

국립극단 이야기마당 8

동양극장과 대중극

국립극단에서는
공연에 대한 다양한 정보를 많은 관객 분들과 나누고자
『국립극단 이야기마당 8 <동양극장과 대중극>』자료집 파일을
온라인으로 제공하고 있습니다.

본 자료집이 연극과 더욱 가까워지는 계기가 되었으면 합니다.

국립극단 앞으로 더욱 발전된 서비스와
양질의 콘텐츠를 제공하기 위해 노력하겠습니다.
감사합니다.

본 자료집에 게재된 모든 원고와 사진 및 디자인에 대한 저작권은
국립극단 및 해당 저자의 소유입니다.

부분 인용의 경우 반드시 출처를 명기해주시고,
재사용(비영리·학술적 용도의 복제 및 개인 SNS와 웹사이트 전문 게시 등 포함)의 경우
국립극단 및 해당 저자의 허가가 필요합니다.

재사용을 원하시는 경우 국립극단 작품개발실로 문의하여 주시기 바랍니다.
감사합니다.

연락처 drama@ntck.or.kr



국립극단

국립극단 이야기마당 8

동양극장과 대중극

프로그램 소개

섹션		주제 및 발표자
1부	강연	김남석 동양극장과 대중극 공연 체제
2부	대담	김남석X윤시중 <동양극장 2020>과 원작의 현대적 해석을 중심으로
3부	발제	양승국 1930년대 한국연극계의 지형도 백두산 대중극의 힘 : <어머니의 힘>
	토론	1930년대 연극과 원작의 배경 및 분석 김남석 모더레이터 양승국 이상우 김명화 백두산 (이상 패널)

참여자 소개

양승국 국립극단 근현대극 자문위원, 서울대학교 국어국문학과 교수

이상우 국립극단 근현대극 자문위원, 고려대학교 국어국문학과 교수

김명화 국립극단 근현대극 자문위원, 극작가, 평론가

백두산 연극평론가, 서울시립대학교 국어국문학과 교수

김남석 국립극단 근현대극 자문위원, 부경대학교 국어국문학과 교수

윤시중 연출가, 무대디자이너, <동양극장 2020> 연출 및 무대디자이너

* 본 자료집에는 이야기마당 강연 1부와 3부의 원고 전문이 수록되었습니다.

* 이야기마당은 9월 20일(일) 백성회장민호극장에서 무관중으로 진행되었으며,

영상은 추후 국립극단 공식 유튜브 채널에서 만나보실 수 있습니다.

자세한 일정은 국립극단 홈페이지를 참고해주시길 바랍니다.

국립극단 이야기마당 8

동양극장과 대중극

목차

07

1930년대 한국연극계의 지형도
양승국

13

동양극장과 대중극 공연 체제
김남석

30

대중극의 힘 : <어머니의 힘>
백두산

1930년대 한국연극계의 지형도

양승국 서울대학교 국어국문학과 교수

0. 1930년대 한국연극계의 정립(鼎立) 양상

한국근대연극사에서 1930년대는 현대극으로서 희곡 창작과 연극 공연이 활발하게 전개되는 시기라고 할 수 있다. 1910년대의 신파극의 시대를 지나 1920년대 토월회를 중심으로 한 본격적인 대중연극이 자리 잡았지만, 1920년대 후반 세계적인 대공황의 여파로 경제 위기가 심화되고 이에 따라 연극계도 침체기에 접어들게 된다. 그러나 한편으로는 이러한 정세 속에서도 새로운 사조의 연극운동이 펼쳐지게 되는데 그 대표적인 유형이 1920년대 후반부터 영향력을 행사하기 시작한 프롤레타리아 연극운동이다. 또한 1930년대에 들어서는 일본에서 귀국한 문예 운동가들을 중심으로 새로운 연극운동의 시도가 전개되는데 ‘극예술연구회’의 활동이 대표적이다. 이후 1930년대 중반, 기존의 군소 극단에서 이합집산으로 활동하던 연극인들이 새로운 중심점에 모여 본격적인 대중연극 활동을 펼치게 되는데 바로 1935년 11월 출발한 동양극장이 그 산실이다. 이렇듯 1930년대에는 1. 프롤레타리아연극, 2. 극예술연구회 중심의 신파극, 3. 동양극장을 중심으로 한 대중극의 활동으로 그 어느 때보다도 활발한 연극 활동이 펼쳐지게 된다.

1. 프롤레타리아 연극운동

프롤레타리아 예술에 대한 분명한 의식을 지니고 연극에 관여하고자 한 최초의 단체는 1922년 송영, 이적효, 박세영 등이 조직한 염군사로 알려져 있다. 그러나 이들의 연극 활동이 구체적으로 드러난 바는 없으며 연극부가 따로 조직되었는지도 알 수 없다. 1927년의 불개미극단은 기록상으로는 가장 분명한 최초의 프로연극 단체라고 할 수 있으나 활동이 전혀 없이 해산되고 만다.

1930년부터는 각 지방에서도 프로극단이 조직되는데, 그 중 제일 먼저의 것이 1930년 3월 평양의 마치극장이다. 계속하여 1930년 11월 대구의 가두극장, 1931년 3월 개성의 대중극장, 1931년 4월 해주의 연극공장과 원산의 조선연극공장, 그리고 1932년 2월에는 함흥에서 동북극장이 창립되는 등 전국에 걸쳐 프로연극 단체들이 조직된다. 이들 극단 중 원산의 조선연극공장만이 그 공연 활동이 확인된다.

서울에서는 1931년 4월 청북극장이 결성되어 5월 중에 공연의 계획을 세우지만 무산되며, 구체적인 공연 성과를 얻게 되는 극단은 1931년 11월에 유진오, 이효석, 김유영, 추적양 등이 중심이 되어 결성한 이동식소형극장이다. 이 이동식소형극장은 <가두행진>(후썰), <국경의 밤>(秋田雨雀), <바보치료>(村山知義) 등의 번역극과 <결인의 꿈>(김두용), <호신술>(송영), <다난기>(이효석),

<작년>·<우리들의 비극>(석일량), <박침지>(유진오) 등의 창작극으로 1932년 3월 함흥 등지에서 공연을 하고는 5월 말에 해소(解消)하게 된다.

이러한 이동식소형극장을 불세비키화하여 재조직한 극단이 메가폰이다. 이 극단의 구성원은, 김형용, 추적양, 유진오, 신찬, 이상춘, 김승일 등이다. 이 극단은 <박침지>(유진오), <지옥>(김형용), <호신술>(송영), <메가폰 슈퍼히쿨>·<깨어진 장한몽>(메가폰 문예부) 등의 레퍼토리로 6월 8일부터 10일까지 조선극장에서 공연을 마친 후, 평양에서 공연하고, 7월 3일부터는 다시 인천에서 공연하는 등의 활동을 전개한다.

카프(KAPF: 조선프로레타리아예술가동맹)가 직접 관여한 극단은 1932년 8월에 결성된 신건설로, 이의 구성원은 연출부에 신고송, 문예부에 송영·권환, 미술부에 이상춘·강호 등이다. 신건설은 제1회 공연으로 1933년 11월 23일과 24일 양일간 레마르크 원작의 <서부전선 이상 없다>를 공연한다. 그 후 신건설은 검열 관계로 레퍼토리를 바꾸고 개막을 연기하는 등의 어려움을 겪은 후, 1934년 5월 1일부터 2일간 <서부전선 이상 없다>, <누가 제일 바보냐>, <신임이사장> 등의 레퍼토리로 서울 시내 밖의 왕십리의 광무극장에서 제2회 공연을 올리게 된다.

이후 신건설은 송영의 <산상민>으로 3회 공연을 계획하였으나 검열 불통과로 중지당하고 1934년 5월부터 단원들에 대한 검거가 시작되어 이후의 공연 활동은 불가능해지고 만다. 이러한 검거는 전국적으로 수행되는데, 평양의 좌익 극단 사건과 관련하여 1934년 6월 21일 신건설 사무실에서 홍구, 김옥, 한효 등 7명이 검거되고 함흥에서는 한설야와 김승일이 검거되는 등 10여 일만에 40여 명이 검거된 후 8월부터는 전문단으로 확대되기에 이른다. 이를 일러 ‘신건설사 사건’이라 부른다. 이 신건설사 사건 이후 카프는 1935년 5월 21일 동대문서에 제출한 해산계가 수리됨으로써 공식적으로 해산되며, 극단 신건설도 카프와 같은 경위를 거쳐 6월 4일에 동대문서에서 해산 수속이 완료된다. 이리하여 국내에서의 프로레타리아 연극운동은 드디어 그 5년여의 활동을 마감하게 된다.

프로레타리아 연극은 비록 그 실천 방안으로 1막으로 된 창작극을 주장하였지만, 실제로 공연된 사실이 거의 없고, 그마저도 희곡으로 전해지는 작품은 극히 드물다. 이와 함께 전문적인 극작가도 거의 없어 고작 송영 정도만 언급할 수 있을 뿐이다. 그리고 오늘날 남아 있는 당시의 희곡 중에 뚜렷하게 계급의식이 드러나 있는 작품도 많지 않은 현실이다. 이는 작가의 능력 부재와 일제 치하의 가혹한 검열에 따른 것이라고 보아야 할 것이다. 그런 가운데에서도 송영[호신술]과 같은 뛰어난 극작가를 만날 수 있다는 것은 다행이다. 이 외에는 소설가로 더 알려진 이기영, 김남천, 한설야, 유진오 등이 한 두 편의 희곡을 남긴 정도이다.

프로레타리아 희곡은 프로레타리아 계급의 이데올로기를 반영하여 계급 혁명을 성취시키는 것을 목적으로 하는 희곡이라고 할 수 있다. 이를 위해 프로희곡은 주로 자본 계급과 노동 계급간의 갈등을 부각시키고 자본 계급에 대한 노동 계급의 승리를 전망하는 내용을 담고 있다. 그러나 식민지 치하의 검열 조건으로 이러한 갈등 구조가 분명히 드러날수록 발표 금지와 공연 금지의 처분을 받기 때문에 1930년대 이후에는 노동자/자본가의 갈등 구조가 내면화되고 배경화될 수밖에 없었다.

이러한 프로연극운동은, 비록 일본에서의 활동 방침을 거의 그대로 직수입함으로써 시행착오를 겪긴 했지만, 종래의 지식인 연극운동에서 탈피하여 노동자·농민이 주체가 되는 연극운동을 도모하였다는 점, 그리하여 다수의 창작극을 생산해 내었다는 점에서 그 연극사와 희곡사적 의의가 매우 크다고 할 것이다. 아울러, 이러한 프로연극운동은 해방 직후 ‘조선연극동맹’의 진보적 민족연극운동으로 이어져 다시금 활발히 전개된다는 점에서, 해방 직후의 연극사적 맥락과 관련하여 보다 거시적으로 이해되어야 할 것이다.

2. 극예술연구회[극연]의 신극운동

1929년 세계대공황의 여파로 1930년 들어 한국의 연극계는 침체기에 접어든다. 대중극단들의 활동도 활발하지 않아 많은 연극인들이 새로운 활로를 모색하던 중, 당시 동아일보 학예부 기자로 활동하던 서항석이, 한국의 전통 연희 자료와 흥해성이 모은 연극과 영화 관련 자료들을 중심으로 1931년 6월 18일부터 24일까지 동아일보사 후원으로 연극영화전람회를 개최하였다. 이 전람회가 기대 이상의 대성황을 이루자, 여기에 참여하였던 인사들은 모임을 확대하여 그 해 7월 8일 ‘극예술연구회’(이하 ‘극연’)를 창립한다.

극연은 직속 극단으로서 ‘실험무대’를 조직하여 창립 공연으로 1932년 5월 조선극장에서 고골리의 <검찰관>을 무대에 올렸다. 이 연극은 서구의 대표적인 리얼리즘 연극을 무대에 올린 진지함으로 인하여 연극계 안팎의 뜨거운 관심을 받았다. 극연의 공연활동은 크게 3기로 나누어진다. 그 제1기는 주로 흥해성이 연출을 담당한 1932년 5월부터 1934년 12월까지이고, 제2기는 흥해성이 동양극장으로 옮긴 뒤 주로 유치진이 연출을 담당한 1935년 11월부터 1938년 2월까지, 그리고 제3기는 극연좌로 명칭을 바꾸어 공연한 1938년 5월부터 1939년 5월 해산되기까지이다.

이 기간 동안 극연은 모두 24회의 정기공연을 가지는데, 그 중 창작극이 12편이고, 번역극이 24편이다. 창작극으로는 유치진의 작품이 6편, 이무영이 2편, 그리고 이광래, 이서향, 김진수, 함세덕의 작품이 각 1편씩이다. 번역극에서는 러시아 작품이 5편, 영국과 독일 미국이 각 4편, 프랑스 3편, 그 외에 에이레, 이태리, 덴마크, 중국의 작품이 각 1편씩이다.

극연은 뚜렷한 이념을 지닌 연극운동조직이라기보다는 동인제의 ‘연구회’로 출발하여 조직의 강령이나 행동 방침이 표명된 바는 없다. 단지 ‘신극 수립’이란 목표만 여기저기에서 드러날 뿐이다. 이 극연의 회원 중, 두드러진 비평 활동을 벌이는 사람들은 김광섭, 서항석, 유치진, 이현구, 정인섭 등이다. 그러나 이들도, 극연이 내세우고 있는 신극 수립의 방안에 대해서는 구체적인 공식적 견해를 밝힌 바 없으며, 단지 개별적으로 공연 비평이나 연극계 회고, 전망 등의 에세이를 통하여 ‘조선에서의 극문화 수립’을 주장하고 있을 뿐이다.

이러한 신극 수립론은, 구미 선진국이 수세기에 걸쳐 이룩한 근대 문명을 조선에서 훨씬 짧은 시일에 이루기 위해서는, 번역극 수용을 통한 극문화 수립이 필수적이라는 주장으로 발전한다. 그렇다면 이러한 번역극 수용을 통한 극문화의 수립이 당시 조선의 현실에서 어떻게 가능할 것인가. 결국 이들이 부딪친 문제는 바로 이 점으로 귀착될 것인데, 아쉽게도 이들은 이에 대한

뚜렷한 방침을 확보하지 못한 채, 관념적인 신극 수립의 주장만을 되풀이하는 것이다.

또한 극연에서 공연한 많은 레퍼토리들은 일본 축지소극장의 레퍼토리와 관계가 깊다는 점이 주목된다. 극연에서 상연된 24편의 번역극 중 10편의 작품이 축지소극장의 공연과 관계가 있고, 특히, 6편의 작품은 홍해성이 출연했던 작품임을 알 수 있다. 그러나 이러한 작품을 선택하게 된 극연의 운동적 근거가 전혀 불투명하다는 데 문제의 심각성이 있다. 한국에서의 최초의 번역극 상연이 무엇인지는 분명하지 않지만, 1921년 극예술협회의 순회공연 때부터 이미 확실한 번역극 레퍼토리가 확인되고, 이후 토월회의 공연에 있어서도 마찬가지로의 상황이고 보면, 극연의 번역극 상연은 보다 분명한 연극적 근거 위에서 이루어져야만 하는 것이다. 가령 <해전>(2회, 1932.6.28~30)과 같은 표현주의적인 공연이 실패한 훗날 <인형의 집>(6회, 1934.4.18~19)과 같은 리얼리즘극을 공연하는 것이 이를 잘 말해 준다.

이처럼 극예술연구회는 해외문학과와 그 운동방향을 같이 하는 만큼, 서양의 근대연극을 이 땅에 뿌리내리기 위한 적극적인 시도를 펼친다. 이들은 극단을 조직하고 작가와 작품을 연구하여, 당대의 저널리즘에 열성적으로 논지를 전개하였으며, 연극전통이 없는 조선의 현실을 매우 부끄러워하였다. 그만큼 이들은 선구적인 의식이 강했다. 그러나 그런 만큼 한국의 연극전통에는 무지하였으며, 관객을 교화시켜야겠다는 계몽성이 지나치게 강한 나머지 서양의 낯선 번역극 중심의 공연활동을 펼쳐서 대다수의 관객들로부터는 외면당하기도 하였다. 그러나 제2기 이후 유치진을 중심으로 창작극 공연으로 활동 방향을 바꾸어 많은 극작가를 발굴하고 다수의 창작극을 공연할 수 있었던 것은 그 이후 한국 연극의 기틀을 마련해 주었다는 점에서 매우 큰 의의를 지닌다.

3. 대중극의 활동

1935년 10월 동양극장의 설립으로 그동안의 이합집산을 거듭하던 대중극단들은 비로소 그 구심점을 찾게 된다. 이와 함께 1935년 카프와 극단 신건설의 해산으로 한국연극계의 중심축은 극연의 신극운동 집단과 동양극장 소속의 전문적 공연 집단으로 재편된다고 할 수 있다. 이렇듯 1930년대 후반의 ‘전형기’에 한국근대연극은 그 전성기를 맞게 되는 것이다.

대중극 공연의 대표적인 레퍼토리를 예로 보이면 다음과 같다.

藝苑座送年中央大公演
第二週 프로
一, 流浪人-脚色
悲劇 꽃지는 東山
全四幕五場
一, 새로운 幕間
新流行歌, 新民謠
레뷰-, 년센스, 寸劇
伴奏 藝苑管絃樂團

위와 같은 대중극의 레퍼토리 중 가장 인기 있는 것 중의 하나가 막간(幕間)이다. 1930년대 초의 막간은 주로 독창이 중심이 되었었지만, 차츰 그 다양한 형식으로 인기를 끌게 되면서 공연의 중심으로 자리 잡게 된다. 이러한 막간의 형식 중 가장 대표적인 것이 이른바 ‘레뷰’이다. 레뷰(revue)란 프랑스어로서, 노래·춤·춘극·모놀로그 등으로 구성되어 주로 세태를 풍자하는 가벼운 여흥을 일컫는 용어이다. 1872년 프랑스에서 처음 선보인 레뷰는 단어의 뜻 그대로 지난 것을 다시 보여 주는 review였다. 오늘날의 개념인 레뷰라는 공연 형식은 제1차 세계대전 무렵에 익숙해져서 이미 1920년대에는 유럽과 미국에 걸쳐 널리 성행하는 대중극 양식이 되었다.

이러한 새로운 대중극 형식인 레뷰는 일본에서는 쇼와(昭和) 초기에 공연되기 시작하였는데 특히 1927년 ‘宝塚少女歌劇團’의 <モン・パリ(mon Paris)>의 공연이 대성황을 이루어 그 후 널리 퍼지기 되었다. 한국에서는 1929년 9월 朝鮮레뷰단에 의해 <경성야곡(京城夜曲)>과 <다란떼라>라는 레퍼토리가 공연된 것을 시발로 본격적인 레뷰의 공연이 등장하게 되었다. 이를 보면 처음에는 일본으로부터 배워서 독립된 공연 양식으로 출발하였으나 ‘미나도座新劇部’의 <어느 날 밤>(1930.9), 조선연극사(朝鮮研劇舍)의 <청춘난영(靑春亂影)>(王平작, 1932.10) 등이 공연되는 것으로 미루어 1930년대 이후에는 막간극으로 즐겨 흥행되었음을 알 수 있다.

한편 1935년 홍해성이 동양극장의 상임 연출로 자리를 옮김에 따라, 극연의 공연을 책임지게 된 유치진은 소극장에서 대극장으로, 소인극에서 전문극으로, 번역극 중심에서 창작극 중심으로 극연의 방향 전환을 시도한다. 이러한 목표를 위하여 유치진은 전과는 다른 방향에서 연극운동을 전개하여 기존의 극연 회원들과는 다른 자신만의 연극 의지를 실천에 옮기게 되지만, 극연이 지녔던 신극운동의 성격도 자연히 차츰 변질되고, 그에 따라 보다 적극적인 대중극계의 비판에 직면하게 된다.

이러한 극연에 대하여 가장 날카로운 비판을 개진하는 비평가는 일찍부터 대중극단에서 활동하고 있는 신불출이다. 그는 「극예술협회에 보내는 공개장」(『삼천리』, 1937.1)에서 극연에 대하여 ‘신파식’의 연극을 하는 ‘청춘좌’의 연기와 극연의 연기가 무엇이 다른가를 반문하고, 오히려 극연에 대해 ‘조선적 극작법’, ‘조선적 연출법’, ‘조선적 장치법’ 등을 창안할 것을 요구하는 자신만만함을 보이고 있다. 결국 이 시기에 이르면 대중극단들이 자신만의 독특한 연출과 연기술을 의식하고 공연에 임하고 있다는 것을 충분히 짐작할 수 있다. 이러한 점에서 오늘날 1930년대 동양극장의 활동을 ‘(고등)신파’라고 하여 막무가내로 비판하는 것은 지나친 엘리트 중심주의적인 연극관의 발로라고 보지 않을 수 없다.

극연이 창작극 중심의 전문극을 지향함에 따라 기존의 해외문학과 중심의 극연 비평계는 이제 유치진 중심으로 더욱 고착화된다. 유치진은 현실적인 연극인답게 대극장 공연을 위한 관중분위와 낭만주의 연극을 강조하지만 그럴수록 다른 대중극과의 변별력은 더욱 미약해지고 만다. 이러한 점에서 유치진이 주장하는 과거 연극 유산의 계승도 <춘향전>의 공연(1936.9)과 <개골산>(『동아일보』, 1937.12~38.2)의 창작에서 보듯 단지 소재주의적인 방향 모색에 지나지 않게 된다.

이렇게 극연의 신극적 성격이 약화됨에 따라 신극과 ‘흥행극’ 양자의 장점을 취하여 이들을 변증법적으로 통합하고자 하는 노력이 연극계 내부에서 자생적으로 발휘되기 시작한다.

그것의 두드러진 성과가 1936년 8월에 조직된 극단 ‘조선연극협회’와 1937년 6월에 조직된 ‘중앙무대’라고 할 수 있다.

조선연극협회는 재일본 조선인 극단인 ‘삼일극장’(1931.2)·‘고려극단’(1934.9)·‘조선예술좌’(1935.5)의 계보를 잇는 전문적인 연극인들이 귀국하여 조직한 극단이다. 이 극단의 활동이 제 4세대 ‘신극인’들의 변혁의 의지 표명이라고 한다면, 중앙무대는 ‘홍행극계’의 연극인들이 중심이 되어 일부 극연의 멤버들을 수용·조직한 극단이라고 할 수 있다. 비록 이들 극단의 활동이 지속적으로 이루어지지는 못하고 도중하차하고 말았지만, 이들 연극인들은 종래 신극계와 홍행극계로 양분되어 ‘비영리적 아마추어/통속적인 프로페셔널’의 이분법의 도식 아래 안주해 온 1930년대 후반의 연극계에 일대 경종을 가한 것이라고 볼 수 있다. 한편으로 이는, 내용과 형식의 조화를 의도하는 한국적 연극의 실천을 꾀한 것이라고도 볼 수 있는데, 중앙무대의 창립선언의 다섯 번째 항목 ‘창작극의 상연, 문예작품의 연극화, 외국극의 소개’에서 그 목표를 충분히 짐작할 수 있다. 이러한 움직임은 기술의 뒷받침이 없으면 절대로 이루어질 수 없다. 그런 만큼 자생적으로 발전한 대중극의 공연 수준과 일본에서 귀국한 이른바 제4세대 연극인들의 능력은 1930년대 한국 연극의 왕성한 활동을 위한 필수적인 활력소라고 할 수 있는 것이다.

한국연극사에 있어 대중극은 1910년대 신파극으로 출발하였다. 이후 1920년대에는 토월회의 뒤를 이어 조선연극사(朝鮮硏劇舍)가 대표적인 대중극단으로 활동하였고, 1930년대에 이르러 수많은 극단들이 명멸(明滅)하면서 전성기를 맞게 된다. 이러한 대중극단들은 1935년 11월 개관한 동양극장의 탄생으로 그 구심점을 이루어, 동양극장을 중심으로 한 극단과 그렇지 않은 극단으로 양분되어 활동을 전개해 나간다. 이에 따라 대중극의 장르도 다양해져 레뷰(revue), 넌센스, 스케치, 만담 등으로 이루어지는 막간극이 인기를 끌었고 이와 더불어 악극(樂劇), 창극(唱劇) 등도 꾸준히 발전한다. 이러한 대중극은 1940년대 일제말기에는 거의 모두 악극단으로 흡수되어 활동하다가 해방을 맞는다.

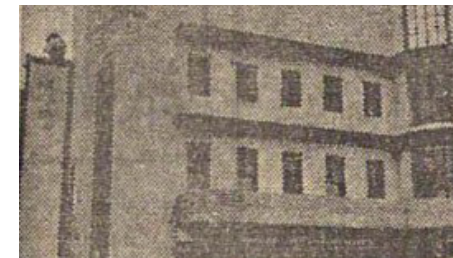
동양극장과 대중극 공연 체제

—우리가 잊고 있던 과거의 공연 방식과 그 효과

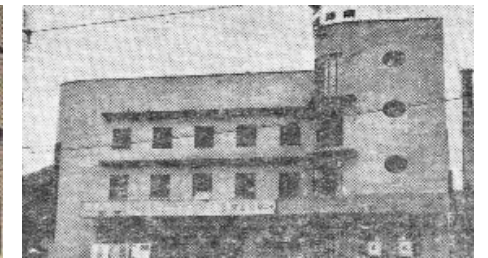
김남석 부경대학교 국어국문학과 교수

1. 동양극장의 전속극단과 대중극 관극 관행

기록상으로만 보면, 동양극장은 1937년 7월 25일에 자본금 100,000원으로 ‘극장 및 극단의 경영 일반 홍행업’을 목적으로 설립된 합명(合名)회사였다. 극장의 정확한 주소는 당시 행정구역으로 경성부 죽점정 1정목 62-4였고, 공식적인 사장(대표)은 배정자(裵貞子)였다. 중역으로는 배구이(裵龜伊), 배석태(裵錫泰), 홍종걸(洪鍾傑)이 ‘사원’으로 등록되어 있으며, 최상덕이 ‘지배인’ 명목으로 기재되어 있다.¹⁾



동양극장 전경 사진(1937년 1월)²⁾



동양극장 전경 사진(1937년 6월)³⁾



동양극장 전경 사진(1938년 3월)⁴⁾



동양극장 전경 사진(해방 이후)⁵⁾

하지만 이러한 기록은 우리가 흔히 아는 동양극장과는 다소 차이를 보인다. 동양극장의 실제 사주는 배구자의 남편 홍순언이었고, 홍순언과 함께 홍해성, 박진, 그리고 최상덕이 극장(극단 포함)을 이끌고 운영한 수뇌라고 알려져 있기 때문이다. 다만 홍순언이 죽고 난 다음에 공식적으로 신고된 기록이면, 위와 같이 기재할 수도 있었을 것이다.⁶⁾

1) 中村資良, 『조선은행회사조합요록(朝鮮銀行會社組合要錄)』(1939년 판), 동아경제시보사; 한국사데이터베이스, <http://db.history.go.kr>

2) 「정신적 양도(精神的 糧道)로서의 연극과 영화 점차 보편 당화(普遍 當化)」, 『매일신보』, 1937년 1월 1일, 2면 참조.

3) 「사잔 사람은 있어도 팔지는 안켓소」, 『동아일보』, 1937년 6월 16일, 7면.

4) 「동양극장」, 『조선일보』, 1938년 3월 13일(석간), 6면.

5) <http://cafe.naver.com>

6) 홍순언은 1937년 3월에 병사했다(「홍순언(洪淳彦) 씨 영면(永眠)」, 『매일신보』, 1937년 2월 7일, 3면 참조).



1930년 11월 조선극장
공연 당시 배우자 모습 ⁷⁾

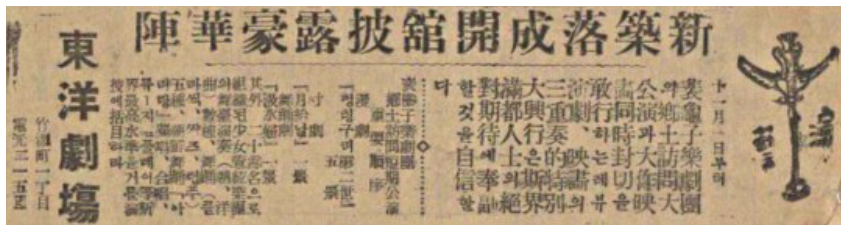


박진과 차흥녀 ⁸⁾



최상덕 사진 ⁹⁾

실제로도 동양극장은 일본 연예사인 길본홍업의 자본이 투입되고 길본홍업의 조선 책임자 와케지마 슈지로(分島周次郎)의 후원을 이끌어내어, 홍순언이 1935년 11월에 개관한 극장이었다. 극장 개관 공연은 1935년 11월 1일 ‘낙성 개관’ 공연 형식으로 개최되었다(배구자악극단의 개관 공연). 1935년 12월(15일 개막)부터는 전속극단 청춘좌의 공연을 시작으로, 동극좌(사극 전문 전속극단, 1936년 2월 14일 창단 공연)와 희극좌(희극 전문 전속극단, 1936년 3월 26일 창단 공연)가 차례로 창립되어, 세 극단이 번갈아 공연하는 방식으로 동양극장 무대가 채워졌다. 이 과정에서 경성 공연을 하지 않는 극단은 지방 순회공연을 시행했다. 이후 동극좌와 희극좌는 호화선으로 다시 결집되어 2개의 전속극단 체제를 형성했다. 여기에 반(半) 전속극단 격인 조선성악연구회와 배구자악극단이 간헐적으로 프로그램에 나서면서, 이른바 휴지 없는 서대문 동양극장 체제를 겨냥한 바 있다.



동양극장 개막 공연 소개 ¹⁰⁾



배구자 악극단의 1930년 11월 공연 레뷰 두 장면 ¹¹⁾

청춘좌가 주로 비극에 강점을 보였고, 동극좌는 사극, 그리고 희극좌는 희극에 대한 경도를 보였다는 점을 감안하면, 이러한 전속극단의 설치는 당대 대중극의 공연 방식과 관련이 깊다고 해야 한다. 1920~40년대 조선의 대중극(단)은 1일(1회) 3작품을 공연하는 다작품 공연 체제를 견지하고 있었다.

기간	공연 작품과 소식	막간과 진용
1936.6.10~6.14 동극좌 공연	시대극 임선규 작 <송죽장의 무부>(2막)	출연 변기중, 이경환 송해천, 하지만, 최선, 김영숙 기타 동극좌원 다수
	인정극 김진문 작 <마도의 천사>(1막)	출연 박창환, 한일송, 박영태, 김도일, 이윤옥, 김양춘, 기타
	희극 낙산인 작 <내일은 오백원만>(1막)	
1936.6.15~6.19 동극좌 제2주 공연	비극 임선규 작 <마음의 고향>(2막)	출연 변기중, 이경환, 송해천, 하지만, 김영숙, 서옥정 기타 동극좌원 다수
	인정극 김진문 작 <낙화일류>(1막)	출연 박창환, 한일송, 김도일, 박영태, 이윤옥, 김양춘
	희극 낙산인 작 <저희 남편은 '에로'가 좋대요>(1막)	
1936.6.25~6.29 동극좌 제4주 공연	임선규 작 <홍수전야>(2막4장)	출연 변기중, 이경환, 송해천, 김영숙, 김부림 기타 총출연
	김건 작 <지하실과 인생>(2막)	출연 박창환, 한일송, 박영태, 김도일, 배구성, 김기성, 박충빈, 이윤옥, 서옥정 기타
	희극 화산학인 작 <임차관계(임대차관계)>(1막2장)	
1936.7.15~7.21 청춘좌 제2주 공연	대비극 최득견 각색 <단종애사>(15막17장)	청춘좌 단원 총출동, 동극좌 희극좌 간부배우 찬조출연, 등장인물 백여명 연출 박진 문종 황철 단종 윤재동 수양대군 서월영 황보인 박제행 김종서 변기중 한명회 유현 포격 한일송 양정 박창환 성삼문 심영 신숙주 김동규 박평년 임선규 왕비 차흥녀
1936.7.23~7.31 청춘좌 제3주 공연	연애비극 임선규 작 <사랑에 속고 돈에 울고>(4막5장)	출연 박제행, 심영, 황철, 서월영, 김선초, 남궁선, 지경순, 차흥녀 기타
	희극 낙산인 작 <헛수고했오>(2장)	
1936.8.8~8.13 청춘좌 제5주 공연	비극 임선규 작 <유정무정>(3막4장)	대학생(동생) 심영 시글형 황철 애인 차흥녀
	희극 화산학인 작 <대차관계>(1막2장)	
	희극 낙산인 작 <하마트면>(2장)	
1936.8.27~9.4 청춘좌 제9주 공연	연애비극 임선규 작 <사랑에 속고 돈에 울고>(4막5장)	출연 박제행, 심영, 황철, 서월영, 김선초, 남궁선, 지경순, 차흥녀 기타
	성군각색 <오전2시부터 9시까지>(2장)	
	낙산인 작 <이열치열>(1막5장)	
1936.9.12~9.17 청춘좌 공연	임선규 작 <청춘송가>(3막4장)	
	희극 낙산인 작 <위기일발>(1막)	
1936.9.18~9.23 청춘좌 공연	최득견 각색 <신판 장한몽>(4막8장)	
	사회비극 임선규 작 <수풍령>(2막)	아버지 황철 지주 서일성 아들 심영
1936.10.13~10.18 호화선 제4주 공연	비극 임선규 작 <사랑 뒤에 오는 것>	출연 박창환, 장진, 김양춘, 김원호, 석와불, 강비금 기타
	오페렛타—쇼 정태성 각색 <스타가 될 때까지>(4경)	출연 유계선, 이정순, 변성희, 지계순
	희극 문예부 안 <아버지는 사람이 좋아>(1막)	출연 전경희, 손일평, 이백, 김종일, 강석경 기타
	비극 임선규 편 <사랑 뒤에 오는 것>(2막)	
1936.10.29~10.31 호화선 제7주 공연	희극 문예부 안 <아버지는 사람이 좋아>(1막) 쇼쇼트 정태성 편 <최명탕구리와 키크>(4경)	

7) 『배구자무용가극단(裵龜子舞踊歌劇團) 공연』, 『조선일보』, 1930년 11월 2일(석간), 5면.

8) 고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990, 57면.

9) 『사잔 사람은 있어도 팔지는 안켓소』, 『동아일보』, 1937년 6월 16일, 7면 참조.

10) 『신축낙성개관피로호화전』, 『매일신보』, 1935년 11월 1일, 1면 참조.

11) 『본보 독자 우대의 배구자무용단 공연』, 『조선일보』, 1930년 11월 4일(석간), 5면 참조.

1936년 청춘좌와 호화선의 공연 중 임선규의 작품이 포함된 목록을 뽑아 본 것이다. 이러한 공연 상황을 살펴보면, 임선규의 비극(당시에는 가장 인기 있는 극작(가))이 공연되면서도 1일 3작품(적어도 1일 2작품)의 공연 체제를 형성했음을 확인할 수 있다. 이 중에서 <단종애사>는 단독(작품)으로 공연되었다는 예외적인 상황도 발견된다. 고설봉에 따르면, 식민지 시대 대중극단은 흔히 인정극-정극(비극)-희극의 순서로 작품을 공연했으며,¹²⁾ 이러한 해당 작품이 교체되는 사이나 막(장)의 사이에 막간극을 공연하여 흥을 돋우기도 했다.



1935년 동양극장 청춘좌 창단 멤버 사진¹³⁾



동양극장 청춘좌 사진
(1936년 2월 23일 목포 공연 이후)¹⁴⁾

이러한 공연 방식은 제작자로서의 극단 혹은 배우(연출가) 뿐만 아니라 이를 관람하는 관객들에게도 일정한 약속이 아닐 수 없었다. 그러니까 대중극단의 공연을 보러 간 참여자(관객)들은, 으레 여러 작품을 감상하고 막간까지 구경하는 것을 당연한 관습으로 생각했던 셈이다. 이러한 대중극 관람 관습은 동양극장에서조차 여전히 이어졌다. 다만 동양극장은 이를 보다 특화하려는 시도를 보였는데, 그러한 특화된 시도 중에는 비극, 사극, 희극(1일 다작품 공연 체제 하에서의 종속 장르)을 좌부극단(전속극단)을 통해 전문화하는 시도도 포함되어 있었다.

동극좌 주요 인원



서일성¹⁵⁾



김영숙¹⁶⁾



신은봉¹⁷⁾



이서구¹⁸⁾

12) 고설봉, 『중언연극사』, 진양, 1990, 23면.

13) 「극단의 중진을 망라한 청춘좌 대공연 15일부터 동양극장에서」, 『매일신보』, 1935년 12월 17일, 3면 참조.

14) 고설봉, 『중언 연극사』, 진양, 1990, 40면 참조.

15) 「극단의 총아와 빛나는 명성들」, 『매일신보』, 1931년 6월 14일, 5면 참조.

16) 「청춘좌스타 김영숙(金淑英) 양 결혼」, 『조선일보』, 1939년 9월 30일, 4면 참조.

17) 「극단의 효성(孝性)3)여고생이 무대에 '밤프'가 적역'이란 신은봉」, 『조선일보』, 1930년 1월 4일(석간), 11면.

18) 「경설(景雪)의 애사를 말하는 이서구(李瑞求) 씨」, 『조선일보』, 1939년 6월 4일(조간), 4면.

한편 이러한 극단 설립에는 숨은 이유도 작용하고 있었다. 그것은 1920년대와 1930년대 전반을 통해 형성된 대중극계의 상황을 반영하고 있기 때문이다. 동양극장의 대표 극단인 청춘좌는 토월회 인맥이 주로 참여한 극단이었고, 호화선(동극좌와 희극좌 통합)은 신무대를 중심으로 한 취성좌 인맥이 형성한 극단이었다.

널리 알려진 대로 청춘좌는 박진과 원우전, 그리고 심영과 서월영 그리고 박제행 등이 대거 결집된 과거 토월회의 인맥으로 구성되어 있었다. 반대로 호화선의 두 시초인 동극좌와 희극좌는 신무대 인맥과 관련이 깊다. 특히 동극좌가 만들어지기 전에 동양극장을 대여하여 공연한 신무대 공연의 인력이 동양극장으로 유입되면서 이러한 현상은 가중되었다. 두 계열은 연극계의 라이벌이었다. 따라서 극단 사이의 경쟁심은 동양극장을 유지하고 실패를 만회하고 성공 요인을 촉진하는 근본적인 추동력으로 작용할 수 있었다. 이러한 경쟁 극단의 전속 극단화는 동양극장의 성공 비결과도 관련이 깊다.



1936년 2월 동양극장 희극좌 창단 멤버 사진¹⁹⁾

2. 동양극장의 성공 비결과 레퍼토리의 확충

동양극장은 흔히 1930년대 대중극의 총본산으로 지칭되곤 했다. 그것은 동양극장이 성공가도를 달리면서 대중극 진영의 인사들이 대거 몰려들었기 때문이기도 하고, 동양극장에서 대중극의 성공 노하우가 축적되며 다른 대중극단들의 모범이 되었기 때문이기도 하다(심지어는 신극 계열도 동양극장의 성공을 참조하지 않을 수 없었다). 하지만 이러한 총본산의 의미에는 동양극장이 그동안 대중극 계열의 극단들이 거둔 성공뿐만 아니라 실패 혹은 각종 시도의 재발견도 포함되어 있다. 말 그대로 동양극장은 과거 대중극단들이 겪은 성공의 비결뿐만 아니라, 실패의 원인도 함께 수용하고자 했다.

가장 대표적인 사례가 순회공연이다. 지역 순회공연은 1910년대 대중극단이 필연적으로 수행해야 할 연극 공연의 일부였다. 하지만 많은 극단들이 지역 순회공연에서 부정적인 결과를 얻거나 경영 적자를 얻은 일이 다반사였으며, 심각한 경우에는 순회공연 도중 극단 자체가 해산하는 일 또한 비일비재하게 발생하곤 했다. 그러니 순회공연은 극단에게는 뜨거운 화두가 아닐 수 없었다.

19) 「명(明) 이십육일부터 희극좌 탄생 공연 동양극장에서」, 『매일신보』, 1936년 3월 26일, 3면 참조.

동양극장은 이러한 순회공연을 긍정적으로 변화시킨 극단이었다. 동양극장 운영자들은 선승(先乘) 시스템을 개선 구축하여 순회공연이 무계획적으로 이루어지지 않도록 사전에 조율했으며, 배우와 작품에 대한 예우를 관객과 지역극장 주체들에게 충분히 인지시켜 순회공연단에 대한 공감대를 잃지 않도록 조치했다. 선승 시스템을 설명하기 위하여 북선 공연 관련 예시를 살펴볼 수 있다.²⁰⁾

절차	내용	비고
1 선승(先乘)	사업부에서 행선지를 결정하고 사업부원이 사전 답사	- 이러한 사업부원으로 김기동이 탁월한 능력을 발휘 - 후승(後乘)은 공연팀이 이동하는 것을 가리킴
2 계획	사업부원이 날짜를 조정하고 대관 예약을 실행	일례로, 북선 지역의 공연이라면 '원산→함흥→영흥→성진→청진→운기→나진' 식으로 일정과 지역 기획
3 홍보	동양극장 본부에서는 포스터, 전단 등의 선전물 제작하고 현지로 우송	현지 광고는 해당 지역극장 담당자가 시행
4 작품	경성에서 상연한 다섯 편 내외의 작품에서 두 작품을 선별해서 순연 계획(인기작으로 선별하되 해당 지역 관객 취향 고려)	한 도시에 머물면서 1작품 공연 예외적인 도시에서는 3일 정도 체류(함흥이 대표적)
5 인원	연기부와 조명부 합하여 25~30명 규모	
6 교통	기차를 주로 이용	세트와 의상을 우송하는 데에 장점이 있음 (기차 운임 할인과 편의 배려)
7 기간	- 1년에 6개월 정도(만주 순회 1회 포함) - 1회 순업 기간은 1달 정도의 기간(만주 순회 포함되면 2달 가량으로 확대)	
8 이동	- 경성에서 막차를 타고 공연 지역에 오전(아침)에 도착하는 방식 선호 - 이후 자동차로 숙소로 이동 - 숙소에서 식사와 휴식 - 점심 식사 후 극장에서 연습 - 저녁시간까지 연습하다가 극장에서 식사를 하고 저녁 공연	- 배우들이 단정한 차림으로 이동하도록 권장 - 차로 이동하여 배우들의 신비성이 훼손되지 않도록 배려
9 폐막	- 폐막 후 저녁 식사 - 식사 장소에 도착하면 11~12시 - 유지나 극장주들의 향응 제공 - 새벽에 파하면 숙소 귀환 - 장소를 옮기지 않으면 아침 늦게까지 취침	
10 숙박	- 2인 1실이 원칙 - 침실 배정표 작성하여 혼란 방지 - 남녀 혼숙 금지(부부 간에도 예외 없음)	
11 수익 배분	- 입장수입에서 극장 임대료를 제외한 비용을 6:4로 극장 측이 유리하게 배분하는 일 반적 관행(교통비, 선전비, 시설사용료 극단 납부) - 교통비, 선전비, 시설사용료를 공동경비로 제하고 나머지 금액을 6:4로 극단 측이 유리하게 배분(동양극장 방식)	강력한 힘을 가진 동양극장 측이 수익 배분 방식을 변화시킴.

20) 이 장에서 기술하는 동양극장의 순회공연 시스템(청춘좌와 호화선)에 대해서는 다음의 책을 참조했다(고설봉, 『중언 연극사』, 진양, 1990, 60~67면 참조).

12 선호 지역	- 북선의 지역 극장을 선호 - 관객들 중에 연극 팬들이 다수 - 공업도시로서 경제력이 남선보다 월등	홍남의 홍남철소공장, 성진의 고주파제철공장, 청진의 일본제철공장 등이 포진
----------	--	---

이러한 동양극장 측의 방문을 받는 지역 극장(지방 극장업자)이라면 다음과 같은 형태로 순회공연을 유지해야 했을 것으로 유추된다. 일단, 지역 극장 측은 파견한 선승팀과 일정에 대한 협의를 진행해야 한다. 일정을 협의할 때에는 순회루트를 고려하여 이전 공연도시와 이후 공연도시의 일정까지 감안해야 했다. 수익 배분 방식에 대해서도 합의를 추진해야 했다. 동양극장 청춘좌 공연의 경우, 대개 극장 측이 수익 배분 방식에서도 상당 부분 양보해야 했기 때문에, 동양극장 순회공연팀과 4:6 배분의 다소 불리한 계약을 감수해야 했다. 전체적으로 동양극장의 공연에서는 요구 사항이 많기 때문에, 이를 수용할 자세를 먼저 갖추어야 한다.

일정이 결정되면서 홍보와 관련된 업무가 진행되어야 한다. 동양극장 측에서는 자체 포스터와 전단을 준비하고 공연 전에 극장으로 보내지만, 지역 극장 측에서도 현지 광고를 진행해야 한다. 이러한 광고는 물론 배우들이 도착하기 전부터 시행해야 한다. 어쩌면 그 이전에 시행할 수도 있지만, 배우들이 도착하기 전부터 해당 도시의 지역민들에 방문 극단에 대한 호기심을 불러일으킬 필요가 있었다.

계약이 체결된 이후 공연을 위해 배우들이 도착하면, 지역 극장 측은 그들을 기차역에서 태워 차편으로 숙소로 이동하는 일부터 해야 한다. 숙소는 기본적으로 깨끗하고 조용해야 하며, 말쑥이 일어날 소지가 없는 곳이어야 했다. 지역 극장 측이 열혈 연극 팬인 경우에는, 방문 배우들을 위해 새롭게 단장하는 일도 종종 발생했다. 기본적으로 지역 극장 측은 배우들을 함부로 대해서는 안 되었고, 최대한 예우를 다해 일정을 잡아야 했다.

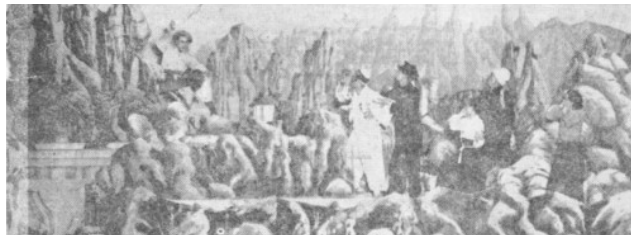
배우들은 주로 점심을 먹고 극장에 나오기 때문에, 그 전에 극장에서의 연습과 공연을 위한 준비를 마쳐야 한다. 이때 동양극장에서 파견된 조명 팀과 협력해야 하며, 앞선 열차로 우송된 세트와 의상을 정리하여 연습에 차질이 없도록 준비해야 한다. 배우들의 연습은 점심을 지나 저녁까지 이어지는 경우가 대부분이었기에, 이때 식사와 휴식이 제대로 이루어질 수 있도록 배려해야 한다.

공연 도중에는 장내 정리와 매표 행위를 극장에서 책임져야 하며, 경우에 따라서는 일일정 연기(장기 흥행)에 대해서는 논의하는 경우도 있었다. 다음 흥행을 위해서, 즉 연극 콘텐츠의 확보와 지속을 위해서 특별한 대우를 해주는 것도 중요하다. 그러한 측면에서 공연이 끝난 배우들에게 저녁을 비롯한 향응을 제공하는 것은 지역 극장 혹은 해당 지역의 관례화 된 관습이었다. 저녁 늦게까지 공연을 하고 폐막한 배우들은 자정 무렵부터 식사를 하고 회포를 풀었는데, 이러한 시간에 음식점을 대여하고 종업원을 대기시키고 환영 행사를 베푸는 일은 사주나 유지들의 몫이었다. 이러한 향응 여부는 차후 순회극단의 재방문에 주요한 원인으로 작용했다.

이러한 정비된 순회 공연 시스템은 동양극장이 오랫동안 성세를 유지한 주요 원인이었다. 왜냐하면 1930년대 이전 공연계의 통념과는 달리 동양극장은 주로 이러한 순회공연을 통해 수익을 증가시키는 놀라운 경영 능력을 보였기 때문이다. 순회공연을 통해 적자를 보고,

극단이 해산되는 과거의 폐습은 동양극장에게는 반드시 해소해야 할 문제점이었기에, 이에 대한 발상의 전환을 통해 흑자 경영을 이룩할 수 있었던 셈이다.

이를 위해서는 동양극장에게 두 개 이상의 전속극단과 그 극단이 충분히 공연할 수 있는 대본, 그리고 숙련된 레퍼토리가 필요했다. 그러니까 동양극장은 필수적으로 전속극단을 두 개 이상 유지하고 있어야 했다. 또한 레퍼토리의 고갈이나 다양화를 위해 반(半) 전속극단 격 배구자악극단과 조선성악연구회도 유지하고 있었기 때문에, 경성과 지역의 동시 공연이 가능했을 뿐만 아니라 일시적인 레퍼토리의 공백마저 해소할 수 있었다. 예를 들면, 청춘좌가 경성의 동양극장에서 공연을 하고 있을 때, 호화선은 함북 일대(과거의 용어로 북선)에서 순회공연을 동시에 펼칠 수 있었다. 한 달여 순회공연이 끝난 이후 호화선이 경성으로 복귀하면 청춘좌가 또 다른 순회처로 순회 공연을 떠날 수 있었다.



동양극장 호화선(원우전·김운선 장치)의 <내가 사랑하는 사람들>의 무대 사진

이러한 체계적 공연 시스템을 구축한 덕분에, 동양극장의 순회공연은 동양극장에 상당한 실익을 가져다주는 공연으로 격상될 수 있었다. 청춘좌와 호화선의 방문 공연을 맞이하는 입장에서 생각한다면, 전속극단의 방문 공연은 관극의 즐거움을 배가시키는 호재가 아닐 수 없었다. 북선의 오지나 만주 일대에서 대중극단 방문 공연에 몰려든 관객들의 사례를 참조하면, 문화적 불균형과 오락거리의 부재에 대한 충족 욕구는 결코 사소하지 않은 사안이기 때문이다.

동양극장은 경성에서 예행되고 검증된 레퍼토리를 이용하여, 이러한 관객들의 기호를 충족시키고, 관극 공감대를 폭넓게 형성하는 데에 주력했다. 관객의 반응이 커지면서 자연스럽게 지역 극장주와의 이익 분배에서도, 동양극장 측은 유리한 배분율을 점유할 수 있었다. 이에 따라 수익이 늘었고, 보이지 않는 이익도 축적되었다. 이처럼 지역 순회 공연을 통해 해당 극단은 경성에서의 공연(초연)을 순회공연을 통해 더욱 완성도 있는 공연으로 성장시킬 발판과 경험을 확보할 수 있었다. 이러한 완성 작업은 경성으로 복귀하여 다시 수행할 동양극장 공연에 대한 사전 대비 효과도 가져왔다.

좋은 극단은 다수의 다채로운 공연 기회(재공연)를 통해 자신들의 레퍼토리를 가다듬을 수 있는 극단이다. 이러한 극단은 다수의 레퍼토리를 확보함으로써 필요한 경우에는 재공연에도 능동적으로 임할 수 있었다. 물론 동양극장의 좌부작가들은 극단의 순회공연 기간에 새롭게 작품을 창작하였다가 이 작품을 귀경 공연 시에 공급함으로써, 레퍼토리의 확장과 실험 측면에서도 상대적으로 안정된 제작 시스템을 구축해나갈 수 있었다.



영화 <사랑에 속고 돈에 울고>의 한 장면 ²¹⁾



청춘좌는 여러 차례 공연을 통해, <사랑에 속고 돈에 울고>를 자신들의 전용 레퍼토리로 격상시켜 나갔다(나중에는 영화화도 성사). 청춘좌는 확고한 레퍼토리를 갖추고 있었고 전반적으로 호화선에 비해 안정된 배우 진영과 고양된 관객 선호도를 확보하고 있었기에, 지역 순회공연이나 경성 공연에서 우세한 흥행 성적을 거둘 수 있었다.

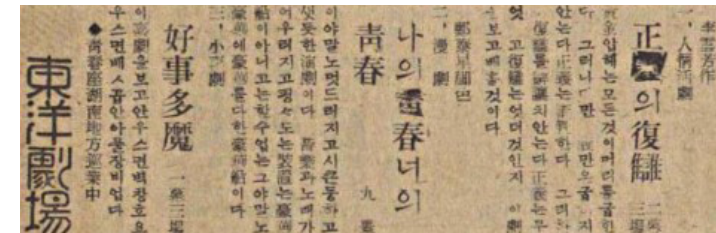


청춘좌 <사랑에 속고 돈에 울고> ²²⁾



영화 <사랑에 속고 돈에 울고> 상영 광고 ²³⁾

반면 호화선은 이러한 청춘좌에 비해 상대적으로 흥행 성적이 열악했고 때로는 매우 저조한 수준까지 하락하기도 했다. <어머니의 힘>은 이러한 상황 속에서 탄생했다. 동양극장의 관련 일화를 보면, 거듭되는 흥행 저조로 호화선은 해산 직전까지 내몰렸는데, <어머니의 힘>을 통해 이러한 우려를 말끔히 씻어냈다고 한다. 더구나 그 과정에서 인기 레퍼토리로의 성장 가능성까지 확인했다. 그 의미는 언제든지 호화선이 흥행 상 곤란에 처할 때나 인기몰이가 필요할 때, <어머니의 힘>을 레퍼토리로 소환할 수 있다는 뜻이다.



「극단 호화선 제 1회 공연 9월 29일부터」 ²⁴⁾

21) 한국영화데이터베이스, <http://www.kmdb.or.kr/>

22) 「청춘좌에서 새 프로 공연」, 『조선일보』, 1936년 7월 26일(석간), 6면.

23) 「<사랑에 속고 돈에 울고>」, 『동아일보』, 1939년 3월 17일, 1면.

24) 「극단 호화선 제 1회 공연 9월 29일부터」, 『매일신보』, 1936년 9월 30일, 1면.

실제로 1937년 11월 29일(~12월 7일) 초연된 <어머니의 힘>은 막을 내린 후 한 달도 되지 않아서 다시 재공연되었다(1937년 12월 27~30일). 그리고 그 이후에도 공식적으로 8차례 이상 더 재공연되었다(재공연은 총 9차례로 조사). 그 시점을 통계적으로 살펴보면 1937년부터 해방 직전까지 매년 1회 정도에 해당한다. 즉 <어머니의 힘>은 시간이 흘러도 사랑받는 레퍼토리였고, 숨겨진 차원에서 호화선의 재정이 기울었을 때 그 곤란함을 만회하는 힘을 가진 작품이었다는 뜻이다(1940년대에는 청춘좌가 레퍼토리화하기도 했다).

대중극단에게 레퍼토리는 극단 유지와 성세를 위한 필요충분조건이었다. 특히 상시적인 연극 공연을 지향하며 경성과 지역의 동시 공연을 목표로 하는 동양극장에게, 전속 극단의 인기 레퍼토리를 개발하고 확충하는 작업은 매우 중요한 작업이었다. 과장해서 말하면 인기 레퍼토리의 개발과 완성은 극장 운영의 성패를 좌우하는 요긴한 경영 전략이 아닐 수 없었다. 이서구의 <어머니의 힘>은 임선규의 <유랑삼천리>와 함께, 좁게는 호화선을, 넓게는 동양극장의 흥행과 운영을 좌우한 중요한 레퍼토리 중 하나였다.

3. 동양극장의 연극 공연 방식과 제작의 안정성

동양극장이 성공한 비결 중 첫 번째는 대중극 진영의 집결과 집결된 인원의 효과적인 재배치를 들 수 있다. 앞에서 말한 대로, 동양극장은 토월회의 인맥을 추슬러 청춘좌를 만들었고, 이에 필적할 수 있었던 취성좌(신무대 인력 대거 포섭)의 인력을 활용하여 동극좌, 희극좌를 차례로 창단한 이후 이를 합쳐 호화선을 만들었다(호화선은 1940년대 성군으로 다시 한번 번모한다).

이들은 레퍼토리의 확보와 재공연에서도 나타나듯, 자체적으로 경쟁하고 때로는 상호 보완하면서 자율적인 극단 체제로 움직였다. <단종애사> 같은 대작을 만들 때에는 두 극단 모두 상경(경성 공연)하여 출연하였고, 1939년 아랑이 이탈하면서 청춘좌의 주요 인력이 빠져나가고 결과적으로 독자적인 공연이 불가능한 시점에서는 함께 공연하거나 건재한 호화선이 청춘좌의 공연을 대체하며 해당 일정을 소화하기도 했다.

하지만 더욱 주목해야 할 점은 두 극장이 경쟁하면서 레퍼토리의 개발과 함께, 주요 인력의 재배치, 인기 유지, 그리고 공연 성과의 제고를 위해 노력했다는 점이다. 전반적으로 청춘좌가 우세한 가운데 경쟁은 지속되었지만, 때로는 호화선이 자신만의 레퍼토리로 상대적인 우위를 점하기도 했다. 이러한 경쟁은 실질적으로 극단의 폐사를 유도했던 1930년대 다양한 연극 극단의 흥망성쇠를 수정하는 힘을 발휘했다.

다음으로 인력의 효과적인 활용에 대해 살펴볼 수 있다. 동양극장은 몇 차례 위기를 겪었는데, 그 위기는 1930년대 전반기에 흔히 ‘이합집산’이라고 하는 현상과 관련이 깊다. 1930년대 초중반 대중극단 사이에서 벌어지는 배우의 복잡한 이동과 극단의 짧은 수명을 일컫는 용어로 이합집산은 요긴했는데, 연극계의 이합집산은 비단 1930년대만의 일은 아니었다.

동양극장은 인력난으로 인해 발생할 수 있는 문제를 배우에 대한 예우와 생활 안정 그리고 인식 개선으로 해결하고자 했다. 이웃 극단이 파격적인 스카우트 제의하거나, 생활고로 인해 지속적인 연기 생활이 어려운 경우, 해당 배우들은 이적을 결심하곤 한다. 따라서 동양극장은 배우의 능력에 합당한 월급을 지급하고 그 금액을 충분히 확충하여 생활의 곤란으로부터 배우들을 해방시키고자 했고, 옷차림과 행동거지를 단정하게 만들어 배우들에 대한 대중의 인식을 격상시키고자 했다. 그 결과 동양극장은 배우들이 떠나고 싶어 하지 않은 극단으로 거듭날 수 있었다.

하지만 극단 내부의 문제를 완전히 해결할 수는 없었으며, 극단 자체의 경쟁 역시 반드시 긍정적인 결과로만 귀결되지는 않았다. 청춘좌 내에서의 대우 문제는 결국 청춘좌의 심영 일행(심영, 서월영, 남궁선 탈퇴, 이미 탈퇴한 박제행과 함께 중앙무대 합류)이 탈퇴하는 사태로 이어졌다. 직접적인 계기 중 하나는 동양극장의 라이벌 격으로 중앙무대가 창설된 것이지만, 청춘좌 내부에서의 과도한 경쟁으로 인해 황철을 중심으로 한 연극(공연) 구도가 재편되면서 맞수 심영의 독자적인 분파가 불가피했던 것이다.

1939년 7~8월에는 동양극장이 매매되면서 사주가 바뀌었고, 그 과정에서 새로운 임금 협상에 나섰던 청춘좌는 협상 결렬과 함께 독립하여 극단 아랑을 창단하기도 했다. 이러한 동양극장의 분파(分派) 현상은 넓은 의미에서 이합집산에 해당한다고 보아야 한다. 쟁점은 이러한 분파 현상이 나타날 때, 대부분의 극단이 극단적인 타격을 입은 채 곤란을 겪다가 극단의 성세가 하향세로 돌아서거나 심지어는 해체된다는 점이었다.

하지만 동양극장은 이를 극복하고 그 빈 인력과 소실된 연기 인프라를 대체했다는 점이다. 그것은 동양극장이 가지고 있는 연극 제작 노하우와 메소드가 특정 인력이나 인기 연예인에 의해 좌우되지 않는다는 점을 말해준다. 즉 심영이 빠져도, 황철이 탈퇴해도, 심지어는 주요 연출자인 박진이나 핵심 무대디자이너 원우전이 사라져도 극단이자 극장은 건재했다. 가장 어려울 것이라고 믿었던 인기 작가 임선규의 탈퇴마저도 동양극장은 이겨냈다. 그것은 확고하고 안정적인 제작 방식 덕분이었다.

4. 1일 다작품 공연 체제와 그 유지 방안으로서 좌부작가 시스템

동양극장은 최대 6~7명의 좌부작가를 보유하고 있었다. 그들은 한 달에 1편의 신작을 제출해야 하고, 문예부는 1일 다작품 공연 체제에 필요한 희극류를 보충하여 공연에 필요한 희곡을 마련했다. 한 회 차 공연 일시가 주로 5일 전후라고 할 때, 동양극장의 한 전속극단은 한달 동안 약 5~6회 차 공연을 수행해야 했다. 예를 들어 청춘좌가 9월 경성에서 공연할 때 5일 전후의 한 회 차 공연을 5~6회 차 정도 진행하는데, 이때 1일 2~3작품 공연을 수행해야 했으니(3작품으로 계산하면) 18작품 정도가 필요하다고 해야 할 수 있다(3작품 * 6회 차).

이러한 작품 가운데 정극류의 작품은 좌부작가들의 신작으로 채워지고, 나머지 인정극이나 희극은 기존의 작품을 재활용하거나 문예부의 기안이나 각색 등으로 메워진다. 연출가였던 박진은 문예부에도 소속되어 있었는데 주로 희극을 창작하고 공급하는 역할을 담당했다.

관객의 입장에서 보면, 동양극장의 한달 가량 공연은 6회 차로 분할되고 각 회 차에는 정극 작품으로서의 신작이 포진되어 있으며, 이를 뒷받침하는 인정극과 희극이 과거 레퍼토리의 재연이나 문예부의 창작으로 곁들여지는 셈이다.

관객 입장에서는 다채로운 레퍼토리는 관객의 흥미를 끄는 요인 중 하나이다. 1930~40년대 관객은 여전히 이야기에 대해 큰 흥미를 지니고 있었지만, 당시의 공연/상연 콘텐츠는 선택의 폭이 좁은 상태였다. 산출되는 영화의 수나 종류도 그렇게 풍족하지 않았고, 그나마 일본영화나 서구 영화는 번사(무성영화라면)나 독해 능력이 갖추어졌을 때에나 감상이 가능했다. 조선 제작 영화는 그렇게 많지 않았고, 그것도 구미에 맞는 다양한 작품이 산출되고 있지 않았다. 애초 동양극장이 그러한 틈새 시장을 노려 기획된 공연 단체이자 관람 극장이었다는 점을 고려한다면, 동양극장이 이러한 관객의 수용과 구미 만족에 노력했을 것이라는 추측은 어렵지 않다.

대중극단이 주로 추진한 1일 다작품 공연 체제는 사실 관객들의 기호를 고려한 측면이 다분했다. 관객들은 하루 공연을 통해 다양한 장르의 공연을 보고 싶어 했고, 이러한 기조를 충족하기 위하여 극단은 여러 작품과 다양한 퍼포먼스를 준비해 놓고 있었다. 이러한 상호 관극/제작 습성은 1일 다작품 공연 체제를 보편적인 공연 방식으로 확대했고, 이러한 기조는 설령 신극 극단이라고 해도 함부로 무시하거나 개혁할 수 없는 수준이었다.

동양극장은 좌부작가들의 안정적인 확보와 창작 시스템을 통해 이러한 다작품 공연 체제를 유지할 수 있는 근원적인 동력을 확보할 수 있었다. 그 이전의 다양한 극단들이 공연 대본으로서의 창작 희곡(혹은 각색 희곡)을 확보하기 위한 다양한 방식을 개발하고 적용했지만, 의외로 한 극단의 대본 작가는 그렇게 많지 않았고 그러한 대본 작가가 활동력을 상실하는 순간(취성좌의 천한수가 사망한 사건이 대표적인 사례) 극단 역시 활동력을 상실하는 광경을 흔하게 목격할 수 있었다. 동양극장은 이러한 과거의 실패 사례를 극복할 수 있는 방안으로서 다수의 좌부작가 시스템을 유지했으며, 그것도 전속극단 별로 경쟁력 있는 레퍼토리를 만들 수 있도록 좌부작가 사이의 영역 분할과 암묵적인 경쟁 체제를 적극적으로 도입하였다. 좌부작가의 힘은 동양극장 연극이 새로운 작품을 선보이면서도 관객들의 기호와 관극 관례를 충족시킬 수 있는 동력으로 작용했고, 이러한 동력은 앞에서 설명한 대로 극단 분리 체제에 의해 별개의 작품 산출로 나타나는 결과와도 맞물렸다. 즉 동양극장은 1일 다작품 공연 체제를 위한 준비를 동양극장 이전에 출연했던 어떤 극단보다 충실하게 갖춘 단체였던 셈이다.

5. 대중극(단)의 공연 체제 : 1일 3작품 공연 체제

고설봉이 말한 대로, 1930년대 대중극단들은 인정극·정극·희극의 3작품 공연 체제를 전반적으로 수용하고 있었다. 그런데 그 체제의 기원을 살펴보기 위해서는, 멀게는 1910년대까지 소급하여 당시 관행을 살펴볼 필요가 있다.

1회 1작품 공연 방식으로서의 공연 광고



‘신파연극원조 혁신단’의
〈육혈포강도〉광고 ²⁵⁾

‘신파연극원조 혁신단’의
〈군인의 기질〉광고 ²⁶⁾

‘신파연극원조 혁신단’의
〈친구 의형 살해〉광고 ²⁷⁾

시기적으로 볼 때 1910년대는 단독 공연 체제가 우세했던 시기이기도 했다. 혁신단의 경우에는 1일 다작품 공연 체제 자체를 염두에 두지 않는 공연 방식을 고수했던 단체였다. 이기세의 유일단 경우에도 이러한 공연 방식을 거부하지 않았다. 대체로 하루에 1작품을 공연하고 이를 관람하는 규격화 된 방식을 준수하던 시기였다.

공연	공연 일시	공연 작품	공연 장소	특이 사항
창립 공연	1912년 10월 13일	좌등홍록(佐藤紅綠)의 작품 〈처(妻)〉번역 공연	개성좌	일본 체류 시절 수집한 각본 활용
경성 공연	1912년 10월 13일 이후	〈불여귀(不如歸)〉, 〈자기(自己)의 죄(罪)〉, 〈코르시카의 형제〉(하상음차랑 각본), 〈부활〉(도천포월 각본)	개성좌	매일 공연예제를 바꾸는 시스템을 적용 / 40여 편 이상의 다양한 레퍼토리 준비 (일본 유학 시절 필사본)
경성 공연	1912년 11월	〈비파성(琵琶聲)〉과 〈상사린(相思麟)〉	개성좌	완고한 구습 타파와 신식 사고 전파 / 조선에서 공연 대본을 마련하기 시작
경성 공연	1913년 1월 19일 ~27일 무렵	〈혈의 누〉 등 다양한 레퍼토리를 우회적으로 암시	연흥사	연흥사 두 번째 공연 / 신문으로 할인 혜택 증명

1920년대에 접어들면서 이러한 1일 1작품 공연 체제는 변모하기 시작했다. 그것을 레퍼토리의 다양화에서 그 일차적 원인을 찾을 수 있다. 무대 공연이 관객들에게 다양한 오락을 전하기 위해서는 비단 연극 공연에 국한되지 않고, 음악과 춤 등의 외부적 요소가 필요했다. 이를 마련하기 위해서 1920년대 극단은 다양한 시도를 펼쳤는데, 이러한 시도는 결과적으로 다채로운 레퍼토리 와 파격적인 변화를 주안점으로 삼았다. 이러한 과정에서 1일 1작품 공연 체제에 대한 고착된 관념 역시 변모하기에 이른다. 이제 하루에 한 작품만 공연/관람해야 한다는 식의 관념은 점차 사라지기 시작했다.

25) 「신파연극원조 <혁신단>」, 『매일신보』, 1912년 2월 18일, 3면.

26) 「신파연극원조 <혁신단>」, 『매일신보』, 1912년 2월 20일, 3면.

27) 「신파연극원조 <혁신단>」, 『매일신보』, 1912년 2월 21일, 3면.

1930년대는 1일 다작품 공연 체제가 보편적으로 확산되고 대중극 진영이 이를 상당히 철저하게 준수된 시기였다. 이러한 현상은 새로운 공연 방식의 확립이라고 규정할 수 있겠다. 이러한 공연 방식을 고수한 1930년대 대표 극단이 동양극장이었다. 이 동양극장은 대작을 공연하면서도 희극이나 인정극 류의 작품을 빼놓지 않고자 했다. 관객들에게 가급적이면 비극적 감정을 선사 하겠다는 연극관을 고수하면서도(주로 청춘좌), 이러한 비극적 감정을 희석하고 중화할 수 있는 희극의 가치와 가벼운 볼거리로서 인정극 공연 가능성까지 부정하지 않고자 했다. 그러니까 다채로운 공연 양식의 전달에 비중을 두는 공연 관람/제작/연출 시스템을 확고하게 지켜나갔다고 볼 수 있다.

그렇다면 1막 다작품 체제의 장점을 정리할 필요가 있다고 하겠다. 1920년대 대중극단은 경쟁 체제에 돌입했다. 1910년대부터 서서히 발생하여 늘어난 신판(대중) 극단들은 1920년대에 도달 하자, 강력한 경쟁/라이벌 체제를 구축하기 시작했다. 이러한 경쟁 체제는 대중극계 내에서도 성립되었지만, 대중극단 밖에서도 그 기미를 보이기 시작했다. 이 중 최성좌는 가장 선두적인 극단으로 부상했으며, 매우 강력한 인맥과 활동 양상을 드러내었다.

시기	공연작품
1929.6.30. 밤~	1. 비극 <썬터클러쓰>(1막) ; 원작 黒田格ー 2. 비극 <병처(病妻)>(1막) 3. 양극 <북극의 사랑>(1막)
1929.7.9.~ (극단 최성좌 김소량 일행 명우 50명 대공개)	1. 대희극 <가거라 아버지에게로>(3막) ; 천한수 원작 희극 2. 가극 <월광곡>(1막) ; 최성좌각본부 제공
1929.7.16~ (돌연 최성좌 김소량 일행 단성사와 제휴 성립 대공개)	1. 향촌애화 <가거라 아버지에게로>(3막) ; 원작 천한수. 최성좌김소량각본부 제공 2. 가극 <월광곡>(1막) ; 최성좌김소량각본부 제공
1929.7.21~	1. <新갈매>(2막) ; 최성좌각본부 제공 2. 가극 <처녀들의 행진곡>(1막) ; 최성좌각본부 제공
1929.7.27~	1. <埋沒된戀愛>(1막) ; 최성좌김소량일행 演각본 2. <殺罐池鏡>(1막) ; 최성좌김소량일행 演각본·신불출 제공 3. 희극 <그림엽서>(1막) ; 최성좌김소량일행 演각본
1929.7.31~	1. 신판 <도적놈의 처>(1막) ; 최성좌김소량일행 소연각본 2. 가극 <극락도(極樂島)>(1막) ; 최성좌김소량일행 소연각본 3. 희극 <시집도 제팔자>(1막) ; 최성좌김소량일행 소연각본
1929.8.5~	1. <카츄샤>(3막) ; 천한수 번안, 최성좌김소량일행 소연각본 2. 가극 <라이프 오프 세일러> (1막) ; 최성좌김소량일행 소연각본
1929.8.10. 낮~	1. <靑春의 半生>(3막) ; 최성좌김소량일행 소연각본 2. <장생불로초>(1막) ; 최성좌김소량일행 소연각본
(중략)	
1929.10.19~	1. 어촌애화 <시드론방초>(1막) 2. 가극 <절약결혼>(1막)
1929.10.24~	1. 대비극 <눈물>(3막) ; 이상협 원작, 천한수 각색 2. <사막에 해는 떠러져>(1막)
1929.10.29~(3일간)	1. <요염(妖艷)데아도로>(2막) ; 천한수 각색 2. <장생불로초>(1막) ; 신불출 각색 3. <경우(境遇)>(1막) ; 김희향 작

1929.11.22~ (최성좌 김소량 일행 11월 정기 특별 대공연)	1. 비극 <흐르는 배>(3막) ; 천한수 원작, 각색 2. 희가극 <야구시합>(1막) ; 임생원 번안
1929.11.27~	1. 연애극 <드럽힌 입술>(2막) ; 천한수 작 2. 대비극 <경성행진곡>(1막2장) ; 신불출 작 3. 대희극 <십년후>(2막)
1929.12.2~(5일간)	1. 대활극 <편시춘(片時春)>(3막) ; 김희향 각색 2. 가극 <세빌나의 이발사>(2막) ; 임생원 작

하지만 1920년대 초엽에 창단된 토월회는 이에 대해 강력하게 도전했다. 더구나 토월회는 기존의 방식—대중극단의 작품 취향이나 제작 목표—과 다른 연극관을 피력하기도 했기 때문에 (주로 1920년대 초 창단 공연 직후), 조선 연극계는 서로 다른 이질적인 극단 간의 ‘보이지 않은 경쟁’에 주목해야 했다. 게다가 토월회의 연극은 대중들에게도 상당한 충격과 인식적 파장을 던져주곤 했다.

이러한 변화는 1920년대 중후반의 조선 극계의 상황을 다소 복잡하게 만들었다. 토월회는 제작 휴지와 공연 재개를 반복하며 1920년대를 견뎌나갔고, 최성좌는 자신들의 전략적 연극 목표를 위해 순항해 나갔다. 이들의 공통점 중 하나는 관객들의 취향에 따른 레퍼토리의 변화를 두려워 하지 않았다는 점인데, 토월회는 광무대 직영과 고전적인 레퍼토리(가령 <춘향전> 공연)을 통해, 최성좌는 연쇄극 제작과 막간의 도입을 통해 이러한 수용 가능성을 극대화하고자 했다.

토월회는 1920년대 후반부로 가면서 다시 1일 다작품 공연 체제와 1일 1작품 공연 체제가 뒤섞이는 상황을 연출했다. 어떤 의미에서는 1일 1작품 공연 체제의 도입 빈도가 늘어났다고도 할 수 있는 데, 이러한 성향은 <아리랑고개>를 중심으로 하는 공연 기간에 효과적으로 관찰될 수 있다.²⁸⁾

회차	시기	공연작품(강조 1일 1작품)	비고
1	1929.11.1. ~ 11.6	희가극 <즐거운 인생>(1막) 악극 <초생달>	
2	1929.11.7. ~ 11.11	박승희 <목신의 작난>(1막) 박승희 <마데오>(1막)	<마데오>의 1막은 <모반(謀叛)의 혈(血)>
3	1929.11.12. ~ 11.15	박승희 <품행조사(品行調査)>(1막) 이백수 <조소(嘲笑)>(1막)	
4	1929.11.16. ~ 11.18	박승희 <품행조사>(1막) 박승희 <간난이의 설움>(1막)	
5	1929.11.19. ~ 11.20	<희생>(2막)	
6	1929.11.21. ~ 11.28	박승희 작 향토극 <아리랑(고개)> 박진 연출, 원우전 장치	길용 이백수 봉이 석금성 길용 부 윤성묘 농부 이소연 서사 심영
7	1929.11.29. ~ 12.4.	활비극 <신(新) 데아브로>(2막)	
8	1929.12.11. ~ 12.12.	박승희 희극 <이대감 망할대감>(1막) 슈니츨러 작, 박진 각색 <애곡>(1막)	
9	1929.12.13. ~ 12.18.	톨스토이 작, 박승희 각색 <카츄샤>(3막)	

28) 1929년 토월회 공연 상황은 다음의 논문을 참조하여 본 연구의 부합하도록 재구성하였다(문한성, 「부록 공연활동목록」, 「토월회 연구」, 단국대학교 석사논문, 1987, 119면 참조).

회차	시기	공연작품(강조 1일 1작품)	비고
10	1929.12.13. ~ 12.23.	<운명>(1막) 박진 <나무아미타불>(1막)	
11	1929.12.24. ~ 12.29.	박승희 <지나간 시대>(1막) 박진 <레이스카레 통역생(通譯生)>(1막)	
12	1929.12.30. ~ 1930.1.7.	박승희 <교장의 딸>(1막) 김운정 <십오분간>(1막)	

이러한 공연 전략과 동반하여, 토월회와 취성좌는 1920년대 초엽에서는 공히 1일 다막극 공연 체제를 채택했다. 그러면서도 특별한 공연에 한해서는 1일 1작품 공연 체제를 선택적으로 도입하기도 했는데, 이러한 선택적 도입 방식은 동양극장 사주 교체 이후 ‘아랑’이나 ‘청춘/성군’ 등에서 원용되기도 했다.

그 일차적인 이유는 아무래도 1일 1작품 공연이 지나는 무대 공연의 규모와 관람 시간 때문이다. 나아가서 이러한 작품을 만드는 과정에서 소요되는 극단의 심력이 미쳐 다른 작품을 만들 여유를 생성하지 못하기 때문이기도 하다. 동양극장의 청춘좌의 <단종애사>가 그러한 경우였다. 그러니까 다분히 제작자 측의 제작/공연 조건이 1일 1작품 체제를 선택하도록 유도한다는 것이다.

하지만 다른 내재적인 이유도 발견된다. 토월회의 초창기 경우에는 운영자(토월회의 리더는 한 사람이 아니었다)들 간의 의견 대립이나 마찰로 인해 의견 조율이 형성되지 못했기 때문일 수도 있다. 1930년대 극예술연구회도 이러한 특징은 동일하게 공유하고 있다. 서로 다른 생각을 지닌 운영자들이 레퍼토리를 선택하고 또 조합하는 과정을 통해 1일 다작품 체제는 불가피하게 탄생할 수밖에 없었다.

그 과정에서 관객들의 지루함을 피하려 했다는 극연의 제2회 공연 의도는 주목할 필요가 있다. 토월회는 국내작과 외국작을 혼합하려는 의도하에서 1일 다작품 공연 체제를 선택한 경우가 많았는데, 이러한 경우 수준 높은 서구극을 소개하여 소기의 성과를 거두면서도(연극적 목표를 쟁취) 조선 관객들에게 정서적 공감대를 형성할 수 있는 작품을 동시에 제공하겠다는 두 가지 목표를 의식한 경우라고 하겠다. 극연의 경우에는 오히려 서구극의 중대 방향으로 극단의 공연 관람 체제를 이끌면서 한국 작가의 발굴과 육성의 차원에서 이러한 서구극/국내극 혼합을 유도한 바 있다.

하지만 여기서 분명하게 짚고 넘어가야 할 것은 이러한 세부적인 차이에도 불구하고, 조선의 관객들은 서구극에 대한 기본적인 선호가 높지 않았다는 사실을 부인할 수 없다는 점이다. 토월회도 이러한 성향을 감안하여 서구극을 생경하게 공연하는 방식에서 벗어나고자 했고 결과적으로 번안 공연으로 드러나는 경우가 많았다. 극연의 경우에는 생경한 작의를 감추지 않으면서도 대중의 정서적 공감대를 벗어난 경우도 적지 않았다.

이러할 경우, 조선 작가의 작품 혹은 전래의 레퍼토리를 수용 각색한 작품(동시 공연)은 대안이 될 수 있었다. 박진은 동양극장에서 토월회의 레퍼토리를 거의 답습하는 수준으로 재공연하는데, 이러한 선택은 기본적으로 공연 대본의 원활한 수급을 위해서이기도 했지만, 그 이면에는

‘옛 영광’을 염두에 둔 포석이기도 했다. 그때 동양극장은 토월회의 레퍼토리를 재공연할 때, 재가공하기도 했는데, 가장 두드러진 차이 중 하나가 토월회의 단독 공연 레퍼토리를 1일 다작품 공연 체제로 변화시킨 것이었다. 토월회의 대표적인 고전물 각색 레퍼토리는 1일 3작품 공연 체제의 일부로 공연되곤 했다.

이러한 동양극장 측의 공연 관행은 1930년대 후반에 나타나는 1일 다작품 공연 체제의 고수 의지를 다시 한번 확인시킨다고 하겠다. 거꾸로 말하면, 토월회의 경우에는 1일 1작품 공연 체제를 부분적으로 도입하여, 1일 다작품 공연 체제가 지니고 있는 불투명한 맥락을 걷어내고 특별한 공연을 관객에게 선사하는 것에 목적을 두었다고 할 수 있다. 즉 토월회는 1일 다작품 공연 체제를 원론적으로 수용하면서도, 이러한 관행을 전복할 수 있는 공연 기회를 적극적으로 모색했다고 할 수 있다.

반면 취성좌의 경우에는 그러한 적극적인 모색을 나타나지 않고 있다. 취성좌는 1920년대 후반까지 1일 다작품 공연 체제를 충실하게 고수했다. 1929년 경성 공연 시절의 레퍼토리를 관찰해도 이러한 기조는 변모하지 않았고, 결국 조선연극사로 탈바꿈하면서 1930년대 대중극단의 공연 관행으로서 1일 다작품 공연 체제 계승과 확립이라는 역사적 유업을 넘겨주게 된다. 적지 않은 약점에도 불구하고 이러한 관행을 지키겠다는 의지가 더욱 큰 경우였다고 정리할 수 있겠다.

1일 다작품 공연 체제는 관객에게는 이질적 정서의 함양을 비롯하여 다양한 볼거리를 제공한다는 장점이 있었고, 제작자 측에게는 이러한 관객의 성향에 부합해야 하고 동시에 작품 제작에 상대적으로 편리하고 수월하다는 장점을 부여하고 있었다. 실제로 재공연 작품을 새로운 공연 예제에 포함시킬 때에도, 이러한 1일 3작품 체제는 상대적으로 유리한 측면이 다분했다.

하지만 몇 가지 사례에서 볼 때, 1일 1작품 공연 체제의 장점도 만만하지 않았다. 가령 대작이 주는 특수한 관객 체험을 무시할 수 없으며(가령 동양극장의 <단종애사>), 기존의 1일 3작품 공연 체제가 분산시킨 ‘비극적 파토스’나 ‘희극적 균형감’ 그리고 각종 리뷰나 막간으로 분산된 ‘스펙터클한 요소’를 결집시켰을 때의 연극적 완성도(가령 토월회의 <아리랑고개>), 내지는 오랜 기획 공연이 불러일으키는 유장한 서사성과 대작 연극의 아우라를 무시할 수 없다. 조선 연극계는 1930년대 중반에 들어서면서 이러한 1일 1작품 공연 체제의 장점을 습득하기 시작했고, 결과적으로 1920~30년대 전반까지 유지되었던 1일 3공연 체제의 분산적 관극미를 점차 통합하고자 하였다. 사주 교체 이후의 동양극장이나 동양극장에서 분리된 아랑 그리고 그 이전의 독립 단체로 활동하던 고협 등이 이러한 움직임을 주도했고, 관객들 역시 이러한 극단의 동향을 적극적으로 거부하지 않으면서 1940년대 연극에서는 1일 1작품 공연 체제의 장점이 보다 폭넓게 수용되기에 이르렀다. 이러한 변화는 해방을 지나면서 더욱 확산되어, 결국에는 1일 1작품 공연이 한국 연극(공연)의 제작과 관람 그리고 유통과 배급에서 대세로 자리 잡을 수 있었다.

대중극의 힘 : 〈어머니의 힘〉

백두산 서울시립대학교 국어국문학과 교수

식민지 조선 대중극계의 ‘독삼탕(獨蔘湯)’, 〈어머니의 힘〉

인삼 한 종류만을 끓는 물에 넣어 푹 우려내 만든 탕약을 의미하는 ‘독삼탕(獨蔘湯)’은 일제강점기 공연예술계에서는 빈사 상태에 빠진 극장을 기사회생케 하는 인기 레퍼토리를 은유하는 말이기도 하다. 일본 가부키계에는 <주신구라(忠臣蔵)>가, 식민지 조선의 공연예술계에서는 <춘향전>이 이 독삼탕에 비견되었는데, 식민지 조선 대중극계의 경우 <어머니의 힘>과 <사랑에 속고 돈에 울고>와 같은 작품들은 또한 ‘대중극계의 독삼탕’이라 불리어도 무리가 없겠다. 1937년 11월 초연된 <어머니의 힘>은 존폐 기로에 놓인 동양극장의 전속단체 호화선에 생명을 불어넣은 인기작이었고, 이후 1940년대까지 청춘좌에 의해 재공연되며 식민지 조선을 주유한 대중극이었다. 인삼만을 푹푹 우려내어 만든 독삼탕과 같이, <어머니의 힘>에는 일제강점기 신파극을 거치며 난숙하였던 조선 대중극의 구조와 주제가 흐무러지게 녹아있어 일제강점기 관객들을 울리다 웃겼던 대중극의 힘을 가늠하기에 넉넉한 작품이다.

어머니의 질서

<어머니의 힘>(5막 5장, 초연에는 3막 5장)¹⁾의 절창부는 아들 영구와 어머니 정옥, 할아버지 은직의 갈등과 풀어짐이 극명하게 나타나는 마지막 장(5막 2장)이겠으나, 연극은 이에 앞서 앞선 사건을 예비하고, 갈등을 점진적으로 발전시키는 잘 짜인 극(well-made play)의 구조를 충실히 따른다. 작품에서 치칭하는 표면의 어머니는 화가 이명규의 아내로 남편의 병구완을 하면서 나무랄 곳 없는 품행과 모성을 갖춘 윤정옥이다. 이명규는 이판서 대감의 후손임을 내세우며 은행 두취(頭取, 행장)로서 세간의 평판을 중시하는 이은직의 아들이다. 명예를 내세운 일가친척, 특히 은직의 재산을 노리는 사촌형 홍규의 극렬한 반대와 김보국집과의 혼약은 이은직의 결정을 붙잡고 있다. 윤정옥은 동기(童妓) 시절 명규와 만나 결혼하였다. 갑오경장으로 기생제도가 해체되었고, 일제강점기를 거치면서 봉건적 신분제는 식민지-자본주의 사회의 계급제로 대체되었음에도, 한 시대의 변화가 그렇듯 인식과 사회구조는 지체와 착종을 겪는다. 작품에서 자유결혼의 권리와 사랑의 열도는 기생에게 쉽게 허용되지 않으며, 늘 의심받는다.

그리하여 갈등은 이들의 자유연애를 가로막는 봉건적 가문과 신분의 구조에서 출발한다. 그러나 아직 1막의 정옥은 임신 중이다. ‘어머니’는 언제, 어떻게 등장할까? 연극은 첫 장면에서 무대 위에 슬쩍 명규 어머니가 살아있을 적의 좋은 시절의 향기를 훌쩍인다.

정옥 자야, 이 꽃향기 좀 맡아 보세요. 냄새가 코티 이상이야요.

명규 아이니, 밖에 나간 일도 없는데 꽃은 웬 거야.

정옥 아까 홍수동 최선달이 다녀갔어요. 울타리에 핀 꽃을 꺾어 왔대요.

명규 그래…… 그 최선달 정말 무던한 사람이야. 어머니 생존시에 은혜를 졌다구 아직도 잊지 않고 찾아 오질 않소.

정옥 글썄…… 날 보구, 자꾸 새아가씨라고 부르질 않아요.

명규 좋지 않소, 최선달 보기엔 틀림없는 새아가씨인가 보지.

정옥 글썄 마님만 생존해 계셨다면 외아드님의 외머느님이신데, 귀염도 받으시고, 호강도 크실 것을 참 뵈기 딱하다구 눈물을 짓지 않아요.

명규 바루 본 말이지. 어머니만 계셨더라면, 우리가 이렇게야 살겠소. (후략)

<어머니의 힘>, 1막 1장

앵두꽃이다. 1막과 3막, 아이가 행복한 시절은 앵두꽃이 피는 때이다. <어머니의 힘>에서, 어머니는 체면보다는 인정이 우선하였던 과거의 ‘좋았던 시절’을 은유하면서, 동시에 모성(母性)이라는 근원의 힘에 기대어 가문과 신분의 질곡을 뛰어넘을 수 있는 존재이다. 은직도 고백한다. “만일에 명규의 어머니가 생존했더라면 체면이니 예법이니 가리지 않고 너를 찾아, 머느리라고 부르고 사랑했을 게다.”(1막 3장) 정옥의 기생어머니 박소사(‘소사(召史)’는 과부라는 뜻이다) 역시 그러한 어머니이다. 박소사는 “남의 기생딸 거저 데리고 사는” “돈 한 톨 없는 께병쟁이”와의 결혼생활이 못마땅하여 한 재산 넉넉히 챙겨줄 능력이 있는 옥주사와 정옥을 엮으려 하지만, 독약을 먹고 자살한다는 정옥의 연극에 속아 까무러진 정옥의 손발을 주무르며 후회를 거듭한다. 자식을 이기는 어머니가 있던가. 결국 박소사는 사위와 딸이 따르는 술잔을 얻어 마시고 “그놈의 자식 팔아서 호강하려는 기생 에미들과는 오늘부터 다신 대면두 안하겠다.”며 복종 외손자의 삼신모시기(태아의 안녕을 위해 삼신에게 지내는 치성)를 알아보러 걸음을 재촉한다. (1막 2장) 당대 기생사회의 풍속을 꼬집으면서 모성의 풍경을 희극적으로 그린 이러한 장면은, 한편으로 하룻밤의 긴 공연에서 관객들을 흡인하기 위해 식민지 대중극작가들이 연마하였던 웃음과 눈물의 능수능란한 교차, 숨돌리기(comic relief)의 기교가 펼쳐진 부분이기도 하다.

모성의 질서를 바로세우는 구조를 통해, 작품은 가문과 신분이라는 봉건적 질서 자체와 다투지 않으면서도, ‘모자간 천륜지정’이라는 다시 봉건의 논리를 경유하여 가족 안에 기생 정옥을 들어 앉힌다. 미묘한 균열이다. “오늘부터는 가문이니 예법이니 모두 잊고 오직 따뜻한 인정에 젖어 살겠다”는 은직의 말, 연극의 마지막 대사에서 관객에게 육박하는 ‘인정(人情)’은 신파극의 세계가 지향하던 경험과 변화의 상한선이었다.

1) 동양극장 당시 공연에서는 3막 5장으로 공연되었으며, ‘이판서댁’이 아닌 일본식 작위를 지닌 귀족가문으로 등장한다. (『광고, 『동아일보』, 1937. 12. 28. ; 『어머니의 힘』, 『동아일보』, 1938. 6. 6.) 이 글에서는 『한국희곡전집 5』(서연호 편, 태학사, 1996)에 수록된 해방 이후의 판본을 인용한다.

감정의 흘러넘침과 멋

어머니와 아이가 헤어졌다 만남을 의미하는 모자이합(母子離合)의 서사는 고소설에서부터 신파극에 이르기까지 이어진 오래된 모티프 중의 하나이다. 작품의 2막부터 5막은 1막으로부터 8년 후의 일을 다룬다. 석양의 거리에서 영구를 납치하려는 사촌 홍규의 흉계가 발각된다. 명규는 죽고 홍수동 최선달과 벗하여 샴바느질로 살아온 정옥과 아들 영구 앞에 선택의 시간이 들이닥친 것이다. “당장 눈 앞에 보이는 인정보다 장래를 생각해” 정옥은 감역의 권유를 받아들여 영구를 할아버지 은직의 집에 보내기로 하지만, 선택은 고통스럽다. 1막이 가문과 신분을 초월한 사랑임을 웃음과 눈물을 버무려 음미하는 유장한 흐름이라면, 2막부터 4막까지는 모자가 위기에 빠지고, 헤어지고, 홍규의 계교로 영구의 아버지를 참칭하는 옥주사가 등장하여 아이를 납치하고자 시도하는 위기의 사건들이 쉬지 않고 이어지는 격렬한 흐름으로 진행된다. 물론, 납치에 실패하고 실컷 얻어맞은 옥주사가 홍규 일당에게 돈을 더 뜯어내는 장면과 같은 희극적 숨돌리기 장면은 곳곳에 마련되어 관객들의 호흡을 쥐락펴락하며 이야기에 몰입시킨다.

은직은 악다구니를 쓰는 사촌들에게 재산을 나눠줄 것을 공중하면서 영구를 정식 후계로 맞이하는 절차를 끝냈지만, 영구에게는 어머니가 우선이다. 늦은 밤, 담을 넘어 동대문 거리로 홀로 걸어가 어머니를 찾아가겠다는 일곱 살 영구 앞에 목책 너머 정옥이 찾아온다. 영구는 어머니를 집으로 들이라 할아버지의 옷깃을 붙잡는다.

영구 할아버지, 우리 엄마는 착해요. 어서 들어오라고 하셔요, 네. 감역 문 좀 열어 주어요.
엄마가 가면 안 돼……. 엄마 가지 마 할아버지, 나는 고기반찬도 비단옷도 다 싫어요.
엄마만 있으면 좋아요. 어서 엄마를 들어오라고 해 주셔요……. 엄마 가지 마…….
가면 안돼. 어서 할아버지께 빌어요. 할아버지, 우리 엄마는 착한 엄인데 왜 미워하셔요…….
할아버지……. (영구 은직의 옷깃 잡고 땅에 무릎 꿇는다)

<어머니의 힘>, 5막 2장

어머니 없이 태어난 인간은 없다. 관객의 입장에서 충분히 예상 가능한 장면인데도, 그리하여 많은 마음의 준비를 했을 텐데도, 인간의 진정성, 인간이 지닌 본성을 건드리는 장면을 마주하는 순간 관객들은 ‘알면서도 당한다.’ 눈물의 바다다. 감정이 거칠 것 없이 흘러넘친다. 한편으로 이 감정의 흘러넘침은 조선 신파극과 대중극이 지닌 특유의 연기방식, ‘박력과 탄력’의 연기와 이어져 있기도 하였다.

안평선 (…전락) 악극단 신파는, 박력이고 탄력성이야. (오른손을 아래에서 위로 가볍게 튕기는 시늉)
탁 튕겨야 돼. 그래야 반응이 오지. 그러지 않으면 관객들이라는 건 (시큰둥한 표정을 지으며)
이렇게 있는 사람들이야. 그럼 리얼리즘이, 그래서 사람들이 어떡하지. 이게 전달이 안 된다.
그러니까 악극단에는 박력과 탄력이야. 탁 튕겨야 바로 저 사람이 전달돼. (…중략…)
이거의 왕이 황해야. {네} 최고예요. 그 사람은 대사만이 아냐. 몸 전체가 튀어 (…중략…)
그 사람들 무시한다고? 아니야. 그러지 않으면 이젠 살아남을 수 없었어.

안평선, 『2018년도 한국 근현대예술사구술재록연구 시리즈 298 안평선』, 예술기록원, 2019, 132면

홍해성, 박진과 같은 신극 연출가 출신의 활동무대였던 동양극장은, 동시에 신파극단과 신극단 출신의 우수한 배우들이 모여든 한국 배우사의 저수지와도 같은 곳이다. 1960년대부터 동양방송(TBC)의 라디오방송극 연출가를 맡았고, 악극단에서 활동하던 신파배우 황해와 오랜 시간 작업 하였던 안평선의 신파연기에 대한 회고는 오늘의 한국연극이 잃어버린 독특한 배우술의 멋을 증언하고 있다. 사실적 연기와 신파극으로부터 흘러나온 연기술 사이에서 대중들을 웃기고 울렸을 동양극장 시절 배우들의 연기, 흘러넘치는 감정과 언어, 박력과 탄력의 몸과 음성이 어떠한 것이었는지 상상하는 것만으로도 구미가 당긴다. 호화선의 <어머니의 힘>에서 영구의 연기는 아역여우(兒役女優) 엄미화(嚴美花)가 맡았다. <어머니의 힘>의 당대 광고에서는 ‘천재아 엄미화 양 주연’이라고 내세우고 있다. 해방 이후 엄미화는 북으로 건너가 인민배우가 되었다.

‘인정(人情)’은 신파극의 세계가 지향하던 경험과 변화의 상한선이었다. ‘인정’의 안일함과 회고적 성격을 비판하여 튀어나온 지성은 한국 연극사에서 식민지 조선 근대극의 역사를 만들었으나, 근대극으로 경사된 질문은 우리의 연극사에서 중요한 무엇인가를 덮어놓고 있음은 경계해야 한다. 봉건과 근대로 한 지봉을 잇는 가옥 안에서 숨 쉬던 식민지-근대 조선인 관객들의 꿈, 일상과 희망. 일어나면 법령이 만들어진다는 하여 법령하우(法令下雨)라 불리었던 변화의 시대를 살았고, 식민지의 차별 속에서 앞선 세계가 음화화되는 불안을 느끼던 사람들이 사랑한 연극과 그 정서. <어머니의 힘>을 오늘 다시 보는 이유는 이 착종되고 모순된 시대에서 동양극장의 관객 석에 앉아 있던 식민지 조선인들의 꿈을 다시 보기 위해서이다. 그리하여 우리의 대중극이 지녔던 힘을 가늠하기 위해서이다.

국립극단 이야기마당 8

동양극장과 대중극

발행일	2020년 9월 15일
발행처	재단법인 국립극단
발행인	이성열 단장 겸 예술감독
기획·진행	정명주 조유림 작품개발실
기획 보조	손은정 청년인턴
주소	서울특별시 용산구 청파로 373
웹사이트	www.ntck.or.kr
전화	1644-2003
팩스	02-3279-2269
원고	양승국 김남석 백두산
디자인	스튜디오 봄봄

국립극단 근현대극 자문위원회
양승국 이상우 김명화 김남석