

# 극단 낭만좌(浪漫座) 공연의 대중 지향성 연구

김남석\*

## <차례>

1. 문제 제기
2. 낭만좌의 창립과 단원 구성
  - 2.1. 낭만좌의 창립(1938년 2월)과 여배우 김소영
  - 2.2. 1938년 연말 낭만좌 단원들과 대중극 계열의 여배우 보강
  - 2.3. 1939년 전반기(4월)의 단원들과 권서주의 부상
3. 낭만좌의 공연사와 무대 공연의 대중화 전략
  - 3.1. 관객의 기호와 성향을 고려한 셰익스피어 <햄릿>
  - 3.2. 대작에의 도전을 통해 드러난 공연의 미숙성
  - 3.3. 라디오 드라마 공연을 활용한 대중성과 예술성의 중화
  - 3.4. ‘타기’ 해소의 방안과 영화적 기법의 차용
  - 3.5. 신극단 낭만좌의 공연에 투영된 대중 지향성
4. 직업극단 낭만좌와 신극 운동의 자력갱생

## <국문 초록>

극단 낭만좌는 1928년 1월에 창립되었다. 한국연극사에서 낭만좌는 흔히 신극 단체로 알려져 있다. 그리고 1930년대 후반에 가장 활발하게 활동한 신극 극단으로 인정되고 있다. 낭만좌는 비록 신극극단으로 출범했지만, 출범 당시부터 극단 자생 의지를 강하게 피력했다. 낭만좌가 직업극단의 면모를 갖추고, 당대 관중이 관람하는 연극을 만들기 위해서 택한 전략은 대중화 전략으로 요약할 수 있다. 낭만좌는 기존의 신극 단체와 달리, 대중화 전략을 통해 관객들에게 수용될 수 있는 공연을 추구한 극단이었던 점에서 다른 신극 극단과 차별화된다고 할 수 있다. 본고는 낭만좌의 실체를 밝히고, 그 활동 상황을 조사하여, 1930년대 후반 신극 단체로서의 역할을 점검하고자 한다. 이러한 연구는 1930년대 후반 조선의 극계를 바라보는 하나의 시각을 제공할 것으로 기대된다.

주제어 : 낭만좌, 신극, 1930년대, 대중극, 극예술연구회

## 1. 문제 제기

낭만좌는 서연호, 유민영 등에 의해 직접적으로 논구되었다. 서연호는 낭만좌를 신극 단체로 규정하고 그 활동상을 소개했을 뿐만 아니라, 낭만좌가 1939년 9월에 공연한 <아편전쟁>에 대해 상세하게 정리한 바 있다. 서연호는 이 작품이 일본 축지소극장에서 공연한 작품이며, 슈프레히콜(sprech-chor) 형식이었다는 점을 밝혀냈다. 또한 <아편전쟁>의 각 막의 중심 테제를 설명하고, 이러한 공연이 갖는 의미를 지적하고 있다. 특히 조지훈의 지적을 빌어, 낭만좌의 공연이 ‘인격과 지조’를 훼손하는 공연이었다고 질타하며, 친일극으로 규정했다.<sup>1)</sup>

유민영은 낭만좌가 1930년대 후반 극연의 명맥을 잇는 극단이었으나, 연극계의 냉혹한 현실을 감당하지 못하고 해산한 단체로 훗날 협동예술좌의 모태가 되었다고 정리했다. 또한 그는 낭만좌가 부민관을 주로 사용했다는 점, 제 1회 연극경연대회에 <햄릿>의 ‘묘지 장면’을 번안하여 참가했다는 점 등을 밝혀냈다. 유민영의 견해에서 가장 문제적인 지적은 유민영이 낭만좌를 대중극단으로 취급했다는 점이다. 유민영은 아랑, 고희, 예원좌 등과 함께 낭만좌를 대중극단으로 규정했다.<sup>2)</sup>

이후 연구자들 중에서 권두현과 이민영은 낭만좌를 동아일보사 주최 연극경연대회와 함께 고찰했다. 권두현은 제 1~2차 동아일보사 주최 연극경연대회를 살피면서, 2회 연속으로 참가한 낭만좌의 성장 과정을 주목하고 있다. 특히 1회 경연대회 이후 조선의 신극계에서 달라진 낭만좌의 위치를 검토하여 신생극단이었음에도 불구하고 상대적으로 활발하게 공연을 이어갈 수 있었던 상황을 설명한 바 있다.<sup>3)</sup>

1) 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997, 48~50면 참조; 서연호, 『한국연극사』(근대), 연극과인간, 2003, 367~368면 참조.

2) 유민영, 『한국근대연극사신론』(상), 태학사, 2011, 499~621면 참조.

3) 권두현, 『연극경연대회의 탄생과 제도화 : 동아일보사 주최 연극경연대회의 정치적

\* 부경대학교 국어국문학과 교수

이민영은 동아일보사 주최 연극경연대회를 연구극단들의 경연장으로 인식했고, ‘일제 강점기 신극담론을 지배해 온 계몽주의 연극 담론’의 집결지로 파악했다. 자연스럽게 이 경연대회에 참가한 낭만좌는 연구극(신극) 극단으로 규정되었고, 낭만좌의 참가는 일제의 신체제 연극론에 잠식 당하기 이전 ‘조선 신극의 방향성’을 제시한 활동 혹은 조선 신극계가 벌인 마지막 고투의 현장으로 정리되었다.<sup>4)</sup>

서연호와 유민영의 연구 성과를 종합하면, 낭만좌에 대한 언급이 주로 <아편전쟁>에 맞추어져 있었다고 할 수 있다. 특히 서연호는 이 작품의 출처와 구성, 특징과 한계를 검토하여 친일극적 면모를 밝히는 성과를 거두었다. 그러나 두 연구자는 낭만좌의 성격에 대해서는 견해를 달리했다. 서연호가 낭만좌를 신극 단체로 규정했다면, 유민영은 대중극 단체로 이해했다.

이후 권두현과 이민영은 낭만좌를 동아일보사 주최 연극경연대회와 함께 고찰했으며, 신극 진영의 마지막 보루로 인식했다는 점에서 초기 연구와 연구 시각을 달리했다고 할 수 있다. 특히 동아일보사 주최 연극경연대회를 신극계가 대중극 진영에 맞서 자신들의 연극적 독자성을 확보하는 계기로 삼는 과정으로 파악했고, 이때 낭만좌가 담당했던 역할을 주목하고 있다. 그러니 두 연구자들은 낭만좌를 신극 극단으로 규정하고 있는 셈이다.

하지만 이러한 성과에도 불구하고 낭만좌에 대한 의문점을 피하기 힘들다. 낭만좌는 동아일보사 주최 연극대회 이후에 본격적으로 활동하기 시작했다. 그렇다면 그 이후 낭만좌의 활동에 대해 상세하게 검토할 필요가 있다고 하겠다. 또한 낭만좌가 과연 신극 극단이었는가 혹은 낭만좌가 기존 신극 극단과 다른 점은 무엇이었는가에 대해 논구할 필요가 있

다. 낭만좌에 대한 평가가 엇갈리는 원인을 규명할 필요가 있기 때문이다. 이를 위해서는 낭만좌의 다양한 속성과, 지금까지 연구에서 누락된 측면을 함께 살펴보아야 한다. 인적 구성과, 작품 선택, 극단 운영 방안 그리고 공연 상황에 대한 접근이 필요하다고 하겠다. <아편전쟁>에 대한 논의 역시 필요하지만 이 작품의 논의는 별도의 논의를 요한다고 판단되어, 차후 별도의 연구를 통해 시행하고자 한다.

이러한 낭만좌의 상황을 주목한다면, 1930년대 후반기(1937년 이후)의 신극의 변모를 살필 수 있을 것으로 판단된다. 왜냐하면 낭만좌는 창립 당시부터 1930년대 후반 신극의 변화 과정과 맞물려 있었기 때문이다. 이러한 측면에서 낭만좌는 1930년 후반기를 관찰할 수 있는 일종의 척도가 될 전망이다.

이러한 선행 연구의 뛰어난 성과에도 불구하고, 낭만좌를 고찰해야 할 이유가 잔존하고 있다고 판단된다. 낭만좌의 극단 설립 과정이나, 참여 인원, 공연 작품, 대본 분석, 당대 평가에 대해 상세하게 검토되지 않았고, 동아일보사 주최 연극경연대회 이후의 행보에 대해서도 종합적으로 규명될 필요가 있기 때문이다. 낭만좌를 관습적으로 신극 단체로 규정하는 연구 시각 역시 재고될 필요가 있다. 낭만좌의 공연의 특징을 검토하지 않고는 1930년대 후반 조선 신극 운동의 맥락을 제대로 판단하기는 어렵다고 보아야 하는데, 이를 위해서는 낭만좌 공연이 지니는 특성을 면밀하게 고찰할 필요가 있다. 가령 낭만좌를 신극 단체로 보는 당대의 시각을 그대로 용인한다고 해도, ‘대중극단’으로 간주하는 견해가 제출된 이유 역시 논구될 필요가 있다고 하겠다. 이에 본 연구는 낭만좌의 운영 체제(단원 구성)와 공연 작품을 정리 분석하여, 낭만좌의 실체와 공연 전략을 논구하고자 하며, 이를 통해 극연을 대체하는 신극 단체로서 낭만좌의 위상을 살펴보고자 한다.

제학], 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 11~55면 참조.

4) 이민영, 동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방], 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013, 125~147면 참조.

## 2. 낭만좌의 창립과 단원 구성

### 2.1. 낭만좌의 창립(1938년 2월)과 여배우 김소영

낭만좌는 1938년 1월 30일에 창단했다. 낭만좌의 창단 소식을 주요 신문이 기사화하고 있는데,<sup>5)</sup> 창립 공연을 치루지 않은 극단으로서는 다소 과격적인 대우가 아닐 수 없었다. 낭만좌가 여느 극단과 달랐던 점은 창립 취지와 그 구성원에서도 찾을 수 있다. 기존 극단들은 흔히 배우와 연출가 혹은 극작가(흔히 좌부작가)로 구성되었고, 극단 운영을 재정적으로 뒷받침하는 주주(사주)가 존재하기 마련이었다. 하지만 낭만좌는 연극평론가와 문인들이 연극인들과 연합하여 극단을 설립한 경우였다. 연극평론가가 극단의 일원으로 포함된 사례는 극연이 거의 유일하다고 할 수 있는데, 낭만좌는 이러한 선례를 따르고 있는 셈이다.

실제로 낭만좌가 설립된 1938년 무렵은 극연의 활동이 하향세를 보이던 시점이었다.<sup>6)</sup> 서항석과 유치진은 1938년 3월 신극 극단 극연을 해산하고 다음 달인 4월에 서항석과 유치진의 주도로 직업 극단 극연좌를 설립했다.<sup>7)</sup> 이러한 극단 재창단 작업은 그동안 극연을 구성하던 해외유학파의 대대적인 이탈을 초래했고, 극연좌라는 새로운 극단 체제(직업극단)로 개편되었다.<sup>8)</sup> 이 과정에서 연극평론가와 문인으로 이루어진 기존 극연의 이미지(연구극단)는 탈색되었다.<sup>9)</sup> 낭만좌는 이 시점에서 연구극을 지향했

5) 「문인(文人)과 극인(劇人)이 제휴하여 극단 ‘낭만좌’를 조직」, 『동아일보』, 1938년 1월 30일, 5면 참조; 신극단체인 낭만좌 출현, 『조선일보』, 1938년 2월 2일(夕), 6면 참조; 연예소식, 『매일신보』, 1938년 2월 2일, 4면 참조.

6) 시국과 연예계, 『동아일보』, 1938년 1월 3일, 11면 참조.

7) 서연호, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003, 168~169면 참조.

8) 쇠신한 극연좌의 신행태, 『조광』, 1938년 7월, 225면 참조.

9) 대신 극연은 극연좌로 개편하면서 1년 10회 공연 계획을 수립하고 추진해 나갔다(서항석, 「검찰관(檢察官)에서 풍년기(豊年記)까지」, 『삼천리』 제10권 11호, 1938년 11월 1일, 195~196면 참조.

던 극연의 기존 이미지를 이어받는 극단으로 자리 잡을 수 있었다.

낭만좌의 사무실은 경운정 96번지에 위치하고 있었고,<sup>10)</sup> 낭만좌는 경리부, 연출부, 미술부, 학예부 그리고 연기부로 구성되어 있었다.<sup>11)</sup> 경리부는 극단의 운영을 담당하는 부서로 민태규, 안동수, 오장환이 소속되어 있었고, 연출부는 작품의 제작과 연기 훈련을 담당하는 부서로 김육, 김영보가 소속되어 있었으며, 무대 장치와 조명 등을 담당하는 미술부에는 이병현, 서영복이 소속되어 있었다.

낭만좌에는 ‘학예부(문예부)’라는 원고 집필과 작품 공급을 담당하는 부서가 마련되어 있었는데, 이 부서에는 진우촌, 박항민이 소속되어 있었다. 당시 보통의 극단은 문예부를 두고 공연에 필요한 작품의 기안과 개작(번안) 그리고 공급을 담당했는데, 낭만좌 학예부 역시 이러한 문예부의 기능을 담당했다. 진우촌은 실제로 극작가로 활약하며,<sup>12)</sup> 당시 연극계에서 주목받는 연극인으로 꼽히고 있었다.

배우들이 주로 소속된 연기부에는 유일준, 최운봉, 양훈, 박흥민, 변일로, 박연, 조용범, 박학, 송재노, 윤영남, 김소영, 하숙규, 하영주, 강정애 등이 소속되어 있었다.<sup>13)</sup> 남자 연기자 중에서 가장 주목되는 배우는 박학이었다. 그는 조선에서 경신학교를 졸업하고 도일하여 일본대학을 다녔으며, 졸업 후 동보영화사와 송죽영화사에서 배우로 활동하다가 귀국하여 조선연극협회를 통해 조선 연극계 활동을 시작했다.<sup>14)</sup> 낭만좌는 박학

10) 「극단 ‘낭만좌’ <좌와 별> 13장을 상연」, 『동아일보』, 1938년 8월 20일, 4면 참조.

11) 낭만좌의 체제에 대해서는 다음의 자료를 참조했다(문인(文人)과 극인(劇人)이 제휴하여 극단 ‘낭만좌’를 조직, 『동아일보』, 1938년 1월 30일, 5면 참조; 연예소식, 『매일신보』, 1938년 2월 2일, 4면).

12) 윤일수, 구양서천(歐陽子天)의 <말괄량이(潑婦)>와 진우촌(秦雨村)의 <구가정(舊家庭)의 낫날> 비교 연구, 『한민족어문학』 제39집, 한민족어문학회, 2001, 121~151면 참조; 윤진현, 「진우촌 희곡 연구」, 『인천학연구』 제4호, 인천학연구원, 2005, 301~324면 참조.

13) 「문인(文人)과 극인(劇人)이 제휴하여 극단 ‘낭만좌’를 조직」, 『동아일보』, 1938년 1월 30일, 5면 참조; 연예소식, 『매일신보』, 1938년 2월 2일, 4면.

14) 「박력적인 연기가 특색 낭만좌 박학 군」, 『동아일보』, 1938년 2월 20일, 4면 참조.

이 조선연극계에 그 이름을 알리는 실질적인 계기가 되는 극단이었다. 박학의 가세로 낭만좌는 신극 극단으로서의 정통성을 이어받으면서도, 실력을 갖춘 배우를 확보하는 계기를 마련할 수 있었다.

하지만 여자 배우 진용은 신극 배우의 정통성만으로 해결될 문제는 아니었다. 실제로 1920년대부터 조선의 극단은 스타 시스템을 도입하고 있었다.<sup>15)</sup> 1923~1924년의 토월회가 이월화를 통해 인기 극단으로 부상할 수 있었고, 이어 복혜숙·윤심덕·석금성 등의 여자 배우를 활용한 연극을 이어갔던 것도 인지도를 갖춘 여배우가 대중의 관심을 좌우하는 주요 요인임을 일찍부터 간파하고 있었기 때문이다. 1920년대 후반부터 대중극단은 이른바 간판여배우를 확보하기 위해서 주력하는 형편이었고, 1935년 동양극장 청춘좌 역시 차홍녀로 인해 대대적인 성황을 누릴 수 있었다. 여배우를 활용한 스타시스템 구축은 1930년대 후반 대중극단을 비롯한 조선 연극계의 필수 흥행 전략 중 하나였다.

하지만 명망 있는 신극 극단을 표방한 낭만좌가 대중극단의 전략을 공공연하게 모방하거나 추종할 수는 없었다. 그렇다고 대중의 기호를 무시한 여배우를 극단의 전면에 내세울 수는 없었다. 결국 낭만좌의 선택은 김소영이었다.

김소영은 1940년대 조선영화의 트로이카 중 하나로 떠오르는 촉망받는 연예인이었다.<sup>16)</sup> 당시 김소영은 행적은 주목된다. 김소영은 중외극장과 태양극장의 배우로 연극계에 발을 디었고, 이후 동양극장으로 이적했다.<sup>17)</sup> 중외극장과 태양극장은 모두 토월회에서 발원한 극단들로, 이 극단의 인맥들은 이후 동양극장 청춘좌(토월회 인맥)로 모여들어 활동하게 된다.<sup>18)</sup> 김소영은 중앙무대와 인생극장 등의 창립 단원으로 참여하였고,

15) 애드가 모랭, 이상률 역, 『스타』, 문예출판사, 1992, 35~44면 참조.

16) 전지니, 배우 김소영론, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012, 79~111면; 박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008.

17) 김유영, 예원인(藝苑人)언파레드 영화계(映畵界), 『동아일보』, 1937년 8월 11일, 7면 참조.

1937년 12월 16일 부민관에서 공연된 <백화>(인생극장)의 공연 기획까지도 포함되었다.<sup>19)</sup> 하지만 김소영은 이 작품에 참여하지 않았고,<sup>20)</sup> 도리어 이듬해 1월에 창단되는 낭만좌에 소속되는 선택을 감행했다.

김소영의 행보가 주목되는 이유는, 김소영이 낭만좌 이전에 소속된 극단이 주로 대중극단이었고, 그녀의 이적과 활동을 도왔던 연극인들이 토월회 인맥들(대중극 계열의 배우들)이었기 때문이다. 그런데 낭만좌는 자체적으로는 신극 극단을 표방하며 창립되었고, 창립 과정에서 토월회 인맥이 개입되지 않았다. 그런데도 대중극단에서 오랫동안 활동했던 여배우가 낭만좌 창립에 참여한 셈이다.

이러한 김소영의 행보는 1937년 즈음의 조선 연극계의 사정을 대변하고 있다. 중앙무대는 동양극장 청춘좌에서 분리된 배우들이 ‘중간극’을 표방하면서 설립한 단체였다.<sup>21)</sup> 그들이 제창한 ‘중간극’은 신극 연극인들이 기대했던 것처럼 신극과 대중극의 장점을 겸용하여 생성된 연극 이념은 아니었지만, 당시 신극인들은 중앙무대의 중간극을 신극의 일부로 간주하며 중앙무대를 신극 극단으로 분류하기까지 했다.<sup>22)</sup> 이로 인해 김소영은 신극 극단의 배우로 알려지게 되었다.

이러한 인식은 인생극장에서도 비슷하게 나타났다. 인생극장이 제창한 연극 역시 중간극을 모델로 삼았다고 할 수 있는데, 그들의 창립작 <백화>는 박화성의 본격 소설을 원작으로 하여 각색된 연극이었다.<sup>23)</sup> 이러

18) 김남석, 「1930년대 전반기 대중극단 레퍼토리의 형식 미학적 특질」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011, 50면 참조.

19) 「인생극장 창립공연」, 『매일신보』, 1937년 12월 15일 참조; 연극인들이 모여 극단 ‘인생극장’ 결성, 『동아일보』, 1937년 12월 8일, 5면 참조; 「극단 난립, 배우이동 혼돈한 극계 정세」, 『동아일보』, 1938년 1월 3일, 10면 참조.

20) ‘인생극장’ 초공연(初公演) 사극 <백화>를 상연, 『동아일보』, 1937년 12월 14일, 4면 참조.

21) 박영호, 신극의 재인식, 『조선일보』, 1939년 2월 5일.

22) 박항민, 극단 일년간의 회고, 『비판』, 1938년 12월, 90면 참조; 김영수, 극계의 일년간, 『조광』, 1939년 12월, 146면 참조.

23) 당대와 후대의 평가에서 공히 소설 <백화>는 계급성을 강조한 주목할 만한 작품으

한 중앙무대와 인생극장의 행보는 대외적으로 김소영의 신극 배우로서의 이미지를 제고시켰다. 더구나 김소영은 조선연극협회의 일원이었다. 이 극단은 1936년 8월에 창립되었는데,<sup>24)</sup> 창립 이후 저조한 활동에도 불구하고 조선의 신극을 대표하는 극단으로 평가 받아 온 극단이었다.<sup>25)</sup> 이러한 평가는 1938년에도 유효하여, 1938년 동아일보사 주최 제 1회 연극대회를 치루면서도 신극 계열 연극을 구가했던 극단으로 당당하게 거론되었다.<sup>26)</sup> 창단 1년 만인 1937년 6월에 조선연극협회는 제 2회 공연을 시행했는데,<sup>27)</sup> 이 공연에 김소영이 참여하면서<sup>28)</sup> 신극 배우로서의 이미지를 굳히게 되었다.

정리하자면 김소영은 대중극단 배우로 연극계에 데뷔했지만, 중앙무대와 인생극장 창립에 관여했으며, 본격적인 신극 단체로 취급받던 조선연극협회에서 공연한 경력을 지니고 있었다. 이러한 공연 이력은 신극 단체로서는 매력적인 조건이 아닐 수 없었다.

신극 단체임을 공식적으로 천명하고 출범하는 낭만좌였지만, 원활한 공연과 흥행 성적을 위해서는 대중의 인지도를 폭넓게 확보한 간판 여배우가 필요한 상황이었다. 소인극 출신 배우나 신인 여배우만으로는 당장의 공연에 차질을 빚을 수밖에 없었다. 그렇다고 해서 그들이 원칙적으로 반대하는 대중연극계에서 공공연하게 여배우를 스카우트할 상황도 아니었다. 김소영은 이러한 낭만좌의 입장에서 더할 나위 없이 적임의 여배우였다. 그녀는 연기력을 검증받은 상태였고, 실재야 어떠한 당시에는 신극 계열의 여배우로 인정받고 있는 상황이었기 때문이다.

로 주목된 바 있다. 문인좌담회(文人座談會) (6), 『동아일보』, 1933년 1월 7일, 3면 참조; 서정자, <백화>의 작품구조와 문제의식, 『박화성 문학전집』(1), 푸른사상, 2004, 449~460면 참조.

24) 『조선연극협회 지난 21일 창립』, 『동아일보』, 1936년 8월 27일, 3면 참조.

25) 김영수, 조선신극운동의 현단계와 그 전망 (1), 『동아일보』, 1937년 7월 16일, 6면 참조.

26) 『손에 땀 쫄 대연연 신인의 야심만만』, 『동아일보』, 1938년 2월 12일, 2면 참조.

27) 서항석, 연협(演協) 공연을 보고, 『동아일보』, 1937년 6월 10일, 7면 참조.

28) 『조선연극협회 공연』, 『동아일보』, 1937년 6월 8일, 8면 참조.

## 2.2. 1938년 낭만좌 단원들과 대중극 계열의 여배우 보강

1938년(12월)에 낭만좌 공연에 참여한 단원들은 김옥, 이광래, 송재노, 유수영, 이화삼, 태을민, 윤성묘, 김처을, 안복록, 이일수, 정용서, 문봉, 이현, 이재현, 유신열, 조철, 정진업, 태상극, 박향민, 박학, 강성범, 남궁선, 지계순, 김호도시, 김연옥, 함순진, 송화구 등이었고, 여기에 기타 연구생들이 포함되어 있었다.<sup>29)</sup>

이러한 배우들의 면면은 주목된다. 박학은 <묘지>를 통해 조선 연극계에서 주목 받는 배우로 부상하며, 낭만좌를 대표하는 남자 배우로 성장했다. 하지만 이 공연을 기회로 남자배우들에 대한 대대적인 보강도 이루어졌다. 이화삼, 윤성묘가 낭만좌의 남자 배우 진영에 합류하였다. 이화삼은 박학과 함께 조선연극협회(동경 조선예술좌) 출신이었고, 윤성묘는 토월회 출신이었다. 태을민 역시 훗날 신극 진영에서 활발하게 활동하는 배우로 성장한다.

반면 여자 배우인 남궁선, 지계순 등은 대중극단에서 활동하던 배우였다. 1938년 극단 창립 시점에서 김소영이 참여하면서 배우 인지도를 높이고, 기존의 신극 단체가 겪던 여배우 난을 해소해 줄 것으로 기대되었지만, 그녀는 1938년 2월 공연에 참여하지 않았다.<sup>30)</sup> 이에 낭만좌는 다시 대중극 계열에서 남궁선(동양극장과 중앙무대에서 활약)을 비롯하여, 조선연극사 출신 지계순 등을 영입하여 여배우 진용을 보강하였다.

이러한 변화는 낭만좌가 처한 대외적인 평가와 관련이 있다. 낭만좌가 연구 중심의 극단이며 작품 해석에 창의적인 면모를 선보였음에도, 실제

29) 『금년도미(今年掉尾)의 신극 낭만좌의 제 2회 공연』, 『동아일보』, 1938년 12월 24일, 5면 참조.

30) 김소영은 실제로 인생극장에서조차 비슷한 행보를 보였다. 그녀는 인생극장의 창립 멤버로 이름을 올렸지만, 이후 작품 활동에 참여하지는 않았다(김남석, 『1930년대 극단 '인생극장(人生劇場)'과 '중간극'의 의미』, 『한국연극학』 제49권, 한국연극학회, 2013, 49~77면 참조).

무대화 작업에 들어서면 인물 형상화 작업에서 적지 않은 문제점을 노출한다는 내외의 지적으로부터 자유롭지 못했다. 특히 능력 있는 여배우 모집은 신극 경향의 극단에서는 공통적으로 처한 문제였기 때문에, 신극/대중극(신파극)의 구별을 굳이 적용하지 않고 여배우 보강에 주력했던 것이다.

### 2.3. 1939년 전반기(4월)의 단원들과 권서추의 부상

1939년 2월 시점에서 낭만좌의 단원은 다음과 같았다. 김옥, 박항민, 이현, 성육, 정용서, 이식, 이흥중, 조철, 권신열, 유정방, 김상원, 권서추, 이소희, 김여순 등이 그들이다.<sup>31)</sup> 이들은 주로 <상하의 집>을 준비할 때 활동한 단원들이었고, 이 중에서 마지막 세 사람은 여배우였다.

이중에서 1939년부터 권서추(<바다의 남편>의 여주인공)는 낭만좌 극단을 대표하는 여배우로 자리 잡았다.<sup>32)</sup> 그녀는 집안의 반대를 무릅쓰고 배우의 길을 걸었고, 지방 순회공연을 통해 어려움을 겪으면서도 극단원으로서 최선을 다하려는 자세를 견지한 배우였다. 여배우들이 지방 순회공연을 기피하고, 보다 나은 처우를 바라면서 이적하는 경우와 사뭇 다르다고 할 수 있겠다.<sup>33)</sup> 또한 그녀는 동아일보사 연극경연대회부터 낭만좌 연극 공연에 참여한 배우였다. 데뷔부터 그녀의 능력은 높이 평가되었으나, <바다의 남편>에서의 연기는 실패했던 것으로 알려져 있다. 다만 이 작품 이후에 권서추의 연기는 점차 향상되는 기미를 보였고,<sup>34)</sup> 극단의 중심 배우로 올라설 수 있었다.

권서추는 본래 낭만좌(娘娘座)에서 활동했던 여배우로,<sup>35)</sup> 그 출신 배경

31) 「<상하의 집>, 『동아일보』, 1939년 2월 28일, 6면 참조.

32) 「극단 여배우들은 무엇을 생각하나», 『동아일보』, 1939년 3월 24일, 5면 참조.

33) 위의 기사, 5면 참조.

34) 박항민, 신극운동의 침체기 (하의 속(續)), 『동아일보』, 1939년 9월 15일, 5면 참조.

35) 소녀악극단(少女樂劇團) 낭만좌(娘娘座) 창립 4월 초순경 제 1회 공연, 『동아일보』,

을 따진다면 대중극 진영이라고 할 수 있다. 1936년 창단된 낭만좌는 여성들로 구성된 악극단이었다. 권서추는 노래와 댄스로 조선 예원(연예계)에 데뷔하려고 일본까지 진출했다가 돌아와서 낭만좌의 단원이 되었다. 이러한 권서추가 낭만좌에서 신극 배우로 변모하여 중심 여배우로 활동한 셈이다. 1930년대 악극단은 대중극단으로 취급받았기 때문에, 이러한 권서추의 활동 변경은 대중극 진영에서의 이적으로 간주할 수 있다.

그래서 권서추의 부상은 주목된다. 낭만좌는 대중극 계열(출신)에서 영입한 간판 여배우들에게 흥행과 인기를 기대했지만, 큰 효과를 거두지는 못했다. 대중극단 출신 여배우들은 낭만좌에 적응하지 못했고, 오히려 자체 내에서 성장한 권서추가 극단의 기대에 어느 정도 부합하는 여배우로 성장한 셈이다. 권서추의 부상은 그녀의 출연 작품성공을 통해 가능할 때 다소 의외의 결과이기는 하지만, 이 역시 낭만좌가 선택했던 하나의 전략으로 이해할 수 있다고 하겠다.

## 3. 낭만좌의 공연사와 무대 공연의 대중화 전략

### 3.1. 관객의 기호와 성향을 고려한 셰익스피어의 <햄릿>

(1938년 2월 11일~14일 ‘창단공연’, <햄릿의 묘지 장면>(일명 <묘지>), 부민관)

낭만좌는 창단 공연 격으로 1938년 동아일보사 주최 연극경연대회에 참여하였다. 참가 작품은 셰익스피어 원작, 진우촌 각색(역안)의 <햄릿의 묘지 장면>(이후 <묘지>)였다. <묘지>는 <햄릿>에서 ‘묘지 장면’을 분리하여 독립적으로 공연한 번안작으로, 연극경연대회의 규칙에 따라 1

1936년 3월 11일, 4면 참조.

막의 공연물로 각색되었다.<sup>36)</sup> <묘지>는 여타 세 극단의 참가작과 함께 2월 11일 밤(6시), 12일 밤(6시), 13일 낮(1시)과 밤(6시), 14일 낮(1시)과 밤(6시)에 개막되는 경연대회에서 공연되었다.

<묘지>의 개요는 일반적으로 알려진 <햄릿>의 묘지 장면과 대체로 일치한다. 작품이 개막되면 ‘묘굴자’(묘지기) ‘갑’과 ‘을’이 등장하여 ‘자미스런’ 대화를 시작하고, 햄릿은 외국에서 돌아오는 길에 ‘묘지’에 들르게 된다. 여기서 햄릿이 오피리어의 장례와 조우하면서, 오피리어의 오빠 레어티즈와 대립하고, 햄릿의 적수인 클로디어스 왕과 레어티즈는 햄릿을 살해할 계획을 세운다.<sup>37)</sup> 이러한 경계는 <햄릿>의 대략적인 줄거리와 크게 다르지는 않다. 즉 진우촌의 각색은 전체적으로 원작 희곡에 충실했다고 할 수 있겠다.

<묘지>에서 ‘햄릿’ 역을 맡으며 연극계의 주목을 받은 박학은 1940년대 조선을 대표하는 배우로 성장할 수 있었다.<sup>38)</sup> 다만 박학이 우수연기상을 수상하기는 했지만 그의 연기에 대해서는 평자마다 편차가 적지 않았다. 서항석은 본래 햄릿의 성격은 유약하다고 주장했고, 현철은 낭만좌의 햄릿이 영웅적이고 당돌한 존재가 되면서 실패했다고 주장했으며, 송석하는 <묘지>의 햄릿이 공상적이어야 했다고 주장했다. 이러한 주장들은 햄릿 성격의 양면성, 그러니까 입체성을 제대로 구현되지 못했다는 지적으로 수렴될 수 있다. 그리고 그 근본 원인을 햄릿의 성격을 일면적으로 표현한 박학의 연기에서 찾고 있다.<sup>39)</sup>

이에 대해 연출가 김옥은 햄릿의 성격이 반드시 다면적이고 중층적일

36) 『호화의 연극 쿵쿨 대회』, 『동아일보』, 1938년 2월 7일, 2면 참조.

37) 『제일회 호화의 연극쿵쿨 대회』, 『동아일보』, 1938년 2월 8일, 5면 참조.

38) 1942년 고희의 대표작 <빙화>의 주인공 ‘박영철’ 역을 맡으면서 최고 기량을 가진 배우로 평가된다(김남석, 극단 고희의 후기 공연사 연구, 『어문연구』 제14호, 한국어문교육연구회, 2011 참조).

39) 이하 박학의 ‘햄릿 연기’와 김옥의 ‘인물 창조’에 대해서는 다음의 기사를 참조했다(『연극경연대회 총평 기삼(其三)』, 『동아일보』, 1938년 2월 24일, 5면 참조).

필요는 없다고 반론했다. 하지만 대부분의 평자들(심지어는 이웃 극단 연출가들)은 단일한 해석은 잘못된 것이라고 단정하고 있다. 가령 안석주는 박학의 햄릿에는 ‘울동’이 없었다고 비판했고, 서항석은 박학의 독백은 ‘웅변’ 같이 단순했다고 지적했으며, 홍개명은 박학의 연기가 ‘기교’만을 앞세운 것이라고 혹평했다.

이러한 주장과 비판의 논점은 햄릿의 연기가 흥행 면을 고려하여 관객들에게 쉽게 인지될 수 있도록 우직하게(‘소 같은 사람’) 연출되었다는 뜻으로 모아질 수 있겠다. 이른바 박학의 연기가 햄릿의 ‘성격적 면모’를 다채롭게 보여주거나 배역의 ‘전형성’에 도달하지 못했다는 의미이다. <햄릿>의 예술성과 심미성보다는 관객들이 이해가 용이하도록 ‘편안한 햄릿’을 내놓고 말았다는 비판으로 바꾸어 말할 수도 있다.

연출가 김옥의 주장에 따르면, 박학의 연기는 기존 햄릿의 전형적 성격을 거부하고 낭만좌의 연출 플랜에 따라 일면적인 연기 방향을 고수하여 얻은 결과물이었다. 김태진의 말을 빌리면, 김옥은 “연출가로서 ‘햄릿’을 별도로 창조”한 것이다. 이러한 인물 창조와 연출 방향은 낭만좌가 햄릿을 해석하면서 기존 해석에 머무르려 하지 않았음을 시사한다.

낭만좌를 대표하여 김옥은 셰익스피어의 위명에 눌린 조선의 연극계를 해방시키고, 동시대 조선의 연극인들에게 ‘어떠한 충동’을 주려는 의도 때문에 낭만좌가 이 작품을 공연하게 되었다고 그 의의를 밝힌 바 있다. 이러한 의도는 그때까지 제한된 텍스트였던 <햄릿>에 과감하게 도전하도록 만들었다. 대표적인 예가 햄릿의 독백을 결말 부분인 ‘묘지 장면’에 삽입한 점이다.

도전자의 관점에서 보면 삽입된 독백은 낭만좌의 연출 방향 혹은 극단 목표를 대변하는 상징적인 의미를 지닌다. 낭만좌는 자신들의 연구 중심 성향을 공연을 통해 드러내고자 했고, 이를 위해 독백의 과감한 이동도 불사했다. <햄릿>의 ‘묘지’ 장면을 기계적으로 형상화한 것이 아니라, 자신들만의 해석을 바탕으로 무대 위에서 구현하려 했던 것이다.

다만 ‘To be or Not to be’의 독백은 <햄릿>을 상징하는 대표성을 지니지만, 묘지 장면에서의 삽입은 다소 문제의 여지를 남기고 있다. 이 독백의 원래 위치는 햄릿이 클로디어스 왕에 의해 축출되기 이전이므로, 이미 복수의 심정으로 점철된 상태에서 귀국하는 장면에서의 마음가짐과 차이를 보일 수 있기 때문이다. 그래서 햄릿이 갈등과 번민의 상황에서 고민하던 이전 장면에 적합한 독백이라고 할 수 있고, 복수를 시행하고자 하는 의지를 굳힌 상황(귀국)에서는 그의 내면 심리와 부합되지 않는다고 판단할 수 있기 때문이다.

하지만 결론적으로 낭만좌는 이러한 해석의 격차보다는 자신들의 목표를 앞세웠고, 이를 무대 위에서 실천하고자 노력에 집중했다. 그들의 목표는 심화된 예술성 혹은 도전적 해석에서도 찾을 수 있었지만, 관객 친화적 공연의 시행에서도 찾을 수 있다. 낭만좌는 셰익스피어의 연극에 도전하면서 인물 형상화와 작품 구성에서 관객의 기호와 성향을 최대한 고려했다. 김옥은 햄릿의 성격을 일면화하여 관객들이 이해하기 쉽도록 유도했고, 유명한 독백을 삽입하여 관객의 흥미를 제고하고자 했다. 이러한 해석과 변형을 실험과 도전이기도 했지만, 관객 성향을 고려한 선택이기도 했다.

전반적으로 낭만좌의 공연은 기대했던 수준과 성과를 거두지는 못한 것으로 판단되지만, 이러한 시도와 모험은 그들이 작품 <햄릿>의 의미와 가치를 탐구하려 했다는 사실을 어느 정도 증명하면서도, 1930년대 후반 달라진 신극 극단의 면모를 시사한다. 낭만좌의 첫 번째 공연에서는 신극의 정통성을 지키는 작업도 필요했지만, 동시에 이를 바라보고 감상할 관객의 입장을 고려하는 선택도 발견되기 때문이다.

### 3.2. 대작에의 도전을 통해 드러난 공연의 미숙성

(1938년 9월 8일~10일 ‘신추공연’, <죄와 벌>(전 13장), 부민관)

낭만좌는 1938년 2월 공연 이후, 7개월 만에 제 2회 공연에 나섰다. 동아일보 연극경연대회를 통해 신극 계열 극단으로 대외적으로 인정받은 낭만좌는, 제 2회 공연에서 도스토옙스키의 <죄와 벌>을 공연 작품으로 선택했다. 낭만좌가 발표한 <죄와 벌>은 총 13장에 이르는 장막극으로, 그 규모가 상당한 작품이라고 할 수 있다. 이러한 장편 원작 소설을 희곡 대본으로 각색한 이는 박향민이었다.<sup>40)</sup>

박향민은 당시까지는 널리 알려진 연극인은 아니었다. 그는 『중앙일보』 신춘문예에 희곡 <금일의 여성>이 당선되어 문단에 등단했고, 잡지 『개벽』의 현상공모와 『중앙일보』 신춘현상문예작에 당선되었으며, 1935년에는 ‘경성연극협회’에 가입하여 활동하였다.<sup>41)</sup> 박향민은 1937년 6월에는 조선연극협회에 가입하여 <섬 잇는 바다 풍경>을 안출(案出)했고,<sup>42)</sup> 1937년 12월에는 인생극장의 창립작 <백화>에 대한 장문의 평을 쓰는 평론가로 활동하기도 했다.<sup>43)</sup> 박향민은 1938년 낭만좌의 창립 단원으로 입단하였는데, 1938년 하반기에 두 번째 작품인 <죄와 벌>을 각색하기에 이른 것이다.

낭만좌의 <죄와 벌>은 1938년 9월 8~10일까지 부민관에서 개최되었다.<sup>44)</sup> 연출은 김옥, 무대감독은 박향민, 장치는 이병현이 맡았고, 주야(1시, 7시)로 공연하며 입장료는 50십전 균일이었다.<sup>45)</sup> <죄와 벌>에 대한 관련 기사나 연극 평이 거의 남아 있지 않다.<sup>46)</sup> 이러한 상황은 다소 예외적이다. 당시 극연, 중앙무대, 낭만좌 등의 공연에 대한 언론(신문)이 관심

40) 「극단 ‘낭만좌’ <죄와 벌> 13장을 상연, 『동아일보』, 1938년 8월 20일, 4면 참조.

41) 「나의 경력, 『동아일보』, 1939년 3월 9일, 5면 참조.

42) 「조선연극협회 공연, 『동아일보』, 1937년 6월 8일, 8면 참조.

43) 극단 ‘인생극장’의 창립 공연을 보고(상·하), 『동아일보』, 1937년 12월 17~18일, 5(4)면 참조.

44) 「연예, 『매일신보』, 1938년 8월 23일, 4면 참조.

45) 「연예, 『매일신보』, 1938년 9월 7일, 4면 참조.

46) 『매일신보』에 수록된 최생의 연극평은 그러한 측면에서 다소 예외적이다(최생, 「극단 낭만좌의 공연 <죄와 벌>을 보고, 『매일신보』, 1938년 9월 12일, 3면 참조).



이 비상해서, 관련 보도가 어김없이 게재되곤 했다.<sup>47)</sup> 당시 동아일보사의 학예부장이었던 서항석이 극연에 대한 암묵적인 후원은 물론, 신극 진영의 결집을 위한 총력 보도에 주력하고 있었기 때문이다.<sup>48)</sup>

이러한 측면에서 『매일신보』에 게재된 최생의 연극평은 귀한 사례라 할 것이다. 최생은 낭만좌의 <죄와 벌>이 잇따른 신극 단체의 공연에 이어지는 신극 공연이었고, 일본에서도 시도하지 못한 대작의 형상화 작업이었기 때문에, 공연 전부터 극계의 이목을 모으는 시도였다고 전제한다. 하지만 실제 공연 결과는 처참할 정도로 완성도가 낮았다고 비판했다.<sup>49)</sup>

최생이 가장 비판한 부분은 각색과 연기였다. 최생은 <죄와 벌>의 각색이 소설의 평면성을 극복하지 못했고, 중심인물들(가령 송재노 분, 강노석 분, 유신렬 분)은 연기의 논리(몸과 신체의 반응)를 제대로 구현하지 못하거나 낭독조의 대사를 넘어서지 못하는 등 한계를 드러내고 말았다고 폄평했다. 물론 연출, 장치, 조명, 의상, 효과에서도 실망스러운 결과를 가져왔는데, 그 이유는 공부와 연구가 부족하고 성의와 긴장이 적었기 때문이라고 진단하고 있다.<sup>50)</sup>

낭만좌는 신극 연구를 천명하고 출범한 극단이었기에, 실제 무대 공연에서 활용할 수 있는 공연 노하우를 완숙하게 발휘할 수 있는 상태로는 보기 힘들다. 배우들의 연륜과 무대 경험도 상대적으로 일천한 편이었다. 더구나 공식 공연으로는 처음으로 시도하는 공연이었기에, 무대 적응력 또한 충분하지 못했을 것으로 여겨진다. 그러니 최생이 말한 완성도는 폭넓게 확보되기 어려웠을 것이다.

47) 「연예계의 무인(戊寅) 기삼(其三) 극계(劇界)의 1년(一年) 완(完)」, 『동아일보』, 1938년 12월 27일, 5면 참조.

48) 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 150면 참조; 이승희, 「극예술연구회의 성립」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 13~53면 참조.

49) 최생, 「극단 낭만좌의 공연 <죄와 벌>을 보고」, 『매일신보』, 1938년 9월 12일, 3면 참조.

50) 위의 기사, 3면 참조.

다른 자료를 검토해 보자. 낭만좌의 <죄와 벌> 공연에 대한 공연평은 보기 드물지만, 이 공연에 대한 기록은 간헐적으로 산견된다. 1938년 한 해 동안의 공연을 정리한 기록에서, <죄와 벌> 공연은 그 자취를 남기고 있다.<sup>51)</sup> 또한 <죄와 벌>에 대한 안영일의 언급에서, 이 공연이 당대 신극 연출가들에게 관심을 받았음을 확인할 수 있다. 안영일은 극연과 다른 신극단(중앙무대와 낭만좌)의 1938년 공연 실적을 비교하는 글에서, 낭만좌의 <죄와 벌> 공연(중앙무대의 공연 <헛케란드의 해적(海賊)>도 포함)이 극연의 활동에 비해 체계적이지 못했다는 평가를 내리고 있다.<sup>52)</sup>

이러한 안영일의 평가를 참조하면, 1938년 시점에서 신극 단체로서 낭만좌의 위상은 어느 정도 인정되고 있지만(‘현역 신극 단체’), 낭만좌 공연 작품의 완성도나 체계성에 대해서는 아직 전면 긍정되기 어려운 상황이었다고 할 수 있겠다. 여기에 전술한 최생의 평가를 종합한다면, <죄와 벌> 공연이 조선의 연극계에 실질적인 충격을 주지는 못했음을 알 수 있다. 당시 신극계가 신극 진영의 부상을 위해 촉각을 곤두세우고 있었다는 점을 감안한다면, 그 완성도는 더욱 낮았을 것으로 보인다. 이것은 당초 예상과는 다른 결과였고, 그 이유는 공연 노하우 미숙에서 찾을 수 있다. 이러한 공연 미숙은 신극 극단이 가지고 있는 공통적 한계에 해당했다.

### 3.3. 라디오 드라마 공연을 활용한 대중성과 예술성의 중화

(1938년 12월 27~29일 공연, <지열(地熱)>과 <태양의 아들>, 부민관)

낭만좌는 1938년 연말 공연으로 두 작품을 준비했다. 한 작품은 삼호십량(三好十郎) 원작, 박항민 번안 <지열>(4막)이었고, 다른 한 작품은 진선풍(眞船豊) 원작, 이광래 번안 <태양의 아들>(1막)이었다.<sup>53)</sup>

51) 「1938년 중의 주요한 연극활동」, 『동아일보』, 1939년 1월 8일, 6면 참조.

52) 안영일, 「조선신극운동에 대한 사견(私見) 일(-)」, 『동아일보』, 1938년 12월 28일, 5면 참조.

이 중 <지열>은 중앙방송국에 의해 중계되었다. 1938년 12월 27일 무대 공연 중 제 1막을 직접 중계하는 방식으로 라디오 중계가 이루어졌는데, 예전의 무대 중계와 달리 대사뿐만 아니라 ‘무대 위의 장치와 배우의 동작까지 해설’하는 형태를 취하였다. 특히 대사 역시 그대로 중계 방송하여 라디오 중계 방식의 변화를 꾀한 점(‘신기축(新機軸)’)이 특색이었다.<sup>54)</sup>

연극 작품의 라디오 중계가 빈번하게 일어나는 일은 아니었지만, 그렇다고 해서 특별한 일이라고 볼 수도 없었다. 가령 조선연극사의 경우, 1930년 5월 27일 9시 30분 희극극 <도회의 (일)경>이 라디오로 방송되었고, 이 방송에는 이애리수, 이경설, 신은봉, 나품심, 지최순, 지계순 등이 출연하였다.<sup>55)</sup> 1932년 8월 21일 일요일 6시 30분 라디오 방송에서는 희극극 <경성야화>가 방송되었는데, 나품심, 지최순, 지계순, 윤백단, 전옥, 지경순 등이 출연했고, 번기중이 지휘했다.<sup>56)</sup> 대략 조선연극사의 라디오 방송 빈도를 보면(확인된 사례만) 1년에 1번 정도이고, 그때마다 흥겨운 작품이 주로 선정되었음을 확인할 수 있다. 특히 음악의 비중을 높여 공연하려고 했던 점이 주목되며, 작품 길이는 대개 1막이었다는 공통점을 지닌다. 그리고 네 번의 공연에 모두 지계순이 출연하였다. 이것은 지계순이 조선연극사를 대표하는 막간 가수이자 여배우 중 하나였기 때문일 것이다.

지계순이 낭만좌에서 연기했다는 사실은 주목된다. 그리고 지계순이 낭만좌로 이적한 이후 라디오 방송이 성사되었다. 단순한 우연이라고 볼 수도 있겠지만, 그만큼 라디오 출연에 익숙했던 지계순이 일으킨 새로운 파장이라고 볼 여지도 있다. 더구나 대중극단이 아닌 신극 단체로서, 음

53) 『금년도미(今年掉尾)의 신극 낭만좌의 제 2회 공연』, 『동아일보』, 1938년 12월 24일, 5면 참조.

54) 『라디오 방송되는 낭만좌 <지열>』, 『동아일보』, 1938년 12월 27일, 5면 참조.

55) 『매일신보』, 1930년 5월 27일, 5면 참조.

56) 『매일신보』, 1932년 8월 21일, 5면 참조.

악 반주를 바탕으로 한 희극극이 아닌 대사극으로서 라디오 공연에 도전한다는 것은 일종의 모험일 수 있다.

이러한 라디오 방송을 주도하고, 새로운 미학적 실험을 한 배경에는 좌부작가 한상직의 영향을 상정하지 않을 수 없다. 한상직은 1930년대 중반 조선에 라디오 방송극의 이론을 소개하고 그 가능성을 설득한 대표적인 이론가이다. 그는 양훈과 함께 식민지 시대 ‘라디오 드라마의 이론’을 개척한 인물로 평가받고 있는데, 특히 한상직의 라디오 방송극 예술론은 ‘연극 대중화론의 관점’에 기반하고 있었다.<sup>57)</sup>

또한 양훈의 의견도 참조할 수 있겠다. 양훈은 1937년 『라디오드라마 예술론 - 그 미학 수립을 위한 일(-) 시론(試論)』을 2회 분제 형태로 『동아일보』에 게재한 바 있다.<sup>58)</sup> 그는 이 글에서 기존 라디오드라마 이론을 소개하고 신흥예술로써 라디오드라마의 미학적 가능성을 탐구하고자 했다. 1938년도미 공연의 일환으로 낭만좌는 라디오드라마를 제작하여 방송하였다. 이러한 일련의 흐름으로 볼 때 양훈의 1937년 라디오드라마 이론이 낭만좌의 라디오 공연에 직접적인 영향을 준 것으로 판단된다.

양훈이 『라디오드라마 예술론』에서 강조한 사항은 몇 가지로 나누어 정리할 수 있다. 그 중 주목되는 지점이 라디오드라마가 지니는 ‘대중성’이다. 양훈은 영화와 라디오드라마가 가장 현대적인 장르이면서 기동성을 갖춘 예술 양식이라고 전제하면서도, 영화 문법이 보편화된 것에 비해 라디오드라마의 문법은 일천하기 그지없다고 진단하고 있다. 그럼에도 라디오드라마는 ‘대중성’과 ‘경제성’의 측면에서 영화를 능가하는 잠재력을 지니고 있다고 평가하고 있다.<sup>59)</sup>

양훈이 말한 ‘대중성’을 낭만좌의 운영 방식과 연관지어 검토할 필요가

57) 서재길, 『‘공기’와 ‘연극’』, 『한국문화』 제38호, 서울대학교 규장각 한국학연구원, 한국문화, 2006, 122~124면 참조.

58) 양훈, 『라디오드라마 예술론 (1~2)』, 『동아일보』, 1937년 10월 12~13일, 5면 참조.

59) 양훈, 『라디오드라마 예술론 (1)』, 『동아일보』, 1937년 10월 12일, 5면 참조.

있다. 낭만좌는 신극 단체로의 출범을 선언했지만, 출범부터 기존 신극 극단과 다른 방식을 취하고자 한 극단이었다. 연구극단이지만 직업극단의 체제를 갖추려고 했고, 대중과의 연계 혹은 흥행에 대한 관심이 높아 수시로 그 방안을 찾고자 했다. 지방 순회공연을 추진하는 등 기존 신극 극단이 꺼려했던 운영 방식을 창립기부터 적극적으로 도입하기도 했다. 무대극의 중계 즉, 무대극의 라디오드라마화 작업을 실험한 것도 이러한 관객 친화적 극단 운영의 연장선상에서 파악될 수 있다.

양훈의 지적을 빌리면, 라디오드라마는 대중성이 강조된 양식이기 때문에 순수예술 형식으로 취급, 유통, 수용되기 어려운 예술 양식이었다. 왜냐하면 ‘형식주의적 순수주의적 예술론은 그 기본적 대중성 사회성과 배치 내지는 말할<sup>60)</sup> 불가능성이 적지 않기 때문이다. 라디오드라마를 형식주의나 순수주의 예술론의 입장에서 파악하려는 입장은, 라디오드라마 자체가 전제하고 있는 대중성으로 인해 해석상 난관에 봉착하거나 논리적 모순에 휩싸일 위험이 크다고 하겠다.

그래서 기존의 신극 단체였다면, 대중성을 제고하는 라디오드라마를 적극적으로 제작 보급하려는 시도에 적극적이지 않았을 것이다. 실제로 1932년에 경성방송국(JODK)에 입사하여 라디오드라마 연출을 담당했던 이석훈은 일반 대중의 취향을 저급 취미로 간주하고 이에 동조하지 않겠다는 입장을 공공연하게 표명한 바 있고,<sup>61)</sup> 라디오드라마 제작에 참여했던 극연의 공연 목록을 보면 대부분의 작품이 외국 희곡의 번역작이었음을 확인할 수 있다.<sup>62)</sup> 왜냐하면 대중의 취향에 영합하는 라디오드라마의 제작 보급 작업은, 신극의 주요 이상인 순수 예술로서의 입지를 좁혀림 확보하기 어렵다고 판단되었기 때문이다. 라디오드라마의 제작과 보급

60) 위의 글, 5면 참조.

61) 이석훈, 라디오 풍경과 라디오드라마, 『동아일보』, 1933년 10월 1일, 3면 참조.

62) 윤금선, 라디오드라마 시론, 『한국언어문화』 제33집, 한국언어문화학회, 2007, 269면 참조.

작업은 흥행과 대중의 선호도를 우선하는 상업 예술로 대접받을 위험을 증가시킬 것이기 때문이다. 그럼에도 낭만좌는 이러한 위험과 실패 가능성을 감수하고 라디오드라마의 제작에 뛰어들었다.

양훈이 궁극적으로 완성하기를 기대하는 라디오드라마는 무대극의 장치와 행동에 해당하는 시각적 요소를, 음성이나 심리적 음향 같은 청각적 요소로 대체하여, 라디오드라마 본연의 미학적 효과를 강화하는 형태였다. 무대극을 그대로 방송하는 것이나 해설을 붙여 설명을 첨부하는 것보다, 라디오에 적합한 각본을 창작하고 이를 구현하여 라디오만의 드라마를 형성하는 작업이 그가 시급히 요청하고 있는 과제였다.

하지만 1938년 현실에서 이러한 라디오 드라마가 당장 실현될 수 없었으며, 궁극적으로 대중성이라는 태생적 한계로 인해 라디오드라마가 순수예술이 되기 어렵다는 사실을 양훈은 이미 인정하고 있었다. 그럼에도 불구하고 그는 나름대로 대안까지 제시하면서 대중극단이 점유하고 있던 라디오드라마에서 탈피하여 그 예술적 가능성을 제고시키고자 했다. 특히 아나운서에 의한 무대극 전달 방식은 그가 ‘차선’으로 제안한 대안 중 하나였는데, 이러한 ‘아나운서 기용 방식’이 낭만좌의 <지열> 방송에서 확인되고 있다.

1930년대 라디오드라마는 중류 이상의 가정에서 주로 청취되었는데, 이석훈의 분석에 따르면 이러한 중류 계층에서 ‘지식적인 근대극’을 이해하는 사람의 비중은 그렇게 크지 않은 것으로 파악되었다. 고급스러운 근대극을 방송한다고 할 때, 이를 감상하고 적절하게 향유할 사람들이 많지 않았던 것이다. 그래서 이석훈은 “외국의 희곡이 아모리 우수한 것이라도 그것을 그대로 가져오지 말고 원의(原意)를 저상하지 않는 범위에서 평이하게 번안할 필요를 절실히 느낀다”고 조언한 바 있다.<sup>63)</sup>

이러한 이석훈의 분석과 조언을 참조할 때, 1938년 낭만좌의 <지열>이

63) 이석훈, 라디오 풍경과 라디오드라마, 『동아일보』, 1933년 10월 1일, 3면 참조.

일반 시청자의 구미에 완벽하게 부합하는 작품이라고는 할 수 없다. 하지만 낭만좌는 <지열> 공연을 통해 라디오 드라마의 대중성을 수용하면서도, 자신들의 예술적 이상을 간직할 수 있는 방안을 찾고 있었다. 더구나 1937년을 넘어서면서 라디오 시청자는 10만을 돌파했고, 1938년에는 10만 5천명으로 추산될 정도로 청취자가 급격하게 늘어난 상황이었다.<sup>64)</sup> 따라서 이러한 청취 여건을 고려하면서도 기존 방송무대극과 차별화 된 ‘아나운서 기용책’은 라디오드라마의 대중화를 위한 나름대로의 모색이었다고 하겠다.

#### 3.4. ‘타기’ 해소의 방안과 영화적 기법의 차용

(1939년 3월 3일~5일 제 2회 연극경연대회, <상하의 집>, 부민관)

동아일보사는 1939년 3월 예정으로 제 2회 연극경연대회 참가 단체를 모집했는데, 총 7개 단체(극단)가 신청하여 그 중 4개 극단이 참가 자격을 획득했다. 4개 극단은 ‘중앙무대’, ‘낭만좌’, ‘극연’ 그리고 ‘통천예술극장’이었다.<sup>65)</sup>

참가 자격을 부여받은 낭만좌는 연습에 매진했다. 낭만좌는 1939년 2월 무렵 지방공연을 실시하고 있었는데,<sup>66)</sup> 지방공연마저 중단하고 이 대회에 전력을 경주했다.<sup>67)</sup> 이 대회는 1939년 3월 3일~5일까지 부민관에서 열렸고, 4개 극단이 각자가 자신하는 창작극을 가지고 참여했다. 3일은 아

64) 윤금선, 라디오드라마 시론, 『한국언어문화』 제33집, 한국언어문화학회, 2007, 254면 참조.

65) 『연극성전에 경연할 극단 4개 단체 심사 결정』, 『동아일보』, 1939년 2월 22일, 2면 참조.

66) 낭만좌의 김옥과 박향민은 신극 극단의 지방순회 공연 필요성을 주장한 바 있고(『조선연극의 나아갈 방향』, 『동아일보』, 1939년 1월 8일, 6면 참조), 극단의 여배우 권서추는 가설극장에서 내리는 비로 인해 고생했던 사연을 고백한 바 있다(극단 여배우들은 무엇을 생각하나, 『동아일보』, 1939년 3월 24일, 5면 참조).

67) 『각 극단 주야겸행(晝夜兼行)의 맹연습』, 『동아일보』, 1939년 3월 1일, 5면 참조.

간, 4~5일은 주야간 공연이 열렸고, 주간은 1시에 야간은 오후 6시에 개막하였다.<sup>68)</sup> 낭만좌는 박향민 작 <상하(上下)의 집>으로 참가하였다.<sup>69)</sup>

<상하의 집>은 연극 극단(예술좌)이 겪는 사연을 대본으로 극화하여 공연하는 일종의 메타연극이었다. 이러한 성향은 <상하의 집>에 출연한 배역을 살펴보아도 확인된다. 배역은 ‘연출자’, ‘극작가’, ‘무대감독’, ‘배우’, ‘여배우’, ‘간판일꾼’ 등 극단 관계자로 구성되어 있다. 극단 관계자들은 극단 예술좌의 단원들로 공연을 준비하고 있다. 하지만 공연 연습 과정에서 크고 작은 문제들이 발생한다. 연습실 사용료를 내지 못해 집세 독촉에 시달리고 있고, 후원자를 찾지 못해 공연 자체가 불투명한 상태이며, 단원들 간의 연애 문제로 괴로워하는 단원들이 속출하고 있다. 생계를 팽개치고 연극에 매달리는 바람에 가족들이 괴로움을 호소하는 사건이 끼어들고, 그럼에도 연극배우가 되겠다는 연습생이 등장하며, 가난을 해결하기 위해서 극단을 탈퇴하는 여배우의 처지도 묘사된다. 하지만 극단원들은 어려움에도 불구하고 연극에 대한 맹목적 열정을 포기하지 않고 있다.

연출자 김효식 역은 이현, 극작가 오동오(吳東鳴, 혹은 오동명(吳東鳴) 혼용) 역은 서성대, 무대감독 남유성 역은 유정방, 배우 이구원 역은 김상원, 배우 유세영 역은 유신열, 여배우 안숙희 역은 송미령, 백치(여배우) 심연옥 역은 이소희, 간판일꾼 조인복(배우) 역은 조철, 조인복의 처 문성녀(투정 부리는 가족) 역은 권서추, 배우 장혹 역은 이종운, 집주인 박선달(금동의 부) 역은 정엄, 박선달의 아들 금동(연습생) 역은 이원식이 맡았다.<sup>70)</sup>

<상하의 집>은 연극인으로서의 자문과 이에 대한 자신들의 대답을 연극 작품으로 극화한 희곡이다. 이 작품에는 곤란한 지경에서도 연극을

68) 『본사 주취 제 2회 연극경연대회』, 『동아일보』, 1939년 2월 24일, 2면 참조.

69) 『우리연극 창정(創定)의 기치 아래로!』, 『동아일보』, 1939년 2월 23일, 5면 참조.

70) 『극단의 고난 그린 야심작 들고 등장』, 『동아일보』, 1939년 3월 1일, 5면 참조; 『<상하(上下)의 집 >(1)』, 『동아일보』, 1939년 3월 13일, 3면 참조.

포기할 수 없었던 신극인들의 자의식이 들어 있고, 가난한 당대 연극인의 초상이 담겨 있다. 이러한 측면에서 <상하의 집>은 1930년대 연극인의 자서전 격인 작품이라고 할 수 있으며, 극단 낭만좌가 처한 상황을 간접적으로 시사한 작품이라고 할 수 있다.

낭만좌가 이러한 작품을 집필하고 연출했다는 점은 주목된다. 왜냐하면 메타연극은 연극적 자의식을 성취한 경우에만 기획 가능하기 때문이다. 만일 자신들이 행하고 있는 연극적 행위(극단 활동)에 대한 자의식이 충분하지 못할 경우, 자신들의 이야기를 공연 작품으로 각색하는 선별 행위와 이를 객관화하여 형상화하는 작업 자체가 불가능했을 것이기 때문이다.

특히 <상하의 집>은 자연주의 희곡으로 평가받았는데,<sup>71)</sup> 일반적으로 자연주의는 일상의 묘사를 통해 현실의 단면을 극단적으로 드러내는 사실주의 한 분파로 이해되곤 했다. 연극인들의 일상과 연극에 대한 열망을 통해 현실의 억압적 구조를 드러내면서 동시에 이에 대항하는 예술(연극)의 힘을 강조한 작품이라고 할 수 있다. 극작가인 박향민도 <상하의 집>이 ‘극단의 고난된 생활을 그리려 했던’ 것은 분명하지만, 이를 통해 ‘행복과 불행은 벌써 개인의 문제이기보다도 시대의 문제’라는 사실을 밝히려 했다고 말하며, 이 작품이 극단원의 애로 사항 이상을 암시한 작품이라고 소개한 바 있다.<sup>72)</sup> 또한 연구자 이민영은 자연주의 연극이 절망적 현실을 재현하는 데에 그치고 있는 반면, <상하의 집>의 결말이 집단의 힘을 응축한 결말까지 겨냥했다고 분석한 바 있다.<sup>73)</sup>

결국 이 작품은 제 2회 경연대회에서 희곡상을 수상했다.<sup>74)</sup> 당시 극연좌의 참가작품이 함세덕의 <도넛(훗날 ‘동승’으로 개명)>이라고 할 때, 박

71) 『연극경연’ 심사를 마치고』(3), 『동아일보』, 1939년 3월 11일, 5면 참조.

72) 『<상하의 집> 작자로서』, 『동아일보』, 1939년 3월 9일, 5면 참조.

73) 이민영, 카프의 연극대중화론과 정치 연극의 대중적 형식, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010, 143면 참조.

74) 『찬(燦) 우리연극 창정(創定)의 금자탑』, 『동아일보』, 1939년 3월 7일, 2면 참조.

향민의 <상하의 집>이 희곡상을 수상했다는 점은 특기할만하다. 왜냐하면 <도넛>의 낭만성이 아닌, <상하의 집>의 자기 반영성(현실 대응력)이 주목받았다고 볼 수 있기 때문이다.

그러나 막상 심사위원들은 낭만좌의 <상하의 집>에 대해 일치된 견해를 내비치고 있지는 않다. 안석영은 이 작품이 ‘절망적’인 색채를 띠고 있는데, 이러한 성향은 시대에 뒤떨어졌다고 비판했다. 반면 임화는 이러한 ‘절망’을 부정적으로 판단하지 않고 있다. 임화는 한편으로는 희곡 창작 작업이 힘들어서 자기 생활에 가까운 것을 택하는 바람에 절망적인 색채가 담기게 되었다고 말하면서, 다른 한편으로는 이러한 절망이 이 시대 인텔리의 운명이라고 시사하기도 한다.<sup>75)</sup>

임화는 낭만좌의 <상하의 집>이 담보하고 있는 절망적 색채를 옹호하는 입장이었는데 비해, 다른 심사위원들은 이러한 절망적 색채에는 반대하고 있다. 임화는 <상하의 집>을 소설에 비유하자면 ‘사소설’에 해당하는데, 이러한 사소설적 경향이 과거 5~6년 전과 달리 1939년의 현실에서 관객들에게 공명하는 바가 적지 않았다고 옹호의 논리를 펴고 있다. 연극과 사회가 결연을 맺는 것이라고 할 때 <상하의 집>은 이러한 관계 정립에서 강점을 드러내지는 못했지만, 관객들이 느끼는 현실을 무대에서 반추하게 만드는 힘을 지녔다고 평가하는 것이다.<sup>76)</sup>

임화를 제외한 다른 심사위원(가령 안석영이나 송석하)도 <상하의 집>이 우수한 희곡이라고 평가했으나, ‘기교’나 ‘구성’이라는 단서를 달고 있다. 그것은 이 작품이 드러냈던 ‘절망감’ 때문으로 여겨진다. 하지만 이러한 절망감을 제외하면, <상하의 집>은 ‘그 스토리가 감명적’이었다고 평가되고(이기제) 있고, 수법이 정밀하다는 상찬도 얻었다(송석하).<sup>77)</sup>

한편 이 작품에 대한 임화의 해석 중에 귀담아 들을 대목이 있다.

75) 『연극경연’ 심사를 마치고』(1), 『동아일보』, 1939년 3월 9일, 5면 참조.

76) 『연극경연’ 심사를 마치고』(2), 『동아일보』, 1939년 3월 10일, 5면 참조.

77) 『연극경연’ 심사를 마치고』(3), 『동아일보』, 1939년 3월 11일, 4면 참조.

<상하의 집>에 있어서는 한 장면이 그대로 3분 내지 5분 동안 계속한다면 침울하고 타기(惰氣)가 나서 그대로 보기 힘들 것인데 3분 가량 지나면 이 타기를 깨뜨리는 사건이 꼬리를 물고 일어나서 끝까지 볼 수 있도록 쓰여있거든요. 짧은 일막의 형식 속에 이같이 연달아 사건을 환기시키 나가고 또 등장인물의 과거를 소개하여 그들의 생활을 할 수 있도록 한 것 등은 펍 교묘했습니다.78)(밑줄:인용자)

임화는 <상하의 집>이 구조적으로 완성도가 높고 긴장감을 살리는 방식을 제대로 실현하고 있다고 칭찬하고 있다. 다시 말하면 관객들에게 심리적 느슨함(타기)이 생겨날 즈음에 <상하의 집>은 새로운 사건을 투입하여 보는 이들을 긴장시키고, 이로 인해 타기가 사라지고 긴장감이 고조되도록 극구성을 구사하고 있다는 것이다.

실제로 <상하의 집>에 등장하는 인물들은 각자 고민과 갈등의 소지를 안고 있다. 그리고 이러한 고민과 갈등은 극단 전체가 겪는 고민과 갈등과 연관되면서 복잡하게 얽히곤 한다.

**안숙희** 그런 소리 말어, 연옥이. 누군 조하서 여급이 되려는거야. 막다른 골목에 다달았으니까 (밖의 난간으로 나간다)

**김효식** 따라서 나간다.

**심연옥** 아무튼 딴 데로 가면 안 되요.

**오동오** 나는 잠이나 자겠다.(한구석에 기대어 눕는다)

**조인복** (흰 책을 뒤적거린다.)

**심연옥** (신과조로) 가면 안 돼요. 언니가 가면 우리는 어찌란 말 인가요? 눈물이 나오. (노래하듯이) 가지를 말어요. (눈물을 씻는다)

**김효식** 어쩌케 됐서요?

**안숙희** (한숨을 쉬며 난간에 걸터 앉는다)

(...중략...)

**안숙희** 고개를 들먹거리며 온다.

**조인복** (방안에서 책을 음독한다) 심연옥도 옆에서 책을 보고 있다 “저 창에 흐르는 빛은 무엇이나? 거기는 동쪽, 그리고 줄리에트, 그대는 태양이다. 아름다운 태양이여 올라가 저 샘만흔 달을 업애여다구.”(재미없다는 없다는 듯이 고개를 젓는다. 책장을 넘긴다)

**김효식** (안숙희에게) 내 개인은 상관 없다니까. 혹 내가 숙희씨를 미적지근히 사랑한 거로 오해하겠지만 그런건 아니예요. 그러나 이 마당에 잇서서 개인 문제쯤은 아무 것도 아니란 말입니다. 그야 낸들……79)(밑줄:인용자)

위의 인용 장면은 한 무대에서 등장인물들이 2~3그룹으로 나누어져 각자의 관심사에 매달리고 있는 대목이다. 김효식과 안숙희는 난간으로 나가 자신들의 연애 문제를 토로하고 있다. 김효식과 안숙희는 서로 사랑하지만 그들 사이에는 난관이 가로막고 있다. 그러면서 복춘 연습장으로 설정된 무대 공간은 자연스럽게 양분된다(한구석에서 잠든 오동오까지 포함하면 삼분된다).

방에 남은 조인복과 심연옥은 마치 김효식과 안숙희의 심정을 대변이나 하려는 듯, 연기 연습(작품 낭독)에 빠져들고 있다. 조인복과 심연옥이 연습하는 내용이, 관객들에게 김효식과 안숙희의 상황을 우회적으로 전달하기 때문이다. 심연옥의 대사 중에 가지 말라는 ‘신과조의 대사’는 김효식이 안숙희에게 품은 감정을 풀이하고 있고, 조인복이 음독하는 <로미오와 줄리에트>은 김효식과 안숙희의 관계를 빗대고 있으며, 태양에게 달을 없애달라는 부탁은 자신의 사랑을 의심하지 말아달라는 김효식의 내면 심리를 대변하고 있다.

78) 위의 기사, 4면 참조

79) 「<상하(上下)의 집 >(9) , 『동아일보』, 1939년 3월 28일, 5면 참조

이처럼 관객들은 두 그룹으로 구분된 인물 그룹을 지켜보면서, 두 그룹의 인물들이 엮어내는 공통의 관심사를 전달받는다. 표면적으로 두 사건은 교차 편집(cross cutting)<sup>80)</sup>되는 방식으로 무대에서 번갈아가며 구연되고 있다. 임화의 말대로 하면 ‘타기’가 생겨나지 않도록 긴장감을 풀어놓는 무대 기법에 해당하는 셈이다. 이 작품에서 타기를 해소하는 화제(방식)는 이밖에도 빈번하게 이 작품에 등장하고 있다. 다양한 인물이 필요했던 것도 3~5분 이상 하나의 화제를 지속하지 않으려는 의도 때문이다.

<상하의 집>은 낭만좌의 신극 극단의 면모가 확연하게 드러난 작품임에 틀림없다. 또한 신극 작품으로 당시 시점에서 주목되는 작품임에도 틀림없다. 더구나 이 작품에는 기존 신극이 간과했던 영화적 기법이 담겨 있다. 이러한 영화적 기법은 자칫하면 지루할 수 있는 서사 전개를 윤기 있게 만들고 있으며, 그동안 고답적으로 여겨졌던 신극 작품의 형식을 쇄신하는 역할을 했다고 할 수 있다.

### 3.5. 신극단 낭만좌의 공연에 투영된 대중 지향성

낭만좌는 1930년대 후반, 조선 연극계에서 대중극의 영향력이 확대되고, 신극 공연 활동이 위축되는 시점에서 탄생했다. 이른바 관중 분위 연극관이 확산되면서 연극계 전체(특히 신극계)에는 ‘멜로드라마적 특성’이 강화되기 시작했다. 이러한 연극계의 상황은 낭만좌의 성격을 살피는 데에 유효한 지침이 된다.

낭만좌는 극연을 잇는 연구단체로 출범했고, 신극계의 옹호를 받아 창립 시점부터 신극단체로 공인되었다. 하지만 그들의 성향은 과거 극연이 걸었던 경직된 신극 성향과는 차이를 보였다. 그들은 직업극단으로서의 전향을 추진했고, 지방 순회 공연을 감행했으며, 관객의 기호와 성향을

80) 두 개 이상의 서사를 교차하여 보여줌으로써 외적 통일성을 얻는 영화의 기법이다 (김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1996, 161면 참조).

고려한 작품을 선택하고자 했다.

그 결과 셰익스피어의 <햄릿>을 관객의 기호에 맞는 방식으로 무대화할 수 있었으며 라디오 드라마의 대중성을 인지하면서도 라디오 방송에도 도전할 수 있었다. 그들의 대표작인 <상하의 집>에서는 신극 작품이 지닌 고답성을 타파하기 위해서 영화적 구성을 차용하기도 했다. 또한 남량 특집 공연을 기획하기도 했고,<sup>81)</sup> 낭만주의 성향이 농후한 작품을 선보이기도 했다.

이러한 시도와 모색은 낭만좌가 신극 극단임을 인정하면서도, 실제 공연에서는 대중적인 측면을 깊숙하게 고려하여 극단 운영에 반영했다는 점을 방증한다. 낭만좌는 당대의 기류였던 연극의 대중화 현상을 수용한 단체였고, 이러한 그들의 성향은 그들의 공연 작품에 직간접적으로 투영되어 있다. 낭만좌의 입지는 분명 신극에 두었다고 하겠지만, 1930년대 후반기에 그들이 지향했던 연극은 대중극까지 포함하는 넓은 의미의 연극이었던 셈이다.

## 4. 직업극단 낭만좌와 신극 운동의 자력갱생

낭만좌가 결성되는 1938년에 극연은 아직 직업극단 체제를 갖추고 있지 못했다.<sup>82)</sup> 낭만좌에 앞서 중앙무대와 인생극장이 직업극단으로서 면모를 갖추었지만, 그들은 이렇다 할 성과를 내고 있지 못했다. 그럼에도 낭만좌는 주저하지 않고, 연구극단을 표방하면서 창립을 선언했으며 직

81) 「낭만좌 남량공연 18일부터 부민관서」, 『조선일보』, 1939년 7월 11일(朝), 4면 참조; 「낭만좌 공연 금야부터 개막」, 『동아일보』, 1939년 7월 19일, 2면 참조.

82) 극연좌가 직업극단으로서의 체제를 갖추고 이를 공표하는 시점은 1938년 4월이다(「연예(演藝)」, 『매일신보』, 1938년 4월 15일, 4면 참조; 「극예술연구회 ‘극연좌(劇研座)’로 개칭」, 『동아일보』, 1938년 4월 15일, 4면 참조).

업극단의 길을 걷고자 그 방안을 적극 모색했다.

낭만좌의 상임 연출가 김옥은 자신들의 입장을 대변하기라도 하듯, 신극단체는 자력갱생으로 극단을 유지해야 한다고 주장했으며 낭만좌 역시 어떻게 해서든 ‘자력갱생’의 길로 들어서겠다고 공표했다. 흥미로운 것은 자력갱생을 위해서는 ‘지방 공연’도 시행해야 하며, 관객들의 수준을 운운하기보다 관객들의 매력을 끌 요소를 발굴해야 한다고 견해를 피력한 점이다.<sup>83)</sup> 당시만 해도 이러한 극단 운영 방안은 대중극 극단의 공연 전략에 해당했고, 신극 단체에서도 그 필요성은 인정하고 있었지만 공공연하게 시행하지 못했던 정책에 해당했다.

동일 좌담회에 참여했던 박향민의 주장도 김옥의 주장과 다르지 않다. 박향민은 신극단의 직업화가 요구되는 시점이지만, 신극 단체들이 이렇다 할 ‘매력’(관객의 흥미)을 갖추지 못해 ‘지금 당장 직업화에 성공할 가능성이 낮다’고 진단했다. 하지만 박향민 역시 직업화는 신극의 갱생 방법이며, 이를 위해서는 직업화하는 극단이 공연의 매력을 제고해야 한다는 대안에는 변함이 없다.<sup>84)</sup>

이러한 두 사람의 입장은 낭만좌의 입장을 대변한다. 낭만좌는 출발부터 신극극단으로 인정받는 상태에서 출범했지만, 관객의 입장 즉 대중적 요소를 도외시하는 극단의 길을 고집하지는 않았다. 그들은 첫 공연부터 셰익스피어의 작품에 도전했고, 도스토옙스키 작품의 각색에도 도전했지만, <낭만좌>의 공연이 관객·대중들을 외면한 채 소수의 엘리트만의 공연을 지향하지는 않았다. 오히려 이러한 공연의 이면에는 관객 중심, 즉 관중 본위의 연극을 실현하겠다는 의지도 포함되어 있다고 보아야 한다.

이러한 낭만좌의 극단 운영 의지는 창립 당시 극계의 반응을 통해서도 확인할 수 있다. 극연의 위촉으로 신극계는 낭만좌를 어떻게 해서든 신극 계열 극단으로 인정하고자 했고, 낭만좌 역시 신극계의 일원으로 자

신들을 내세웠지만, 대중극계는 이러한 낭만좌와 신극계의 반응을 있는 그대로 수용하지 않았다. 대중극계의 연극인들 눈에는 낭만좌는 이미 기존의 신극 단체와 상당히 다른 체제와 목표를 지향하는 극단이었다. 신극 단체임을 부인하기는 힘들었지만, 그렇다고 대중극의 영향을 간과하기 어려웠던 점 역시 틀림없는 사실이었다. 이러한 중화적 특성(신극 극단의 대중화)은 타자의 눈에 비친 낭만좌의 초기 모습이었다.

낭만좌의 자립-갱생 의지와 그 성과가 최고조에 달하는 시점은 1939년 후반기이다. 이 시기는 박향민에 의해 신극의 침체기로 규정된 시기이다. 극연의 활동은 미약해졌고, 중앙무대는 해산되었으며(1939년 6월<sup>85)</sup>, 극연의 일부와 해산된 중앙무대의 단원이 결집하여 협동예술좌를 조직했으나 아직은 그 성과를 담보하기 힘든 시점이었다.

1939년 중반기를 넘어서면서 기대 이상의 공연 성적을 올리기 시작한 단체가 낭만좌였다. 낭만좌는 협동예술좌와의 합병 소식을 불식시키기라도 하듯, 연달아 작품을 발표하면서 1939년을 가장 활동적으로 보낸 신극극단이 될 수 있었다.

물론 낭만좌가 공연한 작품의 면모를 상세하게 관찰하면, 이러한 평가를 저해하는 난제가 적지 않음을 부인하기 힘들다. 특히 1939년 8~9월의 <아편전쟁> 공연은 문제가 되기에 충분하다.<sup>86)</sup> 당시 낭만좌는 일본의 국책에 동조하는 친일연극, 이른바 국민연극으로서의 <아편전쟁>을 무대에 올렸다. 작품이 남아 있지 않기 때문에 그 면모를 구체적으로 살필 수는 없겠지만, 당시 신문기사는 이 작품이 일본의 서구 견제 정책(배영정책)의 일환이었다고 증언하고 있다. 따라서 낭만좌의 마지막 연극은 국책연극으로 기울고 있었다고 판단해야 할 것이다.

하지만 이러한 친일적 연극 이념을 제외한다면, 낭만좌는 당대의 신극

83) 「조선연극의 나아갈 방향」, 『동아일보』, 1939년 1월 8일, 6면 참조.

84) 위의 기사, 6면 참조.

85) 「극단 ‘중앙무대’ 해산 경제난이 주원인」, 『동아일보』, 1939년 6월 23일, 5면 참조.

86) <아편전쟁>에 대한 논의는 별도의 논구 과정을 필요로 하므로, 추후 연구를 통해 별도로 다루고자 한다.



극단이 주저하는 각종 실험과 도전에 나선 극단으로 재평가 될 수 있다. 낭만좌는 제 2회 연극경연대회에 참가하여 완성도 높은 희곡<상하의 집>을 선보였고, 새로운 창작 대본을 산출하여 이를 공연하는 저력을 과시하기도 했다. 또한 극단의 자립을 위하여 지방 순회공연을 시도했고, 남량특집 공연이라는 명목으로 대중들의 정서에 다가갈 수 있는 공연을 기획하기도 했다. 이러한 시도와 모색은 경직된 이념과 엘리트 위주의 연극을 고집했던 기존 신극 극단과 차별되는 요소라고 할 수 있다.

이러한 차별적 요소는 그 자체로 신극 극단의 특징이거나 임무가 아니라고 볼 여지도 있다. 당대의 통념대로 한다면, 신극에서의 ‘재미’는 연극 관람을 통해 ‘가치의 발견’을 전제하고 ‘비판과 반성을 관객에게 부담’하는 작업을 통해 얻어질 수 있다.<sup>87)</sup> 낭만좌는 이 작업을 고집하기보다는, 이러한 작업에 대중의 기호와 성향을 부여하고 그 비중을 향상시켜 공연의 무게 중심을 관객으로 옮기는 공연 활동을 추구했다.

이러한 활동을 전개하기 위해 낭만좌는 대중화 전략을 추구했다. 우선 낭만좌는 신극 극단을 표방했지만, 연기자들을 대중극 진영에서 차출하는 작업에 주저하지 않았다. 특히 신극 배우만으로 공연에 필요한 여배우를 충당하기 어려운 상황이었고, 김소영의 경우처럼 대중극 진영에서 신극 진영으로 월경한 배우에 의존해야 하는 상황이었다. 하지만 김소영이 낭만좌 공연에 주력하지 못하고, 연이어 영입한 대중극 계열의 여배우들이 제 역할을 수행하지 못하면서, 극단에서 성장한 권서추에 의존해야 하는 상황이 펼쳐졌다. 하지만 권서추 역시 악극단 출신이었다는 점에서, 극단 낭만좌는 공연의 완성을 위해 대중극계의 배우를 차별하지 않는 전략을 구사한 극단이었다고 정리할 수 있겠다.

다음으로, 작품 선택에서도 대중들의 기호와 성향이 폭넓게 반영되었다. 셰익스피어의 작품은 대중극의 차원에서 논의될 수 있는 작품이었고,

일본 작가 진선풍의 작품도 당대의 연극적 상황에서는 대중극의 차원에서 수용될 수 있는 작품이었다. 도스토옙스키의 작품은 조선에서 처음 상연되는 작품이었지만 이미 러시아의 문호 톨스토이가 대중화된 조선에서 이 역시 특별한 선택으로만 간주할 수는 없었다.

다만 이러한 낭만좌의 선택이 조선 작품을 선호하는 관객의 기호 앞에서는 변화하지 않을 수 없었다. 결과만 놓고 본다면, 셰익스피어의 <햄릿>이 연극적 의의를 지니고, 도스토옙스키의 변안 공연이 참신한 시도가 될 수는 있었지만, 계속해서 조선의 관객을 수용하는 데에는 장애 요소가 아닐 수 없었다. 일본 작품의 변안 역시 효과적인 대안이 되기 힘들었고, 관객의 요구를 외면하면서까지 신극의 의의를 지켜 줄 작품도 아니었다.

결국에는 창작극만이 그들의 대안으로 남지 않을 수 없었다. 이러한 상황을 고려한다면, 창작극 공연에 대한 도전도 조선 관객의 기호를 다분히 고려한 선택이었다. <상하의 집>은 이러한 낭만좌의 고심이 모여 산출된 작품이라고 할 수 있다. <상하의 집>은 당대 연극인이 처한 정체성에 의문을 던지면서 연극적 환경을 통해 사회 현실을 간접적으로 조망한 작품이었다. 신극으로서의 의의를 충분히 확보하고 있었지만, 문제는 이러한 작품이 지니는 ‘지루함’이었다. 관객들은 지루한 신극을 보는 데에 참을성이 강하지 않았기 때문에, 낭만좌는 ‘타기’를 해소할 방안으로 참신한 구성과 신속한 전개를 앞세우게 되었다. 특히 두 개의 사건이 한 무대에서 동시에 진행되는 영화적 기법의 차용은 단조로울 수 있는 작품 전개에 활력을 불어넣는 역할을 했다.

새로운 구성 방식은 낭만좌가 추구했던 몇 개의 특징적인 전사에서 그 맥락을 확인할 수 있다. 낭만좌의 첫 작품 <묘지>에서 관객의 기호와 성향을 고려한 햄릿의 성격 창조나, 구성의 정합성을 어기면서까지 도용한 햄릿의 독백은 그러한 전례에 해당한다. 대중적인 측면에서 <묘지>는 셰익스피어의 특징을 관객들이 무난하게 소화하고, 그 특징을 이해할 수 있도록 배려한 공연이었다.

87) 김태진, 연극의 ‘재미’를 위한 소고, 『영화 연극』(1), 1939년 11월, 22~23면 참조.

라디오 드라마의 대중성을 활용한 공연도 이러한 전례에 포함시킬 수 있다. 라디오 드라마는 대중적 성향으로 인해 작품의 심미적 완성도를 제고하기 어려운 장르였지만, 낭만좌는 이러한 한계에도 불구하고 라디오 드라마 작업에 참여하여 현실적인 대안을 내놓기도 했다. <지열> 공연의 라디오 방송은 이러한 낭만좌의 입장이 반영된 방송이었다.

이처럼 1930년 후반 낭만좌가 가진 유연함에 주목하지 않을 수 없다. 낭만좌는 신극 극단으로서는 출범부터 지방 순회와 자체 경영 그리고 관객 본위의 연극에 충실하고자 했던 극단이었다. 그들의 과감한 선택이 가능했던 이유는, 그들 스스로 신극 극단이기 이전에 신극이 간과하고 있었던 관객과 흥행 그리고 극단 운영에 대한 조언을 수용할 자세를 갖추고 있었기 때문이다.

그들은 지방 순회공연을 했고, 관객을 위한 공연을 준비했고, 그러면서도 외국 작품만이 아닌 좌부작가의 창작품을 통해 새로운 공연에 도전하고자 했다. 이러한 모색과 시도는 대중극단이 지향했던 공연 방식이나 극단 운영을 연상하도록 만든다. 왜냐하면 그들은 신극 극단원이 되기보다는 관객에게 선호되는 극단원이 되기를 원했고, 이념을 지키며 흥행에 실패하기보다는 유연한 마음으로 극단을 갱신하는 연극인이 되기를 원했기 때문이다. 그들이 공연했던 <상하의 집>에서 묘사된 연극인처럼, 그들은 특정 이념과 목표에 종속되기보다는 연극 자체를 좋아하고 무대에서의 연기를 희구하는 연극인에 가까웠다.

낭만좌는 신극 극단이었으나 신극 극단으로 남는 것을 목표로 삼았지만, 그들이 추구했던 신극은 대중극과의 상호 교류를 통해 이미 보수적 완고함을 철회하고 대중에게 능동적으로 접근하려는 신극의 변모된 형태였다. 낭만좌의 이러한 대중지향성은 1930년대 후반 급속하게 진행된 신극계의 동향과 그 궤를 함께 한다. 이 시기 신극계는 대중성을 명제처럼 내걸고 이를 적용하기 위해서 암암리에 모색하고 있었는데, 낭만좌의 대중지향성은 결국 이러한 조선연극계의 요구와 바람을 민감하게 수용한 결

과였다고 할 수 있겠다. 낭만좌가 1930년대 후반을 신극계를 대표하며 가장 활발한 활동을 전개할 수 있었던 이유도, 이러한 대중지향성의 필요와 의미를 일찍부터 간파했기 때문이었다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『동아일보』, 『조선일보』, 『매일신보』, 『조선중앙일보』  
 김영수, 「극계의 일년간」, 『조광』, 1939년 12월.  
 김우진, 「소위 근대극에 대하여」, 『학지광』, 1921년 6월호.  
 김태진, 「연극의 ‘재미’를 위한 소고」, 『영화 연극』(1), 1939년 11월.  
 박영호, 「신극의 재인식」, 『조선일보』, 1939년 2월 5일.  
 박향민, 「극단 일년간의 회고」, 『비판』, 1938년 12월.  
 서향석, 「검찰관(檢察官)에서 풍년기(豊年記)까지」, 『삼천리』 제10권 11호, 1938년 11월 1일.  
 \_\_\_\_\_, 「신극과 흥행극」, 『극예술』 제1호, 1934년 4월호.  
 \_\_\_\_\_, 「우리 신극운동의 회고」, 『삼천리』 제13권 3호, 1941년 3월.  
 이석훈, 「연극시감」, 『비판』 제6권 10호, 1935년 10월.  
 이운곡, 「연극과 관객의 조(潮)하야」, 『사해공론』 제21호, 1937년 1월 1일.  
 \_\_\_\_\_, 「조선 연극 운동의 당면 과제」, 『조광』, 1937년 2월.  
 최상덕(최득건), 「극계(劇界) 거성(巨星)의 수기(手記)」, 『삼천리』 제13권 3호, 1941.

### 2. 단행본

- 박현희, 『문예봉과 김신재』, 선인, 2008.  
 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997.  
 \_\_\_\_\_, 『한국연극사(근대편)』, 연극과인간, 2003.  
 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.  
 유민영, 『한국근대연극사신론』(상), 태학사, 2011.

3. 논문

권두현, 「연극경연대회의 탄생과 제도화 : 동아일보사 주최 연극경연대회의 정  
 치경제학」, 『한국극예술연구』 제31집, 한국극예술학회, 2010.

서재길, 「‘공기’와 ‘연극」, 『한국문화』 제38호, 서울대학교 규장각 한국학연구원,  
 한국문화, 2006.

서정자, 「<백화>의 작품구조와 문체의식」, 『박화성 문학전집』(1), 푸른사상,  
 2004.

윤일수, 「구양서천(歐陽予倩)의 <말괄량이(潑婦)>와 진우촌(秦雨村)의 <구가정  
 (舊家庭)의 낫날> 비교 연구」, 『한민족어문학』 제39집, 한민족어문학회,  
 2001.

윤진현, 「진우촌 희곡 연구」, 『인천학연구』 제4호, 인천학연구원, 2005.

이민영, 「동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방」, 『한국극예술연구』 제  
 42집, 한국극예술학회, 2013.

이승희, 「극예술연구회의 성립」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007.

이인순, 「<햄릿>의 드라마투르키적 분석」, 『드라마연구』 제28집, 한국드라마학  
 회, 2008.

전지니, 「배우 김소영론」, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012.

Abstract

演劇劇団‘浪漫座’の大衆指向性  
 (A study on Rangmanjwa(Romantic Theater Group)  
 and Korean realism drama in In the late 1930s)

Kim, Nam-seok

演劇劇団‘浪漫座’は、1928年1月に創立された。韓国演劇史から浪漫座  
 は、一般的に新劇劇団として知られている。そして、1930年代後半期  
 に、最も活発に活動した新劇劇団に認定されている。しかし、いまだに  
 浪漫座の実体と歴史については、正確に調査されたことがない。さら  
 に、浪漫座が新劇劇団という証拠も明確でない。したがって、浪漫座の  
 実体を明らかにし、その活動状況を調査し、1930年代後半期新劇劇団と  
 しての役割を点検しようとする。この研究は、1930年代後半朝鮮演劇界  
 を眺める一つの視点を提供するものと期待される。

Key words : 浪漫座, 新劇, 1930年代, 大衆劇, 劇藝術研究會

접수일: 2014년 4월 29일  
 심사기간: 2014년 5월 9일~5월 30일  
 게재결정: 2014년 6월 6일