■ 민족문화연구 제98호(2023.02.28.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.469-508.
http://doi.org/10.17948/kcs.2023..98.469

극예술연구회의 내부 분열과 조선연극협회의 신규 발족에 관한 연구

김남석(金南奭)*

목 차

1. 극예술연구회의 내부 알력과 조직 개편
2. 극예술연구회 탈퇴자 면모와 탈퇴 이유
3. 탈퇴 회원 복귀와 연극 참여 재개 수순
4. 조선연극협회 출범과 신극 공연의 변화
5. 1936년 극예술연구회 분규와 조선연극협회 결성

국문초록

1936년 6월 극예술연구회는 내부 분열에 직면했고, 이로 인해 11명의 회원이 언론에 공개적으로 탈퇴를 선언하는 상황이 발생했다. 11명의 탈퇴자 중 일부와 동경 유학생 출신 연극인들은 극예술연구회가 확보하고 있던 신극 극단으로서의 독점적 지위에 반발하여, 또 다른 신극 단체를 표방하면서 조선연극협회를 창설했다. 조선연극협회의 창설은 신극 극단의 이원화를 불러왔고, 그 결과 극예술연구회의 변화와 함께 다른 측면에서 신극 공연의 새로운 개발을 유도했다. 조선연극협회는 신극의 대중화를 강조하였고, 창단 공연작으로 몰리에르(Molière) 원작 〈수전노(L'Avare)〉를 선택하였다. 이러한 일련의 과정은 1936년 7월 이후 조선 신극계의 변화를 보여 준다. 이에 이 연구에서는 극예술연구회의 분규를 신극 진영의 분화 과정으로 이해하고, 그렇게 재현된 조선연극협회의 공연 성과에 대해 전반적으로 검토하고자 한다.

주제어: 극예술연구회, 조선연극협회, 동경유학생, 전일검, 유치진, 오정민.

* 부경대 국어국문학과 교수.

1. 극예술연구회의 내부 알력과 조직 개편

1936년 7월 4일에 극예술연구회는 태화여자관 사무실에서 '임원개선'을 이유로 정기 총회를 개최했다. 극예술연구회의 소식에 정통한 『동아일보』는 역시 이 기사를 게재했는데, 이때 보도 내용은 비교적 간략하였다.



劇硏定期總會

극예술연구회(劇藝術硏究會)에서는 금(今)일(日)밤八시부터 시내인사정(仁寺町)태화여자관(泰和女子館)안에잇는 동회관에서 정기총회를 개최하고 각부보고(各部報告)와 임원개선(任員改選)외에다음과같은 사항을 토의하리라한다

一、新方針決定
一、創立五週年記念

[그림 1] 1936년 7월 극예술연구회 정기총회[1]



東西南北

▼…劇壇에 良心的인 新劇樹立을 標榜하야 一路邁進하는 劇藝術硏究會에서는 七月八日이 創立五週年에 該當하므로 七月四日午後八時 仁寺町 同會館에서 定時總會를 열고 創立五週年을 契機로 今後 同會의 組織體를 變更키로 可決되엇다한다。卽 同會의 最高機關으로 總務局을두고 局員에 演出、文藝、美術、經理의 四部、다시 部員에는 必要에따라서 選을 두기로하고 從來의 任員의 任期一年이든것을 滿三個月로 고치엇다한다。이번 改選된 任員은 如左하다고

▲演出部 部員 李雄、李無影 ▲文藝部 部長 柳致眞、部員 柳致環、李無影 ▲美術部 部長 李相佰、委員 梁聖範、金琪燮、李龍九 ▲經理部

[그림 2] 정기총회 소식을 전하는 기사[2]

1936년 7월 4일 극예술연구회 정기 총회를 알리는 기사(좌측)는 담담하게 관련 내용을 전달하고 있다. 기사에는 정기 총회가 열렸다는 사실이 적시되었고, 정기총회에서 '각부 보고'와 '임원 개선'이 이루어졌다는 사실이 부기되었다. 아울러 두 가지 주요한 안건이 별도로 게시되었는데, 하나는 '신방침 결정' 안건이었고, 다른 하나는 '창립 5주년 기념' 관련 안건이었다.

극예술연구회는 1936년 1월에 신방침을 발표한 바 있었는데,[3] 극예술연구회는 6개월가량 이러한 신방침을 충실하게 이행하고자 하고 있었다. 비록 신방침의 구체적인 성과는 공연마다 다르게 구현되었지만, 1936년 7월 시점에서 제9회 정기 공연부터 제11회 정기 공연까지 3차례나 정기 공연이 이루어졌고 해당 공연에서 창작극의 비율이 증가한 점을 토대로 이른바 신방침의 정책적 기조가 견지되고 있었다고 판단할 수 있겠다.

그런데 1936년 7월에 다시 '신방침'의 결정을 논의한 것이니, 여기서 말하는

1) 「극연 정기총회」, 『동아일보』, 1936년 7월 5일, 2면.
2) 「동서남북」, 『동아일보』, 1936년 7월 7일, 7면.
3) 「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 『동아일보』, 1936년 1월 1일, 31면.

신방침은 1936년 벽두에 발표한 신방침을 그대로 가리키는 것은 아니라고 보아야 한다. 1936년 7월 시점에서 창립 5주년 기념에 대해 논의하는 것은 이상한 일이 아니다. 극예술연구회는 1931년 7월 8일 창립되었으니, 1936년 7월 8일에 창립 5주년 기념 행사(공연)를 준비하는 일은 자연스러운 일이다. 실제로 극예술연구회는 일찍부터 창립 5주년 기념 공연작을 〈햄릿〉으로 결정하고, 이를 통해 극예술연구회의 5년을 자축하면서 동시에 내외 현안과 다양한 문제를 해소하기 위한 계기를 만들기 위하여 각종 노력을 경주하고 있었다.

그런데도 7월 4일 시점에서는 〈햄릿〉의 공연이 주요 안건으로 다루어지지 않았다. 더 정확하게 말하면 5월부터 공연이 예고되어 있었던 〈햄릿〉이,[4] 오히려 1936년 7월 정기총회 시점에서는 공식적으로는 공연 무산되고 말았다. 그래서 안건으로 올라온 '창립 5주년 기념'은 공연 무산에 대한 새로운 대책으로 볼 수밖에 없으며, 새로운 대책안을 포함하여 극예술연구회가 직면한 문제를 해결할 요량으로 다시 새로운 방침(이른바 '신방침')을 논의할 수밖에 없었다.

이에 대한 상세한 논의는 우측 기사에서 찾을 수 있다. 극예술연구회는 정기총회(정시 총회)를 열고, "창립 5주년 기념을 계기로 금후 동회의 조직체를 변경"하기로 했다고 공표했다. 조직 개편에서 가장 주안점을 둔 사안은 부서 중에서 '총무국'을 최고 기관으로 변경한 사안이었다. 이러한 변경 사안에 따라 극예술연구회는 총무국 하부에 "연출, 문예, 미술, 경리"의 4부를 두고 "필요에 따라서 반을 두기로" 결정했으며, "종래의 임원 임기"가 "1년이든 것을 만 3개월로 고치"는 변경안을 가결하였고, 연출부에 유치진과 이웅을, 문예부에 이헌구와 이무영을, 미술부에 이상남과 강성범을, 그리고 경리부에 김광섭과 이용원을 배속시켰다.[5]

이러한 변화는 극예술연구회 내부에서 생겨난 분규를 단적으로 드러내고 있다. 극단 내에서 부서 간의 이견 내지는 신구 회원의 갈등으로 인해 이견이 첨예해졌고, 그 결과 적지 않은 회원이 극예술연구회를 이탈하는 사건이 발생했기 때문이다. 이로 인해 극예술연구회는 창립 5주년 기념 공연을 7월에

4) 「예고」, 『극예술』 4, 1936년 5월, 15면.
5) 「동서남북」, 『동아일보』, 1936년 7월 7일, 7면.

시행하지 못할 만큼의 일시적 타격을 받아야 했다. 자연스럽게 조직 개편을 추진할 수밖에 없었고, 기념 행사의 방식을 변경할 수밖에 없었으며, 새로운 제도를 수립하여 이후의 추가 분규를 막을 수밖에 없었다. 1936년 7월 시점에서 극예술연구회는 이러한 일련의 조치를, 다시 '신방침'이라고 부른 것이다. 그만큼 극예술연구회로서는 충격적인 사안이 아닐 수 없었다.

1936년 극예술연구회 내부 분규에 대한 학문적 접근은 지금까지 매우 소략한 편이다. 유민영은 1936년 6월 11명의 탈퇴 사건을 기술하기는 했지만 그 과정을 단순한 이적 사건으로 처리하여 '조직상의 부작용'으로 치부하고 말았다. 더구나 분규와 탈퇴에 의해 생겨난 조선연극협회에 대해서는 언급하지 않고, 극예술연구회의 복구된 정기 공연 분석에만 주력하고 말았다.[6] 하지만 분규와 탈퇴, 그리고 조선연극협회의 결성과 활동(몰락)은 일련의 연속선상에 이루어진 의미 있는 사건이었고, 그 사건의 여파는 극예술연구회에도 미쳤다.[7] 따라서 조선연극협회의 설립과 조직을 신극 진영의 분화와 다양성의 측면에서 살피려는 시각이 요구된다. 이에 본 연구에서는 두 단체 사이의 상관성을 중심으로 1936년 6월 29일 이후 신극 극단의 양태를 살피고자 한다.

2. 극예술연구회 탈퇴자 면모와 탈퇴 이유

서항석이 학예부장으로 재직 중인 『동아일보』에서는 극예술연구회 내부의 분규를 상세하게 보도하지 않았다. 그 이유는 아마도 극예술연구회 내부의 문제를 기사화하지 않으려는 서항석의 입김이 강하게 작용했기 때문으로 보이며, 그래서 1936년 7월 시점에서 정기총회와 조직 개편에 대한 사안만 간략하게 보도된 것으로 보인다. 하지만 극예술연구회에서 회원 이탈은 생각보다는 심각한 문제였고, 이탈자가 생겨난다는 사실 자체는 큰 충격이 아닐 수

6) 유민영, 『한국근대연극사 신론』 하, 태학사, 2011, 393-394면.
7) 박영정은 조선연극협회를 조선예술좌의 후신으로 간주하는 시각을 제시한 바 있는데, 이러한 시각에 따르면 조선연극협회는 '재동경 프롤레타리아 연극계'의 조선 진출 결과로 볼 수도 있다(박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국연극협회, 1995, 97-127면). 이와 유사한 관점에서 이민영도 조선연극협회를 바라보고 있다(이민영, 「극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재 방식」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 93-121면).

없었다. 1936년 6월 맹만식, 김일영(金一英), 송재노, 신좌현, 허전, 이상남, 전일검, 조훈해, 배은희, 윤광해 등이 탈퇴했는데,[8] 특히 극예술연구회의 미래로 간주되던 차세대 주자인 이광래 역시 탈퇴의 수순을 밟았다.[9]

극예술연구회의 정기총회가 끝난 3일 후 그리고 5주년 기념일 하루 전날인 1936년 7월 7일, 탈퇴자 중 한 사람이었던 전일검은 의미심장한 글을 『조선일보』에 게재했다. 그의 글은 탈퇴자의 내심을 드러낸 글이므로, 이후 가급적 길게 인용하여 그 예후와 진위를 살피도록 하겠다. 다만 전일검의 글을 읽기 전에, 우선 전일검에 대해 살펴볼 필요가 있다. 전일검은 극예술연구회 창단 회원이 아니었고, 1935년 이전에는 극예술연구회에서 활동한 경력도 없었다. 더구나 그는 홍해성은 말할 것도 없고 서항석이나 유치진에 비해 한 세대 아래의 연극인이었다. 특히 전일검은 유치진이 재도일하여 동경에서 연극 운동에 관여할 때 동경에서 활동하는 조선 연극인으로 유치진과 사적으로 교류한 바 있었으며, 이후 조선으로 돌아와 극예술연구회 제10회 공연 〈어머니〉에서 '수도직이' 역할로 출연한 바 있었다.[10]

하지만 그는 배우라기보다는 이론가 혹은 비평가 직무에 보다 충실한 연극인이었다. 그는 연극 비평을 통해 대중극에 대한 비판적 주장을 제기할 뿐만 아니라 자신이 참가한 극예술연구회(제10회 공연)에 관한 논평도 서슴지 않았다.[11] 그러한 그는 제11회 정기 공연에서 〈자매〉의 무대감독을 맡았다.[12] 당시 연출과 극작은 유치진이었는데, 〈자매〉는 1936년 신방침 제기 이후 유치진이 야심차게 내놓은 창작극 중 한 편이었다는 점에서 전일검의 위상이 대단히 상승한 상태였음을 확인할 수 있다. 그만큼 유치진과 기존 운영진이 그(능력)에게 거는 기대 역시 상당했다고 해야 한다.

---

8) 「극계(劇界)에 이상(異狀)있다 '극연'의 실천부원(實踐部員) 11명 돌연 탈퇴」, 『조선중앙일보』, 1936년 6월 30일, 2면.
9) 김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 60면.
10) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936년 4월 11일, 3면.
11) 전일검, 「극연(劇硏)에 보내는 말(1)—10회 공연 비판을 중심으로」, 『조선일보』, 1936년 4월 22일, 5면.
12) 김환태, 「극연 제11회 공연을 보고(하)」, 『동아일보』, 1936년 6월 5일, 7면 ; 「극연 공연을 앞두고(3) 적재적처에 안배된」, 『동아일보』, 1936년 5월 29일, 3면.

그렇게 극예술연구회 중심으로 편입한 전일검에게, 극예술연구회는 다소 이상한 직제를 고수하는 단체로 여겨졌다. 특히 극단 내 조직은 유기적이지 않았으며, 극단의 운영(제작) 기조는 기본적으로 합리적인 체계를 지니고 있지 않았다. 그러한 그에게 1936년 6월 29일은 극예술연구회와 어떠한 방식으로든 관계를 정리해야 하는 날이었던 것으로 보인다.

흥미로운 점은 그 관계를 정리한 시점이다. 전일검은 같은 탈퇴파인 맹만식, 송재노, 조훈해, 그리고 이광래 등과 함께, 탈퇴 전날이 6월 28일 라디오드라마로 제작된 〈산사람들〉에 출연하였다. 맹만식은 '용길' 역을 맡아 주인공 역할을 수행했고, 송재노는 '기자 갑'을 맡아 그 상대 역을 수행했으며, 조훈해는 '쾌석 모', 이광래는 '봉을' 역, 전일검은 '촌노인' 역을 맡았다.[13]

그러니까 1936년 6월 시점에서 28일까지 극예술연구회의 주축이었던 단원(배우) 중 상당수가 그 다음날인 29일에 탈퇴를 결행한 셈이다. 28일 출연자 중에서 탈퇴파를 제외하고 남은 배우로는 김복진, 오애엽, 이웅, 박상익 정도였다.[14] 비록 이러한 결말은 라디오드라마 〈촌선생〉을 중심으로 한 한시적 진단이지만, 극예술연구회로서는 모처럼 확장된 배우 진용을 격감당했으며, 무엇보다 젊은 세대의 출혈을 감수해야 했다. 이러한 위축은 극예술연구회로서도 원했던 결과와는 거리가 멀었다고 해야 한다.

극연 조직의 검토와 신극 운동의 진로(1)

지난(1936년:인용자) 6월 29일 극예술연구회 실천부원 11명은 탈퇴하엿다. 필자(전일검:인용자)도 이 탈퇴한 사람이다. 금번 탈퇴한 11명의 대부분은 최근까지 극예술연구회의 연극 실천에 잇서서 가장 적극적으로 활동하여 온 기술자들이다. 이와 가튼 탈퇴 사건은 극연으로서는 이번이 처음이 아니다. 이때까지 수차로 이러한 일이 잇섯다고 한다. 그러나 종래의 탈퇴는 어떤 확고한 목적 의의 밑에서 된 것이 아니엇섯고 오히려 흥행극단에로의 전신(轉身)에 가까운 행동을 취할녀고 한 가장 위험한 일까지 잇섯다고 한다. 그러나 이러한 이때까지의 탈퇴 사건이 일어나게 된 직접 동기는 언제든지 실천부원들의 연구부에 대한 불평과 불만이였다는 것은 특히 주목하여야 할 것으로 본다. 금반의 탈퇴는 그의 멤버로

13) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.
14) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 27일, 6면.

보아서 대부분이 어느 정도까지의 연극에 관한 전문적 기술의 습득자들이고 또 신극 전문극단을 새로이 조직하겟다는 확고한 목적 의의를 가지고 행동하엿다는 점으로 이때까지의 비조직적이엇섯고 무기력한 탈퇴와는 완전한 구별이 잇서 가지고 문제하여야 할 것이다.[15] (밑줄:인용자)

전일검도 밝힌 대로, 극예술연구회 5년 공연 역사에 극단을 탈퇴한 이들은 상당수에 달한다. 대표적인 전례를 살펴보면, 1936년 6-7월 시점에서 홍해성과 윤백남이 그러한 인물이라고 할 수 있다. 홍해성은 1935년까지 활발하게 활동을 이어갔지만 1935년 9월 이후에는 극예술연구회 공연에 참여하지 않았고, 윤백남 역시 1934년 이후 극예술연구회 활동에 관여하지 않았다. 1936년 시점에서 창단 멤버 중 이하윤, 조희순, 최정우의 활동이 뜸한 상태였고, 나중에 출연을 재개하기도 하지만 모윤숙이나 번역자 박용철 등도 일종의 휴지 상태를 보내고 있었다. 하지만 이러한 이들은 개인적인 사정이나 생활 진로 문제로 이탈을 선택하거나 공연과 거리를 두고 있었다.

전일검이 말한 대로, 흥행극단(대중극단)으로의 이적(홍해성의 사례)은 오히려 신극의 기치를 중시하는 극예술연구회 입장으로서는 이적 당사자를 비판해야 할 상황인 만큼, 이전의 이탈 사례 중에는 극단으로서 책임을 져야 할 사례는 많지 않았다. 하지만 1936년 6월에 전일검을 필두로 한 11명 연극인들이 단행한 탈퇴 사건은 이전의 이적・휴지・비참여 상황과는 분명 성격이 다른 사건이었다. 전일검은 그 이유를 극단 내부 혹은 조직 문제에서 야기된 '불평과 불만'으로 지목했고, 이러한 불평과 불만이 연구부의 전횡으로부터 비롯되었다고 지적했다.

아울러 전일검은 탈퇴파가 "연극에 관한 전문적 기술의 습득자"라는 점을 강조한다. 그러니 탈퇴파는 "신극 전문극단을 새로이 조직"할 수 있는 능력을 가지고 있고, 동시에 그러한 의지 역시 지니고 있다고 주장한다. 바꾸어 말하면 진실한 실력을 가진 탈퇴파는 언제든지 여타의 신극 단체를 조직할 수 있으므로, 이미 제도(체계)와 열정 그리고 실력 측면에서 한계를 노출하고 있는 극예술연구회에 굳이 남아 있을 필요가 없다고 역설(力說)한 셈이다.

15) 전일검, 「극연 조직의 검토와 신극 운동의 진로(1)」, 『조선일보』, 1936년 7월 7일, 5면.

극연 조직의 검토와 신극 운동의 진로(1)

최근—특히 금년 상반기에 잇서서의 극연의 공연 활동은 꽤 활발한 그것이였다. 연 1회나 2회 공연을 겨우 하여오든 극연은 금년 상반기에 잇서서 벌서 3회의 공연을 가젓다. 최근의 이러한 공연을 통하야 극연을 조직권 외에 잇는 전문기술자를 대담하게 규합하여 가지고 이때까지의 실험실적이오 온실적인 연극 활동의 영역을 벗어나서 전문극단에로 비약할녀고 가진 애를 다 써왔다. 이러한 의도는 어느 한에 잇서서는 현재의 극연으로서의 가장 정당한 태도라고 본다. (…) 이러한 여러 가지 점으로 보아 또는 최근의 활발한 공연 활동으로 보아 극연은 비상한 조직적 통제력을 가지고 약진할녀는 기세를 보이고 잇는 듯하게 보엿슬는지 몰은다. 그러나 어떠한 조직도 그러하지마는 극연도 그 조직이 내포하고 잇는 온갖 모순과 약점 특히 통제력을 전연 상실하고 잇다는 조직으로서의 가장 결정적인 결함(缺陷)이 오히여 최근의 활발한 공연 활동을 통하여서 하나도 숨김업시 표면적으로 나타낫다는 것이다. 금번 탈퇴파 사건은 이러한 모순의 가장 집중적인 표현에 불과하다.[16] (밑줄:인용자)

전일검의 논리는 극예술연구회의 기존 회원(특히 기존 운영진)에 대한 불신을 강하게 성토하고 있고, 기존 회원의 능력에 대한 폄하의 뉘앙스마저 내비치고 있다. 전일검은 1936년 극예술연구회의 도정이 활발한 성과를 거두었다고 평가하면서, 그 이유를 "전문기술자들을 대담하게 규합하"고자 한 태도 변화에서 찾고 있다. 나아가 그는 이후의 극예술연구회가 더욱 발전하기 위하여서는 가장 중대한 약점(결함)을 수정해야 하는데, 극예술연구회는 이러한 교정 작업에 소홀했다고 지적하고 있다.

그가 꼽은 최대 약점은 조직에 대한 '통제력'이었다. 전일검은 1936년 6월 시점의 극예술연구회는 '온갖 모순과 약점'을 지니고 있고 무엇보다 '통제력을 전연 상실'한 상태라고 말한다. 즉 자신이 더 이상 몸담기에는 조직의 체제와 미래가 불투명하며 탈퇴파를 중심으로 한 신진 세력을 제대로 활용하지 못하는 기존 운영 체제라고 비판한 셈이다.

이러한 비판은 전후 사정을 고려할 때 상당한 설득력을 지니는 것도 사실이다. 다만 전일검의 논리와 비판에도 불구하고 여전히 의문은 남는다. 전일검이 말하는 극단에 대한 '통제력'이 무엇인지 명확하게 설명되지 않기 때문이다. 극예술

16) 전일검, 「극연 조직의 검토와 신극 운동의 진로(1)」, 『조선일보』, 1936년 7월 7일, 5면.

연구회는 발족 시점부터 이론의 제창과 무대 실험을 병행하고자 했다. 극예술연구회는 이론과 강습 중심의 단체였지만,[17] 실험무대를 통해 실제 연극에 도전했고,[18] 급기야는 제3회 공연부터 공연 단체를 겸하는 체제로 변모했다.

이러한 전통으로 인해 이론과 강습을 중심으로 신극 이론의 도입과 확산을 중시하는 연구부가 존재해왔고, 이후 추가된 활동을 담당하며 실제 공연의 실행을 담당하는 실천부가 존재할 수밖에 없었다.[19] 시간이 흐르면서 두 부서의 대립은 커졌는데, 탈퇴파는 실천부를 중심으로 연극에 직접 참여하고 무대 활동을 펼치는 이들이 주축이었다. 물론 연구부에는 기존 회원들이 다수 포진하고 있어(유치진은 예외), 이러한 실천부와 연구부의 대립은 신구 대립 혹은 세대 대립으로 여겨질 공산이 컸다. 전일검은 연구부를 중심으로 한 극예술연구회 운영과 공연(작) 선정 그리고 의사 결정에 대한 불만과 불평등을 지적하고 있는 것으로 판단된다.

극예술연구회에 새롭게 합류했던 전일검으로서는 새로운 세대를 중심으로 극예술연구회를 변화시켜야 하는 당위를 지닌 신진 세대와 입장을 공유할 수밖에 없었고, 그에 대항하는 기존 운영진은 연구부를 중심으로 이러한 새로운 의견을 가로막는 기존 세대(창단 멤버)로 위치할 수밖에 없게 되었기 때문에, 어떤 측면에서 보면 극예술연구회 내에서 두 세력 간의 갈등은 필연적이었다고 해야 한다. 흥미로운 점은 실천부의 입장에서 신진 세력과 실천 단원의 선봉이 될 것으로 믿었던 유치진이 결정적으로 탈퇴파에 속하지 않았고, 탈퇴파를 표면적으로 지지하지도 않았다는 점일 것이다. 이러한 의외의 선택은 극예술연구회의 운영 진영이 가진 지분이 강력하여 그 어떤 개혁이나 변화에도 불구하고 기존 운영권을 놓으려는 의사가 없었다는 사실을 은근히 시사한다고 하겠다.

---

17) 「하기(夏期)를 이용해 극예술연구(劇藝術研究)」, 『동아일보』, 1931년 8월 7일, 4면; 이헌구, 「극연 일년간의 업적과 보고(2)」, 『동아일보』, 1932년 7월 10일, 5면; 「금야(今夜) 천도교기념관에 극예술강연회(劇藝術講演會)」, 『동아일보』, 1931년 11월 29일, 4면.

18) 서항석, 「나의 이력서」, 『서항석 전집』 5), 하산출판사, 1987, 1782면.

19) 「극문화 수립을 목표로 극예술연구회 조직 변경」, 『조선일보』, 1932년 12월 27일, 4면 ; 「조직 확대 계기로」, 『조선일보』, 1933년 1월 15일, 5면.

3. 탈퇴 회원 복귀와 연극 참여 재개 수순

1936년 6월에 맹만식, 김일영, 송재노를 중심으로 한 일련의 연극인들이 극예술연구회를 탈퇴한 사건은 의외로 분명한 결별로 직결되지 않았고, 의외로 그 파장도 크지 않았다. 왜냐하면 그들 중에서 극예술연구회의 공연에 다시 참여하는 배우들이 등장했기 때문이며, 복귀 시점도 탈퇴 시점과 그다지 많이 떨어져 있지 않았기 때문이다.

여기서는 1936년 6월 극예술연구회의 이탈을 선언한, 소위 탈퇴파 11명의 연극인에 대해 살펴보도록 하겠다. 극예술연구회 최초 참여 시점과 작품, 그리고 1936년 6월 탈퇴 선언 직전 작품과 직후(복귀) 작품을 정리하고자 한다. 이를 통해 11명의 탈퇴파가 선택한 행보와 그 행보의 이유를 살필 수 있을 것으로 판단되기 때문이다.

[표 1] 극예술연구회 탈퇴 회원과 복귀 관련 사안

	최초 참여 시점	극예술연구회 최초 참여 작품	탈퇴 직전 참여 작품	탈퇴 이후 복귀 시점	참여 관련 여부
신좌현	1932년 5월 4-6일	제1회 시연 〈검찰관〉(5막)의 헌병 역[20]	제11회 공연 중 〈호상의 비극〉의 노복 역[21]	1936년 12월 20-22일 제13회 정기 공연[22]	정기 공연 한 차례 공백 후 작품 참여
김일영(金一英)		제1회 시연 〈검찰관〉(5막)의 뿌푸친스키 역[23]	제11회 공연 중 〈호상의 비극〉의 양몽매 역[24]	1936년 9월 29일 〈춘향전〉의 이몽룡 역[25]	연기 공백 없이 곧바로 다음 정기 공연 작품에 참여
맹만식		제1회 시연 〈검찰관〉(5막)의 오시프(흐레타스콥흐의 하인) 역[26]	라디오드라마 〈산사람들〉의 용길 역[27]	1936년 9월 29-30일 〈춘향전〉의 옥사정 갑[28]	
송재노	1935년 4월 23일	라디오드라마 〈춘희〉(2막)의 사환 역[29]	라디오드라마 〈산사람들〉의 기자 갑 역[30]	1936년 9월 29일 〈춘향전〉의 농부와 옥과현령 역[31]	
이상남	1936년 2월 28일 -3월 3일	제9회 공연 조명 담당[32]	1936년 5월 29-31일 제11회 공연 조명 담당[33]	1936년 7월 미술부 임원으로 선출	탈퇴 없이 복귀
허전		제9회 공연 중 〈무료치병술〉의 아범 역[34]	제10회 작품 중 〈촌선생〉의 배달부 역[35]	참여 작품 확인 안 됨	이후 극예술연구회 공연에

배은희	—	참여 작품 확인 안 됨	참여 작품 확인 안 됨		참여하지 않은 것으로 판단됨
조훈해	1933년 11월 28-30일	제5회 공연 중 〈버드나무 선 동리의 풍경〉(1막) 덕조 모 역[36]	라디오드라마 〈산사람들〉의 쾌석 모 역[37]		
전일검	1936년 4월 11-12일	제10회 공연 중 〈어머니〉의 수도직이 역[38]	라디오드라마 〈산사람들〉의 촌노인 역[39]		
윤광헌		제10회 공연 중 〈촌선생〉의 치삼 역[40]	제11회 공연 중 〈자매〉의 인력거부 역[41]		
이광래		제10회 공연 중 〈촌선생〉의 극작가 겸 용구 역[42]	라디오드라마 〈산사람들〉의 봉을 역[43]		

김일영(金一英)은 극예술연구회를 탈퇴했지만, 조선연극협회에 가담하지는

20) 나웅, 「실험무대(實驗臺舞) 제1회 시연(試演) 초일을 보고(2)」, 『동아일보』, 1932년 5월 11일, 5면.
21) 김환태, 「극연 제11회 공연을 보고(하)」, 『동아일보』, 1936년 6월 5일, 7면; 「극연 공연을 앞두고(3) 적재적처에 안배된」, 『동아일보』, 1936년 5월 29일, 3면.
22) 「제13회 극예술연구회 공연」, 『조선일보』, 1936년 12월 19일, 5면.
23) 나웅, 같은 글, 5면.
24) 김환태, 같은 글 3면.
25) 「기념공연 압두고 극연의 맹연습」, 『조선일보』, 1936년 9월 29일, 7면.
26) 나웅, 같은 글, 5면.
27) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.
28) 「기념공연 압두고 극연의 맹연습」, 『조선일보』, 1936년 9월 29일, 7면.
29) 「라디오」, 『조선일보』, 1935년 4월 23일, 3면.
30) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.
31) 「기념공연 압두고 극연의 맹연습」, 『조선일보』, 1936년 9월 29일, 7면.
32) 「조선 신극의 고봉(高峯) 극연(劇硏) 제9회 공연」, 『동아일보』, 1936년 2월 9일, 4면.
33) 「극연 공연을 앞두고(1) 달빛이 호수에 비쳐 물결이 반작인다」, 『동아일보』, 1936년 5월 27일, 3면.
34) 「약진(躍進) 극연(劇硏)의 대공연 명일 오후부터 개막」, 『동아일보』, 1936년 2월 28일, 4면.
35) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936년 4월 11일, 3면.
36) 「극연의 대공연 금야 7시부터」, 『동아일보』, 1933년 11월 28일, 3면.
37) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.
38) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936년 4월 11일, 3면.
39) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.
40) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936년 4월 11일, 3면.
41) 김환태, 「극연 제11회 공연을 보고(하)」, 『동아일보』, 1936년 6월 5일, 7면; 「극연 공연을 앞두고(3) 적재적처에 안배된」, 『동아일보』, 1936년 5월 29일, 3면.
42) 「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936년 4월 11일, 3면.
43) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.

않았던 것으로 판단된다(무대미술가 김일영(金一影)은 조선연극협회에 가담하였다). 맹만식과 송재노는 조선연극협회에 창립 단원으로 가담하였지만, 1936년 9월 제11회 〈춘향전〉 공연을 통해 극예술연구회 공연에 곧바로 참여하였다. 신좌현도 조선연극협회에 창립 단원으로 가담하였지만, 1936년 12월 정기 공연에 참여하면서 한 번의 정기 공연만 공백기로 가졌다.

그러니 김일영(金一英)과 맹만식, 송재노 그리고 신좌현은 1936년 6월 탈퇴 선언에 구애받지 않고 극예술연구회 공연에 참여했다고 보아야 한다. 그들의 공통점은 대부분 1932년 5월 제1회 공연(시연)에 참여한 실험무대 창립 단원이었다는 점이고, 그중 예외인 송재노도 1935년 4월이라는 비교적 이른 시기부터 극예술연구회에 가담한 배우였다는 점이다. 스태프 이상남 역시 일찍부터(제9회 공연) 조명을 담당했기 때문에, 유사한 사례에 해당한다고 할 수 있다.

1936년 6월 시점에서 탈퇴를 선언한 이들 중에서 비교적 극예술연구회와 오랜 참여 인연을 맺은 이들은 비록 탈퇴를 선언했다고 해도, 조선연극협회와 극예술연구회의 공연에 연이어 참여하는 행보를 선택했고, 이러한 선택은 그들이 극예술연구회의 공연을 배척하지 않으려 했던 내심을 보여 주었다. 물론 송재노나 신좌현 그리고 맹만식도 최종적으로는 극예술연구회를 떠나기는 하지만, 적어도 1936년 6월 직후 시점에서는 여전히 극예술연구회 회원 신분을 버리려 하지 않았음을 확인할 수 있다.

반면, 극예술연구회 공연 참여 횟수가 적고 최초 참여 시점이 비교적 최근이었던 전일검, 윤광헌, 이광래 등은 조선연극협회로 이적한 이후 극예술연구회의 이후 공연에 참여하지 않는 것으로 확인된다. 지금까지는 이들 중에 제12회 〈춘향전〉부터 극예술연구회 공연에 참여한 기록을 찾을 수는 없다.

이러한 상반된 경향은 배우로서 자질을 중시하는 연극인과 운영진(비평가 혹은 극작가)으로서의 성향을 지향하는 연극인의 차이로도 설명될 수 있다. 전일검은 비평가였고 극단(조선예술좌) 운영에 주도했던 전력을 지니고 있었다.[44] 또한 이광래는 극작가였고 그 역시 지방에서 극단 운영을 시행한 연극인이었다.[45]

---

44) 김남석, 「조선예술좌 〈토성낭〉 공연의 무대 디자인」, 『건지인문학』 22, 전북대 인문학연구소, 2018, 39-41면.

이러한 이들에게 기존 극예술연구회 운영진과의 통합(재결합)은 어려운 선택이었을 것으로 판단된다. 반면 김일영, 송재노, 맹만식, 신좌현은 배우로 주로 활동하면서, 다양한 연극적 체험을 중시하는 연극인이었다. 그들에게는 극단 운영이나 기조가 중요한 것이 아니라, 그들이 무대에서 공연하고 연기를 펼칠 수 있는 기회나 배역이 더 중요했다고 해야 한다. 따라서 그들은 1936년 6월 극예술연구회 탈퇴를 선언하고 그로 인해 제명 처분을 받았음에도, 1936년 9월 〈춘향전〉 공연에서 대부분 복귀하며 공연 참여 기회를 이어갈 수 있었다.

상반된 탈퇴자의 반응과 행보를 통해, 극예술연구회 탈퇴파 중에서 단순 가담자와 적극 가담자가 존재했다는 사실을 확인할 수 있다. 전일검, 윤광헌, 이광래, 허전 등은 적극 가담자에 해당하고, 김일영, 신좌현, 맹만식, 송재노는 비교적 단순 가담자에 해당한다. 적극 가담자의 경우에는 조선연극협회의 결성과 활동에 더욱 적극적이었다는 또 다른 특징도 공유한다. 결국 적극 가담자는 조선연극협회를 결성하여 신극 단체로서의 또 다른 극단을 창출하는 목표를 실행하고자 했고, 이에 단순 가담자는 또 다른 신극에의 출현 기회를 엿보며 다양한 연극에서의 활동을 추구했다고 할 수 있다.

4. 조선연극협회 출범과 신극 공연의 변화

1) 조선연극협회 회원과 조직 구조 수정

[표 2] 조선연극협회 창립 가입 인사들[46]



신좌현, 맹만식, 송재노
김일영(金一影)
최영태, 박상익, 박학, 이화삼, 오정민, 윤북택(윤북양, 尹北洋의 오기로 판단됨)
허전(許塡, 혹은 許愼으로 표기)
백은희, 조지해('조훈해'의 오기)
이광래, 윤광헌
유정임

[표 3] 극예술연구회 탈퇴 회원[47]

신좌현, 맹만식, 송재노
김일영(金一英)
이상남
허전
백은희, 조훈해,
윤광헌, 이광래
전일검

45) 「신춘문예 당선자 소개」, 『동아일보』, 1936년 1월 5일, 13면.

극예술연구회의 내부 분열은 일차적으로 조선연극협회의 출범과 직결되었다. 조선연극협회는 극예술연구회를 탈퇴한 실천부원들과 동경(학생)예술좌 출신이 재결집하여 창설한 극단이었다. 창립 총회 당시 소개된 조선연극협회 원들의 면면은 앞의 [표 2]와 같다.

조선연극협회 창립 단원 중 신좌현, 맹만식, 송재노, 박상익, 이광래, 윤광헌, 허전, 백은희, 조훈해(조지해)는 극예술연구회 탈퇴 인사들이었고, 그들과 뜻을 함께한 박학이나 이화삼, 오정민, 김일영(金一影)[48] 등은 유학생 출신으로 동경에서 활동하던 연극인으로 이들은 동경 유학 시절부터 동경학생예술좌나 조선예술좌 등에서 활동한 바 있다.[49]

조선예술좌는 1935년 6월 동경에서 창립되었는데,[50] 이때 창립 인사 중에서 오정민, 김일영(金一影), 이화삼, 전일검, 윤북양(尹北洋)은 조선연극협회 창립 단원으로 다시 가담하였다.[51] 조선예술좌 1935년 3월(4-5일) 공연 상황은, 조선연극협회 참여 동경 유학생의 상황을 단적으로 보여 준다.[52] 공연 작품 중에서 2막의 〈보통학교 선생〉은 村山知義(무라야마 도모요시) 작 오정민 안으로 제작되었고, 이 시기 공연에 이화삼, 김일영(金一影), 전일검 등이 출연하였으며, 이때 유치진의 〈빈민가〉 역시 함께 공연되었다.[53]

이들의 공연과 활동을 소개한 유치진은 당시 조선예술좌 단원들을 '장래성이 풍부한 기술자'들이라고 상찬하면서도 '자중해 주기를 바'란다는 당부를

46) 「조선연극협회(朝鮮演劇協會) 창립 내(來) 9월에 공연 예정」, 『조선중앙일보』, 1936년 8월 23일, 2면.
47) 「극계(劇界)에 이상(異狀)있다 '극연'의 실천부원(實踐部員) 11명 돌연 탈퇴」, 『조선중앙일보』, 1936년 6월 30일, 2면.
48) 이중 김일영(金一影)은 극예술연구회 제11회 공연에서 무대미술을 담당한 적은 있다(「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 『동아일보』, 1936년 5월 13일, 3면.).
49) 1936년 시점에서 동경에서 활동하는 조선극단은 조선예술좌와 (동경)학생예술좌가 대표적이었다(전일검, 「조선 신극 운동의 당면 문제(4)」, 『조선일보』, 1936년 5월 15일, 5면.).
50) 조선예술좌 창립 단원은 김파우, 박민천, 동명순, 한홍규, 오정민, 김일영(金一影), 장두쾌, 차응세, 안영일, 이화삼, 전일검, 차영사, 윤북양, 손육보, 노리오, 황소, 장계원, 하영주 등이이었다(「재동경조선극인在東京朝鮮劇人) 조선예술좌(朝鮮藝術座) 창립」, 『동아일보』, 1935년 6월 5일, 3면.).
51) 「재동경조선극인在東京朝鮮劇人) 조선예술좌(朝鮮藝術座) 창립」, 『조선일보』, 1935년 6월 4일, 4면.
52) 조선예술좌 창립과 당시 동경 연극인의 활동에 관해서는 다음 논문을 참조했다(김남석, 「조선예술좌 〈토성낭〉 공연의 무대 디자인」, 『건지인문학』 22, 전북대 인문학연구소, 2018, 39-41면).
53) 유치진, 「동경 문단 극단 견문초(見聞抄)」(6), 『동아일보』, 1935년 5월 18일, 3면.

남기기도 했는데, 1년 여의 시간이 흐르자, 이러한 유치진의 발언은 극예술연구회에서 이러한 우려로 나타나기에 이르렀다.[54] 극예술연구회 입장에서는 조선예술좌 단원의 실력을 인정하여 단원(혹은 동호자)로 영입하였지만, 이러한 영입이 내부 분규로 직결되었기 때문이다.

역시 조선예술좌 출신이었던 전일검은 극예술연구회 공연에 참여했음에도 불구하고 내부 비판을 시행한 바 있었다.[55] 그의 이름은 비록 1936년 6월 시점에서는 탈퇴자 11명에 포함되었지만, 조선연극협회 창립 인사 목록에는 포함되어 있지 않다. 또한 조명 디자이너 이상남과 배우 김일영(金一英) 역시 11명의 탈퇴자에는 포함되었지만, 역시 조선연극협회에는 가담하지 않았다. 그러니까 조선연극협회는 극예술연구회 탈퇴 11명 중 8명이 가입하고 동경 유학생(재동경 조선인 극단) 출신 6-7명이 가담하여 새롭게 창립한 극단이었다고 정리할 수 있겠다.

조선연극협회 창립
내(來) 9월에 공연 예정
지난 21일 부내 돈의정 영빈루에서 주로 동경예술좌원과 전번에 극예술연구회에서 간부파와 결렬하여 그곳으로부터 탈퇴한 연극인들이 중심이 도어 극단 조선연극협회를 창설하였는데,
▲통제국 ▲기획부 ▲기술부 ▲문예부
등의 부서를 두고 다시 기획부 내에는
▲경리계 ▲선전계
기술부에는
▲연출반 ▲연기반 ▲미술반
을 두었다 하며 초회공연은 9월 하순경에 할 터이라 한다. 당일 창립 총회에 출석한 회원은 다음과 같은데, 임시 사무소는 부내 안국정 98번지라 한다.[56]

조선연극협회는 통제국이라는 부서를 설치하여 최상위 의결 결정 기관으로

54) 유치진, 「동경 문단 극단 견문초(見聞抄)」(6), 『동아일보』, 1935년 5월 18일, 3면.
55) 전일검, 「극연(劇硏)에 보내는 말(1-5)—10회 공연 비판을 중심으로」, 『조선일보』, 1936년 4월 22-26일, 5면.
56) 「조선연극협회(朝鮮演劇協會) 창립 내(來) 9월에 공연 예정」, 『조선중앙일보』, 1936년 8월 23일, 2면.

배치한 것으로 보인다. 부서 소개에서 통제국은 기획부, 기술부, 문예부와 나란히 열거되기는 하지만, 근본적으로 다른 부서 범위 명칭('국')으로 표기되었고, 다른 부서인 '부'와는 달리 별도의 하위 조직을 두지 않고 있다. 가령 '기획부'는 '경리계'와 '선전계'가 배속되어 있고 '기술부'에는 '연출반', '연기반', '미술반'이 배치되어 있지만, 통제국 산하에는 다른 하위 부서가 설치되지 않았다.

이를 통해 통제국이 세 개의 부와는 다른 운영 체제라는 점을 확인할 수 있다. 통제국은 다른 세 개의 '부' 혹은, 그 세 개의 부 밑에 배치된 하위 부서로서 '계'나 '반'을 통제하는 역할을 맡은 것으로 보인다. 조선연극의 간부는 김일영(金一影), 맹만식, 신좌현, 최영태, 그리고 오정민으로 이루어졌는데,[57] 이러한 간부가 운영하는 부서가 통제국으로 여겨진다.

이러한 통제국의 위상은 극예술연구회에 대한 전일검의 비판 논조에서 그 연원을 엿볼 수 있다. 전일검은 자신들이 '기술자'에 속함에도 불구하고, 그러한 기술자를 규합하여 발휘할 '통제력을 전연 상실'한 단체로 몰아붙인 바 있었다.[58] 전문가 역할의 중요성과 관련하여, 유치진도 일찍부터 극연에 기술자가 필요하다는 의견을 전달한 바 있었다.[59] 유치진은 기술자를 대거 영입하기 위하여 극예술연구회에서 실천부 역할을 강조하면서 상대적으로 연구부 독주를 견제할 방안을 궁리한 적이 있었다.[60]

이러한 조치의 결실이 신방침의 제창이었고, 이를 통해 연구부의 권한을 제한하는 조율 방안을 극단 내에 수용할 수 있었다. 물론 신방침에서는 해당 분야 전문가(동호자, 극작가, 심지어는 열성 관객들)에 대한 우대와 포섭 조치가 포함되어 있다. 전일검 역시 해당 분야 전문기술자의 중용과 책임을 중시하는 연극인이었기 때문에,[61] 이러한 분야별 전문가의 의견을 조율할 기구(체제)의 필요성을 누구보다 절감하고 있었다. 그러니 이러한 기구의 설치에

57) 「조선연극협회」, 『조선일보』, 1936년 8월 25일, 6면.
58) 전일검, 「극연 조직의 검토와 신극 운동의 진로(1)」, 『조선일보』, 1936년 7월 7일, 5면.
59) 유치진, 「피곤한 조선예술계—경제조건보다는 문제는 기술자에」, 『조선중앙일보』, 1935년 5월 11일 참조.
60) 김남석, 「1936년 극예술연구회의 '신방침'과 제9회 〈어둠의 힘〉 공연의 의의」, 『한국학연구』 72, 고려대 한국학연구소, 2020, 43-47면.
61) 전일검, 「조선 신극 운동의 당면 문제(3)」, 『조선일보』, 1936년 5월 13일, 5면.

민감한 체제를 추구하지 않을 도리가 없었을 것이다.

지휘 체계상의 통제력은, 극단을 구성하는 부서에 대한 조율 체제 혹은 소속 단원에 대한 구속력을 일차적으로 의미하며, 이러한 부서와 단원 간의 통합 효과를 이끌어낼 수 있는 조직력의 작동을 의미한다. '전일검'으로 대표되는 연극계 신진(주로 1930년대 전반 동경 유학생 출신 조선 연극인)과 극예술연구회 내부 이탈자에게, 극예술연구회는 연구부와 실천부 사이의 알력을 조절할 통제력을 망실한 단체였고, 기성세대와 신진 세대 간의 견해차를 제대로 조율할 수 없는 극단에 불과했다. 따라서 이에 대항하는 단체로 출범하는 조선연극협회에는 이러한 통제력을 활성화하고 전면화하는 조직 개편(체계 구축)이 필연적으로 요구되지 않을 수 없었다. 결국 조선연극협회 통제국은 부서 간 이견, 혹은 회원 간 알력을 조율하기 위한 조직으로 기능해야 했다.

동시에 이러한 변화의 기미는 극예술연구회의 조직 개편 과정에서도 발견된다. 1936년 6월 11명의 회원이 탈퇴를 선언한 이후, 극예술연구회는 1936년 7월 4일 총회를 개최하여 조직 개편을 단행한다. 이때 극단 조직 중에서 총무국을 최고 부서로 상정하는 변경안을 통과시키고, 그 밖의 연출부와 문예부 그리고 경리부와 미술부를 그 산하에 배속하는 부서 개편을 발표했다.[62]

그리고 각 부서의 책임자는 그때까지 극예술연구회를 이끌어 온 실질적인 1세대가 대부분 담당하였고, 그나마 신진 세력에 포함될 수 있는 이는 이무영이나 이상남, 이용원 등에 국한되었다. 그 면면을 살펴보면, 이무영은 실질적인 활동 이력은 오래되지 않았지만, 기성세대에 속하는 인물이고, 이상남은 탈퇴를 선언했다가 곧바로 선택을 변경한 단원이었다(그러한 측면에서 진정한 탈퇴파라고 할 수 없다). 다만 비교적 신진 연극인 세대에 속하는 이용원은 주로 효과(라디오드라마 〈작가생활보〉[63], 라디오드라마 〈어머니〉[64], 라디오드라마 〈베니스의 상인〉[65])을 거쳐 무대감독(〈어둠의 힘〉[66])과 연출 보

62) 「동서남북」, 『동아일보』, 1936년 7월 7일, 7면.
63) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 1월 24일, 6면.
64) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 2월 24일, 3면.
65) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 4월 22일, 6면.
66) 「조선 신극의 고봉(高峯) 극연(劇硏) 제9회 공연」, 『동아일보』, 1936년 2월 9일, 4면.

(〈자매〉[67]) 등을 담당하는 스태프이자 차세대 연출 후보였다. 이력으로만 보면 이용원은 신진 세대의 입장을 적극적으로 옹호할 위치는 아니었는데, 실제로 탈퇴파의 선언 직전 송출된 라디오드라마 〈산사람들〉의 연출(지휘)을 맡으면서 기존 운영진의 신뢰를 재확인한 경우였다.[68]

이처럼 극예술연구회는 그나마 이용원을 제외한 거의 모든 부서 책임자를 1세대 관련 회원으로 변경하면서 의사 결정 과정에서 생겨나는 이견과 분규를 제거하려고 했다. 또한 이러한 부서 책임자의 이동 조치에도 불구하고 부서 간 혹은 회원 사이의 알력이 생겨날 시에는, 총무국을 통해 이러한 불협화음을 조율하려는 의지를 공식화하였다.

1936년 6월 11명의 탈퇴가 일으킨 파장은 극예술연구회 조직 개편을 가속화하였고, 뒤를 이어 결성된 조선연극협회 역시 이러한 파장을 의식하고 새로운 조직 체계를 마련하는 조치에 몰두했다. 두 극단의 조직 개편은 내부 분규와 회원 이탈이 가져올 체제상 위협에 대한 해결 방안이었다. 1936년 6-8월 시점에서 신극 단체를 표방한 조선연극협회나 분규 이후의 극예술연구회는 조직의 통제력을 강화하는 장치에 대한 필요성을 절감했다고 보아야 한다. 결론적으로 두 조직의 조직 개편은, 그들이 9월 이후 필연적으로 결행해야 할 각각의 정기 공연을 위한 일종의 사전 대비책이었다고 할 수 있겠다.

2) 협회 결성 의도와 기존 신극과 차별성

조선연극협회의 오정민은 극예술연구회가 조선 신극의 정착과 명맥 유지를 위해 적지 않은 공로를 세웠다고 추켜세우면서도, 일반인들이 극예술연구회를 통해 신극의 정체와 의의를 속단하는 폐해도 낳았다고 비판했다. 그러니까 극예술연구회가 신극의 불모지인 조선에서 대중극(흥행극)에 대항하여 연극의 다른 일면을 보여 주는 역할을 수행한 것은 사실이지만, 다른 한편으로는 극예술연구회 공연만을 관극한 관객들로서는 신극이 식상하다는 '관념'에

67) 「극연 공연을 앞두고(1) 달빛이 호수에 비쳐 물결이 반작인다」, 『동아일보』, 1936년 5월 27일, 3면.
68) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.

사로잡히지 않을 도리가 없었다며 그 폐해를 지적한 것이다.

> 종래에 잇서서 신극은 상업극과 대항해서 영리를 떠난 다음의 두 가지 방도를 취해 왓다. 하나는 연극의 예술화요 또 하나는 연극의 사회화이니 전자는 '극연'으로서 대표할 수 있을 것이오 (…) 우금(于今)까지는 그럼으로서도 맹목적으로나마 연극 활동을 진행할 수 잇섯다 그러함에는 관객의 호의적인 후원도 큰 힘이 되엇고 호기적(好氣的)인 동정적인 투자가의 몃몃의 희생도 잇섯스나—그것이 또한 유일한 신극 당사자들의 무기라고도 할 수 잇섯으나 최근의 신극이란 자미(滋味) 없는 것 따라서 수지가 불합치한다는 관념을 관객과 투자가에게 뿌리박게 되고 말엇다. (…) 이러케 말하여도 "그래도 우리는 아즉것 결손(缺損)을 본 일이 업다"고 자위함으로서 장래를 낙관할 수 잇슬까? 물론 필자는 '극연'의 공연에 잇서서 삼천 내지 오천의 관객을 동원해 온 전례를 모르는 바가 아니다. 그러나 금후에도 그러한 소극적인 수세로서 신극의 발전을 기대할 수 잇슬까? 의문이라고 아니 할 수 업다.[69] (밑줄:인용자)

오정민은 극예술연구회 제작 신극이 몇몇 관객의 맹목적인 후원과 투자가의 동정적인 지원으로 유지될 수 있었다고 전제하고, 그런데도 이러한 '호기'와 '무기'를 앞세워 기존 '신극 당사자들'이 '자미 없는' 연극이자 '수지가 불합치'하는 연극을 대책 없이 고집하는 행태를 비판하고 있다. 이러한 오정민의 비판은 다분히 극예술연구회를 염두에 두고 있는 발언이다.

특히 오정민은 공연에 대한 수지 타산에 대해 직접적인 반론을 제시하면서, '결손'을 면하고 있다거나 특정 공연에서 3-5천 관객을 동원한 사례만으로 신극의 진정성을 지향하는 활동을 보여 주고 있다고는 말하기 어렵다고 반박했다. 분명 그가 말하는 '신극의 발전'이 과연 무엇인지는 분명하지 않다. 하지만 그는 극예술연구회가 신극의 발전에 적극적으로 매진하기보다는 '소극적인 수세'로 일관하고 있다고 분석하며, 신극 진영의 소극적 자기 보존에 일침을 가하고자 한다.

그때까지 오정민은 극예술연구회에 가입하여 활동한 전력이 없었으나, 탈퇴파 회원들과의 교류를 통해 그리고 기존 공연에 대한 관찰을 통해 극예술

69) 오정민, 「신극운동소론(新劇運動小論) 연협(演協)의 창립과 그 임무」(상), 『조선일보』, 1936년 9월 3일, 6면.

연구회가 지향하는 신극 수립의 방안과 상업적 안정성 도모에 대해 동의하기 어렵다는 결론을 내린 것으로 보인다. 즉, 오정민은 극예술연구회가 예술성을 담보로 신극 관극의 재미를 묵살하고, 재정상 안전성(건전성)을 내세워 과거의 기조—1930년대 전반기 극예술연구회 공연과 그 방식—를 유지하려는 활동에 노골적으로 공박을 가한 셈이다.

이러한 공박을 통해, 오정민을 비롯한 조선연극협회 측은 조선 연극의 새로운 가능성과 신극의 다양성을 확보하기 위하여 극예술연구회 공연이 아닌 다른 신극 공연을 기획하고 준비해야 한다는 당위성을 설파한다. 그러한 당위성을 충족할 수 있는 단체로서 조선연극협회를 결성해야 한다는 논리인 셈이다. 그에 따라 오정민은 어떠한 방식으로든 조선연극협회가 지향해야 할 연극적 목표를 제시해야 했다.

> 재래로 존재하는 연극이란 다분히 비예술적인 요소(오락, 영리, 종교, 정치 등)가 내포된 것임으로 그들을 예술적으로 순화(純化)하려는 것을, 즉 '신극'이라고 불러 왔다. 따라서 지식계급을 중심으로 한 일부의 관객층은 근래까지도 연극의 철저적인 순수화를 요구하며 비예술적인 각 요소를 배격하여 왔고 그의 당사자들도 그것을 신조로 넉여 왔다. 그러나 그것은 결국에 잇서서 관념적인 이상론에 불과할 것이오 (…) (조선연극협회는:인용자) 재래의 신극에 좀더 연극적인 매력을 갓게 할 것이며, 비예술적이라 칭하는 제 요소의 어느 정도를 대담하게 진지하게 소화시키는 데에 그의 본질적인 윤택을 발휘하게 될 것이 아닌가? 그리하야 관객을 통한 기업과 기술자들의 생활 보장을 고려하므로써 신극의 전문화(직업화와는 다르다)를 목표로 한 빈번한 공연을 가져야 할 것이다.[70] (밑줄:인용자)

오정민으로 대변되는 조선연극협회는 연극의 순수한 측면, 즉 예술적 형상화에 대한 기존의 과도한 집착에서 벗어나야 한다고 주장하면서, 관극의 매력과 수익의 상업성(전문성으로 우회적 지칭)을 확장하는 연극을 도모하겠다는 포부를 천명한다. 연극의 발전 과정에서 "비예술적이라 칭하는 제 요소의 어느 정도를 대담하게 진지하게 소화시키는 데에 그의 본질적인 윤택을 발휘"

70) 오정민, 「신극운동소론(新劇運動小論) 연협(演協)의 창립과 그 임무」(하), 『조선일보』, 1936년 9월 5일, 6면.

되었다는 전제를 적용하면, 조선연극협회 측 주장은 신극이 지닌 오락성과 상업성을 긍정하는 발언이며, 궁극적으로는 조선 신극의 기치를 내세운 극예술연구회의 도정에 도전하는 논리가 성립된다.

문제는 이러한 조선연극협회의 도전 논리가 1936년 이후 극예술연구회에는 그다지 위협적인 반박이 아니었다는 점이다. 극예술연구회 역시 신방침을 통해 관중 본위의 연극 실천을 추진한 이후이기 때문이다. 따라서 조선연극협회의 당찬 발언은 1936년 6월 이후의 상황에서는 그다지 신선한 발언은 아니라고 해야 한다. 오정민은 극예술연구회의 신방침이 올곧게 추진되지 못했다는 현상에 대해 다시 한번 짚어주는 역할을 했을 따름이다.

다만 오정민이 말한 '극단의 전문화'에 대해서는 재고할 필요가 있다. 오정민은 생활의 안정을 내세우면서 신극 극단 역시 다수의 공연을 시행해야 하고, 이를 통해 수익을 창출하는 기업(단체) 같은 활동을 이어가야 하며, 그러한 조건하에서 기술자들이 생활을 보장하는 정책을 추구해야 한다고 주장했다. 이러한 주장은 현실적으로는 영리를 추구하고 상업성을 담보하는 상업극단화를 염두에 둔 주장이다.

1936년 시점에서 극예술연구회는 이러한 상업화에 전적으로 동의하지 않은 상태였기 때문에, 실천부의 배우 중심 연극인들이 이탈하는 사태가 빚어졌다는 점을 감안하면, 조선연극협회는 극예술연구회가 미루고 있는 상업극단화—그들 말로 하면 전문극단화—를 공개적으로 지지하고 그러한 변모를 염두에 두었음을 적극적으로 공표한 셈이다. 다만 극예술연구회와 마찬가지로 조선연극협회 역시 '상업극단'이라는 말을 노골적으로 혐오해서 그러한 영리 추구를 인정하면서도 최종적으로는 '전문극단'이라는 말로 대체하여 사용하고자 했다.

연극적 매력을 확대하고 연 공연 횟수를 늘려 연구 단체에서 실천 극단으로서의 이미지를 강화하자는 점에서는 극예술연구회는 새로 창달된 조선연극협회와 다를 바 없는 정책(신방침)을 고수하고 있었다. 하지만 극단 자체를 상업화(전문화)하여 생활 보장과 기술 축적을 동시에 이루겠다는 목표에서는 두 극단은 차이를 견지했다. 결국 조선연극협회는 극예술연구회가 머뭇거리고 있는 직업극단화—극예술연구회는 '직업극단화'는 '전문극단화'와는 다르다고 주장

하고는 있지만—에 동의하고 이를 추진하겠다는 의지를 숨기지 않은 셈이다.

문제는 이러한 조선연극협회의 이상이 결국 실현되지 못했다는 사실이다. 조선연극협회는 실질적인 공연을 확고하게 이어나가지 못했기 때문이다. 반면 극예술연구회는 후에 직업극단화의 길로 들어선다.[71] 극예술연구회에서 비롯된 '극연좌'는 극예술연구회가 직업극단으로 변모한 단체(명)이었다. 극예술연구회는 스스로 거부한 길로 가야 했고, 그러한 거부를 다시 거부하며 신극의 전문화(직업화)를 도모한 극단 조선연극협회는 끝내 그 달성에 실패하는 아이러니를 빚고 말았다. 이러한 이율배반적인 결과는 극예술연구회가 왜 직업극단의 길을 걷는 일을 주저했는지를 역으로 보여 주는 침중한 역사적 근거가 아닐 수 없다.

3) 창립 공연 〈수전노〉와 작품 선정 의도

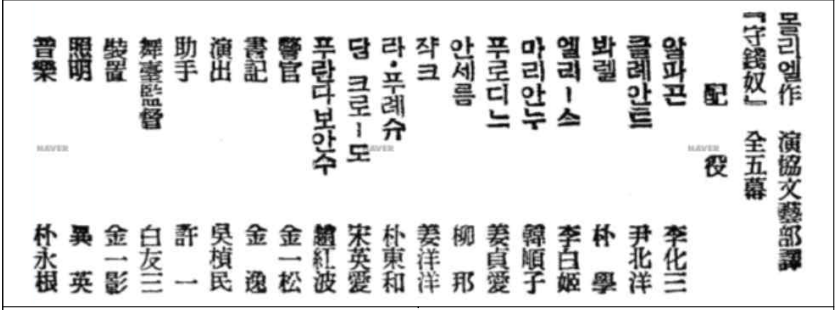
조선연극협회가 공식적으로 창립된 시점은 1936년 8월 21일이었다.[72] 창립 시점에는 안국정(안국동) 98번지에 임시 사무소를 설치하고 9월 하순경에 창립 공연을 개최하기로 기획했다.[73] 이후 조선연극협회의 사무소는 와룡정 131번지로 이전하였고,[74] 창립 공연은 10월 24-25일로 미루어져 개막하였다.[75]

조선연극협회의 창립 공연은 몰리에르[Molière, 장 바티스트 포클랭(Jean-Baptiste Poquelin)]의 〈수전노(L'Avare)〉였다. 조선연극협회는 번역극 〈수전노〉를 창립 공연 작품으로 선정하고, 오정민이 연출하여 동양극장에서 공연하고자 했다.[76] 하지만 실제 극장은 동양극장이 아닌 부민관으로 변경되었다.[77] 김일영(金一影)이 무대 장치를 맡고, 의상은 동경에서 협찬받았으며, 무대는 조선에서는 처음으로 '입체무대'를 사용하고자 했으며, 경성고등음악학교로부터 음악 찬조 출연을 받았다.[78] 당시 출연 배역은 다음과 같다.

---

71) 「극예술연구회 '극연좌(劇硏座)'로 개칭」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면.
72) 「조선연극협회 지난 21일 창립」, 『동아일보』, 1936년 8월 27일, 3면.
73) 「조선연극협회」, 『조선일보』, 1936년 8월 25일, 6면.
74) 「연운소식」, 『조선일보』, 1936년 8월 30일, 6면.
75) 「연협창립공연(演協創立公演) 〈수전노(守錢奴)〉 배역」, 『조선일보』, 1936년 10월 24일, 6면.
76) 「연협 창립 기념 공연 모리엘의 〈수전노(守錢奴)〉」, 『조선일보』, 1936년 10월 8일, 6면.
77) 「연협창립공연(演協創立公演) 〈수전노(守錢奴)〉 배역」, 『조선일보』, 1936년 10월 24일, 6면.
78) 「연협 창립 기념 공연 모리엘의 〈수전노(守錢奴)〉」, 『조선일보』, 1936년 10월 8일, 6면.

[표 4] 〈수전노〉의 배역[79)]



알파곤(아르파공) 역 이화삼 클려안트(클레앙트) 역 윤북양 봐렐(발레르) 역 박학 엘리-스(엘리즈) 역 이백희 마리안누(마리안) 역 한순자 푸로디느(프로진) 역 강정애 안세름 역 유방 쟉크(작크 영감) 역 강양양 라·푸례슈(라 플레슈) 역 박동화	담 크로-도 역 송영애 푸란다보안수 역 조홍파 경관 역 김일송 서기 역 김일 연출 오정민 조수 허일 무대감독 백우삼 장치 김일영(金一影) 조명 이영(異英) 음악 박영근

연출가 오정민은 〈수전노〉 연출에 임하는 각오를 밝히는 자리에서도, "신극 자체 내의 무기력함이 무엇에 기인하는가를 추구함으로써 가급적인 그의 타개책을 강구할 필요가 잇다"고 환기했다. 이러한 각오는 자신이 연출한 〈수전노〉가 "통속적인 범주에서 버서날 줄을 모"르는 기존 연출자(극예술연구회)의 한계를 극복하고 항상 "불충분하게 묘사된 작중인물"에서 드디어 탈피한 연기를 선보이며 "역학성(力學性)에 대한 인식이 업"는 무대 장치를 끌어 올려, 내내 신극으로서의 "권위를 보유하지 못하고 항상 흥행극단에게 기선을 잡히며 그의 영양하에서 견제되"던 "재래의 조선 신극 수준보다 조곰이라도 노픈, 조금이라도 참신한 수법"을 개발했다는 자부심을 함축하고 있다. 즉 오정민은 기존 극예술연구회 신극이 연출, 연기, 장치(무대미술)에서 큰 한계에 봉착해 있었음에도, 이를 타개할 요량 없이 무기력한 공연에 집착하는 기존

79) 「연협창립공연(演協創立公演) 〈수전노(守錢奴)〉 배역」, 『조선일보』, 1936년 10월 24일, 6면.

신극인들이 “무교양, 무절조함과 부패”하다는 비난까지 퍼붓고 있다.[80]

하지만 실제 〈수전노〉 관련 공연 평은 이러한 오정민의 자부심을 세워주지는 못했다. 〈수전노〉에 대한 비평을 게재한 나웅은 몰리에르와 그의 연극에 대한 해박한 지식을 풀어놓음으로써 조선연극협회의 공연작 〈수전노〉가 지니는 의의를 풍성하게 치장하고자 했지만, 조선연극협회 실제 공연에 대해서는 그다지 긍정적으로 평가하지 않았다. 그러니까 작품 선정 의의와 원작 희곡의 특성에 대해서는 긍정적인 평가가 가능했지만, 무대 실연에서는 이러한 원작의 특성을 제대로 살리지 못했다는 사실을 간접적으로 시인해야 했던 셈이다. 단 신극 단체로서 새로운 출발을 다짐하는 조선연극협회의 공연에 대해서는 대의적인 측면에서 우호적인 평가를 내리고 있기는 하다.

나웅이 비판하고 있는 대목을 보면, 이 공연이 현실적으로는 그다지 성공하지 못한 공연이었음을 확인할 수 있다.

> 당시 궁정극장적 여폐(餘弊)로 선이 섬세하고 유장한 것을 미면(未免)함으로 오늘의 관중은 그 가늘고 긴 미묘한 명암의 뉴안쓰를 곧 감지켐 못할 분더러 지리한 늣김까지 갖게 할 염려가 잇섯다. 이러한 장면을 조선의 관중이 이해할 수 잇도록 굵은 터취를 넛는다든가 또는 간결히 전체를 통일시켯드면 더 큰 효과를 나타내엿스리라고 생각한다. 번역에도 속어로 고칠랴고 노력은 하엿스나 전체로 세련된 회화체로 통일되지 못하엿다. 연극과 희곡 사이에서 중개적 공작을 하면서도 독창적 예술가인 연출자의 임무는 희곡에 내포된 감정 사상 정조를 감지하는 동시에 그 내면적 형식 무대적 표상을 마음의 눈과 귀로 오득(悟得)하야 무대에 그 내용에 상응한 일정한 양식적 기조를 부조(浮彫)케 할 것이라는 것은 너무나 상식화되여 잇다. 그런데 〈수전노〉에 잇서서는 여기에 대한 배려가 불분명하엿다.[81] (밑줄:인용자)

위의 극평에서 〈수전노〉 공연에서 통일성이 결여되었다는 지적은 뼈아픈 지적이 아닐 수 없다. 나웅은 몰리에르의 작품에서 통일성이 중요하다고 판단하고 있었으므로, 공연에서 노출된 통일성의 결여는 근본적인 결함을 의미한다고 보아야 한다. 또한 번역 과정에서 무대 언어로 적합하지 않은 대사체가

80) 오정민, 「번역극과 창작극-연협의 공연을 압두고」(2), 『조선일보』, 1936년 10월 23일, 6면.
81) 나웅, 「연극협회 창립 공연 〈수전노(守錢奴)〉를 보고」, 『조선일보』, 1936년 10월 31일, 6면.

그대로 노출되었고 연출가의 역할이 미미하여 무대적 표상을 만들어내는 데에 한계를 내보였다는 지적은, 희곡의 대본화 과정이나 대본의 연출화 과정에서 공히 문제가 있었다는 지적과 다르지 않다. 종합하면, 원작 구성의 통일성, 대사 언어의 자연스러움, 그리고 무대화 과정에서 연출가의 역할에서 상당한 문제를 드러낸 공연이었다.

오정민은 축지소극장에서 활동(연구)한 이력을 국내 공연 제작 시 전면에 내세우는 연출가였지만, 실제 작업에서는 연출가로서 역할을 제대로 수행하지 못한 것으로 보인다. 그렇다면 오정민이 당초에 밝힌 대로 조선 신극의 수준을 한 단계 끌어올리겠다는 목표나 기존 신극의 문제점을 치유하겠다는 야심 찬 포부 역시 효과적으로 달성되었다고 보기 어렵다. 이러한 측면에서 몰리에르의 〈수전노〉는 신생 극단 조선연극협회가 민활하게 감당하기 어려운 작품이었고, 그들이 내세운 제작 목표는 사실상 창립 단계에서 충실하게 수행하기 곤란한 이상이었다고 보아야 한다.

이러한 문제 상황은 극예술연구회 창립 작품(실험무대 제1회 시연)이었던 〈검찰관〉의 공연 상황을 연상하게 한다. 극예술연구회 역시 창립 공연작으로 니꼴라이 고골(Nikolai Gogol) 작 〈검찰관〉(함대훈 번역, 홍해성 연출)을 선정했는데, 주지하듯 이 작품 역시 5막의 장막희곡으로 대규모의 출연진(배역)을 요구하는 경우였다. 그럼에도 극예술연구회는 축지소극장의 전례를 수용하여 이러한 대작 공연에 도전했다.[82]

역사적으로 일본 축지소극장은 〈검찰관〉을 두 차례 공연한 바 있었는데, 그 하나는 제25회 공연(1925년 4월 1일-10일)이었고, 다른 하나는 제56회 공연(1927년 1월 6일-16일)이었다.[83] 비록 극예술연구회 공연작 결정 과정에서 회원 간의 이견과 토론이 이루어진 것으로 보이지만, 홍해성의 참여 경험이 중요한 변수로 작용했고 1일 1작품 공연 체제(단독 작품 공연 체제)에 대한 선호 역시 고려할만한 요건으로 참조된 것으로 보인다. 1일 다작품 공연이

82) 나웅, 「실험무대(實驗臺舞) 제1회 시연(試演) 초일을 보고(2)」, 『동아일보』, 1932년 5월 11일, 5면.
83) 김남석, 「극예술연구회의 창단 공연작 〈검찰관〉에 관한 연구—실험무대 출범 정황과 창립 공연 무대 디자인을 중심으로」, 『공연문화연구』 39, 공연문화학회, 2019, 183-190면.

횡행하는 1920-30년대 대중극 상황을 고려하면,[84] 신극 공연의 기치를 내건 극예술연구회로서는 이러한 당대 풍조에 대항하는 차별점을 생성해야 할 책무를 강하게 인식하지 않을 도리가 없었고, 홍해성을 비롯한 핵심 운영진은 대작 서구 공연의 대외적 파장을 상당히 의식하지 않을 수 없었다. 그러다 보니 극예술연구회(실험극단)으로서는 무리한 작품을 공연작으로 선정해야 했다.

마찬가지로 조선연극협회에서도 창립 공연작을 〈수전노〉로 결정하는 과정에서 오정민의 입장이 강하게 반영된 것으로 보인다. 오정민은 다음과 같은 술회를 통해 회원들의 의견을 누르고 자신이 〈수전노〉를 선택했다는 점을 밝혀놓은 바 있다.

> 필자(오정민:인용자)가 금번에 경험한 것은 레퍼토리 결정에 창작극을 하자는 의견이 회원간에 강경하게 제의되엿든 것이다. 그 이유를 들면 첫째 번역극보다 창작극에 대한 대중의 욕구가 크다. 둘째 '연협'의 창립 공연인 만큼 비용이 적게 들고 동원 성적도 조흘 것임으로 위험성이 업다는 것이엇다.
>
> 원칙적으로 누구나 그에 이론(異論)은 업슬 것이다. 그러나 구체적으로 들어가서 창작극본 다막물(多幕物)은 고사하고 단막물이라도 구한다는 것은 지난하다 하겟다. 그리고 또 하나는 관객이 창작을 욕구한다는 것은 반가운 현상임에 틀림업스나 필자가 보기에는 시기상조가 아닐가 한다.[85] (밑줄:인용자)

조선연극협회 회원들은 번역극보다는 창작극을 공연해야 한다고 주장했다. 회원들이 제시한 이유는 관객 대중이 창작극을 선호하고 있었고 창작극을 공연하면 공연 비용이 적게 들 뿐만 아니라 관객 동원에서도 위험 가능성이 줄어들기 때문이었다. 결성 당시 조선연극협회는 관극의 매력과 공연 수입의 활성화를 목표로 삼고 있었는데, 이를 강하게 주창한 이도 오정민이었다.[86]

오정민은 조선연극협회의 발족 이유를 상기시키기라도 하려는 듯, 전문가가 생활 안정을 할 수 있는 방안을 고려하고 있으며 관극의 재미를 잃은 관객들

84) 김남석, 「1920-30년대 조선 연극계 공연 관행으로서 1일 다(多)작품 공연 체제 실상과 변모 양상 연구」, 『공연문화연구』 45, 공연문화학회, 2022, 5-46면.
85) 오정민, 「번역극과 창작극—연협의 공연을 압두고」(1), 『조선일보』, 1936년 10월 22일, 6면.
86) 오정민, 「신극운동소론(新劇運動小論) 연협(演協)의 창립과 그 임무」(하), 『조선일보』, 1936년 9월 5일, 6면.

에게 신극의 새로운 역할을 보여 주겠다는 방안을 공공연하게 공표한 바 있었다. 그러한 측면에서만 본다면 조선연극협회의 구성원들이 주장하는 창작극 공연은 일리를 넘어 당연한 목표가 되어야 했다.

오정민 역시 이러한 구성원들의 주장에는 이론이 없을 정도로 타당하다고 인정했다. 그럼에도 오정민은 알맞은 창작 희곡을 구할 수가 없다는 이유를 들어, 이러한 주변 의견을 시기상조로 간주한다. 즉 창작극 공연을 하고 싶어도 선택할 작품이 없고, 대략 물망에 오를 수 있는 기존 작품은 '취재 범위가 협소'하다는 단점을 극복하기 어렵다는 이유로 창작 희곡 공연을 가로막은 셈이다.

하지만 오정민의 이러한 반박은 다른 측면에서 그 진위를 찾을 수 있다. 그러한 진위 역시 오정민이 밝힌 연출가 그리고 나아가서 작품 선정자로서의 입장에서 확인된다.

> 한때 조선에 소개된 번역극의 경향을 보면 그것은 극히 무정견(無定見)하엿스며 상연 태도에 잇서서도 참신미가 결여한 것이엇다. 또한 연출자의 무능함이라든가 각 기술 부문의 불균형 그리고 무엇보다 두통꺼리가 되는 '다례'(假髮), 의상, 소도구 등을 구비하기 위한 재정적 조건에 제약되어 부득이 협착한 범위의 작품 박게는 이식되지 못하엿다.[87] (밑줄:인용자)

오정민은 지금까지 조선에 소개된 번역극의 실패 이유로 '정견'이 없는 점을 꼽는다. 작품을 선택하는 이 혹은 제작 단체가 일정한 자기 주장을 견지한 채 공연작 선정에 일관되게 임하지 않았기 때문에, 지금까지 폐단(문제)이 발생했다고 파악한 것이다. 이러한 '무정견'의 대표적인 단체는 극예술연구회일 것이다.

극예술연구회는 1932년 5월(4-6일) 제1회 공연으로 〈검찰관〉을 공연한 이래, 제2회 〈관대한 애인〉·〈옥문〉·〈해전〉, 제3회 〈기념제〉·〈우정(유아나)〉, 제4회 〈무기와 인간〉, 제5회 〈바보〉·〈베니스의 상인(법정 장면)〉, 제6회 〈인형의 가〉, 특별 공연(삼남 수해 구제 공연) 〈홍발〉, 제7회 〈앵화원〉 등을 공연하면서 1934년(제1기)까지 다채로운 번역극을 소개한 바 있다. 이러한 활동은 1935년 이후 제2기에 들어서면서도 크게 달라지지 않아서, 제8회

87) 오정민, 「번역극과 창작극-연협의 공연을 압두고」 (1), 『조선일보』, 1936년 10월 22일, 6면.

〈작가생활보〉, 제9회 〈어둠의 힘〉·〈승자와 패자〉, 제11회 〈호상의 비극〉 등의 번역극이 계속 산출되었다.

극예술연구회 번역극 공연의 역사를 보면, 체홉(〈기념제〉와 〈앵화원〉을 제외하면 모든 공연 작품의 원작가가 제각각이었고, 러시아·아일랜드·영국·독일·이탈리아·프랑스·중국 등 작품의 국적 역시 천차만별이었으며, 장막(다막) 공연과 단막(동시 공연작) 선택이 일관된 기준을 이루고 있지 못했다. 여기에 창작극 공연까지 포함하면, 1932년에 시작하여 1936년까지(6월까지) 이행된 극예술연구회의 공연 역사를 이질적인 작품들의 무분별한 혼합으로 판단해도 무방할 만큼 일관된 기준을 찾기 어려운 것도 사실이었다.

홍해성으로 대표되는 축지소극장 관련 연극인들은 일본의 서구 수용 전사를 그 무엇보다 우선적으로 고려하지 않을 수 없었고, 그러면서도 극예술연구회 창립 회원들은 자신들의 전공(외국 문학)을 앞세우면서 세계 각국의 작품을 소개하는 데에 양보가 없었다. 그로 인해 극예술연구회 공연작 선정 과정에는 이견이 속출했을 뿐만 아니라, 일정한 순번으로 따라 지분을 나누어 갔듯 자기 기회를 기다려야 하는 상황도 이어졌다.

오정민이 '무정견'하다고 우회적으로 비판한 사안은, 극예술연구회의 번역극 역사와도 무관하지 않았다. 그래서 오정민은 극예술연구회의 번역극 공연이 시작부터 실패일 수밖에 없다는 입장을 고수하고 있었고, 그 이유가 '무정견'한 작품 선택에서 비롯되었다는 발언을 내놓을 수 있었다. 당연히 자신에게는 극예술연구회의 실패를 넘어서는 결과를 보여 주려는 의지를 스스로 부여하고 있었다고 해야 한다.

사실 엄격한 의미에서 극단을 창립하고 새로운 작품을 선택하는 과정은 지난할 수밖에 없고 그 과정에서 선구적 연극인이 주도적으로 작품 선택을 관철하는 일도 드문 일은 아니라고 해야 한다. 하지만 그렇다고 해서 조선연극협회의 경우처럼 대항 단체의 이력을 즉각적으로 비판하고 그 비판 위에서 자신의 작품을 결정하는 사례도 바람직하다고는 할 수 없었다.

오정민은 번역극이 조선에서 정착하지 못하고 신극 단체가 번역극 공연으로 애를 먹는 또 다른 이유(들)로 참신함을 잃은 점, 연출가가 무능한 점, 그리고

연극의 제반 조건을 제대로 갖추지 못한 점을 꼽고 있다. 이러한 비판적 논점 역시 극예술연구회의 공연을 다분히 겨냥하고 있다. 비록 오정민이 제시하는 참신함의 기준은 명확하지 않으나, 극예술연구회가 공연을 통해 관객들에게 재미를 주지 못했다는 비판적 논점을 참고하면, 번역극이 참신하지 못한 단체로 극예술연구회를 꼽기에는 무리가 없어 보이기 때문이다. 극예술연구회 소속 유치진 역시 '침통'한 형식의 서구극을 대신하여 소극(〈작가생활보〉)류의 공연작을 선택할 필요가 있다고 주장할 정도로,[88] 극예술연구회 제1기 공연은 관극 매력을 자극하지 못하는 경향이 다분했다.

오정민이 이러한 극예술연구회 공연작의 약점을 보완하려고 했다면, 침중한 비극이나 사회의 문제를 다룬 작품보다는 유쾌한 희극을 통해 관극미를 고조시킬 수 있는 작품에 관심을 기울일 수밖에 없었을 것이다. 이러한 조건을 감안하면, 몰리에르의 〈수전노〉는 해당 공연의 폐해를 대체하고 새로운 비전을 제시할 수 있는 번역 공연작으로 판단될 수밖에 없다고 해야 한다. 게다가 〈수전노〉는 극예술연구회에서는 그때까지 공연 물망에도 올리지 않은 작품이었다.

4) 작품 선정 문제의 대두와 부서 재개편

오정민이 〈수전노〉 연출에 임하면서 무능한 연출가로 꼽은 인물이 누구인지는 분명하게 확인하기 어렵지만, 전후 맥락을 고려하면 시기적으로 가깝게는 신극 연출가 홍해성이나 유치진일 것이고, 멀게는 초기 신극의 주도자였던 박승희나 박진일 것이다. 토월회의 박승희 역시 적지 않은 번역극을 선보였고 토월회 연출가로서 박진 역시 이에 동참한 이력이 나아 있기 때문이다. 다만 1936년 시점에서 토월회의 활동은 이미 무력해진 바 오래이고 박진은 동양극장에서 대중극 연출가로 활동하고 있었기 때문에, 번역극과 관련하여 '무능한 연출자'로 홍해성과 유치진을 지칭했을 가능성이 농후하다.

그중 홍해성은 극예술연구회 제1기 상임 연출가로 활동하면서 해당 시기

88) 김남석, 「극예술연구회 〈작가생활보〉의 연극적 특징과 공연작 선정 이유에 관한 연구」, 『대동문화연구』 118, 성균관대 대동문화연구원, 2022, 488-493면.

번역극의 상당 공연에 관여했지만, 제2기로 진입하면서 극예술연구회 공연 일선에서 완전히 물러난 상태였다. 그렇다면 오정민에게는 홍해성을 대체하여 극예술연구회 상임 연출의 지위를 차지한 유치진이 더욱 현실적인 공격 목표일 수밖에 없다고 해야 한다. 이와 관련하여 1936년 2월에 유치진은 〈어둠의 힘〉을 번역극이 아닌 번안극으로 연출했기 때문에, 번역극 우선의 연극적 정견을 주장하는 오정민에게 유치진의 연출 방식은 타매와 경쟁 대상일 수밖에 없다.

왜냐하면 오정민의 견해대로 한다면, 무능한 연출가가 정견을 잃은 상태로 "무엇보다 두통거리가 되는 '다례'(假髮), 의상, 소도구 등을 구비하기 위한 재정적 조건에 제약되어 부득이 협착한 범위의 작품 박게는 이식되지 못하엿다"는 작품으로 번안작 〈어둠의 힘〉은 더할 나위 없이 적합한 사례이기 때문이다. 러시아 원작을 조선화(번안)하면서 생기는 장점은 조선의 현실에 근접할 수 있다는 미덕일 테지만, 이로 인해 러시아 헤어스타일(가발), 해당 지역 의상, 생활 공간을 대변하는 대소구들이 대폭 생략되면서 원작이 지니는 이국적 인상과 서구적 이미지를 망실할 위험이 대두되기 때문이다. 기존 신극 단체의 무기력함을 비판하고 서구극의 새로운 측면을 부각하려는 의도를 천명한 오정민에게는 번안 작업은 용납하기 어려운 수용 방식일 수밖에 없었다.

이처럼 오정민은 번역극 우선주의를 주장하고 작품 선정 조건으로 '정견'을 강조하면서, 1936년 이후 신방침 이후 창작극 중심과 관중 본위를 실현하려고 노력하는 극예술연구회와는 상이한 시각을 견지하고 있다. 그러니 그가 신극의 번안(극)이 아니라 신극의 번역(극)을 선보이려는 목표하에 몰리에르의 〈수전노〉를 옹호했다는 사실을 확인할 수 있다. 그의 작품 선정 방향은 극예술연구회와 유치진으로 대변되는 기존 번역극 공연의 폐단을 바로잡는 쪽으로 맞추어져 있었기에, 흥행에 유리하고 관극 조건이 우수했음에도 창작극을 배척하는 선택을 단행했던 것이다.

> 현금에 이르러서는 우리들은 연협 제1회 공연 시의 연출자인 오정민 시의 극적 공개장을 볼 수가 잇다. 오 씨의 의견은 일반적으로 보아서 퍽도 조잡하고 쇄말적(瑣末的) 부분을 건드렷을 뿐이다. (…) 가령 연협이 상연한 바 모리엘(몰리에르: 인용자)의 〈수전노〉로써 어떤 사회적 시대적 의의를 반영시길려고 연협 제1회 공연의

> 레파토리로 정(定)하엿는지 그 진의는 표명한 바가 없으므로 잘 알 수가 없으나 그 당시 조선 희곡계에는 그들의 눈에 보기에 가치 잇는 작품이 전연 없엇을 것인가? 그들은 너무도 고답적인 견해로 조선의 현실을 본 것이 아닐가?[89] (밑줄:인용자)

오정민의 공개적인 발언과 함께, 〈수전노〉 공연작 선정에 대해 이의를 제공하는 김우종의 발언은 논리적으로 타당하다. 〈수전노〉는 분명 서구의 명작의 반열에 오른 작품이기는 하지만, 〈수전노〉의 공연이 조선의 현실과 시대적 함의를 담아낼 수 있는 선택인지에 대해서는 의구심을 품을 수밖에 없기 때문이다. 더구나 창작극을 시기상조로 치부하면서 무조건적으로 배척한 이유가 있었는지는 여러 각도에서 생각해 보아야 할 과제가 아닐 수 없다. 그러한 측면에서 조선연극협회 오정민의 선택은 고답적일 수 있다.

이처럼 조선연극협회의 〈수전노〉 선택은 패착으로 작용했을 가능성을 전면 배제하기 어려웠고, 전후 사정을 볼 때 공연 실패로 판명될 가능성이 오히려 농후했다고 해야 한다. 앞에서 살핀 나웅의 비판적 견해가 그 하나의 근거이고, 공연이 끝난 이후 조선연극협회가 부서와 책임자를 전면적으로 쇄신한 당시 정황도 또 다른 근거가 될 수 있다.[90]

〈수전노〉가 공연 이후 한 달도 지나지 않은 시점에서 조선연극협회는 부서 개편을 단행했는데, 이때 가장 주목되는 사안은 통제국이 폐지된 점이다. 통제국은 극단의 통제력 마련을 위해 야심 차게 개설된 부서였지만, 1936년 11월 시점에서는 그 용도가 유명무실해진 것으로 보인다. 그 이유는 아무래도 〈수전노〉의 작품 선택에서 불거진 책임 여부 때문으로 풀이된다.

[표 5] 조선연극협회의 체제 개편

창립 시점 부서 체계 (1936년 8월)[91]			제1회 공연 이후 체제 개편 (1936년)		
부서	하위 부서		소속 회원	부서	
통제국	—		—	통제국	폐지
문예부	—		이광래, 박향민, 강문필, 박동화, 백우삼	문예부	유지

89) 김우종, 「조선신극운동(朝鮮新劇運動)의 동향(動向)」(3), 『동아일보』, 1937년 11월 11일, 4면.
90) 「조선연극협회 부서를 전부 갱신(更新)」, 『조선일보』, 1936년 11월 22일, 6면.

기획부	경리계		최영태	기획부	통합
	선전계				
기술부	연출반		오정민, 박춘명, 허진, 백우삼	연출부	독립
	연기반		박화삼, 박학, 윤북양, 강양양, 이백희, 한순자, 박동화, 이해성, 유방, 김일송, 이청현, 조재춘, 송영애, 강정애, 조리형	연기부	독립/강화
	미술반		김일영, 허진, 조리형	미술부	독립

개편된 조선연극협회의 체제를 보면, 전술한 대로 총무국이 폐지된 것으로 판단되며, 기획부는 경리계와 선전계로 분할되지 않고 다시 통합되어 운영된 것으로 여겨진다. 이러한 통합 체제는 기획부 소관 업무가 굳이 두 분야로 구분될 필요가 없다는 뜻이다. 그 과정에서 기획부는 축소된 것으로 보이며, 최영태 한 사람이 맡아 운영할 수 있는 부서로 개편되었다.

반면 최초 기술부 소속 세 반은 각기 세 부로 확대되어 독자적인 부서로 운영된다. 연출부에는 오정민, 박춘명,허진, 백우삼이 소속되었고, 미술부에는 김일영을 중심으로 허진과 조리형이 포함되었다. 가장 두드러진 변화를 보인 부서가 연기부인데, 박화삼을 비롯하여 많은 단원들이 소속되면서 외형적으로 가장 확대된 부서로 재편되었기 때문이다.

다수 협회원들의 의사에 반하는 의견이었음에도 불구하고 연출부 오정민의 결정으로 인해 〈수전노〉가 창립 공연작으로 일방적으로 선택되었다는 점을 상기하면, 연기부의 확대(강화)는 연출(부)의 의사 독점을 막고 구성원들이 본연의 의사를 원활하게 표출할 수 있도록 배려한 조직 재개편 의도의 흔적이다. 이를 통해 조선연극협회로서는 한 사람의 입김에 의해 공연 작품이 좌우되는 방식을 교정하고자 한 것이다.

〈수전노〉의 선택 과정에서 문제가 농후했다는 또 하나의 근거는, 조선연극협회가 오정민이 천명한 이상대로 관객과 만나는 극단으로 성장하지 못한 점에서 찾을 수 있다. 조선연극협회는 그토록 비판하던 극예술연구회의 아성을 무너뜨리기는 커녕, 창립 공연 이후 제2회 공연조차 원활하게 수행하기 어려울 정도로 타격을 입은 점도, 이러한 패착의 여파를 상기시키는 간접적인 근거라고 해야 한다.

91) 「조선연극협회(朝鮮演劇協會) 창립 내(來) 9월에 공연 예정」, 『조선중앙일보』, 1936년 8월 23일, 2면.

실제로 조선연극협회는 제1회 공연이 종결된 이후 연속적인 활동을 수행하지 못했다. 오히려 부서 개편을 겪으면서 제1회 공연의 시행착오를 줄이려는 움직임이 포착되었지만, 재개편 이후에도 오랫동안 공연을 시행하지는 못했다. 당초 제2회 조선연극협회 공연은 1936년 12월 말(대략 27-28일)에 예정되었으나, 해당 시점에서 이르러 무기한 연기되어야 했다.[92]

조선연극협회 제2회 공연이 시행된 시점은 1937년 6월이었는데, 그때 공연 작품은 〈소야(騷夜)〉(강문필 작)와 〈섬 잇는 바다 풍경〉(박향민 안)이었고, 오정민과 박춘명이 연출을 담당했으며, 무대미술은 김일영이 맡았다.[93] 오정민은 제1회 공연과 마찬가지로 연출을 담당했지만, 제2회 공연에서는 공식적으로 연출가가 두 사람으로 확대되기에 이르렀다.

게다가 제2회 공연은 회원 부족으로 인해 조선연극협회 단독으로 치르지 못했고, 당시 김일영(金一影)이 가담했던 중앙무대에서[94] 찬조원을 협조받아서야 개최될 수 있었다. 그뿐만 아니라 1937년 6월 말 시점에서 주요 회원이었던 이화삼은 평양예술좌를 창립하면서 조선연극협회에서 제명된 상태였고, 조선연극협회도 해산을 목전에 둔 상황이었다.[95] 이 시점에서 조선연극협회의 해산설은 이미 상당히 유포된 후였다.[96] 그러니 조선연극협회는 제1회 공연을 기점으로 극단 해산의 길을 걸었다고 해도 과언은 아닐 것이다.

5. 1936년 극예술연구회 분규와 조선연극협회 결성

1934년 재도일한 유치진은 앞에서 거론한 조선예술좌 좌원들이나 동경학생예술좌 단원들과 동경에서 교류하였고, 1935년 4-5월경 조선으로 귀국하였다. 귀국한 유치진은 액년에 휘말린 극예술연구회의 난관에 직간접적으로 관여해야 했는데, 그중에는 1935년 7월 9-11일 예정이던 그의 창작 희곡

92) 「연협(演協) 제2회 공연 무기 연기」, 『조선일보』, 1936년 12월 27일, 6면.
93) 「조선연극협회(朝鮮演劇協會) 공연」, 『동아일보』, 1937년 6월 8일, 8면.
94) 「지명연극인(知名演劇人)들이 결성 극단 '중앙무대(中央舞臺)'를 창립」, 『동아일보』, 1937년 6월 5일, 7면.
95) 「재기(再起)는 어렵습니다」, 『동아일보』, 1937년 6월 22일, 6면.
96) 「풍문과 사실 겨우 제2회 공연 마춘 연극협회의 해산설」, 『동아일보』, 1937년 6월 22일, 6면.

〈소〉가 6월 30일 시점에서 공연 무산되는 사건도 포함된다. 그뿐만 아니라 1935년 9월에는 다시 제9회 공연작으로 물망에 오른 〈토성낭〉, 〈줄행랑에 사는 사람들〉이 검열에 걸려 공연 취소를 당했고, 후보극으로 추천되었던 〈주노와 공작〉 역시 동일한 결과에 직면해야 했다.

이러한 일련의 과정은 '액년'이라는 말로 극예술연구회 내부를 흔들었지만, 그 와중에 유치진은 흥미로운 행보를 시작했다. 유치진은 1935년 8월 시점에 『조선일보』에 게재한 「연극시평」을 통해 연극계(특히 희곡계)의 선배들을 비판하고 새로운 세대(신진 세대)에 대한 옹호를 발표하면서 이른바 극연의 제2세대를 추천하는 길을 제시하였다.

이 글에서 유치진은 전세대 극작가이자 연극인이었던 윤백남을 포함하여 박승희, 홍노작, 김영팔과 변별하려는 성향을 드러내고 있으며, 그러한 입장의 일환으로 이서향, 한태천 등의 젊은 세대를 옹호하고 그들과 자신을 하나의 세력으로 바라보는 틀짓기 전략을 선보이고 있다. 이러한 유치진의 입장과 전략은 일정한 성공을 거두어, 1936년 신방침의 제창이 이루어지고 그 이후 정기 공연에서 이광래(〈촌선생〉), 이서향(〈어머니〉), 전일검, 무대미술가 김일영(金一影) 등 신진 세대의 등용이 촉발될 수 있었다.

하지만 이렇게 합류한 신진 세대는 1936년 전반기—폭넓게 잡는다면 1936년 1월 신방침 발표 이후부터 6월 28일 라디오드라마 〈산사람들〉 송출 시점까지—를 거치면서 기존 운영진(극예술연구회 창립 1세대)와 심각하게 충돌하였고, 1936년 6월 29일 시점에서 11명이 탈퇴하는 분규가 발생했다. 일련의 과정을 유치진의 입장에서 보면, 자신의 입지와 세력 강화를 위하여 새로운 세력을 규합하려는 움직임이 젊은 세대의 등용과 활약을 촉발하며 극예술연구회의 활기를 고조시켰지만, 이와 동시에 그들의 등장으로 인해 극예술연구회 회원들 사이에서 분규와 알력이 가중되는 모순적 상황이 벌어진 것이다.

이 과정을 신진 세대의 입장에서 보면, 1935년 8월 유치진이 기존 세대의 무능을 근거로 새로운 극예술연구회의 운영과 기조 변화를 도모했던 것처럼, 1936년 6월 시점에서는 자신들이 유치진을 비롯한 서항석 등의 극예술

연구회 제1세대('간부파')의 무능을 지적하고 새로운 운영 기조를 요구하는 움직임을 벌인 셈이다. 신진 세대의 대변인 격에 해당하는 전일검은 자신들이 '전문기술자'라는 시각을 제시하고 고수했는데, 이러한 시각에는 기존 운영진 즉 기성세대는 '전문기술자'가 아니라는 함의도 포함하고 있다.

이러한 세대 간 논란은 연극사에서 반복되는 일이었다. 극예술연구회 역시 일종의 전사에 해당하는 토월회나 1920년대 연극(대중극)을 그러한 전 시대의 유물로 판단하면서 이에 대한 반발 논리를 극단 창립의 명분과 운영 방향의 기조로 삼은 바 있었다. 하지만 1936년 6월 시점에서 그들—극예술연구회 창립자들—역시 새로운 세대에 의해 '비전문가' 취급을 받으면서, 결국에는 세대 간 논란에 휩싸였으며 무능한 전 세대의 연극인으로 비판받기에 이른 것이다.

극예술연구회에서 발생한 창립 1세대와 전 조선예술좌 출신 연극 신진 세대의 갈등은 기본적으로 조선연극협회의 결성으로 이어졌다. 당시 언론은 조선연극협회를 '또 하나'의 신극 단체로 간주했으며, 해당 극단의 탄생을 신극 운동의 확산으로 수용하는 듯했다.[97]

극예술연구회가 성장 동력을 상실하고 구태의연한 과거의 운영 체제로 회귀하는 계기로 작용했다는 점에서는 조선연극협회의 설립이 조선 연극계에 부정적인 영향을 끼쳤다고 볼 수 있으나,[98] 그러한 분규를 빌미로 신극 극단의 분화와 다양화가 이루어졌다는 점에서는 고무적이라고 해야 한다. 더불어 이러한 극단 혹은 연극인의 이합집산이 비단 대중극계만의 특정 현상이 아니라는 사실 또한 분명하게 보여 주었다.

문제는 조선연극협회의 공연 성과였다. 조선연극협회는 기존 신극에 대항하는 의미에서 번역극 공연을 강행했다. 오정민은 기존 신극이 재미 없고 정견이 부족했기 때문에 실패할 수밖에 없었다고 주장하면서, 자신이 선택한 〈수전노〉는 재미와 함께 공연 선택의 정견을 되찾아 줄 것이라고 강변했다.

---

97) 「조선연극협회」, 『조선일보』, 1936년 8월 25일, 6면.
98) 김남석, 「극예술연구회 세대교체 징후에 대한 일 고찰」, 『어문논집』 91, 민족어문학회, 2021, 143-144면.

실제로 〈수전노〉 공연의 단면을 살펴보면, 연출가로서 오정민은 흥미로운 발상을 해냈고 배우의 연기 수준을 끌어올리는 데에 집중한 흔적을 보여 준다. 하지만 신극 단체로서 재정 수입의 확대뿐만 아니라 오락의 기능까지 수행하겠다는 창립 공연의 연출 의도는 그다지 성공적이지 않았던 것으로 보인다.

조선연극협회는 그 이후 제대로 된 공연을 수행하지 못했다. 창립 공연 이후 부서 개편을 단행하여 독단적인 작품 선택으로 초래할 수 있는 위험을 방지하는 데에 우선적으로 주력해야 했고, 탈퇴자 중심으로 극단을 꾸렸음에도 계속해서 탈퇴하고 분화하는 연극인의 행보를 막지 못해 극단 와해의 전조에 시달려야 했다. 결국 조선연극협회는 해를 넘겨 제2회 공연을 성사시킬 수는 있었지만, 이 공연 이후 해산은 필연적인 수순으로 남았다.

조선연극협회의 행보는 거꾸로 극예술연구회의 동향을 살피게 만든다. 극예술연구회는 탈퇴자로 인해 1936년 7월에 예정이했던 〈햄릿〉 공연(제5주년 기념 공연)을 시행하지 못하고, 9월에 이르러서야 〈춘향전〉을 공연할 수 있었다. 1936년 전반기에 가열찼던 기세가 수그러들면서 2-3개월 동안 공연을 재개할 힘을 기를 필요가 있었기 때문이다.

하지만 〈춘향전〉 공연은 전환점이 되면서 극예술연구회의 또 하나의 변신을 추동한다. 연구 단체 중심의 극단에서 직업화의 길로 들어서는 행보 변경의 시작점을 맞이한 셈이다. 이에 대한 연구는 추후 진행되어야겠지만, 이러한 극예술연구회의 행보는 어쩌면 조선연극협회가 꿈꾸었던 행보와 유사하다고 해야 한다. 재정 수입과 오락 기능과 배우 중심의 연기 그리고 관객의 환호가 실현되었기 때문이다.

결론적으로 동경유학생들의 극예술연구회 가입이나, 이어지는 탈퇴 선언, 그리고 새로운 조선연극협회의 탄생은 일종의 새로운 연극 세력의 진입 절차로 볼 수 있겠다. 유치진과 서항석 등의 1920년대 동경 유학생들이 1930년대 전반기에 극예술연구회를 조직했듯이, 1930년대 전일검이나 김일영(金一影) 등의 다음 세대 동경 유학생들이 1930년대 중반에 조선에 돌아와 조선연극협회를 창설한 것이기 때문이다.

하지만 조선연극협회는 영향력 있는 단체로 확대되지 못하고 곧 해산한다.

신진 세대의 진입은 최초에는 신극 단체의 확산을 가져오는 듯했으나, 종국에는 신극 진영의 와해와 성장 지체를 촉진하는 요인으로 작용하기도 했다. 다만 이러한 조선연극협회의 주축 맴버는 곧 조선 연극계 여기저기로 확산된다. 그들은 중앙무대의 중간극 선언에 편입되기도 하고, 대중극 진영에서 활동하기도 한다. 극예술연구회는 신진 세대의 합류로 인해 액년에 대항하는 성장 동력을 일시적으로 확보할 수 있으나, 그들의 탈퇴로 인해 공연이 무산되고 체제를 개편하여 다시 공연 단체로서의 힘을 길러야 하는 역경을 맞이하기도 했다. 하지만 시대의 운명처럼, 두 극단은 신극 진영에서 고수하며 정체를 겪던 진영 논리를 어떠한 방식으로든 타파해야 했다. 그것이 극예술연구회의 분규가 필연적일 수밖에 없었던 이유가 아닌가 한다.

▮ 참고문헌

1. 기본 자료

「극계(劇界)에 이상(異狀)있다 '극연'의 실천부원(實踐部員) 11명 돌연 탈퇴」, 『조선중앙일보』, 1936년 6월 30일, 2면.
「극문화 수립을 목표로 극예술연구회 조직 변경」, 『조선일보』, 1932년 12월 27일, 4면.
「극연 공연을 앞두고(1) 달빛이 호수에 비쳐 물결이 반작인다」, 『동아일보』, 1936년 5월 27일, 3면.
「극연 공연을 앞두고(3) 적재적처에 안배된」, 『동아일보』, 1936년 5월 29일, 3면.
「극연 정기총회」, 『동아일보』, 1936년 7월 5일, 2면.
「극연 제10회 공연 배역과 극본 해설」, 『동아일보』, 1936년 4월 11일, 3면.
「극연(劇硏) 제8회 공연 검열불통과(檢閱不通過)로 연기」, 『동아일보』, 1935년 6월 30일, 3면.
「극연의 대공연 금야 7시부터」, 『동아일보』, 1933년 11월 28일, 3면.
「극예술연구회 '극연좌(劇硏座)'로 개칭」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면.
「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 『동아일보』, 1936년 5월 13일, 3면.
「금야(今夜) 천도교기념관에 극예술강연회(劇藝術講演會)」, 『동아일보』, 1931년 11월 29일, 4면.
「기념공연 압두고 극연의 맹연습」, 『조선일보』, 1936년 9월 29일, 7면.
「라디오」, 『조선일보』, 1935년 4월 23일, 3면.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 1월 24일, 6면.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 2월 24일, 3면.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 4월 22일, 6면.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 27일, 6면.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 6월 28일, 6면.
「문화단체의 진로(進路) 일(一)」, 『조선일보』, 1937년 1월 5일, 3면.
「사진은 연협 〈수전노〉의 한 장면」, 『조선일보』, 1936년 10월 23일, 6면.
「신춘문예 당선자 소개」, 『동아일보』, 1936년 1월 5일, 13면.
「약진(躍進) 극연(劇硏)의 대공연 명일 오후부터 개막」, 『동아일보』, 1936년 2월 28일, 4면.
「연운소식」, 『조선일보』, 1936년 8월 30일, 6면.
「연협 창립 기념 공연 모리엘의 〈수전노(守錢奴)〉」, 『조선일보』, 1936년 10월 8일, 6면.
「연협(演協) 제2회 공연 무기 연기」, 『조선일보』, 1936년 12월 27일, 6면.
「연협창립공연(演協創立公演) 〈수전노(守錢奴)〉 배역」, 『조선일보』, 1936년 10월 24일, 6면.
「예고」, 『극예술』 4, 1936년 5월, 15면.
「유치진 씩 연극 수업차 도동(渡東)」, 『동아일보』, 1934년 3월 17일, 3면.
「재기(再起)는 어렵습니다」, 『동아일보』, 1937년 6월 22일, 6면.
「재동경조선극인在東京朝鮮劇人) 조선예술좌(朝鮮藝術座) 창립」, 『동아일보』, 1935년 6월 5일, 3면.
「제13회 극예술연구회 공연」, 『조선일보』, 1936년 12월 19일, 5면.
「조선 신극의 고봉(高峯) 극연(劇硏) 제9회 공연」, 『동아일보』, 1936년 2월 9일, 4면.
「조선연극협회 부서를 전부 갱신(更新)」, 『조선일보』, 1936년 11월 22일, 6면.
「조선연극협회 지난 21일 창립」, 『동아일보』, 1936년 8월 27일, 3면.
「조선연극협회(朝鮮演劇協會) 공연」, 『동아일보』, 1937년 6월 8일, 8면.

「조선연극협회(朝鮮演劇協會) 창립 내(來) 9월에 공연 예정」, 『조선중앙일보』, 1936년 8월 23일, 2면.
「조선연극협회」, 『조선일보』, 1936년 8월 25일, 6면.
「조직 확대 계기로」, 『조선일보』, 1933년 1월 15일, 5면.
「지명연극인(知名演劇人)들이 결성 극단 '중앙무대(中央舞臺)'를 창립」, 『동아일보』, 1937년 6월 5일, 7면.
「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 『동아일보』, 1936년 1월 1일, 31면.
「풍문과 사실 겨우 제2회 공연 마춘 연극협회의 해산설」, 『동아일보』, 1937년 6월 22일, 6면.
「하기(夏期)를 이용해 극예술연구(劇藝術研究)」, 『동아일보』, 1931년 8월 7일, 4면.
김광섭, 「을해예원총결산(기일) 극계의 회고(1-3)」, 『동아일보』, 1935년 12월 15-18일, 3면.
김용길, 「동경 학생예술좌 제1회 공연을 압두고」, 『조선일보』, 1935년 6월 1일, 4면.
김우종, 「조선신극운동(朝鮮新劇運動)의 동향(動向)」(3), 『동아일보』, 1937년 11월 11일, 4면.
김환태, 「극연 제11회 공연을 보고(하)」, 『동아일보』, 1936년 6월 5일, 7면.
나 웅, 「실험무대(實驗臺舞) 제1회 시연(試演) 초일을 보고(2)」, 『동아일보』, 1932년 5월 11일, 5면.
_____, 「연극협회 창립 공연 〈수전노(守錢奴)〉를 보고」, 『조선일보』, 1936년 10월 31일, 6면.
오정민, 「번역극과 창작극-연협의 공연을 압두고」(1-2), 『조선일보』, 1936년 10월 22-23일, 6면.
_____, 「신극운동소론(新劇運動小論) 연협(演協)의 창립과 그 임무」 상-하, 『조선일보』, 1936년 9월 3-5일, 6면.
유치진, 「동경 문단 극단 견문초(見聞抄)」(6), 『동아일보』, 1935년 5월 18일, 3면.
_____, 「피곤한 조선예술계—경제조건보다는 문제는 기술자에」, 『조선중앙일보』, 1935년 5월 11일.
이헌구, 「극연 일년간의 업적과 보고(2)」, 『동아일보』, 1932년 7월 10일, 5면.
전일검, 「극연 조직의 검토와 신극 운동의 진로(1)」, 『조선일보』, 1936년 7월 7일, 5면.
_____, 「극연(劇硏)에 보내는 말(1-5)—10회 공연 비판을 중심으로」, 『조선일보』, 1936년 4월 22-26일, 5면.
_____, 「조선 신극 운동의 당면 문제(3-(4)」, 『조선일보』, 1936년 5월 13-15일, 5면.

2. 논문과 저서

김남석, 「조선예술좌 〈토성낭〉 공연의 무대 디자인」, 『건지인문학』 22, 전북대 인문학연구소, 2018, 39-41면.
_____, 「극예술연구회의 창단 공연작 〈검찰관〉에 관한 연구—실험무대 출범 정황과 창립 공연 무대 디자인을 중심으로」, 『공연문화연구』 39, 공연문화학회, 2019, 183-190면.
_____, 「극예술연구회 세대교체 징후에 대한 일 고찰」, 『어문논집』 91, 민족어문학회, 2021, 127-144면.
_____, 「극예술연구회 〈작가생활보〉의 연극적 특징과 공연작 선정 이유에 관한 연구」, 『대동문화연구』 118, 성균관대 대동문화연구원, 2022, 488-493면.
김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 60면.
김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 78면.
서항석, 『서항석 전집』 5, 하산출판사, 1987, 1782면.
유치진, 『동랑 유치진 전집』 9, 서울예대 출판부, 1993, 133면.
유민영, 『한국근대연극사 신론』 하, 태학사, 2011, 393-394면.
박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국연극협회, 1995, 97-127면.
이민영, 「극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재 방식」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 93-121면.

【Abstract】

A study on the internal division of Geugyesuryeonguhoe and the new launch of Joseonyeongeukhyeopoe

Kim, Nam-Seok*

In June 1936, Geugyesuryeonguhoe faced an internal division, which led to a situation in which 11 members publicly announced their resignation to the press. Some of the 11 defectors and the theatrical people from Tokyo students protested against the exclusive status of the Geugyesuryeonguhoe as a new theater company, and created the Joseonyeongeukhyephoy as another new theater company. The establishment of Joseonyeongeukhyeopoe brought about the dualization of new theater companies, and as a result, the change of the Geugyesuryeonguhoe and the new development of new theater performances were induced in other aspects. Joseonyeongeukhyephoy emphasized the popularization of new theater, and performed Molière(Jean-Baptiste Poquelin)'s original 〈L'Avare〉 as its founding performance. Joseonyeongeukhyephoy emphasized the popularization of new theater, and performed Molière's original 〈L'Avare〉 as its founding performance. Therefore in this study the dispute of the Geugyesuryeonguhoe is understood as the process of differentiation of the new theater camp, and the performance works of the Joseonyeongeukhyephoy reproduced as such are intended to be reviewed.

Keywords: Geugyesuryeonguhoe, Joseonyeongeukhyephoy, Students Studying abroad in Tokyo, Jeon Ilgeom, Yoo Chijin, Ojeongmin.

접수일: 2022.12.31. ‖ 심사일: 2023.01.09. ‖ 게재확정일: 2023.02.23.

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