■ 민족문화연구 제94호(2022.2.28.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.547-600.
http://doi.org/10.17948/kcs.2022..94.547

극예술연구회 〈우정〉(원작 〈유아나〉)의 작품 선택 배경과 무대 형상화 과정에서 나타난 대중 지향 연구

김남석(金南奭)*

목 차

1. 문제제기
2. 공연작 〈우정〉의 선택과 작품 선택의 내재적 이유
3. 신여성 모윤숙의 무대 출연과 재혼한 여성의 극적 결말
4. 〈우정〉의 형상화 과정과 연출 작업의 실패
5. 결론을 겸하여 : 극예술연구회의 작품 선택과 제작 진용의 실패 요인

국문초록

극예술연구회 제3회 정기공연은 크게 주목받은 공연이었다. 그 이유는 유치진의 창작극 〈토막〉이 공연되었기 때문이다. 번역극 위주로 공연을 주로 시행하던 극예술연구회는, 〈토막〉 공연을 통해 창작극 공연의 기틀을 마련할 수 있었다. 하지만 과정에서 〈토막〉과 함께 공연되었던 〈우정〉(원작 유아나)에 대한 관심은 묻히고 만다. 지금까지 〈우정〉에 대한 연구는 본격적으로 시행된 바 없는데, 그 이유로 작품에 대한 인식 부족과 함께 관련 자료 부재를 꼽을 수 있겠다. 그 결과 〈우정〉의 실체가 지금까지도 올곧게 파악되지 못했고, 〈우정〉의 공연사적 의의 역시 논의되지 못했다. 자연스럽게 제3회 공연에 대한 전반적인 평가 역시 유보되어야 했다. 이 연구는 이러한 한계를 극복

* 국립부경대 국어국문학과 교수.

하고 〈우정〉 공연의 의미와 특징을 살펴보는 데에 목적을 둔다. 아울러 〈우정〉 공연 경위에서 드러나는 1933년 극예술연구회의 입장을 논구하여 선택 경위를 재구하고, 공연 의도 내에 포함된 대중지향적 의도를 밝혀내고자 한다. 창립 공연과 제2회 공연을 거치면서 극예술연구회는 자신들이 결여하고 있는 문제점을 인식하기 시작했고, 신극 수립의 명분과 함께 대중의 호응이 필요하다는 사실을 절감했다. 이에 〈우정〉의 공연을 통해 신극 수립의 명분과 함께, 대중의 주목을 고양하려는 시도를 은밀히 불어넣었다. 이 연구는 최종적으로는 이러한 그들의 목적을 규명하는 데에 목적을 둔다.

주제어: 극예술연구회, 〈유아나〉, 〈우정〉, 대중성, 유치진.

1. 문제제기

극예술연구회 제3회 정기공연은 1933년 2월(9~10일)에 시행되었다. 이 제3회 공연은 제1~2회 공연과 몇 가지 차이를 지닌 공연이었다. 그 차이로 첫째, 제3회 공연에서는 창작극 공연이 포함되었고, 둘째, 1932년 5월(4~6일)과 6월(28~30일)에 연달아 시행되었던 제1~2회 공연과 약 8개월의 격차를 두고 제3회 공연이 시행되었으며, 셋째, 공연 주체가 '실험무대'가 아닌 '극예술연구회'로 조정된 첫 번째 공연이라는 점을 꼽을 수 있다. 그러니까 1932년 창단공연과 제2회 공연을 연달아 공연하면서 성급하게 '실험무대' 중심의 공연 체제를 마련하려고 했던 극예술연구회는, 약 8개월 동안 '숨 고르기'를 하면서 이른바 공연 체제를 정비했고, 그 구체적인 정비 결과를 창작극이 포함된 제3회 정기공연으로 표출한 셈이다.

하지만 이러한 제3회 공연의 차이와 특징은 대략적으로만 논구될 뿐 실제적인 관심은 유치진의 〈토막〉으로 편중되었다. 제3회 공연은 흔히 1930년대 사실주의 연극의 정점인 〈토막〉의 공연으로 대변되는 경향이 강했고, 작금의 연구에서도 이러한 성향은 유지되고 있다. 분명 극예술연구회 제3회 공연에서 가장 주목받는 현상은 창작극의 실연이었고, 실연된 〈토막〉은 주목받을 가치가 충분한 작품이었지만, 그렇다고 해서 제3회 공연이 곧 〈토막〉의 공연이라고만은 할 수 없다. 그러한 측면에서 제3회 공연의 실상은 아직 정밀하게 성찰된 적이 없다고 해야 한다.

결국 〈토막〉으로 인해 제3회 공연이 그 이전의 어떤 공연보다 학계의 조명을 받을 수는 있었지만, 그러한 집중적인 조명이 〈토막〉에 대한 접근과 연구로 이어질 뿐, 〈토막〉을 제외한 두 작품에 관한 연구는 상대적으로 소홀히 다루어지는 한계를 불러일으키고 만다. 제3회 공연에서 〈토막〉과 함께 공연된 안톤 체호프(Anton Pavlovich Chekhov)의 〈기념제〉나 게오르크 카이저(당시 '게오르그 카이제르'로 표기, 원명 Friedrich Carl Georg Kaiser)의 〈유아나(Gilles und Juanne, 혹은 Juana)〉(극예술연구회 공연 예제 〈우정〉)에 대한 관심은 크게 저하되었고,[1] 그로 인해 두 작품의 공연 상황에 대해서는 거의 알려지지 않는 연구 풍토가 조성되고 말았다. 제3회 공연은 〈토막〉으로 대표되는 공연이었다는 중론만 횡행할 뿐, 한국 연극사와 극예술연구회에 관한 작금 연구까지 나머지 공연에 대한 접근은 미개척 분야로 남아 있다.

그러한 측면에서 제3회 공연의 실체는 완전하게 설명된 적이 없다고 해야 하며, 그에 따라 〈토막〉의 가치와 의의도 온전하게 해명되었다고 단언할 수 없다. 당연히 제3회 공연의 실체를 〈토막〉만 단정하는 것은 매우 성급한 판단으로 여겨질 수밖에 없다. 더구나 극예술연구회는 제1회 단독 공연 작품 체제와 제2회 1일 다 작품 공연 체제를 모두 거친 이후에, 제3회 공연 체제로 다작품(3작품) 공연 체제를 선택했고, 그 선택 과정에서 〈토막〉을 상연 예제로 상정한 만큼 함께 공연한 작품에 대한 이해 역시 반드시 요구되는 실정이다. 그러니 〈우정〉에 대한 연구는 이러한 시의성과 필요성에 의거한 연구이다.

해당 연구에 들어서기 이전에 관련 선행 연구를 살펴볼 필요가 있겠다. 지금까지 〈우정〉(극예술연구회 공연 제명)에 대한 연구는 제한적으로만 이루어졌다. 장미진은 근대극 형성기에 독일 표현주의 극의 수용에 대해 논의하면서, 카이제르의 문학을 소개한 김진섭이나 서항석의 글에 대해 간략하게 언급한 바 있고, 이어서 카이제르의 작품 〈유아나〉의 공연 성과에 관해 기술한 바 있다. 장미진은 극예술연구회가 공연한 〈우정(유아나)〉은 본래 표현주의

1) 1933년 공연 당시 시점에서 '카이저'는 '카이제르'로 표기되었기 때문에, 이 연구에서는 이러한 표기 방식을 최대한 존중하고자 한다.

극으로 보기 어려운 작품이라며 전제하며 독일 희곡 관련 사실관계를 바로잡고자 했고, 동시에 극예술연구회 공연 당시 제출된 사실주의적 공연 평가를 인용하여 실제 공연도 표현주의(공연)와는 거리가 있었다고 정리하였다.[2)]

김재석은 〈우정〉이 본래 표현주의극 작품임에도 번역 단계부터 사실주의극으로 이해되었다는 사실을 상기시키며, 이러한 단편적 사실만으로도 "극예술연구회가 표현주의 극작가 카이제르를 독창적으로 해석하여 공연할 능력이 없다는 점을 스스로 인정"할 수밖에 없다는 결론을 도출했다.[3)]

두 사람이 〈유아나〉를 보는 시각에는 차이가 있지만, 극예술연구회는 실상 〈우정〉을 표현주의극으로 공연할 수 없었고 실제 공연도 표현주의극과는 거리가 멀었다는 동일한 결론을 추출하고 있다. 이러한 결론은 대단히 소중하지만, 아이러니하게도 아직은 극예술연구회가 어떠한 방식으로 〈우정〉을 공연했는지에 대한 확신을 구할 수 없기 때문에 사실상 이러한 결론이 가능한가라는 의문이 남는 것도 사실이다.

그러니 관련 연구에서 가장 아쉬운 점은 〈우정〉 혹은 〈유아나〉가 표현주의극이 아니었고 실제로 그렇게 공연되지 않았다는 점을 지적하면서도, 막상 〈우정〉이 어떻게 공연되었는지는 상세하게 밝히지 못하고 있다는 점일 것이다. 그 이유는 대략 두 가지로 진단된다. 하나는 앞에서도 밝힌 대로 제3회 공연 자체를 〈토막〉 중심의 창작극 공연의 일환으로만 집중하고, 그 진정한 실체를 탐색하는 일을 소홀히 여겼기 때문이다. 또 다른 이유는 〈우정〉의 공연 배경을 재구(성)하고 공연 상황을 논구할 자료가 없다고 판단했기 때문이다.

하지만 이러한 선입견은 불식되어야 한다. 〈우정〉에 대한 자료와 근거는 상당한 편이며, 지금까지 발굴된 자료를 통해서도 해당 작품의 공연 의도와 결과를 논구할 수 있다고 판단되기 때문이다. 서항석이 번역하여 공연 일자까지 면밀하게 계산하며 『동아일보』 발표한 〈우정(유아나)〉가 남아 있어 당시 극예술연구회가 사용했을 공연 대본을 복원할 수 있고, 공연 사진과 함께

2) 장미진, 「우리나라 근대극 형성기의 독일 표현주의 연극」, 『독어 교육』 31, 독어독문학교육학회, 2004, 434-446면.
3) 김재석, 「극예술연구회 제1기의 번역극 공연 인식과 그 의미」, 『대동문화연구』 89, 대동문화연구원, 2015, 259면.

관련 자료들이 산재해 있어 이를 조합하면 공연 당시 상황을 파악할 수 있다. 여기에 몇 가지 주변 자료들을 더한다면, 〈우정〉의 공연에 대한 실질적인 접근을 수행할 수 있다.

지금까지 〈우정〉에 대한 분석과 접근 방식을 개선해야 할 필요가 있다. 관련 자료와 주변 단서를 통해 〈우정〉의 공연 상황을 최대한 밝혀내고 실증적으로 해당 공연의 실체를 밝히는 일이 시급하다는 인식을 재고할 시점도 되었다. 이에, 이 연구는 〈우정〉의 공연 관련 실증부터 다시 출발하여, 관련 자료와의 비교 작업을 병행하여 해당 공연이 지니는 공연사적 의의를 도출하고자 한다.

2. 공연작 〈우정〉의 선택과 작품 선택의 내재적 이유

1) 사실주의 공연 대본으로서 〈우정〉

대본 번역자이자 작품 추천자였던 서항석은 8회 차 연재 대본 말미에, 다음과 같은 후기를 함께 부기한 바 있다.

> 이것(〈우정〉:인용자)은 극예술연구회 제3회 공연 대본으로 우리의 무대와 관중을 염두에 두고 역출(譯出)한 것이다. 표현파 작품인 이 희곡은 그 대사에 잇서서 우리 관중의 이해의 정도를 넘는 것의 만흠으로 그 어구를 그대로 옴겨가지고는 상연의 효과를 충분히 낼 수 업슬까 두려워하야 다만 그 뜻만을 상함이 업시 옴겨노키에 힘쓴 데도 여러 군데가 잇다.[4](밑줄: 인용자)

〈우정〉은 독일 표현주의 연극 작품이라는 강점을 지니고 있으면서도, '관중의 이해의 정도를 넘는' 표현과 설정이 많은 점은 단점이었기에, 공연과 번역에서 이 점에 대한 오해가 없도록 하는 데에 주력했다는 진술이다. 이러한 역자 후기에는 극예술연구회가 이 작품을 제3회 공연작으로 선택했던 이유와 함께, 그에 대한 자신들의 우려도 함께 담겨 있다.

---

4) 카이제르, 서항석 역, 「〈우정(유아나)〉 1막」 8, 『동아일보』, 1933년 2월 14일, 6면.(이하 인용 시, 작품 제목과 연재 번호 그리고 인용 면만 밝히고자 한다)

그래서 이러한 진술을 통해 극예술연구회의 초기 작품 선택에 대해 흥미로운 사실을 확인할 수 있다. 간추리면 다음과 같다. 첫째, 극예술연구회는 자신들의 공연작이 지니는 문제점에 대해서 어느 정도 파악하고 있었지만, 이에 굴하지 않고 공연을 시행하려는 의도를 강하게 견지했다.

둘째, 관객의 이해를 구하고 그들의 공감을 구할 수 있는 작품보다는, 그들을 교화하고 그들의 무지를 자극하지 않을 작품을 선호했다. 그러한 기미는 비단 〈우정〉에서만 나타나는 것이 아니라 여타의 작품과 그 취택 과정에서도 확인되는데, 극예술연구회가 당시 관객의 수준을 바라보는 안목도 함께 감지된다.

셋째, 이미 알려진 대로, 서항석을 비롯한 외국(문학) 전공자들은 각자의 순서에 따라 자기 구미에 부합하는 작품을 극예술연구회 공연작으로 추천했으며, 이를 강력하게 공연작으로 상정할 일정한 권리를 지니고 있었다.[5] 제3회 공연에는 서항석에게 순번과 권리가 돌아갔기 때문에, 자신의 전공과 취향을 앞세워 카이제르 극작품을 선택했고, 불리한 여건에도 불구하고 공연작으로 무대화하는 강행 작업도 기꺼이 감수했다.

더구나 이러한 선택에는 극예술연구회 내부 경쟁 구도도 작용하고 있다. 독문학 전공자로서 서항석은 자신이 선택한 작품을 극예술연구회에서 공연하고 싶어 할 수밖에 없는데, 이러한 바람은 창단 동인들이 공통으로 가지고 있는 욕망이었다. 이러한 욕망을 더 소급하여 살펴보면, 제1회 공연의 실패와 이에 대한 대책으로서 제2회 공연을 준비하는 과정으로 거슬러 올라갈 수 있다.

> 첫 공연(〈검찰관〉:인용자)을 러시아의 대작으로 장식했으므로 제2회 공연은 단막극 몇 개를 구색 갖추어서 올리기로 하고 〈검찰관〉을 함대훈 동인이 번역한 것처럼 다른 동인들에게 마땅한 작품을 번역시키기로 했다. 그리하여 영국독일 작가의 새롭고 독특한 작품, 이를테면 표현파 작품 같은 것도 공연해 보기로 했다.[6]

---

5) 극예술연구회는 제1회 공연 이후 공연 작품에 대한 권한을 분산하여 주요 회원들이 분담하는 조정 과정을 거쳤다(김남석, 「극예술연구회 공연 체제의 변화와 제10회 정기공연 형식에 대한 일 고찰-제10회 정기공연에 이르는 도정에서 발현된 연극 콘텐츠의 형식 교류와 공연 체제 확산을 중심으로」, 『민족문화연구』 88, 고려대 민족문화연구원, 2020, 370-372면).

6) 유치진, 『동랑 유치진 전집』 9권, 서울예술대 출판부, 1993. 108면.

창립 공연(실패)의 대안으로 마련된 2회 공연에서 가장 먼저 바꾼 공연 전략은 서구극의 분산 공연과 함께 표현주의 작품의 도입이었다. 이러한 전략으로 작품들이 선택되는데, 제2회 공연에서 선택된 〈해전〉이 그러했고, 제3회 공연에서 선택된 〈우정〉이 그러했다. 라인하르트 괴링(Reinhard Goering) 작 〈해전〉은 조희순이 번역하여 제2회 공연에서 홍해성 연출로 무대화되었기에, 서항석으로서도 이에 걸맞은 독일 작품을 선택해야 하는 처지에 직면할 수밖에 없다.

하지만 서항석이 고른 〈우정〉은 기본적으로 게오르그 카이제르의 대표작도 아니고, 서구에서 주목받는 표현주의 작품도 아니었으며, 결정적으로 축지 소극장의 기 공연 작품이 아니었다.[7] 홍해성으로서는 〈우정〉을 공연해야 하는 당위성도 그다지 높지 않았고 기존 경험을 통해 얻을 수 있는 이점도 크지 않다. 결국 이 공연의 연출(자)은 유치진으로 낙점된다. 창단공연부터 제3회 공연까지 홍해성이 연출하지 않은 유일한 작품이 〈우정〉이었다고 해야 한다. 이처럼 〈우정〉의 공연 형상화에는 작지 않은 난관이 도사리고 있었다.

김광섭은 제3회 공연 작품의 선택에 대하여 '극장의 분위기와 사회의 공기를 조화'하려 하였다고 설명했지만,[8] 결과적으로 이러한 〈우정〉의 선택과 공연 의도는 동시대의 비평가로부터도 환영받지 못했다. '표현파 작품'이라는 광고와 주장에도 불구하고, 결과상으로는 '사실주의' 작품에 지나지 않았다는 평이 산출된 것이다.[9] 실제로 이 작품은 표현주의 양식적 특성을 거의 담보하지 않은 작품이다. 다시 말해서 표현주의라는 낯선 연극 스타일(양식)을 구현하는 작품이 아니었고, 평범한 사실주의 작품에 가까운 내용과 형식을 지닌 작품이었다.

2) 절충주의 공연 명분으로서 〈우정〉

그렇다면 극예술연구회가 이 작품을 공연한 이유에 대해 의문을 제기할

7) 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 7권, 1997, 99-100면.
8) 김광섭, 「극연 제3회 공연을 압두고(중)」, 『조선일보』, 1933년 2월 2일, 4면.
9) 현민, 「제3회 극연 공연을 보고(2)」, 『조선일보』, 1933년 2월 14일, 4면.

수밖에 없다. 김재석은 그 이유를 극예술연구회의 관객 동원 의도와 결부하여 해석하고 있다. 그는 〈우정〉의 공연을 조선 연극계의 현실을 고려하지 않고 자신들의 작품에 충실하겠다던[10] 극예술연구회가 관객 동원에 관심을 기울인 증거로 파악했다. "표현주의 극 공연이라는 명분을 내세우면서도, 관객들이 이해하기 어려운 작품을 기피하는 태도"로 간주하여 동시대의 관객들이 〈해전〉 같은 작품 관람에서 느꼈던 혼란을 사전에 배제하면서도, '연구와 실험'이라는 극예술연구회의 이상과 목표에 부합하려는 작품 선택으로 판단한 것이다.[11]

이러한 견해는 일견 타당해 보인다. 다만 단순한 '명분 쌓기'를 위한 작품 선택보다는 더 적극적인 이유도 감안할 수 있다. 그리고 이를 위해서는 당시 공연 대본을 더욱 면밀하게 살펴볼 필요가 있다. 〈우정〉의 핵심 갈등은 이미 죽었다고 여겨졌던 전남편 유안(Juan)이 살아 돌아오면서 촉발된다. 유안이 살아 돌아온 시점은, 유안이 죽었다고 믿은 친구 요르게(Jorge)가 유안의 아내 유아나와 이미 결혼한 이후(재혼한 해)이다. 이러한 불의의 귀환 사건을 예견이라도 하려는 것처럼, 극의 도입부(시작)에서는 요르게가 집을 떠나면서 옛 친구에 대한 자신의 우정을 언급하고 있으며, 유아나 역시 친구의 부탁을 충실히 이해한 요르게에게 찬사를 보낸 바 있다.

요르게 여보(유아나: 인용자) 우리가 결혼할 이 첫해가 마조 막가는 오늘밤에 당신에게 그 사람의 초상화를 보여줄까요?
유아나 뭐요? 당신이 그이(전남편 유안: 인용자)의 초상화를 가지구 게서요?
(…)
요르게 (머리를 흔든다) 아니 내가 말루 그 사람의 형용을 맨들엇지
유아나 아이 어떠케
요르게 내가 그 사람의 얼굴을 죄다 얘기햇지. 첨에는 그걸루 그림(초상화: 인용자)을 그리게 하자니 무척 어려웟서. 그래두 내가 일 년을 두 구 하루두 빼지 안쿠 가 안자서 그 사람의 얼굴 얘기만 자꾸 햇드니 아 나중에는 화가에게 그 사람이 보이게 됐단 말야. 이게 기적이 아니구 뭐요! 그러

10) 이헌구, 「조선에 잇서서의 극예술운동의 현 단계(하)」, 『조선일보』, 1931년 11월 17일.
11) 김재석, 앞의 논문, 237-272면.

> 케 되니까 화가는 그제 아페 또렷이 나타난 그 사람의 얼굴을 바라다보구 우리들의 우정(友情)을 칭찬해가면서 데쌍을 시작햇는데 뭐 일점일획이 틀림 업시 됏서.12)

요르게는 재혼한 아내 유아나를 위해 전남편이자 친구였던 유안의 형용을 그린 초상화를 만들었다. 1년 동안 그림을 그릴 화가를 찾아가 친구 유안의 형용을 말로 설명하여, 초상화를 그릴 수 있도록 했기 때문이다. 요르게는 친구와의 우정을 생각하고, 그 친구를 전남편으로 추억하고 있는 아내 유아나를 위로하기 위하여 이러한 일을 감행했다. 그만큼 요르게는 아내와 친구에 대한 정리를 중시하는 인물로 설정된다.

하지만 죽었다고 믿었던 유안이 죽지 않고 무사히 귀환하자, 요르게와 유아나 그리고 유안 사이에는 심리적 갈등이 발생할 수밖에 없다. 더구나 귀환 직후 유안은 자신의 부탁을 받은 요르게가 아내 유아나를 충실히 보호했다고 믿음을 내보이면서, 셋 사이의 위태한 관계는 삼각관계로 변질되기에 이른다. 실제로 유안은 굳건한 믿음이 자신으로 하여금 힘든 귀환 길을 버티고 끝까지 생환할 수 있도록 만들었다고 자랑하기까지 했다.

이러한 유안의 믿음은 유아나에게 심각한 내적 갈등을 불러일으킨다. 이미 요르게의 아내가 된 자신이 다시 유안의 귀환을 온전하게 받아들일 수 없다는 사실에 놀라고 당황하면서도, 자신의 과거(재혼)가 점차 드러나는 상황을 외면할 수 없었기 때문이다. 그리고 급기야는 자신이 요르게와 재혼한 사실을 실토하지 않을 수 없게 된다.

이처럼 〈우정〉의 핵심 갈등은 유안의 절친한 친구였던 요르게와 재혼한 아내 유아나의 내적 갈등으로 수렴된다. 유아나의 고백 이후 진실을 파악한 유안과, 유아나를 포기할 수 없었던 요르게가 외적으로 대립하는 설정도 추가된다. 유안은 자신의 아내를 부탁했던 요르게가 오히려 아내 유아나와 결혼한 행위는, 자신(친구)에 대한 믿음(우정)까지 저버린 행위라고 분노한다. 더구나 재혼 사실을 알기 전까지는 친구 요르게가 우정을 굳건하게 지켜

12) 「〈우정(유아나)〉 1막」(1), 『동아일보』, 1933년 2월 1일, 4면.

(전)아내 유아나를 철저하게 보호했을 것이라고 믿었던 만큼, 유안은 요르게에 대한 배신감에 더욱 극단적인 상황으로 자신을 몰아넣는다.

극작 의도만 놓고 본다면, 관객(들)은 이러한 유안의 믿음을 허망하게 지켜보기도 하고, 반대로 유안이 남은 두 사람의 배신(감)에 절망할 때 안타깝게 현실을 수용해야 하기도 한다. 그것은 '믿음'이라는 변하지 않는 가치와, '재혼'이라는 현실 논리 사이에서 양자를 함부로 긍정할 수도 없고 그렇다고 함부로 어느 한쪽을 외면할 수도 없는 상황에 기인한다. 유안이 설파하는 우정의 가치를 인정하면서도, 요르게와 유아나의 선택(재혼)을 나무랄 수 없는 현실 논리를 수긍해야 하기 때문이다.

그래서 〈우정〉은 일반 대중의 심리, 즉 삶에서의 선택과 행위에 대한 폭넓은 공감대를 형성할 수 있는 여지를 지닌 작품으로 판단될 수도 있다. 〈우정〉이 다루고 있는 화제, 즉 우정과 사랑의 관련성은 개인의 일상에서도 흔히 느끼는 감정이자 고민이기 때문이다. 무엇보다 이러한 우정과 사랑, 배신과 분노에 대중의 감정이 극단적으로 치우칠 정도로 감응력이 상당하기 때문이다.

이러한 관객의 기대는 이 작품의 설정을 극단적으로 몰고 간다. 이 작품에 투영된 감정은 일종의 결투를 지향하고, 유아나로 하여금 한 남자를 (남편으로) 선택하고 (경쟁자인) 다른 한 남자를 살해하도록 강요하는 잔혹한 진실게임(독약 마시기)으로 귀결된다. 이러한 자극적 요소는 현실의 반영을 떠나 지나치게 극단적인 설정과 그에 따른 감정적 편향에서 연원한다. 즉 대중극의 특성을 한껏 드러낸 설정이자 결말과 크게 다르지 않다.

남자들의 대결은 결국 유아나의 자살을 종용하고 그녀의 음독으로 마무리되었다. 전남편 유안과 현재 남편 요르게 사이에서 일어나는 충돌이 결과적으로는 자신에게서 비롯되었다는 이유(재혼)를 들어, 유아나는 자신이 사라지면 두 사람의 우정이 회복될 것이라고 믿는다고 선언했다. 그렇게 그러한 자신의 의도를 두 사람에게 설명하고 남자들이 준비한 독약을 마시고 자살을 감행했다.

이처럼 〈우정〉은 한 여자를 사이에 둔 두 남자의 대결, 그러니까 두 남자의 목숨을 건 결투를 설정하고 이를 여자의 희생으로 마무리하는 대중극의 감상적 취향을 포함하는 작품이다.[13] 이러한 극단적 감정의 설정과 해당 정

서의 지향(성)은 분명 관극의 흥미를 배가시키는 기능을 수행했다.[14]

하지만 극예술연구회로서는 이러한 대중-관객의 유혹을 부각해서는 관극 요소만을 강조해서는, 자신들만의 신극 지향성을 내보이고 대중극 진영과 차별성 있는 공연을 선보이려는 내적 요구와 외적 목표를 고루 충족할 수는 없었다. 그래서 극예술연구회는 작품 내용과 주제상의 명분으로 '우정'이라는 감정을 첨가하고 강조함으로써, 대중극단이 범용하던 소재로서 치정이나, 인물 구도로서 삼각관계 내지는 관극상의 자극으로서 결투 등을 무마하고 연극적으로 해소하고자 했다.

3) 대중지향 공연 전략으로서 〈우정〉

이러한 절충적 입장에도 불구하고, 〈우정〉의 선택과 연극적 형상화에서는 감상주의에 대한 경도를 숨길 수 없다. 각종 명분과 논리적 포장에도 불구하고 이 작품이 기본적으로는 2남 1녀의 삼각관계, 남성들의 복수와 대결 의식, 여성의 감상적(感傷的) 희생 행위를 전면에 내세워 관객의 감정적 정서를 지향하고자 했을 뿐만 아니라, 이러한 감정 지향이 기존 대중극이 견지해 온 선정성이나 폭력성 그리고 감상성과 크게 차이를 보인다고 변호하기도 곤란했기 때문이다.[15] 극예술연구회 측에서 견지했던 의도나 발언을 배제하면, 그들의 공연작 〈우정〉의 서사는 대중극의 서사와 크게 다르지 않았고 오히려 유사해 보인다고까지 할 수 있다. 이러한 유사성은 극예술연구회가 그 당시 경험하고 있었던 공연 과정상의 딜레마를 보여 준다.

이러한 유사성은 크게 두 가지 효과와 연결될 것으로 진단된다. 그리고 이러한 효과를 조절할 수 있다고 믿었기 때문에, 극예술연구회는 대중(극) 취향과 그다지 차이를 보이지 않음에도 불구하고 이 작품을 공연작으로 선정했

13) '과도한 감정(의) 이입'은 대중서사의 주요한 특질 중 하나이다(대중서사연구회, 『대중서사 장르의 모든 것: 멜로드라마』, 이론과 실천, 2007, 12-14면).
14) 1930년 신극 진영에서도 '감상적 정서의 지향'은 대중성을 함양하고 고취하는 주요한 방식으로 인정되어 활용된 바 있다. 김남석, 「낭만좌 공연에 나타난 대중극적 성향 연구—공연 대본 〈승무도(僧舞圖)〉를 중심으로」『한국예술연구』 19, 한국예술연구소, 2018, 139-162면 참조.
15) 박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1997, 324-326면.

다. 그 하나는 극예술연구회의 연극에 대중의 관심을 불어넣으려는 의도를 북돋우는 효과일 것이다. 이러한 효과는 극예술연구회가 제1~2회 공연에서 관객의 외면을 경험한 이후, 당시 조선 연극계의 상황을 수용하고 연극적 활로를 열기 위한 현실적 판단일 수밖에 없다. 그들은 관객들이 외면하는 공연을 계속해서 강행해야 하는 이유를 당장 고집하기 어려웠을 것이다.

그렇다고 극예술연구회가 대중극의 공연 방식을 그대로 답습할 수도 없는 입장이었다. 그러한 측면에서 극예술연구회는 어떻게 해서든 자신들의 공연작이 대중극 진영의 연극과 차이를 둔 연극임을 강조하지 않을 수 없었다. 안톤 체호프는 서구를 대표하는 극작가의 반열에 오른 작가였고, 〈기념제〉는 축지소극장 공연을 통해 검증된 작품이었다. 유치진의 〈토막〉은 창작 희곡이었기 때문에, 대중극 진영과는 계통상으로 무관했다. 〈우정〉 공연의 경우에는 과도한 정서와 감상적 취향을 무마시켜야 했고, 대중극 진영과의 거리를 통해 신극 수립의 기치를 든 극예술연구회의 공연 목표와 일치시켜야 했다.

바꾸어 말하면, 〈기념제〉가 지닌 고답성이나 〈토막〉이 지닌 생소함을 극복하고 대중의 취향을 사로잡을 가능성을 원천적으로 지닌 작품이 〈우정〉이었기 때문에, 극예술연구회로서는 어떻게 해서든 이 작품을 자신들의 공연 범위인 신극과 서구극의 범주 내로 포섭해야 했다. 그렇게 할 수만 있다면 공연 예정작 〈우정〉은 다른 두 작품에 비해 더욱 적정한 선택일 수도 있었다. 당대 표현주의(극)의 대가 카이제르의 작품을 선택하는 일종의 명분을 지키면서도, 그의 작품 중 가장 표현주의와는 거리가 먼 희곡적 특질로 통해 대중의 흥미를 잃지 않도록 유도할 수 있었기 때문이다.

특히 제2회 공연(〈해전〉)을 통해 증명된 것처럼, 표현주의(극) 자체를 올곧게 구현할 수 없었던 극예술연구회의 내부 사정을 감출 수 있다는 장점도 있었다. 표현주의 극을 공연했다고 주장할 수 있으면서도 이로 인해 발생할 수 있는 논리적 파탄을 어루만질 수도 있었다. 카이제르의 대표작을 공연할 경우 극예술연구회로서는 성공적인 공연을 추진할 역량도 부재했지만, 이를 관객들이 선호하도록 만들 노하우도 갖추고 있지 않다는 점을 부인할 도리가 없었다. 명분과 실리를 고려할 때, 카이제르의 다른 작품이 아닌 〈우정〉의

선택은 신극 극단로서의 체신과 위치를 상실하지 않기 위한 절충적 선택이자 현실적 대안일 수 있었다.

비록 제3회 공연에서 〈유아나〉를 〈우정〉으로 바꾸어 무대화한 의도는 소기의 성과를 거두지 못하고 궁극적으로는 제작 의도가 망실되고 말았지만, 의외로 동시 공연작 중 〈토막〉이 이러한 역할을 수행하면서 결과적으로는 대중의 취향을 흡수하면서도 신극 운동의 취지를 절충하겠다는 그들의 작품 선택 의도와 1일 다 작품 공연 체제는 예기치 못한 방식으로 달성될 수 있었다.

다만 〈우정〉의 공연 결과에 대해 냉정하게 판단한다면 대중성과 공연 명분 어느 쪽으로 일정한 성취를 거두었다고는 말하기 어렵지만, 이러한 선택과 시각을 내보일 수 있는 것만으로도 이미 극예술연구회가 대중극(계)과 그 진영을 강도 높게 의식하고 있었다는 이면을 드러낸다고 할 수 있다. 그리고 그 이면에는 작품의 감상성을 강조하여 관객의 감정을 자극하려는 의도가 함축되어 있었다. 이러한 감정적 자극과 취향을 원론적으로 본다면, 극예술연구회가 이후 행보에서 끊임없이 관객 대중과 그들의 취향으로서 대중성을 염두에 두어야 하는 하나의 경험으로 누적되었을 가능성이 크다.

3. 신여성 모윤숙의 무대 출연과 재혼한 여성의 극적 결말

1) 신여성 모윤숙의 합류와 화려한 유아나의 등장

극예술연구회 제3회 공연작 〈우정〉에서 여주인공 유아나 역을 맡은 배우는 모윤숙이었다. 1930년대 시점에서 모윤숙은 조선을 대표하는 신여성으로 손꼽히는 인물이었으며, 당시 조선 대중들에게 널리 알려진 명사였다. 1920년대부터 모윤숙은 이화여전 대표(학생회장)였을 뿐만 아니라,[16] 유명 문인으로 상당한 인지도와 유명세를 확보하고 있는 인물이었으며,[17] 여성계를 대표하는 신여성으로 일찍부터 공인되고 있는 활동가이기도 했다.

1930년대 모윤숙의 위치와 활동을 연구한 배안숙은 모윤숙이 1931년 이

16) 『동아일보』, 1930년 12월 29일, 3면.
17) 『동아일보』, 1933년 11월 10일, 6면.

화여전을 졸업하고 사회에 진출하면서 그녀에 대한 관심이 증폭되었다는 점을 지적하면서, 그 이유로 일찍 개화된 점, 이화여전을 졸업한 점, 상당한 인맥을 갖추고 있었던 점, 여류문인으로 선구적인 활동을 진행한 점, 그리고 여성이라는 이유로 주목과 핸디캡을 양면으로 확보한 점 등을 들고 있다.[18]

이러한 여류명사 모윤숙이 극예술연구회의 공연에 출연한다면, 그 자체로 주변의 관심을 끌 수 있는 이슈가 될 수밖에 없었다. 모윤숙도 극예술연구회의 주목도와 활동상을 인지하고 있었고, 제2회 정기공연 이후 극예술연구회 회원으로 가입한(김영옥과 함께 가입) 상태였으며,[19] 1933년 부서 개편 때부터 극예술연구회 서무간사(서항석과 함께)를 맡아 활동하고 있었다.[20] 제3회 공연 시점인 1933년 2월은 그녀에게는 입단한 지 그렇게 오랜 시간이 흐른 시점은 아니었지만, 그 기간에 그녀는 〈우정〉의 여주인공으로 발탁되어 비중 있는 역할을 맡는 기염을 토해내었다.

이러한 모윤숙의 등장은 극예술연구회로서도 환영할 만한 일이었다. 여배우의 기근은 1920년대 토월회뿐만 아니라 1930년대 극예술연구회도 경험한 바 있는 난처한 문제가 아닐 수 없다. 사실 극예술연구회는 여성 배우를 확보하기 위하여, 1932년 2월에 '여자 단기극예술강좌'를 일부러 시행했을 정도였다.[21] 이 강좌를 수강한 여성은 김복진과 박금례를 비롯하여 김영옥과 김규열 등의 7명의 여성이었고, 이중 김복진과 김영옥은 극예술연구회의 여배우로 활동하여 오랫동안 무대 활동을 펼친 바 있었다.[22]

하지만 제3회 공연이 시행되는 1933년 2월 시점에서 김영옥과 김복진은 아직 극예술연구회의 공연에 참여한 이력조차 지니지 못한 상태였고, 엄밀하게 말해서 극예술연구회(실험무대)를 대표하는 간판 여배우도 확정되지 않은 상태였다. 더욱 냉정하게 말한다면, 극예술연구회는 제3회 공연 시점까지 안

18) 배안숙, 「모윤숙의 시대별 인식의 변화와 활동(1945~1953)」, 『역사연구』 26, 역사학연구소, 2014, 60-62면.
19) 『조선일보』, 1932년 12월 27일, 4면.
20) 『매일신보』, 1933년 1월 15일, 7면.
21) 『조선일보』, 1932년 2월 21일, 5면.
22) 정인섭, 『김복진, 기억의 복각』, 경인문화사, 2014, 30-39면.

정적으로 여배우를 수급할 수 있는 배우 진영을 갖추지 못한 상황이었다.



〈그림 1〉 여자단기극예술강좌[23]

그런데 미모와 지성을 겸비하고 연극을 향한 적극적 의지를 지닌 신여성의 자원과 등장은 반가운 일이 아닐 수 없었다. 모윤숙의 등장으로 인해 여배우 역할을 고민하지 않을 수 있었을 뿐만 아니라, 관련 공연 작품과 제작 극단의 인지도를 향상할 수 있는 이점도 확보할 수 있었다. 극예술연구회는 모윤숙의 참여를 통해, 〈우정〉과 제3회 공연 그리고 극예술연구회 자체 인지도까지 부각하는 데에 집중할 수 있었다.





〈그림 2〉 신문에 게재된 모윤숙의 사진과 기사[24]와 이화여전 졸업 시점에서 모윤숙[25]

23) 『조선일보』, 1932년 2월 21일, 5면.
24) 『동아일보』, 1935년 1월 3일, 10면.
25) 「모윤숙의 문학과 생애」, 『문예운동』, 문예운동사, 2014년 3월, 20면.

극예술연구회는 모윤숙이 간사 진용에 합류하고 이후 연기 진용에 뛰어들 때, 그녀의 연기력에 대한 검증은 시행하지 않았다. 워낙 여배우 부족난도 심각했지만, 기본적으로 모윤숙이 지닌 세련된 신여성 이미지를 중시했기 때문이다. 결국 극예술연구회는 그녀를 유아나 배역의 연기자로 낙점했고, 그녀는 외양과 분위기만으로는 그러한 기대를 충족할 수 있었던 것으로 보였다. 실제로도 그녀는 유아나의 화려한 이미지를 살려내는 데에는 일정한 성취를 거둔 것으로 보인다. 문제는 늘 그렇지만, 공연 내내 지속되어야 할 연기력이었다.

2) 재혼한 아내의 고백과 상심한 남편의 연기 대비

〈우정〉의 공연 사진은 거의 남아 있지 않은데, 아래 사진은 희귀하게도 당시 공연 장면을 포착하여 극예술연구회의 무대 전략을 증언하는 중요한 근거가 되고 있다.



〈그림 3〉모윤숙과 출연 연극 〈우정〉[26]

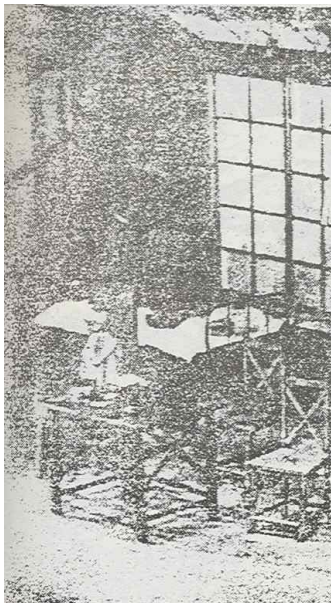
26) 무대 장치에는 유형목과 임학선이 참여했고, 강성범은 도구 제작으로 참여하였다(「문단인(文壇人)의 연극 금명 9, 10일 양일간 공회당 극연 제3회 공연」, 『동아일보』, 1933년 2월 9일, 4면). 사진의 출처는 다음과 같다(「명우와 무대」(4), 『삼천리』(5권4호), 1933년 4월 1일, 8면.)

이 사진은 극예술연구회 〈우정〉 공연의 한 장면('무대면')을 포착하고 있다. 유아나 역할을 맡은 모윤숙은 화려한 드레스를 입은 모습으로 출연하였다. 이러한 드레스 차림의 출연은 모윤숙의 세련된 이미지와 함께 〈우정〉의 분위기를 한껏 고조시킬 수 있었을 것으로 응당 기대되었다. 모윤숙은 학창 시절부터 선구적이고 선진적인 여성의 이미지를 구가하고 있었기 때문에, 화려한 드레스(의상) 착용은 그녀의 이미지와 전반적으로 합치된다고 하겠다.

모윤숙이 연기한 유아나가 연기하는 공간(무대)에는 격자창을 가진 건물이 위치하고 있었다. 이 건물 역시 서양풍의 '모던'한 기풍이 두드러진 무대 세트였다. 전체적으로 창(문)이 많아 모윤숙이 입은 드레스는 화려한 속성을 더하고 있었다. 관련 무대 배치를 보면, 그녀 좌측으로는 탁자(의자)가 놓여 있었고, 그 우측으로는 한 남성이 서 있었다. 우측 남성은 사진상으로는 매우 흐릿한 인상이어서 구별하기가 쉽지 않다. 하지만 이 작품에는 세 명의 남자가 등장하기 때문에, 해당 남성의 신분을 추정하는 일이 전혀 불가능한 일은 아니다.

우선 작품 도입부에서는 유아나의 현 남편인 요르게(Jorge, 최창헌 분)가 먼저 등장하고, 요르게가 퇴장한 이후에는 유안(Juan, 이웅 분)이 등장하며, 그 사이에 노복(윤정섭 분)이 잠시 등장한다.[27] 전체 배역을 고려할 때, 우측의 남자는 요르게, 유안, 노복 중 한 사람일 수밖에 없다. 우측 남자가 전체적인 윤곽은 불확실하지만, '고개를 반쯤 떨어뜨리고 유아나의 말을 듣고 있는 모습'을 취하는 점은 그의 신분을 확인하는 데에 중요한 단서가 아닐 수 없다. 관련 사진을 세분하여 살펴보겠다.

27) 『조선일보』, 1934년 2월 19일, 3면.



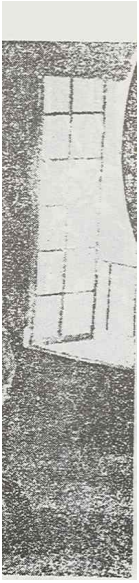
〈그림 4〉 격자창과 의자/탁자



〈그림 5〉 화려한 드레스를 입은 유아나



〈그림 6〉 고개를 떨군 남성



〈그림 7〉 반쯤 열린 창문

해당 장면을 찾기 위해서는 우선, 공연 사진이 포착하는 서사 대목(장면)을 비정할 필요가 있다. 이 경우 사진 속에 포착된 무대 장치는 중요한 단서가 된다. 공연 대본 〈우정〉(서항석 역)의 도입부에서 기술된 무대 설명은 다음과 같다.

> 후면에 집. 그 아페에 테라스. 좌우로 정원 풀숩 속으로 나려가는 층층길, 황혼[28]

〈우정〉의 무대는 후면(upstage)에 집(서양집)을 꾸미고 그 앞(downrange)에 테라스가 배치된 형태였다. 정원과 집이 만나는 장소를 극적 공간으로 선택하여, 등장인물들이 자연스럽게 연기 공간으로 삼을 수 있도록 형상화된

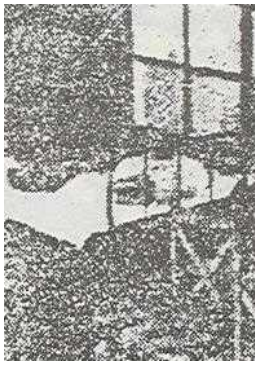
28) 「〈우정(유아나)〉 1막」(1), 『동아일보』, 1933년 2월 1일, 4면.

무대(세트)였다. 이러한 무대는 요르게와 유아나가 산책을 하거나, 유안이 담을 넘고 숲을 가로질러 집으로 다가올 수 있는 동선을 확보할 수 있는 공간이어야 하기도 했다. 인용된 무대(사진)에서 창은 거실(내부 공간)로 통하는 매개 통로(창)이고, 의자와 탁자는 테라스의 존재를 알려주는 기물이어야 한다. 이처럼 사진에 포착된 무대(공간) 배치는 기본적으로 〈우정〉의 설정을 따른 결과에 해당한다.

하지만 기본적인 설정을 벗어난 변화도 엿보인다. 특히 흥미로운 설정이 반쯤 열린 우측 창이다. 상수 측창은 살짝 열려 있었는데, 그로 인해 무대 뒤편에서 흘러나오는 빛을 무대 내부로 끌어들일 수 있는 장치로 기능한다. 배우들의 뒤에서 배어 나오는 광선을 무대디자인상으로 확보할 수 있었다. 이러한 배광(背光)은 등장인물들의 아우라를 조형하는 데에 상당한 이득을 주었을 것으로 보인다. 위 사진에서도 확인되는 광경처럼, 배역으로서 유아나의 경우에는 화려하고 우아한 이미지를 형성할 필요가 있었는데, 자연스러운 배광은 이러한 효과를 북돋우는 데에 도움이 될 것으로 보인다.



〈그림 8〉 (좌) 음식을 담은 상(운반도구로 추정)



〈그림 9〉 (중) 음식이 차려진 탁자



〈그림 10〉 (우) 운반된 의자

〈우정〉의 공연 사진 중 하수 측 풍경(테라스)을 세분하여 살펴보면, 무대

장치상의 변화를 감지할 수 있다. 세분된 무대 사진을 보면, 탁자 위에 음식이 차려져 있고(사진 중), 탁자 옆에는 음식을 나른 상(운반대)가 놓여 있으며(사진 좌), 애초에는 지문상으로는 지정되어 있지 않았던 탁자/의자가 비치되어 있다는 사실을 확인할 수 있다(사진 중~하). 이러한 무대 정황의 변화는 노복이 음식을 테라스로 날아왔기 때문으로 풀이된다. 그러니까 노복에 의해 테라스에는 있다고 명시되지 않았던 탁자와 의자가 생겨났고, 그 위에는 음식이 차려졌으며, 그 음식을 날랐을 것으로 보이는 운반 도구가 비치된 셈이다.

유아나 행복되구 말구요. 나의 사랑이 당신네들의 우정을 줄을 매저노핫는데 어째 행복이 아니겟서요? 여보세요 곳 도라오시겟지요?
요르게 어둡기 전에 오자요. (급히 좌편 뜰로 나려가서 나간다) (노복 집에서 나와 황혼을 재어본다).
노복 안직두 더위가 남어잇나? 아니 인젠 서늘해젓군.
유아나 서늘해진 걸 어떠케 알우 아범.
노복 뜰에 나서보면 압죠.
유아나 풀숩과 나무 가지에서 아직두 더운 긔운이 올라오는데.
노복 새소리가 적어젓습니다. 한 놈씩 한 놈씩 자라들 가고 멧 놈만 남앗습니다.
유아나 (귀를 기우려 들으며) 참 정말 그러케 요란스럽든 합창두 끗나구 인전 한 마리씩만 우는군.
노복 이처럼 하다간 날세 가구 즐까 본데요 진지는 집안에 들어가 잡수시지오 (집으로 들어가려 한다)
유아나 실혀! 난 오늘 밤을 그날 밤과 가티 축하하구 십허 람포를 켜고, 고요히 저므러 가는 이밤에 쌔여 여기서
노복 똑가튼 밤이 두 번 잇을 수는 업습죠.
유아나 근 왜 그래 작년 그날이 오늘인데……솔만 잇스면 괜찬지 뭐(집으로 들어간다)
노복 (머리를 흔들면서) 쇨! 헌겁 조각 하나, 그게 기적을 이르켜? 그런 괴상한 일을 보구 잇르라면 차라리 얼른 죽어버리는 게 낫지(집으로 들어간다) (우편으로부터 '유안' 아무도 모르게 가만 가만이 문까지 가서 안을 엿보다가 노복이 준비가 다 된 식탁을 밀어 가지고 집안에서 나옴으로 유안 벽에 착부터 선다).[29](밑줄: 인용자)

공연 대본에 의거하면, 노복은 유아나의 요구에 따라, '준비된 식탁을 밀어 가지고 집 안에서 나온'다고 설정되어 있다. 그러니 위의 세분된 사진에서 좌측 보조 탁자(사진 좌)는 음식을 운반한 도구로 추정되고, 이로 인해 탁자 위에는 음식이 차려질 수 있었던 것으로 이해된다(사진 중). 물론 식사를 위한 의자도 필요했다(사진 우).

이러한 무대 정황을 이해하기 위하여, 식사가 운반되기 직전 대목부터 식사가 차려지는 과정을 상세하게 살펴볼 필요가 있다. 인용한 희곡의 대목은 요르게가 외출한 후, 진행된 유아나와 노복의 대화 장면에 해당한다. 무대에서는 요르게가 막 무대를 빠져나갔고, 이어서 노복이 들어와 유아나의 요구를 듣고 있다. 유아나는 '그날 밤'처럼 테라스에서 식사하겠다고 요구하는데, 노복의 응대에서도 확인되듯 테라스 식사를 통해 그날 밤처럼 축하하겠다는 요구는 부질없는 일이 아닐 수 없다. 유아나가 말하는 그날 밤은, 유안이 실종되기 전 두 사람이 행복했던 어느 날을 가리킨다. 그런데도 요르게와 재혼한 유아나가 이러한 요구를 한다는 것은 당돌한 처사가 아닐 수 없으며 심지어는 매우 변덕스러운 일로도 치부될 수 있다.

이 장면은 희곡 분재 분량으로는 1회분에 속하고, 서사 구조상으로 도입부에 해당하기 때문에, 아직은 본격적인 사건이 벌어지기 직전 상황을 포착하고 있다. 〈우정〉의 본격적인 위기와 긴장감은 이 장면 직후에 일어난다.

유아나는 유르게가 친구의 초상화를 가지러 가려고 하자, 마치 다짐이라도 하려는 듯 남자들 사이의 '우정'에 대한 막연한 기대와 신뢰를 이야기한다. 자신이 실종된(더 정확하게 말하면 사망했다고 여겨지는) 전남편과 현재 남편 사이에 존재하는 우정의 상징이라고 선언해 버린 것이다. 이러한 그녀의 믿음이자 대화는 현재 남편 요르게가 외출하자, 교차하듯 무대에 등장한 노복과 이어진다. 하지만 노복은 그토록 더웠던 날에 결국에는 사라지고, 그날(들) 속에서 활기찼던 새들도 사라진다면서, 마치 이후의 상황을 마치 예견이라도 하듯 그 막연한 믿음을 경계하도록 종용한다. 그리고 '같은 날'이기 때문에 밖

29) 「〈우정(유아나)〉 1막」(1), 『동아일보』, 1933년 2월 1일, 4면.

에서 식사하고 등을 밝혀 과거의 그날 밤을 재현하겠다는 유아나에게, 극적으로 의미심장한 말을 남긴다. 노복은 “똑가튼 밤이 두 번 잇슬 수” 없다고 일러주며, 유아나의 대책 없는 믿음에 대해 경계하는 태도를 피력한다.

위인용 대목의 끝부분에는 유아나가 숄을 찾기 위하여 집안으로 잠시 들어가고, 노복 역시 유아나 요구대로 음식을 테라스로 운반하기 위하여 역시 집안으로 들어간다. 두 사람의 등장으로 무대는 일시적으로 공백이 되고, 그때 갈등의 시발점 구실을 하는 전남편 후안이 등장한다. 후안의 등장은 유아나 말대로 하면, 그날 밤의 상황과 동일 정황을 재현하는 결과를 빚을 수밖에 없다. 하지만 동시에 노복의 말대로 하면, 절대로 동일할 수 없는 날이 있을 수 없으니, 그날 밤이 재현되면서 생겨나는 비극의 전조로 작용할 따름이다.

전후 사정을 고려할 때 포착된 무대 사진은 음식이 운반된 이후 시점을 포착하고 있으며, 음식과 동시에 등장한 남자의 행방을 포함하고 있다. 희곡 지문으로 환원하면 노복이 음식을 담은 탁자를 밀어 가지고 다시 나온 직후이고, (숄을 가지러) 집 안으로 들어갔던 유아나가 다시 나온 시점이며, 멀리서 집을 찾아 돌아온 남자가 귀환한 이후이다.

희곡 설정상으로 다시 테라스로 나온 유아나가 뜻밖의 한 남자를 만날 수밖에 없는 상황이 펼쳐진다. 찾아온 남자와 대화를 나누면서, 자신이 재혼한 사실과 그 재혼 대상이 요르게라는 사실 역시 알려줄 수밖에 없었다. 돌아온 전남편은 크게 낙담하였고, 심지어는 자살을 시도하려고까지 한다. 사진 속 남자는 고개를 떨구고 있다. 그러한 충격의 여운이 가시지 않았기 때문일 것이다.

그러니 문가의 여자와 고개를 떨군 남자의 모습은 아내의 고백을 듣고 충격을 받은 전남편의 모습으로 이해된다. 희곡 대본으로 해당 지점을 찾아보면, 아래의 대목이다.

유안	대관절 그 사람(요르게 : 인용자)이 어듸 잇소?
유아나	나하고 가티
유안	그래 당신이 그 사람을 이 집에 와 잇자고 했소.
유아나	나두 그이한테 사정을 햇고—그이도 내게 사정을 햇지요.
유안	유아나—뭐요?

유아나 (문께로 가서) 나는 그이의 안해람니다(드러간다)]
유안, 의자로 몸을 지탱하고 문께를 노리고 본다[30](밑줄: 인용자)

유안과 유아나의 대화는 듣는 이에게 서서히 긴장감을 자아내는 방식으로 전개된다. 유안은 처음에는 자신이 부재하는 동안 친구 요르게가 아내를 살뜰하게 돌보아주었다고 생각하고 그 우정에 감사하였다. 하지만 이러한 유안을 바라보고 대화를 나누는 유아나의 표정이나 행동이 자연스럽지 못하였기 때문에, 유안의 의문과 유아나의 곤란이 스며들면서 무대 위에는 위기감이 점층 되고 있다. 유안은 친구의 행방을 캐묻지 않을 수 없었고, 그 친구가 현재는 유아나와 함께 살아가고 있다는 사실을 확인하지 않을 수 없었다. 그리고 마지막 질문을 통해, 친구 요르게가 유아나의 현재 남편이라는 사실까지 확인한다.

유아나 입장에서 보면, 살아 돌아온 유안과의 대화가 괴롭기 그지없다. 유아나는 아직도 자신을 아내로 여기는 유안의 신뢰를 정면으로 거스르기 어려운 입장에 놓여 있고, 여전히 가정이 건재하다고 믿는 유안의 희망을 깨뜨리기 곤란한 상황에 처해 있다. 하지만 그녀는 끝내 그 어려운 이야기를 유안에게 건네야 했고, 문가에서 어렵게 마지막 진실을 털어놓은 후에는 급히 퇴장해야 했다. 그녀 역시 난감한 사연을 털어놓아야 했기 때문에, 심적 동요와 상대에 대한 격정을 감추지 못하는 상태였다.

앞에서 〈우정〉의 공연 상황이 포착된 사진 속 여인은, 문 옆에 위치하고 있다. 그리고 그녀의 이야기를 듣고 있는 듯, 한 남자는 큰 충격에 휩싸여 있는 듯한 표정으로 무기력하게 서 있다. 남자는 고개를 반쯤 떨어뜨리고 있어, 여인의 얼굴을 똑바로 바라보지 못하는 상황을 연기하고 있다. 이렇게 연극적 상황이 조성된 이유 역시 해명될 수 있다.

대본상으로도 유아나가 진실을 말하고 퇴장한 이후 남자는 상실감에 몸을 제대로 가누지 못하는 연기를 시행해야 했는데, 고개를 숙이고 절망감에 몸부림치는 사전 연기가 자연스럽게 의자에 몸을 지탱하고 퇴장한 유아나를 응

30) 「〈우정(유아나)〉 1막」(3), 『동아일보』, 1933년 2월 3일, 4면.

시하는 연기로 이어질 수밖에 없었다. 그리고 어느 정도 자신의 현재 상황을 파악하고 난 이후에는 노복에게 신경질을 부렸고, 감정의 기복을 감추지 못하면서 평소 지니고 있던 독약을 삼키려 한다.

이러한 연극적 설정은 결국 감정의 격류에 휩쓸리기 직전, 두 남녀의 상황을 포착한 한 장의 사진으로 남아 있다. 현재 남아 있는 공연 사진에는 두 남녀의 애증과 혼란 그리고 감정적 충돌과 극단적인 선택(의 전조)까지 담겨 있다. 따라서 언론에서 이 사진을 대표 사진으로 선택하고 나름대로 상징적 의미를 실어 게재할 이유 역시 타당하다고 할 수 있다. 왜냐하면 전남편에게 현재 남편의 정체를 밝히고, 그 남편의 정체를 듣고 충격에 휩싸이는 장면은 이를 관극하고 있는 관객-대중에게도 놀랍고 흥미롭고 긴장감 넘치는 사건이 아닐 수 없었을 것이기 때문이다.



〈그림 11〉 〈우정〉의 무대[31]

위의 공연 사진에 포착된 무대 위에는, 대략 세 명의 인물이 등장해 있다. 전체적으로 인상이 불분명하기는 하지만, 관련 단서와 극적 정황을 대입하면 세 사람의 정체는 대략 가늠할 수 있다. 무대 가운데 위치한 사람은 양쪽 사람과 달리 치마를 입고 있는데, 이러한 복장은 〈우정〉에서 유아나가 유일하다. 또한 그녀 양쪽에 일정한 거리를 유지한 채 위치한 두 사람의 복장은 서

31) 「〈유아나〉의 한 장면」, 『조선일보』, 1933년 2월 14일, 7면.

양식 남성 복장으로 보이는데, 이러한 복장 역시 자명하다고 해야 한다. 여기에 두 인물의 대결 구도를 감안하면, 두 사람은 각각 유아나의 전남편과 현재 남편이다.

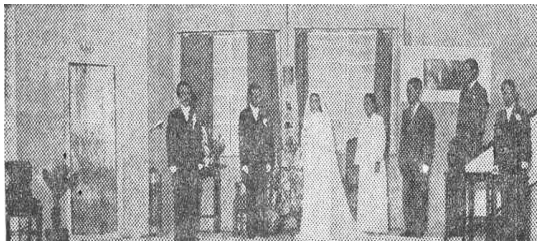
세 사람은 여자를 꼭짓점으로 하여 무대 위에서 이등변 삼각형과 같은 구도를 형성하고 있다. 중심의 여성으로부터 두 남자에 이르는 거리가 대체로 동일하고, 두 남자의 시선은 무대 중앙을 향해 기울어 있다. 반면 중앙의 여성은 딱히 어느 한쪽을 향해 시선을 집중한 모습은 아니다. 한 여성을 향하는 두 남자의 위치와 시선은 소위 말하는 삼각관계를 전형적으로 보여 주는 구도라고 하겠다. 마치 여성의 선택을 강요하는 듯 양쪽으로 벌려 선 두 남성의 위치는, 유아나를 사이에 두고 심리적 갈등을 격화시켜 나가는 두 남자의 속내와 심리적 위치를 보여 주는 데에 적격인 구도이기 때문이다.

이러한 구도와 함께 흥미로운 점은 세 사람의 뒤로 설치된 격자창이다. 서양식 내부 구조를 지닌 집이기 때문에, 자연스럽게 창을 설치해야 한다는 생각은 공연 당시에도 유행했던 생각이다. 대중극 진영에서도 흔히 서양식 주택 혹은 문화 주택을 무대 세트로 사용할 때, 이러한 격자창을 무대에 고의로 노출하곤 했다. 이러한 광경은 극예술연구회 이전 공연에서도 확인되고 있어, 무대 장치로서 격자창의 존재를 주목하도록 만든다.



〈그림 12〉 동양극장 호화선 〈남편의 정조〉[32]

32) 「호화선 소연 〈남편의 정조〉 무대면」, 『동아일보』, 1937년 6월 8일, 1면.
33) 「〈비련초(悲戀草)〉의 일 장면(一場面)」, 『동아일보』, 1937년 9월 25일, 6면.
34) 「실험무대 시연의 무대면(舞臺面)과 관객의 일부」, 『동아일보』, 1932년 5월 6일, 5면.
35) 「자료 사진」, 『동랑 유치진 전집』(9권), 서울예술대 출판부, 1993, 13면; 김남석, 「극예술연구



〈그림 13〉 동양극장 청춘좌의 〈비련초〉[33]



〈그림 14〉 극예술연구회 제1회 정기공연 〈검찰관〉[34]



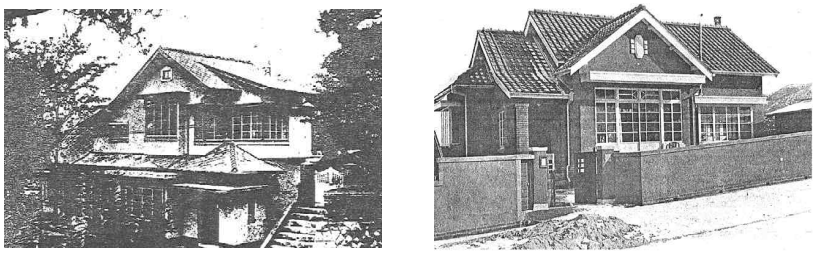
〈그림 15〉 극예술연구회 제4회 〈무기와 인간〉에서 패트코프 서재(바깥) 풍경[35]

격자창은 1930년대 대중극 진영과 신극 진영에서 흔히 무대 세트에 등장하고 있다. 1930년 무렵 일제에 의해 '문화주택'이 보급되면서,[36] 그 영향이 무대 장치(디자인)와 당대 지식인(연극인)의 인식에도 직간접적으로 영향을

회 제4회 공연작 〈무기와 인간〉의 무대 장치와 그 의미에 대한 연구—조선 신극인이 바라본 전쟁의 형상과 동아시아(인)의 '공존' 질서에 관한 무대미술적 함의를 바탕으로」, 『민족문화연구』 83, 고려대 민족문화연구원, 2019, 548면.

36) 김용범, 「'문화주택'을 통해 본 한국 주거 근대화의 사상적 배경에 대한 연구」, 한양대 박사학위논문, 2009, 3-7면; 안성호, 「일제강점기 주택개량운동에 나타난 문화주택의 의미」, 『한국주거학회지』 12-4, 한국주거학회, 2001, 187-189면.

끼쳤기 때문으로 풀이된다.[37] 실제로 문화주택은 다양한 크기와 형태의 창이 두드러진 건축이었고, 이러한 창은 채광과 소통으로 인해 음습하고 어둡고 추운 집의 이미지를 개선하는 역할을 했다. 부유한 계층을 중심으로 선호하기 시작한 문화주택으로 인해, 무대에서는 으레 서양식 주택(실내외)에서 이러한 창(문)의 기능이 강조되는 무대 장치가 등장하곤 했다.



〈그림 16〉 1930년대 이상적인 주거공간으로 제시된 문화주택 풍경[38]

하지만 〈우정〉의 격자창은 이러한 일반적인 문법에서 벗어나 있다. 일단 기본적으로 〈우정〉의 격자창은 실내에 설치된 구조물이 아니었다. 〈우정〉의 무대 공간은 테라스이고, 테라스는 실내로 향하는 문과 외부로 통하는 길이 만나는 접점으로, 인물들의 등퇴장-로이자 길목이라고 할 수 있다. 닫힌 공간이 아니고 폐쇄된 장소가 아니기 때문에, 외부로의 창이 굳이 필요하지 않다고도 할 수 있다. 관련 사례를 찾아보면, 다음과 같은 경우를 들 수 있다.

37) 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』(1), 서강대 출판부, 2018.
38) 이경아・전봉희, 「1920~30년대 경성부의 문화주택지개발에 대한 연구」, 『대한건축학회논문집-계획계』 22-3, 대한건축학회, 2006, 197-198면.



〈그림 17〉 동양극장 청춘좌의 〈눈물을 건너온 행복〉(무대 사진)

동양극장 청춘좌가 공연한 〈눈물을 건너온 행복〉의 무대가 일종의 테라스가 있는 건물 밖 대문 안의 공간이다. 이 공간을 꾸미는 데에 있어, 담벼락은 가장 중요한 요소로 작용했다. 외부라는 인상을 주면서도 근처에 집(건물)이 있다는 인상을 자아내기 때문이다. 그리고 건물 내부로 통하는 창문은 매우 작게 구성되었고, 그 역시 열린 상태가 아니라 닫힌 상태로 제시되었다. 무대 디자인으로는 창(문)이지만, 실제로는 출입이 불가능한 (담)벽과 다를 바 없다.

이러한 1930년대 창(문) 관련 무대 디자인과 견주면, 〈우정〉의 무대디자인에서 창이 많고 그것도 세 개의 서로 다른 창을 배치한 점은 이색적이라 하겠다. 그리고 이러한 창을 각자의 창처럼 등진 인물들과, 그 인물들로 인해 창 사이의 거리와 위치가 상당히 대칭적이라는 점이 드러난다. 마치 창은 각자의 자리를 알려주는 듯 배치되어 있었다.

격자창은 물리적으로 세 사람의 위치를 시사할 뿐만 아니라, 그들이 처한 심리적 상황과 관계상의 거리(감)도 시사하고 있다. 단순하게 말해서 격자창은 마치 세 사람의 물리적 위치와 심리적 상황을 암시하듯, 각자의 자리에 하나씩 배치되어 있다. 그리고 두 남자 사이에서 두 남자의 우정과 함께, 자신의 사랑까지 돌보아야 하는 유아나의 창이 무대 가운데에 설치되어 있다. 가장 크고 설정되고, 그 앞에서 가장 투명하게 밖을 내다보아야 하는 입장을 대변하고 있다. 이러한 큰 창의 역할은 궁극적으로는 유아나의 내면(세계)을 들여다보는 일이 이 작품에서 핵심 관건이라는 점을 암시한다.


〈그림 18〉 무대 좌측의 남자


〈그림 19〉 중앙의 유아나(아내)


〈그림 20〉무대 우측의 남자

〈우정〉의 무대(공간과 인물 분할)

격자창은 무대 후면의 세 군데나 설치되어 있었기 때문에, 격자창의 존재는 테라스라는 공간을 창 너머 실내(집)와 연결하는 통로 역할을 수행했다. 자연스럽게 무대 장치 너머 '집안'이라는 공간을 상징하는 매개체였으며, 이러한 집의 소유주에 대한 의문과 질문을 촉발하는 촉매제였다. 그러니까 관객들은 유아나와 함께 집 안에서 거주할 남자에 대해 궁금해하기 시작했다. 두 남자 중 한 사람만 유아나 곁에 머물러야 할 것인데, 그 남자가 누가 될지에 대해 호기심을 품지 않을 수 없었기 때문이다.

실제로 희곡 대본에서도 '한 남자'만 집 안으로 들어갈 수 있다는 언급이 나타나고 있다.

> 유안 어두은 정원에서는 결투도 할 수 업다 방안에 들어가서두 할 수 업다. 우리들 중에 한 사람 박게 이 집 문턱을 넘어설 수가 업스니까. 그러타구 내일 아츰 날 밝기까지 기다릴 수도 업다. 그때까지는 이 복 바치는 미움을 참을 수가 잇서야지 그러치만 갑자기 덤벼들어 개처럼 죽자꾸나 하고 싸우고 십지도 안타[39](밑줄: 인용자)

39) 「〈우정(유아나)〉 1막」 5, 『동아일보』, 1933년 2월 5일, 4면

두 남자 중 하나인 유안은 그날 한 남자만이 '집 문턱'을 넘을 수 있다고 선언했다. 이 말은 유아나와 함께 창이 난 집에서 살 수 있는 남자는 '단 한 명'이라는 뜻으로, 그 속뜻은 자신이 내기에서 이기기를 바라는 욕망이 담겨 있다. 더 정확하게 말하면, 경쟁자인 다른 한 남자(친구)가 삼각관계의 대상인 유아나와 함께 불 켜진 창문 안쪽(집)에 사는 것을 용납할 수 없다는 뜻이다.

그러니 두 남자의 뒤로 난 창은 실내(집)에 거처할 자리를 찾는 그들을 유혹하는 빛이자 통로이자 희망을 상징한다. 살짝 열린 창문은 그 유혹의 틈이 아닐 수 없었다. 선택된 이에게는 안락한 불빛이 새어 나오는 집(안)이라는 공간이 허용되지만, 선택되지 못한 이에게는 어두운 정원 바깥의 세상으로 나가야 하는 불운만 덧씌워지기 때문이다. 당연히 두 남자는 유아나와 함께 실내에 거주하는 '남편'이 되기를 희망하고 있다.

창과 그 틈으로 새어 나오는 빛은 그 희망을 의미한다. 무대 장치로 세 개의 창이 마련된 이유도 이러한 작은 희망과 무관하지 않다. 비록 무대 바깥(off stage)에서 흘러나오는 광선을 무대 조명으로 구현하지 않는다고 해도, 이러한 상상의 이미지는 두 사람만 허용되는 공간에 세 사람이 모여든 닫힌 운명과 무관하지 않으며, 그럴 경우 열린 창문은 자신 앞에 놓인 가능성의 또 다른 표현일 수밖에 없을 것이다.

4) 한 사람을 향한 결투와 두 사람을 위한 희생

유아나는 유안을 피해 실내로 들어갔고, 그러자 외출했다 귀가하던 요르게가 테라스에서 유안과 마주친다. 두 남자는 과거에는 서로를 깊게 신뢰하던 사이였지만, 극 중 현재에서는 한 여인을 사이에 둔 경쟁자로 변모한 상태이다. 더구나 요르게는 유안의 아내를 빼앗았다는 오명을 쓰고 있었고, 유안은 친구의 행복을 파괴하려는 방해자로 비난받을 수 있었다. 그러면서 두 사람은 서로를 적으로 규정하고, 상대를 제거해야 하는 적대자로 증오하는 상황에 직면했다. 두 사람 중 한 사람이 죽는 극단적인 결투를 제안하기에 이르렀고,

죽을 자를 고르는 선택을 유아나에게 일임하는 가혹한 처사마저 합의했다.

(유안은 좌편으로부터 요르게는 우편으로부터 테라스로 나온다)
유아나 (요르게를 향하여 웃으면서) 저 당신을 마지러 갈 수가 업서요. (유안을 향하여) 당신두 마지러 갈 수가 업구요. 당신네는 그야말로 두 분이 동시에 올라오시니까 두 곳 일을 다 하자면 내 몸을 둘에 쪼개야겟스니까요. 그러케 할 수 업는 것은 두 분이 다 잘 아사지 안흐서요. 내 맘을 알아주시고 용서들 하서요. 네.
(유안과 요르게는 유아나에게로 가까이 와서 그 손에 키스한다)
(…)
(유안과 요르게는 테이블을 사이에 두고 서로 마조 보고 선다)
유아나 이 테이블에 한 분이나 남이 잇서요? 누구 손님이 게서요? 초대를 밧우와서 오늘밤으로 도루 가서야 할 분이 게신가요? 누구 한 분 저 담 박게 집이 잇는 이가 게신가요? 그러니까 말예요 어서들 안즈서요 네.
(유안과 요르게 의자에 안는다)[40](밑줄: 인용자)

두 남자와 한 여자가 유안과 요르게 그리고 유아나라고 설정해보자. 그들이 만나 테이블을 사이에 두고 서 있는 광경은 인용된 희곡 대본에 해당한다. 결과적으로 그들은 서로 대치하는 상태로 무대에서 서 있었는데, 그렇게 대립적 구도로 서 있는 시간은 긴 시간을 소요하지 않았다. 왜냐하면 인용 대본의 말미에서 확인되는 대로, 두 남자가 유아나의 권고로 곧 착석하기 때문이다. 결국 두 남자와 한 여자가 서서 이루는 인물 구도는 세 사람이 처음 조우한 시점에서 잠시간이라고 할 수 있다.

세 사람의 마음은 착잡하다. 두 남자는 한 여자의 '사랑'과 그 여자의 '남편'이라는 지위를 얻기 위해서, 서로를 배척해야 하는 상황이고, 그 사이에서 여자는 두 명의 남편 가운데 한 사람을 선택함으로써 다른 한 사람을 강제적으로 축출해야 하는 상황이다. 이러한 선택 상황은 한 사람의 죽음과, 남은 사람의 죄책감을 초래할 수밖에 없어, 어쩌면 세 사람의 공멸을 부르는 위기 상황을 초래할 위험도 잠재해 있다.

40) 「〈우정(유아나)〉 1막」 6, 『동아일보』, 1933년 2월 8일, 4면.

여인은 불의의 선택을 통해 최악의 결과를 막고자 하지만, 이 역시 흥분한 두 남자로 인해 쉽지 않은 상황이다. 그래서 유아나는 두 남자이자 전/현 남편의 흥분을 가라앉히기 위하여 먼저 노력한다. 두 남성은 일찍부터(결혼 전부터) 유아나에게 관심이 있었고, 상대가 관심을 보이자 친구와 유아나를 가깝게 만들기 위해서 애쓴 적도 있었다. 유아나는 이러한 과거 사연을 상기시키면서, 두 남자가 상대에 대한 신뢰(감)를 회복하도록 돕고자 한다. 하지만 질투에 사로잡힌 두 남자는 이를 거부하고, 그녀의 곁에 남을 수 있는 한 남자에 대한 선택을 유아나에게 강요했다. 이에 유아나는 자신이 독이 든 포도주를 마시고 자살하는 선택을 감행했다.

위의 무대 상황은 두 남자가 테이블에 앉기 전에, 그러니까 죽음과 우정에 관하여 유아나의 충고를 듣기 전 광경이다. 그러니 적대감이 가득 차서 상대를 죽일 듯 노려보는 상황을 표착하고 있는 셈이다. 극예술연구회 공연에서는 두 남자의 대칭적 배치로 이러한 상황을 연출했는데, 이 상황을 조율한 연출자는 유치진이었다.

〈우정〉 대본 내에는 창과 관련된 언급도 포함되어 있다.

유아나 나는 그예 당신네들 새에 이간을 부쳐야 올탄 말입니까 너는 남는 놈의 것이 돼라! 그리구 너는 제일 사랑하는 사람이 미워하고 미워하든 사람의 것이 되라! 이런 말슴이죠? (점점 커가는 흥분으로) 다른 사람을 때려눕히고 나를 약탈한 사내를 따르란 말슴이죠?
유안 우리는 너나 업시 여기서 한 발자욱도 안 나갈 것이다.
요르게 우리는 너나 업시 문깐까지도 못 나간다.
유아나 흥 당신네들은 나를 미친년을 만드시는구려 방안에서 그림자만 보고 들창으로 내닷는 그런 미친년을—그 그림자가 도대체 누굽니까? 당신이서요? 그러찬흐면 당신이서요? 당신넨르은 나를 죽이시는구려! 보십시오 나는 당신데들이 나를 시험하랴든 이 포도주를 업새버리렵니다.[41](밑줄: 인용자)

두 사람이 유아나로 하여금 한 사람을 고르도록 강요하는 상황에 대하여,

41) 「〈우정(유아나)〉 1막」 8, 『동아일보』, 1933년 2월 14일, 6면.

유아나는 자신을 방안에 가두고 '미친년'으로 만들려는 수작이라고 강변한다. 상황을 제대로 파악하지 못한 채 방 안에 갇혀 있다가 '들창으로 내달'아 누군가를 죽이는 오판을 저지르는 죄악에 빠뜨리려고 한다는 강변이다. 그녀의 말은 그녀가 창밖에 나와 두 남자의 비밀을 명백하게 파악하고 있는 극 중 정황을 설명한다. 그녀는 자신이 아무것도 모르는 채 잘못된 판단을 하기를 원하지 않고 있으며, 투명한 창으로 세상을 보듯 상황 자체를 명확하게 파악하고 있기를 소망하고 있다.

무대에서 그녀의 뒤에 배치된 창이 유난히 커야 하고 또 하나의 창이 열려 있어야 하는 이유를 간접적으로 설명하고 있다. 그녀의 내면과 진실을 향한 고민은 결국 그녀를 하나의 크고 환한 창으로 만들었고, 그 창으로 인해 두 남자를 위한 그녀의 희생은 투명한 깊이를 확보할 수 있었다. 그녀는 열린 창처럼 투명하고 분명하게 세상을 향하는 시선을 간직하고 싶었던 것이다.

위의 사진에서 극예술연구회와 연출자 유치진은 한 여인의 내면과 진실 그리고 헌신과 희생을 연극적으로 보조할 수 있는 다양한 선택을 선보였다. 테이블을 사이에 두고 대칭적으로 배치된 남자 배우와, 그 사이에서 유달리 큰 창을 등진 채 서 있는 여자 배우가 그들이다. 그들의 자리 배치는 연기 공간 내에서 연출자가 원하는 구도와 의미를 시사하고 있다. 평범하지만 상당한 효과를 자아내는 이러한 연출 디렉션은 연출가로 데뷔하는 유치진의 생각에 따라 전도 앙양한 인물 배치로 진전할 수도 있었다.

4. 〈우정〉의 형상화 과정과 연출 작업의 실패

1) 연출가 유치진의 오판과 데뷔작 〈우정〉의 오류

〈우정〉이 이전의 공연작과 차이를 보이는 특징 중 하나가 연출자의 변화이다. 〈우정〉 이전에 공연된 모든 극예술연구회 작품은 홍해성이 연출했고, 제3회 공연에서도 홍해성은 세 작품 중 두 작품을 연출했다. 그러니 제3회 공연 중에서 〈우정〉만이 홍해성이 아닌 연출가에게서 공연된 유일한 작품이라고 할 수 있다.

	연도	월	날짜	장소 (공연장)	작품	작가	번역자	스태프
3회 공연	1933년	2월	9~10일	장곡천정공회당 (경성공회당)	〈기념제(Юбилей)〉 (1막)	체홉 작	함대훈 역	홍해성 연출, 임학선·유형목 장치, 조이연, 강성범, 김희창 도구 제작 현제명 작곡
					〈우정(유아나, Juana)〉 (1막)	게오르그 카이제르(Friedrich Carl Georg Kaiser) 작	서항석 역	유치진 연출, 임학선·유형목 장치, 조이연, 강성범, 김희창 도구 제작, 현제명 작곡
						출연진 : 유아나(Juana) 역 모윤숙[42] 유안(Juan) 역 이웅, 요르게(Jorge) 역 최창헌, 노복 역 윤정섭		
					〈토막〉 (2막)	유치진 작	—	홍해성 연출, 임학선·유형목 장치, 조이연, 강성범, 김희창 도구 제작 현제명 작곡

당시 상황은 적지 않은 의문도 자아낸다. 유치진이 출품한 작품 〈토막〉의 연출은 홍해성이 맡았고, 오히려 유치진은 자신의 창작이 아닌 〈우정〉의 연출을 맡았기 때문이다. 홍해성이 아닌 연출을 기용하고 다른 이에게 연출 기회를 제공하겠다는 극예술연구회의 정책이 통용된 결과였다면, 오히려 유치진에게 유치진 작 〈토막〉의 연출을 맡기는 것이 상례인데, 제3회 공연은 이러한 상례와는 자못 달랐다.

그 이유에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 일단 홍해성은 〈기념제〉를 축지

42) 「모윤숙」, 『동아일보』, 1935년 1월 3일, 10면.

소극장에서 경험한 바 있었기 때문에, 연출 작업에 흔쾌하게 동의했을 것으로 보인다. 홍해성에게는 이미 익숙한 작업이었기 때문에, 〈기념제〉를 홍해성이 연출하는 일은 극예술연구회로서도 환영할 일이 아닐 수 없었다.

문제는 유치진도 연출을 희망하고 있었다는 사실에서 비롯된다. 유치진은 노골적으로 '배우는 하고 싶지 않'아 했고, '연극운동가나 극작가가 자신의 성격이나 소질에 걸맞다'고 여기고 있었다.[43] 이러한 내밀한 바람은 제3회 공연에서 유치진의 창작극 출품으로 이어졌다. 당시 극예술연구회는 동인제에서 회원제로 전환한 이후이기는 했지만, 여전히 창단 주도 동인들이 독립적 권한에 의거하여 작품을 선택하는 시기였기 때문에, 공연 작품 선정에 대한 일정한 지분을 가지고 있는 유치진의 출품과 공연을 함부로 차단할 수는 없었다. 여기에 유치진은 연출 작업을 요구했을 가능성이 매우 크다. 그가 말한 배우가 아니라면, 극작이나 연출이 가장 보편적인 참여 방식일 수 있기 때문이다. 실제로 유치진에게도 제3회 공연에서 연출 기회가 돌아왔다.[44]

유치진은 자서를 통해 제3회 정기공연 당시 자신의 작품이 출품되고 자신이 연출을 맡았다는 사실을 특기하면서 "한 회에 창작품 제공과 연출을 함께 하는 온전 나의 독무대"라는 자부심을 표출하기까지 했다. 하지만 동시에 "처녀 희곡과 처녀 연출을 한 무대에서 보여주는 일은 대단한 모험이었기 때문에 꺼림직하고 당황할 수밖에 없었다"는 감정도 털어놓고 있다. 이러한 유치진의 언술에는 당시 극예술연구회 회원들의 반응도 담겨 있다고 판단된다. 극예술연구회는 유치진의 작품 선택 지분으로 〈토막〉을 인정하면서도 이에 연출까지 맡길 경우 그 심리적 부담이 매우 클 것으로 간주할 수밖에 없었다. 그래서 희곡 상연과 연출 작업을 분리하여 그나마 부담을 덜어주고자 했고, 이를 통해 극예술연구회측으로서도 위험 우려를 줄이고자 했던 것으로 보인다. 실제로 유치진은 당시 공연 참여(주로 연출)에 "실패라도 하면 소심한" 자신이 "심리적으로 재기 불은 상태가 될지도 모"른다는 우려를 인정한 바 있다. 전후 사정을 고려할 때 유치진의 극작 데뷔의 실패 가능성을 줄이

43) 유치진, 앞의 책. 107면.
44) 같은 책, 110-111면 참조.

기 위하여 흥해성이라는 검증된 연출가에게 〈토막〉의 연출을 맡기는 것은 수긍이 가는 선택일 수밖에 없다.

반면 유치진에게는 상대적으로 극적 인물이 적고 그 내용이 간략한 〈우정(유아나)〉를 배정하는 편이 안전할 수밖에 없다. 훗날 유치진은 이 작품을 라디오드라마로 두 번이나 제작하는데, 이를 통해 유치진 역시 〈유아나〉의 공연에 적극적이었다는 사실을 확인할 수 있다.

더구나 유치진이 연출을 맡은 작품은 극예술연구회의 대대적인 홍보가 진행된 경우였다. 극예술연구회 측은 〈유아나〉를 서항석이 〈우정〉으로 번역하여 『동아일보』에 무려 8회에 걸쳐 게재함으로써, 제3회 정기공연 개막 직전까지 대강의 내용을 독자들이 습득하여 번역극(서구극)에 대한 이질감을 줄이도록 최대한 배려했다. 이러한 연재 전략은 학예부(문예부) 기자로 재직하고 있었던 서항석 때문에 가능했던 일종의 특혜였지만, 이러한 특혜가 극예술연구회 존속(공연) 내내 이루어진다는 점에서 극예술연구회 측은 일종의 전략적 제휴라고 치부했다. 이렇게 〈우정〉은 1933년 2월 1일 첫 회 연재를 시작하여,[45] 제3회 정기공연 개막일인 9일을 지나(10일은 연재가 이루어지지 않았다),[46] 14일 마지막 부분을 연재하며 종결되었다.[47] 연재는 작품의 가장 흥미로운 부분을 9일 개막일 이전에 공개하지 않았고, 공연을 관람한 이들이 편안하게 마무리하도록 14일까지 연재를 늦추는 전략도 병행했다.

사실 공연 제휴 전략은 이뿐만이 아니었다. 극예술연구회 측은 『조선일보』에는 제2회 공연작이었던 〈옥문〉의 번역 희곡을 게재하여, 극예술연구회의 직전 공연에 대한 기억을 환기하도록 만드는 전략을 병행 구사했다. 〈옥문〉은 비록 제3회 공연작이 아니었고, 이미 무대 공연이 끝난 과거의 작품이었음에도, 이러한 동시 게재를 통해 극예술연구회의 서구적 번역극 대본에 대한 친근감을 향상하려는 의도를 노골적으로 앞세운 바 있다.

〈옥문〉을 이렇게 연재할 시점에서도, 희곡 대본 〈옥문〉의 '마지막 부분

45) 「〈우정(友情)(원명 유아나)〉 1막(1)」, 『동아일보』, 1933년 2월 1일, 4면.
46) 「〈우정(友情)(원명 유아나)〉 1막(7)」, 『동아일보』, 1933년 2월 9일, 4면.
47) 「〈우정(友情)(원명 유아나)〉 1막(8)」, 『동아일보』, 1933년 2월 14일, 6면.

(하)'은 제3회 공연이 종결된 이후 시점(1933년 2월 9~10일 공연)인 1933년 2월 14일(자)에 게재하여,[48] 제3회 공연과의 연계를 계산했다. 이러한 공개 일자 배정에는 제3회 공연에 관한 호기심을 가급적 유지하려는 전략이 배어 있다.

그러니까 『동아일보』 독자였다면 〈유아나〉의 작품 내용을 거의 숙지한 상태로, 여기에 『조선일보』까지 탐독한 조선인 독자였다면 제2회 공연에 대한 회상과 현 공연(제3회)의 관련성을 강하게 자극당한 상태에서, 당시 개막/진행 중이었던 극예술연구회 공연을 관람할 수 있었다. 비록 〈유아나〉나 〈옥문〉의 마지막 결말 부분은 완독하지 못하고 공연 관람에 나설 수밖에 없지만, 이로 인해 진행 중인 공연에 관한 관심과 호기심이 상승하는 효과도 아울러 기대해 볼 수 있었다.

이러한 대본 수록/공개 전략은 해당 신문을 구독한 독자들에게 〈옥문〉 공연 대한 관심을 유발하여, 그들을 극장을 찾는 잠재적 관객으로 변모시키려는 홍보 전략을 겨냥하고 있다. 과거 공연을 통해 향수(제2회 공연)와 대본 공개를 통해 예측(제3회 공연)을 동시에 노릴 수 있었다. 서항석과 극예술연구회 동인들은 관객 확보와 공연 홍보 차원에서 이러한 전략이 유효하리라고 판단했던 것으로 여겨진다.

이러한 상황 속에서 유치진인 연출을 맡아야 한다면 아무래도 〈우정〉의 연출을 맡는 편이 극예술연구회로서는 실패 가능성을 상쇄할 수 있는 여지가 있었을 것으로 보인다. 유치진의 의지는 확고했던 것으로 보이기 때문에, 이를 무시할 수 없는 상황이었다면, 연출 경험이 없는 그에게 상대적으로 실패 위험이 큰 〈토막〉을 맡기기에는 여러 가지로 무리였을 것이기 때문이다.

거꾸로 유치진에게 〈우정〉은 상당한 기회였지만 동시에 부담이었다. 서항석이 역자였던 덕분에 〈우정〉은 그 이전에는 상상할 수도 없는 공연 광고 효과를 등에 업고 개막하는 행운을 얻었지만, 이로 인해 유치진은 실패 가능성을 최대한 줄여야 한다는 보이지 않는 심리적 부담도 떠안을 수밖에 없었다.

48) 그레고리 부인, 최정우 역, 〈옥문〉(상/중/하), 『조선일보』, 1933년 2월 8/10/14일, 3면.

당시 유치진은 “처녀 희곡과 처녀 연출을 한 무대에서 보여 주는 일은 대단한 모험이었기 때문에 꺼림칙하고 당황할 수밖에 없”다고 술회하면서 “실패라도 하면 소심한” 자신이 큰 타격을 입을 수 있는 위험이 도사리고 있었다고 고백한 바 있었다.[49]

이러한 연출을 둘러싼 극단과 유치진의 정황을 차치하면, 아쉽게도 유치진이 〈우정〉을 연출한 흔적 혹은 자료는 거의 남아 있지 않다. 따라서 지금까지는 해당 사실(유치진의 데뷔 연출작, 홍해성을 제외한 최초의 연출가)만 간략하게 기억되고 있을 따름이다. 하지만 유치진의 최초 연출작이라는 점에서, 그리고 극예술연구회가 어떠한 방식으로든 홍해성의 연출 영향권에서 벗어난 최초의 작품이라는 점에서 〈우정〉에서의 연출 작업은 주목되지 않을 수 없다.

다만 유치진은 극예술연구회 내부적으로는 ‘예술적 성과’라고 자부하던 창단작 〈검찰관〉(홍해성 연출)에 대해서도 ‘매스컴의 성과’로 치부하며 홍보와 제휴 전략의 성과로 치부한 바 있을 정도로 홍해성 연출에 동의하지 않고 있었다는 점은 주목된다.[50] 그뿐만 아니라 홍해성의 연출력(역량)에 대해서도 의구심을 자아내고 있었던 차였다.

> (제2회 공연 때: 인용자) 역시 홍해성 연출로 세 작품을 조선극장을 빌어 3일간 공연했는데 반응은 갖가지로서 창립 공연 때의 격려보다도 비판 쪽이 강했다. 우리가 비판받은 것은 대체로 작품 해석상의 오류와 연기의 미숙 때문이었다. 그럴 수밖에 없는 것이 배우 출신의 홍해성이 연출이라는 것이 기대를 충족시킬 수 없고 연기도 이제 겨우 무대에 선 본 젊은이들이었으니 그 어설픔이란 명약관화한 것이 아닌가.[51](밑줄: 인용자)

> 나는 노련한 선배 연출가 홍해성과 한 무대에서 연출 역량을 비교한다는 것에 대해서는 별로 두려워하지 않았다. 홍해성이 성실하고 인간성도 원만하긴 했지만 작품 해석에 탁월성을 보여 준 것은 아니었기 때문이다. 나는 일생일대의 시험대

49) 유치진, 앞의 책. 111면.
50) 같은 책. 107면.
51) 같은 책, 108면.

에 오른다는 생각으로 내 희곡에 대해서도 신경을 썼지만 연출도 게을리 하지 않았다.[52](밑줄: 인용자)

이러한 유치진의 술회와 속내를 살펴보면, 그는 자신이 홍해성에 비해 연출력이 떨어지지 않는다고 자부하고 있었다는 사실을 알 수 있다. 그는 홍해성의 약점이 해석력이라고 판단하고 있었고, 다소 우회적으로 말하고는 있지만 그래서 자신의 강점이 해석력이 될 수 있다고 믿었다. 배우 출신인 홍해성이 극단의 화합을 통해 연출 능력을 대체했다고 비판하면서, 자신은 그보다 작품의 해석에 보다 냉철한 판단을 내리는 연출력을 선보이겠다는 목표이자 계획을 내보인 셈이다.

하지만 실제로 유치진의 데뷔 연출은 해석상의 문제를 야기한다. 유치진의 술회 이외에는 유치진의 연출 작업(디렉션)을 확인할 방안은 그렇게 많지 않은 것이 유감이다. 하지만 간접적으로 유치진의 연출 방식을 확인할 수 있는데, 그것은 유아나를 사이에 두고, 두 남자가 대치하는 장면의 연출 방식을 일정 부분 재구할 수 있기 때문이다. 다음의 평은 유치진 연출 작업에서 '해석'의 문제를 분석하는 단서가 된다.

'유아나'로 분한 모윤숙은 놀날 만한 웅변의 소유자였다. 그러나 이 말은 동시에 무대에서 의 성공을 의(意)하지는 아니한다. 무대에 서 이상에는 누구든지 자기를 버리고 완전히 극중의 인물이 되어야 한다. 그리하여야만 무대와 표정과 행동이 일치할 수 잇는 것이다. 이 점에 잇서서 모 씨의 웅변은 도리어 방해가 되엇다. '유안'과 '요르게'를 좌우편에 안치고 우정과 연애의 배리(背離)를 케어 나가는 '유아나' 모 씨의 인상은 비극의 주인공다운 심각한 오뇌미(懊惱味)를 갓지 못하고 도리혀 〈베니스의 상인〉에 나오는 법학박사로 분한 '포샤'를 연상케 하는 것이엿다. 〈우정〉이 가공적이나마 비극의 감동을 주지 못한 것은 이러한 곳에서도 원인이 잇지 안을가 한다.[53]

기본적으로 배우의 연기는 연출의 영역 바깥으로 간주되기도 하지만, 유아

52) 같은 책. 111면.
53) 현민, 「제3회 극연 공연을 보고(3)」, 『조선일보』, 1933년 2월 15일, 4면.

나 역을 맡은 모윤숙의 연기 상황은 단순히 배우 역량으로만 치부할 수 없었던 문제가 아니었던 것으로 진단된다. 모윤숙은 유아나 역을 맡으면서 두 남자를 논리적으로 설득하고 때로는 감정적으로 무마하여, 그들로 하여금 최대한 죽음과 경쟁에서 빠져나올 수 있도록 충고하고 선의의 자극을 가하는 역할을 해야 했다. 그래서 유아나는 극 중에서 다소 장황할 정도로 옛 기억을 끌어올리기도 하고, 어떨 때는 무모할 만큼 두 사람 사이의 호감을 상기시키기도 했다. 하지만 이러한 대본상의 설정과 인물상의 특징이 실제 공연에서는 발휘되지 못했고, 오히려 〈베니스의 상인〉에서 포샤가 단행한 단호한 판결 혹은 이성적 논리에만 치우친 것으로 보인다.

현민(유진오)은 모윤숙이 연기한 유아나에 대하여, 비극의 주인공으로 자신을 희생하여 두 남자의 안녕과 신뢰를 회복시키려는 유아나의 성품이 아니라, 단호하고 이성적인 판결자로서의 냉철함이 더욱 강하게 묻어나는 캐릭터였다고 지적하고 있다. 이러한 지적은 자연스럽게 작품 해석에 대한 비판으로 귀결되는데, 결국 유아나에 대한 잘못된 해석이 그 원인이라고 할 수 있다. 이러한 유아나에 대한 잘못된 해석과 뒤따르는 모윤숙의 '평연한' 연기로 인해, 〈유아나〉의 감동이 위축되었다고 판단하고 있다.

앞에서 전제한 세 개의 창과 그 창 앞에 서 있는 세 사람의 배치는, 그들 사이의 교류하고 잠재해 있는 감정의 골과 그 기류를 감지하는 데에 사용되어야 한다. 유아나가 유안을 선택하지 못하는 이유도, 유안이 지나치게 유아나의 선택을 강요하는 상황도, 과거에는 유아나를 양보했던 요르게가 현재에는 그럴 수 없는 사연도 이러한 세 사람의 입장 속에서 녹아들어야 했다.

그리고 그 입장들 사이에서 유아나가 내린 결정이 살아남아야 하는 두 사람에게 끼칠 영향과, 그 영향을 다시 고려해야 하는 유아나의 마지막 배려까지 함께 대변될 수 있어야 했다. 이를 위해서는 유아나의 일방적인 선택이나 설교로는 감당할 수 없다고 해야 한다. 유아나 역시 남은 이들과 호흡을 함께하면서, 자신의 선택이 두 사람 사이에 녹아들 수 있도록 배려해야 했다. 연극적으로 볼 때, 액션과 리액션의 복잡한 상호 작용이 필요했고, 이러한 상호 작용은 창문처럼 그 안을 들여다볼 수도 있고 그렇지 않을 수도 있는

반개방 구조와 방식을 따라야 했다. 하지만 유치진은 이러한 상황을 유아나가 정리하도록 그녀에게 이성적인 역할을 맡긴 것으로 보이며, 모윤숙은 세련된 이미지에 기대어 이러한 역할을 피상적으로 수행한 것으로 보인다. 결국 연기의 파탄이 일어나, 세 사람의 사이의 미묘하고 세밀한 감정의 기류가 살지 못했다. 이러한 결과는 냉정하고 세련된 유아나는 가능했을지 몰라도, 세심하고 복잡한 심리 표출의 유아나는 불가능했다는 결론을 시사하고 있다.

2) 유치진의 후속 연출과 〈우정〉의 콘텐츠 변환

유치진의 연출 작업은 〈우정〉의 라디오드라마 제작과 송출 작업으로 이어졌다. 유치진은 '방송 지휘'라는 명목으로, 〈우정〉의 또 다른 연출 작업을 수행했다.

<table>
<tr><td></td><td>연도</td><td>월</td><td>날짜</td><td>장소
(공연장)</td><td>작품</td><td>작가</td><td>번역자</td><td>스태프</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3회 공연</td><td rowspan="2">1933년</td><td rowspan="2">2월</td><td rowspan="2">9~10일</td><td rowspan="2">장곡천정 공회당 (경성공회당)</td><td rowspan="2">〈우정(유아나, Juana)〉 1막)</td><td>게오르그 카이제르(Friedrich Carl Georg Kaiser) 작</td><td>서항석 역</td><td>유치진 연출,
임학선・유형목 장치,
조이연, 강성범, 김희창 도구 제작,
현제명 작곡</td></tr>
<tr><td colspan="3">출연진 : 유아나(Juana) 역 모윤숙, 유안(Juan) 역 이웅, 요르게(Jorge) 역 최창헌, 노복 역 윤정섭</td></tr>
<tr><td rowspan="2">라디오 방송</td><td rowspan="2">1933년</td><td rowspan="2">2월</td><td rowspan="2">14일 (9시 45분)</td><td rowspan="2">라디오 드라마</td><td rowspan="2">〈우정(유아나, Juana)〉</td><td>게오르그 카이제르 작</td><td>서항석 역</td><td>유치진 방송 지휘</td></tr>
<tr><td colspan="3">출연진 : 유아나(Juana) 역 모윤숙, 유안(juan) 역 이웅, 요르게(Jorge) 역 최창헌, 노복 역 윤정섭</td></tr>
</table>

전술한 대로 서항석이 번역한 게오르그 카이제르 작 〈우정(유아나, Juana)〉은 제3회 극예술연구회 공연작으로 상연된 바 있었고, 그 과정에서 공연 대본 〈우정〉은 1933년 2월 1일부터 2월 14일까지 『동아일보』에 8회에 걸쳐 분재된 바 있었다.[54] 주목할 점은 마지막 분재 일인 1933년 2월 14일(9시 45분) 〈우정〉이 라디오드라마로 제작되어 송출된 점이다.[55]

관련 일정을 정리해보면, 극예술연구회는 〈우정〉의 분재를 1933년 2월 1일 시작하여 2월 9일(개막일)까지 일차 연재하여 제7회분까지 공개했지만,[56] 막상 2월 10일 공연일(마지막 날)에는 연재를 중단했으며, 공연이 끝난 이후 시점인 2월 14일에 최종 분재분을 신문에 게재했는데,[57] 마지막 연재분 게재일은 라디오드라마 송출일(21시 45분~)이기도 했던 것이다.

일련의 일정을 연계하면, 극예술연구회는 처음부터(적어도 연재를 시작하는 시점부터는) 희곡 (일부) 공개→공연 개막→분재 종료→라디오드라마 송출을 염두에 두고 있는 것으로 판단되며, 결과적으로 이러한 연계를 통해 연극 공연을 라디오드라마로 전환하는 작업을 수행할 수 있었다. 이 라디오드라마 〈우정〉은 극예술연구회가 최초로 제작한 라디오드라마였다는 점에서, 극예술연구회가 창작 활동을 고취하고 그 범위를 확장하려 한 의도를 읽어낼 수 있다.

라디오드라마로 제작된 〈우정〉은 극예술연구회 역사상 최초라는 의의뿐만 아니라, 연극 공연 직후 라디오드라마로 제작되어 송출하는 이후 제작 사례의 표준을 제공하기도 한 작품이다. 〈우정〉 이후 간헐적으로 극예술연구회는 다양한 라디오드라마를 제작하여 송출하는데, 그중에서 무대극으로 만들었던 작품일 경우에는 무대 공연 이후(그것도 가급적 직후)에 송출하려는 시도를 고수했다. 〈우정〉은 그러한 제작 시스템의 출발점에 해당하는 작품이다.

라디오드라마 제작이 어떠한 경로로 성사되었는지는 확인되지 않고 있으

54) 「〈우정(유아나)〉 1막」 1, 『동아일보』, 1933년 2월 1일, 4면 ; 「〈우정(유아나)〉 1막」 8, 『동아일보』, 1933년 2월 14일, 6면.
55) 「금일의 라디오」, 『조선일보』, 1933년 2월 14일, 7면.
56) 「〈우정(友情)(원명 유아나)〉 1막(7)」, 『동아일보』, 1933년 2월 9일, 4면.
57) 「〈우정(友情)(원명 유아나)〉 1막(8)」, 『동아일보』, 1933년 2월 14일, 6면.

나 제3회 공연 가운데 〈토막〉이 아닌 〈우정〉이 선택된 점은 다소 의외이다. 객관적으로 더 주목을 받은 〈토막〉을 공연하지 않은 이유에 관해서는 설명된 바가 없지만, 반대로 〈우정〉을 라디오드라마로 제작하려고 했던 이유에 관해서는 설명될 수 있다. 그 이유는 유치진의 이후 행보를 보면 어느 정도 짐작된다.

유치진은 같은 해 8월 24일(8시부터 30분간) 라디오드라마 〈아들의 마음〉을 방송 지휘한 바 있다.[58] 역시 같은 해 12월 3일(8시부터 30분간)에는 라디오드라마 〈베니스의 상인〉의 방송 송출을 지휘한 바 있다.[59] 이 중에서 전작은 극예술연구회 공연작이 아니었지만, 후작은 극예술연구회 제5회 공연작 가운데 하나였다. 극예술연구회는 1933년 11월 28일(~30일)까지 〈버드나무 선 동리의 풍경〉(유치진 작)을 비롯하여 〈바보〉(루이지 피란델로 작)와 〈베니스의 상인(법정 장면)〉(셰익스피어 작)을 공연했고,[60] 공연 직후인 12월 8일에 그중 〈베니스의 상인〉을 라디오드라마로 제작 송출한 것이다.

유치진의 이러한 작업은 몇 가지 공통점을 드러내고 있다. 일단 1933년에 제작 송출된 라디오드라마라는 점이 그러하고, 직접 연출을 한 연극 작품이 다수 포함되어 있다는 점이 그러하며(적어도 홍해성 연출로 공연된 연극 작품을 라디오드라마로 재제작하지 않았다), 세 작품 중에서 두 작품은 무대 폐막 직후에 시행된 점이 또한 그러하며, 연극 작품과 라디오드라마 작품 사이에서 출연진의 변화가 거의 일어나지 않았다는 점이 그러하다.

이러한 공통점을 모아보면, 유치진은 무대극으로 공연된 작품의 재공연 가능성이 크고 배역을 맡은 연기자들이 흩어지거나 연기에 대한 감각을 잃어버리기 전에 이를 라디오드라마 콘텐츠로 다시 변환하는 작업에 관심을 쏟았다고 판단해야 한다. 구체적으로 누가 이러한 전환 작업을 주도했는지는 기록으로 확인된 바 없지만, 세 작품 중 두 작품이 유치진의 연출작이었고 나머지 한 작품이 유치진의 번안(작)이었다는 점을 감안하면, 제작 주도자는 유치

58) 『조선일보』, 1933년 8월 23일, 3면.
59) 『조선일보』, 1933년 12월 3일, 8면.
60) 『동아일보』, 1933년 11월 19일, 3면.

진이었다고 보아야 한다.

실제로 1934년 2월 극예술연구회는 톨스토이 원작, 함대훈 각색의 〈부활〉을 '연속라듸오 드라마'로 제작하여, 18일·19일·20일·22일에 총 네 차례 송출하였다. 하지만 이때 지휘(자)는 홍해성이었다. 유치진은 훗날 이 작품이 공연되었을 때도, "〈부활〉은 〈카추샤〉라는 제목으로 이미 1910년대부터 일본과 한국에서 전형적 상업극으로 수없이 공연되어 온" 작품이기 때문에 "양심상 도저히 맡을 수가 없었"다고 회고하며 연출을 고사하였고.[61] 이에 서항석이 연출(이준규와 공동)을 시행한 바 있었다.[62]

이러한 그의 태도를 고려할 때, 유치진은 〈부활〉의 연속 라디오드라마에 찬성하는 입장이라고 하기 어려웠으며, 1934년 3월 15일에 유치진이 일본으로 출국하는 스케줄을 감안하면, 실제로 유치진이 라디오드라마의 지휘를 맡기는 어려웠을 것으로 예상된다. 이러한 일정에는 유치진이 제5회 정기공연 연출을 전담했음에도, 상임 연출자의 지위에 오르지 못하는 내부 사정도 작용한다. 즉 유치진은 1933년 자신이 연출을 맡은 작품 중에서 콘텐츠 변환을 시도했고, 이러한 그의 작업은 이후 유치진이 연출에서 밀려나면서 홍해성에게 자연스럽게 이관되었다. 결국 극예술연구회에서 무대극의 라디오드라마화를 추진한 인물은 유치진이었다고 해야 한다.

흥미롭게도 유치진은 다시 한번 라디오드라마로 제작된 〈우정〉의 지휘를 맡았다. 1936년 7월(11일) 유치진 연출(지휘), 이운곡 효과로 진행되었으며, 김영주(유아나 역), 이웅(유안 역), 최봉칙(요르게 역), 신태선(노복 역)이 출연하였다.[63] 유안 역으로 호평을 받은 이웅은 그대로 역할을 유지했으나, 유아나 역은 김영주로 바뀌었고, 나머지 역할도 해당 배우가 바뀌었다.

유치진은 〈우정〉을 다시 라디오드라마로 제작하는 작업에도 앞장섰는데, 〈관대한 애인〉과 같은 경우에는 라디오드라마로 제작할 때 유치진이 번안이라는 변화를 선택했다는 점을 감안하면, 〈우정〉을 번안 작업 없이도 두 차례

61) 유치진, 앞의 책, 145면.
62) 『조선일보』, 1937년 4월 9일, 6면.
63) 「라디오」, 『조선일보』, 1936년 7월 11일, 6면 참조.

나 라디오드라마로 제작했다는 사실은 매우 이례적이라고 해야 한다. 특히 1936년 7월 시점은 회원들의 대거 탈퇴로 임시총회를 열고 체제를 정비해야 할 정도로 상당한 위기가 도래한 시점이었다.64) 결국 유치진은 극예술연구회의 공연 상황이 여의치 않고 그 미래가 불투명한 시점이 도래하자, 해당 기간 안정적으로 공연할 수 있는 작품을 찾았던 것으로 보인다.

당시 극예술연구회는 공연을 할 수 있는 처지가 아니었고, 새로운 작품을 고를 수 있는 상황도 아니었기 때문에, 기존 작품 가운데 신속하게 제작 송출할 수 있는 작품이 우선이었다고 해야 한다. 그만큼 유치진에게 〈우정〉은 연출(작업)에 자신을 가질 만한 작품이었다. 그리고 동시에 많은 이들이 유의 깊게 살피고 관람할 수 있는 공연이었다고 확신하고 있기도 했다. 대중성의 측면에서 장점을 지니고 있었기 때문이다.

정리하면, 유치진의 무대극 연출 능력은 1933년 시점에서 정확하게 검증되지 않으며, 그 데뷔 시점은 〈우정〉에서는 더욱 분명하게 확언하기 어려운 상태였다. 하지만 유치진은 극예술연구회의 무대극을 보다 대중적으로 소개하고, 기 제작된 연극 콘텐츠를 라디오(드라마) 콘텐츠로 변환하겠다는 실용적 착상과 실행을 추진한 바 있다. 기존 연극 연출가로서 능력에서는 다소 의외의 행보이지만, 이 역시 극예술연구회의 콘텐츠를 대중화한다는 측면에서는 주목되는 시도가 아닐 수 없다.

5. 결론을 겸하여 : 극예술연구회의 작품 선택과 제작 진용의 실패 요인

모윤숙의 합류는 극예술연구회로서는 여간 환영할 일이 아닐 수 없었다. 화려하고 아름답고 우아한 이미지의 유아나를 무대화하고, 그녀의 선택과 희생을 관객들에게 설득력 있게 전달할 수 있는 편리한 표현 방안을 확보했다고 믿었기 때문이다. 실제로 모윤숙은 이러한 유아나의 이미지를 현실에서 지

64) 김재석, 「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 60면 참조.

니고 있는 여성이었다. 신여성이자 유명 인사였던 모윤숙은 세련된 여성이자 귀족적 분위기의 유아나와 겹쳐질 수 있는 여지를 상당 부분 지니고 있었다.

하지만 유아나가 연기해야 하는 하루는 복잡한 만남과 감정의 격류로 얽혀 잇는 단순하지 않은 시간이었다. 과거의 어느 날과 연관되어 있을 뿐만 아니라, 현 남편의 죄책감이나 전남편의 분노 그리고 자기 자신의 책임감까지 포함하는 복잡한 시간의 누적이어야 했기 때문이다.

극예술연구회는 재혼한 유아나와 이에 상심한 유안의 연기를 인상 깊게 대비시키고자 했다. 남아 있는 관련 자료(무대면)를 보면 이 대목에 주목하는 〈우정〉의 공연 상황을 확인할 수 있다. 실제로도 이 재회 장면은 관객들이 〈우정〉에 관심을 집중할 수 있는 장면이었고, 〈우정〉에 몰입할 수 있는 감상적 심정을 자극할 수 있는 대목이 아닐 수 없었다. 하지만 이러한 장면 처리만으로 유아나의 복잡한 심회와 대담한 선택(자살)을 모두 설명할 수는 없었던 것으로 보인다.

결론적으로 유아나(배역을 맡은 모윤숙)는 이러한 재회의 시간과 희생의 의미가 농축된 '그날 밤'을 제대로 구현했다고 보기 어렵다. 이러한 구현 실패는 유아나를 연기한 모윤숙의 연기 때문이기도 하지만, 이를 조율하고 타당한 방식으로 이끌어야 할 유치진의 연출 미숙(함)도 단단히 한몫한 것으로 보인다. 더 정확하게 말하면 극예술연구회는 〈우정〉을 공연해야 하는 이유를 처음부터 명확하게 확정 짓지 못했고, 이를 구현하는 과정에서 혼란을 자처했다.

제3회 공연 작품 선정 시점부터, 극예술연구회는 표현주의 연극을 공연하겠다는 내부 방침을 확정 짓지 못하고 있었다. 그들이 고른 작품은 표현주의 작품도 아니었고, 표현주의 작품을 하겠다는 전략도 수립하지 못하고 있었다. 이미 제2회 공연 〈해전〉을 통해 표현주의 연극이 동시대의 관객에게 환영받지 못하고 있으며, 자신들도 그러한 작품을 만들 수 없다는 역량이 없다는 점을 인정해야 했기 때문이다.

그들에게는 명분이 필요했는데, 그 명분은 표현주의 연극처럼 선진적이고 당대 대중극과 차이를 보이는 공연을 극예술연구회가 주도할 수 있다는 명분

이었다. 그래서 그들은 독일 표현주의 대가였던 카이제르 작품을 공연해야 한다는 당위적 명분을 앞세우면서도, 카이제르 작품 가운데 표현주의 색채가 덜한 작품을 선택하는 절충안을 교묘하게 마련했고, 최종적으로는 〈우정〉의 서사에서 삼각관계나 대결 내지는 자살 같은 관객 대중에게 자극적인 요소를 부각하는 공연을 겨냥했다. 사실주의 공연을 표현주의 작품으로 선전했음에도, 이에 만족하지 않고 결과적으로는 대중 취향의 공연을 목표로 한 셈이다.

'신극 수립의 명분'과 '관객 증폭의 실리'라는 절충안은, 〈우정〉의 형상화에서 가장 궁극적으로 겨냥했던 감정적 자극, 그러니까 인물들의 감상적인 선택을 위장하기 위한 명분이었을 가능성이 크다. 유아나가 두 남자와 그들의 우정을 위해 자살을 감행하는 과정은 유아나에게 몰입했던 관객과 대중의 몰입을 극대화할 것으로 여겨졌고, 두 남자를 위해 한 여자가 희생해야 한다는 플롯은 이 작품이 은근히 감싸고 있었던 감상주의의 폭주를 불러일으킬 것으로 기대되었기 때문이다.

극예술연구회가 선택한 제1~2회 공연 작품에서 이러한 감정의 폭주, 즉 감상성의 극대화를 겨냥한 사례를 찾기는 어려워 보인다. 〈옥문〉에서의 '울음'이 이러한 정서적 격류나 감정적 폭발에 근접한 사례였지만, 이 역시 실제 공연에서는 이국적(아일랜드) 극적 상황으로 인해 관객들에게 제한적으로 전달될 수밖에 없었다. 결국 연극을 통해 감정적 몰입 즉 동일시를 추구하는 경향이 강했던 조선의 대중과 관객으로서는, 이성적인 측면을 강조하고 작품성을 내세우는 극예술연구회의 공연에 온전히 기댈 수 있는 관극 정서를 찾지 못하고 있었다.

그러한 상황 속에서 〈우정〉은 그러한 조선 관객의 내밀한 기대를 충족하고 대중 취향의 정서적 울림을 가져올 작품으로 기대되었지만, 유치진은 이러한 기대를 충족하지 못한다. 유치진은 유아나에게 웅변과 논리를 부여함으로써 감정 이입의 여지를 스스로 위축시켰고, 관련 논평을 통해 확인된 것처럼 감정이 아닌 이성을 앞세우는 연기를 허용하고 말았다. 결국 〈우정〉은 표현주의 작품이 아님에도 표현주의 작품을 각색한 작품처럼 선전되었고, 그 이면에서는 대중적 취향을 분출하는 공연으로 계획되었음에도 불구하고 궁극

적으로는 이러한 전략마저 효과를 다하지 못하는 어정쩡한 작품으로 남고 말았다.

이처럼 관련 정황을 종합할 때, 극예술연구회에게 〈우정〉은 기존 공연에서 노출한 문제와 약점을 해소할 수 있는 작품으로 선택되었다. 이때 〈우정〉은 더 이상 표현주의 작품일 이유가 없었고, 절충주의 명분을 내세우는 공연으로 끝나서도 안 되는 작품이었다. 이때 〈우정〉은 신파극이나 멜로드라마에서 추구하는 감정의 몰입과 동일시 그리고 비극적 정서를 표출할 수 있는 감상주의 색채의 대중 취향 작품이어야 했다. 〈우정〉의 원작인 〈유아나〉의 내부적 완성도에는 미치지 못한다고 해도, 이러한 감상적 경도는 그 자체로 조선 관객들에게 필수적인 요소라고 해야 한다. 마음껏 슬퍼하고 감정을 이입해서 눈물을 흘릴 수 있는 작품을 원하고 있었기 때문이다.

극예술연구회는 카이제르의 다른 작품을 고르지 않는 묘수를 통해 이러한 기회를 쟁취하고자 했다. 하지만 결정적인 오류가 생겨났는데, 연출자 유치진이 이 작품을 감정이 아닌 이성이 완강하게 작동하는 공연으로 뒤바꾼 오류가 그것이다. 유치진은 유아나의 감정적 색채를 지우는 작업을 펼쳤고, 유아나를 포오샤의 냉철한 이성을 강조하는 여자 캐릭터로 닮도록 종용했다. 게다가 모윤숙은 이러한 이미지와 해석력을 제대로 표현할 연기력을 충분히 갖추고 있지도 못했다. 그녀에게 유아나는 재혼한 여자일 따름이었고, 유치진에게 유아나는 냉철해야 할 인물일 따름이었다.

이처럼 유치진이 연출 과정에서 정교한 해석력이 빛을 발했다고는 판단하기 어렵다. 오히려 유치진은 유아나를 연기한 모윤숙에게 연기를 방관함으로써, 감정적 격류가 흘러야 할 대목에서 '평연한' 모습으로 연기하도록 하는 실수를 저질렀다. 결국 유치진 역시 연출가로서 준비해야 한다고 역설(力說)했던 깊이 있는 해석력을 발휘하지 못했고, 〈우정〉은 막대한 홍보 전략에도 불구하고 급기야는 태작으로 묻힐 수밖에 없었다. 이러한 결과는 연출자의 중요성을 상기시킨다. 〈우정〉은 작품 선택에서부터 애매한 입장에 놓여 있었고, 모윤숙의 합류로 재기의 기회를 마련했으나 결국 올곧은 해석력에 의해 무대에서 특징적으로 형상화되지 못했다. 이로 인해 막대한 홍보 효과까지

물거품이 되었다. 제3회 공연에서 〈토막〉이 선전을 하고 대내외적으로 긍정적인 평가를 받은 것에 비해 〈우정〉이 받아든 성적표는 지나치게 초라한 것이 아닐 수 없었다.

그 과정에서 한 가지 확인되는 사안은 유치진이 세밀하고 복잡한 감정을 다루는 연기를 성취해내거나 일관된 해석력으로 희곡의 깊이를 무대에 구현하지는 못했다고 해도, 이러한 연극(콘텐츠)을 다양하게 변모하고 대중적으로 활용할 수 있는 방안을 찾는 데에는 활로를 마련했다고 할 수 있다. 사실 이러한 능력은 전통적인 연출자의 능력이기보다는, 기획자나 운동가의 소양에 가깝다고 해야 한다.

반면 유치진이 해석력에 약점을 보인다고 비판했던 홍해성은 〈토막〉의 공연에서 조선인의 현실과 무대적 상징성을 결합할 수 있었다. 이러한 결과는 연출자의 소양 측면에서, 유치진이 생각하는 방향이나 범위와는 다른 요소들이 존재하고 있고, 결과적으로 유치진에게는 아직 그러한 소양이 충분하다고 할 수 없다는 점을 시사한다고 하겠다.

이러한 연출의 측면에서 유치진은 신극이 요구하는 정교한 해석력을 갖춘 상태가 아니라, 대중들에게 콘텐츠를 소개하고 그 활용 가능성을 검토하는 시도를 개발하는 상황이었다고 해야 한다. 이러한 유치진의 특징은 이후 그가 강조하는 관객 본위의 연극 혹은 대중 취향의 가미와도 무관하지 않다고 해야 한다. 그리고 이러한 유치진의 연출 의도는, 최초 작품 선택 배경부터 연출가 선임 과정 그리고 여배우(여자 주인공) 등용과 작품 해석 방향 그리고 콘텐츠 재활용에 이르기까지 일관된 특징을 공유하고 있었다. 그것은 신극의 개념을 관객에게 전달하려는 의도가 아니라, 관객이 선호할 수 있는 작품을 선보이려는 속내라고 해야 할 것이다. 〈우정〉은 신극의 기치를 든 극예술연구회가 관객 대중의 호응을 배려한 중도적 성격의 공연이었다.

다만 이러한 중간 혼합적 공연 작품은 그 의도와는 달리 성패에서 명확한 결과를 낳았다. 결론적으로 〈우정〉이라는 작품 선택에서 개입한 지나친 기획 의도는 결국 공연의 출발을 어둡게 했고, 대중적 인지도를 지닌 모윤숙에 의존하여 그의 연기를 간과한 연습 과정은 반등의 기회를 날려 버렸으며, 이

모든 과정을 조율하지 못하고 정확한 해석력을 선보이지 못한 연출력은 〈우정〉을 태작으로 만들어 버렸다. 극예술연구회의 제3회 공연 과정에서 〈토막〉 같은 성공한 사례와 함께 〈우정〉처럼 지원조차 살리지 못한 사례가 공존한다는 점은 이채롭다. 무엇보다 극예술연구회가 이러한 성패의 과정에서 무엇을 얻고 무엇을 잃었는지에 대해 생각하는 일은 더욱 이채롭다.

▮ 참고문헌

「〈눈물을 건너온 행복(幸福)〉 무대면」, 『동아일보』, 1937년 10월 5일, 5면.
「〈비련초(悲戀草)〉의 일 장면(一場面)」, 『동아일보』, 1937년 9월 25일, 6면.
「〈유아나〉의 한 장면」, 『조선일보』, 1933년 2월 14일, 7면.
「극문화 수립을 목표로 극예술연구회 조직 변경」, 『조선일보』, 1932년 12월 27일, 4면.
「극연(劇硏) 춘기공연(春期公演)에 〈카츄ー샤〉를 상연」, 『조선일보』, 1937년 4월 9일, 6면.
「극연의 제5회 공연 시일장소를 변경 28일부터 4일간」, 『동아일보』, 1933년 11월 19일, 3면.
「극예술연구회 내용혁신 규약(規約) 개정(改正)」, 『매일신보』, 1933년 1월 15일, 7면.
『조선일보』, 1934년 2월 19일, 3면.
「금일의 라듸오」, 『조선일보』, 1933년 12월 3일, 8면.
「금일의 라디오」, 『조선일보』, 1933년 2월 14일, 7면.
『동아일보』, 1935년 9월 6일, 4면.
『조선일보』, 1933년 8월 23일, 3면.
「라디오」, 『조선일보』, 1936년 7월 11일, 6면.
「명우와 무대」(4), 『삼천리』(5권4호), 1933년 4월 1일, 8면.
「모윤숙 씨 시집 출판 기념 성황」, 『동아일보』, 1933년 11월 10일, 6면.
「모윤숙(毛允淑)」, 『동아일보』, 1935년 1월 3일, 10면.
「모윤숙의 문학과 생애」, 『문예운동』, 문예운동사, 2014년 3월, 20면.
「문단인(文壇人)의 연극 금명 9, 10일 양일간 공회당 극연 제3회 공연」, 『동아일보』, 1933년 2월 9일, 4면.
「실험무대 시연의 무대면(舞臺面)과 관객의 일부」, 『동아일보』, 1932년 5월 6일, 5면.
「여자강습회」, 『조선일보』, 1932년 2월 21일, 5면.
「이전순회음악(梨專巡廻音樂)」, 『동아일보』, 1930년 12월 29일, 3면.
「호화선 소연 〈남편의 정조〉 무대면」, 『동아일보』, 1937년 6월 8일, 1면.
그레고리 부인(Isabella Augusta Gregory), 최정우 역, 〈옥문〉(상/중/하), 『조선일보』, 1933년 2월 8/10/14일, 3면.
김광섭, 「극연 제3회 공연을 압두고(중)」, 『조선일보』, 1933년 2월 2일, 4면.
유치진, 「各 劇團 上演 名作戱曲」, 『삼천리』 7-2, 1935년 2월, 231-232면.
카이제르, 서항석 역, 「〈우정(友情)(원명 유아나)〉 1막(1~8)」, 『동아일보』, 1933년 2월 1~14일, 4-6면.
현민, 「제3회 극연 공연을 보고(2~3)」, 『조선일보』, 1933년 2월 14~15일, 4면.

김남석, 「극예술연구회 공연 체제의 변화와 제10회 정기공연 형식에 대한 일 고찰—제10회 정기공연에 이르는 도정에서 발현된 연극 콘텐츠의 형식 교류와 공연 체제 확산을 중심으로」, 『민족문화연구』 88, 고려대 민족문화연구원, 2020, 370-372면.
김남석, 「극예술연구회 제4회 공연작 〈무기와 인간〉의 무대 장치와 그 의미에 대한 연구」, 『민족문화연구』 83, 고려대 민족문화연구원, 2019, 548면.
김남석, 「낭만좌 공연에 나타난 대중극적 성향 연구—공연 대본 〈승무도(僧舞圖)〉를 중심으로」, 『

한국예술연구』 19, 한국예술연구소, 2018, 139-162면.
김남석,『조선 대중극의 용광로 동양극장』(1), 서강대 출판부, 2018.
김용범,「'문화주택'을 통해 본 한국 주거 근대화의 사상적 배경에 대한 연구」, 한양대 박사학위 논문, 2009, 3-7면.
김재석,「극예술연구회 제2기의 번역극 공연에 대한 연구」,『한국극예술연구』 46, 한국극예술학회, 2014, 60면.
_____,「극예술연구회 제1기의 번역극 공연 인식과 그 의미」,『대동문화연구』 89, 대동문화연구원, 2015. 237-272면.
대중서사연구회,『대중서사 장르의 모든 것: 멜로드라마』, 이론과 실천, 2007, 12-14면.
박성봉,『대중예술의 미학』, 동연, 1997, 324-326면.
배안숙,「모윤숙(毛允淑)의 시대별 인식의 변화와 활동(1945~1953)」,『역사연구』 26, 역사학연구소, 2014, 60-62면.
안성호,「일제강점기 주택개량운동에 나타난 문화주택의 의미」,『한국주거학회지』 12-4, 한국주거학회, 2001, 187-189면.
유치진,『동랑 유치진 전집』(9권), 서울예술대 출판부, 1993, 13-145면.
이경아・전봉희,「1920~30년대 경성부의 문화주택지개발에 대한 연구」,『대한건축학회논문집-계획계』 22-3, 대한건축학회, 2006, 197-198면.
이상우,「극예술연구회에 대한 연구—번역극 레퍼터리에 대한 고찰을 중심으로」,『한국극예술연구』 7, 1997, 99-100면.
이헌구,「조선에 잇서서의 극예술운동의 현 단계(하)」,『조선일보』, 1931년 11월 17일.
장미진,「우리나라 근대극 형성기의 독일 표현주의 연극」,『독어 교육』 31, 독어독문학교육학회, 2004, 434-446면.
정인섭,『김복진, 기억의 복각』, 경인문화사, 2014, 30-39면.

【Abstract】

A study on the Background of the Selection of 〈Friendship〉 (〈Juana〉) and the Public Orientation in the Stage Shaping Process of Geugyesuryeonguhoe

Kim, Nam-Seok*

The 3rd regular performance of Geugyesuryeonguhoe(Theater Arts Research Society) was a performance that received a lot of attention. The reason is that 〈Tomag(ghetto)〉 by Yoo Chijin was performed. Geugyesuryeonguhoe, which had mainly performed performances mainly in translation plays, was able to lay the foundation for original theater performances through 〈Tomag(ghetto)〉. However, interest in 〈friendship〉 (〈Juana〉), which was performed together with 〈Tomag(ghetto)〉, fades in the process. Until now, research on 〈friendship〉 has not been conducted in earnest, and the reasons for this may be the lack of awareness of the work and the lack of related data. As a result, the reality of 〈friendship〉 has not been properly grasped until now, and the significance of 〈friendship〉 in the performance history has not been discussed. Naturally, the overall evaluation of the 3rd performance had to be withheld. This study aims to overcome these limitations and examine the meaning and characteristics of the 〈friendship〉 performance. The purpose of this study is to reconstruct the selection process by examining the position of Geugyesuryeonguhoe in 1933 revealed in the performance process of 〈friendship〉, and to reveal the mass-oriented intention included in the performance intention. Through the inaugural and second performances, Geugyesuryeonguhoe began to recognize the problems they were lacking, and realized the need for public response along with the justification for establishing Korean realism dramas. Accordingly, through the performance of 〈friendship〉, an attempt to raise the public's attention was secretly injected with the cause of establishing Korean realism dramas. Ultimately, this study aims to identify these goals.

* Professor, Dept. of Korean Literature and Language, Pukyong National Univ.

Keywords: Geugyesuryeonguhoe, 〈friendship〉, 〈Juana〉, Popularity, Yoo Chijin.

접수일: 2021.12.28. ‖ 심사일: 2022.01.11. ‖ 게재확정일: 2022.02.24.