

카프의 연극대중화론과 정치연극의 대중적 형식

이민영*

1930년대 진행되었던 카프의 연극대중화론은 정치연극으로서 프로연극이 성공하기 위한 전략으로 관객의 취향을 파악하는 것이 중요하며, 그 취향을 만족시키기 위해 당대 흥행하던 ‘대중극’의 공연 방식을 적극적으로 활용하자고 주장했으며, 그 핵심에 음악을 이용한 프로파간다의 가능성이 제기되고 있었음을 알 수 있다.

주제어: 카프, 연극대중화론, 관객, 정치연극, 소인극, 가극, 민요, 레뷰, 슈프레히콜, 김기진, 신고송, 민병휘

1. 서론

일찍이 스카이 유키오는 모스크바 예술극단의 <파랑새>를 관극한 오사나이 가오루(小山内薫)와 아키타 우자쿠(秋山雨雀)의 관객에 대한 평가의 차이를 주목한 바 있다. 일본 신극 운동의 선구자인 오사나이 가오루가 ‘관객의 복장이 난잡하고 태도가 촌스럽다’고 비판했던 것에 비해 아키타 우자쿠는 ‘모스크바 노동자의 아이들이 신나게 박수치는 것을 보고 정말 기뻐다. 이것이야말로 소비에트 사회 진전의 진정한 의의다’라고 극찬한다.¹⁾ 이들의 평가가 달라지는 이유는 바로 관객에 대한 인식의 차이에 비롯된다.

연극에서 ‘관객’을 어떻게 획득하고, 계몽하고, 조직할 것인가는 거론할 여지없이 중요한 문제이다. 1920-30년대 프로연극운동사에서 역시 ‘관객’은 중요한 문제였다. 여러 연구자들이 1930년대 프로예술운동에서 제기된 예술대중화론의 독자 상정 문제를 거론하고 있고, 프로예술운동단체 카프(KAPF)가 노동자와 농민이라는 독자층 혹은 관객층에 다가가기 위한 새로운 예술의 형식을 찾기 위해 고민했음을 밝혔다. 카프의 예술대중화론의 전개 과정에 대해, 김재석은 카프 지도부의 방침이 합법적 극장 공연에 있었기 때문에 현장 활동에 있어서 실천적 활동이 미흡했다

<차례>

1. 서론
2. 하층 관객의 취향 탐색, 素人劇과의 접점
3. 전통 민요에 대한 관심과 민요의 歌劇化
4. ‘보는 연극’에서 ‘듣는 연극’으로
5. 결론

<국문초록>

이 글은 1930년대 예술대중화론에서 발견되는 ‘관객’의 문제를 중심으로 김기진, 신고송, 민병휘 등이 ‘연극대중화’ 논의를 어떻게 진행시켜 나갔는가를 살핀다. 특히 그들이 프로예술의 관객을 어떻게 구획했으며, 그 관객을 아지·프로하기 위해 어떠한 공연 방식을 고민했는가를 고찰한다.

예술대중화론을 제기했던 김기진은 노동자·농민 관객을 다시 상층과 하층으로 구분하고 ‘하층의 관객’에게 다가갈 수 있는 작품을 만들어야 한다고 주장한다. 그러한 작품은 반드시 하층에 속한 노동자·농민이 흥미를 가질 수 있는 형식이어야 한다. 여기서 김기진은 1920년대 중반부터 지방을 중심으로 활성화 되고 있었던 ‘소인극’ 활동에 주목한다. 김기진을 위시해, 신고송, 민병휘 등은 소인극의 대중적 요소를 프로연극에 적극적으로 활용하자고 주장한다. 특히 하층 관객에게 익숙한 전통 민요를 가극으로 개사, 개작하는 것이 그 실천 방안으로 제시된다. 이러한 논의는 합법적 극장 공연이라는 카프 연극부의 강경 노선에 의해 소외되었던 관객에게 보다 가까이 다가가기 위한 대안으로 제시된 것이다. 그리고 보다 실천적인 연극적 형식에 대한 논의가 민병휘의 정치적 레뷰, 신고송의 슈프레히콜에서 이루어진다. 민요의 가극화 및 레뷰, 슈프레히콜에 이르기까지 이러한 연극 형식들은 기존의 전통적인 연극의 형식에서 벗어나 있다. 즉 장르 혼종적인 공연 방식이라든지, ‘보는 연극’이 아닌 음악적 요소를 강조한 ‘듣는 연극’의 형식을 띠고 있다. 즉 이들의 예술대중화론은 정치연극이 프로파간다를 보다 적극적으로 수행하기 위해 대중적 형식을 탐색하는 과정에서 이루어진 논의였던 것이다.

* 경북대학교 강사

1) 스카이 유키오, 박세연 역, 『쓰키지소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005, 96면.

고 설명했으며,²⁾ 양승국은 카프의 프로연극운동이 뚜렷한 성과를 내지 못한 이유로 조선의 상황을 고려치 않고 일본의 이론을 직수입한 결과라고 정리했다.³⁾ 프로연극운동에 대한 대표적인 기존의 연구들은 실증적인 자료를 바탕으로 이 시기 카프 연극운동의 전모를 이해하는 데 크게 기여한다. 이러한 연구의 결과, 카프 지도부의 프로연극운동은 조선의 정세를 고려치 못한 일본 담론의 이식, 극장 공연의 실패를 극복하기 위해 도입했던 새로운 양식들의 실패, 송영의 몇 작품을 제외하고는 간헐적으로 발견되는 미미한 텍스트적 성과들로 집약된다.

공연 및 각본 검열이 심해지던 1920년대 중·후반 이후 특히 ‘조선 사람이 연출하려고 제출하는 각본 가운데 지주와 소작인의 관계, 공장주와 노동자의 관계, 생활난으로 인한 영아 압살, 러시아의 사회 사정 등에 관한 것들은 집중적으로 불허가’⁴⁾가 났다. 이러한 사실은 계급 문제를 다루는 프로연극의 내용이 공연의 성립에 있어서 절대적인 문제가 되기 시작했음을 보여준다. 이를 극복하기 위한 방법으로 카프 내에서는 크게 두 가지 방법이 제안된다. 하나는 ‘합법적 공연의 모색’이고 또 다른 하나는 ‘비합법적으로 공연을 하는 방법’이다.

합법적 공연을 통해 프로연극의 모범적 실체를 찾아보고자 한 것은 박영희를 위시해 임화의 논의와 송영의 작품에서 발견할 수 있다. 그리고 그 중심에 1929년 조선프로레타리아예술동맹 동경지부의 조선순회극 공연을 위해 번역된 오토 무라의 희곡 <荷車>가 있다. 당시 이 작품은 프로극으로서 거의 유일하게 공연이 허가된 작품이었으며, 이후 1930년 카프의 연극과 강연회, 메가폰 제1회 공연 및 여러 공연에서 프로연극 레퍼토리로 채택된다. <荷車>는 계급적 문제의식을 담고 있었으면서도 검열을 통과했다는 공연 가능성을 보여준 작품이었으므로 합법적 극장 공

연을 채택한 카프 연극부의 방침에 적합했던 작품이라 할 수 있다.⁵⁾

그러나 이러한 노력에도 불구하고 카프의 ‘합법적 극장 공연’은 여전히 문제를 안고 있었는데, 신고송은 ‘현재의 프로연극운동이 인텔리계 경향에 빠진 노동자 농민 대중을 도외시한 <荷車>의 상연으로 만족하고 있다’⁶⁾고 비판했으며, 민병휘는 합법적 공연을 꿈꾸는 것 자체가 ‘무대 위의 상아탑에다 붉은 페인트칠을 하려는 것’⁷⁾이며, ‘일본인 소유의 극장 미나도座에서, 룬펜 배우들에 의해, 노동자들이 내기 힘든 관람료로, 학생·지식인계급의 관객을 위해 공연되었다’며 신랄하게 비판했다.⁸⁾ 더구나 김광섭은 ‘관객과 조선적 특수성에 대한 인식의 결여’⁹⁾가 실패의 원인이었다고 정리한다.

이러한 합법적 극장 공연의 한계를 극복하기 위한 방법으로 제안된 것이 ‘비합법적인 방법 속에서 합법성’¹⁰⁾을 획득하는 방법이다. ‘연극 서클’, ‘드라마 리그’ 등을 이용하는 이 방법은 새로운 연극적 형식을 외부에서 가져올 것이 아니라, 당대의 사회 문화적 기반 속에서 유용한 것들을 찾아내고자 했던 또 다른 시도라 할 수 있다. 이승희는 ‘프로연극이란 몇몇 소수집단에 의한 문화적 기획과 실천이 아니라 1920년대 중반 이래 광범

5) 이민영, 박영희의 번역희곡과 ‘네이션=스테이트’의 기획, 『어문학』 107, 한국어문학회, 2010, 335-341면.

6) 신고송, 『日本프로劇場同盟 (1)-第三回全國大會傍聽記』, 『조선일보』, 1931.5.27.

7) 민병휘, 『無題錄-演出者의苦言-』, 『동광』 36, 1932.8, 89면.

8) 민병휘, 『朴氏의프로劇觀과抱永氏의『세어진거울』(上)』, 『조선일보』, 1931.2.11.

메가폰 공연에 대한 김광섭의 비판을 반박했던 박태양 역시도 노동자 농민이 동원되지 않았음은 시인한다. 박태양, 『金玼燮君의 劇團提言을駁함 (中)』, 『조선일보』, 1933.2.14.

9) 김광섭, 『朝鮮劇團에提言(5)』, 『조선일보』, 1933.1.14.

10) “이러한情勢에 웨公演만으로活動하려하느냐. 이것을打開하기에最適의方法이 우리에게許與된移動의活動이다. 이것은爭議 또는 勞動者의『픽크닉』기他集會에 簡便하게가져갈수있다 平素에 그러한제에쓰기위하여 移動劇用 의脚本을選擇練習하여 非常時에 가져가도록해노흐면 遠足會 集會等에는餘興으로 그들에게되여非合法속에合法性을獲得할수있다”(밀줄·강조·인용자) 신고송, 『演劇運動의出發 (四) -現段階의프로레타리아演劇』, 『조선일보』, 1931.8.2.

2) 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 169, 213-235면.

3) 양승국, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996, 106-138면.

4) 기사, 『勞資關係를 取扱한脚本이多數』, 『조선일보』, 1930.1.12.

위하게 파장을 일으킨 사회주의 사상이 연극과 만나 이룬 역사적 결과라는데 있다고 말한 바 있다.¹¹⁾ 카프 역시 동시대의 사회·문화적 토대 위에서 프로연극 담론을 생산하고 있었으며, 더구나 지방 군소극단, 소인극 단체, 학생극 단체, 아동극 단체 및 흥행극단 등의 다양한 연극적 실천들 속에서 가능성을 발견하고자 시도했다.

계급적 문제의식을 담지하면서도 공연이 가능한 연극 형식에 대한 논의, 카프의 연극대중화론에 대한 논의 중, 이 글에서는 김기진, 신고송, 민병휘를 중심으로 놓고 이야기를 전개하고자 한다. 왜냐하면, 이들의 논의에서 연극대중화 담론이 가진 새로운 가능성을 만날 수 있기 때문이다. 그리고 그것이 당대의 문화사적 토대와 긴밀히 연관되어 있음을 알 수 있다. 따라서 이들의 연극대중화 담론의 실체를 밝히는 것은 카프 프로연극 담론의 새로운 가능성을 찾아보는 작업이 될 것이라 생각한다.

2. 하층 관객의 취향 탐색, 素人劇과의 접점

박영희와의 내용·형식 논쟁의 결과 카프 내의 주도권을 상실했던 김기진은 「변증법적 사실주의」와 「통속소설 소고」를 통해서 예술의 대중화 문제를 제기하고 나선다. 이후 대중화 문제에 대한 김기진 논의의 주된 초점은 ‘독자 및 관객’의 문제로 압축된다고 할 수 있다.

一, 프로레타리아 소설은 勿論全大衆의 것이 되어야 한다 그러나 大衆中에는 一般的 教養의 差異(文字及其他常識의 差異)와 特殊的 教養의 差異(文藝의 趣味와 階級的 意識의 差異) 로 말미암아 그 程度에 依하여서 上層과 下層을 스스로 區別할 수 있다 普通學校를 卒業하였든지 或은 中等學校까지 다니다가

11) 이승희, 프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억, 『대동문화연구』 64, 대동문화연구소, 2008, 155-157면.

中途에 고만두었든지 또는 學校教育은 바든 일이 업스나 自學으로 그만한 智識을 가진 勞動者나 農民은 가나字에 一하면 『각』 하는 줄이나 이는 또는 낮 노코 一字도 모르는 勞動者와 比較하여 眞신 上位에 處한다 實해서 그들은 文藝의 趣味도 進歩되었고 階級意識이란 말도 理解하는 것이 普通이다 그럼으로 모든 『프로레타리아 소설』을 教養程度의 下層에 處하는 大衆이 볼 수 있고 理解할 수 있고 興味를 부칠 만하게 짓는다면 教養程度의 上層에 處하는 大衆에게 適當치 않다 그리고 上層에 處하는 大衆에게 適當하도록 짓는 것이면 그보다 더 數만 下層에 處하는 大衆이 到底히 갖가지 오지 못한다 從來의 프로레타리아 소설이 卽이 大衆이 갖가지 오지 못하든 소설이다 …(중략)… 이것이 大衆 소설이 乍로히 必要한 理由이다 …(중략)… 그리고 前者의 讀者는 多少 教養 있는 勞動者와 農民의 極少數와 失業者와 急進의 青年學生層에 局限될 것이오 攄구어 말하면 그들을 目標로 하고서 製作되어야 할 것이며 後者의 讀者는 一般으로 無智한 農民과 勞動者及 그들의 婦女子에 局限될 것이니 攄구어 말하면 그들을 目標로 하고서 大衆 소설은 製作될 것이라는 것이다¹²⁾ (밑줄·인용자)

김기진이 상정하고 있는 독자는 노동자·농민 계급 전반을 이야기하는 것이 아니다. 그는 노동자·농민 대중을 그들의 교육 정도와 계급적 각성의 차이, 교양의 정도에 따라 상층과 하층으로 나눈다. 그리고 여기서 그가 아지·프로의 대상으로 주목하는 것은 전체 노동자·농민이 아닌, 바로 하층에 속한 노동자와 농민 대중이다.

그는 하층에 속한 노동자와 농민 대중에게 프로시가가 다가가지 못하는 이유로 ‘첫째, 우리가 그들에게 가지고 가서 보여주지 못하였고, 둘째, 그들이 알아보기 쉬운 말로 쓰지 못하였고, 셋째, 그들이 흥미를 느끼고 외우도록 그들의 입맛에 맞추지 못하였기 때문’이라고 지적한다.¹³⁾ 김기진이 제기했던 노동자·농민의 층위 문제, 그리고 하층에 속한 노동자를

12) 팔봉, 大衆小說論(三), 『동아일보』, 1929.4.16.

13) 김기진, 『프로詩歌의 大衆化』, 『문예공론』 2, 1929.6, 111면.

어떻게 조직화 할 것인가라는 문제는 결국, 그들 하층의 노동자·농민이 흥미를 느낄 수 있고, 그래서 접근하기 쉬운 예술의 형식은 무엇인가라는 문제를 도출한다. 이것은 독자(혹은 관객)의 ‘취향’ 문제와 직결된다. 따라서 ‘하층의 노동자 농민’을 위한 연극에서는 반드시 그들 관객의 취향에 맞춘 대중성과 통속성이 성공의 중요한 요소로 작용한다.

그리고 如上의意見은 演劇과映畫의大衆化의問題에對한意見이라기보다 藝術의部門中에서도 가장大衆的인映畫와 演劇을 如何히하면 우리의손으로 잡아볼가 다시말하면從來에업섯든것을 如何히하면 니르키겟느냐하는問題에對한意見이다 …(중략)… 以上에서 우리의詩, 小說, 演劇, 映畫, 音樂, 美術等에對하여 우리는 若干의考察을마추었다 그런데 이어러가지 部門中에서 어느것이 더急하고 急하지아니한것을 區別하기는 困難하나 『애지』『프로』의器具로서 가장重要性을가진것은 今日의 大衆의 教養程度에擬하건대 映畫, 演劇, 音樂, 詩歌, 小說, 美術의順次가되리라고생각한다 大蓋 勞動者와 農民大衆은 거의全部가 無識함으로 넘우複雜한것도 理解하기어려운것이 事實인同時에 넘우單純한것-例컨대 포스타의單調한色彩나 或은漫畫가튼것도 또한理解하기어려운까닭으로 直接 눈으로보고 귀로 듣고 自己가스스로 解釋하는수고를 만히허비하지아니하고서 解釋까지 한 꺼번에맞는것이아니면 急速히效果가 나타날수업는까닭이다이意味에 있어서 가장通俗性을가진 映畫가 가장重要性을 獲得하게된다¹⁴⁾ (밀줄-인용자)

김기진이 영화와 연극에 주목한 이유는 그 대중성과 통속성 때문이다. 그는 영화와 연극이 대중들과 가장 근접한, 대중이 쉽게 접근할 수 있는 예술이며, 그래서 대중의 ‘교양 정도’를 고려했을 때, ‘아지·프로’의 도구로 가장 적합하다고 본 것이다.

영화와 연극은 대중이 직접 눈으로 보고, 귀로 듣고, 해석까지 한 번에

14) 김팔봉, 藝術의 大衆化에 對하여 (六)이問題의解決을要求, 『조선일보』, 1930.1.10.

할 수 있는 쉽고 통속적인 예술 장르라는 특성을 가지고 있다. 영화와 연극의 이러한 특성은 김기진이 상정했던 관객 및 독자 즉, 하층 관객을 획득하는 데 매우 중요한 요소이다. 이러한 하층 관객을 획득하기 위해서는 정치적 발언이 노골적으로 표현되는 강경한 스타일의 프로연극은 적합하지 않다. 그래서 김기진을 위시한 신고송, 민병휘 등은 ‘소인극’의 유연함에서 그 가능성을 찾는다.

물론 기존의 소인극은 여러 문제를 안고 있었다. 이승희는 1920년대 중반 이후 활성화 되었던 프로-소인극이 춤, 음악, 웅변, 활동사진 등을 잡탕적으로 배치하고, 사회극·연애극·비극·희극 등 장르를 혼잡화 한 경향을 두고 ‘불온한 끼워 팔기’라고 명명한 바 있다.¹⁵⁾ 소인극의 실제 상황에 대한 문제들은 신고송의 다음 글에도 잘 나타난다.

農村內에잇서서 素人劇적 活動은地方에 짚아서는 별서구든基盤과實驗을가지고잇는곳이만타 新聞紙의報道에만依하야도 素人劇大會의消息은만타 그러나過去의 所謂素人劇이란것은新派演劇의模製이며人情美談正義活劇北滿戰爭等的奇怪한茶番이며그보다一步를나갔다면『아리랑』갓흔데서 본바든鄉土劇이란것이다.¹⁶⁾

위의 글에서는 당시 연행되던 대다수 소인극의 면모가 구체적으로 드러난다. 이 시기 주로 연행되던 소인극은 신파극을 모방 제작한 것, 인정, 미담, 정의, 활극, 북만전쟁 등을 다룬 茶番劇¹⁷⁾이 주를 이루고 있었기 때

15) 이승희, 프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억, 『대동문화연구』 64, 대동문화연구소, 2008, 168면.

16) 신고송, 演劇運動의出發 (四)現段階의푸로레타리아演劇, 『조선일보』, 1931.8.2.

17) 茶番(茶番狂言)은 에도 말기 가부키에서 유래한 즉흥적인 소인극으로 아마추어 연기자 간단한 도구를 이용해서 골계적인 촌극이나 화예를 연기하는 것을 말한다. 원래 이 말은 차를 준비하는 사람을 지칭했는데 樂室에서 차를 나눠주는 대부분의 연기가 여흥으로 화과자를 이용해서 익살을 부렸던 것에서 이러한 寸劇을 茶番狂言이라고 부르게 되었다. 익살에서 사용되었던 것을 관객에게 무료로 나눠주었기 때문에 관객들 중에서는 물건을 노리고 오는 자들도 있었다고 한다.

문에 신고송은 당시 연행되던 소인극을 흥행극단의 지방 순회극 공연 방식과 유사한 것으로 판단한다. 그러나 이러한 제재적 차원의 문제를 넘어서 그가 주목한 것은 기존의 소인극이 어떻게 대중을 동원하고 그들을 연극으로 끌어들이고 있는가 하는 점이다.

現在公演偏重의過誤를犯하고있는우리의劇團은 그것을清算하고 土場內로野外로農村으로 勞働者 農民의集合內에나移動의活動을試하라 이것이眞實한프로레타리아 演劇運動의 一步前進일것이다 (移動活動에使用되는脚本은卽興의으로 現實의事件을取扱해도조할것이며 演劇에만限하지말고 漫談 노래등의演藝에도손을대일것이다)¹⁸⁾ (밀줄 · 강조-인용자)

말할것도업시 素人劇의活動도 xx의文化教育의 任務를하는 것임으로 娛樂을위한娛樂이되지말고 眞實로階級的으로有效한것이되게할것이다 그럼으로 題材의取扱은嚴密한點에서할것은勿論이요 郷土의感傷에빠지지안케하여야할것이다 특히 移動劇部의常說機關을 둘새는 우리專門的프로레타리아劇團員의積極的指導를 게을리하지말것이며 前項에도말했지만은 民謠雜歌等を階級的立場에서改作하고 漫談요술가튼것도練習收得해노흐면 大衆을 쓰들기에더업시 必要할것이다¹⁹⁾ (밀줄 · 강조-인용자)

신고송은 프로연극이 극장 공연에만 편중하고 있을 것이 아니라 공장, 야외, 농촌 등 노동자 농민의 집단 속으로 이동식으로 공연해야 하며, 그것이 진정한 프롤레타리아 연극운동이라고 주장한다. 그러면서 그는 이동식 극장 공연에서 연극 뿐 아니라 만담, 노래 등의 다양한 연예의 방식이 필요함을 누차 강조한다. 그는 소인극 활동이 오락을 위한 오락이 되지 말아야 한다고 말하면서도 기존의 흥행극적 소인극이 관객을 모으는

『語源由來辭典』, <http://gogen-allguide.com/ti/chabangeki.html>

18) 신고송, 演劇運動의出發 (四)-現段階의프로레타리아演劇, 앞의 글.

19) 신고송, 演劇運動의出發 (五)-現段階의프로레타리아演劇, 『조선일보』, 1931.8.4.

방법에 주목하고 있었던 것이다. 민요를 개작하고, 만담, 요술 등을 연습 해두었다가 공연 시에 활용하는 방법은 소인극단들이 관객을 획득하기 위해 공공연히 시행했던 방법이었다.

위안, 구제, 기금 마련, 문화 선전 등 다양한 목적으로 공연되던 이들 소인극이 공통으로 취하고 있었던 방법은 다양한 연행 방식들을 혼합해 관객을 획득하려고 했다는 것이다. 이러한 혼종의 방식은 볼셰비키적 예술운동을 지향했던 카프의 강경노선에서는 받아들이기 힘든 부분이다. 그래서 임화는 대중 예술에 관한 김기진의 주장에 대해 ‘원칙의 왜곡이라는 치명적 오류를 범한 것’²⁰⁾이라 평가하고, 그를 ‘춘향전 문학자, 개량주의자’²¹⁾라 비판한다.

그러나 우리는藝術的인것非藝術的인것 그엇더한것을勿論하고 追擊의 손을늦추어서는아니되며 特히文化와藝術의民族改良主義와의 組織的結付와그것으로부터形成되는 民族改良主義藝術戰線에對하여그中하살을集中하여야 한다(略)問題를 中心으로하여야 廣汎히움죽이기 時作한民族改良主義에活動과그것의 援助에의 動員된만흔文化的藝術的活動은 實로特徵의인事實이다 所謂(略)募集을爲한各地의藝術的모임 그中에서 지난번서울서 열닌(略)救援을 云謂하고 開催된 『映畫와舞踊의밤』 『演劇과舞踊의밤』 등을通하여 우리는 反프로레타리아 藝術의一部와 民族改良主義의 公然한 結合의生々한 事實을 目睹한것이다 具體的으로이事實은 朝鮮의 有數한 新劇團으로서그무엇이고 朝鮮의演劇의文化우에다寄與하는것을目的으로 한다는土月會一派가거릿김업시 民族改良主義의從僕으로서 登場한것이며 한層興味잇는事實은 最近에와서 (略)로의轉向을보이고잇다고 一般이말하든 舞踊家崔承喜를首班으로하는 崔承喜舞踊研究所의 一團이一切의期待(?)를背叛하고 公然히民族改良主義의(略)의企圖와野合하고生々한映畫興行師와協同하여 (中略)藝術的從僕으로서의忠誠을表示하였다는것이다. …(중

20) 임화, 濁流에 抗하여, 『조선지광』 86, 1929.8, 95면.

21) 임화, 金基鎮君에게答함, 『조선지광』 88, 1929.11, 67-68면.

략)… 우리들은 압력으로 더한層이러한 傾向의對하야 頑強한(略)을組織하여 야하며 商業主義의左翼化興行的左翼化 (演劇映畫, 舞蹈等)의假面을 그들과民族改良主義的(略)綠과의結付를通하야 조금도可惜함이없기(略)야한다 웨 그런고 하니 『푸로레타리아階級를假裝하는(略)은一層危險한(略)인까답이다』(레-난)²²⁾ (밀줄 · 강조-인용자)

더구나 이 장르 혼합의 연행 방식은 1920년대 중반 이후 소인극 공연에서뿐 아니라 각종 ‘가극대회’, ‘위안회’, ‘강연회’ 등의 이름으로 활발하게 이루어지고 있었다. 대표적인 것으로 위에서 임화가 비판했던 “연극과 무용의 밤”이 있다. 이 공연은 재만 동포 위문 공연의 형식으로 토월회와 최승희 무용연구소가 합동으로 개최한 것으로, 최승희와 그 무용연구소 단원들의 무용, 박진의 <南無阿彌陀佛>, 박승희의 <아리랑고개> 등의 연극이 함께 공연되었다.²³⁾

이 공연이 좌익적인 문체의식을 슬그머니 끼워 넣고 있다고 비판받았던 근거는 ‘위문 공연’이라는 공연의 목적과 ‘식민지 현실’을 담고 있는 내용²⁴⁾에도 불구하고, 공연 방식에서 흥행극단의 연행 방식을 취하고 있

22) 임화, 「藝術運動의 一般의方向 (完)-그의 轉向의決斷을爲하야, 『조선일보』, 1932.2.10.

23) 이 공연은 시작 전부터 각 신문사가 앞 다투어 보도했을 만큼 언론의 주목을 받았다. 관련 기사는 다음과 같다. 滿洲同胞慰問 舞蹈과 劇의 밤. 토월회와최승희녀사출연, 『조선일보』, 1932.1.25. / 崔承喜舞蹈과 上月會演劇. 인기점차불등, 『조선일보』, 1932.1.27. / 「在滿同胞慰問 演劇과舞蹈의밤, 『동아일보』, 1932.1.27. / 「斯界一流網羅한 『舞蹈과劇의저녁』公演, 『중앙일보』, 1932.1.27. / 斯界明星總出의 『演劇과舞蹈의밤!』, 『중앙일보』, 1932.1.29. / 「一日을隔한『舞劇의밤』과 絶頂에達한滿都의人氣, 『중앙일보』, 1932.1.30.

24) 박승희의 <아리랑 고개>, 최승희의 <흙을그리워하는우리들>, <悲愴曲>은 모두 고향을 떠나는 유랑민의 아픔을 담고 있다. 최승희 작품의 구체적인 내용은 다음과 같다. “<흙을그리워하는우리들> 흙! 그리운흙! 우리는만흔형제가 흙을그리워하는 눈물 겨운형제를본다 정든고향그리운마음을 남겨두고멀리 새쌍의흙을차져가는우리들이 우리압에 만히보인다 그러면 그들은무엇때문에 고향을떠나지 안하면안되었든가/ <悲愴曲> 만리이역(異域)에서헐벗고 굶주리고있는 동포의한숨과눈물 그들은무엇을 생각하고또무엇을부르짖고있는가” 一日을隔한『舞劇의밤』과 絶頂에達한滿都의人氣, 위의 글.

었기 때문이다. 바로 이러한 부분에 대해 임화는 ‘상업주의적 좌익화, 흥행적 좌익화의 가면’이며, ‘프롤레타리아 계급을 가장한 것’이라고 비판했던 것이다.

여기서 임화와, 김기진을 비롯한 신고송 등이 가졌던 프로연극의 공연 방식에 대한 입장의 차이가 드러난다. 소인극 연행 방식에 착안해 흥행적 방식을 통해서라도 공연을 하고자 했던 김기진 등은 기존 소인극의 흥행적 요소에 기대려했다. 바로 이 점 때문에 임화는 그들이 계급화라는 목적을 희석시키고 있다고 보았던 것이다.

그러나 이러한 흥행적 요소들이 관객과의 소통을 가능케 하는 것이었고, 많은 공연들이 그러한 방식을 취하고 있었다면, 소인극의 혼종적 연행 방식이 지닌 가치는 분명해진다. 즉, 그것이 비록 좌익화의 가면에 불과했을지라도 관객들은 그러한 공연을 통해 피상적이거나 계급사회에 대해 인식할 수 있었을 것이다.

그러나 主意할것은 勞動者農民의 自立的文化는 現在에잇서서 (中略) 그들의演劇의要求도表面에 나타나지안코숨겨잇는狀態임으로 演劇部로서의 그들에게대한活動은 性急히 더퍼노코푸로레타리아演劇을 내밀지말고 먼저 그들의自立演劇을 旺盛케하야 健全히 發展시킬 것이다. …(중략)… 이러한意味에서 現在演劇運動은 專門家와 素人大衆사이에서 固定化한 區別關係 文化的壁을 打破함으로써 大衆自身이 文化鬪爭에 第一線에直面케할 道程을 開拓해야할것이다²⁵⁾ (밀줄 · 강조-인용자)

그래서 1930년대 연극대중화 논의의 마지막에 라웅은 노동자·농민의 자립적 문화를 인정해야 하며, 그 자립 연극을 프로연극으로 발전시켜야 한다고 주장한다. 특히 전문가와 소인 대중 사이에 고정화 된 구별 관계

25) 라웅, 「演劇運動의新段階-카프演劇部의 새로운 發展을 爲하야 (五), 『조선중앙일보』, 1934.3.26.

라는 문화적 벽이 바로 카프 지도부를 위시한 문화엘리트와 하층 관객 사이의 심리적이고 실제적인 거리였으며, 이 벽을 넘어서는 것이 진정한 프로예술의 나아갈 바라고 주장했던 것이다. 그러한 면에서 소인극과의 접점을 찾고자 했던 김기진과 신고송의 방법론적 탐색은 하층 관객을 계급적 관점에서 획득하고, 조직할 수 있는 대단히 유효한 담론이었다고 할 수 있다.

3. 전통 민요에 대한 관심과 민요의 歌劇化

민병휘는 최승일이 연출한 미나도좌의 공연을 고평한 박영희의 견해에 반박한다. 그는 ‘비록 프롤레타리아(사회주의적 색채를 띤)적 작품일 지라도, 부르주아 계층, 룬펜 배우와 함께 중산적 자본가의 극장에서 중산계급의 자제, 기생, 부랑자, 모던보이, 변호사, 신문기자 등의 관객을 대상으로 프로작품을 공연한 것은 당연한 투쟁을 위해서는 아무런 성과를 거두지 못했다’²⁶고 평가한다. 이러한 관점에서 그는 ‘연극을 노동자·농민의 손으로 직접 만들어, 그들 속에서 상연하여, 그들을 계급 전선으로 진출케 할 효과를 주는 것’으로 보면서, 그를 위한 방안으로 극작, 배우, 극장, 관객 등 모든 측면에서 노동자나 농민이 주체적으로 활동할 수 있는 연극을 해야 한다²⁷고 제안한다.

신고송은 “드라마·리그”라는 보다 구체적인 방식을 제안한다. 드라마 리그는 ‘하나의 공장, 지구, 학교 등 단체별로 사람들을 조직해서, 그들을 연극에 동원시키고, 그 조직체 내에서 연극을 공연’하는 방법이다. 이러한 방식은 노동자들의 집합체나 쟁의, 遠足會 등으로 이동하여 공연

할 수 있기 때문에 검열을 피하는 데 효과적이다.²⁸ 그는 특히 “드라마 리그”를 이용한 공연 시 노동자 관객의 퍼센트가 증가한다²⁹는 데 주목한다. 관객이 곧 창작자와 동일시되는 이러한 공연 방식은 이동극장과 소인극적 활동이 결합된 형태라 할 수 있다.

그런데 문제는 이러한 공연에서 어떠한 내용을 각본으로 취할 것인가 하는 점이다. 신고송도 지적했듯이 ‘채용되는 각본의 테마 여하에 의해 노동자단의 기분이 성할 수도 있고’³⁰ 그렇지 않을 수도 있기 때문이다. 이러한 관점에서 다음의 김기진의 글은 대단히 주목된다.

나는水原地部에 잇는同志孔錫禎君의 作歌인 아리랑노래가 水原에서 一般勞働者나 農民과 乃至小兒들에게도 널리 퍼져서 불리운다는 말을 듣고 쯔는 同君으로부터 그 歌辭를 들은 일이 잇다 …(중략)… 孔君의 歌辭의 內容은 푸로레타리아詩歌로써 조흔것인가? 낫분것인가? 『밧가는 農夫의 아리랑은 도조와장리가 걱정이니 一年 열두달 지어논은 누구의 곳집을 채워주느냐』 한것은 무엇을 가르치는 것인가? 우리는여기서 現在의 農民의 社會的, 經濟的地位를 깨달을수 잇다 『아리랑 살고개로 넘어간다』 한것은 農夫들이 참말로 잘살기爲하여서 싸우며나야간다는뜻을 暗示하는것이다 그리하여 全體로보아서 이것이 어느程度의 『애지테-손』과 『프로파간다』를 修行하겠느냐는것은 疑問이다 그러나 이것이 在來의 頹廢的, 享樂的, 利己主義的思想과 趣味로 몽쳐진 有毒한 歌謠에서 大衆을 隔離하고 救出하고 多少間이라도 階級意識에 눈뜨게 하는 효과를 가진 것만은 疑心할수업는事實이다 다만 이만한效果 이만한程度의 必要제문에라도 이노래는 有用하지 아니하면 안될 것이니 하물며 이것은 우리들同志中에서 처음으로 試驗한 노래임에 있어서 서이라³¹) (밑줄·강조·인용자)

26) 민병휘, 朴氏의 푸로劇觀과 抱永氏의 『깨어진거울』(上), 『조선일보』, 1931.2.11.

27) 민병휘, 演劇漫話(上), 『조선일보』, 1931.3.4.

28) 신고송, 日本프로劇場同盟 (1)-第三回全國大會傍聽記, 앞의 글.

29) 신고송, 日本프로劇場同盟 (2)-第三回全國大會傍聽記, 『조선일보』, 1931.5.28.

30) 신고송, 日本프로劇場同盟 (1)-第三回全國大會傍聽記, 앞의 글.

31) 김팔봉, 藝術의 大衆化에 對하여 (四)-이問題의 解決을 要求, 『조선일보』, 1930.1.7.

김기진은 카프 수원지부의 공석정이 작곡한 <아리랑> 노래가 수원의 일반 노동자·농민·아동들에게 널리 퍼져서 불리고 있었다는 점에 주목한다. 민요 ‘아리랑’은 나운규의 영화 <아리랑> (1926)의 등장 이후 토월회의 민요시극(民謠詩劇) <아리랑고개> (1929)를 위시해 다양한 장르에서 이용되었던 제재이다. 특히 이 민요는 일제강점기 조선 대중에게 가장 각광받았던 흥행적 소재이자, 동시에 민족항일 운동의 예술적 기수로 이용되기도 했다. 특히 박승희가 창작한 <아리랑고개>는 비록 그 센터멘털리즘과 비판적인 어조로 인해 프로예술 운동의 관점에서 큰 약점을 안고 있었다고 할지라도, 대중들에게 익숙한 경험이라는 정서적 연대를 통해 고향을 빼앗긴 민중들의 감정을 강하게 자극할 수 있었던 작품이다. 그러한 점에서 이 작품은 어느 정도의 이지·프로를 수행할 수 있는 가능성을 가졌다고 할 수 있다.³²⁾

실제로 토월회의 <아리랑고개>에 대한 공연 평들을 살펴보면, 이 작품은 ‘농촌이 피폐하게 된 원인과 유랑민이 되기까지의 과정에 대한 사회적 근거를 명확히 밝히지 않아, 의식적·적극적으로 계급투쟁을 표현하지 못한 것’³³⁾이 한계로 지적된다. 그러나 반면, ‘이름만으로도 흥미를 끄는, 조선 사람은 누구든지 친함을 가진, 조선의 정조를 대표하는 것으로 우리의 정조를 찌르고 때리며’,³⁴⁾ ‘조선 민중의 가슴 속에 깊이 들어있던 아리랑적·조선적 漂浪性이 암사’³⁵⁾되고 있어 기존 토월회의 작품에 비해 천양지차의 작품³⁶⁾이라 호평 받는다. 이러한 평가들은 <아리랑고개>가 익숙한 정서와 경험을 통해 관객의 감정을 자극하고 식민지 조선

32) 1927년 이후의 프로회극에서는 관객 집단의 감정적 연대를 불러일으키기 위한 극적 전략으로 관객과 등장인물의 동일한 경험을 이용하는 사례가 빈번하게 발견된다. 이민영, 『1920년대 프로회극과 ‘감정’의 수행성』, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009, 103-109면 참고.

33) 윤갑용, 『土月會의『아리랑고개』를中心삼고』, 『동아일보』, 1929.11.29.

34) S H 生, 『土月會의演劇의『아리랑고개』를보고 (一)』, 『동아일보』, 1929.11.26.

35) S H 生, 『土月會의演劇의『아리랑고개』를보고 (二)』, 『동아일보』, 1929.11.27.

36) 윤갑용, 『土月會의『아리랑고개』를中心삼고 (下)』, 『동아일보』, 1929.12.1.

인의 집단적인 감수성을 조성하는 차원에서는 대단히 성공적이었음을 보여준다. 김기진 역시 이와 같은 맥락을 고려했던 것으로 보인다.

그럼으로 우리의詩歌의大衆化의方法으로 取할길은 그形式上에잇서서는 **쉬운말로노래블러질만큼** 卽歌曲의形式으로制作하는길이 捷徑이라는 것이다 …(중략)… 이러케함에잇서서 內容과形式의統一을缺如함이잇다할 지라도 그것은前言한바와가티 不可避의일이나그러나 될수잇는 대로在來의歌曲의形式을 例컨대아리랑가튼것일지라도 利用할세에는 改良하도록 힘쓸것을 이저버려서는안된다 그리고注意할것은우리의 詩歌의全部를이와가티現在의大衆의 最低한敎養程度의水準에슬어오라함이아니오 在來의歌曲或은새로운歌曲을利用할수잇는 形式에依한詩歌製作에勞力하여 大衆化를開拓하라함일뿐이다³⁷⁾ (밀줄·강조·인용자)

김기진은 공석정의 <아리랑> 노래에서 하나의 가능성을 발견한다. 부르기 쉽다는 것은 접근성이 쉽다는 것이다. 그것이 특히나 대중들에게 익숙한 전통 민요에서 나온 것이라면 더욱더 대중과 친근할 수 있다. ‘전통 사상을 집요하게 고집하고, 가장 완강하게 변화에 저항하는 것이 바로 군중’³⁸⁾인 것처럼 이러한 군중(대중)의 속성을 김기진의 제안에서처럼 반대로 이용할 수도 있다. 물론 재래의 형식이 아닌, 계급의식을 담을 수 있도록 개량해야 한다는 부언은 토월회의 <아리랑고개>가 가지고 있었던 한계를 극복하기 위한 대책이라 할 수 있다.

우리들에게는 樂譜나 音樂을 工夫할 餘裕가 없다. 그리하여 一幕의童劇, 一幕의 歌劇을 하더라도 『오케스트라』나 絃樂를 具備치 못한다. 따라서 그러한 種類의音樂으로서 그들을 가르칠만한 아모것도 갖지못하였으며 또는 所用도 없다. **우리들의 입에서 잘되어 나오는 曲調를 널리 들리어**

37) 김관봉, 『藝術의 大衆化에 對하여 (五)이問題의解決을要求』, 『조선일보』, 1930.1.8.

38) 귀스타프 르 봉, 이상돈 역, 『군중심리』, 간디서원, 2005, 95면.

지고 불러진 曲調를 택해서 그를 歌劇化하는것이 大衆의으로 아지푸로의 효과를 준다. 이러한 의미에 있어서 나는 「아리랑을 부르는이들」이란 歌劇을 썼다. …(중략)… 우리들이 어린 동무에게 끝까지 잘 演出시키어 公演하는 時節, 그劇으로서 힌트와 衝動을 받을때 그들은 大衆化란 노래에 對한 깨다름이 있을것이다.³⁹⁾ (밀줄 · 강조·인용자)

김기진이 음악의 차원에서 계급적으로 <아리랑>을 개작할 것을 이야기했다면, 신고송 역시 “민요, 잡가 등을 계급적 입장에서 개작하자”⁴⁰⁾고 주장한다. 민병휘는 여기서 더 나아가 ‘민요의 歌劇化’를 주장한다. 물론 민병휘 역시 민요가 대중들에게 쉽게 접근할 수 있는 장르이며, 전파력이 좋고, 대중적 아지·프로의 효과를 가졌다는 측면에서 그 가능성을 타진한 것이다. 민병휘가 실제로 <아리랑을 부르는이들>이라는 가극을 썼다는 점은 그가 적극적으로 새로운 장르를 개척하려고 했던 증거라 할 수 있다.

물론 민병휘가 말하는 가극은 오페라라든가 정통적인 음악극의 형식은 아니었던 것으로 봐야 한다. 박영정은 이 시기 가극에 대해 ‘가극이란 용어는 어느 한 공연 양식에 고착되어 있지 않으며, 창극, 악극, 오페라, 그 어디에도 해당하지 않는 새로운 사례이자 가극이라는 이름 아래 또 하나의 공연 양식으로 존재했으며, 노래를 사용한 극양식에 모두 적용할 수 있는 명명법을 따르고 있다’⁴¹⁾고 설명한다. 따라서 민병휘가 제안했던 가극은 당대의 유행하던 음악을 사용한 짧은 극의 형식, 혹은 음악을 위주로 한 짧은 극 형식 전반에 해당한다고 볼 수 있다.

알려진 노래의 곡조를 택해서 그것을 가극화 하는 것, 그리고 그 가극을 보고 듣는 대중이 감정적으로 충동 당해 연대감을 형성하는 것, 그를

39) 민병휘, 無題錄-演出者의苦言-, 앞의 책, 91면.

40) 신고송, 演劇運動의出發 (五)-現段階의푸로레타리아演劇-, 앞의 글.

41) 박영정, 「가극 <열세 집>에 나타난 초기 가극의 한 양상」, 『한국극예술연구』 28, 한국극예술학회, 2008, 74-107면.

통해 아지·프로의 효과를 거둘 수 있다는 민병휘의 제안은 흥미롭다. 왜냐하면, 신고송이 제안했던 슈프레히콜 Sprechchor 역시 낭송의 형식이었다는 점을 감안한다면, 보는 연극이 아닌, 듣는 연극의 형식이 강조되고 있었음을 알 수 있기 때문이다.

‘군중은 논리의 영향을 받지 않고, 여러 가지 개념의 조잡하고도 기성화 된 연상만을 통해 이해할 뿐이라서, 군중에게 감명을 주는 방법을 터득한 연설자는 군중의 이성에 호소하지 않고 감정에 호소한다.’⁴²⁾는 귀스타프 르 봉의 지적처럼 민요를 이용해 만든 이 간단한 연극은 민중의 감정을 자극하는 데 대단히 효과적으로 기여할 수 있다. 소박한 형태이나 마 ‘연극과 음악의 결합’을 논하기 시작한 가극에 대한 담론은 결국 관객 대중을 아지·프로하는 도구로서 프로연극의 가능성을 탐색하는 과정에서 산출된 결과라 할 것이다.

4. ‘보는 연극’에서 ‘듣는 연극’으로

紐育의獨逸人勞動者 革命劇團『푸로렛칼드』劇場은 一年前부터存在하여 講演 評論 公論 討論會等의活動을 繼續하고있다 二十五日이劇團은 처음으로紐育勞動會館에서 『勞動者演藝大會』를開催하였다 그 出演物은 『街를空으로-彈丸이나른다』 라는 『레뷰』 그公演은 大盛況으로 觀客은終演後에이劇團의演出에대하여 討論까지하였다 觀客은 이『레뷰』는其意義를 明確히하였는가? 政治的으로 倖바른가 適確히演出하였는가 못하였는가?等質問을開演前에 바덧슴으로 一層이『레뷰』에對한 興味를刺戟하였다⁴³⁾ (밀줄 · 강조·인용자)

42) 귀스타프 르 봉, 앞의 책, 129-130면.

43) 민병휘, 最近國際演劇消息 (三)-그斷片의消息의數節-, 『조선일보』, 1930.9.28.

위의 글에서 민병휘는 독일인 노동자 혁명극단이 노동자연예대회에서 공연한 레뷰(Revue)에 대해 설명하고 있다. 그는 계급적 관점에서 레뷰 공연이 성공적으로 이용될 수 있으며, 관객이 공연의 정치적 당위성과 의의를 평가하면서 극에 적극적으로 개입했던 상황에 흥미를 보인다. 당시 식민지 조선에서 공연되던 대부분의 레뷰가 상업적이고 흥행적인 성격이었던 것과 달리 민병휘가 주목한 독일 노동자 혁명극단이 보여준 레뷰의 형식은 노동자의 주체적 역할이 있다면 충분히 정치적인 연극으로서 가능성이 있음을 보여준다.

피스카토르가 ‘효과적인 프로파간다라는 요구에 응할 수 있는 기술적 문제에 대한 해결책으로 레뷰 Revue 형식을 선택한 것’⁴⁴⁾처럼, 민병휘 역시 정치적 표현이 자유로울 수 있는 양식을 탐구하는 과정에서 레뷰의 가능성에 주목했던 것이다. 즉 레뷰 본래의 속성인 오락성을 이용해 정치적 발언을 담아낼 수 있으리란 그의 생각은 관객의 취향 속에서 가능성을 발견해내고자 했기에 나올 수 있었던 결과였다.

이렇듯 정치적 표현을 위한 새로운 연극의 형식에 대한 고민은 신고송이 제기한 슈프레히콜(Sprechchor)에서도 찾을 수 있다.

그러면 왜『슈프레히콜』은프로레타리아의×器로써優秀한것이나 첫째로 勞動者의 생각과 感情을生活 그대로 表現할수 있는것이다 터져나오는 鬱憤 低嚴한리듬 機械의呻吟 부서질듯한怒叫 두다리는함마 밀려드는(罌) 그리 高空腹과極度の疲勞等等 이 모든것을 音樂化된高尚한韻律이안이고 直接的인肉聲 그것이며 勞動者의물결이며 呻吟이며 고향 그대로이다 그럼으로 가장大衆의인것이다 …(중략)… 넷째 그것의大衆의소리요大衆의感情의 絶叫임으로 (罌) · 푸로의效果는 말할것도없시多分으로가것이다⁴⁵⁾ (밀줄 · 강조·인용자)

44) C.D Innes, *Erwin Piscator's political theatre: the development of modern German drama*, Cambridge University Press, 1972, p.43.

45) 신고송, 슈프레히·콜 (1) 演劇의새로운形式으로, 『조선일보』, 1932.3.5.

신고송은 슈프레히콜의 정치성이, 그 내용보다도 낭송이라는 표현 형식에 있다고 보았다. 낭송에서는 관객 대중의 직접적인 감정의 육성이 그대로 표현될 수 있기 때문이다. 슈프레히콜에 대한 그의 이러한 관심은 <슈프레히콜>의 창작과 공연으로 이어진다.⁴⁶⁾

레뷰가 다양한 대중 예술들을 버라이어티 쇼의 형식으로 보여준다는 점에서 흥행극적 소인극의 혼종적 연행 방식과 대단히 유사하다면, 슈프레히콜은 낭독의 형식으로 진행된다는 점에서 민요의 가극화처럼 연극과 음악의 결합, 장르의 확장이라는 측면에서 공통점을 보여준다.

특히 신고송이 낭독의 형식인 슈프레히콜을 선택했다는 것은 그가 ‘보는 연극’이 아닌 ‘듣는 연극’에서 아지·프로의 가능성을 찾았음을 암시한다. 문체적 장면을 제시해서 관객을 선동하는 ‘보는 연극’의 방식이 검열이나 무대화의 문제에 있어서 자유롭지 않다면, ‘듣는 연극’은 이 문제에 있어 보다 자유로울 수 있으며, 공연 가능성 역시 크다고 할 수 있다.

이러한 듣는 연극에 대한 가능성을 타진하는 것은 같은 시기 유치진의 고민에서도 드러난다. 유치진은 “일상의 변동을 신문 지면으로 보도하던 것을 동작과 육성과 음영으로 번역하여 일반 사회에 전달시키는 극형식으로 ‘산신문극’을 제안”⁴⁷⁾한다. 그는 산신문극이 ‘직접 관중의 앞에서 어필해 신문을 듣는 군중적 감동이 대단히 효과적’이라고 설명한다.

위에서 제기된 프로연극의 새로운 형식들은 모두 전통적인 연극적 양식이 아니라, 음악성을 더 많이 활용하고 있다는 점에서 주목할 필요가 있다. 1930년대 이후 중국의 사회주의 연극에서 역시 음악과 연극의 관계

46) 기사, 劇團메가폰 團員本社來訪, 八日부터朝劇서公演, 『동아일보』, 1932.6.8.

신고송의 슈프레히콜 양식에 대한 관심은 해방기에도 <첼체는 끊어졌다>(『예술』 1, 1945.12)와 <서울값든 아버지>(『우리문학』 1, 1946.1)로 지속적으로 이어진다. 그 외 백철의 <國民黨第二六路軍>(『제일선』 20, 1932.12), <再建에!>(『제일선』 21, 1933.1), <陰道를 걷는 무리>(『제일선』 23, 1933.3)와 박세영의 <黃浦江邊>(『연극운동』 2, 1932.7), <橋>(『예술』, 1935.1) 등이 있다.

47) 유치진, 『산新聞』劇 (上)-그發生과 特作에 對하여, 『동아일보』, 1931.12.17.

는 중요하게 다루어졌다. 특히 지역 민요나 전통적 형식들에 기반을 둔 지역 오페라의 형식(chuju, a form of huaguxi)을 재형식화 하기 위한 논의들이 진행되었다.⁴⁸⁾ 음악은 그 자체만으로는 수행적 성격보다 순수예술의 측면이 강하지만, 그것이 연극의 내용 즉 대사나, 집단 체조, 무용 등과 결합될 때, 무엇보다도 강력한 선동의 수단으로 이용될 수 있다.

大衆과接近性이가장豊富한藝術은音樂이다여기에戰鬪의인小説과感情의인詩와 그로세스크한포스타-를들고 勞動者의生活을노래한自然發生的의民謠曲과 比肩하야그어느것이더만히大衆을捕着하고 더만히大衆과接近되며 더만히大衆化되겠는가를생각해보자 音樂에 잇서 百퍼센트의確實性을가지고있다하여도過言이아닐것이다 …(중략)… 音樂은情的으로動하기 쉽다 쌀하『아지』커녕도리혀沈滯悲歎에까지冷却하기쉽다 푸로테리아音樂家は 이靜的一面을勇除하고 『라,말세이유』가佛軍을하야泰山이라도能히踏獵한다는그러한××主義의意義가아니더래도 우리의曲調가極熱한口情 앞에붙는××로 하야××한××의×알에도能히××하고나아가는意義下의動 的一面을把握하고활동하여야할것이다⁴⁹⁾ (밀줄 · 강조-인용자)

우리에게大衆의『올케스추라』를組織할資源이업는만치(이것은妄想으로取扱하라)우리가二天圓짜리『피아노』를살수업는만치 또그러한專門의技術을專攻할餘裕가업는만치 우리에게詩의音樂化(卽詩를作曲하며民謠를作曲化하며工場歌를作曲하며勞動歌를作曲하야聲樂化) 가얼마나重大한任務를써고있는지알수업다 이것은詩의大衆化問題와關聯한問題이며 音樂의大衆化도될수있다⁵⁰⁾ (강조-인용자)

신고송은 음악을 대중과의 접근성이 가장 풍부한 장르라는 점에서 주

48) Ellen R. Judo, "Revolutionary Drama and Song in the Jiangxi Soviet", *Modern China*, Vol. 9. No. 1. 1983, p.133.

49) 신고송, 音樂과 大衆, 『음악과 시』 1권 1호, 1930, 22-23면.

50) 신고송, 音樂과 大衆, 위의 책, 23면.

목했던 것이다. 즉 그는 소설, 시, 포스터와 비교해 자연발생적 민요곡이 더욱더 대중과 접촉할 가능성이 많으며, 대중들이 즐길 수 있는 예술이라 생각했다. 더구나 프랑스 혁명의 주역들이 불렀던 행진곡 <라 마르세예즈>를 예로 들면서 투쟁의 현장에서 음악이 얼마나 큰 역할을 할 수 있는가를 이야기한다. 그리고 이러한 관점에서 우리의 음악 역시 그 정치적 수행성을 발휘할 수 있으며, 발휘해야 한다는 주장에까지 이르게 된다. 즉 연극과 음악의 결합은 음악이 단순히 연극의 배경으로 이용되는 것이 아니라, 음악을 전면에 내세운 새로운 형식으로 확장된다. 그리고 그를 통해 프로파간다의 가능성을 찾고자 한 것이다.

레비스트로스는 말과 음악의 관계에 대해 고찰하면서 ‘비장한 노래는 눈물이 흘러나오게 만들지만, 아무리 즐겁고 경쾌한 노래라도 웃음을 터뜨리게 할 수는 없다’⁵¹⁾고 지적한다. 이 말은 곧 비장한 분위기의 음악이 프로파간다를 위해서 더 적합할 수 있음을 암시한다. 레비스트로스의 지적은 또한 프로연극의 새로운 형식적 대안으로 제시되었던 레뷰가 그 가능성을 타진하는 데 머물렀던 반면, 슈프레히콜이 창작과 공연으로 실체화 될 수 있었던 이유도 설명해 줄 수 있다.

정치적 레뷰가 비록 효과적 프로파간다를 위한 해결책으로 제시되었더라도 레뷰 본래의 오락적 속성 때문에 관객에게 문제적 상황을 이해시키는 데는 한계를 가진다. 특히 그 대상 관객들이 무지할 때, 정치적 레뷰의 고차원적 블랙 유머는 관객이 극의 주제를 이해하는 것조차 불가능하게 만들 수 있으며, 현실의 상황을 잠시 잊게 만드는 위안의 차원에 머무르게 만들 수도 있다. 이러한 문제들이 민병회가 제기했던 정치적 레뷰가 구체적인 연극적 실천으로 나타나기 힘들었던 이유일 것이다.

반면, 유치진 식으로 말하자면 ‘그리스 연극의 합창대를 연상시키는’⁵²⁾ 슈프레히콜은 치밀한 대사의 배치와 단순화 한 선전 구호 그리고 비장한

51) 클로드 레비스트로스, 고봉만·류재화 역, 『보다 듣다 읽다』, 이매진, 2008, 144면.

52) 유치진, 『산新聞』劇(上)-그發生과 特作에 對하야, 앞의 글.

음악적 효과로 인해 프로연극 운동가들의 적극적인 지지를 받았다. 그러나 동시에 ‘진보된 프로연극 형식을 경솔하게 직수입’해서, ‘조선 프로의 현실에서는 이해되기 힘들다’⁵³⁾는 혹평은 슈프레히콜이 당시의 식민지 하층계급과 괴리되어 있었음을 잘 보여준다.

레뷰와 슈프레히콜이라는 새로운 연극적 형식의 제안에도 불구하고, 결국 각각이 가진 문제는 당대 하층 노동자·농민의 이해 정도와 취향에 부합하지 못했다는 점이다. 그러한 측면에서 당대 유행하던 대중극의 흥행 방식, 전통 민요를 가극으로 개작하는 재형식화의 방법은 관객을 아지·프로하기 위해 제기된 대단히 유효한 방법이었다고 할 수 있다.

5. 결론

김기진, 민병휘, 신고송 등이 제기하는 연극대중화 담론은 대중들이 무엇을 좋아하는가라는 취향의 문제에 착안해, 실제로 그들이 즐기는 소인극의 연행 방식을 직접적으로 이용하자는 것이다.

이들 모두가 공통적으로 고민했던 것은 교육적·예술적 자본이 전무한 “조선의 현실”이며, “무지한 하층의 노동자와 농민”을 의식화 하는 것이었다. 그들은 프로문예가 가지고 있는 정치적 수행성의 효과를 극대화 하는 방법을 당대의 문화적 상황 속에서 발견하고 있었던 것이다. 더구나 이들이 주목했던 소인극의 연행 방식이 흥행적이고 상업적이고 저질적이라고 평가받았음에도 거기에 머물지 않고, 그 장점을 취해 프로연극의 새로운 형식을 만들어 내하고자 했던 노력은 높이 평가해야 마땅하다.

소인극과의 접점을 통해 대중의 취향을 발견한 이들이 대중을 아지·프로 하기 위한 방법으로 선택한 것은 아리랑 등의 전통 민요를 가극으

53) 김광섭, 『朝鮮劇團에提言(5)』, 앞의 글.

로 개작하는 방식이다. 이러한 방식은 연극과 음악이 결합되는 한 방식이라 할 수 있다. 이 시기 프로연극 담론에서 집중적으로 논의되었던 정치적 레뷰, 슈프레히콜 등도 역시 ‘보는 연극’에서 ‘듣는 연극’으로 연극의 수행적 효과를 확대하는 방식에서 착안된 것이다.

“비합법 속에서 합법성”⁵⁴⁾을 추구하고자 했던 이들은 통속적인 대중연극의 형식을 정치연극에서 활용하고자 했다. 물론 버나드 샤라트가 지적했듯이 ‘통속적 대중연극의 표현 방식을 돌려 쓴 정치연극이 대중에게 기쁨을 주는 순간, 어떠한 정치적 효과가 가능할 것이며, 또한 현실에 대한 도피와 위안이라는 대중연극의 기능이자 한계를 어떻게 극복할 것인가’⁵⁵⁾라는 문제는 이들의 제안과 실천에도 여전히 한계로 남아 있었다.

비록 1940년대 중국의 경험이기도 해도 한국청년전지공작대가 항전의 일환으로 아리랑을 가극화 해서 공연한 사실은⁵⁶⁾ 이들의 이론이 얼마나 실천적일 수 있는가를 잘 보여주는 예라고 하겠다. 연극대중화론에서 제기된 이러한 논의들은 프로연극운동의 새로운 형식적 실험이자 동시에 당대 조선의 현실적 배경과 문화적 소산을 충분히 활용하고자 했던 이들의 고민의 결과라 할 수 있다.

오쇼네시는 프로파간다의 핵심 요소를 “감정적이고 기만적이며 비이성적”이며, 특히 “믿음을 요구하지 않고 오히려 환상을 공유하도록 초대한다”⁵⁷⁾고 말한다. 그러한 면에서 이들이 제안했던 연극의 새로운 연행 방식은 이러한 프로파간다의 속성을 꿰뚫고 있는 것이라 할 수 있다. 특히 연극이 음악의 혁명적 투쟁성과 결합되면서 펼쳐지는 무대 위의 이야기는 노동자와 농민 관객에게 그들의 비참한 현실이 극복되어야 한다는,

54) 신고송, 『演劇運動의出發 (四) -現段階의푸로레타리아演劇』, 앞의 글.

55) 버나드 샤라트, 『대중연극에서 대중적인 것의 정치학』, 박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994, 192-193면.

56) 정우택, 『한국청년전지공작대의 가극 <아리랑> 공연과 그 의의』, 『한국민요학』 21, 한국민요학회, 2008, 242-248면.

57) 니콜라스 쾨슨 오쇼네시, 박순석 역, 『정치와 프로파간다』, 한울, 2009, 174면.

그래서 투쟁의 열기로 불타오르자는 그러한 강력한 환상을 청각적으로 환기시키면서 더욱 강한 선동성을 가질 수 있을 것이다. 사회주의 혁명이 성공한 곳으로 당신들이 갈 수 있음을, 그것을 위해 지금, 여기, 이 무대 아래서 열렬히 환호하라는, 환호하도록 만드는 것. 그것이 1930년대 연극대중화론이 도출했던 프로파간다 드라마의 목적이었던 것이다.

대중극의 요소들을 활용해 대중의 취향을 정확히 집어내고 그들을 선동시키는 이른바 이 ‘대중적 정치연극’은 해방 이후 소인극운동과 1970-80년대의 마당극운동으로 발전해나갔으리라 짐작된다. 그러나 동시에 가장 저항적이었던 프로연극운동의 담당자들이 파시즘 체제 내에서 어떻게 그토록 열광적일 수 있었는가. 그 대립적 이념 체제 속에서 동일한 열정을 표현할 수 있었는가라는 모순된 사실에 대한 이해 또한 다소나마 가능케 한다. 마지막으로 현재 관객을 잃어버린 마당극의 문제 이면에 관객의 취향을 도외시한 엘리트주의와 정치적 효과를 잃어버린 관객 추수주의가 동시에 도사리고 있는 것은 아닌가 하는 고민을 던져준다.

참고문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『중앙일보』
 『동광』, 『문예공론』, 『음악과 시』, 『조선지광』
 양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 연극과인간, 2006.
 김봉희 편, 『신고송 문학전집』, 소명출판, 2008.
 홍정선 편, 『김팔봉전집』, 문학과지성사, 1988.
 임화문학예술전집 편찬위원회 편, 『임화전집』, 소명출판, 2009.

2. 단행본

김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.
 박영정, 『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과인간, 2007.

박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994.
 양승국, 『한국근대연극비평사 연구』, 태학사, 1996.
 Gustave Le Bon, 이상돈 역, 『군중심리』, 간디서원, 2005.
 Lévi-Strauss, Claude, 고훈만 · 류재화 역, 『보다 듣다 읽다』, 이매진, 2008.
 O'Shaughnessy, Nicholas Jackson, 박순석 역, 『정치와 프로파간다』, 한울, 2009.
 Sugai, Yukio, 박세연 역, 『쓰기지소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005.
 C.D Innes, *Erwin Piscator's political theatre: the development of modern German drama*, Cambridge University Press, 1972.

3. 논문

김재석, 「〈일체 면회를 거절하라〉와 30년대 풍자극」, 『한국극예술연구』 3, 한국극예술학회, 1993.
 박영정, 「가극 〈열세 집〉에 나타난 초기 가극의 한 양상」, 『한국극예술연구』 28, 한국극예술학회, 2008.
 이민영, 「1920년대 프로희곡과 ‘감정’의 수행성」, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009.
 _____, 「박영희의 번역희곡과 ‘네이션=스테이트’의 기획」, 『어문학』 107, 한국어문학회, 2010.
 이승희, 「식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 59, 대동문화연구소, 2007.
 _____, 「프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억」, 『대동문화연구』 64, 대동문화연구소, 2008.
 정우택, 「한국청년전지공작대의 가극 <아리랑> 공연과 그 의의」, 『한국민요학』 21, 한국민요학회, 2008.
 Ellen R. Judo, “Revolutionary Drama and Song in the Jiangxi Soviet”, *Modern China*, Vol. 9. No. 1. 1983.
 『語源由來辭典』, <http://gogoen-allguide.com/ti/chabangekihtml>

Abstract

KAPF's Controversy of Theatre-Popularization
And Popular Forms of Political Theatre

Lee Minyeong

This article discusses the KAPF's controversy of theatre-popularization around the audience in the 1930's. Specially, it treats the theatre-popularization discourse that suggested by Km Gijin, Sin Gosong and Min Byeonghwi who they were radical socialist art-theorists.

First, their new discourse was based on Kim Gijin's comments about connection with the literature and the audience (or reader). The discourse was a part of their exploration to popularize the hard proletarian theatre which lost the lower class audience. They attended popular amateur theatricals base on local and traditional folk song like 'Arirang'. In addition, such trying was founded upon the culture of the era and the ground. These concernments about the traditional popular theatre came from trying to intimate with the lower class audience who likes a variety show which deals with conventional and vulgar taste. The result of practical action for agitprop, they proposed hybridized performance style that mixed several performances of different types such play, dance, song, comic talk, magic and so on. Moreover, they also proposed political Revue and Sprechchor. However, most of important thing used musical elements to make a form of new propaganda theatre. Therefore, the form of proletarian theatre was changed not visual theatre but listening theatre.

In other words, KAPF's controversy of theatre-popularization discussed to organize the people of the lower classes under the Japanese colonial. To organize the public or the labor for the struggle of classes, the theorists insisted to use performative and popular

elements in popular theatre. The important were the matter of preference and using it for stimulate the emotion of the audience. Accordingly, the purpose of the discourse about theatre-popularization eventually was that narrow the distance between audience and political propaganda theatre.

Key words : KAPF, Controversy of Theatre-Popularization, Audience, Propaganda Theatre, Political Theatre, Amateur Theatricals, Lyric Drama, Folk Song, Revue, Sprechchor, Km Gijin, Sin Gosong, Min Byeonghwi

접 수 일 : 2010년 2월 28일
심사기간 : 2010년 3월 1일 ~ 3월 20일
게재결정 : 2010년 3월 20일