

게이주츠자(藝術座)의 조선순업(朝鮮巡業)과

연극 <부활> 공연

— 게이주츠자의 조선순업과 식민지 조선 연극의 관련성을 중심으로

이상우*

<차례>

1. 머리말
2. 게이주츠자(藝術座)의 <부활>공연과 지방순업
3. 게이주츠자의 제1차 조선순업(1915.11)과 <부활>공연
4. 예성좌(藝星座)의 출범과 <카츄샤>상연
5. 게이주츠자의 제2차 조선순업과 그 이후 : 토월회(土月會)의 연극<카츄샤>
6. 맺음말

<국문초록>

1910년대에 식민지 조선의 청년, 소년들을 매혹시켰던 사상가이자 문학자 톨스토이의 사상과 문학, 그리고 특히 '카츄샤'로 대변되는 소설『부활』의 영향은 어떤 것이었을까. 그리고 그것은 어떠한 경로를 통해 1910년대 조선에 유입되고, 널리 대중적으로 유행되었을까. 최상덕과 김기진의 회고를 통해 보면, 1910년대 식민지 조선에서 톨스토이의 유행에는 <카츄샤>라는 연극과 유행가, 그리고 신문관 발행의 번역소설 『부활』이라는 배경이 있음을 부인하기 어렵다. 그러한 의미에서 본고는 톨스토이 사상과 문학의 표상인 <부활>의 식민지 조선 유입 및 유행경로의 역할을 했던 두 차례에 걸친 게이주츠자(藝術座)의 조선순업(1915, 1917)과 그 문화적 파급효과에 대해 고찰한다. 나아가 게이주츠자의 제1차 조선순업, 그 영향을 받고 출범한 예성좌(藝星座)의 공연, 그리고 게이주츠자의 제2차 조선순업과 그 이후에 나타난 토월회(土月會) 공연의 관련성에 대해 비교 분석한다.

본고는 게이주츠자의 <부활>공연이 지방순업 레퍼토리로써 어떠한 중요한 의미를 갖고 있

* 고려대학교 국어국문학과 교수.

는지, 1·2차 조선순업에서는 그것이 다른 레퍼토리들과 비교해서 어떠한 역할과 비중을 차지하였는지, 그리고 그것이 이후 예성좌와 토월회의 <카츄샤>공연에 어떠한 영향을 미쳤는지, 또 예성좌와 토월회의 <카츄샤>는 게이주츠자의 <부활>과 비교할 때 어떠한 비교연극사적 의미를 갖는지에 대해 고찰한다. 이러한 고찰을 통해 1910~20년대 식민지 조선에서 일종의 톨스토이즘(Tolstoyism) 현상으로서 연극<부활>의 공연이 나타나게 된 점에 대해 주목한다. 이를 위해 『경성일보』, 『매일신보』 등 신문자료를 분석함으로써 연극사적 사실을 복원하고, 이를 토대로 그 문화사적 의미를 파악한다.

주제어 : 게이주츠자, 『부활』, 예성좌, 조선순업, 토월회, 톨스토이

1. 머리말

소설가 독견 최상덕(崔象德)(1901~1970)은 1935년 11월 『매일신보』 톨스토이 서거25주년기념 특집 기사에서 “나는 이인직을 알기 전에, 이광수를 알기 전에, 염상섭을 알기 전에, 김동인을 알기 전에, 최학송을 알기 전에 톨스토이를 알았다. 그리고 톨스토이를 알기 전에 <카츄샤>를 알았다. 「카츄샤 내 사랑아 이 이별을 어이해」 울타리 꽃이 일점이점(一點二點) 미소를 던지는 담장 너머로 애연히 들려오는 마을아가씨의 노래를 통하여 나는 <카츄샤>라는 여자를 알았다. 그리고 나도 재주 없는 목청을 늘리어서 「카츄샤 내 사랑아 이 이별을 어이해」하고 불렀다. 놀면서도 부르고 밥을 먹으면서도 부르고 잠꼬대라도 불렀다.”¹⁾라고 회고하였다. 이인직, 이광수, 염상섭, 김동인을 알기 전이라고 하면, 최상덕이 아직 문학에 본격적인 문하기 전인 1910년대 무렵의 10대 시절일 가능성이 크다. 이는 최상덕이 문학을 알기 전인 1910년대 무렵에 먼저 톨스토이와 <카츄샤>에 매혹당한 ‘톨스토이안’이었음을 말해준다. 그렇다면 그 무렵에 어린 최상덕을 매료시킨 톨스토이와 카츄샤의 유행사조는 어디에서 비롯된 것일까.

한편 같은 특집기사에서 소설가이자 평론가 김기진(金基鎭)(1903~1985)은 “톨스토이를 읽은 것이 어느 때일까? 아마 어렸을 때 육당이 간행한 『

1) 최상덕, 「<카츄샤>와 나, 『매일신보』, 1935.11.20.

해당화(海棠花)』(부활)를 읽고서 즉시 상하권으로 된 일문(日文)번역을 읽은 것으로 처음일 것 같다. 전체의 정신을 잘 이해하지도 못하면서 나는 <카츄샤>를 위해서 올렸던 것이다.”²⁾라고 술회하였다. 즉, 김기진은 1918년에 최남선이 운영하는 신문관(新文館)에서 출간된 박현환(朴賢煥)번역의 톨스토이 소설 『해당화』(부활)를 읽고 톨스토이 문학을 처음 접하게 되었다고 말하였다. 그리고 그가 이어서 읽은 상하권의 일문번역소설은 아마도 우치다 로안(內田魯庵)이 1908년과 1910년 두 권으로 나누어 번역, 출간한 소설 『부활』을 의미할 가능성이 크다. 김기진이 톨스토이와 <카츄샤>를 처음 만나게 된 것도 1910년대였고, 그의 나이 10대 중반 무렵이었을 때였다.

이렇듯, 1910년대에 젊은 식민지 조선 청년, 소년들을 매혹케 했던 사상가이자 문학자 톨스토이의 사상과 문학, 특히 <카츄샤>로 대변되는 소설 『부활』의 영향은 어떤 것이었을까. 그리고 그것은 어떠한 경로를 통해 1910년대 조선에 유입되고, 널리 대중적으로 유행될 수 있었을까. 최상덕과 김기진의 회고를 통해 보면, 1910년대 식민지 조선에서 톨스토이의 유행에는 연극 <카츄샤>와 극중가의 인기, 그리고 신문관의 번역소설 『해당화(부활)』라는 배경이 있었음을 부인하기 어렵다. 그러한 의미에서 본고는 톨스토이 사상과 문학의 표상인 <부활>의 식민지 조선 유입 및 유행경로의 하나로서 두 차례에 걸친 게이주츠자(藝術座)의 조선순업(1915, 1917)과 그 문화적 파급효과에 대해 고찰하고자 한다. 이에 따라 게이주츠자의 제1차 조선순업과 그 영향을 받고 나온 예성좌(藝星座)의 공연, 그리고 게이주츠자의 제2차 조선순업과 그 이후에 나타난 여파로서 토월회(土月會) 공연과의 관련성에 대해 비교 분석하고자 한다.

이러한 주제에 관련된 선행연구로는 다음과 같은 몇 가지를 참고할 수 있다. 먼저, 1910년대 게이주츠자의 조선순업에 관한 연구로는 홍선영의 「

2) 김기진, 『『해당화』를 읽고서』, 『매일신보』, 1935.11.20.

예술좌의 만선순업과 그 문화적 파장」³⁾이 대표적이다. 홍선영의 논문은 (1) 게이주츠자의 1915년 11월 게이주츠자의 제1차 조선순업의 실상, 그리고 (2) 그것이 1915년 11월10일 교토 자신전(紫宸展)에서 행해진 다이쇼(大正)천황 즉위식인 ‘봉축 어대전(奉祝 御大典)’이라는 국가적 이벤트와 어떤 연관이 있는지, 또 (3) 제1차 조선순업이 시마무라 호게츠가 추진한 ‘연극 이원화의 길’이라는 연극노선과 어떻게 연관되는지에 대해 논의하고 있다. 본고는 이 중에서 (1)의 내용과 관련이 있는데, 홍선영의 논문과 달리 예성좌의 공연에 미친 여파에 대해 주목하고, 제2차 조선순업과 그 파장에까지 관심을 확대하고 있다는 점에서 차이가 있다.

둘째, 게이주츠자의 제1차 조선순업 이후 식민지 조선에서 그 영향을 받고 탄생한 예성좌의 <카츄샤> 공연에 관한 연구로서 윤민주의 「극단 예성좌의 <카츄샤> 공연 연구」⁴⁾와 우수진의 「무대에 선 카츄샤와 번역극의 등장」⁵⁾이 주목할 만하다. 윤민주의 논문은 신파극시대에 등장한 예성좌의 <카츄샤> 공연이 과연 근대극적 성취를 이루었는지에 대해 초점을 맞춰 논의를 진행하고 있다. 우수진의 논문은 특히 1910년대 근대문학의 수용과정에 나타난 번안과 번역의 문제에 초점을 맞춰 <부활> 연극의 수용양상을 분석하고 있다는 점에 특징이 있다. 두 논문 모두 1910년대 예성좌의 연극 <카츄샤> 공연이 그것에 영향을 끼친 게이주츠자의 공연텍스트와 어떤 차이점을 보여주고 있는지를 문화적 수용경로에 대한 분석을 통해 살펴보고 있다는 점에서 공통점이 있다.

그밖에 대중서사로서 카츄샤 이야기의 한국 수용과 변용과정을 문화계보학의 관점에서 분석한 우수진의 논문 「카츄샤 이야기」⁶⁾와 1910년대의

3) 홍선영, 「예술좌의 만선순업과 그 문화적 파장」, 『한림일본학』 15집, 한림대학교 일본학연구소, 2009.

4) 윤민주, 「극단 예성좌의 <카츄샤> 공연 연구」, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012.

5) 우수진, 「무대에 선 카츄샤와 번역극의 등장」, 『한국근대문학연구』 제28호, 한국근대문학회, 2013.

<카츄샤>부터 1990년대의 <홀스토펠레> 공연에 이르기까지 한국연극사에서 톨스토이 문학의 무대 수용사를 연구한 안숙현의 논문 「톨스토이 작품의 공연사 연구」⁷⁾ 등을 살펴볼 수 있다.

본고는 게이주츠자의 <부활>공연이 지방순업 레퍼토리로서 어떠한 중요한 의미를 갖고 있는지, 1·2차 조선순업에서는 그것이 다른 레퍼토리들과 비교해서 어떠한 역할과 비중을 차지하였는지, 그리고 그것이 이후 예성좌와 토월회의 <카츄샤>공연에 어떠한 영향을 미쳤는지에 대해 살펴보고자 한다. 이러한 고찰을 통해 1910~20년대 식민지 조선에서 일종의 톨스토이즘(Tolstoyism) 현상으로서 연극<부활>의 공연이 나타나게 된 맥락에 대해 밝히고자 한다. 이를 위해 『경성일보』, 『매일신보』 등과 같은 신문 자료를 충실히 분석함으로써 연극사적 사실을 복원하고, 이를 토대로 그것이 갖는 문화사적 의미를 파악하는 데까지 나아가고자 한다.

2. 게이주츠자(藝術座)의 <부활>공연과 지방순업

1914년(다이쇼3년) 3월26일부터 31일까지 6일간 게이주츠자 제3회 공연에서 연극 <부활(復活)>, <조소(嘲笑)>가 도쿄 테이코쿠극장(帝國劇場)에서 상연되었다. 게이주츠자의 <부활>(5막) 공연에서 사용된 대본은 다음과 같이 세 가지 판본을 토대로 만들어졌다. 즉, i) 톨스토이의 원작소설, ii) 프랑스 앙리 바타이유가 각색한 대본, iii) 극단 비어봄 트리(Beerborn Tree)가 영국 런던에서 상연한 영역 각색 대본, 이 세 가지 판본을 바탕으로 해서 그 기본골격이 만들어진 것이다. 그리고 이를 시마무라 호게츠(島村砲月)가 부분 개찬(改竄)한 대본으로 게이주츠자의 <부활>이 공연되었다.⁸⁾

6) 우수진, 「카츄샤 이야기」, 『한국학연구』 제32집, 인하대학교 한국학연구소, 2014.

7) 안숙현, 「톨스토이 작품의 공연사 연구」, 『노어노문학』 제29권 제4호, 한국노어노문학회, 2017.

시마무라 호게츠가 부분 개찬한 <부활>의 대본은 1914년 3월호 『와세다 문학(早稻田文學)』에 발표되었고, 동년 3월 신조사(新潮社)에서 단행본으로 출간되었다.

시마무라가 <부활>을 상연하게 된 데에는 몇 가지 이유가 있을 것이다. 첫째, 1900년대부터 일본에 불기 시작한 톨스토이즘 현상의 영향. 1902년 잡지『쇼첸치』에 「밤과 아침」이라는 제목으로 소설『부활』의 일부가 발표되었고, 1905년 4월5일부터 12월22일까지 소설가이자 번역가 우치다 로안(內田魯庵)이 『니혼신문(日本新聞)』에 소설『부활』을 번역 연재했다. 우치다가 번역한 『부활』은 1권(1908년)과 2권(1910년)으로 나뉘어 단행본으로 출간되어 널리 읽혀졌다.⁹⁾ 이러한 붐에 의해 1900~1910년대에는 일본 내에 톨스토이의 인도주의 사상과 문학을 흠모하는 젊은 ‘톨스토이안(トルストイアン)들이 넘쳐나게 되었다.

둘째는 ‘부활에 관한 시마무라 호게츠의 개인적 체험과 관련. 1902년 3월 도쿄전문학교(와세다대학의 전신) 문학과를 제2회 졸업생으로 마친 시마무라 호게츠는 영국 유학에 나서게 된다.¹⁰⁾ 그는 영국 유학중인 1903년 3월 14일에 비어봄 트리 극단이 런던 히즈 마제스티극장에서 공연한 톨스토이 원작의 연극 <부활(the Resurrection)>을 관람하게 된다. 그날 시마무라는 오후 2시15분에 개장한 낮 공연을 보았다. 그는 동년 4월 15일 비어봄 트리 극단의 연극 <부활>을 한 번 더 관람하였다. 비어봄 트리 극단의 연극 <부활>은 허버트 비어봄 트리가 1901년 11월 프랑스 오데옹극장에서 상연된 극작가 앙리 바타이유 각색의 연극 <부활>을 보고 영어상연을 결심하였으며, 마이겔 모튼에게 영어번역을 의뢰해서 재각색하여 만든 연극이었다.¹¹⁾ 시마무라 호게츠가 연극 <부활>을 게이주츠

8) 島村砲月 脚色, 〈復活〉, 『島村砲月集』, 『現代日本文學全集』 28, 東京:改造社, 1930, 154頁.

9) 김려춘, 『톨스토이와 동양』, 인디북, 2004, 42-43면.

10) 川副國基, 『島村抱月』, 東京:早稻田大學出版部, 1953, 105頁.

11) 岩佐壯四郎, 『抱月のベルエボック: 明治文學者と新世紀ヨーロッパ』, 東京:大館書店, 1998, 77-78頁.

자의 공연레퍼토리로 삼게 된 것은 그가 영국 유학시절에 본 <부활>의 판극경험이 크게 작용하였다.

게이주츠자의 <부활> 공연 결과는 대성공이었다. <부활>의 테이코쿠 극장 공연이 선풍적인 인기를 얻자, 게이주츠자는 일본 전국으로 지방순회공연을 나섰다. 특히 주목할 만한 것은 <부활> 공연에서 마쓰이 스마코(松井須磨子)가 부른 극중가(劇中歌)의 폭발적인 인기였다. 작곡가 나카야마 신페이(中山晋平)가 작곡하고, 시마무라 호게츠와 소마 교후(相馬御風)가 작사한 극중가 <카츄샤의 노래(カチューシャの唄)>는 공연이 시작되자마자 청년, 학생층을 중심으로 빠르게 전국 각지로 퍼져갔다. 공연에서 이 노래는 여주인공 카츄샤 역을 맡은 여배우 마쓰이 스마코가 불러서 유명해졌는데, 이 노래는 일본 전국에서 널리 유행하여 일본 최초의 유행가가 되었다. 이 노래는 교토(京都)에 있는 도요축음기(東洋蓄音器)(오리엔트레코드)라는 레코드회사에서 녹음해서 음반으로 발매되어 2만부 이상이 판매되었다. 이 바람에 판매율이 저조해 경영난에 허덕이던 도요축음기는 “부활의 노래로 부활”하였다.¹²⁾

연극 <부활>의 성공을 부추킨 것은 극중가 <카츄샤의 노래>의 힘이라고 해도 과언이 아니었다. 이 노래를 유행시킨 것은 청년, 학생들이었는데, 이들이 이 연극과 노래에 심취했던 것은 당대 일본 지식계를 휩쓸었던 톨스토이 붐 때문이었다. 다이쇼(大正)시대 일본에서 톨스토이의 사상과 문학에 심취한 지식청년들을 일러 ‘톨스토이안’이라고 불렀는데, 연극 <부활>과 <카츄샤의 노래>를 유행시킨 힘은 1910년대 일본의 ‘톨스토이안’이었다고 할 수 있다.

일본 최초의 유행가가 된 <카츄샤의 노래>가 짧은 시간에 선풍적인 인기를 얻게 된 데는 몇 가지 이유가 있었다. 첫째, 나카야마 신페이 작곡의 멜로디가 갖는 매력, 둘째, 당시 청년 학생층의 톨스토이, 특히 <부

12) 永嶺重敏, 『流行歌の誕生-カチューシャの唄>とその時代』, 東京:吉川弘文館, 2010, 48-50頁.

활>에 대한 열풍, 셋째, 시마무라 호게츠의 극중가에 대한 사전 홍보활동, 넷째, 극중 2곳의 감동적인 장면에서 극중가를 노래한 점, 다섯째, 합창이라는 가장방식, 여섯째, “카츄샤, 서러워라(カチューシャかわいや)”와 같은 후렴구의 반복으로 가사가 외우기 쉬운 점 등이 그 이유가 되었다.¹³⁾

도쿄 테이코극장 공연의 폭발적 인기로 힘을 얻은 게이주츠자는 4월에 간사이(關西)지역 순회공연을 계획하게 된다. 오사카(大阪), 교토(京都), 고베(神戸) 공연을 시작으로 본격적인 지방순업(地方巡業)에 나서게 된다. 5월에는 마쓰이 스마코의 고향인 나가노(長野), 6월에는 도야마(富山), 가나자와(金澤), 기후(岐阜), 그리고 9월에 하코다테(函館), 오타루(小樽), 삿포로(札幌), 아사히가와(旭川) 등 홋카이도지역까지 순회공연을 하게 된다. 1914년 공연 레퍼토리는 상반기에는 주로 <부활>, <조소>(中村吉藏 작)가 대부분이었지만, 하반기에 들어서는 레퍼토리를 다양화해서 <부활> 이외에도 <면도칼(剃刀)>(中村吉藏 작), <클레오파트라(クレオパトラ)>, 체홉의 <곰(熊)>, <청혼(結婚申込)> 등으로 상연목록이 확대되었다.¹⁴⁾

1915년에 들어서는 1월에 마쓰모토(松本), 나고야(名古屋) 등 주부(中部)지역, 2월에 구마모토(熊本), 나가사키(長崎), 가고시마 등 큐슈(九州)지역, 3월에 히로시마(廣島), 오카야마(岡山) 등 주고쿠(中國)지역을 순업하였다. 이후 8~9월에 아키타(秋田), 야마카타(山形), 하코다테, 오타루, 삿포로 등 도호쿠(東北) 및 홋카이도지역을 순회함으로써¹⁵⁾ 일본 내지의 지방순업을 일 단락 짓게 되자 큰 자신감을 얻고 해외순업으로 눈을 돌리게 되었다. 이때까지의 순업 공연목록은 <부활>, <조소(嘲笑)>, <면도칼(剃刀)>이 주축인 가운데 헤르만 주더만의 <마그다고향>, 오스카 와일드의 <살로메>, 나카무라 기치죠의 <밥(飯)> 등의 레퍼토리가 추가로 상연되기도 하였다.

여기에서 눈여겨 보아야 할 것은 게이주츠자의 지방순업 레퍼토리에서

13) 永嶺重敏, 前掲書, 32頁.

14) 永嶺重敏, 上掲書, 86-87頁.

15) 永嶺重敏, 上掲書, 88-89頁.

<부활>은 빠지지 않고 언제나 공연되는 핵심 공연작이라고 하는 점이다. 대개 지방순업의 초청자인 지방 흥행사와 극장주들이 게이주츠자에게 반드시 <부활>을 공연레퍼토리로 요청했기 때문이다. 물론 그러한 요청의 배경에는 <부활>의 여주인공 카츄샤 역을 맡은 여배우 마쓰이 스마코의 ‘스타성(性)’과 그가 부르는 극중가 <카츄샤의 노래(カチューシャの唄)>의 대중적 인기를 빼놓고 이야기 할 수가 없다. 당시 연극 <부활>은 게이주츠자의 ‘달러박스(ドル箱)’라고 할 만큼 게이주츠자를 인기 극단으로 성장시킨 흥행보증 수표의 역할을 했다.¹⁶⁾ 게이주츠자는 <부활>을 1914년부터 1918년까지 무려 444회 상연했다.

1915년 10월에 첫 해외순업을 나선 게이주츠자는 첫 해외순업지로 1895년에 병합된 일본 최초의 식민지 타이완(臺灣)을 택하였다. 10월2일에 타이페이(臺北)에 도착하여 한 달간 연극 <부활>, <면도칼>, <살로메>, <마그다>, <곰>을 가지고 타이페이, 타이중(臺中), 타이난(臺南), 지룽(基隆) 등에서 순연(巡演)하였다. 1915년 10월 게이주츠자 해외순업의 장도(壯途)가 시작된 것이다.

3. 게이주츠자의 제1차 조선순업(1915.11)과 <부활>공연

10월말 타이완 순업을 마친 게이주츠자는 시모노세키(下關)를 거쳐 바로 부산(釜山)에 입항해서 야심찬 만주, 조선순업(만선순업)의 첫발을 딛게 된다. 시마무라 호게츠가 인솔하는 게이주츠자 일행은 타이완을 출발, 11월 4일 시모노세키에 상륙하여 피로회복을 위해 시모노세키에서 이틀간 휴식을 취한 뒤 다시 11월 6일에 관부(關釜)연락선을 타고 11월 7일 부산에 도착하였다. 시마무라 호게츠, 마쓰이 스마코를 비롯한 게이주츠자

16) 菊池明, 「藝術座」, 諏訪春雄·菅井幸雄 編, 『講座 日本の演劇5 : 近代の演劇1』, 東京: 勉誠社, 2002, 146頁.

일행 22명은 곧바로 부산에서 오전 10시 30분발 경성행(行) 기차에 올랐다. 7일 밤 경성(京城) 남대문역(南大門驛)에 도착함으로써 20일 일정의 만선순업 장도를 시작하게 되었다.¹⁷⁾ 일행은 남대문역에 마중 나온 인파의 성대한 환영을 받고, 경성 시내를 돌고난 뒤 경성 및 용산의 여관에 나누어 투숙하였다.¹⁸⁾ 게이주츠자 조선순업의 첫 공연 장소는 새로운 극장 설비를 갖춘 용산 사쿠라자(佐久良座)였다.¹⁹⁾ 게이주츠자 일행의 경성순업 소식은 조선총독부 일본어판 기관지 『경성일보(京城日報)』가 상세하게 보도함으로써 게이주츠자 공연의 홍보기관 역할을 자임하였다.

사쿠라자 공연은 11월 9일부터 시작이었으므로 공연이 없는 8일에 시마무라 호게츠와 마쓰이 스마코의 행보는 문예강연과 신문 인터뷰로 이루어졌다. 시마무라 호게츠는 8일 저녁 7시 용산 사쿠라자에서 신극(新劇)에 대한 문예강연회를 개최하였는데, 이를 듣기 위해 경성에서 전차를 이용해 몰려든 청중의 열띤 호응으로 강연회는 무려 3시간 넘게 진행되었다. 강연 내용은 “신극(新劇)에 대한 해석적(解釋的) 강연(講演)”이라고 전해지며, 시마무라의 이해하기 쉽게 설명하는 열성적이고 흥미로운 강연에 청중들은 꼼짝하지 않고 3시간 넘게 강연을 듣고 밤 10시가 넘어 애석한 마음으로 돌아갔다고 한다.²⁰⁾ 일본어로 진행된 강연회에 참석한 사람들이 가운데 재조일본인(在朝日本人)이 많았을 것으로 보이지만 문학과 신극에 관심이 있는 조선의 지식청년들도 상당수 참석했을 것으로 보인다.

게이주츠자의 조선순업은 일본 지방순업과 마찬가지로 극단의 간판배우 마쓰이 스마코를 내세운 흥행전략을 사용하였다. 앞서 언급한 것처럼, 게이주츠자의 조선순업에 관한 보도는 주로 『경성일보』에 의해 이루어졌는데, 이는 게이주츠자가 내지의 지방순업에서 지방신문을 활용해 공연

17) 「須磨子の出物」, 『京城日報』, 1915.11.7.

18) 「須磨子来る」, 『京城日報』, 1915.11.8.

19) 「須磨子、佐久良座に現はれん」, 『京城日報』, 1915.11.6.

20) 「人氣立つた芸術座の芝居」, 『京城日報』, 1915.11.10.

홍보를 한 것과 유사한 방식이었다.²¹⁾ 『경성일보』의 게이주츠자 순업 관련 기사를 보면 대체로 ‘마쓰이 스마코와 관련된 제목을 사용하고 있다. 아예 게이주츠자를 “마쓰이 스마코 일행”이라고 부르기도 했다. 게이주츠자의 간판을 시마무라 호게츠가 아닌 마쓰이 스마코로 바꿔 사용함으로써 흥행을 극대화하고자 의도했던 것이다. 물론 이는 게이주츠자의 조선순업을 초청한 흥행사와 게이주츠자, 그리고 신문 구독률을 높이려는 『경성일보』의 이해관계가 맞아 떨어진 결과일 것이다.

그런 의미에서 경성 공연 첫날 『경성일보』는 「나의 카츄샤(わたくしのカチューシャ)」라는 마쓰이 스마코의 경성 도착 인터뷰 기사를 게재하였다. 여기서 스마코는 조선에 관한 인상을 묻는 기자의 질문에 ‘조선이 마음에 든다. (철도)연선(沿線)의 산수(山水)를 보니 뭔가 태고(太古)의 세계에 온 것 같다. 조선 사람들이 사는 모습과 자연을 보니 활기찬 기분’이라면서 친화력 있는 표현으로 조선인의 환심을 구하고자 했다.²²⁾ 이 인터뷰에서 스마코가 공연목록 <부활>과 <면도칼>에 대해 상당히 적확하게 설명, 소개하는 것을 보면 단순한 극단의 간판 역할에만 머문 것이 아니고 스스로가 출연한 작품에 대한 이해도가 꽤 높았다는 알 수 있다.

게이주츠자의 경성순업은 일본 지방순업에서 행한 일반적 방식에 의해 진행되었다. 지방신문사의 후원에 대해서는 앞서 『경성일보』의 사례를 서술하였다. 그 다음으로는 지역의 실력자, 지식인의 초대회가 일반적 행사였는데, 이와 유사한 경우가 조선순업에서도 답습되었다. 11월 9일 첫날 공연에는 조선은행(朝鮮銀行) 중역(取締役)들을 비롯해 조선에 진출한 은행, 회사 및 관청에 근무하는 유력인사들, ‘신사(紳士), ‘신상(紳商)들과 그 가족들이 대거 입장권을 신청해서 공연을 관람하였다. 특이한 것은 이들 이외에도 화류계 사람들의 단체관람이 많았다는 점이다. 재조일본인 화류계(花柳界)의 양대 마담 치요모토(千本), 키쿠야(喜久家)를 비롯한 화

21) 永嶺重敏, 前掲書 참조.

22) 「わたくしのカチューシャ」, 『京城日報』, 1915.11.9.

류계 여성들이 첫날부터 대거 입장해서 게이주츠자의 연극을 관극하였다.²³⁾ 극장 측에서는 공연 판촉의 일환으로 경성 시내에서 오는 관객에게 왕복전차표를 제공하기도 했다. 용산 삼각지에 위치한 사쿠라자²⁴⁾가 경성 시내에서 다소 거리가 떨어진 극장이라는 점 때문일 것이다. 공연 입장권은 히로에상회(廣江商會) 산하의 연초소매장(煙草小賣場)에서 판매하였는데, 입장권 판촉을 위해 특등석 3개, 일등석 2개, 이등석 2개의 담배경품이 붙어 있었다.²⁵⁾

일본 지방순업에서 자주 행했던 단원들의 거리 홍보 활동인 마찌마와리(町回り)도 첫날 간단하게 이루어졌다. 경성에 상경한 11월7일 밤에 일행은 인력거를 타고 열을 지어 시내를 돌았다.²⁶⁾ 학자 출신인 시마무리는 마찌마와리를 가장 싫어했다고 하는데, 일본 지방순업의 경우 극장 측이 강하게 요구하면 어쩔 수 없이 응하곤 하였다. 관객 수는 그 지역의 기차역에서 극장까지의 거리와 정비레한다고 할 만큼 마찌마와리는 흥행성공을 위한 보증수표 같은 것이었다.²⁷⁾ 흥행주의 입장에서 마찌마와리를 원하는 것은 당연한 이치다. 용산 사쿠라자의 극장주(劇場主) 무라카미(村上)가 게이주츠자의 조선순업을 이끈 흥행사 역할을 했다고 볼 때²⁸⁾, 경성의 마찌마와리 역시 재조(在朝)흥행사 무라카미의 요청에 의해 이루어진 것이라고 할 수 있다.

게이주츠자는 용산 사쿠라자에서 11월 9일부터 11일까지 3일간 <부활>과 나카무라 기치죠의 ‘신사회극(新社會劇) <면도칼>을 공연하였다. 이 두 작품은 1915년 상반기 게이주츠자 지방순업의 대표 레퍼토리로서

23) 「人氣立った芸術座の芝居」, 『京城日報』, 1915.11.10.

24) 용산 사쿠라자는 당시 경성 삼각지 전차정류소 앞에 위치하였다. (『京城日報』, 1915.11.11.)

25) 「島村抱月, 松井須磨子 出演大優待」, 『京城日報』, 1915.11.10.

26) 「盛なる芸術座一行の乗込」, 『京城日報』, 1915.11.8.

27) 川村花菱, 『松井須磨子: 芸術座盛衰記』, 東京: 青樞房, 1968. 161頁.

28) 홍선영, 「예술좌의 만신순업과 그 문화적 파장」, 『한림일본학』 15집, 한림대학교 일본학연구소, 2009, 173면.

가장 공연 횟수가 많은 작품이었다. 게이주츠자는 <부활>을 총444회, <면도칼>을 총335회 상연하였다. 그밖에 <살로메(サロメ)>가 127회, <조소(嘲笑)>가 126회로 그 뒤를 이었다.²⁹⁾ 공연 횟수가 말해 주듯이, 게이주츠자의 지방순업에서 쌍끌이로 흥행을 이끈 레퍼토리가 <부활>과 <면도칼>이었다고 해도 과언이 아니다. 조선순업에서도 마찬가지로 <부활>과 <면도칼>이 가장 많이 공연되었다. 게이주츠자의 좌부(座付)작가 나카무라 기치조의 사회극 <면도칼>은 1914년 8월에 잡지 『주오쿠론(中央公論)』에 발표되고, 같은 해 10월 게이주츠자에 의해 테이코쿠극장에서 초연되었다. 타메키치(爲吉)는 소학교를 일등으로 졸업했으나 집안이 가난하여 상급학교로 진학하지 못하고 시골에 남아 가업인 이발소를 운영하게 된다. 반면, 동급생 오카다(岡田)는 상급학교에 진학하여 의원(代議士)에 선출되고 정부 고관(高官)에 오르게 된다. 어느 날 고향을 방문한 오카다는 타메키치의 이발소에서 면도를 하게 되는데, 과거에 다방에서 일하다가 타메키치와 결혼을 한 부인에 관한 이야기를 하게 되자 격분한 타메키치는 면도칼로 오카다를 살해하게 된다. 이 작품은 공부를 잘해도 집이 가난하여 시골 이발사에 머물게 된 타메키치의 이야기를 통해 사회제도의 불합리와 모순을 비판한 것으로서 일본 ‘프롤레타리아 희극의 선구라’는 평가를 받는 작품이다.³⁰⁾

<부활>, <면도칼> 공연은 입추의 여지가 없는 ‘미증유(未曾有)의 성황(盛況)’이었다. 3일째인 11일 밤에는 조선은행(朝鮮銀行), 미쓰이물산(三井物産), 기타 은행, 회사 등의 단체관람으로 극장이 가득 찼다.³¹⁾ 역시 게이주츠자의 공연 성황을 이끈 것은 <부활>이었다. <부활>은 1914년 3월 테이코쿠극장 초연부터 1918년 11월 시마무라가 스페인독감으로 급사(急

29) 戸板康二, 『松井須磨子』, 東京:文藝春秋社, 1986, 155頁.

30) 大山功, 『近代日本戯曲史』(第二卷, 大正篇), 山形:近代日本戯曲史刊行會, 1969. 481-482頁.

31) 「未曾有の盛況」, 『京城日報』, 1915.11.12.

死할 때까지 거의 5년간 게이주츠자의 지방순연과 해외순연을 성공시킨 대표적 작품이었다.

그것은 용산 사쿠라자 공연에서도 마찬가지였다. 스마코의 <부활> 공연을 보기 위해 몰려온 관객으로 용산 사쿠라지는 3일간 만원사례를 이루었다. 은행, 회사, 관청 등에 재직하는 재조일본인의 단체관람이 줄을 이었고, 게이주츠자의 소문을 들은 조선인들도 극장에 모여들었다. 스마코는 『경성일보』 인터뷰에서 <부활>이라는 각본은 “누구에게라도 구미(口味)가 잘 맞는 작품”이라면서 “<인형의 집>의 노라, <고향>의 마그다에 동감(同感)하지 못하는 사람도 <부활>의 카츄사에는 동정(同情)할 것”이라고 말했다.³²⁾ <부활>이 지닌 대중성의 핵심을 간파한 말이었다. 게이주츠자가 <인형의 집>, <고향>(주더만의 <마그다>와 동일 작품)과 같은 신극(新劇)을 추구하면서도 실제로는 <부활>을 가장 많이 공연한 이유가 “누구에게라도 구미가 가장 잘 맞는 작품”이라는 대중성 때문이었다는 점은 부인하기 어렵다.

그런데, 일본 극단의 <부활> 조선순연은 게이주츠자가 최초가 아니었다. 1915년 게이주츠자에 앞서 일본 긴다이게키교카이(近代劇協會)가 먼저 조선에 들어와서 <부활>을 상연한 바 있다. 가미야마 소진(上山草人)이 이끄는 긴다이게키교카이가 시마무라의 허락도 없이 <부활>의 저작권을 도용해 일본 지방순연과 만주, 조선, 대만 등 해외순연에 나선 것이다.³³⁾ 긴다이게키교카이가 먼저 조선에 들어와서 <부활>을 공연한 사실은 마쓰이 스마코도 경성일보 인터뷰에서 언급한 바 있다. 그러나 긴다이게키교카이의 조선 순회공연은 『경성일보』에 언급되지 않는 것으로 볼 때 당시 조선에서 크게 주목을 받지 못한 것으로 보인다.

사쿠라자에 이어 경성 고토부키자(壽座)³⁴⁾(11.12~11.16)에서도 <부활>의

32) 「わたくしのカチューシャ」, 『京城日報』, 1915.11.9.

33) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治, 大正篇), 東京:白水社, 1985. 217頁.

34) 1908년 개장(開場)하여 연극장으로 1919년까지 지속되었고, 경성 혼마치 산초메(本町

인기는 이어졌지만, 게이주츠자는 경성 시내 일본인 거류지역에 위치한 고토부키자에 진출해서 이제까지 사쿠라자에서 보여주지 못한 자신들의 비장(秘藏)의 신극 레퍼토리를 선보이고 싶어 했다. 11월12일 공연 첫날에만 자신의 양대 레퍼토리인 <부활>, <면도칼>을 상연하고, 그 다음날인 13일부터 16일까지 4일간 <조소(嘲笑)>, <밥飯>, <살로메(サロメ)>, <곰(熊)> 등을 상연하였다. <조소>, <밥>은 게이주츠자의 전속 극작가 나카무라 기치죠의 창작극, 이른바 일본 사회현실을 반영한 '신사회극(新社會劇)'에 해당되는 작품이다. <조소>는 나카무라의 신사회극 1호 작품이지만, <부활>의 빛에 가려 그다지 주목을 끌지 못했다.³⁵⁾ <밥>은 1915년1월 잡지『태양(太陽)』에 발표되고, 동년 4월 테이코쿠극장에서 초연된 작품이다. 히지가타(土方幸作)의 부인인 오이치(お市)는 남편에게 버림을 받았는데, 그녀의 미모에 반한 말고기 집(馬肉屋) 주인 도키치(藤吉)는 히지가타에게 오이치를 자신이 맡아서 돌보겠다고 하지만 오이치는 완강하게 거절한다. 그러나 히지가타가 가족을 버리고 도망쳐버리자 오이치는 제발로 말고기 집으로 향한다. 무책임한 남편이 처자식을 버리고 도망을 가버리자 굶지 않기 위해 싫어하는 남자에게로 갈 수밖에 없는 한 여인의 처지를 그린 작품이다. 밑바닥 사회의 단면을 생생하게 묘사한 작품으로서 '프롤레타리아 극의 선구'라는 불리는 나카무라 사회극의 면모가 잘 드러나는 작품이다.³⁶⁾

와일드의 <살로메>와 체홉의 <곰>은 시마무라가 지향하는 서구 근대극, 즉 '당당한 신극'에 해당하는 것이었다. 재조일본인의 경성 거류지 중심에 위치한 고토부키자에서 시마무라 호게츠는 게이주츠자의 다양한 신극 공연목록을 선보이고 싶었을 터이고, 이러한 공연을 통해 신극인(新劇

3町目)에 위치하고 있었다. 경성에서 가장 오래된 일본인 극장에 속한다. (홍선영, 『경성의 일본 극장변천사』, 『일본문화학보』 제43집, 2009, 287-288면.

35) 大笹吉雄, 前掲書, 149頁.

36) 大山功, 前掲書, 483頁.

人)의 체면을 세우고자 했던 것으로 보인다. 게이주츠자의 <살로메(サロメ)>는 “풍염농후(豐艷濃厚)한 원작(原作)의 맛을 전하는 데 있어서 일본 제일이라 하는데, 특히 스마코의 ‘살로메는 요코하마의 서양인 호극가(好劇家)들 사이에서도 호평을 얻은 것’이라는 평가를 받은 작품이었다.³⁷⁾ <살로메> 공연에 대한 지식층 관객의 반응은 상당히 대단했던 것으로 보인다. 용산 사쿠라자 공연부터 매일 밤 빠짐없이 고토부키자에 연극을 보러간 『경성일보』의 사토(佐藤) 편집관을 비롯해서 카나야(金谷) 부윤(府尹), 무라세(村瀬) 부참사(副參事), 히시다(菱田) 통역관 등이 부인과 대동하여 고토부키자에 와서 연극을 즐겼다. 그리고 연극에 이해를 가진 지식계급의 사람들이 극장에 많이 왔다고 전하는 것으로 보아 <살로메>가 지식층 관객에게 특히 인기가 있었던 것으로 보인다.³⁸⁾ 그밖에 지식계층 관객뿐만 아니라 경성 권변의 기생들이 단체관람을 오기도 했다.³⁹⁾

게이주츠자는 19일~20일에는 인천(仁川)의 가부키자(歌舞伎座)에서, 그리고 22~23일에는 평양(平壤)의 사쿠라자(櫻座)에서 각각 <부활>과 <면도칼>을 상연하고, 24일에 식민지 조선을 떠나 만주(滿洲) 안동(安東)으로 건너가서 만주순업을 하였다.⁴⁰⁾

4. 예성좌(藝星座)의 출범과 <카츄샤>상연

게이주츠자가 조선순업을 다녀간 뒤에 식민지 조선 연극계에 남긴 그 영향은 적지 않은 것이었다. 1910년대 조선 연극계는 아직 신극의 시대가 도래하지 않았다. 1911년 임성구(林聖九)의 혁신단(革新團)이 창설되면서

37) 「美しいサロメ」, 『京城日報』, 1915.11.14.

38) 「芸術座のサロメ」, 『京城日報』, 1915.11.14.

39) 「今夜は京城券番サロメ總見」, 『京城日報』, 1915.11.14.

40) 『경성일보』가 게이주츠자의 인천과 평양 순업에 대해서는 보도하지 않아서 그 자세한 내용에 관해 알기 어렵다.

일본의 신파극(新派劇) 양식이 이식, 전파되는 '신파극 시대'가 시작되었다. 임성구는 재조일본인의 주요 거류지였던 경성 '남촌(南村)⁴¹⁾ 지역 극장에서 일하면서 어깨너머로 신파극을 배워서 조선 최초의 신파극단을 만들었다. 이후 혁신단의 인기를 본받아 수많은 신파극단이 우후죽순처럼 만들어져 공연 활동을 하였다. 게이주츠자가 조선순업을 하였던 게이주츠자가 제1차 조선순업을 행했던 1915년 무렵에는 일본 신파극 <곤지키야사(金色夜叉)>를 각색한 혁신단의 신파극 <장한몽(長恨夢)>이 인기리에 공연되고 있는 상황이었다.⁴²⁾

이러한 상황에서 게이주츠자의 조선순업은 조선 연극계에 커다란 자극을 주었다. 1912년에 신파극단 유일단(唯一團)을 만든 이기세(李基世), 그리고 같은 해 신파극단 문수성(文秀星)을 만든 윤백남(尹白南)이 손을 잡고 신극을 지향하는 '신극단(新劇團)' 예성좌(藝星座)를 1916년 3월에 창립하였다. 공교롭게도 예성좌의 창립은 게이주츠자가 조선순업(1915.11)을 다녀간 4개월 뒤였다. 게다가 게이주츠자(藝術座)와 흡사한 '예성좌(藝星座)'라는 이름을 사용하고 '신극단'을 표방하고 등장했다는 사실로 미루어 볼 때 예성좌의 탄생이 게이주츠자의 조선순업에 직·간접적 영향을 받았다는 것은 부인하기 어렵다. 게이주츠자의 제1차 조선순업으로 신극 공연을 접한 식자층(識字層) 신파 연극인들이 느낀 위기의식과 그 타개책의 모색으로 예성좌가 탄생하게 된 것이라고 볼 수 있다.⁴³⁾ 당시 언론에서는 예성좌의 정체성을 '신극단(新劇團)', 또는 '새로운 신파극단' 등으로 혼용해서 불렀다. 실제로 예성좌의 공연목록은 신극 성향의 작품부터 신파극에 이르기까지 다양했으므로 정체성의 혼란이 있는 게 당연했다. 그럼에도

41) 재조일본인의 경성 거류지인 청계천 이남의 메이지초(明治町)(명동), 혼초(本町)(충무로), 고가네초(黃金町)(을지로) 등의 지역을 지칭하는 말이다. 이 지역의 일본인 극장을 일러 남촌(南村) 극장이라고 불렀다. 상대적으로 조선인들이 많이 살았던 청계천 이북의 종로 지역에 형성된 조선인 극장을 일러 북촌(北村) 극장이라고 하였다.

42) 『독자기별』, 『每日申報』, 1915.12.7.

43) 김재석, 『근대전환기 한국의 극』, 연극과인간, 2010. 465~468면.

도 불구하고 1910년대 신파극 시대의 판도를 뒤집는 새로운 연극을 추구한 극단이었다는 점에서 큰 의의가 있다. 본격적인 신극의 시대는 1920년 경부터 시작된다고 할 수 있지만 예성좌가 몇 년 앞서 신극의 도래를 알리는 전위대와 같은 역할을 한 것이다.

예성좌는 유일단 단장이었던 이기세가 주도하고, 윤백남이 각본 창작과 무대감독을 맡았으며, 이범구(李範龜)가 극단 사무와 행정을 맡는 등 연극계의 신파극 배우들을 결집해 창단되었다.⁴⁴⁾ 예성좌의 탄생은 신파극에 염증을 느낀 조선 관객들의 ‘새로운 연극에 대한 열망’을 반영한 것이었다. 그러한 ‘신파극 개량(改良)’에 대한 열망을 일본 유학생 출신의 신파연극인인 이기세와 윤백남이 해결해줄 것이라고 기대하였다.⁴⁵⁾

예성좌는 창단공연으로 1916년 3월27일 종로3가의 ‘북촌(北村)극장 단성사(團成社)에서 <코르시카의 형제>를 상연하였다.⁴⁶⁾ 당시 서양연극을 재료로 한 “새로운 연극”에 대한 관객의 반응은 뜨거웠다. 극장은 연일 만원의 성황을 이루었다. 단성사 객석의 일등석, 이등석, 삼등석의 1/3은 학생모를 쓴 학생들이 채웠고, 나머지는 ‘용모단정한 청년들이 차지했다. 완고한 늙은 관객은 거의 없었고, 부인석(婦人席)에 여성 관객이 수십 명이 있을 뿐이었다. 조일재는 이를 보고 “고상한 구경은 고상한 사람”이 하는 것이라고 지적했다.⁴⁷⁾ 수준 높은 신극의 후견인(後見人) 역할은 당시 교양인인 중등학교 및 전문학교 학생과 지식청년들이 맡아주어야 함을 의미하는 말이었다. 4막으로 이루어진 <코르시카의 형제>는 배우들의 연기와 대사가 다소 어색하고, 무대와 소품도 어설프었지만, 살해장면(殺害場面)에서 배우들의 기예(技藝)가 관객들에게 박수갈채를 받았고, 복수장면(復讐場面)의 장쾌함은 명불허전이었다는 평을 받았다.

44) 「新劇團 藝星座의 組織成 : 처음 생기는 좋은 新派演劇團」, 『每日申報』, 1916.3.23.

45) 何夢生, 「신극단 예성좌에 대하여」, 『每日申報』, 1916.3.25.

46) 「藝星座의 初日 二十七日부터」, 『每日申報』, 1916.3.26.

47) 趙一齋, 「예성좌의 初舞臺, <코르시카의 兄弟>를 보고」, 『每日申報』, 1916.3.29.

연극 <코르시카의 형제>는 코르시카 섬 사람들의 복수이야기를 다룬 알렉상드르 뒤마(Alexandre Dumas)의 소설 <코르시카의 형제들>을 영국 극작가 디온 부시코(Dion Bouicault)가 복수서사의 멜로드라마로 각색하여 1852년 2월 런던에서 초연된 작품이다. <코르시카의 형제>는 일본에서 카와카미 오토지로(川上音次郎)가 1910년 5월에 <コルシカブラザー>라는 제목으로 공연한 바 있다.⁴⁸⁾ 예성좌의 연극 <코르시카의 형제>는 카와카미 오토지로의 공연 판본을 원용하여 번안, 상연하였을 가능성이 크다. 우수진의 분석에 의하면, 예성좌의 <코르시카의 형제>는 부시코의 각색본과 구성 및 화소 면에서 유사성이 상당히 크다. 그러나 예성좌가 부시코의 각색본을 직접 가져왔을 가능성은 크지 않으며, 카와카미 오토지로의 공연 판본을 빌려와서 번안했을 가능성이 크다. 단장 이기세와 각본담당 윤백남이 모두 일본 유학시절에 카와카미 오토지로의 연극을 보면서 연극수업을 받았기 때문이다.

이들이 유학시절에 본 카와카미 오토지로의 연극은 ‘신파극’이 아니고, 그가 세 차례의 ‘양행(洋行)(해외순회공연)을 마치고 1902년 8월 귀국한 후 1903년 2월 번안극 <오셀로(オセロ)>를 필두로 시작한 이른바 ‘정극(正劇)’이라는 새로운 형태의 대사극(臺詞劇)이었다. 카와카미가 스스로 부른 ‘정극’은 노래와 춤, 하나미찌(花道)와 회전무대(廻り舞臺) 등을 없애고 대사(せりふ)만 사용한 연극을 의미하였다. 무대장치, 대도구, 조명 등을 자기 가 보고 온 서양 무대의 것을 그대로 사용하고자 했고, 그러한 자부심의 표현으로 자신의 연극을 ‘정극’이라고 부른 것이다.⁴⁹⁾ 그러나 예성좌의 <코르시카의 형제>는 연기, 대사가 서툴고, 무대, 소품이 어설프고, 살해 장면의 기예와 복수장면의 장쾌함에서 박수갈채를 받았다는 것을 보면, 당시 서구 무대극을 모방하려고 했던 카와카미 오토지로의 연극 수준에는 크게 못 미치지만 기존 신파극의 수준을 상당히 넘어서는 과도기적

48) 우수진, 앞의 논문, 2013, 409~411면.

49) 渡辺保, 『明治演劇史』, 東京:講談社, 2012, 367~368면.

단계가 아니었을까 생각된다.

이후 예성좌는 <쌍옥루(雙玉淚)>, <단장록(斷腸錄)> 등을 상연했는데, 공연목록 자체는 종래의 신파극과 크게 다를 바 없는 작품들이었다. <쌍옥루>는 슬프면서도 재미있고 장쾌한 작품으로 신파연극으로서 성공작이라는 평판을 얻었다.⁵⁰⁾ 멜로드라마의 성향을 지닌 이 작품에는 기생 관객도 눈에 띄었다. 다동조합(茶洞組合) 기생들이 이틀간 50명씩 나누어 단체관람을 하였다.⁵¹⁾ <단장록> 공연에도 마찬가지로 광고기생조합(廣橋妓生組合)의 기생들이 이틀간 50여 명씩 단체관람을 오기도 했다.⁵²⁾ 이는 일본 화류계 여성들의 게이주츠자 공연 단체관람 방식과 유사한 것이었다.

게이주츠자의 순업흥행(巡業興行)에 지방신문(『경성일보』)의 조력이 필요했던 것처럼, 예성좌의 경우는 『경성일보』의 자매지인 『매일신보』가 흥행홍보의 조력자 역할을 했다. 예성좌도 『매일신보』 연재소설을 각색한 공연레퍼토리를 작성하여 공연함으로써 매일신보와 상호 협력하는 유착관계를 형성했다. <쌍옥루>는 1912년 7월 17일부터 1913년 2월 2일까지, 그리고 <단장록>은 1914년 1월 1일부터 6월 10일까지 각각 『매일신보』에 실린 조일재의 연재소설들이었다. 두 편 모두 『매일신보』 연재소설이라는 점도 흥미롭지만, 조일재의 작품이라는 점도 주목을 끈다. 조일재가 당시 <장한몽>이라는 인기 변안소설을 쓴 작가라는 점도 고려되었겠지만, 1912년에 윤백남과 함께 신파극단 문수성의 창단멤버라는 점도 감안되었을 가능성이 매우 크다. 더구나 예성좌의 각본담당이 윤백남이라는 점, 그리고 『매일신보』에 실린 예성좌 창립공연 <코르시카의 형제>의 공연비평을 조일재가 썼다는 점을 주목할 때 조일재가 극단 활동에 직접 가담하지는 않았지만 예성좌와 각별한 관계에 있었음을 추정할 수 있다.

1916년 4월 23일, 마침내 예성좌는 톨스토이 소설 『부활』을 각색한 <카

50) 「예성좌의 <雙玉淚>」, 『每日申報』, 1916.4.8.

51) 「兩日의 <雙玉淚>劇」, 『每日申報』, 1916.4.11.

52) 「<단장록>의 初日, 連日 妓生觀覽」, 『每日申報』, 1916.4.3.

츄샤>를 단성사에서 공연하였다. 예성좌는 <카츄샤>가 '내지(內地)에서 근년에 수차 공연된 작품이라는 점을 밝혔다. <카츄샤>를 공연하면서 예성좌는 이를 '근대극(近代劇)'이라고 불렀다. 1910년대에 큰 인기를 누린 혁신단의 신파극에 비하면 근대극이라고 해도 지나친 말은 아닐 것이다. 1회 공연작 <코르시카의 형제>가 카와카미 오토지로의 '정극'을 원용, 번안한 것이라고 한다면, <카츄샤>는 일본 신극운동의 기수 시마무라 호게츠가 이끄는 게이주츠자의 '근대극(신극)'을 모방한 연극이라고 할 수 있다. 예성좌가 <부활>을 공연하면서 '근대극'이라는 표현을 사용한 것은 실제 예성좌의 <카츄샤>의 공연 내용과는 맞지 않는 면이 있지만, 시마무라 호게츠의 '근대극'을 모방한 시도라는 점에서 자부심의 표현이라고 할 수 있다. 예성좌가 실제로 사용한 <카츄샤>의 각본이 어떤 내용인지는 현재 정확하게 알 수 없지만, 게이주츠자의 상연대본을 고쳐서 사용하였을 가능성이 크다. <카츄샤>의 각본작업은 예성좌의 각본 담당인 동경 고상(東京高商) 출신의 문사(文士) 윤백남이 했을 가능성이 매우 크다.

<카츄샤> 공연에서도 역시 극중가 <카츄샤의 노래>가 불려졌다. 예성좌는 여배우 대신 온나가타(女形俳優)를 사용했기에 '카츄샤'역을 온나가타 고수철(高秀喆)이 맡아서 연기했고, 극중가 <카츄샤의 노래>도 고수철이 직접 불렀다. 노래 가사는 시마무라 호게츠와 소마 교후(相馬御風)가 작사한 것을 조선말로 번역해서 사용하였다. 악보도 나카야마 신페이(中山晋平)가 작곡한 것을 거의 그대로 사용하였다.⁵³⁾ 고수철의 노래에 바이올린과 통소 합주(合奏)가 곁들여진 것이었다. 관객들은 '조선에서 처음 보는 새로운 연극'이라는 반응을 보였다.⁵⁴⁾ 예성좌의 연극 <카츄샤>는 조선인에 의해 최초로 공연된 <부활>이었으며, 이후에 식민지 조선에서 지속적으로 상연된 연극 <부활>(또는 <카츄샤>)에 상당한 영향력을 끼

53) 연극 <카츄샤>에서 사용된 극중가 <카츄샤의 노래>의 가사와 악보는 기사「藝術座의 近代劇」(『每日申報』, 1916.4.23.)에 실려 있다.

54) 「藝術座의 近代劇」, 『每日申報』, 1916.4.23.

친 기준점 같은 역할을 하였을 것으로 보인다.

이후 예성좌는 지방순업을 다녔는데, 1916년 12월 6일 예성좌의 경성 입경(入京) 및 어성좌(御成座) 공연을 알리는 보도⁵⁵⁾ 이후 언론보도에서 사라진 것으로 보아 얼마 활동하지 못하고 1917년 중에 해산된 것으로 보인다. 2년 뒤인 1919년 9월23일 신파극단 김도산(金陶山) 일행이 <카츄샤>를 키노드라마(連鎖劇) 형식으로 만들어 단성사에서 공연하였다는 기록이 있으나 연극사적으로 큰 의미를 갖지는 못하는 것이었다.⁵⁶⁾

5. 게이주츠자의 제2차 조선순업과 그 이후 : 토월회(土月會)의 연극<카츄샤>

게이주츠자는 1917년 6월에 제2차 조선순업에 나섰다. 이번에는 다이렌(大蓮), 뤼순(旅順), 평토편(奉天, 현재 瀋陽) 등 중국 만주의 주요 도시들을 거쳐서 경성으로 입경하였다. 6월 11일에 경성에 도착한 뒤 13일부터 19일까지 7일간 경성 고토부키자(壽座)에서 나카무라 기치조 작 <신귀조자(新歸朝者)>, <오요우(お葉)>, 마이어 펠스터 작 <알트 하이델베르히(思ひ出)>, 소포클레스 작 <오이디푸스왕> 등을 상연하였다. 이번에도 공연은 입장객 만원의 성황을 이루었고, 좌석이 가득 차는 바람에 공연 도중 입장권 판매가 중지되는 상황이 벌어지기도 했다.⁵⁷⁾ 흥행 최종일에는 드디어 게이주츠자 비장(秘藏)의 레퍼토리인 <부활>과 <밥(飯)>을 내놓았는데, 개장 직후 바로 만원사례가 되었다.⁵⁸⁾ 게이주츠자는 21일 진남포(鎭南浦) 공연을 시작으로 평양(平壤), 인천(仁川), 목포(木浦), 광주(光州), 군산

55) 『예성좌 일행 入京』, 『每日申報』, 1916.12.6.

56) 『카츄샤劇 興行』, 『每日申報』, 1919.9.23.

57) 『藝術座大入札止』, 『京城日報』, 1917.6.20.

58) 『藝術座の大成功』, 『京城日報』, 1917.6.21.

(群山), 대전(大田), 대구(大邱), 마산(馬山), 부산(釜山) 등을 돌며 7월 10일 무렵까지 순연을 하고, 도일(渡日)하여 7월13일 시모노세키에 도착하였다. 1차 순업에 비해 공연 도시가 훨씬 확대되었고, 공연기간도 길었기에 게이주츠자의 2차 순업은 식민지 조선 전체에 상당한 영향을 끼쳤을 것으로 보인다. 그 중에서도 <부활> 공연의 영향이 가장 컸다.

조선 지식계, 문화계에 끼친 게이주츠자의 영향은 1차 순업보다 2차 순업이 더 컸던 것으로 보인다. 그 대표적 사례가 1918년 최남선(崔南善)이 운영하던 출판사 신문관(新文館)에서 톨스토이의 소설 <부활>이 『해당화(海棠花)』(박현환⁵⁹⁾ 역)라는 제목으로 조선 최초의 단행본으로 번역, 출판된 것이라고 할 수 있다. 물론 최남선은 일찍이 톨스토이의 사상과 문학에 큰 관심을 가졌다. 자신이 발행한 잡지 『소년(少年)』 8호(1909.7)에 ‘신시대 청년의 신호호흡이라는 기획 시리즈의 일환으로 톨스토이의 생애와 문학을 조선의 청년독자들에게 소개하였다. 이후 톨스토이가 타계한 1910년에는 『소년』 21호(1910.12)에 「톨스토이를 꼭땃함」 등을 비롯한 몇 편의 글을 모은 ‘톨스토이선생하세(下世)기념특집’을 꾸며서 그의 업적을 기리고 애도하였다. 이어서 최남선은 『해당화』의 번역, 출간에 앞서 잡지 『청춘』 2호(1914.11)의 기획 ‘세계문학개관’에 소설 「부활」을 요약, 번역한 「갱생」을 게재할 정도로 톨스토이에 대한 지속적인 관심과 애정을 보였다. 이러한 맥락은 당시 일본 지식계에서 유행하던 ‘톨스토이안 현상’이 반영된 것이기는 하지만, 최남선 자신이 상당한 톨스토이안이었음을 보여주는 것이다.

그러나 1918년 『해당화』의 출간은 1915년과 1917년, 두 차례에 걸친 게이주츠자의 조선순업과 <부활>공연으로부터 큰 영향을 받은 것으로 보아야 한다. 소설 <부활>의 부분발췌 번역본인 『해당화』의 구성을 보면,

59) 번역자 박현환(朴賢煥)은 평안도 정주 오산학교 출신으로서 이광수의 제자이자 오산학교 교사였다. 후에 이광수와 함께 수양동맹회(1922), 수양동우회(1926) 창립회원으로 활동하였다. (박진영, 「한국에 온 톨스토이」, 『한국근대문학연구』 제23호, 한국근대문학회, 2011, 206면)

전체 소설 가운데 (1) 내류덕(네펠류도프)이 고모 집에 머물던 중 부활절에 카츄샤를 범하게 되는 이야기, (2) 내류덕에 의해 버림 받고 창녀로 전락한 카츄샤가 독살 혐의로 재판을 받아 감옥에 가고, 내류덕이 자신의 죄를 뉘우치며 참회하는 이야기, (3) 내류덕이 자신의 죄를 용서받기 위해 시베리아 유형지로 카츄샤를 따라 가지만 끝내 청혼을 거절당하는 이야기로 서사 구성이 삼분(三分)되어 이루어지는 3단 구성 형식을 취하고 있다. 즉, 책의 부제가 '카츄샤 애화(賈珠謝 哀話)'인 것이 말해주듯이 비련(悲戀)의 여주인공 카츄샤의 애련서사(哀憐敘事)를 중심으로 소설이 축약, 서술되었다. 또 (1)과 (2)의 서사에 시마무라 호게츠, 소마 교후 작사, 나카야마 신페이 작곡 <카츄샤의 노래>가 거의 그대로 번역되어 삽입되어 있다. 이러한 점으로 미루어 볼 때, 박현환 번역의 『해당화』는 게이주츠자 상연대본의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 『해당화』는 1920년대 초반까지 3판 이상 출판되었고, 1920~30년대에 조선의 독서시장에 넓게 영향을 끼쳤다.⁶⁰⁾

연극 <부활>은 조선인에 의해 <카츄샤>라는 제목으로 더 많이 공연되었다. 비련의 여주인공 카츄샤의 애련서사를 강조하는 흥행전략에 의해 <부활>보다 <카츄샤>라는 제목이 더 선호된 것으로 보인다. 1920년대에 들어서 <부활>, 혹은 <카츄샤>의 상연은 신극단체 토월회(土月會)에 의해 처음 이루어졌다. 토월회는 1922년 일본 도쿄(東京) 간다구(神田區) 와타마치(錦町) 18번지에 있는 김복진(金復鎭, 도쿄미술학교), 김기진(金基鎭, 릿쿄대학 영문과) 형제의 하숙방에 모인 도쿄 조선유학생들에 의해 조직되었다. 이들 이외에 박승희(朴勝喜, 메이지대학 영문과), 연학년(延學年, 도쿄고등상업학교), 이제창(李濟昶, 도쿄미술학교), 박승목(朴勝穆, 도쿄제대 의학부), 이서구(李瑞求, 니혼대학 예술과), 김을한(金乙漢, 와세다대학) 등이 있었다.⁶¹⁾ 여기에 시인 겸 소설가 임노월(林盧月), 김명순(金

60) 박진영, 앞의 논문, 208면.

61) 김을한, 「토월회 이야기」, 『김을한 회고록: 인생잡기』, 일조각, 1989, 191면.

明淳)이 뒤에 합류하였다.

토월회는 처음에는 문예작품의 창작 및 비평, 토론모임으로 시작했으나 하기방학을 이용해 의미 있는 활동을 해보자는 박승희의 제안에 의해 이듬해 1923년 7월에 귀국, 경성 조선극장(朝鮮劇場)에서 토월회 제1회 공연을 시작하였다. 문학과 미술을 창작을 하던 이들이 연극에 뛰어들던 배경에는 다이쇼(大正)시대의 자유분방한 문화주의적 분위기도 작용했고, <부활>의 주제가 ‘카츄샤의 노래’가 방방곡곡에 유행하던 시대적 분위기에 편승해 유학생들이 ‘오늘은 게이주츠자(藝術座), 내일은 킨류칸(金龍館)’식으로 극장 출입을 하던 상황도 반영되어 있을 것이다.⁶²⁾ 1911년 10월 1일 개장한 킨류칸은 다이쇼시대의 대중적 음악극인 아사쿠사(淺草)오페라의 본산인 네기시대가극단(根岸大歌劇團)의 근거지 역할을 했던 극장으로 유명했다. 도쿄의 조선유학생들 중에 일부는 다이쇼 시대의 자유분방한 문화적 분위기에 휩쓸려 극장에 드나들며 신극과 대중음악극에 심취하였으며, 이들에 의해 조선의 근대극운동이 시작되었던 것이다.

토월회는 1923년 7월 4일부터 5일간 경성 인사동(仁寺洞) 조선극장에서 제1회 공연을 가졌다. 본래 6월 29일에 제1회 공연을 거행하려고 했으나 ‘배경 도구 준비에 문제가 생겨서 부득이 공연을 연기하고 며칠간 ‘만반의 준비가 흡족하’ 되어서 7월 4일에 개연을 시작하게 되었다.⁶³⁾ 공연 레퍼토리는 <기갈(飢渴)>(유진 필롯 작, 1막), <그 남자가 그 여자의 남편에게 어떻게 거짓말을 하였나>(버나드 쇼 작, 1막), <곰(熊)>(체홉 작, 1막), <길식(吉植)>(박승희 작, 1막) 등 모두 4편이었다.⁶⁴⁾ 작품의 번역, 출연, 무대장치, 섭외, 홍보 등을 모두 토월회 회원들이 직접 맡았다. 토월회 제1회 공연은 배경이 참신하고, 이상적으로 표현된 무대장치가 매우 놀랄만

62) 김을한, 앞의 책, 192면. (김을한의 책에는 ‘금동관(金童館)’으로 표기되어 있으나, 이는 ‘킨류칸(金龍館)’의 오기(誤記)이다.

63) 「토월회, 오늘 저녁부터 조선극장에서」, 『每日申報』, 1923.7.4.

64) 「廣告」, 『朝鮮日報』, 1923.7.5.

했다는 평가를 받았다. 또 출연 배우들이 상당히 고심 노력한 것이 연극에 잘 표현되었으며, 관객에게 “침통한 맛과 의지의 갈등”을 잘 보여주었다는 반응을 얻었다.⁶⁵⁾ 토월회 회원 중에 도쿄미술학교 학생인 김복진, 이제창 등과 같은 미술학도가 있었기에 배경과 무대장치에 대한 호평을 받을 수 있었던 것으로 보인다. 연기는 잘했다는 평가보다 고심 노력했고, 침통한 맛과 의지의 갈등을 잘 보여주었다고 평한 것으로 보아 기성연극에서 보기 어려운 지적인 면모와 열정이 있었던 것으로 여겨진다.

신파극 배우 출신 이월화(李月華)를 비롯해 여학생 이정수(李貞守), 이혜경(李惠卿)을 힘들게 섭외하여 온나가타가 아닌 여배우를 무대에 출연시킨 것은 토월회의 연극사적 공적이었다. 이로 인해 이월화는 한국 최초의 신극 여배우가 되었다. 그러나 1회 공연은 제대로 된 연습과 훈련도 없이 이루어진 것이어서 대실패로 끝났다. <그 남자가...>의 공연 도중에 박승희가 대사를 잊어버려서 급하게 막을 내리기도 했다. 신파극단 출신 이월화는 대본 없는 구찌다테식(口建式) 즉흥연극인 신파극의 관습대로 대본을 무시하고 즉흥적으로 대사를 치는 소동을 일으키기도 했다.⁶⁶⁾

제1회 공연으로 큰 적자를 본 토월회는 곧바로 재도전에 나서 2달 뒤인 9월 18일부터 24일까지 제2회 공연을 시도하였다. 수천원의 자금을 투입하여 무대장치와 의상을 일층 화려하게 꾸미고 만반의 준비를 갖추었다고 한다.⁶⁷⁾ 이번에는 1회 공연에 비해 공연목록을 보다 심사숙고하여 선정하였다. 문예지 『백조(白潮)』의 공연 광고를 보면, 처음에는 <카츄샤>, <알트 하이델베르히>, <채귀(債鬼)>(스트린드베리 작, 3막)를 공연하려고 했던 것으로 보이지만⁶⁸⁾, 흥행성이 떨어지는 <채귀>를 포기하고 <카츄샤>와 <알트 하이델베르히> 두 편만으로 상연하기로 했다가 공연

65) 「침통한 맛과 의지의 갈등은」, 『每日申報』, 1923.7.6.

66) 박승희, 「토월회이야기」, 『思想界』, 1963.3. 340면.

67) 「토월회의 제2회 시연」, 『매일신보』, 1923.9.9.

68) 『백조』 제3호(1923.9.6) 공연 광고 참고.

에 임박해서 다시 <오로라>를 추가하는 것을 보아 레퍼토리 선정에 매우 고심했음을 알 수 있다.

결국 토월회 제2회 공연은 <카츄샤>(톨스토이 원작, 3막), <알트 하이델베르히>(마이어 펠스터 작, 5막), <오로라>(버나드 쇼 작, 1막) 3편을 최종적으로 선택, 상연하였다. <오로라>는 애초에는 공연목록에 포함되지 않은 작품이었으나 1회 상연작품 중에서 반응이 좋은 것이어서 <그 남자가...>를 제목만 바꾸어서 그대로 상연목록에 포함시켰다.⁶⁹⁾ 마이어 펠스터의 <알트 하이델베르히>는 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)와 시마무라 호게츠가 이끈 일본 신극단체 분케이교카이(文藝協會)가 1913년 2월에 유라쿠자(有樂座)에서 상연하여 파격적인 장기 흥행에 성공한 작품이었다.⁷⁰⁾ 이 작품은 훗날 오토 쉬네러(Otto Schinnerer)에 의해 소설로 창작되었는데, <황태자의 첫사랑>이라는 제목으로 대중적 사랑을 받은 작품이다.⁷¹⁾ 독일 칼스부르크 영주의 아들 칼 하인리히 태자가 하이델베르크 대학에 다니기 위해 하이델베르크의 한 여인숙에서 하숙을 하면서 하녀 케이티와 사랑을 하는 사이에 되지만 유학을 마치고 귀국하면서 이별하게 된다는 이야기를 가진 작품이다. 연극, 소설뿐만 아니라 뮤지컬, 영화 등으로 각색되어 대중적 인기를 누린 작품이다. 분케이교카이 공연 이후 게이주츠자가 이를 계승하여 <추억(思い出)>이라는 제목으로 바꿔서 공연하였고, 역시 극단의 인기 공연목록 중의 하나였다. 1917년 6월 게이주츠자의 제2차 조선순업 당시 경성 고토부키자 공연에서 <추억(思い出)>이라는 제목으로 상연된 작품이다. 토월회가 2회 공연에서 <알트 하이델베르히>를 공연한 것은 분케이교카이, 게이주츠자의 공연에서 성공적인 흥행작이었

69) 「토월회의 제2회 시연」(『매일신보』, 1923.9.9.)에서는 토월회 2회 공연작품이 <카츄샤>, <알트 하이델베르히> 두 작품이라고 했으나, 「2회 공연에 奔忙」(『매일신보』, 1923.9.13.)에서 <오로라>를 포함해 세 작품이라고 소개한 것으로 보아 공연을 며칠 앞둔 시점에 <오로라>를 추가한 것으로 보인다.

70) 大笹吉雄, 前掲書, 90頁.

71) 오토 쉬네러, 이국종 역, 『황태자의 첫사랑』, 장문사, 1964 참조.

다는 점이 반영된 것으로 보인다.

<카츄샤>는 ‘다이쇼의 대스타’ 마쓰이 스마코와 <카츄샤의 노래>의 전국적 유행이 말해주듯이 두말할 필요가 없는 게이주츠자의 흥행 보증 수표였다. 제1회 공연에서 흥행 참패를 맞본 입장에서 어떻게 하든 제2회 공연을 통해 토월회는 흥행에 성공하지 않으면 안 되었기에 <알트 하이델베르히>와 함께 게이주츠자의 ‘달러 박스인 <부활>을 선택할 수밖에 없었다. 이러한 관점에서 보면, 토월회의 제2회 공연은 철저히 돌다리를 두드려서 강을 건너는 심정으로 흥행이 검증된 작품 중심으로 진행되었다. 결과는 성공적이었던 것으로 보인다. 공연 첫 날밤 공연의 성공을 축하하는 의미로 토월회 회원들이 ‘만세’를 부르다가 종로경찰서에 끌려가 다시는 불온한 일을 하지 말라는 훈계를 듣고 풀려나오는 소동이 벌어지기도 했다.⁷²⁾ 물론 이러한 공연 성공의 비결은 이월화가 카츄샤 역을, 화가 안석주(安碩柱)가 네플류도프 역을 맡은 연극 <카츄샤>에 있었던 것은 분명하다. 첫날인 9월18일부터 20일까지 3일간 공연에서 먼저 1막극 <오로라>를 공연한 뒤에 본공연(本公演)으로서 3막극 <카츄샤>를 공연하였으므로 첫날 공연 성공은 다름아닌 <카츄샤>(부활)의 성공에 다름아닌 것이다. <알트 하이델베리히>는 21일 공연부터 레퍼토리로 추가되어 상연되었다.⁷³⁾

제2회 공연 이후 토월회는 <카츄샤>를 지속적으로 상연하였다. 제4회(1924.2), 제5회(1924.4), 제6회(1924.6), 제13회(1925.5), 제32회(1925.12) 공연, 그리고 재건 토월회 제3회(1929.12), 제4회(1932.2) 공연에서 <카츄샤>를 상연하였다. 1923년부터 1925년까지 <카츄샤>의 공연 빈도가 비교적 높은 것으로 보아 적어도 이시기에 <카츄샤>는 토월회의 인기 레퍼토리 역할을 했던 것으로 보인다. 제2회 공연 <카츄샤>에서 안석주와 이월화의 주역 연기가 관객으로부터 대환영과 대갈채를 받았다고 보도된 것으로 볼 때

72) 『휴지통』, 『東亞日報』, 2023.9.21.

73) 『연극계』, 『매일신보』, 1923.9.21.

그들의 연기에 대한 반응은 괜찮았던 것 같다.⁷⁴⁾ 그러나 1924년 6월 토월회 제6회 공연⁷⁵⁾을 관극한 것으로 보이는 나혜석의 반응은 이와는 조금 다르다.⁷⁶⁾ 이월화의 카츄사 연기는 천재적이었다고 고평했으나 네플류도프 역의 안석주 연기에 대해서는 부정적 반응을 보였다. 관객은 그다지 많지 않았던 것 같다. 특등석, 일등석은 비어있었고, 3등석은 만원이었지만 3등석 관객의 절반 이상이 중학생이었다고 한다.⁷⁷⁾ 그러니까 6회 공연 썸 되었을 때 연극 <카츄사>는 톨스토이를 어느 정도 이해하고 관심을 가진 어린 '톨스토이안들에 의해 겨우 명맥을 유지하고 있었던 셈이다. 6회 공연 직후인 1924년 6월말 토월회는 신파극단의 레퍼토리인 <장한몽>을 공연하지 않으면 안 될 정도로 곤궁함에 처하게 되었다.⁷⁸⁾

1920년대 토월회 <카츄사> 공연 흥행의 협력자 역할은 주로 『동아일보』가 담당했다. 동아일보는 신문 구독자에게 입장권의 반액으로 연극을 볼 수 있는 혜택을 부여하고, 대신 신문매체를 통해 토월회의 공연을 적극 홍보하는 역할을 했다. 그러나 1930년대에 접어들어 토월회는 더 이상 신극단체로서 기능을 수행하지 못하고 급속한 쇠퇴의 길로 들어서게 된다. 이후 <부활>(카츄사) 공연의 명맥은 가냘픈 실처럼 끊어지지 않고 겨우 이어지게 된다. <카츄사> 공연을 둘러싸고 신극이나, 대중극이나 하는 정체성의 논란이 있음에도 불구하고, 1930년대에 극예술연구회(劇藝術研究會)와 중앙무대(中央舞臺)라는 후속 신극단체에 의해 공연은 계승된다. 토월회는 1920년대에 연극 <부활>을 식민지 조선을 대표하는 연극 레퍼토

74) 「토월회 공연극」, 『매일신보』, 1923.9.20.

75) 토월회 6회 공연 <카츄사>는 1924년 6월 17일부터 20일까지 조선극장에서 상연되었다. (「토월회 <부활> 상연」, 『시대일보』, 1924.6.17)

76) 나혜석의 관극평이 실려있는 「1년만에 본 경성의 잡감」(『개벽』, 1924.7)은 나혜석이 최근 20일간 경성에 체류하면서 본 음악회, 제3회 조선미술전람회, 토월회 <카츄사> 공연에 관한 리뷰 성격의 글이다. 제3회 조선미술전람회가 1924년 6월 상순 경복궁에서 개최된 것으로 보아 그가 본 <카츄사> 공연은 제6회 공연일 가능성이 높다.

77) 나혜석, 「1년만에 본 경성의 잡감」, 『개벽』, 1924.7, 89면.

78) 「토월회의 <장한몽> 상장」, 『매일신보』, 1924.6.26.

리로 정착시켜 놓았다는 점, 그리고 이 공연을 통해 이월화, 복혜숙과 같은 인기 여배우를 탄생, 성립시켰다는 점에서 연극사적 의의를 갖는다.

6. 맺음말

시마무라 호게츠는 ‘신극(新劇)’을 표방하고 1913년 9월 유라쿠자(有樂座)에서 메테를링크 작 <몬나 반나(モンナ.バンナ)>(3막) 등으로 게이주츠자 제1회 공연을 가졌다. 평가는 좋았으나 천엔(千円) 규모의 적자라는 초라한 흥행성적을 거두었다. 이어서 1914년 1월 유라쿠자에서 가진 제2회 공연에서 다시 입센 작 <바다의 부인(海の婦人)>, 체홉 작 <곰(熊)>이라는 신극 레퍼토리로 창립 취지를 살려 예술적 연극 활동을 실행하였으나 흥행에서 참패하고 말았다. ‘예술지상주의’만으로는 극단 운영을 더 이상 이어갈 수 없다는 절박한 심정으로 시마무라 호게츠는 1914년 3월 제3회 공연 레퍼토리로 ‘멜로드라마’의 성격이 짙은 톨스토이 원작의 연극 <부활>을 준비하게 된 것이다. 다시 말해, 시마무라는 예술주의라는 일원적 예술 활동의 실행이 더 이상 곤란하다는 것을 경험하고, 극단 운영방침을 바꾸어서 예술성(藝術性) 이외에 대중성(大衆性)을 가미하는 이원(二元)적 운영방침을 추구하게 되는데, 그 계기가 바로 제3회 레퍼토리 <부활>의 공연이었다.⁷⁹⁾

그의 이러한 극단 ‘이원화(二元化)의 길’은 <부활>의 흥행 대성공과 함께 결과적으로 성공적인 것이었다. 연극 <부활>의 대중적 성공은 수년간의 지방순업과 해외순업을 통해 게이주츠자에 재정적 안정을 가져다주었고, 이를 통해 시마무라 호게츠는 <살로메>, <곰>, <조소>, <면도칼>, <밥> 등과 같은 서구 신극이나 창작 사회극을 공연할 수 있게 되었다. 그리고 그가 오랫동안 소망했던 신극운동을 위한 교육 및 훈련장인 ‘예술

79) 河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 東京:岩波書店, 1959. 1059~1960頁.

구락부(藝術俱樂部)를 건설할 수 있게 되었다. 그는 이곳에서 신극운동의 후계자를 양성하고, 그들을 교육, 훈련시켜 그의 예술적 욕구를 담은 ‘연구극(研究劇)’을 상연하게 되었다. 이런 관점에서 볼 때, 시마무라가 1914년 3월부터 1918년 후반까지 꾸준하게 연극 <부활>을 총444회 상연한 것은 궁극적으로 자신이 원하는 신극운동을 하기 위한 일종의 교육정책과 같은 것이었다.

이러한 점에 비추어 볼 때, 1915년과 1917년 두 차례에 걸친 게이주츠자의 조선순업에 영향을 받고 공연된 예성좌의 <카츄샤>(1916)와 토월회의 <카츄샤>(1923)의 경우는 조금 다른 성격을 가진다고 할 수 있을 것이다. 예성좌의 <카츄샤> 경우는 신파극시대에 신파극에 염증을 느끼고 새로운 연극에 대한 열망을 가진 관객의 요구를 반영한다는 맥락에서 <카츄샤>를 공연했다고 봐야하겠지만, 연극 <카츄샤>를 신극단 예성좌의 ‘근대극(近代劇)’이라고 표방한 것은 실제 내용에 비해 다소 과장스러운 것이라고 할 수 있다. 연극 이원화의 길을 추구한 게이주츠자가 진정한 ‘신극(‘연구극’, 또는 근대극)을 공연하기 위해 불가피하게 상연한 ‘멜로드라마 <부활>을 모방해야할 전범으로 여기고 ‘근대극’이라고 규정한 것은 다소 지나친 점이 있다고 봐야할 것이다. 일본 신극의 정신적 지향점이 무엇인지를 배우지 않고, 외양을 모방하는 데 급급한 ‘복사행위’에 머물렀다고 보는 것이 타당할 것이다.⁸⁰⁾ 예성좌의 입장에서 변명하자면 당대 예성좌 구성원이 지닌 역량의 한계, 시대적 한계를 말할 수 있을 것이다. 시마무라 호게츠의 게이주츠자가 지닌 신극의 지향점을 이해하기에 예성좌의 이기세, 윤백남의 역량은 턱없이 부족했을 것이다. 1903년에 양행(洋行)에서 돌아와 종래의 신파극에서 벗어나 서구적 대사극을 추구하던 가와카미 오토지로의 ‘정극(正劇)’운동 수준에 겨우 도달한 1910년대의 이기세, 윤백남에게 1910년을 전후한 시점의 분케이교카이(文藝協會), 지유게키조

80) 김재석, 앞의 책, 470~471면.

(自由劇場) 등의 신극운동 계보를 계승한 게이주츠자의 '신극정신의 지향점'에 대한 이해를 기대하는 것은 요령부득일 수밖에 없는 것이다.

토월회의 경우는 예성좌와는 달랐다. 토월회 구성원들은 1920년 무렵 일본에서 근대 고등교육을 받은 유학생들이었고, 게이주츠자의 연극을 비롯한 근대극을 이미 일본에서 수용한 세대였다. 따라서 토월회는 연극의 실무역량은 턱없이 부족했지만 식민지 조선에 지유게키조나 게이주츠자와 같은 신극운동을 시도해보겠다는 '신극정신의 지향점'만큼은 분명했다. 토월회 버나드 쇼나 체홉의 작품을 공연하고자 했던 제1, 2회 공연 레퍼토리들은 그러한 점을 반영한다. 그들이 2회 공연에서 연극 <카츄사>를 선택한 것은 1회 공연의 흥행 실패를 만회하고자 한 시도였다. 그러한 맥락은 게이주츠자의 제3회 공연 <부활>의 레퍼토리 선택과 크게 다르지 않았다. 그러나 2회 공연 이후 토월회가 걸어간 길을 보면, 게이주츠자의 경우와 크게 다르다는 것을 알 수 있다. 게이주츠자는 궁극적으로 예술성을 목표로 삼고, 그 안정적 재원 마련을 위해 <부활>, <알트 하이델베르히>와 같은 멜로드라마를 공연하는 대중성 추구의 '연극 이원화의 길'을 선택했다. 지유게키조의 오사나이 가오루(小山内薫)는 게이주츠자를 가리켜 '신극의 타락'이라고 비판하였지만, 그들이 대중성에 매몰되지 않고 예술성을 포기하지 않았다는 것은 '예술구락부' 설립, 배우양성소 운영, '연구극 상연' 등을 통해 알 수 있다. 그러나 토월회는 1, 2회 공연을 통해 연극계 현실의 험난함을 실감하고 난 뒤 초창기 신극정신의 지향점을 아예 놓쳐버리고 '이원화의 길'이 아닌 '통속화의 길'을 걸었다는 점에서 게이주츠자와는 상당히 다르다고 할 수 있다. 2회 공연 이후 토월회의 <카츄사>공연은 토월회가 통속화의 길로 가는 교량적 역할을 하는 데 머무르고 말았다는 점에서 한계를 보인다.

참고 문헌

1. 기본자료

島村砲月 脚色, <復活>, 『島村砲月集』, 『現代日本文學全集』 28, 東京:改造社, 1930.
오토 쉬네러, 이국종 역, 『황태자의 첫사랑』, 장문사, 1964.
『경성일보』, 『동아일보』, 『매일신보』, 『시대일보』
『개벽』, 『사상계』

2. 단행본

김려춘, 『톨스토이와 동양』, 인디북, 2004.
김을한, 『김을한 회고록 : 인생잡기』, 일조각, 1989.
김재석, 『근대전환기 한국의 극』, 연극과인간, 2010.
로망 롤랑, 김경아 역, 『톨스토이 평전』, 거승미디어, 2005.
岩佐壯四郎, 『抱月のベル.エポック : 明治文學者と新世紀ヨーロッパ』, 東京:大修館書店, 1998.
大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治, 大正篇), 東京:白水社, 1985.
大山功, 『近代日本戯曲史』(第二卷, 大正篇), 山形:近代日本戯曲史刊行會, 1969.
河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 東京:岩波書店, 1959.
川副國基, 『島村抱月』, 東京:早稻田大學出版部, 1953.
川村花菱, 『松井須磨子 : 芸術座盛衰記』, 東京:青樞房, 1968.
諏訪春雄·菅井幸雄 編, 『講座 日本の演劇5 : 近代の演劇1』, 東京:勉誠社, 2002.
戶板康二, 『松井須磨子』, 東京:文藝春秋社, 1986,
永嶺重敏, 『流行歌の誕生<カチューシャの唄>とその時代』, 東京:吉川弘文館, 2010.
渡辺保, 『明治演劇史』, 東京:講談社, 2012.

3. 논문 및 기타

박진영, 「한국에 온 톨스토이」, 『한국근대문학연구』 제23호, 한국근대문학회, 2011.
소영현, 「'지'의 근대적 전환」, 『동방학지』 제154집, 연세대학교 국학연구원,

2011.

안숙현, 「톨스토이 작품의 공연사 연구」, 『노어노문학』 제29권 제4호, 한국노어노문학회, 2017.

우수진, 「무대에 선 카츄샤와 번역극의 등장」, 『한국근대문학연구』 제28호, 한국근대문학회, 2013.

_____, 「카츄샤 이야기」, 『한국학연구』 제32집, 인하대학교 한국학연구소, 2014.

윤민주, 「극단 예성좌의 <카츄샤> 공연 연구」, 『한국극예술연구』 제38집, 한국극예술학회, 2012.

홍선영, 「경성의 일본 극장변천사」, 『일본문화학보』 제43집, 한국일본문화학회, 2009.

_____, 「예술좌의 만선순업과 그 문화적 파장」, 『한림일본학』 15집, 한림대학교 일본학연구소, 2009.

Abstract

Geijutsuza's Colonial Korea Tour and the Play <Hukkatsu>
— the Relation with Geijutsuza's Colonial Korea Tour
and Colonial Korea's Plays

Lee Sangwoo

In 1910's, Colonial Korean Youth were intensely attracted by the idea and literature of Tolstoy, who was a famous Russian thinker and novelist. Especially, they were seriously affected by Tolstoy's novel 『*Resurrection*』, or Katyusha, who was the heroine of 『*Resurrection*』. This thesis focus on the problems with Tolstoyism came in Colonial Korea in 1910's through Colonial Korea tour of Geijutsuza's play <Hukkatsu>(復活; *Resurrection*), and it spreaded to people widely. Through those process, especially the theme song <*Katyushano Uta*>(カチューシャの唄; *Katyusha's Song*) gained popularity with 'Tolstoyan', who some Korean youth were attracted by the idea and literature of Tolstoy.

The theatre company Geijutsuza, a playwright Shimamura Hogetsu led, made two times tour in Colonial Korea in 1915 and 1917. Geijutsuza's first tour caused influence Yeseongza's play <*Katyusha*>(1916), and it's second tour aroused Towolhoe's play <*Katyusha*>(1923). However, Colonial Korean theatre company members of at that time could not accepted Geijutsuza's spirit for Shingeki(新劇; modern drama), just imitated the popularity of Geijutsuza's melodrama <*Hukkatsu*>. That was limitation that accepting Japanese Tolstoyism of Colonial Korea's theatre company members in 1910's and 1920's.

160 한국극예술연구 제62집

Key words : Colonial Korea Tour, Geijutsuza, *Resurrection*, Tolstoy, Towolhoe,
Yeseongza

접 수 일: 2018년 11월 14일

심사기간: 2018년 11월 18일 - 12월 2일

게재결정: 2018년 12월 21일