하는 수단⁴⁹⁾”이라고 언급한 바 있다. 이 때, 데이언과 캐츠가 미디어 이벤트의 중요한 기능으로서 강조한 ‘합의’는 이벤트를 중계하는 미디어와 미디어의 수용자 사이에서 이

지적한 바 있다. 이는 출판 미디어의 권위를 표현한 것의 다름 아니다. 또한 박현호는 일제와 타협하지 않으려는 지식인의 입장에서 본다면 언론계는 그들의 사회적 욕망과 명분을 유지할 수 있는 거의 유일한 출구였다는 점을 지적하며 식민지 조선에서 출판 미디어가 나름의 ‘정부’ 역할을 수행했음을 우회적으로 지적하였다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 박현호, 「식민지 조선에서 作家가 된다는 것-근대 미디어와 지식인, 문학의 관계를 중심으로」, 『상허학보』 제17집, 상허학회, 2006.6.

48) ‘미디어’, ‘의식’, 그리고 ‘미디어 의식(Media Rituals)’에 대해서는 닉 콜드리(Nick Couldry)의 견해를 참고하였다. 닉 콜드리, 김정희·김호은 역, 『미디어는 어떻게 신화가 되었는가』, 커뮤니케이션북스, 2007.

49) 다니엘 데이언·엘리휴 캐츠, 「합의를 구성하기: 미디어 이벤트의 의례와 수사」, 최중렬 편저, 『뒤르케임주의 문화사회학』, 이학사, 2007.

루어지는 것이다. 그러나 미디어가 이벤트의 중계자가 아닌 주최자의 역할을 맡게 될 경우, 여기에는 합의를 도출해내기 위한 또 하나의 변인이 끼어들게 됨으로써 합의의 과정이 중층적으로 구성된다. 그 변인은 다름 아닌 이벤트의 공연자인데, 공연자는 미디어와 합의를 이룸과 동시에 더 나아가 미디어의 수용자와 합의를 이루어야 한다. 이는 데이언과 캐츠가 언급한 바대로 합의를 ‘반영’하는 것이 아니라 ‘재구성’함으로써 합의 위에 미디어와 공연자의 권위를 새롭게 다지는 작업이다.

1930년대 후반기에 이르면 조선 내의 미디어들이 성장하여 경쟁 구도를 형성하게 되면서, 수용자들로부터 그 권위를 인정받아야 하는 상황에 처하게 된다. 1930년대 후반기의 각종 미디어 이벤트는 이러한 상황에 대응하고 성장을 이어나가기 위한 미디어들의 적극적인 전략으로서 구상되었다. 특히 1938년 봄은 각 신문사들이 경쟁적으로 미디어 이벤트를 기획하고 개최했던 시기로서 새롭게 기억될 필요가 있다.

제1회 동아일보사 주최 연극경연대회가 진행되고 있던 기간인 1938년 2월 13일에 매일신보사는 동아일보사와는 상반되는 성격의 미디어 이벤트인 ‘대중연예의 밤’을 같은 달 22일 부민관에서 개최하겠다는 기사를 게재한다.⁵⁰⁾ 매일신보사 주최의 ‘대중연예의 밤’은 이른바 ‘라디오 예술가’를 총동원하여 창극, 만담, 유행가, 만요, 기생가요, 신민요, 관현악 등을 공연하는 행사였다. 이 행사는 매일신보사가 주최하고 조선방송협회의 후원으로 이루어졌다. 『매일신보』는 자사 주최의 이 행사를 소개함에 있어 ‘두 사람이 모혀도 「대중연예의 밤」 이야기를 하고 길거리를 오고 가는 사람도 오늘 밤 이야기를 하여 「대중연예의 밤」은 과연 거리의 중심 화제로 되어있다⁵¹⁾」는 과시적 언술과 함께 ‘絢爛競艷美人’, ‘스마트썬 이트砲列’ 등과 같은 키치적 표현까지 곁들이며 대중의 취미에 영합하려는 욕망을 숨김없이 적극적으로 드러내고 있다.

50) 「라디오 예술가 총등장 육성의 매력을 공개」, 『매일신보』, 1938.2.13.

51) 「대중연예의 밤 금야」, 『매일신보』, 1938.2.22.

한편, 조선일보사는 동아일보사 주최 연극연대회와 매일신보사 주최 ‘대중연예의 밤’ 행사가 개최된 1938년 봄, 4월 25일부터 5월 4일까지 10일 간에 걸쳐 ‘민속예술대회’를 개최한다. 동사(同社)의 ‘조선특산품전람회’를 “일층더의미있게 하기위하여 금상첨화격으로”⁵²⁾ 거행된 이 대회에서는, “조선팔도에서 민속예술의 정수를 망라하”⁵³⁾여 이왕직미술관 자리에 가설된 ‘민속예술 야외극’ 무대에 올려 경연을 벌였다. 이 노천무대의 하이라이트는 봉산탈춤이었는데, 봉산탈춤은 근대적인 민속예술로서 조선 일보사와 조선민속학회의 후원을 받으며 성장해 갔다.⁵⁴⁾

동아일보사는 1938년, 1939년 두 차례의 연극경연대회 이외에도 다양한 경연대회를 주최한다. 이 가운데 눈에 띄는 것은 동아일보사 강릉지국에서 주최한 ‘강릉농악경연대회’이다. 이 대회는 ‘건전한 오락을 조장’⁵⁵⁾한다는 취지하에 1938년 6월 2일의 단오절에 개최되어 이듬해 단오절에 제2회 대회까지 개최된다.⁵⁶⁾ 이와 유사한 민속예술 경연 가운데 또 한 가지는 역시 동아일보사가 주최한 ‘전조선가면무용경연대회’이다.⁵⁷⁾ 학예부의 후원으로 1939년 13일과 14일 부민관에서 개최된 이 대회에는 경연대회라는 대회명에 걸맞지 않게 봉산탈춤만이 공연되었다고 전해진다. 비록 전조선가면무용경연대회에서 경연다운 경연이 이루어지지 않았다고

52) 『조선일보』, 1938.3.24.

53) 『조선일보』, 1938.4.26.

54) 남근우, 민속의 경연과 예술화, 『한국문학연구』 제36집, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.6, 292-293면 참조.

55) 강릉농악경연; 건전한 오락을 조장 농악예술의 정화 삼십여 단체 삼천명 동원 출연 주최 본보 강릉지국, 『동아일보』, 1938.5.24. 강릉농악경연대회가 표방하고 있는 건전한 오락의 부흥과 조장의 취지는 조선총독부의 민중 오락의 선도 방침과 궤를 같이 한다. 남근우는 1930년대 조선총독부의 향토오락 조사와 총독부 직할의 경성 중앙방송국에 의한 중계 등을 지적하며, 여기에 관여하고 있는 조선인 민속학자들의 욕망을 검토하고 있다. 이에 대한 자세한 논의는 남근우, 위의 글 참조.

56) 순정농악경연대회 24일 십여 단체 천여 명 연출 주최본보강릉지국 [제2회], 『동아일보』, 1939.6.6.

57) 『민속예술의 최고봉! 전조선가면무용경연대회』 來13, 14양일 부민관에서 예림사 주최 본사학예부 후원, 『동아일보』, 1939.10.10.

하더라도, 대회명이 ‘경연’이라는 레퍼트를 품고 있다는 것은 그만큼 경연대회가 문화소비자들의 관심을 촉발시킬 수 있는 미디어 이벤트의 형식이었던 것을 방증하는 것으로 볼 수 있을 것이다.

이상과 같이 1930년대 후반기의 미디어 이벤트 가운데서도 빈번하게 ‘경연’의 형식이 취택되었다는 사실은 시사하는 바가 크다. 공연은 일차적으로 연행자, 즉 배우의 신체(body)를 그 질료로 삼는 예술 장르이다. 신체를 질료로 삼는 예술적 표현에는 기본적으로 언어적 표현과 언어 외적 표현이 포함된다. 게다가 공연에는 음악, 미술 등이 더해진다. 그런데 공연 가운데서도 특히 연극은 문학을 가장 적극적으로 끌어안는다는 점에서 ‘문학적 공연’이라 할 수 있다. 따라서 음악, 미술, 그리고 문학을 아우르는 연극은 이른바 ‘종합예술’인 것이다.

동아일보는 바로 이 점을 포착한다. 제1회 연극경연대회를 개최하면서부터 동아일보는 대회를 소개하고 홍보하는 지면을 통해 연극이 종합예술임을 여러 차례 강조한다. 또한 제2회 대회를 앞두고도 사설을 통해 “생각컨대 演劇은 한 가지 綜合的인 藝術이다. 各 藝術部門의 精華가 集約的으로 表現되는 것은 이 演劇 하나뿐이라고 할 수 있을 것이다. 그러므로 演劇그것의 **與否와 水準의 高低는 그 땅의 文化를 말하는 것이 되고 藝術 全斑을 占할수있게하는것”이라며 연극이 종합예술로서 한 민족의 문화적 성숙도의 지표임을 증명한다고 서술하고 있다.⁵⁸⁾ 이는 연극에 대한 적극적인 의미 부여를 통해 자사 주최 경연대회의 가치를 드높이고, 더 나아가 문화적 헤게모니를 확보하고자 하는 전략적 서술이다. 이처럼 연극은 또 다른 경연의 대상이었던 창극, 만담, 유행가 등의 대중연예, 농악과 가면극 등의 민속예술이 (건전한) ‘오락’의 차원에서 호명되었던 것과 달리 ‘문화’ 혹은 ‘예술’의 차원에서 호명되었다. 즉 연극 경연은 주최 측인 동아일보의 문화 선도적 입장을 과시할 수 있는 수단이었

58) 「사설: 연극 경연대회의 의의」, 『동아일보』, 1939.3.4.

던 것이다.⁵⁹⁾

그러나 주최 측의 기획이 의욕적이라고 해서 곧바로 미디어 이벤트가 성사되는 것은 아니다. 미디어 이벤트의 성립에는 주최 측의 기획에 조응하는 참가 단체들이 뒷받침되어야 하고, 마지막으로 관중의 관심과 호응이 있어야 한다. 그렇다면 참가 단체들이 미디어 이벤트에 어떠한 이유로 조응했는지 또한 중요하게 짚고 넘어가야 할 문제가 아닐 수 없다. 극단들은 경연대회에 참가하는 것으로써 미디어의 스폰서십을 확보하고 이를 통해 ‘연극인의 정예화, 극단의 직업화, 공연장의 전문화, 그리고 제도의 지속화’⁶⁰⁾를 이루고자 했다. 제1회 대회와 제2회 대회 이후 열린 두 차례의 좌담회에서 1차 텍스트인 희곡의 미적 성취도보다는 우선적으로 배우의 연기, 연출가의 의도, 무대 장치의 적절성 등 2차 텍스트인 공연 상황에 대한 논의가 주를 이루었다는 점이야말로 이와 같은 연극인들의 욕망을 방증한다.

또한 극단들은 신문사가 주최하는 미디어 이벤트에 참가함으로써 신

59) 물론 해외문화와 및 극예술연구회와 『동아일보』가 맺고 있던 긴밀한 관계 또한 연극경연대회를 탄생시킨 중요한 요인일 수 있다. 하지만 연극경연대회가 기획되고 개최된 해인 1938년의 극예술연구회는 더 이상 해외문화파가 그 중심에 놓이지 않는다. 이런 정황으로 미루어보건대, 해외문화파 및 극예술연구회의 존재는 동아일보사 주최 연극경연대회의 탄생에 있어 오히려 부차적인 요인이었을 가능성이 크다.

60) 이는 극작가 윤조병의 표현을 빌린 것이다. “이상한 일이다. 작가의 창조적 가능성을 최대한으로 확대할 수 있는 체제가 민주주의 혹은 자본주의이고, 작가에게 용기를 주는 엄청난 감화력을 갖고 있는 체제가 민주주의 혹은 자본주의일 터인데 왜 이러한 현상이 사실로 지구상에 나타난 것일까 자못 놀라지 않을 수 없다. 그러나 그 이유는 간단하다. 정확한 자료에 의한 판단은 전문가가 할 일이지만 인상적 해답은 충분하다고 볼 수 있다. 그 이유를 살펴보면, 그리고 공연예술 중에서 연극예술에만 국한시켜 표현하면 연극인의 정예화, 극단의 직업화, 공연장의 전문화 그리고 제도의 지속화와 지속적 강화가 소홀했기 때문이다.”(윤조병, 『연극인의 정예화, 극단의 직업화, 공연장의 전문화, 그리고 제도의 지속화』, 『문화예술』 1991년 2월호, 한국문화예술위원회, 1991.2) 윤조병이 강조한 ‘연극인의 정예화, 극단의 직업화, 공연장의 전문화, 그리고 제도의 지속화’에 대한 열망이 이미 1930년대 후반기에 등장하여 1991년을 지난 현재까지 유효하다는 사실은 시사하는 바가 결코 적지 않다고 하겠다.

문지상에 대단히 효과적으로 노출될 수 있었다. 미디어 이벤트로서의 동아일보사 주최 연극경연대회는 미디어가 주최하는 이벤트이자 동시에 미디어가 중계하는 이벤트였다. 『동아일보』는 경연대회에 앞서 독자들의 관심을 촉발시키기 위해 극단들을 소개하는 데 많은 지면을 할애하였다.⁶¹⁾ 또한 경연 도중에는 공연장을 찾는 관중이 연일 초만원을 기록하고 있다는 사실을 기사와 사진을 통해 과시적으로 드러내고,⁶²⁾ 사후에는 경연대회의 성과를 점검하는 심사위원의 좌담회를 개최하는 등, 현장 상황을 시시각각 지면으로 옮겨내는 데 열심이었다.

미디어에 노출된다는 것은 극단 홍보의 첩경이자, 궁극적으로 자신들의 활동을 미디어가 산출해내는 담론 속에 편입시킬 수 있는 안정적 통로를 확보하게 됨을 의미한다. 또한 경연대회에의 참가는 그 자체로 연극계의 중심 혹은 최전선이라는 상징적 좌표로 극단의 지위를 격상시키는 것이기도 했다. 공연장을 직접 찾은 관중의 승인을 비롯하여 주최 측인 미디어의 승인과 미디어 수용자의 간접적 승인으로 이어지는 ‘승인의 연쇄’ 속에서 극단은 자신의 입지를 단기간에 확고히 다질 수 있었다. 이러한 참가 단체 측의 욕망 또한 경연대회를 성사시키는 중요한 원동력이었다. 여기에 더해 1930년대 후반기에 이르러 본격화된 대중들의 문화 소비에 대한 욕구가 더해져 비로소 연극경연대회는 성사될 수 있었던 것이다.

61) 「연예사상의 금자탑 : 본사주최 연극경연대회 각참극단의 호화진, 『동아일보』, 1938.2.3-6. (全4회) 이 기사는 극단들의 성격과 당시까지의 경과 등을 소개하며, 이와 더불어 극단들의 연습 사진을 함께 게재하고 있다.

62) 「연극조선의 여명 본사주최 제2회 연극경연대회」, 『동아일보』, 1939.1.29; 「우리 연극창정」의 기치 아래로! 자신 잇는 창작극 들고 일당에 모일 4극단 본사주최 제2회 연극경연대회, 『동아일보』, 1939.2.23. 제2회 대회를 앞두고 게재된 이 기사들에는 각각 제1회 대회 때 쇠도한 관중의 모습을 사진을 통해 독자들에게 환기시키고 있어 주목된다. 대회가 시작되어서도 기사와 더불어 현장 사진을 통한 실황 중계는 계속 이어진다. 우리 연극 창정의 거화! 연극경연대회 제1일 열광적 환호리 개막 근래초유의 대성전, 『동아일보』, 1939.3.4. 이 기사에는 ‘관내 관외의 밀린 관중과 열연 중의 무대’라는 제목의 사진이 함께 게재되고 있다.

1930년대는 시장에서의 교환에 바탕을 둔 일상적인 생활방식이 정착하기 시작했던 시대이다. 또한 1930년대는 근대적인 소리와 볼거리가 본격화된 시기이기도 하다.⁶³⁾ 1930년대 후반기에 이르러 비로소 만개한 ‘대중’의 시대, ‘소비’의 시대, ‘자본주의’의 시대 앞에 직면하여 연극 혹은 공연은 단순한 ‘문화’가 아니라 ‘문화 상품’으로서 필연적으로 예술적 가치와 상품적 가치를 동시에 지녀야만 했다. 다시 말해, 공연은 극단이 가진 바역량을 표출하는 가장 근본적 방식이었고, 이렇게 표출된 역량은 최대한의 예술적 가치를 달성하는 것과 더불어 최소한의 상품적 가치를 달성하는 데 동시에 이르러야만 했던 것이다. 하지만 연극인들은 이러한 문화사회사적 조건을 겸허히 수용할 수 없었다. 상품성을 수용하는 것은 연극의 예술적 가치를 훼손시키는 것이라고 생각했기 때문이다. 그런 점에서 연극인들, 특히 신극 담당자들은 자신들에게 주어진 문화사회사적 조건 앞에서 망설이는 행보를 보일 수밖에 없었다. 흥행을 염두에 두지 않으면서도 안정적인 공연 활동을 지속해나가기 위해 신극 담당자들이 연극계 외부의 구원책을 필요로 하고 있던 바로 이 시점에 기획되었던 것이 동아일보사 주최 연극경연대회였다. 신극인들은 연극에 있어 흥행, 즉 ‘상품성’을 외면하거나 혹은 부차적인 것으로 후경화하고자 했지만 그들은 이미 상품 경제 체제에 긴박되어 문화 혹은 예술 역시 상품 유통의 논리로부터 결코 자유로울 수 없다는 사실을 내면화하고 있는 자본주의적 주체들이었던 것이다. 다분히 역설적이게도, 신극 담당자들은 이 대회에 참가하여 미디어의 스폰서십과 제휴함으로써 자본주의 체제라는 궁극의 제도에 적응하려는 행보의 첫 걸음을 뗐던 것이다.

63) 박명진은 1930년대 경성 공간에 제공한 근대적 시청각적 체험의 극명한 사례로서 극장 내부와 주변의 풍경을 언급하고 있다. 더 나아가 그는 극장 체험을 식민지 자본주의 체제 하에서의 소비 활동으로 특징짓고 있다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 박명진, 1930년대 경성의 시청각 환경과 극장문화, 『한국극예술연구』 제27집, 한국극예술학회, 2008.4.

4. 동아일보사 주최 연극경연대회의 리미널리티

1930년대 후반기에 이르러 미디어가 추구한 상업화의 결과물로서 연극경연대회가 탄생되었다는 것을 인정한다고 하더라도, 연극경연대회의 탄생을 ‘미디어의 상업화’라는 단일한 통로로 이해하기에는 여러모로 무리가 따른다. 실제로 미디어의 상업화는 그 의도와는 다르게 목표 지점에 손쉽게 도달하지 못 했다. 신문의 경우, 상업화의 모색은 일체에 의해 한계에 봉착할 수밖에 없었던 것이다.⁶⁴⁾ 이와 같은 판매부수의 정체를 타개하기 위한 방편으로서 다양한 미디어 이벤트가 고려되었음을 짐작하기는 그리 어려운 일이 아니다. 그렇다면 『동아일보』의 경우, 왜 흥행극이 아닌 신극을 상업화의 파트너로 선택했는지를 재고하지 않을 수 없다. 동아일보사 주최 연극경연대회의 주목적이 신극의 권위를 바로 세우겠다는 것이며, 경연 대상으로서의 신극을 흥행극과 철저히 차별화시켰기 때문에 동아일보사 주최 연극경연대회는 고급문화를 향유하는 소수의 수용 계층을 주 대상으로 한 이벤트가 될 수밖에 없었다. (문단 구분)

이와 같은 사정을 감안한다면, 사실상 소수 엘리트 계층을 관객으로 상정하고 있는 신극이 이른바 흥행극에 비해 신문의 상업화를 위한 효과적인 파트너로서 선택되었다는 사실은 다소 의아하다. 동아일보사가 흥행극이 아니라 신극을 파트너십으로 취한 이유로서 동아일보사와 극예술연구회와의 긴밀한 관계를 우선적으로 짐작해볼 수 있다. 그러나 이것만으로는 동아일보사가 신극을 파트너십으로 삼은 데 대한 이유로서 충분치 않다. 이 대목에서 동아일보사 주최 연극경연대회를 탄생시킨 미디어

64) 『동아일보』의 판매부수는 본격적 상업화를 시도한 1930년대 중반 이후 정체되어 있었다. 『조선일보』 또한 사정은 크게 다르지 않았다. 『동아일보』의 경우 1935년에 55,923부, 1939년에는 55,977부였고 『조선일보』의 경우 1935년에 43,118부, 1939년에 59,394부로 나타났다. 반면에 총독부 기관지 『매일신보』는 1935년에 30,937부였지만, 1939년에는 95,939부로 크게 늘어났다(박용규, 『일제 말기 언론통제정책과 언론구조변동』, 『한국언론학보』 제46-1호, 2001년 겨울, 204면 참조).

어의 상업화 이외의 요소에 대해 고려해야 할 필요성이 대두된다. 그것은 바로 1930년대 후반기의 정치적 상황에 대한 고려이다.

당시 『동아일보』의 사실들을 몇 개만 검토해보더라도 1930년대 후반기의 정치적 상황과 이에 따른 언론계의 대응이 어떻게 이루어졌는지를 그리 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 『동아일보』는 「전시체제와 우리의 태도」⁶⁵⁾와 같은 사실을 통해 “금일의 이 중대한 시국은 우리의 각반 생활에 지대한 관계가 있는 것이니 이에 대한 그릇된 공포와 불안을 가질 것이 아니고, 그 관념과 진퇴를 곧 우리의 휴척(休戚)과 관련시킴으로써 그 중대성을 철저히 인식하여 정당한 각오로써 적극적으로 나가야 할 것”이라며 전시체제에 대한 대중의 적극적인 태도를 주문한 바 있고, 중일전쟁에 처한 일본 정부의 국민정신총동원 계획 실시 요강의 발표와 궤를 같이 하여 「국민정신총동원의 강조」⁶⁶⁾와 같은 사실을 통해 견인지구(堅引持久)의 정신향양, 총후 후원의 강화 지속, 비상시 경제 협력에 대한 이해와 의식을 다시금 철저히 하자는 주장을 펼친 바 있다. 이 밖에도 『동아일보』는 「국민정신작용」,⁶⁷⁾ 「총후보국의 강조」⁶⁸⁾ 등과 같이 전시총동원체제에 걸맞는 시국 인식을 촉구하는 수많은 논설들을 지상에 게재하며 체제 순응적인 면모를 보인 바 있다. 물론 당시 언론출판계가 취한 전반적 태도 역시 『동아일보』와 크게 다르지 않았다.

전시총동원체제로의 전환과 맞물려 사회주의가 표상하던 보편성은 과학적 기술합리성으로 대체되었다. 뿐만 아니라 사회주의와 대립각을 형성하고 있다고 여겨지던 자본주의 또한 전시총동원체제로의 전환과 맞물려 변화를 강요당해야만 했다. 그런 점에서 1930년대 후반기는 자본주의적 경쟁이 자연스럽게 이루어졌던 시대이며, 동시에 전시총동원을 위

65) 『동아일보』, 1937.7.31.

66) 『동아일보』, 1937.10.13.

67) 『동아일보』, 1937.11.7.

68) 『동아일보』, 1938.4.26.

한 전체주의적 단결이 강제되었던 시기로서, 이른바 ‘문지방’의 시간, 즉 ‘리미널한 시간(liminal time: 전이적 시간)’이라고 할 수 있다.⁶⁹⁾

‘상업화’라는 기본 전제 하에서 신극계가 권위 있는 스폰서십을 욕망하고, 동아일보사가 미디어 이벤트의 적절한 파트너십을 욕망하였음에도 불구하고, 모순적이게도 동아일보사 주최 연극경연대회의 주최자 및 관계자, 참가 단체들은 영리추구 욕망에 기초해 움직이는 흥행극의 자본주의적 메커니즘을 배타적으로 인식하고 있었다. 동아일보사 주최 연극경연대회를 통해 흥행극은 예술의 진정성이 탈각되어 있는 철저한 자본주의적 오락임이 재차 확인되고, 이에 반해 신극은 반자본주의적 예술 양식으로서 의미화되었다. 만개한 자본주의의 건너편에는 전체주의가 자리하고 있었다. 이는 신극이 개인 혹은 특정 단체의 영리 추구가 아닌 전체의 이익을 수렴해낼 수 있는 양식으로 선택될 수 있는 가능성을 시사한다. 이처럼 동아일보사 주최 연극경연대회에는 자본주의에 대한 참조와 배제, 그리고 전체주의적 단결을 이미 내면화하고 있는 미디어의 논리가 중층적으로 동시에 작동하고 있었다. 요컨대, 동아일보사 주최 연극경연대회는 자본주의적 경쟁과 전체주의적 단결의 두 맥락에 동시에 붙들려 있는 것이다. 경연대회를 진행함에 있어 정작 경쟁보다도 참가 단체 간의 화합을 강조함으로써 긴장과 동시에 평화가 공존하는 모순적 분위기는 바로 이와 같은 리미널한 시간성의 영향에 기인한다고 할 수 있다.

동아일보사 주최 연극경연대회는 1930년대 후반기의 리미널한 시간성으로부터 자유로울 수 없었을 뿐더러, 오히려 리미널한 시간성을 가장

69) ‘리미널(liminal)’이란 용어는 이른바 ‘상징인류학(symbolic anthropology)’을 창안하면서, 독특한 관점에 의해 공연예술을 관찰하고자 시도했던 빅터 터너의 용어이다. 터너는 이 용어를 어떤 사회 공동체가 어려운 문제에 봉착했을 때나 또는 그런 문제들을 정기적으로 해결하기 위하여 관습적·제도적으로 이룩해 놓고 있는 ‘전이적 장치’들을 가리키기 위해 사용하고 있다. ‘리미널’과 ‘리미노이드(liminoid)’ 등에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 빅터 터너, 이기우·김익두 역, 놀이·흐름·제의에서의 리미널과 리미노이드, 『제의에서 연극으로』, 현대미술사, 1996.

극명하게 보여주고 있는 사례에 해당한다. 국책 요강 등을 통해 전시총동원체제로의 전환이 선언적으로 제시되었다고 하더라도, 이로 인해 정치·경제·사회·문화의 제 영역이 순식간에 이전의 상태와 전혀 다른 상태로 급변할 수는 없는 노릇이었고, 따라서 전시총동원체제로의 전환은 ‘급변’ 대신 필연적으로 ‘전이’의 과정을 통해 이루어질 수밖에 없었다. 동아일보사 주최 연극경연대회는 바로 이와 같은 ‘전이’의 과정을 내포함으로써 ‘전이 의례’로서의 성격을 드러내 보인다.⁷⁰⁾

빅터 터너는 판 헤네프의 선행 연구를 바탕으로 전이 의례의 입사자들이 특별한 종류의 ‘성스러운 힘’을 획득한다는 사실을 언급한 바 있다.⁷¹⁾ ‘성스러운 힘’의 획득은 입사자로서의 개인 혹은 단체가 기존의 지위로부터 분리되어 나와 일시적으로 무지위(non-status)의 불확정적 존재가 됨으로써 비로소 가능해진다. 신극이 지니고 있던 기존의 지위는 흥행극과의 자본주의적 경쟁으로부터 밀려난 손상된 것이었고, 그렇기 때문에 신극의 입장에서는 자본주의적 경쟁과는 다른 경쟁의 규칙이 적용되는 장을 구성할 필요가 있었다. 그러면서 이 장에서 새로운 지위를 확보하고 그 지위가 성스러운 것임을 피력해야만 했던 신극계의 사정을 동아일보사 주최 연극경연대회는 ‘예술의 진정성’을 통한 ‘연극 조선의 창장’이라는 명제를 통해 충족시켜주었다. 『동아일보』는 자사 주최의 연극경연대회를 ‘성전(聖戰)’이라고 표현함으로써, 빅터 터너가 언급한 바와 같이 참가 단체들이 성스러운 힘을 획득하게 된다는 사실을 강조한다.⁷²⁾ 이처럼

70) 전이 의례의 개념은 빅터 터너의 글을 참조하였다. 빅터 터너는 판 헤네프의 선행 연구를 토대로 하여 통과 의례라고 일컬어지는 것들을 ‘분리 의례’, ‘전이 의례’, ‘통합 의례’의 3단계로 구분하며 각각의 성격에 대해 언급한 바 있다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 빅터 터너, 위의 책, 40-42면 참조.

71) 빅터 터너, 위의 책, 44면 참조.

72) 본사주최 제2회 연극경연대회 ; 예술성전(聖戰)의 최후 쏜 향해 열연열기로 일로육박 금야공연후심사발표//적은 적이나 예술의 동지 참가원 백여명이 우슴의 간친화, 『동아일보』, 1939.3.6. 여기에서 경연대회를 소개하는 데 있어 동원된 ‘성전’, ‘적’, ‘동지’ 등의 수사는 일상을 전시화시키는 시국과 관련되어 있던 것으로 볼 수 있는 가

동아일보사 주최 연극경연대회는 전이 의례의 ‘리미널리티(liminality)’를 극명하게 드러내 보인 사례에 해당한다.⁷³⁾

동아일보사 주최 연극경연대회의 리미널리티는 시대의 중심축이 ‘소비’와 ‘대중’에서 ‘생산’과 ‘국민’으로 전회(轉回)되는 지점과도 상통한다. 이와 같은 시대적 전회를 감안할 경우, 신극은 파편화된 대중을 국민으로 수렴해내는 문화 장치로서 동원된 것으로 볼 수 있다. 이 동원은 일차적으로 ‘동아일보사’라는 신문 미디어를 통해 이루어진 것이지만, 궁극적으로는 동아일보사가 내면화하고 있던 전체주의적 논리에 따른 것이다. 산업 부르주아지가 주도하여 설립한 동아일보사가 표방했던 것이 부르주아 민족주의였다면, 부르주아 민족주의 자체에 내재된 전체주의적 경향과 국가의 전체주의적 논리가 공모 지점을 형성하였던 것이다. 동아일보사 주최 연극경연대회를 통해서도 분명히 드러나듯, 경연대회는 개인 보다는 전체, 곧 ‘민족’을 끊임없이 강조한다. 그 민족은 물론 일제에 대한 저항의 차원에서 호명된 것이 아닌, ‘국가’라는 최종 심금을 전제로 호명된 것이다.⁷⁴⁾

능성이 있다. 즉 경연대회는 전쟁과 일종의 유비 관계를 형성하였던 것이다. 이처럼 일상을 전시화하는 전시총동원체제의 분위기에 조응하기 위해 경연의 구조가 상상되었을 가능성 또한 배제할 수 없다.

73) 빅터 터너는 ‘리미널리티’가 ‘공연’과 잘 어울린다면서 다음과 같이 말한다. “현실 사회의 구조적인 여러 활동들이 ‘직설법’이라 한다면, 사회 문화적인 과정에 있어서의 ‘리미널리티’란 마치 ‘가정법’과 비슷하다. 리미널리티는 가능성이나 잠재적인 힘으로 가득 차 있으며, 또 거기에는 ‘실험’과 ‘유희’가 넘쳐 흐르고 있다. 그것은 사고의 놀이, 언어의 놀이, 상징의 놀이, 메타포의 놀이이며, 거기에서는 ‘공연’을 하는 것이 잘 어울린다.”(빅터 터너, 위의 책, 208면.) 연극경연대회가말로 사고, 언어, 상징, 메타포의 놀이로서의 공연의 정수라 할 수 있을 것이다.

74) 부르주아 민족주의를 표방한 동아일보사의 이와 같은 태도는 연극경연대회 개최 시기보다 앞서있는 물산장려운동 시기부터 줄곧 유지되는 것으로 볼 수 있다. 동아일보는 민중 지향적 계몽 운동가나 산업 부르주아의 입장을 대변함은 물론, 이들에 대한 비판적 세력과의 거리를 좁히고, 더 나아가 비판적 세력의 이미지를 왜곡하기 위한 보도도 마다하지 않았다. 이에 대한 보다 자세한 논의는 다음의 글을 참조할 것. 이승렬, 일제 파시즘기 조선인 자본가의 현실 인식과 대응, 『사회와 역사』 제 67권, 한국사회사학회, 2005.6.

동아일보사 주최 연극경연대회의 전이 의례로서의 성격은 1940년대에 진행된 국민연극경연대회와의 비교를 통해 더욱 뚜렷이 드러난다. 국민연극경연대회의 경우 동아일보사 주최 연극경연대회가 보여주는 전이 의례로서의 성격이 아닌 ‘통합 의례’의 성격을 드러낸다. 전이 의례 단계에서 불확정적 존재로 머물던 제의적 주체들은 통합 의례 단계에 이르게 되면 통합 의례에 포함된 상징적 현상들과 행동들을 통해 전체 사회 속에서 상대적으로 새롭고 안정되고 분명한 위치로 되돌아간다.⁷⁵⁾ 국민연극경연대회는 참가 단체와 관중이 연극을 통해 ‘국민’이라는 지위를 드러내 보이고 이를 공유하는 데 그 목적을 두고 있다는 점에서 통합 의례의 성격을 고스란히 함축하고 있다. 또한 국민연극경연대회가 신극만이 아니라 대중극까지를 폭넓게 아우르고 있다는 점을 보더라도, 이 대회가 ‘국민’이라는 시대의 중심축을 바탕으로 연극계를 통합하고자 했다는 사실은 명백하다. 동아일보사 주최 연극경연대회가 신극 단체들을 중심으로 하여 이루어졌던 것과는 달리 국민연극경연대회는 대중극단들을 중심으로 하여 이루어진다. 1942년, 1943년, 1945년, 세 차례에 걸쳐 개최된 국민연극경연대회에 참가하고 있는 극단들의 면면을 보게 되면, 성군, 고희, 아랑, 청춘좌, 예원좌, 황금좌 등의 대중극단에 비해 신극 단체로서는 현대극장이 유일하다는 것을 확인할 수 있다. 참가 단체들의 성격만 놓고 보더라도 국민연극경연대회는 배제의 원리가 아닌 통합의 원리가 작동하고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 더 나아가 경연대회가 국민연극을 표방하면서 지향했던 것은 식민지 조선만이 아니라 제국의 판도 내에서 연극을 국가 예술의 차원으로 통합하는 것이기도 했다.

동아일보사 주최 연극경연대회는 ‘국민연극경연대회’라는 통합 의례의 전사(前史)로서 전이 의례의 성격을 고스란히 간직하고 있다는 점에서 주목을 요한다. 동아일보사 주최 연극경연대회의 리미널리티, 그리고 그 뒤

에 이어질 통합 의례로서의 국민연극경연대회를 감안한다면, 1940년대에 들어 연극인들이 보여준 국민연극에의 적극적 가담은 결코 돌발적 사건이라고 할 수 없다. 그 가담은 스폰서십에 대한 욕망이라는 경제적 차원에서, 그리고 거부할 수 없는 권력으로서의 국가의 호명에 대한 응답이라는 정치적 차원에서 이미 동아일보사 주최 연극경연대회를 통해 예비되고 있었던 것이다.

5. 결론 : 연극경연대회의 계보학을 위하여

문학 제도에 대한 관심은 텍스트를 온전히 읽어내기 위한 방법을 확보하기 위한 목적으로부터 촉발된다. 그런데 텍스트를 읽어내고 있는 문학 제도는 결코 독립적이거나 자율적이지 않다. 문학 제도는 여타의 제도들과 연동하며 영향력을 상호 교환하는 가운데 기능하고 유지된다. 또한 다양한 제도들은 당대의 정치경제학적·문화사회사적 조건과 조응하며 변화하고 성장한다. 그렇기 때문에 문학 제도에 대한 관심은 필연적으로 문화 제도로 확장될 수밖에 없으며, 더 나아가 문화 제도 그 이상의 제도에 대한 고려를 요청한다. 특히나 문학을 포함한 문화적 생산물들은 필연적으로 미디어의 매개를 통해 소비자들과 만나게 된다는 점에서 미디어는 문학 혹은 문화 제도의 알파요, 오메가라고 할 수 있을 것이다. 그런 점에서 텍스트를 생산해내는 ‘포이에시스’의 제도였던 경연대회가 동아일보라는 권위 있는 미디어에 의해 구상되고 개최되었다는 사실은 일견 너무도 당연해 보인다.

그런데 동아일보사 주최 연극경연대회는 이렇다 할 텍스트를 산출해 내지 못 했다. 동아일보사 주최 연극경연대회에서 경연을 벌여 ‘演藝史上의 金子塔’을 쌓아올린 공연들이 경연대회 이후 인기 있는 레퍼토리로 자리 잡지 못 했다는 사실을 감안하면 이 대회가 가진 영향력과 의의에

75) 빅터 터너, 앞의 글, 41면 참조.

회의가 드는 것도 사실이다. 하지만 텍스트 이외에 일련의 현상으로 시야를 넓히게 되면, 동아일보사 주최 연극경연대회가 이외로 많은 유산을 남겨두고 있으며, 또한 당대의 정치경제학적 조건들에 대해 매우 민감하게 반응하고 있음을 발견하게 된다. 그렇기 때문에 동아일보사 주최 연극경연대회가 남긴 텍스트 이외의 비가시적 결과물들을 비롯하여 경연대회와 시대의 영향관계야말로 더욱 비중 있게 검토될 필요가 있다. 이에 따라 이 글은 동아일보사 주최 연극경연대회를 탄생시켰던 제도의 내·외부적 동력에 대해 살펴보았다.

1930년대 후반기는 식민지 조선에서 자본주의적 소비가 본격적으로 전개되던 시기였다. 문화 혹은 예술, 그리고 이것의 최대치를 보여준다고 자처한 연극 또한 자본주의적 소비라는 수용의 형식으로부터 결코 자유로울 수 없었다. 대중 사회의 문화 상품으로서 제 스스로 자리매김할 수 없었던 연극계의 모순은 경연대회의 제도화를 가속화시켰다. 연극경연대회의 탄생과 제도화에는 또 다른 문화 상품을 생산해내고 있던 미디어의 역할이 결정적이었다. 연극은 미디어를 통해 스폰서십을 제공받을 수 있었다. 스폰서십과 제휴하기 시작한 연극계는 끝내 미디어보다 더 큰 스폰서십을 제공해줄 수 있는 ‘국가’에 의탁하는 형태로 제 자신을 끌고 나갔던 것이다. 이 시기에 활동한 연극인들이 국민연극에 가담했다는 것에 대한 반성에 앞서 국민연극을 통해 비로소 무대 기술의 축적을 이루었다고 회고하고 있는 것은 연극인들이 스폰서십을 통한 ‘연극인의 정예화, 극단의 직업화, 공연장의 전문화, 그리고 제도의 지속화’를 이뤄내기 위한 목적으로 경연대회에 참가하였음을 간접적으로 드러낸다.⁷⁶⁾

또한 1930년대 후반기는 전시총동원체제로의 전환이 이루어진 시기로서, 자본주의적 경쟁과 함께 전체주의적 단결이 동시에 요청되던 이 시

76) 양승국은 이 시기 일부의 비평가들이 꾸준히 자신들의 국민연극에 대한 이념을 실천하기 위해 노력했던 것과는 대조적으로 극작가들의 경우, 국민연극 이념에 입각한 작품 활동에 소극적이거나 회의적이었음을 지적한 바 있다. 양승국, 앞의 책, 427면 참조.

기의 리미널한 시간성 또한 연극경연대회의 탄생과 제도화에 있어 중요한 요인으로서 그 영향력을 행사하고 있다. 연극인들에게 있어 국가는 스폰서십이기도 했지만, 응답하지 않을 수 호명의 주체이기도 했다. 물론 그 응답의 논리 여기저기에 균열 지점이 내포되어 있기는 하지만, 논리의 균열에 앞서 국민연극경연대회의 참가는 연극 활동을 지속해나가기 위한 최소한의 자격 조건을 갖추는 의미를 의미하는 것이기도 했다. 이상에서 살핀 것이 연극경연대회라는 제도가 탄생될 수 있었던 원동력이었다면, 이제는 반대로 이 제도가 동력화한 텍스트 이외의 결과물들에 대해 언급하는 것으로서 이 글을 기증하고자 한다.

동아일보사 주최 연극경연대회는 이후 조선연극문화협회 주최의 연극경연대회, 이른바 ‘국민연극경연대회’의 모델이 되었다는 점에서 제도화의 기원으로서 의미를 갖는다.⁷⁷⁾ 또한 국민연극경연대회는 국가적 차원

77) 1940년 11월에 결성된 조선연극협회는 조선총독부가 효율적인 연극 통제를 위해 조직한 단체로 알려져 있다. 처음에는 아랑, 청춘좌, 호화선, 황금좌, 연극호, 예원좌, 노동좌, 조선성악연구회, 고희 등 9개 단체가 가입했고, 1년 후인 1941년 12월에는 모두 21개 단체로 늘어났으며, 1942년 7월에는 모두 27개 극단이 참여하고 있었다. 조선연극협회는 1941년 1월 결성 당시 악극단과 창극단을 중심으로 야담, 만담, 나니와 부시(浪花節), 쇼, 경음악, 곡예 등에 관계하는 연예단체 17개가 소속되어 있었다. 이 두 단체는 1942년 7월 발전적으로 해산되면서 조선연극문화협회로 통합된다. 조선연극문화협회가 전하고 있는 제1회 대회의 결과는 다음과 같다(1942年度(自1942年7月26日/至1943年3月31日) 事業經過報告書, 1943년 1월 10일, 早稻田大學 坪内博士 記念 演劇博物館 소장; 『친일반민족행위관계사료집 XV』, 대통령소속 친일반민족행위진상규명위원회, 2009, 380면에서 재인용).

1. 관객동원수 : 약 45,000명(초대자 포함)
2. 총수입액 : 45,459엔 20전(5개 단체)
3. 수상자
 - ㄱ. 단체상(총독상, 상패 및 상금 500엔) : 극단 아랑, 고희
 - ㄴ. 각본상(정보과장상, 상패 및 상금 500엔) : 유치진(柳致眞)
 - ㄷ. 연출상(상패 및 상금 200엔)
조선황도문화협회장상 : 청춘좌 나웅(羅雄)
조선연극문화협회장상 : 아랑 안영일(安英一)
 - ㄹ. 장치상(매일신보사장상, 상패 및 상금 200엔) : 청춘좌 원우전(元雨田)
 - ㅁ. 연기상(상패 및 상금 100엔)
조선군보도부장상 : 아랑 황철(黃澈)

의 대규모 지원이 이루어진다는 점에서 대한민국연극제, 서울연극제와 매우 흡사한 양상을 띠고 있다는 것을 알 수 있다.⁷⁸⁾

그러나 동아일보사 주최 연극경연대회와 국민연극경연대회를 겹쳐보는 관점은 여러 부분에서 공통점과 더불어 차이점을 발견하게 한다. 국민연극경연대회는 스폰서의 위력을 실감한 극단의 자율적 참여를 통해 이루어질 수 있었지만, 여기에 앞서 전시총동원체제라는 절대적 조건의 구속으로부터 자유로울 수 없었다. 또한 주최 측인 조선연극문화협회 역시 동아일보사가 그러했던 것처럼 단지 ‘문화적 헤게모니’를 확보하는 것을 목적으로 삼고 있지 않았다. 그럼에도 불구하고, 경연대회라는 형식이 참가 단체 간의 경쟁을 촉발시키는 데 그치는 것이 아니라 궁극적으로는 참가 단체 간의 단결을 유도하는 계기가 될 수 있었고, 특정한 의제를 공유하게 하는 적절한 형식이었다는 사실은 동아일보사 주최 연극경연대회가 남겨놓고 있는 유산이며, 이는 분명히 국민연극경연대회를 개최하게 하는 데 있어 중요한 역할을 했다고 볼 수 있다. 그리고 전시총동원체제가 필요로 하는 ‘생산’의 제도를 마련하였다는 사실 역시 동아일보사 주최 연극경연대회가 국민연극경연대회에 남겨두고 있는 중요한 유산 가운데 하나라고 할 수 있다.

이로써 연극경연대회는 일종의 계보를 형성하게 된다. 연극경연대회라는 제도는 식민지 시기의 연극이 그러했듯이, 자기 재생산을 통해 자신을 유지·변화·발전시켜나가는 유기체였다. 그렇기 때문에 경연대회에

황도문화협회장상 : 성군 서일성(徐一星)

경성일보사장상 : 고협 박학(朴學)

동 사장상 : 성군 유경애(俞敬愛)

총력연맹선전부장상 : 현대극장 김양춘(金陽春)

방송협회장상 : 청춘좌 김선초(金仙艸)

78) 동아일보사 주최 연극경연대회가 동아일보사의 지원으로만 이루어진 행사였던 것과는 달리 국민연극경연대회의 경우, 조선총독부 정보과, 국민총력조선연맹, 경성일보사, 매일신보사 등 여러 집단의 입체적이고 체계적인 지원이 이루어졌다는 점을 보건대, 그 지원의 양과 질이 더욱 향상되었음을 확인할 수 있다.

대해서는 특정 제도가 작동했던 한 순간을 검토하는 것이 아니라 제도화의 흐름을 고려한 계보학적 접근이 필요하다. 이러한 연극경연대회의 계보를 감안하게 되면, 동아일보사 주최 연극경연대회가 이후의 또 다른 연극경연대회를 낳는 자기 재생산 과정(self-reproduction)의 시작점에 위치하고 있음을 알 수 있다. 요컨대, ‘포이에시스’의 제도로서 그 가능성을 내비쳤던 동아일보사 주최 연극경연대회는 텍스트를 생산하는 제도이자, 이보다 더 중요하게는 자기 재생산하는 유기체로서의 제도, 즉 ‘오토포이에시스(autopoiesis)’⁷⁹⁾의 원동력으로 작동하고 있는 것이다.

물론 경연대회라는 제도가 내적인 자기 변환만을 통해 현재에 이르고 있는 것은 아니다. 경연대회는 제도 외부적 환경과 조응하며 변화해나간다. 그럼에도 불구하고 동아일보사 주최 연극경연대회가 갖는 제도사적 기원으로서의 의미는 당시 경연대회를 둘러싼 외부적 환경과 현재 경연대회를 둘러싼 외부적 환경이 크게 다르지 않다는 점으로 미루어보아 여전히 중요성을 갖는다고 할 수 있다.

‘제도화’의 흐름을 고려할 때, 국민연극경연대회가 경연대회라는 제도의 최종적 결과물은 아니다. 해방 이후에도 경연대회는 빈번히 치러졌고, 이 제도는 오늘날까지 유지되고 있다. 그렇다면 해방 이후 연극경연대회는 어떻게 유지·발전 혹은 변모하며 오늘에 이르고 있는가. 그리고 왜 1930년대 후반기에 제기된 ‘연극의 위기’는 여전히 해결되지 않은 채 오늘날까지 온존하고 있는가. 이는 결국 선행 제도에 의해 작동하는 제도화의 ‘흐름’을 사유하는 가운데 답할 수 있는 문제일 것이다. 이에 대한 검토는 추후의 과제로 남겨둔다.

79) 오토포이에시스(autopoiesis)는 생물학과 인식론을 접목시켜 신경현상학이라는 새로운 분야를 개척한 『오토포이에시스와 인지(Autopoiesis and Cognition)』의 저자 프란시스코 J. 바렐라의 용어이다.

참고문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『매일신보』, 『문장』, 『삼천리』, 『조선일보』

2. 2차 자료

1) 논문

- 김남석, 「1930년대 대중극단 ‘중앙무대’의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 제57집, 2007.
- 김옥란, 「국민연극의 욕망과 정치학-연극경연대회 작품을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.4.
- 남근우, 「민속의 경연과 예술화」, 『한국문학연구』 제36집, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.6.
- 박노현, 「극장(劇場)의 탄생-1900~1910년대를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제19집, 한국극예술학회, 2004.4.
- 박명진, 「1930년대 경성의 시청각 환경과 극장문화」, 『한국극예술연구』 제27집, 한국극예술학회, 2008.4.
- 박영정, 「극단 ‘조선연극협회’ 연구」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995.6
- 박용규, 「일제하 민간지 기자집단의 사회적 특성의 변화과정에 관한 연구-직업 의식과 직업적 특성의 변화를 중심으로」, 서울대 신문학과 박사학위논문, 1994.
- 박현호, 「식민지 조선에서 作家가 된다는 것-근대 미디어와 지식인, 문학의 관계를 중심으로」, 『상허학보』 제17집, 상허학회, 2006.6.
- 양승국, 「한국근대연극과 미디어의 관련 양상-1920년대 조선일보를 중심으로」, 『한국현대문학연구』 제17집, 한국현대문학학회, 2005.6.
- 윤조병, 「연극인의 정예화, 극단의 직업화, 공연장의 전문화, 그리고 제도의 지속화」, 『문화예술』 1991년 2월호, 한국문화예술위원회, 1991.2.
- 이승렬, 「일제과시즘기 조선인 자본가와 현실 인식과 대응-부르주아 민족주의 민족관을 중심으로」, 『사회와역사』 제67권, 한국사회사학회, 2005.6.

- 이승희, 「극예술연구회의 성립-해외문학과와의 욕망과 문화정치」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.4.
- 이혜령, 「『동아일보』와 외국문학, 해외문학과와 미디어」, 『한국문학연구』 제34집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008.6.
- 장 신, 「1930년대 언론의 상업화와 조선·동아일보의 선택」, 『역사비평』 2005년 봄호(통권 70호), 역사비평사, 2005.2.
- 조종흡, 「대중문화와 정치: 연극의 대중화를 위한 제언」, 『영화연구』 21호, 한국영화학회, 2003.6.

2) 단행본

- 가라타니 고진, 조영일 역, 『근대문학의 종언』, 도서출판b, 2006.
- 닉 콜드리, 김정희·김호은 역, 『미디어는 어떻게 신화가 되었는가』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- 빅터 터너, 이기우·김익두 역, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 최종렬 편저, 『뒤르케임주의 문화사회학』, 이학사, 2007.
- 친일반민족행위진상규명위원회 편, 『친일반민족행위관계사료집』, 대통령소속 친일반민족행위진상규명위원회, 2009.

Abstract

The Birth and Institutionalization Process of Drama Concours

-Political Economics of Dongailbo drama concours-

Kwon Doohyun

This study is purposed of character and phase of Dongailbo drama concours was origin of drama concours. Dongailbo drama concours has character as a media event in the latter of 1930, commercialization of press stand out prominently a newspaper publishing company want to expand readers, and a form of concours chosen as media event. The subject of concours that Dongailbo drama concours chosen is Drama given meaning as not vulgar entertainment but national culture or arts. In short, Dongailbo drama concours was born that press and drama share its desire of media commercialization and national position. And Dongailbo drama concours was born by liminal time in the latter of 1930 that was called on capitalistic competition and totalitarian unite at the same time. Dongailbo drama concours as metastasis ritual had continued National Drama Concours as integrate ritual. Such Dongailbo drama concours perform a function as institution of autopoiesis that is self-reproduction. Dongailbo drama concours was located in the origin of institution self-reproduction.

Key words : Drama Concours, Dongailbo, media, media event, sponsorship, liminal time, liminality, poiesis, autopoiesis

접 수 일 : 2010년 2월 28일
 심사기간 : 2010년 3월 1일 ~ 3월 20일
 게재결정 : 2010년 3월 20일