

「토월회」 연극의 근대성과 전근대성*

김재석**

근대극의 실체를 제시하였다는 점에서 한국근대극 형성에 미친 「토월회」의 영향을 높게 평가하여야 한다.

주제어: 「토월회」, 박승희, 식민지조선의 근대극, <아리랑고개>, 근대성, 전근대성

1. 서론

극단 「토월회」의 활동기간은 1923년 7월부터 1932년 2월까지 이다.¹⁾ 중간 중간에 휴지기가 있기는 하였지만, 한국근대극 형성기에 이 정도로 지속적인 활동을 해온 극단은 없다고 해도 과언은 아니다. 극단의 개념도 제대로 정착되지 못했던 시대적 상황까지 고려해본다면,²⁾ 한국근대극의 형성을 논의 할 때 「토월회」는 특별히 중요하게 다루어져야 할 것으로 보인다. 그러나 의외로 한국연극사 연구에서 「토월회」에 대한 관심은 그리 높지 않다.³⁾

「토월회」에 대해서는 긍정보다는 부정적인 평가가 일반화 되어 있다.

<차례>

1. 서론
2. 일본 근대극운동의 동류화 시도
3. 식민지조선 근대극의 고유화 시도
4. 「토월회」의 공연에 나타난 근대/전근대 혼재의 의미-결론을 곁하여

<국문초록>

이 논문은 한국 근대극 형성기에 있어 「토월회」의 위치를 재고하고자 하는 목적을 가지고 있다. 한국 근대극 형성기에 중요한 역할을 한 단체로 「극예술연구회」를 꼽고 있으나, 「토월회」의 역할도 높이 평가하여야 한다는 것이다. 「토월회」가 공연한 전체 작품을 모아보면, 전근대적인 작품과 근대적인 작품이 혼재되어 있는 것을 알 수가 있다. 전근대적 작품 때문에 「토월회」를 상업성이 강한 극단으로 치부하는 경우가 많았지만, 검열을 통과하고 대중성을 확보한 작품으로 극의 교화성을 최대한 발휘하는 공연을 추구했던 「토월회」의 근대극 지향점에서 그 점을 새롭게 해석할 필요가 있다.

「토월회」의 1기와 2기 공연에서는 일본의 근대극운동을 동류화하는 입장을 취했다. 일본에서 흥행에 성공한 작품을 골라 공연함으로써 교화의 대상인 관객도 확보하고, 공연 수익도 높으려는 계획이었다. 그러나 의도한 바는 이루어지지 않았고, 식민지조선의 관객들이 정서적으로 희극보다는 비극에 가깝다는 사실과 서양 근대극의 변안으로 관객을 만족시킬 수 없다는 사실을 확인하였다.

「토월회」의 3기와 4기는 근대극운동의 고유화를 추구하였다. 「광무대」를 전용극장으로 임대하여 의욕적으로 출발하였으나, 극단과 극장의 운영자금을 확보하기 위해 대중성이 강한 작품을 계속해서 공연해야 하는 모순에 빠졌다. 결국 「조선극장」에 전속극단으로 활동해야 할 만큼 세력이 위축되지만, 그동안 공연 경험을 통해 「조선정조가 넘쳐흐르는 의미심장한 시대극」에 이르게 된다. 「토월회」의 <아리랑고개>는 한국 근대극 형성기에 아주 중요한 작품인데, 슬픔 속에서도 희망을 놓치지 않는 긍정적 인식이 돋보인다. 서양 근대극의 번역 공연에 머물지 않고, 식민지처하에서 공연 가능한

- 1) 박승희의 회고(「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」(4회), 『조선일보』, 1929. 11.3)에 따르면, 1922년 5월에 도쿄에서 「토월회」가 결성되긴 했으나 극단의 성격을 가진 단체는 아니었다. 그러므로 이 글에서는 극단 「토월회」가 첫 공연작품을 무대에 올린 1923년 7월 4일부터 극단 활동의 시작으로 보았으며, 극단의 마지막은 “박승희씨 이하 전 토월회원을 중심으로 태양극장”이라는 극단이 새로 조직되어서 오는 음력정월 초하루날부터”(『동아일보』, 1932.2.6) 공연을 시작한다는 기사에 의거하여 1932년 2월로 잡았다.
- 2) 「협률사」가 최초로 근대적 방식의 배우 계약제를 도입하였지만, 1910년대 연극계에서는 거의 유아무야 되었다. 1910년대 신파극과 구파극 단체에서는 단장(대표)이 전권을 행사하면서 배우들에게 부정기적으로 임금을 지급하는 경우가 많았다. 「토월회」에 참여한 인물들도 초기에는 그러한 인식에서 벗어나지 못하였다. 「토월회」의 제2회 공연이 흑자가 되자, 출연자들이 보수를 요구하여 무보수 봉사를 생각하고 있던 박승희와 충돌한 것이 좋은 예이다(박승희, 「토월회이야기(2)」, 『사상계』, 1963.6. 283면).
- 3) 박승희의 삶이 아니라 「토월회」 활동을 주제로 한 학술논문으로는 전영경, 「박승희의 토월회 고-동아일본의 「기사」와 「광고」를 중심으로」, 『경기어문학』 2호, 경기대학교 교육여국문학과, 1981; 문한성, 「토월회 연구」, 단국대 석사학위논문, 1987이 있다.

* 이 논문은 2009년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2010-327-G00066).

** 경북대학교 국어국문학과 교수

「토월회」를 상세하게 언급한 『한국신극사연구』에서는 일본의 「게이쥬츠자」(藝術座)처럼 “신극운동의 선구적 역할을 한국신극사에서 「토월회」가 맡았”⁴⁾다고 했지만, “비속화된 서양근대극”⁵⁾을 소개한 단체로 규정했다. 『한국근대연극사』에서는 “토월회」의 ‘학생극 → 신극 → 개량 신극 → 대중극으로 변모한 활동 기간 중에서 초기 제2회 공연까지”⁶⁾ 서구근대극의 도입 단계에서 의미가 있다고 보았다. 『한국근대연극사』에서도 동일한 평가를 내렸는데, “3회 공연(1924. 1)부터는 박승희가 단장역을 맡은 대중극단으로 변모했”기 때문에 “순수한 토월회의 의의는 2회 공연까지로 한정 된다”⁷⁾고 했다. 이들의 공통점은 「토월회」가 주로 신극 수준 대중극을 공연하였기 때문에 근대극 형성에 있어서 역할이 미비하다는 것이다. 이러한 평가는 동시대에도 심심찮게 찾아볼 수 있다. 홍해성과 김우진이 “신극객을 만히 끌어야 수지가 맞겠다는 한 편(便) 눈과 신극이라는 ‘하이가라’에 취해서 오는 소수의 극청년의 환심을 살려는 다른 편 눈과를 한거번에 마출야다가 만”⁸⁾ 단체라 한 것이 그 좋은 예이다.

이러한 논의를 보면, 「토월회」는 ‘신극운동에서 실패한 단체’라는 평가를 벗어나기 어려울 것 같다. 그러나 이 글에서는 관점을 조금 달리해 토월회」를 보기로 한다. 근대극은 고정적인 양식의 극이 아니다. 근대극은 근대정신을 사상적 기반으로 하여, 전근대적 제도를 넘어서서 새로운 세상으로 가는 길을 보여주는 극이다. 근대극은 전근대극에 맞서는 이념태(理念態)이며, 그것이 연극 현장에서 실현된 실제태(實際態)는 그 나라가 처해 있는 문화적 환경에 따라 다르게 나타났다. 그러므로 서양 근대극

을 절대적 기준으로 삼아 동양 각국의 근대 극작품과 공연을 평가하기 보다는, 동양 각국의 고유한 근대극이 형성되어가는 과정 속에서 가지는 의미를 따져보는 것이 바람직한 태도라 하겠다. 그것은 고유한 근대극이 최선의 가치를 가지고 있어서가 아니라, 각국의 근대극에 현상적으로 나타나고 있는 차이를 올바르게 이해하기 위해서는 근대극의 고유성과 보편성을 늘 염두에 두어야 하기 때문이다. 세계 각국의 근대극에 나타나는 보편성만 중요한 것이 아니라, 고유성의 가치에 대해서도 긍정적인 입장을 지니고 있을 때 근대극의 역사가 제대로 기술될 수 있을 것이다. 그러한 관점에서 보면, 「토월회」의 극이 근대극이나, 아니냐를 묻는 이분법적인 판단은 그리 중요하지 않다. 그보다는 「토월회」 작품에서 발견되는 근대극으로서 모자라거나 넘치는 점들이 한국 근대극 형성사에서 어떤 의미를 지니는지 알아보는 것이 좀 더 생산적인 논의가 될 것이다.

1910년대 중반에 스스로 타자되기를 벗어나 주체가 되기를 열망하는 극담당자들이 출현하면서 신극/구극 구도의 근대전환기극에 균열이 발생하기 시작한다.⁹⁾ 그 균열의 틈에서 한국 근대극이 싹터 올랐다. 「토월회」는 서양은 물론이고, 일본에서도 근대극이 이미 본궤도에 올라 선 1920년대 초에 근대극 수립을 목표로 활동을 시작했다. 앞서 가고 있는 서양의 근대극 수준에 신속하게 도달하고 싶은 「토월회」의 욕망이 실현 되기에는 모든 여건들이 미비했다. 특히 식민지조선의 비참한 현실이 「토월회」에게는 큰 짐이었다. 근대극의 수립이라는 동일한 길 위에서 있 다하더라도 「토월회」의 자리는 서양, 그리고 일본과 많은 점에서 달랐다. 식민지조선의 근대극은 조국의 근대화와 독립이라는 민족적 염원을 수용하여야 했기 때문에 ‘교회성의 담보’가 필수적이었다. 대중성을 전제하지 않은 교회성은 없다. 최대한의 관객을 만날 수 있어야 극대화된 교화의 효과를 기대할 수 있기 때문이다. 그러나 일제의 검열이 최대의 걸림

4) 이두현, 『한국신극사연구』(5판), 서울: 서울대학교출판부, 1981, 149면.

5) 이두현, 위의 책, 126면.

6) 유민영, 『한국근대연극사』, 서울: 단국대학교 출판부, 1996, 624면.

7) 서연호, 『한국연극사』(근대편), 서울: 연극과인간, 2003, 167면.

8) 홍해성, 김우진, 「우리 신극운동의 첫길」, 『조선일보』, 1926.7.25. 홍해성과 김우진은 「토월회」를 구체적으로 거명하지는 않고 있지만, 문맥상으로 누구나 「토월회」임을 알아보도록 해두었다.

9) 김재석, 『근대전환기 한국의 극』, 서울: 연극과인간, 2010, 18~23면 참조.

돌이었다. 일제의 검열은 극의 교화성을 최대한 억누르려 하였고, 이에 따르지 않을 경우에는 공연 자체를 불가능하게 만들었다. 공연을 할 수 없으면 극의 교화성은 전혀 발휘되지 못한다. 1920년대 한국 근대극 형성기의 핵심 화두는 검열을 통과하고 대중성을 확보하여 극의 교화성을 최대한 발휘하는 공연이었다.

「토월회」의 목표 역시 그러했다. 그러한 관점에서 근대극 공연을 시도하고자 할 때 「토월회」는 세 가지의 극을 마주하게 된다. 첫째는 근대극의 전범으로 아시아에 전파되고 있는 서양극, 둘째는 서양식 근대극 수립에 성공한 것으로 인식되고 있던 일본극, 셋째는 전근대적 신파극이 지배하고 있던 식민지조선의 극이다. 이러한 상황 속에서 「토월회」가 취할 수 있는 태도를 근대극의 평준화·동류화·고유화라는 세 가지 역학관계로 설명 할 수가 있다.¹⁰⁾

평준화는 서양 근대극을 표준으로 하여 균질화를 시도하는 것이다. 그 무렵 식민지조선의 극담당자 가운데 서양 근대극 공연을 현장에서 접한 사람은 거의 없었다. 대체로 일본에 유학하면서 극작품으로 학습했던 지식은 서양 근대극의 전부였기 때문에, 그들이 추구하는 서양 근대극은 다분히 이론적이고 추상적인 것이었다. 식민지조선의 극담당자들은 일본에서 진행되고 있던 근대극운동¹¹⁾에서 서양 근대극의 실체를 발견하였다. 일본 근대극을 모범으로 삼아 식민지조선의 근대극운동을 수행하는 경우를 동류화라 부르기로 한다. 식민지조선의 극담당자들은 유학중에 일본의 근대극운동의 과정을 접하였기 때문에 기본적인 방향과 방법론

10) 이 개념은 일본의 야마무로 신이찌(山室信一)가 동아시아 삼국의 국민국가 형성을 연쇄 과정으로 설명하면서 사용한 것이다(야마무로 신이찌, 임성모 옮김, 『어렸이 며 하나인 아시아』, 과주: (주)창비, 2003, 93~100면 참조).

11) 근대극 형성기 일본과 한국에서는 구극과 대비하여 규정된 '신극'이라는 용어를 선호하였기 때문에 일반적으로는 '신극운동'이라는 용어를 많이 사용했다. 근대극운동을 좀 더 미세하게 구분하면 '신극/프롤레타리아극'의 구도가 존재하고는 있지만, 이 글에서는 근대극 형성 문제를 다루고 있기 때문에 근대극운동과 신극운동을 같은 개념으로 잡고 필요에 따라 혼용하고자 한다.

에 대한 고민을 줄일 수 있었다는 것이 장점이다. 동류화의 경우는 두 가지 경향을 내포하고 있는데, 서양 근대극과 일본 근대극의 '같고 다름'에 대한 인식 여부의 차이에 따라 그 길을 달리 했다. 식민지조선 근대극담당자의 일부는 일본 근대극을 서양 근대극 그 자체로 인식해 따라하려 했고, 일부는 일본 근대극과 서양 근대극의 차이를 발견하고 서양 근대극 원본을 직접 접하고자 노력 했다.

고유화는 서양 근대극에 대한 평준화와 동류화가 식민지조선의 현실에 적절하지 않다는 판단에서 비롯된다. 공연 경험이 쌓이면서 식민지조선의 극계 현실과 관객의 취향이 서양이나 일본과 다름을 알게 된 극담당자가 자신의 시선을 내부로 돌리는 경우이다. 서양 근대극을 부정하는 것이 아니라, 평준화나 동류화 과정에서 발생한 문제점에 대한 대안을 찾고자 하는 입장이다. 고유화도 두 가지 경우로 대별된다. 하나는 민족적 전통의 계승에 관심을 기울이는 극담당자의 입장이며, 또 다른 하나는 식민지조선의 민족적 현실을 반영하는데 무게를 두는 경우이다.

이 글에서는 전근대성과 근대성이 혼재된 「토월회」 공연을 근대극의 평준화·동류화·고유화 과정으로 분석하여 그 특징과 연극사적 의미를 파악하고자 한다. 검열을 통과하고 대중성을 확보하여 극의 교화성을 최대한 발휘하는 공연을 목표로 한 「토월회」가 지향한 근대극은 어떤 것이었으며, 그들이 어떤 과정을 거쳐서 식민지조선 근대극의 원형적인 작품을 창출했는가를 살펴보는 것이기도 하다. 「토월회」의 변화를 드러내기 위해 활동기간을 4기로 갈라 순차적으로 살펴하기로 한다. 제1기는 1923년 7월과 9월의 공연이며, 제2기는 박승희가 극단대표를 맡아 활동했던 1924년 1월부터 7월까지이다. 제3기는 합자회사 「토월회」 체제로 광무대를 직영했던 1925년 4월부터 1926년 2월까지이며, 제4기는 1928년 10월에 「부흥공연」을 한 이후 조선극장과 같이 했던 마지막 시기이다.

「토월회」 연구에 있어서 근본적인 한계는 대개의 공연작품이 소실되었다는 점이다. 「토월회」의 <부활(키쉴사)>은 원작과 많이 달랐을 터이

지만 공연대본이 없으니 확인할 길이 없다. 「토월회」의 대표적 성과로 꼽아야 할 <아리랑 고개>도 2차적인 기록에 의거하여 살펴볼 수밖에 없는 것이 이 논문의 문제이다. 이번 연구의 결과를 바탕으로 하여, 「토월회」가 공연했던 주요 작품의 특징을 구체적으로 파악하는 일을 계속 추진해가고자 한다.¹²⁾

2. 일본 근대극운동의 동류화 시도

2.1. 사실적 표현의 계몽적 서양극 지향

1923년 여름에 “전문적으로 무대예술을 연구하며 또 연극운동을 실천”¹³⁾하려는 토월회」의 첫 공연이 열렸다. 「토월회」가 그들이 추구하는 근대극의 특징을 명시적으로 밝힌 바는 없지만, 그것을 짐작할 수 있는 광고가 하나 있다. 애초 첫 공연날짜로 공지하였던 6월 27일에서 29일로 연기하였다가, 다시 한 번 더 연기하게 된 사정을 밝힌 광고이다.

동경에 있어서 연극을 연구하던 어린이들의 모임이 이곳 토월회이옵시다. 아모 것도 내세울 것 업는 모국 한삿에 극에 대한 새빛을 차즈랴고 그 첫 소리를 금 이십구일부터 조선극장에서 내치랴 한 것이옵시다. 각본은 구미의 문호의 작품을 중심으로 차림 차림은 전부 동경에서 가져다가 오직 열성 한아로만 모든 것과 싸화 압길을 개척하랴하는 것이옵시다. 그러

12) 첫 회 공연에 <기갈>이 들어 있으나, 유진 필롯의 작품목록에서도 <기갈>은 확인되지 않고 있다. 유진 필롯의 원작이 확인된다면, 어떤 이유에서 지금은 무명의 작품인 <기갈>이 채택되었는지를 비교연극적 차원에서 고찰할 수 있을 것이고, 이것을 통하여 「토월회」 초기 참여 인물들의 의식을 좀 더 분명하게 알 수 있을 것으로 생각한다.

13) 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」(4회), 『조선일보』, 1929.11.3.

나 모든 것이 뜻과 갖지 못한 우리의 일리오라 뜻있게 여배우에 대한 문제가 돌발하와 저희는 도저히 저희의 양심을 거사라지 못하겠슴으로 다시 칠월사일노 공연날을 두 번 연기하얏사오니 김히 용서하야 주시압소서¹⁴⁾

‘토월회동인일동’의 명의로 된 이 광고에서 「토월회」는, 첫째 동경에서 연극을 연구한 대학생들이 공연 주체라는 점, 둘째 서양의 유명작가 작품이라는 것, 셋째 무대배경을 모두 동경에서 제작하여 가져왔다는 것, 마지막으로 여성인물은 여배우가 연기를 맡는다는 것을 밝혔다.

「토월회」는 그들이 동경유학생 출신이라는 사실을 강조해 신파극과 차별성을 드러내고자 한 것이다. 그 이전의 극예술협회의 공연에서도 그러했지만, 동경유학생들의 극은 식민지조선의 극과 질적으로 다르다는 인식이 사회전반에 퍼져 있었다.¹⁵⁾ 구파극단과 신파극단의 공연 활동은 흥행 차원에서 인식되는 반면에, 유학생들의 연극은 민족 계몽활동의 일환으로 의미를 부여 받고 있었던 것이다. 거기에 더하여 공연할 작품이 서양극임을 밝혀 ‘새로운 극’이라는 신뢰성을 더욱 높이고 있다. 서양을 모범으로 삼은 근대화가 진행되고 있던 그 당시에 ‘구미의 문호의 작품’은 이미 ‘새로운 극’이라는 권위를 가지고 있었기 때문이다.

무대배경 및 여배우에 대한 언급은 그들이 추구하는 연극의 형상화 방식을 짐작하게 한다. 가면극이나 판소리 같은 한국의 고전극은 무대배경을 많이 사용하지 않았으므로, 화려한 볼거리가 있는 무대배경이 근대전환기 ‘새로운 극’의 상징처럼 인식되기도 했다. 동경에서 직접 제작하여 가지고 왔다는 점은 서울에서 제작할 수 없는 새로움을 가지고 있다는 뜻이다. 여성배우의 등장 역시 새로움과 관계된다. 「극예술협회」를 위시

14) 『동아일보』, 1923.6.29.

15) 「극예술협회」 구성원들은 학교 정복을 입고 서울역에 도착하여 그들이 “영업덕 배우”가 아님을 가시화 했다. 이 점에 대해서는 김재석, 「한국 근대극 성립에 미친 「극예술협회」의 영향」, 『국어국문학』 156호, 국어국문학회, 2010, 223~224면 참조.

하여 「토월회」 이전에 있었던 유학생들의 공연에 여성배우의 등장은 전무하다시피 했다. 기생출신이 아닌 여성이 배우로 무대에 선다는 사실이 용납되기 어려웠던 시대 분위기 때문에 남성배우가 여성의 역할을 맡는 것이 일반적이었다. 그러한 어려움 때문에 「극예술협회」는 남성배우만 나오는 <김영일의 사>와 <번쩍이는 문>을 선택해 공연했고, <최후의 악수>에 나오는 여성인물 화봉은 마해송이 맡아 연기 했다.¹⁶⁾ 여성 인물을 여성배우가 맡아 연기하면 사실성의 확보에 상당한 도움이 된다.

「토월회」 구성원들은 서양근대 극작품을 공연하는 것 자체가 식민지 조선 근대극의 출발이며, 무대를 사실적으로 제대로 구축해내는 것이 신·구파극과 차별되는 지점이라 생각하고 있었던 것이다. 그러한 입장에서 선택한 작품이 박승희의 <길식>(박승희), 유진 필롯(Eugene Pillot)의 <기갈(飢渴)>, 안톤 체홉(Anton Chove)의 <곰>, 버나드 쇼(Bernard Shaw)의 <그 남자가 그녀와의 남편에게 었더케 거짓말을 하였느냐?>¹⁷⁾ 네 편이었다. 네 편 모두 단막극인데, 여러 편의 작품을 연이어 공연하던 당시 공연풍토를 고려하여 선택한 것으로 보인다. 장막극의 일부분을 뽑아 공연하는 것보다는 단막극을 공연하는 것이 전체 공연시간에 무리를 주지 않으면서도 각 작품의 완성도를 높일 수 있는 이점이 있기 때문이다. 공연 첫 날에 많은 관객이 극장을 찾아 「토월회」 공연에 대한 그들의 관심을 표했다. 언론 매체에서 자주 언급해주어 사회적 관심이 집중된 탓도 있겠으나, 신파극을 넘어서는 ‘새로운 극’에 대한 사회적 열망이 그만큼 컸다는 사실을 증명하는 것이기도 하다. 「토월회」의 첫 날 공연에 대한 관객의 호응은 꽤 좋은 편이었다. 그러나 <그 남자...>의 공연에서 박승희와 이월화의 연습 부족으로 인하여 공연이 중단되는 사태가 발생한 것이 문제였다. 연습 부족한 상태로 공연하는 것이 ‘양심’에 어긋나므로 공연날짜를 연기한다고 광고까지 했던 「토월회」의 자존심에 큰 상처가 생

16) 『동아일보』, 1921.7.18.

17) 앞으로는 <그 남자>로 표기하기로 한다.

겼다.

이제까지는 첫 공연의 실패로 생긴 빚을 갚기 위해 두 번째 공연을 감행했다고 알려져 있었다. 그보다는 신극운동가로써 지니고 있던 자부심에 생긴 상처를 치유하기 위해 다음 공연을 전략적으로 준비했다고 보는 것이 더 타당하다. 「토월회」는 애초부터 제2회 공연을 예정하고 있었기 때문이다. 첫 공연이 제대로 끝났다면, 7월 25일부터 “「스트린드베르그」 씨의 「채귀」(債鬼)와 「에로-노프」 씨의 「마음의 극장」을 상연¹⁸⁾하려는 계획을 가지고 있었다. 공연이 의도한 바처럼 잘 되지 않았기 때문에 계획을 전면 수정하여 전략적으로 두 번째 공연에 임하였던 것이다. 박승희는 “조선의 사회상과 연극을 구경 오는 관중의 정도를 도모지 고려치 안코 흥행가치를 도외시하여 대중업시 경솔히 각본을 선정할 것¹⁹⁾”과 연기 경험 부족을 첫 공연의 패인으로 지목했다. 그래서 예정되어 있던 <채귀>나 <마음의 극장>을 포기하고, 식민지조선의 관객에게도 널리 알려진 톨스토이(Tolstoi)의 <부활>을 위시하여 빌헬름 마이어 퍼르스터(Wilhelm Meyer-Förster)의 <알트 하이델 베르크>, 버나드 쇼의 <오로라>로 두 번째 공연을 꾸렸다. 첫 공연에서 큰 상처를 안겨준 <그 남자...>를 <오로라>로 교체하여 다시 공연한 것에서 명예를 회복하려는 박승희의 의도를 다시 확인할 수 있다. 연극 공연 경험이 많은 인물들을 영입하여 충분히 연습한 까닭에 9월 18일부터 이루어진 두 번째 공연은 대성공을 거두었다.²⁰⁾

첫 공연과 두 번째 공연에서 파악되는 「토월회」의 근대극은 ‘계몽적 사상을 담은 사실적 표현의 극’이다. 토월회」는 민족 현실의 모순에 대한 계몽보다는 삶의 바람직한 자세에 대한 계몽 쪽에 비중을 두고 있었

18) 『동아일보』, 1923.6.13; 『조선일보』, 1923.6.13.

19) 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」(7회), 『조선일보』, 1929.11.7.

20) 박승희는 “이제야 과거 칠개성상을 통하여 가장 황금시대라 일컫을 것”이라 했다. 박승희, 위의 글(8회), 『조선일보』, 1929.11.8.

다. 검열의 벽이 높다는 사실을 알고 있었기 때문이다. 토월회」의 첫 공연 예정작품에 대해 “혁명을 테포하러간 경관은 도리어 혁명에 열복”²¹⁾하는 내용이라고 신문에서 소개했다. 아마 그레고리 부인(Lady Gregory)의 <월출>(The Rising of the Moon)을 공연하기로 계획했던 것으로 추측된다. 「토월회」의 대본이 검열을 통과하지 못했다는 언급이 없는 것으로 보아, “과격사상을 선전하는 연극단”으로 주목하고 있는 경찰의 시선을 의식하여 그들이 공연작품을 미리 변경 했을 것으로 여겨진다. <기갈>은 “행복은 구한다고 얻어지는 게 아니고 너희들의 행복은 너의 각각 마음속에 있”²²⁾음을, <알트 하이텔 베르크>는 인생에서 열정과 사랑의 가치를, <부활>은 인간의 참다운 삶에 대한 작품이다. 창작극 <길식>도 “옛 습관과 구도덕”을 비판하는 것이어서 민족 현실과는 거리가 있다. 검열을 강하게 의식한 「토월회」는 식민지조선의 현실에 직접 개입하지 않으려고 스스로 경계를 설정하고 제한을 두는 성향이 강했던 것이다.

「토월회」는 사실적 표현의 무대를 구현하는데 전력을 다했다. 특히 무대배경과 의상, 소도구 등을 사실적으로 표현하는데 상당한 공을 들였다.²³⁾ <기갈>은 “광선의 응용과 배경의 식체의 조화를 얻어 매오 불만한 무대”²⁴⁾가 되었고, <길식>에서는 “우리가 살고 있는 집과 같은 우리나라 식”의 집을 설치하여 좋은 반응을 얻었다. <알트 하이텔베르크>에 사용되는 벽화 한 장을 이승만과 안석주가 꼬박 이 주일 걸려 그렸다는 후일담은 그들이 무대 장치에서 사실성을 얻기 위해 얼마나 애 썼는지를 충분히 짐작하게 한다.²⁵⁾ 「토월회」에서 여배우를 구하고자 노력한 것, 신파

21) 『조선일보』, 1923.4.13.

22) 박승희, 「토월회이야기(1)」, 『사상계』, 1963.5, 339면.

23) 사실주의극에 대한 「토월회」의 인식이 무대를 사실적으로 꾸미는 것에 머물고 있었다는 점을 의미한다. 사실주의극에 대한 「토월회」의 인식은 이번 논문의 범주를 벗어나므로 이어질 작품론에서 다루기로 한다.

24) 『동아일보』, 1923.7.5.

25) 박승희, 위의 글, 339~341면 참조.

배우와 달리 일상 인물들이 사용하는 대화투를 사용하고자 한 것 역시 등장인물의 사실성을 높이고자 한 것이다. 1920년대 초 서양과 일본에서는 자연주의와 사실주의, 그리고 상징주의와 표현주의 극이 활발하게 공연되고 있었다. 그 시기에 토월회」는 사실적 표현의 극에 주목하고 있었다. 민족의 교화를 의식하고 있었기 때문에 의사 전달이 상대적으로 용이한 극에 관심이 더 주어졌던 것이다.

2.2. 슬픔을 선호하는 관객 취향의 자각

1924년 1월에 공연된 제3회 무대부터는 박승희가 「토월회」를 주도하게 된다. 동인제 극단이 아니라, 박승희가 “회장과 연출부 책임을 맡고 원우전이 미술부 책임을 맡고 이백수가 출연부 책임을 맡는”²⁶⁾ 극단체체로 바뀌었다. 동인제 「토월회」에서는 작품 선정에 대해 합의하는 절차가 필요했으나, 대표가 주도하는 연극단체에서 작품 선정은 온전히 박승희의 몫이 된다. 박승희가 추구하고자 하는 근대극을 보다 분명하게 실천 할 수 있는 기회가 주어진 것이다.

신극운동 단체로서 「토월회」에 대한 기대가 컸기 때문에 사회적 요구 또한 많았다. 심홍은 “일선절충(日鮮折衝)식의 보기만 하여도 구역이 나는 재래의 배경이나 무대장치를 개혁하얏슴이 토월회의 적지안은 공로”²⁷⁾이긴 하지만, 그것만으로는 부족하다고 비판했다. 앞서 공연한 작품들이 민족 계몽에는 모자람이 많은 작품이란 뜻이겠다. 「토월회」는 “사형선고를 받다십히한 조선 사람의 실제생활과 그 병근을 무대라는 현미경을 디리대이고 똑똑이 들여다보”²⁸⁾여주는 작품을 공연해야 한다고 했다. 그는 삶의 참다운 자세에 대해 정신적 교화를 추구하는 서양극보다

26) 박승희, 「토월회이야기(2)」, 『사상계』, 1963.6, 284면.

27) 심홍, 「미래의 극단을 위하여 토월회 이회공연을 보고」, 『동아일보』, 1923.10.14.

28) 심홍, 위의 글.

식민지조선인이 겪고 있는 현실적 고통을 제대로 다루는 극을 요구하고 있다. 식민지조선의 근대극의 성격에 대한 심홍의 주장은 지극히 원론적 이어서 이론의 여지는 없으나, 검열이 존재하고 있고 신·구파극에 익숙한 관객들만 가득한 식민지조선에서 어떻게 그 곳에 이를 것인가에 대한 방법론의 언급이 없다는 점이 문제이다. 홍해성과 김우진의 주장처럼 신파극에 열광하는 “치두(稚頭)의 민중을 구축하고 신극운동의 기 아래서 가타”²⁹⁾ 할 관중을 양성하는 것도 방법 중의 하나이겠다.

「토월회」는 “유식계급의 신사숙녀벌(紳士淑女伐)”³⁰⁾ 뿐만 아니라 “치두의 민중”까지 함께 관객으로 묶어두려 했다. 제1,2회 공연을 찾아온 관객들 중에 “남의 곳에서는 자미가 쏘다지게 보는 것을 그들은 ‘싱겁다’ ‘무엇인지 모르겠다’ 하는 비난”³¹⁾을 하기도 했다. 토월회」의 극이 당대 신파극이나 구파극에 비해 볼거리가 적고, 다소 심각하고 무거운 주제를 가지고 있었기 때문이다. 문제는 이러한 관객을 도외시 했을 때 극단 「토월회」를 유지할만한 수의 관객이 없다는 것에 있다. 「토월회」는 극장을 찾아오는 모든 사람들을 관객으로 상정한다. 식민지조선의 관객은 교화의 대상이면서, 한편으로는 공연 주체인 극단을 유지 시켜주는 존재라는 인식에 도달한 것이다. 관객을 교화 대상으로만 보았던 「극예술협회」와 다른 입장을 취한 것이다.

1924년 1월부터 극단이 휴지기에 들어가기 전인 7월까지 「토월회」가 선택했던 작품이 그 점을 말해주고 있다. 그 기간에 「토월회」가 공연한 작품 중에 원작 확인 여부가 불분명한 <최후의 일순간>과 <비극>³²⁾을

29) 홍해성, 김우진, 「우리 신극운동의 첫길」, 『조선일보』, 1926.7.26.

30) 심홍, 위의 글.

31) 孤帆生, 「저주된 신극의 운명」, 『동아일보』, 1923.7.15. ‘남의 곳’은 서양이나 일본을 가리킨다. 서양의 유명작품이라면, 그곳 사람들에게 인기가 있었지 않겠느냐는 필자의 예단이 깔려 있는 표현이다.

32) 1924년 6월 13일부터 19일까지 『동양극장』에서 공연한 것으로 보도되고 있으나, 두 작품에 대한 아무런 정보가 없다.

제외하면 모두가 번안(역)극이다. <그 남자...>, <카츄사>, <카르멘>처럼 널리 알려진 작품도 있고, 던세니(Lord Dunsany)의 <산신들>(The Gods of the Mountain)을 번안한 <지장교(地藏敎)의 유래>, 존 밀링턴 썩(John Millington Synge)의 <In the Shadows of the Glen>을 번안한 <산곡간(山谷間)의 그늘>, 톨스토이(Tolstoy)의 <산송장>은 초연 작품이다. 일본 작가의 작품도 처음 등장 했는데 아마모토 유조(山本有三)의 <에이지고로시(嬰兒殺し)>를 <이내 말씀 들어보시오>로 번안 공연하였으며, 식민지조선의 신파극단에서도 널리 공연되고 있던 <장한몽>³³⁾도 무대에 올랐다.

작품만 보아서는 「토월회」가 지향한 근대극운동의 정체를 알기가 어렵다. 일단 먼저 눈에 띄는 것은 시마무라 호게츠(島村抱月)가 이끌던 「게이쥬츠자」에서 공연 했던 작품들이다. <부활(카츄사)>은 말할 것도 없고, <카르멘>과 <산송장>³⁴⁾은 「게이쥬츠자」의 인기 공연작품이었다. 대중에게 인기 있는 공연으로 게이쥬츠자의 존재감을 확보 했던 시마무라 호게츠를 추종하고 있었던 것으로 보인다. 아일랜드 극작가의 작품인 <지장교의 유래>와 <산곡간의 그늘>은 식민지 지배 체제에 고통을 받고 있는 나라의 작품이라는 점에 주목한 것이겠다.³⁵⁾ 「극예술협회」에서 던세니의 <번쩍이는 문>을 공연하면서 생겨난 관심이 계속 이어진 것으로 보인다. <지장교의 유래>는 1917년에 쿠메 마사오(久米正雄)가 번안하여 『추우오코론』(中央公論)에 발표한 작품인데, 1919년에 「이노우에 마사오잇자」(井上正夫一座)가 공연하여 큰 인기를 얻었다.³⁶⁾ <산곡간의

33) 1924.6.25~29. 「조선극장」

34) 시마무라 호게츠가 번역한 <산송장>은 1917년에 극장 「메이지자」에서 공연하였으며, <부활> 이후 최고의 인기 작품이 되었다. 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 明治・大正編』, 東京: 白水社, 1990, 168면 참조.

35) 던세니를 중심으로 한 아일랜드 희곡의 수용에 나타난 문제점에 대해서는 장원재, 「아일랜드 희곡의 수용과 문화적 오해-로드 던세니의 명성과 작품세계를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 22호, 한국문학이론과 비평학회, 2004를 참조.

36) 『近代戯曲集』, 東京: 角川書店, 1974, 573면. 地藏敎는 일본의 번안자가 지어낸 종교명이다.

그들>은 1920년에 와타리 헤이민(渡平民)이 번역하여 「켄큐자(硯居座)에서 공연한 적이 있다.

이 시기 「토월회」에서 공연한 서양극은 모두가 일본의 근대극운동의 과정에서 대중적인 성공을 거둔 것들이다. 공연 작품의 특징이 제 각각 이어서 「토월회」가 지향하는 근대극의 모습이 뚜렷하게 드러나지 않은 문제는 일본의 근대극운동을 동류화하는 과정에서 발생한 것이다. 일본이 추구하고 있는 근대극운동을 뒤따라감으로써 실패의 위험을 줄일 수가 있어, 식민지조선의 근대극 형성에 속도를 높일 수 있다는 점을 의식한 것이겠다. 츠보우치 쇼요를 비롯하여 일본 근대극운동을 이끈 연극인들은 서양 각국의 다양한 작품들을 공연하려 애를 썼다. 서양극을 제대로 알기 위해서는 유명 작품 외에도 각국의 근대극 경향을 골고루 살펴 보아야 한다는 입장이었는데, 이를 바탕으로 하여 서양극의 정전화 작업이 이루어지게 된다. 이처럼 방대한 일본 근대극운동의 결과를 「토월회」가 제대로 분석하여 활용하기에는 무리가 따랐다. 「토월회」는 일본 근대극운동의 과정에서 관객 동원에 성공한 작품을 선택하는 경향을 보였다. 대중성의 측면을 강하게 의식하고 있었음을 알 수 있다.

「토월회」가 공연한 서양극은 희극적인 작품보다 비극적인 작품이 더 많았다. 앞서 공연했던 <그 남자...>를 포함하여 <지장교의 유래>, <산곡간의 그들>은 희극적 경향의 작품이다. 마을 사람들에게 거짓말로 자기를 둘러대던 거지가 신으로 추앙받게 되는 <지장교의 유래>와 남편에게 얽매어 살아가던 노라(Nora)가 우연한 사건으로 인하여 남편으로부터 벗어나 여성의 자유로운 삶을 약속한 방랑자를 따라 떠난다는 내용의 <산곡간의 그들>은 대사의 재치가 웃음을 유발하는 희극이다. 서양과 식민지조선의 문화적 차이로 인하여 두 작품 모두 관객의 웃음을 얻어내는 데에는 어려움이 많았을 것으로 추측이 된다. 식민지조선의 관객들이 수용하기에는 희극류보다는 비극류가 더 적합하다. 비극적인 정서는 동서양을 막론하고 공통성이 강하고, 식민지 지배하에서 겪는 고통까지 더

해져 있는 관객들의 공감을 얻어내기가 쉽기 때문이다.

톨스토이의 <부활(카츄샤)>, <산송장>, 프로스퍼 메리메의 <카르멘>은 슬픔의 정서를 바탕으로 한다. 「토월회」가 공연한 작품들에 나타나는 슬픔의 정서는 신파극의 슬픔과는 다르다. 신파극의 슬픔은 일상적이고 개인적인 사건에서 만들어지지만,³⁷⁾ 「토월회」의 극작품은 주인공을 숭고하게 만드는 행위에서 생성되는 것이다. “초일부터 관객은 만원이어서 극장 문을 닫을 지경”³⁸⁾이었다는 <산송장>(1924년 4월에 초연) 공연이 좋은 예이다. <산송장>은 <카츄샤>의 자매편이라는 식으로 선전되면서 뒷날에도 자주 공연된 작품인데, 조명희가 변안하여 단행본으로 간행한 바가 있다.³⁹⁾ 원작의 내용은 당대 식민지조선의 상황과 거리가 있다. 러시아의 귀족 청년인 페자는 아내 리자에게 이혼을 요구하고는 집을 떠났다. 아내와 정신적으로 사랑을 나누고 있는 시종관 까레닌과 맺어주기 위해서이다. 젊은 시절의 방탕한 삶을 반성하고 자신의 인생을 새로 시작하기 위해 취한 행동인데, 주위 사람들은 그를 이해하지 못한다. 결국 그는 자살을 위장하여 은둔을 하고, 그가 죽었다는 사실을 믿은 리자와 까레닌은 재혼을 해서 행복하게 살아간다. 우연히 그러한 비밀을 알게 된 악당이 밀고하여 재판정에 서게 되자 리자의 행복을 위하여 페자는 권총으로 자살을 한다. 아내에 대한 자신의 사랑을 실현하기 위해 죽음을 불사한 페자의 선택은 “모든 생애를 사랑이 지배하는 세상이 되는 데 기대를 걸고 그 선언을 위해서 살아온”⁴⁰⁾ 톨스토이의 선택이기도 하다.

「토월회」는 톨스토이의 사상을 전달하는데 주력하기 보다는 모든 것을 버리고 유랑하는 페자의 비극적 운명에 초점을 맞춘 것으로 보인다. ‘유랑하는 인간’의 모습이 식민지조선의 관객들이 지닌 슬픔의 정서와

37) 이러한 점에 대해서는 김재석의 위의 책에서 320~326면을 참조.

38) 박승희, 「토월회이야기(2)」, 『사상계』, 1963.6, 288면.

39) 톨스토이, 조명희 역술, 『산송장』, 경성: 평문관, 1924.

40) 로맹 롤랑, 김경아 편역, 『톨스토이 평전』, 서울: 거승미디어, 2005, 203면.

잘 만날 수 있다고 판단했을 것이다. 톨스토이의 사상을 드러내는데 별로 관계가 없어 보이는 “갈가보나 말가보나 오로라의 미흐로 러시아는 북쪽나라 꽃이 엮고나”라는 유행가 <표박가>를 삽입한 것도 관객의 슬픔을 자극하려는 노력의 일환이다.⁴¹⁾ <산송장>은 원래 6막인데 ‘토월회’ 공연은 4막인 것으로 보아 원작에서 폐자의 사상을 전달하기 위해 사용하고 있는 기나긴 토론과 설명 부분을 많이 생략한 것으로 보인다. 이 경우 자기를 희생하여 아내의 사랑을 지켜주는 폐자의 비련에 초점이 맞추어져 “사회에 반항하며 가정에, 자기 자신에게 까지 반항”⁴²⁾하는 톨스토이의 정신이 손상 될 위험이 크다 하겠다. 그럼에도 불구하고 관객들은 <산송장>의 공연장으로 몰려들어 슬픔의 정서가 지니는 위력을 새삼 확인시켜 주었다.

그러한 경향의 작품으로 <이내 말씀 드러보시요>가 있다. 이 작품은 야마모토 유조(山本有三)의 <에이지고로시>(嬰児殺し)⁴³⁾를 변안한 것이다. 제2기의 마지막 작품이지만, 제3기에 자주 공연된 이 작품에는 슬픔의 정서에 현실 문제를 결합시켜보고자 하는 「토월회」의 의도가 담겨 있다. 어린 아기의 시체를 발견한 순사(이백수 담당)의 집에 여성 막노동꾼(복혜숙 역할)이 찾아와 자기가 범인임을 밝힌다. 순사가 아이를 살해한 이유를 묻는 과정에 여성 막노동꾼의 처참한 삶이 드러나게 된다. 남편을 폐병으로 잃어버리고, 병든 시아버지를 모시고 살아보려 애썼지만 극

41) 『동아일보』, 1925.5.16. 1924년의 제5회 공연에서도 이 노래가 사용된 것으로 보이지만, 정확한 기록을 찾을 수 없었다. <표박가(漂泊歌)>는 이상준 편, 『신유행 창가』, 경성: 삼성사, 1922에 실려 있는 것으로 보아 연극과 상관없이 이미 유행하고 있던 노래였으며, 박승희가 그것을 작품에 활용한 것으로 보아야 한다. 1926년에 김금화가 취입하여 SP로 발매하였다.

42) <산송장> 광고, 『동아일보』, 1924.4.17.

43) <에이지고로시>(嬰児殺し), 『山本有三全集』 1권, 東京: 岩波書店, 1939. 공연시간의 대부분은 여성 막노동꾼인 스기하라 아사(杉原あさ)가 순사 코야마(小山)에게 살인의 동기를 밝히는 내용이다. 여성 막노동꾼의 궁핍한 삶은 식민지 지배하의 여성노동자의 삶으로 전환될 수 있어서, 공연 시 관객의 호응이 상당했을 것으로 보인다.

도의 궁핍한 상황에 놓이게 되었다. 병까지 생긴 아이 때문에 일을 나가지도 못하는 상황 속에서 우발적으로 아이를 살해하게 된 것이었다. 최악의 상황에 빠져든 여성 노동자는 자신을 변명하지 않고 처벌받기를 원함으로써 절망적 궁핍 속에서도 꺾이지 않는 참다운 인간상을 보여준다. 자식을 죽이고, 그 죄값을 치러야 하는 여성노동자의 비극적 삶이 관객의 슬픔을 자극하는데, 관객들은 그녀에게서 자신의 처지를 느끼게 되면서 그 슬픔은 사회적 의미를 가지게 된다. <산송장>과 <이내 말씀 드러보시요>의 공연 경험은 관객이 지니고 있는 슬픔의 정서가 식민지조선의 억압적 현실을 무대화 하는데 있어 유용한 수단이라는 사실을 확인해 주었다는 점에서 소중한 성과라 하겠다.

3. 식민지조선 근대극의 고유화 시도

3.1. 조선적 정조의 발견

1925년 3월에 「토월회」 “회원일동은 십만원의 합자회사를 만드려”⁴⁴⁾ 활동을 재개한다. 더욱 획기적인 사실은 「광무대」를 일 년 동안 임대하여 전용 극장으로 사용한 것이다. 극단이 상업공간으로 마련된 극장을 장기 임대하여 전용 공연 공간으로 사용한 경우는 그 이전에도 그 이후에도 찾아보기 어렵다. 근대극운동에 대한 「토월회」의 의지를 확인할 수 있는 사건이라 하겠다. 근대극 수립에 있어서 극단의 역할은 참으로 중요하지만, 1920년대 식민지조선에서 극단 운영이 힘들었음은 주지하는 사실이다.

44) 『조선일보』, 1925.3.29.

어느 단테이든지 이가튼 밀너나려오는 빛이 있어서 언제든지 빛을 갑흐랴고 연극을 하는지 굴머죽지 안으랴고 연극을 아니하지 못하는지 참으로 애달분 디경에 빠져가는 것이다. …(중략)… 데 이류의 흥행을 하는 단테는 밥값 외상과 그날그날의 생활에 쫓기게 되고 좀 고급의 흥행을 하랴든 단테는 마춤내 무섭게 닥쳐오는 파멸기를 예감하는 몸서리와 함께 수천원식의 손실을 오히려 달게 녀기고 파멸을 하고 말게 된다.⁴⁵⁾

「토월회」 역시 이렇게 어려운 상황에서 예외일 수는 없었다. 박승희는 극장세가 비싸 관객이 많이 들어도 극단의 형편이 좋아질 수 없었으므로, “數字상으로는 항상 극장의 흥행사를 위하여 공연을 한 셈이 된다”⁴⁶⁾고 했다. 토월회는 그러한 문제점을 극복하고 근대극운동을 제대로 하기 위한 방법을 ‘전용 극장 마련’과 ‘극단 운영체제 정비’에서 찾았다. 전용 극장이 있으면 장기적인 공연계획을 세울 수가 있으며, 관객들을 안정적으로 확보할 수가 있어서 수입과 지출을 예상해 극단을 계획적으로 운영할 수 있게 된다. 대표가 무한 책임을 지고 전권을 행사하는 방식을 벗어나, 합자회사 체제의 극단에서는 경영 개념이 도입되어 보다 합리적인 조직 운영이 가능하게 되는 장점이 있다.⁴⁷⁾ 「광무대」를 1년간 임대하고, 합자회사를 출범시킴으로써 「토월회」는 한국 근대극운동사에 신기원을 열었다.⁴⁸⁾

45) 孤帆生, 「저주된 신극의 운명」, 『동아일보』, 1923.7.15.

46) 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」(10회), 『조선일보』, 1929.11.15.

47) 합자회사는 무한책임사원과 유한책임사원으로 이루어지는 회사이다. 무한책임사원은 회사의 경영과 채무 변제에 대한 책임까지 지지만, 유한책임사원은 경영에 참여하지는 못하는 대신 이익에 대한 배당은 받고 채무에 대한 책임은 지지 않는다.

48) 박승희의 증언은 약간 다르다. “정원택의 동창친구 정해영이 자금을 내겠으니 합자회로 하자고” 해서 거절하였으나, “여러 사람이 우겨서 결국은 극장 앞에 합자회사 창립사무실이란 목패를 걸어, 보는 사람마다 합자회사가 되었다고 의아하게 여겼다”(박승희, 「토월회이야기」(2), 290면)고 했다. 박승희가 “충청도 땅 삼백 석”을 팔아 경비에 넣었으나 그것으로는 극장을 임대하고 배우들을 모으기에 부족했을 것이므로, 주위에서 모자란 경비를 투자 형식으로 내고 합자회사로 등록한 것으로 보인다. 박승희의 땅 삼백 석(石)은 삼백 섬의 쌀을 소출하는 땅비옥한 논이면 1마지기(2

「토월회」가 극장을 마련한 것은 일본의 「츠키치쇼게키쵸」(築地小劇場)의 영향으로 보인다. 1924년에 오사나이 카오루와 히지카타 요시(土方與志)는 사백 석 정도의 극장을 짓고, 그곳을 중심으로 근대극운동을 전개할 극단도 설립하였다. 오사나이 카오루는 향후 2년 동안 번역극만 공연하겠다는 공격적인 선언을 하고, 창단 공연으로 라인하르트 게링(Reinhard Goering)의 <해전>, 안톤 체홉(Anton Chekhov)의 <백조의 노래>, 에밀 마조(Emile Mazaud)의 <휴일>을 공연하였다. 그 이후 츠키치쇼게키쵸는 일본 근대극운동에서 중심적 역할을 충실히 수행하고 있었다. 토월회는 식민지조선의 극계에도 자신의 극장에서 자신이 원하는 작품을 공연하는 「츠키치게키쵸」의 방법이 필요하다고 판단한 것이다.

「츠키치게키쵸」의 경우처럼 「토월회」는 한 달 정도는 번안한 외국극 작품을 집중적으로 공연했다. 그 이전에 공연하였던 극작품을 재공연 하였으며, 배우들의 연기 및 무대장치들을 세련되게 갖추는데 많은 신경을 썼다. 새로 추가된 작품은 던세니의 작품 <명예와 시인>(Fame and the Poet) 한 편 밖에 없다.⁴⁹⁾ 근대극 수립 과정에서 중요하게 여겼던 서양 근대극 작품에 대한 「토월회」의 관심이 서서히 줄어들고 있음을 확인할 수 있는 대목이다. 극장을 유지하기 위해서는 관객 확보가 중요한데, 외국극작품을 공연하는 동안 “저급 손님은 없어지고 그래도 식자계급 손님이 많아졌으나”, 그 수가 많지 않아 “수입 때문에 골치를 앓게 되”⁵⁰⁾었기 때문이었다.

「츠키치쇼게키쵸」는 자체 소유의 건물이었으므로 「광무대」를 빌려 운

셈이 나온대이란 의미이며, 150마지기(삼만 평)정도의 충청도 논이라면 그의 말처럼 “그때 시가로 얼마 아니 되는 돈”(289만)이어서 자금이 부족했을 것이다.

49) 단눈치오(Gabriele d'Annunzio)의 작품을 번안한 것으로 알려진 <희생하든 날 밤>은 원작이 미상이다. 내용 소개가 “사랑을 기생에게서 차츰라다가 무참한 절망을 하고 맛춤내 그 기생을 죽여바리는 요사히 조선화류계를 대조 삼은 현대극”(『동아일보』, 1925.5.23)인 것으로 보아, 박승희의 창작 작품이거나 원작과 아주 동떨어지게 각색된 작품일 수도 있다.

50) 박승희, 「토월회이야기」(2), 291면.

영하는 「토월회」에 비해 운영 경비 마련에 유리했다. 자체 공연을 쉬는 사이에는 다른 단체에게 공연장을 임대하여 수익을 올릴 수도 있었으며, 유관 단체의 공연으로 인하여 극장을 찾는 관객이 늘어나는 효과도 있었다. 1925년 5월, 극장을 임대한지 한 달여 정도가 되자 관객은 눈에 띄게 줄어들었다. 「토월회」는 「광무대」에서 자체 공연만 지속하였으니, 관객의 흥미가 줄어들 수밖에 없었다. 극장을 임대한지 한달 여만에 「토월회」는 극단운영과 극장운영 기금을 마련하기 위해 전력투구를 하게 된다.

「장가들기 실여」라는 막이 열리자 장내는 우습판으로 화하였고 그다음 「룽속에 든 새」라는 연제는 의미도 깊거니와 현대청년남녀의 환경을 그려내는 듯 무한한 감상을 주고 또 「테이아부로」라는 최종의 두 막은 비정통패한 기분을 날키어 현대사회의 불평을 말하는 듯 박수소리가 쏟아지는 사이가 엮이 대성황을 일으키었으며 막과막 사이의 무도와 가극은 더욱 관객의 흥미를 주었다하며⁵¹⁾

「광무대」를 직영하던 시절 「토월회」의 공연 분위기를 잘 알 수 있는 기사이다. 「장가들기 실여」는 관객들이 부담 없이 볼 수 있는 희극이고, 「룽속에 든 새」는 ‘화류애화(花柳哀話)’이다. 테이아부로 는 사랑에 약한 미남 의적의 활약상을 담은 희극이다. 극장을 찾는 관객들이 하루 저녁을 부담 없이 즐길 수 있는 극작품을 개발하는데 「토월회」의 초점이 맞춰져 있음을 알 수 있다. 근대극과 전근대극이 마구 혼재된 이 시기에 「토월회」는 정체성의 혼란이 상당히 심했다.⁵²⁾ 근대극을 제대로 해보기 위해 얻었던 극장이 오히려 「토월회」의 짐이 되는 상황이 된 것이다. 윤심덕의 가입과 탈퇴, 그리고 「토월회」 일부 회원의 탈퇴도 극장을 유지

51) 『조선일보』, 1925.12.24.

52) 김을한의 설명이 그러한 혼란을 잘 알게 한다. “레벨을 낮추어서 통속극을 상연하면 일반 관객들은 기뻐합니다만 그 대신 극을 이해하신다는 좀 고급관객들은 불평만만입니다.” 김을한, 「연극잡담」(1), 『조선일보』, 1926.6.7.

하기 위해 흥행을 과하게 의식하던 상황이 원인이었다. 탈퇴를 감행한 김을한은 “박승희씨와는 조금도 감정덕 무슨 관계가 없고”⁵³⁾ “돈에만 안목을 두고 신극운동에는 힘을 쓰지 안”고 있는 것과 “경영자의 불친절”⁵⁴⁾을 문제로 지적했다. 이익을 바라는 투자자들의 요구가 상당했음을 짐작할 수 있는 대목이다.

전속 극장 「광무대」에서 공연한 작품의 수는 대단히 많다. 1925년 4월 10일부터 1925년 11월 6일에 ‘제1회 지방흥행’을 떠나기 직전까지 약 7개월 동안 매일 공연을 계속했다. 재공연하는 작품도 있었지만 <카츄샤>(3막), <산송장>(4막)처럼 공연시간이 긴 작품 외에는 서너 편을 묶어 공연했기 때문에 새로운 작품이 자주 추가되어야 했다. 이 시기 공연의 특징은 서양극을 변안한 작품의 공연이 확연히 줄어들면서 창작 극작품의 공연이 늘어났다는 것, 그리고 고전소설을 각색한 창작 극작품이 등장했다는 점이다. <추풍감별곡>, <춘향전>, <심청전>은 고전소설에서 소재를 취한 것으로 관객의 취향을 고려한 극작품이다. 신·구파극단의 고정공연물로 여겨졌던 작품이 신극을 주창하는 「토월회」의 무대에 오른 것이다. 신·구파극단의 공연 수준이 높지를 않고, 또 <춘향전>과 <심청전>의 내용은 워낙 익숙한 것임에도 불구하고 관객들에게 인기가 높은 이유를 찾아낸 것이다. 서양이나 일본의 극작품을 변안한 공연으로 다가갈 수 없는 관객의 감수성이 있음을 깨달았다 하겠다. 「토월회」는 당대 식민지조선 관객층의 취향에서 ‘조선적 정조’를 발견한 것이다.

「토월회」는 신·구파극단에서 공연하던 대본을 사용하지 않은 것 같다. 1925년 9월에 공연된 「토월회」의 <춘향전>(10막), 10월에 공연된 <심청전>은 언론에 소개된 것으로만 보더라도 그 당시 신·구파극단의 공연과는 차별성을 가지고 있다. 고전소설 「춘향전」을 각색하는 과정에서 그 동안 축적된 신극 공연 경험이 반영되었기 때문이다.⁵⁵⁾ 관객들의 호응

53) 『조선일보』, 1926.2.19.

54) 『동아일보』, 1926.2.19.

도 상당했는데 “춘향전을 새로히 각색상연하야 가지고 큰 환영을 빚”⁵⁶⁾였으며, “심청전을 새로히 각색흥행하야 밤마다 만원을 일우는 관중들의 눈물을 자아내”⁵⁷⁾었다. 박승희는 “손님은 유식층이 많고 그 다음은 학생이요 또 그 다음은 기생과 가정부인”⁵⁸⁾이었다고 했다. 지식인과 일반인들이 함께 관람하는 극을 하고자 했던 「토월회」의 희망이 어느 정도는 이루어진 것이다. 극단과 극장 유지를 위해 관객의 취향을 적극적으로 고려하던 「토월회」는 그 이전에 관심을 두지 못했던 조선적 정서에 눈을 뜨는 결과를 얻었다. <춘향전> <심청전>은 서양 근대극에서 추구하던 인간에 대한 심오한 성찰을 담고 있지는 않으나, 고난의 삶이 안겨주는 슬픔이 행복한 결말의 기쁨으로 전환된다는 점에서 <카츄사>나 <산송장>과 동류의 정서를 유발하는 작품이라 하겠다. 이런 유의 작품은 검열 통과에 유리하면서도 관객의 취향을 만족 시킬 수 있는 요소를 가지고 있어 「토월회」의 소중한 자산으로 자리 잡게 된다.

3.2. 조선적 정조에 반영된 민족 현실

합자회사 체제에서 실패하면서 해산 상태에 있던 「토월회」는 1928년 10월에 다시 공연을 재개 하였다. 우미관⁵⁹⁾에서 열린 재기 공연을 많은 사람들이 반겼는데, 심훈의 이야기처럼 “우리의 유일한 신극단체인 토월회”⁶⁰⁾라는 인식이 강했기 때문이다. 재기는 하였으나 공연을 할 극장을 구하기 어려워 지방순회에 나서거나 쉬고 있어야 했던 「토월회」는 1929년 11월에 영화상연관이던 「조선극장」에 소속되는 형태를 취하게 된다. 토

55) <춘향전> 대본을 발굴하거나, 복원할 수 있다면 전통 소재의 현대화 노력의 선두에 「토월회」가 있었음을 확실히 할 수 있을 터이지만, 그렇지 못함이 너무 아쉽다.

56) 『동아일보』, 1925.10.13.

57) 『동아일보』, 1925.10.17.

58) 박승희, 「토월회이야기」(완), 『사상계』, 1963.8, 285면.

59) 심훈, 「토월회에 일언(一言)함」, 『조선일보』, 1929.11.5.

월회」의 이러한 선택에 대해 사회적으로 비판의 소리가 많았다.

신극운동의 본질로 보아서나 또는 토월회의 과거역사로 보아서나 활동 사진을 영사하는 틈틈에 공연이라고 무대면을 내어놓는 것은 활동사진이 업시 단독으로 연극만 하는 것만은 못지않어도 못할 것이요. …(중략)… 공연을 하지만코 숨어 있는 것보다는 비록 구차(苟且)한 점은 잇다하드래도 우리의 생각 한 바 사명을 조금식이라도 작고 실천해 나가는 것이 조선의 극단을 위하여서나 또는 토월회의 자체를 위하여서나 그러케 하는 것이 무엇보다도 최선의 길일 줄로 생각한 까닭⁶⁰⁾

영화 상연이 추가 되고 연극 공연이 거기에 종속되는 형식이라 하더라도 「토월회」 나름의 극작품을 공연하는 것이 신극운동에 도움이 된다는 생각이다. 영화상연관에 속한 「토월회」에게 있어서 관객의 반응은 대단히 중요한 존재가 된다. 근대극운동이 신·구파극에 맞선 신극의 독자성으로 관객을 획득하는 입장이었다면, 이제는 영화에 대응하여 연극의 강점을 관객에게 극대화해 보여주어야 했다. 외국 영화의 상영이 주를 이루는 극장에서 「토월회」가 선택할 수 있는 최상의 방법은 관객이 지닌 조선적 정조를 자극하는 것이었다.

「조선극장」과 함께 했던 석 달 사이에 많은 전근대적인 “쓰마라나이” 사이비연극⁶¹⁾들이 다수 공연되었다. 그러나 이 시기의 작품 중에 <이대감 망할 대감>과 <아리랑 고개>는 근대극 형성에 있어 의미가 중요한 작품이다. 관객의 조선적 정조를 자극하는 원천을 ‘전통적 소재’에서 찾아, 그것을 유쾌한 희극으로 만든 <이대감 망할 대감>은 관객에게 즐거움을 안겨주었다. 뇌물을 받아 관직을 파는 대감을 골려주는 사건이 식민지정착의 모순에 대한 비판으로 이어지지 못하였으나, 박승희가 그 점

60) 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」(15회), 『조선일보』, 1929.11.21.

61) 윤갑용, 「토월회의 <아리랑고개>를 중심 삼고」, 『동아일보』, 1929.11.29. ‘詰まらない演劇’는 불만한 가치가 없는 아주 시시한 연극을 의미한다.

을 놓친 것은 아니었다. 그는 작품의 말미에 “내수가 칼을 들고 세상의 공명과 부귀 운운하는 무사도적검무적(武士道の劍舞的) 모노로-그만은 감사롭지 안흔 사족”⁶²⁾을 붙였다. 이것은 관객에게 의미 있는 주제를 전달하여 교화하겠다는 근대극운동가의 의욕이 검열의 불통과를 늘 걱정하고 있는 공연담당자의 인식과 충돌하면서 어정쩡하게 맺어진 결과에 해당한다.

1929년 11월에 공연된 <아리랑 고개>는 농민의 궁핍한 현실을 담아내는데 조선적 정조가 담긴 민요를 적극 활용하였다. 근대극운동 단체로서 「토월회」가 추구해오던 노력의 결과물에 해당한다 해도 과언이 아닌 작품인데, 관객의 호응도 대단했다. 1926년에 라운규의 영화 <아리랑>이 공전의 인기를 끌면서 민요 아리랑도 민족의 아픔을 대변하는 상징으로 떠올랐다. 박승희는 연인의 애달픈 이별 장면에서 조선적 정조가 담긴 민요 아리랑을 삽입하였다. 길룡의 집안 식구들이 마을을 떠나 갈 때 봉이 역할을 맡은 “석금성양의 최후의 아리랑은 듣는 사람의 머리 끝을 쭈뼛하게”⁶³⁾ 만들었다. 검열 때문에 많은 부분이 삭제되어 “절름발이 병신인 <아리랑 고개>”⁶⁴⁾였지만 관객들은 극에서 “흥년이 들어 여러 가지 막무한 문제로 말미암아 전답을 빼앗기고 집을 빼앗기고 남부녀대하고 썩나”⁶⁵⁾가던 현실을 읽어낼 수 있었다. 원본이 남아 있지 않아 정확한 정황은 알지 못하고 있지만, 「토월회」는 <아리랑 고개>에서 슬픔의 정조를 희망과 연결 시켜보려고 애를 쓴 것은 확실하다. 지금은 어쩔 수 없이 헤어지지만, “그들에게는 새로운 춘삼월이 올 것”이고, 그래서 그들의 찬란

62) 화장산인(花藏山人), 「토월회공연을 보고」, 『동아일보』, 1928.10.7.

63) SH生, 「토월회의 공연의 <아리랑고개>를 보고」, 『조선일보』, 1929.11.27. 대성공에도 불구하고 “어찌해서 그들이 보스집을 싸들고 나선 리유를 듯지 못한 것이 대단 섭섭한 일”이라고 했다.

64) 박승희, 「토월회이야기」(완), 291면. 박진은 <아리랑 고개>가 검열을 통과할 수 없을 것으로 예상하고, 미리 신문사에 있던 이서구, 최상덕, 정인섭에게 부탁하여 경찰서에 청탁을 넣었다고 한다. 박진, 『세세년년』, 서울: 경화출판사, 1966, 59~65면 참조.

65) 『조선일보』, 1929.11.22.

한 미래는 다시금 이 아리랑 고개에 잇슬 것임을 보혀”⁶⁶⁾ 주려는 것이 <아리랑 고개>라고 했다.

윤갑용은 <아리랑 고개>의 가치를 긍정적으로 평가하면서도 농촌에서 유리군(遊離群)이 생긴 이유를 밝히지 못했다는 점을 문제로 지적했다.

막연하게 소작인층의 참상을 암시 하얏을 따름이니 나의 심각한 사실을 담지 안헸다는 난점은 여기에 있다. 유리하지 안흔 수 업는 사회적 정세를 밝히지 안흔 곳에 그리 의식적 내지 적극적으로 계급투쟁을 표현하지 안흔 곳에 나의 비난이 있다. 내용을 듣직하게 문제 삼을 사실을 문제 삼아 절실한 당면의 역할을 이 ‘등장인물’에 부여할 것이 아니였는가? 작자의 의도가 예까지 미치지 못한 것은 유감이였다.⁶⁷⁾

윤갑용의 지적은 옳지만 「토월회」가 추구하고 있는 극 방향과는 차이가 있다. 합법적 극장 공연을 추구하고 있는 「토월회」는 농민들이 일제에게 땅을 빼앗기고 고향을 떠나게 되었다는 사실을 구체적으로 적시할 경우 공연불가 될 것이라는 사실을 잘 알고 있었다. 「토월회」는 관객의 현실 경험을 이끌어 내어 집단적 공감대를 형성할 수 있는 정도의 시대 상황을 무대에서 재현하는데 초점을 맞추었던 것이다. 당대 농민이 겪고 있는 문제점을 극복하기 위하여 계급적인 관점에서 투쟁을 암시하는 극은 「토월회」가 추구하는 극의 방향은 아니었다. 「토월회」는 출발부터 민족의 현실을 계급적 관점에서 파악하는 입장을 취하지 않았다. 톨스토이적 관점에 서있다고 보는 쪽이 더 맞을 것이다. 그렇기 때문에 식민지조선의 현실문제에 대한 접근도 ‘인간 본연의 삶이 훼손된 상황’이라는 관점에서 접근하고 있는 것이다.

네홀류도프와 카츄샤의 비극적인 인연을 소재로 하여, 인간의 정신적

66) 『조선일보』, 1929.11.22.

67) 윤갑용, 「토월회의 <아리랑고개>를 중심 삼고」, 『동아일보』, 1929.11.29.

인 부활을 긍정하는 <부활(카츄사)>은 2기까지 토월회가 도달하고 싶은 목표였다. 그러나 식민지조선의 관객들은 카츄사의 슬픈 사연에 관심이 더 많았었고, 공연도 그렇게 이루어졌다. <부활(카츄사)>에 이어 <이내 말씀 드리보시오>는 슬픔과 현실 문제를 결합시켜 긍정적 효과를 얻는 경험을 남겨주었다. 아이를 살해한 행위는 나쁘지만, 자신의 죄를 고백하고 처벌을 받으려는 어머니의 모습은 관객들의 동정심을 유발한다. 어머니에게 감정이입이 된 상태의 관객은 그녀가 처한 궁핍한 현실에 자신의 현실을 대입 시켜 보게 되는 것이다.

「조선극장」에서 공연했던 변안극의 하나인 <애곡>⁶⁸⁾도 희망을 내포한 슬픔에 주목했던 「토월회」의 관심을 잘 보여주는 작품이다. 어린 시절에 장난감 새총으로 동생 제르니모의 눈을 멀게 만든 형 칼로(Carlo)는 평생 동생을 돌보며 살기로 마음먹고 있다. 어떤 행인이 노래를 하며 구걸하고 있는 제르니모에게 형에게 금화를 주었다고 거짓말을 한다. 형이 자신을 속이고 있다고 오해한 동생은 화를 내고, 그 동생을 달래기 위해 형은 다른 이의 지갑에서 금화를 훔쳐온다. 금화를 훔친 혐의로 형이 경찰에 체포되는 순간에 제르니모는 진실을 깨닫게 되고, 형에 대한 깊은 사랑을 되찾게 된다. 형이 감옥으로 가야하는 슬픔의 상황에 우애의 회복이라는 기쁨이 나타나면서 슬픔 속에서 기쁨을 발견하는 것으로 극을 마무리 짓는다. <아리랑 고개>같은 “조선정조가 넘쳐 흐르는 의미심장의 시대극”⁶⁹⁾은 이러한 공연 경험의 바탕 위에서 탄생한 것이다. <아리랑 고개>에서는 관객이 느끼는 슬픔의 정조와 조선의 정조를 연결 시켜 효과를 얻으려는 「토월회」의 시도는 큰 성공을 거두었다. 그로 인하여 <아리랑 고개>는 “토월회 부활 흥행 이후 처음으로 비상한 인기를”⁷⁰⁾

68) 원작은 아서 슈니츨러(Arthur Schnitzler)의 <장님 제르니모와 그의 형>(Blind Geronimo and His Brother)이다.

69) “<지나간 시대>는 지난번에 상연해야 크게 갈채를 바든 <아리랑 고개>와 마찬가지로. 역시 박승희씨의 원작으로 조선정조가 넘쳐 흐르는 의미심장의 시대극”, 『조선일보』, 1929.12.24, 『동아일보』, 1929.12.24.

얻으면서, “조선정조가 넘쳐 흐르는 의미심장의 시대극”이라는 「토월회」 근대극의 한 전형으로 자리하게 된 것이다.

4. 「토월회」의 공연에 나타난 근대/전근대 혼재의 의미-결론을 곁하여

공연의 주체는 극단이다. 근대극 공연을 목표로 하는 극단이 활성화되지 않고 근대극 형성이 제대로 이루어질 수가 없는 것은 당연한 일이다. 근대극운동 형성기에 극단다운 극단 활동을 펼친 최초의 단체라는 측면에서 이미 「토월회」의 역사적 가치는 대단히 높다.

식민지조선의 근대극을 형성하는데 있어서 「토월회」의 입장은 일본의 신극운동을 동류화하는 것이었다. 일본 신극운동을 모범으로 삼아 출발하였으나, 차이를 발견하게 된다. 식민지조선의 관객이 지닌 감수성을 무시할 수가 없는 것이다. 일본은 서양극을 평준화하는 입장에서 근대극운동을 펼쳤다. 근대극이 형성 과정에 수반되는 문화적 근대화의 하나로 설정된 근대극운동은 다양한 서양 작품들을 공연하면서 서양근대극의 정전을 확정해 나가는 과정이기도 했다. 식민지조선의 환경은 일본과 전혀 달랐다. 그럼에도 불구하고 서양식 근대화의 실제로 일본을 인식하였기 때문에, 우리 스스로 서양극을 주체적으로 타자화하지 못하고 일본의 경험을 추종하는 경향이 강했다. 「토월회」가 일본의 신극운동을 동류화한 이유도 그러한 환경에서 찾을 수 있다. <기갈>, <그 남자...>, <꿈> <알트 하이델 베르크>, <부활> 등등의 서양극은 「토월회」에서 주체적으로 선택한 것이 아니라, 일본의 근대극운동을 추체험한 결과이다. 일본 근대극운동에 대한 동류화는 일본에서 공연된 작품은 근대극으로 모두

70) 김팔봉, 「토월회의 <운명>을 보고」, 『조선일보』, 1929.12.22.

의미가 있다는 단순화된 논리를 심어줄 위험이 있다. 특히 박승희의 일본 근대극 체험⁷¹⁾이 기준이 되면 판단의 폭이 더욱 좁아져서 문제가 발생하기 쉽다. 슬픔의 정조가 <장한몽> 공연으로 이어진 점도 그러한 한계에서 기인한 것이어서, 극예술협회의 공연 경험을 계승하지 못한 것이 아쉬운 일이다. 제2기 「토월회」까지 공연에서 식민지조선의 정서와 취향이 일본과 다르다는 것을 인식하였고, 슬픔의 정서가 관객에게 미치는 효과에 눈을 뜬 것도 소극이라 하겠다.

「토월회」의 제3기부터는 근대극운동의 고유화로 나아간다. 일본 근대극운동의 동류화라는 한계가 명백하다는 사실을 깨달았기 때문이다. 관객의 반응을 통하여 「토월회」의 인식에 변화가 생긴 것이다. 「토월회」공연이 있었기 때문에 다음과 같은 주장도 나올 수 있었다.

우리의 마음은 조급하다. 유명한 극이란 다 무대에 올려보고 싹고 상징극이니 미래파니 표현파의 예술이니하야 최신유행을 따어보고 싹다. 그러나 고통이 되나마 어디까지는 관중을 표준하지 않을 수 업습이 엄연한 사실임에야 잊지하랴. 그럼으로 극에 대한 이해가 업고 상식이 업는 민중에게는 더욱 무대효과를 드러내기 어려운 빠나드쇼의 작품 가튼 것은 아직 일을 뿐만 아니라 맛지를 아니한다. 이성이 압서는 입센의 극도 섬세한 심리묘사가 만흔 안톤체홉푸의 작품이나 더구나 메텔링크의 극가튼 것은 아직 멀었다. 우리에게는 무엇보다 힘잇고 선이 국직하고 행동이 만어서 자극성이 강렬한 극이라야 하겠다.⁷²⁾

서양극의 최신 유행을 무조건 추종하지 말자는 자각은 아주 중요하다. 근대극 형성기에 생겨난 이러한 자각은 식민지조선의 근대극이 보다 주체적으로 자신의 길을 개척하는 동력이 되었다. 식민지조선의 관객을 상

71) “일본어 상연된 신극은 다 보았으며 가무기극과 싹파도 열싹히 보았다”, 박승희, 「토월회이야기」(1), 333면.

72) 심홍, 「미래의 극단을 위하여 토월회이회공연을 보고」, 『동아일보』, 1923.10.14.

대하기에는 “힘잇고 선이 국직하고 행동이 만어서 자극성이 강렬한 극”이 필요하다는 자각도 결국은 「토월회」의 공연 경험을 통해 얻어낸 것이며, 토월회를 통해 증명될 수밖에 없었다. 1920년대에 「토월회」를 제외하고는 이러한 주장에 대한 답을 줄 수 있는 단체가 없었기 때문이다. 식민지조선의 근대극이 무엇이어야 하는가에 대한 답은 극장에서 나와야 하는데 당대 상황은 전혀 그렇지 못했다. 좌익계열의 극단은 물론이고, 1926년 김기진, 김윤환 등 토월회를 탈퇴한 인물들이 중심으로 출발했던 「백조회」⁷³⁾도 단 한 번의 공연도 하고 사라졌다. 이처럼 어려운 상황에서 관객을 직접 상대해 얻은 「토월회」의 경험은 정말 귀한 것이다.

근대극운동의 고유화 과정에서 토월회의 목표는 “조선정조가 넘쳐 흐르는 의미심장의 시대극”으로 귀결된다. <아리랑 고개>로 대표되는 토월회의 이런 극들은 서양 근대극에서도 일본 근대극에서도 찾아보기 어려운 독특한 면을 가지고 있다. 조선의 정조가 슬픔과 결합되어 있지만 희망적인 상황이 암시되기 때문에 슬픔 속으로 함몰되지만은 않는다. 「토월회」가 도달한 “조선정조가 넘쳐 흐르는 의미심장의 시대극”은 그들만의 것은 아니다. 1920년대 사회극(Social drama)의 중심을 이룬 신극작가군의 농민극에도 유사한 작품이 많이 있다. 김운정의 <그 사람들>⁷⁴⁾ 윤수봉의 <고국을 썰니는 자들>⁷⁵⁾ 최인준의 <신작로에서>⁷⁶⁾ 등등이 그렇다. 농촌을 떠날 수밖에 없는 상황에서 극이 시작하고 떠남으로 극을 마무리하는 이런 작품들은 심홍이 기대 했던 “선이 국직하고 행동이 만어서 자극성이 강렬한 극”의 모습이기도 하다. <아리랑 고개>는 이러한 극 작품들이 공연에서 효과를 얻을 수 있음을 보여주었고, 이러한 작품들이 식민지조선 근대극에서 중요한 역할을 할 수 있다는 사실을 증명해주는

73) 『동아일보』, 1926.2.28.

74) 『현대평론』 3호, 1927.4.

75) 『동아일보』, 1927.7.2~7.8.

76) 『조선농민』 42호, 1930.5.

역할을 하였다.

근대전환기에 서양극을 모범으로 하는 근대화가 진행되었지만, 신극극이 주도하는 가운데 구파극이 명맥을 유지하는 상황이 1910년대 연극계였다. 그리고 이 시기의 공연 활동은 1920년대에 새로 등장한 신극운동가들로부터 전근대적인 것으로 치부되면서 거의 무시되었다. 그러나 신·구파극을 전근대적인 것으로 밀어낸 근대극의 정체는 그때까지 불분명했다. 공연으로 근대극의 세계를 열어준 극예술협회도 그러했다. “식민지조선의 관객이 공연을 보고 선택하기 이전에 『동아일보』를 중심으로 하는 민족적 지식인 집단이 선택한 것이 극예술협회의 연극이었”⁷⁷다. 관객들이 작품을 접하고 판단하기도 전에 이미 근대극, 즉 “새로운 연극으로서의 가치를 사회적으로 공인받은 상태”가 되어버린 것이다. 근대극이라는 이념태가 식민지조선에서 공연을 통해 구체적인 실행태를 갖추기도 전에 근대극의 시작이 선언되어 버린 셈이다. 이러한 상황 속에서 토월회의 활동은 선언되어진 근대극이 아니라, 식민지조선 근대극의 실제 모습을 형성하는데 결정적인 역할을 한 것으로 높게 평가하여야 한다.

지금까지 알려진 자료를 통해 보면 「토월회」의 공연에는 근대/전근대적 작품들이 뒤섞여 있다. 전근대적 작품이 공연되었다하여 대중극단, 혹은 상업극단으로 변했다고 평가할 수는 없다. 앞에서 살펴본 것처럼 「토월회」는 전근대적 작품의 공연 경험을 근대극 공연에 활용하는 경우가 많았기 때문이다. 상당수의 전근대적 작품들은 관객의 취향에 접근하려는 입장에서 공연되었지만, 「토월회」가 거기에 함몰되지 않았기 때문에 일반 상업극단의 활동과는 분명히 구별해야 한다. 그러므로 「태양극장」으로 변신하기 까지, 지극히 어려운 공연상황 속에서도 신극운동 단체 「토월회」의 이름을 끝까지 지키려 했던 그들의 의지를 중요하게 평가하여야 한다.

77) 김재석, 「한국 근대극 성립에 미친 「극예술협회」의 영향」, 222면.

“몇번이나 자취를 나타내었다 감추웠다 하던 토월회”⁷⁸는 1932년에 결국 사라졌다. 후신으로 알려진 「태양극장」이 「토월회」와 목표가 다른 단체임을 뚜렷하게 내세웠기 때문이다. 「토월회」가 사라진 자리에 「극예술연구회」가 활동하고 있었지만, 주변에서는 “해외극 소개의 극연」도 맛당히 있어서 하겠지만 조선신극연구단체도 따로 잇었스면”⁷⁹ 하는 아쉬움을 가지고 있었다. 특별히 지칭하고 있지는 않지만 「극예술연구회」의 극과 차이가 나는 ‘조선신극’이 있다는 인식은 분명히 「토월회」의 공연을 경험했기 때문에 나올 수 있는 것이었다. 근대극운동사 서술에서 「토월회」를 무시하고 「극예술연구회」로 넘어가는 입장은 재고되어야 할 필요가 있다. 한국 근대극 운동사에서 「극예술연구회」의 업적을 좀 더 분명하고도 명확하게 이해하기 위해서는 「토월회」의 활동과 비교 과정을 거쳐야 할 것이다. 앞으로 계속될 논문에서 이러한 점들을 밝혀나가고자 한다.

참고문헌

- 孤帆生, 「저주된 신극의 운명」, 『동아일보』, 1923.7.15.
 김재석, 「한국 근대극 성립에 미친 「극예술협회」의 영향」, 『국어국문학』 156호, 국어국문학회, 2010.
 김재석, 『근대전환기 한국의 극』, 서울: 연극과인간, 2010.
 김팔봉, 「토월회의 <운명>을 보고」, 『조선일보』, 1929.12.22.
 로맹 롤랑, 김경아 편역, 『톨스토이 평전』, 서울: 거승미디어, 2005.
 路傍草, 「漫話 文壇古來談」, 『조선일보』, 1935.3.5.
 문한성, 「토월회 연구」, 단국대 석사학위논문, 1987.
 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」, 『조선일보』, 1929.11.3.
 박승희, 「토월회이야기」, 『사상계』, 1963.5, 6, 8.

78) 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」(1회), 『조선일보』, 1929.10.31.

79) 路傍草, 「漫話 文壇古來談」, 『조선일보』, 1935.3.5.

박 진, 『세세년년』, 서울: 경화출판사, 1966.
 서연호, 『한국연극사』(근대편), 서울: 연극과인간, 2003.
 심 흥, 「미래의 극단을 위하여 토월회 이회공연을 보고」, 『동아일보』, 1923.10.14.
 아마무로 신이찌, 임성모 옮김, 『여럿이며 하나인 아시아』, 과주: (주)창비, 2003.
 SH生, 「토월회의 공연의 <아리랑고개>를 보고」, 『조선일보』, 1929.11.27.
 유민영, 『한국근대연극사』, 서울: 단국대학교 출판부, 1996.
 윤갑용, 「토월회의 <아리랑고개>를 중심 삼고」, 『동아일보』, 1929.11.29.
 이두현, 『한국신극사연구』(5판), 서울: 서울대학교출판부, 1981.
 장원재, 「아일랜드 희곡의 수용과 문화적 오해-로드 던세니의 명성과 작품세계를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 22호, 한국문학이론과 비평학회, 2004.
 전영경, 「박승희의 토월회 고-동아일본의 ‘기사’와 ‘광고’를 중심으로」, 『경기어문학』 2호, 경기대학교국어국문학과, 1981.
 톨스토이, 조명희 역술, 『산송장』, 경성: 평문관, 1924.
 홍해성, 김우진, 「우리 신극운동의 첫길」, 『조선일보』, 1926.7.25.
 화장산인(花藏山人), 「토월회공연을 보고」, 『동아일보』, 1928.10.7.
 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 明治・大正編』, 東京: 白水社, 1990.

Abstract

The Study on the Modernity and the Premodernity of Toweolhoe, the Theatre Group's Performances

Kim Jaesuk

The aim of this essay is to evaluate the role of Toweolhoe, the theatre group in forming the Korean modern drama. The activities of Toweolhoe can be divided into four periods. The first is the period of the performances of July and September in 1923, when Toweolhoe had the standpoint that the performance of typical Western modern dramas could contribute to establishing the colonized Joseon's modern drama. The second is the period of January to July in 1924, when Park sunghee were active as the representative of theatre group. Park sunghee found that the Western modern drama didn't suit the Korean's mood and noting that audience preferred the works with sad mood, he tried to combine these works with the reality of colonized Joseon.

The third is the period of April in 1925 to February in 1926, when Toweolhoe operated Kwangmoodae as the theatrical company system. Park sunghee rented the theater and used it, following the example of Japan's Little Theatre Chukichi but he had to perform too many works to maintain the theater. During this period it is important that they gave attention to utilizing the traditional materials, performing *Chunbyangjeon*. The fourth is the period of the comeback performance of the October in 1928 to the last. During this period, there are two valuable works. One is *Lee Daegam, Mangbal Daegum* and it has the significant meaning in terms of the dramatization of traditional materials. The other is *Arirang ridge* in which the reality of the poor peasantry is represented as sadness but hope is never given up. It has the value as the archetype of colonized Joseon's social drama.

In the studies up to now, they considered Toweolhoe, the theatre group as the popular theatre group and said that it had little contribution to forming the Korean modern drama. However thanks to Toweolhoe, the theatre group, it was possible to know the audience's response to modern dramas in colonized Joseon and on the ground of this, it was possible to form the archetype of modern drama of colonized Joseon which contains the content that they tried not to lose hope despite their harsh reality.

Key words: Toweolhoe, Park sunghee, modern drama in colonized Joseon, *Arirang ridge*, the modernity, the premodernity

접수일: 2011년 8월 30일

심사기간: 2011년 9월 8일~9월 24일

게재결정: 2011년 9월 24일