

공연으로 다시 쓰는 극예술연구회

—김남석, 『조선 신극의 가치, 극예술연구회1』, (연극과인간, 2023)

이정숙*

〈차례〉

1. 한국 근대연극사의 주연 극예술연구회
2. 공연으로 읽는 극예술연구회
3. 〈우정〉에 포착된 공연시스템과 번역태도의 변화
4. 극예술연구회와 대중극단
5. 남겨진 연구의 공간

국문초록

극예술연구회에 대한 새로운 연구서가 간행되었다. 『조선 신극의 가치 극예술연구회』는 극예술연구회 연구에 대한 완전판이라는 부제를 붙일 수 있을 정도로 방대한 자료를 활용하여 극예술연구회의 공연을 재구성하고 1930년대 연극사에서 극예술연구회의 활동을 평가한 연구서이다.

극예술연구회의 공연에 관한 사진자료들을 활용하여 당시의 연극공연이 어떠한지를 설명한다는 점이 흥미롭다. 특정 인물과 작품에 집중되었던 기존의 연구 경향과 달리, 소외되었던 공연들의 위치도 찾아주었다. 대중극단과의 관계를 의식하고 극예술연구회의 공연을 설명한다는 점도 의미 있다. 방대한 양의 자료들로 채워진 극예술연구회사는 책 자체로 극예술연구회에 대한 자료집의 역할을 할 수 있을 정도이며, 극예술연구회에 대한 다양한 연구가 가능해지는 계기로도 의미도 있다.

www.kci.go.kr

* 대학교육협의회 연구교수

1. 한국 근대연극사의 주연 극예술연구회

한국 근대연극사의 주연은 단연 극예술연구회이다. 극예술연구회는 등장하는 순간부터 당대 언론의 주목을 받으며 신극단으로의 권위를 인정받았다. 극예술연구회가 등장하기 이전에 식민지조선에서 진행되었던 연극 활동은 신극수립을 목표로 한 극예술연구회의 활동을 예비하는 과정이었고, 진정한 의미의 신극수립은 극예술연구회에 와서야 가능해진 것으로 정리되었다. 일본 유학생 출신의 젊은이들이 식민지조선 연극계에 등장하는 순간부터 언론의 관심을 받았고, 연극계에서 권위를 인정받게 된다.

이러한 극예술연구회의 활동은 한국 연극 연구자들에게도 관심의 대상이었다. 극예술연구회가 당대 언론의 관심을 받았던 만큼 상대적으로 자료도 많은 편이었고, 한국연극 연구자들이 가장 많이 부딪치는 문제가 자료부족이라는 점에 비춰보면 극예술연구회는 연구하기 좋은 대상이기도 했다. 그러나 상당기간 극예술연구회에 대한 연구가 정체되어왔다. 이미 충분할 정도로 연구되었다는 인식이 존재했고, 또 새로운 자료가 발견되지 않고 있다는 점도 이유였을 것이다.

최근 극예술연구회에 대한 새로운 연구서가 간행되었다. 『조선 신극의 기치 극예술연구회』(3권)는 극예술연구회 연구에 대한 완전판이라는 부제를 붙일 수 있을 정도로 방대한 자료를 활용해 극예술연구회의 연극 공연을 재구성하고, 1930년대 연극사에서 극예술연구회의 역할을 평가한 연구서이다. 저자는 『조선 대중극의 용광로 동양극장』(서강대출판부, 2018)을 통해 1930년대 대중극단에 대한 연구서를 간행한 바 있다. 한국연극사에서 가장 높은 인기를 누렸지만 의도적으로 폄하되었던 대중극단의 공연을 재구성해낸 연구들로 1930년대 연극사의 빈 공간을 채워주었다. 이번에 간행된 『조선 신극의 기치 극예술연구회』는 대중극단의 연극을 부

정하며 제대로 된 신극을 공연하겠다고 등장한 극예술연구회의 공연에 대한 연구서이다. 전체는 3권으로 구성되어 있는데, 1권은 1931년 6월부터 1934년 12월까지 극연 1기의 공연을 다루며, 2부는 1935년부터 1938년 3월까지, 극연좌로 이름을 바꾸기 전까지의 공연활동을 두 권으로 나누어 서술하고 있다. 극예술연구회의 등장부터 상황 악화로 인해 극예술연구회라는 이름을 더 이상 사용할 수 없을 때까지를 다루는데, 희곡만이 아니라 공연상황을 중심으로 극예술연구회에 대한 공연사를 다시 쓰고 있다. 방대한 양의 자료들로 채워진 극예술연구회사는 그 자체로 극예술연구회에 대한 자료집의 역할을 할 수 있을 정도이다.

2. 공연으로 읽는 극예술연구회

1930년대 극예술연구회에 대한 자료는 생각보다 많이 남아 있었다. 문체는 맥락이었다. 사진도 많고 대본도 있었다. 하지만 사진과 대본을 연결하는 작업은 하루 이틀에 이루어지는 작업이 아니었다. 한 자리에 모여 있는 자료가 아니다 보니, 각각의 자료를 보고도 서로 연관 짓지 못하거나 그 관련성을 해명하는 데에 긴 시간이 소요되는 일이 태반이었다. 하지만 오래 들여다보면 이 문제는 풀리곤 했다. 대중극과 달리 신극 진영의 자료는, 그들이 그 시대와 그 이후 한국 연극의 중심이 되는 이유를 간접적으로 설명해준다. 그들-극예술연구회를 중심으로 신극 진영에서 활동하던 1930년대 연극인은 그 이후에도 한국 연극의 중심을 차지하는데, 그 이유 중 하나는 분명 자신들의 기록을 정확하게 남길 줄 알았기 때문일 것이다.

인용한 글은 『조선 신극의 기치 극예술연구회』의 서문이다. 저자는 극예술연구회와 같이, 신극 진영에서 활동하던 연극인들이 한국연극의 중

심을 차지할 수 있었던 것은 자신들의 기록을 정확하게 남길 줄 알았기 때문이라고 했다. 극예술연구회가 기록을 통해 자신들의 활동의 의미를 만들었다고 보며, 기록의 행간을 제대로 읽어내는 것을 통해 그 시대 속에 놓인 그들의 연극을 정확하게 평가해 보겠다는 태도를 보여준다. 극예술연구회에 대한 자료는 충분하다고 했다. 다만 자료를 서로 연관 짓거나 관련성을 해명하는 데 시간이 소요되는 문제가 있지만 오래 들여다보면 풀린다고 했다.

상대적으로 자료가 많이 남아있는 신극계열 극단을 연구하면서도 일본과 비교하며 자료가 부족하다고 투덜거렸던 연구자를 반성하게 하는 말이다. 자료가 거의 존재하지 않는, 자신들의 기록을 정확하게 남길 줄 몰랐던 대중극단의 연극을 오랜 시간 연구하여 실체가 불분명했던 대중극단의 연극을 한국연극사에 실제 있는 존재로 위치시키는 연구결과를 만들어냈던 저자는 극예술연구회 연구의 빈공간이 어디인지를 포착해냈다. 그리고 많은 자료들을 수집하고, 오랜 시간 깊이 들여다보는 것을 통해 그간의 극예술연구회에 대한 연구에서 설명하지 못했던 1930년대 당시의 연극공연을 포함시켜 그들의 연극을 다시 서술하려 했다.

극예술연구회만이 아니라 일제강점기의 연극에 대한 연구는 주로 희곡을 통해서 작가나 작품의 의미를 설명하는 방식이었고, 공연평으로 공연 분위기나 관객의 반응을 짐작하는 정도였다. 그러나 저자는 평면적인 희곡읽기 보다 무대장치나 배우들의 움직임 같은 공연상황을 설명하는 방식으로 그 시기 연극을 새롭게 대면하게 하였다. 희곡 작품이 아니라 연극공연을 통해 극예술연구회를 다시 쓰기 위해서 극예술연구회의 공연에 관한 사진 자료들을 적극 활용해서 극예술연구회의 공연이 어떠한지를 설명하려 했다.

새로운 자료를 활용한 것은 아니다. 신문과 잡지를 포함해서 구할 수 있는 모든 자료들을 수집하고, 자료들 사이의 연관관계를 깊이 있게 고민하였다. 공연 사진은 어느 한 구석 놓치지 않고 자세히 들여다보고, 희곡

과 대조하는 방식으로 사진의 상황을 설명해냈다. 그리고 무대 구성과 배우들의 움직임에 설명하여 당시의 연극공연을 떠올릴 수 있게 하였다. 공연사진을 정밀하게 분석하는 방식은 대본이 발견되지 않았거나, 관련 자료가 부족하여 어떤 공연이었는지를 짐작할 수 없는 상황에서 유용한 연구방식이라 하겠다.

공연사진을 정밀하게 분석하는 방식은 기존의 희곡중심의 연구와는 다른 해석의 공간을 만들어낸다. 창립 공연인 <검찰관>의 경우, 그 중요성에 비해 충분히 연구되지 못했다. 공연대본이 발견되지 않았고 관련 자료도 거의 없기 때문이다. <검찰관>은 5막에 이르는 대작으로 1930년대 전반기의 상황에서는 모험적인 선택이었을 것이다. 그럼에도 <검찰관>을 공연하게 된 배경에 일본 축지소극장의 영향이 있었을 것으로 짐작해 왔다. 이 책에서는 극예술연구회 공연의 무대 스케치와 배우들의 연기를 언급하며 공연 분위기를 짐작하게 하였다. 그리고 축지소극장과 극예술연구회의 <검찰관>의 무대 정경을 찍은 사진을 비교하여 축지소극장의 무대디자인이 극예술연구회의 공연에 절대적인 참조사항이 되었을 것이라는 점을 밝혔다. 무대 후면에 2개의 대형 창과 1개의 출입구가 배치된 점, 공간 배치도 상수 방향에 테이블이 놓여있고, 테이블이 비교적 길고 무대 세트에 밀착되어 있다는 공통점이 있고, 홍해성이 신문에 소개한 <검찰관> 4막 사진도 축지소극장 공연의 4막 사진과 유사한데, 이러한 막 활용을 보면 축지소극장이 원작대로 공연했을 가능성이 높고, 극예술연구회도 동일하였을 것으로 추정하였다.

2회 공연작인 <해전>은 표현주의극이라는 점에서 무대 구현의 문제가 중요했다. 공연 전부터 다수의 기사와 광고를 통해 공연의 특이성을 부각시켰다고 했는데, <해전>의 연습 광경을 찍은 사진은 그러한 특이성의 측면을 잘 포착해서 보여주었다. 마치 무용으로 보일 정도의 움직임은 인간이 지닌 정신세계를 신체적 움직임으로 표현한 것으로, 연기보다 무용과 유사한 것으로 설명했다. 연극으로 기획된 <해전>이 무용처럼 신체적

움직임을 극대화하여 역동적인 움직임을 만들어내고, 화술이나 언어에 의한 의사전달보다 육체에 의한 표현을 중시한다는 점에서 그렇다고 했다. 이러한 사진을 통한 설명은 <해진> 공연의 독특함을 진시하며, 뛰어난 작품이지만 관객들에게 이해받지 못하는 결과를 시각적으로 납득시킨다.

극예술연구회 3회 공연작이자 최초의 창작극인 유치진의 <토막>은 가장 많이 연구된 작품이다. 그러나 그것은 희곡을 대상으로 한 것이며, 무대 활용이나 배우들이 연기와 같은 공연에 대한 연구는 드물다. 다행히 『극예술』 창간호에 비교적 선명한 공연사진이 한 장 실려 있어 당시의 무대 분위기를 짐작하는 정도는 가능했다. 이 책에서는 <토막>의 공연 사진을 세밀하게 읽고, 이를 통해 희곡에서는 읽을 수 없는 중요한 설정이 연극 무대에 숨겨져 있음을 보여준다.

저자는 <토막>의 무대를 이해하기 위해 유치진이 기술한 무대 관련 지문과 무대 디자인을 비교해서 읽고, 사진의 장면이 2막에서 경선 가족이 명서네 집을 떠나는 장면이라는 것을 찾아냈다. 왼쪽 입구에는 순돌모가 짐을 이고 명서의 집을 나가려고 하는 모습이고, 그녀 가족의 동선도 그녀가 위치한 왼쪽 출입구로 이어져 있다. 헤어지는 장면이기 때문에 두 식구는 문을 향해 나가려는 동선과 배웅하는 동선으로 정렬해 있는 것이라고 배우들이 움직임을 설명했다.

그리고 <토막>에는 어둠과 빛이 중요한 상징성을 지니며, 어둠에 대항하는 빛이 매우 중요하기 때문에 무대 장치 혹은 무대 디자인상으로 빛의 의식할 수밖에 없었다고 했다. 이러한 관점으로 공연사진을 보며 흥미로운 설정을 발견해냈다. 바로 경선 처의 오른쪽에 키가 작은 아이가 등불을 들고 있는 장면이다. 아이러니하게도 이 아이가 들고 있는 빛으로 인해, 이 아이와 주변 공간은 더욱 짙은 어둠에 휩싸여 있다. 그늘 속에 웅크리고 있는 아이는 경선의 아들 순돌이다. “이 소년은 아버지가 돌아오고 금녀의 집을 떠날 수 있게 되자, ‘쾌활하게 등을 높이 들고 자신들

의 행렬을 응원하고자 한다. 이 빛은 미약하지만 경선 일가가 앞으로 걸어가야 할 어두운 세상에서, 당시로서는 그들 가족을 도울 유일한 빛일 수도 있다.”²⁾고 그 장면의 의미를 설명했다.

희곡에서는 예지력을 드러내는 눈빛과 새로운 힘이 필요하다고 말하는 금녀에게 미래 세대에 대한 기대가 모아진다. 그러나 공연사진을 통해 보면 순돌 또한 어두운 현실을 밝혀갈 등불을 들고 있다. 순돌이의 가족은 현재 어둠에 싸여 있지만 그가 들고 있는 등을 통해 자신의 가족을 밝힐 수 있는 희망으로, 새로운 세대로 부각된다. 이러한 부분은 희곡을 통해서 읽을 수 없는 공연의 영역이다. 가벼운 참고자료 정도로 일별하고 넘겨버렸던 사진 한 장에서 공연상황을 짚어내고, 이를 통해 대사로 말하지 않지만 공연을 통해서 관객들이 읽어내기를 바라는 공연담당자들의 의도를 포착해내서 보여주었다.

이처럼 공연을 중심으로 극예술연구회의 공연사를 서술하는 방식은 희곡을 대상으로 한 연구에서는 발견하지 못하는, 당시의 공연상황을 엿볼 수 있게 한다. 무대 디자인에 대한 구상과 배우들의 움직임, 조명에 대한 설명을 따라가다 보면 당시의 연극공연과 보다 가깝게 만나게 된다. 또 상대적으로 연구에서 주목받지 못하여 목록으로 존재했던 작품들을 포함해서 공연 상황을 설명하고 있기 때문에 그들의 공연을 보다 제대로 만날 수 있다는 장점도 있다.

3. <우정>에 포착된 공연시스템과 번역태도의 변화

극예술연구회에 대한 연구는 극단에서 중요한 역할을 한 인물이나 작품에 집중되었다. 물론 유치진의 희곡이 중요하고, 연출과 비평 활동을

2) 김남석, 『조선 신극의 기치 극예술연구회』 1, 연극과인간, 2023, 287면.

통해 당대 연극계에 미친 영향이 크다는 점에서 그에 대한 관심은 당연해 보이기도 한다. 그러나 유치진과 그의 희곡이 부각되면서 당시의 극예술연구회가 비중을 두었던 작품이 오히려 간과된 면도 있었다. 극예술연구회의 3회 공연에서 주목을 받은 것은 유치진의 <토막> 공연이었고, 함께 공연되었던 <우정>은 그 중요도에 비해 간과된 측면이 있다. 저자는 <우정> 공연에 주목했으며 작품의 선택부터 공연 영역을 확장하는 시도까지, 번역극 공연에 대한 극예술연구회의 새로운 시스템 모색에 대해 비중을 실어 설명하였다.

<우정>의 공연대본은 『동아일보』에 8회 걸쳐 분재되었고, 라디오드라마로도 제작해서 송출되었다. <우정>을 신문에 분재할 때도 희곡 일부를 공개하고, 공연이 개막한 후에 분재를 종료하였다. 희곡 일부를 미리 공개하여 관심을 유도하고 결말은 극장에서 확인하도록 한 것이다. 무대공연 이후에는 라디오드라마로 송출하였다고 한다. 라디오 드라마의 배역은 연극공연의 출연진과 상응할 것이라고 했다. 공연의 성공을 위해 권위 있는 매체를 동원해서 작품의 내용을 홍보하고, 공연 후에는 라디오를 통해 더 많은 사람들이 연극을 접할 수 있도록 한 것이다. 이는 공연을 성공시키기 위해 상당히 정교한 시스템이 작동되고 있었다는 것을 보여주는 것으로, 서항석의 영향력이 있었기 때문에 가능한 결과였을 것이다. 그리고 당시 <우정> 공연에 얼마나 많은 관심을 기울였는지를 보여주는 근거이기도 한다.

<우정>은 표현주의극을 대표하는 작가 카이제르의 희곡 <유아나>의 제목을 바꾸어 번역한 것으로, 저자에 의하면 서항석이 일본에서 고등학교에 다닐 때부터 표현과 연극에 관심을 가졌고, 카이제르의 작품을 번역해서 공연해왔던 경험이 있었다고 한다. 그래서 외국문학 전공자들이 순서에 따라 자신의 구미에 부합하는 작품을 공연작으로 추천할 때, 서항석은 자신의 전공과 취향을 맞는 카이제르의 작품을 선택한 것으로 설명했다.

그러나 <우정>은 내용에 있어서도 이전의 극예술연구회의 공연과는 확연히 다른 작품이다. 한 여자를 사이에 둔 두 남자의 대결이나, 목숨을 건 결투라는 설정, 그리고 여자의 희생으로 마무리하는 흐름은 대중극의 특성을 한껏 드러낸 설정이다. 우정과 사랑, 배신과 분노의 감정을 극단으로 몰고 가는 작품은 일반 대중의 심리에 공감대를 형성할 수 있는 여지가 있다. 그러나 이로 인해 대중극의 감상적 취향을 지향하는 작품이 되어버릴 수 있는 문제가 있었다.

극예술연구회가 대중극의 공연방식을 답습할 수는 없었고, 자신들의 연극이 대중극 진영과 차이를 둔 연극임을 강조해야 했다. 체홉의 <기념제>는 축지소극장 공연을 통해 검증된 작품이고 유치진의 <토막>은 창작극이기 때문에 대중극 진영과는 무관했지만 <우정>의 경우 작품에 담긴 과도한 정서와 감상적 취향을 무마시켜야 했다는 것이다. 신극수립에 기치를 든 극예술연구회의 공연목표와 일치시켜야 하는 것이다. 그래서 당대의 대가 카이제르의 작품을 선택하는 명분을 지키면서도 그의 작품 중 가장 표현주의와 거리가 먼 희곡적 특질을 통해 대중의 흥미를 잃지 않는 관객 친화적 공연을 유도하였다고 했다. 즉 <우정>의 선택은 신극극단의 체신과 위치를 상실하지 않기 위한 절충적 선택일 수 있었다는 것이다.

<토막>의 화제성에 묻혀 있던 <우정>이 극예술연구회의 공연사에서 어떤 위치에 놓은 작품인지, 그 자리를 찾아주었다는 점이 의미 있다. 그런데 <우정>의 원작인 <유아나>도 표현주의와 거리가 먼 작품이었을지는 의문이다. 서항석은 “우리의 무대와 관중을 염두에 두고 역출한 것”이라고 밝히며, “표현과 작품인 이 희곡은 그 대사에 있어서 우리의 관중의 이해의 정도를 넘는 것이 만홀으로 그 어구를 그대로 옮겨가지고는 상연의 효과를 충분히 낼 수 업숫까 두려워해야 다만 그 뜻만은 상함이 업시 옮겨노키에 힘쓴 데도 여러 군데가 있다”³⁾고 부기해 두었다. 관객이 이해하기 쉽게 어구 정도를 수정했다고 했지만 의문은 크다. 서항석이 인정하

였듯이 “표현과 작품인 이 희곡”에서 어구 몇 개를 바꾼다고 사실주의 연극이 되기는 어렵기 때문이다. 서항석이 표현주의라는 진지한 연극을 공연한다는 방향은 유지하면서도 관객의 이해나 흥미를 고려하여 변화를 주었을 가능성이 있다. 제목을 여주인공의 이름인 유아나가 아니라 <우정>으로 바꾼 것처럼 내용도 표현주의극의 특징을 드러내는 부분이 생략되거나 수정되었을 수 있다.

<유아나>는 일본에서 표현주의극으로 공연된 바 있다. 1925년 9월, 일본의 코코로자(心座)는 개막 공연으로 카이저의 희곡<유아나>를 무라야마 토모요시(村山知義) 연출로 무대에 올린다. 무라야마 토모요시는 독일 유학시절 표현주의 예술을 접하고, 귀국 후에는 일본에 표현주의 연극을 적극적으로 소개하는 역할을 한다. 1924년에는 축지소극장에서 공연한 카이제르의 희곡 <아침에서 저녁까지>의 무대장치를 디자인하기도 했다. 1920년대의 무라야마 토모요시는 표현주의 연극에 심취해 있었고, 그 시기에 만든 극단의 창단공연에 표현주의극의 색채가 열은 작품을 선택하지는 않았을 것이다.

코코로자에 대해서는 유치진도 언급한 바 있는데, 축지소극장과 같은 시기에 자신들의 독특한 경지를 개척하고 있던 단체라고 하며, 레퍼토리에는 “「따다」가 있고 표현파가 있고 구성파가 있고 변태심리극이 있고 사회주의극이 있섯”⁴⁾이라고 했다. 사실주의 연극보다는 다다와 표현파, 구성파, 심리극과 같은 급진적인 작품을 공연한 극단의 창단공연에 대중극과 유사한 형식의 작품을 올리지는 않았을 것이다. 이러한 점을 고려하여 보면 코코로자가 공연한 <유아나>는 원작대로 표현주의극으로 공연되었으며, 서항석이 번역한 <우정>은 관객들이 낯설어할 수 있는 부분은 덜어내고 사실주의극처럼 수정되어 공연되었을 수 있다. 원작에 대한 정확한 이해는 이 시기 극예술연구회의 번역극 공연 태도의 변화를 설명하는 데

3) 「우정(원명 유아나) 일막」 8, 『동아일보』, 1933.2.14.

4) 유치진, 「세계극단의 동태-최근 10년간의 일본 신극운동」(4), 『조선일보』, 1931.11.15.

도 도움이 될 것이다.

4. 극예술연구회와 대중극단

대중극단의 연극을 의식하면서 극예술연구회의 활동을 바라보고 있어 1930년대 연극계에 대한 통찰력 있는 이해를 가능하게 한다는 점도 의미 있다. 극예술연구회의 1회 공연인 <검찰관>의 무대는 일본이 축지소극장의 무대디자인에서 영향을 받은 것으로, 신극 진영에서 배태된 무대디자인이었다. 그런데 이러한 무대가 1930년대 대중극단의 공연에서도 낯설지 않게 발견된다고 했다. 신극 진영과 별개로 여겨졌던 대중극 진영 극단인 호화선 공연의 무대 디자인이 신극 진영의 무대와 유사한데, 탁자가 무대 중앙이나 상수 부근에 위치하고, 커다란 창문을 배치한 것, 서양식 실내 구도를 지향한 공통점이 있다고 했다. 물론 이러한 유사성이 무대디자인의 한계로 인해 생성되었을 가능성도 있지만 신극 진영과 대중극 진영의 연극이 서로 영향을 미치고 있다는 점은 확인할 수 있다.

그리고 극예술연구회는 공연체제의 변화도 대중극단에서 영향 받은 것으로 설명하고 있다. 극예술연구회는 1회 공연에 5막 작품인 <검찰관> 한 작품을 선정해 공연하다. 1회 공연을 마친 후 2개월도 지나지 않은 시점에서 2회 공연을 진행하는데, 2회 공연부터는 단독공연 체제를 포기하고 1일 3작품을 공연하는 체제를 선택한다. 이러한 변화에 대해 저자는 당시 공연관례에 종속되는 결과로, 대중극 진영이 즐겨 사용하던 다작품 공연체제, 즉 1일 3작품 공연체제와 유사해졌다고 설명한다. 대중극단의 공연을 부정하면서도 작품 선택의 곤란을 해결하기 위해서 대중극단의 관례를 슬쩍 도용한 혐의가 있다고 했다. 그러나 대중극단에 대해 우월감을 가진 극예술연구회가, 대중극단의 연극을 부정하며 제대로 된 신극을

공연하겠다고 출발한 극예술연구회가 2회 공연부터 대중극단의 공연체제를 수용했다고 하는 것은 맥락상 자연스럽지 않은 면이 있다.

이런 점에서 한국연극계 내의 상황에 한정시키기보다 극예술연구회 회원들이 영향을 받았던 일본 신극계의 관행을 참고해볼 필요가 있겠다. 일본 축지소극장의 경우 제1회 공연은 라인하르트 작, 히지카타 요시(土方与志) 연출의 「해전」과 체홉 작, 오사나이 카오루(小山内薫) 연출의 「백조의 노래」, 그리고 에밀 마조 작, 오사나이 카오루 연출의 「휴일」 세 작품이었다. 2회 공연은 로망 롤랑 작, 히지가타 요시 연출의 「이리」와 1회 공연작인 「백조의 노래」를 재공연하였다. 축지소극장은 정기공연에서 2,3작품을 공연해 왔고, 한 작품만을 공연한 것은 5회 공연에서 카렐 차פק 작, 히지가타 요시 연출의 <인조인간>을 공연한 것이 처음이었다. 축지소극장 이전에 일본에서 최초로 근대극 공연을 시도했던 자유극장의 경우도 1회 공연에서는 입센 작 「존 가브리엘 볼크만」 1편을 공연하였지만, 2회 공연부터는 베데킨트 작 「출발 30분 전」과 모리 오가이의 「이쿠타가와(生田川)」, 체홉 작의 「犬」 세 편을 공연했다. 4회 공연에서는 4편을 공연 레퍼토리로 선택하기도 했다.

일본 신극단의 경우 정기공연에 여러 편의 작품을 공연하는 경우가 많았다. 극예술연구회 회원들은 일본 유학시절 이러한 일본 신극단의 공연을 관람했을 것이다. 그렇기 때문에 1회 공연이 끝나고 불과 2개월 후인 2회 공연에서 1일 3작품을 공연하는 체제를 선택할 수 있었을 것이다. 물론 1일 3작품을 공연하는 체제가 관객의 흥미를 끌기 좋은 방식이라는 측면도 고려되었을 수 있다. 그러나 이러한 변화 과정에서 크게 고민이나 논쟁이 있었던 흔적이 발견되지 않은 것을 보면 일본 신극단의 영향이 있었다고 하겠다.

5. 남겨진 연구의 공간

방대한 양의 자료들로 채워진 극예술연구회사는 그 자체로 극예술연구회에 대한 자료집의 역할을 할 수 있을 정도이다. 그리고 공연에 대한 다양한 자료들을 수집하고 활용해서 당시의 연극 공연 상황을 그려볼 수 있도록 서술하고 있어 극예술연구회의 공연을 보다 생생하게 이해하게 했다는 점에서 효과적이었다.

전체 3권으로 구성된 『조선 신극의 기치 극예술연구회』는 극영동호회의 연극영화전람회를 계기로 단체가 결성되고, 실험무대를 통해 연극공연을 시연하고, 이어서 정기공연을 이어가다가 외부 상황의 악화로 활동이 중단되기까지 극예술연구회의 공연활동을 순서대로 서술하고 있다. 1권과 2권(Ⅱ-1)은 정기공연을 순차적으로 서술하고 있으나, 3권(Ⅱ-2)은 정기공연만이 아니라 조선연극협회, 극예술연구회 영화부의 영화 제작, 연극경연대회 참여까지를 다루고 있다. 극연좌 시기의 연극공연은 포함되지 않았다. 세 권으로 극예술연구회 저술 발간 작업을 정리하고자 한다고 밝힌 만큼 남은 공연에 대한 연구는 다른 연구자들의 몫으로 이어질 수 있게 되었다.

극예술연구회의 공연을 다룬 새로운 연구서의 발간이 연극 연구자들에게 미치는 영향은 크다. 새로운 자료가 발견되지 않는 상황에서 새로운 연구가 가능할지 의문을 가졌던 연구자들을 힘내게 하는 의미가 있다고 하겠다.