

식민지조선의 외국극 수용에 대한 연구 방법론의 모색*

- 연극 <카르멘>을 대상으로

김재석**

<차례>

1. 외국극 수용 연구를 위한 제언: 고고학적 비교 연극 연구
2. 원작에 대한 연구: 소설 「카르멘」에서 오페라 <카르멘>으로
3. 유입 과정에 대한 연구: 아사쿠사 오페라 <카르멘>에서 연극 <카르멘>으로
4. 연극사적 의미에 대한 연구: 게이쥬츠차에 종속된 토월회의 <카르멘> 공연
5. 고고학적 비교 연극 연구의 활성화를 기대하며 - 결론을 대신하여

<국문초록>

이 논문의 목적은 ‘고고학적 비교 연극 연구’를 소개하고, 토월회의 연극 <카르멘>을 통하여 연구의 실재를 제시하고자 하는 것이다. 외국극 공연대본의 부재는 식민지조선 근대극 연구에 있어서 가장 큰 난제이다. 고고학적 비교 연극 연구는 직접적인 비교 연구가 불가능한 상황을 타개하기 위한 모색의 일환으로 구안되었다.

식민지조선에서 이루어진 외국극 공연이 남긴 흔적(traces)을 통하여 해당 공연의 구체적 상황을 재구하고, 공연의 연극사적 의미를 찾아가는 것이 고고학적 비교 연극 연구의 목적이다. 고고학적 비교 연극 연구는 크게 세 부분으로 수행된다. 첫째는 원작에 대한 연구, 둘째는 작품 유입 과정에 대한 연구, 셋째는 식민지조선 근대극에 미친 영향에 대한 연구이다.

토월회는 연극 <카르멘>을 1924년에 2회, 1926년에 1회 공연하였다. 특히 윤심덕이 카르멘으로 출연한 1926년의 공연은 토월회 제3기의 임시 해산과 관련이 있어서, 식민지조선 근대극의 역사에서 중요한 의미를 가지고 있다. 토월회가 공연에 사용했던 대본이 남아있지 않으므로 연극 <카르멘>에 대한 연구 자체가 불가능한 것으로 여겨졌다. 그러나 고고학적 비교 연극 연구 방법을 적용하면, 연

* 이 논문은 한국극예술학회 2018년 전국학술발표대회(2018년 1월 20일, 고려대학교)에서 발표한 원고를 수정·보완한 것이다.

** 경북대학교 국어국문학과 교수.

극 <카르멘>의 공연 상황에 대한 이해와 더불어 식민지조선 근대극에 대한 중요한 정보를 얻어낼 수 있다.

원작에 대한 연구를 통하여, 오페라의 카르멘은 자신이 원하는 삶을 살고자 하는 당당하고 솔직한 여성이라는 사실을 확인하였다. 일본으로 유입된 오페라 <카르멘>은 아사쿠사(淺草) 오페라를 거쳐 게이쥬츠자(芸術座)의 연극으로 각색되는 과정에 남성 돈 호세의 이야기로 바뀌었다. 일본에서 인기 높은 신쥬모노(心中物)의 영향이 미친 것인데, 이를 통해 카르멘의 심상은 돈과 사랑 사이에서 변덕을 부리는 요마(妖魔)로 굳어졌다. 이러한 사실은 유입 과정에 대한 연구에서 확인된다.

선행 단계에서 얻어진 결과는 식민지조선 근대극에 미친 영향에 대한 연구에 활용된다. 토월회는 남성 중심의 전근대적 인식이 지배적인 게이쥬츠자의 연극 <카르멘>을 수용하면서, 경국지색의 여성에 대한 경계를 담은 작품으로 해석하였다. 그로 인하여, 토월회 공연에서는 돈 호세와 카르멘이 선과 악의 구도 속에 놓이게 되어 남성 중심의 전근대적 인식이 더 강화되었다. 1926년 공연에서는 가수인 윤심덕을 위하여 게이쥬츠자의 게키츄카를 적극 활용하였고, 결국 토월회의 독자적 해석이 거의 없는 일본 공연의 종속적 작품이 되고 말았다. 토월회의 연극 <카르멘>이 지닌 강력한 전근대성과 통속성은 사회적 반발을 불러일으켰고, 윤심덕 및 핵심 인물들의 탈퇴로 이어졌다. 그것이 제3기 토월회 임시 해산의 중요한 원인으로 작용한 것이다.

주제어 : 게이쥬츠자, 고고학적 비교 연극 연구, 공연 대본, 신쥬모노, 아사쿠사 오페라, 윤심덕, 카르멘, 토월회, 흔적

1. 외국극 수용 연구를 위한 제언: 고고학적 비교 연극 연구

식민지조선 근대극의 형성에 미친 외국극의 영향은 대단히 크다. 1920년대 초에 활동을 시작한 식민지조선의 근대극 공연담당자들은 1910년대 신파극을 전면 부정하는 입장을 가지고 있었다. 식민지조선의 근대극 공연담당자들은 관객들에게 그들이 지향하는 모범적인 극의 실체를 하루 빨리 제시하여, 신파극이 지배하고 있던 연극계의 분위기를 전환시키고자 했다. 근대극공연담당자들은 서양 근대극에서 모범을 찾아 수용하였는데, 그 당시 식민지조선 작가들의 작품의 수가 적었고 질적 수준도 낮았으므로 피할 수 없는 일이었다. 1920년대 근대극운동을 이끈 극예술협회 순회연극단이나 토월회에서는 서양 근대극을 관찰자의 시선(observer's eye)으로 바라보면서, 공연 가능성의 탐색(the quest of performance possibility)을 중요하게 여겼다.¹⁾

식민지조선에 수용된 외국극은 번역·번안되어 매체에 게재 되거나, 극단을 통해 공연 되었다. 식민지조선 근대극의 형성에 미친 영향은 매체에 게재된 작품보다 공연된 작품이 훨씬 더 크다. 극장에서 공연된 외국극은 식민지조선의 관객과 비평가들의 반응을 얻었고, 공연담당자들은 그 경험을 통해 차기 작품에 대한 선택 기준을 마련할 수 있었기 때문이다. 그들이 선택한 작품과 관객들의 반응 사이에 존재하는 거리감을 메꾸어 나가려는 공연담당자들의 노력이 모여 식민지조선 근대극의 원형(prototype)이 만들어진 것이다.

그러한 점에서 공연된 외국극에 대한 연구는 식민지조선 근대극, 더 나아가 한국 연극의 특성을 정확히 이해하기 위한 필수적 분야라 말해도 좋을 것이다. 그러나 한국 공연예술 연구의 여러 분야 중에서도 공연된 외국극의 수용에 대한 연구는 그리 활발하지 않다. 연구가 부진한 상황에 대해 여러 이유를 들어 설명할 수 있겠지만, 식민지조선의 공연담당자들이 사용했던 ‘공연 대본’이 거의 남아있지 않은 점을 우선으로 꼽는데 이견이 없을 것이다. 만일 공연에 사용되었던 대본이 남아 있다면, 원작과 공연 대본의 직접적인 비교 연구가 가능해진다. 이를 통하여 식민지조선 근대극 공연담당자의 극인식을 정확하게 파악해낼 수가 있을 것이고, 그들이 지향했던 근대극의 원형을 설명하는 데 별다른 어려움이 생겨나지 않았을 것이다.

공연 대본과 원작의 직접적인 비교 연구가 불가능한 상황은 한국 연극사 서술에 큰 난관이 되고 있다. 이번 논문에서 대상 작품으로 선정한 토월회 연극 <카르멘>(Carmen)을 예로 들어보기로 하자.²⁾ 1924년 6월에 토월회가 프로스페르 메리메(Prosper Mérimée) 원작의 연극 <카르멘>을 공연

1) 식민지조선 근대극담당자의 이러한 인식과 행동에 대해서는 김재석의 『식민지조선 근대극의 형성』(서울: 연극과인간, 2017)의 2장 1절을 참조.

2) 식민지조선에서 사용된 *Carman*에 대한 표기는 아주 다양하다. 이번 연구에서는 서술상의 혼란을 피하기 위하여 직접 인용이 아닌 경우 <카르멘>으로 표기하는 것을 원칙으로 하고, 소설·오페라연극으로 갈래 명칭을 제목 앞에 붙이기로 한다.

한 것은 역사적 사실이므로, 한국 연극사에 그 사실을 기록하는 것은 아무런 문제가 아니다. 그러나 토월회의 연극 <카르멘>이 지금 우리가 알고 있는 작품과 다르다는 사실이 전혀 드러나지 않는 현상적인 기술은 연극사적 해석과 평가에서 많은 오류를 낳게 된다. 현상만 보면, 1920년대 식민지조선의 극장에서 카르멘의 「하바네라」(Habanera)와 투우사 에스카미요(Escamillo)의 「보트르 토스트」(Votre toast)가 올려 퍼졌던 것으로 오해될 여지가 있는 것이다. 현상적인 기술만으로 이루어진 연극사는 ‘실제 상황과 ‘상상된 상황’ 사이에 발생하는 오류를 피하기 어렵다.

한국 연극사가 근대극운동의 외면만 기술하는 데 그치지 않으려면 식민지조선에서 공연된 외국극의 수용에 대한 비교 연구가 반드시 활성화 되어야 한다. 이상적인 상황은 외국극 공연대본이 다수 발굴되어 직접적인 비교 연구가 가능해지는 것이겠지만, 그 가능성만 믿고 하염없이 기다리고 있을 수는 없는 일이다. 그러므로 외국극 공연 대본이 부재한 상황에서도 수행할 수 있는 새로운 연구의 길을 모색하여야 한다. 이 글에서는 ‘고고학적 비교 연극 연구’(Archaeological comparative theater study)를 그 대안으로 제시하고자 한다. 고고학적 비교 연극 연구는 식민지조선의 연극 공연에서 남아있는 흔적(traces)을 찾아내고, 이를 통하여 ‘말없는 연극사’를 밝혀내는 것이다.

연극 활동의 흔적은 공연 대본을 제외한 여타 기록물을 의미한다. 연극 공연은 곧바로 사라져 버리는 존재이지만, 공연 대본이 있으면 실제 공연에 가깝게 재구가 가능하다. 극단에서 사용한 공연 대본에는 내용의 개작, 등장인물의 성격 변화, 무대 장치의 사용 등에 대한 정보가 담겨 있으므로, 원작과 어떤 차이가 있는가를 명확하게 이해할 수 있게 된다. 그러나 흔적은 그와 다르다. 예를 들면 공연담당자의 작품 해설문, 비평가의 평문이나 관객의 관람기 등은 해당 공연의 일부분을 이해할 수 있도록 해줄 뿐이다. 그러한 한계를 넘어서기 위하여, 고고학적 비교 연극 연구에서는 개별적 존재인 흔적들을 공연 전체의 부분으로 간주한다. 개

별 흔적이 가진 증거들을 전체의 부분으로 상호 연결시키면, 그들이 지니고 있는 의미도 연결시킬 수 있어서 입체적 해석이 가능해진다. 공연에 대한 흔적을 많이 수집할수록 더욱 촘촘한 입체적 해석이 이루어질 수 있는 것은 당연하다.

고고학적 비교 연극 연구는 세 단계에 걸쳐 수행된다. 첫째는 원작(the original)에 대한 연구, 둘째는 작품 유입 과정에 대한 연구, 셋째는 식민지조선 근대극에 미친 영향에 대한 연구이다. 요약하자면 식민지조선의 극단이 선택한 외국극이 어떠한 과정을 거쳐서 식민지조선에 이르렀으며, 그 공연이 식민지조선 근대극의 형성에 미친 영향이 무엇인가를 비교 연극학적 관점에서 연구하는 것이다. 고고학적 비교 연극 연구의 수행 과정에 대한 이해를 돕기 위하여 세 단계에 대해 설명해보고자 한다.

첫째는 외국극의 원작을 확정하고, 그 작품의 가치를 정확하게 분석하는 작업이라 할 수 있겠다. 식민지조선에서 이루어진 외국극 공연의 경우 제목을 임의로 변경하거나, 일본에서 각색한 작품을 다시 각색하면서 작품이 크게 변형된 경우도 있어서 원작에 대한 확인이 반드시 선행되어야 한다. 해당 공연이 지금도 유명한 작품이든, 혹은 아주 생소한 작품이든 간에 소상한 살핌은 반드시 필요하다. 원작이 서양 연극사에서 어떤 가치를 지니고 있는가를 제대로 파악하여야 식민지조선에서 공연된 의미도 명확하게 알 수 있게 된다. 토월회가 창단 공연 작품으로 선택했던 <기갈>이 유진 필롯(Eugene Pillot)의 *Hunger*를 번역한 작품이라는 사실은 최근에 알려졌다. 그 사실을 알기 이전에는 토월회의 창단 목적에 대한 논의 자체가 불가능했던 점을 고려해보면, 원작에 대한 연구가 선행되어야 하는 필요성을 충분히 납득할 수 있는 것이다.³⁾

둘째는 서양 근대극 작품이 어떠한 과정을 거쳐서 식민지조선에서 공연되었는가를 살펴보는 것이다. 일본 근대극운동의 영향권 내에 있으면

3) 토월회의 <기갈> 공연에 대한 상세한 정보는 김재석의 『식민지조선 근대극의 형성』 6장 1절을 참조.

서도 서양 근대극을 지향했던 식민지조선 공연담당자들의 특수성을 이해하기 위해서는 작품 유입 과정에 대한 연구가 반드시 이루어져야 한다. 일본에서 번역하여 공연된 작품이 흘러들어 온 경우가 많지만, 일본에서 전혀 다루지 않은 작품이 식민지조선에서 공연된 경우도 있다. 특히 후자의 경우는 식민지조선 근대극의 형성과 관련하여 의미가 크기 때문에 공연 과정 전반에 대한 상세한 검증이 필요하다. 앞에서 예를 들었던 토월회의 <기갈>이 그렇다. 창립 공연 무대에 일본에서 공연되지 않은 작품을 선택한 것은 일본의 근대극운동에 종속되지 않으려는 의지의 표현이었다. 입센(Ibsen)의 상징주의 작품에 관심이 높았던 일본과 달리 미국의 상징주의적 작품을 택한 것에서 일본의 영향권 내에서 벗어나보려는 토월회의 의식적 노력을 찾아낼 수 있는 것이다.

세 번째는 식민지조선의 근대극 형성과 관련된 의미를 찾아내는 것이다. 공연이 남긴 흔적을 통해 ‘말없는 연극의 역사’를 밝혀내는 고고학적 비교 연극 연구는 자칫 하면 지엽적인 관심사에 빠져들기 쉽다. 흔적의 실체를 밝히는 데 몰두하다보면 쇠말(瑣末)적 연구로 귀착되어버릴 가능성이 크다. 개별 흔적이 지닌 의미를 연계시켜 식민지조선 근대극의 형성에 대한 중요한 정보를 찾아내는 것이 연구의 목적이라는 점을 잊지 말아야 한다. <기갈>의 예를 다시 들어보기로 하자. <기갈>의 원작이 *Hunger*라는 사실을 밝히는 것에서 끝나지 않고, 이를 통해 토월회의 창립 공연의 특성을 설명하는 데까지 나아가야 한다. 신문에 게재된 공연사진, 토월회 공연을 소개한 기사, 토월회 관계자들의 회고 등을 연계시키면, 일제의 검열 하에서 식민지조선 근대극의 수립을 목표로 했던 그들이 <기갈>을 선택한 이유를 설명할 수 있게 된다. 유진 필롯이 아일랜드의 아비극장(Abbey Theatre)의 역할을 미국에서 이루고자 한 ‘47 워크숍(47 workshop)’의 일원이었다는 사실을 고려해보면, 서양 근대극을 지향하는 토월회의 목적을 충분히 짐작할 수 있다. 토월회 공연담당자의 이러한 의식이 식민지조선 근대극과 일본 근대극의 차이를 만들어낸 중요한 동인

으로 작용한 것이다.

고고학적 비교 연극 연구가 일반적 비교 연극 연구와 차별되는 점을 알아보기 위하여,⁴⁾ 토월회의 연극 <카르멘>에 대한 연구를 예시로 삼고자 한다. 토월회는 3회에 걸쳐 연극 <카르멘>을 공연했다. 첫 번째는 1924년 6월 20일부터 24일까지 ‘토월회 창립 1주년 기념 문예극 공연의 일환으로 이루어졌고, 동일한 작품을 6월 30일부터 7월 1일까지 재공연 하였다. 세 번째는 1926년 2월 14일부터 공연되었으며, 윤심덕이 카르멘으로 출연하여 화제를 크게 불러일으켰다.

토월회 연극 <카르멘>에 대한 많은 궁금증이 있지만, 공연 대본이 존재하지 않기 때문에 연구 진행이 불가능하다고 여겨졌다. 연극 <카르멘>에 대한 궁금증의 첫 번째는 어떤 내용의 공연인가 하는 것이다. 토월회는 “메리메의 소설을 각색”⁵⁾한 작품이라 선전하였으나, 제2기 토월회는 소설을 연극으로 직접 각색할 능력을 아직 갖추지 못한 상태였으므로 믿기 어렵다.⁶⁾ 두 번째는 윤심덕의 출연으로 관객이 많이 들었음에도 불구하고, 곧바로 토월회가 임시 해산을 선언하게 된 이유이다. 제3기 토월회의 재정 형편이 나빠졌기 때문이라는 설명은 적절하지 않다. <동도>와 <카르멘>의 공연으로 어느 정도 만회가 되는 상황이었으므로, 어려운 재정 형편이 갑자기 해산할 이유는 아니었다.

4) 제한된 지면으로 인하여, 고고학적 비교 연극 연구와 일반적 비교 연극 연구의 차이에 대한 상세한 해설은 다음 기회로 미룬다. 두드러지는 차이점을 들자면, 고고학적 비교 연극 연구는 외국극의 공연 대본이 보관되어 있지 않은 식민지조선의 근대극 활동을 연구하기 위한 방법론이라는 점이다. 원작과 공연 대본을 갖춘 상태에서 이루어지는 일반적 비교 연구에서는 공연의 흔적이 보조적 연구 자료에 불과하지만, 고고학적 비교 연구에서는 연구의 출발점이라는 점에서 큰 차이가 있다.

5) 「독자위안 토월회 관극」, 『동아일보』, 1924.6.29.

6) 토월회가 소설을 각색하여 공연 대본을 만들기 시작한 것은 제3기에 들어서서였다. “토월회는 광무대의 첫 무대를 식민지조선의 전통에서 소재를 가져온 창작극 <추풍감별곡>, <심청던> 등으로 꾸민다고 광고했다. 그러나 준비가 미흡하여 아일랜드극을 번안한 <산서낭당>으로 첫 무대를 꾸몄고, 한 달여가 더 지난 1925년 5월에 <추풍감별곡>을 공연하여 약속을 지켰다.”(김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 408면)

이러한 의문을 고고학적 비교 연극 연구로 해결하기 위해 다음의 과정을 따르고자 한다. 먼저 2장에서 원작에 대한 연구를 진행할 것이다. 소설 「카르멘」에서 오페라 <카르멘>으로 각색되면서 나타난 변화, 특히 여성 카르멘의 성격 변화에 주목하고자 한다. 3장에서는 카르멘의 유입 과정을 살펴 볼 것이다. 프랑스의 오페라 <카르멘>이 일본으로 유입되어 아사쿠사(淺草) 오페라로 각색되고, 그 작품들이 연극 대본에 영향을 미친 과정을 정리하고자 한다. 특히 연극 대본으로 각색될 때 일본의 ‘신쥬모노(心中物)’의 영향이 있었음을 밝힐 것이다.⁷⁾ 4장에서는 식민지조선 근대극에 미친 영향에 대해 논의하고자 한다. 토월회의 연극 <카르멘>은 일본의 게이쥬츠자의 대본을 사용했으며, 독자적으로 작품을 해석하기보다는 일본의 대본에 종속적이었고, ‘게키쥬카(劇中歌)’로 인하여 작품의 통속성이 두드러진 공연이었다는 사실을 살펴보고자 한다. 이번 연구를 통하여 토월회 연극 <카르멘> 공연의 연극사적 의미를 좀 더 정확히 이해할 수 있고, 더 나아가 검열의 압박과 경제난의 이중고에 허덕였던 식민지조선 근대극운동의 동력을 이해하는 데에도 도움이 될 것으로 기대한다.

2. 원작에 대한 연구

: 소설 「카르멘」에서 오페라 <카르멘>으로

프로스페르 메리메(Prosper Mérimée)의 소설 「카르멘」(*Carmen*)은 1845년에 출간되었고, 1875년에 오페라 <카르멘>이 파리의 오페라 코미크(Opéra Comique)에서 처음 공연되었다. 앙리 메이야크(Henri Meilhac)와 뤼도비크 알레비(Ludovic Halévy)가 소설을 각색하여 오페라 <카르멘>을 구성하였고,

7) 아사쿠사 오페라와 신쥬모노에 대해서는 3장에서 설명하기로 한다.

조르주 비제(Georges Bizet)가 작곡을 맡았다. 소설 「카르멘」은 전체가 4장으로 구성되어 있지만, 메이야크와 알레비는 그 중에서 3장만 떼어내어 오페라로 만들었다. 소설 전체가 오페라로 각색되지 않았으므로 두 작품 사이에 상당한 차이가 발견되는 것은 당연하다. 그 중에서 가장 중요한 변화는 남성 돈 호세(Don José)의 “슬픈 이야기”⁸⁾(소설)로부터, “자유롭게 태어났으니 자유롭게 죽고자”(Libre elle est née et libre elle mourra.)⁹⁾한 여성 카르멘의 이야기(오페라)로 바뀌었다는 사실이다. 카르멘이 소설에서는 ‘설명된 존재’임에 비해 오페라에서는 ‘실재하는 존재’이므로, 소설에 비해 오페라에서 그녀가 차지하는 무게감이 월등히 커졌다.

소설 「카르멘」은 1인칭 화자 서술의 작품이다. 「카르멘」의 1장과 2장의 화자는 프랑스의 고고학자인 ‘나’이다. 1830년에 스페인의 안달루시아에 답사를 갔던 ‘나’가 우연히 돈 호세 리사라벤고아(don José Lizarrabengoa)와 카르멘을 만나게 된 사정을 설명하고 있다. 4장의 화자도 역시 ‘나’인데, 카르멘의 삶에 대한 이해를 돕기 위하여 스페인에 거주하는 집시의 독특한 문화에 대해 설명하고 있다. 3장은 ‘나’가 돈 호세에게 들었던 이야기를 전하는 형식이지만, 화자는 돈 호세이다. 카르멘이 “입 끝에도 아카시아 꽃을 한 송이 문 채 코르도바 목장의 암말처럼 허리를 흔들어가며 걸어”(36면) 왔던 첫 만남부터, 그녀를 살해하고 나서 자수하기까지 그가 겪었던 일들을 자신의 입장과 감정에 의거하여 설명하고 있다. 화자가 달라지므로, 「카르멘」은 3장을 가운데 두고 1장과 2장, 4장이 둘러싸고 있는 액자소설에 해당한다.¹⁰⁾

-
- 8) 프로스페르 메리메, 박철화 옮김, 『카르멘/콜롱바』, 서울: 동서문화사, 2013, 28면. 이하 소설에서 인용할 때에는 본문에 면수만 표기하기로 한다.
- 9) 비제, 이인선 옮김, <카르멘>, 서울: 태림출판사, 2017, 371면. 이하 오페라 대본에서 인용할 때에는 본문에 면수만 표기하기로 한다. <카르멘>에서는 곡에 맞추기 위하여 대사를 축약시킨 경우가 많아 때때로 내용 전달에 애매함이 발생한다. 내용을 분명하게 전달하기 위해 인용할 때 전체를 살려 다시 번역한 경우도 했다.
- 10) 이것은 “야성적인 아름다움”(28면)을 지닌 아주 특별한 인물인 카르멘에게 사실감을 부여하기 위한 장치이며, 보수적인 독자들도 쉽게 받아들일 수 있도록 “뜨겁고 위험

소설에서 카르멘은 화자로 등장하지 않으므로, 그녀는 ‘나와 돈 호세에 의해 설명되는 존재이다. ‘나는 코르도바의 강둑에서 카르멘을 만나 같이 아이스크림을 먹으러 갔고, 점을 보아주겠다는 그녀의 꼬임에 빠져 집까지 따라가게 된다. 사실 카르멘은 ‘나가 가진 금 회중시계와 돈, 반지가 탐이 났던 터이므로, 돈 호세가 집에 찾아왔을 때 ‘나를 처치해달라고 요구한다. 그러나 돈 호세는 밀고당한 자신을 위기에서 구해주었던 ‘나를 알아보고는 무사히 돌려보내준다. 고고학자인 ‘나를 통해 독자들이 느낄 수 있는 카르멘은 “눈이 정욕적이면서도 사나운 표정”(28면)을 지닌 손버릇 나쁜 집시라는 정도이다.

돈 호세에 의해 설명된 카르멘은 “악마와 같은 계집”(54면)이다. 돈 호세는 “일생을 불운하게 보내는 원인”(34면)으로 카르멘을 처음 만났던 날을 기억하고 있다. 카르멘이 “거짓말을 딱 먹듯”(40면)하는 여자라는 사실을 알고 있으면서도, “그 여자 앞에만 서면 꼼짝을 못해서 결국 그 여자가 하라는 대로 복종”(56면)하고 만다. 돈 호세는 카르멘의 사랑을 얻기 위해 상관인 중위와 그녀의 남편 애꾸눈 가르시아도 살해하였고, 밀수꾼이 되어 온갖 어려움을 겪었다. 스스로 부끄럽게 생각하는 밀수꾼 생활에서 벗어나기 위해 돈 호세는 “카르멘에게 스페인을 떠나 아메리카(신세계)로 건너가 착실하게 살아갈 공리를 해보자고”(69면) 권했으나, 비웃음을 샀을 뿐이다. “당신하고 함께 사는 것은 딱 질색”(76면)이라며 반지를 빼어 던지는 카르멘에게 절망한 돈 호세는 그녀를 죽이고 말았다.

소설 「카르멘」에서 ‘나와 돈 호세에 의해 설명된 카르멘은 ‘악마의 심상이다. 그렇지만 돈 호세는 “그 여자를 그렇게 길러 준 칼레들이 나쁘기 때문”(76면)에 카르멘의 악마성이 발현되었다고 결론짓는다. 카르멘의 특이한 성격 때문이 아니라 집시의 운명이 그러하다는 뜻이며, 그 사실을

한 것으로 제시되는 열정을 차갑고 메마른 틀에 담아낸 것으로 설명하기도 한다. 송진석, 「메리메의 『카르멘』과 열정의 취급법」, 『불어불문학연구』 제92집, 한국불어불문학회, 2012, 258면.

보완 설명하기 위하여 메리메는 소설의 4장을 첨부하였다. 4장의 화자인 ‘나는 집시 여인들이 매음을 하고 사기 행각을 벌이며, 사랑을 핑계로 미약(媚藥)을 팔거나, 때로는 “악마의 도움을 빌린”(80면) 술법을 쓰기도 한다고 소개했다. 카르멘 같은 여인이 집시 여인들 중에 당연히 있으리라는 사실을 메리메는 강조하고 싶은 것이다. 카르멘이라는 인물의 성격에 사실성을 부여하기 위한 장치이기 때문에 4장을 빼놓고 그녀에 대해 논의하기는 어렵다.

오페라에서 카르멘은 소설과 많이 다른 성격의 인물로 나타난다. 오페라 <카르멘>은 소설 3장을 각색하였지만, 돈 호세가 들려주는 이야기를 무대에 그대로 옮겨 놓지 않았다. 돈 호세에게 살해당하는 결과는 같지만, 메이야크와 알레비는 관객들이 카르멘이라는 여성의 특별함을 보다 쉽게 받아들일 수 있도록 필요한 요소를 변화시켰다. 돈 호세의 예비 신부인 미카엘라(Micaela)를 추가하여 집시의 삶과 대비시켰고, 소설에서는 존재감이 없는 투우사 에스카미요를 돈 호세의 중요한 연적으로 설정하여 그들의 사랑이 깨어졌음을 명확하게 보여주었다. 이러한 변화에 힘입어 소설에서 그려진 ‘악마의 심상에서 벗어나, 오페라의 카르멘은 자신의 삶을 열정적으로 추구하는 당당한 여성의 심상을 지니게 되었다.

오페라 <카르멘>의 시작과 더불어 자신의 사랑을 스스로 선택하는 카르멘의 성격이 관객에게 강하게 각인된다. 담배 공장 앞에서 병사들과 젊은 남자들은 카르멘에게 몰려들어 “너 언제나 사랑 주려나!”(54면)라며 매달린다. 그들에게 카르멘은 노래 「하바네라」(Habanera)로 답을 한다. 그녀는 “사랑은 들새와 같아 길들이기 어려워, 한 번 그 맘에 아니 들면 아무리 해도 안 되지요. 협박을 해도 안 되고 피어도 안 되지요.”(56면)라고 말한다. 자신의 사랑은 자신이 선택하는 것이며, 그 어떤 사람도 자신에게 명령할 수 없음을 선언하는 것이다.

카르멘은 그녀에게 관심을 보이지 않고 있는 돈 호세를 스스로 선택한다. 그에게 꽃을 던진 그 순간부터 그녀의 사랑이 시작된 것이다. 소설에

서는 카르멘이 화자가 아니므로 돈 호세를 진정으로 사랑하였는지 알 수 없으나, 오페라에서는 카르멘이 스스로 “내가 요즘 사랑에 빠졌어요”(171면)라고 명확하게 밝힌다. 그녀는 돈 호세를 만나기 위해 밀수꾼들을 따라가지 않았으며, 중위 앞에서 춤을 추었다는 이야기를 들은 돈 호세가 질투하자 “당신을 위하여 춤을 추겠어요. 보세요, 내 주인(seigneur)이시여.”(186면)라며 혼신의 힘을 다해 춤을 춘다. 카르멘은 진심으로 돈 호세를 사랑한 것이다.

돈 호세를 진심으로 사랑하기 때문에 카르멘은 다른 남자의 유혹에도 흔들리지 않는다. 유명한 투우사 에스카미요가 첫 만남에서 카르멘을 유혹하지만, 그녀는 “나를 사랑할 필요 없지 않소”라며 거절한다. 에스카미요는 “그 대답은 냉정하지만, 희망을 가지고 기다리겠다.”(155면)라며 물러날 수밖에 없었다. 이렇듯이 오페라에서는 카르멘의 ‘변심’으로 돈 호세와 갈등이 생겨나는 것이 아니라, 집사와 일반인의 삶이 너무 다르기 때문에 발생한다. 카르멘은 돈 호세에게 시골로 가서 방랑하며 같이 살자고 청한다. 그곳에는 “당신이 복종해야 할 장교도 없고 연인에게 헤어질 시간을 알리는 귀대 나팔 소리도 없”으며, “무엇보다도 좋은 것은 자유(202면)”가 있는 곳이기 때문이다. 군인으로 근무하는 돈 호세의 삶이 규칙에 구속당한 생활이라면, 카르멘은 언제든지 자신이 원하는 것을 마음대로 선택할 수 있는 삶을 원하고 있는 것이다.

삶의 방식에 대한 그러한 차이가 밀수꾼에 가담한 돈 호세와 카르멘 사이를 불편하게 만든다. 산속에 숨어 밀수꾼으로 살아가는 삶에 지친 돈 호세는 “저기 마을이 있고 그 마을의 집에는 아직 나를 정직한 사람이라 믿고 있는 노부인이 계시”(243면)다면서 고향에 정착해서 살아가기를 희망한다. 카르멘은 방랑의 삶을 원하고 있기 때문에 두 사람의 관계가 서먹해진 것이다. 돈 호세는 카르멘의 마음이 변했다고 생각하지만, 그 원인을 잘 모르고 있다. 그때 미카엘라는 돈 호세를, 에스카미요는 카르멘을 찾아 산속의 밀수꾼들에게 온다. 카르멘을 향한 “사랑에 미친”(286

면) 에스카미요는 돈 호세와 결투에서 패한 후, “나를 좋아하는 사람은 누구나 오시오.”(297면)라며 세비아에서 열리는 투우 경기에 밀수꾼들을 초대하고 떠난다. 카르멘은 돈 호세에게 미카엘라와 함께 고향으로 돌아갈 것을 권한다. 자신이 돈 호세에게 주지 못하는 안정된 삶을 미카엘라는 줄 수 있으므로 카르멘의 마음은 이미 결정되었던 것이다. 돈 호세는 “그녀와 함께 가란 말이지. 그러면 당신은 새 애인에게 달려가기 좋겠네.”(303면)라며 거절하다가, 결국 미카엘라를 따라 고향으로 돌아간다. 그에게 있어서 어머니와 고향은 너무나 소중한 존재였기 때문이다.

카르멘은 돈 호세에 대한 사랑을 정리하였고, 산속까지 찾아와 죽음을 무릅쓰며 사랑의 증거를 보여준 에스카미요를 새로 선택하였다. 투우장에서 “사랑해요, 에스카미요. 사랑해요.”(358면)라고 말하는 카르멘의 마음은 진심이다. 그녀의 선택이었으므로, 돈 호세를 조심하라는 친구들의 경고에도 “그를 두려워 할 내가 아니”(360면)라며 카르멘은 당당할 수 있었다. 카르멘은 “당신과 나 사이는 모든 게 끝났”(365면)고, “나 이제 여기서 죽더라도 그를 사랑 한다.”(375면)라고 분명하게 밝힌다. 그러한 카르멘을 돈 호세가 위협으로 굴복시킬 수는 없는 일이다.

오페라 <카르멘>의 서두에서 카르멘이 “거절하기로 마음먹으면 아무리 해도 안 되지요. 협박을 해도 안 되고 피어서도 안 되지요.”(「하바네라」)라고 말했던 그대로인 것이다. 오페라 <카르멘>에서 그녀의 심상은 소설의 악마적 심상과 아주 많이 달라졌다. 자신이 원하는 삶을 살고자 하는 카르멘의 당당하고 솔직한 성격은 오페라에서 처음부터 마지막까지 일관성 있다. 그렇기 때문에 “전 자유롭게 태어났고 자유롭게 죽을 거예요.”(371면)라며 당당했던 그녀의 행동에 대해 충분히 납득이 되며, 그녀에게서 근대적 여성의 면모를 엿볼 수 있는 것이다.

3. 유입 과정에 대한 연구

: 아사쿠사 오페라 <카르멘>에서 연극 <카르멘>으로

파리에서 이루어진 오페라 <카르멘>의 첫 공연은 관객들과 비평가들의 혹평 속에 막을 내렸다. 그렇지만 곧바로 잊힐 것이라는 비평가의 예상과 달리 서서히 관객의 관심을 얻기 시작하였으며, 마침내 <카르멘>은 삶의 어두운 측면을 조명하는 진실주의 오페라(vérisme opéra)의 대표작으로 인정받기에 이른다.¹¹⁾ 오페라 <카르멘>의 인기가 높았음에도 불구하고, 1920년대에 이르기까지 파리의 연극계에서 소설이나 오페라를 각색하여 공연했던 흔적은 아직 발견되지 않고 있다.¹²⁾ 일본에서는 1915년에 소설이 먼저 번역되었다. 쿠리야가와 하쿠손(厨川白村)과 이치노미야 사카에(一宮栄)가 공역으로 간행한 『메리메 켓사쿠슈』(メリメエ傑作集)에 소설 「카르멘」이 완역되어 있다.¹³⁾ 그 이후인 1918년에 아사쿠사 오페라가, 1919년에 게이쥬츠자의 연극이 공연되었다.

1918년 3월 1일부터 아사쿠사의 모모이로칸(桃色館)에서 오페라 <카르멘>을 공연한 단체는 카와이 스미코(河合澄子)의 희극단 일본 반도만

11) 널리 알려져 있듯이, 파리의 오페라 코미크는 집시와 비천한 신분의 인물들이 등장하는 <카르멘>을 반기지 않았고, 비제에게 내용을 개작해달라고 요구하였다. 개작을 거부하는 비제를 대신하여 메야크와 알레비가 극장 측의 요구를 적절히 수용하여 만든 것이 오늘 날 우리가 보고 있는 오페라 대본이다. 이러한 변화에 대해서는 이 글의 범주를 벗어나기 때문에 다루지 않기로 한다.

12) 프랑스의 대중극단에서 각색 공연하였을 가능성은 높지만 아직까지 그러한 증거를 발견하지 못하였다. 1920년대에 일본에서 집중적으로 간행된 세계 희곡(연극) 전집에 연극 <카르멘>이 들어 있지 않은 점은 프랑스에서 간행된 연극 대본이 없다는 사실을 증명하는 예가 될 수 있을 것이다. 연극 <카르멘>과 비슷한 경향의 작품으로 자주 언급되는 알렉상드르 뒤마 피스(Alexandre Dumas fils)의 <椿姫>는 킨다이샤(近代社)의 『세카이기교쿠젠슈』(世界戯曲全集) 33권에 실려 있다. 지금의 정황에 의하면 프랑스에서 연극으로 공연된 바가 있다하더라도, 그 대본이 동아시아에서 공연된 연극 <카르멘>에 직접적인 영향을 미치지 못한 것으로 판단된다.

13) プロスペルメリメ, 厨川白村, 一宮栄 共訳 『メリメエ傑作集』, 東京: 大日本図書, 1915, 173-308頁.

잇자(日本バンドマン一座)이다.¹⁴⁾ 반도만(bandman)이라는 이름에서도 확인 되듯이, 반도만잇자는 서양식 음악에 맞춘 춤과 노래를 공연하였다. 이어서 1918년 9월 16일부터 타카기 토쿠코(高木徳子)의 카부게키쿄카이(歌舞劇協會)에서 <카르멘>을 공연하였다. 아사쿠사에서 공연된 두 편의 <카르멘>은 오페라로 불리기는 하지만 “모두가 오페라의 원곡과 완전히 분위기가 다른 것이었다.”¹⁵⁾ 반도만잇자의 <카르멘>을 편작(編作)한 바쿠 요타헤이(狹与太平)는 다카라츠카쇼조카게키(宝塚少女歌劇)의 대본을 많이 창작한 대중성이 강한 작가이며, <카르멘 모노가타리>의 타카기 토쿠코는 1917년에 공연한 오페라 <쥬군쉴세이>(女軍出征)로 아사쿠사 오페라의 시대를 연 인물이다.¹⁶⁾ 일본 사회에 카르멘을 처음 소개하는 역할을 아사쿠사 오페라가 담당하였던 것이다.

일본의 고전극인 카부키(歌舞伎)와 노(能), 조루리(浄瑠璃)는 음악과 노래, 춤을 많이 사용하는 공연 특징을 가지고 있다. 그러한 고전극과 구분하기 위해 근대 전환기 이후 일본에서는 “분장한 인물이 무대 위에서 서양음악의 반주로 노래하고 춤추는”¹⁷⁾ 공연은 모두 오페라라고 불렀다. 그 무렵 오페라로 불린 작품들은 버라이어티 쇼(variety show)의 성격이 강하였으며, 그 중에 아사쿠사(浅草)에서 활발하게 공연되었던 작품들을 가리켜 아사쿠사 오페라라고 부른다. 일본의 아사쿠사 오페라가 활성화되었던 시기는 1916,7년부터 1926년까지였다.¹⁸⁾ 아사쿠사 오페라는 강력한 대중성

14) 松本克平, 『日本新劇史』, 東京: 筑摩書房, 1966, 439頁. 그 당시 모모이로칸은 Pink House로 불렸는데, 2회 공연부터 원래 극장명인 미소노자(御園座)로 다시 개칭했다. 増井敬二, 『浅草オペラ物語』, 東京: 芸術現代社, 1990, 246頁 참조.

15) 増井敬二, 『浅草オペラ物語』, 159頁.

16) 바쿠 요타헤이의 본명은 후루미 타구지(古海卓二)이며, 극작가배우·작곡가·영화감독 등등 공연 문화 전반에 걸쳐 활약한 인물이다. 타카기 토쿠코는 미국에서 대중무용을 배워 돌아온 후에 아사쿠사 오페라의 주역으로 성장하였으나, 28세의 나이로 일찍 세상을 떠났다.

17) 増井敬二, 昭和音楽大学オペラ研究所 編, 『日本オペラ史・1952』, 東京: 水曜社, 2003, 135頁.

18) 増井敬二, 『浅草オペラ物語』, 187頁. 1923년 칸토다이신사이(関東大震災) 때 많은 극

을 가진 희극이 주류를 이루었으며, 10대 소녀들을 중심으로 구성된 쇼쥬 카게키(小女歌劇) 공연도 활발했다. 외국의 장막 오페라를 1-2시간의 공연 시간으로 줄여버리는 각색이 일상이었으며, “레치타티보(recitativo)를 사용하지 않고 대사에 음악을 연결한 형식”¹⁹⁾이 주류를 이루었다. 아사쿠사는 메이지 시기 도쿄의 최대 유흥지이며, 서민의 눈에 맞춘 대중성이 강한 예술이 공연의 주류를 이루었다. “아사쿠사의 흥행물, 음식 등의 즐길 거리는 값싸고 간소하다는 특징”²⁰⁾을 가지고 있다. 일본 반도만잇자의 아사쿠사 오페라 <카르멘>도 그러한 특성을 반영하고 있었을 것이다.²¹⁾

그 무렵 일본에서는 서양 오페라를 번역한 공연을 구란도 오페라(グラントオペラ), 혹은 오 오페라(大オペラ)라고 불러 아사쿠사 오페라와 구분하였다. <카르멘>의 경우는 아사쿠사 오페라로 먼저 공연되고, 그 이후에 구란도 오페라가 공연되었다.²²⁾ 일본어로 번역된 구란도 오페라 <카르멘>의 공연은 1922년 3월에 이루어졌다. 네기시다이카게키단(根岸大歌劇団)은 <카르멘>을 전 편과 후 편으로 나누어 킨류칸(金竜館)에서 공연하였으며, “1, 2회 모두 기록적인 대만원을 계속”²³⁾ 했다. 네기시다이카게키단은 번역 오페라를 지향하는 단체이지만, 아사쿠사에 기반을 두고 있었으므로 아사쿠사 오페라 <카르멘>의 인기가 그들의 공연으로 이어져

장이 파괴되고 악보가 불타버렸으나, 아사쿠사 오페라담당자들은 곧바로 재건에 나섰다. 급하게 가건물로(バラック)로 만든 오페라칸(オペラ館)이 공연의 중심지 역할을 했지만, 세력은 그 이전만 못했다.

- 19) 増井敬二, 昭和音楽大学オペラ研究所 編, 前掲書, 135頁. 레치타티보는 단선의 불완전한 형태의 노래이며, 주로 아리아의 사이를 연결하기 위하여 사용된다.
- 20) 정충실, 「1920-30년대 도쿄 영화관과 영화문화」, 『인문논총』 제71권 제2호, 서울대학교 인문학연구원, 2014, 291면.
- 21) 아사쿠사 오페라에서 공연했던 <카르멘>의 대본은 일본에도 보관되어 있지 않다. 대본이 발굴된다면, 그 특징을 좀 더 분명하게 파악할 수 있을 것이다.
- 22) 1919년 9월에 러시아가극단(ロシア歌劇団)이 일본을 방문하여 데이코쿠게키쇼(帝國劇場)에서 러시아어로 구란도 오페라 <카르멘>을 공연하였다는 주장이 일본에 있으나, 정확하지 않은 것으로 보인다. 이에 대한 보완 조사가 필요하다. 秋山龍英, 『日本の洋楽百年史』, 東京: 第一法規出版株式会社, 1966, 331頁.
- 23) 内山惣十郎, 『浅草オペラの生活』, 東京: 雄山閣, 1967, 107頁.

서 흥행에 성공하였다고 보는 것이 타당하겠다. 상업적 대중성이 강한 아사쿠사 오페라 <카르멘>은 게이쥬츠자(芸術座)의 연극에 영향을 강하게 미쳤다.

연극 <카르멘>의 최초 공연은 1919년 1월 1일부터 시작되었으나, 카르멘 역의 마츠이 스마코(松井須磨子)가 자살함으로써 중단되고 말았다. 그 이후 1919년 3월 1일부터 14일까지 신게이쥬츠자(新芸術座)에서 동일한 대본으로 공연을 하였으며, 나카야마 우타코(中山歌子)가 카르멘을 연기했다. 신게이쥬츠자는 9월에 연극 <카르멘>을 포함한 작품으로 일본의 토호쿠(東北) 지역과 홋카이도(北海道) 순회공연을 하였다.²⁴⁾ 아사쿠사 오페라의 인기가 연극으로 연결되었고, 마츠이 스마코의 자살에 따른 화제와 추모 분위기가 겹쳐서 연극 <카르멘>은 인기가 아주 많았다. 게이쥬츠자의 대본을 여타 극단에서 무단 도용하여 공연하는 경우까지 생겨날 정도였다.²⁵⁾

게이쥬츠자 및 신게이쥬츠자에서 공연한 연극 <카르멘>의 대본은 카와무라 카료(川村花菱)가 각색한 것이다. 게이쥬츠자는 흥행회사인 쇼치쿠(松竹)와 제휴한 제3회 무대의 작품으로 나카무라 키치조(中村吉藏)의 <니쿠텐>(肉店)과 더불어 <카르멘>을 공연하기로 결정하였고, 시마무라 호게츠(島村抱月)는 그에게 각색을 의뢰하였다. 그때 카와무라 카료는 일역본 소설이 있다는 사실을 모르고 영역 소설 「카르멘」을 참고 하고자 했다.²⁶⁾ 그 당시 쿠리야가와 하쿠손의 번역 소설보다 아사쿠사 오페라 <카르멘>의 인기가 더 높았다는 사실을 말해주는 사례이다.

카와무라 카료는 “오사나이(小山内) 씨로부터 빌린 시바이(芝居) 대본과 오페라 대본을 참조하면서 대체로 오페라 대본에 바탕을 두고 장을

24) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治·大正篇), 東京: 白水社, 1995, 177頁 참조.

25) 이러한 사실에 대해서는 4장에서 다루기로 한다.

26) 川村花菱, 『松井須磨子 芸術座盛衰記』, 青蛙房, 1968, 203頁. 카와무라 카료는 연극인 이바 타카시(伊庭孝)로부터 이미 번역한 소설이 일본에 있다는 사실을 듣고 참고하였다.

나누고 내용의 전개와 구조”²⁷⁾를 만들었다. 카와무라 카료는 오사나이 카오루에게 빌렸다고 하는 오페라 대본은 프랑스의 오페라를 가리키는 것이겠고, 시바이 대본은 아사쿠사 오페라(浅草オペラ) 대본으로 추측된다. 카와무라 카료는 프랑스의 오페라 대본의 기본 구성을 따르면서 아사쿠사 오페라 대본의 내용, 그리고 소설을 두루 활용하여 연극 <카르멘>을 만든 것이다. 아사쿠사 오페라 <카르멘>이 지닌 대중적 특성이 연극 <카르멘>으로 이입되는 것은 당연한 일이었다. 프랑스 오페라에서 형상한 당당하고 솔직한 성격의 카르멘이 연극에서 유혹적이면서 변덕스러운 여성의 모습으로 바뀐 것은 이러한 각색 과정의 영향이 크다.

카와무라 카료는 각색한 연극 <카르멘>은 프랑스 오페라 <카르멘>의 줄거리를 크게 바꾸지 않았지만, 돈 호세와 카르멘의 관계에서 보면 내용에서 상당한 변화가 발견된다. 카르멘의 당당함이 강조된 작품이 오페라 <카르멘>이라면, 연극은 돈 호세의 충직함이 강조된 작품으로 변했다. 이를 위해 카와무라 카료는 새로운 삽화들을 다수 추가시켰다. 돈 호세의 인물 형상화와 관련된 변화 부분을 중심으로 살펴보기로 한다.

돈 호세가 관객에게 처음 소개되는 연극의 제1장에서 소설과 오페라에 없는 상황이 나타난다. 카르멘과 한 께거리인 밀매업자들과 병사들은 오래 전부터 부정한 거래를 해온 관계로 설정되어 있다. 밀매업자들이 오늘 밤에 “자유무역”²⁸⁾을 할 수 있도록 도와달라고 병사들에게 요청하지만, 병사들은 새로 온 오장(伍長)이 중위처럼 부드러운 인물이 아니라면서 거절한다.(8頁) 모두가 인정하는 충직한 군인 오장이 바로 돈 호세이다. 이어지는 “독백[獨言]”(13頁)에서, 돈 호세가 하루 빨리 진급하여 어머

27) プロスペールメリメ, 川村花菱 脚色, <カルメン>(附:謀反の血), 東京: 春陽堂, 1924, 2頁. 이하 대본에서 직접 인용할 때에는 본문에 면수만 밝히기로 한다. 『松井須摩子 芸術座盛衰記』에서 카와무라 카료는 시마무라 호게츠로부터 영어 오페라 대본을 받았다고 밝혔으나, 번역 대본의 서문에서 밝힌 것과 다르다. 번역의 정확을 고려할 때, 번역 대본의 증언이 신빙성이 더 있다.

28) メリメ, 川村花菱 脚色, 上掲書, 8頁.

니와 미카엘라를 도시로 불러와 함께 살고 싶어 한다는 사실을 관객들은 알게 된다. 돈 호세가 충직하고도 착실한 군인이라는 사실이 관객에게 각인되는 것이다.

돈 호세가 충직한 군인으로 설정되면서 집시 여인 카르멘과 사랑에서도 충동적인 면은 상당히 줄어들었다. 감옥에서 출소한 돈 호세가 카르멘을 찾아와서 안부만 전하고 돌아가려 하나, 카르멘은 돈 호세에게 사랑을 느끼고 있다고 말한다. 두 사람은 상대에 대한 감정을 긴 시간 동안 이야기 나눈다.²⁹⁾ 감정이 격해진 돈 호세는 “카르멘, 나도 나바레(ナバレ)의 남자다! 여기서 깨끗하게 헤어질까? 그러면 나는 당신의 행복을 빌고, 당신도 생각이 난다면, 나의 행복을 빌어다오!”(48頁)라며 눈물을 흘린다.³⁰⁾ 두 사람의 대화는 소설이나 오페라와 달리 충동적이지 않고, 상대의 진정한 사랑을 확인하고 싶어 하는 보통의 남녀의 관계와 다르지 않다. 충직한 군인 돈 호세가 천한 신분의 집시 카르멘에게 사랑의 감정을 토로하는 모습에서 관객들은 그의 진정성을 느끼게 된다.

돈 호세가 사랑을 진지하게 받아들이는 인물로 설정된 까닭에 상대적으로 카르멘의 변덕스런 감정이 부각되어버린다. 돈 호세가 귀대 나팔 소리를 듣고 부대로 돌아가려하자, 카르멘은 그를 붙잡고 놓아주지 않는다. 카르멘은 집시들과 함께 춤추고 노래하며 그를 유혹하지만, 돈 호세는 “돌아가게 해줘, 제발 나를 이 이상 괴롭히지 말아주오!”(55頁)라며 망설인다. 그러자 카르멘은 돈 호세의 손을 잡고 어둠 속으로 사라진다. 집시들의 춤과 노래가 무대에서 한 동안 계속된 다음에 두 사람은 다시 나타나는데, 카르멘은 “호세, 오늘부터 당신의 나의 것. 나는 당신의 것”(56

29) メリメ, 川村花菱 脚色, 前掲書, 45-52頁. 이 정도의 대사 양이라면 적어도 10분은 소요될 것이다.

30) 돈 호세는 자신이 의리와 순정을 소중히 하는 사람임을 강조하고 있는 것이다. 나바레는 스페인의 나바라(Navarra) 태생의 사람이란 뜻이며, 통상적으로 나바로(Navarro)로 불린다. 소설에서 돈 호세의 이름이 호세 나바로라고 알려져 있다는 사실에서 착안하여 삽입한 내용이다.

頁)이라면서 그에게 교태를 부린다. 카르멘이 육체적 관계로 돈 호세를 굴복시켰다는 사실을 암시하는 이 장면은 오페라에는 나오지 않는다. 그녀가 충직한 군인 돈 호세를 얼마나 적극적으로 유혹하였는가를 연극 <카르멘>에서는 직접 보여주려 한 것이다.

이러한 설정으로 인하여, 연극 <카르멘>은 진정한 사랑을 추구하는 돈 호세와 변덕스런 집시 여인 카르멘의 대결 구도로 극이 진행된다. 살인 때문에 밀매꾼이 되어버린 돈 호세는 언제나 고향에 계신 어머니를 그리워한다. 긴 시간(67-70頁) 동안 독백으로 어머니에 대한 사랑과 고향 생활에 대한 그리움을 설명하지만, 돈 호세는 “나는 카르멘 없이 살 수 없을 거야”(70頁)라며 마음을 정리한다. 카르멘은 그와 다르다. 돈 호세가 긴 독백을 끝낸 직후에 카르멘이 투우사 루카스(ルウカス)를 데리고 방으로 들어온다. 루카스는 “카르멘, 당신은 드디어 나의 손안에 들어왔다!”(71頁)라고 기고만장한다. 그 상황을 목격한 돈 호세가 분노하여 카르멘에게 자신을 사랑하고 있느냐며 추궁한다. 카르멘은 사랑하니까 이제까지 관계에서 “단 한 번이라도 돈을 달라고 말한 일이 없지 않나요?”(73頁)라고 대답한다. 자신은 돈을 받고 몸을 파는 여인이니까 투우사 루카스와 지내는 것을 그런 관계로 생각해달라는 뜻이다. 돈 호세는 그 대답에 큰 충격을 받고, “아, 카르멘, 그런 천한 것을 말하다니, 아름다운 당신의 입에서 그런 천한 말은 뱉지 말아 줘. 나는, 더 이상 그런 말을 들을 때에는, 당신의 가슴을 도려내게 될 거야!”(73頁)라며 분노한다. 돈 호세는 카르멘에 대한 사랑을 지키기 위해 모든 것을 희생하였으나, 집시의 생활을 청산하지 못한 카르멘이 그를 곤경에 빠뜨린 것이다.

그러한 돈 호세의 모습을 더욱 확실하게 보여주는 새로운 설정이 연극 <카르멘>에 들어 있다. 미카엘라가 돈 호세를 찾아와서 어머니가 죽음을 앞두고 있다는 소식을 전하면서 같이 돌아가자고 말한다. 밀매꾼 동료인 안토니오도 그에게 산을 내려가라고 권하지만, 돈 호세는 카르멘과 헤어지지 않으려고 거절한다.(83頁) 오페라에서는 돈 호세가 미카엘라와 함께

산을 내려가는 것으로 설정되어 있으나, 연극에서는 돈 호세가 카르멘과 지내기 위하여 냉정하게 거절하는 것으로 바꾸어 놓은 것이다. 이러한 변화를 통하여, 돈 호세는 돈과 사랑 사이에서 변덕을 부리는 카르멘을 지키기 위하여 가족도 명예도 모두 버려야 했던 비련의 순정적 남자로 만들어진다. 그러한 돈 호세의 완성이 극의 마지막 부분에서 이루어진다.

연극 <카르멘>의 마지막인 5장에서 돈 호세는 카르멘을 살해한다. 그 과정은 오페라와 다르지 않지만, 카와무라 카료는 오페라에 없는 새로운 상황을 삽입하였다. 카르멘의 사랑이 자신을 떠나 루카스에게 갔다는 사실을 확인한 돈 호세는 그녀를 죽이기로 결심한다. 투우장으로 가던 돈 호세는 우연히 프란시스코 신부를 만나자, “지금 막 세상을 떠나게 될 사람”(106頁)을 위한 미사를 부탁한다. 신부가 미사를 올리는 동안 교회의 바깥에서 기도를 한 돈 호세는 카르멘을 만나러 간다. 새로 삽입된 내용은 돈 호세의 살인을 죽음으로 타락한 자의 영혼을 구제하는 ‘거룩한 징벌’의 의미를 가지도록 만든다. 돈 호세가 카르멘을 죽이고 나서 울부짖는 동안 장엄한 미사곡을 계속 들려줌으로써 그러한 의미를 더욱 부각시켰다. 오페라와 다르게 미카엘라가 등장하여 돈 호세를 위해 눈물을 흘리며 기도(112頁)하게 만든 것도 그러한 이유에서 설명되어야 할 것이다. 이 모든 것이 서로 어울려 돈 호세를 사랑을 위해 자기희생을 한 인물로 만든 것이다.

이러한 변화를 종합해 보면, 연극 <카르멘>은 일본 특유의 ‘신쥬모노’에 기반을 둔 각색이라는 사실을 알 수가 있다. 일본에서는 오래 전부터 사랑하는 남녀가 함께 죽음을 맞는 ‘신쥬(心中)에 대한 이야기가 대중적 인기가 있었다. 1703년에 공연된 지카마츠 몬자에몬(近松門左衛門)의 조루리(浄瑠璃) <소네자키신쥬>(曾根崎心中)가 적절한 사례가 될 것이다. 상점의 종업원인 도쿠베(徳兵衛)는 기녀 오하츠(お初)와 결혼을 생각하고 있었으나, 상점의 주인이 그를 사위로 삼으려 하면서 곤경에 빠지게 된다. 상점 주인의 제안을 거절하였으나 계교에 휘말려 오하츠와 결혼이

불가능해지자, 그들은 함께 죽기로 약속한다. 도쿠베는 그녀를 인연의 소나무(連理の松)에 묶은 채 칼로 찢러 죽이고, 자신도 자살하였다. 그 당시 실재 사건을 기반으로 한 <소네자키신쥬>는 공연에서 대성공을 거두었으며, 이후 신쥬모노가 유행하는 계기가 되었다.³¹⁾

연극 <카르멘> 공연을 주도했던 시마무라 호게츠는 신쥬모노에 관심이 많았다. 1911년에 그는 셰익스피어(Shakespeare)의 <로미오와 줄리엣>(Romeo and Juliet), 가브리엘 다눈치오(Gabriele D'Annunzio)의 <파오로토후란체스카>(パオロとフランチェスカ)를 지카마츠 몬자에몬의 <소네자키신쥬>와 비교한 글을 발표하였다. <파오로토후란체스카>는 “본능 승리의 소리, 거기에서 야기되는 인생 문제, 현재 도덕의 개조”를 불러일으키지만, <소네자키신쥬>는 “현재의 도덕을 생각하게 하는 점은 적다”³²⁾고 주장했다. 새로운 신쥬모노를 보여주고자 하는 시마무라 호게츠의 의도가 <카르멘>을 돈 호세 중심의 극으로 각색한 계기가 되었을 것이다. 성실하게 생활하던 청년이 비천한 신분의 여인과 사랑에 빠지고, 불가능해진 사랑을 죽음으로 지켜낸다는 신쥬모노의 관습은 연극 <카르멘>에서 변형이 되어 나타난다. 충직한 군인이었던 돈 호세가 비천한 신분의 집시 여인 카르멘을 만나 사랑에 빠지고, 그 사랑이 깨어지자 죽음으로 자신의 사랑을 지켜낸 것이다. 보편적 신쥬모노와 달리 여성 카르멘이 변덕을 부리기 때문에 남성 돈 호세의 죽음이 더욱 강한 비극성을 지니게 된다. 미사곡이 장엄하게 흐르는 연극 <카르멘>의 5장은 신쥬모노의 의미를 부각시키기에 효과적이었지만, 카르멘에게는 오페라에서 구축된 당당한 여성의 심상을 모두 잃어버리게 만들었다. 오페라에서는 돈 호세가 죽은 그녀를 안고 “칼

31) 일본에는 신쥬를 부정적으로 여기지 않는 사회적 풍조가 있었고, 근대 문화가 중에도 사랑을 지키기 위해 신쥬를 선택한 사례가 다수 있다. 1921년에 평론가 노무라 와이한(野村隼彦)이 청강생이었던 오카무라 우메코(岡村梅子)와, 1923년에는 소설가 아리시마 타케오(有島武郎)가 유부녀 여성기자 하타노 아키코(波多野秋子)와 동반 자살했다.

32) 島村抱月, 「近松と東西心中劇の比較」, 『抱月全集』第二卷, 東京: 天佑社, 1920, 374頁. 단눈치오의 <파오로토후란체스카>의 원래 제목은 *Francesca da Rimini*이다.

멘, 오 내 사랑”(380면)이라고 외치지만, 게이쥬츠자의 마지막은 다르다. 돈 호세는 카르멘의 시체를 안고 “마침내 네가 원하는 대로 되었다. 너는 이제 아무 것도 말을 못하는가.”(112頁)라며 울부짖는다. 돈 호세의 대사는 카르멘이 자신의 잘못으로 죽게 된 여성으로 기억되게 만든다. 흔히 카르멘을 착실한 남자의 인생을 망친 여성의 대명사로 언급하곤 하는데, 바로 여기에서 시작되었다 할 것이다. 오페라 <카르멘>에서 형성된 당당하고 솔직한 성격의 카르멘이 사라지면서, 진실주의 오페라의 특성도 사라져버렸다. 연극 <카르멘>에서 죽음으로 카르멘의 사랑을 지켜낸 돈 호세의 행동은 주군을 향한 충성, 혹은 의리와 별반 다를 것이 없는 전근대적 의미를 가지고 있다. 게이쥬츠자의 연극 <카르멘>은 남성 돈 호세의 충직함을 강조한 전근대적 낭만극의 재생산이 되고 만 것이다.

4. 연극사적 의미에 대한 연구

: 게이쥬츠차에 종속된 토월회의 <카르멘> 공연

게이쥬츠자 연극 <카르멘>에서 형성된 부정적 여성, 즉 유혹적이면서 변덕스러운 카르멘의 심상은 식민지조선에 큰 영향을 미쳤다.³³⁾ 번역의 문제로 인하여 소설과 오페라의 카르멘은 식민지조선에 널리 알려지지 못하였기 때문이다. 1920년대에 들어서면 프랑스 작품의 번역이 증가하였으나, 메리메의 소설 「카르멘」은 완역되지 않았다.³⁴⁾ 1921년에 나도향은 메리메 소설의 제3장을 『조선일보』에 연애소설 「칼멘」(전27회)으로 번역

33) 「須磨子の 자살 그의 서생 抱月씨의 뒤를 썰러 갔다」, 『매일신보』, 1919.15. 식민지조선에서 게이쥬츠자 연극 <카르멘>의 영향력이 강했던 이유 중에는 시마무라 호게츠와 마츠이 스마코의 관계에 대한 호기심도 작용하였을 것이다.

34) 김준현, 「1920년대의 프랑스 소설 번역 다시 읽기」, 『프랑스어문교육』 제37집, 프랑스어문교육학회, 2011 참조 이 논문에 따르면 1920년대에 86편의 프랑스 작품이 번역·번안되었다.

하였다.³⁵⁾ 나도향이 프랑스어를 알지 못하였을 것이므로, 1915년에 간행된 쿠리야가와 하쿠손과 이치노미야 사카에의 일본어 「카르멘」 중 제3장을 중역한 것으로 추측된다.³⁶⁾ 그가 전체 소설이 아니라 제3장만을 번역하면서 카르멘이라는 작품명을 사용한 것은 해당 부분을 각색했던 오페라와 연극의 영향이다. 제3장만으로도 소설 「카르멘」을 이해하는 데 문제가 없다고 판단한 것이다. 나도향의 소설 「카르멘」에 대한 광고 문안은 “妖魔 같은 매력으로 못 남성을 사로잡는 열정의 여인 카르멘의 이야기”³⁷⁾이다. 카르멘을 ‘요마로 호칭하는 것은 게이쥬츠자의 연극 <카르멘>에서 설정된 인물 형상이 식민지조선에 수용되었음을 말해주고 있다.³⁸⁾

토월회의 연극 <카르멘>은 그러한 인식에 기반하고 있다. 1924년 6월 20일부터 24일까지 개최된 토월회의 연극 <카르멘>은 인기가 높아 한 차례 재공연을 하였다. 토월회는 연극 <카르멘>을 선택한 이유를 아래와 같이 설명했다.

-
- 35) 『조선일보』에 연재를 시작한 날짜는 미정이며, 12월 5일에 연재를 마쳤다.
- 36) 나도향의 번역은 중역의 폐해를 많이 가지고 있다. 소설에서는 돈 호세의 면회를 주선한 도미니크회 신부를 수도자로 지칭하고 있으나, 쿠리야가와 하쿠손은 승려를 의미하는 숫케(出家)로 번역하였다. 그 숫케를 나도향은 스님이 아닌 “암자(암子)의 주인”(12월 5일)으로 번역하여, 무슨 의미인지를 정확히 알 수 없도록 만들어버렸다.
- 37) 하동호, 「박문서관의 출판서지고」, 『출판학 연구』 제10집, 한국출판학회, 1971, 89면. 나도향의 번역소설 원본을 직접 확인하지 못하였는데, 출판이 실제로 되지 않았을 가능성도 있다.
- 38) 식민지조선에서는 카르멘을 “호리호리한 키 부드러운 살결 열정과 음탕으로 빛나는 눈 남자의 몸을 억매어 끄는 매력을 가진”(「칼멘 메리메작」, 『신가정』, 1933.7, 115면) 여인으로, 혹은 “구리사빛 두 뺨과 피보담 붉은 입술 온갖 거짓말을 꾸며내는 그 몸은 지금 수 없는 보석으로 장식되어 황홀했다.”(이선희, 「카르멘의 여주인공의 생애」, 『여성』 제4권 제3호, 1939.3, 66면)는 식으로 서술하는 것이 일반화 되었다. 1930년에 윤갑용은 “카르멘은 가극에서 영화에서 「카르멘의 노래」에서 무대의 극중극”(윤갑용, 「세계명작경계 제1강 카르멘」, 『여성시대』 창간호, 1930.8, 68면)을 통해 널리 알려져 있지만 오해가 많은 작품이라 했다. 소설과 오페라에서 형상한 카르멘과 많이 다르게 식민지조선에서 인식하고 있다는 사실을 적시한 것이다. 1948년에 소설 『카르멘』의 최초 완역(프로스페르 메리메, 『카르멘』, 서울: 을유문화사, 1948)이 이루어지기 전까지 식민지조선에서 카르멘은 충직한 남성을 죽음에 이르게 한 나쁜 여성의 이미지를 벗어날 수가 없었던 것이다.

유명한 메리메의 소설을 각색 한 것으로 한 적은 계집으로 말미암아 수염 난 남아들이 얼마나 통락되며 나라를 기우리든 미인의 최후를 보는 것이니 이것을 특히 지명함은 한갓 위안거리가 아니라 좁흔 장면에 흐르는 위대한 암시를 독자 제씨와 가치하려함이외다.³⁹⁾

토월회에서는 “메리메의 소설을 각색”하였다고 밝혔으나, 게이쥬츠자의 대본을 각색하여 공연한 것으로 보는 편이 타당할 것이다. 앞에서 언급하였듯이, 토월회 제2기에는 메리메의 소설을 각색하여 독자적인 <카르멘> 대본을 만들 정도의 능력을 갖추지 못하였기 때문이다. 토월회 1주년 기념 작품으로 적절한 작품을 찾고 있던 박승희가 연극계에 나돌고 있던 카와무라 카료의 불법 복제 대본을 보았을 것으로 추측된다.⁴⁰⁾ 연극 <카르멘>의 인기가 무척 높았던 일본에서는 여러 극단이 카와무라 카료의 허락을 얻지 않고 임의로 공연한 경우가 많았다. 일본만이 아니라 만주에서도 그 대본으로 불법적 공연을 하였고, 심지어 자신이 카와무라 카료라고 사칭하며 공연을 다닌 인물도 있었다고 한다.⁴¹⁾ 1923년 9월에 게이쥬츠자의 <부활>을 공연한 경험이 있고, 일본의 공연 대본을 그들의 방식으로 개작하는데 상당히 능했던 제2기 토월회로서는 게이쥬츠자 연극 <카르멘>에 충분히 구미가 당기었을 것이다.

토월회는 카르멘을 남자들을 농락하던 경국지색(傾國之色)으로 규정하였다. 게이쥬츠자가 사랑을 지키기 위해 모든 것을 다 버린 남성의 비극으로 연극 <카르멘>을 공연한 것에 비해 더 더욱 강화된 남성 중심의 연극으로 공연 기획한 것이다. 게이쥬츠자의 공연 대본을 바탕으로 하면

39) 「독자위안 토월회 관극」, 『동아일보』, 1924.6.29.

40) 카와무라 카료가 번역한 <カルメン>(附:謀反の血)은 토월회 공연보다 석 달 정도 늦은 1924년 9월에 정식 출판되었다. 카와무라 카료는 자신의 각색에 불만이 있기는 하지만, 대본을 베껴서 사용하는 사람들도 있어서 출간하기로 했다고 서문에 밝혀두었다.

41) メリメ, 川村花菱 脚色, 前掲書, 8頁.

서도 경국지색에 대한 이야기로 해석한 것은 신주모노를 그리 좋아하지 않는 식민지조선의 풍토와 관련이 있다. 부모 생전에 자식이 병으로 죽는 것조차 불효로 여기는 유교적 관습이 지배적인 식민지조선 사회에서 남녀가 사랑을 위해 죽음을 택하는 행위는 관객의 동정적 지지조차 얻기가 어려웠던 탓이다.

토월회가 경국지색을 끌어온 것은 선악의 대비 구도로 연극 <카르멘>을 파악한다는 뜻이며, 당연히 카르멘이 악역을 맡게 되는 것이다. 당현종(唐玄宗)과 양귀비(楊貴妃)의 고사에서 알 수 있는 것처럼, 여색(女色)으로 인하여 나라가 어지러워질 수 있다는 사고는 남성이 세계의 중심이라는 전근대적 인식을 전제하고 있다. 그러한 인식 하에서 카르멘은 장래가 창창하던 군인 돈 호세를 유혹하여 내팽개침으로써 한 남자의 인생을 망친 여성으로 규정된다. 경국지색 카르멘의 죽음을 통해 토월회가 주고자 하는 “위대한 암사”는 결국 인과응보의 문제로 귀결되고 만다. 전근대적 남성 중심적 사고를 재생산해내는 연극 <카르멘>은 근대/전근대가 뒤섞여 있었던 토월회 공연담당자의 인식을 잘 보여주는 사례이기도 하다.⁴²⁾

경국지색 카르멘의 심상은 제3기 토월회의 연극 <카르멘>에도 이어진다. 1926년 2월 14일부터 공연한 연극 <카르멘>은 윤심덕을 위한 ‘스타기획’이었다.⁴³⁾ 윤심덕이 가입하면서 제작하였던 연극 <동도>에 이어 박승희가 급하게 준비한 다음 작품이 연극 <카르멘>이다. 설날에 맞추어 공연하기 위해 연극 <동도> 공연 중에 연습을 계속하여 많은 무리가 뒤따랐다. 토월회는 연극 <카르멘>에 “윤심덕 양 특유의 노래가 만히 잇서 윤 양의 녀배우로서의 기능을 여기서 볼 수가 잇슬 듯 십다”⁴⁴⁾고 선전했다. “조선내지는 물론 일본에서까지 명성이 자자한 평양 윤심덕”⁴⁵⁾을 적

42) “근대극운동 지향과 전문극단 지향의 사이에서 발생한 토월회의 정체성 혼란이 근대극과 전근대극의 혼재를 불러온 것이다.” 김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 378면.

43) 윤심덕의 가입을 계기로 이루어진 토월회의 ‘스타기획’에 대해서는 김재석의 『식민지조선 근대극의 형성』의 6장 4절을 참고.

44) 「연예」, 『동아일보』, 1926.2.13.

극 활용하기 위한 의도로 노래를 사용한 것이다. 연극 <카르멘>을 위해 새로운 곡을 만들어 줄 음악가가 그 당시 토월회에는 없었으므로, 게이쥬츠자 공연에 사용된 곡을 이용하였을 것이다. 이전 공연에서 토월회는 이미 게이쥬츠자의 공연 대본을 활용한 경험이 있고, 거기에 삽입된 곡들은 음반으로 발매되어 있었으므로 윤심덕이 노래 부르는 것은 어려운 일이 아니었다.⁴⁶⁾

<훗카츠>(復活) 이래 게이쥬츠자에서 즐겨 사용한 삽입가요는 ‘게키츠키카이다. 관객의 흥미를 끌어 극의 분위기를 조성하려는 목적으로 사용되는데, 게키츠키카가 없어도 극의 진행에는 별다른 영향을 미치지 않는다. 시마무라 호게츠가 게이쥬츠자의 운영에 적용했던 ‘이원화의 길’(二元の道)⁴⁷⁾에서 대중지향의 극에 널리 사용되었다. 윤심덕의 게키츠키카에 의존한 토월회의 <카르멘>은 게이쥬츠자의 전근대적 낭만극에 종속되는 결과를 낳게 된다. 기존의 노래를 삽입하려면 게이쥬츠자 대본을 그대로 따라야 했을 것이고, 극의 분위기 역시 유사하게 설정할 수밖에 없기 때문이다.

토월회의 연극 <카르멘>에서 불린 것은 ‘카르멘의 노래(カルメンの歌)가 아니다. 마츠이 스마코의 ‘카르멘의 노래’는 연극의 주제곡이 아니라, 게키츠키카로 삽입된 여러 곡을 묶어서 가리키는 명칭이다. 카르멘의 노래로 불리는 곡들은 <타바코노메노메>(煙草のめのめ), <사카마노우타>(酒場の歌), <코이노토리>(恋の鳥), <하나조노노코이>(花園の恋)이다.⁴⁸⁾ 이 곡들은 모두 기타하라 하쿠슈(北原白秋)가 작사하고, 나카야마 신페이(中

45) 「대 음악회의 성황」, 『조선일보』, 1923.8.19.

46) <煙草のめのめ>(1919), <酒場の歌>(1919), <花園の恋>(1919)는 신게이쥬츠자 공연에서 카르멘 역을 맡았던 나카야마 우타코, 그리고 <恋の鳥>(1919)는 가수 옷츠야 후미코(四家文子)가 취입하였다. “나카야마 우타코가 테이게키(帝劇)의 서양극부 출신이기 때문에 카르멘의 <타바코노메노메> 와 <코이노토리> 등의 劇中歌는 스마코보다 음악적이었다”고 한다. 松本克平, 前掲書, 309頁.

47) 大笹吉雄, 前掲書, 146頁.

48) 北原白秋, 『白秋全集 29』, 東京: 岩波書店, 1987, 105-112頁. 藤田圭雄 編, 『白秋愛唱歌集』, 東京: 岩波書店, 1995, 104-123頁.

山晋平)가 작곡하였다. 토월회의 연극 공연에서도 윤심덕이 이 노래들을 번역하여 불렀고, 극의 분위기를 조성하는데 결정적 기여를 하였으므로 상세하게 살펴볼 필요가 있다.⁴⁹⁾

<타바코노메노메>는 오페라 <카르멘>에 나오는 「담배 공장 여공들의 합창」(Choeur de cigarières) 부분을 차용하여 새로 만든 곡이다. 오페라 <카르멘>에서는 담배 공장 여공들과 군인, 거리의 남자들이 함께 부른다. 그들은 “하늘 높이 연기가 올라가요 / 저 하늘로 좋은 향기가 가득 / 부드러운 사랑도 사라지오 / 연기 같이 / 굳게 맺은 언약도 사라지오 / 연기 같이”⁵⁰⁾라고 노래한다. 하루 밤의 쾌락적 사랑을 찾아 헤매는 사람들의 모습을 그린 이 노래는 카르멘의 「하바네라」와 비교된다. 자신의 사랑을 주도적으로 선택하는 카르멘의 성격을 분명하게 드러내기 위한 장치인 것이다.

연극 <카르멘>에서도 담배공장의 여공들과 군인들이 같이 노래를 부르지만, 내용과 기능이 상당히 달라졌다. <타바코노메노메>에는 인생에 대한 허무적 감정이 절실하게 드러나 있기 때문이다. 노래의 화자는 “담배 피워라. 하늘까지 연기로 그슬리자. / 어차피 이승은 울화병의 씨앗 / 연기야 연기 그저 연기 / 모두가 남김없이 연기”라고 토로한다. 2절에서는 “담배 피워라. 깐 날도 흐려져라. / 어차피 한 번은 눈물의 비”, 4절에서는 “담배 피워라. 저승도 거슬러라. / 어차피 죽으면 들판의 연기”라고 노래한다. 쾌락적 사랑의 덧없음을 넘어 인생의 허무로 나아가버렸기 때문에 <타바코노메노메>는 카르멘의 성격을 모호하게 만들어 버린다. 연극 <카르멘>에는 「하바네라」가 나오지 않아 카르멘과 다른 여성들의 차이점이 부각되지 못한다. 그로 인하여 카르멘도 인생의 허무감을 달래기 위하여 쾌

49) 가수 윤심덕을 최대한 활용하려는 의도에서 토월회의 공연에 더 많은 곡들이 삽입되었을 가능성도 배제할 수 없다. 그렇지만 현재 남아 있는 흔적에서 그러한 노래들이 전혀 언급되지 않고 있으며, 게이쥬츠자 대본에 엉뚱한 노래를 넣기가 어렵다는 점을 생각해보면 그러한 가능성은 아주 낮아진다.

50) 비제, 이인선 옮김, <카르멘>, 49-50면.

락적인 사랑을 찾아다니는 여성으로 관객에게 인식되는 문제가 발생한다.

<사카바노우타>는 돈 호세의 상관인 즈니가(zuniga)로부터 그의 석방 소식을 들은 카르멘이 “몸도 마음도 그 분에게 바칠 생각”(37頁)이라면서 부르는 노래이다.⁵¹⁾ 카르멘과 집시 여인들이 같이 부르는 5절로 구성된 <사카바노우타>의 1절은 “춤을 출까요 / 트럼프를 할까요 / 라란라 라란라 라라라 / 적포도주를 마실까요”이다. 이어서 “피아노를 칠까요”, “투우를 볼까요”, “여자와 도박을 할까요” 등등, 절을 바꾸어 가면서 그녀가 돈 호세에게 해주고 싶은 것들을 나열하고 있다. <사카바노우타>는 돈 호세를 맞이하는 카르멘의 설레는 마음을 관객에게 전달하기 위한 노래이겠지만, 사랑의 진정성을 전달하지 못하고 술과 춤으로 뒤섞인 쾌락의 밤을 떠오르게 만든다. 이 노래가 돈 호세를 육체적으로 유혹하는 카르멘의 모습과 어울리면서, 극의 분위기를 통속적으로 끌여가는 것이다.

게이쥬츠자의 <카르멘>에서 카르멘이 단독으로 부르는 노래는 두 곡이다. 그 중의 하나인 <하나조노노코이>에서는 “괴로운 사랑이요 찢레나무 / 슬픈 사랑이요 찢레나무 / 두 사람은 만나지 않고 몰래 보면서 / 떨며 남의 눈을 피한다.”라고 노래한다. 두 사람은 남의 눈을 피해 사랑을 하지만, 마지막 5절에서는 “두 사람은 죽는다. 피투성이로 / 떨면서, 남에게 살해당해버렸다”로 끝난다. 남의 눈을 피해야 하는 사랑을 그리고 있는 이 노래는 귀대하기 위해 일어서는 돈 호세를 잡기 위해 카르멘이 부르는 것이다. 연극에서는 “이 노래 때문에 남자는 귀영 시간에 늦었고, 그래서 여자를 위해 산적이 되어버렸다”⁵²⁾라는 의미를 가지고 있다. 그러나 돈 호세와 카르멘의 사랑이 남의 눈을 피해야 하는 사랑이 아니고, 카르멘이 다른 사람의 눈을 피해가며 돈 호세를 그리워하는 장면이 연극에 나타나지도 않기 때문에 극과 부조화를 일으킨다. 더구나 4장에서 카르멘이 투우사

51) 나카야마 우타코가 취입한 레코드에서는 川村花菱 脚色, <カルメン>의 37頁에 있는 대사가 나오고 나서 노래가 이어진다.

52) 藤田圭雄 編, 前掲書, 116頁.

루카스를 위해 <하나조노노코이>를 다시 노래하기 때문에,⁵³⁾ 돈 호세를 향한 그녀의 사랑을 위선적인 것으로 만들어 버리는 문제가 발생한다.

4절의 노래 <코이노토리>도 마찬가지이다. 오페라의 「하바네라」를 응용한 곡이지만, 내용과 곡의 분위기가 전혀 다르다.⁵⁴⁾ 1절에서는 “잡아서 보면 그 손에서 / 새는 하늘로 날아간다. / 울어도 울어도 울지 못한다. / 귀엽고 귀여운 사랑의 새”라며, 이루어지지 못하는 사랑을 노래하고 있다. 3절에서는 “잡으려면 날아가고 / 달아나면 뛰어 매달린다 / 좋아서 반해서 뒤쫓아 가고 / 불새 사랑의 새”라고 노래한다. 청춘남녀의 사랑을 노래한 것으로는 의미를 부여할 수 있으나, 연극 <카르멘>에 어울리지 않는 노래이다. 카르멘과 돈 호세의 사랑은 보편적인 남녀의 사랑과 다르기 때문이다. 게이쥬츠자의 연극에서 카르멘의 성격이 오페라와 다르게 변했다하더라도, 보편적 삶을 살아가는 여인으로 형상화된 것은 아니므로 노래가 지닌 사연과 어울리지 않는다.

연극 <카르멘>에 등장하는 네 곡의 게키쥬카를 살펴보면, 카르멘의 성격이 모호하게 되어버린 것에 노래가 한 몫하고 있다는 사실을 알 수가 있다. 특히 카르멘이 독창을 하는 <하나조노노코이>와 <코이노토리>는 사랑과 돈 사이에서 변덕을 부리면서도, 자신이 선택한 사랑을 위해 목숨도 내어놓을 수 있는 카르멘의 심상과 전혀 어울리지 않고 있다. 연극 <카르멘>의 게키쥬카가 이러한 문제를 안게 된 것은 게이쥬츠자의 공연담당자들의 전근대적 인식과 관련이 있다. 게키쥬카의 작사자인 키타하라 하쿠슈는 카르멘을 “타락하여 몸가짐이 단정치 못한 여성”⁵⁵⁾으로 간주하고 있어서, 대중들의 관심을 끌기에 용이한 퇴폐적 분위기의 사랑에 대한 노래 이상을 만들어 낼 수가 없었던 것이다. 결국 연극 <카르

53) 藤田圭雄 編, 前掲書, 116頁 참조.

54) 4박자의 전형적 일본 엔카(演歌)이므로, 「하바네라」가 가진 열정이 전혀 나타나지 않는 곡이다. <코이노토리>의 악보는 藤田圭雄 編, 上掲書, 118頁를 참조.

55) 北原白秋, 前掲書, 539頁.

멘>의 게키츠키는 연극의 전근대성을 심화시키면서, 연극의 통속성을 강화하는 역할에 머물고 말았다.

가수 윤심덕을 앞세운 스타 기획의 특성상 게키츠키를 적극 활용하였을 것이고, 게이쥬츠자 <카르멘>이 지닌 문제도 고스란히 반복될 수밖에 없었다. 연극 <카르멘>에 나오는 노래들은 카르멘의 성격을 애매모호하게 만들고, 인생에서 느끼는 허무함 때문에 여러 남성의 사랑을 찾아다니는 존재처럼 보이게 만든다. 이러한 결함은 게이쥬츠자의 공연에서 이미 나타난 것이다. 문제의 심각성은 토월회가 그러한 한계점을 모를 리 없음에도 불구하고 윤심덕을 활용하려는 욕심에서 공연을 그대로 추진했다는 사실에 있다.

광무대를 전용극장으로 사용한 제3기 토월회는 “저급 손님은 없어지고 식자계급 손님이 많아졌으나”⁵⁶⁾ 전체 관객의 수는 줄어들어 경영의 어려움을 겪고 있었다. 합자회사 체제에서 투자자들의 이익을 도외시킬 수 없어 애로를 겪고 있던 차에 “조선 악단에서 유일한 소프라노 독창자로 만인의寵愛를 한 몸에 싣고 있던 윤심덕”⁵⁷⁾이 자발적으로 토월회에 가담하였다. 토월회는 스타 윤심덕을 위한 기획으로 연극 <동도>를 준비하였는데, 유부남과 얽힌 사연으로 식민지조선 사회의 가십 메이커(gossip maker)로 떠오른 그녀의 심상을 이용하려는 의도가 있었다.⁵⁸⁾ 가십 메이커 윤심덕에게 요부 카르멘의 심상을 덧입혀 흥행하려 한 연극 <카르멘>의 기획 역시 그와 다르지 않았던 것이다.

통속적 대중성이 강하게 드러난 연극 <카르멘>으로 인하여 토월회가

56) 박승희, 「토월회이야기 (2)」, 『사상계』 통권 122호, 1963.6, 291면.

57) 「김·윤의 정사를 듣고」, 『조선일보』, 1926.8.19.

58) 연극 <동도> 공연과 관련한 “특집기사의 제목 「聲的, 美的, 靈的, 肉의 藝術을 貪하여 俳優生活」도 그러한 기획 의도를 그대로 드러내고 있다. ‘聲的(성적)’은 노래를 의미하는 것이기도 하지만, ‘性的(성적)’과 발음이 같으므로, ‘肉的’과 함께 어울려 윤심덕의 섹슈얼한 이미지를 강조해 주고 있다.” 김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 426면 참조.

사회적으로 질타당한 것은 당연한 일이었다. 그 중심에 놓인 배우가 윤심덕이다. 그녀는 토월회에 배우로 가담한 이유를 “예술연구의 眞摯한 생각으로 묵은 인습에 대한 반항적 행동을 취한 것”⁵⁹⁾이라고 설명했다. 그러나 그녀가 참여한 작품 <동도>와 <카르멘>은 통속적 대중성이 강했고, 그녀가 맡은 역할도 전근대성을 벗어나지 못한 여성인물이었다. 윤심덕의 탈회는 <동도>에 이어 <카르멘>에서도 전근대적 여성의 역할을 맡게 된 것에 대한 거부이며, 자신이 통속적 연극의 도구로 사용된 것에 대한 불만이었다. 윤심덕과 같이 탈회를 선언한 김을한, 박제행, 이백수, 이소연은 “돈에만 안목을 두고 신극운동에는 힘을 쓰지 않는 것”⁶⁰⁾을 문제의 핵심으로 설명했다. 토월회 <카르멘> 공연이 안고 있는 문제점이 탈회의 원인이라는 사실을 짐작하게 한다. 토월회는 윤심덕이 탈회하였다는 소식은 “잘 모르는 신문기사”⁶¹⁾이며, “전과 갖치 우리 회의 무대에서 노력”한다는 광고까지 게재하였다. 윤심덕의 탈회가 던지는 충격을 피하고 싶었던 토월회의 의중을 알 수 있는 대목이다.

토월회를 탈회한 윤심덕과 여타 인물들은 “조선극계에 시대적 활동을 시작”⁶²⁾하기 위해 백조회를 창립하겠다는 공격적 포부를 밝혔다. 백조회는 창립 공연 작품으로 입센의 <인형의 가>를 선택했고, 윤심덕이 노라 역을 맡기로 했다. 윤심덕이 근대적 여성인물의 상징성을 가진 노라 역을 맡기로 한 것은 전근대적 여성인물 카르멘에 대한 부정이자, 토월회의 연극 <카르멘>에 대한 도전의 의미를 가진다. 윤심덕의 이러한 행보는 카르멘을 남성 중심적 시각에 가두어버린 토월회의 시각을 지적한 것이며, 더 나아가 근대극운동 단체로서 토월회의 자격을 묻는 것이기도 했다. <동도>와 <카르멘> 공연으로 인하여 사회적 명분을 상실한 토월

59) 「土月會員 五氏 突然히 脫退」, 『조선일보』, 1926.2.19.

60) 「토월회 분규 폭로」, 『동아일보』, 1926.2.19.

61) 「謹告」, 『조선일보』, 1926.2.20.

62) 「白鳥會發會式」, 『조선일보』, 1926.2.26.

회는 결국 “임시해산식을 거행하고 직영하든 광무대도 당분간 문을 닷”⁶³⁾ 이야만 했다. 윤심덕이 참여한 전근대적 연극 <카르멘>이 토월회 제3기가 종료되는데 결정적 역할을 한 것이다.

5. 고고학적 비교 연극 연구의 활성화를 기대하며 - 결론을 대신하여

고고학적 비교 연극 연구는 공연 대본이 존재하지 않는 식민지조선의 외국극 공연에 대한 연구에 유용한 방법이다. 직접적 비교 연구에는 절대 미치지 못하지만, 직접 비교가 불가능한 상태에서 취할 수 있는 유용한 대안이 될 수 있을 것이다. 고고학적 비교 연극 연구는 외국극 공연 대본 자체를 재구하는 것을 목표로 하지 않는다. 식민지조선의 근대극 공연담당자들이 그 작품을 선택한 이유와 그 공연이 남긴 영향을 최대한 밝혀내는 것이 중요하다. 그런 점에서 고고학적 비교 연극 연구는 확정된 텍스트를 대상으로 하는 연구에 비해 유연성이 큰 결과를 제시할 수 밖에 없다. 그러므로 자료가 새로 보완되거나, 자료에 대한 새로운 해석이 가능해질 때마다 해당 공연에 대한 연구가 다시 진행될 수 있는 가능성을 항상 열어두어야 한다.

고고학적 비교 연극 연구의 실체를 확인하기 위해 연구의 대상으로 삼았던 토월회의 <카르멘>에 대해 정리해보기로 하자. 메리메의 소설 「카르멘」은 프랑스에서 오페라로 각색이 되었다. 오페라 <카르멘>은 자신이 원하는 것을 선택하는 삶을 살고자 하는 당당하고 솔직한 성격의 카르멘을 형상화했다. 오늘날 우리가 카르멘 하면 떠올리는 근대적 여성의 모습은 소설이 아니라 오페라에서 형성된 것이다. 일본에 수용된 오페라

63) 「土月회는 遂解散」, 『매일신보』, 1926.2.26.

<카르멘>은 아사쿠사 오페라의 관습에 따라 각색되었으며, 게이쥬츠자의 연극 <카르멘>에 영향을 크게 미쳤다. 일본의 신쥬모노의 관습이 반영된 게이쥬츠자의 연극 <카르멘>은 사랑을 위해 모든 것을 희생한 남성 돈 호세의 이야기로 바뀌었고, 이에 따라 여성 카르멘은 인물의 성격이 모호해져버렸다.

식민지조선의 토월회가 공연한 연극 <카르멘>은 독자적 대본이 아니라, 게이쥬츠자의 공연 대본을 기본으로 삼은 것이다. 토월회는 관객에게 경국지색에 대한 경계를 전하는 공연으로 연극 <카르멘>을 해석하여 남성 중심의 전근대적 인식을 드러내었다. 윤심덕이 참여한 연극 <카르멘>은 게키츄카를 적극 살려 공연하였기 때문에 게이쥬츠자 공연에 종속될 수밖에 없었다. 연극 <카르멘>의 전근대적 여성 인식은 배우 윤심덕에게 희의를 안겨주었고, 그녀의 탈회와 백조회의 창립으로 이어졌다. 그로 인하여 토월회는 식민지조선의 근대극을 지향하는 단체로서 명분을 잃어버렸고, 결국 제3기 토월회의 임시 해산을 선언할 수밖에 없었던 것이다.

당당한 여성의 심상이 강한 오페라 <카르멘>이 아니라, 전근대적 여성으로 카르멘을 그려낸 게이쥬츠자의 연극 <카르멘>을 수용한 것이 토월회의 한계였다. 게이쥬츠자 대본을 사용하더라도 독자적인 해석으로 전근대적 인식을 떨쳐버릴 수도 있었으나, 토월회는 전혀 그렇게 하지 않았다. 그러한 한계가 제3기 토월회가 임시 해산을 하는 데 있어서 중요한 원인으로 작용하였다. 그러한 사실에서 식민지조선 사회에는 근대극 공연 단체가 지켜야 할 일정한 기준선이 존재했으며, 그 선을 이탈하여 명분이 약화될 때 사회로부터도 외면을 당하게 된다는 점을 알 수 있다.

토월회의 연극 <카르멘>은 공연 대본이 남아 있지 않아 연구가 불가능한 대상으로 여겨져 왔다. 이번에 소개한 고고학적 비교 연극 연구를 통하면, 연구의 불가능함을 넘어 식민지조선 연극사에서 공연의 가치를 가늠할 수 있게 된다. 식민지조선의 연극계에는 공연의 흔적만 남아 있는 무수한 작품들이 존재하고 있다. 그러한 공연들을 도외시하고 온전한

연극사를 기술할 수는 없으므로, 고고학적 비교 연극 연구에 연구자들의 관심이 좀 더 많이 주어지기를 기대한다.

참고문헌

1. 기본자료

- 비제, 이인선 옮김, <카르멘>, 서울: 태림출판사, 2017.
프로스페르 메리메, 박철화 옮김, 『카르멘/콜롱바』, 서울: 동서문화사, 2013.
プロスペルメリメ, 厨川白村, 一宮栄誠訳 『メリメエ傑作集』, 東京: 大日本図書, 1915.
_____, 川村花菱 脚色, <カルメン>(附:謀反の血), 東京: 春陽堂, 1924.

2. 단행본

- 김병철, 『한국 근대 번역문학사 연구』, 서울: 을유문화사, 1975.
김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 서울: 연극과인간, 2017.
内山惣十郎, 『浅草オペラの生活』, 東京: 雄山閣, 1967.
大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治·大正篇), 東京: 白水社, 1995.
島村抱月, 『抱月全集』第二卷, 東京: 天佑社, 1920.
松本克平, 『日本新劇史』, 東京: 筑摩書房, 1966.
増井敬二, 昭和音楽大学オペラ研究所 編, 『日本オペラ史~1952』, 東京: 水曜社, 2003.
_____, 『浅草オペラ物語』, 東京: 芸術現代社, 1990.
川村花菱, 『松井須摩子 芸術座盛衰記』, 東京: 青蛙房, 1968.

3. 논문 및 기타

- 김준현, 「1920년대의 프랑스 소설 번역 다시 읽기」, 『프랑스어문교육』 제37집, 프랑스어문교육학회, 2011.
박승희, 「토월회이야기 (2)」, 『사상계』 통권 122호, 1963.6.

송진석, 「메리메의 『카르멘』과 열정의 취급법」, 『불어불문학연구』 제92집, 한국 불어불문학회, 2012.

정충실, 「1920-30년대 도쿄 영화관과 영화문화」, 『인문논총』 제71권 제2호, 서울대학교 인문학연구원, 2014.

하동호, 「박문서관의 출판서지고」, 『출판학 연구』 제10집, 한국출판학회, 1971.

Abstract

Groping for the Study Approach on Accepting the Foreign
Theatre in Colonial Korea – the Theatre, *Carmen*

Kim Jaesuk

The aim of this study is to introduce 'the Archaeological comparative theater study' and to present its practical use through the study of Towolhoe's *Carmen*. It is the most difficult problem in studying the modern theatre in colonial Korea that the scripts of foreign theatres is not left. In this situation, the Archaeological comparative theater study is groped as the way to solve this problem when it is impossible to study the direct comparison between them.

It is the object of the archaeological comparative theater study to reconstruct the concrete situation of the performance by means of its trace which the foreign theatre performance left in the colonial Korea and to find its theatrical meanings. This study is carried out in three parts; study on the original work, the study on the inflow process of the work, and the study on its influence on modern drama in colonial Korea.

Towolhoe performed the theatre, *Carmen* twice in 1924 and once in 1926. Because the performance of 1926 in which Yun Simdeok appeared as Carmen had something to do with third period Towolhoe's temporary dissolution, it has an important meaning in the history of modern drama in colonial Korea. It was considered impossible to study the theatre, *Carmen*, since the script used in the performance of Towolhoe was not left.

Through the study on the original work, I confirm that Carmen in opera is a dignified and honest woman who wants to live her life. The opera, *Carmen* that had come into Japan was adapted into Geijyutuza's theatre through Asakusa opera. In this process, it was

changed as the story of a man character, Don José under the influence of Japanese love-suicide drama. Owing to it, Carmen came to have the strong image of a wicked woman who makes a whim between money and love. Such results are confirmed through the study on its inflow process.

The results are utilized in the study on the influence on modern drama in colonial Korea. Towolhoe accepted Geijyutuza's theatre, *Carmen* which had pre-modern perception of male-dominated and translated this work as the warning to a woman who was beautiful enough to the downfall of a country. Don José and Carmen was placed in a composition of good and evil and the pre-modern perception of male-dominated was more strengthened. In the performance of 1926, the songs used in the performance of Geijyutuza's theatre was inserted for Yun Simdeok, which made this performance the dependent work of Japanese performance with little their own interpretation. Its pre-modernity and inherent vulgarity caused Yun Simdeok's repulsion and worked as the causes of main members' withdrawal and the third Towolhoe's temporary dissolution.

Key Words : Archaeological comparative theater study, Asakusa opera, *Carmen*, Geijyutuza, love-suicide drama, performance script, traces, Towolhoe, Yun Simdeok

접수일: 2018년 2월 7일

심사기간: 2018년 2월 10일 - 2월 23일

게재결정: 2018년 3월 12일