

극예술연구회에 대한 연구*

-번역극 레퍼터리에 대한 고찰을 중심으로

이상우**

<차 례>

1. 머리말
2. 극연 1기의 연극 활동과 번역극 레퍼터리
 - 1) 극연 1기의 번역극 공연과 홍해성(洪海星)
 - 2) 극연 1기의 번역극 레퍼터리 분석
3. 극연 2기의 연극 활동과 번역극 레퍼터리
 - 1) 극연 2기의 번역극 공연과 유치진(柳致眞)
 - 2) 극연 2기의 번역극 레퍼터리 분석
4. 맺음말

1. 머리말

본고는 극예술연구회(劇藝術硏究會)(1931. 7. 8~1939. 5. 13, 이하 극연)에서 상연한 레퍼터리 가운데 연구 대상을 번역극 작품에 한정하여 그에 대한 상세한 고찰을 하는 것을 목적으로 한다.

그 동안 극연에 대한 연구는 대체로 극연의 창작극 레퍼터리를 중심으로 이루어져 왔다.¹⁾ 극연의 번역극에 대한 연구는 주로 외국문학 연구자들

* 이 논문은 1996년도 영남대학교 교내 연구비 지원에 의해 이루어졌음.

** 영남대 교수

1) 이러한 경향은 거의 대부분의 기존 희곡사에서 드러나는 현상이다. 이같은 경향의

(김병철, 여석기, 이태주, 신정옥 등)²⁾에 의해 진행되었고, 국문학 연구자들은 대부분 극연의 창작극에 대해 훨씬 더 많은 관심을 기울여 왔다.

극연의 번역극에 대한 연구로서 가장 주목할 만한 업적은 신정옥의 『한국신극과 서양연극』(1994)이다. 이 분야에 대한 다른 외국문학 연구자들의 연구가 대체로 개괄적이고 피상적인 수준에 머무는 데 비해, 신정옥의 저서는 한국 근대극 관련 자료를 폭넓게 섭렵한 토대 위에서 극연의 번역극에 대한 연구를 수행하였기에 상당히 심도 깊은 논의가 이루어졌다. 필자의 생각으로는, 신정옥의 연구에 의해 극연의 번역극에 관한 기초적 자료의 검토 및 정리 작업은 대략 이루어졌다고 보인다.

그러나 신정옥의 연구에서 아쉬운 점을 찾는다면, 극연의 번역극에 대한 대체적인 맥락은 일단 세웠으나, 개개의 번역극 레퍼터리에 대한 세밀한 검토와 분석이 결여되어 있다는 점이다.³⁾ 이 점에 주목하여 본고에서는 극연의 번역극 레퍼터리의 전체적 면모를 살피는 가운데 그 중에서 대표적인 몇 작품에 대한 구체적 검토를 통해 극연의 번역극 작품에 대한 실체적 접근에 이르고자 한다. 여기에서 구체적 검토와 분석의 대상으로 삼으려 하는 작품들은 대개 당시의 신문, 잡지 등의 지면을 통해 발표된 번역 희곡들이 될 것이다.

극연의 번역극은 극연의 총 26회 공연(정기 공연 24회에다 비정기 공연 2회 포함)을 통해 24편이 발표되었는데, 이는 창작극 편 수(12편)의 두 배가 된다. 극연의 상연 레퍼터리 가운데 번역극이 차지하는 비중이 매우 크다는

논문으로는 이대범의 「‘극예술연구회’ 연구」(강원대 석사학위논문, 1988)와 이상우의 「극예술연구회의 창작극과 유치진」(『인문연구』 18집 1호, 영남대학교 인문과학연구소, 1996. 8) 등이 있다.

2) 김병철, 『한국근대번역문학사연구』, 을유문화사, 1975.

여석기, 『동서연극의 비교 연구』, 고려대출판부, 1987.

이태주, 「극연과 번역극」, 『한국연극학』 창간호, 한국연극학회, 1981.

신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.

3) 이러한 부분은 오히려 김병철(金秉喆) 교수가 관심을 보였으나 그의 관심은 번역의 문제에 있었지 극 작품 그 자체에 대한 것은 아니었다.

사실을 말해 준다고 하겠다. 그러나 이렇듯 극연의 상연 레퍼터리 중에 큰 비중을 차지하고 있는 것이 번역극임에도 불구하고, 그 동안의 극연에 대한 연구가 창작극에만 치우쳐 왔다는 사실은 문제적이다. 극연의 공연 활동을 토대로 극연이 추구한 연극 미의식의 세계를 온전하고 적확하게 파악하고자 한다면, 극연 상연 레퍼터리의 절대 다수를 차지하고 있는 번역극 레퍼터리에 대한 충분한 검토가 요구된다고 하겠다. 필자는 극연의 창작극 레퍼터리에 대하여는 「극예술연구회의 창작극과 유치진」(1996)이라는 논문을 통해 이미 검토해 본 바 있으므로, 극연의 공연 작품에 대한 보다 폭넓고 철저한 이해를 위한 일환으로 극연의 번역극 레퍼터리에 대해 살펴보고자 한다.

본고에서는 극연의 번역극 레퍼터를 편의상 크게 두 시기(1기와 2기)로 나누어 고찰하고자 한다.

2. 극연 1기의 연극 활동과 번역극 레퍼터리

1) 극연 1기의 번역극 공연과 홍해성(洪海星)

극연의 공연 활동은 크게 1기와 2기로 나누어 볼 수 있는데, 이는 이 기간의 공연을 이끌어 온 연출가가 누구냐에 따른 시기 구분법이다. 극연 1기는 주로 홍해성(洪海星)이 연출을 담당한 1932년 5월부터 1934년 12월까지의 활동 기간을 말한다. 즉, 극연 1기의 공연 활동이 대개 연출가 홍해성에 의해 주도되었음을 의미하는 것이다.

극연 1기의 공연 활동으로는 정기 공연 7회와 비정기 공연 1회(三南水害救濟公演; 1934. 9. 6~7)를 합하여 총 8회의 공연이 있었다. 이 8회 공연을 통해 모두 14편의 극 작품이 상연되었다. 이 중에서 유치진의 희곡 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경> 2편을 제외한 12편이 번역극 작품이다.

창작극 대 번역극 비율이 1:6에 이를 만큼, 극연 1기의 공연 활동에서 번역극이 차지하는 비중은 압도적이었다. 극연 1기는 대체로 번역극의 시대였다고 지칭할 수 있다.

극연 1기의 14편의 상연 작품 가운데, 흥해성이 연출을 맡지 않은 작품은 5편에 불과하다. 유치진(柳致眞)이 <우정>(3회 공연, 카이젤 작)·<버드나무 선 동리의 풍경>(5회 공연, 유치진 작)·<바보>(5회 공연, 피란텔로 작)·<베니스의 상인>(5회 공연, 셰익스피어 작) 등 모두 4편의 작품에서 연출을 맡았다. 그 밖에는 장기제(張起梯)가 <무기와 인간>(4회 공연, 버나드 쇼 작)의 연출을 맡은 것이 전부이다. 이외의 9편의 작품 연출은 모두 흥해성이 도맡았다.

극연 1기에서 흥해성의 연출 작품은 다음과 같다.

- ◀ 1회 공연, <검찰관>(5막, 고골리 작/함대훈 역), 조선극장, 1932. 5. 4~6.
- ◀ 2회 공연, <관대한 애인>(1막, 어빈 작/장기제 역), 조선극장, 1932. 6. 28~30.
- ◀ _____, <옥문>(1막, 그레고리 부인 작/최정우 역), " , " .
- ◀ _____, <해전>(1막, 피링 작/조희순 역), " , " .
- ◀ 3회 공연, <기념제>(1막, 체홉 작/함대훈 역), 경성공회당, 1933. 2. 9~10.
- ◀ _____, <토막>(1막, 유치진 작), " , " .
- ◀ 6회 공연, <인형의 집>(3막, 입센 작/박용철 역), 경성공회당, 1934. 4. 18~19.
- ◀ 삼남수해구제공연, <홍발>(1막, 르나르 작/이헌구 역), 경성공회당, 1934. 9. 6~7.
- ◀ 7회 공연, <앵화원>(5막, 체홉 작/함대훈 역), 경성공회당, 1934. 12. 7~8.

4회, 5회 공연을 제외하면, 극연 1기의 거의 대부분의 공연에서 흥해성이 연출을 전담했던 셈이다. 그가 4회(1933. 6. 27~28), 5회(1933. 11. 28~30) 공연에서 연출을 맡지 않게 된 것은, 이 기간 동안에 그가 흥행극의 연출을 맡느라 일시적으로 극연을 이탈했기 때문이다. 그는 귀국 이후 누적된

생활고에서 벗어나기 위해 3회 공연을 마치고 난 후 극연을 떠나 당시 극계의 대표적인 흥행극단인 '조선연극사(朝鮮演劇舍)'로 일시적인 이적을 하게 된다. '조선연극사'는 흥해성 연출로 1933년 5월에 박영호 작 <개화전야>(1933. 5. 21)·<인간정목>(1933. 5. 6)을 공연하게 된다.⁴⁾

흥해성의 이러한 흥행극에로의 일시적 외도 기간을 제외하면, 극연 1기의 공연 활동은 대개 흥해성 중심의 체제로 전개되었다고 볼 수 있다. 때문에 극연 1기의 공연 활동은 그 경향과 성격이 흥해성의 연극관과 깊은 관련을 갖는다고 볼 수 있다. 그것은 극연 1기의 공연 레퍼터리를 통해서 확인된다.

주지하는 바와 같이, 흥해성은 일본의 築地小劇場에서 배우로 활동하였는데, 1924년 10월 고리키 작 <夜の宿>(1924. 10. 15~24)에 처녀 출연한 이래 1929년 3월 축지 제84회 공연(小山内薫 추모공연) <夜の宿>(1929. 3. 5~24)에 출연하기까지 총 78회의 공연에서, 110여편의 작품에 출연하였다.⁵⁾ 이 같은 흥해성의 풍부한 축지소극장 체험은 극연의 공연 활동과정에서 크게 활용되는데, 이러한 사실을 분명하게 보여주는 것이 특히 극연 1기의 번역극 레퍼터리의 경향이다. 극연 1기에 상연된 번역극 12편 가운데 축지소극장의 레퍼터리와 중복되는 작품은 모두 6편으로서 다음과 같다.

◀ <검찰관>

극연 1회 공연(1932. 5. 4~6) - 축지소극장 25회 공연(1925. 4. 1~10)
축지소극장 56회 공연(1927. 1. 6~16)

◀ <해전>

극연 2회 공연(1932. 6. 28~30) - 축지소극장 1회 공연(1924. 6. 14~18)
축지소극장 3회 공연(1924. 6. 28~7. 2)
축지소극장 1회 낮 공연(1925. 9. 12~27)

4) 민병욱 편저, 『한국 희곡사 연표』, 국학자료원, 1994. 685면.

5) 안광희, 「흥해성 연구」, 단국대 석사학위논문, 1985. 48면.

◀ <기념제>

극연 3회 공연(1933. 2. 9~10)-축지소극장 12회 낮 공연(1927. 1. 8~30)

◀ <베니스의 상인>

극연 5회 공연(1933. 11. 28~30)-축지소극장 40회 공연(1926. 1. 1~17)

◀ <바보>

극연 5회 공연(")-축지소극장 67회 공연(1927. 9. 16~25)

◀ <앵화원>

극연 7회 공연(1934. 12. 7~8)-축지소극장 21회 공연(1925. 2. 1~15)

축지소극장 59회 공연(1927. 3. 4~27)

축지소극장 83회 小山内薫 추모공연

(1929. 2. 22~24)⁶⁾

극연 1기 동안에 상연된 번역극 레퍼터리 중에 그 절반이 축지소극장 레퍼터리를 그대로 가져온 것임을 알 수 있다. 이 작품들은 거의 대부분 축지소극장 시절 홍해성의 출연작들이다.⁷⁾ 때문에 홍해성은 이러한 레퍼터리들 중에 상당 부분을 자신이 직접 연출하였는데, <검찰관>·<해전>·<기념제>·<앵화원> 등 4편이 그것들이다. 이를 통해 우리는 극연 1기의 레퍼터리 선정이 대부분 축지소극장 레퍼터리에 의존했으며, 그러한 선정과정에서 홍해성의 역할이 중요하게 작용하였음을 알 수 있다. 물론 홍해성이 이같이 중요한 역할을 할 수 있었던 원인은 그가 1기 기간에 극연 내의 거의 유일한 전문 연출가였다는 점에 있을 것이다.⁸⁾

6) 극연의 공연 사항은 주로 이두현·유민영의 「극예술연구회 연보(1931~1939)」(『연극평론』, 1971년 가을호), 63~80면을, 축지소극장의 공연 사항은 倉林誠一郎의 『新劇年代記(戰前編)』(東京: 白水社, 1972)을 참조한다. 한편, 양승국의 『한국근대연극비평사연구』(태학사, 1996), 180면에서도 극연과 축지소극장의 공연 레퍼터리를 비교하였다.

7) 倉林誠一郎, 『新劇年代記(戰前編)』(東京: 白水社, 1972)을 참조하면 홍해성의 출연 작품과 공연 현황을 확인할 수 있다.

8) 물론 유치진이 3회와 5회 공연에서 연출을 맡기는 하지만, 그가 연출가로서 전문성을 어느 정도 확보하게 되는 것은 재도일(再渡日) 이후인 극연 2기부터이다. 유치진의 재도일 기간의 활동 사항에 대해서는 박영정의 「유치진의 연극비평 연구」(건국

6년 동안의 풍부한 축지소극장 무대 경험(1924~29)으로 인해 홍해성은 자연스럽게 극연의 공연 활동에서 주도적인 역할을 수행할 수 있었던 것으로 보인다. 그러나 극연 내의 다수파인 ‘해외문학과’ 동인들은 주로 ‘연구부(研究部)’ 활동을 통해 극예술에 대한 연구·번역·비평·강연 등을 수행하는 것이 주임무였으나, 극연의 공연 레퍼터리를 결정하는 데에도 크게 관여했던 것으로 보인다.⁹⁾ 극연 1기의 연극 활동은 해외문학과 중심의 연구부와 홍해성 중심의 실천부 활동으로 양분할 수 있는데, 극연의 전체적인 활동 방향을 주도한 것은 역시 ‘해외문학과’의 연구부였다.¹⁰⁾ 그러니까 극연 1기의 공연 활동에 나타난 홍해성의 주도적 역할은 극연 내 다수파인 해외문학과 동인들에 의해 위임된 것이었을 뿐이지, 그것이 곧 극연에서 홍해성의 지도자적 지위를 말해주는 것은 아니었다.

그러나 비록 위임된 형태로나마 홍해성은 레퍼터리의 선정 및 공연 활동과정에서 중요한 역할을 수행할 수 있었는데, 이러한 배경은 극연 내의 ‘번역극 위주론’에서 그 뿌리를 찾을 수 있다. 주지하는 바와 같이, 극연 1기에서 극연의 연극 활동을 이끌었던 이론적 배경은 번역극 우선론이다.¹¹⁾ 번역극 우선론은 극연의 주류인 ‘해외문학과’의 대표적 이론 분자 이현구(李軒求)와 김광섭(金光燮)에 의해 대변되는데, 그 대표적인 논문들은 다음과 같다.

◀ 이현구, 「조선에 있어서의 극예술운동의 현단계—‘실험무대’ 탄생에 제하야」(상), 『조선일보』, 1931. 11. 15.

대 박사학위논문, 1996. 11), 35~40면을 참조할 것.

- 9) 「극예술연구회 창립 50주년 기념 좌담회: 이 땅에 신극운동이 뿌리내릴 무렵」, 『신동아』, 1981. 7. 342면.(참고로, 이 좌담회의 참석자는 徐恒錫, 李軒求, 鄭寅燮, 曹喜淳 등이고 사회자는 柳敏榮이다.)
- 10) 이같은 실천부에 대한 연구부의 주도권 행사가 결국 1936년 6월 극연 내의 분규를 몰고 온다. 이를 ‘극연 1차 분규’라고 부를 수 있는데, 이 때 실천부 회원 11명이 연구부에 대한 불만 때문에 극연을 탈퇴한다.(全一劍, 「극연 조직의 검토와 신극운동의 진로」, 『동아일보』, 1936. 7. 7)
- 11) 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996. 173~182면 참조.

- ◀ 김광섭, 「극연 제3회 공연을 앞두고」(중), 『조선일보』, 1933. 2. 2.
- ◀ _____, 「우리의 연극과 외국극의 영향」, 『조선일보』, 1933. 7. 30.

위의 논문들에서, 이헌구와 김광섭은 번역극 우선론의 논리적 근거로 우리의 연극 전통 부재론을 역설한다. 김광섭은 우리 사회가 “연극이 업고 혹은 침체한 사회”라고 단정짓고 “그것을 진흥시키고 또는 수립하는 데 유일한 길”은 바로 외국극(번역극)의 수용에 있다고 주장한다.¹²⁾ 그러나 그는 이러한 번역극 수용이 극연의 신극 수립의 궁극적 목표는 아니며, “우리의 생활과 감정을 표현하며 비판하여 주는 창작극의 출현을 전제의 일 목표로” 삼는 것이 극연의 궁극 목표라고 역설한다.¹³⁾ 그러니까 극연의 궁극 목표는 근대극(신극) 수립과 창작극의 정립에 있는 것이며, 번역극의 수용은 이를 위한 도정(道程)에 지나지 않는다는 논리인 것이다.

그런데 이러한 논리의 배경에는 우리의 연극 전통에 대한 부정이 자리하고 있다는 점에서 문제가 있다. 우리의 전통극 유산은 말할 것도 없고, 이전의 신파극 활동이나 극예술협회(1920), 토월회(1922) 이래의 근대극운동에 대해 전면 부정하는 셈이다. 1930년대 극연의 근대극운동이 가능할 수 있었던 것이 1910년대 이래의 신파극이나 1920년대 이래의 극예술협회, 토월회 등이 사전 정지작업을 한 결과라는 점을 극연의 논자들이 간과했기 때문이다.¹⁴⁾

그러면 이같은 극연 논자들의 연극 전통 부재론은 홍해성의 생각과 어떤 관계를 갖고 있는가. 이를 위해 홍해성이 김우진(金祐鎭)과 공동 집필한 논문 「우리 신극운동의 첫 길」(『조선일보』, 1926. 7. 25~8. 2)을 살펴보자.

더구나 오늘 조선, 입대것 참뜻으로 극장과 무대와 연출가와 희곡이 전무했던 이 황무지 벌판에서 다른 곳으로부터 수입해오는 새 종자가 아니면 무엇이

12) 『조선일보』, 1933. 7. 30.

13) 『조선일보』, 1933. 2. 2.

14) 양승국, 앞의 책, 179면.

로써 신극운동을 일으킬가?.....15)

.....우에도 잠깐 말했지만 우리의 처지로서는 신극운동상 재래의 전통에서 어들 아모 것도 없다. 황무지 벌판이다. 창작만, 우리 작가만 찾다가는 커지고 성할 것은 다만 잡초 밟게 업을 것이다. 우리는 먼저 외국 선진 극단의 근대극 으로부터 시작하여야 할 점을 보고 있다. 외국극의 수입-물론 이것이 최후가 아니다. 보다 더 위대한 생명의 창조를 엿기 위한 출발점인 점에 안저서 우리는 구미와 일본의 근대극의 수입과 연출과 비판을 먼저 생각한다.¹⁶⁾

(밑줄, 인용자)

물론 이 논문이 공동 집필의 형식을 취하긴 했지만, 여기에서 홍해성의 연극관을 엿보는 데 문제가 될 것 같지는 않아 보인다. 우선 이 논문에는 이제까지 조선에는 전범이 될 만한 연극적 전통이 전무하다는 ‘황무지(荒蕪地)’의식이 짙게 깔려 있다. 우리의 연극 현실이 ‘황무지’와 같기 때문에 이러한 연극 불모의 토양 위에서 근대극을 꽃 피우기 위해서는 불가피하게 새로운 씨(새 종자)를 뿌려야 한다는 것이다.

그러면 이 ‘새 종자’란 무엇인가. 두 말할 나위도 없이 그것은 ‘구미와 일본의 근대극의 수입’을 말한다. 즉, 홍해성의 이른바 ‘신종자론(新種子論)’은 서구 근대극에 대한 체험적 습득과 방법 수용의 필요와 정당성을 주창하는 논리인 것이다.¹⁷⁾

이러한 홍해성의 ‘신종자론’은 곧 극연 내 해외문학과 동인들의 ‘번역극 우선론’과 그 맥락이 직결되는 것이다. 따라서 극연 1기의 연극 활동을 지배하는 ‘번역극 우선론’은 곧 해외문학과 동인들이 그들의 선배 세대(홍해성, 김우진)의 생각을 고스란히 물려 받은 것이나 마찬가지로 볼 수 있다. 그렇다면 홍해성과 극연 동인들이 어떠한 경로를 통해 ‘새 종자’를 들여오려 했는지는 자명한 일이다. 홍해성이 6년 동안 100편이 넘는 축지소극장

15) 『조선일보』, 1926. 7. 27.

16) 『조선일보』, 1926. 7. 29.

17) 서연호, 『홍해성의 연출론 고찰』, 『김기현교수 회갑기념논총』, 1995. 1. 277면.

연극에 출연하면서 품고 온 근대극의 체험들, 그리고 해외문학과 동인들이 일본 유학 시절에 직간접적으로 접촉했던 축지소극장 연극의 견문들이 결국 그들에게 축지소극장을 근대극 수용을 위한 가장 확실한 창구로 여기게끔 만들었을 것이다. 즉 흥해성과 해외문학과 동인들에게 있어서 일본의 축지소극장은 조선의 근대극 수립을 위해서 본받아야 할 하나의 전범이었다. 다음과 같은 김광섭의 주장을 살펴보자.

최근 조선에서도 극예술연구회를 비롯하여 학생극에 잇서서 놀라울 만큼 외국극을 상연하고 있다. 이것은 연극이 업고 침체한 사회에서 그것을 진흥시키고 또는 수립하는 데 유일한 길이다. 갓가히 일본의 신극 수립이 축지소극장을 통하여서의 외국극 수입에 있고 널리 세계의 신극운동이 노르웨이-의 천재 극작가 입센의 극의 각종에 번역 상연됨에 잇슴을 보아도 알 수 잇을 것이다.¹⁸⁾

김광섭은 외국극(번역극) 상연의 불가피성을 펴면서 그러한 논리의 타당성을 뒷받침하기 위해 일본 축지소극장의 경우를 예시하고 있는데, 이는 그만큼 극연이 축지소극장의 근대극 수립운동에 친연성을 갖고 있었다는 반증이 되기도 하는 것이다. 극연의 번역극 우선론에 있어서 또 하나의 논리적 근거는 바로 '축지소극장 모델론'이 자리하고 있었던 것이다.

이렇듯 '연극 전통 부재론 → 신종자론 → 축지소극장 모델론'으로 이어지는 극연의 번역극 우선론 맥락은 극연 1기의 공연 활동 전반을 주도하는 논리로 작용한다. 이처럼 해외문학과 동인들과 연극관에 있어서 의기투합하는 흥해성이 자연스럽게 극연 실천부의 주도권을 위임받게 되며, 이에 따라 극연의 번역극 레퍼터리가 축지소극장의 레퍼터리를 추수하게 되는 것이다.¹⁹⁾ 그렇다고 해서 극연 1기의 번역극 레퍼터리가 흥해성의 독단에 의해 결정된 것은 물론 아니다. 축지소극장 레퍼터리와 다소 거리가 있는

18) 『조선일보』, 1933. 7. 30.

19) 이같은 극연 1기의 번역극 우선론은 자연스럽게 '소극장 위주론'과 '비직업적 순수연극운동론(研究劇論)'과 맥락을 같이하게 되는 것이다. (참고, 「극예술연구회의 창작극과 유치진」, 124~129면 참조)

레퍼터리, 가령 아일랜드 연극 <관대한 애인>(어빈 작/장기제 역)·<옥문>(그레고리 부인 작/최정우 역)과 프랑스 작가 르나르의 소년 소설 <홍당무>를 각색한 연극 <홍발(紅髮)>(이현구 역) 등이 상연되기도 하였다. 이는 축지소극장의 영향과는 관계없이, 해외문학과 동인들의 집단적·개인적인 연극 취향—아일랜드 문학과 연극에 대한 각별한 관심²⁰⁾, 그리고 외국문학 전공자로서 자기 전공 분야의 어문학에 대한 애착심 등—이 극연의 레퍼터리 결정과정에서 상당 부분 반영되었음을 말해 주는 것이다.

2) 극연 1기의 번역극 레퍼터리 분석

앞에서 언급한 바와 같이, 극연 1기에 상연된 번역극 작품은 모두 12편이다. 이제까지 극연의 번역극 레퍼터리에 대한 분석은 대개 그 국적, 작가, 사조, 경향 등을 따지는 수준에서 머물러 왔다. 때문에 극연의 번역극 레퍼터리에 대한 평가도 다분히 피상적인 경우가 많았다. 그러한 평가는 대개 번역극 레퍼터리에 일관성이 결여되었다는 지적으로 압축되는 경향이 있다. 극연의 번역극 레퍼터리에 일관성이 결여되었다는 지적은 대체로 타당하지만, 문제는 이러한 평가가 작품에 대한 구체적인 천착이 없이 피상적인 관찰로 이루어졌다는 사실에 있다. 극연의 번역극 작품에 대해 자세히 살펴보면 그 나름의 일관된 맥락과 내재적 논리를 읽을 수 있다.

극연 1기에 대해 지금까지 우리는 별다른 시기적 구분을 하지 않았으나, 이를 엄밀하게 들여다 보면 다시 두 시기로 구분해 볼 수 있음을 알 수 있다. 그것은 극연 제4회 공연(1933. 6)을 기점으로 극연이 변화함을 의미하는 것이다. 즉, 극연 1기를 편의상 극연 1-1기(극연 1·2·3회 공연, 1932. 5~1933. 2)와 극연 1-2기(극연 4회~7회 공연, 1933. 6~1934. 12)로 재분류할 수 있다는

20) 권오만, 「애관 연극운동과 극예술연구회」, 『비교문학』 7집, 한국비교문학회, 1982 참조.

의미인데, 이러한 분류의 분기점이 되는 것은 이른바 홍해성의 극연 이탈 사건이다.

앞서 말한 바와 같이, 홍해성은 귀국 이후 계속되는 생활고를 견디지 못해 극연 3회 공연(1933. 2. 9~10)을 마치고, 1930년대 전반기의 대표적인 흥행극단 '조선연극사'의 연출가로 일시 이적하게 된다. 조선연극사에서 홍해성은 1933년 5월 두 편의 연극을 연출하였으며, 이후 극연 6회 공연(1934. 4. 18~19)에서 다시 연출을 맡음으로써 극연에 복귀하게 된다. 이후 홍해성은 삼남수해구제공연(1934. 9. 6~7)과 7회 공연(1934. 12. 7~8)에서 연속적으로 극연 공연의 연출을 맡기는 하나, 그의 흥행극 외도와 극연 이탈 사건은 극연 내부에서 동인들간에 뜨거운 논란거리가 된다. 극연의 창립 동인으로서 극연이 투쟁 대상으로 삼고 있는 흥행극단에 투신한 것은 극연으로서 용인할 수 없는 일이라는 비난 여론이 극연 내부에서 들끓게 되었다. 홍해성은 극연 정신을 견지하면서 극연의 일원으로 충실할 것을 다짐하고 서야 자신에 대한 극연 동인들의 비판 여론을 어느 정도 누그러뜨릴 수 있었다.²¹⁾

그러나 이같은 그의 충성 서약에도 불구하고 극연 동인들의 그에 대한 냉대는 쉽게 사라지지 않았다. 극연 내부에서는 “이 기회에 홍해성을 배제하고 유치진에게 극연의 연출을 전담시키자”²²⁾는 의견이 동인들 사이에서 대세를 이루게까지 되었다. 이에 대한 서항석의 회고를 들어 보자.

그러나 나는 이에 반대하였다. ‘유치진의 연출을 거부하는 것은 아니지만, 홍해성을 배제하는 것은 시기상조다’하는 것이 나의 의견이었다. 동인들의 말대로 홍해성에게서 새로운 창조적인 면을 기대하기는 어려울는지 모르지만, 홍해성은 여전히 신극에 대한 열의를 잃지 않고 있으며, 그가 일본 축시소극장에서 여러 해 동안 수업한 것을 우리는 더 받아들여야 한다는 것이 나의 주장이었다. 나와 동인들은 팽팽히 맞섰다.²³⁾

21) 서항석, 「연극사적 자서전 (13)」, 『한국연극』, 1977. 1. 56면.

22) 「연극사적 자서전 (14)」, 『한국연극』, 1977. 2. 22면.

이와 같이 1933년 홍해성의 극연 이탈과 흥행극 외도는 극연 내에서 ‘홍해성 파동(波動)’이라 할 만큼 커다란 논란을 불러 일으킨 사건이었으며, 이 과정에서 극연 동인 중의 대다수는 ‘홍해성 배제, 유치진 대안론’을 주창하였던 것이다. 극연 내 실세 집단인 해외문학과 동인들의 이러한 논란은 잠정적으로 봉합되고, 다시 홍해성이 두 편의 연극을 연출하게 되지만, 이 때 그는 더 이상 극연의 연극 활동에서 주체가 될 수 없었다.

극연 1기의 번역극 레퍼터리는 거의 축지소극장의 한국적 이식과정이라고 해도 과언이 아니다. 물론 이 과정에서 축지소극장에 대해 누구보다도 잘 알고 있는 홍해성이 상당한 역할을 하였음은 당연한 일이라 할 수 있다.

극연 1기의 번역극 레퍼터리에 나타나는 특징들 가운데 하나는 희극 작품이 상당히 많다는 점이다. 먼저, 희극 계열에 속하는 레퍼터리에 대해 살펴 보기로 하자.

고골리의 <검찰관>(합대훈 역, 조선극장, 1932. 5. 4~6)은 극연의 1회 공연 레퍼터리인데, <검찰관>이 첫 공연 작품으로 채택된 것은 무엇보다도 이 작품이 축지소극장의 대표적 레퍼터리 중에 하나였다는 점, 그리고 부패한 사회상에 대한 풍자와 비판이 깃들어 있으면서도 작품의 희극성으로 인해 검열을 피할 수 있다는 점 때문이었다.²⁴⁾

주지하는 바와 같이, <검찰관>은 제정 말기 러시아 사회의 부패상을 풍자한 희극이다. 이 작품은 부패한 관료들이 판치는 러시아의 한 시골 마을에 검찰관의 출현 소문이 전해지면서 생겨나는 우스꽝스런 소동을 다룬 연극이다. 이 작품의 1막 첫 장면은 마을에 검찰관이 나타났다는 소식에 부패 관료들이 허둥대는 상황에서부터 시작된다.

시장, 자선시설 감독관, 교학 감독관, 판사, 구 경찰서장, 의사, 경찰관, 파출서장
두 사람.

23) 앞의 글, 22면.

24) 『극예술연구회』 창립 50주년 기념 좌담회, 『신동아』, 1981. 7. 342면.

시장: 여러분, 내가 여러분을 초대한 것은 여러분에게 불쾌한 소식을 전하기
위함입니다. 즉 우리 고을에 검찰관이 와요.

아모스 표도로비치: 뭐라구요. 검찰관이라구요?

아르페미이 필립뽀비치: 네? 검찰관이?

시장: 빼제르부르크에서 검찰관이 몰래 온다는 거야. 그것도 또 비밀 지령을
받고 말이야.

아모스 표도로비치: 이런!

아르페미이 필립뽀비치: 여태 걱정거리가 너무 없었다 싶었더니 드디어 찾아들
었군!

루카 루끼치: 이거 큰일 났는 걸! 가뜰이나 또 비밀 지령까지 받았다니!25)

검찰관의 출현 소문에 부패하고 타락한 지방 관료들이 당황해 하는 이
극적 상황은 마치 <춘향전>의 변학도 생일 잔치 장면에서 암행어사 출도
의 소문이 전해지자 초대받은 지방 수령들이 허둥대면서 잔치판이 어수선
해지는 상황과 매우 흡사하다.

실제로 <검찰관>의 번역자 함대훈(咸大勳)은 <검찰관>식의 아이러니를
원용해 <춘향전>을 개작해 보면 어떨까 하는 의견을 제시하기도 했다.26)
이러한 함대훈의 <춘향전> 각색 제안은 실제로 유치진에 의해 현실화되
기도 한다. 유치진은, <검찰관>과 유사하게, 고전 춘향전을 부패한 사회상
의 풍자에 초점을 맞춰 각색27)한 희곡 <춘향전>(『조선일보』, 1936. 2. 1~4.
15)을 발표하게 되는 것이다.

홍해성은 “<검찰관> 일 편만으로도 근대극사상에 위대한 존재를 주장
할 수 있다고 생각”했을 만큼 <검찰관>이 근대극운동에서 차지하는 비중

25) <검찰관>(박형규 역), 『세계희곡선(2): 근대극』, 삼성출판사, 1976. 16면.

26) 함대훈, 「노서아문학과 조선문학-찌르는 듯한 아이러니를 배울 고-골리」, 『조선
문학』, 1934. 1.

27) 유치진의 춘향전 각색의 변(辯)은 「춘향전 각색에 대하여」(『극예술』 5호, 1936. 21
~22면)에 잘 나타난다. 여기서 유치진은 춘향전이 “탐관오리와 싸우는 피의 기록”
이며, 춘향의 의지는 “그 시대의 부패한 권력과 싸워나가려는 의지”라고 해석한다.

을 높게 평가하였다.²⁸⁾ <검찰관>이 1925년에 축지소극장 25회 공연(小山內薰 연출, 1925. 4. 1~10)에서 상연되었을 때, 홍해성은 시골 의사(田舎醫師) 역으로 출연한 경험이 있다.²⁹⁾

이 밖에 극연 1기의 희극 계열 레퍼터리로는 <기념제>(3회 공연, 홍해성 연출)·<바보>(5회 공연, 유치진 연출)·<베니스의 상인>(5회 공연, 유치진 연출) 등이 있다. 이 중에서 <기념제>는 홍해성이 직접 연출하였으나, <바보>와 <베니스의 상인>은 홍해성의 극연 이탈 기간에 상연된 작품이기 때문에 유치진이 연출을 맡게 되었다. 때문에 후자의 작품들은 홍해성과의 직접 관련성을 찾기 어려울 것 같지만, 실제로는 이 작품들도 홍해성의 연극 경험들과 깊게 맞물려 있다. <기념제>·<바보>·<베니스의 상인> 등이 모두 축지소극장의 레퍼터리들이고, 이 작품들이 상연되었을 때 홍해성이 직접 출연한 적도 있기 때문이다. 그는 <기념제>(축지 12회 낮 공연, 小山內薰 연출)에는 출연하지 않았으나, <바보>(莫迦; 축지 67회 공연, 北村喜八 연출)에서는 ‘제5기자’ 역으로, 그리고 <베니스의 상인>(축지 40회 공연, 土方與志 연출)에서는 ‘뱀서자’(포오서의 하인) 역으로 각각 출연한 경험이 있다.³⁰⁾

이렇게 보았을 때, <검찰관>을 비롯해서 <기념제>·<바보>·<베니스의 상인> 등으로 이어지는 극연 1기의 희극 레퍼터리는 홍해성의 축지소극장 체험과 상당히 관련이 깊다는 이야기가 된다. 물론 이러한 희극 레퍼터리 채택과정에서 해외문학과 동인들도 일정 정도의 역할은 했던 것으로 보인다. 그것은 이 레퍼터리들에 대해 해외문학과 동인들이 쓴 작품 소개의 글을 살펴보면 알 수 있다.³¹⁾ 여기에는 이 희극 레퍼터리들에 대한 작

28) 홍해성, 「연출가로서 본 ‘고-골리’와 검찰관」, 『동아일보』, 1932. 4. 28.

29) 倉林誠一郎, 『新劇年代記(戰前編)』(東京: 白水社, 1972), 53면.

30) 위의 책, 88면, 181면 참조.

31) 함대훈의 「실험무대 상연대본 ‘검찰관’에 대하여」(『조선일보』, 1932. 5. 1~4), 이현구의 「극연 제3회 공연 각본 ‘기념제’에 대하여」(『조선일보』, 1933. 2. 9), 박용철의 「극연의 제5회 공연 상연 극본 해설; 피란멜로 작 ‘바보’에 대하여」(『동아일보』, 1933. 11. 25~26), 이현구의 「沙翁 작 ‘베니스의 상인’의 재인식」(『동아일보』, 1933. 11. 28) 등이 그것이다.

가, 작품 소개 뿐만 아니라 레퍼터리의 채택 경위와 이유 등에 대해서도 기술되어 있다. 이를 통해 극연 1기의 희극 레퍼터리가 지닌 맥락을 살펴 보자.

<기념제>는 “자본주의를 지배하는 심장”인 은행을 배경으로 “황금을 안고 또는 황금의 몽상에 미치는 인간 군상의 비극”을 역설적이게도 웃음을 통해서 그린 작품이다. 돈으로 지위와 명예를 사는 야심이 쉬푸친과 허영심에 들뜬 그의 아내 라차나는 은행의 10주년 기념제가 미쳐 끝나기도 전에 그들이 쌓아올린 지위와 명예를 잃어버리고 만다.³²⁾ 이를 통해 보듯이, <기념제>는 대중적 희극성을 지닌 체홉의 다른 희극들(<꿈>이나 <청혼> 등)과는 매우 유다른 희극이라 할 수 있다. 그럼에도 <기념제>가 극연의 레퍼터리로 채택된 것은 “웃음을 통해서 육박하는 바 음울한 인생 생활의 왜곡되어진 면모를 접하게 될” 수 있기 때문이었다.³³⁾ 이렇게 볼 때, <검찰관>을 통해서도 알 수 있었던듯이, 극연의 희극 레퍼터리는 희극성 그 자체의 추구보다도 사회적 모순(부정 부패, 자본주의의 모순 등)에 대한 통렬한 풍자와 비판 정신에 더 역점을 두고 있었음을 알 수 있다. 때문에 극연 회원들에게 있어서 희극이란 검열을 피하는 방법적 형식에 불과했던 것이라고 할 수 있다.

극연이 사회성이 강한 희극을 레퍼터리로서 선호했다는 사실은 <바보>와 <베니스의 상인>을 통해서도 확인된다. <바보>는 전(全)우주적 운명이 자기네 정당에 달려있다고 믿는 자가 정적 암살을 기도하고 타인을 바보라고 능멸하다가 결국 “참말 바보는 다른 사람이 아니라 내 자신”³⁴⁾이라고 자백하게 되는 상황의 역전을 통해 인간성 존엄에 위배되는 사회적 이상의 허구성을 풍자한 작품이다. <베니스의 상인>은 대중에게 인기있는 ‘법정 장면’만 상연되었다.³⁵⁾ 물론 이 작품은 축지소극장 레퍼터리이기도

32) <기념제>(합대훈 역)(『조선일보』, 1933. 1. 23~28) 참조.

33) 앞의 글, 『조선일보』, 1933. 2. 9.

34) 앞의 글, 『동아일보』, 1933. 11. 26.

35) <베니스의 상인> ‘법정 장면’은 방송극(유치진 연출, 1933. 12. 3)으로 만들어지고

했지만, 그보다는 당시 독일 나치의 유대인 박해가 갖는 시사적인 문제성에 대해 주의를 환기시키고자 하는 목적에서 레퍼터리로 채택되었다.³⁶⁾

극연 2회 공연 레퍼터리 중에서 특히 관심을 끄는 레퍼터리는 <해전(海戰)>(괴링 작/조희순 역, 1막)이다. 왜냐하면 <해전>은 축지소극장의 창립 공연 레퍼터리(土方興志 연출, 1924. 6. 14~18)이면서 표현주의 연극이기 때문이다. 축지소극장의 창립 공연 레퍼터리는 <해전> 이외에 <白鳥の歌>·<休みの日> 등이 있었으나, 당시 관객의 반응은 거의 <해전>에 집중되어 있었다.³⁷⁾ 그 이유는 <해전>이 젊은이들의 ‘허무적 초조감’을 ‘빠른 템포의 대사·움직임’으로 표현한 이른바 ‘규환극(叫喚劇)’이었으며, 이러한 새로운 기법과 형식 그리고 반전(反戰)의식 등이 당시 축지소극장 관객의 대부분을 차지하고 있는 동시대 청년들에게 호소력이 있었기 때문이다.³⁸⁾

그러나 한국에서의 <해전>은 동시대적 맥락이 없이 상연되었던 것으로 보인다. 극연에서 <해전>을 레퍼터리로 채택한 것은 무엇보다도 그것이 축지소극장의 창립 공연 레퍼터리였다는 이유에서일 것이다. 그 만큼 극연이 축지소극장을 본받으려 애썼다는 증좌를 단적으로 보여주는 것이 바로 <해전>의 공연이었다. 그 점에서 <해전> 공연은 극연이 ‘한국의 축지소극장’을 목표로 했다는 것을 상징적으로 보여주는 공연이다. 그리고 <해전>이 채택된 또다른 이유는 극연의 동인 중에 독일문학 전공자들이 특히 많았다는 점(김진섭, 서항석, 조희순)이 될 것이다.³⁹⁾ 아마도, 이것이 극연의 표현주의극 선택의 결정적인 이유가 되었을 것이다. 왜냐하면 표현주의는 독

(『극연의 방송기록』, 『극예술』 2호, 52면 참조), 유성기 음반으로 제작되어지기도 할 만큼 대중적 인기를 누린 레퍼터리였다.(『유성기 음반 가사집(3)』, 한국고음반 연구회, 1992. 387~394면 참조)

36) 앞의 글, 『동아일보』, 1933. 11. 28.

37) 菅井幸雄, 『築地小劇場』(東京: 未來社, 1974), 12면.

38) 위의 책, 15면.

39) 극연의 12인 동인 중에 영문학 전공자가 5명(유치진, 이하운, 장기제, 정인섭, 최정우)으로 가장 많았고, 다음이 독문학 전공자로서 3명(김진섭, 서항석, 조희순)이며, 그 밖에 불문학 1명(이현구), 노문학 1명(함대훈)이 있다.

일이 주도한 전형적인 독일의 예술 현상이기 때문에⁴⁰⁾, 극연의 독일문학 전공자들에게는 특히 크나큰 관심과 호기심을 유발시켰을 것이다. 그들에게 있어서 번역극은 오락이기보다는 일종의 공부였기 때문이다.⁴¹⁾

그러나 그것은 이미 유행이 한참 지난 공부에 불과했다. 독일에서 표현주의 전성기는 제1차 세계대전을 전후한 1910년대였으며, 1920년대 초에 오면 표현주의는 이미 사라져가는 사조의 마지막 몸부림을 보여주는 정도에 지나지 않게 된다.⁴²⁾ 축지소극장이 창립 공연(1924. 6)으로 <해전>을 상연할 때 이미 독일에서 표현주의는 퇴조할 무렵이었으며, 그나마 당시 일본에서도 <해전> 공연 비평문에 “표현주의 연극이라고 하는 것에 지식이 거의 없는 나로서는 많은 공부가 되었”을 뿐 “<해전>의 번역 상연으로 인해 예술적인 면을 어디에서 찾아 볼 수 있는가”라고 쓰여질 만큼 표현주의 연극에 대한 이해가 매우 부족한 상태였다.⁴³⁾ 그러나 일본보다 8년이나 뒤쳐진 한국에서의 빛바랜 <해전> 공연이 갖는 의미는 이미 너무도 무색해질 수밖에 없는 것이었다. 그저 극연 해외문학과 동인들의 딜레마트적 취미를 만족시켜주는 데 불과했을 뿐이다.

한편, 표현주의 연극을 표방하고 극연 3회 공연에서 상연한 연극 <우정>(카이젤 작/서항석 역)은, 주인공 유아나가 자신에 대한 사랑 때문에 깨진 전 남편 유안과 현 남편 요르게 사이의 우정을 복원시키기 위해 자살을 선택한다는 내용으로서⁴⁴⁾, 표현주의와는 거리가 먼 사실주의적 작품이다. 애정의 삼각 갈등을 기초로 우정의 소중함과 진정한 사랑의 의미를 강조한 멜로드라마적 경향의 작품이다. 때문에 <우정>은 당시 유진오(兪鎭午)로부터 표현주의극임에도 불구하고 입센이나 체홉의 자연주의극과 전혀 다를 바 없는 연극이 되고 말았다는 지적을 받았다.⁴⁵⁾

40) 조창섭, 『독일 표현주의 드라마』, 서울대 출판부, 1991. 6면.

41) 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994. 155면.

42) 조창섭, 앞의 책, 49면.

43) 岸田國士, 『我等の劇場』, 280면(『新劇年代記(戰前編)』, 18면에서 재인용)

44) <우정 (원명, 유아나)>(서항석 역), 『동아일보』, 1933. 2. 1~14.

45) 현민, 「제3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933. 2. 14.

표현주의극에서 볼 수 있었던 것처럼, 극연 1기의 번역극 레퍼토리 가운데 극연 해외문학과와의 딜레탕트적인 교양 취미가 잘 드러나는 작품들이 <무기와 인간>(버나드 쇼 작/김광섭 역, 4회)·<인형의 집>(입센 작/박용철 역, 6회)·<앵화원(벚꽃동산)>(체홉 작/함대훈 역, 7회) 등이다. 이 작품들이 지니는 공통점은 우선 이 레퍼토리들이 모두 근대극을 대표하는 작품이라는 점에 있다. 입센, 체홉에서 근대극이 출발한다고 볼 때, ‘신극 수립’을 목표로 했던 극연으로서 입센과 체홉의 희곡을 공연하는 것은 매우 당연하다고 할 수 있다. <인형의 집>과 <앵화원(벚꽃동산)>이 입센과 체홉의 대표작이며, 근대극의 교과서라는 점에서 그러하다.

특히 입센은 1920~30년대 한국에서 ‘근대극’과 동의어로 인식되었으며, <인형의 집>에서의 ‘노라’는 여성 해방의 상징적 존재로서 ‘근대성’ 그 자체를 상징하는 인물이었다.⁴⁶⁾ 그러니까, ‘입센=근대극’·‘노라=근대성’이라는 공식성은 근대극 초창기부터 확고하게 인식된 사실이었다. 그러므로 근대극 수립을 모토로 내걸었던 극연에게 입센과 <인형의 집>은 반드시 넘어야 할 산이었다. 극연은 6회 공연(1934. 4. 18~19)에서 <인형의 집>을 상연함은 물론 『극예술』 창간호(1934. 4)를 ‘입센 특집호’로 발간하여 관객에게 무료 배포하기도 했다. 체홉의 <앵화원> 또한 이와 동일한 맥락 위에 놓여있는 작품이라고 할 수 있다.

그러나 극연 1기에 이 레퍼토리들이 채택된 것은 반드시 근대극의 교과서라는 이유에서만은 아니었다. 또다른 이유를 극연의 시류 영합적인 유행 취미에서도 찾아 볼 수 있다. 즉, ‘서양 근대 극작가의 탄생·서거·수상·방문’ 등을 기념하는 의미를 부여하여 이른바 ‘기념 공연’을 많이 가졌다는 점을 지적할 수 있다. 그러한 대표적 사례 중의 하나가 <무기와 인간>·<앵화원>이다.

<무기와 인간>이 극연 4회 공연(1933. 6. 27~28)으로 상연된 것은 그 무렵(1933년 초)에 버나드 쇼가 중국, 일본 등 동양을 방문했던 것을 기념하기

46) 신정옥, 앞의 책, 29면.

위함이었다. 당시 『동아일보』·『조선일보』 등 언론은 버나드 쇼의 동양 방문을 크게 보도했고, 쇼에 관련된 글이 여러 편 발표되기도 하였다. 당시 한국의 언론이 이렇게 버나드 쇼에게 큰 관심을 보인 이유는 그가 1925년 노벨문학상 수상자이고, 단순히 극작가라기보다는 사회사상가로서 잘 알려져 있었기 때문이다.⁴⁷⁾

<앵화원>의 경우도 마찬가지다. <앵화원>은 축지소극장이 小山內薰 추모 공연(1929. 2. 2~21) 레퍼터리로 상연했을 만큼 근대극사상 의미있는 작품인데다가, 마침 1934년이 체홉 사후(死後) 30주년이 되던 해였다는 점을 고려하여 극연 7회 공연(1934. 12. 7~8) 레퍼터리로 채택되었다. 이 때도 입센의 경우와 마찬가지로 『극예술』 2호(1934. 12)를 ‘체홉 특집호’로 엮어 발간했다. 이러한 맥락에서 <무기와 인간>과 <앵화원>은 일종의 ‘기념 공연’적 성격이 짙다.

그 밖의 번역극 레퍼터리로는 <관대한 애인>(2회 공연, 1932. 6. 28~30)·<옥문>(2회 공연, #)·<홍발>(임시 공연, 1934. 9. 6~7) 등이 있는데, 여기서 특히 주목을 끄는 레퍼터리가 어빈의 <관대한 애인>과 그레고리 부인의 <옥문>이다. 주지하는 바와 같이, 이 레퍼터리들은 아일랜드 극으로서 극연 동인들의 아일랜드 문학과 연극운동에 대한 각별한 관심⁴⁸⁾을 단적으로 반영하는 작품이다. 이 작품들이 모두 극연 2회 공연에서 상연되었고, 또 그 다음 3회 공연 레퍼터리에 손 오케이시의 영향을 받고 쓰여진 유치진의 <토막>이 포함되었다는 점으로 미루어 이 무렵이 아일랜드 극에 대한 극연의 관심이 가장 고조되었던 시기라고 할 수 있다.⁴⁹⁾

<관대한 애인>과 <옥문> 사이의 관련성은 거의 없다. <관대한 애인>

47) 위의 책, 184~189면.

48) 극연 내 해외문화과의 아일랜드 문학과 연극에 대한 관심은 대단히 각별하다. 그러한 이유로는 이들 중에 영문학 전공자가 많았던 점을 꼽을 수 있는데, 특히 장기제(張起悌)·이하운(異河澗)이 많은 관심을 보였다. 이들이 아일랜드 극의 번역과 소개에 관심을 보였다면, 유치진은 손 오케이시를 사숙하면서 희곡 창작을 통해 아일랜드 극을 수용하였다고 할 수 있다.

49) 권오만, 앞의 글, 70면.

은 남성중심 사회의 여성 억압을 문제삼은, <인형의 집> 계열의 여성 문제극이다.⁵⁰⁾ 10년전 젊은이의 무책임한 욕정 때문에 사생아를 갖게 된 매기는 모든 책임이 여성인 자기에게 지워지는 데 대해 불만스럽게 여긴다. 헨리는 10년 만에 그녀에게 다시 돌아와 청혼을 하는데, 그 이유는 그녀를 사랑해서가 아니라 단지 자신의 죄를 하나님에게 용서받기 위함이다. 이를 안 매기는 헨리의 청혼을 단호히 거절한다. 극의 결말부에서 매기의 외연한 청혼 거절 장면은 마치 '인형의 집'을 박차고 나서는 노라의 행동을 연상케 한다. <옥문(獄門)>은 야간 폭동 사건에 연루되어 억울한 죽음을 당한 남자에 대해 그의 어머니(카엘)와 아내(쿠신)가 옥문 앞에서 슬픔을 토로하는 내용의 작품이다.⁵¹⁾ 아들을 잃은 어머니의 슬픔, 남편을 잃은 아내의 비탄이, 싱의 <바다로 가는 기사들>에서 마지막 아들을 바다에서 잃은 어머니의 형언할 수 없는 슬픔을 연상시킬 만큼, 애처롭게 묘사된 작품이다. 이 두 레퍼터리는 아무런 상호 연관성 없이 아일랜드 극이라는 이유에서 채택된 것 같다.

삼남수해구제를 위한 '음악·무용·연극의 밤'(동아일보 후원, 경성공회당, 1934. 9. 6~7)에서 상연된 <홍발(빨강머리)>은 르나르의 소년소설 <홍당무>를 각색한 연극인데, 원작의 성격으로 보아 아동극으로 공연되었으리라 생각된다.⁵²⁾ 따라서 극연의 다른 번역극 레퍼터리와는 상당한 거리가 있는 작품이라고 볼 수 있다.

50) <관대한 애인>(장기제 역, 1막), 『동광』 35호, 1932. 7. 563~575면 참조.

51) <옥문>(최정우 역, 1막), 『조선일보』, 1933. 2. 8~14 참조.

52) <홍발(紅髮)>의 원작 소설은 <빨강머리>라는 제목으로 이현구가 번역하여 『소년』지에 연재(총5회, 1939. 9~40. 2)되었다.

3. 극연 2기의 연극 활동과 번역극 레퍼터리

1) 극연 2기의 번역극 공연과 유치진(柳致眞)

본래 극연 2기는 주로 유치진(柳致眞)이 연출을 담당한 1935년 11월부터 1938년 3월 극연 해소까지의 기간을 지칭한다. 그리고, 1938년 4월 극연좌(劇研座) 개편 이후부터 1939년 5월 극연의 강제 해산까지의 기간은 극연 3기로 불려왔다. 그러나 극연 2기와 3기 사이에 ‘극연’이 ‘극연좌’로 개칭된 것과 전문극단화를 표방한 것 이외에 실질적인 변별성을 찾아보기 어렵다는 반론이 제기되었는데, 이는 대체로 수궁할 만한 의견이다.⁵³⁾ 본고에서도 극연 3기를 따로 설정할 필요를 느끼지 않으므로 이른바 ‘극연 3기’를 2기 속에 포괄하여 함께 다루고자 한다. 왜냐하면 본고에서는 3기가 2기의 연장선 위에 놓여있다고 보기 때문이다.

이 극연 2기는 한 마디로 유치진 중심의 공연 체제가 성립되고 이것이 완성되는 시기라고 규정할 수 있다. 앞에서 살펴본 바와 같이, 극연 1기가 매듭지어지는 결정적인 원인은 ‘홍해성 문제’에 있다. 극연 3회 공연 이후 일시나마 극연을 이탈하여 흥행극 외도를 경험했던 홍해성은 1935년 11월 동양극장(東洋劇場)이 설립되자 아예 극연을 떠나 흥행극 쪽으로 선회하고 만다. 동양극장 설립을 계기로 홍해성이 영원히 극연을 떠나게 되는 것은 생활고의 문제도 있었지만 1933년 극연 이탈 사건의 후유증 때문이기도 했다. 서항석의 「연극사적 자서전」에서 본 바와 같이, 이탈 사건 이후 홍해성이 다시 극연에 복귀하여 연출봉을 잡기는 했으나 그에 대한 극연 동인들의 신뢰는 예전과 같지 않았다. 동인⁵⁴⁾들 내부에서 유치진으로 연출을

53) 이러한 문제는 김만수의 「1930년대 연극운동 연구」(서울대 석사학위논문, 1989)에서 제기되었고, 많은 논자들이 이를 수용하고 있다.

54) 극연은 제3회 공연(1933. 2)을 기점으로 ‘동인제(同人制)’에서 ‘회원제(會員制)’로 전환된다. 여기에는 기존의 12인 동인 이외에 김광섭(金光燮)·박용철(朴龍喆)·모운숙(毛允淑)·조용만(趙容萬)·이웅(李雄)·김수임(金壽任) 등이 회원으로 가세하게

대체하지는 움직임마저 강하게 일고, 이에 호응하듯 유치진은 본격적인 연출 공부를 하기 위해 도일(渡日)(1934. 3~1935. 5)하게 된다. 이러한 일련의 움직임 때문에 극연 내에서 홍해성의 위상은 심하게 흔들리고 있었다. 유치진이 연출 수업을 받고 다시 돌아오면 극연의 연출봉은 유치진의 차지 가 될 것이 뻔했다. 이러한 즈음 적기(適期)에 설립된 동양극장은 그에게 구세주와 같았다. 그는 “몸은 동양극장으로 가지만 마음만은 극연을 떠나지 않는다”는 눈물겨운 수사를 남기고 영원히 극연을 떠나고 만다.⁵⁵⁾

이렇게 홍해성이 극연을 떠나면서 극연 1기는 종식되고 만다. 극연 2기는 극연 내 다수파인 해외문화파의 후원을 입은 유치진이 공연 활동을 주도하면서 시작된다. 이렇듯 공연 활동의 중심 축에 누가 서느냐에 따라 극연 1기와 2기의 내용적인 차이가 갈리는 것이다. 주지하는 바와 같이, 극연 1기가 번역극 위주의 시기였다면, 2기는 창작극 위주의 시기였다. 또 1기가 소극장 위주의 시기였다면, 2기는 대극장 위주의 시기였다. 그리고 1기가 연구부 주도의 시기였다면, 2기는 실천부 주도의 시기로 변화했다고 할 수 있다. 따라서 1기가 비직업적 순수 연극운동의 시대였다면, 2기는 관중본위의 전문극단 시대였다고 할 수 있다.⁵⁶⁾ 번역극에서 창작극으로, 소극장에서 대극장으로, 연구부 중심에서 실천부 중심으로, 순수 연극운동에서 전문극단으로, 극연의 내용적·질적 변화를 이끌었던 중심점에 바로 유치진이 놓여 있다.

그렇다면 극연 2기의 내용적 변화가 번역극 레퍼터리에 미친 영향은 어

된다. 그리고 극연이 회원제로 변경되면서 극연 직속극단 ‘실험무대(實驗舞臺)’는 해소되고 ‘극연’의 이름을 내걸고 공연 활동을 하게 된다.

그러므로 엄밀하게 이 때부터는 ‘동인’이라는 말 대신에 ‘회원’으로 쓰는 것이 옳으나, 1938년 3월 극연이 해소될 때까지 실질적으로 극연을 주도했던 회원들은 극연의 창립동인들이었기 때문에 극연 내의 실세를 지칭하는 의미에서 ‘동인’이라는 말을 쓰는 것은 무난하리라 생각된다.

55) 『연극사적 자서전(15)』, 『한국연극』, 1977. 7. 65면.

56) 줄고, 「극예술연구회의 창작극과 유치진」, 『인문연구』 18집 1호, 영남대학교 인문과학연구소, 1996. 8. 129면.

떠한가. 가장 큰 영향으로서 순수 연극운동에서 전문극단화로의 변모를 꼽을 수 있을 것이다. 극연 1기에는 비직업적 순수 연극운동론에 의해 연극 활동이 전개⁵⁷⁾되었기 때문에 번역극 공연은 관객의 반응에 개의치 않고 공부라는 생각으로 해 나갈 수 있었다. 그러나 극연 2기에는 관중본위의 전문극단화를 표방했기 때문에 더 이상 공부삼아 번역극 공연을 할 수는 없게 되었다. 이 시기에는 번역극 레퍼터리도 관중본위에 의해(즉, 관객의 상태와 수준을 고려하여) 선택될 수밖에 없었으므로 극연 회원들의 딜레매팅트적인 취미가 반영되기 쉽지 않게 되었다.

물론 이현구는 극연 2기 전환 이후에도 “우리 무대 위에 세계의 명작을 더 많이 상연시키자. 우리가 하고 싶고 보고 싶은 世界 名戲曲이 한 둘이 아니다. 그러나 우리는 제한된 상연 횟수 때문에 그 선택에 적지 아니한 불편을 느껴왔다. 그러나 이 앞으로는 이 난관을 돌파해 나가려고 한다.”⁵⁸⁾며 아직 딜레매팅트적 교양 취미에서 벗어나지 못한 발언을 한다. 그러나 이러한 교양 취미에 대한 소망은 이현구의 이 글이 발표되던 무렵까지만 유효한 소망이었던 것이다. 이현구의 글이 발표된 직후 극연 9회 공연 레퍼터리에 톨스토이의 <어둠의 힘>, 골즈워디의 <승자와 패자>가 채택됨으로써 교양 취미에 대한 소망이 마지막으로 성취된다. 9회 공연 이후의 레퍼터리에서는 단지 “우리가 하고 싶고 보고 싶은 세계 명희곡”이라고 해서 교양삼아 공연하게 되는 경우를 찾기 힘들게 된다. 그 내적 논리 속에는 이른바 ‘관중본위론’이 자리하고 있는 것이다.

2기 전환 이후에 극연에서 전개되는 창작극 위주론·대극장론·실천부중심론·전문극단론 등의 이론적 토대는 결국 관중본위론으로 귀착되는 것이다. 공연 레퍼터리가 번역극보다 창작극이 되어야 하는 이유도 관객이 번역극을 이해하지 못하고 창작극을 보다 선호하는 데 있다.⁵⁹⁾ 소극장 위

57) 이현구의 「조선연극사상의 극연의 지위」, 『극예술』 창간호, 1934. 4. 8(면)를 참조할 것.

58) 이현구, 「창립 5주년을 맞는 극예술연구회」, 『신동아』, 1936. 1.(양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』 8권, 태동, 1991. 225~226면)

주에서 대극장 위주로 전환하는 것도 그 무렵에 때마침 최고의 시설을 갖춘 대극장인 동양극장과 부민관(府民館, 1935. 12)이 설립되어서라기보다는 소수 지식인들의 '연극 실험실'적인 성격을 지닌 소극장에서 탈피하여 다수의 관객 대중들과 접촉할 수 있는 대극장 공연을 자주 갖겠다는 의미인 것이다.⁶⁰⁾ 실천부 중심론도 결국 관중본위론에 귀결되는 논리이다. 극연의 역할을 연구부 중심의 연구·강연·비평 활동보다 실천부 중심의 공연 활동에 두겠다는 뜻이기 때문이다. 전문극단론과 관중본위론의 관련성에 대해서는 더 말할 필요도 없다.

따라서 극연 2기의 연극 활동 논리의 귀착점은 이른바 '관중본위론'이 되는데, 이석훈(李石薰)의 주장대로 '관중본위' 그 자체가 바로 '통속화'·'홍행적 가치의 추구'를 의미하는 것⁶¹⁾은 아니라 하더라도 결국 '연극의 대중성'을 의미한다는 데 대해서는 이견이 있을 수 없다. 그렇게 볼 때, 극연 내에서 즐기차게 축지소극장식의 '소극장운동론'을 반대하고 대극장 중심의 연극 대중화론을 펴 온 인물이 유치진이라는 점을 상기해 볼 필요가 있다. 일찍부터 유치진은 "한 손에는 칼을 들고 다른 손에는 코란을 들어 세상을 풍미한 마호멧트와 같이 연극은 한 몸에 오락성과 교화성이란 상반되는 두 가지의 요소를 일시에 쳐들고 대중 가운데로 쟁기질하여 들어가는 것"⁶²⁾이라고 생각할 만큼 연극과 대중을 떼놓고 생각하지 않았다.

59) 유치진, 「연극시평-창작회극 진흥을 위하여」, 『조선일보』, 1935. 8. 3~6 참조.

60) 특히 소극장 중심에서 대극장 중심으로의 전환에 이론적으로 앞장 선 인물이 유치진이다. 그는 일찍부터 극연의 소극장 위주론에 반감을 가져서 이미 1931년부터 「최근 10년간의 일본의 신극운동」(『조선일보』, 1931. 11. 15)이라는 글을 통해 일본 축지소극장의 소극장운동이 지닌 폐해를 지적하고 있다. 여기서 그는 소극장이 '문학청년의 서재'이고 '회극 소개기관'으로 전락했다고 주장한다.

61) 이석훈, 「연극시감」, 『비판』, 1935. 10.(『한국근대연극영화비평자료집』 8권, 114면) 유치진의 관중본위론에 대한 이석훈의 비난에 의해 이 관중본위론은 유치진, 이석훈간의 논쟁으로까지 비화된다.(신아영, 「1930년대 연극과 관객 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1989. 49~54면)

62) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』, 1932. 6.(『한국근대연극영화비평자료집』 4권, 365면)

결국 극연의 2기적 전환이 유치진의 독단에 의한 것이 아니고 해외문학과 동인들의 광범위한 지지를 토대로 해서 이루어진 것이라 하더라도 극연 2기의 활동 논리에서 유치진이 선편을 잡게 된 것만은 분명한 사실이다.⁶³⁾ 이렇게 극연 2기의 공연 활동은 유치진을 중심으로(서항석 포함) 가닥을 잡아가다가 극연좌 개편 이후(3기)에 가면 확고한 유치진 중심체제가 구축된다. 이는 극연 해소(1938. 3)로 해외문학과 회원들이 대거 탈퇴하고 연극을 직업으로 삼은 사람(유치진, 서항석을 비롯한 실천부원들)만 극연좌에 잔류할 수 있게 되기 때문이다.

그러면 극연 2기에서 공연 활동의 주도권을 잡게 된 유치진이 번역극에 대해서는 과연 어떠한 생각을 갖고 있었는가. 이러한 유치진의 생각이 잘 나타나 있는 글이 「연극시평-번역극 상연에 대한 私考」(1935. 8)이다. 여기에서, 그는 번역극의 과식은 배우의 연기를 망치기 쉽고 관중을 확보하기 어렵기 때문에 관중본위로 나가자면 응당 창작극 상연이 위주가 되어야 한다는 입장을 밝힌다. 번역극이 연기를 망치는 것은 배우가 작품을 충분히 소화하지 못한 채 낯선 외국의 생활 감정을 흉내내기 때문이다. 그리고 번역극이 관중 확보가 어려운 것은 관객은 고려하지 않고 원작에만 충실하며, “조선적으로 소화”시키는 데 노력을 기울이지 않기 때문이라는 것이다.

대체로 보건대 특수 극단, 문단에서뿐이 아니라 사회 일반에 있어서도 창작극 상연에 대한 요구는 많다. 그 반면에 번역극에 대한 불만과 비난이 여간 큰 것이 아니다. 그들은 이구동성으로 말한다. “제발 번역극은 그만두어라고. 그런 것은 자네들 서재에서나 감상하지 무대에까지 내놓지 말아라. 자네들이 아무리 노력하여도 구경하는 우리로서는 그 극의 요령조차 모르겠다.”……

……요는 외국극을 우리가 어떻게 조선적으로 소화시키느냐는 문제에 오로지 걸렸으리라고 나는 생각한다. 그리고 “조선적으로 소화시킨다”는 말은 반드시 그 척도가 관중본위로서 수행되어야 할 것은 물론이다.⁶⁴⁾

63) 유치진은 「극예술연구회 제8회 공연을 앞두고」(『동아일보』, 1935. 11. 17)라는 글을 통해 극연이 이제 2기적 활동에 돌입하게 됨을 천명한다.

64) 유치진, 「연극시평-번역극 상연에 대한 私考」, 『조선일보』, 1935. 8. 7~8.

유치진은 번역극이라는 것이 관객을 위한 공연이 되지 못하고 원작에 열중하는 공연 주체들의 교양 취미를 만족시키기 위한 공연에 머물고 있음을 예리하게 지적한다. 번역극에 대한 관중의 불만을 해소시키는 방법은 결국 번역극을 “조선적으로 소화”시키는 것이 된다. 즉, 번역극에 있어서 ‘관중본위’라는 것은 번역극의 조선적 소화를 의미하는 것이다. 원작에 다소 충실하지 못하더라도 조선 관객의 상태와 수준에 맞는 작품으로 고쳐서 공연해야 한다는 것이다. 원작에서 벗어나 다소의 번안이나 각색을 해도 무방하다는 것이다.

곧 유치진은 번역극 레퍼터리가 관객 위주의 관점에서 선택되고, 또 그들의 이해력이나 감수성에 맞게 변용될 수 있어야 함을 주장한 것이다. 그러면, 번역극 레퍼터리에 대한 유치진의 이러한 생각이 실제로 극연 2기에서 어떻게 반영되고 있는가를 구체적인 작품 분석을 통해 살펴 보기로 하자.

2) 극연 2기의 번역극 레퍼터리 분석

번역극 우선의 논리가 공연 활동을 이끌던 극연 1기의 레퍼터리에서는 창작극과 번역극의 비율이 1:6(총 14편 중 창작극 2편, 번역극 12편)으로 번역극의 비중이 압도적으로 컸다. 반면에 극연의 2기적 전환 논리로 창작극 위주론이 대두되고 난 후, 2기(3기까지 포괄)의 레퍼터리에서는 창작극 대 번역극의 비율은 대략 1:1 정도(총 27편 중 창작극 13편, 번역극 14편)로 거의 엇비슷한 형국에 이르게 된다. 말 그대로 창작극의 우세가 현실화되지는 못했지만, 그래도 창작극과 번역극이 대등한 관계에 놓이게 되었다는 사실 만으로도 커다란 변화임은 분명하다. 이 커다란 변화를 이끈 힘은 두 말할 것도 없이 바로 유치진의 ‘관중본위론’이다.

관중본위론이 자연스럽게 창작극 위주론을 낳을 수밖에 없었던 것은 너무도 당연한 이치이다. 관중본위의 극단적인 연극 형태가 바로 흥행극일

터인데, 당시 흥행극의 레퍼터리가 번역극에 비해 창작극 비율이 압도적으로 높은 것을 보면 결국 관중본위라는 것이 창작극 위주론으로 귀착될 수밖에 없음은 자명한 일이다.⁶⁵⁾ 이러한 가운데서도 극연 2기 레퍼터리에 번역극 비율이 절반 가량에 이른다는 것은 놀라운 일이다. 흥행극단에 비해, 극연이 그래도 관중본위만을 주장하지 않고 공연 주체들의 의지를 어느 정도 반영시킨 흔적을 엿볼 수 있기 때문이다. 그만큼 극연 내에서 해외문학파 동인들의 영향력이 여전히 컸음을 알 수 있게 해주는 대목이다.

극연 2기의 번역극 공연 레퍼터리를 자세히 살펴보면 다음과 같다.

- ◀ 8회 공연, <작가생활보>(1막, 쿠르틀린느 작/이헌구 역/허남실 연출), 경성공회당, 1935. 11. 19~20.
- ◀ 9회 공연, <어둠의 힘>(3막, 톨스토이 작/유치진 번안/유치진 연출), 동양극장, 1936. 2. 28~3. 2.
- ◀ _____, <승자와 패자>(1막 3장, 골즈워디 작/장기제 역/유치진 연출), " , " .
- ◀ 11회 공연, <湖上の 비극>(1막, 田漢 작/김광주 역/유치진 연출), 부민관, 1936. 5. 29~31.
- ◀ 13회 공연, <신앙과 고향>(3막, 쇠렐 작/서항석 역/유치진 연출), 부민관, 1936. 12. 20~22.
- ◀ 14회 공연, <포-기>(3막, 헤이워드夫妻 작/장기제 역/유치진 연출), 부민관, 1937. 1. 22~23.
- ◀ 16회 공연, <부활>(5막 6장, 톨스토이 작/서항석 연출), 부민관, 1937. 4. 10~11.
- ◀ 18회 공연, <뺨꾸새>(1막, 자넷 막스 작/이서항 연출), 부민관, 1938. 5. 8~9.
- ◀ 19회 공연, <목격자>(3막 5장, 앤더슨 작/장기제 역/유치진 연출), 부민관, 1938. 7. 8~10.
- ◀ 20회 공연, <깨어서 노래 부르자>(3막 5장, 오데츠 작/이서항 연출), 부민

65) 『한국 희곡사 연표』(국학자료원, 1994) 참조.

관, 1938. 9. 14~16.

- ◀ 21회 공연, <商船 테나시티>(3막 4장, 빌드락 작/이헌구 역/이서향 연출), 부민관, 1938. 12. 3~4.
- ◀ 22회 공연, <카츄사>(5막 6장, 톨스토이 작/서항석 연출), 부민관, 1939. 1.
- ◀ 23회 공연, <목격자>(3막 5장, 앤더슨 작/장기제 역/유치진 연출), 부민관, 1939. 2.
- ◀ _____, <눈먼 동생>(슈니츨러 작/유치진 각색/이용규 연출), " , " .

이 공연 목록을 훑어보면, 점차 장막화(長幕化)의 경향을 보인다는 점, 재상연(<부활>·<목격자>)이 속출한다는 점, 특히 미국극(<포-기>·<목격자>·<개어서 노래 부르자>)의 유입이 두드러진다는 점, 후반기에 갈수록 연출가가 다변화(유치진 外 서항석·이서향·이용규 등)된다는 점 등을 얼른 읽어낼 수 있다.

여기서 극연 2기 번역극 레퍼터리가 장막화의 경향, 재상연의 속출, 미국극의 빈번한 유입 등을 보여준다는 것은 무엇을 말하는가. 레퍼터리의 장막화 경향은 극연이 전문극단화한다는 것을 의미한다. 1기에는 특히 1막극의 상연이 많았는데, 이는 극연이 미처 소인극단(素人劇團)의 수준에서 벗어나지 못했음을 증거하는 것이다. 극연 2기에 장막극 공연이 많아진다는 것은 그만큼 극연의 공연 역량이 강화되어 장막극을 소화할 만한 능력, 즉 전문성을 갖추게 됨을 의미한다. 이러한 전문극단화는 곧 직업극단화와 동의어이기 때문에 장막화 경향도 결국 관객 대중의 취향과 관련이 깊다.

재상연이 속출한다는 것은 두 가지 측면에서 볼 수 있다. 첫째, 번역극 레퍼터리의 부족을 의미한다. 특히 재상연이 많아지는 것이 극연과 개편 이후(3기)인데, 이는 이 때 거의 대부분의 해외문화학 동인들이 극연을 탈퇴한 후이기 때문에 번역극 레퍼터를 공급받기 어려워지게 되는 것이다. 둘째, 특정 레퍼터를 재상연하는 것은 그 레퍼터리가 갖는 대중성과 관련이 있다는 점이다. 극연의 재상연이 번역극에만 많은 것이 아니라 창작극에도 많았다는 점에 유념할 필요가 있다. 특히 <춘향전>(12회, 17회, 24회,

유치진 각색)과 <풍년기(<소>의 개작)>(15회, 21회, 유치진 작)와 같이 관객의 인기를 끌었던 작품이 재상연작인 점을 보면, 레퍼터리의 대중성 여부가 재상연작을 만드는 관건이 됨을 알 수 있다.

2기에 미국극이 많아지는 것은, 일반화시켜 말하기 어려우나, 역시 레퍼터리의 대중성과 관련이 있어 보인다. 첫째, <포-기>와 <목격자>가 결과적으로 대중성이 강한 연극이라는 점⁶⁶⁾에서 그러하다. 오웬츠의 <깨어서 노래 부르자> 같은 경향극이 레퍼터리에 포함되면서도 미국극을 대표하는 유진 오닐의 작품이 상연되지 않은 점⁶⁷⁾을 볼 때, 극연의 미국극 상연은 그들의 관중분위론에 맞는 연극이 미국의 대중 연극에 많았다는 사실과 관련이 있을 것이다. 둘째, 미국극에 대한 유치진의 관심을 꼽을 수 있다. 유치진은 30년대 중반에 미국 연극의 현황을 소개하는 글⁶⁸⁾을 썼을 만큼 미국 연극에 많은 관심을 갖고 있었다. 여기서 그는 <포-기>와 <목격자>의 작가인 헤이워드와 앤더슨이 각각 흑인극 작가, 비극 작가로 인기를 끌고 있다는 사실에 대해서도 간략하게 소개하고 있다.⁶⁹⁾ 이 점으로 보아 극연의 미국극 레퍼터리 유입에는 유치진의 역할이 컸을 것으로 보인다.

그러니까 극연 2기의 번역극 레퍼터리에 나타나는 몇 가지 현상들, 즉 장막화 경향·재상연의 속출·미국극 유행 등의 이면에 잠행하는 논리는 관중분위론으로 귀결된다고 할 수 있다. 그리고 이러한 이면의 논리를 선도적으로 끌어내고, 이를 공연 활동을 통해 실천한 사람이 바로 유치진이었다.

극연 2기도 자세히 들여다보면 몇 차례의 내적 변화를 겪는다. 그러한 변화의 분기점이 되는 사건이 ‘극연 1차 분구’(1936. 6. 29), ‘극연좌(劇研座)

66) 신정옥, 앞의 책, 395~397면.

67) 유진 오닐은 이미 30년대 중반에 미국 연극을 대표하는 극작가로 국내에 소개된다(전무길, 『現미국극단의 자랑 ‘오닐’극의 片貌』, 『동아일보』, 1935. 3. 19~27 참조). 극연이 오닐을 상연하지 않은 것은 이른바 관중분위를 고려한 때문인 것으로 보인다.

68) 유치진, 『미국의 신극운동』, 『중앙』 18, 1935. 4.

69) 위의 글(『한국근대연극영화비평자료집』 7권, 383면).

개편'(1938. 3. 25), '극연 2차 분류(또는 극연좌 분류)'(1938. 12. 24) 등이 있다. 이러한 분기점들을 기준으로 극연 2기를 다시 '극연 2-1기'(1935. 11~1936. 6), '극연 2-2기'(1936. 6~1938. 3), '극연 2-3기'(1938. 3~1938. 12), '극연 2-4기'(1938. 12~1939. 5) 등 네 시기로 분류해 볼 수 있다.

극연 2-1기는 2기적 방향 전환의 노력에도 불구하고 극연 1기의 연장선상에 걸려있는 시기이다. 따라서 이 시기의 번역극 레퍼터리에는 1기 번역극의 잔재가 많이 남아있는 동시에 2기적 전환의 변모도 공존한다. 극연 2-2기는 1차 분류를 겪고 난 후의 변화를 엿보게 해주는 시기이다. 1차 분류의 쟁점이 된 것은 연구부 중심의 극단 운영에 대한 실천부원들의 반발이었다. 이로 인해 실천부원 11명이 탈퇴하는 사건이 빚어진다. 실천부의 반발 원인은 생활 보장의 문제였기 때문에, 이후 극연은 회원들의 생활 보장을 위해 관중본위의 레퍼터리 선정에 더욱 힘쓰게 된다.

극연 2-3기는 극연좌 개편으로 비직업적 신극운동이 더 이상 불가능해져서 해외문학과 동인들이 대거 탈퇴하고, 유치진·서항석을 비롯한 실천부 중심으로 전문극단화가 이루어지는 시기이다. 극연 2-4기는 극연 2차 분류 이후 극연이 현상유지에 급급하던 시기를 말한다. 극연 2차 분류는 극연의 영화 제작 사업이 흥행에 실패하고 재정적 손실만 안겨주게 되자, 유치진의 지도력 부재와 서항석의 비밀 경리 방침에 불만을 품은 이서향(李曙卿)·이백산(李白山)·이화삼(李化三)·이석구(李錫九) 등이 극연을 탈퇴하거나 제명 처분을 받은 사건을 말한다.⁷⁰⁾ 이를 계기로 극연이 입은 타격은 의외로 컸으며, 이후의 극연 활동은 유명무실한 와해 직전의 단계에 이르게 된다. 이 세분화된 각 시기의 번역극 레퍼터리에 대해 살펴 보자.

먼저, 극연 2-1기의 번역극 작품으로는 <작가생활보>(8회)·<어둠의 힘>(9회)·<승자와 패자>(9회)·<湖上の 비극>(11회) 등이 있다. 이 작품들은 사실상 1기의 번역극 작품들과 질적인 변별성을 찾아보기 어렵다. <어

70) 김성희, 「1930년대 극예술연구회에 대한 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1983. 68면. 「기रो에 선 극연좌」(『조선일보』, 1939. 6. 8.)와 이석구의 「멤버였던 나의 극연좌에 대한 공개장」(『비판』, 1939. 9.) 참조.

둠의 힘>을 제외한 대부분의 작품들이 1막극이라는 점, <어둠의 힘>이 일본 축지소극장의 상연 레퍼터리⁷¹⁾이며 톨스토이 사후 25주년 기념일(1935. 11. 20)을 즈음하여 상연되었다는 점, <승자와 패자> 역시 작가 골즈워디가 1932년 노벨문학상을 수상하고 1933년 서거한 사실이 공연의 계기로 작용했다는 점(일종의 '기념 공연'적 성격이 짙다는 점)⁷²⁾ 등을 볼 때 극연 1기의 번역극 레퍼터리와 많은 점에서 유사성을 갖고 있음을 알 수 있다.

그러나 이 2-1기의 번역극이 1기 번역극과 구별되는 상이점도 상당히 많다. 그러한 상이점을 보여주는 레퍼터리가 <어둠의 힘>과 <호상의 비극>이다. 앞서 살펴본 바와 같이, 극연 2기의 번역극 레퍼터리에서도 관중분위론이 적용되거나와, 그 번역극에서의 관중분위란 번역극을 조선적으로 소화시키는 것이었다. 유치진은 「연극시평-번역극 상연에 대한 私考」라는 글에서, 번역의 조선적 소화를 위해서는 원작에서 벗어나 번안이나 각색을 모색해야 함을 주장한 바 있다. 그러니까 번역극의 관중분위라는 것은 한국인의 생활 감각에 맞게 원작을 고치는 것을 말하되 번안·각색도 가능함을 의미하는 것이다.

이러한 번역극의 '조선적 소화론(朝鮮的 消化論)'이 실제 극연의 공연을 통해 반영되는 작품이 바로 <어둠의 힘>이다. <어둠의 힘>이 지면을 통해 처음 소개된 것은 톨스토이 추종자인 이광수(李光洙)가 이 작품을 1923년에 번역 출간(『어둠의 힘』, 中央書林)한 것이며, 최초 공연으로는 연희전문(延喜專門) 연극부가 1931년 11월 27일 경성 공회당에서 상연한 것이다. <어둠의 힘>이 극연의 상연 레퍼터리로 채택된 가장 큰 이유는 축지소극장 레퍼터리라는 점과 톨스토이 사후 25주년을 기념하는 의미에서였을 것이다. 특히 1935년 11월 톨스토이 사후 25주년 기념일에 즈음하여 많은 국내 언론들이 앞을 다투어 톨스토이 특집 기사를 다루었던 점⁷³⁾이 극연이 <어둠의

71) <어둠의 힘>은 축지소극장 제48회 공연(1926. 5. 14~30)에서 米川正夫 번역, 小山內薫 연출로 상연되었다. 이 공연에서 흥해성은 村長 역으로 출연하였다.(『新劇年代記(戰前編)』, 107면)

72) 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994. 185~191면 참조.

힘>을 공연하게끔 자극한 요인이 되었을 것이다.

그런데 극연의 <어둠의 힘>은 어떤 이유에선지 전체 5막극인 이 작품이 검열 당국에 의해 4막과 5막을 삭제당하고 3막까지만 공연된다.⁷⁴⁾ 물론, 남편과 영아 살해 등 다소 충격적인 작품의 내용으로 보아서, 4·5막이 삭제된 것은 정치적인 맥락에서가 아니라 미풍양속을 해친다는 이유에서인 것으로 보인다.⁷⁵⁾ 그러나 <어둠의 힘>은 통속적인 치정극이 아니며, 이 작품을 통해 톨스토이는 주인공 니키타의 배금주의를 비판하고 야킴(니키타의 아버지)의 말을 통해 노동의 신성함과 기독교적 윤리의 정신을 강조하려 한 것으로 보인다. 하지만, 톨스토이가 말하려 한 이같은 전언이 4·5막을 삭제한 이 공연에서 제대로 표현될 수 있었을지는 매우 의심스럽다.

극연의 <어둠의 힘>은 의도적으로 번역극의 조선적 소화를 위해 노력한 흔적이 역력한 작품이다. 엄밀하게 말하면, 극연의 <어둠의 힘>은 번역극이라기보다는 변안극이었다. 유치진 스스로는 이것을 관중본위에 의한 번역극의 조선적 소화로 본 듯하다. 유치진이 쓴 '상연각본의 해설'을 보면, 원작의 배경이 러시아 농촌인데 이를 조선의 농촌으로 바꾸었으며, 인물들도 늙은 부농 '표트르'를 '표생원'으로, 그의 바람기 있는 아내 '아니시야'를 '최씨'로, 머슴 '니키타'를 '떡쇠'로 바꾸어서 변안 상연했음을 알 수 있다.⁷⁶⁾ 그러나 톨스토이의 핵심적 전언이 거세된 상태에서 지명과 인명 정도만 바꾼 변안극 상연이 진정한 조선적 소화일지는 의심이 된다.

11회 공연 레퍼터리인 <호상의 비극>도 외국극의 관중본위적 선택과 상당한 관련이 있는 것으로 보인다. 우선 서구극에 비해 정서적으로 가까운 중국 희곡인데다가 야담적 소재를 다룬 극이라서 한국 관객에게 딱 친근하게 다가오는 작품이라는 점, 둘째 봉건적 인습 때문에 맺어지지 못한

73) 신정옥, 위의 책, 76면.

74) 유치진, 「극연 제9회 공연을 앞두고」(상), 『동아일보』, 1936. 2. 26.

75) 필자가 참고한 <어둠의 힘> 번역 대본은 『문명의 열매』(청암미디어, 1994) 수록본이다.

76) 유치진, 「극연 제9회 공연을 앞두고」(하), 『동아일보』, 1936. 2. 27.

남녀간의 비극적인 사랑이야기를 그린 낭만적 멜로드라마라서 대중적 취향에 걸맞는 작품이라는 점 등에서 그러하다.

중국 극작가 田漢의 희곡 <호상의 비극(湖上的悲劇)>(1928년 작)은 작가의 초기 낭만주의 계열의 희곡으로 ‘영(靈)’과 ‘육(肉)’의 충돌을 그리려고 의도한 작품인데, 특히 순수한 애정을 짓밟는 봉건 사회의 인습에 대한 고발이 잘 드러나 있다.⁷⁷⁾ 이 극의 주인공인 처녀 卞白薇는 봉건적인 아버지의 반대로 사랑을 이루지 못하자 자살을 기도하나 미수에 그치고 만다. 그러나 그녀의 가족을 비롯한 주위의 사람들은 그녀가 죽은 줄로만 알고 있다. 그러다 그녀는 자기가 사랑했던 가난한 시인 楊夢梅와 우연히 만나게 되는데 그는 이미 결혼을 한 뒤였다. 그녀는 그의 미완성 소설을 읽다가 그가 아직도 자신을 사랑한다는 사실을 알고 그의 소설을 완성시키기 위해 자살하게 된다.⁷⁸⁾ 봉건적 결혼제도에 대한 비판과 자유 연애 결혼을 주장한다는 점에서 근대성을 지니고 있으나, ‘인생은 짧고 예술은 길다’는 식의 예술지상주의와 탐미주의적 요소가 짙게 드러나고 환상적 야담 취미에 영합한다는 점에서는 현실주의적인 미학이 결여되어 있다. 이러한 점에서 볼 때, <호상의 비극>은 관중본위의 번역극으로서 선택되어진 것으로 보인다.

극연 2-2기는 이른바 극연 1차 분류를 기점으로 시작되며, 이 사건을 통해 실천부의 생활 보장 요구가 비로소 표출된다. 이러한 실천부의 요구는 지도부에 의해 수용되어 이 시기의 레퍼터리에서 일정 정도 반영되는데, 그러한 사실을 잘 보여주는 번역극 작품이 <포-기>와 <부활>이다.

<포-기>는 본래 1925년에 헤이워드가 소설로 쓴 것을 그의 아내가 희곡으로 각색하여 헤이워드 부처(夫妻) 작으로 세상에 알려지게 된 작품이다.⁷⁹⁾ 이 작품은 <포기와 베스(Porgy and Bess)>라는 제목으로 미국 브로드웨이에서 오페라와 뮤지컬로 상연되었고, 1959년 오토 프레밍거 감독에 의해 영화화도 되었을 만큼 대중적인 인기를 누린 레퍼터리이다.⁸⁰⁾ <포-

77) 陳白塵·董健, 『中國現代戲劇史』(한상덕 역), 한국문화사, 1996. 169~170면.

78) <호상의 비극>(김광주 역), 『조선문단』, 1936. 7. 73~91면 참조.

79) 유치진, 「극연 신춘공연 흑인극 <포-기>를 압두고」, 『조선일보』, 1937. 1. 20~21.

기>는 남 캐롤라이나 찰스톤의 흑인 빈민가를 배경으로 앓은뱅이 포기와 창녀 베스, 그리고 베스의 정부 크라운 등의 애정 삼각 갈등을 그린 전형적인 멜로드라마라 할 수 있다. 유치진은 이 작품의 등장인물이 흑인이고, 흑인들의 이야기를 그리고 있다고 흑인극(黑人劇)이라고 불렀다. 그가 <포-기>에 매력을 느낀 것은 “입센 형에서 벗어나서 보다 자유스런 연극적 형태”를 구사하고, “자유분방하고 대담한 수법”을 보여주기 때문이라는 것이다.⁸¹⁾ 유치진이 미국 연극의 발랄함과 경쾌함, 자유분방함에 깊이 매혹되어 <포-기>를 취택한 것 같으며, 이는 이 레퍼터리가 갖는 대중성과 관련이 깊다고 보인다.

톨스토이의 소설을 극화한 <부활>은 1910년대부터 우리의 전통적인 흥행극 레퍼터리 가운데 하나였다. <부활>은 <부활> 또는 <카츄샤>라는 제목으로 1950년대까지 19차례에 걸쳐 상연되었으며, 공연될 때마다 흥행에 성공했던 작품이다.⁸²⁾

신과극단 예성좌(藝星座)가 1916년 4월 23일에 <카츄샤>라는 제목으로 처음 공연한 이래, 토월회(土月會)의 <부활>(1923. 9. 17~20) 공연을 비롯해서 많은 흥행극단들이 상연하여 대중적인 인기를 얻었다. <부활>은 1920년대 초반에 이미 소설과 노래를 통해 대중에게 널리 알려진 레퍼터리였다. 토월회가 1923년에 2회 공연 각본으로 <부활>을 선택하게 된 이유도 “이번에는 손님에게 호감을 줄 것을, 그리고 극장이 터지도록 손님을 넣어 보자는” 생각에서였다. 토월회가 <부활>에 대해서 그러한 기대를 걸 수 있었던 것은 “『부활』이란 장편소설은 우리나라에서도 많이 선전되어 애독하던 책이었다. 일본에서는 송정수마자가 무대에 올랐던 것으로 ‘카츄샤 애처리워라 이별하기 서러워라’는 노래는 우리나라 방방곡곡에서 애창하였고 삼척동자라도 모르는 사람이 없던 터”⁸³⁾이었기 때문이다. 이미 소설과

80) 『뮤지컬의 즐거움』(선성원 편저), 아름출판사, 1993. 230~231면.

81) 유치진, 앞의 글(1937. 1. 21).

82) 신정옥, 앞의 책, 81면.

83) 박송희, 「토월회 이야기」(1), 『사상계』, 1963. 5. 341면.

노래가 닦아놓은 대중적 토대가 있었기에 토월회의 <부활> 공연이 흥행에 성공할 수 있었던 것이다.

그런데 문제는 그로부터 10여년이 훨씬 지난 시점에, <부활>이 '신극(新劇)'이 아니고 '홍행극' 레퍼터리로 이미 다 알려진 마당에 극연이 굳이 이를 상연(16회 공연, 1937. 4. 10~11)했다는 점이다. 대답은 간단하다. 극연은 실천부원들의 생활 보장을 위해 홍행극 레퍼터리까지도 상연하지 않으면 안 될 만큼 절박했던 것이다.⁸⁴⁾ 더욱이 이 <부활> 공연이 극연 1차 분규 이후에 나온 것이라는 점을 상기해 볼 필요가 있다.

그러나 이 <부활>에 따르는 내부적 진통도 컸다. 유치진은 통속극 작품에는 손을 대고 싶지 않다며 <부활>의 연출을 거부했고, 할 수 없이 “카츄샤의 새로운 해석”이라는 슬로건을 내걸고 서항석이 연출을 맡아 공연하였다.⁸⁵⁾ 그러니까, <부활> 공연의 추진은 서항석의 주도로 이루어진 것으로 보이며, 이를 통해 우리는 관중분위론에 대한 유치진·서항석의 서로 다른 입장 차이를 엿볼 수 있다.

극연 2-3기는 극연좌 개편 이후부터 극연 2차 분규 이전까지를 아우르는 시기이다. 이 기간 동안 총 4회의 공연이 있었는데, 번역극 레퍼터리로는 <뽕꼭새>(18회)·<목격자>(19회)·<깨어서 노래 부르자>(20회)·<상선 테나시티>(21회) 등이 있다. 특히 미국극이 많이 눈에 띄는데, 그것은 유치진이 대중성이 있는 미국극을 선호했기 때문인 것으로 보인다. 극연좌 개편 이후 레퍼터리의 성향이 유치진과 서항석 두 사람에게 의해 거의 결정되 다시피 했다고 보면 될 것이다.

이 기간의 번역극 중에서 특히 중요한 작품이 맥스웰 앤더슨의 <목격자>(19회, 1938. 7. 8~10)이다. <목격자>는 극연 23회 공연(1939. 2)에서 재상연될 만큼 인기를 끈 레퍼터리였다. 이 작품의 본래 제목은 <Winter Set>이었으나 영화화되어 당시 서울에서 개봉될 때의 제목이 <목격자>였기 때문에 극연에서도 이 제목을 그대로 습용하게 되었다.⁸⁶⁾ 이 작품은 <포

84) 서항석, 앞의 글, 『한국연극』(1978. 4), 42~43면.

85) 서항석, 위의 글, 42면.

-기>와 유사하게 암울한 현실(뿔뿔의 삶) 속에서 한 줄기의 광명이나마 잡아보려고 애쓰는 인간의 모습을 그린 것이다. 이 작품의 특징은 현대적 삶을 그리면서도 시적인 운문으로 쓰여진 작품이라는 점, 현실 비판적인 리얼리즘의 성격이 강하다는 점 등이다.⁸⁷⁾ 이러한 특징들이 유치진의 취향과 맞아 떨어졌을 것이라고 보인다.

극연 19회 공연작인 <깨어서 노래 부르자>는 <레프티를 기다리며>와 더불어 1930년대 미국의 좌익 극작가 클리포드 오데츠의 대표작 중에 하나이다. 그런데 이 작품의 작가 오데츠는 <목격자>를 쓴 맥스웰 앤더슨과 비슷한 시기에 미국에서 활동한 진보적 성향의 극작가라는 점에서 유사성을 갖는다. 맥스웰 앤더슨은 시어터 길드(1918)에서 주로 활약하였고, 클리포드 오데츠는 씨어터 길드의 후신인 그룹 씨어터를 통해 등장하여 1930년대 미국의 대표적인 좌익 극작가로 활동하였다. <깨어서 노래 부르자>는 미국의 경제 공황기를 살고 있는 삼대에 걸친 유대인 가정의 삶을 그린 사실주의적 가족극이다.⁸⁸⁾

이처럼 미국의 진보적인 사실주의극 <목격자>와 <깨어서 노래 부르자>가 연이어 극연의 번역극 레퍼터리로 채택, 상연된 것은 극연의 과감한 결정이었음에 분명하다. 게다가 이 작품들이 미국에서 최근에 상연된 작품들이라는 점(<목격자>는 1935년에 뉴욕에서 초연되었고, <깨어서 노래 부르자>는 1935년에 발표되었다.)을 보면, 극연이 얼마나 시대적 민감성을 가지고 있었는지 알 수 있다.⁸⁹⁾ 이는 극연 말기의 큰 공적으로 평가해 줄 만한 것이다.

극연 2-4기(22회~24회)는 사실상 극연의 점진적인 붕괴기라고 볼 수 있다. 극연 2차 분규(1938. 12)로 극연의 실무진 중에 일부가 빠져나가 극연은

86) 유치진, 「'목격자' 상연에 제하여-미국의 현역작가 맥스웰 앤더슨」, 『동광 유치진 전집』(8권), 서울예대 출판부, 1993. 328면.

87) 앞의 글, 329~330면.

88) 이형식, 『현대미국회극론』, 신아사, 1995. 51~56면.

89) 이태주, 「극연과 번역극」, 『한국연극학』 창간호, 1981. 156~157면.

더 이상 참신한 레퍼터리를 상연할 만한 능력을 상실해버리고 만다. 이는 이 기간의 레퍼터리를 통해 보면 알 수 있다. 레퍼터리의 대부분이 재상연작에 불과했다. 극단의 현상 유지를 위해 근근히 공연을 끌고 간 시기라고 볼 수 있다.

이 시기의 어려운 상황을 반영하듯, 22회 공연에서 흥행 보증작인 <카츄샤>가 다시 상연되었고, 23회 공연에서는 극연의 인기 레퍼터리인 <목격자>가 재상연되기도 했다. 그 밖에 23회 공연(1939. 2)에서는 슈니츨러의 소설을 각색한 <눈먼 동생>(동아일보사 주최 제1회 연극경연대회 참가작)이 상연되었다. 이 작품은 이운곡(李雲谷)(「제1회 연극 콩쿨 소감」, 『비판』, 1938. 4)에 의해 “전형적인 신파비극의 극본에 불과하다”는 비난을 받지만, 극본이 지닌 대중성으로 인해 공연의 성과는 좋았던 것으로 평가된다.⁹⁰⁾ 공연 레퍼터리를 통해 보아도 극연 2-4기가 극연의 점진적인 붕괴기라는 것을 알 수 있다. 일제 당국에 의한 극연의 강제 해체가 아니더라도 극연은 이미 스스로 무너지고 있었던 것이다.

4. 맺음말

이제까지는 본고에서는 극연의 상연 레퍼터리 중에 전체 분량의 3분의 2를 차지하는 번역극 레퍼터리에 대하여 비교적 상세하게 고찰하여 보았다.

그 동안 국문학 연구자들은 극연 레퍼터리 중에 상대적으로 분량이 적은 창작극 레퍼터리에만 관심을 기울여 온 경향이 있다. 때문에 극연의 공연 레퍼터리를 총체적으로 규명하지 못하였으며, 극연에 대한 대부분의 논의를 창작극 레퍼터리 중심으로만 전개하는 편향적 관점을 보여왔다. 편수의 많고 적음을 떠나 창작극의 비중이 얼마나 큰가 하는 것은 새삼 강

90) 신정욱, 앞의 책, 334~335면.

조하지 않아도 주지하는 바이다. 그러나 우리는 본고의 논의과정을 통해 나타나듯이 번역극 레퍼터리의 전개양상도 극연의 연극론과 매우 긴밀하게 맞물려 들어가고 있음을 알 수 있었다. 또 이에 대한 정확한 이해와 분석이 극연의 연극 활동 양상과 공연 실태를 새롭게 인식하는 데 중요한 관건이 된다는 사실도 발견할 수 있다. 본고가 극연의 번역극 레퍼터리에 대한 상세한 분석을 시도한 목적은 바로 이와 같은 점에 근거한 것이다.

이 분야에 대해서는 외국문학 연구자들의 연구가 많았으나 대부분 개괄적이고 피상적인 수준에 그치는 경향이 많았다. 극연의 번역극 레퍼터리에 대한 분석은 대개 그 국적, 작가, 사조, 경향 등을 언급하는 수준을 크게 넘어서지 못했다. 그러한 이유는 이 분야의 연구를 수행한 연구자들이 대개 외국문학 연구자들이었기 때문에 우리 근대극에 관련된 문헌 자료에 대한 천착이 부족하였던 데 있다고 할 수 있다. 그래서 이들의 연구는 대개 외국문학 연구자로서 극연이 상연한 레퍼터리에 대한 연극사적 정보를 제시하는 정도에 머물렀다.

위와 같은 이유로 해서 국문학 연구자나 외국문학 연구자나 극연의 번역극 레퍼터리에 대한 그 동안의 연구가 포괄적이고 총체적이지 못한 경향이 많았고, 또 작품에 대한 상세한 분석과 전체적 맥락 파악이 결여된 채 레퍼터리의 국적·사조·경향별 분류와 공연 순서에 다른 나열식의 서술을 넘어서지 못하였다. 때문에 극연의 번역극 레퍼터리에 대한 평가도 대체로 레퍼터리에 일관성이 결여되었다는 것을 지적하는 정도에서 머물렀다. 문제는 이러한 평가가 작품에 대한 구체적인 천착이 없이 피상적인 관찰로 이루어졌다는 사실에 있다.

본고에서는 극연의 번역극 작품에 대한 상세한 분석을 통해 레퍼터리에 나타난 일관된 맥락과 내재적 논리를 밝혀보려 하였다. 극연 1기의 번역극 레퍼터리는 '번역극 우선론'의 이론적 토대에서 채택된 것이다. 그것은 세부적으로 '연극 전통 부재론 → 신종자론 → 축지소극장 모델론'으로 이어지는 것인데, 이는 극연 1기의 레퍼터리들과 구체적으로 결부되어 있다.

극연 1기의 번역극 레퍼터리가 일본 축지소극장의 한국적 이식과정을

보여주는 점, 이를 주도한 것이 흥해성이라는 점, 축지소극장의 레퍼터리 중에서 특히 희극 계열을 많이 수용했는데 이는 검열이라는 제약이 존재했던 한국적 특수성이라는 점, 그러한 희극성 속에서도 특히 극연은 사회적 모순에 대한 통렬한 풍자와 비판 정신을 드러내는 데 역점을 두었다는 점, 그러면서도 기념 공연을 자주 갖고 표현주의를 도입한 것 등은 극연 내 해외문학과파의 딜레탕트적 취미에 의한 것이라는 점 등이 바로 그러한 사실들이다. 이 밖에 아일랜드 연극에 대한 각별한 관심이 한 때 두드러지게 나타나지만 더 이상 지속되지는 못한다는 점도 살펴 볼 수 있었다.

극연 2기의 번역극 레퍼터리는 유치진이 주도한 이른바 ‘관중본위론’에 의해 채택되었다고 할 수 있다. 극연 2기에 주창되는 ‘창작극 위주론·대극장론·실천부 중심론·전문극단론’ 등의 각론은 모두 관중본위론으로 귀착되는 것이다. 이 관중본위론은 번역극 레퍼터리에도 적용되는데, 그것은 번역극의 ‘조선적 소화론’의 형태로 나타난다. 번역극의 조선적 소화는 관중 본위에 의해 번역극 레퍼터리를 고르고, 관객의 수준과 정서에 맞게 그것을 변안·각색하는 것을 말한다. 이러한 원칙에 의거해 극연 2기의 번역극 레퍼터리가 결정된다.

그러한 결과로 이 기간의 번역극에서는 장막화의 경향이 나타난다는 점, 재상연작이 많아진다는 점, 미국극의 유입이 두드러진다는 점 등이 나타난다. 장막화의 경향은 전문극단화와 결부되는 것이고, 재상연작이 속출하는 것은 관중이 선호하는 대중적 레퍼터리를 극단의 고정 레퍼터리로 정착시키는 과정을 보여준다는 것이고, 미국극의 활발한 유입은 관중본위의 대중적 연극이 비교적 다양하게 발달한 미국 연극에 대한 관심을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 이 밖에 <어둠의 힘>을 통해 나타난 변안의 노력, 정서적으로 친근한 중국 연극의 도입 등을 통해서도 극연 2기에 나타난 번역극의 조선적 소화 노력을 엿볼 수 있다.

그러나 극연의 번역극 레퍼터리를 통한 근대극 수립 노력은 극연 말기의 <부활> 공연이 보여주듯이 한계 상황에 봉착하게 된다. 극연 비판론자들이 주장하듯 관중본위론이 일시적으로나마 통속화·저속화에까지 접근

하게 되는 것이다. 이는 극연의 전문극단화 과정에서 나타난 생활 보장의 문제와 결부되어 부분적으로 나타난 부작용이었다고 볼 수 있다. 그래도 <부활> 정도를 제외하고는 극연이 끝까지 레퍼터리의 저속화에까지는 가지 않으려 노력했다는 점, 오히려 참신한 진보적 레퍼터리를 상연하기도 했다는 점 등을 새겨 보아야 한다. 그러나 이러한 극연의 노력도 시대적 한계를 넘어서지 못한 채 무위로 끝나고, 결국 극연은 점진적인 붕괴의 길을 걷다가 일제 당국에 의해 파산 선고를 받게 되는 것이다.

그러나 비록 극연은 해체되지만 그들이 산출한 공연 레퍼터리들은 하나의 연극 정신으로 맥을 세우며, 또 이것은 현대극장·극협·실험 등을 통해 계승되고 발전되는 것이다.