

유치진의 도쿄 구상 실천과 극예술연구회의 <포기>(Porgy)

김재석*

<차례>

1. 서론
2. 강화된 검열과 도쿄 구상 실천의 어려움
3. <포기>의 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”적 특징
4. “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 극에 대한 확신
5. 미완의 시도로 남은 <포기> - 결론을 곁하여

<국문초록>

이 논문에서는 1937년에 극예술연구회가 공연한 <포기>를 유치진의 도쿄 구상 실천과 연관시켜서, 공연의 과정과 결과를 분석하였다.

1934년 3월부터 다음 해 4월까지 도쿄에 머물면서 유치진은 식민지조선 근대극 발전의 방안, 즉 도쿄 구상을 마련하였다. 식민지조선의 현실 문제를 다루면서도, 그것이 무대상에 직접 노출되는 것을 피하여야 하며, 관객의 흥미를 놓치지 않기 위하여 희극적 정조를 주로 하는 극을 창작하여야 한다는 것, 그리고 조선적으로 해석된 외국극 공연을 하여야 한다는 것이 도쿄 구상의 핵심이다.

귀국한 유치진은 실천부 책임간사로 극예술연구회의 공연을 주관하면서, 그의 도쿄 구상을 실천해나가기 시작하였다. 도쿄 구상에 입각한 최초의 창작극인 <소>를 필두로 한 그의 시도는 그 무렵에 강화된 일제의 공연 검열에 막혀버렸다. 유치진이 도쿄 구상을 제대로 실천하기 위해서는 ‘식민지조선의 현실 반영’과 ‘검열에 대한 대응’이라는 두 조건을 동시에 넘어가는 방법을 찾아야 했다. 유치진은 작품의 소재를 역사에서 취하는 방법과 풍자극 창작이라는 두 가지 방안 중에서 역사극을 선택하였다. 그러한 모색의 결과가 <춘향전> 공연이었다.

<춘향전>에서 시도했던 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 발전적 모습이 <포기>이다. 낭만적 사랑 이야기에 담긴 현실 비판, 그리고 노래와 춤으로 이루어진 볼거리 많은 무대(spectacle stage)를 가진 <포기> 공연을 통하여, 유치진은 자신이 구상하고 있던 식민지조선 근대극의 실체에 좀 더 가까이 다가 갈 수 있었다. 유치진은 <포기> 공연에서 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극의 대극

장 공연이 식민지조선 근대극의 미래라는 점을 확실하게 되었다. 그가 주장했던 ‘관중본위’의 외국극 공연에 대한 실체로 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 <포기>를 제시했다는 점도 중요하다.

그럼에도 불구하고, <포기> 공연을 통해 확고해진 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극을 그 후에도 계속 실천해나가지는 못한 것이 그의 한계이다. 그 이유를 두 가지로 정리할 수 있다. 첫째는 1938년 3월에 극예술연구회가 해산된 것에서 알 수 있듯이, 크게 악화된 연극계의 현실로 인하여 그가 창작극에 전념할 여유를 갖지 못한 것이다. 두 번째는 대극장 공연과 낭만주의적 작품, 그리고 현실 비판이라는 세 조건이 당위적으로 설명되고 있을 뿐 어떤 방식으로 구조화 될 수 있는가에 대한 창작적 논의가 결여되었기 때문에 나타나는 애매함이다. 극예술연구회의 목표와 거리가 먼 것이 보이는 <카추사>가 1937년에 서형석의 연출로 공연된 것도 유치진 방법론의 애매성에 그 원인이 있다.

유치진에게 있어서 <포기>는 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 이상적 작품 중의 하나였다. 그가 해방 후에 거듭하여 <포기>의 공연에 애를 쓴 것에서 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 실천을 포기하지 않고, 계속 수행하려 하였음을 알 수가 있다.

주제어 : 1930년대, 극예술연구회, 도쿄구상, “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”, 외국극, 유치진, <춘향전>, <포기>

1. 서론

극예술연구회는 <포기>(Porgy)를 1937년 1월 21일부터 23일까지 부민관에서 공연했다.¹⁾ 극예술연구회가 활동하던 1930년대에 미국을 대표하는 작가를 들라면 대개 유진 오닐(Eugene O'Neill)을 손꼽을 것이다. 프로빈스타운 플레이어즈(Provincetown Players)와 함께 한 그의 작품들은 미국의 극이 유럽의 아류로부터 벗어나는 데 큰 기여를 하였다.²⁾ 극예술연구회에 많은 영향을 미친 일본의 츠키지쇼게키쵸(築地小劇場)에서는 1924년 10월의 <비온드 더 호라이즌>(Beyond the Horizon)을 위시하여 모두 여섯 편의 유진 오닐 작품을 공연 하였다.³⁾ 츠키지쇼게키쵸에서는 유진 오닐을 제외

1) 일본에서 Porgy를 번역할 때 사용한 제목 <ポーギ>를 가져와, 극예술연구회에서는 <포기>로 제목을 표기하였다. 외국 극작품 제목의 표기 방식에 통일성을 유지 위하여, 이 논문에서는 당시의 글을 인용하는 경우가 아닌 경우에는 <포기>로 쓰기로 한다.

2) Oscar G. Brockett · Franklin J. Hildy, *History of the Theatre* (international edition), Pearson Education, Inc., 2010, p.442 참조.

3) <地平線の彼方へ> 외에 공연한 작품은 <皇帝ジョオンズ>(The Emperor Jones, 1925.3),

한 다른 미국 작가의 작품을 공연한 적이 없으므로, 오사나이 카오루(小山内薫)가 미국의 근대극 성립에 미친 그의 공적을 대단히 높게 평가하고 있었음을 잘 알 수 있다. 극예술연구회는 “외국극 수입”⁴⁾을 통한 식민지조선 근대극의 수립을 도모하고 있었으므로, 사실주의극과 표현주의극을 아우르며 큰 성과를 낸 유진 오닐이야말로 최상의 탐구 대상이 아닐 수 없었다.

그럼에도 불구하고, 극예술연구회는 미국의 극을 처음 소개하는 중요한 자리에 ‘흑인극<포기>’(African-American Drama Porgy)를 공연하였다.⁵⁾ 극예술연구회가 제14회 공연작으로 <포기>를 선택한 것은 여러 면에서 문제적이었다. 작가인 도로시 헤이워드와 드보스 헤이워드(Dorothy & DuBose Heyward)가 그 무렵의 식민지조선에서는 무명이나 다름없었고, 백인이 아닌 더구나 가난한 흑인들의 이야기여서 관객의 흥미를 끌기 어렵다는 점을 우선 들 수 있겠다. 그 외에도 20여명 이상의 배우가 필요한 대작이어서 제작비용이 많이 든다는 점, 그리고 당시 식민지조선에서는 듣기도 어려운 흑인들의 음악이 극 전개에서 중요하게 사용되는 점 등등, 그 당시 극예술연구회의 제작 능력에 비추어 볼 때 여러 면에서 무리가 따르는 작품이었다.

연출을 맡았던 유치진도 그러한 어려움을 인정하였다. 그는 “음악과 무용 만히 나오는 조선초유의 호화”⁶⁾ 무대인 흑인극 <포기>를 준비하고 있으나, “우리의 관중이 이런 작품에는 아직 미숙하다는 것”⁷⁾이 우려스럽

다고 밝혔다. 그 무렵의 식민지조선의 관객에게는 흑인극 <포기>가 별로 인기가 없을 것이라는 사실을 예상하면서도 극예술연구회에서는 연습에 박차를 가하고 있었던 것이다. 극예술연구회가 공연하기에는 힘이 부치고, 당대 관객들의 호응도 얻기가 어려운 <포기>를 애써 준비하는 까닭이 무엇인지 궁금해진다.

극예술연구회가 <포기>를 공연한 이유, 그리고 그 공연이 연극사적으로 어떠한 의미를 가지고 있는지에 대해 제대로 다루어 밝힌 선행 연구는 아직 보이지 않는다. 선행 연구의 대부분은 오페라 <포기와 베스>(Porgy and Bess)를 다루거나, 혹은 한국 뮤지컬의 역사를 논의 하면서 극예술연구회의 <포기> 공연을 잠깐 언급하는 정도에 그치고 있을 뿐이다.⁸⁾ 그나마 유민영과 우수진의 논의가 비교적 상세하게 <포기> 공연을 다루었다. 유민영은 막스 라인하르트(Max Reinhardt)와 프세볼로트 메이에르홀트(Всеволод Мейерхольд)의 “신 연극 메소드를 자기 나름대로 통합, 구현 해보”⁹⁾려는 의도에서 유치진이 <포기>를 선택했다고 하였으나, 그러한 주장의 근거를 제대로 제시하지 못하고 있어서 설득력이 약하다. 우수진은 미국의 극이 “사실주의 중심적이었던 기존의 신극에 대한 대안으로 선택, 공연”¹⁰⁾되는 상황에서 <포기>의 공연이 이루어졌다고 했다. 그렇지만 극예술연구회에서 <포기>에 이어 공연한 외국극 중에 <부활>(Воскресение, 1937.4), <눈 먼 동생>(Blind Geronimo and his Brother,

<長い歸りの船路>(Bound East for Cardiff, 1927.2), <朝飯前>(Before Breakfast, 1927.2), <鯨>(Ile, 1927.2), <毛猿>(The Hairy Ape, 1927.5)이다. 水品春樹, 『築地小劇場史』, 東京: 梧桐書院, 1939, 205~333頁.

4) 김광섭, 『반박에 대한 재반박 『신극』과 『연극』의 차 - 민병휘군에게 줌』, 『조선일보』, 1933.9.14.

5) 공연 광고에 ‘흑인극 <포기>’로 표기되어 있다. 흑인극에 대한 영문 표기는 black drama, Negro Drama 등등이 있으나, 이 논문에서는 African-American Drama로 통일 시켜 표기하기로 한다.

6) 『음악과 무용 만히 나오는 조선초유의 호화』, 『조선일보』, 1937.1.19.

7) 유치진, 『흑인극 『포기』를 압두고 (상)』, 『조선일보』, 1937.1.21.

8) 윤정연, 『《포기와 베스》, 장르의 이중적 수용사』, 『서양음악학』 제30권, 한국서양음악학회, 2012. 박일규, 『동량과 뮤지컬 운동, 동량추모문집발간위원회』, 『동량 유치진』, 과주: 태학사, 2014.

9) 유민영, 『한국연극의 아버지, 동량 유치진』, 과주: 태학사, 2015, 227면. <포기>를 설명하면서 유치진이 잠깐 언급한 “이 점에 있어서 『라인하르트 도 이 작품을 감탄 하였다』”는 부분을 과학계 해석한 결과이다. 이 점에 대해서는 본문에서 다시 다루기로 한다.

10) 우수진, 『미국연극의 번역공연과 ‘아메리카’의 상상 - 유치진의 미국연극 수용을 중심으로』, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 2013, 107면.

1938.2), <빠국새>(The Merry Merry Cuckoo, 1938.5) 등등은, 그 이전에 공연했던 “사실주의 중심적이었던 기존의 신극”에 해당한다는 점에서 타당성이 약하다.

이 글에서는 극예술연구회의 <포기> 공연에 대하여 유치진의 도쿄 구상 실천이라는 관점에서 접근하고자 한다. <포기> 공연을 극예술연구회의 외국극 공연에 관한 문제로 한정해서는 그 의미를 정확하게 파악하기 어렵기 때문이다. 극예술연구회 제1기에서는 외국극의 수용을 통한 식민지조선 근대극의 생성을 목표로 하였고, 서양 근대극의 정전(canon)을 공연하여 식민지조선 연극계를 변화시키고자 하였다.¹¹⁾ 그러나 극예술연구회 제2기의 외국극 공연은 상당히 다른 양상을 보여주었고, 분명한 방향성이 보이지 않는 것 같아 혼란스럽기도 하다.¹²⁾ 그러한 변화를 제대로 살펴보기 위해서는 극예술연구회의 창작극 공연 활성화 시도와 외국극 공연을 연계시켜 살펴 볼 필요가 있다.

극예술연구회 제2기의 창작극과 외국극 공연의 중심에 유치진이 있다. 극예술연구회의 공연방식에 불만을 가지고 있던 유치진은 1934년 3월에 도쿄로 떠났다. 1935년 4월에 귀국하기까지 약 1년 남짓 도쿄에 머무는 동안 유치진은 식민지조선 근대극 발전의 방안, 즉 도쿄 구상을 마련하였다. 식민지조선의 현실 문제를 다루면서도, 그것이 무대상에 직접 노출되는 것을 피하여야 하며, 관객의 흥미를 놓치지 않기 위하여 희극적 정조를 주로 하는 극을 창작하여야 한다는 것, 그리고 조선적으로 해석된 외국극 공연을 하여야 한다는 것이 유치진의 도쿄 구상이다.¹³⁾ 귀국한 유치진은 실천부의 책임간사로 극예술연구회의 공연을 주관하면서, 그의

도쿄 구상을 실천해나가기 시작하였다.¹⁴⁾

이 글은 그 지점에서 출발한다. 유치진이 극예술연구회에서 자신의 도쿄 구상을 실천하려 하였을 때 그가 부딪힌 어려움은 무엇이었는지, 그러한 문제를 넘어서기 위해 그가 어떠한 선택을 하였는지를 먼저 살펴 나갈 것이다. 이어서 유치진이 <춘향전>에 이어 <포기>를 공연하게 된 이유를 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”¹⁵⁾ 극의 시도라는 점에서 살펴보고, 공연의 결과가 유치진과 극예술연구회에 어떠한 영향을 미쳤는가를 마지막으로 정리하고자 한다. 유치진이 도쿄 구상을 실천하면서 <포기> 공연에 이르는 과정과 그 결과를 살펴봄으로써, 극예술연구회 제2기의 외국극 공연 방식의 변화를 좀 더 명확하게 알 수 있게 될 것으로 기대하고 있다.¹⁶⁾

2. 강화된 검열과 도쿄 구상 실천의 어려움

『동경문단 극단 전문초』¹⁷⁾에서 알 수 있듯이, 유치진은 일본 연극계의 현재 상황을 식민지조선의 미래로 간주하고 있다. 일본 연극계가 처해 있는 어려운 상황이 식민지조선에도 나타날 것이므로, 이에 대비하여야 하여 창작극 공연의 활성화에 주력하여야 한다는 것이다. 그러한 주장이 극예술연구회 구성원들의 동의를 얻게 되어, “상연목록에 창작극을 만히

11) 이에 대해서는 김재석, 『극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미』, 『대동문화연구』 제89권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2015를 참조.

12) 김재석, 『극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구』, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014를 참조.

13) 유치진의 도쿄구상에 대해서는 김재석, 『삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상』, 『국어국문학』 제176호, 국어국문학회, 2016을 참조.

14) 그 무렵에는 흥해성이 극예술연구회에 잔류하고 있었으나, 얼마 후 그는 대구에서 활동하던 불교성극순례단(佛敎聖劇巡禮團)에 가담(『동아일보』, 1935.9.19)하여 실질적으로 극예술연구회를 떠난다.

15) 유치진, 『춘향전 각색에 대하여』, 『극예술』 5호, 극예술연구회, 1936.9, 21면.

16) 이 글의 목적을 분명히 하기 위하여 <포기> 공연 자체에 대한 상세한 연구는 다음으로 미룬다. 예를 들어 일본 신요계기단(新協劇団)의 <포기> 공연이 극예술연구회에 미친 영향 같은 것 등이다. 극예술연구회 공연대본의 발굴이 전제 되는 것은 물론이다.

17) 유치진, 『동경문단 극단 전문초』, 『동아일보』, 1935.5.12~5.23.

편입하지는 의견이 일치”¹⁸⁾ 되었다. 오랜 숙원이 받아들여졌으므로, 창작극 공연을 성공시켜서 실제 가치를 증명하여야 하는 숙제를 유치진이 떠안게 되었다.

그의 도쿄 구상이 체현된 첫 번째 창작극이 <소>이다. 유치진은 도쿄와 경성에서 연이어 <소>를 공연하려는 야심찬 계획을 가지고 있었다. 1935년 6월에 도쿄에서 학생예술좌가 먼저 <소>를 공연하고, 이어 7월에 극예술연구회가 경성에서 공연한다면 도쿄 구상의 실천에 큰 도움이 될 것으로 판단했던 것 같다. 그렇지만 그 무렵 강화된 일제의 검열은 유치진의 계획 추진에 큰 장애가 되었다. 도쿄에서는 검열을 통과한 <소>가 경성에서는 공연 금지를 당하는 상황이 벌어졌기 때문이다.

1935년 7월 9일부터 11일까지, 극예술연구회 제8회 공연 작품으로 예정했던 <소>는 “검열불통과”¹⁹⁾를 당하였다. 식민지조선의 연극 검열은 그가 도쿄에서 예상했던 것 보다 훨씬 더 강했던 것이다. 극예술연구회에서는 새로운 작품으로 제8회 공연을 다시 준비해야 했고, 그 해 『동아일보』와 『조선일보』의 신춘문에 당선작인 한태천의 <토성낭>, 심재순의 <줄행랑에 사는 사람들>을 선택했다. 신인 작가 두 사람의 작품을 공연하기로 과감하게 결정한 것은 극예술연구회가 창작극 공연의 ‘시험장’이 되어야 한다는 유치진의 주장이 반영되었기 때문이다. 그러나 이 작품 역시 검열을 통과하지 못하여 제8회 공연은 다시 미루어질 수밖에 없었다. 도쿄에서는 무난하게 공연된 <소>와 <토성낭>이 경성에서는 공연 불허가 되는 현상은 “창작극에 대한 검열의 威嚴으로 말미암아 앞으로 비상한 비판”²⁰⁾적 상황이 식민지조선 연극계에 닥쳐올 것을 예감하게 했

다.

극예술연구회의 제8회 공연은 1935년 11월 19일부터 20일까지 <한낮에 꿈꾸는 사람들>(이무영)과 <제사>(유치진), 그리고 프랑스 극작가 쿠르트린느(Georges Courteline)의 <작가생활보>(Le Paix chez soi) 등 세 편의 작품으로 이루어졌다. 창작극을 두 편이나 공연하였고, 신인작가 이무영도 발굴하였으니 창작극 활성화에 대한 유치진의 바람이 실천되기 시작하였다고 평가해도 좋겠다. 신인작가에게 기회를 주는 ‘시험장 역할’을 하려는 극예술연구회의 기획은 제9회(1936.2)에 이무영의 <무료치병술>, 제10회(1936.4)에 이서향의 <어머니>, 이광래의 <촌선생> 공연으로 이어졌다. 더구나 제10회 공연은 극예술연구회 역사상 최초로 두 편의 창작극만으로 준비되었다는 점에서 공연사적 의미가 크다.

극예술연구회 제1기에 비해 창작극 공연이 활성화 되어가기는 하였으나, 그 결과가 만족스럽지는 않다. 식민지조선의 근대극 창출이라는 측면에서 보면, 제1기의 창작극 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 수준에 미치지 못하는 공연이 대부분이었다. 몇 번의 검열 불통과가 이어지면서, 극예술연구회의 창작극에서는 식민지조선의 현실에 대한 비판이 많이 약화되어 버렸다. 신인 작가들의 작품도 그러하지만, 특히 <제사>와 <자매>(1936.5)에 나타난 유치진의 현실인식은 그 이전의 작품에 비해 크게 후퇴하였다. 제1기 극예술연구회에서 공연한 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>이 식민지조선의 근대극으로 의미가 큰 것은 <검찰관>(Ревизор)을 비롯한 외국극에 비해 식민지조선의 현실이 사실적으로 잘 드러나 있기 때문이다. 서양의 명작에 비해 극작술은 미흡하다고 하더라도, 창작극은 식민지조선의 관객들이 체험하고 있는 사연을 다루어 공감의 폭이 월등히 넓은 장점을 가지고 있었다. 그러나 “이중삼중의 관문을 안 거치고는 무대에 까지 올라 설 수 업는”²¹⁾ 상황이 되면서 그러한 장점

18) 유치진, 「창작회곡의 진흥을 위하여」, 『조선일보』, 1935.8.3.

19) 「극연 제8회 공연은 검열불통과로 연기」, 『동아일보』, 1935.6.30, 「극예술연구회 제8회 공연 연기」, 『조선일보』, 1935.7.2.

20) 김광섭, 「극계의 회고 - 부진현상소관」, 『동아일보』, 1935.12.15. 도쿄의 조선예술좌는 한태천의 <토성낭>을 1935년 11월 25일과 26일에 걸쳐 츠키지쇼게키조에서 공연했다.

21) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935.8.27.

을 유지하기가 거의 불가능한 상황이 되어버린 것이다.

유치진이 도쿄 구상을 제대로 실천하기 위해서는 ‘식민지조선의 현실 반영’과 ‘검열에 대한 대응’이라는 두 조건을 동시에 넘어설 수 있는 창작극이 필요했다. 유치진은 작품의 소재를 역사에서 취하는 방법과 풍자극 창작이라는 두 가지 방안을 두고 고민을 하였다. 식민지조선의 검열 상황을 고려하였을 때, “역사적 사실을 빌려서 과거를 비판한다면 어느 정도까지 너그러운 대접”²²⁾이 있을 것으로 예상하고, 그는 역사극으로 방향을 정하였다. 유치진은 “과거란 언제든지 현재와 連한 것”²³⁾이므로, 식민지조선의 현실을 무대에 직접 재현하지 않으면서도 식민지조선의 모순을 비판할 수 있다고 본 것이다.

그러한 의도에 적절한 소재가 「춘향전」이었다.²⁴⁾ 식민지조선에서 대중적 인기가 높았을 뿐만 아니라, 민중의식이 반영된 작품이기 때문이다. 유치진이 「춘향전」을 선택한 것은 1930년대 중반의 시대적 영향이 크다. 그가 역사극에 관심을 표하던 즈음에 식민지조선 최초의 발성영화로 제작되고 있던 이명우(李明雨)감독의 <춘향전>이 장안의 화제가 되고 있었다.²⁵⁾ 제작비가 많이 드는 발성영화를 「춘향전」으로 제작한 것은 “조선에 있어서 영화로써 이윤을 꾀할 때에 춘향전 같은 것이 好個의 미끼임에는 틀림 없”²⁶⁾었기 때문이다. 그러한 점은 연극에서도 동일했다. 「춘향전」은 판소리나 창극에서도 자주 공연되었고, 토월회에서는 1925년에 제30회 공

연작품으로 <춘향전>을 무대에 올려 재공연과 연장공연을 거듭 할 정도로 흥행에 성공을 거두었다.²⁷⁾ 대중극단인 동양극장의 희극좌는 유치진의 <춘향전>이 공연되기 직전인 1936년 6월5일부터 <一流線型 춘향전>(전3막5장)을 무대에 올리기도 했다.

유치진을 더욱 고무시킨 것은 민중의식의 측면에서 「춘향전」을 해석하는 시각의 등장이었다. 『동아일보』에서는 1935년1월1일자 신문에 「춘향전의 현대적 해석」이란 글을 연재하기 시작하였다. 김태준은 「춘향전」을 “가창하는 사람들은 일반민중의列에도 참여치 못하는 기생 광대들임으로”, “지배적 사상과 충돌, 저주, 경멸, 반항, 풍자의 여러 가지 장면”²⁸⁾을 담아내고 있다고 했다. 「춘향전」에는 “으슬끗이나마 집단의 힘을 자각하고 공격적은 아니나마 그래도 양반관료들의 폭행이 그 극도에 달할 때에는 반발하고 반항하는 - 점차로 고취되어 가는 민중의식을 엿볼 수 있”²⁹⁾으므로, 역사적 소재를 가지고 식민지조선의 현실을 비판하려는 유치진의 의도에 안성맞춤의 작품이었다. 「춘향전」의 그러한 요소는 유치진이 각색에 인용한 이광수의 「일설 춘향전」에도 나타나는데,³⁰⁾ “평등한 개인성에 근거한 이몽룡과 춘향 및 그 주변 인물들의 연대 가능성을 제시”³¹⁾하고 있다.

22) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935.8.27. 풍자극은 검열관의 눈까지 속여야 한다는 어려움이 있고, 또 극장 공연에서 풍자의 효과가 발휘될 경우 임석 경관이 공연 중지 명령을 내릴 위험성도 있다. 극단의 입장에서는 풍자극에 비해 역사극이 공연의 위험 부담이 적은 것이다.

23) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935.8.27.

24) 이 글에서는 전통 판소리, 혹은 판소리계 소설을 구분하지 않고 「춘향전」으로 통일하여 쓰기로 한다.

25) 1935년 10월4일부터 단성사에서 개봉되었다. 영화제작 당시 기사 및 신문광고에는 감독에 김소봉(金蘇峯)의 이름도 같이 표기되어 있다.

26) 인물, 「조선최초의 발성영화 춘향전을 보고」, 『동아일보』, 1935.10.11. “好個의 미끼”는 적절한 미끼란 뜻이다.

27) <춘향전>(30회 공연), 1925.9.10~9.16. <춘향전>(33회 공연), 1925.9.30~10.6.(5,6일은 연장공연)

28) 김태준, 「춘향전의 현대적 해석」, 『동아일보』, 1935.1.6.

29) 이명선, 「춘향전과 이본문제 영정소설론시비」, 『동아일보』, 1938.7.22. 이명선은 농부들의 이양가, 암행어사에게 춘향의 방편을 요구하는 과부들, 매를 맞던 춘향이 기절했을 때 모여든 한량들의 행동 등을 민중의식이 반영된 예로 들었다.

30) 유치진은 “이번 각색을 주로 「육중화」를 토대 삼고 만들었”지만, 이광수의 “일설 춘향전」에도 부분적으로 파악(被益)된 바가 대단히 많”(유치진, 「춘향전 각색에 대하여」, 『극예술』 제5호, 극예술연구회, 1936.9. 22쪽)라는 점을 밝혔다. 유치진은 1929년 한성도서에서 간행한 『일설 춘향전』을 참고하였는데, 『동아일보』에 연재될 당시 이광수가 붙인 제목은 「춘향」이었다.

31) 유승환, 「이광수의 「춘향」과 조선 국민문학의 기획」, 『민족문화사연구』 제56호, 민족문화사연구소, 2014, 287면.

나는 춘향전을 각색하는데 그 시대적 배경을 되도록 뚜렷이 「크로스·업」해볼려고 힘썼습니다. 그 크로스·업된 시대적 배경에는 憑公黨私하는 탐관오리가 蠢動하고 있습니다. 그중에 전개되는 춘향의 사랑은 결국 그 탐관오리와 싸우는 피의 기록입니다.³²⁾

유치진은 리얼리즘의 “「해부」와 「관찰」을 토대³³⁾로 낭만적인 「춘향전」을 각색하였다. 이를 통하여, 탐관오리가 준동하는 시대임에도 불구하고 춘향은 “생명력을 갖고 그 시대의 부패한 권력과 싸워나가려는 의지”를 가지고 있었음을 식민지조선의 관객에게 보여주고자 하였다. 춘향의 의지를 식민지조선인에게 전달하려는 것이 그의 의도였던 것이다. 이것이 바로 유치진이 주장하는 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”이다. “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”은 유치진이 立敎大學(立敎大學) 시절부터 관심을 가지고 있었던 손 오케이시의 ‘무대리(舞臺裏)의 효과’를 변형한 것이다.³⁴⁾

도쿄구상의 실천을 위한 시도인 유치진 각색의 <춘향전>은 1936년 9월의 제12회 작품으로 부민관에서 공연되었고, 흥행에서도 성공을 거두었다. <춘향전>을 유치진의 이전 작품 경향에 비추어 보았을 때 두드러지는 새로운 점은 노래와 춤의 적극적 사용이다. 부민관의 대강당에서 공연하려면 노래와 춤이 있는 볼거리가 많은 무대(spectacle stage)를 구현하는 것이 유리하다는 인식이 작용한 것이다. 유치진의 <춘향전>은 판소리나 창극 공연이 아니라, “외국 근대극의 형식을 그대로 따른”³⁵⁾ 역사극이다. 유치진은 「춘향전」에 내재되어 있는 판소리나 창극의 흔적을 지워 버리는 “대신 多分의음악적 「효과」로써 춘향전의 풍부한 音樂的 餘韻을

나타내보려 하였”고 “대사에서도 춘향전의韻을 되도록 살려보려고 애”³⁶⁾를 썼다. 유치진의 의도에도 불구하고, <춘향전>에 새로 삽입된 노래와 춤은 그리 효과적이지 않다.

「춘향전」에는 없는 노래와 춤이 새로 삽입된 광한루 장면을 예로 들 수 있을 것이다. 광한루에 바람을 쐬러 나온 이몽룡은 방자와 사령들과 함께 술자리를 갖는다. 이몽룡은 “놀 때에는 상하를 너무 차려서는 못 쓰는 법이다”³⁷⁾라면서 하인들과 동석을 권유하고, 술 한 잔 한 후에 시조를 읊기도 한다. 술과 안주를 배불리 먹은 방자와 사령들은 “저까락으로 장단을 치”(2.4)고 방자는 노래를 부르고 춤을 춘다. 유치진은 이몽룡의 개혁적 성격을 보여주면서 관객에게 볼거리를 제공하려는 의도에서 노래와 춤을 삽입하였겠지만, 이몽룡의 시조창과 하인들의 민요와 춤이 극에 유기적으로 녹아들지 못해 억지스러운 느낌이 크다. <춘향전>의 음악을 담당한 이승학(李升學)이 서양음악 전공자이고, 춤을 담당한 조택원(趙澤元)은 서양의 현대무용 전공자이며, 유치진 역시 서양 근대극 전공자인 까닭에 전통음악과 춤을 서양식 무대극에 활용하는 방법에 서툴렀던 것은 당연했다. 유치진은 창극의 가치를 긍정적으로 평가하기는 하였으나, 자신의 극에 창극적 요소들을 적극적으로 수용하여 실험 해볼 생각은 하지 않았다.³⁸⁾

상당한 모험을 감수 했던 <춘향전> 공연을 계기로 하여, 도쿄구상의 실천에 있어서 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”극이 유치진의 화두로 자리 잡게 되었다.³⁹⁾ 그러나 유치진은 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티

32) 유치진, 「춘향전 각색에 대하여」, 『극예술』 제5호, 1936.9, 21면.

33) 유치진, 「춘향전 각색에 대하여」, 위의 책, 22면.

34) 김재석, 「유치진의 손 오케이시 수용에 대한 연구」, 『어문학』 제126호, 한국어문학회, 2014, 273면 참조.

35) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935.8.27.

36) 유치진, 「춘향전 각색에 대하여」, 『극예술』 제5호, 극예술연구회, 1936.9, 22면.

37) 유치진, <춘향전>, 『동아일보』, 1936.2.1. 이하 유치진 <춘향전>의 인용은 날짜만 밝히기로 한다.

38) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935.8.27. 그 무렵에 창극에 대한 개념 정립이 확실히 이루어지지 않았기 때문에 송석하는 ‘倡調劇’이란 용어를 사용하였다. 송석하, 「창조극 춘향전 소론」, 『극예술』 제5호, 극예술연구회, 1936.9, 16면.

39) <춘향전> 공연의 전후에 유치진은 “대중극관객에 대한 감성적 접근”을 시도하였다. 이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구 -관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학

시즘”의 역사극을 연이어 내어 놓지 못하였다. <춘향전>의 성과를 좀 더 발전적으로 다룬 역사극이어야 한다는 부담감이 유치진에게 작용하였을 것이다. 유치진의 그 다음 연출 작품(1936년 12월의 제13회 공연)이 칼 쇤헬(Karl Schönherr)의 <신앙과 고향>(Glaube und Heimat)이라는 사실이 그러한 점을 보여준다. 종교의 자유를 지키기 위해 고향을 떠나는 농부 로트(Christopher Rott)의 이야기는 역사에서 취한 소재이긴 하지만, 유치진이 원하는 낭만적 이야기는 아니었다. 종교적 신념을 지키기 위한 농민들의 투쟁을 형상화한 <신앙과 고향>은 사실주의 극이었고, 극의 전개에서도 춤과 노래가 들어갈 틈이 없었다. <춘향전>에서 부족하였던 바, 즉 음악과 춤이 극 내용에 자연스럽게 녹아들어 극의 주제를 강화해주는 한편, 관객에게는 볼거리가 많은 무대를 제공하고 있는 외국극은 아니었던 것이다. 외국의 역사극에서 적절한 작품을 찾기 어렵다는 판단이 서면서 유치진은 일본에서 관람했던 <포기>를 대안으로 삼았다.

유치진은 도쿄에 머물 때 <포기>를 관람하고 좋은 인상을 받은 바 있다.⁴⁰⁾ 일본에서는 신계키조(新劇場)의 스가와라 타카시(菅原卓)가 번역하고 아오야기 노부오(青柳信雄)가 연출, 이치카와 모토(市川元)가 음악을 담당하여 1932년에 <포기>를 첫 공연을 하였다.⁴¹⁾ 동일한 인물들이 1934년에 신교계키단의 이름으로 <포기>를 재공연 하였을 때, 유치진이 관람한 것이다. 신교계키단에서는 <포기>를 18회 공연하면서 총 3723명의 관객을 모았다. 1회당 평균 관객이 206명이어서, 창립 작품으로 공연한 일본의 창작극 <요아케마에>(夜明け前)의 115명 보다 더 많았다.⁴²⁾ 신교

계키단의 공연에서 미루어 짐작하건 데, 식민지조선에서도 <포기>의 이색적 소재와 볼거리 많은 무대는 관객 동원 면에서 유리한 요소로 작용할 가능성이 있었다. 헤이워드 등의 “흑인극에 관해서는 기회 있는대로 다시 주목해보고”⁴³⁾ 싶은 마음도 가지고 있었으며, 그때까지 낯선 존재였던 미국극을 식민지조선에 소개한다는 명분도 있었다. “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 요소들을 잘 갖춘 <포기>는 <춘향전>의 후속 작품을 고민하고 있던 유치진에게 참으로 안성맞춤의 작품이었던 것이다.

3. <포기>의 “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘”적 특징

드보스 헤이워드가 쓴 소설 「포기」는 1925년 10월에 발간되었다. 소설 「포기」는 대단한 베스트셀러가 되었고, “백인 작가가 남부 흑인들에 대한 경험에 깊이 파고든 유일한 대작”⁴⁴⁾으로 평가 받았다. 그의 아내 도로시가 「포기」의 줄거리를 따라가면서도, 공연이 용이하도록 인물의 역할을 조정하고 시공간을 집약시켜서 4막의 극으로 만들었다.⁴⁵⁾ 1918년에 창단된 씨어터 길드(Theatre Guild)에서는 “다수의 등장인물로 인하여 너무 많은 제작비가 필요한”⁴⁶⁾ 위험성을 감수하고 <포기>의 첫 공연을 맡았다. 1927년 10월27일부터 뉴욕 브로드웨이의 길드 극장(Guild Theatre)에서 시작된 <포기>는 총 367회나 공연되는 성공을 거두었다. 흑인극 <포기>는

원박사학위논문, 2009, 62~88면 참조

40) 유치진, 『동경문단 극단 건문초-일본신극운동의 현상과 그 동향』, 『동아일보』, 1935.5.17.

41) 이치카와 모토는 무라야마 토모요시와 연극과 영화를 같이 했던 음악 전문가이다. 신교계키단에서 <포기>를 공연할 당시에 그가 직접 작곡한 곡을 사용했다는 기록은 없다.

42) 新協劇団 編, 『新協劇団5週年史』, 東京:新協劇団, 1939, 44頁.

43) 유치진, 『미국의 신극운동』, 『중앙』, 1935.4, 115면.

44) James M. Hutchisson, *DuBois Heyward: A Charleston Gentleman and the World of Porgy and Bess*, Jackson: University Press of Mississippi, 2000, p.49.

45) 소설에서 연극으로 각색되면서, 성격과 역할이 크게 바뀐 인물이 스포팅 라이프(Sporting Life)이다. 소설에서 그는 베스를 좋아하는 건달 중의 한 명이지만, 연극에서는 캣피시의 중요 인물로 부각되어 있다.

46) Robin thompson, *The Gershwins' Porgy and Bess: A 75th Anniversary Celebration*, Milwaukee: Amadeus Press, 2010, p.38.

비평적 측면에서나 관객 동원면에서도 성공을 거두면서, “흑인배우들을 그 이전에는 금지된 연극 세계의 일원”⁴⁷⁾이 되게 하는데 결정적 기여를 한 작품으로 평가 받았다.

유치진이 <춘향전>에서 시도하였던 낭만적 사랑 이야기에 담긴 현실 비판, 그리고 노래와 춤으로 이루어진 볼거리 많은 무대가 <포기>에는 더욱 더 풍성하게 나타나 있다. 유치진은 “「포기」와 「베스」와 「크라운」과 「스포츠 라이프」와의 시각관계에 있어서 이 작품은 흑인의 미신과 열정과 殘忍과 신앙과 백인에 대한 증오와 비애를 여실히”⁴⁸⁾ 그리고 있다고 설명 했다. <포기>의 근간은 절뚝발이 거지(cripple begger) 포기(Porgy)의 낭만적 사랑 이야기이지만, 포기와 그 주변 인물들의 삶은 흑인들을 억압하고 있는 미국 사회의 모순을 깊이 있게 드러내고 있다고 했다. <춘향전>에서 “춘향의 사랑은 결국 그 탐관오리와 싸우는 피의 기록”⁴⁹⁾이라 했던 것과 동일한 시각에서 작품을 해석한 것이다.

사랑하는 베스(Bess)를 지키려는 포기의 투쟁이 <포기>의 중심 서사이다. 포기가 짝사랑하고 있는 흑인 미녀(Negro beauty) 베스는 흑인들의 거주지인 캣피시 거리(Catfish Row)에서 대장(Big boy)으로 불리는 부두 노동자 크라운(Crown)의 연인이었다. 어느 날 노름판에서 벌어진 싸움에서 하역인 부(stevedore) 로빈스(Robbins)를 살해한 크라운이 도망을 가버리자, 갑자기 오갈 곳이 없어진 베스를 포기가 집으로 데리고 온다. 포기는 열과 성을 다하여 그녀를 돌보았고, 베스도 그의 사랑을 받아들이지만 크라운이 돌아오면서 위기가 닥친다. 베스를 끝까지 지켜주겠다고 했던 자신의 약속을 지키기 위해 포기는 크라운을 살해하게 된다. 최대의 장애물이었던 크라운이 사라졌지만 포기의 사랑이 순조롭게 이루어지지 않는다는 크라운의 시체 확인을 거부한 죄로 포기가 구류를 살고 있는 동안, 스포팅

라이프(Sporting Life)가 마약으로 베스를 유혹하여 뉴욕으로 함께 도망가 버린 것이다. 베스에게 줄 선물을 안고 집에 돌아온 포기는 그녀가 떠나갔다는 사실을 알고 낙망하지만, 사랑을 찾아 뉴욕을 향해 떠나간다.

베스가 있는 뉴욕을 향하여 불구의 몸을 이끌고 떠나는 포기의 “영웅적 여행은 극의 마지막에 거대한 연민을 불러”⁵⁰⁾ 온다. 캣피시 거리의 어느 누구도 포기의 앞길을 막지 못할 정도로 베스를 향한 그의 사랑은 대단한 것이었다.⁵¹⁾ 포기의 사랑을 중심으로 하여 어부 제이크(Jake)와 클라라(Clara) 부부, 식당을 하는 여장부 마리아(Maria), 마약 상인 스포팅 라이프 등등, 캣피시 거리에 살고 있는 흑인들의 사연도 삽화 형식으로 비중 있게 다루어지고 있다. 그로 인하여 <포기>에는 “흑인의 미신과 열정과 잔인함과 신앙과 백인에 대한 증오와 비애”가 여실히 나타나고 있다. 이러한 특징에 대해 유치진은 “「입센」 이래로 시험된 근대극의 수법에서 떠나서 다소의 영화적 수법을 이용하고” 있다고 설명 하면서, <포기>가 “한 사건을 그리기보다도 흑인의 생활의 特點과 분위기를”⁵²⁾ 보여주고 있다고 했다.

크라운을 살해한 포기가 고발당하지도 않고, 체포되어 가지도 않는 비상식적 상황도 흑인 사회의 특별한 분위기 속에서는 이해가 된다. 캣피시 거리에 살고 있는 흑인들은 그들끼리 싸움을 할지라도, 백인들에게는 뭉쳐서 대항을 한다. 흑인들 사이에서 발생한 잘못을 백인에게 고자질하는 행위를 그들은 용납하지 않으며, 살인자라 하더라도 흑인이 백인 경찰에게 당하도록 버려두지는 않는 것이 그들의 관습이다. 심지어 자신의 남편이 크라운에게 살해당한 “세레나가 제 동포를 백인한테 넘겨줄 생각

47) Ibid., p.6.

48) 유치진, 『흑인극 『포기』를 압두고 (상), 『조선일보』, 1937.1.21.

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

50) Robin thompson, *The Gershwins' Porgy and Bess: A 75th Anniversary Celebration*, Milwaukee : Amadeus Press, 2010, p.37.

51) <포기>의 낭만성을 강하게 드러내는 이러한 결말은 소설과 다르다. 소설에서는 베스가 떠난 사실에 충격을 받은 포기가 망연자실하여 그대로 앉아있는 것에서 끝나기 때문에 허무감이 강하게 배어있다. 연극의 이러한 결말은 도로시가 주도하여 만들었다.

52) 『음악과 무용 만히 나오는 조선초유의 호화』, 『조선일보』, 1937.1.19.

은 털끝만치도 없”⁵³⁾다고 마리아가 장담하기도 한다. 그러므로 크라운을 살해한 포기의 행동에 대해 캣피시 거리의 흑인들은 그들 스스로의 힘으로 악을 징계한 것으로 간주하고 있는 것이다.

(포기의 방에서 희미하게 부딪히는 소리가 들린다. 마리아는 미동도 없이 서 있다. 갑자기 포기의 웃음소리가 들린다. 깊은 곳으로부터 점점 커져가는 강한 웃음소리가 들린다. 아이가 울기 시작한다)

베스 (방안에서 떨리는 목소리로) 포기, 무서워! 왜 웃는 거야?
포기 (의기양양해서) 괜찮아, 내 사랑. 당신은 걱정 하지 마. 당신에게는 이제 포기가 있잖아. 그는 자신을 돌볼 수 있는 남자야. 내가 당신에게 말하지 않았어? 당신에게는 이제 남자가 생긴 거라구!

(마리아가 마당을 빠르게 가로질러 간다. 포기 방의 문을 열고 들어가서 문을 닫는다. 어둠 속에서 성냥불이 켜진다. 스포팅 라이프 담배 불을 붙이고 계속 지켜본다) (564면)

포기가 크라운을 살해한 사실을 알게 된 마리아는 말없이 포기의 방으로 찾아가서 뒤처리를 도왔고, 그 사실을 쫓 지켜본 스포팅 라이프도 경찰에 밀고하지 않는다. 스포팅 라이프에게 있어서는 포기가 없어지는 것이 베스를 차지하는데 유리하겠지만, 캣피시 거리를 “흑인 놈들의 악의 소굴”(p.565)이라 부르는 백인들에게 아부하지는 않는 것이다. 이러한 캣피시 거리 흑인들의 삶은 일본인을 대하는 식민지조선인의 태도와 유비

관계에 있어, <포기>의 현실감을 높여주는 효과가 있다.

<춘향전>을 공연했던 유치진은 흑인들의 생활에 밀착해 있는 음악과 춤을 무대상에 구현해내는 데 관심을 많이 보인 것으로 보인다. 공연 안 내에서도 그 점을 강조하였는데, “흑인의 즉흥적인 노래와 춤이 다량으로 포함 되”어 있어서, “포기」란 작품은 가극과 신극의 混血兒 가티 보이는 것이다”⁵⁴⁾라고 했다. 그는 캣피시 거리 흑인들의 “생활이 자아내는 음향과 색채와 暗影 - 이것은 실로 무대 전체에 漲溢하여 거대한 심포니를 연출”⁵⁵⁾하고 있다고 강조 했다. 음악과 춤이 캣피시 거리에 살고 있는 흑인들의 생활 속에 녹아들어 있다는 것이 <포기>의 큰 장점이다. 1막에서 클라라와 제이크가 아이를 재우기 위해 부르는 노래처럼 분위기를 살리기 위한 것, 혹은 흑인들의 궁핍한 삶이나 현재 처지를 나타내기 위해 삽입된 노래도 있다.⁵⁶⁾ 그런데 연극적으로 강렬한 효과를 보여주는 것은 캣피시 거리의 흑인들이 함께 노래를 부르고, 춤을 추는 부분이다. <포기>에는 두 번의 함께 노래 부르기(sing together)가 나온다. 1막2장에서 로빈스의 죽음을 추모하는 장면과 3막2장에서 제이크의 배를 기다리는 장면인데, 각각 극 전개와 잘 어울리는 분위기를 효과적으로 만들어내고 있다.

1막 2장에서는 세레나(Serena)의 낡은 2층 방에 로빈스를 추모하는 캣피시 거리의 사람들이 모여든다. 크라운의 장례를 위해 부의금을 모으면서, 그들은 세레나의 슬픔을 위로하는 노래를 부른다. 추모객들이 부르는 만가(dirge)는 “단조롭고 규칙적인 두드림은 사람들을 황홀경 속에 끌어넣는 듯”(p.525) 하다. 그곳에 크라운의 연인이었던 베스가 포기와 함께 찾아오자 세레나는 거부감을 표한다. 그러나 포기의 설득으로 캣피시 거리의

54) 『음악과 무용 만히 나오는 조선초유의 호화』, 『조선일보』, 1937.1.19.

55) 유치진, 『흑인극 『포기』를 압두고 (상)』, 『조선일보』, 1937.1.21.

56) 연극 <포기>와 오페라 <포기와 베스>의 노래를 혼동한 경우도 왕왕 있다. 많은 사람들이 알고 있는 노래들, 즉 <여름날>(Summertime)이나 <베스, 당신은 나의 연인이야>(Bess, You Is My Woman Now) 등등은 오페라 <포기와 베스>의 노래이며 연극 <포기>에는 나오지 않는다.

53) Dorothy and Dubose Heyward, *Porgy, The Theatre Guild Anthology*, N.Y. : Random house, 1936, p.557. 이하 대본의 인용은 본문에 쪽수만 밝히기로 한다. <포기>의 대사는 미국 흑인들의 영어인 굴라 방언(the Gullah dialect)으로 되어 있으나, 이 논문의 대사 번역에서는 그 점을 고려하지 않기로 한다. 일본의 신게키죠의 공연대본에는 사투리로 번역되어 있는데, 극예술연구회에서도 그런 방식을 따랐을 것으로 추측된다.

사람들은 베스를 받아들인데, 그 상황이 2장의 마지막에 노래와 춤으로 잘 표현되고 있다.

(아름다운 고전적 흑인 영가는 좁은 실내에서 승리를 거두며, 점점 속도를 높여간다. 세레나는 처음으로 발을 구르면서 “샤우팅”(shouting)을 시작한다. 한 사람 두 사람 차례로 감동을 받고 일어나서, 세레나를 따라 몸을 흔들며 손뼉을 친다. 베스는 노래를 부르면서 온힘을 다하여 샤우팅을 한다. 어떤 사람은 춤을 추고, 어떤 사람은 몸을 움직이며 손뼉을 친다. “할렐루야” 또는 “신이여”라고 외치는 소리가 노래 사이사이에 들린다. 그렇게 하여 노래는 낡은 벽을 쓸어버릴 것 같이 요동치고 흔들리면서 커져 간다) (530면)

세레나의 샤우팅을 베스가 이어받는 것은 컷피시 거리의 흑인들이 그녀를 주민의 일원으로 받아들였음을 의미한다. 전심전력을 다한 그녀의 샤우팅은 마을 사람들에게 대한 감사의 뜻이다. 추모객들이 다함께 춤을 추면서 노래를 부르는 1막2장의 마지막 부분은 슬픔에 굴하지 않는 컷피시 거리 흑인들의 강력한 삶의 의지를 희망적으로 보여주고 있는 것이다.

3막2장의 분위기는 1막2장과 정반대이다. 세레나의 방에 모인 흑인들은 폭풍우 속에서 아직 돌아오지 않고 있는 제이크의 배를 기다리고 있다. 폭풍우가 점점 더 거세지면서 제이크의 생사가 위태로워지자 그들은 “최후심판의 날 성가(The Judgment Day Spiritual)를 음울하게 부르며 몸을 흔들고 있다.”(p.554) 클라라는 그 노래가 제이크의 죽음을 가리키는 것 같아서 싫어하지만 마을 사람들은 노래를 멈추지 않는다. 성가를 음울하게 부르고 있는 마을 사람들의 모습은 삶의 두려움에 빠져 있는 컷피시 거리의 분위기를 잘 나타내어 준다. 결국 제이크의 배는 그들이 보는 앞에서 파선을 당하고, 클라라는 폭풍우 휘몰아치는 바다에 뛰어들어 죽게 된다. 그러한 상황에서 컷피시 거리의 흑인들이 느끼는 공포와 절망감을

함께 부르는 노래로 잘 표현해내고 있다.

(비바람 소리 더 심하고 덧문이 소리 내며 흔들린다. 흑인들은 공포에 싸여 몸을 흔들고 노래한다. 그들의 노래 소리는 때때로 바람의 아우성보다 더 높기도 하고 바람소리에 묻혀버리기도 한다. 노래하지 않고 자기정면을 주시하고 있는 베스의 얼굴에 비애와 애증, 두려움의 감정이 엿갈려 있다. 포기는 그녀를 바라보며 앉아있다. 덧문이 한층 더 격렬하게 흔들거린다. 파도의 아우성 소리가 더욱 높아진다. 흑인들, 더욱 더 붙어 있으며 노래를 계속한다. (561면)

흑인들의 성가는 비바람 소리에 뒤섞여 제대로 들리지 않고, 베스는 노래를 아예 부르지 않는다. 베스를 비롯하여 어느 누구도 노래 중에 샤우팅을 하며 그 방의 분위기를 열정적으로 끌어가지 않는다. 폭풍우 속에 죽어간 제이크와 클라라처럼 컷피시 거리의 앞날도 위태롭다는 사실을 예견하기 때문이다. 자기를 찾아 섬에서 돌아온 크라운으로 인해 베스는 포기와 사랑이 이루어질 수 없을 것 같아 불안하고, 그녀를 바라보는 포기 역시 같은 느낌의 불안에서 헤어나질 못하고 있다. 비바람 소리와 뒤섞여 들리는 음산한 분위기의 성가는 포기와 베스의 불안한 미래를 청각적으로 잘 표현해내고 있는 것이다.

다수의 흑인들이 함께 노래하고 춤추면서 만들어낸 이러한 장면들이 <포기>를 대표하고 있다. 씨어터 길드에서 <포기> 초연의 연출을 맡은 루벤 마울안(Mamoulian)은 많은 인물들이 등장하는 이러한 장면들을 잘 살려내어, 평론가들의 격찬을 받았다. 그 공연을 일곱 번이나 관람한 맥스 라인할트(Max Reinhardt)는 한 명의 스타배우가 아니라 전체 앙상블에서 나오는 강렬한 효과가 대단한 성공을 거둔 작품으로 평가한 바가 있다.⁵⁷⁾

57) Joseph Horowitz, "On My Way": The Untold Story of Ruben Mamoulian, George Gershwin, and *Porgy and Bess*, W. W. Norton & Company, 2013, p.40.

그러한 사실을 유치진이 “「라인할트」도 이 작품을 감탄하였다고 한다”⁵⁸⁾라고 설명한 것이다.

4. “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 극에 대한 확신

유치진은 <포기>의 공연에 극예술연구회의 역량을 총집결 시켜, 관객들이 “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극의 가치를 제대로 느낄 수 있기를 바랐다. 극예술연구회의 역량으로 감당하기 어려운 작품이지만, 자신이 일본에서 보았던 <포기>에 뒤지지 않는 공연을 부민관의 대강당에서 보여주려 했던 유치진의 의욕을 당시 공연 기록에서 느낄 수가 있다. 초연을 맡았던 미국 브로드웨이의 극단 씨어터 길드조차 공연 준비에 부담을 가질 정도로 <포기>에는 많은 등장인물이 나온다. 배우의 수가 넘쳐나지 않았던 극예술연구회이지만 원작 <포기>에 등장하는 인물을 한 명도 빼지 않고 그대로 공연하는 열성을 보였다. 마리아(Maria) 역에 강정애를 위시하여 스물여덟 명의 배우가 출연하였다.⁵⁹⁾ 배역 소개의 순서가 원작 <포기>와 동일한 것에서, 유치진이 원작 그대로 공연하려 애를 썼음이 드러난다. 톨스토이의 <어둠의 힘>을 번안 하여 실패를 맛 본 경험이 있으므로, <포기>를 원작 그대로 공연하는 것이 “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극의 진면목을 보여주기에 더 낫다고 판단한 것이겠다. <포기>에 나오는 춤은 <춘향전>에서 함께 했던 서양무용가 조택원의 도움을 받았고, 노래는 민요 작곡가 정순철이 새로 만든 것을 사용했

다.⁶⁰⁾ <포기> 대본에는 악보 없이 노래 가사만 실려 있으므로, 흑인 영가나 민요(folk song)를 쉽게 접할 수 없는 그 당시 형편에서는 어쩔 수 없는 선택이었을 것이다.

물론 <포기>가 미국이나 일본의 공연에 버금가는 수준 높은 공연이었다고 말하기는 어렵다. 그 당시 극예술연구회의 능력으로 감당하기 어려운 대작이었기 때문인데, “빈약한 무대장치와 몰이해한 음악적 해석”⁶¹⁾이라는 비판은 당연한 것이었다. 그럼에도 불구하고 <포기>의 공연을 통하여 유치진은 많은 것을 얻었다. ‘관중본위’의 입장에서 ‘조선적으로 소화’한 외국극의 공연이 필요하다는 자신의 주장에 대한 실제적 사례를 제시하면서, “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극의 가치에 대해 강한 확신을 얻게 된 것이 특히 중요하다.

유치진이 도쿄에서 귀국한 이후, 창작극 공연에서는 자신의 도쿄 구상을 어느 정도 관철해나가고 있었으나, 외국극 공연에서는 그렇지 못했다. 그는 「창작희곡의 진흥을 위하여」와 「번역극 상연에 대한 私考」에서 외국극의 공연 방법에 대해 논의 했다.⁶²⁾ 그는 식민지조선의 창작극 발전을 위해 외국극 공연이 필요하다고 입장이었다. 그러나 외국극을 많이 공연하는 것이 중요하지 않고, 반드시 “조선적으로 소화”되어야 하며, “그 척도가 관중본위로써 수행되어야 할 것”⁶³⁾이라고 했다. 도쿄에서 구상했던 외국극의 조선적 소화가 ‘관중본위’의 공연으로 구체화 된 것이다. 관중본위의 수행이라는 주장은 식민지조선 연극인들로부터 통속극으로 전향하려는 술수라는 비판을 받았다. ‘관중본위’의 외국극의 공연이라는 유치진의 주장은 극예술연구회의 공식 입장과 차이가 있었으므로, 내부적인 반발이 뒤따랐다.

58) 유치진, 「흑인극 『포기』를 압두고」(상), 『조선일보』, 1937.1.21. 그러한 이야기를 들었다는 전언일 뿐이지, <포기>를 라인할트의 연출과 연관시켜 설명한 것이 아니다.

59) 「음악과 무용 만히 나오는 조선초유의 호화」, 『조선일보』, 1937.1.19. 특정 이름 없이 캣피시 거리에 사는 인물로 등장하는 두 명의 역할을 시피오(Scipo)와 장의사(Undertaker)가 겸하여 맡고 있기 때문에 실제 배우는 스물여섯 명이다.

60) 유치진, 「포기와 베스의 연출」, 『동량 유치진 전집』 8권, 서울 : 서울예대출판부, 1993, 353면.

61) 「극연 14회 공연 『포기』 감상」, 『매일신보』, 1937.1.26.

62) 유치진, 「창작희곡의 진흥을 위하여」, 『조선일보』, 1935.8.3~8.6.

63) 유치진, 「번역극 상연에 대한 私考」, 『조선일보』, 1935.8.8.

홍해성을 비롯한 극예술연구회의 주류와 유치진은 외국극 공연의 필요성에 대한 인식이 서로 달랐다. 그는 관객들이 외국극의 내용을 이해할 수는 있겠지만, “그 생활에 익지 못한 심장으로서는 날카로히 感得하기 어려운 점이 많은 까닭”⁶⁴⁾에 공연 효과가 제한적일 수밖에 없다고 했다. 국가의 경계를 넘어서는 극은 감정적 한계를 기본적으로 가지고 있기 때문에, 관객의 이해를 돕기 위한 노력이 당연히 필요하다는 논리이다. 그러나 츠키지쇼게키쵸의 신극운동을 모범으로 하는 홍해성은 서양의 고전적 근대극을 공연함으로써 식민지조선의 근대극 수준이 높아질 수 있다고 했다. 이에 대하여 유치진은 극예술연구회가 외국극의 “원작자에 대한 충실”⁶⁵⁾에 매달려 있었으므로, 식민지조선의 관객들에게 수용되기 어려운 공연을 계속해왔다고 비판했다.

유치진은 연극공연담당자의 교육과 자기만족을 위한 것이 아니라, 연극 관객을 확대하는데 기여하기 위해서는 ‘관중분위’의 입장에서 ‘조선적으로 소화’한 공연이 필요하다고 했다. 작품을 선택할 때에 “어떻게 번역해야만 조선관중이 이해하고 어떻게 연출해야만 조선관중이 아러먹을 수 있을까?… 하는 문제를 본위로 하”⁶⁶⁾어야 한다는 것이다. 그러한 유치진의 주장은 “내가 말하라는 바를 무식한 사람이나 유식한 사람을 물론하고 모든 계급의 사람에게 ‘자미 잇게’ 보일 수 있을까?”⁶⁷⁾라는 ‘희곡의 대중성’에 대한 언급과 맞물리면서 통속화라는 오해를 불러 일으켰다. 이석훈은 그 점을 집중적으로 비판했다.

대체 「관중분위」란 말은 오늘의 저열한 관극수준에 있어 무엇을 의미할 것이냐? - 를 생각해 본다면 「통속화」 이외 아무 것도 아님을 알 것이다. (중략) 관중분위」 운운은 곧 흥행가치를 많이 견주는 의미일 것이니

64) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.13

65) 유치진, 「번역극 상연에 대한 私考」, 『조선일보』, 1935.8.8.

66) 위와 같은 글.

67) 유치진, 「대중성의 개척」, 『조선중앙일보』, 1935.7.7.

말하자면 극단으로서는 그 경제적 근거의 확립을 피하지 않을 수 없는 당면의 필요로부터 감행 하게 된 중대 전향이 아닐 수 없다.⁶⁸⁾

극단의 운영 수지를 맞추기 위해 식민지조선 관객의 낮은 수준에 영합할 수밖에 없으므로, ‘관중분위’의 외국극 공연은 필연적으로 통속화의 길을 가게 된다는 것이 이석훈의 비판 요지이다. 유치진이 이러한 비판을 넘어서기 위해서는 실제 공연을 통하여 외국극의 ‘조선적 해석’과 ‘관중분위’가 무엇인지를 보여줄 필요가 있었다.

극예술연구회 2기를 선언한 제8회 공연에서 유치진은 외국극 중에서 ‘명쾌한 희곡’의 공연을 선언한 바가 있다. 도쿄의 테아토르·코메디(テアトル・コメディ)의 방법론을 차용해온 것이다.⁶⁹⁾ 그는 테아토르 코메디가 “축지소극장이 주로 복구의 음울한 연극을 만히 상연 해온데 대한 반동”으로 “경쾌한 불란서극”⁷⁰⁾을 공연하여 주목 받고 있다고 설명했다. 유치진은 극예술연구회에서 그동안 공연해왔던 ‘침뚱한 희곡’에서 벗어나기 위한 시험으로 ‘명쾌한 희곡’인 <작가생활보>를 선택했다고 밝혔다.⁷¹⁾ 소설가인 트리엘(Trielle)이 아내 발렌틴(Valentine)과 벌이는 한 바탕의 우스꽝스러운 부부 싸움을 내용으로 하는 <작가생활보>는 식민지조선의 관객이 즐기기에 무리가 없는 작품이다. 그들의 부부 싸움을 보는데 있어서 특별히 프랑스의 역사나 문화에 대한 이해가 필요한 것은 아니어서, 관객이 느끼는 감정적 이질감은 별로 크지가 않기 때문이다. 그렇기 때문에 그 동안 극예술연구회가 공연해왔던 외국극에 비해보면 <작가생활보>는 대중적 작품으로 비판 받을 여지가 없진 않았다.

68) 이석훈, 「연극시감」, 『비판』, 1935.10, 115면.

69) テアトル・コメディ는 金杉惇郎 長岡輝子 夫妻가 중심이 되어 1931년에 결성하였으며, 1936년에 해산되었다.

70) 유치진, 「동경문단 극단 견문초- 일본신극운동의 현상과 그 동향」, 『동아일보』, 1935.5.16.

71) 유치진, 「극예술연구회 제8회 공연을 앞두고(하)」, 『동아일보』, 1935.11.19.

이석훈이 우려했던 바가 무리는 아니었던 것이다. 극예술연구회에서는 셰익스피어의 극을 예로 들면서 방어적 해명을 하기도 했다. 외국극 공연에서 “관중본위란 진실한 의미에서는 관중의 예술적 보편성이 좀 더 현재 이상으로 연극에 참여 할 수 있는 연극을 관중에 제시하지는 것”⁷²⁾이라 했으나, 유치진의 주장과는 거리가 있었다. 이석훈은 다른 글에서 유치진의 외국극 공연방법론에 대한 비판의 강도를 더욱 높였는데, 관중본위란 “비속한 관중에 대한 흥행극적 賣笑이며 아침 이외의 아무 것도 아닐 것”⁷³⁾이라고 했다. 더구나 ‘명쾌한 희곡’을 공연하지는 유치진의 주장이 극예술연구회의 목표와 배치되는 느낌이 강했던 것도 문제였다. 극예술연구회는 식민지조선의 근대극 수립을 위하여 “어떤 물질적 획득을 전연 문제 삼지 않”을 것이며, 오로지 “대중을 敎道敎化하는 문화운동의 일부분”으로 사명을 다하겠다고 선언한 바가 있다. 이를 위하여 극예술연구회는 “대중적 오락 내지 대중적 흥미에 吻合하려는 일체의 추종적 아침적 경향을 배격”⁷⁴⁾ 하겠다고 밝혔다. 이러한 극예술연구회의 목표와 유치진이 주장하는 관중본위의 외국극 공연론은 서로 충돌을 피할 수가 없었다.

<작가생활보> 이후 극예술연구회의 외국극 공연이 ‘침통한 희곡’으로 되돌아간 것도 그러한 문제 때문이다. 제9회 공연에서 공연한 골즈워시(John Galsworthy)의 <승자와 패자>(The First and the Last)와 톨스토이의 <어둠의 힘>(Власть тьмы)은 양심을 지키는 인간의 가치를 중요하게 다룬 ‘침통한 희곡’이다. 제11회에 공연한 티안한(田漢)의 <호상의 비극>(湖上的悲劇), 제13회 무대에 오른 칼 쇠헬(Karl Schönherr)의 <신앙과 고향>(Glaube und Heimat)과 빌드락(Vildrac)의 <외로운 사람>(L'Indigent)도 작품의 경향은 ‘침통한 희곡’에 속한다. 극예술연구회에서는 ‘관중본위’의 외국극 공연으로 유치진이 제안한 ‘명쾌한 희곡’을 거부한 것이다.

유치진은 ‘명쾌한 희곡’ 공연의 대안으로 “외국극의 조선적 소화를 꾀해야 톨스토이 작 『어둠의 힘』을 번안”⁷⁵⁾하였다 했지만, 공연이 실패함으로써 자신의 주장을 증명할 수가 없었다.⁷⁶⁾ 이러한 어려움을 돌파하는 방안으로 유치진은 창작극 <춘향전>과 일치하는 성향의 <포기>를 선택했고, 공연을 통하여 ‘관중본위’의 외국극 공연, 그리고 조선적 소화에 대해 증명 해보여준 것이다. “액조틱한 생활 내용과 작품의 참신한 형식”⁷⁷⁾의 <포기>는 유치진에게 “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘”극의 개념을 좀 더 명확하게 설정하는 데 큰 도움을 주었다. <포기> 공연 이후에 유치진은 낭만주의를 “인간의 자유스러운 감정-공상, 희망, 분노, 이데올로기 등을 배태한 로맨틱한 수법”⁷⁸⁾을 지닌 극으로 규정했다. 더 나아가 “이 『낭만』이란 술어의 근본은 우리가 교과서에서 배운 바 구름을 타고 가는 천사의 행적만이 아니다 생활에 육박하는 이념이요, 희원이요, 의욕이요, 그 『에스프리』”⁷⁹⁾라고 했다. <춘향전>을 공연할 당시에 비해 훨씬 진전된 논의를 펼치기 시작하였다. 유치진의 창작극과 외국극이 모두 “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘”으로 통일 된 것이다.

5. 미완의 시도로 남은 <포기> - 결론을 곁하여

<포기> 공연을 통하여, 유치진은 “리알리즘을 토대로 한 로맨티시즘”극의 대극장 공연이 식민지조선 근대극의 미래여야 한다는 확신을 얻었다. 유치진은 자신이 생각하는 식민지조선의 근대극의 미래를 구성하는

72) 김광섭, 「극계의 회고 - 창작극 번역극」, 『동아일보』, 1935.12.19.

73) 이석훈, 「신극수립과 ‘관중본위’ 문제」, 『조선일보』, 1936.3.14.

74) 이현구, 「극예술운동의현단계- 실험무대탄생에 際하여」, 『조선일보』, 1931.11.15. 17.

75) 유치진, 「흑인극 『포기』를 압두고 (상)」, 『조선일보』, 1937.1.20.

76) 김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 67면 참조.

77) 「극예술연구회 제15회 신춘 공연」, 『조선일보』, 1937.1.8.

78) 유치진, 「낭만성 무시한 작품은 기름 없는 기계」, 『동아일보』, 1937.6.10.

79) 유치진, 「미국의 현역작가 막스웰·안더슨 -『목격자』상연에 제하야」, 『동아일보』, 1938.7.8.

요소를 세 가지로 정리했다. 첫째가 대극장 공연, 둘째가 낭만주의적 경향의 극, 셋째가 식민지조선의 현실에 대한 비판이다.

비교적 소규모의 극단까지도 부민관 같은 대무대를 쓰게 되는 관계로 지금까지 레알리즘에만 충실 했던 작품은 빈(空) 데가 있고 기름기가 없어 딱딱하기만 합니다. 그러니까 말초적인 레알리즘에만 구속 되지 말고 좀 더 인간의 자유스러운 감정 - 공상, 희망, 분노, 이데올로기 등을 잉태한 로맨틱한 수법이라야 일반 독자나 관중을 에필 할 수가 있을 것입니다. (중략) 조선에서 순수예술이라면 외국에서 말하는 바로 그것과는 다르다고 생각합니다. 조선의 현실이 그러니 만큼 아모리 순수예술파라고는 하지마는 그래도 정의감에 대한 義憤이 전혀 거세되리라고는 생각지 않습니다.⁸⁰⁾

유치진의 주장은 자신의 과거 작품뿐만 아니라, 도쿄에서 귀국한 이후 그가 창작하여 공연했던 <제사>나 <자매>의 세계에서 벗어나겠다는 선언이기도 하다. 소극장에서 대극장으로 나아가야 한다는 그의 주장은 창립 6주년을 맞이하는 극예술연구회의 목표가 바뀌어야 한다는 것을 의미한다. 이제까지 지녀온 “극예술의 『연구』와 『실험』을 표방하는 단체”⁸¹⁾라는 이미지에서 벗어나서 관객의 지지를 받는 전문 극단이 되어야 한다는 뜻이다. 그는 소극장 신극은 “너무도 귀족적인 자기도취에” 빠져 있기 때문에, “극의 새로운 목표는 대극장에서 출발하지 안하면 안됨을 주창”⁸²⁾ 했다. 대극장은 “각층의 인민”이 모여드는 곳이므로, 관객의 소수만이 이해할 수 있는 연구와 실험의 작품은 맞지 않다고 했다.

극예술연구회가 창립 이래 주로 사용해왔던 공회당은 객석이 765석인데 비하여 부민관 대강당은 배가 훨씬 넘는 1800석이다.⁸³⁾ 대극장의 무대

규모는 소극장에 비해 당연히 더 크기 때문에 넓은 무대 공간의 활용에 신경을 많이 써야한다. 유치진은 부민관의 대무대에서 성공적 공연을 하기 위해서는 말초적 리얼리즘에서 벗어나야 한다고 주장 했다. 그가 언급한 말초적 리얼리즘은 ‘입센 모형의 극’을 가리키는데, 그것은 특정한 극 공간에서 등장인물들끼리 서로 나누는 대사를 통하여 극이 전개되는 모형이다.⁸⁴⁾ 예를 들자면 유치진이 연출하여 부민관에서 공연했던 <신앙과 고향>이 해당된다. 그는 <포기> 공연에서 강조했던 것처럼, 입센 모형에서 벗어나 “흔히 영화에서 보는 자유분방한 통일”을 가진 극이 대극장 공연에 더 적절하다고 보았다. <신앙과 고향>에 이어 “인센형에서 벗어나서 보다 자유스런 연극적 형태”⁸⁵⁾를 가진 <포기>를 연출하면서 그러한 결과에 확신을 가진 것이겠다.

대극장의 다수 관객을 만족시킬 수 있는 ‘로맨틱한 수법’의 극이 필요하다는 유치진의 주장이 상업적 대중극의 공연에 대한 지향과 차별되는 것은 ‘정의감에 대한 의분’, 즉 리얼리즘 극의 효과를 의식하고 있기 때문이다. 강화된 식민지조선의 연극 검열로 인하여 작품 공연을 통하여 강도 높은 직접적 비판은 불가능하게 되었지만, 식민지조선의 현실에 대한 비판을 담보하려는 노력은 반드시 필요하다는 것이 유치진의 견해였다. <춘향전>과 <포기>처럼 입센식의 사실주의극에서 벗어난 극구조, 그리고 내용에 있어서는 로맨틱한 요소를 가지고 있으면서도 현실 비판적 기능을 수행하는 “리얼리즘을 토대로 한 로맨틱시즘” 극이 유치진에게 있어서 식민지조선 근대극의 이상이 되었다.

그러나 식민지조선 근대극의 미래에 대한 자신의 주장을 공연으로 제

80) 유치진, 「낭만성 무시한 작품은 기름 없는 기계」, 『동아일보』, 1937.6.10.

81) 「신극운동의 선봉 실험무대 시연」, 『동아일보』, 1932.4.14.

82) 유치진, 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, 1937.6.11.

83) 부민관의 규모와 시설에 대해서는 萩原孝, 『府民館の工事に就いて』, 『朝鮮と建築』, 1936.1, 2~10頁 참조.

84) 유치진, 「흑인극 『포기』를 압두고 (상)」, 『조선일보』, 1937.1.21. 유치진은 그때까지 식민지조선의 근대극이 “『입센 이 시험해준 소위 근대극의 모형을 보다 만히 공부해왔다고 설명하였다.”

85) 유치진, 「흑인극 『포기』를 압두고 (상)」, 『조선일보』, 1937.1.21.

대로 실천하지 못한 것이 유치진의 한계이다. <춘향전>에서 시작되어 <포기>에서 구체적 확산을 얻은 “리알리즘을 토대로 한 로만티시즘”에 걸맞은 창작극, 또는 외국극 공연을 연이어서 만들어내지 못한 것이다. 그 이유를 두 가지로 정리할 수 있다. 첫째는 1930년대 후반에 급격히 악화된 연극계의 상황으로 인하여 그가 창작극에 전념할 여유를 갖지 못한 것이다. 1938년 3월에 극예술연구회가 해산되어, 4월에 극연좌로 개칭되는 과정에서 창작에 대한 동력을 많이 상실한 것이 으뜸 되는 이유이다.

유치진은 <포기> 공연 후 한 달여 만인 1937년 2월에 제15회 공연으로 <풍년기>와 <수전노>를 부민관 무대에 올렸다. 한 달 만에 새로운 작품을 공연했다는 사실은 <포기> 공연 이후 극예술연구회의 자신감이 상당히 고양되어 있었다는 점을 말해주고 있다. <수전노>는 제9회 공연에서 다루었던 이무영의 <무료치병술>을 개작한 것이므로, 제15회 공연의 핵심은 유치진의 <소>를 개제한 <풍년기>였다. 유치진의 도쿄 구상에 의한 첫 창작극인 <소>는 도쿄 학생예술좌에서 공연하였을 때, “『유모리스』 한데서 그 한밤 창자가 아프리카만큼 우섯을 뿐”, 관객들은 “아모런 배울 점도 업섯거니와 작가의 암시도 못 보았다”⁸⁶⁾는 평을 받았다. 현실 인식이 약화된 점을 비판한 것인데, 유치진의 도쿄구상에 따라 <소>가 창작되었으므로 피할 수 없는 일이기도 했다. 그러한 작품이지만, 경성에서 공연될 때에는 강화된 검열로 인하여 “소작인과 사음과의 대립은 겨우 그림자만이 남”게 되어, “일부의 評家는 『풍년기』를 골격 없는 『소』라”⁸⁷⁾고 비판 받을 정도가 되어버렸다. <풍년기>로 개작된 작품조차도 공연되기 어려운 상황을 확인한 유치진은 “리알리즘을 토대로 한 로만티시즘” 극 외에는 방법이 없다고 판단하였다. 그는 17회 공연(1937.5.15.-5.16)에 <춘향전>을 다시 무대에 올려 앞으로 추구할 방향이 <풍년기>가 아님을 보여주었다. 그러나 어려운 형편 하에서 새로운 창작품을 제작할 엄

두를 내지 못하여, <춘향전>을 넘어서는 성과를 보여주지 못한 것이 너무나 아쉬운 일이다.

자신의 주장을 제대로 실천하지 못한 두 번째 이유는 유치진의 연극론이 가진 애매성에 있다. 대극장 공연과 낭만주의적 작품, 그리고 현실 비판이라는 세 조건이 당위적으로 설명되고 있을 뿐 어떤 방식으로 구조화될 수 있는가에 대한 창작적 논의가 결여 되어 있었다. 그로 인하여 어떠한 작품이 “리알리즘을 토대로 한 로만티시즘” 극에 해당하는가에 대해서는 연극인들 사이에 이견이 존재할 수밖에 없었다. <풍년기> 직후인 16회 무대(1937.4.10.-4.11)의 공연작품인 <카추샤>(〈부활〉)가 그러한 문제점을 잘 보여주는 예라 하겠다. <카추샤>는 1910년대부터 식민지조선 관객에게 인기가 아주 많았던 작품이다. 식민지조선 극단으로서는 1916년 4월에 예성좌가 처음 공연을 하였고, 1920년대 대표적 극단인 토월회에서 자주 공연하였다. 서항석은 “리알리즘을 토대로 한 로만티시즘”의 작품에 <카추샤>가 해당한다고 판단하여 공연작으로 추천한 것이겠다. <카추샤>는 낭만적 사랑 이야기이면서, 제정 러시아의 비참한 현실이 드러나 있고, 노래가 잘 활용된 작품이기 때문이다. 그러나 유치진은 “<카추샤>와 같은 통속적인 작품에는 손을 대고 싶지 않다고 이의 연출을 거부”⁸⁸⁾하였다. 유치진은 <카추샤>가 “인간의 자유스러운 감정 - 공상, 희망, 분노, 이데올로기 등을 잉태한 로맨틱한 수법”의 작품이 되지 못한다고 본 것이다. 시마무라 호게츠가 <카추샤>에서 사용한 「카추샤의 노래」(カチューシャの唄)는 그가 말했던 “시각적 요소(무용)과 청각적 요소(음악) 등”⁸⁹⁾의 활용과는 거리가 먼 통속성의 한 요소였을 뿐이다.⁹⁰⁾

88) 서항석, 『나의 이력서』, 『耿岸 서항석 전집』(5), 서울 : 荷山출판사, 1987, 1794면.

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

90) 시마무라 호게츠의 <부활>은 “원작 소설에 나타나 있는 러시아 사회의 전근대성에 대한 비판이 사라져 버렸으며, 극이 일본의 당대 모순과 관련하여 해석될 수 있는 여지도 거의 차단”되어 있다. 김재석, 『한국과 일본의 자연주의극 성립에 대한 비교연구』, 『국어국문학』 제162호, 국어국문학회, 2011, 298면.

86) 전용길, 『동경학생예술좌 제1회 공연을 끄내고』, 『조선중앙일보』, 1935.6.9, 6.14.

87) 윤목, 『극연좌공연을 앞두고 『풍년기』』, 『동아일보』, 1938.12.4.

<카추사>는 신과극단과 토월회에서 자주 공연한 작품이어서, 극예술연구회가 “‘邪道에 빠진 기성 극단’ 대 ‘진정한 의미의 신극을 수립하는 극예술연구회’의 이분법”⁹¹⁾으로 구분하였던 초기 전략에 모순된다는 점도 유치진에게 심정적 저항감을 안겨주었을 것이다.

유치진의 반대에도 불구하고, 극예술연구회에서는 서항석에게 연출을 맡겨 공연을 강행 했다. <카추사>를 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”이 아닌 통속적 작품으로 간주한 유치진이 극예술연구회의 동인들이 제대로 설득하지 못한 것이다. 물론 유치진의 의사가 무시된 것에는 극단의 어려운 재정 형편도 작용하였다. 서항석은 극예술연구회가 시작된 이후 두 번을 제외하고 모든 공연비를 책임졌고, “공연 결과의 수입은 그것을 회수하는 법이 없이 단체의 공유재산으로 내놓”⁹²⁾았으므로, 극예술연구회 내에서 발언권이 강했던 것이다. 서항석이 연출한 <카추사>는 “통일되지 못한 연출”⁹³⁾의 흥행극이라는 비판도 받았으나, 관객 동원에는 성공을 거두어 “수백원의 이윤으로 채무의 일부를 淸帳하였”⁹⁴⁾다.

유치진은 자신이 통속적 연극이라 배척한 <카추사>에 <포기>보다 더 많은 관객이 찾아 온 것을 보고 충격 받았다. 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를 해야겠다는 결심을 재고”⁹⁵⁾하게 된다. 식민지조선의 대극장에서 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극을 공연할 경우, <카추사>와 같은 통속성 강한 작품으로 귀착될 수밖에 없을 것이라는 사실을 깨달은 것이다. 관중본위의 외국극 공연이란 결국 흥행극으로 귀결될 수밖에 없다고 비판했던 이석훈의 주장을 인정하는 것이기도 했다.

91) 김재석, 『극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미』, 250면.

92) 서항석, 『연극사적 자서전13: 극연의 계속적인 활동』, 『한국연극』, 1977.1, 55면.

93) 『극연 16회 공연 카추사 평』, 『매일신보』, 1937.4.14.

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

95) 위와 같은 글.

유치진의 연극론은 주어진 공연 상황에 대처하기 위한 방법론의 측면이 강하다. 그러므로 연극계의 위기 상황을 돌파할 수 있는 효율성 높은 방법론이라는 장점도 있지만, 사회적 상황이 바뀌는 경우 무용지물이 될 위험성도 내포하고 있다. 그의 도쿄 구상은 1930년대 중반의 어려운 상황 하에서 식민지조선의 근대극을 활성화 시켜보려는 의도에서 나왔다. 귀국 후에 자신의 도쿄 구상을 실천하는 과정에서, <춘향전>과 <포기> 공연을 거치면서 대극장에서 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극의 공연으로 구체화 한 것이다. 그러나 더욱 악화된 식민지조선 연극계의 상황은 유치진에게 <포기>와 같은 작품을 창작하여 공연할 여지를 주지 않았다. 유치진으로서는 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 극에 대한 자신의 구상을 제대로 펼쳐보이지도 못하고 접어야 하는 상황에 처한 것이다. 유치진이 <포기> 이후 극예술연구회에서 마지막 연출한 외국극은 제19회 공연작(1939.7.8-7.10)인 맥스웰 앤더슨(Maxwell Anderson)의 <목격자>(Winter's End)이다. 그는 “『목격자』에서 개척한 문학사상의 업적이란 『리얼』에 입각한 로맨티시즘의 획득이 아닐까한다”⁹⁶⁾고 설명하였으나, “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘” 극에 대한 진전된 논의를 더 이상 펼치지 못하였다. 1940년대를 향해 가는 식민지조선의 급변하는 상황 하에서 길이 보이지 않았던 것이다.

이러한 과정을 돌이켜 보면, 유치진에게 있어서 <포기>는 “리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘”의 이상적 작품에 해당하지만, 아쉬움을 많이 남겨 준 작품이라 말 할 수 있을 것이다. 극예술연구회에서 <포기>를 공연하면서 최선의 노력을 하였으나 역량 부족을 드러내었고, 공연 경험을 통하여 식민지조선 근대극의 미래에 대한 방법론을 구체화 시켰으나, 자신의 주장을 창작극으로 실현시켜 나가지 못하였기 때문이다. 그가 광복 이후 1948년에 <포기>의 공연을 다시 추진하였고, 그 이후에도 뮤지컬 드라마

96) 유치진, 『미국의 현역작가 맥스웰·앤더슨 -『목격자』상연에 대하여』, 『동아일보』, 1938.7.8.

로 만들어 보려는 강한 집착을 가졌던 것도 “리얼리즘을 토대로 한 로만틱시즘” 극을 다시 한 번 실천해보고 싶은 욕망의 발현이었던 것이다.⁹⁷⁾ 1962년 8월에 드라마 센터에서 <포기와 베스>(유인형 연출)를 뮤지컬로 공연하고, 차기 작품으로 유치진의 <한강은 흐른다>(이해랑 연출)를 선택하여 공연하였던 것도 그러한 맥락에서 이해되어야 한다. 광복 이후 <포기> 공연과 유치진에 대해서는 자리를 달리하여 다루고자 한다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 유치진, 「극단과 희곡계 연구극의 동정」, 『동아일보』, 1937.12.25.
 유치진, 「극예술연구회 제8회 공연을 앞두고」, 『동아일보』, 1935.11.17., 11.19.
 유치진, 「낭만성 무시한 작품은 기름 없는 기계」, 『동아일보』, 1937.6.10.
 유치진, 「대중성의 개척」, 『조선중앙일보』, 1935.7.7.
 유치진, 「동경문단 극단 견문초-일본신극운동의 현상과 그 동향」, 『동아일보』, 1935.5.16.
 유치진, 「미국의 현역작가 맥스웰·안더슨 -『목격자』상연에 제하야」, 『동아일보』, 1938.7.8.
 유치진, 「번역극 상연에 대한 私考」, 『조선일보』, 1935.8.8.
 유치진, 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, 1937.6.11.
 유치진, 「창작희곡의 진흥을 위하여」, 『조선일보』, 1935.8.3.-8.6.
 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.12.-12.2.
 유치진, 「춘향전 각색에 대하여」, 『극예술』 제5호, 극예술연구회, 1936.9.

97) 극예술협회, <검둥이는 서러워>, 연출 허석(유치진), 1948.6.14~6.18, 시공관, 극단 드라마센터, <포기와 베스>, 연출 오사랏유치진, 1962.8.18~9.19, 드라마센터, 극단 드라마센터, <포기와 베스>, 유인형 연출, 1966.11.9~11.13, 드라마센터. 각각의 공연에서 별도의 연출가들이 있기는 하였으나, 그들은 유치진의 의도를 현장에서 구현하는 역할을 하였다고 평가하는 것이 타당하겠다. <한강은 흐른다>는 이해랑의 연출로, 드라마 센터에서 1962년 10월3일부터 10월25일까지 공연되었다.

유치진, 「포기와 베스의 연출」, 『동랑 유치진 전집』8권, 서울 : 서울예대출판부, 1993.

유치진, 「흑인극 『포기』를 앞두고」(상), 『조선일보』, 1937.1.21.

유치진, <춘향전>, 『동아일보』, 1936.2.1. - 4.15.

Heyward, Dorothy and Dubose, Porgy, The Theatre Guild Anthology, N.Y. : Random house, 1936.

2. 단행본

- 박일규, 「동랑과 뮤지컬 운동」, 동랑추모문집발간위원회, 『동랑 유치진』, 파주 : 태학사, 2014.
 서항석, 「나의 이력서」, 『耿岸 서항석 전집』(5), 서울 : 荷山출판사, 1987.
 서항석, 「연극사적 자서전13: 극연의 계속적인 활동」, 『한국연극』, 1977.1.
 유민영, 『한국연극의 아버지, 동랑 유치진』, 파주 : 태학사, 2015.

水品春樹, 『築地小劇場史』, 東京 : 梧桐書院, 1939.

新協劇団 編, 『新協劇団5週年史』, 東京 : 新協劇団, 1939.

Brockett, Oscar G. · Hildy, Franklin J., *History of the Theatre* (international edition), Pearson Education, Inc., 2010.

Horowitz, Joseph, "On My Way": *The Untold Story of Ruben Mamoulian, George Gershwin, and Porgy and Bess*, W. W. Norton & Company, 2013.

Hutchisson, James M., *DuBose Heyward: A Charleston Gentleman and the World of Porgy and Bess*, Jackson : University Press of Mississippi, 2000.

Thompson, Robin, *The Gershwins' Porgy and Bess: A 75th Anniversary Celebration*, Milwaukee : Amadeus Press, 2010.

3. 논문 및 평론

김광섭, 「극계의 회고 - 창작극·번역극」, 『동아일보』, 1935.12.19.

김재석, 「극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미」, 『대동문화연구』 제89권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2015.

김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 『한국극예술연구』

- 제46집, 한국극예술학회, 2014.
- 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 『국어국문학』 제176호, 국어국문학회, 2016.
- 김재석, 「유치진의 손 오케이스 수용에 대한 연구」, 『어문학』 제126호, 한국어문학회, 2014.
- 김태준, 「춘향전의 현대적 해석」, 『동아일보』, 1935.1.6.
- 우수진, 「미국연극의 번역공연과 ‘아메리카’의 상상 - 유치진의 미국연극 수용을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 2013.
- 유승환, 「이광수의 『춘향』과 조선 국민문학의 기획」, 『민족문화사연구』 제56호, 민족문화사연구소, 2014.
- 윤목, 「극연좌 공연을 앞두고 「풍년기」」, 『동아일보』, 1938.12.4.
- 윤정연, 「《포기와 베스》, 장르의 이중적 수용사」, 『서양음악학』 제30권, 한국서양음악학회, 2012.
- 이명선, 「춘향전과 이본문제 염정소설론시비」, 『동아일보』, 1938.7.22.
- 이석훈, 「신극수립과 ‘관중분위’ 문제」, 『조선일보』, 1936.3.14.
- 이석훈, 「연극시감」, 『비판』, 1935.10.
- 이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구 -관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원박사학위논문, 2009.
- 이현구, 「극예술운동의현단계- 실험무대탄생에 際하여」, 『조선일보』, 1931.11.15~17.
- 전용길, 「동경학생예술좌 제1회 공연을 끝내고」, 『조선중앙일보』, 1935.6.9~6.14.
- 萩原孝, 「府民館の工事に就いて」, 『朝鮮と建築』, 1936.1.

Abstract

Yoo Chijin's Practicing His Theatrical Ideas
in Tokyo and the Performance of Porgy by Gukyesulyeonguheo,
the Theatrical Group

Kim Jaesuk

This report is aimed at analyzing the process and result of performance of *Porgy* by Gukyesulyeonguheo, the theatrical group in colonized Chosun in 1937, relating it with Yoo Chijin's practicing his theatrical ideas in Tokyo.

Yoo Chijin embodied his theatrical ideas in Tokyo, namely the ways to develop modern drama in colonized Chosun while he had stayed in Tokyo from May in 1934 until he came back home next April. The core of his ideas can be summarized three points ; first the theme of drama should never be revealed on stage directly, dealing with the real problems in colonized Chosun, secondly the dramas with comic mood should mainly be created to catch the audience's interest, and last the foreign dramas which are interpreted in the way of Chosun should be performed.

Yoo Chijin who had come back home from Japan began to practice his ideas, managing the performances as the executive secretary of practice department of Gukyesulyeonguheo. His trials including the performance of *So*, the first creative drama based on his ideas in Tokyo were cut off by Japanese censorship of performance which was strengthened at that time. To practice his theatrical ideas well, he had to search the way to cope with two conditions (the reflection of reality in colonized Chosun and passing Japanese censorship) at the same time. After thinking over two ways to find the subject

matter of drama from history and to create satirical dramas, he chose historical dramas and the result of such pursuit was the performance of *Chunhyangjeon*.

In the performance of *Chunhyangjeon*, he perceived the possibility of “romanticism based on realism”, tried to find foreign dramas with such tendency and finally selected *Porgy*. In *Porgy* there are the romantic love and the criticism of reality in the story and the stage with many thing to see, consisting of songs and dances like *Chunhyangjeon*. Through the performance of *Porgy*, he believed firmly that performing dramas of “romanticism based on realism” in big theater would be the future of modern drama of colonized Chosun. It is also very important that Yoo Chijin suggested *Porgy*, the drama of “romanticism based on realism” as substance of performing foreign dramas centered on audiences.

Nevertheless it is his limitation that he could not practice continuously the dramas of “romanticism based on realism” hardened through the performance of *Porgy*. The reason is outlined as two causes. First he could not afford to apply himself to creating works, owing to the reality of theatrical world much more worsened like Gukyesulyeonguho's being broken up. Second he explained three conditions such as the performance in big theater, romantic dramas and the criticism of reality as a matter of course, but had not enough creative discussion on how to structure them. So the ambiguity of methodology appeared and this ambiguity caused *Resurrection*, the work having little to do with Gukyesulyeonguho to be performed by Seo Hangseok's direction in 1937.

To Yoo Chijin, *Porgy* is one of ideal dramas of “romanticism based on realism”. So he tried to perform it repeatedly after the 1945 liberation, which showed that he did not give up practicing dramas of “romanticism based on realism” and tried to keep on practicing them continuously.

Key words: 1930's, *Chunhyangjeon*, Gukyesulyeonguho, *Porgy*, “romanticism based on realism”, The foreign drama, Theatrical Ideas in Tokyo, Yoo Chijin

접수일: 2017년 1월 30일

심사기간: 2017년 2월 14일~2월 28일

게재결정: 2017년 3월 4일