

# 텔레비전 역사드라마에서 나타난 미시적 일상 재현의 시도

- <동양극장>을 중심으로 -

정명문\*

<차례>

1. 들어가며
2. 재현과 상상의 일상
  - 2.1. 극장 주변과 낭만적 일상
  - 2.2. 연예인의 삶과 선택적 복원
  - 2.3. 일상의 리얼리티를 강조하는 기법들
3. 미시 일상과 대중 연예의 의미

<국문 초록>

<동양극장>은 1930년대부터 1948년까지의 대중 극장과 연예인을 다룬 텔레비전 드라마이다. 이 작품은 소재와 접근방식에서 2000년대 이전의 역사드라마와 변별된다.

<동양극장>은 모던한 공간 속에서 활동하는 대중연예인의 일상을 낭만적으로 호출한다. 이 작품은 주목받지 못했던 대중연예인의 위상을 높이기 위해 공간, 직업관, 실제 사건, 인물의 견해를 선택과 집중을 통해 묘사하였다. 또한 <동양극장>은 대중연예계의 리얼리티 강조를 위해 극중극, 자막, 사진, 흑백영상, 내레이션과 같은 기법을 활용하기도 하였다. 이들 시청각적인 테크놀로지는 객관성 획득을 위한 전략적 도구이지만, 사실을 미화하거나 시청자의 몰입을 방해하는 요인이 되기도 하였다.

<동양극장>의 내용과 형식을 통해 확인되는 것은 대중연예계의 일상도 역사의 한 부분임을 인식시키려고 노력했다는 점이다. 이는 역사드라마의 지평을 넓히는 선도적인 시도였다. 하지만 이 드라마는 과도한 목적성과 의미부여로 인해 스토리를 유기적으로 연결시키지 못한 한계를 노출하였다. 또한 대중에게 그러한 노력이 인지되지 못했던 것은 접근방식의 낯설음 때문이었다. 하지만 <동양극장>은 텔레비전 역사드라마에서 부각되지 않았던 개인의 일상과 사적인 영역들에 대한 적극적인 접근을 시도한 작품이었으며, 이후 미시 일상을 다루는 기법이 된다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

주제어 : 텔레비전 역사드라마, 동양극장, 1930년대, 대중 연예계의 기원, 미시적 일상, 카페(다방), 황철, 차흥녀

## 1. 들어가며

2000년대 이후 텔레비전 역사드라마<sup>1)</sup>의 초점은 역사적 사실 재현에서 그 안의 ‘이야기’로 이동되었다. 그 증거로 역사 혹은 역사적 소재가 작가의 상상력을 거쳐 재창조되면서, 사건과 인물이 재해석되거나 지배층 외의 인물에도 관심과 비중이 높아진 것들이 발견된다. 이러한 변화의 선두로 그동안 <다모><sup>2)</sup>나 <대장금><sup>3)</sup>이 지목되었다. 위 작품들은 평민 여자 주인공의 삶을 다루면서 기존에 다루었던 남성 정치 중심의 왕조사<sup>4)</sup>와 계급 질서의 전형적인 구조를 탈피했다. 또한 이들은 개인의 삶과 성장을 구체적인 역사로 구현했기에 텔레비전 역사드라마의 소재를 넓히는 계기가 되었다는 평가를 받았다.<sup>5)</sup> <다모>나 <대장금> 이후 텔레비전 역사드라마에서 이전과는 다른 시도와 변화가 있었음은 사실이다. 하지만 위 작품들 이전에도 이러한 차원의 시도와 관점의 변화는 분명 있었다.

2001년에 방영되었던 <동양극장-바람과 별의 노래><sup>6)</sup>가 그 대표적인

- 1) 텔레비전 드라마 중 역사 소재를 다룬 드라마를 칭하는 용어들은 여러 가지이다. 그 중 본고는 두세대 이전(50~60년 전)의 시간차가 있는 시대를 다룬 텔레비전 드라마를 포괄하여 이 용어로 지칭한다. 주창윤, 『텔레비전 드라마 장르·미학·해독』, 문경, 2005, 43면 참조.
- 2) 정형수 극본, 이재규 연출, MBC, 총 14부작, 2003.07.28~09.09.
- 3) 김영현 극본, 이영훈 연출, MBC, 총 54부작, 2003.09.15~2004.03.30.
- 4) <조선왕조500년>시리즈(신봉승 극본, 이병훈 김중학 연출, MBC, 1983.03.31~1990.12.23)가 대표적이다. 조선 왕조를 조망한 시리즈 물로, ‘정통사극’ 혹은 ‘왕조사극’으로 지칭되었던 이 작품군은 통일된 정사를 바탕으로 민족사관의 확립과 국민계도를 위한 목적으로 제작되었다. 이들 시리즈물은 역사적 사실을 재연하고 왕을 중심으로 한 정치적 분투가 가장 큰 관심사였다. 조선 왕조 시리즈에 대한 구체적 연구는 박상완, 『텔레비전 역사드라마 <조선왕조 500년-풍란>연구』, 『한국언어문화』 제48집, 한국언어문화학회, 2012 참조.
- 5) 양근애, 『TV드라마 <대장금>에 나타난 ‘가능성으로서의 역사’ 구현방식』, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008.  
박노현, 『텔레비전 드라마와 스토리텔링 - 미니시리즈 <다모>와 <추노>의 서사전략을 중심으로』, 『한국문학연구』 제41집, 동국대학교 한국문학연구소, 2011.
- 6) 이상현 극본, 김종창 연출, KBS2, 총 28부작, 2001.07.09~09.09. 이하 <동양극장>으로

\* 고려대학교 미디어문예창작학과 강사

예이다. 이 작품은 다른 시기, 제작·방영시점, 소재, 역사 복원과 재현의 방식에서 이전과 다르다. <동양극장>은 동 시대를 다른 다른 작품들이 항일 전사를 주인공으로 내세운 것에 비해 1930년대 연극문화, 연예계 인물을 다루었다는 점에서 차이가 있었다. 텔레비전 역사드라마에서 주인공 직업과 신분을 변화시킨 것은 분명 획기적인 시도였다. 하지만 <동양극장>은 당대 시청자의 호응을 얻지 못하면서 논의의 대상에서 제외되었다. 그러기에 <동양극장>에서 다른 근대의 배우와 연예인에 관련한 다양한 일상은 그동안 주목받지 못하였다.

또한 이전까지의 텔레비전 역사드라마는 사실과의 근접성, 당대의 가치관 반영 여부가 주목의 대상이었지만, <동양극장>은 사실 재현만을 고집하지는 않았다.

**Na** 서울시 서대문구 충정로에 위치해 있던 동양극장! 1935년 말에 개관하여 1976년 초에 폐관이 된 이 극장은 일제강점시대부터 8.15 해방 이후까지 민중들의 아픔과 설움을 달래주던 대중연극의 총본산이었다. 지금도 그런 시스템을 찾아볼 수 없는 청춘좌, 동극좌, 호화선 등의 전속극단을 거느리고 연중무휴 공연과 배우, 스태프 완전 월급제를 시행했던 연극전문의 상설극장! 이 드라마는 어둡고 괴로웠던 그 시절 민중들과 함께 울고 웃고 몸부림치던 유 무명의 배우들과 제작진과 극장 주변에 서식했던 협객들을 찾아 잃어버린 낭만과 열정의 의미를 되새겨 보고자 한다. **드라마의 전개는 기록과 증언에 의거하고 있으나 사실의 재현보다는 의미추구에 치중했음을 미리 밝혀둔다.** (1회)

<동양극장>은 다루는 시대와 방영시기의 간극이 이전의 텔레비전 역사드라마에 비해 가깝다. 그럼에도 불구하고 시청자 중 당대를 경험하거

약칭한다.

나 공유한 이는 거의 없었다. 방영 시점에서 60~70년 전 과거는 낭만적일 만큼 이질적이지 않고, 신기함이나 유행에 대한 호기심을 발동시킬 만큼 가깝지 않다는 지적이 유효하다면, <동양극장>이 다루는 시기와 소재는 공감대를 형성하는데 미약한 조건이 된다. 이렇게 이 드라마는 공감하는 세대가 부재함에도 불구하고, 1930~40년대의 연예계에 주목했음을 알 수 있다. 이로 보아 <동양극장>은 드러내고자 하는 바가 분명히 있었으며, 그 목적성이 있었다. 그러므로 이전과 다른 방식으로 만들어진 이 작품은 분명 문제작이었다.

<동양극장>의 소재와 방식은 2000년대 인문학이 ‘근대의 일상’에 주목했던 것과 맞닿는다. 2000년대는 근대 대중의 사적 영역이 다양한 각도에서 연구되던 시기였다.<sup>8)</sup> 근대는 ‘모던, 경성, 신여성’ 등의 표상으로 해석되었고, 이 연구들은 대부분 잡지, 신문과 같은 대중 매체 읽기를 통해 복원되었다. 인문학계의 미시 일상사에 대한 관심은 이후 근대 경성과 대중에 대한 새로운 발견으로 이어졌다. 흥미로운 점은 이 분야의 연구가 2000년대 중반에 폭발적으로 일어났으며, <동양극장>은 그보다 앞서서 제작되었다는 것이다.

이렇게 <동양극장>은 여러 부분 기존 텔레비전 역사드라마와 다른 시도와 지향을 지녔으며, 유사한 시도를 했던 다른 작품들 보다 방영 시기가 앞섰음에도 제대로 된 평가를 받지 못하였다. <동양극장>은 1930~40년대 대중연예계를 표현하기 위해 공간, 인물, 다큐, 픽션을 다양하게 활용하였다. 주목을 받지 못한 이러한 시도들 역시 텔레비전 역사드라마의 흐름 안에 있으므로, 재조명될 필요가 있다.

7) 테사 모리스 스즈키, 김경원 역, 『우리안의 과거』, 휴머니스트, 2006, 66~67면.

8) 김진송(『서울에 판스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999)에서 출발한 경성의 일상적인 풍속을 다루는 연구는 이후 소설, 시와 같은 문학 외에 잡지, 만화와 같은 대중 매체 읽기를 동원하며 2000년대 중반에 동시 다발적으로 이루어졌다. 관련 연구사는 문경연, 『식민의 시대, 에도의 드라마』, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013, 346면 참조.

본고에서는 <동양극장>이 1930~40년대 대중연예계를 재조명하기 위해 활용한 내용과 형식을 검토함으로써 이 작품의 위치를 재정립하고자 한다.

## 2. 재현과 상상의 일상

### 2.1. 극장주변과 낭만적 일상

<동양극장>은 배우나 예술인들을 그리고 있기에, 극장 주변을 제시한다. <동양극장>은 1930~40년대의 경성을 낭만적으로 복원한다. 주목할 것은 <동양극장> 속 공간이 주인공의 삶에서 어떻게 의미화 되었는지이다. 실제 ‘동양극장’이 있던 경성은 근대 서양 문물의 상징인 동시에 많은 이들의 이동이 이루어지는 곳이었다. 그리고 주요 편의 장소들은 도시 거주 일본인<sup>9)</sup>을 위해 일본인 거주구역에 집중적으로 배치되어 있었다.<sup>10)</sup> 그러다 보니 경성에는 전통과 근대, 일본식 서양풍과 조선색이 뒤섞여 있었으며, 일본인 지배층과 소수의 식민지 중간층, 그리고 절대 다수의 식민지 빈곤층과 실업자가 공존하였다.<sup>11)</sup> 하지만 <동양극장>에서는 일본인이 아닌, 조선의 직업인이 근대적 공간 속에서 적극적으로 활동하는 모습들이 반복적으로 형상화된다. 또한 극중 인물들이 빈번하게 출입한 곳은 극장 이외에 카페였다. 이렇게 <동양극장>에서는 1930~40년대의 공간을 선택적으로 재현한다는 점에서 흥미롭다. 이 장에서는 드

9) 조선인의 10분의 9는 농촌의 주민이고, 일본인의 100분의 90은 도시의 주민이었다(『도시정책』, 『동아일보』, 1924.2.8, 1면).  
 10) 박천홍, 『매혹의 질주 근대의 횡단-철도로 돌아본 근대의 풍경』, 산치림, 2003, 202~204면.  
 11) 김백영, 『일제하 서울에서의 식민 권력의 지배전략과 도시공간의 정치학』, 서울대 박사논문, 2005, 193~229면.

라마 속에서 카페가 지닌 의미와 당대 이미지의 차이가 무엇이며, 이를 통해 드라마에서 구현하고자 한 바를 확인해본다.

<동양극장>에서 카페는 근대적 배경을 보여주는 동시에 공사의 기능을 가진 곳이었다. 등장인물들은 대부분 비너스, 멕시코, 자연다방에서 일상과 사건을 경험한다. <동양극장>의 극구성과 다방의 상관성은 다음과 같은 표로 정리할 수 있다.

<표1. 동양극장의 극구성과 다방의 상관성>

| 다방                      | 대화 내용                              | 분류  | 회                       | 등장인물                               |
|-------------------------|------------------------------------|-----|-------------------------|------------------------------------|
| 비너스                     | 신극과 대중극 관계자의 의견충돌                  | 개인  | 2회                      | 문화인, 박진                            |
|                         | 배우자의 소식 전달 (귀국 탈퇴-결혼)              | 개인  | 5회                      | 최득건, 홍순연                           |
|                         | 배우자 무용연구소 개소 초대와 반응<br>박진과 차홍녀의 만남 | 문화  | 6회                      | 최득건, 홍순연, 문화인<br>박진, 차홍녀, 남승선, 박제행 |
|                         | 극장 마련과 문제해결                        | 문화  | 7회                      | 복혜숙, 박진, 박제행                       |
|                         | 최승희에 대한 정보, 무용극大本정탁                | 개인  | 9회                      | 최득건, 홍순연                           |
|                         | 연극 극장의 부재와 인식부족의 현실                | 문화  | 12회                     | 배우자, 홍순연, 최득건                      |
|                         | 동양극장의 운영 어려움과 조력요청                 | 문화  | 15회                     | 박진, 최득건, 복혜숙                       |
|                         | 남승선의 작품 초대                         | 개인  | 20회                     | 남승선, 문화인                           |
|                         | 기다림                                | 개인  | 17, 21회                 | 차홍녀                                |
|                         | 스캔들 유포, 여배우에 대한 시선                 | 개인  | 22, 23회                 | 남승선, 복혜숙                           |
|                         | 중앙무대 창단 준비, 선언                     | 문화  | 24회                     | 극연, 심영, 박제행, 서월영,<br>복혜숙           |
|                         | 동양극장의 주인 변경 의견                     | 문화  | 25회                     | 박진, 복혜숙                            |
| 멕시코                     | 차홍녀가 입단자리를 부탁<br>타 배우와 마찰로 인한 고민   | 개인  | 6회                      | 차홍녀, 윤철민<br>차홍녀                    |
|                         | 임선규-황철-문예봉의 친분                     | 개인  | 7회                      | 임선규, 문예봉, 황철                       |
|                         | 임선규의 집필                            | 개인  | 8회                      | 임선규                                |
|                         | <청춘난영> 연출 설득                       | 개인  | 9회                      | 황철, 임선규                            |
|                         | 임선규의 소식 전달                         | 개인  | 16회                     | 황철, 문예봉                            |
| 자연기타                    | 극단 내의 탈퇴 분위기 확인                    | 문화  | 24회                     | 최득건, 차홍녀                           |
|                         | 출연에 대한 연출가의 의견교류                   | 문화  | 15회                     | 홍해성, 박진                            |
|                         | 임선규 작품 공연화를 위한 작업                  | 문화  | 16회                     | 황철, 차홍녀                            |
|                         | 문정연의 극단 입단 소식                      | 개인  | 19회                     | 문정연, 황철                            |
|                         | 임선규의 새 작품에 대한 고민                   | 개인  | 20회                     | 임선규, 황철                            |
| 배우들의 작품 의논<br>감정도로와 엇듣기 | 개인                                 | 21회 | 황철, 박제행<br>황철, 양천명, 차홍순 |                                    |

<동양극장>에서 ‘비너스’는 배우 복혜숙이 운영하는 곳으로 폭신한 소파와 고풍스런 탁자, 적정한 칸막이가 비치되어 있는 고급 다방이었다.

다방 벽면에는 배우의 사진이 걸려있고, 클래식이 흐르는 공간이었다. 그에 비해 <동양극장> 속 ‘멕시코’는 복층구조에 하얀색의 창문과 딱딱한 소파와 낮은 칸막이로 구획되어 있었으며, 조선의 유행가를 들려주는 공간이었다.



장면1. 카페 비너스 내부(10회)



장면2. 멕시코 다방 내부(11회)

이는 1930년대의 실제 다방(카페)의 형태를 어느 정도 반영한 것이었다. 당대 카페는 외래 문물의 표상으로, 차를 마시며 음악을 들을 수 있는 곳이었으며, 문화계 인사들이 교류하던 곳이었다. 이는 다방 운영자의 인맥과 관련이 있었다. 종로구 관훈동(인사동)에 위치했던 ‘비너스’는 배우 복혜숙이 운영했고,<sup>12)</sup> 종로2가 YMCA 근처에 있던 ‘멕시코’는 심영과 김인규가 주인이었다.<sup>13)</sup> 다방(카페)에는 문인 혹은 예술가 주인들로 인해, 비슷한 부류의 사람들이 모이게 되었고, 점차 서구의 살롱 혹은 일본의 긴자의 역할을 하게 되었다.<sup>14)</sup> 즉, 1930년대 경성의 다방은 조선의 폐쇄적인 ‘사랑방 문화’를 대체할 수 있는 공공영역으로서 사적 개인들의 공적 만남을 매개

12) 비너스라는 다방 명칭은 삼천리(1933.4, 1935.11)에서 처음 찾을 수 있다. ‘비너스’는 처음에 차만 팔았다가 나중에는 바(BAR)를 겸해서 ‘주간다실 야간 살롱’ 형태로 운영되었다(장유정, 『다방과 카페, 모던보이의 아지트』, 살림, 2008, 12~13면).  
 13) 이봉구, 『한국최초의 다방 - 카카두에서 에리자까지』, 『세대』, 1964.4.  
 14) 일본에서 카페(다방)는 바, 음식점, 댄스홀, 극장과 함께 거리를 확장하고, 낮 뿐 아니라 밤에도 모일 수 있는 장소였다(엘리스 K. 톱튼, 『카페- 1.2차 세계대전 사이 일본의 근대성의 경합장』, 이상우·최승연·이수현 역, 『제국의 수도, 모더니티를 만나다』, 소명출판, 2012, 208~209면 참조).

하는 사교장<sup>15)</sup> 혹은 공동 서재<sup>16)</sup>의 기능을 주야로 제공하는 장소였다.

또한 당대에는 다방을 ‘차를 파는 다방’(명치제과, 금강산, 아세아)과 ‘차를 마시는 기분을 파는 다방’(멕시코, 카카두, 낙랑파라, 비너스, 모나리자, 프라나타, 뿌아미, 제비)으로 구분하기도 하였다.<sup>17)</sup> 두 공간은 운영하는 방식도 다르고, 머무는 대상도 달랐다. ‘차를 파는 다방’은 찻값이 싸고, 남자아이들이 급사로 있었고, 개방적인 분위기였다. 그에 비해 ‘차를 마시는 기분을 파는 다방’은 찻값이 비쌌고, 여급이 있기도 했으며, 다소 폐쇄적인 분위기로 고전음악을 들려주는 곳이었다. 당대 ‘차를 마시는 기분을 파는 다방’은 문화공간을 지향하였다.<sup>18)</sup> 그래서 ‘차를 마시는 기분을 파는 다방’은 지식인들의 집합지이면서, 연애 혹은 ‘비슷한 연애를 파는 시장’<sup>19)</sup>이기도 했다.

<동양극장>에서는 이러한 1930년대 다방의 기능을 구체적으로 시각화한다. <동양극장>에서 다방은 공적인 기능(모임장소, 최신 소식 전달)과 사적인 기능(집필, 연애, 만남)이 수행되는 공간이었다. 이는 당대 다방의 기능 중 일부만을 선별한 것이었다. 일단 <동양극장>은 ‘차를 마시는 기분을 파는 다방’을 드나드는 사람들을 통해 형상화 하였다. 드라마 속 ‘비너스’에는 연출가(박진), 배우(박제행, 남능선), 언론인(차독건)과 극장주(홍순언)가 드나들었는데, 이들은 복혜숙과 밀접한 관계를 가지고 있었다. 복혜숙은 넓은 인맥을 바탕으로 문화계 인사들을 연결시켜주고, 문화 흐름에 의견을 피력하는 당찬 인물로 그려졌다. 실제로 복혜숙은 한국영화계의 문제점이나, 연예계에서 흥행이 될 만한 인물들을 논평하거나,<sup>20)</sup> ‘서

15) 손유경, 『1930년대 다방과 문사의 자의식』, 『한국현대문학연구』 제12집, 한국현대문학회, 2002, 116면.  
 16) 소래섭, 『불온한 경성은 명랑하라』, 웅진지식하우스, 2011, 235~236면.  
 17) 현민, 『현대적 다방이란?』, 『조광』, 1938.6.  
 18) 장유정, 앞의 책, 27면.  
 19) 『경성, 앞뒤골 풍경』, 『혜성』, 1931.11.  
 20) 『현대 <장안 호걸> 찾는 좌담회』, 『삼천리』 제7권 제10호, 1935.11.1.

울에 판스홀을 허하라'는 주장을 펼 정도로<sup>21)</sup> 적극적이고, 인간관계가 넓었다. <동양극장>속 복혜숙은 매 에피소드에서 품위를 잃지 않으면서도 적절한 논평을 하는 여장부의 면모를 구현하였다. 그리고 <동양극장>속 '비너스'는 교류하는 인물들의 구체적인 사건들을 통해 최신 문화 교류를 보여주었다. '비너스'에서 사람들은 문화계의 문제점을 토로하고, 연극계 뉴스를 전달받고, 새로운 경향을 주도하였다. 이렇게 <동양극장>속 '비너스'는 연극인에게 공적인 기능을 수행하는 공간으로 형상화 되었다.

그에 비해 <동양극장>속 '멕시코'는 출입하는 인물의 층을 구분하면서 다방의 또 다른 기능을 보여준다. 실제 '멕시코'는 '비너스'보다 먼저 문을 열었다는 기록 외에는 드러난 인물에 대한 정보가 남아있지 않다. <동양극장>속 '멕시코'에서 주로 활동한 인물은 임선규였다. 그는 '멕시코'에서 작품을 집필하고, 문예봉과 연애를 하며, 황철과 장래를 고민하였다. 그러다 보니, '멕시코'는 부재된 이의 소식이 전달되거나, 우정과 신의의 감정을 드러내는 장소가 되었다. 즉 드라마에서 '멕시코'는 젊은이의 개인적인 만남과 교류의 공간이었다. 그러므로 <동양극장>에서 '멕시코'는 '차를 마시는 기분을 파는 다방' 중 개인적인 만남을 성사시키는 공간으로 구현되었다.



장면3. 비너스: 연극인모임 공간(28회)



장면4. 멕시코: 연애공간 (11회)

21) 『서울에 판스홀을 허하라』, 『삼천리』 제9권 제1호, 1937.1.

이렇게 <동양극장>은 근대적 공간인 다방 속의 일상을 그렸다. 실제 이 공간은 일본에 의한 서구화란 측면에서 자유로울 수 없는 곳이었다. 하지만 <동양극장>은 다방의 실제 기능 중 일부만을 확대하면서 낭만적으로 그려졌다. <동양극장>속 다방은 모던한 삶을 향유하고, 문화계의 중추적인 기능을 제공하며, 문제를 해결하는 공간으로 그려진다. 이렇게 다방의 긍정적 기능이 부각되면서, 이를 활용하는 인물의 일상도 모던하게 시각화될 수 있었다. 결국 <동양극장>은 등장인물들의 일상이 의미가 있었다는 것을 그들이 움직였던 공간을 통해 드러낸 것이다. 이러한 방식들은 분명 이전 텔레비전 역사 드라마에서는 시도되지 않았다.

## 2.2. 연예인의 삶과 선택적 복원

<동양극장>은 '동양극장' 설립 전후의 흐름을 실존 인물을 통해 그려낸다. 등장인물들은 제작자, 극작가, 배우와 같은 연예관련 종사자이다. 드라마는 황철과 차홍녀가 겪은 사건을 큰 축으로 하지만, 주변인들의 반응과 직업인의 삶도 비중 있게 그렸다. 각 인물들에게 극장과 무대는 직업에 따라 차이가 있지만 의미 있는 공간이었다.

드라마에서 지두한은 '조선연극사'를 이끄는 단체장인 동시에 연극을 '계몽'수단으로 활용하였다. 또한 등장인물 중 직접적으로 일제에 대응하고, 예술인의 의리를 독려했다.

**지두한** 내가 이 극단을 좀 오래했다 해서 흥행을 좀 안다고 생각하시는 모양인데 그건 오해래요. 내가 극단을 했던 것은 연극을 좋아해서 했던 것이 아니래요. 내가 어제까지 하고자 했던 것은 연극도 아니고, 흥행도 아니고 오로지 계몽을 위해서 했던 거래요. 현재 조선 사람 8할이 글을 모르는 문맹이 아니겠음매. 이런 형편에 있는 사람들을 계몽을 하자 하면 보고 듣고 즐기

면서 배우는 연극이 가장 효과적이겠다 싶어서 그래서 연극을 했던 것이래요.(14회)

실제로 지두한은 예술운동을 하기 위해 예화극단을 창단하고, 최성좌를 거쳐 조선연극사를 만들었다. 그가 이끈 조선연극사는 스타를 보유한 동인제 시스템을 갖추어서 당대에 흥행극단으로 분류되었다.<sup>22)</sup> 지두한은 극단 운영을 위해 사재를 털어 넣고, 자녀들을 연극배우로 양성하는 등 다양한 노력을 하였던 인물이었다.<sup>23)</sup> <동양극장>에서는 지두한과 ‘조선연극사’의 흥망의 중요한 상황을 부각하여, ‘동양극장’이 형성되기 전의 기원과 흥행에 대한 소신이 ‘계몽’이라는 지향과 관련된다는 것을 부각시킨다. 이를 통해 대중극단이 ‘돈’만 추구했던 것이 아님을 드러내고자 했던 것이다. 그 구체적인 면모는 김두한의 관람 에피소드를 통해 확인된다.

**황 철** 너 연극이 그렇게 좋으냐?

**김두한** 그럼요. 틈만 나면 극장에 가요. 극장은요. 나한테 학교라고요.

**황 철** 학교?

**김두한** 예. 난요. 내 이름 석 자도 못쓰지만요. 그래도 극장에서 배울 거 다 배우고 있다구요. 의리와 인정, 정의와 용기! 내 나이 또래 애들은요 학교는 다니지만 가소롭다구요. 오늘도 나는 어머니의 깊은 사랑을 배웠거든요. (8회)

<동양극장> 속 김두한은 연극을 좋아해서 연극계 인물들과 자연스럽게 친분을 쌓으며, 연극계의 복잡한 사정과 관련을 지니게 되는 인물이다. 실제 김두한이 연극에 애정을 가졌는지 유무는 확인하기 어렵다. 하지만 위 에피소드를 통해 부각되는 것은 서민들이 연극에 몰입하면서 무대 위

의 삶과 주제 의식에 자연스레 감화되었다는 점이다. 결국 <동양극장>은 흥행극단의 연극이 일반 관객들에게 각광받았고, 극단을 운영하던 이들은 이런 연극의 효과와 대중극단의 역할에 대해 인지하고 있었음을 보여준다.

<동양극장>에는 극장 사무실에서 기거하면서 전반적인 관리를 하는 총지배인, 작품을 쓰기 위해 사찰에 들어가거나 집단 제작도 불사하는 극작가, 어떠한 장소에서도 공연에 관한 이야기를 하고 있는 연출가가 등장한다. 이들은 사적인 삶을 대부분 포기하면서 극장에 매달린다. 연극 무대는 연출가의 감각을 관객에게 적용해보는 실험 공간이었고, 배우들에게는 성장할 수 있는 장소였다. 실제로 홍순언이나 최독견은 극장 사무실을 숙소로 삼고 모든 것을 투자하기도 하였다.<sup>24)</sup> ‘동양극장’은 분명 상업적인 극장이었고, 흥행이 중요한 목표의식이었다. 하지만 <동양극장>에서는 관계자들이 좋은 작품 선별을 집중적으로 고민한 것을 최대한 부각한다. 이렇게 <동양극장>에서 다뤄진 연극계 인사들의 가볍지 않은 일상을 통해 확인되는 것은 배우나 관계자들이 사적인 삶을 포기한 채 진지하게 살았다는 점이다. 이런 인물들의 특화는 대중연예인들을 예술가로 격상시키기 위한 목적성 때문이었다.

인물들에 대한 긍정적 시각은 <동양극장>속 여배우들의 삶에서도 확인된다. <동양극장>에서 배우자, 문예봉, 차홍녀 등의 여배우들은 경성에 근거지를 둔 신여성이면서 직업인이었다. 사실 1930년대 조선에서 모던걸과 신여성은 엇보기의 대상이요, 소문의 산물이었다. 조선의 저널리즘이 여성 유명인의 이력과 개인 생활을 공공연한 스캔들로 만들었기 때문이다.<sup>25)</sup> 그러다보니 당대 여자 연예인들은 부정적인 담론의 중심에 있었다. 하지만 <동양극장>에서 여배우들의 모든 행동은 직업에 열정을 다했기 때문임을 강조한다.

22) 「각계진용과 현세」, 『동아일보』, 1936.1.1.

23) 강옥희·이순진·이승희·이영미, 『식민지 시대 대중예술인 사전』, 소도, 2006, 326~238면.

24) 「동양극장 지배인 최상덕씨를 차자서」, 『삼천리』 제8권 제4호, 1936.4.1.

25) 김수진, 『신여성, 근대의 과잉』, 소명출판, 2009, 327면 참조.

<동양극장> 속 배우자(가베코)는 ‘동양극장’이 건설되는데 결정적인 역할을 하는 인물이다. 드라마에서 그녀는 출중한 실력에도 끊임없이 연습하고, 서구춤 뿐만 아니라 조선춤을 알리기 위해 노력하는 등 프로 의식과 민족 의식을 갖춘 인물로 그려진다.

**배우자** 힘들어? 하기 싫어? 나가. 힘들고 하기 싫으면 당장 그만두고 시집이나 가! 시집가서 시부모, 시누이, 시동생 모시고 평생 동안 중 아님 중노릇하고 싶으면 당장 그만둬! **그래도 죽으라 배울 것 배우고 나면, 그 때부터는 만인의 박수를 받으며 자기 뜻대로 살고 싶은 사람은 남고, 그렇지 않은 사람은 당장 그만둬, 자, 준비 시작!** (9회)

**홍순연** (생략) 여러 번 얘기 했잖소 **내가 극장을 짓고 싶어하는 건 당신이 마음 놓고 공연할 장소를 마련해주고 싶은 것이었소** 당신이 이렇게 끝까지 반대를 하는데 그까짓 극장을 지어서 무엇 하겠소. 그 대신 당신이 오랫동안 소망하던 일에 이 돈을 쓰도록 해요. 덴가쯔 단원으로 미국 공연 갔을 때 만나 파블로바라는 무용가를 만났다면서요. 그 여자는 세계적인 무용가로 입단 권유를 받았다면서요. 만약 조선 공연이 실패되면 아예 미국으로 가야겠다고 했잖소. (생략) 지금 미국을 가서 공부하는 게 장래를 위해 도움이 될꺼요. 가베코 결심해요. 둘 중에 어떤 것을 선택하겠소? 극장이오, 미국이오? (12회)

<동양극장>에서 배우자의 결혼은 극적인 연애를 통해 이루어졌으며, 일반적인 결혼생활과 달랐다. 배우자의 무용가로서의 삶은 남편 홍순연의 자발적 희생으로 인한 결과물이었다. 홍순연은 사재를 모아 극장을 짓고, 배우자에게 유학 제의도 한다. 드라마 속 홍순연은 배우자를 위해 자신의 직업, 돈, 시간 등 모든 것을 감수하는 로맨티스트였다. 가족의 이해와

적극적인 지원은 전문직 여성에게 필수적 요소이지만, 1930년대에 이런 모습은 보편적이지 않았다. 배우자는 결혼을 ‘시집의 중노릇’으로 인식하고, 공연 외에 다른 것을 하는 모습이 그려지지 않는다. 드라마는 배우자와 홍순연을 묘사할 때, 이들의 부부애가 극장 설립에 공헌하였음을 강조한다. 홍순연이 ‘동양극장’을 설립하기 위해 다양한 방법을 모색한 것은 사실이지만,<sup>26)</sup> 그가 극장 설립을 한 이유가 배우자를 향한 애정 때문이었는지 확인하기는 어렵다. 하지만 <동양극장>은 홍순연의 사랑과 극장설립을 에피소드로 연관시켜 이들의 삶을 낭만적으로 그린다. 이렇게 <동양극장>에서는 자신의 직업을 위해 사적인 삶을 포기한 배우자의 일상과 그녀의 꿈이 곧 자신의 꿈이 된 홍순연의 일상을 상세한 일화로 구현하였다. 이를 통해 당대 대중연예인들은 사적인 삶을 자발적으로 포기하고, 직업에 매진하는 이상적인 삶을 살았다고 미화하였다.

<동양극장>에서 문예봉의 경우 직업인의 면모와 사생활의 비중이 비슷하게 그려진다. 문예봉은 아버지도 배우인지라 전적으로 후원하는 가정환경을 지녔으며,<sup>27)</sup> 결혼 후에도 가사와 배우생활을 열심히 하는 이상적인 모습으로 인정받았다.<sup>28)</sup> 이렇게 문예봉의 이미지는 당대 여배우의 삶에 대한 인식 -배우와 결혼생활을 동시에 하는 것이 어렵다<sup>29)</sup>과 정반대였다. <동양극장>에서 문예봉은 화려한 여배우의 일상과 구차스런 결

26) 고설봉 증언, 장원재 정리, 『증언 연극사』, 보양, 1990, 31~34면.

박진, 앞의 책, 118~122면.

27) 『예원인 언파레드 영화계(5)』, 『동아일보』, 1937.8.3.

28) 『스타의 기염(6) 영화계에 전심, 영화인 문예봉』, 『동아일보』, 1937.11.30.

29) 그러는 때마다 한 평생을 연극만 하고 싶은 충동도 느끼게 됩니디마는 다시 냉정해진 뒤에 생각하면 나는 연극을 오래 해서는 안될 것을 알았습니다. 그 이유를 모르신다면 저는 이렇게 대답하겠습니다. **조선의 가정제도나 사회제도는 여자가 가정을 가지고 또 다른 일을 한다는 것은 아주 어려운 일로 되어 있습니다. 가정을 가지고 일한다는 것은 두 가지를 다 완전히 못하는 것이니까요.** 그런 까닭에 나는 결혼을 하게 된다면 연극이고 뭐고 다 그만두고 단지 가정에서 충실한 안해가 되겠다는 생각 뿐입니다. 뭐니 뭐니 해야 지금에 있어서는 여자의 행복이란 한 가정의 완전한 주부가 될 수 있는 데서만 얻을 수 있는 것이니까요(『스타의告白』, 『青春座의 스타 池京順嬢, 카츄사를 해 보고 싶습니다』, 『삼천리』 제10권 제8호, 1938.8.1. 강조 인용자).

혼생활을 동시에 드러냈다. 문예봉은 임신규가 바람을 피거나, 연락이 두절되는 상황에서 이혼도 결심해보지만, 한 번도 자신의 일을 포기한 적이 없다. 그러다보니 가정의 위기는 그녀가 배우로서 획득한 위치에 비하면 비중이 적으며, 인과관계도 명확하게 그려지지 않았다. 이렇게 드라마 속 문예봉의 경우 성공한 영화배우의 화려한 일면이 부각되고, 개인적인 어려움은 축소되면서 긍정적인 신여성으로 형상화되었다.

<동양극장>에서 차홍녀는 다른 여배우들에 비해 상세한 개인사를 드러낸다. 그녀는 끊임없이 사건에 휘말리지만(밀린 숙박비 때문에 볼모로 잡히고, 고문당하고, 발을 다치고, 스캔들이 터지고, 병에 걸린다.) 그때마다 배우의 입장에서 최선의 선택을 하는 열정을 지녔다. 이는 차홍녀가 공연 중에 못에 찔려 병원에 입원한 에피소드에서 확인된다.

**박제행** 천하의 차홍녀가 이래 가지고 되겠어?  
**차홍녀** 너무 황송해요. 매일 이렇게 찾아주셔서.  
**남능선** 아이, 질투가 나서 죽겠다. 흠. 나두 다음번엔 어디든 한군데 다치든 해야지.  
**박진** 다치면 뭘 하나. 연기를 잘해야지. (생략)  
**박제행** 북선엔 함흥, 평양, 남선엔 광주, 전주, 대구, 부산까지 돈 보따리를 싸가지고 와서 서로 공연을 먼저 해달라고 졸라대고 있어.  
**차홍녀** 선생님, 저, 지금이라도 출연할 수 있어요. 무대에 올라서면 말썽해질 것 같아요. 그날 공연할 때도 사실 아픈 줄도 몰랐어요.  
**남능선** 어머머머, 애 좀 봐 진짜로 그랬어? 억지로 참은 게 아니고?  
**차홍녀** 예. 신기할 정도로 아픈 줄을 몰랐어요. 막이 내리자마자 쓰러지긴 했지만요.  
**박제행** 벌써 무당이 다 됐구먼. 시퍼런 작두 위를 맨발로 타는 무당말이야. 무당이 다리 아파서 작두를 탈수 있겠어? 하하하.  
**박진** 아프긴 뭐가 아파! 자식을 제 손으로 죽인 에미가 그만 정도로 아플 틈이 어딴어! (9회)

<동양극장>에서 차홍녀는 단원들과 배역문제로 인한 갈등도 있었고, 직업 선택에 대한 견해 차이로 언니와 마찰도 있었으며, 황철과 오해도 있었다. 그런데 차홍녀는 이 모든 어려움 속에서도 배역에만 집중한다. 그녀는 다친 것을 잊고 열연하였고, 그녀의 연기는 늘 다른 이들을 감화시켰다. 황철이 연극판에 뛰어들게 된 것도 그녀의 열정 때문이었다. <동양극장>은 차홍녀가 연기를 통해 당면한 문제들을 하나씩 해소시키는 방식을 취했다. 차홍녀는 무대가 곧 현실이라며 무대에서 최선을 다했고, 이러한 노력은 늘 좋은 결과를 가져왔다. 즉 드라마는 차홍녀의 삶을 통해 연예인들이 무대를 선택하는 것이 타당했음을 증명하고자 했다. 이를 위해 <동양극장>은 차홍녀의 연애를 과도하게 끌어들었다. 드라마 구성에서 ‘차홍녀-황철 연애’는 상세 에피소드를 연결하는 고리이지만, 이들의 연애는 공연 앞에서 지연되거나 포기되었다. 최종적으로 두 사람의 연애는 중단되었지만 이상적인 동료로 남는다. 드라마는 이들이 프로의식을 가진 배우였기 때문에 이러한 선택과 일상이 가능하였음을 드러낸다.

**차홍녀** 잘 모르겠어요. 하지만 어쩌면 이런 날을 기다려왔는지도 모르겠어요. 여자라는 멍에를 빨리 벗어버리고 싶었거든요. 전 여자가 너무나 싫었어요. 특히 이 땅에 살고 있는 조선의 여자가요. 이미 오래전에 여자와 배우와 아내 중에 여자와 아내의 희망은 버린 지 오래예요. 전 어떠한 일이 있어도 배우로서만 살아갈 거예요.  
**최독견** 아내와 배우를 겸할 순 없단 말이요?  
**차홍녀** 그걸 능력도 없고, 그리고 싶지도 않아요. 만약에 선생님이 그런 여자를 바라신다면 지금이라도 포기하세요. 전 상처 받지 않아요. 하지만 그래도 우리 두 사람 관계가 지속되길 바라신다면 저하고 몇 가지 약속을 해주세요. 첫째, 이미 말씀드린 대로 어떤 일이 있어도 결혼을 요구하지 마시구요. 둘째, 배우로써의 제 생활에 어떠한 간섭도 하지 마시구요. 셋째, 우리 두 사람의 비밀을 지켜주세요. (22회)



심지어 차홍녀가 차독견과의 동거를 선택하는 과정을 보여주면서, 이것이 당대 여배우가 나아갈 방향인 것으로 그리기도 한다. 드라마에서 그녀는 행복하려면 ‘배우의 삶’을 유지해야 한다고 주장한다. 하지만 이는 실제 차홍녀의 생각과 거리가 있다. 그녀의 인터뷰에 따르면, 가정과 배우 중 가정을 선택하겠다는 기록이 확인된다.<sup>30)</sup> 이해보아 <동양극장>은 차홍녀의 직업관과 연애관을 사실과 다르게 각색하거나 이상적으로 그려내면서, 당대 배우의 위치와 직업관을 높이고자 하였음을 알 수 있다.

이 드라마가 <동양극장>이란 제목으로 만들어진 이유는 극장과 관련된 다양한 인물들의 삶을 재조명하기 위함이었다. <동양극장>은 연극 관련 인물들이 모던한 공간에서 열정적이며 낭만적으로 살았다고 제시한다. 이를 강조하기 위해 드라마는 이들이 최선을 다했던 에피소드를 다양하게 펼쳐놓았다. 그에 비해 그들이 살았던 시대의 암울함은 배경으로만 활용한 것도 확인된다. 결국 이 작품은 1930~40년대 연극계를 개개인의 진지한 일상을 통해 섬세하게 형상화 하였다. 그 과정에서 실제 사건과 인물의 견해를 미화하고, 픽션과 허구 인물을 추가하기도 하였다. 이는 이 드라마가 배우의 성장을 통해 대중연예계의 성장을 보여주고, 전문 직업인의 면모를 적극적으로 표방하기 위한 목적을 지니고 있었기 때문이었다. <동양극장>은 근대 공간과 연극계 인물을 ‘성장 공식’에 가둔 부분도 있지만, 주목받지 못했던 이들의 일상을 통해 시각화했다는 점에서 분명 의미 있는 시도이다.

### 2.3. 일상의 리얼리티를 강조하는 기법들

<동양극장>은 1930~40년대의 대중연예계 풍속을 극장 중심으로 그려냈다. <동양극장>에서 극장은 목욕재개하고 좋은 옷 입고 ‘구경 가는

30) 스타의 기염(10), 순진한 역은 무난. 결혼 후엔 극계를 그만두겠다, 『동아일보』, 1937.12.8.

곳’(10회)이었다. 극장에는 기생(2회), 거지(10회), 노인, 어린이 등 남녀노소, 직업불문의 다양한 관객이 드나들었다. 경관은 관객석 끝에서 감찰하거나(7회), 객석 중간 중간에서 사복한 채 관객 반응을 살폈다.(8회) 전문판 매원이 공연이 진행되는 동안 관객석을 돌아다니면서 라무네와 손수건(2회)을 팔기도 했다. 공연 전후로 전차를 증차할 정도로 인파가 몰렸기 때문에, 극장 앞에는 질서를 잡아주는 이들이 반드시 있어야 했다.(1회) 극장 주변에는 다꾸시,<sup>31)</sup> 전차 등 당대 최신의 교통수단이 지나다니고, 공연 홍보는 마찌마와리(街回)와 이레꼬미(入込)<sup>32)</sup>로 진행됐다. <동양극장>은 1930~40년대 극장 풍속을 드러내되 철저히 배정처럼 제시하였다. 이러한 풍속은 시청자들에게는 낯선 분위기로 안내하는 역할을 하였다. 드라마는 당대의 분위기와 이미지를 극중극, 자막, 사진, 뉴스릴, 내레이션과 같은 기법을 통해 표현하였다.

<동양극장>에서 극중극은 여러 차원에서 활용되었다. 드라마 속에서 극중극으로 끌여온 작품은 10여 편이나 되며, 이로 인한 공연에피소드는 극 전체의 중요한 소재였다. <동양극장>에서 등장한 작품들은 청춘좌 <사랑에 속고 돈에 울고>(1, 2, 16회), 조선연극사 <청춘난영>(8회), 신흥무대 <갓난애의 죽음>(9회), 배구자 악극단 <귀국음악무용회>(12회), 청춘좌 <춘향전>(15회), 청춘좌 <단종애사>(16회), 청춘좌 <두 여자의 길>(20회), 청춘좌 <유정무정>(21, 22회), 아랑 <청춘극장>(25회), 낭랑극회 <산적>(27회) 등이었다. 이 작품들은 <동양극장>에서 5~10분 정도

31) 경성 거리에 몇 대의 영업용 ‘다꾸시(일정 때는 택시를 다꾸시라 했다)는 돈 많은 부잣집 자제들이나 기생들이 주로 이용했다. 30년대 후반엔 서민들도 그 신기한 자동차를 한번 타고는 1년쯤 자랑했다(『서울 새 풍속도(100) 자동차시대(1)』, 『경향신문』, 1971.2.23, 6면).

32) 공연 전 마찌마와리(まぢまわり)라고 극단기와 악사들을 앞세우고 남녀배우들이 인력거를 타고 시내를 일주하면서 선을 보였고, 이레꼬미라고 개막전에는 한 시간쯤 극장옥상에서 나팔을 불어대야만 손님이 들어왔었다. 또 인기 있는 배우일수록 팬으로부터 화환기증이 많았는데, 이것이 극장문전좌우에 즐비하게 늘어서야만 공연도 성황이라고 보았다(이원경, 『나의 연극수첩 - 유일한 희극』, 『동아일보』, 1962.4.26).

핵심 장면을 발췌하는 형태로 제시되었다. 이 작품들은 실제 당대에 인기를 끌거나 화제를 몰고 왔던 극들 이었다.<sup>33)</sup>

<동양극장>의 구성에서 극중극과 공연 에피소드는 중요한 장치였다. 대부분의 극적 갈등은 공연 과정에서 조성되었고, 공연이 끝나면 해소, 정리되었기 때문이다. 이들 중 실제 대본으로 남아있는 <사랑에 속고 돈에 울고>, <갯난애의 죽음>, <산적><sup>34)</sup>과 <동양극장>에서 발췌된 극중극을 비교해 보면, 흥미로운 지점이 발견된다. <동양극장> 속 극중극은 당대 방식을 그대로 가져온 것이 아니었다. 이는 <동양극장>의 핵심 에피소드인 <사랑에 속고 돈에 울고>의 살인 장면을 비교해보면 확실해진다. 원작에서 이 부분은 대사로 간단히 처리된다. 하지만 <동양극장> 속 살인 장면은 빨간 조명과 번개소리, 칼을 든 모습 뒤 쓰러지는 그림자로 시각화한다. 또한 살인 이후 흥녀와 오빠의 대사, 오빠의 직업, 흥녀의 결백을 증명해주는 하인의 등장 순서, 대사 모두 실제 대본과 순서도 다르고, 내용도 수정되었다. 또한 배우들의 극중 연기 방식도 실제와 거리가 있다. <동양극장>에서 <사랑에 속고 돈에 울고>의 각 장면들은 연출가, 작가, 배우, 관객의 입장과 반응을 제시하기 위해 활용된 소재였다. 왜냐하면 극중극 장면과 관객석의 반응을 교차 편집하여 당대 대중극의 설득력과 확고한 지위를 드러내고자 했기 때문이다. 이로부터 극중극은 각계의 반응을 시각화하는 방편으로 활용하였음을 알 수 있다.

33) 박진, 『세세년년』, 경화출판사, 1966.  
 고설봉 증언, 장원재 정리, 『중언연극사』, 보양, 1990.  
 김영무, 『동양극장의 연극인들』, 동문선, 1998.  
 1930년대 동양극장의 상세한 작품연보는 김남석, 『동양극장의 극단운영체제와 공연 제작방식 연구』, 『한어문교육』 제26집, 한국언어문학교육학회, 2012 참조.  
 34) <사랑에 속고 돈에 울고>는 초기작과 개작된 형태가 남아있으며, <갯난애의 죽음>은 유성기 음반 <별 빛는 어머니>와 백조가극단의 악극 <눈 나리는 밤>으로 남아 있다. 설리의 군도를 번역한 함세덕의 <산적>도 최근 대본이 발굴되었다.



장면5. 사랑에 속고 돈에 울고 공연(2회)



장면6. 공연 중 관객 호응(2회)

<갯난애의 죽음> 에피소드는 극중극의 또 다른 역할을 보여준다. 이 작품은 1927년 동아 <오일의 우>란 제목으로 마호정이 처음 공연한 이래,<sup>35)</sup> 유성기 음반 <별 빛는 어머니>로 석금성이 취입하여 널리 알려진 작품이다.<sup>36)</sup> 두 여배우의 ‘눈물의 여왕’이라는 별칭을 계승한 것은 배우 전옥이지 차흥녀의 대표작은 아니었다.<sup>37)</sup> 실제 차흥녀는 이 작품을 청춘좌에서 임선규 번역으로 <자식을 죽이기까지>란 명칭으로 공연했고,<sup>38)</sup> 다친 발로 공연했지만<sup>39)</sup> <동양극장>에서는 동양극장 이전에 신흥무대에서 일약 주목받게 된 작품으로 묘사한다. <동양극장>은 <갯난애의 죽음> 에피소드를 차흥녀의 극적인 데뷔를 드러내기 위해 시기와 배우의 활약을 수정하여 활용하였다. 이렇게 <동양극장>에서 극중극은 배우의 성장을 돕는 매개체이기도 했다.

<동양극장>에서 극중극과 공연에피소드는 제작자와 시청자의 입장에서 상반된 의미를 지닌다. 드라마에서 극중극은 극에 임하는 배우들의 열정과 관객들의 반응을 드러내기 위한 장치였다. 하지만 극중극 속의 일상

35) 『오종의 연예독자위안회』, 『동아일보』, 1927.5.3.  
 36) 남궁춘 안, 김성운, 석금성 출연, Columbia 40504, 1934.  
 37) 정명문, 『백조가극단의 가극연구』, 『한국극예술연구』 제37집, 한국극예술학회, 2012 참조.  
 38) 고설봉, 앞의 책, 175면.  
 39) 박진, 앞의 책, 140~142면.

과 상상력들은 시청자의 흥미를 불러일으키는데 성공하지 못하였다. 이는 전체 서사를 관통하는 연애와 공연 에피소드가 유기적으로 연결되지 않았기 때문이었다. 그리고 극중극 속에 인물 이름, 공연제목, 장소와 같은 자막처리, 중요 장면에 대한 내레이션 삽입도 확인된다. 이전까지 자막은 시청자에게 객관적 정보를 제시하는 형태로 다큐, 혹은 왕조 서사물에서 흔히 활용된 방식이었다. <동양극장>에서 활용된 자막은 당대 대중 공연 형태에 대한 정보제시와 함께, 극 몰입을 방해하는 기법이 되었다. 결국 <동양극장>은 극중극을 다양하게 활용하였지만, 시청자들에게 큰 공감을 얻지는 못했다. 오히려 당대 대중 공연에 대한 이미지를 왜곡하고, 미완의 구성으로 인해 흥미를 떨어뜨리게 된 요인이 되기도 하였다.

<동양극장>은 리얼리티를 위해 사진, 뉴스릴, 내레이션 기법도 적극적으로 활용하였다. 사진은 드라마의 첫 시작부터 내레이션과 함께 나오면서 과거 속으로 데려갈 것임을 예고한다. 처음 나온 흑백 사진은 청춘좌, 배우자, 차홍녀, 박진, 황철, 임선규의 실제 사진으로, 이들을 순차적으로 제시하면서 그들의 이야기를 할 것이란 정보를 명확히 주지시킨다.

사진은 현실 자체를 반영하는 이미지가 아니라, 하나의 사진으로 받아들여져야 한다는 관점을 따르면, 사진으로 찍힌 대상은 대상 그 자체가 아니라 대상에 대한 이미지-아이디어 일 뿐이다. 하지만 여전히 사진은 특정한 장소와 시간 속에 존재했던 것으로 확신을 심어주거나, 그 세계를 표상하는 수단으로 활용되고 있다.<sup>40)</sup> <동양극장> 역시 실존 인물의 사진 제시를 통해 그들이 속했던 시기로의 재현임을 드러내고자 하였다. 이는 드라마에서 사진이 소품으로 제시된 것으로 확인된다. 차홍녀는 극장 사무실 벽면의 액자로 여러 번 노출되는데, 실제 배우의 사진과 극중 분장한 배역이 동시에 보이면서 동시대의 인물로 연상되는 효과를 얻고

40) 김상민, 「현대 구성사진과 재편 다큐멘터리 사진이 제시하는 기록 사진적 관념과 사진사적 의미에 관한 연구」, 『현대사진영상학회논문집』 vol.3. no.1, 현대사진영상학회, 2000, 20면.

자 하였다.(장면7) 하지만 차홍녀의 실제 사진이 벽에 붙어 있음을 알지 못하는 대다수의 시청자 입장에서는 몰입을 방해하는 장치가 될 가능성이 있었다.



장면7. 액자 속 차홍녀와 극중 차홍녀(10회)



장면8. 엔딩크레딧- 황철(28회)

28회 마지막 부분에는 1회 첫 장면과 같은 사진이 나온다. 그리고 영화 엔딩 크레딧처럼 사진에 이름이 자막 처리된다.(장면8) 이로 인해 사진 속 인물들의 이야기이며, 이들이 마치 드라마에 직접 출현한 것처럼 보인다. 하지만 이로 인해 <동양극장>은 정체성이 모호해진다. 지금까지 연기했던 인물들의 실제 얼굴을 보여주며, 목적과 의도를 가지고 변형되었던 대중연예인들의 삶을 실재했던 것으로 만들었기 때문이다. 그러므로 <동양극장>속 사진은 실존 인물을 다루었다는 강력한 증거인 동시에 허구성을 지워버리는 전략적 도구가 되었다.

배우들의 사진 다음에는 ‘흑백의 동양극장’의 전경이 컬러의 동작화면으로 전환된다. 이 정지화면은 드라마 세트이지만, 배우 사진 바로 다음에 배치하여 이 작품의 목적이 재현임을 확고히 드러낸다. 이후 흑백의 영상화면은 여러 번 반복된다. 문예봉이 출현했던 무성영화 <임자 없는 나룻배>, 유성영화 <춘향전>(13회, 장면9), 연쇄극 <청춘난영>(11회) 등의 영상은 모두 실제화면이 아닌, 이 작품을 위해 흑백으로 다시 촬영한 것이었다. 흑백영상은 깜빡거리거나, 검은 세로줄을 넣어 실제와 최대한

가깝게 제시한다. 여기에 만주로 이동하는 기차(12회)과 히로시마 원폭 후 8.15 해방 관련 뉴스릴(27회, 장면10)과 같은 실제 영상이 활용되면서, 흑백 영상 삽입은 분명한 목적성을 가졌음이 확인된다.



장면9. 영화 춘향전(13회)



장면10. 패전 뉴스릴(27회)

흑백 영상은 당대의 정보, 분위기, 시대의 변화를 시청자에게 체감하게 하기 위한 목적이었다. 사진과 영상은 당대를 보여주려는 목적에는 적합하지만, 의미를 추구한다는 점에서는 효용성이 떨어지는 방식이었다. 왜냐하면 이러한 방식들은 끊임없이 과거와의 연관성을 보여주면서, 시청자들이 드라마를 다큐로 오인하게 만들었기 때문이었다.

<동양극장>의 내레이션은 다양한 방식으로 사용되었다. 보통 내레이션은 화면에 보이는 것을 제3자가 해설하는 방식이다. 이 해설은 인물 소개, 배경 설명, 사건 논평을 담당한다.<sup>41)</sup> <동양극장>의 내레이션은 전반, 중반, 후반부의 방식이 다르다. 전반부의 내레이션은 3자의 목소리로 간단한 정보, 인물소개와 같은 객관적 사실만 전달하였다. 하지만 12회 이후부터 변화된 내레이션이 추가된다. 인물의 내면을 전달하고<sup>42)</sup> 극중극

41) 장우진, 『보이스오버의 유형과 1960년 전후의 한국영화』, 『영화연구』 제24호, 한국영화학회, 2004, 425~432면 참조.

42) 황철이 만주에서 이동하면서 차홍녀에게 부치지 않은 편지로 시간의 흐름을 제시한 부분(12회), 가쓰코가 황철과의 엇갈린 인연을 받아들이고, 만인의 연인이 된 황철을 인정하는 내용의 편지(16회)

에 대한 평가를 제시하거나, 장면사이의 시간 격차를 메우는 해설이 등장한다. 이후 후반부에서는 한회 당 6~10번 이상 내레이션이 개입되면서 조각난 서사를 나열하고 첨언하는 방식으로 변화한다. 이러한 후반부의 과도한 내레이션의 개입은 <동양극장>이 픽션과 논픽션 간의 균형이 무너졌음을 증빙한다. 이는 드라마가 다룬 시기가 넓고, 대상이 다양해서이기도 하다. 하지만 풍속의 리얼리티를 살리기 위한 과도한 증거 제시는 드라마 장르의 정체성을 흐리게 한 원인이기도 했다.

<동양극장>은 1930년대를 극중극, 자막, 사진, 영상, 내레이션과 같은 시청각적인 테크놀로지를 통하여 객관적으로 제시하고자 하였다. 이러한 방식들이 사실과 거리를 좁히는 역할을 하기도 했지만, 각 에피소드의 연결을 지연시키기도 하였다. 이렇게 <동양극장>은 주목받지 못했던 직업군의 일상을 호출하되, 방법이 다소 직접적이었다. 위 방식은 기존의 텔레비전 역사드라마에 비해 이질적이어서, 시청자의 호응을 얻기 어려웠다. 하지만 텔레비전 역사 드라마에서 소외되었던 일상과 사적인 영역들에 대한 적극적인 재현은 분명 이전에는 없었던 것이었고, 다양한 방법론을 보여주어서 그 방향성을 타진했다는 점에서 중요한 시도였다.

### 3. 미시일상과 대중연예의 의미

이 글은 텔레비전 역사드라마 <동양극장>을 통해 미시적 일상 재현 가능성에 대해 살펴보았다. <동양극장>은 2000년대 이전의 텔레비전 역사드라마들과 소재와 접근방식에서 변별된다. 이 작품은 1930년대부터 1945년까지의 대중 극장과 연예인을 다루면서 근대적 일상을 그리고자 하였다. 이전까지 텔레비전 역사드라마에서 대중 예술인들에 대한 가치 평가는 이루어진 적이 없었다. 이 작품은 대중예술인을 전문 직업인으로

격상시키고, 그 대표적 표상으로 ‘동양극장’을 호출하였다. 하지만 이 작품이 정당한 평가를 받지 못하게 된 원인이 무엇이었는지에 대해 확인해 보고자 하였다.

일단 <동양극장>은 주목받지 못했던 대중연예인의 삶을 제시하되, 근대 극장 주변에 주목하였다. 그러기 위해 모던한 경성 속 카페를 대중연예계의 위상을 높이는 배경으로 활용하였다. 이 공간에서 대중연예인들은 공사의 삶을 향유하고, 문화계의 중추적인 역할을 담당했다. 그러기 위해 드라마 속 공간들은 실제 기능을 그대로 재현하기 보다는 확대 재생산되었다. 이렇게 일상의 공간이 의미를 부여받으면서 이전 텔레비전 역사 드라마가 주목하던 공간과는 구분되는 지점이 생기게 되었다.

또한 <동양극장>은 연극계 인사들의 일상을 섬세하게 형상화 하였다. 드라마에서 등장인물들은 사적인 삶 보다는 자신의 직업에 최선을 다한다. 그 과정에서 실제 사건과 인물의 견해를 미화하고, 허구 인물을 추가한 부분도 존재한다. 이는 이 드라마가 배우의 성장을 통해 대중연예계의 성장을 보여주고, 대중연예인들을 예술가로 격상시키기 위한 목적성 때문이었다. 이러한 방식은 현대 시청자들에게 대중연예계의 기원을 환기시킨 효과가 있었다.

<동양극장>은 1930~40년대 극장 주변과 풍속을 복구하기 위해 극중극, 자막, 사진, 뉴스릴, 내레이션과 같은 기법을 활용하였다. 이 작품은 극중극을 플롯에서 활용할 뿐만 아니라, 극에 입하는 배우들의 열정과 관객들의 반응을 드러내기 위한 장치로도 활용하였다. 하지만 극중극은 시청자의 흥미를 불러일으키는데 성공하지 못하였다. 이는 전체 서사를 관통하는 연애와 각 공연 에피소드가 유기적으로 연결되지 않았기 때문이었다. 결국 <동양극장> 속 극중극은 당대 대중 공연 이미지를 왜곡하고, 미완의 구성으로 인해 흥미를 떨어뜨리게 된 요인이 되었다. 한편 <동양극장> 속에서 사진과 영상은 객관성 획득을 위한 전략적 도구였다. 하지만 이 방식은 다큐로 오인되면서 시청자의 흥미를 끄는데 실패

한다. 이렇게 <동양극장>이 활용한 시청각적인 테크놀로지는 사실과 거리를 좁히는 역할을 한 것이 분명하지만, 방법적으로 다소 직접적이었다. 이러한 기법들은 기존의 텔레비전 역사드라마에 비해 이질적이었고, 그 낯설음으로 인해 호응을 얻는데 성공하지 못했다.

<동양극장>은 텔레비전 역사드라마에서 부각되지 않았던 개인의 일상과 사적인 영역들에 대한 적극적인 접근을 시도한 작품이었다. 상상적 심상(心象)으로 이미지화된 경성<sup>43)</sup>과 일상적 삶이 충분히 조명 가능하다는 것을 보여준 것이다. 이렇게 주목받지 못했던 대중연예인의 일상 자체도 역사의 한 부분임을 드러낸 것은 분명 기존의 텔레비전 역사 드라마의 지평을 넓히는 선도적인 시도였다. 하지만 이 작품은 이 부분에 있어서 가치와 한계를 동시에 지니고 있다. 객관적인 장치가 주관적인 가치판단 개입으로 인해 적절한 균형을 이루지 못했기 때문이다. 이 드라마는 과도한 목적성과 의미부여로 인해 스토리를 유기적으로 연결시키지 못하면서, 거리 조절에 실패하였다. 이 드라마가 대중에게 충분히 인지되지 못했던 것은 극적 재미를 획득하지 못했던 이유도 있었지만, 이전과 다른 소재접근이 아직은 낯설고 생소하였기 때문이었다. 하지만 이 작품은 이후 미시적 일상의 다양한 문화의 기점이 된다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

김종창 연출, 이상현 극본, <동양극장-비랍과 별의 노래>, KBS2, 28부, 2001.7.9.~2001.9.9.

43) 2000년대 중반이후 식민지 경성을 다룬 드라마, 영화들은 경성 그 자체에 관심을 보인다는 점에서 이전의 작품들과는 그 시각이 달라졌다. 관련 작품들은 송효정, 『모던 경성과 감각의 공간』, 『한국문예비평연구』 제29집, 한국현대문예비평학회, 2009, 296~298면 참조.

「도시정책」, 『동아일보』, 1924.2.8.  
 「경성, 앞뒤골 풍경」, 『혜성』, 1931.11.  
 「깍다점 연애풍경」, 『삼천리』, 1936.12.  
 「서울에 판스홀을 허하라」, 『삼천리』 제7권 10호, 1937.1  
 「지명연극인들이 결성극단 중앙무대를 창립」, 『동아일보』, 1937.6.5.  
 김성철, 「도시와 농촌과의 관계 7」, 『동아일보』, 1935.6.4.  
 현 민, 「현대적 다방이란?」, 『조광』, 1938.6.  
 이봉구, 「한국최초의 다방 - 카카듀에서 에리자까지」, 『세대』, 1964.4.  
 「서울 새 풍속도(100) 자동차시대(1)」, 『경향신문』, 1971.2.23.  
 이정근, 「근대연극인들, 그 파란만장한 역정」, 『KBS 저널』, 2001.6.

## 2. 단행본

강옥희 · 이순진 · 이승희 · 이영미, 『식민지 시대의 대중예술인 사진』, 소도, 2006.  
 고설봉 증언, 장원재 정리, 『증언연극사』, 보양, 1990.  
 김수진, 『신여성, 근대의 과잉』, 소명출판, 2009.  
 김영무, 『동양극장의 연극인들』, 동문선, 1998.  
 박 진, 『세세년년』, 경화출판사, 1966.  
 박천홍, 『매혹의 질주, 근대의 횡단』, 산처럼, 2003.  
 소래섭, 『불온한 경성은 명랑하라』, 웅진지식하우스, 2011.  
 장유정, 『다방과 카페, 모던보이의 아지트』, 살림, 2008.  
 주창운, 『텔레비전 드라마 장르 · 미학 · 해독』, 문경, 2005.  
 엘리스 K. 톱튼 · 존 클락 엮음, 이상우 · 최승연 · 이수현 역, 『제국의 수도, 모더니티를 만나다』, 소명출판, 2012.  
 테사 모리스 · 스키, 김경원 역, 『우리안의 과거』, 휴머니스트, 2006.

## 3. 논문

강승엽, 「TV 다큐멘터리 영상물에 있어서 나레이션과 인터뷰의 상관성에 관한 연구」, 『현대사진영상학회논문집』 Vol.4 No.1, 현대사진영상학회, 2001.  
 김남석, 「동양극장의 극단운영체제와 공연제작방식 연구」, 『한어문교육』 제26집, 한국언어문학교육학회, 2012.  
 김백영, 「일제하 서울에서의 식민 권력의 지배전략과 도시공간의 정치학」, 서울

대 박사논문, 2005.  
 문경연, 「식민의 시대, 애도의 드라마」, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013.  
 박노현, 「텔레비전 드라마와 스토리텔링 - 미니시리즈<다모>와 <추노>의 서사전략을 중심으로」, 『한국문학연구』 제41집, 동국대학교 한국문학 연구소, 2011.  
 박상완, 「텔레비전 역사드라마 <조선왕조 500년 -풍란>연구」, 『한국언어문화』 제48집, 한국언어문화학회, 2012.  
 손유경, 「1930년대 다방과 문사의 자의식」, 『한국현대문학연구』 제12집, 한국현대문학학회, 2002.  
 송효정, 「모던 경성과 감각의 공간」, 『한국문예비평연구』 제29집, 한국현대문예비평학회, 2009.  
 양근애, 「TV드라마 <대장금>에 나타난 ‘가능성으로서의 역사’ 구현방식」, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008.  
 엄국천, 「배우 황철 연구」, 중앙대학교 석사논문, 1999.  
 윤석진, 「2000년대 한국 텔레비전 역사드라마의 장르 변화 양상 고찰」, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012.  
 이다운, 「TV드라마와 나레이션」, 『한국극예술연구』 제41집, 한국극예술학회, 2013.

Abstract

A Possibility of the Representation of Microscopic Daily Life in a Historical Drama on TV

: A study on the “Dongyang Geukjang(Oriental Theatre)”

Jeong, Myung-mun

“Dongyang Geukjang(Oriental Theatre)”, one of the television drama series deals with public theaters and entertainers from the 1930s to 1948. It has distinct characteristics from those of historical drama series in 2000s in a subject matter and an approach.

Dongyang Geukjang calls out romantically the daily lives of the entertainers who lived a life in a modernized space. The series portray selectively and intensively spaces, occupational views, real episodes, and characters’ viewpoints to enhance the stature of entertainers which did not have a concern dramatically. Also, Dongyang Geukjang makes use of such techniques as a play within a play, subtitles, pothos, black-and-white images, a narration in order to emphasize a reality of the walk of mass entertainment. These audiovisual technologies is a strategical tool to gain some objectivity, but still sometimes glamorize facts or interrupt the audience’s involvement.

What we can confirm from the form and the content of Dongyang Geukjang is to try to make an audience recognize daily lives of the walk of mass entertainment as a part of history. This is an remarkably pioneering trial to push the boundaries of historical drama. However, This drama has a limit of not incorporating the story organically, trying to give excessive finality and significance. The reason why it failed to make an audience notice such an effort is an unfamiliarity of the approach. However, Dongyang Geukjang has a

significance that the drama is a work that tried to actively approach individuals’ life and private spaces, which had not emerged in historical drama on TV, and became a starting point to deal with a microscopic daily life.

Key words : television drama series, historical dramas, Dongyang Geukjang(Oriental Theatre), the 1930s, restoration of customs, the origin of mass entertainment, microscopic daily life, cafe(Dabang), Hwang Cheol, Cha Hong-nyeo

접수일: 2014년 4월 30일  
심사기간: 2014년 5월 9일~6월 19일  
게재결정: 2014년 6월 21일