

1920년대 희곡의 내포관객과 기대지평의 변동*

—〈복어알〉에 나타난 하층민의 재현 방식을 중심으로

이광욱**

〈차례〉

1. 생산자 중심의 연극사를 넘어서: 1920년대 관객의 형상
2. 토월회의 좌표와 민중 재현의 당위성
3. 요청된 레퍼런스와 소급된 내포관객
4. 번모한 실제관객과 상호작용의 난맥상
5. 구조적 모순의 형상화: 1930년대 희곡으로 가는 길

〈국문초록〉

그간, 1920년대 초에 집중적으로 나타난 연극사적 현상들은 '새로운 연극'의 출현을 가시화했다는 점에서 주목받아왔다. 그러나 기존의 연구들은 이와 같은 현상에 획시지적 가치를 부여하면서도 장기지속적인 관점에서 조망하지는 못했으며, 1930년대 연극사에 이르는 연속적 이행 과정 역시 충분히 규명하지 못했다. 본고는 연극의 상수로 존재하는 관객성의 양상에 천착할 때, 연극사의 연속성을 보다 면밀하게 구성해 낼 수 있으리라 가정했다. 1920년대 초의 학생극 순회극단 공연을 통해 부각되었던 '자발적 관객'들의 존재는 식민지 조선 근대극의 원형을 해명하기 위한 단초가 된다. 그러나 이러한 관객의 형상이 1930년대까지 곧바로 이어질 수 있는 것은 아니었다. 본고는 1920년대 초에 형성되었던 특유한 관객성이 연극의 생산자들에게 내포관객으로 받아들여지고, 이것이 문화환경의 변화를 거치며 조정되어나가는 과정에 주목하고자 했다.

토월회의 공연평에서 나타난 것과 같이 식민지 조선의 연극 생산자들에게 요청되었던 기대지평은 민중을 수신자로 하여 그들의 생활을 무대면에 재현하는 창작극의 형태로 구체화되기 시작한다. 이 때 신문 기사는 극작가들에게 있어 사건의 사실성을 보증해 주는 근거가 될 수

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B5A0702845).

** 건국대학교 글로컬캠퍼스 동화·한국어문화전공 조교수.

있었다. 특히 본고는 임영빈의 〈복어알〉을 통해 희곡과 신문 기사 사이의 유의미한 영향관계를 확인할 수 있었다. 그가 설정했던 내포관객은 1920년대 초에 형성된 '자발적 관객'의 형상을 소급한 것이라 할 수 있으며, 이를 전제할 때만 〈복어알〉은 피상적 사건을 넘어서서 보다 의미심장한 내용으로 독해될 수 있게 된다. 즉, 무지로 인한 한 가족의 죽음이 민족 공동체 전체의 파국을 암시하는 비극적 결말로 승화될 수 있는 것이다.

그러나 1920년대 중반에 이르러 소인극 운동이 관성화되고, 자발적 관객의 에너지가 위축되며, 연극 역시 하나의 문화상품으로서의 지위를 확립해나가게 되었을 때 관객의 자발성에 대한 기대치는 예전과 같을 수 없었다. 이 시기를 경유하는 동안, 극작가들은 기존에 설정되었던 내포관객의 상을 실제 극장에 출입하는 관객들을 참조하며 조정해나가야 하는 과제를 부여받게 된다. 이 과정에서 필연적으로 요구되었던 것은 텍스트 내부의 완결성을 기하고 보다 폭넓은 공감대를 조성할 수 있는 형상화 방식이었으며, 이를 위해서는 결국 '식민지의 모순'이라는 사건의 구조적 배후를 어떤 방식으로든지 텍스트 내부로 끌어올 필요가 있었다. 다만, 이는 검열의 위협을 증대시키는 원인이었던바 효과적인 우회로의 개척은 곧 1930년대 연극에 도달하기 위한 또 하나의 과제였다.

주제어 : 검열, 구조적 모순, 내포관객, 민중, 〈복어알〉, 사실주의극, 소인극운동, 실제관객, 임영빈, 자발적 관객, 토월회

1. 생산자 중심의 연극사를 넘어서: 1920년대 관객의 형상

한국연극사에서 1920년대는 '새로움(新)'의 가치를 내세우면서 연극의 질적 도약을 이뤄 냈던 시기로 평가되어 왔다. 문자 그대로 '새로운 연극'이 조선 땅에 필요함을 역설했던 '신극운동'은 기성의 '신과극' 진영과 대립각을 세우면서 자신의 존재를 연극사 속에 기입할 수 있었다. 또한 학생을 비롯한 소인(素人) 집단이 주도했던 순회공연들은 연극이 식민지 조선의 관객 공동체와 유의미한 관계를 맺을 수 있다는 점을 대대적으로 보여 준 사례였다. 더 나아가 지면을 통해 발표되는 창작 희곡들의 수가 전대와는 비교할 수 없을 만큼 비약적으로 증가했으며, 동경미술학교 학생들과의 협업을 통해 완성된 토월회의 공연이 무대화 기술의 수준을 한 단계 올려놓은 것도 특기할 만한 사항이었다.

그러나 기존의 한국연극사는 1920년대에 부각된 새로움의 가치를 집중적으로 조명하면서도 이를 통시적이고 장기지속적인 관점에서 조망하지는 못해 아쉬움을 남긴다. 주로 1920년대 초에 집중되었던 사건들의 희시기적 성격에 대해서는 주목하면서도, 이러한 양상이 연극사 속에서 정착되거나 유동해 가는 과정을 세부적으로 묘사하지는 못했으며, 결과적으로 1930년대 연극사로 이어지는 연속성에 대한 해명이 미진했다는 것이다. 예컨대, '신파극·신극 논쟁'은 본격적인 신극운동의 출발점으로 평가되면서도, 타협할 수 없었던 양 진영의 논리적 간극 또는 미성숙한 비평장의 한계를 보여 준 단발적 논쟁으로 서술되는 데 그친다.¹⁾ 그러나 논쟁 직후 이루어진 극예술협회의 순회공연이 '새로운 연극의 실체를 식민지 조선에 가시화한 이래 '새로운 연극에 대한 컨센서스가 형성되었으며, 이러한 자장 속에서 신파극계의 거두로 불리던 이기세와 윤백남이 '예술협회를 조직했다는 사실은 주목을 요하는 지점이다. 더군다나 신극 진영의 '최전방 공격수를 자임하던 현철 역시 '예술협회의 활동에 적지 않은 관심을 피력했음을 감안한다면, 인신공격으로 비화된 '신파극·신극 논쟁'의 종료 시점에 초점을 두기보다는, 이를 조선연극계의 자기 갱신을 알린 새로운 시작점으로 읽어내는 편이 온당하리라고 본다.

1920년대의 극단사를 서술하는 과정에도 유사한 문제점이 발견된다. 극예술협회, 토월회와 같이 1920년대에 출현한 신극 단체들은 그 탄생 자체에만 방점이 찍혀 있을 뿐 극단의 지속과 연극운동의 연속성이라는 차원에서 살펴봐야 할 역사적 추이에 대한 연구가 부족한 실정이기 때문이다. 극예술협회의 경우 동우회순회극단(1921)에서 2진격인 형설회순회극단(1923)으로 나아가는 과정에 있어 구성원의 전반적인 교체가 있었다는 점만을 언급하고 있을 뿐, 집단의 운영 양상이나 조직의 정체성 변화에 대해서는 뚜렷하게 밝혀진 바가 없다. 토월회의 경우에는 동인제 극단 형태

1) 양승국, 「1920년대 '신파극 신극 논쟁' 연구」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1992.

를 취한 2회 공연까지를 신극운동사적 논의의 하한선으로 잡고있을 뿐이며, 이후의 활동은 사실상 통속적 대중극단의 범주로 취급하는 경우가 적지 않다.

다시 말해, 1920년대 초의 연극사가 세밀화에 준하는 것이라고 할 때, 중반 이후의 연극사는 크로키에 가깝다고 할 수 있는데, 이러한 문제는 희곡사의 서술과정에서도 두드러진다. 기실 1920년대에서 1930년대에 이르는 희곡사란 조명희, 김정진, 김영팔 정도의 극작가를 징검다리 삼아 몇 번의 위태로운 도약을 반복해야만 도달할 수 있는 경로로 작성되어 왔다.²⁾ 물론, 이는 한국의 희곡사를 서술하는 과정에서 필연적으로 마주할 수밖에 없는 난관들이 빚어낸 현상일 것이다. 대다수의 희곡들이 각광을 비추지 못한 채 지면 속에서 독자외만 만났다는 점을 부인할 수 없고, 일정 수준 이상의 필력을 갖춘 극작가의 수 역시 턱없이 부족한 상태에서 희곡사를 촘촘하게 서술하기는 어렵기 때문이다. 이른바 ‘생산의 역사’에 주목할 경우 현존하는 희곡사는 도달 가능한 역사적 서술의 최대치를 보여준다고 보아도 과언이 아니다.

이와 관련하여 본고는 희곡사의 전개과정 역시 장기지속의 관점에서 재조명되어야 함을 강조하고자 한다. 광무대 직영을 모색한 토월회의 선택이 단적으로 보여주는 것처럼 극단의 존속과 이를 전제로 한 연극 행동의 지속은 1920년대 연극인들의 공통적 화두였다. 이는 연극의 예술적 수준 향상과도 관련되어 있다는 점에서 호구지책의 문제로 손쉽게 치환하거나 폄하할 수 없는 일이기도 했다.³⁾ 이러한 관점에서 조망했을 때 비로소 시야에 들어오는 연극사적 현상들이 존재하며, 그 의미에 대한 보다 적극적인 해석이 요청된다고 보는 것이 본고의 주안점이다.

2) 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.

서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1994.

3) 이광욱, 「계몽과 오락 사이—1920년대 극장의 존재 조건과 탐론의 연속성」, 『한국현대문학연구』 56집, 한국현대문학회, 2018.

주지하다시피 희곡 창작은 개인의 내밀한 사유 속에서 이루어지는 행위인 동시에 독자 더 나아가 관객을 항상 염두에 둔 커뮤니케이션의 양태로 존재하는 행위이다. 그렇다면 1920년대의 연극계가 이뤄 낸 성과 역시 연극의 상수로서 존재하는 관객을 매개할 때 비로소 온전한 평가가 가능해질 것이다. 실제로 1920년대 연극사에 나타난 질적 도약이란 비단 희곡 작품의 창작이 본격화되고 무대화 기술이 향상되었다는 차원만을 의미하지 않는다. 보다 중요한 것은 이러한 변화를 긍정적인 것으로 인정하는 관객 집단이 출현했다는 점에 있다. 3.1운동이 아로새겨 놓은 정신사적 궤적과 함께 '새로운 연극의 존재를 요구하는 관객의 존재가 뚜렷해졌으며, 이들의 목소리는 바람직한 연극에 대한 사회적 제언의 형태로 구체화되었던 것이다. 즉, 1920년대 희곡사의 저변에는 '새로운 연극의 가치를 인정할 뿐만 아니라 기대지평의 형성을 통해 창작의 방향까지 조정하고자 했던 수용자의 존재가 가로놓여 있었다.

이와 관련하여 김재석이 수행해 온 일련의 연구들은 시사하는 바가 크다. 이미 그는 오래 전 '사회극이라는 키워드를 통해 사실주의적 경향의 1920년대 사회문제극이 일련의 프로극을 거치며, 극예술연구회의 1930년대 창작극에 이르는 경로를 연속적으로 묘사한 바 있었다.⁴⁾ 1925년부터 1935년까지의 기간을 설정한 그의 논의는 기존의 연극사에서 충분히 논의되지 못했던 희곡사의 흐름을 보다 탄실하게 접맥시키고 있다는 점에서 적지 않은 의의를 지닌다. 최근의 연구를 통해 그는 시야를 확장하여, '새로운 연극의 출현을 가능케 한 관객들의 자발성에 대해 논의한 바 있다. 지금껏 1920년대는 '계몽의 시대'로 묘사되어 왔지만, 당대의 관객들은 생산자가 전달하는 교육적 메시지를 일방적으로 수신하기만 했던 존재가 결코 아니었다는 것이다. 오히려 그들은 검열을 의식해야 했던 생산자들이 불가피하게 비워놓은 텍스트의 공백을 적극적으로 메우고, 경우에 따

4) 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.

라서는 과잉 해석에 가까운 정서적 반응을 드러내며 ‘계몽의 극장’을 완성해나간 존재였다.⁵⁾ 더 나아가 그는 이와 같은 해석 공동체의 표상이 1930년대까지 이어지는 식민지조선 근대극의 원형이었음을 강조하고 있다. 김재석의 논의는 ‘관객’이라는 존재에 착목할 때만 서구 근대극의 이입으로 모두 설명할 수 없는 식민지조선 근대극의 특수성을 파악할 수 있으며, 연극사의 연속성 역시 담보할 수 있다고 보는 점에서 본고와 맥을 같이 한다.

다만, 본고는 관객들의 자발성이 곧 자생성을 의미하는 것이 아니었음을 아울러 강조하고자 한다. 관객은 무대 상연의 의미를 완성하는 존재인 동시에 그들을 둘러싼 담론적 자장으로부터 영향을 받는 존재이기도 하기 때문이다. 실제로 극예술협회의 순회공연은 당대 저널리즘의 전폭적 후원이 없었다면 불가능한 사건이었고, ‘고학생’의 표상을 ‘조선의 미래 세대’로 읽어냈던 당대 관객들의 과잉 해석은 신문을 통해 보도되는 특정한 담론들을 통해 논리적 근거를 마련할 수 있었다.⁶⁾ 다시 말해, 1920년대에 부각된 자발적 관객의 표상은 ‘생산자-담론장-수용자의 상호관계를 전제로 한 간단없는 길항작용 속에서 형성된 결과물’에 가깝다.

이처럼 다양한 변수들의 합력으로 형성된 것이 자발적 관객의 형상이라면 외적 조건의 변화에 따라 이러한 형상은 영향받을 수밖에 없을 것이다. 김재석은 주로 검열의 문제를 거론하며 그 합력의 양상을 묘사하고 있으나 이러한 관점은 과도한 변인 통제로 비취질 위험성을 내포하기도 한다.⁷⁾ 즉, 1920년대 초에 형성된 관객 공동체의 정체성이 1930년대까지

5) 김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017.

6) 이광욱, 「‘관객성’의 구성 맥락과 해석공동체의 아비투스」, 『한국극예술연구』 61집, 한국극예술학회, 2018.

7) 예컨대 김재석은 ‘홍행취체규칙’에 대한 간략한 언급을 제외하면 검열이 실제로 작동하는 방식이나, 시기별로 변천해 가는 양상에 대해서는 추가적인 논의를 내놓지 않고 있다. 결과적으로 이 책에서 검열은 사상과 관련된 영역에서만 작동하는 기제로 묘사되고 있으며, 풍속 취체와 관련된 대목은 거의 논의되지 못했다. 또한 검열은 제약의 요건으로만 상징되고 있을 뿐, 검열의 생산적 효과나, 생산자와의 타협 과정에서 드러나

이어진다는 결론으로 나아가기 위해서는 보다 다양한 변수들을 염두에 둔 상태에서 중간 과정을 충분히 되짚어 볼 필요가 있다는 것이다. 김재석이 지적한 것처럼 1920년대 중반 이후에 소인극 운동의 동력은 점차 위축되는 양상을 보이게 된다. 그는 강화된 검열의 효과로 이를 설명했지만, 여기에는 보다 다층적인 맥락이 개입되어 있을 가능성이 높다. 실제로 동정금 모집에 실패한 사례들을 다룬 신문 기사를 살펴볼 경우, 모든 공연에 관객들의 자발성이 발휘되는 것은 아니었기 때문이다. 적어도 1920년대 중반 이후부터의 관객들은 공연 수준의 차원에서 발생하는 ‘모자람’을 조소나 공박의 대상으로 삼기도 했다. 그렇다면 ‘자발적 관객’의 형상은 다양한 변수들의 이행과정을 충분히 고려한 ‘유동적 연속체’의 형태로 묘사되는 것이 보다 바람직하다고 본다.

담론장의 압력이라는 변수를 중요하게 볼 경우, 주목해야 할 대목은 1920년대 중반에 이르러 창작극을 통해 민중의 삶을 사실적으로 재현해야 한다는 의견이 대두된다는 점이다. 이승희에 따르면, 개인의 삶에서 집단의 삶에 대한 관심으로 나아가려는 경향은 1910년대와 1920년대의 극작을 변별하는 기준점이 된다. 그는 개인을 절대화하던 1910년대 희곡의 양상이 1920년대에 접어들면서 사회를 절대화하는 양상으로 변모하게 되었다고 지적하고 있으며, <김영일의 사>가 이와 같은 변화 과정에 있어 교량적 역할을 담당하는 텍스트라고 보았다. 즉, <김영일의 사>는 판단과 행위의 주체로서의 개인에게 그 권위를 부여하고 있다는 점에서 바로 전 시기의 희곡과 동귀에 놓이면서도, 이 주체가 사회로 향하기 시작했다는 점에서 이후 희곡의 전조에 해당된다는 것이다. 그는 근대적 지식인의 개인으로서의 자의식이 점차 사회에 대한 도덕적 책무 위에 놓이기 시작했다는 점을 지적하는데,⁸⁾ 토월회의 번역극 공연을 둘러싼 일련의 평론

는 미묘한 맥락들을 짚어내지는 못하고 있다. 최근의 검열 연구가 검열 체계에 영향을 미치는 다양한 변수에 주목하면서 검열의 다층적 맥락을 규명하는 데까지 발전하고 있음을 감안할 때 이는 약간의 아쉬움으로 남는 대목이다.

들은 <김영일의 사>에 내재된 변화의 방향성을 보다 명징하게 표출하며 생산자들에게 요구하고 있다는 점에서 눈길을 끄는 것들이다.

본고의 주안점은 이와 같은 담론의 효과가 불러일으킨 결과를 살펴보는 데 있으며, 이를 위해 다음과 같은 질문들을 제기해 볼 수 있을 것이다. 민중의 삶을 짙직하게 재현해야 한다는 식민지 조선 창작극의 기대지평이 표면화되고 그것이 생산자에게 압박을 주게 되었을 때, 생산자들은 어떤 전략을 취하게 되는가? 이때 그들이 설정한 내포관객은 어떤 존재인가?⁹⁾ 그 내포관객은 실제관객과 조응되는 것이었는가? 만약 그렇지 못했다면 그 원인은 무엇이며, 이러한 국면 속에서 새롭게 제기되는 과제는 무엇이었는가?

본고는 1920년대 중반의 특정한 작품들과 일련의 문화적 흐름이 이상의 질문들에 해답의 단초를 제공할 수 있으리라 가정한다. 그리고 이를 통해 1920년대 초에 형성된 해석공동체가 1930년대 연극으로 이행해나가는 양상을 보론해 보고자 한다. 이어지는 논의를 통해 1930년대 연극의 제 현상이 1920년대적 현상들의 정신사적 전개에 따라 정합적으로 도출된 귀결점이었음을 밝힐 것이다.

8) 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004. 162-164면.

9) ‘내포관객’은 채트먼이 논의한 서사의 의사소통 모델을 연극을 비롯한 공연에 적용한 것이다. 그는 서사적 텍스트가 작가와 독자의 의사소통을 전제로 하지만 이를 실제작가와 실제독자의 의사소통으로 볼 수는 없다고 본다. 채트먼은 텍스트 내부에서 일어나는 서술자와 피화자의 관계와 텍스트 외부에 놓인 실제작가와 실제독자의 관계 사이에 내포작가와 내포독자라는 존재를 개입시킨다. 내포작가는 독자에 의해 서사물로부터 재구된 존재라고 할 수 있으며, 반대로 내포독자는 작가가 서사물을 창작할 때 자신의 작품을 읽는 독자로서 예상한 독자를 의미한다. 이러한 내포독자는 가상의 독자로 현실에서 실제로 작품을 소비하는 실제독자와는 구별되는 “서사물 자체에 의해 예상된 청중”이 된다.(시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990, 178-182면.) 그의 논의를 연극에 적용할 경우, 내포관객은 연극의 생산주체에 의해 미리 상정된 존재를 의미하게 된다.

2. 토월회의 좌표와 민중 재현의 당위성

1920년대의 연극사가 ‘새로운 연극(新劇)’의 출현을 지렛대 삼아 시대의 전환을 논의할 수 있었다고 할 때, 그 정체성은 어떻게 묘파된 것이었을까? 현철이 ‘양심적 극행동’의 결여를 문제삼으며 기성 연극인들을 공격했던 것과 같이 ‘새로운 연극은 반영리주의적 입장을 전면에 내세우고 있었다. 즉, 영리를 추구하려는 태도가 수준 이하의 연극을 낳는 원인이며, 이는 관객에 아첨하는 행위 이상을 의미하지 않는다는 것이다. 이러한 입장이 연극 텍스트의 외피를 둘러싼 문제제기였다면, ‘사조로서의 사실주의’는 ‘새로운 연극의 속살을 이루는 것에 해당한다.¹⁰⁾ 그간 ‘사실주의’에 대한 지향은 반상업주의적 태도와 더불어 ‘신극의 정체성을 구성하는 핵심적 요소로 평가되어왔다. 더 나아가 ‘사실주의’로부터의 이탈은 곧 ‘신극운동의 탈선’을 의미하는 것으로 여겨졌을 정도로, ‘사실주의’는 신극운동에 있어 ‘도그마로 기능해왔다.

예술을 범박하게 내용과 형식의 문제로 나누어 본다고 한다면, ‘사조로서의 사실주의’ 역시 두 가지의 측면으로 나누어 살펴볼 수 있을 것인데, ‘정신으로서의 사실주의’와 ‘기법으로서의 사실주의’가 그것이다.¹¹⁾ 이 중

10) ‘사조로서의 사실주의’는 19세기의 유럽에서 출발한 국지적인 예술운동을 의미한다. 그러나 ‘미메시스’라는 원리에 착목할 경우 사실주의는 장구한 역사 속에서 유동해 온 예술의 근본적 방법론을 의미하기도 한다. 그렇기에 사실주의는 굉장히 복잡다단하고 착종적인 성격을 띠는 개념이며, 식민지 조선의 연극계에서도 이 용어는 종합예술로서의 연극을 추구했던 신극 집단에게 있어 도달해야 할 기예의 요망 수준이기도 했고, 예술운동의 목표로서 제기된 미학적 원리이자 윤리적 태도까지를 함축한 개념으로 받아들여진 바 있다. 논의를 보다 명확히 하기 위해 본고에서 논의하는 ‘사조로서의 사실주의’라는 용어를 사용할 것이다.

11) 송선호에 따르면 사실주의의 정신은 ‘동시대성’과 ‘윤리성’, ‘현실에 대한 비판 의식’으로 요약된다. 즉, 사실주의는 환상이나 상상의 세계가 아닌 현재의 일상적 세계에 대한 관심을 바탕으로 이를 성실하고 충실하게 그려내고자 하는 윤리적 태도를 취하며, 현상유지에 머물거나 현실에 안주하려는 태도에 대한 불만감을 드러내는 가운데 특징지어진다는 것이다. 또한 사실주의의 핵심적 기법은 단순성, 구체성, 논리성으로 나타나게 된다. 이는 일체의 장식적 요소를 배격하면서, 세밀한 배경 묘사와 일상어의 사용을

신극 담론의 출현과 함께 특히 강조되었던 것은 ‘정신으로서의 사실주의’였다고 할 수 있다. 일례로 현철은 근대극의 주창자로 입센을 지목하는 가운데 희곡에 나타난 그의 근대정신을 “자각적 생활”, “자주적 행동”, “사회 개선”으로 나누어 거론한 바 있다.¹²⁾ 이는 현철이 근대극의 조건을 곧 사실주의극으로 이해하는 가운데 특히 ‘정신으로서의 사실주의’에 큰 관심을 기울였음을 함의하는 것이기도 하다. 실제로 연극의 기법에 대한 그의 관심은 주로 ‘종합예술의 조건을 완비해야 한다는 데 있었을 뿐, 미학으로서의 사실주의와 관련된 뚜렷한 방법론적 자각으로 나아가지는 못하고 있었다.

현철의 사례에서 볼 수 있는 것처럼 식민지 조선에 사실주의가 뿌리를 내리기 시작한 것은 분명 서양 근대극의 수용과 불가분의 관계를 맺고 있다. 그리고 대표적인 근대극 작품으로 지목되었던 <인형의 집>에 나타난 것처럼 사회적 모순에 직면한 자아의 각성과 근대적 주체의 정립은 근대정신의 중핵을 이루는 모티프로 이해되었다. 그렇지만 식민지 조선의 연극계에 정착된 사실주의의 정신을 단순히 번역의 산물로만 간주하기는 어려운데 이것은 서구의 국민국가를 배경으로 한 희곡이 식민지로 전락한 조선에 건너오는 과정에서 발생할 수밖에 없는 간극을 무시할 수 없기 때문이다. 구체적으로 이는 식민지 조선에서 사실주의의 정신이 자아 각성의 문제 못지않게 사회적 반영성을 중시하는 방향으로 기울어지게 되었음을 의미한다.

토월회를 매개로 조선 신극운동의 방향성을 논의하고자 했던 몇몇 평론은 식민지 조선에서 사실주의적 연극을 둘러싼 기대지평의 형성 과정을 추정할 수 있게 해 준다.¹³⁾ 토월회는 무대 사실주의에 대한 자각을 통

보편화하고 인물의 내적이고 심리적인 동기를 논리적으로 제시할 수 있는 기법을 의미한다.(송선호, 「1920-1930년대 한국의 사실주의 연극 수용 연구」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2013, 18~26면.)

12) 현철, 「근대문예와 입센」, 『개벽』 7호, 1921.1.

13) 이하 토월회의 공연에 대한 심홍과 조춘광의 비평, 식민지 조선에서 논의된 민중의 정

해 일정수준 이상의 ‘예술적 역량’을 담보할 수 있었으며 이를 통해 ‘연극적 양상’을 실천해 나간 집단으로 지목되었다. 즉, 토월회가 신극운동의 경로 속에서 뚜렷한 족적을 남길 수 있었던 것은 그들이 무대배정의 완비와 여배우의 전면적 기용을 통해 ‘기법으로서의 사실주의’를 본격적으로 추구했던 집단이었기 때문이었다. 그러나 극의 내용이나 극단의 태도와 같은 문제에 있어서는 토월회의 활동에 대한 비판의 목소리 또한 적지 않았다. 더욱이 이러한 의견은 아직 토월회가 본격적인 전문극단으로 변모하기 전이었던 제 2회 공연 직후부터 제기되었기에 주목을 요한다.

이번 토월회에서 상연한 극본은 다 훌륭한 작품들이었다. 그러나 유감이지만 내 생각가태서는 우리 민중에게 보여서 심각한 감명과 반성을 주기에는 하나도 적응한 극이 아니었다고 말할 수밖에 없다. (중략) 우리의 마음은 조급하다. 유명한 극이란 다 무대에 올려보고 십고 상징극이나 미래파니 표현파의 예술이니 하여 최신유행을 떨어보고 싶다. 그러나 고통이 되나마 어찌까지는 관중을 표준하지 않을 수 업슴이 엄연한 사실임에야 잊지하랴. 그럼으로 극에 대한 이해가 업고 상식이 업는 민중에게는 더욱 무대효과를 드러내기 어려운 “빠나드 쇼”의 작품 가튼 것은 아직 일을 뿐만 아니라 맛지를 아니한다. 이성이 업서는 “업센”의 극도 섬세한 심리묘사가 만든 “안톤 체홉푸”의 작품이나 더구나 “메텔링크”의 극 가튼 것은 아직 멀었다.

우리에게는 무엇보다 힘있고 선이 국직·하고 행동이 만어서 자극성이 강렬한 극이라야 하겠다. 예술이어든 타오르는 불길갠 열이 있고 힘있는 반역의 예술이어야 한다. 그러라면 아모래도 우리머리로 짜내인 창작품이 작고 나와야겠다. “꼬르키”의 맨밋헤츨이나 톨쓰토이의 어둠의 힘이나 하푸트맨의 직공가튼 작품의 필법으로 우리 조선인의 생활을 최하층부터 적나라하게 칼날가튼 붓끝으로 엄밀한 현실폭로를 한 창작품이 나

와야겠다. 그래서 먼저 조선 사람의 실제 내용생활 즉 내 살님이 내가 사는 꼴이 과연 얼마나 비참한가를 눈압해 보며 제 그림자부터 똑똑히 들여다보게 하여야겠다.¹⁴⁾

위의 인용문에서 심홍이 토월회의 한계로 지적했던 것은 일차적으로 미숙한 연기 수준의 문제였다. 더 나아가 그는 공연 레퍼토리의 적절성 문제를 거론하는데, 토월회가 상연했던 <카츄사>나 <알트 하이델베르히>는 관객들에게 “실익”을 주기 어려운 작품들이라고 보았다. 물론, 심홍이 원작의 가치나 수준을 문제 삼았던 것은 아니었다. 오히려 그가 지적하는 문제의 핵심은 연극에 대한 이해 수준이 그다지 높지 못한 관객들을 대상으로 하는 이상, 서양의 원작을 무대화하는 일이 충분한 효과를 거두기 어렵다는 점에 있었다. 즉, 톨스토이의 사상을 충분히 이해하지 못하는 이들에게 <카츄사>는 “정사나 염문의 기록”에 그칠 따름이며, <알트 하이델베르히>는 “전에 보지 못하던 무대장치”나 “연미복”과 같은 화려한 의상, 연희 장면과 같은 스펙터클만 부각될 가능성이 높다는 것이다.

그렇다고 해서 심홍이 서양 원작을 번역하여 공연하는 일 자체에 문제를 제기했던 것은 아니었다. 다만 그는 식민지 조선의 관객들에게 뚜렷한 무대효과를 줄 수 있는가의 여부를 통해 서양의 극작품을 나누어보고자 했다. 그가 부정적인 사례로 거론했던 쇼, 입센, 체홉, 메테를링크의 작품은 각기 뚜렷한 개성을 지닌 것들이지만 이성적인 독법을 요구한다는 점에서 공통점을 지니기도 한다.¹⁵⁾ 심홍이 이상의 극작가가 성취한 예술적 가치를 인정하면서도, 그것이 식민지 조선에 적합하지 않다고 보았던

14) 심홍, 「미래의 극단을 위하여—토월회 이회공연을 보고」, 『동아일보』, 1923.10.14.

15) 쇼는 사색적이고 철학적인 분위기의 작품으로 잘 알려진 극작가이며, 토론을 장면화하는 기법을 즐겨 사용했던 입센의 작품을 충분히 이해하기 위해서는 인물 간의 대화에서 형성되는 논점을 정확히 짚어 내야 할 필요가 있었다. 그런가 하면 체홉은 갈등을 매개로 한 뚜렷한 극적 사건을 형성하는 대신 섬세한 심리 묘사로 극을 전개시켜 나갔으며, 메테를링크는 상징주의를 대표하는 극작가였다.

것은 그가 실제관객과의 소통 문제를 최우선적 기준으로 설정했기 때문이다. 이러한 맥락에서 그가 식민지 조선 연극의 모델로 참조하고자 했던 것은 고리키의 <밀바닥>이나 톨스토이의 <어둠의 힘>, 하우프트만의 <직조공>과 같은 작품들이었다.¹⁶⁾ 심홍은 관객들에게 뚜렷한 무대효과, 즉 “심각한 반성과 감명”을 줄 수 있는 연극이 필요하다는 점을 강조했는데, 이와 같은 작품들은 “힘잇고 선이 국직하고 행동이 만어서 자극성이 강렬한 극”이라는 것이다.

이처럼 심홍이 사색적인 작품 대신 행동 위주의 극에 주목했던 것은 그가 무대예술의 가치를 논의하기 위해 동원한 병리학적 상상력과 관련 되는 것이기도 하다. 즉, 심홍은 연극을 “주사침”이나 “극약”에 비유하면서 “사형선고를 받다싶이 한 조선 사람”을 치료하기 위해서는 충격적인 처방이 필요함을 강조하고자 했다. 더 나아가 그는 “실제 생활과 그 병근”을 “무대라는 현미경”을 통해 들여다 볼 필요가 있음을 지적하는데, 이는 현실을 무대 위에서 낱낱이 해부하여 보여주는 것이 현재의 조선에서 가장 필요한 연극의 형태라는 점을 가리키는 것이다.¹⁷⁾ 그렇기에 그는 몇몇 외국 작품들을 표본으로 삼되, 식민지로 전락한 조선의 비참한 현실을 폭로할 창작극을 내놓는 데 궁극적 목표를 두어야 한다는 논리로 나아간다.

조춘광은 심홍의 문제의식을 공유하는 가운데, 창작극의 필요성을 보다 강력하게 요청한 바 있다. 그는 비참한 지경에 빠진 조선민중의 생활상을 고려할 때 식민지 조선의 예술가가 택해야 할 길이 응당 “부정적 예술로서 사악과 도전”해야 하는 것임을 강조하고자 했다. 그는 예술의 보편적 주제가 인생을 묘사하는 데 있는 만큼 ‘연애’나 ‘사(死)’의 문제 역시 극의 중요한 소재임을 인정한다. 그러나 그에게 있어 선급 문제는 “당면한 사악과

16) <밀바닥>은 허름한 여인숙을 배경으로 모여든 부랑자들의 이야기를 다루고 있으며, <어둠의 힘>은 자본주의 시대로 변화해가는 과정 속에서 붕괴되어가는 농촌 속에서 한 인간의 도덕적 타락과 갱생 가능성을 묘사한 작품이다. 또한 <직조공>은 노동자들의 붕기를 최초로 무대화한 희곡이기도 하다.

17) 심홍, 앞의 글.

불합리”를 해결하는데 있는 것으로 여겨지고 있었으며, 그렇기에 서양의 희곡은 “우리에 생활에 대하여 도전력이 희박”함을 지적하고자 했다.¹⁸⁾

1925년의 시점에서 조춘광은 장래를 기대할 수 있는 조선 유일의 극단체로 토월회를 거론하고 있다. 특히 토월회의 회원들에게 인격과 실제 생활에서도 “예술가적 준엄”을 증명해 주기를 주문한 것은 그가 토월회에게 기대한 것이 진지한 예술가 집단의 면모였기 때문일 것이다. 그러나 그에 있어 토월회가 내보인 ‘예술적 양심’이란 폐쇄적이고 자족적인 예술의 장 속에서만 최선을 다하는 것 이상의 가치를 지니지 못하는 것으로 여겨지기도 했다. 그는 조선인의 생활상을 담아내지 못하는 연극이 단순한 “예술본위”에 열중하는 이상 “민중의 모멸”을 피하지 못할 것이라 주장하고 있는 바, 이는 다분히 번역극 레퍼토리를 주로 취택했던 초창기 토월회의 노선을 겨누고 있기 때문이다.

그런데 나는 토월회의 상연목록을 볼 때에 아모리 해도 영리분위나 오락분위의 경지를 선택치 못한 태도에 불만을 느꼈다. 아모리 외국의 유명한 작품을 만히 상연했다 할 지라도 그 모든 행위가 공리적 허명과 영리적 오락에서 동인했다고 보지 않을 수가 없다. 무슨 까닭에 민중에 대하여 난해하고 현재 생활에 대하여 초연한 외국의 작품을 상연하였는가? 조선민중이 그와 갖은 작품을 이해하고 요구할 수 있는 날은 아직도 사오년 후다. (나는 이 확정적 숫자를 기도의 의미로 썼다.) 현재의 조선민중이 오너회구하는 문제는 연애문제나 종교문제가 아니다. 사의 문제와 주의문제와 오락문제는 더욱이 아니다. 민중이 열병적으로 조급하게 회구하는 문제는 이대로 자멸할 것인가 부활할 것인가의 근저적 문제다. 자멸에 의한 단념감은 예술적 노력을 요구치 아니하나 갱생에 의거한 예술적 노력은 다난하다. 그 민중과 그 생활환경에 배제된 예술가의 운명은 당연히 선구의 임무를 온전히 해야 한다. 그러한 의무를 늦기는 예술가는 무엇보다도

18) 조춘광, 「사회의 울결과 연극의 사명 (속)」, 『동아일보』, 1925.1.16.

먼저 엇더케 하면 민중에게 “살길”을 암시하나 하는 문제다. 이것은 말할 것도 업시 광의의 인류애의 문제라.¹⁹⁾

그는 토월회의 상연목록이 “영리본위”나 “오락본위”를 벗어나지 못하고 있음에 대해 불만을 표출한다. 다만 이 때의 오락성이란, 기존의 신파극 공연에서 지적되었던 ‘관객영합적’ 성격과는 거리가 멀다. 오히려 비판의 초점은 토월회가 “민중에 대하여 난해하고 현재 생활에 대하여 초연한” 외국의 작품들을 무대에 올려 관객과의 괴리를 불러일으킨다는 점에 있었다. 조춘광은 동경의 유락좌에서 입센의 <유령>을 보았던 경험을 이야기하는 가운데, 관객의 교양이 충분치 못한 상태에서는 예술적으로 수준 높은 작품을 무대에 올린다 해도 “조롱과 의혹과 모멸을 받는 외에 소득이 업슬 것”이라 단언한다.²⁰⁾ 또한 그는 근대극의 대표격인 입센의 <인형의 집>에서 부각된 ‘노라의 가출 역시 ‘자아의 각성’이라는 본의 대신 남편과 아이를 버린 부인의 이야기 정도로 이해되고 말 것이라 덧붙이기도 했다.

그의 논리를 통해 ‘예술적 노력의 의미는 새로운 방식으로 정립되게 된다. “민중에게 살길을 암시”해야 한다는 표현에서 단적으로 드러나는 것처럼, 예술가는 자족적인 예술의 추구에 골몰하기보다는 사회와의 접점을 모색하는 데 의무를 느껴야 한다는 것이다. 식민지 조선의 현실을 그린 창작극이 필요하다는 점을 강조했던 조춘광은 이러한 작품을 사회에 선물한 후에야 비로소 “예술가의 성의”가 실현될 수 있으리라고 보았던 바, 이와 같은 “선구의 의무”에 대한 자각 문제는 곧 ‘예술적 양심의 문제로 여겨지는 것이기도 했다.

19) 조춘광, 앞의 글.

20) “일즉이 내가 동경 유락좌에서 “입센”의 “유령”을 구경할 때 제삼막 말단에 이르러 오스왈드가 유전적 악질로 인하여 잡빠지며 “태양! 태양!”하고 부르지출 때 나의 인식에 안 것듯 일군의 남녀관객이 “무어야 너절하게 드러워 못 보겠네!”하든 소리를 나는 드렸다. 이와 갖지 심각한 비통한 장면이라도 신파식으로 전쟁에서 죽었다든지 계모의 구박으로 인하여 자살한다든지 하는 장면이 아니면 그들의 공감을 얻기 어렵다는 것을 나는 그때 깨다랐다.” (조춘광, 『사회의 울결과 연극의 사명』, 『동아일보』, 1925.1.12.)

공연의 사회적 맥락으로부터 상대적으로 자유로웠던 토월회는 기존의 학생순회극단과 달리 예술지향적 성격을 전면화할 수 있는 조건을 갖춘 집단이었지만²¹⁾, 그 예술의 형상이 자족적인 영역에 국한될 경우 그들은 사회적 인정을 얻기 어려운 환경 속에 놓여 있었다고 할 수 있다. 특히 그들이 자기 예술에 대한 충실성의 의미로 내세웠던 ‘양심’의 문제가 담론장 내부의 압력을 통해 점차 ‘자아의 사회적 확장’이라는 의미로 경사됨에 따라 ‘예술지상주의’로 대표되는 극단적 자율성을 추구하는 것은 굉장히 부담스러운 일일 수밖에 없었다. 토월회는 신파극단과 차별화된 ‘양심적 주체’로서의 지위를 계승하면서 ‘신극운동’의 경로 속에 연착륙할 수 있었던 집단이었고, ‘신극 집단’으로서의 정체성을 유지하는 일이 곧 그들의 사회적 명망을 뒷받침하는 중요한 요인이었기 때문이다.

1920년대의 식민지 조선 연극계에서 토월회가 지닌 대표성을 감안한다면, 토월회를 둘러싼 요구는 곧 ‘신극운동’의 노선에 대한 의견 제시라고 볼 수 있다. 심홍과 조춘광의 논의에서 확인할 수 있는 것은 그들이 공히 연극의 사회성을 강조하는 가운데, 연극의 수신자로 ‘민중’을 상정하고 있으며, 더 나아가 ‘민중의 삶과 생활을 무대면에 재현하는 연극’을 강조하고 있다는 점이다. 이처럼 ‘민중’은 연극의 사회적 가치를 보증하는 심급으로 여겨지게 되었으며, 사실주의는 ‘민중’을 포착해야 한다는 정신사적 지표인 동시에 이를 구체화하기 위한 방법론이었다.²²⁾

21) 토월회와 기타 학생 순회극단들의 차이점에 대해서는 좋고, 「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조」의 102~118면을 참조할 것.

22) 호네트에 따르면 개인이 전적으로 자신을 존중할 수 있게 되는 것은 개인이 객관적으로 주어진 기능 분배의 틀 속에서 공동체의 재생산에 자신이 적극 기여하고 있음을 확인할 수 있을 때이다. 이 때 한 개인이 스스로 선택한 삶의 방식에 대한 사회적 인정을 확인하려 할 때, 의존할 수밖에 없는 것은 결국 “‘일반화된 타자’의 윤리적 목적 설정들”이라는 것이다. (악셀 호네트, 문성훈 역, 『인정투쟁』, 동녘, 1996, 159면.) 그의 의견을 본고의 논의에 적용해 본다면, 연극인들이 공동체의 재생산에 대한 스스로의 기여를 확립하는 길은 바로 사회 현실에 대한 고발을 의미하며, ‘일반화된 타자’인 민중의 삶을 재현하는 것은 연극인들이 의존할 수밖에 없었던 윤리적 목적이라고 볼 수 있을 것이다. 즉, 리얼리즘과 민중의 재현 문제는 신극에 대한 인정 체계의 성립 과정과

그렇다면 ‘민중이 당위적인 재현의 대상으로서 요청되었을 때 이들은 어떻게 규정될 수 있을까? 흥미로운 것은 심홍과 조춘광이 사용한 ‘민중이라는 기표가 굉장히 포괄적인 기의를 거느리고 있었다는 점이다. 심홍은 “조선 사람의 실제 내용생활”에 대한 엄밀한 폭로를 강조하면서도 ‘민중에 대해서는 ‘조선이라는 민족성의 기표를 부여하는 데 그칠 뿐이다. 이는 “민중”을 “동일한 언어”를 사용하는 집단으로 규정했던 조춘광에게서도 마찬가지로 드러나는 관점이다. 그는 사상의 문제를 “민중이라고 명칭하는 국경적 경계선 안에다만 구속하고자 하는 것이 아니라”고 부연했지만, 정작 “현대 사회주의 작가”들이 주목한 “계급적 반감”의 문제와는 거리를 두고자 하면서 ‘민중을 곧 ‘조선 민족과 크게 다르지 않은 의미로 이해하고 있었다.

이와 같은 관점은 기실 1920년대 초의 담론장에서 유통되던 ‘민중 개념을 그대로 반복하고 있는 것이기도 하다. 일례로 극단의 명칭에서부터 ‘민중이라는 개념을 내세우고 있었던 ‘민중극단의 출현과 이들을 바라보는 시각은 ‘민중에 대한 당대의 이해방식을 파악할 수 있게 해 준다. 한 신문 사설은 ‘민중극단이라는 명칭에 대해 큰 기대를 표하면서 자못 감격한 어조로 이들이 민중의 생활상을 표현하는 연극을 보여주길 바라는 희망을 드러내고 있다. 그러나 이 사설에서 민중의 생활은 “최하계급으로부터 최상계급까지 총횡으로 관통한” 것으로 규정되었다.²³⁾ 실제로 ‘민중극단의 활동 역시 극장을 찾아오는 관객에게 기존의 연극보다 진일보한 수준의 연극을 보여주는 데만 목표를 두고 있었을 뿐이기에 ‘민중은 곧 보편적인 조선인 관객 이상의 의미를 지니지 못하게 되고 만다. 현철이 제기했던 민중극 개념 역시 “식자계급이나 학자계급이나 무식자나 노동자나 하등의 차별이 없는” 특색을 지닌 극을 의미했으며²⁴⁾, 이는 결

긴밀하게 맞물려 나타나게 되었다는 것이다.

23) 사설, 「민중극단—오인의 희망」, 『동아일보』, 1922.6.10.

24) 현철, 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」, 『개벽』 10호, 1921.4.

국 1920년대 중반까지 통용되던 ‘민중’ 개념이란 식민지 조선인 전반의 삶과 관련된 포괄적인 규정에 가까운 것이었음을 의미한다.²⁵⁾

3. 요청된 레퍼런스와 소급된 내포관객

이처럼 ‘민중’이라는 개념이 다소 포괄적인 의미망을 드리우고 있으며, 신극운동의 초창기부터 견지되던 계몽주의의 입각점을 벗어나지 못하고 있었음에도 불구하고, 이와 같은 기표의 개입은 ‘신극운동에 새로운 과제를 부여했다. 민중의 삶을 제재로 한 창작극의 출현이 요망되었던 것은 연극의 생산자에게 있어 사회적 시야와 이해 지평의 확장을 강력하게 요구했기 때문이다. 1920년대 초에 반복적으로 재현되었던 ‘고학생 모티프’가 함의하듯, 초창기의 학생극은 생산자 자신의 삶을 충실하게 무대화하면서 예술로서의 연극에 요구되었던 진실성의 수준에 도달할 수 있었고, 토월회는 예술적 수준을 이미 승인받은 서구 연극의 번역을 통해 보다 진지한 연극을 보기 원하는 식민지 조선의 관객에게 소구할 수 있었다. 그러나 타인의 삶을 재현하여 민중의 형상을 드러내는 동시에 이를 예술로서의 연극과 결합시키는 일은 결코 쉽지 않은 문제였다. 더군다나 민중의 대다수를 차지하는 하층민의 삶은 주로 지식계층의 인물들로 구성된 신극의 생산자들에게 있어 불가사의 대상에 가까웠다고 할 수 있을 것이기 때문이다.

민중의 삶, 특히 하층민의 삶을 사실적으로 무대화해야 한다는 당위적

25) 한편, 심홍과 조춘광이 강조한 ‘민중’의 개념은 일본에서 일어난 민중예술 논쟁을 경유하여 바라볼 때 보다 구체적인 의미를 획득할 수 있게 된다. 일본의 민중예술 논쟁과 로만 롤랑의 수용 양상에 대한 구체적 분석은 박양신의 논의(박양신, 「다이쇼 시기 일본·식민지 조선의 민중예술론: 로맹 롤랑의 ‘제국’ 횡단」, 『한림일본학』 22집, 한림대학교 일본학연구소, 2013.)를 참조할 것. 심홍과 조춘광이 견지한 민중 개념의 내포와 외연에 대해서는 줄고(「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조」)를 참조할 것.

명제는 두 가지 문제를 동시에 야기한다. 한 가지는 민중의 삶이 지식계층인 생산자 자신의 삶과 엄연히 구분될 수밖에 없는 대상임을 인정해야 했다는 것이다. 다른 한 가지는, 그럼에도 불구하고 그것이 식민지 조선의 사회에서 실제로 존재하는 삶의 양태임을 생산자 스스로가 확신할 수 있어야 한다는 것이다. 이와 같은 두 가지 문제는 한 가지 결론으로 귀착되는데, 민중의 삶을 무대화하기 위해서는 일정한 레퍼런스(reference)를 필요로 하지 않을 수 없었다는 점이다. 이 때 신문 사회면을 통해 보도되는 사건들은 사회적 관점을 견지하고자 했던 극작가들에게 가장 유력한 참조 대상이 되었을 가능성이 높다. 신문은 소재의 사실성에 대한 보증 근거를 제공해 주는 장이었으며, 신문 읽기는 타인의 삶을 추체험할 수 있는 가장 효율적인 방식이었을 것이기 때문이다.²⁶⁾

사실 신문기사 속에서 소재를 발견하려는 경향은 한국소설사의 전개 과정에서도 유사하게 드러난 바 있다. 1920년대가 한국 근대소설의 본격적인 형성기였다고 할 때, 1920년대 중반을 즈음하여 나타나기 시작한 일련의 변화를 감지해 볼 수 있다. 즉, 동인지 문학으로 대표되던 개성 혹은 내면의 발견에서 현실과 풍속의 차원에 대한 관심으로 창작의 무게추가 이동하기 시작한다는 것이다.

다만, 소설사의 전개 과정에서 신문기사의 소설화 작업은 주로 작가의 미학적 자의식이나 사회의식을 구체화하기 위한 단초로서 쓰이는 경우가 많았다. 박정희에 따르면 이 시기 ‘실화의 소설화 양상은 ‘신문기자·작가’로서의 정체성을 갖고 있던 현진건과 염상섭의 작품에서 두드러지게 나타난다. 그는 현진건이 신문기사를 통해 소개된 사건의 이면을 작가의 상상력으로 메우는 과정을 통해 단편소설의 미학을 확립해 나간 반면, 염상

26) 이와 같은 경향은 1930년대에도 이어지는데, 유치진의 <토막>은 경성 근교에 형성된 토막촌에 대한 기사가 집중되던 시기에 창작되었다는 점에서 그 영향관계를 짐작케 볼 수 있는 작품이다. 또한 남우훈의 <이름 없는 죽음>에는 아예 후기(追記)의 형태로 “이 것은 작년 십일월 모 신문에 게재된 기사를 그대로 제재로 한 것임을 말해 둔다”라고 명시되어 있다.

섭은 신문기사 자체의 정보를 믿지 않으면서 식민지 사회에 대한 비판적 의식을 드러내고자 했다고 논의한 바 있다.²⁷⁾

반면, 동시기의 극작가들이 참조했던 신문기사들은 ‘민중의 삶을 관찰하고 극작의 현실성을 높이기 위한 보증 근거로 작동한다는 점에서 차이를 보인다. 사실 하층민의 삶을 묘사하는 희곡의 경우, 주요하게 등장하는 모티프들은 굉장히 극단적인 동시에 자극적인 경우가 많다. 양승국이 논의했던 ‘딸 팔기 모티프는 물론이고²⁸⁾, 살인과 권총강도, 음독자살이나 방화, 강제집행 등의 사건은 일상적으로 출현하는 사건이라기보다 누군가의 파국적 결말을 예비하는 예외적이고 문제적 사건으로 보아야 할 것이다. 그러나 당대의 신문 기사를 통해 이러한 사건들은 반복적으로 보도되고 있었고, 이는 센세이셔널한 사건 사고가 곧 식민지 조선 도처에 편재한 현실임을 증거하고 있었다.

한편, 식민지 조선의 극작가들은 신문 기사에 나타난 사건들을 창작의 소재로 삼는 과정에서 나름의 취사선택을 보여주기도 했다. 일례로 마해송의 <겨울의 불꽃>(1924)은 ‘방화 모티프’를 통해 극의 대단원을 형상화하고 있지만, 그가 선택한 화소는 허다한 방화 사건 중에서도 특별한 유형을 다루고 있다. 당대의 신문 기사들을 분석해 보면, 방화 사건은 다양하게 유형화될 수 있는데, 크게 보아 방화는 남의 집에 불을 지르는 경우와 자기의 집에 불을 지르는 경우로 나누어진다. 이 중에서 <겨울의 불꽃>은 이른바 ‘자가(自家) 방화 사건’을 다루고 있는데, 이는 빗 독촉과 강제집행 위협에 시달리던 주인공이 채권자를 살해하고 자기의 집에 불을 지르는 사건으로 구체화되게 된다.

자가 방화 사건의 경우 역시 크게 두 가지 유형으로 나누어볼 수 있다.

27) 박정희, 「1920년대 근대소설의 형성과 ‘신문기사’의 소설화 방법—「딸」과 「검사국대합실」을 중심으로」, 『어문연구』 40권 3호, 2012, 한국어문교육연구회, 2012.

28) 양승국, 「1930년대 농민극의 딸 팔기 모티프의 구조와 의미」, 『한국 근대극의 존재 형식과 사유구조』, 연극과인간, 2009. 135~160면.

하나는 주로 보험금을 노리고 불을 지르는 경우이며, 다른 하나는 원한을 풀기 위해 불을 지르는 경우이다. 원한의 이유는 고부갈등부터 치정 문제에 이르기까지 다양하지만, 빛에 쫓들리어 세상을 비관하게 된 경우 역시 큰 비중을 차지하고 있었다. 흥미로운 것은 1920년대 중반의 식민지 조선에서 보험사기의 형태로 자가 방화를 저지른 이들이 하나같이 일본인들이었다는 점이다. 그러므로 우발적인 사고에 의한 방화를 제외한다면 대부분의 방화사건, 특히 자가 방화 사건들은 극단적인 선택을 할 수밖에 없었던 식민지 조선인의 비극을 배면에 깔고 있는 것들이라 보아도 무방하며, <겨울의 불꽃> 역시 이러한 사정을 극화한 작품으로 볼 수 있다.

임영빈의 <복어알>(1925)은 이와 같은 경향을 가장 명시적으로 드러낸 작품이라 할 만하다. <복어알>에는 극도의 가난에 시달리는 한 가족이 등장한다. 폐지를 주워 살아가는 아버지는 병에 걸려 오래 앓고 있는 상태이며, 어린 두 남매는 아버지를 돕기 위해 대신 일을 나선다. 남매는 일본인 거리에서 휴지를 줍다가 우연히 쓰레기통에서 “궤기알”을 발견하여 집으로 가져오게 되고, 이웃에 사는 ‘쇠돌네’까지 데려와서 함께 먹는다. 그런데 이 알은 독성을 지닌 복어알이었기에 결국 가족들은 고통 속에서 신음하다가 모두 죽고 만다는 것이다. 이와 같은 작품의 줄거리는 ‘복어알 중독’ 사건을 다룬 당대의 신문기사들과 나란히 놓고 볼 경우 뚜렷한 영향관계를 발견할 수 있어 주목을 요한다.

㉔ 덩광찬은 본적을 경기도 룡인군 남사면, 봉명리에 두고 전귀 처소에 거주하면서 로동을 하여 겨우 어려운 살림을 유지하여 오는 중 고기인들 남과 가티 먹을 수가 업는 형편이매 제작 사일에 본덩통을 지나오다가 엇더한 집에서 무슨 고기 배르를 내여 버리는 것을 보고 매우 먹고 심흔 마음이 생기여서 그 고기 배르를 어더가지고 자기 집에 도라와서 그것이 복어의 배르 인지도 알지 못하고 국을 쓰리여서 자기 집 식구가 배불르게 먹은 후에 그 국맛이 매우 죠흐매 혼자 먹기가 미안하다 하야 그 것해 방

에 사는 최의창의 집에도 한 그릇을 보내었더니 역시 그 집도 생활이 곤란한 처지라 오래간만에 고기국을 어더 보게 되매 매우 반가운 마음으로 식구대로 먹기를 권하여 꿀우 난호아 먹고서 잠을 자든 중에 밤 새로 한 시쯤 되어서 그 두 집 식구는 일시에 복통이 이러나기 시작하여 견딜 수가 없는 형편이나 두 집이 모다 수중에 가진 돈이라고는 한 푼도 없스매 다만 엇지할 줄을 몰고 서로 헤매이든 중에 한 명이 먼저 생명이 끈혀지는 것을 보고서야 이우스집에 기별하여 그 부근에 잇는 라원화 의사를 청하여 진찰한 결과 복어의 중독으로 판명하게 되었더라.²⁹⁾

㉔ 충남 연기군 조치원면 조치원리에 거주하는 김금성과 그 동리 리순서와 리순서의 처와 경성 남대문동에 거주하는 지성배 등 다섯 사람은 본래 로동자로 로동을 하여 생명을 보존하여야 오든 바 지나간 룩일에 그 리웃에서 사는 삼미송보라는 일본 사람의 집에서 래여버린 북(하북)의 내장을 주어다가 먹고 복통이 일어나며 한참 동안 고통을 하얏다가 작 칠일에 네 사람은 계우 생명을 보전하고 전기 김금성은 참혹히 죽었다는데 이 사람은 부모처자도 업고 친척도 업는 단독일신으로 생활하다가 그와 가티 참혹하게 죽은 것이라더라.³⁰⁾

㉕ 고양군 한지면 신당리 이백이십오번지의 이십호에 사는 조영삼(四九)은 재작일 오전 한 시경 근처 쓰럭이통 속에 내여 버린 복어의 내장을 주어다가 형수 송성녀에게 주어 끌어가지고 아홉 살 먹은 진성이와 여섯 살 먹은 진숙이와 함께 먹고 나서 중독이 되야 무한히 고통하다가 오후 네 시경에 마춤내 세 식구가 모다 죽어버렸더라.³¹⁾

인용문 ㉔는 ‘복어알 중독’을 다룬 신문 기사 중 가장 상세하게 사건의

29) 기사, 「하돈(河豚)의 중독으로 3명 죽사 4명 위독」, 『조선일보』, 1923.12.6.

30) 기사, 「극주의할 河豚(복어) 독—일본인이 내다 버린 복어 내장을 먹고 또 1명이 죽었소」, 『조선일보』, 1924.5.10.

31) 기사, 「복 먹고 일가 몰사」, 『동아일보』, 1925.4.7.

전말을 기록한 것이며, 임영빈이 <복어알>을 창작하는 데 적지 않은 영향을 주었으리라고 추정되는 자료이다. 사건의 희생자인 ‘정광찬’이 남과 같이 고기를 마음대로 먹을 수 없는 형편인 ‘가난한 노동자’라는 점은 <복어알>에 묘사된 거지 가족의 형상과 닮아 있다. 또한 정체를 모르고 주워 온 복어 내장이 비극을 불러왔다는 점 역시 유사하며, 그것을 가족과 이웃에게 나누어 먹인다는 점에서도 화소를 공유하고 있다.

㉔에서는 노동을 통해 연명하는 가난한 자가 ‘복어의 내장’을 주워 왔다는 점이 마찬가지로 드러나고 있지만, 그것을 일본인이 버린 것이라고 명시하고 있어 주목된다. 이는 <복어알>에서도 반영되어 있는 요소인데, 언년과 용둑 남매는 일본인 거리에서 쓰레기통을 뒤지다가 복어알을 얻게 된다. 그러나 ‘게다’ 소리를 내며 다가 온 일본인은 두 남매가 복어알을 주워 담은 것을 보아도 이를 제지하지 않는다. 남매는 알을 빼앗아가지 않는 일본인을 “고마운 영감이상”이라 부르고, 아버지 역시 “참 고마운 일”이라고 이야기하지만 정작 복어알의 위험성을 알면서도 이를 알리지 않는 일본인의 행위는 한 가족의 파국을 불러일으키게 된 것이다.

이처럼 ‘일본’이라는 기호의 배치는 <복어알>에서 설정된 최소한의 저항적 요소라고 볼 수 있을 만한 것이다. 두 남매가 비극적 사건의 시발점이 되는 ‘일본인 거리’를 찾아간 것은 조선인과 일본인 사이에 형성된 경제적 불평등의 문제와 관련되어 있다. 이승희가 지적한 것처럼 ‘일본인 거리’는 휴지를 주워 연명하는 이들에게 최소한의 먹을 것이나마 있는 곳으로 여겨지고 있기 때문이다.³²⁾ 이처럼 ‘일본인 거리’에 내재된 공간적 성격은 주인공 일가가 감내해야 했던 빈궁한 현실과 대비되면서 그들의 가난을 둘러싼 사회적 맥락을 환기시키는 역할을 수행한다.

㉕의 신문 기사에서는 ‘복어알 중독의 결과로 한 식구가 모두 죽고 말았다는 점을 보도하고 있다. 특히 ‘어린 아이’들의 죽음이 부각되고 있다

32) 이승희, 앞의 책, 139~140면.

는 점에 주목할 필요가 있을 것이다. 기사에 등장한 아홉 살 진성이와 여섯 살 진숙이의 죽음은, <복어알>에서 열두 살 언년이와 열 살 용득이의 죽음으로 반복된다. 죄 없는 희생양인 ‘아이들의 죽음은 그 자체로 비극적인 분위기를 환기시키는 소재이다. 더욱이 <복어알>에 등장하는 두 남매는 병든 아버지를 돕기 위해 스스로 일을 나선 효성스러운 자식들인 동시에, 가난과 신병을 비판해 온 아버지에게는 유일한 삶의 희망과 위안으로 여겨지는 존재들이다. 그러나 아이러니하게도 병든 아버지를 대접하기 위해 주워 온 ‘괴기알은 결국 가족 모두를 죽음에 이르게 하는 원인이 되었던 것이다.

용 득	(입 안에 소리로) 아버지! 해응! 아버지! 배야! 아이구!
아버지	(놀라서 용득이를 흔들면서) 용득야! (울면서) 용득야! 용득야! 뎨은 길 먹었구나! 용득야! 정신을 차려라! 용득야!
언 년	(아버지 이켄 무릅에 배를 거치고 잇다가 언년이도 소리를 잘 못낸다) 아.....버지! 아이유! 아버.....지!
아버지	(언년이를 만즈면서) 야, 언년야! 언년야! 정신 차려라! 이게 웬일이냐! (언년이나 용득이는 각금 각금 알른 소리를 하면서 몸을 흔들 썩) 이애들이 다 웬일이야! 용득야 언년야! (두 아회를 흔든다) 용득야! 언년야! 정신 차려라! (아회들은 다 죽었다. 그 아버지도 점점 꺾으려져 들어가는 소리로) 용득야! 언년야! 용득야!..... 어이구!.....언년야! (남매를 다시 손으로 한번 더 안으랴고 하면서) 용득야..... 언년..... 휴.....(마즈막 힘으로) 용득야..... 언년야.....! 어이구.....용.....언.....(죽는다) ³³⁾

극의 마지막 장면을 통해 임영빈은 고통에 몸부림치던 아이들의 생명

33) 임영빈, <복어알>, 『조선문단』 10호, 1925.7.

이 점차 잦아드는 모습을 매우 사실적으로 묘사하고 있다. 아이들은 그저 신음 소리만을 내뿜고 있으며 어떠한 전언도 남기지 못한 채 죽어간다. 또한 아버지는 철저하게 무력한 대상으로 그려지고 있다. 아버지는 가족을 죽음으로 몰아가는 복통의 원인을 전혀 파악하지 못하고 있다. 게다가 최후의 순간에 이르러서야 ‘괴기알이 문제였음을 깨달았을 따름이며, 죽어가는 자식의 모습을 목도하면서도 “이게 웬일이야”라는 말만 반복할 뿐이다. 이처럼 고통에 신음하는 두 자식을 양 팔에 안고 자신 역시 무기력하게 죽어가는 아버지의 모습을 조명한 <복어알>의 마지막 장면은 지켜보는 이도 없고, 생존자도 남기지 않는 죽음을 형상화하고 있다는 점에서 어떠한 의미도 부여할 수 없는 완전한 소멸의 형상만을 보여줄 뿐이다. 특히 ‘미래 세대인 아이들의 죽음은 일말의 희망도 찾아볼 수 없는 암담한 현실을 단적으로 제시하고 있다.

앞서 살펴본 것처럼 <복어알>은 신문 기사로부터 수집한 정보들을 교직하는 가운데 쓰여진 작품이라 할 수 있다. <복어알>의 골조를 이루는 사건은 굉장히 단순하며, 인물 간의 뚜렷한 갈등도 드러나지 않기에, 결말에 제시된 비극적 장면은 그저 한 가족의 참혹한 죽음을 보여주는 것 이상의 의미로 나아가기 어려운 것도 사실이다. 그러나 <복어알>에 드러난 표면적인 이야기는 특정한 조건들과 결합될 경우 보다 심층적인 의미로 재해석될 수 있게 된다는 점에 주목해 볼 필요가 있을 것이다. 임영빈 역시 <복어알>을 통해 한 가족의 비극을 묘사하는 데만 골몰했던 것은 아닌 것으로 보인다. 특히 그가 ‘복어알을 나누어 먹는 장면에서 이웃의 ‘쇠돌네를 참여시키고 있다는 점은 의미심장하다.

쇠돌네	요새는 좀 엇더서요? 용득아버지
아버지	뭐, 늘 그러습시다. 어서 안즈서서, 이거 좀 잡썬 보시오.
쇠돌네	그건 웬 겁니까?
아버지	허허 애들이 오늘 수지를 주러 나갔다가 일본 영감이상

만히 사는데 가서 어더왔답니다.

쇠돌네 그래요. 그걸 혼자 잡숫지. 저까지 왜 청하섯서요. 요새 알
 으시누라고 입맛도 썰어지섯슬 터인데.

아버지 이런 음식을 엇더케 혼자 먹겠습니까? 자 어서, 드십쇼.

쇠돌네 건 패는 걸 그리시어 (뺏는다)
 (중략)

쇠돌네 그래도 용득 아버지는 그 두 남매가 잇서서 조호시겟소.

아버지 그래요. 이러케 알으면서도 애들을 보면 압흔 줄을 몰으
 겟는걸요.

쇠돌네 (한숨을 쉬면서) 그러시겠지요.

아버지 쇠돌네 아주머니도 쇠돌이가 옛해 살었스면 오죽 조호시
 겟소.

쇠돌네 그건 다시 말해 무얼해요. 요새도 그 놈 생각이 나서 말들
 지경인데요. 눈에 서언해서 죽겠서요.

아버지 그놈이 죽은 지가 벌써 잇합니까?

쇠돌네 잇해가 뭐예요. 삼년이 되었는데요.³⁴⁾

‘식구(食口)’라는 단어의 어원이 함의하는 것처럼 모두가 둘러앉아 무언가를 먹는 장면은 공동체의 단위를 형상화하는 가장 유력한 방식이다. 그리고 임영빈은 부재하는 어머니의 자리에 삼년 전에 자식을 잃었던 ‘쇠돌네’를 앉히면서 혈연단위를 넘어선 방식으로 가족의 형상을 제시하고자 했다. 이는 그가 확장된 혈연 공동체의 재현을 통해 ‘조선’이라는 민족 단위를 드러내고자 했을 가능성이 높다는 점을 추정케 해 주는 대목이기도 하다. 이처럼 한 가족의 형상이 곧 ‘조선’의 축소판으로 재현된 것이라면, <복어알>의 최후 장면은 곧 조선이라는 민족 공동체의 파국과 절멸을 무대화하는 것이 될 수 있으며, 이는 그야말로 문제적인 장면이라고 할 수 있을 것이다.

34) 임영빈, <복어알>, 『조선문단』 10호, 1925.7.

그러나 이상과 같은 심층적 이해는 텍스트 외부에 형성된 담론 체계를 적극적으로 소환할 때만 비로소 가능해 지는 것이기도 하다. 먼저 <복어알>에 나타난 '죽음의 의미를 보다 심층적인 차원에서 이해하기 위해서는 '복어알 중독'이라는 소재가 애초에 사회적 시각을 내재한 것임을 전제해야 할 것이다. 일차적으로 '복어알로 인한 죽음은 의도하지 않은 죽음이며 무지로 인한 죽음에 속하는 만큼 사고사로 분류될 만한 사건이다. 그러나 한편으로 '복어알 중독은 희생자들이 쓰레기통을 뒤져서라도 '복어알'을 먹지 않으면 안 되었던 삶의 조건 즉, 극도의 '가난'이라는 조건이 부각됨에 따라 일종의 사회적 살인이라 이해될 수 있는 성질의 것이다. 실제로 당대의 신문 기사들을 살펴보면, 1920년대 초반에 복어알은 주로 자살의 도구로서 사용되었으며 간헐적으로 보도되는 소재에 불과했지만, 점차 '가난하고 '무지'한 희생자를 발생시킨 원흉으로 지목되기 시작했으며, 1920년대 중반에 이르면 관련된 사건은 일년에도 십여 차례 이상 신문 지상에 보도되게 되었다. 다시 말해 <복어알>에 나타난 비극성을 충분히 이해하기 위해서는 등장인물들의 죽음을 사회적인 시각을 통해 바라보아야 할 필요가 있었으며, 이를 위해서는 '복어알'이라는 소재를 둘러싼 사회적 의미망을 해석의 일차적 준거점으로 삼아야만 했다는 것이다.

이러한 과잉 해석의 기제는 이미 조명희의 <김영일의 사> 공연에서 드러났던 특징이기도 하다. 필자는 졸고를 통해 동우회순회연극단의 레퍼토리로 상연되었던 <김영일의 사>가 폭발적인 반응을 불러일으킨 원인을 분석하면서, 텍스트 외부에 존재하는 의미망에 접속하는 과정을 통해 작품에 드러난 '고학생'의 표상이 보다 구조적인 차원에서 해석될 수 있었으리라 추정한 바 있다.³⁵⁾ 작품의 내적 완결성이나 구조의 복합성에 있어서 차이가 적지 않음에도 불구하고 <김영일의 사>과 <복어알>은 무대화된 사건으로부터 '조선의 현실'이라는 의미로 나아가기 위한 선행

35) 졸고, 「'관객성'의 구성 맥락과 해석공동체의 아비투스」 참조.

지식을 갖춘 내포관객을 전제한다는 점에서 공통점을 지닌다. 동우회순회연극단을 비롯한 학생 순회극단의 관객들은 극장을 찾는 일을 곧 사회적 실천의 일환으로 생각한 이들이었으며, 연극에 대한 기대지평 역시 비교적 균질적인 경향을 띠고 있었다.

임영빈의 이력을 되짚어보면 그가 설정한 내포관객의 형상이 어디에서 기원한 것인지를 보다 분명하게 추정해 볼 수 있을 것이다. 개성의 송도 보통고등학교를 졸업하고 모교의 교사로 재직하던 그는 1921년 7월에 열린 송경학우회의 공연에 <백과의 우름>이라는 각본을 제공한다. 송경학우회는 동경유학생으로 조직된 단체였지만, 주로 개성 지역의 학생들이 중심이 된 단체였기에 자연스럽게 임영빈과 인연을 맺게 된 것으로 보인다. 이 공연에서 그는 수난과 자살로 이어지는 고학생의 비극에 격정적으로 반응하는 관객들을 체험할 수 있었다. 공연 소식을 전하는 기사에서는 이 작품이 “관중의 무한한 감개와 자극”을 주었으며, “부인들은 물론이고 남자들도 눈물이 흐르고 가슴이 압힘”을 느끼지 않을 수 없었다고 객석의 분위기를 묘사한다.³⁶⁾ 그리고 같은 시기에 동우회순회연극단과 갑동회의 순회공연이 전 조선을 순회하고 있었음을 감안할 때, ‘자발적 관객’의 형상은 임영빈에게 이상적인 관객의 모델을 제공했으리라고 본다. 즉, 그가 구상한 내포관객은 학생극 순회운동의 경험 속에서 기원한 것이었으며, 이 형상은 <복어알>의 창작과정에게까지 소급되었을 가능성이 높다.

4. 변모한 실제관객과 상호작용의 난맥상

앞서 살핀 것과 같이 <복어알>에 나타난 구성은 단순함을 넘어 험거워 보이기가까지 하는 것이 사실이다. 이러한 구성은 텍스트의 빈틈을 뺄곡

36) 기사, 「송경학회 소인극」, 『조선일보』, 1921.8.2.

하게 채워 줄 관객의 상상력과 이해 수준을 전제하지 않는다면 치명적인 한계로 비춰질 수밖에 없다. 그러나 <복어알>이 임영빈이 품고 있던 식민지 조선의 관객에 대한 신뢰감을 기초로 작성된 텍스트라고 한다면 그곳에 내포된 의미는 결코 단순하지 않을 것이다. 그렇다면 그러한 상호신뢰관계가 작품이 발표된 1925년의 시점에도 유효한 것이었는지를 따져 봐야 할 필요가 있다.

다시 말해 이는 임영빈이 설정했던 내포관객의 상이 실제 극장을 출입하는 관객들의 상과 어느 정도로 조응할 수 있었느냐의 문제와 직결된다. 무대와 객석 간의 소통에 대한 그의 기대치가 주로 학생극 순회운동을 통해 형성된 것임을 전제할 때, 우선 1925년이 학생극 운동의 열기가 점차 퇴조하게 되었던 시점이었다는 점을 지적할 수 있다. 물론, 지역 단위의 단체들을 통해 산발적인 소인극 운동은 지속되고 있었지만, 적어도 저널리즘의 전폭적인 화력 지원을 힘입어 일어난 전 조선적 이벤트로서의 연극운동은 불가능했다.

사실 학생극 운동의 한계는 신극운동의 초창기부터 지속적으로 지적되어 왔던 것이다. 현철은 동우회순회연극단을 비롯한 학생극 단체들의 순회공연이 활발하게 일어났던 1921년의 예술계 활동을 총정리하는 평론을 남긴 바 있다.³⁷⁾ 그는 학생 순회극단의 공연을 소인극의 한 부류로 여기는 가운데, 사회의 각 단체에서 “금년과 가티 연극을 상연한 일은 아마 근자에 처음되는” 일이라 밝히면서 주목한다. 그러나 그는 소인극이 사실상 기회주의적 행동이거나, 편의적 발상에 불과한 것임을 지적하는데, 즉 그들의 소위 “연극열”이란 “극예술에 대한 애호”에서 나온 것이 아니라 음악회라는 이름을 통해 입장료를 모으는 일이 여의치 않게 되자 새로운 구경거리로 연극을 선택한 데 불과했다는 것이다.

동경 유학생들의 순회연극은 연극에 대한 사회적 관심을 제고한 사건

37) 효중(현철), 「예술계의 회고 일년간」, 『개벽』 18호, 1921.12

이었지만 외려 현철이 가치를 부여했던 것은 ‘예술협회’와 같은 전문극단의 결성에 있었다고 할 수 있다. 냉소적 시각으로 일관한 현철에 비해 김운정은 소인극 운동에 대한 애정어린 시각을 견지하고 있다는 점에서 주목을 요한다. 그는 1923년의 연극계를 회고하는 한 평론을 통해 활발하게 일어나는 소인극 운동의 열기가 일반사회에 연극을 향한 요망을 보다 두텁게 만든 요인이었다고 지적한 바 있다.

그러나, 금년 중에, 일어난 劇界의, 운동을 좀 더, 內面的으로, 관찰하면, 두 가지의 경향이 잇섰다. 그 한가지는 金錢의 결핍으로, 소위 興行業者간에는 慘酷한 타격을 바뒀고, 그 반동으로, 俳優團(職業的)까지도, 드대어, 해산의 운명을, 당한 단체도 잇섰다. 그러나, 이와 반대로, 一般社會에서는, 연극에 대한, 요망이 幾分間, 듯터워진 경향이, 날로 만어 간다, 今年 중에, 行演된 도수를 보든지, 그 내용을 보든지, 專門俳優들이 막을 열은, 數交보다, 소위 素人劇이라는 上演이 만엇섯고, 또, 내용이 좀 나흔 것도, 몇 차례는 잇섰다, 그리고, 學校團體이니, 宗教團體이니 하는 데에서, 검성드못하게, 엇더한 동기를, 이용하여, 연극의 教化를, 바드려하는, 운동이, 다시, 注意할 만치, 만히 일어났다. 이것은, 다시, 말할 것도 업시 時代思潮를, 말히서, 自己生活의, 내면이 넘우도 空虛하고, 荒涼한 것을, 깨다른 동시에, 어느 방면으로 든지, 자기 생활에, 엇더한 윤기잇는, 변화를 일으키려는, 애답은 요구에서, 나온 것이다. 그러나, 이러한, 연극발전상에, 가장, 적당하고, 노력할 時機에 臨하여, 자본의 恐慌으로, 뜻하는 바의, 實地運動을 족음도, 진행치 못하는 것은, 劇界를 위하여, 甚히 痛歎할 바이다.³⁸⁾

김운정은 도처에서 일어나는 소인극이 직업적 전문극단의 공연보다 양적인 측면에서 우위를 보임은 물론, 질적인 차원에서도 전문극의 수준을 넘어서는 사례가 있었다는 점을 지적한다. 그가 보기에 일련의 소인극 활

38) 김운정, 「극계 일년의 개평」, 『개벽』 42호, 1923.12.

동은 공허하고 황량한 내면과 자기 생활의 문제점을 자각하는 가운데 출현한 것이며. 이는 '시대사조를 따른 것'이라는 점에서 적실성을 가지고 있는 것이었다. 다만, 그는 소인극 운동이 "자본의 공황"으로 말미암아 뜻하는 바의 "실지운동"을 조금도 진행시키지 못한다고 진단한다. 즉, 소인극의 발흥은 분명 주목할 만한 사건임에도 불구하고, 활동의 지속성이라는 차원에서 치명적인 한계를 노정한다는 것이다.

더욱이 소인극은 종합예술로서의 연극이 지녀야 할 예술적 질을 충분히 담보할 수 없는 방식이기도 했다. '보천 태우'라는 필자는 『조선일보』의 독자 투고란을 통해 당대의 순회극단들에 대한 단평을 내놓고 있는데, 이들의 연극이 각본, 배우, 무대의 차원에서 모두 개탄할 만한 수준에 불과함을 강변한다. 그는 순회극단들이 "의기가 양양해야 가장 문화발전을 위하여" "무슨 큰 사업이나 하는 것처럼 자긍하는" 태도를 보이나, 실제 공연의 수준이 저열하기에 연극을 자주 접하기 힘든 지역민들에게 오히려 편견을 심어 준다고 주장한다. 그렇다면 주로 순회공연을 펼쳤던 소인극 집단 역시 그의 비판으로부터 자유로울 수 없을 것이다.

그리고 또 하나 말코저 하는 것은 연극이란 것이 악한 사람은 기어히 망하고 선한 사람은 기어히 흥하는 것은 아니라는 것이다. '무대는 생활의 방편'이란 말도 잊지 안는가. 그리고 배우는 너무도 몰상식하고 무이해하다. 대사 가튼 것을 보드래도 '도덕상태에 죄가 된다' 또는 '연과 극이니 '심리상태에 맞지 않는 일을 해서는 못쓴다'하는 극본이 있다. 이것이 도모지 무슨 뜻인지 알 수 없다. 독감이 작란을 하기 위하여 각도 각 지방으로 순회란 일음에서 도라다니는 극단들이 아니거든 좀 더 소양있는 배우가 되어 정의가 있는 태도를 가지기를 아니바랄 수 없다. 그리고 시간은 업드래도 연극론이나 배우론이나 무대미술론 한 권식은 적어도 극단의 수뇌자되는 사람은 읽어야 할 것이다. 그리고 무대장치는 돈이 좀 들드래도 제발 광목 몇 척으로 천하를 휩싸잡으려는 영웅적 행동은 금하여야 할

것이다.³⁹⁾

인용문의 필자는 각본, 배우, 무대장치에 이르기까지 순회극단들의 예술적 수준을 문제삼는다. 각본의 경우 ‘군인생활’, ‘충효’, ‘권선징악’을 주제로 삼은 것이 대부분이라는 점에서 천편일률적일 뿐 아니라 시대에 뒤떨어진 것이라 보았다. 실제로 이와 같은 주제들이 임성구의 혁신단 이래 상연되었던 1910년대 신파극을 연상시킨다는 점을 고려한다면, 순회극단들의 시대착오적 각본을 비판하는 그의 지적은 타당성이 있다. 또한 그는 순회극단들이 보통학교나 중학교만 졸업한 청년이면 배우가 될 수 있는 것으로 여기고 있음을 비판하면서 배우가 되기 위해서는 천분 뿐 아니라 “노력과 적공”이 필요함을 강조한다. 보잘 것 없는 무대 장치의 수준 역시 문제가 되었는데, “광목 몇 척으로 천하를 휩싸잡으려는 영웅적 행동”이란 표현에서 드러나듯 당시의 순회극단들은 “산수를 그린 포장 하나”로 모든 무대 배경을 표현하고자 했으니 사실적인 무대를 구성하는 일은 불가능에 가깝다는 것이다. 더 나아가 그는 순회극단의 성의와 진실성을 문제삼기에 이른다.

그들이 진실하지 못하고 성의가 엷는 것을 보면 그의 원인은 대개가 할 일이 별로 엷고 집에 잇스면 괴롭고 또는 방랑적 기분에 휩쓸려서 나온 것이다. 그리고 보면 그것이 성실할 리가 엷는 것은 정한 일이다. 그리 해서 몇사람이 수군수군하야 소위 무슨 극단이니 해가지고는 지방지방마다 구경 겸 또는 그러고 다니면 조호니까 거저 다니는 것인 모양이다. 그러니 진실이 잇고 성의가 잇슬 리가 엷다. 다만 말하자면 환상적 유희단에 지내지 못한다는 것뿐이다.⁴⁰⁾

39) 보천 태우, 「순회극단에 대한 소감」(下), 『조선일보』, 1925.6.29.

40) 위의 글.

아마추어로 이루어진 순회극단이라면 사실 기술적 수준은 그리 높지 못할 것이 자명한 일이다. 그러나 적어도 1920년대 초의 학생 순회극단들에게 있어 ‘성악’나 ‘양삼’의 문제는 기술적인 부족함을 상쇄시켜 줄 수 있는 장점으로 부각되었던 점을 생각해 볼 때 위의 지적은 사뭇 문제적이다. 즉, 인용문의 필자는 순회연극 활동의 목적을 “구경”이나 “유희”를 제공하는 것 이상으로 여기지 않고 있으며, 그들을 “환상적 유희단”이라 부르는데 주저하지 않는 것이다. 글의 말미에서 그는 순회극단들이 지역사회에 미치는 해악을 지적하면서 “환상유희적 극단은 필경은 자멸하게 될 것이나 속히 자멸하기를 바란다”고 덧붙이고 있다. 이와 같은 악평은 1920년대 중반에 이르러 소인극 운동이 관성화되는 가운데 사회적 동력을 크게 상실했다는 징후였다.

사회적 목표에 도달하기 위해 연극을 활용하고자 하는 생산자들의 태도가 관성화되는 것과 더불어 동지적 관계를 구축하던 자발적 관객들의 에너지 역시 적지 않게 위축되는 양상을 보여 준다. 과거 사회적 목표를 내걸고 시행했던 공연들은 공연의 수준 여하와 관계없이 대부분 많은 관객들을 동원하는 데 성공했으며, 답지한 기부금은 곧 관객들의 자발성을 대외적으로 드러내는 표식이기도 했다. 더 정확히 이야기하자면 각지에서 펼쳐진 소인극 공연들은 언론을 통해 ‘성황’으로 보도되는 경우가 일반적이었는데, 이는 객관적인 평가였다기보다는 사회적 인식의 제고를 꾀하기 위한 목적에서 다분히 관습적으로 부여된 레토릭이기도 했다. 이를 고려할 때 아래의 인용문은 ‘공연 실패’의 결과를 명시적으로 드러내고 있다는 점에서 굉장히 이례적이다.

광주 사립보통학교에서는 설립한 이래의 경과와 현재와 상태를 일반에게 하소하기 위하여 동교 학생들이 치운 날 치운 것도 참고 불쫓차 업서 손을 훌훌 발을 동동 굴러가면서 우리가 열심히 연습을 하면 지금은 칩지만 극을 맞치면 우리 부형들이 돈을 만히 내이어서 난로도 장만하여 불도

피게 할 터이니 지금 치운 것을 참고 잘하자 하며 치운 것을 치운지도 모르고 수십일 동안을 연습하고 예뻐 날자에 아동극을 열고 경과와 현재를 일일이 동교 당국자가 설명하고 장래의 이야기를 하게 되었으나 오히려 관람자인 학부모는 원래 돈업는 그들이 때문에 주머니를 썰게 되었으나 비용도 모자라게 되어 학교 당국자보다도 동교 아동들은 말하되 잇는 부형이 왜 안주어요 차라리 아니하였드면 빚이나 아니 질 것을 하고 모다 락망하게 되었으며 이후 동교의 운명은 엇더케 될는지 모르겟다더라.⁴¹⁾

광주 사립보통학교는 경영난을 해소하기 위해 아동극 상연을 준비했으나 목표를 달성하는 것은 고사하고 공연 준비 비용도 회수하지 못해 오히려 빚을 지게 되었다. 이는 무엇보다 관객의 범위가 제한적이었기 때문이라고 할 수 있다. 즉, 학생들과 직접적인 관련이 있는 학부모들만 공연에 참석했을 뿐 동정금을 내놓으리라 기대했던 해당 지역의 유지들이 거의 모이지 않았던 것이다. 이를 보도하는 언론의 태도 역시 미온적인데, 실패로 돌아간 공연의 결과에 대한 안타까움만을 표하고 있을 뿐, 관객들에게 차후의 행동을 촉구하고자 하는 의도가 거의 드러나지 않는다. 그런가 하면 직업극단이 사회적 목표를 내걸고 흥행을 실시했다가 장소 교섭에 실패하여 식비를 지출하지 못할 정도로 곤경에 처하는 경우도 있었다.⁴²⁾ 점차 신문 지면에서 기금 마련을 위한 소인극 공연에 대한 소개는 그 빈도가 크게 줄어들 뿐만 아니라 단신 정도로만 취급되게 되었다.

광무대를 직영한 토월회의 사례에서 확인할 수 있는 것처럼 1920년대 중반기에 접어들면 관객들은 교환가치로서 존재하는 연극의 상을 받아들였으며 토월회의 연극 역시 같은 맥락에서 소비되는 문화상품의 하나였다. 실제로 이 시기 들어 토월회의 공연을 찾는 관객들은 더 이상 균질적

41) 기사, 「비운에 陷한 광주 사립보고—아동극을 흥행한 결과에 소망은 썩러지고 빚을 저」, 『조선일보』, 1925.1.18.

42) 기사, 「흥천 구제극단이 춘천에서 곤경—흥행할 장소가 없어서 밥값에 줄려 지낸다고」, 『조선일보』, 1925.1.7.

이지 않았으며, 그들의 기대치 역시 이원화되어 있었다. 광무대의 객석에는 경성의 살내극장이라는 공간적 지표에 주목하여 ‘오락’을 희구했던 이들과, 신극운동의 대표자인 ‘토월회’라는 기호에 맞춰 ‘예술’을 감상하기 원했던 이들이 뒤섞여 있었던 것이다. 박승희가 토로한 것과 같이 상대적으로 소수에 불과한 지식계층 관객은 토월회의 운영에 버팀목이 되어 주지는 못했고, 토월회는 오락을 위해 극장을 찾는 이들의 요구를 수용하지 않을 수 없었다.⁴³⁾ 토월회는 레퍼토리의 절충을 통해 난국을 타개하고자 했는데, 이에 대해 김우진과 홍해성은 “소위 신파객을 많이 끌어야 수지가 맞겠다는 한 편의 눈과 신극이라는 ‘하이칼라’에 취해서 오는 소수의 극청년의 환심을 사려는 다른 편 눈을 한꺼번에 맞추려다가 만 것”에 불과했음을 공격하기도 했다.⁴⁴⁾ 토월회의 전무로 재직했던 이서구 역시 “전체의 공기가 점점 영리화하여 가는 것”을 느끼지 않을 수 없었다.⁴⁵⁾

그럼에도 불구하고 이러한 노선 설정이 곧바로 신극정신의 훼손을 의미한다고 보기는 어렵다. 사실 공연활동의 양적 열세에도 불구하고 ‘신극’이 식민지 조선의 연극계에서 적지 않은 지분을 차지하게 된 것은 그들이 ‘새로움’이라는 가치를 적극적으로 내세웠다는 점 때문이었다. 그런데 ‘새로움’이라는 요소는 언제나 적대적인 비교 대상을 필요로 하는 것인바, 기존의 연극활동은 ‘신극’의 지향점을 정립하는 데 있어 가장 주요한 참조점이 되었다. 이 때 ‘상업성’의 문제는 신파극으로 대표되는 기존의 연극활동을 특징짓는 요소로 여겨지게 되었으며, 반대로 ‘신극’은 반상업주의적 노선을 표방하는 가운데 자신의 좌표를 당대의 연극계에 표정할 수 있었다. 더 나아가 ‘돈벌이’에 관심을 두지 않는 신극인의 태도는 사회 계몽을 위한 열정의 순일함을 증명하는 지표로 여겨지기도 했다.

그렇지만 이와 같은 자세란 실상 ‘학생’이라는 신분과 방학이라는 유예

43) 박승희, 「토월회 이야기」, 『사상계』, 1963.5.

44) 홍해성·김우진, 「우리 신극운동의 첫 길」, 『조선일보』, 1926.7.25-8.2.

45) 이서구, 「극단의 일우에서」, 『매일신보』, 1925.5.17.

기를 심리적 안전판으로 삼을 때만 가능한 일이었음을 간과할 수 없을 것이다. 언론기관의 전폭적인 후원 역시 일련의 학생 순회연극 단체들이 아마추어리즘에 기초한 반상업주의적 노선을 펴도 무방할 수 있었던 원인을 제공했다. 그러나 '신극은 전문극단의 형태를 취하게 됨에 따라 점차 활동의 무대를 문화상품의 각축장이었던 실내극장 속으로 옮기게 되었는데, 이는 신극운동의 지속성을 도모하는 일이 예술적 수준의 향상을 기하고 연극의 사회적 가치를 보존하기 위한 전제조건으로 여겨지게 되었기 때문이다. 이미 1922년에 첨구생이라는 필자는 “지금 조선에서는 공연히 고상한 예술만 주장하여 극단 자체의 물질적 생활을 저해할 때가 아니”라는 제언을 내놓기도 했다.⁴⁶⁾ 그렇다면 반상업주의적 기조는 적어도 1920년대 중반에 이르면 신극운동의 핵심적 정체성이라 할 수 없으며, 연극이 지닌 상품으로서의 지위를 인정한다고 해서 이를 영리주의적 태도로 몰아세우는 일 역시 불가능한 일일 것이다.

한편 1920년대의 '신극운동이 점차 경성의 실내극장에서 살아남는 일을 일차적 목표로 삼게 됨에 따라, '신극의 관객이 되는 일은 일정한 입장료를 필요로 하는 일이기도 했다. 이는 <복어알>을 비롯한 작품들에서 묘사된 '가난이라는 조건을 자신의 실제 삶과 견주어 볼 수 있는 하층민들을 정작 관객의 지위로부터 멀어지게 만드는 요인이 되었다. 그렇기에 '신극의 관객이 무대화된 타인의 삶을 곧 자신의 문제로 인식하기 위해서는 일정한 사회적 상상력이 담보되어야 했는데, '식민지 조선이라는 공동체에 대한 자각은 이를 위한 전제조건이기도 했다. 그러나 <복어알>은 신문 기사를 보증 근거로 삼아 실제 발생했던 사건을 있는 그대로 보여주는 데 그칠 뿐이며, 이와 같은 표면적 묘사가 심층적인 이해로 나아가지 못하게 된다면 한 가족의 비극은 '비참한 장면' 이상의 의미를 지니지 못하게 된다.⁴⁷⁾

46) 첨구생, 「민중극단의 시연을 본 대로」, 『동아일보』, 1922.2.28.

47) '텍스츄얼한 태도'란 텍스트에 의해 구성된 현실을 실재로서 받아들이는 태도를 뜻한

물론 이와 같은 묘사의 피상성은 실제로 존재하는 사건을 근거로 삼아 검열을 피하기 위한 방식이기도 했을 것이다. 그러나 임영빈이 실제관객의 변화상을 고려하지 않은 채 관성적인 창작에 머물고 말았다는 점이야말로 간과할 수 없는 한계일 것이다. 이런 상황에서 관객 혹은 독자에게 다소 과도한 선행지식과 적극적 해석 태도를 요구하는 <복어알>은 그가 행간에 숨겨놓은 의미를 끝내 이해의 지평으로 끌어올리지 못하게 될 가능성이 높은 작품이었다.

기존의 논의에서 1920년대의 사실주의 희곡은 극작술의 미숙으로 인한 한계를 드러낸 것으로 평가되어 왔다. 희곡이라는 근대적 문예 양식의 도입이 이루어진지 채 십년도 되지 않은 시점임을 고려한다면 물론 이는 적절한 지적일 것이다. 그러나 1920년대의 사실주의 희곡의 내포관객이 동우회나 형설회를 비롯한 학생 순회연극단에 모여들었던 관객집단의 성격을 참조한 것이었다면, 사건의 단순성이나 돌연한 결말 처리 등의 문제 역시 재해석되어야 할 필요가 있다.

특히 1920년대의 사실주의 희곡에서 두드러지는 특징 중 하나는 등장 인물의 죽음이나 실성과 같은 돌발적 상황의 설정이 빈번하게 나타나고, 이를 계기로 극이 끝맺어지는 경우가 많다는 점이다. 이승희는 이와 같은 장면에 생산자의 계몽적 의도를 드러내고자 하는 목적이 개입되어 있음을 지적한 바 있다.⁴⁸⁾ 또한 양승국은 이와 같은 무리한 구성이 작가가 등

다. 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. (에드워드 사이드, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1999, 177~178면.) 마찬가지로 식민지 조선의 극작가가 타인의 삶에 주목하지 않을 수 없게 되었을 때 신문과 같은 텍스트에 대한 의존 현상이 생겨날 수 있을 것이다. 그러나 텍스트에 근거한 현실 인식은 실제 현실의 양상을 사상시키는 방법인 동시에, 역으로 현실을 틀짓는 완고한 시각으로 재구성되게 된다는 점에서 뚜렷한 한계를 드러낸다.

48) 이승희, 앞의 책, 126면.

장인물의 행위와 발화를 빌려 자신의 대 사회적 담론을 전개하고자 한 욕망의 결과임을 지적한다.⁴⁹⁾ 그러나 경우에 따라서는 이와 같은 극작술상의 결합들이란 관객들의 적극적 해석을 통해 상쇄될 수 있을 만한 것들이라고 본다. 텍스트에 빈틈이 존재하는 경우에도 관객들은 편린에 불과한 기호들을 자신들의 선행 지식과 연결짓는 과정을 통해 하나의 통합적 의미망을 재구성할 수 있는 존재들이기 때문이다.⁵⁰⁾

문제는 더 이상 이것이 불가능해진 상황을 극작가들이 읽어내지 못했다는 점이다. 3.1운동의 잔상이 남아 있던 1920년대 초의 관객들은 상당한 공력을 기꺼이 소모해가며 극을 이해해 나가는, 그야말로 ‘비상한 열기’를 보여 준 존재들이었다. 그러나 시간이 지남에 따라 관객들은 보다 예술적이고 잘 짜여진 무대를 요구하게 되었다. 그렇다면 이 시기에 사실주의적 경향을 띠고 창작된 작품의 대부분이 무대에 오를 기회를 얻지 못했다는 점은 단지 불운의 결과라고 치부할 수 없을 것이다. 대다수의 극단들이 경제난, 인력난과 더불어 ‘각본난’을 호소하고 있는 상황이었음을 감안할 때, 이 희곡들이 끝내 각광을 받지 못했던 것은 무엇보다 무대와 객석의 상호작용을 이뤄 낼 완성도를 결여하고 있었기 때문이다.

하층민의 비참한 생활을 사실적으로 묘사하면서도 극장을 드나드는 실재관객들과 소통하기 위해서는 하층민의 이야기가 곧 관객 자신의 삶과 직결된 이야기임을 깨닫게 해 주어야 한다. 이를 위해서는 ‘조선의 이야기’라는 일종의 공통분모가 요청되며, 하층민의 비극은 ‘식민지’라는 구조

49) 양승규, 「1910~1920년대 희곡에 나타난 광기 혹은 자살의 구조와 의미」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2005.

50) 이미나는 희곡에 드러난 광기나 자살의 의미를 조금 다른 각도에서 해석하고 있다. 즉, 이와 같은 결합 구조를 극작술의 미흡으로만 단정할 수는 없으며, 그 의미를 시대적 맥락에서 고려해야 할 필요가 있다는 것이다. 그에 따르면 자살이나 죽음으로 좌절되는 결말의 비극은 보다 직접적으로 시대의 갈등을 드러내며 당대를 살아가는 인물의 정신적 고통과 분노, 저항 의지를 강하게 표출하는 것으로 읽을 수 있다. 죽음이라는 극단적 장치는 비극적 현실을 강렬하게 환기시키면서 근대 주체의 내적인 불안 의식을 직접적으로 표출하는 방법이 된다는 것이다. (이미나, 「최승만 예술론과 「황혼」의 근대성 연구—「창조」를 중심으로」, 『한국학연구』 42집, 인하대학교 한국학연구소, 2016.)

적 차원의 문제를 경유할 때 비로소 공감대를 형성할 수 있게 된다. 그러나 대다수의 희곡은 이와 같은 조건을 완전히 들어내 버리거나, 독자관객의 자율적 해석에 기대는 방식으로 처리하고 말았다. 예컨대, <복어알>의 경우, 이와 같은 조건은 텍스트 내의 완결된 형식을 통해 충분히 형상화되지 못했다. 즉, '가난의 문제는 지극히 개인적인 차원에서만 다루어지고 있기에, 일가족의 비극은 '무지의 소산'으로 비쳐질 따름이며, 희생자에 대한 비감은 '죽음'이라는 문화적 기호에 내재된 감정을 환기하는 수준에 그치고 말았던 것이다.⁵¹⁾

5. 구조적 모순의 형상화: 1930년대 희곡으로 가는 길

이상의 논의를 통해 본고는 기존의 희곡사에서 충분히 서술되지 못했던 연속성의 문제에 천착하고자 했다. 몇몇 극작가만을 경유하여 희곡사를 접맥하는 방식은 필연적인 공백을 내포할 뿐 아니라 자칫 1920년대 전부를 1930년대 희곡을 예비하기 위한 과정 정도로 격하시킬 위험성마저 지니고 있다. 1920년대 초의 자발적 관객과 학생극 순회공연 간의 상호작용에서 식민지 근대극의 원형을 발견하려는 시도는 관객이라는 새로운 변수를 통해 식민지 연극사의 연속성을 재해석한다는 점에서 소중한 성과이다. 그러나 이러한 관객의 표상이 1930년대로 이행하는 과정은 분명 설명을 요하는 대목이기에, 본고는 1920년대 중반의 문화환경과 관객의

51) 지라르는 신화와 설화에 나타난 희생양의 메커니즘을 분석하면서, 모든 희생 제물에는 집단을 위한 희생을 기리는 신성한 지위가 부여된다고 밝힌 바 있다. (르네 지라르, 김진석 역, 『희생양』, 민음사, 1997.) 그런데 아감벤에 따르면 처벌받지 않고도 죽일 수 있는 자를 희생물로 바치는 것은 허용되지 않는다. 즉, 성스러운 희생제물이 되기 위해서는 '사회적 타살'이라는 과정이 선행되어야 한다는 것이다. (조르조 아감벤, 박진우 역, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.) 그러므로 <복어알>에서 형상화된 희생자의 모습은 사회적 죽음으로 해석될 때에만 의미를 지닐 수 있게 되며, 이와 같은 이해에 도달하지 못할 경우 발생하는 비감은 동정의 결과물에 불과할 것이다.

성격을 분석하면서 이를 적극적으로 보론하고자 했다. 그 결과 1920년대의 희곡사가 '생산의 역사'만으로 모두 설명될 수 없는 복합적 협력관계의 장이었음을 확인할 수 있었다.

본고는 토월회의 번역극 공연을 매개로 이상적인 창작극에 대한 논의가 표출되게 되었으며, 이것이 식민지기 신극운동의 방향설정을 위한 논의라고 보았다. 그 요구는 '민중의 삶을 무대 위에 재현해야 한다는 당위론의 형태로 제기되었는데, 이러한 요구는 신극이 일련의 인정투쟁을 거치며 자신의 지위를 연극사 속에 위치시켰다는 점을 고려할 때 쉽게 무시할 수 없는 것이기도 했다. 타자로서의 민중, 특히 하층민의 삶을 사실적으로 그려내야 한다는 요구에 직면했던 극작가들에게 신문 기사는 사건의 사실성을 보증해 주는 근거가 될 수 있었다. 그러나 <복어알>에서 드러난 것처럼 그 형상화 방식은 구성상의 공백을 내포한 경우가 적지 않았다. 본고는 '내포관객의 소급'이라는 개념을 통해 이를 조명하고자 했는데, 임영빈과 같은 극작가들에게 있어 1920년대 초에 체험했던 '자발적 관객'은 바람직한 관객의 모델로 기능하고 있었으며, 1920년대의 중반에도 관객의 과잉 해석을 기대하고자 했다는 것이다. 그러나 소인극 운동이 점차 쇠퇴하고 자발적 관객의 동력이 상당부분 상실된 상태에서 이와 같은 적극적 소통은 기대하기 어려운 것이었다. 점차 관객은 '문화상품'으로서 존재하는 연극의 지위를 자연스러운 것으로 받아들이기 시작했으며, 합자회사로 전환한 토월회의 이력이 보여주는 것처럼 '신극 역시 더 이상 반상업주의를 전면적으로 내세우기 어려운 형편이었다.

1920년대 중반을 경유하며 극작가들은 새로운 과제를 부여받게 된다. 즉, 1920년대 초에 설정된 내포관객의 상을 실제 극장에 출입하는 관객들을 참조하며 조정해나가야 했던 것이다. 이 과정에서 필연적으로 요구되었던 것은 텍스트 내부의 완결성을 기하고 보다 폭넓은 공감대를 조성할 수 있는 형상화 방식이었다. 이처럼 관객의 이해지평을 확장시키기 위해서는 결국 '식민지의 모순'이라는 사건의 구조적 배후를 어떤 방식으로든

지 텍스트 내부로 끌어올 필요가 있었다. 다시 말해, 하층민의 비극을 곧 식민지 조선의 이야기로 읽어낼 수 있도록 하면서, 무대 위의 사건을 통해 자신의 삶을 비추어 볼 수 있도록 해야 했던 것이다. 냉정해진 관객의 눈에 뜨거운 눈물을 회복시켜 줄 수 있는 연극, 그리고 높아진 관객의 기대에 부응할 수 있는 예술로서의 연극을 창조하는 일, 이것이 바로 1920년대 중반을 경유하며 제기된 희곡사적 과제였다.

그러나 희곡에서 형상화된 사건들이 피상적 묘사의 수준을 넘어서서 모순의 배후를 구조적으로 파헤치기 시작하면 제국의 검열 체계와 갈등을 겪을 수밖에 없는 것도 사실이다. 도봉생의 <바보 이씨>는 이러한 검열의 임계점을 보여주는 사례로서 주목할 만하다. 개재는 되었지만 복자로 점철되어 있는 이 작품의 세부 내용은 오늘날 확인하기 어렵다. 그러나 상황의 열개를 살펴보면, 철저하게 개인주의적 가치관을 가진 아내의 현실 인식을 남편과 아이들이 합세하여 공격하는 내용임을 파악할 수 있다. 그리고 남편의 냉소적인 발화들은 흥미롭게도 계급주의적 관점을 내재하고 있는데 검열의 칼날이 도려낸 것은 정확히 이 지점이었다.

이 과정에서 다시 새로운 문제가 배태될 것이다. 구조적 모순에 대해 발언하되, 그것은 직설화법이 아닌 다른 것이어야 했다. <바보 이씨>의 사례가 보여 주는 것처럼 철저한 계급인식이란 어디까지나 복자 속에서만 존재할 수 있었다. 다시 말해 사회적 의사소통 매체로서 연극이 지닌 가능성은 검열관의 서랍을 통과하지 못했다. 그러므로 구조적 모순에 대한 탐구는 마치 그림자처럼 텍스트를 배회하는 것이어야만 비로소 ‘독자/관객’의 뇌리에 유령처럼 스며들 수 있었던 것이다.

그렇다면 이른바 ‘구조로 나아가는 길을 모색하면서도 그 이해의 지평을 텍스트 내부의 기법 속으로 은밀하게 이입시키는 과정이 1920년대 희곡과 1930년대 희곡의 중요한 연결지점이 될 것이다. 실질적인 극장 환경 속에서 관객과의 소통을 추구하면서도, 1920년대 초의 ‘새로운 연극’이 만들어낸 유의미한 기대지평을 보존하는 길, 이것이야말로 1920년대 연극사

의 핵심적 과제였다. 결국 1930년대의 희곡사로 나아가는 길은 이 난제를 해결하기 위한 모색의 도정이 아니었을까?

지금껏 1930년대의 연극사는 계급주의를 기준으로 한 진영의 대결논리로 묘사되어 왔던 것이 사실이다. 그러나 역사적인 시야를 통해 조망해 볼 경우, 1920년대의 희곡사로부터 계승된 문제의식은 진영논리에 침윤된 독법으로 환원될 수 없는 성질의 것이다. 프로연극운동의 전개과정에서 합법적 극장공연 노선이 우선적으로 채택된 것 역시 이러한 고민과 연결되는 지점일 것이며, 이는 유치진 희곡의 전개 과정에서도 유사하게 발견할 수 있는 문제의식이기 때문이다. 이에 대한 구체적인 논의는 후고를 기약하고자 한다.

참고문헌

1. 기본자료

『개벽』, 『사상계』
 『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』
 임영빈, <복어알>, 『조선문단』 10호, 1925.7.

2. 단행본

김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.
 _____, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017.
 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1994.
 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 육망의 식민성』, 소명출판, 2004.
 Agamben, Giorgio, 박진우 역, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.
 Chatman, Seymour, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990.
 Girard, Rene, 김진석 역, 『희생양』, 민음사, 1997.

Honneth, Axel, 문성훈 역, 『인정투쟁』, 동녘, 1996.

Said, Edward, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 1999.

3. 논문

박양신, 「다이쇼 시기 일본·식민지 조선의 민중예술론: 로맹 롤랑의 ‘제국’ 횡단」, 『한림일본학』 22집, 한림대학교 일본학연구소, 2013.

박정희 「1920년대 근대소설의 형성과 ‘신문기사’의 소설화 방법—「발」과 「김사국대합실」을 중심으로」 40권 3호, 『어문연구』 2012, 한국어문교육연구회, 2012.

송선호, 「1920-1930년대 한국의 사실주의 연극 수용 연구」, 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 2013.

양승국, 「1920년대 ‘신파극 신극 논쟁’ 연구」, 『한국극예술연구』 2집, 한국극예술학회, 1992.

_____, 「1910-1920년대 희곡에 나타난 광기 혹은 자살의 구조와 의미」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2005.

_____, 「1930년대 농민극의 딸 팔기 모티프의 구조와 의미」, 『한국 근대극의 존재 형식과 사유구조』, 연극과인간, 2009.

이광욱, 「1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2018.

_____, 「계몽과 오락 사이—1920년대 극장의 존재 조건과 담론의 연속성」, 『한국현대문학연구』 제56집, 한국현대문학회, 2018.

_____, 「‘관객성’의 구성 맥락과 해석공동체의 아비투스」, 『한국극예술연구』 61집, 한국극예술학회, 2018.

이미나, 「최승만 예술론과 「황혼」의 근대성 연구—「창조」를 중심으로」, 『한국학연구』 42집, 인하대학교 한국학연구소, 2016.

Abstract

The Implied Spectator of Drama in 1920s and the
Changing of Horizon of Expectations
—Mainly about the Representation of Lower Class
in *Bokeoal*(*blowfish eggs*, 1925)

Lee Kwang-Ouk

Until now, theatrical historical phenomena that emerged intensively in the early 1920s have been noted in that they have visualized the emergence of 'Sinkeuk(new drama)'. However, existing studies have given to this phenomenon the epochal value but have not been able to see it from a long-term perspective, and the continuous process of implementing it to the theater history of the 1930s has not been fully established. This study was assumed that the continuity of the drama history could be more closely organized when it came to the aspect of spectatorship that existed as a constant of the play. The existence of 'spontaneous spectator' that were highlighted through the performance of the student theater troupes in the early 1920s could be the first step to explain the original form of the modern drama in colonial era. However, this spectator's character cannot be preserved immediately until the 1930s. The main purpose of this study was to pay attention to the unique spectatorship that formed in the early 1920s was to be accepted as a implied spectator to the producers of the play, and how it was adjusted through changes in the cultural environment.

As shown in the performance reviews of the *Towollhoe*, the horizon of expectation requested by the theater producers of colonial *chosun* was to make the public a receiver of the play, and begins to materialize in the form of a creative play that represent their

lives on stage. At this time, newspaper articles could be the basis for playwrights to guarantee the veracity of the case. In particular, this study was able to identify the significant influence between plays and newspaper articles through *Lim Youngbin's Bokeoal(blowfish eggs)*. The implied spectator he set up can be described as a retrospective version of the 'spontaneous spectator' formed in the early 1920s, and only if this is the case, *Bokeoal* can be read beyond the superficial event and into more meaningful content. In other words, the death of a family due to ignorance could be sublimated into a tragic ending that suggests the collapse of the entire ethnic community.

But by the mid-1920s, expectations for spontaneity of the spectator could not have been the same as before when the amateur drama movement became inertia, the energy of the spontaneous spectator shrank, and the play also established a status as a cultural product. During this time, playwrights will be given the task of adjusting the previously set statue of the implied spectator by referring to the real spectator who entering the theater. What was inevitably required in this process was a formative way to ensure completeness within the text and create a broader consensus, which eventually required the structural backstabbing of the event, called 'the contradiction of colonialism' to be brought into the text in some way. However, this has also increased the threat of censorship. Thus, the exploration of an effective detour was the another task to reach the 1930s play.

Key Words: Amateur Drama Movement, *Bokeoal(Blowfish Eggs)*, Censorship, Implied Spectator, Lim Youngbin, Real Spectator, Realism Drama, Spontaneous Spectator, Structural Contradiction, the Public, Towolhoe

접 수 일: 2019년 4월 28일

심사기간: 2019년 5월 22일 - 5월 31일

게재결정: 2019년 6월 20일