민족문화연구 제108호(2025.08.31.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.111-156.
http://doi.org/10.17948/kcs.2025..108.111

극연좌 창립 선언에 나타난 극예술연구회의 입지와 내적 동향에 관한 연구

김남석(金南奭)*

목 차

1. 서론 : 문제 제기
2. 극연좌 창립 선언과 극단 변화의 배경
3. 극연좌 창립의 내발적 동인과 중간극 수행을 향한 도정
4. 전문극단 옹호 논리와 유치진의 방어 심리
5. 극예술연구회의 체제 변화와 조선 연극계의 지각 변동

국문초록

지금까지 극연좌는 한국 연극사에서 정당한 위상을 확보한 극단으로 인정되지 않았다. 극연좌는 극예술연구회의 연장으로 이해되거나 의미 없는 후신 정도로 취급되었다. 극연좌의 활동을 대중극단의 활동으로 인정하는 시각도 존재했다. 그럼에도 지금까지 이러한 극연좌의 출범과 그 연극사적 위상을 제대로 따져 보려는 시도는 부족했다. 극연좌를 극예술연구회의 실패나 미련 정도로 바라보았고, 그에 따라 그 극연좌를 진지하게 바라보려는 시도 자체가 드물었기 때문이다. 이에, 이 연구에서는 극연좌의 창립 선언서를 중심으로 극연좌 탄생이 지니는 내외적 의미와 연극사적 맥락에 대해 재고하고자 한다. 극연좌는 신극 단체를 표방했던 극예술연구회의 연장선상에서 출범한 극단이지만, 그 의의는 그 전신과 자못 달라 1930년대 후반 조선 연극계에서 부상하는 새로운 연극 이념에 부합하는 유용한 사례로 파악할 필요가 있기 때문이다.

주제어: 극연좌, 극예술연구회, 이서향, 유치진, 서항석

* 국립부경대 국어국문학과 교수.

1. 서론 : 문제 제기와 선행 연구

1938년 4월 극예술연구회는 새로운 극단 극연좌로 변신하였고, 극단의 개칭 소식은 제법 요란하게 조선 연극계에 공표되었다. 극연 측 공표도 요란한 편이었지만, 이를 받아들이는 조선 연극계도 이에 못지않게 소란스러웠다. 극단 변모와 관련된 극예술연구회 측 행보는 기존 신극 진영에게는 고민거리와 혼란 거리를 야기했고, 이에 맞서는 상대 대중극 진영에는 흥미 거리와 비판 거리를 안겨주었다. 극연좌 창립을 두고 개진된 각종 의견은 이러한 상황을 우회적으로 보여 준다.[1)]

한 극단의 변모가 동요를 일으킬 수 있었던 원인으로, 그때까지만 해도 신극과 대중극 진영이 철저하게 분리되어 맞서던 조선 연극계의 형세를 꼽을 수 있다. 두 진영은 서로 융합되기를 거부하고 있었고, 연극의 진정성과 공연의 방식을 놓고 대치 구도를 형성하고 있었다. 특히 극예술연구회는 대중극 진영을 비판하며, 자신들의 연극을 조선 연극(계)의 대안으로 내세우고 있었다. 그런데 그러한 극예술연구회가 그 이전까지 쌓아온 대중극과의 차이를 무화시키는 행보를 스스로 선택하고 이를 대대적으로 공표했기 때문에, 이를 바라보는 시선은 복잡해질 수밖에 없었다.

극예술연구회 활동을 주목하는 측에서의 반응은 비판과 실망으로 기울어질 수밖에 없었다. 극연 측이 '극예술연구회'라는 신극의 기치를 걸고 활동한 성상이 7-8년에 이르고 있었고, 정기 공연만 17회에 달하는 활동을 이어간 바 있으며, 무엇보다 자신들이 신극 운동의 정점이자 조선(한국) 연극 발전의 선두주자였다는 자부심을 강하게 견지하고 있었기 때문이었다. 그러한 극단이 전문극단화를 표방하면서 대중극단의 체제를 공표하는 일은 무작정 환영할만한 일은 아니었기 때문이다.

---

1) 유치진, 「조선 연극 운동의 당면 과제」(상·중), 『동아일보』, 1938년 4월 22-23일, 4면; 첨구자(尖口子), 「극연좌(劇硏座)에 기(寄) 함」, 『동아일보』, 1938년 5월 14일, 3면; 김욱, 「극단 '극연좌(劇硏座)'의 공연을 보고」(상), 『동아일보』, 1938년 6월 3일, 3면; 백경, 「극평 극연좌의 〈버국이〉와 〈길〉을 보고」, 『조선일보』, 1938년 6월 6일, 4면.

그런데도 유서 깊고 명망 높은 단체는, 해산 이후 재결성되어야 하는 이유를 지나치게 옹색하고 상호 모순적인 방식으로 해명하고자 했기 때문이다. 실제로 극연좌 변모에 대한 극연 측의 해명은 그 자체로 이미 적지 않은 모순을 품고 있었다. 극예술연구회는 7-8년 동안의 과거 행보와 1938년 5월 극연좌로 탈바꿈해야 하는 추후 활동 사이에서 빚어질 불일치를 명확하게 설명하거나 신극 진영만이라도 납득할 논리를 제시할 필요가 있었지만, 극연좌 변모 과정에서 그러한 필요성이 완전하게 충족되지 못하는 문제를 남기고 말았다.

그래서 극예술연구회가 극연좌가 되는 변화는, 한 극단의 단순한 재결성 과정이나 우연한 극단 변화 정도로 가볍게 치부될 수 없다. 물론 일각에서 주장하는 대로, 일제가 극단 변경을 요구한 사실도 인정되지만, 그렇다고 해서 극단 변화의 모든 책임을 일제에게 돌릴 수도 없다. 왜냐하면 당시 조선 연극계의 상황과 극예술연구회 전후 사정을 분석하면, 극단 변경에는 내외 요인과 전후 맥락이 다층적으로 개입되어 있기 때문이다. 극연좌로의 변화는 분명 외적 환경의 변화와 내적 요구의 발현 그리고 극예술연구회 변화 추이와 그 역사적 과정이 다층적으로 작용한 결과이다. 이러한 측면에서 극연좌로의 변모는, 1937-8년 시점에서 한국(조선) 연극계에 던져진 중요한 화두이자 충격이 아닐 수 없었고, 변화에 대한 내적 자문이자 비판에 대한 외적 준거로 작용하지 않을 수 없었다.

그럼에도 지금까지 극연좌에 대한 학문적 접근은 제한적으로만 이루어졌다. 극연좌를 언급한 연구자로는 서연호, 유민영, 김재석, 이정숙 등을 들 수 있다. 우선, 서연호는 극예술연구회로서의 활동은 사실주의극 범주에 포함하여 이해했지만, 극연좌 변모 이후 활동은 대중극 관점에서 다루고자 했다.[2] 극연좌로의 변모를 대중극단으로의 변모로 파악하는 시각을 부각하여 기술한 셈이다.

---

2) 서연호, 『한국연극사』, 연극과인간, 2003, 238-239면.

유민영은 지금까지 연구 가운데 극연좌로의 변모 양상을 가장 상세하게 다룬 연구를 내놓았다. 그는 극예술연구회의 활동을 통시적으로 기술하면서, 그 자연스러운 변모 과정의 일부로서 극연좌를 다루었다.[3] 조선 연극계의 다양한 반응을 참조하여 극예술연구회의 몰락이라는 관점에서 극연좌를 바라보았다는 점이 특징적이고, 그에 따른 의의 부여 역시 소극적이라는 특징을 드러냈다.

김재석은 극연좌에서 공연된 주요 작품 〈깨어서 노래 부르자〉에 대해 살펴보면서, 당시 극연좌 내부 사정을 검토하였다.[4] 이 연구는 극연좌 내부의 알력과 세력 변화를 설득력 있게 논증했지만, 극연좌 창단 초기의 모습과 그 정황에 대해서는 다루지 않았다. 이러한 점은 이정숙의 연구에서도 확인된다. 이정숙 역시 신극단 해체의 측면에서 극연좌 해산을 주목했기 때문에, 극연좌 창립과 관련된 별도의 접근은 이루어지지 않았다.[5]

지금까지 선행 연구는 극연좌의 설립 상황보다는 극연좌의 구체적인 활동을 부각하는 데에 초점을 맞추고 있다. 극연좌 설립을 둘러싼 일련의 정황을 고찰하기보다는 극연좌를 그 전신 극예술연구회와 비교하는 시각에 중점을 두었기 때문이다. 이것은 극연좌의 탄생 자체에는 큰 이견이 있을 수 없으며, 연극사의 핵심 논점이 될 수 없다고 기존 견해를 보여 준다. 이러한 연구상의 맹점을 보완하기 위해서, 본 연구는 극연좌의 창립 과정을 전면적으로 재고하고자 한다. 극연좌가 발표한 선언문을 근간으로 삼아, 당시 극연좌 창립이 지니는 시대적 의미와 공연사적 의의에 대해 살펴보아야 할 필요성을 절감했기 때문이다.

극연좌 창립과 관련된 정황을 살펴보아야 하는 이유는, 극예술연구회

3) 유민영, 『한국근대연극사신론』(하), 태학사, 2011, 404-417면.
4) 김재석, 「극예술연구회 제2기 외국극 〈깨어서 노래 부르자〉 공연에 대한 연구」, 『어문학』 153, 한국어문학회, 2021, 185-225면.
5) 이정숙, 「신극단 해체와 신극인 중심의 국민연극 기획-동경학생예술좌와 신쿄·신쓰키지 극단 해산을 중심으로」, 『한국극예술연구』 71, 한국극예술학회, 2021, 259-288면.

의 변모가 1930년대 후반기 조선 연극계의 변화와 긴밀하게 맞물려 있는 변화로 파악되기 때문이다. 실제로 1937년 전후 극예술연구회의 변화는 비단 개별 극단의 우연적 선택에 의한 변화라기보다는, 연극 성향과 극단 운영의 기조가 변화하고 있었던 1937년 전후 조선 연극계의 지각 변동을 담고 있는 주요한 사례에 해당한다. 그런데도 이러한 변화 과정을 추적하지 않은 것은 1930년 후반기에 일어난 일련의 변화에 상대적으로 관심을 기울이지 않았기 때문이다.

더구나 그렇게 등장한 극연좌는 대개 극예술연구회 후신으로 간주되기 일쑤였음에도 불구하고, 이에 대한 명확한 근거나 이에 따른 논증이 제시되지 않으면서 관련 정황 자체가 검증되지 못하는 일련의 결과가 전개되었다. 극연좌의 성립 과정뿐만 아니라 이후 극단 운영과 운영 방침에 대해서도 세부적인 접근이 이루어지지 못했다. 그 사안 중 가장 우려되는 사안은 극연좌 자체를 극예술연구회의 타락 혹은 동어반복적 연장으로 간주하는 막연한 시각일 것이다. 따라서 극연좌의 변모는 적어도 연구상으로는 아직 특정할 단계에 도달하지 못한 상태이며, 설령 극예술연구회의 연장이라는 기존 시각을 존중한다 해도 그 연장이 지니는 의미를 따져야 하는 별도의 작업이 남아 있는 상태이다. 이를 위해서라도 극연좌 창립 과정의 전후 맥락과 관련 정황을 꼼꼼하게 다시 살피는 일은 필요하다고 해야 할 것이다.

2. 극연좌 창립 선언과 극단 변화의 배경

다음은 극예술연구회가 처했던 1938년 3월의 상황을 보여 주는 한 편의 기사이다. 기사 속에서 감지되는 현실 상황은 일단 극예술연구회로서는 감당하기 어려운 제약으로 요약된다.

> 오는 사월 중순에 〈길〉이라는 극본으로 공연을 하겟다고 지난 25일(1938년 3월:인용자) 허가원을 종로서에 제출햐앗더니 당국에서는 극예술연구회의 간부를 청하야 이 기회에 연구단체로서 공연을 갓고 존속하기보담 해소해버리던지 그러치 안흐면 새로히 영리를 목표한 흥행극단으로 전향하는 것이 조켓다고 권고하얏다. 간부들은 루차 당국의 양해를 구하얏스나 당국의 태도는 자못 강경하야 양해 성립이 불가능하게되엿스므로 금 3월 27일 오후 세 시에 시내 장곡천정 금곡원(金谷園)에서 긴급 총회를 열고 최후의 태도를 결정할 터이라 한다.[6](밑줄:인용자)

이 기사는 극예술연구회의 변화를 예고하고 있다. 그 변화가 어떠한 결과로 귀결될지는 확언할 수 없으나, 과거 '연구단체로서' 극예술연구회는 해산(解散)될 것이라는 전망은 확실하다는 기사이다. 총회 결과 극예술연구회가 해체되어 사라질 수도 있고, 다른 단체로 변모되어 존속할 수도 있겠지만, 그 어떤 경우이든 연구단체로서의 극단은 더 이상 존립할 수 없는 상황을 전하고 있는 셈이다.

위의 기사에서 연구단체로서 극예술연구회가 종언을 고하는 이유는 분명 당국(일제)의 압력으로 지목되고 있다. 일제는 더 이상 극예술연구회의 활동을 용인하지 않으려 했던 것 같다. 그래서 극예술연구회와 일제 당국이 빚은 마찰 정황은, 훗날 극예술연구회가 일제에 의해 강제 해산되었다는 주장의 근거로 활용되기도 한다. 극예술연구회 측은 연구 단체로서 극예술연구회를 고수하고자 했으나, 당시 일제가 이를 허락하지 않아 강제로 해산하고 말았다는 주장에 힘을 싣기에 이른다.

하지만 다른 의견도 분명히 이 사안에 개입되어 있기는 하다. 같은 기사이지만, 그 부분을 따로 읽어보겠다.

---

6) 「빗난 역사(歷史) 남기고 극예술연구회불일해소(劇藝術硏究會不日解消)」, 『조선일보』, 1938년 3월 27일, 2면.

전문극단으로 존속(存續)
간사 유치진 씨의 담(談)

극연 간사 유치진 씨는 다음과 가티 말한다. 극연 자체가 창립 당시와 지금의 걸어오는 길이 전연 정세가 박귀엇슴으로 당연히 연극도 '아마추어'로서 이 단체가 더 존속할 수 업는 위기에 직면하엿다. 이것은 당연히 전문극단으로서의 형태를 갓지 안흐면 안 되게 되엇는데 이번이 이러한 외부적 제약으로 말미아마 이것을 해산하고 어차피 전문극단으로서 존속하는 것이 올흘 줄로 생각한다. 그러나 극연이 오랫동안 걸어오던 전통과 력사만은 애석하기 짝이 업다 좌우간 래일 총회에서 결정되는 대로 극연의 성명서 비슷한 것을 사회에 발표하랴고 한다.[7](밑줄:인용자)

실천부 혹은 연기부에서 주로 활동하던 유치진은 외부의 압력뿐만 아니라 자발적 필요나 시대의 대의도, 이러한 변화를 추동하는 요인이라고 주장하고 있다. 1931년 극예술연구회가 연구 단체로 출범할 때와 비교하여 1938년 조선 연극계는 확연하게 달라진 상태라는 진단이고, 이에 따라 극예술연구회가 생존하고 활동해야 하는 방식도 달라져야 한다는 논리이다.

이러한 논리에 따라 추수된 극단 개념이 '전문극단'이었다. 유치진을 필두로 한 극예술연구회는 전문극단이라는 용어를 통해 자신들이 변모해야 할 극단의 상황과 미래를 조율하고자 했다. 그러니까 전문극단이라는 용어를 통해 기존의 '대중극단'을 폄하하는 의미에서 주로 사용하던 '상업극단'이라는 용어와 분리하고자 했고, 그러면서도 자신들이 고수했던 '소인극' 극단으로서의 '연구극단'의 개념과도 일정한 거리를 두고자 했다.

실제로 극예술연구회는 1931년 7월(8일) 창립 선언을 내놓을 때만 해도, 주로 강습 활동에 치중하던 단체였다.[8] 비록 창단 공연의 성격을 부여받기는 했지만, 제1회 공연 역시 극예술연구회 산하 실험무대에 의

7) 「빗난 역사(歷史) 남기고 극예술연구회불일해소(劇藝術研究會不日解消)」, 『조선일보』, 1938년 3월 27일, 2면.
8) 「하기(夏期)를 이용해 극예술연구(劇藝術研究)」, 『동아일보』, 1931년 8월 7일, 4면.

한 시연 성격을 벗어나지 못한 바 있다. 하지만 공연을 통해 누적된 극단의 끈기와 단원의 용기가, 결국 공연 위주의 단체로서 극예술연구회가 탄생하도록 만들었다. 이 역시 1931년 무렵 이미 극예술연구회가 당시 상황과 시대적 풍조에 적응하기 위해 변모할 수밖에 없다는 사실을 시사하고 있다.

또한, 1936년 신방침 이후 극예술연구회는 자체적으로 아마추어 연극 혹은 소인극의 경계를 뛰어넘으려고 작정했다. 상시 공연과 관객 창출을 목표로, 전문극단이 지니는 책무와 소임을 다하려고 했다. 물론 그 과정에서 전문연극인을 향한 강력한 열망을 품기 시작한 유치진이나 서항석의 의지도 포함되어 있었다. 하지만 결과만 놓고 본다면, 제2기 극예술연구회 활동은 제1기 혹은 창단기 극예술연구회 활동과는 상당한 격차를 두고 있었다.

이러한 내외 사정을 고려할 때, 극연좌 창단 무렵 유치진 혹은 서항석 같은 회원은 극예술연구회의 자체 변화와 전문극단으로의 성장을 원하고 있었다고 해야 한다. 또한 연기자로서 극예술연구회 일원으로 활동 중인 적지 않은 배우들이 동일한 지향점을 공유하고 있었다고 해야 한다. 이러한 열망과 지향점은 결국 극예술연구회의 해체가 아닌 전문극단으로의 재결성을 유도했다.[9]

그런데 이러한 재결성을 두고 "문화연구단체로서의 찬란한 역사는 이로서 종언되"었다는 평가가 나올 정도로, 극예술연구회의 직업극단화 혹은 전문극단화는 충격적이었다고 해야 한다. 그러한 충격은 신극 단체가 상업극 위주의 대중극단으로 변모했다는 우려에서 비롯되었다.

하지만 앞의 논지로 돌아가면, 유치진과 실천부원들은 소인극 극예술연구회가 아니라 전문극단(혹은 직업극단) 극연좌로의 변화를 내심 반기고 있었다. 그뿐만 아니라, 비록 극예술연구회의 전문극단화를 반대하고

9) 「직업화(職業化)한 극연(劇硏)!」, 『조선일보』, 1938년 3월 29일, 2면.

탈퇴를 결행한 이들조차도 극예술연구회의 존속과 필요성에 대해서는 일정 부분 인정하고 있는 실정이었다.

1938년 시점에서 극예술연구회 회원들도 극단 변경의 필요(성)가 보다 근본적이었다고 인정한 바 있었다. 설령 그러한 외부적 압력이 작용했다고 해도, 그들은 그들 스스로 극연좌가 되어야 하는 이유를 설명하려고 했고 또 스스로 납득하려고 시도했다. 그들은 분명 자발적인 필요에 의해서 극예술연구회를 극연좌로 바꿀 수밖에 없었다. 그 이유와 배경이 1938년 시점 조선의 연극계와 신극의 내부 사정을 이해하는 중요한 단서가 될 수 있다.

1) 극예술연구회의 존립 여부와 자체 변화를 향한 움직임

극예술연구회가 처음으로 창립을 선언한 일자는 1931년 7월 8일이었고, 실질적으로 실험무대 시연이 시행된 시점은 1932년 5월 4일(-6일)이었다. 실험무대의 시연은 제2회 공연까지 이어졌다가, 1932년 12월 부서 개편이 이루어지면서 '1년 3회 이상의 공연을 주도하는 실천부'가 창설되었으며, 이에 따라 1933년 2월 9일(-10일)에 시행된 제3회 공연은 별도의 시연 없이 정기 공연으로 지칭되었다.

이러한 일련의 과정은 극예술연구회가 정기 공연을 시행하고 이를 정례화하는 과정에서 많은 고민과 숱한 시행착오 그리고 특별한 결심이 필요했다는 사실을 증빙한다. 그리고 1934년 제1기까지 7회 정기 공연과 1회 특별 공연(수해 구제 공연)을 개최했고 두 차례 잡지 『극예술』을 발행했으며, 1935년부터 시작된 제2기 체제에서는 10회 정기 공연(제8-17회)을 개최한 바 있고 역시 세 차례나 잡지 『극예술』을 발행했다.

이러한 이력은 공연 시행과 함께 연극 비평(이론) 작업을 병행했다는 사실을 시사한다. 이처럼 극예술연구회는 공연 활동 이외에도 다른 연극(연구) 활동을 병행하고자 했고, 이를 통해 이론과 실천이라는 균형을 맞

추고자 했다. 물론 제2기에 들어서면서 이론과 연구 관련 활동이 축소되고 상대적으로 공연과 창작 활동이 증가한 것은 부인할 수 없는 사실이지만, 제1기 활동만을 놓고 본다면, 극단으로서의 체계가 상당 부분 부족했다는 점을 인정하지 않을 수 없었다.

더구나 궁극적인 문제는 이러한 활동이 전문적인 극단 체제하에서 이루어지지 않았기 때문에, 장기적인 계획과 계획적인 안목에 의해 충실하게 뒷받침되지는 못했다는 사실이다. 이 문제는 관객과 무대 그리고 극장과 흥행을 생각해야 하는 입장을 외면하고 이론과 연구 그리고 비평과 강연이라는 기본 목표를 지나치게 고집한 결과이기도 하다. 그 결과 극예술연구회 측은 자신들의 단체 성격을 '연구극단' 혹은 '신극 단체'로 규정할 수밖에 없었고, 또 규정해야 한다고 믿을 수밖에 없었다.

하지만 1935년 '액년'에 들어서면서 일제의 강력한 검열로 제대로 된 공연 일정조차 수립하기 곤란해지자, 그들은 평소 생각하는 이론적 연극의 시행을 재고해야 했고, 1936년 '신방침'을 통해 공연 활동에 대한 실질적 매진을 쏟아야 한다는 현실 인식을 수긍해야 했다. 점차 그들은 점차 관객 중심 연극에 귀를 기울이고 공연 계획을 맞추어 나가기 시작했다. 유치진의 관중 본위 주장뿐만 아니라, 자연스럽게 많은 관객이 공감하고 현실적 흥행 수익을 생각하는 공연 예제를 중시하기 시작했다.

하지만 내부 분규로 인해 1936년 중반(6월) 어려움을 겪으면서 이상적인 세대교체에 실패했고, 그 이후에는 창립 세대의 기조 변화가 두드러지게 나타나면서 전통 소재 〈춘향전〉, 음악극 〈포-기〉, 〈소〉의 개작 〈풍년기〉 등을 공연하고 대중극 선호작 〈형제〉나 영화 제작에 주력하는 다소 달라진 행보를 보이기 시작했다.[10]

이러한 활동 자체가 문제적이라는 것은 아니다. 다만 이러한 작품 선택의 변화된 기준이나 연구 활동의 자체 변화를 통해, 극예술연구회는

10) 1938년 4월 이전 극예술연구회의 행보와 공연 이력에 대해서는 다음의 저술을 참조했다(김남석, 『조선 신극의 기치 극예술연구회』(Ⅰ-Ⅱ), 연극과인간, 2023).

이미 신극과 연구극에 집중한다는 기존의 인식에서 멀어지고 있었고, 점차 대중극단과의 차이를 무화시키는 행보를 거듭 선보이고 있었다

이러한 선택과 행보는 결국 유치진이 말하는 초기 연구극단 혹은 신극 단체로서의 대의에 부합하지 않는 변화였다. 그럼에도 이러한 변화가 보다 본격적으로 일어나야 한다고 믿는 회원이 출몰하기 시작했다. 또한 그들이 참여하는 표결을 통해 극예술연구회는 과거의 전통과 역사는 잊지 않되, 표변한 상황에 부합하는 전문 공연 단체로 변화하겠다는 대외적 발표를 할 수밖에 없었다. 이러한 변화는 좁게는 유치진과 서항석 그리고 실천부의 선택이었지만, 나아가서는 극예술연구회가 변신해야 할 내적 이유의 분출이기도 했다.[11]

일제가 극예술연구회를 극연좌로 바꾸어 신극의 전통이 끝났다는 주장이 유효하기 위해서는, 우선 극연좌 직전 극예술연구회가 과연 신극의 정통 극단의 면모와 목표를 지니고 있었느냐를 판단해야 할 것이다. 1931년 창단 기점부터 1934년 12월 제7회 정기 공연 시점까지에 해당하는 제1기 극예술연구회는 신극의 기치를 정립하고 이를 조선 연극에 접목하려는 목표를 우선시한 극단이었다.

하지만 1935년 이후 극연좌 설립 직전까지 제2기 극예술연구회는 신극 단체로서의 면모보다는 대중극적 지향을 강하게 내보이는 극단으로 변모한 이후였다. 서연호의 경우에는 극연좌로의 변모를 기존 대중성의 강화라는 관점에서 바라보고 있을 정도로, 극연좌 직전의 극예술연구회를 대중극단에 근접한 극단으로 규정한다.[12] 그들은 이미 대중극단과의 차이를 상실하고 있었고 무엇보다 관중 본위를 통해 대중적 성향의 작품을 선호하고 있었기에,[13] 적어도 극연좌로의 변모가 대중극단 혹은 상업

11) 동 시점에서 이러한 내적 필요를 인정하고 극연좌가 극예술연구회의 후신이라는 사실을 전제하는 반응이 제기되어 있다(돌이, 「극연(劇硏)의 전신(轉身)」, 『조선일보』, 1938년 4월 3일, 5면).
12) 서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003, 238면.
13) 김남석, 『조선 신극의 기치 극예술연구회』(Ⅱ-2), 연극과인간, 2023, 146-312면.

극단으로 변모하는 근원적인 이유라고는 할 수 없다.

즉 제2기 극예술연구회에서 극연좌로의 변화는 내외적인 파장을 몰고 오기는 했지만, 다른 각도에서 보면 필연적인 결과라고 할 수 있다. 후술하겠지만, 이러한 극단의 변모 양상을 예측하고 있던 이들에게 극연좌는 일제의 강압에 의한 불가피한 선택이 아니라, 자발적 필요에 의한 극단의 변신이었다고 할 수 있다.

2) 극연좌의 창립 선언과 극예술연구회의 재창립 이유

1920년대 토월회가 그러했듯, 변모 이후 극예술연구회 역시 극단의 이름을 그대로 사용할 수는 없었다.[14] 토월회는 자체 해산 형식을 진행한 이후 그중 일부 단원이 태양극장으로 이적하여 활동을 재개했는데, 극예술연구회 역시 전문극단화 투표를 통해 극연좌로의 변신을 승인하되 이에 동조하지 않는 이들은 자연스럽게 탈퇴하면서 새로운 체제를 마련하고자 했다.[15]

이때 극연 측에서[16] 사용한 용어가 '개칭'이다. '개칭'의 사전적 의미는 '이름이나 칭호 따위를 고치거나 그 이름이나 칭호'를 가리키는데, 이 용어는 주로 '사람이 아닌 대상의 이름을 고칠 경우'에 사용된다. 그렇다면 극예술연구회라는 기존의 극단 명칭을 고쳐서 극연좌로 별도 지칭했다는 의미인데, 이를 통해 극예술연구회의 기존 정신이나 활동을 이어받은 극단 극연좌가 탄생한다는 부가적 속뜻도 함축하게 된다.

한국 연극사에서 유사한 사례로 여겨지는 태양극장과 비교해도 이러

14) 극예술연구회는 해방 이후에는 부활과 재결성을 시도했다(「극예술연구회 '부활(復活)'」, 『동아일보』, 1946년 5월 28일, 2면).

15) 「극예술연구회(劇藝術研究會) '극연좌(劇研座)'로 개칭(改稱)」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면.

16) 이 연구에서 극연좌 개칭 이전의 극단을 지칭할 때는 '극예술연구회'로, 개칭 이후의 극단을 지칭할 때는 '극연좌'로 분리해서 기술하고자 하며, 극예술연구회와 극연좌를 통칭해야 할 필요성이 있을 때는 '극연'으로 기술하고자 한다.

한 차이는 두드러진다. 토월회의 공연 인력(인맥)과 주요 레퍼토리가 이전되었다고 해도 태양극장은 토월회와 동일 극단으로 간주하기 어렵지만, 극연좌는 달라진 운영 방안을 표방하기는 해도 극예술연구회와 같은 맥락과 역사를 지닌 극단으로 취급될 수 있다. 당시 극연좌의 운영진은 회원 투표를 통해, 이러한 명칭과 극단(역사) 승계를 공식적으로 승인받은 셈이다.

더구나 당시 극예술연구회 주요 운영진이 실질적으로 장악하고 있는 언론 매체(신문)를 통해, 그들의 선언서가 공표되기에 이른다. 이 선언서는 『동아일보』와 『조선일보』 그리고 『매일신보』(요약)에 수록되어 있다.[17] 그만큼 극예술연구회의 언론 친화력이 컸고, 또 그 정도로 극예술연구회 동향에 대한 사회적 관심이 지대했다는 방증이다. 이 선언서는 극연좌 '창립' 선언서이지만, 동시에 극예술연구회 '개칭' 선언서이고, 그래서 극연좌가 극예술연구회와 같은 단체라는 '유지' 선언서이기도 하다.

흥미로운 점은 이러한 명칭과 맥락 그리고 역사의 공유 시도에도 불구하고, 두 단체(극예술연구회와 극연좌)의 표면적인 차이점 또한 가시적으로 부각되었다는 점이다. 그 차이점은 아무래도 극예술연구회 측에서 주장하는 흥행극—일반적으로는 대중극— 지향에 대한 부담감에서 비롯되었다. 기존 극예술연구회가 지향하던 신극 혹은 연구극을 벗어나, 흥행극 혹은 대중극 공연을 선언하는 만큼, 그들에게는 그간의 기조와 정통성을 훼손할 위험이 잔존했다고 판단했기 때문이다. 선언서에는 이러한 우려와 그 우려에 대한 방어 기제가 분명하게 드러나 있다.

『동아일보』 수록문과는 달리 『조선일보』 수록문에는 '선언서(宣言書)'라는 글의 성격이 분명하게 제시되어 있다. 이 선언서는 '극예술연구회'로 기억되는 '구 극연' 측과 '극연좌'로 활동해야 할 '신 극연' 측의 입장

17) 「극예술연구회(劇藝術研究會) '극연좌(劇研座)'로 개칭(改稱)」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면 ; 「극예술연구회(劇藝術研究會) '극연좌(劇研座)'로 개칭(改稱)」, 『조선일보』, 1938년 4월 17일, 4면 ; 「연예(演藝)」, 『매일신보』, 1938년 4월 15일 4면.

이 고루 담겨 있는 글이었다. 또한 흥행극에 대한 경도 경향 혹은 관객 위주의 공연 집중 현상에 대해 해명하고 새로운 길을 제시해야 할 중압감을 담고 있는 제목으로 이해된다.

부제는 '연극전문화로의 길'로 되어 있다. 극연 측은 극연좌로의 변모를 '연극전문화'를 위한 방책이라고 선언하고 있다. 여기서 주목되는 용어는 '전문화'이다. 사실 이 용어는 일찍부터 극예술연구회 회원들에게 화두가 된 용어이기도 하다. 가령 1935년 7월 시점에서 유치진은 당시 조선 연극계에는 두 가지 극단 유형이 있는데, 하나는 '아마추어극단'이고 다른 하나는 '상업극단'이라고 전제하면서 극예술연구회는 전자에 속하기 때문에 흥행의 유혹에 빠지지 않고 일관성을 유지할 수 있는 대신 극단원의 생계를 보장하지 못하기 때문에 연극 운동에 전념할 수 없는 필연적 약점을 지니고 있다고 주장한 바 있다.[18]

이를 위한 보완·개선 방식을 제안하기도 했는데, 연극 활동의 지속과 발전을 위해서는 '경제력'과 '기술자'가 필요하고 이를 위해서는 '연극전문극단의 출현'이 필요하다는 논리를 펴나갔다. 이 논리의 연장선상에서 조선 연극계의 특수성을 감안할 경우, 연극전문극단이 될 수 있는 단체는 극예술연구회뿐이라는 상식적인 결론에도 안착했다.

유치진이 이러한 주장을 편 시점은 1935년 7월 7일로(신문 발간 일자), 자신의 작품 〈소〉가 공연되기로 계획된 전날에 해당한다. 물론 1935년 6월에 이미 〈소〉는 공연 불허로 결정된 바 있으며,[19] 극예술연구회는 이에 대해 낙담하고 있던 차였다. 왜냐하면 〈소〉 이전에도 〈춘희〉(1935년 봄, 배역 문제로 무산)가 무산된 바 있기 때문이다. 험난한 길('액년')을 상징이라도 하듯, 1935년에 접어들면서 극예술연구회는 무대 공연을 시행하지 못하고 있었는데, 〈소〉마저 공연하지 못하는 상황에

18) 유치진, 「조선극단(朝鮮劇壇)의 현세(現勢)와 금후활동(今後活動)의 다양성(多樣性)」, 『조선일보』, 1935년 7월 7일, 4면.
19) 「극연(劇硏) 제8회 공연 검열불통과(檢閱不通過)로 연기」, 『동아일보』, 1935년 6월 30일, 3면.

처하고 말았다.

이러한 상황은 유치진에게 극예술연구회의 공연 체제를 바꾸어야 할 필요성을 안팎에서 제기하고 있었다. 그의 주장대로 하면 극예술연구회 내부에는 '기술자'가 부족한 상태였는데, 이를 다른 말로 바꾸면 연극 활동에 전념하여 노하우와 역량을 쌓을 기회와 인력이 부재하는 상태였다. 그렇다면 극예술연구회의 '비전문적' 공연 방식은 개선되어야 할 사안이 아닐 수 없었다. 그 이후에도 기본적으로 '비전문적', 그러니까 '회원제' 운영/제작 방식의 공연 기조가 유지되었기 때문에, 1935년 시점에서의 주장은 1938년에서도 그대로 유효하다고 해야 한다. 하지만 1938년 시점에서는 1935년 시점에 비해 '전문화'에 대한 지지와 공감이 늘어났기에, 유치진의 주장은 결국 극연좌의 탄생으로 이어졌다고 할 수 있다.

또한 이러한 '전문극단화'에 대한 강조는 동시에 '상업극단화'와의 차이점을 부각하려는 의도를 담고 있기도 하다. 극예술연구회 회원 대다수는 1930년대 전중반 흥행극에 대한 비판적 논조를 제기한 바 있었다. 1933년 김광섭은 흥행극단의 '범과'를 비판한 바 있었고,[20] 1935년 시점에서 서항석(인돌)은 '막간'극의 확대를 꾀하는 흥행극단의 행태를 꼬집은 적이 있으며,[21] 1937년 〈부활〉 공연에 대해 유치진도 흥행극(단) 측의 눈치를 살피고 있었다.[22]

이러한 비판적 반응은 비록 정도 차이는 있지만, 기본적으로 흥행극단으로서 대중극단을 연구극단인 극예술연구회와 분리하여 이해하려는 의도를 담고 있었고, 상업극의 폐해를 비판하려는 비평가적 의도를 드러내고 있었다. 따라서 극연 측은 극연좌로의 변모가, 흥행극단으로의 변모나 상업극 공연으로의 매진으로 매도되지 않도록 경계할 필요가 있었다. 앞에서 말한 대로 하면, 극연 측은 자신의 변모가 흥행극단화 혹은 상업

20) 김광섭, 「조선극단(朝鮮劇壇)에 제언(提言)」(4), 『조선일보』, 1933년 1월 13일, 4면.
21) 서항석(인돌), 「흥행계상연물(興行界上演物)의 분화(分化)」, 『동아일보』, 1935년 2월 15일, 3면.
22) 유치진, 「자서전」, 『동랑 유치진 전집』(9), 서울예술대학교 출판부, 1993, 145면.

연극 경도와는 다르다고 전제할 필요가 있었다.

> **선언서**
> (연극전문화로의 길)
> 극연은 창립된 지 벌써 팔개 성상(星霜)이다. 그 동안에 조선 연극계에 미친 바 그 업적은 적을 수 업다. 오늘 조선 연극이 연구극을 위시하여 흥행극에 이르기까지 이만큼의 발전이나마 도모한 것은 실로 직접 간접의 극연의 영향이 아니랴 이것은 일반 논객의 부정치 못한 엄연한 사실일 것이다.
> 그것은 전문극단으로의 방향이다.
> 여기에 사족(蛇足)할 필요도 업거니와 과거 극연은 연구극을 목표로 하는 소인극단에 불과하엿다. 우리 연극 현실로 보아 양심적 예술을 표방하는 한 일의 소인극단 외의 다른 것을 용납할 토대가 업섯다. 그만큼 우리의 연극은 예술적으로나 경제적으로 미간지(未墾地)이엇다. 그러던 것이 어마직해서는 조선의 연극 현실도 성장햇다 우리는 소인극을 존속하기에는 너무나 장년이다.[23](밑줄: 인용자)

선언서에는 극예술연구회의 지난 성과를 은근히 고평하는 문구가 삽입되어 있다. 겉으로는 '연구극을 목표로 하는 소인극단에 불과'했다고 말하면서도, 그래서 '양심적 예술을 표방'하는 중대한 역할을 수행했다고 자부하고 있다. 극예술연구회가 진정으로 양심적 예술을 표방했는지는 추후 상세하게 따져 보아야 하겠지만, 적어도 예술적으로 '미간지'였던 조선 연극에 도전했다는 점은 분명해 보인다. 과거 그들은 조선의 연극계가 경제적으로만 이용되었다는 비판 의식을 품고 있었고—이러한 생각이 옳고 그르고는 차치한다면—그래서 자신들이 '경제적 개간' 이외에도 '예술적 개관'을 시행해야 한다는 목표 의식을 그때까지 공유하고 있었다.

극예술연구회는 그렇게 조선 연극계 내에 자신들의 위치를 '예술적'

23) 「극예술연구회(劇藝術硏究會) '극연좌(劇硏座)'로 개칭(改稱)」, 『조선일보』, 1938년 4월 17일, 4면. https://newslibrary.naver.com/viewer/index.naver?articleId=1938041700239104002&editNo=1&printCount=1&publishDate=1938-04-17&officeId=00023&pageNo=4&printNo=6082&publishType=00010

개간(자)으로 잡을 수 있었다. 이 말은 각자의 직업을 가지고 각자 서로 다른 사회적 지위를 가지고 있음에도, 자신들의 활동이 결과적으로는 조선 연극의 한 축을 지탱할 수 있었고 연극 발전의 일익을 감당할 수 있었다는 자긍심이자 자부심이었다. 그리고 이러한 자부심이자 자긍심은 점차 커졌다. 그 시점은 아무래도 1936년 전반기가 아닌가 한다. 이때 극예술연구회는 경제적 이익에도 도전할 수 있는 자만심마저 품게 되었다.

구체적인 증거는 그들의 흥행 수익이었다. 다음 표는 1935년을 통과하면서, 제8회 정기 공연부터 1935년 9월 〈춘향전〉 공연 직전까지의 확인된 재정 관련 사안을 요약적으로 정리한 기록이다.[24] 극예술연구회 회원들은 1935년을 액년으로 인식했다. 1935년에는 11월이 되어서야 정기 공연을 시행할 수 있을 정도로, 1935년에 고전했기 때문이다.[25] 그 이후, 그러니까 1935년 11월 시점부터 아래와 같은 활동을 펼쳤고, 급기야는 1936년 9월 29일(-30일) 부민관에서 개최한 제12회 정기 공연에서 〈춘향전〉으로 더욱 큰 흥행 수익을 기록한 바 있다. 1935년 11월 제8회 〈한낮에 꿈꾸는 사람들〉에서 1936년 9월 제12회 〈춘향전〉 공연 직전까지 다소의 증감을 감안한다면, 전반적으로 흥행 호조를 기록했다고 할 수 있겠다.[26]

〈표 1〉 극연 제 8-12회 정기 공연 재정 현황

시점	주요 활동	재정(경비) 관련 사안	해결 방안
1935년	제8회	기존의 회금 소진	ㅡ1일 다작품 공연

24) 김남석, 「재정 변동으로 살펴본 극예술연구회의 운영 정황과 대응 과정으로 도출된 '관중 본위'의 신방침」, 『한국예술연구』(28), 한국예술연구소, 2020, 250면.

25) 서항석, 「〈검찰관〉에서 〈풍년기〉까지-넷날의 극예술연구회 7년 간 자최」, 『삼천리』 10-11, 1938년 11월, 195면.

26) 극예술연구회의 흥행과 재정 상태에 대해서는 다음의 논문을 참조했다(김남석, 「재정 변동으로 살펴본 극예술연구회의 운영 정황과 대응 과정으로 도출된 '관중 본위'의 신방침」, 『한국예술연구』 28, 한국예술연구소, 2020, 238-251면 참조).

11월	정기 공연	6개월 이상 무산된 공연 상황	—국내 작품 비율 증폭 —경성공회당 사용 —다소의 수익 확보
1936년 벽두	신방침 발표	자체 재정 안정화와 정기 공연 상설화를 위한 기반 마련	—창작극 비중 확대, 연내 10회 공연 시행 —찬조원(후원자와 정수 예약 관객)의 확대 도모
1936년 2-3월	제9회 정기 공연	동양극장 공연 시도	—1일 다작품 공연 유지 —〈어둠의 힘〉 번안 공연과 이무영의 〈무료치병술〉로 관객의 요구(조선의 연극) 수용 —동양극장이라는 극장을 활용하여 대규모 관객 유도 —200원의 수익 확보
1936년 4월	제10회 정기 공연	부민관 공연 시도 관중 5,000명 입장	—창작극 두 작품 공연으로 구성 —젊은 작가들의 신작을 수용 —200원의 수익 확보
1936년 5월	제11회 정기 공연	부민관 공연 유지 공격적인 관객 확보 전략 시행	—다소의 적자 발생(100원)
1936년 하기(夏期)	창립 5주년 기념행사	지방 순회공연 무산(비용 발생) 순회강연 시행(관북 지방)	—장내 정리 비용으로 청강료 10전 부가 —공연 흑자로 조성된 회금에서 비용 차출
1936년 9월	제12회 정기 공연 직전	제12회 정기 공연 임박 공연 자금 확보	—남은 금액 100원으로 집계 —제12회 공연 자금으로 투입

부민관을 사용하기 시작한 극예술연구회는 관객들로부터 기대 이상의 호응을 얻으면서, 과거 아마추어극단 혹은 엘리트 집단의 이미지를 조금씩 탈피하기 시작했다고 자평한다(그렇다고 극예술연구회가 대중극단의 인기를 누렸다는 뜻은 아니다). 내부 분규가 일어나고 이로 인해 극예술연구회가 주춤하는 기간이 생겨나지만, 이 역시 흥행과 인기를 향한 자

신감으로 극복하겠다는 의지를 북돋우는 계기로 작용한다. 그리고 그 전초 지점으로서 1936년 전반기는 주목되지 않을 수 있다. 위 선언서의 언급대로 하면, 예술적 미간지를 개간하는 기존의 시도를 넘어 경제적 미간지에 도전하겠다는 시도가 생겨나는 시점이라고도 할 수 있겠다.

이러한 그들의 요구는 내부 문제, 작품 문제, 외부 압력 등으로 그들의 생각대로 진행되지 않지만, 영화부를 창설해서 영화 제작에 돌입하겠다는 생각을 지향할 정도로 경제적 수익 도전에도 적극적이었다. 선언서가 쓰인 시점에서는 이러한 자부심과 자긍심이 충만한 상태였고, 수익 창출에 대한 자신감도 여전히 유지되는 상황이었다. 극예술연구회는 이러한 자신의 상태에서 결과적으로 새로운 도약을 상정하지 않을 수 없었다. 이러한 도약을 그들은 자신들이 '장년'이 되었고, 조선 예술계도 자신들 덕분에 충분히 성장했기 때문에 얻을 수 있는 결과라고 자신했다.

또한 자신들의 연극적 발전을 여태까지 가로막았던 원인을 제시하고 나름대로 이를 해소할 방안도 제기했다. 선언서 중반 이후를 보면 그러한 판단 과정이 드러나 있다.

선언서

(연극전문화로의 길)

소인극 잇서서의 가장 클 결함(缺陷)은 우리가 다른 직업에 종사하는 여가(餘暇)에 부차적으로 연극을 하는 것이다. 그러기 때문에 항상 그 생활에 잇서서 연극은 주(主)가 못되고 종(從)이 되기 쉬웟다.

유년 시절에 잇서서는 종으로 도우라는 연극을 가끌 수 잇섯다. 그러나 우리는 이미 장년이다. 연극을 제이차적으로 생각해선 도저히 금일의 연극을 우리는 감당할 수 업다. 아니 우리의 전사력(全死力)을 다해서도 이것을 가꾸어 낼 수 업다. 그만큼 이 사업은 박차게 되엇다.

우리는 우리의 전생명을 다하야 연극을 가꾸자. 우리의 신은 연극이다. 너의 전생활을 바쳐라. 연극을 부업적으로 혹은 종속적으로 생각하는 자는 그 태도를 고쳐라.

—이것이 연극전문화의 길이다.

연극전문화의 길에 잇서서 종래의 연구의 정신—문화를 애끼고 참된 연극을

> 가르자는 극연의 정신은 조곰도 손상(損傷)됨이 억스리라. 손상은커녕 연극전문화의 길이래야만 비로소 극연의 이 원대한 정신도 실현될 수 잇스리라.[27](밑줄: 인용자)

선언서 중반부 이하 내용은 자기 다짐을 너머 내부 반대자(이탈자)를 향하는 일종의 질타 내지는 자기 합리화처럼 구성되어 있다. 자신들의 연극이 장년에 들어선 이상, 유년 시절 취미 활동으로서의 연극은 더 이상 존속할 수 없다고 단정하고 있고, 그래서 '전사력'을 다해 연극에 임해야 한다고 준엄하게 되뇌고 있다. 마치 연극에 '전생명'과 '전생활'을 다하지 못하는 이들이 극연의 운명과 명맥 그리고 발전과 미래를 가로막고 있는 것처럼 여겨질 정도로 강력한 언사를 도용하기도 했다.

이 선언서의 작성자 내지는 찬성자는 아무래도 유치진이나 서항석으로 여겨진다.[28] 직업과 지위에 대해 소극적 안정성을 도모하지 말고 연극과 활동을 향한 적극적 개방성을 지향하라는 선언서의 취지가, 극연의 변모에 대한 그들의 입지와 입장을 떠올리도록 종용하기 때문이다. 사실상 기존 멤버 가운데 배우 진영을 제외하고는 유치진과 서항석이 남았다는 점을 감안해도, 이러한 선언서상 질타와 방어 논리는 두 사람의 입장을 충실하게 대변한다고 해야 한다.

그러면서 그들은 '연극전문화의 길'을 우회적으로 태도 변화와 입장 개선의 문제로 돌리고자 한다. 이미 극예술연구회는 시대적 사명에 의거해 전문극단의 길을 가야 했음에도, 일부 왜곡된 가치관과 수동적 직업관 그리고 보수적 연극관에 의해 그 길(전문극단화의 길)이 막혀 있었다는 뉘앙스를 심어 주고자 한다. 이러한 뉘앙스의 실체는 이후 극연좌의

---

27) 「극예술연구회(劇藝術硏究會) '극연좌(劇硏座)'로 개칭(改稱)」, 『조선일보』, 1938년 4월 17일, 4면.
28) 유치진은 극연좌로의 행보를 옹호하는 글을 발표했는데, 그 글에도 '전생명을 도(賭)하야 하'겠다는 유사한 표현이 등장하고 있고 소인극과 '여가 혹은 '종(속성)'의 성향에 대한 문제 지적도 동일하게 이루어지고 있다(유치진, 「조선 연극 운동의 당면 과제」(상·중), 『동아일보』, 1938년 4월 22-23일, 4면).

운영을 통해 직접적으로 확인되어야 할 사안이지만, 1935년 액년과 1936년 1월 신방침 그리고 1936년 6월 내부 분규(회원 이탈) 과정에서 점차 강조된 사안이기도 하다.

인용된 중반부 논지에 국한한다면, 극연의 정신은 연극 자체에 몰입하는 자세에서 진실로 실현될 수 있다. 그러니 지금까지 아마추어 단체였던 극예술연구회가 극연좌가 되어야 하는 이유는 내적 필연성에 의거한 불가역적 결정이라고 할 수 있다. 이러한 내적 필연성을 다른 말로 한다면, 기술자의 개발이고 전문가의 양성이라고 할 수 있겠다.

선언서의 후반부에는 자신들의 변호 논리가 더욱 세밀하게 포함되어 있다. 이 논리는 대외적으로 극연좌로의 변모는 외부 압력이거나 상업적 변절로 치부될 수 있다는 비판에 대한 방어 논리라고 할 수 있다. 물론 외부 압력으로서의 검열 혹은 일제 당국의 권고는 이 지면에서는 직접적으로 혹은 비판적으로 언급할 수 없는 사안이기도 했지만, 선언서에서는 주로 이러한 압력에 대한 암시보다는 대중극단화에 대한 부정과 극연좌 변모에 대한 변호 논리에 집중하고 있다.

선언서

(연극전문화로의 길)

연극의 전문화와 연극의 흥행화를 혼동치 말라. 실로 거기에는 천양의 상거(相距)가 잇느니라. 연극전문화는 연구극의 아프로의 일보 전진은 될지언정 결코 후퇴는 될 수 업다. 우리의 유일의 긍지(矜持)는 미미하나마 우리가 항상 우리의 문화에 그 무엇을 풀라스하는 데 잇다. 이번 이 전문화의 길에서 우리에게 얼마만한 풀라스가 잇슬는지 그것은 오로지 아프로 두고 볼 일이오, 그리고 또 문화를 사랑하는 제현(諸賢)의 성원이 잇서서 비로소 이루어지는 일이다. 이상(以上)

소화 13년 4월 일(日) 극연좌[29](밑줄:인용자)

선언서 후반부에서 강조한 사안은 특히 '전문화'와 '흥행화'(대중화

29) 「극예술연구회(劇藝術研究會) '극연좌(劇研座)'로 개칭(改稱)」, 『조선일보』, 1938년 4월 17일, 4면.

혹은 직업화)의 개념 구별이다. 합리적인 근거와 이를 뒷받침하는 논리를 정교하게 펴나가지는 못했지만, 극연좌라고 이름을 바꾼 이들은 두 개념이 혼동할 수 없는 개념이라고 강하게 주장하고 있다. 이러한 주장은 현실적으로 방어 논리에 해당한다고 하겠다. 1938년 시점 극연은 이미 신극의 대중화, 혹은 대중극의 고급화가 진행되고 있는 시점이어서, 신극이라고 해서 무조건 자신들이 대중극과 다르다고 주장할 수 있는 상황이 아니었다.

실제로 당시 조선 연극계는 신극 극단의 분화, 중간극의 출현, 대중극단의 비약으로 인해 다중화되는 상황이었기에, 단순하게 신극(연구극) 대 흥행극이라는 이분법적 조건을 앞세울 수 없는 실정이었다. 특히 중간극의 출현은 주목할 사안이다. 중간극은 일본에서 설파된 개념으로 판단되지만, 그 개념 이전에 이미 그 실체를 드러낸 바 있다. 특히 극예술연구회-극연좌의 변모는 토월회에서 태양극장으로의 이동과 유사점을 보인다. 특히 토월회는 창립 공연과 제2회 공연 이후에 급격하게 대중 지향성을 보였고, 결과적으로 작품성(신극)과 대중성(대중극)의 경계와 혼융을 경험해야 했다. 〈아리랑고개〉가 탄생하는 1929년의 시점까지 토월회는 신극-작품성의 이념과 대중극-흥행성의 현실 사이에서 그 경계와 접점을 찾아야 하는 도정의 연속이었다.[30]

이 시기 토월회의 도정은 비록 그 용어가 존재하지 않았다고 하더라도, 중간극의 도정이라고 할 수 있다. 그 도정은 결국 신극 단체를 표방했지만, 제2기에 들어서면서 대중성에 대해 더욱 강하게 침잠해야 했고, 결국 극연좌로의 변신을 도모해야 했던 극연의 도정과 근본적으로 다르지 않다.

이러한 중간극의 양상은 극단과 지향점에 따라 다르게 나타났다. 가령 고등신파를 주장하면서 대중극의 고급화를 주장하는 동양극장(1935

30) 김남석, 『중간극의 시원 토월회』, 서강대학교 출판부, 2024, 210-236면 참조.

년)이나, 신극과 대중극의 중간을 지향하며 탄생한 중앙무대(1937년),[31] 혹은 분화된 신극 단체 격이었던 조선연극협회(1936년),[32] 새로운 신극단으로 자부하는 낭만좌(1938년)[33] 등이 설립되거나 활동하는 상황이었기 때문에, 이러한 복잡한 상황하에서 무작정 전문극단화가 대중극단화나 상업극단화 혹은 직업극단화와 다르다는 논리는 통용될 수 없다.[34] 실제로 해체 직전의 극예술연구회는 후신 격인 극연좌가 극예술연구회의 무엇을 잇고 무엇을 변화시켰는지에 대해서는 제대로 설명하지 못하고 있다.

그럼에도 극연 측은 "연극전문화는 연구극의 아프로의 일보 전진은 될지언정 결코 후퇴는 될 수 업다."는 주장을 반복하거나 막연하게 자신들의 "유일의 긍지(矜持)는 미미하나마 우리가 항상 우리의 문화에 그 무엇을 풀라스하는 데 잇다."는 식의 자가 당착 논리만을 뒤풀이할 따름이다. 이러한 논리와 주장에 따르면, 대중극의 고급화를 주장한 동양극장도 조선 연극 문화에 '그 무엇을 플러스'하려는 극단(단체)일 수 있고, 새로운 개념을 주창하면서 예술적 공헌 못지않게 상업적 자립을 중시했던 중앙무대 역시 조선 연극계에 극예술연구회에 앞서 '그 무엇을 플러스'하려

31) 김남석, 「1930년대 大衆劇團 '中央舞臺'의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 57, 대동문화연구원, 2007, 261-285면; 이민영, 「전향 연극의 시원(始原), 극단 중앙무대」, 『한국극예술연구』 65, 한국극예술학회, 2019, 201-231면.

32) 박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회, 1995, 97-128면; 김남석, 「극예술연구회의 내부 분열과 조선연극협회의 신규 발족에 관한 연구」, 『민족문화연구』 98, 민족문화연구원, 2023, 469-508면.

33) 김남석, 「극단 낭만좌(浪漫座) 공연의 대중 지향성 연구」, 『한국극예술연구』 44, 한국극예술학회, 2014, 11-48면; 이민영, 「극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재 방식」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 93-121면.

34) 극예술연구회의 선언서에 대해 첨구자(尖口子)는 '직업화 없이 전문화를 꾀하는 것은 자가당착'에 불과하다고 전제하며, 상황이 그러한 데도 "전문극단으로서의 전향을 성명하면서 새삼스럽게 직업화와 구별할랴고 애를 쓰는 극연좌의 태도는 납득키 어렵"다고 지적한 바 있다. 이 지적은 극예술연구회가 전문극단의 필요성을 인정하면서도 오락극단으로서의 평가를 기피하려는 전략을 정면으로 반박한 지적이다(첨구자(尖口子), 「극연좌(劇硏座)에 기(寄) 함」, 『동아일보』, 1938년 5월 14일, 3면).

는 극단일 수 있으며, 아예 극예술연구회의 무능과 후진성을 비판하면서 등장한 새로운 신극 단체로서 그 결함마저 보완하려고 했던 조선연극협회나 낭만좌 역시 '그 무엇을 플러스'하려는 움직임일 수밖에 없다. 결과적으로 '무언가'를 조선 연극계에 이바지하겠다는 선언서상의 논리는 다른 극단들—그것도 상업화 혹은 대중화의 조건을 이미 염두에 둔 극단들—과 극예술연구회를 차별화할 수 있는 설득력을 갖춘 논리는 아니었다고 해야 한다.

따라서 극예술연구회가 야심 차게 준비하여 세상에 공표한 선언서는 사실 그 자체로 명료한 논리나 명확한 입장을 반영한 선언서는 될 수 없었다. 그들의 말대로 찬란했던 극예술연구회가 극연좌가 되어야 하는 내외적 원인 가운데 외적 압력에 대해서는 침묵하고 내적 필요에 대해서는 고집하며 때로는 외부에서 가해지는 질타의 시선에 대해서는 자신을 방어하고 내부와 자신으로부터 제기되는 반론에 대해서는 자신과 내부를 합리화하려는 의도를 지닌 자기변호에 가깝다.

하지만 이러한 다층적 요인과 그에 따른 한계에도 불구하고, 극예술연구회의 변화 혹은 개칭은 단순한 일개 극단의 사적 선택일 수는 없었다. 오히려 1937-1938년을 통과해야 했던 조선 연극단체의 첨예한 자문과 그 자문에 대한 대답을 응축한 예시적 선택일 수 있다. 그들은 변화된 조선의 연극 환경에서 자신들의 극단이나 단체가 생존하고 존속할 방안을 궁리하지 않을 수 없었다. 1920년대나 1930년대 전반기 명멸했던 수많은 극단(대부분은 대중극단)의 사례로부터 소위 말하는 실패 원인을 발견할 수밖에 없었으며, 이를 통해 자구책을 마련할 수밖에 없었다. 생존과 자구의 대책을 세우기 전에 무너지고 해산되는 극단도 많았지만, 어쨌든 극예술연구회는 7-8개 성상을 버텨온 극단이었기에 그러한 위기를 극복하고 극단의 수명을 연장할 방안을 적극적으로 궁리하지 않을 도리가 없었다고 해야 한다.

여기에 극예술연구회와 경쟁하(려)는 극단들의 약진은, 그들에게는 무시할 수 없는 부담감이었다. 그들의 선언서에는 자부심과 자긍심 그리고 자화자찬이 존재하지만, 그 이면에는 경쟁에 대한 두려움, 존속에 대한 부담감, 심지어는 자신들의 활동에 대한 불안함도 함께 존재한다. 이러한 이면적 감정을 떨치고 일어서기에는 그들 모두가 기술자가 아니었고. 전문기술자로 무장한 극단들 역시 해산의 위험에서 자유롭지 않다고 할 때, 그들이 선택할 수 있는 길이 많지는 않았다.

선언서의 질타대로, 연극 그 자체에 전념해서 전문가 혹은 기술자가 되거나, 아마추어 연극의 한계를 절감하고 그 추억을 뒤로 한 채 자신의 자리로 돌아가는 길이 대표적인 선택일 수 있었다. 두 가지 길 가운데 어느 한쪽도 성에 차지는 않았지만, 극단의 존속과 개인의 앞날을 위해서 그들 모두는 어떠한 방식으로든 선택해야 했다. 1935년 이후 그러니까 1930년대 중반기(그중에서도 1937-1938년)가 주목되는 이유는 그러한 선택이 개별적으로 그리고 차별적으로 나타났기 때문이다. 그들의 선택은 외형적으로 사뭇 달라 보였다. 어떤 극단은 더욱 신극 극단의 풍모를 닮으려고 했고(가령 조선연극협회), 어떠한 극단은 기존 대중극단 면모에 신극의 요소를 가미하려고 했으며(가령 동양극장), 어떠한 극단은 신극 극단의 체모를 지키면서도 대중극의 장점을 흡수하려고 했으며(가령 낭만좌), 위에서 언급하지는 않았지만 아예 더욱 대중극단의 시스템을 찾으려고 했던 경우도 있었다(가령 극단 아랑).

이러한 선택은 개별적이고 차별적이었지만, 한 가지는 분명했다고 해야 한다. 신극 혹은 연구극 내지는 엘리트 연극과, 그의 대척점에 있었던 대중극 혹은 흥행극 내지는 상업극의 장단점을 이해하고 어떠한 방식으로든 그 실체를 융합하려 했다는 점이다. 자신들의 극단이 어디를 지향할 수 있을지는 모르지만, 극단의 지향점 반대편에 존재하는 장점을 생각하지 않을 수 없었다.

극연은 극연좌를 통해 극예술연구회가 지향했던 연구극의 전통을 계승하고 싶어 했다, 하지만 동시에 그러한 연구극이 가진 명확한 한계를 극복할 필요가 있어, 상업극 내지는 흥행극의 속성을 받아들일 수밖에 없었다. 이 점은 명확해서 극연 외부의 인사와 연극계 관련자, 심지어 관객들도 알고 있었으며, 극연 내부의 반대자나 찬성자 모두 알고 있었다. 그로 인해 극연좌 측 자신들의 극단은 여타의 경우와 다르다고 주장할 수밖에 없었다.

하지만 그들은 극예술연구회의 대중극단화를 포기할 수도, 중단할 수도 없었고, 이에 따라 시류와 대다수의 선택에 따라 예술(명맥)과 경영(수익)이라는 두 가지 목표를 모두 쫓는 중간극단(체)으로 변모할 수밖에 없었다. 그들은 비록 중간극이라는 개념을 경시하고 그 의미를 감퇴시켰지만,[35] 그들의 행보는 연구 논리와 상업 논리, 신극과 대중극, 심지어는 예술성과 흥행성을 모두 염두에 둔 극단 운영에서 한치도 벗어날 수 없었다. 이러한 양자적 입장에 대한 합의가 1930년대 후반기에 등장한 중간극의 입장이었다.[36] 결국 중간극의 시대가 궁극적으로 극예술연구회의 앞날까지 휩쓸어간 셈이었다.

3. 극연좌 창립의 내발적 동인과 중간극 수행을 향한 도정

극예술연구회 회원들은 1935년을 '액년'이라고 지칭했다. 그 이유는 그해에 그들이 겪은 액운에서 유래한다. 그 액운은 일제의 검열과 그에 따른 정기 공연 좌절을 가리킨다. 1935년 1월 그들은 단체 본부를 태화여자관으로 옮기고 체제를 개편하면서, 그 어떤 해보다 1935년에서의

35) 서항석, 「중간극(中間劇)의 정체(正體)」, 『동아일보』, 1937년 6월 29일, 7면.
36) 이광욱, 「'신극'의 지속을 위한 모색과 화두로서의 '중간극'」, 『인문논총』 73-2, 인문학연구원, 2016, 39-82면.

활동을 고대하고 있었다. 직전에 유치진이 도일한 점은 아쉬운 점이지만, 이를 통해 극예술연구회 내부의 상임 연출자 건도 자연스럽게 해소되기도 했다(홍해성의 복귀와 활동 재개). 이에 극예술연구회는 함대훈, 김광섭, 이헌구, 홍해성, 서항석 등의 기존 회원에 김복진, 이웅 등의 연기자들이 포함된 간사 진영을 꾸렸고, 40명의 회원을 보유한 단체로 성장할 수 있었다.[37]

1934년 4월 〈인형의 가〉, 9월 〈홍발〉 등을 공연하면서 무대 연기에 대한 자신감도 상승하였고, 무엇보다 자신들이 공연해야 할 작품에 대한 뚜렷한 신념을 보유하기 시작했다. 하지만 이러한 신념은 곧 현실의 벽 앞에서 무너지면서, 1935년 봄 〈춘희〉 공연 무산, 6월 〈소〉 공연 검열 통과 실패, 9월 〈토성낭〉과 〈줄행랑에 사는 사람들〉 공연 무산, 이후 〈주노와 공작〉(후보극) 공연 무산 등이 차례로 나타났다. 외부 검열과 자체 문제로 인해 연달아 공연이 무산되면서, 그들은 1935년 자신이 겪은 불운이자 횡액을 모면할 방도를 찾고자 했다. 11월이 되어서야 간신히 〈한낮에 꿈꾸는 사람들〉과 〈작가생활보〉 그리고 〈제사〉(유치진 작)를 엮은 제8회 정기 공연을 수행할 수 있었다. 결과적으로 그해는 극예술연구회 공연 역사상 정기 공연의 최소 수행의 해로 기록될 수 있다.

이러한 처참한 실패는 극단 운영 방침의 변경을 고려하도록 유도했고, 재도일했다 귀국한 유치진을 중심으로 '관객 중심' 공연을 요구하는 내부 목소리의 확장을 유도했다. 결국 1936년 1월 극예술연구회는 신방침을 발표하면서,[38] 회원 중심 공연 준비 시스템을 타파하고 창작극 비중을 높이고 연내 10회 공연을 실시하며 동호자와 찬조원을 늘리는 자체 개혁 방안을 발표했다. 이러한 변화는 가깝게는 1936년 전반기 공연 활성화에 기여했고, 멀게는 극예술연구회가 제작자(기존 회원)·외국극·서구사조(세계 명작) 중심의 공연에서 벗어나 한층 조선의 연극 현실을 고려

37) 「예원각계현세(藝苑各界現勢)」, 『동아일보』, 1935년 1월 1일, 41면.
38) 「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 『동아일보』, 1936년 1월 1일, 31면.

하는 단체로 변모할 수 있도록 조율하였다. 1938년 극연좌 탄생과 연계했을 때, 신방침과 그 이후 1936년 전반기의 활동은 극연좌라는 상업연극(극연의 주장대로 하면 전문연극) 단체의 성향으로 전향하는 시발점이자 직접적인 계기였다고 할 수 있다.

이후 극예술연구회는 흑자 경영과 관객 호응이라는 실질적인 공연 피드백을 최대한 확보하는 데에 주력하기 시작했다. 이 과정에서 번안된 〈어둠의 힘〉, 이무영의 〈무료치병술〉(희극), 이광래의 신춘문예 당선작이자 농촌극의 또 다른 사례인 〈촌선생〉, 이서향의 〈어머니〉, 유치진의 야심 찬 신작 〈자매〉 등이 공연 작품(또는 후보작)으로 부상했다. 이 작품들은 당대 대중의 기호에 입각한 레퍼토리였고, 관객의 호응을 염두에 둔 선택이었다.

이러한 변화는 극예술연구회가 서구 명작, 이론 중심에서 탈피하여 조선 신작, 창작 공연, 그리고 관객 기호에 귀를 기울이고, 이에 호응하는 세력에 의해 일정 부분 변화를 겪고 있었다는 사실을 그 자체로 보여준다.[39] 비록 내부 분규로 인해 신진 세력의 진입이 가로막히고, 동시에 자체 개혁 방안도 유보되는 사태를 겪지만, 그럼에도 이러한 관객 본위 혹은 대중 친화적 공연 체제는 극예술연구회를 내부로부터 변화시키는 중요한 동인으로 작용했다.

그 정점은 1936년 자체 분규 이후 현실화되었다. 극예술연구회는 1936년 9월 제5주년 기념작으로 당초 예정했던 〈햄릿〉이 아닌, 〈춘향전〉(제12회)을 공연하였다. 작품 변경의 이유는 그즈음에 일어난 내부 분규 때문이라고 해명하고 있지만, 사실 이 내부 분규는 공연작 변경에 큰 요인으로 작용하지 못한다. 결정적인 요인은 〈춘향전〉이 극예술연구회에 필요한 작품이었기 때문이며, 그동안 여러 측면에서 눈치를 보며 공연할 수 없었던 일종의 자체 금지에 대한 해금 욕구 때문이었다. 이후 극예술

39) 김남석, 『조선 신극의 기치 극예술연구회』(Ⅱ-1), 연극과인간, 2023.

연구회는 〈춘향전〉을 라디오드라마뿐만 아니라[40] 제17회 정기 공연작으로 재공연하면서,[41] 대중극 취향의 〈춘향전〉 공연 특수를 최대한 활용하였다. 이러한 대중극 취향을 향한 대담한 선택과 파격적인 행보로는 극예술연구회 공연 역사에서는 〈춘향전〉 만한 공연이 없었다고 해야 한다.

따라서 극예술연구회는 관객의 호응이 예외 없이 보장되고 공연 수익 역시 확정적으로 보장되는 이 작품을 공연할 기회를 찾고 있었다고 보아야 하며, 1936년 9월 시점에서 이를 대외적으로 공표하면서 자신들의 이익을 도모할 수 있었다고 판단해도 무방하다. 주지하듯 〈춘향전〉은 그 자체로 신극의 이념에 정교하게 부합하는 작품이 아니었다. 극연 측은 서구의 명작을 소개하여 리얼리즘 연극의 정수를 보여 주겠다는 의지를 창립 시점부터 기회가 있을 때마다 공표했는데, 이러한 주장에 걸맞은 작품도 아니었다. 무엇보다 대중극 혹은 창극(조선성악연구회) 진영에서 수시로 공연한 바 있어, 신극 진영에서 굳이 선보일 필요가 없는 작품이었다.

하지만 이 작품은 관객이 전폭적으로 선호하고 흥행이 거의 무조건적으로 보증되는 작품이라는 명백한 이점을 지니고 있었다. 이러한 이점을 드디어 극예술연구회가 선취했던 것이다. 이것은 극예술연구회가 새로운 경영 이념을 수용하고 이를 구현하기 시작했음을 보여 주는 사례이다. 이후 1937년 극예술연구회는 일련의 변화된 행보를 시작하여, 음악극으로서 〈포-기〉(1937년 1월), 〈소〉의 개작으로 현실 비판적 색채를 상실한 희극 〈풍년기〉(1937년 2월), 대중극단의 선호작 〈부활(카추샤)〉(1937년 4월), 그리고 다시 〈춘향전〉(1937년 5월)을 연속적으로 공연하면서, 극연의 변화된 제작/운영 흐름이 관객 중심, 흥행 위주의 연극임을 천명하기에 이른다. 이러한 변화는 자연스럽게 그 이후 극연좌의 탄생으로 귀

40) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 10월 19일, 3면.
41) 서항석, 「〈검찰관〉에서 〈풍년기〉까지-녯날의 극예술연구회 7년 간 자최」, 『삼천리』 10-11, 1938년 11월, 196면.

결된다고 하겠다.[42]

여기에 그들은 영화부를 창설하여 영화를 만들거나, 과거에는 대중극단 레퍼토리였던 〈눈먼 동생〉을 선택하여 동아일보사 주최 경연대회에 참여하는 활동을 전개한 바 있다. 아무리 외부 압력으로서 검열을 의식한다고 해도, 그들의 행보는 이미 대중 친화적 연극을 겨냥하고 있었고, 그로 인해 그들의 지향점은 결국 대중극단화일 수밖에 없었다. 그들은 그러한 자신들의 움직임을 전문극단화라고 별도 지칭하고자 선언서를 작성했지만, 그들의 행보는 엄격하게 말해서 상업극단화라고 해도 큰 이견이 없을 정도였다.

그렇게 그들은 1934년까지 강하게 견지하고 있었던 신극의 이념을 양보해야 했고 일종의 현실적 타협을 통해 극단 체제를 대중극단 운영 체제와 유사하게 변모시켜 나가야 했으며 결과적으로 대중극단 혹은 중간극단체로서 극연좌의 창립에 도달할 수밖에 없었다. 이러한 내부적 변화 동인과 그 결과로서 극연좌 설립은 개별적 측면에서는 1930년대 현실 적응력을 완벽하게 쟁취하기 어려운 한 신극 단체의 변모이지만, 동시에 조선 연극계가 겪고 있는 현실의 구체적 반영일 수 있었다. 그러니 이러한 내부 동인을 인정하는 이들에게 극예술연구회가 받은 현실의 압박은 거셌지만, 가장 중요하고 결정적인 이유는 될 수 없었다고 해야 한다.

4. 전문극단 옹호 논리와 유치진의 방어 심리

극연좌의 창립 선언 이후, 유치진은 극연좌 창립의 정당성을 옹호하는 글을 발표한 바 있다. 이 글에서 그는 극연좌의 전문극단화가 흥행극단화라는 비판을 의식한 듯, 전문극단화가 흥행극단화와 근본적으로 다

42) 극예술연구회 극단 운영 변모와 공연 목표 변경에 대해서는 다음의 저술을 참조했다(김남석, 『조선 신극의 기치 극예술연구회』(Ⅱ-2), 연극과인간, 2023 참조).

르다는 논리를 펼치고 있다. 이러한 논리를 뒷받침하기 위해, 그는 흥행극(단)의 대립되는 말이 연구극(단)이고, 전문극(단)은 소인극의 대립되는 말이라고 전제한다.

이러한 전제는 극예술연구회에서 극연좌의 변모를 다음과 같이 설명한다. 과거 연구극단이지만 소인극단이었던 극예술연구회가, 여전히 연구극단이지만 전문극단으로 탈바꿈한 극연좌가 되었다는 설명이다. 극예술연구회와 극연좌는 모두 연구극단이라는 점에서는 변화가 없고, 체제 변화를 통해 소인극단이 전문극단으로 변모했다는 변화만 인정되지만, 어떠한 경우이든 두 극단 모두 흥행극단이 아니라는 논리이다.

이러한 논리에서 가장 우선적 요점은 두 극단이 모두 흥행극단이 아니라는 점이며, 동시에 두 극단이 모두 연구극단이라는 점이다. 이 두 가지 요점은 극연좌 역시 연구극단일 뿐, 흥행극단은 아니라는 자기방어 논리를 강력하게 응축한다. 극연좌는 연구극단으로서 신성한 목적을 잊지 않고 있고, 상업극단의 퇴폐적 성향과는 거리가 있지만, 소인극단이 아닌 전문극단으로서 보다 나은 전문성을 획득했다는 논리도 함축한다. 유치진의 표현을 그대로 빌면, "전문극단이란 연구극의 가장 적극적인 형태"라는 논리를 유지하는 셈이다.

이에, 유치진은 소인극단의 가장 큰 장점은 '연극의 보다 높은 실현을 개척하는 원동력'인 '연극혼'이라고 규정했고, 반면 부인할 수 없는 약점은 '딜레탕티즘(dilettantism)'으로 연극에 대한 호사 취미로 인해 연극 활동에 전념할 수 없는 상태를 지적한다. 자연스럽게 연극에 임하는 이가 자신의 전 생명을 걸고 연극에 임하지 못하는 폐해를 양산할 수 있다. 이에, 극예술연구회는 소인극의 연극혼을 유지하되 딜레탕티즘을 개선할 방안으로 전문극단화를 추진할 수밖에 없었다는 입장을 견지한다.[43]

43) 유치진, 「조선 연극 운동의 당면 과제」(상·중·하), 『동아일보』, 1938년 4월 22-24일, 4-5면.

> 연극의 전문화란 연극을 팔아서 밥을 먹겟다는 것이 아니다. 물론 밥을 먹겟된다면 그 이상 더 좋은 일은 없겠지마는—그보다도 연극의 전문화에서 먼저 문제될 것은 위선 연극에대한 자세를 고칠 것이다. 즉 여태까지의 소인극에서 잇어서는 연극은 여가잇는대로 하는 일이었다면 소일꺼리요. 공정하게 말해서 생활의 종속물이엇다. (…중략…) 극연 창립 팔견간 독신으로 잇던 자는 결혼을 하고 결혼한 자는 자녀를 가지고 가정에서는 의식주의 주인이 되고—이러니 그들은 헐 수 없이 생계를 찾어간다. 근 십년간이나 양성해 느흔 연극인은 하나 둘씩 단체를 떠난다. 제삼자는 이런 사실을 두고 탈퇴니 무어니 하고 우습게 생각하지마는 그나마 연극다운 연극의 씨라도 뿌려보겟다는 자에게는 이것은 목구멍에서 피가 넘어나오는 사실이다.[44](밑줄:인용자)

유치진은 '전문극단화'가 생계 문제와는 기본적으로 관련이 없다고 말하면서도, 생계 문제까지 해결하면 좋겠다는 의견을 피력하고 있다. 생계 문제로서 '밥을 먹겠다'라는 의지는 없다고 하면서도 연극을 통해 밥을 먹을 수 있다면 그 역시 긍정적이라는 이러한 논리는, 전문화가 근본적으로는 흥행화 혹은 직업화와 관련이 밀접하다는 속내를 여실히 보여준다고 하겠다.

특히 회원들이 가장이 되고 부모가 되고 가계 책임자가 되는 상황을 통해 극연 회원들이 생계에 대한 강한 압박을 받는 일반인과 같은 처지가 되었다는 사실을 부연하고 있고, 그래서 극연을 떠나는 일이 빈번해지는 일을 분규나 내분이 아닌 생계의 문제로 몰아가려는 의도 역시 노출하고 있다. 이러한 사실과 그에 따른 인정은 소인극단으로 남을 수 없는 이유일 뿐만 아니라, 상업극단으로 나가야 할 명분을 보여 준다.

이러한 유치진의 기술을 통해, 그의 요령을 부린 기술 전략과는 별개로, 극연 내부에 생계와 경제 문제가 심각했다는 사실을 새삼 확인할 수 있다. 적어도 소인극 수준을 벗어나려는 이들에게 연극을 통해 생계유지는 중요한 관건이 될 수밖에 없었다. 그래서 극단의 변모와 존속—극연 주장으로 하면 전문극단화, 일반적인 견해에 입각하면 대중극단화—에

44) 유치진, 「조선 연극 운동의 당면 과제」(중), 『동아일보』, 1938년 4월 23일, 4면.

대한 단원들의 의견과 진로 선택이 상충했다는 사실 역시 확인할 수 있다. 그러니 전문극단화는 흥행극단화와는 관련이 없다는 식의 단호한 어조에도 불구하고, 유치진이 주장하는 전문극단화에는 경제적 문제가 결부되지 않을 수 없다. 나아가 전문극단화를 향한 극단의 방향 전환은, 도리어 연극인으로서의 직업 문제를 해결하려는 이유가 크게 도사린 결정이었음을 확인하도록 해준다.

하지만 이러한 옹호 논리는 궁극적으로는 매우 공허한 논리로 전락한다. 유치진 스스로 1년의 기간 동안 전문적인 훈련을 거친 이후에야 진정한 전문극단으로서 위용을 과시할 수 있다는 제한적 전제를 적용했음에도 불구하고, 유치진의 옹호 논리는 극단 변모를 둘러싼 비판적 상황을 모면하려는 의도로밖에는 여겨지지 않는다. 극연좌는 1938년 5월(22일) 〈소낙비 오던 날〉을 라디오드라마로 제작하여 송출하였고,[45] 5월 28일에는 극연좌 제1회 공연(일종의 창립 공연)을 개최했기 때문이다.[46] 이러한 제작과 공연 사례는 1년의 시간을 들여 배우와 스태프가 훈련하겠다는 언질을 남긴 지 1개월 남짓 지난 시점에서 시행된 실제 제작 사례이고 정기 공연 실태였다.

전후 맥락을 고려할 때 유치진은 극연좌 창립에 쏟아지는 비난을 누구보다도 민감하게 의식하고 있었다. 그는 일종의 반론을 통해, “성급한 일부 연극인은 전문극이라면 곧 흥행극을 연상하는 모양”이라고 비난하거나 “전문극 그 술어에 대한 몰이해한 비방에는 귀도 기우리지 말”아야 한다는 자기방어를 펼치고 있다. 그만큼 유치진으로서는 극연좌 설립(개칭)에 대한 외부 비판에 대해 민감했고, 이러한 평가에 맞서 조직의 논리를 전달해야 한다는 강한 책무를 인지하고 있었다.

그렇다면 유치진이 극연좌로의 방향 전환을 이렇게 옹호할 수밖에 없

45) 「라디오」, 『조선일보』, 1938년 2월 28일, 3면.
46) 「18회 공연」, 『동아일보』, 1938년 5월 23일, 2면; 김욱, 「극단 ‘극연좌(劇硏座)’의 공연을 보고」(상), 『동아일보』, 1938년 6월 3일, 3면.

었던 이유에 대해 생각해 보지 않을 수 없다. 유치진은 극예술연구회 초기 창립 멤버 중 유일하게 창작(극작)과 연출을 겸할 수 있는 인물로 성장했다. 동인이었던 이무영이 창작 활동을 시행한 바 있고, 창립 회원 홍해성이 초기(제1기) 연출을 전담하기도 했지만, 극연에서 유치진만큼 적극적이고 지속적으로 창작과 연출 작업에 매진하지는 않았다. 서항석도 간혹 연출을 담당하거나 꾸준하게 극단 운영을 맡았지만, 실질적인 창작 활동의 토대로서 극단을 그 누구보다 필요로 하는 이로 유치진을 따라갈 이는 없었다고 해야 한다.

다시 말해서 유치진은 생계를 책임질 직업의 유무를 떠나, 이미 극작가와 연출가로 전념한 회원이었고, 자신의 삶을 연극에 투자한 인사였다. 이러한 유치진에게 극단은 반드시 존재해야 할 물적·인적·예술적·정신적 토대이며, 이를 통해 생계 문제를 해결하지 않을 수 없는 기반이 아닐 수 없었다. 다른 어떤 극단원이 비견하기 어려울 정도로, 유치진에게는 예술적 목적과 생계의 부담을 충족할 극단이 필요했다. 단원 중에 일부는 간헐적으로 타 극단 공연에 참여하거나 극단 이적을 단행할 수 있었지만, 1938년의 유치진으로서는 다른 극단으로 이적한다는 계획 자체를 함부로 상정할 수 없었다. 그에게 극예술연구회는 그의 연극 활동을 위한 유일무이한 기반이었다고 해야 한다. 따라서 그의 활동 거점이 극예술연구회가 해산하거나 휴면에 들어가는 일을 방관할 수 없었다. 이것은 전업 연극인으로 가장 먼저 변모한 유치진으로서는 절박한 문제일 수밖에 없었고 생계 이상의 고민이 아닐 수 없었다.

더구나 유치진으로서는 지금까지 자신이 극연 활동을 통해 쌓아온 노고와 내부 인프라 그리고 성장 가능성을 포기할 수 없었다. 극예술연구회 제1기 활동(1935년 이전)에서 그는 연출가의 직무를 홍해성에게 내주어야 했고, 그 시점에서는 그는 부분적으로만 연출을 담당하는 제한적 역할에 만족해야 했다. 하지만 1935년 '액년', 1936년 1월 '신방침',

1935년 6월 '내부 분규'를 겪으면서, 그의 위치는 점차 확고해졌고, 극예술연구회의 가장 중요한 인사 중 한 사람으로 부상했다. 동시에 그는 극작가로서 그리고 연출가로서의 위상 역시 조선 연극계(특히 신극계)에서 주요한 정점을 형성했다. 이러한 변화는 그에게 창작의 토대와 역량 발휘의 기회를 꾸준하게 요구하기 시작했다.

그는 자신의 예술적 성취와 작가의 목표를 위해서라도 극단이 필요했는데, 그 극단은 신극(단)의 맥락하에서 운영되는 연구극(단)이라는 명분을 지닌 극단이면 더욱 긍정적일 수 있었고, 마지못해 양보한다고 해도 흥행극(단)이 아닌 전문극(단)이어야 했다. 유치진에게 흥행극단은 곧 상업극단이었고, 상업극단을 발판으로 활동하는 연출가라면, 그토록 그가 구분 짓고자 하는 대중극계와 자신의 차별성이 무화되기 때문이다. 이는 신극 〉 연구극 〉 전문극 연출가 유치진에게는 두고 볼 수 없는 자기모순이자 절대적 타락일 수 있었기 때문이다.

5. 극예술연구회의 체제 변화와 조선 연극계의 지각 변동

극예술연구회는 1938년 4월 극단 명칭을 극연좌(劇硏座)로 변경하였다.[47] 1931년 6월 극영동호회를 개최하고 다음 달 7월(8일) 창립을 선언한 극예술연구회로서는 거의 7년에 이르는 활동 시간을 일단락하고 체제 변신을 결행한 일이었다. 기존 극예술연구회가 신극의 기치를 표방하면서 당시 조선 극예술계에 만연했던 흥행 시스템과 차별화된 위치에 자신들의 연극적 입지를 정립하고자 하였다면, 이러한 개칭 선언으로 인해 그동안의 차별화 작업이 무화될 입장에 처하고 말았다. 극예술연구회는 신극의 기치 아래 당대 대중극단과 차별화 전략을 내세울 수 있었지만, 극연좌로서는 그러한 입지를 내세울 수 없었다고 해야 한다.

47) 「극예술연구회 '극연좌(劇硏座)'로 개칭(改稱)」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면.

극연좌로의 변모를 확인한 조선 연극계의 반응 역시 그러했다. 극예술연구회는 1936년 9월 시점부터 실질적으로 대중(극)화 노선에 뛰어들었고, 그 이전인 1936년 1월 시점부터 관객 본위와 대중 친화적 연극에 관심을 돌린 바 있었기에, 적어도 1937년 전후 시점에서는 신극 수립을 강력한 차별화의 명분으로 내세우기 곤란한 입장이었지만, 그럼에도 1938년 단행된 극연좌로의 변신은 애초의 명분마저 무력화시키는 상황을 야기하고 말았다. 당시 조선 연극계에서 극연좌로의 변모를 바라보는 시선은 대중극단화였기에, 극연 측은 어떻게든 이러한 대중극단화와 유리된 자신들의 입장을 제시해야 했다.

가장 일차적 장애는 회원 다수의 이탈이었다. 극연 회원들은 극단 존속 여부를 놓고 전체 의견을 조율했고, 다수결의 원칙으로는 극단 존립에는 동의를 받았지만, 이와는 별개로 적지 않은 극단원들이 극연좌 활동에서 이탈하거나 단원으로서의 존속을 거부했다. 그 어떠한 논리를 동원한다고 해도, 이탈 단원들이 극연좌의 이념을 극예술연구회의 이념을 다르게 인식했다는 사실을 부인하기 어렵다. 이탈 극단원들에게 기존 극예술연구회는 더 이상 존재하지 않는 단체였고, 극연좌는 극예술연구회와 다른 단체였다고 해야 한다. 이 부인할 수 없는 사실은 극예술연구회와 극연좌는 명맥만 이어질 뿐, 서로 다른 극단이었다는 사실을 증명한다.

다음 장애는 앞에서도 말한 대로, 자체 논리의 개발이었다. 극예술연구회와 극연좌는 모두 연구극단이지만, 한쪽은 소인극단이었고 다른 한쪽은 전문극단이기에, 극연좌는 연구극단이라는 명맥을 이으면서도 전문극단으로의 발돋움을 단행한 진보적 형태라는 논리와 주장이 개발되기에 이르렀다. 하지만 실제 공연이나 이후 운영 과정에서, 소인극단에서 전문극단으로의 변화를 뒷받침할 만한 실질적 내부 변화나 이념적 대체 논리는 발견되지 않는다. 궁극적으로 소인극단에서 전문극단으로의 발전적 변화는 그 근거를 마련하지 못했다고 해야 한다.

이와는 반대로 극연좌는 극예술연구회의 명맥을 잇기는 했으나 발전적 변화에 대해서는 둔감한 편이었다. 여전히 유치진과 서항석이 주도하는 체제에서 벗어나지 못했고, 극단 운영과 제작 시스템 역시 과거의 방식과 크게 달라지지 않았다. 오히려 극연 제2기 후반부에 나타난 대중친화적 연극 혹은 관객 본위의 운영을 더욱 확대하려는 경향을 보인다는 점에서, 극예술연구회 제2기 활동의 연장선상에 있다고 보아야 한다. 그렇다면 극예술연구회가 극연좌가 되어야 할 명분은 더욱 약해질 수밖에 없었다.

물론 서항석은 이러한 명분을 의식하고 있었던 것으로 보인다. 그는 극연좌 개칭에 대해 '일제 경찰의 탄압'으로 몰아붙였다. 서항석의 논리는 극연좌의 변화를 피상적으로 바라보는 시각을 잉태하기까지 했다.

> 이 무렵 극연에 대한 일경(日警)의 탄압은 더욱 심해 갔다. 기관지 『극예술』의 폐간 처분에 이어, 이제는 극연의 존립을 위협하기까지에 이르렀다. 일경은 극예술연구회의 '극연회(劇硏會)' 3자가 불온사상의 표상이라는 트집으로, 이를 떼고 '좌(座)'를 붙이라고 강요하였다. 이것은 극예술연구회를, 그 회 자신이 경시하고 있는 흥행 위주의 신파극단과 동렬(同列)로 격하시키자는 속셈인 것이다. 이리하여 공연 17회의 투쟁 기록을 가진 (19)38년 3월 드디어 극연좌(劇硏座)로 개칭을 하지 않을 수 없었다.[48]

일경의 탄압으로 인해 개칭을 하지 않을 수 없다는 서항석의 논리는, 정황상으로 일부는 사실로 확인되지만 전폭적으로 신뢰할만한 주장으로는 판단되지 않는다. 분명 극예술연구회 활동을 둘러싼 외부적 압력이 가해진 점은 인정되지만, 그만큼 분명한 내부적 필요에 의해 이러한 개칭과 변모 작업이 추진된 사실도 함부로 부인될 수 없다.

1937년 극예술연구회의 〈춘향전〉 공연(5주년 기념 공연이자 제12회 정기 공연)을 추진한 이래 〈부활(카추샤)〉(제16회 정기 공연), 〈춘향전〉

48) 서항석, 「나의 이력서」, 『서항석 전집』(5), 하산출판사, 1987, 1797면.

재공연(제17회 정기 공연)을 치르면서 이미 대중극단의 레퍼토리와 유사한 상연 예제를 선보인 바 있었다. 실제로 창립 5주년 시점인 제12회 공연부터 극예술연구회는 기존의 신극 진영으로서의 차별성을 일정 부분 간과하고 있었다. 적어도 그들은 신극 위주의 공연 방식을 고집하면서 대중극(계)과의 차이를 강조하는 행보를 강조하지 않았다. 오히려 그들의 극단 운영은 기존 대중극계 운영 방식과 갈수록 성향을 보였고, 이러한 유사성에 대한 내외 시선과 자체 의견 역시 적극적인 동조에 가까웠다.

유치진을 비롯한 내부 단원들도 기존의 방식, 즉 연구극단으로서의 아마추어리즘에서 벗어날 필요가 있다는 주장을 제기하고 있었다. 특히 유치진은 1930년대 중반부터 이미 관객의 변화와 극장의 변화 등을 제기하면서, 소인극 위주의 연극에서 관객 지향적인 연극('관중 본위')을 수행해야 한다고 주장한 바 있다.[49] 이러한 전후 상황과 내외 맥락을 참작한다면, 외부 압력만 아니라 내부 요구 역시 극예술연구회의 대중극단으로의 변모를 추동하고 있었으며, 그러한 연장선상에서 극연좌로의 변모는 어느 정도 예상된 결과였다고 할 것이다.

세부적인 입장 차를 무시하고 총체적인 측면에서 바라볼 때, 극연(좌) 측은 새로운 체제 변경 혹은 개칭 결과를 '전문극단(화)'로 규정하고 그 비판 의견을 무마하고자 했다. 특별하게 강조되는 이 용어는, 그들이 비판했던 흥행극단이나 상업극단이 아닌, 신극을 전문적으로 공연하는 전문화된 극단이라는 의미를 강조하기 위한 용어 선택이라고 여러 차례 부연했다. 그 차이를 연극 정신의 타락이 아닌 전문적 연극에의 몰입으로 설명하고자 했다. 그러니까 1938년 4월 이전의 극예술연구회가 소인극단으로서 '양심적 예술을 표방'한 극단이었으며 이를 통해 연극의 순수성

49) 유치진, 「피곤한 조선예술계—경제조건보다는 문제는 기술자에」, 『조선중앙일보』, 1935년 5월 11일 참조 ; 유치진, 「조선극단의 현세와 금후활동의 다양성」, 『조선일보』, 1935년 7월 7일 참조 : 유치진, 「조선연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하야」, 『조광』, 조선일보사출판부, 1935년 11월 참조 ; 유치진, 「연극시평」, 『동랑 유치진 전집』(8), 서울예술대학교 출판부, 1993, 150-159면.

을 지킬 수 있었다면, 극연좌로 개칭(변경)한 이후에는 이미 변모된 '조선의 연극 현실'에 부합하도록 자신들의 연극을 보다 전문성을 갖춘 연극으로 탈바꿈하여 조선 연극인으로서의 '전사력(全死力)'을 다하겠다는 차이를 강조하는 셈이다.[50]

이러한 변화된 입장에는 흥미로운 변화도 함께 동반된다. 그것은 조선 연극계에 일어난 변화와 관련이 깊으며, 동시에 그들의 내면에서 생긴 변화와도 연관된다. 1935년을 넘어서면서 동양극장으로 대표되는 진보된 대중극단이 등장했고, 그들의 연극과 인기는 기존 대중극단의 실패와 전력을 넘어서고 있었다. 중간극을 표방하는 극단의 등장 역시 무시할 수 없는 변화였다. 1930년 후반 시점에서 대중극단은 1920년대나 1930년대 전반기에 비해 전반적으로 약진을 거듭하고 있었고, 인기와 흥행뿐만 아니라 작품성과 공연성에서도 괄목할 만한 성장을 보여 주고 있었다.

극예술연구회 내부에서도 이러한 외적 변화를 수용하려는 움직임이 확대되고 있는 차였다. 1936년 신방침 이후 극예술연구회는 고답적인 신극의 이념만을 강조하는 단체가 더 이상 아니었으며, 나아가 신극의 이념 못지않게 대중 친화적 연극에 대한 경도를 보여 주는 극단으로 변모 중이었다. 비록 대중극단이라고는 단정할 수 없었지만, 1936년 이후, 특히 1936년 9월 〈춘향전〉 이후 극예술연구회는 제1기 극예술연구회와는 자못 다른 극단이었고, 이미 신극과 대중극의 장점을 흡수하려는 중간극적 지향에 눈을 돌린 변모된 극단이었다.

1938년 4월 극연좌로의 변화는 중간극적 성향에 대한 더욱 강화된 경도를 보여 준다. 그들의 방어 논리 속에서 연구극에의 지향은 기본적으로 신극에 대한 존중과 전통적 추종을 뜻하고, 그러면서도 전문극단화에 대한 강조는 대중극적 지향에 대한 찬성과 관객 대중에 대한 관심을 의미한다. 그들은 극단 이념과 활동 목표로는 연구극이라는 지향을 계속해서 유지하면서도, 극단 운영(작품 제작) 측면에서는 전문극(화)을 통한 흥행 요소의 강화를 추진

50) 「극예술연구회 '극연좌(劇硏座)'로 개칭(改稱)」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면.

했다. 그들은 스스로 전문극단화와 흥행극단화, 나아가서 대중극단화를 비교하면서 그 차이를 유난히 강조했지만, 많은 이들에게 이 차이는 크지 않았으며, 오히려 그러한 강조는 흥행과 인기에 대한 강박적 반영으로 인식될 수밖에 없었다. 많은 그 시대의 연극인들이 전문화≒흥행화≒상업화≒대중화로 인식할 수밖에 없었다는 점에서 극연의 전문극단화는 그 자체로 대중극단화에 대한 자체 인정을 뜻했다.

이러한 인식 변화는 극연 내부의 변화와도 맞물려 있었다. 과거, 그러니까 극연좌로의 개칭 이전 극예술연구회 멤버들은 각자의 직업을 별도로 가진 채 취미로서 연극 즉 소인극을 공연할 수 있었고, 이러한 공연을 통해 어느 정도는 연극계와의 협업을 이어갈 수 있었다. 하지만 1930년 중반 이후 급격하게 변화하는 조선의 연극 현실(대중극단의 부상)에서 이러한 소인극의 입지는 급격하게 줄어들 수밖에 없었고, 연극을 직업으로 하는 새로운 연극인의 탄생을 요구하는 목소리는 커질 수밖에 없었다.

이러한 변화에 따라, 극예술연구회 동인(멤버)들은 극연좌 단원이 되는 갈림길에 서야 했고, 더 이상 소인극단(혹은 예술극단)이 아닌 흥행극단(전문극단)의 변화를 추인해야 하는 시점을 맞이해야 했다.[51] 극연좌로의 변화 이후 극연의 주축으로 올라선 이서향도,[52] 극연좌의 변신(개칭)을 두고 궁극적으로는 '흥행극단'으로 전락할 수밖에 없다는 추리를 하는 사람이 있을 것이며,

51) 「극연좌에 기(寄) 함」, 『동아일보』, 1938년 5월 14일, 3면.

52) 극연좌 창립 직후 이서향(李曙鄕)과 김영수 그리고 김진수(金鎭壽) 등의 동경학생예술좌 시절 연극 인사들의 등장은 주목되는 사안이다(「동경에 창립된 학생예술좌(學生藝術座)」, 『조선일보』, 1934년 7월 19일, 7면). 특히 이서향은 일찍부터 주목되는 신예였다. 극예술연구회는 1933년 이서향 〈제방을 넘은 곳〉을 공연하고자 했고(이 작품은 검열에 걸려 실제 공연은 무산되었다), 1936년 4월에는 제10회 정기 공연작으로 〈어머니〉를 공연한 바 있으며, 같은 해 2월에는 동 작품이 라디오드라마로 송출하기도 했다. 그만큼 일찍부터 극예술연구회는 이서향의 극작(품)을 공연작으로 선정하는 데에 적극적이었다고 해야 한다. 나아가 극연좌는 제18회 공연에서 이서향에게 번역과 연출을 일임했다. 극예술연구회 전통을 상기하면, 번역자가 해당 작품의 추천자인 경우가 허다하고 추천자인 경우 암묵적으로 해당 작품의 공연 과정에서 전권을 장악하는 사례가 즐비했다. 쟈넷 막스의 〈뻐꾹이〉는 이서향의 번역으로 이루어졌기에 해당 작품에 대한 공연과 제작에 관한 권한을 이서향이 일임받았을 가능성이 매우 큰 경우였다. 더구나 메인 공연작인 김진수 작 〈길〉은 이서향 연출로 무대화되었을 뿐만 아니라, 〈길〉의 각색 과정에도 이서향은 유치진과 함께 관여한 바 있다(이서향, 「극연좌 십팔회 공연을 앞두고(2) 〈길〉을 연출하며」, 『동아일보』, 1938년 5월 27일, 3면).

이러한 논쟁은 불가피하다고 말한 바 있다.[53]

> 극연은 18회 공연을 계기로 신극 전문화의 제 일보를 내디딘다. 그러나 아직까지 신극 전문화의 가능, 불가능의 문제가 귀치 안토록 시끄럽다. 사람들은 말한다. 일, 객관적 정세의 불리, 이, 인물 빈곤, 삼, 역량의 부족, 물론 어김없는 신극의 현상이다. 이 현상 우에 두 가지의 모순 개념을 노코 점을 쳐 볼쩨 벌서 추리는 간단하다. 극연좌는 흥행극단으로 전락할 수밖에 없을 것이다. 이러케 결론이 지어진다.[54](밑줄:인용자)

이서향의 추정('추리')은 크게 어긋나지 않았다. 극연좌는 신극 전문화의 길을 표방하면서, 개칭 시점부터 그들이 그토록 비판하던 흥행극단(직업극단)의 극단 변신을 겨냥하고자 했다. 대외적인 목표로는 신극의 계승을 주장하면서도 내부적인 변화로는 대중극단으로의 변화를 암묵적으로 용인한 셈이다.

이서향 본인도 제17회 정기 공연까지의 극예술연구회가 소인극단으로서 공헌을 해왔다고 전제하고, 그 문화사적 의의를 '신극의 소지(素地)를 직혀왓다'는 점에서 찾고 있다. 그리고 제18회 정기 공연 이후, 즉 극연좌로의 탈바꿈 이후에 극예술연구회는 '이 소지 밑에 잠자든 모든 가능을 발굴'하여 신극의 정립에 매진해야 한다는 주장을 펼쳤다.

극예술연구회가 흥행극단으로 변모하든 그렇지 않든 간에, 극연좌가 해야 할 일이 있으며 그 임무는 신극의 올바른 정립과 무관하지 않다는 논조이다. 이러한 논조는 극예술연구회의 역할이 실제로 막중하며, 그 막중함을 위해서 연구극단이냐 혹은 직업극단이냐 하는 사소한 문제에 집착하기보다는, 극예술연구회의 연극이 '취미적 연극 모방(趣味的 演劇 模倣)에 탐닉(耽溺)'에서 벗어나야 한다는 일종의 경고로 판단된다.

다른 각도에서 보면, 이러한 경고는 중간극에 대한 인정이다. 극예술연구회가 추구하는 신극의 이념을 고수하기 위해서라도 극단의 변모는 필요했고, 극단의 운영과 존속을 위해서라도 신극 이념만의 고수는 불필요했다. 어떠한

53) 이서향, 「극연좌 18회 공연을 앞두고(2):〈길〉을 연출하며」, 『동아일보』, 1938년 5월 27일, 3면.
54) 이서향, 「극연좌 18회 공연을 앞두고(2):〈길〉을 연출하며」, 『동아일보』, 1938년 5월 27일, 3면.

방식으로든 극예술연구회는 연극의 이념과 극단의 운영이라는 두 가지 목적을 융합해야 했다.[55]

결국 극예술연구회는 연극의 이념을 높게 상정하고 그 이념의 완수를 위해 나아가야 하지만, 그 과정에서 극단의 전체 운영과 존속을 위해 흥행극단으로의 변화 역시 감수해야 했다. 연극의 이념은 신극(단)을 지향하되 극단의 운영은 대중극(단)에 둔 채로 양자의 장점을 결집하고 단점을 축소하기 위해서 노력하는 연극의 형태는, 1937-8년 시점에서는 '중간극'으로 불렸다. 그러니까 극연은 중간극 단체로 전환과 그에 대한 인정을 1938년 4월 시점에서 대외적으로 표방한 셈이고, 이를 계기로 신극과 대중극의 융합을 암묵적으로 도모하던 그 이전의 행위와 노력이 '극연좌'라는 가시적인 지표로 표현된 셈이다.

마지막으로 1938년 극연좌 창립과 관련된 극연 내외 상황을 요약해 보자. 유치진과 서항석은 신극의 명맥과 체모가 필요했기 때문에 극연좌를 신극의 후신으로 어떻게든 고집하고자 했고, 대중극의 약진과 필요성을 목격하고 있던 당시 연극계 인사들은 극연좌를 대중극(단)으로의 변모로 수용할 수밖에 없었다. 하지만 신극과 대중극의 첨예한 대립 위에서 연극적 출발을 시작하지 않아도 되었던 이서향 같은 신인으로서는 신극도 아니고 대중극도 아닌 또 다른 연극으로 극연좌의 연극을 인식할 수밖에 없었다. 그러한 연극에 가장 근사한 개념은 중간극이었다. 1937-8년 시점에서 조선 연극계는 중간극의 이념을 구경하고 있었고, 중간극 극단의 탄생을 목격하고 있었다. 더구나 중간극(단)으로의 변모는 비단 신극의 기치였던 극예술연구회만의 결정은 아니었다. 이미 그 시대의 많은 극단은 신극과 대중극의 엄격한 경계 너머의

55) 서항석은 중간극의 등장을 두고 4가지 사례 유형을 제시한 바 있는데, 그가 가장 높게 평가한 유형은 "연구극도 아니고 흥행극도 아닌 연극"이었다(서항석, 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937년 6월 29일, 7면). 극연좌 개칭 전후의 극연의 연극은 명분상으로 연구극을 지향했지만 이미 대중 친화적 경도로 인해 연구극만도 아닌 상태였고, 대외적으로는 흥행극을 지향하지 않는다고 주장하면서도 결과적으로는 전문극을 지향하면서 흥행극도 아닌 연극을 목표로 삼고 있는 상황이었다. 그렇다면 극연좌에서 본격적으로 천명된 그들의 연극은 '연구극도 아니고 흥행극도 아닌 연극'의 상태였다고 해야 하는데, 이는 서항석이 인정한 중간극의 이상적 모델에 해당한다.

연극을 필요로 하고 있었다. 그 역시 그 시대에는 중간극이 담당할 수밖에 없었다. 극연좌는 신극에서 변모된 최초의 중간극 극단이었다.

▮ 참고문헌

「18회 공연」, 『동아일보』, 1938년 5월 23일.
「극연(劇硏) 제8회 공연 검열불통과(檢閱不通過)로 연기」, 『동아일보』, 1935년 6월 30일.
「극연좌에 기(寄) 함」, 『동아일보』, 1938년 5월 14일.
「극예술연구회 '극연좌(劇硏座)'로 개칭(改稱)」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일.
「극예술연구회 '부활(復活)'」, 『동아일보』, 1946년 5월 28일.
「극예술연구회(劇藝術硏究會) '극연좌(劇硏座)'로 개칭(改稱)」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일.
「동경에 창립된 학생예술좌(學生藝術座)」, 『조선일보』, 1934년 7월 19일.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 10월 19일.
「라디오」, 『조선일보』, 1938년 2월 28일.
「빗난 역사(歷史) 남기고 극예술연구회불일해소(劇藝術硏究會不日解消)」, 『조선일보』, 1938년 3월 27일.
「연예(演藝)」, 『매일신보』, 1938년 4월 15일.
「예원각계현세(藝苑各界現勢)」, 『동아일보』, 1935년 1월 1일.
「직업화(職業化)한 극연(劇硏)!」, 『조선일보』, 1938년 3월 29일.
「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 『동아일보』, 1936년 1월 1일.
「하기(夏期)를 이용해 극예술연구(劇藝術硏究)」, 『동아일보』, 1931년 8월 7일.
김광섭, 「조선극단(朝鮮劇壇)에 제언(提言)」(4), 『조선일보』, 1933년 1월 13일.
김남석, 「1930년대 大衆劇團 '中央舞臺'의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 57, 대동문화연구원, 2007.
김남석, 「극단 낭만좌(浪漫座) 공연의 대중 지향성 연구」, 『한국극예술연구』 44, 한국극예술학회, 2014.
김남석, 「극예술연구회의 내부 분열과 조선연극협회의 신규 발족에 관한 연구」, 『민족문화연구』 98, 민족문화연구원, 2023.
김남석, 「재정 변동으로 살펴본 극예술연구회의 운영 정황과 대응 과정으로 도출된 '관중 본위'의 신방침」, 『한국예술연구』(28), 한국예술연구소, 2020.
김남석, 『조선 신극의 기치 극예술연구회』(Ⅰ-Ⅱ), 연극과인간, 2023.
김욱, 「극단 '극연좌(劇硏座)'의 공연을 보고」(상), 『동아일보』, 1938년 6월 3일.
김재석, 「극예술연구회 제2기 외국극 〈깨어서 노래 부르자〉 공연에 대한 연구」, 『어문학』 153, 한국어문학회, 2021.
돌이, 「극연(劇硏)의 전신(轉身)」, 『조선일보』, 1938년 4월 3일.
박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회, 1995.
백경, 「극평 극연좌의 〈뻐국이〉와 〈길〉을 보고」, 『조선일보』, 1938년 6월 6일.
서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003.
서항석(인돌), 「흥행계상연물(興行界上演物)의 분화(分化)」, 『동아일보』, 1935년 2월 15일.
서항석, 「〈검찰관〉에서 〈풍년기〉까지-넷날의 극예술연구회 7년 간 자최」, 『삼천리』 10-11, 1938년 11월.
서항석, 「나의 이력서」, 『서항석 전집』(5), 하산출판사, 1987.

서항석, 「중간극(中間劇)의 정체(正體)」, 『동아일보』, 1937년 6월 29일.
서항석, 「중간극의 정체」, 『동아일보』, 1937년 6월 29일.
유민영, 『한국근대연극사신론』(하), 태학사, 2011.
유치진, 「연극시평」, 『동랑 유치진 전집』(8), 서울예술대학교 출판부, 1993.
유치진, 「자서전」, 『동랑 유치진 전집』(9), 서울예술대학교 출판부, 1993.
유치진, 「조선 연극 운동의 당면 과제」(상·중), 『동아일보』, 1938년 4월 22-23일.
유치진, 「조선 연극 운동의 당면 과제」(하), 『동아일보』, 1938년 4월 24일.
유치진, 「조선극단(朝鮮劇壇)의 현세(現勢)와 금후활동(今後活動)의 다양성(多樣性)」, 『조선일보』, 1935년 7월 7일.
유치진, 「조선극단의 현세와 금후활동의 다양성」, 『조선일보』, 1935년 7월 7일 참조 : 유치진, 「조선연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하야」, 『조광』, 조선일보사출판부, 1935년 11월.
유치진, 「피곤한 조선예술계—경제조건보다는 문제는 기술자에」, 『조선중앙일보』, 1935년 5월 11일.
이광욱, 「'신극'의 지속을 위한 모색과 화두로서의 '중간극'」, 『인문논총』 73-2, 인문학연구원, 2016.
이민영, 「극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재 방식」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014.
이민영, 「전향 연극의 시원(始原), 극단 중앙무대」, 『한국극예술연구』 65, 한국극예술학회, 2019.
이서향, 「극연좌 18회 공연을 앞두고(2):〈길〉을 연출하며」, 『동아일보』, 1938년 5월 27일.
이서향, 「극연좌 십팔회 공연을 앞두고(2) 〈길〉을 연출하며」, 『동아일보』, 1938년 5월 27일.
이정숙, 「신극단 해체와 신극인 중심의 국민연극 기획-동경학생예술좌와 신쿄·신쓰키지 극단 해산을 중심으로」, 『한국극예술연구』 71, 한국극예술학회, 2021.
첨구자(尖口子), 「극연좌(劇硏座)에 기(寄) 함」, 『동아일보』, 1938년 5월 14일.

【Abstract】

A study on the position of Geugyesuryeonguhoe as shown in the declaration of the founding of Geugyeonjwa and its internal trends in the changes
: founding Re-read the 'Declaration'

Kim, Nam-seok*

Until now, Geugyeonjwa has not been recognized as a theater company that has secured its proper status in Korean theater history. Geugyeonjwa has been understood as an extension of Geugyesuryeonguhoe or treated as a meaningless successor. There were also views that recognized Geugyeonjwa's activities as those of a popular theater company. Nevertheless, there have been insufficient attempts to properly examine the launch of Geugyeonjwa and its status in theater history. Geugyeonjwa has been viewed as a failure or regret of Geugyesuryeonguhoe, and accordingly, attempts to seriously look at Geugyeonjwa have been rare. Therefore, this study aims to reconsider the internal and external meaning of the birth of Geugyeonjwa and its context in theater history, focusing on the founding declaration of Geugyeonjwa. Geugyeonjwa was a theater company that was launched as an extension of Geugyesuryeonguhoe, which advertised itself as a new theater group. However, its significance is quite different from that of its predecessor, and it should be understood as a useful case that fits the new theater ideology that was emerging in the Joseon theater world in the late 1930s.

Keywords: Geugyeonjwa, Geugyesuryeonguhoe, Lee Seohyang , Yoo Chijin, Seo Hangseok

접수일: 2025.06.30. ‖ 심사일: 2025.08.06. ‖ 게재확정일: 2025.08.20.

* Pukyong National Univ.