

미국연극의 번역공연과 ‘아메리카’의 상상

-유치진의 미국연극 수용을 중심으로-

우수진*

<차례>

1. 기존의 연구와 문제제기
2. 30년대 후반 극연/좌의 <목격자>와 신극에의 대안: 낭만화된 ‘아메리카’
3. 해방 직후 극협/신협과 미공보부의 협업 및 연극정치: 이념화된 ‘아메리카’
4. 흑인극 <포기>에서 뮤지컬 <포기와 베스>로: 소비되는 ‘아메리카’
5. 결론을 대신하여

<국문초록>

해방 이전까지의 번역공연 중에서 미국연극은 양적으로나 질적으로 그리 큰 비중을 차지하지 않았다. 근대극운동은 입센이나 체홉, 버나드쇼 등의 유럽연극을 주된 모범으로 삼았다. 하지만 해방 이후, 특히 한국전쟁 이후에는 미국연극의 비중이 전체 번역공연의 과반수에 이를 정도로 급속히 커졌다.

미국은 동양과 서양이라는 이분법적 심상지리 안에서 분명 서양이었지만 그 안에서 유럽과는 다른 위상을 차지하고 있었다. 즉 미국연극은 우리의 근대연극사에서 때로는 유럽연극의 타자로, 때로는 연극 이상(以上)의 현실 정치 또는 이데올로기의 연장으로, 때로는 대안적인 흥행극으로 표상, 공연되었던 것이다. 이는 미국연극에 대한 일방적인 수용의 결과가 아니라 우리의 요구에 따른 선택적 결정의 결과였으며, 그 안에서 미국연극은 하나의 보편적 불변적 실체가 아니라 그것을 요구했던 우리의 근대연극사적인 맥락 안에서 재구성되었다고 할 수 있다. 따라서 이 논문에서는 번역공연의 목록을 작성하는 데 주력하기보다, 미국연극이 우리의 근대연극사 안에서 호출되는 방식과 그것의 변화를 추적함으로써 우리의 근대연극사가 미국연극을 매개로 어떻게 자기모색을 해나갔는지를 구명하고자 했다.

이를 위해 제1장에서는 1930년대 중후반 미국연극의 번역공연이 유치진이 이끌었던 극연/좌에 의해 주로 낭만주의를 중심으로, 당시 사실주의 중심적이었던 신극에 대한 대안으로서 선택, 공연되었음을 살펴보았다. 그리고 제2장에서는 해방 이후 미국연극의 번역공연이 특히 미공보부/원의 후원 하에 미국식 자유민주주의와 휴머니즘을 세련된 방식으로 주제화, 선전하는 작품을 중심으로 공연되었음을 살펴보았다. 특히 해방 전 미국을 공동의 적국으로 삼았던 식민지조선과 일본제국의 관계는 특히 <용사의 집>에서 일본을 공동의 적국으로 하는 한국과 미국의 관계로 재설정되었다. 그리고 마지막 제3장에서는 60년대 이후 다변화되기 시작했던 한국의 현대연극이 가장 미국적인 장르인 뮤지컬을 거울삼아 기존의 통속적인 악극과 차별화된 대중적인 상업극을 자신의 일부로 정립시키기

시작했음을 살펴보았다. 우리는 그 자기노력의 중후를 1937년 극연의 흑인극 <포기(Porgy)>가 1948년 극협의 <검둥이는 서러워>로, 그리고 1962년 드라마센터의 뮤지컬 <포기와 베스(Porgy and Bess)>로 그 성격을 달리해 공연되는 과정을 통해 살펴볼 수 있었다.

주제어: 미국연극, 번역공연, 한국연극, 서구연극, 유럽연극, 아메리카, 유치진, 미공보원/미공보부, 뮤지컬, 낭만주의, 상업극

1. 기존의 연구와 문제제기

우리의 근대연극사는 한국연극이 서구연극이라는 타자를 보편으로 삼아, 그것을 공공연히 자신의 모범으로 하거나 때로는 경쟁, 때로는 결별 하면서 스스로를 정립하고자 했던 분투의 역사였다. 그리고 이 과정에서 번역공연은 서구연극이라는 타자를 적극적으로 자기화 하면서 그 근대성을 전유하고 자신의 것으로 인정받기 위해 수행되었던 전략적인 방식이었다. 실상 근대연극은 서구연극이라는 상대(counterpart)와 그것의 번역 없이는 성립될 수 없었다.

해방 이전까지의 전체 번역공연 중에서 미국연극의 비중은 양적으로나 질적으로 그리 크지 않았다. 동양과 서양이라는 범박한 이분법적 심상지리 안에서 미국은 분명 서양에 속해 있었지만, 그 안에서 유럽과는 또 다른 위상을 차지하고 있었던 것이다. 실제로 미국연극은 그 자생적인 노력에도 불구하고 1920년대에 유진 오닐(Eugene O'Neill)이 등장하기 전까지 유럽연극의 식민지적인 아류에 지나지 않는다는 평가를 받았었다. 우리 근대극운동의 주된 참조 역시 어디까지나 입센과 체홉, 버나드쇼 등으로 대변되는 유럽연극이었다. 하지만 해방 이후, 좀더 엄밀히 한국전쟁을 계기로 미국연극의 번역공연은 한국사회에 대한 미국의 지배력이 전반적으로 강화되었던 것과 비례하여 급증하였으며, 그 결과 전체 번역공연의 과반수에까지 이르렀다. 특히 초기에 미국연극에 대한 의식적인 수용은 주로 유치진에 의해 주도되었는데, 해방 전 유치진이 이끌

* 연세대학교 강사

었던 극연/좌, 그리고 해방 후 극협과 신탁이 미국연극의 번역공연에 적극적으로 있었다. 그리고 이는 50년대 중반 이해랑과 유치진이 각각 미국무성과 록펠러 재단의 후원으로 미국연극을 시찰하고 돌아온 이후 더욱 본격적으로 가속화되었다.

이 논문에서는 우리의 근대연극사에서 미국연극이 서구연극이라는 커다란 틀 안에 놓여 있었으면서도 동시에 그 안에서 유럽연극과는 다른 방식으로 포지셔닝되고 있었다는 사실에 주목하고자 한다. 우리에게 미국연극은 분명 서구연극이었지만, 그 안에서도 때로는 유럽연극의 타자이거나 때로는 연극 이상(以上)의 현실 정치나 이데올로기의 연장, 때로는 악극과 같은 흥행극의 대안이었다. 따라서 이 논문에서는 미국연극의 번역공연이 서구연극을 일방적으로 수용한 결과였다기보다는, 우선적으로 우리 근대연극의 요구에 따른 선택적 결정의 결과였다는 것, 그리고 이 과정에서 미국연극은 하나의 보편적 불변적 실체가 아니라 그것을 요구했던 우리의 근대연극사적인 맥락 안에서 재구성되었다는 인식을 토대로 한다. 특히 이 점에서 이 논문은 기존의 연구들에 빛을 지면서도 그들과 차별화된다.

서구연극의 번역공연에 대한 기존의 연구는 서구문학 연구자들을 중심으로 이루어져왔다. 대표적으로 신정옥은 『한국신극과 서양연극』에서 60년대 초반까지의 서양연극, 구체적으로는 북구연극(노르웨이)과 러시아연극, 영국연극, 애란연극, 중남구연극(프랑스, 이탈리아, 벨기에 등), 미국연극의 번역공연사를 고찰하였다.¹⁾ 그리고 몇 년 후에 공동저작으로 출간된 『한국에서의 서양 연극』에서는, 기본적으로 신정옥의 연구를 토대로 하여, 그 대상을 1995년까지로 확대하였다.²⁾ 한편 여석기의 『한국에

끼친 미국연극의 영향』은 미국연극에 대한 가장 선구적인 논의로서 신정옥의 연구에도 기본적인 틀을 제공했다.³⁾

이상의 기존 연구들은 대부분 번역공연이 한국연극에 일정한 영향을 미쳤을 것이라는 전제 하에 이러저러한 작품이 누구에 의해 언제 어디서 어떻게 공연되었다는 사실들을 밝히는 데 중심을 두었고, 그 공연의 성공이나 흥행 여부의 기준을 무엇보다도 원작의 충실한 재현 또는 실현 여부에서 찾았다. 하지만 이 논문에서는 번역공연의 성공 여부보다도 그것이 우리 근대연극사에서 특히 어떤 맥락에서, 어떤 요구에 의해 수행되었는지를 고찰하고자 한다. 물론 일찍이 여석기가 냉정히 지적한 바와 같이 이들 레퍼토리는 극단이나 연출가에 의해 임의적으로 선정되는 경향이 강했다. 하지만 정치사회적으로 명확히 분절되는 30년대 말과 해방 직후, 그리고 전쟁 이후라는 세 국면에 있어서 미국연극의 번역공연은 우리의 근대연극사 안에서 분명히 서로 구분되는 방식으로 포지셔닝 되고 있었다. 따라서 이 논문에서는 보다 완벽한 번역공연의 목록을 작성하는 데 주력하기보다, 미국연극이 우리의 근대연극사 안에서 호출되는 방식과 그것의 변화를 추적하고, 동시에 미국연극을 매개로 하여 우리의 근대연극사가 어떤 방식으로 자기모색해 나갔는지를 중점적으로 고찰하고자 한다.⁴⁾

논의에 앞서 제목과 목차의 '아메리카'는 국가정체(polity)를 실체적으로 지칭하는 용어가 아님을 밝힌다. 그보다 이 논문에서 '아메리카'는 개별적인 미국연극 작품들을 통해 만들어지는 미국 또는 미국연극에 대한 심상(心像)을 포괄적이면서 은유적으로 나타낸다. 따라서 본문에서는 '아메리카'라는 용어보다 '미국' 또는 '미국연극'이라는 용어가 더 선호적으로 사용될 것이다.

3) 여석기, 『한국에 끼친 미국연극의 영향』, 『한국연극의 현실』, 동화예술선집, 1974.

4) 이같은 문제의식의 생성은 특히 장세진의 『상상된 아메리카』(푸른역사, 2012)를 토대로 하였음을 밝힌다. 이 책에서 그는 기존의 아메리카 연구가 해방 이후의 한국사회를 고정불변의 주제로 상정하고 단지 아메리카가 어떤 방식으로 재현되었기에 중점을 두었다고 비판하면서, 대신 한국사회가 아메리카를 매개로 민족과 국가, 즉 네이션을 상상하고 이야기하는 방식을 통해 스스로를 어떻게 재현하고 인식하였는지를 고찰하였다.

1) 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.

2) 신정옥·한상철·전신재·신현숙·김창화·이혜경, 『한국에서의 서양 연극』, 소화, 1999. 여기서는 연구자들이 각각 자신의 전공분야인 영국연극, 미국연극, 프랑스연극, 독일연극, 그밖의 여러나라들(러시아, 그리스, 이탈리아, 노르웨이, 스페인, 스웨덴, 폴란드, 남아프리카 공화국) 연극의 번역공연을 나누어 고찰하였다.

본문의 부제에 구분적으로 사용된 '낭만화된 아메리카', '이념화된 아메리카', '소비되는 아메리카'는 일차적으로 사적(史的)인 흐름에 따라 도출, 범주화된 것이지만, 결과적으로는 미국연극 번역공연의 특징적이고 공시적(共時的)인 세 양상을 나타낸 것이기도 하다. 따라서 각각의 관계가 서로 배타적인 것이라기보다는 상보적인 것임을 사전에 분명히 할 필요가 있다. 예컨대 30년대 후반 유치진은 사실주의 중심이었던 기존의 신극에 대한 일종의 대안으로서 낭만주의 성향이 강한 미국연극을 선택했지만, 그렇다고 해서 대중성과 흥행성을 고려하지 않은 것은 아니었다. 그리고 한국 근대극의 전범(典範)을 유럽연극보다 미국연극에서 모색하고자 했던 유치진의 노력은 오히려 이후 50년대 이해랑이 주도했던 실험의 미국연극 번역공연을 통해 정점에 달하였다.

공공극장에서 공연되는 근대연극은 모두 본질적으로 일종의 상품으로서 소비되지만, 오늘날 가장 미국적인 장르로 손꼽히는 뮤지컬은 그것의 극단적이면서도 대표적인, 그리고 성공적인 사례라고 할 수 있다. 그리고 이 논문에서는 우리 근대연극사에서 대중적 상업극이 통속성의 비난에서 결코 자유롭지 않았던 악극과 스스로를 차별화하기 위해 특히 뮤지컬을 거울삼아 자기모색을 시도해 나갔다고 본다. 이후 한국의 뮤지컬은 특히 90년대 중반에 급성장을 거듭하며 아직도 그 정점을 향해 나아가고 있다. 30년대 후반 흑인극으로 공연되었던 극연좌의 <포기>가 극협회의 악극인 <검둥이는 서러워>를 거쳐 드라마센터의 뮤지컬 <포기와 베스>로 공연되면서 레퍼토리화 되어갔던 과정은 이를 이미 예시(豫示)하는 것이었다.

2. 30년대 후반 극연/좌의 <목격자>와 신극에의 대안

: 낭만화된 '아메리카'

30년대 전반까지도 미국연극의 번역공연은 전무한 편이었다. 20년대에

는 잘 알려지지 않은 작가 유진 필롯(Eugene Pillot)의 <기갈(飢渴)>(전1막)⁵⁾이 유일하게 23년 7월 토월회의 창립공연 중 하나로 공연되었다.⁶⁾ 그리고 30년 9월에는 업튼 싱클레어(Upton Sinclair)의 <이층의 사나이(The Second-story Man)>가 이름이 밝혀지지 않은 몇 사람의 모임(이백수, 최승일, 나운규, 심영, 석금성)에 의해 이백수 역/연출로 미나도좌에서 공연되었으며,⁷⁾⁸⁾ 33년에는 유진 오닐의 <고래(He)>와 자넷 막스(Jeanette Marks)의 <곽공(빠꾸기)(The Cuckoo)>가 각각 배재고등보통학교 연극반과 연전문우회에 의해 공연되었다.⁹⁾ 하지만 1930년대 후반에는 이례적으로 네 편의 미국연극이 극연/좌에 의해 공연되었다. 즉 1937년 1월에는 헤이워드(Heyward) 부부의 <포기(Porgy)>가 극연의 제14회 정기공연(장기제 번역, 유치진 연출)으로, 1937년 5월에는 자넷 막스의 <빠꾸기>가 극연좌의 제18회 정기공연(이서향 역, 이백산 연출)으로, 1938년 7월에는 맥스웰 앤더슨(Maxwell Anderson)의 <목격자>가 제19회 정기공연(장기제 역, 유치진 연출)

5) *Hunger*가 원제인 이 작품은 1919년도에 출판된 *Representative One-Act Plays by American Authors*(Selected, with biographical Notes by Margaret Gardner Mayorga, Univ. of Michigan Library 1919)에 실려 있다. 이 작품은 마치 중세의 도덕극과 유사한 형식을 하고 있다. 행복의 문 앞에서 '시인'과 '거지', '사랑', '소녀', '남자' 등의 등장인물들은 각자가 원하는 물질을 얻기 위해 그것이 열릴길 기다린다. 그리고 물질적인 풍요로는 결코 행복을 얻을 수 없다는 '만족한자(satisfied one)'의 설득에도 불구하고, 문이 열리자마자 앞 다투어 안으로 들어간다. '만족한자'는 문 안에서 만족해하는 그들의 외침에 "어리석은 바보들(Fools! Stupid Fools!!)"이라고 답하며 퇴장한다.

6) 토월회 창립공연에서 함께 공연된 작품은 채흥의 <꿈>, 박승희의 <길식(吉植)>, 버나드 쇼의 <그 남자가 그 여자의 남편에게 었더케 거짓말을 하였다>였다.

7) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1990(1966), 162-163쪽. 경향극 계열에 속하는 이 작품은 이후 31년 개성의 대중극장과 이동식 소형극장에서 재공연되었지만 대중적으로 잘 알려지지 않았다. 선풍아(旋風兒), 『조선푸로레타리아연극의 도전』, 『신흥』 통권 6호, 1931. 12. 20; 신정옥의 앞의 책, 393쪽에서 재인용.

8) 여석기는 앞의 글에서 이 작품이 1932년 (일본에서) 출간된 극집 『○○劇集』에 수록되어 있다고 밝히며, 공연은 이를 중역(重譯)한 것일 가능성이 크다고 추정했다. 그리고 이를 토대로 좀더 추적해본 결과 이 작품은 원래 업튼 싱클레어의 작품집인 *Plays of Protest*(New York: Mitchell Kennerley, 1911)에 다른 세 편의 작품들과 함께 수록되어 있음을 확인할 수 있었다.

9) 연세창립 80주년 기념사업위원회, 『연세대학교사』, 연세대학교출판부, 1969; 신정옥의 앞의 책, 393쪽에서 재인용.

으로, 1938년 9월에는 클리포드 오데츠(Clifford Odets)의 <깨어서 노래 부르자(Awake and Sing!)>가 극연좌의 제20회 정기공연(서향석 역, 이서향 연출)으로 공연되었던 것이다.

이상우는 극연좌의 번역공연에서 미국연극의 비중이 커진 이유를 유치진의 대중성 추구하고 미국연극에 대한 개인적인 관심에서 찾았다. 실제로 1935년에 유치진은 그동안 잘 알려지지 않았던 미국의 신극운동을 소개하며 이를 우호적으로 평가하였다.¹⁰⁾ 하지만 유치진이 극연 활동 초기부터 연극의 예술성보다 연극을 이용한 계몽성의 추구하고 대중성을 우선적으로 강조했다라는 점에서, 그보다는 당시 부민관 대극장이 개관하면서 기존의 신극을 전체적으로 반성하고 새로운 연극을 모색하고자 했던 유치진의 연극이념적인 변화에 더 주목해볼 필요가 있다. 즉 그는 있는 그대로의 사실주의만을 강조하는 기존의 소극장 중심의 신극을 반성적으로 비판하면서, 대극장 공연에 걸맞은 형식실험적인 로맨티시즘 연극을 대안으로 제시했던 것이다. 따라서 역사극의 창작과 미국연극의 번역공연은 이를 위한 유치진의 구체적인 실천이었다고 말할 수 있다.¹¹⁾

일찍이 유치진은 일명 '소 사건'을 계기로 시대적 객관적 조건을 도외시할 수만은 없게 되었다면서, 스스로 농민생활 위주의 빈궁 문제보다는 역사의 문제를 다루겠다고 밝혔다. 그리고 이것은 현실 도피가 아니라 역사적 사실을 빌어 우회적으로 현재의 문제를 다루기 위함이라고 덧붙였다.¹²⁾ 또한 약 2년 뒤에는 기존의 신극이 극소수의 엘리트 관객을 위해 소

10) 유치진, 『미국의 신극운동』, 『중앙』 18, 1935. 4.

11) 이상우는 극연좌의 번역공연 중 미국연극이 차지하는 비중이 커진 이유를 주로 유치진의 대중성 추구, 특히 직업극단화를 피하면서 대중성이 강한 미국연극 레퍼토리가 필요했기 때문이라고 보았다. 실상 이상우가 고찰했듯이 유치진은 극연 활동 초기부터 연극의 예술성보다 연극을 이용한 계몽성의 추구, 따라서 대중성을 강조했다. 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997, 32·296·297쪽. 하지만 이 장에서는 기존의 신극을 반성하고 새로운 근대극의 모색하는 유치진의 이념적인 변화를 좀더 중점적으로 살펴본다.

12) 유치진, 『역사극과 풍자극』, 『조선일보』, 1935. 8. 27.

극장이나 걸맞은 연구극(研究劇)을 자기도취적으로 공연하면서 대중 및 현실과 괴리되어갔다고 비판하면서, “희곡에서나 무대미술에 있어서나 연기에 있어서나 우선 우리는 말초적인 리얼리즘의 폐해를 벌이자”고 하였고 또한 그 대안으로서 대중관객을 위한 대극장의 로맨티시즘 연극을 제안했다.¹³⁾ 하지만 예상외의 비판이 쏟아지자 유치진은 자신의 ‘낭만’이 어디까지나 ‘리얼’을 토대로 하는 생활/예술 의욕의 ‘에스푸리’를 강조한 것이었으며, 이는 있는 그대로의 ‘리얼’이 아니라 대극장 무대에 맞게 수정된 ‘리얼’이라고 설명했다.¹⁴⁾ 그리고 이미 진부해진 사실주의를 뚫고 나갈 수 있는 방법으로서의 ‘시혼(詩魂)’과 낭만주의를 강조했다.¹⁵⁾ 이를 위해 유치진이 <춘향전>(1936)이나 <마의태자>(1937~38)와 같은 역사극 창작에 매진했던 것은 이미 잘 알려진 바와 같다. 그리고 번역공연으로는, 유치진의 표현에 의하면, “리얼에 입각한 로맨티시즘의 획득”¹⁶⁾을 실현한 대표적인 작품으로서 맥스웰 앤더슨의 <목격자>이 선택, 공연되었던 것이다.

<목격자>의 원작인 <윈터셋(Winterset)>(1935)은 미국의 유명한 실화(實話)인 일명 ‘사코 반제티(Sacco-Vanzetti) 사건’의 후일담을 다룬 작품이다. 1920년 4월 매사추세츠 주 사우스브레인트리의 한 공장에서 두 명이 살해되는 강도사건이 발생했는데, 이탈리아계 이민자이자 무정부주의자였던 N. 사코와 B. 반제티가 그 용의자로 체포되었다. 이들은 증거가 불투명한 상태에서 7년간의 법정 투쟁 끝에 결국 사형 선고를 받고 처형당했는데, 이 과정에서 외국인민자와 무정부주의자들에 대한 미국사회의 정치적인 편견은 국내외적으로 큰 비판을 받았다.¹⁷⁾ 작품은 사형범의 아들인 미오가 13년 후 아버지의 누명을 벗기기 위해, 당시 중요한 증인이었

13) 유치진, 『신극운동의 한 과제』, 『조선일보』, 1937. 6. 11.

14) 유치진, 『극단 진흥책』, 『매일신보』, 1938. 1. 3.

15) 유치진, 『일허버린 시혼을 찾아 - 우선 리얼리즘의 수정부터』, 『조선일보』, 1938. 3. 9.

16) 유치진, 『목격자 상연에 제하여 - 미국의 현역작가 맥스웰 앤더슨』, 『동아일보』, 1938. 7. 7·8.

17) 게다가 1959년 진짜 범인이 밝혀지면서 이는 미국의 재판사상 가장 큰 오점으로 기록되고 있다.

으나 진범의 협박에 의해 재판에서 위증하여 심문받지 않은 가스를 찾아 뉴욕에 오면서 시작한다. 그리고 당시 사형판결을 내렸던 판사 고운트와 실제 범인인 트록크와 쇠도우까지 우연히 전부 한 자리에 모이게 된다. 하지만 미오는 우연히 가스의 여동생인 밀리암네와 사랑에 빠지게 되고, 아버지의 원수와 사랑 사이에서 고민하다가 결국은 사랑을 따르기로 한다. 하지만 트록크는 미오를 살려두는 것이 위험하다고 생각하고 부하로 하여금 미오를 죽이게 하고, 이 과정에서 밀리암네도 미오와 함께 총에 맞아 죽게 된다.

실제사건이 사회적으로 큰 이슈가 되었던 만큼 <윈터셋>은 미국인의 많은 관심을 받았으며, 다음 해인 1936년에는 할리우드에서 영화화 되었다. 그리고 이것이 1937년 6월에 국내에 수입되어 <목격자>라는 이름으로 명치좌에서 상영되었다. 극연좌는 영화의 제목을 그대로 가져오되 원작을 해피엔딩으로 각색했던 영화와 달리 원작의 새드엔딩을 그대로 상연하였으며, 흥행에도 크게 성공했다.¹⁸⁾ 전체적으로 트록크 역의 이백수, 쇠도우 역의 이진순, 가스 역의 이화삼, 밀리암네 역의 김복진 등의 열연과 무대적 앙상블이 호평을 받았던 가운데 연출가 홍해성은 특히 다음과 같이 고평했다. “연출과 연기, 장치, 조명, 의상, 효과 등의 각 부문에 있어서 조선에서는 최고수준에 갖다어졌다”고 하면서 “침체한 감이 있던 신극계에 있어서 새로운 용기를 부여주었습니다.”¹⁹⁾ 이후 극연좌는 1939년 5월 <춘향전>과 <목격자>를 가지고 원산과 함흥 등의 북조선 일대와 대구, 부산, 마산, 진주, 김천 등 영남지역 및 목포 등의 호남지역 등으로 대대적인 전국순회공연에 나서기도 했다.

원작자인 앤더슨은 연극에 시성(詩性)을 회복하고자 노력했던 작가로

18) 특히 음악평론가 금관(金管)은 영화보다 연극을 통해 원작의 진가를 알게 되었다며 호평했다. 극연좌공연 명극 『목격자』에 대한 각계인사의 소감, 『동아일보』, 1938. 7. 15.

19) 극연좌공연 명극 『목격자』에 대한 각계인사의 소감 중 연출가 홍해성의 소감, 『동아일보』, 1938. 7. 15. 그 외에도 영화감독 이규환은 “입체적인 무대면과 조화된 조명, 등장 인물들의 무대상 기품과 객석을 싸고 들어오는 박진력이 실로 풍부했다”고 평하였다.

서 <윈터셋>을 비롯한 대부분의 작품을 무운시(無韻詩)로 썼다. 그리고 유치진은 앤더슨이 이러한 ‘시 정신’을 가지고 실제 현실의 모순을 비판적으로 파헤치는 작가라고 소개하면서 높이 평가했다. “미국에서는 내가 우리의 문단에다 제의하고 번뇌하고 있는 것을 벌써 실천하고 있지 않나!”²⁰⁾ 하지만 앤더슨의 무운시와 그 낭만주의는 정작 미국 평단에서 현실비판과 그 항의라는 작가의식을 오히려 무화(無化) 시킨다는 비판을 받기도 했다. 즉 그의 장기인 사극(史劇)에 과거를 가지고 현재를 설명하는 문체는 오히려 현실도피적으로 과거를 회구하는 듯한 향수에 젖어 있으며, 그 중에서도 특히 <윈터셋>은 사건의 성격에 비해 그 무운시가 지나치게 소란스럽다는 것이었다.²¹⁾

그럼에도 불구하고 유치진은 자신이 주장했던 연극의 ‘시혼’과 낭만주의의 근거와 정당성을 앤더슨의 ‘시 정신’과 낭만주의, 그리고 <윈터셋>이라는 작품에서 찾고자 했고, 이를 통해 자신의 낭만주의를 현실도피로 규정하는 세간의 비판을 불식시키고자 했다. 하지만 안타깝게도 <윈터셋>의 무운시와 시 정신은 근본적으로 ‘번역’될 수 없는 성질의 것이었다. 그리고 실상 <목격자>의 흥행적 성공은 시 정신과 함께 유치진이 강조했던 작가와 작품의 현실비판적인 정신보다도, 갱단이나 총격, 암살, 추격 등과 같은 활극이나 추리극적인 요소에 크게 기대고 있었다. 따라서 극연좌의 <목격자> 공연은, 그 흥행적 성공과 연극적 완성도에도 불구하고, 유치진이 애초에 기대했던 연극의 ‘시혼’과 낭만주의의 구현에까지 이르렀다고 보기는 어렵다. 오히려 앤더슨에 대한 고평과 <목격자>의 공연은 결과적으로, 현실비판적인 사실주의 중심의 신극을 더 이상 고수할 수 없는 식민지적인 상황과 사실주의 연극 공연에 적합하지 않은 부민관의 대극장적인 조건 하에서 유치진이 선택한/선택할 수밖에 없었

20) 유치진, 앞의 글.

21) 뱀콤 골드스타인, 1930년대의 극작가, 알런 S 다우너 편, 신정옥 역, 『20세기의 미국연극』, 문예출판사, 1972, 44·45쪽.

던 역사극과 낭만주의를 무의식적으로 방어/긍정하는 역할을 전략적으로 수행했다고 볼 수 있다. 그리고 이 과정에서 유치진은 당시 근대극의 보편적 타자로 설정되어 있었던 유럽연극과는 다른 방식으로 서구연극 안에 포지셔닝 되어 있었던 미국연극을, 기존의 신극을 비판적으로 반성하기 위한 대안으로서 호출했던 것이다.

이같이 미국연극은 유치진에 의해 유럽연극 중심, 사실주의 중심이었던 기존의 신극에 대한 대안으로서 선택, 공연되었지만, 이후 50년대 후반에는 이해랑이 실질적으로 이끌고 있었던 실험을 통해 신극(근대극)의 중심으로 확실히 이동했다. 그리고 이는 한국/연극에 대한 미국/연극의 지배력 강화와도 정확히 조응하는 것이었다.²²⁾ 극연좌는 해방 직후 그 핵심 멤버가 중심을 이루는 극협(1947)으로 재조직되었고, 이는 이후 다시 국립극장 소속극단인 실험(1950)을 재조직되었다. 실험은 국립극장의 부산 피난시절에 <햄릿>과 <오셀로>, <맥베스> 등의 셰익스피어 비극을 잇달아 공연했으며, 특히 <햄릿>은 흥행적으로도 큰 성공을 거두었다. 하지만 이해랑이 1955년 미국무성 초청으로 3개월간 미국연극 시찰을 마치고 돌아온 이후부터 1959년까지의 기간 동안 전체 7편의 번역공연 중 5편이 다음과 같은 미국연극으로 편성되었다 - 테네시 윌리엄스의 <욕망이라는 이름의 전차>(1955. 8), 유진 오닐의 <느릅나무 그들의 욕망>(1955. 12), 프레데릭 노트의 <다이얼 M을 돌려라>(1956. 9), 아서 밀러의 <세일즈맨의 죽음>(1957. 1), 테네시 윌리엄스의 <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(1958. 12).²³⁾²⁴⁾ 물론 양적 확대가 공연적인 성과를 담보하는 것은 아니었지만, 그것은 분명 미국연극의 변화된 위상을 명시하는 최소한의 지표였다.

22) 이에 대해서는 다음 장에서 좀더 자세히 살펴보도록 한다.

23) 다른 두 번역공연은 입센의 <민중의 적>(1956. 4)과 메리 린네하트·아베 호프우드 합작의 <박쥐>였다.

24) 특히 이 시기 실험의 <햄릿> 공연과 <욕망이라는 이름의 전차> 공연에 대해서는 김옥란의 『1950년대 연극과 실험의 위치 3장 2절과 3절을 참고할 것. 『한국문학연구』 제34집, 2008, 134~140쪽.

3. 해방 직후 극협/실험과 미공보부의 협업 및 연극정치 : 이념화된 '아메리카'

해방의 순간은 꿈과 같았지만, 실질적인 독립의 과정은 지난한 현실이었다. 일본이 빠져나간 자리를 미국과 소련이 빠르게 차지해 들어왔고, 기존의 모든 조직과 질서는 해체되고 새롭게 재구성되었다. 상황에 먼저 대처한 것은 좌파 연극인들이었다. 8월과 9월에 결성된 조선연극건설본부와 조선프로레타리아연극동맹은 12월 조선연극동맹으로 통합되었으며, '희곡의 밤', '제1회 종합예술제', '제2회 3·1 기념연극제', '제1회 자립극경연대회', '문화공작대' 과전 등과 같은 사업을 활발히 벌여 나갔다. 하지만 1947년 8월부터 좌익연극인들에 대한 탄압이 시작되면서 이들의 월북이 가속화되기 시작했고, 48년 8월에 남한 단독정부가 수립되면서 연극계는 우파 연극인들 중심으로 신속하게 재편되기 시작했다.²⁵⁾ 혼란스런 정국 속에서 연극인들의 활동은 고전을 면치 못했으며, 정치성이나 상업성에 극단적으로 경사되는 양상을 보였다.

그 결과 이 시기에 번역공연된 미국연극의 연극적 성과 역시 저조하였다. 하지만 그 포지션만큼은 냉전이라는 국내외의 정세 속에서 의미 있게 변화되고 있었다. 즉 한국사회 안에서 그것은 서구연극의 중심으로 이동하기 시작했던 것이다.²⁶⁾ 특히 미공보부/미공보원의 후원은 우파의 연극운동이 재조직되는 데 든든한 토대가 되었으며, 미국/연극이 주체화회는 자유민주주의와 휴머니즘 등은 한국/연극이 추구해야할 이념적인 좌표로 설정되었다. 이승희의 지적처럼 이 시기 우파 연극의 헤게모니

25) 해방기의 연극적 상황에 대해서는 이석만의 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996과 현재원의 해방기 연극운동 연구, 성균관대 박사학위논문, 1999 등을 참고할 수 있다.

26) 이와 관련해 장세진은 해방 이후 한국사회에서 서구, 즉 '구미(歐米)' 안에 놓여 있던 유럽과 미국이 각각 '남은 구라파'와 '신생 아메리카'로 분리되었다고 하면서, 한국사회는 특히 냉전 하에서 아메리카와의 정치적 연대를 적극적으로 도모했다고 했다. 앞의 책, 88~101쪽.

획득은 대표적인 극단이었던 극협이 스스로에게 연극사적인 정통성을 부과하는 한편 무엇보다도 새로 건설된 국가사업에 헌신함으로써 이루어졌다.²⁷⁾ 하지만 그 배후에서 이들의 활동을 실질적으로 추동해나갔던 주체는 다름 아닌 미국이었으며, 따라서 이 장에서는 이를 미공보부/미공보원의 연극후원 사업을 통해 살펴보도록 한다.

우파 연극인들의 재조직과 그 활동의 재개는 극연의 재건과 함께 미공보부의 제안과 후원 하에서 시작된 전국 순회극운동을 통해 그 단초가 마련되었다. 유치진은 자신이 해방 후 10개월 만에 민족진영의 구심점을 마련하기 위해 극연 재건에 나섰으며, 그로부터 바로 며칠 뒤 군정청의 공보원장 스튜어트가 자신을 만나 청년학생단체의 조직과 전국 순회극운동을 제안했다고 회고했다.²⁸⁾ 그런데 미공보원의 개원이 47년 8월 11일이었다는 점에서 46년에 미공보원장을 만났다는 유치진의 기억에는 분명 착오가 있다. 하지만 스튜어트가 군정청 공보부의 고문으로 있으면서 이후 초대 공보원장이 되었다는 점에서, 그리고 이 사업의 규모가 그 공식적인 후원자였던 민주일보가 실질적으로 감당하기 어려울 만큼 컸다는 점에서 유치진이 받았던 공보부의 제안과 지원은 사실이었던 것으로 여겨진다. 결과적으로 공보부가 제안했던 사업은 실현되지 못했지만, 그 준비과정에서 많은 우파 연극인들이 규합, 활동할 수 있는 계기가 마련되었다고 할 수 있다.

미군청의 전국 순회극 운동은 본질적으로 연극사업이 아니라 일종의 정치선전 사업이었다. 그리고 그것은 이념적으로 불안한 정국 속에서 반

27) 이승희, 해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구, 『한국극예술연구』 제21집, 2005.

28) 유치진, 『동량 유치진 전집 9』, 서울예대 출판부, 1993, 173쪽. 그 구체적인 내용은, 극연을 중심으로 브나로드운동 실천위원회를 조직하고, 청년대와 여성대, 소년대로 조직된 30개의 단체를 만들어 지방에 파견하였다. 그리고 파견에 앞서 연출법, 웅변술, 음악, 국민윤리 등에 대한 강습을 하였으며, 공연 제목은 <안중근의 최후>, <매국노>, <윤봉길의사>, <애국가(기미만세운동)>, <38교수선> 등이었다. 하지만 수재와 호열자 등의 만연으로 인해 구체적인 실천에 들어가지는 못하였고, 다만 서울시 내에 참가한 학생단체만을 강습했다고 한다.

공 이데올로기를 전국 곳곳에 전파하기 위해 기획된 것이었다. 하지만 다음 해 남한의 단독정부 수립을 통해 정국이 점차 안정되어가자 미공보원은 이제 유치진이 이끌고 있던 대표적인 우파극단인 극예술협회의 공연을 직접적으로 후원하기 시작했다. 후원 공연은 한국 전쟁 발발 이전까지 모두 세 작품이었으며, 다음과 같은 현대의 미국작품들이었다. (1) 1949년 5월 9일~14일, 시드니 킹슬리(Sidney Kingsley)의 <애국가(The Patriots, 1943)>(박장근 번역, 유치진 연출, 시공관) (2) 1949년 12월 8일~13일, 아서 로렌츠(Arthur Laurents)의 <용사의 집(Home of the Brave, 1945)>(허현 번역, 유치진 연출, 시공관) (3) 1950년 3월 27일부터 31일, 맥스웰 앤더슨의 <높은 암산(High Tor, 1936)>(허집·최규석 공동번역, 허집 연출, 시공관) 여기서 이 중 대본이 확인되는 앞의 두 작품을 중심으로 논의한다.²⁹⁾

맨처음 공연된 시드니 킹슬리의 <애국가>는 독립선언의 기초자인 토마스 제퍼슨과 대통령 조지 워싱턴, 당시 재무부 장관이었던 알렉산더 해밀턴 등을 주인공으로 하여 미국의 초기 건국사를 다룬 일종의 역사극이었다. 극 중에서 이들은 모두 사익을 버리고 국가를 위해 헌신하는 애국가로 등장하며, 제퍼슨과 해밀턴은 특히 인민의 정치 참여 여부를 놓고 대립각을 세우며 열띤 논쟁을 벌인다. 마지막 장면에서 제퍼슨이 끝까지 민주주의에 대한 자신의 신념을 굽히지 않자, 해밀턴은 결국 이를 받아들인다.

하지만 극협의 <애국가>는 실상 미국이라는 정체(政體, polity)와 그것이 추구하고 지켜낸 자유민주주의의 이념을 세련된 방식으로 선전하는 고도의 정치극에 가까운 것이었다. 특히 5월 10일 대한민국 독립 1주년 기념식의 공식적인 프로그램 중 하나로 공연된 <애국가>는 더 이상 미

29) 해방 직후부터 1950년까지 직업극단에 의해 공연된 미국작품은 약 9편 정도였다. 이 중 <목격자>, <포기와 베스>, <애국가>, <용사의 집>, <높은 암산>이 극협에 의해 공연되었는데, 이 중 신작은 뒤의 세 작품뿐이었다. 그리고 <라인강의 감시>와 <내일은 세계>, <깊은 뿌리>가 여인소극장에 의해, <테드 앤드>(시드니 킹슬리 작)가 무대예술연구회에 의해 공연되었다.

국의 과거에 대한 연극이 아니라 한국의 현재를 보여주는 연극이었다.³⁰⁾ 그리고 이러한 공유의 감각을 통해 한국 사회는 자연스럽게 자신의 미래 역시 미국의 현재에서 찾을 수 있었을 것이다. 후원 공연 자체는 미국식 민주주의의 동아시아 확대를 위해 취해진 문화사업의 일환이었지만, 이를 통해 한국 사회는 해방 이후 자신이 향후 만들어갈 국가의 모습을 지속적으로 확인할 수 있는 보편적 타자를 새롭게 재설정했던 것이다.³¹⁾

두 번째 작품인 <용사의 집>에서 미국의 휴머니즘과 과학적 합리주의는 이제 하나의 보편적인 정신 원리로 주제화되었다. 이 작품은 이차대전 중 일본군과 대치하는 태평양의 어느 미군 기지를 배경으로, 작전수행 중 기억상실과 보행불능의 신경병자가 된 코니를 비터커 군의(軍醫)가 치료하는 과정을 극화한 것이었다. 군의는 마취제를 활용한 최면기법을 통해, 코니가 유태인이라는 이유로 부대 안에서 동료들의 차별과 멸시를 받았지만 가장 친한 친구인 핀치와는 깊은 우정을 나누며 이를 극복하고 군생활을 했음을 알게 된다. 그리고 코니가 작전수행 도중, 핀치 역시 유태인 차별의식을 가지고 있음을 알게 되었으며, 그 배신감으로 인해 핀치가 적탄(敵彈)에 맞는 순간에 쾌감을 느꼈음을, 그리고 작전의 수행을 위해 어쩔 수 없이 핀치를 홀로 두고 탈출한 후 핀치가 일본군에 붙들려 고문당하고 마침내 죽게 되자 그 양심의 가책으로 신경병에 걸리게 되었음을 알게 된다. 치료과정에서 군의는 코니로 하여금 그의 탈출이 군인의 책임상 선택의 여지가 없는 것이었음을, 그리고 핀치가 총에 맞을 때 느꼈던 쾌감은 생존한 인간이라면 누구나 본능적으로 가지는 안도감의

30) 5월 10일 독립 1주년 기념식은 오전 10시 반부터 개회사, 시취주악대 주악의 국기경배, 애국가 봉창, 선열의 묵념, 윤보선 시장의 식사, 서울시 선거위원장 임한경의 기념사, 그리고 시 선거위원 및 구 선거위원 등에 대한 시장의 대통령 감사장 수여, 지방법원장 외 3인의 축사와 만세삼창의 순으로 진행, 마무리된 다음에 맨마지막 순서로 <애국가>를 공연하고 12시쯤 식을 마쳤다. 「민족통일의 대업을 완수하자」, 『동아일보』, 1949. 5. 11.

31) 장세진, 앞의 책, 21쪽.

자연스런 반응이었음을 설득한다. 그리고 마지막 장면에서 코니는 전우(戰友)인 밍고 역시 자신과 같은 감정을 느꼈다는 사실을 듣고 나서야 마침내 죄책감에서 해방된다. 실제 극협이 공연에서는 관객의 이해를 명확히 하기 위해 유태인 코니가 흑인 모스로 치환되었다.

표면적으로 이 작품은 미군인들 사이의 갈등과 화해를 다룬 것이었지만, 무대공간적으로 볼 때에는 미국과 일본의 대립관계가 그 심급에 놓여 있다. 즉 극 중에서 미국/인은 인간적이고 합리적인 문명으로, 일본/인은 비인간적이고 폭력적인 야만으로 표상화된다. 주 무대인 미군기지는 미국/인의 공간으로서, 전쟁 수행 중에도 수직적인 위계질서보다는 수평적인 동료애가 지배하는 인간적인 공간이며, 코니를 치료하는 군의를 통해 과학적 합리주의가 실현되는 공간이다. 물론 유태인(인종) 차별의식이 부대원 사이의 유일한 갈등요소로서 중간중간 불거지지만, 기본적으로 인간적이고 합리적인 공간 자체를 치명적으로 위협하지는 못한다. 하지만 일본군이 주둔하는 태평양의 섬 안에서는 이 모든 것이 파괴된다. 핀치는 일본군과 대치하는 긴장과 두려움을 이기지 못하고 그만 코니에게 인종차별적인 발언을 내뱉게 되고 코니는 이에 심한 배신감을 느끼게 된다. 그리고 핀치가 죽자 코니는 그 죄책감으로 인해 결국 신경증에 걸리고 만다. 합리적이고 인간적인 이들 미국인을 임계점 밖으로 몰아낸 것은 바로 극 중에서 비인간적일 정도로 잔인하게 설정된 일본/군이었다. 코니는 미군기지로 돌아와서야 군의의 치료를 통해 다시 정상적인 상태로 돌아올 수 있게 된다.

극 중에서 교전국인 일본/인은 분명 적대적 타자로 설정되지만, 미국/인과 일본/인의 관계가 선과 악의 표면적인 대립으로까지 구도화 되지는 않는다. 그보다 작품 자체는 자국 내의 유태인(인종) 차별 문제와, 전쟁이라는 극한 상황에서 죄책감이라는 트라우마를 가지게 된 인간의 자기구원 문제에 집중한다. 하지만 이제 막 탈식민화된 한국사회/관객대중에게 해방군인 미국과 식민자였던 일본은 자동적으로 선과 악의 관계로 구도

화될 수밖에 없었을 것이었다. 그리고 극 중 미국/인의 휴머니즘과 합리주의라는 가치는 일본이라는 공통의 적대적 타자를 매개로 하여 한국사회/관객대중에게 좀더 손쉽게 자동적으로 긍정화, 자기화 될 수 있었다. 이것은 불과 얼마 전까지 문명과 근대를 자처하며 식민지조선의 보편적 타자였던 일본 제국과 그 적국이었던 미국의 선악 구도가 익숙한 방식으로 전도된 형식이기도 했다.

4. 흑인극 <포기>에서 뮤지컬 <포기와 베스>로 : 소비되는 '아메리카'

미국의 현대극이 본격적으로 공연되기 시작한 것은 한국전쟁 이후였다. 예컨대 유진 오닐의 <지평선을 넘어>(1956. 7)와 <느릅나무 밑의 욕망>(1956. 9), <밤으로의 긴 여로>(1962), 그리고 아서 밀러의 <세일즈맨의 죽음>(1953. 12)과 테네시 윌리엄스의 <욕망이라는 이름의 전차>(1955. 8)와 <유리동물원>(1959. 10), <뜨거운 양철지붕 위의 고양이>(1959. 12) 등과 같은 미국연극의 대표작들은 실험이나 드라마센터 등과 같은 직업극단에 의해 처음 공연되었다. 대학극 공연은 그 수가 훨씬 더 많았으며, 희곡의 번역 역시 특히 오페라와 이근삼을 중심으로 활발히 진행되었다. 그리고 이는, 여러 가지 요인이 있었겠지만, 무엇보다도 밀착된 한미관계 속에서 미국/문화에 대한 관심이 급증했기 때문이었다. 그 중에서도 전쟁 이후, 엄밀히 말해 60년대 이후 보다 다변화되기 시작했던 한국의 현대연극은 특히 가장 미국적인 장르인 뮤지컬을 거울삼아 기존의 통속적인 악극과 차별화된 대중적인 상업극을 자신의 일부로 정립시키기 시작했다. 이에 이 장에서는 창작 뮤지컬이 처음 시도되기 이전에, 1937년 극연의 흑인극 <포기(Porgy)>가 1948년 극협회의 <검둥이는 서러워>로, 그리고

1962년 드라마센터의 뮤지컬 <포기와 베스(Porgy and Bess)>로 그 성격을 달리해 공연되는 과정을 통해 그 자기노력의 증후를 살펴보고자 한다.

잘 알려지지 않은 작가였던 뒤보스 헤이워드(DuBose Heyward)의 소설 <포기(Porgy)>(1925)는 흑인을 우스꽝스럽게 다루었던 기존의 문학적 관습과 달리, 남부 흑인의 실제적 삶을 기반으로 온전히 성숙된 인간으로서의 흑인을 동정적인 태도로 그려 비평적으로나 대중적으로 큰 반향을 얻었다. 소설의 성공은 브로드웨이의 공연으로 이어졌으며 헤이워드 부부는 함께 이를 각색해 1927년 10월 뉴욕의 길스 시어터에서 '민속극(folk play)'³²⁾으로 초연했다. 중간중간 흑인영가가 삽입된 연극 <포기>는 당시 브로드웨이 무대에서는 이례적으로 흑인 배우들이 전원 출연하여 큰 화제를 모았으며, 367회 공연이라는 대기록을 세웠다. 그리고 1935년에는 천재적인 음악가 조지 거쉬윈(George Gershwin)에 의해 오페라 <포기와 베스>로 재탄생되었다. <포기와 베스>는 기본적으로 아리아, 이중창, 삼중창, 합창, 오케스트라 간주 등의 오페라 구조로 만들어졌지만, 동시에 재즈와 흑인 영가, 미국의 대중가요 등을 과격적으로 사용했다. 이는 당시 형식을 둘러싼 논란의 원인이 되기도 했지만, 오히려 오늘날 가장 미국적인 작품으로 손꼽히며 대중적으로 성공하게 만든 주된 요인으로 작용했다.³³⁾

<포기>는 1937년 1월 극연에 의해 처음 공연되었다. 하지만 뮤지컬 장르에 대한 인식은 아직 보이지 않았으며, 다만 대극장에 걸맞은 스펙터클을 제공하는 새로운 형식의 대중극을 모색하는 일환으로서 공연되었다. (<포기>는 30년대 후반 극연이 공연했던 네 편의 미국연극 중 첫 번째로 공연되었다.) 공연에 앞서 유치진은 이 작품을 '흑인극'으로 소개했

32) 미국의 민속극(folk drama)은 남부, 특히 애팔래치아와 최남동부 지역 민중들(common people)의 삶과 풍습을 그린 연극을 지칭하는 것으로서 20년대에 많이 쓰여졌으며, <포기>에서 그 정점에 달했다고 평가된다. Selected and introduced by Kenneth Macgowan, *Famous American Plays of the 1920s*(Dell Publishing Co., Inc, 1959)의 서문 중에서. p.20.

33) 작품의 성격과 그 공연사에 대한 자세한 내용은 Text by Robin Thompson, foreword by Marc Gershwin, *The Gershwins' Porgy and Bess*, Amadeus Press, 2010을 참고할 것.

는데, 그에게 흑인의 삶은 당시 역사극을 통해 우회적으로 다루고자 했던 식민지조선인의 현실에 대한 또 하나의 은유였던 것으로 보인다. 하지만 당시 유치진은 정작 <포기>의 내용성보다도 무대적 효과의 중요성을 강조했다. “『다이나믹』한 흑인의 집단적 생활이 자아내는 음향과 색채와 압영 - 이것은 실로 무대 전체에 창일하여 거대한 심포니를 연출하고 있는 것이다.”³⁴⁾ 당시 직업극단화를 도모하며 부민관 대극장 공연에 맞는 새로운 형식 실험을 모색하였던 극연은, 유치진이 비교적 정통해 있던 브로드웨이에서 호평을 받은 <포기>에서 그 대안적 형식을 모색했던 것으로 보인다. 그는 <포기>가 한국연극이 지금까지 공부했던 “입센의 모형”에서 벗어나 “보다 자유스런 연극적 형태를 구치한 작품”이며 “이 자유분방한 대담한 수법은 우리가 흔히 영화에서 보는 자유분방한 통일 그것”이라고 강조했다. 즉 유치진은 <포기>를 통해서 기존의 신극이 경험하지 못했던 거대한 무대장치와 음악, 무용이 어우러지는 스펙터클을 만들어내고자 했던 것이다.

이 실험은 처음부터 성공하기 어려운 것이었는데, 무대장치의 문제는 차치한다 해도 작품의 핵심인 흑인 음악에 대한 작곡가와 배우들의 이해와 재현은 현실적으로 불가능한 것이었기 때문이다. (당시 음악을 담당했던 이는 동경음악학교를 졸업한 작곡가 정순철이었는데, 그는 오늘날 <짜짜깁>이나 <졸업식 노래> 등의 동요작곡가로 더 잘 알려져 있다.) 게다가 원작 <포기>가 미국의 평단으로부터 흑인에 대한 기존의 식민주적 관점을 어느 정도 극복했다는 평가를 받았음에도 불구하고, 백인 작가에 의해 쓰여진 흑인극은 우리의 식민주적인 현실에서 민감하게 받아들여질 수밖에 없었다. 『매일신보』에 실린 흑평에 가까운 리뷰는 “흔히 『아메리카』의 영화에서 볼 수 있는 .. 낙천적인 흑인들의 성격 이러한 그릇된 해석을 연극 『포기』가 고래로 바더드린 것 같다”고 지적하면서 “『

34) 유치진, 극연 신춘 공연 흑인극 『포기』를 앞두고, 『조선일보』, 1937. 1. 20.

아메리카』인이 보는 흑인과 우리가 보는 흑인을 좀더 근본적 차이가 있어서야 할 것이다”라고 덧붙이고 있었다.³⁵⁾ 그럼에도 불구하고 유치진은 한해를 회고하는 글에서 극연의 <포기>가 기존의 사실주의 연극에 비해 참신하고 실험적인 연극이었다며 애써 고평하고자 했다.³⁶⁾

<포기>는 이로부터 십여 년 뒤인 1948년, 역시 유치진이 이끌었던 극협에 의해 <검둥이는 서러워>(허석 연출)이라는 제목으로 문교부 주최 제1회 전국연극경연대회의 무대에 다시 올랐다. 1948년 6월 1일부터 7월 15일까지 열렸던 이 대회는 해방 직후 주로 좌파연극들 중심으로 열렸던 연극대회에 맞서 처음 열린 우파연극인들 중심의 대회였다. 하지만 혼란한 정국과 미군정의 입장세 인상으로 인해 연극계가 전반적으로 침체한 가운데, 극협과 신청년을 제외한 참가단체는 전부 악극단뿐이었다.³⁷⁾ 그리고 이들 악극단 사이에서 신청년은 김영수의 <혈맥>을 공연하며 정통적인 연극을 공연했지만, 극협은 통속적인 신파악극과는 차별화된 새로운 음악극을 선보이고자 했던 것으로 보인다. 신문기사와 유치진의 회고에 따르면, 미 8군 소속의 흑인 군인인 에드워드가 직접 리허설에 참가하여 거슈윈의 음악을 직접 배우들에게 가르쳐주었다고 한다. 즉 48년의 <검둥이는 서러워>는 37년의 <포기>에 비해 비록 뮤지컬까지는 아니었다 해도 음악극으로서의 장르 인식을 좀 더 분명히 했던 것이다. 하지만 객관적인 조건상 그 성과는 만족스러운 수준의 것일 수 없었다.

유치진이 37년 <포기> 공연에서 보여주고자 했던 무대적 스펙터클과

35) 「극연 14회 공연 -『포기』잡감」, 『매일신보』, 1937. 1. 26.

36) 이후 한 해의 연극을 회고, 정리하는 글에서도 유치진은 극연의 <포기>가 “재래의 자연주의 작품과는 경향이 달라서 장면의 구성과 인물의 배치 등이 참신하고 또 명일의 연극이 웅당 가져야 할 시각적 요소(무용)와 청각적 요소(음악) 등을 충분히 내함(內含)하여, 시대에 순응한 참된 신극을 탐구하려는 우리에게 많은 과제와 좋은 시가를 남겨 주었다”고 만족스럽게 자평했다.

37) 당시 참가연극단체는 극예술협회, 동방예술좌, 호동, 청춘극장, 신청년, 새별악극단, 백민악극단, 예문사가극부, 백조악극단, 태평악극단 등 10개 단체였다. 이 중 극협과 함께 유일한 연극단인 신청년은 작가인 김영수와 연출가 박진을 중심으로 하는 극단으로서 김영수의 <혈맥>을 가지고 참가해 작품상, 연출상, 우수상을 휩쓸었다.

48년 <검둥이는 서러워> 공연에서 추구했던 음악성은 또 다시 십여 년 후인 1962년 드라마센터 <포기와 베스>에서 다시 한 번 시도되었다. 우선 그 사이 많은 변화가 있었는데, 특히 유치진은 한국연극계의 좌장으로 확고히 자리잡으면서 1956년 미국 록펠러 재단의 후원 하에 십 개월 간의 미국연극 시찰과 세계일주를 마쳤다. 그리고 역시 록펠러 재단의 후원과 국내 문화계 인사들의 성금을 통해 드라마센터가 건립, 완공되었다. 실상 드라마센터는 미국연극이 유치진을 매개로 하여 한국연극의 보편적 타자로서 확고히 자리매김했음을 단적으로 보여주는 하나의 연극사적인 모뉴먼트(monument)였다.

드라마센터의 개관 첫 해 레퍼토리들은 확실히 이를 상징적으로 반증하고 있었다. 그 중 제1회 개관기념작으로 선정된 셰익스피어의 <햄릿>은 그 자체가 연극적 대표성을 가지는 작품이었으며, 제4회 공연인 유치진의 <한강은 흐른다>는 유일한 창작극으로서 의의가 있는 것이었다. 하지만 그 외의 나머지 세 작품은 모두 유진 오닐의 <밤으로의 긴 여로>와 헤이워드 부부의 <포기와 베스>, 아서 밀러의 <세일즈맨의 죽음> 등과 같은 미국연극이었다. 그리고 여기에 미국의 대표적인 극작가인 유진 오닐과 아서 밀러의 작품과 나란히, 그동안 비평적으로 흥행적으로 성공을 거두지 못했던 <포기>가 뮤지컬 <포기와 베스>로 다시 한번 배치된 것에서 우리는 유치진이 극연 초기 시절부터 강조했던 대중극이 이제는 뮤지컬 형식을 자신의 거울로 삼기 시작했음을 알 수 있다. “따라서 이번 공연은 또한 우리가 시험해 보려는 프로젝트의 하나인 명일의 음악극의 시금이 되지 않을 수 없다. 그런 의미에서는 의의가 깊은 공연이기도 하다.”³⁸⁾

뮤지컬 장르로서 <포기와 베스>의 성공 여부는 비록 당시 유보적인 평가를 받았다. “일부에서 이번의 「포기와 베스」는 「뮤지컬 · 코메디」나

38) 「포기와 베스」의 연출, 『드라마센터 포기와 베스 공연프로그램』, 1962. 8. 18 ~ 9. 19; 『동량 유치진 전집 8』, 353쪽.

「뮤지컬 · 플레이」로 보는 경향은 쉽사리 수긍할 수 없다”³⁹⁾ 하지만 시도 자체에 대해서는 전반적으로 우호적인 평가를 받았다. “엄격한 의미에서 따진다면 이번 「포기와 베스」는 음악극이라고 부르기에는 상술한 조건이 맞지 않는다. 그러나 우리 현실에서 그만 정도의 노래와 춤을 곁들여 효과를 낸 것은 이번이 처음일 것이다.”⁴⁰⁾ 그리고 여기에는 무엇보다도 김동원, 오사량, 최상현, 오현경 등 역량있는 배우들의 연기력이 큰 역할을 담당했으며, 뮤지컬의 핵심인 노래와 춤도 대체로 성공적이었다는 것이 중평이었다.⁴¹⁾ 특히 <포기와 베스>가 “근래에 보기드문 흥미깊은 무대”였으며 “오늘의 연극이 언제까지고 「입센」이 근대극에서 정립한 일상성을 고수해야 할 의리도 없고 일상성 위에 육체언어를 체계화한 「스타 니슬랍스키 · 시스템」을 금과옥조로 모시고 있을 까닭도 없다”⁴²⁾는 리뷰는 마치 유치진이 25년 전 흑인극 <포기>에서 시도했던 형식적 실험과 그것의 대중극적 실현에 대한 응답과도 같은 것이었다. 그리고 1966년 유치진의 영애(令愛)인 유인형이 미국유학을 마치고 돌아와 뮤지컬 <포기와 베스>의 연출을 맡으면서 이 작품은 이후 —특히 70, 80년대에는 몇 안 되었던— 한국연극계의 대표적인 뮤지컬 레퍼토리로 자리잡았다.

5. 결론을 대신하여

번역공연은 원작의 불완전한 재생산이나 아류적 텍스트가 아니라, 원작을 매개로 하여 전혀 다른 언어와 육체를 가진 배우와 관객들이 만나

39) 박용구, 뮤지컬과 신극 - 포기와 베스 를 중심으로, 『동아일보』, 1962. 8. 28.

40) 오화섭, 내일은 위한 시도 = 「포기와 베스」, 『동아일보』, 1962. 8. 22.

41) 성공한 뮤지컬 코메디 - 포기와 베스, 『조선일보』, 1962. 8. 19. 다만 일종의 스타 캐스팅이었던 영화배우 최지희의 베스 역은 “정적인 연기가 격동적인 무대연기군에서 고립된 느낌”이었다는 혹평을 받았다.

42) 박용구, 뮤지컬과 신극 - 포기와 베스 를 중심으로, 『동아일보』, 1962. 8. 28.

새롭게 만들어내는 텍스트이다. 그리고 이를 통해 번역주체들은, 사카이 나오키의 말을 빌리면, 자신들의 사회적 관계를 만들거나 수정해 나간다. 사실 그런 점에서 번역공연은 번역자의 공연이며, 이 논문에서 살펴본 미국연극의 번역공연 역시 우리 한국연극의 일부이다.

모두(冒頭)에서도 밝혔듯이 서구연극 중에서도 미국연극은 해방과 특히 한국전쟁을 계기로 한국연극계 안에서 그 위상이 가장 드라마틱하게 변화되었다. 1930년대 중후반 미국연극의 번역공연은 유치진이 이끌었던 극연/좌에 의해 당시 사실주의 중심적이었던 기존의 신극에 대한 대안으로서 선택, 공연되었다. 그리고 해방 이후에는 미공보부/원의 후원 하에 공연된 미국연극이 특히 미국식 자유민주주의와 휴머니즘을 효과적으로 주체화 했다. 특히 해방 전 미국을 공동 적국으로 삼았던 식민지조선과 일본제국의 관계는 특히 <용사의 집>에서, 일본을 공동 적국으로 하는 한국과 미국의 관계로 재설정되었다. 그리고 한국의 현대연극은 60년대 이후 점차 다변화됨에 따라 가장 미국적인 장르인 뮤지컬을 거울삼아 기존의 통속적인 악극과 차별화된 대중적인 상업극을 자신의 일부로 정립시키기 시작했다. 1937년 공연된 극연의 흑인극 <포기(Porgy)>가 1948년 극협의 <검둥이는 서러워>로, 그리고 1962년 드라마센터의 뮤지컬 <포기와 베스(Porgy and Bess)>로 그 성격을 달리해 공연되는 과정은 바로 그 자기노력을 예시적으로 보여주는 것이었다고 할 수 있다.

이와 같이 해방 이전까지 우리에게 서구연극의 주변부에 그쳤던 미국연극은 한국사회에 대한 미국의 지배력이 급격히 강화되면서 서구연극의 중심부로 들어왔다. 이 과정에서 미국연극은 우리에게 때로는 신극의 대안적인 형태로, 때로는 현실 정치의 연장으로, 때로는 흥행극의 대안적인 형태로 호출되었다. 즉 미국연극의 번역공연은 일방적인 수용의 과정이 아니라 우리의 근대연극의 요구에 따른 선택적인 결정의 과정이었던 것이다. 따라서 이 논문에서 살펴본, 해방과 한국전쟁 이후 번역공연된 미국연극의 면면과 그 특성은 곧 우리 근대연극사의 일면이라고 할 수 있다.

참고문헌

1. 일차자료

유치진, 『동랑 유치진 전집 1~9』, 서울예대 출판부, 1993.
『동아일보』, 『조선일보』, 『매일신보』, 『한국일보』 등
시드니 킹슬리, 박장근 역, <애국가>, 미공보원, 1943.
아서 로렌츠, 허현 역, <용사의 집>, 미공보원, 1945.
그 외 <목격자>, <포기와 베스> 등 공연대본

2. 이차자료

김옥란, 「1950년대 연극과 신협의 위치」 3장 2절과 3절을 참고할 것. 『한국문학연구』 제34집, 2008.
신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.
신정옥·한상철·전신재·신현숙·김창화·이혜경, 『한국에서의 서양 연극』, 소화, 1999.
알런 S 다우너 편, 신정옥 역, 『20세기의 미국연극』, 문예출판사, 1972.
여석기, 「한국에 기친 미국연극의 영향」, 『한국연극의 현실』, 동화예술선집, 1974.
연세창립 80주년 기념사업위원회, 『연세대학교사』, 연세대학교출판부, 1969.
이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1990(1966).
이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.
이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.
이승희, 「해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구」, 『한국극예술연구』 제21집, 2005.
장세진, 『상상된 아메리카』, 푸른역사, 2012.
현재원, 「해방기 연극운동 연구」, 성균관대 박사학위논문, 1999.
Selected and introduced by Kenneth Macgowan, *Famous American Plays of the 1920s*, Dell Publishing Co., Inc, 1959.
Text by Robin Thompson, foreword by Marc Gershwin, *The Gershwins' Porgy and Bess*, Amadeus Press, 2010.

Abstract

American plays and Imagined 'America' in Korea

- focused on Yoo Chijin's production of American plays -

Woo, Su-jin

Among plays translated and performed in Korea before independence, American plays did not have a large impact, in terms of either quantity or quality. Modern theater was mainly modeled after European playwrights such as Ibsen, Chekhov, and Bernard Shaw. However, after the liberation, and especially after the Korean War, American plays grew rapidly in popularity and came to account for the majority of translated performances.

In the imagined geographical dichotomy of East and West, the U.S. is clearly considered part of the West but has a different status from the Western nations of Europe. In addition, in the history of modern theater in Korea, American plays sometimes were performed to draw contrasts with European plays, to extend contemporary politics or ideologies, or to substitute for other performances. Such performances did not result from a unilateral reception of American plays, but rather from selective decisions according to Korea's needs. American plays were not universal and unchanging; rather, they were reconstructed within the context of Korea's history of modern theater in accordance with requirements. Therefore, this paper does not focus on listing translated performances, but instead examines how Korea's modern theater searched for its identity using American plays as a medium, tracing the methods by which these plays have been used and changed throughout the history of modern theater in Korea.

In Chapter 1, 'Romanticized America', it is shown how in the mid to late 1930s, translated performances of American plays that mainly exemplified romanticism were

performed by the troupe led by Yoo Chijin as substitutes for new plays exemplifying realism. Chapter 2, 'Idealized America', examines translated performances of American plays that thematized or promoted American liberal democracy and humanism in sophisticated ways, especially under the patronage of the United States Information Service. In particular, in *Home of the Brave*, the relationship between colonized Chosun and Imperial Japan—which saw the U.S. as a common enemy before Korean independence—was reconstructed as a relationship between Korea and the U.S., with Japan as the common enemy. Finally, in Chapter 3, 'Consuming America', it is shown how the diversifying of Korea's modern theater after the 1960s mirrored the most American of genres, the musical; this resulted in the establishment of popular commercial performances, which were distinct from the common music dramas that had already existed. We can see signs of such efforts in the Keukyeon (劇研, Drama Research Society)'s performance of *Porgy* in 1937, the Keukbyub (劇協, Drama Association)'s performance of *Sorrow of Negroes* in 1948, and the Drama Center's staging of the musical *Porgy and Bess* in 1962.

Key words: American plays, translation, Korean plays, Western plays, America, Yoo Chijin, USIS(United States Information Service), the musical, romanticism, commercial play

접수일: 2013년 2월 13일

심사기간: 2013년 2월 15일~2월 27일

게재결정: 2013년 2월 27일