

극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구*

주제어 : 제2기 극예술연구회, 번역극, 유치진, 서항석, 슬픔의 정조, 사실적 표현의 무대극, 식민지조선 근대극

김재석**

〈차례〉

1. 서론
2. 구심적 번역극 공연의 후유증과 제2기의 시작
3. 번역극 공연의 대중성 획득에 있어서 차이 노정
4. 슬픔의 정조를 지닌 사실적 표현 무대극의 주류화
5. 극예술연구회의 번역극이 도달한 지점 - 결론을 곁하여

〈국문 초록〉

극예술연구회 제2기는 1935년 11월의 제8회 공연부터 시작된다. 번역극 공연으로 식민지조선 근대극의 전범을 제시하려 했으나 목표에 이르지 못했던 제1기의 후유증을 안고 출발했다. 극예술연구회는 창작극에 공연 기회를 많이 주는 '실천행동의 기관'으로 변화를 꾀했다. 번역극은 서양의 유명 작품 위주였던 제1기적 경향을 벗어나 동시대성이 강한 작품을 주로 공연했다. 1936년에 실천부원들의 탈퇴 사건이 발생하면서, 공연의 대중성 획득은 극예술연구회의 당면 과제로 떠오른다. 제2기의 창작극 공연에서는 대중성을 강화하려는 유치진의 주장이 받아들여졌으나, 번역극 공연에서는 그렇게 되지 못했다. 번역극 공연에서는 유치진의 "리얼리즘을 토대로 한 로만티시즘"이 제대로 관철되지 못하였으며, '명쾌한 불란서극'을 선호했던 유치진의 의도와 달리 '침통한 희곡'의 공연이 계속되었다.

1937년에 <포기>는 흥행에 실패하였으나, <부활>이 성공을 거두면서 유치진은 번역극 공연에서 자신의 주장을 계속하기 어렵게 되었다. 이 무렵의 극예술연구회 번역극 공연에서는 관객의 취향을 중요하게 여기는 경향이 강해진 반면, '연구와 실험' 정신은 거의 사라진다. 그 결과 극예술연구회 제2기 번역극 공연에서는 식민지조선의 현실과 연관성 있는 내용이면서, 슬픔의 정조가 지배적인 사실적 표현의 무대극이 대세를 이루었다. 제2기 극예술연구회의 번역극이 도달한 지점은 <김영일의 사> 이후 식민지조선의 창작 근대극이 나아간 것과 동일했다.

1. 서론

극예술연구회 제2기라는 표현은 유치진이 사용하기 시작했다.¹⁾ 1935년 11월 19일부터 열린 제8회 공연에서 유치진은 "극연으로서의 지금 제2기적 활동에 들어가라고 하고 있다"²⁾고 선언 했다. 제2기라는 표현은 그때부터의 공연 활동이 그 이전과 다른 차별성을 지니고 있다는 뜻인데, 유치진은 번역극에서 창작극으로 활동의 중심을 옮기는 것이 핵심이라 했다. 극예술연구회 제1기를 1932년 5월 창립공연부터 제7회 공연(1934.7)까지로 보았을 때, 총 11편의 번역극이 공연되었다.³⁾ 제1기의 창작극은 <토막>과 <버드나무 선 동리 풍경> 두 편뿐이므로, "진정한 신극운동의 재출발"⁴⁾을 번역극 공연을 통해 시도하고자 했던 창립목표에 어울리는 활동을 했다 해도 좋겠다. 제2기 활동에서는 유치진의 <제사>를 위시하여 총 10편의 창작극이 공연되어, 유치진이 의도한 바대로 창작극의 비중이 높아진 점을 확인할 수가 있다. 그렇지만 번역극은 창작극보다 더 많은 13편이 공연되었으므로, 작품의 편수로만 따지자면 창작극으로 이동이 순조롭게 이루어지지 않은 것이 된다. 그럼에도 불구하고, 극예술연구회 제1기는 번역극 중심, 제2기는 창작극 중심이라는 인식이 널리 퍼져 있는 것은 문제이다.

1) 이 글에서는 제8회 공연부터 1939년 5월에 해산될 때까지를 제2기적 활동으로 간주한다. 극예술연구회의 활동을 통시적으로 연구할 때 관점에 따라 다양한 시기 구분이 가능하겠지만, 이 글에서는 극예술연구회원들이 통상적으로 이해하고 있는 구분법을 그대로 따랐다. 아울러 1938년 4월에 극연좌로 극단 명칭이 바뀌었지만 번역극 공연에서는 큰 차이가 없기 때문에 대표적 명칭인 극예술연구회로 서술하기로 한다.

2) 유치진, 「극예술연구회 제8회 공연을 앞두고」, 『동아일보』, 1935.11.17.

3) 정기공연이 아닌 작품 <기차 안에서>와 <빨강머리>는 제외하였다.

4) 정인섭, 「극영전을 보고」(一), 『동아일보』, 1931.6.23.

* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5A2A01020215).

** 경북대학교 국어국문학과 교수

그러한 인식은 선행 연구의 결과에서도 알 수 있다. 극예술연구회 제1기의 번역극에 대한 연구는 여러 편 나와 있으나,⁵⁾ 제2기의 번역극에 대한 연구는 거의 없だし되 하다. 과묵한 탓인지 모르겠으나, 극예술연구회 전체를 다루면서 제2기의 번역극을 언급한 경우를 제외하면 독립된 연구는 보이지 않는다.⁶⁾ 극예술연구회를 전체적으로 다루고 있는 연극사⁷⁾ 및 학위논문의 경우 제1기에 비해 제2기의 번역극은 상대적으로 소략하게 다룬 경우가 많다. 그렇기 때문에 제2기의 경우 번역극의 원작이 제대로 확인되지 않아,⁸⁾ 어떤 작품을 공연했는지 사실상 모르고 있는 경우도 있다. 주지하다시피 극예술연구회는 “극이 업는 사회에서 극을 잇게 - 극문학을 세워볼가 하는 데서 극을 가진 나라에서 극을 가져 와야 하겠다”⁹⁾ 입장에서 번역극 공연을 하였고, 그들의 창작극을 제대로 이해하기 위해서라도 번역극을 상세하게 살피지 않으면 안 된다. 선행 연구가 아직 많이 부족하므로, 이번 연구는 가장 기초적인 부분부터 시작하려고 한다. 이 연구에서 번역극 작품의 내용을 일일이 언급하는 것도 선행 연구에 나타나는 오류를 바로잡으면서, 극예술연구회 제2기의 번역극의 공연 상황을 정확하게 서술하고자 했기 때문이다.

극예술연구회 제2기는 흥해성이 떠나고 난 뒤, 새로운 질서가 구축되어 가는 시기이기도 하다. 제2기 번역극 공연의 성격을 파악하기 위해서는 실천부와 연구부의 관계, 좀 더 좁혀보면 유치진과 서항석의 관계를

주의 깊게 살펴볼 필요가 있다.¹⁰⁾ 1936년 6월에 극예술연구회를 탈퇴한 이광래는 “극연 회의가 있을 때마다 실천부 대 연구부의 공기는 몹시 불안하”¹¹⁾였다고 술회 한 바가 있다. 정기 공연에 올릴 작품의 선택을 두고 미묘한 갈등이 계속되었음을 짐작하게 하는 부분이다. 창단 당시부터 ‘연구와 실험’을 강조하였고, 여타 극단에 비해 이론부가 비대했던 극예술연구회의 특수성이 만들어낸 상황이다. 번역극 중심이었던 제1기와 달리 창작극 공연의 비중을 높이기 시작하면서, 이론부와 실천부 사이의 갈등이 조금씩 증폭되기 시작한 것으로 보인다. 제2기가 시작된 이래 상당 기간 지속된 이러한 대립은 유치진이 극예술연구회 내에서 자신의 영역을 키워나가는 상황과 밀접한 관련이 있기도 하다.¹²⁾

이러한 전제에서 출발 하는 이 연구는 극예술연구회 제2기 번역극 공연의 특징을 파악하는 것을 목적으로 한다. 극예술연구회 제1기에는 식민지조선 근대극의 정전을 제시하려는 ‘구심적 번역극 공연 인식’을 보여 주었으나, 그 목표를 제대로 수행하지 못한 결과를 낳았다.¹³⁾ 그러한 한계를 극복하려는 시도가 어떻게 이루어졌는지, 그리고 공연된 작품들은 어떠한 것인지를 살펴, 제2기 번역극 공연을 대표하는 경향이 무엇이었는지를 밝히고자 하는 것이다. 그러한 목적을 수행하기 위하여 2장에서 는 구심적 번역극 공연인식의 문제점이 드러난 후에, 제2기 극예술연구

5) 제1기의 경우에는 일본의 츠키지쇼게키쵸(築地小劇場)의 번역극과 비교 연구한 논문이 많다. 이 논문과 직접적인 관련 있는 경우에 한해서 인용하고자 한다.

6) 이상우, 『극예술연구회에 대한 연구 : 번역극 레퍼토리에 대한 고찰을 중심으로』, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997 참조.

7) 이두현, 『한국 신극사 연구』, 서울 : 서울대학교출판부, 1981, 166~218면; 양승국, 『한국 근대연극 비평사 연구』, 서울 : 태학사, 1996, 139~224면; 유민영, 『한국근대연극사 신론(하)』, 파주 : 태학사, 2011, 353~417면.

8) 신현숙 외, 『한국에서의 서양연극』, 서울 : 소화, 1999, 265면 참조. 신현숙은 <외로운 사람들>의 원작이 무엇인지 확인할 수 없다고 했다.

9) 김광섭, 『우리의 연극과 외국극의 영향』, 『조선일보』, 1933.7.30.

10) 연구부에는 김광섭, 이현구, 함대훈, 조희순이 속해 있었고, 실천부에는 흥해성, 유치진, 이용, 윤정섭, 유희목이 있었다. 서항석은 박용철, 김복진과 더불어 서무부에 속해 있었으나 극예술연구회의 전반에 영향을 미쳤다. 『극예술』 창간호, 극예술연구회, 1934.4, 54면.

11) 이광래, 유치진론, 『풍림』 4호, 1937.3, 34면.

12) 창립 당시 비주류의 일원이었던 유치진은 극예술연구회 제2기 활동을 통하여 극예술연구회의 중요 인물로 부상하였으나, 극단을 주도하고 이끌어간 인물로 보기는 어렵다. 그가 식민지조선 연극계의 실질적 중심인물이 되는 시기는 국민연극에 참여하면서 부터이다. 이러한 점에 대해서는 김재석, 1940년대 국민연극론의 성격, 『한국연극사와 민족극』, 서울 : 태학사, 1998 참조.

13) 김재석, 『극예술연구회의 번역극 연구』, 『2014년 제3차 정기학술발표대회 자료집』, 한국극예술학회 하계학술대회, 2014를 참조.

회 번역극 공연의 새로운 방향을 설정해나가는 과정을 유치진의 세력 확장과 더불어 살펴볼 것이다. 3장에서는 공연의 ‘대중성 획득’에는 회원 내에서 합의가 되었으나 공연될 번역 극작품의 선택에 있어서는 이견이 나타나고 있음을 알아보고, 4장에서는 유치진의 의도와는 다르게 슬픔의 정조가 지배적인 사실적 표현의 무대극이 극예술연구회 제2기 번역극의 주류가 된 상황을 살펴보기로 한다. 마지막으로 극예술연구회의 번역극이 도달한 지점이 식민지조선 창작 근대극의 흐름과 만나고 있음을 연극 사적 맥락에서 설명하고자 한다.

2. 구심적 번역극 공연의 후유증과 제2기의 시작

1934년 12월에 이루어진 <앵화원>(Вишнёвый сад) 공연 후 1년 정도는 극예술연구회의 공연 휴지기였다. 서항석은 검열에 의해 공연이 연기되면서 ‘액년’(厄年)이 되고 말았다 했지만,¹⁴⁾ 그보다는 구심적 번역극 공연의 한계가 드러난 후유증으로 보는 편이 타당할 것이다. 구심적 번역극 공연의 중심에 서서 일본 초기 신극운동의 중요한 번역극들을 계속 연출하던 홍해성의 한계가 드러났지만, 극예술연구회 번역극의 새로운 방향은 아직 구체적으로 잡히지 않고 있었다. 이때 극예술연구회의 변화를 요구하면서, 번역극 공연의 새로운 방향을 설정하려 노력한 이가 바로 유치진이다. 1934년 3월에 일본에 간 유치진은 일본 연극계의 동향을 관찰·분석하며 1여년을 머물렀고, 그 사이에 자신의 창작극 <빈민가>가 연이어 공연되는 성과를 얻기도 했다.¹⁵⁾ 그는 프로극의 몰락과 함께

14) 서항석은 <춘희>의 공연 중지, <소>의 검열 불통과 등을 예로 들었다. 서항석, 『검찰관에서 풍년기까지 - 빛날의 극예술연구회 7년간 자취』, 『삼천리』, 1938.11, 195면

15) 삼일극장이 1934년 5월25, 26일 츠키지쇼게키조에서 공연하였고(『동아일보』, 1934.5.22), 조선예술좌에서도 1935년 3월경에 도쿄에서 조선노동자를 상대로 공연했다. 유치진,

찾아온 일본 신극운동의 침체에 큰 충격을 받았다. 신극운동의 위기를 극복하기 위하여서는 난립한 공연단체를 정리하는 “신극의 대동단결”을 통하여 “기술자의 부족”¹⁶⁾을 해소 할 필요가 있다고 했다. 일본 연극계의 침체를 식민지조선 연극계의 선험으로 받아들인 유치진은 “연극행동에 있어서는 이론보다 실천이 앞서야”하며, 극예술연구회를 “건실한 실천행동의 기관”¹⁷⁾으로 변화 시킬 것을 주문하였다. 강연과 번역 등의 활동보다는 공연 중심의 단체로 운영할 것을 요구하였으며, 실천행동 기관으로서 극예술연구회는 창작극의 공연에 주력하여야 한다고 했다.¹⁸⁾

요컨대 지금은 우리가 번역극으로써 선진국의 劇術의 모색에 몰두하고 있지만 이 번역극의 모색기가 느러지면 느러 질수록 우리에게서 여간 큰 손실이 오지 않는 것이다. (중략)나는 번역극의 보다 완전한 소화(관객과 연기자의)도 창작극의 왕성과 같이 수행되지 않으면 안 될 것이라고 믿는다.¹⁹⁾

홍해성에 가려 있었지만, 유치진은 극 창작과 연출, 그리고 평론 능력까지 두루 갖춘 인물이다. 극예술연구회가 공연 중심의 ‘실천행동의 기관’으로 자리 잡을 경우 유치진의 역할이 커질 수밖에 없는 상황이었다. 적극적으로 극예술연구회의 변화를 요구했던 유치진의 의중을 충분히 짐작할 수 있다.

극예술연구회의 변화를 압박하는 유치진의 발언은 지속되는데, 릿쿄

『동경문단·극단건문초(6)』, 『동아일보』, 1935.5.18.

16) 유치진, 일본신극별건기-푸로극의 몰락과 그 후보(환), 『동아일보』, 1934.10.5.

17) 유치진, 극문학 계발의 두 가지 과제, 『동아일보』, 1935.1.8.

18) 이정숙은 1930년대 후반에 유치진이 기술자 양성, 관객층의 조직, 대극장에서의 상설 공연, 창작극 위주의 공연 방침 등을 주장한 배경을 “일본 극단 실험의 대중화 방법을 수용”한 것으로 설명했다. 이정숙, 『일제강점기 유치진 희곡 연구 - 관객지향성을 중심으로』, 경북대학교대학원 박사학위논문, 2009, 99~115면 참조.

19) 유치진, 극문학 계발의 두 가지 과제, 『동아일보』, 1935.1.8.

(立教)대학 졸업논문에서 다루었던 아일랜드 작가 손 오케이시(Sean O'Casey)를 다시 언급 한 것도 그 일환이다. 유치진은 손 오케이시의 작품이 지닌 공연성을 높게 평가하면서, 자신은 “현대 愛蘭의 현실을 그린 손 오케이시의 극작상의 마법”²⁰⁾을 <토막>, <버드나무 선 동리풍경>, <소>에 시험 해보았다고 밝혔다. 유치진이 자신의 창작극과 손 오케이시의 영향 관계를 강조하면 할수록 극예술연구회는 곤혹스러운 상황에 처하게 된다. 극예술연구회의 목표는 번역극 공연을 통한 신극 수립이었고, 유치진의 <토막>을 번역극 공연의 경험을 “조선의 창작극에 着目”한 “우량한 극수확”²¹⁾이라 강조한 바가 있다. 그러나 극예술연구회가 전혀 공연하지 않았던 손 오케이시를 강조하는 유치진의 발언은 극예술연구회의 그러한 주장을 부정한 것과 같고, 더불어 극예술연구회의 번역극 공연 인식에 문제가 있음을 드러내는 결과를 낳게 된다. 더 나아가 유치진은 “築地小劇場 시대의 번역극의 餘弊”²²⁾가 일본의 신극을 침체 시키는 원인이 되었다고 강조함으로써 극예술연구회에 큰 영향을 미친 츠키지쇼게키쵸(築地小劇場)와 오사나이 카오루(小山内薫)를 부정하였다. 극예술연구회 내에서 츠키지쇼게키쵸에 대한 비판은 홍해성에 대한 부정과 동일한 의미를 가진다. 이러한 과정을 거치는 동안에 홍해성은 점차 고립되어 갔다. <인형의 가>(Et dukkehjem)와 <앵화원>에서 1930년대에 걸맞은 새로운 해석과 연출력을 보여주지 못했고, 그 무렵에는 대구에서 조직된 불교성극순례단(佛敎聖劇巡禮團)²³⁾의 공연에 가담하고 있던 홍해성으로서의 명예를 지키며 돌아올 여지가 사라진 것이다. 1935년 11월에 그가 생활고를 이유로 극예술연구회를 탈퇴 한 것은 그러한 흐름 속에서

20) 유치진, 대중성의 개척, 『조선중앙일보』, 1935.7.7.

21) 김광섭, 조선극단에 제언, 『조선일보』, 1933.1.15.

22) 유치진, 동경문단 극단 견문초-일본신극운동의 현상과 그 동향(5), 『동아일보』, 1935.5.17.

23) 『동아일보』, 1935.9.19. “성극을 통하여 불법진리를 선양할 목적”으로 9월 23일부터 공연을 시작하였다.

어쩔 수 없는 선택이었다 하겠다.²⁴⁾

홍해성이 탈퇴하여 비게 된 연출가의 자리는 유치진이 차지하였고, 그는 극예술연구회 제2기의 출발을 선언 했다. 창작극에 적극적으로 기회를 제공해야 한다는 유치진의 주장이 극예술연구회에 받아들여진 것은 홍해성 이적 후 첫 공연에서 바로 확인된다. 1935년 11월의 제8회 공연에서는 번역극 한 편과 <한낮에 꿈꾸는 사람들>(이무영), <제사>(유치진) 등 창작극 두 편을 동시에 공연하였다. 창작극의 편수가 번역극보다 더 많은 경우는 극예술연구회 창립 이후 처음이었다. 제10회 공연은 <어머니>(이서향), <춘선생>(이광래) 등 창작극만으로 무대를 꾸미기도 했다. 유치진이 주장한 바, “극연의 레파-토리를 창작극에 그 중심(결코 번역극을 하지 안는다는 말이 아니다)을 두자는 것”²⁵⁾이 실천된 셈이다. 이처럼 극예술연구회의 공연 중심이 창작극으로 옮겨간다면, 창립 시기에 선언했던 번역극을 하는 목적과 이유를 재검토 할 필요가 있었다. 그럼에도 불구하고 극예술연구회는 명시적으로 새로운 방향을 밝히지 않았다. 번역극 공연 목적의 재설정 필요성이 발생했음에도 불구하고 ‘전범 창출’이라는 번역극 공연 방식을 공식적으로 수정하지 않았던 것이 이후 공연에서 발생한 혼란의 원인이 되었다. 공연되는 번역 극작품마다 선택되는 이유가 달라 극예술연구회의 번역극 공연인식이 점차 불분명해져 간 것이다.

번역극 공연 목적을 명시적으로 수정하지 않았던 이유는 극예술연구회 내부 구성원 사이에 합의가 쉽게 이루어질 수 없었기 때문이다. 극예술연구회가 1935년 11월에 공연한 쿠르틀린느(Georges Courteline)의 <作家生活譜>(Le Paix chez soi)는 ‘실천부’의 유치진과 해외문학과 중심의 ‘연구부’

24) 서항석은 홍해성의 생활 문제도 있었으나, “극연동인들의 사이에 (유치진으로) 연출자 대체의 의논이 익어가고 있었고, 그 눈치를 못차린 홍해성도 아니었으니, 그로서는 적기에 극연을 뜨는 것이기도 하였다”고 회고 했다. 서항석, 『연극사적 자서전 - 극연활동의 제2기』, 『한국연극』, 1977.7, 65면.

25) 유치진, 극예술연구회 제8회 공연을 앞두고(상), 『동아일보』, 1935.11.17.

사이에 갈등이 존재하고 있었음을 알게 한다. <작가생활보>처럼 별로 알려지지 않은 작가의 희극적 소품을 극예술연구회가 <영화원>에 이어지는 작품으로 선택하였다는 점은 의외로 보인다. <작가생활보>의 선택은 서양 근대극의 명작 위주의 번역극을 선호했던 제1기의 기준이 힘을 잃어가고 있다는 것을 알게 한다. 유치진은 크루틀린스가 “일상생활의 조그만한 문제를 관대하게 傍觀하여 戲畫적으로 풍자하는데 독특한 수완을”²⁶⁾ 가진 작가이며, <작가생활보>가 그러한 특징을 잘 보여주는 작품이라고 했다. 소설가인 트리엘(Trielle)에게 아내 발렌틴(Valentine)이 이번 달 생활비 800프랑을 달라고 한다. 트리엘은 아내에게 650프랑만 주고, 나머지는 아내가 자신에게 무례를 범한 벌금이라서 못준다고 한다. 철없는 아내로부터 ‘가정의 평화’를 지키기 위하여 트리엘이 고안한 벌금제도이지만, 이번에도 부부는 또 다시 싸움을 하게 된다. 아내가 가출을 감행하고, 거금을 주고 산 물건이 가짜로 판명되는 등 여러 일들이 뒤엉키면서, 남편과 아내는 또 다시 타협을 하고 살아가게 된다. 관객들이 아무런 마음의 부담 없이 웃으며 즐길 수 있는 가벼운 희극이다. 그런데 이 작품을 선택한 이유를 설명하면서 유치진은 중요한 발언을 하였다.

종래 조선의 연극운동에서는 북구계통의 難澁하고 침통한 희극을 주로 상연해 왔다. 그러든 차에 이번에 북구계의 희극과는 一의 반대편을 가지는 명쾌한 불란서극을 시험하여 보는 것은 의의 없지 안흔 일이라고 생각한다. 이 기회로써 우리의 『레파-트리』에 또한 색채가 첨가되는 것이다.²⁷⁾

그는 서양의 근대극 형성에 중요한 역할을 한 북구 국가의 ‘침통한 희극’에 대비되는 개념으로 ‘명쾌한 불란서극’을 설정하고 있다. 그러한 경향을 잘 보여주는 작품으로 <작가생활보>를 선택하였고, 이번 ‘시험’의

26) 유치진, 극예술연구회 제8회 공연을 앞두고(하), 『동아일보』, 1935.11.19.

27) 같은 글과 같은 곳.

결과가 좋다면 몰리에르(Molière)의 작품까지 하려 한다고 밝혔다. 유치진은 <작가생활보>가 극예술연구회 번역극 공연의 폭을 넓혀주었다고 설명했으나, 새로운 번역극 공연 인식에 합의가 되지 못한 내부 상황을 고스란히 드러낸 부분으로 보아야 한다. 구심적 번역극 공연 시기의 제1기 극예술연구회가 선택한 번역극 중의 상당수가 희극이었다는 점을 간과하면 안 되기 때문이다. 고골(Никола́й Го́голь), 입센(Henrik Ibsen), 체홉(Антóн Че́хов), 버나드 쇼(Bernard Shaw) 등에게 ‘침통한 경향’의 유명 작품이 있기는 하지만, 극예술연구회에서는 그것이 아니라 ‘명쾌한 작품’들을 선택하여 공연 했다. <검찰관>(Ревизор), <무기와 인간>(Arms and the Man) 등이 그러하며, <베니스의 상인>의 법정장면이나 <기념제>(Юбилей)는 ‘명쾌한 불란서극’과 크게 다를 바 없다. 그렇기 때문에 유치진의 무리한 설명은 <인형의 가>에서 <영화원>으로 이어졌던 홍해성의 마지막 무대에 대한 거부감을 드러낸 것으로 읽힌다. 극예술연구회에서는 더 이상 고전적 명작에 매달리지 말자는 뜻이다.

‘명쾌한 불란서극’으로 극예술연구회의 번역극 공연의 새로운 방향을 제시하고자 했던 유치진의 의도는 받아들여지지 않는다. 이어진 제9회 공연의 번역극 두 편은 다시 ‘침통한 희극’으로 돌아갔기 때문이다. 창작극을 많이 공연하자는 유치진의 주장은 극예술연구회 내에서 받아들여졌으나, <작가생활보>와 같은 ‘명쾌한 불란서극’을 계속 하고자 하는 ‘시험’은 거부된 것이다. 골즈워시(John Galsworthy)의 <승자와 패자>(The First and the Last)는 장기제의 번역으로, 톨스토이의 <어둠의 힘>(Власть Тьмы)은 이광수의 번역을 유치진이 번안하여 공연 했다. <승자와 패자>와 <어둠의 힘>은 양심을 지키기 위해 분투하는 인간의 모습을 그린 작품이라는 공통점을 가지고 있다. <승자와 패자>의 래리(Larry)는 살인을 저지르고도 구속을 면했지만, 자신의 죄를 대신 뒤집어쓰고 죽게 되는 소년 때문에 양심의 가책에 시달리다가 진실을 밝히고 자살을 한다. 그러나 진실을 밝힌 유서는 형 케이스(Keith)의 손에서 사라지게 되는데, 자기

집안의 명예를 위해 소년을 끌어들이는 사람이 바로 형이었기 때문이다. 1932년도 노벨상 수상자인 골즈워시는 입센의 영향을 받았고, 영국의 신극운동에 큰 기여를 한 작가이다.²⁸⁾ 사회극(Social drama) 작가로서 그의 성향을 잘 보여준 작품으로 <은 담배갑>(The Silver box), <정의>(Justice) 등이 있으나,²⁹⁾ 그 작품에 못지않게 중요한 작품이 바로 <승자와 패자>이다. 공연을 관람한 박송은 극예술연구회의 성향을 소부르조아적이라 비판하기는 하지만, 공연은 무난하게 이루어졌다고 했다.³⁰⁾

그와 다르게 <어둠의 힘>은 실패한 공연이었다. 유치진은 하인 니키다(Nikita)를 떡쇠로, 늙은 부자 표틀(Peter)은 표생원으로, 아니스자(Anisija)는 최씨, 표틀의 딸 아틀리나(Akulina)는 애옥으로 바꾸어 놓았다. 떡쇠에게 마음이 가 있는 최씨는 증병에 걸린 표생원이 죽기를 바란다. 표생원이 죽고 나자, 떡쇠와 최씨는 결혼하여 재산을 독차지 한다. 표생원의 딸 애옥은 떡쇠의 첩이 되어 최씨와 갈등관계에 놓이게 된다. 톨스토이는 ‘애옥과 살인’이라는 지극히 통속적인 사건을 이용하여 양심을 지닌 인간, 즉 자신의 죄를 뉘우치는 인간에 대한 깊은 신뢰를 보여주었다. <어둠의 힘>은 원작에 충실한 번역 공연을 하는 것이 마땅하다. 번안을 하는 과정에서 톨스토이의 사상이 통속적 사건 속에 묻혀버릴 위험성이 크기 때문이다. 그런데 극예술연구회의 번안된 <어둠의 힘>은 5막 중에서 4.5막이 검열로 인해 공연하지 못하였기 때문에,³¹⁾ 떡쇠가 그의 잘못을 고백하고 용서를 구하는 결말이 없어서 자극적 사건만 부각되고 말았다. 극예술연구회가 상업적 속성이 강하다고 계속 비난해왔던 토월회 공연과 다를 바 없게 된 것이다. 극의 중요한 부분을 관객에게 보여주지 못하게 되었음에도 불구하고 극예술연구회가 공연을 강행한 것은 이해가 되지 않

28) 吉岡寅之助, 『劇作家ジョン・ゴルズワズイ』, 『研究紀要』, 美作女子大學, 1969, 46頁.

29) Ashley Dukes, *Modern Dramatists*, London : Franak palmer, 1911, pp.144-145 참조. <은담배갑>은 극예술연구회가 공연 신청을 하였으나 검열을 통과하지 못한 바 있다.

30) 박송, 극예술연구회 제9회 공연을 보고, 『동아일보』, 1936.3.4~3.14.

31) 박송, 극예술연구회 제9회 공연을 보고, 『동아일보』, 1936.3.6.

는 일이다.³²⁾

극예술연구회의 번역극 공연 인식이 통일되지 못하고 있음을 보여준 또 하나의 사례가 제11회 공연(1936.5)의 무대에 오른 티안한(田漢)의 <호상의 비극>(湖上的悲劇)이다. 이태준의 <산사람들>이 검열을 통과하지 못해 대체된 작품임을 감안하더라도,³³⁾ 극의 완성도가 너무나 부족한 작품을 선택하였다. <호상의 비극>은 소설가 지망생 몽매(夢梅)와 애인 소미(素薇)의 비극적 사랑 이야기이다. 개인의 사랑을 억압하는 가부장적 봉건사회를 비판하려는 작가의 의도는 이해되지만, 지나친 우연의 남발과 현실감 없는 사건 진행으로 인하여 완성도가 아주 떨어진 작품이 되고 말았다. 죽은 줄 알았던 자신의 연인 백미(白薇)가 귀신으로 알았던 토호 왕장의 딸 소미라는 우연적 설정은 이 작품의 전근대성을 여지없이 드러내고 있다. 티안한의 작품 중에 “전기의 대표작으로 볼 수 있는 작품”³⁴⁾라고 하지만, <호상의 비극>의 선택은 중국의 극에 대한 극예술연구회의 연구 능력이 높지 않았다는 사실을 그대로 드러내고 있다. <호상의 비극>을 선택한 배경에는 번역자 김광주가 있는 것으로 보인다. 그는 “전한은 중국에서 창작자로 제1인자”이며, “중국희곡계의 태두”³⁵⁾라고 했다. 티안한의 작품 경향을 중국의 사회문제에 관심을 나타낸 작품과 그렇지 않은 것으로 대별하여 설명하면서, 김광주는 “전한의 쓴 바 사회극은 사실로 그의 서정극 만큼 숙련되고 힘있는 것이 못된다고 생각한다”³⁶⁾고 했다. 1930년대에 들어 티안한은 중국의 현실문제에 개입되어 있었으므로 식민지조선에서는 “전한하면 「중국의 좌익 극작가」거니 하는 이러한 막연한 상정”³⁷⁾이 있다고 비판했다. 서정극으로 그러한 인식을 깨뜨려

32) 재정적 손해 등을 위시하여 여러 이유가 있겠지만, ‘연구와 실험’을 앞세운 극예술연구회의 명예를 위해서라면 공연을 취소하는 편이 더 나았을 것이다.

33) 『동아일보』, 1936.5.21.

34) 정래동, 호상의 비극의 작품적 위치, 『극예술』 제4호, 극예술연구회, 1936.5, 12면.

35) 김광주 옮김, <湖上的悲劇>, 『조선문단』, 제4권 4호, 1935.7, 73면.

36) 김광주 옮김, 『현대 중국 戲劇과 극작가』, 『조선일보』, 1932.3.20.

보고자 하는 김광주의 의도를 극예술연구회가 그대로 수용하면서 수준 낮은 작품을 공연하는 무리를 범하고 말았다.

1935년 11월의 <작가생활보>에서 <호상의 비극>을 공연한 1936년 5월까지 극예술연구회는 번역극 공연의 방향성을 뚜렷하게 보여주지 못하였다. <승자와 패자>를 제외하고는 공연된 작품의 수준도 긍정적 평가를 받지 못하였다. 구심적 번역극 공연의 한계를 극복하기 위한 대안 마련에 나섰으나 내부적으로 일치되는 합의점을 찾지 못한 탓일 것이다. 그럼에도 불구하고 ‘슬픔의 정서’를 가진 번역극이 우세하다는 점이 눈에 띄인다. 이러한 현상은 관객들이 즐겨 볼만한 ‘명쾌한 희극’을 새로운 방향으로 삼고자 했던 유치진의 의도와 배치되는 결과이다. <어둠의 힘>, <승자와 패자>, <호상의 비극>은 모순의 상황 속에서 고통을 겪는 주동인물의 모습을 그리고 있다. 주동인물이 고난을 극복한다 해도 곧바로 행복으로 이어지지 않기 때문에 작품 전반에 슬픔의 정서가 지배적이다. 제2기 극예술연구회에서는 식민지조선의 사회적 모순과 연관성이 있는 내용을 지닌 사실적 표현의 무대극을 선호 하고 있었던 것이다.³⁷⁾

3. 번역극 공연의 대중성 획득에 있어서 차이 노정

제2기 극예술연구회가 창작극 공연에 힘을 쏟기 시작하면서, 서향석을 비롯한 연구부 회원들의 외국어 능력과 서양극에 대한 지식이 소용 가치를 점차 잃어가게 되었다. 그 무렵 전업 연극인이었던 유치진과 달리, 연구부에 소속된 대다수는 직업을 따로 가지고 있었으므로 극예술연구회

37) 김광주, 현대중국수난기의 극작가 전한과 그의 희곡을 논함(一), 『동아일보』, 1937.11.16.

38) 톨스토이의 <어둠의 힘>을 번역으로 공연하지 않고 번안을 한 이유도 동일한 흐름의 하나로 이해하여야 한다. 번역에 비해 번안이 식민지조선의 관객이 작품에 대해 느끼는 현실감을 강하게 만들어주기 때문이다.

활동에 많은 시간을 투자할 수 없었던 탓도 크다. 1936년 6월 29일에 이광래, 전일검 등 실천부 11명이 탈퇴한 사건은 극예술연구회 내부의 잠재된 갈등 관계가 폭발한 것이다. 그들은 이제까지 극예술연구회를 지탱했던 연구부의 힘, 즉 “외국극의 번역 소개 또 선진국 연극운동의 연구와 소개 문학의 蒐輯”³⁹⁾ 능력이 극예술연구회에 더 이상 쓸모가 없다고 주장했다. “연구부의 존재는 극연의 활동에 있어서 백해무익한 桎梏”이라는 탈퇴회원들의 선언은 유치진에게 호기로 작용하였다. 연구부가 없어도 공연은 가능하지만, 실천부가 없는 극예술연구회는 존재할 수 없다는 사실을 확인 시켜주었기 때문이다. 배우들이 소속된 실천부를 안정적으로 유지하기 위해서는 일정 수준 이상의 수익이 확보되어야 하므로 대중성을 무시할 수가 없다. 창작극뿐만 아니라 번역극의 선택에 있어서도, 과연 1800여석의 부민관을 가득 채울 수 있는 작품인가를 먼저 묻지 않을 수 없게 되었다. 이제 극예술연구회는 식민지조선 근대극의 모범이 될 번역극 보다는, 극예술연구회의 안정적 운영에 도움이 될 작품을 더 우선하기 시작한 것이다.

그 결과가 1936년 7월 창립 제5주년 기념작으로 예정했던 <햄릿> 공연의 취소이다. 기념 공연 작품이라고 『극예술』에 예고까지 마쳤던 <햄릿>을 “여러 가지 준비 관계로 다음으로 밀우”⁴⁰⁾고 9월에 유치진의 <춘향전>을 공연하였다. 이것은 제1기 극예술연구회가 지녔던 구심적 번역극 공연 인식을 완전히 버렸음을 보여준 상징적 사건이라 하겠다. 셰익스피어의 <햄릿>이 지닌 유명세 보다는 <춘향전>의 익숙한 재미를 식민지조선의 관객들이 더 선호한다는 사실에 극예술연구회원 전체가 동의한 것을 의미하기 때문이다. 비록 공식적인 선언은 없었지만, <춘향전>의 공연은 제2기가 시작되면서 유치진이 주장한 공연의 ‘대중성 획득’

39) 「극연의 실천부원 11명 돌연 탈퇴」, 『조선중앙일보』, 1936.6.30.

40) 창립 5주년 기념사업, 『극예술』 제4호, 1936.5, 18면; 편집여록, 『극예술』 제5호, 1936.9, 42면.

이 극예술연구회의 상징처럼 여겨진 ‘연구와 실험’보다 앞선다는 사실을 대외에 공포한 것과 같다. <춘향전>의 공연을 통하여, 유치진이 대중성 획득의 방안으로 적극 추구한 “리알리즘을 토대로한 로만티시즘”⁴¹⁾이 실천되기 시작한 것이다. 그렇지만 번역극의 선택에서는 “리알리즘을 토대로한 로만티시즘”이 관철되지 못하였다. 번역극 공연의 대중성 획득 방법에 있어서 실천부와 이론부 사이에 이견이 존재 했던 것이다.

<춘향전>에 이어 1936년 12월에 공연된 칼 쇠헨(Karl Schönherr)의 <신앙과 고향>(Glaube und Heimat)이 그 점을 잘 보여주고 있다. 서항석이 번역하고 유치진이 연출한 이 작품은 극예술연구회 제2기 번역극 공연의 주류가 ‘명쾌한 불란서극’이 아니라 ‘침통한 희곡’이라는 사실을 다시 확인시켜 주었다. <신앙과 고향>을 유치진의 창작극 <춘향전>과 짝을 이루는 작품으로 보면 그 의미가 새롭게 보인다. 즉 창작극의 방향은 “리알리즘을 토대로한 로만티시즘”을 받아들인다 하더라도, 번역극에서는 유치진의 의도를 거부하는 연구부의 의지가 담겨 있는 것이다. 부민관에서 단독 공연 했던 <춘향전>에 이어 <신앙과 고향>을 단독으로 공연한 것도 그러한 긴장감의 소산으로 해석할 수 있겠다. 극예술연구회에서 “연구부가 모던 자리를 내놓고 실천부가 주동”⁴²⁾이 되었다고는 하지만, 유치진의 실천부가 극예술연구회를 완전히 장악하지는 못한 것이다.

극예술연구회 번역극의 대중성 획득 방식은 식민지조선 관객의 감성, 즉 ‘슬픔의 정서’를 중시하는 것이었다. <신앙과 고향>은 그러한 경향의 기준이라 할만한 작품이다. 서항석이 원 대본을 충실하게 번역한 까닭은 <신앙과 고향>이 식민지조선 사회에서도 강한 현실감을 얻을 수 있으며, 검열 통과에도 유리하다고 판단했기 때문이겠다. <신앙과 고향>에서 종교적 이유로 억압 받고 추방당하는 농민의 비극적 상황은 살아남기 위해 만주로 이주해야했던 식민지조선 농민의 처지를 환기시키기에 충분

41) 유치진, 춘향전 각색에 대하여, 『극예술』 제5호, 극예술연구회, 1936.9, 21면.

42) 이광래, 유치진론, 『풍림』 제4호, 1937.3, 35면.

하다. 농부 로트(Christopher Rott)의 가족은 신교도이면서도 고향에서 살기 위하여 구교도로 행세하고 있다. 신교도를 탄압하는 열풍이 로트의 마을에도 불어 닥치고, 개신교도들은 죽음과 추방의 양 갈래 길에서 공포의 시간을 보낸다. 우여곡절 끝에 로트 가족은 신앙의 자유를 위해 고향을 포기하지만, 떠나기 직전에 아들이 사고로 죽는 슬픔을 겪게 된다. 그 모든 아픔을 이겨내며 로트 가족은 신앙의 자유를 찾아 고향을 떠나간다. 정든 집과 전답을 잃고, 거기에 자식까지 잃어버린 로트 가족의 사연은 고향을 떠나는 길 외에 선택이 없었던 식민지조선 농민들의 모습과 충분히 겹쳐 보인다.

이어진 무대에 <포기>가 오른 것은 <신앙과 고향>에 대한 유치진의 반발로 보인다. 제14회 공연(1937.1)에는 헤이워드 부부(Dorothy & DuBose Heyward)의 <포기>와 빌드락(Vildrac)의 <외로운 사람>(L'Indigent)이 공연되었으나, 중심은 <포기>였다. <외로운 사람>은 제목 그대로 쓸쓸함이 무대 전체를 뒤덮고 있는 작품이다. 투생과 마리 부부는 내성적 성격 때문에 집에 손님맞을 적이 거의 없다. 갑자기 그들을 찾아온 티보오를 기쁘게 맞이하지만, 손님 접대가 어색해 어쩔 줄을 모르다가 그가 돌아가자 안심을 한다. 인간 심리의 미묘한 측면을 “과장도 꿈임도 없는 단순한 그러면서도 세련된 독창성”⁴³⁾을 지닌 작품이라 했으나, 마치 뒷날 공연될 <상선 테나시티>를 위한 예비 작업으로 여겨질 정도로 존재감이 약하다.

<포기>의 공연은 미국극의 전문가로 자임하고 있던 유치진이 주도하였다.⁴⁴⁾ 그는 1934년에 도쿄에 머물면서 약 40여 편의 연극을 보았는데, “新協劇團 공연에서는 헤이워드 부처 작 <포기>4막”⁴⁵⁾을 감명 깊게 보

43) 이현구, 극연 제13회 공연에 제하야, 『조선일보』, 1936.12.22.

44) 프랑스극은 이현구, 러시아극은 함대훈, 독일극은 조희순과 서항석, 영국극은 김광섭, 중국극은 김광주, 정래동이 전문가라고 유치진이 설명했다. 유치진, 『미국의 신극운동』, 『중앙』, 1935.4, 115면.

45) 유치진, 동경문단 극단 견문초-일본신극운동의 현상과 그 동향(5), 『동아일보』, 1935.5.17.

았다고 했다. 유치진이 관람한 작품은 일본 신험극단이 1934년 12월에 축지소극장에서 공연한 <포-기>(ボーギイ)이지만, 초연은 반도 미노스케(坂東叢助)가 주재하던 신게키쥬(新劇場)에 의하여 1932년에 이루어졌다.⁴⁶⁾ 주지하다시피 드부와 헤이워드(DuBose Heyward)가 소설 「포기」를 1925년에 발표하였고, 1927년에 아내 도로시(Dorothy Heyward)와 함께 연극 <포-기>로 각색하여 공연을 하였다. 연극 <포-기>는 작곡가 조지 거쉬인(George Gershwin)에 의해 1935년에 오페라로 각색되었다. 유치진이 공연한 <포-기>는 거쉬인의 오페라가 아니라 헤이워드 부부의 연극이다. 노래가 삽입되어 있었다는 기록 때문에 극예술연구회에서 뮤지컬 공연을 시도했던 것처럼 받아들일 수도 있으나, 사실은 그렇지 않다.⁴⁷⁾

<포-기>의 극장소는 사우스 캐롤라이나(South Carolina)의 찰스턴(Charleston)이며, 극사건의 대부분은 마을 사람들이 캣피시 로(Catfish Row)라고 부르는 주택가에서 진행된다.⁴⁸⁾ 포기는 장애인 거지이고 베스(Bess)는 부두의 하역부로 일하는 크라운(Crown)의 정부이다. 크라운이 도박관에서 살인을 저지르고 도망을 가자, 평소 그녀를 짝사랑하고 있던 포기가 베스를 돌보아주면서 두 사람 사이에 사랑이 싹튼다. 마을에 몰래 숨어들어온 크라운은 베스에게 같이 도망가기를 종용하다가 포기와 싸워 죽게 된다. 포기가 감옥에 가게 되자, 베스는 마약 판매상 스포팅 라이프(sporting life)에게 유혹 당해 같이 뉴욕으로 떠나버린다. 출옥한 포기는 마을 사람들의 만류를 뿌리치고 베스를 찾아 뉴욕으로 떠난다. <포-기>는 베스에 대한 포기의 사랑을 중심 사건으로 하여 극을 전개하고 있지만, 작가는 미국 사회에서 하층민으로 살아가는 흑인들의 고난, 그럼에도 불

46) 小笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戰中篇), 東京: 白水社, 1993, 347頁.

47) 연극 <포-기>와 오페라 <포기와 베스>는 인물 설정이나 사건 전개에서 차이가 있다. 이러한 차이와 노래의 활용에 대한 특징, 그리고 이후 유치진의 <포-기> 공연에 대한 부분은 별도의 논문에서 다룰 예정이다.

48) DuBose and Dorothy Heyward, *Porgy*, Kenneth Macgowan ed., Famous American Plays of the 1920s, N.Y.: Dell, 1959.

구하고 그들이 지니고 있는 삶에 대한 강렬한 의지를 잘 그려내고 있다.

통속적 사건을 극 소재로 삼아 인생의 참다운 가치를 추구하는 작품이라는 점에서 <포-기>는 유치진이 번안했던 <어둠의 힘>과 동일한 경향에 속한다. 그러나 <포-기>는 노래와 춤을 적극적으로 활용한 작품이라는 점에서 <어둠의 힘>과 다르다. <어둠의 힘>의 내용은 충분히 관객의 흥미를 불러 일으킬만하지만, 인간의 심리를 정밀하게 드러내고자 하는 톨스토이의 의도에 의하여 극은 느린 속도로 전개된다. 서양의 관객과 여러 면에서 성향이 다른 식민지조선의 관객들이 흥미를 잃어버리기 쉬운 작품이다. 거기에 비해 <포-기>의 노래와 춤은 극의 진행을 빠르게 하면서도 극 인물들의 감정을 충분히 전달하는 기능을 한다. 그런 점에서 유치진은 “내가 말하라는 바를 무식한 사람이나 유식한 사람을 물론하고 모든 계급의 사람에게 ‘자미있게’ 보”여주고, “극이 끝날 때까지 관객으로 하여금 긴장한 마음에서 무대를 ‘기대시킬 수’ 있”⁴⁹⁾는 작품으로 보고 추천한 것이겠다. 물론 극이 미국의 흑인 하층민의 삶을 다루고 있기 때문에 식민지조선의 억압적 현실과 유사 관계를 가질 수 있다는 점도 고려되었을 것이다.

유치진이 주목한 것처럼 <포-기>는 노래와 춤을 효과적으로 활용한 작품이다. 미국 흑인들의 일상생활에서 노래와 춤이 빠지지 않으므로 <포-기>의 사건 전개 속에 그것들이 자연스럽게 녹아들어 있다. 1막에서 제이크(Jake)가 아기를 안고 재우며 부르는 노래는 가난과 절망을 숙명처럼 여기고 살아가는 미국 흑인들의 처지를 관객에게 전달하는 역할을 한다. 1막 2장에는 더 많은 노래들이 있다. 흑인들의 고달픈 일상을 표현하는 노래도 있지만, 극 인물의 감정을 담아내어 많은 이야기들을 압축하는 효과를 얻는 노래들이 돋보인다. 베스와 포기의 이중창이 그 예이다. 스포팅 라이프가 살인을 저지르고 도망을 가자 베스는 힘들어 하면서도,

49) 유치진, 대중성의 개척, 『조선중앙일보』, 1935.7.7.

자신에게 닥친 불행에 굴복하지 않겠다고 노래한다. 베스가 노래를 부르는데, 포기가 중간 부분에서 같이 부르기 시작하면서 두 사람 사이의 관계가 진전될 것임을 암시해주고 있다.⁵⁰⁾ 이 노래에는 극 인물의 감정 변화를 알 수 있는 많은 정보가 담겨 있어서, 별도의 이야기를 추가적으로 펼칠 필요가 없으므로 속도감 있는 극 진행이 가능해진다.

노래와 춤이 갖는 이러한 효과에 주목하여, 유치진은 <포기>가 “드라마투르기에 있어서 재래의 자연주의적 작풍과는 경향이 달라서 장면의 구성과 인물배치 등이 참신하고 또 명일의 연극이 응당 가져야 할 시각적 요소(무용)와 청각적 요소(음악)등을 충분히 내포”⁵¹⁾하고 있다고 했다. 그가 주장했던 ‘명쾌한 불란서극’의 연장선상에 <포기>가 놓여 있는 것이다. 유치진은 손 오케이스의 <주노와 공작>에서도 노래의 효과를 발견한 바 있으며, 그 후의 작품인 “<은배>에 잇서서는 연극과 노래를 악수 시켜 보려고 그는 노력”⁵²⁾하였다고 긍정적 평가를 내렸다. ‘명일의 연극’에서 중요한 극적 요소로 노래와 춤을 꼽는 유치진의 주장은 앞서 공연했던 번역극, 특히 <신앙과 고향> 같은 사실주의 경향의 작품에 대한 거부감이 담겨 있다. 그러한 작품들은 유치진이 주창하고 있던 ‘로맨틱한 수법의 연극’과 배치되기 때문이다. 유치진은 “레알리즘에 충실했던 작품”보다는 “인간의 자유스러운 감정 - 공상, 희망, 분노, 이데올로기 등을 배태한 로맨틱한 수법이라야 일반 독자나 관중을 에필 할 수가 있을 것”⁵³⁾이라 했다.⁵⁴⁾ 그러한 노력이 <춘향전>으로 이어졌고, 그는 “多分の음악적 효과, 으로써 춘향전의 풍부한 音樂的餘韻을 나타내보려 하였”⁵⁵⁾다고 밝혔다. 자신의 창

50) DuBose and Dorothy Heyward, *Borgy*, p.250.

51) 유치진, 극단과 희곡계 연구극의 동정, 『동아일보』, 1937.12.25.

52) 유치진, 손 오케이스와 나. 내가 사숙하는 내외작가, 『동아일보』, 1935.7.8.

53) 유치진, 文壇打診問答記 낭만성 무시한 작품은 기름 없는 기계, 『동아일보』, 1937.6.10.

54) 유치진의 관객지향성에 대해서는 이정숙의 『일제강점기 유치진 희곡 연구 - 관객지향성을 중심으로』를 참조.

55) 유치진, 춘향전 각색에 대하여, 『극예술』 제5호, 극예술연구회, 1936.9, 22면.

작극과 극예술연구회의 번역극의 경향을 일치 시켜 보려는 유치진의 시도는 성공하지 못했다. <포기>의 공연을 성공 시킬만한 무대화 능력을 그 당시 극예술연구회가 갖추고 있지 못했기 때문이다. <춘향전>과 너무나 다른 방식의 미국 노래와 춤을 소화하기에는 아직 많은 부분이 모자랐다. 극예술연구회의 배우들이 흑인들의 노래에서 중요한 요소인 샤우팅(Shouting)까지 제대로 구사하는 것은 불가능한 일이었다.

4. 슬픔의 정조를 지닌 사실적 표현 무대극의 주류화

번역극 공연에서도 “리얼리즘을 토대로한 로맨틱시즘”을 관찰 시켜보려고 노래와 춤이 들어간 <포기>를 선택한 유치진의 의도는 계속 이어지지 못하였다. 1937년 4월의 제16회 공연으로 톨스토이의 <부활>을 선택했고, 이어서 『동아일보』가 주최한 제1회 연극경연대회에는 아서 슈니츨러(Arthur Schnitzler)의 <눈먼 동생>(Blind Geronimo and his Brother)으로 참가한 것이다. <부활>이나 <눈먼 동생>은 토월회의 대표적 번역극이었다. 토월회의 제2회 공연(1923.9.18. - 9.21)에서 큰 성공을 거둔 <부활>은 자타가 인정하는 대표작이 되었고, 1929년 12월에 공연되어 흥행에 성공한 <애곡>(눈먼 동생)은 후반기 토월회의 대표작이었다.⁵⁶⁾

<부활>과 <눈먼 동생>은 노래가 극의 중요한 요소라는 점에서는 <포기>와 맥락을 같이 하는 것처럼 보이지만, 실제로는 큰 차이가 있는 작품이다. <포기>의 노래와 춤은 극 전개 속에 녹아들어 극적기능을 담당하고 있으나, <부활>의 노래는 슬픔을 강조하기 위해 배경음악으로 만든 것이어서 없어도 극 전개에는 상관이 없기 때문이다. <눈먼 동생>

56) 김재석, 토월회 연극의 근대성과 전근대성, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011을 참조.

의 경우 장님인 동생이 통소를 부는 악사로 설정되어 있지만, 그의 노래와 연주가 극 사건을 이끌어가는 역할은 하지 못한다. 더구나 <부활>과 <눈먼 동생>은 극예술연구회가 상업적이라 배척했던 토월회의 대표적 번역극이어서, 창립 이후 극예술연구회가 주장해왔던 번역극 공연의 목표가 무색해지고 말았다. 토월회의 유명 작품으로 기억된 <부활>과 <눈먼 동생> 같은 작품을 공연할 경우 새로운 해석과 공연 기법으로 그 이전의 성과를 뛰어넘어야 새로운 공연사적 의미를 갖게 된다. 달리 말하자면, 극예술연구회가 토월회와 어떤 점에서 다른지를 분명하게 보여줘야 한다는 것이다.

<부활> 공연은 극예술연구회 제2기 번역극의 흐름이 슬픔의 정조가 지배적인 사실적 표현의 무대극으로 굳어지는 계기가 되었다.⁵⁷⁾ 이 공연을 둘러싸고 유치진과 서항석 사이에 충돌이 일어났는데, 그것은 극예술연구회 제2기 번역극 공연에 나타난 두 흐름의 충돌이기도 했다. 극예술연구회 내부에서 <부활>의 공연이 결정되자 “유치진은 <카추샤>와 같은 통속적인 작품에는 손을 대고 싶지 않다고 이의 연출을 거부”⁵⁸⁾하였다. 제2기의 시작과 함께 유치진이 연출을 독점해왔으므로, 연출의 거부하는 회의를 통해 결정되었다 하더라도 <부활>의 공연을 막아보겠다는 의지의 표현이다. 1914년 3월에 시마무라 호게츠(島村抱月)의 게이쥬츠자(芸術座)는 톨스토이의 소설을 각색한 <부활>을 공연하여 흥행에 성공했다. 식민지조선을 방문한 게이쥬츠자는 1915년 11월,⁵⁹⁾ 그리고 1917년 6월에 <부활>을 공연하였다.⁶⁰⁾ 식민지조선 극단이 공연한 <부활>은 시마무라 호게츠의 공연에서 영향을 크게 받은 것인데, 극중에서 마츠이 스마코(松居須摩子)가 부른 ‘카추샤의 노래’(カチューシャの唄)를 식민지조선의 극

57) 식민지조선의 극단은 <부활>과 <카추샤>를 혼용하였는데, 이 글에서는 직접 인용인 경우를 제외하고는 <부활>로 표기하였다.

58) 서항석, 『나의 이력서』, 『耽岸 서항석 전집』(5), 荷山출판사, 1987, 1794면.

59) 『매일신보』, 1915.11.9.

60) 『경성일보』, 1917.6.19.

단들이 적극 활용한 것에서도 그 사실을 알 수가 있다. 시마무라 호게츠가 추구했던 ‘이원화의 길’(二元の道)⁶¹⁾에서 ‘대중지향의 작품’으로 분류되기는 하지만, <부활> 그 자체가 통속극으로 취급 받을 작품이 아닌 것은 분명하다. 식민지조선의 신과극단 예성좌단도 <부활>을 공연함으로써 그들이 신과극의 “기량발달에 힘을 다 하”⁶²⁾고 있다는 증거로 삼으려 한 바도 있다.⁶³⁾

극예술연구회가 <부활>을 선택하였다 하여 무조건 통속극을 하는 극단으로 비난 받을 이유는 없다. 과거 예성좌나 토월회의 수준을 넘어서는 새로운 <부활>을 공연하면 되기 때문이다. 그러므로 연출을 거부한 유치진의 행동은 <포기>의 성과를 이어가지 않는 극예술연구회의 분위기에 대한 반감으로 해석되어야 한다. 노래가 활용되기는 하지만 <포기>에 비해 진부한 공연기법을 가진 <부활>을 차기작으로 선택한 것은 번역극에 대한 유치진의 의도와 방향성을 거부한 것과 같은 의미이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 서항석이 직접 연출을 맡아 공연해버려, 유치진의 반발은 무위로 돌아갔다. 그 당시 『동아일보』가 ‘일장기 말살 사건’⁶⁴⁾으로 발행정지 상태여서 시간이 있긴 하였으나, 기자신분의 서항석이 스스로 연출을 맡아서라도 <부활> 공연을 성사시키고 싶었던 의지를 읽을 수가 있는 것이다.⁶⁵⁾

<부활>의 공연에는 많은 관객이 들어 “수백원의 이윤으로 채무의 일

61) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治大正編), 東京: 白水社, 1985, 146頁.

62) 『매일신보』, 1916.4.23.

63) 예성좌 공연 <부활>의 신과성에 대해서는 윤민주, 「극단 예성좌」의 <카추샤> 공연 연구, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012를 참조.

64) 베를린 올림픽의 마라톤에서 우승한 손기정의 사진에 있던 일장기를 지워버린 사건으로 인하여 『동아일보』는 1936년 8월 29일부터 1937년 6월 2일까지 10개월 동안 발행정지를 당하였다.

65) 서항석은 “나로서는 연출이 처음인데, 마음에 내키지 않는 데뷔였”고, “공연의 예술적 성과는 꾸지람도 칭찬도 없는, 말하자면 무난한 연출이었다”(서항석, 『나의 이력서』, 앞의 책, 1794면)라고 회고 했다.

부를 淸帳하였⁶⁶⁾고, <눈먼 동생>은 경연대회에서 우승을 차지하여 극예술연구회원들을 고무시켰다. 그럼에도 불구하고 두 작품이 토월회의 공연과 다른 새로운 해석을 제시하거나, 새로운 공연 기법을 활용한 것으로 보이지는 않는다. <부활>은 “새로운 해석이라는 선전문”을 내어놓았으나 그러한 점이 전혀 보이지 않았으며, “홍행만을 노리었다는 오해(?)를 갖게 하는 것은 통일되지 못한 연출⁶⁷⁾ 때문이라고 비판을 받았다. <눈먼 동생>이 대상을 차지 한 것은 각본 선택이 좋았고, 배우들의 연기력도 무난했기 때문이라고 했다.⁶⁸⁾ 다시 말하자면, 경연대회의 심사위원들을 만족시킬 만한 새로운 해석이나 공연기법이 별반 보이지 않았다는 뜻이겠다. 이러한 극단 운영은 관객 동원의 성공과 실패에 따라 일희일비하는 보통의 극단들과 다를 바가 없었다.⁶⁹⁾

유치진은 관객동원에서 <포기>가 실패하고, <부활>이 성공을 거둔 것에 상당한 충격을 받은 것으로 보인다. 그가 연출을 거부한 작품에 관객이 많이 들어 극예술연구회의 경제적 문제까지 해결이 되자 유치진은 난처한 입장에 처하게 된 것이다. 극예술연구회가 <부활>을 공연한 것을 두고 식민지조선 연극계에서 비난이 계속 될 때, 유치진이 “『카츄샤』는 극연을 흥행극으로 전락시킨 것이 아니오 극연을 영락에서 구해⁷⁰⁾주었다며 옹호하고 나선 것도 그러한 부담을 해결하고자 했기 때문일 것이다. 유치진은 <포기>의 실패와 <부활>의 성공을 통해 자신이 추구해온

66) 유치진, 극단과 희곡계 연구극의 동정, 『동아일보』, 1937.12.25.

67) 「극연 16회 공연 카츄샤 평」, 『매일신보』, 1937.4.14.

68) 연극경연대회총평, (5회), 『동아일보』, 1938.2.26. “극연은 ‘코나シ’하는 것이 꼭 섬세한 데까지 이르러 일종의 ‘사비’가 생겼었다고 봅니다.” 이러한 평가는 극예술연구회 배우들의 연기가 다른 극단과 다른 극예술연구회만의 독특한 연기 관습을 만들 정도에 이르렀다는 의미이다.

69) 서항석은 회고에서 “이 무렵 극연의 레퍼터리에 통속적(?)인 것도 결들이게 된 데에는 그만한 고민과 사정이 있기도 했었던 것”이라 했다. 서항석, 나의 이력서, 앞의 책, 1794면.

70) 유치진, 극단과 희곡계 연구극의 동정, 『동아일보』, 1937.12.25.

번역극의 대중성 획득 전략을 재고하도록 만들었다. 그는 “연극문화건설에 정말 攝養이 될만한 진보적인 來品 『포기』같은 것을 상상하면 수지가 맞지 안”는 현실에서는 “우리가 日後 우리의 연극설계에 어떠한 用意을 해야겠다는 결심을 재고케 한다⁷¹⁾”고 했다. 유치진은 식민지조선의 현실이 어렵기 때문에 장차 ‘순수예술’로 나아가게 되겠지만, “아무리 순수예술과라고는 하지마는 그래도 정의감에 대한 의분이 전혀 거세되리라고는 생각지⁷²⁾ 않고 있다고 했다. 그 자신도 식민지조선의 현실과 연관성이 강한 <신앙과 고향> 같은 작품을 완전히 거부하는 것은 아니란 것이다. 다만 그는 이 극을 대중성이 약한 ‘기름 없는 기계’와 같은 작품이라 보았다. 극예술연구회가 ‘명쾌한 불란서극’을 받아들이지 않은 상황에서, 유치진은 ‘침통한 희곡’이지만 노래와 춤이 들어 있는 <포기>를 선택하여 대안을 만들어 보려 했다. <포기>가 “시대에 순응한 참된 신극을 탐구하려는 우리에게 많은 과제와 좋은 시사를 남겨⁷³⁾” 준다고 판단했기 때문이다. 그러나 <포기>가 관객의 외면을 받았기 때문에, 그는 새로운 작품, 즉 식민지 현실과 연관성을 가지면서 낭만성을 갖춘 작품을 찾아내어야 하는 어려움에 봉착 했다. 극예술연구회가 『동아일보』의 연극경연대회에 참가하는 작품이 <눈먼 동생>으로 결정되었을 때, 유치진은 연출은 맡지 않았으나 야마모토 유조(山本有三)의 각색본을 번안하는 작업을 맡아 공연에 참여하였다.⁷⁴⁾ <부활>보다 더 통속적일 수 있는 <눈먼 동생>에 참여함으로써 유치진은 번역극 공연에서는 “리얼리즘을 토대로한 로만티시즘”을 추구하기가 어렵다는 사실을 인정한 것이다. 이후 번역극 연출에서 한 걸음 물러나는 것도 동일한 맥락에서 해석이 가능하다.

71) 유치진, 극단과 희곡계 연구극의 동정, 『동아일보』, 1937.12.25.

72) 유치진, 文壇打診即問即答記 낭만성 무시한 작품은 기름 없는 기계, 『동아일보』, 1937.6.10.

73) 유치진, 극단과 희곡계 연구극의 동정, 『동아일보』, 1937.12.25.

74) 「본사주최 연극경연대회 연예사상의 금자탑」, 『동아일보』, 1938.2.6.

17회 공연에 자넷 맑스(Jeanette Marks)의 <삐국새>(The Merry Merry Cuckoo)가 이백산의 연출로 공연되었다. <부활>의 연출을 서향석이 한 이래, 이백산이 등장함으로써 유치진의 연출 영역이 창작극 쪽으로 제한되는 면을 보이기 시작한 것이다. 웨일즈극(Welsh play)라는 부제가 붙은 이극은 웨일즈 지역의 독실한 기독교관을 알지 못하고서는 작품 이해가 어려운 점이 있다. 죽음을 앞둔 남편 데이비드(David)가 결혼식의 추억을 떠올려 주는 삐꾸기 소리를 듣고 싶어 하자, 아내 애니(Annie)가 거짓으로 소리를 내어 남편을 기쁘게 해준다. 그 광경을 목격한 목사 모리스와 이웃 사람들이 거짓말을 하여 기독교 계율을 어겼다고 비판하면서 갈등이 고조된다. 결국에는 목사도 애니의 거짓말을 이해하게 된다는 내용이다. 웨일즈 특유의 종교적 분위기를 모르면 애니의 고통을 이해하기가 어려운 작품인데, 연출가 이백수는 작가에 대해 “미국본토에서도 그리 잘 알려지지 아니한 말하자면 불우의 작가의 한 사람이라는 것”⁷⁵⁾ 밖에 모른다고 했다. 극예술연구회가 아니라 “대체로 웬만한 극단에게는 가능히 기대할 수 있”⁷⁶⁾은 수준의 공연이었다는 평을 들었다. 번역극 공연으로 특화된 극단으로 보기 어려운 상황이 된 것이다.

제2기 극예술연구회의 번역극 공연에서 유치진의 마지막 연출작이 19회에 단독으로 공연된 맥스웰 앤더슨(Maxwell Anderson)의 <목격자>(Winterset)이다. <목격자>는 아버지의 억울한 죽음을 밝혀내려는 청년 미오(Mio)에 대한 이야기이다. 아버지에게 살인사건의 혐의를 씌운 진범을 찾아 뉴욕에 온 미오는 천신만고 끝에 그들을 찾아낸다. 그러나 진범 중의 한 명이 뉴욕에서 만나 사랑에 빠진 미리암(Miriamne)의 오빠 가스(Garth)였고, 경찰의 수사 과정에 미리암은 오빠를 위해 거짓말을 해버린다. 모두에게 배신당한 미오는 죄를 은폐하려는 범인들의 총격으로 죽게 된다. 그 광경을 본 미리암이 미오를 위해 진범을 폭로하겠다고 나서자

75) 이백산, 극연좌 18회 공연을 앞두고 - 『삐꾸이』에 대하여, 『동아일보』, 1938.5.28.

76) 白鯨, 극연좌의 『백국』과 『길』을 보고, 『조선일보』, 1938.6.6.

악당들은 그녀도 죽여 버린다. 극의 말미에 미리암의 아버지 에스드라(Esdras)가 죽음을 애도하며, 미오와 미리암은 진정한 용기를 지닌 사람이라고 말한다. 아버지의 원수를 갚기 위해 나선 청년이 원수의 딸과 사랑에 빠지는 이야기는 대중적 서사물에서 흔히 찾아볼 수 있는 것이다. 유치진은 이처럼 강력한 대중적 이야기가 “세계연극사에 던지는 큰 시사”점이 바로 “행랑 뒷골목의 생활을 시극으로 썼다”⁷⁷⁾는 것이라 했다.

그는 맥스웰 앤더슨을 낭만극작가로 평가하고, “운문으로 肉薄하는 낭만적 氣魂”과 “자날리스틱한 사건을 摘發하는 리알리스틱한 비판”을 특징으로 설명했다. 그러므로 “그가 『목격자』에서 개척한 문학사상의 업적이란 『리알』에 입각한 로맨티시즘의 획득이 아닐까한다”고 주장했다. 더 나아가 “미국에서는 내가 우리의 문단에다 제의하고 煩惱하고 있는 것을 벌써 실천하고 있지 안나”라며 <목격자>를 자신이 추구하고 있는 식민지조선 근대극의 미래로 꼽았다. <포기>의 실패를 만회할 만한 작품의 발견에 스스로 흥분된 모습을 감추지 못하고 있는 것이다. 그렇지만 실제 공연에서는 ‘운문으로 肉薄하는 낭만적 氣魂’은 보이지 않았고, ‘자날리스틱한 사건을 摘發하는 리알리스틱한 비판’만 남았다. 유치진은 그 이유를 번역의 문제라고 했다. “우리 문학에 있어서의 운문이란 영어의 그것과 같이 異彩한 발달을 수행하지 못했기 때문에 『목격자』 번역을 전혀 산문에 의거치 않을 수 없었다”고 했다. 운문 대사를 사용하지 않은 <목격자> 공연에 대하여 평단과 관객의 호응은 긍정적이었다.⁷⁸⁾ 평소 연극을 별로 좋아하지 않았다는 어느 관객은 <목격자>를 보고 “우리의 문화 부분에 업지 못할 극의 존재가 유달리 귀여워지고 사랑스러워지는 순정”⁷⁹⁾을 느꼈다고 했다.

77) 유치진, 『미국의 현역작가 맥스웰·안더슨 - 『목격자』 상연에 제하야』, 『동아일보』, 1938.7.8. 이하 <목격자>에 대한 인용에 별도의 각주가 없는 경우에는 모두 이 글에서 가져온 것이다.

78) 박서문, 연극월보, 『비판』, 1938.9.

79) 한문, 관극소감 “목격자”를 보고, 『조선일보』, 1938.7.25.

<목격자>의 대중적 서사가 얻어낸 성과이지만, 이 작품이 극예술연구회 번역극의 방향을 바꾸지는 못하였다. 원작의 성과라고 강조했던 “운문으로 肉薄하는 낭만적 氣魂”이 사라진 작품으로 얻은 것이기 때문이다. 운문 대사의 번역을 문제 삼아 쉽게 포기해버림으로써 극예술연구회는 이론과 실체가 괴리된 모습을 보여주었다. 유치진은 운문 대사의 특징을 살리지 않은 이유를 식민지조선의 문화에서 찾았으나, 그러한 어려움에도 불구하고 최대한 운문 대사를 살리는 것이 극예술연구회가 주창해오던 ‘연구와 실험’을 증명하는 것이 된다. 유치진의 변명에도 불구하고, 영화 「목격자 가 운문체의 대사를 구사하여 어색함을 느낀 관객이 많았다는 점을 고려하여,⁸⁰⁾ 관객 동원을 위하여 의도적으로 운문 대사를 포기한 것으로 보는 편이 더 적절하다. 일본의 소사쿠자(創作座)는 <윈타 셋토>(ウィンター・セット)로 공연하여 영화와 차별성을 드러내려 하였으나,⁸¹⁾ 극예술연구회는 일본에서 일반인 공모로 붙인 영화 제목인 「목격자」를 그대로 가져와 연극 제목으로 삼았다.⁸²⁾ 영화 「목격자」의 상영에서 얻어진 홍보 효과를 공연에 연결시키려는 기획으로 보인다. 결과적으로, 운문 대사를 거세하고 극예술연구회가 제공한 <목격자>는 “verse로 쓴 비극”이 아니라, “복수와 사랑에 얼킨 목격자”⁸³⁾일 뿐이었다. ‘자날리시틱한 사건을 摘發하는 리알리시틱한 비판’만 남은 극예술연구회의 <목격자>는 유치진이 원했던 ‘로맨틱한 수법’의 극이라기보다는 그가 비판했던 ‘기름 없는 기계’에 가까운 공연이었다.

80) 재공연을 관람한 관객들은 영화에서는 ‘운문’을 써서 좋지 않았으나, 연극에서는 그렇지 않아 좋았다고 했다. 『동아일보』, 1938.7.15. 결과적으로 보면, 운문 대사를 사용하지 않은 극예술연구회의 선택이 관객 동원에는 큰 보탬이 된 것이다.

81) 1937년 3월19일부터 23일까지 극장 飛行館에서 공연. 倉林誠一郎, 『新劇年代記』(戰中編), 東京: 白水社, 1966, 201~202頁.

82) 유치진, 「미국의 현역작가 막스웰·안더슨 -『목격자』상연에 제하야」, 『동아일보』, 1938.7.7. 유치진은 winterset의 제목을 영화 제목에 따라 <목격자>로 한다고 했다. 영화는 해피엔딩이지만, 연극은 “암담한 비극 그대로 노출”하고 있다고 했다.

83) 『동아일보』, 1938.7.9.

5. 극예술연구회의 번역극이 도달한 지점 - 결론을 곁하여

<목격자>를 마지막으로 유치진은 창작극 연출에 전념한다. 1938년 9월의 20회 공연 클리포드 오데츠(Clifford Odets)의 <깨어서 노래 부르자>(Awake and Sing), 21회 공연(1938.12)인 찰스 빌드락(Charles Vildrac)의 <상선 테나시티>(Le Paquebot Tenacity)는 이서향이 연출했다. 두 작품은 모두 슬픔의 정조를 지닌 사실적 표현의 무대극이어서 제2기 극예술연구회의 번역극이 도달한 지점이 바로 이곳이라는 사실을 잘 보여주고 있다.

<깨어서 노래 부르자>는 미국의 하층민으로 살아가는 20대 오누이의 이야기이다. 누나 헨니(Hennie)는 임신을 했으나 남자가 도망을 가버렸고, 동생 랄프(Ralph)는 그 나이가 되도록 아무 것도 성취하지 못한 채 무기력하게 살고 있다. 사람만 좋은 남편 대신 집안을 건사해야 하는 어머니 베시(Bessie)는 돈에 너무 집착해 악행도 서슴지 않는 인물이다. 한 바탕의 소동이 벌어진 끝에 헨니는 사랑하는 남자 샘(Sam)과 떠나고, 랄프는 새로운 인생을 살기로 마음먹는다. 사망 보험금으로 자신에게 새 출발의 기회를 만들어 준 외할아버지 제이콥(Jacob)이 즐겨 말했던 “일어나 노래하라”의 뜻을 깨달았기 때문이다.

비록 랄프의 성격이 너무 유약하고, 극의 마지막에 가서 너무 빨리 성격이 바뀐다는 점이 단점으로 지적되기는 하지만,⁸⁴⁾ 어려운 현실에 좌절하지 않고 희망을 찾아 나서는 랄프의 모습은 관객에게 희망을 던져주기에 충분하다. <깨어서 노래 부르자>는 배우의 연기와 무대 장치 모두가 사실적이며, 노래와 춤은 전혀 사용하지 않은 작품이다. 만일 오데츠의 실험적인 연극의 측면을 부각하고자 했다면 <외이팅 포 레프티>(Waiting for Lefty)가 더 적합할 것이다. 1934년 뉴욕의 택시 파업을 모델로 하여 만든 이 작품은 분절된 이야기들을 모아 작품의 주제를 드러내며, 관객의 호응을 적극 끌

84) Gabriel Miller, *Clifford Odets*, NewYork: Continuum, 1989, p.46.

어내기 위한 극적 장치를 사용하고 있다.⁸⁵⁾ 극예술연구회는 오텔의 이러한 실험을 받아들이지 않았다. <깨어서 노래 부르자>가 좋은 대본 덕분에 “조선서 참된 신극다운 분위기를 이 연극에서 처음 느껴 보았다”⁸⁶⁾는 평까지 얻었다. <깨어서 노래 부르자>가 지닌 슬픔의 정조와 희망적 결말이 식민지조선 관객에게 깊은 공감을 얻어낸 것이라 하겠다.

<상선 테나시티>도 사실적 무대 표현의 작품이며, 큰 사건 없이 등장 인물들 사이의 감정적 변화에서 희망을 보여주기 때문에 ‘기름 없는 기계’에 가깝다. 극 장소는 항구 가까이 있는 호텔이다. 프랑스에서 희망을 찾지 못한 바스티엔(Bastien)과 세갈(Ségard)은 테나시티호를 타고 캐나다로 가기 위해 왔으나, 배의 고장으로 호텔에 머물고 있다. 두 사람은 호텔에 머물면서 여러 사람들과 어울려 삶에 대한 많은 이야기를 나눈다. 배가 출항하는 날 바스티엔은 새로운 연인 테레즈(Thérèse)와 프랑스에 남기로 결정하고, 세갈은 혼자 떠나간다. 연출가 이서향은 <상선 테나시티>에 격정적인 사건이 없으나, “현실에서 냉혹이 버림받은 문제를 집어 보드라운 위로와 애정의 가슴 속에 안어드린 이 작품은 자연주의적 레알리즘이 가지 못하는 포에지의 세계를 가지고 있는 것이”⁸⁷⁾라고 했다. 작품이 사실주의적 관점에서 해석되는 것을 경계하기 위한 연출가의 우려이지만, ‘포에지의 세계’를 보여주려는 연출가의 노력이 성공하지 못한 것으로 보인다. <상선 테나시티>는 “연출의 무기력과 소박한데서 실패되었”⁸⁸⁾다는 평을 받았다. 차라리 “순연히 뻑뻑한 사실주의지만 온화하고도毅然한 혼은 사람의 마음을 안온히 녹이고 또한 고양”⁸⁹⁾ 시키는 원작의 성취를 제대로 구현하려 노력하였더라면 하는 아쉬움이 있다.

85) Nicholas Coles, Janet Zandy, *American Working-Class Literature An Anthology*, NewYork : Oxford University Press, 2007, p.547.

86) 이운곡, 극연좌 공연을 보다 -깨어서 노래 부르자-, 『비판』, 1938.11, 92면.

87) 이서향, 『연출자의 말상』 극연좌 공연을 압두고 상선테나시티, 『동아일보』, 1938.12.8.

88) 韓相稷, 극연좌 관극기, 『조광』, 1939.2, 344면

89) 박향민, 『극연좌』 공연을 보다 -『풍년기』 『상선테나시티』-, 『동아일보』, 1938.12.9.

이후 극예술연구회는 새로운 번역극을 공연하지 않고, <부활>, <눈먼 동생>, <목격자>를 재공연 하다가 해산 당하였다. 제2기 극예술연구회가 공연한 번역극은 제1기와 확연히 달랐다. 제1기가 구심적 번역극 공연 인식으로 서양의 명작 위주의 공연을 펼친 데 비하여, 제2기는 동시대성이 강한 번역극을 공연한 것이다. 작품이나 작가의 명성에 매이지 않고, 가급적이면 동시대적 작품들 중에서 식민지조선의 관객이 선호할 가능성이 높은 작품을 공연하였다. 극예술연구회 창립 이래 상징처럼 여겨지던 ‘연구와 실험’을 포기하고, 대중성을 중요한 기준으로 받아들여 번역극 공연의 새로운 지평을 열었다. 신극운동은 “어떤 물질적 풍부한 보수를 기대할 수” 없으므로, “생활의 방도를 다른데서 구해가지고 장구한 분투 가운데서 문제의 해결”⁹⁰⁾을 기해야 한다던 호기(豪氣)를 버리고 극단의 존립을 중요하게 여기기 시작한 것이다.

그러한 차이를 가지고 있음에도 불구하고, 제1기의 구심적 번역극 공연 이후의 새로운 방향을 공개적으로 선언하지 못했던 것이 문제였다. 제2기에 들어 극예술연구회의 번역극 공연이 새로운 변화를 시도하고 있음에도 불구하고, 항상 창립 당시 선언했던 번역극을 하는 목표가 그들의 발목을 잡았다. 식민지조선의 많은 연극인과 연극단체가 극예술연구회 번역극 공연의 목적과 필요성에 대한 의문을 제기하곤 했다. 그러나 극예술연구회는 식민지조선 연극계가 “번역극이라면 곧 시비를 걸고 달려”들며, “일(一)의 중요에까지 달하는 듯”⁹¹⁾하다는 식으로 대응하였다. 제1기 극예술연구회 때부터 번역극 공연 인식에 문제가 있었음에도 불구하고, 제2기에 와서도 수정의 동력을 내부에서 만들어 내지 못한 것이 그들의 한계였다. 극예술연구회가 연기와 연출, 작품의 해석에 있어서는 다른 극단에 비해 좀 더 뛰어난 수준의 번역극 공연을 한 것은 틀림없다. 그렇지만 번역극 공연의 목적이 불분명했으므로, 제2기 극예술연구회만의 독

90) 이현구, 朝鮮演劇史上의劇研的地位, 『극예술』 창간호, 1934.4, 8면.

91) 김광섭, 번역극의 생명, 『극예술』 제4호, 극예술연구회, 1936.5, 4면.

창적인 번역극 공연의 특성을 만들어내지는 못하였다.

극예술연구회 제2기의 번역극 공연에는 상당 기간 동안 두 가지의 흐름이 공존하였다. 하나는 <승자와 패자>, <신앙과 고향> 같이 전통적 창작방식에 입각한 번역극이고, 다른 하나는 <작가생활보>나 <포-기> 처럼 공연기법에 있어 새로움이 있는 번역극이다. 전자는 유치진이 언급한 ‘침통한 희곡’과 ‘기름 없는 기계’와 같은 번역극이고, 후자는 ‘명쾌한 불란서극’과 ‘로맨틱한 수법의 극’에 해당한다 하겠다. 유치진은 <작가생활보>에서는 상황희극의 가능성을, <포-기>에서는 노래와 춤의 활용, <목격자>에서는 운문대사의 활용을 높게 평가했다. 유치진은 그러한 요소들이 공연의 대중성을 높여준다고 믿었다.

공연의 대중성 획득이라는 목표에는 극예술연구회원 모두가 동의하였지만, 번역극 작품 선택에 있어서 이러한 차이가 발생한 배경에는 해외 문학과 출신이 다수를 이룬 연구부가 있다. 대중성 획득을 위해 극예술연구회가 창작극을 많이 공연해야 한다는 사실은 인정하면서도, 연구부로서는 번역극의 선택권까지 유치진에게 내어줄 수 없었다. 실천부의 탈회 사건 이후 극예술연구회의 공연 주도권이 실천부에게 넘어 갔으므로, 서항석과 연구부원들에게 있어 번역극 선택권은 그들의 존재 가치를 증명해주는 유일한 방도였기 때문이다. 유치진에게 있어서 번역극은 창작극 공연을 위한 보조적 수단이지만, 연구부원들에게는 번역극 공연이 그들의 전부였던 것이다. 손 오케이시의 영향 관계에서 알 수 있듯이, 대중성을 강화하는 방법을 유치진은 새로운 공연기법을 지닌 외국작품에서 찾으려 했다. 그러서는 새로운 공연기법이 있는 번역극을 공연하고, 그 추이를 지켜보면서 자신의 작품에 반영하는 것이 유리하였다. 그에 비하여 연구부는 번역극 공연의 성공 여부가 그들의 존재 가치를 가늠하는 의미를 가지고 있으므로, 공연의 실패에 대한 두려움이 생겨날 수밖에 없었다. 서항석과 연구부는 새로운 공연기법을 지닌 작품으로 모험을 하기 보다는 식민지조선의 관객에게 호응도가 높을 것으로 예상되는 안정

적인 대본을 선택하는 경향이 강했다. 그 결과가 슬픔의 정조가 지배적인 사실적 표현의 무대극이었던 것이다. <부활>의 공연을 계기로 극예술연구회 2기의 번역극 공연에서 유치진적인 경향은 소멸되고 말았다.

이러한 제2기 극예술연구회의 번역극에서 토월회의 모습이 겹쳐 보이는 것은 어쩔 수가 없다. 극예술연구회는 <부활>, <눈먼 형제>를 공연하면서도 연기가 좀 더 능숙한 점 외에 극단 토월회와 차이를 보여주지 못하였다. 거기에 더하여 영화 상영으로 지명도가 높아진 작품을 택하여 공연하는 것도 토월회가 선호하던 방식의 답습이다. <목격자>, <깨어서 노래 부르자>, <상선 테나시티>는 모두 영화의 흥행과 관련 있고, 일본에서도 연극으로 공연하여 인기를 얻었던 작품이다. <상선 테나시티>를 선택한 계기가 “조선의 일반관객에 잊지 못할 명화로서 그 원작의 상연은 조선 각극단의 年來의 소원”⁹²⁾이었기 때문이라는 사실은 극예술연구회가 더 이상 세계 연극을 연구하고 실험하는 단체가 아니라, 흥행을 걱정하는 식민지조선의 일반 극단과 동일한 위치에서 있다는 점을 말해주고 있다. 1920년대의 극단 토월회가 번역극 공연을 통하여 도달한 지점이 ‘조선정조가 넘쳐흐르는 의미심장한 시대극’ 창작이었고, 구체적인 작품으로는 <아리랑고개>가 있다. 극예술연구회가 <포-기>를 통해 꿈꾸어 본 창작극의 모습, 즉 노래와 춤을 활용하여 민중의 생활상을 그려내는 창작극은 “조선민중의 가슴 속에 깊이 깊이 들어잇는 아리랑적 조선적 표상”⁹³⁾을 적극 활용했던 토월회의 <아리랑고개>에서 이미 성취된 바가 있다 해도 과언은 아니다.

극예술연구회 제2기를 대표하는 <신앙과 고향>, <포-기>, <목격자>, <깨어서 노래 부르자> 등은 주동인물이 고난을 겪지만 굴하지 않고 나아가 마침내 희망을 발견하는 과정을 사실적 표현의 무대극으로 형상화한 극이다. 그런 점에서 제2기 극예술연구회의 번역극 공연은 조명회의

92) 『동아일보』, 1938.11.22.

93) SH생, 『토월회의공연의 「아리랑고개」를 보고(二)』, 『동아일보』, 1929.11.27.

<김영일의 사>(1921), 김운정의 <기적 불 때>(1924), 유치진의 <토막>(1931)으로 이어지는 식민지조선 근대극과 동일한 흐름과 만나고 있다.⁹⁴⁾ 극예술연구회 제2기 번역극 공연이 도달한 지점은 슬픔의 정조가 지배적인 사실적 표현의 무대극이 식민지조선의 근대극의 원형임을 다시 확인 시켜 주고 있는 것이다. 이러한 점에 대하여, 극예술연구회의 창작극과 번역극의 대비 연구를 통하여 논의를 계속해 나갈 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』
『극예술』(1, 2, 4, 5권), 서울 : 깊은샘, 2004.

2. 단행본

서항석, 『耿岸 서항석 전집』, 서울 : 荷山출판사, 1987.
신현숙 외, 『한국에서의 서양연극』, 서울 : 소화, 1999.
양승국, 『한국 근대연극 비평사 연구』, 서울 : 태학사, 1996.
유민영, 『한국근대연극사 신론(하)』, 파주 : 태학사, 2011.
이두현, 『한국 신극사 연구』, 서울 : 서울대학교출판부, 1981.
吉岡寅之助, 『劇作家ジョン ゴルズワ-ズイ』, 『研究紀要』, 美作女子大學, 1969.
小笹吉雄, 『日本現代演劇史』(昭和戰中篇), 東京 : 白水社, 1993.
倉林誠一郎, 『新劇年代記』(戰中編), 東京 : 白水社, 1966.
Coles, Nicholas, Janet Zandy, *American Working-Class Literature An Anthology*, NewYork : Oxford University Press, 2007.
Dukes, Ashley, *Modern Dramatists*, London : Franak palmer, 1911.
Heyward, DuBose and Dorothy, *Porgy*, Kenneth Macgowan ed., Famous American Plays of the 1920s, N.Y. : Dell, 1959.

94) 이러한 흐름에 대해서는 김재석, 「형성기 한국 근대극에서 <김영일의 사>의 위치」, 『한국연극학』 제50호, 한국연극학회, 2013, 57~60면 참조.

Miller, Gabriel, *Clifford Odets*, NewYork : Continuum, 1989.

3. 논문

김재석, 「토월회 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011.
김재석, 「형성기 한국 근대극에서 <김영일의 사>의 위치」, 『한국연극학』 제50호, 한국연극학회, 2013.
이상우, 「극예술연구회에 대한 연구 : 번역극 레퍼터리에 대한 고찰을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제7집, 한국극예술학회, 1997.
이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구 - 관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원 박사학위논문, 2009.

Abstract

Key words : The second stage of Geugyesulyeonguhoe, Translated drama, Yu Chijin, Suh Hangseok, the Mood of sadness, Realistic stage dramas, the Modern drama of Colonized Joseon

The Study on the Performance of Translated Drama of Geugyesulyeonguhoe in Its Second Stage

Kim, Jae-seok

The second stage of Geugyesulyeonguhoe, the theatrical company started from the 8th performance of November in 1935. The performance perception of centripetal translated drama in its first stage tried to make the model of modern drama in colonized Joseon, only to fail, so the second stage had to start with its aftermath. Yu Chijin insisted that Geugyesulyeonguhoe should be changed into 'the institution of practical action' In the performance of creative works, his insistence that pursued the popularity was accepted, but in the performance of translated drama it wasn't. It's because he preferred 'explicit French drama' and unlike his intention, the performances of 'grave drama' continued

The members of practice withdrew from the Geugyesulyeonguhoe in 1936, when the acquisition of popularity in performance came to the front as the matter in hand. But his 'romanticism on the basis of realism' was not well expressed in the performance of translated drama. Porgy failed in performance and Resurrection succeeded and as the result, it was difficult for Yu Chijin to continue his insistence. At this time, the Geugyesulyeonguhoe didn't try experimental dramas and its differentiation from the other theatrical companies which made much of the audience's tastes almost disappeared. After that they performed mostly realistic stage dramas which the mood of sadness rested over. The performance of translated drama of Geugyesulyeonguhoe brought the same result that the modern drama of colonized Joseon had reached.

접수일: 2014년 10월 31일

심사기간: 2014년 11월 8일 11월 20일

게재결정: 2014년 11월 22일