

슈프레히콜 연구

박영정*

- I. 머리말
- II. 개념 및 양식적 특성
- III. 수용 및 정착과정
- IV. 작품 개관
 - 1. 1930년대-「隧道를 걷는 무리」와 「橋」
 - 2. 해방직후-「철쇄는 끊어졌다」
- V. 맺음말

I. 머리말

슈프레히콜은 1930년대 프롤레타리아 연극운동에서 대중선전선동극으로 시도된 바 있는 연극 양식 가운데 하나이다. 원래 1920년대 독일 노동연극운동에서 새로운 연극 양식의 하나로 창조된 슈프레히콜은 1930년대 초 일본을 거쳐 우리나라에 처음 소개된다. 그러나 우리나라에서는 그 공연 활동이 활발하게 이루어지지 못한 채 실험적 시도에 그치고 만다. 1932년 극단 메가폰에서 <메가폰 슈프레히콜>을 한 차례 상연한 바 있을 뿐이고, 그나마도 1934년 프로연극단체인 신건설의 해체로 인해 실제의 공연 활동은 완전히 자취를 감추

* 건국대 강사. 주요 논문으로 <한국 근대 희극의 사적 연구> 등이 있음.

게 되는 것이다. 대신 공연 활동과는 별개로 그 대본 창작이 몇몇 시인에 의해 이루어진 바 있다. 그리고 10년 여의 공백기를 거친 후 해방기에 이르러 한 편의 대본이 더 발표된 정도이다.

지금까지 자료를 통해 확인된 창작 슈프레히콜 대본은 다음과 같다.

- ① 朴世永, <黃浦江邊>, 『연극운동』 2, 32.7.
- ② 白 鐵, <國民黨 第二六路軍>, 『제일선』, 33.1.
- ③ 白 鐵, <再建에>, 『제일선』, 33.1.
- ④ 白 鐵, <隧道를 짓는 무리>, 『제일선』, 33.3.
- ⑤ 朴世永, <橋>, 『예술』, 35.1.
- ⑥ 申鼓頌, <鐵鎖는 끊어졌다>, 『예술』 창간호, 1945.12.1)

위에 예시한 작품들의 실제 상연 여부는 정확하게 확인되고 있지 않지만, 공연 기록이 없는 것으로 보아 지면 발표에 그친 것으로 추정된다. 더욱이 이 가운데는 희곡으로서보다는 시창작의 일환, 즉 ‘시극’으로 창작된 것들이 더 많다. 그렇지만 시창작 면에서 보더라도 소수의 사람에 의한 실험적 발표 이상의 성과를 보이지는 못하였다고 할 수 있다. 따라서 슈프레히콜은 연극사나 시문학사 어느 쪽에서 보더라도 시대적 양식으로 정착되지 못한, 특수한 실험적 양식에 지나지 않는 것으로 평가할 수 있다.

이러한 이유로 인해 슈프레히콜에 대한 연구는 극히 미미한 상태에 놓여 있다. 또한 슈프레히콜이 연극 양식이면서도 詩劇 형태로 이루어져 있는 특성 때문에, 시문학과 희곡문학의 동시적 연구 대상이 될 가능성을 지녔으면서도, 반대로 바로 그 때문에 시문학과 희

1) 이밖에 島公靖(일본인)의 <列에 參加하라>(『연극운동』 2, 32.7.)와 마이켈 골드 의 <一億二千萬>(『신계단』, 1932.12.)이란 번역 작품이 있고, 申鼓頌의 희곡 <서울 갔든 아버지>(『우리문학』 1, 46.2.)에서는 부분적으로 슈프레히콜 장면이 사용되고 있다.

곡문학에서 동시에 장르적 주변성을 이유로 연구 대상에서 제외되어 왔던 것이다.

윤여탁은 <1920~30년대 리얼리즘시의 현실인식과 형상화 방법에 대한 연구>²⁾에서 리얼리즘시의 형상화 방법의 하나로서, “실제의 현실에 기반을 두고 이를 구체적으로 형상화함으로써, 민중들이 나아가야 할 바를 제시”하는 슈프레히콜은 “새로운 내용을 새로운 형식에 담아보려는 리얼리즘시문학이 사회운동의 실천적인 장에 접근하려는 적극적인 시도”³⁾라고 평가하고 있다. 즉, 시문학의 입장에서 보아 그 어떤 시 양식보다도 슈프레히콜이야말로 현장적 양식임을 강조하고 있는 것이다. 이는 슈프레히콜이 단순히 ‘읽는 시’가 아니라 ‘낭송으로 상연되는 시’라는 데에 주목한 것으로, 양식적 특성에 근거할 때 정당한 결론이라 할 수 있다. 하지만 실제로 슈프레히콜의 공연 활동이 거의 이루어지지 못했다는 점을 감안하면, 과대한 평가라 할 수 있다.

양승국은 <1920~30년대 연극운동론 연구>⁴⁾에서 슈프레히콜을 연극양식의 하나로 보고, 1930년대 프롤레타리아 연극운동에서 연극이론과 실천이 결합된, 몇 안되는 성과 중의 하나로 인정하면서도, “당시 조선의 관객의 수준과 연극적 환경을 고려하여 더욱 세밀하게 연출”하지 못했기 때문에 “메가폰에 의한 1회의 시도로 끝나고 말았다”⁵⁾는 한계를 지적하고 있다. 앞의 윤여탁이 슈프레히콜이 외국에서 도입된 외래 양식임을 도외시한 채 단지 ‘읽는 시’와 대비하여 그 의의를 적극적으로 평가한 데 반해, 양승국은 외래 양식의 도입임을 명확히 한 위에 조선에의 정착 과정에 실패하였음을 지적하고, 이는 당시 프롤레타리아 연극운동 전체의 한계와 연결된다고 결론지

2) 서울대 박사학위논문, 1990.

3) 앞의 글, 129면.

4) 서울대 박사학위논문, 1992.

5) 앞의 글, 136~139면.

었다.

본고에서는 이러한 선행 연구의 성과를 기초로 하되, 슈프레히콜에 대한 본격적 연구의 일환으로 그 개념 및 수용과정, 양식적 특성, 그리고 실제의 작품분석 등의 개괄을 시도해 보고자 한다.

II. 개념 및 양식적 특성

슈프레히콜(Sprech-chor)은 원래 독일어로 ‘말하다’(sprechen)와 ‘합창’(chor)의 합성어인데, 그대로 직역하면 ‘말의 합창’이 된다. 또한 여기에서의 ‘말’이 구체적으로는 시의 형태를 지니고 있으므로 ‘시합창’ 또는 ‘합창시’라 할 수도 있다. 그런데 슈프레히콜은 단순한 문학적 행위를 넘어서 관객을 상대로 상연되는 일종의 공연 행위이므로 연극(또는 연회)의 일종이면서, 동시에 시구로써 그 대본이 구성되어 있기 때문에 ‘시극’이라 할 수도 있을 것이다.⁶⁾

우리나라에서 슈프레히콜을 처음 소개한 바 있는 신고송은 <슈프렛히·콜—연극의 새로운 형식으로—>⁷⁾에서 다음과 같이 그 개념을 정의하고 있다.

‘슈프렛히·콜’(Sprech-corr)은 적당한 譯語가 아직 발견되지 않았다. ‘슈프렛히’는 영어의 ‘스피치’(Speech)와 동의어이며 ‘콜’은 ‘코러스’ 즉 합창이란 말이다. 그러니 즉 해석하면 ‘말의 합창’이라고 할 수 있을 것이다. 그 외에 譯語로 ‘합창시’ 또는 ‘말하는 합창’ 등이 있다. —言으로 말하면 낭독이 한 사람의 입을 비러서 하는 데 대하여 ‘슈프렛히·콜’은 다수인의 낭독이다. 그러니 즉 一群 혹은 一團의 사람이 일시에 한 편의 시를 낭독하는 것이다. 그럼으로 낭독

6) 해방후 북한에는 ‘합창시’라는 시양식이 발전하는데, 시의 낭송합창이라는 점에서 슈프레히콜과 같은 양식으로 보인다.

7) 『조선일보』, 1932.3.5~10.

을 연극화한 것이라고 볼 수 있는 것이다.⁸⁾

즉, 굳이 번역을 하면 ‘합창시’ 또는 ‘말하는 합창’이라 할 수 있으나 적당한 譯語가 없기에 그대로 ‘슈프레히콜’이란 용어를 사용하며, 그 개념은 시 낭송의 연극화한 형태라 볼 수 있다는 것이다.⁹⁾

이러한 개념으로부터 슈프레히콜의 양식적 특징은 어느 정도 도출이 가능하다. 그 양식적 특징의 몇 가지를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 슈프레히콜은 그 개념에서 언급한 대로 여러 명의 낭송자가 등장하여 합창을 하는 일종의 공연예술이다. 특히 그 발생 과정이 연극운동과 관련되어 있으므로 관행적으로 연극의 일종으로 인식되고 있다. 따라서 넓은 의미의 연극 양식으로서의 특성을 지니고 있다고 할 수 있겠다.

둘째, 그 대본에 배역과 무대지문, 일정한 사건구조가 있는 것은 일반적 희곡과 같으나 일반 연극에서처럼 인물들의 갈등관계나 사건에 의존하기보다는, 등장인물의 목소리를 통하여 외쳐지는 작가의 주관적인 목소리를 관객이나 독자가 수용하도록 고려된 ‘서정적 장르’의 특성을 내포하고 있다. 따라서 객관적인 사건을 재현하는 기능은 매우 약하게 나타난다(물론 부분적으로 연극적 장면이 삽입되어 보다 심화된 인식을 표현하는 경우도 있다). 특히 슈프레히콜은 극을 통해 새로운 사실을 인식시키는 기능보다는, 어떤 집단 구성원에 이미 공유되어 있는 공동체의식을 바탕으로 그 집단의식을 더욱 강화하여 단결력을 고취시키는 데 유용한 양식이라 할 수 있다.

셋째, 슈프레히콜은 그 기원 및 역사에서 알 수 있듯이 전문극단

8) 신교송, 앞의 글, 『조선일보』, 1932.3.5.

9) 요즘에도 시낭송의 형태 가운데 ‘연대시’라 하여 하나의 시를 여러 사람이 부분부분을 나누어 낭송하는 방식이 있는데, 슈프레히콜은 ‘연대시’에 비해 처음부터 배역을 정하여 놓고, 즉 읽는 시로서보다 낭송의 대본으로서 창작되는 것이라는 점에서 그 차이가 있다.

이 아닌 素人劇, 즉 노동자·농민의 집회에서 사용되는 비교적 단순한 형태의 선전선동극이다. 때문에 길이도 매우 짧은 편이며, 복잡한 사건 구조나 연극적 재현 장면 등은 나오지 않는 것이 보통이다. 따라서 짧게 이어지는 반복적 외침이 표현의 주조를 이루게 된다.

- 2 돈과
- 3 옷과
- 1 먹을 것을
- 2,3 주린 농민에게
- 1,4 주린 노동자에게
- 2,3,4 주린 아이들에게

- 島公靖(일본인) 작 <국제노동자구원회> 일부¹⁰⁾

넷째, 전체적으로 길이가 짧은 가운데 대중에 대한 선전선동의 효과를 얻기 위해 도입부, 전개부, 결말부의 도식적 삼단구성을 취하는 경우가 많다. 이러한 구성은 마치 논설문의 그것과도 같다(이에 대해서는 뒤에서 다시 설명할 것이다).

이러한 기본적 특성을 갖는 슈프레히콜에 대해 특히 프롤레타리아의 무기로서의 기능에 주목한 신고송은 전문성을 요하는 일반 연극과 구별되는 특징을 다음과 같이 정리하고 있다.

그러면 왜 '슈프레히·콜'은 프롤레타리아의 ×[무]기로서 우수한 것이냐.

첫째로 노동자의 생각과 감정을 생활 그대로 표현할 수 있는 것이다. 터져 나오는 울분, 低嚴한 리듬, 기계의 신음, 부서질 듯한 怒叫, 두다리느 함마, 밀려드는 (략) 그리고 空腹과 극도의 피로 등등. 이 모든 것을 음악화된 고상한 운율이 안이고 직접적인 육성 그것이며, 노동자의 물결이며, 신음이며, 고향 그대로이다. 그럼으로 가장 대중

10) 신고송의 앞의 글에서 재인용.

적인 것이다.

둘째 그러타고 저급화한 예술이 안이며 통속화도 안이다. 그 리듬이 간단함으로 하여 굴다란 선을 청중의 귀에다 남길 수 잇을 것이며 복잡한 메로디를 필요치 안음으로 하여 음악의 합창과 갖흔 만흔 연습과 소양을 필요도 안으며 짤아서 음색의 여하 ‘소프라노’ ‘테너’의 구별이 필요치 안타. 물론 복잡한 반주도 불필요한 것이다.

셋째 무대적 조건을 그다지 요구치 안음으로 엇더한 장소에든지 자유로가지고 갈 수 잇다.

넷째 그것의 대중의 소리요 대중의 감정의 절규임으로 (략)[아지]·푸로적 효과는 말할 것도 업시 다분으로 가졌다.¹¹⁾

이렇듯 신고송은 슈프레히콜을 철저하게 대중적 양식, 즉 노동자 농민이 직접 출연하여 상연할 수 있는 비전문 연극 양식으로 규정하고, 바로 그 점에서 슈프레히콜이 지니는 연극사적 의미를 강조하고 있다. 이는 그가 소인극운동을 소개·주창한 것과 동일한 맥락으로 파악할 수 있다. 그리고 슈프레히콜이 1930년대 프롤레타리아 연극운동과의 긴밀한 결합 속에서 수용된 것도 바로 그러한 이유에서일 것이다.

Ⅲ. 수용 및 정착과정

슈프레히콜은 원래 1920년대 초 독일 노동연극에서 발생한 연극 양식의 일종이다. 1922년 여름 독일공산당 당조직의 일부로 창설된 ‘독일공산당 大베를린 중앙낭송합창대’의 활동으로 시작된 슈프레히콜의 공연 활동은 처음에는 단순히 기존의 시를 합창하듯이 낭송하는 방식을 취했으나, 1923년 구스타프 폰 방엔하임의 창작 <노동의

11) 신고송, 앞의 글.

합창>이 앞의 낭송합창대에 의해 상연되면서 새로운 연극 양식으로 본격화되었다. 한마디로 슈프레히콜은 독일 프롤레타리아 연극운동의 주요 장르의 하나로 발생·발전한 선전선동극으로서 당시 노동자 관객들로부터 많은 호응을 얻었던 양식이다.¹²⁾

이렇듯 독일에서 발생·발전한 슈프레히콜이 우리나라에 소개된 것은 일본을 통해서이다. 1931년 독일에 가 있던 일본 연극인 千田是也, 勝本清一郎이 당시 독일 노동자연극을 프룻트(일본프롤레타리아극장동맹)에 보고하는 과정에서 일본에 소개¹³⁾된 슈프레히콜은 左翼劇場 제22회 공연(1931.12.31~1932.1.20)에서 처음으로 공연이 시도¹⁴⁾된다. 독일에서 시작된 지 거의 10년 뒤의 일이다.

바로 이 무렵 일본에서 재일 조선인 문화운동 단체에서 연극운동을 하고 있던 신고송에 의해 국내에 첫 소개가 이루어진다.

신고송은 1931년 한 해 동안 일본에 있으면서 재일 조선인 문화운동단체인 ‘同志社’, 프룻트 동경지부 조선위원회 등에서 활동하면서 당시 일본의 프롤레타리아 연극운동을 우리나라에 소개하는 중개자 역할을 한다. 그는 슈프레히콜 외에도 ‘이동극장’, ‘소인극’ 등 프롤레타리아 연극운동의 주요 실천 방안을 국내에 소개하고, 1932년 초 귀국한 후에는 카프연극부 기관지 『연극운동』 발간, 극단 메가폰, 극단 신건설 조직 등 프롤레타리아 연극운동을 주도하면서 그 실천에 앞장섰다.

그는 앞의 <슈프렛히·콜—극의 새로운 형식으로—>(32.3)에서 슈프레히콜의 개념, 연출 방법을 설명하고, 이어서 독일과 일본의 대표적 작품에 대한 구체적 소개¹⁵⁾를 통해, 슈프레히콜이 “프롤레타리아

12) 박광수, 「바이마르공화국 시기 노동연극 연구」, 이화여대 대학원, 1991, 34~35면.

13) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976, 96면.

14) 이에 대해서는 倉林誠一郎, 『新劇年代記』, 白水社, 1972, 439~440면 참조.

연극의 일 형식으로 공장과 농촌 또는 극장 등 근로대중의 모임 가운데 이동할 때에 (략) [아지]프로극으로써 유용화”¹⁶⁾될 필요가 있음을 역설하고 있다.

신고송은 또한 이론적 소개에 이어 1932년 6월에는 극단 메가폰에서 연출을 맡으면서 <메가폰 슈프레히콜>을 상연하고, 같은해 7월 발간된 『연극운동』 2호에 일본 작품인 島公靖의 <列에 參加하라>를 번역하여 소개¹⁷⁾하는 등 연극운동의 실천적 일 방법으로서 슈프레히콜의 소개에 매우 적극적 역할을 했다. 해방 후 작품으로는 유일하게 신고송의 <철쇄는 끊어졌다>가 남아 있는 것도 신고송이 슈프레히콜을 얼마나 중요시했는가를 보여 주는 것이다.

이렇듯 슈프레히콜은 처음 독일에서 발생하여 일본을 거친 다음 신고송에 의해 국내 프로연극운동에 의해 수용되었다.

한편 프로연극단을 중심으로 소개된 슈프레히콜에 대한 당대 비평은 대체로 비판적인 것이었다. 그 일례로 극단 메가폰에서 상연한 슈프레히콜에 대한 비평을 들 수 있다. 그 대표적인 것으로는 李軒求의 <劇壇 一年間 動向>¹⁸⁾과 金玼燮의 <극계의 전망·제언>¹⁹⁾이 있는데, 공통적으로 조선의 현실에서 이러한 낯선 형식의 연극이 과연 효과를 얻을 수 있을까 하는 의문의 제기로 그 논지가 요약된다.

15) 일본 작품으로는 島公靖 작 <국제노동자구원회>의 一部와 좌익극장 상연의 <투루스부鐵道>, 독일 작품으로는 에릿히 마이넬트 작 <1932년을 맞으며>를 소개하고 있다.

16) 신고송, 같은 글.

17) 이 잡지가 신고송이 주관하여 편찬한 것이고, 당시 국내 프로연극운동에서 슈프레히콜을, 그것도 일본의 슈프레히콜을 직접 수용할 수 있는 사람이 바로 신고송이었기 때문에 이 작품이 신고송의 번역일 가능성이 높다. 신고송이 이에 앞서 조선일보의 글에서도 같은 島公靖의 슈프레히콜을 번역, 소개하고 있는 데서도 그 가능성은 확인된다.

18) 『제일선』 20, 32.12.

19) 『조선일보』, 33.1.2~17.

그러나 메가폰의 제1회 공연에서 제일 느낀 바는 그들이 세계를 보면서 조선의 현실을 보지 못한 듯하였다. 아니못 본 것이 아니라 그 특수성을 통찰하여 연구하며 분석하기에 부족하였다 함이 적당할 것이다. 그것은 세계의 진보된 프롤레타리아연극 형식을 경솔하게 직수입함에서도 窺視할 수 있다. 구체적으로 말하면 조선 프로의 현실에서 슈프리트콜이라는 형식이 歸定될 것이며 이해될 것인가. 진보된 극적 형식의 수입과 적당한 용법은 훌륭한 효과를 내일 것이나 그러한에는 항상 현실과 충분한 산 교섭이 있어야 할 것이다.²⁰⁾

이러한 부정적 평가는 한 마디로 슈프레히콜이 진보적 연극양식이라 하여 외국극의 한 형식을 조선 관객의 조건에 맞는 양식으로 변용하지 않은 채 직수입한 데서 오는 한계를 지적한 것이다. 창조적 수용의 태도가 결여되어 있었기 때문에 결국 국내의 슈프레히콜 상연은 메가폰의 단 1회의 시도로 끝나고 마는 것이다.

이상의 수용과정에서 특징적인 것은 독일·일본 등에서 성행하던 프롤레타리아연극의 선진 양식이라 하여 무조건적 수용을 함으로써 국내의 프롤레타리아 연극운동으로서의 정착에는 실패하게 되었다는 사실이 되겠다.

그렇지만 한 가지 더 확인해 두고 싶은 것은 1930년대 중반부터 불어닥친 프롤레타리아 연극운동에 대한 일제의 대대적 탄압으로 인해 슈프레히콜이 한국적 양식으로 정착될 수 있는 기회가 더이상 주어지지 않았던 시대 상황이다. 특히 선전선동 양식으로서의 슈프레히콜은 일정한 정서적 동질성을 지니고 있는 노동자 대중, 고양된 노동운동의 시대적 분위기가 없을 때는 그 유효성이 반감된다는 점에서 볼 때, 이 연극양식이 국내에 수용되던 1930년대는 프롤레타리아 연극운동의 입장에서의 관심과 달리, 시대상황의 면에서는 그 정착에 있어 원천적 한계를 지닐 수밖에 없었던 것으로 보인다.

20) 金玟燮, 「극계의 전망·제언」(5), 『조선일보』, 33.1.14.

IV. 작품 개관

앞의 양식적 특징에서 살펴 보았듯이 슈프레히콜로서 적당한 것은 복잡한 사건의 전개에 의한 연극적 재현보다는 단순한 사실의 전달이나 반복된 외침을 통한 집단 의식의 고조, 비교적 짧은 길이 등의 조건을 충족하는 것이라야 한다. 또한 이러한 단순한 형식에 관객이 충분히 교감할 수 있기 위해서는 새로운 사건의 형상화보다는, 이미 알고 있고 정서적으로 공유하고 있는 내용의 소재, 제재가 선택되어야 한다. 사실 이러한 성격의 작품은 희곡으로서는 오히려 부적격의 것이고, 또한 새로운 정서적 환기를 기능으로 하는 시로서도 부적격의 것이 될 수도 있다. 그러나 노동자대중의 집단 의식을 강화하기 위한 기능이 강조되는 프롤레타리아 연극 대중화에서는 오히려 그러한 작품이 더 요구되었다고 할 수 있다.

그런데 1930년대에 발표된 슈프레히콜 가운데, 유일하게 실제 상연된 바 있는 <메가폰 슈프레히콜>은 그 대본이 남아 있지 않고, 백철과 박세영에 의해 창작된 몇 작품만이 지면에 발표되어 남아 있다. 이 작품 가운데 백철의 <국민당 제26로군>과 <재건에!>, 박세영의 <황포강반>은 모두 중국을 무대로 전개된다는 점에서 서사성과 극성이 약한 슈프레히콜의 제재로서는 부적합한 것이라 할 수 있다. 즉, 1927년 중국의 광동을 중심으로 건설되었던 해륙봉 소비에트 이후 중국 민중들의 고난과 새로운 사회 건설을 위한 이들의 의지를 그리고 있는 <재건에!>의 경우, 조선 민중이 슈프레히콜 형식으로 이를 수용하기에는 한계가 있는 것이라 하겠다. 그것은 제재 자체가 관객에게 공유되지 않은 것일 경우에, 읽는 시로서는 모르지만 슈프레히콜로서 상연되는 것은 무리가 있기 때문이다.

따라서 여기에서는 1930년대의 슈프레히콜 가운데 백철의 <수도를 짓는 무리>와 박세영의 <교>가 슈프레히콜로서는 오히려 적절한

작품이라 보고, 이 두 작품을 중심으로 고찰해 보고자 한다. 또한 그와 같은 맥락에서 해방기 작품인 신고송의 <철쇄는 끊어졌다>도 살펴보기로 한다.

1. 1930년대-〈隧道를 걷는 무리〉와 〈橋〉

〈수도를 걷는 무리〉는 청색 유니폼을 입은 甲, 乙, 丙, 丁, 戊, 己, 庚, 申 등 10명의 노동자가 등장하여 개별적 낭송과 전체의 합창이 교차 진행되는 방식을 취하고 있다.

이 작품은 크게 삼단구성의 형태를 취하고 있는데, 도입부에서는 ‘우리’가 살고 있는 현실 공간을 ‘어둡고 칙칙한 굴 속’으로 설정한 후, 전개부에서는 그 속에서 광명을 찾아 걸어나온 온갖 고난과 고통의 길을 낭송하고, 결말부에서는 어둠을 뚫고 용감하게 나가자는 결의로 끝맺고 있다.

진행 방식은 甲, 乙, 丙 등의 개별 낭송으로 전개된 내용을 一同의 합창 낭송으로 소리를 모아 집중된 힘으로 확대하여 반복하는 구조로 되어 있다. 이는 여타의 슈프레히콜의 진행 방식과 동일한 것이다. 다만 특이한 것은 다음 인용 부분에서 보이듯 계단 형태의 표기를 통해, 같은 낭송자의 대사라도 음의 높낮이가 있었음을 짐작케 한다.

一同 자 다들

한층 더 용기를 이르켜라
 이무서운 어둠을 쫓고
 저 험악한 폭풍을 넘어서!
 이기고 나아가자!
 이와가티 굿게 팔을끼고
 용감히 굿세게 나가자!

여기에서 보면 2행이 1행보다 1자 뒤에 시작하고, 3, 4행은 다시 2행보다 1자 더 뒤에, 그리고 5, 6, 7행은 다시 3, 4행보다 1자 뒤에서 시작하여 마치 계단 모양처럼 표기하고 있다. 이는 뒤로 갈수록 보다 높은 소리 혹은 큰 소리를 내도록 하기 위함일 것이다. 원래 독일 노동연극에서의 슈프레히콜이 테너, 베이스, 바리톤으로 구성²¹⁾되어 있었던 것으로 미루어 보면 위와 같은 추정이 어렵지 않다.

다음으로 박세영의 <橋>는 A, B, C, D, E 5인과 코러스단 7인이 등장하여 동네 어귀에 있는 다리(橋) 위로 지나쳐 간 마을의 수난사를 열거한 다음, 언젠가 '우리의 행렬(노동자의 행렬)'이 지나갈 것임을 선언하는 내용으로 되어 있다. 이 작품의 공간 배경이 되어 있는 '다리'는 그대로 일제강점기 우리 민족의 삶의 역사가 누적되어 있는 곳이라 할 수 있다.

이 작품은 이 시기 슈프레히콜 가운데 가장 단순하고 또한 짧은 형식으로 되어 있는데, 별도의 무대 지시는 없고, 도입부에서 '1934년의 겨울날', 독가스 같은 '뽀얀 먼지'가 둘러싸고 있는 상황을 다음과 같은 방식으로 표현하고 있다.

- A 지금은 어느때나
- B 1834년
- C 바람부는
- D 겨울날이다
- 슴 1934년의 겨울날이다

이 작품 또한 그 구조는 A, B, C, D 4인이 번갈아 가며 분창하는 식으로 내용을 전개한 다음, 합창단에 의해 다시 반복하며 한 단락을 이루는 방식으로 되어 있다. 이때 코러스의 기능은 앞에서 진술

21) 박광수, 앞의 글, 54면.

된 내용을 단락지어 주는 역할도 하지만, 관객의 입장에서 배우들의 얘기에 동의와 동조로 대응하는 것을 이끌어 주는 기능을 하며, 따라서 반복을 통해 관객의 공감을 확산시키는 구실을 한다. 이것이 전형적인 슈프레히콜의 진행구조가 아닌가 한다.

이 작품의 구성은 도입부, 전개부, 결말부의 삼단구성으로 되어 있는데, 앞의 도입부에 이어 전개부에서는 이 ‘늙은 다리’ 위로 일제의 침략과 수탈의 상징인 ‘토라타, 말, 구루마, 장갑차’가 지나갔고, ‘팔도 못 짓고’ 묶여 있는 ‘동리 젊은이도’, ‘주린 나그네가/하로에도 백명이나’ 지나갔으며, ‘동리에 남은 사람들도 모조리’, ‘동산에 통나무도’ 그 위로 지나갔음을, 즉 우리 민족의 수난의 역사를 차례로 나열하고 있다. 그리고 다음과 같은 선언으로 끝을 맺는다.

AC 그러나
 BD 그러나
 습 그러나
 BC 내일 아침엔
 DB 너 대리아
 EA 우리 행렬이
 습 위엄있게 지나갈 것이다
 쉼 이번에는 우리채레다

이는 이 작품의 결말부인데, 2인씩 짝을 지은 중창으로 소리의 힘을 배가하고 맨마지막엔 출연진 전원, 즉 12인의 소리를 합하여 ‘이번에는 우리 차례’임을 강조하면서 결의의 분위기를 고조시키고 있다.

이상에서 30년대의 슈프레히콜을 살펴 보았는데, 이 두 작품은 모두 매우 간단한 구성을 취하고 있고, 무대나 연극적 장면이 전혀 없이 단순한 시분창 형태를 취하고 있었다는 점에서 형태상의 공통점

을 지니고 있다. 그러나 내용면에서는 앞의 <수도를 짓는 무리>가 다소 추상적 내용을 통해 대중적 결의를 모아내는 외침에 지나지 않는 것이었던 데 비해, 뒤의 <교>는 식민지 수탈구조를 ‘다리’라는 매개물을 통해 비교적 현실적으로 표현하고 이를 바탕으로 결의를 이끌어내고 있다는 점에서 약간의 차이를 보인다. 그렇지만 전체적으로 추상성, 상징성에 크게 의존하고 있는 것은 시대적인 제약 때문일 것이다.

2. 해방직후-〈철쇄는 끊어졌다〉

해방직후에 발표된 신고송의 <철쇄는 끊어졌다>는 ‘頌劇’이라는 양식 명칭이 부기되어 있는데, 앞 시기의 작품과 마찬가지로 그 형식은 크게 삼단구성으로 되어 있다. 이 작품은 작가 스스로 A, B, C의 3부로 나누어 놓았다.

무대는 중앙에 높은 단을 놓고, 그 아래 철쇄에 묶인 사나이가 있으며, 이를 중심으로 좌우에 유니폼을 입은 남녀가 배열해 있는 구조를 취하고 있다. 특히 중심인물로 철쇄에 묶인 사나이(이는 해방되지 못한 민족 혹은 민중을 상징한다)가 등장한다는 것이 앞 시기의 작품과 차이를 보인다. 이는 단순한 낭송 형태에서 한 걸음 나아가 극적 갈등과 긴장을 유지할 수 있는 조건을 만들어 준다.

먼저 A부에서는 철쇄로 묶여 있는 사나이가 누구인가를 밝혀내는 것으로 시작한다.

(모노톤하고 徐緩한 행진곡)

소리 1 여귀에 쇠사슬에 매달린 청년이 있다

뭇소리 그것은 누구냐

소리 2 그것은 조선사람 모습이다

소리 3 그것은 노동자다

소리 4 그것은 농민이다

- 소리 5 그것은 해방전사다
- 소리 6 그것은 혁명투사다
- 소리 7 그것은 나의 아버지다
- 소리 8 그것은 나의 아들이다
- 소리 9 그것은 나의 형님이다
- 소리10 그것은 나의 오빠다
- 뭇소리 그것은 조선사람이다

계속하여 문답형식을 통해 이 사나이를 묶은 자는 일본제국주의와 자본가임을 확인하고, ‘자유를 빼앗기고’, ‘토지를 빼앗기고’, ‘먹을 것을 빼앗기고’, ‘언어와 문자까지 빼앗기고’, ‘마즈막은 성명 3자까지’ 빼앗기는 고난과 고통의 상징인 철쇄를 마침내 끊어버리고 해방이 왔음을 알리는 것까지가 A부의 내용이다.

다음 B부에서는 철쇄를 끊어버린 사나이의 독백 부분이다.

사나히 (전략) 나의 의지가 이 쇠사슬을 끊은줄도 나는 잘안다
나의 지조가 오늘의 해방에 빛날것인줄도 나는 잘안다
그러나 나는 소리쳐 환호치 못한다
기뻐도 못한다
나의 앞길에는 아즉도 싸흠이 長城같이 남아있기때문이다
아직도 나의 아버지 나의 동생들
그리고 그들이 속한 계급은 완전히
해방되지 못했기 때문이다
나의 싸흠터에는 아즉도 적의 城砦가 완강히 남아 있다
인민의 것이 되어야 할 권력을 룡단하고 전횡하려는 야심을 갖
인 적은 아직 퇴치못되고 그대로 남아 있다 이놈들은 저이들의
배를 채우기 위하여 일본제국주의의 충실한 주구이든 놈들이다
이제 다시 새로운 세력이 밀려들어오자 놈들은 다시 그 야비한
근성을 새로운 음모와 흉계로 착취의 毒牙를 갈고 있다 나는
이 적을 물니쳐야 할 큰싸흠 시작하였다 (후략)

이 긴 독백을 통해 민족의 해방은 왔지만 계급의 해방은 아직 오지 않았음을, 해방을 위한 투쟁은 계속되어야 함을 차분한 어조를 통해 선전하고 있다.

마지막 C부는 ‘인민위원회’, ‘8시간 노동제’, ‘토지혁명’ 등 해방기 투쟁의 과제를 제시하고, 이러한 투쟁으로 대중의 결의를 모으면서 ‘조선혁명만세!’로 끝을 맺는 선동적 장면으로 되어 있다.

다음의 지시문에서 알 수 있듯이 이 작품에서는 배우들의 몸짓이 비교적 잘 연출되어 있다.

백라이트로 단상의 젊은이의 모습, 쓰러진 실루엣을 그려낸다. 전면의 사람들은 좀 어두운 조명으로 시작한다. 저성에 의한 합창이 침울한 아트모스피어로 흘러 나오는 동안 철쇄의 젊은이, 동작으로 신음에 몸부림친다. (A부 지문)

사람들은 단 위에 올라가 사나히를 가마를 태워서 추켜들고 내려온다. 마치 해방군을 마지해오듯이 환호의 고향으로 소리를 맞춘다. 몇 번을 높이 치켜 든 뒤에 사나히를 무대 중앙에 내려놓는다. (B부 지문)

또한 사나히와 코러스 사이의 문답을 통해 극을 진행하는 것은 극적 구조로의 발전이라고 할 수 있다. 특히 이를 통해 관객들에게 일정한 선전 내용을 반복해서 주입하는 교육적 기능이 잘 발휘될 수 있도록 되어 있다는 점도 하나의 특징이라 할 수 있겠다. 그러나 일반 연극처럼 대사와 행동에 의해 사건이 진행되는 것이 아니라는 점에서 역시 슈프레히콜의 형식을 그대로 유지하고 있다고 할 수 있다. 그리고 이전 시기의 작품에 비해 직설적 표현이 많아진 것은 해방기라고 하는 시대상황에 힘입은 것이라 할 수 있겠다.

V. 맺음말

이상에서 슈프레히콜의 개념, 양식적 특성, 수용 및 정착과정, 그리고 1930년대와 해방기에 발표된 작품 내용을 개관하여 보았다. 이의 요약과 함께 의의를 덧붙이는 것으로 맺음말을 삼고자 한다.

슈프레히콜은 원래 1920년대 독일 노동연극에서 발달한 것이었는데, 1930년대 초 일본을 거쳐 프롤레타리아 연극운동의 한 방법으로 국내에 소개되었다. 국내에의 소개는 프롤레타리아 연극인 신고송의 주도로 이루어졌으며, 특히 소인극운동의 주요 극형식으로 적극 권장되었다. 따라서 그 양식은 비교적 짧고 단순한 형태를 유지했으며, 선언적 외침으로 된 선전선동극의 형식을 지니고 있었다.

슈프레히콜이란 독일어로서 ‘말하다’와 ‘합창’의 합성어인데, 시를 몇 사람이 나누어 낭송하는 데서 기원하여 점차 극적 형식을 갖추게 되었다. 한 마디로 시로 만들어진 대본을 가지고 상연하는 연극이라 할 수 있다. 따라서 슈프레히콜의 구성요소로서는 대본으로서의 시, 이를 낭송할 수 있는 합창단(배우), 간단한 무대를 들 수 있다. 낭송이 연기보다는 쉽고 간편하기 때문에 소인극에 적합한 공연 양식이라 할 수 있다.

우리나라에서 슈프레히콜의 창작은 朴世永의 <黃浦江邊>(32.7), <橋>(35.1), 白鐵의 <國民黨 第二六路軍>(33.1), <再建에>(33.1), <隧道를 짓는 무리>(33.3), 申鼓頌의 <鐵鎖는 끊어졌다>(45.12)의 여섯 작품에 지나지 않는다. 더욱이 실제 공연에 있어서는 1932년 6월 극단 메가폰의 <메가폰 슈프레히콜> 외에는 없었고, 소인극운동에서도 슈프레히콜의 상연 기록이 남아 있지 않은 걸로 보아, 하나의 실험적 양식에 지나지 않았다는 데서 그 한계를 찾을 수 있다. 특히, 대중이 쉽게 상연할 수 있는 양식적 특성을 지니고 있었음에도 대중화되지 못한 것은 ‘시낭송’이라는 것이 우리의 예술적 전통과 접맥

된 것이라기보다 서구 양식을 그대로 직수입한 것이었기 때문으로 평가된다.

그렇지만 슈프레히콜이 국내정착에 실패한 요인을 분석할 때 간과할 수 없는 것이 1934년 신건설 사건 이후 정세적 압박으로 인한 프로연극운동의 퇴조라는 객관현실의 영향이다. 즉 외래 양식의 직수입이라는 데서 오는 이질성 못지 않게 노동운동이나 프롤레타리아 연극운동의 퇴조라는 객관적 상황으로 인해 슈프레히콜은 더이상 국내 프롤레타리아 연극운동 방법으로서의 창조적 변용의 기회를 얻지 못하고 사그라들 수밖에 없었던 것이다. 그리고 슈프레히콜이 지닌 이러한 한계가 연극대중화를 실천하기 위한 구체적 양식으로서의 의의까지 삼각시키는 것은 아니라는 점을 확인할 필요가 있는 것은 바로 그 때문이다.

참고문헌

- 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976.
- 박광수, <바이마르공화국 시기 노동연극 연구>, 이화여대 석사학위논문, 1991.
- 신고송, <슈프렛히·콜-연극의 새로운 형식으로->, 『조선일보』, 1932.3.5~10.
- 양승국, <1920~30년대 연극운동론 연구>, 서울대 박사학위논문, 1992
- 윤여탁, <1920~30년대 리얼리즘시의 현실인식과 형상화방법의 연구>, 서울대 박사학위논문, 1990.