

기술복제 시대의 극장과 1930년대 ‘신극’ 담론의 전개

이광욱*

〈차례〉

1. 리얼리즘, 저널리즘, 영화 : ‘<도생록> 논쟁’의 징후적 독해
2. 조선어 발성영화의 등장과 ‘시소적 길항관계’의 향방
3. 괄호 속에 갇힌 ‘동양극장’과 신극 관객의 호명 기제
4. ‘연극다운 연극’의 정체성과 ‘로맨티시즘’의 배후
5. 소외된 예술의 출구전략과 신극 생존의 길

〈국문초록〉

본고는 극예술연구회가 전개한 ‘신극’ 담론에 내포된 의미를 밝히고자 하는 목적을 지닌다. 극연은 2기 활동에 접어들면서 대중성의 획득 문제를 강조하면서도 ‘예술로서의 연극’을 추구 하는 기존의 목표 역시 더욱 강화해나가고자 했다. 그런데 극연 또한 당대의 극장환경으로부터 자유로울 수 없었던 집단임을 감안한다면, 그들이 전개했던 담론은 그 영향관계 속에서 구성된 것으로 바라볼 필요가 있을 것이다. 이와 같은 전제 하에, 본고는 극장을 공유하던 일제강점기 하의 연극과 영화가 상호구성적 계기를 제공한 매체였음에 착목하고자 했으며, 특히 헐리우드 발성영화의 수입과 조선어 발성영화의 제작이 극연의 연극론에 미친 영향을 살펴보고자 했다.

수입된 발성영화의 상영은 일본어 자막의 문제로 인해 상당수의 기존 관객을 영화 감상에서 배제시킨 결과를 가져왔으며, 이는 영화 콘텐츠와 경쟁해야 했던 연극인들에게 역설적인 돌파구로 여겨지기도 했다. 그러나 조선어 발성영화의 제작과 함께 연극이 반사이익을 더 이상 누릴 수 없게 되자 연극계의 위기의식은 더욱 심화되게 되었다. 이 시기 극연은 직업극단화와 공연의 양적 확대를 골자로 하는 제 2기적 활동을 천명하면서 연극의 사회적 영향력을 강화하고자 했다. 그런데 극연이 부민관과 같은 대극장을 주 상연공간으로 삼게 되었다는 것은 극단 유지를 위해 일정 수 이상의 고정 관객을 필요로 하게 되었다는 점을 의미한다. 이 과정에서 극연은 동양극장의 관객들을 비속한 이들로 낙인찍는 한편, 지식 계층을 진정한 예술의 애호자로 호명하는 방식을 통해 고유의 관객층을 형성해나가고자 했다. 또한 동양극장을 담론장 속에서 배제하는 방식은 당대의 저널리즘을 장악한 극연 구성원들이 소유했던 독점적인 문화자본을 연극활동의 지속을 위한 경제자본으로 전환하고자 수행했던 폭력적 구별짓기의 기제라고 할 수 있다.

한편 극연이 비교적 자율적인 선택에 의해 영화 혹은 연극을 선택할 수 있었던 관객층을 목표로 삼게 되면서 연극의 고유한 예술성에 대한 논의는 영화와의 매체적 차이를 염두에 두면서 구성되었을 가능성이 높다. 예컨대, 유치진이 제기한 낭만주의론은 카메라의 기계적 재현이 지닌 리얼리즘적 우위를 인정하는 가운데, 영화가 갖지 못하는 구연공간의 역동성, 관객과의 상호작용, 예술가의 주관성을 연극의 본연적 생명으로 강조하면서 제출된 의견이라 할 수 있다. 이는 본격적인 기술복제 시대에 접어든 조선의 극장 속에서 연극의 존재방법을 모색하기 위해 제출된 담론적 실천의 결과물일 것이다. 그러나 낭만주의에 대한 유치진의 이해는 연극의 고유한 미학을 경제적으로 환산될 수 있는 관객의 획득 문제와 동일시하고 마는 한계를 내보이기도 했다.

더욱이 극연은 예술성의 문제를 전략적으로 강조하게 되면서 당대에 가장 활발한 공연 활동을 보여주던 대중극단의 연극을 비평의 대상에서 배제하고 말았다. 이는 극연의 자립을 위한 전제조건이었던 관객층의 형성 문제가 대중극단을 지도하여 조선 연극문화를 발전시키겠다는 또 다른 목표와 이율배반적 관계에 놓이게 되었음을 의미한다. 이후 신극은 문화산업장 내에서의 경쟁을 포기한 채 그들을 비호해줄 수 있는 제도를 모색하기 위한 노선으로 선회하게 되며, 전쟁 체제로의 돌입을 위해 연극을 이용하고자 했던 제국 권력에 편승하는 길을 택하게 되었다.

주제어 : 극연 2기, 유치진, 신극, 예술로서의 연극, 기술복제 시대, 발성영화, 동양극장, 지식인 관객, 문화자본, 구별짓기, 낭만주의론

1. 리얼리즘, 저널리즘, 영화 : ‘<도생록> 논쟁’의 징후적 독해

1938년 9월, 조선일보사 건물 앞에서는 유치진을 주인공으로 하는 “서부활극” 한 편이 벌어진다. 그는 조선일보 학예부의 편집부장이었던 이원조를 만나 몸싸움을 벌였고, 급기야 싸움을 말리던 홍기문의 코피까지 터뜨리기에 이르렀던 것이다. 백주에 벌어졌던 이 유혈사태는 민병휘의 붓 끝에서 “돈키호테”의 행동으로 묘사될 만큼 세간의 조롱거리가 되고 말았다.¹⁾

사건의 발단은 유치진이 처음으로 창작한 시나리오 <도생록>을 다룬 채만식의 평론에 있었다.²⁾ 그는 조선일보에 게재된 첫 연재분에서 유치진을 영화계에 과전된 “문사의 대표”로 여기는 가운데 상당한 기대감을 가

1) 민병휘, 『문화와 폭력-유치진씨의 만행을 주(詔)함』, 『비판』 65, 1938.9.

2) 채만식, 『문화와 영화-그 실천인 <도생록> 평』, 『조선일보』, 1938.6.16~21.

지고 작품을 읽었음을 이야기한다. 그러나 본론에 해당하는 이후의 내용은 다소간의 빈정거림마저 섞인 비판으로 시종하고 있는 것이었기에 유치진은 상당한 불만을 가지게 되었던 듯하다. 더욱이 윤봉춘의 연출로 영화가 곧 개봉을 앞두고 있었던 상황에서, 대응의 필요성을 느낀 유치진은 같은 지면을 통해 반박문을 연재하게 된다.³⁾ 그런데 논쟁이 수준 이하의 “욕설비평”으로 격화되는 것을 우려한 이원조는 결국 게재를 중단시켰고 이에 격분한 유치진이 항의 차 조선일보사를 방문하게 되었던 것이다.

그런데 채만식의 평론은 단순히 <도생록>의 성패를 따지는 데에만 초점을 두고 있지 않았다는 점에서 문제적이다. 사실 <도생록>이 지닌 시나리오로서의 결함은 영화인들 사이에서도 지적되었던 것이었다.⁴⁾ 외려 채만식이 <도생록>을 평하면서 주로 취했던 논법은 유치진이 리얼리즘의 원리를 오인하고 있다는 전제 하에 그의 시나리오를 이른바 ‘떼마 (demagogue)’로 낙인찍는 데 있었다. 즉, 유치진은 현실을 올바르게 파악하지 못하고 다분히 주관적으로 그리는 나머지 독자를 선동하는 데 그치고 말았다는 것이다.

유치진이 “금년 정월”에 “레알리즘과 울면서 결별”했다고 지적한 채만식의 언급을 참고한다면 논쟁의 도화선은 그해 연초에 동아일보사 주최로 열렸던 조선문인 좌담회까지 거슬러 올라갈 수 있을 것이다.⁵⁾ 이 자리에서 가장 부각되었던 논제는 카프 해산 이후 전형기를 맞이한 문단에 공통적인 관심사로 떠올랐던 리얼리즘론의 갱신 문제였다고 할 수 있다. 적지 않은 문인들이 참석했던 이 좌담회에서 그들의 논의는 리얼리즘의 패배를 운위하는 최재서의 현상 진단에서부터 당파성을 넘어선 고발문학의 필요성을 주장하는 김남천에 이르기까지 다양하게 전개되었다. 이

때 유치진이 주창하던 로맨티시즘론 역시 리얼리즘의 미래를 점치는 논의의 스펙트럼 속에서 적지 않은 비중으로 논의되게 된다.

이 자리에서 그는 동석했던 임화를 거론하며 그가 제기했던 “위대한 낭만정신”과 자신의 생각이 다르지 않음을 강조한다.⁶⁾ 그러나 임화는 불과 두 달 뒤에 유치진의 로맨티시즘론이 지닌 맹점을 본격적으로 비판하는 작가론을 발표했던 바, 유치진의 입장은 문단 내에서 충분히 납득되지 못했던 것으로 보인다.⁷⁾ 이와 같은 상황을 염두에 둘 때 그의 시나리오를 ‘떼마’로 단언하는 채만식의 문제제기는 유치진에게 응답하지 않으면 안 되는 과제이기도 했다.

채만식의 비판을 일일이 반박하고자 했던 태도를 감안한다면 아마도 유치진은 가장 마지막 연재분에서 이 문제를 해명하려 했을 것이라 추측된다. 정작 신문에 발표된 그의 반박이란 인신공격에 가까운 채만식의 성급한 태도를 문제삼는 등 피상적인 수준에 그치고 말았다는 점은 이를 방증한다. 그렇다면 유치진이 격분했던 것은 자신을 둘러싼 문단의 공세에 맞설 수 있는 발언권 자체를 상실했다는 점 때문이라 할 수 있지 않을까? 다시 말해 반박문을 통해 유치진이 소명하고자 했던 것은 어쩌면 <도생록> 자체의 문제라기보다는 작품을 둘러싼 담론의 맥락 즉, 리얼리즘 수정론의 정당성을 어필하는 데 있었다고 할 수 있을 것이다.

이 논쟁은 끝사나운 물리적 폭력으로까지 비화되었으나, 정작 당사자들은 개인의 감정문제로 치부하며 애써 문제를 덮으려 했던 만큼 크게 공론화되지는 못했던 것도 사실이다. 또한 논쟁 과정에서 드러났던 인신공격적 태도 역시 일제강점기의 비평장에서 종종 발견되는 현상인 만큼 그 자체에 과도한 의미를 부여하기도 어려울 것이다. 그렇지만 이 논쟁은 2기 극연의 문화적 기획에 직접 혹은 간접적으로 영향을 주었던 외부

3) 유치진, 「영화 옹호의 변-채만식씨에게 보내는 글」, 『조선일보』, 1938.6.25~30.

4) 서광재, 「문예작품과 영화-오리지널 시나리오 문제」, 『동아일보』, 1938.11.1.

박기채, 「무인의 연에게-영화계조감도 : 제작태도와 성실」, 『동아일보』, 1938.12.14.

5) 좌담회, 「명일의 조선문학 좌담회」, 『동아일보』, 1938.1.1~3.

6) “내가 말하는 낭만주의란 임화씨가 말하는 리얼리즘에 입각한 시뻘건 심장이란 의미입니다.”(위의 글).

7) 임화, 「극작가 유치진론-현실의 빈곤과 작가의 비극」, 『동아일보』, 1938.3.1~2

영역들의 존재를 징후적으로 드러내고 있다는 점에서 해프닝 이상의 의미를 내포한 것이기도 하다. 특히 이 논쟁이 문인들 간에 주고받은 리얼리즘 논쟁의 연장선에 놓여 있음에도 불구하고 그 배후에서 작동하는 논리가 활자화된 텍스트의 영역을 넘어서 있었다는 점, 그리고 그것이 가장 격렬하게 표출되었던 계기 가운데 '영화'라는 대상이 가로놓여 있었다는 점에 주목할 필요가 있다. 이후 채만식을 비판하는 연극인들이 몇몇 논의를 통해 산발적인 형태로 개입하게 되었을 때 그들의 논리에서 드러나는 공통점은 문학인들의 예술적 소양을 문제삼는 데 있었다. 즉, 문학인들은 문학밖에 모르며 연극이나 영화와 같은 기타 예술에 대한 상식이 부족하다는 점을 공박하고자 했던 것이다.⁸⁾

이러한 태도가 함의하는 바는 무엇일까? 주지하다시피 문학의 하위갈래인 희곡은 연극을 구성하는 하나의 요소일 뿐이며, 한 편의 연극을 온전히 상연하기 위해서는 극장과 관객 그리고 배우가 필수적으로 요청된다. 그리고 이와 같은 요소들에 직접적인 영향력을 행사해왔던 것이 바로 영화였다는 점에 주목해 볼 필요가 있을 것이다. 전용극장을 충분히 갖지 못했던 식민지기에 연극은 영화와 함께 극장에서 병존하는 길을 택할 수밖에 없었으며, 문화산업의 총아로 여겨지던 영화는 연극의 존재기반을 위협하는 대상으로 여겨지는 것이었다. 또한 연극적 의사소통의 전제가 되는 관객이란 연극과 영화를 저울질하며 문화상품을 선택하는 대중이기도 했으며, 배우 역시 생활의 안정을 꿈꾸며 두 매체를 넘나드는 존재였다. 문인들이 영화와 일정한 거리를 유지하는 가운데 그것을 교양의 문제로 바라볼 수 있었다면, 극장을 대관하고 관객을 획득해야 했던

8) 이후 극연 회원인 김광섭은 평론계 전반을 평하는 글에서 채만식에 대한 불쾌감을 드러내는 가운데 그가 '시나리오'와 '소설'을 혼동하고 있다는 말로 편견을 주고자 했다(김광섭, 『문예시평-저조의 작금평단』, 『동아일보』, 1938.6.26). 신극을 표방했던 낭만파의 박항민 역시 채만식의 희곡이 유치진의 시나리오보다 더욱 저열한 것이었다고 깎아내리는 한편, 문단 일반의 예술적 교양 자체를 문제삼기도 했다(박항민, 『연극과 문학정신-신극위기의 측면관(하)』, 『동아일보』, 1940.2.29).

연극인들에게 있어 영화란 현실적인 생존의 문제를 환기시키는 경쟁자이기도 했다. 다시 말해, 영화는 1930년대의 연극인들이 당대의 문화환경 속에서 연극의 존재방식을 사유하고자 할 때 견주어 보지 않을 수 없었던 대표적인 매개항이었던 것이다.

이와 같은 극장환경의 문제를 염두에 둘 때 진영 간의 표면적인 논쟁에도 불구하고 1930년대의 연극계가 점차 '연극활동의 지속'이라는 목표를 공유하게 되었다는 점 역시 주목을 요한다.⁹⁾ 그런데 이러한 양상은 흔히 '통속화'라는 개념으로 규정되어 왔으며 이는 극연의 2기 활동을 평가절하할 때도 마찬가지로 적용되었다.¹⁰⁾ 1930년대 중반 이후 극연의 주도권을 쥐게 되었던 유치진은 리얼리즘 수정론의 일환으로 로맨티시즘의 문제를 제기하는 한편 이를 실천하는 방안으로서 대극장 중심의 역사극 상연을 강조하게 된다. 기존의 연극사 서술에서는 이러한 극연의 변모가 연극의 관객을 교환가치로 계량화된 문화상품의 소비자로서 인식하게 되는 과정과 다를 바 없으며, 결과적으로 '조선 근대극의 수립'이라는 목표 역시 퇴색할 수밖에 없었다는 의견을 내놓고 있다.¹¹⁾ 즉, 극연의 2기 활

9) 특히 1930년대 중반 이후, 기존의 연극계가 내보이던 삼분법적 구도는 유효성을 상실하게 된다는 것이 중론이다. 카프의 해체(1935)는 프로연극의 공식적인 종언을 알리는 사건이었으며, 이후 송영과 같은 카프의 극작가는 본격적으로 대중극단에 대본을 제공하기도 했다. 또한 대표적 신극 집단이었던 극연의 본격적인 직업극단화 현상 역시 신극과 대중극을 나누는 분법적 논리가 적어도 실제 공연활동에 있어서만 큼은 더 이상 통용될 수 없게 된 시대적 표지로 읽힐 만하다. 여기에 이합집산을 반복하던 흥행극계가 동양극장의 건립(1935)을 계기로 안정적인 공연환경을 구축해나가고자 했다는 점 역시 특기할 만한 사항이라 할 수 있을 것이다.

10) 물론 최근의 연구들은 검열과 제도라는 두 축을 바탕으로 한 식민권력과의 길항관계를 밝히는 가운데 '통속화'에 개입된 문화정치 문제를 보다 면밀하게 독해해내는 성과를 보여주기도 했다(이승희, 『계몽의 감옥과 근대적 통속의 시간』, 『상허학회』 제37집, 상허학회, 2013; 양근애, 『일제말기 역사극의 감성적 문화정치』, 『한국현대문학연구』 제39집, 한국현대문학학회, 2013). 본고는 지면 관계상 주로 매체의 역학관계에 주목하는 관점을 취하고 있으나 그 맥락 속에 내재된 정치성의 문제 역시 간과할 수 없음을 아울러 밝혀둔다.

11) 이와 같은 평가는 일군의 프랑크푸르트 학파 이론가들이 제기한 문화산업 비판론을 수용하면서 이루어지게 된 것으로 보인다. 그들은 문화산업이 총체적으로 변해갈수

동은 근대극의 주도적 원리였던 리얼리즘 원칙에 대한 방기, 더 나아가서는 신극 이상의 궤절로 평가되는 데 그쳤던 것이다.¹²⁾

그러나 극연의 진면목을 살피기 위해서는 오히려 근대극 운동의 계몽성에 부여되었던 문화적 위상의 과도한 무게를 털어낼 필요가 있다고 본다. 다시 말해, 극연 역시 점차 고도화 되어가는 문화산업의 논리로부터 결코 자유로울 수 없는 집단이었다고 바라보는 시각의 전회가 요청된다는 것이다. 더욱이 극연이 2기 활동에 이르러 공연의 양적 확대를 대외적으로 천명하게 되었다는 것은 그들이 연극운동을 수행하는 과정에서 현실적인 공연 환경의 문제를 본격적으로 사유하지 않을 수 없게 되었다는 점을 뜻하는 것이기도 하다. 그렇다면 극연이 생산해낸 담론은 당대 문화환경의 자장 속에서 형성된 일종의 전략적 구성물이라고 봐야 하지 않을까? 본고는 극연이 복합적인 당대의 매체장에 대한 종합적 이해를 바탕으로 하여 자신들의 위치를 적극적으로 모색하고자 했던 집단이었으며, 그들의 2기 활동은 '담론-창작-공연'이 결합된 실질적인 문화적 실천을 목표로 하고 있었다는 점에서 오히려 주목에 값하는 시기임을 강조하고자 한다.

비교적 최근에 제출된 연구들에서는 2기 극연이 강조했던 관중본위나 대중성의 문제를 통속화의 결과물로 치부하기보다는 연극의 핵심적 요소인 관객의 존재에 주목하고자 한 의견으로 바라보면서 보다 적극적인 독해를 시도하고 있다.¹³⁾ 이와 같은 논의는 연극의 본질적 미학에 대한

록 무자비하게 모든 국외자를 파산시키든지 담합 조직 속으로 끌어들이게 된다고 보면서 그 전일적 폭력성을 지적한 바 있다(테오도르 아도르노·막스 호르크하이머, 노명우 역, 『계몽의 변증법』, 문학과 지성사, 2002, 205면).

12) 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1988; 양승국, 『유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미』, 『한국현대문학연구』 제18집, 한국현대문학학회, 2005; 유민영, 『저항과 순응의 궤적』, 한국극예술학회 편, 『극작가총서-유치진』, 연극과 인간, 2010.

13) 이정숙, 『일제강점기 유치진 희곡 연구: 관객지향성을 중심으로』, 경북대학교 박사논문, 2010; 김남석, 『대중극 공연 양식으로서의 '막간' 연구: 유치진의 '대중극'과 '막간'

발견이 이루어지고 있다는 점에 착목하여 극연의 연극론이 성취한 지점을 명시적으로 밝히고 있다는 점에서 리얼리즘 미학에 입각한 기존의 평가를 넘어선다. 본고는 이와 같은 논의의 성과를 인정하면서도 정체성의 인식 문제가 외부 영역과의 경계를 발견하는 과정을 통해 더욱 침예하게 드러날 수 있다는 점을 아울러 지적하고자 한다. 즉, 연극미학의 인식과정을 '자연발생론'적으로 설명하는 방식을 넘어서기 위해서는 당대의 연극론에 영향을 주었던 외부 영역들의 존재를 살피는 작업 역시 요청된다는 것이다. 이 때 식민지기의 영화와 연극이 상호구성적 계기를 제공했던 매체였으며, 특히 1930년대의 극장은 서양 발성영화의 상영과 조선어 발성영화의 제작이라는 영화사적 전환기를 거치며 다양한 논점들을 배태하고 있었던 공간이었음을 감안한다면, 동시기 '신극' 담론의 전개과정에 미친 영화의 영향을 본격적으로 검토할 필요가 있다고 본다.¹⁴⁾

보다 현실론에 입각한 관점에서 대중성 혹은 관객의 문제를 통해 극연의 2기 활동을 재평가하고자 할 때 한 가지 더 간과할 수 없는 점은, 그들이 획득하고자 했던 관객이 당대의 극장환경 속에서 모색된 특정한 계층이었을 수 있다는 점이다. 이를 감안할 때, <도생록>을 둘러싼 논쟁에서 극연의 활동을 전폭적으로 지원했던 저널리즘의 문제가 비로소 부각되게 되었다는 점 역시 흥미롭다. 특히 민병휘는 극계에서 쌓아올린 유치진의 위상이란 저널리즘의 필진을 장악했던 해외문화과가 키워낸 "귀공자"와 같은 것에 불과하다고 조소하고 있는 바, 이와 같은 논법은 단순히 유치진 한 사람을 향한 비난을 의미한다고 볼 수 없다. 이는 경제적 토대가 빈약했던 극연에게 있어 해외문화과의 문화적 위상이 내세울 수

에 대한 견해를 중심으로, 『한국문학이론과 비평』 제48집, 한국문학이론과 비평학회, 2010; 조정희, 『1930년대 후반 유치진의 관객지향성 연구』, 『한어문교육』 제25집, 한국언어문학교육학회, 2011.

14) 지금껏 두 매체의 상호관계를 다룬 선행연구는 적지 않았으나 그 대상은 주로 변사나 연쇄극(kino-drama)에 한정되어 있다는 점에서 영화를 매개로 한 1930년대 연극론의 형성과정에 대한 본격적인 논의는 아직 궤도에 오르지 못한 것으로 보인다.

있는 거의 유일한 무기였다는 점, 그리고 「문화와 폭력」이라는 글의 제목이 함의하듯, 그것이 폭력적인 방식으로 작동하는 것이었다는 점에 대해 문제를 제기하는 것이었다.¹⁵⁾ 실제로 극연이 공연 성과가 빈약했음에도 불구하고 비교적 단시간 내에 세간의 주목을 끌 수 있었던 것은 『동아일보』와 같은 언론 미디어의 독점적 활용 때문이기도 했다.

더욱이 2기 극연이 본격적인 공연 활동에 역점을 두기 시작하면서 그들이 주도한 담론 생산의 양상은 선택과 배제의 논리를 통해 극연의 내포 관객층을 결집시키는 과정에 복무하게 되었다는 점에서 문제적이다. 즉, 극연의 2기 활동은 이상적 연극문화의 수립을 지향하던 초기의 계몽적 담론 활동이 문화자본을 경제자본으로 전환시키기 위한 분명한 목표를 띠기 시작한 시기로 재해석될 필요가 있다.¹⁶⁾ 기존 논의에서는 2기 극연이 내걸었던 대중성의 획득 문제를 관객의 양적 확대라는 일면으로 해석해 왔으나, 이는 극연이 '예술로서의 연극'이라는 프레임을 역설적으로 강화해나갔다는 점을 충분히 해명해 주지 못하며, 이를 '인식론적 오류'로 평가하는 초기 연구의 관점을 넘어서기 어렵게 만든다.

오히려 본고는 일견 모순적으로 보이는 대중성과 예술성의 동시적 강조가 실은 극단의 경제적 자립을 연극 문화 수립의 선결조건으로 삼는 가운데 제출된 정합적 논리였다는 점을 지적하고자 한다. 특히 극연의 2기 활동을 통해 지속적으로 제기된 전략의 중핵은 동양극장으로 대표되는 동시기 대중극단과의 구별짓기 논리에 있었으며, 이는 비교적 균질적

15) 민병휘, 앞의 글.

16) 부르디외는 경제적 생산양식에 기반한 맑스의 자본 개념이 사회계층의 다면성을 모두 설명해 주지 못한다는 전제 하에, 자본의 매커니즘을 문화 영역에 적용한 '문화자본' 개념을 강조한다. 즉, 한 공동체의 지배적 권력관계는 경제적 자본의 소유 문제 뿐 아니라 여러 가지 형태의 상징적 자원이 불평등하게 분배되는 과정을 통해 규정된다는 것이다. 그는 문화적 생산수단의 소유에 따라 사회 계층이 보다 다층적으로 분화될 수 있으며, 문화자본의 소유자들은 그것의 독점적 활용을 통해 사회계층의 위계를 재생산하게 된다는 점을 지적한 바 있다. 또한 그는 이러한 문화자본의 하위 범주로 체득된 것(생활양식), 객체화된 것(문화상품), 제도화된 것(학력자본)을 들고 있다(피에르 부르디외·장 클로드 파세롱, 이상호 역, 『재생산』, 동문선, 2000).

인 집단으로 이루어진 극연 팬층의 확대 재생산을 목표로 한 것이기도 했다.¹⁷⁾ 이와 같은 전제 하에 본고는 일련의 '신극' 담론의 전개 과정이 영화가 주도하던 기술복제 시대의 극장 속에서 동시기 대중극단과의 긴장관계를 유지하는 가운데 극연 연극의 고유한 관객을 형성해 나가고자 했던 고민을 담지한 결과물이었다는 가설을 제기하고자 한다.

2. 조선어 발성영화의 등장과 '시소적 길항관계'의 항방

식민지기 내내 영화는 극장의 주요 상연 프로그램이었다. 더욱이 연극이란 극장의 '결방살이' 신세에 불과하다는 자조섞인 논평까지 나올 정도로 그 인기와 영향력은 실로 지대했다. 그런데 1930년에 이르면 극장환경에 약간의 변수가 발생한다. 이 시기부터 조선의 극장에서 서양 발성 영화가 수입되어 상영되기 시작했던 것이다.¹⁸⁾

식민지 조선에서 발성영화의 상영은 영화의 표현형식에 음성언어가 부가되었다는 점 이상의 의미를 지니기에 주목을 요한다. 주지하다시피 벤야민은 영화라는 신흥예술의 탄생이 더 이상 원본과 복제본의 위계를 구분할 수 없게 하는 '기술복제 시대'를 불러왔음을 지적했으며, 이를 통해 예술사의 패러다임 전환을 논의하고자 했다.¹⁹⁾ 그러나 변사나 악사와 같

17) '구별짓기(distinction)'는 문화자본이 사회 계층의 위계를 재생산하기 위해 특정 계층의 차별성을 드러내고자 하는 기제를 의미한다. 부르디외는 이러한 기제가 예술작품의 수용 과정에서 상이하게 나타나는 취향의 문제 속에서 드러남을 지적하고자 했다(피에르 부르디외, 최중철 역, 『구별짓기』, 새물결, 2005).

18) 이 시기부터 조선극장과 단성사는 조선인이 경영하는 양대 배급사였던 기신양행, 동양영화사와 특약을 맺고 서양의 발성영화를 수입하기 시작했으며, 1932년에는 발성영화 상영기가 전국적으로 보급되게 되는 등, 서양 발성영화는 점차 상영 프로그램으로서 일반화되었다.

19) 발터 벤야민, 최성만 역, 기술복제 시대의 예술작품, 『발터 벤야민 선집』 2, 길, 2007.

은 '소리 연행자'의 존재로 대표되는 식민지기 조선의 무성영화는 완전한 복제매체의 성격과 적지 않은 거리를 지닌 것이기도 했다. 조선 무성영화의 대표적 스타였던 나운규는 영화의 에필로그를 직접 무대 위에서 실현하는 방식을 취하기도 했던 바, 1920년대 조선의 극장은 여전히 '원본'의 '아우라'가 소멸되지 않은 공간이었기 때문이다.²⁰⁾ 반면, 발성영화의 스타는 원본과 복제본을 구별할 수 없는 이미지로서 스크린 위에 나타나는 존재였던 만큼, 더 이상 '소리 연행자'의 도움을 필요로 하지 않게 된 발성영화는 비로소 자기 완결성을 지닌 텍스트로 자리매김하게 되었다. 즉, 서양 발성영화의 수입은 식민지 조선의 극장 역시 본격적인 의미의 '기술복제 시대'에 들어서게 되었음을 의미하는 전환점이기도 했던 것이다.

그렇다면 조선의 연극인들에게 이와 같은 극장환경의 변화는 어떤 의미로 다가왔을까? 일차적으로 과중한 대관료 문제는 연극계의 곤란을 가중시키는 위협으로 떠올랐다. 극장의 적정 대관료는 하루 동안 얻을 수 있는 수익에서 산정된 기회비용을 기준으로 형성되었을 가능성이 높으며, 이 때 기준이 되었던 것은 주된 프로그램이었던 서양 영화였으리라 추정된다.²¹⁾ 그런데 극장주들은 서양 발성영화 상영을 위해 고가의 상영기를 새롭게 설치해야만 했으며, 발성영화는 무성영화에 비해 배 이상의 제작비를 필요로 했기 때문에 필름 대여료 역시 폭등하게 되었다.²²⁾ 이로

20) 더 나아가 조선에서의 영화 흥행이 주로 단본(單本)의 필름을 가지고 전국을 순회하는 방식으로 이루어진 것 역시 같은 맥락에서 이해해 볼 수 있을 것이다. 이는 조선에서 영화 배급망의 확충이 충분히 이루어지지 못했기 때문에 빚어진 결과이기도 했지만, 실제로 무성영화의 관객들이 무대 위에서 직접 스타를 만나는 방식을 더욱 선호했기 때문이기도 하다(이순진, 『조선무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구』, 중앙대학교 영상예술학과 박사논문, 2009; 『1930년대 영화기업의 등장과 조선의 영화 스타』, 『한국극예술연구』 제30집, 한국극예술학회, 2009).

21) 줄고, 1930년대 연극·영화 비평의 대중성 담론과 매체 인식 연구, 서울대학교 석사논문, 2011.

22) 발성영화 제작비가 급증하게 된 구체적인 원인은 박희와 정수연의 논문을 참조할 것(박희·정수연, 『한국 영화 기술의 발달에 관한 연구-해방 전 시기를 중심으로』, 『한국사상과 문화』 제53집, 한국사상문화학회, 2010).

인한 손익분기점의 상승 때문에 결과적으로 극단들은 그에 상응하는 대관료를 극장 측에 지불하지 않을 수 없게 되었을 것이다.²³⁾

그러나 서양 발성영화의 상영이 연극에 악조건만을 제공했던 것은 아니며 역으로 돌파구를 제시하기도 했다는 점에 주목해 볼 필요가 있을 것이다. 상당량의 자막을 수반한 채 상영되어야 했던 외국어 발성영화는 감상행위에 수반되는 언어적 제약의 문제를 부각시켰다. 헐리우드 영화가 수출시장을 위해 보편적으로 선택했던 자막 전달방식은 화면의 구석에 상영국의 언어로 번역된 자막을 삽입하는 슈퍼 임포즈드(super imposed) 방식이었다. 그런데 자본의 논리에 의해 운영되는 서양의 거대 영화사들이 미소한 아시아 시장, 그 중에서도 식민지의 언어에 불과한 조선어 자막을 따로 제작했으리라 보는 것은 어불성설이다.²⁴⁾ 결국 대부분의 자막은 일본어로 제작될 수밖에 없었고, 서양 영화의 관객층은 일정 수준 이상의 일본어 해독이 가능한 계층으로 제한되게 된다.

이는 자율적인 선택에 의해 오락물을 향유했던 대중의 상당수가 언어 해독능력에 의해 영화 감상에서 배제되었다는 것을 뜻한다. 물론, 서양의 영화를 조선어로 해설했던 번사는 극장 내의 언어적 장벽을 해소해주는 존재였으나,²⁵⁾ 문제는 발성영화의 상영이 점차 번사의 역할을 위축시키게 되는 결과를 가져왔다는 점에 있다.²⁶⁾ 특히, 번사의 해설 수준에 대한 비판을 넘어 그들의 존재 자체를 영화 감상의 방해 요소로 낙인찍게 되

23) 취원생이라는 필명으로 발표된 한 평론은 극단의 자금이 “회수분”이 아닌 이상 경제적 손실을 배우기가 난망한 일임을 토로하면서 이를 토월회의 실패원인과 연관짓고 있는 바 대관료 문제는 기쁨이나 영화에 갇혀 있던 연극을 더욱 압박했던 원인으로 지적되고 있음을 확인할 수 있다(취원생, 『극단 전망』, 『매일신보』, 1931.9.9~17).

24) 이화진, 식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치, 연세대학교 박사논문, 2010.

25) 유선영, 『극장구경과 활동사진 보기 : 충격의 근대 그리고 즐거움의 혼욕』, 『역사비평』 제64호, 역사문제연구소, 2003.

26) 번사 관습의 소멸 시기에 대해서는 이견이 존재하지만 번사에 의한 해설은 적어도 일류 영화관에서는 볼 수 없게 되었다(김승구, 식민지 조선에서의 영화관 체험, 『정신문화연구』 제31호, 한국학중앙연구원 2008).

는 의견은 발성영화의 상영이라는 조건과 결합될 때 비로소 본격화되었다고 할 수 있다.²⁷⁾

이후 변사가 일류 개봉관에서 축출되게 되면서 언어적 장벽의 문제는 심화되게 되었고, 결과적으로 민족을 경계선으로 삼아 종족공간으로서의 극장을 점유하던 '조선인 관객'들은 새롭게 편성되게 된다. 구체적으로 이는 비교적 자율적인 선택에 따라 어떤 영화관에라도 출입할 수 있었던 '이중어 관객'과 서양 발성영화로부터 배제된 '조선어 관객'으로 재배치되는 과정을 의미한다. 그런데 이러한 상황은 영화에 둘러 있던 연극인들에게 오히려 호재로 여겨질 만한 것이었기도 했다. 발성영화 상영의 문제를 거론하며 조선연극의 장래를 낙관적으로 전망하고 있는 현철의 평론은 이런 환경 속에서 출현한 것이라 할 만하다.

과거 기개년 동안에는 조선흥행계가 전연이 활동사진에 끼여서 극이라는 것이 거의 존재를 보지하지 못할만치 참경에 이르렀다. 그것은 활동사진이 무언인 그만치 국제적 공통성을 가진 그 까닭이라 볼 수가 있다. 그러나 그것이 근자에 와서는 발성으로 변하는 동시에 영화와 연극이 점점 접근해지고 그것이 접근해질수록 그 발성이 조선 사람에게는 적합지 못하게 되는 것이다. 그러함으로 우리에게는 순전 무성영화보다는 유성영화가 그처럼 민중을 기지하지 못하게 되어있다. (중략) 어찌로 보던지 우리 조선에 잇서서는 영화보다는 차라리 극을 발전시키는 것이 여러 가지로 편리하고도 유리할 줄 안다.²⁸⁾

외국 발성영화 상영이 점차 활발해지던 시점에서 현철은 영화의 발성

27) 정래동은 발성영화의 상영에서 변사의 해설이 영화 필름 속의 소리와 뒤섞여 조화되지 못하고, 듣기 싫은 잡음 이상의 의미를 지니지 못하게 되었음을 지적하고 있다. 영상과 화면 속의 소리, 외국어 대사에 대한 번역자막까지 동시에 받아들여야 하는 발성영화의 관객들에게 변사의 열변은 혼란을 가중시키는 것 이상의 역할을 하지 못한다는 것이다(정래동, 『발성영화소음』, 『조선문단』 24, 1935.8).

28) 현철, 『조선신극계의 회고와 전망』, 『신흥영화』 1, 1932.6, 4면.

이 “조선 사람에게는 적합지 못하게 되는 것”이라 보고 있다. 특히 수입된 발성영화에서 들리는 외국어가 주는 이질감은 한동안 발성영화의 인기를 저해하는 요인이었다. 더군다나 그 이질감이 어느 정도 익숙해진다 하더라도 일본어 자막으로 인한 언어적 제약의 문제는 쉽게 해소될 수 없는 것이었다. 즉, 외국 발성영화의 상영은 조선어로 진행되는 연극이 상대적으로 소외되었던 영화의 관객들을 적극적으로 흡수해 나갈 수 있는 계기였다고 할 수 있다. 실제로 신무대, 황금좌, 조선연극사와 같은 대중극단들은 1930년대 초반에 이르러 활발한 활동을 보여주고 있었던 바, 이와 같은 대중극의 호황은 ‘비상한 활기’로 묘사될 만한 것이었다.

그런데 이와 같은 연극의 인기는 다분히 조선영화의 제작 부진에 기인한 반사이익과도 관련을 맺고 있다. 1930년대 초반의 조선영화계가 극심한 침체기를 겪게 된 원인은 다양한 원인들이 중첩된 결과라고 할 수 있다.²⁹⁾ 그러나 가장 문제가 되었던 것은 무엇보다도 서양 발성영화가 상영되고 있는 극장 속에서 무성영화가 주었던 시대착오적 인상에 있었을 것이다. 즉, 1930년대에 이르러 무성영화는 시대에 뒤떨어진 ‘삼류영화’ 이상으로 인식되지 못했다.³⁰⁾ 당면한 매체적 전환기 앞에서 영화인들은 ‘건설한 무성영화’와 ‘실험적 발성영화’ 중 무엇을 최우선적 과제로 채택해야 할지에 대해 고민하지 않을 수 없었고 그 결과 1930년대의 영화비평에서 ‘토키는 핵심적인 쟁점으로 떠오르게 된다.

이른바 ‘토키 시기상조론’이라 할 만한 의견들은 다각도로 제시되었다.³¹⁾ 그러나 이러한 의견은 발성영화가 극장의 주 상연 프로그램으로 자

29) 상당수의 신진 영화인이 카프 영화운동에 가담하고 있던 상황에서 검열로 인한 제약은 영화 제작을 위축시킨 원인 중 하나였다. 또한 충분한 제작자본을 가지지 못한 상태에서 주로 개인 출자에 의존하여 영화를 제작해오던 조선 영화계는 흥행 수익을 다음 영화 제작에 거의 쏟아 붓는 방식을 취할 수밖에 없었기에, 한 번의 흥행 실패가 곧 영화사의 붕괴로 이어지는 악순환이 반복되곤 했다.

30) 노지승, 『나운규 영화의 관객들 혹은 무성 영화 관객에 대한 한 고찰』, 『상허학보』 제23집, 상허학회, 2008.

31) 박완식은 발성영화가 검열에 더 많은 영향을 받을 수밖에 없다는 점에서 무성영화를

리를 잡게 됨에 따라 점차 설득력을 잃게 될 수밖에 없는 것이기도 했다. 더욱이 토키 영사기의 전국적인 보급은 조선 무성영화의 제작을 보다 위축시키는 원인이었으며, 영화의 세계적인 지배력을 약화시켰던 발성영화의 비국제성은 뒤집어 생각해본다면 자국어 토키의 시장 점유율을 높일 수 있는 요인으로 여겨지기도 했다. 그러므로 극심한 흥행 부진에 빠진 1930년대의 영화계에서 조선어 토키의 제작은 하나의 현상 타개책으로 제시되기도 했던 것이다.³²⁾

<춘향전>(1935)은 최초의 조선어 발성영화라는 점을 강조하며 제작 전부터 세간의 관심을 집중시키는 데 성공했다. 사실 <춘향전>의 녹음기술은 극도로 조악한 것이었으나 관객들의 반응은 굉장히 호의적인 편이었으며, 실제로 <춘향전>은 당시 입장료의 두 배에 해당하는 1원을 받았음에도 불구하고 흥행에 성공할 수 있었다. 물론 이는 <춘향전>이 식민지기의 극장에서 흥행을 보장하는 레퍼토리였다는 점과도 관련되어 있을 것이다. 그러나 본고에서 주목하고자 하는 것은 “이 토키 한편이 조선 영화사업의 장래성을 보여주었다”고 밝힌 안석영의 평가처럼³³⁾ <춘향전>이 하나의 효시(嚆矢)로서 여겨지는 가운데, 조선영화의 미래를 겨누고 있는 ‘아이콘’으로 담론화 되었다는 것이다. 조선어를 들려주는 영화의 스타들이 복제 가능한 이미지를 통해 전국의 극장에 퍼져나갈 수 있다는 발상은 자립적인 영화산업을 갈망하던 조선 영화인들의 대망이기도 했다.

<춘향전>의 출현은 제반 여건의 불비로 유예되어왔던 기술복제 예술

우호하고자 했다(현해(박완식), 『발성영화에 대하여』, 『조선일보』, 1930.2.1~2). 한편, 정래동은 언어 문제를 소홀히 할 수 없는 발성영화의 배우가 동작에만 집중할 수 없게 된 결과 시각적 이미지의 역동성을 둔화시키게 될 것이라는 점을 강조한다(정래동, 『토키의 가국화』, 『조선일보』, 1931.3.1~3). 김유영은 발성영화로 인한 배급료 상승이 입장료 인상으로 이어지면서 흥행 부진의 악순환을 겪고 있음을 지적한다(김유영, 『영화가에 입하여-최근영화운동의 당면과제를 논함』, 『조선지광』, 88, 1929.11).

32) 이창용, '토키-새와 '트릭크', 『조선일보』, 1931.8.3.

33) 석영(안석영), 조선토키 <춘향전>을 보고, 『조선일보』, 1935.10.11~13.

의 시대가 조선 영화계에도 비로소 찾아왔음을 의미했다. 특히 <춘향전>에 쏟아진 기대와 함께 영화의 제작자본이 집중되게 되면서 침체에 빠졌던 무성영화 제작까지 덩달아 활발해지게 되는 효과를 가져왔다. 이와 같은 영화계의 움직임은 일종의 반사이익을 누려왔던 연극이 영화와의 본격적인 경쟁 체제에 돌입하게 되었다는 것을 의미하는 바, 이는 “시소적 길항관계”의 향방을 점치던 연극인들로 하여금 문화산업장 내에서의 생존 문제를 떠올리지 않을 수 없게 만든 사건이기도 했다. 이 시기를 즈음하여 연극인들의 위기의식이 부각되고 있는 것은 이 때문이다.

그런데 이 연극과 영화의 시소적 길항은 2자가 본질적으로 불양립하는 탓은 아니요, 실로 조선적인 사정이 그 사이에 복재한 까닭이다. 즉 조선에 있어서는 연극과 영화에 각각 기호를 달리한 관중이 편성되어 있는 것이 아니요, 일부 고정 팬이 있는 이외에는 대다수의 중간 유통층은 때를 따라 영화로 밀리기도 하고 연극으로 밀리기도 하므로 이 층의 향배가 극계나 영화계의 어느 하나를 지대하는 대로 거기에 시소적 현상이 나타나지 않을 수 없이 되어 있다. 간단히 말하면 조선에는 아직 극계와 영화계를 다 같이 살찌게 하기에 충분한 수의 관중이 있지 아니하다.³⁴⁾

1935년의 극계를 전반적으로 되돌아보고 있는 서항석은 자본의 힘을 바탕으로 한 영화가 세를 확장해나감에 따라 파생되는 문제들을 열거해 나간다. 연극의 근간이 되는 배우와 기술인력들이 더 나은 조건을 좇아 영화계로 진출하는 것은 적지 않은 골칫거리였다. 또한 극장들은 흥행의 용이함을 이유로 연극을 “푸대접”하기 시작했으며 점차 영화상설관으로 변해갔다. 새로운 작품을 공연할 때마다 무대장치를 새로 해야 하고 출

34) 서항석, 『극계 일년의 회고』, 『신동아』 50, 1935.12(『서항석 전집』 4, 하산출판사, 1987. 1414면).

연자의 개인 사정에 따른 변수 역시 적지 않았던 연극 상연에 비할 때 필름만 확보하면 되는 영화 상영은 훨씬 더 쉬운 일이었기 때문이다. 그가 흥행극의 영리본위적 태도를 공격하면서도 실력있는 흥행사의 출현 역시 요청하게 된 것은 연극의 설 자리가 점점 좁아지고 있다는 현상 진단과 맞물려 나타난 의견이기도 할 것이다.

그렇다면 조선 연극문화의 수호자를 자임하던 극연의 이론가들이 '영화에 짓눌린 연극'을 구제하기 위해 구상했던 전략은 무엇이었을까? 이때 서항석의 "시소적 길항관계"의 원인으로 '관객의 취향' 문제를 지적하고자 했음은 주목을 요한다. 즉, 연극의 고정팬이 부족한 상황에서 관객의 다수를 차지하는 이들은 여전히 시소의 중간에서 유동하고 있다는 것이다. 그러므로 연극이 충분한 수의 고정팬을 확보할 수 있다면 연극의 자립 역시 불가능한 목표만은 아닌 것으로 여겨졌을 것이다. 즉, 영화와는 변별되는 연극의 고유한 재미를 향유하고자 하는 관객 취향을 형성하는 문제는 당대의 극장 환경 속에서 연극의 지속 혹은 생존을 모색하기 위한 필수적 과제이기도 했다. 더군다나 막간과 연쇄극에 치우쳐진 흥행극단의 활동을 아예 '연극'이 아닌 것으로 몰아붙였던 그들에게 '극연의 지속'은 곧 조선 연극문화 수립을 위한 선결조건으로 여겨지게 되었을 것이다.

다만 극연의 활동을 뒷받침해줄 관객들은 더 이상 손쉬운 반사이익을 기대할 수 없게 된 조선어 관객층이 아닌 '연극다운 연극'의 향유자여야 했다. 창립 5주년이 되는 해였던 1936년부터 극연이 제 2기적 활동을 대외적으로 천명했던 것은 이와 같은 문제의식의 발로였다고 할 수 있으며, 그 골자는 '연 집회 공연'에 있었다.³⁵⁾ 물론 한 해에 두 번 안팎의 공연을 올리는데 그쳤던 극연의 과거 활동을 감안할 때 이는 무리한 목표에 가까웠다. 그러나 이벤트에 가까운 비정기적 공연으로 관객의 취향을 형성

35) 기자, 창립 오주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침, 『동아일보』, 1936.1.1.

할 수 있다고 믿는 것 역시 공론에 불과한 일이었던 만큼 연극 팬의 양성을 목표로 내건 극연에게 있어 직업극단화는 자연스러운 논리적 귀결이기도 했다.

3. 괄호 속에 갇힌 '동양극장'과 신극 관객의 호명 기제

극연이 추구했던 '연극다운 연극'이란 직업적 연극인들의 생계를 보장해 줄 수 있는 물적 토대로서의 극장을 필요로 하는 것이었고, 지속적인 공연을 통해 연극의 고정팬을 확보해나가야 한다는 의견으로 요약된다. 이 때 연극 전용극장을 표방하는 한편 그에 걸맞는 설비를 갖추었던 동양극장의 출현은 공회당 무대의 협소함에 한계를 느끼던 극연의 이론가들에게도 적지 않은 관심을 불러일으켰던 사건이었다. 문화산업장 속에서 연극의 생존을 모색하는 일이 신극과 흥행극을 아우르는 연극계 공통의 과제로 떠오르게 되었다는 점을 감안한다면, 동양극장에 대한 그들의 기대는 비단 한 때의 동료였던 흥해성의 존재 때문만은 아니었을 것이다.

극연이 9회 공연을 준비하면서 동양극장을 대관했던 것은 이러한 기대감을 방증하는 대목이다.³⁶⁾ 이 공연은 극연이 새로운 활동 방침을 표명한 후 첫 번째로 열린 것이기도 했다. 더욱이 핵심 프로그램이었던 <어둠의 힘>(톨스토이 원작, 이광수 역, 유치진 각색)은 "관중본위"의 원리에 의해 "번역극의 조선적 소화"라는 방법론을 적용했던 작품이라는 점에서 이목을 집중시켰다. 공연을 앞두고 『동아일보』에 실린 한 기사는 "조선의 농

36) 2월 28일부터 나흘간 이어졌던 공연 시기를 고려할 때, 극장의 대관은 아마도 동양극장 내부의 사정과 맞물려 가능했던 것 같다. 동양극장은 전속극단으로 청춘좌를 두고 있었으나 한 개의 극단만으로 연중 무휴로 공연을 지속하기는 어려웠고, 그 결과 동극좌와 희극좌를 연이어 창단하게 되었다. 동극좌가 2월, 희극좌가 3월에 결성되었고 이 때 청춘좌는 남조선 순회공연을 떠나 극장을 비운 상태였으니 극연의 대관은 그 공백을 계기로 하여 성사된 것으로 보인다.

촌극이나 다름없게 된 이 작품이 지식층과 일반관중 모두에게 이해하기 쉬울 것”이라는 기대를 내보이기도 했다.³⁷⁾ 같은 지면을 통해 공연평을 남기고 있는 박송이 애초에 주목했던 점 역시 여기에 있었다.

극연이 금반 주목을 끌게 된 것은 재래에 밟어오던 형식을 떠나 외 국극을 조선화시킨데 있으며 그것을 상연하여 관객에게 얼마만한 정도로 소화를 시킬 수 있을가 하는데 흥미를 가지게 하였다. 그러나 초 일이라 그런지는 모르나 여들 시가 된 것도 불구하고 빈 좌석이 만허 서 연극동호자의 한 사람인 나로서는 가벼운 실망과 섭섭한 생각이 떠올라 그 원인을 찾으려고 애를 썼다. 그러다가 선전의 불충분과 입 장요금의 턱없이 빡빡한 것을 깨닫고, 대중을 위한 진정한 극활동을 하 는 것이 아니라 소수의 중상계급과 소뿌르주아지의 순간적 향락을 도 위주기 위하여 값있는 예술을 상품화 시키는 듯한 기분이 났다.³⁸⁾

그러나 공연에 한 시간이나 지각했음에도 불구하고 여전히 빈 좌석이 많았음을 지적하고 있는 그의 평론에 의하면 극연의 9회 공연은 흥행상 으로 그리 큰 성공을 거두지 못한 것으로 보인다. 그런데 극연 공연을 “성황”으로 소개하는 『동아일보』의 기사는 과연 같은 공연이 맞는지 의 심스러울 정도로 상반된 풍경을 보여주고 있다. 물론 『동아일보』가 9회 공연의 직접적인 후원자였던 점을 생각하면 기사를 문면 그대로 신뢰하 긴 어려울 것이다. 하지만 신문에 함께 실린 사진을 보면 문제가 되었던 공연 초일의 관객은 분명 입추의 여지가 없을 정도로 들어차 있었던 것 도 사실이다. 특히 입장료가 1.5배 가량 비쌌던 2층 좌석 역시 점유율에 있어 1층과 큰 차이를 보이지 않았다는 점을 보면 박송이 지적했던 입장 료 문제도 그리 크지 않았던 것 같다.³⁹⁾ 그렇다면 극연은 동양극장에서의

37) 기자, 극연 구회 공연 극본-명희곡을 또 추가, 『동아일보』, 1936.2.25.

38) 박송, 극예술연구회 제 구회 공연을 보고, 『동아일보』, 1936.3.4.

39) 이를 통해 가능한 몇 가지 정황을 추정해 볼 때 먼저 박송의 진술에 의도적인 과장

공연 성과를 어떻게 인식하고 있었을까? 물론 이에 대한 직접적인 언급 이 없는 만큼 이 문제는 이후의 극연이 보여주었던 행보를 통해 추론해 볼 수밖에 없을 것이다.

극연에게 있어 동양극장에서의 공연은 이때가 처음이자 마지막이 되 고 말았다. 아마 이는 동양극장이 전속극단들을 교대로 운영하는 시스템 을 확립했기 때문이라 볼 수 있을 것이다. 그러나 극연이 굳이 동양극장 에 목을 매달 필요가 없었던 것은 거의 동시에 건립되었던 부민관이 시 설 면에서 볼 때 충분한 대안으로 여겨졌기 때문이기도 했다.⁴⁰⁾ 300명이 넘는 대강당에 1800석의 대규모 좌석까지 갖춘 부민관의 건립은 극연의 연극인들에게 새로운 가능성을 제공하는 공간이었다.

약 한 달 뒤 이어지는 10회 공연 때부터 극연은 주로 부민관을 대관하 면서 활동하기 시작한다. 이는 경제적인 면에서도 볼 때 분명 유리한 선택으로 여겨졌을 것이다. 사실 연극 전용극장으로서 동양극장이 지닌 비 교우위는 객석보다는 무대에 있었다고 할 수 있다. 동양극장의 객석 규 모는 극연이 기존에 대관하던 조선극장(800석)이나 공회당(750석)보다도 작은 것이었기 때문이다. 특히 오천여 명의 관객을 동원한 것으로 소개 된 10회 공연은 부민관의 경제적 가능성을 가시화한 사례이기도 했다. 매 회차 만원 관중(600여 석)을 전제로 한다고 해도, 주야로 여덟 번의 공연 을 가졌던 9회 공연이 단 세 번 공연하는데 그쳤던 10회 공연의 관객 수 를 넘지 못했을 것이기 때문이다. 더군다나 부민관 공연의 입장료는 40전

이 섞여 있을 수 있다는 점을 의심해 봐야 할 것이다. 그러나 그가 극연 회원들의 연기에 대해 세부적인 면을 지적하며 비교적 충실하게 장단점을 언급하고 있고, 전 반적인 공연을 ‘성공’으로 평하고 있는 것을 보아 악의적인 태도는 크게 찾아보기 어 렵다. 가장 먼저 상연된 작품이 <승자와 패자>(골즈워디 작)였다는 점을 감안할 때 남은 한 가지의 가능성은 기존의 번역극 상연이 으레 그래왔던 것처럼 지루함을 느 낀 관객들이 중간에 나가버렸다는 것이다. 만약 그것이 사실이라면 관중분위의 원리 에도 불구하고 실제 관객들에게는 극연의 연극이 그다지 큰 매력으로 다가오지 않 았으리라 생각해볼 수 있을 것이다.

40) 부민관 연극에 직접 참여했던 김일영은 부민관의 조명장치를 고평하고 있으며, 이운 곡 역시 부민관의 설비가 내지의 대극장 설비에 뒤지지 않는 것으로 평가하고 있다.

균일가로 책정되었는데, 이는 일반석이 50전이었던 동양극장에 비해 비교적 저렴했던 가격이다. 동양극장의 크기를 고려할 때 입장료를 낮추면 자칫 타산이 맞지 않을 수도 있었다. 그러나 부민관에서는 “최고의 예술을 최저의 요금으로” 제공하는 방침을 세우는 일이 가능했던 것이다.⁴¹⁾

이미 초창기 연극문에서부터 “전문화의 함중”에 갇힌 소극장 운동을 비판해왔던 유치진에게 있어 대극장 공연은 연극적 이상의 문체이기도 했다. 또한 부민관에서의 성공은 여전히 소극장 중심의 연극운동론을 견지하던 극연의 회원들을 설득할 수 있는 근거가 되었을 것이다. 특히 극연 5주년 기념 공연(12회)으로 상연되었던 <춘향전>의 대성공은 최초의 독자 공연을 기록하게 되었던 바,⁴²⁾ 이는 부민관 중심의 대극장 상연이 극연의 공식적 노선으로 천명되게 되는 결정적인 계기가 되었다.

그러나 대극장 공연은 극연에게 있어 ‘양날의 검’이기도 했다. 대극장 공연은 상연 가능한 레퍼토리를 그에 적합한 작품으로 제한시키는 결과를 가져왔고, 그렇지 않은 작품을 고를 경우에는 무대 연출의 완성도를 상당 부분 포기해야 할 수도 있었기 때문이다. 더욱이 부민관은 연극 전용극장이 아니었기에 파생되는 문제 역시 적지 않았다. 연기와 극장의 관계를 논하는 오정민의 글은 그 문제를 여실히 보여준다.

부민관의 극장구조가 어떤가요? 그야 몇 년전에는 공회당에서 연극을 한 일도 있으니 분외의 요구이겠지만 연극을 하기에 몹시 불편한 존재지요. (중략) 1. 음악장치가 불충분하기 때문에 연기자는 항상 객석에 얼굴을 향해야 대사가 들리지 그러지 안하면 들리지 안허 부자연한 연기를 하게 되고 2. 푸로세니엄 아취가 장구형이라 무대가 평면화하여 보이고 조명실이 무대 정면에 있지 안코 측면에 있기 때

41) 기자, 극예술연구회의 약진 제 11회 대공연, 『동아일보』, 1936.5.13

42) 극연의 경리를 담당했던 서항석은 극연의 공연이 매년 적자였고, 부민관에서 <춘향전>을 이틀간 공연하여 흑자를 보았던 게 최초였다고 회고한 바 있다(좌담회, 「극연의 인맥을 더듬어」, 『동방 유치진 전집』 8, 서울예대 출판부, 1992, 271면).

문에 배전 반계원이 무대진행으로 알 수 없어 대목마춤이 원활치 못하다는 점 등 이상의 조건은 연기를 설명화하게 됨으로 ‘씨튜에이션’이라든가 ‘뉴엔스’의 섬세함을 표현할 수 없어 결국은 단조한 연극이 되고 말지요.⁴³⁾

그의 질문에 답변하는 이는 ‘공회당’을 언급하는 것으로 보아 극연의 배우였던 것으로 보인다. 그런데 그가 지적하는 부민관 문제의 핵심은 극장 구조의 문제 때문에 부자연스럽고 설명적인 연기를 할 수밖에 없으며, 결국 상황과 뉘앙스의 섬세함을 표현할 수 없게 되어 단조로운 연극을 낳게 된다는 점에 있었다. 필자인 오정민은 이러한 점에서 볼 때 동양극장이 좀 더 나은 공간이나 빌리질 않으니 문제라고 지적하면서 연기의 향상을 위해서는 천 명 가량의 소극장이 꼭 필요함을 이야기한다.

소극장 혹은 중극장에 가까운 동양극장의 크기를 고려할 때 극연이 두 극장을 모두 사용할 수 있었다면 보다 유연한 레퍼토리 선정이 가능했을 것이다. 그리고 연극을 위한 시설만을 놓고 보면 부민관보다는 동양극장이 좀 더 연극에 특화되어 있는 시설을 갖춘 곳이기도 했다.⁴⁴⁾ 물론 동양극장은 전속극단을 두고 연중무휴 상연을 목표로 했지만, 간혹 ‘조선성악연구회’와 같은 단체의 비정기적 상연을 위해 극장을 대여해주기도 했던 것을 볼 때 대관이 아예 불가능하지는 않았을 것이다. 그렇다면 극연이 동양극장에서의 상연을 포기한 것은 다분히 자발적인 선택의 결과로 보인다.

다시 말해, 유치진이 대극장 상연 원칙을 고수할 수밖에 없었던 것은 동양극장을 아예 구상에서 지워버렸기 때문일 것이다. 물론 그도 동양극장이 조선에서 거의 유일한 연극 전용극장임을 충분히 인정하고 있었다. 그러나 동시에 그는 동양극장이 결국 영리본위적 논리에 의해 운영될 수

43) 오정민, 연기사어-무대연기의 기본문제 (1), 『동아일보』, 1938. 4.1.

44) 이운곡은 호리존트(창공막)와 같은 시설을 갖추지 못한 부민관이 신극의 상연에는 오히려 적합하지 못한 공간임을 지적한 바 있다(이운곡, 「조선신극운동의 당면한 제 문제」, 『동아일보』, 1938.2.1).

밖에 없음을 예견하고 있기도 했다. 유치진이 흥행사의 필요성을 인정하면서도 연극 역시 영화계와 같이 기업화 될 필요가 있음을 지적하는 최승일의 의견⁴⁵⁾에 끝내 반대하고자 했던 것은 진정한 연극문화의 수립이 흥행업자의 손으로 이루어질 수 없음을 강조하고자 했기 때문이다. 이러한 관점은 동양극장의 출현에 큰 기대를 걸었던 김광섭의 태도와도 사뭇 다른 것이었다. 김광섭이 축지소극장과 같은 연극운동을 떠올린 반면,⁴⁶⁾ 유치진에게 있어 동양극장은 애초부터 '상업극의 총본영' 이상의 의미를 갖기 어려웠던 것이다.

한편 극연이 대극장인 부민관을 주 상연 공간으로 삼게 되었다는 것은 더 많은 관객을 필요로 하게 되었다는 점을 의미하며, 이것은 경쟁적인 문화산업장 내에서 연극을 지속하기 위한 전제조건이기도 했다. 유치진이 대중성의 획득 문제를 본격적으로 강조하기 시작했던 것 역시 공연 횟수를 늘려나가고자 했던 극연 2기의 활동과 긴밀히 연관되어 있다. 그는 극작가로서의 고민이 여기에 있음을 토로하면서, '무식한 사람'에게도 재미있게 보일 수 있는 작품을 구상하고자 했음을 밝히고 있다. 그러나 동시에 그는 대중성과 비속성을 엄연히 구분하고자 했던 만큼, 이러한 주장이 기존의 극연 관객층이었던 지식계층을 도외시한다는 의미로 이해될 수는 없을 것이다.

오히려 본고는 극연에게 있어 지식인 관객을 집결시키는 문제가 대중성의 획득을 위한 주요한 방편이었음을 지적하고자 한다. 물론 대중에 대한 일반적인 논의처럼 대중과 지식인을 분법적으로 사유하는 방식을 적용할 경우, 이와 같은 논리는 모순적으로 보일 수 있다. 그러나 식민지기에 연극을 향유했던 관객들은 결국 경제적 중산층에 국한되어 있었음을 감안할 때, 지식계층이란 곧 관객대중을 구성하는 다수에 가까운 집단일 가능성이 높다. 또한 유치진이 극연 활동의 초창기부터 이러한 조

45) 최승일, 연극의 기업화, 『조선일보』, 1935.7.10.

46) 김광섭, 을해예원총결산 - 극계의 회고, 『동아일보』, 1935.12.20.

건을 충분히 인식하고 있었다는 점 역시 간과할 수 없을 것이다. 특히 그가 '행장극장'과 같은 이동식 연극에 대한 구상을 포기한 대신 경성의 실내극장을 주요 상연 공간으로 삼았다는 것은 초기에 견지하던 '민중' 개념이 이미 문화상품의 소비자인 '대중' 개념으로 경사되고 있었다는 점을 의미한다.⁴⁷⁾ 더욱이 2기의 극연이 문화산업장 내에서 영향력을 확대해나가기 위해 '더 많은 관객'의 문제를 고민하게 되었다면, 그 해결책은 오히려 기존의 관객층을 집결시키는 방식으로 구상되었으리라 볼 수 있다. 실제로 이러한 전략은 극연이 제 2기 활동에 돌입한 1936년에 이르러 보다 구체화된다.

조선의 흥행사는 연극이 예술적으로 나가서는 수지를 성산할 수 없고 되도록 비속하게 꾸미지 않으면 관객을 불러들일 수 없다고 한다. 이와 같은 엄연한 진리가 조선의 흥행사 내지 흥행극인의 머리를 지배하고 있음은 사실이다. (중략) 그러나 다행히 소위 조선의 흥행극의 비속성에 대해서 혐기지정을 가진 사람은 나 한 사람뿐이 아닐 것이요, 보다 예술적인 감명을 한 연극에서 찾으려는 사람은 천한 비속극을 보고 손뼉을 치는 사람보다 그 수에 있어서 많을 것이다. 그러므로 비속극밖에 모르는 관중을 어떻게 향상시키느냐는 문제도 크겠지 마는 그와 동시에 여태까지 비속극에 발을 들여놓지 않던 관중을 어떻게 동원시키느냐는 문제도 클 것 같다.⁴⁸⁾

위의 인용문에서 눈길을 끄는 것은 유치진이 '예술로서의 연극'을 통해서도 충분한 성산이 있다고 보았다는 점이다. 특히 그는 이를 신극과 흥행극의 결정적인 차이점으로 논의하고 있는 바, 이러한 의견은 오락에 그치는 흥행극과 달리 극연 연극의 이해를 위해서는 예술적 교양이 필요

47) 참고. 유치진 연극론의 매체 인식과 1930년대 관객의 감정구조, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012.

48) 유치진, 극단 수상, 『중앙』 28, 1936.2(『동량 유치진 전집』 8, 서울에대출판부, 1996, 16면).

함을 역설했던 이운곡의 논의에서도 발견되는 것이다.⁴⁹⁾ 더 나아가 유치진은 예술의 애호자들을 극연의 진정한 관객으로 호명하는 가운데 이들을 중심으로 고정 관객의 수를 늘려나갈 수 있다면 신극이 문화산업장 내에서도 충분히 유지될 수 있다는 전망을 내놓고 있다.

그러나 극연이 내세운 '관중본위'의 원리나 직업극단화 과정을 곧 상업극단화 과정으로 바라보는 세간의 의혹 역시 적지 않았던 것도 사실이다. 이를 염두에 둘 때 유치진이 극연의 관객을 '비속극'의 관객과 분명히 구분하고자 했다는 점 역시 주목을 요한다. 그리고 글의 앞부분에서 주로 할애되었던 것이 동양극장 연극의 비속성에 대한 비판임을 감안한다면, 이는 '동양극장'에 "발을 들여놓지 않는 관객들"이라는 의미로 규정된다. 즉, 그는 동양극장의 연극을 <사랑에 속고 돈에 울고>와 같은 기생 이야기로 일반화하는 가운데, 주된 관객들 역시 '화류계'의 인물들로 단언하고 있는 바,⁵⁰⁾ 극연에게 있어 '동양극장' 연극과의 비교는 '예술 애호가로서의 연극팬'이라는 프레임을 강화하기 위한 가장 효과적인 방식이기도 했다.

기실 유치진이 구상하는 극연 관객층의 외연은 이와 같은 배제의 논리를 통해 형성되었던 것이라 할 수 있을 것이다. 이렇게 본다면 유치진이 줄기차게 내세우고 있었던 '신극 = 예술 = 대극장 연극'이라는 기형적인 주장은 기실 동양극장을 대타향으로 삼아 구성된 극연 관객층의 형성 논리이기도 했다. 또한 신극을 표방했던 집단들이 동양극장 전속극단들의 부민관 진출을 한 목소리로 경계했던 것은 청춘좌나 호화선의 사회적 영향력을 동양극장이라는 공간 속에 한정시키려는 의도를 내포하고 있다.⁵¹⁾ 즉, 1930년대 중반 이후 극연이 내세웠던 신극과 대중극의 변별 논리는 부민관과 동양극장이라는 공간적 분할을 기반으로 구상된 것에 가

49) 이운곡, 연극과 관객에 潮하야, 『사해공론』 21, 1937.1.

50) 좌담회, 극예술연구회 시절, 『동량 유치진 전집』 8, 서울에대출판부, 1996, 297면.

51) 김광섭, 일년간 극계의 동향, 『조광』 14, 1936.12.

까웠다. 이러한 임의적 분할은 부민관이라는 공공영역을 사적으로 전취하고자 하는 부적절한 욕망을 드러내고 있다는 점에서 월권행위에 가까운 것이었기도 했다.

그런데 이와 같은 폭력적 분할논리를 가능케 해 준 배후에 문화자본의 독점 문제가 가로놓여 있다는 점은 문제적이다. 이를 고려할 때 문화면을 중심으로 지면을 확장하고자 했던 1930년대의 언론매체가 일정한 학력자본을 지닌 필진을 요구했으며, 그러한 요청에 응답했던 해외문화과의 존재를 지적한 이해령의 논의는 중요한 시사점을 제공한다.⁵²⁾ 또한 극연의 성립과 유지 과정에 문화적 헤게모니에 대한 해외문화과의 지향이 게재되어 있으며, 연극적 지향의 불일치에도 불구하고 그들의 기획에 동조했던 유치진의 욕망을 지적한 이승희의 연구도 주목을 요한다.⁵³⁾ 이와 같은 논의들의 연장선에서 본고는 극연의 2기 활동이 '예술로서의 연극'이라는 상징자본을 전취하기 위해 폭력적인 구분짓기의 전략을 동원하며 문화자본을 독점적으로 활용하고자 했던 시기임을 지적하고자 한다. 특히 극연이 고정 관객층의 형성이라는 목표를 내세우게 되는 순간 그것은 문화자본을 경제자본으로 전환하고자 하는 욕망을 비로소 드러내게 되었다고 할 수 있다.⁵⁴⁾

이와 같은 전략은 동양극장 관객들을 '비속한' 이들로 낙인찍는 한편,

52) 이해령, 『동아일보』와 외국문학, 해외문화학과와 미디어, 『한국문화연구』 제34집, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2008.

53) 이승희, 극예술연구회의 성립 : 해외문화과의 욕망과 문화정치, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.

54) 부르디외가 맑스의 자본 개념을 문화영역에 적용하고자 했던 것은 자본에 내재된 자기중심의 욕망과 계층적 위계의 재생산 과정에 주목했기 때문이다. 경제적 자본의 축적이 노동자들의 잉여가치를 착취하는 과정을 통해 이루어짐을 상기할 때, 문화자본 역시 철저히 그것을 갖지 못한 이들이 실제로 생산해내고 있는 가치를 착취하면서 축적되게 된다. 이와 같은 논의를 극연과 동양극장의 관계에 적용할 경우, 2기 극연의 담론 활동은 신극의 재생산을 목표로 삼는 가운데, 동양극장이 지닌 경제자본의 우위에 맞서기 위한 방편으로 문화자본의 전략적 활용을 구상한 것에 다름 아니었다고 할 수 있을 것이다.

동양극장이란 공간 자체를 담론장 내에서 괄호치는 방식으로 구체화되게 된다. 그 결과, 동양극장은 가장 활발했던 공연 활동에도 불구하고 당대의 저널리즘 속에서 철저히 고립되게 되었다. 일차적으로 볼 때 동양극장을 취재한 기사의 양도 적었을 뿐 아니라 다루어진다 해도 그것은 스캔들이나 가십성 기사의 영역을 넘어가기 어려웠다.⁵⁵⁾ 사진이 포함된 기사의 경우, 똑같이 동양극장이라는 공간을 비취줄 때도 극연의 9회 공연은 객석을 가득 메운 관객들, 즉 극연의 대사회적 영향력을 가시적으로 드러내는 방식을 취했던 반면, 청춘좌와 같은 전속극단들의 연극은 철저히 '무대면'의 '스펙타클'을 비추어주는 데 그쳤을 뿐이다.

또한 동양극장에서 상연된 연극 작품에 대한 평가는 더 이상 현장비평의 장에서 발견되지 않으며, 흥미롭게도 동양극장 연극에 대한 현장비평이 지면에 발표되기 시작하는 것은 극연좌가 해산된 1939년의 일이다.⁵⁶⁾ 이러한 태도는 극연이 동인들의 합평을 통해 흥행극단 공연평을 활발히 발표하던 1930년대 초반의 상황과 비교해 볼 때 적지 않은 차이를 보여주는 것이기도 했다.⁵⁷⁾ 흥해성은 연극인들이 모인 한 좌담회 자리에서 극평가들이 동양극장 연극에 대해 관심 자체를 가지지 않는 상황에 대해 불만을 표시하기도 했으나, 유치진은 열심히 비판해봐야 아무런 변화가 없었다는 태도로 일축해버렸던 것이다.⁵⁸⁾

한편 담론장 내에서 다분히 의도적으로 비워 놓은 동양극장의 자리를

55) 구체적으로 이는 흥순연의 죽음과 그로 인한 동양극장 매각문제, 흥순연의 1주기 때 이미 임신한 상태로 알려졌던 배우자의 재혼을 둘러싼 스캔들, 급여 인상을 둘러싸고 일어난 호화선 간부들의 싸움, 동양극장의 내분으로 인한 중앙무대의 출현 등과 같은 사건을 가리킨다.

56) 서항석, 연극 <무정>을 보고, 『동아일보』, 1939.11.23.

57) “극평가와 언론계는 공화당이나 부민관에서 이, 삼일 계속하는 신극에 대한 평은 실리나 연일 연극을 하고 있는 흥행극에 대해서는 -이 흥행극단에는 신극보다 만한 관중이 흡수되는데 불구하고-목쇄해 버립니다”(흥해성, 『조선연극의 나아갈 방향』, 동아일보, 1939.1.13).

58) 좌담회, 조선 연극의 나아갈 방향, 『동아일보』, 1939.1.8.

채운 것은 조선 밖에 존재하던 상해나 동경의 학생극 단체들이었다. 특히 동경학생예술좌는 신극계의 미래를 이끌 집단으로 여겨졌으며, 그 인력의 상당수가 극연 활동에 가담하는 등 그 효과는 가시적으로 나타났다. 학생극을 통해 연극을 시작했던 이들이 신극을 표방한 새로운 단체를 결성하기 시작했던 것 역시 이와 같은 전략의 산물일 수 있다. 실제로 신흥 극단들에게 있어 평단의 조명을 받는 일은 인지도를 높여갈 수 있는 가장 빠른 길이기도 하다. 그리고 '신극'이라는 레토릭은 극연의 이론가들이 장악했던 당대의 저널리즘에 진입할 수 있는 공공연한 암호였던 것이다.

또한 이는 '신극계'라고 할 만한 세력을 형성해나가기 위한 담론의 호명방식이기도 했다. 극연이 확보하고자 했던 연극의 팬은 취향에 따라 유동하는 상품의 소비자이기도 했으며 더욱이 팬의 취향이란 경험의 지속적인 축적을 통해 형성되는 것이라 할 수 있다. 한 두 번의 공연이 깊은 인상을 남길 수 있다고 해도 그것은 어디까지나 하나의 사건에 불과한 일이다. 이를 고려할 때 극연이 내세웠던 '연 심회 공연'은 신극'이라는 취향을 뿌리내리기 위한 최소한의 수치였다. 동시에 이는 언제나 적자 상태를 면하기 어려웠던 그들의 경제적 토대를 고려할 때 구상 가능한 최대치의 목표이기도 했다. 실제로 연평균 4~5회에 그치고 말았던 극연의 공연은 대중극의 관객들을 흡수할 수 있을 만큼 활발하지 못했다.⁵⁹⁾ 물론 이는 극장을 가지지 못했던 그들의 경제적 문제 때문이기도 했고, 중일전쟁과 함께 강화된 감시체제 하에서 '연구회'라는 이름을 내걸었던 극연이 운신의 폭을 넓힐 수 없었다는 점 때문이기도 하다. 그러나 그들

59) 서재길의 지적한 것처럼 극연은 라디오 방송극이나 레코드와 같은 '미디어 연극'에 지속적으로 관심을 보여왔다. 특히 라디오 방송극의 경우 극연 2기에 접어든 시기부터는 한 달에 한 번 꼴로 제작될 정도로 활기를 보인다. 아마도 극연은 이와 같은 미디어의 파급력을 이용하여 신극의 매력을 전파하고 정기 공연에 대한 관심을 이끌어내려 했을 것이다. 그러나 실질적인 무대 공연 성과가 미흡한 상태에서 그것은 상충효과를 불러오지 못했기에 다분히 차선책에 그치는 것이기도 했다(서재길 『드라마, 라디오, 레코드 : 극예술연구회의 미디어 연극 연구』, 『한국극예술연구』 제26집, 한국극예술학회, 2007).

의 바람대로 공연이 이루어졌다고 해도 연중무휴 공연에 지방 순회공연까지 병행했던 동양극장 전속극단들의 활동을 양적으로 극복하기는 어려웠을 것이다. 즉, '신극'의 매력을 관객들에게 충분히 보여주는 일은 극연 하나만의 힘으로는 역부족이었다.

이러한 저간의 사정을 고려할 때 동아일보 주최로 열린 1938년의 연극 콩쿨은 저널리즘을 통한 동양극장 배제의 논리가 신극계의 형성이라는 보다 적극적인 선택의 논리로 전환된 사례라 할 만 하다. 청춘좌나 호화선이 초청받지 못했던 이 자리는 철저히 신극인들만을 위한 무대였다고 할 수 있다.⁶⁰⁾ 또한 1회 콩쿨에 참가했던 네 단체 중 극연을 제외한 나머지 세 단체(화랑원, 낭만좌, 인생극장)가 창단공연을 곧 경연대회 작품으로 올렸던 신흥단체였다는 것은 이 콩쿨의 목적이 경쟁에 있다기보다는 사실상 신극운동에 대한 격려 차원에 가까운 것이었음을 의미한다.⁶¹⁾ 더 나아가 이 콩쿨은 이른바 신극계라고 할 수 있는 세력을 가시화시키고 극연의 위상을 그 지도자 격으로 위치짓는 과정이기도 했다.

또한 “연극예술의 창정”을 목표로 내건 연극 콩쿨은 극연이 획득하고자 했던 신극 관객을 하나의 정체성으로 균질화시키는 장이기도 했다는 점에서 주목을 요한다. 표면적으로 이는 지식인 관객들을 예술의 애호가로서 호명하는 과정을 의미했다. 그러나 그 정체성이란 사실 ‘비속한 동양극장’이라는 공간에 대한 반감을 공유하는 가운데 강화되어 가는 것이기도 했다는 점에서 문제적이다. 이듬해 열린 2회 콩쿨 때 “싱겁다”고 “아지”를 놓던 한 관객에게 다른 관객들이 한 목소리로 “동양극장에나 가라”며 핀잔을 주었던 풍경은 이른바 ‘신극 관객’의 형성과정에 놓인 독점적 문화자본의 무의식을 보여주는 하나의 징후와도 같은 것이었다.⁶²⁾

60) 이민영, 동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013.

61) 권두현, 연극 경연대회의 탄생과 제도화, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010.

62) 임화 외, 「연극경연 심사를 마치고」, 『동아일보』, 1939.3.9~14.

4. ‘연극다운 연극’의 정체성과 ‘로맨티시즘’의 배후

상품으로 소비되는 예술의 운명과 이를 추동하는 자본주의의 문제에 대해 임화만큼 날선 비판을 쏟아내던 이도 없을 것이다. 그런 그가 신극 역시 ‘돈버리의 형식’으로부터 자유로울 수 없음을 인정하게 되었다는 것은 자못 의미심장하다.⁶³⁾ 이는 극장을 기반으로 한 예술이 공히 문화상품으로서의 존재방식을 받아들이지 않을 수 없게 되었다는 점을 함의하는 바, 직업극단으로의 변모를 선택했던 극연 역시 이러한 조건을 결코 무시할 수 없었다. 여기에 직면한 극연이 취했던 생존전략은 ‘신극’을 하나의 브랜드로 삼아 고정팬을 형성해나가는 것이었다.

흥행극이 고조되는 이 때에 잇서서 신극단체에서 엔만흔 각본을 갖고 흥행을 하다가는 큰 실수를 할 것이 아닐까 생각한다. 왜냐하면 아주 앞으로 참된 신극적 색채가 있는 독특한 흥행이 안이고는 아직 신극의 관객과 신파극의 관객이 엄연히 구별되어야 잊지 안흔 조선에서는 모든 점으로 보아 신파극을 보더 더 평가할 터이니까 말이다. 그러니까 우리는 그들과는 달리 신극의 특이한 관객층을 갖도록 하지 안 하면 안될 것이다. 그러는 데에는 아직 신극단체에서는 좀 더 예술적인 조흔 의미에 잇서서의 아카데미크한 각본을 가지고 공연을 하야될 줄 생각한다. 왜냐하면 연기기 타 불충분한데가 만터라도 신극의 관객층일 지식층은 그 각본이나 그 극의 잠겨잇는 에스푸리를 이해하는 데서 어느 정도의 위안을 줄 것이라는 것이다.⁶⁴⁾

구일연의 의견은 일견 대중성과 거리가 먼 것으로 여겨지던 ‘참된 신극적 색채’를 역으로 관객층 형성의 논리로서 전유하고자 하는 것이었다

63) 임화, 전행기의 조선극단의 전망, 『사해공론』 42, 1938.10.

64) 구일연, 연극, 『비판』 44, 1938.5(양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 연극과인간, 2006, 305~306면).

는 점에서 주목된다. 그는 흥행극이 활기를 띠는 현실에서 신극이 활로를 개척하기 위해서는 특이한 관객층을 조직해야 한다고 지적한다. 그리고 그 관객층은 극의 예술적 정수(精髓)를 충분히 이해할 수 있는 지식층이라고 보면서, 그들을 끌어들이기 위해서는 무엇보다도 신파극과 엄연히 구분되는 '예술적인' 각본을 선택할 필요가 있음을 강조하고 있다. 더 나아가 그는 지식층 전부가 동원된다는 전제 하에 이러한 방침이 경제적으로도 충분한 가능성을 가지고 있음을 이야기한다.

그런데 이러한 의견을 단순한 '틈새시장' 공략의 문제로 치부할 수 없는 것은 극연이 겨냥한 관객이었던 지식계층의 세력이 성장해나가고 있었다는 점 때문이다. 특히 극연에게 있어 중요한 관객이었던 학생층은 근대적 교육기관의 수가 늘어날수록 점점 증가했을 것으로 보이며, 여기서 배출된 지식계층의 수 역시 크게 늘어나게 되었을 것이다.⁶⁵⁾ 극연이 방학을 이용한 연극 강연회를 개최하거나 학생극의 교사로 활발히 활동해왔던 것도 그들이 애초부터 학생들을 신극의 주요한 관객으로서 주목해왔기 때문이었다.

한편, 지식계층은 문화상품을 소비하는 데 있어 언어에 따른 제약을 상대적으로 덜 받는 집단이었다는 점에 주목할 필요가 있다. 전술한 것처럼 서양 발성영화의 상영은 연극에 대한 수요를 늘린 원인이 되었다. 서광제는 발성영화의 등장 이후 변사에 열광하던 일반 저급 대중팬이 알기 쉬운 연극으로 향함을 지적한 바 있다.⁶⁶⁾ 또한 최독견이 밝히고 있는

65) 한편, 1938년 1월의 한 기사에서는 동양극장이 임선규의 각색으로 <희무정(레미제라블)>을 상연하고자 함을 소개하고 있다. 또한 주로 전속작가의 창작극을 상연해왔던 방침을 바꿔 외국작품 번역이나 조선의 현실이 반영된 창작극을 올릴 것이라 밝히고 있는 바, 이는 동양극장이 레퍼토리의 변화를 통해 예술적 수준 고양을 꾀하고자 했던 것이라 볼 수 있다. 동양극장이 고정팬 외에도 잠재적인 관객을 확보해나가야 했을 때, 지식인 관객의 양적 성장은 적지 않은 관심을 끌었을 것이다. 비록 일본어 해득이 가능한 조선인의 수 전체가 획기적으로 늘어나지는 못했지만 적어도 극장과 학교가 집중되어 있던 경성에서는 지식인 관객의 증가세가 뚜렷했을 것이기 때문이다.

66) 서광제, 『영화의 원작문제』, 『조광』 21, 1937.7.

것처럼 동양극장의 관객은 “토키를 보아낼 능력이 없는” 즉, 일본어 자막 이해가 불가능한 비지식 계층이기도 했다.⁶⁷⁾ 즉, 동양극장은 영화의 매체 전환 과정에서 소외된 조선어 관객들의 게토(ghetto)와도 같은 공간이었다. 그러나 이중어 화자였던 지식인 관객들은 애초에 언어로 인한 반사이익과는 거리가 먼 집단이었던 것이다.

또한 이는 그들이 식민지기의 극장 속에 존재하는 다양한 선택지를 비교적 자유롭게 고를 수 있는 문화상품의 소비자였다는 점을 의미한다. 이 때 그들의 선택을 결정했던 동인은 언어에 의한 배제의 논리가 아니라 즐거운 오락을 향유하고자 하는 욕망과 이를 둘러싸고 벌어지는 자본의 경쟁에 있었다. 더군다나 1936년부터 명치좌, 약초극장, 황금좌와 같은 대형 영화 상설관들이 잇달아 영업을 개시했던 것은 조선인이 운영하던 군소극장들에 심대한 타격을 주었다.⁶⁸⁾ 수용인원이 상대적으로 적은 극장들은 발성영화 상영을 통해 수지를 맞추기 위해 입장료를 올려야만 했지만, 관객들은 언제나 비슷한 수준의 작품이라면 “더 싼 값에 보기를 원하는” 이들이었기 때문이다. 그나마 동양극장과 같은 연극 전용극장은 배제된 조선어 관객들을 고정팬으로 만들면서 호황을 누릴 수 있었지만 발성영화를 향유하는 경성의 이중어 관객은 ‘규모의 경제’에 의해 운영되던 대형극장에도 언제나 출입할 수 있었던 이들이었다.⁶⁹⁾

이처럼 신극 관객의 외연이 발성영화의 팬과 거의 겹치는 것이었다고 할 때, 극연은 그들에게 ‘가격 대 성능비’의 문제에 있어 만족할 만한 상

67) 최상덕 외, 『연극과 영화 협의화-엇더케 하면 반도예술을 발흥케 할가』, 『삼천리』 99, 1938.8.

68) 명치좌(1500석), 약초극장(1200석), 황금좌(1936석)는 조선인 극장들에 비해 훨씬 많은 관객을 수용할 수 있는 곳이었다. 조선인 영화상영장의 몰락과정은 이순진(2010)의 논의를 참조할 것.

69) 운영난에 빠진 단성사는 동양극장의 사례를 참조하여 자구책을 모색하고자 했던 것으로 보이며, 전속극단 화랑원의 결성은 그 연장선상에서 이해해 볼 수 있다. 불타 버린 조선극장의 재건과 관련된 논의에서도 동양극장과 같은 연극 전용극장의 사례를 본받아야 한다는 의견이 제기되곤 했다.

품을 제공해야만 했다. 이 때 극연이 점차 대형화되는 영화관들과 가격 경쟁을 펼칠 수 있었다고 보는 것은 공상에 가깝다. 오히려 중요한 것은 관객들에게 영화가 아닌 연극을 보아야만 할 필연적 이유를 제시하는 데 있었다. 그러나 신극이 곧 예술이라는 단순한 논리로 그들의 관심을 잡아끌기 어려웠을 것이다. 조선에서 영화는 이미 1920년대부터 예술로서의 지위를 굳힌 상태였고, 발성영화로의 전환과 함께 영화 텍스트의 자기완결성이 확립되게 됨에 따라 영화의 예술성을 논하는 의견 역시 활발하게 제기되었기 때문이다. 그러므로 신극의 예술성을 논하는 문제는 영화와는 변별되는 연극예술의 고유한 가치를 강조하는 방식으로 구상되어야 했다.

영화를 매개하여 연극의 고유한 가치를 도출해내는 논리는 이미 유치진의 초기 평론인 「연극의 대중성」에서도 드러난다.⁷⁰⁾ 그는 '집단적 수용'과 '무대와 관객의 상호작용'이라는 특성을 영화가 갖지 못하는 연극의 고유한 성격으로서 강조하고자 했으며, 그에게 있어 영화는 '풍만한 대중성'을 가진 연극의 "왼 편에 설 수밖에 없는" 것으로 인식되는 것이었다. 영화와 연극을 직접적으로 비교하는 논법은 5년 뒤에 발표된 신극운동에 대한 나의 구도」에서 다시 한 번 드러난다.⁷¹⁾ 그런데 그는 연극의 '소극장적 요소'를 영화에 '양도'하는 가운데 연극이 '본연적 생명'을 찾아야 할 것을 주장하고 있는 바, 이는 영화가 적어도 '소극장적 요소'에 있어서는 비교 우위를 점하고 있다는 판단으로 보이기도 한다.

그렇다면 유치진이 언급한 '소극장적 요소'란 무엇이었을까? 그가 축적소극장의 연극이 진정한 대중성을 유포시키는 것이라 보았던 것은 무대와 객석의 인위적인 분리를 문제삼았기 때문이었다. 즉, 그에게 있어 소극장 연극의 관객은 '제 4의 벽'을 가정한 프로시니움(proscenium) 무대에서 펼쳐지는 사건을 '현실'로 믿는 가운데, 그 '환영(illusion)'을 관음증 환

70) 유치진, 연극의 대중성, 『신흥영화』 1, 1932.6.

71) 유치진 외, 「신극운동에 대한 나의 구도」, 『삼천리』 81, 1937.1.

자처럼 관찰하는 존재에 다름아니었다. 그렇다면 '소극장적 요소'란 무대와 객석의 경계를 나누고 하나의 중심으로서 특권적인 투시점을 가정하는 가운데 현실을 객관적으로 재현하고자 했던 '환영주의'의 기제들을 가리킨다고 할 수 있을 것이다.

다시 말해, 유치진의 의견은 환영의 완전성에 대한 영화의 비교우위를 인정하는 것이기도 했다. 무성영화 시기부터 영화의 고유한 특성으로 여겨졌던 '기계성'은 곧 카메라가 지닌 객관적 재현능력의 우수함을 의미하는 것이었고, 여기에 소리를 담아낼 수 있게 된 발성영화의 등장은 재현의 수준을 진일보시킨 변화로 인식되었다.⁷²⁾ 더욱이 리얼리즘이라는 원칙이 조선 영화의 예술성에 대한 주된 가치평가 기준으로 여겨져 왔었다는 점도 주목을 요한다. 조선영화의 전개과정을 사적(史的)으로 되짚고 있는 임화가 우수한 것으로 꼽는 세 작품은 <아리랑>, <임자없는 나룻배>, <나그네>였으며, 그와 같은 선별의 기준은 '조선의 현실'을 얼마나 리얼하게 재현했는가에 있었다.⁷³⁾ <아리랑>에 나타난 '가난한 화면'을 고평하며 조선의 현실을 발견하고자 했던 것이나, <임자없는 나룻배>가 현실의 일면을 잘 드러냈다고 보았던 비평도 같은 맥락에서 제출된 것이라 할 수 있다.⁷⁴⁾ 이와 같은 리얼리즘의 추구는 열악한 자본 문제로 인해 스펙타클을 만들어내기 어려웠던 조선 영화계의 사정을 고려할 때 영화미학을 구현하기 위한 보다 현실적인 방식이기도 했다.⁷⁵⁾

72) 이와 같은 의견은 발성영화 제작기에 신진 영화인으로 활동했던 양세웅, 박기채, 신경균 등에 의해 주로 제기되었다.

73) 임화, 조선영화발달소사, 『삼천리』 13권 6호, 1941.6.

74) 포영(고한승), 신영화<아리랑>을 보고, 『매일신보』, 1926.10.10.

송약산인, 「<임자없는 나룻배> 시사를 보고, 『매일신보』, 1932.9.14~15.

75) 이러한 태도는 이미지의 기계적 복제 문제를 넘어서기 위해 렌즈를 통한 의도적인 왜곡이나 촬영속도의 변화, 몽타주와 같은 편집기법의 효과를 도입해왔던 영화예술의 일반적 정립과정을 고려해 볼 때 다분히 특수한 현상으로 보이기도 한다(데이비드 보드웰, 김숙 외 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002). 그러나 바쟁이 지적했던 것처럼 카메라의 리얼리즘적인 성격은 변형에 대한 욕구와 함께 영화 이미지가 애초부터 지니고 있던 가능성의 하나였다고 할 수 있다(앙드레 바쟁, 「사진적 이미지

분명 리얼리즘은 근대극의 주도적 원리로 받아들여져 온 것이기도 했다. 그러나 유치진이 영화화는 차별화되는 연극의 미학을 본격적으로 고민하게 되었을 때, 오히려 이 원리는 수정을 요하는 최우선적인 과제로 여겨지게 되었으리라 추측해 볼 수 있다. 즉 환영주의에 입각한 연극의 리얼리즘이 발성영화가 만들어내는 환영의 효과를 따라가기 어렵게 되었다는 점은 그에 대한 반성적 성찰을 촉발하게 되었으리라는 것이다.⁷⁶⁾ 그가 연극에 수반되는 '무대적 구속'의 문제를 지적하면서 '연극적 리얼리티'의 특수성을 논하기 시작한 것 역시 같은 맥락에 놓여 있다. 그는 관객에게 전달되어야 하는 '연극적 리얼리티'란 극장의 조건을 무시할 수 없는 것이며, 현실의 리얼리티를 무대 위에 이식하는 것이 되어서는 안 된다고 지적한다. 이는 연극에서의 현실이 기계적으로 재현될 수 있는 것이라기보다는 인식론적으로 구성되어야 하는 것이며 이를 위해서는 '관객을 떠나 성립될 수 없는' 연극적 의사소통의 특수성을 도외시할 수 없다는 의미로 볼 수 있을 것이다.

또한 리얼리즘에 대한 반성은 무대화를 위한 '기술의 영역'을 넘어 예술가의 '정신적 힘'에 대한 강조로 나아간다. 그는 극작술을 "관중의 마음을 저울질하는 술"로 정의하고 있는 바, 관중의 마음을 잡아꿀 수 있는 능력은 '무대적 구속'을 이해하는 것보다 중요한 극작가의 미덕으로서 논의된다.⁷⁷⁾ 이후 그는 "말초적인 리얼리즘의 폐해"를 버려야 함을 강조하면서, '로맨티시즘'의 문제를 본격적으로 거론하기 시작한다.⁷⁸⁾ 그에 의하면 로맨티시즘이란 "리얼을 뚫고 나아가 인생을 구하려는 작가의 혼"이

의 존재론(1945), 이윤영 편역, 『사유 속의 영화』, 문학과 지성사, 2011).

76) "사운드트랙은 없다"라는 시용의 명제는, 발성영화에서 영상과 소리를 분리하는 것이 불가능하며, 이 두 요소는 하나의 강력한 유기체를 형성하는 가운데 강력한 환영을 형성하는 효과를 지니게 된다는 것을 의미한다(미셸 시용, 윤경진 역, 『오디오-비전』, 한나래, 2003).

77) 유치진, '극작가가 되려는 분에게', 『학등』 23, 1936.2.

78) 유치진, '신극운동의 한 과제', 『조선일보』, 1937.6.11.

며 "인생 생활의 무한한 희원과 이념을 발족시킬 수 있는" 방법론을 의미한다. 더욱이 그는 '리얼리즘'적 태도란 현실의 '암흑과 절망'만을 발견하게 할 뿐, 관객들에게 아무런 '광명과 희망'을 줄 수 없다고 보면서 '현실' 그 자체란 창작의 '수단'에 불과하다고 역설한다.

요컨대, 유치진이 제기한 낭만성의 문제는 관객에게 있는 그대로의 현실을 보여주기보다 예술가의 주관에 근거한 현실 극복의 의지를 보여줘야 한다는 의견으로 볼 수 있다. 이러한 태도는 철저한 현실 파악을 통해 현실의 이면과 모순 폭로를 강조했던 초기 극작의 이론과는 적지 않은 거리를 내포한 것이라 할 수 있다.⁷⁹⁾ 그런데 문학에서의 리얼리즘이 현실을 있는 그대로 묘사하는 데 그치는 '자연주의'를 극복하는 가운데 정립된 것이며 현실의 모순을 돌파하기 위한 투쟁과 미래에 대한 전망 모두를 포함하는 것임을 고려할 때 낭만주의를 고취하는 유치진의 의견은 다분히 퇴행적인 것으로 비춰지기도 했다. 평단의 비판에 직면했던 유치진은 임화를 거론하며 자신의 정당성을 공인받고자 했지만 그의 '낭만정신'은 사회주의 리얼리즘 논의의 연장선에서 파생된 '혁명적 낭만주의'에 가까웠다.⁸⁰⁾ 임화가 자신에게 동조를 표한 유치진을 향해 격렬한 비판으로 응답하지 않을 수 없었던 것은 이 때문이기도 하다.

그러나 주영섭은 외려 로맨티시즘의 문제를 근대극을 극복한 현대극의 원리로, "항수가 아닌 발전"의 문제로 바라보고 있어 주목을 요한다. 즉, 임화가 유치진의 낭만주의론에서 퇴행적 면모를 읽어냈다면 주영섭은 오히려 그것을 연극예술의 진보적 원리로 받아들이고자 했던 것이다. 그는 모든 예술의 원천이 시 정신에 있다고 보는 가운데 현대극의 길을 곧 "시극의 길"로 규정한다. 또한 그의 논의에서 로맨티시즘이라는 원리

79) 유치진, '철저한 현실 파악-창작의 태도와 실제', 『조선일보』, 1934.1.27.

80) 임화와 유치진의 로맨티시즘론이 지닌 상이한 맥락에 대한 구체적 분석은 심우일의 논문을 참조할 것(심우일, 「유치진의 로맨티시즘론에 관한 고찰」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011).

는 바로 근본적인 '시 정신'에 상응하는 개념으로 자리매김하게 된다. 즉, 로맨티시즘은 '리얼리즘', '리리시즘', '아이디얼리즘'을 모두 포괄하는 연극의 진정한 정신으로서 긍정되고 있는 것이다.

영화의 출현으로 연극의 소멸을 예상하는 것은 신경과민이다. 영화는 결코 연극의 스크린-적 표현이 아니다. 무대상 실인간의 예술인 연극과 은막상 영상의 예술인 영화는 제각기 특성을 가지고 있다. 이 특성이 합치되지 않는 한 연극과 영화가 특성을 보지하는 한, 양 예술은 병존하고 발전할 것이다. 연극은 영화란 현대적 후계를 경원하기보다도 연극의 특성을 제약미를 재검토할 의무를 가진다. (중략) 현대극의 방향은 시극의 길이다. 향수가 아니고 발전이다. 과학정신과 과학방법으로 구성된 희곡과 무대. 여기서 태어나는 낭만정신이 내가 하는 현대적 로맨티시즘이다. 로맨티시즘은 방법으로 레알리즘을 포용하고 정신으로 리리시즘을 내포하고 사상으로 아이데알리즘을 포함한다. 현실의 진실을 추구하는 것이 레알리즘이라면 진실의 이상까지를 탐구하는 것이 로맨티시즘이다. 이것은 연극에 국한된 것이 아니고 모든 예술에 공통된 정신이다.⁸¹⁾

그런데 이와 같은 가치평가의 전도가 이루어질 수 있었던 것은 주영섭 역시 유치진과 유사한 전제를 공유하고 있었기 때문이었다고 할 수 있다. 즉, 주영섭 역시 연극이 나아갈 길을 고민하는 과정에서 "20세기의 주도 예술"로 떠오른 영화와의 비교를 염두에 두고자 했던 것이다.⁸²⁾ 그는 '실인간의 예술'인 연극과 '은막상 영상의 예술'인 영화는 결코 동일한 것이 될 수 없으며, 각자의 특성을 고수하는 한 이들은 병존하고 발전할 수 있

81) 주영섭, 시, 연극, 영화, 『막』 3, 1939.6, 11~12면.

82) 물론 대극장 운동을 주창했던 유치진과 달리 주영섭은 대극장 운동과 소극장 운동을 모두 지양한 중극장 운동을 지향하고자 했으나 천 석에서 천 오백석 가량으로 묘사되고 있는 중극장의 규모란 극연이 주 무대로 삼았던 부민관과 대동소이한 규모였다. 는 점에서 그의 의견은 유치진의 연극적 노선에 대한 동조를 표하는 것에 가까웠다.

다는 전망을 내놓고 있다.

이러한 의견을 염두에 둘 때, 기실 유치진이 취한 로맨티시즘이란 명명은 문제의 핵심을 상당부분 소거한 것에 가까운 것이었다. 낭만주의라는 외피를 뒤집어쓰는 순간, 그의 문제의식은 필연적으로 리얼리즘과의 긴장관계에 놓이지 않을 수 없었을 것이다. 평단의 비판에 직면한 그는 '리얼리즘에 입각한 로맨티시즘'이라는 절충적인 술어를 통해 문제를 손쉽게 해명하려 하고 말았으나 주영섭의 의견에서 좀 더 침체하게 드러난 것처럼 낭만주의론의 중핵은 오히려 기타 매체와는 차별화되는 연극성에 대한 논의의 연장선에 놓인 것이었다고 할 수 있다. 그렇다면 유치진이 이미 「연극의 대중성」에서 '집단적 감동'이라 명명했던 것, 그리고 그와 같은 구연공간의 역동성이 토키의 등장과 함께 영화에서 결정적으로 탈각되었을 때 그것을 전취하고자 했던 욕망이 바로 낭만주의론의 정체 아니었을까? '제 4의 벽'을 넘나들 수 있는 의사소통의 에너지, 그것이 바로 유치진이 영화를 '소극장적 요소'로 몰아붙이는 가운데 획득하고자 했던 연극적 우위의 전면목이었을 수 있다.

더 나아가 유치진이 낭만주의론을 본격적으로 논의하기 시작했을 때부터 조선어 발성영화의 예술성 향상을 위한 논의가 쏟아지게 되었던 것도 주목을 요하는 대목이다. 발성영화 전환으로 인한 제작비의 증대에도 불구하고 협소한 조선 시장에서 충분한 수익을 올리지 못했던 조선의 영화인들은 점차 만주나 일본과 같은 수출 시장을 염두에 두기 시작한다. 그런데 이들이 영화의 예술성을 제고하기 위한 방법으로 선택했던 것은 조선의 로컬리티(locality)를 드러낼 수 있는 자연풍경을 담아내는 일이었다.⁸³⁾

83) 이와 같은 전략은 두 편의 체코 영화를 벤치마킹한 것으로 이는 <사춘조(思春調, Ecstasy)>(1933)와 <흘러가는 첫사랑(流水, Reka)>(1933)를 가리킨다. 이 두 작품은 제 1회 메니스영화제에 출품되어 호평을 받았던 것으로, 영화계의 변방이었던 체코 영화가 전세계적인 주목을 끌었다는 사실은 조선 영화인에게도 큰 관심거리였다. 이 영화는 단순한 스토리를 바탕으로 체코의 자연 풍광을 보여주는 로케이션 촬영으로 제작되었는데, 대사가 거의 없이 음악만으로 섬세하게 연출하여 세계의 관객들에게

이와 같은 방법은 유효한 수출전략인 동시에 조선 영화의 수준을 향상시키는 방법으로 담론화되었다. 그러나 주영섭은 이와 같은 방식으로 만들어진 조선영화란 '그림엽서'에 불과하다는 냉소적인 의견을 표하고 있는 바, 이는 진정한 예술성의 문제가 풍경을 있는 그대로 옮기는 '카메라'의 감각적 재현 능력 자체에 있지 않다는 것을 의미하는 것이기도 했다.⁸⁴⁾ 그에게 있어 오히려 중요한 것은 '노스탤지어'를 환기하고 '엑조티시즘'을 자극하는 풍경 그 이상의 것을 담아내야 하는 문제에 있었다.

유치진이 제기한 낭만주의론의 문제를 이와 같은 동시기 영화 담론의 흐름과 나란히 놓고 볼 때 그가 극복하고자 했던 '말초적 리얼리즘'이 겨누는 대상은 보다 명확한 실체를 갖게 된다. 그가 "낭만성 없는 작품은 기름칠 없는 기계에 불과하다"고 단언하는 것이나 "리얼리티한 사진은 그것이 아무리 리얼리티해도 하나의 예술이 될 수 없다"는 의견을 연이어 내놓는 것은 작가의 정신적 힘 내지 주관적 해석능력이 예술과 비예술을 구분짓는 핵심적 근거라는 의미로 읽힌다.⁸⁵⁾ 또한 '기계, 혹은 '사진'이라는 표현이 다분히 영화 이미지의 속성을 가리키고 있는 것임을 고려할 때, 이는 '낭만성'의 문제를 근거로 삼아 영화에 대한 연극의 예술적 우위를 암암리에 선언하는 방식이기도 했다. 또한 이와 같은 원리는 <춘향전>의 각색을 통해 처음으로 적용되었던 바, 이후 유치진은 각색에 대한 소회를 스스로 밝히고 있어 주목된다.

나는 내가 재래로 써오던 농촌극에 테마의 차뺨을 적잖게 느꼈습니다. 이 차뺨은 나의 개인적 문제라기보다 오히려 전 문단적 문제가

체코의 '향토성'을 보여주었다는 점에서 영화의 수출 전략을 수립하고자 했던 조선 영화인들에게 하나의 모형을 제공해 주었던 것이다(줄고(2011), 앞의 글).

84) 주영섭, '조선영화전망', 『문장』 1권 3호, 1939.4.

85) 유치진, '낭만성 무시한 작품은 기름없는 기계', 『동아일보』, 1937.6.10.

유치진, 잃어버린 시흔을 찾자-우선 리얼리즘의 수정부터, 『동량 유치진 전집』 7, 1938.

아니었나 합니다. 농촌극(혹은 소설)의 테마라면 모두 일률적으로 붓다리를 싸들고 유리하는 농사꾼이라든가 소작료에 집행을 당하는 소작농이라든가.....대개 공식적으로 이런 문제에 국한된 듯 하였습니다. 이런 경향도 우리의 현실이 그렇다면 하는 수 없는 현상이겠지요. 같은 것만 밤낮 보게 되고 거기에 아모런 타개와 발전이 없을 적에는 벌써 그것의 짐체를 초래 않을 수 없게 되는 것입니다. (중략) 리얼리즘 연극의 위기는 벌써 삼십년전 불란서 안토와느의 자유극장의 해체 때 붕아(崩芽)된 문제이니 여기에서 새삼스럽게 내가 사족하야 논할 겨를이 없거니와 실로 조선에 있어서의 리얼리즘 연극은 개화도 하기 전에 쇠조에 밀리고 있는 감을 내게 준 것입니다. 우연히 <춘향전>은 낭만파문학에 속하는 작품입니다. 나는 나의 리얼리즘으로써 이 로맨티시즘을 개척해보려 하였습니다.⁸⁶⁾

그는 자신의 초기작에서 주로 형상화했던 농촌극이나 문단에서 발표되는 농촌소설의 테마가 모두 궁핍한 농촌의 현실을 그리는 데 국한되고 있기에 빈곤함을 느꼈다고 고백한다. 이어서 그는 낭만파 문학에 속하는 <춘향전>을 통해 현실을 극복해나가는 강인한 인간상을 그리고자 했음을 밝힌다. 즉, 춘향을 봉건적인 열녀전의 주인공으로 보기보다는 부패한 권력과 싸워 사랑을 쟁취하려는 인간으로 그리고자 했다는 것이다.

그런데 유치진이 <춘향전>을 곧 역사극으로 인식하고 있었다는 점은 문제적이다. 엄밀한 의미의 역사극에 대한 이해는 차치하고라도 허구에 기반한 고전소설 <춘향전>을 역사극의 대상으로 보는 태도는 적지 않은 인식론적 오류를 내포하고 있기 때문이다.⁸⁷⁾ 그러나 본고는 그것이 다분히 의도적인 명명이었으며 '고안된' 역사극에 가까운 일종의 '담론적 구성물'이었다는 점을 가정해보고자 한다.⁸⁸⁾ 즉, 유치진은 '역사'라는 개념

86) 유치진, <춘향전> 각색에 대하여, 『극예술』 5, 1936.9, 20~21면.

87) 양승국, 『한국 근대 역사극의 몇 가지 유형』, 『한국 근대극의 존재형식과 사유구조』, 연극과 인간, 2009.

을 의식적으로 확장하는 가운데 낭만성 내지 주관성의 문제를 개입시키 고자 했다는 것이다.

유치진의 '역사극' 논의를 재해석하는 데 있어, 비슷한 시기에 창작되었던 <제사>(1935)는 그의 인식을 이해하기 위한 단초를 제공해 주는 작품이기도 하다. 그간 이 작품의 주제는 봉건적 인습에 대해 반발하는 여성의 욕망에 초점을 맞추어 해석되어 왔다.⁸⁹⁾ 그러나 이러한 해석은 작품의 실질적인 주동인물이라 할 수 있는 두 아들의 욕망을 충분히 설명하지 못하고 있다는 한계 역시 노정한다. 오히려 본고는 이 작품의 요체가 실체가 구성물에게 패퇴하는 것을 환유적으로 보여주는 데 있었다고 본다. 이러한 맥락에 주목해 본다면 작가 유치진이 인식했던 실체와 구성물의 관계를 해명할 수 있는 근거가 미약하나마 마련될 수 있을 것이다.

작품의 주인공인 두 아들은 집을 나가 생사를 알 수 없는 어머니의 제사를 준비하게 된다. 25년 전 집을 나간 것으로 그려지는 어머니는 국권 상실의 시점인 1910년을 연상케 하는 인물이며 다분히 '조국'으로 읽히는 기호이기도 하다. 한편, 어머니의 얼굴을 전혀 기억하지 못하는 두 아들은 각기 이상적으로 상상한 어머니의 표상을 가지고 있다. 이를 근거로 그들은 어머니의 부정과 음란한 행실을 비판하던 할머니의 태도를 반박하고자 한다. 극의 후반부에 이르면 죽은 줄로 알았던 어머니가 살아 돌아오게 되고, 감격적으로 해후한 두 아들 앞에서 그녀는 자식을 스스로 버려야만 했던 사연에 대해 고백하게 된다. 그런데 흥미로운 것은 그토록 어머니를 갈망해오던 두 아들이 결국 어머니를 용서하지 못한 채 등을 돌리게 되며, 급기야는 마음 속의 어머니를 위해 제사를 드리게 되었다는 것이다. 다시 말해, 실체로서의 어머니는 두 아들이 품고 있던 이상적 표상에 의해 완전히 밀려나게 되고 말았다.

이러한 인식구조를 '조선의 역사'라는 개념에 대응시켜 본다면 흥미로운 문제의식이 발견될 수 있을 것이다. 즉, 유치진에게 실체로서의 조선 역사보다는 작가의 비전에 따라 이상적으로 구성된 '역사'가 더 강력한 것이었다는 점이다. 또한 두 아들이 하나의 실체인 어머니에 대해 각기 다른 이상적 표상을 가지고 있었던 것처럼, 사실들의 총체인 '역사' 역시 개인의 해석에 따라 다양한 얼굴을 가질 수 있는 대상으로 여겨졌을 것이다. 그렇기에 그는 고전소설 <춘향전>이 현재의 조선에 미칠 수 있는 영향력이 적지 않다는 점을 들어 역사극의 지위를 부여하기에 주저하지 않는다. 더욱이 부민관을 가득 메운 <춘향전>의 기록적인 흥행은, 유치진으로 하여금 로맨티시즘의 무대화가 대극장 연극의 원리인 동시에 연극의 생존을 위한 방법임을 확신하게 만들었을 것이다.

그러나 결과적으로 이러한 인식은 조선 연극문화 수립을 구상하던 유치진의 계몽적 목표가 극연의 지속이라는 자족적 영역 속에서 더 이상 나아가지 못하게 된 원인이기도 했다. 이후 유치진은 실질적인 대중성 확보의 원인으로 지적되어 온 연애의 문제나 감상적 멜로드라마 구조에 대해서는 철저히 함구하고 있으며, 오직 역사극과 로맨티시즘의 가능성만을 인정할 뿐이다. 이와 같은 문제를 스스로 괄호 친 상태에서 전개된 논의가 결코 생산적일 수 없음은 물론이다. 그것이 그의 본의는 아니었을지언정, 결국 그는 결코 동일시될 수 없는 연극적 소통의 질적 문제와 계량화된 관객의 머릿수를 혼동하고 있다는 비판으로부터 자유로울 수 없게 되었다. 이른바 '관중본위론'은 기술복제 시대의 극장 속에서 변별적 연극 미학의 필요성을 적시하고자 하는 문제의식의 발로일 수 있었으나, 유치진은 그것을 신극의 새로운 패러다임으로 정착시키는 데에까지는 결국 나아가지 못했던 것이다.

88) 김성희, 『한국 역사극의 기원과 정착』, 『드라마연구』 제32호, 한국드라마학회, 2010.

89) 김남석, 『1930년대 후반 유치진의 사실주의 작품의 특징과 변모 양상 연구』, 『한국문학이론과 비평』 제47집, 한국문학이론과 비평학회, 2010.

5. 소외된 예술의 출구전략과 신극 생존의 길

본고는 극연을 중심으로 제기된 신극 담론의 전개과정을 그들이 경계로서 사유하고자 했던 외부영역들과의 길항관계 속에서 재구성해보고자 했다. 그 결과, 공연의 양적 확대와 이를 위한 전제조건으로서 직업극단화를 내세웠던 극연의 2기 활동이 1930년대 신극 담론의 성격을 전환시키는 주요한 계기가 되었음을 확인할 수 있었다. 이전까지의 신극 담론은 조선의 연극문화 수립을 목표로 삼는 가운데 흥행극을 포함한 연극계 전반의 수준을 견인하고자 하는 계몽적 논리로 구성되었던 것이며, 흥행극의 관객은 잠재적인 신극의 관객으로 여겨지는 대상이기도 했다. 그러나 극연 2기의 활동을 통해 구성된 신극 담론은 '속중(俗衆)'이라 명명된 흥행극의 관객을 다분히 배제하는 가운데 예술 애호가로 구성된 폐쇄적인 지식인 집단을 겨냥하게 되며, 이 때 문제의 핵심은 '참된 신극'과 '사이비 신극'을 구분해내는 데 있었다.

이러한 2기 극연의 기획은 당대의 극장 속에서 일반화된 문화산업의 존재방식을 받아들이는 가운데 연극운동의 지속을 모색하고자 하는 적극성을 띤 것이었다는 점에서 주목을 요한다. 그러나 극연의 공연 활동은 그들의 바람만큼 활발하지 못했으며 그나마 오래 지속될 수도 없었다는 점에서 아쉬움을 남기기도 한다. 본고는 2기 극연의 모색과 성취, 더 나아가 해산으로 귀착되는 과정 속에 영화와의 영향관계가 적지 않게 개입되어 있음을 강조하고자 했다. 특히 극연이 사회적 영향력을 결정적으로 상실하게 되었던 1938년은 토기 전환 문제로 주춤했던 조선의 영화계가 수출 시장의 개척을 통해 활기를 되찾으며 본격적인 영화 기업화 움직임이 보였던 해였으며, 자본의 논리는 연극과 영화의 경계선을 무너뜨리는 가운데 양자의 협력 현상을 부추기고 있던 때이기도 했다. 극연 역시 이러한 시대의 조류에 발맞춰 영화 제작에 눈을 돌리기 시작했으며

유치진이 시나리오 창작을 시작했던 것도 그 연장선상에 있었으리라 볼 수 있다. 또한 이 무렵의 그는 배우의 영화 진출로 얻은 수익을 연극에 재투자하는 방식을 구상하며 극연의 활로를 모색하기도 했다. 그러나 이러한 발상은 곧 연극과 영화가 조선의 문화산업장 내에서 정상적인 방법으로 경쟁하기 어렵게 되었다는 것을 인정하는 것이기도 했다. 다시 말해 시간이 지날수록 식민지 조선의 문화산업장은 더 이상 균형을 유지할 수 없게 된 '시소'에 다름 아니었다.

극연이 내세운 '연극다운 연극'이 연극활동의 지속을 전제로 하여, 예술성과 대중성의 두 영역을 조화시키는 가운데 연극만의 고유한 미학을 내보이는 것이었다고 한다면, 그들은 관객대중들에게 연극을 보아야 할 필연적 이유를 제시할 필요가 있었을 것이다. 이 때 영화사적 전환기의 문제에 착목하면서 연극만의 고유한 미학과 예술성을 탐구하고자 했던 유치진의 문제의식은 분명 기술복제 시대의 극장 속에서 적실성을 지닌 논의였다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 그가 연극성과 관련된 문제들을 좀 더 적극적으로 이론화해내지 못했던 것은 동시기 대중극단과의 거리두기 문제가 항상 신극의 정체성을 규정하는 문제에 개입되었기 때문이다. 특히 유치진이 제기한 로맨티시즘론의 정체가 기실 연극성에 대한 탐구의 연장선에 있는 이상, 보다 생산적인 논의를 산출해내기 위해서는 흥행극을 포함한 조선 연극의 전 영역을 편견없이 다루는 가운데 연극의 특질을 발견해내고 그것을 적극적으로 이론화 할 필요가 있었다. 특히 배우가 지닌 고유한 매력이나 '조선적인 것'의 형상화 방식이 내포한 연극적 소통의 가능성을 탐구하기 위해서는 동양극장의 연극이나 당대에 부각되던 약극 역시 주요한 참고대상이 될 수 있었을 것이다. 그러나 극연의 이론가들이 이들에 대해 취했던 태도란 오직 침묵뿐이었다는 점은 적지 않은 한계를 드러내는 대목이기도 하다. 물론 이는 '예술로서의 연극'이라는 프레임을 강화하면서도 그 원리를 외부영역과의 변별성을 통해 발견해야 했던 신극 생존의 전략이 만들어낸 시대적 산물이었다

고 할 수 있을 것이다. 그러나 배제의 논리에 의해 구성된 내포관객으로서의 '신극 관객'이란 조선 연극문화의 수립이라는 거시적 목표와 이윤배반적 결과를 가져올 수밖에 없는 협소한 대상이기도 했다. 즉, 2기 극연의 진정한 한계는 스스로의 편협한 시각에 갇힌 나머지 점차 거대화되는 문화산업장과 고도화되는 자본의 논리를 돌파할 수 있는 논리를 충분히 보여주지 못했다는 점에 있다고 할 수 있다.

더군다나 극연과 저널리즘의 밀월관계를 의심하는 비판적 시선이 점차 드러나게 되면서, 극연의 유일한 무기였던 문화자본 역시 이전만큼의 권능을 발휘하지 못하는 상황에 놓이게 될 수밖에 없었다. 이렇게 본다면 조선일보사 건물 앞에서 벌어졌던 폭력행위는 유치진이 마주해야 했던 막다른 벽을 보여주는 상징적 사례이기도 했다. 극연은 '극연좌'로 개칭하는 과정을 통해 존속해 나가고자 했으나 이듬해 극연좌마저 해산되게 되었던 것은 그에게 있어 조선 신극운동의 공식적 종말로 받아들여졌을 것이다. 마침내 문화산업의 장 속에서 패퇴하게 되었던 그가 구상할 수 있었던 신극의 유일한 출구전략은 예술의 애호가를 관객으로 만드는 것이 아니라 예술 자체를 정책적으로 비호할 수 있는 제도와 이를 유지하기 위한 문화적 권력을 욕망하는 데에 있었다. 그에게 씻을 수 없던 오점을 남겼던 현대극장 활동이나 해방 후에 제기한 국립극장 담론은, 기실 기술복제 시대의 극장이 새겨놓은 트라우마(trauma)와 불평등한 문화자본의 재생산 과정을 통해 조선 연극문화 수립이라는 계몽적 목표를 수행해야 했던 극연의 딜레마(dilemma)가 증첩된 결과물에 다름 아니었다.

참고문헌

1. 기본자료

서향석, 『서향석 전집』 4, 하산출판사, 1987.

양승국 편, 『(개정증보판)한국근대연극영화비평자료집』, 연극과 인간, 2005.
 유치진, 『동랑 유치진 전집』 7~8, 서울예대출판부, 1996.
 『조선일보』, 『매일신보』, 『동이일보』

2. 단행본

데이비드 보드웰, 김숙 외 역, 『영화 스타일의 역사』, 한울, 2002.
 미셸 시옹, 윤경진 역, 『오디오-비전』, 한나래, 2003.
 서연호, 『한국근대회곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1988.
 테오도르 아도르노·막스 호르크하이머, 노명우 역, 『계몽의 변증법』, 문학과 지성사, 2002.
 피에르 부르디외, 최종철 역, 『구별짓기』, 새물결, 2005.
 피에르 부르디외·장 클로드 파세롱, 이상호 역, 『재생산』, 동문선, 2000.

3. 논문 및 평론

권두현, 「연극 경연대회의 탄생과 제도화」, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010.
 김남석, 「1930년대 후반 유치진의 사실주의 작품의 특징과 변모 양상 연구」, 『한국문학이론과 비평』 제47집, 한국문학이론과 비평학회, 2010.
 _____, 「대중극 공연 양식으로서의 '막간' 연구 : 유치진의 '대중극'과 '막간'에 대한 견해를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제48집, 한국문학이론과 비평학회, 2010.
 김성희, 「한국 역사극의 기원과 정착」, 『드라마연구』 제32호, 한국드라마학회, 2010.
 김승구, 「식민지 조선에서의 영화관 체험」, 『정신문화연구』 제31호, 한국학중앙연구원, 2008.
 노지승, 「나운규 영화의 관객들 혹은 무성 영화 관객에 대한 한 고찰」, 『상허학보』 제23집, 상허학회, 2008.
 박희·정수연, 「한국 영화 기술의 발달에 관한 연구-해방 전 시기를 중심으로」, 『한국사상과 문화』 제53집, 한국사상과 문화학회, 2010.
 서재길, 「드라마, 라디오, 레코드 : 극예술연구회의 미디어 연극 연구」, 『한국극예술연구』 제26집, 한국극예술학회, 2007.

심우일, 「유치진의 로멘티시즘론에 관한 고찰」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011.

양근애, 「일제말기 역사극의 감성적 문화정치」, 『한국현대문학연구』 제39집, 한국현대문학회, 2013.

양승국, 「유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미」, 『한국현대문학연구』 제18집, 한국현대문학회, 2005.

_____, 「한국 근대 역사극의 몇 가지 유형」, 『한국 근대극의 존재형식과 사유 구조』, 연극과 인간, 2009.

유민영, 「저항과 순응의 궤적」, 한국극예술학회 편, 『극작가총서-유치진』, 연극과 인간, 2010.

유선영, 「극장구경과 활동사진 보기 : 충격의 근대 그리고 즐거움의 훈육」, 『역사비평』 제64호, 역사문제연구소, 2003.

이광욱, 「1930년대 연극·영화 비평의 대중성 담론과 매체 인식 연구」, 서울대학교 석사논문, 2011.

_____, 「유치진 연극론의 매체 인식과 1930년대 관객의 감정구조」, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012.

이민영, 「동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방」, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013.

이순진, 「조선무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대학교 영상예술학과 박사논문, 2009.

_____, 「1930년대 영화기업의 등장과 조선의 영화 스타」, 『한국극예술연구』 제30집, 한국극예술학회, 2009.

_____, 「1930년대 조선 영화문화의 변동과 조선인 영화상설관의 소멸 -단성사의 몰락 과정을 중심으로」, 『대동문화연구』 제72집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2010.

이승희, 「극예술연구회의 성립 : 해외문화과의 욕망과 문화정치」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.

_____, 「계몽의 감옥과 근대적 통속의 시간」, 『상허학보』 제37집, 상허학회, 2013.

이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구: 관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원 박사논문, 2010.

이화진, 「식민지 조선의 극장과 '소리'의 문화 정치」, 연세대학교 박사논문, 2010.

이혜령, 「『동아일보』와 외국문학, 해외문화과와 미디어」, 『한국문화연구』 제34

집, 이화여자대학교 한국문화학회, 2008.

조정희, 「1930년대 후반 유치진의 관객지향성 연극 연구」, 『한어문교육』 제25집, 한국언어문학교육학회, 2011.

최지연, 「동양극장 연구」, 단국대학교 박사논문, 2007.

발터 벤야민, 최성만 역 「기술복제 시대의 예술작품」, 『발터 벤야민 선집』 2, 길, 2007.

앙드레 바쟁, 「사진적 이미지의 존재론」, 이윤영 편역, 『사유 속의 영화』, 문학과학사, 2011.

Abstract

Theater in the Age of Mechanical Reproduction
and Development of Discourse on the New-Drama in 1930s.

Lee, Kwang-ouk

This essay has a purpose to elucidate the meaning of the new-drama discourse mainly expressed by Keuk-yeon (an academic circle for the study of dramatic arts). Getting into the second period, Keuk-yeon had accentuated the matter of popularity, but enforced the existing goal to pursue the drama as the art, too. By the way, considering Keuk-yeon also couldn't be free from the conditions of the theater in the colonial era, it is necessary to understand their discourse as the constructed thing related with that conditions. On the assumption that, this essay tries to highlight the play and film - coexisted in the colonial era's theater - were a media which provided a momentum for interactional constructing, and to research that Keuk-yeon's drama theory had been affected from the importing of hollywood talkies and the producing of Chosun talkies.

Screening of the imported talkie had been resulted to exclude the existing spectator from appreciation of film. For this reason, theatrical people had marked that situation down as a ironical breakthrough. When Chosun talkies started to produce, theatrical people could not enjoy the reflection benefit anymore, and it made their sense of crisis spreading extremely. At that time, Keuk-yeon desired to extend the social influence of play while they announced a professionalization of theater company and quantitative increase of staging as a main point of the second period effort. Meanwhile, Keuk-yeon considered a large theater as a main stage like the Buminkwan (cultural center of

Kyung-Sung), and it means they needed a certain number of loyal spectator for maintaining of theater company. In this process, Keuk-yeon had stigmatized a spectators of the Dong-yang theater as a vulgar people. And to form exclusive spectator class, they tried to interpellate the intellectuals as a true devotee of the art. Likewise, way of eliminating the Dong-yang theater from a field of discourse was the violent mechanism of distinction that had been attended by members of the Keuk-yeon. They seized a journalism of the time, and tried to turn their monopolistic cultural capital over to economical capital for maintaining of the theater company.

On the other hand, main targeted fans of Keuk-yeon was a spectator pool that could choice a play or flim in a relatively free and autonomous way. Thereby, discourse on a artistic value of the play was likely to be planed to Keep a difference with a film in mind. For instance, the Yoo's romanticism had raised in order to emphasize the natural power and the distinctive feature of the play such as a dynamics of the oral narrated place, interaction between stage and spectator, and subjectivity of the artist, while he admitted that camera has a superiority of mechanical representation. It must be output of practical discourse that presented to find a way of exist for the play in colonial Chosun theater which entered to the age of mechanical reproduction. But, yoo's understanding for the romanticism had a limit that confusing the inherent esthetics of a play and the problem of a mass spectator could changeable economically.

Moreover, emphasizing the frame of the artistic value strategically, Keuk-yeon had eliminated the popular play on their object of criticism. It means Keuk-yeon was placed on antinomic relationship between the formation of a spectators as a precondition for self-supporting and another goal for guiding the popular theatrical company in order to develop theatrical culture of the Chosun. Since then, giving up competition in a field of cultural industry, theatrical company for new-drama changed lanes to pursue a system could protect them politically, and jump on the bandwagon of imperial power which wanted to use the play for propaganda of warfare.

Key words : second period of Keukyeon, Yoo Chi-Jin, discourse of the new-drama, drama as the art, the age of mechanical reproduction, talkie, Dong-yang theater, spectator of the intellectuals, cultural capital, distinction, theory for romanticism

접수일: 2014년 4월 29일

심사기간: 2014년 5월 9일~5월 30일

게재결정: 2014년 6월 6일