

1930년대 연극대중화론에 대한 고찰

양 승 국*

1. 머리말

희곡 및 연극분야에 대한 그동안의 연구는 타분야에 비해 상대적으로 그 양적 질적 열세를 극복하지 못한 상태에 놓여 있는데 연극 비평 분야에 대해서도 마찬가지의 실정이다. 유일하게 서연호 교수¹⁾가 연극 비평에 대한 고찰을 남기고 있는바, 1930년대의 경우는 극예술연구회 관계자들을 중심으로 각각 그 주요 논문을 소개하고 있는 수준에 머물러 있을 뿐이어서, 1930년대 전반에 걸친 비평의 모습을 일관적으로 파악하기에는 미흡한 아쉬움을 지니고 있다.

1930년대에는 희곡창작 및 연극활동도 가장 왕성한 모습을 보이고, 따라서 연극 비평 역시 그 어느 때보다도 활발한 활동을 펼친다. 이는 1931년 11월, 극예술연구회 직속의 '실험무대'와 KAPF 측의 '이동식 소형극장'이 거의 비슷한 시기에 설립됨을 계기로 하여 극예술연구회측과 프로연극측간의 논쟁 형태로 전개된다.

개화기 이후부터 한국에서의 연극활동은 그 교화적 기능이 강조되어 이어 내려 오는데, 이는 1930년대의 극연과 프로연극측의 활동에서도 마찬가지이다. 즉 이들은 흥행극에 대응하여 본격적인 '신극'을 한다는 의식으로서 서로 동질감을 지니며 아울러 선구적 의식을 지니고 있다. 이러한 입장에서 이들은 연극의 대중화라는 공통적인 목적을 추구해 나아가는데 1934년 '신건설사사건' 이후 프로연극은 더 이상의 활동이 불가능해지고, 극연 또한 나름대로의 변모과정을 보인다는 점에서

* 박사과정

1) "한국근대희곡사연구", 고려대학교 민족문화연구소, 1982.

각각 그 한계를 드러내고 있다.

본고에서는 이들의 이러한 대중화의 관심을 극연과 프로연극층의 입장을 비교 검토하는 시각에서 고찰해 보고자 한다.

2. 연극에 있어서의 관객의 의미에 대한 인식

흔히 연극의 요소로서 회극 배우 무대 관객을 지칭한다. 이때 관객은 연극 공연을 위한 경제적 여건의 제공자로서의 의미에 그치는 것이 아니라 그 이상의 보다 중요한 기능을 수행한다. 그것은 관객자체가 연극의 한 부분임을 의미하는 것이다. 살아 있는 인간인, 배우와 관객간의 끊임없는 의사소통에 의해 연극이 진행되기 때문에 관객의 심리적인 반응에 따라 연극은 얼마든지 변화될 수 있는 것이다. 이것을 J.L. Styan은 무대의 상황제시(suggestion)와 관객의 인상(impression)간의 상호작용(ironic interplay)으로 설명한다.²⁾

이러한 관객의 의미에 대해 1930년대 연극 관계자들도 이미 깨닫고 있었던바 그것은 KAPF 관계자나 극연 회원들에게나 마찬가지였다.

연극은 모든 간접적 존재물을 배제하여 직접적으로 그 美를 관중에게 던져서 관중으로 하여금 그 美에 융합시켜 그 美에 燃焦되기를 요구한다. 하야 그것이 완전히 성취될 순간에는 한 인생 즉 한 생명이 示現되는 것이다.³⁾

연기자와 관객간의 완전한 共演共感으로 연기자의 연기에서 받는 관객의 따 睨이 얼마나 직접적으로 반사적으로 연기자에게 逆作用하며 또 다음 순간에 이 작용의 결과가 얼마나 敏速히 관중에게 작용하는가를 생각할 때 영화의 ‘스크린’과 관객의 관계는 여기에 비견할 수 없다.⁴⁾

그런데 이러한 공통의 견해는 논의의 전제로서 제시될 뿐이며, 이러한 전제는 관객을 교화적 대중으로, 연극을 대중의 교화적 수단으로 파악하는 관점에서 비롯된 것이어서 연극의 성취에 참여하는 수준으로서

2) J.L. Styan, "The Elements of Drama" Cambridge Univ. Press, 1982, p. 68. 이때 ironic이란 표현은 영화와 달리 관객이 무대위의 공연에 영향을 미칠 수 있다는 점에서 사용한 말이다.

3) 유치진, '연극의 대중성', "신흥영화", 1932. 6, p. 9.

4) 羅雄, '프로시니암에서 야외극의 제창', "조선일보", 1933. 7. 30.

의 관객의 의미에는 아직 도달하지 못하고 있다. 즉 이들이 파악한 관객은 아직 열등한 수준에 놓여 있어서, 일단 그들을 교화시킨 다음에야 본격적인 연극 완성의 기능으로 나아갈 수 있으리라고 판단한 것이다. 따라서 당시의 연극 관계자들이 우선 추구한 것이 관객의 수준향상이며 이를 위한 방법상의 차이로 인해 프로연극측과 극연 회원간에 서로 대립하게 된다.

3. 번역극 공연에 대한 異見

한국에서 최초로 번역극이 공연된 시기가 언제인지 분명하지는 않지만, 1920년대까지에도 많은 번역극과 창작극이 공연된 것은 분명하고, 특히 일본 유학생들을 중심으로 한 창작극 공연은 전국을 순회하면서 대성황을 얻었음은 이미 잘 알려진 사실이다. 그러한 과거가 있음에도 불구하고 1931년 조직된 극예술연구회는 실험무대 제1회 공연(1932.5)으로 <검찰관>(고골리작), 2회공연(1932.6)으로 <판대한 애인>(어빙작), <獄門>(그레고리작), <海戰>(피링작) 등의 번역극만을 무대에 올린다. 이에 대한 타당성, 즉 한국에서의 연극적 전통의 유무와 그에 따른 '新劇' 운동으로의 번역극의 위상이 프로연극 측과 극연간의 대립을 야기한다.

실험무대의 이러한 번역극 공연에 대한 비판은 심훈에 의해 처음으로 본격적으로 제기된다.⁵⁾ 그는 1. 극본이 조선의 현실과 거리가 멀고 2. 관중의 수준을 모르며 3. 축지 소극장의 공연 작품이라고 반드시 무대 위에 올릴 필요는 없으며 4. 해외 문학에만 도취해서 조선의 현실과 관중을 이해치 못했고 5. 유명한 회극이라고 무대 위에 올리는 것이 연극 운동의 본지는 아니며 자기네만 홀로 고답적 자세를 취하는 것이 좋지 않다고 하여 번역극 공연에 대한 비판으로부터 극예술연구회라는 단체의 성격까지를 비판하는데로 나아가고 있다. 이 글을 보면 실험무대의 1, 2회 공연은 조선의 현실과 거리가 먼 관중들이 이해를 하지 못하는 연극이었다는 것을 짐작할 수가 있다.

5) '연극계 산보', "동광" 1932. 10.

이러한 비판에 대해 서항석은 신극의 전통이 없는 조선의 현실하에서는 ‘외국극예술 내지 극문화를 어느 정도 소개한 뒤에 우리의 생활과 감정과 이상을 구체적으로 대변해 주는 역할있는 극작가의 출현을 촉진시킬 것’⁶⁾이라 하여 번역극의 공연이 신극의 활성화를 위한 첫 단계임을 분명히 하고 있다. 이같은 반론은 그 뒤의 극연의 활동을 통해 어느 정도 긍정적인 평가를 받을 수는 있을 것이다. 즉 실험무대 제3회 공연(1932.9) 속에 유치진의 창작극 〈토막〉이 들어 있기 때문이다. 이 작품에 대해서는 백철이 ‘취재된 작품 현실을 내용으로 발전시킬 때 氏는 필요도 없는 한계를 설정하고 언제나 그 한계선을 넘으려고자 하지 않는다’⁷⁾라고 하여 작가의 세계관의 한계를 지적하고 있으나, 이에 대한 프로연극 관계자들의 그밖의 직접적인 비판이 없는 것으로 보아서도 이 3회 공연은 성공적이었다고 할 수 있다.

그러나 연극축의 창작극 공연은 유치진의 〈버드나무선 동리풍경〉(5회 1933.11) 달고는 한동안 이루어지지 못하다가 1935년에 이르러(8회, 1935.11) 이무영의 〈한낮에 꿈꾸는 사람들〉과 유치진의 〈제사〉가 공연된다. 그런데 이들 작품들은 이미 초기에서 보여준 유치진의 〈토막〉이 지닌 문제의식에는 훨씬 뒤 미치는 작품들로서 이에 대한 비판이 민병휘에 의해⁸⁾ 다시 제기된다. 즉 조선의 신극수립은 외국극의 이입으로 한다고 고집하더니 지금까지 이룬 성과가 고작 그 정도냐 하는 비판이다. 이러한 비판은 다소 감정적인 것이기도 하지만 이들간의 논점에서 분명히 드러나는 중요한 문제는 바로 신극의 개념과 전통의 문제인 것이다. 극연 회원들은 당시 해외문학과와 동류로 의식되어서 프로연극축으로부터의 비판은 바로 해외문학과에 대한 일반적인 비판의 연장선 상에 놓인다고 볼 수 있다.

‘우리에게는 연극적 전통이 없다’고 단언하고는 ‘극이 없는 사회에서 극을 있게 — 극문화를 세우기 위해선 극을 가진 나라에서 극을 가져와야 하겠다. 이것이 연극이 없거나 침체된 사회에서 극을 진흥시키고 또 수립하는 유일한 길이다’라고 주장하는 김광섭의 견해⁹⁾는 극연의 문화

6) ‘극계의 동정’, “신동아”, 1932.11.

7) ‘1933년 창작계 총결산(5)’, “조선중앙일보”, 1934.1.5.

8) ‘조선연극의 회고 1년’, “조선중앙일보”, 1936.1.1.

적 편견을 단적으로 보여주는 것이라고 할 수 있는 것이다.

한편 이렇게 주장하는 것은 극예술연구회 내에 극작가가 거의 없기 때문이라는 점도 고려해 볼 수 있다. 서항석의 앞 글에서 역량이 있는 극작가를 기대하고 있는 것과 김광섭이 극연 4주년을 맞으며 쓴 글¹⁰⁾에서 ‘창작극을 기다리고 창작극의 대부분을 레퍼토리로 하겠다’라는 문맥을 통해 보면 유지진 외에는 이렇다 할 극작가가 없으므로 번역극에 치우쳤다고도 말할 수 있다. 이러한 논의는 ‘신극’이라는 새로운 ‘형식’에 대한 관객들의 이해 수준과 밀접히 연관되어 있는 바 이는 프로연극 측의 활동에도 마찬가지로 결부된다.

메가폰의 제1회 공연에서 제일 느낀 바는 그들이 세계를 보면서 조선의 현실을 보지 못한 듯하였다. 아니 못본 것이 아니라 그 특수성을 통찰하여 연구하며 분석하기에 부족하였다 함이 적당할 것이다. 그것은 세계의 진보된 프로레타리아 연극 형식을 경솔하게 직수입함에서도 窺視할 수 있다. 구체적으로 말하면 조선 프로의 현실에서 슈프리트콜이라는 형식이 歸定될 것이며 이해될 것인가? 진보된 극형식의 수입과 적당한 용법은 훌륭한 효과를 내일 것이나 그 러함에는 항상 현실과 충분한 산 교섭이 있어야 할 것이다.¹¹⁾

위와 같은 메가폰 제1회 공연에 대한 비판은 곧 ‘슈프리트콜’의 공연에 대한 비판인데, 그의 근거가 조선적 현실을 무시한 진보된 극형식의 수입이라는 점에 놓여 있다는 데에 주의할 요할 것이다. 즉 김광섭의 입장 역시 조선적 현실을 우선 염두에 두고 있는 점이 바로 그것이다. 이는 당시 관객의 수준이 새로운 형식에 대한 수용을 받아 들이지 못할 정도로 열등하다고 하는 전제에서 비롯된 것인데, 이는 뒤집어 이야기하면 극연의 공연활동에 대한 비판이 될 수 있는 것이어서 그 논리의 한계를 드러낸다. 김광섭의 위 글에 대한 비판은 朴太陽에 의해 제기되나¹²⁾ 메가폰 형성에 관한 일단의 사정을 짐작할 뿐¹³⁾ 다소 감정적

9) ‘우리의 연극과 외국극의 영향’, “조선일보”, 1933. 7. 30.

10) ‘연극운동과 극연—4주년을 마즈면서’, “조선문단”, 1935. 8.

11) 김광섭, ‘극계의 전망, 제언(5)’, “조선일보”, 1933. 1. 14.

12) ‘김광섭군의 극단 제언을駁함’, “조선일보”, 1933. 1. 29~2. 15.

13) ‘이동식 소형극장에서 반동적 마감을 드러낸 金×影 등을 쫓아내고 새로이 구성한 것으로 캄프 연극부와는 하등의 관계도 없다. 캄프의 신고송이 판제한 것은 1회공연 때였다.’

인 비판으로 일관하고 있을 따름이다. 김광섭은 이어 앞의 글(주 9)의 후편으로 쓰여진 글¹⁴⁾에서 ‘솔직하게 말한다면 나는 외국극보다 우리의 언어로 된 극을 기대하며 예찬하는 자의 일이다’라고 다소 물러선 입장을 취하는데, 이는 외국극의 수입만이 연극발전의 유일한 길이라는 입장에 대한 비판을 피해보고자 한 변명조의 태도였다.

이러한 극연의 태도속에는 조선에서의 신극 전통은 없다. 신극이란 ‘적어도 입센 이후——구체적으로 말하면 ‘인형의 집’ 이후의 자아각성의 철학이 또는 계몽적 과학적 요소가 또는 재래의 윤리가 연극내에—사회문제로 제공된 그런 극을 의미하는 것’¹⁵⁾이며 이는 극연에 의해서 비로소 시작되었다라고 하는 과장된 의미 규정을 우리는 발견할 수 있는 것이다. 이에 비하면, ‘봉진극의 기초를 갖고 있지 못한 연극전통에서 신극이 활발하지 못한 한 원인을 찾을 수 있다’고 하여 프로연극, 극연 모두를 비판하고, ‘조선의 현실을 명확히 인식하고 出演하는 거대한 역사적 계급적 의의를 가지는 극주체’에 조선 연극의 임무가 있다고 하는 백철의 견해¹⁶⁾가 가장 정확한 지적임을 알 수 있다.

한편 이러한 변역극 문제에 대해서 정작 극연의 대표적 극작가였던 유치진은 오히려 우리의 전통 속에서 연극을 계승하자는 주장을 펴고 있어 흥미롭다. ‘우리는 연극 전통이 없는 것이 아니라 정치적 경제적 장애로 연극의 전통을 잃어 버렸다’¹⁷⁾고 하여 ‘우리가 지닌 연극적 본능이 발휘되어 있는 것은 자종의 儀式이다’¹⁸⁾고 말하고는 ‘이러한 연극의 대중성은 우리의 가면극에 잘 나타나 있다.’¹⁹⁾고 하여 전통극을 통한 연극의 대중화에 까지 관심을 기울이고 있다. 이러한 점에서 볼 때 전통에 대한 유치진의 관심은, 그의 관객 위주의 연극관과 함께 ‘〈소〉의 사건’ 이후의 그의 작품 변모과정과 밀접한 연관이 있는 것으로 여겨진다. 이에 대해서는 4.3.에서 재론하기로 한다.

14) ‘반박에 대한 재반박, (신극)과 (연극)의 차’, “조선일보”, 1933. 9. 13~14

15) Ibid. 1933. 9. 14.

16) ‘연극은 어대로’, “조선일보”, 1933. 7. 30.

17) ‘연극영화화를 개척하면서’, “동아일보”, 1931. 6. 20.

18) ‘연극본능론’, “조선일보”, 1932. 11. 25.

19) ‘연극의 대중성’, “신흥영화”, 1932. 6.

4. 대중화의 구체적 방안

4.1. 공연방식의 변화

1930년 여름 ‘미나도좌’에서 〈炭坑夫〉〈荷車〉 등의 공연이 있었는데 이에 대해 박영희가(‘조선지광’, 1930.12) 프로레타리아 연극운동의 진전이라고 말한 바 있었다. 이러한 평가에 대해 민병휘와 신고송이 반박을 하는데 그 이유로 이때의 공연은 배우, 관객, 극장 모두 부르주아적이라는 점을 들고 있다. 그리고는 민병휘는 ‘프로레타리아 연극이란 이동식 극장 형식으로서 조합안에서 ××의 형식을 가지고 하는 것’²⁰⁾이라고 주장하게 된다. 신고송은 더 나아가 프로연극의 대중화 방안을 구체적으로 제시하고 있는데, 연극의 임무를 ‘연극과 노동자 농민 대중이 완전히 결합하는데서 즉 연극운동의 가운데 노동자 농민을 동원시켜 그 의지를 반영시키며 연극으로 하여 노동자 농민을 () 動宜傳(동익판)하여 제급적으로 유용화함으로써 ()주의 연극의 임무를 수행하는 것’이라고 단정하고, 노동자 농민으로 하여금 연극 활동의 이니셔티브를 갖게 해야 하는데 그 방안으로 다음을 들고 있다.

1. 지장을 중심으로 하여 노동자 자신의 연극 내지 연예적 활동을 촉진할 것이다. 노동자 자신의 연극을 만들고 노동자의 손으로 직공회 쟁의시에 연예적 활동을 하도록 한다.
2. 우리의 극단 가운데 즉 단원 구성 멤버속에다 노동자 농민을 참가시킬 것.
3. 기관지 출판물 등을 통하여 연극운동에 대한 노동자 농민 대중 관객의 의견의 발표등이다.²¹⁾

그리고 위와 같은 방안의 실천 방법으로서 조합내에 이동극부를 설치하고 평소 연극에 대한 지식의 획득과 비상시 출동의 준비를 해 둘 것, 그리고 관객을 조직(drama-league)할 것 등을 제시하고 있다. 이러한 비판과 주장에 朴英鎬도 동감을 표시하면서 1) 계급의식이 확립한 領導 분자의 결성과 대중화를 전제로 한 조직문제 2) 체내의 자기 비판, 자

20) ‘朴氏의 프로극관과抱永氏의(깨어진거울)’, “조선일보”, 1931.2.11~12.

21) ‘연극운동의 출발’, “조선일보”, 1931.7.29.

기청산, 자기검토와 대외로는 기성극단의 반동적 행위를 구명 폭로 타도함일 것 3) 제작과 공연의 대중적 활동일 것²²⁾ 등을 프로연극운동의 기본활동으로 설정할 것을 주장하고 ‘그 운동의 형태를 대중적 형태를 갖기 위하여 소형 이동극장을 전취’해야 할 것임을 분명히 하고 있다.

이와 같이 프로연극의 대중화 방안은 이동식 소형극장 조직으로 집약 되는데 그 의의에 대해서 김유영²³⁾은 ‘상품극단이 아니고 예술지상주의 극단이 아니고 계급분화가 선명한 한 계급을 위하여 ×爭하는 소형의 이동식 극장이며 진정한 프롤레타리아 연구소’라고 말하고 그 공연 방안으로 ‘창작극을 위주로 하고 기술이나 경제문제로 1막만 공연할 것’이라고 밝히고 있다. 이러한 이동식 소형극장은 1931년부터 서울의 ‘靑服극장’, 원산의 ‘연극공장’, 개성의 ‘대중극장’, 함흥의 ‘동북극장’, 대구의 ‘가두극장’ 등이 설립되면서 그 활동이 활발해진다.²⁴⁾ 그러나 대부분의 경우 준비 과정에서 검열 등의 문제로 공연이 무산되고 말고²⁵⁾ 1932년 이동식 소형극장에서 재조직된 ‘메가폰’에서야 비로소 공연이 이루어진다. 이러한 점에서 볼 때 프로연극운동은 이론에 비해 실천이 미비함으로 인해 그 한계를 지니는데 그 요인으로 객관적 경제²⁶⁾ 외에도 내부적인 문제점도 심각했음을 알 수 있어²⁷⁾ 이는 당시의 일반적인

22) ‘프로연극의 대중화 문제’, “비판”, 1932. 3.

23) ‘이동식 소형극장 공연을 압두고’, “시대공론”, 1932. 1.

24) 이에 대해 洪凡은 ‘1931년은 프롤레타리아 연극의 출발을 예고하는 해로 보아 의의가 있다’ (‘최근 극단의 회고와 전망’, “중앙일보”, 1932. 3. 14’) 라고 말하고 있다.

25) ‘대중극장’의 경우 金沼堯의 글에 잘 나타나 있다. (‘연극운동의 회고와 비판—대중극장을 예로들어’, “조선중앙일보”, 1933. 8. 30~31).

26) 안함광, ‘조선프로연극운동의 신전개’, “비판”, 1932. 9.

27) 이는 극단 ‘신전설’에 대한 金承一의 자기 비판의 글에서 명확히 나타나는 데 (‘연극운동의 발전을 위하여—극단 신전설을 중심으로’, “조선중앙일보”, 1933. 10. 2~4) 그것을 구체적으로 보면 다음과 같다.

1. 모든 사람에게 덮어놓고 반동이란 깃발을 부쳤으면서도 자기비판을 망가렸다.
2. 객관적 경제의 압박 때문이 아니라 문제의 원인은 주관적 역량문제이다.
3. 극장원의 결집문제
4. 급속히 캄프 연구부의 방침을 대중적으로 결집해야 한다.
5. 극단 신전설의 급무는 극장원을 확충하고 재정적 기초를 수립해야 한다. 이러한 비판은 나옹의 글 (‘연극운동의 신단계—캄프연극부의 새로운

연극 수준과 오히려 더 관련이 있다고 보아야 할 것이다.

한편 이와 함께 또 다른 방안의 하나로 프로시니엄 무대에서 연극을 해방하여 야외극으로 나아가길 것을 주장하는데 이러한 논의는 연극의 발생은 근본적으로 대중적인 것이며 그리이스 극을 통해서 그 면모를 잘 알 수 있다고 하는 관점에 의거한 것이다.

나옹²⁸⁾은 연극의 대중성, 집단성을 강조하여 회람시대에는 무대와 관객의 비분리 상태였는데 프로시니엄 무대에 의해 부르조아 이데올로기가 실현되어 왔다고 말하고는 프로시니엄으로부터 야외극으로 나아가자고 주장한다. 이와 같은 주장은 朴喜南²⁹⁾, 朴南秀³⁰⁾ 등에게도 해당되는 데, 회람극은 프로시니엄 무대보다도 무대와 관객간의 거리가 더 먼 경우이고³¹⁾ 그 연극 자체가 지배 계급의 이용물로서 공연되었다는 것이 프로문예비평의 입장³²⁾인 것에 비하면 이들의 주장은 논거가 희박한 단견이었음을 알 수 있다. 프로시니엄 무대에 대한 비판은 연극 재현방식의 문제 즉 연극에 있어서의 리얼리즘에 관여된 문제이지 근본적으로 연극의 대중성에 관한 문제는 아닌 것이다.

이에 비할 때 연극의 소극장 운동을 강조하는 관점이 오히려 올바른 견해라고 할 수 있는데, 근대 사실주의극은 민족주의 의식과 함께 소극장운동에서 비롯되었으며 일본에서도 축지소극장 운동으로부터 근대극이 실현되어 왔다는 사실에서 볼 때 이러한 주장³³⁾이 더욱 설득력 있다고 할 수 있는 것이다.

유치진은 일본의 신극운동을 고찰하는 글³⁴⁾에서 축지 소극장 운동을

발전울 위하여', "조선중앙일보", 1934. 3. 21~30)에서도 볼 수 있는데 그 결함은 1. 대중적 기초를 갖지 못한. 2. 동반자 및 진보적 학생극에 대한 대책이 없는 점이라고 말하고 있다.

28) '프로세니엄에서 야외극의 제창, 연극을 해방하라', "조선일보", 1933. 7. 30.

29) '연극의 대중성', "조선중앙일보", 1935. 10. 26~27.

30) '연극의 대중화', "조선중앙일보", 1935. 11. 9~13.

31) G.B. Tennyson, An Introduction to Drama, p. 92.

32) 熊澤復六 譯, 戯曲の 本質, 제 4 장.

33) 서학석, '신극과 흥행극', "극예술", 1934. 4.

李雲谷, '조선극운동의 당면과제', "조광", 1937. 2.

34) '일본의 신극운동—최근 10 년간의 세계극단의 동태', "조선일보", 1931. 11. 12~27.

강조하면서 ‘현사회제도 하에서 허용될 수 있는데까지 연극과 시대정신과의 최대 연락 결합을 도모하고 극장을 반동화의 수단과 특수 지식계급의 독점물에서 해방하여 일반 신중대중의 가장 쾌활하고 유의미한 집합장으로 만들지 않으면 안될 것이다’라고 하여 연극의 대중화에 관심을 보이고 있다. 더 나아가 유치진은 대중화의 방안으로 ‘청복극장’의 노동자극과 함께 ‘슈프레히콜’과 ‘산 신문극’을 소개³⁵⁾하고는 이러한 것들은 연극에 신선한 자극을 주는 것들이라 하고 구락부극은 어디에서든 쉽게 공연될 수 있는 대중성을 지녔다고 긍정적 평가³⁶⁾를 내리고 있다. 이런 면에서 보면 유치진은 적어도 초기에는 프로연극활동에 대하여 맹목적인 반감은 지니지 않고 있음을 알 수 있으며 그의 작품 〈토막〉과 〈소〉에 나타난 문제의식 또한 이러한 문맥의 연장선위에서 창작된 것임을 알아 차릴 수 있다. 그러나 유치진도 여전히 지식인의 입장에서 민중계몽의 수단으로서 연극을 이용하고 있음³⁷⁾을 알 수 있는데 그렇지만 ‘극본은 현실적 문제를 취급할 것, 무대 및 제반효과는 간단하게 할 것, 상연시간은 저녁 한시간 반 정도로 할 것’ 등의 연극을 잘 알고 있는 관점에서 실제적인 대중화의 방안을 지적하고 있음은 긍정적으로 평가할 수 있을 것이다.

4.2. 전통극에 대한 관심

유치진은 연극의 대중성을 논하는 자리³⁸⁾에서 회랑극과 함께 우리의 가면극이 연극의 대중성을 잘 보여주는 예라고 설명하고 이러한 가면극으로부터 대중성을 계승하기를 주장한 바 있었다. 더 나아가 그는 역사극을 쓰는 두가지 방식 중 하나로 조선 창극의 형식을 본받자³⁹⁾고 하여 전통극에 관심을 보이고 있는데 이는 조선연극의 장래를 논하는 글에서 우리 연극 유산의 발굴을 시작하자고 강조하는데⁴⁰⁾에서 다시 한번 되풀이 된다. 정인섭도 민중극과 학생극의 방법으로서 야외극을 주장하는데

35) ‘산 신문극’, “동아일보”, 1931. 12. 17~19.

36) ‘노동자 구락부 극에 대한 고찰’, “동아일보”, 1932. 3. 2~5.

37) ‘연극의 보나로드운동’, “조선중앙일보”, 1934. 1. 1~2.

38) ‘연극의 대중성’, “신흥영화”, 1932. 6.

39) ‘역사극과 풍자극’, “조선일보”, 1935. 8. 27.

40) ‘조선연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하여’, “조광”, 1935. 11.

그의 방법으로서 가면극을 주장한다.⁴¹⁾ 즉 가면극이야말로 대중성을 획득하기가 손쉬운 방안이라는 것이다.

이러한 전통극에 대한 관심은 외국극의 수용을 신극 수립의 우선 과제로 하자는 주장과 정면으로 위배되는 것인데, 극연 측에서도 이에 대한 관심을 보이는 것은, 역시 외국극 수용을 통해서 문화상의 이질감이 극복될 수 없다는 한계를 깨달은 것으로 보인다. 이는 당시의 신극의 개척자인 현철이 우리 민족의 보편적 취미를 살리기 위해 외국극을 지양하고 자국극을 발전시켜야 한다⁴²⁾고 주장하는 것과 의미가 상통하는 것이라고 볼 수 있다.

한편 너무 고답적인 신극을 의식하여 민중에게 보여주는 것은 어리석다 하여 흥행극 속에서 전통극을 찾자는 주장이 제기됨⁴³⁾은 흥미롭다. 즉 흥행극이 민중의 기호를 사는 것은 민족성과 연극 전통에 접근되는 점이 있는 것이므로 흥행극을 재음미 해야 될 것이라는 주장이다. 이러한 주장은 이보다 먼저 흥행극단 측에서 제기된 바⁴⁴⁾ 있는데, 연극 대중화 방편으로 흥행극을 이용하자며 그 이유로 1. 절대 다수의 관객 2. 검열의 용이 3. 배우들의 친숙도 4. 연기의 성숙 등을 들고 있다. 이러한 주장은 30년대 전반기에는 관심을 끌지 못하다가 후반기에 이르러야 주목을 받게 되는데, 이는 이 시기에 이르면 당시의 연극 활동은 모두 상업성을 띠게 되므로 이에 대한 자기합리화적인 태도가 강화된 때문으로 여겨진다. 그리하여 입화의 경우도 '신극은 흥행극과 같이 돈벌이 형식을 통해야 돈벌이 이상의 정신을 관객에게 전파하고 나중엔 예술로서의 연극의 권위를 관객 위에 확립해 가야 할 것'⁴⁵⁾을 주장하게 된다.

30년대 전반기만 하더라도 프로연극과 극예술연구회의 연극은 흥행극에 대해서는 '신극'이라는 범주내에서 공동적인 대타의식을 유지했었는데 반해 후반기에 이르러서의 이러한 시각의 변화는 이미 더 이상의

41) '금후 조선의 극운동', "조선일보", 1932.1.1~3.

42) '조선 신극계의 회고와 전망', "신흥영화", 1932.6.

43) 朴郷民, '신극운동과 조선적 특수성', "비판", 1938.8.

44) 昇應順, '기성극단을 打罵할가', "신동아", 1933.3.

45) '전형기의 조선극단의 전망', "사해공론", 1938.10.

순수의미의 '신극' 활동은 불가능해졌음을 의미한다고 볼 수 있다. 즉 이러한 관점은 임화⁴⁶⁾가 '신건설'과 '극연'의 의의를 말하는 자리에서 극연의 의의가 더 크다고 밝히고는 아울러 극연의 실패는 경향극이 퇴조한 후 이니셔티브를 잡지 못했다는 점이라고 지적하는데서도 유지되는 것이다.

이런 점에서 볼 때 조선은 연극 전통이 좋지 못하지만 탈춤이나 꼭두각시는 빈약한 대로 연구할 만하며 전통문제는 고전극을 통하여 극복하자⁴⁷⁾는 채만식의 주장은 그가 특정극단에 관여하지 않은채 이미 다수의 전통극 형식인 촌극을 창작하였다는 점에서 한결 돋보이는 전래라고 말할 수 있는 것이다.

4. 3. 희곡 창작과 공연 활동과의 관련 양상

연극공연을 위해서는 당연히 이에 선행하는 대본이 주어져야 한다. 관객 수준을 고려한 신극운동의 방안으로 극예술연구회가 우선 번역극의 공연을 주장한 바에 비하면 프로연극 측에서는 창작극을 우선하자고 주장한 바 있었다.

극예술연구회의 공연 내용을 보면 극연좌로 개편하기 이전, 총 17회 공연으로 각색포함 25편을 무대에 올렸는데 그중 창작극은, <토막>(유치진, 3회), <버드나무선 동리의 풍경>(유치진, 5회), <무로치병술>(이무영, 9회), <어머니>(이서향, 10회), <촌선생>(이광래, 10회), <자매>(유치진, 11회), <풍년기>(유치진, 15회)의 7편 뿐이다.⁴⁸⁾ 이러한 점은 번역극의 공연을 통해서 신극전통이 없는 조선의 극문화를 수립한다는 점에서 나름대로 변명의 여지를 가질지 모르나, 극연의 초기 활동부터 말기에 이르기까지의 발전과정이 눈에 띄지 않는 점에서 그 타당성을 획득하기가 힘들 것 같다. 특히 '극연좌'로의 변신(1938.3) 이후엔 함세덕의 <道念>외에는 창작극이 더 없었다는 점이 이와 같은 사실을 잘 말해준다.

46) '신극론', "청색지", 1939.12.

47) '연극발전책 3, 극연좌에의 부탁', "조광", 1939.1.

48) 이러한 극연의 활동에 대해서는 김성희의 '1930년대 극예술연구회에 대한 연구'(이화여대 대학원, 1982)에 실증적으로 정리되어 있다.

한편 프로연극 측에서는 프로회복으로 널리 알려진 몇 작품(荷車, 炭坑夫)을 제외하고는 처음부터 창작극의 공연을 시도하였다. 비록 전부 공연되지는 못했지만 현재까지 알려진 그 내용을 보면 다음과 같다.

연극공장—(800호 갑판상)(박영호)

대중극장—〈떠나는 사람〉(김종인), 〈박첨지〉(유진오), 〈부음〉(김영팔), 〈마도로스와 웨트레스〉(민병휘), 〈어촌에 사는 사람들〉(김소엽), 〈일절면회를 거결하라〉(송영), 〈정의와 칸바스〉(송영), 〈호신술〉(송영).

메가폰—〈메가폰 슈프레히콜〉, 〈호신술〉(박첨지), 〈지옥〉(김형용)

신진설—〈山上民〉(송영), 〈그 전날밤〉(한설야), 〈인신교주〉(이기영)

이러한 레파토리는 거의가 공연으로 이루어지지 못했지만 이론과 실천을 겸비하고자 한 시도만은 그 의의를 높이 평가해야만 할 것이다.

객관적 정세의 악화로 더 이상의 활동이 불가능하여졌을 때, 프로연극 측이 개인적인 변모 과정은 보일지라도 극단 자체의 변질은 가적되지 않았다는 점은 극예술연구회에 비해 상대적으로 그 목적성이 더 뚜렷했음을 보여주는 것이라고 말할 수 있을 것이다. 극연은 프로연극 단체들보다 훨씬 전문성을 띠고 있었으므로 오히려 연극 자체를 포기하기가 힘들었다고 말할 수도 있겠거니와 이는 이 단체의 실질적인 대표자라고 할 유치진의 작품 변모 과정을 통해보면 오히려 초기에 유지했던 대중성에 대한 개념이, 유치진 자신의 구분대로⁴⁹⁾ 교화적 대중에서 오락적 대중으로 옮겨간 것에 다름아님을 알아차릴 수 있다.

‘소의 사건’ 이후 1935년 제8회 공연때부터 유치진이 극연의 연출을 도맡게 된다. 이 이후의 작품활동을 보면, 당대의 현실 인식이 도의 시된 낭만주의적 작품내지는 역사극의 창작이 위주가 되어 있는데 이는 객관적 정세의 악화에서 뿐 아니라 그가 이미 그 전부터 지니고 있던 연극의 대중성에 대한 인식에서 이미 그 단초를 발견할 수 있는 것이다. 즉 그는 지나치게 연극에서의 관객의 의미를 강조해 왔던 바, 연극을 이루는 필수요소로서의 관객의 의미 이상으로 관객 위주의 연극관을 유지해 왔던 것이다. 이는 자칫하면 관객 본위로, 관객 수준에 이끌려 갈 우

49) ‘연극의 대중성’, “신흥영화”, 1932.6. 유치진은 이 글에서 대중을 교화적 대중과 오락적 대중으로 구분하고, 전자는 프로연극 후자는 흥행극이 그 대중을 상대한다고 말한다.

려를 내포하고 있었던 것인데, 이것은 그의 전통에 대한 관심이 낭만주의적 색채로 변색되어진 것⁵⁰⁾과 함께, 극연의 활동에 직접 연관되어지는 것이다. 이러한 관객본위의 주장은 당연히 비판받게 되는데 李石薰은 관객본위는 신극의 타락이라고 다음과 같이 주장하고 있다.

대체 ‘관중본위’란 말은 오늘의 저열한 관중 수준에 있어 무엇을 의미할 것이냐를 생각해 본다면 ‘통속화’ 이외의 아무것도 아님을 알 것이다. (……중략……) 그러므로 ‘관중본위’ 운운은 곧 ‘홍행적 가치’를 많이 견주는 의미일 것이니 말하자면 극단으로서는 그 경제적 근거의 확립을 피하지 않을 수 없는 당면의 필요로부터 감행하게 된 중대 전향이 아닐 수 없다.⁵¹⁾

이에서 더 나아가 그는, 문제는 관중의 수준이 아니라 극연의 1. 의극극본의 서툰 번역 2. 연기능력의 저열 3. 연출능력의 유치 4. 연습부족 5. 무대장치 및 기타 무대적 조건의 불비 등의 결점에 있는 것이라고 분석하고 있다.⁵²⁾

이러한 극연의 태도는 ‘극연과’로의 변질에 대해 ‘전문극단’이란 용어를 강하게 내세우는데에서도 드러나는 바 상업주의의 표방을 ‘전문’이란 용어로 감추고 있는 것을 알 수 있다.

실로 사전에도 없고 단어집에도 없는 ‘전문극단’, ‘전문극’이란 새로운 용어의 간판은 어떠한 의미의 것이며 그 이면에는 무슨 상서롭지 못한 비밀이 숨어 있는 것일까? 일언이 폐지하면 역시 독선적 초연적 근성의 산물이며 표정이다. 환언하면 그들은 의식적 무의식으로 직업화에 따르는 위선의 실추와 비난을 두려워한 소심의 표현이다.⁵³⁾

이러한 비판은 극연의 변모를 정곡으로 찌른 지적이라 할 수 있을 것이다. 1930년대를 대표하는 극예술연구회의 이러한 변모과정을 흔히, 단순히 연극이라는 예술이 지닌 자체의 대중적 속성으로 말미암은 결과라고 보아 넘겨지고 있지만, 좀더 자세히 살펴보면 앞에서 본 바와 같

50) ‘신극운동의 한 과제’ (조선일보, 1937. 6. 11)에서 유치진은 소극장주의를 비판하고 로맨티시즘을 주장하는데 이는 곧 상업성의 표방을 의미하는 것이라고 볼 수 있다.

51) ‘연극시감’, “비판”, 1935. 10.

52) ‘신극수립과 관중본위 문제’, “조선일보”, 1936. 3. 10~14.

53) 박항민, ‘극단 1년간의 회고’, “비판”, 1938. 12.

이 극연 회원들의 문화적 편견과 주체성을 결여한 연극관에서 비롯된 것임을 알 수 있고, 이러한 점에서 극예술연구회의 활동 및 의의는 다시금 재조명될 필요가 있다고 하겠다.

이와 같은 면에 비하면, 채만식에 의해 창작된 다수의 촌극들은, 그 전통극적인 구조와 함께 소인극으로서의 면모⁵⁴⁾를 잘 드러낸 농민들을 위한 대본이라는 점에서 그 의의가 재평가될 수 있을 것으로 여겨진다. 한편 백철에 의해 창작된 몇 편의 슈프레히콜⁵⁵⁾ 역시 프로연극내의 대중화를 위한 구체적인 대본이라는 점에서도 프로연극의 전체적인 활동과 관련지어 그 의의가 밝혀져야 할 것으로 생각된다.

5. 결 론

소설이나 시의 경우에 있어서는 대중화의 논의가 주로 프로문학측에서 제기되었던 데 비하면 연극의 경우는 그 장르적 성격으로 인해 프로연극과 극예술연구회에 의해 공통적으로 추구된 관심사였다. 이들은 신극 전통이 미비한 당대 현실을 당연한 것으로 생각하여 관객 수준에 맞는 연극활동을 수행하려고 하였는데, 프로연극측의 창작극 위주와 극연측의 번역극 우선의 방법론이 대립된다. 그러나 프로연극측은 객관적 정세의 악화와 자체내의 역량문제로 인해 이론에 비한 실천이 미처 뒤따르지 못하였고, 극연측은 번역극 공연에 이은 창작극의 미비와 관객위주라는 연극관, 그리고 객관적 정세의 요인에 의해 쉽게 상업극으로 변질하고 말았다는 점에서 각각 그 활동의 한계를 드러내고 말았다. 이러한 점에서 극연에 대해 지내왔던 종래의 일방적인 긍정적 평가는 다시금 되집어 볼 필요가 있는 과제라고 생각되며, 이러한 연극의 대중화라는 관점에서 본다면, 채만식의 촌극 창작과 백철의 슈프레히콜 창작은 그 의의가 분명히 밝혀져야 될 것으로 여겨진다.

54) 소인극에 대해서는 金二三의 '소인극의 이론과 그의 지도'(조광, 1936.8)에 자세히 고찰되어 있다.

55) <국민당 제26로군>(제일선, 1932.12), <재전에>(제일선, 1933.1), <수도물 깬는 무리>(제일선, 1933.3).