

해방기 조영출의 공연 희곡 연구

-<위대한 사랑>을 중심으로-

박명진*

<차례>

1. 머리말
2. 해방기 연극계의 동향과 조영출의 연극 활동
3. 희곡 <위대한 사랑>을 통해 본 조영출의 극작술과 작가의식
 - 3.1. 프로파간다 연극의 대중성
 - 3.2. 역사에서 기억으로 가는 길
4. 맺음말

<국문초록>

이 논문은 해방 직후 남한의 연극계의 움직임과, 이 시기에 공연되었던 조영출의 희곡 <위대한 사랑>의 극작술 및 작가의식을 고찰하고자 한다. 이 시기의 연극 운동에 대해서는 이미 여러 편의 선행 연구가 진행된 바 있지만, 조영출의 연극 활동과 희곡에 대한 본격적인 언급이나 분석은 전무한 형편이다. 이 논문은 해방 직후 연극계의 재편 과정과 조영출의 연극 활동을 살펴보고, 새롭게 발굴한 그의 공연대본 <위대한 사랑>의 특징을 분석하고자 한다. 이를 통해 이 시기 진보적 민족 연극의 구체적인 양상을 확인할 수 있을 것이다.

이를 위해 본론 첫 번째 부분에서는 ‘조선연극건설본부’, ‘조선프로레타리아연극동맹’, ‘조선연극동맹’의 결성 과정을 살펴본다. 김윤식에 의해 소위 ‘해방공간’이라고 명명된 바 있는 이 시기의 연극 운동은 ‘진보적 민족연극’을 중심으로 전개된다. 해방 직후에 결성된 ‘조선연극건설본부’는 1945년 8월 18일에 발족한 ‘조선문화건설중앙협의회’의 산하단체로서 좌익 계열 연극 운동의 중심지가 된다. 그러나 다수의 연극인들이 이탈하여 ‘조선프로레타리아연극동맹’을 결성하게 된다. 외형상 두 단체가 이데올로기 차원에서 변별성을 지닌 것처럼 내세웠지만, 실제로는 해방 직후 연극계의 권력 구도를 둘러싸고 벌어졌던 분열의 결과였다. 반복 상태에 빠진 두 단체는 남로당의 지시로 ‘조선연극동맹’이라는 단체로 통합하게 된다.

‘조선연극동맹’이 펼친 운동 중 두 차례의 ‘3.1기념 연극제’ 개최가 가장 주목할 만하다. 1946년에 개최된 ‘제1회 3.1기념 연극대회’에 조영출은 김일성의 항일 투쟁 활동을 그린 <독립군>을 출품하고,

그 이듬해인 1947년의 ‘제2회 3.1기념 연극제’ 2부에서 <위대한 사랑>을 공연한다. <위대한 사랑>은 <춘향전>의 기본 줄거리에 전라도 고부(古阜)에서 일어났던 동학농민전쟁 이야기를 적용한 희곡이다. 이에 따라 당시 이 작품에 대해서 창조성 결여, 서로 다른 두 모티브의 비유기적인 결합, 감상적 로맨티시즘의 과도한 허용이라는 비판을 받기도 한다. 그러나 반면에 이 작품이 대중에게 익숙한 <춘향전>의 줄거리를 참조하고 인민 대중의 혁명 정신을 고취시킴으로써 건설기의 연극 이념에 충실했다는 호평도 나왔다.

<위대한 사랑>의 극작술에 나타나는 멜로드라마적 특징들은 당시 ‘조선연극동맹’이 주장했던 ‘연극 대중화론’과 밀접한 관계를 맺고 있다. 즉 한효가 『조선연극의 요망』에서 밝히고 있는 ‘대중극의 기법과 신극의 사상성을 변증법적으로 통일’해야 한다는 주장은 <위대한 사랑>에서 볼 수 있는 감상적 정취의 전술을 이해하는 데 도움을 준다. 당시 좌익 계열의 이념을 인민 대중에게 설득시키기 위해서는 이들에게 익숙하고 흥미를 줄 수 있는 극 양식이 전술적으로 필요했는데, <위대한 사랑>은 해방 직후 건설기의 프로파간다 연극으로서 멜로드라마의 특징들을 과감하게 수용하고 있다.

<위대한 사랑>은 두 층위의 과거, 즉 <춘향전>의 시대적 배경인 영·정조 시대, 그리고 고부(古阜) 농민 봉기가 일어난 1894년, 이 두 개의 과거를 1947년 해방 직후 정국에 적용하고 있다. <춘향전>의 로맨티시즘과 동학농민전쟁의 혁명성이 결합된 이 작품은 ‘과정으로서의 역사’ 개념을 전개한다. 즉 <위대한 사랑>은 ‘객관적 사실’로서의 ‘역사’보다는 인민 대중의 단결을 도모하는 ‘집단 기억’을 구축하는 데에 집중한다. 그런데 문제는 ‘집단 기억’을 구축하기 위해서 친일 청산 문제, 주체로서의 여성성 문제, 식민지 자본주의 체제 문제 등이 ‘망각’되거나 지워지고 있다는 것이다. 이 작품이 김남천의 소위 ‘혁명적 로맨티시즘과 진보적 리얼리즘의 통합’에 대한 극적 형상화를 보여주고는 있지만, 그 대신에 ‘친일성, 젠더, 자본주의’ 등에 대한 성찰이나 인식론적 단결은 유보된다.

주제어: 진보적 연극, 멜로드라마, 대중극, 역사, 기억, 망각, 혁명적 낭만주의, 악극, 감상주의, 선동

1. 머리말

조영출(趙靈出, 1913~1993)은 한국 희곡사나 연극사에서 본격적으로 언급된 경우가 거의 없는 작가이다. 이는 그가 일제 강점기에 주로 시인과 대중가요 작사가로 활동했다는 사실에서 그 원인을 찾아볼 수 있을 것이다. 또한 조영출이 1948년 6월에 월북하여 북한의 문학 및 연극 관련 고위직에까지 오른 작가였기 때문에 남한에서의 언급 자체가 제한돼 왔다는 점도 이유가 될 것이다. 북한 예술에 대한 해금이 이루어진 이후에도 조영출은 <꿈꾸는 백마강>, <신라의 달밤>, <알뜰한 당신>, <목포는 향구다>, <고향초> 등과 같은 대중가요의 작사가로 소개되는 데에 그쳤다. 몇몇 학자들에 의해 그의 희곡 텍스트들이 발굴되어 지면에 소개되

* 중앙대학교 국어국문학과 교수

있음에도 불구하고 그의 희곡이나 연극 활동에 대한 본격적인 연구가 이루어지지 않고 있는 것이 현실이다.

그러나 조영출은 일제 강점기 때부터 악극단(樂劇團)을 통해 다수의 악극(樂劇)을 만들었고, 일제 말기 국민극 공연에서 희곡을 발표했던 극작가였다. 또한 해방 직후 남한에서 ‘진보적 민족연극 운동’에 참여하여 극작 및 연출 활동을 적극적으로 펼쳤던 극작가 겸 연출가이기도 했다. 따라서 해방 직후부터 1948년 월북 전까지 ‘조선연극동맹’을 중심으로 한 그의 연극 활동을 살펴보는 것은 이 시기 희곡 및 연극에 대한 보다 구체적인 고찰이 될 수 있을 것이다.

그의 희곡 작품들 중 <현해탄>은 이미원과 이재명에 의해,¹⁾ <리순신 장군>은 이상우에 의해,²⁾ 채만식 소설을 각색한 <미스터 방(方)>은 김홍우와 방민호에 의해 소개된 바 있다.³⁾ <현해탄>은 1945년 2월에 개최된 제3회 국민연극 경연대회 참가작이고, <리순신 장군>은 1961년에 조선작가동맹출판사에서 출간된 《조영출 희곡집》 수록 희곡이다. <미스터 방>은 1946년 7월 잡지 『대조(大潮)』에 발표되었던 채만식의 단편소설을 조영출이 각색한 단막 희곡이다. 이 중에서 각색 희곡 <미스터 방>만이 해방 직후 조영출이 ‘조선연극동맹’의 일원으로 활동하던 시기의 작품이다.

그런 의미에서 이번에 발굴된 조영출의 연극 공연 대본 <위대(偉大)한 사랑>은 해방 직후 진보적 민족연극 운동의 특징과 양상을 보다 구체적으로 이해할 수 있는 중요한 자료라 할 만하다.⁴⁾ 특히 이 자료는 공연 대본으로 남아있기 때문에 1947년 당시 ‘조선연극동맹’의 ‘제2회 3.1운동 기

념 공연’의 지향점과 분위기를 생생하게 살펴볼 수 있는 기회를 제공해 준다.

이 글에서는 해방 직후 조영출의 진보적 민족연극 운동의 양상과 이번 에 발굴된 그의 공연 희곡 <위대한 사랑>의 극적 특징들을 살펴보려 한다. 이는 그 동안 한국 희곡사와 연극사에서 누락되어 왔던 조영출의 연극 세계를 밝히는 작업임과 동시에, 해방 직후의 ‘조선연극동맹’의 활동상을 재조명하는 작업이 될 것이다. 또한 이를 통해 일제 강점기 때부터 펼쳐왔던 그의 악극 활동이 해방 직후에도 진보적 연극 활동과 병행(並行)되던 상황이 드러날 것이다.

이 글은 우선 해방 직후 진보적 민족 연극 운동의 전개 과정을 살펴본 후, 해방 직후부터 조영출이 월북한 1948년까지의 시기에서 ‘조선연극동맹’을 중심으로 한 조영출의 극작 및 연출 활동을 검토할 것이다. 그리고 새로 발굴된 그의 희곡 <위대한 사랑>의 극작술에 나타난 멜로드라마적 특징과 작품의 주제의식을 분석할 것이다.

2. 해방기 연극계의 동향과 조영출의 연극 활동

소위 ‘해방공간’이라고 불리고 있는 1945년부터 1948년 사이의 연극사에 대해서는 여러 학자들에 의해 논의된 바 있다. 이 연구들은 특히 ‘진보적 민족 연극 운동’을 중심으로 하여 좌파 연극 단체들의 움직임 및 희곡세계를 다루고 있다. 양승국, 이석만, 김정수, 박영정, 김동권, 안광희의 선행 연구들이 그것이다.⁵⁾ 이 글에서는 앞선 연구 업적들과 당대 신문 자

1) 趙鳴岩, <玄海灘>(이미원 편, 『국민연극 4』, 월인, 2003)

조명암, <玄海灘>(이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집⑤』, 평민사, 2004)

2) 조영출, <리순신 장군>(이상우 제공, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2001)

3) 趙靈出, <미스터-方>(김홍우 제공, 『한국희곡』, 2005년 겨울호)

채만식 원작, 조영출 각색, <미스터 방>(방민호 편, 『환영의 꽃(外)』(채만식 문학 원본사진자료집 ③), 예옥, 2010)

4) <偉대한 사랑>은 아단문고에 소장되어 있는 공연 대본이다. 이 자료를 제공해 주신 서지학자 오영식 선생님께 감사의 마음을 전한다.

5) 양승국, 『해방직후의 진보적 민족연극운동』, 『창작과비평』, 1989년 겨울호.

이석만, 『해방직후 진보적 민족연극론의 전개양상』, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1994.

이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.

료를 토대로 이 시기의 연극 활동을 검토하는데, 이 작업은 조영출의 연극 세계를 이해하는 데 도움이 되는 대상들을 중심으로 전개될 것이다.

일제로부터 해방이 된 지 하루가 지난 1945년 8월 16일에 ‘조선문학건설본부’(이후 ‘문건’)가 창립된다. ‘문건’은 산하 단체로 ‘조선연극건설본부’(이후 ‘연건’)를 두게 된다. ‘문건’은 임화와 이태준이 중심이 되어 세워진 단체인데, 설립 당시부터 단체 내부에 회원 간의 갈등을 내포하고 있었다. 왜냐하면 이 단체는 일제 말기 친일 단체였던 ‘조선문인협회’의 틀을 그대로 인계했으며, 그곳에서 주요 직책을 맡았던 간부들이 ‘문건’ 체제에서도 중심적인 위치를 점유하고 있다는 비판을 받게 되었기 때문이다. 이와 함께 ‘연건’이 연극배우들을 조직에서 제외시키고 있다는 것도 불만의 원인으로 작용했다.

‘문건’이 카프의 이념과 프롤레타리아 정신에 투철하지 못하다는 비판하에, 한설야, 이기영, 송영, 나웅, 조영출 등이 ‘문건’에서 분리해 나와 ‘조선프롤레타리아문학동맹’(이후 ‘프로문맹’)을 결성하기에 이른다. 1945년 9월 27일에 ‘프로문맹’의 산하 단체로 ‘조선프롤레타리아연극동맹’(이후 ‘프로연맹’)이 결성된다. ‘프로연맹’은 이데올로기적 선명성 추구와, 배우들을 광범위하게 동참시키는 조직 체계의 구축이라는 명분을 내세우고 설립되었지만, 실은 남로당의 박헌영 노선에 기댄 임화, 이태준 등이 문단 권력을 선취(先取)한 것에 불만과 위기의식을 갖게 된 한설야, 이기영, 송영 계열의 연극인들이 이탈해 만든 단체였다. 이는 결국 ‘프로연맹’의 결성이 당시 문단 권력의 주도권 쟁탈전의 한 결과였음을 말해준다.

김정수, 『해방기 회극의 현실인식』, 신아출판사, 1997.

박영정, 『연극』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 I』, 시공사, 1999.

김동권, 『해방공간 회극 연구』, 월인, 2000.

안광희, 『한국 프롤레타리아 연극운동의 변천 과정』, 역락, 2001.

박영정, 『해방기의 연극계 재편과정』, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-공연사II(1945~2008)』, 연극과인간, 2008.

이는 또한 ‘프로연맹’이 ‘연건’에 대한 반발보다는 ‘연건’의 상위 조직인 ‘문건’의 권력 구도에 대한 반발로 성립되었음을 의미한다. 왜냐하면 ‘프로연맹’의 맹원(盟員)들은 거의 대부분 ‘연건’에 소속되어 있던 사람들이었기 때문이다.⁶⁾ 차이가 있다면 ‘연건’의 원래 인원들에 배우들이 대거 추가되었다는 정도였다.

그러나 ‘연건’과 ‘프로연맹’이라는 두 단체의 대립 상태는 그리 오래 지탱되지 못하고 해소된다. 남로당에서는 문화 단체가 ‘문건’과 ‘프로문맹’으로 양분되어 있는 상황이 남한에서의 좌익 문화 운동에 있어 비효율적이라고 판단하여 통합을 지시한다. 이에 따라 1945년 12월 20일에 ‘문건’과 ‘프로문맹’이 ‘조선작가동맹’으로 합쳐지게 되는 바, 이는 곧 ‘연건’과 ‘프로연맹’이 ‘조선연극동맹’으로 통합됨을 말한다.⁷⁾

‘조선연극동맹’은 1946년 2월 26일부터 시작된 ‘제1회 3.1기념 연극대회’를 통해 본격적인 활동을 시작한다.⁸⁾ 1946년 5월 25일에 ‘조선연극동맹’ 주최로 ‘제1회 조선연극제’가 실시되고, 1946년 12월 24일에 ‘조선연극동맹’ 서울시 지부(支部)가 설립되기에 이른다.

이듬해인 1947년 1월 8일부터 14일까지 ‘제1회 종합예술제’가 열린다.

6) 따라서 “연건에 연맹측의 연극인들도 참가했으며 후에 이탈하여 연맹을 조직한 것”(양승국, 위의 글, 193~194면)이라는 지적도 이러한 맥락에서 이해할 필요가 있다. 이는 ‘연건’의 조직원 중 일부가 이탈하여 ‘프로연맹’을 결성한 것이라기보다는, 명목상 ‘문건’의 산하 단체였던 ‘연건’ 조직원들 대다수가 애초부터 ‘문맹’과는 이질적인 구성원들이었음을 말해준다.

7) 1945년 12월 19일자 『自由新聞』에는 ‘조선연극동맹’ 결성대회를 20일 오후 1시부터 ‘구 조영’에서 개최할 것이라고 적혀 있지만, 同 신문 1945년 12월 24일자에 “조선연극동맹 결성대회 속회는 二十五일 하오 한시 시내 남대문 조선영화사에서 열릴 터인데 연극인은 다수 참가하기를 바란다”고 한 기사 내용으로 보아 1945년 12월 25일 오후 1시에 결성된 것으로 판단된다.

8) ‘제1회 3.1기념 연극대회’의 출판작에 대한 논의는 양근애의 『해방기 연극, 기념과 기억의 정치적 퍼포먼스』(『한국문학연구』 36집, 동국대학교 한국문학연구소, 2009)에서 전개된 바 있다. 이 논문에서 언급된 회극은 김남천의 <삼·일운동>, 함세덕의 <기미년 3월 1일>, 유치진의 <조국> 등이다. 이 중 ‘제1회 3.1기념 연극대회’ 공연작은 김남천의 <삼일운동>이다.

그리고 3.1절을 전후해 ‘제2회 3.1기념 연극대회’를 기획한다. 원래 계획은 국도극장에서 2월 26일부터 3월 4일까지 제1부 작품으로 함세덕의 <태백산맥>을, 제2부 작품으로 조영출의 <위대한 사랑>을 3월 5일부터 3월 11일까지 공연하는 것이었다. 그러나 함세덕 작품이 2월 26일에 공연 금지 처분을 받고, 2월 27일에 재개되어 3월 6일까지 이어지게 됨으로서, 2부 작품의 공연 일자도 3월 7일부터 3월 13일로 연기되었다. 함세덕의 <태백산맥>은 제일극장에서 3월 6일부터 3월 22일까지, 그리고 성남극장에서 3월 23일부터 공연되었다. 그러나 그의 작품은 다시 3월 25일부터 공연 금지 당했다. 조영출의 <위대한 사랑>은 제일극장에서 3월 23일부터 3월 29일까지 공연되었다. <태백산맥>과 <위대한 사랑>은 각각 20,151명, 24,667명이라는 관객을 동원하는 성과를 이루었다.

연극동맹에서는 ‘미소공위 축하공연’으로 채만식의 소설을 조영출이 각색한 <미스터 방>을 1947년 6월 16일부터 같은 달 22일까지 공연하였다.

1947년 6월 말부터 8월 초까지 ‘조선연극동맹’은 소위 ‘문화공작대’를 조직하여 전국 순회공연을 실시하는데, ‘제1차 문화공작대 공연’에서 조영출의 <위대한 사랑>과 <미스터 방>이 지방의 관객들에게 소개되었다. ‘문화공작대’는 총 4개의 대(隊)로 구성되었는데, 제1대(隊)는 1947년 7월 1일부터 7월 25일까지 경상남도를 중심으로 <위대한 사랑>을 공연했다. 그리고 <미스터 방>은 제2대(隊)에 의해서 충청남도과 충청남도 지역에서 7월 21일부터 8월 7일까지 공연되었다. 제4대(隊)에서는 <위대한 사랑>을 1947년 7월 21일부터 8월 6일까지 경상북도 지역을 중심으로 공연했다.

곧 이어 1947년 8월 17일부터 8월 30일까지 중앙극장에서 조영출의 <조선의 어머니>가 공연될 예정이었지만 동맹원이 검거되는 바람에 취소되었다. 이는 좌익에 대한 미군정의 탄압이 거세지기 시작했다는 사실을 의미한다. 함세덕이 월북하고 곧 이어 안영일, 나웅, 주영섭 등이 월북

한 것도 이러한 정세 변화의 결과로 보인다. 조영출은 안영일 등이 월북한 시기 즈음인 1948년 6월에 월북한다.⁹⁾

해방 직후 조영출의 연극 활동은 1945년 하반기의 번역 작업 중심으로 시작되었다. 그는 1945년 11월 17일부터 톨스토이의 소설 <부활>을 가극(歌劇) <카츠투사>로 번역 연출하여 동양극장에서 공연했다.¹⁰⁾ 이어서 같은 해 12월 24일부터 30일까지 ‘서울예술극장’은 조영출이 번역한 소련 희곡 <남부전선(南部戰線)>을 동양극장에서 공연했다.¹¹⁾ 조영출의 본격적인 창작 활동이 본격화된 것은 1946년부터였다. ‘조선연극동맹’에서 개최한 ‘제1회 3.1기념 연극대회’의 참가 작품인 <독립군>의 창작이 그것이다. 당시의 신문에 소개된 공연 광고를 보면 다음과 같다.

三一記念 演劇大會 參加公演, 서울藝術劇場, 金隊長 麾下 獨立軍의 血鬪史, 趙靈出 作 羅雄 演出, <獨立軍>(三幕 五場), 主催 朝鮮演劇同盟/서울新聞社, 後援 朝鮮文化團體總聯盟, 1946年 2月 26日부터, 東洋劇場¹²⁾

9) 조영출의 차녀 조혜령은 부친의 월북에 대해 다음과 같이 기억하고 있다. “잠시 다 온다는 것이 발이 묶였던 것이 아닌가. 송인동 근처를 산책하시다 고무신을 사셨어요. 그 고무신을 구두하고 바뀌서 신고 그 자리에서 떠났거든요. 아버지는 그렇게 떠나셨어요. 아버지가 보고 싶을 때마다 그 자리에 가서 서 봤지요. 고무신을 바꿔신은 그 자리에.” 그러나 조영출이 구체적인 계획 하에 월북한 것인지 우발적으로 떠난 짧은 여행이었는지에 대해서는 알기 힘들다.

「조명암 연보」, 『충남 작고 시인 연구 I』, 한국문인협회 충남지회, 1997, 382면.

10) 『자유신문』, 1945.11.16.

“朝鮮樂劇團 解放 第一回 公演, 톨스토이 原作, 趙鳴岩 脚色 並 演出, 歌劇 카츠투사(復活) 全十二景, 自17日, 東洋劇場”

11) 『서울藝術劇場 第一會 公演』, 『解放日報』, 1945.12.13.

“進歩的 演劇人의 集結로 結成 以來 새 朝鮮의 새 文化建設에 있어 絶大한 期待를 받아오는 劇團 『서울藝術劇場』은 그 동안 作品選擇에 慎重을 다하고 있던 바 一九四三年 榮譽의 스탈-린賞을 받은 作品 『콘스탄친 시모노프』 동무의 『南部戰線』을 다음 같이 創立 第一回 公演의 幕을 올리게 되었다 한다. 演出 李曙鄉 氏, 翻譯 趙靈出 氏, 場所 東洋劇場”

12) 『自由新聞』, 1946.2.24; 『中央新聞』, 1946.2.24.

위의 광고 문안에서 볼 수 있듯이 이 작품은 “항일무장투쟁을 조직 령도”¹³⁾한 김일성을 형상화한 장막 희극이다. 조영출의 <독립군>을 포함하여 다른 참가 작품들의 공연 수준은 성공적이지 못했다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 해방 이후 조영출의 첫 창작극이었다는 점에서 기억할 만하다. 이 글에서 분석하고자 하는 조영출의 <위대한 사랑>은 ‘조선연극동맹’과 ‘문련(文聯)’이 1947년에 공동 주최한 ‘제2회 3.1기념 연극제’의 2부 공연작이다.

三一運動을 기념하고자 文聯과 演劇同盟 공동주최와 본사 후원으로 열린 『三一演劇祭』의 第一部인 『太白山脈』… 七日부터 第二部로 五十四年前에 봉기한 人民抗爭史인 東學亂과 春香傳 중에서 취재한 趙靈出 作 『偉대한 사랑』 五막 六장을 安英一 演出과 蔡南仁 裝置로 國都劇場에서 극단 藝術劇場, 文化劇場, 樂浪劇會 등 三 단체의 공동 공연으로 막을 열게 되었는데 『太白山脈』과 마찬가지로 『靑』들의 절대적인 인기를 끌고 있다.¹⁴⁾

그런데 흥미로운 사실은 조영출이 ‘프로연맹’과 ‘조선연극동맹’의 맹원(盟員)으로서 적극적인 활동을 펼치고 있는 것과 동시에 그의 악극(樂劇)들이 대중적인 악극단(樂劇團)에 의해 꾸준히 공연되고 있었다는 사실이다. 해방 직후 좌우익 사이의 갈등과 충돌이 잦았던 와중에도 서울 시내의 주요 대중 연극 공연 극장들인 “중앙극장, 수도극장, 대륙극장, 동양극장, 국제극장, 국도극장, 제일극장 등은 신파극단과 악극단, 그리고 미국영화가 점거”¹⁵⁾하고 있었다. 조영출의 악극 역시 이 극장들을 중심으로 공연되었다. 그는 해방 직후부터 월북 전까지 조명암(趙鳴岩)이나 이가실(李嘉實)이라는 필명으로 여러 편의 악극(樂劇) 및 가극(歌劇)을 발표했

데, 당시 신문에 난 광고들을 중심으로 공연 상황을 살펴보면 다음과 같다.

<카츄우사(復活)>(가극, 1945.11), <사랑의 曲>(음악극, 1946.4; 1947.5; 1947.6), <樂浪公主와 好童王子>(가극, 1946.4), <桃花萬里>(가극, 1946.4), <項羽와 虞美人>(가극, 1946.5), <假面舞蹈會>(가극, 1946.5), <天安 三巨里>(악극, 1946.8), <백국새>(향토악극, 1946.8; 1946.9), <熱砂의 花園>(악극, 1946.11), <月光曲>(악극, 1946.11), <山有花>(악극, 1946.11), <落花有情>(악극, 1946.12; 1947.3), <公主와 山賊>(악극, 1946.12; 1947.1; 1947.6), <나그네 서름>(악극, 1947.2), <落花十年>(서정악극, 1947.3), <인도의 달>(가극, 1947.3), <청사초롱>(음악극, 1947.3), <봄타령>(악극, 1947.4)

위의 작품 중 <백국새>, <열사의 화원>, <도화만리> 등은 해방 전에 공연되었던 것들이다. 1930년대가 음악극의 번성기였다면 일제 말기는 국민연극의 이데올로기와 상업주의를 극대화한 악극의 최전성기였다고 할 수 있다.¹⁶⁾ 악극의 인기는 해방 직후에도 중단되지 않고 꾸준히 이어졌다. 조영출은 이와 같은 악극의 전개 양상과 보조를 맞추었다.

악극단들은 1946년 초에 이르러 조선가극동맹이라는 단체를 결성한다. 1947년 7월 21일에 개최된 조선가극동맹 임시총회의 결의에 따라 1946년 8월 3일 조선가극협의회가 결성된다.¹⁷⁾ 조영출은 이 조선가극협회에서 심의위원의 자격으로 활동을 한다. 이날 39개의 단체로 구성된 조선가극협의회가 “低俗한 團體를 肅清해 나가기로”¹⁸⁾ 결의하는 모습을 취하긴 했지만, 이 단체는 자체 내에 뚜렷한 이념이라든지 통일된 실천 노선 같

13) 『조선대백과사전-17권』, 과학백과사전출판사(평양), 2000, 532면.

14) 『三一演劇祭 第二部로 七日부터 『偉대한 사랑』 上演』, 『自由新聞』, 1947.3.5.

15) 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 294면.

16) 1930년대 이후 일제 말기까지의 악극의 전개과정에 대해서는 백현미의 「1930년대 음악극의 전개」(한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-공연사 I (1908~1945)』, 월인, 2008)를 참조.

17) 『1947 예술연감』, 예술문화사, 1947(박영정, 해방기의 연극계 재편과정, 앞의 글, 40면에서 재인용).

18) 『歌劇團體 肅清』, 『自由新聞』, 1946.8.6.

은 것을 지니고 있지 못했던 것으로 보인다.¹⁹⁾

그는 1930년대 후반부터 일제 말기까지 악극계를 주도했던 ‘조선악극단’의 중심적인 극작가 겸 대중가요 작사가였는데, 해방 직후부터 월북 직전까지도 그의 악극 활동은 중단되지 않았다. 그런데 주목할 만한 사실은 위에 열거한 작품 대부분을 조영출이 연출을 맡았다는 것이다. 단지 작품만을 제공했던 것에 그치지 않고 자신의 악극을 직접 연출했다는 것은 조영출이 악극단이나 가극단 활동에 깊숙이 개입해 있었음을 말해 준다. 그가 이데올로기 지향적인 ‘조선연극동맹’과 대중 취향적인 악극단 활동을 병행했던 사실은 계급투쟁을 선동하기 위해 창작된 <위대한 사랑>의 멜로드라마적인 낭만주의와 감상주의를 이해하는 하나의 단서가 된다.

3. 회극 <위대한 사랑>을 통해 본 조영출의 극작술과 작가 의식

3.1. 프로파간다 연극의 대중성

기본 플롯을 <춘향전>에서 가져온 <위대한 사랑>은 동학농민전쟁의 발상지 전라도 고부(高阜) 지역에서 벌어진 군수 조병갑(趙秉甲) 측과 동학 농민군 사이의 갈등과 투쟁 과정을 그리고 있다. 이 작품은 창작 회극 입에도 불구하고 전반적인 줄거리를 <춘향전>에서 빌려왔다는 사실 때문에 당대의 비평가들로부터 호되게 비판 받는다.

① 「偉대한 사랑」이란 作品은 깊이 打診할 것도 없다. 春香傳의 舞臺가

19) 박영정, 『해방기의 연극계 재편과정』, 앞의 글, 40면.

甲午年의 東學亂으로 움직인 것이니 當時의 史實을 쫓겠다는 點에는 敬意를 表示하겠으나 如上한 觀點에서 너무도 重量이 적다는 것을 指摘하지 않을 수 없다. … 都大體 作家에게 應當 있어야 할 創作性과는 訣別한 것인지.²⁰⁾

② 그 意圖는 좋았으나 春香傳을 본뜨고, 이 作者의 前作인 『論介』의 手法을 加味한 것인데 東學亂의 基本 要素인 農民과 當時의 時代思潮와 政治 形態 및 農民 生活의 生新한 形象을 通하여 主人公의 戀愛를 展開하지 못한 데 이 演劇의 缺陷이 있었다. 그리고 이 作家의 作品에서 우리가 沙翁이나 모리엘의 古典劇의 主調가 되는 感傷主義와 로맨티시즘과 거기서 스며 나오는 自由奔放한 構想과 보케뷰라리의 驅使를 模倣한 姿를 볼 수 있으나, 아무런 藝術的 情感을 자아내지 못하고, 도리어 文學 青年의 稚氣에 墮하고 말았다.²¹⁾

위의 두 비평은 이 작품이 지니고 있는 극예술로서의 근본적인 한계성을 지적하고 있다. <춘향전>의 기본 플롯을 차용함으로써 창작성을 결여했다는 점, 당대 농민들의 생활상과 남녀 주인공의 연애담이 유기적으로 연결되지 못했다는 점, 그리고 셰익스피어나 몰리에르 등의 감상주의와 로맨티시즘을 무비판적으로 수용했다는 점이 비판의 요점이다.

<위대한 사랑>에서의 주요 인물들인 ‘정도령, 학선, 만석, 단심, 향월, 고부 군수 조병갑’ 등은 <춘향전>의 ‘이도령, 춘향, 방자, 향단, 월매, 변학도’를 동학농민전쟁 상황에 맞게 변안한 인물들이다. <위대한 사랑>은 독창성 부족과 감상주의의 과잉 때문에 치명적인 극적 한계점을 노출하고 있다. 그럼에도 불구하고 이 작품에 주목할 부분이 있다면, 그것은 이 작품이 해방 직후 ‘진보적 민족연극’의 현장에서 보여준 ‘운동성’일 것이다. <위대한 사랑>은 ‘조선연극동맹’의 소위 ‘진보적 민족연극 운동’에

20) 이문형, 「朝鮮演劇의 今後展望-三一祭 偉대한 사랑」을 보고, 『중외신보』, 1946.3.12.

21) 朴露兒, 『三·一 演劇祭 總評』, 『新星』, 1947.4, 29면.

부응하는 목적으로 공연되었고 그 목적을 일정 부분 달성해낸 것으로 평가된다.

동맹 산하 6개 진보적인 극단이 함께 한 제2회 3.1기념 연극제는 함세덕의 <태백산맥>과 조영출의 <위대한 사랑>을 무대에 올린다. 이 두 작품이 검열과 테러로 인해 공연이 방해받는 악조건 속에서도 연일 초만원의 관객을 불러 모을 수 있었던 힘은 “각 극단, 단체의 결속과 연극 씨클 등의 조직화로 이루어진 관객의 조직적인 동원이 결합”²²⁾된 것에서 나올 수 있었다. 다음과 같은 극평(劇評)은 이 드라마의 미적 성취도보다는 이데올로기적 당파성과 당시의 대중적 호응도에 주목하여 우호적으로 해석한 예라 할 수 있다.

① 「『偉대한 사랑』이) … 비록 過去 李朝末 癸巳 甲午年間的 歷史的 斷面에 取材하였다 하더라도 오늘날 우리가 當面하고 있는 現實에 肉迫하는 感銘을 주게 되는 것은 오직 이 作家의 透明한 世界觀과 發展의 리아리즘에 立脚한 創作 方法의 優秀한 所産이라고 본다.²³⁾ (밑줄 강조는 인용자. 아래 ②와 ③도 동일.)

② 內容은 『春香傳』과 『東學亂』을 모티브로 역근 것임은 두 말할 것까지 없거니와 蘇聯의 大衆化 運動 決定書의 第一課가 이런 企劃으로 出發하였다는 것은 注目할 바이며 그 作劇術에 있어서도 愆心만은 그 內容을 이토록 流麗하게 牧歌的으로 또 歌劇的이면서도 新派調로 짜노았다는 것은 大端한 成功이다.²⁴⁾

③ 원체 劇의 內容이 春香傳式 構成으로 된 特히 鑑賞하기 조흔 것이

22) 정호순, 연극대중화론과 소인극연구, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992, 212면.

23) HH生, 演劇短評-偉대한 사랑, 『독립신보』, 1947.3.20.

24) J生, 『劇評』, 『문화일보』, 1947.5.13.

었던 데서 全體로 成功하였다. 今後도 劇臺詞의 活潑한 中繼放送은 地理的으로 혹은 時間的으로 劇場 觀劇을 못한 人民 大衆에게 劇藝術의 惠澤을 □□케 하는 것이 될 것이다.²⁵⁾

위의 극평(劇評)들은 <위대한 사랑>이 허용한 <춘향전> 모티브의 적극적인 차용이나 작품 전체를 관통하고 있는 감상주의적 세계관에 대해 오히려 긍정적인 입장이다. 이는 이들이 <위대한 사랑>을 미적 완성도의 차원에서 바라본 것이 아니라 당대 ‘진보적 민족연극운동’의 맥락에서 접근했기 때문에 가능했던 것으로 이해할 수 있다. 이는 ‘조선연극동맹’에게 있어 희곡 텍스트나 연극 공연이 독창성을 중시해야 하는 예술 작품으로 간주되지 않고 가장 효과적이고 역동적인 프로파간다 연극의 도구로 인식되었음을 보여준다.

‘연건’, ‘프로연맹’, ‘조선연극동맹’ 등의 맹원(盟員)으로 활동했던 조영출의 희곡이 멜로드라마적인 감상주의와 통속성에서 벗어나지 못한 사실은 모순된 것처럼 보일 수 있다. 그러나 해방 직후 진보적 연극 운동이 인민 대중을 적극적으로 포섭하는 것이 당면한 목표였다는 점, 그리고 그 목표를 이루기 위해 ‘연극 대중화’를 실천해야 한다는 데 합의하고 있었다는 점에서 <위대한 사랑>의 대중성이 이해될 필요가 있다. 여기에서 대중극의 기술력과 흥행성이 신극의 진보된 세계관과 통일되어야 할 당위성을 지니고 있다고 강조한 바 있는 한효의 주장이 주목된다.

기술에 있어서 또는 흥행의 規模에 있어서 오늘의 演劇은 大衆劇에서 가장 많은 遺産을 繼承해야 한다는 것, 그리고 精神의 分野에 있어서는 『新建設』以後의 熱烈奔放한 青年의 情熱과 高度의 思想性 … 그리고 新劇人이 가지어오든 高邁한 演劇精神 이러한 것들을 正當히 繼承하지 않으면 안 된다는 事實의 두 가지다. … 前者는 後者를 받아들임으로써 그

25) 미林, 舞臺劇과 中繼放送, 『문화일보』, 1947.5.15.

自身の迎合主義와 卑俗性을 驅逐해야 할 것이며 後者は 前者를 맞이함으로써 그의 기술적 素野와 重踏的 興行規模를 克服해야 할 것이다. 가장 높은 기술과 가장 進歩된 世界觀과의 辨證法的 統一.²⁶⁾

한효의 주장대로라면, <위대한 사랑>은 해방 직후 ‘조선연극동맹’이 추구하고자 했던 연극 대중화의 구체적인 형식, 즉 대중적인 감상주의와 진보적인 이데올로기를 조합시킨 사례가 될 만하다. 앞서 인용한 바 있는, <위대한 사랑>에 대한 호평(好評)은 한효의 ‘대중극 수용의 당위성’을 전제로 할 때 이해가 가능해진다. 결국 한효의 입장이나 조영출의 극작 방법은 ‘진보적 민족연극 운동’이라는 테제에서 ‘연극’을 괄호 속에 넣고 ‘운동’을 전면화시킨 것이라고 볼 수 있다. 1947년의 조영출과 ‘조선연극동맹’과 관객 대중은 <위대한 사랑>을 통해 급진적인 프로파간다 연극과 통속적인 대중극이 착종(錯綜)된 연극 체험을 공유할 수 있었다.

멜로드라마가 “강력한 주정주의(主情主義)에의 탐닉, 윤리적인 양극화와 도식화, 본성과 상황과 행위 등의 극한 상황, 공공연한 악행, 선한 사람들에 대한 박해, 선행에 대한 최종적인 보상, 과장된 표현, 애매모호한 플롯 짜기, 긴장감, 아슬아슬한 반전(反轉)”²⁷⁾ 등의 특징을 포함한 장르라고 한다면, 우리는 조영출의 <위대한 사랑>이 멜로드라마의 이러한 속성들을 많이 지니고 있음을 발견하게 된다. 주인공 ‘정도령(鄭道令)’과 ‘학선(鶴仙)’이 보여주고 있는 영웅적인 자기희생은 일종의 송고미마저 보여준다. 이때의 송고미는 “형언할 수 없는 것과 초세속적인 것의 지각과 관련된 환희, 도취, 자기 초월 등의 의식을 불러일으키는 모든 표상”²⁸⁾을 포함하는 개념이다. 여기에서 환희, 도취, 자기 초월과 같은 감정들은 해방 직후의 혼란 상황 속에서의 불안감과 기대감의 분열증적 증상에서

26) 韓曉, 『朝鮮演劇에의 要望』, 『人民藝術』 1, 1945.12(양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집-18』, 연극과인간, 2006, 38면에서 재인용).

27) Peter Brooks, 『The Melodramatic Imagination』, Columbia University Press, 1985, pp.11~12.

28) 리타 펠스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998, 191면.

기인하는 것이기도 하다. 멜로드라마적 형식은 바로 이러한 시대에 대한 대중의 무의식적 공포에 대한 대응물 중의 하나이다. 멜로드라마는 “도덕적, 문화적, 그리고 사회경제학적 혼란을 경험하는 사회의 불안에 관한 것”²⁹⁾을 재현하는 장르이다.

벤 싱어는 멜로드라마의 특징 몇 가지를 열거한다. ‘과토스’, ‘과잉’, ‘도덕적 양극화’, ‘비교전적 내러티브’, ‘선정주의’, ‘상황’ 등이 그것이다. 그가 말하고 있는 멜로드라마 특유의 극작술은 관객으로 하여금 연극에 대해 이성(理性)보다는 감정(感情)으로 받아들이도록 유도하는 특징을 지니고 있다.

주지하듯이 멜로드라마, 또는 신파극은 감정의 과잉(過剩)을 기본적인 특징으로 한다.³⁰⁾ 감정의 과잉은 주인공을 극한적인 긴장 상태나 시련에 빠지게 함으로써 과도한 분노, 좌절, 원망 등의 감정에 휩싸이게 만든다. <위대한 사랑>은 이러한 ‘과도한 감정’을 자제하지 않고 오히려 조장하고 있는 작품처럼 보인다. 이는 ‘인민 대중 중심의 국가’를 건설하는 데에 구체적인 성과가 이루어지지 않은 상태에서 연극이 취할 수밖에 없었던 프로파간다의 전술에서 기인한 것으로 볼 수 있다. 이는 인민 대중의 감정을 격양시켜 혁명 대열에 참가시키는 과업이야말로 조선연극동맹과

29) 벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 199면.

30) 이영미는 신파(또는 신파성)가 멜로드라마의 일반적인 특성을 공유하지만 “자신의 소박한 욕구, 욕망을 꺾는 세계에 대해 스스로 굴복하면서 자학하고 자기연민하고, 이로부터 발생하는 복잡한 정서를 특유의 눈물과 탄식으로 표현하는 것에서, 신파 특유의 색깔이 생겨나는 것”(2003)이기 때문에 멜로드라마와 다른 것이라고 주장한다. 나아가 다른 논문에서 신파의 주인공들은 “전근대 시대의 윤리의식인 천륜, 인륜의 세계를 떨쳐버리지 못한 인간”(2008)이라고 규정한 바 있다. 그런데 <위대한 사랑>은 주인공들이 지니고 있는 불굴의 투지와 과도한 자신감 등으로 인해 이영미가 정의하는 ‘신파’의 특징과는 일정한 차이를 보인다. 본고에서는 혼동을 막기 위해 ‘신파(또는 신파성)’라는 용어보다는 주로 ‘멜로드라마’라는 용어를 사용하겠다. 이영미, 『신파 양식의, 세계에 대한 태도』, 『대중서사연구』 제9호, 대중서사학회, 2003, 21면.

이영미, 『1950년대 대중적 극예술에서의 신파성의 재생산과 해체』, 『한국문학연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2008, 89면.

조영출이 연극을 통해 도모하고자 했던 목적이었기 때문에 가능했다. 관객을 격양시키고 분노하게 만들기 위해 <위대한 사랑>은 극중 인물들을 극단적인 시련과 분노 속에 던져 놓는다.

三浦 : 이 사람아. 어테를 가는 건가.

쌍둥아범 : 아주 떠나기로 했다네. 三浦 오늘 나두 한잔 먹구 싶었지만 짐을 좀 꾸리느라구. 뭐 여봐란 듯이 떠나는 것두 아니구 살기 어려워 도망을 가는 셈일세. 농사꾼의 조상은 땅이언만 나는 조상도 땅도 없는 놈일세. 한군데서 살다 못 살면 달은데 가서 살아두 보는 계구. 그것두 저것두 다 안 되면 죽는 계지.

박첨지 : 웨 죽어. 웨 죽는 거야. 악착같이 살지 못하고 웨 죽는 거야 응? 내 아들놈 七星인 지금 다리를 베게 됐네 이 사람아. 웨 살겠다는 말은 못하구 죽겠다는 거야, 응? (미칠 듯이) 난 살 테다. 한 놈 찍이구 두 놈 찍이구 그리구두 나는 살 테다. 죽어가는 자식 내 노면서 먹을 것 다 먹구 刑房놈부터 찍어야 한다. 金番手는 다 뭐구 李番手는 다 뭐여. 여보게 자네. 갈려거든 내 이놈들 찍이는 것 보구 가게. (문 앞에 가서 도끼를 들구 뛰쳐 나갈려구 한다.) (47~48면)

쌍둥아범의 가족은 농민들에 대한 관가의 학정(虐政) 때문에 유랑의 길을 떠나야 되는 신세가 된다. 관객은 극한의 절망감과 분노에 휩싸여 있는 등장인물들에 동화되어 이들을 괴롭히는 탐관오리에게 증오와 복수의 감정을 갖도록 유도된다. 등장인물들을 극한적 상황에 빠뜨려 감정의 과잉 상태에 이르게 하는 상황은 이 외에도, 박첨지의 아들 칠성(七星)이 농민들로부터 부당하게 세금을 강제 징수한 관청에 항의했다가 붙잡혀 고초를 당하고 풀려나는 장면, 집에 돌아온 칠성이 결국 죽게 되는 장면, 그리고 학선이 정도령과 내통했다는 죄목으로 처형당하기 직전 학선의 어머니인 향월(香月)이 절규하는 장면 등 작품 곳곳에서 반복되고 있다.

당연하게도 <위대한 사랑>에 나타난 과도한 감정 상태는 피압박자의 절대선과 압제자의 절대악이라는 도덕적 양극화로 이어지게 된다. 이 작품은 선인과 악인 사이에 존재할 수 있는 다양한 성향의 인물들을 원천적으로 삭제함으로써 이분법적 선악구도를 완고하게 지켜낸다. 주동인물은 장황하고 교훈적인 설교로 자신의 도덕적 우월성을 과시하게 된다. 투철한 신념과 희생정신을 지니고 있는 정도령이 그 대표적인 예이다.

鄭道令 : (마지막 힘을 주어 일어난다.) 여러분. 우리는 너무 情을 격하지 맙시다. 아까운 동지들이 피를 흘렸소. 우리들의 싸움은 이것으루 그치는 게 아니라 전라도 탐관오리의 조종이며 虐政의 큰집인 全羅 監營으로 갑시다. 우리는 태산 같은 믿음과 끊어지지 않는 단결루 마음을 단합해서 이 輔國宏民의 깃발을 들구 전라감영으로 갑시다. 全州의 동지들이 기다리고 益山에서 동지들이 監營으루 향발하였을 것이요. 저 使道를 당장 죽이는 것으로 우리들의 원수를 갚게 되는 것이 아니요 ... 저 놈을 앞에 세우고 ... 全羅 監營으루 갑시다 ... 갑시다 ... (그만 넘어진다. 박첨지 부축한다.) 백성들의 원한이 없는 과량새 나라 땅은 백성의 것이다. 사람이 사람을 학대함이 없는 나라를 향해서 날아가자 ... 鶴仙이 ... 함께 갑시다. 監營으로 ... 監營으로 ... (숨차서 쓰러져 버린다.) (21~22면)

위 인용문은 정도령이 관군과 싸우다가 큰 부상을 입고 죽기 직전에 군중 앞에서 비장하게 유언을 남기는 클라이맥스 장면이다. 학선이 정도령이 이끄는 동학군에 의해 기적적으로 구출된다는 안도감은 곧 이어 관군과의 전투로 목숨을 잃게 되는 정도령에 의해 급격한 애통함으로 뒤바뀐다. 물론 클라이맥스 장면에서의 그의 장광설은 연극에 대한 관객의 몰입을 방해할 수도 있다. 더구나 그의 지나치게 교훈적이고 감정적이며 상투적인 장광설은 작품 곳곳에 등장함으로써 극적 긴장감을 훼손시킨다. <위대한 사랑>이 무미건조한 설교에서 발생하는 지루함을 극복하기

위해 채택한 방식은 극의 맥락과 동떨어진 집단 유희 장면, 그리고 극의 클라이맥스에서 스펙터클로 선보인 대규모 군중 반란 장면 등이다.

①

○ 이때 農夫 一, “여”하며 팽맥이(팽과리 : 인용자 주)를 치며 나온다. 農夫 二 춤을 춘다. 몇 젊은 農夫들 신이 나서 함께 춘다. 어느 틈에 農夫 하나는 장구를 들구 나와 친다. 農군 하나가 소리를 끄낸다. 이번에 소리에 맞추어 춤을 춘다.朴첨지두 점점 신이 났다. 이럴 때 鶴仙이 丹心이 역새 숲에 들어서 본다.

朴첨지 : 여보게들. 내 춤 한번 출 꺼니 보게.

모두 : 아. (환호)

朴첨지 : 이 춤은 봉산탈이렸다. 탈은 없지만 없는 대로 추어봄세. 자 장단을 치렀다.

○ 장단이 울린다. 朴첨지 재미있는 춤을 춘다. 모두 웃으며 즐긴다. (40~41면)

②-1

竹雪樓. 한쪽에 솟은 樓閣. 그 밑은 사람들이 모이는 廣場이 되고 다른 한편으론 높고 낮은 언덕이 뻗어올라, 그 뒤로 나무들이 섰다. 멀리 山峯이 峨峨하게 굽어간 것이 보인다. 지금 사람들이 웅성거리며 모인다. (3면)

②-2

道尹 다시 앞서고 그 뒤 朴첨지, 農夫 三, 四, 各面 狀頭들 쳐 올라간다. 使道 以下 官屬들 천망지축으로 달아나 버린다. 一部 群衆 쫓아나간다. 群衆은 怒濤와 같이 쓸리러 한다. (15~16면)

①과 같은 장면은 작품 전체를 관통하고 있는 비장미와 긴장감과는 매

우 이질적이다. 비장감이 흐르는 극적 분위기와 축제적 쾌락이 공존할 수 있는 것은 해방 직후 연극인들의 내면 풍경에 대한 하나의 환유(換喻)로 가능하다. 이 시기 연극인들이 일제 강점기의 행적에 대해 문학가들에 비해 상대적으로 자유로운 태도를 보였는데, 그들이 “아무런 유보 없이 해방의 감격의 동참할 수 있었던 것”은 일종의 “시적 세계라고 부를 수 있”³¹⁾는 내면 풍경을 지니고 있었기 때문에 가능했다. 그런데 조영출에게 있어 이 ‘시적 세계’로서의 내면풍경은 해방 직후 그의 연극 활동이 일제 강점기 대중가요 작사 및 악극 창작 활동의 연장이었다는 점에서 그 특징을 드러내고 있다. 이 장면의 어색함은 극 전체 문맥을 고려하지 않은 상태에서 “感情을 無視하고 娛樂性에 置重한 탓”³²⁾에 나타난 결과로 볼 수 있다.

<위대한 사랑>의 마지막 장에 등장하는 ②-1과 ②-2는 대규모 군중들이 광장에 모이는 장면이다. 이러한 군중 장면은 관객들에게 격양된 흥분과 함께 실제적인 투쟁 욕구를 유발하는 작용을 한다. 당연하게도 관병(官兵)들과 마을의 농민들 사이에 벌어지는 전투 장면은 그 자체로 격정적이면서 선동적인 분위기를 조장한다. 이는 김남천이 제안했던 ‘혁명적 낭만주의’에 대한 극적 형상화로 볼 수 있다.

고설봉의 증언에 의하면, 안영일은 군중 장면을 연출하는 데 있어 남다른 장기를 지니고 있었다.³³⁾ 말하자면 안영일의 주 전공이 대규모 군중

31) 김만수, 장르론의 관점에서 본 해방공간의 회극문학, 『외국문학』 제23호, 1990, 205면.

32) 朴露兒, 三·一 演劇祭 總評, 『新星』, 1947.4, 29면.

33) 고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 이가책, 1996, 205~206면.

“안영일의 장기는 군중 장면을 연출이었다. <장기스칸>은 출연진이 70여 명에 이르는 대작이었다. 아랑의 단원 24~25명, 이동극단 단원 30여 명, 엑스트라 사무실에서 30여 명을 동원하여 출연진을 채웠다. 출연진 전원이 무대를 꼭 메우는 전쟁 장면인데, 전 출연자가 움직이는 방향이 각각 달랐다. 안영일은 등장인물 하나하나에 고유 번호를 붙이고, 번호에 따라 움직이는 방향을 설정하는 방식으로 이 장면을 만들었다.”

장면이 나오는 대극장 연극의 연출이라고 할 수 있는데, 그가 <징기스 칸>에서 보여주었던 연출력은 <위대한 사랑>의 마지막 장에 등장하는 군중 장면에서도 유감없이 발휘되었을 것으로 보인다. 그런데 흥미로운 사실은, ‘조선연극동맹’이 꾸준히 주장하고 있었던 것이 소위 ‘자립극 운동’이나 ‘소인극 운동’이었음에도 불구하고 <위대한 사랑>이 지향하고 있는 것이 대극장 연극 형식이라는 것이다. 이때 <위대한 사랑>과 ‘조선연극동맹’의 주장은 상호 모순 관계에 놓이게 된다. 이는 대극장에 적합한 규모의 <위대한 사랑>이 ‘대중극 운동’과 ‘소인극 운동’ 사이에서 ‘조선연극동맹’과 조영출이 선택할 수밖에 없었던 전술적 대응이었음을 시사한다. 해방이 되어 일제 세력들이 일본으로 추방된 후, 연극인들과 관객들이 타파해야 하는 새로운 적이 부르주아 계급으로 대체되었고, 이 계급과의 전면적인 투쟁을 전개하기 위해서는 대극장 무대가 제공할 수 있는 스펙터클로서의 ‘전쟁 공간’이 필요했던 것이다. 조선 후기의 탐관오리와 해방기의 부르주아 계급은 동학군과 인민대중의 항거에 의해 적결되어야 할 적이었으며, 인민대중에 의해 적들이 섬멸되는 장면을 극대화하기 위해서는 대극장 무대가 유익했던 것이다. 관객들은 무대 위에서 쓰러지고 있는 탐관오리와 관군들을 보면서, ‘역사’ 속에서 일제 세력이 처벌받는 것과 같은 판타지를 얻었을 것이다. <현해탄>은 일제(日帝)라는 막강한 세력의 힘을 빌어 주적(主敵)인 미국과 영국을 격멸시키고자 했다. <위대한 사랑>에서 거대한 조직으로 재편되어야 할 인민 대중이 그들의 공적(公敵)으로 소환한 대상은 부르주아 계급이다. 우리는 여기에서 파시즘 시기의 전쟁 선동 연극이 해방 이후에는 부르주아 계급 투쟁을 선동하는 연극으로 재구성되고 있음을 발견할 수 있다.

3.2. 역사에서 기억으로 가는 길

<위대한 사랑>의 의도는 ‘춘향전’과 ‘동학혁명’에서 각각 ‘로맨티시즘’

과 ‘혁명’을 읽어낸 뒤 그것을 1947년 남한 정국에 ‘진보적 리얼리즘’으로 적용하는 것이었다. 물론 작가의 취지는 작품에 내재하고 있는 노골적인 감상주의와 신파성 때문에 한계점을 드러낼 수밖에 없다. 그러나 ‘조선연극동맹’과 조영출이 <위대한 사랑>이라는 매개체를 통해 당시 관객들과의 소통을 적극적으로 전개해 나갔다는 사실은 기억할 만하다. 연극의 메시지에 대한 관객의 강력한 동일시를 통해 인민 대중의 통합된 전선(戰線)을 도모하고자 했던 ‘조선연극동맹’과 조영출이, ‘3.1기념 연극제’와 같은 대중적 축제의 장(場)에서 대중취향적인 멜로드라마 양식을 선택한 것은 ‘연극의 대중화’를 위한 전술(戰術)의 하나였다.

일제 말기의 <현해탄>에서 강조되었던 ‘국가’ 이데올로기는 해방 직후의 <독립군>과 <위대한 사랑>에 와서 ‘계급’ 이데올로기로 급변한다. 제1회 3.1 운동 기념 공연작인 <독립군>은 기념 공연의 취지에 맞춰 식민지 치하의 항일 독립 운동을 소재로 삼았지만, 기실 이 작품에서 궁극적으로 드러내고자 했던 것은 ‘김일성’이라고 하는 공산주의자였다. 이 작품은 조선과 일본 사이에 벌어졌던 ‘국가’ 차원의 ‘전쟁’이 아니라, 부르주아와 프롤레타리아 간의 ‘계급투쟁’을 전면화시키고 있다. <위대한 사랑>도 사정은 마찬가지이다. <위대한 사랑>은 동학농민전쟁이라는 과거를 현재로 소환하여 해방기의 인민 대중들을 의식화하고 혁명 노선에 동참시키려 한다. 이때 ‘농민’들은 ‘인민 대중’으로 번역된다.

<위대한 사랑>에서 재현되고 있는 동학농민전쟁은 객관적 자료로서의 ‘역사’로 소환되는 것이 아니라, 탈식민 시대에서 인민 중심의 새로운 국가 건설 사업을 성취하기 위해 발명된 ‘집단 기억’으로 소환된다.³⁴⁾ 이

34) 알라이다 아스만, 변학수·백설자·채연숙 역, 『기억의 공간』, 경북대학교 출판부, 2003, 167면.

“기억과 역사. 이 둘은 결코 동의어가 아니다. 오늘날 우리가 알고 있듯이 이들은 어떤 점에서도 대립어이다. ... 기억은 항상 현재 활성화되고 있는 현상이며, 영원한 현재에서 체험한 구속력이나 그에 반해 역사는 과거의 재현에 불과하다. ... 기억은 회상을 성스럽게 하나 역사는 그것을 추방한다. 말하자면 역사가 하는 일이

때 ‘역사’는 ‘어떻게 되었느냐는 이야기’라기보다는 ‘어떻게 될 것이냐’에 대한 이야기로 재구성되어야 할 대상이다.

이른바, 歷史가 어떻게 되었느냐는 이야기보다는 歷史는 어떻게 될 것이냐 하는 志向線, 다시 말하면, 어떻게 싸웠느냐는 이야기보다는, 어떻게 싸울 것이냐 하는, 참으로 建設的인 提示에의 志向線 우에, 우리의 모든 作家는 모든 演出家は 모든 舞臺 技術家は, 모든 俳優들은, 總蹶起하지 않으면 안 되었든 것이다.³⁵⁾

여기에서 주목할 만한 지점은 바로 ‘역사’와 ‘연극’의 관계 설정이다. 그가 건설기의 연극은 “역사가 어떻게 되었느냐는 이야기보다는 역사는, 어떻게 될 것이냐”를 드러내는 데 집중해야 한다고 제언했을 때, 이미 그는 격변기의 연극은 역사를 받아들임에 있어 ‘객관적 사실’로서의 ‘역사’보다는 ‘주관적 신념’으로서의 ‘집단 기억’을 생산하는 것이어야 함을 강변(強辯)하고 있는 것이다.³⁶⁾

위에서 인용된 글의 모두(冒頭)는 “모든 進步의 文化隊列은 敵으로 向하여 進軍하고 있다.”³⁷⁾는 문장으로 시작하고 있다. 이때의 적(敵)은, “日本の 歌舞伎, 新派劇의 遺制의 影響인 朝鮮 演劇 内部의 封建的 殘滓, 우리들의 小市民的 殘滓”³⁸⁾으로 구체화되는 것이지만, 그의 주장이 생각보다 간단하게 정리될 수 있는 것만은 아니다. 이 문제의 복잡성은 개인 차원에서건 국가 차원에서건 친일 문제에 대한 본질적인 극복 과정이 존재

란 탈마법화이다. 기억은 집단에서 성장하여 맥락을 창출한다.”

35) 金兌鎭, 演劇의 危機, 『大潮』, 1946년 7월호, 158면.

36) 양근에도 앞의 논문 「해방기 연극, 기념과 기억의 정치적 퍼포먼스」에서 ‘기억, 망각, 역사’ 문제를 제기하고 있다. 그러나 양근에는 이 개념들을 ‘민족적 단결, 국민국가 형성’과 연결하여 설명하고 있기 때문에, 본고에서 이것들을 ‘민족→계급’의 변화 양상 규명에 적용하려는 입장과는 차이점을 지닌다.

37) 金兌鎭, 앞의 글, 157면.

38) 같은 글, 160면.

하지 못했던 상황에서 기인한다. 진보적 민족 연극 운동의 최전선에서 있던 연극인들과 이들의 연극을 관람하고 있던 관객 대중들 사이의 소통 가능성은 일제 강점기에 대한 부끄러운 과거, 즉 사실로서의 ‘역사’로부터 초월하고자 하는 욕망을 공유하면서 가능했을 것이기 때문이다. 다시 말해서, 그가 말하고 있는 ‘적(敵)’에는 일제 강점기 친일 행위에 깊숙이 연루되어 있던 ‘역사’와 ‘자기 자신’에 대한 ‘기억’도 포함되어 있었던 것이다. 해방 직후의 문단 및 연극계는 타파해야 할 적(敵)의 대상을 ‘미영(米英)’에서부터 ‘해방 정국의 부르주아 계급’으로 성급하게 이동함으로써 ‘집단기억’의 체제로 진입한다. 일제 말기 자신들의 친일성과 관련된 객관적 ‘역사’는 미래지향적 ‘집단기억’ 속에서 지워진다.

우리는 여기에서 김윤식이 해방 직후 상황을 ‘해방 공간’이라고 명명하면서, 그 명명의 이유로 모든 역사적인 시간의식이나 미래에의 전망이 증발된 채 ‘운동’만이 총집결된 카오스의 상태를 들고 있는 것은 매우 시사적이다. 그런 의미에서 김윤식이 해방 직후에 있었던 문인들의 좌담회 중 이기영이 “소설보다 희곡을 쓰는 편이 낫”다고 토로한 부분을 강조한 대목은 주목할 만하다. 김윤식의 지적대로, 해방 직후의 상황이란, 예기치 않게 해방 정국을 맞이한 문인들에게 있어 일제 강점기의 치욕스런 과거를 삭제한 상태에서 ‘건국’에의 미래상 구축을 위한 운동 이외에 어느 것도 가능하지 않았던(또는 가능하지 않다고 주장하고 싶었던) 상황을 뜻하는 것이다. 이때 김윤식이 이기영의 ‘희곡 쓰기’ 발언에 주목하는 것, 해방 직후의 상황을 ‘해방 공간’이라 명명하면서 이 시기의 탈시간적 운동성이야말로 가장 ‘극적’이라고 지적하는 것은 앞에서 인용되었던 김태진의 ‘역사’ 발언을 다시 떠올리게 한다.³⁹⁾ 우리는 여기에서 일제 강점기에 주로 시와 대중가요 가사 창작을 중심으로 활동했던 조영출이 해방 직후부터 연극 활동에 몰입하게 된 사정도 이와 무관하지 않았을 것이라

39) 김윤식, 『해방 공간 한국 작가의 민족문학 글쓰기론』, 서울대학교 출판부, 2007, 62~64면.

고 추측할 수 있다. 그 단서를 김남천의 다음 글에서 찾아보도록 하자.

로맨티시즘의 土臺가 되는 것은 現實에 滿足치 안코 明日과 未來에로의 不斷한 前進, 다시 말하면 現實의인 夢想, 未來를 爲한 意志, 可能을 爲한 熾烈한 꿈 等인 것인데, 日本帝國主義에 依하여 解放은 되었으나 國粹主義와 封建的 殘滓와 日本 帝國主義的 殘滓를 掃蕩하고 土地 問題의 革命的 解決과 戰取에 依하여 비로서 民主主義的 課題의 解決을 볼 수 있는 現在의 民族的 課題야말로 이것을 爲하여 싸우는 民族의 巨大한 꿈과 英雄的인 精神과 함께 正히 民族의 偉大한 羅曼티시즘이 아닐 수 없기 때문이다. 그러므로 한마디로 말하여 革命的 羅曼티시즘을 契機로 內包한 進歩的 리얼리즘이란 하나의 綜合的인 스타일을 가추는 民族文學 樹立의 커다란 基本的 創作 態度라고 말할 수 있을 것이다.⁴⁰⁾

김남천이 말하고 있는 ‘혁명적 로맨티시즘’은 소위 ‘진보적 리얼리즘’과 종합적 스타일을 갖출 때에만 시대적 의미를 확보할 수 있다. 박헌영의 이른바 8월 테제 중 “주관적 요소인 혁명세력에 이것을 힘 있게 촉진시키는 것이 마르크스·레닌주의적 혁명을 망각하였다는 것이 결코 아나”라고 한 것에 대한 문학적 해석인 그의 창작 방법론은 “일종의 절충주의적인 것”⁴¹⁾이라고 규정될 수 있다. 그의 소위 ‘혁명적 로맨티시즘’은 “現實을 流動性과 發展性에 있어서 把握하는 科學的 唯物論의 武裝”⁴²⁾을 위해 반드시 필요한 창작 방법이다. 이는 새로운 국가 건설에 있어 절실하게 요구되는 인민 대중의 열정적인 투쟁을 가능하게 해주는 원동력으로 작동하게 된다.

40) 金南天, 『새로운 創作方法에 關하여』, 朝鮮文學家同盟 中央執行委員會 書記局 編, 『建設期의 朝鮮文學』, 1946, 169면.

41) 김윤식, 『해방 후 남북한의 문화운동』, 김윤식 편, 『해방공간의 민족문학 연구』, 열음사, 1989, 29면.

42) 金南天, 『새로운 創作方法에 關하여』, 앞의 글.

모름지기 새로운 국가의 건설기(建設期)에 있어 명확한 미래 전망이나 정국의 불안정한 상황 하에서 그들이 선택할 수밖에 없는 당면 과제는 관객을 흥분, 격앙, 분노, 비판, 통한, 걱정 등의 감정 상태로 몰아놓고 프롤레타리아 혁명 사상을 의식화시키는 것이었다. 여기에서 춘향전과 동학농민전쟁이 ‘혁명적 로맨티시즘’으로 재구성될 수 있었던 것이고, 이 두 개의 원천 소재가 해방 직후의 소위 ‘부르주아 민주주의 혁명’ 노선에 대한 ‘진보적 리얼리즘’ 입장에서 통합되었던 것이다. 따라서 <위대한 사랑>에서 농민들이 ‘땅’에 대해 분개하고 한탄하는 대목이 ‘부르주아 민주주의 혁명’ 테제 중의 ‘토지 문제의 해결’에 대한 발언임은 자명해진다.

○ 고동소리 두 울린다. 鶴仙 「후」하고 손으로 얼굴을 가린다. 群衆들이 몰려온다. 狀頭들이 旗幟를 들고 각己 軍중을 거느리고 들어와 配列된다. 輔國宏民의 깃발. 「貪官汚吏는 嚴責할 事」, 「奴婢文書는 燒却할 事」, 「土地는 平均으로 分作케 할 事」, 「七班賤人의 待遇를 改善할 事」 등을 明記한 旗幟들이 配列된다. 고동이 두 울린다. 農夫들이 帳幕 없는 平輻에 누운 鄭道승을 미고 들어온다. 그 뒤에 鶴仙, 丹心 따르고 앞에서 朴침지가 인도한다. (<위대한 사랑>, 18~19면. 밑줄 강조는 인용자.)

마지막 장에서 농민들이 봉기를 일으키는 장면인 위의 인용은 토지를 평균으로 분작(分作)해야 함을 내세우고 있다. 그런데 여기에서 주목할 필요가 있는 지점은, 김남천이 강조하고 있는 건설기의 문학 창작 방법으로서의 ‘혁명적 로맨티시즘’이 당시 진보적 민족 연극의 격정적 감상주의를 허용할 수 있다는 것이다. 즉 이는 <위대한 사랑>에서 과도한 ‘애국심’과 멜로드라마적인 ‘낭만적 사랑’의 착종 현상이 벌어지고 있음을 시사한다. 그의 희곡이 ‘혁명적 로맨티시즘’과 ‘진보적 리얼리즘’을 통합하는 과정에 있어, ‘애국심’과 ‘낭만적 사랑’ 사이에서 ‘성, 계급의 계층화’가 삭제되고 있다는 것은 문제적이다. 테어도르 휴즈가 최인규의 영화 <자유만세>(1946년)를 이야기하는 자리에서 언급한 애국심과 낭만적 사

랑 사이의 관계는 <위대한 사랑>의 ‘혁명적 낭만주의’의 통속성을 이해하는 데 도움이 된다.

애국심과 낭만적 사랑을 동일한 영역에 위치시킨다. 낭만적 사랑의 차원에서 민족적 갈망은 민족애를 타고난 본능으로, 그리고 친밀하고 현대적인 것으로 순화시킬 뿐 아니라, ‘내부의’ 또는 ‘국내의’ 차이(성과 계급의 계층화는 민족애라는 이름으로 가려져 있다.)의 가능성을 제거하는 역할을 수행한다.⁴³⁾

<위대한 사랑>은 정도령과 학선 사이의 낭만적 사랑과 농민들의 혁명정신을 동일한 영역에 뭉으로써 그 외의 많은 ‘차이’들에 대해 눈을 감는다. 따라서 이 작품에서 주목해야 할 부분은 그가 일제 강점기의 상업주의적인 악극 활동과의 인식론적 단절을 이루지 못했다는 것, 그리고 비록 ‘부르주아 민주주의 혁명’론을 과격하게 부르짖는 내용의 희곡임에도 불구하고 멜로드라마적 상상력에 의해 텍스트의 자체 균열 및 내파(內破)를 허용하고 있다는 것이다. 이는 ‘조선연극동맹’과 조영출, 그리고 당대의 관객 대중들 사이에 암묵적인 거래가 이루어졌음을 암시하고 있다. ‘조선연극동맹’과 조영출은 관객 대중에게 ‘프롤레타리아 혁명’의 당위성과 그에 대한 동참을 계몽시켰고, 그 대신에 관객 대중은 <위대한 사랑>으로부터 멜로드라마적인 흥미와 쾌락을 선사 받았다. 물론 이 거래는 연극의 극적 완성도와 미학적인 감동이 유보되어도 좋다는 암묵적인 계약을 전제로 한 것이었다. 공연을 주관하고 있던 ‘조선연극동맹’, 그리고 이 단체의 맹원으로서 작품을 창작한 조영출, 마지막으로 이들의 작품을 소비한 관객 사이에는 ‘집단 기억’ 창출의 당위성이라는 대전제가 합의되었던 것인데, 이는 특정한 대상을 ‘망각’함으로써 가능할 수 있었다. 이

43) 테이로드 휴즈, 『냉전세계질서 속에서의 ‘해방공간’-해방 직후의 남·북한 문학, 『한국문학연구』 28집, 동국대학교 한국문학연구소, 2005, 7면.

들이 연극을 제공하거나 수용하면서 허용할 수밖에 없었고, 무의식적으로 합의하지 않을 수밖에 없었던 것은 바로 ‘망각’의 정치학이었다. 그 ‘망각’의 정치학에 ‘자본주의, 일본 제국주의, 젠더’ 등의 항목들이 배치될 수 있을 것이다.

조영출은 이분법적 선악구도를 구현하기 위해 영웅적인 남성과 이 남성을 위해 봉사하고 희생하는 여성을 전면에 내세운다. 다음 인용문은 1945년 초에 공연된 국민연극 <현해탄>과 1947년 3월에 공연된 좌익 연극 <위대한 사랑>이다. 태평양 전쟁에서의 일본의 승리와 해방 직후 건설기에서의 인민 대중의 승리를 위해서 여성은 극 전개상에서 소비되는 인물로 기능하는 데에 그친다.

①

石原 : ... 내 동생이 형님이 혹은 남편이 싸움터에서 목숨을 받히는 이 때 우리는 그들의게 좋은 武器를 만들자면 全國民 총후의 힘이 한테 뭉쳐 땀을 흘리고 피를 흘려야 하오. 犧牲이 있어야 하오.

...

光淑 : 선생님 제가 十字架를 지겠서요.

石原 : (光淑의 팔을 꼭 잡고) 아니야. 지금 괴로워하는 十字架를 벗어야 해.

光淑 : 선생님 저는 어머님 없이 살아왔어요.

石原 : 나는 아버님 없이 살아왔오.

光淑 : 선생님.

石原 : 光淑이, 정말 내 研究室의 꽃이 되겠오?

光淑 : 네.

石原 : 모-든 것을 버리고!⁴⁴⁾

44) 조명암, <玄海灘>(이재명 외, 『해방전(1940~1945) 공연회극집 5』, 평민사, 2004, 276~277면)

②

鄭道令 : 나는 고생이라고 생각지 않소. 七星이가 그놈들 매에 맞아 죽었구 靑龍이가 몸을 피하구 靑龍 아버지가 지금 나 때문에 刑틀에서 고초를 받구. 대체 이 사람들이 무슨 죄가 있소. 내가 이 사람들을 위해서 피를 흘릴 때가 있을 거요. 멀지 않았소. 피를 흘려 우리들의 원수를 갚을 날은 멀지 않았소. 鶴仙이. 내가 피를 흘리고 넘어지거든 그때 만일 내 옆에 있다면 피 묻은 옷자락으로 내 얼굴을 덮어주고 「과랑새」를 불러주시겠소?

鶴仙 : 도령님. (그의 가슴에 안긴다.) 도령님. 왜 그런 말씀을 하시오. 언제나 도령님의 이 몸에 피가 흐르는 날엔 저두 제 몸에두 피를 흘리고 싶소. (<偉대한 사랑>, 12~13면)

①과 ②는 마치 동일한 작품의 일부분인 것처럼 큰 차이점을 보이지 않는다. 석원이 미국과 영국 연합군을 섬멸하기 위한 신무기를 개발하고 있고, 광숙은 이러한 석원을 위해 자신의 인생을 바치겠다고 선언한다. 이들을 하나로 묶어줄 수 있는 것은 ‘총후봉공(銃後奉公)’의 정신이다. 이 두 작품의 남녀 주인공은 적(敵)을 섬멸하는 데에 목숨을 버리지 않는다. 이는 “멜로드라마의 가장 큰 목표는 악당을 없애버리는 것”⁴⁵⁾이라는 정의를 상기시킨다.

<위대한 사랑>에서 정도령에게 다짐하고 있는 학선의 태도는 <현해탄>의 광숙과 다르지 않다. 학선은 ‘조선’ 전체와의 투쟁을 벌이고자 하는 정도령을 위해 피를 흘리겠다고 다짐한다. <현해탄>에서 ‘석원’은 ‘전사(戰士)’의 역할, 그리고 ‘광숙’은 ‘총후부인(銃後婦人)’ 또는 헌신적인 ‘간호부(看護婦)’의 역할을 맡고 있는 인물이다. 이는 일제 강점기 대동아공영권 내에서 ‘천황-청년-총후부인-소국민’이라는 위계질서를 전제로 하는 것이다.⁴⁶⁾ 문제는 <위대한 사랑>에서 ‘정도령’과 ‘학선’이라는 청년 남녀

의 위계질서도 <현해탄>에서 그리 멀리 떨어져 있지 못하다는 것이다. 두 작품은 모두 여성 주인공들을 남성 영웅이 계몽시키고 의식화해야 할 대상, 즉 근대 속의 야만성으로 의미화한다. 두 여성의 깨달음과 결심, 그리고 투사로서의 변신 등은 상대방 남성들의 투쟁 노선에 의미가 있을 때에만 유의미하다. 그런 의미에서 두 여성은 철저하게 물신화되는데, 두 여성의 노력의 결과물이 자신들이 아닌 상대방 남자들에게 가치를 지닐 때 의미를 생산해 낼 수 있기 때문이다. 그녀들의 생산물은 남자들의 필요를 충족시킴으로써 ‘가치’를 생산한다. 이때의 ‘가치’는 ‘교환가치’로서의 기능 안에 머문다.

두 작품에서 볼 수 있는 차이점은 발신자(총후정신/계급사상)와 수신자(일제/인민)의 대상이 교체되었다는 정도에 머물고 있다. 국민극과 해방 직후 좌익 연극에 공통적으로 등장하고 있는 주인공들의 평면적 성격은 이 두 작품이 각기 ‘태평양 전쟁’과 ‘건설기(建設期) 계급투쟁’에서의 결사 항전을 촉구하는 목적극의 성격을 지향하고 있음을 말해준다. 이는 <현해탄>과 <위대한 사랑> 사이에 정서적, 인식론적인 단절이 이루어지지 못했음을 말해준다. 결국 이는 조영출이 해방이 된 이후에도 일제 말기 전시체제 하에서의 자신의 세계관에 대한 근본적인 성찰을 수행하지 못했다는 사실을 뜻한다.

위의 두 작품의 비교를 통해, <위대한 사랑>의 학선(鶴仙)은 <현해탄>에서 재현된 바 있는 총후부인(銃後婦人)의 이미지가 망각된 채 ‘부르주아 민주주의 혁명’ 노선의 혁명 투사로 소환되고 있는 정황을 확인할 수 있다. 이 두 작품은 전혀 다른 역사적 상황 속에 놓여 있음에도 불구하고 선인과 악인의 내용물만 교체되었을 뿐 각기 총후국민(銃後國民)의 당위성을 설득시키고 인민대중을 선동시키기 위한 목적에 충실했다는 의미에서 결국에는 동일한 작품으로 환원된다.

45) 벤 싱어, 앞의 책, 68면.

46) 권명아, 「전시 동원 체제의 젠더 정치」, 방기중 편, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 혜안, 2004, 274면.

여기에서 해방 직후의 격정적인 분위기, 그리고 ‘조선연극동맹’의 일련의 연극제(演劇祭) 및 순회공연이 식민지적 일상으로부터의 날카로운 균열 지점을 드러내고 있음에 주목해 보자. 해방이라는 사건은 피식민지 주민들에게 견잡을 수 없을 정도의 흥분과 감동을 선사했을 터인데, 그렇다면 해방은 축제나 혁명 같은 ‘일상으로부터의 단절’과 흡사한 형태의 사건이었음에 틀림없다.⁴⁷⁾

‘조선연극동맹’이 주최한 두 차례의 3.1기념 연극제는 ‘축제’와 ‘혁명’이 혼재되어 있는 행사였다. ‘3.1기념 연극대회’라는 제목 자체가 일제 강점기로부터의 해방을 자축하기 위한 축제의 성격이 짙다. 또한 이 연극제는 좌파 연극인과 이에 동조하는 관객들이 ‘혁명’의 당위성과 동참 의지를 다짐하는 자리이기도 했다. 그러나 제2회 연극제에 출품한 <위대한 사랑>이 ‘3.1기념 연극대회’의 취지와는 다소 동떨어진 동학농민전쟁을 소재로 채택했다는 사실에서 이 연극제의 지향점이 ‘식민지 체험의 청산’보다는 ‘계급 혁명’에 있었음을 알 수 있다. ‘혁명’의 당위성을 학습시키는 ‘축제’로서의 3.1기념 연극대회는 “전통이나 과거를 전부 현재로 불러내는 것이 아니라, 현재의 필요성을 충족시킬 수 있는 과거의 경험들만을 선택적으로 불러내어 재구성”⁴⁸⁾함으로써 “불안의 원천으로서 미래를 목적론적 역사 기획으로 다시 채워보려는”⁴⁹⁾ 시도였다. <위대한 사랑>은 이 목적을 수행하는 과정에서 작가 조영출이 일제 강점기에 가장 활발한 대중가요 작가가 및 악극 대본 제공자였다는 사실을 지워버린다. 이는 상업적인 예술에서 발휘되었던 그의 대중 취향적 극작술이 해방 이후에 진보적인 민족 연극의 효과적인 전술로 활용되었음을 보여주는 것이기도 하다.

47) ‘일상과의 단절’로서의 ‘축제’와 ‘혁명’의 의미와 특징에 대해서는 앙리 르페브르의 『현대세계의 일상성』(박정자 역, 에크리, 2006, 96면)을 참조할 것.

48) 김영목, 『기억과 망각 사이의 역사 드라마와 과거 구성』, 최문규 외, 『기억과 망각』, 책세상, 2003, 153면.

49) 같은 책, 151면.

주지하듯이 1930년대 이후 확산된 대중문화로서의 레코드 산업, 신파극, 악극, 대중가요 등의 상품화는 근대극 전반에 관계된 상황이었다. 특히 상업성을 추구하는 대중문화 현상이 “현대적 문물의 과학적 현상이기도 하지만 자본주의의 상업적 현상”⁵⁰⁾이었음에 주목할 필요가 있다. 즉 “상품적 가치가 노골적이든, 아니면 은폐적이든 한국의 근대극이 이러한 시장경제의 원리로부터 자유로울 수 없다는 점은 명백”⁵¹⁾한 역사적 사실이었다. 대중문화 중에서 레코드가 당시 인기 가수의 유행가만을 담고 있었던 것이 아니라 민요, 만담, 영화 해설, 극, 영화와 악극의 주제가 등까지 폭 넓게 다루었다는 사실에서, 레코드 산업의 흥행 중심 코드를 읽어낼 수 있다. 유성기 음반이나 라디오와 같은 새로운 매체의 등장은 기존의 소리 연희자들을 새로운 시스템 속에 포섭시키게 되는데, 이는 “그동안 후원자의 지원을 받아 공연되던 대중 연희가 이제 상업적인 상품이 되어 근대적인 유통 체계 속으로 편입”⁵²⁾되었음을 말해준다.

우리는 여기에서 잠시 조영출과 ‘조선연극동맹’이 박헌영의 소위 ‘부르주아 민주주의 혁명’ 이론의 자장 내에 포진하고 있었음을 상기할 필요가 있다. 박헌영의 ‘부르주아 민주주의 노선’의 특징이 “사유재산을 전적으로 승인한다는 전제”⁵³⁾하는 것이었다면, 이 노선에서 있던 ‘조선연극동맹’의 이념도 자본주의적 시스템을 배격했던 것은 아니었다고 볼 수 있다. 이 대목은 한효의 ‘신파극 수용론’과 조영출의 <위대한 사랑> 공연 상황을 이해할 수 있는 기준점이 된다. <위대한 사랑> 속에 흔적처럼 남아있는 신파성이 일제 강점기 레코드 음반의 대중가요나 악극단의 악극 공연의 취향으로부터 그리 멀리 떨어져 있지 않았음에도 ‘조선연극동맹’의 기획 작품 목록에 포함될 수 있었던 사정은 여기에서 찾아보아야

50) 김진송, 『서울에 판스홀을 許하라』, 현실문화연구, 1999, 167면.

51) 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004, 46면.

52) 김광혜·윤여탁·김만수, 『일제강점기 대중가요 연구』, 박이정, 1999, 29~30면.

53) 김윤식·권영민, 『한국 근대문화학 이데올로기』(대담, 권영민 외, 『월북문인 연구』, 문학사상사, 1989, 363면.

할 것이다.

친일극 <현해탄>과 좌익 연극 <위대한 사랑>이 공유하고 있는 구조적 유사성은 이미 앞에서 언급한 바 있다. <현해탄>의 주체와 객체, 그리고 발신자와 수신자는 이름만 교체된 채 <위대한 사랑>으로 반복되고 있다. 결국 이는 그가 해방 전 일제 체제 하에서의 상업적인 대중예술과 친일적인 국민극에의 복무 체험 중 후자(後者)만을 삭제한 채 프로파간다 연극으로 무임승차했음을 암시한다. 이것은 좌익 연극 단체에서 기획한 3.1기념 연극제에 동학농민전쟁 소재의 희곡을 출품했던 조영출의 정치적 선택이기도 했다. 결국 <위대한 사랑>은 <현해탄>이라는 틀 위에 건설기의 진보적 민족연극 이념을 엮어놓음으로써 친일연극 <현해탄>과 그의 일제 말기 친일 가요 및 악극 활동에 대한 기억을 봉인하는 데 성공한다.

4. 맺음말

조영출은 일제 강점기의 대표적인 대중가요 작사가로 언급되어 왔다. 우리의 귀에 익숙한 대중가요 중 많은 작품의 작사를 그가 맡았다는 사실이 주로 조명 받았다. 이에 따라 조영출은 한국 연극사나 희곡사에서 본격적으로 언급된 경우가 거의 없다. 그러나 그는 1930년대 후반부터 ‘조선악극단’을 통해 왕성하게 많은 악극(樂劇) 작품들을 생산했고 연출하기도 한 작가 겸 연출가였다. 그는 또한 일제 말기에 공연된 친일 국민극 <현해탄>의 작가이기도 하다. 무엇보다도 해방 직후 진보적 민족연극 운동 진영에 가담하여 <독립군>, <논개>, <위대한 사랑> 등의 좌익 계열의 희곡들을 발표한 극작가였다는 사실에 주목할 필요가 있다. 그리고 그는 이 시기에 악극을 창작하거나 직접 연출을 맡기도 했다.

해방 직후의 연극계는 좌익 계열 중심으로 개편되면서 새로운 국면을

맞는다. 그러나 진보적 민족연극 운동이 처음부터 순탄했던 것은 아니었다. 1945년 8월에 결성된 ‘연건’은 일제 식민지 잔재 청산과 인민 대중의 사상적 통합을 내세웠지만, 이 단체로부터 이탈한 연극인들이 ‘프로연맹’을 만들면서 위기에 처한다. ‘연건’과 ‘프로연맹’이라는 두 단체의 갈등 양상은 남로당의 지시에 의해 ‘조선연극동맹’으로 통합되면서 봉합된다. 결국 해방 직후의 진보적 민족연극 운동은 이 ‘조선연극동맹’을 중심으로 전개되는 모습을 보여주게 된다.

조영출은 ‘연건’, ‘프로연맹’, ‘조선연극동맹’을 두루 거치면서 정력적인 연극 활동을 펼친 바 있다. 이 논문은 이번에 발굴된 그의 희곡 <위대한 사랑>에 나타난 멜로드라마적 극작술과 진보적 민족연극 이념을 분석하였다. 이 작품은 ‘조선연극동맹’이 주최한 ‘제2회 3.1기념 연극제’의 2부 작품으로 공연된 희곡이다. 이 작품에 대한 분석은 그의 작품세계 뿐만 아니라 그의 작품이 공연되었던 ‘3.1기념 연극제’의 특징을 이해하는 데 도움을 줄 수 있을 것이다.

<위대한 사랑>의 극작술에서 가장 주목할 만한 특성은 멜로드라마적 기법일 것이다. <춘향전>의 기본 줄거리에 동학농민전쟁이라는 사건을 합쳐놓은 이 작품은 공연 직후 악평과 호평을 모두 받았다. 이 작품이 창작성을 결여하고 있다는 것, 연애담과 동학농민전쟁의 구체적인 실상이 비유기적으로 결합되었다는 점, 그리고 과도하게 로맨티시즘에 경도되어 있었다는 점이 악평의 골자였다. 그러나 반면에 이 작품이 당대의 관객들에게 익숙했던 <춘향전>의 줄거리를 적극적으로 활용했다는 점, 그리고 ‘조선연극동맹’이 추구하고 있는 인민 대중의 혁명 정신을 투철하게 반영했다는 것은 좋은 평가를 받았다.

이 작품의 감상주의와 멜로드라마적 취향은 ‘조선연극동맹’ 노선에서 주장한 바 있는 ‘대중극의 기술과 신극의 사상성의 변증법적 결합’에 대한 구체적인 사례로 간주될 수 있다. 당시의 좌익 계열이 추구하고 있던 인민 대중에 대한 의식화 전략은 가능한 한 폭넓은 인민들을 포섭하는

것에 주목했다. 따라서 관객들이 쉽게 이해할 수 있고 흥미롭게 감상할 수 있는 대중적 취향의 연극 양식이 필요했는데, 일제 강점기부터 대중가요 작사가와 악극 작가로 활동해 온 조영출의 경험이 유효하게 활용되었던 것이다. 이는 이 시기 진보적 민족 연극 진영에서 통속적인 취향을 적극적으로 수용했다는 사실을 보여준다.

<현해탄>은 일본의 승리를 위해 희생을 감수하는 주인공들의 충후봉공 정신이 전면화된 국민극이다. 그런데 <위대한 사랑>의 기본 구도가 이 작품과 거의 동일하다는 사실에 주목할 필요가 있다. <위대한 사랑>은 친일극에서 활용했던 기본적인 인물 설정 및 갈등 구조를 반복하고 있다. <위대한 사랑>은 멜로드라마의 격정적인 극적 상황을 구사하면서 인민 대중의 충결기를 설득시키려 한다. 이 과정에서 <현해탄>과 관련된 친일 문제가 혁명의 당위성 밑으로 가라앉게 된다. <위대한 사랑>은 동학농민전쟁을 사실로서의 ‘역사’이기보다는 인민의 봉기를 부추기기 위한 ‘집단 기억’으로 받아들인다. ‘집단 기억’으로서의 동학농민전쟁은 혁명적 낭만주의를 통해 정치성을 확보하게 되는데, 이와 동시에 조영출의 ‘역사’ 속에 기재되어 있던 친일 행적, 그리고 식민지 자본주의 체제 하에서의 상업적 대중 예술 활동 등에 대한 기억은 희미하게 지워진다.

조영출은 1930년대부터 서정시 창작과 대중가요 작사 창작, 일제 말기 친일극 창작, 해방 직후 진보적 민족 연극 운동이라는 상충하는 활동들을 전개해 온 작가이다. 조영출의 이처럼 다양한 활동 양상은 박영호와 더불어 보다 깊이 있는 연구를 필요로 하고 있다.

참고문헌

1. 기초자료

- 안광희 편, 『한국현대연극사 자료집-제1권(1945년)』, 한국문화사, 2006.
 안광희 편, 『한국현대연극사 자료집-제2권(1946년)』, 한국문화사, 2006.
 양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집⑩』, 연극과인간, 2006.
 양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집⑨』, 연극과인간, 2006.
 이동순 편, 『조명암 시선집』, 도서출판 선, 2003.
 조영출, <偉대한 사랑>(공연대본), 1947.3.
 조명암, <玄海灘>, 이미원 엮음, 『국민연극 4』, 연극과 인간, 2003.
 조명암, <玄海灘>, 이재명 외 엮음, 《해방전(1940~1945) 공연희곡집⑤》, 평민사, 2004.

『자유신문』, 『중앙신문』, 『동아일보』, 『민주중보』, 『한성일보』, 『경향신문』, 『조선일보』, 『대구시보』, 『중외신보』, 『현대일보』, 『일간 예술통신』, 『독립신보』, 『문화일보』.

2. 논문 및 저서

- HH生, 「演劇短評-偉대한 사랑」, 『독립신보』, 1947.3.20.
 J生, 「劇評」, 『문화일보』, 1947.5.13.
 「조명암 연보」, 『충남 작고 시인 연구 I』, 한국문인협회 충남지회, 1997.
 「朝鮮프롤레타리아演劇同盟」, 『藝術運動』(創刊號), 1945.12.
 고설봉, 『빙하시대의 연극마당 배우세상』, 이가책, 1996.
 고설봉, 『이야기 근대연극사』, 창작마을, 2000.
 권명아, 「전시 동원 체제의 젠더 정치」, 방기중 편, 『일제 과시즘 지배정책과 민중생활』, 혜안, 2004.
 권영민 편, 『월북문인 연구』, 문학사상사, 1989.
 金南天, 「새로운 創作方法에 關하여」, 朝鮮文學家同盟 中央執行委員會 書記局 編, 『建設期的 朝鮮文學』, 1946, 162~169면.
 金允鎭, 「演劇의 危機」, 『大潮』, 1946년 7월호, 157~160면.
 김광해·윤여탁·김만수, 『일제강점기 대중가요 연구』, 박이정, 1999.

- 김동권, 『해방공간 희곡 연구』, 월인, 2000.
- 김민수, 「장르론의 관점에서 본 해방공간의 희곡문학」, 『외국문학』, 1990 여름호, 202~223면.
- 김영목, 「기억과 망각 사이의 역사 드라마와 과거 구성」, 최문규 외, 『기억과 망각』, 책세상, 2003, 141~200면.
- 김윤식 편, 『해방공간의 민족문학 연구』, 열음사, 1989.
- 김윤식, 『해방공간 한국 작가의 민족문학 글쓰기론』, 서울대학교 출판부, 2007 (제2쇄).
- 김윤식·권영민, 「한국 근대문학과 이데올로기」, 권영민 편, 『월북문인 연구』, 문학사상사, 1989, 355~393면.
- 김정수, 『해방기 희곡의 현실인식』, 신아출판사, 1997.
- 김진송, 『서울에 판스홀을 許하라』, 현실문화연구, 1999.
- 김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 민속원, 2009.
- 文生, 「文化」, 『自由新聞』, 1946.10.11.
- 미林, 「舞臺劇과 中繼放送」, 『문화일보』, 1947.5.15.
- 民生, 「『朝鮮樂劇團』의 紀念公演을 보고(新劇評)」, 『문화일보』, 1947.4.13.
- 朴魯洪, 「(樂劇時評) 八月 五日 以後 樂劇의 動向」, 『映畫時代』, 1946.4.
- 朴露兒, 「三·一 演劇祭 總評」, 『新星』, 1947.4.
- 박영정, 「연극」, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대 예술사대계 I』, 시공사, 1999, 135~190면.
- 박영정, 『해방기의 연극계 재편과정』, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-공연사II(1945~2008)』, 연극과인간, 2008, 13~63면.
- 백현미, 「1930년대 음악극의 전개」, 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년-공연사 I(1908~1945)』, 월인, 2008.
- 안광희, 『한국 프롤레타리아 연극운동의 변천 과정』, 역락, 2001.
- 安英一, 「演劇界 概觀」, 『藝術 年鑑』, 1947.5(양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집(1947.3~1948.7)』①9), 연극과인간, 2006).
- 양근애, 「해방기 연극, 기념과 기억의 정치적 퍼포먼스」, 『한국문학연구』 36집, 동국대학교 한국문학연구소, 2009, 211~250면.
- 양승국, 「해방직후의 진보적 민족연극운동」, 『창작과비평』, 1989년 겨울호, 191~214면.
- 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.

- 이문형, 「朝鮮演劇의 今後展望 三一祭 「偉大한 사랑」을 보고」, 『중외신보』, 1946.3.12.
- 이석만, 「해방직후 진보적 민족연극론의 전개양상」, 『한국연극학』, 한국연극학회, 1994, 135~153면.
- 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.
- 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.
- 이영미, 「1950년대 대중적 극예술에서의 신파성의 재생산과 해체」, 『한국문학연구』, 동국대학교 한국문학연구소, 2008.
- 이영미, 「신파 양식의 세계에 대한 태도」, 『대중서사연구』 제9호, 대중서사학회, 2003.
- 전영선, 「북한의 대표적인 문학평론가-조령출」, 『북한』, 북한연구소, 2000, 184~193면.
- 정호순, 「연극대중화론과 소인극연구」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.
- 테어도르 휴즈, 「냉전세계질서 속에서의 ‘해방공간’-해방 직후의 남·북한문학」, 『한국문학연구』 28집, 동국대학교 한국문학연구소, 2005, 3~30면.
- 韓 曉, 「朝鮮演劇에의 要望」, 『人民藝術』 1, 1945.12(양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집-18』, 연극과인간, 2006, 37~40면).
- Aleida Assmann, 변학수·백설자·채연숙 역, 『기억의 공간』, 경북대학교 출판부, 2003.
- Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Columbia University Press, 1985.
- 리타 펠스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998.
- 앙리 르페브르, 박정자 역, 『현대세계의 일상성』, 에크리, 2006.
- 벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.

Abstract

A Study on Cho, Yeong-chool's play in the period of Liberation
-focussing on <The Great Love>-

Park, Myeong-jin

The aim of this thesis is to examine the history of drama in immediate post-liberation, and to analyze play of Cho, Yeong-chool. In immediate post-liberation, the progressive drama group was formed, namely "Chosun Drama Construction Headquarters". The member of this party was composed of pro-Japanese group, so many members withdrew from this organization and formed a new group, namely "Chosun Proletariat Plays Alliance". Afterwards, these two groups was integrated into a single group, so-called "Chosun Plays Alliance". Yeong-chool played an active part in these groups.

<The Great Love> is a play staged in "The 2nd Theater Festival of celebration for 3.1 Movement" hosted by "Chosun Plays Alliance". This play adapted the story of "Chunhyangjeon" to "Donhak Revolution". And this play shows a melodramatic plot full of passion, anger, frustration, sentimentalism. So this play was criticized bitterly by many drama critics, nevertheless this play is necessary to analyze on the popularity and demagogy.

"Chosun Plays Alliance" strenuously insisted that the goal of progressive play should be a popularity. <The Great Love> used sentimental mood and melodramatic plot to maximize a effect of demagogy. But these purposes was achieved through a oblivion of memory in the Japanese colonial period, and oblivion of value of the feminine gender.

We can say that <The Great Love> allowed probability, excessive expression of emotion, romantic sentimentality, and overflow of a vulgar taste. This shows how progressive drama group and Cho, Yeong-chool stired up the people to revolution. This

implies that inflammatory play in immediate post-liberation could not but accept a vulgar taste in order to attract voluntary participation from people in political society. In conclusion, we can regard <The Great Love> as a propaganda play mixed with melodramatic taste.

Key words : progressive drama, melodrama, popular theatre , memory, oblivion, revolutionary romanticism, music play, sentimentality, demagogy

접 수 일 : 2010년 8월 31일

심사기간 : 2010년 9월 1일~9월 18일

게재결정 : 2010년 9월 18일