

1930~40년대 대중극단사 연구의 최전선

— 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 1·2
(서강대학교 출판부, 2018)

백두산*

〈국문초록〉

『조선 대중극의 용광로 동양극장』은 1935년 7월 설립되어 1945년까지 전속극단 체제로 운영되었던 동양극장의 활동을 극단 운영 시스템과 공연활동, 직업연극인의 계보를 중심으로 분석한 연구서이다. 본고에서는 ‘시스템’과 ‘계보’(인맥)을 이 책의 키워드로 보고 분석을 시도하였다. 동양극장은 1936년 개관 이후 대관운영과 순회공연, 영화제작 및 기타 부대사업 등 극단의 경제적 이익을 극대화하기 위한 흥행 체제와 대본공급, 연습, 연기, 무대미술 등 대중적 공연활동을 연속키 위한 연기·창작·공연 체제를 중심으로 한 ‘시스템’을 구축하였고, 이는 1939년 사주 교체와 극단일 이탈 이후로도 동양극장이 운영될 수 있는 기반을 마련하였다. 책에서 분석한 동양극장의 ‘시스템’은 1920년대 직업극단의 노하우가 총합되어 있는 1930년대 대중극단의 성취로, 배우와 공연 중심의 연극사에서 벗어나 극단의 운영 시스템으로부터 한국 근대연극의 전개과정을 살피는 새로운 시각을 제공한다. 또한 이 책에서는 1920년대 ‘토월회 인맥’과 ‘취성좌 인맥’으로 분류되는 ‘계보’가 1930년대 중반 동양극장의 청춘좌와 호화선으로 총합되는 과정을 분석하였다. 청춘좌와 호화선 두 단체는 무대장지나 인력, 배우, 각본은 넘나드는 사이였지만, 연출과 작가진 등 일정한 작업그룹을 형성하면서 경쟁적 관계를 이루었다. 특히 이 책에서는 저간 주목받지 않았던 호화선의 활동이나 1939년 이후 동양극장의 인적구성 등을 세밀하게 연구하며 동양극장의 면모를 새롭게 밝혀 1930년대 극단사 연구로서 앞선 성과를 이루어내었다.

www.kci.go.kr

* 성공회대학교 열림교양대학 조교수.

1. 들어가며

김남석의 『조선 대중극의 용광로 동양극장』은 1935년 7월 합자회사로 설립되어 1945년까지 전속극단 체제로 운영되었던 극장이자 극단, 동양극장의 활동을 극단 운영 시스템과 공연활동, 직업연극인의 계보를 중심으로 분석한 연구서이다. 동양극장은 대중적 명성에도 불구하고 활발한 연구가 이루어진 대상이라 말하긴 힘들다. 동양극장에 대한 서적으로 연구서보다는 자연스레 동양극장 관련자들의 구술 회고자료가 먼저 떠오르는 것 역시 이러한 현상의 반증이라 하겠다. 박진의 『세세년년』(경화출판사, 1966), 박노홍의 「한국극장사」(『한국연극』, 1979.5.)¹⁾, 고설봉의 『증언연극사』(진양, 1990) 등의 자료는 동양극장의 활동상황을 보여주는 주요 자료로 연구보다 먼저 제시되었고, 동양극장에 대한 본격적인 논구는 신극(근대극)운동 중심의 연극사 서술의 공백을 메우기 위해 대중극에 다각적으로 접근하기 시작한 시점에 이르러서야 가능했다.

초창기 동양극장 연구의 키워드는 ‘대중성’이었다. 그 원류가 되는 유민영의 『한국극장사』(한길사, 1982)에서는 극단 공연목록을 중심으로 극단의 대중적 공연기획을 살핀 이후, 일련의 저술에서 대중극단 공연의 질적 향상과 배우 양성을 중심으로 이같은 양상을 구체적으로 논구한 바 있다.²⁾ 이후 동양극장의 극단사 및 공연 레퍼토리에 대한 김미도의 일련의 연구³⁾와 극장사 연구의 시각에서 동양극장을 다룬 최지연⁴⁾으로 이어진 동

1) 이후 「한국극장사」는 김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사 1: 한국극장사, 한국연예사』, 연극과인간, 2008으로 출간되었다.

2) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1989; 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996; 유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998.

3) 김미도, 「동양극장사」, 『한국연극』 제12권 제3~4호, 한국연극협회, 1987.3~4; _____, 「1930년대 대중극 연구: 동양극장 대표작을 중심으로」, 『어문논집』 제31집, 안암어문학회, 1992.

4) 최지연, 「동양극장 연구」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2007.

양극장 연구에서는 동양극장을 1930~40년대 연극의 ‘대중성’을 현시하는 주요 극장·극단으로 두어 일제강점기 한국의 직업극단이 이룬 성취를 동양극장을 통해 읽어내고자 한다는 기획이 엿보인다. 반면 2000년대 이후 대중문화계에서 재현된 동양극장의 모습은 식민지 시대 연극하기의 고층과 동양극장 연극의 예술성, 배우의 낭만적 일화를 중심으로 묘사되는 경향이 짙었는데, 연극인 회고를 바탕으로 방송작가 김영무가 집필한 『동양극장의 연극인들』(『동문선, 1998』)⁵⁾이나 KBS 텔레비전 드라마 <동양극장> (2001.6.9~9.9, 28부작)은 이같은 관점의 연장선에 있었다.

신극과 대중극을 애매하게 섞어놓은 듯한 이같은 동양극장의 성격은, 기실 연구와 문화콘텐츠에서 공히 주요 자료원으로 사용한 고설봉의 회고 『증언연극사』의 성격에서부터 불거진 문제이기도 하였다. 『증언연극사』는 극단원의 신상명세에서 극단의 운영, 당대 공연의 반응에 이르기까지 세세한 구술을 남겨 동양극장 연구의 토대가 되었으나, 동양극장의 공연활동을 ‘대중극보다 ‘근대연극’으로 자리매김하고자 한 자기 방어적 회고로서의 성격이 다분하며, 몇몇 부정확한 구술이 혼재되어 연구에 혼선을 가져다 준 문제적 텍스트였다.⁶⁾ 여기에 동양극장의 공연 중 임선규와 이서구 등의 일부 작품을 제외한다면 줄거리마저 전해지지 않는 작품이 다수이다. 그렇기에 동양극장을 발견하는 길은 앞선 자료를 교차검증하며, 새로운 자료를 발굴하고, 여기에 추론을 통해 조각난 퍼즐을 맞추어야 하는 꽤 지난한 작업이 예비되어 있던 것이었다. 이러한 의미에서 『조

-
- 5) 이 책은 1991~1992년 KBS 제1라디오에서 방영된 다큐멘터리 드라마 <소리 백 년, 생활 백 년>에 삽입된 방송 대본을 책으로 엮은 것이다. (김영무, 앞의 책, 3-4면)
- 6) 예를 들어, 동양극장의 무대미술가 원우전에 대한 고설봉의 회고(‘1903년 인천 출생’)는 잘못된 것으로, 자필약력에 의하면 원우전은 1895년 12월 17일 서울에서 태어났다. 근대 인천에 관련한 주요 서적에서는 고설봉 회고를 신뢰하여 인천 출신의 주요 예술인으로 원우전을 꼽기까지 했는데 말이다. 이는 ‘1966년도 수상자 원우선 씨 약력’(1966년도 한국연극상) 팜플렛 수록) 자료가 발굴되어 바로잡을 수 있었다. 관련연구는 줄고, 「우전 원세하, 조선적 무대미술의 여정: 원우전 무대미술 연구 시론」, 『한국연극학』 56호, 한국연극학회, 2015.8.

선 대중극의 용광로 동양극장』은 현재까지 제출된 동양극장 및 관련 연극인들에 대한 연구 자료를 섭렵하고, 신문·잡지·회고를 중심으로 극단 운영에 관련한 세세한 상황까지 그러모아 동양극장의 전모를 밝히고자 한 2권 899쪽 분량(본문 기준)의 노작(勞作)이라는 점에서 동양극장에 대한 본격적 연구서로서 빛을 발한다.

『조선 대중극의 용광로 동양극장』에서는 1935년 동양극장의 설립에서부터 최상덕이 동양극장의 운영에서 손을 떼고 단원의 이탈이 일어난 1939년 8월까지를 전반기로(1-3장), 이후 김태운이 사주로 임명되어 청춘좌와 성군 중심으로 운영되었던 식민지 말기의 극장운영을 후반기로(4장) 나누어 분석하고, 결론 격으로 대중극 운동과 한국연극사의 관점에서 동양극장의 의의를 정리하였다(5-8장). 실제 물리적 극장으로서의 동양극장은 1990년 2월 27일 현대그룹에 의해 헐려버리기 전까지 유지되었으니, 1930년대 중반부터 1945년까지 대중극계의 중심극단으로 활동하였던 일제강점기의 극단 동양극장의 활동과 의미를 규명하는 데 방점이 놓인 듯하다. 이 중에서도 극단의 ‘시스템’과 연극인들의 ‘계보’(인맥)는 동양극장의 성격을 규명하는 주요 키워드로 사용된다. 서평 역시 이 두 가지의 논점을 중심으로 논하고자 한다.

2. ‘시스템’으로서의 동양극장

: 1930년대 대중극단 체제의 성취와 성장

『조선 대중극의 용광로 동양극장』에서는 동양극장 전반기를 흥행과 운영, 공연 시스템이 체계적으로 갖추어지고, 토월회/취성좌 인맥의 연극인들이 각각 청춘좌/호화선으로 총합되어 경쟁적으로 운영되며 극단의 역량이 정점에 이르렀던 시기로 보고 서술에 많은 장을 할애한다. 구체적

으로 동양극장 설립에 관여한 자본과 단체, 공연예술인의 면모(1장 ‘동양극장의 설립’), 배우자악극단, 청춘좌, 호화선의 활동을 중심으로 한 전반기 극단활동(2장 ‘동양극장 전반기(1935-1939)의 활동과 작품들’), 무대미술, 장치, 무대스텝, 공연준비 방식과 순회공연 체제에 대한 서술과 ‘배속극단으로서의 조선성악연구회와 여타 경쟁극단과의 관계(3장 ‘공연 제작 시스템과 부속 단체의 활동’)를 서술하고 있다.

책에서 다루는 ‘시스템’은 대관운영과 순회공연, 영화제작 및 기타 부대사업 등 극단의 경제적 이익을 극대화하기 위한 흥행 시스템과 대본공급, 연습, 연기, 무대미술 등 대중적 공연활동을 연속키 위한 연기·창작·공연 시스템으로 나뉜다. 구체적으로 이 ‘시스템’은 4거두(홍순언·최상덕·홍해성·박진)의 협업과 각 부서로 나뉜 체계적 분업 과정, 5~7명의 인원이 1개월에 1편 이상을 공급하였던 좌부작가 제도, 전속대관공연의 배분과 복선·복서선·서선·남선의 순회공연의 유기적 배치로 극장·극단운영을 효율적으로 조정하였던 순업·대관 시스템, 월급제와 연구생 제도 등의 인력 관리, 원우전·김운선·정태성 등으로 구성된 무대미술·장치부의 역할, 촉박한 연습 일정을 맞추기 위한 일정의 관리와 프롬프트터 제도 등으로 이루어졌다. 동양극장의 ‘시스템’은 1930년대 중반에 고안되어 이후 지속·유지되었던 것으로, 극단주의 교체, 중심배우와 전문인력의 이탈 과정을 겪고서도 동양극장이 청춘좌와 성군을 재조직하며 1945년까지 극단 운영을 지속할 수 있었던 원천으로 보고 있다.(4장 ‘동양극장의 후반기(1939-40) 활동과 그 특징’)

요컨대 이 책에서 다루는 동양극장의 저력은 황철, 심영, 차홍녀 등의 인기배우나 이서구, 임선규의 대중적 각본, 홍해성, 박진 같은 선진적 연출가의 역량에 있다기보다는, 수준 높은 대중극을 중앙 뿐 아니라 지방에 이르기까지 주기적으로 공급하며 대중극 공연시장을 부상시키고 신극·중간극 단체의 운영방향에까지 영향을 미쳤던 동양극장 ‘시스템’의 역량에서 나온다. 이러한 동양극장의 ‘시스템’은 동양극장이 특출나게 고안해 낸

성과라기보다는 1920년대 한국 직업극단의 고군분투가 축적된 결과물이다. 결과적으로 동양극장은 “1920년대부터 대중극단이 축적한 노하우와 실패의 경험에 기반”하여 “과거의 체제를 효과적으로 자신의 극장 체제에 맞추는 역할에 더욱 충실했다.”(2권, 354-355면)

이러한 관점에서 책에서 다루는 1936년 동양극장의 등장과 이후의 운영은 1920년대 연극전문극단의 시스템이 체계화되고 전문화되는 과정과 같다. 이는 배우와 공연 중심의 연극사를 바라보는 시각에서 벗어나 극단의 운영 시스템 전반으로부터 한국 근대연극의 진일보한 면모를 발견하려는 시도로 평가할 수 있겠다. 이를 통해 일본유학생 중심, 비평·운동론 중심의 신극운동이 아닌 1920년대부터 지속되었던 대중극·직업극단의 변모를 중심으로 한국 연극사를 바라보는 관점을 제공한다.

3. ‘계보’로서의 동양극장

： 1930~40년대 대중극계의 지형 그리기

이어 1920년대 직업극단 활동의 연장선에서 동양극장을 규명하려는 기획은 배우, 공연인력의 ‘계보(인맥)’를 통해 극단의 성격과 운영방법을 분석하는 논의로 이어진다. 이러한 관점은 저자의 여타 논구에서 ‘토월회 인맥’과 ‘취성좌 인맥’으로 분석되었던 1920년대 직업극단의 계보가 1930년대 중반 청춘좌와 호화선으로 총합되는 과정을 살피는 작업을 중심으로 진행되었다. “대체적으로 1920년대에서 1930년대 전반기—즉 1935년 11월 동양극장 출범 전—까지, 대중극계에는 두 개의 개별 맥락이 존재했으며, 두 개의 맥락은 서로를 의식하고 상대와 경쟁하면서 극단을 유지·운영해 나갔다.”(1권 441면) 토월회 인맥의 청춘좌와 취성좌 인맥의 호화선, 두 단체는 무대장치나 인력, 배우, 각본은 넘나드는 사이였지만, 연출과 작가진

등 일정한 작업그룹을 형성하면서 경쟁적 관계를 이루었고, 두 계보의 직업극단 활동에서 축적된 배우 훈련 시스템과 극단 운영방식은 자연스럽게 동양극장에 흡수되었다는 것이 논의의 대체이다.

대중극장의 계보와 인맥은 1920년부터 1940년을 관통하는 극단의 성립과 해산, 성격을 규명하는 유력한 방법이다. 그러나 아직까지 각 계열이 보인 연기술이나 집단의 성격, 지향 등을 통해 뚜렷이 분별되는 이들 계보에 대한 분석적 서술은 엇보이지 않아 아쉽다. 배우집단으로서의 정체성에 비추어 이 핵심은 대중극 연기, 또는 근대극 연기란 식민지기에 어떠한 과정을 밟았는가 하는 질문과 이어질 진데, 이 책에서는 이에 대해 본격적으로 답하지는 못한다. 다만, 동양극장 시기에 들어 “개개 배우들이 절대적인 의존도는 오히려 줄어”(2권 362면)들고, 특히 청춘좌에서 앙상블 연기가 강조되었음을 밝히는 수준에서 그친다. 근대연극사 연구에서 자료를 어찌할 수 없어 막막한 분야가 연기 연구라는 점을 감안한다면, 이는 연구의 한계라기보다 자료의 한계로 보인다.

동양극장의 ‘계보’를 다루는 이 책의 서술에서 흥미로운 지점은 1939년 이후 동양극장 후반기의 취성좌 계열의 배우진용을 다루는 부분이다. 기존 동양극장의 회고·연구에서는 대체로 청춘좌를 흥행면의 우위로 평가하며 임선규 등의 작품의 청춘좌 흥행과 분석을 중심으로 다루어진 바 있는데, 이 책에서는 동극좌, 희극좌, 호화선, 성군으로 이어지는 취성좌 계열의 연극활동에 대해서도 공연연보와 인력구성을 중심으로 상세한 조사를 수행하고 있어 주목할 만하다. 이 중에서도 동극좌, 희극좌, 호화선으로 이어지는 취성좌 계열의 활동에서 시도된 역사극이나 정태성을 중심으로 시도된 오페레타(악극) 공연 등은 청춘좌와는 다른 동양극장의 기획을 볼 수 있어 이채를 머금고 있다.

이러한 주제는 근대극 문화사 연구의 관점에서 보다 파고들어야 할 대상으로 흥미롭다. 한국 근대연극사에서 창작역사극을 떠올려 보면 그리 많지 않은 편인데, 이는 ‘시대극이 하나의 장르를 이루고 있는 일본에 견

주어 더욱 낙차가 크다. 그런데 식민지 문화계 전반에서 20년대 후반부터 역사소설과 야담은 대중문화계에서 각광받지 않았던가. 역사독물의 독자층이 주로 남성이었고, 역사극 연출에 있어 세트와 의상 등 장경의 재현에 공을 들여야 한다는 점에 비추어, 동양극장의 역사극 기획(동극좌)은 관객층의 확대까지도 염두에 두었을 법한 꽤 스케일이 큰 기획이었다.⁷⁾ 반대로 감각적이면서 도시적인 공연예술로 시도되었던 오페레타(악극)는 배우자와 동양극장이 초창기에 악극 활동에 관심을 두고 있었다는 차원에서 보다 살펴볼 만한 주제이다.⁸⁾ 또한 이러한 실험성 짙고 도전적인 시도를 청춘좌가 아닌 호화선에서 추진할 수 있었던 맥락 역시 해명이 필요하지 않을까 한다.

1939년 후기 동양극장은 여타 연구에서 충분히 다루지 않았던 시기로, 책에서는 사주 교체 이후 연구소(연구생) 시스템, 청춘좌 재기와 성군의 조직, 국민연극경연대회 참여, 문예물의 극화를 중심으로 한 후기 작품활동을 다루고 있다. 이 중 주목할 만한 주장은 인력 이탈 이후 신극계의 인력들이 대거 동양극장에 영입되었다는 점과 문예작품 각색에 대한 당대 평단의 호평을 바탕으로, 동양극장의 패러다임이 중간극의 이념과 가까워지게 되었다는 분석이다.(4장) 그리하여 책에서는 “당시 신극인들의 평가를 빌리자면, 전반기의 동양극장이 상업극적 성격에 매몰되어 작품의 질적 완성이나 연극적 목표를 망각하였다면, 후반기의 동양극장은 이러한 과거의 폐해와 한계를 일부 극복하면서 연극적 수준의 고양을 이루

7) 그런데 이 책에서는 이러한 역사적 소재의 활용에 대하여 고설봉이 회고한 <사비수와 낙화암> 공연을 중심으로 “당대 사회상을 반영하고 우회적으로 비판하고자 했기 때문”(1권 457면)이라 밝히고 있지만, 이 해석에는 보다 세심한 주의가 필요하다.

8) 이러한 관점에서 1929년 배우자가 조선 연예계에 등장한 초창기, 배우자가 인터뷰에서 이시이 바쿠(石井漢)보다 다카다 마사오(高田雅夫)의 무용에 관심이 있으며, 둘의 계보를 줄줄 언급하는 장면은 의미 있어 보인다. (‘배우자의 무용전당, 신당리문화촌의 무용연구소 방문’, 『삼천리』, 1929.9. 1권 256면에도 인용되어 있다) 배우자가 자신의 예공과 가깝다고 지적한 다카다는 아사쿠사 오페라로 대표되는 일본 악극의 전성기의 대표적 무용수로, 이후 쇼치쿠의 악극 고문을 역임하였다.

었다고 할 수 있다.”(2권 340면)고 언급한다. 그러나 이 책에서도 지적했듯, 서항석을 중심으로 한 동양극장 작품에 대한 평가가 ‘신극인들의 평가를 대표할 수 있는 것인지는 조심스럽게 접근할 필요가 있다 생각한다.’⁹⁾ 1940년대 연극계의 판도에서 동양극장은 예전의 성세를 누리지는 못하였는데, 한편으로 이는 악극체제로 급격히 재편되었던 상업연극계의 판도 변화에 따른 것이기도 했다. 전반적으로 책에서 1940년대 이후 동양극장의 활동은 앞 시기에 비해 소략하게 다루어져 있어, 국민연극 시기 동양극장의 생존방식을 둘러싼 퍼즐이 다 맞추어지지 않은 듯한 인상을 준다.

4. 나가며 : 최전선의 감각

이 책에서 ‘시스템’과 ‘계보’ 중심으로 분석해 나가는 극단사 서술의 큰 흐름은 대체로 유려하게 흘러가지만, 몇 가지 논점은 재고가 필요할 듯하다. 초기 동양극장의 설립을 둘러싼 요시모토 흥업(吉本興業)과 와케지마 후지로(分島周次郎), 그리고 동양극장의 관계는 구체적인 분석이 필요한데, 책에서는 다소 추론적으로 서술되어 있다.¹⁰⁾ 간사이 흥행계의 큰 손 요시모토 흥업이 배우자의 활동을 지속적으로 관리하거나, 와케지마 후지로가 선뜻 극장투자를 결정한 배후에는 배우자의 고모였던 배정자(裴

9) 1939년 서항석은 설의식과 함께 가극 운동을 목표로 한 조선예흥사를 계획하여 40년 3월 18일 창립하였다. 이후 <콩쥐팍쥐>(1941), <전우적녀>(1941) 등의 악극을 연출 제작하였다. (김태희, 「서항석 연구 : 생애와 작품활동을 중심으로」, 고려대학교 대학원 석사학위논문, 2012, 38-39면) 이러한 관점에서 1939년 11월 동양극장의 <무정> 공연에 대한 서항석의 호의적 비평은 책의 논리를 뒷받침하는 주요 근거로 제시되지만, 1939년에 이르면 서항석은 설의식과 함께 악극단 활동을 준비하는 등 이미 유치진으로 대표되는 정통 ‘신극’(현대극장) 계열과 분리된 독자의 방향으로 움직이는 중이었다는 점을 감안하지 않을 수 없겠다.

10) 책에서는 와케지마의 투자 조건이 이필우를 통해 경성촬영소의 운영을 정상화하는 조건이었음을 서술하고 있다.(1권 45면) 이에 대한 근거는 책에서 밝혀두지 않았는데, 필자가 과문한 것인지 모르겠으나 아직 이를 입증할 만한 자료나 연구를 본 사실이 없다.

貞子)의 영향력을 무시할 수 없겠다. 배정자는 1920년대 중반부터 그녀의 가족 사업으로 흥행업에 손을 뺐고 있었다.¹¹⁾ 다음으로, 동양극장과 조선성악연구회의 관계를 최상덕의 말에서 따 온 ‘배속극단’으로 지칭하는 것이 어떠한 의미인지 의문이 든다. 정정렬이 주요 기획을 맡았던 조선성악연구회 활동에 대하여, 당대 창극운동에 가담했던 명창 김소희 등 창극계의 회고와 박진의 회고를 겹쳐 보면 동양극장은 조선성악연구회의 공연에 있어 무대장치, 연출 조언, 대판과 기획업무에 도움을 주었던 것으로 보인다. 조선성악연구회의 독자적 창극운동에 동양극장이 기여한 바를 지적하는 것은 가능하겠지만, 이를 ‘배속극단’으로 지칭하여 그 이상의 의미부여를 시도하는 것은 과도하지 않은가 생각한다. 또한 중간극 운동에 있어 동양극장의 역할은 ‘대중극의 부상’이라는 관점에서 연관이 있을 것으로 보이나, 당대 제출된 연극운동론에 대한 비평적 논점 검토를 생략하고 있어서 다소 두루뭉술하게 흘러간다는 느낌을 준다. 마지막으로 극장 건축 및 구조에 대한 연구와 관객성, 무대미술과 무대구조를 설명하는 부분은 보완이 필요할 듯하다.¹²⁾ 동양극장이 유성영화의 전환기에 소외되

11) 합명회사로 만들어진 동양극장은 애초부터 사장이 배정자, 중역으로 배씨 집안 사람들이 중심을 이루고 있는데, 이 중 배구이(裴龜伊)는 배구자의 본명이니, 배구자가 홍순연 사후에 대표로 등재된 것은 하등 이상할 일이 없다. 현송자(배구자와 현영운의 딸)는 이철과 결혼하였고, 이후 이철이 세운 오케레코드가 데이제쿠(帝蓄)의 지원을, 이철의 조선악극단이 요시모토 흥업의 지원을 받았다는 사실 등은 연구의 논점을 심화하는데 참고할 만하다. 배씨 집안은 악극 관련 비즈니스를 1920년대부터 하고 있었다. 배정자와 배구자의 관계에 대한 풍문(‘모자관계’ 또는 ‘이토 히로부미의 딸’)은 이 책에서 적절히 지적하였듯 확정할 수 없는 것이다. 그러나 둘 사이가 ‘모자관계’였다는 유력한 회고 역시 남아 있어 학계에서 아직 정리되지 않는 사실이기도 하다. (배한라, 『한국근대무용인물전 : 언니 배구자』, 『춤』, 금연재, 1977.7.) 그렇기에 이 책에서 배정자의 영향력을 살피지 않은 것은 동양극장의 설립과 후기 운영체계를 둘러싼 역학을 분석하는 데에 한 축을 놓치고 있는 느낌을 준다.

12) 예를 들어, 일본 전통극장으로 건축된 인천 가무기좌는 동양극장의 좋은 비교대상이 아닌 듯하다(1권 91-97면). 1910년대 중반 이후 조선에서 건설되었던 대부분의 극장은 서구식 극장의 외형에 거치 가능한 간이화도(花道) 등 일본식 무대구조에 찾집 등의 편의시설을 구비한 절충형 극장 건축이 보편화되었기 때문이다. 동양극장의 경우 애초에 현대적 다카라즈카 극장을 염두에 두고 있었으므로, 일본의 다카라즈카 극장 구조

있던 일군의 관객들을 주목하고 있었다면 이들의 성향에 대한 분석은 보다 심화될 필요가 있지 않았을까.

그럼에도 불구하고, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』은 이미 예비되어 있었던 지난한 작업을 거치면서 범박하게 정의되기 일쑤였던 동양극장의 '대중성'을 시스템과 계보를 중심으로 구체적으로 풀어내며, 극단사 연구로서 앞선 성과를 이루어내었음은 의심의 여지가 없다. 동양극장의 좌부 작가이면서 아직까지 의문에 가려 있는 이운방, 프롬프터 출신의 작가 유일(태영선), 초창기 오페레타의 연출가이자 장치가 정태성 등 이 논문에서 다룬 연극인들에 대한 개별적 연구는 자료의 확충을 통해 풀려야 할 흥미로운 퍼즐이다. "이 책은 아직 미완이다"(1권 11면)라는 저자의 서문 속에는 아직까지 풀리지 않은 숙제에 대한 아쉬움이 묻어 있는 듯하다. 김남석 선생의 책을 읽으면서 천천히 나의 생각을 메모하다 보니 제법 많은 면수를 채우게 되었는데, 이 메모를 보면서 문득 전선의 분대장을 떠올리게 되었다. 최전선에서 낮은 포복으로 기어가며 다음 돌격을 위해 분대를 위한 거점을 마련하는 분대장. 그의 살갓으로 다져진 길은 지뢰나 매복에는 무사할 터이지만, 앞에는 아직 미지의 전선이 도사리고 있는.

아, 이 책의 진정한 매력은 이 최전선의 감각이 아닐까.

와의 비교가 가장 효과적이지 않을까 한다. 한편으로 호리춘트 무대가 갖추어져 있었다는 것은 무대막(결계그림) 중심의 2차원적 장치를 떠나 3차원적 무대미술을 구현하여 보다 역동적인 동선과 장경을 구상할 수 있다는 점에서 주목할 만한 장치인데, 당대 이 호리춘트 무대가 동양극장에서 어떻게 활용되었는지 살펴보는 것 역시 필요하겠다.