

‘신극’의 지속을 위한 모색과 화두로서의 ‘중간극’

이 광 욱*

[국문초록]

본고는 1930년대 후반기 조선연극계의 화두로 부각되었던 ‘중간극’이 불러온 담론의 양상을 밝히고자 한 연구이다. ‘중간극’은 일본에서 발생한 절충적 연극을 가리키는 개념이었으나, 박영호가 논의한 ‘중간극’은 오히려 일본의 실험극단에서 표방한 ‘신극의 대중화’ 노선과 유사한 것이었으며, 이와 같은 경향은 2기 활동에 접어든 극연의 행보와도 일맥상통한다. 한편 극연은 ‘중간극’에 대해 애매한 자세를 취할 수밖에 없었는데, 이는 ‘신극’이라는 기호에 내재된 문화자본을 유지하는 것이 극연의 기존 관객층이던 지식인들을 결집시키는 방법이었기 때문이다. 더욱이 ‘신극’이 지닌 가치는 흥행극과의 ‘구별짓기’를 통해 구성된 것이었으므로, 극연은 중앙무대의 공연이 흥행극에 불과하다고 비판하지 않을 수 없었다.

* 한림대학교 국어국문학과 강사

주제어: 중간극, 문학성, 연극성, 언어중심주의, 신극의 매력, 내면적 연기
Middle-theater, literary value, theatrical value, language-centrism, attraction of
the new-drama, representational acting

그러나 극연의 문화자본 독점에 대한 불만이 제기되는 가운데, 신극과 중간극의 실질적 차이를 발견하지 못하게 되자, 신극의 외연은 중간극을 포함한 ‘신극계’로 확장되게 되었다. 더 나아가 신극 진영은 중간극에 대한 입장 차이를 계기로 삼아 점차 분화되기도 했다. 이후 중간극이라는 용어는 점차 담론장에서 사라지게 되지만, 그 문제의식은 ‘신극의 매력’이라는 용어로 이어지게 되었다. 이는 1930년대 후반에 이르러 관객들의 계층이 혼합되는 경향을 보이게 된 것과 관련되는데, 상업성을 기준으로 신극과 흥행극을 구분지어 왔던 기존의 분법적 논리는 결국 유효성을 상실하게 된다. 즉, 신극은 스스로의 가치를 실증해야 하는 과제를 떠안게 되었던 것이다. 그렇다면 이 시기에 산출되었던 이론비평들은 신극의 지속을 위한 진지한 모색이라는 점에서 주목해볼 필요가 있을 것이다.

1. 들어가며 : 1930년대 연극계의 재편과 ‘중간극’의 대두

주로 소인극과 학생극을 통해 저변을 확대해나갔던 조선의 신극운동은 1930년대에 접어들면서부터 좀 더 지속적이고 전문적인 연극을 지향하기 시작한다. 그에 따라 1930년대 전반기의 연극계는 일정한 단위로 재편되게 되는데, 구체적으로 이는 ‘극예술연구회(이하 극연)’로 대표되는 신극진영과, ‘신건설’ 등을 중심으로 한 프로극계, 대중극을 선보이던 흥행극계로 삼분(三分)되는 구도를 의미한다. 이들은 종종 인신공격으로까지 비화되었던 논전을 통해 자신들의 연극활동을 정당화하는 한편, 상호간의 경계선을 날카롭게 드러내고자 했다.

그러나 1930년대 중반에 이르면, 기존의 삼분법적 구도는 유효성을 상실하게 된다. 카프의 해소(1935)는 ‘신건설사 사건’ 이후 급속히 위축되었던 프로연극의 공식적인 종언을 알리는 사건이었으며, 대표적 신극 집단이었던 극연이 본격적으로 직업극단의 상을 추구하게 된 것은 신극과

흥행극의 분계선을 획정하기 어렵게 만드는 현상이기도 했다. 여기에 이 합집산을 거듭하던 흥행극계가 동양극장의 건립(1935)을 통해 역량을 집결시킬 수 있게 되었다는 점도 특기할 만하다.

기존의 삼분법이 와해된 자리에 나타난 '중간극'은 새로운 구도의 삼분법(신극-중간극-흥행극)을 형성하는 가운데, 당대의 평단에 비상한 관심을 불러일으켰다. 관련 논자들의 면면 역시 신진 연극인들뿐만 아니라 평단의 중진들에 이르기까지 광범위했던 것을 확인할 수 있다. 더욱이 중간극에 대한 논의는 극단이나 공연에 대한 단편적 평가에 그치지 않고 그들이 생각하는 '이상적 연극'에 대한 표명에 이르기까지 진전되고 있었다는 점에서 주목을 요한다.

잘 알려진 것처럼 '중간극'이라는 용어가 조선의 연극계에 본격적으로 운위되기 시작한 것은 극단 '중양무대'가 창단되었던 1837년부터의 일이다. '중양무대'는 '연극을 잃은 희곡'과 '희곡을 잃은 연극'을 '절독바리'로 규정하는 가운데 신극과 흥행극의 중간을 건졌다고 천명한 바 있던 극단이었다. 그렇기 때문에 중간극에 대한 초기 연구는 주로 '중양무대'에 대한 평가로 갈음되는 양상을 띠게 되었다. 이때 신극의 고답성과 흥행극의 비속함을 모두 비판하고자 했던 '중양무대'의 의도는 정당한 것으로 평가되었지만, 단명하고 만 극단 운영의 문제와 더불어 중간극 이념의 실체가 모호하다는 점은 결정적인 한계로 지적되곤 했다.¹⁾

반면 김남석은 '중양무대'의 활동상을 규명하는데 그치지 않고, '중양무대' 탈퇴파가 조직한 '인생극장'이나 중간극 이상을 계승한 극단으로 평가되는 '고협'에 이르기까지 논점을 확대시키고 있어 주목할 만하다.²⁾

-
- 1) 유민영(1996), 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, pp. 375-385; 양승국(1996), 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, pp. 218-224.
 - 2) 김남석(2007), 「1930년대 대중극단 '중양무대'의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 57, 성균관대학교 대동문화연구원; 김남석(2009), 「극단 고협의 창단 과정과 초기 공연사 연구: 1938년 '고려영화협회' 만주 로케이션부터 1941년 '고협' 창단 2주년 직전까지」, 『동북아문화연구』 18, 동북아시아문화학회; 김남석(2013), 「1930년대 극단

또한 그는 최근의 논문에서 ‘중간극’이라는 개념이 굴절되어 가는 과정을 규명하며 논의를 심화시키고 있는데, 중간극 진영으로 분류되는 극단의 계보 뿐 아니라 중간극에 대한 신극 진영의 입장 변화를 함께 살피면서 중간극 비판(1937년), 신극계로의 포섭(1938년), 중간극 이상의 무화(1939년)라는 구도를 제시하고 있어 눈길을 끈다.³⁾ 즉, ‘중간극’이라는 개념은 점차 담론장에서 사라지게 되지만, 그 문제의식은 ‘고협’이나 ‘아랑’과 같은 1940년대 극단들의 행동지침으로 계승되면서 유지되었다는 것이다.

본고는 이와 같은 구도에 대부분 동의하지만 두 가지 차원에서 보완될 필요가 있다는 점을 덧붙이고자 한다. 하나는 중간극이 당대의 담론장에 불러일으킨 활기의 정체를 해명하는 작업이다. 김남석은 중간극에 대한 언급이나 관련 극단들의 면면을 실증적으로 검토하면서 중간극 이념의 실체를 재구성하고자 했다. 그러나 본고는 ‘화두로서의 중간극’을 재검토하는 작업이 중간극의 ‘실체’를 규명하는 작업 못지않게 중요한 문제라고 본다. 물론 당대에 통용되던 중간극의 ‘실체’는 굉장히 모호한 것이 가까운 것이었음을 인정하지 않을 수 없으며, 이와 같은 부정형의 성격은 당대의 평자나 후대의 연구자들이 중간극을 평가절하하게 만든 원인이 되기도 했다. 그러나 역으로 생각해본다면 텅 빈 기표의 자리야말로 이상적 연극을 향한 논자들의 욕망이 기입되기 위한 최적의 공간이며, 그것을 기점으로 삼아 다양한 발상을 접속시킬 수 있는 소켓(socket)이라 할 수 있지 않을까. 다시 말해, 중간극은 생존논리로부터 자유로울 수 없었던 신극계나 ‘비속극’이라는 저평가로부터 벗어나고자 했던 흥행극계의 연극인들이 공히 한 번은 거치고 넘어가지 않을 수 없었던 문제의 뇌관이었고, 이 과정에서 ‘중간극’은 이분법적으로 규정되어왔던 ‘신극’과

“인생극장”과 “중간극”의 의미. 『한국연극학』 49, 한국연극학회.

3) 김남석(2015), 「1930년대 ‘중간극’ 이념의 생성과 역사적 전개에 관한 연구 - 1937~1939년 시점을 중심으로」, 『한국극예술연구』 48, 한국극예술학회.

‘홍행극’이라는 범주를 교란하는 가운데 연극의 본질에 대한 재인식을 불러왔다는 것이다.

또한 김남석은 중간극이라는 용어가 홍행극계의 인물들 사이에서 ‘자연발생적’으로 생겨난 것이라 보고 있지만, 기실 이와 관련된 문제의식이 ‘중앙무대’의 출현과 함께 돌출적으로 드러난 것이라 보기는 어렵다. 본고는 ‘중앙무대’의 출현이 1930년대 중반 이후에 발생한 일련의 신극운동 노선과 톱니바퀴처럼 맞물려 있었다는 점을 강조하고자 한다. 극연이 2기 활동을 천명한 이후, 유치진은 ‘관중본위’를 내세우면서 창작극과 대극장 중심의 공연활동을 주장한 바 있으나 그의 의견은 이석훈의 즉각적인 반론에 직면하기도 했다. ‘중앙무대’의 핵심인물 중 하나인 박영호가 조선의 관중본위 논쟁과 일본의 연극본질 논쟁을 연결지으며 후일 ‘중앙무대’의 창립선언으로 제창되기도 했던 ‘문학성과 연극성의 조화’를 내세운 것이 1936년의 일이다. 또한 극연의 방향전환에 불만을 품었던 탈퇴파를 중심으로 ‘조선연극협회(이하 연협)’가 출현하고, 그들의 창립공연에 자극을 받은 심영과 박제행이 이듬해 ‘중앙무대’를 조직하게 되었던 것 역시 의미심장한 대목이다. 다시 말해, ‘중간극’의 탄생은 적어도 담론의 차원에서 본다면 ‘신극’이라는 기호에 축적된 가치를 둘러싼 헤게모니(hegemony) 투쟁과 불가분의 관계를 지니고 있었다는 것이다.

특히 중간극에 대한 시각차는 극연을 유일한 모본(模本)으로 삼아왔던 조선 신극운동의 내적 지향을 분화시킨 원인이 되기도 했다. 이는 중간극이 기존의 신극운동에 어떤 반성적 의식을 촉발했다는 것을 뜻하는데, 이를 파악하기 위해서는 ‘신극=근대극’이라는 등식이 붕괴되어 가는 현상에 주목해야 할 것이다. 즉, 중간극 비판론의 배후에는 중간극의 문제의식을 긍정하면서도 ‘신극’이라는 기호를 쉽게 포기할 수 없었으며, 암암리에 근대극에서 현대극으로 논점을 전환시키지 않을 수 없었던 신극론자들의 논리가 가로놓여 있었다는 것이다. 이를 파악하기 위해서는 신극이 문화장 속에서의 존속을 위해 전략적으로 수립해 놓은 재생산의 구

조를 검토해야 하며, ‘중간극’이라는 현상을 마주하게 되었던 신극인들의 내면풍경을 좀 더 두텁게 묘사할 필요가 있을 것이다. 본고는 극연의 전략을 저널리즘과의 결탁을 통한 문화자본 독점으로 바라보는 가운데, 중간극이 극연에 환기한 위협의 정체를 밝혀 보고자 한다.⁴⁾ 또한 극연 외부에 존재하던 소장파 신극인들의 반응을 나란히 놓고 살피는 가운데, 1930년대 후반의 조선 신극에 형성된 스펙트럼을 아울러 관찰하고자 한다.

2. 일본발 ‘중간극’의 이식 불가능성과 ‘중양무대’ 비판의 딜레마

한국의 연극인들이 일본 연극계의 흐름을 중요한 참조점으로 삼고 있었다는 점을 감안해본다면 중양무대가 제창한 ‘중간극’ 개념 역시 일본으로부터 유래한 것일 가능성이 높다. 일본에서의 중간극 논의는 시마무라 호게츠의 활동까지 거슬러 올라갈 수 있을 것이다. 1907년에 그는 “제3종”이라는 표현을 통해 이상적 요소와 통속적 요소를 아우르는 연극이 필요함을 지적한 바 있다. 즉, 연극이 공중(公衆)과 관계하는 것인 이상 통속적 요소를 완전히 배제할 수는 없다는 것이다.⁵⁾ 이러한 그의 생각은 예술적 시연과 대극장 공연을 병행했던 후기 문예협회와 예술좌의 활동을 통해 실천되게 되었으니, 중간극에 내재된 문제의식은 이미

4) 부르디외는 맑스의 자본 개념이 사회계층의 다면성을 모두 설명해 주지 못한다는 점을 보완하기 위해 자본의 작동방식을 문화 영역에 적용한 ‘문화자본’을 제시한다. 한 공동체의 지배적 권력관계는 경제적 자본의 소유 뿐 아니라 여러 형태의 상징적 자원이 불평등하게 분배되는 과정을 통해 규정된다는 것이다(피에르 부르디외·장 클로드 파세롱(2000), 『재생산』, 동문선, pp. 107-140). 이광욱은 이와 같은 개념을 토대로 극예술연구회의 2기 활동을 평가한 바 있다(이광욱(2014), 『기술복제 시대의 극장과 1930년대 ‘신극’ 담론의 전개』, 『한국극예술연구』 44, 한국극예술학회).

5) 효도 히로미(2005), 문경연·김주연 역, 『연기된 근대』, 연극과 인간, pp. 264-266.

일본 근대극 운동의 초창기부터 저류해온 것이라 할 수 있다.

그러나 영향관계의 직접성을 고려한다면 한국에 수용된 중간극 개념은 1930년대 들어 부각된 일본발 '중간극' 담론에 연원을 두고 있을 것이라 생각된다. 구체적으로 이는 신극, 신파극, 가부키, 영화에 모두 개입하고 있던 '진진좌'의 혼합적 연극 형태나 이노우에 마사오 일파가 제창한 '예술적 대중극'으로서의 중간극과 관련되어 있다. 일본 연극계의 동향에 대해 기민한 반응을 보여주었던 박영호가 일본의 '중간극'을 염두에 두고 용어를 차용해 왔을 가능성은 매우 높다. 실제로 김영수나 김우중은 이와 같은 중간극의 개념을 염두에 두고 '중앙무대'의 노선을 평가하기도 했다.

'중앙무대'에 대한 몇 편의 공연평이 게재된 이후, 김영수는 '중간극'이라는 개념 자체를 논제로 삼아 근원적인 논의를 전개한 바 있다.⁶⁾ 그는 중간극의 기구를 구성할 수 있는 논리적 가능성을 세 가지로 분류하고 있는데, "흥행극단의 일시적 자각을 계기로 한 분열적 유리", "타락한 신극의 자살적 행위", "무소속 그룹의 기초적 공작"이 그것이다. 그는 조선에서 출현한 중간극이란 결국 이권 다툼을 목적으로 흥행극계가 분열한 결과임을 지적하면서 '중앙무대'의 연극이 "만성적 매춘부성"을 드러내는 데 불과하다고 비판한다.

김영수의 논의는 '중앙무대'에 대한 평가를 넘어 중간극이 신극의 맹아로 여겨지거나 새로운 신극의 장르로 수용될 수 있는지를 검토하는 문제로 확장된다. 이와 관련하여 그는 "신극의 타락으로서 중간극이 생겨나는 것도 불가능한 일"이라 단언하고 있는데, 조선의 신극이 성실한 발전 경로를 걷고 있는 마당에 '신극의 타락'으로서 중간극을 논하는 것은 어불성설이라는 것이다. 그는 극연이 "사,오천이나 되는 고정관객"을 가지게 되었다는 점, 공연횟수를 점차 증대시켜 왔다는 점을 근거로 삼아

6) 김영수, 「조선신극운동의 현단계와 그 전망 - 중간극의 검토를 중심과제로」, 『동아일보』, 1937.7.16-22.

조선의 신극이 “아카데미시즘”이라는 “치명적 레텔”을 극복할 수 있었다고 주장한다. 이를 통해 김영수가 논의하는 신극의 발전이란 곧 극연 2기의 노선과 유사한 것임을 확인할 수 있다.

마지막으로 그는 ‘무소속 그룹’을 염두에 둔 활동으로부터 중간극의 구성 가능성을 논의하는데, 이는 일본에서 일어났던 정상정부(井上正夫) 일파의 활동과 관련된다. 이때 ‘무소속 그룹’이란 가부키, 신파, 신극에서 모두 매력을 느끼지 못하게 된 중간지대의 다수 관객들을 의미하는 것이다. 그러나 김영수는 이 ‘무소속 그룹’을 획득하기 위한 전제조건으로 경리적, 기업적 합리성이 부여되어 있어야 한다고 지적하는 가운데, 과연 그것이 조선에서 가능한가를 되물으며 마찬가지로 그 불가능성을 단언하고 있다.

김우중 역시 일본발 중간극의 개념을 토대로 ‘중앙무대’의 활동을 평가한다는 점에서 김영수의 논의와 맥을 같이 한다.⁷⁾ 그는 중간극을 곧 흥행극이라 단언하며 신극과의 관련성을 전연 부정하고 있는데, 심지어 그는 ‘중앙무대’의 실제 공연을 보지 못했다고 밝히면서도 이와 같은 규정을 스스로 내리고 있다. 어찌 보면 평론가의 성실성을 의심케 할 만한 발언을 여과 없이 밝히는 그의 태도는 이미 “정상 일파”의 공연을 타락으로 바라보는 강고한 관념이 선행되어 있기 때문에 가능한 것이었다.

이와 같은 평가의 근거에는 한국과 일본의 연극 발전 수준과 현황이 상이하다는 전제가 개입되어 있다.⁸⁾ 이미 일본은 가부키로 대표되는 구극과 신파극이 한쪽 극단(極端)을 형성한 상태에서 ‘신극’으로 묶이는 일련의 집단들이 존재할 수 있었으며, 사상적으로 분열되었던 신극은 무라

7) 김우중, 「조선 신극운동의 동향」, 『동아일보』, 1937.11.9-16.

8) 이서향은 조선에서 발흥한 중간극의 개념이 ‘정상 일파’의 개념처럼 전통과 새로운 창조 사이에서 탄생한 것이 아니라는 점에서 비판하고 있는데, 그의 의견 역시 한일 양국의 연극 발전 수준을 염두에 둔 것이라 할 수 있다(이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 1938.12).

야마 토모요시가 제창한 신극 대동단결론 이후 보다 뚜렷한 정체성을 공유할 수 있었다. 반면 한국에서는 연극의 전통이 부재하는 것으로 여겨졌고 신파극단 역시 경제적 존립 근거를 세우지 못한 채 이합집산을 반복해 왔다. 물론 동양극장의 설립 이후 흥행극계는 제한적이거나 경제적 근거를 마련하는 데 성공하지만, 극연의 미약한 활동만으로 지탱되어 오던 신극계는 여전히 허약한 지반 위에 서 있었다. 또한 일본에서의 신극 대동단결은 '신축지'와 같은 좌파 극단을 포함한 것이었지만 한국의 좌파 연극인들은 카프의 강제해산 이후 흥행극단에서 활동을 이어가거나, 동경에서 귀국한 신진들과 함께 연합을 결성하며 극연과의 거리를 유지해왔다.⁹⁾ 이와 같은 사정 역시 조선 '신극'의 상황을 일본과 동일시할 수 없게 만들었던 원인이었다.

그러나 중앙무대가 제창했던 중간극 개념이 과연 일본발 '중간극'의 개념과 완전히 동일한 것이었는지는 의심해 볼 여지가 있을 것이다. 이와 관련하여 중간극이라는 용어를 제기한 당사자인 박영호의 지향을 재검토해 볼 필요가 있다. 그는 중앙무대가 해산한 1939년의 시점에 회고적인 성격의 글 한편을 발표한 바 있다.

지금도 기억하기니와 고 연학년, 송영, 필자 등 몇 사람이 중앙무대를 조직할 당시에 우리들은 몇 개의 선언 비슷한 것을 프로그램에 쓴 일이 있다. 이것이 사건을 키운 단서였다. 그때 그 선언(?)을 맨든 사람은 송영과 필자였다. 더욱이 그들이 도마 위에 올려놓고 난도질을 한 중간극의 출현이 필자의 제언에서 원인된 것은 감개무량하다. 그때 이런 의미의 구절이 있었다. '조선에는 ...희곡은 잇스면서 연극이 업는 단체가 잇고 연극은 잇스면서 희곡이 업는 단체가 있다. 우리(중앙무대)는 희곡도 잇고 연극도 잇는 길을 거러야 한

9) 박영정은 연합의 결성과 돌연한 해산 과정을 살피면서 그들이 좌파 연극의 계보를 잇는 집단이었음을 밝힌 바 있다(박영정(1995), 『극단 '조선연극협회' 연구』, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회).

다’ 이것이 우리 극단에 우박을 퍼붓고 지진을 이르킨 중간극의 출현인가보다. (중략) 대체 우에 인용한 구절이 엇지하여 중간극의 정의로 해석되었는지 모른다. 만약 그 구절이 중간극의 정의라고 본다면 신극의 정의는 어떤 것인가? 나는 몇번인던지 웅변한다. 그 말은 중간극의 정의는커녕 우리들의 타개해야 할 신극운동의 이론적 근거가 되는 동시에 모든 연극사의 원칙도 된다.¹⁰⁾

위의 인용문에서 확인할 수 있듯, 박영호는 중앙무대의 출범을 둘러싼 당시의 논란에 대해 강한 불만을 토로하고 있다. 즉, 자신이 내세웠던 중간극의 이상이란 지극히 상식적인 문제이며, 그것은 곧 신극운동의 이상과도 다르지 않다는 것이다. 그럼에도 불구하고 당대의 평단은 중간극을 ‘토벌’하기에 급급했고, 논전은 생산적인 활기를 띠지 못한 채 신극진영의 “부전승”으로 끝나버리고 말았으니, 박영호는 이와 같은 담론적 폐쇄성에 대해 강한 어조로 문제를 제기하고 있는 것이다.

주목할 만한 것은 박영호가 ‘신극운동’과 ‘근대극운동’을 구분하고자 했다는 점이다. 이때 그가 지적한 극연과 연협의 문제점은 곧 번역극의 소개와 이식을 통해 희곡의 문학성을 강화하는 데 주안점을 두었던 ‘근대극운동’의 문제로 치환되는 것을 확인할 수 있다. 이와 같은 논리를 통해 신극의 정체성에 대해 반문하고 있는 그는 암암리에 “중간극=신극운동”이라는 등식을 제시하면서 자신이 내세웠던 중간극의 이상이 “타개해야 할 신극운동”의 노선이기도 하다는 점을 강조하고자 했다.

이를 고려할 때 박영호가 주장한 중간극은 대동단결론의 제창 이후 방향전환을 이룬 ‘일본 신극’의 이상에 좀 더 가까운 것이었다고 생각된다. 그가 “희곡-연기-연출”의 앙상블을 이뤄낸 모범적인 사례의 전거로 들고 있는 공연이 동경에서 보았던 “신협, 신축지, 문화좌”의 협동 공연이었다는 점도 이와 같은 추정을 방증하는 대목이다. 더욱이 이는 ‘중앙무대’

10) 박영호, 『신극의 재인식』, 『조선일보』, 1939.2.5.

창단 전부터 견지되고 있던 관점인 바, 이 문제를 보다 면밀히 살펴보기 위해서는 우선 박영호가 유치진과 이석훈 사이에 벌어졌던 ‘관중본위론 논쟁’에 개입하면서 자신의 이상적 연극론을 표방하는 대목을 분석해볼 필요가 있다.

항용 직업화라고 하면 증빨나게 흥행화라는 말로 바뀌체는 폐단이 있거니와 그것은 구디 종잡을 해석이 아니다. 이른바 직업화란 고도의 문화적 예술적 직업화를 의미함이다. 이것은 일본 신헌극단의 활동을 보아서 잘 알 수 있는 역연한 사실이다. 신헌 조직 이후 문화반동기에 처한 자체 내의 재비판과 관객층의 자기반성적 계몽 활동은 오늘의 신헌을 나눴다. 이것은 일본의 의심도 없는 신헌이 가진 레파토리가 좌증하는 고도의 문화적 직업성이다. 동회의 간부 찬산지의의 입을 빌면 신극은 발전하는 도리밖에 없다. 그것은 직업화하고 대중화하는 까닭이라고 하였다. 조선작가들은 창작실제에 임하여 신헌의 일례를 십분 사료해야 한다. (중략) 이른바 신극의 직업화 문제와 관련해서 반드시 제기되어야 할 문제는 희곡의 문학과 상연성과의 재규정이다. 다시 말하면 활자로서의 희곡과 연극으로서의 희곡과의 재인식이란 말이다. 접매 이석훈, 유치진 양씨의 관객본위냐, 예술본위냐?에 대한 충돌도 종당에는 귀착점은 여긴가 싶다. 일견 이씨의 주장은 절대 비타협인 희곡본위를 고집하고 유씨의 주장은 절대 타협적인 관중본위의 흥행극으로 급전직하하는 것 같이 보이니 종당 양자의 논핵과 동기는 이른바 희곡의 문학과 상연성과의 규정방향이다.¹¹⁾

위의 글에서 박영호는 ‘신극의 직업화’를 강조하고 있다. 그는 ‘극단의 직업화’가 곧 ‘예술적 직업화’라는 점을 강조하면서 ‘흥행화’라는 표현과 거리를 두고자 했다. 여기에는 비속화된 흥행극에 대한 비판은 물론이거니와, 아마추어리즘에 불과한 기존의 신극이 조선극계에 충분한 영향력

11) 박영호, 『극문학 건설의 길 - 리알리즘적 연극성의 탐구』, 『동아일보』, 1936.4.2-10.

을 발휘할 수 없으리라는 문제의식이 내재되어 있다. 이때 그가 근거로 삼고 있는 것이 일본 신흥극단의 존재였다. ‘일본프롤레타리아연극동맹’(프로트)이 1934년 7월에 해산된 이후, 무라야마 토모요시는 일본 신극계의 상황을 ‘위기’로 진단하면서 신극계의 ‘대동단결론’을 주장한다. ‘신흥극단’은 이와 같은 주장에 힘입어 진영을 막론한 신극 배우와 기술자들의 결합으로 결성된 단체였으며, 연극의 대중화를 목표로 두고 대극장 중심의 직업극단 활동을 지향했던 바, 이는 기존 근대극운동의 노선을 결정적으로 전환시킨 것이라 할 수 있다. 박영호는 ‘중앙무대’의 창단 전부터 이미 일본의 ‘신흥극단’을 거론하며 “예술적 직업화”라는 중간적 형태를 긍정하고자 했던 바, 이는 방향전환을 이룬 일본 신극이 그가 구상한 중간극에 주요한 참조점이 되었다는 것을 의미한다.

또한 그는 유치진과 이석훈의 관중본위 논쟁이 ‘관객과의 타협’이라는 문제를 다소 피상적으로 다루고 있는 데 불과하다고 보면서, 이를 ‘문학성’과 ‘연극성’의 문제로 재규정하고자 했다. 즉, 수용자인 관객과의 관계 문제를 논하기 전에 작품의 충실한 생산이 이루어져야 한다고 보는 것이다. 그는 ‘문학성’과 ‘연극성’의 조화가 필요하다는 다소 상식적인 결론을 내리고 있지만, 그가 논지를 강화하기 위해 일본의 ‘연극본질논쟁’을 인용하는 대목을 살펴본다면, 실제로 그가 중점을 두고 있는 부분은 기존 근대극운동의 언어중심주의에 대한 비판이었던 것으로 보인다. ‘연극본질논쟁’이란 1934년에 기시다 구니오와 이와타 도요오 사이에 일어났던 짧은 논쟁을 의미하며 그 핵심적인 논점은 연극의 본질이 언어에 있느냐, 동작에 있느냐의 문제였다. 물론 박영호는 흥행극단의 ‘속물화’를 경계하면서 문학에 기반을 둔 희곡의 예술성 역시 도외시할 수 없음을 덧붙이고 있지만, 그가 실명까지 거론하며 강도 높게 비판했던 것은 ‘활자당’이라고 명명되었던 기시다 구니오였다. 이어 그는 희곡이 ‘문학가의 여기’ 정도의 지위로 여겨지고 있는 조선의 상황에 대해 비판하는 한편, 연극성의 실종이 “불구의 무대화”를 낳고 있다고 지적한다.

그러나 실제 일어났던 연극본질논쟁이 박영호가 언급한 것처럼 극단적인 이분법적 형태를 띤 것은 아니었다. 이와타 도요오는 ‘언어(문학성)’와 ‘동작(연극성)’의 조화를 강조하는 가운데, 기시다 구니오를 은연중에 ‘언어중심론자’로 지목하고자 했으나, 기시다 구니오는 그와 같은 비판이 오해에 기인한 것이며, 자신은 한 번도 “연극의 시각적 의의를 부인한 적이 없다”고 해명하기 때문이다.¹²⁾ 기시다 구니오의 연극론을 면밀히 살피고 있는 오자와 요시오 역시 그가 강조한 희곡의 중요성이 결코 감각적인 요소를 배제해야 한다는 뜻은 아니었다고 밝히고 있는 만큼,¹³⁾ 박영호의 이해는 다소 편파적인 감이 없지 않다.

이러한 태도는 그가 모범으로 삼았던 연극이 대극장 중심의 대중지향적 연극을 추구했던 ‘신협극단’의 노선과 유사했다는 점을 다시금 떠올리게 하는 것이기도 하다. 이와타 도요오의 문제제기는 분명 성급한 것이었음에도 불구하고 신협극단의 활동을 정당화하는 논리가 될 수 있었기 때문이다. 즉, 대극장 연극은 극장의 크기를 고려해 볼 때, 청각적 수용에 기반한 희곡의 문학성뿐 아니라 시각을 포함한 감각의 종합을 필수적으로 요청하는 것이었고, 이른바 ‘동작파’의 문제제기는 그 이론적 기반으로 여겨질 만한 것이었다.

한편, 박영호는 속편 격으로 연재한 글에서 연극의 리얼리즘을 보다 구체적으로 논의하고자 했다.¹⁴⁾ 그는 희곡사의 경향을 일별하면서 리얼리즘의 경향을 ‘주관과다’와 ‘주관빈곤’의 양극으로 나누고 있는데, 그는 ‘주관빈곤’의 경향을 자연주의에 경도된 ‘현대의 리얼리즘 문학’이라 지칭하면서, 이를 “인물의 건전한 의지, 구체적인 주관을 일허버린 무의지

12) 스카이 유키오(2003), 서연호·박영산 역, 『근대 일본연극 논쟁사』, 연극과 인간, pp. 178-194.

13) 오자와 요시오(2005), 김의경 편역, 『20세기의 일본연극』, 연극과 인간, pp. 154-157.

14) 박영호, 「희곡의 리얼리즘 - 극문학 건설의 길」, 『동아일보』, 1936.4.12-18.

의 문학”이라 평가절하하고 있다. 더 나아가 그는 희곡을 “인간의 동작적 표현”이라 규정하면서, 자연주의는 인간을 평면적으로 묘사하는 데 그치기 때문에 “이단적 경향”에 불과하다고 본다. 이어 그는 희곡이 추구해야 할 리얼리즘의 이상으로 “로맨틱 리얼리즘”을 강조하고자 했다. 그에 따르면 이것은 “근자에 일어서서 내외의 문단이 성히 제창하는” 의견인데, 구체적으로 이는 무라야마 토모요시가 주장한 “발전적 리얼리즘”과 일맥상통하며,¹⁵⁾ 유치진의 “낭만주의론”과도 유사한 의미를 담지하고 있었다.

이정숙이 논의한 것처럼, 직업극단화를 천명하고, 신극의 대극장 진출을 목표로 삼았던 극연 2기의 노선 역시 신헌극단의 행보로부터 상당한 영향을 받은 것으로 보인다.¹⁶⁾ 물론 극연의 지도적 인물이었던 유치진이 1935년에 발표한 「일본 신극운동의 현상과 그 동향」을 보면 그가 이른바 대동단결론이나 신헌극단의 행보와는 일정한 거리를 유지하려는 태도도 간취된다.¹⁷⁾ 유치진은 신헌극단의 대동단결이 기술자들의 표면적 결합에 불과한 것이었다는 회의론을 내보이는가 하면, 신헌의 제3회 공연에 대해 “신파적 몰락의 경향이 노골화”되었다고 깎아내리기도 하기 때문이다. 더 나아가 그는 장차 도래할 신극운동의 두 가지 가능성으로 “대중화를 목표로 한 것”과 “소수의 전문가를 대상으로 한 것”을 제시하는데, 양자에 대한 평가를 유보하는 모습을 보이기도 한다. 이러한 태도

15) 김우중은 발전적 리얼리즘에 대한 무라야마 토모요시의 언급을 소개하고 있다. “발전적 리얼리즘이란 과거의 쇄말적 부분적 리얼리즘이 아니라 현실을 발전적 유동체로 보는 것이다. 우리들의 리얼리즘이란 현실의 정상적 발전에 대한 명확한 전망을 가진 것이고 또한 그것 때문에 풍요한 “로맨티시즘”을 포함한 “리얼리즘”이다. 건강한 공상도 비약도 이곳에서 약속되는 거다”라고 말하였다(김우중, 「조선 신극운동의 동향」(1), 『동아일보』, 1937.11.9).

16) 이정숙(2007), 「일본의 「신헌극단」이 「극예술연구회」에 미친 영향」, 『어문학』 98, 한국어문학회.

17) 유치진, 「동경문단 극단 견문초 - 일본 신극운동의 현상과 그 동향」, 『동아일보』, 1937.5.12-17.

는 그간 알려진 것처럼 유치진이 연극의 대중화에 가치를 부여하면서 극연의 전환을 적극적으로 이끌었다기보다는 신극의 지향점을 두고 적지 않은 고민을 거듭해야 했음을 암시하는 대목이기도 하다.

그러나 이듬해부터 극연은 ‘2기적 활동’의 천명을 통해 실험극단의 방법론이 연극의 지속을 위해 필요불가결한 노선임을 자인하게 된 것으로 보인다. 특히 부민관에서 이루어진 1936년의 <춘향전> 공연은 대극장 공연의 이익과 효과에 대해 자신감을 가질 수 있게 되었던 사건이었을 것이다. 이와 같이 ‘실험’이라는 매개항을 통해 바라본다면, ‘중앙무대’를 통해 제기된 ‘중간극’과 극연으로 대표되는 ‘신극’은 기표의 차이에도 불구하고 거의 유사한 문제의식을 담지한 기호였다고 할 수 있다.

다만 이는 박영호 개인의 의견에 가까우며, ‘중앙무대’의 배우들이 이러한 인식을 투철하게 견지했다고 볼 수 있는 근거는 없다. 오히려 그들은 ‘양심적인 연극’, ‘잘 만들어진 연극’이라는 차원에서 중간극을 이해하고 있었다. 심영이 신극을 통해 느낀 자극은 미학적인 차원의 것이라기보다는 ‘진지함’과 같은 순수한 양심의 문제에 가까운 것이었다.¹⁸⁾ 더 나아가 박제행은 동양극장 창립자인 홍순언의 사망 이후 연습도 충분히 되지 않은 연극을 올리기에 급급했던 분위기를 비판하면서 초창기 동양극장 연극으로의 회귀를 실질적인 목표로 여기기도 했다.¹⁹⁾

그러나 박영호의 문제제기가 당대의 평단에 큰 반향을 불러일으켰던 것은 그가 ‘홍행극의 향상’만을 목표로 삼고 있었기 때문은 아니었다. 이와 관련하여 그가 극연 2기의 활동과 유사한 지향점을 내보이고 있으면서도 굳이 ‘신극’을 표방하지 않았다는 점에 주목해 보아야 한다. 일차적으로 이는 홍행극계의 배우들을 중심으로 한 ‘중앙무대’의 인적 구성 때문일 것이다. 그러나 더욱 근본적인 이유는 ‘신극’이라는 기호가 기존의 신극집단인 극연에 의해 독점되어왔다는 점에 있었다. 이와 같은 구도

18) 심영, 『연협공연관극감-홍행극과 신극의 한계』, 『조선일보』, 1937.6.11-12.

19) 김남석(2007), p. 266.

하에서 신생극단인 ‘중앙무대’가 생존을 모색하기 위해서는 애써 ‘중간극’이라는 새로운 레토릭을 적용하지 않을 수 없었을 것이다.

극연 외부의 인물이었던 김우종이나 김영수가 일본발 중간극을 연상하며 그 불가능성을 논의하고자 했다면, 2기 극연의 전환을 이끌었던 유치진과 서항석은 박영호가 제기한 중간극의 본질이 무엇인지 어느 정도 감지하고 있었던 것 같다. 결과적으로 이들이 중간극을 평가하는 태도는 굉장히 모호해질 수밖에 없었다. 그들은 중간극의 이상에 대해 부정하지는 않았으며, 오히려 큰 기대감을 드러내기까지 했다. 그러나 실제 공연을 보고 난 뒤에는 중간극을 ‘홍행극의 의태’로 단정지어 버리거나, ‘양심적 홍행극’ 이상의 가치를 부여하지 않았던 것이다.²⁰⁾ 분명 이들의 혹평은 ‘중앙무대’가 신생극단임을 감안할 때 필요 이상으로 가혹한 측면이 없지 않다. 더군다나 ‘중간극’에 대한 언급을 제외한 채 무기명으로 작성되었던 『매일신보』의 공연평이 오히려 긍정적인 편에 가까웠다는 점을 고려해볼 때,²¹⁾ 이들의 태도에는 ‘중앙무대’를 ‘신극’과의 연결고리에서 애써 탈각시켜야만 했던 조급함이 느껴지기도 한다.

실제로 극연과 ‘중앙무대’가 ‘일본 신극’으로 표상된 목표를 공유한 집단이었다면, 중간극에 대한 극연 측 논자들의 비판을 일종의 ‘위기의식’으로 해석했던 양승국의 논의는 타견이라 할 수 있다.²²⁾ 박영호가 내세운 중간극은 2기 극연의 논점을 반복하면서도 기존의 신극 진영에 대한 비판론으로서 제기된 것이었다. 반면 이미 확고한 신극 진영에 서 있었던 극연 입장에서는 같은 논점을 제기하더라도 방어나 자기변명에 가까운 방식을 취할 수밖에 없었을 것이다. 더군다나 공연횟수의 증대를

20) 서항석, 「중간극의 정체 - 중앙무대 공연을 보고」, 『동아일보』, 1937.6.27; 유치진, 「금년 극계 개관」, 『조광』 26, 1937.12; 「극단과 희곡계 - 중간극의 출현」, 『동아일보』, 1937.12.24-28; 「조선의 연극은 어디로 - 우리 극계의 근황」, 『사해공론』 41, 1938.9.

21) 「성공한 풍자극 - 중앙무대의 제1회 공연」, 『매일신보』, 1937.6.27.

22) 양승국(2001), 『한국현대희곡론』, 연극과 인간, p. 290.

2기 극연의 정당화 수단으로 삼았던 시점에서 정작 당국의 제약으로 반강제적인 휴지기에 들어가야 했던 극연에게, 스타 배우들을 거느리고 야심찬 선언을 내놓으며 출범했던 '중앙무대'의 존재는 위협적일 수밖에 없었다.

다시 말해, 극연에 있어서 '중간극'이라는 개념은 자기 갱신의 결과물이기도 했지만, 표면적으로는 그들이 자부심의 원천으로 삼아왔던 '신극'이라는 기표에 대한 공격을 내재한 개념이기도 했다. '중간극'의 이상 자체를 공격하면 곧 2기 극연도 그에 대한 비판으로부터 자유로울 수 없게 된다. 그렇다고 해서 극연 역시 '신극'을 포기한 채 '중간극' 집단이라는 점을 인정하거나, '중앙무대'의 성장을 기대하면서 그들을 신극 진영에 곧바로 편입시키기도 어려웠다. 이는 '신극'이라는 기표가 지닌 문화자본의 독점 문제와 관련되는 바, 이것은 동양극장으로 대표되는 흥행극계와의 '구별짓기'를 통해 구성된 것이었다.²³⁾ 더욱이 이것은 극연의 지속을 위한 현실적 생존전략이기도 했으므로 '중간극'의 출현은 극연의 이론가들에게 적지 않은 고민을 안겨다 준 사건이었다.

23) 부르디외가 논의한 '구별짓기(distinction)'는 문화자본이 사회 계층의 위계를 재생산하기 위해 특정 계층의 차별성을 드러내고자 하는 기제를 의미한다. 이는 예술작품의 수용 과정에서 상이하게 나타나는 취향을 통해 주로 드러나게 된다(피에르 부르디외(2005), 최종철 역, 『구별짓기』 上, 새물결, pp. 421-434).

3. ‘신극’이 구성한 독점적 문화자본의 붕괴와 조선 신극계의 분화

극연이 천명했던 ‘2기적 활동’은 ‘대중화’라는 키워드로 요약된다. 이는 공연 횟수의 증대와 더불어 더 많은 관객을 획득하고, 증대된 경제적 이익을 바탕으로 차후 공연을 준비할 수 있도록 하는 방침을 의미한다. 이와 같은 노선은 경쟁적인 문화산업장 속에서 ‘극연의 지속’을 위한 방안을 모색해야 한다는 문제의식과 직결되는 것이기도 했다.

그러나 극연이 추구한 ‘대중화’ 노선이 기존 관객층을 포기하겠다는 의미로 해석되기는 어려울 것이다.²⁴⁾ 외려 기존의 관객층을 공고하게 결집시키는 것은 새로운 관객의 획득보다 더 중요한 문제로 여겨지기도 했다. 이와 관련하여 구일연은 신극 집단이 보다 “아카데미크”한 각본을 선정해야 할 것이라 지적하는데, 이를 통해 지식인 전체의 지지를 받을 수 있다면, 극단을 경제적으로 유지해 나가는 것 역시 불가능하지만은 않다고 보았기 때문이다.²⁵⁾ 김영수 역시 흥행극단의 강점이 “고정자본”에 있는 것이라면 신극 집단의 강점은 “고정관객”에 있다고 주장한다. 즉, 신극은 “자각한 대중에 의해 자발적으로 지지되고 옹호되는 것”이지, 신극 스스로가 “대중을 규합하기 위해 굴종적으로 전전공공해서는 안 된다”는 것이다.²⁶⁾

그런데 극연이 연고자 했던 ‘고정관객’이 김영수의 생각처럼 ‘자발적으로’ 형성된 것이라 보기는 어려웠다. 이는 흥행극의 ‘속중(俗衆)’과 신극의 ‘관객’을 명확히 구별짓는 논리를 통해 구성된 담론적 기획의 결과물이었기 때문이다. 특히 동양극장의 연극은 ‘기생 이야기’로 일반화되

24) 이광욱(2012), 「유치진 연극론의 매체 인식과 1930년대 관객의 감정구조」, 『한국극예술연구』 38, 한국극예술학회, pp. 83-84.

25) 구일연, 「연극」, 『비판』 44, 1938.5.

26) 김영수, 「조선신극운동의 현단계와 그 전망」(4), 『동아일보』, 1937.7.19.

는 가운데 그곳의 관객들 역시 ‘화류계’의 인사들로 낙인찍혔다.²⁷⁾ 이러한 관점은 동양극장의 연극이 예술적인 것과는 거리가 멀다는 인식을 낳게 했고, ‘예술 애호가’로 호명된 지식인 관객들로 하여금 동양극장에 대해 부정적인 선입견을 갖게 만들었다.

이처럼 성급한 일반화에 가까운 주장이 실제로 영향력을 발휘할 수 있었던 것은 극연이 문화자본의 독점을 통해 ‘신극’의 위상을 구성해나가고 있었기 때문이다. 다수의 극연 동인들이 포진했던 당대의 언론, 특히 서항석의 학예부에서 근무했던 『동아일보』는 극연의 일거수일투족을 기사화하면서 공연에 대한 대대적인 홍보를 담당해 주었다. 반면 동양극장의 출현 이후 흥행극 상연은 보다 활발해졌음에도 불구하고 그에 대한 공연평은 거의 자취를 감추게 된다. 이는 초창기의 극연이 당대의 흥행극에 대한 동인 합평을 다수 발표했던 것과 비교해 볼 때 다분히 의도적인 행태라 하지 않을 수 없다.²⁸⁾ 그런가하면 『동아일보』가 주최한 연극콩쿨은 당대에 가장 활발히 활동하던 극단인 ‘청춘좌’를 배제하는 가운데 ‘신극계의 조직’이라는 목표를 가시화한 사건이었다.²⁹⁾ 결국 담론장에서 소거된 흥행극은 언제나 선규정된 논리의 자장을 벗어날 수 없게 되었으며, 흥행극 내부의 변화나 발전을 논하는 것 역시 요원한 일이었다.

흥행극에 대한 극연의 태도를 가장 잘 보여주는 글은 아마도 서항석의 『신극과 흥행극』일 것이다.³⁰⁾ 극연의 기관지인 『극예술』 창간호에 실렸던 이 글은 극연이 흥행극에 대해 일차적으로 내리고 있는 결론이기도 하다. 이 글을 마지막으로 흥행극을 바라보는 극연의 태도는 조선의 연

27) 좌담회, 『극예술연구회 시절』, 『동량 유치진 전집』 8, 서울에대출판부, 1996, p. 297.

28) 이광욱(2014). p. 75.

29) 이민영(2013), 『동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방』, 『한국극예술 연구』 42, 한국극예술학회. PP. 128-134.

30) 서항석, 『신극과 흥행극』, 『극예술』 1, 1934.4.

극문화 향상을 위해 흥행극계의 수준 역시 끌어올려야 한다는 지도적 관점으로부터 벗어나게 된다. 다만 현상을 진단하고 양자의 분계선을 명확하게 설정하고자 했을 뿐이다.

서항석은 “최근에 와서 흥행극단들도 자기네의 극을 신극이라 부르는 일이 많다”고 지적하면서, “흥행극의 한계”를 명확히 규정해야 함을 강조한다. 그는 신극에 ‘예술본위’, ‘인생본위’, ‘계몽’ 등의 가치를 부여하지만, 반대로 흥행극에 대해서는 관객에 영합하고자 하는 영리주의적 속성만을 부여할 뿐이다. 이와 같은 구분은 적절한 비교에 근거한 미학적 평가라기보다는 양심의 문제를 지적하는 윤리적 단죄에 가깝다. 실제로 영리본위적 흥행극의 문제는 주로 ‘신파적 연기’의 문제나 ‘막간’에 대한 비판으로 귀결되고 있지만, ‘신파적 연기’의 정체에 대해서는 명확한 논구가 이루어지지 못했고, 정작 동양극장이 ‘막간’을 철폐한 이후에는 흥행극에 대한 언급 자체가 멈춰 버리고 말았던 것이다. 즉, 2기적 활동에 돌입한 극연의 위상은 동양극장을 담론장에서 배제하는 과정을 매개로 확립될 수 있었다.

그러나 중간극이 출현한 1937년은 극연이 보유했던 독점적 문화자본에 대한 비판론이 서서히 고개를 들기 시작했던 때이기도 했다. 신불출은 『극예술협회에 보내는 공개장』을 통해 신극과 흥행극을 구분짓는 논리에 대한 의구심을 표출하면서 과연 극연이 신극만의 뚜렷한 방법론을 만들어냈는가를 의심한다.³¹⁾ 극연에게 “연구적인 태도로 돌아가 달라”고 주문하는 그의 의견은 2기 극연의 연극적 노선이 기존의 흥행극단과 크게 다를 바 없다는 점을 암암리에 내포한 것이기도 하다. 또한 임화는 유치진의 낭만주의론을 비판하면서, 자신이 주장했던 혁명적 로맨티시즘과 분명하게 선을 긋고 있다.³²⁾ 더 나아가 그는 유치진의 희곡에 나타난 현실인식의 치열함이나 예술적 성취의 수준이 동시대의 소설가들에

31) 신불출, 『극예술협회에 보내는 공개장』, 『삼천리』 81, 1937.1.

32) 임화, 『극작가 유치진론-현실의 빈곤과 작가의 비극』, 『동아일보』, 1938.3.1.-2.

비해 뒤떨어지는 것임을 지적하는 가운데, 문단에서 쌓아 온 유치진의 지위를 깎아내리기도 했다.

더욱이 연협의 존재를 염두에 둔다면, 서항석이 제시했던 ‘신극’의 계몽주의나 비영리주의적 태도 등과 같은 가치에 가장 걸맞는 집단은 극연이라 하기 어려웠다. 애초부터 일본 신극의 대중화 노선과 ‘발전적 리얼리즘’을 신뢰하지 않았던 김우중은 극연에 대해서도 “신극의 맹아를 파종”한 데 불과하다며 평가절하한 바 있으며, 보다 진정한 신극 집단으로 연협을 지목하고 있다. 실제로 연협의 연출가였던 오정민은 창작극의 수준이 높지 못한 이상 번역극의 수용이 불가피함을 역설하는가 하면,³³⁾ 부민관에서 이루어지는 대극장 연극이 연기의 자연스러움을 해칠 수 있다는 점을 지적하면서 소극장의 필요성을 지적하는데,³⁴⁾ 이는 극연 2기의 행보와는 사뭇 다른 양상을 띤 것이기도 하다. 물론 연협 역시 ‘신극의 전문화’를 표방한 집단이었고, 오정민의 번역극 우선론에 따라 창립 공연을 준비했던 그들은 극단 안팎에서 제기된 비판을 수용하며 점차 창작극 상연 쪽으로 무게중심을 옮겨가게 되었다. 그러나 동시기의 극연과 나란히 놓고 본다면, 연협의 예술적 지향은 방향전환 이전의 극연과 좀 더 유사했던 것도 사실이다.

극연은 명실상부한 ‘신극’ 집단으로 자임해왔지만, 연협이나 ‘중앙무대’의 존재는 양방향에서 그들의 지도적 위상을 위협하는 것이기도 했다. 극연은 새로 결성된 연협을 ‘신극’의 일원으로 받아들이지 않을 수 없었는데, 이는 극연에서 탈퇴한 실천부원과 귀국한 ‘조선예술좌’ 맹원들이 결합한 인적 구성의 형태를 고려할 때 당연한 귀결이라 볼 수 있다. 반면, 지금껏 일방적으로 무시해 온 흥행극계의 인물이 대다수 포함되어 있던 ‘중앙무대’를 곧바로 신극 집단으로 명명하는 것은 자기모순에 가까운 일이었다. 결과적으로 극연의 논자들은 중간극의 문제의식을 긍정

33) 오정민, 「번역극과 창작극 - 연협의 공연을 앞두고」, 『조선일보』, 1936.10.22.

34) 오정민, 「연극잡감 - 극장과 연기 스타일의 문제」, 『매일신보』, 1937.7.13-18.

하면서도 ‘중앙무대’를 애써 흥행극의 변종이라 치부해 버리지 않을 수 없었을 것이다.

그러나 이듬해인 1938년부터 중간극은 신극 진영으로 편입되기 시작한다. 일례로 ‘실험극단’에 소속되어 있었던 안영일은 1938년의 현역 신극단체로, 극연, ‘낭만좌’, ‘중앙무대’를 들고 있다.³⁵⁾ 이와 같은 규정은 극연 외부의 시각에서 보았을 때 이미 극연과 ‘중앙무대’ 간의 유의미한 차이를 발견할 수 없게 되었다는 점을 의미하기도 한다. 이때 극연이 자신의 활동을 정당화하기 위해서는 중간극을 포함한 집단을 ‘신극계’로 확대 규정할 필요가 있었다. 이는 ‘신극’이라는 기표의 독점적 사용을 포기하는 대신, ‘신극계’라는 임의의 집합을 설정하고 극연에 지도자의 위상을 부여하는 전략을 의미한다.³⁶⁾

1938년에 열린 제1회 연극콩쿨의 참가극단 구성(극연, ‘인생극장’, ‘화랑원’, ‘낭만좌’)은 이와 같은 전략을 여실히 드러내고 있다.³⁷⁾ ‘인생극장’은 극단의 이념을 대외적으로 표방하지는 않았지만 ‘중앙무대’ 탈퇴 파를 중심으로 결성된 극단이었으므로 중간극에 속할 수 있는 집단이었고, 단성사 전속극단으로 창단된 ‘화랑원’ 역시 ‘중앙무대’의 일부 배우가 가세한 집단이었다. 그러나 정작 ‘중앙무대’는 초청받지 못했는데 일

35) 안영일, 「조선 신극운동에 대한 사견 - 금년의 삼극단 공연을 재료로 한 시론」, 『동아일보』, 1938.12.28-31.

36) 이광욱은 연중무휴 공연을 내세웠던 대중극계에 비해 세력이 미약했던 극연이 신극 공연의 중대 필요성을 절감하는 가운데, ‘신극계’의 형성이 이루어졌음을 논의한 바 있다(이광욱(2014), pp. 76-77). 김남석 역시 ‘신극계’의 형성을 세력 규합의 맥락에서 읽어내고 있는데, 극연은 자체의 붕괴 위험을 이겨내면서 외부의 영향력에 저항해야 하는 이중고를 안고 있었다는 것이다(김남석(2015), p. 21).

37) 권두현은 1회 콩쿨에 참가했던 네 단체 중 극연을 제외한 나머지 세 단체(‘화랑원’, ‘낭만좌’, ‘인생극장’)가 창단공연을 곧 경연대회 작품으로 올렸던 신흥단체였다는 점에 주목하여 이 콩쿨의 목적이 경쟁에 있다기보다는 사실상 신극운동에 대한 격려 차원에 가까운 것이었음을 지적했다(권두현(2010), 「연극 경연대회의 탄생과 제도화」, 『한국극예술연구』 31, 한국극예술학회. P. 21).

차적으로 이는 ‘중양무대’의 내부사정에 기인한 결과였겠지만, 그들을 흥행극단에 불과하다며 몰아붙였던 논리가 오류였다는 점을 자인해야만 했던 신극인들의 부담감 때문이기도 했을 것이다. 실제로 ‘중양무대’는 이듬해 열린 제2회 연극콩쿨에는 참가할 수 있게 되었다.

한편, 주영섭은 이미 ‘중양무대’가 출현했던 시점부터 동시기 조선의 신극운동에 내포된 중간극적 성격을 암시하고 있어 눈길을 끈다. 물론 그는 “오늘의 소위 중간극”이라는 표현을 통해 현상으로서 나타난 중양무대의 중간극을 비판하고 있다. 하지만 “진정한 중간극”에 대해서는 지지하겠다는 의사를 표명하기도 하기 때문이다.

자연주의에서 출발한 근대극은 사진주의의 신극을 거쳐 로맨티시즘의 현대극으로 나간다. 여기서 말하는 현대극이란 리얼리즘 토대 위에 개화한 현대적 로맨티시즘이다. 현대극은 무대 위에서 일절의 자연주의적 잔재물과 소박한 사진주의의 껍질을 쓸어낸다. (중략) 이제부터 신파가 가졌든 관객층을 중간극 — “오늘의 소위 중간극이 아니다” — 이 섭취해야 한다. 조선같이 관객층의 교양문제가 사회정책상 결여되어 있는 한 관객층의 교양은 관객층 자신의 노력과 그것을 진전시킬 극단의 임무가 크다. 중간극은 신파가 가졌든 대중을 교화시켜 현대극으로 보내는 역할을 할 수 있을 따름이다. 이리하여 신파는 그 여명이 단축되고 중간극의 대두와 아울러 인텔리겐차를 포용하고 있는 신극은 점점 대중을 이끌어 진정한 의미의 현대극을 나케될 것이다.³⁸⁾

그는 과거의 근대극이 현재의 신극운동을 거쳐 미래의 현대극으로 나아갈 것이라는 발전 구도를 지속적으로 견지해왔다. 구체적으로 이는 자연주의에서 출발한 근대극이 “로맨티시즘의 현대극”로 나아갈 것이라는 전망을 의미한다. 그는 “대중극”이란 명칭 역시 현대극만이 가질 수

38) 주영섭, 『현대극 서곡』, 『동아일보』, 1937.7.31.

있는 “명예스러운 팬네임”이라 강조하면서, 신극운동은 관객의 지지를 얻어야만 발전할 수 있다는 입장을 취하는데, 이때 “중간극”이란 흥행극의 관중을 현대극으로 유도하기 위한 방법을 가리킨다.

주영섭의 논리에 따르면 로맨티시즘을 내세웠던 2기 극연의 노선 역시 현대극으로 나아가기 위한 도정에 놓여 있는 것이다. 또한 그는 신극의 관객층이 지식인으로 한정되어 있는 반면, 중간극은 흥행극의 관객을 흡수하여 본격적인 신극의 대중화를 가능케 해 주는 방법임을 지적한다. 그렇다면 대중화를 내세운 극연의 노선은 주영섭이 구상한 ‘이상적 중간극’의 상에 가까운 것이라 보아야 할 것이다.

이러한 의견은 중간극을 신극과 흥행극의 변증법적 지양의 결과물로 파악했던 유치진에게서도 감지되는 것이다.³⁹⁾ 즉, 유치진에게 있어서 중간극은 양자의 혼합으로 이루어진 결과라기보다는 미래에 도래할 이상적인 연극의 상에 좀 더 가까웠던 것이다. 그러나 유치진은 조선에서 출현한 실제의 중간극에 대해서는 ‘흥행극의 양심’ 이상의 문제로 논의하지 않았으며, 그 열기가 한풀 꺾인 시점에야 이와 같은 문제를 겨우 제기했을 따름이다. 이를 감안한다면 주영섭의 의견은 극연 지도부가 차마 발화할 수 없었던 문제 - 극연과 중간극의 유사성 - 를 대변한 것이라 볼 수 있을 것이다.

주영섭이 극연의 무의식을 표면화할 수 있었던 것은 동경에서 활동하던 그가 극연의 외부에 존재하고 있었으며, 극연의 문화자본과는 일정한 거리를 둘 수 있었기 때문이다. 이는 극연으로 대표되었던 조선의 신극 진영이 점차 다양한 지향을 내보이면서 분화되어가고 있다는 점을 함의하기도 한다. 연합의 노선이 극연과 적지 않은 차이를 노정하고 있었음은 이미 밝힌 바 있으며, 같은 맥락에서 ‘낭만좌’의 중심인물 중 하나였던 박향민의 의견을 검토해볼 필요가 있을 것이다. ‘낭만좌’는 제1회 연

39) 유치진, 『조선의 연극은 어디로 - 우리 극계의 근황』, 『사해공론』 41, 1938.9.

극공클과 함께 창단된 극단이며, 극연이 확고한 신극진영으로 여기고 있었던 곳이었지만, 그들은 굳이 신극계의 일원임을 강조하지 않았기 때문이다.

박향민은 당대의 신극과 흥행극 진영을 양비론적으로 바라보는 가운데, ‘중앙무대’의 출현에 대해 반가움을 표한다. ‘중앙무대’ 창립공연평을 쓸 때 박향민은 연협의 제2회 공연에서 각색을 담당하고 있었는데, ‘중간극의 장래’를 기대하고자 하는 그의 태도는 극연의 서향석이 ‘중간극의 정체’를 의심하고자 했던 것과 묘한 대조를 이루는 것이기도 하다. 공연에 대한 평가 역시 인적 구성의 혼재로 인해 연극적 분위기가 혼란하다는 점 정도만 언급하고 그것을 통일시켜 주었으면 한다는 의견을 전달하는 데 그치고 있다.⁴⁰⁾ 이어 그는 ‘중앙무대’의 제3회 공연평에서 자신이 ‘중앙무대’의 출현에 대해 “비교적 온건한 평을 썼던 이”라고 밝히면서 중간극에 대한 신극 진영의 성급한 평가에 대해 불편한 심기를 내비친다. 그는 애써 말을 아끼고 있지만 김영수의 실명을 거론하며 불만을 제기하기도 했는데,⁴¹⁾ 비판의 대상으로 신진비평가에 불과하던 김영수를 선택한 것은 그가 논전의 확대를 원치 않았다는 의미이기도 할 것이다.

그러나 이듬해에 발표된 「신극운동과 조선적 특이성」에서 박향민의 논점은 중간극에 대한 옹호를 넘어서서 기존의 신극운동에 대한 비판까지 나아간다. 그는 이운곡과 같은 신진뿐 아니라 유치진과 같은 극연의 지도적 인물까지 직접 거론하며 비판의 수위를 높이고자 했다. 더욱이 그가 조선의 신극운동을 “공중누각의 이론들”, “고색창연한 교과서”라고 평한 대목은, 줄곧 이론적 우위를 근거로 담론장을 장악해왔던 신극인들에 대해 근본적인 문제를 제기하고 있는 부분이기도 하다.

40) 박향민, 「중간극의 장래-중앙무대창립공연소감」, 『조선일보』, 1937.6.27-29.

41) 박향민, 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.24.

혹자는 조선에 있어서 신극운동이 실천력과 비교하여 얼마나 고도로 발전했는가를 모르느냐고 반문할지도 모르지만 그러하면 나는 한층 고소를 금치 못한다. 모다 현실을 망각한 공중누각의 이론들이 아니냐? 심한 것 가트나 사실이고 수년래 극책을 자본 유치진 씨라던가 최근 함부러 집적어리는 이운곡 씨 역시도 고색창연한 교과서식의 평면적인 내용으로 천편일률의 당면문제를 구룡할뿐인 것이다. 허면 신극운동에 있어서의 조선적 특이성이란 무엇이며 그 특이성에 따르는 신극수립의 과학적 방법은 어떤 것인가? (중략) 모름직이 우리는 흥행극을 재음미해야 될 것이다. 흥행극에도 배울 점이 있고 신극에도 버릴 점이 있는 것이다. 엉터리처럼 중간극을 표방하는 것도 아니고 또 흥행극을 추방하자는 것은 물론 아니다. 민중의 신극을 만들기 위해서는 연극전통을 이해하고 이용하는 한편 흥행극의 매력을 추리어 그것을 분석하고 어찌서 민중의 호호와 맞는가를 통찰하여 그것이 민족의 감정과 부합한다든가 연극관념과 유기적 관련이 있는 것이라면 사드릴 필요가 잇슬것이다.⁴²⁾

박항민이 조선의 신극운동을 비판하는 핵심적인 근거는 그들의 이론이 실천과 유리되어 있다는 데 있었다. 그가 지적하는 실천의 문제는 곧 조선의 실제 ‘관객’을 파악하는 문제와 크게 다르지 않다. 그는 조선 신극운동의 발전을 위한 방안으로 “흥행극의 재음미”를 강조하는데, ‘흥행극’을 일방적으로 배제하기보다는 장단점의 취사선택을 위한 분석의 대상으로 삼아야 한다는 것이다. 이와 같은 문제는 이미 흥행극계의 불만을 대변한 신불출의 목소리를 통해서도 드러난 바 있다. 그러나 야유에 가까운 신불출의 비판도 “재사(再思)할 필요가 있다”고 보았던 박항민의 태도는 신극인의 자기성찰이라는 점에서 주목할 만하다. 물론 그는 “엉터리처럼 중간극을 표방하자는 것은 아니”라고 밝히고 있지만, 그가 제시한 “민중의 신극”은 조선에서 논의되던 중간극의 문제의식과 유사한

42) 박항민, 『신극운동과 조선적 특이성』, 『비판』, 1938.8.

것이기도 하다.⁴³⁾ 이처럼 중간극을 통해 환기되었던 문제들은 점차 신극의 자성을 촉구하는 범주로 기능하게 되면서 비평사적 의의를 획득하게 된다.

이 글을 쓸 무렵 박향민은 '낭만좌'에서 활동하고 있었다. '낭만좌'는 연구자에 따라 신극 집단 혹은 대중극단으로 상이하게 분류될 만큼 그 정체성을 특정하기가 어려운 극단이었다.⁴⁴⁾ '낭만좌'는 문인과 연극인의 결합으로 주목받았던 극단이었고,⁴⁵⁾ 제1회 연극콩쿨에서 셰익스피어의 '햄릿' 일부를 상연하며 활동을 시작했던 만큼 당대의 흥행극 집단과는 차별화되었으나, 그렇다고 뚜렷하게 신극을 표방한 집단도 아니었다는 것이다. 그렇다면 '낭만좌'가 내보이는 '무정형의 성격'은 어디에 기인하는 것일까?

흥미롭게도 '낭만좌'는 박향민과 같이 연합의 구성원 중 상당수가 참여했던 극단이었다는 점에 주목해 볼 수 있다. 전술한 것처럼 연합은 극연보다 근대극운동으로서의 신극이라는 상에 더 가까웠던 집단이었으며, 그들은 극연이 중간극에 대해 느껴야 했던 딜레마로부터 상대적으로 자유로울 수 있었다. 즉, 그들은 양비론적 범주로서의 중간극을 비교적 편견 없이 검토하고 적용할 수 있었을 것이다. 이와 같은 시각의 유연성

43) 박향민은 중간극에 일방적으로 동조했던 연극인은 아니었으며, 그는 “중간극이란 기형적 연극이 가장 합리적인 의장과 표정을 하고 등장함을 용납하지 안할 수 업는” 현실에 대해 비감을 드러내고 있다(박향민, 『인생극장의 창립공연을 보고』, 『동아일보』, 1937.12.17.-18). 그러나 그가 절충예술로서의 중간극을 부정적으로 바라본 것은 신극과 흥행극이 모두 연극 본질과는 괴리되어 있다는 판단을 전제하고 있는 것이기도 했다. 그러므로 그가 현상으로 나타난 중간극에 대해 거리를 두고 있음에도 불구하고, 그것이 환기한 문제의식에는 충분히 공감하고 있었다고 추정해 볼 수 있을 것이다.

44) 서연호가 낭만좌를 신극 집단으로 분류한 반면, 유민영은 고희, 아랑, 예원좌 등과 함께 대중극단으로 분류한다(김남석(2014), 『극단 낭만좌 공연의 대중지향성 연구』, 『한국극예술연구』 44, 한국극예술학회, p. 12).

45) 『문인과 극인이 제휴해야 극단 낭만좌를 조직 - 진정한 예술성을 옹호 매진』, 『동아일보』, 1938.1.30.

은 오정민이나 박향민과 같은 연협 출신의 연극인들에게서 공통적으로 발견되는 것이며, 극연 외부에서 활동하던 김영수 역시 중간극의 존재 가능성을 부정했던 최초의 시각을 수정하게 된다.⁴⁶⁾

반면 극연 소속의 소장파들은 끝내 중간극을 인정하지 않으려는 강경한 태도를 보인다.⁴⁷⁾ 1938년은 중간극 단체들이 신극 진영으로 재규정되기 시작한 시기였음에도 불구하고, 이서향은 ‘중앙무대’의 공연이 “동양극장의 신파극보다도 오히려 졸렬한 신파”라며 비판한다. 또한 이운곡은 연극콩쿨에 참여했던 ‘인생극장’이나 ‘화랑원’마저도 신파극단이라 단언하고 있다. 이는 ‘중간극’에 대한 비판인 동시에 신극의 외연을 확장시키지 않을 수 없었던 극연 지도부의 노선을 겨누고 있는 것이기도 하다. 실제로 서향석은 연극콩쿨을 전후한 시기를 회고하면서 ‘신극의 다채기’라 명명하는데,⁴⁸⁾ 기실 이와 같은 태도가 극연이 막다른 골목에 다다랐던 시점에서만 표명될 수 있었다는 점은 문제적이다. 이는 ‘중간극’을 평가하는 극연의 시각에 ‘신극의 지속’이라는 문제가 맞물려 있었다는 것을 함의하기 때문이다. 즉, 극연은 이미 중간극적 노선을 걷기 시작했음에도 불구하고 ‘신극’이라는 문화자본을 유지하기 위해 ‘중간극’이라는 용어 자체를 비판해야 하는 딜레마에 빠져 있었다는 것이다.

4. 재구성되는 내포관객과 ‘신극의 매력’ 제고를 위한 모색

한편, ‘신극계’의 확대 재형성은 중간극이라는 기호의 삭제를 통해서만 가능할 수 있었다는 점에서 주목을 요한다. 중간극 집단에 ‘신극’이라

46) 김영수, 「극계의 일년간」, 『조광』, 1939.12.

47) 이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 1938.12 ; 이운곡, 「제 1회 연극콩쿨 소감」, 『비판』, 1938.12.

48) 서향석, 「우리 신극운동의 회고」, 『삼천리』, 1941.3.

는 표지를 부여하는 순간, ‘신극’은 자기모순적이거나, 편의주의적인 개념에 다름 아니게 되기 때문이다. 결국 1937년의 평단을 뜨겁게 달구었던 ‘중간극’이라는 용어는 이듬해부터 점차 사라지게 된다. 그러나 중간극에 담지되어 있던 문제의식은 여전히 저류하고 있었는데, 1938년부터 새로운 화두로 부각되기 시작했던 ‘신극의 매력’이라는 용어는 ‘굴절된 중간극 담론’이라 할 만한 것이었다.

지금까지의 조선의 신극운동을 보면 주로 극연이 이미 칠개년 간을 두고 새로운 극문화수립의 기치를 들고 고군분투로 용감히 싸워나와서 적지 않은 공적을 나타내었으나 아직까지 연구실적 태도 밑에 순전한 연극애로 주로 소극장주의를 써왔었는데 금후로는 좀 더 광범한 관객층 획득을 목표로 그들에게 매력있는 연극을 창조 표현해야 주어서 그들을 신극의 영향 아래로 끌어내어야만 될 것이다. (중략) 다시 구체적으로 말하자면 연극적인 진보향상을 촉진시키기 위한 선구적 연극만을 진지한 연극적 열정과 노력으로써 상연할 것이 아니고 또한 일방으로 현단계에 잇어서는 기본 대중에서 타협하면서 광범한 대중층을 신극에 접근시켜서 나아가서 스스로의 기본 연극적 향상을 도모하는 동시에 그들 광범한 대중의 지지를 얻어가지고 기성연극 — 흥행극을 기양하고 우리의 새로운 연극을 힘있게 수립하자는 것이다. 다시 요약해 말하자면 우리의 참된 신극을 수립하는데에 잇어서는 이 신극의 매력에 광범한 대중 — 관객층이 끌리워오도록 하자는 것이다.⁴⁹⁾

‘신극의 매력’에 대중층을 접근시키자는 이운곡의 태도는 그가 기존에 견지했던 완고한 시각과는 사뭇 다른 것이다. 그는 연극을 구경거리로만 아는 관객들을 조소하며, ‘신극’을 보기 위해서는 일정한 공부が必要하다는 계몽주의적 태도로 일관해 왔기 때문이다.⁵⁰⁾ 그런데 위의 인용문에

49) 이운곡, 『조선신극운동의 당면한 제문제』, 『동아일보』, 1938.1.26-2.1.

서 그가 구상한 신극운동의 상은 대중의 지지를 얻는 문제를 최우선의 과제로 여기는 가운데, 이를 위해 약간의 ‘타협’도 감수해야 함을 이야기 한다. 이러한 태도는 그가 불과 반년 전에 박제행이 제시했던 “보조적 중개적 극단”으로서의 중간극 개념을 공개적으로 비판했던 것과 비교해 볼 때 흥미로운 대목이기도 하다.⁵¹⁾ 흥행극의 관중을 신극의 관중으로 유도하는 문제는 결국 박제행의 의견과 크게 다르지 않았기 때문이다. 다시 말해 ‘신극의 매력’이라는 용어의 탄생은 곧 신극과 중간극의 논리적 상동성을 재확인하는 절차에 다름아니었다.

또한 이와 같은 입장 변화는 1938년을 전후하여 신극 진영의 관객 획득 방법론이 변모하게 되었음을 드러내고 있는 바, 이는 관객층의 변화와 밀접하게 연관되어 있는 것으로 보인다. 과거 조선의 연극계에서 신극과 흥행극의 관객은 분명하게 구분되는 집단으로 인식되어 왔다. 초창기 극연 공연의 객석 분위기를 살핀 논자들은 하나같이 극연이 “학생”이나 “소부르·인테리층”에 “굳은 기반”을 갖게 되었다고 지적하고 있으니,⁵²⁾ 1930년대 전반기 신극의 관객은 비교적 균질적인 집단으로 이루어져 있었다고 할 수 있을 것이다. 이와 같은 분리는 관객의 취향 차이를 반영한 현상이기도 하지만, 신극과 흥행극을 변별하고자 하는 담론의 수행적 효과 때문에 나타난 것이기도 했다. 즉, 출입하는 극장의 종류가 곧 자신의 사회 문화적 지위를 방증한다는 인식을 확산시킨 것이다.

그러나 1930년대 후반에 이르면 신극과 흥행극의 관객은 쉽게 구분할 수 없을 정도로 혼효화(混淆化)되는 경향을 보이기도 한다. 김태진은 “신극의 관객이나 신파의 관객이나 동일한 시대적 궤범 아래 동일한 미적 보편 정서를 가진다”고 주장한 바 있다.⁵³⁾ 물론, 그는 애초에 신극과 신

50) 이운곡, 「연극과 관객에 嘲하야」, 『사해공론』, 1937.1.

51) 이운곡, 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.9.

52) 신고송, 「실험무대의 <검찰관>」, 『조선일보』, 1932.5.10 ; 유진오, 「제 3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.12.13-17.

파극의 구분이 무의미하다고 믿는 연극인이었기에,⁵⁴⁾ 이와 같은 의견 표명도 신념의 반복적인 표출에 불과할 수도 있을 것이다. 그러나 1939년의 시점에서 관찰된 당대의 관객층은 1930년대 전반기의 상황과 사뭇 다른 것이었으며, 극연이 동양극장을 타자화하며 신극의 관객을 배타적으로 결집시키고자 했던 1936~1937년의 상황과도 다른 것이었다.

이는 1930년대 중반 이후 관객층의 혼합과 재구성을 불러온 사건들이 축출(簇出)하고 있었기 때문이었다. 신극 진영의 연극인들은 '동양극장'이라는 물적 토대를 갖춘 흥행극계에 맞서, 신축된 관립 회관인 '부민관'을 '신극의 전당'으로 여겨 왔으며, 이러한 공간적 분할을 통해 구상되었던 내포관객의 상은 실제 관객들의 인식에도 영향을 준 것으로 보인다. 그러나 점차 동양극장 소속의 극단들이나 중간극을 표방한 단체들 역시 부민관을 이용하게 되면서 이와 같은 인식은 점차 희미해지게 되었다.

1940년의 벽두에 조선일보사 주최로 개최된 종합좌담회에서는 변모한 관객층의 성격을 짐작케 해 주는 진술들이 산견되고 있어 주목을 요한다.⁵⁵⁾ 최재서는 부민관이 주로 “고급한 연극팬”들이 출입하는 공간임에도 불구하고, ‘고협’의 『정어리』 공연에는 화류계의 기생들이 많이 모여들었다고 지적한다. 그런가 하면, ‘청춘좌’의 배우 자격으로 참석했던 지경순은 부민관에서 <유정>을 공연했을 때 느꼈던 객석의 “조용하고 엄숙한” 분위기에 대해 호평하고 있다. 물론, 이와 같은 의견들은 부민관과의 비교를 통해 동양극장을 비속한 공간으로 낙인찍었던 기존의 시각을 강화하는 것이기도 하다. 그러나 진영을 막론한 극단들이 부민관이라는 공간을 공유하게 되자 조선의 연극인들은 비로소 불균질한 관객층, 다시 말해 진정한 의미의 ‘대중’과 마주할 수 있었다.

이러한 변화는 극연이 소유한 독점적 문화자본이 중간극의 출현을 전

53) 김태진, 「연극의 ‘재미’를 위한 소고」, 『영화 연극』, 1939.11.

54) 김남석(2015), pp. 35-37.

55) 좌담회, 「영화조선의 새출발 - 신극은 어디로 갔나」, 『조선일보』, 1940.1.4.

후하여 무너지기 시작한 시점과 연관되어 있다. 배타적으로 구성되었던 ‘신극’의 팬은 흥행극단이 획득하려는 내포관객이 되기도 했다. 실제로 팬층을 확장하고자 했던 동양극장은 지식인 관객들의 취향을 고려하여 ‘명극(名劇) 상연’이라는 기획 하에 번역극 상연이나 문예물 각색을 시도한 바 있다.⁵⁶⁾ 더군다나 1937년을 전후로 황금좌와 약초극장과 같은 대형영화관이 개장하면서, 기존의 지식인 관객들 중 상당수는 영화관으로 발길을 돌리기 시작했다.⁵⁷⁾ 결과적으로 신극 진영의 연극인들은 관객층의 변동을 인정하는 가운데, 새로운 활로를 개척하지 않을 수 없었을 것이다.

지방순회에 대한 인식 변화는 신극 집단의 고민을 단적으로 보여주는 대목이다. 사실 경성에서의 공연은 영예로운 일로 여겨졌던 반면 지방순회는 쇠퇴기에 접어든 극단이 백할 수 있는 최후 수단으로 인식되어 왔다.⁵⁸⁾ 더욱이 지방순회는 영리를 추구하는 흥행극단의 운영방식으로 여겨졌기 때문에, 신극의 지방순회는 곧 타락으로 여겨지기도 했다. 이러한 시각은 굉장히 오랫동안 견지되어 왔던 것으로 보인다. 1938년의 한 좌담회 자리에서 “극연은 왜 지방순회를 하지 않느냐”는 물음이 제기되지만, 유치진은 대극장 무대장치가 지방의 극장과 맞지 않는다는 문제를 들어 불가피한 일이라 답변하기 때문이다. 반면, ‘중앙무대’는 무대 장치를 모두 접이식으로 제작할 정도로 지방순회에 역점을 두고 있었다.⁵⁹⁾

56) 동양극장은 임선규의 각색으로 세계적 대문호의 원작인 <회무정(레미제라블)>을 상연하고자 함을 밝힌다. 또한 주로 전속작가의 창작극을 상연해왔던 방침을 바꿔 외국작품의 번역극이나 조선의 현실이 반영된 창작극을 올릴 것이 밝히고 있는 바, 이는 동양극장이 지식인 관객도 염두에 두기 시작했음을 의미한다(『두 극단의 합동으로 수시연극제 개최 - 청춘좌와 호화선』, 『동아일보』, 1938.1.18).

57) 이광욱(2014), pp. 80-81.

58) 서항석은 지방순회를 하던 취성좌가 경성에 진출하고 그와 맞물려 토월회가 지방순회를 떠나게 되었다는 점을 지적하며, 이를 연극계의 주도권이 신극에서 흥행극으로 넘어간 사건으로 평가한다(서항석, 『조선문화(24) - 신연극 이십년의 소장』, (3), 『동아일보』, 1940.5.15).

물론, 지나치게 지방순회를 강조하는 ‘중앙무대’의 의견은 조소거리가 되기도 했지만, 정작 극연도 이듬해 봄부터 지방순회에 나섰던 만큼, 이 문제는 자력갱생을 추구한 극단에게 있어 핵심적 방안으로 여겨지게 된다. 일례로 1939년의 ‘낭만좌’는 ‘청춘좌’에 비견될 만한 지방공연 횡수를 기록했으며, ‘고협’은 아예 영화 <복지만리>의 로케이션 촬영 중에 지방순회를 목적으로 결성된 극단이었다.

그러나 지방순회가 신극인들에게 활로만을 제공했던 것은 아니었다. 김영수는 지방순회를 떠나는 신극인들이 느낄 수밖에 없었던 피로감을 이야기한다.⁶⁰⁾ 그에 따르면 신극단체는 지방으로 나설 때마다 각본을 개작하고 연출방식을 바꾸지 않을 수 없었다. “좋은 연극”이면 어디든 성과를 얻을 수 있다고 보았던 연극인들의 기대와 달리 경성과 지방의 관객들은 수준 차가 적지 않았던 것이다. 이와 같은 상황에서 “진정한 예술”, “독창적 상상력”과 같은 구호는 그야말로 공허할 수밖에 없었다.

김영수가 신극 단체의 ‘방향’을 논의했다면, 남림은 그로 인한 신극 관객의 ‘방향’을 이야기한다.⁶¹⁾ 그는 신극 진영의 “적조함”을 지적하면서 그 이유로 재정, 기획, 사상의 문제를 거론하고 있다. 연극계에서 늘상 제기되어 왔던 재정 문제를 제외한다면 문제는 나머지만인데, 그는 기획의 파탄이 불명료한 노선의 문제 때문이며, 이것이 곧 사상의 파탄과 직결됨을 논의한다. 이러한 경향은 신극의 팬을 잃어버리는 일하기에 결과적으로 신극의 관중은 방황하지 않을 수 없게 된다는 것이다.

이들의 의견은 1939년의 시점에도 신극이라는 기표에 축적된 문화자본이 크게 감쇄되지 않았다는 점을 내포하고 있다. 지식인 관객들은 여전히 흥행극에 대한 불만을 표출하고 있었으며, 부민관에 진출한 흥행극단의 공연에 대해 불쾌감을 드러내기도 했다. 신극의 지속을 목표로 한

59) 좌담회, 「조선연극의 나아갈 방향」, 『동아일보』, 1939.1.8-13.

60) 김영수, 「방황하는 신극」, 『조선일보』, 1939.6.6.

61) 남림, 「방황하는 관중」, 『조선일보』, 1939.12.3.

극연 2기의 전략은 이와 같은 지식층의 취향을 심분 활용한 것에 가까웠다. 즉, 흥행극과의 구별짓기를 통해 신극의 문화자본을 형성하고, 더 나아가 신극의 고정팬을 획득하는 데 주안점을 둔 것이다. 비록 유치진은 극연의 대중화 노선을 주도하면서 ‘무식한 관객’에게도 보일 수 있는 연극을 만들겠다고 공언했지만,⁶²⁾ 그의 주장은 기존의 관객층인 학생과 지식계층을 기반으로 관객층을 점차 확대해 나가겠다는 의견에 가까웠기 때문이다.

그러나 극연 역시 관객의 계층적 혼합 현상을 인정하고 진정한 의미의 대중을 공략 대상으로 여기지 않을 수 없게 되었을 때, 기존의 지도적 지위를 유지하는 일은 결코 쉽지 않았을 것이다. 더욱이 지방순회 이후 극연의 활동이란 표면적으로는 흥행극단과 전혀 다르지 않은 것이 되었다. 임화는 신극 역시 ‘돈버리’로부터 자유로울 수 없게 되었다는 점을 지적하는데, 그의 의견은 영리성을 기준으로 한 ‘구별짓기’가 더 이상 불가능하게 된 1930년대 후반 연극계의 상황을 적시하고 있다.⁶³⁾ 다시 말해, 신극은 “돈버리 이상의 가치”를 지니고 있음을 스스로 증명해야 하는 과제를 떠안게 되었던 것이다.

바꿔 말한다면 이 과제는 과거 극연이 담론장에서의 “부전승”을 통해 전취해 왔던 ‘신극’이라는 기표에 실질적인 의미를 기입해야만 했다는 것을 의미한다. 다시 말해 ‘신극의 매력’은 당대의 극장에서 경합하던 여타 프로그램과 변별될 수 있는 신극의 예술성을 해명하기 위한 질적 범주를 필연적으로 요청하는 개념이었다. 그리고 이는 “이론의 확립”이라는 문제의식으로 뚜렷하게 표명되었는데, 앞서 살펴본 신불출과 박향민의 극연 비판은 그들이 신극과 흥행극을 구분하기 위한 ‘이론적 근거’를 제시하지 못한다는 데 있었다. 또한 안영일은 신극운동의 당면과제로 비평과 연극이론의 생산을 지적한 바 있으며, 1938년의 극계를 되돌아보고

62) 유치진 외, 『연극문화발전과 그 수립의 근본도정』, 『조선일보』, 1935.7.7.

63) 임화, 『전형기의 조선극단의 전망』, 『사해공론』, 1938.10.

있는 윤목 역시 연극이론의 결핍 문제를 해소해야 한다고 주장한다.

윤목은 1938년에 제출된 이론비평이 임화와 박항민의 글 두 편에 불과했음을 지적한다. 그러나 실제로 이론비평의 수가 그의 생각처럼 적지는 않았는데, 이는 몇몇 현장비평이 사실상 이론비평의 형태를 띠고 작성되었기 때문이다. 더욱이 이와 같은 이론적 접근이 주로 중간극 공연에 대한 평가를 통해 이루어지고 있었다는 점도 특기할 만하다. 주로 극연의 소장파 연극인들에 의해 작성되었던 공연평들은 ‘중간극’을 화두로 삼아 이상적 연극에 대한 자신의 견해로 나아가는 경우가 빈번했다.

물론, 이론적 모색이 ‘신극’에 대한 공연평에서만 드러났던 것은 아니었다. 특히 ‘관중융합적’이라 여겨져 왔던 흥행극은 ‘중간극’을 경유한 문제제기를 통해 연극의 고유한 미학인 ‘관객과의 상호작용’을 갖춘 연극으로 논의될 수 있게 되었다. 일례로 남궁운은 중앙무대의 후신인 ‘인생극장’의 <부활> 공연을 평한 글에서 ‘관객’의 반응을 통해 공연의 성패를 판단하고 있어 눈길을 끈다.⁶⁴ 그가 ‘C좌’로 지칭하는 극단은 문맥상 ‘청춘좌’로 추정되는데, 그는 배우와 관중을 “창작상의 주권”을 쥔 존재로 부각시키면서, “무대와 객석과의 친교를 깊이 하는 것”이 “C좌적 기획”임을 지적한다. 이어 그는 인생극장에 비해 청춘좌의 공연이 보다 우위에 있는 것으로 평가하고 있는데, 이와 같은 결론은 남궁운이 관객의 판단을 전적으로 신뢰하고 있었기 때문에 가능한 것이었다. 이러한 태도는 관객을 일방적인 계몽의 대상으로 바라보았던 기존의 인식과는 차별화되는 것이었으며, 2기 극연의 주요한 방법론(‘관중본위론’, ‘창작극 우선론’, ‘대극장론’, ‘낭만주의론’) 역시 이러한 변화를 반영하고 있다는 점에서 일맥상통한다. 다시 말해 신극 진영이 관객을 연극의 본질과 직결되는 범주로 바라보게 된 이상, ‘흥행극’ 역시 완전한 미학적 결여태로 치부될 수만은 없게 되었던 것이다.

64) 남궁운(김태진), 「혁신 중앙무대의 <부활> 상연을 보고」, 『동아일보』, 1937.11.18-21.

그러나 남궁운의 의견은 연극의 질과 관련된 가치평가의 근거를 제시하지는 못한 채, 관객의 중요성을 원론적으로 강조하는 데 그치고 있다. 이와 관련하여 이해량의 중앙무대 공연평에 주목해 볼 필요가 있다. 이 글은 현장비평의 형태로 발표되었지만 실제 내용은 이해량이 주장하고자 하는 이상적 연기론에 대한 서술로 일관된 것이 특징이다. 이른바 ‘신파 연기’의 문제는 수많은 신극인들의 입방아에 오르내려 왔지만, 그 내용은 늘상 모호한 상태였음을 감안할 때, 그가 제시한 구체적인 비판은 분명한 성과라고 할 수 있을 것이다.

연극을 배우예술로 규정하면서 연기의 중요성을 강조한 그는 설명적 연기와 내면적 연기를 대조하는 가운데, 신파적 연기가 대사와 간단한 동작의 결합에 그치는 설명적 연기에 불과하다고 비판한다. 특히 그는 프롬프터의 사용을 강도높게 비판하고 있는데, 대사를 암기하지 않은 채 프롬프터가 읽어주는 대사를 기계적으로 전달하는 배우는 관객이 지루할 것을 예상하기에 자꾸만 무리를 하게 되고, 결국 쇠말주의에 합몰된 “비약적인 연기”를 보여준다는 것이다.

이 비약적인 연기는 배우의 무지로 인하여 쓸데없는 곳을 과장하고 중요한 곳에서 억양을 띠러트리고 하는 악질적 도리비아리즘(trivialism-인용자 주)에 빠지고 만다. 이러케 되면 급기야 관객은 내용을 모르고 연극을 보게 되며 관객석과 무대는 전혀 별세계가 된다. 무대와외의 정서적 교류가 업시 연극이 재미있을 리 업다. 지루하야 관객이 하품을 하는 것은 당연하다.⁶⁵⁾

반면 이해량이 강조하는 ‘내면적 연기’는 인물의 심리와 내면을 정밀하게 형상화하는 방식이라 할 수 있다. 그는 배우가 그 자신의 육체와 사상의 차이를 극복하고 온전한 인물의 형상을 창조해내려면 무엇보다

65) 이해량, 『연기자와 두뇌 - 중앙무대공연을 보고』, 『조선일보』, 1938.8.7-10.

도 희곡을 정확히 이해할 수 있는 ‘두뇌’를 갖춰야 한다고 주장한다. 그에 따르면, 신파 배우들의 설명적 연기는 창조적 예술가인 배우가 필연적으로 부딪힐 수밖에 없는 한계를 그저 승인해 버리는데 불과하다. 다시 말해, 신파 배우들은 인물을 형상화하는 것이 아니라 자연인으로서의 배우 그 자체에 머물러 대사와 동작을 전달하는데 그친다는 것이다.

이해랑이 연기론의 차원에서 ‘흥행극’의 문제점을 지적한 반면, 박원준은 문제의 원인을 ‘희곡’에 두고 있다.⁶⁶⁾ 그는 저열한 희곡을 상연하게 되면 신파적 연기 이상을 보여주기 힘든 만큼, 모든 문제의 원인을 배우의 연기에 수렴시킬 수만은 없다고 주장한다. 이러한 의견은 이해랑의 의견에 대한 반론의 형태로 제기된 것이었지만, 두 사람의 의견을 종합하면 흥미롭게도 박영호가 제기했던 최초의 문제제기로 돌아가게 된다. 즉, 좋은 연극이란 “좋은 각본과 좋은 연기, 좋은 연출”의 “양상블” 이상의 의미가 아니라는 것이다.

한편, ‘연극성’에 대한 박영호의 모색은 1939년에 발표한 「희곡의 연극성 - 창작극의 현대적 출발을 위하여」에서도 계속 이어지는데, 이 글은 과거 중간극을 통해 표명되었던 문제의식을 한층 심화시키고 있어 주목을 요한다. 그가 제기한 중간극은 희곡에 내재된 문학과 상연을 통해 나타나는 연극성을 결합해야 한다는 이원론적 관점에 기대고 있었다. 그러나 그는 이 문제를 일원론적 관점으로 전환시키고자 했는데, 문학과 연극성 중 하나만을 옹호하는 태도가 옳지 못함을 지적하는 동시에, 양자를 “작가적 공상에서 화친시켜서도 안된다”고 주장했던 것이다. 다시 말해, 그는 연극성과 문학성의 양 극단을 중간에서 절충하는 것이 아니라 희곡의 문학적 자체가 연극성에 기반하고 있는 것임을 강조한다.

66) 박원준, 「희곡의 빈곤 - 이해랑 씨 “연기자의 두뇌”를 읽고」, 『조선일보』, 1938.8.

나는 희곡 본래의 정신을 일원으로 하여 문학적인 부분과 연극적인 부분을 연극성이라는 말로 일괄하고 싶다. 왜냐하면 희곡이란 시도 아니요 소설도 아닌 그 중간에 개재된 유크(unique-인용자 주)한 문학형식인 동시에 문학과 연극성이 본질적으로 혼성되어 있는 즉 언어와 동작의 일치에 있기 때문이다.⁶⁷⁾

위의 인용문에서 확인할 수 있듯, 박영호에게 있어 ‘연극성’은 상연에서 나타나는 속성이 아니라 훌륭한 희곡이 가져야 할 일원적 속성으로 재규정된다. 이와 같은 논리에 따르면 ‘문학적’이어서 관객들에게 인기가 없다는 상투적인 변명은 이제 근거를 상실하게 된다. 가장 문학적인 희곡은 동시에 가장 감각적이고 연극적인 것이기도 하며, 그렇기에 관객에게 보다 큰 매력을 줄 수 있기 때문이다. 이와 같은 생각은 극문학계의 현상 타개를 위해서는 신진 극작가들이 무엇보다 ‘무대’를 알아야 한다고 강조하며, “문단 대신 극장으로 가라”고 외쳤던 김영수의 의견과도 맥을 같이 하는 것이다.⁶⁸⁾

이상의 비평들은 신극의 가치를 스스로 증명하기 위한 다양한 이론적 모색의 결과물이다. 특히 ‘연극성’에 대한 논의는 흥행극을 본격적인 논의의 장으로 끌어들이는 한편, 관객과의 소통을 연극의 특유한 미학으로 바라보는 가운데 진일보한 관점을 보여주기도 했다. 또한 ‘연극성’의 문제는 언제나 예술가의 교양, 희곡의 생산이라는 측면과 결부되며 균형감각을 유지하기도 했는데, 이는 ‘연극성’에 대한 지나친 강조가 연극을 감각적 유희로 전락시킬 위험성을 경계한 것이라 할 수 있을 것이다. 이처럼 ‘신극의 매력’을 정당화하기 위해 제기되었던 이론비평들은 논의가 진행될수록 최초로 중간극이 제시해 놓았던 상식적인 결론을 반복적으로 되풀이하는 묘한 현상을 가져왔다. 그렇지만 이와 같은 반복은 연극

67) 박영호, 『희곡의 연극성 - 창작극의 현대적 출발을 위하여』, 『동아일보』, 1939.2.2-5.

68) 김영수, 『신인은 말한다 - 나의 문단타개책』, 『동아일보』, 1938.9.13-17.

의 본질에 대한 반추를 통해 새로운 차이를 만들어내려는 연극인들의 고민을 담지한 것이기도 했다.

5. 나가며 : ‘억압된 것들의 귀환’에 대하여

본고는 ‘중간극’에 관한 일련의 논의들이 1930년대 후반 연극비평의 담론장에 활기를 불어넣고 있었다는 전제 하에, 그 구체적인 양상을 논의하고자 했다. 1930년대 전반기에 형성된 삼분법(프로극-신극-흥행극)은 엄밀히 말해 ‘신극’과 ‘흥행극’이라는 두 개의 축을 바탕으로 형성된 논리였다고 할 수 있다. 더 정확히는 ‘신극’이 표상하는 미학적, 사회적 가치범주만이 존재하고 ‘흥행극’은 그것의 결여태로서만 존재할 수밖에 없었던 것이다. 비록 흥행극계의 목소리를 대변하려는 의견들이 없는 것은 아니었을지라도 그것은 상대적으로 미약할 수밖에 없었다. 그러나 팔호 속에서만 머물던 흥행극계의 목소리는 ‘중간극’을 경유하는 가운데 비로소 담론장으로 되돌아올 수 있었다. ‘중간극’이라는 화두의 진정한 의의가 바로 여기에 있을 것이다.

이때 귀환한 것은 다름아닌 ‘관객’의 문제였으며, 그들이 극장을 통해 얻고자 하는 어떤 ‘매력’의 문제였다. 더욱이 한국의 근대 연극사를 되짚어 볼 때, 이것은 흥행극만의 속성이라 치부하기 어려우며 오히려 연극의 본질에 가까운 문제였다. 신극운동의 효시가 되었던 동우회 순회극단의 전국 순회공연에 열화와 같은 성원을 보냈던 관객들을 떠올려본다면, 애초에 조선에서의 연극이란 신극과 흥행극을 막론하고 ‘극장’에 대한 어떤 기대감을 통해 형성된 것이라 보아도 무방할 것이기 때문이다. 그러나 계몽주의적 연극론이 부각되면서 신극의 관객은 점차 교육해야 할 대상에 가까운 존재로 여겨지게 되었으며, 극장은 학교에 준하는 사회적 교육기관으로 인식되기 시작했다. 결과적으로 연극이라는 행위 자체에

내재된 감격과 자발성 역시 소거될 수밖에 없었다.

한편, 신극운동에서 위축된 ‘매력’의 문제는 흥행극을 통해 보존되고 있었다. 물론 그것을 추동한 힘이 상업성에 있었음을 부인하기는 어려울 것이다. 그러나 ‘신극’ 역시 지속되기 위해서는 경제적 문제로부터 자유로울 수 없었으며, 관객의 호응이나 오락성의 문제를 완전히 도외시하는 것도 불가능했다. 이 문제는 화두로서 제기된 ‘중간극’이 열어놓은 담론의 장을 통해 비로소 진지한 논의의 대상이 될 수 있었으며, 이 과정에서 신극의 외연은 중간극을 포함한 ‘신극계’의 형태로 확장되기도 했다. 더 나아가 ‘중간극’에 대한 시각차는 기존의 신극운동에 대한 자성의 목소리를 이끌어내는 가운데, 극연 중심의 신극 진영을 분화시키기도 했다.

극연의 탈퇴파와 해산된 중앙무대의 몇몇 단원이 결합한 ‘협동예술좌’의 결성은 신극 대동단결론의 마지막 시도였다고 할 만하다. 그러나 그 배경에 국민연극연구소의 재정적 후원 문제가 가로놓여 있었다는 것은 ‘신극계’의 막다른 골목이 곧 파시즘 연극으로의 반강제적 집결이었음을 드러내는 것이기도 하다. 이처럼 1930년대 후반기의 신극운동이 경제난, 검열난, 인력난과 같은 현실적 한계를 체감하는 가운데 필연적인 실패로 귀착되고 말았다는 점은 결코 부인할 수 없을 것이다. 다만 그 모색의 도정에서 미약하나마 연극의 본질에 대한 이론적 접근이 이루어지고 있었다는 점은 보다 전향적인 재평가를 요하는 대목이기도 하다.

참고문헌

【자 료】

유치진(1996), 『동량 유치진 전집』 8, 서울예대출판부.
『동아일보』, 『조선일보』, 『매일신보』, 『조광』, 『사해공론』, 『극예술』, 『삼천리』,
『비판』, 『영화 연극』

【논 저】

김남석(2015), 「1930년대 ‘중간극’ 이념의 생성과 역사적 전개에 관한 연구 - 1937~1939년 시점을 중심으로」, 『한국극예술연구』 48, 한국극예술학회.
_____(2014), 「극단 낭만좌 공연의 대중지향성 연구」, 『한국극예술연구』 44, 한국극예술학회.
_____(2013), 「1930년대 극단 “인생극장”과 “중간극”의 의미」, 『한국연극학』 49, 한국연극학회.
_____(2009), 「극단 고희의 창단 과정과 초기 공연사 연구 : 1938년 ‘고려영화 협회’ 만주 로케이션부터 1941년 ‘고협’ 창단 2주년 직전까지」, 『동북아문화연구』 18, 동북아시아문화학회.
_____(2007), 「1930년대 대중극단 ‘중앙무대’의 공연사 연구」, 『대동문화연구』 57, 성균관대학교 대동문화연구원.
권두현(2010), 「연극 경연대회의 탄생과 제도화」, 『한국극예술연구』 31, 한국극예술학회.
박영정(1995), 「극단 ‘조선연극협회’ 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회.
서연호(1982), 『한국근대희곡사연구』, 고대출판부.
양승국(2001), 『한국현대희곡론』, 연극과 인간.
_____(1996), 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사.
_____(1995), 「1920-30년대 연극비평 연구 : 이론비평을 중심으로」, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회.
유민영(2001) 『한국근대연극운동사』, 태학사.
_____(1996), 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부.
이광욱(2014), 「기술복제 시대의 극장과 1930년대 ‘신극’ 담론의 전개」, 『한국

- 극예술연구』 44, 한국극예술학회.
_____(2012), 『유치진 연극론의 매체 인식과 1930년대 관객의 감정구조』, 『한국극예술연구』 38, 한국극예술학회.
이민영(2013), 『동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방』, 『한국극예술연구』 42, 한국극예술학회.
이정숙(2007), 『일본의 『신헌극단』이 『극예술연구회』에 미친 영향』, 『어문학』 98, 한국어문학회.
스카이 유키오(2003), 서연호·박영산 역, 『근대 일본연극 논쟁사』, 연극과 인간.
오자와 요시오(2005), 김의경 편역, 『20세기의 일본연극』, 연극과 인간.
효도 히로미(2005), 문경연·김주연 역, 『연기된 근대』, 연극과 인간.
피에르 부르디외·장 클로드 파세롱(2000), 이상호 역, 『재생산』, 동문선.
피에르 부르디외(2005), 최종철 역, 『구별짓기』, 새물결.

원고 접수일: 2016년 4월 11일

심사 완료일: 2016년 5월 7일

계재 확정일: 2016년 5월 8일

ABSTRACT

The Survival Plan of the New-drama Group
and the Middle-theater as a Agenda

Lee, Kwang-ouk*

This study tries to elucidate the discourses brought on by the ‘middle-theater’ that appeared as an agenda for the Chosun theatrical world in late 1930’s. The middle-theater referred to the eclectic theatrical works appeared in Japan. But Park’s claim for middle-theater was similar to the popularized way of the *Shin-hyup* and the second period of the *Keuk-yeon*. Meanwhile, the *Keuk-yeon* had no option but to take a doubtful position about middle-theater. This is because the maintaining the cultural capital included in the sign ‘new-drama’ was a way to unify the existing audience of the *Keuk-yeon* - the intellectuals. Moreover, as the value of the new-drama had been formed through a distinction from commercial plays, *Keuk-yeon* could not help denounce the play of *Chungangmudae* as nothing but a commercial play.

But there were complaints about the monopolistic cultural capital of the *Keuk-yeon*, and it was hard to identify an actual difference between new-drama and middle theater. Therefore, the extension of new-drama was

* Lecturer, Department of Korean Language and Literature, Hallym University

expanded as new-drama world that included the middle-theater group. Moreover, the new-drama group had become gradually differentiated in adopting different position about middle-theater. Afterwards, the term of middle-theater disappeared from the field of discourse, but it's critical consciousness was succeeded by the term 'attraction' of the new-drama. This had relevance to the audience pool that displayed a tendency of a class mixing. Finally, the existing dichotomy to divide new-drama and middle-theater according to commercialism was no longer useful in late 1930's. In other words, the new-drama group was given the task of proving its value of existence. Therefore, focus must be centered around the fact that the theoretical criticism produced at this time was the result of earnest effort to find the survival plan of new-drama.