

1930년대 프로극단의 공연작품 분석

이 석 만*

목 차

1. 서론
2. 프로극단의 활동상황
3. 프로극단의 창작극 경향
 - 3.1 풍자희극
 - 3.2 농촌극
 - 3.3 사회운동극
4. 프로극단의 번역극 경향
 - 4.1 일본작가의 작품
 - 4.2 그외 나라의 작품
5. 결론

1. 서 론

카프의 활동이 20년대에는 인텔리겐차를 중심으로한 문학운동이 주류를 이루고 있었는데 30년대에 접어들면서 연극, 영화, 미술 등 문화전반에 걸친 문화운동으로 바뀌게 된다. 이는 윤여탁이 30년대 연극운동의 성격을 문화운동으로 파악한 것¹⁾과 같은 의미이다. 카프내에 있어서는 당시 침체의 국면을 보이고 있던 프로문학의 활성화를 위한 것과 어떻게 예술을 대중에게

*경희대 국문과 박사과정.

주요논문 : 「김영팔 희곡 연구」

1) 윤여탁, 「1930년대 전반기 연극운동과 희곡의 한 양상」, 『국어국문학』 97호, 1987.

가져갈 것인가에 대하여 고민하던 끝에 김기진의 「통속소설론」(『조선일보』, 28.11.9-20)등을 시발로 예술대중화논쟁이 제기된다. 즉 이데올로기의 문제를 중점적으로 문제삼던 단계에서 문화수용자의 입장을 생각하고 그들에게 이데올로기를 주입하기 위한 수단으로서의 문화운동을 생각하게 되었던 것이다. 그중에서도 연극은 장르적 특성에 의하여 공연이 이루어질 경우 일정한 공간에서 배우와 관객의 만남이 직접적, 행동적이어서 강한 선전, 선동효과가 있으므로 많은 관심의 대상이었다. 이와함께 카프는 조직 내부적으로 30년 4월 중앙위원회를 개최하고 서기국의 설치와 기술부를 신설하고 그 예하에 문학, 영화, 연극, 미술부를 설치하였으며, 31년에는 카프를 조선프로레타리아 예술단체협의회 형식으로 조직을 개편하면서 극장동맹의 대표를 안막, 김기진으로 하였다.²⁾ 이처럼 각 문화부분의 활동역량을 강화하는 가운데 각 지방에 연결되어 있는 카프지부와는 많은 적든 연계성을 가지면서 대구, 개성, 평양, 함흥, 해주, 공주, 서울 등에 프로극단들이 우후죽순격으로 생겨나고 소멸해 가게 된다. 특히 필자가 분석의 대상으로 선정한 30년대에는 연극계 전반에 걸친 활발한 활동이 진행되었는데 31년 극예술연구회의 창립과 ‘실험무대’의 공연(32, 5), 31년 보전연극부의 공연을 시발로 일어난 많은 학생극 공연, ‘연극사’, ‘태양극장’등 흥행극장의 활동, 그리고 지방 프로극단과 서울의 ‘이동식소형극장’(31, 11)의 조직 등을 들 수 있다.³⁾

지금까지 프로극단에 관한 언급은 김재철, 한효, 이두현 등의 사적인 연구⁴⁾와 당시의 평문들에서 찾을 수 있다. 본고에서는 이를 기반으로 프롤레타리아 문화운동의 일환으로 제창된 프로극단들의 제반활동상황을 개략적으로 살펴보고 이들의 공연형태에 대해 알아보고자 한다. 또한 프로극단이 공연 작품으로 선정한 창작극과 번역극을 분석하여 당시 프로극단의 경향과 공연 성과 및 의의를 찾아보고자 한다.

2) 권영민, 「카프의 조직과 해체Ⅳ」, 『문예중앙』, 1988, 겨울.

3) 김광섭, 「조선극단에 제언」, 『조선일보』, 1933. 1. 2~15.

4) 김재철, 『조선연극사』, 조선어문학총서 3, 1933.

한 효, 『조선연극사개요』, 북한국립출판사, 1956

이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.

역사문제연구소문학사연구모임, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989.

2. 프로극단의 활동 상황

20년대에도 염군사 연극부 ‘염군’(23)을 시작으로 ‘불개미극단’(27) ‘산유화회’(27), ‘종합예술협회’(27)등의 활동이 있었으나 각본 불허나 강한 사전검열에 의해서 제대로 공연이 이루어지지 못하였다. 공연상의 어려움은 30년대에도 계속되는 가운데 30년 11월 대구의 ‘가두극장’이 ‘무산계급의 ××을 위하여 투쟁한다. 일체의 부르조아 연극을 실천적으로 극복하여 프롤레타리아 연극의 조직적 생산을 계획함’이라는 강령과 다음과 같은 방침을 세우고 연극운동에 가담하게 된다.⁵⁾

프롤레타리아 연극의 이론을 확립하여 현재 왕무하는 반동극단을 극복하고 투쟁하며 대공연, 이동극장 혹은 랑독 등의 형태로 노동대중 속에 가지고 들어갈 것과 기술적 조직자의 교환, 극장, 지지회, 유지권 등으로 객관조직의 방침을 세웠으며 그리고 조선 프롤레타리아 예술동맹의 재조직을 촉진하고 노동자 농민을 위한 프롤레타리아 연극운동을 전국적으로 통일 규합하려고 하였다.

이 극단에 관여된 인물로 무대장치부의 이상춘이 보이는데 무대장치에 대한 관심은 『연극운동』(32. 7)이라는 잡지에 ‘무대장치에 대한 관건’이라는 글을 발표한 것을 보아도 알 수 있다.

31년 3월에는 개성에 지정한 프로연극이론의 수립과 연극공연을 목표로 ‘대중극장’을 조직하여 공연 레파토리로는 송영의 〈일절면회거절〉, 이기영의 〈월회〉, 민병휘의 〈젊은이들〉 〈마리아와 아들〉, 썩클레어의 〈2층의 사나이〉를 연습하며 『대중극장』이라는 잡지를 간행하려 하였으나 뜻을 이루지 못하였다.⁶⁾ 그 후 32년 7월에 고려청년회관 3층에 다시 간판을 내걸고 유진오의 〈박첨지〉를 민병휘의 연출로 연습하였으나 잘 안되어 카프 개성지부 김종인의 도움으로 진영을 정비하고 유진오의 〈박첨지〉, 송영의 〈일절면회거절〉 〈호신술〉 〈정의와 칸바스〉, 김남천의 〈조정안〉, 김소엽의 〈지하의 주점〉, 오토 뮈라의 〈하차〉 등을 연습하고 검열에 들어갔으나 두개의 작품이 사멸되었고 공연 중지와 해산명령을 받아 뜻을 이루지 못하였다. 김소엽은 실패원인을 ① 인원모집에 고려를 못했고 ② 비판적이지 못하였으며 ③ 진정한 지도자

5) 선포아, 「조선프롤레타리아 연극의 전조」, 『신흥』 1931. 12.

6) 위의 글.

를 가지지 못하였다는 데에 두었다.⁷⁾ ①의 인원문제에서 특히 여성 단원의 문제를 염두에 둔 것으로 서울에서 여배우를 구해와야만 하는 상황이 되었을 때 진정한 의미의 문화운동이 될 수 있었을까 하는 점이다. ③의 원인은 카프 개성지부의 김종인이 들어왔지만 서울에 있는 카프지도부와의 긴밀한 연계성을 갖지 못하였으며 지도적인 역할도 하지 못하였음을 이를 통하여 알 수 있다.

31년 4월에는 조선의 현정세에 입각하여 순수한 계급적 이데올로기로 일관된 지상의 제동지들로서 연극공장이라는 집단이 조직되며 그해 5월에는 연극구락부와 합동하게 된다. 이 극단은 '가. 시대가 요구하는 새사회 건설을 위하여 특히 ××××적 문화를 위하여 ××(투쟁)하며 나.背負된 임무를 수행할 기술자의 양성을 기도하려는 것'을 목적으로 하였다.⁸⁾ 공연 레파토리로서는 안영의 <사랑의 계급성>, 금자양문의 <빨래집과 시인>, 오토뮤라의 <하차>, 루메르텐의 <탄쟁부>, 강마수의 <아편전쟁>, 등삼성길의 <무엇이 그 여자를 그리하였나> 등이었다. 이 극단에는 안함광이라는 프로문단의 평론가는 있었지만 각본의 부족으로 인하여 창작극의 공연보다는 외국의 번역극을 위주로 선정하였다는 아쉬움이 있고 실제 공연하였다는 기록도 없다.

위와 같은 지방극단의 활동과 함께 서울에서는 31년 카프가 협의회 형식으로 조직을 개편하면서 조선프로레타리아 극장동맹의 일원으로 청복극장(31. 4)이 조직되며 김기진, 안막, 임화, 김남천, 이규호, 신영, 이귀례, 남궁윤 등이 단원이었다.⁹⁾ 일본에도 같은 이름의 '청복극장'이 있어 노동자들의 파업 현장 등을 찾아다니며 그들을 선전 고무하고 위로하는 것을 주목적으로 하고 있었다. 그러나 조선에서는 강한 이름에도 불구하고 실제 활동은 이루어지지 못하였고 같은 해 6월에는 리동규, 홍구 등에 의해 우리들극장이 조직¹⁰⁾되었으나 검열에 의해서 해산되고 말았다.

지금까지 언급하였던 극단들은 진정한 의미의 프로그램을 공연하고자 의도는 하였지만 실제로는 검열과 박해로 인해 공연을 획득하지는 못하였고 본격적인 의미에서의 프로극단활동을 할 수 있었던 것은 31년 11월에 창단된 이동식소형극장이다. 이 극단은 서울에서 결성되었으므로 중앙무대에서 활

7) 김소엽, 「연극운동의 회고와 비판」, 『조선중앙일보』, 33. 8. 30~31.

8) 안함광, 「무산연극운동의 촉진」, 『조선일보』, 1931. 5. 9.

9) 안막, 「조선프로레타리아 예술운동 약사」, 『사상월보』, 10호, 1932. 1.

10) 한효, 앞의 책, p. 292.

동하던 인물들이 대거 입단하게 되는 데 각본부의 유진오, 이효석, 연출부의 김유영, 장치부의 추적양, 연기부의 석일량 등은 이미 지명도가 높은 인물들이었다. 32년 2월에는 함흥 ‘동북극장’의 김승일, 김형용이 가입하여 더욱더 확고한 세력을 구축하였다.

‘이동식소형극장’은 한 계급을 위하여 ×쟁하는 소형의 이동식 극장이며 진정한 프롤레타리아 연극연구소로서 회색극인의 분리와 기술자의 양성을 목적으로 조직하였다.¹¹⁾ 이들의 각본은 조선 무산계급의 제 현상이 특수하고 기술이나 경제관계로 단막극의 창작극을 주로 선정하였는데 그것을 보면 다음과 같다. C.C.Y 案의 <전선>, 송영의 <호신술>, 유진오의 <박첨지>, 김유영의 <지하층 소동>, 석일량의 <작년>, 이효석의 <다난기의 기록>, 김형용의 <부음>, 소굴심이의 <순아! 내 죄가 아니다>, 썩클레어의 <2층의 사나이>(이상은 선풍아의 글) 합벌의 <가두행진>, 김두용의 <결인의 꿈>, 석일량의 <우리들의 비극>, 추전우작의 <국경의 밤>, 한스작크의 <바보치료>(이상은 추적양의 글¹²⁾)등 이다. 이러한 각본을 가지고 관중을 조직적으로 동원하였으며 노동자의 입장료를 반액으로 하고 절대다수의 관객보다는 수십명의 관객이 모인 자리라도 가서 공연을 하고자 하는 의지를 표명하였다.¹³⁾ 그 결과 그들은 32년 5월까지 개성, 원산, 함흥, 홍원, 서울 방면에서 극히 좌익적으로 연극을 공연하여 대중에게 계급의식을 주입하였다.¹⁴⁾

32년 6월 경에는 ‘이동식소형극장’의 김유영과 최정희를 탈퇴시키고 〈메가폰〉로 새롭게 창립하였다.¹⁵⁾ 중요 멤버로는 송영, 김승일, 이상춘, 라웅, 추민 등이었으며 제1회공연을 5월 8일부터 3일간 조선극장에서 하였다. 그때의 레파토리는 신고송의 〈메가폰 슈프레히콜〉, 박영호의 〈깨어진 장한몽〉, 유진오의 〈박첨지〉, 김형용의 〈지옥〉, 송영의 〈호신술〉, 오토류라의 〈하차〉등이었다. 이 극단에 대해 김광섭은 필연적 존재성을 갖으나 세계를 보면서 조선의 현실, 특수성을 보지 못하고 세계의 진보된 프롤레타리아 연극 형식을 경솔하게 직수입했다면서 슈프레히콜 형식에 대한 비판을 한다.¹⁶⁾ 이에 대해

11) 김유영, 「이동식소형극장 공연을 앞두고」, 『시대공론』, 1932. 1.

12) 추적양, 「이동식소형극장운동-지방순회공연을 마치고」, 『조선일보』, 1932. 5. 6.

13) 김유영, 위의 글.

14) 매일신보, 1935. 10. 28일자 신문 참조.

15) 박태양, 「김광섭군의 극단제언을 박함」, 『조선일보』, 1933. 1. 29, 2. 10, 2. 15.

16) 김광섭, 앞의 글, 『조선일보』, 33. 1.

박태양은 김광섭의 <메가폰>에 대한 부당한 해석에 대해 반박하면서 <메가폰>은 좌익극 운동의 동반자적 지위에 있으며 대중 속에서 들어갈 것이라고 말한다.¹⁷⁾ 이 극단은 서울 공연을 마친 뒤 평양, 인천 공연을 준비하였다.

32년 9월 경에는 서울에 <신건설>이라는 극단이 '메가폰'의 뒤를 이어 조직되는데 이 극단 역시 앞의 극단들과 같은 맥락에서 활동하게 된다. 중요 멤버로는 연출부의 신고송, 문예부의 송영, 권환, 미술부의 이상춘, 강호, 연기부의 이귀례, 박태양 등이었다.¹⁸⁾ 이 극단은 기관지 <극장>을 발행하였으며 여러차례 연구생을 모집하여 연극의 기초적 이론을 습득시키고 연극인으로 양성하였다.¹⁹⁾

33년 11월 23. 4일 원래는 배재학교 강당에서 공연하고자 하였으나 불허가로 본정 연예관에서 제1회 공연을 하게 되었는데 공연 작품으로는 레마르크의 <서부전선 이상없다>와 김형용의 <지옥>, 한설야의 <그 전날밤> 등이었다. 이에 대해 이현구는 작품선택의 야심은 대단하나 조명, 효과, 연기 등이 부족하다는 비판적인 평가를 내리지만 작품내적인 평가는 내리지 못하였다.²⁰⁾ 34년 4월에는 위트포젠의 <누가 제일 바보냐>, 송영의 <신임이사장>등을 갖고 인천에서 공연하려 했으나 실패하고 34년 5월 왕십리에서 송영의 <신임이사장>을 공연하였으나, 34년 8월 소위 신건설사 사건으로 검거되고 해산되었다.

이상과 같은 극단외에도 지방과 서울에 많은 프로극단들이 만들어지는데 함흥의 '조선연극공장'(31. 7), '동북극장'(32. 2), 평양의 '마치극장' '명일극장' '신세기' '신예술좌', 서울의 '근대극장'(32. 6), 대구의 '극예사' 등이 있었다.

<한효는 이러한 프로극단의 특징을 '1. 연극운동이 대중과의 튼튼한 산연계위에서 진행되었다. 2. 전국적 범위로 확대되었다. 3. 탄압을 고려하면서 공연활동의 쟁취를 위해 적절히 조치를 취하였다. 4. 극단들을 제조직하였다.'²¹⁾ 등으로 들고 있다. 이것은 프로극단의 활동을 프로레타리아 문화운동의 일환속에서 그 의의를 찾은 것으로 일면 타당하다고 본다. 이와함께 프로극단의 다른 하나의 특징으로 이동극장 형태를 들 수 있다. 즉 노동자, 농민들이

17) 박태양, 위의 글.

18) 김재철, 앞의 책, p. 148.

19) 한 효, 앞의 책, p. 299.

20) 이현구, 「신건설 제1회 공연 <서부전선이상없다>를 보고」, 『조선중앙일보』, 33. 11. 26.

21) 한 효, 앞의 책, p. 297.

있는 곳으로 직접 배우들이 무대장치와 소도구를 가지고 찾아가서 그들에게 보여주었던 것을 말한다. 이 이동극장에서는 해외각본보다도 조선의 특수한 현상에 비추어 적절한 각본(창작물)을 사용하였고, 경제적으로나 기술적으로 보아 대개 1막물을 상연하고 도시와 지방의 각본 사용을 달리하고 지방어를 사용하였다.²²⁾ 또한 이들 연극의 내용과 조직이 대중의 생활과 융합되며 대중생활의 문화적 수준에서 그 취미에서 그 사상에서 영합되는 것을 그 내용으로 하였다.²³⁾

그러나 이러한 노력에도 불구하고 프로연극운동을 하는데 있어 객관적, 내부적 어려움이 많았다. 객관적인 조건으로는 각부의 결핍, 검열의 준엄, 경영의 곤란, 배우들의 생계문제 등이었으며, 내부적인 조건으로는 자체조직의 운용불활발, 활동방침의 근본적 오류, 주체적 역량의 부족 등을²⁴⁾ 들 수 있다. 이외에도 조직적인 문제에 있어서 일본에는 조직적인 협의회 기관인 '일본프로레타리아 극장동맹'(약칭, 프로트)²⁵⁾이 결성되었는데 반하여 조선에서는 김태우, 석일량 등에 의하여 통일기관 내지는 연극동맹의 결성을 촉구하여 카프내에 '조선프로레타리아 극장동맹'이 결성되기는 하나 직접적인 프로극단의 활동에는 영향을 미치지 못하였다.²⁷⁾ 물론 일본의 상황과 식민지 조선의 상황이 다르겠지만 통합적인 조직체가 없음으로써 프로극단의 활동이 산발적으로 밖에 이루어 질 수 없었으며 객관적인 정세가 더욱더 심하여 짐에 따라 적절한 대응을 하지 못하고 해산을 당하는 경우가 많게 되었던 것이다.

그러나 이러한 상황 속에서도 당시 프로극단은 계속적인 재조직을 하면서

22) 추적양, 앞의 글, 『조선일보』 32. 5.

23) 박영호, 「프로연극의 대중화문제」, 『비판』 1932. 3.

24) 신고승, 「연극운동의 출발」, 『조선일보』 31. 7. 29~8. 4.

김승일, 「연극운동의 발전을 위하여」, 『조선중앙일보』 33. 10. 2~4.

25) 木 憲, 『증보 일본신극소사』, 미래사, 1985.

유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』 1931. 11. 12~12. 2.

일본의 프로트는 일본프로레타리아예술연맹측의 프롤레타리아극장과 노농예술가연맹측의 전위자가 동경좌익극장으로(28. 1) 통합한 후 당시 예술전반에 걸친단체들이 '전일본무산예술가연맹'(약칭, 나프)로 조직되자 좌익극단의 전국적인 협의회기관이 되고자 28년 12월에 결성되어서 활동을 하다가 34년 2월에는 중앙극장으로 이름을 바꾸었다가 그해 7월에 해산하게 된다.

27) 박태양, 앞의 글, 『조선일보』 33. 1.

대중적 조직과 선전 선동을 위하여 노력하였으며 노동자, 농민 관객의 대단한 호응을 얻었다. 당시 신파극단에서 관객들에게 현실을 직시할 수 있게 하는 것이 아니라 눈물에 호소하였던 것에 반하여 프로극단들은 관객이 처해 있는 현실을 보여주고 거기에서 우리나라오는 반항을 통해서 관객을 각성시키고 기쁘게 하였던 것이다. 이러한 태도와 효과가 현재적 의미에 있어서도 의의있는 일이며 역사적 맥락을 이어주는 것이라 하겠다.

3. 프로극단의 창작극 경향

30년대 프로연극운동에 있어서 **각본의 결핍**은 다른 어떤 내, 외적 어려움 중에서도 가장 심각한 문제가 아닐 수 없었다. 앞에서도 살펴보았듯이 프로극단들의 공연 레파토리는 서로 중복되는 경우가 대부분이었으며 특히 창작극의 경우는 더욱 작품 수가 한정되었다. 이는 번역극에 비하여 창작극의 작품수준이 떨어진다는 것이 아니라 극심한 검열의 통과가 번역극이 쉬웠기 때문이라 하겠다. 당시 공연된 창작극 중에서 현재 그 내용을 알 수 있는 작품으로는 다음의 몇 작품 정도이다.

송영의 <일절면회거절> <정의와 칸바스> <호신술> <신임이사장>, 이기영의 <월희>, 유진오의 <박첨지>, 김영팔의 <부음>, 김형용의 <지옥>

이상의 작품들을 필자는 대략 풍자회극, 농촌극, 사회운동극 등으로 나누어 살펴보고자 한다.

3.1. 풍자회극

송영은 30년대 대표적인 프로회극 작가로서 다른 작가들과는 다르게 그의 회극 작품들은 풍자적 수법을 이용한 회극들이다. 이는 당시의 검열문제나 관객의 작품에 대한 이해를 돕기위한 하나의 장치로서 당대의 불합리한 현실의 한 단편인 매관자본가들의 부정적인 모습을 풍자적으로 처리하고 있는 것이다.

<일절면회거절>(『조선강단』, 1931 에 발표한 것으로 되어 있으나, 필자는 조선작가동맹출판소, 55년 판을 참조하였다)는 개성 ‘대중극장’의 레파토리로

서 매관자본가인 방직회사 사장이 조선비단 대신 인조견이 잘팔리자 물산장려 운동에 편승하여 신문사, 잡지사, 기생 등을 동원하여 조선비단을 선전하려고 한다. 그러나 선전비로는 엄청난 돈을 쓰면서 직공들에게는 상여금을 주지않아 직공들이 사장면회를 신청하자 사장은 정신없이 면회를 거절하며 피하려할 때 노동자의 떠드는 소리로 막이 내린다. 이 작품은 마치 사장의 논리에 따라가다보면 조선비단을 입어야만이 애국을 하는 것같이 되어있으나 이것이 자신의 욕심을 채우기 위한 술수라는 것이 폭로되면서 매관자본가의 본색이 드러나게 되는 것이다. 그리고 극이 진행되는 도중 사장과 녀급사, 지배인 사이의 코믹 터치는 기존의 관념으로는 권위의 존재인 사장에 대한 관념을 파기한 희극에서만 얻을 수 있는 효과라 하겠다.

<호신술>(『시대공론』 31. 9~32. 1)은 서울의 '이동식소형극장' '메가폰'등의 레파토리이다. 이 작품 역시 매관자본가인 김상룡이라는 공장주가 노동자들이 난폭하니까 호신술을 배워야 한다며 체육가에게 기초훈련을 배우다 아내가 다쳐서 병원으로 옮기자 춘보라는 하인이 다른 하인을 데리고 연습하다가 자기가 넘어져 웃기고 있는데 노동자들이 쳐들어오는 것으로 끝난다. 왜 노동자들이 난폭하게 되었으며 어떻게 하면 그들을 조용하게 만들까하는 고용주의 생각이 아니라 그들과 힘으로 싸워야한다는 매관자본가의 개인주의적인 속성을 매우 적절히 풍자하고 있다.

<신임이사장>(『형상』 34. 3)은 서울 '신건설'의 레파토리로서 삼림회사의 기념식에 이사장이 연설을 하게되는데 의외로 폭로적인 대사를 하여 고위간부들의 눈총을 받는다. 그때 아내가 나무를 베다 걸려 맞아죽자 미치게 된 용진이라는 사람이 나타나 식장이 수라장이 되었다가 그를 내쫓고 다시 시작하려자 군중의 발소리가 나면서 끝난다. 이 작품은 산림증산계획에 의하여 떨감이 없어서 밥을 해먹을 수도 없는데도 나무를 못베게 하는 일제의 폭압을 어리숙한 신임 이사장의 폭로적 대사를 통해서 묘사하고 있다. 이 희극은 당시에 일어나고 있는 사건을 소재로한 것으로 관중의 대대적인 호응을 얻었을 것인데 코믹적인 요소가 적절히 포함되어 있어서 지금의 우리에게도 흥미로움을 준다.

이상과 같은 송영의 풍자희극은 매관자본가인 부정적 인물을 주인공으로 선정하여 그들의 정상적이지 못한 행동을 통해서 관객들이 즐거워할 수 있게 했다. 즉 그들은 자신이 하고 있는 일이 무슨 일인지도 모르면서 행동하며 대사회적 봉사의식이나 현실타개의식이 없는 개인주의자로 묘사되고 있

는 것이다. 이러한 부정적 인물들은 그보다 지위나 경제적으로 하층이라고 할 수 있는 녀급사, 지배인, 하인, 서기 등에 의해서 놀림을 당하고 절말은 노동자나 군중들의 폭발이라는 구조로 되어있다. 특히 결말 부분에서의 폭발장면은 관객들에게 단선적인 완벽한 해결을 제시하는 것보다 ‘가능성’을 보여줌으로 해서 더욱더 큰 효과를 기대했을 것이며 검열의 눈도 피할 수 있었을 것이다. 이러한 희극에 대해 한효는 카프의 희곡을 희극-풍자극으로 정의하며 이는 사상적 내용의 깊이에 있어서, 사실주의적 기교에 있어서, 사회적 관계의 깊이에 침투하기 위한 수법에 있어서, 성격들의 심리적 묘사의 섬세성에 있어서 카프희극은 현대 희극 발전의 첫길을 열어 놓았다라고 쓰고 있다.

3.2. 농촌극

프로연극운동의 취지에 있어서 선전 선동의 대상이 되고 있는 노동자, 농민들 중에서 당시 조선의 현실을 통해서 볼 때 노동자보다는 농민이 훨씬 더 많았다. 그래서 브나로드 운동이나 농민문학론 등이 대두되었고 농촌의 실상을 파악하기 위한 노력이 많이 경주되었다. 이런 상황 속에서 프로극단의 레파토리로 선정된 것이 유진오의 <박첨지>(『시대공론』 32. 1)로 개성 ‘대중극장’, 서울 ‘이동식소형극장’ ‘메가폰’ 등 많은 극단이 선정하였다. 이 작품은 가난한 농가의 빛을 탐감하는 조건으로 입본이를 서울로 보내라고 하자 부모의 반대에도 무릅쓰고 입본이는 따라가겠다고 문서를 받아 찢고는 물레방아에 치어죽자 박첨지가 농민조합운동에 적극 가담하는 것으로 끝을 맺는다. 이와같이 농촌의 현실이 어려워 딸을 간도나 서울로 팔아 보내야 하는 것을 희곡으로 담은 것이 이서구의 향토극 <동백꽃>(『신민』 31. 6)과 주영섭의 <나루>(『신동아』 35. 7)라는 작품이 있다.

이와같이 농촌의 생활이 더이상 연명할 수 없는 상황에 놓이게 되자 새로운 돌파구를 찾지 못하고 죽거나 절규하는 모습으로 형상화하나 결말에서 새로운 전망을 제시한다. 즉 농민들의 애환을 있는 그대로 폭로하고 그것을 보는 농민들이 그 상황을 작품 속의 일로 보는 것이 아니라 자신의 일로 느끼게 하며 이러한 현실을 타개하기 위해서는 농민조합을 통해 농민들이 단결

28) 한 효, 앞의 책, p. 330.

하역야 한다는 것을 보여주고 있는 것이다. 이처럼 농민들의 호응을 얻을 수 있는 내용의 작품이었기 때문에 많은 프로극단들이 농촌극을 상연하려고 했으며 더욱이 단순한 희생만으로 끝나는 것이 아니라 박침지가 새로운 사상과 미래에 대한 전망을 갖고 농민조합운동을 시작하는 것이 관객들에게 주는 효과는 대단한 것이다. 즉 이 작품은 동병상련의 눈물에서 새로운 가능성에의 전망제시까지를 한꺼번에 보여주었던 것이다. 이 작품외에도 김유영의 글에 보면²⁹⁾ 농촌층을 대상으로 ‘이동식소형극장’의 레파토리로 석일량의 <작년>이 선정되어 있으나 그 내용을 알 수 없어 안타깝다.

3.3. 사회운동극

프로연극운동을 하면서 그들이 진정으로 말하고자 한 것은 노동대중을 당대 사회의 모순을 각성시키고 그것을 촉발하여 새로운 미래를 향해 나아가게 하고자 하는 것이었다고 보여진다. 그렇다면 이러한 상황 속에서 사회운동가의 고통받는 모습이나 그러한 고통에도 불구하고 끈끈하게 투쟁해가는 모습은 모든이의 우려를의 대상이며 희망이었을 것이다.

20년대에 주로 활동한 김영팔의 <부음>(『문예시대』, 27. 1)은 10여편이 넘는 그의 희곡 중에서 유일하게 무대화된 작품으로 개성 ‘대중극장’, 서울 ‘이동식소형극장’ 등에서 레파토리로 선정하였다. 이 작품은 무대에 레닌과 트로츠키의 사진을 걸어놓음으로써 주인공의 사상을 드러내고 시작하고 있는데 사회운동가인 정수는 어머니가 돌아가셨다는 소식을 동생에게서 전해 듣고도 경찰의 수배를 받고 있는 중이라 가보지 못하고 길을 떠나고 애인인 정숙과 여동생 숙자가 계속하여 투쟁할 것을 다짐한다. 사회운동의 직접적인 촉매작용을 한 경수의 떠남과 새롭게 각성하여 남게되는 두 여성동지의 투쟁에 대한 다짐이라는 구조로 되어 있는 이 작품은 또 하나의 구조가 있는데 정수와 정숙과의 사랑이야기로 오히려 앞의 구조보다 전면에 부각됨으로써 검열의 통과와 관객의 흥미를 유발시키고 있다. 이처럼 어려운 주제일 수록 관객들이 쉽게 대할 수 있는 신파극적 요소를 가미함으로써 자연스러운 가운데 관객을 동화, 각성시킬 수 있었던 것이다. 그러므로 당시의 상황을 동학혁명이 일어나던 시기로 소급하여 암시적으로 다룬 ‘굶장칼’(『조선지

29) 김유영, 앞의 글, 『시대공론』 32. 1.

광』, 29. 1)은 프롤레타리아의 사상을 더욱 강하게 내포하고 있지만 레파토리로 선정되지 못하고 극적 흥미와 사상을 겸비한 〈부음〉이 선정되었다고 하겠다.

송영의 〈정의와 카바스〉(『조선문예』, 29. 5)는 개성 ‘대중극장’ 재창단 레파토리로 선정된 것으로 노동을 하다가 다친 병자에게 김치를 주는 정옥에게 사촌언니인 경옥과 그의 애인 순류가 노동자의 내부생활을 취재하러 오나 정옥은 비웃는다. 그때 병자가 순류는 조선에 아내와 아이가 있다는 것을 폭로하며 순류집안의 횡포를 말하자 경옥은 그에게 결별을 고한다. 이때 노동자 창식이 화관 모임에 참석자를 모으자 정옥과 경옥이 같이 가기를 약속하고 노동자의 박수로 막을 내린다. 이 작품은 송영 특유의 풍자적 희곡이라고는 할 수 없지만 지주아들의 가식과 그것의 폭로, 경옥과 같은 환상 속에서 유학하고 있는 학생의 각성, 그리고 정옥과 노동자들의 활동이 조선이 아닌 일본에서도 활발히 진행되고 있음을 제시하는 구조로 되어있다. 즉 일본에 있는 노동자들은 착취계급에 대한 피착취계급으로서의 확대와 고통은 물론 그들이 지배하고 있는 식민지 국민으로서의 민족적 차별을 받아야하는 이중의 고통 속에서 생활이라기 보다는 연명을 해나가고 있었던 것이다. 이 작품에서도 매판자본가나 일제에 아부하여 부자가 된 지주의 횡포에 대해 가장 비참한 상태에 놓여있는 노동자의 입을 통하여 폭로되고 있다. 이러한 사실의 폭로는 단막극이기 때문에 그대로 결말을 유도하게 되어 작위적인 느낌이 들지만 당대 상황을 직접적으로 얘기하고 싶은 작가의 의도를 충분히 이해할 수 있는 부분이기도 하다. 이 작품에서 우리는 노동운동가로서 성장되어가는 전체적인 과정은 단막극인 관계로 볼 수 없으나 그 가능성과 한 단면을 보여주고 있다고 하겠다.

김형용의 〈지옥〉(30년 작으로 『현대문학』, 75. 1월호에 게재되어 있다)은 서울 ‘메가폰’과 ‘신건설’의 레파토리로 선정된 것으로 작가 김형용은 상업극단의 작가로 많이 알려진 김송의 가명으로 프로극단 활동시기의 이름이다. 이 작품은 독서회를 만들어 반일사상을 선전하다 도망간 지영이라는 사회운동가가 집에 왔다가 순사에게 잡혀가는 것이 1장이다. 2장은 소작세를 내지 못한 농부, 일본 주인 밑에서 일하다가 집주인의 물건을 훔쳐서 잡힌 점원, 연명해 가기가 어려워져서 아이들을 죽이고 자기도 죽으려다가 잡혀온 촌여인 등의 재판과정을 풍자적이고 아이러니컬하게 그리다가 지영이 재판장에 나와서 “동포여 목문을 열고 나오너라”고 하자 사람들의 외침과 해방의 노래

와 함께 막이 내린다. 75년에 보완을 하여서 낸 글이기 때문에 복자가 회복되어 더욱 강한 사상성을 드러내지만 작가의 말대로 독립운동과 일제의 잔악상을 나타내려 했던 의도는 충분히 이해가 간다. 이러한 식민지 현실을 김형용은 ‘지옥’으로 설정하여 지영과 같은 사회운동가에 의한 구원을 기대하고 있는 것이다. 이 작품에서의 아이러니는 일본인의 입장에서보면 엄연한 죄라고도 할 수 있는 것이 조선인의 입장에서보면 살기위한 하나의 방편으로 대안이 없는 상황에서의 극한 행동이라고 할 수 있다.

창작극 중에서 유일한 장막극인 이기영의 <월희>(『조선지광』 29, 1~30, 1)는 개성 ‘대중극장’의 레파토리로 선정되었다. 프로문단측의 대표적인 작가인 이기영의 희곡은 3막까지 생활이 어려운 카페여급이 된 월희와 그 집 손님으로 와서 그녀를 좋아하게 된 형준이가 시집오기전에 낳은 월희어머니의 아들이라는 것이 밝혀지는 과정이 그려지고 있다. 다음의 4, 5막은 그것을 안 월희와 형준은 공장에 다니게 되고 힘에 부친 형준이 병원에 입원하게 된다. 이때 월희가 다니는 방적 공장 파업이 장기화되면서 월희는 피신을 가야되고 사회운동을 하다가 잡혀간 아버지는 석방이되어 월희와 상봉을 할 때 형사가 와서 월희를 잡아간다. 이상과 같은 줄거리를 가지고 있는 <월희>는 프로희곡 중에 거의 유일한 장막극이므로 주인공 월희와 형준의 <프롤레타리아 이데올로기를 체화하는 과정>이 어느정도 설명될 수도 있었음에도 불구하고 과거의 아들 찾기에만 전반부가 할애되어있어 아쉬움을 준다. 즉 방적공장의 파업이나 월희의 신념, 그리고 사회운동가인 아버지의 설정으로 프롤레타리아의 사상을 얘기하려고는 했으나 전반부와 후반부의 중량감 차이로 인하여 극적 효과가 덜하게 되었다고 할 수 있다. 그러나 프로희곡에 있어서 장막극의 시도와 아버지의 대를 이어서 활동을 하게 된 월희의 어떠한 희생도 불사하겠다는 노동투쟁에의 헌신하는 정신과 “금전이란 노동을 대신 할 수 없다”는 노동신성사상의 고무는 의의있는 것이라 하겠다.

이상으로 프로극단의 창작극 경향을 살펴보았는데 그 특징은 다음과 같다.

첫째, 창작극의 작가들은 대부분 프로문단의 작가들이었고 동반자 작가도 있었다.

둘째, 공연시간이나 경제적 어려움 그리고 내용 전달의 용이를 위하여 단막극을 많이 사용했다.

셋째, 검열이나 탄압을 피하기 위하여 직접적인 현장묘사를 피하고 풍자적

인 수법으로 우회적이지만 관객이 충분히 이해할 수 있는 방법으로 그렸다. 특히 송영의 풍자희극은 상당한 질적 향상을 보이면서 창작되었고 당대 뿐만 아니라 현재에도 적절한 풍자가 많이 들어있었다.

넷째, 등장인물 수는 중요인물 몇으로 표현할 수 있었으며 풍자희극에서는 부정적인 인물의 유형화를 시도하여 관객의 이해에 도움을 주었다. 결말부분에는 관객 모두가 참여할 수도 있는 집단적인 행동을 묘사하기도 했다.

다섯째, 무대장치나 배경은 간단하고 어디서나 공연이 가능한 경우가 많았으며, 사진을 이용한다거나 하면서 장치를 극소화하면서도 상징성있는 것을 선택하였다.

여섯째, 내용면에 있어서 노동자, 농민들의 현실을 반영하여 그들의 각성을 촉구할 수 있는 사상이 담겨 있으며 매관자본가들에 대한 신랄한 비판과 조소가 담겨 있다.

일곱째, 형식면에 있어서는 착취계급과 피착취계급의 대립구조로 되어 있으며 현실 극복의 문제로서 미래에 대한 전망이나 가능성을 내포하거나 집단행동이 가능한 구조로 되어있다.

4. 프로극단의 번역극 경향

당시 프로극단에서는 조선의 실정에 맞는 창작극의 공연을 극단방침으로 하고 있었으나 각본의 절대적 부족과 검열의 불통과 등의 이유로 일본에서 검열에 통과되어 공연된 작품이나 유명한 외국작가의 작품을 번역하여 공연할 수밖에 없었다. 필자가 다음에 살펴보고자 하는 것이 그러한 상황에서 번역 공연된 작품들인데 창작극과 동일선상에서 같은 무대에 공연되었으므로 번역극의 내용과 주제, 외국에서의 공연상황 등을 살펴봄으로써 프로극단의 경향을 총체적으로 파악하는 데 중요한 자료가 된다고 본다. 다음의 번역극들이 아직 우리나라에서는 내용이 알려지지 않은 작품들이 대부분이어서 다소 긴 인용이라고 생각되나 작품의 구성에 따라 소개의 차원에서 서술하고자 한다.

4.1. 일본작가의 작품

(가) 金子洋文의 <빨래집과 시인>(『해방』, 22. 4)³⁹⁾

이 작품은 해주 '연극공장'에서 공연 레파토리로 선정된 것으로 2장으로 구성된 희곡으로서 이 작가의 특색인 재치와 재기가 성공한 풍자적인 희극이다. 그 내용을 보면 다음과 같다.

제1장 : 소란을 피운 세탁소 주인이 부호의 집에서 쫓겨난다. 술집 심부름꾼이 데려온 시인이 부호의 담을 뛰어넘는 지혜를 주인에게 준다. 시인과 세탁소 주인의 딸이 서로 사랑을 한다.

제2장 : 쫓겨난 세탁소 주인은 무대 한모퉁이에 높은 봉을 세운다. 그 봉의 끝에 도르래가 걸려있고 땅이 땅끝까지 떨어져 있다. 부호인 천소의 60세 생일기념의 야유회가 벌어져 떠들석한 반주소리가 들린다. 그 야유회가 끝날무렵 청년과 노파로부터 받은 더러운 옷을 땅에 동여맨다. 이때 바람과 같이 관현악이 연주되지만 동시에 노동자의 노래가 대단한 세력으로 관객의 귀를 엄습한다. 땅은 주인의 손에 들어온다. 주인은 창공에 걸려있는 가난한 사람의 깃발과 같은 더러운 세탁물을 바라보고 크게 웃는다.

이 작품이 창작된 시기가 아직 일본에서도 프롤레타리아 희극이 본격적으로 창작되기 이전이었으므로 가진 자와 못가진 자의 대립이라는 단선적인 갈등 구조로 되어있다. 즉 부자의 호화로운 생일 잔치와 노동자들의 노래소리와 대조는 초창기 조선 프로문단의 신경향파적 작품에서 보이는 경향과 일치한다. 이 작품이 프로극단의 레파토리로 선정될 수 있었던 것은 구체적인 지배계급과 피지배계급간의 갈등이 그려지지 않고 높은 담이라는 구체적이지만 상징적으로 빈부의 격차를 나타내는 것을 통해 갈등이 제시되며 풍자적인 수법으로 희극으로 처리되어서 검열의 문제라든가 대중성의 문제에 있어서 무난하다고 판단되었기 때문이라 하겠다.

(나) 藤森成吉의 <무엇이 그 여자를 그리하였나>(『개조』, 27. 1)

등삼성길은 1892년생으로 東大獨文科를 졸업하고 일찍부터 신진 작가로서 알려졌고 인생파적 경향의 성실한 작가로서 알려졌지만 일본사회주의동맹에 참가하면서부터 그의 작품에도 사회주의적인 경향이 확실히 보인다.³⁰⁾ 이 작품은 해주 '연극공장'의 공연 레파토리로써 일본에서는 '축지소극장'(27. 4.

30) 山田清三郎, 『프롤레타리아문학사』(상권), 이문사, 1954, pp.285~286.

31) 山田清三郎, 위의 책 (상권), pp.310~311.

15~24)과 ‘신축지극단’(29. 4. 28~30)에서 공연한 작품이다.

제1막 : 숙부인 감태가 선에게 배우로 팔은 스미고가 인기를 얻게되자 그것을 구실로 선에게 돈을 요구하자 스미고를 돌려보낸다.

제2막 : (9개월 후) 스미고는 좌평에게 시집갔으나 반항한다고 남편에게 쫓겨나고 거지로 돌아다니자 산하순사가 배우시절의 그녀를 알아보고 구해주겠다 약속을 한다.

제3막 : (1주일 후) 양육원에 맡겨진 스미고는 신원조사원인 원이 시참사회원집에서 식모를 필요로하니 거기에 가라고 한다.

제4막 : (다음날) 부자집이었지만 버릇없는 딸과 자만심 높은 부인의 등쌀에 참을 수가 없어서 집을 나온다.

제5막 : (제1장, 3년 후)

비파의 어사장에 고용되어 일하다가 청유관에서 함께 일하던 신태랑 만난다. 그러나 주인이 술을 먹으며 옛날 일을 물으며 괴롭히자 참을 수 없는 스미고는 도망나온다.

(2장, 1주일 후)

신태랑과 스미고가 해안에서 자살하려고 바다에 뛰어들자 늙은 어부 그들을 구한다.

제6막 : (1장) 그리스도부인 수용소인 천사원에 들어간 스미고는 외부로 편지를 보낼 수 없는데도 오가구라는 부인이 신태랑에게 편지를 보내라는 권유에 편지를 쓴 것이 천사원 관리원장인 우메고에게 발각되자 오가구는 전부 스미고가 한 일이라고 한다. 우메고는 스미고를 벌 주기로 결심한다.

(2장) 우메고는 스미고를 불러 예배시간에 모든 사람앞에서 증언하라고 하나 스미고는 거부하고 오히려 천사원과 우메고의 위선에 대하여 비판한다.

(3장) 천사원에 불이 나자 우메고는 수용된 사람들을 신경쓰지도 않고 금고를 갖고 도망친다. 천사원이 불타는 것을 보고 환희의 표정을 짓고 있는 스미고를 보고 순사가 묻자 자신이 방화했다고 말한다. 그녀의 얼굴은 환희에 만족했다.

이 작품은 일반서민의 소박한 정의감과 동정에 호소하였고 영화화 되었으며 더욱이 대중화되었다.³²⁾ 가난한 빈농의 딸인 스미고는 황량한 사회의 냉대속에서도 자신의 자유와 정의를 구구하고 부정과 부패에 대해서는 분개하

32) 山田清三郎, 위의 책(하권), p. 63.

며 마지막에는 교회마저 부패한 것을 보고 방화하게 되는 것이다. 강한 프롤레타리아 리얼리즘 계열의 작품이라고는 할 수 없지만 황폐해져가는 당대 사회의 부조리를 한 여인의 일생을 통하여 소박하지만 진실하게 묘사하였고 이를 통하여 가식에 찬 인간들에 대한 인간성의 회복을 이야기하고 있다.

(다) 秋田雨雀의 <국경의 밤>(『신소설』20.10)

추전우작은 1883년생으로 早大英文科를 나왔는데 중학시절부터 반군극주의 사상에 접하였으며 프롤레타리아 문학운동 성립이전부터 작품을 발표하였다. 이 작품은 서울 ‘이동식소형극장’의 레파토리로 일본에서는 ‘축지소극장’ (27. 10. 22~23)에서 공연되었다.

제1절 : 북해도에서 건너와 땅을 개간하며 산 주인은 타인의 생활에 간섭하지 않으며 자신의 생활에 다른 사람의 간섭을 싫어하는 것을 철학으로 생각하며 식구들의 행복만을 위하여 정직하게 노동하며 살아왔다고 식구들에게 얘기한다.

제2절 : 지나가던 젊은 부부가 폭설이 내려 아이가 얼어죽게 되었다며 집에 들어 보내달라고 하지만 주인은 거절을 한다. 주인의 아내와 딸이 울면서 도와주려 하나 끝내 주인은 거절하고 돌아간 부부는 얼어죽는다. 밖에서 돌아온 아이누인 하인은 누가 얼어죽었다고 말한다.

제3절 : (환상) 복면의 도둑이 들어 주인을 위협하고 갖고 있는 돈을 뺏고 아내와 딸을 살해하려하자 주인은 도둑에게 달려들다가 총에 맞아 쓰러진다.

제4절 : 하인이 현관에 와서 주인을 깨운다. 꿈이었던 것을 안 주인은 그 부부가 죽어있는 곳으로 가본다.

이 작품은 약간 환상적인 면이 있고 개인주의적인 면이 강하게 드러나 프롤레타리아 희곡의 분위기를 벗어난 느낌도 있다. 그러나 노동을 강조하며 자신의 생활만을 지키려는 주인공이 환상 속의 주인공을 통해 각성을 하고 인간성의 회복을 추구한다고 보여진다. 이 작품이 작가의 어떠한 상황이나 이전의 작품 경향을 속에서 창작되었는지는 정확히 알 수는 없지만 신경향파적 요소가 강하게 드러난다고 할 수 있다.

(라) 江馬修의 <아편전쟁>(『전기』, 29. 9)³³⁾

강마수는 1889년에 태어나서 비태중학을 5년째 퇴학하고 동경으로 가서

33) 『축지소극장』 6권8호, 298.

시의 수도국 등에서 일하였지만 22세때 처녀작 <酒>를 발표하고 작가생활을 시작하여 감상적인 인도주의적 작품을 창작하다가 프롤레타리아 문학으로 전환한다.³⁴⁾ 이 작품은 해주 ‘연극공장’의 공연 레파토리로서 일본의 극단축지에서(29. 8. 31~9. 4) 공연하였으며 이때 단역이긴 하였지만 홍해성이 중국인의 급사로 출연하였다.

제1막 : (1장)아편중독에 걸린 장사가 아매라는 딸을 팔아 받은 돈으로 아편굴 책임자에게 아편을 사달라고 하나 금령이 내려서 못산다고 한다.

(2장) : 총독이 아편 금령을 내리자 영국영사 엘리웃은 그에게 뇌물을 주려고 한다.

(3장, 2개월 후) : 뇌물을 거절한 총독을 욕하며 영사는 런던호에서 아편 5만상자를 들여와 아편중간 상인 오영소에게 숨기도록 한다. 그러나 중국관헌이 병사를 데리고와 영사관내에 영사를 감금하고 관내의 아편을 몰 수 할 것을 알린다.

제2막 : 오영소의 딸인 월진이 아매를 집에 데려와 달라고 아버지에게 호소한다.

제3막 : (1장, 1840년 초, 인도의 아편재배지, 동인도상회지배인 하밀톤의 집) : 중국에서 추방된 엘리웃은 중국과 전쟁할 것을 하밀톤과 상의한 후 본국에 서신을 띄우나 본국에서는 통상국 협상을 파괴할 수 없다는 답장이 온다. 그러나 그들은 이것이 자신들을 지지하는 것이라며 흑인군대를 모아 광둥으로 출발한다.

(2장, 영국하원의회)

국회의원과 육군대신과의 전쟁에 대한 찬, 반 싸움이 벌어진다.

제4막 : (1장, 광둥의 빈민가, 장사가의 집, 현가의 소리)

만주병이 영국수사제독을 암살하려다 당국 병사에게 살해 당할 때 장사와 그의 처도 살해되어 아매가 뛰어들어와 시체에 매달리자 월진이 문을 닫지만 문을 부수고 영국 병사들이 들어온다. 두 딸의 비명 소리가 들린다.

(2장, 광둥성 외곽)

대포소리, 고향소리와 함께 영국 침략의 90년이 계속되었고 중국의 프롤레타리아트는 일어서서 ‘중국절대비간섭’ 을 외친다.

아편전쟁의 발발과 그로 인해 당해야 했던 중국 프롤레타리아트의 고통을 장막극으로 보여준 것이다. 여기에서는 야만적인 영국인의 중국인에 대한

34) 山田清三郎, 앞의 책(하권), p. 59.

학대를 주 모티브로 사용하고 있지만 이것은 곧바로 지배계급과 피지배계급 간의 갈등을 묘사하는 것이며 국가간의 관계로까지 파악해 본다면 강대국의 약소국에 대한 식민지적 침탈을 폭로하는 극인 것이다. 특히 갓마수는 과동대진제를 기해서 조선인의 학살사건을 보고 인도주의적인 노여움이 불러일켜져 그 눈을 사회주의에 향하게 되었다는 것³⁵⁾을 참조해 볼 때 작가의 의도는 충분히 이 작품을 통하여 설명하고 있다. 즉 프롤레타리아 국제주의 노선에 따라 중국이나 다른나라 노동자들의 억압받는 현실을 그림으로써 조선의 현실이 반영되도록 한 것이며 이것을 놓치지 않고 조선의 프로극단에서는 레파토리로 선정하였던 것이라 하겠다.

이상의 네 작품을 통해서 볼 때, 이들 작가들이 일본 프로희곡 작가들이기는 하지만 그 내용에 있어서 풍자적이며 추상적이고 구체적인 갈등양상이 보이지를 않는다. 이들이 창작을 시작할 때는 인도주의적인 색채가 농후하였던 것을 감안한다면 당대현실에 뛰어들어 투쟁한다기 보다는 인간성 회복에 초점이 맞추어진 작품이 많았다는 것이다. 그리고 지배계급과 피지배계급간의 갈등을 다루는 데에 있어서도 직선적이고 단선적인 대립을 그림으로써 신경향파적 요소가 강하게 드러난 경우가 많았다. 또한 이들 작품이 축지소극장이나 극단축지에서 공연된 것을 조선의 프로극단에서 번역하여 공연한 것으로서 포르트의 영향하에서 강한 사상성을 갖고 선정된 레파토리가 없다는 것이 검열의 문제가 있다고는 하지만 아쉬운 점이라 하겠다. 그리고 작품 중에 장막극이 있어서 이를 공연하고자 했을 때는 많은 어려움이 따랐을 것으로 여겨진다.

그러나 이러한 작품을 조선 프로극단의 레파토리로 선정함으로써 일본의 풍자적 희극이나 다른 나라의 사정을 관객에게 보일 수 있었으며 이를 통해 조선의 현실을 다시한번 돌아볼 수 있는 계기를 마련하였음은 틀림없는 사실이다. 또한 이러한 작품들이 일본에서는 상연되었으므로 조선에서의 상연에 있어서도 금지 이유가 없어서 검열통과하는 데도 창작극보다는 훨씬 수월했을 것이다.

4.2 그외 나라의 작품

(가) 차페크의 <人造勞動者>(박영희역, 『개벽』, 25. 2~5)

35) 山田清三郎, 앞의 책(하권), p. 59.

체코의 작가 차페크의 <인조노동자>는 서울 ‘근대극장’의 공연 레파토리이고 일본의 ‘축지소극장’(24. 7. 12~16. 7. 26~30, 낮공연 26. 6. 5~20)에서 공연하였다. 이 작품의 내용은 다음과 같다.

- 제1막** : 헤레나가 인조인간을 구하려 뭇섬에 가지만 거기에 있는 과학자들은 불가능한 것이라하고, 또민이라는 뭇섬우주인인조인간제조회사 지배인이 그녀에게 결혼을 제의하여 결혼한다.
- 제2막** : 헤레나가 섬에 온지 5년되는 기념일에 인조인간들이 폭동을 일으키고 헤레나는 인조인간 제조방법이 적힌 책을 소각한다.
- 제3막** : 뭇섬의 과학자들은 자기들의 목숨과 인조인간 제조방법 책을 협상하여 바꾸려하나 소각된 것을 알고 낭패해 한다. 인조인간이 그들을 모두 죽이고 알키스트라는 건축기사만 부려먹기 위해서 살려둔다.
- 제4막** : 20년밖에 못사는 인조인간들은 알키스트에게 후손만드는 방법을 개발하라고 하지만 그는 만들지 못한다. 어느날 밤 인조인간 뿌림스와 헤레나가 사랑하는 것을 보고 하느님의 구원이라며 기뻐한다.

이 작품에 대해 번역자인 박영희는 참으로 인조인의 반항적 대항동과 인류의 풍자가 있다고 하였으며, S. K(김우진)은 「축지소극장」에서 <인조인간>을 보고(『개벽』, 26. 8)에서 자본주의와 군국주의에 대한 부인, 모성의 고창, 노동의 신성 등을 보았다고 한다. 이와같은 평가와 함께 이 작품은 인조노동자를 당시 억압받는 노동자들로 대치하여 생각할 수 있으며 그들의 현실을 가상화하여 표현하였다고 볼 수 있다. 노동자들이 폭발하여 봉기하였음에도 불구하고 끝까지 그들을 숙이고 자신들의 목숨만을 부지하려는 지배인 등의 기만적인 행동과 노동자들의 순수함이 드러난다고 하겠다. 이 작품에서도 역시 프롤레타리아 국제주의가 나타나는데 한 지역에서만 투쟁이 아니라 전세계적으로 연대하여 투쟁함으로써 전세계가 노동자의 세계가 될 것이라는 암시도 은연중에 나오고 있다. 마지막으로 노동자나 자본가에게 있어서 가장 중요한 것은 서로간의 사랑이라는 것이 결말을 통해서 내포되고 있다.

그러나 이와같은 사상을 갖고있는 작품이기는 하지만 장막극이고 너무나 공상적이고 추상적인 얘기를 다루고 있음으로써 실제 조선에서의 공연에서 제대로 관객들에게 이해될 수 있었는지는 의문의 여지가 남기도 한다.

(나) 트레차코프의 <외쳐라 支那>³⁶⁾

러시아 작가 트레차코프의 <외쳐라 지나>는 ‘조선예술좌’의 레파토리로 선정되었으며, 일부의 ‘극단축지’(29. 8. 31~9. 4)와 ‘신축지’(30. 6)에서 공연되었다.

- 제1경 : 미국무역상인 호레이는 인부들이 말을 안듣기 때문에 인금을 내린다고 선포하자 티이라는 인부가 그에게 대드니까 뇌물을 먹은 경찰이 티이를 말리고 이장면을 관객들이 사진 찍는다.
- 제2경 : 호레이가 포함에 와서 商談을 마치고 돌아가려하자 부관인 코츠벨이 배를 부르는 데 뱃사공이 오지 않는다. 총을 쏘려는 것을 뽀이가 말리자 부관은 그를 때밀어 바다에 떨어지게 한다. 그런데 영국해군 구명대는 중국인을 위해 갇추고 있는 것이 아니라며 던져주지 않는다. 인부에게 구출된 뽀이는 고츠벨에게 사과하고 호레이는 배에서 욕한다.
- 제3경 : 티이가 젖는 배에 임금을 깎은 호레이가 타자 돌이 싸우다가 배가 뒤집혀 티이는 살았으나 호레이는 익사를 하고 티이는 도망을 간다.
- 제4경 : 호레이의 죽음에 흥분한 영국인들이 사회의 조건으로 범인을 내일아침 9시까지 사형에 처하라한다. 만약 진짜 범인을 발견하지 못할 경우는 콜리조합에서 누군가 두명을 뽑아 사형에 처하라고 협박한다.
- 제5경 : 사장이 경관에게 티이의 처자를 잡아서 그들이 티이를 찾아오게 하라고 시킨다.
- 제6경 : 인부들이 떠들며 있는데 티이대신 두명이 죽어야 한다고 말한다.
- 제7경 : 시장, 대학생, 콜리조합장이 죄없는 인부들을 구해달라고 하지만 함장은 거절한다. 뽀이가 함장실 문에 목메달어 죽는다.
- 제8경 : 늙은 콜리와 다른 콜리가 티이대신에 죽게된다. 보일러맨은 일동을 향하여 격한 말을 외친다.
- 제9경 : 호레이의 장례식이 끝나자 삼해에서 폭동이 일어났다는 전보가 와서 함장은 떠나고 보일러맨과 대학생은 모두 함께 ‘외쳐라 지나, 외쳐라 지나’라고 절규한다.

이 작품은 강마수의 <아편전쟁>과 같이 서구인들에게 중국이 약탈당하고 프롤레타리아트는 인간이하의 대접을 받으며 살아가야하는 상황을 표현하고 있다. 프롤레타리아 국제주의 노선에 맞추어 러시아의 작품을 일본과 조선

36) 『축지소극장』 6권8호, 298.

에서도 레파토리로 선정하여 공연하였던 것이다. 이 작품 역시 다른 프로히 곡처럼 현실의 강한 반영과 프롤레타리아트의 단결을 호소하고 있으며 결말에서의 직접적인 행동을 암시하고 있다.

(다) 오토뮤라의 〈荷車〉(박영희역, 『조선지광』, 30. 8)

독일작가 오토뮤라의 〈하차〉는 개성 ‘대중극장’ 해주 ‘연극공장’ 서울 ‘메가폰’ ‘신건설’ 등의 레파토리로 선정된 것으로 짝막한 단막극으로 되어 있다.

짐이 너무 많아 수레를 끌고 언덕을 넘어가지 못하는 인부가 귀부인, 경관, 목사, 교수, 학생 등 소위 인테리젠차나 사회의 명망있는 사람에게 수레를 밀어달라고 부탁하자 각자 자신의 이야기만 하고 돌아가거나 오히려 경관에게 신고를 하고 떠난다. 그러나 조합원인 B, C는 서로 도우며 살자며 수레를 밀어주는 것으로 막을 내린다.

이처럼 간단한 이야기이지만 이 작품을 레파토리로 선정하여 공연하게 될 경우 공연 장소와 지역에 따라 에피소드를 가감하는데 지장이 없을 것이므로 많은 새로운 이야기를 할 수 있다. 그리고 조합의 중요성을 강조함으로써 노동조합이나 농민조합 등 어느 곳에서도 환영 받을 수 있는 내용으로 노동대중의 단결심과 협동심을 고취할 수 있도록 구성되어 있다.

(라) 루메르텐의 〈炭坑夫〉(전1막)³⁷⁾

독일작가 루메르텐의 〈탄갱부〉는 해주 ‘연극공장’의 공연 레파토리로 선정되었으며, 일본의 ‘극단축지’에서(29. 9. 27~10. 1) 공연하였다.

딸이 폐병에 걸려 있는데 아들의 간청으로 탄갱조합의 간부인 후루젤은 연설회에 간다. 아들과 딸은 지금의 고통을 이겨나가자고 이야기한다. 그런데 돌연히 딸이 죽는다. 회에서 돌아온 아버지는 딸의 죽음을 보고 괴로워하는데 탄갱이 폭발한다. 설상가상으로 동지를 구하려간 아들마저 죽게된다. 잃을 것은 다 잃은 아버지는 모든 것을 깨칠 수 있는 힘이 생겨났다며 조합원들 앞에 죽을 때까지 투쟁하자고 얘기하는데 아들의 시체가 돌아온다.

위에서 보았듯이 이 작품은 조합원 간부인 후루젤이 아들과 딸을 탄광에

37) 『축지소극장』 6권9호, 299.

서 다 잃었지만 그는 마지막 연설에서 죽을 때까지 싸우겠다는 프롤레타리아트의 투쟁의지를 보이고 있는 것이다. 단순한 현실 폭로 및 반영에서 한걸음 더 나아가 프롤레타리아트의 미래에 대한 밝은 전망을 제시함으로써 결말부분에서의 노동자들의 격렬한 폭발을 직접적으로 제시하는 것보다 더욱 더 강한 효과를 보이고 있다.

(마) 레마르크의 <서부전선 이상없다>(5막 16장)³⁸⁾

독일의 소설가 레마르크의 소설 <서부전선 이상없다>를 희곡으로 각색한 것으로 서울 '신건설'과 일본 '극단축지'(29. 11. 22~12. 1, 30. 8. 7~10)과 '신축지구단'(29. 12)에서 공연하였다. 이 작품은 세계 제1차 대전의 발발로 인한 병사와 그 가족, 이를 선동한 선생의 심리적 갈등을 잘 묘사하고 있으며 결말에 독일 병사와 불란서 병사의 만남은 서로가 적이 아닌 형제라는 것을 알게하고 끝을 맺는다. 전쟁이라는 것은 이들 일개 병사가 하고 싶어서 하는 것이 아니라 전체주의나 군국주의의 미명아래 희생당하고 있다는 것을 작품을 통하여 형상화 했다.

이 작품은 만주사변(31년 9월)을 중심으로한 일본의 군국주의에 대한 묵시적인 비난이며 전쟁의 참화에 대한 폭로와 전인류의 평화를 지켜야 한다는 작품상의 의도와 공연상의 의도가 정확히 맞아 떨어진 경우라 하겠다. 그러므로 이현구 역시 조명이나 효과 등 작품외적인 것에 대한 문제를 제기할 뿐이며 당대 현실에 가장 적절한 소재와 내용을 다루고 있는 이 작품에 대해서는 대작이라는 정도로만 언급하고 다른 평가를 내리지는 못하고 있다.³⁹⁾

이상의 몇작품을 통해서 볼 때 외국의 번역극들은 프롤레타리아 국제주의 노선에 입각한 계열의 작품들이었다는 것을 알 수 있었다. 축지소극장에서 공연한 작품이 대부분이었으나 러시아나 독일의 작가 작품이라는 점은 그들의 상황이 그들만의 일이 아니라 곧바로 조선의 현실과 일맥상통하고 있다는 것은 쉽게 알 수 있는 일이다. 그러나 작품의 선정에 있어서 장막극의 형식을 취하고 있는 작품이 많아서 관객의 이해도나 공연상의 어려움이 있었을 것으로 여겨지며 극단배우들의 연기에 문제점을 내포하고 있었던 것은 그들이 대부분 아마추어라는 것을 감안할 때 피할 수 없는 한계라고 하겠다.

38) 한 효, 앞의 책, p. 302.

39) 이현구, 앞의 글, 『조선중앙일보』 33. 11.

5. 결 론

프롤레타리아 문화운동의 일환으로 시작되었던 프로극단의 활동은 많은 회수의 공연은 획득할 수는 없었지만 당시 노농대중의 대단한 호응을 얻었던 것만은 부인할 수 없는 일이다. 이들은 노농대중과의 연계를 위하여 전국적인 범위로 확대되어 활동하였으며 해산을 당했을 경우는 새로운 극단을 재조직하면서 계속적인 활동을 전개해 나갔다. 특히 이동극장 형태를 이용하여 노농대중의 생활과 융합되고 각 지방의 상황에 맞는 각본을 선정하고 그 지방어로 공연을 하였다. 물론 각본의 결핍과 주체역량의 부족, 그리고 통합적인 조직체가 없어서 일관성있는 프로연극운동의 진행에는 어려운 점이 있었지만 대중적인 조직과 선전 선동의 효과는 무시할 수 없는 것이라 하겠다.

이들이 공연 레파토리로 선정한 창작극들은 공연시간이나 경제적인 어려움으로 인하여 주로 단막극을 상연하였으며, 검열의 탄압을 피하기 위한 우회적인 수법으로 풍자희극, 농촌의 궁핍한 현실을 담은 농촌극, 당대 사회를 타개하기 위해 노력하는 사회운동가의 삶을 다룬 사회운동극 등이 취해졌다. 또한 번역극들은 주로 일본의 축지소극장 등에서 공연된 작품이 많아서 강한 프롤레타리아 이데올로기를 주창하기에는 적합하지 않은 점이 많았으나 이러한 작품들이 일본에서는 공연되었으므로 조선에서의 공연시에도 검열을 통과하기에는 쉬웠을 것이기 때문에 선정한 것이다. 그리고 프롤레타리아 국제주의 노선에 따른 이들 작품의 선정이라는 점에서 볼 때, 이것은 조선의 프로연극 운동이 국제적인 연대감 위에서 이루어지고 있었다는 점을 우리에게 보여주는 일례이기도 한 것이다.

이처럼 프로극단은 노농대중의 조직과 그들의 생활을 타개할 수 있는 촉매제 역할을 하였으며 프로희곡의 무대화라는 긍정적인 평가와 함께 아마추어적인 면의 탈피가 아직 이루어지지 않아 연극 상연상의 미숙하였던 점을 지적할 수 있겠다. 그리고 이러한 30년대의 프로극단 운동은 우리 프로연극 사에 있어서 프로희곡만의 창작에서 직접적인 연극활동으로의 활로를 개척하였던 것이며 지금 이루어지고 있는 사회문제극이나 민족극 운동의 기반이 되기도 한다 하겠다.