

식민지 시대 연출가 이서향 연구*

—월북 이전까지의 연출 작품과 행적을 중심으로—

김 남 석**

차 례

1. 연구사 검토 및 문제제기
2. 연출가 데뷔와 초창기 활동
 - 2.1. 이서향의 등장과 극예술연구회 합류
 - 2.2. 극연좌의 분열과 이서향의 이적
 - 2.3. 연출가 이서향의 입지와 연출 성향
 - 2.4. 극단 고희 합류와 「쾌걸 왕」 연출
 - 2.5 제 1회 연극경연대회 참여작 「산돼지」
 - 2.6. 전진좌에서의 연출 활동과 이력
 - 2.7 해방 낙랑극회에서 연출 활동과 그 평가
 - 2.8 해방 이후 평문에 나타난 실제 연출가로서의 면모
3. 연극 무대의 독자성을 이해한 연출가

1. 연구사 검토 및 문제제기

한국 연극사에서 이서향(李曙鄉)은 잘 알려지지 않은 연출가이다. 하지만 그가 월북하기 이전까지 활동한 자료를 자세히 살펴보면, 그가 일제

* 이 논문은 2006학년도 부경대학교 기성회 학술연구비에 의하여 연구되었음(PKS-2006-003)

** 부경대학교 교수

강점기를 대표하는 연출가 가운데 한 명이었음을 확인할 수 있다. 그는 고협, 동양극장, 낙랑극회 등에서 활동했으며, 유치진의 뒤를 잇는 극연(극예술연구회)의 주도적인 연출가로 급부상할 기회를 맞이한 적도 있었다. 무엇보다 신극, 대중극, 경향극에 능했으며, 정교한 연출을 시도한 것으로 평가할 수 있다.

하지만 그에 대한 평가나 주변 자료는 희귀하다. 그가 연출한 작품에 대해 행해진 평가 중에서 연출 분야에 할애된 부분을 제외하면, 고설봉의 증언¹⁾이 유일하다고 해야 할 것이다. 이것은 본격적인 연구라고는 할 수 없지만, 이서향의 이력과 생애를 이해하는 데에는 개략적인 도움이 될 수는 있다. 또한 이서향의 연출 작품에 대한 참조자료로 기능할 수도 있다.

문제는 이러한 약전 형식의 글이 객관적인 기준을 가지고 집필되지 않았기 때문에 본격적인 연구 논문이 될 수 없다는 사실이다. 또한 이서향이 살았던 시대적 분위기와, 이서향의 연출관 내지는 연극관에 대해 언급하지 않았다는 점에서 한계를 노정한다. 이를 해결하기 위해서는 이서향의 연출 작품과 그가 소속했던 극단, 그리고 그가 집필한 글(연극평론과 연극컬럼)을 유기적이고 종합적으로 관찰하여, 그의 연출 기법 혹은 연출 방식과 융합시켜야 한다. 이러한 작업이 가능할 때에야 비로소 한 사람의 연출가로서 이서향의 입지와 특성을 도출할 수 있을 것이다.

2. 연출가 데뷔와 초창기 활동

2.1. 이서향의 등장과 극예술연구회 합류

이서향은 동경 유학을 하고 조선으로 돌아와 극연에 가담했다. 극연 공연에서 이서향의 이름이 가장 먼저 등장하는 시점은 제 10회 공연이었다.

1) 고설봉, 『증언 연극사』(진양, 1990), 147쪽.

당시 극연은 10회 공연에 들어서면서 두 편의 창작극을 무대에 올렸다. 그 두 작품이 이광래의 「촌선생」과 이서향의 「어머니」였다.

이서향의 「어머니」²⁾는 1936년 4월 11일, 12일 양일에 걸쳐 부민관에서 유치진 연출, 허남현 조수, 이병현 장치, 이상남 조명으로 공연되었다.³⁾ 이 시기 이서향이 더욱 주목되는 것은 작품 성향 때문이다. 김광섭은 1936년 연극계의 동향을 정리하면서, 가장 활기차게 활동한 작가가 유치진이고 그 밖의 작가가 이광래와 이서향이라고 했다. 그러나 이광래(「촌선생」)에 대해서는 유치진의 영향을 많이 받았다는 점에서 큰 불만을 터뜨리고 있다.⁴⁾ 즉 이광래의 「촌선생」이나 당시 산출된 「토성낭」 같은 작품들이 유치진의 농촌 연작과 비슷하다는 주장이다. 이러한 주장을 감안했을 때, 이서향의 창작극 「어머니」는 주목되는 작품이 아닐 수 없다.

이서향이 극연 공연에서 연출자로 데뷔한 시점은 극연좌 1회 공연부터이다. 극연은 1938년 2월 「동아일보」 주최 제 1회 연극경연대회에 참가한 「눈먼 동생」을 마지막으로 해산과 직업극단화의 기로에 서게 되었고, 1938년 3월 극연은 일단 해산된 다음 1938년 4월에 유치진과 서향식의 주도하에 극연좌로 재편되었다.⁵⁾ 그 1회(극연 18회) 공연으로 김진수 「길」(유치진 연출), 자네트 마크스의 「빠꼭새」(이서향 역·연출)가 무대에 올려졌다.

극연좌로의 개편은 필연적으로 해외문학과와의 이탈을 초래했다. 극연이 직업극단으로 전환되면서 비직업적 신극운동을 주장하던 회원들의 활동이 불가능해졌기 때문이다. 그러면서 새로 결성된 극연좌를 유치진과 서향식 등의 실천부가 중심이 되어 운영하였고, 새로운 소장 멤버로 이서향이 두각을 나타낸 것이다. 이서향은 공식적으로 이병찬과 함께 무대부 산하 연출반에 소속되었다.⁶⁾

2) 이서향의 「어머니」는 공연되기 이전 「조광」(1936년 1월)에 먼저 게재된 바 있다.

3) 「동아일보」, 1936년 4월 2일 참조.

4) 김광섭, 「일 년간 극계의 동향」, 「조광」, 1936년 12월 참조.

5) 서연호, 「한국연극사(근대편)」(연극과인간, 2003), 168~169쪽 참조.

6) 「새신한 극연자의 신행태」, 「조광」, 1938년 7월, 225쪽 참조.

이후 이서향은 극연좌 3회 공연과 4회 공연에서 연출을 맡는다. 3회 공연 연출작은 9월 14~16일까지 부민관에서 공연된 C. 오데츠의 「깨어서 노래 부르자」(강성범 장치)였고,⁷⁾ 4회 공연 연출작은 C. 빌드락의 「상선 레나시티」(이헌구 역, 이병현 장치)이었다.⁸⁾

극연좌 4회 공연 직후 2차 분규가 발생했다. 2차 분규는 극연의 영화 제작 사업이 흥행 실패하고 재정적 손실이 가중되면서 발생했다. 여기에 유치진의 지도력 부재와 서항석의 비밀 경리 방침에 불만을 품은 이서향, 이백산, 이화삼, 이석구 등이 극연을 탈퇴하거나 극연에서 제명되면서 불거진 사태였다. 이로 인해 극연은 와해 직전에 처했으며, 한 동안 실질적인 휴지 상태에 접어들어야 했다.⁹⁾

2.2. 극연좌의 분열과 이서향의 이적

극연을 탈퇴한 이서향은 협동예술좌로 이적하였다. 협동예술좌는 1939년 6월 24일 조직 인선을 끝내고, 안기석·이서향·이화삼·김승구·박학·이백산 등을 간사로 선임했다.¹⁰⁾ 협동예술좌는 노골적인 친일극단으로, 1939년 상반기에 활동했던 극연좌·중앙무대·낭만좌 등을 대체하며 1939년 하반기에 새로운 기치를 들어 올린 극단이었다.¹¹⁾

주목되는 것은 이서향의 합류이다. 협동예술좌는 ‘국민정신을 실천적으로 파악한 국민예술가로서의 활동’¹²⁾을 지향하는 취지에서도 확인되듯이, 신극 단체의 통일과 주도를 통해 황국신민화와 국민교화운동을 꾀한 단체였다. 신극단체의 통합을 명분으로 삼아 분열된 극연좌의 이서향, 이화삼(李化三), 박학, 이백산 등을 포섭했으며, 이후에는 중앙무대의 해산을 계

7) 『동아일보』, 1938년 9월 5일 참조 ; 『동아일보』, 1938년 9월 11일 참조.

8) 『동아일보』, 1938년 11월 25일 참조.

9) 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『유치진 연구』(대학사, 1997), 298쪽 참조.

10) 「협동예술좌의 간부들」, 『매일신보』, 1939년 6월 26일 참조.

11) 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』(대학사, 1997), 42~43쪽 참조.

12) 「신극단 협동예술좌의 창립」, 『조선일보』, 1939년 6월 26일 참조.

기로 중앙무대 단원을 흡수하기도 했다. 이러한 시대적 조류에 이서향 역시 휩쓸렸으며, 이로 인해 이서향은 친일단체에 가담하는 이력을 남기게 되었다.

당시 상황을 논평한 글¹³⁾을 통해, 김영수는 이서향의 탈퇴가 극연좌의 내부 문제에서 비롯되었다는 의견에는 케를 같이 하면서도, 협동예술좌의 가입이 극연의 내분과 상관없이 당시 주어진 과제였음을 지적하고 있다. 김승구(金承久) 역시 극연좌 내분이 바로 협동예술좌의 합동 문제 때문이었다고 말하고 있다. 소장파에 반대하는 보수파를 비판하면서 극연좌의 보수파 몇몇이 극연의 해체와 분열을 야기했다고 강도 높게 비판한 바 있다.¹⁴⁾

작년도에 연출된 「깨어서 노래하라」, 「상선 테너시티」에서 이서향은 극연 소장파를 대표하여 그 두각을 나타냈으나 그것은 결국 정열에 사로잡힌 예술지상주의의 무대였고, 금년도의 「부활」(이백산 연출), 「목격자」(유치진 연출), 「춘향전」(유치진 연출)은 정열을 잃은 상업주의의 야망을 가진 무대였다.¹⁵⁾

김승구는 이서향의 연출 작업이 극연 소장파를 대표하는 것일 뿐만 아니라, 예술가적 열정을 지닌 예술지상주의의 실현이었다고 고평하고 있다. 이러한 칭찬은 당시 이서향이 연출가로서의 입지와 명성을 어느 정도 쌓아가고 있었음을 뜻한다.

김영수도 비슷한 관점에서 이 시기의 이서향을 평가하고 있다. 김영수는 이서향이 “극연좌 때에 이미 연출가로서 기록적인 업적을 남긴 야심만만한 신인”이었다고 치하한 바 있다.¹⁶⁾ 후대의 연극학자 유민영은 극연좌 당시 이서향의 연출이 “재래의 소인적 연구극단에서의 문학의 희곡적 상

13) 김영수, 「극계의 일년간」, 『조광』, 1939년 12월, 148~149쪽.

14) 김승구, 「기묘년 극단 회고」, 『문장』, 1939년 12월, 219~220쪽 참조.

15) 같은 글, 219~220쪽.

16) 김영수, 「연극시평—「쾌걸 왕」, 『인문평론』, 1941년 2월, 90쪽 참조.

연을 넘어서서 연극의 극장적 연출에 성공”한 경우라고 평하고 있다.¹⁷⁾ 따라서 이 시기 이서향의 상황을 정리하면, 극연에서의 연출을 통해 연출가로 두각을 나타내기 시작했는데, 돌연한 이적으로 인해 그 성장기회를 잃어버릴 위험에 봉착했던 시기라 할 수 있다.

하지만 이서향은 협동예술좌에 오래 머물지는 않았다. 협동예술좌는 육일승천하던 설립 당시의 기세와 달리 1939년 말 지방공연을 끝으로 침체에 빠졌다. 이를 타개하기 위한 방안으로 1940년 2월에 동인제 극단으로의 변화가 모색되었다. 주목되는 것은 당시 동인제에 참여한 구성원 중에 이서향의 이름이 빠져 있다는 점이다. 이서향은 적어도 동인제 극단으로의 전환 시점에 협동예술좌에 머물지 않았다.

그 이유는 다음과 같다. 1939년 후반기 이서향의 행적 중에 흥미로운 사실이 있다. 이해랑의 회고에 따르면 1938년 9월 이후(정확한 시점은 미정)에, 이서향은 동경학생예술좌와 연합 공연을 시도한 바 있다. 이해랑은 극연좌 3회 공연 「깨어서 노래 부르자」에 참여하여 ‘유망 신인’으로 인정받게 되었고, 이를 계기로 당시 연출가였던 이서향과 친교를 맺은 바 있었다. 이해랑은 이서향에게 작품을 의뢰하였고, 이서향은 3막 7장의 「집」(이해랑은 평전 뒷부분에서는 「문」이라고 지칭했다)이라는 장막극을 써서 넘겨주었다고 밝히고 있다. 하지만 이 작품은 공연되지 못했다. 그 시점은 이미 일제의 침략 야욕이 노골적으로 표출되는 시기였기 때문에, 좌파 성향이 강한 이서향의 작품을 공연할 수 없었다는 것이 그 이유였다.¹⁸⁾

실제로 이서향은 동경학생예술좌 회원은 아니었지만, 동경학생예술좌의 리더였던 주영섭이나 박동근과 연대를 이루며 활동했다. 특히 동경학생예술좌가 좌익의 죄목으로 검거·수감될 때, 이서향 역시 같은 죄목으로 검거·수감되었다.

당시 기사를 참조하면,¹⁹⁾ 이서향과 주영섭, 박동근 등은 좌익연극을 모

17) 유민영, 『우리시대 연극운동사』(단국대학교출판부, 1989), 166쪽 참조.

18) 유민영, 『이해랑 평전』(태학사, 1999), 134~135쪽 참조.

19) 『매일신보』, 1939년 8월 1일.

의한 혐의를 받고 있으며, 극연의 내부 보수파와 소장파의 분쟁이 결국 이서향 일행의 축출과 검거의 원인으로 작용했다고 한다. 다시 말해서 이서향 일행과, 극연 보수파 사이의 알력이 결국 이서향과 동경학생예술좌 그룹을 탄압하는 빌미를 제공하고 말았다.

이서향은 일단 극연좌 내부의 분쟁에 휘말려서 극연을 떠나야 했고, 극연좌 내부의 알력을 주시하던 일본 경찰에 의해 검거·수감되면서 극계를 잠시 떠나야 했던 것으로 보인다. 이해량의 증언에 의하면, 그는 옥고를 치룬 후에 2년 여 동안 극계를 떠나 고향(원산)에 은둔했다고 한다. 자연히 협동예술좌에서의 활동도 중단되기에 이른 것으로 판단된다.

극연좌에서 이서향은 연출가로 데뷔했다. 그리고 데뷔 신인치고는 드물게 여러 사람들로부터 인정을 받게 되었다. 이 시기의 그는 문학작품(희곡)을 그대로 구현하는 형태의 연극이 아니라, 희곡적 특성뿐만 아니라 무대 위에서의 극장 조건을 고려하는 연극을 만들 수 있었다는 점에서 그 이전 세대의 연출가와 차별화되는 면모를 내보이고 있었다.

2.3. 연출가 이서향의 입지와 연출 성향

1938년부터 1939년 초반기 사이에 이서향은 네 개의 글을 지면에 발표한 바 있다. 이 네 편의 글은 비록 상이한 형식의 글이지만, 네 편의 글을 관류하는 이서향의 입장은 하나의 입지를 구축하고 있으며 그러한 입지는 연출가적 입장과 맞물려 있다.

이서향은 극연좌 1회 공연에서 자네트 마크스의 「삐죽새」만을 연출한 것으로 알려져 있지만, 이서향이 그 무렵 쓴 글을 참조하면 김진수의 「길」 역시 연출한 것으로 보인다. 이서향은 1938년 5월 27일자 「동아일보」에 「극연좌 18회 공연을 앞두고, 「길」을 연출하며」²⁰⁾라는 글을 게재했다. 당시 「동아일보」는 서향석의 협조 하에 극연에 대해 전폭적인 지원을 하고

20) 이서향, 「극연좌 18회 공연을 앞두고, 「길」을 연출하며」, 「동아일보」, 1938년 5월 27일.

있는 신문 매체였다. 따라서 이 글은 이서향의 의중을 공표하는 글이면서, 동시에 극연의 연극을 선전하는 글이기도 했다.

이 글에서 이서향은 연출 작업에서 두 가지 역점을 두었다고 공표한다. 하나는 원작의 손질이다. 이서향은 김진수 원작이 연극의 시공간적 제약에 대한 명확한 인식 없이 쓰여진 상태였다고 말하고 작가와 함께 이를 공연에 적합한 대본으로 손질했다고 밝히고 있다. 이것은 회곡이 지닌 문학성을 실제 무대에서의 연극성으로 변환시키기 위해서 요구되는 단계이자 절차였다. 유민영은 이서향이 '문학의 회곡적 상연을 넘어서서 연극의 극장적 연출에 성공'했다는 분석한 바 있는데, 이것은 이서향이 문자 위주의 회곡 대본을 곧바로 무대에 올려서는 안 된다는 사실을 알고 있다는 뜻으로 풀이된다. 즉 이서향은 회곡의 문학성과, 공연의 연극성을 분간하고 있었으며, 대본을 무대 위의 형상화 할 때 요구되는 연극의 조건을 인식하고 있었던 연출가라고 할 수 있다.

그 다음은 배우들의 연기에 대한 사항이다. 이서향은 기계적인 연기 지시에 따라서 연기하는 연기자는 기본적으로 연기자라고 할 수 없다고 말하고 있다. 그는 연기자의 창의성을 기다리는 방법을 취했다고 공표하고 있다. 다시 말해서 경직된 연기로 인해 인형의 연기처럼 보이는 기존의 연기 방식을 대체하고, 연기자 스스로 연기를 창조하고 개척하는 자세를 강조했다.

자신의 연출 방식에 대한 평가도 이서향 스스로 한 바 있다. 이서향은 김진수의 「길」은 실패한 공연이었지만, 극연이 고수했던 취미연극습성에 대해 대담한 개혁을 준비했다는 점에서 의의가 있다고 평가한 바 있다.²¹⁾ 김진수의 길은 실제로 이서향이 연출한 작품이었다면, 이러한 지적은 스스로를 향한 것이라 할 수 있다.

이서향이 지적하는 개혁의 요지는 재래의 '고정적인 설명적인 연기의 기계적 전수'에 대항한 것이다. 대본에 쓰여진 대사를 설명하듯이 읊조리는 대사법을 바꾸고, 연기와 대사가 밀접하게 연관된(양상불을 이루는) 창

21) 이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 38호(1938년 12월), 72~73쪽 참조.

조적 연기법을 시도했다는 것이다. 이러한 변화는 대사를 말하는 것이 곧 연기라는 기존의 낡은 인식을 타파하려는 시도로 보인다. 이를 위해서는 대본(대사)을 정리해야 하고 배우 각자가 대본에 대한 연구와 탐색을 해야 한다는 사전 조건이 필요한데, 이 작업에 대해 「길」의 연출자(즉 이서향 자신)가 치중했다고 볼 수 있다.

이서향은 그 결과 극연이 「목격자」나 「깨여서 노래부르자」에서 창조적 연기의 새로운 지평을 개척했으며 이러한 작업을 수행할 수 있는 배우들이 대거 등장했다고 평가하고 있다. 그 배우들이 이후 한국 연극의 주도적 역할을 하게 될 이해량, 김동혁(김동원), 이진순 등이었다. 즉 이서향은 아마추어 식 연기 방식을 지양하고 프로페셔널 연기를 수행할 수 있는 배우(자질)를 발굴하는 데에 앞장선 셈이다.

이서향의 연출법은 공연의 제반 여건을 형성하는 준비자로서의 연출가를 지향한다고 할 수 있다. 연출자는 대본을 무대 환경에 맞게 조율할 수 있어야 하고, 연기자를 작품의 해석에 참여하도록 유도할 수 있어야 한다. 상명하복식의 기계적인 연기 지시와 공연성에 대한 배려 없이 행해지는 연출 작업에 대해 문제를 제기한 경우라 할 수 있다.

이서향은 1939년 8월에 공연된 중앙무대 「카르멘」을 보고 연극평을 『조선일보』(1938년 9월 2일자)에 게재하였다. 이 평론에서 그는 「카르멘」을 전체적으로 상찬하면서도, 연극의 요소별로 작품의 공과를 세분하여 지적하고 있다. 이서향이 세분하여 논하는 연극 요소란 각색의 의도, 주인공의 성격 형상화, 배경과 분위기 창출, 연출(가)적 시각, 연기 평가, 자본의 필요성 등이다. 이 중에서 주목되는 것은 이서향이 지적하는 연출에 대한 비평이다.

연출에 있어서서는 첫째로 눈에 띄이는 것이 연출자의 심한 무대적 공간에 대한 불안이었고 그 불안에 대하여 어느 程度로 大膽한 對抗을 試한 자취도 느낄 수 있는 것이 한 가지이였다. 그것이 가장 성공한 것이 終幕이였고 基

場의 場面에 잇서서는 너무 움지김이 粗雜하게 되고 만것(갓)다 群像에 잇서서 그것이더 顯著했다

대본에 명확한 내용적 구속이 없는 群像인만큼 그것에 더했다 전체로 보아서 연출이 외형적인 것 외면적인 것에만 머뜨려 잇섰다. 각 장면에 季節과 시간에 관계도 좀더 명백하도록 주의하셔서야 할 것이다.²²⁾

이서향은 연극의 제반 요소 가운데 '연출'을 분리해서 살펴보았다. 이것은 연출의 고유 영역을 다른 제반 요소와 별개로 인지하고 있다는 증거이다. 이서향이 분리하는 연출의 고유 영역에는 무대공간이 포함되어 있다. 위의 평론에서 이서향은 「카르멘」의 연출자가 '무대적 공간에 대한 불안'을 드러냈다고 판단하고 있다. 불안의 정체는 명확하게 상술하지 않았으나, 무대(공연 환경)와 작품(희곡)의 조화가 어긋난 상태를 가리킨다.

또한 이서향은 연출가가 이러한 불안 상태를 극복하기 위해서 시도한 흔적을 찾았으며, 그 결과로 종막에서 '대담한 대항'을 이루었다고 평가하고 있다. 이것은 연출가가 작품의 내용을 무대 위에서 형상화하는 과정에서 생기는 애로점을 이해하고 있는 자의 안목으로 볼 수 있다.

이서향이 연출의 영역으로 분리한 것 중에 또 하나가 장면의 '움직임'이다. 더 정확하게 말하면 인물 군상들이 한 장면에서 움직이는 형태이다. 특히 대본의 제약을 받지 않는 군상들, 즉 대사나 연기가 특정한 인물과 연관되지 않는 군상들을 어떻게 처리해야 하는지를 고찰하고 있다. 그래서 이서향은 「카르멘」의 연출자가 인물(배우)들의 움직임, 즉 동선과 구도를 참신하고 조화롭게 형상화하는데 실패했다는 평가를 내리고 있다.

또한 이서향은 연출의 영역에 시간(배경)에 대한 명확한 표현력을 포함시키고 있다. 대본에서 시간적 배경을 명시한다고 해서, 저절로 공연 자체의 시간적 배경으로 표현되는 것은 아니다. 따라서 문자 정보(희곡)를 시각 정보(공연)로 전환하는 기예가 연출가에게 요구된다.

이서향은 연출가였기 때문에 그가 쓴 연극평론은 연출의 영역을 전문

22) 이서향, 「중앙무대공연의 「카르멘」을 보고」, 『조선일보』, 1938년 9월 2일.

적으로 분리해서 다루고 있으며, 그 전문 영역을 구성하는 몇 가지 중요한 자질(척도)도 자연스럽게 제시하고 있다. 무대적 안정감, 인물 군상의 배치 상태, 문자 정보의 시각적 재현 등은 이러한 자질이라고 할 것이다.

거꾸로 이서향이 자신의 연출 작업에서 이러한 자질들에 대해 깊이 고민했는지 살펴 볼 필요가 있다. 이 글에 제시된 이서향의 입장은, 평소 연출가로서 견지하고 있었던 자신의 입장을 역으로 대변한 것이다. 다시 말해서 이서향 본인이 연출 작업에서 중점을 두었던 자질들을 다른 작품을 평가하는 척도로 삼았다고 할 수 있다.

이서향은 1938년 12월에 1938년의 조선 연극계를 조망하는 평론을 발표한 바 있다.²³⁾ 이 글에서 그는 비평가로서의 입장뿐만 아니라, 정책자로서의 견해도 피력하고 있다. 이서향은 극연의 전문극단화가 시대적 추세임을 강조하고 이러한 작업이 진정한 성과를 거두기 위해서는 안정적으로 '재원'이 확보되어야 함을 역설했다.

이서향은 이전까지가 '연극운동의 시대'였다면, 지금부터 미래는 '연극경영의 시대'라고 천명한다. 그러한 그는 극단의 단원이 수입을 안정적으로 기대할 수 있어야 소인국의 수준을 넘어서는 연극을 만들 수 있고, 흥행에 성공을 거두어야 관객들의 적극적인 참여를 유도할 수 있으며, 결국에는 그들과의 문화적 교류를 성사시킬 수 있다고 주장한다. 모든 것의 출발점이자 해결책으로서의 '돈'을 강조하는 것이다.

이러한 이서향의 입장은 연극예술의 성취도를 고답적으로 주장하던 이전의 관점과는 구별된다. 이서향은 고매한 예술가들이 입에 담지 않으려는 '돈'의 문제를 심각하게 제기했으며, 현실을 도외시한 채 연극계를 진단하는 관습적 시각을 버리고 실질적인 문제와 그 현황을 진단했다.

이러한 입장은 연극을 제3자의 시각으로만 바라보는 평론가의 입장에서는 도출되기 어려운 입장이다. 이서향은 자신이 직접 극연좌의 공연 연출을 하면서, 동시에 극연에서 극연좌로의 탈바꿈을 지켜보면서 겪었던

23) 이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 38호(1938년 12월) 참조.

문제점을 체화하여 정책 평가자의 입장에서 견해를 제기한 것이다. 이런 점에서 그의 연극 평론은 공연 조건을 숙지한 자의 그것으로, 연출가나 경영자의 시각을 함축한 것이라고 할 수 있다.

위의 평론 가운데에서 연출가로서의 날카로운 시야가 돋보이는 대목도 있다. 이서향은 극연좌의 “12회의 상연물 「깨여서 노래부르자」는 희곡에 있어서 연극적인 것과 문학적인 것이 여하이 통일되어 있어야 하는 것인가를 예시하는 좋은 교과서적 의의”를 지닌다고 전제하고, 연극적인 것을 시도한다며 스토리와 클라이맥스와 번잡한 움직임의 공연을 추구하는 경향과, 문학적인 것을 강조한다며 실제 무대의 제반 조건을 무시하는 성향, 양자에 경종을 울릴 수 있어야 한다고 주장한다.²⁴⁾

이서향의 이러한 주장은 희곡의 문학과 연극의 공연성을 구별한 결과이다. 앞에서도 말했지만, 이서향은 대본의 구술이 연극이 아니며 그렇다고 번잡한 기교만으로 공연이 성사될 수 없음을 잘 알고 있었다. 아마 추어 식 연극을 추구했던 극연으로서의 이서향의 작업과 시각은 참신한 것이 아닐 수 없었다.

이서향이 1939년 1월 제시한 「연극발전책」은 연극(극단)의 경영논리를 더욱 정교화한 것이다. 이서향은 기존의 신극이 관객에게 외면당한 것은 신극의 논리가 고답적이어서가 아니라, 이를 공연하는 집단의 기술이 미진했고 그 집단의 역량이 관객과의 문화적 교류를 이끌어내기에 충분하지 못했기 때문이라고 거듭 주장한다. 그의 주장은 자연스럽게 극연의 전문극단화를 옹호하고 있으며, 더 나아가서 신극의 활성화를 위해 ‘외부의 힘’이 개입해야 한다는 견해로 이어진다. 그 외부의 힘은 “대본과 신극에 대하여 깊은 이해가 있는 기업가의 출현”이다.²⁵⁾

이서향이 말하는 외부의 힘은 조직화된 경영논리와 이를 뒷받침 할 수 있는 재정의 확보이다. 안정적인 재정만이 극단의 기틀과 일관성을 확립할 수 있으며, 이러한 토대가 마련되어야 예술적 방향이 설정될 수 있다

24) 같은 글, 73쪽.

25) 이서향, 「연극발전책」, 『조광』, 239호(1939년 1월), 87~89쪽.

는 주장이다. 이러한 주장은 궁극적으로 연극이라는 활동의 실체가 자본
임, 즉 돈이 차지하는 비중을 긍정한 주장이라고 할 수 있다.

이서향의 이러한 주장은 1938년 주장의 연속선상에 놓인다. 이서향은
신극의 제작 환경을 개선하고 관객들과의 교류를 증대하기 위한 방안으로
극단의 혁신안을 거듭 내놓고 있는 셈인데, 주목되는 것은 그러한 혁신안
이 관념적·당위적 대안이 아니라 극단의 사정과 현장의 문제를 지적하는
실제적 대안이라는 점이다.

이서향의 이러한 생각은 그의 연출관에 빚대어 살펴 볼 수 있다. 이서
향은 문자향이 높은 희곡을 공연하여 신극의 위상을 과시하겠다는 생각이
적은 연출가이다. 그는 관객들의 호응을 이끌어낼 수 있는 작품을 선택하
여 이를 안정적인 제작 조건 하에서 산출하고자 하는 포부를 밝히고 있
다. 이러한 그의 내심은 이후 그의 연출가적 행로에서 어느 정도 실현되
고 있다.

2.4. 극단 고희 합류와 「쾌걸 왕」 연출

1939년 2월, 심영, 주인규, 박창환, 이재현, 유현 등이 중심이 되어 극단
고협(高協)을 결성했다.²⁶⁾ 이해랑은 고희가 대외적으로 중간극을 표방했
지만 실제로는 신파극단에 가까웠다고 했지만,²⁷⁾ 고희의 공연을 단순한
신파극으로 치부하기에는 무리가 따른다. 고희는 공연의 성공을 위해 철
저하게 연구하는 극단이었고, 독자 정책을 추구한 대중극단이었다고 보는
편이 보다 객관적인 시각일 것이다.

고협은 공연의 대중적 흥미를 유지하면서도 작품의 예술적 완성도를
기하기 위해서 연극계(특히 신극계)의 명망 있는 인사나 실력자(특히 연
출자)를 다수 영입하고자 했다. 이서향, 함세덕, 유치진 초빙은 이러한 연
유로 초빙되었다. 이서향은 박영호 작 「우미관 뒷골목」의 연출을 위해 특

26) 심영, 「극단 고희 약사」, 「삼천리」, 1941년 3월, 166쪽 참조.

27) 이해랑, 「예술에 살다」(7), 「일간스포츠」, 1978년 5월 15일 참조.

별 초빙된 경우였다.

당시 상황을 자세하게 살펴보자. 극단 고희은 1940년 11월 10일부터 시작된 북선 공연에서 「무영담」과 「그 여자의 일생」을 상연 예제로 제시하면서 동시에 박영호의 신작 「우미관 근처」를 소개했다.²⁸⁾ 김영수의 증언에 의하면 고희은 동양극장에서 「우미관 근처」를 공연하겠다는 광고가 경성 길가에 나붙은 적이 있었는데, 얼마 지나지 않아 공연 불허 판정을 받은 사실을 알게 되었으며, 그래서 고희은 지방 공연에서만 공연하는 「그 여자의 일생」을 대체 작품으로 올렸다고 했다.²⁹⁾

김영수가 공연 광고를 본 것이 「전환기의 일 년」이라는 원고를 청탁받을 무렵이라고 하니, 대략 1940년 9~10월 사이가 될 것이다. 실제로 고희은 동양극장을 1940년 11월 10일부터 15일까지 대여하여 「그 여자의 일생」과 함세덕 작 「해연」을 공연했다. 이 「해연」의 연출가가 이서향이었다.³⁰⁾ 이서향은 이 「해연」을 통해, 고희에서는 처음으로 연출을 맡게 된 것이다.

그가 「해연」 다음에 연출한 작품이 「쾌걸 윙」이었다. 「쾌걸 윙」은 1939년 3월 1일 원산 원산관에서 공연된 고희의 창립작이었고,³¹⁾ 공연 기록을 더 거슬러 올라가면 1938년 1월 1일부터 5일까지 부민관에서 공연된 중앙무대의 공연 작품이기도 했다.³²⁾ 이서향이 연출한 「쾌걸 윙」은 1940년 12월 23일부터 25일까지 부민관에서 홍성인 장치로 공연되었다.³³⁾ 김영수가 남긴 평³⁴⁾을 통해 이서향의 연출 수준과 기술 그리고 중점 강조 사항을 살펴 볼 수 있다.

김영수는 이서향이 「쾌걸 윙」의 연출을 맡은 것은 부자연스러운 일이었다고 전제하고 있다. 극연에서 신극 작품을 연출하던 이서향에게 대중

28) 「매일신보」, 1940년 11월 11일, 3쪽 참조.

29) 김영수, 「전환기의 일 년」, 『문장』, 2권 10호(1940년 10월), 188쪽 참조.

30) 「매일신보」, 1940년 11월 22일, 1~6쪽 참조.

31) 김남석, 「배우 심영 연구」, 『한국연극학』, 28호(2006년 4월), 30쪽 참조.

32) 김남석, 「1930년대 대중극단 '중앙무대'의 공연사 연구」, 『대동문화연구원』, 57호(2007년 3월), 275쪽 참조.

33) 「매일신보」, 1940년 12월 19일, 6쪽 참조.

34) 김영수, 「연극시평—「쾌걸 윙」」, 『인문평론』, 1941년 2월, 90쪽.

극 연출은 부담스러운 일이 아닐 수 없다는 논리이다. 하지만 김영수는 이서향의 연극(공연)을 보고 탄복하고 있다. 그 이유는 대략 세 가지이다. 첫째, 무대 공간의 적절한 사용이다. 김영수가 말하는 무대 공간은 단순 장소로서의 공간을 넘어서는 개념이다. 김영수는 등장인물의 배치와 극적 진행을 포함해서 이루어지는 연출의 제반 능력을 ‘공간’이라는 척도로 평가했다. 뛰어난 미장센과 이야기 구성 능력의 탁월함을, ‘무대 위에 공허한 공간’을 없앴다는 표현으로 상찬했다.

무대 위에서 등장인물 배치와 텍스트 해석 능력을 ‘공간’ 개념과 연관 지어 평가하는 것은 평론가로서의 이서향 입장과 동일하다. 앞에서 살펴본 이서향의 글 「중앙무대공연의 「카르멘」을 보고」에서, 이서향은 「카르멘」의 연출자가 ‘무대적 공간에 대한 불안’을 드러냈으며 연출 방식의 문제를 제기한 바 있다. 주목되는 것은 연출자의 역량(혹은 문제)을 지적하는 척도가 ‘무대 공간’과 관련 있다는 점이다. 이서향의 지적에서도 확인되듯이, 이서향은 연출자의 의도를 드러내고 심미적 구성 능력을 발휘할 수 있는 개념으로서의 척도 내지는 실체로서의 무대를 공간으로 인식하고 있다.

다음, 김영수는 ‘소설가적 구성과 분석’에 대해 거론했다. 이서향이 사랑하는 아내(헨니)를 타인에게 넘겨주어야 했던 남편(윙)의 심리를 ‘클로즈업’하여 극 전면에 대담하게 노출했다는 것이 상찬의 요지였다. 연극에서 광학적 기법으로서의 클로즈업은 불가능하니, 아마도 이것은 윙의 심리를 돋보이게 한 연출가의 수법을 칭찬한 말로 풀이된다. 그러면서 척도로 삼는 것이 ‘문학성’이다.

앞에서도 거론한 바 있지만, 이서향은 문학성과 연극성을 잘 분간하는 연출가였다. 특히 양자의 역할 분할에 관심이 많았는데, 이 작품에서는 1막과 2막을 분리해서 표현하다보니 자연스럽게 조화가 이루어진 형국이다. 김영수의 주장에 따르면, 「쾌걸 윙」의 1막에서는 무대 위에서의 공간을 중심으로 하여 연출가적 입장에서 연극성을 강조했다면, 2막 후반에서는 작품의 캐릭터가 지니는 심리적 입장을 문학적 입장에서 강화했다고

할 수 있다. 서두의 연극성과 중반부의 회곡성을 별도로 분간해서 적용하면서도 극 전체를 통해 조율하는 균형성을 잃지 않았다는 것이다.

셋째, 3막에서 음악을 적절하게 사용했으며, '시간과 시간의 연락(連絡)'을 무리 없이 이끌었다고 지적하고 있다. 음악의 사용은 연출가의 심미적 장면 구성법과 관련이 있으니, 이러한 지적은 연출가의 기여와 관련이 있는 지적이라고 할 수 있다.

주목되는 것은 시간과 시간의 연락이다. 이 지적과 관련지어, 앞에서도 한 번 살펴 본 바 있는 이서향의 글 「중앙무대공연의 「카르멘」을 보고」를 다시 참조할 필요가 있다. 이 글을 보면, '각 장면에 계절과 시간에 관계도 좀 더 명백하게 표현해야 한다는 이서향의 지적이 나오고 있다. 김영수 역시 이서향의 작품을 보고 시간과 시간의 연락 즉 대본의 시간적 불연속성을 연결시키는 능력을 상찬하고 있는데, 이것은 이서향이 이미 했던 지적과 연관 지을 때 이서향이 시간의 단절을 연계하는 방식에 대해 숙고하는 연출가였음을 확인할 수 있다.

김영수가 상찬하고 있는 「쾌걸 왕」의 성공 요인은 주로 '연출자(의 능력)'에게 있다. 그것도 연출가 이서향이 연출가의 중요 자질로 삼고 있는 공간적 활용도, 연극성과 회곡성의 상생과 균형, 불연속적인 장면 사이의 시간 연계 능력 등에서 우수한 점을 인정받고 있는 셈이다. 이 점들은 평소 이서향이 어떠한 척도에 맞추어 연출을 준비했고, 연출가의 기본적 자질과 소양에서 어떠한 점을 중시했는가를 알려주는 지표가 될 수 있다.

2.5. 제1회 연극경연대회 참여작 「산돼지」

이서향은 1942년 9월 18일부터 11월 25일까지 경성부 부민관에서 개최된 제1회 국민연극경연대회에 성군의 연출가로 참가했다. 당시 성군의 출품 작품은 「산돼지」(박영호 작, 이서향 연출, 김운선 장치)였다.

「산돼지」는 광산촌을 소재로 하고 있다. 주인공 張德大는 운영난에 허덕이고 있는 형제광산의 간부였는데, 경쟁 업체인 동일광산에서 스카우트

제의를 받는다. 자신의 광업소를 운영하여 금을 캐는 일에 전념하고 싶어 하는 장덕대에게 이것은 호기가 아닐 수 없었다. 여주인공 찬집은 장덕대와 살고 있는데, 그의 손찌검과 구박에 힘들어 하면서도, 장덕대를 깊이 사랑하여 곁을 떠나지 않고 있다. 그러한 찬집에게 장덕대는 온갖 화풀이를 하며, 자신의 꿈을 이루지 못한 채 겪어야 하는 구차한 일상을 견디고 있다.

줄거리를 참조하면 장덕대는 악한형 인물에 가깝다. 그러나 장덕대가 악한 면만 드러내는 것은 아니다. 그는 직장을 배신한 것에 괴로워하고, 찬집이 떠날까봐 두려워하는 나약한 성격도 함께 드러낸다. 그런 면에서 장덕대는 심리적으로 불안하고 나약한 인물이다. 그는 외면적으로 건강하고 당당한 남자처럼 보이지만, 내면적으로는 직장(배신)과 여자(찬집) 문제로 고민하는 나약하고 비겁한 인물이기도 하다. 따라서 장덕대의 연기는 필연적으로 이중적이어야 한다. 이 역을 맡은 서일성은 겉으로는 강단이 있고 호쾌한 인물이지만, 속으로는 소심하고 비겁한 인물의 양면성을 표현해야 했다.

안영일은 서일성의 연기가 외형적인 측면과 분위기 면에서 높은 완성도를 보이고 있지만, 내면 연기·인물 분석·역양 문제에서는 보완될 요소가 상당하다고 지적했다.³⁵⁾ 이러한 지적은 역할에 대한 논리적인 분석과 관련된 사항들이다. 즉, 서일성의 연기는 논리적인 탐색이 부족했다는 결론에 도달할 수 있다. 그러면서 보완책을 제시했는데, 그것은 이서향이라는 유능한 연출가와의 작업을 통해 배우로서의 재능과 실력을 '재연성' 하는 것이었다. 안영일은 서일성의 대표 연기로 꼽히는 장덕대의 탁월함을 인정하면서도, 그 발전 가능성이 이서향에게 달려 있음을 시사했다.

전반적으로 「산돼지」 공연은 연출가의 솜씨가 빛난 작품으로 평가되었다.

이 연극은 연출가 이서향씨를 맞아 일단의 生彩있는 연극행동을 실천에

35) 안영일, 「연극배우고」, 「신시대」, 1943년 3월, 114~115쪽 참조.

움길 수 있었다는 것이 強點이었다. 정당한 논리근거와 치밀한 작품해석의 正口을 기다려 潑刺하고 생신한 인간의 산 회화를 보여주었다. 무서우리만치 예리한 연출수법은 작품의 리듬과 더부러 가쁜 呼吸을 객석에 던졌다. 이 호흡은 □□가 오늘까지 固執하고 있는 作品□이기도 하지만 「산돼지」가 가지고 나온 풍자시적 인간탐구의 足蹟은 연출가의 예술론이 부합되어 일편의 哀歌다운 詩化를 볼 수 있었다. 작가의 호흡, 연출가의 호흡, 연기의 호흡—이 세 가지 예술적 생리는 마침내 강력한 곡선을 그리며 躍動되었었다.³⁶⁾

김건은 이서향의 연출력에 대해 격찬하고 있다. 일단 이서향의 연출 방식이 ‘생채’(생기) 있는 연극적 행동, 즉 활기 있는 연기(력)를 가능하게 했다고 진단했다. 이것은 ‘정당한 논리근거’와 ‘치밀한 작품 해석’을 앞세우기 때문이다. 여기서 ‘정당한 논리근거’란 배우의 성격 표현이나 변모에 대한 근거 있는 이유를 제기하는 것을 말한다. 이중적인 장덕대의 연기나 순종적인 찬집의 성격에 대한 이유를 제시하지 않고는, 복잡한 인물의 심리를 제대로 표현하기 힘들었을 것이다.

이서향의 연출 스타일은 회곡성과 연극성의 접목이라고 할 수 있다. 회곡성에 대한 설명은 손쉽게 이루어지는 것은 아니지만, ‘생신한 인간의 산 회화’라는 표현을 보면 생생한 인간적 삶에 대한 면밀한 관찰이 내재됨을 뜻한다. 장덕대는 이중적인 인물이다. 그 인물이 드러내는 삶은 비접한 것이고, 그로 인해 인간 삶을 회화화한 것으로 보이지만, 그것 역시 인간 삶의 생생한 한 단면이 아닐 수 없다. 즉 이서향은 비난이 아닌 관찰을 앞세우고 있기에, 관객들에게 선악의 판단이 아닌 풍자시적 인간탐구의 비밀과 긴장을 전달할 수 있었던 것이다. 장덕대가 평범한 악인으로 처리되고 말았다면, 찬집의 죽음이나 장덕대의 말로가 한 편의 시적 울림을 주지는 못했을 것이다.

이서향에 대한 위의 지적 가운데, 「쾌걸 왕」의 연출에 대한 지적 사항과 관련되는 점이 있다. 「쾌걸 왕」에 대한 지적 가운데, 이서향의 연출 방

36) 김건, 「제1회 연극경연대회 인상기」, 양승국 편, 「한국근대연극영화비평자료집」 12(태동, 1991), 458쪽.

식이 연기자들의 성격 노출에서 약점이 있었다는 지적이 있었다. 김영수는 성격 노출을 '어랜지'했으면 하는 바람을 내비쳤는데, 이러한 지적은 등장인물들의 성격적 차별성과 정리가 미진했음을 가리킨다. 그런데 「산돼지」에서는 이러한 문제점이 상당 부분 보완되었다.

특히 서일성의 '장덕대' 역할은 대표적인 연기로 인정되고 있으며 제 1회 연극경연대회에서도 개인 연기상을 수상하는 것으로 그 우수성을 입증한 바 있다. 서일성의 연기력과 연관 지을 때 그 공은 상당 부분 이서향의 트레이닝과 연출력에 달려 있었다고 해도 과언이 아니다.

「산돼지」는 비록 국민경연대회에 참가한 작품이지만, 인간의 본연적 자세와 숨은 욕망을 다루고 있다는 점에서 진정성이 감지되는 작품이다. 이서향은 이 작품에 인간적인 숨결을 불어넣기 위해서 노력한 것으로 보인다. 이서향은 특히 차분하게 텍스트를 분석해서 연기의 발판을 마련하고, 일방의 편견에 치우쳐 인물을 평가하지 않도록 하면서, 관객과 연기(배우) 사이의 긴장감을 마련하는 데에 성공했다. 이것은 이서향이 불거리 위주의 연극을 만들려고 한 것이 아니라, 사색과 통찰을 담은 연극을 추구했음을 방증한다고 하겠다.

26. 전진좌에서의 연출활동

지금까지 1940년대 활동했던 연극극단 전진좌에 대해서는 거의 알려진 바 없다. 우리의 연극사가 주로 '극예술연구회' 위주의 활동에 주목했고, 그나마 1940년대 연극에 대해서는 소홀히 한 경향이 있어, 1943년부터 1944년까지(해체 시기는 아직 미확인) 활동했던 전진좌에 대해서는 공식적으로 아무런 연구도 이루어진 바 없다. 여기서는 이서향의 행적을 중심으로 전진좌의 활동과 작품 내용을 소개하고자 한다.

전진좌 공연활동이 처음 발견되는 시기는 1943년 11월 23일이다. 전진좌는 서선(西鮮)순연을 준비하고 있었고 당시 작품은 박영호 작 「사랑과 신곡」이었다.³⁷⁾ 이 작품은 서구 작품 「좁은 문」의 각색작이었다.³⁸⁾

이것이 창단 공연이었던지는 확실하지 않다. 대개의 극단이 창단공연일 경우, 정도 이상의 광고를 내보내는 것이 상례였는데, 이 공연의 경우에는 처음 확인되는 공연 안내임에도 불구하고 간단한 정보만 제공하고 있다(창단 공연인지는 보다 면밀하게 자료 조사를 할 필요가 있겠다)

이후 전진좌는 6차례에 걸쳐 공연 안내를 하고 있다(지금까지 조사한 바에 의하면 그러하다). 그 중에, 특이하게도 1944년 2월 24일부터 5일간 열린 공연을 창단공연으로 지칭하고 있다. 박영호 작, 김일영 장치로 소개 되었으며, 작품은 「좁은 문」이었고 장소는 부민관이었다.³⁹⁾

이서향은 1943년 11월에 출범한 전진좌에서 「사랑과 신곡」(일명 「좁은 문」)을 네 차례에 걸쳐 연출했다. 1943년 11월 23일부터 시작된 서선 공연, 1943년 12월 15일부터 시작된 북선(北鮮) 순연⁴⁰⁾, 1944년 1월 5일부터 3일간 공연된 평양 명성극장 공연, 그리고 부민관에서 올려진 1944년 2월 24일부터(5일간)의 공연이 그것이다.⁴¹⁾

이서향은 문학성을 옹골게 이해한 연출가이고, 이를 무대에서 상연할 때 연극적으로 어떻게 표현해야 하는지에 대해 고심한 연출가였다. 따라서 전진좌에서 서구 작품 「좁은 문」을 희곡으로 형상화하여 무대에 올리는 작업은 이서향의 장점을 발휘할 수 있는 공연이었을 것이다. 주변 자료의 부족으로 어떠한 난점을 해결해야 했으며, 어떤 특징점을 드러냈는지는 알 수 없으나, 1940년대 초중반 그의 행적을 확인하는 데에 일말의 도움이 될 수 있을 것이다. 이 시기는 특히 해방 이후 이서향의 변모 내

37) 「매일신보」, 1943년 11월 25일 참조.

38) 1944년 1월 5일부터 3일간 시행된 공연에서도 「사랑과 신곡」은 무대에 올려졌는데, 이 작품의 별칭이 「좁은 문」이라고 소개되고 있다. 서구 작품 「좁은 문」을 각색해서 「사랑과 신곡」이라고 부른 것으로 판단된다. 이 작품의 연출자도 이서향이었다(「매일신보」, 1944년 1월 5일 참조).

39) 「매일신보」, 1944년 2월 22일 참조.

40) 「매일신보」, 1943년 12월 15일 참조.

41) 「사랑과 신곡」이외에 이 극단에서 이서향은 김사랑 작 「태백산맥」, 현우암 작 「피안의 태양」(2막 4장), 박영호 작 「농병(農兵)」(전막), 三好十郎 작 「몽○○」(전 1막) 등을 연출하였다(「매일신보」, 1943년 12월 15일 참조 ; 「매일신보」, 1944년 4월 5일 참조 ; 「매일신보」, 1944년 5월 25일 참조)

지는 활동 방향을 추론할 수 있는 시기이기 때문에, 앞으로 상세한 자료 조사와 검토 작업이 이루어져야 할 것으로 여겨진다.

27. 해방 낙랑극회에서의 연출 활동과 그 평가

27.1. 「봄밤의 사나히」와 「뇌우」 연출

낙랑극회는 1945년 11월 11일에 설러의 「군도」를 함세덕이 번안·연출한 「산적」을 공연하면서 공식 출범했다. 1940년대 인기 극단의 대표였던 황철, 신극의 맥을 잇던 극작가 함세덕, 현대극장의 간부였던 박민천, 동양극장의 중심이었던 서일성, 그리고 신극 계열의 배우 이해랑 등이 창립 동인으로 참가했다.⁴²⁾ 대중극 계열과 신극 계열을 아우르고 있어 멤버 상의 균형은 잡혀있었지만, 안정적으로 연출을 맡을 연출가는 부족했다. 이서향은 낙랑극회의 내부 사정 때문에 발탁되었다.

이서향과 황철의 인연은 아랑에서 이미 시작된 바 있었고, 이서향과 이해랑은 친교를 맺은 사이였다. 이서향은 신극 계열의 작품을 연출하기도 했고, 대중극단에서 흥행작을 연출하기도 했다. 극연에서 연출했던 작품과, 고희·아랑에서의 작품들이 이것을 증빙한다. 또한 희곡성과 연극성을 잘 살려낼 수 있는 연출가로 꼽히고 있었기 때문에, 해방 이전 안영일을 중시하던 황철의 기호에도 맞는 연출가였다.

낙랑극회는 2회 공연작으로 1945년 11월 27일부터 이서향 작·연출의 「봄밤에 온 사나히」(3막 4장)를 동양극장 무대에 올렸다.⁴³⁾ 이 공연에서 정순모가 장치를 담당했고, 김성태가 음악을, 이상남이 조명을 담당했다.⁴⁴⁾ 「봄밤에 온 사나히」는 이서향의 창작한 작품으로 경우에 따라서는 이서향 본인이 직접 집필하고 이를 연출할 능력을 있었음을 증명하는 사례라 할 수 있다.

42) 김남석, 「낙랑극회의 공연사 연구」, 『어문논집』, 51집(2005년 4월), 404쪽 참조.

43) 『자유신문』, 1945년 11월 27일 참조.

44) 『자유신문』, 1945년 12월 13일 참조.

낙랑극회 시절 연출가로서 이서향의 입지와 능력을 살필 수 있는 작품이 「뇌우」이다. 이서향이 낙랑극회에 「봄밤에 온 사나히」 다음 연출을 맡은 작품이 「뇌우」였다. 조우 작, 김광주 역, 이서향 연출의 「뇌우」는 1946년 7월 5일부터 11일까지 공연되었다.⁴⁵⁾ 먼저 이 공연(연출)에 대해 부정적이었던 이해랑의 견해⁴⁶⁾를 살펴보자. 이해랑은 원작의 긴박감을 살려내지 못했고 인물의 성격이 분명하게 처리되지 못했음을 지적했다. 연출자가 간결함을 살리지 못했고 인물의 내면을 흐르는(‘저류하는’) 정서를 충실하게 표현하지 못했다는 혹평이었다. 이러한 평가는 이 작품이 지닌 ‘심리적인 요소’를 제대로 그려내지 못했다는 뜻으로 풀이된다. 「뇌우」의 등장인물들은 애욕의 관계로 얽혀 있다. 번의와 주평의 관계(불륜)가 그러하고, 주평과 사봉의 관계(혼전성교, 근친상간)가 그러하며, 멀게는 주복원과 노시평(미혼모)의 관계가 그러하다. 작품이 전개되면서 과거의 사연과 숨겨진 비밀을 드러나는데, 그 표출 방법은 대담하게 이루어져야 한다는 것이 이해랑의 견해였다. 이해랑은 이것을 ‘몸서리나는 사실의 폭로’라고 규정했다.⁴⁷⁾

하지만 이와 반대되는 관람평도 제출되었다. 안중화는 낙랑극회의 「뇌우」를 시종 유쾌하게 보았다고 자신의 인상을 밝히며 이 작품을 조선극계의 淸新劑라고 평가했다. 특히 “평탄히 흐르는 事端과 작중인물들의 연기들은 부드러운 가운데 저력 있는 표현”들이었다고 칭찬했다. 중국인으로서의 동작에 다소 흠이 있지만, 세트와 색채가 남방 중국의 느낌을 보완했다고 평했다. 또한 이태우는 “비록 조선의 도덕적 표현에서 不適하다고는 할망정 기술적으로 優秀한 성과를 거둔” 작품으로 「뇌우」를 평가하고 있다.⁴⁸⁾

엇갈린 평가는 작품에 대한 시각 차이를 새삼 확인시킨다. 하지만 근본

45) 『자유신문』, 1946년 7월 4일 참조.

46) 이해랑, 「「뇌우」에 출연하며」, 『국립극단 제2회 정기공연작 「뇌우」 공연 팸플릿』, 1950년 6월.

47) 김남석, 「「뇌우」 공연의 변모과정」, 『기억된 미래』(보고사, 2005), 56~59쪽 참조.

48) 이태우, 「신화와 사극의 유행」, 『경향신문』, 1946년 12월 12일.

적으로 이러한 평은 평가자의 입장 차이에서 연원했다. 일단 연출자는 「뇌우」의 사건들을 자극적이지 않게 보이도록 평이하게 처리했다. 연기는 감정적인 기복을 크게 드러내기보다는, 감정의 표출을 억누르는 데에 초점을 맞추어 연기했다. 연출자의 주문은 옹당 표면적으로는 인물의 개성을 약화시키고 사건의 연결을 느슨하게 만든다.

이해량은 배우의 입장에서 있었기 때문에 이러한 연기를 혹독하게 비판할 수밖에 없었을 것이다. 안중화도 물론 배우이긴 했지만, 상대적으로 연출가의 입장을 더 강하게 고수했기 때문에 연출자의 의도를 높게 평가한 것으로 판단된다. 뒤집어 말하면, 이서향이라는 연출가는 리얼리즘이 요구하는 인물의 내면 연기를 주문하는 연극적 역량을 보였는데, 이를 받아들이는 배우들이 연출자의 주문을 제대로 이행하지 못했다고 할 수 있다. 이것은 이 작품에 참여한 많은 배우들의 면면이 신극 연기에 그다지 익숙하지 않은 상태였다는 점으로 어느 정도 뒷받침될 수 있겠다.

2.7.2 좌익 성향의 작품 연출

낙랑극회는 1946년 8월 15일부터 22일까지 김사량 작, 이서향 연출로 「꽃뿔의 군복」을 국도극장에서 공연하였다.⁴⁹⁾ 이 작품은 '해방 1주년—기념 공연'으로 선전되었고, 이 행사는 15일부터 국도극장에서, 연극, 음악, 영화의 세 분야로 나뉘어져 행해졌다. 정순모가 장치를 맡았고, 최동희가 조명을 담당한 공연이었다.⁵⁰⁾

1947년 1월에 함세덕의 「감자와 쪽제비와 여교원」을 개명(改名)한 작품 「하곡」이 무대에 올려졌다.⁵¹⁾

이번 제일극장에서의 所演은 다소 삭제된 장면도 잇섯다고 들으면서 이 연극의 가진 시대적 감격이라든가 구성의 빈틈 없는 완전적 그것은 도무지 흠잡을 수 업시 밋근하고 께워서 박수와 快哉를 보내지 안을 수 업다. (...중

49) 「중외신보」, 1946년 8월 18일 참조.

50) 「자유신문」, 1946년 8월 13일 참조.

51) 「예술통신」, 1947년 1월 15일 참조.

략...) 관객은 오히려 무대와 완전일치해야 박수와 '울소!'와 폭소의 바다를 일으키는 것 그리고 무대전면에 '모든 예술을 勤勞人民에게!'의 □布미테서의 그 감동은 더-말하지 안호려 한다.⁵²⁾

위의 평가에서 「하곡」이 경향극적 인상을 내비쳤으며 현실적 의미를 재고시키려는 의도를 지녔음을 알 수 있다. 안영일도 「하곡」이 연극동맹의 작품인 것으로 기술했다. '연극동맹'은 1946년 12월 12일 '조선연극건설본부'와 '조선프로레타리아연극동맹'이 발전적 해체와 통합 결성을 통해 만들어진 좌익 단체였다.⁵³⁾

위의 평가 중에서 “빈틈 없는 완전적 그것은 도무지 흠잡을 수 업시 및 근하고 제워서 박수와 쾌재(快哉)를 보내지 안을 수 업다”는 구절은 이서향(안영일 공동 연출) 연출방식에 대한 격찬으로 이해된다. 이서향의 연출 작품에 대한 평가 중에서 구성력에서 뛰어났다는 평가가 산견되고 있는데, 「하곡」 역시 비슷한 평가를 받고 있다. 이서향은 불연속적인 장면의 틈새를 메워 시간의 결락을 잇는 데에 탁월했다는 평가와도 상통한다고 할 수 있다.

한편 이 시기 이서향의 연출 성향 및 수준을 알 수 있는 작품이 「태백산맥」이다. 이 작품은 해방 공간에서 연출된 주목할 만한 작품 가운데 하나이며, 비교적 주변 자료와 당시 평가가 잘 남아 있어 이서향의 연출 방식을 고찰할 수 있는 작품이기도 하다. 「태백산맥」은 함세덕 작, 이서향 연출로 제2회 3·1연극제에 출품되었다. 제2회 3·1연극제는 1947년 2월 27일에 개막되어 3월 11일까지 열렸으며,⁵⁴⁾ 「태백산맥」은 낙랑극회를 포함한 5개 극단이 연합한 공연이었다.⁵⁵⁾

「태백산맥」에 대한 평가는 긍정적이었다. 「태백산맥」은 “일제의 소위 대동아전쟁이 최후의 발악을 할 때 이에 항거하여 봉기한 인민의 피 흘릴

52) 「하곡」 예찬, 『예술통신』, 1947년 1월 17일 참조.

53) 안영일, 「연극제」, 『예술연감(1947년판)』(예술문화사, 1947), 56~57쪽 참조.

54) 『자유신문』, 1947년 2월 24일 참조.

55) 김남석, 「낙랑극회의 공연사 연구」, 앞의 논문, 426쪽 참조.

전투기록”이었다고 한다. 이 작품을 보면서 평자는 “해방되었다는 오늘의 조선실정과 아울러 연상할 때 우리는 연극을 보는 것이 아니라 그 몹서리 치는 과거의 악몽 속에서 허덕이는 듯한 기분을 느꼈다고 감상을 적고 있다.⁵⁶⁾ 특히 함세덕 원작과 이서향 연출에 대해서는 별도로 호평하고 있다.

작자 함세덕 씨는 전번의 「하곡」에서 완벽에 가까운 솜씨를 보여주었지만 이번 「태백산맥」은 작가의 피를 낸 듯 大□□□ 한줄기와 □□없는 □□의 구성은 風姿한 ‘클라이막스’를 여러 곳 □□當했었다고는 하나 그래도 우리의 가슴을 울리고도 남음이 있는 것이다. 이 연극을 한층 높은 데로 끌어올린 이서향 씨의 연출을 크게 사지 않을 수 없다. 그 많은 등장인물의 깨끗한 처리와 波動치는 □□력과 완전한 일치를 볼 수 있는 전원의 호흡은 연출가의 비범한 역량을 뚜렷이 보여주었다.⁵⁷⁾(□은 해독 불능:인용자)

위의 평가를 보면, 이서향의 연출력에 대해서도 상당한 찬사를 보내고 있다. 이서향은 이 작품에서 몹신(mob scene, 군중신)의 처리에 능숙했고, 극적 에너지를 표출하는 데에 탁월했다. 배우 전원의 호흡을 모아 사상성이 짙은 연극의 효과를 제고(提高)했다는 점도, 그가 작품에 따라 연출의 목표를 설정할 수 있었다는 증거로 읽혀진다. 다시 말해서 이서향은 신극, 대중극에 이어 경향극 연출에서도 돋보이는 면모를 드러냈고, 작품을 해석하고 연출 의도를 강조하는 데에 비범한 역량을 과시한 바 있다.

2.8. 해방 이후 평문에 나타난 실제 연출가로서의 면모

이서향은 실제 무대에 서는 연출가답게 ‘극장문제’에 대한 현실적 통찰을 담은 글 「극장문제의 초점」을 1946년 11월 7일 『경향신문』에 발표했다

56) 최금동, 「연극평 「태백산맥」, 「독립신보」, 1947년 3월 5일.

57) 같은 글 참조.

다.⁵⁸⁾ 이서향은 이 글에서 현실적인 자료를 제공했다. 그는 당시 조선에 185개의 극장이 있다고 전제하고, 조선 인구로 따지면 16만 명 당 1개의 극장이 분포한다는 현실적인 지표를 이끌어냈다. 이러한 수치를 외국의 수치와 비교하여(가령 미국은 7천 명 당 1개) 조선이 얼마나 문화적으로 낙후되었는가를 증명하고 있다. 또한 일제시대를 막 벗어난 점을 들어, 식민지 시대 동안 얼마나 일본의 기만적인 문화정책에 시달렸는가를 증언하고 있다.

이서향은 이러한 현실적 좌표를 제시하고 난 이후에 ‘유일한 대중적 문화기관인 극장의 힘’을 키울 필요가 있음을 역설했다. 이를 위해 적은 수의 극장으로 최대의 효과를 발휘할 수 있는 현실적인 방안을 찾아야 한다고 강조하며, 두 가지 사항을 염두에 두어야 한다고 말하고 있다. 하나가 극장 혜택에서 소외된 진정한 대중에게 극장을 돌려줄 것이고, 다른 하나가 대중의 생활 속에 뿌리박은 진정한 민족예술로 극장예술을 발전시키는 것이다. 이 두 가지 사항에서 이서향은 대중과 그 정서를 ‘진정성’과 관련지어 살펴보고 있다. 이것은 이서향의 좌파적인 성향이 표출된 예라고 할 수 있다.

이서향은 1948년 1월 5일자 『자유신문』에 「저속극의 범람,이라는 글을 발표했다.⁵⁹⁾ 이서향은 이 글에서 크게 두 가지 문제점을 지적하고 있다. 첫 번째는 극장문제이다. 이서향은 극장문제를 해결하기 위해서는 ‘극장운동의 민주적인 윤리의 건설’ 없이는 불가능한 일이라고 말했다. 그는 해방 이전부터 양심적인 연극인들이 주장한 바대로, ‘적산(敵産)극장’을 처리해야 한다고 주장한다. 이서향이 말하는 방안은 ‘극장의 국유화’이다. 또한 ‘민중의 계몽적 교육’을 위해서 극장문화의 건설에 힘써야 한다고 주장한다.

두 번째 문제점은 검열이다. “검열은 강력한 문화 통제를 시행할 것을

58) 이서향, 「극장문제의 초점」, 양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』13(태동, 1991), 409~410쪽.

59) 이서향, 「저속극의 범람」, 양승국 편, 『한국연극영화비평자료집』14(태동, 1991), 328~329쪽.

목적으로 한 것”이라며 강력 반발하고 있고, 검열로 말미암아 연극계의 수준이 저급화되고 극장가에는 저속극이 범람할 것이고 우려하고 있다. 또한 정부의 이러한 정책에 배우, 연출가, 극작가가 반발하고 있으며, 총체적인 연극계의 위기를 불러오고 있다고 경고하고 있다.

이서향이 지적하는 두 가지 문제는 연극 문제에 있어서 국가(통치집단)의 참여와 역할을 촉구하는 입장을 반영한다. 앞서 지적한 대로 이서향은 해방 이후 좌익 성향을 드러내고 있으며 일정 시기가 되면 월북의 길을 택한다. 이것은 체제상으로 사회주의에 가깝다는 것인데, 그가 피력하고 있는 연극 정책에서도 이러한 잔영이 드러나고 있다. 다시 말해서 이서향은 연극(극장)계의 문제를 통치 집단의 논리와 관련지으려는 성향을 드러내고 있는 셈이다.

이서향이 1948년 5월 『영화예술』에 발표한 「영화의 산만적(散漫的) 감상」⁶⁰⁾은 당시 영화의 문제를 이서향 자신의 시각으로 풀어낸 글이다. 이서향은 해방 이후 자신이 끝까지 본 국내영화가 없다고 서두를 풀어나간다. 그것은 지식인 계층에 남아 있는 조선영화에 대한 불신 내지는 폄하일 수 있음을 또한 인정하며, 이를 해결하기 위해서는 빈약하지만 우리 영화의 가능성과 가치를 존중하는 것이라고 주장한다.

그리고 조선영화가 진정한 영화가 되기 위해서는 민중의 역할을 강조한다. 특히 영화제작자들이 민족영화의 대운리를 지켜야 한다고 주장하는데, 그가 말하는 대운리란 인민의 토대 위해서 인민에 복무하는 영화 정신을 가리킨다. 조선영화를 만들 때 인민, 즉 민중의 요구와 위상을 반영해야 한다는 뜻으로 풀이된다. 이러한 생각 역시 해방 이후 좌경화되고 의식화된 그의 사회주의 사상과 관련이 깊다고 판단된다.

이서향이 해방 이후 좌경화, 공산화 된 것은 새삼스러운 일이 아니다. 그는 연출가로서 3·1 연극제에 참여하거나, 「태백산맥」이나 「봄뿔의 군복」 같은 사회주의 사상과 관련 있는 작품을 연출하거나, 해방 직후 좌익

60) 이서향, 「영화의 산만적 감상」, 양승국 편, 『한국연극영화비평자료집』14(태동, 1991), 389~390쪽.

세력에 가담하는 등 뚜렷한 사회주의 지향성을 드러냈다. 그와 더불어 연극 정책가나 연극 칼럼니스트로서 정부나 제작자와 같은 전체 집단의 역할을 강조하고, 연극(혹은 영화)의 내용적 요소에 민중(인민)의 입장이 반영되어야 한다는 주장을 강력하게 피력했다. 이러한 변화는 상업극단에서 활동했던 해방 이전의 상황과는 차이가 나는 것이지만, 연극(희곡)의 사회적 역할을 증시하고 문학예술의 진정성을 강조한 연출가의 입장에서 보면 일면 타당한 선택이기도 하다.

3. 연극 무대의 독자성을 이해한 연출가

이서향은 연극 무대의 독자성을 이해한 연출가이다. 일단 그는 문자로 기록된 희곡이 곧바로 무대에서 연출될 수 없다는 것을 명확하게 인식하고 있었다. 희곡의 대사는 배우의 발화 과정을 거치고 무대에서의 움직임을 계산하여 재조직되어야 한다. 문자가 지닌 문학성이 지나칠 때, 오히려 실제적인 움직임은 공연 상의 제약을 받게 마련이다. 이서향은 문학적 대본의 재현에서 벗어나 극장적 연출을 도모한 연출가라고 할 수 있다.

이서향이 무대를 별개의 장치로 인지했다는 증거는 여러 군데에서 찾을 수 있다. 그가 연극을 보는 관점 중에 연출 분야는 독립되어 있었다. 또한 연출의 영역에서 가장 중시한 것은 무대 공간의 분위기(구체적으로 불안)와 장면의 움직임이다. 무대 공간의 분위기는 무대와 이를 구성하는 오브제(배우 포함)의 균형과 조화의 정도를 말한다. 이서향은 무대의 공간을 균형 있고 조화롭게 사용해야 한다고 믿었다.

장면의 움직임도 당시 연출가로서는 특이한 관심사가 아닐 수 없었다. 인물들의 움직임 즉 동선은 창의적이어야 한다고 믿었으며, 인물들이 군상을 이루고 있을 때는 더욱 정밀해야 한다고 믿었다. 몹 씩에 몹시 능한 연출가로 흔히 안영일을 꼽는데, 이서향 역시 그에 못지않은 몹 씩 연출력을 지니고 있었다. 실제로 그가 연출한 작품을 보면, 무대의 안정감(구

도)과 장면의 움직임과 문학적 대본의 재구성 여부가 주요한 안건으로 다루어지고 있음을 알 수 있다. 그는 무대 위에서 환경과 인간의 구도를 안정적으로 처리하고자 했고, 장면의 움직임을 살리기 위해 매우 노력했으며, 문학 작품을 무대로 옮겨오는 과정에서 시간의 처리(선후 관계나 인과관계)에 신경을 썼음을 알 수 있다. 이러한 시도는 '대사를 단순히 발화하는 공연'에서 한 걸음 나아가 '무대에서의 적극적인 재창조'에 이서향이 전념하였음을 알려준다고 하겠다.

이서향은 또한 극작 능력도 지니고 있었던 연출가였으며, 논리적으로 등장인물의 성격을 분석하여 이를 무대에 구현할 수 있는 연출가였다. 「어머니」와 「봄밤에 온 사나히」는 그가 직접 작품을 쓴 경우였고, 그 중에서 「봄밤에 온 사나히」에서는 연출까지 맡아 공연하였다. 동료였던 안영일의 칭찬을 참고하면, 이서향은 작품 속 인물에 대한 성격 분석에 능했고, 이를 논리적으로 배우에게 전달할 수 있는 능력을 지니고 있었다.

해방 이후 이서향은 좌익성향을 본격적으로 드러내기 시작했다. 동경 유학에서 돌아온 1930년대 후반에도 이서향의 좌익성향은 어느 정도 엿보이기 시작했지만, 해방 이후 그러한 성향은 본격적으로 발현되었다. 그는 낙랑극회의 상임 연출가처럼 활동하면서 좌익계열의 작품을 무대에 올렸다. 김사량 작 「붓뜰의 군복」이 대표적이며, 안영일과 공동 연출한 「태백산맥」은 당시 그의 연출성향을 상징적으로 압축한 작품이다. 그는 연출의 테크닉에 관심이 많았고 그 방면에 조예가 깊었지만 대중극과 통속극을 가리지 않고 연출하는 바람에 주목받지 못한 경우가 많았는데, 좌익계열의 작품을 연출하기 시작하면서 그의 연출관을 세상에 드러낼 수 있는 기회를 맞이하였다. 그리고 그 작품들에서 특기를 유감없이 발휘하였다.

불행히도 분단과 이념의 대립은 이러한 이서향의 연극적 시도를 남한 땅에서 펼칠 수 없도록 만들었다. 이서향은 월북했고, 많은 다른 연극인들이 그러했던 것처럼 남한의 연극사에서는 지워졌다. 앞으로 이서향에 대한 자료를 더욱 많이 확보하여 그의 활동 성향과 연출관을 재구하는 연구가 진척된다면, 한국 연극계의 오랜 숙원 중 하나인 연출사의 한 여

백을 메울 수 있을 것이다. 또한 초창기 한국연극이 간과한 점이 무엇이고 천착한 점이 무엇인지 알 수 있을 것이다. 이서향은 그 지표가 되기에 충분한 연출가이며 현대의 연출가에게도 많은 영감을 주는 연출가임에 틀림없다.

- 핵심어: 이서향, 연출가, 「고협」, 「쾌걸 왕」, 「봄밤에 온 사나히」

<참고문헌>

- 「하곡, 예찬」, 『예술통신』, 1947년 1월 17일.
 「극단고협 주식회사창립설」, 『조광』, 1941년 5월, 109쪽.
 「쇄신한 극연자의 신행태」, 『조광』, 1938년 7월, 225쪽.
 「신극단 협동예술좌의 창립」, 『조선일보』, 1939년 6월 26일.
 「협동예술좌의 간부들」, 『매일신보』, 1939년 6월 26일.
 『동아일보』, 1936년 4월 2일~1938년 11월 25일.
 『매일신보』, 1939년 8월 1일~1943년 10월 26일.
 『예술통신』, 1947년 1월 15일~1947년 3월 2일.
 『자유신문』, 1945년 11월 27일~1947년 2월 24일.
 『중앙신문』, 1945년 12월 14일.
 『중외신보』, 1946년 8월 18일.
 고설봉 증언, 『증언 연극사』(진양, 1990), 133~147쪽.
 김건, 「제 1회 연극경연대회 인상기」, 양승국 편, 『한국근대연극영화비평
 자료집』12(태동, 1991), 458쪽.
 김광섭, 「일년간 극계의 동향」, 『조광』, 1936년 12월.
 김승구, 「기묘년 극단 회고」, 『문장』, 1939년 12월, 219~220쪽.
 김영수, 「극계의 일년간」, 『조광』, 1939년 12월, 148~149쪽.
 김영수, 「연극시평—「쾌걸 왕」」, 『인문평론』, 1941년 2월, 90쪽.
 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』(태학사, 1997), 42~43쪽.
 서연호, 『한국연극사(근대편)』(연극과인간, 2003), 168~169쪽.
 심영, 「극단 고협 약사」, 『삼천리』, 1941년 3월, 166쪽.
 안영일, 「연극계」, 『예술연감(1947년판)』(예술문화사, 1947), 56~57쪽.
 안영일, 「연극배우고」, 『신시대』, 1943년 3월, 114~115쪽.
 유민영, 『우리시대 연극운동사』(단국대학교출판부, 1989), 166쪽.
 유민영, 『이해랑 평전』(태학사, 1999), 130~136쪽.
 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『유치진 연구』(태학사, 1997), 297~

298쪽.

- 이서향, 「봄밤에 온 사나히」, 『인문평론』, 16호(1941년 4월).
- 이서향, 「극연좌 18회 공연을 앞두고, 「길」을 연출하며」, 『동아일보』, 1938년 5월 27일.
- 이서향, 「극장문제의 초점」, 양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』13(태동, 1991), 409~410쪽.
- 이서향, 「연극계의 일년 총결산」, 『조광』, 38호(1938년 12월), 72~73쪽.
- 이서향, 「연극발전책」, 『조광』, 239호(1939년 1월), 87~89쪽.
- 이서향, 「영화의 산만적 감상」, 양승국 편, 『한국연극영화비평자료집』14(태동, 1991), 389~390쪽.
- 이서향, 「저속극의 범람」, 양승국 편, 『한국연극영화비평자료집』14(태동, 1991), 328~329쪽.
- 이서향, 「중앙무대공연의 「카르멘」을 보고」, 『조선일보』, 1938년 9월 2일.
- 이태우, 「신파와 사극의 유행」, 『경향신문』, 1946년 12월 12일.
- 이해랑, 「「너우」에 출연하며」, 『국립극단 제2회 정기공연작 「너우」 공연 팸플렛』, 1950년 6월.
- 이해랑, 「예술에 살다」(7), 『일간스포츠』, 1978년 5월 15일.
- 최금동, 「연극평 「태백산맥」」, 『독립신보』, 1947년 3월 5일.

<Abstract>

A study on Lee seo-hyang as the early director of Korean
modern drama

Kim Nam-seok

This paper aims at re-illuminating the life and performance of Lee seo-hyang, and his status in theatrical performance history. Recordings and data about him can be said that reliable documents do not exist. This problem led to the distortion of drama history, causing biased interpretations about the director. Thereupon, this work is to restore Lee seo-hyang's life on a basis of objective historical materials, and to reconstruct the trustworthy data about properties of his direction and his theatrical career. Examining the position of Lee seo-hyang pioneering the role of a director in the history of theater, I have found the trouble early actors must have been faced with and problems in the theatrical and cinemactical world. This study will also serve as supplementing some part of the history of director, which is the weakest point in the Korean dramatical history.

• Key words: Lee seo-hyang, director, *Gohyeob, a jolly good fellow*
Woeng, a man arriving in the spring

* 이 논문은 2009년 1월 29일 투고되었고, 2월 20일 심사 완료되어 2월 23일에 게재 확정되었음.