

극단 「예성좌」의 <카추샤> 공연 연구

윤민주*

<차례>

1. 서론
2. <카추샤>와 신파극 시대의 대중공연물
 - 2.1. 신파극 개량과 신극 레퍼토리의 차용
 - 2.2. 신파극 시대의 대중예술적 감각과 코드 반영
3. ‘카추샤 이야기’의 반복과 재생산
 - 3.1. ‘카추샤의 노래’가 갖는 강력한 이야기성
 - 3.2. 대중문화에 나타나는 <카추샤> 공연의 영향력
4. <카추샤> 공연의 의의-결론을 대신하여

<국문초록>

「예성좌」의 <카추샤> 공연은 1910년대 한국 연극계가 신파극에서 신극으로 변화해 나가는 지점을 포착하게 해주는 ‘과도기적 근대극’이라는 시각에서 주로 평가되어 왔다. 그러나 이러한 판단이 다분히 신극인들의 입장에서 ‘신극의 성취’라는 시각으로 재단되었다는 사실을 지적하지 않을 수 없다. 그로 인해 <카추샤> 공연을 다루는 연구의 대부분은 미숙한 극대극적 성취를 비판하는 것에 맞추어져 진행되어 올 수밖에 없었다.

본고에서는 이러한 단정적인 판단을 잠시 유보하고, 「예성좌」의 <카추샤> 공연이 실제로 어떠한 공연이었던지를 먼저 살펴 이 공연에 대한 보다 섬세한 이해를 도모해 보고자 한다. 처음부터 과도기적 근대극으로 규정된 뒤 근대극적 성취 여부를 따지는 것보다, 이 공연이 이루어진 배경을 이해하여 공연의 성격을 확인하고, 이후 대중문화 전반에 끼친 영향력을 확인함으로써 그 정당한 연극사적 의미를 부여해 주는 것이 바람직하다고 보기 때문이다. 그런 의미에서 본고는 <카추샤> 공연이 이루어진 맥락을 따져 공연의 성격 및 특징을 밝히고, 후속 작품과의 연결성을 고려한 구체적인 영향 관계를 살피는 실증적인 연구를 시도하고자 하였다.

이러한 접근을 통해서 <카추샤> 공연의 특징과 대중문화적 파급력을 확인해 볼 수 있었다. 우선 <카추샤> 공연은 「예성좌」가 신파극계의 주류적 위치를 보다 확고한 것으로 만들기 위한 방법의 일환으로 일본의 신극 <부활>의 레퍼토리를 적극적으로 차용한 공연이었으며, <부활>의 대중연극

적 속성을 적극적으로 활용하여 1910년대 신파극 시대에 적합한 대중공연물로 정착시켜 나갔다는 사실을 밝혀볼 수 있었다. 그리고 후속 작품과의 실제적인 영향 관계를 살펴보았을 때, <카추샤> 공연을 계기로 ‘카추샤 이야기’가 대중적으로 큰 인기를 얻게 되었고, 이것은 이후에 『부활』 관련 번역소설이나 연극 공연 등의 인접 대중문화에 지속적인 영향을 끼쳤다는 사실이 드러났다. <카추샤> 공연이 단발성으로 끝난 신극 시도였다는 표면적 진실 이면에 숨겨진 공연의 영향력과 파급력을 실제로 확인해 볼 수 있었다.

주제어: 카추샤, 부활, 신파극 시대, 대중공연물, 카추샤의 노래의 이야기성

1. 서론

「예성좌」의 <카추샤>(1916.4)¹⁾ 공연은 1910년대 한국 연극계가 신파극에서 신극으로 변화해 나가는 지점을 포착하게 해주는 “과도기적 근대극”²⁾이라는 시각에서 주로 평가되어 왔다. 1910년대 한국 연극계에 나타나는 변화의 방향성과 지향성을 고려했을 때, 「예성좌」의 <카추샤> 공연을 과도기적 근대극으로 이해하고, 그 연극적 성취를 평가하는 것은 분명 적절한 것이었다고 할 수 있다. 「예성좌」의 <카추샤> 공연을 통해서 1910년대 신파 연극인들이 신극으로 선회하게 되는 직접적인 계기를 확인해 보고, 더불어 ‘신연극=신파극’이라는 도식이 깨지면서 그들이 느낀 위기의식의 일단을 이해할 수 있다는 점에서 긍정적이기 때문이다. 그런데 이들 연구 성과가 분명함에도 불구하고, 이러한 판단이 다분히 신극인들의 입장에서 ‘신극의 성취’라는 시각에서 재단되었다는 사실 역시 지적하지 않을 수 없다. 그렇기 때문에 <카추샤> 공연을 다루는 거의 대부분의 연구가 미숙한 극대극적 성취를 비판하는 것에 맞추어져 진행되어 오게 되었다.

1) <카추샤>는 <카츄샤>, <카튜샤>, <가튜샤>, <카추샤>, <카츄시아>, <갓추샤> 등의 다양한 명칭으로 표기되는데, 이는 외국어 발음이 명확하게 규정되지 않은 상태에서 발음 표기가 다양하게 나타난 것일 뿐으로 모두 톨스토이 원작 『부활』의 주인공 ‘카추샤’를 의미하는 것이다. 따라서 본고에서는 <카추샤>를 대표적인 명칭으로 사용하고자 한다.

2) 유민영, 『한국 인물 연극사』, 태학사, 2006, 193면.

* 동국대학교 전임연구원

유민영은 “일본 예술좌를 모방해서 신파극을 개량해 보고자 노력했던 「예술좌」는 1년을 못 버티고 무너지는데, 그 원인은 재래의 신파를 극복 할 만한 자체 역량의 부족, 개량 신파극을 받아들일 만큼의 대중 수준이 되지 않았으며, 경제적 어려움도 그 이유였다.”³⁾라고 평가하였고, 김재석도 「예술좌」의 신극을 접한 한국 신파 연극인들이 위기의식을 느끼고 「예술좌」가 남긴 충격을 그들만의 방식으로 소화하고자 했지만, 시마무라 호게츠의 공연을 원본의 위치에 두고 복사 행위에 몰두하였기 때문에, 결국 의식의 측면이 아니라 볼거리 측면에 치중하고 말았다고 평가하였다.⁴⁾ 요컨대, 1915년부터 발생한 ‘신파극=신연극’ 구도의 균열로 인해 위기의식과 조급함에 직면한 신파 연극인들이 서양 번역극 공연이라는 외양만을 추수함으로써 결국 실패한 공연이 되고 말았다는 것이 「예술좌」의 <카추사> 공연에 대한 종합적인 평가라 할 수 있다.

그러나 이러한 단정적인 판단을 잠시 유보하고, 「예술좌」의 <카추사> 공연이 실제로 어떠한 공연이었는지를 먼저 살펴본다면 이 공연에 대해 보다 섬세한 이해가 가능할 것이다. 처음부터 과도기적 근대극으로 규정된 뒤 근대극적 성취 여부를 따지는 것보다, 이 공연이 이루어진 배경과 그 성격을 확인하고, 이후 대중문화 전반에 끼친 영향력을 확인하여 그 정당한 연극사적 의미를 부여해 주는 것이 바람직하다고 보기 때문이다. 그렇게 된다면 <카추사> 공연에 대한 구체적인 실체가 확인되지 않은 채로 공연의 성격이 일방적으로 규정되거나, 이후 작품과의 연계성 속에서 의미 있는 영향관계를 주고받지 못한 채 연극사 속에 덩그러니 섬처럼 존재하는 일회적 공연이었다는 식으로 오해를 받는 일은 사라질 수 있을 것이다.

이승희와 박진영의 연구는 이러한 오해를 풀고 <카추사> 공연의 성격을 짐작해 보는 데 도움을 준다. 이승희⁵⁾는 번역극에 대한 젠더 연구를

수행하는 과정에서 <카추사>가 ‘남자에게 버림받은 후 미혼모가 된 여성’과 같은 특정한 유형의 여성을 지시하는 대명사처럼 기억되는 현상에 주목하였다. 이는 ‘카추샤’를 근대적 의미가 결여된 존재로서, 예찬할 만하거나 경계해야 할 존재가 아니라 동정해야 할 대상으로 바라보았던 번역주체의 시각이 존재했기 때문이며, 그러한 시각의 배경에는 ‘카추샤’라는 기표에 깊이 새겨진 신파극 시대의 대중예술적인 감각과 코드가 존재했기 때문이라고 보았다. ‘카추샤’가 대중공연물 속에서 지속적으로 ‘가련한 여성’으로 배치되는 운명을 걸머지게 된 이유를 신파극 시대의 대중공연물에 의해서 선점되어 해석된 데에서 찾은 것은 「예술좌」의 <카추샤> 공연의 성격을 짐작해 보는 데 많은 시사점을 제공해 준다. 그리고 박진영⁶⁾은 한국에서 이루어진 톨스토이 저작물의 번역에 대해서 실증적으로 파악해 나가는 과정에서 특히 『부활』의 번역에 주목하였는데, 한국 내 『부활』 번역은 세계문학으로서 톨스토이와 대중문화로서 톨스토이가 교차한 접점이 되었다고 평가하였다. 대중문화로서의 톨스토이를 두고 낭만적 사랑과 열애의 프리마돈나가 되어버린 카추샤로 인해 원작이 통속화된 것으로 저평가하였지만, 이는 그러한 배경에 존재하는 당대 대중공연물의 영향력을 방증하는 것이라고도 볼 수 있다.

물론 이러한 논의를 보다 실증적으로 확인하기 위한 작업이 명확하게 진행되어야 할 필요성은 자명하다. 이승희와 박진영의 논의가 1910년대 대중공연물로서의 <카추사> 공연의 성격과 그 영향력을 짐작해 보게 한 것은 분명하지만, 여전히 실증적 논의가 생략되어 있기 때문이다. 따라서 다음과 같은 몇 가지 확인 작업을 시도해 보고자 한다. 첫째, 당시 신파 연극인들이 대중공연물로서 신파극이 갖는 주류적 위치를 보다 확고한 것으로 만들기 위한 신파극 개선의 방법으로 일본의 신극 레퍼토리를 적극적으로 차용했을 가능성과 그 의미를 타진해 보는 것이다. 또한 이들

3) 유민영, 『개화기 연극사』, 새문사, 1987, 138면.

4) 김재석, 「1910년대 한국 신파연극계의 위기의식과 연쇄극의 등장」, 『어문학』 102집, 한국어문학회, 2008.

5) 이승희, 「번역의 성 정치학과 내셔널리티」, 『한국 근대문학의 형성과 문학 장의 재발

견」, 소명출판, 2004, 228~235면.

6) 박진영, 「한국에 온 톨스토이」, 『한국근대문학연구』 23집, 한국근대학회, 2011.

이 차용한 <부활> 레퍼토리가 갖는 특징적인 면모가 신파극을 개량하는데 주요했던 지점들도 함께 포착해 나가면서 <카추사> 공연의 성격을 이해해 보고자 한다. 둘째, <카추사> 공연의 성격이나 특징을 토대로 후속 작품과의 연결성을 고려한 구체적인 영향 관계에 주목해 보는 것이다. 이를 통해 <카추사> 공연이 대중공연물로서 인접 대중문화에 미친 실제적인 영향력과 파급력을 확인해 보고자 한다.)

「예성좌」의 <카추사> 공연이 갖는 과도기적 연극으로서의 특징, 그리고 그 변화의 지점에서 파생된 의의를 제대로 진단하기 위해서라도 실증적인 논의가 생략되어서는 안 된다고 본다. 「예성좌」의 성립과 <카추사> 공연의 의미를 1920년대 신극인들의 관점에 기대어 비판하거나, 오늘날의 현재적 관점으로 연극적 완성도 내지는 근대극으로서의 성취 여부를 따져 묻는 것만으로는 이 공연의 진가를 모두 다 확인하지는 못한다. <카추사> 공연의 배경, 공연의 성격, 그리고 공연의 결과를 되묻고 지나가야만, 「예성좌」의 <카추사> 공연이 갖는 연극사적 의의를 제대로 이해할 수 있을 것이라고 생각한다.

2. <카추사>와 신파극 시대의 대중공연물

2.1. 신파극 개량과 신극 레퍼토리의 차용

기존의 논의에 의하면 <카추사>는 과도기적 근대극단인 「예성좌」가 시도한 과도기적 근대극이 된다. 신파극단이 신극으로 변화해 나가기 위

7) <카추사>는 1910년대부터 1950년대까지 한국 연극사 속에서 다양한 공연 주체들에 의해서 지속적으로 가장 많이 공연된 번역극 중의 하나로 손꼽히며, 공연될 때마다 흥행에 성공했던 작품이다. 1910년대 「예성좌」에서부터 1920년대 「토월회」, 1930년대 「극예술연구회」, 「중앙무대」, 「극연좌」 등에 이르는 다양한 극단에 의해 꾸준히 각색 공연되면서, 한국 신극 공연사에 있어서 서양 근대극 수용과 정착이라는 문제와 동시에 한국 근대극 형성 과정의 일면을 살피는 데에도 적지 않은 의미를 지닌다.

한 의지를 보여준 작품이라고 보기 때문이다. 그런데 여기서 신극으로의 변화 의지라는 지점을 좀 더 분명히 짚고 넘어갈 필요가 있다. 구체적으로 말하자면 과연 「예성좌」가 과도기적 근대극단이었으며 <카추사>가 과도기적 근대극이었나 하는 문제의식을 점검해 보고자 하는 것이다. 이 점을 확인하는 데 있어서, 「예성좌」와 <카추사> 공연을 소개하며 사용한 ‘근대극’이라는 용어에 대한 해석은 대단히 중요하다. 기성의 신파 연극인들이 왜 새롭게 「예성좌」라는 극단을 조직하면서까지 자신들의 연극을 기존의 신파극과 다른 ‘근대극’이라고 칭하게 되었는지 그 경위를 탐색해 볼 필요가 있다. 「예성좌」의 성격과 근대극의 실체를 이해하는데 근거 자료가 되는 것은 다음과 같은 신문기사이다.

예성좌의 근대극...월전부터 단성사에서 흥연하는 藝星座에서는 그간 여러 가지 참신한 자료도 흥행하야 일반사회에 동정을 만히 얻어오던 터 인디 그 단계에서는 더욱 기량 발전에 힘을 다하야 고상하고 유익하야 문예에 흥 도움이 될 만흔 각본을 선택하야 흥행한다는디 오늘 이십삼일 밤에는 러시아에 유명한 문학가로 또는 소설가로 일세에 이름이 높히 낫던 「톨스토이」 선싱의 저작하 바 「카추사」라 하는 것을 막에 올니게 되얏는디 니디에서도 그 연극은 근년에 비로소 흥연하 일이 잇섯고 조선에서는 이번이 처음이라⁸⁾ (밑줄 인용자)

<카추사> 공연을 두고 ‘예성좌의 근대극’이라고 소개하고 있는 점에 주목해서 살펴보자. 여기서 사용한 ‘근대극’이라는 용어를 어떻게 해석해야 할 것인가. ‘근대의 연극’이라는 의미로 해석할 것 같으면, 그야말로 신파극단이 처음으로 근대극을 시도한 것으로 평가되어 마땅할 것이다. 하지만 『매일신보』에서 「예성좌」의 연극을 소개하는 용어를 두루 살펴보면 그것을 ‘근대의 연극’이라고 단정할 수 없는 이유를 쉽게 발견하게

8) 「藝成座의 近代劇」, 『매일신보』, 1916.4.23.

된다. 『매일신보』 지면에서 「예성좌」의 연극을 두고 ‘근대극’이라고 소개한 근거는 <코르시카의 형제>(1916.3)⁹⁾와 <카추사>(1916.4) 공연에서 찾아진다. 그런데 <코르시카의 형제>는 “서양에서 유명하던 연극으로 아직 조선의 신파연극단에서 아모도 흥흥치 안이 흥 처음 보는 것”, 그리고 <카추사>는 “고상하고 유익해야 문예에 흥 도움이 될 만한 각본”이라는 것 말고는 ‘근대극’과 관련한 추가적인 설명이 없다. ‘근대극’이라는 용어가 연극의 재료가 새롭다는 의미 이상으로 사용되고 있지 않다. 공연 예제의 새로움을 제외하고는 근대극이라는 선전의 근거를 찾아보기 어려운 것이다. ‘근대극’이라는 광고 수사를 제외하고 보면, 이들 공연 레퍼토리는 기존의 신파극 레퍼토리보다도 매우 흡사해 보인다. <코르시카 형제>는 “원슈를 갑는 연극임으로 나중이 미우 통쾌하고 재미있스리라”는 점에서 기존의 신파극 레퍼토리에서 반복 생산되었던 복수담의 흔적이 발견되고, <카추사>에서도 이후 자세히 살펴보겠지만, 화류비련담의 흔적이 엿보이기 때문이다.

‘근대극’이라는 용어 사용과 더불어 이들이 자신들의 극단을 ‘신극단’이라고 명명하고 있는 점도 문제적이다. 사실상 윤백남과 이기세는 ‘신파극=신연극’이라는 입장을 포기한 적이 없었고, 「예성좌」의 정체성이 ‘신파연극단’이라는 사실을 애초부터 분명히 했다. 등장에서부터 한결같이 자신들을 두고 “처음 생기는 조흔 신파연극단”¹⁰⁾이라는 사실을 강조했던

것이다. 그랬기 때문에 <카추사> 공연을 전후 한 시기에도 <단장록>이나 <쌍옥루> 등의 신파극 공연을 병행해 나가는 데 있어서 어떠한 거리낌도 없었던 것이고¹¹⁾, 그 후로도 신파합동 연극을 기획하는 등의 신파극 부흥 운동¹²⁾을 도모해 나갈 수 있었던 것이다. 이렇게 본다면 이들이 스스로를 “신극단”이면서도 “조흔 신파연극단”¹³⁾이라고 이중적으로 명명하게 된 것은 ‘근대극’이라는 용어 사용과 마찬가지로 「예성좌」가 기존의 신파극단과 다르다는 ‘새로움’을 강조하기 위해 내세운 차별화 전략이자 일종의 매체 선전 용어로, 참신한 레퍼토리를 상연하는 차별화된 신파극단이라는 사실 이상의 의미를 찾기 힘든 것이 사실이다.

「예성좌」가 ‘근대극’, ‘신극단’이라는 개념을 분명한 인식 없이 모순적으로 사용한 것은 많은 연구자들로 하여금 근대극을 명확하게 이해하지 못한 채 신극의 표면만 흉내를 냈다고 평가하게 만드는 근거가 되게 했다. 하지만 이러한 이중적이고도 일면 모순적인 자기 명명이 새로운 레퍼토리를 상연하는 차별화된 신파극단이라는 사실 자체를 강조하기 위해 의도적으로 사용한 것일 수 있다는 점에 주목해 볼 필요가 있다. 「예성좌」의 가치를 제고하기 위해서 사용한 과장된 수사에 지나지 않았을 가능성을 배제할 수는 없지만, 이러한 자기 명명 속에서 ‘신파극 개량’과 ‘신극 레퍼토리 활용’에 대한 의지가 읽히기 때문이다. 먼저 신파극 개량에 대한 의지는 다음의 기사문을 통해서 잘 드러난다.

“신파연극이라는 것도 정직하게 말하자면 수박 것 할기도 오히려 못 되게 연극의 거죽만 흉내를 닮은 것에 지나지 못했”기 때문에 “지금 잇솔 만한 비우로 지금 흥 만한 연극을 해야 지금 연극의 관직의 비위에 마질 만큼 해야서 차차 조금씩 느리고 높혀가는 것이 우업는 상책”¹⁴⁾(밑줄 인용자)

9) <코르시카의 형제>는 가와카미 오토지로(川上音二郎)의 <코르시칸 브라더(콜シカンブラザー (巴里の仇討))>를 저본으로 활용한 번안 공연으로 보인다. <코르시칸 브라더>는 가와카미 오토지로가 2차 해외 순업을 마치고 셰익스피어의 <오셀로>(1903) 공연을 시작으로 ‘정극(正劇)’을 표방하며 신연극 운동을 전개해 나가던 시기의 작품으로, 그가 염원하던 프로시엄 극장인 ‘제국좌(帝國座)’가 완성된 1910년 그 해 5월의 연제(演題)물로 공연되었다. “옥동규”나 “정동환” 등의 조선식 인물명이 등장하고, “익즈「愛子」”, “그 형의 죽는 것” 등의 극의 내용(「藝星座」의 初舞臺-코시카 형제를 보고, 『매일신보』, 1916.3.29)으로 미루어 보아 가와카미의 공연 각본을 한국 식으로 번안한 것이 아닌가 생각된다. 여기에 대해서는 앞으로 보다 자세한 논의가 더 필요할 것으로 보인다.

10) 「신극단 예성좌의 조직성-처음 생기는 조흔 신파연극단」, 『매일신보』, 1916.3.23.

11) 「단장록의 초일-런일 기성의 관람」, 『매일신보』, 1916.4.3.; 「예성좌의 쌍옥루」, 『매일신보』, 1916.4.8.

12) 「신파대합동연극」, 『매일신보』, 1916.6.2.

13) 「신극단 예성좌의 조직성-처음 생기는 조흔 신파연극단」, 위의 기사.

기존에 자신들이 했던 신파극의 수준이 높지 않았다는 점을 ‘정직하게’ 털어놓으면서, 그 대안으로 ‘관객의 비위’를 의식하면서 연극의 질을 ‘차차 조금씩 느리고 늦혀가는’ 현실적이고 점진적인 신파극 개량에 대해 언급하고 있다. 사실 개량의 필요성은 1910년대 중반부터 일고 있었는데, 일본 연극계의 동향에 민감했던 신파연극인들이 일본 연극의 중심이 신파극에서 신극으로 이동하고 있는 현상을 의식하고 있었기 때문이다. 그러나 ‘신파극=신연극’이라는 도식을 지속시키고 한국 연극계에서의 주류적 입장을 유지하고자 했던 그들에게 있어서, 기존의 신파극을 넘어서는 완전히 새로운 연극을 지향했다고 보기는 어려울 것이다. 따라서 <카추사> 공연을 계기로 신극으로의 전환을 시도했다고 보는 것은 선부른 판단이 될 수 있다. 오히려 참신하고 새로운 레퍼토리를 상연하는 개량된 신파극단이라는 정체성을 드러내기 위한 방법으로 신극을 활용하고자 했던 것으로 이해하는 것이 더 정확할 것이다.

특히 신극 레퍼토리 활용 의도가 단적으로 드러난 것이 「예술좌」 조직과 <카추사> 공연이었다. 신극 레퍼토리를 활용할 수 있었던 배경에 일본 「예술좌」의 내한 공연이 있었음이 분명하다. 다분히 「예술좌」의 명칭을 의식한 극단명으로 보이는 「예술좌」를 조직하고, 그들의 신극 공연 <부활>을 <카추사>로 개제(改題)하여 공연한 것에서부터 영향의 정도가 확인된다. 일본 신극단의 신극 공연이 한국 대중의 다대한 관심을 끌었던 현실을 직접 목도하게 된 것이 가장 직접적인 계기가 되었을 것이다. <부활> 공연은 ‘예술좌’와 ‘시마무라 호게츠’로 대변되는 일본 신극의 권위 위에, 마츠이 스마코라는 스타 여배우의 인기, 그리고 서양의 연극이라는 새로움과 호기심으로 인해 한국 대중의 관심을 크게 불러일으켰다. 당시 부산의 일본어판 지역신문이었던 『부산일보』에서는 「예술좌」와 마츠이 스마코의 내한 공연에 대한 기대감이 잘 나타난다. 1915년 11월 7

14) 「새로 나오는 신파연극 예술좌에 덕하야, 『매일신보』, 1916.3.25.

일 오전에 「예술좌 (藝術座)와 마츠이 스마코(松井須磨子)가 대만(臺灣) 흥행을 마치고 조선을 순업(巡業)하기 위해서 연락선으로 부산의 부두에 도착할 예정이고, 잠시 상륙하여 호텔에서 휴식을 취한 뒤 10시 반 급행 기차로 경성으로 향할 예정이라는 세세한 일정에서부터, 「예술좌」의 최장인 시마무라 호게츠와 여배우 마츠이 스마코의 가십, 스마코의 외모, 내한하는 배우들(여배우로 磯野ふじ子, 吉野静枝, 澤井嘉枝, 澤みや子, 남자배우로 澤田正市, 그 외 십수 명의 일행)을 비롯하여 인솔들이 스물세 명에 이른다는 정보까지 3일 간에 걸쳐 상세하게 보도되었다.¹⁵⁾

그런데 대중들의 열띤 관심에도 불구하고 실제로 이 연극을 관람하고 감상할 수 있었던 관객층은 제한적이었을 수 있다. 오리지널 공연은 일본어 공연에 부담을 느끼지 않고 감상할 수 있는 특정 집단만이 향유할 수 있는 공연물일 수밖에 없기 때문이다. 그렇게 되면 실제로는 <부활> 공연이 중류 이상의 엘리트층에게만 이해되는 선진적인 연극으로 비춰졌을 가능성이 높다.¹⁶⁾ 그렇게 되면 「예술좌」의 <부활> 공연이 한국의 신파 관객층에게 끼친 직접적인 영향력은 어쩌면 제한적이었을 수 있다. 그러나 이 점이 또한 신극 레퍼토리의 차용을 더욱 촉진시키는 결과를 낳은 것이 아닌가 생각된다. <부활>에 대한 대중적 관심은 높았지만 직접 감상하기가 힘든 기존 신파극 관람객들이 많았다는 말이 되기 때문이다. 그렇게 본다면 신파극 ‘관객의 비위’를 의식하면서 신파극을 개량하는 데 있어서 일본의 신극 <부활>의 레퍼토리를 차용한 것은 여러 모로 성공적인

15) 『부산일보』, 1915.11.7~9.

16) “삼분의 일은 모두 학싱모자 쓴 사람이요 남여지는 용모정제흔 청년뿐이라 완고흔 로 축관객은 전혀 업다 허야도 가허더라 녀등석은 불과 수십 인이요 이는 한 번 연구허여 불 만흔 문테인덕, 심각컨덕 속담에 일으기를 류々상종이라 허는 말과 궤치 고탄흔 구경은 고탄흔 사름의 눈을 익그는 것”(『藝星座의 初舞臺-코시카 형테를 보고, 『매일신보』, 1916.3.29)이라는 기사를 보면, 「예술좌」가 자신들의 연극을 “고상흔 社會劇”으로 정의하면서 “고상흔 사름”들이 관람하는 연극이라는 식으로 선전하는 것을 알 수 있는데, 이것 역시 <부활>을 비롯한 일본 내한 공연이 선진적인 연극이자 엘리트층의 인사들이 주로 관람하는 연극이라는 인상이 남긴 흔적이자 영향력일 수 있다.

전략이 될 수 있었다. 이러한 계획 하에서 「예술좌」의 <카추사> 공연은 일본 신극 단체인 「예술좌」의 <부활> 공연을 그대로 모방한 공연이 되었다고 생각된다. 1910년대 한국 신파극은 일본 신파극을 원본으로 하는 복사본의 성격¹⁷⁾을 띠고 있었기 때문에, 「예술좌」의 <부활> 공연을 모방하는 것에 거부감을 갖지 않았던 것으로 보인다. 물론 「혁신단」의 초창기 신파 공연물과 같이 공연물 자체를 모방하는 방식은 아니었을 것이며, “각본과 저작과 무대의 감독은 본리 예술과 문학상 포부가 많이 있는 윤교중(尹敎中) 씨가 담당”하여 <부활> 각본을 직접 번역한 후 공연에 활용했을 가능성이 높다. 따라서 「예술좌」가 공연한 <카추사> 공연을 이해하기 위해서는 「예술좌」의 <부활>에 대한 이해가 선행될 필요가 있다.

2.2. 신파극 시대의 대중예술적 감각과 코드 반영

시마무라 호게츠(島村抱月)에 따르면, 「예술좌」의 3회 상연작 <부활>(1914.3.26~31, 제국극장)에 활용된 각본은 영역본 『부활』(Loise Maulé 역)과 방역(邦譯)본 『부활』(우치다로안(内田魯庵) 역), 그리고 프랑스 작가 앙리 바타이유(Henry Bataille)의 각본¹⁸⁾, 여기에 영국 유학 중에 관극했던 H. 비어본 트리(H. Beerbohn Tree) 연출의 공연을 참고하여 ‘재각색’된 것이라고 한다.¹⁹⁾ 시마무라 호게츠에 의해 재각색된 <부활> 각본을 정리해 보

17) 김재석, 앞의 글, 329면.

18)

앙리 바타이유의 각색(4막 6장)		
第一幕	시골 네플류도프의 저택(거실)-부활제의 밤	
第二幕	第一場	재판소 공판정 뒤의 회의장
	第二場	코르차킨 공작가의 응접실
第三幕	감옥	
第四幕	第一場	감옥 부속 병원
	第二場	시베리아의 황촌(荒村)-유죄인 도착

(에가사라 타스케(江頭 太助), 「有島武郎と『復活』劇: 『或る女』への道程 (一)」, 『語文研究』 52/53, 九州大学国語国文学会, 1982, 16면 참조)

19) 島村抱月, <復活>, 『抱月全集』 第五卷, 日本図書センター, 1919.6. 585면 참조.; 島村

면 다음과 같이 요약해 볼 수 있다.²⁰⁾

<부활> (시마무라 호게츠 재각색)		
막과 장	배경	내용
第一幕	第一場	모스크바의 네플류도프 저택 (침실) <독백> • 미시와 연인 관계인 네플류도프 • 카추사를 회상
	第二場	네플류도프가 시골 별장 (거실, 방) <꿈속 장면> • 10년 전 부활제의 밤 • 카추사를 유혹하는 네플류도프
	第三場	모스크바의 네플류도프 저택 (침실) • 약혼녀 미시의 편지 도착 • 배심원으로 재판소에 출석하는 네플류도프
第二幕	모스크바 순회 재판소 내 심의실(審議室) • 매춘부로 전락한 카추사의 독살사건 재판 • 카추사의 무죄를 확신하고 그녀에게 헌신할 것을 다짐하는 네플류도프 • 미시에게 이별을 통고하는 네플류도프	
第三幕	모스크바 감옥 • 네플류도프의 카추사 면회	
第四幕	감옥 부속 병원 • 조수의(助手醫)의 카추사 검탈 시도 • 카추사가 유혹한 것으로 거짓 변명	
第五幕	시베리아의 한 황촌(荒村) (부활제의 밤) • 시베리아 유형지에 죄인들 도착 • 카추사는 네플류도프를 위해 국사범 수행수인 시몬슨과의 결혼을 선택 • 네플류도프와의 이별	

시마무라 호게츠는 재각색본 <부활>에 대해, “톨스토이가 이 작품에서 그런 사상, 특히 사회비평 부분을 일본 무대에서는 그리지 않고 전부 생략하였다. …… 특히 농민생활의 비참함을 파헤치는 묘사 등은 극 속에 넣지 않았기 때문에, <부활>극은 카추사와 네플류도프의 이야기가 되었다. 이것만으로도 재미있는 극이라고 믿는다.”²¹⁾고 밝힌 바 있다. 따라서 “①남

抱月, 『ツリーの『レサレクション』』, 『新小説』, 春陽堂, 1903.7.; 島村抱月, 『ツリーの『レサレクション』』(下), 『新小説』, 春陽堂, 1903.8.

20) 여기서 사용한 시마무라 호게츠 재각색 <부활> 각본은 위의 책(583~665면)에 실린 것이다.

자주인공의 양심의 번뇌로부터 새로운 생애로의 부활에 이르기까지의 정신적인 과정은 5막물의 연극 속에 도저히 그려낼 수 없다. 심기일전 전의 인물과, 심기일전 후의 사람이 등장하는 정도로 그친다. 또한, 원작의 흥미로운 장면, 예를 들면 ②톨스토이의 장기인 시골 농민 생활에 대한 묘사, ③시베리아로 죄인이 호송되는 과정, 호송된 속사의 모습, 그 외에 ④감옥제도, 재판제도에 대한 작가의 비판, ⑤사회주의적인 인생관 등은 여러 가지 의미에서 이 극 속에 넣을 수 없었다.”²²⁾고 한 것이다.

그런데 ②와 ③은 무대상의 제약으로 어쩔 수 없는 일이었다고 하더라도 ①, ④, ⑤를 배제시킨 것은 원작소설의 성격을 크게 변형시킨 것이라고 하지 않을 수가 없다. 원작소설 『부활』에서는 ‘카추사의 부활’과 ‘네프류도프의 부활’이 각각 동등한 무게비중을 차지하며, 두 사람의 부활은 서로 떼어낼 수 없을 정도로 맞물려 있다. 하지만 시마무라 호게츠의 재각색 <부활>에서는 네프류도프의 부활은 카추사의 부활을 위한 보조적 역할에 그치고 있다. 네프류도프의 ‘개혁가’로서의 면모가 축소되면서 네프류도프를 통해 원작 소설이 드러내고자 했던 계급적 문제, 이상 사회상, 윤리적 지향 등의 현실 비판적 요소들은 지워지고, 카추사만을 위해 재산도 직위도 기꺼이 내버리는 사랑의 화신으로 그려지게 된다. 네프류도프라는 인물의 상이 악화되고 그 역할이 사랑의 배경으로만 한정됨으로써 상대적으로 카추사라는 인물의 상을 강조시키는 효과를 얻어낼 수 있었고, 이로써 소박한 독자들은 카추사의 비극적인 운명과 사랑에 집중하여 눈물을 흘리게 되었다.

<부활> 공연은 「예술좌」가 예술지상주의를 포기하고 일종의 대중노선으로 전환을 예고한 공연이었다고 평가받는다. 오사나이 가오루를 비롯한 순수예술을 지향하는 신극 연극인들로부터 신극 타락의 ‘원흉’이라는 강도 높은 비판을 받기도 하였다. 그러나 「예술좌」의 <부활> 공연은

21) 島村抱月, 「藝術座の稽古室より」, 『抱月全集』第七卷, 日本図書センター, 1919.6, 210면.

22) 에가시라 타스케(江頭 太助), 앞의 글, 17면 재인용.

일본 신극 시작 이래 그 유래를 찾을 수 없을 만큼 공전의 대성공을 기록하면서 신극의 기반에 변동을 불러일으켰을 정도로 획기적인 작품이 되었다. 일본의 신극단체들이 등한시 했던 대중공연물의 속성, 즉 ‘팔리는 연극’²³⁾에 대해 깊이 고민했던 대표적인 작품이었다고 할 수 있다.

<부활>의 대중연극적 속성은 윤백남과 이기세로 하여금 신극 레퍼토리 차용을 용이하게 만들어 주었다고 보여진다. 신극을 차용하여 신파극 시대에 적합한 대중공연물로 가공해 볼 수 있는 가능성이 보였기 때문이다. 실제로 「예술좌」의 <카추사> 공연은 <부활>의 대중성을 더욱더 부각시킨 공연이었다고 할 수 있다. <카추사>의 경우, 공연의 제목이 <부활>이 아니라 <카추사>라는 사실은 의미심장하다. 우선 제목에서부터 여주인공의 이름을 전면에 내세워 ‘카추사’라는 인물의 비극적인 사랑과 이별이라는 스토리를 강조하고자 한 의도가 엿보인다. <카추사> 공연을 광고할 때도 “이정잇는 남녀에 슌흐게 작별”²⁴⁾을 부각시켰던 것으로 보아 <카추사> 공연이 여주인공을 중심으로 그녀의 고난을 부각시키고, 눈물을 자아내고자 하는 ‘멜로드라마적 과잉’의 징후가 엿보이는 연극이었을 가능성이 높다. 비극적 운명에 처한 비련의 여주인공은 기존의 신파극에서 “감정 중심의 극적(dramatic) 내러티브”²⁵⁾를 구현하는 데 가장 많이 활용되는 소재라고 할 수 있다. <카추사> 공연 직전까지 가장 성행했던 신파극은 <쌍옥루>, <장한몽>, <정부원>, <단장록>, <눈물> 등의 소설 각색 신파극들이었다. 이들 소설 각색 신파극은 주로 “여주인공의 감정을 중심으로 서사가 극화”되고, “인과적이고 논리적으로 전개되는 사

23) 「예술좌」만큼 전국 각지와 해외를 순회한 극단도 그리고 <부활> 공연만큼 수많은 관객을 동원한 연극도 드물었다. 기쿠치 아키라(菊地 明)에 의하면 “<부활> 공연은 「예술좌」의 달러박스로서 1919년 1월 해산할 때까지 444회 상연을 기록을 하고, 그 발자취는 일본 각지는 물론, 조선, 만주, 블라디보스토크까지 이르렀다.”고 한다. 기쿠치 아키라(菊地 明), 『藝術座』, 『講座日本の演劇』5, 諏訪春雄·菅井幸雄 編輯, 勉誠社, 1997.2, 145~6쪽.

24) 「藝成座の近代劇」, 『매일신보』, 1916.4.23.

25) 윤민주, 「가정비극류 신파극에 나타나는 멜로드라마적 과잉에 대한 연구-1910년대 초기 변안소설 각색 신파극을 중심으로」, 『어문론총』 제55호, 한국문학언어학회, 2011, 532면.

건의 연속보다 여주인공의 감정 자체가 연극의 내러티브를 구조화²⁶⁾한다는 점에서 <카추사>의 내러티브 전략은 신파극 전략과 흡사하다. 여주인공인 카추샤가 네폴류도프로부터 버림받은 후에 창녀가 되고, 그 후 다시 살인죄로 재판에 회부되어 끝내는 시베리아로 유형을 떠나게 되는 일련의 과정은 여주인공이 겪는 고통과 좌절의 감정을 점차 고조시켜 나가는 구조를 보여준다. 이는 기존의 신파극 레퍼토리에 익숙한 관객에게 무리 없이 수용될 수 있도록 만들어 준다. 여성 수난 서사를 토대로 한 감정 중심의 내러티브 전략을 동원한 기존의 대중공연물의 공연 방식을 벗어나지 않기 때문이다.

그리고 <카추사> 공연은 <부활>이 마츠이 스마코라는 여배우를 통해 여성성을 체현하였던 것과는 달리, 고수철이라는 여형배우를 활용하여 감정을 과장하여 드러내고자 했다는 점에서도 멜로드라마적 과잉의 징후가 강하게 드러나면서 이 공연이 신파극 시대의 대중예술적 감각과 코드를 활용하고 있다는 사실을 확인시켜 준다. 이기세는 신파극에서는 여형배우를 사용하고자 하였는데, 그 이유는 “新派劇은 毒藥을 먹는 場面이 있으면 먹은 뒤에 苦惱相을 充分히 表現해야 하고 술을 먹으면 술 먹은 뒤의 醉한 氣分을 그대로 나타내야 함으로 女俳優에게 初期의 新派劇을 식힌다면 生理的으로 도저히 감당해 낼 수가 없었을 것”²⁷⁾이기 때문이다. 즉 감정을 강하게 표현하는 데에 여배우가 역부족이라고 보았던 것이다. 그리고 “「카추샤」로 단장한 高秀哲은 “바이오링과 통쇼” 합주에 맞추어 “슌흐게 작별하는 광경”을 신파극 특유의 발성에 의지해서 부르는 것이 장려되었다. <부활>이 여배우가 희귀하던 시기에도 마쓰이 스마코라는 여배우를 내세워, 가타(型)에 의지하지 않는 자연스러운 연기²⁸⁾

26) 윤민주, 위의 글, 533면.

27) 이기세, 「新派劇의 回顧-初期에는 女俳優 대신 女形」, 『매일신보』, 1937.6.6.

28) 스마코의 경우에는 신파극과 다른 발성과 연기를 요구받았다. 마야마 세카(真山靑果)는 “특히 불유쾌한 것은 대사로, 일종의 박자(調子)가 붙어 있는데, 그 점에서 지금의 신파극과 같은 폐해에 빠져 있다.”고 지적하면서 신파극의 여형 배우가 주로 사용하

와 새롭게 등장한 근대적 섹슈얼리티로서의 여성성을 체현²⁹⁾해 내길 요구받았던 것과는 대단히 대조적이다.

<카추사>에서 또 한 가지 간과할 수 없는 것은 당시 한국 대중의 취향이 반영되어 있었다는 점이다. 『매일신보』의 기사들은 지속적으로 폭력, 간통, 이혼, 살인 등을 저지르는 일탈적인 여성의 행적을 소개하고 이를 사회적 문제로 취급했다. 이는 『매일신보』가 여성을 간부(姦婦)나 독부(毒婦)의 모습으로 재현하여 여성에 대한 사회적 비난을 지속적으로 생산하고 통제하기 쉽도록 만들려고 했던 정치적 의도를 가지고 있었던 까닭이다. 그런데 일반 대중들이 이를 재미있는 가십기사로 받아들이고 이를 소비하는 취향을 갖게 되었다. 이 지점을 놓치지 않고 가장 효과적으로 활용했던 매체가 바로 가정비극류 신파극이었다. “가정비극류 신파극은 정치적 목적과 대중적 관심을 적절히 접합시키고 조율하기에 매우 적당한 매체”³⁰⁾였던 것이다. “조선의 무지, 음탕함을 질타하고 문명화라는 이름 하에서 조선의 풍속을 개량, 특히 여성의 교육, 식민지 국민으로서 여성의 위치를 명시화하고자 했던 식민지 안정화 작업의 일환에서 흠 있는 여성상을 제공함으로써 가정 밖의 여성의 비극적 운명을 강조”³¹⁾하는 동시에 대중의 취향을 적절하게 활용하여 대중적 인기를 지속시켜 나갈 수 있었던 것이다. 2막 재판소 장면에서 매춘부로 전락한 카추샤가 독살 사건을 일으켜 재판을 받게 되는 내용은, 당시 『매일신보』가 양산하던 여성의 이미지나 대중의 취향을 잘 반영해 주는 장면이 될 수 있다. ‘매춘’, ‘독살’ 등의 사건은 당시 신문 지상에서 자주 등장하던 대표적인 여성의 타락상과 관련되어 있기 때문이다. 기존 신파극에서 자극적인 사건과 함께 중요하게 활용되었던

는 카타(型)에 의지하지 말아야 한다고 주장하였다. (真山靑果, 「松井須摩子の芸」, 『演芸画報』, 演芸画報社, 1916.11. 1914.4)

29) 井内美由紀, 「『カチューシャ』のリボン-島村抱月脚色『復活』受容の一側面」, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要: 第3分冊 日本語日本文学・演劇映像学・美術史学・日本語日本文化』 54집, 早稲田大学大学院文学研究科, 2009.2, 199면 참조.

30) 윤민주, 앞의 글, 538쪽.

31) 윤민주, 위의 글, 539쪽.

부정적인 여성의 이미지가 <카추샤>에도 등장하고 있는 것이다.

요컨대 「예성좌」의 <카추샤> 공연에는 신파극 시대의 대중예술적 감각과 코드가 고스란히 반영되어 있었다고 하겠다. 신극 <부활>의 레퍼토리를 차용했지만 이것이 신극에 대한 의지에서 비롯되었다고 보기 어려운 이유이다. 따라서 ‘신파극=신연극’의 도식이 위기 상황에 직면했을 때, 신극으로의 도약을 위해 과도기적 신극을 시도했다는 평가는 재고의 여지가 있다. 오히려 그러한 위기 상황을 개량된 신파극을 통해 넘어서고 ‘신파극=신연극’의 도식을 유지하고자 했던 것으로 보이기 때문이다. 신극 <부활> 레퍼토리를 모방하여 공연한 것은 이것이 신극이었기 때문이 아니라, 신파극의 위기상황을 넘어서기 위한 적절한 타개책으로 선택된 것이라고 보아야 하겠다. 신극을 차용하여 신파극 시대에 적합한 대중공연물로 가공해 볼 수 있는 가능성을 <부활>에서 보았기 때문이다.

3. ‘카추샤 이야기’의 반복과 재생산

3.1. ‘카추샤의 노래’가 갖는 강력한 이야기성

「예성좌」의 <카추샤> 공연은 1910년에 단발적인 기획으로 그쳐버렸지만, <카추샤> 공연에 대한 기억은 그 후로도 오랜 시간 많은 사람들의 기억 속에 남아 회자되었던 것으로 보인다. 1935년 11월 20일자 『매일신보』에 실린 ‘톨스토이 二十五周年’ 특집 기사에는 20여 년 가까이 지난 뒤에도 <카추샤> 공연이 남긴 흔적을 찾아볼 수 있다.

“나는 이인직을 알기 전에, 이광수를 알기 전에 염상섭을 알기 전에 김동인을 알기 전에 최학송을 알기 전에 톨스토이를 아랐다. 그리고 톨스토

이를 알기 전에 『카츄샤』를 아랐다. 『갓주사, 내 사랑아 이 이별을 어이해』 울타리꽃이 일점이점 미소를 던지는 담정 넘어로 애연히 들니어오는 마을 아가씨의 노래를 통하여 나는 『카츄샤』라는 여자를 아랐다. 그리고 나도 제주 엽는 목청을 느리어서 『갓주사 내 사랑아 이 이별을 어이해』 하고 불렀다. 놀면서도 부르고 밥을 먹으면서도 부르고 잠고대로도 불렀다.”³²⁾ (밀줄 인용자)

공연이 갖는 대중적 영향력과 파급력에 새삼 놀라게 되는 동시에, 사람들의 기억 속에서 <카추샤> 공연이 단발성의 공연으로만 끝나버린 것은 아니라는 사실을 확인하게 되는 대목이다. 특히 <카추샤> 공연에 대한 지배적인 인상이 ‘카추샤의 노래’와 함께 이어져왔다는 사실은 주목해 볼 만한 측면이다. 아래의 인용문은 『매일신보』에 「예성좌 에 대한 공연이 소개될 때 함께 실렸던 노래와 악보이다.

三、 카 추 샤 의 처 롭 다
리 별 호 기 스 러 워
그 나 마 다 시 러 워
나 는 누 운 아
리 열 은 들 파 산 에
라 스 킴 을 띠 프 기

二、 카 추 샤 의 처 롭 다
리 별 호 기 스 러 워
이 저 녀 애 원 밤 을
오 는 누 운 아
라 스 킴 을 띠 프 기

一、 카 추 샤 의 처 롭 다
리 별 호 기 스 러 워
그 나 마 곶 은 누 운
폴 나 기 전 에
신 명 씨 축 원 을
라 스 킴 을 띠 워 불 가

四、 카 추 샤 의 처 롭 다
리 별 호 기 스 러 워
스 러 운 리 별 눈 을
나 는 풍 안 에
바람 은 들 을 불 고
라 스 킴 은 저 무 네

五、 카 추 샤 의 처 롭 다
리 별 호 기 스 러 워
정 마 호 너 를 들 을
차 음 차 음 이
호 울 노 떠 나 가 는
라 스 킴 일 에 갈 길

그 령 처 지 는
지 금 에 이 자 락 로
라 스 킴 서 주 게 나

「예성좌」의 <카추샤> 공연에 활용된 악보와 가사³³⁾

32) 최상덕, 「『갓주사』와 나, 『매일신보』, 1935.11.20.

<카추샤> 공연이 소개될 때 가장 강조된 부분이 바로 ‘카추샤의 노래’였다. <카추샤> 공연은 다른 공연물들과는 다르게 극의 전반적인 줄거리나 내용, 등장인물 등을 소개하는 대신 ‘카추샤의 노래’를 악보와 함께 실는 것으로 대체되다시피 하였다. 이러한 방식은 일본에서 시마무라 호게츠가 <부활> 공연을 홍보할 때 사용했던 사전 선전의 방식과 흡사하다. 시마무라 호게츠는 <부활> 초연(1914.3.26, 제국극장) 전에 가사와 악보를 신문에 직접 게재했었는데³⁴⁾, <카추샤> 역시 공연 전에 가사와 악보를 공개하면서 ‘카추샤의 노래’를 공연의 전면에 내세우는 선전 전략을 취했던 것이다.

아마도 ‘카추샤의 노래’가 극의 이야기와 일체화된 상태로 존재하는 극중가(劇中歌)였기 때문에, ‘카추샤의 노래’만으로도 공연의 핵심 정보가 소개될 수 있었던 것이다. “카추샤 익처롭다 리별하기 스러워”와 같은 내용을 핵심으로 하는 이 노래는, 공연의 이미지에 맞게 삽입된 노래 정도가 아니라 여주인공의 주요 심리를 대변하는 것은 물론 극의 전반적인 내용 전체까지도 암시하였다. 따라서 ‘카추샤의 노래’ 가사가 곧 카추샤의 운명이자 <카추샤> 공연의 줄거리가 되는 것이다. 그뿐만 아니라 ‘사랑—이별—재회—이별’로 되풀이되는 사랑과 이별의 플롯 속에서 “애정 있는 남녀의 슬프게 작별하는 광경”을 가장 압축적으로 환기시켜주는 도구 역시도 바로 ‘카추샤의 노래’가 된다.

이렇게 볼 때, 이 노래는 단순한 유행가나 단편적인 극중가 아니라 카추샤와 네플류도프의 사랑 이야기를 초점화시켜준다는 점에서, 강력한 ‘이야기성을 띠는 노래’라고 할 수 있겠다. 그리고 이러한 이야기성을 띠는 노래가 크게 유행하면서 <카추샤>의 공연 내용도 가창(歌唱)이라는 반복적인 재생 행위를 통해 자연스럽게 일반 대중들 사이에 널리 알려질 수 있었던 것이다. 이야기성을 띤 노래의 파급력은 적지 않았다. 이후 『

33) 『매일신보』, 1916.4.23.

34) 『読売新聞』, 1914.3.25.

부활』을 번역한 국내 여러 소설들에서 ‘카추샤의 노래’가 빠짐없이 활용되는 현상이 나타나게 되었다.

카추샤 내 사랑아, 이 이별을 어이해/ 눈 녹기까지나마 있어지 다오/ 주님께 우리 기도 (라라) 드릴까이나/ 카추샤 내 사랑아, 이 이별을 어이해/ 오늘 밤 밤새도록 쌓이는 눈이/ 우리 임 가실 길을 (라라) 덮어 주게나/ 카추샤 내 사랑아, 이 이별을 어이해/ 일후에 우리 다시 만날 때까지/ 그 양자 변치 말고 (라라) 기다려 다오/ 카추샤 내 사랑아, 이 이별을 어이해/ 애끓는 이별 눈물 비가 될 때에/ 바람은 들에 불고 (라라) 날이 저무네/ 카추샤 내 사랑아, 이 이별을 어이해/ 가없는 빈 벌판에 이 몸만 혼자/ 알뜰한 임을 두고 (라라) 떠나겠구나 (『해당화』)

카추샤 어이하리 애처러운 이 리별/ 흔적업시 살아진 그날밤의 꿈자리 / 씻업시 얼크러져서 라라 혼자 나그네/ 카추샤 어이하리 애처러운 이 리별/ 넘어나 울지마라 그리울손 네 마음/ 내일의 눈속 길은 라라 나만 가겠네/ 카추샤 어이하리 애처러운 이 리별/ 그나마 저날 적에 애쓰니든 그 설음/ 마음의 생생이만 라라 날로 새로워/ 카추샤 어이하리 애처러운 이 리별/ 오는 밤 우는 너에 모라치는 눈보라/ 내일은 영결일세 라라 어이할가나/ 카추샤 어이하리 애처러운 이 리별/ 얼마 잊서 씻이나라 이 세상의 마지막/ 목숨도 니슬 가치 라라 슬어지겠네 (『부활한 카추샤』)

카추샤 내 사랑아 이 리별을 잊지해/ 그나마 말근 눈이 다지기 전에.../ 주님의 우리 기도 라라 드리울가나/ 카추샤 내 사랑아 이 이별을 어이해/ 번겨서 다시 맛남 그 쟈까지나마/ 어엿분 그 자태를 라라 두어주게나/ 카추샤 내 사랑아 이 리별을 잊지해/ 씻업는 벌판길에 눈물조차 얼 쟈에/ 바람은 라라 눈물도 어네 (『부활 후의 카추샤』)

박현환의 번역소설 『해당화』(1918)를 비롯하여 흑조생의 『부활한 카추

사『(1926), 이서구가 『매일신보』에 연재했던 「부활 후의 카추샤」(1926) 등에서 ‘카추샤의 노래’는 어김없이 실렸고, 큰 변화 없이 거의 그대로 반복적으로 사용되었다. ‘카추샤의 노래’가 갖는 영향력과 과급력이 얼마나 큰 것인지를 다시 한 번 느끼게 되는 동시에, 이야기성을 띤 노래가 이후의 이야기들을 주도해 나가게 되는 일종의 역전 현상까지 마주하게 된다.

이 노래가 애초에 일본의 신극 <부활>에 활용된 것이었다는 사실을 감안한다면, 이들 소설이 결과적으로 연극 <부활>에 담긴 카추샤 이야기를 반복적으로 확대 재생산해 나간 것이 된다. 그런데 번역 소설가들이 이렇게 무리 없이 일본의 연극 내용과 노래를 차용할 수 있었던 것은 조선의 대중들이 「예성좌」의 <카추샤> 공연을 통해서 카추샤의 이야기와 노래에 익숙해질 수 있는 계기가 마련되었기 때문이라고 보아야 할 것이다. 이때 이들 번역소설이 활용하고 있는 ‘카추샤의 노래’의 원텍스트가 반드시 「예성좌」의 <카추샤> 공연이 아니어도 무방하다. 시마무라 호게츠가 발행한 『부활』 각본집에 실린 ‘카추샤의 노래’가 사용되었거나, 또는 『부활』 속편에 해당하는 마츠모토 타케오의 『後のカチュイシヤ』에 실린 ‘카추샤의 노래’가 사용되었어도 상관없다. 왜냐하면, 중요한 것은 「예성좌」의 <카추샤> 공연이 존재했기 때문에 조선의 일반 대중들이 <부활>이 제시하는 카추샤 이야기를 받아들일 수 있었고, 그리고 그 영향력이 결코 적지 않았기 때문에 번역소설에서나 연극에서도 <부활> 공연이 활용될 수 있는 토대가 형성되었다는 사실이다. 「예성좌」의 <카추샤> 공연을 통해서 <부활> 공연의 ‘카추샤 이야기’가 노래와 함께 비로소 일반 대중들에게 알려질 수 있었던 것이다.

3.2. 당대 대중문화에 나타나는 <카추샤> 공연의 영향력

<카추샤> 공연은 비단 사람들의 추억이나 기억 속에 익숙한 노래로만 남아 있었던 것은 아니다. 소설이나 공연과 같은 인접 대중문화에 미친

직접적인 영향 관계가 실제적으로 확인된다. 먼저 「예성좌」의 <카추샤> 공연의 흔적을 찾아볼 수 있는 작품으로 번역소설 『해당화』를 들 수 있다. 『해당화』는 1918년 신문관에서 단행본으로 출판된 박현환의 번역 소설이다. <카추샤>와 『해당화』의 관련성을 언급한 한 논의에서는 『해당화』에 대해 “카추샤의 운명이 내뿜는 비련의 정조만을 부각시켰으며, 네플류도프에 대한 카추샤의 복잡한 심경조차 별다른 긴장감을 자아내지 못했다. 원작을 통속화시킨 일등 공신은 요컨대 낭만적 사랑과 열애의 프리마돈나인 카추샤다. 『해당화』의 초점은 네플류도프에게서 멀어졌고, 카추샤는 이국적인 로맨스와 열정의 표상으로 떠올랐다.”³⁵⁾고 평가하면서, 『해당화』가 그러한 형태로 번역된 원인을 “당대의 연극과 대중가요가 누린 인기에 영합”하여 “당대의 대중문화 현상과 공조한, 혹은 시류에 편승”³⁶⁾한 데서 찾았다.

이러한 평가는 상당히 설득력이 있다고 하겠다. <카추샤> 공연의 영향을 짐작해볼 수 있는 부분이 여러 곳에서 나타나고 있다. 우선은 내용적으로 번역 소설 『해당화』 장면 중 여러 곳에서 일본의 신극 <부활> 각본이 활용되고 있는 지점들이 보인다. 번역소설 『해당화』 곳곳에 연극의 장면화 방식이 차용되고 있다. 네플류도프가 3년만에 다시 카추샤를 만나러 왔을 때는 이미 방탕한 군인의 모습이 되어 있었는데, 소설에서는 서술자가 요약적으로 그 사실을 기술해 나가지만 연극에서는 하인 티몬과의 대화 속에서 네플류도프의 입을 통해 군인이 된 이후의 방탕한 자신의 생활을 자랑하듯이 이야기하게끔 설정해 놓았다.³⁷⁾ 또한 조수의 (助手)와의 사건이 원작 소설에서는 “다시 감방으로 갔습니다.”, “뭇 때

35) 박진영, 앞의 글, 207면.

36) 박진영, 앞의 글, 208면.

37) 박진영 엮음, 『해당화: 카추샤 애화』 『신문관 번역 소설 전집』, 소명출판, 2010. 411~420면. (<부활>의 장면이 그대로 차용되어 전개되는데, 10. 카추샤 보기를 고대함- 11. 티훈에게 여자의 편지와 사진을 자랑함-12. 카추샤의 방문, 비누와 수건, 꽃을 가져옴, 내륙 카추샤의 뺨에 입을 맞추음- 13. 남녀 간의 그리움-14. 카추샤의 노래 순으로 장면화되어 나간다.)

문인가요?”, “그런 여자한테 뭘 바랄 수 있겠습니까?” “조수하고 말썽을 부리더니 고참 의사가 도로 보냈지요.”³⁸⁾ 정도로 간단하게 언급하고 지나 버린 일을, 『해당화』에서는 <부활>의 4막 장면을 그대로 옮겨와서 조수 의와의 사건을 구체적으로 장면화한다.

그리고 원작 소설 『부활』보다 『해당화』에서는 카추사와 네홀류도프의 만남이 극적으로 묘사된다. 다음은 네홀류도프가 카추샤를 면회하러 찾아간 장면들이다.

“제가 여기 있는 줄 어떻게 아셨어요?” (중략)

“속죄하실 필요가 뭐 있나요? 과거는 과거고, 다 지나가버린 옛일이예요.”

이렇게 훌륭한 차림에 턱수염에까지 향수를 뿌린 이 신사는, 지금 그녀에게는 옛날 자기가 사랑했던 네홀류도프가 아니었다. 다만 자신의 욕구를 충족시키기 위해 자기와 같은 여자들을 항상 이용하는, 특히 그녀와 같은 여자들을 자신에게 유리하게 이용하는 것을 당연하게 여기는 남자들 중의 한 사람에 지나지 않았다. 그래서 그녀는 유혹하는 듯한 눈길로 그에게 미소 지었던 것이다. 그녀는 이 사내를 어떻게 이용할까 생각하면서 잠시 말없이 있었다. (중략)

“저 부탁이 있어요. 가능하면 돈을 주셨으면 해요……. 많이는 아니고, 10루블 정도, 그거면 족해요.”³⁹⁾ (『부활』)

감사함을 이기지 못하여 하던 카추샤는 별안간 분이 털끝가지 올라 눈을 셀쭉하게 뜨며 몸서리를 친다. “에이! 괴악한 마귀!”, “옳다, 나는 과연 괴악한 놈이었다. 네게 대하여 큰 악마가 되었었다. 그러나 그 악마이던 내가 어제 재판정에서 다시 사람이 되어 네게 사회하려고 왔다. 카추샤! 내류덕의 죄를 용서하여라.”, “악마, 악마! …… 당신 같은 악마가 여기 무엇 하러 찾아왔소. 이 추하게 된 모양을 구경이나 하려고?”⁴⁰⁾ (『해당화』)

38) 톨스토이 원작, 박형규 옮김, 『세계문학전집 90 - 부활2』, 민음사, 142면.

39) 톨스토이 원작, 박형규 옮김, 『세계문학전집 89 - 부활1』, 민음사, 2008, 259~262면.

원작소설 『부활』에서 카추샤는 네홀류도프를 알아본 순간 별다른 감정의 동요를 보이지 않는다. 오히려 그녀는 차가운 시선으로 네홀류도프를 바라본다. 왜냐하면 눈앞의 그가 과거에 사랑했던 그 남자가 아니라, 자신의 욕구를 충족시키기 위해 자신과 같은 여자를 거리낌 없이 이용하는 비열한이라고 생각하기 때문이다. 그래서 카추샤는 그에게 유혹하는 눈길을 보내며 여유있게 미소를 지을 수 있었다. 그리고 얼마든지 눈앞의 남자에게 돈을 달라는 추한 요구를 할 수도 있었다. 그런데 연극 <부활>과 『해당화』에서는 카추샤가 그를 알아보는 순간에 그를 격렬하게 비난하는 모습을 보인다. ‘마귀’나 ‘악마’라는 단어를 서슴없이 사용하면서 그에 대한 증오를 강하게 드러낸다. 이것은 네홀류도프라는 사실을 깨달은 후의 카추샤의 감정변화를 극적으로 드러낸 것이라고 할 수 있다. 여주인공의 태도가 서로 다르게 그려지고 있는 것이 특징적이다. 원작소설이 차갑게 식은 내면과 태도를 그려냈다면, 연극 <부활>이나 『해당화』는 뜨겁게 끓어오르는 내면을 통해 격렬한 감정의 변화를 드러내고자 했다고 보여진다. 후자와 같은 변화는 여주인공의 감정을 중심으로 하는 내러티브를 구현하는 데 있어서 효과적인 선택이었다고 볼 수 있다.

연극의 영향을 많이 받았던 『해당화』는 “1920년대 초반까지 최소한 3판 이상 거듭 출판되었으며 1920~1930년대에도 광범위한 영향력을 행사했다”⁴¹⁾고 한다. 김기진 또한 “『톨스토이』를 읽은 것이 어느 때일까? 아마, 어렸을 때 육당이 간행한 『해당화』(부활)를 읽고서, 즉시 상하권으로 된 일문 번역을 읽은 것으로 처음일 것 같다. 전체의 정신을 잘 이해하지도 못하면서 나는 『카추샤』를 위해서 울었던 것이다.”⁴²⁾라고 밝히 『해당화』가 적지 않은 대중적 파급력이 가졌다는 사실을 짐작케 한다. 『해당화』의 인기와 영향력을 감안한다면, <카추사> 공연의 영향력이 1916년에 이루어진 단 한 차례의 공연으로 끝났다는 주장은 재고의 여지가 있어 보인다.

40) 박진영 엮음, 앞의 책, 458면.

41) 박진영, 앞의 글, 208면.

42) 김기진, 『『해당화』를 읽고서』, 『매일신보』, 1935.11.20.

『해당화』뿐만이 아니다. 흑조생이 번역한 『부활한 카추샤』(1926.5)와 이서구가 번역한 『부활 후의 카추샤』(1926)로 이어지는 『부활』 속편의 연이은 번역은 <카추샤> 공연이 1920년대에도 지속적으로 영향력을 발휘하였다는 사실을 확인시켜 준다. 두 작품 모두 마쓰모토 다케오(松本武雄)가 쓴 『後のカチューシャ』를 번역한 속편 『부활』에 해당하는 작품이다. 마쓰모토 다케오는 책 서문에서 “사랑스럽고 섬세한, 그러면서도 열렬해서 비참한 사랑—비통한 사랑의 향락에 취해보고 싶다”⁴³⁾는 목적을 위해서 두 주인공의 후일담을 쓰려고 하는 것이며, 또한 전편의 개요는 “톨스토이 원작 및 예술좌 각본”⁴⁴⁾을 활용하였다는 사실을 밝혀 두었다. 『後のカチューシャ』의 번역소설에 해당하는 『부활한 카추샤』와 『부활 후의 카추샤』 역시 『後のカチューシャ』와 마찬가지로 「예술좌」의 <부활> 공연과 태생적으로 연결되어 있는 셈이다. 그런데 이 두 작품 중에서, 흑조생의 『부활한 카추샤』는 『後のカチューシャ』를 거의 그대로 번역하는 것에 목적을 둔 작품인데 비해, 이서구의 『부활 후의 카추샤』는 조선인 관객을 대상으로 하는 실제적인 공연상황이 고려되어 있는 점이 특징적이다.⁴⁵⁾

『부활 후의 카추샤』는 1회에서 6회까지 전편의 개요를 소개한 뒤, 7회부터 본격적으로 카추샤의 후일담을 진행시켜 나가는데, <명예와 사랑>(7~18), <새로운 광명>(19~34), <꿈 깨인 공작>(35~52), <부녀의 상면>(53~57), <새로운 고민>(58~61), <모녀의 대면>(62~64), <죽음과 삶>(65~70), <사랑을 조차>(71~73)의 순으로 연재되어 나간다. 이 중에서 조선인 관객을 의식한 실제적인 공연상황이 고려된 대표적인 장면 중 하나로 <명예와 사랑>을 들 수 있다. 여기서는 감형되어 출옥한 카추샤가

43) 松本武雄, 『後のカチューシャ』, 近代文藝社, 1915.

44) 松本武雄, 위의 책, 24~25면.

45) 박진영 역시 『부활 후의 카추샤』에 대해, “이서구는 1920년대 초반에 극단 토월회(土月會)를 창립하는 데에 참여했으며 1930년부터 동양 극장을 이끈 인기 극작가다. 따라서 『부활』의 후일담 역시 카추샤를 주제로 삼은 공연 무대를 위해 번역되었을 가능성이 높다.”(박진영, 위의 글, 209면)고 하여 공연과의 연계 가능성을 언급한 바 있다.

‘시몬손’과 ‘내류덕 공작’을 두고 내적 갈등을 벌이게 된다.

시몬손을 바리고 내류덕 공작을 좇칠가 내류덕 공작을 잊고 시몬손을 좇칠가. 무엇보다도 자기는 출옥을 한 뒤에 여러 죄수를 위하여 구호사업에 착수를 하지 않으면 안될 것이다. 그러면 자기는 누고를 좇차면 좇겠는가. 이 생각 저 생각 할 때에 무심코 손뚱으로 만져 썼고 있던 치마단이 이 뜻기었다. 바로 그 때에 카추샤는 문득 눈기었다. 「이 실이 두 가닥이 엮드면…」하는 생각이 번개갓치 이러났다. 만일 치마폭을 피미인 실이 두 가닥이엮드면 이 갓치 약하게 쓴어젼을니는 업다. 즉 한 가닥 실보다는 두 가닥 실이 힘이 있다. 그러면 자기가 장차 일으키고자 하는 죄수 구호사업에도 연약한 자기 한낱의 힘보다는 ‘숫뜻한 일 동모’가 필요하다. 그러면 그 가튼 썩썩한 일 동모로는 내류덕 열 사람보다도 시몬손 한 사람이 낫다. 그리하여 카추샤는 웃는 낯으로 후-도샤에게 뜻어진 치마폭을 보히며 말하얏다.⁴⁶⁾ (밑줄 인용자)

‘치마폭을 꿰맨 실’이라는 오브제를 사용하여 카추샤의 내적 갈등과 생각이 전개되는 과정을 시각적으로 개연성 있게 꾸미고자 한 의도가 읽힌다. 내적 고민과 갈등의 과정을 관객들에게 시각적으로 제시함으로써 성공적인 무대화를 시도했다고 볼 수 있다. 치마폭을 꿰맨 실이라는 오브제를 활용함으로써 카추샤의 고민과 선택에 시각적인 개연성을 부여한 것이다. 이와 같이 연극을 의식한 번역이 『부활 후의 카추샤』 곳곳에서 드러난다. 이런 의미에서 두 작품 모두 <부활>의 공연을 확대·재생산시켜 나가는 작품에 해당된다고 볼 수 있으며, 특히 『부활 후의 카추샤』가 조선인 관객을 의식한 공연상황이 반영되어 있다는 점에서, 「예술좌」의 <카추샤> 공연을 보다 생산적이고 창의적인 방향으로 확대·재생산해 나간 사례가 된다고 볼 수 있겠다.

46) 『부활 후의 카추샤 명예와 사랑』, 『매일신보』, 1926.7.17.

<카추사> 공연이 연극 공연에 직접적으로 미친 영향력도 간과해선 안 될 것이다. 특히 이러한 연결 지점은 「토월회」의 <부활> 공연에서 발견된다. <부활>(카추사)은 제2회 공연(1923.9.18~24) 이후로 「토월회」에서 자주 공연되었던 대표적인 서양극 중의 하나였는데⁴⁷⁾, 그 구체적인 공연 내용은 다음의 기사문들을 통해서 짐작해 볼 수 있다.

막이 열리니 러시아 시골집이다. 네플류도프와 카추사의 사랑 장면으로 장차는 이별을 하게 되고 청춘남녀의 애타는 씁시다. 여기에는 그 유명한 카추사의 노래가 은은히 들려 관객은 비애에 북바쳐 박수가 요란했다. 삼막에 시베리아 눈오는 별판은 끝없는데 거기에 서있는 외따른 집 앞에는 깜빡거리는 희미한 불빛이 은은히 비친다. 이것이 톨스토이가 노린 외로운 인생의 길을 가리키는 등불이다. 카추사와 공작의 마지막 이별의 장면이다. 공작은 카추사에게 거절을 당하고 슬픔에 넘쳐 울고 떠난다. 세상의 행복도 꿈이런가 인생의 무상함을 느끼며 별판에서 외로운 신세, 손을 합하여 기도를 올리는 카추사의 정경을 아는지 객석에선 흐느껴 우는 소리와 우레 같은 박수로 막을 나렸다.⁴⁸⁾ (밀줄 인용자)

세계적 유명한 톨스토이 작 카추사 연극은 일찍이 東京 잇솔 때 松井須磨지가 하는 것을 본 일이 있다. 두 번째 다시 京城서 보게 된 것은 매우 깃분 일이었다. <중략> **제1막**에 공작이 고모의 집에 가서 카추사가 드러오기 전에 방안을 방황할 때 아라사 사람과 가티 가만이 안젓지 안코 뚜벅뚜벅 사방으로 거러다니는 것이 업섯다. 이분에 대하야서는 표정이라든지 자태라든지 언어에 한 가지도 취할만한 아모것도 업시 평범하다는

47) 「토월회」는 1932년 「태양극장」으로 개명하여 활동한 이력까지 포함해 총 111편의 희곡 작품을 공연했는데 그 중 번역극이 22편을 차지하고, 이 중에서 <카추사>(부활) 공연은 제2회(1923.9.18-9.24), 제4회(1924.2.21-2.29), 제5회(1924.4.23-4.26), 제6회(1924.6.30-7.1), 제13회(1925.5.11-5.15), 제32회(1925.9.24-9.29), 제2회(1925.12.8-12.12), 제3회(1929.12.13-12.18), 제4회(1932.2.17-2.20)에 걸쳐서 9회 이상 이루어졌던 것으로 보인다.

48) 박승희, 「토월회이야기」, 『사상계』 제 121호, 사상계사, 1963.5, 343면.

것보다 넘우 기계적이었다. **제2막**의 카추사를 차자가서 사죄하는 것이라든지 **제3막** 최후에 작별을 고할 때 관람자로 하여금 何等의 짜름을 주지 못한 것은 큰 유감이다. 月華氏의 카추사役은 과연 敬拔하였다.⁴⁹⁾

『카추사 劇과』 『희생(犧牲)하든 날 밤』 토월회 광무대에서 금 일요일 주야 흥행

料金は 階下 十錢 階上 二十錢

턴고마비하는 중추 가절은 또 다시 우리 마음을 질거웁게 하려 한 거름 두 거름 갖가히 닦쳐오는 이 췌에 시내 황금덩 광무대 토월회(土月會)에서는 본보 독자의 여러분을 위하여 한 췌의 위안이나마 드리겠다는 생각으로 명 이십칠일 일요일 하로 동안 주야 이회로 독자 무료관극회를 개최하기로 되엇는 바 당일의 연극은 부활(復活)이라는 삼막물과 『희생하든 날 밤』이라는 이막물인데 부활로 말하면 동회에서 가장 자신 잇시 행연하는 각본으로 기위 반도의 환영을 맞든 것이며(하략)⁵⁰⁾ (밀줄 인용자)

1920년대 「토월회」의 <부활> 공연은 대체로 3막으로 구성되어 있었다는 것을 알 수 있다. 제1막은 네플류도프가 고모의 집에서 카추사와 사랑을 나누는 장면으로 두 남녀가 장차 이별을 하게 될 것이라는 사실을 알 수 있다. 제2막은 네플류도프가 “카추사를 차자가서 사죄”하고 카추사는 공작을 “원망”하는 것을 볼 때, 카추사의 재판장면과 네플류도프가 감옥으로 면회 오는 장면이 될 것이다. 제3막은 “시베리아 눈오는 별판”에서 카추사와 공작이 마지막으로 이별하는 장면으로, 카추사에게 결혼을 거절당한 공작이 슬픔에 넘쳐 떠나가는 내용이 다루어진다. 기사문에서 드러나는 <카추사> 공연의 모습은 네플류도프와 카추사의 사랑과 이별의 이야기로, 「예성좌」의 <카추사> 공연과 그 모습이 서로 다르지 않다.

49) 晶月, 「一年만에 본 京城의 雜感, 하이카라가 느러가는 京城」, 『개벽』 제49호, 1924.7.1, 89면.

50) 『동아일보』, 1925.9.27.

이 시기의 「토월회」 활동을 두고 김재석은 “일본 근대극운동의 동류화 시도”⁵¹⁾라고 평가하였다. 「토월회」가 공연한 서양극 대부분이 일본에서 전개된 극대극 운동 과정에서 대중적인 성공을 거둔 작품이고, 이러한 선택은 일본의 근대극 운동을 뒤따라감으로써 실패의 위험을 줄이고 식민지 조선의 근대극 형성에 속도를 높이고자 한 동류화 시도였다는 것이다. 「토월회」가 일본 극대극운동과 동류화를 시도하는 속에서 <부활> 공연은 한국 내에서의 성공을 어느 정도 예상하고 전략적으로 선택된 공연이었다. 「토월회」는 극단 창립 공연이 실패로 끝나버린 후 2차 공연에 대한 기대와 의욕이 무엇보다 앞서 있는 상태였다. 그리고 “조선의 사회상과 연극을 구경 오는 관중의 정도를 도모지 고려치 안코 흥행가치를 도외시하여 대중업시 경솔히 각본을 선정한 것”⁵²⁾을 반성하면서 선택한 작품이 바로 <부활>이었던 것이다. 「토월회」가 <부활>을 공연하면서도 한국 내에서의 대중적인 성공을 어느 정도 예상할 수 있었던 배경에는 바로 「예성좌」의 <카추사> 공연을 기화로 번역 소설 등을 통해서 반복적으로 재생산되어 왔던 ‘카추사 이야기’의 대중적 인기가 미리 갖추어져 있었기 때문이라고 할 수 있다. 그리고 2회 공연을 통해서 조선 관객들의 취향을 자각하게 되었고, 그것이 이후에 관객의 취향과 조선적 정조를 반영한 식민지 조선의 고유한 극대극을 시도해 나가는 계기가 되어 주기도 하였다.⁵³⁾

4. <카추사> 공연의 의의 - 결론을 대신하여

1910년대 신파극 시대에서 1920년대 신극의 시대로 넘어갈 무렵에, ‘근

51) 김재석, 「「토월회」 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011, 19면.

52) 박승희, 「신극운동 칠년-토월회의 과거와 현재를 말함」, 『조선일보』, 1929.11.7.

53) 김재석, 앞의 글, 2011, 24~35면 참조.

대극’을 표방하며 등장한 「예성좌」의 신연극 <카추사>(1916) 공연은 1910년대 신파 연극인들이 인식한 신파극의 위기와 새로운 레퍼토리의 필요성 속에서 적극적으로 수용되어 공연되었다. 그리고 <카추사>공연은 1920년대를 전후한 시기의 대중문화에 적지 않은 영향을 미쳤다. 실패한 신극으로 단죄하는 것보다 공연의 실체를 확인하는 작업을 통해서 새로운 신파극적 시도, 신파극 레퍼토리의 확대, 대중적인 영향력을 행사한 공연이라는 새로운 의미를 부여해 볼 수 있었다.

「예성좌」가 일본의 <부활>을 모방하여 공연했다는 것은 필연적으로 시마무라 호게츠의 의도를 의식적으로든 무의식적으로든 재현하는 결과를 낳을 수밖에 없다. 하지만 <부활>이 신극을 대중화시키는 방향으로 나아간 것과는 달리, <카추사> 공연은 신극을 신파극 개량을 목적으로 선택했다는 점에서 차이가 존재한다. 공연의 양상은 흡사하지만, 연극의 지향성 면에서 신극의 대중화와 신파극의 연장이라는 서로 다른 지향성을 보였다고 할 수 있다.

<카추사> 공연은 「예성좌」가 기존의 신파극단과 차별화되는 자신들의 연극적 지위를 가시적으로 드러내기 위해 선택한 공연이었고, 신극의 레퍼토리를 선택한다는 새로움을 통해 신파극단으로서의 자신들의 주류적 위치를 보다 공고히 하고자 했다고 볼 수 있다. <카추사>는 <부활>이 가지는 대중성으로 인해 신파극적 연극 토대를 유지한 채로 신극 레퍼토리라는 새로움을 선취할 수 있는 적절한 공연물이 되어 주었다. 결과적으로 <카추사>는 그야말로 「예성좌」가 신파극의 현실적 개량을 도모할 수 있는 공연물이자, 기존의 신파극단과 차별화를 꾀할 수 있는 획기적인 공연물이었다.

실제로도 <카추사>는 여러 가지 측면에서 신파극 시대의 대중예술적 감각과 코드를 반영하고 있는 공연이었다. 일본에서도 신극을 대중화·통속화시켰다고 비판받을 정도로 대중성이 강한 작품인 <부활>을 활용하여, 여주인공의 감정을 중심으로 하는 내러티브를 통해 그녀의 비극적인

운명에 이복을 집중시키게 만들었다. 그리고 ‘카추사의 노래’를 전면에 내세워 극중가의 유행을 피하고 공연의 흥행을 도모했으며, 인기 여형(女形)배우였던 고수철을 활용하여 과장된 음색으로 여인의 슬픔을 노래함으로써 신파극 특유의 멜로드라마적 과잉의 징후를 드러낸다. 이러한 점에서 기존의 주장, 즉 일본 「예술좌」의 <부활> 공연의 외양을 모방했지만 여전히 좁힐 수 없는 근대극에 대한 인식차가 존재했던 실패한 신극으로 단정 짓는 것은 성급한 일이 될 수 있다.

또한 이들의 활동을 두고 신파극에서 신극을 시도했지만, 신극에 대한 이해가 깊지 않았기 때문에 실패하고 사라진 단체이자 공연이었다고 평가하는 것 역시 정당하지 않다. 실제적인 영향관계를 살펴보았을 때, <카추사> 공연을 계기로 ‘카추사 이야기’는 대단히 대중적으로 인기를 얻게 되었고, 이것은 이후에 『부활』 관련 번역소설이나 연극 공연이 지속적으로 이어질 수 있었던 배경이 되어 주었다. 낱낱이 존재하던 번역소설이나 공연물 속에 존재하는 공통적인 경향성이 「예성좌」의 <카추사> 공연 속에서 발견되는 것으로 보아, 이 공연의 대중문화에 미친 영향력과 파급력이 적지 않았다는 사실을 확인할 수 있었다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 『동아일보』, 1925.9.27.
- 『매일신보』, 1916.3.23.
- 『매일신보』, 1916.3.25.
- 『매일신보』, 1916.4.23.
- 『매일신보』, 1926.7.17.
- 『매일신보』, 1935.11.20.
- 『매일신보』, 1937.6.6.
- 『부산일보』, 1915.11.7~9.

『読売新聞』, 1914.3.25.

島村抱月, <復活>, 『抱月全集』 第五卷, 日本図書センター, 1919.

2. 국내 논저

- 김재석, 「1910년대 한국 신파연극계의 위기의식과 연쇄극의 등장」, 『어문학』 102집, 한국어문학회, 2008, 315~349면
- _____, 「『토월회』 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011, 13~47면.
- 박승희, 「신극운동 칠년0토월회의 과거와 현재를 말함」, 『조선일보』, 1929.11.7.
- _____, 「토월회이야기」, 『사상계』 제 121호, 사상계사, 1963.5.
- 박진영 엮음, 「해당화: 가주사 애화」, 『신문관 번역 소설 전집』, 소명출판, 2010.
- 박진영, 「한국에 온 톨스토이」, 『한국근대문학연구』 23집, 한국근대문학회, 2011, 193~227면.
- 유민영, 『개화기 연극사회사』, 새문사, 1987.
- _____, 『한국 인물 연극사』. 태학사, 2006.
- 윤민주, 「가정비극류 신파극에 나타나는 멜로드라마적 과잉에 대한 연구-1910년대 초기 변안소설 각색 신파극을 중심으로」, 『어문론총』 제 55호, 한국문학언어학회, 2011, 509~547면.
- 이승희, 「번역의 성 정치학과 내셔널리티」, 『한국 근대문학의 형성과 문학 장의 재발견』, 소명출판, 2004.
- 晶月, 「一年만에 본 京城의 雜感」, 하이카라가 느러가는 京城, 『개벽』 제49호, 1924.7.1.
- 톨스토이 원작, 박형규 옮김, 『세계문학전집 89 - 부활1』, 민음사, 2008.
- 톨스토이 원작, 박형규 옮김, 『세계문학전집 90 - 부활2』, 민음사, 2008.

3. 해외 논저

- 真山青果, 「松井須摩子の芸」, 『演芸画報』, 演芸画報社, 1916.11. 1914.4.
- 松本武雄, 『後のカチューシャ』, 近代文藝社, 1915.
- 島村抱月, 「藝術座の稽古室より」, 『抱月全集』 第七卷, 日本図書センター, 1919.
- 江頭 太助, 「有島武郎と『復活』劇: 『或る女』への道程 (一)」, 『語文研究』 52/53, 九州大学国語国文学会, 1982, 11~22면.

井内美由紀, 「カチューシャ」のりボン-島村抱月脚色 『復活』受容の一側面, 『早稲田大学大学院文学研究科紀要: 第3分冊 日本語日本文学・演劇映像学・美術史学・日本語日本文化』 54집, 早稲田大学大学院文学研究科, 2009.2, 159~204면.
菊地 明, 「藝術座」, 『講座日本の演劇』 5, 諏訪春雄・菅井幸雄 編輯, 勉誠社, 1997.

Abstract

劇壇 ‘藝星座’의 <카チューシャ>公演에 關する 研究

A Study on *Katyusha* of Yeseong-Theatre

尹珉珠

Yun, Min-Ju

劇壇 ‘藝星座’의 <카チューシャ>公演は, 1910年代の韓國の演劇界が新派劇から新劇に変化していく地点を捕捉させてくれる‘過渡期的な近代劇’という視覚から主に平価されてきた。ただし, そういう判断が多分に新劇人の立場から, ‘新劇の成就’という視點から裁斷されたものであることを指摘しなければいけないのである。其の結果, <카チューシャ>公演に關するたいていの研究は, ‘未熟な新劇の成就’という点を中心に批判するのが普通であった。

本稿ではこういう断定的な判断を手控えて, 劇壇‘藝星座’의 <카チューシャ>公演が本当はどういう公演物であったのかを探ってみようと思う。初めから‘過渡期的な近代劇’と規定して, その近代劇としての成就の與否をあげつらうより, この公演がなされた背景や意図, また公演の正体を確認し, 以降, その公演が影響を与えたところを確認して, 正当な演劇史の意味を与えるのが正しいと考えられる。それで, <카チューシャ>公演の性格や特徴に集中する研究と, 後の作品との連結性を考慮した具体的は影響關係に注目する實證的な研究を試圖しようとしたのである。

そういう接近を通過して, 今まで<카チューシャ>公演に關してのいく

つか의誤解を溶けることができたと思う。其の一つは、<カチューシャ>公演は‘藝星座’が新派劇界の内部での主流的は位置を確たるものとするために選択した方法であって、新劇のレパトリーを積極的に借用して新派劇を公演したものであることを明らかにした。劇壇 ‘藝星座’が新派劇壇としての正體性を持ちながら新派劇<カチューシャ>を公演したことは、日本の新劇である<復活>との比較を通じてより明確に確認できる。其の二つは、<カチューシャ>公演が一回だけの單發性の公演で終わってしまった新劇だったという表面からの真実に隠られている公演の影響力と波及力を実際に確認することができた。實際的には影響関係を探ってみると、<カチューシャ>公演が切っ掛けになって、‘カチューシャ話’が大衆的な人気を得て、これがまた以後の『復活』と関連する翻訳小説とか演劇公演とかの大衆文化が持続的に続けられる前提となってくれた。

キーワード: 카츄 샤, 復活, 新派劇の時代, 大衆公演物, 카츄-샤의 唄의 物語性

접수일: 2012년 11월 15일

심사기간: 2012년 11월 20일~12월 4일

게재결정: 2012년 12월 4일