

극예술연구회의 성립*

-해외문화과의 욕망과 문화정치-

이승희**

<차례>

1. 머리말
2. 번역의 모델로서의 스키지소극장
3. 해외문화과, ‘연극’의 선택
4. 극예술연구회의 미디어 정치
5. 맺음말—유치진의 이유 있는 동거

<국문 초록>

이 논문은 스키지소극장(築地小劇場), 해외문화과, 그리고 그 미디어들을 키워드로 하여 극예술연구회의 성립이 지니는 문화사적 맥락과 그 연극사적 효과를 논하였다. 근대의 번역을 절실히 요청했던 맥락에서 스키지소극장은 번역의 모델로서 표상되었지만, 무엇보다 ‘극연’이 성립된 테에는 1930년대 이후 식민체제의 안정화와 함께 새롭게 재편되고 있던 조선의 지식체계에 개입해 들어감으로써 문화적 헤게모니를 획득하려 했던 해외문화과의 욕망이 가장 중요하게 자리하고 있었다. 그리고 이를 현실화하는 데 있어서 결정적인 역할을 수행한 것은 미디어들이었다. 흥해성이 신극수립이라는 명분을 상징적이면서 실질적으로 보장해준 존재였으면서도 소모품으로써 소비되었다면, 유치진은 해외문화과의 이질성에 대한 자의식에도 불구하고 해외문화과가 마련한 장(場)을 자기 것으로 만들어갔다. 해외문화과가 추진한 문화정치는 그의 운동적 기반으로써 매우 유용한 것이었고, 그는 그것을 토대로 해외문화과가 천명했던 극연의 문화사적 가치를 연극사적 가치로 전환시킬 수 있었던 것이다.

주제어 : 극예술연구회, 축지소극장, 해외문화과, 흥해성, 유치진, 번역, 미디어 정치

* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF-2003-073-AL1002).

** 성균관대학교 대동문화연구원

1. 머리말

극예술연구회(이하 극연)는 일반적으로 한국근대극의 이상을 실현하고자 했던 구심점이었다고 평가되어 왔다. 이미 당대에 이헌구는 조선 연극계를 신파조와 신극조로 나누고, 후자에 대해 제1기는 문수성과 유일단, 제2기는 토월회, 제3기는 극예술연구회로 계보화했다.¹⁾ 극연 멤버들의 이러한 진술은 이후로도 계속해서 이뤄진 것은 물론, 이두현의 연극사 기술 이래로 유민영·서연호에 의해 마련된 연구사의 전통은 극연의 권위를 보증해 주었고, 극연의 연극사적 위치는 얼마만큼은 자명한 전제로 간주되어 왔다.²⁾

그러던 가운데 양승국³⁾을 필두로 하여 박영정,⁴⁾ 이상우,⁵⁾ 김재석⁶⁾ 등에 의해 극연에 대한 심화된 연구와 재평가가 이뤄지기 시작했다. 이 연구들은 ‘극연’이라는 단체의 복원과 재구성이라는 방법 대신, 각각의 관심주체와 결부되어 있는 포괄적인 문제의식 속에서 극연에 대한 다각도의 접근과 해석을 보여주었다. 이 연구들의 성과 가운데 가장 중요한 것은 극연의 연극사적 의미에 대한 문제제기일 것이다. 특히 양승국의 연구는 극연의 운동적 기반으로부터 이들의 연극론에 이르기까지 포괄적이면서 심도있는 해석을 가하여 극연을 둘러싼 오래된 아우라를 걷어냈고, 김재석의 연구는 스키지소극장(築地小劇場)을 키워드로 하여 이들의

- 1) 이헌구, 「조선연극사상의 극연의 지위」, 『극예술』 1, 1934.4.
- 2) 그에 비해 극연에 관한 연구는 거의 불모에 가깝다. 초기연구로는 김성희, 「1930년대 극예술연구회에 대한 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1982 ; 이대범, 「‘극예술연구회’ 연구」, 강원대 석사학위논문, 1987 ; 이미원, 「근대극의 정립기—극예술연구회를 중심으로」, 『국어국문학』 106, 국어국문학회, 1991.12 등이 있다.
- 3) 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 4) 박영정, 「유치진 연극론의 사적 전개」, 태학사, 1997.
- 5) 이상우, 『유치진연구』, 태학사, 1997.
- 6) 김재석, 「일본의 ‘축지소극장’이 한국 연극에 미친 영향 연구」, 『어문학』 73, 한국어문학회, 2001.

인식론적 구조와 태도를 문제 삼았다. 이 선행연구들은 극연의 사적 지위를 재고하게 하고 이를 한국근대극의 정체성 탐구어로 확장시키고 있다는 점에서 뚜렷한 성과를 거두었다.

이 글은 극연에 대한 기왕의 성과를 토대로 하되, 극연에 대한 도덕적 판단보다는 실질적으로 그 권위가 어떻게 생성되었는가에 관심을 두고자 한다. 사실, 극연의 권위를 실추시키는 것이 분명한 이론적·실천적 내용들에 대한 차가운 비판에도 불구하고, 극연이 하나의 권위적인 존재가 되어 있었다는 사실 그 자체를 변경시키지는 못한다. 오히려 주목되는 바는 연극사에서 일정한 권력을 획득해나갔던 극연 멤버들의 이해관계와 욕망의 외화과정이며 이를 가능케 했던 문화사적 맥락이다. 양승국의 연구가 밝히고 있듯이, 해외문학과를 중심으로 한 연구부와 홍해성·유치진이 속한 실천부의 잠재된 갈등, 그리고 그 외화로서 극연 후기로의 진행과정을 설명하는 패턴은, 연극사적 기술의 차원에서 보자면 지금까지 자연스러운 귀결이다. 그러나 이것만으로는 그 연극사적 현상을 가능케 한 동력과 그 의미를 충분히 이해할 수 없다. 극연의 ‘성립’을 우연적인 것으로 바라보지 않는다면, 각각의 이해관계에 기반한 정치적 결합체로서 극연을 해석하는 것이 필요하다. 이때 그 중심에는 근대를 번역해야 했던 식민지적 상황이 있었으며, 바로 그 의제가 해외문학과에 의해 환기되면서 ‘극연’이라는 조직체에 의해 수행되었던 것이다.

주지하는 바와 같이 한국근대연극사에서 일본과의 함수관계를 논하지 않고서는 그 형성과정을 말할 수 없다. 신파극의 존재 그 자체가 증명하듯이 연극제작 방식, 레퍼토리의 재료, 일본의 정책적 관여, 그리고 식민지라는 정치적 상황과 결부되어 있는 당대인들의 감정구조에 이르기까지 ‘일본’을 고려하지 않을 수 없다. 물론 1910년대의 신파극은 자유로운 번역을 구사했다고 말할 수 있다. 이때의 자유로운 번역이란, 한 언어에서 다른 언어로의 정확한 대칭적 변화를 별로 의식하지 않았음을 뜻한다. 어떤 원재료이든 그것은 매우 과감히, 탄력적으로 변개되었으며, 변개의

여부 혹은 정도 그 자체가 평가 기준은 아니었다.

자유로운 번역의 관행은 1920년대에 들어서면서부터 달라지기 시작했다. 3·1운동 이후 붓물처럼 쏟아지던 각종 미디어의 등장 그리고 이를 주도하던 새로운 주체들이 부상하면서 연극계에도 변화가 일어났다. 신파극으로 시작한 윤백남이 근대극에 관한 글⁷⁾을 발표한 것도 상징적인 변화이지만, 그 조짐을 선명히 보여준 것은 현철·이기세·김유방 간에 전개된 ‘신파극·신극 논쟁’이다.⁸⁾ 이 논쟁은 신극 혹은 근대극의 타자로서 ‘신파’를 구성해내는 인식론적 프레임을 통해서 입센 이후 서양의 근대극을 번역되어야 할 전범으로 제시하는 계기가 되었다.⁹⁾ 김우진이 자기의 경역(境域) 내에서만 안주할 수 없는 근대에는 ‘진실한 번역시대’의 도래가 필연적이라고 역설한 것,¹⁰⁾ 그리고 이후 토월회가 출현하고 그에 거는 기대가 작지 않았던 것도 이런 맥락에 있었다.

이러한 변화의 바탕에는 사실 ‘문명화된 타자’를 향한 동일화 욕망이 결부되어 있었고, 그것이 점차 선명해지고 강화됨에 따라 종전의 자유롭고 탄력적이던 번역적 태도는 저급한 단계의 것으로 치부되어 갔으며 아울러 일본 문학과 연극의 비중도 낮아졌다. 이 변화에서 바로 결정적인 역할을 한 것은 다름 아닌 해외문학과와 등장 그리고 극연의 출현이다. 이제 일본을 매개하지 않은 직역이 더 우월하고 가치있는 것으로 강조되었다. 이해령이 지적하고 있듯이, 변안에서 직역으로의 변화 그리고 이를 발전으로 파악한 번역의식의 변화는 “지식의 위계질서에 내재된 근대적 시공간 의식의 심화과정”이라 할 수 있으며, 해외문학과와 직역주의는

7) 윤백남, 「연극과 사회」, 『동아일보』, 1920.5.4~16.

8) 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.24~4.21 ; 이기세, 「소위 현당극담」, 『조선일보』, 1921.2.28~3.16 ; 김유방, 「소위 현당극담을 讀하고—케에쓰생에게 고함」, 『매일신보』, 1921.3.19~4.2.

9) 이승희, 「기표로서의 신파, 그 역사성의 지형」, 『한국극예술연구』 23, 한국극예술학회, 2006, 21~30면 참조.

10) 김초성, 「소위 근대극에 대하여」, 『학지광』, 1921.6.21, 70면.

“일본을 거치지 않는 공간적 거리의 단축이 시간적 지체를 막아줄 것이라는 인식”에서 비롯한 것이었다.¹¹⁾

단적으로 말해 이 글의 논점은 바로 근대를 번역해야 했던 식민지시대에 일군의 지식인들이 하나의 권력을 획득해나간 정치적 맥락과 그 수단, 그리고 그 연극사적 효과에 있다. 따라서 지금까지 극연에 대한 논의들이 다분히 유치진을 소실점으로 삼고 있었다면, 이 글은 번역이라는 의제 설정을 통해 문화정치를 기도(企圖)한 해외문화학과 주목하고자 한다. 이것이 번역의 모델로서 제시되었던 스키지소극장의 문화사적 맥락 그리고 해외문화학과의 욕망과 미디어정치를 논의의 중심으로 삼은 이유이다. 이와 같은 관점에 설 때 적어도 극연의 성립에서 유치진의 존재는 상대적으로 부차화될 수밖에 없다. 그가 이른바 극연의 ‘제2기’ 이후를 주도해나감으로써 유치진 자신이나 ‘극연’이 연극사적으로 각인될 수 있었지만, 이를 가능케 한 것은 다름 아닌 해외문화학과의 문화정치가 앞서 존재했기 때문이다.

2. 번역의 모델로서의 스키지소극장

1930년 6월, 스키지소극장에서 다년간 활동해왔던 홍해성의 귀국은 연극계의 즉각적인 주목을 받았다. 『조선일보』는 그를 위한 ‘환영간담회’가 7월 4일 오후 6시 사해루(四海樓)에서 개최될 것이며 회비는 1원이라는 짤막한 기사를 실었다.¹²⁾ 그러나 이 환영회의 주체가 누구인지는 밝혀지지 않았다. 이후 윤백남 · 이기세 · 박승희 · 김을한 · 박진 등이 추진한

11) 이해령, 『『동아일보』와 외국문학, 해외문화학과 미디어』, 대동문화연구원 중점 연구소지원사업 학술발표회 자료집 『동아시아 근대지식의 형성에서 문학과 매체의 역할과 성격』, 2006.7.1, 103~104면 참조.

12) 「문단풍문 : 홍해성씨 환영회」, 『조선일보』, 1930.7.3.

자리였음이 알려졌지만,¹³⁾ 그 기사는 이 환영회가 누구에게든 개방되어 있음을 공개적으로 알리는 것이었고 이는 그만큼 홍해성이 공적인 존재로 환기되고 있었음을 말해주는 것이었다. 그에 대한 이런 환대에는 다름 아닌 스키지소극장이 자리하고 있었다.

주지하는 바와 같이, 1920년대 초반 신파극과 질을 달리하는 신극에 대한 열망이 모종의 기운으로 자리하고 있을 무렵, 1924년 일본에서는 스키지소극장이 출현했다.¹⁴⁾ 오사나이 가오루(小山内薫)와 히지카타 요시(土方与志)가 창립한 이 극단은 극장을 소유한 최초의 단체가 되었고, 바로 이곳에서 일본 신극운동이 본격화되었다. 물론 그 이전의 신극운동을 좌시할 수는 없다. 1906년 츠보우치 쇼요(坪内逍遙)와 시마무라 호게쓰(島村抱月)가 설립한 문예협회, 1909년 오사나이 가오루와 이치카와 사단지(市川左團次)가 설립한 자유극장이 가장 중요할 것이다. 그리고 츠보우치 쇼요와 결별한 시마무라 호게쓰가 1913년에 창립한 예술좌를 추가할 수 있다. 그럼에도 불구하고 이들의 노력은 신극운동이 개화하기에는 아직 충분치 않음을 보여주었다. 특히 예술좌는 “자체 극장이 없이 공연해야만 했던 다이쇼기 신극인이 신극의 직업화라고 하는 과제를 달성하려고 하다가 결국 현실에 타협하고 마는 과정”¹⁵⁾을 보여준 바 있다. 그러나 이들의 신극운동이 있었기에 사실상 스키지소극장의 창립을 볼 수 있었던 것이고, 이 과정에 오사나이 가오루가 참여했다는 것은 일본 신극운동의 중심이동을 말해주는 것이었다. 스키지소극장은 극장을 소유하고 전개된 명실상부한 소극장운동으로서 일본 연극계에 커다란 반향을 일으켰다. 번역극 공연 그 자체만으로도 일본인들의 연극에 대한 인식을 전환시키는 계기가 되었고, 새로운 연기법을 만들어냈으며, 연출 개념의 등장으로 이후 일본 연극이 연출가 중심의 연극으로 정립되는 데 기여했다. 그리

13) 박진, 『세계만년』, 경화출판사, 1966, 83면.

14) 스키지소극장에 대해서는 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976 참조.

15) 박세연, 「쓰키지소극장연구」, 중앙대 박사학위논문, 2002, 18면.

고 무엇보다도 많은 인재들을 배태하여 일본 근대극사에 공헌한 점을 꼽을 수 있다.¹⁶⁾

신극운동에 대한 열망은 있었으나 딱히 이렇다할 만한 지속적인 움직임이 없었던 조선의 연극계로서는, 스키지소극장이 조선신극의 수립에 있어 참조대상이 되고 있었음에 틀림없다. 그러나 조선에서 연극을 하고 있던 이들에게서보다 그 실질적인 영향은 1920년대에 일본에서 유학하고 있었던 지식인들, 특히 문학과 예술에 뜻을 둔 지식인들에게 미치고 있었다. 물론 그 영향은 대부분 연극사에 실제적으로 관여할 만큼이라기보다는 매우 광범위한 수준의 교양 정도라고 말할 수 있을 테지만, 강조해두고 싶은 것은 ‘연극 실험실’이라는 슬로건 아래 진행되고 있던 스키지소극장의 행보가 자국의 신극수립을 위해 서양 근대극을 전유하고자 하는 ‘엘리트들의 연극운동’으로 받아들여졌다는 점이다. 유치진이 스키지소극장을 두고 “돈 있는 집 애들이 소위 학구적, 예술적으로 연극을 해보자는 모임”¹⁷⁾이었다고 당시를 기억한 것은—다소 단순화된 감이 없진 않지만—스키지소극장을 소비했던 조선 유학생들에게는 적절한 설명이 될 수 있을 것이다.

1920년대 중반, 동경 유학생들로 조직된 ‘극예술연구회’가 바로 그런 예일 것이다.¹⁸⁾ 당시 신문기사는 이 단체에 대한 흥미로운 두 가지의 정

16) 박세연, 위의 논문, 65~71면.

17) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 106면. 유치진은 이미 스키지소극장을 ‘일반문학청년의 서재’, ‘회곡소개기관’이라 하여 그 한계를 묘사한 바 있다. 「최근 십년간의 일본의 신극운동(4)」, 『조선일보』, 1931.11.15.

18) 재동경 극예술연구회는 적어도 1926년 2월 이전에 조직되었으며, 회관을 소유하고 있었던 것으로 보아 비교적 부유한 집안의 출신들로 구성되었으리라 짐작된다. 회원에는 羅祥鍾, 李永漢, 金澈珀, 朱龍雲, 金炳龍, 朴一, 金秉敏, 崔敦, 李淑鍾, 崔義順, 李東根 등이 있었으며 찬조원으로 金文輔 등이 있었다. 회원 면면에 대해서는 잘 알려져 있지 않으나, 이들 가운데 박일은 이후 카프 맹원으로 활동한 시인 ‘박아지’일 가능성이 높고 이숙중은 이후 여성교육가로 활동한 인물이며 김문보는 김문집의 형으로 당대 유명한 성악가였다. 「극예술연구

보를 제공하고 있다. 먼저, 오사나이 가오루와 아키다 우자쿠(秋田雨雀) 등을 고문으로 추대하고 있었다는 점이다.¹⁹⁾ 스키지소극장의 오사나이 가오루, 그리고 스키지소극장의 열성적인 관객이자 좌파 극작가였던 아키다 우자쿠와 같은 인사가 이 단체에 그 어떤 실질적인 관여를 했을 것으로는 생각되지 않지만,²⁰⁾ 신극운동에 관심을 보인 이들에 대한 호의로 일시적이거나 그와 같은 관계가 성립되었을 것이다. 다른 하나는 이 단체의 주최 행사가 연극공연이 아니라 음악대회(1926.5.23)였다는 점이다. 이를 관람한 최계원은 이 음악대회가 요미우리신문사의 후원으로 1일 대관료 170여 원이나 되는 굉장한 외양의 일본청년회관에서 개최되고 총경비가 8백여 원이나 된다고 시종 비꼬는 어투로 그날의 풍경을 전했다. 그러나 좀더 신랄한 비판은 행사의 시작이 지연된 이유이기도 했던 몇몇 민족주의자들과 사회주의자들의 격론을 빌어 전달했다—“내지에서는 이 왕(李王)의 국상으로 말미암아 가무음곡을 정지하고 애도하는 이때에 너희들은 무엇이 그리 좋아서 이같이 화려한 집을 비싼 돈 주고 빌어가지고 또는 거대한 비용을 들여서 무슨 의미로 음악대회를 개최하였는가?”²¹⁾ 음악대회는 그리 성공적이지 못한 채 끝났고, 이후 이 단체의 활동도 더 이상 확인되지 않는다.

이 하나의 사례로 1920년대 스키지소극장에 대한 유학생들의 태도를

회 임시총회], 『조선일보』, 1926.2.5; 「유학생으로 조직된 극예술연구회, 금년하기를 리용해 조선내대순회연극」, 『조선일보』, 1926.3.13; 「동경조선학생 대음악회」, 『동아일보』, 1926.5.24; 최계원, 「극예술연구회의 음악대회 雜聞雜觀記」, 『조선일보』, 1926.6.3. 참조.

19) 「유학생으로 조직된 극예술연구회, 금년하기를 리용해 조선내대순회연극」, 『조선일보』, 1926.3.13. 오사나이 가오루와 아키다 우자쿠 외에 仲木貞一이 언급되었다.

20) 아키다 우자쿠는 야나기 무네키시와의 대답에서, 자신과 조선의 인연을 거론하면서 현철·홍해성 등만을 언급했을 뿐이다. 「조선의 문학과 미술공예, 류종열·추전우작 양씨의 대화록」, 『삼천리』, 1940.9.

21) 최계원, 「극예술연구회의 음악대회 雜聞雜觀記」, 『조선일보』, 1926.6.3.

일반화할 수는 없다. 그러나 스키지소극장의 신극운동에 냉담했거나 입장을 달리했던 이들을 제외한다면, 일반 관객보다는 좀더 적극적인 동호 활동을 한 이들이 그 어떤 평균치를 보여준다고도 볼 수 있다. 즉 그들은 근대극(혹은 근대적 예술) 수립이라는 명분을 지지하고 있던 그것은 전적으로 (소)부르주아 계급의식의 차원에서 주장되고 있는 것이다. 오사나이가오루나 아키다 우자쿠에 대한 사숙이, 민족주의자와 사회주의자 양쪽으로부터 강렬한 비난을 받을 수밖에 없었던 음악대회로 거결되었다는 것은 그런 점에서 필연적이었다. 그들은 이 행사를 위해 요미우리신문사의 후원을 받아냈고, 이 단체의 창조원이자 유명한 성악가였던 김문보(김문집의 형)뿐만 아니라 그의 아내 요시사와 나오코(吉澤直子)를 비롯한 일본인 음악가들로 프로그램의 대부분을 구성했다. 이는 이들의 기획이 민족적 정체성을 지양하고 서양적 근대라는 보편을 번역하고자 했음을 드러내는 대목이다. 그리고 이를 뒷받침하고 있었던 것은 아마도 한 발짝도 옮기지 않은 그들의 계급적 위치였을 것이다. 엄청난 대관료와 제작비, 그리고 출연진들의 구성과 후원사의 섭외는 어느 유학생들의 능력을 훨씬 뛰어넘는 것이었다.

여기서 ‘연극 실험실’ 스키지소극장이 서양적 근대를 전유하고자 하고자 하는 엘리트들의 연극운동 그 자체만으로 각인되었다는 사실은 중요하게 환기될 필요가 있다. 스키지소극장이 1926년 3월에 첫 창작극 <수행승(役の行者)>을, 그해 말에 프롤레타리아극 <밤>을 공연했던 행보와 맥락은 따라서 별로 의식되지 않았거나 절단되어야 할 대상이었을 것이다. 지극히 가부키적인 원작 <수행승>을 통해 가부키를 극복하고 근대극으로 나아가고자 한 오사나이 가오루의 시도, 그리고 특히 스키지소극장에 스며들기 시작한 사회주의 사상은 기존의 관객들을 의아하게 만들기에 충분했으며,²²⁾ 이는 조선인 유학생들에게도 마찬가지였을 것이다. 스키지

22) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976, 30~36면 참조.

소극장이라는 공간은 단지 이국적인 문화를 향수하면서 근대예술을 만끽할 수 있는 근대적 공간 그 자체로 소모된 감이 없지 않다. 마해송이 『조선일보』에 기고한 일련의 글들이 스키지소극장에서 공연된 다른 극단의 작품까지 포괄하고 내용위주의 보고로 흐른 것도 같은 맥락에 있다.²³⁾

그런데 바로 그곳에서, 홍해성이 조선인으로서 유일하게 배우로서 활동했던 것이다. 잘 알려진 바와 같이 그는 1920년 봄, 김우진·마해송·조명희·홍난파·고한승·김영팔·최승일 등 20여 명의 동경유학생들과 극예술협회를 결성했고, 1921년에는 동경의 유학생들과 노동자들의 모임인 동우회(同友會)의 요청으로 순회연극단을 조직하여 그해 여름 전국 25개 지역을 순회했다. 이 순회는 조선에 작지 않은 반향을 일으켰다. 홍해성은 이 과정을 통해 연극에 투신하기로 결심하고 니혼대학(日本大學) 예술과로 편입했고, 1924년 신극배우 도모다 교스케(友田恭助)의 소개로 스키지소극장에 입단했다. 그는 배우로 무대에 서면서 연극에 관한 모든 것을 배웠고, 일본 신극운동의 요람의 유일한 조선인으로서 언론과 연극계의 주목을 받았다.²⁴⁾ 스키지소극장의 경험이 조선의 신극수립을 위한 것이었던 만큼, 그는 김우진과 함께 조선 연극계의 청사진을 그려나갔으며 이는 「우리 신극운동의 첫길」²⁵⁾에 잘 나타나 있다. 김우진의 죽음으로 그 길은 그의 몫으로 남겨졌지만, 귀국하기 전 해에도 그는 「민족과 극예술」²⁶⁾을 신문에 연재함으로써 신극운동에 대한 포부를 밝혔다.

그런 그가 1930년 6월, 오사나이 가오루가 급작스럽게 타계하면서 스키

23) 마해송, 「<毛猿>을 보다」, 『조선일보』, 1927.6.6 ; 「마음의 극장: <리리움>」, 『조선일보』, 1927.6.23~24; 「마음의 극장: <밤>의 印象」, 『조선일보』, 1927.7.3~5; 「마음의 극장: <푸린스 하겐>」, 『조선일보』, 1927.7.11~12 ; 「마음의 극장: <杜鵑>」, 『조선일보』, 1927.7.19; 「마음의 극장: <가을의 불>」, 『조선일보』, 1927.8.5; 「마음의 극장: <버레의 生活>」, 『조선일보』, 1927.9.17~24.

24) 「축소극장의 明星, 조선인 홍해성군」, 『조선일보』, 1925.1.9.

25) 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」, 『조선일보』, 1926.7.25~8.2.

26) 홍해성, 「민족과 극예술—예술운동과 문화적 사명」, 『동아일보』, 1929.10.15~26.

지소극장이 분열되자, 그곳에서의 활동을 접고 귀국했던 것이다. 근대극의 실제와 이론을 겸비한 홍해성의 귀국, 그리고 그의 거취는 주목되지 않을 수 없었다. 그 역시 자신에게 보내고 있던 기대의 시선을 잘 알고 있었고, 조선 신극의 미래를 스키지소극장에서 찾고 있었던 그가 조선연극계와의 접촉이 필요했던 것은 당연했다. 사해루의 환영회는 이런 상황 속에서 성사될 수 있었다. 그러나 『별건곤』 기자로 재직하면서 연극현장과 관계하고 있던 젊은 박진에게 이 간담회는 다소 실망스러웠던 것 같다.

그때 우리의 재정으로서의 과할 정도로 극진한 환영을 했다. 그런 그 회석에서 우리는 앞으로 우리 연극에 큰 힘이 되어줄 것을 당부하고 또 그렇게 될 것을 믿었다. 그러면서 우리는 그의 포부를 물었다. 그랬더니 그는 축지소극장을 그냥 옮겨와서 우리의 신극의 새로운 진로를 열겠다고 했다. 솔직히 말해서 그때 우리에게는 진실한 민족극, 좁혀 말해서 창작극이 요망되었었다. 남의 흉내가 아닌 순수한 내 것을 하는 열의에 떴었고 그래서 새사람이 기다려졌었고 좀더 앞선 지도자가 아쉬웠었다. 그러므로 해서 그의 그 포부는 좀 실망을 주었던 것이 사실이었다.²⁷⁾

여기에는 스키지소극장 때문에 홍해성을 반겼지만, 바로 그 때문에 실망을 느꼈다는 한 연극인의 모순이 고백되어 있다. 이는 비단 박진의 경우만은 아니었을 것이다. “남의 흉내가 아닌 순수한 내 것”의 성취를, 다름 아닌 ‘남의 것’을 열심히 수년 동안 해온 홍해성에게서 찾아야 했던, 조선연극계가 처한 이율배반이었다. 결국 홍해성은 토월회 연출을 거절하고 극단을 새로이 창립할 뜻을 표했고, 마침내 윤백남·박승희·김을한·이상화 등과 함께 이기세를 고문으로 추대하여 극단 경성소극장을 창립(1930.8)했다.²⁸⁾ 외견상 이들의 결합은 충분히 주목받을 만한 것이었

27) 박진, 앞의 책, 83면.

다. 그러나 동인들의 의식은 모호하기 그지없었으며,²⁹⁾ 경제적 후원을 약속했던 이상화의 재정적 동원도 여의치 않아 이 계획은 무산되었다. 조선연극계에 일정한 인적 네트워크를 갖지 못한 홍해성의 조급함을 엿볼 수 있는 대목이기도 하지만, 이는 사실 스키지소극장의 조선적 번역에 대한 기획의 부재를 드러내는 것과 다름없었다.

그리고 바로 그 해 10월 극단 신흥극장(新興劇場)이 창립되었다.³⁰⁾ 토월회계가 대거 참여했지만, 사회주의적 기운과 연관되어 있는 ‘신흥’이라는 어휘로 극단의 이름을 삼은 데서 짐작되듯이 이 극단은 좌파적인 성향을 띠고 있었다. 이 극단의 발기인 가운데 한 사람으로서 홍해성과는 극예술협회 시절에서부터 인연을 맺어온 최승일은 이미 1922년 염군사 시절부터 프롤레타리아 연극운동과 관계를 해온 카프 맹원이었고, 역시 발기인이었던 시인 홍로작도 사회극 계열의 희곡을 발표하면서 극계와 관계하고 있었다. 이 밖에 이백수·심영·박제행 등의 배우들도 어느 정도의 사회의식을 지닌 인물들이었다. 이러한 성격은 창립공연 레퍼토리에서도 드러나는바, 후지모리 세이키치(藤森成吉)의 <상련기(相戀記)>와 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었나?>, 그리고 막심 고리키의 <밤주막>이 선정되었다. 모두 1920년대 후반 좌파적 경향을 띠어가던 스키지소극장의 레퍼토리로, 이는 최승일의 경향성과 홍해성의 경험이 만나 이뤄진 선택이었다. 그런데 이들의 창립공연작은 예고와는 다르게 <목단등기(牧丹燈記)> 한 편으로 바뀌었다.³¹⁾ 그러나 <목단등기>는 『전등신화』를 후

28) 「신극계 3씨 약수, 경성소극장 창립」, 『동아일보』, 1930.8.28; 「홍해성씨 주재로 경성소극장 조직」, 『조선일보』, 1930.8.28; 홍해성, 「극장창립과 신극운동」, 『삼천리』, 1930.10.

29) “ [극단 경성소극장 선언] 우리들의 극단 경성소극장은 자유극장의 신극운동으로써 현하 우리 대중의 새로운 희망과 건전한 요구에 적응키 위하여 극예술가 동지를 규합하고 극장인을 기본적으로 교양하며 신시대의 현상을 극예술의 표현형식으로 반영한 문화의 건설과 아울러 조선의 극단을 근본적으로 새로 수립키를 기함. 1930년 8월”(위의 『동아일보』 『조선일보』 기사)

30) 「새로 조직된 극단 신흥극장」, 『조선일보』, 1930.10.24.

지모리 세이키치가 사회주의적인 시각에서 개작한 <상련기>의 개제였고, 이를 번역한 이는 이기영(李箕永)이었다.

이처럼 홍해성의 귀국 이후, 그의 일련의 행보와 극계의 반응들은, 홍해성의 편에서 보면 스키지소극장의 기획을 조선에서 실현하기 위한 타진의 과정이었고, 극계의 편에서 보자면 홍해성의 가치, 더 정확히 말해 스키지소극장의 가치를 조선적으로 전유하기 위한 과정이었다. 양자 모두에는 스키지소극장이라는 거대한 그림자가 놓여 있었다. 홍해성이 각기 경향을 달리하는 연극인들과 자유로이 결합할 수 있었던 것은, 그에게 있어 스키지소극장은 모든 것에 우선하는 절대선이었기 때문이다. 스키지소극장은 그에게는 연극 그 자체였다. 번역극만을 했던 초기 2년간이나 오사나이 가오루가 ‘국극(國劇)’을 구상하는 동시에 좌파적인 색채를 띠어갔던 시절이나, 그에게 있어서 이 모든 실험과 변화는 스키지소극장 그 자체를 의미했다. 따라서 그에게 약속을 청하는 연극인들과의 최대공약수가 스키지소극장의 역사에 위배되지 않는다면 기꺼이 받아들일 용의가 있었던 것이다.

그런데 바로 이러한 일련의 과정에서 결국 극단 신흥극장 창립공연이 실패로 귀결되었다는 것을 주목할 필요가 있다. 충분한 숙고와 준비 과정 없이 성공을 기대하기 힘들 뿐더러 향후의 청사진을 위한 대비도 할 수 없다. 짧은 기간 동안³²⁾ 레퍼토리를 교체하고 번역하고 연습한 것만으로도, 홍해성과 극단 신흥극장에 거는 극계 및 평단의 기대치를 결코 만족하지 못했으리라는 것은 쉽게 예측되고도 남음이 있다. 이는 홍해성에게도 마찬가지로 마찬가지였을 것이다. 최고를 경험했던 그의 머릿속에는 끊임없이 스키지소극장이 떠올랐을 것이다. 그런데 물리적인 문제와는 별도로 각본의 문제가 이 공연의 큰 문제점으로 꼽혔는데,³³⁾ 그 비판의 핵

31) 「극단 신흥극장 제1회 공연」, 『조선일보』, 1930.11.4.

32) 극단 신흥극장의 창립공연이 11월 11일부터였으니 극단 창립 기사와 함께 <상련기> 등의 레퍼토리가 예고되었던 10월 24일로부터 보름 남짓밖에 안 된다.

심은 원작(후지모리 세이키치의 각색본)에 대한 직역적 태도이다. “풍속과 환경이 다른 조선민중”에게 직역을 해놓은 무대는 결코 성공할 수 없다는 것이다. 홍해성으로서는 쉽게 동의하기 어려운 대목이었을 것이다. 오히려 제대로 된 번역극 공연에 대한 갈증만 높아졌으리란 상상을 해볼 수 있다. 마침 11월 말 이화여고보 기청 문학부 주최의 ‘극(劇)하는 밤’에서 <벚꽃동산>을 연출하는 기회가 주어졌다. 3일 동안 열린 이 공연은 <목단등기>와는 달리 대성황을 이루었다.³⁴⁾ 연출자 홍해성과 무대장치가 원우전을 제외하고는 학생들로 이뤄진 이 무대가 <목단등기>보다 훨씬 나았으리란 상상을 하기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 이러한 상반된 반응을 목격하면서 홍해성은 직역주의에 대한 확신과 함께, 귀국 후 일련의 경험에 대해 일단의 입장 정리를 해봤음직하다. 즉 그것은 기성 연극인들과 함께 신극운동을 펼친다는 것에 대한 회의, 그리고 사회주의적 연극운동과의 일정한 거리두기이다. 이는 스키지소극장을 조선극계에 번역하는 스트라이크 존을 좁히는 과정이자, 동시에 홍해성과 해외문학과 만남이 가능했던 전사(前史)이다.

3. 해외문학과와 ‘연극’의 선택

내부적 조직을 가진 구성체는 아니었지만, 세칭 해외문학과로 불리는 일군의 문인들이 등장하기 시작한 것은 1920년대 중반이다. 1926년 몇몇 동경 유학생들이 조직한 외국문학연구회가 1927년 『해외문학』을 창간한 것이 그 시작으로, 외국문학을 전공한 유학생들이 대거 귀국한 1920년대 말부터 이들의 활동은 본격화되었다.³⁵⁾ 집단적 결속체가 아니었음에도

33) 고해산, 「<목단등기> 인상기」, 『매일신보』, 1930.11.18.

34) 「대성황 일운 ‘劇하는밤’의 첫날」, 『동아일보』, 1930.11.30.

35) 서항석은 귀국 직후 일본유학 이후 실업상태에 있던 이들과 교류하면서 농담

불구하고 이들의 등장은 좌우파 양쪽 모두로부터 경계의 시선을 받았다. 그것은 “서구 문학에 대한 선망과 그 수용의 욕망을 서슴없이 천명했던 해외문학과의 투명성에 대한 당혹감과 거부감이 작동”³⁶⁾했기 때문이다.

이러한 해외문학과의 집단적 정체성으로 표상되는 과정에서 극연의 지위는 특별하다고 말할 수 있는데, 이들이 주도적으로 참여하고 있는 특정한 조직체로서는 극연이 유일하기 때문이다. 지금까지의 논의는 대체로 극연의 창립을 어느 정도는 자명한 전제로 받아들였거나 그들의 행보를 딜레탕트적인 취미 정도로 이해해온 편이다. 그러나 논의를 좀더 진행시킬 필요가 있다.

해외문학과의 존재케 한 동력은 크게 보면 두 가지이다. 첫째는 코스모폴리탄적 열망이다. 서은주는 해외문학과의 비롯한 외국문학 연구자들의 의식 속에는 확실히 ‘세계문학’이라는 보편성의 지향이 지배적이었음을 지적하면서 다음과 같이 덧붙이고 있다—“근대에 미달하는 식민지 상황에서 번역자, 혹은 문화의 소개자로서 근대적인 서구문화의 세례를 받은 외국문학 연구자들이 갖는 코스모폴리탄적 지향은 현실의 결핍과 제약성에서 탈출하고자 하는 일종의 유토피아적 열망에 다름 아니다.”³⁷⁾ 문명화된 타자에 대한 동일화 욕망을 강렬하게 불러일으켰던 식민 체제에서, 번역이라는 채널을 가동시킬 수 있는 능력의 소유는 이들의 자존감의 근거가 될 수 있었으며 그 지향성은 훨씬 극대화될 수 있었던 것이다.

둘째는 문화권력에의 욕망이다. 이들은 1927년 『해외문학』을 발간하면서 “이 잡지는 어떤 시대를 획하여 우리 문단에 큰 파동을 일으키는 뜻있는 운동전체의 기관이다. 동시에 주의나 분과를 초월한 광범한 그것”³⁸⁾이

삼아 이름 붙였던 ‘마구화’의 풍경을 회고했는데, 이때의 멤버들이 후일 극연의 기초가 되었다. 서항석, 『연극사적 자서전 ①』, 『한국연극』, 1976.11.

36) 서은주, 「번역과 문학 장의 내셔널리티」, 민족문화사연구소 기초학문연구단, 『한국근대문학의 형성과 문학 장의 재발견』, 소명출판, 2004, 267면.

37) 서은주, 「1930년대 외국문학 수용의 좌표—세계/민족, 문학」, 민족문화사연구소 기초학문연구단, 『탈식민의 역학』, 소명출판, 2006, 270면.

라 언표한 바 있다. 여기에는 이후 ‘해외문학과’라 일컬어진 일군의 문학자들이 공유하고 있었던 문단에 대한 입장이 반영되어 있다. 그러나 이런 야심찬 출발에도 불구하고 해외문학과가 처한 곤경을, 이해령은 다음 두 사례를 통해 지적한다. 첫째는 ‘문학연구가’라는 직업명으로부터 장르별로 구획된 문학 장에 원활하게 진입하기 어려웠던 사정, 둘째는 ‘프로문학/민족주의문학/해외문학과’라는 삼분법으로부터 “필연적으로 도대체 너희들의 이념적·계급적 정체가 무엇이나는 문제제기를 야기할 수밖에 없었음에도, 그 도구적·직능적 기준을 고수”함으로써 문단입사를 기도해야 했던 절박함이다.³⁹⁾ 이 곤경이란 다름 아닌 문단입사에 대한 강렬한 욕망으로부터 야기된 것이며, 그 욕망의 도구와 방법은 외국문학에 대한 지식을 전면화하는 것이었다.

코스모폴리탄적 열망과 문화권력에의 욕망이 맞물리는 지점이 바로 해외문학과의 존재적 상황이었다. 이로부터 이들이 프로문학 혹은 민족주의문학 양진영 중 그 하나를 택하는 대신 ‘해외문학과’로 분류되는 것을 기꺼이 받아들인 이유를 짐작할 수 있다. 문단 양측에 대한 부정의식은, 사실 외국문학과와의 비교 속에서 조선문단의 수준이 확실히 열등하다는 판단, 그리고 이 미숙함을 자신들이 지닌 지식으로써 문단에 개입하겠다는 의지의 표현이었다. 이때 이들의 욕망이 외화될 수 있는 매개가 필요했는데, 해외문학과가 선택한 것은 바로 연극이었다.

이해령이 지적했듯이,⁴⁰⁾ 해외문학과는 “문단이라는 권역을 스스로 설정함으로써 문단 내 자신들의 존재를 기정사실화”하려는 기도를 했는데 『문예월간』의 발간, 시집의 자비출판이 그러한 예이다. 이들의 시 중심

38) 「창간권두사」, 『해외문학』 창간호, 1927.1, 1면.

39) 이해령, 「『동아일보』와 외국문학, 해외문학과와 미디어」, 대동문화연구원 중점연구소 지원사업 학술발표회 자료집 『동아시아 근대지식의 형성에서 문학과 매체의 역할과 성격』, 2006.7.1, 105~106면 참조.

40) 이해령, 위의 논문, 110~112면.

반산문 경향은, “그들의 장르적 선호나 문학적 지향, 그리고 시가 소설보다 번역하기 쉽다는 점 등이 가장 직접적인 원인이겠지만”, 이는 “문학 장의 장르적 위계와 미디어의 역학에 대한 촉수를 통해 강화된 것이기도 하다.” 문단 내에서 희곡의 지위가 보잘것없기는 마찬가지라는 점에서, 이들이 연극을 선택한 이유도 같은 맥락에서 이해될 수도 있다. 그러나 희곡은 그 자체로 자기 완결성을 지니지 못하고 공연예술의 한 요소로 위치된다는 점에서 좀더 복잡한 사정이 존재한다. 해외문학과가 관심을 둔 것은 희곡 그 자체가 아닌 ‘연극’에 있었고, 이는 엄밀히 말해서 다른 분과 영역에로의 이동을 의미한다.

그 실마리는 문학 장과 연극 장의 차이에서 찾을 수 있다. 문학 장의 경우 해외문학과라는 “도구적·직능적 기준을 고수”하면서까지 자신들을 문단에 위치시키고자 했지만, 이들의 위치는 그야말로 ‘곤경’에 처해 있었다. 그러나 연극 장의 경우는 ‘대중문학’의 향이 사실상 배제되어 있었던 문학 장과는 달리—대중극의 독주라고도 말할 수 있는 상황이었다. 굳이 표현하자면 《대중극》(프로극) <(신극)》의 형국이었는데,⁴¹⁾ 프로극과 신극을 괄호 처리한 것은 각각이 ‘프로문학’과 ‘민족주의문학’에 상응할 만한 것으로서 정립되어 있었다고 보기 어렵기 때문이다. 이런 데에는 근대극운동이 지속될 수 있는 제반 물적 조건의 미비와 함께 조선총독부의 검열정책에 의해 그 가능성을 봉쇄당하거나 굴절을 겪어야 했던 사정이 있었다. 그럼에도 불구하고 프로극이 보다 강세에 있었던 것은, 사회주의 사상의 확산에 따른 좌파운동의 강세 속에서 경향적인 소인극의 발흥과 함께 카프를 중심으로 한 프로극 운동이 진전을 보이고 있었기 때문이다. 공연의 사전봉쇄와 각본검열로 좌초되는 경우가 많았지만 프로극의 존재는 훨씬 뚜렷하게 각인되어 있었다. 이에 비해 신극

41) 넓은 의미에서 프로극은 신극의 범주에 속하겠지만, 이 글에서는 소인극을 포함하여 좌파 경향을 띤 일련의 연극을 프로극으로, 토월회와 같은 부르주아적 성격을 띤 일련의 연극을 신극이라 구분하여 사용했음을 밝혀둔다.

의 정체성은 매우 불투명해보였다.⁴²⁾

이런 상황을 감안하면 해외문학과가 자신들의 활동영역을 연극 장으로까지 확장한다는 것은, 한편으로는 아직 영토화되지 않은 신극의 전통을 창조하여 헤게모니를 획득하고, 다른 한편으로는 이를 통해 자신들의 문학적 지향을 포기하지 않으면서도 그보다 상위에 있는 ‘문화’에 적극 개입한다는 명분의 획득을 의미했다. 즉 코스모폴리탄적 열망과 문화권력에의 욕망이 충족될 수 있는 장소로써 연극 장이 훨씬 유리하다고 판단했던 것이다. 물론 해외문학과와 연극에 대한 전공의식이나 소양은 “고작 서양의 연극을 소개할 수밖에 없는”⁴³⁾ 비전문적인 것이었다. 서항석은 그때의 일을 다음과 같이 회고한 바 있다.⁴⁴⁾

— 동인 12명 가운데 2명(윤백남 홍해성)이 극계의 선배이고 나머지는 전부 외국문학전공의 학사님들인데 이분들의 연극에 대한 전공의식은 어느 정도였는지?

徐. 조희순은 뒤에 약전 교수가 되어서 방향이 달라 자연 멀어갔고 최정우는 원래 소극적이라 번역 정도나 하겠다는 것이었고 정인섭은 팬클럽이었어요. 그러나 끝까지 달라붙은 정도는 못되었고 이하운 역시 비슷한 경우였죠. 그 나머지 중에서 끝까지 관계를 가졌던 사람은 김광섭(뒤에 동인이 됐지만), 이현구, 장기제, 유치진 등이고 김진섭은 땡겨도 더 당겨오지 않고 내밀어도 더 나가지는 않는 성격이었는데 동인의식은 참 강했어요. (하략)

— 이 분들이 연극에 대해 어느 정도 알고 있었는지?

42) 예컨대 신극과의 계보를 잇는다고 간주된 최성좌와 신극의 표상으로 떠올랐던 토월회의 1920년대 후반의 양상을 살펴보면 그 질적인 차이를 굳이 논한다는 것이 부자연스럽게 느껴진다. 이승희, 「기표로서의 신극, 그 역사성의 지형」, 『한국극예술연구』 23, 한국극예술학회, 2006, 21~30면 참조.

43) 양승국, 앞의 책, 140면.

44) 「인터뷰—서항석」(대담자: 여석기), 『연극평론』 2, 1970년 가을, 52~53면.

徐. 지금과 달라서 그때 외국문학 했다면 아무튼 전부 아는 것으로 되어 있었으니까 자연 본인들도 그렇게 생각했고, 따라서 연극운동한 다니자 그때부터 희곡 공부하는 그런 정도가 아니었을까요. 유치진이나 내가 조금 다른 편이었지. (하락)

이런 사정이었으니 이들만으로 연극운동을 시작한다는 것은 거의 불가능한 일이었다. 홍해성과의 만남은 바로 그로부터 성립되었다. 그 처음은 아주 우연한 것이었다. 윤백남은 경성소극장과 신흥극장의 연이은 좌초 이후 불안정한 생활을 하고 있던 홍해성을 돕기 위해 『동아일보』에 있던 서항석과 함께 ‘연극영화전람회’(1931.6.18~24)를 개최했고, 이때 유치진도 자신이 소장하고 있던 자료들을 출품하면서 합류했다. 그리고 이 전람회가 열리는 동안 연희전문 학생회의 주최로 1931년 6월 20일에 개최된 ‘극예술강연회’에 후일 극연 동인이 된 이들이 연사로 참여했는데,⁴⁵⁾ 이 강연회는 연희전문 교수였던 정인섭과 동아일보사 기자였던 서항석의 합작품이었다. 이미 극연 창립에 대한 구상은 구체화되고 있었다.⁴⁶⁾ 이 두 번의 경험은 극연의 창립에 결정적인 계기가 되었다. 해외문학파로서는 다년간 스키지소극장의 현장에서 쌓은 홍해성의 노하우와 명성이 필요했으며, 홍해성으로서도 스키지소극장의 조선적 번역에 동참할

45) 「연전학생회주최 극예술강연회」, 『동아일보』, 1931.6.18; 「기대튼 극예술강연 금이십일야 팔시」, 『동아일보』, 1931.6.21.

강연내용과 연사는 다음과 같다. 홍해성, <신극운동과 축지소극장>; 서항석, <표현주의에 대하여>; 이하운, <애란의 신극운동>; 김진섭, <연기와 배우>; 정인섭 <극문화의 과정과 세계학생극의 현상>

46) 이 강연회 직전에, 연희전문 학생회는 6월 13일 박희도·주요한·백남운을 연사로 초빙하여 조선일보사 학예부 후원으로 강연회를 개최할 예정이었으나, 연사 중 2인에게 강연금지명령이 내려져 부득이 강연회가 무산된 일이 있었다. ‘극예술강연회’가 이 강연회의 무산으로 대체된 것인지 아닌지는 확실치 않지만, 오래 전부터 계획된 것이라 생각하기는 어렵다. ‘연극영화전람회’ 개최 앞두고 신속하게 진행되었을 가능성이 높다.

동지들이 필요했던 것이다.

물론 해외문학과와 홍해성의 만남에는 스키지소극장이 매개되어 있었지만, 해외문학과는 스키지소극장을 조선신극 수립을 위한 번역의 모델로 삼으면서도 그에 대한 일정한 거리를 두고 있었다. 해외문학파가 주도한 극연 초기의 번역극 우선론은 ‘연극전통부재론 → 신중자론 → 스키지소극장 모델’⁴⁷⁾에 근거하고 있었는데, 여기에는 “남이 십년이나 백년에 달성한 문화를 오년이나 십년간에 추급(追及)”⁴⁸⁾해야 한다는 의식이 가장 중요하게 작용했다. 이 방법론의 전거는 가깝게는 일본 스키지소극장의 신극운동이었으며 세계적으로는 신극운동이 입센 작품의 번역을 통해 전개되고 있다는 사실이었다.⁴⁹⁾ 즉 스키지소극장은 하나의 방법론적 모델인 동시에 세계사적 보편성에 다가가기 위한 하나의 창(窓)이었고, 해외문학파가 이를 통해서 보았던 것은 세계문학 혹은 세계연극의 전시(展示)였다. 따라서 세간에서 스키지소극장을 모방하는 데 불과하다는 비난에 대해 억울해 한 것이나 홍해성이 극연에서 차지했던 비중을 애써 축소하려 한, 해외문학파의 일련의 반응들은 이들의 입장에서 보면 당연했다.⁵⁰⁾ 이렇게 보면 “‘극연’의 ‘축지소극장’에의 경도는 곧 홍해성의 의도를 따른 것”⁵¹⁾이라거나 “1920년대의 축지소극장의 활동을 답습하고자”⁵²⁾했다는 것, 아니면 스키지소극장의 기획과 한계를 ‘추체함’에 의해 그대로 적용하려 했다는 비판⁵³⁾은 다소의 수정이 필요하다. 이와 같은 평가

47) 이상우, 앞의 책, 276면.

48) 이현구, 「연극시감」, 『극예술』 2, 1934.12, 30면.

49) 김광섭, 「우리의 연극과 외국극의 영향」, 『조선일보』, 1933.7.30.

50) 서항석은 레퍼토리 선정과 관련된 질문에 대해 다음과 같이 답한 바 있다. “홍해성이 특별히 발언할 정도는 아니었어요. 그 사람이 아는 만큼은 우리도 일본 것 보아 왔으니까. 그리고 축지소극장의 영향은 무시할 수 없겠죠. 그러나 우리가 의식적으로 그쪽 레퍼토리의 모방을 했다고는 생각지 않습니다.” 「인터뷰—서항석」(대담자: 여석기), 『연극평론』 2, 1970년 가을, 54면.

51) 양승국, 앞의 책, 162면.

52) 박영정, 앞의 책, 66면.

이전에 선행되어야 할 것은, 근대의 번역적 필요를 선명하게 천명한 해외문학과와의 입장이 기본적으로는 서양적 근대를 서둘러 수혈하고자 했던 근대성 구조의 산물이었다는 점을 하나의 객관으로 긍정하는 일이다. 기성 연극계와 해외문학과 모두 흥해성을 절실히 필요로 했다는 사실에서 보았듯이, 이는 조선신극의 수립을 위해 일본신극의 경험을 참조해야 했던 당시의 사정이었다.

한편으로는 ‘선진’ 연극을 조선에 재연함으로써, 다른 한편으로는 과거 연극운동과의 차별화를 통해서 신극운동의 신기원을 이루고자 한 이들의 기획은, 그럼에도 불구하고 새로이 발족될 단체에 연극사적 정통성을 마련하는 것이 필요했다. 이 필요는 기본적으로 해외문학과와의 기획이 연극사적 전통을 창조하는 일이었으며 그것이 문화권력에의 욕망과 결부된 것임을 시사한다. 흥해성의 영입으로 상당한 명분과 정체성을 부여받을 수는 있겠지만, 그 ‘뿌리없음’에 대한 보상으로는 충분치 못했다. 마침 ‘연극영화전람회’가 윤백남의 주선으로 시작되었고, 1910년대부터 분야를 넘나들며 왕성하게 활동해온 그의 위치는 그가 극연의 창립동인으로 참여하게 된 배경이 되어 주었다. 언론인이자 작가였으며 연극·영화 양분야에서 매우 핵심적인 인물로서 일정한 문화적 권위를 형성해온 경력, 그러면서도 연극현장과는 일정한 거리를 형성하고 있는 연극계 원로라는 위치는 그를 창립동인으로 참여시키는 데 적절해 보였다. 이것이 해외문학과가 ‘신극조’의 계보를 ‘문수성·유일단—토월회—극연’으로 잡고 있으면서도, 더 가까운 전사(前史)인 토월회의 박승희가 아닌 윤백남을 선택한 이유이다. 윤백남이 발기총회시에는 불참했다가 나중에서야 합류했던 사정도 이러한 해외문학과와의 정치적 고려일지 모른다. 이로부터 연극사적 전통을 창조하고자 한 해외문학과와의 욕망이 또렷이 관찰되는바, 그 계보화는 극연의 존재적 필연성과 그 의의를 역설하는 것이었

53) 김재석, 앞의 논문.

을 뿐⁵⁴⁾ 제1기와 제2기의 적극적인 계승을 표명한 것은 아니었다. 한편으로는 그 계보화를 통해 극연의 연극사적 정통성을 확보하면서도, 다른 한편으로는 그 전사와의 단절적 비약을 강조함으로써 해외문학과가 주장해온 근대의 번역을 적극 천명한 것이었다.

이 과정에서 그 연극사적 전통의 정치적 정향도 마련되고 있었다는 점을 마지막으로 지적하고자 한다. 1927년 『해외문학』 발간시 “주의나 분파를 초월한 광범한 그것”이라고 천명했고 극연 발족시에도 어떠한 이념 표명 또한 하지 않았지만, 실제로 그것은 좌파의 배제를 함축하고 있는 것이었다. 극연 창립의 이면사는 그 정치적 정향의 상징적 장면을 제공한다. ‘연극영화전람회’와 연전 강연회가 모두 끝난 직후인 1931년 7월 2일, 서항석의 연락으로 황금정에 있는 중국 요릿집 북해루에서 ‘조선의 신극수립을 위한 연극 간담회’가 열렸다. 그곳에 후일 창립동인 중 윤백남과 함대훈을 제외한 10명과 박노아가 참석했다. 서항석은 그때의 풍경을 다음과 같이 전했다.

그에게는 이렇다 할 전공이 없었고 또 사상적으로 좌경하여 사고와 행동에 있어 다른 동지들과 조화되기 어려울 것이 예견되었기 때문이다. 그래서 나와 정인섭이 서로 눈짓으로 목계해가지고 일부러 연쟁을 벌여 회석을 소연(驟然)케 하여 그 회동이 아무 결정도 보지 못한 채 유회되도록 해버렸다. 좀 비신사적인 행태이긴 하였지만 석상의 분위기로 보아서는 그렇게 하지 않을 수 없는 상황이었던 것이다.⁵⁵⁾

54) 이현구는 입센 이후의 근대극을 목표로 한 토월회의 의의가, “거기에는 연구적 학도로의 충정과 성의와 이상”이 있었고 “현대적 자본주의사회에서 새로운 자유주의적 데모크라시의 정신을 그 이면의 이데올로기로 하려는 사실적 경향을 답습”하여 전에 없던 신국면을 보여주려 한 데 있다고 말한다. 그러나 결정적인 한계는 직업극단으로의 전환으로 비롯하는데, 이에 관한 상세한 기술은 이현구의 『조선연극사상의 극연의 지위』, 5면 참조.

55) 서항석, 『연극사적 자서전 ⑫』, 『한국연극』, 1976.12, 103면.

박노아가 어떤 계기로 그 자리에 참석했는지는 불분명하지만 서항석·정인섭은 직감적으로 이 “불청객”의 참여를 매우 곤란하게 생각했던 것이고, “좀 비신사적인 행태”로 이 회합을 의도적으로 유희시켰던 것이다. 그리고 그가 여행 떠난 것을 확인한 후 재회동하여 1931년 7월 8일에 서야 극연 창립총회를 가졌다.⁵⁶⁾ 이는 해외문학과의 정치적 성격에 비추어 당연한 처사였지만, 해외문학과의 극연이라는 조직체로 외화되어 연극계에서 일정한 지분을 가질 수 있었던 것도 좌파의 배제를 통해 어느 정도의 울타리를 가질 수 있었기 때문이다. 그리하여 극연의 활동은 프로극 활동이 정치적인 이유로 봉쇄되고 있었던 상황 하에서 유일한 근대극 운동으로 간주되는 바가 없지 않았고, 이들 신극운동의 적대적 타자는 이른바 ‘홍행극’이라 불리는 대중극이 되었던 것이다.

4. 극예술연구회의 미디어 정치

신불출이 세간의 입을 빌어 극연을 ‘신사(紳士) 소인극단’⁵⁷⁾이라 하고 복혜숙이 극연 배우들을 ‘공화당배우’⁵⁸⁾라고 표현했듯이, 연극계에서는 공공연히 극연의 비전문성을 조롱했다. 그러나 신문과 같은 매스미디어에 표상된 극연은 신극운동의 대표자였고, 당대로부터 현재에 이르기까지 연극사 기술에서 중요한 위치를 차지해왔음은 물론이려니와, 극연 멤버들은 수십 년 동안 연극계의 핵심인사였다. 이 낙차를 일방적인 매도

56) 창립동인은 김진섭·유치진·이현구·서항석·윤백남·이하운·장기제·정인섭·조희순·최정우·함대훈·홍해성 등 총12명이었고, 이 단체의 목적은 “극예술에 대한 일반의 이해를 넓히고 기성극단의 사도(邪道)에 흐름을 구제하는 동시에 나아가서는 진정한 의미의 ‘우리 신극’을 수립하기 위함이라 밝혔다.” 신극수립을 목표로 획기적 단체출현, 『동아일보』, 1931.7.19.

57) 신불출, 「극예술협회에 보내는 공개장」, 『삼천리』, 1937.1, 177면.

58) 서항석, 「연극사적 자서전 ⑭」, 『한국연극』, 1977.2, 25~26면 참조.

나 거품의 결과라고 말할 수는 없을 것이다. 극연의 비전문성을 거론할 만한 당대의 감각이란 것이 존재했고, 극연이 점차 연극사적 권위를 획득해온 역사적 도정 또한 사실이기 때문이다. 특히 후자와 관련해 생각해 보면 그것은 중요한 역사적 매시기마다 제도적 차원의 변화와 밀접한 연관을 맺으면서 일정한 권력을 획득해온 결과였다. 그 가운데 가장 현저해 보이는 첫 번째 계기는 아마도 식민지시대 말기일 것이다. 조선연극협회, 조선극작가동호회, 조선연극문화협회 등이 조직되고 이전의 극연 멤버들이 주도적으로 참여한 현대극장과 국민연극연구소가 발족되면서, 이들이 연극계 내 일정한 지분을 갖게 되었기 때문이다.⁵⁹⁾ 그러나 극연이 연극계 내에서 위치를 갖기 시작한 것은 엄밀히 말해 그 이전부터였다. 여기서 강조하고 싶은 것은 바로 극연의 대중적 인지도와 권위의 상당부분이 미디어 정치에 의해 구축되었다는 사실이다.

극연의 미디어를 크게 나누어 보면 시청각미디어와 인쇄미디어가 있는데, 전자로는 공연·라디오·방송극·음반 등이 있으며 여기에 연극교육의 차원에서 행해진 학생극 지도와 강연회 및 강습회도 포함시킬 수 있다. 8년여 동안 총 25회의 정기공연을 비롯해 낭독극 공연과 특별공연 각각 1회⁶⁰⁾ 그리고 연극경연대회 출품 2회⁶¹⁾를 기록하는 등 꾸준한 공연 활동을 전개했지만, 라디오와 음반과 같은 현대적 미디어를 활용하기도 했다. 방송극 제작에 참여한 회수는 1933년 2월 이래로 총30회를 기록했

59) 해방기에 관해서는 이승희, 「해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구」, 『한국극예술연구』 21, 한국극예술학회, 2005.4 참조.

60) 1934년 7월 18일, 창립 3주년을 맞이하여 개최된 ‘강연과 낭독의 이벤트’에서 <기차 안에서>(모르나르 작, 조희순 역)가 이용·김복진 낭독으로 공연되었고, 같은 해 9월 6~7일, 삼남수해구제를 위해 개최된 ‘음악·무용·연극의 밤’에서는 <홍발>(줄 르나르 작, 이현구 역, 홍해성 연출)이 제3부로 구성되어 공연되었다.

61) 이 대회는 동아일보사에서 주최한 것으로, 1938년 제1회에는 <눈먼 동생>(슈니츨러 작, 유치진 번안, 이용규 연출)으로 참가해 최우수상과 남자주연상(김일영)을 수상했고, 1939년 제2회에는 <도념>(함세덕 작, 허남실 연출)로 참가했다.

고,⁶²⁾ 1934년 콜럼비아 축음기 회사와 계약하여 세계명작극본 레코드를 취입한 바도 있다.⁶³⁾ 다른 한편, 기관지 『극예술』의 발간을 비롯해 신문·잡지와 같은 인쇄미디어를 적극 활용했다. 이처럼 다른 극단들과 달리 여러 경로의 미디어를 사용한 데에는 미디어에 대한 극연 멤버들의 특정한 태도가 반영되어 있다. 그것이 얼마만큼 의식적이었는지는 모르지만, 극연의 미디어들은 두 차원에서 동원되었다고 말할 수 있다.

첫 번째는 계몽에의 필요이다. 이 단체 이름이 ‘극예술연구회’이고 한 동안 존속했던 극단이 ‘실험무대’였던 데서 알 수 있듯이, 극연의 목적이 신극 연구와 그 실험에 있다고 말해도 과히 틀린 말은 아니다. 그러나 극연의 공연사가 말해주듯이 그들이 말하는 ‘우리 신극’의 수립을 위해 이들 스스로 어떠한 연구를 진행시켰다고 말하기는 어렵다. 오히려 이들의 신극수립은 조선 연극계의 현재를 부정하고 그 모델을 외부로부터 불러들이는 과정에서 현실화될 수 있는 것으로 생각되었기 때문에, 사실상 모든 활동에는 계몽적 태도가 그 기저를 이루었다. 그들의 엘리트 의식은 곧 계몽의 주체로서 계몽의 대상에게 관여한다는 경로를 마련하고, 그 경로는 이들이 소유한 외국 문학 및 연극에 대한 지식을 실어 나르는 동시에 신극에 대한 표상을 만들어내는 여러 미디어들로 채워졌다.

일차적으로 가장 기본이 되는 미디어는 공연이고 여기에 방송극⁶⁴⁾과 음반을 덧붙일 수 있지만, 극연의 미디어 정치가 선명히 드러나는 지점은 이를 넘어서는 미디어들의 사용에 있다. 이는 극연의 주체들이 신극 운동에 관한 새로운 의제를 제출할 수 있다는 자부심에서 비롯한다. 예를 들어, 인쇄미디어를 통한 외국연극의 소개와 강연회의 개최는 이들이

62) 서재길, 『한국 근대 방송문예 연구』, 서울대 박사학위논문, 2007, 48~49면 참조.

63) 취입한 작품은 <부활><춘희><로미오와 줄리엣><베니스의 상인><윌리엄 텔><인형의 가><폭풍우><토막><버드나무선 동리의 풍경><사랑의 힘><동방의 비가> 등이다.

64) ‘통속적 년센스물’이 과반수를 넘는 형편에서 방송극은 “연극계몽의 한 좋은 방법”으로 생각되었다. 『극예술』 2, 1934.12, 54면.

소유한 지식을 기반으로 주로 외국신극운동의 사례를 제시하고 조선의 신극운동의 나아갈 바를 구상하는 플랜으로 짜여 있었다. 당연히 멤버들의 다양한 전공에 따라 주제가 배치되었고, 그것은 주로 신극운동에 초점을 둔 것으로 일본의 스키지소극장, 독일의 표현주의와 자유극장, 영국과 아일랜드의 신극운동, 프랑스의 예술극장, 러시아의 모스크바 예술극장 등이 거론되었다. 강습회와 연구생 제도는 신극운동의 인력 양성이라는 차원에서 보다 실천적인 성격을 띠었다. 강습회는 주로 1~2주일 동안 수강생을 대상으로 연극에 대한 기초적인 교육과 연극사를 가르쳤고, 여배우난을 해소하기 위해 개설된 경우에는 ‘근대극과 여성’ ‘세계명여우’ ‘근대여류극작가연구’와 같은 강좌를 마련하여 그들로 하여금 동기부여를 유도했다. 이 강습회에는 기성 배우였던 심영·박제행 같은 이들이 수강하기도 했지만, 이 제도는 극연의 기획을 수행할 수 있는 새로운 인력의 배출이 일차적인 목표였다. 물론 극연은 연구생 제도를 별도로 마련해 준회원의 자격을 부여하고 이후 회원으로 승격시키는 제도를 별도로 마련했고, 때로는 강습회를 거쳐 연구생으로 받아들이기도 했다.

학생극과의 연계도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 당시 학생들은 자신들이 받은 근대적인 교육, 다종다양한 미디어에서 습득된 지식에 기반하여 학교를 단위로 공연활동을 펼쳤는데, 그에 대한 일반인들의 관심과 호응은 매우 높아서 기성극단의 연극에 뒤지지 않는 환영을 받았다. 극연은 이러한 학생극 운동이 필요로 하는 레퍼토리의 제공이나 연출로써 그에 참여하기도 했다.⁶⁵⁾ 정인섭이 제시한 ‘학생극의 표어’ 8가지에서도 보듯이⁶⁶⁾ 극연의 기본 입장은 학생극 운동을 독려하는 것이었는데, 여기

65) 가장 적극적인 개입인 연출의 경우, 대부분 흥해성의 몫이었고 그가 탈퇴한 후에는 이렇다할 만한 것이 없었다.

66) ①학생극은 전인적 교육의 종합수단이다, ②학생극은 극예술연구의 실험적 친진성을 가졌다, ③학생극은 상업적 오락주의의 극계에 폭탄을 던진다, ④학생극은 지식계급의 교화적 임무를 가능케 하는 실질적 집합가치이다, ⑤학생극은 학생으로 하여금 사회의 호흡을 알게 하는 유력한 매개물이다, ⑥학생극은 건

에는 신극운동의 후속세대가 양성되길 바라는 소박한 발상 또한 있었을 것이다. 그러나 극연이 레퍼토리의 선정 혹은 연출과 같은 지도적 위치에서 학생극에 개입한다는 것은, 곧 극연의 헤게모니가 확대된다는 것을 의미하기도 했다. 학생극 담당자들이 비록 연극운동에 투신하지 않는다 하더라도, 이 개입은 후일 지도적인 위치에 있을 지식계급에게 적어도 극연의 정향에 대한 지지와 후원의 계기를 마련하는 것이기 때문이다.

따라서 미디어를 계몽의 도구로 사용했다는 것은 단순히 계몽의 주체가 계몽의 대상에게 특정한 내용을 전달한다는 논리로 이해될 수 없다. 계몽의 실천은 곧 극연의 실리, 좀더 구체적으로 말하자면 해외문학과 문화적 권역을 확장하는 이해관계와 직결된 것이었다. 이 지점에서 미디어들이 동원된 두 번째 차원을 지적할 수 있는데, 그것은 바로 극연의 문화사적 좌표의 구축이다. 유례없는 인적 조합으로 출범한 극연은 자신들의 정체성을 문화계 전체에 각인시키는 것이 필요했다. 해외문학과 주도적으로 창립된 극연이 애초에 문단입사에의 욕망, 더 나아가 문화권력에의 욕망과 직접적으로 연관되어 있음을 고려할 때 존재의 증명은 연극계의 일정 지분을 획득함으로써 얻어질 것이 아니었다. 극연의 지위는 곧 조선의 문화사적 위치에서 호명되어야 하는 것이었고, 연극사적 위치는 그 다음에 자연스럽게 획득되어질 결과였다.

물론 이런 데에는 실제적인 이유도 없진 않았다. ‘사도(斯道)’로 표현된 현존하는 연극들에 대한 부정 속에서 자신들의 정체성을 가시화했지만, 극연의 공연이 이에 값하는 것이었다고 보기는 어려웠다. 더욱이 극연의 비전문성에 대한 기성연극계의 공박은 극연의 위치가 사실 당대의 감각 속에 얼마나 간단하게 일축될 수 있는 것인지를 짐작케 한다. 그들이 ‘실험’을 지향한다고 하더라도 이들의 공연은 일반 관객들의 폭넓은 지지를

조한 학구생활에 신선한 위안을 준다, ⑦학생극은 진정한 신극의 동반자이다, ⑧학생영어극은 어학공부의 좋은 수단이다. 정인섭, 『학생극의 표어』, 『조선일보』, 1931.11.28.

받지 못하는 비주류의 일개 섹트에 불과했다. 이들의 엘리트적 자의식을 고려할 때 이런 상황에서 기성연극인들과 인정투쟁을 벌인다는 것은 부질없는 일이었다고 판단했음에 틀림없다.

그러나 이와는 별도로, 공연을 제외한 미디어들의 동원이 극연의 현실태가 노정한 아마추어리즘을 상쇄해주는 보완적 역할을 했다고도 볼 수 있다. 즉 다각도의 계몽적 실천들은 ‘번역극시대 → 창작극시대’라는 단계론적 입장의 알리바이로서 ‘연구’와 ‘실험’으로 주장된 바가 없지 않았고, 오히려 생경해보였을 이들의 아마추어리즘은 한편으로는 토월회의 방식과는 다르다고 주장되는 ‘번역’을 통해서 엑조틱한 표상으로 떠올랐고 다른 한편으로는 문화계 인사들의 대거 참여 속에서 시도되는 하나의 문화사적 사건이라는 보상구조 속에서 용해되었다. 극연의 공연으로부터 ‘관중의 흥미’를 찾으려 하거나 ‘기술의 미숙성’을 거론하는 것은 그 ‘진실성’을 보지 못하는 태도일 따름인 것이다.⁶⁷⁾ 특히 주목하고 싶은 것은 극연의 공연이 공연 그 자체로 말해지기보다는 문화계 인사들의 연극,⁶⁸⁾ 혹은 ‘문단인의 연극’⁶⁹⁾으로 의미화되는 담론 속에 배치되고 있다는 점이다.

67) “이 극단은 일반관중에게 호말의 아침도 없는 것이다. 의식적으로 관중에게 환심을 사려는 태도를 조금도 가지지 아니한 진실미가 있다. 조선신극운동을 지지하는 의미로라도 일반민중은 이런 공연에 경의와 후원을 아끼지 말아야 할 것이다. 관중의 흥미라든지 출연자의 기술 같은 것만을 운운하는 것은 동극단을 이해하지 못하는 수작이다.” 『실험무대 제2회 시연, 작야부터 조극에서, 애극가는 모름즉이 이 극단을 지지하자』, 『조선일보』, 1932.6.30.

68) “출연할 동회원은 극문학에 다년연구가 깊은 조선문단의 활약하는 인사들과 교육계, 언론계, 실업계에 종사하는 인사들도 출연하게 되어 일반의 흥미와 기대는 더욱 높다. 그리하여 금번 동회의 공연은 조선문단 급 연극사상에 초유의 역사적 사실로써 일반은 이에 다수 관람기를 바란다고 한다.” 참고로 이 제3회 공연의 캐스트를 열거하면, 함대훈·김수임·유치진·이만례·이현구·김진섭·조희순·윤태림·조용만·윤백남·정인섭·최정우·이하윤·이무영·박용철·모윤숙·최봉측·이웅·윤정섭·김영옥·윤성무·차정희·고장환·박해경 등이다. 『문단인도 등장, 극연공연切迫』, 『조선일보』, 1933.1.31.

69) 『문단인의 연극』, 『동아일보』, 1933.2.9.

다. 그리고 이와 짝을 이루어 그 소비주체(관객) 역시 지식계급을 향하고 있었다.⁷⁰⁾

이 지점에서 극연의 미디어 정치가 상당 부분 담론의 문제였음을 지적할 수 있다. 물론 처음에는 여러 미디어의 동시적 공략이 있었고 이는 앞서 지적한 바와 같이 극연의 기획을 현실화하기 위한 실질적인 필요였다. 그러나 1935년 말을 전후로 한 미디어의 비균질적인 운용은 그 실효성에 변화가 있음을 알려준다. 극연의 위상을 대외적으로 알리면서 인력 수급과 같은 현실적 필요성에 의해 가동된 미디어들은 점차로 그 비중이 낮아진 반면, 인쇄미디어는 지속적으로 중요한 기능을 수행했고 공연활동이 강화되었던 것이다.⁷¹⁾ 이는 기왕의 연구에서 지적되었던, 극연의 주도성이 연구부에서 실천부로 옮겨간 변화라고 말할 수도 있지만, 인쇄미디어의 중요성이 소실되지 않았다는 점을 강조해둘 필요는 있다. 아니, 오히려 그 중요성은 점차 증대되었다고 볼 수 있다. 이를테면 기관지 『극예술』의 창간(1934.4)은 극연의 기획이 어느 정도의 힘을 보유하기 시작했다는 중좌인 동시에 독자적인 미디어를 소유함으로써 그 이전보다 훨씬 강력하게 집단적 발화를 할 수 있게 된 것을 의미했다. 창간사의 배타적인 진술—“극예술은 항상 그 민족의 모든 운명과 현실을 총체적으로 또는 종합적으로 구현하는 유일의 산 기록”—은 자신들의 신극운동이 문화사적인 견지에서 대표성을 띤 것이라는 점을, 그리고 이현구의 「조선연극 사상의 극연의 지위」는 극연이 계보학적으로 적자임을 천명한 것이었다.

70) 『극예술』 제5호(1936.9)에는 「연극문화에 대한 각계인사의 고견」이라는 제하에 설문이 실렸다. 설문 문항은 ①극연공연 중 특히 인상에 남으신 것, ②조선 이외에서 보신 연극의 추억, ③애독하신 희곡, ④극연에 보내는 말씀 등 네 항목으로 이뤄졌고, 설문대상은 김용준(미술평론가), 김정진, 서춘(언론인), 이광수, 이일, 김상용, 이극로, 이선근(출판인), 송석하, 정지용 등이었다.

71) 방송극의 경우, 물론 공연활동의 연장선상에 있지만 경제적 수입원으로서의 가치가 더 높았던 것으로 보인다. 서항석, 「극연경리의 이면사」, 『극예술』 5, 1936.9, 26~29면 참조.

이런 식의 자기정의는 엄밀히 말해 ‘언어’와 ‘미디어’를 소유한 재집단 이기에 가능한 것으로, 그 실정성을 획득하는 데 있어 유리한 입장에 있었다고 말할 수 있다.

극연 멤버들, 특히 해외문학과와 저술활동이 1930년대 중반으로 갈수록 활기를 띠었던 데에는, 기본적으로는 해외문학과와 욕망이 작용했겠지만 그 작동을 활성화한 조건 두 가지가 있었다. 우선, 당시 저널리즘의 특수(特需)이다. 이는 외국문학 관련 원고의 수요를 의미하는바, 그것은 신문의 학예면이 “근대적 취미와 지식의 영역을 경제나 정치의 변동과는 상대적 안정성과 자율성을 지닌 영역”으로 위치시키면서, 그리고 동시에 문학을 “체계적 학습과 실천을 통해 습득될 수 있는 유용한 기술(art)”로 간주하면서 형성되어간 상황과 관련되어 있다. 이때 “‘외국문학’ 관련 레퍼토리는 신문편집의 ‘효율성’을 높여주었”고 이를 위해 신문이 바로 해외문학과를 필요로 했던 것이다.⁷²⁾ 이 과정은 사실 좌파의 위촉과 함께 좌파 저널리즘의 기운이 급격히 하락하는 것과 짝을 이루면서 일어난 변화이기도 하다.

그러나 해외문학과가 단순히 신문의 수요에 동원되었다고만 말할 수는 없다. 극연의 미디어 정치에서 인쇄미디어의 중요성을 거론할 수 있는 것은 무엇보다도 극연의 인적 인프라로부터 결과된 것이기 때문이다. 그것은 우선 극연 멤버들이 매스미디어에 종사했다는 사실에 있다. 극연이 경성방송국의 방송극 제작에 지속적으로 참여할 수 있었던 것이 윤백남과 이하운의 경성방송국 재직과 관련되어 있었듯이,⁷³⁾ 미디어 정치에서 신문이 특장을 발휘했던 것도 극연 활동을 하면서 신문사에 재직하고 있던 멤버들이 있었기 때문이다. 극연 시절과 중첩되어 있는 시기의 재

72) 신문의 학예면 형성과 관련된 이상의 논의는 이혜령, 앞의 논문, 102~103면 참조.

73) 윤백남은 1932년 7월 경성방송국에 입사하고 1933년 제2방송이 출범했을 때 초대 제2방송과장에 취임했다. 이하운은 1932년 9월 경성방송국 아나운서 공채시험으로 입사하여 이후 제2방송 편성담당으로 1935년 8월까지 재직했다.

직 현황을 일별하면, 『동아일보』에는 서항석이 1929년 4월부터 1939년 9월까지, 윤백남이 1933년 8월부터 1936년 11월까지 편집국 촉탁으로 있었고, 『조선일보』에는 함대훈이 1931년 9월 입사하여 1932년 6월에 퇴사, 다시 1935년 재입사하여 『조광』 『여성』 『소년』 등의 편집책임자로 있었으며, 이헌구는 1935년 지명기고가로 활동하다가 1937년 3월 학예부 차석으로 입사하고 나중에는 역시 『조광』의 편집위원으로 있었다. 그리고 『중외일보』와 『중앙일보』에는 이하운이 1929년 9월부터 1932년 5월까지 재직했다.

이상의 재직기록이 말해주듯이 극연이 광범위하게 저널리즘을 장악할 수 있는 근거는 있었던 셈이다. 그러나 이러한 사실들로 인해 극연의 미디어 가동력을 단순히 멤버 개인의 미디어 종사 여부의 문제로 제한하여 이해해서는 곤란하다. 보다 중요한 것은 극연 멤버들이 형성하고 있던 ‘사회(관계)자본’⁷⁴⁾이다.

그런 점에서, ‘극연 연고자(緣故者)’ 혹은 ‘찬조원’ 제도의 운영을 주목할 필요가 있다. ‘극연 연고자’란 극연 창립 이후 직접 찬조를 했거나 출연한 자를 가리켰는데, 1934년 4월 현재 ‘극연 연고자’는 총17명이었다.⁷⁵⁾ 다소 영성한 이 제도는 이후 ‘찬조원’ 제도로 발전했는데 찬조원은 ‘특별’과 ‘보통’ 2가지로 나뉘었다. 특별찬조원은 극연의 사업에 찬동하여 직접 본회를 원조하는 자로, 극연을 정신적으로 지지하는 인사와 연10원 이상

74) 이 개념은 부르디외의 것으로 ‘상호인식과 상호인정으로부터 제도화된 지속적 관계망의 소유와 관련된 현재적, 잠재적 자본’을 일컫는다. 극연 멤버들의 이 자본은 주로 ‘학력자본’에 기반하여 형성되었다고 말할 수 있다. 참고로, 극연의 창립동인들은 모두 일본 유학생 출신들로 김진섭 · 이하운 · 장기제는 호세이대(法政大學), 서항석 · 조희순 · 최정우는 도쿄대학(東京大學), 유치진은 릿쿄대학(立教大學), 이헌구 · 정인섭은 와세다대학(早稻田大學), 함대훈은 도쿄외국어학교, 홍해성은 니혼대학(日本大學), 윤백남은 도쿄고등상업학교를 졸업했다.

75) 金寅圭, 金貞桓, 玄濟明, 黃述祚, 金奎烈, 金鎭順, 金順吉, 金永愛, 曹由喜, 李萬禮, 車富完, 朴鳳業, 趙履衍, 朴明奎, 李炯雨, 金昊柄, 朴用煥 등. 『극예술』 1, 1934.4, 55면 참조.

의 찬조금을 일시불로 찬조하는 독지가가 있었으며 사업진행에 대한 발언권이 부여되었다. 보통찬조원은 매공연 전에 1원을 찬조하는 인사를 가리켰다.⁷⁶⁾ 이 제도의 가장 직접적인 동기는 물론 재정난 해소였고, 관극회원까지 확보할 수 있는 이점도 따라왔다. 그럼에도 불구하고 이 제도는 극연 멤버들이 구축하고 있던 인적 인프라의 윤곽과 함께 재정 충당 이상의 잠재적 가치를 보여준다.

가령 1936년 5월 현재, 특별찬조원은 여성교육가 이숙중(李淑鍾), 언론인 이선근(李瑄根)과 고재욱(高在旭), 민속학자 송석해(宋錫夏), 연희전문을 졸업한 부호의 자제 배동필(裴東必) 등 5명이었고, 보통찬조원은 무려 176명을 상회했는데⁷⁷⁾ 이희승 · 김상용 · 이극로 · 이철 · 승응순 · 현제명 · 한기악 · 이흠 · 방인근 · 한인택 · 김남천 · 변영로 · 엄홍섭 · 김동인 · 황신태 · 최승만 · 정지용 · 이여성 · 정래동 · 김동성 · 신남철 · 오장환 등 문화계 인사들이 대거 포함되었다. 보통찬조원은 소액 후원자들인데다가 일회적이었을 가능성이 높지만, 그럼에도 불구하고 이 목록은 이른바 극연이 형성한 인맥의 외연이 상당히 다양하고 광범위하다는 사실을 알려준다. 이것이 가능했던 것은 개인적인 친분이 결정적이었겠지만, 상업주의적인 ‘사도(邪道)’와 대결하면서 근대적 가치를 구현한다는 범박한 명분만으로도 지식계급의 동의를 암묵적으로 이끌어낼 수 있었던 문화적 상황이 있었기 때문이다. 이는 과거 토월회가 취성좌와 본질적으로 구분되기 어려움에도 불구하고 신극단체로 분류되었던 의식의 연장선상이기도 하지만, 좀더 근본적인 것은 1936년이라는 시점 덕택이다. 첫째로 카프의 해산과 함께 극연의 위상이 달라지고 동시에 유치진의 영향력이 확대되면서 초기 극연에 대한 거부감이 다소 교정되고 있었다는 것, 둘째로 과거 좌파 이력을 갖고 있던 이들이 찬조원 목록에 포함되어 있는 데서 알 수 있듯이 이미 식자층 사이에는 적어도 외견상 이념적 균질성이

76) 『극예술』 4, 1936.5, 28~30면 참조.

77) 보통찬조원의 나머지는 차호에 게재될 것이라 했으나 실제로는 실리지 않았다.

진행되고 있었다는 것이다.

이 기록이 제시하고 있는 또 한 가지의 사실은 그들 가운데 언론 종사자가 다수 포함되어 있다는 것, 그리고 『동아일보』의 중요성이다. 잘 알려진 바와 같이⁷⁸⁾ 『동아일보』는 극연의 거점이라 말할 수 있을 정도로 극연에 관한 정보를 다분히 배타적으로 점유한 경향이 있었으며, 이는 『동아일보』가 20여 차례 극연의 공연을 후원한 사실과 직접적인 관계가 있다. 이는 서항석의 10여 년 동안 『동아일보』에 재직했다는 점, 더욱이 1933년 10월부터 퇴사할 때까지 학예부장으로 재직했다는 사실이 가장 크게 작용했을 것이다. 특별찬조원에 고재욱이 기재될 수 있었던 것도 그 때문인데, 그는 서항석의 직장 후배로 1931년 1월 입사한 이래 학예부·경제부 기자에 이어 경제부장으로 승진하고 편집국장장과 국장까지 겸임하면서 『동아일보』가 폐간될 때까지 재직한 인물로, 서항석과 파트너십을 발휘하여 『동아일보』가 극연의 고정적인 후원사가 되는 데 일정한 역할을 했으리라 짐작된다. 이외에도 보통찬조원으로서 당시 동아일보사에 재직하고 있던 이들로는 조사부장 이여성, 잡지부장 최승만 등이 있었으며, 이 밖에 신남철·변영로·정래동·황신덕 등의 기자들도 포함되었다.

이에 비해 『조선일보』는 극연을 대외적으로 홍보하고 대표적인 신극단체로서의 이미지를 제고하는 데 그렇게 영향력은 크지 않았다. 이 신문사에는 서항석처럼 내내 재직했던 멤버가 없었던 점이 가장 큰 요인일 텐데, 그나마 몇 차례 후원을 받을 수 있었던 것도 함대훈과 이현구 혹은 함상훈(함대훈의 친형)의 덕분이었을 것이며 『동아일보』라는 고정적인 후원사가 있었던 상황에서 굳이 적극적인 필요도 없었을 것이다. 1936년

78) 『동아일보』의 중요성은 이미 양승국이 지적한 바 있는데, 이 신문사의 ‘문화주의’가 대중문화론으로 변질하여 연예와 오락을 강조하였는바 연극에 대한 관심도 이런 방침과 적절히 맞아 떨어진 결과였다고 지적했다. 양승국, 앞의 책, 150~151면 참조.

찬조원의 현황을 보더라도 당시 재직하고 있던 언론인들은 눈에 잘 띄지 않는다. 그러나 그 가운데 함대훈이 처음 재직했을 당시에 관계를 맺었을 인사들은 더러 있었다. 특별찬조원 이선근은 1929년 3월 입사하고 얼마 안 되어 정치부장·편집국장·문화부장 등에 임용되면서 1932년 초까지 재직 인물이고, 1934년부터는 한성도서주식회사 상무취체역에 재임하고 있었다. 보통찬조원 한기악은 『동아일보』, 『시대일보』를 거쳐 1926년부터 1932년까지 『조선일보』에 재직하면서 편집국장 및 상무이사를 역임한 바 있고, 1935년부터 중앙고보에 재직하고 있었다. 김동성 역시 『동아일보』를 거쳐 1924년부터 『조선일보』에 재직하다가 1932년 10월부터 『중앙일보』와 『조선중앙일보』에 재직하고 있었다.

극연이 구축하고 있던 이 같은 인적 인프라가 얼마만큼 실질적인 자본으로 전환되었을지는 지금으로서는 구체적으로 확인하기 어렵다. 재정적 후원이나 행사에 찬조하는⁷⁹⁾ 정도만을 언급할 수 있을 따름이다. 그러나 뒤집어서 생각하면 이 화려한 찬조원 목록을 제시하는 것 그 자체만으로도 이미 극연의 위용을 드러내는 미디어 정치가 되고 있다는 사실, 그리고 그 잠재적 가치만으로도 극연이 헤게모니를 획득해나갔던 문화적 지반이 되고 있다는 사실을 지적해둘 수는 있을 것이다. 분명한 것은 극연이 ‘사회(관계)자본’을 기반으로 기왕의 어떤 연극단체도 갖지 못했던 인적 인프라의 규모 그리고 여러 미디어의 전략적 사용을 통해 극연의 존재적 의미를 적극 발화했다는 점일 것이다.

79) 송석하는 정인섭과 함께 조선민속학회를 창립한 인연이 있었고, 극연 창립5주년 기념 ‘하기극연강좌’(1936.7.27~8.5)에서 ‘조선고대극’을 맡은 바 있다.

5. 맺음말—유치진의 이유 있는 동거

이상의 논의에서는 스키지소극장, 해외문학과 그리고 극연의 미디어들을 키워드로 하여 극연의 성립이 지니는 문화사적 맥락을 짚어보았다. 근대의 번역을 절실히 요청했던 맥락에서 스키지소극장은 번역의 모델로서 표상되었지만, 무엇보다 ‘극연’이 성립된 데에는 1930년대 이후 식민체제의 안정화와 함께 새롭게 재편되고 있던 조선의 지식체계에 개입해 들어감으로써 문화적 헤게모니를 획득하려 했던 해외문학과와의 욕망이 가장 중요하게 자리하고 있었다. 그리고 이를 현실화하는 데 있어서 결정적인 역할을 수행한 것은 미디어들이었다. 그런 점에서 보자면 흥해성은 신극수립이라는 명분을 상징적이면서 실질적으로 보장해준 존재였으나, 극연의 탈퇴와 동양극장 연출가로의 전신이 보여주듯이 그는 소모품으로써 소비된 감이 없지 않다. 그런 반면, 유치진은 해외문학과가 차려놓은 밥상을 자기 것으로 만들어감으로써 흥해성과는 정반대의 길을 걸어갔다고 이해될 수 있을 것이다.

유치진이 10년의 동경 유학을 마치고 귀국한 것은 1931년 봄이다. 유학 시절 그가 키워왔던 꿈은 ‘행장극장(行裝劇場)’이라는 일종의 이동극장의 형식을 통해 민족계몽운동을 하는 것이었다.⁸⁰⁾ 그러나 그는 그 실현가능성이 전혀 없다고 판단했다. 동지의 부재와 일본에 비해 훨씬 엄혹한 정치적 환경이 자신이 구상한 연극운동을 접게 만든 가장 핵심적인 원인으로 꼽았다.⁸¹⁾ 동경유학시절 교유가 있었던 흥해성과, 연극운동의 모델은 서로 달랐지만 ‘동병상련’의 심정으로 자주 만나 울분을 토로하곤 했다.⁸²⁾ 이러한 귀국직후의 현실인식과 심경이 흥해성의 적극적인 권유 하

80) 유치진의 유학시절에 관해서는 윤진현, 「유치진 초기 희곡 연구—아나키즘의 영향을 중심으로」, 인하대 석사학위논문, 1994, 9~16면; 박영정, 앞의 책, 35~50면 참조.

81) 유치진, 「나의 ‘극예술연구회」, 『연극평론』 5, 1971년 가을, 61면.

에 극연에 참여하게 되었지만, “연극의 예술성보다는 연극을 이용한 계몽만을 추구해오던” 그에게 극연의 방향은 ‘아주 다른 길’이었기 때문에 “나아가갈 방향감각에 혼란이 와서 한동안 허탈감에 빠”져 있었다. 그러나 결국 당시로서는 극연의 연극방향이 가장 현실적임을 깨달았다고 하면서 다음과 같이 고백했다—“만일 그때 극예술연구회가 탄생하지 않았고 내가 그 운동에 투신하지 않았더라면 나는 지금의 내가 아닌 다른 내가 되었을지도 모른다.”⁸³⁾

그러면 ‘아주 다른 길’이 어떻게 해서 ‘가장 현실적임’을 깨닫게 되었던 것일까. 선차적인 문제점은 그의 초기 연극론의 관념성에 있다. 물질토대의 취약성, 인력의 부족, 조선총독부의 검열정책 등을 고려할 때 유치진의 현실파악은 당연했다. 그런 만큼 그가 구상한 연극운동이 조선에서 현실화되기 위해서는 많은 시간과 노고를 필요로 했다. 그러나 그는 단지 “몇몇 연극인들을 만나면서 의사타진을 하는 정도”⁸⁴⁾ 외에 더 이상의 수고를 하지 않았다. 그가 귀국했을 때 마침 각종 단체에서 진행되고 있던 계몽운동을 비롯해 1929년부터 『조선일보』사의 문자보급운동이 진행되고 있었고 1931년에는 『동아일보』사의 브나로드운동이 시작되었다. 이런 일련의 움직임은 그의 구상과 관련해 생각해볼 때 일정한 접점을 형성하고 있기도 했다. 두 민간신문이 주도한 운동이 주로 문자보급에 치중했지만, 각 지방 단체와 연관된 프로그램에는 그 이상의 것들이 포함되기도 했다. 여하하든 그는 운동의 방향성에 따른 구체적인 프로그램, 이를 구체화하기 위해 필요한 인적 네트워크 형성에는 무심했다. 그가 귀국 직후 진보적인 연극 형식을 소개하고 로망 불랑의 민중예술론과 아나키즘에 대한 깊은 호감을 드러냈다 하더라도, 이는 어디까지나 실천적 의의를 지니지 못하는 범박한 수준의 계몽적 태도를 드러내는 것이었을

82) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 121면.

83) 유치진, 「나의 ‘극예술연구회」, 『연극평론』 5, 1971년 가을, 62면.

84) 박영정, 앞의 책, 52면.

따름이다. 따라서 귀국해서야 비로소 조선의 ‘현실’을 보았다는 것, 즉 엄혹한 정치적 환경의 ‘확인’은—전술상의 코스 변경이 아닌—이전의 연극적 이상을 간단히 접어놓을 수 있는 알리바이로 성립될 수 있었다. 더욱이 연극계에서 확고한 입지를 구축하고 있는 신극단체가 없었던 상황에서, 그와 마찬가지로 연극단체를 필요로 했던 해외문학파와의 악수는 그로서는 선택의 여지가 없었다.

그러나 다른 한편으로는 극연이 연극사 전개과정에서 어떤 위치를 지니는지, 거기에 자신은 어떻게 개입해야 할 것인지에 대해 이미 일단의 정리를 함으로써 나름의 논리를 구축했다. 그 상당부분은 일본 신극운동을 거울로 삼아 정립된 것으로, 「최근 십년간의 일본의 신극운동」⁸⁵⁾에서 이를 엿볼 수 있다. 이 평문은 일본에서 신극운동이 출현한 배경으로부터 서술을 시작하고 있으나 주로 스키지소극장의 탄생과 분열에 이르는 과정에 역점을 두면서 집필 당시의 신극계 동향까지 상세하게 전하고 있다. 시류(時流)를 읽어내는 저널리스틱한 태도로 그가 바라본 일본 신극운동 10년은 스키지소극장의 탄생과 분열의 필연성으로 요약될 수 있다. 그는 스키지소극장의 행로와 연극사적 위치를 통해 극연의 미래를 가늠했으며, 이는 자신의 연극적 이상과는 다름에도 불구하고 극연의 연극운동에 참여할 수 있는 근거가 되어주었다.⁸⁶⁾ 즉 일본보다 훨씬 엄혹한 정치적 환경, 신극운동의 척박함 속에서는 ‘실험살’의 성격을 띤 극연의 방향이 ‘가장 현실적’임을 수락한 것이다. 여기에 극연 창립 직후였던 8~10월, 이른바 ‘카프 제1차 검거’는 자신의 선택에 확신을 주었을지도 모른다. 물론 극연이라고 해서 그런 정치적 환경으로부터 자유롭다고 생각하

85) 유치진, 「최근 십년간의 일본의 신극운동」(전11회), 『조선일보』, 1931.11.12~12.2.

86) 박영정은 스키지소극장의 의의와 한계를 지적한 유치진의 시각으로부터, “연극운동의 이상은 ‘행장극장운동’에 두고 있으면서도 현실적으로는 극연의 활동을 선택했던 유치진 자신의 처지에 대응”한 것이었다고 지적한 바 있다. 박영정, 앞의 책, 66면.

지는 않았다. 일본에서 좌파 탄압을 위해 만든 ‘배우자격증제도’가 결국 신극운동의 위축을 가져올 것이라는 우려는 곧 조선의 현실이기도 했기 때문이다.⁸⁷⁾ 그럼에도 불구하고 극연은 그가 연극운동을 포기하지 않는 한 최선의 선택이었다. 요컨대 보수적 휴머니즘에 기반한 그의 공리주의적 태도가 부르주아적 연극운동을 선택하게끔 하고, 일본 사례의 참조로부터 극연 참여의 내적 논리를 구성해내는 이 과정은, 결과적으로 보았을 때 유치진이라는 연극인의 탄생을 가능케 한 바탕이었다.

엄밀히 말해서 유치진은 해외문학파의 주도로 출범한 극연이 아니고서는 지금의 명성을 얻을 수 없었다. 해외문학파는 스스로의 필요, 즉 자신들의 활동영역을 연극 장으로까지 확장함으로써 한편으로는 아직 영토화되지 않은 신극의 전통을 창조하여 헤게모니를 획득하고, 다른 한편으로는 이를 통해 자신들의 문학적 지향을 포기하지 않으면서도 그보다 상위에 있는 ‘문화’에 적극 개입한다는 명분을 획득하고자 했다. 그 선택은 매우 적절한 것으로 보였는데, 극연의 연극을 고급연극의 지위로 차별화함으로써 자신들의 기획을 일정하게 실현하고 문화계 인사들의 압목적인 승인을 이끌어냈기 때문이다. ‘극연회곡상’의 제정⁸⁸⁾은 그러한 자신감의 표현이었다. 이런 데에는 자신들의 ‘사회(관계)자본’과 여러 미디어의 전략적 사용, 그리고 이를 극대화할 수 있었던 시류가 중요하게 작용했다. 이런 점에서 기본적으로 극연은 해외문학파의 욕망과 문화정치로부터 성립되었다고 볼 수 있을 것이다. 이 과정에서 사실상—동상이몽의 시절을 보내고 있던—유치진이 기여한 바는 극히 미미하다고 말할 수 있다. 그러나 해외문학파가 추진한 문화정치는 그의 운동적 기반으로써

87) 배우통제를 위한 법제가 1934년 9월에는 종로서에서, 1935년 6월에는 경기도 보안과에서 기안되었으나 실행되지는 않았고 「배우를 등록하여 극단 통제를 기도」, 『조선일보』, 1934.9.2; 「극장의 배우에도 면허제 채용」, 『동아일보』, 1935.6.5), 이러한 제도는 1941년 4월 1일자로 ‘기예중’ 제도로 현실화되었다.

88) 「극연회곡상’ 창설, 희곡작품 공모중」, 『동아일보』, 1936.8.6; 「극연회곡상’ 제도를 창설하면서」, 『극예술』 5, 1936.9, 23면.

매우 유용한 것이었고, 그는 그것을 토대로 해외문화학과가 천명했던 극연의 문화사적 가치를 연극사적 가치로 전환시킬 수 있었던 것이다.

참고문헌

1. 단행본

박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.
 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975.
 이상우, 『유치진연구』, 태학사, 1997.
 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976.

2. 논문

김성희, 「1930년대 극예술연구회에 대한 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1982.
 김재석, 「일본의 ‘축지소극장’이 한국 연극에 미친 영향 연구」, 『어문학』 73, 한국어문학회, 2001, 287~316면.
 대 담, 「인터뷰—서향식(대담자: 여석기)」, 『연극평론』 2, 1970년 가을, 50~56면.
 박세연, 「쓰키지소극장연구」, 중앙대 박사학위논문, 2002.
 서은주, 「번역과 문학 장의 내셔널리티」, 민족문화사연구소 기초학문연구단, 『한국근대문학의 형성과 문학 장의 재발견』, 소명출판, 2004, 244~267면.
 서은주, 「1930년대 외국문학 수용의 좌표—세계/민족, 문학」, 민족문화사연구소 기초학문연구단, 『탈식민의 역학』, 소명출판, 2006, 252~279면.
 서재길, 「한국 근대 방송문예 연구」, 서울대 박사학위논문, 2007.
 서향식, 「연극사적 자서전」(1~17), 『한국연극』, 1976.11~1978.5.
 유치진, 「나의 ‘극예술연구회」, 『연극평론』 5, 1971년 가을, 59~62면.
 윤진현, 「유치진 초기 희곡 연구—아나키즘의 영향을 중심으로」, 인하대 석사학위논문, 1994.
 이대범, 「‘극예술연구회’ 연구」, 강원대 석사학위논문, 1987.

이미원, 「근대극의 정립기—극예술연구회를 중심으로」, 『국어국문학』 106, 국어국문학회, 1991.12, 125~146면.
 이승희, 「기표로서의 신파, 그 역사성의 지형」, 『한국극예술연구』 23, 한국극예술학회, 2006, 9~43면.
 이승희, 「해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구」, 『한국극예술연구』 21, 한국극예술학회, 2005.4, 183~217면.
 이혜령, 「『동아일보』와 외국문학, 해외문화학과와 미디어」, 대동문화연구원 중점연구소지원사업 학술발표회 자료집 『동아시아 근대지식의 형성에서 문학과 매체의 역할과 성격』, 2006.7.1, 96~113면.

Abstract

The Formation of The Society for Research in Dramatic Art

—The Desire and Cultural Politics of *Haewoimunhakpa*

Lee, Seung-hee

This paper commented on keywords—*Sukiji Little Theater* [築地小劇場], *Haewoimunhakpa* [海外文學派], the medias of *Kuk-yeon* [劇研]—to read the cultural historic connection for *Kuk-yeon*' the formation, and the effect of the theatrical history. At the core was *Haewoimunhakpa*' desire to acquire the cultural hegemony by intervening in the knowledge system reorganizing with the stabilization of colonial system since 1930's. And to carry conclusively were the medias. In this point of view, although *Hong Hae-sung* [洪海星] was the symbolic and real existence of the justification called *Sin-kuk* [新劇] plan, he was felt the consumption goods. On the other hand, *Yoo Chi-jin* [柳致眞] made *Haewoimunhakpa*' managing table of self-possession. The cultural politics promoted by *Haewoimunhakpa* was very useful as his movement basis. After this period had passed, in fact '*Yoo Chi-jin*' and '*Kuk-yeon*' could be.

Key words : the Society for Research in Dramatic Art, Sukiji Little Theater, Haewoimunhakpa, Hae-sung Hong, Chi-jin Yoo, translation, mediated politics

접수일 : 2007년 2월 27일
심사기간 : 2007년 3월 1일~17일
게재결정 : 2007년 3월 17일