

# 1930년대 전반기 대중극단 레퍼토리의 형식 미학적 특질 연구

김남석\*

## 〈차례〉

1. 1930년대 대중극단의 흐름과 분석 대상 작품
2. 인물의 그룹별 등장 방식과 대중극의 공연 문법
  - 2.1. 인물의 그룹별 등장 방식
  - 2.2. 인물 등장의 당위성 위배
  - 2.3. 그룹별 등장 방식의 세 측면
3. 대사의 설교조 발화 방식과 극작가의 창작 문법
  - 3.1. 작가적 전언(傳言)의 전달자로서의 주인공
  - 3.2. 직설적 주제 표출과 현실 공감 발언
4. 1930년대 대중극 형식과 공연 환경

## 〈국문초록〉

이 논문은 1930년대 전반기 대중극단의 레퍼토리와 형식 미학을 살피는 데에 목적을 둔다. 또한 이 연구는 1930년대 전반기 한국 대중극단과 레퍼토리의 연관성을 설명하는 데에도 일정 목적을 둔다. 그래서 이 연구에서는 1930년대 대중극단 작품 가운데 여섯 작품을 선정하고 형식 미학적 특질을 밝히고자 하였다.

대상 작품은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. <동백꽃>, <폐허에 우는 충혼>, <원앙>, <목화>는 구성과 인물의 관점에서, 당대 대중극의 형식에 대해 가치 있는 통찰력을 제공하는 작품들이다. 이 작품들은 구성과 인물의 측면에서, 당시 대중극의 형식적 특질을 여실히 보여주고 있다. 지금까지 대중극 작품에 대한 (선행) 연구는 매우 희소한 편이다. 따라서 1930년대 대중극의 형식에 대한 연구는 조속히 시행되어야 한다. 이러한 연구를 통해 1930년대 한국의 대중극이 구성과 인물과 음악의 조화를 추구하고 있었음을 이해하고, 그 대안을 제시할 수 있어야 한다. 연구가 진행되면, 그 연구 성과는 비단 1930년대에 국한되지 않고 동시대의 상황에도 적용될 수 있을 것이다.

주제어: 레퍼토리, 미학, 대중극(희곡), 구성, 인물, 1930년대 전반기, 동백꽃, 폐허에 우는 충혼, 원앙, 목화

## 1. 1930년대 대중극단의 흐름과 분석 대상 작품

1935년 11월 동양극장 창립 이전, 조선의 대중연극계는 취성좌 인맥, 토월회 인맥, 그리고 제 삼의 극단으로 크게 삼분할 수 있다. 1929년 경성 공연을 필두로 취성좌 인맥은 조선연극사(1929년 12월 21일)→연극시장(1931년 1월 31일)→신무대(1931년 9월 10일 창립)로 이어졌고 방계 단체로 문외극단과 삼천가극단으로 명맥을 이어가기도 했다. 반면 토월회→미나도좌(1930년 8월)→신흥극장(1930년 11월)→중외극장(1931년 12월)→태양극장(1932년 2월)으로 이어지던 토월회 인맥은, 1935년에 들어서면서 동양극장에 흡수되어 취성좌 인맥과 대대적으로 통합되기에 이르렀다. 1930년대에는 두 개의 극단 인맥 이외에도 황금좌나 예원좌 등의 제 3의 극단 인맥이 존재했다.

1935년 11월 동양극장이 출범하면서, 토월회 인맥과 취성좌 인맥이 대대적으로 통합되면서 명실상부 통합적인 대중극단을 결성하기에 이르렀다. 따라서 1930년대에서 1935년 11월은 1930년대 대중극단의 변모와 역사를 살피고 이해하는 중요한 기준이라고 할 수 있다. 따라서 이를 전후 1930년대 전반기와 후반기로 나눌 수 있다. 본고는 1930년대 전반기, 그러니까 1935년 11월 동양극장이 출범하기 이전까지 대중극단의 활동을 대상으로 하여, 대중극단이 공연했던 작품의 성향과 미학적 특성을 고찰하고자 한다. 지금까지 연구에서 대중극단에 대한 연구는 어느 정도 진척된 바 있지만, 대중극단의 레퍼토리에 대한 연구는 아직도 여러 가지로 재고할 사항이 적지 않다.<sup>1)</sup> 원인은 크게 두 가지로 여겨진다. 우선, 유치

\* 부경대학교 교수

1) 지금까지의 주요 연구 성과를 정리하면 다음과 같다(김미도, 『1930년대 한국희곡의

진·채만식·송영 등의 사실주의 작가들의 작품을 주로 연구했기 때문이다. 다음으로, 최근에 이르러서야 1930년대 대중극단의 활동 내역이 드러나기에 이르렀기 때문이다.

1930년대 전반기(1935년 11월 동양극장 출범 이전)에 국한하여 공연 작품(현존 희곡 텍스트)을 정리해 보자. 연극시장에서 초연된 경우, 이서구 작 <동백꽃>이 1931년 6월 4일 단성사에서 초연되었고,<sup>2)</sup> 『신민』 67호(1931년 6월)에 수록되었다. 이서구 작 <폐허에 우는 충혼>은 1931년 6월 14일에 단성사에서 초연되었고,<sup>3)</sup> 『신민』 68호(1931년 7월)에 수록되었다. 이 중에서 <동백꽃>은 1932년 8월 5일부터 신무대에서도 공연된 바 있다.<sup>4)</sup>

박영호 작 <원앙>은 1933년 12월 16일 도화극장에서 공연된 이후,<sup>5)</sup> 1935년 4월 『신인문학』에 수록되었다. 공연 당시의 제목은 ‘원앙선’이었고, 대본으로 수록될 때에는 ‘원앙’으로 표기되었다. 이 작품은 1933년 12월 26일 조선연극사 제작으로 단성사에서 재공연되었는데, 그때의 제목은 ‘원앙선’이었다.<sup>6)</sup> <원앙선> 역시 황금좌와 조선연극사에서 공연된 작품이다. 박영호 작 <목화> 역시 황금좌에서 공연된 작품이다. <목화>는 황금좌 제작, 박영호 작으로 조선극장에서 1934년 11월 26일부터 공연되었고<sup>7)</sup> 1935년 1월 『신인문학』(2권 1호)에 수록되었다. <목화>는 신무대에서도, 1935년 2월 1일부터 2일까지 공연되었다.<sup>8)</sup>

유형에 관한 연구, 고려대 박사학위논문, 1993; 김재석, 「1930년대 유성기 음반에 촛극 연구」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1962; 김만수, 「유성기 음반에 수록된 영화 설명 대본에 대하여」, 『한국극예술연구』 6집, 한국극예술학회, 1996; 최동현·김만수, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담·년센스·스케치 연구」, 『한국극예술연구』 7집, 한국극예술학회, 1997; 김호연, 「한국 근대 공연예술에 관한 일 고찰」, 『동양학』 36집, 단국대학교 동양학연구소, 2004; 양승국, 「1930년대 대중극의 구조와 특징」, 『한국 근대극의 형식과 사유 구조」, 연극과인간, 2009.

2) 『매일신보』, 1931.6.4, 7면 참조

3) 『매일신보』, 1931.6.14, 1면 참조

4) 『매일신보』, 1932.8.5, 2면 참조

5) 『매일신보』, 1933.12.1, 3면 참조

6) 『매일신보』, 1933.12.26, 2면 참조

7) 『조선일보』, 1934.11.28(夕), 4면 참조

정리하면, 본고는 연극시장의 공연작 <폐허에 우는 충혼>, 연극시장과 신무대의 중북 공연작 <동백꽃>, 신무대와 황금좌의 중북 공연작 <목화>, 황금좌와 조선연극사 중북 공연작 <원앙선>을 분석 대상 작품으로 선정한다. 그래서 이 작품들의 성향과 특징 그리고 장점과 한계를 고찰하여, 1930년대 전반기 대중극단의 작품 창작 및 공연 성향을 정리하는 것에 연구의 목적을 두고자 한다.

## 2. 인물의 그룹별 등장 방식과 대중극의 공연 문법

### 2.1. 인물의 그룹별 등장 방식

<동백꽃>의 플롯은 비교적 간단하다. 섬마을에 살던 한 처녀가 가난 때문에 자신의 몸을 파는 사건이 전부이다. 등장인물은 주인공 처녀 홍단(紅丹)과 홍단이 팔려가는 것을 안타깝게 지켜보는 친구들, 구혼자들, 가족(아버지) 그리고 홍단의 몸을 사서 경성으로 데려가는 남자가 전부이다. 그렇다면 이서구는 이 단순한 줄거리와 소수의 등장인물을 어떻게 작품 속에 배치했는가. 이 작품은 몇 개의 인물 그룹(의 등장)으로 구획될 수 있다. 막이 오르면 세 처녀 옥섬(玉蟾), 옥담(玉淡), 연순(蓮順)이 등장한다. 그녀들은 팔려갈 처지에 있는 홍단의 처지를 걱정하는 대화를 나눈다. 이 대화를 통해 관객들은 홍단이라는 인물이 존재하고 있고, 그 인물이 곧 팔려갈 처지에 있으며, 그 이유가 가난 때문이라는 사실을 알게 된다. 따라서 이 세 처녀들은 각자의 사연과 차별적인 개성을 부여받아 독자적인 사건을 구연·연기·담당하기 위해서 창조된 인물이라고 할 수 없다. 이 세 사람은 자립적이고 개성적인 인물이 아니라, ‘옥단의 여자 친

8) 『매일신보』, 1935.2.1, 1면 참조

구들'이라는 기호와 역할을 부여받은 하나의 그룹화 된 인물군으로 보아야 한다.

세 처녀 다음에 등장하는 인물은 두 명의 청년이다. '삼득'과 '석송'은 흥단의 사랑을 얻기 위해 경쟁하는 구혼자들이다. 이 구혼자들 역시 흥단의 가련한 처지를 부각하기 위해서 등장했을 뿐, 그들 각자의 사연이나 자립적 서사 혹은 성격적 특징을 구연·연기·담당하지는 않는다. 청루로 팔려가야 하는 흥단의 절망적인 처지를 관객들에게 각인시키기 위해, 작가가 의도적으로 배치한 인물이라고 할 수 있다.

세 처녀(첫 번째 인물 그룹)와 두 청년(두 번째 인물 그룹)이 등장하여 흥단에 대한 주변 정보와 흥단을 둘러싼 절망적 분위기를 전달한 후에야, 흥단이 등장한다. 흥단의 사연은 이미 두 그룹의 인물들에 의해 공개된 이후이다. 따라서 흥단이 무대에 등장한 이후 주로 담당하는 역할은, 가난과 절망을 극대화하는 연기력과 설교조의 대사 전달이다('설교조의 대사'는 이후의 장에서 다루기로 한다).

흥단은 비참한 처지와 비운의 표정으로 슬픔과 비극의 표상이 되어야 한다. 그리고 흥단을 이끌고 서울로 돌아가는 길득은, 순결한 처녀를 악의 구렁텅이로 몰아넣은 악한이 될 수밖에 없다. 그런 측면에서 흥단과 길득은 관객들의 선/악 대립을 구현하는 하나의 인물 조합으로 기능한다(세 번째 인물 그룹).

두 사람이 등장한 이후에 등장하는 인물은 흥단의 아버지이다. 흥단의 아버지(김선달)는 허위 계약임을 주장하지만, 흥단의 경성 행을 저지할만한 현실적인 힘을 갖추지 못했다. 따라서 딸의 인신매매 사실을 확인하지만, 무기력하게 물러날 수밖에 없는 몰락한 가정으로 기능한다(네 번째 인물 그룹).

정리하면 <동백꽃>은 네 개의 인물 그룹이 차례로 등장하면서 서사가 전개된다. 차례로 '흥단의 여자 친구들→흥단의 구혼자들→흥단과 포주→무기력한 아버지'라고 할 수 있다. 이러한 인물 그룹은 관객들에게 독

자적인 등장인물들로 분리되어 낱낱의 개성으로 인지되지 못하고, 일정한 인물 군으로 묶여 집단화된 인물 조합으로 주로 인지된다. 즉 작가의 의도에 따라 일정한 기능을 부여받은 인물 조합으로 대개 인식되기 때문에, 무대 위에서 살아 있는 인물로서의 개성을 부여받기보다는 작가의 목소리를 대변하는 일종의 무대 기호로 한정되고 만다.

## 2.2. 인물 등장의 당위성 위배

루카치는 인물 등장의 당위성을 '필수불가결한 내적 요구'의 원리로 설명한다. <안티고네>에서 '폴리네이케스'의 여동생은 두 명으로 상정된다. 루카치는 만일 작품에서 안티고네가 유일한 여동생이었다면, 그녀가 왕('크레온')의 명령에 저항하는 행위를 사회적으로 보편적이고 평균적인 행위로 여겼을 것이라고 가정한다. 하지만 다른 여동생 '이스메네'의 등장으로 인해, 안티고네의 행위(명령 불복)가 "이미 사멸한 지난 시대의 인물이 영웅적으로 당연하게 표출된 것"이고 "극에서 현재화되고 있는 관계들 속에서는 더 이상 당연하고 자발적인 반항이 될 수 없음"을 일깨워 주고 있다고 주장하면서, 따라서 이스메네의 설정과 등장은 '필수불가결한 배역'이라고 결론짓는다. 간단하게 압축하면, 안티고네와의 용단이 얼마나 어려운 결정이었는가를 보여주기 위해서, 이스메네 역이 반드시 필요했다는 논리이다.<sup>9)</sup>

이러한 논리는 셰익스피어의 <리어왕>에게도 발견된다. 리어의 딸이 셋인 이유는 착한 딸/악한 딸이라는 대립뿐만 아니라, 두 딸과 '에드먼드'의 삼각관계가 설정되어야 했기 때문이다.<sup>10)</sup> 만일 선과 악의 대립만 필요했다면, 착한 딸 '코오텔리어'와 악한 딸 한 명('리건'과 '거너릴' 중 한 명)만 있어도 충분하다고 할 수 있다. 이러한 주장과 논리를 주의 깊게 살펴

9) 게오르크 루카치, 이영옥 역, 『역사소설론』, 거름, 1987, 124면 참조.

10) 오스카 브로켓, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989, 220~226면 참조.

보면, 하나의 배역이 등장하는 데에 극적으로 필수불가결한 이유가 되어야 함을 알 수 있다. 하지만 1930년대 대중극에서 인물군의 설정 혹은 배치에는 이러한 필수불가결한 이유가 내재되지 않는다.

하지만 <동백꽃>, <폐허에 우는 충혼>, <원앙(선)>, <목화>는 이러한 필수불가결한 등장 원리를 위배하고 있다. 도리어 이러한 논리에 어긋나는 등장인물의 제시법이 두드러지고 있다. 우선, <폐허에 우는 충혼>을 보자. 이 작품은 국가의 개항과 문명 이식을 도모하는 지사들(조상철 주축)과 이를 탄압하는 세력(대원군) 간의 대립과 충돌을 그리고 있다. 작품의 서두에는 조상철이 부재하는 집을 지키는 아들 옥군과 아내 김씨가 소개되고, 이후 이 집을 방문하는 일군의 무리들이 등장한다. 첫 번째 방문자는 조상철의 친구 춘득으로, 춘득은 조상철의 처지가 위태롭다는 사실을 알리고자 했으나, 곧바로 들이닥친 포졸들에게 붙잡힌다.

다음 방문자는 조상철의 부친 조선달이다. 조선달이 등장하여 아들 조상철의 처지가 얼마나 위태로운지를 관객들에게 다시 한 번 알려준다. 그 다음 방문자가 조상철이고, 조상철의 뒤를 따라 포졸이 들이닥친다.

‘가족인 옥군과 김씨→춘득→포졸→조선달’이 일종의 그룹을 이루면서 차례로 등장하여 주인공에 대한 관련 정보를 제공한 연후에 퇴장하면, 주인공인 조상철이 등장하는 것이다. 하지만 곧바로 들이닥친 포졸들(복선에 의해 지휘)과 숨바꼭질이 시작되고, 조상철은 자신의 임무(지사들의 명단 수거)를 완수한 다음, 배신자 복선(福鮮)을 죽이고 장렬하게 전사한다. 인물 그룹으로 정리하면 ‘조상철에 대한 정보를 제공하는 주변 인물 등장→조상철의 등장→포졸들의 재등장→복선의 등장→조상철의 죽음(유언)’이 된다. 조상철 등장 이전에 인물 그룹을 통한 정보의 전달에 치중했다면, 조상철 등장 이후에는 ‘활극’(배신과 복수)의 플롯을 구현하고 있다고 볼 수 있다.

이 작품에 등장하는 인물 대부분은 개성적인 성격을 통해 서사를 추동하는 인물이기보다는, 조상철의 처지와 의리 그리고 죽음과 유언을 뒷받

침하도록 설정된 인물이다. 그들은 조상철의 입장을 중심으로 인물 그룹으로 구획되어 있고, 그룹 별로 등장한 이후 각자의 대사(정보 전달)를 가용하여 조상철이 지닌 지사로서의 품모를 부각시키는 기능을 맡고 있다.

인물 그룹의 조직과 등장 방식은 <목화>에서 더욱 뚜렷하게 나타나고 있다. <목화>는 여주인공 목화를 둘러싼 일련의 남자들이 구애를 펼친다는 내용을 줄거리로 삼고 있다. 막이 오르면, 목화가 등장하고 목화를 엿보는 세 총각(청·홍·황)이 등장한다. 세 총각은 목화를 짝사랑하는 구혼자들이다. 그 다음에는 아들의 청혼을 위해 찾아온 아버지 ‘갑’과 ‘을’이 등장하고, 그 다음에는 백호성 성주 은상과 칠보성 성주 연홍이 등장해서, 목화에 대한 연정을 과시한다. 그 이후에도 목화가 살고 있는 성의 성주가 사자를 보내와서 구애를 하고, 결국에는 목화를 사랑하는 문주 역시 등장해서 목화에 대한 관심을 표명한다.

이 작품의 대부분은 번갈아 등장하는 구혼자 그룹으로 구획되어 있다. 정리하면 ‘세 총각(청·홍·황)→청혼 대리인 갑·을→대외 성주 은상과 연홍→대내 성주→문주(백제의 왕자)’의 순서라고 할 수 있다. 이러한 인물군이 교체 등장이 끝나면, 백제 좌평 백충(伯忠)이 등장하여 백제의 유신 우인(목화의 아버지)에게 위급한 백제의 상황을 알리고 백제를 위해 군자금을 모아야 하는 이유를 전달한다. 백충이 등장한 이후야 이 작품의 서사가 백제의 부흥을 위해 애쓰는 지사들의 일화가 될 따름이다.

비록 ‘구국의 논리’가 가미되기는 하지만, 작품의 서사적 비중은 압도적으로 ‘애정 관계’에 집중되어 있다. 왜냐하면 인물 그룹에 의한 사건 전개가 백충 이전에 대부분 할애되어 있기 때문이다. 더욱 주목되는 점은 목화를 둘러싼 애정 갈등 역시 제대로 형성되지 못한다는 점이다. 인물 그룹으로 등장했던 구혼자 그룹은 진정한 애정 갈등을 형성하지 못하고, ‘일회성 등장’으로 일단락되고 만다. 목화가 문주가 아닌 현재의 성주를 선택하는 이유는, 애정 서사에서 기원한 것이 아니라, 백충이 가져온 ‘충(忠)’의 논리에서 발원하고 있다.

이러한 갈등 양상은 궁극적으로 다른 구혼자들의 등장을 불필요한 것으로 만들고 만다. 목화의 갈등은 연인인 문주와, 물주(군자금 조달)인 성주 사이에서 발생하는 것이기 때문이다. 나머지 인물들은 이러한 애정 갈등에 개입하지 못하므로, 궁극적으로는 작품에 등장·투입할 필요가 없다고 해야 한다.

### 2.3. 그룹별 등장 방식의 세 측면

전체 등장인물이 그룹화 되어 등장하고 그들이 대화를 통해 주인공에 대한 정보를 간접적으로 전달하는 경우, 이러한 인물 배치와 극적 전략이 주인공의 갈등을 근본적으로 심화시키지 못하는 경우가 빈번하다. <목화>에서 술한 구혼자 그룹은 목화의 미모와 부덕을 강조하는 역할 이상을 수행하지 못한다.

<원앙>도 동일한 관점에서 분석할 수 있는 작품이다. 이 작품은 박영호 작으로, <목화>와 비슷한 구조와 문제점을 드러내는 경우이다. 이 작품의 주인공은 복쇠(福錐)이다. 복쇠는 왕위를 잃어버린 백제의 왕자이지만, 극중 현재에서는 정침지와 하씨(河氏)의 말썽꾸러기 아들로 성장하고 있다. 작품의 서두에는 최선달이 등장해서 복쇠에게 얻어맞은 아이를 데리고 정침지 내외에게 항의하고 있다. 그 다음에는 말 입자가 찾아와서 복쇠를 말을 풀어주는 바람에 입게 된 손해에 대해 항의하고 있다. 세 번째 등장한 인물인 공서방은 혼사 날을 받아둔 자신의 딸이 복쇠와 어울리는 바람에 사돈의 눈총을 받고 있다고 항의하고 있다.

세 인물 그룹(최선달과 아이→말 입자→공서방)이 등장하고 난 이후에, 정침지 부부가 일시적으로 퇴장하면, 그때서야 복쇠가 등장한다. 따라서 세 그룹은 복쇠가 어떤 인물인지, 어떻게 말썽을 부리는지를, 관객들에게 알려줄 목적으로 설정된 인물들이라 할 수 있다. 이러한 인물 그룹에 의해 정보가 전달된 이후에, 복쇠가 무대에 등장하는 원리인 것이다. 복쇠

가 등장한 이후에는 복쇠의 연인 공단(공서방의 딸), 공단의 애인 정복, 정복의 아버지이자 대지주 김동장 등이 등장해서 복쇠와 심리적·물리적 대결을 하게 된다. 이른바 중심 갈등이 생성되는 것이다. 이러한 갈등은 복쇠가 백제의 왕자라는 사실이 밝혀지면서 일단락된다.

이 작품은 복쇠의 등장 이전에는 인물에 대한 정보를 전달하는 인물 그룹의 등장에 의해, 그리고 복쇠의 등장 이후에는 복쇠와 대립하는 인물 그룹의 등장과 대결에 의해, 마지막에서는 복쇠의 신분을 밝혀주는 차사의 등장에 의해, 사건이 추동하고 조율되다가 마무리된다. 이러한 인물 그룹에 의한 정보 전달, 안타고니스트에 의한 갈등 구조는 비교적 <목화>의 그것과 유사하다고 할 것이며, 넓게 보면, 위에서 다루고 있는 작품들과 전반적으로 유사하다는 사실을 확인할 수 있다.

그 이유는 무엇인가. 그리고 이러한 인물 조합에 의한 서사 전개가 가지는 단점은 무엇인가. 그룹화 된 대개의 인물들은 무대에 한 번 등장하여 특정 정보를 전달한 이후에는 곧바로 퇴장하며, 퇴장한 이후에는 다시 무대에 등장하지 않는다. 인물 그룹들이 전체 서사의 일정 부분을 나누어 맡고 셈이다.

<목화>의 경우 ‘목화’의 아름다움을 강조하는 대부분의 구혼자들이 무대에 등장하지 않는다고 해도, 목화와 문주와 성주의 갈등은 성립될 수 있다. <원앙>의 경우 복쇠의 말썽을 증언해 줄 인물 그룹이 등장하지 않는다고 해도, 복쇠와 공단과 정복의 삼각관계 그리고 복쇠 집안과 김동장의 경제적 대립이 성립될 수 있었다. 인물과 상황에 대해 주변 정보를 전달하는 인물 군이 생략되어도, 공연 진행과 의사 전달에 별다른 무리가 따르지 않는다고 해야 한다.

하지만 1930년대 대중극단이 공연했던 대본에서, 정보 전달의 역할을 맡은 인물 그룹들이 도리어 더 큰 비중을 차지하는 경우가 많았다. 이것은 세 가지 측면에서 설명될 수 있다. 하나는 극작술의 미비이다. 삶과 현실을 압축하여 담아내는 작품을 쓴다는 것은 지난한 일이기 때문에,

당시 대중극단은 희곡 창작 방식에서 아직 이러한 수준에 도달하지 못했다고 보아야 한다.

다른 하나는 공연 제작의 편이성 때문이다. 인물 그룹에 의거한 공연 방식은 공연 제작을 수월하게 만든다. 그룹 별로 연습하여 전체적으로 조립하는 형태의 연극은 무대 위에서 연기자의 부담을 크게 덜어준다. 자신이 맡아야 할 대목만을 집중 연습하면, 손쉽게 자신의 출연 분량을 완수할 수도 있다. 왜냐하면 극소수의 연기자<sup>11)</sup>를 제외하면, 무대에서 자신이 연기해야 하는 분량이 극히 적기 때문이다. 어떤 경우에는 주인공 일지라도, 주변 인물이 작품의 절반 이상을 진행시킨 이후에 등장하도록 되어 있다. <동백꽃>의 흥단이 그러하고, <원앙선>의 복쇠가 그러하며, <목화>의 문주 또한 그러하다. 이러한 등장인물의 인물 그룹화는 연기자의 부담과 공연 연습 시간을 크게 절감하는 효과를 거둘 수 있다.

<원앙>의 공연 양상을 살펴보면, 이러한 사실을 확인할 수 있다. <원앙>은 1933년 12월 16일부터 17일까지 황금좌 창립 제 2주차 공연으로 무대에 오른 작품이었다. 창립 공연을 표방한 작품인 만큼 황금좌로서는 심혈을 기울여 이 작품을 연습하고, 가급적 다른 극단이 도용하여 공연하지 못하도록 공개하려 했을 것이다.

하지만 이 작품은 곧 조선연극사의 공연 레퍼토리로 선택된다. 1933년 12월 26일 조선연극사 ‘특별대공연’으로 단성사 무대에 오르게 된 것이다. 시기상으로, 연말연시를 위한 특별 대공연이었다. 12월 17일부터 12월 26일 사이의 간격을 최대로 설정한다고 해도, 연습 기간은 9일밖에 되지 않는다. 더구나 조선연극사가 12월 26일 공연에 모두 세 작품과 막간 농부 춤과 독창과 촌극을 무대에 올렸고,<sup>12)</sup> 12월 25일에는 라디오 방송을

11) 주로 무대에 일찍 등장하여 다른 인물 그룹의 교체 등장을 지켜보고 그들의 대사를 촉발하는 역할을 하는 배역들로, <폐허에 우는 충혼>의 옥군과 김씨, 그리고 <원앙>의 정침지 부부가 대표적이다.

12) 『매일신보』, 1933.12.26, 2면 참조.

송출해야 했기 때문에,<sup>13)</sup> 전적으로 <원앙선> 준비에만 몰두할 수도 없었다고 보아야 한다.<sup>14)</sup>

이러한 공연 여건을 두루 참조하면, 1930년대 대중극단이 어떻게 그토록 많은 작품을 단시간 내에 무대에 올릴 수 있었는가에 대한 의문이 생겨나게 된다. 조선연극사가 황금좌의 공연작 <원앙선>을 공급받아 무대화하는데, 사용된 시간은 최대 9일인데, 짧은 시간에 배우들이 무대에서 연기를 숙달할 수 있었던 것은 대본 구성이 인물 그룹별로 조직화되어 있었기 때문이라는 점에 무게 중심을 둘 수 있다.<sup>15)</sup>

하지만 이러한 인물 그룹화는 적지 않은 폐단도 양성하고 만다. 그것은 공연 작품의 서사를 진행하는 데에는 용이할지 몰라도, 인물의 내면적 고뇌나 심리적 갈등을 표현하는 데에는 한계를 드러내기 때문이다. 복쇠가 말썽을 부려야 했던 내면의 동기나, 흥단이 스스로를 팔기로 결심하기까지의 고뇌, 혹은 목화와 문주가 사랑에 빠지는 과정에 대해 관찰할 수 없다. 따라서 복쇠의 변신, 흥단의 눈물, 목화와 문주의 이별을 제대로 이해할 수도 없다.

등장인물의 그룹화와 그룹별 등퇴장에 의거한 극작술은, 작품의 구성을 기본적으로 에피소드식 구성에 근접하도록 만든다. 그 결과 다양한 인물들(배역을 맡은 배우들)에게 작품의 상당 부분이 할애되고, 이로 인해 연습과 공연에 요구되는 심적 부담과 시간을 절약할 수 있다는 장점

13) 『매일신보』, 1933.12.26, 4면 참조.

14) 이러한 모순을 해결하기 위해서 처음에는 조선연극사와 황금좌의 협동 공연 가능성을 제기해보았다(김남석, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010, 293면 참조). 하지만 협동 공연에 대한 증거가 부재하기 때문에, 이러한 추정을 철회하고, 짧은 시간 동안 작품을 제작할 수 있는 가능성에 대해 점검하고자 했다. 황정순은 동양극장에서 작품 연습에 대해 솔직한 바 있다. 그녀의 증언에 따르면 작품 읽기는 3~5일, 동선 연습은 4~5일이며, 총 연습은 공연 전날 밤 세워하는 것이 관례였다고 한다. 따라서 짧게는 8일(3일+4일+1일)이면 한 작품을 준비할 수 있었다는 산술적인 계산에 도달할 수 있다(김남석, 『빛의 유적』, 연극과인간, 2008 참조).

15) 물론 당시 공연에는 프롭프터가 있었고, 이로 인해 대본 암기의 어려움이 일정 부분 축소된 것도 사실이다.

이 생겨난다. 하지만 이로 인해 인물의 내면세계와 사건의 전개 과정을 파악하는데 한계를 드러내고 만다. 사건과 장면이 긴밀하게 연결되지 못하고 개별적인 상황에만 국한되어, 파편적인 무대 재현이 가중될 위험이 상존한다.

<목화>에서 작품의 대부분을 차지하는 청혼자들의 그룹별 등장이나, <원앙>에서 복쇠의 말썽을 형상화하기 위한 항의자들의 그룹별 등장, 혹은 <동백꽃>에서 흥단의 친구들과 주변인들의 그룹별 등장은, 중심인물의 정황과 난관을 보여준다는 극적 의미 이외에는 유기적 구성 원리를 따르지 않고 있다. 간략하게 말한다면, 모두 생략하거나 대폭 축소해도 작품 진행에는 별다른 문제를 야기하지 않는다. 또한 먼저 등장한 인물 그룹에 의해, 이후 사건 전개가 그다지 영향을 받지 않는다는 공통점도 지니고 있다.

1930년대 전반기 대중극단이 공연한 연극 작품은 형식적으로 서사를 추동하고, 이를 무대에서 수월하게 공연하려는 목적에 침윤한 나머지, 등장인물들을 작은 단위로 그룹화하고 이러한 그룹을 무대에 교대로 등퇴장시키는 구성법을 즐겨 사용하였다. 하지만 이로 인해 인물의 내면세계나 작품의 사건 전개를 공고하게 만들 수 있는 내적 연결 장치를 확보하는 데에는 상대적인 약점을 노출하고 말았다. 등장인물의 고민과 사연 그리고 개성을 표현하는 단계에는 상대적으로 소홀했다고 할 수 있겠다. 이로 인해 1930년대 대중연극에서 표현/감상해야 할 내면적 인간의 모습이나 세계를 관조하는 서사적 논리(narrative logic)를 발견하기란 여간 어렵지 않다.

마지막으로 이러한 그룹화 된 인물 구성의 효과에 대해 살펴보자. 그룹화 된 인물들의 교차 등퇴장에 의한 대본 조직 방식은 작품 이해를 용이하게 만드는 효과를 보인다. 대중들은 복잡하고 어려운 줄거리를 기억할 필요가 없어지며, 반복되는 에피소드를 통해 극적 상황을 반복적으로 청취할 수 있다(정보 전달은 주로 대사의 반복). 흥단의 사연은 여러 번

언급되고 있고, 복쇠의 말썽은 다양한 사람들에게 증언되고 있으며, 목화에 대한 구혼도 중첩해서 형상화되고 있다.

반복적으로 구현되는 에피소드, 중첩되어 전달되는 극적 정보, 동일한 형태의 묘사 방식으로 인해, 인지력이 낮은 관객들까지 극중 상황을 분명하게 인지하게 만들 수 있는 특징점이 발휘된다. 이것은 인물 그룹에 의한 에피소드적 구성이 1930년대 대중연극에서 선호된 이유를 분명하게 보여준다고 하겠다.

### 3. 대사의 설교조 발화 방식과 극작가의 창작 문법

#### 3.1. 작가적 전언(傳言)의 전달자로서의 주인공

<동백꽃>에서 흥단이 가난 때문에 물으로 팔려가게 되었다는 소식이 전달된 이후 흥단이 등장하기 때문에, 막상 흥단이 등장한 이후에는 극적(대사) 기능이 제한될 수밖에 없게 된다. 그래서 흥단의 역할은 지인들에게 남기는 당부를 빙자해서, 관객들에게 일종의 작가의 전언을 전달하는 것으로 대체된다.

**흥단** 우리네의 아버지 하라바지가 무식하고 어리석어서 섬 속에 파 못처 태평가나 부르든 탓이란다 / 그러니 너이들은 언문 한 자라도 지성껏 배워서 신문 한 장 잡지 한 줄이라도 읽어가며 나에게 뒤지지 않는 사람이 되어다오 이 동백꽃 곱게 피는 평화의 냇 동산에서 다시는 나가튼 가엾은 신세가 나지를 안케 하야 다오.<sup>16)</sup>

16) 이서구, <동백꽃>, 『신민』 67호, 1931.6, 108면.

홍단의 당부는 학업에 힘쓰라는 내용을 담고 있다. 하지만 홍단의 처지와 지적 수준을 감안할 때, 이러한 당부가 인물의 내적 일관성과 극적 맥락에 고루 부합한다고 보기는 어렵다. 홍단은 배움이 짧은 소녀이고, 선각자의 지혜를 갖춘 인물도 아니기 때문에, 자신이 처한 상황을 타개할 식견을 피력하는 인물로 설정하는 것은 애초부터 무리라고 할 것이다.

따라서 위의 당부는 작가가 작품 속에 붙여넣고자 한 작의이자 궁극적으로 전달하고자 한 전언이 생경하게 표출된 현상으로 판단해야 한다. 이서구는 이 작품을 통해 조선의 현실에서 학업이 필요하다는 자신의 견해를 표출하고 싶었고, 그것을 주인공의 입을 통해 관객에게 전달하고자 한 것이다. 그러나 이러한 전달 방식(넓게는 홍단의 인물 창조)은 극작술 상으로 무리한 일이 아닐 수 없다.

이 작품에서 도달하고자 했던 일차적 목표는, 홍단의 인신매매가 발생한 원인 규명이다. 이 작품은 홍단 집안의 빛과 홍단 어머니의 병원비를 그 원인으로 설정하고 있는데, 이러한 설정만으로도 홍단의 비참한 처지에 대해 당대 관객의 상당한 공감대를 이끌어낼 수는 있었을 것이다. 실제로 이 작품을 공연했을 때 여인 관람객들(부인석)이 ‘울음바다’를 이루었다는 기록이 남아 있다.<sup>17)</sup>

하지만 홍단의 처지에 대해 동정을 표하는 것과, 홍단의 입장을 통해 당대 사회 문제의 원인을 규명하는 것에는 차이가 있을 수 있다. 이 작품에는 홍단이 자신의 운명에 대항하는 심리적·정신적 입장이 명확하게 표출되어 있지 않다. 가난을 숙명으로 여기고, 인신매매를 체념적으로 용인하는 태도는, 현실 상황에 대한 순응적 대처 방식에 불과하다. 이러한 홍단을 통해서 당시 사회의 문제와 모순을 지적하고 직접적으로 비판하리란 사실상 불가능하다. 그런데도 홍단으로 하여금 사회 개혁의 중요한

17) 실제로 홍단 역할을 한 배우는 이경설인데, 이경설은 뛰어난 눈물 연기로 관객석을 ‘눈물 홍수’를 일으켰다고 한다. 이경설의 비극 연기가 당대 관객의 동정을 이끌어낸 결과로 이해된다(『무대스타 순방기』(1), 『매일신보』, 1931.6.14, 1면 참조).

지침을 전달하도록 극적 기능을 부여한 것은 과도한 설정이라 할 것이다.

다른 작품에서도 주인공 혹은 주요 등장인물을 통해, 작가의 전언을 대변하도록 한 사례는 어렵지 않게 찾을 수 있다. <폐허에 우는 충혼>에서 조상철은 다음과 같이 당부하고 있다.

**相(조상철: 인용자)** 아버지 이것이 마지막이옵시다 여보 마누라 옥군 이를 잘 길너주시오 옥군아 너는 새 조선의 큰 일군이 되여야 한다 아버가 이루지 못한 일을 내가 뒤를 이워서 성취해야 한다<sup>18)</sup>

**相** 조선의 일군은 누구이나

**玉(옥군: 인용자)** (울며) 이 옥군이야요

**相** 너는 엇더케해서 일군이 되랴느냐

**玉** 저 저는 하로빏비 외국 가서 조흔 재조(才操)만히 배와다가 조선을 훌륭하게 곳쳐 노화야 합니다.<sup>19)</sup>

조상철이 당부하고 있는 바는 부국강병의 논리이다. 이 작품에서 조상철은 외국의 문물을 받아들여 조선을 부강하게 만들려는 애국지사로서 등장하고 있다. 그래서 외국 문물을 받아들이기 위해서 천주교 신자로 위장하여 외국에 밀입국하려 한다.

이러한 일련의 과정은 이서구가 조상철을 통해 대원군의 보수·쇄국·척화정책을 비판하고 개방과 교류의 정책을 지지하고자 했기 때문이다. 그로 인해 조상철은 작가의 신념과 의지를 대변하는 인물로 설정되고 말았고, 작가의 세계관을 충실하게 구현하는 인물에 머물고 말았다. 조상철의 성격을 통해 보편적 인간의 성정을 이해하거나 당시 사회의 절

18) 이서구, <폐허에 우는 충혼>, 『신민』 68호, 1931.7, 127~128면.

19) 이서구, <폐허에 우는 충혼>, 『신민』 68호, 1931.7, 129면.



실한 문제를 구체적으로 체감하기란 실질적으로 불가능하다고 할 것이다.

<원앙선>의 복쇠나 <목화>의 문주 역시 작가의 역사관을 대변하는 인물로 설정되어 있다. 두 작품에 공히 백제를 고국으로 하는 왕자들이 등장한다. 복쇠는 전왕의 아들로, 폭군인 삼촌의 손아귀를 피해 숨어사는 처지이다. 처음에 복쇠는 자신의 신분이 백제 왕자임을 모르지만, 작품의 후반부에서 그 사실을 알게 되면서 훌륭한 왕이 될 것을 다짐한다.

<목화>의 문주는 현 백제왕의 아들이다. 현 백제왕(개로왕)은 간신의 농간에 휘둘리다 고구려에 패퇴한 상태이고, 그의 아들 문주는 백제 부흥을 위해 군사를 얻으려고 남방으로 떠났다가 공식적으로 행방불명된 상황이다. <목화>의 여주인공 목화는 문주를 마음에 두고 있었지만, 자신의 조국인 백제를 위해 자신의 몸을 희생하고 군자금을 확보하기 위해 결혼 결심을 반복한다. 문주는 이러한 목화의 희생에 감동하여, 백제 부흥과 왕권 회복의 의지를 다짐한다.

두 작품에서 복쇠와 문주의 역할은 흡사하다. 복쇠는 자신이 사라진 백제의 왕자임을 자각하는 순간 지도자로서의 야량과 포부를 드러내게 된다.

**복쇠** 여보 저—줄을 풀어주세요. 벼슬에나 층하가 있을 법이지 사랑싸움에까지 층하를 붙여서야 될 말이요 옳거니. 속담에 피리 우에 날림이 있다더니 이를 두고 이름인가. 동장 영감은 귀를 씻고 내 말을 들으시오. 권도를 가졌다. 하야 죄 없는 백성을 괘시하는 것은 벼슬아치의 행색이 아니라함을 깨달으시오. 뉘우치시오.  
(……중략……)

**복쇠** 내 먼저 궁중으로 올라가서 멀지 않은 날에 아이들을 부르 것이 매 지혜적은 나를 도와 위태롭기 터럭 하나에 있는 이 나라를 우리 손으로 바로 잡아일으키자.<sup>20)</sup> (밑줄 : 인용자)

자신의 신분이 왕자로 확인되자, 복쇠는 개인적인 원한을 청산하고 대국적인 견지에서 상황을 살피는 인물로 돌변한다. 더구나 그는 자신을 괴롭히던 동장을 용서하고, 그에게 선량한 관리가 되어 달라고 당부한다. 그의 당부는 비단 과거 역사 속의 당부가 아니라, 당대의 현실 인식과 관련된 당부이다. 또 그는 왕자로서의 포부를 펴면서 위태로운 백제의 정치적 상황을 개선하겠다는 의지를 피력한다. 이러한 복쇠의 돌변은 작가가 부여한 ‘교훈 전달자’로서의 역할에 기인한 것처럼 보인다.

<목화>에서 문주의 형상 역시 크게 다르지 않다. 문주는 자신의 신분(왕자)을 이미 알고 있었음에도 국가 부흥에 대한 특별한 의지를 피력하지 않다가, 자신의 몸을 팔아 백제의 군자금을 마련하려는 목화의 진심을 접하는 순간 지도자의 위상과 권위와 책무를 되찾게 된다.

#### 文(문주: 인용자)

(목화에게 달녀들다가 자세를 곳치고 힘 있게)  
오—목화야……너는 과시 잘났다  
그 얼굴도 잘났거니와 그 마음은 더 잘났다 아  
—남아가 참된 애정을 얻기도 어렵거니와 그  
참된 애정을 버리고 싹터에 몸을 던지기는 더  
욱 어려운 일이다(다시 결심하는 얼굴)  
목화야 맘을 퍽 나라  
이 몸을 찌저 뇌간도지(腦肝塗地)하기로 목화가  
준 참된 가르침을 길이 직히마 목화야<sup>21)</sup>

문주는 목화의 희생을 통해, 새로운 인물로 거듭났다고 고백하고 있다. 그리고 스스로 백제의 부흥을 위해 군사를 모으고 고구려에 잃어버린 강토와 납치된 국왕을 위해 헌신하겠다고 다짐하고 있다. 이러한 참회와 다짐은 문주를 백제의 지도자로 격상시킨다. 비록 백제의 왕자였지만, 왕

20) 박영호, <원앙>, 『신인문학』 2권 3호, 1935.4, 215~216면.

21) 박영호, <목화>, 『신인문학』 2권 1호, 1935.1, 171면.

자로서의 역할을 다하지 못했던 지난날을 바로잡는 행위라고 할 수 있다.

박영호는 문주라는 인물의 참회와 다짐을 통해, 작가의 의견을 전달하고 있다. 그가 문주를 통해 형상화하고 싶었던 것은 지도자로서의 책무와 목표 의식이다. 그러한 측면에서 문주는 박영호의 세계관과 역사관을 대변하는 인물로 창조되었다고 할 수 있겠다. 문제는 문주가 개성적인 특성을 겸비한 인물이 되지 못하고, 박영호라는 작가의 의지에 따라 수동적으로 움직이는 인물로 형상화되었다는 점이다. 그래서 문주의 변신은 고뇌와 갈등을 동반했다고 보기 어렵고, 그러한 과정을 거치지 않았기 때문에 문주의 결심은 갑작스러운 변화로 이해된다. 그가 궁을 나간 7개월 전부터 남방을 떠돌며 백제 부흥을 위해 무엇을 했는가라는 의문이 생겨나기도 하고, 아무 일도 하지 않고 한 여자의 사랑을 얻으려 했던 사람이 갑작스럽게 변화하는 것이 가능한가라는 의구심이 일기도 한다. 따라서 문주의 성격 변화는 진정성을 동반한 변화라고 단정하기 힘들다.

### 3.2. 직설적 주제 표출과 현실 공감 발언

이렇게 살펴 본 네 인물의 공통점은 작가의 세계관 혹은 작가의식을 인위적으로 대변한다는 점이다. 흥단, 조상철, 복쇠, 문주는 작가가 관객들에게 불어넣고자 하는 전언을 대변하는 역할에 그치고 있다. 이러한 전언이 제대로 전달되기 위해서는 관객들을 설득할 수 있는 공감대가 형성되어야 하는데, 위의 네 인물은 그러한 공감대를 확보하는 데에 실패하고 있다.

그 이유는 주인공에게 생활인으로서의 극적 환경을 허용하지 않았기 때문이다. 의외로 작가의 전언을 대변하는 주인공들의 극적 비중은 낮은 편이다. 그것은 주변 인물들의 등장과 대화를 통해, 주인공의 처지와 사연을 대사 정보의 형태로 전달하려는 극작술에서 기인한다. 흥단과 조상철과 복쇠와 문주가 등장하기 전까지, 극중 상황에서는 적지 않은 인물

들이 등장하여, 주인공의 행로와 문제에 대해 이미 설명해 놓았다.

그 결과 막상 주인공이 등장한 이후에는 이러한 상황을 확인하고, 그러한 상황 속에서 해결책을 제시하려는 주인공의 모습만 강조된다. 다시 말해서 주인공이 직접 현실의 문제와 부딪치고 이를 돌파하는 과정에서 갈등을 겪어야 하고, 경우에 따라서는 그 갈등으로 인해 위기에 처하는 과정이 필요한데, 이 과정들이 저절로 생략된 것이다.

당시의 대중극 작가들은 여타의 배역들에 의해 조성된 극적 상황 속에 주인공을 위치시키고, 그에게 어떤 결정을 웅변하도록 강제하는 방식에 익숙했다. 이러한 강요는 작가가 전달하고자 하는 경직된 설교의 형태로 제시되고, 보편적 공감대와 주인공에 대한 동일시를 이루지 못한 관객들은 이러한 설교를 부차적인 것으로 받아들일 수밖에 없다. 이것은 연극의 본질에 위배되는 극작술이며 효율적인 효과를 거두기 어려운 창작 방식일 수밖에 없다고 해야 한다.

하지만 이러한 설교조 대사는 관객 집단의 관극 열기를 고조시키는 힘을 발휘하기도 한다. 1933년 신무대는 <동방이 밝어온다>라는 작품을 무대에 올렸는데, 이 작품에 출연했던 신불출은 선동적인 대사를 하는 바람에 당국으로부터 은퇴를 종용받아야 했다. 하지만 이에 대한 관객의 환호는 대단했다.<sup>22)</sup> 관객들은 신불출의 선동적 대사에 박수와 갈채로 응답했다.

이러한 관객 성향은 1930년대에 걸쳐 동일하게 나타났을 것이고, 연극인들은 이러한 성향을 두루 알고 있었을 것이다. 극장에 모인 관객들은 텍스트 바깥의 현실을 겨냥한 ‘설교조의 대사’를 기꺼이 들을 준비가 되어 있었고, 이러한 설교조의 대사를 통해 극장 바깥 컨텍스트를 수용하는 데에 익숙했을 것이다. 다시 말하면 등장인물의 설교조 대사는 식민지 시대 조선의 현실을 환기시키고, 자신들이 나라를 잃어버린 백성임을

22) 고설봉, 『중언 연극사』, 진양, 1990, 34~35면 참조.

자각시키는 효과를 지향했다. 이것은 당대의 대중극이 일반 관객 대중에게 전달하고자 했던 전언이기도 했지만, 식민지 백성으로의 정신적 부채감을 예술을 통해 상환하고자 했던 일종의 자기 위안이기도 했다.

#### 4. 1930년대 대중극 형식과 공연 환경

1930년대 대중극 중에서 남아 있는 작품들은 이른바 단막극 혹은 길이가 짧은 극의 형태를 띠고 있다. 현재의 막 개념으로 따지면 1막 정도에 달하는 경우가 대부분이다. 경우에 따라서는 시간의 경과를 표시하기 위해서 막의 구분이 이루어지고는 있지만, 실질적인 장막 작품은 거의 없다고 해야 한다.

그것은 대중극 공연 방식과 관련이 깊다. 1930년대 대중극은 길이가 짧은 연극을 여러 작품 공연하면서, 한 회 차 공연을 복합적으로 구성하는 관행을 따르고 있었다. 동양극장이 창립되기 이전까지 이러한 관행이 고수되었고, 동양극장이 창립된 이후에도 다른 대중극단들은 단막 형태의 여러 공연물을 결합하는 관행을 유지하기도 했다. 따라서 한 회 차 공연은 여러 개의 공연물에 의해 세부적으로 구획된 형국을 띠고 있다.

개별 작품의 내부 역시 등장인물의 빈번한 등퇴장에 따라, 여러 개의 작은 장면들로 구획된다. 이러한 장면들은 배우들의 전담 연기에 할애된다. 하나의 인물 조합이 등장하면, 그 조합은 짧은 장면이지만, 해당 장면을 전담하여 연기한 후에 퇴장하게 된다. 이러한 그룹 별 연기 방식은 출연 배우들의 부담을 덜어준다. 무대에 등장하여 퇴장할 때까지 무대에서 연기를 해야 하는 시간과 부담을 근본적으로 줄여주기 때문이다.

실제로 주인공의 경우에도 무대 등장이 작품의 후반에 이루어지는 경우도 적지 않다. <동백꽃>의 흥단이 그러하고, <폐허에 우는 충혼>의 조상철이 그러하며, <원앙>의 복쇠도 이러한 명단에 포함시킬 수 있다.

그로 인해 배우들은 해당 작품을 빠르게 연습할 수 있다. 암기해야 할 대본의 양도 적어지고, 출현해야 할 비중도 적어지며, 전체적인 연습 부담도 적어질 수밖에 없다. 따라서 여러 작품을 공연해야 하는 일정 상 부담과, 작품 암기·연습·공연을 빠르게 준비해야 하는 본인의 부담을 줄일 수 있었던 것이다.

이로 인해 대중극 작품은 내적인 논리에 균열을 초래하는 경우가 발생하기도 한다. 등장인물의 빈번한 등퇴장이 결국에는 작품의 내적 일관성을 파괴하고, 불필요한 에피소드를 양산하여 작품의 초점을 흐리는 폐단을 양산하기 때문이다. <목화>에 등장하는 대부분의 인물들은 목화의 아름다움을 찬미하고 그녀의 인기를 과시하기 위한 장치에 불과하다. 많은 구혼자 그룹 중에서 정작 작품 전개와 작가의 전언을 뒷받침하는 인물은 없다고 보아야 한다. 결국 내적인 논리만 놓고 본다면, 대거 생략해도 무방하다는 결론에 도달한다.

이러한 구성 방식은 결국, 작품의 전언을 주요 배우의 대사로 생경하게 전달하도록 종용한다. 작품의 주인공은 극적 행동을 수행하여 서사를 추동하기보다는, 작가의 의도를 전달하는 설교조의 대사를 담당하기 위해서 무대에 등장하는 경우가 빈번했다. 이러한 설교조 대사는 작품의 정조를 경직시키고, 이른바 무대적 교훈을 직접적으로 강요하여, 관객들로 하여금 관람이 아닌 청취를 하도록 종용하게 된다. 이것은 무리한 관습이 아닐 수 없었으며, 대중극의 수준을 저하시키는 이유가 될 수밖에 없었다.

그러나 이러한 형식적 미비는 다른 관점에서 보면, 형식적 특징점이 될 수 있었다. 일단 대중극 공연은 상연 예제의 변화에 민감했다. 대중극단은 공연을 통해 수입을 얻고 그 수입을 통해 배우를 고용하고 극단을 유지할 수 있었다. 1930년대는 대중극단의 이합집산이 심각하게 대두된 시기인데, 그것은 극단의 현상 유지가 어려웠기 때문이다. 그 이유는 크게 두 가지였는데, 하나는 재정적 어려움이었고 다른 하나는 배우의 이

적이었다.

두 가지 문제는 상호 연관되어 있었다. 배우들은 처우가 좋은 극단을 원했고, 처우는 경제적인 여유에서 생겨날 수 있었다. 동양극장이 오랫동안 성세를 누린 이유 중 하나가 배우들에 대한 처우가 좋았기 때문이다. 물론 그러한 처우는 동양극장이 안정적인 수입을 확보했기 때문이다. 따라서 두 가지 문제는 실상 하나의 논점으로 압축될 수밖에 없다.

1930년대 전반기 대중극단은 1920년대에 비해서는 극단 운영의 노하우가 축적된 상태이지만, 아직도 전반적으로 극단 운영에 어려움을 겪던 시기였다. 따라서 극단 수입은 나날의 상연 예제에 달려 있었다고 과언이 아니다. 극단들은 관객들이 선호하는 작품을 무대에 올리고, 그 수입을 확대하는 방법 이외에는 다른 수단을 찾을 수 없었다.

관객들의 수요는 제한되어 있었다. 조선의 인구 대부분은 농민이었고, 그 농민들을 유효 관객으로 끌어들이는 방법은 상대적으로 제한적일 수밖에 없었다. 지방 순회공연이 그러한 목적을 띠고 있었지만, 이러한 순회공연이 반드시 관객의 수요를 창출·확충한다는 보장은 없었다. 면밀한 기획을 뒷받침하지 않은 순회공연은 도리어 재정 적자를 누적시켜 극단의 해산을 부추기는 요인이 되기도 했다.

그렇다면 극단은 상연 예제를 다변화하는 방법 이외에는 별다른 방법이 없었다. 막간을 늘리고 볼거리를 늘리는 것도 상연 예제의 다변화 방식 중 하나였다. 다른 하나는 다양한 연극 작품을 무대에 올리는 것이었다. 대중극단의 일 회 차 공연 주기는 주로 3~4일 정도였고, 1~2일 정도 되는 공연 주기도 어렵지 않게 발견된다. 그렇다면 한 달 공연에 10회 차 공연이 가능하고, 1회 차 공연에 2~3 작품이 필요하다고 본다면, 한 달 공연을 위해서는 20~30 작품 정도가 필요하다고 볼 수 있다. 1930년대 대중극단들은 이러한 작품(희곡) 수요를 마련하기 위해서 여러 가지 방법을 세운 바 있다.

극단에 따라서는 문예부를 상설 운영하여 집단적인 아이디어를 모으

기도 하고, 유행하는 영화를 연극으로 각색하기도 하며, 심지어는 다른 극단의 작품을 관람하고 이를 모방하기도 한다. 물론 좌부작가를 두고 안정적으로 작품을 공급받는 것은 가장 정석이었다. 하지만 이러한 작품 생산에는 한계가 있다. 일단 작품 창작(기안, 각색, 도용 포함)에 걸리는 물리적 시간이 필요했고, 작품(희곡)을 공급받는다고 해도 이를 연습하여 무대에 올리는 준비 기간이 필요했다.

당시 공연에는 프롬프터가 존재하고 있었지만, 프롬프터에게 모든 것을 의존할 수는 없었다. 프롬프터로 인해 보고되는 공연 상의 실수가 적지 않은 것으로 보아, 프롬프터에 대한 전반적인 인식은 부정적이었다고 할 수 있다. 그렇다면 작품을 더욱 빨리 암기하고 빨리 습득할 수 있는 방법이 필요했다.

대중극단이 공연했던 작품 중 현재 남아 있는 희곡 작품은 이러한 방법을 암시한다. 작품의 내부는 작은 세부적 단위로 분할되어 있고, 인물 조합에 의해 그 세부 단위가 충족되도록 구성되어 있다. 이러한 인물 조합은 전체 서사의 일부를 할당하여 담당하는 그룹화 된 인물들이다.

또한 이러한 그룹화 된 인물들을 등장시킬 경우, 연출자로서는 그룹 내의 상상뿐만 완성된다면, 조속히 작품 전체를 제작·조합할 수 있다는 이점을 얻을 수 있었다. 독창적이고 개성적인 캐릭터를 창출할 이유도 적었다. 작품들은 다수의 조연 배우들이 작품의 전체 줄거리를 떠받치는 형태로 연기되었으며, 정작 주인공의 비중은 줄어들어 연습의 어려움을 초래하지 않았다. 작품의 전체 길이도 짧고 배역의 비중은 골고루 분산되어 있는 형국이기 때문에, 작품 제작이 용이했다고 할 수 있다. 빠른 시간 내에 연습하고 빠른 시간 내에 이를 무대에 올리며 빠른 시간 내에 다른 작품으로 대체하는 체제가 가능해졌다. 이것은 대중극단의 제작 시스템에 부합하는 극작 환경이자 당시 창작 성향이였다.

주변 인물들의 비중이 늘어나면서, 중심인물의 역할이 애매해진 것은 부인할 수 없는 사실이다. 작품의 핵심을 맡아야 할 주인공이 실제로는

미미한 역할에 그치는 경우도 적지 않았다. 그렇다면 중심인물 혹은 주인공은 어떠한 역할을 해야 했는가. 그들은 주로 선동적인 주장을 내세우거나 교훈적인 설교를 전달하고자 했다. 배역의 신분, 배역의 처지, 배역의 일관성에 관계없이 식민지 조선과 당대의 현실에 대한 발언을 곁들이는 경우가 흔했다.

그들이 수행하는 설교는 흔히 다른 배역을 위한 당부처럼 보였지만, 실제로 이것은 위장된 것이었다고 할 수 있다. 왜냐하면 이 당부는 실제적으로는 작품 바깥의 현실을 겨냥한 것이었기 때문이다. 따라서 당부의 대상은 관객이었고, 그 관객들은 중심인물의 이러한 발화를 현실적인 의미로 체감하는 관례를 습득하고 있었다. 현대의 극작 구성 이론에 따르면, 이러한 대사와 인물 제시 방식은 비합리적이고 비체계적인 것으로 간주될 수밖에 없다. 실제로 당시에도 그러한 관점을 고수하는 평론가들이 존재했다. 문제는 이것이 일종의 관례로 당시 공연 관습에 남아 있었을 가능성이 높다는 점이다. 보다 많은 사례 연구를 해야겠지만, 당시 관객들은 중심인물의 설교조 담화에 동조한 경향이 강했다.

인물 배역의 분담, 삽화의 반복적 제시, 에피소드식 구성 방식, 직설적인 대사 운영, 현실 상황과의 의미 연계 등은 관객들에게 작품 내용을 용이하게 파악하도록 만들었다. 신파극 초기부터 단장들이 무대에 올라가 작품의 내용을 미리 설명하고 요점을 간추려주는 관행이 존재해 왔으며, 1930년대에도 일부 남아 있었던 것으로 여겨진다. 이것은 관객의 용이함을 돕곤 했는데, 작품의 그룹별 구성 방식 역시 이러한 관행을 지지하고 있다.

또한 1930년대 관객의 작품 이해 수준에는 어느 정도 한계가 있었다고 판단된다. 당대의 관객들이 지나치게 생소하거나 어려운 내용에 대해 반감을 표시하는 경우도 많았다. 따라서 대중극단은 간단한 줄거리(간단한 사건), 반복 제시(유사한 삽화), 용이한 인물 구분(그룹화 된 배역), 직설적인 대사(설교조 담화)를 통해 관객의 어려움을 해소하고자 했다. 물론 이러한 제작 방식은 제작의 간편성을 도모하기 위해서였기도 했다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

- 박영호, <목화>, 『신인문학』 2권 1호, 1935.1.  
 박영호, <원앙>, 『신인문학』 2권 3호, 1935.4.  
 이서구, <동백꽃>, 『신민』 67호, 1931.6.  
 이서구, <폐허에 우는 충혼>, 『신민』 68호, 1931.7.  
 「무대스타 순방기」(1), 『매일신보』, 1931.6.14.  
 『매일신보』, 『신동아』, 『조선일보』

### 2. 논문 및 단행본

- 고설봉, 『중언 연극사』, 진양, 1990.  
 김남석, 『빛의 유적』, 연극과인간, 2008.  
 김남석, 『조선의 대중극단들』, 푸른사상, 2010.  
 김만수, 「유성기 음반에 수록된 영화 설명 대본에 대하여」, 『한국극예술연구』 6집, 한국극예술학회, 1996.  
 김미도, 「1930년대 한국회극의 유형에 관한 연구」, 고려대 박사학위논문, 1993.  
 김재석, 「1930년대 유성기 음반에 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1992.  
 김호연, 「한국 근대 공연예술에 관한 일 고찰」, 『동양학』 36집, 단국대학교 동양학 연구소, 2004.  
 양승국, 「1930년대 대중극의 구조와 특징」, 『한국 근대극의 형식과 사유 구조』, 연극과인간, 2009.  
 최동현 · 김만수, 「1930년대 유성기 음반에 수록된 만담 · 년센스 · 스케치 연구」, 『한국극예술연구』 7집, 한국극예술학회, 1997.  
 게오르크 루카치, 이영욱 역, 『역사소설론』, 거름, 1987.  
 오스카 브로켓, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989.

Abstract

A study on the repertoires and the aesthetics of the format on the popular plays in the half 1930s

Kim Namseok

This paper makes a review of the repertoires and the aesthetics of format on the popular plays in the half 1930s. And this paper explains the relations between the repertoires and Korean popular theater companies in the half 1930s. I studied the repertoires and the aesthetics of format on the six popular plays. This dissertation has been written with a purpose to examine and to understand the repertoires and the aesthetics of format on the six popular plays in the half 1930s. The plays are classified into two pieces. *Camellia blossom*(동백꽃), *Loyalty with tears in the wild*(피허에 우는 충혼), *A pair of lovebirds*(원앙), and *Cotton ball*(목화) are the plays who gives us a valued insight on the type both composition and character.

The studies on the repertoires and the aesthetics of format on the popular plays in the half 1930s are very few and confined to some authors. But the studies on the plays in the half 1930s should be supplemented imminently. Korean popular plays in the half 1930s seeks after the harmony of the composition, the characters and the musics, and has a final purpose to suggest the alternative. The study on Korean popular plays in the half 1930s should be gathered in obtaining critical vision including urgent problems of contemporary aesthetics, and in wise critical intervention giving rise to writing a work.

Key words : repertoire, aesthetics, popular plays, composition, character, in the half 1930s, *Camellia blossom*, *Loyalty with tears in the wild*, *A pair of lovebirds*, *Cotton ball*

접수일: 2011년 8월 27일  
심사기간: 2011년 9월 8일~9월 24일  
게재결정: 2011년 9월 24일