

## 유치진 연극론의 매체 인식과 1930년대 관객의 감정구조

이광욱\*

### 〈차례〉

1. 들어가며 : '연극인' 유치진의 중층적 면모
2. 상상된 민중과 발견된 관객 : 절충으로서의 대중성론
3. 극예술연구회 관객의 성격과 비극적 소통의 괴리 인식
4. '표면적 묘사'의 반성과 지식인 팬덤의 관계
5. 결론을 대신하여 : <소>의 검열과 유치진의 이후 행보

### <국문초록>

본고는 유치진의 초기 희곡과 평론을 중심으로, 비극성에 대한 인식과 이를 형상화하기 위한 방법으로서의 리얼리즘론이 변모하게 된 과정을 살펴보고자 했다. 유치진 초기 연극론의 핵심은 로만 롤랑의 『민중연극론』에 기반한 것이었으며, 구체적으로 이는 문화산업장의 외곽에서 이루어지는 진보적 연극운동을 가리키는 것이었다고 할 수 있다. 그러나 그는 점차 실내극장을 본격적인 활동의 근거지로 삼게 되었던 바, 『민중연극론』의 이상적인 방법론과는 거리를 두게 된다. 그럼에도 불구하고 유치진은 민중 연극의 이상을 여전히 견지하고 있었으며, 절충적인 형태로나마 이를 추구하기 위해 실내극장의 중요한 경쟁 매체였던 영화와의 변별점을 설정하게 되었다. 이 과정을 통해 강조된 '연극의 대중성'은 곧 연극만이 줄 수 있는 매체론적 미학을 가리키는 개념이기도 했다.

유치진이 비극적 재현에 가치를 부여하는 것은 일차적으로 리얼리즘을 목표로 하던 근대극의 이상을 받아들였기 때문이라고 할 수 있다. 압당한 식민지 조선의 현실을 가감없이 그리는 방식을 취하게 된 결과 그의 초기작은 비극성을 재현하는 방식으로 형상화되게 되었다. 그러나 더욱 중요한 원인은 비극성이 환기하는 감정적 소통이 그가 상정한 연극미학과 부합되었기 때문이기도 하다. 또한 '토막'이라는 주거지의 형태가 사회적으로 중요한 상징으로 인식되기 시작한 시점에 <토막>이 발표되고 상연되었다는 것은, 유치진이 시사적 소재가 불러일으키는 사회적 파급력에도 큰 관심을 기울이고 있었음을 방증한다.

그러나 대부분 도시 중산층 지식인 계층이었던 극연의 관객들은 무대 위에서 재현된 농촌 하층민의 표상과 괴리를 일으키게 되었으며, 자신의 전작에 대한 유치진의 반성은 그가 예상했던 비극적 소통의 결과물이 만족스럽지 못했음을 의미한다. 그가 인식한 소통의 어려움은 일차적으로 무대 위

에 재현된 비극성을 자신의 문제로 받아들이지 못하는 극연 관객의 문제였다고 할 수 있다. 그러나 더 근본적인 원인은 유치진의 자연주의적이고 피상적인 극작술에 있었으며, 이를 텍스트UEL한 태도의 문제로 명명할 수 있을 것이다. 이러한 태도는 공감하지 못하는 대상에 대한 괴리감을 산출하는 한편, 현실에 대한 피상적 인식을 노출하게 되었던 바, 유치진은 이러한 문제를 극복할 수 있는 방법을 구상하지 않을 수 없었다.

식민지의 구조적 모순을 다루는 방식은 지식인 중심으로 이루어진 극연의 팬덤과 소통하기 위한 방법론의 일환으로 제기되었다. <민민가>와 <소>는 유희적 공간의 설정과 웃음의 효과를 통해 투쟁의 모티프를 그리면서 식민지 현실에 대한 보다 심도깊은 인식을 보여주고 있지만, 검열로 인한 상연의 좌절은 이러한 접근법을 원천적으로 불가능하게 만든 원인이 되었다고 할 수 있다. 결과적으로, 1930년대 이후 그가 제기하는 낭만주의나 역사극과 같은 방법론은 원활한 연극적 소통을 위한 전제조건인 '초계층적인 감정구조'의 문제와 결부시켜 볼 필요가 있다.

주제어: 민중연극론, 실내극장, 매체, 영화, 관객, 대중성 담론, 연극미학, 리얼리즘, 구조적 모순, 감정구조, 텍스트UEL한 태도, 지식인 팬덤, 투쟁의 모티프.

### 1. 들어가며 : '연극인' 유치진의 중층적 면모

한국 근현대 연극사 서술에서 동량 유치진(1905~1974)이 차지하는 비중은 결코 적지 않다. 일차적으로 이는 1930년대의 극예술연구회(이하 극연)와 현대극장, 해방 이후에는 국립극장과 드라마센터 등을 거친 그의 연극적 내력이 한국 연극사의 중요한 국면들을 관통하고 있기 때문이라고 할 수 있을 것이다. 그렇기에 그의 발자취를 살피는 것은 곧 한국 연극사의 축소(縮圖)를 바라보는 것과 동일한 의미로 받아들여져 왔다.

그런데 유치진의 위상은 사후적으로 정립된 것으로만 바라보기 어려우며, 실상은 자신의 손에 의해 동시대적으로 구축된 것이기도 했다는 점에서 문제적이다. 이 과정에서 그의 비평은 자신의 활동을 정당화하기 위한 논리로 기능했던 경우도 상당하며, 이러한 의견은 연구자들에 의해 확대 재생산되는 과정을 거치면서 극연과 유치진의 공고한 위상을 형성하는데 일조했던 것도 사실이다.<sup>1)</sup> 이에 따라 탈신비화된 지평 하에서 그

1) 양승국, 「유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미」, 『한국현대문학연구』 18, 한국현대문학회, 2005.

의 연극사적 위상을 비판적으로 재검토해볼 필요가 있다는 의견 역시 지속적으로 제기되어 왔다.

그럼에도 불구하고 유치진의 활동을 논외로 한 한국 연극사란 기실 상당한 공백을 각오하지 않을 수 없다는 점 역시 부인할 수 없는 사실이다. 그렇다면 긴요한 문제는 유치진을 연극사의 중심에 위치시켰던 기존의 평가기준이 여전히 유효한가를 살펴보는 일에 있다고 할 수 있을 것이다. 특히 리얼리즘에 기반한 근대극의 수립이라는 연극사적 규준은 유치진의 성과와 한계를 아울러 지적하는 결론으로 이어지고 있음에 주목해볼 수 있다. 이러한 관점은 유치진의 희곡사적 가치에 주목한 선행연구에서 주로 발견된다. 유민영과 서연호는 ‘농촌 3부작’이라고 명명된 초기 희곡의 리얼리즘적 경향과 그로부터의 탈각과정을 다루면서, 그의 희곡사적 가치를 초기 창작에 국한시키고 있다.<sup>2)</sup> 양승국 역시 유치진의 극작술에 주목하는 논의를 통해 비극적인 표상의 제시가 식민지 현실에 대한 저항으로 해석될 수 있음을 밝히는 한편, 웃음을 통해 이를 우회적으로 다룬 <소>와 같은 작품이 유치진 리얼리즘의 최대치임을 논의한 바 있다.<sup>3)</sup> 이상의 연구들은 암암리에 리얼리즘을 근대극의 이상과 동일시하면서, 리얼리즘의 탈각과정을 신극이상의 궤절로 바라본다는 공통점을 지닌다.

이후 1930년대 중반 이후의 작품까지 논의를 확장시키는 가운데, 일제강점기 유치진 연극의 변모과정에 영향을 준 내적·외적 논리를 역사적으로 파악해나가는 논의들 역시 유치진 연구의 중요한 흐름을 형성해왔다. 신아영은 연극이 관객을 위한 예술이라는 생각이 유치진 연극론의 핵심이었음을 지적하는 한편, 이를 집약시킨 개념인 ‘대중성’에 주목해야 한다는 의견을 제기한 바 있다.<sup>4)</sup> 이상우 역시 유치진 연극의 중핵을 ‘대중성’이

라는 핵심어로 설명하면서, 이러한 경향을 해방 이후의 활동까지 연결시켜 논의하고자 했으며, 조정희는 이 개념을 ‘관객지향성’이라는 연극미학적 특성으로 보다 구체화하고자 했다.<sup>5)</sup> 이와 같은 연구들은 그의 극작활동 전반을 관통할 수 있는 원리에 착목하여, 상대적으로 주목받지 못했던 1930년대 중반 이후의 활동을 규명하고 있다는 점에서 가치를 지닌다.<sup>6)</sup>

그러나 유치진 연극의 사적 전개과정에 주목한 이상의 연구들 역시 리얼리즘극의 추와 그로부터의 탈각이라는 구도를 내재화하고 있는 것으로 보인다. ‘대중성’, ‘관객지향성’과 같은 개념의 적용은 리얼리즘만으로 모두 설명할 수 없는 유치진의 연극적 지향을 보다 일관되게 해석하기 위해 제기된 새로운 관점이라 할 수 있지만, 1930년대 중반 이후 드러난 유치진의 낭만극과 역사극을 작가의식의 한계나 검열에 대한 굴종으로 해석하는 경향은 여전히 남아 있기 때문이다. 이러한 시각은 <소>가 검열에 불통과된 후 발표한 「역사극과 풍자극」(1935)을 일종의 ‘전향선언문’으로 읽어내고자 하는 점에서 특히 두드러진다. 그 결과, 대부분의 연구에서는 1935년을 기점으로 유치진의 연극론이 급변했음을 지적하고 있다. 그러나 이러한 의견은 검열의 조건이 이 시기에 더욱 악화되었다는 객관적인 근거에 기댄 결론이라기보다는, 리얼리즘을 기준으로 한 가치 평가가 선행된 판단이라고 볼 수 있다. 오히려 본고는 유치진 연극론의 ‘

5) 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.

조정희, 「1930년대 후반 유치진의 관객지향성 연극 연구」, 『한어문교육』 25, 한국언어문학교육학회, 2011.

6) 가장 최근에 제출된 박사학위 논문인 이정숙의 연구는 이러한 경향을 내밀하게 포괄한 것이라 할 수 있다. 그는 채트먼의 서사이론을 변용하여 유치진이 자신의 연극에 대한 ‘내포관객’을 규정해나갔다는 점을 강조하고, ‘신극 관객’에서 ‘대중극 관객’으로 그 외연을 넓힌 것이 1930년대 중반 이후 유치진의 변화와 관련된다고 보았다. 이러한 의견은 유치진이 실질적인 극단 운영 과정에서 극단의 자구책을 강구하고자 하는 논의를 지속적으로 내보인다는 점에서 설득력이 있다. 그러나 유치진 연극론의 변모과정을 다소 분절적으로 설명하고 있는 점은 여전히 극복되지 못하고 있어 아쉬움을 남긴다. (이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구: 관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원 박사논문, 2010.)

2) 유민영, 「저항과 순응의 궤적, 한국극예술학회 편 『극작가총서-유치진, 연극과 인간』 2010. 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1988.

3) 양승국, 앞의 글.

4) 신아영, 「1930년대 전반기 연극론 연구」, 『한국극예술연구』 1, 태동, 1991.

\_\_\_\_\_, 「1930년대 후반 유치진의 연극론과 희곡 연구」, 『한국연극학』 7, 한국연극학회, 1995.

도그마(dogma)를 리얼리즘에 국한시키기보다는, 그가 추구하고자 했던 이상적인 연극미학의 모색 과정에서 그것이 수용되고 굴절되는 양상을 살피는 방식이 보다 생산적일 수 있으리라 본다.

유치진은 자서전을 통해 이른바 <소> 사건으로 인한 충격 때문에 우회적 표현방법을 개척하고자 했음을 밝힌 바 있지만, 그가 실제 옥고를 치렀는지는 불명확하며, 오히려 이는 극연의 직업극단화와 결부된 정당화 논리로 해석되기도 했다.<sup>7)</sup> 그러나 <소>를 비롯한 극연의 레퍼토리들이 검열에 걸린 것은 분명한 사실이고, 의욕적으로 <소> 상연을 준비했던 그가 심리적 충격을 받았다는 사실 역시 부인할 수 없다. 본고는 <소>의 창작을 둘러싼 전후 맥락을 통해 두 가지 추론을 이끌어내고자 한다. 하나는 <소>가 1933년에 상연되었던 전작들의 형상화 방식과 분명한 차이를 지닌 작품이라는 점이다. 불과 2년 사이에 검열조건이 급속도로 악화되었다는 객관적인 증거가 없다면, 오히려 이는 <소>에 내재된 정치적 저항성이 전작에 비해 ‘불온’했기 때문이라고 보는 편이 온당하리라 여겨지기 때문이다.<sup>8)</sup> 그렇다면 <소>에서 사회문제의 형상화 방식이 어떻게 달라졌는지, 그 변화의 원인은 무엇인지 살펴 볼 필요가 있다. 다시 말해, 그의 초기작을 리얼리즘에 기반한 균질적인 작품군으로서 범주화하는 기존의 방식은 재고되어야 한다는 것이다.

7) 박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997, 96~105면.

8) 박영정은 일제 강점기의 연극통제 정책을 개관하면서, 1933년의 ‘연극운동사’ 사건과 1934년의 ‘신건설사’ 사건을 주요한 연극의 사상통제 사례로 지적하고 있다. (박영정, 『일제하 연극통제정책과 친일연극인』, 『한국극예술연구』 3, 한국극예술학회, 1993.) 이러한 사건은 분명 공산주의 사상에 대한 검열을 강화시키는 계기를 제공했을 수 있으며, 좌익극의 상연 여건을 악화시켰을 것이라 볼 수 있다. 그러나 프로연극과 일정한 거리를 유지하고 있던 극예술연구회가 ‘신건설사’ 사건으로 인해 이전보다 강화된 검열요건을 요구받게 되었으리라는 점은 재고의 여지가 있다. 또한 이승희가 지적하는 것처럼, 극연은 이미 1933년에 이서향의 <제방을 넘은 곳>이 각본 검열을 통과하지 못한 전례가 있으며, 1934년에는 <인형의 집> 공연이 조건부 상연되기도 했다. (이승희, 『식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치』, 『대동문화연구』 59, 2008.) 이러한 면을 고려해 볼 때, 극연에 적용된 1935년의 검열조건은 1930년대 초반의 그것과 큰 차이를 보이지 않았으리라고 생각된다.

다른 하나는 그가 <소> 창작 이전에 리얼리즘보다 중요하게 여겼던 연극미학을 이미 가지고 있었으며, 유치진이 이해한 리얼리즘이란 기실 여러 요인과의 상호작용 속에서 굴절되었던 유동적인 개념일 수 있다는 점이다. 만약 그가 리얼리즘을 통한 연극의 저항적 가치를 최우선적인 지향점으로 삼았다면 지하 연극운동을 각오하든지, 최소한 검열에 걸리지 않았던 전작의 표현수위를 유지하는 것이 보다 자연스러운 귀결이라고 할 수 있다. 그러나 그는 오히려 리얼리즘을 극복하기 위한 낭만극론을 적극적으로 펴게 되는 한편 대극장 연극을 본격적으로 추구하게 되는 바, 이는 <소>의 창작이 전작에 대한 불만을 바탕으로 이루어졌음을 방증한다. 그러므로 이 과정을 심층적으로 이해하기 위해서는, 그의 초창기 연극론에서부터 내재되어 있던 중층적 맥락을 재검토해보는 작업이 선행되어야 할 것이다.

본고는 이러한 문제의식을 바탕으로 유치진의 초기작과 동시기에 발표된 평론의 맥락을 비교 검토하는 작업을 통해 1930년대 전반기 유치진 연극론의 전개과정을 보다 내밀하게 재구성해보고자 한다. 이를 규명하기 위해 본고에서 제기하고자 하는 전제는 유치진이라는 입체적 연극인의 출현이 다분히 1930년대의 시대적 상황과 결부되어 있다는 점이다. 기존의 유치진론 역시 1930년대에 주로 집중되었던 것은 1. 검열로 대표되는 통제정책의 문제, 2. 신극, 흥행극, 프로극이 경쟁적으로 형성해놓은 담론장 속에서 그의 연극론이 형성되었음에 주목했기 때문이라고 할 수 있을 것이다. 그런데 본고에서 이러한 논의들과 더불어 강조하고자 하는 것은 1930년대가 본격화된 다매체 사회였으며, 유치진의 활동은 이와 같은 시대적 조건과의 상호작용 속에서 보다 입체적으로 조망될 필요가 있다는 점이다. 김재석이 지적한 것처럼 유치진을 정당하게 평가하기 위해서는 극작가, 연극이론가, 비평가로서의 활동을 꼭지점으로 하는 삼각형의 구도를 전제로 하지 않을 수 없다.<sup>9)</sup> 더 나아가 그는 현장 연출가이자, 실질적인 극단의 운영자이기도 했다는 점 역시 간과할 수 없을 것이다.

이러한 면모를 고려한다면, 유치진의 활동은 ‘희곡’, ‘연출’, ‘비평’, ‘극단’, ‘극장’을 모두 포괄하는 ‘연극’의 관점에서 조망될 필요가 있다. 다시 말해, 연극운동론적 성격을 띤 그의 평론과 상연을 전제로 창작된 작품들은 실질적인 연극활동과 결부된 맥락적 독해가 요청되는 텍스트라고 할 수 있다. 그렇다면, 유치진이 제기한 ‘무대와 관객의 상호작용’이라는 연극의 원론적 미학이 정초되게 된 계기와, 그것이 유치진의 비평 속에서 중요한 가치평가의 근거로 자리매김해나가는 과정을 밝히는 데 있어서 실제 관객의 반응이나 당대 매체환경의 문제는 중요한 영향관계를 지닌 맥락으로 다루어져야 하리라 본다.

또한 비극성을 재현하는 방식이 변모해가는 과정은 그의 연극론이 외부 조건과의 상호작용 속에서 굴절되어가는 면모를 압축적으로 보여주는 국면이라고 생각한다.<sup>10)</sup> 기존 연구에서 ‘비극적인 것’의 리얼리즘적 재현이 지배체제에 대한 저항과 관련되어 유치진 연극론의 중핵으로 해석되어 왔다면, 본고는 이것이 연극미학을 구현하기 위한 목적 하에 방법론적으로 취사선택된 것이라 가정하고자 한다. 만약, 유치진의 지향이 매체적 특성에 대한 이해에 기반한 연극 미학의 발현에 있었다면, 그는 방법론에 불과한 비극성의 표면적 재현, 즉 그가 스스로 인식한 ‘리얼리즘’

9) 김재석, 「유치진 초기 희곡과 연극론의 거리」, 『어문학』 58, 한국어문학회, 1996.

10) 비극이 역사적으로 정립된 극적 형식을 가리키는 개념이라면 비극성(비극적인 것)은 비극이 제정하는 심리적이고 감정적인 측면에 관한 개념이라고 할 수 있다. 벤야민은 비극과 구별되는 독일 비애극의 전통에 대해 논한 바 있으며, 윌리엄스는 현대적 비극의 가능성에 대해 검토하고 있다. 두 논문의 모두 역사적 장르로서의 비극 개념보다는 비극적인 것이 주는 효과인 ‘비극성’을 논의의 기저로 삼고 있다. 이러한 규정을 통해 그리스 비극의 수용과 유사한 심리적 소통을 보다 현대적인 극에서도 발견하는 것이 가능해진다. (발터 벤야민, 최성만 김규동 역, 『독일 비애극의 원천』, 한길사, 2009; 레이몬드 윌리엄스, 임순희 역, 『현대비극론』, 까치글방, 1997) 크리거 역시 객관적 문학적 형태를 일컫는 ‘비극’과 주체의 심리 즉, 주관적 현실에 대한 관점과 주체 특유의 해석을 일컫는 ‘비극적 비전’이라는 개념을 구별하고 있다. (머리 크리거, 김미예 역, 『비극과 비극적 비전』, 송옥 편, 『비극과 희극, 그 의미와 형식』, 고려대학교 출판부, 1995.) 본고에서 논의하는 ‘비극’의 개념은 ‘비극’의 수용론적 효과에 대한 것임을 미리 밝혀 둔다.

을 탈각하는 데 큰 거부감을 느끼지 않았으리라는 것이 본고의 주된 논의방향이다.

## 2. 상상된 민중과 발견된 관객 : 절충으로서의 대중성론

일본 릿쿄대학의 영문학도였던 그가 연극을 평생의 업으로 삼게 된 데에는 한 권의 책이 지대한 역할을 했다. 「내 심금의 현을 올린 작품-로만 톨랑의 민중연극론」(1933)은 그 원천을 스스로 밝히고 있는 평론이라고 할 수 있다.<sup>11)</sup> 민중과 함께 하는 연극을 이상적인 연극의 형태로 받아들였던 그는, 이후 축지소극장을 드나들며 연극을 익히기 시작했고, 아나키즘 극단을 따라다니며 실제적인 연극 경험을 쌓기도 했다. 그 결과 그는 ‘행장극장’과 같이 전국을 돌아다니며 민중들에게 연극을 직접 보여주는 활동을 구상하게 되었다고 술회하고 있다.

졸업 후 귀국한 유치진은 1931년 ‘극연’의 발족과 함께 본격적인 연극 활동을 시작하게 된다. 일본유학기에 형성된 민중연극적 지향은 이 시기부터 활발히 발표되는 평론들을 통해 유치진 자신의 연극관으로 드러나게 되었다. 그는 축지소극장을 중심으로 이루어지던 일본의 신극활동을 엘리트 중심의 실험극 활동에 불과한 것으로 평가절하 하는 한편, 민중연극론의 구체적인 사례와 방법론을 소개하고자 했다.<sup>12)</sup> 이러한 면모는 초창기 극연의 대다수를 차지하고 있던 해외문학과 동인들이 번역극 중심의 소극장 운동을 통해 한국 근대극을 수립하고자 했던 것과는 사뭇 다른 것이기도 했다.<sup>13)</sup>

11) 유치진, 「내 심금의 현을 올린 작품-로만 톨랑의 민중연극론」, 『조선일보』, 1933.1.14.

12) 유치진, 「세계 극단의 동태-최근 10년간의 일본 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.12~12.2. 유치진, 「산신문극」, 『동아일보』, 1931.12.17~19.

유치진, 「노동자구락부극에 대한 고찰」, 『동아일보』, 1932.3.13~21.

그가 일본에서 직접 경험한 연극활동이나 귀국 후 평론을 통해 제기했던 방법론들은 자본주의적 경제 체계의 외곽에서 벌이는 아마추어적 연극활동이었다는 점에서 공통점을 지닌다. 신문의 한 대목을 장면화하여 보여주는 ‘산신문극’이나, 노동자 스스로 연극 무대 위의 주체가 되어 활동하는 ‘노동자구락부극’은 극장과 극단운영이라는 물적 토대에 큰 영향을 받지 않는 연극활동이며, 오히려 이러한 조건을 벗어난 영역 속에서 새로운 가능성을 찾고자 하는 것이라 할 수 있다. 그러나 그가 제시한 방법론이 자신이 몸담았던 극연의 실질적인 연극 활동에 곧바로 적용되기는 어려웠다.<sup>14)</sup> 비록 극연은 상업적 흥행극과 거리를 두고 연구극을 지향했던 집단이기는 했으나, 경성의 실내극장을 기반으로 한 이상, 자본주의적 원칙에 의해 작동되는 문화산업의 기체로부터 완전히 자유로울 수는 없었기 때문이다.<sup>15)</sup>

유치진이 발표한 최초의 메타적 연극론이라 할 수 있는 「연극의 대중성」(1932)에 이미 이러한 조건들이 중층결정된 형태로 발견되고 있다는 점은 문제적이다. 연극의 대중성을 논하면서, ‘집단적 수용’, ‘무대와 관객의 상호작용’이라는 연극의 원론적 미학을 강조하고 있는 이 비평은 그간 민중연극론적 지향의 연장선이자, 민중에 대한 계몽적 태도를 담지하고 있는 것으로 평가되어왔다.<sup>16)</sup> 본고는 이러한 의견에 동의하면서도, 대중성을 강조하는 유치진의 태도를 당대 극장 환경과의 연관 속에서 새롭게

13) 양승국, 『한국현대희곡론』, 연극과 인간, 2001, 170~171면.

14) 김재석은 1930년대 초 유치진에게 나타나는 이론과 실제 작업 사이의 거리에 주목하면서 이를 두 가지 원인으로 설명하고 있다. 하나는 그가 가지고 있던 현실 인식의 한계로 인해 진보적 연극을 추진할만한 동력을 스스로 확보하지 못했다는 것이며, 그 다음은 극연의 운영 방식으로는 행장연극적인 공연 방식이 애초부터 받아들여질 수 없었다는 것이다. (김재석, 앞의 글.) 본고는 이러한 의견에 동의하면서도, 이론과 실제 사이의 거리를 좁히기 위한 유치진 연극론의 절충적 성격에 보다 주목할 필요 역시 있다고 본다.

15) 참고, 「1930년대 연극 영화 비평의 대중성 담론과 매체 인식 연구」, 서울대학교 석사논문, 2011.

16) 양승국, 앞의 책, 220면.

게 해석해볼 수 있는 가능성 역시 주목하고자 한다. 즉, 이 평론의 진정한 지향점은 다양한 매체들이 공존하던 극장 환경 내에서 연극만이 가지는 특유한 가치의 모색과 직결되어 있다는 것이다.

그러나 연극에 있어서는 관람자가 받는 감동은 어디까지라도 집단적이다. 관람자는 자기의 주위를 가진다 하여 그 심리는 무대에서 진행되는 사건과 그 실내의 공기에 제약당하는 것이다. 즉, 관람자는 연극의 일부가 되어서 관람자가 양출하는 분위기는 직접 무대상의 효과를 제약하고 그 효과가 반향하여 다시 관람자 자신의 가슴을 잡아 감동시키는 것이다. 쉽게 말하면 관람자를 둘러싸고 있는 균중적 심리가 여기에서는 절대적 의미를 발휘하는 것이라 하겠다.<sup>17)</sup>

『신흥영화』 창간호에 실린 이 평론은, 연극의 대중성을 논의하면서 크게 두 가지의 대립항을 설정하고 있다. 첫 번째는 일본의 ‘축지소극장’으로 대표되는 소극장 운동이다. 그는 부르주아 지식인을 중심으로 발흥한 소극장 운동이 귀족 중심의 연극을 극복하는데 지대한 역할을 한 것임을 인정하면서도 그것이 소수 엘리트에 의해 이루어지는 실험실적 활동에 불과하다는 점을 지적한다. 즉, 관객과 무대의 인위적인 분리를 통해 성립되는 근대극은 실내에 유포된 채 대중성을 상실한 연극이라는 것이다. 그가 연극의 본질을 “야천의 정열”로 인식하는 것은 더 많은 이들에게 연극을 줄 수 있어야 한다는 민중연극론적 지향에 의거한 것이라고 할 수 있을 것이다.

그런데 실내극장에서의 상연은 극연에 소속된 유치진 역시 취할 수밖에 없었던 현실적인 활동양식이었던 점에서 그 역시 이러한 비판으로부터 완전히 자유로울 수는 없었다. 이 지점에서 그가 실내극장을 통해 제공되고 있던 또 다른 문화적 콘텐츠(contents)인 영화와 비교하여 연극이

17) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 1, 1932.6.

가지는 대중성을 부각시키고자 했다는 점에 주목해 볼 수 있다. 그는 연극의 원론적 미학으로 제기한 집단적 수용의 강렬함이나 연극 특유의 상호소통 방식이 당대의 가장 대중적인 매체로 여겨지던 영화가 가지지 못하는 점임을 강조하고자 했다.

이처럼 연극과 영화의 대중성을 대조적으로 살피는 태도는 본격적으로 대극장론을 펼치는 이후의 평론에서도 계속 발견된다. 그는 연극이 영화에 눌러 있는 현재 상황을 타개하기 위해서는 “소극장적 악폐”를 버려야 한다고 주장한다. 이 과정에서 유치진이 극복 대상으로 설정했던 두 가지의 대립항은 동일한 논리에 의해 비판의 대상이 되는 것을 확인할 수 있다.

소극장 연극이란 것은 그것으로서 한 연극 형식이 구성되다시피 되어 있는 현재 - 내 자신이 하고 있는 연극에도 그 소극장의 영향이 치명적으로 못박혀 있습니다마는 될 수만 있으면 소극장식 연극에서 벗어났으면 합니다. 그 이유는 소극장 연극이란 연극의 한 실험실로서의 의미에서는 매우 존경할 바 있으나 소극장이 가지는 그 무대적 조건이 연극의 그 본연적 생명을 거세시킨 감이 많기 때문입니다. 연극이 가지는 소극장적 요소는 완전히 영화에 양도시켜 버리고 금일이 연극이 가지는 바 그의 본연적 생명을 찾아야 할 것 같습니다. 현대에 있어서 연극이 영화에 눌러 있는 것은 사실입니다. 여기에 대한 타개책은 현재 우리가 가진 소극장적 악폐를 기양하는 데서 새로이 출발되어야 할 것이 아닌가 합니다.<sup>18)</sup>

이 평론을 통해 유치진은 연극적인 것의 가치를 ‘집단적 수용’, ‘활발한 상호작용’으로 인식한 기존의 태도를 반복하는 동시에, 대극장 연극의 가능성을 기존의 소극장 운동에 대한 극복 차원을 넘어서 연극을 누르고 있는 영화의 우위를 극복할 수 있는 차원으로까지 격상시키고 있는 것이

18) 유치진, 「신극운동에 대한 나의 구도」, 『삼천리』 81, 1937.1.

다. 소극장 연극의 특징을 ‘무대와 관객의 인위적인 분리’로 파악하고 있는 유치진은 이를 곧 ‘카메라-영사기’라는 일원화된 투시점을 지닌 영화의 문제와 유사한 것으로 인식하고 있다. 그러나 실제로 연극이 소극장에서 상연된다고 하더라도 복제매체인 영화와 인간매체인 연극의 차이는 절대로 동일시될 수 없는 것이라는 점을 감안해볼 때, 이처럼 영화의 특성을 곧 소극장적 요소로 치환시켜 바라보는 태도는 기실 인식론적 오류로 보이기까지 하는 것도 사실이다.<sup>19)</sup> 더욱이 유치진이 강조하는 연극적 상호작용의 성패가 대극장과 소극장의 크기 차이라는 점으로 치환되고 있다는 점은 문제적이다. 이는 연극적 소통이라는 질적 요소를 다분히 양적 척도로 재단하고자 하는 태도에 가까운 것이기 때문이다.

그러나 본고는 이러한 인식을 유치진의 한계로 결정짓기보다, 이를 당대의 문화환경 속에서 재조명해볼 필요 역시 있다는 점을 아울러 강조하고자 한다. 지금껏 연극의 ‘대중성’이나 ‘관객지향성’의 문제는 연극미학에 대한 유치진의 원론적인 이해 수준을 보여주는 것으로 해석되어 왔지만 더욱 중요한 것은 그 원론적인 미학의 강조가 당대의 유치진에게 어떤 실감으로 다가왔는지를 밝히는 작업이라 할 수 있다. 더욱이 ‘관객과의 소통’은 1930년대의 연극계에서 진영을 막론하고 공통적으로 제기되고 있는 문제였으며, 유치진 역시 이러한 논의의 자장 속에서 자신의 연극론을 제기하고 있다는 점 역시 충분히 고려되어야 한다.<sup>20)</sup> 그렇다면 문제는 유치진이 다소 자의적인 판단기준을 내세우면서까지 영화를 의식하지 않을 수 없었던 이유를 살펴보는 일일 것이다. 이를 위해 연극과 영화

19) 파울슈티히는 근대 초기의 매체를 인간매체, 조형매체, 수기매체, 인쇄매체로 나누는 가운데, 인간매체가 점차 인쇄매체로 대체되어 가게 된 것이 매체의 근대적 이행과 정임을 밝혔다. 그러나 그는 인간매체인 연극이 특유의 제의적 성격 때문에 복제기술에 의해 쉽게 대체될 수 없음을 아울러 밝히기도 했다. (베르너 파울슈티히, 황대현 역, 『근대초기 매체의 역사』, 지식의 풍경, 2007.)

20) 민병욱, 『카프 비평의 소통론적 연구』, 『한국민족문화』 10, 1997.  
정호순, 『1930년대의 연극 대중화론과 관객』, 『민족문화사연구』 33, 2007.

가 병존하던 식민지기 극장의 특수한 환경에 주목해 볼 필요가 있다.<sup>21)</sup>

유치진은 「조선연극의 앞길」(1935)이라는 평론을 통해 1930년대의 연극인들이 처한 극장환경의 난맥을 지적하고 있다.<sup>22)</sup> 즉, 연극인들이 전문극장을 대관하고자 해도 과도한 대관료를 감당하기가 어렵다는 점을 중요한 현실적 제약으로 지적하고 있는 것이다. 그런데 대관료를 감당하기 어려운 수준으로 올려놓은 것은 극장 내에서 영화가 함께 상영되고 있기 때문이었다. 다시 말해, 연극을 상연하기 위해서는 영화상영의 기회비용에 해당하는 대관료를 지불해야 했다는 것이다. 또한 이러한 경향은 1930년대의 영화가 토키(talkie)로 전환되는 과정에서 더욱 심화되었다고 할 수 있다. 무성영화에 비해 배 이상의 제작비용을 들여야 했던 발성영화의 출현은 영화 대여료를 증가시킨 원인이었으며, 발성영화 상영을 위한 기기를 새로이 구비해야 했던 극장업자들은 이해타산을 맞추기 위해 수익성을 고려하지 않을 수 없게 되었던 것이다.<sup>23)</sup>

더군다나 과중한 대관료를 지불하고 전문극장을 빌려도 그것이 상연을 위한 최적의 조건을 제공해주지는 못했다는 점도 문제였다. 영화 상설관으로 주로 쓰이던 전문극장들은 비교적 저렴하게 대여할 수 있는 공회당보다는 나올지 몰라도 연극을 위한 설비가 전혀 없기는 마찬가지였

21) 식민지기의 극장은 때에 따라 연극을 상연하기도 하고, 영화를 상영하기도 하는 복합적인 공간이었다. 심지어는 하루 동안 연극과 영화를 모두 제공하는 일도 비일비재했다. 1935년에 개관한 동양극장 정도만이 연극 전용극장이라고 볼 수 있는 곳이 있을 뿐, 식민지기 내내 연극인들은 영화상영 일정을 피해 극장을 대관해야만 했다. (줄고, 앞의 글.)

22) “첫째 경성 시내에서는 연극을 상연할 만한 장소가 없다. (중략) 그러면 조선극장, 단성사, 우미관 등의 전문극장이 있지 않느냐 하고 반문하는 이가 있을지도 모른다. 그러나 이와 같은 장소는 주로 영화를 공개하기 때문에 연극을 위해서는 장소를 빌려주기 좋아하지 않는다. 빌려준대도 장소세가 과중해서 도저히 수지를 맞출 수가 없다. 즉 매야 총 수입 200원 내(입장료, 30전, 50전)밖에 안되는 데서 장소세로 이것저것 합해서 매야 백 3, 40원을 지불하게 되니 결국은 극장 주인의 사익을 보여주기 위해서 연극을 치르는 셈이 되는 것이다.” (유치진, 「조선연극의 앞길」, 『조광』 1, 1935.11.)

23) 김유영의 평론(『영화가에 입하야- 최근 영화운동의 당면과제를 논함, 『조선지광』 88, 1929.11.)은 토키의 도입으로 인한 1930년대 극장의 변화를 비교적 자세히 서술하고 있다.

기 때문이다. 이러한 문제는 1931년에 발표된 최원생의 극단 전망」에서도 동일하게 지적되었던 것이었고,<sup>24)</sup> 유치진 역시 극연 활동 초창기부터 이러한 문제에 봉착하지 않을 수 없었으리라 짐작해볼 수 있다.

이와 같은 식민지기 극장환경의 특성은 연극인들이 진영을 막론하고, 현실적인 자구책을 담론화하지 않을 수 없게 한 원인이 되었다. 다시 말해, 연극의 질적 발전을 따지기 전에 연극활동의 지속을 위해서는 계량 가능한 척도로서의 관객이 필요하지 않을 수 없었던 것이다. 유치진과 함께 극연의 직업극단화를 주도해나갔던 서항석 역시 평론을 통해 당대 연극의 열악한 상연 환경을 문제삼은 바 있다.<sup>25)</sup> 그는 충분한 관객을 가지지 못한 조선의 현실을 고려할 때, 조선의 연극과 영화는 일고일저(一高一底)의 ‘시소적 길항관계’를 보이고 있다고 지적한다. 즉, 연극과 영화가 병존하던 1930년대 초의 극장환경 속에서 조선의 영화와 연극은 서로의 관객을 잠식하는 경쟁적인 관계를 구축하게 되었던 것이다. 여기에 헐리우드 영화를 중심으로 한 외국영화 수요를 덧붙여보면 조선의 연극인들에게 영화는 실제적인 활동 영역에서 가장 중요한 극복대상이었다. 유치진이 평론활동의 초창기부터 줄기차게 연극의 대중성을 강조하는 것 역시, 실질적인 경쟁관계였던 영화매체의 대중성에 비해 우수한 연극의 장점을 담론화해야 했기 때문이었다고 할 수 있다. 그러므로 영화에 비해 연극이 제공할 수 있는 가치를 환기하는 방식은 매체적 차원의 연극 미학론인 동시에 가장 효과적인 관객 유치방식이기도 했다.

「연극의 브나로드 운동」(1934)이라는 평론은 유치진의 민중연극론적 지향이 당대 연극환경의 영향으로 굴절되는 양상을 드러낸 글이라는 점에서 주목을 요한다. 그간 이 평론은 연극을 민중에게 접근시키는 구체적인 방법론을 논의했다는 점에서 그가 계몽적 민중연극론에 대한 이상을 여전히 견지하고 있다는 증거로 평가되어왔다. 그러나 이 평론에는 그가

24) 최원생, 「극단 전망」, 『매일신보』, 1931.9.9 ~ 9.17.

25) 서항석, 「극계 일년의 회고」, 『신동아』, 1935.12.

전에 발표했던 민중연극론적 평론들과는 맥을 달리하는 부분 역시 존재한다. 즉, 기존의 평론이 소비에트를 중심으로 발생한 새로운 연극적 활동에 대한 소개에 그치고 있었다면, 「연극의 브나로드 운동」은 민중연극론에 기반한 연극운동의 주체를 분명히 명시하고 있는 것이다.

즉 농촌으로 어촌으로 학생극의 힘을 빌려서 연극으로서의 문화계몽의 브나로드 운동을 감행시켜보자는 것이다. 전 조선의 방방곡곡에 학생대를 잠입시킴으로써 연극으로서의 문화계몽운동을 지역적으로 넓혀보자는 것이다. 현하의 조선의 형편은 외국과 같이 근로자 자신의 힘으로서 그 교화적 목적을 단행하기에는 휴일을 요한다. 그렇게 하였으면 문제는 펍 간단함에도 불구하고 쉽사리 그렇게 못하는 데 우리로서의 고충이 있는 것이다. 더구나, 그러니까 여기서 이 문제를 가장 양심적인 학생대에다 맡기는 것이 현하 조선의 형편으로서는 가장 쉽고 효과적인 일이 아닐까? 그렇게 하는 것이 무엇보다도 용이하게 이 운동을 전개시키며 그 활동을 민활하게 추진할 수 있는 것이 아닐까? 이렇게 확위할 때 이 현안에는 일류의 희망의 빛이 비치는 것이다.<sup>26)</sup>

인용문에서 확인할 수 있듯 유치진이 상정하는 연극운동의 주체는 학생층이다. 이어지는 글을 살펴보면 활동단위의 수와 조직방법, 의상이나 무대장치와 같은 공연준비 과정에서의 문제 해결방법, 적절한 각본과 상연 시간에 이르기까지 마치 매뉴얼과도 같은 구체적인 항목들이 나열되고 있음을 확인할 수 있다. 기왕에 그가 발표한 민중연극론의 방법론들이 조선의 현실과 다소 괴리되는 측면이 있었다는 점을 감안해볼 때, 당대의 조선에서 활발히 일어나고 있던 브나로드 운동에 연극을 접목시키는 방식은 보다 현실적이고 실천 가능성이 높은 형태라고 할 수 있다.

그러나 이 평론은 유치진이 아마추어리즘에 기반한 민중연극론적 방

26) 유치진, 「연극 브나로드 운동」, 『조선중앙일보』, 1934.1.1 ~ 3.

법론을 학생운동의 형태로 한정하고 자신의 전문적 활동과는 거리를 두는 태도로 읽힐 수도 있다.<sup>27)</sup> 이 글이 발표된 시점에 이미 유치진은 극연의 제 3회 공연을 통해 경성 공회당에서 <토막>을 상연한 바 있었으며, 이후 조선극장과 같은 전문극장을 대관하는 등 실내극장에서의 활동을 진행하고 있었다. 이는 그가 소인극 활동을 통한 민중연극론의 실천과는 다른 영역에서 자신의 방법론을 구축하고자 했음을 뜻한다.<sup>28)</sup>

다시 말해, 유치진이 이상으로 삼았던 민중연극론적 방법론은 실내극장 상연을 위주로 한 극연과 결부된 현실적 활동의 영향을 받아 절충적 형태를 취하게 되었다고 할 수 있다. 유학 시절 접한 『민중연극론』을 통해 인식한 ‘민중’은 그가 세워놓은 이상적인 연극개념 속에서 상상된 존재에 가까운 대상이었다. 실제로 유치진의 평론에서 ‘민중’이라는 기호는 ‘본능’이나 ‘본질’과 같은 개념과 더불어 작동하고 있는 것을 확인할 수 있다.<sup>29)</sup> 반면, 그가 언급하는 ‘대중’은 가시화된 관객의 실체를 마주한 후 정립된 개념이라고 할 수 있다. 그러므로 ‘대중성론’은 ‘민중’의 문제가 실제적인 활동 영역 속에서 굴절되었음을 가리키는 기호였으며, 관객을 획득하기 위한 방법론과 밀접한 연관을 가지게 된다. 결과적으로, ‘대중’은 잠재적인 관객으로 치환 가능한 대상이었던 것이다.

그 결과, 직업극단으로의 변모와 대극장론은 스스로 제시했던 아마추

27) 유치진은 이 문제를 중요하게 여겼으며, 해방 이후, 즉 1948년에 이르러서야 문화계몽대를 조직하여 연극 브나로드 운동을 실제로 실천할 수 있었다고 밝히고 있다. 다시 말해 유치진은 식민지기에는 이러한 활동을 주체적으로 수행하지 못했던 것이다. (유치진, 「낭만 정신과 조국, 기타」, 『동량 유치진전집』 6, 서울예대 출판부, 1996.)

28) 박영정은 유치진이 1934년의 제도일 기간 중에 일본 신극계의 현상(좌익극의 몰락과 신극계의 혼란)을 경험한 것이 민중연극론적 방법론의 포기를 결정지은 사건이라고 평가한다. (박영정, 앞의 책, 85~95면.) 본고는 제도일기의 경험이 유치진에게 미친 영향력이 상당했음에 동의하면서도, 이러한 태도가 이미 제도일 직전 발표한 「연극 브나로드 운동」에서부터 드러나는 것이라 본다. 즉, 유치진이 제도일 전부터 이미 실내극장에서의 직업적 활동을 구상하기 시작했다는 점을 충분히 고려해야 한다는 것이다. 그러므로 제도일 경험은 기존에 막연히 구상하고 있던 극연의 차후 변모방향을 더욱 확고하게 만든 계기로 평가되는 것이 좀 더 온당하리라 본다.

29) 유치진, 「연극본능론」, 『조선일보』, 1932.11.23~25.

어적 활동과 극연의 최초 운동론이었던 소극장론에 대한 극복 방안으로 제기되게 되었다. 1934년, 유치진은 「신극수립의 전망」이라는 평론을 통해 지난 3년간의 극연 활동을 회고하는 한편, 빈약한 경제적 토대의 문제를 예술적 성취의 저해요소로 파악하고 있다.<sup>30)</sup> 즉, 연극의 상품성을 도외시한 극연의 기존 방침으로는 이미 문화산업의 논리에 의해 운영되고 있던 실내 극장에서의 공연을 지속하기 어렵다는 현실적 판단을 내리고 있는 것이다. 유치진이 극연의 약점으로 인식했던 기술적 문제 역시 안정적인 극단운영을 전제하지 않고는 추구할 수 없는 목표였다. 종합예술인 연극은 다양한 분야의 전문 기술인력을 필요로 하는 것이며, 연극예술의 핵심을 이루는 배우의 연기는 꾸준한 수련을 통해서만 발전 가능한 것이기 때문이다. 그 결과 1938년에 이르러 그는 딜레탕티즘(dilettantism)에 기반한 기존의 극연 활동이란 그 한계가 뚜렷할 수밖에 없다고 지적하는 한편 대외적으로 직업극단 활동을 표방하기 시작한다.<sup>31)</sup> 그가 극연의 기존 활동을 소인극과 다를 바 없다고 지적하는 것은 그 동안 극연이 자부해온 연구기관으로서의 사회적 명망을 포기하고서라도, 직업극단으로 나아가야 한다는 현실논리로 볼 수 있을 것이다.<sup>32)</sup>

결과적으로 유치진이 제기한 ‘대중성’이란 민중연극론의 가치관을 포기하지 않으면서도, 이를 자신의 실제 활동에 접목시킬 수 있는 방식과 연관되게 된다. 즉, 그의 대중성론은 상상된 ‘민중’과 발견된 ‘관객’의 문제를 논리적으로 연결시키기 위한 모색 가운데서 탄생한 담론이라고 할 수 있다. 이것은 연극의 ‘대중성’을 강조하면서 ‘민중’들을 실내극장 속으로 끌어들이 수 있는 논리를 만들어내는 것으로 구체화되었다. 이 과정에서 영화와의 대비를 통해 연극의 대중성을 강조하는 것은 두 가지의 중요한 함의를 지닌다. 하나는 가장 대중적인 오락거리로 여겨지던 영화

에 비해 연극만이 제공할 수 있는 변별적 미학을 매체적 차이에 기반하여 담론화하는 것이며, 다른 하나는 ‘교화적 대중성’이라는 공리적 특성을 강조하여 영화가 주도하던 문화산업장 안에서 연극이 존속되어야 할 정당성을 부여하는 것이다. 이를 통해 유치진은 민중연극론의 이상을 영화와 대비되는 연극적 미학의 강조라는 형태로 유지하는 한편, 그것을 연극활동의 지속을 위한 현실적인 방법론과 연결시키고자 했다. 이러한 태도는 그의 연극시기를 통관하는 중요한 원칙으로 기능하는 바, 그 형성과정에 미친 당대 문화환경의 영향력은 절대로 간과될 수 없다.

### 3. 극예술연구회 관객의 성격과 비극적 소통의 괴리 인식

유치진이 이해한 ‘민중연극론’은 곧 연극을 민중에게 가져다주는 것이었고, 그는 ‘민중’을 곧 조선의 최대다수를 점하고 있는 농민으로 인식했다. 그러므로 그가 지속적으로 농촌에 대한 관심을 표명하는 한편 농촌 공간을 무대화하는 것은 민중예술론적 지향에 근거한 것이며, 자신의 연극이상과 관련된 것이라고 할 수 있다. 「농민극 제창의 본질적 의의」(1935)는 농민극에 대한 유치진의 지향을 압축적으로 보여주는 평론이다.

연극이란 일반 민중의 창작이요, 그의 오락이요, 드디어 그들의 의지인 것이다. 이같은 연극으로 하여금 농촌과 분리시키고, 그의 8할 이상의 최대 다수를 점한 농민의 의지를 무시하여 도회에만 그리고 도회인에게만 그의 관심을 한하려 한 데에 연극의 타락의 근본 원인이 있는 것은 물론이다. 우리는 연극을 이 불행한 질곡에서 구출해야 할 것이다. 그러므로 우리가 여기에서 농민극을 고찰하는 것은 그것이 연극의 한 특수한 형태로서가 아니요, 박탈된 연극정신, 또는 연극 본질의 탈환으로서 생각될 것이라고 믿는 까닭이다.<sup>33)</sup>

30) 유치진, 「신극 수립의 전망」, 『동아일보』, 1934.1.6~12.

31) 유치진, 「조선 연극운동의 당면과제 - 연구극, 흥행극, 전문극」, 『동아일보』, 1938.4.22~24.

32) 양승국(2001), 앞의 책, 227면.

이 글에서 농민극은 연극의 한 부류가 아니라, 연극정신의 본질로 여겨지고 있다. 아울러 그는 급속한 도시화로 인해 극장이 대부분 도시에 편중되게 되었다는 점을 지적하고 있으며, 도시인만을 위해 제공되는 연극을 곧 ‘타락한 것’으로 보고 있다. 그가 농민극의 가치에 주목하는 것은 그것이 가장 토속적인 농촌의 풍속과 요구에 의해 탄생한 것이며, 자생적인 민중적 정열의 발로이기 때문이다. 그가 이상적인 농민극의 사례로 제시한 ‘오광대’나 ‘산대놀이’는 야외극 형태로 진행되는 특징을 지닌다. 반면 도시의 실내극장을 중심으로 이루어지는 연극활동은 그 정열을 “실내에 유폐시키는 것”에 불과하며 “연극 본질의 근본적 탈산”으로 그려지게 되는 것이다.

즉, 야외극을 중심으로 이루어지는 농민극은 유치진에게 이상적인 연극의 형태로 여겨진 것이었다고 할 수 있다. 이러한 문제제기는 「연극의 브나로드 운동」(1934)에서도 동일하게 드러나는 것이었지만, 농촌에서의 연극 상연이 자신의 실제 활동과 연결되지 못했음은 앞서 지적한 바와 같다. 그럼에도 불구하고 위의 평론은 그가 여전히 농촌 공간과 농민극을 중요하게 인식하고 있었으며, 그가 택한 현실적 방법론 속에서 절충적인 형태로나마 민중연극론적 지향을 추구하고자 했다는 의미로 읽힐 수 있다. 구체적으로 이는 경성의 실내극장에서 농촌을 ‘재현’하는 것, 즉, 먼 곳에 있는 농촌의 ‘표상’을 도시 관객들의 눈앞에 불러 세우는 것으로 드러나게 되었다.<sup>34)</sup>

그런데 유치진이 자신의 초기작 속에서 그려낸 농민들은 최소한의 생활도 영위하기 어려운 하층민들이라는 공통점을 지닌다. 그들은 하나같이 고향을 버리고 방랑하거나 딸을 서울로 팔아넘겨야 하는 비참한 현실

33) 유치진, 「농민극 제창의 본질적 의의」, 『조선문단』 21, 1935.2.

34) ‘재현’이란 말의 영어표현을 분석해보면 ‘re-presentation’ 즉, ‘다시 현재화한다’는 뜻으로 볼 수 있다. 또한 독일어 표현 ‘vor-stellung’의 경우 ‘앞에 세우다’라는 의미를 지니고 있는 바, 재현은 멀리 떨어져 있는 대상을 수용자의 눈앞으로 불러오는 예술적 표현 방법을 가리키는 말이라고 할 수 있다.(이정우, 『사건의 철학』, 그린비, 2011, 341면.)

속에 사는 인물들이었다. 더욱이 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>은 자식의 죽음에 직면하는 주인공의 모습을 통해 비극적인 결말을 형상화하고 있다는 공통점을 지닌다.

그렇다면 유치진이 비극적 표상을 통해 농민을 무대에 재현하고자 했던 것은 어떤 이유에서였을까? 앞서 이야기한 것처럼, 그것은 연극의 이상적 주체로 파악한 민중을 무대 위에 재현하겠다는 소박한 의미일 수 있다. 그런데 유치진이 전거로 삼고 있는 『민중연극론』에 의하면 민중의 표상을 비극적으로 형상화하는 것은 오히려 부적절한 방식이라고 할 수 있다. 로망 톨랑의 『민중연극론』을 일본에 처음으로 소개했던 오스기 사카에가 지적하고 있듯이 민중은 스스로 연극 속의 인물이 되어 주인공을 보고 있기 때문에 주인공을 파멸시켜서는 안 되기 때문이다. 다시 말해, 민중을 둘러싼 조건이 비관적이어도 연극의 등장인물을 통해 낙관적인 전망을 가질 수 있기 때문에 최후에는 선이 이긴다는 확신을 연극 속에서 증명하지 않으면 안된다는 것이다.<sup>35)</sup> 이러한 의견을 참고한다면, 민중연극론을 지향했던 유치진이 형상화한 비극적 결말 처리방식은 상당히 의외이다.<sup>36)</sup>

이정숙이 지적하고 있는 것처럼, 이는 유치진이 민중이 아닌 신극의 관객을 내포관객으로 삼고 있었기 때문이라는 점을 생각해볼 수 있다. 그렇기 때문에 민중에 원기를 주는 낙관적 결말 대신 민중이 처한 현실을 정치하게 포착할 수 있는 비극적인 결말을 선택했다는 것이다. 이것은 근대극의 형식적 모델이었던 리얼리즘에 대한 극연의 지향과도 겹치는 부분이라고 할 수 있다. 현실이 비참할 경우, 재현된 현실 역시 비극성을 강조하는 형태를 띠 수밖에 없다는 점은 리얼리즘적 태도에 따른 창작의 자연스러운 귀결이다. 유치진이 인식한 리얼리즘 역시 조선의 암담한 현실을 가감없이 그리는 것이었고, <토막>, <버드나무 선 동리의 풍경>은 소통

35) 大杉榮, 『新しき世界のための新しき藝術』, 大杉榮全集, 大杉榮全集刊行會, 1925, (이정숙, 앞의 글에서 재인용.)

36) 위의 글.

의 가능성을 조선의 현실고발에서 찾으려 했던 작품으로 볼 수 있다.

유치진 연구의 선편을 잡은 유민영은 그의 초기작에 드러난 리얼리즘적 특성을 식민지 현실의 '구조적 모순'에 대한 폭로에서 발견한다.<sup>37)</sup> 그런데 당대의 극작술에서 이러한 저항성은 주로 반동인물의 형상화와 관련된다고 볼 수 있다. 즉, 적대적 인물의 위계를 소급해가다보면 필연적으로 식민지의 착취 구조가 발견되도록 하는 극작술이 빈번하게 발견되는 것이다. 그러나 유치진 초기작의 경우, 적대자의 형상화를 통한 저항성은 계급투쟁과 밀접한 관련이 없었던 1920년대 신극작가들의 작품과 비교해보아도 훨씬 약화되어 있다는 점을 감안할 때, 유민영의 의견은 재검토될 필요가 있다.<sup>38)</sup> 액션 분석을 통해 유치진 초기작의 가장 두드러지는 표현상 특징으로 '숙명적 무력감'의 문제를 제기하고 있는 김용수의 논의처럼<sup>39)</sup> 기실 <토막>과 <버드나무 선 동리풍경>과 같은 작품에서 두드러지게 나타나는 것은 희생자의 비참한 형상이 불리일으키는 감정의 문제라고 할 수 있을 것이다.

이상의 논의를 참고한다면 유치진의 초기 리얼리즘 희곡은 관객에게 사고의 전환을 요구하는 선동극의 방식이라기보다는 감정이입을 기반으로 공감과 연민의 정서를 불리일으키는 비극의 소통방식을 추구하는 것에 가깝다고 볼 수 있을 것이다. 본고는 이를 통해 비극적 소통이 전제하는 감정이입의 기제가 유치진이 강조하던 '활발한 상호작용'이나 '수용의 집단성'이라는 연극적 대중성의 원리와 부합되는 것으로 여겨졌을 가능성을 생각해보고자 한다. 관객은 무대에서 재현되는 인물들의 고통에 공감하고 연민하는 과정을 통해 수동적인 태도를 벗어날 수 있게 되며, 같은 감정을 공유하는 관객들과 연대감을 느낄 수 있게 된다.<sup>40)</sup> 이러한 소

37) 유민영, 앞의 글.

38) 김재석, 앞의 글.

39) 김용수, 「유치진의 사실주의극에 대한 재검토 - 액션 분석을 중심으로」, 『민족문화사 연구』 6, 민족문화사학회, 1994.

40) 칼 야스퍼스, 황문수 역, 앞의 책.

통의 쌍방향성과 집단성은 그가 담론화하고자 했던 연극의 변별적 미학과도 연결되는 특성이라는 점에서, 이를 추동하는 감정의 문제는 중요하게 여겨졌을 가능성이 높다. 즉, 유치진에게 비극적 농촌현실의 충실한 재현은 리얼리즘에 기반한 근대극 수립의 목표를 지향하는 동시에 그가 지향하던 연극의 본질적 성격을 탈환하는 방법이기도 했다는 것이다.

유치진이 감정이입의 기제를 이상적인 연극적 소통의 형태로 인식하고 있었다는 것은 그가 <토막> 상연의 성공을 확신하게 된 계기에서도 드러난다. 그가 <토막>의 극작술이 미숙한 것이었음을 인정하면서도, 스스로 <토막>을 성공적인 연극으로 기억하고 있는 이유는 공연이 끝난 후 객석에서 터져나온 감정적 반응을 직접 확인했기 때문이라고 할 수 있다. 유치진은 <토막> 공연을 회고하는 수필과 자서전을 통해, 관객석에서 터져 나온 폭발적 반응에 큰 감동을 받았음을 술회하고 있다.<sup>41)</sup> “이것이 우리의 현실이다”라고 외치며 울부짖는 객석의 강렬한 감정적 반응, 막이 내린 후 무대 뒤까지 따라와서 열광적인 지지를 보였던 관객을 직접 마주했던 경험은 실내극장에서 민중적 연극을 수행할 수 있는 절충적 가능성을 모색하던 유치진에게 강력한 보충근거를 제공했을 수 있다. 더욱이, 이러한 관객의 반응은 그가 「노동자구락부극에 관한 소고」에서 소개한 <우리들은 범인이다> 공연과 유사하게 서술되고 있음에도 주목할 필요가 있다. 그는 이 연극을 이상적인 민중극으로 소개하고 있는 만큼, <토막> 공연은 민중 연극의 가능성을 자신의 실제 창작에서 확인할 수 있게 해 주었던 계기가 되었으리라 추측해 볼 수 있을 것이다.

이러한 관객의 '극적'인 반응은 유치진이 리얼리즘을 통한 비극성의 재현을 이상적인 연극의 방법론으로 추구하게 되는 데 적지 않은 영향을 준 것으로 보인다. 그의 다음 작품인 <버드나무 선 동리의 풍경> 역시 유사

41) 더욱이 이와 같은 관객의 반응은 극연의 동인이었던 이하운 역시 동일하게 증명하고 있는 것이므로 신뢰할만한 것이라 할 수 있을 것이다. (유치진 외, 『극예술연구회시절』 (좌담), 『동량 유치진 전집』 8, 서울예대 출판부, 1996.)

한 방법론이 무대화된 사례로 볼 수 있을 것이다. 극연의 3회와 5회 공연으로 각각 상연된 바 있는 두 작품은 상연 당시 큰 인기를 끈 작품이며 당대 비평가들의 대외적인 평가도 호의적인 편이었다. 유진오는 <토막>을 평하면서 장내가 ‘만원의 성황’이었음을 기록하고 있으며, 심훈은 <버드나무 선 동리의 풍경>이 ‘유치진 씨의 역작’이라며 고평한 바 있다.<sup>42)</sup>

그런데 외부의 평가와는 별개로 유치진이 점차 이 작품들을 불만족스럽게 여기게 되었다는 점은 흥미롭다. 「철저한 현실파악」(1934)과 같은 평론이나 「대중성의 개척 - 창작방법, 리얼리즘, 작가」(1935)와 같은 서면 인터뷰는 그가 자신의 전작을 반성적으로 돌아보는 가운데, 새로운 창작의 원칙을 발견해내고자 하는 글이라고 할 수 있다.<sup>43)</sup> 그렇다면 이러한 불만은 어디에 기인하는 것일까?

이와 관련하여 그가 1933년을 전후한 시기부터 극작가의 무대 상연 경험을 매우 중요하게 강조하기 시작한다는 점에 주목해볼 수 있다.<sup>44)</sup> 그런데 이러한 의견은 그가 자신의 창작극을 무대에 올리기 시작한 시기부터 본격화된다는 점에서, 이는 다름 아닌 본인의 경험과 깨달음에서 연원한 것이라 볼 수도 있다. 그러므로 유치진이 스스로 전작을 평가하는 태도는 ‘관객’의 실체를 실제로 마주하게 된 이후에 생겨난 것이라 가정해볼 수 있을 것이다. 특히 본격적으로 전작에 대한 반성을 내비쳤던 평론인 「철저한 현실파악」의 발표시기를 고려해본다면, 이는 유치진이 <버드나무 선 동리의 풍경> 상연에서 일련의 아쉬움을 느꼈기 때문일 것이

42) 현민(유진오), 「제 3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.2.13 ~17.

심훈, 「극예술연구회 제5회 공연 관극기」, 『조선중앙일보』, 1933.12.3~7.

43) 유치진, 「철저한 현실파악-창작의 태도와 실제」(1934), 『조선일보』, 1934.1.21.

유치진 외, 「연극문화발전과 그 수립의 근본도정」, 『조선일보』, 1935.7.7. (『유치진 전집』에 「대중성의 개척」이라는 제목으로 재수록.)

44) “희곡이란 ‘무대와 제휴하여 비로소 발달된다는 실례는 새삼스레 여기에 퀘언을 요치 않는 사실이다. 그런데도 불구하고 우리의 희곡계는 실제 무대와는 그 사이에 커다란 담을 쌓아놓고 그와 아무 상관없는 잡지의 한 페이지에서 질복할 뿐이다. 환언하면 지금 무대와 희곡은 전혀 별개의 행동을 취하고 있는 것이다.”(유치진, 「신춘 희곡계와 그 수확」, 『조선일보』, 1933.4.28.)

라 추정된다. 더 나아가 그는 이 문제를 유사한 극작술을 적용했던 <토막>까지 소급시키고 있는 것이다.

그렇다면 유치진이 실제로 마주했던 관객인 극연 관객의 성격을 살펴볼 필요가 있을 것이다. 신고송과 유진오가 극연 공연을 보고 남긴 글은 극연 관객의 문제를 비교적 명징하게 언급하고 있다는 점에서 눈길을 끈다.

극예술연구회-실험무대는 벌써 소뿌르인테리 층에게 구든 기반을 획득하고 말았다. (중략) 초야의 학생동원은 이십 퍼센트 삼십 퍼센트가 안이고 사십오십을 넘었슬 것이다. 단지 동원되었슬뿐만 안이고 그들은 커다란 만족과 기지를 무대에 던지고 잇섯다. 학생과 인테리층 이외의 관객에게는 <검찰관>은 희열을 주지 못하였다.<sup>45)</sup> (강조·인용자)

더구나 생활에 쫓들니어 극이니 음악이니 하는 것과는 일년에 한번도 교섭을 갖지 못하는 무산대중에게 일년에 단한번이라도 조흔 구경을 식혀주는 기회가 잇섯스면 얼마나 조홀 것인가 그러나 공회당에 모힌 관객은 얼는 보기에다 거의 전부가 지식계급에 속하는 사람들 월급쟁이 지주의아들땃 그들의 부인 남녀전문학생들이었다.<sup>46)</sup> (강조·인용자)

신고송은 극연의 관객층을 소부르주아지 계층으로 규정하는 한편, 동원된 학생층이 전체 관객의 절반 가까운 비중을 차지하고 있다는 언급을 통해 지식인 관객의 비중이 높다는 점을 지적했다. 더군다나 연구극을 표방했던 극연의 변역극 공연이 지식계층의 사람들 외에는 희열을 주지 못했다는 지적은, 극연에 덧붙여진 사회적 레토릭(rhetoric)의 성격과 그에 수반되는 관객층의 성격을 짐작케 해 주는 부분이다. 프로연극계의 중심인물이었던 신고송이 극연의 공연을 부르주아의 계급적 이데올로기를 재상상하는 것으로 치부하는 선입견을 가지고 있었으리라 감안한다면, 유진오의

45) 신고송, 「실험무대의 <검찰관>」, 『조선일보』, 1932.5.10~12.

46) 현민(유진오), 앞의 글.

관찰은 보다 객관적인 것이라 할 수 있을 것이다. 그러나 유진오의 글 역시, 극연의 관객이란 거의 전부가 학생층을 위시한 지식계급에 속하는 사람들임을 지적하고 있다는 점에서 신고송의 의견과 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 두 평자의 관찰내용을 종합해 볼 때, 극연의 관객들은 지식계층 위주로 편성된 비교적 균질적인 집단이었다고 할 수 있을 것이다.

유치진이 상정했던 이상적인 연극이란 무대와 객석의 활발한 상호작용을 바탕으로 집단적 수용의 열정을 회복하는 것이었다고 할 수 있으며, 리얼리즘을 통한 비극성의 재현은 이를 실천하기 위한 방법론이었다. 앞선 연구들에서 비극적 결말 처리 방식은 식민지 조선의 현실을 상징하며, 비극에 직면한 주인공들은 관객들에게 동질감을 불러일으키는 대상으로 기능한다고 평가되어 왔다. 그러나 도시 안에서 극장의 사회경제적 위상을 생각해 보았을 때, 연극을 보러 올 수 있는 하층민은 거의 없다고 봐도 무방하다.<sup>47)</sup> 즉, 극장을 주로 출입하는 이들은 중산층 이상의 도시 관객이었다고 할 수 있을 것이다. 이러한 조건들을 재조명해 볼 경우 과연 농촌 하층민의 현실을 도시 중산층 관객들의 눈앞에 재현하는 것이 그가 추구하던 강렬한 극적 소통을 이루어낼 수 있었겠는가를 다시금 질문해 보아야 할 필요가 생긴다.<sup>48)</sup> 더군다나 지식인과 학생의 비중이 압도적으로 높았던 극연의 관객은 상대적으로 거리두기에 의한 지적 관극태도를

47) 홍재범은 도시 빈민층이 보통교육도 제대로 받을 수 없을 정도로 경제난에 시달렸다는 점을 지적하면서 도시 빈민층이 대중문화를 향유할 수 있는 기초적인 문화적 자질을 지니고 있다 하더라도 경제적 궁핍으로 인해 실질적으로 대중문화의 향유계층에서는 제외된다고 보았다. 즉, 대중문화를 소비할 수 있는 계층은 최소한 중산층 이상으로 국한할 수밖에 없다는 것이다. (홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2002, 55면.)

48) 레싱은 관객이 무대 위의 인물에게 동정을 느끼려면, 불행한 자가 비록 어떤 결점으로 인해 불행을 자초한 면이 있을지라도 그 불행이 부당하다는 것으로는 충분치 않다고 본다. 오히려 중요한 것은 그 불행이 관객 자신에게 닥칠 가능성을 보여주어야 한다는 것이다. “우리가 그 인물과 비슷하다고 느끼는 것같이 우리 운명도 그의 운명과 비슷해지기 쉽다는 두려움은 이 동일성에서 생겨난다. 말하자면 동정심을 성숙시키는 것이 바로 이 두려움이다.” (고트홀트 레싱, 윤도중 역, 『함부르크 연극론』, 지식의 만드는 지식, 2009, 83~84면.)

내면화한 이들이었다는 점 역시 염두에 두어야 할 것이다.<sup>49)</sup>

그렇다면 <토막>에 쏟아졌던 극연 관객들의 이례적인 반응은 어떻게 해석해야 할까? 이와 관련하여, 유치진이 <토막>을 발표하고 상연했던 시기와 맞물려 ‘토막민’의 문제가 사회적인 이슈로 떠올랐다는 사실을 중요하게 살펴볼 수 있다. ‘토막’이라는 주거지의 형태가 곧 ‘조선의 현실’과 직결된 사회적 의미를 형성하기 시작한 것은 다름 아닌 1930년대 초의 일이었다. ‘토막’이라는 핵심어를 통해 당대의 신문기사들을 검토해보면 흥미로운 현상을 발견할 수 있다. 1920년대에 ‘토막’과 관련된 기사는 빈도수도 적을 뿐 아니라, 범죄사건과 연루되어 제시된 ‘은신처’, ‘도박장’과 같은 배경에 불과할 뿐이었다.<sup>50)</sup> 그런데 1930년대부터는 ‘토막’이 본격적으로 ‘가난’과 연결되기 시작하며, 그 원인으로 농민의 몰락과 이농현상이 제시되기 시작하는 것을 확인할 수 있다.<sup>51)</sup> 이러한 가운데 1931년에는 전체 1500여 호의 토막 가운데 700여 호가 근 3년 만에 증가했음을 밝히는 통계자료가 기사화되기도 했다.<sup>52)</sup>

더욱이 ‘토막민’의 문제가 본격적으로 부각되게 된 것은 1931년의 송월동 토막민 강제이주사건에 쏟아진 언론의 관심 때문이라고 할 수 있다.<sup>53)</sup>

49) 김광섭은 「관중시론」(『극예술』 2, 1934.12)이라는 평론을 통해 흥행극의 관중과 신극의 관중 성격의 차이를 밝힌 바 있다. 그는 “근대극의 시대가 단순히 관중이 극에 도취되는 시대가 아니라 극과 관중이 理의 비판적 관계를 맺는 시대”임을 주장한다. 1930년대에 근대극을 표방했던 거의 유일한 집단이 극연이었음을 감안한다면, 그가 ‘신극 관중’이라는 개념으로 살펴보고 있는 관객들이 바로 실제 극연의 관객들이라 보아도 큰 무리는 없을 것이다.

50) 「괴상한 북한산의 土窟. 관현은 무슨 비밀단이 있는줄 알고 엄중 취조」, 『조선일보』, 1921.5.20.

「용산관내 도박. 한강통에도 일단 5명체포. 토막에서 화투」, 『조선일보』, 1925.1.17.

51) 「토막민. 대경성 등진 암담한 그들. 도시미관 보존때문에 이리저리로 유랑」, 『조선일보』, 1932.12.9.

52) 「증가하는 토막 천오백여호. 삼년간에 7백호 증가」, 『조선일보』, 1931.11.20.

53) 송월동 토막민의 철거문제가 최초로 보도된 것은 1929년 3월 5일의 일이었다. 그러나 이 때의 철거령은 바로 다음 날 철회되었기에 큰 이슈를 만들어내지는 못했다. 그러나 1931년 10월에는 경찰력이 동원된 강제 철거가 시행되었으며, 토막민의 집단행동과 관련된 기사 12건 (『동아일보』 5건, 『조선일보』 7건)이 집중적으로 보도되었다. 이

600여 가구에 이르는 이들 토막민은 경성중학교 소유의 임야에 단체로 거주하고 있었는데, 학교 측에서 퇴거를 요구함에 따라 하루아침에 살 곳을 잃게 되었다. 엄동설한에도 불구하고 쫓겨나게 된 토막민들은 대표자를 선출하여 경찰서, 관청에 철거 기한을 이듬해 봄으로 연기해 줄 것을 진정하는 한편, 학교 앞에서 집단행동을 벌이기도 했다. 그러나 진정은 받아들여지지 않고, 끝까지 버티던 토막민들은 이듬해 4월 서대문 경찰서의 강제철거와 체포 압박에 못 이겨 아현동으로 강제이주 당하게 된다. 이러한 토막민들의 비참한 상황은 사회의 관심을 끌었고, 신문들은 이를 비중있게 다루게 되었던 것이다. 여기에 경성부의 미관 문제에 강제로 이주당한 신당리 토막민 사건이 이어지면서 토막민들의 수난은 사회문제로서의 성격을 띠 수 있게 되었다.

본고는 1931년 12월에 발표되었던 유치진의 <토막>에 이러한 시사성의 문제가 개입되어 있으리라는 점을 강조하고자 한다. 물론 <토막>은 그의 유학 시절에 창작된 작품 중의 하나였다고 알려져 있으며<sup>54)</sup>, 그가 ‘토막’ 문제에 쏟아진 사회적 관심에 편승하고자 작품을 창작했다고 보기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 그가 <토막>의 발표와 상연 과정에서 토막민 문제가 지닌 시사성의 문제를 중요하게 인식했으리라는 점은 충분히 감안해볼만 한 문제라고 생각한다. ‘토막’이라는 대상은 1930년대 초에 이르러서야 조선의 현실을 보여주는 상징적 의미를 획득하게 되었던 바, 유치진이 <토막>을 상연한 것은 분명 이 소재가 가진 시사성에 기대하는 바가 있었다고 보기 때문이다. 시사적인 작품이 사회적으로 적지 않은 반향을 불러일으켰으리라는 점은 쉽게 예상되는 부분이다.

54) 3월에는 송월동 토막촌에 화재사건이 발생하여 사회적인 구제 필요성이 담론화되었고, 『중앙일보』 5건, 강제철거가 실제로 이루어진 4월에도 4건의 관련기사(『조선일보』 3건, 『중앙일보』 1건)가 보도된 바 있다.

54) 유치진, 『<토막>에 관하여』, 『동량 유치진 전집』 8, 서울예대출판부, 1996.

#### 4. ‘표면적 묘사’의 반성과 지식인 팬덤의 관계

이상의 논의를 통해 유치진의 리얼리즘극에 드러난 비극성의 재현이 관객들과의 감정적 소통을 이끌어내기 위한 방법론과 연결될 수 있음을 살펴보았다. 그런데 유치진이 마주한 실제 극연의 관객은 농촌 하층민 표상의 문제에 감정적으로 반응하기 어려운 지식계층이었다고 할 수 있다. 레이몬드 윌리엄스는 비극의 소통 전제로서 ‘감정구조(structure of feeling)’의 공유 문제를 언급한다.<sup>55)</sup> 식민지 시대의 대중비극을 분석한 홍재범 역시 ‘정서적 공감대’가 형성되어야 연극적 상호작용이 가능할 수 있다는 점을 중요하게 지적한 바 있다.<sup>56)</sup> 이러한 의견을 참고해볼 때, 유치진이 마주한 지식인 관객들의 감정구조와 하층민의 비극적 표상이 근거로 삼는 감정구조는 쉽게 조응되기 어려운 것이었을 가능성이 높다. 야스퍼스의 의견에 따르면 비극을 향유하는 관객이 무대 위의 재현대상에 거리를 두게 될 경우 연극은 구경거리의 수준으로 타락하게 된다.<sup>57)</sup> 더욱이 “관중과 거리를 가진 연극이란 연극으로서의 패배를 의미”한다고 보았던 그에게 재현된 표상과 관객의 심리적 격절은 심대한 문제로 다가왔을 것이다.<sup>58)</sup>

그러나 <토막>의 사례에서 볼 수 있듯, 도시의 지식계층 관중이 농촌을 재현한 작품을 보고 공감을 느낄 가능성이 전혀 없는 것은 아니다. <토막>에서 재현된 농촌 표상이 도시의 지식층 관객들에게도 정서적 공감대를 형성할 수 있었던 것은 토지를 잃고 떠도는 토막민의 이야기를 통해 농촌의 구조적 문제였던 수탈과 꺾박의 문제를 충분히 암시할 수 있었기 때문이다. 또한 당대의 신문 기사를 통해 토막민은 곧 ‘조선의 수난’ 문

55) 레이몬드 윌리엄스, 임순희 역, 앞의 책.

56) 홍재범, 앞의 책, 40~45면.

57) 칼 야스퍼스, 황문수 역, 앞의 책.

58) 유치진, 『연극시평』, 『조선일보』, 1935. 8.3~8.

제로 상징화되었다. 즉, 농민과 관련된 비극적 사건들의 원인을 식민지의 구조적 모순과 결부시킨다면 관객들은 이를 ‘조선의 문제’로 인식하고, 피식민지인의 정체성에 근거를 둔 ‘감정구조’를 공유할 수 있다는 것이다.

그런데 이 문제는 유치진의 가장 핵심적인 약점이기도 했다. 유치진 스스로가 관찰자적 태도를 견지하고 현실에 대한 자연주의적 재현에 그치고 있다는 박영정과 김재석의 지적은, 그가 느낀 관객과의 괴리감을 제공한 원인이 그의 극작 속에 이미 내재되어 있음을 적시하는 것이다.<sup>59)</sup> 또한 이러한 문제는 이미 당대의 평자들에게서도 지적되고 있었음에 주목할 필요가 있다. 특히 유치진이 현실을 무대화하고자 노력했음에도 <버드나무 선 동리의 풍경>이 ‘표면적 묘사’에 그치고 있음을 지적한 나옹의 평론은 이 문제의 중핵을 찌르고 있다고 할 수 있을 것이다.

<버드나무 선 동리의 풍경>은 현실 농촌의 피폐해가는 정경을 위(緯)로 하고 거기에 작부로 팔려가는 딸을 경(經)으로 하여 묘사된 작품이다. 그러면 이러한 주제는 작품 가운데에 어떻게 구체화 되었는가? 작자는 농촌의 궁핍을 그리랴 하면서도 그들의 생활을 다른 모든 세계와 떠난 즉 문자 그대로 ‘있는 그대로’ 표면적 묘사에 끼치고 말았다. 현실적 농업공황과 그들이 그러케 된 원인의 상호관계의 배후에는 조금도 접촉치 안었다 마치 무인도와 가티 고립화되었스며 그 본질이 구체적으로 묘사되지 안었다.<sup>60)</sup>

나옹이 언급하는 것처럼 이 작품의 배경을 이루는 것은 날로 피폐해져가는 농촌의 정경이다. 이처럼 조선의 현실을 소재로 삼아 진지하게 무대화하고 있다는 점은 당대의 여러 평자들이 유치진의 창작극을 주목하는 이유이기도 했다. 그러나 그는 유치진이 농촌의 궁핍과 연관된 ‘상호관계

59) 박영정, 『초기 희곡과 비평에 나타난 유치진의 연극관』, 『민족문화사연구』 34, 민족문화사학회, 2007 ; 김재석, 앞의 글.

60) 나옹, 『극예술연구회 제5회 공연을 보고』, 『조선일보』, 1933.12.6~10.

의 배후”는 조금도 다루지 않았다는 점에 문제를 제기한다. 실제로 당대의 신문 기사를 살펴보면 농촌의 가장 큰 문제는 ‘세농민(細農民)’의 몰락에 있었다고 할 수 있다.<sup>61)</sup> 소작료뿐만 아니라 총독부에서 부과한 과중한 지세(地稅)와 수세(水稅)도 농민들을 괴롭히던 원인 중 하나였다. 더욱이 이는 ‘입도차압(立稻差押)’이라는 형태로 집행되었던 바, 농민들은 익지도 않은 벼를 베어서 세금으로 몽땅 빼앗기는 일이 비일비재했다. 즉, 농민들은 풍년이 들어도 경제적 문제를 해결할 수 없었을 뿐더러, 흉년이 들 때에는 과중한 세금에 못 이겨 농촌을 떠날 수밖에 없었다. 이러한 사회적 맥락을 감안한다면, 유치진의 초기작에서 이와 같은 궁핍의 원인들이 제기되지 않은 채 하나의 비참한 분위기만이 부각되었다는 점은 한계로 지적될 수 있다. 물론 이를 검열로 인한 표현상의 제약으로 볼 수도 있지만, 생산적 토대로서의 농촌 문제가 거의 다루어지지 않았다는 점은 현실의 모순을 구조적으로 묘화하지 못하게 만든 중요한 원인이었다.<sup>62)</sup>

**계순모** : (눈물을 씻으며 위로하듯) 덕조네! 덕조네! 덕조네 한 사람이 자식을 잃은 게 아니라우. 우리 계순이도 그에.....(그러나 울음을 참는다)

**덕조모** : (조용히 고개를 들고 한마디, 한마디씩) 하느님, 이렇게 뜻 없이 자식을 잃어버려야 되겠습니까? 그렇다면 뭇 때문에 우리는 자식을 낳겠으며, 그 자식을 낳았다고 무얼 자랑하겠습니까? 예?

**계순모** : (하늘의 응답을 들으려는 듯 계순 할머니와 못박힌 채 섰다)<sup>63)</sup>

61) ‘세농민’은 소규모의 자작농과 소작농을 모두 가리키는 개념으로 ‘영세농민’, ‘가난한 농민’의 의미로 볼 수 있을 것이다.

62) 작품의 개작 양상을 살펴볼 때, 유치진 역시 이러한 문제를 충분히 알고 있었으리라 여겨진다. 이상우는 <버드나무 선 동리의 풍경>의 판본을 분석하면서, 개작본에서는 농촌의 궁핍상에 관해 장황하게 늘어놓은 부분들이 생략되었음을 밝히고 있다. 나옹이 평론을 통해 학삼과 계순 할머니의 대화 장면에서 드러난 비현실성과 과장된 기교 및 말초적 묘사를 문제 삼자, 유치진은 개작과정에서 이러한 비판을 수용하게 되었다는 것이다. (이상우, 앞의 책, 60~61면.)

63) 유치진, <버드나무 선 동리의 풍경>(1933), 『동량 유치진 전집』 1, 서울예대출판부, 1996.

위의 인용문은 <버드나무 선 동리의 풍경>의 마지막 장면이다. 나무를 하러 갔다가 돌아오지 않는 아들의 생사를 걱정하던 덕조의 어머니는 마침내 아들의 죽음을 확인하게 된다. 이러한 덕조 어머니의 비극은 가난 때문에 딸을 도회로 팔아넘겨야 했던 계순 어머니의 비극과 조응되게 된다. 그런데 이러한 비감은 숙명적인 무력감을 환기하는 결말 처리방식을 통해 더욱 고조되고 있음에 주목해 볼 필요가 있다. 극의 마지막 장면에서 자식을 잃은 어머니들의 비탄은 하늘을 향해 이루어지는 바, 인물들이 처한 비극적 상황의 원천은 운명이라는 모호한 문제로 제기되고 만다. 또한 이 과정에서 투쟁의 문제는 의도적으로 회피되고 있다. 그런데 1930년대 초반의 농촌에서 농민조합을 중심으로 일어난 소작쟁의는 ‘농민’의 빈곤문제와 더불어 가장 높은 빈도수로 노출되는 기사의 주제이기도 했다. 즉, 당대의 농촌에서 살아남기 위한 투쟁은 가난으로 인한 고통 못지않은 현실의 중요한 일면이었다는 것이다. 투쟁의 모티프가 소거되어 버린 농촌은 말 그대로 패배적인 비감, 희생자의 형상이 불러일으키는 감상성만이 부각되는 공간으로 굳어지게 되었다고 할 수 있다.<sup>64)</sup>

임화는 1938년에 발표된 「극작가 유치진론」을 통해 이러한 문제의 원인을 보다 명시적으로 지적하고 있다. 임화 역시 식민지 현실이 환기하는 암담함과 비극성의 문제에는 공감을 표하고 있으나 오히려 그는 이 ‘비극’을 더욱 철저히 파고들어야 할 것을 강조한다. 이러한 태도는 유치진의 리얼리즘 작품에 대한 비판적 고찰로 이어진다. 그는 조선 현실의

64) 지라르는 신화와 설화에 나타난 희생양 메커니즘을 분석하면서, 모든 희생제물에는 집단을 위한 희생을 기리는 신성한 지위가 부여된다고 밝힌 바 있다. 그러나 그는 이러한 기제를 통해 박해자의 폭력이 은폐될 수 있다는 점 역시 강조한다. (르네 지라르, 김진석 역, 『희생양』, 민음사, 1997.) 그런데 아감벤에 따르면 모든 사람이 처벌받지 않고 죽일 수 있는 자를 희생물로 바치는 것은 허용되지 않는다. (조르조 아감벤, 박진우 역, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.) 즉, 작품 속에 묘사되는 인물들의 죽음이 ‘사회적 타살’이라는 의미를 획득하지 못한 채 개별적인 차원에 머무르게 된다면 진정한 희생제물이 되는 것은 불가능하다는 것이다. 그러므로 유치진이 형상화한 희생자는 성스러운 희생제물의 역할을 감당할 수 없는 인물이라고 할 수 있다. 결과적으로 작품 속에서 부각되는 감정은 ‘죽음’이라는 문화적 기호에 내재된 비감에 국한되게 된다.

충실한 묘사로 평가되어온 유치진의 극작품들이 “과연 현실의 가치를 적출할 만큼 날카로운 연장”이었는지를 되묻는다. 더욱이 유치진의 작품에서 발견되는 ‘농민’, ‘팔려가는 딸’, ‘불행한 구여성과 고뇌하는 신여성’ 등의 인물은 “과거 십여 년 간 조선소설 위에 허다했던 인물”에 불과하다고 본다. 그러므로 유치진의 한계란 기존 문학작품에서 재현된 인물 전형을 무비판적으로 받아들이고, 그것을 그대로 무대 위에 재현해내는 것에 그쳤다는 점이란 것이다.<sup>65)</sup>

이처럼 유치진이 인식한 현실은 상당부분 텍스트로 이미 한 번 재현된 것을 무대에서 반복하는 것이란 점에서 피상적일 수밖에 없는 것이었다. 앞서 ‘토막민’의 문제가 당대의 저널리즘을 통해 사회문제로 부각되게 되었다는 점을 밝힌 바 있다. 그런데 신문에 실린 ‘토막민’의 문제가 농민문제와 결부되어 분석적으로 다루어지는 경우는 극히 드물었고, 대부분은 ‘토막민’의 비참한 곤경을 환기하는 데에만 집중되어 있음을 확인할 수 있다. 유치진이 인식하고 형상화하는 농민문제 역시 과편화되어 있는 신문기사의 정보를 취합한 수준에 머물고 말았다는 점에서 한계를 노정할 것이었다고 할 수 있다. 이러한 태도는 유치진이 내면화한 ‘텍스츄얼(textual)한 태도’로 볼 수 있을 것이다.<sup>66)</sup> 극연의 지식인 관객들에게 이러한 표면적 묘사는 대상에 대한 인식의 심화를 이끌어내지 못했고, 오히려 ‘반복’에 가까운 문제제기로 받아들여졌을 가능성이 높다. 즉, <토막>의

65) 임화, 「극작가 유치진론 - 현실의 빈곤과 작가의 비극」, 『동아일보』, 1938.3.1~2.

66) ‘텍스츄얼한 태도’란 텍스트에 의해 구성된 현실을 실재로서 받아들이는 태도를 뜻한다. 에드워드 사이드는 어떤 사람이 비교적 알려지지 않았고 과거에는 멀리 떨어져 있던 것을 접할 때 이와 같은 태도가 생겨날 수 있다고 논한다. 그런데 이와 같은 때에 사람들이 먼저 의지하는 것은 이 새로운 경험과 유사한 이전의 경험이며, 또 그것에 관하여 과거에 읽었던 어떤 문장이다. 왜냐하면 인간은 마음의 평형을 위협하는 어떤 불확실한 것과 부딪혔을 때, 먼저 텍스트에 의지하는 성질을 갖기 때문이다. 그 근본에 있는 것은, 인간과 장소 및 경험이 한 권의 책에 의해 언제나 묘사될 수 있다고 하는 사고방식이며, 그 결과에 관해서는 책이 그 속에 묘사되어 있는 그 현실보다도 더욱 큰 권위를 얻어 더욱 널리 이용된다. (에드워드 사이드, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1999, 177~178면.)

센세이셔널(sensational)한 효과는 다분히 전례 없던 현실적 소재의 반영 자체에 기인한 바 크다고 볼 수 있으며, 이러한 열광적 반응은 <버드나무선 동리풍경>까지 이어지지 못했다고 보아야 한다.

「철저한 현실파악-창작의 태도와 실제」(1934)는 그가 표면적 묘사에 그쳤던 전작의 문제를 비판적으로 되돌아보고 있는 글이라는 점에서 주목해볼 수 있다.<sup>67)</sup> 그는 일련의 농민극을 쓸 때 이것을 농민 자신에게 보였으면 하는 욕망을 간절히 가졌지만, 이제는 그것을 의구하게 되었다고 밝힌다. 즉, 자신이 작품 속에서 형상화한 농민의 유머나 페이스스가 실제 농민의 그것과 거리를 지닌 것이었음을 깨닫게 되었다는 것이다. 이와 같이 그는 자신이 형상화했던 농민의 문제와 실제 농민 문제와의 격절에 대해 반성적으로 사유한다. 이러한 반성은 인텔리겐차 작가의 눈에 비친 현실이란 결국 “책자를 통해” 인식된 지성의 산물이라는 점에서 실제 현실과 거리를 두게 될 수밖에 없다는 점을 인정하는 것이기도 하다.

글의 말미에서 유치진은 지성과 감정의 괴리를 극복하기 위한 방안으로 실제 생활에 기반한 현실을 창작의 출발점으로 삼아야 함을 주장한다. 그러나 이는 현실을 포착하기 위한 구체적인 방법론을 통해 실천되지 않는다면 관념적인 당위론에 그칠 수밖에 없는 의견이기도 하다. 실제로 그가 제기한 대중성론의 핵심이 연극을 농민에게 보여주는 것이 아니라, 농민을 무대화하여 도시의 ‘대중’에게 보여주겠다는 절충적 성격을 띠고 있었다는 점을 감안할 때, 이러한 괴리의 가능성은 이미 내재되어 있는 것이기도 했다. 그러므로 상연을 둘러싼 조건의 변혁이 전제되지 않는다면 민중으로서의 농민을 ‘있는 그대로’ 무대화하는 것은 애초부터 불가능에 가까운 일이었다. 그가 불과 1년 뒤에 발표된 평론에서 현실을 ‘있는 그대로’ 그리는 것에 대해 문제를 제기하게 되는 것은 이 때문이다.

67) 유치진, 「철저한 현실파악-창작의 태도와 실제」, 『조선일보』, 1934.1.21.

그뿐 아니라 <토막> 이후의 조선의 극작품이 비참한 현상을 비참 그대로 그리기 때문에 얼마나 테마에 있어서 융통성이 없고 작가의 시야에 있어서 제한이 많고 표현에 있어서 얼마나 궁굴한지 모르겠습니다. 이 사실은 결국 우리의 작품의 한계를 초래하고 마는 것입니다.

이런 견지에서 나는 새삼스레 요즘, ‘웃음’의 효과를 생각합니다. 즉 희극적 견지에서 우리 현실을 재고찰해서 우리의 암담한 생활에서 웃음을 발견하고 그 웃음 속에 얼마나 많은 비극이 태생되며 혼합되어 있는가를 재현해 보려는 것입니다.<sup>68)</sup>

위의 평론에서 유치진은 조선 극작품의 문제를 ‘있는 그대로 그리는’ 수법의 한계에서 발견하고 있다. 그런데 그는 현실을 ‘있는 그대로’ 그리는 태도가 곧 비참한 것을 무대화하는데 그치는 결과와 직결되게 된다고 분석한다. 이는 그의 인식들이 ‘현실 = 비극’이라는 등식에 갇혀 있어 있음을 암암리에 드러내는 대목이라고 할 수 있다. 즉, 그가 형상화했던 현실이란 비극적인 것의 외연을 넘어설 수 없는 것이었음을 스스로 밝히고 있는 것이다. 그러므로 유치진의 전작들에 드러난 리얼리즘이란 이 수사학적 등식을 최대한 성실하게 무대화하는 것 이상을 넘어가지 못했던 것이었다. 이러한 반성을 바탕으로 유치진은, 리얼리즘적 심화를 피하기 위해서는 우선 ‘비극성’이라는 측면을 다른 방식으로 다룰 필요가 있음을 주장하고 있는 것이다. 그 결과 유치진은 관객들에게 농민과 농촌을 ‘있는 그대로’ 보여주는 것보다는 재구성된 방식을 통해 실체를 느끼게 해 주는 연극적인 방법론을 모색하게 되었다.<sup>69)</sup>

68) 유치진 외, 「연극문화발전과 그 수립의 근본도정」, 『조선일보』, 1935.7.7.

69) 유치진은 1938년 발표된 「연극독본」이라는 대중적 평론을 통해 배우의 연기에 영향을 미치는 무대적 제약을 상술하는 한편, 이를 연극의 일반적 원리로 규정한다. 그는 스타니슬랍스키가 모스크바 예술좌에서 톨스토이 작 <어둠의 힘>을 상연하려 할 때, 농촌을 사실적으로 묘사하기 위해 실제 시골에 거주하는 노파를 배우로 전격 기용하였으나, 다른 배우들과의 앙상블 문제로 중도 하차시키게 되었음을 인용하면서, 연기에는 일정한 연극적 관습이 존재함을 강조하고 있다. 또한 무대에서 표현되는 연기는 극장의 대소에 정비례되어 확대되어야 한다고 보았던 라인하르트의 의견

그런데 이러한 방법론의 수정은 그가 연출 공부를 위해 재도일한 시기에 본격적으로 이루어진 것이라고 할 수 있다. 이 과정에서 그는 일본 신극계의 좌익극 몰락 현상에 주목하게 되었다. 유치진은 그 원인을 “사회정세”의 문제에서 발견하는 한편, “이데올로기 만능 연극”의 폐해를 아울러 지적한다. 그런데 정작 그가 재도일기에 일본에서 상연했던 <빈민가>와 <소>는 식민지의 구조적 모순을 보다 전면화시키고 있는 작품들이라는 점이 흥미롭다. 특히 노동쟁의를 형상화한 <빈민가>는 전작에 비해 ‘투쟁의 모티프’가 강화된 작품이라고 할 수 있다. 물론 <빈민가>의 무대 배경은 중국 상해지만, 등장인물의 이름 외에는 중국이라는 공간적 배경을 환기하는 정보가 거의 없다는 점에서, 상연되었을 경우 이 작품에서 형상화된 사건은 중국의 문제라기보다는 조선의 문제로 인식되었을 가능성이 높다.<sup>70)</sup> 또한 <빈민가>는 빈곤의 원인을 자본가의 착취라는 사회구조적인 문제와 연결시키고 있어서 전작에서 보여주던 피상적인 현실인식보다 진일보한 태도를 보이는 작품이다. 비록 결말 부분에 국한되어 있기는 하지만 노동운동을 벌이는 따스를 체포해가는 경찰이 직접 무대 위에 등장한다는 점도 반동인물을 전혀 무대화하지 않았던 전작과는 대비되는 부분이라고 할 수 있다.

<소>(1935) 역시 웃음과 희비극적 재현을 통해 현실적 제약을 최대한 우회하면서도 ‘투쟁의 모티프’를 보다 적극적으로 형상화하고자 한 작품이라고 할 수 있다. 유치진은 이 작품을 통해 자신의 예전 농민극에서 다루지 못했던 소작농 문제의 구조적 모순을 다루고 있다. 귀찬이와의 결혼을 앞둔 형 말뚝이의 결혼자금이자, 만주에 가고자 하는 동생 개똥이의 여비로 여겨지기도 하는 존재인 ‘소’는 등장인물들의 욕망을 응축시킨

을 언급하는 것 역시, 연기의 리얼리티란 현실적인 자연스러움과는 다른 차원의 개념임을 역설하고 있는 것으로 이해할 수 있다. (졸고, 132~133면.)

70) 유치진이 삼일극장에 제출한 원제 중 하나가 <서울의 집은 밀>이었다는 점은 이를 방증하는 대목이라고 할 수 있다. (윤진현, 「유치진과 아나키즘-초기 희곡을 중심으로」, 『민족문학사연구』 6, 1994.)

중요한 극적 대상이라고 할 수 있다. 그런데 ‘말뚝이-개똥이’ 형제의 갈등은 ‘소’를 매개로 하여 ‘소작인-마름’ 간의 갈등과 어우러지는 이원적 플롯 구조로 형상화되고 있다는 점에 주목해 볼 수 있다.<sup>71)</sup> 밀린 지세 대신 ‘소’를 끌고 가려는 마름(사슴)은 이전의 작품들에서 찾아보기 어려웠던 반동인물로서의 성격을 비교적 뚜렷하게 드러내고 있으며, 결국 마름에게 ‘소’를 빼앗기게 되자 화를 참지 못한 말뚝이는 지주의 집에 불을 지르게 된다. 이러한 결말 처리 방식은 ‘마름’에서 ‘지주’로, 더 나아가 지세를 부과한 일본 제국으로 소급되는 농촌 착취구조의 위계를 명시적으로 드러내는 것이라는 점에서 숙명적 무력감을 주로 형상화했던 전작과 궤를 달리하는 방식이며, 미약하게나마 ‘투쟁의 모티프’를 반영하고 있는 부분이라 할 수 있다.<sup>72)</sup>

그렇다면 그가 일본 좌익극에 가해진 본격적인 사상탄압의 결과를 목도하면서도 더욱 불온하게 해석될 수 있는 작품을 구상하게 된 까닭은 무엇일까? 박영정이 지적한 것처럼, 유치진은 이러한 재도일기의 경험을 바탕으로 직업극단으로의 전환 논리를 가속화하게 된 것이 사실이다.<sup>73)</sup> 재도일기를 기점으로 발표된 평론들에서 제기된 극단의 지구책이 다소 대중영합적인 현실논리로 비쳐지기까지 하는 것과 비교해볼 때, 보다 ‘투쟁적인 모티프’를 형상화하고 있는 동시기의 창작 사이에는 적지 않은 거리가 느껴지기도 한다. 그러나 본고는 기실 이러한 경향이 하나의 일관된 논리로 해명될 수 있다고 본다. 이를 위해 그가 주창하는 ‘대중성’의 획득 방법을 새롭게 독해해 볼 필요가 있다.

71) 이러한 플롯 구조는 유치진이 즐겨 사용하던 방식이었지만 <소>에서는 그것이 하나의 대상을 둘러싸고 정교하게 맞물려 있어서 더욱 완숙한 극작술을 보여준다. (양승국(2005), 앞의 글.)

72) 서향석은 극연 활동을 회고하는 대답을 통해 <소>가 검열에 걸리게 된 이유를 밝히고 있다. 당시 경찰국의 검열관이었던 ‘오가다’는 지주에 대한 묘사가 일본을 비꼬는 것만 같고, 은연중에 동양척식주식회사를 나타내고 있다고 보았다. 이는 작품의 정치적 저항성을 정확하게 읽어낸 것이라 할 수 있을 것이다.

73) 박영정, 앞의 책, 85~95면.

나의 창작에 있어서 요즘 유의하고 시험해 보려는 방법은 희곡의 대중성(비속성은 아닙니다)의 획득이겠습니다. 즉, (1) 어떻게 하여야만 내가 말하려는 바를 무식한 사람이나 유식한 사람을 물론하고 모든 계급의 사람에게 재미있게 보일 수 있을까? (2) 어떻게 하여야만 그 극이 끝날 때까지 관객으로 하여금 긴장된 마음에서 무대를 기대시킬 수 있을까?<sup>74)</sup>

이 평론을 통해 유치진이 관객층의 계급과 지식수준을 막론하고 재미를 줄 수 있는 연극을 추구하고자 했음을 확인할 수 있다. 그런데 위에 인용된 대목에 대한 기존의 해석은 역사극 창작이나 극연의 직업극단화 과정과 결부되어 “무식한 사람”을 관객으로 획득하기 위한 희극성과 같은 대중극적 기법의 문제에만 집중되어 왔다고 할 수 있다.<sup>75)</sup> 그러나 본고는 “유식한 사람” 즉 지식계층의 관객을 염두에 둔 방법론의 일환으로도 이 문제를 바라볼 수 있다고 본다. 극연 활동의 전시기를 통해 주된 팬덤(fandom)은 언제나 진지한 연극을 희구했던 지식인 관객을 중심으로 형성되어 있었다는 점 역시 간과할 수 없기 때문이다.<sup>76)</sup> 물론, 유치진이

74) 유치진 외, 「연극문화발전과 그 수립의 근본도정」, 『조선일보』, 1935.7.7.

75) 대부분의 논의에서 이 평론은 극연의 직업극단화 과정이나 대극장론과 연계된 역사극, 낭만극의 대중성 문제와 결부되어 해석되어 왔다. 이정숙의 경우, 대중극 관객을 획득하기 위한 논리를 리얼리즘 극인 <소>까지 소급하고 있어 새로운 시각을 보여준다고 할 수 있다. 그러나 ‘웃음’의 문제를 다분히 대중극 관객을 획득하기 위한 수단으로만 국한시켜 해석하고 있는 점은 본고의 논의와 맥을 달리하는 부분이다. (이정숙, 앞의 글.)

76) 팬덤(Fandom)은 팬들이 스타나 특정한 텍스트에 대해 갖고 있는 ‘팬 의식’이라 정의할 수 있다. 존 피스크는 팬덤이 대중문화에 대한 공식적 참여방식이라는 점에 주목한다. 그에 따르면, 팬덤은 ‘자발적으로 모인 사람들이 특정 연기자나 서사체 혹은 장르를 선택하여 자신들의 문화 속에 수용하는 방식’이기도 하다. (John Fiske, 「문화의 경제학」, 박명진, 손병우 외 역, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 1996, 187쪽.) 본고에서는 이러한 관점을 원용하여, 특정 극단에 대한 관객들의 선호를 가리키는 개념으로 팬덤이라는 용어를 사용하고자 한다. 더욱이 문화산업이 활성화되고 관객들이 향유의 주체로 부각되게 된 1930년대 중반 이후에는 개별적인 관객의 문제 못지않게, ‘구매력을 지닌 집단’으로서의 관객이 지닌 성격이 문제시되는 바, ‘팬덤’은 ‘관객’ 혹은 ‘팬층’이라는 용어로 모두 포괄할 수 없는 대상을 가리키는 개념이라고 할 수 있다.

직업극단화를 주장하면서 더 많은 관객을 획득하기 위한 방법론을 추구했던 것은 사실이지만, 이러한 모색이 기존의 지식인 관객을 배제하는 방식으로 이루어졌다는 보는 것은 적절하지 않으며, 오히려 기존의 팬덤을 안정적으로 유지하는 가운데 관객층의 외연을 넓혀가고자 했다고 이해하는 편이 좀 더 온당하리라 생각된다.

앞서 지적했듯 표면적 묘사에 치우친 유치진의 전작이 극연의 지식인 관객과 괴리를 일으키게 되었으리라는 점을 감안한다면, 경쟁적인 문화산업장 안에서 연극을 지속하기 위한 안정적인 토대를 추구하고 있던 유치진에게 기존 관객층의 팬덤을 공고히 다지는 문제는 새로운 관객의 획득 못지않게 중요한 문제로 여겨졌을 가능성이 높다. 그러므로 유치진이 연극을 둘러싼 검열의 문제를 염두에 두었음에도 불구하고 오히려 식민지의 구조적 모순을 형상화하고자 하는 것은 극연의 주된 관객층에게 호소할 수 있는 방법과 연관성을 지닌다고 보아야 한다. 이러한 맥락을 고려해 볼 때, 중국이라는 우회적 공간을 통해 식민지의 모순을 고발하고자 했던 <빈민가>와 ‘웃음’의 효과를 강조하는 <소>에서 공통적으로 드러나는 ‘우회적 수법’은 검열을 최대한 우회하면서도 구조적 모순의 문제를 형상화하기 위한 방법이라고 할 수 있을 것이다. 이를 통해 유치진은 계층과 계급의 문제에 국한되지 않는 피식민지인의 정체성과 감정구조를 환기하고자 했다.

## 5. 결론을 대신하여 : <소>의 검열과 유치진의 이후 행보

1930년대 중반 이후 그의 연극적 도정은 ‘낭만주의론’의 주창과 ‘역사극’의 실천으로 기울어지게 된다. 주지하다시피, 지금껏 유치진 낭만주의론의 문제는 리얼리즘에 대한 회의적 태도로 해석되어 왔다. 그러나 이상

의 논의를 통해 밝힌 유치진 리얼리즘론의 전개과정을 고려한다면, 낭만주의를 주창하면서도 리얼리즘의 가치를 인정하는 그의 모순적인 면모를 새롭게 이해할 수 있을 것이라 본다. 즉, 낭만성론은 리얼리즘에 대한 지양이라기보다는, 조선 현실의 비극성을 있는 그대로 그리는 표면적 묘사가 연극적인 소통을 저해한다는 문제의식에 기인한 결과물이라는 것이다. 조선의 현실을 곧 비극성의 원천으로 보는 그의 인식은 확고한 것이었으나, 이 등치관계가 가장 중요한 원칙이었던 연극적 소통에 장애물이 된다고 판단되었을 경우, 그는 적극적으로 “현실=비극”이라는 등식을 변조해나가고자 했다. 그러므로 표면적 관찰을 넘어선 작가의 주관적 의식을 강조하는 ‘낭만성론’의 핵심적 논리는 이미 <소> 창작에서도 발견되는 것이라 할 수 있다.

<소>는 이러한 창작방법의 전환에 따른 결과물이었으나, 식민지 조선에서 그 가능성을 직접 확인해 볼 기회를 결국 검열로 인해 박탈당했던 것은 새로운 모색의 필요성을 제기한 사건이었다. 그러나 극연 관객과의 괴리를 가져온 ‘표면적 묘사’의 문제를 인식했던 유치진이 전작의 세계로 회귀하지 않았다는 것은, 그의 진정한 지향점이 리얼리즘을 통한 근대극의 수립보다는, 매체론적 인식에 근거한 관객과의 연극적 소통에 있었음을 증좌하는 대목이 아닐 수 없다. 결국, 1930년대 중반 이후 유치진이 제기하는 방법론은 더 많은 관객들과 공유할 수 있는 초계층적인 감정구조를 지닌 대상을 모색하는 것으로 이해될 수 있을 것이다. 관객과 재현대상 간의 심리적 거리를 좁히는 문제는 경제적인 문제와 관련된 현실론적인 차원에서도 그렇고, 자신이 견지하던 무대 미학적 측면에서도 중요하게 인식될 수밖에 없었다.

지면 관계상 모두 논의하지는 못했지만, 유치진이 역사극론을 주장하게 되는 과정 역시 극장 환경의 변화과정과 결부시켜 보다 다각도로 분석될 필요가 있다고 본다. 즉, 조선어 발성영화의 등장으로 인한 제작자본의 집중이 연극의 경쟁력을 제고해야 한다는 의견과 관련을 맺고 있다

는 점을 간과할 수 없다는 것이다. 특히 1930년대 들어 이루어진 발성영화로의 전환은 영화 관객층을 일본어 사용자로 재편해 나간 변화였기에, 유치진은 연극매체의 ‘조선성’을 강조하는 것이 곧 ‘조선어 팬덤’을 부각시키는 연극의 자구책이자 자신이 이상적으로 여긴 연극미학의 실천적 방법론임을 인식하게 된다. 그가 창작극 우선론이나 조선어에 대한 자각, 전통적 연극유산의 가치를 강변하는 것은 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 이러한 인식에 맞물려 리얼리즘의 심화를 꾀한 <소>가 검열로 인해 그 성취를 확인하지 못하게 되자, 그는 담론적으로 구성된 ‘역사극’ 개념을 통해 극복을 모색하게 되었던 것으로 볼 수 있다. 이와 관련된 구체적인 논의는 추후의 과제로 남겨 둔다.

#### 참고문헌

##### 1. 기본 자료

양승국 편, 『(개정증보판)한국근대연극영화비평자료집』 4~14, 연극과 인간, 2005.  
유치진, 『동량 유치진 전집』 1~9, 서울예대출판부, 1996.  
『조선일보』, 『중외일보』, 『매일신보』, 『조선중앙일보』, 『동아일보』.

##### 2. 단행본

박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.  
서연호, 『한국근대회곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1988.  
양승국, 『한국현대회곡론』, 연극과 인간, 2001.  
윤금선, 『유치진 회곡 연구』, 연극과 인간, 2004.  
이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.  
이정우, 『사건의 철학』, 그린비, 2011.  
홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2002.  
Agamben, Giorgio., 박진우 역, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.  
Benjamin, Walter., 최성만·김규동 역, 『독일 비애극의 원천』, 한길사, 2009.  
Faustich, Werner., 황대현 역, 『근대초기 매체의 역사』, 지식의 풍경, 2007.

Girard, René, 김진석 역, 『희생양』, 민음사, 1997.  
 Gotthold, Lessing., 윤도중 역, 『함부르크 연극론』, 지식을 만드는 지식, 2009.  
 Jaspers, Karl., 황문수 역, 『비극론 ; 인간론』, 범우사, 1999.  
 Said, Edward W., 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1999.  
 Williams, Raymond., 임순희 역, 『현대비극론』, 까치글방, 1997.

### 3. 논문

김용수, 「유치진의 사실주의극에 대한 재검토-액션 분석을 중심으로」, 『민족문학사연구』 6, 민족문학사학회, 1994.  
 김재석, 「유치진 초기 희곡과 연극론의 거리」, 『어문학』 58, 한국어문학회, 1996.  
 민병욱, 「카프 비평의 소통론적 연구」, 『한국민족문화』 10, 1997.  
 박영정, 「일제하 연극통제정책과 친일연극인」, 『한국극예술연구』 3, 한국극예술학회, 1993.  
 \_\_\_\_\_, 「초기 희곡과 비평에 나타난 유치진의 연극관」, 『민족문학사연구』 34, 민족문학사학회, 2007.  
 신아영, 「1930년대 전반기 연극론 연구」, 『한국극예술연구』 1, 태동, 1991.  
 \_\_\_\_\_, 「1930년대 후반 유치진의 연극론과 희곡 연구」, 『한국연극학』 7, 한국연극학회, 1995.  
 양승국, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극예술연구』 3, 한국극예술학회, 1993.  
 \_\_\_\_\_, 「유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미」, 『한국현대문학연구』 18, 한국현대문학학회, 2005.  
 유민영, 「저항과 순응의 궤적」, 한국극예술학회 편, 『극작가총서-유치진』, 연극과 인간, 2010.  
 윤진현, 「유치진과 아나키즘-초기 희곡을 중심으로」, 『민족문학사연구』 6, 1994.  
 이광욱, 「1930년대 연극 영화 비평의 대중성 담론과 매체 인식 연구」, 서울대학교 석사논문, 2011.  
 이승희, 「식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 59, 성균관대학교 대동문화연구원, 2008.  
 이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구: 관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원 박사논문, 2010.

정호순, 「1930년대의 연극 대중화론과 관객」, 『민족문학사연구』 33, 2007.  
 조정희, 「1930년대 후반 유치진의 관객지향성 연극 연구」, 『한어문교육』 25, 한국언어문학교육학회, 2011.  
 Fiske, John., 박명진 외 역, 「문화의 경제학」, 『문화, 일상, 대중』, 한나래, 1996.  
 Krieger, Murray., 김미예 역, 「비극과 비극적 비전」, 송옥 편, 『비극과 희극, 그 의미와 형식』, 고려대학교 출판부, 1995.

## Abstract

## Understanding of Media in Yoo Chi-jin's Drama Theory and its Relationship with the Structure of Feeling in 1930s Theater

Lee, Kwang-ouk

This essay mainly studies Yoo Chi-jin's early dramas and criticisms in order to examine the transformation of realism theory as a method for expressing his understanding of tragedy. The core of Yoo Chi-jin's early drama theory was based on Romain Rolland's work in *Drama for the People*, which presented the progressive drama movement that is performed outside of the field of cultural industry. However, because Yoo's artistic activities became gradually based in the indoor theater, he became distant from the ideal open-space public form of 'drama for the people'. Nevertheless, Yoo Chi-jin did not give up pursuing the ideal of the 'drama for the people' even in the compromised form that was the indoor theater, and contemplated on the differences between drama and cinema - the rival mediums of indoor theater during the colonial era. In his theoretical works that came out of this contemplation, he emphasized the concept called 'popularity of drama', and this concept provided for the medium aesthetics that could only be attained from theater drama.

Because he accepted the discourses based on realism as the primary target for the modern drama, Yoo Chi-jin valued the tragic representation. Yoo's early drama represented the tragedy of Chosun in the colonial era, because it took to sketching the dark side of society as frankly as possible. But most importantly, Yoo focused on the tragic representation because it could evoke the emotional communications that can coincide with his understanding of the drama aesthetics. Also, the fact that his play *Tomak* (the Mud hut) was published and performed when the 'tomak', which is a kind of a housing for the poor, came to be regarded as important social symbol, could be the evidence for his concerns about the far-reaching social powers evoked by the topical material.

But Yoo's contemporary audience of *Keukyeon* (an academic circle for the study of dramatic arts), which was an organization of mainly urban-middle class intellectuals, were psychologically distant from the images of poverty in the country that were represented on stage, and Yoo's reconsideration of his former works shows his dissatisfaction with the result of the tragic communication that he had hoped for. Primarily, Yoo felt that the trouble of communication stemmed from the problem of *Keukyeon*'s audience who could not accept Yoo's representation of tragedy as their own. But the more fundamental problem came from Yoo's naturalistic and superficial dramaturgy, and this can be seen as the problem of textualism. This problem brought to the foreground the audience's psychological distance from the represented object on the stage, and it showed the weakness of the playwright's superficial recognition of the social reality. Therefore, Yoo could not help but develop a method to overcome these issues.

Yoo suggested the way of reflecting the structural contradictions of the colonial Chosun as a method to communicate with *Keukyeon*'s intellectual fandom. He wanted to express a deeper understanding for the colonial Chosun in *Bimminga (the Slums)* and *Sob (the Cow)*. These plays showed the motifs of social struggle in such implicit manners like the allegorical setting and the satirical humor. But the plan to play them was banned by the Imperial Japan's censorship, which made Yoo's new method fundamentally impracticable. Consequently, the methods such as Romanticism or the Historical Drama that Yoo championed after mid-1930s need to be studied in conjunction with the method for figuring out the *trans-class structure of the feeling* as the pre-suppositional condition for the active dramatic communications.

Key words: theory of drama for the people, indoor theater, media, cinema, audience, discourses of the popularity, drama aesthetics, realism, structural contradiction, structure of feeling, textualism, fandom of the intellectuals, the motif of social struggle.

접수일: 2012년 11월 15일

심사기간: 2012년 11월 20일~12월 4일

게재결정: 2012년 12월 4일