

연극대중화론과 소인극운동

정 호 순*

— 목 차 —

1. 서 론
2. 일제하의 대중화론과 소인극운동
 - 1) 소인극의 발생과 발전
 - 2) 불세비키적 대중화론과 프로연극의 대중화
3. 해방직후의 대중화론과 소인극운동
4. 결 론

1. 서 론

소인극 운동은 민중이 공연의 주체가 된 자립연극으로 원칙적인 의미에
서의 프로연극일 뿐만 아니라 프로연극운동이 빠지기 쉬운 공식주의의 오
류를 극복할 수 있도록 해준 실체로 작용한다. 그런데 프로연극에 대한 연
구는 중앙의 전문극단의 활동에 한정되어 그 전체상을 규명하지 못하고 있
는 형편이다. 왜냐하면 일제 식민지 시기의 소인극은 대부분 사회운동단체
의 주축로 공연되었고, 해방직후에는 자립극경연대회로 활성화된 모습을
확인할 수 있지만 실증적인 자료의 부족으로 그 전모를 파악할 수 없기 때
문이다.

일제하는 물론이고 해방직후 프로연극운동이 각 시대의 역사적 과제를

*단국대 국문과 석사 졸업. 주요 논문: 「한국 초창기 프롤레타리아 연극 연구」.

해결하기 위한 문화운동의 측면에서 진행된 사실에서 볼 때, 시대의 모순을 가장 민감하게 겪고있던 민중의 자발적인 예술활동인 소인극이 지닌 사회적 의의는 실로 큰 것이라고 할 수 있다. 또한 카프 연극부나 조선연극동맹은 민중의 정치, 경제적 이익을 위한 정치투쟁과 함께 민중과 예술의 분리를 해결하기 위한 임무를 수행하기 위해서 연극대중화를 위한 방안을 세우고 실천하게 된다. 그것은 이동적인 공연활동과 소인극의 활성화 방안이었다. 소인극과 전문연극과의 결합은 소인극을 당의 올바른 노선으로 지도하고 육성하는 한편 전문연극이 갖는 소시민적 인텔리성과 공식주의를 극복할 수 있도록 해 주었다.

프로연극운동은 일시적으로 발생한 것이 아닌 만큼 그 출발기부터 국내 정세에 따라 사회운동과 프로문학론의 변화에 따라 변모하고 있으며 연극 대중화론도 객관적 주관적 조건과 관련하여 진행되며 변모한다. 따라서 이 글에서는 일제 식민지 시기와 해방직후의 프로연극에 대한 전체상을 규명하기 위하여 각 시기별로 프로연극의 대중화론과 민중의 자발적인 연극활동인 소인극의 양상, 그 결합을 중심으로 살펴보고자 한다.

2. 일제하의 대중화론과 소인극운동

1) 소인극의 발생과 발전

소인극(素人劇)은 비직업적이고 비전문적인 자립연극 활동을 말한다. 즉 전문극단과는 달리 일반 대중이 창작과 향유의 주체가 되어 소속집단의 기념일이나 목적에 따라 공연하는 형태이다.

소인극 활동은 일제의 식민지 통치기라는 상황과 대중운동의 성장 속에서 전개되고 발전되었다. 1919년 3·1운동에 부딪친 일제는 종래의 무단통치가 한계에 이르자 군사적 폭력통치의 본질을 호도하기 위해서 문화정치를 표방하고 제한된 것이기는 하나 언론, 출판, 집회, 결사의 자유를 인정하지 않을 수 없었다. 이러한 일제정책의 변화는 민족의식을 마비시키고 더욱 효과적인 수탈을 위한 기만적인 것이었으나 한편으로는 민족해방운동의 역량이 언어내 합법적인 투쟁영역의 확대라는 측면을 지닌다. 1920년대 초기에 광범하게 결성된 여러 사회단체들은 이념적으로 정립되지 않은 상태에서 낮은 수준으로 수용된 사회주의 사상과 자유주의 사상이 뒤섞인 계

몽운동적인 성격을 지니고 있었으며,¹⁾ 소인극의 경향도 마찬가지로였다.

20년대 초기의 소인극은 전국 각지에 결성되었던 청년단체²⁾와 학생단체를 중심으로 조직된 소인극단에서 홍행적으로 공연되었다.³⁾ 대부분의 소인극은 대중의 열렬한 호응에 힘입어 순회공연을 하였는데 이것은 직업화되어 가는 경향으로 볼 수 있다. 그런데 소인극이 직업화하는 것은 민중계몽을 목적으로 하는 소인극운동의 의의에서 다소 벗어나는 것이라고 할 수 있다.

소인극을 한 번 꾸며서 성적이 좋고 관중의 호평을 받으면 자신이 생기고 취미가 더해져서 회를 거듭함에 따라 직업화해 간다. 직업화 경향을 경계하는 것은 주체인 노동자, 농민, 학생이 자신의 직무를 방기하고 태만해질 위험이 있기 때문이다. 이에 대해 신고송(申鼓頌)은 소인극 상연의 적당한 시기와 회수를 제시하고 있다.

적당한 시기를 봐서 1년에 2회의 정도로 정기적으로 상연하던지 공장에 있어서 그 공장의 기념일이라던가 춘추(春秋)의 직공위안회라던가 5월의 노동제라던가를 선택할 것이고 농촌에 있어서는 농번기가 아닌 동기(冬期) 초춘(初春)이 좋겠고 학교에서는 그 학교의 개교기념이라던가 학교 연극부의 정기적인 연중행사로서 춘추(春秋)로 2회 정도에 그치는 것이 옳을 것이다.⁴⁾

- 1) 망원한국사연구실 『한국근대민중운동사 서술분과, 「한국근대민중운동사」 (돌베개, 1989), pp.283~355. 참조. 1920년 4월에 결성된 ‘조선노동공제회’는 3·1운동 이후 급증한 노동쟁의와 소작쟁의를 전국적인 차원에서 지도, 통제하기 위한 노동단체였으나 지식인 중심의 노사협조적 개량주의 노선이 지배적이었다. ‘조선청년회연합회’(1920.12) 또한 민족개량주의자로부터 사회주의자들에 이르기까지 섞여있는 초기적 통합조직이었으며, 20년대 전반기에는 노동, 농민운동과 마찬가지로 계몽운동적인 낮은 수준에 머물러 있었다.
- 2) 조선총독부 경무국, 『조선치안상황』, 1922. p.91, 망원한국사연구실 『한국근대민중운동사 서술분과, 앞의 책, p.351 재인용. 1920년에는 251개, 1921년에는 446개, 1922년에는 488개의 청년단체가 활동하고 있었다.
- 3) 유민영, 『한국개화기연극사』 (새문사, 1987), p.193. 20년대 초기에는 각 지역의 청년단체와 학생단체 이외에도 천도교와 불교 기독교와 천주교의 종교단체에서 소인극 활동을 한다. 종교단체의 경우에는 연극을 통한 민족계몽보다는 종교를 전파하는데 주요목적이 있었으며 수익금은 자체에서 운영하는 부인야학이나 유치원의 경비로 썼다. 즉 아마추어 연극인 소인극의 경향은 조직체의 성향에 따라 그 목적이 달랐던 것이며, 민족운동의 일환으로 전개되었던 소인극의 이름을 걸고 홍행만을 목적으로 하는 극단도 있었다.

1920년대 소인극의 직업화 경향은 연극이 대중계몽과 주의선전에 효과적이라는 인식과 연극을 통해 참여자들의 개성 발휘, 창의성 개발, 사회의식과 조직력을 기를 수 있다는 인식⁵⁾에서 비롯되었다고 할 수 있다.

청년단체에서 행한 소인극은 주로 경비조달을 위한 것이었으며 공연을 통해 회의 취지와 문화선전을 목적하고 있다. 청년단체들은 조직되면 가장 먼저 하는 사업이 야학설립이었고 야학운영의 가장 큰 문제였던 경비조달을 위해 소인극을 흥행했다.⁶⁾

야학운동은 3·1운동을 계기로 전성기를 맞이하게 된다. 3·1운동 이후 선각적 지식인들은 민중의 힘에 대해 새로운 인식을 하게 되었고 민중 자신도 노동쟁의와 소작쟁의를 통해 일제에 대항한 투쟁에서 승리하기 위해서는 교육이 무엇보다도 중요하다는 것을 깨닫게 된다. 노동자, 농민의 주체적인 각성과 당시의 선진적 지식인들의 근대화중교육의 필요에 대한 올바른 인식이 합치되어 나타난 것이 바로 1920년대에 전개된 일련의 노동야학운동이라고 하겠다.⁷⁾

노동야학은 각 사회단체에서 설립했는데 거의가 청년들에 의해 설립되고 운영되었다.⁸⁾ 그런데 거의 모든 야학은 빈약한 시설과 무보수의 교사로서도 항상 경비관란으로 인해 폐교의 위기를 안고 있었다. 따라서 야학경비는 민중 스스로가 여러가지 방법으로 감당할 수밖에 없었다. 순회소인극, 음악회, 명창대회, 계나 소비조합결성, 행사 등 할 수 있는 모든 방법이 동원되었다. 야학경비를 마련하기 위한 소인극은 운영단체에서 뿐만아니라 당시에 활동하고 있던 극단이 흥행중에 야학동정 흥행을 하는 경우도 있었다. 1918년에 발족하여 29년에 해산된 신파극단, 최성좌(聚星座)의 경우에도 조선일보 포항지국 주최로 23년 6월 7, 8일 양일간 영흥여자야학부

4) 신고송, 『소인극하는 법(자립연극지침서)』 (신농민사문화부, 1946. 8), p.11.

5) 황유일, 「우리소년회의 순극(巡劇)을 마치고」, 『동아일보』, 1924. 9. 29.

6) 김형태, 「일제하 노동야학의 실태와 그 기능」 (성균관대 석사학위논문, 1987), pp. 47~49.

7) 강동진, 「일제 지배하의 노동야학」, 『역사학보』 제46집, 1970. 8, pp.7~8.

8) 김형태, 위의 논문. 1920년대 노동야학의 설립자는 유지(有志) - 216개, 청년단체 - 122개, 노동자·농민단체 - 76개, 종교단체 - 31개, 사상단체 - 9개, 노동자 자신 - 2개, 기타 - 16개(제472)로 나타나는데, 유지가 설립한 노동야학도 유지청년 또는 청년지사라고 되어 있는 야학이 32개나 되고 종교단체나 사상단체의 경우에도 그 단체의 청년회에서 설립, 운영하는 것이 보통이었기 때문에 대부분의 노동야학은 청년들에 의해 설립되고 운영되었다고 볼 수 있다.

를 위한 자선 대연극 공연을 했다.⁹⁾

1920~1922년까지의 신문기사에서 발견되는 소인극은 대부분 구사상 타파, 신사상 고취, 풍속개량 등의 주제를 가진 것으로, 그 제목들¹⁰⁾을 볼 때 신파적인 공연물이 대부분이었음을 알 수 있다. 심지어는 노동야학설립을 위해 신파극단을 조직한 경우도 있었다.¹¹⁾ 따라서 1925년 이전에는 소인극의 내용이 문제되어 공연이 불허가되거나 중지되는 예는 몇 개 되지 않는다.¹²⁾

일제는 식민지 노예교육 정책으로 초등교육 뿐만 아니라 고등교육을 억제하였다. 이러한 상황은 해외유학생과 고학생을 늘어나게 했다. 이들은 방학을 이용하여 귀향할 때 민족운동의 방법으로 강연, 연극, 음악, 강습 등을 준비하였다. 따라서 1920년대 전반기 소인극은 각 지방의 청년단체외에도 동경 유학생과 국내의 고학생들에 의해서 활발하게 공연되었다.

개화와 조국의 독립이라는 공동목표를 어깨에 지고 있었던 그들은 생활고와 학자금난으로 어려움을 겪고 있었는데, 그 어려움은 항일의식과 항학열을 더욱 심화시켰으며 고학생회를 조직하고 노동단체와 연합전선을 꾀기도했다.¹³⁾

-
- 9) 『조선일보』, 1932. 6. 17. 취성과 이외에도 문성좌, 부용좌, 오성극단 등의 활동을 찾아볼 수 있다. 『동아일보』, 1922. 2. 21, 1928. 3. 11.
- 10) 〈화전총화〉(花田衝火) 〈시대의 죄〉(1921.3 고려청년회), 〈은덕〉 〈청년의 거울〉 (1921. 5 능주청년회), 〈최후의 눈물〉(1921. 6 김제청년회), 〈누구의 허물〉 〈고목봉춘고학생〉(1921.6 예천청년회문화단), 〈자연의 사랑과 신비의 정〉 〈인생의 만화경〉(1921. 6 보성청년회), 〈3인의리〉(1921. 8 청주청년회), 〈눈물의 꽃〉 (1921. 8 안악반도청년회), 〈판결〉 〈양복광〉 〈보은〉 〈문맹〉(1921. 9 공주청년수양교육극단), 〈권선징악〉(1921. 9 연안의법청년회) 〈재봉춘〉 〈보은〉 〈태평도〉 (1921. 9 강경청년수양회), 〈두 벗의 의리〉 〈견이불견〉(見而不見)(1921. 10 대전청년회), 〈불망초〉 〈과연 금전인가〉 〈아 세상〉(1922. 2 함흥청년구락부), 〈선악의 결과〉(122. 3 우리청년회), 〈고심의 결과〉(1922. 10 용당청년회)－동아일보 참조－
- 11) 『동아일보』, 1921. 12. 10. 전주천목계에서 노동야학 설립을 위해 ‘조선신파개량좌’ 조직코 흥행 예정.
- 12) 『동아일보』, 1921. 11. 25. 평양청년회 소인극 흥행예정은 경찰의 불허가로 금지. 『동아일보』, 1922. 11. 4. 예천청년회 주최의 황해도 수해구제극 금지, 『조선일보』, 1923. 9. 29. 노동소인극 금지, 경남 울산 중남면 산화리 노동 야학회는 여자 야학실을 건립하기 위해 흥행원을 제출했으나 동경 대지진으로 당분간 조선인의 집회를 금한다는 이유로 불허가, 『조선일보』, 1924. 4. 13. 흥원청년회의 연극공연이 임석경관에 의해 중지됨.

순회극단을 조직하여 활동했던 대표적인 학생단체로는 ‘동우회’(同友會), ‘갈뚝회’, ‘형설회’(螢雪會) 등을 들 수 있다.

‘동우회’는 동경에서 고학생과 한국인 노동자 3천여명으로 조직된 구제단체로서 그 안에 문화의 일반 선전과 계몽을 담당하는 소기구를 두고 있었다. 그들은 1921년 회관건립기금과 문화선전을 위한 하기순회연극단을 조직해 달라고 최초의 학생극 씨클인 ‘극예술협회’에 요청한다. ‘극예술협회’ 회원들은 순회공연을 통하여 실지 무대에서 자기들의 연극운동을 실천하고자하는 의도와 함께 노동자와 고학생의 구제라는 두 가지 목적에서 이에 찬동하고 준비에 착수한다.¹⁴⁾ ‘동우회 순회극단’은 조선노동공제회, 천도교 청년회, 불교 청년회, 대종교 청년회, 동아일보 본사 및 지방지국의 공동후원으로 약 2달간 전국 주요도시를 순회하며 공연하였고 가는 곳마다 대성황을 이루고 갈채를 받았다.¹⁵⁾

‘동우회 순회극단’의 활동에 자극을 받은 동경 유학생들과 국내의 고학생들은 주로 하기방학을 이용, 순회극단을 조직¹⁶⁾하여 공연하고 좋은 반응을 얻는다. 고학생들의 표면적인 목적은 회관건립모금이었으나 연극을 통한 민족운동이 그 본질적인 목적이었다. 연극 뿐만 아니라 사이 사이에 민족의식을 고취하고 계몽하는 강연과 음악연주를 하여 그들의 모든 기량을 발휘했다.

연극의 제목은 다음과 같다.

13) 유민영, 『우리시대의 연극운동사』 (단체출판부, 1990), p.71.

14) 유민영, 앞의 책.

15) 『동아일보』, 1921. 7. 6.

16) 〈동경유학생 단체〉 ‘갈뚝회’:1921년에 조직된 경성의 고학생회, 21, 22년 여름방학을 이용하여 순회, ‘동경유학생 갈뚝회’:경성 고학생 갈뚝회에서 22년 조직, 22년 여름방학 이용하여 순회공연, ‘송경학우회’:개성출신 동경 유학생들의 모임, 개성에서 21년 여름에 2회, 23년에 1회 공연, ‘친목은우회’:22년 여름 소인극단을 조직하고 흥행, ‘동린구락부’:22년 여름 소인극과 강연, ‘형성회’:22년 동경고학생회에서 ‘극예술협회’에 의뢰하여 순회극단 조직, 23년 여름방학 이용하여 순회공연.
(국내 고학생의 소인극)
단천 고학생 소인극 흥행, 21년 8월, 이원 고학생 순회극 성황, 21년 8월. ‘경호학우회’:소인극단 조직, 22년 7월. ‘교남학우회’:하기 순회연극, 23년 7월. ‘조선여자교육회’:23년 겨울 교사(校舍) 건축 위해 순회연극. ‘고학당학우회’:소인극단 조직하여 전국을 순회공연, 24년 7~11월. -『조선일보』, 『동아일보』 참조 -.

‘동우회’:〈김영일의 죽음〉(조명희 작), 〈최후의 악수〉(홍난파의 신소설을 각색), 〈찬란한 문〉(에란의 던세니 작)¹⁷⁾

‘갈동회’:〈운명〉(윤백남 작),〈빈곤자의 무리〉(작자미상), 〈유언〉, 〈책임〉 등¹⁸⁾

‘송경학우회’:〈백과의 울음〉(임영빈 작), 〈과거의 죄인〉(알라스카의 기담)을 각색, 〈불쌍한 사람〉(고한승 각색) 등¹⁹⁾

‘형설회’:〈4인남매〉, 〈개성에 눈뜬 뒤〉(조준기 작), 〈장구한 밤〉(고한승작)²⁰⁾

이 각본들은 기성작가의 것들도 있지만 대부분은 학생들의 작품으로 조선사회를 반영하고 개혁을 의도하는 것이었다. 특히 〈김영일의 죽음〉, 〈빈곤자의 무리〉, 〈백과의 울음〉은 고학생들의 참담한 삶과 죽음을 그린 작품으로 고학생들의 생활에 대한 깊은 이해와 인상을 주는 것이었다.²¹⁾ 국내의 단천(端川)고학생과 이원(利原)고학생들의 소인극 제목도 〈고학생의 생활〉, 〈아- 저 생명과 고학생의 눈물〉로 고학생들의 참담한 생활을 그린 것이다.²²⁾

비록 일시적이고 비전문적인 학생극이지만 민족의 공감대를 형성할 수 있었고 동포들, 특히 젊은층과 지식층의 열광적 호응²³⁾ 때문에 임석경관에 의한 경계나 공연중지가 되는 사태도 벌어졌다.²⁴⁾ 그만큼 공연작품 속에는 미약하지만 당대의 현실을 반영하고 있었으며 회관건립모금이라는 표면적인 목적 이면에는 조선의 민중을 계몽, 선도하려는 예술적 진실성을 지니고 있었다. 이같은 호응은 야학경비 조달을 주목적으로 한 청년단체들의 소인극에 대한 열광적인 환영과 호응과 같이 민족정신을 말살하는 일제의 식민지 교육정책에 대한 저항과 국민일반의 교육열과도 연관된다고 하겠

17) 『동아일보』, 1921. 6. 28.

18) 『동아일보』, 1921. 8. 13.

19) 『동아일보』, 1921. 7. 24.

20) 『조선일보』, 1923. 7. 23.

21) 『동아일보』, 1921. 8. 2.

22) 『동아일보』, 1921. 8. 25. 합남 이원 고학생들의 순회극 〈아- 저 생명과 고학생의 눈물〉은 대성황을 이루었는데 그 내용 중 한 고학생이 식비 6십원이 없어 쫓겨나는 광경에 달려서서는 관중의 태반이 눈물을 흘리고 분노했다고 한다.

23) 『동아일보』, 1921. 7. 30.

24) 『동아일보』, 1921. 8. 7, 1921. 9. 2 참조.

다. 그리고 소인극은 신과극만 있었던 시기에 최초로 근대극 운동의 기치를 들고 리얼리즘 연극의 계기를 만들었으며 민족각성에 절대적인 기여를 했다는 의의를 지닌다.²⁵⁾

이상에서 살펴본 1920년대 전반기의 소인극은 3·1운동 이후 민족의식과 대중운동의 성장 속에서 발생하여 극단이 확실하게 존립한다고 할 수 없는 상황과는 반대로 활발하게 상연되었다.

금년중에 행연된 도수를 보든지, 그 내용을 보든지, 전문 배우들이 막을 열은 수효보다 소위 소인극이라는 상연이 많았었고 또 내용이 좀 나은 것도 몇 차례는 있었다. 그리고 학교단체이니 종교단체이니 하는 데에서 어떠한 동기를 이용하여 연극의 교화를 받으려하는 운동이 다시 주의할만치 많이 일어났다.²⁶⁾

이 시기의 소인극은 민중계몽의 역할을 담당했지만 그 성격은 초기 사회운동의 상황처럼 불분명하다고 할 수 있다. 그러나 점차 부르조아 민족주의 사상이 쇠퇴하고 사회주의 사상이 새로운 사상적 지도이념으로 등장하면서 소인극도 질적인 변화를 하게 되었다.

선진적인 청년 학생들에게 적극적으로 수용되고 발전하기 시작한 사회주의 사상은 20년대 초기까지도 민족주의 운동노선과 뚜렷한 이념차이를 보이지 못하다가 22년 말, 23년을 계기로 사회주의적인 노선을 뚜렷이 견지하게 된다.²⁷⁾

동경의 고학생과 노동자의 구제단체였던 '동우회'도 1922년 경성에 들어와 2월 4일자 조선일보 지상에 「전조선 노동자에게 격함」이라는 소위 동우회선언을 발표하여 조선사상운동의 방향을 제시하고 계급투쟁의 직접적 행동기관으로 변화했다.²⁸⁾ 노사협조적 개량주의 단체였던 '노동공제회'도 해체되고 1924년 4월, 타협적, 개량적 운동을 부정하고 계급적 인식에 기초하여 비타협적 투쟁을 강조한 '조선노동총동맹'(1924.4.18)과 '조선청년총동맹'(1924.4.21)이 결성되었다. 또 1925년 조선공산당이 결성되고 격

25) 유민영, 『한국개화기연극사회사』 (새문사, 1987), p.165.

26) 김운정, 「극계 1년간의 개평」, 『개벽』, 1923. 12, p.56.

27) 망원한국사연구실 한국근대민중운동사 서술분과, 앞의 책, pp.304~309.

28) 이만송(李磐松), 「조선사회사상운동 연혁 약사」, 1966, 한대회 편역, 『식민지시대 사회운동』 (한울림, 1986), p.12.

화되어가는 노동자, 농민투쟁의 반제국주의적 성격이 강화되자 필연적으로 일제와의 충돌이 빈번해졌다.

대중운동단체 속에서 행해지던 소인극도 그 사상적 변화에 따라 질적인 전환을 하는데, 그 변화는 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째, 노동, 농민운동과 각 부문운동의 사회주의적 노선의 명시와 비타협적 투쟁으로의 전환에 따라 청년단체나 학생들의 소인극 뿐만 아니라 각 지역의 노동단체, 농민단체에서의 소인극이 많이 행해진다. 노동야학과 농촌야학, 노동동무회, 친목회 등의 명칭을 가진 노동조합,²⁹⁾ 소작인회,³⁰⁾ '조선청년총동맹'의 지방조직³¹⁾ 등에서 소인극이 행해졌다. 이러한 노동자, 농민, 청년단체들은 당시 사회주의 사상의 대중적인 확산을 증명해주는 것으로써 그들이 교육경비, 회의 취지선전, 노동자 농민 위안 등의 목적으로 행한 소인극의 변화를 추측할 수 있다.

둘째, 극의 내용에서 특히 많은 변화를 했는데, 20년대 초기의 소인극의 제목과 주제에서 드러나는 신파적인 계몽성에서 벗어나 프로연극적인 성격을 지니게 된다. 그 내용은 사회의 구체적인 문제와 일제정책의 폭로 그리고 유무산 대립과 노동자, 농민의 투쟁을 그린 것이 대부분이다. 따라서 일본경찰은 극의 내용이 불온하다는 이유로 빈번하게 공연을 금지하고 해산시켰다.

셋째, 20년대 초기와 마찬가지로 대부분 순회 형태이며 각 지방의 청년들로 구성된 극단들이 출현한다. 지방극단의 출현은 20년대에 활발하게 진행된 소인극운동의 성과로 볼 수 있으며 카프의 프로연극운동을 촉진시킨다.

29) 『동아일보』, 1925. 2. 2. 함흥 노동동무회에서 경제난 해결 방법으로 소인극, 『조선일보』, 1925. 2. 4. 목포 이발조수친목회에서 기근에서 해매는 동포를 위하여 소인극 조직, 『동아일보』, 1925. 10. 21. 마산 노동동우회 주최로 음악 연극, 3일간 대성황, 『동아일보』, 1928. 4. 21. 원산이발직공조합에서 『춘성예기』(春城藝妓)라는 희극으로 노동자 위안, 『동아일보』, 1933. 2. 17. 후창(厚昌)에서 화전민 노동자들이 야학경비 얻고자 소인극 흥행.

30) 『동아일보』, 1923. 11. 25. 고흥군 소작인 상조회에서 당회 취지를 선전하기 위하여 2개월 예정으로 진 군(鎭)을 순회, 『동아일보』, 1925. 1. 4. 풍산소작인회 순회 연극 성황.

31) 『동아일보』, 1927. 12. 14. 상주청년동맹 옥산지부 회관건축 동정극, 『조선일보』, 1928. 4. 5. 경북상주청년동맹의 순회극 금지, 『동아일보』, 1928. 4. 12. 김해청년동맹 진영지부 회관 건축비 얻고자 소인극.

일제가 연극내용을 문제삼아서 탄압한 몇 가지 예를 살펴보겠다.

1927년 울산청년으로 조직된 동민극단 일행은 강릉에서 〈노동은 신성〉이라는 예제로 흥행하다가 3일만에 금지당한다. 공연중 출연자들의 “우리 프로대중이 피땀을 흘려가며 추운 날이나 더운 날이나 노동하는 것은 너희 부르조아의 배를 채우는 것이 아니냐”라는 말에 경관은 돌연 금지를 시켰다.³²⁾

1929년 7월에는 경성백우회 순회극단 일행이 함북 청진 공락관에서 공연 중 5일만에 해산을 당하고 인솔자가 검속된다. 이들도 〈야앵〉(夜鶯)이라는 예제로 상연하다가 유무산의 양계급이 대립하게 되는 장면에서 배우의 언행이 불온하다 하여 임석경관으로부터 주의를 받고 해산당한 것이다.³³⁾

일제는 극단만 해산시킨 것이 아니라 보안법 위반이라는 죄를 적용하여 징역까지 살게하는 등 극심한 탄압을 하였다. 1929년 11월에는 동네에서 〈갑산화전민(甲山火田民)〉이라는 제목으로 소인극을 흥행하다가 허용문이라는 청년이 징역 6개월의 판결을 받는다.³⁴⁾ 이 연극은 실제의 사건을 소재로 한 것으로 보인다. ‘갑산화전민가총화방축사건’은 1929년 일제가 갑산화전민 부락을 방화하고 화전민을 추방한 사건이며 신간회는 이 사건의 진상보고연설회를 개최하려고 하였으나 일제에 의해 금지되었다.³⁵⁾

1920년대 말에서 30년대 초의 시기는 일제가 조선에 대해 독점자본의 본격적 진출과 대륙침략을 위한 병참기지화를 그 내용으로 한 식민지 이식형적 공업화 정책으로 전환한 시기이며, 세계공황으로 인한 부담을 조선으로 전가시킨 시기였다. 이러한 경제공황과 만주사변의 준비는 조선의 정치, 경제 정세에 심각한 영향을 미치게 되어 큰 타격을 가한다. 조선에서는 노동자, 농민의 생존권 확보와 인간다운 삶을 위한 치열한 투쟁을 기반으로 한 반제 민족해방투쟁이 강력하게 전개되었다. 이에 따라 일제는 자신들의 침략정책을 획책하면서 조선을 대륙침략을 위한 견고한 후방으로 확보하기 위해 모든 혁명적인 세력에 대해서 야수적인 탄압을 가하였다. 특히 그들

32) 『조선일보』, 1927. 5. 18.

33) 『조선일보』, 1929. 7. 31.

34) 『동아일보』, 1929. 11. 26. 성진군 학중면 송하동 허용문과 그 동지 여성중, 허위길, 허양복, 최국봉, 허철송은 『갑산화전민』이라는 소인극을 흥행하여 삼백여 관중에게 유산계급에 대한 투쟁의식과 현재 정치에 대한 반감을 고조하고 공안을 방해하였다는 이유로 징역 10월 내지 6월의 판결을 받았으나 두 명은 불복 항소.

35) 김준엽·김창순, 『한국공산주의운동사』 3(청계연구소, 1986), p.60.

은 공산주의 운동에 타격을 주기 위해서 28년에는 치안유지법을 개악하여 30년 1년동안만 해도 '정치 사상범'으로 38,799명을 검거하였는데 이 숫자는 27년의 약 4배에 달하는 것이었다.³⁶⁾

일제의 탄압은 프롤레타리아 예술운동에 있어서도 예외는 아니어서 프롤레타리아 예술운동은 실천적인 활발함을 갖지 못한다. 그 실례인 1931년 조선공산당 재건 사건 관계로 카프 성원들에 대한 제 1차 검거를 볼 때 지방의 대중운동 단체에서 행해지던 소인극에 대한 일제의 간섭과 탄압상황을 알 수 있다.

1930년 11월 전남 광주 실업청년구락부에서 김형용 작 <지옥>을 공연하다가 임석경관에 의해 중지되었고,³⁷⁾ 원산 북촌동에 있는 원산관 직속 떠블유에스 연예부가 상연한 <과도기>의 내용이 불온하다 하여 원작자인 박영호는 구류에 처하고 연예부는 해산 당한다.³⁸⁾ 이후에도 자본가 대 노동자 투쟁의 프로연극을 상연하다가 검거되는 경우는 속출한다.³⁹⁾ 그러나 일제의 탄압에도 불구하고 소인극은 계속되었고 중지명령에 굴하지 않고 싸우는 경우도 있었다.

동상면 달아리 야학에서 내용이 과격한 연극을 하는 것을 탐문한 부근 목재상 백원조에서 그 야학교사 권영강을 불러다가 중지를 권유 하던 중 이것을 탐문한 전기 피의자들은 각기 곤봉을 들고 합성을 지르면서 백원조를 습격, 파괴하는 동시에 교사 권영강을 탈환.⁴⁰⁾

그런데 소인극에 대한 기사는 1932년부터 점차 줄어들고 특히 노동조합이나 농민조합에서 행해진 소인극은 찾아 볼 수 없다. 그러나 1934년 진도

36) 배성찬 편역, 『식민지시대사회운동론연구』 (돌베개, 1987), pp.11~13.

37) 『조선일보』, 1930. 5. 1.

38) 『조선일보』, 1930. 11. 19.

39) 『동아일보』, 1931. 3. 16. 예천에서 연극이 불온하다고 3청년 검거. 『조선일보』, 1931. 7. 14. 단천군 수하면 운승리 소년동맹원들이 같은 지역에서 '자본가대노동자'극을 상연했는데 단천경찰서는 반년이나 지나서 이를 알고 소년동맹원 다섯 명을 검속하고 취조한 후 세 명은 석방하고 두 명은 공판에 회부되었다. 『동아일보』, 1932. 6. 11. 황해 백천읍에서 현성원 일행이 <수남은 왜 죽었나>와 『동학당』이라는 연제로 흥행중 임석경관에게 중지당하고 검속되었다.

40) 『조선일보』, 1933. 5. 28.

농민조합에서 운영하는 야학의 소인극 공연의 경우에 비추어 볼 때, 당시 신문기사에서 다루지 않은 수많은 소인극이 공연되었다는 것을 추정할 수 있다. 이 시기의 소인극은 각 지방에서 자발적으로 조직되는 프로극단으로 흡수되고 있었고 카프의 대중화론은 소인극의 활성화 방침을 세우고 있었다. 또한 노동자의 파업투쟁과 농민의 소작쟁의가 일제시대를 통틀어 최정점⁴¹⁾을 이루고 있었기 때문에 쟁의를 이용한 소인극 공연이 있었을 것이라 생각된다.▶

1934년 4월 17일 결성된 진도농민조합은 경영하던 세등리(細巖里)농민 야학의 학예회에서 광재술(郭在述) 작 〈지도원의 강연〉(원제; 농촌행진곡)이라는 연극을 공연한다. 이 연극은 당시의 농업공황하 농촌의 궁핍상을 반영하고 일제의 농촌진흥운동을 비판한 내용이다. 농촌지도원의 근검절약, 농사개량의 강연이 과중한 세금으로 농사경영의 수지가 어려워진 소지주의 마당에서 열리고 있을 때 서울에서 내려온 청년(이는 광재술 자신의 극중 구현이라고 할 수 있다)이 관중석에서

현재 조선인만큼 근로시간으로 봐서 가혹한 국민이 없지만 조선인만큼 기아선상에서 신음하는 민족도 세계에는 없다—당신을 출장보낸 농회는 마땅히 농민을 지도하지 않고 기만적 책동을 드러내고 있다—농사개량이라고는 하지만 농민생활에서 하등의 이익도 되지않고 단순히 납세독려에 편리하게 하고자 할 뿐이니 힘써 일해도 7, 8할은 소작료, 비료대 등으로 가져가버리니 죽 끓일 식량도 없다. 소작농이 아닌 지주와 자작농의 생활은 어떤가. 가을 추수에 얼마간을 수확해도 세금과 비료대금 때문에 초가을에 벼를 내다 팔지 않으면 안되는데 팔 때면 벼값이 하락하여 헐값으로 팔아야 하는데 다음해 봄이면 벼값이 다시 오르고 물가도 뛰어오른다.

라고 농회지도원을 반박하여 강연회가 중지되고 농회지도원은 퇴장한다. 그 때 소작농인 시골 청년은 의기양양하게 구장에게 “저런 사람은 다시는 우리 부락에 오지 말라고 하시오”라고 말함과 동시에 막이 내리는 줄거리이다. 이 연극은 ‘농촌궁핍은 현사회 제도에 결함이 있기 때문인데 현재 당국에서 장려하는 농촌진흥운동은 자본주의 국가의 기만정책’이며 ‘농사지

41) 배성찬 편역, 앞의 책, p.13.

도원이 제창하는 농사개량, 근검저축은 기아선상에서 신음하는 조선 민중을 더욱 노동하게 하고 더욱 기아상태로 몰아넣는 결과를 가져온다'는 사실을 폭로하려는 의도로 공연되었다고 한다.⁴²⁾

이상으로 1920년대에서 1930년대 전반기에 대중운동의 성장과 발전에 병행하여 각 지방에서 활발하게 상연된 소인극의 전개과정을 살펴보았다. 광범하게 진행되었던 소인극 활동은 30년대 전반에 이동식소형극장을 자향하면서 활동하고자 했던 각 지역 프로극단들의 인적토대로 연결되거나 경험적 전사(前史)로서 작용했을 것이다.⁴³⁾ 소인극은 생활공동체에서 이루어지므로 공동의 현실인식을 획득할 수 있으며 문제의 해결방법을 구성원들 스스로 마련할 수 있다는 점에서 사회적 의의를 찾을 수 있으며 일제하의 소인극운동은 진실성과 계몽성을 지닌 연극의 효과를 인식한 민중의 자발적인 운동이며 예술에 대한 갈망과 기대의 반영이라고 할 수 있다.

2. 볼셰비키적 대중화론과 프로연극의 대중화

예술운동의 볼셰비키화는 제1차 방향전환의 연장선상에서 제기된 논의로서 당시 국제정세의 변화와 일제의 탄압에 대한 사회운동의 변화에 따라 그 구체적 내용과 수행방식이 달라진 것이다.

제1차 방향전환에 의해 카프의 예술운동은 무산계급 예술의 임무를 “정투쟁을 위한 투쟁예술의 무기”로 실행하는 것으로 규정하고 “대중에게 투쟁의식을 고양하여 이것의 교화운동을 위하여” 일반 사회운동 단체와 다름 없는 대중적 조직으로 개편한다.⁴⁴⁾ 이는 동경에서 들어온 ‘제3전선파’의 조직적 영향력이라고 할 수 있다. ‘제3전선파’의 논리는 문예운동의 실천방식을 목적의식을 지닌 작품행동에 국한하여 정치와 문학을 엄밀히 분리하는 박영희를 중심으로 한 경성본부의 방향전환론에 비해 진전된 것이었으나 문예운동을 정치투쟁의 단순한 도구로 파악하고 문예운동이 갖는 독자

42) 이종범, 「1920, 30년대 진도지방의 농촌사정과 농민조합운동」, 『역사학보』, 제109집(역사학회, 1986. 3), pp.85~86 재인용. 이 연극의 작자인 광재술은 보성전문 1년을 다니다가 세창고무공장 파업의 선동, 사주 혐의로 구류처분을 받고 귀향하여 중앙일보지국을 개설하고 진도농민조합의 교양부장으로 활동한 운동가이다.

43) 역사문제연구소문헌사연구모임, 『카프문학운동연구』(역사비평사, 1989), p.210.

44) 「무산계급 예술운동에 관한 논쟁」, 『예술운동』 1, 1927. 11. pp. 2~3.

적인 논리의 영역은 전혀 인정치 않는 정치주의적 편향을 드러낸다.

‘제3전선파’는 카프의 대중적 조직으로서의 개편을 주도하고 동경지부로 전화한 후에도 경성본부를 공식주의적이고 비투쟁적이라고 비판하면서 예술대중화론을 전개한다. 김열이나 탄압을 문제 삼아 합법적 테두리 안에서 대중의 통속적 취미에 맞는 작품행동을 하자는 김기진에 대해서도 대중추수주의적이고 예술운동의 원칙을 망각한 오류라고 비판하고 논리상의 우위를 확보한다. 이들은 예술운동의 임무를 노·농 대중에 대한 아지프로의 수행에 두고 노·농 대중이 수용하고 이해할 수 있는 “노동자·농민의 자기 자신의 예술”⁴⁵⁾을 제작하여 예술가가 무산대중 속으로 들어가야 한다는 대중화의 원칙을 세우고 있었다. 그러나 노·농 대중을 예술창작과 향유의 주체로 설정하지 못하고 의식주입의 교화대상으로 파악하여 전문적인 예술가가 주체가 되어 수행하는 대중화론에 그치고 말았다. 즉 대중화의 원칙을 현실에 적용하고 효과적으로 수행할 수 있는 구체적 방안을 모색하지 못한 것이다. 그러나 대중화론에 이어 입화, 권환, 안막 등에 의해 제기된 예술운동의 불세비키화론은 창작방법과 예술운동 조직을 통한 근로대중 속으로의 지입 방안 등을 보다 구체적으로 모색하면서 전개된다.

예술운동의 불세비키화론은 전위의 중심적 조직 대상인 대공업 노동자와 빈농을 대상으로 하여 당의 사상적 정치적 영향력을 확대 촉진하고 당의 슬로건을 대중화하기 위한 모든 선전 선동 활동에 중심적 임무를 두는 것이다.

이를 위해서 카프는 문학, 연극, 영화, 음악, 미술에 확대된 전문적이고 기술적인 동맹의 형태로 재조직하여 대중적 기반을 가진 예술운동 단체로 성격을 명확히 하고자 했다.

또한 진정한 프롤레타리아 예술을 확립하기 위하여 전위의 관점에서 현실을 파악하고 “정치적 슬로건을 그대로 예술상의 슬로건으로 하는 것이 아니라 그 슬로건 가운데 요약된 계급적 필요를 예술의 형태를 빌리어 구체화”하는 프롤레타리아 리얼리즘의 창작방법론⁴⁶⁾이 제출되었다. 예술운동가는 혁명적 프롤레타리아의 이데올로기를 내용으로 하고 노동대중이 쉽게 감상할 수 있는 형식의 작품을 제작하여 예술가인 동시에 아지프로의 임무

45) 장준석, 「왜 우리는 작품을 쉽게 쓰지 않으면 안되는가?」, 『조선지광』, 1928. 5, p. 78.

46) 안막, 「조선프로예술가의 당면의 긴급한 임무」, 『중외일보』, 1930. 8. 16~22.

를 수행해야 한다는 것이다.⁴⁷⁾

권환은 그간의 예술운동이 ‘운동가끼리만’의 운동에 불과했던 것은 바로 지입문제에 등한했던 까닭에 있다고 지적하며 기관지와 대중적 아지프로 잡지의 필요성을 제기하고 아지프로적 임무를 효과적으로 수행하기 위해 형상화하지 않은 사회의 실재적 재료를 문학 뿐만 아니라 여타의 예술분야에 이용하여야 한다고 강조하고 있다.

이 모든 논의는 당대의 정세와 예술운동, 사회운동의 관련에 대한 이해의 변화 속에서 예술운동의 공식주의적이고 인텔리직 경향을 비판하며 전개되고 발전된 것이다. 이러한 이론적 배경하에서 문학 이외의 연극 영화 등에 대한 활발한 논의와 활동을 하게 되는 것이다.

프롤레타리아 연극운동은 불세비키적 대중화론의 전개와 카프의 기술별 동맹별 재조직으로 조직적인 전개양상을 보인다. 그러나 카프 연극부는 객관적 정세의 불리함과 주관적 역량의 미비 등의 원인으로 각 지방에서 일어나는 프롤레타리아 연극운동을 통제하고 지도할 수 있는 활동방침을 세우지 못하였고 노동대중과 유리된 소시민적 극관행을 한다. 이에 대해 지방의 프로 극단들은 카프 중앙부에 대한 신랄한 비판을 하며 적극적인 활동을 한다.

그들은 프로연극 자체의 인텔리직 경향을 비판함과 함께 ‘조선연극좌’, ‘연극시장’, ‘신무대’ 등의 상품화된 극단⁴⁸⁾과 극예술연구회의 연구적이고 실험적인 신극운동을 비판 부정하면서 프로연극론을 세운다.

신고송⁴⁹⁾은 ‘극예술연구회’ 산하 ‘실험무대’를 위시한 조선의 신극운동이 급진적 부르조아 내지 소부르조아의 부르조아적 자유주의의 획득을 위한 극운동으로서 프롤레타리아 연극과 대립하는 것이며 구별되는 것이라고 규정하고 있다. 그 이유로 첫째, 신극운동 당사자들은 극적 전통을 가지지 못한 조선에 있어서 극문학의 건설을 위하여 문화운동의 일익으로 출현한다는 것만 밝히고 그 운동이 어느 계급의 것인지 명시하지 않고 있으며 둘째, 상품화·비속화되어 버린 과거 신극운동의 재출발로써 예술적 이상적인 극예술을 건설하기 위한 것임을 들고 있다. 특히 연극운동의 계급성에 주목하여 조선신극운동의 당사자인 ‘실험무대’는 “하등의 계급적 배경을 갖지

47) 권환, 「조선예술운동의 당면한 구체적 과정」, 『중의일보』, 1930. 9. 2~16.

48) 석일량, 앞의 글.

49) 신고송, 「조선의 신극운동」, 『연극운동』, 1932. 7, pp.2~7.

못하였으므로 예술지상주의적 연극운동”이 될 수밖에 없으며 “진보적인 것 같이 보이는 것이라도 그 정치적 배경이 명백하지 않을 때는 반드시 지배적 위치에 있는 것”이라고 비판한다. ‘실험무대’에 대한 비판을 일본의 신극운동 당사자인 ‘축지소극장’의 예를 들어 더욱 구체화하고 “어느 의미에 있어서는 벌써 조선에 있어서도 신극운동은 그 임무를 종료하였다”고 판단하고 있다.

조선의 모든 푸로레타리아 문화는 푸로레타리아 자신의 손으로 만들고 있는 중이다. 그리고 푸로레타리아 연극도 결코 신극운동의 가운데서 발생하는 것이 안임은 말할 것 없는 사실이거니와 조금의 혜택도 넘고저 하지 않고 푸로레타리아 자신의 손으로 만들기 위하여 싸우고 있는 것이며 실험무대와 갖은 정치적 배경의 불분명한 (어느 한도에 있서는 선명도 하다)데에 있어서는 경계 아니 차라리 적의로써 대하는 것이 가장 정당한 방법이다.⁵⁰⁾

이처럼 계급성이 모호한 신극운동을 소부르조아적 지식계급의 예술지상주의적인 운동이라고 지적하고 경계하면서 진보적인 태도의 인텔리겐차만이 정당한 프롤레타리아의 동맹자가 될 수 있다고 파악한다. 이같은 인식은 민중성에 기초한 예술대중화론에 근거한다.

진정한 의미의 예술대중화론은 “노동자·농민 대중의 생활감정에 기초한 올바른 예술을 확립하고, 예술을 통하여 민중이 현실을 인식하고 자신의 현재의 삶을 개선하는 방향으로 나아가게 하며, 나아가 민중들 자신이 예술을 창작하고 누리게 하는 것”이다. 이를 실현하기 위해서는 첫째, 프로 예술가가 조직을 통하여 대중 속에 들어가는 것이다. 그들의 생활과 사상 감정을 재현하는 예술작품을 무산자적 제생활 속에서 창작함으로써 민중이 이해하고 수용할 수 있도록 하는 전문적 문학 예술의 대중화가 이루어져야 하는 것이며 둘째, 노동대중의 예술활동을 지원하고 자극하며 창의성을 발휘하게해서 민중이 창작과 향유의 주체가 되도록 하는 것이다.⁵¹⁾

그러나 카프의 연극부는 대중을 기초로 한 조직으로서의 역할을 다하지 못하고 중앙의 결의에 한정된 논의로 대중적으로 결정된 활동방침을 세우

50) 위의 글, p.5.

51) 역사문제연구소 문학사연구모임, 앞의 책, pp.44~45.

지 못한다. 즉 카프 중앙부 자체가 갖는 운동의 인텔리성과 함께 카프연극부의 활동은 민중과 유리되어 신랄한 비판을 면치 못하게 된다.

카프연극부에 대한 비판은 1930년 9월에 카프연극부의 간부인 최승일이 연출한 〈하차〉, 〈탄갱부〉, 〈이층의 사나이〉를 일본인 경영의 〈미나도좌〉에서 공연한 것에서 시작된다.

박영희는 이 공연을 ‘출연자들이 아직도 계급적 훈련이 없어서 그 효과의 말살된 부분이 없지 않았으나 모든 것은 발전과정에서 인식하지 않으면 안된다’는 전제 아래 ‘프롤레타리아 연극의 첫 행진’으로 평가한다.⁵²⁾ 그러나 많은 논자들은 이 공연과 박영희에 대해 부정적인 평가를 한다.

개성 ‘대중극장’에서 활동하던 민병휘는 “노동자 농민을 「아지푸르」한다 하면서 미나도좌라는 커다란 극장 안에서 중산계층의 자제, 기생, 부랑자, 모던뽀이, 변호사, 신문기자 등등을 대상으로 하여서 이것을 연출한 것을 「프로레타리아」 연극운동이라고 규정”한 것은 박영희의 무지한 이론이라며 박영희의 관점을 비판하고 있다.⁵³⁾ 민병휘에 이어 신고송⁵⁴⁾은 이 연극이 프롤레타리아의 완전한 연극이 아니며 ‘연극 운동사의 일보’임에는 틀림없으나 ‘정당한 출발’은 아니었다고 평가한다. 그 이유로는 상연 레파토리가 프롤레타리아 작품이기는 했으나 조선의 정세가 요구하는 것이 아니며 반동 배우와 영리주의와의 결합으로 인한 반계급적이라는 점 그리고 관객의 조직문제를 지적하고 있다.

이러한 문제점은 구카프계가 극도로 곤란한 정세에 직면하여 합법적 범위 안에서 예술운동을 하려고 했던 문화주의적 면모에 다름없는 것으로 카프연극부의 활동방침의 오류를 드러낸 것이라고 할 수 있다. ‘미나도좌’의 공연은 프롤레타리아 각본이기는 하나 조선의 현실에는 적합하지 않는 번역극 상연으로 기존의 프로극단들의 공연이 불가능했던 것을 다소 극복하려고 했던 것 같다. 그러나 경영난, 검열난 등의 객관적 조건을 얼마간 극복하여 공연에 성공하였다고 하더라도 노동자·농민 대중을 망각한 인텔리층의 연극에 불과한 것이 되고 말았다. 프롤레타리아 연극운동은 노동자, 농민을 대상으로 연극을 하는 것만으로 그 임무를 다하는 것이 아니다.

52) 박영희, 「1930년 조선프로예술운동—극히 간단한 보고로서」, 『조선지광』, 1931. 1, p.6.

53) 민병휘, 「박씨의 프로극관과 포영씨의 ‘깨어진 거울’」, 『조선일보』, 1931. 2. 11.

54) 신고송, 「연극운동의 출발」, 『조선일보』, 1931. 7. 29.

연극과 노동자·농민 대중이 완전히 결합하는 데서 즉 연극운동의 가운데 노동자 농민을 동원시켜 그 의지를 반영시키며 연극으로 하여 노동자 농민을 [선]동선전하여 계급적으로 유용화함으로써 [사회]주의 연극의 임무를 수행하는 것이다.⁵⁵⁾

그러므로 프롤레타리아 연극의 성과는 ‘노동자 농민이 얼마나 동원되었으며 관객을 어떻게 조직화’ 했느냐에 의해서 가늠될 수 있는 것이다. ‘미나도좌’와 같은 영리극장공연에서 나타나는 오류는 1932년에 조직된 ‘메가폰’의 제 1회 공연⁵⁶⁾에서도 나타난다. 노동자 농민이 이해하고 감상할 공연에 학생지식계급이 소수 관객의 대부분을 점하고 있었기 때문이다.⁵⁷⁾ 프로세니암 무대가 관객과의 긴밀한 접근을 방해한다는 점을 차치하더라도 영리를 위주로 한 극장에 “노동자 농민이 2일간 일하고 어든” 임금이상의 입장료⁵⁸⁾를 내고 올 수 있는 것은 소부르조아적 지식계급 뿐임을 생각할 때 그 한계가 명백한 것이다.

1930년대에 들어와서 전국적으로 조직된 프로극단(가두극장, 대중극장, 연극극장 등) 활동인사들은 카프연극부의 민중과 유리된 소시민적 극관행을 비판하고 불리한 조건속에서도 프롤레타리아 연극을 생산하고자 적극적인 활동을 계획한다. 지방의 프로극단들은 ‘조선프롤레타리아극장동맹’의 건설과정에서 카프와 조직적인 관련을 맺지만 카프중앙극단인 ‘청복극장’(1931.4) 등과 마찬가지로 실질적인 활동은 하지 못한다. 이것은 카프연극부와 지방프로극단 조직이 경영난, 검열난 등의 불리한 객관적 정세에 대응하여 활동할 수 있는 방침을 세우고 있지 못한데서 기인한 것이라고 볼 수 있다.

55) 앞의 글.

56) 유민영, 『한국극장사』 (한길사, 1982. 10), pp.64~65. ‘메가폰’ 제1회 공연 무대인 ‘조선극장’은 1922년 11월 영화상설관으로 지어지면서 연극도 공연할 수 있도록 무대를 설치한 영화, 연극 겸용극장이며 당시 돈으로 10여만원을 들여 지은 것으로 도원회 등의 극단들의 공연장소가 된 극장이다.

57) 김광섭, 앞의 글. 김광섭이 ‘메가폰’의 공연에서 노동대중이 아닌 소부르조아적 학생 지식 계급이 대부분의 관객이라는 점을 들어 실패라고 평가한데 대하여 박대양은 (『김광섭군의 극단제언을 박함』, 『조선일보』, 1933. 2. 14) ‘실험무대’ 공연에 동원된 학생과 ‘메가폰’ 공연에 동원된 학생은 그 질에 있어서 다르다고 반박한다.

58) 민병휘, 앞의 글.

최승일 연출의 '미나도좌' 공연에 대한 비판을 계기로 프로연극인들은 노동대중 속에서 프롤레타리아 연극을 건설하기 위해 이동식 소형극장 운동을 제기하며 20년대 초부터 발생하고 성장한 소인극을 지도하고 활성화하는 방침을 세운다. 이동극장의 활동은 이미 동경지부 소속의 '프롤레타리아극장'이 시작하고 있었다.

'프롤레타리아극장'은 1929년 7월에 계획한 조선순회 공연은 무산되었지만 '일본프롤레타리아극장동맹'(PROT)과 관계하며 재일본 조선인 연극운동을 진행하고 이동극장활동을 계속 한다.⁵⁹⁾

동경지부의 이병찬은 일경의 극도의 탄압 속에서도 직접 노동자·농민을 선전 선동하기 위한 방법으로서 이동극장의 활동을 강조한다.

이동극장은 그러나 그들의 \times 압과 \times 력 앞에 용이하게 유린당할 성질의 것이 아닌 만큼, 우리는 우리 연극부에 이동극장을 설치할려고 작년 5월경부터 노력하였다. 무산계급의 정치적 투쟁이 진전됨에 딸어 필연적으로 푸로예술의 무산계급과의 결부 침입도 필요하게 된다. 그리하여 그는 집중적 발표인 대공연에 비하여 그 수단이 극히 소규모적인 이동식이요 그의 목적은 직접 노동자·농민을 선전 \times 동하는 것이다. 특히 노동자 집회 조합집회 합마 등에 비행기식으로 가져가지 않으면 안된다.⁶⁰⁾

조선에서도 활발한 대중화 논의와 함께 30년에 확대 개편된 카프연극부 책임자였던 김기진은 그의 대중화론 속에서 이동극장의 준비와 소인극단의 지도를 단편적으로 제기한다.

연극에 대한 비교적 심중한 당국의 \times 압 등은 이 사업을 곤란하게 하는 것이

59) 신찬, 「재일본조선노동자연극운동」, 『연극운동』 창간준비호, 1932. p.9. 1930년에 생긴 'PROT' 가맹극단 '대관전기좌'(大阪戰旗座)내의 '조선어부'(朝鮮語部)가 직장내의 이동출동을 하였으며 그 후 'PROT'내에 있는 조선인이 극단결성의 준비인 이 극단결성의 준비적 과도적 활동으로 프롤레타리아 연예단 내에 조선어부를 두고 수차의 이동활동을 한다. 그보다 먼저 실업노동자 10여명이 자립적으로 '동경조선푸로레타리아연극연구소'를 결성하고 조선인 토목노동자의 집회에 이동공연을 했다. 이후 '동경조선어극단'으로 재조직되어 1931년 'PROT'에 가맹하고 이동활동에 전력을 기울인다.

60) 이병찬, 「이동극장」, 『무산자』, 제3권 1호, 1929. 5.

나 첫째, 필요한 자금을 맨들기에 노력해야 이동극장의 준비를 해야 기술원 양성에 힘쓸 것은 물론이요 지방의 소위 [소인극단]에서 상연한 것을 제공하는 의미에서 각본 제작을 해야 할 것이다.⁶¹⁾

그렇지만 이동극장의 방침은 연극에 대하여 보다 심한 일경의 탄압국면에 적용하기 위한 것만으로 제기되고 실행된 것이 아니다. 1930년 9월 최승일 연출의 '미나도좌' 공연에 대한 비판에서 드러나듯이 당시에 있어 객관적 조건(경영난, 검열난 등)의 불리함은 어쩔 수 없는 것이었기 때문이다.

'이동식 소형극장운동'의 방침은 연극과 노동자 농민을 완전히 결합할 수 있는 프롤레타리아의 연극을 건설하기 위해 모색된 것이며 또한 세계 프로 연극의 흐름에 자극과 영향을 받아 적극적으로 논의되기에 이른다.

러시아, 일본, 독일, 체코 등 세계 각국에서는 직업극단을 부정하고 대두한 대중적 자립연극과 노동극단이 출연하여 이동적 활동을 하고 전국적으로 통일되어 있었으며 1929년 11월에 창립된 '국제노동자연극동맹'(IATB)에 가입하여 국제적으로 통일되어 있었다. 1929년 11월 창립준비대회 때는 가입국이 소비에트 동맹, 독일, 체코 뿐이었으나 30년대에 들어서면서 20여개국이 가맹하게 되어 프롤레타리아 연극은 점차 국제적으로 규합되고 있었다.⁶²⁾ 이에 따라 조직만 되고 하등의 활동도 가지지 못했던 각 지방의 프로극단들은 카프연극부에 대하여 연극운동의 통일된 조직으로서의 연극동맹결성을 촉구한다.⁶³⁾

이동식 소형극장 운동은 이상과 같은 객관적 상황과 검토 속에서 전개되었으며 소인극의 활성화 방안과 함께 불세비키적 대중화에 기초한 가장 근체적인 실천방안이라고 할 수 있다.

이동극장의 구체적 활동방안은 1931년 9월에 조직된 '이동식 소형극장'의 활동에서 알 수 있듯이 첫째, 극장 내부에서 계급의식을 확립한 기술자를 양성하고 근로대중의 계급적, 전투적 감정을 내용과 형식으로 한 연극

61) 김기진, 「예술대중화에 대하여」, 『조선일보』, 1930. 1. 8.

62) 선풍아, 앞의 글.

63) 선풍아, 앞의 글. 석일량, 앞의 글. '조선프롤레타리아극장동맹'은 31년 3월, 집회금지로 건설되지 못했지만 32년의 투쟁적 기초로 연극동맹의 결성을 촉구하고 있다.

을 생산하여 노동자 농민의 생활현장에서 대중적인 공개를 가지는 것과 둘째, 광범한 프롤레타리아의 획득과 연극운동의 대중적 기초를 확보하기 위해 조합, 공장, 농촌 등지에 연극씨클을 조직하는 것으로 요약될 수 있다.⁶⁴⁾

연극씨클⁶⁵⁾은 연극운동의 근본적 문제라고 할 수 있는 조직의 대중적 기초를 갖기 위한 것으로 프롤레타리아 연극의 성과를 가늠할 수 있는 관객의 조직문제이다. 연극씨클은 연극운동의 조직자(연극부)가 기업, 농촌, 가두학교 내에서 전개하는 활동형태이며 좌·우·중간 미조직을 불문하고 연극을 중개로 조직화하며 정당한 연극적 형태를 넘히는 조직형태이다.⁶⁶⁾ 일본 PROT에서는 드라마리그를 씨클의 전제로하여 활동하였으나 오히려 대중적 조직화의 방해가 된 것을 볼 때 드라마리그는 관객의 조직적 동원과 비판을 위한 기관으로 프롤레타리아 연극을 지지하는 일정한 이데올로기를 요구하는 것이므로 한정된 의미의 관객조직이라고 할 수 있다. 당시 프로연극의 성장과 보급이 빈약한 상황에서 한정된 관객조직의 방식인 드라마리그의 활동으로는 광범한 대중을 흡수하고 조직하지 못한다.

즉 연극씨클은 ‘프롤레타리아 연극의 영향을 넓혀서 반동연극의 영향하에 있는 대중을 정당히 인도함으로써 현재의 다수자 획득이라는 당면한 전면적 과제’를 수행하는 것으로 연극운동의 조직적 기초가 되며 프로연극 건설을 위한 근본적인 방안이라고 할 수 있다.⁶⁷⁾

이동극장의 활동은 성장하고 있는 노동자 농민의 소인극 활성화 방침과 함께 일본의 좌익극단을 모방하여 현실에 적합하지 않은 이론만으로 실천하려 했던 좌익적 편향을 극복하고 구체적인 현장활동 속에서 검증된 논의를 전개시킨 훌륭한 실천이었다. 또한 대도시의 극장에서 전문적인 연극인들이 주체가 되어 근로대중의 자립연극열을 수용하지 못하고 대상화시켰던 한계를 인식하고 연극운동의 계급적, 생활적 위치를 근로계급의 생활 속에 두고 노동자 농민이 창작과 향유의 주체가 될 수 있도록 모색한 것으로 그 의의가 크다.

64) 김유영, 앞의 글. 추적양, 앞의 글. 박영호, 「프로연극의 대중화 문제」, 『비판』, 1932. 3.

65) 김파우, 「프루트의 현세」, 『연극운동』, 1932. 7, p. 17. “연극 씨클은 직장 기업 농촌내에서 극을 조하하는 사람이 서로 모여서 극에 대한 이야기도 하고 갖치 극을 보라단기기도 하며 또 자기들이 직접 극을 하기도 하는 ‘그룹’이다.”

66) 나웅, 「연극운동의 신단계」, 『조선중앙일보』, 1934. 3. 30.

67) 나웅, 앞의 글.

따라서 연극과 노동자 농민을 완전히 결합시켜 주체로 설 수 있도록 하는 창의성 발휘는 중요한 문제로 부각된다.

신고송은 노동자 농민 대중의 창의성 발휘가 예술운동의 전반에 있어서 가장 큰 임무이며 그들의 일상생활과 밀접하게 연결됨으로써 해결된다고 제안하고 세 가지 방법을 제시한다.

첫째, 직장을 중심으로 하여 노동자 자신의 연극적 내지 연예적 활동을 촉진할 것이다. 즉 노동자 자신의 연극을 만들고 노동자의 손으로 직공회쟁의 등시(時)에 연예적 활동을 하도록 할 것이다.

제 이로 우리의 극단 가운데 즉 단원의 구성 멤버-속대 노동자 농민을 참가시킬 것이며 그리하여 극단의 운용과 통제의 형식으로 노동자 계급의 창의성을 발휘케 할 것이다. 공연시 등은 프롤레타리아의 모든 조직과 접촉면을 확대하게 하기 위하여 이것은 필요이상 필요하다. 노동자 농민과의 공동 합의 아래 상연목록의 제작과 편성 또는 직장을 중심으로 한 연극비판회 각 직장을 종합비판회의 개최함은 그 한 예이다.

제 삼으로 기관지 출판물 등을 이용하여 연극운동에 대한 노동자 농민 대중 관객의 의견의 발표 등이다.⁶⁸⁾

이동극장의 활동은 소인극 활성화 방침과 함께 카프의 민중과 유리된 운동 형태를 극복할 수 있는 실천적인 계기가 되었으며, 조직적이고 구체적으로 전개되어 많은 성과를 갖게 해 주었다.

3. 해방직후의 대중화론과 소인극운동

해방기 프로예술운동은 전 영역에 있어서 민족의 완전한 해방과 국가의 자주독립이라는 정치적 과제와 투쟁방향에 입각하여 전개되었다. 부르조아 민주주의 혁명단계의 역사적 과제를 수행하기 위해 전 인민의 통일전선전술을 채택하고 있었던 만큼 문화의 기초를 인민 속에 두기 위한 대중화론⁶⁹⁾

68) 신고송, 앞의 글.

69) 해방 직후의 부르조아 민주주의 혁명단계는 프롤레타리아 혁명의 전단계로서 노동계급 뿐만 아니라 인구의 절대 다수를 차지했던 농민과 진보적 학생, 소시민, 인텔리

이 제기되었고 47년 말기 까지 활발한 활동을 펴나갔다.

연극운동 역시 1930년대 볼셰비키적 대중화론의 제기에 따른 연극대중화의 경험과 통전에 따른 대중화론의 적극적 실천방법인 소인극운동의 중요성을 인식하고 있었다. 따라서 ‘민주주의 민족전선’의 기치아래 ‘조선연극동맹’으로의 통합이 이루어지기 전 분열되어있던 ‘조선연극건설본부’와 ‘조선프롤레타리아연극동맹’(이하 ‘연건’과 ‘연맹’으로 약칭)의 노선의 차이가 있었지만 소인극운동에 대한 논의는 일치될 수 있었다.

‘연건’과 ‘연맹’의 노선 차이는 근본적으로 ‘조선문화건설중앙협의회’(45, 8,18결성)와 ‘조선프롤레타리아예술동맹’(45,9,30결성)의 정치와 예술에 대한 시각차이에서 비롯된 것이다.⁷⁰⁾

‘연건’측은 ‘조선연극동맹’으로 통합되기 전까지 ‘조선문학건설본부’와 마찬가지로 노선수립과 원칙적인 연극운동방침의 확인에 많은 시간을 보낸다. 즉 당면한 인민혁명의 성격은 부르조아민주주의 혁명이며 그 임무를 수행할 수 있는 민족통일전선의 기본노선을 지향해야만 정확한 연극운동방침의 수립이 가능하다는 것이다.⁷¹⁾ 이것은 조선공산당의 정치노선과 임화의 ‘현하의 정세와 문화운동의 당면임무’에서 제시한 문화운동의 기본방향에 부합한 것이었다. 그러나 연극의 인민적 기초를 완성하기 위한 통일전선을 조직한다는 지침의 구체적인 방안도 세우고 있지 못할 뿐더러 ‘문건’과 마찬가지로 연극계의 주도권 확보에 주안점을 두고 있었기에 대중화작업을 위한 활동은 방기되고 있었다.

이에 반하여 ‘연맹’은 ‘연건’의 비계급성을 비판하면서 프롤레타리아 예술이론만이 가장 정당한 예술이라는 ‘당파성’에 입각하여 논의를 전개한다.

⁷²⁾ 또한 중간과 획득 문제를 제기하고 미조직 예술대중을 조직화하기 위한

젠차 등의 중간층을 망라한 통일전선이 요구되었다. 따라서 1945년부터 1948년 까지의 인민의 범주는 노동자 계급을 영도로 하여 농민과 진보적 민주세력을 통칭한 것이다. 임화, 「현하의 정세와 문화운동의 당면임무」, 『문화전선』 1, 1945. 11.

70) 그러나 조직의 구성원들이 갖는 과거의 행적 역시 무시할 수 없는 원인으로 작용한다. ‘연건’의 심영, 안영일, 임선규, 김태진, 송영 등은 일본의 대동아 전쟁 수행에 주구적인 역할을 했던 ‘조선연극문화협회’의 이사들이었으며, 아무런 반성과 비판없이 ‘연건’의 주도적인 역할자로 자리잡았기 때문이다. 함세덕, 「연극의 1년 보고」, 『신천지』, 1946. 8. 이해광, “해방 4년 문화사-연극-”, 『민족문화』 1호, 1948. 10 참조.

71) 안영일, 「조선연극의 역사적 단계」, 『신문예』 1, 1945.12, pp.18~19.

72) 김옥, 「연극시평」, 『예술운동』 1, 1945. 12. 신고송, 「연극운동과 그 조직」, 『인

조직적 체계와 그 구체적 실천방향을 모색하고 있다.

중간과의 획득, 광범한 문화층의 조직화 이것은 우리 「연맹」 및 각 동맹원의 당면적인 거대한 투쟁목표다. 우리 맹원은 우리의 조직을 통하여 각층, 각 분야에 들어가서 맹렬한 투쟁을 전개해야 한다.⁷³⁾

‘연맹’은 ‘연건’과 마찬가지로 정치적으로는 부르조아민주주의 혁명단계론과 그 수행체인 통일전선적 조직 건설을 수용하고 있지만 프로예술은 프롤레타리아의 계급의식과 행동의 형태이므로 정치적 목표를 위하여 ‘민족문화’ 또는 ‘문화의 인민적 기초’라는 말로 예술의 당파성에 위배될 수 없다는 입장이었다. 따라서 ‘연맹’ 뿐 아니라 ‘연맹’의 각 동맹은 실천적인 전위로서 대중에 접근하고 그 조직화를 위한 투쟁을 전개해야 한다⁷⁴⁾는 실천의 문제를 중요시하고 있다.

‘연맹’의 조직은 연극대중화의 실천을 위해 광범한 협의기관을 두고 국내의 각 극단을 망라하여 그 공동의 이익을 내세움으로써 이를 조직화하자는 방안⁷⁵⁾을 내놓는다. 그리고 소인극에 대해서도 연맹 내에 농촌연극, 공장연극, 아동극 등의 각 부문별 위원회를 설치하여 각본, 연출, 연기지도, 무대장치 등 그 성질과 필요에 따라 적극 지원할 수 있다는 결의를 보인다.

그러나 ‘연건’보다 구체적인 조직구성과 연극대중화의 방안들(배우들의 사회적 지위향상을 위한 배우조합 결성, 자립극단의 육성지도를 위한 구체적 방침수립, 연극씨클의 결성을 통한 연극운동에 대한 대중적 지지 확보와 학생극운동의 지도 육성을 위한 연극 연구기관 설치, 우수한 기술자의 양성을 위한 연구교습기관 설치 등)⁷⁶⁾을 제시했던 ‘연맹’도 그에 따른 실천

민』 1, 1945. 12. 윤기정, 「예술운동의 신전개」, 『예술운동』 1, 1945. 12. 한효, 「예술운동의 전망」, 위의 책.

73) 한효, 「예술운동의 전망」, 『예술운동』 1, 1945. 12, 양승국 편, 『한국근대연극영화 비평자료집』 13, (태동, 1992), p.116.

74) 한효, 위의 글.

75) 신교송, 「연극운동과 그 조직」, 『인민』 1, 1945. 12, p.137. 한효, 앞의 글, 양승국 편, 앞의 책, p.118. 김욱, 앞의 글, p.33에 의하면 ‘연맹’은 결성 후 한 달만에 전 연극인의 9할 이상을 전취하고 그 산하에 8개의 극단이 집결된다.

76) 한효, 앞의 글, 양승국 편, 앞의 책, p.119.

적 성과를 거둘 겨를도 없이 ‘조선연극동맹’으로 통합된다.

‘조선연극동맹’으로의 통합 이후에는 ‘문맹’과 마찬가지로 박헌영의 ‘8월 테제’, ‘현정세와 우리의 임무’를 이론과 실천의 기준으로 삼고, 새로이 건설될 신문화는 계급적인 문화가 아닌 반제국주의적, 반봉건주의적인 민주주의적 민족문화라는 기본노선에 일치하며 정치적 행동의 통일을 기하게 된다.⁷⁷⁾

예술—연극은 예술로서의 그 소임을 다한다는 것 외에 연극 자체내에 있어서 반제적 반봉건, 반국수 투쟁이 있어서야겠고 연극을 해방 추진시키는 운동에 있어서 가로노힌 모든 불순잔재와도 투쟁하여야 하며 연극인들이 가졌던 불순잔재의 괴생물인 모든 기성관념의 잔재의 청소를 위하여도 싸워야 한다는 극히 특이하면서도 중요한 과제가 오늘 젊은 연극인에게 지워졌다.⁷⁸⁾

프로연극운동은 민족연극 발전에 그 당면임무를 설정하고 모든 진보적인 연극인들과 연극을 지지하는 인민대중이 함께 하는 연극의 대중화만이 당면임무를 수행할 수 있는 유일한 방법으로 파악한다.

연극대중화는 인민을 위한 연극인 동시에 인민 자신의 연극을 창조하기 위한 실천의 문제라고 할 수 있다. 진보적 전문연극인들의 우수한 연극 창조와 대중에의 보급 그리고 연극대중화의 궁극적 목표인 대중 스스로 연극을 창조하고 향유하는 소인극 운동의 육성 문제 등이다.

해방기 연극대중화의 일차적인 문제는 전문극단의 연극과 소인극과의 관계라고 할 수 있으며 그 속에서 소인극의 위상이 세워진다.

8.15 해방 직후 연극인들은 각자의 친분과 취향에 맞추어 많은 극단을 조직했다. 해방후 가장 먼저 조직된 낙랑극회를 비롯하여 혁명극장, 자유극장, 조선예술극장, 서울예술극장, 해방극장 등의 진보적 극단들과 그밖에 흥행을 위주로 하는 수많은 극단들이 그야말로 ‘우후죽순’격으로 조직되었

77) 당중앙위원회, 「조선 민족문화 건설의 노선」(잠정안), 『해방일보』, 1946. 2. 9~10. 연극동맹으로 통합된 후 첫번째 정치적 행동으로 1500여명의 동맹 연극인들은 인민공화국과 임시정부의 합작문제를 둘러싸고 ‘민족통일전선축성연극인대회’를 개최하고 반파소 공동 투쟁위원회에 참가할 것을 결의하게 된다. 문화통신 7, 1946. 1.

78) 나웅, 「연극의 대중화 문제에 대하여」, 『영화시대』 속간호, 1946. 4, 양승국 편, p. 278.

다.⁷⁹⁾ 연극동맹에서는 일제시대와 다름없는 비속한 상품연극의 범람현상과 과거의 권력과 제휴한 연극통제의 재생의 위협에 대한 우려를 나타내면서 진보적인 전문극단의 결속을 꾀한다.

오직 진보적 전문극단이 상호긴밀한 결속 하에 우수한 연극예술 창조를 위한 진지한 실천과 그 구체적인 성과에서 광범한 대중의 지지를 획득하여 연극운동의 거대한 주류를 형성함으로써 조선연극 전체의 옳은 노선으로의 발전의 추진력이 되고 또 그로서 혼돈을 정리하고 연극운동의 전체적인 체계를 확립해야 하는 것이다.⁸⁰⁾

46년 제 1회 3·1기념공연의 중요한 의의 중의 하나도 무질서한 연극계의 현실에 대하여 공연을 계기로 극단들을 동맹산하에서 동일한 노선과 목표 아래 연계성을 가지게 하는 것이었다. 그러나 미소공위가 결렬되고 미군정의 탄압이 좌익 전반에 강화되는 악조건⁸¹⁾과 극단의 도시 집중, 스탠다드 극단들의 중점주의 등으로 인해 회의적인 결과만을 얻게되고 소위 ‘연극의 위기’ 상황에 직면하게 된다.⁸²⁾

‘연극의 위기’는 내부적으로 전문연극인들이 싸우는 연극에 대한 근로대중의 현실적 요망을 망각한 데서 초래한 것이라고 할 수 있다. ‘연극동맹’은 ‘연극인이 연극하는 것만으로 그 사명을 다했다는 낡은 생각을 떠나 연극의 저수지가 되는 연극을 싸고 모이는 대중조직에 적극적으로 원조 참가함으로써 고도화된 연극형상을 창조할 수 있을 것이고 연극전문화도 여기서 문제’⁸³⁾되어야 한다는 정당한 인식에 기초해 있었다. 그런데 실천의 문

79) 김태진, 「연극운동의 방향전환」, 『경향신문』, 1946. 11. 7. 안영일, 앞의 글. 「각 극단, 그 인물들」, 『예술신보』, 1946. 11. 함세덕, 앞의 글 참조.

80) 이서향, 「조선연극의 나아갈 길」, 『조광』 속간호 123호, 1946. 3.

81) 윤여탁, 「해방정국의 문학운동과 조직에 대한 연구」, 「해방공간의 문학운동과 문학의 현실인식」(한울, 1989.1), pp.60~61 참조. 1946년 5월 4, 5일 양일간에 걸쳐 검거가 이루어진 ‘정관사 위폐 사건’을 계기로 조선공산당은 미군정과 우호적 관계를 유지하고자 했던 기본노선을 수정하여 미군정에 대한 투쟁을 적극적 공세로 전개한다는 ‘신전술’을 채택하게 된다. 이러한 정세의 변화에 따라 좌익 문화계 역시 그 간의 단일했던 조직활동과 창작실천의 부진을 반성하고 문화의 대중화를 조직적인 차원에서 실현할 수 있는 적극적인 자세를 취하게 된다.

82) 나용, 이서향, 안영일, 김태진(외), 「3·1기념공연과 긴급문제」(좌담), 『신세계』 2호, 1946. 5.

제에 있어서는 근로인민의 생활 속으로 들어가지 못하고 소시민적인 자유주의적 연극운동에 매몰되어 있었던 것이며 그나마도 극장관계에 있어서 이데올로기 제약과 영리적 계획, 납세관계 등의 압박으로 현상유지조차 하지 못하는 상태에 이르렀던 것이다.⁸⁴⁾

창작의 문제도 마찬가지로 저급성과 부진을 면치 못하고 있었다. “이른바 저급한 대중에게 읽히기 위함이라는 명목 밑에, 대중에 대한 이해와 생활감정의 학습을 위한 모든 어려운 노력이 뒤로 물러났고 도리어 이 ‘저급’에의 가장 안이하고 속된 추수”⁸⁵⁾가 합리화 되고 있었기 때문이다. 해방 후 창작계에 대한 문제를 제기하는 김남천은 창조적 작품의 질적 향상의 노력과 보급화의 노력은 배치되지 않는다는 전제에서 인민대중의 생활을 배우고 그들의 투쟁과 고락을 하기위한 노력만이 위의 두 문제를 해결 할 수 있는 방법으로 제안한다.

46년 중반에 들어서 대내외적인 어려움에 직면하여 진행된 연극운동의 자기비판은 연극대중화의 중요한 관건인 소인극의 육성을 통해서만 연극운동의 존재를 확인할 수 있다는 사실을 분명히 깨닫게 하는 계기가 된다.

연극이 옹당 인민 속으로 - 대중생활의 힘찬 활동 속으로 들어가야 할것임에도 불구하고 우리 연극은 유동적인 가두적 연극행위에 끌렸다. 그리고 야만적인 일본제국주의의 문화반동으로 인하여 여지없이 압박당했던 인민대중의 문화적 연극적 욕구에 대한 구체적 보답이 전혀 없었다. 농촌과 직장에서 일어나는 열렬한 자립적 연극의 싹을 기르고 그의 배양을 위하여 우리의 연극이 노동자 농민을 토대로 한 근로인민층의 생활 속으로 들어가는 것만이 민족연극운동의 근원이요 그것만이 인민연극의 기초라는 것을 말로만이 아니라 실천을 통하여 행위하지 못하였다는 것이 다른 하나의 자기비판이 아닐 수 없다.⁸⁶⁾

일제식민지 시기 자발적으로 발생하고 발전하여 해방직후부터 농촌과 공

83) 나용, 앞의 글, 양승국 편, p.279.

84) 김태진, 「연극의 위기」, 『대조』 2호, 1946. 6.

85) 김남천, 「창조적 사업의 전진을 위하여」, 『문학』, 1946. 7, pp.137~138. 김남천은 해방후 창작계의 전반에 대한 문제를 제기하고 있다. 회곡으로는 이기영의 〈해방〉과 〈닭싸움〉을 들어서 자립극을 위해 갑자기 쓰여진 것인지는 모르나 안이한 공식성으로 현실생활의 어려움을 은폐하고 있다고 평가했다.

86) 안영일, 「연극운동의 대중화 문제」, 『조선주보』 12, 1946. 10. 20.

장, 학교 등에서 진행되고 있는 소인극을 올바른 노선으로 지도하고 육성하기 위한 조직적 대안은 다름아닌 연극씨클의 조직이다. 연극씨클은 '신진술'을 채택하여 반파시즘 투쟁에서 반미반군정 투쟁으로 전환하고 대중에 대한 보다 광범한 선전선동 활동을 조직적으로 전개해나가는 과정에서 적극적으로 권장된 것이다. 즉 문화대중화의 실현을 위한 '문화씨클운동'의 일환으로 예술의 구체적 특성을 통한 대중의 정치의식화의 조직적 저수지로 규정되고 역할한다.⁸⁷⁾

문화 내지 문학 씨클은 대중의 문화, 문학적 욕구를 충족시키고 대중의 문화, 문학적 수준을 향상시키는 대중 자신의 조직체인 점으로 자주적 창조성을 가지고 있는 것이요, 그것은 문화전반이나 혹은 문화의 일부분의 감상과 연구된 그 활동을 위하여 동호자들로써 조직된 소집단으로서, 그 목적은 대중의 계몽과 변화와 대중과의 조직적 연락에 있는 것이다.⁸⁸⁾

연극씨클도 관객대중의 연극적 욕구를 충족시키고 대중의 연극계몽을 위한 이상적인 의미의 연극을 사랑하고 감상하고 연구하려는 연극애호가만으로 조직되는 대중 자신의 소집단이다. 따라서 연극씨클은 연극이 연극전문가에 의해서만 전문화될 것이 아니라 전인민의 것이라는 이념에서 그 성격이 규정된다.⁸⁹⁾ 그러므로 특정의 정치적, 사상적 견해가 같은 소수의 관객조직이 아니라 광범한 층의 인민을 포용하여 새로운 연극창조자를 기르고 인민자신이 창조자로서의 권리를 향유할 수 있도록 해주는 조직이다.

정세의 변화 속에서 적극 권장된 연극씨클의 조직은 일제하 불세비키적 대중화론의 구체적 실천방안이었던 이동식 소형극장의 활동방안으로 제기된 것과 같은 맥락으로 파악할 수 있으며 46년 9월 총파업과 10월 인민항쟁을 통하여 더욱 적극적으로 추진된것으로 보인다. 이들은 문화운동의 첨병으로 항상 현장성에 부합하여 효과적으로 운동을 전개하는 잇점이 있으며 비교적 공개적인 활동을 전개한 문화공작대와 더불어 문화운동의 세포들을 육성하는 데 중요한 역할을 한다.⁹⁰⁾

87) 김남천, 「문화의 대중화」, 『자유신문』, 1946. 9. 16.

88) 김영석, 「문화 씨클의 성격」, 『현대일보』, 1946. 8. 27~28.

89) 안영일, 앞의 글.

이후 연극동맹은 영화동맹과 때를 같이 하여 서울지부를 결성(46,12,24)⁹¹⁾하고 연극운동의 대중화를 구체적으로 실현하기 위한 결정서 6개항을 발표(47,1,31)⁹²⁾하게 된다.

연극동맹의 결정서는 문학가동맹의 ‘대중화와 창조적 활동’에 관한 결정서⁹³⁾와(46,11,8) 함께 10월 인민항쟁 이후 조선공산당을 비롯한 외곽단체에 대한 테러 등의 전면적인 탄압을 받는 정세 속에서 대중화의 구체적 실천을 통한 위기의 극복이라는 정치투쟁의 성격을 지닌 것이라고 할 수 있다. 중요한 활동방침으로는 첫째, 동맹 산하 제극단의 구체성을 고려하여 가능한 극단으로부터 대극장공연 중심주의에서 소규모 이동공연으로 전환시키고 둘째, 소인극을 지도 원조하기 위하여 기술적 조직적 방침의 수립과 지방지부의 결성 그리고 그 기초가 될 연극씨클활동을 전개하기 위한 특수기관의 설치 등을 들고 있다. 이러한 움직임은 수도경찰청장 장택상의 〈홍행문제에 관한 고시〉⁹⁴⁾로 인해 강화된 탄압을 받게 되지만 47년은 해방 후 어느 시기보다 활발한 활동을 전개한 시기이며 이른바 민족연극운동의 ‘찬란한 성장기’를 맞게⁹⁵⁾ 된다.

47년에는 도문련(道文聯)확립을 위한 조직운동과 함께 공개적인 공연활동을 벌이게 된다. ‘문련’ 주최로 전재민을 위한 ‘종합예술제’(47,1,8~13)⁹⁶⁾를 개최하는데 이어 ‘연극동맹’ 주최로 ‘3·1기념 연극제’(47,2,26~3,11)⁹⁷⁾를 개최한다.

90) 윤여탁, 앞의 글, p.62.

91) 『독립신보』, 1946. 12. 27.

92) 『독립신보』, 1947. 2. 4.

93) 『독립신보』, 1947. 11. 10.

94) 『독립신보』, 1947. 2. 5. ‘홍행취체에 관한 고시’는 ‘민중의 휴식을 목적으로 하는 오락 이외에 정치나 선전을 일삼아 치안을 교란시킨 자는 엄형에 처한다’는 내용이다. 이에 대해 ‘문화단체총연맹’에서는 47년 2월 13일 ‘문화옹호 남조선 문화예술 총궐기 대회’를 개최하고 긴급등의로 ‘남조선 문화옹호 공동투쟁위원회’ 조직을 채택 결의한다.(『독립신보』, 1947. 2. 5, 11, 13, 14, 15 참조).

95) 이재현, 「수난의 민족연극」, 『민성』, 1948. 8, 양승국 편, 앞의 책 15, p.6.

96) 『독립신보』, 1947. 1. 4~12 참조. 종합예술제의 첫날인 47년 1월 8, 9일 두 차례에 걸친 테러로 중단되었다가 12일부터 재개한다.

97) 『독립신보』, 1947. 2. 27~3.12, 이재현, 앞의 글 참조. 3·1기념 연극제는 1부로 함세덕 작 〈태백산맥〉을 26일부터 공연하려다가 홍행고시에 저촉된다는 이유로 금지당해서 내용을 삭제 당한 후 27일 비로서 개연한다. 2부인 조영출 작 〈위대한 사랑〉도 삭제와 무대검열을 거친 후 3월 7일부터 공연한다. 두 작품은 민족연극운동

종합예술제는 예술활동의 통일적 보조를 강화하며 ‘근로자권’을 발행하여 관람료를 할인 하는 등 관객의 조직적 동원을 꾀한다. 3.1기념 연극제에서는 동맹 산하 6개의 전위극단이 참가하여 함세덕 작 <태백산맥>과 조영출 작 <위대한 사랑>을 공동 공연하는데 16일에 걸쳐 10만 관객을 동원하는 성과를 거둔다. 각본과 무대검열, 계속되는 테러로 공연이 중지되는 상황에서도 매일 초만원의 관객동원을 이룰 수 있었던 것은 바로 각 극단, 단체의 결속과 연극씨클 등의 조직화로 이루어진 관객의 조직적인 동원이 결합된 결과라고 볼 수 있다.

47년 신춘부터 전개된 ‘도문련’(道文聯) 확립을 위한 활동은 전국적 규모에 의한 운동전개의 중요한 조직적 과제를 해결하게 된다. 즉 각 도에 총괄적인 지도적 거점이 생긴 것이며 이를 중심으로 ‘문화단체총연맹’ 산하 각 동맹의 지부가 ‘도문련’기관에 결속되어 차츰 지방문화 공작의 조직적 체계가 완성되어갔던 것이다.⁹⁸⁾ 아울러 ‘문화를 인민 속으로’, ‘문화인은 인민에 복무하자’라는 슬로건을 내걸고 조직 파견된 문화공작대는 대중화 테제를 실천에 옮긴 것이었다.

제1차 공작대는 4대로 편성되어 각각 1개월간 담당지역(군, 면 소재지는 물론이고 대공장, 학교 등이 특히 고려된다)을 순회하게 된다.⁹⁹⁾ 문화공작대의 구체적 임무는 첫째, 지방문화운동을 적극적으로 원조하고 추진시키는 임무 둘째, 지방문화조직의 체계를 강화 확립하는 임무 셋째, ‘민주주의민족전선’ 산하 각 정당 사회 단체의 확대 강화를 추진, 원조하는 것이다.

연극동맹의 연극인들은 이동적 문화부대라고 할 수 있는 문화공작대의 주요구성원들로서 1대당 30~35명의 구성원 중 15명 이상이 연극인들이었다. 그 활동의 내용은 가극, 영화, 음악, 만담, 무용, 문학, 과학강좌, 사진반, 아동미술전람 등으로 다양했지만 연극공연이 주를 이루었던 것으로 보인다. 이같은 사실은 공작대의 활동 전후 40여일에 걸쳐 30여 지방도시

의 창작방법의 지침이 되었으며, 16일 동안 10만여명의 관객이 동원되는 성황을 이루었다.

98) 김남천, 「제1차 문화공작단 파견의 의의」, 『노력인민』, 1947. 7. 2. ‘도문련’의 조직과 ‘문화 공작대’의 활동으로 10만의 동맹원을 확보하고 8월 15일까지 20만명으로 배가(倍加)운동을 전개한다.(『독립신보』, 1947. 7. 8)

99) 『독립신보』, 1947. 6. 28~7. 27 참조. 제1대(경남)-6.30 출발, 제2대(충남, 경북), 4대(전남, 전북)-7.21 출발, 제3대(경기, 강원)-7.15 출발.

에서 '연극의 인민에의 복무'라는 평소의 지향에서 100여회의 공연이 이루어졌다는 이재현(『수난의 민족연극』, 『민성』, 48.8)의 글과 김남천(『제 1차 문화공작단 파견의 의의』, 『노력인민』, 47.7.2)의 글에서 확인해 볼 수 있다.

이 공작단의 파견은 「연극동맹」 산하 각 단원의 열성적인 복무에 의하여 이루어지는 것은 물론, 전 단원 일치하게 사사(私事)와 사정과 단체의 사정을 전연 불문에 붙이고 오로지 '모든 것을 바쳐 인민 앞에 복무한다'는 겸손하고 숭고한 정신 밑에 결성된 것…….¹⁰⁰⁾

문화공작대에서 이루어진 공연의 자세한 내용은 알 수 없지만 계속되는 테러와 치안을 보장할 수 없다는 이유로 공연을 중지당하는 악조건¹⁰¹⁾ 속에서도 상황을 이루며 꾸준히 진행되었으며¹⁰²⁾ 공작대의 성과에 조직원의 배가(倍加)운동을 벌이게 된다.

문화공작대의 활동은 대중 속에 문화를 가지고 들어가는 사실상의 침범 부대인 이동적 문화부대로서의 역할을 수행한 것으로 평가할 수 있다. 연극씨클의 광범한 조직화와 문화공작대의 공연활동과 아울러 47년 7월 29일 부터 8월 4일 까지 열린 '자립극 경연대회'는 해방 후 진행된 연극대중화론의 실현으로 최대의 성과를 거두게 된다.

자립극경연대회¹⁰³⁾는 연극동맹 서울지부 주최 독립신보의 후원으로 열렸는데 그 목적은 민주주의민족연극의 실천으로 소인극 운동의 발전을 위한 것이었다. 참가자격은 서울시에 주소를 둔 자립극단이었는데 노동자 예술가 30명과 과학자 20명, 시인 20명, 가두청년 예술가 60여명으로 구성된

100) 김남천, 앞의 글.

101) 제1대의 부산공연에서 폭탄테러를 당하게 되며(『독립신보』, 1947. 7. 8) 제3대도 춘천 공회당에서 테러를 당한다.(『독립신보』, 47. 7. 22) 또한 제4대의 대구에서의 종합예술제가 22일 부터 시작되었는데 24일의 테러로 대장 심영이 중상을 입고(『민성일보』, 1947. 7. 25) 공연이 중지된다. 제2대의 대전공연에서도 공연 2일째인 22일 테러를 당하고 치안을 보장할 수 없다는 이유로 공연을 중지 당한다.(『독립신보』, 47. 7. 27)

102) 대구의 예술제는 47년 8월 1일부터 5일간 계속된다.(『독립신보』, 47. 7. 27, 『민성일보』, 47. 7. 27.)

103) 『독립신보』, 1947. 7. 2, 8.3~7. 참조.

23개의 자립극단이 참가하여 모두 독자적 특색을 가진 23개의 희곡을 상연했다고 한다.

이 대회에 단체상은 ‘토건노조문화부’, ‘고려문화사자립극회’, ‘경전 전차과 연극부’, ‘민애청 서울지부 연극부’에게 돌아갔는데 그 대본이 남아있지 않아 내용은 알 수 없다. 그러나 연극내용을 ‘민주주의 조선건설에 이바지할 수 있는 반봉건적 반제국주의적 반국수주의적’인 것으로 규정했던 점으로 보면 문화운동에 부여된 기본과제인 민주주의 민족문화 수립의 구체적 내용과 일치하는 것이며 이것은 당시 ‘미소공위’에 적극적으로 참가하는 정치투쟁과 더불어 그에 대한 선전선동의 의미를 지닌 것임을 알 수 있다.¹⁰⁴⁾

이렇듯 자립극 경연대회에서 나타난 소인극의 발전된 모습은 연극대중화의 실천을 위한 연극씨클 등의 조직으로 운동의 거점을 광범위하게 확보한 데에서도 찾아볼 수 있지만 ‘대중 취향’에 대한 검토와 대중적 형식에 대한 고민과 노력의 결과라고 볼 수 있다.

문화활동은 특히 인민의 지적 의식적 수준을 살피고 각별한 용의(用意)를 하지 아니하면 안된다. 근로 대중과 일반인민의 계몽과 교화를 위하여 읽고, 보고, 듣고 하는 대중의 지적 의식적 수준과 상태를 항상 주의깊게 관찰 연구 조사하여야 하고, 거기에 적당한 활동방법 (특히 연극 영화 예술 음악 조각) 과 형태를 안출(案出)하여, 대중이 즐기어 문화에 접근하고 문화가 용이하게 대중 가운데 들어갈 수 있는 확실한 길을 개척할 필요가 있다.¹⁰⁵⁾

해방후 대중화 문제는 문화통일전선의 요건이었으므로 필수적으로 문화활동의 대중화 방안이 고려될 수 밖에 없었다. 우수한 연극예술의 창조는 공식창작방법으로 채택된 ‘혁명적 로맨티시즘과 진보적 리얼리즘’을 기본 방향으로 했을 때만이 이루어질 수 있다는 인식하에 고전의 비판적인 섭취

104) ‘문학단체총연맹’에서는 미소공위의 양국 대표단을 각기 방문하여 공위의 성공을 위해 문화예술가들도 적극적으로 지지하고 협력하겠다는 메시지를 전달한다. 그리고 문학, 연극, 영화 등 각 문화단체의 대표를 결정하여 미소공위에 참가하며 구체적인 태세를 정비한다. 독립신보, 1947. 5. 27, 6. 3, 6. 20 참조. 안영일, 「제1회 자립극 경연대회의 의의」, 「독립신보」, 1947. 7. 23. “제1회 자립극 경연대회야말로 삼상(三相) 결정을 반대하고 조국의 자주독립을 보장하는 미소공위를 확보하려는 일철의 반동계열에 대한 인민의 엄숙한 반대여야 할 것이다.”

105) 당중앙위원회, 앞의 글.

를 통해서 민족형식을 수립하고자 한다.¹⁰⁶⁾

이와 관련하여 한효는 연극이 계승해야할 유산의 대부분은 기술적으로나 흥행적으로나 대중극(신파극)이며 정신적 분야에 있어서는 ‘신건설’ 이후의 청년의 정열과 고도의 사상성, 그리고 신극인의 고매한 연극정신을 계승해야 한다고 파악한다. 그러므로 조선연극에 대한 최대의 요망은 조선연극의 유산을 정당히 계승하며 기술과 세계관과의 변증법적 통일의 견지에서 구체화해야 한다는 주장이다.¹⁰⁷⁾

어떠한 경우에 있어서든지 우리는 그 부여된 바 문화의 역사적 특질을 과학적으로 구명해야할 임무의 수행이 없이는 조선에 있어서의 금후의 문화건설의 조선적 특수성에 입각한 방침을 세울 수가 없는 까닭이다. 여기에 전통이 특별히 오늘의 문화건설 우에 중요시되지 않으면 아니될 이유가 있다. 다시 말하면 전통이란 문화건설에 있어서 부여된 전조건이 아니고 일부분에 지나지 않지만 실제에 있어서는 전조건적 특수화에 작용한다는 데서 항상 중요시되어야 한다는 말이나, 전통은 언제나 대립하고 있다. 전통 속에 있는 계급적인 대립적 모멘트를 보지 못하고 성급히 전통의 부정을 말하게 된다면 그것은 도리어 전통주의의 도약(跳躍)을 조장하는 결과가 되어질 것이다.¹⁰⁸⁾

즉 객관적 조건의 필요에 따라 결함을 보충하기에 충분한 전통을 선택하고 사상적 계급적 입장에서 실천에 결부시킬 때만이 조선연극의 밝은 전망을 바라볼 수 있는 것이었다. 예를 들면 고전가극 ‘춘향전’의 현대화 운동이나 산대극에 있어서 양반의 전제하에서 양반계급에 대한 반감을 고취한 ‘억셈과 대담성과 불굴성’을 계승해야 한다는 것이다.

같은 맥락에서 안영일은 소인극의 과제에 대하여 다음과 같이 제시한다.

첫째, 봉건적 제세력과 제국주의적 잔재, 복고주의, 전통주의, 국수주의적인 조류와 저속한 상업주의 연극과 싸워야 한다. 둘째, 도시편중주의적 경향을 시정해야 한다. 셋째, 소인극의 내용은 인민대중의 민주국가를 실현

106) 당중앙위원회 앞의 글. 김남천, 「창작방법에 관한 보고」, 『건설기의 조선문학』, (조선문학가동맹 중앙집행위원회 서기국, 1946. 6). 김태준, 「문학유산의 정당한 계승방법」, 앞의 책. 한효, 「조선회극의 현상과 금후방향」, 앞의 책.

107) 한효, 「조선연극에의 요망」, 『인민예술』 1, 1945. 12.

108) 한효, 「조선연극전통론」, 『인민』, 1946. 3, 양승국 편, 앞의 책 13, p.261.

하기 위한 건설적 움직임과 생활, 감정이 형상화된 것이어야 한다. 따라서 소인극은 기성연극과는 전혀 다른 독창적인 형식과 특수한 양식을 창조해야 할 것이며 아울러 ‘산대도감’ ‘꼭두각시’ ‘두레’ ‘탈춤’ 등과 같은 고전형식을 옳게 재현해내는 문화유산의 정당한 계승이라는 의의를 지닌다.¹⁰⁹⁾

「농악」이나 「봉산탈춤」 같은 그리고 명절, 혹은 민족적 경축을 위한 모임에서 행워되는 민요나 민속무용 같은 것은 그 자신이 연극적 내용과 형식을 구비하지는 못하였다 할지라도 그것만으로도, 충분히 예술적 감흥과 정서적 위안을 민중에게 주고 있다는 엄연한 사실을 간과해서는 안된다.…… 「농악」 같은 것은 농민의 생활과 떼일 수 없는 밀접한 관계를 가지고 그들의 근로하는 정신과 생산을 위한 이념 속에서 유구(悠久)하게 흘러고 흘러 생성 발전해 온 것이다. 그것이 곧 소박한 형태로 나타난 소인극운동의 원형인 것이다.¹¹⁰⁾

이상과 같은 인식은 일제하에서 흥행극과 신극을 완전히 부정하면서 연극론을 세웠던 것에 비하여 보다 과학적이고 합리적인 것이라 할 수 있다. 인민대중과 결합하는 프로연극의 내용과 형식은 그 현실적인 조건을 무시할 수 없기 때문이다.

해방 후 소인극의 지도와 육성을 위한 출판물로는 신고송의 ‘소인극 하는 법’(1946.8)과 조선연극동맹의 ‘소인극 교정’(1948.11)을 들 수 있다. 두 출판물은 소인극의 의의를 분명히 밝히고 있으며 소인극을 위한 각본의 선택, 연출, 무대장치, 연기하는 법 등에 이르기까지 전문연극인들은 물론이고 각 지역에서 소인극 활동을 하고 있는 소인극단원들이 쉽게 이해할 수 있도록 한 것이었다. 이 두 소인극 지침서와 함께 농촌문제를 다룬 소인극大本집이 출판¹¹¹⁾되는 등 소인극을 위한 실질적인 활동이 다방면으로 활성화되어 있었음을 알 수 있다. 특히 ‘소인극 교정’은 47년 8월을 계기로 미소공위의 실패로 인한 대탄압에 따라 맞게 된 침체국면¹¹²⁾에서 발행

109) 안영일, 「소인극의 의의」, 『소인극 교정』(조선연극동맹, 1948. 11), pp.8~9.

110) 안영일, 앞의 글, p.11.

111) 소인극大本집의 저자인 ‘정범수’(鄭範秀)는 이大本집이 발행된 1946년 당시 사회와 토지의 변천을 쉽게 해설한 〈농민과 땅〉, 한 농민조합원의 죽음을 시작으로 전개된 소설 〈누구나 잘 사는 도리〉 등을 쓴 사람으로 지식 운동원으로 추측된다.

되었다는 점에서 그 의미가 크다.¹¹³⁾

4. 결 론

이상으로 일제 식민지 시기와 해방직후의 연극대중화론과 소인극운동의 전개과정을 살펴보았다. 프로연극운동은 민중의 창의성을 발휘하도록 하여 궁극적으로 민중 자신의 연극을 창조하기 위한 것으로서 연극대중화의 실천으로 이루어질 수 있었으며 그 실현은 소인극운동으로 귀결된다.

일본 제국주의의 침략은 조선사회의 정치, 경제, 문화의 모든 면에서 기형적인 근대화를 강제하였다. 18세기 이후 근대사회로의 이행기에서 농촌의 각 마을 단위로 이루어지던 민중연회는 신흥 산업 도시로 이행하기 시작한다. 도시라는 개방적인 집단구조 속에서 진행된 민중연회는 더 높은 수준으로 계승 발전되어 민중의식을 보다 확대 심화시키고 있었으나 일제의 탄압과 식민지적 근대 문화에 부딪쳐 더 이상 발전되지 못하고 중단된다.¹¹⁴⁾ 그 후 일본 신파극의 영향과 그 답습으로 이루어진 신파극이 식민지적 현실과 무기력한 대중의식에 침투하여 감상적인 눈물로 변혁의지를 말

112) 47년 9월에는 문교부 교화국 예술과에서 초안을 잡은 공연법이 상정되어 예술가의 자격심사를 했으며, 단체는 문교부장의 인가를 받아야 했다. 그리고 공연물은 문화적 사명에 위배되지 않는 하에서 허가를 받을 수 있는 연극통제 정책이 시작된다. (『독립신보』, 47. 9. 6, 9. 27) 연극동맹은 8월 초순 극단내의 경영방침을 시정하고 산하에 있던 7개의 극단을 '인민' '전위' '민족' '대중' 등의 4개 극단으로 재편성하는 등 미비한 기술과 인적역량을 균등 배치함으로써 각 극단의 활동을 활발히 전개할 것을 꾀한다. (『독립신보』, 47.10.15) 그러나 시내 극장에서는 동맹 산하극단의 극장사용을 거부하였으며, 심지어는 연극동맹과 관련이 없다는 성명을 발표하지 않는 한 극장을 사용할 수 없게 하였다. (『독립신보』, 47. 10. 24) 따라서 조선연극동맹 산하 극단들은 단 한 차례의 공연도 하지 못하고 만다.

113) 설정식, 『서를 대신하여』, 『소인극 교정』, pp.2~3. “.....붉은 빛으로 조명을 할 수 없고 나가서는 조명 그것마저 쓸나위 없이 된 남조선 극활동은 무대없는 관중이 되고 말았다. 연극은 다시 힘이드는 활로를 찾아야 될 계제를 밟기 시작하였다. 이때를 지음하여 연극동맹 여러분의 공동노작(勞作)인 「소인극 교정」이 나오게 된 것은 그 의의가 한 날 정상 소인극 운동에 이바지로서 만이 아니라 진실로 암흑을 조명으로 쓰면서라도 밝힐 것을 밝혀야만 될 남조선 극활동 전체에 대한 비상수단 지침이기도 하다.”

114) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』(기린원, 1989), pp.80~81.

살하는 역할을 담당하게 된다.¹¹⁵⁾ 이러한 상황에서 일제하의 프로연극은 식민지의 현실을 반영하고 사회변혁의 주체인 민중을 실천적인 힘으로 이끌어내기 위해 노력한 운동으로서 그 의의가 크다고 하겠다.

1920~30년대의 전문적인 프로연극은 1920년대 초기부터 대중운동의 성장 속에서 자생적으로 생성되고 발전된 진보적인 소인극에서 촉발되었다. 그것은 1920년대 후반에 이르기까지 목적의식성만을 앞세워 정치와 예술을 기계적으로 결부시켰던 프로예술 전반의 오류에서 비롯된 것이다. 그러나 곧 민중과 유리된 연극활동에 대한 자기비판과 불세비키적 대중화론의 제기여 따라 “연극과 노동자 농민 대중이 완전히 결합”할 수 있는 방안으로 ‘이동식 소형극장’ 활동과 ‘소인극 활성화’ 방침을 세운다.

소인극 활동은 일제의 식민지 통치기라는 상황과 대중운동의 성장 속에서 발생하고 전개되었다. 1920년대 초기의 소인극은 전국 각지의 청년단체와 학생단체를 중심으로 조직된 소인극단에서 흥행적으로 공연되었으며 개량주의적인 문화운동에 걸맞는 신파적인 공연물이 많았다. 1920년대 중반에는 사회주의 사상이 새로운 사상적 지도이념으로 등장한 것을 계기로 질적인 전환을 한다. 즉 노동단체, 농민단체에서 소인극을 많이 공연하게 되며 유무산 대립과 계급투쟁을 그린 내용이 대부분이었으므로 일제의 탄압을 받았다.

이러한 소인극은 1930년대 전반기에 이동식 소형극장을 지향하면서 활동하고자 했던 각 지역 프로극단들의 인적 토대로 연결되었고 연극의 진실성과 계몽성을 인식한 민중의 자발적인 운동이라는 점에서 의의를 지닌다.

해방직후에는 민주주의 민족문화 수립을 위한 실천으로써 대중화론이 전개되며 1930년대의 불세비키적 대중화론에 따른 실천 경험으로 인해 보다 조직적으로 연극대중화를 실천하게 된다. 그것은 소인극의 활성화를 위한 조직적 방안으로 동호인 집단인 연극씨클의 광범한 조직화와 문화공작대를 통한 이동적 공연으로 전개되며 도시편중주의적인 연극활동에 대한 비판의 결과였다. 또한 민족연극의 토대를 소인극에 두었던 바 전통과 일제하의 연극유산을 비판적으로 계승함으로써 대중적 형식, 즉 민족형식의 수립을 꾀하게 된다. 일제하의 프로연극론이 흥행극과 신극을 전면 부정하면서 출발한 데 비하여 보다 진전된 것으로 평가 할 수 있다.

115) 유민영, 『한국현대회곡사』(홍성사, 1982), pp.66~72.

창작적 실천에 있어서도 진보적 리얼리즘에 입각하여 소인극에 적합한 각본을 활발히 제작하였으며, 『소인극 하는 법』 『소인극 교정』 등 소인극 운동의 지침이 되는 출판물들을 제작 발행하였다. 연극동맹의 창작실천과 조직화를 통하여 소인극은 ‘제 1회 자립극 경연대회’에서 확인되었던 직장을 중심으로 하여 활성화되었으며 각본의 제작도 각 직장 내에서 이루어진다.

연극은 다른 예술 장르에 비해 직접성과 현장성을 가짐으로써 민중의 감정을 통일시키고 정치의식화하는 데 있어서 효과적이었다. 따라서 1920~30년대에는 일제에 의해, 해방 후에는 미군정에 의해 각본과 무대의 검열이라는 이중 삼중의 제약을 받으며 전개되었다. 그러므로 프로연극운동이 그 활동기간과 공개적인 공연성과는 미비하지만 연극의 사회적 기능을 발휘하여 민중속에 그 기초를 둔 근대적 민중극 운동으로서 그 의의가 뚜렷해진다.

그리고 해방직후 민족형식의 수립을 위하여 전통계승의 노력을 했던 사실은 전통극의 이념과 양식을 수용한 1960~70년대의 마당극 운동과 뒤이은 민족극 운동에 대한 선구적인 의의를 지닌다고 할 수 있다.

이상의 논의는 실증적인 자료의 불충분으로 인해 비합법적으로 이루어진 활동의 성과를 밝힐 수 없는 한계를 지닌다. 따라서 일제하에서 해방직후까지의 소인극 대본의 확보와 아울러 기존 작가의 소인극을 위한 희곡 작품의 분석이 함께 이루어졌을 때 보다 명확한 평가가 이루어질 수 있을 것이다.