■ 민족문화연구 제88호(2020.08.31), 고려대 민족문화연구원, pp.363-399.
http://doi.org/10.17948/kcs.2020..88.363

극예술연구회 공연 체제의 변화와 제10회 정기공연 형식에 대한 일 고찰*

—제10회 정기공연에 이르는 도정에서 발현된 연극 콘텐츠의 형식 교류와 공연 체제 확산을 중심으로—

김남석(金南奭)**

목 차

1. 문제 제기
2. 극예술연구회 공연 체제의 전개 양상과 그 절충으로서 제10회 공연 체제
3. 제10회 정기공연의 공연 구성과 작품 체제
4. 제10회 정기공연의 체제와 그 의의

국문초록

극예술연구회의 공연 방식에 대해서는 현재까지 심도 있게 논구된 바가 없다. 그것은 극예술연구회가 정통 신극 단체였기 때문에, 신극 공연을 위한 일관된 공연 방식을 고수했다는 막연한 믿음과도 상통한다. 하지만 극예술연구회는 실제 공연 과정에서 상당한 혼란과 다채로운 시도를 모두 경험한 극단이었으며, 극단으로 격상되기 이전부터 다양한 위험을 해소하기 위해서 노력한 단체였다. 제1기 정기공연은 극예술연구회가

* 이 논문은 부경대학교 자율창의학술연구비(2019년)에 의하여 연구되었음.
** 국립부경대 국어국문학과 교수.

이러한 실패와 위험으로부터 벗어날 수 있는 경험을 쌓도록 해주었고, 1935년은 검열의 위험을 증폭시켜 이를 해소할 방안을 고안하도록 외부적 압력으로 작용했다. 그래서 제10회 정기공연은 제1회 공연부터 다양하게 시도했던 공연 방식이 일정한 수준의 안정감을 지니며 형식적으로 정착된 공연이었으며, 당대의 연극 문화적 환경과 교류하면서 극예술연구회가 도달한 일정한 형식적 성취에 해당했다.

주제어: 극예술연구회, 작품 선택, 공연 방식, 공연 체제, 제작 요건.

1. 문제 제기

많은 연구자가 극예술연구회를 1930년대 조선 신극의 선봉이자 해방 이전 시기 거의 유일한 실천 단체로 인정하고 있음에도 불구하고, 막상 극예술연구회의 공연 체제나 운영 방식에 관한 학문적 접근을 적극적으로 시행하지는 않았다. 대신 극예술연구회 관련 연구는 공연작(주로 창작극)에 대한 분석과 설명이 주류를 이루었고, 신극의 의의를 밝히는 연구 역시 대개 작품 연구나 활동 인물 논구에 주로 집중되는 상황이었다.[1)]

그러다 보니 극예술연구회를 신극 수립을 명분으로 내세우고 극계 정화를 천명하며 기존 상업/흥행/대중 연극과 대척점을 형성했던 단체로만 판단하고, 극단의 기조를 밝히는 연구 과정에서 공연작의 내용적 이해에 대한 비중을 지나치게 높이고 말았다. 그 결과 극예술연구회를 조선 극예술의 진흥과 발전을 위해 고군분투한 극단 혹은 연구 단체로 파악하는 데에는 일정한 성취를 보였지만, 정작 그들의 공연 체제나 작품 선정 등의 형식적인 측면에 대해서는 과거의 기본적인 연구 이상으로 나아가지 못했다.

유민영을 비롯한 일련의 연구자들은 1935-1936년 시점에서 크게 달라진 극예술연구회의 제작 상황을 공연 체제와 연결하는 데에 일정한 접근을 시도했다. 유민영은 제8회까지의 공연과 제9회 이후의 공연이 다르다는 사실을 인정하였고, 그 과정에서 창작극 치중과 공연장 변경(부민관 사용) 사안이 계

1) 최근 이러한 추세에서 벗어나고자 하는 일련의 연구 동향이 생성되었다. 다음의 논문은 대체로 새로운 각도에서 극예술연구회에 접근하고자 하는 시도로 볼 수 있다. 김윤정, 「극예술연구회의 관객에 대한 시각 고찰」, 『한국현대문학연구』 제54집, 한국현대문학회, 2018, 257-277면.

류되어 있다는 사실을 지적했다.[2] 하지만 아쉽게도 창작극 공연이 지니는 구체적인 양상과 의의에 대해서는 별도의 논의를 시행하지는 않았다.

이상우와 김재석도 극예술연구회의 레퍼토리를 민감하게 관찰한 연구자로, 번역극 레퍼토리에 대한 심도 있는 접근을 단행한 바 있다.[3] 이상우의 경우에는 창작극 레퍼토리를 통해 극예술연구회의 공연 현황을 다층적으로 살필 수 있는 계기를 제공하기도 했다.[4] 이러한 선구적 시각을 지닌 연구자들의 접근으로 인해, 이후 극예술연구회 관련 연구자는 공연작의 실체에 대한 상식을 취득할 수 있었고, 작품 경향에 대해 상당히 깊숙하게 접근할 수 있는 길을 마련할 수 있었다. 하지만 아쉽게도 추천 공연작의 조합에 나타나는 문제의식, 즉 창작극과 번역극이 1일 다작품 공연 체제로 연계되어 공연될 때 발생하는 상황에 대해서는 거의 알려지지 않은 상태이다. 이러한 연구상의 한계와 보완 필요성은 당시 극예술연구회가 당면했던 작품 선택과 공연 체제의 문제를 직시해야 할 당위성을 일깨우지 않을 수 없다.

더구나 극예술연구회 공연 체제에 대한 기존 통념은 신극 정립에 관한 극예술연구회의 이상적 대의에는 일정 부분 부합된다. 가령 극예술연구회가 레퍼토리가 대부분 서구극이었다는 주장이나, 제2기에는 창작극 공연으로 돌변했다는 식의 일방적인 주장이 그러하다고 해야 한다. 사실 극예술연구회는 신극 수립의 대의를 내세우기는 했지만, 그 대의를 달성하기 위한 구체적 지침(세부 방침)은 늘 일정하지는 않았다고 보아야 한다.

그런데도 그들이 신극 수립의 대의를 충족하기 위하여 공연 체제(공연 형식과 작품 체제)를 일관되게 유지하고 당초 운영 목표대로 극단 활동을 시행했는가에 대해서는 아직도 제대로 검증하지 못하고 있다. 지금까지도 극예술연구회 공연 연보를 제시하는 수준에서 그들의 공연 연계 활동을 점검하고

---

2) 유민영, 『한국근대연극사신론』, 태학사, 2011, 382-384면.
3) 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997, 122-123면; 김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014, 64-66면.
4) 이상우, 「극예술연구회의 창작극과 유치진」, 『인문연구』 제18-1호, 영남대 인문과학연구소, 1996, 131-140면.

있으며, 한걸음 진전된 연구를 통해 창작극과 번역극을 가르고 그 의의를 별도로 나누는 접근에서도 그들의 작품 경향만을 대분하는 인상을 주로 남겼다.

하지만 이러한 대체적인 인상만으로는 극예술연구회의 실체를 제대로 파악할 수 없으며, 그들 공연의 진정한 방향성을 점검할 수도 없을 것이다. 특히 창립 당시 극예술연구회 회원들이 제시했던 이상적인 공연 환경(회원들의 합의)이 그 이후에 실천적으로 수행되었는가를 점검하면 더욱 해당 활동에 관한 연구가 필요하다는 문제 제기를 부인하지 못하게 된다.

따라서 이 연구에서는 공연 형식과 체제에 대한 새로운 접근이 필요하다는 인식에 공감하고 극예술연구회의 공연 형식에 대한 통시적 접근을 시도하고자 한다. 우선 극예술연구회가 시행했던 레퍼토리 선택 방식과 공연 작품의 조합 방식에 대해 살펴보고, 그러한 선택과 조합의 양상에서 제10회 공연이 지니는 의의에 초점을 맞추고자 한다.

이러한 초점화를 위해서는 창립부터 극예술연구회가 작품을 선택하는 과정을 비교하여 통시적인 접근을 시행하지 않을 수 없다. 단독 작품 공연 체제(1일 1작품)와 다중 작품 공연 체제(1일 다작품)의 양상을 비교하여 살펴보고, 가급적 극단 내부 사정과 연계하여 해당 공연 체제를 선택할 수밖에 없었던 초기(제1기) 상황을 일별하고자 한다. 그리고 1935년 '액년'을 겪으면서 변모하는 공연 체제와 그에 대한 인식 변화를 바탕으로, 1936년 신방침에 의한 실질적인 첫 공연이라고 할 수 있는 제10회 정기공연의 공연 형식과 작품 조합을 아우르는 공연 체제에 대해 집중적으로 논구하고자 한다.

그래서 이 연구에서는 해당 공연의 미학적 수준이나 비평적 성패를 논구하는 데에서 벗어나, 극예술연구회의 운영진이 레퍼토리를 선정할 때 봉착했던 문제나 검열로 인한 작품 구성 방식의 변화 그리고 운영진의 미세한 인식 변화에 따른 공연 방식의 변화 가능성에 대해 집중적으로 고찰하고자 하였다. 제10회 정기공연은 극예술연구회의 초기 혼란과, 공연 방식의 혼융(융합), 그리고 검열에 대한 대처 방식이 어느 정도 분석되고 그 해결책이 강구된 상황에서 시행된 정기공연이었다. 그래서 그 공연 체제는 극예술연구회가 그들 자신의 공연 목적에 부합하는 방식으로 선택한 공연 방식이었다는 점도 크게 고려되었다.

2. 극예술연구회 공연 체제의 전개 양상과 그 절충으로서 제10회 공연 체제

1) 단체 창립 공표와 시연 공연의 간극

많은 이들이 확고하게 믿고 있는 바와는 달리, 극예술연구회의 공연 방식은 처음부터 확고한 방침을 수립하고 있지는 못했다. 극예술연구회는 1931년 7월(8일) 창립을 선언하였지만,[5] 약 1년 정도의 시간이 흐른 후인 1932년 5월 4일에서 이른바 최초 공연(제1회 공연)을 시행할 수 있었다.

극예술연구회는 제3회 공연 직전까지를 시연으로 규정했는데, 그 이유는 극예술연구회의 정기공연이라기보다는 산하 단체였던 실험무대의 자율적 공연으로 치부하기 위해서였다. 동인 체제로 출범한 극예술연구회가 연극 이론과 희곡 창작 그리고 비평 활동 등에 주력하는 연구 단체의 성격을 지향했기에, 실제 공연으로 대표되는 실천부와는 일정한 거리를 두지 않을 수 없었다.[6]

제3회 공연을 준비하면서 극예술연구회는 서무부, 연구부, 사업부과 함께 실천부가 포함되는 4개 부서 체제로 정립되었고, 실천부는 한 해 목표로 매년 3회 이상의 공연 활동을 시행할 것으로 원론적으로 의결했다.[7] 제3회 공연부터는 실험무대에 의한 시연이 아니라 정기공연 형식의 연극으로 전환했다.[8]

이러한 공연 형식(체제)의 혼란은 극예술연구회의 창립부터 어느 정도 예견된 결과이기도 했다. 극예술연구회가 1931년 창립을 공표하면서 제시한 조직도에는, 연구부와 사업부가 명시되어 있었다. 연구부는 주로 희곡 창작과 번역/번안을 아우르는 연구 활동에 집중하고, 사업부는 신극 수립을 위한 일체 사업으로 관련 단체, 배우 양성, 강습 활동 등에 주력하면서 그 사업의 일환으로 '(실제)공연'도 염두에 두자는 일종의 확장을 염두에 둔 기획이었다.[9]

하지만 창립 직후 극예술연구회는 주로 연구 목적 단체 수립에 비중을 두

5) 「신극수립을 목표로 획기적 단체 출현」, 『동아일보』, 1931.7.19., 4면.
6) 제2기에 접어들면 연구부와 실천부의 대립은 더욱 첨예해진다. 이광래, 「유치진 론」, 『풍림』 제4집, 1937.3., 34면.
7) 「극예술연구회 내용을 확충」, 『동아일보』, 1933.1.18., 4면.
8) 「문단인(文壇人)의 연극」, 『동아일보』, 1933.2.9., 4면.
9) 「신극수립을 목표로 획기적 단체 출현」, 『동아일보』, 1931.7.19., 4면.

고 활동하였고, 점진적으로 사업부 소속의 업무들을 추진해나가기는 했지만, 그 최종 결과물에 해당하는 실제 공연 성사는 좀처럼 이루어지지 못하고 있었다. 이러한 현상은 두 가지 각도에서 해석될 수 있다. 하나는 처음부터 극예술연구회는 실제 공연, 즉 극단으로서의 활동과는 거리를 두었다는 점이고, 다른 하나는 그러한 의지를 비록 보유하고 있었지만 창립 무렵에는 연극 제작 극단으로서의 역량을 미처 갖추고 있지 못했다는 점이다.

사실 극예술연구회의 초기 운영을 보면 이러한 두 가지 측면이 혼융되어 있었다고 보아야 한다. 하지만 점차 극예술연구회는 차츰 사업부의 활동을 확대하면서 후자의 우려를 줄이고 전자의 시각을 교정하려 한 활동이 대두되었다, 그 절차는 대략 다음의 절차를 거쳤다. 극예술연구회는 1931년 8월 극예술강좌를 시행한 이후,[10] 그 수강생을 중심으로 산하 극단을 별도로 조직하였고,[11] 시험 공연 격으로 〈검찰관〉을 무대화하면서 공연 활동을 성사시킬 수 있었다.

이 공연을 한 달 정도 남겨 둔 4월 무렵에 극예술연구회의 공식 대변자 역할을 했던 『동아일보』 기사로 흥미로운 논평이 게재되었다. 다음 글에서 '시연'에 대한 극예술연구회의 입장은 주목된다.

> 신극 수립을 목표로 일어난 극예술연구회에서는 최근에 회관을 내어 어성정 30번지에 옮기고 직속극단 실험무대의 공연 준비에 힘써 오든 바 이번에 동회 주최와 본사[동아일보사] 학예부 후원으로 다음과 가티 제1회 시연을 하기로 되었다. (…) 그런데 이번 공연을 시연(試演)이라 하는 것은 다른 때 다른 곳에서 공연코저 그 준비로 한다는 의미가 아니오 극예술의 '연구'와 '실험'을 표방하는 단체이니만치 그 공연도 '시연'이라 하는 것이라 한다.[12](밑줄: 인용자)

극예술연구회는 실험무대가 내건 시연(試演)이 흔히 이해되는 "무용이나 연극 따위를 일반에게 공개하기 전에 시험적으로 상연(함)"하는 연극을 뜻하지 않는다고 힘주어 주장하고 있다. 이른바 자신들의 단체가 '연구와 실험을 표방하는 단체'이기 때문에, 일반 공연이지만 시연이라고 명칭을 부여했을

10) 「하기를 이용해 극예술연구」, 『동아일보』, 1931.8.7., 4면.
11) 「극예술연구회 직속 '실험무대' 출현(出現)」, 『동아일보』, 1931.11.8., 4면.
12) 「신극운동의 선봉 '실험무대 시연」, 『동아일보』, 1932.4.14., 5면.

뿐이라며 그 의의가 낮게 평가되는 것을 극구 방어하고자 했다.

하지만 극예술연구회가 내놓은 변명을 액면 그대로 이해한다고 해도, 〈검찰관〉 공연은 극예술연구회의 공연이 아니라, 그 직속극단 실험무대의 공연이었으며, 주요 회원들은 찬조 출연으로 공연에 간접 관여한 것이 아니라는 논리는 얼마든지 성립된다. 바꾸어 말하면 공연의 책임(공연 유무와 성패)과 무관하게 극예술연구회의 주 활동 목적인 연구와 비평 업무에 타격을 받지 않겠다는 방어 논리 혹은 책임 회피 방안이 은연중 작동하고 있다.

이러한 난처한 입장은 극예술연구회가 전면으로 들고나온 '신극 수립'과 '극계 정화' 그리고 연극의 질적 수준의 향상 방침과 무관하지 않다. 극예술연구회는 연극계에서 여타 극단의 모범이 될 수 있는 수준 높은 공연을 제시하지 않고는 그동안 대중극단과 조선 연극계를 비판해 온 자신들의 입장과 상충되는 모순을 저지를 수밖에 없는 입장이었다.

자신들이 비판해 온 질 낮은 연극, 상업성에 도취한 작품, 일반 대중의 얄팍한 감수성을 자극하는 공연(연기) 등에서 스스로 진전된 바를 실제 공연을 통해 보여주지 못할 경우, 그들이 1년 가까이 시행해 온 연극 강습이나 창작 원리 설파 혹은 연극 비평의 논조를 자체적으로 위협하고 자신들의 위엄을 스스로 손상하여 자신들의 연극계 위치를 감등할 위험을 강하게 감수할 수밖에 없었다. 그래서 이러한 책임에서 벗어날 수 있는 공연 활동이 필요했고, 가급적이면 그 위험성을 줄일 수 있는 각종 제도적 장치들이 요구될 수밖에 없었다.

이로 인해 극예술연구회는 자체 공연을 기획 추진한 것이 아니라, 산하에 직속 단체를 재설립하여, 해당 단체로 하여금 실험적 성격의 공연을 수행하도록 일정 부분 조율하고자 한 것이다. 이것은 일종의 틀짓기 전략을 수행하기 위한 현장 전술이라고 할 수 있다. 이로 인해 공연 실패에 대한 직접적인 책임에서 벗어날 수 있었고, 연구 단체 격이었던 자기 단체의 공연 수행 여부를 점검할 기회를 확보할 수 있었다. 극예술연구회의 회원 중에서 홍해성을 제외하고는 전문 연극인이 없었다고 할 때, 이러한 안전 장치(직속 극단에 의한 분담 공연)는 극예술연구회의 위명과 체면을 손상하지 않고도, 극단으로의 변모 가능성을 조심스럽게 타진해 볼 수 있는 시험대를 제공했다고 하겠다.

그 결과 극예술연구회 제1회 공연이자 직속극단 실험무대의 창립작이었던 〈검찰관〉은 5막의 대작을 1일 1작품으로 치루는 외형적 기염을 토해냈지만, 내부적으로 볼 때 불안정하고 복잡한 사정을 완전히 해결하지 못한 공연이었다. 또한, 극단(극예술연구회를 그렇게 부를 수 있다면)의 전력을 기울여 그 성사 여부와 성패를 가늠하는 일반적인 창립 공연과 궤를 달리하는 공연이라는 사실을 부인하기 어렵다. 그것은 극예술연구회의 공연에 대한 부담과 실패 우려에서 기인했지만, 그 이후의 혼란을 자초하거나 극단으로서의 목표를 처음부터 혼란스럽게 만드는 위험 요소로 남은 사례이기도 했다.

2) 공연 준비의 난관과 공연 체제의 혼란

첫 공연(성패)에 대한 간접적인 대비에도 불구하고, 공연/제작 과정은 곤란하기 이를 데 없었다. 정식 회원뿐만 아니라 실험무대 단원들의 공연 전력 자체가 일천하다 보니, 사소한 준비 작업도 순탄하게 이행되지 못했다. 작품 선정을 둘러싼 논란은 그들이 공연을 결정하고 최초로 봉착한 난관이었다. 극예술연구회 내에는 작품 선정을 둘러싼 집단 내 통일된 결정 절차가 없었다. 회원들의 '갑론을박'을 거쳐 간신히 제1회 창립 공연 작품을 선정하고 우여곡절 끝에 공연을 성사시킬 수는 있었지만, 그 과정에서 내부 문제는 해소되지 않은 채 남고 말았다.

회원들의 회합(논의)을 통해 결정한다는 원론 격 합의는 제2회 공연에 이르면 더 큰 혼란을 양산했다.[13] 창립 공연에서 작품(〈검찰관〉) 선정(절차)에 불만과 회의를 품고 있었던 회원들은 각자의 의사를 강도 높게 피력하며, 자신들이 천거한 작품을 공연해야 한다고 요구했다. 〈검찰관〉의 공연미학적 문제와 적자 경영에 대한 이의 제기는 자신들의 주장을 관찰하려는 분파적 주장으로 이어졌다. 이로 인해 제2회 정기공연에서는 단일한 작품 합의에 실패했고, 촉급하게 치러진 제2회 공연에서는 결국 제1회 공연 방식과는 달라진 방식을

13) 제1-2회 공연은 최초의 12명의 회원의 의사에 따라 결정되었다. 이들은 동인의 성격을 지니고 있었고, 실험무대 단원과는 신분이나 결정권에서 차이를 보였다. 서항석, 「극연경리의 이면사」, 『극예술』 제5호, 1936.9., 27면.

선택해야 했다. 그래서 제2회 공연은 1일(1회) 3작품(다작품) 공연 형식이 적용되었으며, 서구의 단막극 3편을 연속(동시) 상연하는 방식이 적용되었다.

극예술연구회가 신극 수립의 기치를 내세우고, 대중극으로 뒤덮인 조선 연극계를 정화한다는 목적을 천명했지만, 극예술연구회의 공연 체제는 제2회 공연에서 벌써 대중극(계)의 공연 체제와 변별력 있는 공연 체제를 고수하지 못하게 된 셈이다. 더구나 제1회 공연과 제2회 공연 체제 사이에서 일관성 역시 상실되었다.

그 이유는 다양하게 분석될 수 있다. 가령 제2회 공연을 준비하는 기간이 짧고, 1일 1작품 공연이 지니는 연습과 제작의 중압감이 크며, 서로 다른 욕구를 가진 회원들의 의사를 골고루 존중해야 한다는 내부 사정이 분명 존재하고 있었고, 지리한 공연에 대한 개선 의지도 포함되어 있었다.[14] 특히 제1회 공연에서 상당한 채무를 졌고, 이를 회원(동인) 각자가 25원씩 비용을 분담하면서, 제2회 공연에 대한 회원들의 결정권 역시 상승했다.[15] 제1회 공연을 정리하는 시점에서 350원의 공연 찬조금을 확보할 수 있었는데,[16] 이를 이용하여 제2회 공연을 치르고 전 공연의 적자를 만회하겠다는 조급한 심리도 그 요인으로 작용했다.

이처럼 내부 사정과 외부 찬조가 결부되면서 긴박하게 진행된 제2회 공연은, 단막극 세 편을 기획, 제작, 연기, 관람하는 공연으로 마무리되었다. 이로 인해 대중극단들이 주로 사용하고 있던 세 작품 공연 체제와 외형적으로 유사해지는 결과를 낳고 말았다.

더 심각한 문제는, 이후 극예술연구회가 단독 작품 공연 체제(1일 1작품 공연 방식)과, 다작품 공연 체제(1일 다작품 공연 방식) 사이에서 갈피를 잡지 못하고 계속해서 혼선을 야기할 여지를 강하게 남겨두었다는 점이다. 극

14) 김남석, 「제2회 극예술연구회 공연 현황과 〈옥문〉의 위치」, 『한국연극학』 제72호, 한국연극학회, 2019, 9-14면.
15) 제1-2회 공연 준비 과정 중 재정 확보 방안에 대해서는 다음 논문을 참조했다. 김남석, 「재정 변동으로 살펴본 극예술연구회의 운영 정황과 대응 과정으로 도출된 '관중 본위'의 신방침」, 『한국예술연구』 제28호, 한국예술연구소, 2020a, 234-239면.
16) 서항석, 앞의 글, 27면.

예술연구회는 기본적으로는 1일 1작품 체제의 공연을 희망하고 있었지만, 그 희망 사항을 전격적으로 실현시켜야 할 당위나 방향성을 확정하지 못했다. 그래서 1일 1작품 공연 체제는 희망 사항으로만 남았는데, 희망 사항으로만 놓고 판단한다면 대중극계도 이와 크게 다르지 않았다. 동양극장의 경우 최초 1일 1작품 공연 체제로 무대화된 〈단종애사〉에 대한 기대와 자부심을 표출한 바 있었다.

사실, 극예술연구회 제1회 공연이 5막의 장막 희곡 〈검찰관〉이었다는 점은 그 공연 수준을 떠나 조선 연극계에 충격을 줄 소지는 상당한 편이었다. 그런데 이러한 정기공연의 파장을 잇지 못했고, 1일 3작품 공연 체제와 혼선을 빚으면서 신극의 기치는 그만큼 분명하지 못한 현실의 벽 앞에서 주저하는 양상을 빚게 된 것이다.

다만 단독 작품 공연에 대한 갈망이 완전히 사라진 것은 아니었다. 제3회 공연 역시 1일 3작품 공연 체제로 치러졌음에도 불구하고, 극예술연구회는 제4회 정기공연에서는 〈무기와 인간〉을 단독 공연하였고,[17] 제6회와 제7회 정기공연에서는 각각 〈인형의 집〉과 〈앵화원(벚꽃동산)〉을 공연하는 움직임을 선보였다. 이러한 기조는 중간에 불규칙하게 변했고 어느 시점(특히 1935년 다수의 검열 보류 사태를 경험하면서)부터는 핵심 운영 정책에서 제외되기도 했지만, 1935년 봄 〈춘희〉(무산)나 1935년 6-7월 〈소〉(무산) 등의 단독 공연 계획으로 표출되기도 했다.

【표 1】 제1~9회 극예술연구회 공연 체제 현황[18]

		단독 작품 공연 체제(1일 1작품)	다(중) 작품 공연 체제(1일 다작품)	비고
제1기	제1회	〈검찰관〉(5막)		실험무대의 '시연'
	제2회		〈관대한 애인〉(1막), 〈옥문〉(1막), 〈해전〉(1막)	

17) 제4회 정기공연에서는 본래 〈무기와 인간〉과 함께 이서향의 〈제방을 넘은 곳〉을 동시에 공연하려 했지만, 〈제방을 넘은 곳〉이 검열에 걸려 공연이 무산되자 〈무기와 인간〉 단독 공연으로 변경하였다. 그만큼 〈무기와 인간〉에 대한 극예술연구회 측의 공연 의지는 컸다고 판단해야 할 것이다.
18) 밑줄(음영)은 최종 성사된 각 정기공연의 공연 체제.

	제3회		〈기념제〉(1막), 〈우정〉(1막), 〈토막〉(2막)	최초 창작극 공연 시행
	제4회	〈무기와 인간〉(3막)	〈제방을 넘은 곳〉(1막) (검열 불통과로 공연 무산)	계획 단계에서는 〈제방을 넘은 곳〉의 다(중) 작품 공연 체제
	제5회		〈바보〉(1막), 〈베니스의 상인〉(법정 장면), 〈버드나무 선 동리의 풍경〉(1막)	창작극 포함
	제6회	윤백남의 사극(무산)		제6회 공연에서는 검열 무산작도 단독 작품 공연 체제 선택, 최종적으로 단독 작품 공연 체제로 무대화
		〈은담배합〉(무산)		
		〈인형의 가〉(3막)		
	특별	-	-	삼남수해구제공연으로 〈홍발〉(1막)만 공연
	제7회	〈앵화원〉		제1기 마지막 공연이자 단독 작품 공연
제2기 ~	제8회	〈춘희〉		자체 문제(배역)로 무산
		〈소〉		검열불통과로 무산(계획)
			〈토성낭〉, 〈줄행랑에 사는 사람들〉	검열불통과로 무산(계획)
		〈주노와 공작〉(3막)		검열불통과로 무산(계획)
			〈한낮에 꿈꾸는 사람들〉(1막), 〈작가생활보〉(1막), 〈제사〉(1막)	다중 작품 공연 체제로 성사
	제9회	〈어둠의 힘〉(5막)		계획상으로는 단독 공연
			〈어둠의 힘〉(3막), 〈승자와 패자〉(1막 3장), 〈무료치병술〉(1막)	검열로 〈어둠의 힘〉의 무대화가 3막까지만 허용되자 다중 작품 공연 체제로 전환

제10회 공연 직전까지 공연 체제와 작품 선택 과정을 정리하면, 단독 작품 공연 체제와 다(중) 작품 공연 체제가 거의 1 대 1의 비율로 시행되었음을 확인할 수 있다. 정기공연이 최종적으로 성사된 경우만 따지면, 단독 작품 공연 체제로는 총 네 차례 정기공연이 시행되었고, 다 작품 공연 체제로는 총 다섯 차례 정기공연이 시행되었다.

특이 사례로 제4회와 제9회를 들 수 있는데, 제4회는 다 작품 공연 체제로 시행하려 했던 정기공연이 단독 작품 공연 체제로 치러졌고, 제9회는 그 반대 양상을 보였다. 이처럼 극예술연구회 공연(제9회까지 정기공연만 집계)은 단독 공연과 다중 공연의 양상이 반반의 비율로 섞여 있었고, 상황과 검열에 따라 지그재그 형태로 교환되는 패턴을 드러내고 있었다.

이러한 상황은 극예술연구회가 작품의 선택과 조합, 공연 방식과 체제에서 적지 않은 혼란을 경험했으며, 일관된 원칙을 적용하지 못했음을 증명한다고 하겠다. 단독 작품 공연 체제 사례에서도 목표대로 시행된 것이 아닌 사례도 포함되어 있고, 다 작품 공연 체제도 단독 작품 공연 체제가 무산되면서 생겨난 부수적 성과인 사례가 발견되고 있다. 무엇보다 공연 체제 자체를 결정하는 과정에서 두 방식 중 우선 순위를 찾기 어려웠으며, 공연 체제 추천/결정 방식 자체가 유동적이었다.

여기에 검열의 문제가 이러한 공연 체제를 더욱 복잡하게 만든 것도 부인할 수 없는 사실이었다. 다만 검열의 결과를 떠나서 극예술연구회가 일관되게 공유하려고 했던 공연 체제가 적어도 제1기 내내 불확정적이었다는 평가는 피해갈 수 없을 것이다. 그만큼 극예술연구회 제1기 공연 체제는 불안정했다.

이러한 불안정한 패턴이 그나마 안정적인 패턴을 보이는 시점은 제2기에 진입 무렵이다. 결과적으로 제8회 공연은 다(중) 작품 공연 체제로 성사되었고, 제9회 공연도 다중작품 공연 체제로 마무리되었다. 그렇다면 1일 1작품의 운영 기조(희망 사항)가 실제 방침에서 본격적으로 제외되거나 시기적으로 보류되기 시작한 시점은 관중 본위의 연극 정책이 주요하게 부상하는 제2기 무렵으로 보아야 한다.[19]

제2기 활동에서 돌입하면서 1일 1작품 공연(체제)에 초점을 맞추는 공연 기획은 제대로 성사되지 못하기 일쑤였고 제작과 훈련 그리고 인력 동원의 측면에서 부담이 커지는 상황을 외면하기 어려웠다. 다만 그 이전까지 극예술연구회는 단독 공연에 대한 시책을 완전히 포기하지 않는 단체였고, 가급적이면 대작 공연에 대한 관심을 거두지 않는 단체였으며, 특별한 공연의 경우에는 단독 작품 공연 체제를 우선 염두에 두는 단체이었다는 사실만큼은 부인하기 힘들다고 해야 한다. 비록 제1기 정기공연에서 두 체제 사이를 왕복했지만, 이는 단독

19) 극예술연구회 제2기의 시작점은 1935년 1월 1일 공식적으로 간사 진영이 개편된 시점에 해당한다. 이 시점부터 검열 강화로 인한 '액년'의 고초가 동반되었고 거듭되는 공연 무산으로 인해 1936년 1월 신방침 발표되는 연속적인 결과들이 산출되었다는 점에서, 1935년(1월 1일)은 극예술연구회의 제1차 전환이 가시화되는 분기점에 해당하며 그 이후 시기는 제2기로 지칭 가능하다고 하겠다.

공연 체제를 그나마 고수하려는 노력의 소산이었다고 할 수 있다.

이러한 정책 기조의 양상을 두루 감안할 때, 대략 1935년까지는 그래도 1일 다작품 공연 체제를 조심스럽게나마 차순위로 두려는 성향이 남아 있었다. 이 시점에서 다 작품 공연 체제는 단독 작품 공연을 추진하다가 그 기획이 무산되었을 때, 무산된 공연을 대체 방식으로 거론되는 사례가 더욱 빈번했다. 가령 제8회(1935년 11월) 공연이 계속 무산되자 〈한낮에 꿈꾸는 사람들〉(이무영 작), 〈작가생활보(作家生活譜)〉(쿠르트리느(Georges Victor Marcel Moineau) 작), 그리고 〈제사〉(유치진 작)로 간신히 공연을 치른 듯한 인상을 남겼다. 1935년 검열 강화로 인한 상연 예비작 선정의 곤란함을, 단막극 세 작품의 다작품 공연으로 해결한 셈이다. 다만 이 과정에서 유치진의 작품이 포함되고 서구극 위주의 이전 공연 관례를 다소 변경시키는 주목할 변화가 발생했다.[20]

제9회 공연에서도 이러한 상황은 다소 비슷하게 확인된다. 당초 톨스토이(Lev Nikolaevich Tolstoi) 원작, 이광수 번역의 〈어둠의 힘(Власть тьмы, The Power of Darkness)〉을 5막(6장)으로 공연하고자 했으나 검열로 인해 3막까지만 공연 허가가 나오자, 〈승자와 패자〉(골스워디 작, 장기제 번역)와 〈무료치병술(수전노)〉(이무영 작)을 결합하여 1일 3작품 체제로 공연한 사례가 그것이다.[21]

하지만 제9회 공연은 제8회 공연과는 다소 차이를 보이는데, 극예술연구회는 톨스토이 작품의 공연을 포기하고 새로운 대체 작품 3편을 고르는 대체안을 선택하지 않았다. 물론 톨스토이 작품을 공연하는 대신 대체작으로 대작 장막극을 고르는 선택도 고려하지 않았다. 검열에 의한 작품 일부 유보에 직면한 극예술연구회는, 1일 1작품 공연을 고수하거나 그 무산 형태로 대체 3작품을 선택하는 양단 간의 선택을 감행한 것이 아니라, 자신들이 계획에 따라 공연하고자 했던 작품(〈어둠의 힘〉을 가급적 그대로 유지하면서도 관객들이 익숙하

20) 김남석, 「공연작 〈제사〉를 통해 본 극예술연구회 창작극의 역할에 관한 연구」, 『인문논총』 제52집, 경남대 인문과학연구소, 2020b, 5-28면.

21) 제9회 정기공연의 작품 선택과 무대화 과정에 대해서는 다음의 논문을 참조했다. 김남석, 「1936년 극예술연구회의 '신방침'과 제9회 〈어둠의 힘〉 공연의 의의」, 『한국학연구』 제72집, 고려대 한국학연구소, 2020c, 43-49면.

게 생각하는 1일 3작품의 묘미도 결합할 수 있는 양자 겸용의 묘를 발휘했다. 이러한 양자 겸용이 묘에는 인력 동원 상의 비밀도 숨어 있었다.

【표 2】 제9회 정기공연 출연 배우와 배역 사항

〈어둠의 힘〉 출연진 : 표생원(지주) 역 김일영(金一英), 후취 최 씨 역 오애엽, 애옥(전처소생) 역 김덕길, 애순 역 최진남, 떡쇠 역 이웅, 떡쇠 모 역 김복진, 떡쇠 부 역 맹만식, 박첨지 역 박상익, 큰말아주머니 역 백은희, 이웃 사람 억보 역 송재노, 간난이[22] 역 미상[23]
〈승자와 패자〉 출연진 : 키트 다란드(변호사) 역 이웅, 라리 다란드 역 송재노, 완더(라리의 연인) 역 김복진, 순사 역 최석기
〈무료치병술〉 출연진 : 김생원 역 박상익, 황 씨 역 백은희, 인덕(김생원의 아들) 역 김일영(金一英), 현순(인덕의 처) 역 오애엽, 아범 역 허전, 의사 A 역 최영수, 의사 B 역 맹만식[24]

〈어둠의 힘〉이 3막까지만 공연 허가되자, 극예술연구회는 〈승자와 패자〉와 〈무료치병술〉이 공연을 추가했다. 하지만 추가된 작품은 배우의 확대나 별도 충원이 필요하지 않은 작품으로 한정되었다. 〈어둠의 힘〉에서 주요 역을 맡았던 김일영(〈무료치병술〉의 인덕 역 겸함), 이웅(〈승자와 패자〉의 키트 다란드 역 겸함), 송재노(〈승자와 패자〉의 라리 다란드 역 겸함), 맹만식(〈무료치병술〉의 의사 B 역 겸함), 박상익(〈무료치병술〉의 김생원 역 겸함), 김복진(〈승자와 패자〉의 완더 역 겸함), 백은희(〈무료치병술〉의 황 씨 역 겸함), 오애엽(〈무료치병술〉의 현순 역 겸함) 등의 배우 대부분이 〈승자와 패자〉나 〈무료치병술〉에 재차 캐스팅되면서, 작품(수) 확대에 따르는 내부(출연) 부담이 자체적으로 완화되 수 있었다. 더구나 인력 분담 과정에서 극중 배역의 비중 역시 균등해지는 효과를 낳았다. 극예술연구회의 배우 진용은 그다지 풍부한 편이 아니었기 때문에, 이러한 인력 재배치와 역할 분담은 정기공연

22) 이광수 번역 〈어둠의 힘〉에서 '니키다'가 결혼을 약속했다가 저버린 '마리나'(혹은 '마링까')에 대응하는 인물이 '간난이'이다. 유치진, 「극연 제9회 공연을 앞두고(하)」, 『동아일보』, 1936.2.27., 4면.
23) 「약진 극연의 대공연 명일 오후부터 개막」, 『동아일보』, 1936.2.28., 5면.
24) 「약진(躍進) 극연의 대공연 명일 오후부터 개막」, 『동아일보』, 1936.2.28., 4면.

성사와 관련하여 중요 관건이 아닐 수 없다.

이 사례를 통해, 극예술연구회 측이 톨스토이의 〈어둠의 힘〉을 절반 분량만 공연하는 대신, 다른 단막극 작품을 추가하여 관람 시간과 관극 욕구를 충족하려 한 공연 체제상의 보강 의도를 읽어낼 수 있다. 당시 시점에서 극예술연구회로서는 〈어둠의 힘〉 공연을 그나마 유지하기 위하여 기존의 단독 작품 공연 체제를 보완하는 다작품 공연 체제(1일 3작품)를 선택하고 적극적으로 그 실현 가능성을 제고하고자 한 것이다.

따라서 공연 계획상으로 처음부터 1일 다작품 공연을 선호(선택)했다고는 볼 수 없다. 이 경우에도 극예술연구회는 당초 1일 1작품 공연의 필요성을 인정했고, 상황에 변화에 따라 1일 다작품 공연 체제의 묘미를 결합하기도 하는 운영 방식을 따른 경우이다.

이러한 공연 체제의 혼융은 원활한 레퍼토리의 적용으로 볼 여지도 적지 않지만, 반대로 공연 방식에 대한 분명한 철학과 유리한 형식을 구축하지 못한 여파가 현실적으로 고착화되는 징후로 볼 우려도 안고 있다. 실제로 제10회 공연과 제11회 공연은 제9회 공연에서 취사선택한 장막(극) 공연+단막(극) 공연의 유연한 조합 방식을 적극적으로 수용하고자 한 경우였다.

이처럼 극예술연구회는 기존 조선 연극계에서 통용되는 공연 체제(대중극단의 공연 체제 선용)를 전면 거부하지도 못하고, 그렇다고 이를 적극적으로 수용하지도 못하는 어정쩡한 상태에서 제1기 공연 활동을 수행했고, 이로 인해 1일 1작품 공연 체제가 혼란스럽게 공유되는 정기공연을 선보여야 했다. 제2기의 진입 단계에 해당하는 제8회와 제9회 정기공연에서도 그 혼란은 완전히 해소되지는 않았다.

다만 제8회 공연이 시행되고(1935년 11월) 신방침이 천명되면서(1936년 1월),[25] 극예술연구회 운영 기조에 점차 관중 본위의 방식에 더해지자, 1일 1작품 공연 체제의 우월성만을 인정하는 경향에서 상당히 탈피할 수는 있었다. 결국, 제9회 공연의 양자 겸용의 선택(단독 공연 계획에서 다 작품 공연

25) 「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 『동아일보』, 1936.1.1., 31면.

체제 보안) 이후, 제10회 공연 이후에는 1일 다작품 체제를 가급적 거부하는 경향에서 벗어나, 자신들의 연극적 기조(신방침과 관중 본위)를 유연하게 적용할 수 있는 자신들만의 공연 방식을 선택하는 일에 집중하기 시작한다. 그 가시적인 시작이 제10회 정기공연이었다.

3) 유연한 출발로서 제10회 공연과 독자적 통합 체제

극예술연구회 공연 체제의 변화를 일관하면, 제10회 공연 방식은 이채로운 공연 방식이 아닐 수 없다. 제10회 공연 방식은 단막극 3작품으로 구성되는 방식도 아니었고, 단독 작품 공연(방식)을 우월하게 인정하고 이 체제를 고수해 나가다가 현실의 장벽(가령 검열 등)에 봉착하여 예기치 못하게 얻은 불가피한 결과도 아니었기 때문이다. 형식적으로 가장 근접한 공연 체제인 제9회 공연이 서구극(번역극)의 압도적인 우위 하에서 치러졌다면(3작품 중 2작품이 서구 번역극이고 그중 한 작품이 외국 장막극), 제10회 공연은 이러한 부담으로부터도 벗어났다. 주지하듯 제9회 공연부터는 창작극 위주의 신방침 정책에 상대적으로 영향을 강하게 받은 공연이 기획되었다.

이광래의 〈촌선생〉(3막)과 이서향의 〈어머니〉(1막)를 엮어 두 작품 연계 공연으로 구성된 제10회 공연은, 몇 가지 측면에서 1936년 제창된 신방침과 긴밀하게 연관되어 있다. 일단, 1936년 이후 극예술연구회는 개관한 부민관 공연을 이어나갔는데, 제10회 공연은 그 첫 시도에 해당했다. 제9회 정기공연에서 동양극장을 사용하는 파격을 선보였고, 〈어둠의 힘〉(3막으로 공연)과 단막극 두 작품을 연계하는 방식이 효과적이었다고 판단하여 이 효과를 더욱 확장할 수 있는 극장을 물색한 결과 부민관 사용에 도전할 수 있었던 것으로 여겨진다.

그러한 선택을 재정 상황과 연관한다면,[26] 극예술연구회가 동양극장에서 치른 제9회 공연에서 200원의 흑자를 기록했기 때문에 더욱 가능했을 선택이었다.[27] 그 원인 중 하나가 '공연 방식'이었다는 점은 제10회 공연에서 간

26) 김남석, 앞의 글, 2020a, 248-249면.
27) 서항석, 앞의 글, 26-29면.

접적으로 확인된다. 제9회 공연에서 〈어둠의 힘〉이 대중성을 폭넓게 간직한 희곡이었다는 점도 고려되었을 것이고, 대극장이 보유하고 있는 수익 창출 효과(대규모 관객 입장)도 참작되었을 것이다. 제10회 공연은 이러한 기본적 틀(콘셉트)을 수용하여 그것을 기반으로 공연 계획을 세운 경우였다.

기본적으로 동양극장과 부민관은 상당한 규모(관객 수용력)를 갖춘 극장이었다. 순수 크기와 객석 수로 보면, 식미지 시기에 부민관은 그 비교가 불가능한 대형 극장이었다. 부민관은 총 좌석이 1,800석에 달하고, 객석 높이가 3층에 달하는 초대형 극장 규모였기 때문이다.[28] 당시 부민관은 당시 조선에서는 가장 큰 극장이었고, 웬만한 흥행단체도 대작 공연이 아닌 경우에는, 좀처럼 공연 사용에 대한 엄두를 내지 못했던 공연장이었기 때문이다. 하지만 극예술연구회는 대극장 사용에 주저하지 않았다. 제9회 공연의 이익을 고려하여, 제10회 공연에서도 해당 공연 방식을 적극적으로 수용하였고 이를 부민관에 적용하고자 했기에 결과적으로는 5,000명의 관객 입장과 200원의 흑자를 거두는 외형적 성공을 달성했다.[29]

제10회 정기공연은 이광래의 3막 〈촌선생〉과 이서향의 단막 〈어머니〉를 동시(연속) 공연하는 1일 2작품 공연 체제로 치러졌다. 제9회 공연에서 극예술연구회는 작품 구성에서 무리가 따르곤 했던 단독 공연을 실질적으로 지양하고, 장막극이 견지하는 유장한 관람 방식을 유지하면서도 동시 공연작(단막극)을 통해 다채로운 관극 효과를 결합하는 유연한 공연 체제를 시험했다. 제4회 공연에서 장막극 〈무기와 인간〉과 함께 단막극 〈제방을 넘은 곳〉(무산)의 공연 결합을 시도한 것과 외형적으로는 유사한 형태였다. 다만 차이점이 있다면, 3막의 〈촌선생〉이 창작극이었고, 두 작품 모두 조선인 극작가의 작품이었다는 점이다. 그러니까 제9회 공연에서도 장막극(비극)의 위치는 서구극 〈어둠의 힘〉이 점유하고 있었는데, 제10회 공연에서는 이러한 핵심 공연작의 위상 역시 조선 극작가의 창작극으로 대체하고자 했다.

---

28) 土屋積, 「大講堂の基本的調査, 『朝鮮と建築』 第15輯 3號, 1936.3.; 「待望の京城學友映畵會生る」, 『保導月報』 第30號, 1936.4., 8면.
29) 서항석, 앞의 글, 26-29면.

창작극의 이러한 조합 시도는 결국 신방침에서 제기했던 창작극의 활성화 세부 방침과 무관하지 않다. 더구나 신예 극작가로 떠오르는 이광래와, 『동아일보』 문예 희곡 당선(자) 전력을 지니고 있었던 이서향이 결합하면서, 동호자 포용 방침이나 이를 통한 찬조원 모집 방침에서도 상당한 상호 보완 효과가 창출될 수 있었다.[30]

결론적으로 3막의 장막극이 지닌 유장한 서사의 감상 가능성을 제시하면서도, 하루 공연에서 다른 작품의 다채로운 관극 경험을 상실하지 않도록 하는 작품 구성이었고, 관객들이 이질감을 느끼는 번역 투의 공연을 제외하여 한층 친근하게 극예술연구회 공연에 다가갈 수 있도록 배려한 공연 체제였다.

제10회 공연에서, 극예술연구회는 창립 이후 줄곧 갈망했던 해답으로서의 공연 방식을 찾은 듯 고무되기에 이르렀다. '3막의 장막극 + 단막극 한 편의 공연'이 모두 창작극 일변도로 이루어졌다는 사실은 예사롭지 않을 뿐만 아니라, 이러한 작품 조합으로 자신 있게 부민관 공연에 적용했다는 태도(변화)도 진취적이라고 해야 하기 때문이다. 재정적으로도 200원 흑자 공연을 기록했다면, 극예술연구회는 제11회 공연에서도 동일 방식을 고수할 이유가 충분했다고 해야 한다. 1931년 7월 창립 이후 제10회 정기공연에서 선보인 체제가 가장 안정적인 체제였을 가능성도 무시할 수 없다고 해야 한다.

3. 제10회 정기공연의 공연 구성과 작품 체제

1) 공연 개요와 작품 선택 기준

이제 제10회 공연에 대해 살펴보자. 제10회 공연은 1일 다작품(2작품) 공연 체제로 시행되었고, 공연작은 이광래의 〈촌선생〉과 이서향의 〈어머니〉였다. 이 두 작품의 상세 내역을 포함하여 작성한 제10회 정기공연 개별 연보

30) 1936년 1월에 공표된 신방침은 연 10회 공연, 창작극 진흥, 동호자 포용(연극인 협력), 찬조원 모집 등의 네 개 방침을 기조로 하여, 극예술연구회의 운영 방향 선회를 가시화한 바 있다. 「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 『동아일보』, 1936.1.1., 31면. 이 네 가지 방침은 제9회 공연부터 극예술연구회 공연에 공식 적용되었고, 정황상으로 볼 때 제10회 공연부터 확정적으로 시행되었다.

는 다음과 같다.

【표 3】 제10회 정기공연 출연 배우와 배역 현황[31]

일시	장소	작품	작가	스태프
1936년 4월 11-12일[32]	부민관 (경성구 태평동)	〈촌선생〉 (3막)	이광래 작	유치진 연출, 허남흔 조수. 이병헌 장치, 이상남 조명
			출연진 : 송선생 역 맹만식, 달훈(그의 장자) 역 이웅, 달근(그의 차자) 역 송재노, 성희(달훈의 처) 역 원정희, 옥정(달근의 약혼녀) 역 김복진, 용구 역 이광래, 분이 역 임수금, 분이 모 백은희, 차삼 역 윤광헌, 을수 역 홍기윤, 윤구장 역 박상익, 농장서기 영석 역 최영수, 숙정 역 김옥정, 아해 갑 역 최진남, 아해 을 역 전성현, 배달부 역 허전, 농부 역 이춘봉[33]	
		〈어머니〉 (1막)	이서향 작	이헌구 연출, 이병헌 장치, 이상남 조명
			출연진 : 숙자 역 김복진, 숙자의 외아들 정길 역 최진남, 숙자의 동생 준일 역 송재노, 숙자의 모친 역 백은희, 하남(下男) 역 윤광헌, 수도직이 역 전일검, 수도직이의 처 역 임수금, 진돌(수도직이 아들) 역 안수봉, 안집 며느리 역 김옥정, 안집 시어머니 역 원정희, 이웃집 머슴 역 홍기유, 기타 동리사람 다수[34]	

제10회 공연에서 가장 주목되는 사안은 〈촌선생〉과 〈어머니〉가 모두 창작 신작 공연이었다는 점이다. 기획 단계에서 고려되었다가 결국 무산된 정기공연 계획을 제외하고는, 극예술연구회가 그때까지 수행 정기공연에서는 처음 나타난 작품 구성이었다. 이것은 1936년 1월 신방침에 제기했던 가장 중요한 세부 방침인 창작극 진흥을 수용한 결과이다. 이후로도 이러한 조선 창작 신작으로만 구성된 다작품 공연 사례는 매우 희귀했다고 해야 한다.

한편, 공연 예정작의 극작가가 모두 공연 이전까지 극예술연구회의 회원이 아니었다는 점에서, 동호자 옹호 세부 방침을 따른 결과이기도 하다. 이로 인해 조선 작가 이외에도 신진 작가들의 신작으로 조합되는 상연 레퍼토리를 낳기도 했다. 작품 조합의 측면에서 제10회 공연은 장막극과 단막극이 '1 대 1'로 조합

31) 두 작품에 모두 출연하는 배우들은 밑줄로 구분했다.
32) 「극예술연구회에서 〈촌선생(村先生)〉과 〈어머니〉 공연」, 『동아일보』, 1936.3.27., 2면.
33) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936.4.11., 3면.
34) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936.4.11., 3면.

된 최초 기획이기도 했다. 1933년 제4회 공연에서 〈무기와 인간〉(3막)과 〈제방을 넘은 곳〉이 동일 공연 체제로 기획된 바 있었지만, 〈제방을 넘은 곳〉이 검열로 보류되면서 궁극적으로는 단독 공연 사례로 남고 말았다(【표 1】 참조).

또한, 제10회 정기공연의 시행일(개막일)이 제9회 공연(1936년 2월 28-3월 4일) 일정에서 불과 40여 일밖에 떨어져 있지 않다는 점에서, 〈촌선생〉과 〈어머니〉의 공연은 연내(年內) 10회 공연 세부 방침을 염두에 두고 추진된 공연(일정)이 아닐 수 없었다. 당시 극예술연구회 인프라와 공연 전력을 감안하면, 이러한 일정한 상당히 무리한 일정에 해당했다. 제1회 공연을 시행하고 난 이후 약 한 달 22일 만에 시행된 제2회 공연이 제10회 사례에 가장 근접한 사례라고 할 수 있었는데, 그때에는 적자 공연을 메워야 한다는 명분과 그 명분하에 지원된 외부 지원금으로 인해 가능했다는 점에서 제10회 사례와는 명백하게 차이를 보이다. 그리고 제9회와 제10회 공연 기간을 단축하면서, 극예술연구회는 사상 최초로 연내 5회 정기공연을 달성할 수 있었다(제9-제13회). 비록 연내 10회 공연에는 실패했지만, 이러한 실적은 가시적 성과로 볼 수 있겠다.

두 작품 모두 『동아일보』 신춘문예 희곡 부분 당선자의 신작이었고, 〈촌선생〉은 1936년 당해 수상작이기도 했다. 극예술연구회는 신춘문예 당선작을 공연 예정작으로 선정하여 무대화를 추진한 전력이 있었다. 이광래의 〈촌선생〉 역시 이러한 전통을 따른 경우이고, 비록 당선작을 공연한 것은 아니었지만 이서향의 경우도 동일 전통에 의거한 천거 사례로 볼 수 있다. 창립부터 동아일보사와 밀접한 협력 관계를 유지했던 극예술연구회였기에, 〈촌선생〉은 당연한 수순처럼 공연 후보작으로 부상할 수 있었고, 역시 극예술연구회 역사상 최초로 당해연도 수상작을 공연하는 실질적인 성과로 이어졌다.

한편, 제10회 공연은 극예술연구회 정기공연 최초로 부민관을 공연 장소로 선택하는 모험적인 시도이기도 했다. 따라서 관객 동원 실패의 위험을 줄이기 위하여, 몇 가지 시책을 내놓았다. “최고의 예술을 최저의 요금으로” 관람할 수 있다는 슬로건을 내걸고 입장료를 40전으로 일괄 감하한 시책이 그중 하나였다.[35] 이러한 입장료 감하 정책은 극예술연구회에 대한 관람자들의 지지를 끌어낼 수 있다는 점에서 찬조원 확대 효과를 노린 방침이기도 했다. 이렇게 본다

면 제10회 공연은 연 10회 공연, 창작극 진흥, 동호자 확대, 찬조원 모집(독려)의 4대 세부 방침을 충실하게 수행한 공연이었음을 확인할 수 있다.

제10회 공연 체제는 여러 가지 측면에서 주목되는 공연이었다. 주목되는 체제는 기존 극예술연구회의 작품 선정 전통을 두루 참조하면서도, 다른 한편으로는 신방침 체제 이후 변모된 공연 목표를 염두에 두었다는 사실에서 비롯된다. 그 결과 조선인 극작가의 창작 신작만으로 '장막+단막'의 유연한 작품 구성을 일구어낼 수 있었고, 공연 외적 환경까지 고려하여 극장과 관객에 대해 다양한 서비스를 제공하는 홍보 기획을 확대할 수 있었으며, 결과적으로는 공연 체제의 성공적 안착을 이룩하여 미학적 성과 못지않게 흥행의 측면에서도 주목되는 성과를 산출할 수 있었다. 이러한 성과는 제1회 공연에서 제9회 공연까지 실패를 거듭하면서 경험적으로 얻은 공연 체제에 대한 현실적 대안이라고도 할 수 있었다.

2) 장막극의 경향과 선택의 맥락 : 농촌극의 흐름과 관찰자의 시각

이제, 이광래의 〈촌선생〉을 중심으로 이 작품을 공연 레퍼토리로 선택된 이유이자 공연 배경에 대해 논구해 보도록 하자. 극예술연구회 공연을 통해 무대화된(혹은 예정되었던) 유치진의 희곡은 특정한 성향을 지니고 견지하고 있었다. 유치진은 〈제사〉를 발표하기 전까지, 〈토막〉(제3회, 1933년 2월)과 〈버드나무 선 동리의 풍경〉(제5회, 1933년 11월)을 극예술연구회 공연작으로 출품한 바 있었으며, 비록 무산되었지만 작품 〈소〉도 단독 공연작(예정작)으로 지정되어 공연 연습까지 진행된 바 있었다.[36] 이러한 작품들은 이른바 '농촌극'이라는 장르적 흐름을 형성했고, 극예술연구회뿐만 아니라 당대 조선 극작가들에게 일종의 전범으로 인식되었다. 이러한 농촌극과 그 파생 작품들은 일련의 창작 흐름을 선도하면서 조선 신극의 중요한 맥락으로 인정되었다.

유치진도 이러한 상황을 인지하고 있었기에, 1935년을 결산하는 자리에서

35) 「대공연을 앞두고 극연 회원 맹연습」, 『동아일보』, 1936.4.10., 3면.
36) 「극연 제8회 공연 검열불통과(檢閱不通過)로 연기」, 『동아일보』, 1935.6.30., 3면.

"희곡의 취제(取題)에 있어 금년[1935년]에도 조선의 몰락상을 그린 것이 대부분"이라고 단정하면서 그 예시로 "〈나루〉, 〈토성낭〉, 〈줄행랑에 사는 사람들〉, 〈소〉, 〈당나귀〉 등"을 들었으며, 이러한 몰락상을 다룬 극작 경향이 "〈아리랑〉, 〈토막〉 등을 필두로 하여 최근 4, 5년 내"에 줄곧 이어지고 있다고 비판한 바 있다.[37]

유치진의 진술에 따르면, 〈토막〉과 〈버드나무 선 동리의 풍경〉뿐만 아니라, 극예술연구회가 공연 예정작으로 상정했던 〈토성낭〉, 〈중행랑에 사는 사람들〉, 〈소〉 등의 작품이 모두 '농촌극' 유형에 근접한 작품들이었다고 범주화할 수 있다. 유치진은 이 작품들이 직/간접적인 차이를 지니고는 있지만, 몰락한 농촌을 배경으로 조선의 현실을 묘사하고자 했다고 판단했던 것이다.

흥미로운 점은 이러한 작품군에 〈당나귀〉나 〈아리랑(고개)〉 등도 포함하고 있다는 점이다. 〈당나귀〉는 1935년 1월에 〈소〉와 동시에 연재된 단막극으로 표면적으로는 농촌의 붕괴보다는 애정 갈등에 치중한 작품으로 여겨지기 때문이다. 또한 토월회의 대표작 〈아리랑(고개)〉을 이러한 범주에 포함하고 일종의 선구적 작품으로 거론한 점도 이채롭다. 극예술연구회는 토월회를 신극단체로 인정하지 않는 성향이 강했고, 〈아리랑(고개)〉을 대중극단 태양극장의 작품으로 인식하는 경향이 있었기 때문이다. 그럼에도 유치진은 대중극으로 여겨지는 작품도 농촌극의 흐름 내에 포함된다고 여길 정도로 이러한 흐름과 범주를 범 연극계의 현상으로 치부했다.

이러한 관점과 분류에 동의한 이는 유치진만이 아니었다. 김광섭 역시 1936년을 결산하면서 조선 연극계를 정리했는데, 그 지면을 빌어 이광래가 발표한 〈촌선생〉과 한태천의 〈토성낭〉 등이 유치진의 농촌 연작과 그 맥락을 함께 한다고 지적한 바 있다.[38] 유치진과 김광섭의 견해를 묶어 보면, 〈토막〉에서 시작한 농촌극 유형의 작품들이 일종의 연계를 형성하며 〈촌선생〉까지 이어졌다고 할 수 있겠다.

그렇다면 제10회 공연에서 극예술연구회는 농촌극의 무대화 작업을 포기

37) 유치진, 「지난 1년간의 조선 연극계 총결산」(3), 『조선일보』, 1935.12.17., 3면.
38) 김광섭, 「일 년간 극계의 동향」, 『조광』, 1936.12. 참조.

한 것이 아니었다고 보아야 한다. 〈토막〉에서 〈버드나무 선 동리의 풍경〉을 거쳐, 무산된 여러 작품의 보이지 않는 맥락을 건너, 제10회 〈촌선생〉에서 '그들-극예술연구회'가 조선 신극의 대표적 유형으로 정립했던 농촌극을 재현할 수 있었던 셈이다.

1935년 액년에 봉착하여 숱한 검열의 위협 속에서 조선의 몰락상을 그린 연극에서 한발 물러선 듯한 1936년의 상황을 고려할 때, 이러한 맥락과 흐름을 되살리려는 극예술연구회의 시도는 예사롭지 않았다고 해야 한다. 액년-검열의 여파는 대단하여 유치진의 〈당나귀〉조차 공연 예정작으로 거론되지 않을 정도였고, 유치진은 〈제사〉를 통해 직접적인 현실 묘사에서 물러난 인상을 남기기까지 했는데, 제10회 공연에서는 이러한 전력을 전복하고 농촌극을 다시 레퍼토리에 포함시키는 데에 성공한 것이다.

이것은 극예술연구회의 절치부심을 드러내는 상징적 사건이다. 겉으로는 일제의 검열에 위축된 듯 변화된 예정작만으로 선보이는 듯 했지만, 오히려 간접적으로라도 이러한 농촌 풍경을 무대에 재현할 방식을 찾고자 하는 암중모색을 게을리하지 않았던 것이다. 그것은 유치진이 유행시킨 현실 묘사와 비판 방식을 후대의 극작가들이 본받고 있었기 때문에, 상황적으로도 피해갈 방법이 마땅하지 않았다고 해야 한다. 즉 이광래의 〈촌선생〉은 몰락하는 농촌의 문제를 그리면서도 일제 검열을 피할 수 있는 기묘한 창작 방식을 선보인 새로운 돌파구였다.

이러한 관련 정황을 바탕으로, 제10회 정기공연에 임하는 극예술연구회가 〈촌선생〉을 공연 예정작으로 결정한 이유를 찾을 수 있을 것이다. '조선의 신극' 수립을 목표로 했던 창립 이념을,[39] 1936년 '신방침' 이후에도 완전히 묵과할 수만은 없었기 때문이다. 또한, 제1기 전 활동 시기와 1935-1936년까지 자신들의 목표에 부합하는 조선 신극을 발굴해 공연작으로 선정(예정)하던 관례와 작품 조합 작업을 일시에 재조정하기 힘들었기 때문이기도 하다. 그래서 극예술연구회는 1935년 〈소〉를 위시한 조선(농촌)의 몰락상을 묘

39) 「신극수립을 목표로 획기적 단체 출현」, 『동아일보』, 1931.7.19., 4면.

사한 작품으로 액운을 겪어야 했지만, 1936년 공연 레퍼토리에 기존 성향을 전면 배제하는 결정을 내릴 수는 없었다.

이러한 측면에서 보면, 〈촌선생〉이 이러한 어려운 결정을 추동할 수 있었는지가 확인된다. 〈촌선생〉은 이른바 농촌극이 가지고 있는 일제 정책 비판적 요소를 상당 부분 완화한 창작 스타일의 희곡이었다. 그러니 이러한 희곡의 검열 통과 가능성을 내다본 극예술연구회로서는 이 작품의 공연(제작)에 도전하지 않을 수 없었다. 그렇게 본다면 〈촌선생〉은 〈토막〉(3회), 〈버드나무 선 동리의 풍경〉(5회), 〈소〉(8회, 무산), 〈토성낭〉과 〈줄행랑에 사는 사람들〉(8회, 무산), 그리고 〈어둠의 힘〉(9회, 3막까지만 번안 공연)을 잇는 맥락에 포함된다.

특히 이 과정에서 제10회 직전 작품이자 번안극으로 공연된 〈어둠의 힘〉과의 유사성이나 그 맥락은 주목되지 않을 수 없다. 표면적으로 〈어둠의 힘〉은 톨스토이가 집필한 서구극이었지만, 오히려 3막까지만 공연되면서 조선의 현실로 치환하여 해석될 여지를 더욱 크게 지닌 번안(작)으로 거듭날 수 있었다. 이러한 작품들은 극예술연구회가 자신들의 공연 목표처럼 내세우는 일군의 공연이었으며, 일종의 연속적 맥락을 형성하면서 극예술연구회가 지향하는 조선 신극의 지형을 보여주는 가시적 지표들이었다고 하겠다(〈어둠의 힘〉은 번안 공연 시행).

제10회 공연 이후에 시행된 제11회 공연에서도 이러한 흐름은 감지된다. 제11회 공연 계획은 유치진의 〈자매〉와 이태준의 〈산사람들〉이었다. 두 작품 중에서 유치진의 〈자매〉는 농촌의 풍경을 직접적으로 묘사한 작품은 아니었지만, 유치진의 말대로 '몰락상'을 다룬 작품에 포함될 수 있는 여지를 함축한 경우였다. 특히 경성 교외에 위치한 지역을 대상으로 하여, 주류에서 퇴출 중인 한미한 농촌 지주의 몰락상을 그리고 있다는 점에서, 간접적인 형태나마 농촌극의 특성을 담보한 작품이라 하겠다.

농촌 경제력을 바탕으로 대가(양반)를 유지하던 기존 경제사회 체제가 붕괴되고 새로운 시장 경제 논리가 형성되는 현실과, 상업 자본과 고리대금업이 융성한 시정의 모습을 그려냈다는 점에서, 〈자매〉는 과거 경제 기반의 변화와 현재 신 경제 체제의 약진을 전제한 작품이라 하겠다. 더구나 장막극으

로 집필되어, 현실 변화의 추세를 추적하여 그 결과를 드러냈다는 점에서 적지 않은 의의를 지닌 작품이었다.

이러한 일련의 공연 상황과 상연 작품의 특성을 정리해보자. 〈토막〉에서 농촌 생산력이 줄어들어 젊은이들이 떠나야 하는 현실이나, 〈소〉에서 '소' 한 마리에 명줄을 걸고 있는 전근대적 농촌 상황, 혹은 번안작 〈어둠의 힘〉에서 농장을 팽개치고 자금을 은행 예금과 상업 수단으로 변화시켜야 하는 모습, 내지는 〈자매〉에서 농촌 경제(력)가 와해되며 이를 기반으로 김씨 집안은 몰락하고 이전에는 하인이었던 오방울이 상업과 금융업을 통해 강 주사로 대변되는 새로운 지배 계급으로 부상하는 세대교체 정황은, 모두 동일 지점을 보여주고자 하는 연극적 모색이라 하겠다.

이 풍경들은 전통적인 조선 사회의 몰락과 새로운 계층의 부상을 보여주는 데에 목적을 둔다. 그러니 비록 소재와 외형은 서로 다른 작품들일지언정, 그 내부에 흐르는 현실 변화의 관점에서는 동일 층위의 전언과 주제 의식을 함축할 수 있었다고 해야 한다.

극예술연구회는 이러한 일련의 작품들을 제9-제11회 공연에 포함하여 무대화하였다. 그러한 측면에서 극예술연구회는 창립기의 조선 신극 수립의 목표를 완전히 도외시한 것은 아니었다. 문제는 이러한 전언을 함축한 희곡을 공연할 때, 일제의 검열을 피하면서도 관객 대중의 호응을 끌어낼 현실적 방안을 강구하는 방식이라 하겠다. 그 방식은 크게 두 가지로 정리된다.

하나는 관찰자의 시선을 도입하는 방식이었다. 〈토막〉이나 〈버드나무 선 동리의 풍경〉 혹은 〈소〉는 농촌 혹은 지역에 사는 이들의 체험을 그대로 노출하는 데에 특장이 있는 희곡이었다. 다시 말해서 작품 속 주요 인물들은 낙후된 지역에서 핍박을 받으면서 살아가는 농민 혹은 소외된 지역의 거주민들이었다.

그런데 〈촌선생〉과 〈자매〉는 이와는 다소 차이를 보이는 형식적 특징을 보유하고 있다. 〈촌선생〉에서는 달훈 내외가 시골에 도착하면서(귀향하면서), 그들-도시인의 시각에 포착된 촌인(농민)들의 생각과 생활을 부각하는 방식을 취하고 있고, 〈자매〉에서는 오방울이나 외부인들이 김씨 집안을 넘나들면서 김씨 가문의 착각과 시대착오적 오류를 비교하는 방식을 도입하고 있다.

결과적으로 두 작품은 관찰자의 시선을 도입하여 몰락상을 전달한다는 공통점을 보유하고 있었다. 작품 내에 마련된(창조된) 관찰자의 시선을 통해 농촌의 붕괴 내지는 몰락한 지역의 잔영을 엿보는 형식을 제안한 것이다. 이로 인해 현실 비판적 주장은 다소 완화될 수 있었고, 직접적인 참상으로 고발되는 궁핍(상)이 아니라 관찰되어 드러나는 풍경으로 제시될 수 있었다. 이러한 차이는 검열 과정에서 공연 허가를 기대할 수 있는 긍정적 효과마저 창출했다. 표면적으로는 조선의 현실 묘사와 무관해 보이는 관람 방식을 제안하되, 그 이면에서는 여전히 몰락상의 의미와 실체를 인식하도록 종용할 수 있는 일종의 간접적인 장치의 개발이었던 셈이다.

작품마다 표면과 이면의 거리는 일정하지 않았다 해야 한다. 그래서 〈자매〉나 〈촌선생〉은 그 자체로 해석될 수도 있는 작품이기도 하면서, 동시에 그 전작과 맥락의 흐름 속에서 간접적으로 파악되어야 하는 작품일 수도 있었다. 그러니 표면적인 상황만을 관람하는 방식도 존재하고, 그 이면에서 전후 공연작을 연계하여 이해하는 이면적 통찰도 가능할 수 있었다. 그 결과 〈촌선생〉의 경우에는 〈토막〉이나 〈소〉의 창작 세계(작가적 지향)와 한결 가깝고, 〈자매〉는 그보다는 거리를 두고 있다는 점(소재와 관점의 변화)도, 두 작품의 해석과 편차를 가져오는 하나의 요인으로 작용했다고 하겠다.

3) 단막극 동시 공연과 작품 조합의 기능 : 관극의 연계성과 인식의 통일성

제10회 공연의 공연 레퍼토리는 제1회 공연부터 누적된 공연작 선정의 혼란을 해소하며 극예술연구회가 도달한 일종의 모범적 공연 체제에 해당한다. 검열의 피해에도 불구하고 핵심 공연작을 견지하기 위하여 기존 방식을 변형하여 적용했던 제9회 공연 이후부터 안정감을 갖추기 시작한 공연 체제였다. 제10회 정기공연에 이르면서, 극예술연구회 작품 선정과 공연 체제는 괄목할 수준의 안정감을 확보하기 시작했고, 프리 프로덕션 단계에서 발생하는 혼란을 상당 부분 감쇄할 수 있었다.

그 이유는 크게 세 가지로 분류하여 살펴볼 수 있겠다. 장막극과 단막극의

조합은, 당해 공연에서 주도적 작품과 부가적 작품의 서로 다른 효과를 각각 강조할 수 있었고, 관극 효과를 융합할 방안을 모색할 수 있었다. 극예술연구회는 장막극의 단독 공연(체제)에 대해 오랫동안 관심을 가져왔는데, 3막 규모의 장막극은 이러한 특수 사정을 충족할 수 있었다. 동시에 당대의 관객은 막간을 비롯하여 장르가 다른 여러 편의 작품을 동시에 관람하는 데에 익숙해 있는 상황이었다. 극예술연구회는 극단 내 중지로 막간의 도용과 활용에 엄격하게 반대했기 때문에,[40] 단막극 동시 상연을 통해서라도 관객 대중의 정서를 충족할 필요가 있었다.

3막의 장막극은 극예술연구회의 내부 목표를 견지하는 데에 필요했고, 1막의 단막극은 그와 동시에 관객의 관극 욕구를 자극하는 데에 도움이 되었다. 제10회 공연을 관람하는 관객의 입장에서는, 〈촌선생〉의 작품 세계를 통해 극예술연구회가 일관되게 지향해 온 신극의 요체—조선의 농촌과 사회의 몰락상을 통한 비판 의식—을 확인할 수 있었고, 동시에 이와 이질적인 성향을 지닌 단막극 〈어머니〉의 관람을 병행하여 서로 다른 관극 효과를 획득할 수 있었다.

두 번째 이유로 두 작품이 모두 창작극으로 선택되어 외국 희곡의 공연에 따르는 현실적 수용 가능성을 상당 부분 배제할 수 있었다는 장점을 발휘했다. 새로운 세대의 극작가가 보여주는 조선 신작의 참신함도 이러한 장점을 배가시켰다.

제2회 정기공연처럼, 세계적인 명성을 지닌 작품이라고 해도 세 작품이 선택되어 조선 내에서 공연되어야 할 원인을 손쉽게 찾을 수 없다면, 이를 관람하는 입장에서는 적지 않은 혼란이나 정서적 이물감에 벗어나기 힘들다고 해야 한다. 그런데 〈촌선생〉과 〈어머니〉의 조합은 관객 자신들이 발 딛고 있는 현실을 직접 다루었기 때문에 이러한 혼란에서 벗어날 여지를 폭넓게 함축하고 있었다. 서구 번역극이 드러내는 이질감에서 벗어난 것도 부가적 장점이라고 해야 한다.

마지막 원인으로 동시 공연 작품이 주제 상 상호 무관하지 않도록 배치하여

40) 유치진, 「연극단상」, 『동랑 유치진 전집』(7), 서울예대 출판부, 1993, 51면; 서항석, 「극계 1년의 회고」, 『서항석 전집』(4), 하서출판사, 1987, 1415-1416면.

관객의 인식적 충돌을 일으키지 않고 해당 주제에 대해 통합적으로 접근할 수 있는 길마저 열어두었다는 점을 꼽을 수 있겠다. 가령 〈촌선생〉에서 보이는 몰락한 농촌의 풍경과, 〈어머니〉에서 다루고 있는 도시(민)의 환경 묘사는, 기본적으로 상호 관련성을 지니고 있어 일관된 논점으로 모아질 수 있는 주제였다. 더구나 부모와 자식 혹은 가족 사이의 문제라는 공통점도 담보하고 있었다.

이로 인해 관람객은 별개의 두 작품을 관람하지만, '주된 것'—장막극 〈촌선생〉이 대변하는 극예술연구회의 정통 신극 성향—을 중심으로 삼고 이와 함께 '보완된 것'—단막극 〈어머니〉를 통해 드러나는 도시 풍정과 새로운 관점—을 추가하여 조선 내 상황에 대해 총체적으로 인식할 수 있는 길을 확보할 수 있었다. 더구나 〈어머니〉는 대중극의 정서를 농도 짙게 포함하는 희곡이었기 때문에, 관객들의 대중적 취향을 충족할 수 있는 정서적 강점도 지니고 있었다. 신극의 주제 의식과 대중적 정서의 보완을 두루 감안한 기획이었다. 극예술연구회와 관객이 살아가는 세상의 두 가지 측면, 즉 내용상으로는 농촌과 도시의 모습, 정서상으로는 현실에 대한 비판과 인간적 정서에 대한 몰입을 동시에 수용하려는 계획이기도 했다. 이러한 다층적 효과는 한 회의 정기공연에서, 두 작품을 보아야 하는 내적 이유와 외적 당위를 마련할 수 있었다.

제11회 공연(기획 단계)에서도 이러한 기조는 그대로 적용되었다. 장막극이 〈자매〉로 선택되면서 몰락한 교외 지역의 삶이 초점화될 수 있었다면, 단막극 〈산사람들〉을 통해 도시인 관찰자(기자)가 산촌(화전민)의 풍경을 살펴보는 또 다른 세계의 시각이 결부될 수 있었다. 1930년대 교외의 풍경과 도시에서 유리된 산촌의 차별화된 풍경이지만, 이러한 풍경 내적으로는 상호 교통할 수 있는 공통점을 보유하고 있어, 이 역시 두 작품을 동시에 관람해야 하는 필요성을 부각한 경우였다고 해야 한다.

다만 〈산사람들〉은 검열로 인해 상연 금지되었고, 이를 대체할 작품으로 〈호상의 비극〉이 선정되면서 이러한 관극/해석/제작상의 통일성과 연계성은 일정 부분 망실되고 말았다. 느닷없이 침입한 '중국'이라는 시공간적 배경도 낯설었지만, 신분적/경제적/인식적 몰락과는 관련 없는 연애와 자살 모티프가 강조되는 바람에, 관극 과정에서 부조화와 이질감이 증폭되고 말았기 때

문이다. 제11회 정기공연에서 이례적으로 적자가 발생한 까닭도, 이러한 이질감이나 부조화와 무관하지 않았다고 해야 한다.

4) 장/단막극 이중 출연과 제작의 편의 : 배우 진영의 효율적 운영과 배역 분담

장막극과 단막극의 결합으로 얻은 효과로는, 공연 준비/연습/계획상의 실익과 편의도 빼놓을 수 없었다. 제10회 공연에서 장막극 〈촌선생〉에 출연하는 인물들은 동시 공연 단막극에도 대부분 출연하였다. 예외적으로 단막극 공연에만 출연하는 배우는 수도직이 역 전일검과 그의 아들 역 안수봉 정도였다. 〈촌선생〉에 출연하는 배우들 중 달근(그의 차자) 역 송재노, 성희(달훈의 처) 역 원정희, 옥정(달근의 약혼녀) 역 김복진, 용구 역 이광래, 분이 역 임수금, 분이 모 백은희, 치삼 역 윤광헌, 을수 역 홍기유, 숙정 역 김옥정, 아해갑 역 최진남은 단막극 〈어머니〉에서도 크고 작은 역할을 맡았던 것이다.

흥미롭게도 〈촌선생〉의 주인공 격인 송선생 역 맹만식, 달훈(그의 장자) 역 이웅은 더블 캐스팅에서 빠졌는데, 이들의 출연 비중(〈촌선생〉의 주역)을 고려할 때 단막극에서의 출연을 일부러 제한한 조치로 이해된다. 또한, 윤구장 역 박상익, 영석(농장서기) 역 최영수 등이 〈어머니〉에 특정 역할을 맡아 출연하지는 않았는데, 그 이유는 〈어머니〉에는 출연한 남자 배역이 충분하지 않았기 때문으로 풀이된다. 대시 이들은 〈어머니〉에서 '기타 동리사람 다수' 역할에 익명으로 참여했을 가능성이 크다.

이서향 희곡 원본에는 존재했던 '하녀(下女)' 배역이 극예술연구회의 공연 배역(표)에서는 '하남(下男)'으로 변경된 점도 이러한 배역 분배의 편의성에 기인했을 것으로 보인다. 결과적으로 보면, 극예술연구회는 〈촌선생〉에 출연하는 여성 배우(인력)로 〈어머니〉의 여성 배역을 감당할 수 있었는데, 이 과정에서 여성 배우들의 부족한 출연 분량(단역 연기자일 경우 더욱)을 〈어머니〉에서의 출연으로 보상할 수 있었다.

당대 연기/연출 환경에서 여성 배우들은 귀중한 존재였기에, 각 극단은 주목받는 여성 배우를 간판 배우로 내세우고 있었고, 무엇보다 재능을 갖춘 여

자 배우들을 확보하는 일에 주안점을 두고 있었다. 특히 여자 배우들은 관객들의 관람 욕구를 자극하는 주요 요인으로 작용했다는 점에서, 각 극단은 여자 배우들에게 소속 극단에서 계속 활동할 수 있는 명분과 기회를 제공할 필요가 있었다. 여자 배우들이 수행 배역에 대한 불만과 섭섭함으로 극단을 떠나거나 이후 출연을 주저한다면, 극단으로서는 여간 난감한 일이 아닐 수 없었다. 더구나 당대 대중극단에서는 이러한 여성 배우들이 가수와 댄서 역할까지 겸하는 사례가 많았다. 그래서 여성 배우(인력)를 관리하고 그녀들에게 인기를 얻을 기회를 제공하며 그녀들의 출연 욕망을 충족하는 일은, 중요한 극단 업무로 여겨질 수밖에 없었다.

극예술연구회는 신극 단체를 표방한 단체인 만큼, 막간이나 별도의 가창을 여자 배우에게 요구하지는 않았고, 여자 배우들의 선정성을 이용한 공연도 기획하지 않았다. 하지만 조선 연극계 전반에서 품귀 현상을 빚고 있는 여배우들을 충실하게 관리하고 그녀들의 출연 욕구를 유지 향상할 의무와 필요까지 외면할 수는 없었다. 실제로 극예술연구회의 여배우가 김복진을 제외하고는 빈번하게 교체되는 상황에서,[41] 극단 의 이러한 관리 업무는 중요하지 않을 수 없었다.

이러한 상황에서 〈어머니〉의 공연은 여배우들의 출연 요구를 충족할 귀중한 기회가 아닐 수 없었다. 작품 내용상 〈어머니〉는 여성 배우들의 출연 비중이 크고 배역의 중요도가 높아서 여배우들의 사기 진작과 출연 욕구를 자극하기에 적당한 작품이었다. 더구나 〈촌선생〉의 여성 배우 인력으로 대부분의 여성 배역을 감당할 수 있었다. 다만 하녀 역할을 할 여배우는 별도로 충원해야 할 형편이었기 때문에, 극예술연구회는 하녀 배역을 하남 배역으로 전환했고, 역시 출연 비중이 작았던 윤광헌을 기용하여 이 문제를 해결했던 셈이다.

당시 〈어머니〉의 공연 사진을 살펴보면, 이러한 흔적을 확인할 수 있다.

41) 정인섭, 『김복진, 기억의 복각』, 경인문화사, 2014.



이서향의 〈어머니〉 공연 장면

당시 공연을 보여주는 사진에는 총 다섯 명의 여배우가 포착되어 있다. 무대 중앙에서 남자를 사이에 두고 대치하는 두 여인 중 왼쪽(객석에서 볼 때, house left) 여인은 진돌 모(친)이고(임수금 분), 남자를 사이에 두고 진돌 모의 횡포를 감당하는 여성은 숙자이다(김복진 분). 두 여자의 다툼을 구경하는 무대 하수(house right)의 두 여자는 '안집'의 고부(姑婦)로, 앉아 있는 여자는 안집 시어머니이고(원정희 분), 그 뒤에 서 있는 여자는 안집 며느리이다(김옥정 분), 대문 옆에서 구경하는 여자는 기타 동리 사람으로 엑스트라에 가깝다고 해야 한다.

이 장면에 출연하지 않은 주요 여성 배우는 백은희인데, 백은희는 〈어머니〉에서 숙자 모친 역할을 맡았다. 내용상 숙자 모친이 숙자의 집에서 빠져나가고 난 이후에 수도지기의 구애가 시작되므로, 그녀-백은희는 이 장면에 함께 있을 수 없는 상황이다. 자연스럽게 위의 장면에서는 김복진, 임수금, 원정희, 김옥정, 그리고 엑스트라로서 이웃집 여인이 위치할 수밖에 없다.

동시에 김복진, 백은희, 임수금, 원정희, 김옥정은 〈촌선생〉에서도 배역을 맡아 출연했다. 나열한 순서대로, 달근의 약혼녀 옥정 역(김복진 분), 분이 모(친) 역(백은희 분), 분이 역(임수금 분), 달훈의 처 성희 역(원정희 분), 숙정 역(김옥정 분)에 캐스팅되어 있었다. 그러니까 제10회 정기공연에서 주요 여자 배역은, 1인 2역(더블 캐스팅)으로 충족한 셈이다.

한편, 배우들의 이러한 이중 캐스팅은 극단원이 부족했던 극예술연구회가

공연 연습과 제작 과정에서 대거 이점을 확보하면서도 관객들에게 다양한 작품을 선보일 기회를 마련하는 보이지 않는 장치이기도 했다. 대규모 배우 진영(혹은 외부 충원)을 꾸리거나 배우 충원 방식을 동원하지 않고도, 1회에 두 작품을 동시에 제작, 연습, 공연할 수 있는 효율적 방안이었다. 특히 〈어머니〉는 〈촌선생〉과 함께 공연될 경우, 배우 진영 전체에 과도한 부담을 주지 않으면서도, 균형 잡힌 다작품 공연 효과를 얻을 수 있는 현실적 방책이었다. 여기에 전술한 것처럼, 여성 배우들에게는 출연 의지와 참여 명분을 북돋우는 현실적 필요도 갖추고 있는 작품이었다.

이러한 내부 상황과 작품 선택 사정은 〈어머니〉가 필요했던 여러 이유를 들려준다. 〈어머니〉의 동시 상연은 공연 인력이 충분하지 않고 공연 연습 일정이 빠듯한 극예술연구회에게는 환영할 작품 선택(조합)이 아닐 수 없었다. 더 나아가면 이러한 작품 선택과 조합의 현실적 효율성은 극예술연구회가 왜 단막극과 장막극의 조합을 선호하게 되었고, 그중에서도 출연진이 많지 않은 작품을 선택했는지를 자연스럽게 납득하게 해준다. 이러한 조건을 감안한다면, 이서향의 〈어머니〉는 극예술연구회에게는 안성맞춤이 아닐 수 없는 작품이었다.

4. 제10회 정기공연의 체제와 그 의의

제10회 공연은 극예술연구회 공연사에서 3막의 장막극과 1편의 단막극이 1 대 1로 결합된 최초 사례였다. 하지만 이 공연 체제는 갑자기 발견되거나 우연히 성취된 공연 체제가 아니었다. 제9회 공연을 준비하고 시행하면서, 극예술연구회는 단독 작품 공연 체제가 반드시 우월하거나 자신들의 이상을 실현할 수 있는 공연 체제가 아닐 수도 있다는 인식적 전환을 맞이해야 했다. 특히 〈어둠의 힘〉이 검열로 인해 구상했던 당초 계획대로 공연될 수 없는 상황에 봉착했음에도 불구하고, 끝내 해당 작품을 포기하지 않고 여타 단막극 두 편을 급히 연계하여 공연을 재개하는 변화를 몸소 체험하면서, 검열에 대항하고 고유 레퍼토리를 선택하는 기획 작업에서 시대와 관객의 구미와 요구를 결코 가볍게 외면할 수 없다는 결론에 도달하지 않을 수 없었다.

비록 제10회 공연에서는 검열에 의한 보류 상태가 일어나지 않았지만, 다양한 가능성을 염두에 둔 작품 조합의 유연한 적용 방안까지 간과하지 않았다. 장막극이 가지는 연극 관람의 진중한 효과(유장함)를 살리면서도, 대중극 진영에서 이미 관례화하여 다수 관객에게 친숙했던 다작품 공연 체제의 묘미를 가미할 방안도 외면하지 않은 것이다. 이로 인해 장막극 1편과 단막극 1편으로 구성된 작품 조합이 제시될 수 있었다.

장막극 〈촌선생〉은 극예술연구회가 오랫동안 작품 선택에서 적용해 온 요건과, 1996년 새롭게 천명된 신방침의 기준을 충족한 작품이었다. 그러한 요건 중 하나는 조선의 몰락상을 묘사하는 빈궁문학으로서 희곡적 성향을 보여주어야 한다는 요건이고, 다른 하나는 『동아일보』를 중심으로 한 신춘문예 희곡 당선작을 높게 평가하고 우선적으로 그 공연화를 고려한다는 요건이었다.

새롭게 천명된 신방침 기준으로는 동호자 확대 방안이 대표적이다. 창작극 위주의 공연과 넓은 의미에서 관객 위주 공연 방침도 포함된다. 특히 이광래는 신인 작가로 막 등단한 무렵이었기에 동호자 확대의 적격인 사례였고, 이서향 역시 조선 연극계에서 두각을 나타내기 이전이라는 점에서 동일 사례로 볼 수 있는 인물이었다.

이광래의 〈촌선생〉은 조선의 몰락상을 그린 희곡 중에서도 극예술연구회의 정통으로 간주되는 농촌극의 외형과 의의를 전면 수용한 희곡이었다. 극예술연구회가 『동아일보』 신춘문예와 유기적 관계를 맺고 있었던 지점도 이 지점이었다. 1935년 액년 극복 과정에서 신청 물망에 올랐던 신춘문예 당선작은 모두 몰락상을 다룬 작품이었고, 이 중 몇몇 작품은 농촌극의 외형을 더욱 강력하게 담아낸 희곡이었다. 〈촌선생〉은 그러한 농촌극의 범주에 포함될 수 있는 작품이면서도, 장막극이라는 장점까지 곁들인 경우였다. 결국 〈촌선생〉의 공연은 극예술연구회가 장점으로 보유하고 있던 정통성과 해당 분야의 성취를 특화할 공연이라는 판단을 끌어내기에는 무리가 없어 보였다.

더구나, 신춘문예 당선 희곡을 선택하면서 제9회 공연 이후에 곧바로 제10회 공연을 돌입할 수 있는 유리한 고지도 선취할 수 있었다. 작품에 대한 확신은 신속하게 연습 체제와 공연 준비에 돌입할 태세를 마련하도록 만들었

다. 제10회 공연은 그때까지 극예술연구회 공연역사상 가장 짧은 기간에 다음 공연을 준비한 사례이다. 그런데도 제10회 공연은 공기(제작 기간) 단축의 영향을 거의 받지 않고 뛰어난 공연 안정성을 유지한 공연이기도 했다.

제10회 공연의 체제는 배우와 연기 실제에서도 적절한 발견이었다. 배우 진영이 풍부하지 않았던 극예술연구회로서는, 이 공연 체제를 활용하면 새로운 극단원을 대거 포섭/영입/추가/모집하지 않고도 장막+단막 공연을 시행할 수 있다는 현실적 답안을 얻을 수 있었다. 〈어머니〉는 상당한 길이를 확보한 작품임에도, 배우들의 출연 부담이 적고 비교적 배역의 비중과 위상이 고르다는 장점을 보유하고 있었다.

그렇다면 장막극 〈촌선생〉에서 주요 배역을 맡은 이들이 다시 단막극에 출연하지 않음으로써 출연 분량의 적정성을 유지할 수 있었고, 반대로 장막극에서 작은 비중만을 맡아야 했던 배우들은 단막극에서 비중 있는 배역을 맡아 출연의 갈증을 해소할 수 있었다. 특히 〈촌선생〉에서 상대적으로 작은 배역이었던 여자 역할이 〈어머니〉에서는 그 위상이 높아진다는 상보 효과도 기대할 수 있었다. 이로써 작품별로 나타나는 배역 기용의 불균형도 어느 정도는 해소될 수 있었다. 이러한 다각적인 효율성과 이득으로 인해, 극예술연구회는 이서향의 단막극 〈어머니〉를 연속 공연하는 기획(체제)에 대해 무리한 부담을 느끼지 않으면서도, 공연 성과를 극대화할 수 있는 강점을 취할 수 있었다.

기실 〈어머니〉는 기존 주력 공연작이었던 농촌극을 상보(相補)할 성향의 작품으로 여겨진다. 〈촌선생〉이 농촌 지역 그것도 낙후된 시골 지역의 풍경에 초점을 맞추었다면, 〈어머니〉는 도시 내부에서 사는 이들의 모습을 제시하는 대척적 공연 목표를 겨냥하고 있었기 때문이다. 다른 한편에서는 두 작품은 외형적 차이에도 불구하고, 사회와 집단의 주류 지배자들의 강압에 눌려 자신의 인생에서 고초를 겪으면서 희생을 강요당하는 이들의 사정을 보여준다는 공통점을 공유하는 연관성도 지니고 있었다.

상호보완적 성향과 대척적 자질 그리면서 주제적 공유(점)로 인해, 〈촌선생〉과 〈어머니〉는 차이를 간직하면서도 내적으로는 상호 교통하는 희곡적 연계점을 마련할 수 있었다. 서로 무관한 공연의 이질적인 연쇄가 아니라 일

정한 상관성과 공유점을 가진 공연으로 묶일 수 있는 공통 특질을 담보하는 공연으로 거듭날 수 가능성이 확보된 것이다. 이러한 공유점, 차이점, 그리고 연계점과 대척점은 두 작품이 함께 공연되었을 때 관극의 매력과 흥미를 북돋울 수 있는 시너지 효과를 일으켰다. 이러한 시너지 효과는 두세 작품을 함께 관극해야 하는 이들에게, 한 회 공연이 담보하는 통합적 의미를 전달할 수 있는 근본적 의의를 제공했다.

이처럼 제10회 공연은 몇 가지 기준과 선택 사항을 계승하고, 시의적절한 작가와 작품의 출현에 도움을 받았지만, 이러한 우연과 외적 요인을 제거하더라도, 극예술연구회가 창립 이후 첫 공연을 치르고 이와 정반대되는 2회 공연을 치르면서 갑론을박해야 했던 작품 선택 기준이 거의 최초로 독자적으로 적용된 결과라고 보아야 한다. 제1기의 상충된 공연 형식에서 벗어나 보다 유연하게 신방침까지 어울리는 작품을 선택하면서도, 기존의 검열을 피할 방안을 강구하다가 실패 끝에 도달한 도착점이기도 했다. 그러니 제10회 공연이 특별히 주목되어야 하는 이유도 이러한 내적 흐름과 외적 상황 그리고 극예술연구회와 그 회원들의 관심사가 수렴된 결과에서 찾아야 할 것이기 때문이다.

▮ 참고문헌

『동아일보』, 『保導月報』.

김광섭, 「일 년간 극계의 동향」, 『조광』, 1936.12.
김남석, 「제2회 극예술연구회 공연 현황과 〈옥문〉의 위치」, 『한국연극학』 제72호, 한국연극학회, 2019, 5-30면.
_____, 「재정 변동으로 살펴본 극예술연구회의 운영 정황과 대응 과정으로 도출된 '관중 본위'의 신방침」, 『한국예술연구』 제28호, 한국예술연구소, 2020a, 231-255면.
_____, 「공연작 〈제사〉를 통해 본 극예술연구회 창작극의 역할에 관한 연구」, 『인문논총』 제52집, 경남대 인문과학연구소, 2020b, 5-28면.
_____, 「1936년 극예술연구회의 '신방침'과 제9회 〈어둠의 힘〉 공연의 의의」, 『한국학연구』 제72집, 고려대 한국학연구소, 2020c, 39-72면.
_____, 「극예술연구회 〈자매〉 공연의 무대 디자인과 '단면(斷面)'의 공연 미학적 의미」, 『국학연구』 제41집, 한국국학진흥원, 2020d, 443-492면.
김윤정, 「극예술연구회의 관객에 대한 시각 고찰」, 『한국현대문학연구』 제54집, 한국현대문학회, 2018, 257-277면.
김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014, 57-92면.
서항석, 「극연경리의 이면사」, 『극예술』 제5호, 1936.9., 26-29면.
_____, 「극계 1년의 회고」, 『서항석 전집』(4), 하서출판사, 1987, 1415-1416면.
유민영, 『한국근대연극사신론』, 태학사, 2011.
유치진, 「지난 1년간의 조선 연극계 총결산」(3), 『조선일보』, 1935.12.17., 3면.
_____, 「극연 제9회 공연을 앞두고(하)」, 『동아일보』, 1936.2.27., 4면.
_____, 「연극단상」, 『동랑 유치진 전집』(7), 서울예대 출판부, 1993, 51면.
이광래, 「유치진 론」, 『풍림』 제4집, 1937.3., 34면.
이상우, 「극예술연구회의 창작극과 유치진」, 『인문연구』 제18-1호, 영남대 인문과학연구소, 1996, 121-147면.
_____, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997, 95-135면.
정인섭, 『김복진, 기억의 복각』, 경인문화사, 2014.

土屋積, 「大講堂の基本的調査」, 『朝鮮と建築』 第15輯 3號, 朝鮮建築會, 1936.3., 11-26面.

【Abstract】

A study on the change of performance system in Gegyesuryeonguho and the 10th regular performance method

Kim, Nam-Seok*

There has been no precise discussion of the Performance system of the Gegyesuryeonguhoe. Since the Geugyesuryeonguhoe was an orthodox realism drama group, it also shares with the vague belief that the Geugyesuryeonguhoe adhered to a consistent way of performing for theatrical performances. However, the Geugyesuryeonguhoe was a theater company that experienced considerable confusion and various attempts in the actual performance process, and was an organization that tried to solve various dangers before being promoted to the theater group. Regular performances in the first period allowed the Gegyesuryeonguhoe to gain experience to escape these failures and dangers, and in 1935 the situation amplified the risk of censorship and exerted external pressure to devise ways to address it. The 10th regular performance was a performance where the Performance system, which was unintentionally tested since the 1st performance, was settled with a primary sense of stability. At the same time, the 10th regular performance corresponded to a certain formal achievement reached by the Geeugyesuryeonguhoe while interacting with the contemporary theater and cultural environment.

Keywords: Geugyesuryeonguhoe, Work selection, Performance method, Performance system, Production requirements.

접수일: 2020.03.30. || 심사일: 2020.07.09. || 게재확정일: 2020.08.03.

* Professor, Dept. of Korean Language and Literature, Pukyong National Univ.