

해방기 소인극(素人劇) 운동 연구

이 승 희*

<차 례>

I. 머리말	1. 기성작가의 회극
II. 예비적 고찰 : 1930년대 텍스트 분석	2. 소인극용 대본
III. 해방기 텍스트 분석	IV. 맺음말

I. 머리말

소인극(素人劇)은 비전문인, 즉 아마추어에 의해 이루어지는 연극 혹은 그 활동을 일컫는다. 즉 소인극은 (전문 연극인에 의한) '연극'에 대한 대타 개념으로서의 성격을 지닌 것으로 주제·목적·형식 등이 전문 연극과 구분되는 공연의 총체적인 것을 이룬다.

우리 연극사에서 소인극은 1920년대 무렵에 등장하였다.¹⁾ 그 당시 소인극의 경향을 살펴 보면, 주최측의 공연 목적에 따라 다소 차이는 있으나 대부분이 계몽적이고 교훈적인 내용을 담고 있었다. 종교 단체는 종교 이

* 성균관대 박사과정

- 1) 초기 연구에서는 갑동회가 1921년 2월 22일에 회원들의 학비와 생활비 조달을 위해 연극공연을 가진 것을 효시라고 보았으나(유민영, 『開化期演劇社會史』, 새문사, 1987, 166면), 최근 연구에서 밝혀진 바로는 그보다 3개월 이전인 1920년 11월 25일 송동예배당의 가극대회가 문헌상에 처음 나타난 소인극이라고 볼 수 있다. 이 공연의 목적은 조선극계의 발전이었으며 공연작품은 <초로인생>, <여십자군출정>으로 알려져 있다(민병욱, 『韓國近代戲曲研究』, 민지사, 1995, 266면).

념을 전파하는 데 주력하였으며, 청년 단체는 신파극의 공연 취지와 크게 다르지 않은 구사상 타파, 풍속 개량 등의 주제를 다루었다.²⁾ 학생 단체의 경우는 주로 동경 유학생들과 국내의 고학생들이 그 주체가 되었는데, 기성 작가의 작품을 올리기도 하고 직접 자신들의 현실을 무대화하는 등 근대 의식을 담아내기 시작했다.

이런 대체적인 경향은 1920년대 중반을 전후로 하여 달라지기 시작하였다. 주지하는 바와 같이 연극사에서 '소인극 운동'이라 하여 차별화하여 이름할 수 있는 새로운 연극적인 움직임이 일어나게 된 것이다. 이 운동의 배경에는 여러 요인이 있을 수 있는데, 우선 부르조아 민족주의 사상이 점차 쇠퇴하고 사회주의 사상이 새로운 사상적 지도 이념으로 등장한 역사적 사실을 꼽을 수 있다.³⁾ 다시 말하자면 좌파 계열의 농민 단체와 노동 단체가 속속들이 결성되고, 그 단체들에서 그들의 요구와 이해에 맞게 자생적으로 산출해낸 소인극의 성향은 이전과는 확연히 다르게 정치적인 성격을 지니게 되었던 것이다. 당시 이런 소인극의 성격으로 말미암아 일제에 의해 공연이 금지된 사례는 희귀한 일이 아니었다. 이런 성격인 만큼 공연 목적과 방식 등에서 종전의 소인극과는 질적인 차이를 드러낼 수밖에 없었다. 이와 같은 소인극 운동은 1930년대 중반을 전후로 하여 일제의 탄압이 더욱 노골화되면서 다른 문화예술계와 같이 침체기에 접어 드는데, 불온성 시비 보도가 신문지상에서 거의 보이지 않는 것으로 보아 이를 미루어 짐작할 수 있다.

소인극의 이러한 성격이 다시 연극사의 수면 위로 떠오른 것은 바로 해방을 맞이한 이후이다. 8·15 해방은 전 조선인에게 있어 하나의 가능성을 의미하였다. 연극도 예외는 아니어서 전문 연극인뿐만 아니라 애호가들의

2) 공연물의 제목을 일별하자면 적어도 1920년대 초반의 소인극은 신파극의 영향권 아래 있음을 알 수 있고, 그런 경향은 청년단체에서 올려지는 소인극에서 더욱 두드러진다. 이에 대해서는 민병욱의 「희곡문학사와 연극사 연보」(앞의 책, 263~299면)를 참조.

3) 정호순, 「연극대중화론과 소인극운동」, 한국극예술학회 편, 『한국극예술연구』 2집, 태동, 1982, 190면.

열기란 대단하였다. 그간 억눌려 왔던 표현의 욕구가 그 빗장문을 열고 한꺼번에 분출되어 나왔다. 이런 사회심리적 상황에 편승하여 영리적인 이익을 취하려는 무리도 만만치 않았고, 그러는 가운데 군소극단들이 우후죽순처럼 일어나고 금방 흩어지는 일이 비일비재하였다. 이런 현상이 벌어지는 가운데 다음과 같은 발언은 주목을 끈다.

素人劇에 對해서는 앞에 朝鮮푸로레타리아 演劇同盟內에 農村演劇 工場演劇 學校演劇 兒童劇 等の 各部分別委員會가 잇스니 그 性質과 必要에 따라 널리 利用할 수 잇고 請託의 依하여 脚本 演出 演技指導 舞臺裝置에도 만흔 힘을 베풀 것이다. 하니까 서울 市內에 잇는 群小劇團으로부터 그 性格을 明確히 規定하고 去就를 分明히 해야 한다. 虛榮에 빠져서 疇昔 職業劇團團員을 固執할 것이나 가장 意義잇고 큰 役割을 할 수 잇는 素人劇을 하면서 各自의 가진 바 職務에 充實할 것이나 이런 點에서 演劇愛好家에게는 問題의 두 갈래 길이 잇는 것이다.⁴⁾

군소극단에 대한 경계와 함께 소인극 활동으로의 유도를 피하고 있는 이 문맥을 통해, 연극 활동 열기가 증대한 당시의 정황과 조선프롤레타리아 연극동맹이 그 중앙 조직으로서의 역할을 하고 있다는 사실을 알 수 있다. 실제로 해방 이후에 전개된 소인극 운동은 조직적인 측면에서 일제강점기보다 더욱 발전적으로 전개되었다. 남한에서는 1947년 7월 조선연극동맹 서울지부 주최로 제1회 자립극 경연대회(23개 극단 참가)가 개최될 정도였고,⁵⁾ 북한에서는 북조선문학예술총연맹 주최로 직장연극 경연대회가 계획되었다.⁶⁾ 이는 민중들의 연극 참여에 대한 욕구가 있었고 이를 중

4) 김옥, 「演劇時評」, 『예술운동』 1, 1945.12.

5) 『독립신보』, 1947.7.2.

6) 신고송, 「연극운동의 신단계」, 『문화전선』 5호, 북조선문학예술총동맹, 1947.8.1, 28면. 신고송은 이 대회가 노동법령 실시 1주년과 8·15 해방 2주년을 경축하기 위한 것이라고 언급하고 있다. 이 대회가 개최되었는지는 확인할 길이 없으나 당시 소인극(자립극) 운동이 매우 활발했음을 이 글은 보여주고 있다.

양조직이 연극의 대중화라는 기획 하에 조직화해냄으로써 가능한 일이었다. 소인극 운동은 일제 강점기로부터 줄곧 연극대중화 논의의 중심에 있었고 드디어 해방기에 이르러 만개하였던 것이다.

그러나 그와 같은 사실만을 가지고서 해방기 소인극 운동을 평가할 수는 없다. 적어도 소인극 운동의 연극사적인 의의는 전문연극과의 차별성 속에서 그것이 연극계에 끼치는 영향력과 관계되어 있는 것이다. 따라서 해방기 소인극 운동에 대한 평가는 활동의 구체적인 '양상'의 당대적인 의미를 살피는 가운데 내려져야 하리라 본다. 본고는 바로 이러한 문제의식을 가지고 소인극 운동에 접근하여 그 연극사적 의의와 한계에 대하여 살펴 보고자 한다.

그런데 소인극 자체의 성격에서 기인하는 문제점때문에 그에 대한 접근은 그리 쉽지 않다. 비직업적·비전문적이면서 현장 중심적인 자립연극 활동이라는 소인극의 기본 성격은, 우선 텍스트에 대한 빈약한 정보를 제공할 수밖에 없었고 텍스트 중심의 연구사에서도 별다른 관심을 끌지 못하였다. 그리하여 소인극은 그간 주로 연극운동사적인 측면에서 연구되어 왔다.

그러나 소인극용으로 남아 있는 당시의 대본이 있고 소인극에 적합하다고 추천된 희곡이 전해지는 이상, 그 텍스트 분석을 통해서 공연사적 연구가 지니는 한계를 얼마만큼 극복하면서 소인극 운동의 구체적인 면모와 그 사적 의의를 좀더 제대로 구명할 수 있으리라 기대해 본다. 이때 텍스트 분석 태도는 일반 연극(희곡)에 대한 것과는 차별성이 있어야 하는데 그것은 크게 보면 비전문성과 전문성의 차이에서 비롯한다. 비전문성을 특징으로 하는 연극 운동을 이해하는 데 있어 일정한 기준의 도달 여부를 확인하는 태도는 적절하지 않다. 만약 그렇게 접근한다면 소인극의 '운동성'은 인정할 만한데 '작품성'은 별볼 일 없다는 식의 이원적 가치평가를 피할 수 없다. 특히 소인극용 대본으로 기록된 경우 일단 소인극의 작자가 아마추어라는 사실에서 출발해야 한다. 다시 말하자면 비전문성에서 오는

미숙성은 소인극에 대한 접근의 결론이 아니라 그 전제 혹은 출발로 인정되어야 한다는 점이다. 오히려 나아가 관심을 가져야 할 부분은 그 짜임새와 인물의 기능을 통해 그 담당층이 노린 효과가 무엇이며 어떤 방식으로 성취하려는가에 대한 것이다.⁷⁾ 뿐만 아니라 일정한 기준의 도달 여부라는 것의 실체 또한 검증받아야 할 연구 태도로, 소인극 텍스트에서 만약 새로운 양식적 접근이 이루어지고 있다면 그것 또한 적극적으로 평가해야 하리라 본다. 이는 비단 소인극에 한한 것은 아니다.

이런 점들에 유의하면서 우선 그 예비적 고찰로서 1930년대의 소인극 대본인 <지도원의 講演>(원제:農村行進曲)을 살피고자 한다. 그 검토는 1930년대와 해방기가 모두 소인극 운동이 활발했지만 역시 상이한 역사적 상황 속에 놓여져 있다는 점에서 주목을 요한다. 그리고나서 해방기의 소인극 운동을 기성작가의 희곡과 비(非)기성 작가에 의한 소인극용 대본으로 나누어 차례로 살피기로 한다.

II. 예비적 고찰 : 1930년대 텍스트 분석

<지도원의 강연>⁸⁾의 작자 광재술은 보성전문 1년을 중퇴한 자로 중등

7) 해방기 소인극 텍스트에 대한 본격적인 단일 논문으로서 유일한 이석만의 「해방직후의 소인극 운동 연구」(한국극예술학회 편, 『한국극예술연구』 3집, 태동, 1993)는 소인극 텍스트의 성격을 명료하게 제시한 논의임에도 불구하고 소인극 텍스트 전반에 대한 접근 태도면에서 볼 때 이러한 점을 놓치고 있다. 그 글에서 소인극의 한계로 지적되는 것은 “인물들의 움직임이 작위적인 부분이 많았고, 작가가 생각하는 사회발전의 방향으로 극의 결말이 의도적으로 만들어지는 경향”(169~170면)이다. 그러나 소인극 텍스트에 대한 평가는 이러한 점들을 전제로 하고 그것이 의미하는 연극적 상황에 대한 질문과 그 해명으로 이어져야 하리라 본다.

8) 작자가 郭在述(秋人)로 알려진 1934년작 <지도원의 講演>은 김재석에 의하여 소개되었다(『민족극과 예술운동』 7호, 1993. 가을). 그 이전에 이 대본에 대하여 처음 언급된 것은 역사학계 쪽에서였는데, 이종범의 「1920, 30년대 진도지방의 농촌사정과 농민조합운동」(역사학회, 『역사학보』, 109집, 1986.3)이라는 글에서 소개되었고, 이에 대하여 채차 강영희·이영미의 「식민지시대 프로연극의 전개와 역사적 의의」(역사

학교 재학중인 1930년 서울의 세창고무공장의 파업에 연루되어 구류를 살은 바 있고, 1933년 10월 귀향하여 진도 농민조합의 결성(1934.4.17)에 중추적인 역할을 하고 교양부장을 맡아서 활동하였다. 비록 농민조합이 그해 8월 1일에 자진해산을 하였지만 치안유지법 위반으로 기소되기까지 야학의 일은 꾸준히 하였고, 그 과정에서 <지도원의 강연>이 진도의 세등리(細燈里)와 둔전리(屯田里) 야학에서 1934년 8월 23일과 24일에 걸쳐 학예회 형태로 공연되었던 것이다. 실제로 광채술과 광채필의 노력으로 세워진 세등리 야학의 학생들(남 12명, 여 5명)이 학습한 것은 『勞動讀本』이었는데, 그 당시 주안점을 둔 학습내용이 <지도원의 강연>에 나오는 윤창호의 대사 내용과 크게 다르지 않았다. 그리고 일본 경찰이 조사한 바에 따르면 이 공연의 목적은, ‘농촌공핍은 현사회제도에 결함이 있기 때문인데 현재 당국에서 장려하는 농촌진흥운동은 자본주의국가의 기만정책’이며 ‘농사지도원이 제창하는 농사개량·근검저축은 기아선상에서 신음하는 조선민중을 더욱 노동하게 하고 더욱 기아상태로 몰아 넣는 결과를 가져온다’는 사실을 폭로하기 위함이었다고 한다.⁹⁾

그런 만큼 이 텍스트는 일제 정책의 주구가 되어온 농회의 정체를 폭로하는 과정이 그려져 있는데, 구성상 전반부와 후반부로 나누어진다. 전반부가 일제의 농촌정책에 대한 영호 영수 형제의 의견 차이를 통해 점차 피폐해져가는 농촌 현실을 드러내고 있다면, 후반부는 강연회장의 토론을 통해 그 근본적인 원인이 일제의 교묘한 정책에 있음을 고발하고 있다.

그러면 우선 등장인물과 관련하여 그 구성상의 특징을 살펴보도록 한다. 전반부의 영호 영수 형제가 견해 차이를 보이는 부분은 농회에 대한 태도이다.

英浩 : (흔계하는 태도로 담뱃대를 쥐고 올리면서) 다른 사람들이 그렇게 말

문제연구소 문학사연구모임, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989, 208면)에서 언급된 바 있다.

9) 이상은 이종범의 앞의 논문(80~86면)을 참조.

하더라도 너는 그러한 것은 농회 사람들이 말하는 대로 하는 것이 좋다고 말해야 할 네가 선두에 서서 그러한 말을 하다니 무엇이 되는가. 우리 가내(家內)의 유래나 또 너의 형인 나의 체면을 봐서도 그렇게 말할 수는 없을 텐데!

英洙 : 나는 이때까지 그런 것을 생각해왔기 때문에 폐가망신을 해버렸지 않았는가 해요. 우리 집의 자산으로 보아도 수백석의 소작료를 받고 지낸 지가 몇 년도 안 되었는데, 현재는 겨우 자작농에 지나지 않고 나는 소작농에서 제대로 끼이지 못하는 그런 현실이 아닙니까! 그 놈들의 말대로 하고 있으면 멀지 않아 집까지도 없어지고, 결국은 너희들은 이 집에서 나가 버려라고 말할 것이 틀림없습니다.¹⁰⁾

그러나 이러한 대립은 더 이상 갈등으로 격화되지 않는다. 더욱이 농사 개량 강연회가 시작되는 후반부에 접어들면서 이들은 더 이상 극을 진행시키는 등장인물로서 기능하지 않고 강연회에 참관하는 청중으로서만 기능한다. 이런 변화는, 개량식 못자리와 세금의 과다한 부담같은 현실문제에 대해 찬반 견해를 가지고 있을 관객들이, 전반부에는 영호와 영수의 의견차이를 통해서 다시 한번 생각해보고 후반부 강연회에서는 청중의 자리로 옮겨온 영호 영수와 동일시하여 그 문제의 당사자가 되도록 하는 효과를 유발한다.¹¹⁾ 이처럼 줄거리 전체를 관통하는 중심인물의 부재는 계몽의 효과를 거두기 위한 구성원리에서 연유한다고 볼 수 있다. 여기에는 당시 민중들의 직접적인 이해와 얽혀 있는 사안을 연극 놀이로써 각성의 과정을 가지고자 하였던 소인극의 특성이 잘 드러나 있다. 또다른 등장인물로 후반부에 농회지도원의 허구성을 조목조목 반박하여 정체를 폭로해내는

10) 『민족극과 예술운동』 7호, 171면.

11) 전반부와 후반부의 이같은 변화에 대하여 김재식은 관객의 입장에서 설명하고 있다. 즉 극중 장소가 전환됨에 따라 관객의 역할이 변하는데, 전반부에서 관객은 관찰자의 입장이지만 후반부에서는 강연회의 청중으로 동원된 마을 사람의 입장이라는 것이다(『1920-30年代 社會劇 研究』, 경북대 박사학위논문, 1992, 193~194면 참조). 이 견해는 본고에서 바라보는 입장과 다르지 않다.

경성 사람 윤창호는 그런 성격을 더욱 두드러지게 한다. 이 인물은 계몽의 지휘봉을 지니고 있는 ‘현자(賢者)’에 해당된다.

靑年 : 근검 저축이라 하는 것은 정도 문제입니다. (중략) 현재 조선과 같이 근로시간상으로 보아 가혹한 국민은 아니지만 조선인과 같이 기아지상에 있는 민족은 세계에 없습니다. 귀하가 말한 바와 같이 세계제일의 강국이 되지 않으면 안되는데 일을 제일 많이 하고 더욱 더 많이 아사하는 현상이 되어 버렸는데 귀하의 강연은 허언으로 이루어졌으며 귀하를 ○○[두 자 불명]시킨 농회는 정말 농민을 지도하려고 하는 것이 아니라 기만적 책동의 폭로입니다. 그러한 시대착오적인 명제를 가지고 뻘뻘스럽게 연설하는 것은 시대를 모르고 명령대로 배운대로 하면 너무나 불쌍하지 않습니까? (하략)¹²⁾

구성상에서 드러나는 특징은 주동인물의 배치에서만 아니라 극중에서 시간을 지속시키는 방법에서도 드러난다. 이는 강연회 시간을 알리며 영호의 집을 강연회장으로 정리하기 위하여 구장(區長)이 등장하는 대목, 즉 전 반부와 후반부 사이에 해당된다. 줄거리상으로 보았을 때 이 대목은 그 연속성이 시·공간적으로 중단되는 부분이라 할 수 있는데, 공간(사건 장소)을 이동하지 않음으로써¹³⁾ 시간을 가속화하여 극중 시간을 지속시키고 있다.¹⁴⁾

한편 이 대본의 결말은 청년(윤창호)과 청중의 일치된 요구에 대하여 농회지도원이 별다른 마찰을 일으키지 않고 강연회를 중지하는 것으로 매듭

12) 『민족극과 예술운동』 7호, 177면.

13) 공간의 기능은 변하지만 공간 자체는 여전히 영호의 집 마루라는 점에서 변하지는 않는다.

14) ‘가속화’와 ‘지체’ 개념은 뫼츠가 사용한 것으로, 관객이 체험한 시간의 양으로서 ‘지속시간’에 관심을 두기보다는 드라마 자체 내에서 속도를 일정하게 조절하는 것을 찾기 위해 새로이 제시한 개념이다. 그래서 뫼츠는 ‘축시’와 ‘연시’ 대신에 ‘가속화’와 ‘지체’ 개념을 통해 드라마를 연속시키는 상이한 방법으로 이해하고자 하였다. 이에 대해서는 뫼츠의 『드라마 속의 시간』(조상용 역, 들불, 1994, 74~78면)을 참조.

지어진다. 특정한 사안에 대한 양측의 입장이 제시되고는 있지만 첨예한 갈등을 일으키지 않는 채 어느 한 편의 우위로 끝맺고 있다. 이와 같은 결말은 사실 전반부와 후반부에서 각각 노렸던 극적 효과의 부속물에 지나지 않는다. 전반부에서는 관객으로서 지닐 법한 다른 두 입장이 제시되어 관찰하는 태도를 지니게 하고, 후반부에서는 농사지도원의 논리에 정면으로 도전하는 ‘현자’의 논리에 동조하게 하는, 텍스트의 구조와 그 효과는 인식의 변전(變轉)에 주안점을 두고 있기 때문이다.

이런 점들을 종합하여 볼 때, 이 텍스트는 특정한 사안에 대한 계몽을 위해 여타의 모든 것을 종속시키고 있다는 사실을 알 수 있다. 그렇기 때문에 이 공연 담당자들에게 있어서는 인물들에 대한 성격화나 기존 연극이 보여준 ‘완결성’이 그다지 중요하지 않았을 것이다. 오히려 말하고자 하는 바(내용)를 적절하게 표현하기 위하여 그 수단(형식)을 창조했다는 점에서 그 긍정적 가치를 높이 평가해야 할 것이다.¹⁵⁾ 이와 같은 소인극 운동의 창작과정과 공연방식은 공연의 주체와 목적 그리고 그 조건에서 볼 때 당시에 지배적이었을 것이라 추정된다. 또한 독특한 줄거리 체계, 즉 전체 줄거리를 실현시키는 주동인물이 없고 인과적인 짜임새로부터도 이탈되어 있는 이와 같은 형식적 구조가 가능했던 것은 당시 기성연극으로부터 자유로웠던 사실에서도 기인한다. 그런 점에서 역시 기성연극계와는 직접적인 관련이 없었던 채만식의 경우, 촌극이나 대화소설이라 이름을 붙인 그의 작품들이 그와 유사한 양상을 보여 주는 것은 매우 흥미롭다. 이는 그의 일련의 작업이 당대 소인극 운동과 일정한 영향 관계하에 있었던 것은 아닌가 하는 추측을 하게 한다.¹⁶⁾ 만약 그렇다면 했을 때 이와 같은

15) 이와 같은 경우를 마니에르manier와 구분하여 양식이라고 이름할 수 있다. 이에 대해서는 M.S.까간(『미학강의Ⅱ』, 새길, 1991, 367면)과 루카치(『미와 변증법』, 이론과실천, 1987, 190면)의 논의를 참조.

16) 1930년대의 기성작가들이 발표한 촌극류와 당대 소인극 운동의 영향 관계는 이미 김재석이 추측한 바 있다. 특히 <지도원의 강연>의 공연방식과 관련지은 논의는 그의 박사학위논문(194면)에 나와 있다.

연극 양식은 우리 연극사에서 그야말로 자발적인 연극운동 속에서 산생한 것이라는 점에서 그 의의는 자못 크다고 할 수 있다.

그러면 일제의 억압적이었던 상황인 1920년대 중반 이후 약 10여 년에 걸쳐 활발했으리라 짐작되는 이와 같은 소인극 운동이 잠시의 잠복기를 거쳐 해방기에서는 어떻게 드러나는지 다음 장에서 살펴 보기로 한다.

Ⅲ. 해방기 텍스트 분석

1. 기성 작가의 희곡

1-1.

해방 직후 전국 각지에서 일어나는 연극 활동의 수요에 대하여 신고송은 『素人劇하는 法』¹⁷⁾을 출간함으로써 그 구체적인 지침을 제공하였다. 이 지침서는 <1.소인극의 의의/2.지도와 기획/3.각본의 선택/4.연출법/5.연기법/6.무대장치/7.조명과 효과/8.화장과 의상/9.연극용어 몇 가지> 등 전 9장으로, 소인극 운동의 원칙과 그에 대한 기술적인 방법을 제시하고 있다.

여기서 소인극 운동의 목적은 세 가지로 요약된다. ‘①소인극 운동은 민중 계몽의 역군이 되어야 한다. ②소인극 운동은 민중의 생활에 예술적 향훈을 주어야 한다. ③소인극 운동은 자주적이고 창의적이어야 한다.’ 또한 이러한 순수성을 지키기 위해 경계해야 할 점들도 세 가지 지적한다. ‘①소인극 운동은 몇 사람의 호극(好劇) 청년들의 장난거리가 되어서는 아니 된다. ②소인극 운동이 진실성과 계몽성을 가지지 못한다면 백해(百害)는 있을지언정 일익(一益)도 없다. ③소인극이 직업화해버리면 소인극 운동으로서 그 생명을 잃어버리게 된다.’ 즉 소인극은 어디까지나 민중의 자주적·창의적인 태도 속에서 계몽과 예술적 향훈이 동시에 발현되어야 한다는 것이다. 그리고 그것은 어디까지나 아마츄어 활동이어야 한다. 그래서 신

17) 신고송, 『素人劇하는 法』, 신농민사, 1946.8.

고송은 다음과 같이 제시한다.

그러므로 적당한 시기를 봐서 1년에 2회 정도로 정기적으로 상연하든지, 공장에 있어서는 그 공장의 기념일이라든가 봄가을의 직공위안회라든가 5월의 노동제라든가를 선택할 것이고, 농촌에 있어서는 농번기가 아닌 겨울, 초봄이 좋겠고, 학교에서는 그 학교의 개교기념일이라든가 학교 연극부의 정기적인 연중 행사로서 봄가을의 2회 정도에 그치는 것이 옳을 것이다.¹⁸⁾

그렇다면 각본의 선택은 어떻게 해야 하는가. 신고송은 학생극뿐만 아니라 어떤 소인극이든지 될 수 있는 한 자주적으로 창작된 단막물이 올려져야 한다고 주장한다. 왜냐하면 그것을 계몽적인 임무를 수행하는 가장 적절한 방법으로 간주하기 때문이다. 그리고 그 창작 단막물은 현실의 문제를 취재한 것이어야 하는데, 이에 대하여 신고송은 다뤄져야 할 주제들을 열거한다. 그 주제들은 그 폭이 실로 다양하면서도 당대 현실의 초미의 관심사가 되는 반제 반봉건에 대한 것이다. 신고송이 그의 저서에서 8·15 이후에 창작된 것 중 소인극에 적당한 희곡으로 예시한 10작품은 바로 이 주제들의 범주에 속해 있다. 그리고 이 주제들은 당시 좌파의 운동 방향과 일치하는 것이어서 신고송이 선택한 희곡들은 대체적으로 좌파적인 성격을 띠었다고 볼 수 있다. 그 10작품은 다음과 같다.¹⁹⁾

- ① 신고송, <鐵鎖는 끊어졌다> (『예술』 1, 1945.11?) *誦劇(슈프레히콜)
- ② _____, <서울갔든 아버지> (『우리문학』 1946.1) *슈프레히콜
- ③ _____, <결실> (『신건설』 창간호)

18) 신고송, 앞의 책, 11면.

19) 이 10작품 중 신고송의 <결실>과 오토 뮐러의 <하차>의 변안작인 <고갯길>은 텍스트를 구할 수가 없어서 논의 대상에서 제외시켰다. 신고송에 의하면 <결실>은 농민조합 조직이 동기가 되어 농촌에 남아 있는 봉건적 관계와 싸우는 내용으로 해방 이후 많이 상연되었다고 한다. 오토 뮐러의 <하차>는 1920, 30년대에 좌파 연극계에서 가장 많이 상연한 독일 희곡이다.

- ④ _____ 번안, <고갯길> (『전선』 창간호 / 오토 필러의 <荷車> 번안작)
- ⑤ 김이식, <黃昏의 마을> (『인민예술』 1945.12)
- ⑥ 송 영, <黃昏> (『예술운동』 1, 1945.12)
- ⑦ 한병각, <初夜> (『인민예술』 1945.12)
- ⑧ 김사랑, <봄꽃의 軍服> (『적성』 1946.3 / 45.6.25 탈고)
- ⑨ 이기영, <닭싸움> (『우리문학』 2, 1946.3 / 46.1.17 탈고)
- ⑩ _____, <解放> (『신문학』 1946.4 / 45.10 탈고)

그런데 문제는 다음과 같은 데 있다. 신고송이 이상적으로 상정하고 있는 소인극 운동 텍스트는 자주적으로 창작한 단막물이라고는 하지만, 기성 작가의 희곡을 제시할 만큼 당시로서는 기성연극에 상당부분 의존하고 있었다는 점이다. 신고송이 요구하는 소인극은 주제적인 측면이나 그와 같은 주제를 어떻게 전달해야 계몽적이면서 예술적인 향훈을 발현할 것인지 하는 형식적인 측면 모두에서 기성연극과 별다른 차별성을 제시하지 못하고 있다. 단지 기성연극을 간소화하는 방법만 제시하고 있을 뿐이다. 그렇기 때문에 제반 기술적인 측면에 대한 언급 대목에서도 기성 연극에서 요구되는 요소에 대한 설명과 약간의 활용 방법을 제시할 따름이다. 이 지침서를 참고로 하여 소인극 운동을 하였을 때, 그 담당자들의 연극 행위는 기성연극을 모방한 동호인의 활동 이상을 넘지 못했으리라는 것은 어렵지 않게 추측할 수 있다. 이상에서 볼 때 신고송이 현실적으로 상정하고 있는 소인극 운동의 형태는 단적으로 말해서 기성 전문연극을 약식화(略式化)한 것에 지나지 않는다고 볼 수 있다.

그러면 이번에는 『소인극하는 법』이 나온 지 2년여만에 나온 『素人劇教程』²⁰⁾을 살펴보도록 한다. 조선연극동맹에서 펴낸 이 단행본은 설정식이서(序)를 쓰고 7명의 필자들이 각기의 주제에 따라 쓴 글들, 그리고 부록으로 실린 작품 두 편으로 구성되어 있다. 7편의 글을 보자면, 소인극의 의미는 안영일, 각본은 김태진, 연출은 이서향, 무대장치는 김일영, 연기는 태

20) 조선연극동맹 편, 『素人劇教程』, 아문각, 1948.11.

을민, 화장술은 이재현, 효과는 이강복 등이 각각 담당하고 있다. 그리고 여기에 실린 두 텍스트는 다음과 같다.

- ① 강형구 원작, 임선규 각색, <緊急 同議>
- ② 채만식 원작, 조령출 각색, <미스터-方>

각기 다른 필진으로 채워져 있기는 하지만 신고송의 『소인극하는 법』의 체계와 크게 다르지 않다. 그러나 소인극의 의의와 희극에 관한 논의에서는 관점이나 서술 방법에서 다소 차이를 보인다. 안영일은²¹⁾ 연극의 기원으로부터 소급하여 소인극 운동의 정당성과 그 의의를 다음과 같이 이끌어낸다.

그러므로 民主主義朝鮮을 建立하기 爲하여 우리 演劇文化를 다시 人民에게로 돌려보낼 運動을 展開해야 할 것이다. 勞働者, 農民, 學生, 小市民, 인텔리겐차-가 다같이 演劇을 創造하는 기쁨과 그것을 享有하는 즐거움을 가져야 할 것이다. 이것이 곧 自立劇運動이며 素人劇運動인 것이다.²²⁾

뿐만 아니라 소인극은 민족연극건설의 전위부대이며 그 독자적인 내용과 참신한 형식이 민족연극의 위대한 발전을 약속할 것이라고 그 중요성을 강조한다. 특히 그 방법으로 기성연극과는 전혀 다른 내용과 독창적인 형식, 특수한 양식을 창조해야 한다고 역설하면서, 우리 전통 민속예술을 거론한 점은 주목할 만하다. 공연 조건(시간과 공간)에 구애받지 않는다는 점을 상기시킨 것 또한 그와 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 신고송과 비교하자면 안영일은 소인극 운동의 역할을 좀더 높이 위치시킴으로써 그 의의를 더욱 적극적으로 강조하고²³⁾ 소인극의 성격에 걸맞는 양식의 문제

21) 안영일, 「素人劇의 意義」, 위의 책, 5~13면.

22) 위의 글, 8면.

23) 이는 좌파의 입지가 상당히 열악해진 당시 조선 이남에서 소인극 운동에 대한 의의가 역설적(逆說的)으로 표현된 결과가 아닌가 한다.

를 고민했다는 점에서 진전된 사고를 보여준다.

또한 김태진의 경우는²⁴⁾ 신고송의 논의보다 친절하고 구체적이다. ‘해결하고 싶어 하며, 알고자 궁금해 하며, 해결시켜 주어야 하며, 알려 주어야 할, 당면한 문제-즉 객관적 현실적 욕구에 따라 주제’를 잡아야 한다고 하면서, 각각의 생활 속에서 어떤 문제를 어떤 방향으로 풀어나가야 할지를 지시해주고 있다. 즉 원칙을 세워 주면서 소인극 운동 담당자들의 창발성을 요구하는 방식으로 설명을 하고 있다.

그럼에도 불구하고 『소인극교정』이 현실적으로 상정하고 있는 소인극 운동 형태는 『소인극하는 법』과 크게 다르지 않다. 새로운 내용과 형식에 대한 모색을 필자 개인적으로 하고는 있으나 이것이 실현가능하도록 하는 여타의 부분들에서는 그와 같은 고민이 보이지 않는다. 이것은 소인극 운동 자체가 불가능해지는 정세 속에서 소인극에 대한 통일된 논의로 진전시킬 수 없었던 사정도 있었지만, 좌파 기성연극인들의 소인극 운동에 대한 인식이 역시 기성연극의 상(像)에 많이 기대고 있었기 때문이다. 그렇기 때문에 소설을 각색한 두 텍스트는 바로 소인극의 현실태로 간주되어 『소인극교정』에 실릴 수 있었던 것으로 보인다.

1-2.

그러면 이제는 텍스트 분석을 통해 당시 좌파 전문연극인이 상정하였던 소인극 운동의 성격을 좀더 구체적으로 살펴 보도록 한다. 이를 위해 그 텍스트의 공통적인 특질이 무엇인지 신고송이 추천한 작품을 중심으로 살펴 보기로 한다.

먼저 해방 이전을 배경으로 한 희곡들을 살펴 보면, <뫼뜰의 군복>²⁵⁾은

24) 김태진, 「素人劇 戯曲에 對하여」, 위의 책, 14~25면. 이 글 마지막 부분에 쓰여진 시기가 1946년 12월 8일이라고 부기(附記)되어 있다.

25) 이 작품 맨 끝에 “(爲華北太行山中朝鮮軍政學校俱樂部)”라고 적혀 있는 것으로 보아, 1943년 일본군 보도반에서 탈출하여 팔로군의 조선의용군에 중군기자로 참가하고 있던 작가가 해방되기 직전(1945.6.25)에 그들을 위해 쓴 것으로 보인다.

첨예한 갈등을 일으키는 가운데 비극적인 결말로 끝나고, <황혼의 마을>에서는 간도로 가는 이민단의 슬픔과 야학에 대한 기대가 교차되면서 춘삼의 가족이 떠나는 것으로 끝난다. 해방된 상황에서 일제 강점기를 다룬 만큼 사실적인 형상화로 비극적인 결말을 보여 주기는 하지만, 사건 진행 과정에서 새로 다가올 세상에 대한 기대는 감지되고(<봄тол의 군복>) 농촌의 절박한 상황은 회고주의적인 스케치로 덧씌워져 있다(<황혼의 마을>). 이는 작중 공간이 일제 강점기에 가 있더라도 현실 공간에 대한 낙관적인 전망이 강하게 투영되어 있기 때문이다.

이러한 현상은 해방 이후를 배경으로 한 작품에서 두드러진다. 해방 이전 시기를 다룬 희곡들이 과거의 암울했던 시기를 비극적인 정조로 담아 내면서도 저항과 부정의 정신을 보여주었다면, 해방이 되던 해 8월 15일 어느 유치장을 소묘한 <해방>은 갈등의 두 축이 대립하는 양상 속에서 입장의 전도가 일어나는 행복한 결말 구조를 띠고 있다. 이러한 줄거리 전개는 유치장이라는 공간을 통해 일제 강점기하 조선의 상황에 대한 은유인 동시에 해방을 계기로 잘못된 과거는 청산하고 새조국 건설에 이바지하자는 전망에서 비롯한다.

이렇듯 작중 시기가 달라진 만큼 그 주제가 달라지고 있는데 그것은 무엇보다도 과거에 대한 청산과 새조국 건설이라는 당면 과제가 있기 때문이다. 그것은 <황혼>과 <닭싸움>에서 좀더 구체적으로 드러난다. <황혼>은 친일 민족반역자가 해방 이후에도 기득권을 누리는 데 대하여 예리한 갈등이 일어나지만 풍자의 여운으로 끝난다. <닭싸움>은 해방 직후에도 여전히 남아 있는 일제 잔재와 봉건 유제로 인한 사사로운 이해 싸움으로 갈등이 극을 이끌어 나가고 있지만, 결국 화해가 가능했던 미세한 갈등으로서 낙관적인 전망 안에 포용·해소된다.

슈프레히콜의 형식을 띤 <철쇄는 끊어졌다>와 <서울갔든 아버지>도 역시 객관적인 정세의 어려움에서 오는 비장함보다는 낙관성을 기초로 한 선전선동의 성격을 지니고 있다. <철쇄는 끊어졌다>의 경우 구체적인 사

건이 진행되지는 않지만, 결국 예측과 해방, 새로운 싸움에 임하는 결의 등의 메시지를 통해 선전 선동의 효과를 노리고 있다. <서울갔든 아버지>에서는 후반부에만 슈퍼레히콜이 사용되는데 그럼으로써 각성의 과정과 선전 선동을 동시에 보여 준다. 경방 쟁의에 참가 중인 옥분의 고향을 무대로, 그녀를 데리러 갔던 ‘서울갔든 아버지’ 이귀풍이 혼자 돌아오게 된 경위를 설명하면서 노동자 농민 단결의 필요성을 역설한다.

이렇게 보았을 때 이 텍스트들의 공통적인 특질은 당대 상황에 대한 낙관적인 시선이 유지되고 있다는 점이다. 작품이 쓰여진 시기는 분단이 고착화되기 이전이어서, 각 텍스트에는 해방된 공간에 대한 자신감과 미래에 대한 밝은 전망이 표현되어 있다. 만약 미래에 대한 전망이 불투명하였다면 그와 같이 단일한 갈등구조와 우호적인 문답식의 대화는 거의 불가능했을 것이다. 그랬기 때문에 <황혼>의 김영철, <해방>의 정의수, <닭싸움>의 문상식과 야학선생, <서울갔든 아버지>의 이귀봉, <황혼의 마을>의 야학선생 등 메가폰적인 인물도 그에 일조를 하고 있다. 메가폰적인 인물의 배치가 비단 이 시기만의 특징은 아니지만 해방기와 같은 분위기에서의 그런 인물은 낙관적인 전망 속에서 메시지를 전달하는 ‘현자’의 역할을 하고 있다. 어쨌든 작가들의 그와 같은 상황 인식은 그러한 작품들을 써냈던 것이고, 연극운동을 하는 입장에서 소인극에 대한 지침서를 마련한 신고송 역시 같은 맥락 속에서 그 작품들을 선택하였던 것이다.

그러나 문제는 이와 같은 텍스트가 소인극 운동에 적절한 대본으로서 그 의의가 인정되는가라는 점이다. 현실의 문제를 취재로 한 창작물을 우선으로 한다 하지만 신고송이 기성작가의 희곡을 추천한 그 기저에는 기성연극을 전범으로 삼고 있다는 사실이 내재되어 있다. 신고송으로서도 “아름답고 깨끗한 작품이나 좀 예술지상주의적”인 <초야>가 추천된 데에는 그와 같은 인식이 깔려 있기 때문이다. 과연 소인극 운동의 텍스트로서 <초야>가 어떤 의미가 있는지는 회의스럽다. 더욱이 신고송은 기성연극의 방식에서나 가능한 연극 효과, 즉 줄거리의 발전이 있고 관객의 흥미를 자

아내면서 좋은 연극을 보았을 때 주는 효과를 소인극의 텍스트에 부당하게 요구하고 있다는 점에서 우를 범하고 있다. 이런 관점에서라면 <지도원의 강연>은 소인극 운동의 텍스트로서 형편없는 것일 도리밖에 없다. 이와 같은 양상은 『소인극교정』과 부록으로 실린 두 텍스트에서도 드러난다. 안영일의 진진된 논의는 그야말로 논의로 그쳐 버리고, 소설을 각색한 두 텍스트는 기성작가 희곡의 패턴을 고스란히 드러내고 있다. <긴급동의>는 극의 5부 구조를 거의 충실히 따르고 있으며, <미스터-방>은 <황혼>과 <살아있는 이중생각하>를 연상시킨다. 따라서 『소인극하는 법』과 『소인극교정』은 결국 기성연극을 ‘간소화하는 법’을 제시하여 소인극 운동의 여러 가능성을 차단시키는 지침서로서의 한계를 지니고 있는 것이며, 여기에 추천된 텍스트들은 그런 의미에서 소인극 운동의 텍스트로서 한계가 있는 것이다.

오히려 신고송의 슈프레히콜인 <철쇄는 끊어졌다>와 <서울갔든 아버지>가 소인극 운동의 텍스트로서 그 가능성을 보여 주고 있다는 점에서 주목된다. 슈프레히콜은 별다른 연기 훈련을 받지 않아도 충분히 소화해낼 수 있어 소인극에 적합한 양식이라고 볼 수 있다. 특히 <서울갔든 아버지>는 그 첫 머리에 써 있듯이 작가가 ‘경방쟁이의 승리를 위하여 직공동무들에게 보내는 선물’로 지은 것이다. 경성방직 파업은 실제로 해방 직후인 8월 30일 종업원 대회를 열고 노동 조건의 근본적 개선을 요구하면서 일어났다.²⁶⁾ 이렇게 구체적인 사건을 통해 자본가의 부도덕성을 폭로하고 노동자의 요구가 타당함을 주제로 내세운 예는 기성작가군에서는 찾아보기 힘든 편이다. 그러나 노동, 농촌 현장에서는 생경한 내용과 형식이나마 그와 같은 활동이 있었으리라고 추측할 수 있다. 신고송 자신이 일제 강점기 이래로 연극대중화론을 꾸준히 제기하였고, 그에 부합하는 창작적 열의

26) 김태승, 「미군정기 노동운동과 전평의 운동노선」, 『해방전후사의 인식3』, 한길사, 1987, 329~330면. 이에 공장측은 야근 철폐와 8시간 노동제 등을 수락함과 동시에 미군정에 허위보고를 하여 미국이 개입하도록 만들었고, 미군정은 공장 휴업과 쟁의 지도자 5인의 해고를 명하였다.

를 슈프레히콜이라는 형식으로 보여주었다는 점에서 이 두 텍스트는 단순히 실험적이라는 평가를 뛰어넘는다. 『소인극하는 법』의 저자에게서 이런 가능성이 발견된다는 것은 아이러니한 일이다.

요컨대 좌파 전문연극인들이 현실적으로 상정했던 소인극 운동의 구체적인 상(像)은 기성연극 양식에서 크게 벗어나지 못했다는 것으로 요약될 수 있다. 만약 그와 같은 텍스트가 소인극으로 공연되었다고 한다면 과연 얼마만큼의 ‘재현’이 가능했는지, 그리고 소인극 운동으로서 의미가 있었는지 의심스럽다. 따라서 소인극 운동의 연극사적인 전망에서 볼 때 이와 같은 성격은 앞 장에서 살핀 <지도원의 강연>에서 후퇴되었다고 볼 수 있다.

2. 소인극용 대본

2-1.

해방기 소인극 대본으로는 다행히 정범수(鄭範秀)의 소인극 각본집 《變遷》²⁷⁾이 전해진다. 그런데 이 대본집을 가지고 해방기 소인극 운동을 일반화하여 설명하기는 어렵다. 그것은 이 자료가 지닌 성격때문이다. 이 단행본은 당시 소인극을 한 눈에 알아 볼 수 있는 다양한 대본들로 구성된 것이 아니라 정범수라는 한 개인의 열의로 묶여진 창작집이기 때문이다. 그러나 <지도원의 강연>으로 1930년대 소인극 운동을 일반화하기는 어렵지만 당시의 소인극 운동의 분위기를 어느 정도 전해주고 있다는 점에서 의미가 있듯이, 이 대본집이 기성작가의 것이 아니라는 사실은 오히려 당시 소인극 운동을 다른 각도에서 살펴 볼 수 있는 기회를 제공한다는 점에서 주목을 요한다.

정범수는 ‘新農民社’의 발행인으로 출판인이자 농민운동가로 추정된다. 이 ‘신농민사’는 ‘解放日報社·동무社·赤星文化社·解放社’ 등과 함께 ‘朝

27) 정범수, 素人劇脚本集 《變遷》, 신농민사, 1946.5.

鮮左翼書籍出版協議會'에 소속되어 있는 출판사로, 좌파 계열의 서적들을 출간하던 곳이다(『소인극하는 법』도 여기에서 나왔다). 이 출판사는 도서를 출판하는 것 외에도 월간 『신농민』의 발행과 연극 영화 음악 강연 등으로 농촌순회 농민계몽 등을 기획사업²⁸⁾으로 삼고 있는데, 그 발행인으로서 정범수가 그에 앞장을 섰을 것이라는 것은 어렵지 않게 추측할 수 있다.

또한 정범수는 《변천》 이전에 이미 『농민과 땅』²⁹⁾ 『누구나 잘 사는 도리』를 내놓은 바 있다. 『농민과 땅』은 목차에 의하면 우리 사회와 토지의 변천, 그리고 농민조합의 타당성을 쉽게 해설한 책이며, 『누구나 잘 사는 도리』는 소설의 형식을 차용하여 유물 변증법과 사회주의 국가(소련과 북조선)에 대한 정당한 이해를 돕는 교양 도서이다. 정범수는 어려운 이론서의 틀을 벗어나 한글을 읽을 수 있는 사람이라면 좀더 쉽게 요지를 파악할 수 있도록 문학의 형식을 차용하고 있는데, 주로 계몽되어 있는 인물과 그렇지 못한 인물들의 대화를 통해서 풀어내고 있다.

이러한 시도가 좀더 적극적으로 이루어진 것이 바로 《변천》에서이다. 《변천》 이전에 출간된 『누구나 잘 사는 도리』에서 기획사업을 홍보한 것으로 보아 이 대본집을 농촌순회시에 활용하려 했던 것 같다. 따라서 이 소인극 각본집에 실려 있는 <變遷>, <너는 양반의 딸>, <少年 科學者> 등 전 3편은 처음부터 계몽을 위해 연극적 양식이 차용된 작품에 해당된다.

2-2.

이런 성격인 만큼 《변천》에 실려 있는 소인극 대본들은 <지도원의 강연>과는 달리 기성연극의 짜임새와 닮은 구조를 띠고 있다. 이는 정범수가 기성연극에 익숙하지는 않지만 그와 같은 극작술을 대본에 어느 정도

28) 정범수, 『누구나 잘사는 도리』, 신농민사, 1946.4, 80면.

29) 정범수, 『농민과 땅』, 신농민사. 이 저서는 목차만이 확인되고, 대략 1946년 초(4월 이전)에 발행되었으리라 추정된다.

반영했다는 것을 말해 준다. 그러면서도 그 짜임새 즉 줄거리 체계면을 살펴볼 때 세 작품이 공통적으로 드러내고 있는 것이 있는데, 그것은 갈등이 부차화되고 행복한 결말을 맺는다는 점이다.

<변천>의 경우, 진석 조부(祖父)로 대표되는 지주층 혹은 구세대의 논리가 극의 한 축을 이루고 있기는 하지만 학선이나 진석으로 대표되는 농민층 혹은 신세대의 논리와 첨예하게 대립하지는 않는다. 있을 법한 첨예한 갈등은 학선이 진석 조부를 계몽적인 태도로 설득해나가는 과정에서 무디어져 단지 배경으로만 존재할 뿐이다. 이전 좌파 연극이 보여주었던 화해할 수 없었던 관계 양상과는 달리 각각 계몽의 주체와 객체의 관계로 형상화되어 있다. 그렇기 때문에 분이와 진석의 대화, 학선과 진석 조부의 대화를 보면 무척 유화적인 분위기에서 문답이 이루어진다. ‘아직 깨어있지 못한 중생’의 입장에서 서 있던 진석과 진석 조부는, ‘새로운 논리’에 무척 대고 흡수될 수 없는 기존의 견고한 논리 혹은 우려할 만하다고 여겨지는 의문점들을 조심스럽게 하나씩 꺼내어 놓는다.³⁰⁾ 이에 분이나 학선은 준비가 되었다는 듯이 명쾌하게 응답한다.

진석조 : 그러게 서로 같은 동포라면 좋게 지낼 일이지 공연히 속히느니 뻔느니 하고 말성부릴 것이 없지 않은가 말일세.

學善 : 말성을 부리게 되는 것은 이유가 있는 때문입니다. 그것은 이 사회의 결점 불만이 있기 때문입니다. 그것을 자기네 리해관계만 생각하는 지주들이 얼뜬 생각하고 오해를 하는 것입니다. 그러나 그런 것이 아닙니다. 요스점은 동포문제고 인류평화의 문제입니다. 모든 우리나라 장래의 흥망문제입니다.

진석조 : 그러면 우리같은 사람의 정신은 동포사정을 덜 생각한다는 말이지.

學善 : 그랬읍니다. (하략)³¹⁾

30) 이는 소설의 형식을 차용한, 그러나 소설이라고는 말할 수 없는 『누구나 잘 사는 도리』에서도 발견된다. 임원호 등은 마을 사람들과 계몽의 주체와 객체로 그려져 있다.

31) 정범수, <변천>, 《변천》, 32~33면.

그러한 과정을 거치면서 계몽의 대상들은 처음의 입장을 수정하고 결국은 인식의 전환을 한다. 여기에 신분이 서로 다른 분이와 진석의 로맨스, 신학문을 갈망하는 진석과 수돌, 정용간 아들의 귀향에 대한 기다림이라는 극적 요소가 개입함으로써 생경한 관념어 남발이라는 인상을 줄이면서 계몽의 효과를 거둔다. 즉 이러한 극행동들은 계몽이라는 장치 속에 모두 수렴되어 있고, 줄거리의 전 과정은 새조국 건설에 이바지한다는 명제 속에 정리된다.

<소년 과학자>도 <변천>과 크게 다르지 않다. 산과 토지 문제로 용철과 경찰이 대립하고 신학문에 대하여 인선과 경찰이 대립하는 양상은 <변천>보다는 조금은 예리화되어 있기는 하지만, 역시 계몽의 주체(용철, 인선)에 의해 객체(경찰)가 변화되고 갈등은 자연스럽게 해소된다. 이때의 갈등과 그 해결과정은 사건의 성질과 인물의 성격에 따른 필연적인 과정이라기보다는 개선되어야 할 농촌의 실상과 교육의 문제를 계몽의 기획 속에 적절히 결합시킨 경우에 해당된다.

신분이 다른 두 남녀의 모티브를 이용한 요극(謠劇) <너는 양반의 딸>도 마찬가지이다. 잠시의 오해가 있기는 했으나 봉건적 관계의 일소와 새조선 건설의 역군으로서의 다짐이라는 메시지가 짧은 분량 속에 농축되어 있는 작품이다.

이렇게 갈등은 부차화되고 낙관적으로 바라보는 인간 관계의 양상은 텍스트의 결말을 이미 예고한 것이나 다름없는데, 사실 텍스트 전개과정의 파고(波高)가 별로 높지 않기 때문에 극적 긴장감이나 행복한 결말의 정서적인 체감도는 별로 높지 못한 편이다. 이는 갈등의 침어함을 통해 냉엄한 객관적 현실에 대한 각성을 촉구하기보다는 관객의 '인식의 변전(變轉)'을 노린 계몽성에 주안점을 두었기 때문이다.

이러한 텍스트의 성격을 규정하는 데 결정적인 역할을 하는 것이 의연한 현자(賢者), 즉 메가폰적인 인물의 설정이다. <변천>의 학선과 <소년 과학자>의 용철이 그러한 인물이다. 이 인물들이 한 번의 대사에 담은 분

량은 다른 인물들에 비해 월등 많다. 이런 류의 희곡에서 독백도 아닌 한 인물의 대사 길이가 현저히 길다는 것은, 그만큼 작가가 전하고자 하는 메시지에 강박되어 있다는 것을 의미한다. 이와 같은 특성은 이 텍스트들이 서사적인 성격을 띠도록 한다. 본래적인 의미에서 '서사적'인 것은 사건을 위에서 내려다 보는 위치에서나, 아니면 이 사건과 분리되어 떨어져 있는 위치에서 화자가 행하는 발언이다.³²⁾ 실제로 이 인물들은 극중에 등장하도록 고정 불변하는 절대자의 위치에서 주변 사람들을 변화시키고 추동시키는 실질적인 힘으로 존재한다. 계몽이라는 절대 명제 속에서 전개되는 극인 만큼 이와 같은 인물들의 등장은, 작자의 입장에서는 가장 손쉬우면서 관객의 입장에서는 명료한 이해를 돕는 장치이다. 반면 어쩔 수 없이 그 인물들은 다른 인물들로부터 영향을 받지 않는다는 점에서 정태적이다. 하지만 만약 이들을 다른 등장인물들과 동등한 자리 속에 위치시킨다면 원래 전하고자 했던 메시지는 약화될 수밖에 없다. 왜냐하면 그와 같은 방식 속에서 계몽성을 드러내기 위해서는 그 만큼의 극작술을 필요로 한다는 사실 외에 메시지는 명징하게 드러나기보다는 은폐되기 십상이기 때문이다. 이를 간파하기 위해서는 그만큼 감수성의 훈련이 필요한 법이다. 그러나 소인극 운동에서는 그런 감수성을 필요로 하지 않는다. 당대의 구체적인 사안에 대한 객관적인 인식을 모색하는 '놀이'를 통해서 계몽이 이루어지는 것이지, 전문연극의 방식을 조야하게 모방함으로써 얻어지는 것은 아니기 때문이다.

그러면 이 메가폰적 인물이 말하고자 했던 바는 무엇인가. 그것은 과거의 빈궁한 생활과 징용을 당해야 했던 현실을 반복하지 않기 위해 인식의 전환이 반드시 필요하다는 것과 신세대에게는 신학문을 배우도록 하여 타고난 재주를 마음껏 발휘, 그리하여 새조국 건설에 이바지하도록 하여야 한다는 것이다. 이는 낙관적인 현실인식을 바탕으로 의욕이 충만한 상황하에 당위적인 명제에 긴박되어 있음을 간접적으로 시사해 준다.

32) B.아스무트, 송진 역, 『드라마분석론』, 한남대학교 출판부, 1995, 83면.

그것은 동시에 정범수 작품들의 주요한 구성원리임을 말해 준다. 정범수는 문화운동을 하기 위하여 양식적인 모색 끝에 희곡이라는 양식을 차용하여 소인극용 대본을 창작하였다. 그런 만큼 그 텍스트들에는 연극적인 사건이 진행되고 있되 그것은 어디까지나 메가폰적인 인물에 의한 계몽의 원리 속에 종속되어 있다. 다시 말하자면 정범수는 과거의 전철을 밟지 않기 위하여, 그리고 새조국을 건설하기 위하여 요구된다고 믿어지는 당위적인 명제에 당대 민중의 실상(정용자의 귀향에 대한 기대나 봉건 잔재에 긴박되어 있는 생활과 정서구조)의 문제를 종속시킴으로써 계몽의 효과를 거두고자 하였다. 따라서 정범수에게 있어서는 갈등 구도의 참여함은 처음부터 계산되어 있지 않았으리라 짐작된다. 바로 이런 점은 기성작가의 희곡과 비교되는 부분이다. 갈등 구도가 참여하지 않기는 마찬가지지만 정범수의 소인극용 대본은 소인극 운동의 텍스트로서 기대되는 계몽성을 극 구조에서나 내용에 있어 비교적 효과적으로 거두었다고 볼 수 있다. 요컨대 정범수의 소인극용 대본과 같은 텍스트를 가지고 소인극 운동에 접근하였다고 했을 때, 문맹률이 높아 『농민과 땅』, 『누구나 잘 사는 도리』도 읽지 못하는 당대 민중들에게는 효과적인 계몽 행위였을 것이라 미루어 짐작할 수 있다.

IV. 맺음말

소인극이 기본적으로 전문연극의 대타개념이기는 하지만 이 용어가 우리 연극사에서 특정한 시기에 집중적으로 거론되었다는 사실, 그리고 그때의 소인극은 ‘소인극 운동’이라 이름할 수 있는 특정한 성격을 지닌 연극 활동이라는 점에서, 본고는 이를 연구대상으로 하여 해방기 소인극 운동의 성격과 그 의의와 한계를 밝히고자 하였다. 이를 위해서는 공연사적 연구가 지니는 한계를 극복하기 위하여 텍스트 분석을 중심으로 그 실체에 좀 더 근접하려고 하였다. 해방기 텍스트 분석에 앞서 예비적인 고찰로서

1934년 작인 <지도원의 강연>을 살펴보았는데, 이는 근대 연극사에서 소인극 운동이 1920, 30년대와 해방기에 활발했다는 점에서 선차적인 연구를 통해 해방기 소인극 운동의 의의와 한계가 더욱 명료해지리라 보았기 때문이다. 그리고나서 텍스트로는 소인극 운동의 텍스트로 추천된 것과 소인극용으로 창작된 텍스트 등 두 종류로 나누어 분석하였다.

분석을 하면서 염두에 둔 것은 무엇보다도 해방기 소인극 운동이 지니는 의의는 전문연극과의 차별성 속에서 나와야 한다는 사실이었다. 그리고 그 운동이 우리 연극사적 전망에 어느 정도의 영향력을 행사했을 때만 의의를 획득할 수 있다는 관점에서 있었다. 당대 여러 논자들이 기성연극의 모방과 전문극단으로의 전환을 경계한 것은 그런 의미에서 타당한 지적이었다.

본고에서 자세히 다룰 수는 없었으나 해방기 소인극 운동은 적어도 연극 대중화의 조직적인 측면에서는 성공적이었음이 틀림없다. 자발적으로 일어난 소인극 운동은 조선연극동맹이나 북문예총 등 문예조직과의 결합을 통해서 조직적으로 전개되었던 것으로 보인다. 경연대회에서 공연된 작품들이 구체적으로 어떠한지는 확인할 길이 없으나, 적어도 그와 같은 조직적인 움직임이 가능했다는 것은 그 당시 소인극 운동이 절정에 달해 있음을 직접적으로 시사한다. 『소인극하는 법』이나 『소인극교정』은 각기 다른 정세 속에서 출간되었다 할지라도 이런 상황을 간접적으로 반영하는 증거이기도 하다.

그러나 그 두 단행본은 동시에 해방기 소인극 운동의 연극사적 성과가 활발한 활동만큼에는 미치지 못했으리라는 혐의를 던져 준다. 현재로서는 구체적인 양상을 확인할 길이 없는 현장의 활동이 어느 정도 그 저서들에 반영되었을 법도 한데, 그런 점들은 거의 보이지 않고 기성연극의 간소화된 형태를 소인극 운동의 현실대로 상정하고 있는 것으로 미루어 보아 당시 소인극 운동에 대한 적극적인 의의는 기대하기 힘들다고 본다. 소인극 운동의 텍스트로 추천된 기성작가의 희곡이나 소설을 각색한 희곡이 소인

극 운동의 지침서에 쉽게 소개될 수 있었던 것도 이러한 사정에서 기인하는 것으로 이해될 수 있다.

그렇다고 해서 그와 같은 형태의 소인극 운동을 당대 실상의 전모라고 단정내릴 수는 없다. 또다른 자료, 즉 정범수의 소인극용 대본은 소인극 운동의 다른 가능성을 함축하고 있다. 같은 좌파 운동가이지만 비전문인으로서 처음부터 철저하게 계몽 운동을 위해 대본을 창작했다는 점이 우선 특이하다. 실제로 대본의 구성원리에 있어서도 기성연극의 것과 차이점을 보인다. <변천>이나 <소년 과학자>는 기성연극의 극작술을 차용하고 있기는 하지만 이를 지배하는 원리는 철저한 계몽성에 있다. 정보를 전달하고 인식의 전환을 기대하는 메가폰적인 인물의 막강한 영향력은 텍스트 전체를 지배하고 있다. 현실에서의 예리한 갈등관계가 계몽의 주체와 객체로 형상화되는 것도 거기에서 연유한다. 문맹률이 높은 당대 민중들의 현실에서 대화 양식의 유용성을 간파한 정범수는 이를 마음껏 활용했던 것이다. 공연 여부를 확인할 길은 없지만 그와 같은 양식의 소인극 공연은 충분히 가능했으리라 추측된다.

이렇게 보았을 때 해방기 소인극 운동의 연극사적 의의는, 비록 지배적인 형태가 어떠한지 정확히 단정내릴 수는 없지만, 적어도 좌파 전문연극인들이 현실적으로 장려했던 공연양식보다 비전문인으로서 소인극 운동의 목적에 더 근접한 정범수의 대본 양식에서 찾아야 한다고 본다.

그러면 이제 다시 1930년대 경우와의 통시적인 관계로 돌아와 해방기 소인극 운동을 조망하자면 과연 어떻게 평가할 수 있을까. 앞에서 살핀 바와 같이 양자는 텍스트 구성 원리가 계몽성에 있는 것이나 활발한 활동면에서는 동일한 양상을 보여 준다. 그런데 1930년대의 것이 내용을 적절하게 표현하기 위해 형식을 그에 맞게 창조해내는 창발성이 돋보였다면, 해방기의 것은 주로 기성연극의 극작술에 기대어 있었다. 이런 양식상의 차이가 우열 관계로 설명될 수는 없지만, 전자의 공연 양식이 계보상 가면극과 소인극 운동의 촌극과 마당극 위에 놓이고³³⁾ 동시대의 다른 연극 양식

에 영향력을 행사하였다면 그 우위는 틀림없는 사실이다. 그와 같은 기준에서 보자면 분명 해방기 소인극 운동의 사적인 의의는 상대적으로 후퇴한 감이 없지 않다.

그러나 남는 문제는, 그렇다 하더라도 우리는 여기에서 1930년대와 해방기의 시간적인 거리를 고려해야 한다는 사실이다. 왜 해방기 소인극 운동이 여러 면에서 좀더 세련된 연극운동을 전개해나갔음에도 상대적으로 자율성과 창조성이 그에 미치지 못했는지, 즉 그 의의와 한계에 대하여 논리적이고 객관적으로 설명해내야 한다. 이를 통해서만이 공식적으로나 통시적으로나 타당한 결론에 다다를 수 있기 때문이다. 사실 본고에서는 통시적으로 드러나는 이와 같은 양식상의 문제를 해결하지 못하였다. 이에 대해서는 후일의 연구 과제로 남겨 두기로 한다.

33) 김제석이 그와 같은 기본적인 입장을 가지고 있다. “가면극의 공연원리가 소인극 운동의 촌극들을 거쳐, 오늘날의 마당극으로 계승되고 있음을 짐작케 한다.”(앞의 논문, 194면)