

1930년대 前半期 연극론 연구

- 관객지향성과 그 방법론적 모색 -

신 아 영*

목 차

- I. 서론
- II. 문화운동으로서의 연극과 관객
- III. 극연의 관객에 대한 지도적 입장
- IV. 프로 연극의 대중화론
 - 1) 공연무용론(公演無用論)
 - 2) 새로운 양식적 가능성에 대한 모색
 - 3) 이론과 실천의 괴리
- V. 유치진의 연극의 현실로서의 관객인식
 - 1) 연극의 본질로서의 대중성에 대한 관심
 - 2) 현실을 바탕으로 한 이론적 모색과 실천
- VI. 결론

I. 서론

연극에서 관객은 절대적인 구성요소이다. 이것은 단순히 연극이 공연을 받아들이는 관객의 존재를 필요로 하는 장르라는 것을 의미하는 것이 아니라, 관객은 작품이 이루어지는 과정에 적극적으로 참여하여 연극을 완성시켜 나가는 창조자로서의 역할을 수행한다는 것을 나타낸다.

*이화여대 국문과 박사과정.

주요논문 : 「1930년대 연극과 관객 연구」

이때 관객의 적극적인 참여는 공연과정에 직접 개입하는 것만을 의미하지 않는다. 관객은 의미부여의 역할을 하는 해설자로서 연극과의 의사소통을 통해서 더욱 능동적인 참여를 할 수 있을 뿐만 아니라, '내포된 수신자'로서의 관객의 절대성은 작품구성 행위에 직접적인 영향력을 행사할 수 있다.¹⁾ 이에 따라 작품의 구조와 의미형성에는 관객의 창조적 역량이 깊이 간여하게 된다. 따라서 연극인들의 작품구성 행위는 어떻게 하면 관객을 연극에 적극적으로 능동적으로 참여시킬 수 있을 것인가에 대한 모색이라고 할 수 있다.

그러나 한국연극사에서 관객은 그 중요성에도 불구하고 소홀히 취급되어 왔다. 대부분의 연극연구는 극작가와 희곡작품 분석, 그리고 연극비평과 극단활동에 치중하여 관객은 상대적으로 고려의 대상이 되지 못했다. 그것은 관객에 대한 깊은 선입견과 문화적 우월감, 그리고 어떤 정치적 의도가 작용해 왔기 때문이다. 즉 작품창작과정에서 관객을 의식한다는 것은, 상업성 혹은 어떤 정치성과 관련되어 작품의 질적 수준의 저하와 동일한 것으로 여겨져 왔던 것이다.

그 근본 원인은 1930년대의 연극에 대한 고찰을 통해서 드러날 수 있을 것이다. 이 시기의 연극이 '한국연극사상 가장 확고한 근대극 운동의 방향을 제시'했다는 점에서는 일반적으로 인식을 같이 하고 있기 때문이다.

더구나 1930년대의 연극활동에 있어서 관객의 의미란 보다 중요한 것이었다. 그것은 일제하 식민지하라는 시대적 특수성으로 인해 연극의 문화운동으로서의 역할이 강조되었던 점에서 비롯한다. 운동으로서의 연극이란 관객을 통해 나타나는 어떤 사회적 효과를 기대하게 되는 바, 그 이론적 모색과 작품창작과정에 있어서도 역시 관객지향성을 드러내게 되는 것이다.

이와 같은 양상에서 필자는 희곡을 통한 작품분석보다는 이론 연구에 먼저 주목하도록 하겠다. 그 이유는 연극이 타문학장르와는 달리 그 창작과 수

-
- 1) 관객의 창조자로서의 역할은 좋고, 「1930년대 연극과 관객연구-대중화론을 중심으로」(이화여대 석사논문, 1989)의 II. 연극과 관객 부분을 참조할 것.
 - 2) 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1984, pp.201~216. 유민영 역시 현대극의 주류인 정통 리얼리즘 연극이 1930년대 극예술연구회에 의해서 본격적으로 시작했다고 파악한다. 유민영, 『한국연극의 미학』, 단국대출판부, 1982. 이와 같이 근대극의 기점에 대한 논란에도 불구하고 1930년대에 현대극 개념이 정착되어 연극활동이 본격적으로 이루어졌다는 점에서는 의견이 일치하고 있다.

용에 있어서의 동시성과 집단성 때문에 관객을 무시한 일방적인 의사전달이 불가능하다는 장르적 속성에 있다. 즉 연극인들이 연극과 관객, 그리고 사회적 현실을 어떻게 인식하느냐는 작품의 내용과 구조에 중요한 영향을 미친다고 여겨지기 때문이다. 따라서 1930년대 연극인들의 연극관과 관객인식, 그리고 지향관객층과 그 방법론적 모색을 고찰하는 것은 그 자체로서의 의의를 지닐 뿐만 아니라 작품분석을 위한 선행작업이 될 수 있다.

또한 그 과정에서 연극의 개념과 내용·공연양식 문제, 그리고 극작기법으로서의 로맨티시즘과 리얼리즘, 문학과 연극성 등 연극의 본질적인 문제가 노출된다는 점에서도 그 현대적 의의를 가진다. 그리고 이러한 고찰은 오늘날까지 변함없는 연극과 일반 관객과의 거리에 대한 근본원인을 드러냄으로써 현재의 연극현황을 보다 정확하게 이해하는 데 중요한 단서를 제공해 줄 수 있을 것이다.

1930년대는 일제하 식민통치 기간중 희곡 창작과 공연활동에 있어서 그 어느 때보다도 활발한 활동을 보인다. 그리고 연극비평 또한 이 시기에 이르러 비로소 한 장르로서의 뉘를 해내게 된다.³⁾ 이들 연극활동은 주로 극예술 연구회(1931.6~1938.2, 이하 약칭 : 극연)와 프로연극단체, 그리고 신파극단⁴⁾의 활동으로 크게 구분되어질 수 있다.

그러나 그 이론적 모색은 주로 극연과 프로 연극측에 의해 이루어진다. 그것은 이들이 신파극단에 대한 반발과 함께 새로운 연극을 수립하는 것을 목적으로 하였기에 그 과정에서 새로운 방법론적 모색이 추구될 수 밖에 없었기 때문이다.

그리고 유치진이 이들 단체와 구분되는 견해를 가지고 있어 주목된다. 그것은 신극개념과 관객인식, 그리고 그 지향관객층에서의 차이에서 비롯한다. 이는 유치진이 이론가로서의 활동뿐만이 아니라 공연활동을 비롯하여 연극의 실천적 작업에 직접 참여했다는 점이 작용한 것이라고 볼 수 있다.

본 논문은 이상과 같이 극연과 프로연극측, 그리고 유치진의 입장 등이

3) 유민영, 『한국연극의 미학』, 단국대출판부, 1982.

4) 신파극은 일본신파극을 직접 수입·모방한 것이지만 이후 통속화된 낭만주의극 일반을 지칭해 왔다. 김방옥, 「한국연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문논총』 제 6집, 이화여대한국어문학연구소, 1983, pp.182~3. 따라서 본 논문에서 신파극과 상업극은 같은 의미로 사용된다. 이는 1930년대 당시의 이론가에게도 인식되었던 바 임화 역시 신파극과 상업극을 동일한 것으로 파악했다. 임화, 「신극론」, 『청색지』, 1938. 12.

세 방향에서 전개되는 관객지향성과 그 방법론적 모색을 고찰하도록 하겠다. 이들은 자신들의 연극관과 지향하는 관객대상에 따라 다양한 방법론적 모색을 시도하는데 그것이 전개되어 가는 과정에서 상이한 입장과 방향설정이 드러나게 될 것이다. 그리고 이를 통해 얼마나 구체적 현실성을 고려한 이론적 모색이었느냐는 점이 파악될 것이며 따라서 그 의미를 발견할 수 있을 것이다.

그리고 대상시기를 30년대 前半期로 한정된 것은 증반 이후에는 그 방법론적 모색에 있어서 변화를 보인다고 여겨지기 때문이다. 즉 세밀하고 폭넓은 고찰이 역시 요구된다고 할 수 있는데, 따라서 30년대 후반에 대한 고찰은 다음 기회로 미루도록 하겠다.

II. 문화운동으로서의 연극과 관객

1930년대의 연극활동은 주로 프로연극단체와 극연을 중심으로 한 신극단체, 그리고 '동양극장'(1935.10~1976.2.6)을 중심으로 한 신파극단에 의해 이루어졌다. 이들은 자신들의 연극활동에 있어서 문화운동으로서의 측면을 강조하였다.

극연은 1920년대의 신극단체였던 토월회(1922~1932)에 대해 '연극운동을 문화운동으로써 推進하려는 그러한 근대극적 내지 지식을 연극과 함께 흥행 식히지 못했다'⁵⁾는 비판과 함께 조직되었고, 프로연극단체 역시 자신들의 활동을 '프로레타리아 문화연극운동'⁶⁾이라고 규정함으로써 그 운동적 측면을 부각시켰다. 그리고 1930년대에 대중의 호응을 바탕으로 전성기를 누렸던 신파연극의 경우에도 그들의 연극은 '문화사업'⁷⁾의 일환이라고 여겨졌다.

이렇게 문화운동으로서의 측면이 강조된 데에는 크게 두 가지 요인을 들 수 있다. 첫째는, 당시의 연극활동이 식민지 상황이라는 특수한 억압구조 아래서 수행되었다는 점이다. 두번째 원인은, 당시의 연극인들이 수용·모방하였던 외국연극의 이념과 양식이 그 출발에 있어서 저항정신을 바탕으로 한 운동의 의미가 강했다는 점에 기인한다.

5) 김광섭, 「연극운동과 극연」, 『조선문단』, 1935.7.

6) 石一良, 「최근조선연극계의 동향」, 『시대공론』, 1932.1.

7) 백철권, 『세계문예사전』, 1955, p.842.

식민지 상황이라는 특수한 현실에서는 민족의 독립이 당대 사회구성원 전체에게 부여된 사회적 과제였고, 연극활동 또한 대중계몽과 사회변혁을 위한 운동적 측면을 강조할 수밖에 없었다. 이러한 요인에 의해 1910년대에 당시의 혁신적인 신극으로서 일본에서 수입된 신파극도 연극을 통한 민중계몽을 목적으로 시작되었다.

신파극은 내용과 주제, 그리고 공연양식면에서 서구의 멜로드라마와 많은 유사성을 보이고 있다.⁸⁾ 그러나 그 기능면에서 멜로드라마가 오락성을 위주로 사회와 현실문제에는 관심을 보이지 않았던 반면, 한국의 신파극에 있어서 계몽성이 강조되었던 점⁹⁾은 이러한 시대적 특수성과 연결된다.

연극의 문화운동으로서의 역할은 1930년대에 이르러 더욱 강조된다. 그것은 30년대 초에 새로이 대두된 신극단체인 극연과 프로연극이 신파극은 제 역할을 제대로 수행하지 못하고 현실을 외면한 채 관객을 타락시키고 있다는 판단 아래, 이를 극복하고 올바른 시대감정을 표출할 수 있는 새로운 연극으로서 19C 후반 이래의 외국 연극의 이념과 양식을 수용하였기 때문이다. 그러나 이들 단체가 표방하는 새로운 연극의 이념과 양식은 서로 구분된다. 그것은 이들의 신극개념이 근대극의 서로 다른 흐름에 그 원천을 두고 있기 때문이다.

이들의 상이한 입장은 김광섭(1905~1977)이 연극전통이 없는 한국에서 연극발전을 위한 유일한 길이란 외국극을 수입하는 것이라고 주장함으로써 표면에 드러난다.¹⁰⁾ 김광섭의 이같은 주장에 대해 민병휘는 반론을 제기하는데, 그것은 우리나라에도 신파극으로 시작하여 연극은 있었고, 당대는 ‘신극시대’, ‘문예극시대’를 거쳐 ‘프로연극시대’로 이미 그 형태가 발전해 왔다는

8) 신파극과 서구 멜로드라마의 연관관계는 김방옥의 연구에서 잘 드러나고 있다. 김방옥은 신파극의 특성이 서구 멜로드라마의 특성과 완전히 일치한다는 점을 벌여, 신파극을 역사발전상의 일정한 단계에서 나타나는 필연적인 예술양식으로 파악했다. 그리고 서구의 멜로드라마가 사실주의 근대극의 기반의 역할을 했듯이, 신파극도 사실주의 연극의 수용·정착에 기여했다고 함으로써 신파극의 의미를 재평가하였다. 김방옥, 앞글.

9) 서연호도 신파극과 서구 멜로드라마와의 관련성을 지적하고 있다. 그리고 그 차이점으로 서구 멜로드라마에서 오락성이 우위를 차지하는데 반해, 일본이나 우리나라에서는 계몽성이 우위를 차지하고 있음을 들고 있다. 서연호, 『한국신파극 연구』, 고대대학원석사학위논문, 1969, pp. 14~15

10) 김광섭, 「우리의 연극과 외국극의 영향」, 『조선일보』, 1933.7.30.

것이다.¹¹⁾ 민병휘의 이런 반론에 대해, 김광섭은 연극과 신극을 구별하여 다음과 같이 신극의 정의를 내리고 있다.

내가 말한 신극이란 적어도 ‘입센’ 이후—구체적으로 말하면 〈인형의 집〉 이후의 자아각성의 철학이 또는 계몽적 과학적 요소가 또는 재래의 윤리가 연극 내에—社會問題로 제공된 그런 극을 의미하는 것이다. 그러므로 넓은 의미에서는 푸로극도 그 범주 내에 들 것이다. 그것은 신극 이후의 만 사회적 계열에 속하는 것으로 새로운 관념과 한가지로 새로운 명칭이 부여될 것이다. (…중략…) 따라서 사회사상의 입장에서 말한다면 푸로연극의—前階에 속하였다고 하겠다.¹²⁾

연극전통과 신극개념에 대한 이러한 논쟁을 통해 극연과 프로연극축이 외국연극계의 흐름중 각각 입센의 사실주의극, 그리고 그 이후 계급의식이 강조된 프로연극을 그들이 지향해야 할 목적론적 개념으로 설정했음을 알 수 있다.

서구의 근대극은 19C를 전후로 한 정치·경제·사회구조의 변화, 그리고 각종 철학사상의 개진과 과학의 발달에 의해 인생에 대한 견해에 근본적인 변화를 느끼게 됨으로 해서 등장한 새로운 연극양식이다. 그래서 그 기본정신은 전통적 가치로부터의 단절에 기반한 진리 추구의 정신, 즉 반항정신과 자유정신이라고 할 수 있다.¹³⁾

이 서구의 근대극은 19세기말 입센의 사실주의극에서 출발한다. 사실주의극은 이전의 낭만주의 연극이 理想을 극적 진실로 설정하여 현실을 외면하고 있다고 파악하여, 현실을 객관적이고 구체적으로 정확히 재현해 내는 것을 그 목적으로 설정한다. 이 현실은 인간과 사회의 모순구조로 이루어졌다. 이를 제4의 벽이라는 원리를 통해 재현해 냄으로써, 그 모순을 노출시키고 개선하고자 하는 것이 사실주의극이 연극사에서 이룩해 낸 혁명적 이념과 양식이다.

그러나 20C 초에 이르면 이러한 초기의 사실주의극양식은 주관성을 전면 부정한다는 점에서 비난과 극복의 대상이 된다. 미학적 입장에서 볼 때 사실주의극양식은 예술을 현실과 동일한 것으로 간주하려 한다. 그러나 현실을 정확히 재현해 내는 것은 불가능한 것이고, 예술은 현실을 정확히 묘사하려

11) 김광섭, 「신극과 연극의 차—민병휘군에게 줌」, 『조선일보』, 1933.9.13~15. 참조.

12) 윗 글.

13) 김방옥, 「한국연극과 리얼리즘—형성과 발전」, 『한국연극』, 1987.4, p.28.

고 할 때 예술로부터 더욱 멀어지게 되는 모순된 결과를 낳는다.¹⁴⁾ 따라서 연극에 있어 상징성, 그리고 양식화가 요청된다는 반박을 불러 일으킨다.

또 진보적 세계관을 가진 이들에게서도 단순한 현실재현은 아무런 의미를 가지지 못한다. 이들은 연극이란 현실반영에 그치는 것이 아니라, 작가의 인식이 작용하여 그 해결책을 관객에게 제시하는 데까지 이르러야 한다고 보았기 때문이다.¹⁵⁾ 즉 연극에 보다 실천성을 부각시켰다고 할 수 있다.

이후 사실주의 극은 이러한 반박과 극복의지로 인해 사실주의 극의 변형된 형태와 반사실주의적 연극의 양상으로 전개된다. 그러나 이 두 가지의 흐름은 대립되는 것이 아니라 상호보완의 역할을 하며 영향을 주고 받는다.

사실주의를 기조로 한 이런 근대극의 흐름 중 1930년대의 극연은 현실을 충실히 재현하려는 초기사실주의 극에 그 원천을 두고 있다. 그리고 프로연극측은 보다 실천적인 사실주의와의 맥락에서 있다. 그러나 이러한 차이에도 불구하고 이들이 받아들인 외국 연극의 이념과 양식은 현실과 밀접한 관련을 맺고 사회 개선의 가능성을 모색한다는 점에서는 일치한다. 그러므로 극연과 프로연극측이 이들 연극을 모델로 삼아 당대사회가 요구하는 민족적 과제를 수행하기 위한 문화운동으로서의 역할을 수행하고자 했다는 점에서 공통점을 지니게 된다.

다만 그 단계에 있어서 극연이 예술운동의 차원에서 사회비판의 기능을 수행하는 것을 목적으로 한다면, 프로연극측은 연극운동을 정치운동과 동일한 것으로 파악하고 정치투쟁과 아지·프로(agitprop : 선동과 선전)의 단계를 동시에 수행하고자 한다.¹⁶⁾ 즉 극연이 연극활동은 그 자체로서의 목적을 가지고 있다는 관점에서 출발한다면, 프로연극측은 연극을 사회변혁의 무기·수단으로서 인식한다는 점에서 차이를 보이고 있다.

14) 초기 사실주의극의 미학적 한계로 인해 오늘날의 사실주의 연극은 정확한 현실재현의 사실주의 기법의 의미와는 전혀 다르다고 할 수 있다. 김방욱은 초기 사실주의극의 본질적인 모순으로 기법상의 한계를 지적하고 있다. 김방욱, 『한국연극과 리얼리즘-형성과 발전』, 『한국연극』 1987.4.

15) 스테판 코울, 『리얼리즘의 역사와 이론』 (여균동편역), 한밭출판사, 1982, pp.141~147.

16) 문화운동은 1) 문학예술운동이 주를 이루는 광의의 운동단계와 2) 정치투쟁의 문화적 측면 또는 아지·프로의 활동단계, 그리고 3) 대항해게모니 문화운동의 세 단계로 구분될 수 있다. 이 단계에 비추어 볼 때 극연은 문화운동의 1단계, 그리고 프로연극은 2단계에 속해 있다고 할 수 있다. 최승운, 『문화예술운동의 현단계』, 『문화운동론 II』, 공동체, 1986, pp.35~37.

연극이 문화운동으로서의 역할을 수행한다고 할 때 연극에 있어서 관객의 의미는 보다 중요해진다고 볼 수 있다. 운동으로서의 연극이란 그 사회적 기능이 강조되는 것이며, 연극의 사회성이란 관객과의 교류를 통해서 발휘되는 것이기 때문이다. 따라서 이들은 그 지향하는 관객층에 따라 연극에 이들 관객을 적극 참여시키고 공감대를 형성할 수 있는 연극형태를 기획해야만 한다. 그러므로 연극의 사회적 기능이라는 문제는 관객의 사회적 존재양상에 대한 관심으로 옮겨간다.

그러나 1930년대 이전의 연극활동에 있어서는 관객의 사회적 성분을 파악하고 일정한 관객층을 지향한다는 것은 중요하지 않았다. 식민지 상황 아래서는 연극활동의 목적이란 전 민족을 대상으로 한 계몽운동이었기 때문이었다. 따라서 관객의 범위는 전 민족으로까지 확대될 수 있었다. 20년대 문화운동의 급선무로 민중극을 제창했던 현철(1891~1965)은 관객으로서의 민중의 개념을 일반 동포를 의미하는 것으로서, 귀족·평민·시민·농민을 총괄하는 개념이라고 파악한다.¹⁷⁾ 즉 관객은 민족이라는 광의의 개념으로 해석되었다고 할 수 있다.

이러한 관객의 의미는 1930년대에 들어서 극연과 프로연극측의 이념에 따라 다소 제한을 받게 된다. 극연은 지식인이라는 이상적인 관객층을 기대하고, 프로연극측은 관객을 ‘막시스트 대중’,¹⁸⁾ 즉 노동자·농민의 프로레타리아 계급에 한정시킨다. 이것은 극연과 프로연극측이 수용·모방하였던 입센의 사실주의극과 러시아의 프로연극자체가 특정관객층을 지향했던 것에서 비롯한다.¹⁹⁾ 그리고 이러한 맥락에 의해 각각 신파극의 관객수준을 저급하거나 혹은 미조직된 것으로 파악하여 기성극단의 관객수준을 끌어 올리거나 새로운 관객층을 형성하려 했다.

극연과 프로연극단체가 조직되기 이전, 신파극은 중앙과 지방공연을 통해 광범위한 관객층을 확보하고 있었다. 그리고 이들의 열렬한 호응으로 장기

17) 현철, 「문화산업의 급선무로 민중극을 제창하노라」, 『개벽』, 1921.4.

18) 朴太陽, 「김광섭군의 극단체언을 駁함」, 『조선일보』, 1933. 1.29~2.15.

19) 입센의 사실주의극과 그를 양식상으로 완성시킨 앙드레·안토완느(Andre·Antoine)의 자유극장 운동도 소수 아마추어 연극인들이 관심을 가지고 있거나 공감할 수 있는 관객을 대상으로 예약제나 회원제로 운영했다. 그리고 프로예술운동의 목표는 프로계급의 태도를 반영하여 결국은 그들의 소유가 되는 것과, 혁명을 위해 노동자·농민을 선동·선전하는 역할에 있다. 케네스 맥고완·윌리엄 멜니츠 공저, 『세계연극사』(정원지역), 중앙대학교출판부, 1976, p.396. 이영미, 「1920년대 대중화 논쟁 연구」, 고려대학교학원, 1984.

공연에 성공하고 있었다.²⁰⁾ 극연과 프로연극측은 그 상이한 이념에도 불구하고 이러한 신파극의 활동에 대해 비판적인 입장을 견지한다는 점에서는 일치한다. 또한 신파극에 대한 이러한 비난은 신파극이 확보한 관객층이 소시민과 학생층, 그리고 가정부인 등 새로 형성되어 가는 중산층이라는 점²¹⁾ 때문에 더욱 가중되었다. 극연의 김광섭은 신파극이 8개월 이상의 장기공연을 할 수 있는 이유는 ‘관중의 피켓트 우에 오직 영합하였고 추종하였을 뿐’이라고 비난하면서 신파극단에 대한 제언으로 ‘차라리 자살하라!’로 충고한다.²²⁾ 그리고 이러한 성공은 그 상업적 속성으로 인해 관객의 저급한 취미에 호소할 수밖에 없었던 데서 비롯하는 것이라고 인식하며 그 질적수준의 저하에 대한 책임을 관객에게 묻고 있다. 따라서 극연은 그 활동방침을 ‘기성극단에 대한 격려·충고가 아니라 기성극단에 흡수되었던 관객층의 계몽²³⁾’으로 설정하고, ‘관중(특히 학생)의 교도²⁴⁾’에 주력할 것을 사업부의 내용으로 명시하고 있다. 이것은 신파극단의 관객 대다수를 학생층이 차지하고 있다는 점에 주목한 것으로, 학생층에게 민중교화의 사회적 책임을 가진 지식계급이라는 인식을 일깨워 줌으로써 그 사회적 기여도를 높이고자 한 것이다. 또한 이들에게 그들이 생각하는 진정한 극예술, 즉 서구근대극을 보여 줌으로써 그들의 판극 수준을 높이면 저급한 수준이라고 생각되는 흥행극은 관객에게 외면당하게 되고, 따라서 흥행극은 소멸하거나 그 질적 향상을 꾀할 수밖에 없으리라는 판단에서 기인했다고 할 수 있다.

신파극의 상업성과 대중적 호응은 프로연극인들에게도 역시 비판의 대상이 되었다. 신고송은 신파극이 흥행에 성공하는 이유를 ‘대중의 왕성한 연극

20) 1930년대 초의 연극계의 활동에 대한 연극평론에서 신파극의 대중적 성공에 대한 비난과 그들의 관객수준을 염려하지 않는 글은 거의 찾아보기 힘들다. 그러나 이러한 비난은 당시 신파극에 대한 관객들의 열렬한 호응을 반증해 주는 것이라고 하겠다.

21) 이러한 관객의 사회적 성분 역시 당시 평론들에서 확인할 수 있다. 그러나 이것은 중앙공연에 국한된 평가이므로 신파극단이 지방공연도 활발히 수행했던 점에 비추어 볼 때 더욱 폭넓은 관객층을 형성했으리라는 것을 짐작해 볼 수 있다. 사회구성원으로서 신파극 관객의 중산 계층적 성격을 지적한 글은 다음과 같다.

신고송, 「연극운동의 출발—현단계의 프롤레타리아 연극」, 『조선일보』, 1931.7.29~8.5.

이현구, 「1933년 극계 전망」, 『조선중앙일보』, 1933.11.6.

김광섭, 「실현무대의 바라는 바」, 『동아일보』, 1931.11.13~14.

심 훈, 「연예계산보」, 『동광』, 1932.10.

22) 김광섭, 「극계의 전망·제언」, 『조선일보』, 1933.12~1.19.

23) 이현구, 「1933년 극계 전망」, 『조선중앙일보』, 1933.11~6.

24) 기사, 『매일신보』, 1931.7.19.

적 욕구'에 대해 상품으로서 연극을 제공하며 자신들의 영리를 추구하는 반동적 역할에서 비롯한다고 파악한다.²⁵⁾

그리고 신극극의 관객을 '소뿌르층 또는 미조직 대중²⁶⁾이라고 규정하고, 이 관객대중을 '투쟁으로 재조직하여 반동적 연극의 영향에서 단절'시키는 것을 프로연극운동의 임무로 설정한다. 이러한 투쟁을 통해 노동자·농민의 대중적 기초를 바탕으로 한 새로운 연극을 수립하고자 하는 것이 프로연극운동의 목적인 것이다.

이와 같이 1930년대 전반기의 신극단체로서 새로이 대두된 극연과 프로연극측이 그들의 신극 개념을 각각 입센의 사실주의극과 러시아의 프로연극운동에 두고 신극극단에 대한 반발과 함께 일정한 관객층을 지향했다면, 유치진은 신극을 보다 광의의 의미로 해석하고 있어 주목된다. 그는 신극이란 입센 이후의 근대극의 형식만이 아니라, '고유한 연극형식의 전통을 잃어버린 우리에게 새로이 건설되라는 연극이란 의미로 해석²⁷⁾되어야 할 것이라고 주장한다. 이러한 신극개념은 그 지향하는 관객층의 설정에 있어서도 개방성을 보이게 하는데, 따라서 유치진에게 있어서 관객의 의미란 지적수준이나 계급의식에 의해 구별되는 것이 아니라 현실 그 자체로서의 의미를 지니는 것이다.

관객이란 전 국민이 선출해야 파견한 극장의 참석자이다. 거기에는 각府의 인민이 있어서 하고 있게 되는 것이다. 극장은 이런 관중의 전 의사를 반영하고 지배하면서 생각하지 안하면 안될 것이다. (...중략...)관중이란 연극의 사회인 이상 그 '사회'를 반영하고 도전하려는데 나의 연극 본래의 회원이 있는 것만을 알아만 준다면 거기에 대한 술어야 무어라고 해도 조타²⁸⁾

유치진의 이러한 신극개념과 관객에 대한 의미부여는 연극이란 외국의 연극개념에 의해 학습되어지는 것이 아니라 관객과 현실을 바탕으로 이루어져야 한다는 것을 나타낸다. 연극에서 당대조선현실은 관객을 통해 드러나고 보기 때문이다. 이상과 같은 맥락에서 유치진은 극연과 프로연극측의 입장과는 달리 기존무대를 경시만 할 수는 없는 것이라고 본다. 그것은 '희곡

25) 신고송, 「연극운동의 출발」, 『조선일보』, 1931.7.29~8.5.

26) 石一良, 「최근 조선연극계의 동향」, 『시대공론』 1, 1932.1.

27) 유치진, 「신극수립의 전망」, 『동아일보』, 1934.1.6~12.

28) 유치진, 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, 1937.6.11.

창작을 시작한 이상 그 계급의 극운동에 참여한 것이므로 그의 무대에 책임을 져야²⁹⁾하기 때문이다. 그리고 그 무대성을 어느 정도 인정하게 되는 것이다³⁰⁾이것은 당시 프로연극인들을 포함한 신극인들의 인테리의식과 외국연극 개념에 대한 의존성을 지적하고 그를 지양하고자 한 것이라고 볼 수 있다.

이상 살펴본 바와 같이 1930년대의 연극활동은 자신들의 연극이념을 실현시키기 위한 문화운동으로서의 역할이 강조되면서 관객지향성을 드러내고 있다. 그 방향은 신극개념과 관객인식, 그리고 그 지향하는 관객층에 따라 극연과 프로연극측 그리고 유치진의 입장 등이 세가지로 구분된다. 이들은 또한 자신들이 지향하는 관객층에 대해 어떤 형태의 연극경험을 제공할 것인가에 대한 방법론적 모색에 있어서도 차이를 보이게 된다.

Ⅲ. 극연의 관객에 대한 지도적 입장

극연은 1931年 11月 8日, 직속극단인 ‘실험무대’를 조직하면서 본격적인 연극활동을 시작한다. 이들은 연극의 사회적 기능과 예술적 완성을 동시에 추구하면서 ‘조선신극운동의 르네상스³¹⁾’를 일으키는 것을 목적으로 한다. 그러나 그 사회적 기능보다는 연극예술로서의 특성이 강조되는데, 그것은 ‘위대한 교화는 진정한 극예술에서 발현³²⁾된다고 파악했기 때문이다.

극연이 파악하는 이 진정한 극예술이란 서구근대극을 의미한다.

신극은 구극과의 대조로서만 하는 말도 아니오 신과극의 약칭으로서 지어진 말도 아니다. 정당히 말하자면 歐米에서 말하는 바 근대극이란 것과 동의어이다.³³⁾

이 근대극은 입센 이후의 사실주의 극과 앙드레안느의 자유극장 운동을 가

29) 유치진, 「희곡계와 그 수확」, 『조선일보』, 1933.4.28.

30) 유치진, 「明日극장 1회공연」, 『동아일보』, 1932.12.6.

_____, 「문외극단 공연을 보고」, 『동아일보』, 1932.12.18.

_____, 「연극사 공연을 보고」, 『동아일보』, 1933.5.~9.

이상의 평문에서 유치진은 신과극 공연에 대해 비교적 우호적인 태도를 보이고 있다.

31) 김광섭, 「실험무대의 바라는 바」, 『동아일보』, 1931.11.13~14.

32) 創刊辭, 『극예술』 창간호, 1934.4.

33) 서항석, 「신극과 흥행극」, 『극예술』, 1934.9.

리킨다. 극연은 관객에게 이 서구근대극의 번역극공연을 보여줌으로써 자연 발생적으로 관객수준이 향상될 것을 기대했다 그것은 서구근대극 자체의 계몽적인 주제와 철학적 사상이 관객을 지도 교화하여 그들의 지적수준을 높일 수 있다고 판단한 것이다 그리고 이를 통해 민중극의 수립이 자연발생적으로 이루어질 것이라고 여긴 것이다.³⁴⁾ 즉 ‘실험무대’는 민중극수립을 위한 전기단계의 역할을 수행하는 것을 그 목적으로 하며, 그 궁극적인 목표는 연극을 대중 속에 뿌리내리는 데 있다.³⁵⁾ 그러나 그 활동방침은 ‘실험적 소극장’으로서 외국연극을 수입하여 연구하고 분석하는 것³⁶⁾에 있다. 그러므로 극연은 신극운동의 방법론으로 번역극 공연과 소극장 운동을 제시했다고 할 수 있는 것이다.

이러한 활동방침에 따라 ‘실험무대’는 그 1·2회 공연의 레파토리를 번역극으로만 선정한다. 1회 공연은 고품리작 〈검찰관〉(러시아 : 5막), 그리고 2회 공연은 어빙작 〈관대한 애인〉(영국 : 1막), 그레고리나 〈옥문〉(에란 : 1막), 피랑작 〈海戰〉(독일 : 1막)이 무대에 올려졌다.³⁷⁾

‘실험무대’의 이 1·2회 공연은 관객동원에서 큰 성과를 거두었다. 이것은 당시 극연에 대한 일반인과 지식인들의 각별한 관심과 기대에서 비롯된 것이다.³⁸⁾ 극연의 활동에 대해 비판적인 프로연극 비평가들조차 극연의 성공을 인정한 것만 보아도 극연의 1·2회 공연에 대한 관객의 호응도가 대단했었다는 것을 알 수가 있다. 신고송은 극연의 성과를 경솔히 할 수 없는 이유로서 소부르조아적인 신극운동의 중요한 지지자인 학생층이 관객의 40~50%를 넘었다는 사실을 들고 있다.³⁹⁾ 그리고 이러한 호응은 극연이 소시민·학생·지식계급 등 소부르조아층의 기반획득에 성공한 것을 의미한다고 평가한다.

그러나 ‘실험무대’의 1·2회 공연은 관객동원으로 인한 외면적 성공이나

34) 양포완노의 자유극장 운동은 소수 아마츄어 연극운동으로 시작했지만, 관객들이 이 관심을 점차 받아들이게 됨에 따라 광범위한 관객층을 형성하게 된다. 그러나 극연의 경우는 이와 다르다고 할 수 있다. 케네스 맥고완·윌리엄 멜니츠 공저, 앞 책, p. 396.

35) 서항석, 「극계의 동정」, 『신동아』, 1932.11.

36) 김광섭, 「극계의 전망·제언」, 『조선일보』, 1933.12~19.

37) 김성희, 「1930년대 극예술연구회에 대한 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1983.

38) 서항석, 「한국연극사」, 『예술논문집』, 16·17집, 1977.

39) 신고송, 앞 글.

그 신극운동의 의의에 비해서, 일반 관객의 기대에는 만족스럽게 부합하지 못했다.

신고송은 실험무대의 1회 공연이 러시아 풍속에 대한 이해를 가진 인텔리층을 제외한 일반 대중에게는 아무런 의미를 가질 수 없다고 비난하면서 공연 도중 3막 후반에 이르러 관객의 일부가 빠져나간 사실을 지적하고 있다.⁴⁰⁾ 특히 '실험무대'는 2회 공연에서 당시로서는 첨단적인 현대극으로 표현주의 작품, 〈海戰〉을 새로운 형식과 새로운 장치로써 무대에 올려 연극운동의 새로운 국면을 보여주려 하였다. 하지만 이 공연은 관객의 입장에서 볼 때 '조금도 알아들을 수 없는 대사를 들으며 수십 분을 경과하는 것은 실로 고통'⁴¹⁾이었던 것이다. 따라서 실험무대의 1·2회 공연은, 일부 신극 운동가나 지식계급을 제외한 일반 대중이 이해할 수 없는 번역극 공연이 무슨 사회적 의미를 가질 수 있는가라는 비난이 제기되는 계기가 된다.

극연의 번역극 공연에 대한 비판은 심훈(1901~1936)에 의해 체계적으로 행해진다. 그는 실험무대의 레파토리 선정의 문제점을 다음과 같이 지적한다.

一. 조선의 현실과 거리가 너무 멀고, 二. 관객의 수준을 몰랐고, 三. 축지소극장의 시험관을 걸러본 극본이라고 반드시 조선의 무대 위에 올려 실험할 필요가 없는 것이요, 四. …해외문학에만 심취…, 五. 유명한 희곡이라고 해서 무대에 올려보는 것이 연극운동의 本旨가 아닐 것이요, 자기네들 홀로 고답적 태도로써 임하는 것이 결코 득책이 아니다.⁴²⁾

즉 번역극의 내용과 공연양식은 조선의 현실과 관객에게 부합되지 못하는 것이며, 따라서 이러한 실험을 행하는 이유는 극연의 고답적 태도에서 기인한다는 것을 제시했다고 할 수 있다. 이러한 비판들이 제기되자 극연자체 내에서도 관객분석에 의한 각본 선정과, 관객 연구의 필요성이 대두된다.

이에 따라 극연의 제3회 공연 각본은 관객에 대한 배려에 의해 결정된다. 체홉의 〈기념제〉와 표현주의 작품계열인 카이제르의 〈우정〉, 그리고 유치진의 〈토막〉이 각각 웃음을 요구하는 관객 그리고 시적·서정적 관객과 사회

40) 앞 글.

41) 박용철, 「실험무대 제2회 시연 初日을 보고」, 『동아일보』, 1932.6.30~7.5.

42) 심훈, 「연예계 산보」, 『동광』, 1932.10.

적·이상적 관객을 위해 선정된 것이다.⁴³⁾

이와 함께 김광섭은 「관중시론」⁴⁴⁾에서 관객연구의 중요성과 신극운동의 기본조건이 관객 획득에 있음을 논하고 있다. 그리고 신극극의 대성황으로 말미암아 조선의 관객층은 어느정도 형성되어 있다고 볼 수 있음에도 불구하고, 극연의 번역극 공연이 여전히 일반관객의 호응을 얻지 못하고 있음을 지적한다. 김광섭은 그 원인을, 관객에게 이지적이며 비판적인 사고를 요구하는 서구 근대극 자체의 성격에서 파악하고 있다. 즉 서구 근대극의 특징은 근대사상을 배경으로 한 ‘論議’의 대두와 시대를 지도하려는 새로운 ‘思想’에 있다는 것이다.⁴⁵⁾ 따라서 번역극 공연이 관객에게 공감을 불러일으킬 수 없는 이유는 생활감정의 차이가 아니라, 관객이 이 난해한 사상을 이해하지 못하기 때문이라고 지적한다. 즉 번역극 공연의 문제점을 관객의 지적수준에서 찾고 있다고 할 수 있다.

극연이 파악하는 번역극 공연의 문제점이 신극자체의 고답성과 조선현실의 특수성, 즉 관객의 낮은 지적수준 있는 것이라고 할 때 극연이 자신의 활동반경을 축소시키게 된 것은 당연한 결과라고 하겠다.

그것은 대상관객의 선정에 있어서 외국문화나 언어에 대한 이해와 관심을 가지고 있는 지식인층 관객을 우선으로 하고자 하는 것이다. 즉 극연의 공연은 일반관객의 취향이나 지적수준과는 거리가 있기 때문에 관객의 공감을 얻을 수 없다고 파악하는 것이다. 이러한 시각은 이후 신극이란 계몽적 주제를 가진 것으로 대중적 호응을 받을 수 없는 연극이라는 단적인 견해로 나타나게 된다.⁴⁶⁾

이와 같이 극연은 번역극과 소극장 운동을 통해서 관객을 지도·교화함으로써 궁극적으로는 민중극 수립으로 나아가길 기대했지만, 그 과정에서 오히려 연극과 관객의 거리를 심화시키는 역효과를 초래한다. 그것은 그 지향하는 바와 방법론적 모색간의 모순과 불일치에서 비롯하는 것이다. 그리고 그 원인을 서구근대극 자체의 고답적 성격과 관객의 낮은 지적수준에서 찾고 있다는 점에서, 인테리의식에서 비롯된 극연의 문화적 우월감과 편견이 드러난다고 할 수 있다.

43) 김광섭, 「극연 제3회 공연을 앞두고」, 『조선일보』, 1933.2.1~3.

44) 『극예술』, 1934.12.

45) 윗 글.

46) 김광섭, 「신극운동에 대한 나의 구도」, 『삼천리』, 1937.1.

IV. 프로연극의 대중화론

1) 공연무용론(公演無用論)

프로연극운동은 1930년 4월 카프(KAPF, '조선 프로레타리아 예술가 동맹'의 약칭, 1925~1935.6)가 그 조직 내에 연극부를 두고 김기진(1903~1985)을 책임자로 선정함으로써 활발한 움직임을 보이기 시작했다.⁴⁷⁾ 이 프로연극운동은 대내적으로는 카프를 중심으로 하는 프로예술 운동의 맥락에서, 그리고 대외적으로는 세계 프로연극운동의 자극이 함께 고려되어야 한다. 프로예술의 본질적 성격이 대중을 의식화하기 위한 수단으로서 그 목적성이 뚜렷하다고 볼 때, 프로예술 운동은 그 목적달성을 위한 조직적인 움직임으로 어떤 개별적인 행동이 허용되지 않기 때문이다.

프로예술은 1930년대에 세계사적으로 새로이 대두한 예술유파이다.⁴⁸⁾ 서구의 봉건적 질서는 새로이 상승하는 부르조아 계급에 의해 파괴되었다. 이때의 사회세력은 인테리 계층, 프로레타리아 계급을 포함한 것이었다. 그러나 상층 부르조아 계급이 사회의 주도권을 쥐게 되었고, 그 이후 산업혁명으로 인해 새로운 지배관계가 형성된다. 그것은 자본을 중심으로 한 부르조아와 프로레타리아와의 대립관계이다. 이러한 대립관계에서 마르크스주의자들은 미래사회의 주역을 프로레타리아 계급으로 설정한다.⁴⁹⁾

그러므로 프로예술은 과도기적 단계로서 이 사회를 건설하기 위한 수단과 도구로서의 역할을 수행해야 하며, 궁극적으로는 프로계급에 의해 창조·수용되어야 한다. 따라서 프로예술의 활동방침은 자신들의 세계관을 유지하기 위해 대중의 의식을 마비·도취시키고 있다고 판단되는 부르조아 예술에 대한 투쟁과, 동시에 대중을 의식화하여 사회혁명의 주체세력으로 형성하는데 있다. 한국프로연극도 이런 세계 프로예술운동의 맥락과 보조를 맞추어

47) 1920년대에도 '염군', '조선프로극 협회', '불개미극단', '종합예술협회' 등이 조직되었으나 '종합예술협회'가 (빚맞는 그 자식)을 1회 공연하는데 그쳤다.

48) 김윤식, 『한국근대문학사상사』, 한길사, 1984, p.147.

49) 이러한 논리는 아놀드 하우저가 서구 사회의 문학·예술과 사회와의 관련성, 그리고 예술의 창조자와 수용자와의 관계를 설명하는데 있어서 준거틀이 되고 있다. 아놀드 하우저, 『문학과 예술의 사회사』(근세下, 현대), 백낙청·염무웅 공역, 창작과 비평사, 1981.

기존의 연극을 전면 부정하는 데서부터 그 연극활동을 시작한다. ‘조선연극사’, ‘연극시장’, ‘신무대’ 등의 신파극단과 극연을 소부르조아 계급의 상품극단과 반동극단으로 규정하는 것이다.⁵¹⁾

이런 대외적 투쟁과 함께 프로연극 운동의 출발은 자체 내의 투쟁에서 시작한다. 그것은 프로예술의 대중화 논쟁에서 소장파가 승리하게 됨으로써, 노동자·농민의 생활로 들어가지 않는 어떠한 절충주의나 동반자적 태도도 허용될 수 없었기 때문이다.

1920년대 후반에 있어서 프로예술 부문의 핵심적인 문제로 떠오른 것은 예술대중화 논쟁이었다. 이 논쟁은 그 의견 차이에도 불구하고 예술의 대중화라는 기본원칙에는 동의하고 있다고 할 수 있다. 즉 이데올로기를 주입하는데 있어서 이해하기 쉽게 그리고 합법적으로 할 것이냐, 아니면 보다 강경하게 노동자·농민의 생활 속에서 원칙적인 투쟁을 통해서 전달할 것이냐의 문제인 것이다. 그리고 이 논쟁에서 소장파가 승리함에 따라 카프의 주도권은 소장파에게 넘겨진다. 그러므로 이후 1930년대 카프의 활동방침은 예술운동과 정치운동을 동일시 하게 되고, 예술운동과 정치운동을 동시에 실현하고자 하는 방향으로 나가게 된다. 또 독자가 노동자·농민으로 한정되어 예술의 프로레타리아화가 곧 대중화라는 원칙을 수립하게 된다.

이러한 원칙에 의해 프로연극은 ‘公演無用論’을 제기하여 기존극장과 연극 공연을 부르조아 연극의 내용과 형식으로 판단하고 이를 전면 부정한다. 그리고 ‘공장오로! 농촌오로! 조함오로!’⁵²⁾라는 구호와 함께 대중의 생활에서도 출되는 새로운 내용과 형식에 의한 공연을 그 목적으로 설정한다.

이러한 자체내 대립은 1930년 9월 ‘미나도座’에서 카프의 연극부 간부인 최승일의 연출로 〈荷車〉, 〈炭坑夫〉, 〈二層의 사나회〉⁵³⁾ 등의 경향극본이 공연됨에 따라 표면에 드러나게 된다. 구카프계인 박영희는 이 공연을 프로 연극의 첫 행진으로 평가한다.⁵⁴⁾ 그러나 이 공연과 그에 대한 박영희의 평가는 이후 비난의 초점이 된다.

그 즉각적인 비난은 민병휘에 의해 제기된다. 민병휘는 이 공연이 중산적 자본가의 극장에서, 중산층 배우와 연출가에 의해, 중산계급의 관객을 대상

51) 石一良, 앞 글.

52) 선풍아, 「조선 프롤레타리아 연극의 전조」, 『신홍』 6, 1932.1.

53) 박영희, 「1930년 조선프로예술운동」, 『조선지광』, 1931.1.

54) 앞 글.

으로 공연되었기 때문에 프로연극운동이라고 규정할 수 없다는 것이다. 그리고 박영희의 평가가 ‘객관적 조건’을 의식한 결과라면 이는 ‘사회민주적’ 또는 ‘졸속주의적 반동 행동’이며, ‘참 「프로레타리아」 연극으로 정당하다’고 규정한다면 ‘이미 우리 진영을 벗어난 계획적·반동적 침어’라고 반박한다.⁵⁵⁾

민병휘가 다소 투쟁적으로 비난을 시도했다면 신고송은 보다 구체적인 원인분석과 함께 그 대안으로서 ‘公演無用論’을 제기한다.⁵⁶⁾ 즉 이 공연과 같이 과거 프로극단의 활동이 부진한 원인은 기존 부르조아의 극장에서 공연하는 것을 목표로 삼았기 때문이라는 것이다. 그래서 극좌적 편향이기는 하나 검열난·경제난의 어려움을 해결하고 노동자·농민을 동원시키기 위해서는 ‘公演無用論’이 필요하다고 주장한다.

이 ‘公演無用論’이 바로 프로연극의 대중화가 출발하는 시점이다. ‘공연무용론’에 의해 프로연극은 기존무대를 배격하고, 노동자 농민의 생활로 연극을 직접 가져가 하지·프로의 역할을 수행하는 것을 목표로 삼게 된다.

이와 같이 연극을 노동자·농민의 생활로 직접 가져가기 위해서는 극장은 이동할 수 있는 형태를 갖추어야 한다. 당시 이러한 이론적 배경 아래 대구의 ‘가두극장’, 개성의 ‘대중극장’, 해주의 ‘연극공장’, 경성의 ‘이동식소형극장’과 ‘청북극단’ 등의 이동극단이 조직되었다. 신고송은 이들 이동극장이 연극의 대중화를 수행하기 위한 활동방침을 구체적으로 제시하고 있는데, 그것은 노동자·농민의 창의성 발휘와 素人劇 육성, 그리고 관객조직으로 요약된다.⁵⁷⁾

이중 노동자·농민의 창의성 발휘란 주목되는 것이다. 그것은 이 이동극장의 목표가 연극과 관객을 밀접히 연결시키려 한다는 데서 비롯한다. 연극과 관객을 밀접히 연결시키고 연극에 관객을 적극 참여시키기 위해서는 연극과 관객 사이에 공감대가 형성되어야 한다. 이 공감대는 관객이 작품 창작과정 에 주체적으로 참여함으로써 더욱 효과적으로 형성될 수 있는 것이다.

55) 민병휘, 「朴氏의 푸로극관과 抱永氏의 ‘깨어진 거울」, 『조선일보』, 1931.2.11~12.

최송일의 공연과 박영희의 평가는 이후 많은 비판을 받는다. 선평아(1932.1)에서는 ‘노동자·농민대중을 망각하고 인텔리틱 경향에 빠져 버리고 말았다.’ 그리고 박영희는 「프로연극의 대중화문제」(『비판』, 1932.3)에서 ‘대중의 이해를 수준으로 하지 않은 초보적 인텔리층의 연극이다’라고 비난한다.

56) 신고송, 앞 글.

57) 윗 글.

또한 이 창의성의 발휘는 연극양식적 측면에서의 새로운 가능성을 시사해주는 것이기도 하다. 관객이 연극의 창조자로서 작품구조 형성에 깊이 간여할 때 그 내용과 공연양식에 있어서 대중의 정서에 상응하는 새롭고도 소박한 공연형태의 창조가 가능하기 때문이다. 즉 프로연극은 기존의 공연양식으로는 자신들의 이념을 표현하는데 부적절하다고 판단하고, 이 창의성 발휘를 통해 새로운 표현방법을 추구하고자 하는 것이다.

2) 새로운 양식적 가능성에 대한 모색

프로연극은 연극이 소수 전문가 특정계층에 의해 향유되는 것을 거부하고, 노동자·농민이 주체가 되는 연극을 지향한다. 그리고 이를 위해서 연극을 노동자·농민이 참여할 수 있는 형태로 변형시켜 광범위한 관객과의 교류를 꾀하고자 한다. 그것은 연극이 생활 자체가 되어야 한다는 프로연극의 이상에서 비롯된 것이다.

따라서 프로연극의 대중화 운동에 있어서는 새로운 공연양식과 극작기법에 대한 관심이 요청된다. 이러한 원인을 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째는, 프로연극이 기존 무대와 사회에 대한 전격적인 부정에서 출발한다는 것이며 둘째는, 대중에게 보다 잘 이해되고 익숙한 공연양식이 관객과의 공감대를 형성하는데 있어서 더욱 효과적이기 때문이다.

이런 프로연극의 내용·형식문제에 대한 일반론은 안중언의 「프로연극문제에 대하여」⁵⁸⁾를 통해 살펴볼 수 있다. 안중언은 먼저 당대에 있어서 과거 이십년간의 서구연극의 특징을 무대적 연극과 문학적 연극, 이 두 가지로 파악하고 있다. 그리고 프로연극의 등장배경이 이들의 단점들을 극복하고 새로운 의미의 내용과 형식의 통일을 이루고자 하는데 있다고 밝힌다. 안중언이 의미하는 프로연극의 내용이란 철두철미한 계급적 투쟁의식을 의미한다. 그러나 그 표현양식적 특성에서는 다양한 양식적 실험과 시도를 인정하고 있다.

그의 풍부한 형식의 완성을 위하여 과거의 온갖문화적 유산을 비판적으로 계승·섭취하고, 급속히 광분되는 계급 ××의 절박한 필요에 응하여 정당(빨조아

58) 『비판』, 1932.8.

척이 아닌)한 기계주의적 관점에서 과거 일철의 극악한 반동적 연극형식에 대하여는 무자비한 극복을 나리지 안어서는 안될 것은 물론, 소련 및 독일... 등에 있어서의 야외극, 슈프레히·콜, X×극 등의 프로연극의 새로운 제형식에서 배우는 바 업서서는 아니될 것이다.⁵⁹⁾ (방점: 인용자)

이 글은 다소 피상적인 언급으로 인해, 한국 프로연극운동에 대한 관념론적인 제안에 머무르고 만다. 그것은 이 글에서 프로연극의 새로운 제형식으로 제시되어 있는 과거의 문화적 유산이나 정당한 기계주의적 관점, 그리고 야외극, 슈프레히·콜 등이란 무엇인가, 그리고 그 극적 특성은 어떤 것인가에 대한 구체적인 소개나 실체가 파악되어 있지 않기 때문이다. 따라서 안중언이 당대 세계 연극현상에 대한 구체적인 이해를 갖고 있었다고는 보기 어렵다. 그리고 당시 이런 첨단적인 외국연극을 간접으로나마 접할 기회가 드물었을 것이라는 점에서 볼 때, 다른 프로연극인들에게도 이 점은 마찬가지였을 것이다.

당대 세계연극사의 흐름에 비추어 볼 때 이 과거의 문화유산이란 단순히 전래되어 오는 모든 예술형식을 의미하는 것이 아니라, 예술성이 높고 세련된 고전극을 가리키는 것이라고 할 수 있다. 그것은 프로연극의 발상지라고 할 수 있는 러시아에서 당대 대표적 극단인 ‘모스크바예술좌’가 셰익스피어와 몰리에르의 극 등 국내외의 고전극을 폭넓게 수용한 점을 통해서 찾아볼 수 있다.⁶⁰⁾ 또한 기계주의의 관점이란 도래하는 새로운 시대를 기계주의의 시대로 파악하였던 러시아에서의 일련의 시도를 가리키는 것이라고 할 수 있다. 그 선두주자라고 할 수 있는 베이어홀트는 당시대의 주역을 노동자로 설정, 노동행위를 아름다운 조형미로 표현해 내고자 하였던 것이다.⁶¹⁾

그러나 이러한 연극은 전문적 지식과 경제적·기술적인 여유가 뒷받침될 때에야 비로소 가능하다. 따라서 당대 한국프로연극인들의 관심은 당연히 짧고 쉬운 극형태로 모아질 수밖에 없다. 이러한 맥락에서 야외극, 슈프레히·콜 등의 보다 간단한 새로운 공연형식에 대한 관심이 모아지게 되는 것이

59) 안중언, 앞 글.

60) 소연방과학아카데미 역사연구소 레닌그라드지부편, 『러시아 문화사』, 이경식·한중호 역, 논장, 1990, p.368.

61) 마가렛 크로이든, 『러시아인들의 계승』, 『현대연극개론』 (송혜숙 역), 한마당, 1984, p.75.

다.

야외극은 나옴에 의해 제창된다. 연극을 극장에서 해방시켜 건전한 문화를 건설하고 극예술형태의 자체활로를 개척해야 한다는 것이다.⁶²⁾ 그러나 이 또한 그 극적특성이나 실천적 수행과정에 대한 어떤 제시가 아닌, 당위론적 입장에 그치고 만다. 그 원인 역시 이 공연형태에 대한 구체적 이해의 부족에 있다고 볼 수 있다. 그리고 야외극 또한 당대 연극수준에서 쉽게 접근할 수 있는 간단한 연극이라고만은 볼 수 없다는 점도 작용했을 것이다.

새로운 표현형식에 대한 이러한 관심이 무대에서 실제로 공연된 것은 슈프레히·콜 양식에 의해서이다. 슈프레히·콜 양식은 1930년대에 일시적으로 나타났다가 사라진 극양식이다. 따라서 구체적인 형태를 파악하지 못하고 그 흔적만을 1930년대의 단편적인 언급을 통해서 짐작해 볼 수밖에 없다. 김광섭과 이현구는 슈프레히·콜 양식을 각각 세계의 진보된 프로레타리아 연극 형식, 그리고 외국의 새로운 극형식으로 지적하고 있다. 따라서 소련과 일본의 프로연극운동의 영향으로 외국에서 수용된 양식이라는 것을 알 수 있다. 그리고, 주영섭과 백철이 이 양식을 ‘짧고 쉬운 형식’, 그리고 ‘대중 낭독시’라고 표현하고 있는 것으로 보아, 그 극적 특성은 사실주의 극 형태와는 전혀 다른 낭독·합창의 형태임을 알 수 있고 이를 통해 그 전위성을 짐작할 수 있게 된다.⁶³⁾

이 슈프레히·콜 양식은 극단 ‘메가폰’에 의해 〈메가폰 슈프레히·콜〉이라는 극본으로써 무대에 올려진다. 그러나 이 시도는 성공하지 못한 것으로 보인다. 이 공연에 대해 김광섭과 이현구는 다음과 같은 비판을 제시한다.

메가폰의 제1회 공연에서 제일 늦긴 바는 그들이 세계를 보면서 조선의 현실(…중략…) 그 특수성을 통찰하며 연구하며 분석하기에 부족하였다. 세계의 진보된 프로레타리아 연극형식을 경솔하게 직수입함에서도 窺視할 수 있다. 구체적으로 말하면 조선 푸로의 현실에서 슈프리트·콜이라는 형식이 ××될 것이며 이해될 것인가?⁶⁴⁾

62) 나옴, 「푸로세니암에서 야외극의 제창」, 『조선일보』, 1933.7.

63) 김광섭, 「극계의 전망·제언」, 『조선일보』, 1933.12~19.

이현구, 「극단 1년 간의 동향」, 『제일선』, 1932.11.

주영섭, 「조선학생극운동의 발전을 위하여」, 『신동아』, 1934.9.

백철, 「국민당 제26로군」, 『제일선』, 1932.12.

64) 김광섭, 앞 글.

조선의 현실을 무시하고 무조건하고 외국의 새로운 극형식만을 수입한다는 것은 깊이 고려할 문제의 하나인가 한다. 즉 금년 극단 ‘메가폰’이 시험한 바 <슈프레히·콜>이 참으로 조선의 민중—특히 무산대중—을 참으로 깨우칠 잠재력과 박력을 가졌을까?⁶⁵⁾

이는 메가폰의 슈프레히·콜 공연이 관객의 호응을 받지 못했다는 것을 나타내는 것이다. 이러한 비판이 제기된 것은 대중의 삶의 현장에서 이루어졌을 때 그 극적효과가 더욱 가중될 수 있는 극양식을 자체 내의 역량으로 충분히 여과시키지 않은 상태에서 그들이 거부하고 떠난 기존극장의 무대 위에 올려 놓음으로써 발생한 무대와 객석의 불협화음에 기인한 것이라고 할 수 있다.

그리고 이와 함께 조선현실과 관객에 대한 고려가 배제되어 있다는 이들의 지적은 적절한 것이다. 그것은 노동자 농민에게 보다 가까이 접근하기 위한 다양한 양식적 접근에서, 외국연극의 진위적인 표현양식에는 관심을 가지면서 대중이 전통적으로 향유해 왔던 고유한 연극형태는 무시한다는 점에서 드러나고 있다.

이미 언급했듯이 신고송은 프로연극의 대중화에 있어서 ‘소박한 노동자·농민의 형태⁶⁶⁾를 표현할 필요가 있다고 주장한다. 그것은 관객의 공감을 적극적으로 유도하기 위함인데, 그가 대중을 끄는 절대적인 매력으로 민요·잡가의 개작이나 만담·요술의 습득을 제안하는 것⁶⁷⁾도 역시 이와 같은 맥락에서 파악되어야 한다.

그러나 이렇게 생활을 바탕으로 한 연극을 추구하면서도 전통극에 대한 관심은 거의 배제되어 있다. 오직 한빛만이 농민극이 창시되어야 하는 이유로서 전통극의 존재를 거론하고 있다.⁶⁸⁾ 그러나 이 새로운 농민극이란 전통극 형태와는 무관하다. 전통극을 봉건시대의 생활상을 표현하는 오락적 연극이라고 파악하였기 때문이다. 그 결과 새로운 농민극은 농민운동의 입장

65) 이현구, 「극단 1년 간의 동향」, 『제일선』, 1932.11.

66) 신고송, 「연극운동의 출발—현단계의 프로레타리아 연극」, 『조선일보』, 1931.7.29~8.5.

67) 윗 글.

68) 한빛, 「농민극을 창시하자」, 『농민』, 1933.1. 한빛은 전통극의 종류도 언급하고 있다. 그것은 순회극단의 성격을 띤 광대놀음, 남사당패의 연극, 그리고 소인극 형태라고 할 수 있는 군수놀음, 막춤놀이, 꿩기말타기 등이다.

에서 농민들의 비참한 생활을 소재로 한 1막 혹은 2막의 간단한 공연으로 이루어져야 할 것이라고 주장한다.

이 점에서 프로연극의 대중화론이 가지는 추상성과 관념성이 드러난다고 할 수 있다. 대중에게 보다 잘 이해되고 공감대를 형성하게 하는 효과적인 공연양식에 대한 관심이, 오히려 대중의 생활에 밀착되어 있던 전통극 형태를 오락적 연극으로 치부·무시해 버리는 경향으로 나타나기 때문이다. 이를 통해 그들 이론의 전개에 있어서 당대 조선현실에 대한 구체적인 고려가 배제되어 있음을 알 수 있게 된다.

이러한 추상성과 관념성은 프로연극의 새로운 표현양식에 대한 모색이 이후 어떤 실천적 성과로도 나타나지 않는 원인이 된다. 그 요인으로서 다른 외적인 원인을 생각해볼 수 있다. 먼저 국외적 배경으로는 1934년에 러시아에서 프로예술의 공식적인 창작방법론으로 사회주의 리얼리즘이 공포된 점을 들 수 있다. 그 이후 러시아의 프로연극활동에 있어서 모든 전위적인 양식적 실험은 모더니즘 계열의 형식주의로 비판받고 금지되었던 것이다.⁶⁹⁾ 그리고 이와 함께 프로연극이 자신들의 이론을 자유롭게 적용해 볼 수 있는 사회적 여건이 주어지지 않았다는 국내적 요인을 들 수 있다. 1934년 ‘신건설사’ 해산사건으로 인해 양식적 가능성에 대한 모색뿐만 아니라 프로연극활동자체가 더이상 가능하지 않은 상황에 이르게 되는 것이다.

그러나 이러한 외적인 요인에도 불구하고 프로연극이 그 이론적 모색을 이후 실천적으로 수행해 나가지 못한 데에는, 그 추상성과 관념성으로 인한 이론과 실천의 괴리라는 자체내 한계에 더 큰 책임을 물을 수 있다. 그점은 이미 프로연극인들의 자체내 반성이라는 형태로 드러나고 있다.

3) 이론과 실천의 괴리

기존무대에 반발하고 이동적 활동을 통해 연극의 대중화를 실현시키려는 목적으로 조직된 이동식 소형극장은 3개월여의 지방공연을 마치고 경성으로 돌아온다. 그 이후 지도자인 김유영이 탈퇴하는 등 진영을 정비하고 이동식 소형극장은 극단 ‘메가폰’으로 개칭된다.⁷⁰⁾

69) 마가렛 크로이든, 앞 책, pp. 75~80.

70) 박태양, 「김광섭군의 극단 제언을 駁함」, 『조선일보』 1933.129~215.

이 이동식 소형극장의 지방공연 성과는 미약한 것으로서, 秋赤陽은 주로 내부문제를 그 원인으로 지적하였다.⁷¹⁾ 그것은 세 가지 문제로 집약되는데 ① 활동담당자들의 경험부족과 ② 조직의 불확실성, 그리고 ③ 실제방법도 전연 모르고 현실에 적합치 않은 이론만으로써 실천하려는 ‘좌익적 인텔리층’에 대한 비난이 그것이다. 그는 이 세번째 문제점의 원인으로, 조선현실에 적합하지 않은 일본의 프로연극운동이론을 조선에 무리하게 적용하려고 했다는 점을 지적한다.

이러한 판단은 적절한 것이라고 할 수 있다. 그것은 일본과 한국의 사회구조가 동일하지 않다는 점에 기인한다. 일본은 당시 자본주의 체제의 성장이 상당수준 이루어졌고, 그에 따라 노동자들의 의식수준도 노동자운동·프로연극운동에 호응할 만큼 향상되어 있었다.⁷²⁾ 그러나 한국의 경우 일제에 의해 민족자본의 성장이 막혀 있었고,⁷³⁾ 따라서 자본가나 그에 상응하는 노동자계급이 형성되지 못했다. 이렇게 사회구조가 다른데도 불구하고, 당시 프로연극인들은 일본의 연극운동을 한국에 그대로 적용시키려고 했던 것이다.

이러한 이론과 실천의 괴리는 프로연극의 출발점이었던 극장무대에 그들이 다시 돌아옴으로써 명백해진다. 프로연극이 기존극장을 거부했던 이유는 그것이 노동자·농민에게는 하등의 작용도 없는 공연이라는 것이었기 때문이다. 이러한 점에 착안하여 극연회원인 김광섭은 극단 ‘메가폰’의 공연을 실패라고 평가한다.⁷⁴⁾ 그 원인은 관객으로서 프로연극이 대상으로 하는 노동자·농민은 동원되지 않고, 그 대부분을 학생층이 점유했다는 데에 있다. 김광섭은 이러한 현상은 프로연극의 공연을 노동자·농민이 이해할 수 없기 때문이라고 지적한다. 프로연극에 대한 평가는 시대적 제약 아래의 어려움을 감안한 후 상대적으로 이루어져야 할 것이지만, 김광섭의 이러한 비난은 프로연극의 이론적 한계를 어느 정도 드러내준다고 할 수 있다.

극단 ‘메가폰’은 이 1회 공연 후 활동이 부진하였고, 이후 극단 ‘신전설’도 1933년 11월 〈서부전선 이상없다〉 1회 공연으로 그치고 만다. 프로연극의 활동이 이처럼 미약해지자, 과거 극단에 참여하여 실천적 경험을 쌓은 연극인들에 의해서 자기비판과 반성이 나오기 시작한다. 그것은 KAPF의 활동방침

71) 추적양, 「이동식 소형극장운동—지방공연을 마치고」, 『조선일보』, 1932. 5. 6.

72) 김윤식, 앞 책, p.168.

73) 조동걸, 「식민지 사회구조와 민중」, 『한국민중론』, 한국신학연구소, 1984.

74) 김광섭, 「극계의 전망·제언」, 『조선일보』, 1933.12~19.

에 대한 비판으로 집약된다.

김승일은 프로연극운동이 부진한 원인으로 ‘객관적 조건의 불리’보다 ‘주관적 역량’의 문제에 더욱 비중을 둔다.⁷⁵⁾ 이것은 ‘신건설’이 선정한 각본 (서부전선 이상없다)가 검열에 무난히 통과했음에도 불구하고, 극단원이 없어 공연을 연기해야 했던 경험에 기인한 것이다. 그러므로 주관적 역량이 프로연극운동의 진체가 된다고 파악한다. 그리고 이를 해결하기 위해서는 카프연극부가 활동방침을 대중적으로 결정할 필요가 있다고 한다. 과거에 카프가 진정한 자기반성도 없이 ‘좌익적 편향’을 나타내어 카프외의 모든 사람을 반동이라고 배척하기만 해왔으므로 구체적인 문제를 한번도 성공적으로 해결해본 적이 없다는 것이다.

소장파가 카프의 주도권을 잡게된 후 예술운동이 대중의 생활에서 보다 적극적이고 투쟁적으로 전개되기 위해서 연극의 대중화가 부각되었지만, 이러한 연극의 대중화는 카프의 원칙에도 불구하고 그 활동방침에 있어서는 이데올로기적 편향으로 인한 편향성과 조선현실에 부합되지 않는 관념론적 성격 등의 한계를 노출시켰다. 이러한 카프의 경직된 대중화 방침은 아무런 실천적 성과도 얻지 못하게 되는데, 그러므로 카프에 대한 비난은 대중에게 보다 가까이 접근할 수 있는 실질적인 활동방침에 대한 요구이다.

이러한 실질적인 연극대중화의 활동방침은 내용에 의해 제기된다. 그것은 프로연극의 정치편향적 속성을 버리고, 예술운동과 정치운동을 구분하여 예술적 특수성을 인정해야 한다는 것으로 요약될 수 있다.⁷⁶⁾ 원래 대중적 조직이어야 할 프로연극단체가 이데올로기적 편향성 때문에 인텔리층의 동반자작가는 물론, 노동자·농민들에게도 소외되어 있다는 것을 적절히 파악한 결과이다. 따라서 예술가와 정치가를 혼동하지 말고 동반자작가 획득에 노력해야 하며, 이와 함께 노동자도 예술운동에 폭넓게 참여할 수 있도록 그들에게 맞는 수준이 적용되어야 한다고 주장한다. 그리고 중요한 것은 노동자·농민에게 연극을 밀접히 접근시켜 자립연극열을 불러일으킴으로써 대중적 기초를 확립하는 것이기 때문에, 공연활동에서 합법성을 고려해야 한다는 것이다.

내용의 문제제기는 대중적 기초를 수립하기 위해서는 원칙적인 정치투쟁

75) 김승일, 「연극운동의 발전을 위하여」, 『조선일보』, 1933. 10.2~4.

76) 나용, 「연극운동의 신단체」, 『조선중앙일보』, 1934. 3.21~30.

을 통해서가 아니라 그 합법성과 대중의 예술적 수준을 고려해야 한다는 점에서, 예술대중화논쟁에서의 김기진의 논리와 유사하다. 이것은 두 가지 시사점을 보이는데, 첫째는 소장파의 예술 대중화론의 정치편향적인 한계가 실천과정에서 명백히 드러난다는 것이며, 둘째는 문학과 연극간의 장르적 특성이 드러나는 것으로, 소장파의 경직된 논리가 문학부문에 우세할 수 있을지라도 연극부문에서는 가능하지 않다는 것을 나타낸다. 문학이 창작과 수용에서 개인성이 강해서 의사전달이 일방적으로 이루어질 수도 있다면, 연극은 창작과 수용의 동시성과 집단성 때문에 관객을 무시한 일방적인 의사전달이 불가능하다는 장르적 속성을 갖고 있다. 따라서 연극의 대중화란 문학의 대중화와 달리 관객현실에 더욱 접근해야 하는 대중성이 요구되는 것이다.

프로연극은 소수를 위한 연극, 상품연극에 대해 반발하고, 연극을 노동자 농민의 생활로 가져가서 대중의 의식을 일깨우고 연극을 관객에게 더욱 가까이 접근시키고자 했다는 데에 의의가 있다. 그리고 그들의 목적이 대중에 의해 창조되고 수용되는 민중극 수립에 있음으로 해서, 새로운 형태의 공연양식을 제시하여 미학적 과제를 일깨운 것도 그들의 이론적 성과이다. 그러나 이러한 연극대중화론이 현실적 어려움과 관객의 고유한 연극적 형태에 대한 이해등, 구체적인 조선의 현실을 고려하지 않은 관념론적 경향과 그 이데올로기적 편향성으로 인해 실천적 성과를 거두지 못한 것은 당대 프로연극의 대중화론의 한계라고 할 수 있다.

V. 유치진의 연극의 현실로서의 관객 인식

1) 연극의 본질로서의 대중성에 대한 관심

신극운동을 시작함에 있어서 극연이 번역극 공연과 소극장운동을 통해서 이상적인 관객을 대상으로 하는 아마츄어 연극으로 출발했다면, 같은 극연 회원일지라도 유치진은 신극운동에 있어서 해결되어야 할 문제점을 파악하는데서 이들과 다른 견해를 가지고 있었다. 그 가장 본질적인 차이는 연극과 관객을 연결시키는 요소를 어떻게 파악하느냐에 있다.

김광섭이 신극은 관객의 이성애 호소하는 연극이라고 여겼다면, 유치진은 연극이란 본질적으로 관객의 감수성에 호소하는 것이라고 이해한다. 따라서

번역극이 관객에게 받아들여지지 않는 이유는 관객의 지적수준 때문이 아니라, 번역극 자체가 관객을 감정적으로 포착할 수 없기 때문이라고 파악한다. 번역극 공연은 연극인 자체 교양에 만족하는 것이라는 것이다.⁷⁷⁾

물론 유치진도 번역극 공연의 의의를 인정하고 있다. 번역극을 통해서 무대기교의 구사, 대사적 언어의 정리, 사상적 영양⁷⁸⁾ 등을 섭취할 수 있고, 이는 창작극 발전에 좋은 영향을 줄 수 있기 때문이다. 그러나 유치진은 번역극 공연 우위에 의해서 창작극 발전이 저해되는 것은 안된다는 것을 강조하며 창작극 우선 공연원칙을 주장한다.

유치진이 극연일반과 구별되는 것은 번역극 공연에 대해 창작극 우위를 주장하는 것 뿐만 아니라, 극연이 임시목표로 설정한 소극장운동에 대해서 상반된 견해를 표명하는 것을 통해 확인할 수 있다. 유치진은 입센 이후의 소극장운동을, 연극을 교단으로 인식하여 대중을 망각한 연극운동으로 규정하고 있다.⁷⁹⁾ 즉 현실을 외면하는 인테리들에 의해서 받아들여지는 외국적인 연극개념으로서 너무나 소극적이며 고답적이라는 것이다. 그리고 그에게 있어서 무대란 단순히 극장만을 가리키는 것이 아니다. 그것은 연극공연이 가능한 모든 장소를 의미하는 것이다.⁸⁰⁾

이상과 같이 극연이 당면과제로 설정한 번역극과 소극장운동에 대해 유치진은 창작극 우선공연과, 무대개념에 있어서의 개방성이라는 상이한 견해를 드러내고 있다. 이 점에서 그가 연극활동 초기에 진보적인 연극관을 소유하고 있었음을 알게 된다. 그 차이는 프로연극인 나옹에 의해서도 일찌기 파악되었는데, 나옹은 유치진을 대표적인 동반자 작가라고 평하고 있다.⁸¹⁾ 그리고 유치진의 경우를 보아 극연도 자기분열의 가능성을 갖고 있다고 하는데, 이러한 판단은 30년대 후반의 극연조직의 분규⁸²⁾를 예견한 것이라고 할 수 있다.

77) 유치진, 「회곡계 전망-창작극과 번역극」, 『동아일보』, 1933. 9. 27~29.

78) 윗 글.

79) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』, 1932. 6

80) 유치진, 「회곡계와 그 수확」, 『조선일보』, 1933. 4. 28~5. 1

81) 나옹, 「연극운동의 신단계-캄푸연극부의 새로운 발전을 위하여」, 『조선중앙일보』, 1934.3.21~30.

82) 1936년 6월 19일 실천부원 11명이 극연을 탈퇴한다. 이들은 탈퇴원인이 극연의 조직적 통제력의 상실에서 비롯된 것이라고 밝히는데, 그것은 연극관의 차이에서 비롯되는 것이라고 볼 수 있다. 全一劍, 「극연조직의 검토와 신극운동의 진로」, 『조선일보』, 1936. 7. 7.

유치진의 이런 동반자적 성향은 그의 초기 평문을 통해서도 확인이 가능하다. 「산 新聞劇」⁸³⁾, 「노동자 구락부극에 대한 고찰」⁸⁴⁾, 「연극의 대중성」⁸⁵⁾, 「연극본능론」⁸⁶⁾, 「로만 로란의 민중예술론」⁸⁷⁾ 등의 일련의 글에서 파악되는 유치진의 연극관은 입센의 사실주의 극과 앙드레안느의 자유극장으로 대표되는 서구근대극의 개념과는 거리가 멀다.

그는 이 글들을 통해 현대예술의 특징은 예술가가 대중, 즉 관객의 의미를 발견한 데 있는 것으로 본다. 또한 그것은 부르조아연극이나 프로레타리아적 경향을 불문하는 공통적 현상이라고 파악하는데, 그에 따라 현대예술의 미래는 이 대중성을 얼마나 활발하게 발휘시키느냐에 달려있다고 보는 것이다.

이때 그가 의미하는 대중성이란 단순히 오락성만을 가리키는 것은 아니다. 그것은 대중을 친화시키는 매력으로서 필수불가결한 요소이지만, 거기에 그치지 않고 교훈을 암시하는 정도에까지 이르러야 한다는 것이다. 즉 유치진에게 있어서 대중성은 오락적 대중성과 교화적 대중성으로 구분되며, 그는 후자를 참된 연극의 대중성으로 파악하고 있는 것이다. 그리고 당대 세계 연극현상에서 부르조아 연극은 전자만을 취하여 향락본위의 상업화로 타락하였고, 프로연극만이 후자에 역점을 두어 이데올로기 분위로써 그 대중성을 단적으로 발전시키고 있다고 진단한다.

이와 같이 유치진은 연극활동을 시작하는 초기에 부르조아연극보다는 프로레타리아극운동의 전개양상에 더욱 선호를 나타내고 있다. 이것은 그가 연극에 적극적인 관심을 가지게 된 동기가 민중예술로서의 연극이 가지는 사회성과 공리적 기능에 있다는 점에 부합한다.⁸⁸⁾ 즉 유치진의 연극적 관심은 직접적으로 관객에게 영향력을 미쳐 그 사회적 효과를 발휘하는 것에 있다. 이때 관객에게 단순히 보여주는 것을 통해 자신의 메시지를 직접 주입시키는 것보다는 관객을 연극에 적극 끌어들이 스스로 자각하게 하는 방법이 더욱 효과적일 것이라는 것은 주지의 사실이다. 유치진에게 있어서 그러한 효과는 대중성의 발휘를 통해서 가능하다고 여겨진 것이다. 그리고 관객에

83) 『동아일보』, 1931. 12. 17~19.

84) 『동아일보』, 1932. 3. 2~5.

85) 『신흥영화』 창간호, 1932. 6.

86) 『조선일보』, 1932. 11. 23~25.

87) 『조선일보』, 1933. 1. 24.

88) 원 글.

게 직접적인 영향을 끼치려 한다는 점에서는 부르조아극이나 프로극이 공통된다 할지라도, 바로 이 점에서 참된 대중성은 후자에 의해서 발휘된다고 파악하는 것이다.

이상과 같은 맥락에서 유치진은 현대연극의 가장 진보된 이상을 ‘객석과 무대의 황홀한 일치’에 두고 그 이상적인 극형태로서 러시아에서 발달한 ‘산신문극’, ‘노동자구락부극’ 등의 예를 제시한다. 그리고 현대연극의 대중성을 가장 잘 실현하고 있는 연출가, 극이론가로서는 역시 러시아의 메이어홀트를 언급하고 있다.⁸⁹⁾

유치진의 평론중에서 이 메이어홀트에 대한 언급은 자주 발견되는데, 메이어홀트는 현실재현이라는 사실주의 극양식을 거부하고 양식화된 연극, 즉 연극적인 연극을 시도한 연출가이다. 그의 연극론은 신체역학론과 구성주의 무대로 요약되며, 특히 무대혁신을 통해 관객과의 교류를 강조하였다. 즉 종래의 프로세니움 아취 무대개념에서 벗어나 무대를 노출시킴으로써 무대와 관객의 단절을 극복하고자 한 것이다. 이런 양식적 실험의 배경에는 그가 마르크스주의자로서 연극을 연극전문가들만이 아닌 노동자들도 참여할 수 있는 형태로 변형시키고자 한 점을 들 수 있다.⁹⁰⁾

러시아에서는 1917년 볼셰비키 혁명을 전후로 혁명분위기에 따른 저항의식이 고조되었다. 그리고 이러한 사회분위기를 틈타 프랑스의 상징주의등이 기존 사회·문화에 대한 저항의 수단으로 받아들여져 연극부문에서도 다양한 양식적 실험이 가능하였다. 1934년 사회주의리얼리즘이 공포된 후 이러한 시도들이 모더니즘과 형식주의로 몰려 비판받기 전까지 약 10여년간, 연극대중화의 물결에 편승하여 이런 다양한 연극적 실험이 활발히 전개될수 있었는데 그 대표적 인물이 메이어홀트였다. 이들 연극의 이념은 ‘생활과 투쟁에 필요한 도구로서 나타난 혁명적 연극’이라는데 있다. 그리고 그 극적특성은 사실주의극의 현실재현의 원리와는 정반대되는 전위적 형태로서 그 내용·양식상의 특징은 유치진이 이상적 예로서 제시한 ‘산신문극’, ‘노동자구락부극’ 등을 통해 찾아볼 수 있다. 그 내용을 간추리면 다음과 같다.

89) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 창간호, 1932. 6

_____, 「산신문극」, 『동아일보』, 1931. 12. 17~19

_____, 「노동자구락부극에 대한 고찰」, 『동아일보』, 1932. 3. 2~5.

90) 버나드 휴이트, 『현대연극의 사조』 (정진수역), 흥성사, 1979, pp.119~40.

고승길, 『현대연극의 이론』, 삼일각, 1975, pp.219~30.

먼저 산신문극의 근본은 ‘간결·명쾌한 리아리즘에 입각한 촌극’으로서, 그 ‘무대상의 제 물질적 조건은 극도로 단순화’되어 있다. 노동자구락부극 또한 그 대본은 ‘희곡이라기보다 무대구성의 소재, 연극적 스킷치에 불과’한 것이며 형태상 특성은 무대를 노출시켜 관객·배우의 관계를 밀접하게 하고 상징적 소도구로 무대장치를 대치하며 제4의 벽, 의상, 분장 등은 문제삼지 않는 것이다.

공연에 있어서 희곡보다 연출을 강조하고 있다는 점, 그리고 연출에 있어서도 무대표현에 역점을 두어 제4의 벽 원리가 아닌 단순성·상징성을 추구함으로써 무대와 관객의 교류를 강조하고 있는 점을 볼 때, 이상의 극적 특성은 서구 근대극 이후 나타난 반사실주의적 연극의 양상을 드러내고 있다. 그러나 양식면에서 초기 사실주의극과 대립될지라도 그 진보적인 세계관으로 볼 때는 사실주의 연극의 범주에 속한다고 할 수 있다. 따라서 프로 연극은 어떤 면에서는 이들을 절충한 수정 사실주의 연극과 연관성을 가진다. 그러나 이러한 실험은 사회주의 체제가 안정되면서 그 활동이 전면 금지됨에 따라 과도기적 단계로서의 전위예술에 머무르고 만다.

이상을 통해 유치진의 초기 연극적 관심은 서구 근대극의 현실재현의 원리가 아니라 오히려 그 내용과 형식상에서의 반사실주의적 특성에 있다는 것을 알 수 있다. 그리고 그것은 대중성의 발휘를 통해 연극의 사회성을 풍부히 하고자 하는 데 그 목적이 있다. 더구나 그 이상적 극형태와 이론적 근거를 러시아의 프로극 공연과 메이어홀트의 연극론에서 찾고 있다는 점에서 볼 때, 이러한 관심은 프로연극의 대중화론과 그 맥락을 같이 하고 있다. 이에 따라 연극이 직접적이고 행동적인 임무를 수행할 수 있기 위해서는 이동성을 확대해야 한다고 하며 이동극장의 형태를 지목하게 되는 것이다.

그러나 그 맥락이 전달하려는 이데올로기의 내용에 닿아 있는 것은 아니다. 유치진에게 있어서 계급의식과 계급혁명이란 중요한 의미를 가지지 않는다. 다만 사회비판적 차원에서 그는 연극의 본질이 대중성에 있다고 이해하며, 그 대중성을 프로연극이 효과적으로 발휘하고 있다고 보는 것이다. 그 차이는 유치진이 연극의 대중성에 대한 근거를 어떠한 이념적 차원이 아니라 인간의 본능과 그 제의적 기원에서 찾고 있음을 통해서 드러난다.

그에 의하면 인간은 본능적으로 자기변형이라는 연극적 욕구를 가지고 있으며, 그 연극적 본능은 생활속에서는 ‘의식’ 즉 제의에서 가장 노골적으로 드러난다.⁹⁾ 이 제의의 극적이고 집단적인 속성에서 연극이 출발했다고 하는

데 그 예로서 유치진은 희랍극을 제시한다. 희랍극은 디오니소스제라는 민중적 대제전으로 시작하여 야외에서 관객과의 밀접한 교류를 형성함으로써 민중의 창작과 오락인 동시에 그들의 의지를 반영하는 풍부한 대중성을 발휘해왔다는 것이다.

따라서 현대연극의 과제는 그 상실된 대중성을 환원하는 것에 있다고 본다. 현대연극은 실내로 국한됨에 따라 무대와 관객이 분리되고, 이와 함께 관객은 특정한 계층으로 한정되어 그 대중성을 상실했다고 파악하기 때문이다.

이와 같이 연극의 대중성에 대한 유치진의 관심은 프로연극의 대중화론처럼 적극적인 계급 이념을 전달하려는 데 그 목적이 있는 것은 아니다. 다만 대중성을 연극이 그 기원에서부터 가지고 있는 본질적인 속성으로 파악하여, 당대현실에 대한 사회비판적 차원에서 자신의 메시지를 효과적으로 전달하기 위한 표현수단의 계발, 그리고 관객의 적극적인 참여를 유도하여 그 영향력을 증대시키기 위한 공연양식상에서의 접근이라고 할 수 있다.

이상과 같이 유치진은 초기에 극연에 소속되어 있으면서도 그 방법론적 모색은 프로연극의 대중화론과 맥락이 닿아 있다. 그러나 그 이념에서 역시 프로연극과도 구분된다. 그것은 대중성에 대한 관심이 계급의식과 이데올로기의 차원이 아니라, 연극의 본질이라는 측면에서의 접근이라는 점에 있다. 또한 유치진의 독자성은 프로연극과는 달리 그의 관심과 가능성을 당대 구체적인 조선현실을 통해 모색하고자 한 점에 있다. 그것은 전통농촌가면극 양식에 대한 재인식에서 출발한다.

2) 현실을 바탕으로 한 이론적 모색과 실천

유치진은 연극기원에서의 그 풍부한 대중성과 무대와 관객의 긴밀한 교류를 희랍극 뿐만이 아니라 ‘산대놀이’와 ‘오광대’ 등 당대 농촌에서 전래되어 오던 가면극 형식을 통해 발견하고 있다.

‘산대놀이’나 ‘오광대’를 연출하는 장소란 결코 권리메인 건물이 아니다. 지내치는 민중은 아모나 구경하고 아모나 참관할 수 있는 야천의 마당이다. 그리고 출현하는 사람은 이르는바 금일의 배우와 가터 特히 직업화된 상인이 아니었다.

91) 유치진, 「연극본능론」, 『조선일보』, 1932. 11. 23~25.

그 마을 그 동리에서 흥미를 가진 자, 혹은 여유있는 자는 아모나 그 노리에 관계할 수 있으며 출연할 수 있는 것이다. 그리고 그 극을 구경하는 구경꾼중이라도 그 극에 매혹되어야 자기의 흥을 못니기는 때에는 언제라도 뛰어드러가서 출연자들과 함께 덧부치기춤을 춰도 조타. 이로 인하여 이 극의 효과가 상하거나 극의 ‘스토-리’가 난맥되거나 하는 법은 업는 것이다.⁹²⁾

이상은 전통가면극이 무대와 관객석이 분리되지 않는 야외에서 무대와 객석의 직접적인 교류와 관객의 자유스러운 참여를 통해 공감대를 형성하고, 따라서 연극이 일방적으로 의사를 전달하는 것이 아니라 배우와 관객이 상호작용하여 새로운 연극을 창조하며 그 대중성을 풍부히 발휘해왔다는 것을 나타낸다. 특히 유치진은 전통극의 대중성을 대중과의 밀접한 교류를 형성할 수 있는 단순한 오락적 기능으로만 이해하지 않고, 농민이 이러한 연극을 통해 생원의 계급을 야유하거나 승려의 비행을 폭로함으로써 그들의 분노를 표출시켰다는 전통가면극의 사회비판적 기능을 인식하고 있다.⁹³⁾ 참된 대중성이란 오락성만이 아닌 교화적 기능까지를 수행하는 것이라고 파악했던 그의 논지에 의하면, 이 전통농촌 가면극은 대중의 창작이며 오락일 뿐만 아니라 사회비판적 기능을 함께 수행한다는 점에서 볼 때 비로소 참된 연극으로 볼 수 있는 것이다.

그러나 이러한 농민극은 현대에 이르러서 도시인의 오락적 취미나 지식인의 인테리 의식에 의해 본래의 대중성과 제 기능을 이미 상실하였다고 파악한다. 따라서 당대연극의 과제는 이러한 농민극을 부활시켜 연극이 그 본질로서 가지고 있는 참된 대중성을 발휘하는데 있다고 본다. 여기에 유치진이 제창하는 농민극 환원의 본질적 의의가 있으며, 이는 또한 연극 ‘브·나로드’⁹⁴⁾운동의 이론적 근거가 된다.

연극의 ‘브·나로드’운동은 학생이 주동이 되어 연극을 농촌·어촌·광산 등지로 직접 가져가서 연극을 통한 사상전달과 함께 연극을 지역적으로 강

92) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』, 1932. 6.

93) 유치진, 「농민극제창의 본질적 의의」, 『조선문단』, 1935. 2.

94) ‘브·나로드’는 ‘민중 속으로’라는 뜻을 지닌 러시아 용어로서, 1870년대 러시아에서 귀족 및 지주계급의 청년학생들이 농민을 위한 사회개혁을 도모하면서 내세운 표어이다. 우리나라에서는 1930년대 초에 『동아일보』가 중심이 되어 문자보급과 민족보건 등의 형태로 ‘브·나로드’운동이 시작되었으며, 1935년 일제의 탄압에 의해 금지되었다.

화하고자 하는 것이다.⁹⁵⁾ 그것은 이미 상실된 농민극적 전통을 농민 자신의 힘으로 회복하는 것은 거의 가능하지 않다고 파악한 것에서 비롯한다. 따라서 이를 실현시키기에 현실적으로는 학생들이 가장 적합하다고 여겼다고 할 수 있다.

즉 연극 '브·나로드'운동은 농민극 창시의 중간단계로서 농촌가면극적 전통이 단절됨으로써 상실된 연극의 대중성을, 농민과 농촌의 생활속으로 연극을 되돌려줌으로써 회복하고 궁극적으로는 진정한 대중극이라고 할 수 있는 농민극을 창시하는데 그 의의가 있는 것이다.

이와 같이 연극을 생활로 환원시키고자 할 때 그 연극작품은 농민생활을 반영하며 그들에게 이해되고 공감될 수 있는 것이어야 한다. 유치진의 초기 작품인 〈토막〉과 〈버드나무 선 동리의 풍경〉은 이러한 모색과 노력에 의해 창작되어진 농민극이다. 그러나 유치진은 이 작품들을 농민에게 가져갔을 때 그들의 공감대를 불러일으킬 수 있을 것인가에 대해서는 회의적이다. 그것은 작자의 의식과 농민현실 사이에 거리가 있다고 파악하기 때문이다.

만일 이 작품을 농민에게 상연해 보인다면 과연 그 작품중에서 작자가 의도한 '유모아'며 '페소스' 등을 농민이 이해할 수 있을까? 그 '유모아', 그 '페소스'는 인텔리겐차의 눈에 빠진 '유모아'며 '페소스'지 농민자신의 눈에는 하등의 효과가 업는 것은 아닐까? 농민이 보는 '유모아', 농민이 늦기는 '페소스'는 따로 있는 것이 아닐까?⁹⁶⁾

그러나 이와 같은 거리는 극연의 일반적 견해처럼 그들의 지적수준의 차이에 의한 것으로 이해되지 않는다. 유치진이 보기에 농민의 생활문화나 그들의 감정은 따로 존재하지만 극작가들이 그것을 파악하지 못하는 것이다. 그리고 그 원인은 작가들의 인테리 의식에서 비롯한다고 본다. 그러므로 이 거리를 단축시키기 위해 극작가들의 창작태도에서 철저한 현실파악의 안목이 요구된다는 것을 주장한다.

유치진이 보기에 이러한 극작가들의 창작의지를 방해하고 있는 또 다른 원인은 평론가들의 평가기준에 있다. 그 역시 현실을 바탕으로 한 이론이 아니라 '외국의 서재에서 배운 直譯的 개념론'이며 '추상적으로 학습한 형식과

95) 유치진, 「연극의 브·나로드 운동」, 『조선중앙일보』, 1934. 1. 1~3.

96) 유치진, 「창작의 태도와 실제-현실의 본질을 파악」, 『조선일보』, 1934. 1. 21.

이데올로기⁹⁷⁾이기 때문이다. 따라서 극작가와 평론가 모두 인테리 의식을 배제하여 이론과 실제 사이의 거리를 없애야 하며, 그것은 현실을 바탕으로 출발할 때 가능하다고 주장한다.

생활로 환원하라! 그리하여 철저한 현실과학에서 출발하라! 여태 책에서 어더둔 이론의 기성품을 완전히 불살어라! 이론으로부터 생활을 해방하고 도로혀 생활속에서 이론을 또는 이데올로기를 추출하라! 이론은 생활의 具象化에서 발현되는 까닭이다.⁹⁸⁾

현실의 본질이 생활로의 환원과 그 철저한 과학을 통해 드러나는 것이라면, 연극에서 이 본질은 관객의 생활과 문화를 통해서 나타나게 된다. 바로 이 상황에서 '사회적 삶속에 감추어져 있던 관객의 창조적 역량이 작품구성 행위에 스며들어오게⁹⁹⁾된다. 그리고 이런 의미에서 관객은 연극의 현실일 수 있다. 유치진의 독자성은 연극개념과 그 내용·공연양식이 관객, 그리고 현실을 바탕으로 수립되어야 한다는 바로 이 점에 있다.

극연과 프로연극측이 그 상이한 이념에도 불구하고, 외국연극의 이념과 양식을 모범으로 당대 관객에 대한 지도적 입장에서 조선현실에 그대로 적용하고자 하였다면, 유치진은 오히려 조선현실과 관객을 바탕으로 새로운 연극개념과 양식을 수립하고자 하였던 것이다.

물론 유치진에게 있어서도 외국연극의 영향은 큰 것이다. 그가 현대연극의 대중성을 실현시킨 연출가, 극이론가로 평하고 있는 메이어홀트가 고대의 공동체적 연극을 이상으로 삼고 연극을 전문가만이 아닌 노동자도 참여할 수 있는 형태로 변형시키는 연극적실험을 행하였으며, 그 과정에서 동양전통극의 영향을 많이 받았다는 점¹⁰⁰⁾ 유치진의 동반자적 성향과 그 이후의 논리전개에 있어서 꼭 시사적이다.

그러나 극연과 프로연극측이 자신들이 지향하는 국제적인 연극운동의 흐름과 보조를 맞추는데 그 활동방침의 주안점을 두었으므로 이후 어떤 실천적 성과를 거두지 못하고 오히려 신극운동의 침체와 연극을 관객·사회로부터

97) 윗 글.

98) 윗 글.

99) 심민화, 『라신느비극 연구』, 문학과 지성사, 1987, p.36.

100) 고승길, 『현대 연극의 이론』, 삼일각, 1975, pp.219~30.

고립시키는 결과를 맺는 것과 비교해 볼 때, 유치진이 연극의 현실로서의 관객과 조선현실을 염두에 두고 구체적인 가능성을 모색한 점은 의의가 크다.

그것은 전통농촌가면극에 대한 가치의 재발견으로 출발하여 연극 ‘브·나로드’ 운동을 통해 현대에는 상실된 그 농민극적 전통을 환원하고자 하는 것으로 나타난다. 즉 오락과 교화적 기능을 함께 하는, 연극이 그 본질로서 가지고 있는 진정한 의미의 대중성을 다시 발휘할 수 있어야 한다는 것이다. 그리고 이러한 모색에 의해 〈토막〉과 〈버드나무 선 동리의 풍경〉 등 농민극 작품을 남기게 된 것은 그 실천적 성과라고 할 수 있다.

그러나 30년대 중반 이후 연극의 대중성에 대한 관심과 그 가능성을 당대 현실을 바탕으로 추구하고자 했던 이러한 이론적 모색과 실천은 다소 변화를 보이게 된다. 그것은 기존무대에서 벗어나 연극을 관객의 생활로 직접 가져가는 적극적이고 행동적인 연극운동은 더 이상 가능하지 않다고 파악되었기 때문이다.

그 요인으로는 1934년 8월 ‘신건설사’ 해산사건으로 프로연극의 국내적 활동이 더 이상 불가능해지고 이와 더불어 일본의 프로연극운동도 몰락했다는 점을¹⁰¹⁾ 들 수 있다. 가중되는 사회적 압박으로 인해 연극의 대중화는 더 이상 가능하지 않게 된 것이다.

그리고 이와 함께 1934년에 러시아에서 사회주의 리얼리즘이 공식적인 창작방법론으로 공포된 점이 역시 간접적으로 작용했을 것이라고 생각할 수 있다. 그 이후 러시아에서는 그가 현대연극의 대중성을 가장 잘 실현시킨 연출가로 평했던 메이어홀트의 일련의 연극적 시도들이 형식주의로 몰려 전면 금지되었던 것이다. 그리고 마르크스주의자로서 자신의 미학적 방법을 과학적 유물론이라고 주장했던 메이어홀트는 숙청당하게 된다. 즉 러시아에서 사회주의 체제가 안정됨에 따라 전위적인 어떠한 실험연극도 더 이상 존재할 수 없게 되고 스타니스슬라프스키의 모스크바 예술극장만이 그 정당한 척도로 여겨지는 것이다.¹⁰²⁾ 즉 사회주의 리얼리즘이 이후 프로연극을 주도하는 원리로 작용하게 된다고 할 수 있다.

당대한국 프로연극운동은 세계프로연극계의 이러한 자체논리의 변화, 그리고 시대적 압박의 가중으로 인해 연극활동 자체를 포기하게 된다. 그러나 유

101) 유치진, 「일본 신극 瞥見記-프로극의 몰락과 그 後報」, 『동아일보』, 1934.10.1~5.

102) 마가렛 크로이든, 『현대연극개론』 (송혜숙 역), 1984, p.75~80.

치진의 프로연극에 대한 관심은 그 이념이 아닌 연극의 본질로서의 대중성을 효과적으로 발휘한다는 점에 있었던 만큼, 그는 초기의 이론적 방향을 수정하여 이후 연극의 대중성에 대한 관심을 극장무대에서 합법적으로 계속 실현해 나가고자 한다. 그것은 도시의 극장무대에서의 관중분위라는 양상으로 나타난다. 현실의 본질이 대중의 생활과 문화를 통해 파악되는 것이라면 극장무대에서 그 본질은 관객을 통해서 드러나기 때문이다. 이를 통해 합법적으로 현실을 반영하면서, 보다 많은 대중에게 연극을 쉽게 접근시키고자 하는 것이다. 그 배경으로는 이와 거의 동시기에 흥해성이 극연을 떠남으로써 유치진이 극연의 연출을 전담하게 된 점 또한 들 수 있다.

이 관중분위는 당대 연극계의 동향에 많은 영향을 미치게 된다. 보수적인 극연의 입장에서 볼 때 이는 신극의 상업화·통속화와 동일한 의미로 받아들여졌다. 이에 따라 30년대 후반 이석훈과의 ‘관중분위’ 논쟁이 야기된다.

그러나 프로연극측의 논리에서 볼 때 이 관중분위는 상업성 자체로 비난되는 것은 아니다. 임화는 유치진의 일련의 연극적 시도에 대해 비판하지만 그것은 연극을 관객에게 가까이 접근시키고자 한다는 점에 있는 것이 아니라, 그 과정에서 현실에 대한 적극성보다 그 형식성이 강조된다는 점에 있다. 그리고 30년대 전반기 프로연극운동의 중심인물이었던 박영호와 송영에 의해서는 진정한 의미의 대중화를 주장하는 것으로 받아들여지기도 한다. 이들은 이후 대중성과 통속성은 구분되어야 한다는 인식하에 ‘중앙무대’를 조직하여 예술성과 대중성을 조화시키고자 하는 시도를 보인다.

이와 같이 관중분위 문제는 단순히 연극의 상업화라는 차원에서만 고려될 수 있는 것은 아니다. 그것은 연극의 본질이 대중성에 있다는 초기 관점의 연장선상에 있다. 그리고 유치진에게 있어서 관객은 연극의 사회성을 가능하게 할 뿐만 아니라 작품창작과정이나 심미적 효과에 깊이 간여하는 존재이다. 따라서 관중분위는 관객을 통해 무대와 관객의 긴밀한 교류를 형성하는 것이라고 볼 수 있다. 물론 그렇다고 해서 긍정적인 의미만을 지닌다고 단정할 수는 없다. 그에 대한 평가는 그 실천과정에 대한 면밀한 검토 후에 이루어져야 할 것이다.

그러나 이 관중분위는 이후 신극의 개념과 연극의 내용·공연양식문제, 그리고 극작기법으로서의 로맨티시즘과 리얼리즘, 문학적성과 연극성의 문제등 연극의 본질적인 문제와 미학적 과제를 노출시키는 계기가 된다는 점에서 중요한 의미를 가진다고 할 수 있다.

VI. 결 론

1930년대 연극활동은 식민치하라는 시대적 특수성으로 인해 문화운동으로서의 역할이 강조되었다. 운동으로서의 연극이란 관객을 통해 나타나는 어떤 사회적 효과를 기대하게 되는 바, 그 이론적 모색에서도 역시 관객지향성이 드러나고 있다. 30년대 前半期の 이러한 모색은 극연과 프로연극측, 그리고 이들 단체의 입장과 구분되는 유치진의 논리 등이 세 방향에서 전개된다. 그것은 이들이 연극개념과 관객인식, 그리고 지향관객층에서 차이를 보이고 있기 때문이다.

극연과 프로연극측은 그들의 신극개념을 각각 입센의 사실주의극과 러시아의 프로연극운동에 둔다. 그리고 전자는 지식인이라는 이상적인 관객층을 기대하며, 프로연극측은 관객을 노동자·농민의 프로레타리아 계급에 한정시킨다. 이들은 당대 대중적 호응을 바탕으로 전성기를 누리고 있던 신파극단에 대한 반발로 등장하여, 현실과 밀접한 관련을 맺고 사회 개선의 가능성을 모색한다는 점에서는 일치한다. 그러나 극연이 연극활동 그 자체로서의 목적성을 강조하는 입장이라면 프로연극측은 연극을 사회변혁의 수단으로 인식한다. 또한 이들은 기성극단의 관객수준을 각각 저급한 것으로 여기거나 혹은 미조직원 것으로 파악하여 그들의 지적수준을 끌어올리거나 또는 투쟁으로 재조직하여 관객을 이들 연극의 영향에서 단절시키는 것을 당면과제로 설정한다.

극연은 이 관객의 지적 수준을 그들이 생각하는 진정한 극예술, 즉 서구근대극의 번역극 공연을 관객에게 보여줌으로써 향상시킬 수 있다고 생각한다. 서구근대극 자체의 계몽적 주제와 철학적 사상이 관객을 지도·교화시킬 수 있다고 보았기 때문이다. 그리고 이를 통해 신극운동은 자연발생적으로 민중극 수립을 이룰 수 있을 것이라고 기대한다. 그러나 그 과정에서 번역극 공연은 일반 관객의 공감을 불러일으키지 못하는데, 극연은 그 원인을 관객의 낮은 지적 수준에서 찾고 있음으로 해서 인테리 의식에서 비롯된 문화적 우월감을 드러낸다. 그리고 이러한 관점은 이후 한국연극사에서 좋은 연극이란 일반관객의 공감을 얻을 수 없는 고답적이고 난해한 연극이라는 선입견과 연결된다.

프로연극측은 극연의 입장과는 달리 관객, 즉 노동자·농민이 주체가 되는 연극을 지향한다. 이는 기성사회와 부르조아극단에 대한 대외적 투쟁과 예

술대중화 논쟁이라는 내적 요인에서 비롯한다. 그리고 ‘公演無用論’에 의해 기존무대와 사회를 전면 부정하고, 이동극장의 형태로써 연극을 노동자·농민의 생활로 직접 가져가고자 한다. 그리고 그 과정에서 노동자·농민의 창의성의 발휘를 통해 관객과의 밀접한 교류를 형성하고자 하며, 새로운 양식적 가능성을 시도하게 된다.

그러나 이러한 시도는 슈프레히·콜 양식의 단회적인 실험으로 그친다. 그리고 이동극장의 지방공연에서의 성과 또한 미약한 것으로 이러한 이론과 실천의 괴리는 자체내 반성이라는 형태로 드러난다. 즉 조선에 적합치 않은 외국이론을 그대로 적용시키려 한데서 빚어지는 추상성·관념성파, 예술운동과 정치운동을 동일시하는 이데올로기적 편협성이 그 한계로 지적되는 것이다. 이러한 한계에 의해 프로연극은 30년대 중반 이후 더이상 어떤 활동도 보이지 못한다. 그 원인으로 다른 외적 요인을 생각해 볼 수 있다. 그것은 1934년 ‘신건설사’ 이후 사회적 압박의 가중으로 인해 더 이상 프로연극의 활동이 불가능해진 점이다. 그리고 이와 거의 동시기에 러시아에서 프로연극의 공식적인 창작방법론으로 사회주의 리얼리즘이 공표된 점을 들 수 있다. 이렇게 세계 프로연극을 주도하는 원리로 사회주의 리얼리즘이 대두되면서 이후 연극에서의 어떠한 양식적 실험이나 급진성도 인정되지 않게 된다. 이런 의미에서 프로예술은 과도기적 단계로서의 전위예술이라고 할 수 있는 것이다.

그러나 이상의 사회적 여건이나 세계 프로연극계의 논리변화라는 외적인 요인에도 불구하고, 프로연극 활동의 위축에 대한 책임은 자체내 한계에 물을 수 있다. 그것은 연극을 관객의 생활에 밀접히 연결시키고, 대중의 생활과 정서에 상응하는 소박한 공연형태를 창출하고자 하는 모색과정에서 그 추상성과 관념성을 드러내고 있기 때문이다. 즉 그 내용에 있어서는 관객의 정서와 문화에 입각한 공감보다는 자신들의 이념인 계급투쟁의식을 고취시키는 것을 목적으로 하며, 그리고 이를 위해 야외극, 슈프레히·콜 등 국제적인 프로연극의 새로운 형식에는 관심을 가지면서 대중의 생활에 밀착되어 있던 전통 농촌가면극 등, 고유한 연극적 형태는 무시하는 것이다.

극연과 프로연극축이 이와 같이 자신들이 지향하는 국제적인 연극운동의 흐름과 보조를 맞추는데 주안점을 둬으로써 오히려 신극운동의 침체와 연극을 관객·사회로부터 고립시키는 결과를 맺는 반면, 유치진은 현실을 바탕으로 연극개념을 수립하고자 한다.

유치진은 연극활동 초기에 그 소속은 극연에 있으면서도, 연극적 관심과 방법론은 프로연극의 대중화론과 맥락이 닿아 있다. 그것은 연극의 본질이 대중성에 있다는 그의 관점에서 비롯한다. 그리고 세계 연극계의 움직임 중에서 그가 참된 대중성으로 파악하는 교화적 대중성을 프로연극이 단적으로 발휘하고 있다고 파악한 것이다. 이로 인해 극연이 理想으로 삼았던 입센의 사실주의극과 앙투안느의 자유극장 운동을 소극적이고 고답적인 외국연극의 개념으로 받아들이고 창작극 우선공연을 주장한다. 그의 무대개념 또한 극장만이 아닌 연극공연이 가능한 모든 장소를 의미하는 것이다. 그리고 대중성을 발휘하기 위한 적합한 무대로서는 이동극장의 형태를 지목하고 있다.

그러나 이런 프로연극과의 맥락이 그 전달하고자 하는 이데올로기의 내용에 있는 것은 아니다. 그것은 유치진이 대중성에 대한 근거를 계급의식이라는 어떤 이념적 차원에 두는 것이 아니라, 그 제외적 기원에서부터 가지고 있는 본질적인 속성으로 파악하기 때문이다. 이 대중성은 오락성과 교화적 기능을 함께 포괄하는 것이다. 따라서 유치진은 대중의 창작이자 오락으로서 그들의 의지를 반영하는 기능을 수행해 왔던 연극이 현대에 이르러서는 그 대중성을 상실했다고 판단, 그 환원을 통해 관객의 적극적인 참여를 유도하며 그 사회적 영향력을 증대시키고자 하는 것이다. 또한 이러한 접근은 프로연극과는 달리 사회변혁이 아닌 사회 비판의 차원에서 이루어진다. 즉 자신의 메시지를 효과적으로 전달하기 위한 표현수단의 계발, 즉 공연양식적 측면에서의 접근이라고 할 수 있는 것이다.

그리고 이러한 모색과 실천은 당대 현실을 바탕으로 이루어져야 한다고 인식한 점에 유치진의 독자적 의의가 있다. 그것은 극연과 프로연극측을 포함한 당대 신극인들이 그 인테리 의식에 의해 당대 조선 현실을 무시하고 외국연극의 개념에 의존하고 있다는 비난으로 나타난다. 이들 연극활동과 이론적 모색은 현실을 바탕으로 이루어진 것이 아니며, 따라서 관객의 생활문화나 그 감정이 따로 존재함을 인식하지 못한다는 것이다.

그리고 연극이 현실을 바탕으로 이루어져야 한다는 논지는 연극이 관객으로부터 출발해야 한다는 논리로 연결된다. 연극에서 이 현실은 관객의 생활문화나 감정을 통해 드러나고 반영되기 때문이다. 유치진은 이 관객을 통해 연극의 사회성뿐만 아니라 연극의 미학적 과제를 동시에 성취하고자 한다. 그것은 관객이 물리적으로 현존하는 존재이든, 혹은 연극인들의 상상 속에 잠정적으로 설정된 존재이든간에 그 존재는 작품창작 과정에 깊이 간여하

게 되기 때문이다. 즉 관객은 연극의 사회성을 드러낼 뿐만 아니라 그 내용과 공연양식 등 작품의 미학적 효과에 영향을 미치는 것이다.

이상과 같이 유치진은 연극의 본질을 대중성에 두고, 당대현실과 관객을 바탕으로 그 구체적인 가능성을 모색하고자 하였다. 그 출발은 당대 전래되어오던 전통농촌가면극에 대한 재인식에서 비롯한다 즉 전통농촌가면극은 무대와 관객의 긴밀한 교류, 그리고 관객의 창조적 역할을 통해 그 대중성을 풍부히 발휘해 왔다는 것이다. 그리고 당대에는 상실되었다고 판단되는 이런 농민극적 전통과 대중성을, 연극 '브·나로드'운동을 통해 연극을 농민과 농촌의 생활 속으로 되돌려 줌으로써 환원하고 회복시키고자 하는 것이다. 또한 그 과정에서 농민의 생활과 문화, 그리고 정서에 입각한 내용과 공연양식을 수립하고자 하는 모색의 일환으로 〈토막〉, 〈버드나무 선 동리의 풍경〉 등 수준 있는 농민극 작품을 남기게 된 것은 그의 실천적 성과라고 할 수 있다.

이러한 유치진의 일련의 이론적 모색과 작품창작은 30년대 중반 이후에 다소 변화를 보인다. 연극의 대중성과 관객의 창조적 역할에 대한 그의 초기적 관심은 이후 도시의 극장무대에서의 관중본위라는 양상으로 전개되는 것이다. 그 원인으로는 역시 사회적 압박의 가중, 그리고 세계 프로연극계의 자체 논리변화, 즉 프로예술을 주도하는 논리로서 사회주의 리얼리즘이 대두된 점을 들 수 있다. 그러나 이상과 같은 대내·외적 배경에 의해 한국프로연극이 그 활동자체를 포기했다면, 유치진은 그 방향을 수정하여 이후 관객의 생활이 아닌 극장무대에서 관중본위라는 양상으로 그 대중성을 실현하고자 한다. 그것은 대중성과 관객의 창조적 역할에 대한 그의 관심이 어떤 이념적 차원이 아닌 그것이 연극의 본질적 속성이라는 점에 있었기 때문이다.

이상 살펴본 바와 같이 극연과 프로연극측은 각각 예술성과 사회변혁적 기능을 강조하면서 자신들이 지향하는 국제적인 연극운동의 흐름과 보조를 맞추는데 주안점을 둬으로써 연극을 관객·사회로부터 고립시키는 결과를 맺는다. 반면 유치진은 오히려 관객을 통해 그 사회성과 미학적 과제를 동시에 추구하고자 한다. 그것은 연극개념과 그 내용·공연양식에서의 극적 특성이란 현실을 바탕으로 이루어지는 것이라는 의식에서 비롯한다.

이러한 고찰은 유치진에 대한 기존입장을 재고하고, 그를 평가하는 다양한 시각을 제공해 준다고 생각된다. 종래 유치진의 관객의 중요성에 대한 역설,

관중분위는 예술성과 사회성을 강조하는 양 극단적인 입장에 의해 각각 연극의 상업화, 그리고 현실에 대한 타협이라는 측면에서 받아들여져 부정적으로 평가되어 왔다. 그것은 이 관중분위가 연극의 대중성에 대한 그의 관심의 연장선상에 있다는 점이 파악되지 않은 상태에서의 결론이며, 또한 이를 그의 논리전개의 문맥에서 따로 떼어놓고 고찰한 결과이다. 유치진은 오히려 관객을 통해 연극의 사회성과 작품성을 조화시키고자 하였으며, 그것은 연극이 현실을 바탕으로 이루어져야 한다는 논지에서 비롯한다. 그리고 이는 당대 신극인들이 자신들의 연극개념을 외국연극의 모델에 두고 그대로 도입·적용시키려 한데 반해 그것에 그치지 않고 현실과의 조화를 모색하고자 한 것으로 받아들여질 수 있다. 즉 이는 연극의 작품성과 사회성, 그리고 외국연극의 공연과 관객현실의 접합점을 모색함으로써 균형 감각을 유지하고자 하는 것이다. 어떤 의미에서는 바로 이 점이 유치진의 절충적 입장을 드러내는 것으로서 정통 리얼리즘의 관점에서 볼 때 그의 한계로 지적되어 온 변모일 수 있다. 그러나 유치진의 관심은 정통 리얼리즘 연극에 있는 것이 아니라 리얼리즘 정신을 추구하면서 그 방법론에 있어서는 당대 현실에 적합한 다양함을 추구하는 것에 있다. 따라서 절충적 입장이라기 보다는 오히려 균형 감각을 유지하려는 태도라고 할 수 있으며, 바로 거기에 연극의 본질이 있다는 인식을 드러낸 것이라고 할 수 있다. 그러므로 이러한 논리가 작품창작과 연극활동을 통한 실천과정에서 긍정적인 결과로 나타나는지 혹은 부정적인 결과로 나타나는지에 대한 평가는 이러한 맥락에서의 면밀한 검토를 전제로 한 후에 이루어져야 할 것이다. 본고에서는 이러한 작업은 차후의 과제로 남기도록 하겠다.

그리고 유치진이 연극적 가능성과 모색을 현실을 바탕으로 추구하고자 하는 과정에서 특히 전통농촌가면극의 의의와 가치를 재조명하고 그러한 전통을 부활시켜야 한다고 인식한 것은, 한국연극사에서 1960·70년대에 이르러서야 전통극의 이념과 양식을 모범으로 한 마당극 운동이 대두되어 전통극의 현대적 수용문제를 제기하고 기존연극계에 충격과 자극을 주었던 점과 비교할 때 선구적 의의를 지닌다고 할 수 있다.

참 고 문 헌

1. 자 료

『동아일보』, 『조선일보』, 『신동아』, 『조광』 등 신문과 잡지.

2 단행본

- 고승길 편, 『현대연극의 이론』, 삼일각, 1975.
김종대, 『독일희곡이론사』, 문학과 지성사, 1987.
서연호, 『한국연극론』, 대광문화사, 1983.
_____, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소 출판부, 1983.
_____, 『동시대적 삶과 연극』, 열음사, 1988.
심민화, 『라신느비극 연구』, 열음사, 1987.
유민영, 『한국연극의 미학』, 단국대출판부, 1982.
_____, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
이근삼, 『서양연극사』, 탐구당, 1983.
_____, 『연극개론』, 범서출판사, 1985.
이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1972.
이인성 편, 『연극의 이론』, 청하, 1988.
정이담외, 『문화운동론』, 공동체, 1985.
- 마가렛 크로이든, 『현대연극개론 : 광인 · 연인 · 시인들』, 송혜숙역, 한마당글
집, 1984.
마르스 슬로넬외, 『러시아문학과 사상』, 김규진편역, 신현실사, 1980.
버나드 휴이트, 『현대연극의 사조』, 정진수역, 흥성사, 1979.
스테판 코울, 『리얼리즘의 역사와 이론』, 여균동편역, 한밭출판사, 1982.
아놀드 하우스저, 『문학과 예술의 사회사』(근세下, 현대), 백낙청 · 염무웅공역,
창비사, 1984.
아우구스토 보알, 『민중연극론』, 민혜숙역, 창비사, 1985.
케네스 맥고완 · 윌리엄 멜니츠 공저, 『세계연극사』, 정원지역, 중대출판부, 1976.
테어도르 쟁크, 『연극미학』, 김문환역, 서광사, 1987.
페터 쏬디, 『현대드라마의 이론』, 송동준역, 탐구당, 1983.
푸루스트 릴리안, 『낭만주의』, 이상옥역, 서울대출판부, 1978.

Brockett, Oscar G. 『The theatre : An Introduction』, Holt Rinehart and Winston, 1979.

3. 논 문

- 김방옥, 「한국연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문논총』 제6집, 이화여자대학교 한국어문학연구소, 1983.
- _____, 「한국초기희곡에 나타난 근대성의 면모」, 『한국연극학』, 한국연극학회편, 1985.
- _____, 「한국연극과 리얼리즘-형성과 발전」, 『한국연극』, 1987. 4.
- 김오중, 「관객측면에서 본 한국연극의 방향성 연구」, 동국대학교 대학원 연극영화과 석사논문, 1986.
- 서연호, 「한국신파극 연구」, 고려대학교 대학원 석사논문, 1969.
- _____, 「현대연극의 관중과 사회참여」, 『한국연극』, 1976. 12.
- _____, 「1930년대의 연극비평」, 『한국연극』, 1977. 7~8.
- _____, 「인식과 전개」, 『한국연극』, 1987. 4.
- 서항석, 「연극사적 자서전」, 『한국연극』, 1977. 1~1978. 5.
- _____, 「한국연극사」, 『예술논문집』 16·17집, 1977.
- 양승규, 「1930년대 연극대중화론에 대한 고찰」, 『관악어문연구』 13, 1988. 12.
- 양혜숙, 「연극의 사회적 기능」, 『연극평론』 15집, 1976, 겨울.
- 여석기, 「신극사와 번역극」, 『예술논문집』 15집, 1976.
- 윤여탁, 「1930년대 전반기 연극운동과 희곡의 한 양상」, 『국어국문학』 97호, 국어국문학회 1987. 5.
- 이승규, 「관객은 연극인에게 무엇인가」, 『한국연극』, 1976. 12.
- 이시혁, 「연극에 있어서 배우와 관객사이의 커뮤니케이션에 대한 연구」, 『한국연극』, 1987. 8.
- 이원균, 「한국연극과 리얼리즘-개념부터 따지자」, 『한국연극』, 1987. 4.
- 정진수, 「서구연극의 수용과 변용」, 『전통문화와 서양문화』(I), 성대출판부, 1985.
- 조요한, 「아리스토텔레스의 비극론에 있어서의 Katharsis에 대한 해석」, 『예술철학』, 경문사, 1978.
- 한상철, 「재연된 리얼리즘논의」, 『객석』, 1987. 2.
- _____, 「관객과의 만남에서 창조와 충돌」, 『한국연극』, 1988. 9.