



독일 인형극의 일본 번역과 카프 번역극의 일면*

- 〈다리 없는 마틴〉을 중심으로

이민영**

〈차례〉

1. 서론
2. 프롤레타리아 청소년 교육을 위한 독일 인형극: 〈스파이가 된 카스펠〉
3. 카스펠 인형극의 일본 번역과 프로트의 연극대중화
 - 3-1. 인형극의 대중 교육적 가치, 〈개가 된 가스펠〉
 - 3-2. 대중연예물과 결합한 풍자적 선동극, 〈다리 없는 마틴〉
 - 3-3. 프롤레타리아 레뷰와 반제반전극, 〈샘〉
4. 〈다리 없는 마틴〉의 흔적과 카프의 연극대중화
5. 결론

국문초록

카프(KAPF)의 프로연극 중 〈다리 없는 마틴〉은 그간 전혀 알려진 바 없는 작품이다. 이 연구는 해당 작품을 추적하던 중 독일 작가 쿠르트 투홀스키(Kurt Tucholsky)의 프롤레타리아 인형극 〈스파이가 된 카스펠(Kasperle als Spitzel)〉(1922)을 발굴하였으며, 일본에서 번역 및 제작된 〈개가 된 가스펠〉, 〈다리 없는 마틴〉, 〈샘〉의 자료도 입수할 수 있었다. 이를 바탕으로 〈다리 없는 마틴〉을 비롯해, 그간 미지의 작품으로 남아 있던 합흥 소형극장과 메가폰의 〈가스펠〉, 신진철의 〈다리 없는 삼〉이 모두 동일한 원본을 모태로 한 작품임을 확인할 수 있었다.

투홀스키의 원작이 프롤레타리아 청소년 교육을 위한 인형극 운동의 일환으로 창작되었다면, 인형극, 대중연예물을 활용한 무대극, 레뷰로 번역된 일본어 번역본은 프로트(PROT)의 연극대중화가 낳은 산물이었다. 즉 이 작품은 바이마르공화국 시기 독일의 ‘프롤레타리아 카스펠 인형극장’의 실험이 프로트의 연극운동에 끼친 영향을 잘 보여준다.

* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2024S1A5B5A17040292)

** 경북대학교 교무처 기초교육센터 강사

카프는 처음부터 이 작품을 인형극이 아닌 무대극으로 시도했는데, 이는 카프가 인형극이라는 형식 자체보다 대중 교육과 선전 효과에 더 주목했음을 의미한다. 나아가 이 작품은 합법 속의 비합법적 공연 가능성 및 카프에서도 대중연예물 및 레뷰를 활용한 연극을 고민하고 있었음을 시사한다는 점에서 매우 중요하다. 따라서 이 작품은 독일에서 일본을 거쳐 카프로 이어진 프로연극운동의 세계사적 맥락을 드러내고, 카프의 연극대중화가 구체적인 작품을 통해 논의되었음을 보여주는 중요한 증거라 할 수 있다.

주제어: 〈다리 없는 마틴〉, 연극대중화, 인형극, 카프, 쿠르트 투홀스키

1. 서론

관객과 직접 만나는 공연 예술인 연극은 현장의 수많은 변수를 세심하게 고려할 수밖에 없다. 특히 검열과 극심한 탄압하에 전개되었던 카프의 프로연극운동은 대중에게 연극을 ‘어떻게 들고 들어갈 것인가’라는 ‘반입 혹은 지입(持入)’의 방법론이 소설이나 시와 같은 프로문학운동의 경우와 달리 훨씬 복잡한 상황에서 전개되었다.

1930년, 일본프로레타리아극장동맹(이하 프로트)이 연극운동의 불세비키화를 위해 연극대중화의 구체적인 방법론을 제시한 후, 카프 또한 연극운동의 새로운 방법론을 탐색하기 시작했다. 전국 각지의 프로극단들이 레퍼터리로 선정한 작품들은 뚜렷한 의도를 가지고 선별된 것이었다. 그 런데 담론 상으로만 보자면, 카프의 연극대중화는 시도조차 못 해보고 끝난 것처럼 읽힌다. 카프 지도부에 다양한 시도를 요구했던 민병휘는 ML파의 헤게모니 장악 과정에서 분파적 문제로 카프에서 축출당하고 말았으며¹⁾, 프로트의 사례를 구체적으로 소개했던 신고송은 『우리동무』의 밀이입과 배포 사건으로 구속되었다. 카프 해산 직전에 이르러서야 다양한 시도가 필요하다는 나웅의 주장은 마치 카프의 자기반성처럼 읽힘으로

1) 이민영, 「프로연극운동의 또 다른 지층-민병휘와 개성 대중극장」, 『상허학보』 제42집, 상허학회, 2014, 312-320면.

써, 카프의 연극대중화는 미완의 구상에 그친 것으로 이해되었다. 이것이 오랫동안 카프의 프로연극운동을 바라봐 온 주된 시각이었다.

이른바 검열을 통과한 합법적 극장 공연이라는 측면에서 카프가 거둔 연극적 성취나 한계에 대한 평가는 대부분 <하차>나 <서부전선 이상 없다>의 미약한 성과 정도로만 정리되었다. 그러나 1930년대 카프 계열 극단들의 의도를 도외시하고, 신문 지상에서 확인되는 공연의 성과만으로 카프의 프로연극운동을 정리하는 것은 카프의 시도를 평가절하할 우려가 있다는 점에서 주의가 필요하다. 물론 이러한 문제의 이면에 자료의 부족이라는 근본적인 문제가 카프 번역극 연구에 걸림돌로 작용했음은 부인할 수 없는 사실이다. 그리하여 지금까지 산출된 카프 번역극 연구의 결과는 매우 소략하다. 이석만이 프로극단의 번역극 경향에 관해 정리한²⁾ 후, 1930년대 카프의 번역극 중 본격적으로 논의된 작품이 오토 뮐러(Otto Müller)의 <하차>³⁾, 레마르크(Erich Maria Remarque)의 <서부전선 이상 없다>⁴⁾, 타프렐 돌링(H. Taffrell Dorling)의 <삼등수병 마틴>⁵⁾ 단 세 작품에 불과한 것도 카프 번역극 연구가 처한 현실을 잘 보여준다.

이러한 결과는 카프의 번역극에 대한 총체적 조망이 여전히 이루어지지 않고 있음을 여실히 드러낸다. 그중 일부는 원작자는 물론이고 작품과 관련된 그 어떤 기록도 존재하지 않아 무슨 내용의 작품이었는지 짐작조차 할 수 없는 것도 있다. 이 글에서 다루는 <다리 없는 마틴>이 바로 그러한 작품이다. 이 작품은 카프 공연사에 여러 차례 등장하지만, 자료 및

-
- 2) 이석만, 「1930년대 프로극단의 공연작품 분석」, 『한국극예술연구』 제1집, 한국극예술학회, 1991, 154-163면.
 - 3) 이민영, 「박영희의 번역희곡과 ‘네이션=스테이트’의 기획」, 『어문학』 제107집, 한국어문학회, 2010, 335-341면.; 김재석, 「〈하차〉에 대한 비교 연구」, 『어문학』 제112집, 한국어문학회, 2011, 249-278면.
 - 4) 이민영, 「프로연극운동의 방향 전환, 극단 신건설」, 『민족문화사연구』 제59호, 민족문화사학회, 2015, 377-405면.
 - 5) 이상우, 「보성전문학교 연극부와 프로연극-보전 연극부 제1회 공연 〈삼등수병 마틴〉을 중심으로」, 『드라마연구』 제74권, 한국드라마학회, 2024, 9-45면.

정보의 완벽한 부재로 인해 지금까지 연구는 커녕 언급조차 되지 못했던 작품이다. 심지어 그동안 원작자가 누구인지조차 알 수 없어 제목만으로 번역극임을 짐작해 왔을 따름이다. 카프 번역극 연구에서 발견되는 자료 부재의 문제는 카프에서 공연하려 했던 수많은 작품의 실체를 규명할 수 없게 만들었으며, 이는 결과적으로 카프의 연극운동에 대한 구체적 실상을 파악할 수 없게 하는 데 일조했다.

본문에서 자세히 설명하겠지만, <다리 없는 마틴>은 바이마르공화국 시기 활동했던 독일 작가 쿠르트 투홀스키(Kurt Tucholsky, 1890~1935)의 인형극 <스파이가 된 카스펠(Kasperle als Spitzel)>(1922)을 원작으로 한 작품이다. 카프 동경지부와 경성 청북극장의 레퍼토리 <다리 없는 마틴>⁶⁾은 이 작품을 일본 프로연극계가 여러 차례 번역, 개작한 판본 중 두 번째의 것으로, 프로트와의 긴밀한 관계 속에서 카프로 수입된 것이었다. 이 작품은 일본에서 <개가 된 가스펠>(약칭 <가스펠>), <다리 없는 마틴>, <삼>(일본어로는 <삼(サム)>)으로 개작, 번역되었다.⁷⁾

이에 따라 <다리 없는 마틴>뿐 아니라 그동안 정체를 알 수 없었던 다른 작품들, 함흥 소형극장과 메가폰의 <가스펠>⁸⁾, 1932년 8월 극단 신건설의 창립 공연 레퍼토리인 <다리 없는 삼>⁹⁾이 모두 같은 원작을 모태로 한 작품이었음을 추론할 수 있다. 즉 <다리 없는 마틴>은 카프 계열 극단들이 여러 차례 무대화를 시도한 작품으로, 카프 프로연극운동의 방향성을 감지할 수 있게 해주는 매우 중요한 작품이라 할 수 있다.

6) 「朝鮮プロ藝演劇公演 포스터」, 1928.1.; 「좌익신극단 『청북극장』 오월 중 공연」, 『동아일보』, 1931.4.21.; 「좌익극운동 청북극장 오월 중 일회 공연」, 『조선일보』, 1931.4.19.

7) 한국어 표기와 관련해 독일어의 경우 지역에 따라 어미가 달라져 Kasper(카스퍼), Kasperl(카스펠 또는 카스퍼틀), Kasperle(카스퍼틀레)와 같이 다양하게 표기되고 있는데, 이 글에서는 혼란을 피하기 위해 독일어본의 경우 “카스펠”로 일본어본의 경우는 “가스펠”로 표기한다.

8) 「별지 제4호, 朝鮮に於けるプロレタリア演劇運動の보고」(『演劇運動社員映畫部隊社員等檢舉=関スル件』, 『京鍾警高秘』 제1937호, 1933.2.10.

9) 편집국, 「뉴-쓰-극단 신건설」, 『연극운동』 1(2), 연극운동사, 1932.7.15, 31면.

또한 이 작품과 관련해 특별히 주목해야 할 것은 <다리 없는 마틴>의 독일어 원작과 최초의 일본어 번역본이 ‘인형극이었다는 점이다. 이 독일 인형극은 프로트의 연극대중화 과정에서 세 차례 변주되며 무대극으로 바뀌었는데, 이는 카프의 연극대중화 담론이 프로트와 어떻게 접합되며 전개되었는가를 파악하는 데 중요한 단서를 제공한다. 이러한 정보를 통해 이 작품의 공백을 보완한다면, 카프 번역극의 한 축을 설명하는 데 유효할 것으로 기대한다. 원작을 활용한 방식에 따라 공연 검열의 문제 및 카프 연극운동의 지향과 변화를 읽어낼 수 있다는 점에서 이 작품이 환기하는 의미망이 예사롭지 않기 때문이다. 따라서 이 작품은 1930년대 카프의 번역극이 일본의 프로연극운동과 어떻게 연결되고 달라지는지, 나아가 바이마르공화국 시기 독일의 연극운동과 어떻게 접합되는지. 그 접합과 분절의 지점을 드러낼 수 있다는 점에서 매우 중요하다.

2. 프롤레타리아 청소년 교육을 위한 독일 인형극 : 〈스파이가 된 카스펠〉

카프 동경지부와 청북극장의 레퍼토리 <다리 없는 마틴>은 그간 작가의 이름조차 알 수 없었던 완전히 베일에 싸인 작품이었다. 그런데 일본 연극사에서 이 작품과 관련된 단서를 발견할 수 있었는데, 일본 연극사에서는 이 작품의 원작자를 카스퍼 하우스(カスパー・ハウゼ)로 기재하고 있다. 사실 카스퍼 하우스(Kaspar Hauser)는 바이마르공화국 시기 독일 언론인이었던 쿠르트 투홀스키가 사용했던 다섯 개의 필명 중 하나이다. 따라서 프로트와 카프에서 <다리 없는 마틴>을 공연작으로 선택한 의도를 파악하기 위해서는 먼저 원작자인 쿠르트 투홀스키에 대해 살펴볼 필요가 있다.

투홀스키는 독일의 연극잡지 『무대(Die Schaubühne)』 및 정치 대중 잡지로 바뀐 『세계무대(Die Weltbühne)』의 편집인으로 수많은 시와 산문, 공연 리뷰 등을 많이 쓴 작가이다.¹⁰⁾ 카스퍼 하우저라는 필명은 투홀스키가 『세계무대』를 담당했던 1920-1924년경 전후 독일의 정치적 상황과 전쟁의 참상을 풍자한 정치 비평을 기고할 때 주로 사용했던 이름이다.¹¹⁾ 이 이름으로 기고한 대부분의 글은 신랄한 정치 풍자적 맥락을 가진 것들로 제국주의와 정권에 대한 비판적 관점이 담겨 있다. 천국을 배경으로 한 <프로이센의 하늘>이란 대화체 산문이 대표적인데, 이 글에서는 노동자와 하급 군인의 천국 입장이 거부되고, 전쟁의 서명권자는 천국에 들어가는 상황, 그럼에도 문제를 파악하지 못하는 신과 정권에 복종하는 노동자들의 모습을 통해 전쟁의 원인과 군국주의의 문제를 풍자한다.¹²⁾

카스퍼 하우저란 이름으로 발표된 투홀스키 글의 이러한 특징은 인형극 각본인 <스파이가 된 카스펠(Kasperle als Spitzel)>¹³⁾에서도 확인할 수 있다. 이 작품은 1922년 베를린의 호프만 출판사가 출간한 ‘프로레타리아 카스펠 극장(Proletarisches Kasperle-Theater)’의 인형극 시리즈 중 제2권에 해당하는 작품으로 전쟁의 참상, 제국주의와 권력의 문제, 사회주의 단체 가입의 필요성 등을 교육적 관점에서 다룬 작품이다.

총 4막으로 이루어진 이 작품의 내용은 다음과 같다.

- 1막. 조국을 위해 전쟁에 나갔다 한쪽 다리를 잃은 카스펠은 거리에 서 구걸하던 중 자신과 똑같은 철십자 훈장을 단 신사를 만난다.

10) 조창섭, 『독일 현대문학』, 서울대학교 출판부, 2003, 178-182면.

11) 투홀스키가 특히 전쟁과 관련된 정치 비평에 한정해 이 필명을 사용했던 이유는 지하 감독에 유폐되어 지적 장애와 언어적 야생성을 가졌던 미스터리한 실존 인물 카스퍼 하우저라는 가면을 통해 정치 평론가 투홀스키의 존재를 정부로부터 감추기 위한 작가적 전략이었던 것으로 보인다.

12) Kaspar Hauser, "Der Preußenhimmel"(Freie Welt, 1920, No. 36, p. 5), <https://www.textlog.de/tucholsky/erzaehlungen-prosa/der-preussenhimmel>

13) Tucholsky, Kurt, *Kasperle als Spitzel*, Berlin: A. Hoffmanns Verlag, 1922.

그는 신사에게 자비를 구하지만, 신사는 “시간이 없다, 지원금을 받지 않나”며 그를 외면한다. 오히려 전쟁으로 남편을 잃은 가난한 프롤레타리아 여성이 그에게 동전을 주며 전쟁 피해자 집회에 가서 전쟁 부상병이 굶어 죽지 않기 위해 어떤 조치를 취해야 하는지 들어보라고 권한다.

2막. 카스펠은 친구인 부농 슈토펠바우어를 찾아간다. 슈토펠바우어는 목사님이 카스펠을 특별한 애국 사업에 포섭하고 싶어 하며, 그가 주민 자위대의 좋은 보직을 받게 될 것이라 말한다. 목사와 경찰은 카스펠에게 약탈, 방화, 혁명을 일으키려는 위험한 사회주의자들을 감시하는 일을 지시한다. 한편 슈토펠바우어는 루터교 남자와 결혼한 딸의 문제로 고민하고, 목사는 좋은 치즈를 대가로 루터교의 이단식 세례가 아닌 기독교 카톨릭식 세례를 다시 해주기로 약속한다.

3막. 경찰은 사회주의자가 오는지 감시하도록 카스펠에게 지시하지만, 그에게 경찰 기구를 상징하는 총과 코트는 주지 않고, 호후라기 하나만 줄 뿐이다. 포스터를 붙이러 온 젊은 프롤레타리아는 카스펠이 조국을 위해 싸운 대가로 추운 밤 노숙하게 된 불쌍한 상이군인이라 생각하며 안타까워한다. 젊은 프롤레타리아는 카스펠에게 담배 한 개비를 건네며, 사회주의자들은 범죄자가 아니라 전쟁의 책임자들을 몰아내고, 몇몇 자본가들만 호화롭게 사는 불평등을 없애기 위해, 가난과 전쟁을 해결하는 이들이라 말한다. 그러자 카스펠은 “그러면 왜 경찰과 목사가 사회주의자들에게 화를 내는가?”라고 묻는다. 젊은 프롤레타리아는 경찰과 목사는 부자들의 하수인이며, 부자들은 자기들의 지배 체제를 유지하기 위해 그들에게 돈을 주고 사회주의자들을 공격하게 만든다고 설명한다. 그는 카스펠에게 전단지를 읽고, 사회주의자 단체에 가입하기를 권유한다. 카스펠은 그를 도와주려 하지만, 경찰을 부르기로 한 신호와 그를 돕기로 한 신호가 같아 결국 젊은 프롤레타리아는 경찰에게 잡히고 만다.

4막. 가난한 프롤레타리아의 부엌방에 도착한 경찰은 국가를 전복하려는 위험한 인물들로부터 국가를 보호한다는 명목으로 폭력을 행사하려 하고, 카스펠은 낮에 자신을 도와준 사람이 젊은 프롤레타리아의 어머니임을 알게 된다. 그제야 카스펠은 사회주의자가 강도나 도둑이 아니라 가난한 프롤레타리아일 뿐이라는 사실을 깨닫고 경찰과 대립하게 된다. 사회주의자들이 가난과 싸운다는 사실을 알게 된 카스펠은 자신이 돈을 벌기 위해 경찰의 스파이가 되었음을 고백하고, 거리로 나가 포스터 붙이는 일에 동참하기로 결심한다.¹⁴⁾

이 작품은 전쟁의 참상과 빈곤의 문제를 고발하고, 사회주의의 정당성을 선전하며 청소년들에게 사회주의 단체의 가입을 권유하는 작품이다. 전쟁에서 돌아온 신사는 멋진 옷을 입고 거리를 걷지만, 카스펠은 다리를 잃고 집도 잃어 거리에서 구걸하는 신세가 된다. 그를 도와주는 사람은 아이러니하게도 돈 많은 신사가 아니라 전쟁으로 남편을 잃고 공장에서 일해야지만 살 수 있는 가난한 프롤레타리아 여성이다. 목사에게 이용당한다는 사실을 깨닫지 못하는 어리석고 순종적인 부농뿐 아니라, 목사와 경찰 모두 지배계급의 권력을 강화하고 그를 대리하는 하수인(개)에 불과하다는 사실도 노골적으로 발화된다.

지배계급의 스파이였던 카스펠이 사회의 구조적 문제를 깨닫고 사회주의의 가치를 확인하게 되는 과정은 문답의 형식으로 진행된다. 이는 이 작품에서 선전을 위해 교육극적 기법을 활용했다는 사실을 보여준다. 프롤레타리아 여성은 카스펠에게 ‘전쟁 피해자 집회’에 가라고 권유하고, 젊은 프롤레타리아는 전단지들을 주며, 그를 사회주의자들의 모임으로 이끈다. 마침내 카스펠은 이들과 함께 사회주의 포스터를 붙이기로 결심한다.

www.kci.go.kr

14) Tucholsky, Kurt, *Kasperle als Spitzel*, ibid., pp.3-16.

(카스펠과 젊은 프롤레타리아가 경찰관을 쫓으려 한다.)

여성 아, 그냥 가게 두세요. 아직은 부자들이 더 강하니까요! 아직은 우리가 그들로부터 억압과 박해를 견뎌야 하지만, 우리 노동자들이 단단히 결속한다면 해방의 시간은 곧 올 거예요. 하지만 정말이지, 가난한 놈들조차 자본가들을 위해 경찰의 스파이 노릇하는 것을 부끄러워하지 않다니...

카스펠 그 말은 찢리는군요! 사실 내가 바로 저 가로등 밑에 앉아 있던 그 경찰 스파이였거든요. 사회주의자가 포스터를 붙이는지 감시하려 했죠!

젊은 프롤레타리아 하하하! 그럼 당신이 스파이 업무를 더 성실하게 했더라면 내가 꿈쩍없이 당할 뻔했군요!

여인 하지만 카스펠, 어떻게 그런 일에 가담할 수 있나요?

카스펠 너무 궁핍해서 갈 곳이 없었습니다. 그래서 돈을 벌 수 있다는 첫 기회에 바로 뛰어들었죠. 사회주의자들이 굶주림과 빈곤을 없애기 위해 싸우는 줄은 전혀 몰랐거든요.

여인 이제는 알게 되었네요.

카스펠 그래서 완전히 회개했습니다. 가난한 사람들이 완전히 버림받았다고 느끼지 않도록, 이 비참함을 돌봐주는 단체가 있다는 게 정말 기쁩니다. 결과적으로 경찰이 나를 스파이로 악용하려 했던 게 나에게는 유익했네요. 그렇지 않았더라면 사회주의자들이 가난한 이들을 착취하는 자들에 맞서 용감하게 싸우는 유일한 사람들이라는 걸 이렇게 분명하게 알지 못했을 테니까요. 내 진심이 얼마나 진지한지 믿어주신다면, 지금 당장 당신 아들과 함께 거리로 나가서 포스터 붙이는 걸 돕겠습니다.

여인과 젊은 프롤레타리아 브라보! 바로 그거예요! 프롤레타리아여 영원하라! 사회주의여 영원하라!

(막이 내린다.)¹⁵⁾

15) Tucholsky, Kurt, *ibid.*, p.16.

젊은 프롤레타리아와 함께 거리로 나가 포스터를 붙이기로 하는 카스펠의 모습에서 이제 그 역시 사회주의자의 일원이 되었음을 알 수 있다. 극의 마지막 장면은 지배권력이 축조한 세계에 순응하며 살아온 카스펠이 문답을 통해 권력의 저열한 민낯을 인식하고, 프롤레타리아트의 결속과 연대가 세상을 변화시킬 수 있음을 낙관적으로 드러낸다.

이 작품에서 특히 눈여겨보아야 할 것은 카스펠이란 인물이다. 카스펠은 투홀스키가 창조한 이 희곡 고유의 등장인물이 아니라 체코, 오스트리아, 독일 등 독일어권 민간에서 성행하던 카스펠(Kasperl) 인형극에 등장하는 캐릭터이자 그 인형극 자체를 지칭하는 고유명사이다.

줄 인형인 마리오네트가 아닌 장갑 형태의 손 인형극인 카스펠 인형극은 18세기 말 오스트리아 제국의 압정에 시달리던 체코에서 탄생해 독일어권 전역에서 유행한 매우 특별한 인형극이다. 지역마다 차이는 있지만, 카스펠은 빨강, 노랑 등 화려한 색깔의 복장과 원뿔형 모자를 쓴 장난스럽고 반항적인 캐릭터로 형상화된다. 특히 논리정연하고 정의로우며 인정 많은 카스펠의 성격은 권력을 등에 업고 뽐내는 상대역을 꿈쩍 못 하게 만드는 데 유효하게 활용되었다. 카스펠의 이러한 성격으로 인해 이 카스펠 인형극은 오스트리아의 압정에 시달리던 지역의 수많은 인형극장에서 '장터의 인형극'이라는 눈속임으로 제국주의의 폭압을 비판할 수 있었으며, 압정에 시달리던 지역의 해방운동에 동참할 수 있었다.¹⁶⁾ 그러니까 권력에 대한 비판은 카스펠 인형극이 가진 태생적이고도 본질적인 특성이라 할 수 있다.

극의 결말에서 카스펠은 항상 악인을 공격하는 인물로 그려진다. 그래서 카스펠은 대중을 세뇌할 수 있는 잠재력을 가진 불경스러운 인형 중에서도 특히나 강력한 정치적 특성을 가진 캐릭터로 꼽힌다. 독일어권에서 카스펠을 활용한 선전·선동이 일찍부터 타진된 것은 필연적 결과였다.

16) 가스통 바피·렌네 샤팡스, 심우성 옮김, 『인형극의 역사』, 사상사회연구소, 1996, 143면

1908년부터 시작된 안톤 테사렉(Anton Tesarek)의 ‘붉은 카스펠(Rote Kasperl) 운동’은 인형극을 통해 청년들에게 사회적, 계급적 양심을 심어주겠다는 취지로 진행된 것이었으며, 1920년대 베를린의 ‘프롤레타리아 카스펠 극장(the Proletarian Kasperle Theater)’의 카스펠 인형극 운동 역시 이러한 카스펠의 특성을 청소년의 사회주의 교육에 적극적으로 활용한 것이었다.¹⁷⁾

쿠르트 투홀스키의 <스파이가 된 카스펠>은 바로 이 프롤레타리아 카스펠 극장의 인형극 운동의 일환으로 창작된 작품이다. 호프만 출판사의 프롤레타리아 카스펠 극장 시리즈의 1권인 <타락한 공주(Die entartete Prinzessin)>(1922) 역시 투홀스키가 쓴 작품이며, 3권은 외르크 메이거(Jörg Mager)가 안데르센의 동화를 각색한 <황제의 새 옷(Des Kaisers neue Kleider)>(1922)으로 이 역시 카스펠 인형극을 위한 작품이었다.

호프만 출판사의 프롤레타리아 카스펠 극장 시리즈 전 권에는 동일한 「서문」이 수록되어 있는데, 여기에는 카스펠 인형극 운동의 필요성과 새로운 인형극 대본을 제공하는 이유를 설명하고 있다. 이들은 카스펠 인형극이 청소년과 대중에게 전통적으로 강력한 영향력을 행사해 온 선전 도구라는 점을 높이 평가한다. 그러나 시간이 지나면서 제국에 비판적 기능을 수행하던 거리의 카스펠 인형극은 부르주아적이고 반유대주의적인 세계관을 가지게 되었고, 이는 작품을 어리석고 무감각한 단조로움으로 전락시키고 말았다. 이들은 이 오래된 민중문화에 프롤레타리아적 감각과 현대적 의미를 불어넣으며, 즐겁고 교육적이며 가장 저렴한 계몽과 선전의 수단으로 새로운 내용의 카스펠 인형극을 창작했다.¹⁸⁾ <스파이가 된 카스펠>은 이러한 맥락에서 프롤레타리아 청소년의 교육과 사회주의 단체의 가입을 유도하기 위한 계몽과 선전을 목적으로 한 작품이다.

17) “Education and Propaganda”, *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, A project of Unima Internationale, <https://wepa.unima.org/en/education-and-propaganda>

18) Tucholsky, Kurt, “Einleitung”, op.cit., p. II.

이 인형극 시리즈에서 흥미로운 부분은 ‘정치적 카스펠의 대화가 어떤 방식으로 구성될 수 있는가’를 보여주기 위해 전통적인 문학과는 대조적으로 이 희곡이 스케치의 형태로 제공되었다는 점이다. 이는 청소년들이 스스로 이러한 극을 창작하고 필요와 분위기에 따라 개조, 확장, 단축하며, 지역적 특색이나 방언, 개인적인 풍자 등으로 극에 양념을 칠 수 있어야 한다는 이유 때문이었다.¹⁹⁾ 투홀스키의 <스파이가 된 카스펠>이 가진 내용적 여백은 결과적으로 이 작품의 활용도를 높이는 데 일조했다. 일본 프로연극계에서 진행된 이 작품의 개작은 원작이 가진 이러한 특성을 충실하게 활용한 예일 것이다.

3. 카스펠 인형극의 일본 번역과 프로트의 연극대중화

1926년경까지 일본에서는 비트포겔의 <도망자>나 엥튼 싱클레어의 <이층의 남자> 정도만을 프로희곡으로 판단하고 있었는데, 후쿠모토이쥬미 나프를 장악한 1927년경에 이르면 정치투쟁에 어울리는 작품이 요구되기 시작했다.²⁰⁾ 투홀스키의 작품은 이러한 상황에서 프로트의 레퍼터리로 선정되었다.

일본에서 투홀스키의 <스파이가 된 카스펠>은 <개가 된 가스펠(いぬにされたカスペル)>, <가스펠(カスペル)>, <다리 없는 마틴(足のないマルチン)>, <샘(サム)> 등 다양한 제목으로 표기되어 혼란을 더한다. 그러나 <개가 된 가스펠>의 약칭인 <가스펠>을 제외하면, 나머지는 순차적으로 개작된 판본이다. 일본어로 번역된 최초의 판본은 일본 프롤레타리아극장이 1927년 8월 홋카이도에서 공연하려 했던 <개가 된 가스펠>이

19) Tucholsky, Kurt, “Einleitung”, op.cit., p. II.

20) 『『プロレタリア演劇の思い出』(座談会)』, 『プロレタリア演劇』創刊號, 1930.6, p.100.

다. 다음 작품은 <다리 없는 마틴>으로 프롤레타리아극장과 좌익극장의 연출가 사노 세키를 연구한 후지타 후지오(藤田富士男)가 <가스펠>의 개제(改題)임을 밝히고 있어 그 상관관계를 확인할 수 있다.²¹⁾ 마지막으로 <샘>은 기타무라 기하치(北村喜八)가 1929년 10월 극단 축지소극장의 공연을 위해 좌익극장의 허락을 얻어 레뷰의 형태로 개작한 것이었다.²²⁾

3-1. 인형극의 대중 교육적 가치, <개가 된 가스펠>

<개가 된 가스펠>은 노동농민당 홋카이도지부 연합회가 주최한 공연을 위해 기획된 작품 중 하나로 일본 프롤레타리아극장의 미나가와 아키라(皆川晃)가 번역과 현지화를 위한 개작을 맡았으며, 사노 세키(佐野碩)와 히라마쓰 도요히코(平松豊彦)가 연출을, 역시 히라마쓰가 장치를 담당한 작품이었다.²³⁾ 그러나 1927년 8월 10일 삿포로 공연 첫날, 갑작스럽고도 폭압적으로 이루어진 홋카이도 정부의 검열로 공연의 전체 일정이 백지화되고 만다.²⁴⁾ 이후 이 작품은 1927년 9월 26-27일 축지소극장에서 열린 ‘노동당의 저녁’ 행사에서 프롤레타리아극장에 의해 다시 시도된다. 당시 이 작품과 함께 비트포겔의 <어머니(母)>, 르 메르텐의 <탄갱부(炭坑夫)>, 히사이타 에이지로(久板栄二郎)의 <명령일하(命令一下)>가 준비되었으나, 경시청 보안과는 <어머니>와 <탄갱부>를 인가하지 않았으며, <개가 된 가스펠>과 <명령일하>는 “원작을 알아볼 수 없을 정도의 삭제”²⁵⁾를 당해 <명령일하>만 간신히 살아남았을 뿐, <개가 된 가스펠>은 결국 공연되지 못하였다.

21) 藤田富士男, 「佐野碩研究」, 『悲劇喜劇』 34(8), 1981.8, p.70.

22) 北村喜八, 「お断り」, 『劇場街』 1(7), 1929.12, p.79.

23) 「中央劇場上演目録史」, 『中央劇場パンフレット』 改名披露記念号別冊付録, 1934.4.

24) 홋카이도 동북 공연의 검열 문제에 관해서는 다음 글을 참고했다. 「プロレタリア劇場上演禁止に關する聲明書」, 『プロレタリア芸術』 1(3), 1927.9, p.66.

25) 「一切の検閲機關へ民間代表を参加させろ」, 『プロレタリア芸術』 1(5), 1927.11, p.70.

일본프롤레타리아예술연맹의 기관지 『프롤레타리아예술(プロレタリア芸術)』에 1927년 8월 프롤레타리아극장이 홋카이도 공연을 연습할 당시, <개가 된 가스펠>의 대본과 제작 실태, 사진이 실려 있어 이 작품에 관한 구체적인 정보를 확인할 수 있다.



1927년 8월 홋카이도 공연 <개가 된 가스펠>을 위해 제작된 인형²⁶⁾

이 공연에서 장치와 연출을 담당했던 히라마쓰는 당시의 인형 제작 현상에 대한 간략한 스케치를 남기고 있는데, 이는 프롤레타리아극장이 이 작품에 주목한 이유를 잘 보여준다. 이들은 소부르주아적이며 형식주의적이었던 기존의 인형극이 가진 특수성을 강조한다면, 오히려 반대의 효과를 낼 수 있다고 판단했으며, 검열로부터 자유로운 인형극을 연극운동의 효과적인 수단으로 활용할 수 있다고 생각하였다.²⁷⁾ 그러나 검열로부터 비껴선 인형극이라는 장르, 카스펠 인형극이 가진 체제 저항적인 성격을 대중 교육에 이용하겠다는 일본 프롤레타리아극장의 의도는 결국 공연 불허가 문제로 달성되지 못하였다.²⁸⁾ 검열로부터 자유로웠던 인형극마저 이제 검열의 대상이 되기 시작했으며, 이는 다른 방식의 공연을 모색해야 한다는 것을 의미했다.

26) 『プロレタリア芸術』 1(3), 1927.9, p.34.

27) 平松豊彦, 「カスベルの人形」, 『プロレタリア芸術』 1(3), 1927.9, pp.34-35.

28) 「人形がやられた」, 『プロレタリア芸術』 1(3), 1927.9, p.35.

원작과 마찬가지로 <개가 된 가스펠> 역시 4막으로 구성된 인형극이다. 이 판본은 몇 개의 장치와 설정에서 약간의 변화를 보여준다. 먼저 거리에서 구걸하던 주인공과 신사의 격차가 더욱 벌어졌다. 원작에서 카스펠과 신사는 모두 동일한 철십자 훈장을 달고 있지만, 이 판본에서 신사는 일본 최고 훈장인 킨시 훈장을 달고 있어 가스펠과의 계급적 차이를 부각한다. 그리고 카스펠의 친구인 부농 슈토펠바우어는 악랄하기보다는 다소 어리숙한 면을 가진 친근한 인물로, 돈은 있으나 종교와 공권력 앞에 순종하도록 세뇌당한 인물이었다면, 이 판본에서는 소작쟁의를 고민하는 악덕 대지주로 바뀐다. 또한 원작에서 지배계급의 하수인으로 그려졌던 목사 and 경찰은 지배계급 그 자체를 상징하는 인물로 강화되었다. 이와 함께 지주, 목사, 헌병, 순사 등 적대적 인물군 전체가 원작보다 더욱 우스꽝스럽게 형상화됨으로써 극 전체의 풍자적 성향이 강화되었다.

반면, 가스펠, 프롤레타리아 여성, 젊은 프롤레타리아와의 대화는 원작의 문답식 설명에 비해 간단하게 전개된다. 특히 사회주의 단체의 정당성을 강조하던 원작과 달리 전쟁고아를 돌보는 사회주의 단체의 존재가 삭제되고, 추상적인 언술로 프롤레타리아의 연대만을 강조한다. 그럼에도 대본에서 노골적으로 발화되는 “국가를 위해”란 대사가 결과적으로 세상을 망치고 있다는 명백한 메시지, 사회주의자 연대와 뼈라 살포의 정당성, 국가 권력을 상징하는 헌병과 순사에게 폭력을 가해(원작에서는 폭력을 가하지 않고 그대로 놓아줌) 그들이 우스꽝스럽게 패배하는 모습에서 이 작품이 검열을 통과하지 못했던 이유를 짐작할 수 있다.

(온몸의 힘을 다해 두 사람을 건어찬다. 두 사람은 공처럼 굴러간다)
조장과 순경 (구르면서 비명을 지른다) 아이고… 살려줘! 으윽, 으윽.
가스펠과 젊은 프로 (계속 뒤쫓으려 한다)

프로의 여자 그만뒤요, 그런 놈들만 해치워 봤자 소용 없어요. 자본가는 아직 우리보다 강해요. 앞으로 더 압박받고 박해당할

지도 몰라요. 그러나 우리 프롤레타리아트가 결속할 때,
곧 해방의 종이 울릴 거예요.

가스펠 나는 바보였어. 난 정말이지 사회주의자들이 뼈라를 붙이
러 오는 걸 감시하고 있었으니 말이야!

젊은 프로 아하하...당신은 결국 저놈들의 개 노릇을 하고 있었군요.

프로 여자 가스펠 씨, 왜 개 같은 놈이 된 거예요?

가스펠 (강하게 고개를 저으며) 아니오, 당한 겁니다. 어쨌든 밥이
되지 않았으니까. 닥치는 대로 일을 맡았던 것 뿐이지요.
정말이지 나는 사회주의자가 기아와 빈곤을 없애는 것이
라는 건 몰랐으니까요.

젊은 프로 그렇군요.

가스펠 그래서 나도 이제 개종했소. 노동자들이 단결한다면 아무
것도 절망하지 않아도 된다는 것을 알게 되어, 나는 정말
기쁩니다. 개가 된 일도 헛되지는 않았어요. 덕분에 나는
오늘부터 당신들의 형제요. 자, 뼈라 붙이는 것 좀 도와주
지.

젊은 프로 자 갑시다. 어머니, 그 뼈라 좀 가져다주세요.
(가스펠을 중간에 두고 유쾌하게 걸어가기 시작한다)

(막)²⁹⁾

<개가 된 가스펠>은 국가를 위해 희생했으나, 전쟁을 일으킨 지배계급만이 부와 권력을 누리는 구조적 문제를 프롤레타리아 연대로 해결할 수 있다는 원작의 주제를 이으면서도 연대의 중요성을 훨씬 강조한다. 뼈라 붙이는 것을 돕겠다는 데서 끝나는 원작과 달리 이 판본에서는 세 사람이 함께 유쾌하게 걸어가는 모습을 보여줌으로써 연대의 낙관성을 훨씬 강화하고 있다.

29) 카스퍼·하우셀 작, 프로레타리아劇場 譯編, 「いぬにされたカスベル」, 『プロレタリア芸術』 1(3), 1927.9, p.101.

카스펠 인형극의 전통에서 카스펠은 마지막에 항상 살아남는, 승리하는 자이다. <개가 된 가스펠>도 이러한 카스펠 인형극의 전통을 그대로 따른다. 극의 마지막에 조장과 순경을 내쫓고 권력의 개가 된 자신의 모습을 반성한 가스펠은 프롤레타리아와 연대해 전쟁과 가난이 없는 세상을 향해 나아간다. 카스펠 인형극의 특성에 기댄 이 판본은 인형극이라는 위장을 통해 검열의 벽과 대중 교육이라는 다차원의 목적을 달성하고자 한 작품이다. 결과적으로 <개가 된 가스펠>은 검열을 통과하지 못했지만, 이 작품이 <다리 없는 마틴>, <샘>으로 계속 개작되며 공연될 수 있었던 이유는 여기에서 찾을 수 있을 것이다.

3-2. 대중연예물과 결합한 풍자적 선동극, <다리 없는 마틴>

<다리 없는 마틴>은 <스파이가 된 카스펠>의 두 번째 일본어 판본이다. 1927년 11월 12-14일 축지소극장에서 열린 일본프롤레타리아예술연맹 주최, ‘러시아혁명 십 주년 기념예술제’에서 프롤레타리아극장은 드디어 이 작품을 무대에 올리는 데 성공한다. 이 작품은 작품 정보에 ‘프롤레타리아극장 작(作)’으로 기재되어 있어 <개가 된 가스펠>을 극단원들이 공동으로 개역한 것임을 알 수 있다. 또한 제목 옆에 ‘인형극’이라 명시되어 있어 전작과 마찬가지로 인형극 공연임을 확인할 수 있다. 한편, 통상적인 공연 정보와 달리 배역에 관한 정보가 나오지 않고, 연출과 장치에 히라마쓰 토요히코, 조수에 나카무라 에이지(中村榮二)의 이름만 기재되어 있는 것도 특징적이다.³⁰⁾ 대본 옆에 기재된 ‘인형극’이라는 표시처럼 이 작품은 실제로도 인형극으로 공연되었다.³¹⁾

30) 倉林誠一郎, 『新劇年代記』 戦前編, 白水社, 1972, p.192.

31) 1929년 5월 좌익극장의 무대극 <다리 없는 마틴>을 본 관객에 따르면, 1928년 프롤레타리아극장의 인형극 <다리 없는 마틴>도 보았다고 밝히고 있어, 이 작품이 인형극에서 무대극으로 전환되는 경계에 있었던 작품임을 알 수 있다. 寺島眞一, 「左翼劇場公演を見る」, 『戦旗』 2(6), 1929.6, p.63.

1927년 8월 홋카이도에서 시행된 강도 높은 검열을 놓고 당시 일본 언론은 이 사건을 지방 공연의 특수성으로 판단했는데, 이를 볼 때 홋카이도의 상황은 일본의 보편적인 검열 기준보다 훨씬 가혹했음을 알 수 있다. 그러나 <개가 된 가스펠>은 홋카이도 공연 실패 이후 도쿄에서도 검열을 통과하지 못했으며, 이는 작품을 수정하게 된 계기가 되었던 것으로 보인다.

프롤레타리아극장이 개역한 <다리 없는 마틴>의 대본은 확인할 수 없어 공연 당시의 「대본 해설」을 통해 작품을 살펴보면 다음과 같다.

나라를 위해 전쟁에 나갔던 마틴은 한쪽 다리를 잃고 돌아온다. 부자에게 애물단지 취급을 받은 그는 프롤레타리아의 신이 지갑의 밑바닥을 털어 자신에게 은혜를 베풀어 주는 것에 이상하다고 느낀다. 공장주는 마틴의 돈으로 무산당의 뼈대를 낚아채고, 젊은이로부터 뼈대의 힘을 들은 마틴은 당이 가난한 사람의 편이라는 것에 놀란다. 언제까지 속아 넘어가 개가 하는 평범한 일을 할 것인가. 마틴은 노동자의 단결이 무엇보다 강한 것임을 알게 되고 형제들과 함께 연대한다.³²⁾

이 작품에서는 전작의 신사와 지주의 역할을 교수와 공장주가 대신한다. <개가 된 가스펠>의 신사가 세련된 차림에 전쟁 영웅의 훈장을 단 인물이었던 반면, <다리 없는 마틴>의 더글라스는 지식인이다. 최고 전쟁 영웅에서 지식인으로 적대적 인물의 변화는 비판의 대상이 국가에서 지식 계층으로 그 수위가 하향되었음을 의미한다. 이는 원작과 전편에서 가스펠을 도와준 프롤레타리아 여성의 역할을 프롤레타리아의 신이 대신한 것에서도 확인할 수 있다. 신이라는 비현실적이고 환상적인 존재를 구원자의 자리에 배치함으로써 계급 문제의 진짜 원인을 직시하지 않고 우회하는 전략을 취한 것이다.

32) 「足のないマルチン解説」, 『戦旗』 2(6), 1929.6, p.61.

그러나 아이러니하게도 지주와 소작쟁의를 공장주와 노동쟁의로 바꾸면서 투쟁의 목표를 프롤레타리아 전체 연대에서 노동자의 연대로 초점화했는데, 이를 통해 추상적 민중의 연대가 아닌 공장 노동자라는 실질적인 집단의 결속에 집중하게 된다. 또한 사회주의자에 대한 단편적이고 추상적인 전편의 언술은 무산당의 역할을 강조하는 방향으로 변경되면서, 당 중심의 결속이 현실의 문제를 해결할 수 있다는 전망을 드러낸다.

즉 이 판본은 지배권력에 대한 비판을 삭제하면서도 중앙집권적 당 체제를 지지하고 노동자의 문제를 강화하는 모순을 갖고 있다. 그러나 이것은 국가 권력을 건드리는 위험을 피하면서도 당 중심으로 노동자들을 결집하려는 정치적 목적에 따른 전략적 타협인 셈이다.

1929년 5월 4일 좌익극장이 공연한 <다리 없는 마틴>(연출 사노 세키)은 인형극이 아닌 무대극 작품이었다. 즉 <다리 없는 마틴>은 인형극과 무대극 두 가지 방식을 모두 실험한 작품으로 이때부터 프로트가 인형극 공연의 특수성보다 인형극 대본을 활용한 프로연극 제작에 무게를 두기 시작했음을 보여준다. 당시 이 작품은 <미물의 치료>, <하차>와 함께 공연되었는데, 이는 모두 현장 활동에 용이한 작품들이었다. 1929년 5월 좌익극장의 무대극 <다리 없는 마틴>을 본 관객은 이 작품이 인형극 <다리 없는 마틴>과 마찬가지로 매우 유쾌하고 통쾌한 연극이자, 투쟁심을 단도직입적으로 끌어오르게 하는 노동자의 연극이었다고 평가했다.³³⁾

그런데 원작과 전편만 놓고 보았을 때, 이 두 작품은 선동보다는 선전에 적합한 작품이라 할 수 있다. 따라서 작품의 선동성을 강화하기 위해서는 다른 극적 장치가 필요할 수밖에 없는데, 히사이타 에이지로의 공연 평에서 그 단서를 엿볼 수 있다. 히사이타는 연극을 대중에 반입하는 방법에 대한 여러 대안을 제시했는데, 그중 마게모노(まげ物, 시대극), 차번(茶番, 무용, 비파, 만담(落語) 등을 도입하자는 것이다.³⁴⁾ 그는 좌익극장

33) 寺島眞一, 「左翼劇場公演を見る」, 앞의 글, p.63.

34) 久板栄二郎, 「演劇運動のホルシェビキ化」, 『プロレタリア演劇』1(3), 1930.8, p.29.

의 <다리 없는 마틴>을 ‘차반게키(茶番劇, 이하 차번극)’로 규정했으며, 현장 활동에 사용할 수 있는 풍자성을 띤 새로운 ‘선동극의 형식’을 보여준 작품이라 평가했다.³⁵⁾ 차번극은 에도 말기 가부키에서 유래한 즉흥적 소인극의 하나로, 아마추어 연기자들이 간단한 도구를 이용해 골계적인 촌극이나 화예를 연기하는 일본 대중 연예의 일종이다. 즉 이 작품은 차번극의 방식을 도입함으로써 연극에 선동성을 더했다고 볼 수 있다. 히사이타는 특히 관현 측이 입회하는 장면에서 ‘가부키의 장단(囃子)을 사용’³⁶⁾했다고 기록하고 있어 대중연예물이 활용된 방법을 확인할 수 있다. 좌익극장이 <다리 없는 마틴>에서 시도한 가부키 장단의 삽입은 대중의 취향을 고려한 프로트 연극대중화론의 실험적 결과라 할 수 있다.

3-3. 프롤레타리아 레뷰와 반제·반전극, <샘>

1929년 10월 17-30일까지 공연된 극단 축지소극장의 <샘>(연출 기타무라 기하치, 무대장치 무라야마 토모요시)은 <다리 없는 마틴>을 레뷰로 만든 작품이다.³⁷⁾ 기타무라 기하치가 좌익극장의 허락을 받아 여러 부분을 삽입해 개작한 이 작품은³⁸⁾ 한 달 후인 1929년 11월 18일-19일 좌익극장의 제14회 공연(연출 사노 세키, 무대장치 야마무라 요시아(山村吉哉)에서도 무대화되었다. 물론 좌익극장이 공연했던 <샘>의 무대장치를 일본 전통춤의 대가 야마무라 요시아가 담당했다는 점에서 좌익극장의 <샘>은 축지소극장의 <샘>과는 전혀 다른 무대 스타일을 보여주었을 것으로 짐작할 수 있다.

35) 久板榮二郎, 「プロタリア戯曲作法」, 『プロタリア藝術教程』 3, 世界社, 1930, pp.255-310.

36) 久板榮二郎, 「プロタリア演劇概論」, 『綜合プロタリア芸術講座』 3, 内外社, 1931, p.173.

37) 北村喜八, 〈サム〉, 『劇場街』 1(6), 1929.11, p.147.

38) 北村喜八, 「お斷り」, 『劇場街』 1(7), 1929.12, p.79.

이 판본의 가장 큰 특징은 전 장면에 걸쳐 화려한 음악과 춤을 삽입했다는 것이다. 1경에서는 구세군의 전도 소리와 찬송가 합창을 배경으로 무대 위에서 손풍금(아코디언)을 치는 샘이 등장한다. 텅 빈 무대에서 홀로 아코디언을 연주하던 전작과 비교하면, 이는 종교라는 거대한 권력 아래 놓인 한 개인의 무력감을 부각하는 데 효과적이다. 재즈와 춤을 삽입하며 당시 유행하던 레뷰 스타일을 도입한 2경의 원유회 장면도 중요하다. 또한 여기에는 세 그룹의 병사들이 무대 삼면에서 손풍금을 들고 군가를 부르며 무대 중앙으로 행진하는 장면이 나오는데, 이는 전체주의적 국가 체제를 상징화한 장면이다. 가스펠이 기미가요를 부르며 국가에의 충성을 가장하던 <개가 된 가스펠> 보다 국가 권력의 위압성이 훨씬 강조된다. 3경에서는 기관총 소리가 무대를 열고, 5경에서는 재즈가 첫 장면에, 자유의 노래 합창이 마지막 장면에 배치된다. 극의 흐름은 전작들과 마찬가지로 전개되지만, 장면이 바뀔 때마다 관객들의 눈과 귀를 사로잡는 시청각적 효과들이 극의 주제와 맞물리며 적극적으로 삽입되었다.³⁹⁾

이 판본은 구세군, 찬송가, 재즈 등 이국적인 춤과 음악을 통해 관객을 끌어들이는 점에서 가부키의 전통 장단을 활용한 차변극 <다리 없는 마틴>과는 전혀 다른 분위기를 조성한다. 전편들과 마찬가지로 극의 분위기는 여전히 밝은 톤이지만, 전편들의 풍자성과 그에 따른 반동적 힘은 상대적으로 약화되었다. 대신 레뷰의 선정성이 적극 활용된다. 특히 꽃다발을 원하는 숙녀들의 집단 동작이나, 재즈 선율에 맞춘 신사 숙녀들의 선정적인 춤은 향락에 젖은 부르주아들을 형상화하는 데 효과적이다.

가스펠에서 마틴으로 주인공의 이름 변화가 인형극에서 무대극으로의 전환을 드러낸다면, 마틴에서 샘으로의 변화는 투쟁 대상(적)의 변동을 명시적으로 드러낸다. <샘>에서 환기되는 영국의 중국 식민화 문제는 당시 현재진행형인 사안이었으며, 이는 사회주의운동을 표면화하기 어려워지

39) 北村喜八, 〈サム〉, 『劇場街』 1(6), 1929.11, pp.53-77.

던 1920년대 말 반제·반전운동의 단골 소재이기도 했다.

앞선 작품들이 사회주의 연대의 힘, 무산당에의 참여를 직접적으로 발화했다면, <샘>은 반제와 반전의 문제를 표면화한다. 이는 검열을 피하고 보다 적극적인 대중화의 방법이 요구되기 시작했던 1929년 말, 사회주의 아젠다를 감추면서도 연극운동의 목적을 달성해야만 했던 일본 프로연극계의 고심을 대변하고 있다. <개가 된 가스펠>, <다리 없는 마틴>, <샘>으로 이어지는 작품의 번역과 개작 과정은 점점 강화되어가는 검열 기준과 그에 따라 더 적극적으로 유연해져야만 했던 일본 프로연극계가 처한 현실을 반영하고 있다.

4. <다리 없는 마틴>의 흔적과 카프의 연극대중화

카프 공연사에서 이 작품은 1928년 1월 19·20일 카프 동경지부의 레퍼토리에 처음 등장한다. 일본의 현행 검열제도를 반대하는 의도로 기획된 이 공연에서 카프 동경지부는 <조선>(10장, 연출 김두용, 조수 이상조)과 <다리 없는 마틴>(5막, 연출 조중곤, 조수 최병한, 조선어 번역 이상조)을 공연하기로 한다. 조중곤이 연출을 맡고, 최병한이 조수로 참여한 이 공연은 일본 프롤레타리아극장과 합작했음을 밝히고 있어 카프 동경지부가 일본 프롤레타리아극장의 대본을 사용했음을 짐작할 수 있다.



카프 동경지부의
<다리 없는 마틴> 포스터⁴⁰⁾

40) 「朝鮮プロ演劇公演 포스터」, 1928.1. (일본 호세이대학 소장)

이 공연에서 <조선>은 검열로 전문이 삭제되었으며, <다리 없는 마틴>은 “인형극이 아니면 안 된다”라는 이유로 반려되었다.⁴¹⁾ 인형극 검열의 상대적 느슨함을 명시적으로 보여주는 카프 동경지부의 이러한 검열 기록은 이 공연이 인형극이 아닌, 배우가 연기하는 무대극으로 준비되었음을 역으로 드러낸다. 1927년 11월 일본 프롤레타리아극장의 공연이 인형극이었고, 1929년 5월 좌익극장의 공연이 무대극이었음을 비춰볼 때, 동경지부는 이미 1928년부터 <다리 없는 마틴>의 무대극 전환을 시도하고 있었던 것이다.

1931년 4월 경성 청북극장이 창립 공연의 레퍼토리로 선정한 <다리 없는 마틴>(11경)은 프로연극의 새로운 형식이라는 측면에서 좌익극장의 공연작과 같은 맥락에 놓인 작품이었을 것으로 추정된다. 다만 4막의 일본 어본이 11경으로 바뀐 것을 볼 때 우리식으로 번역하려고 했으리라 짐작할 수 있다. 물론 가부키 장단을 우리의 전통 장단으로 변경할 시간은 주어지지 않았고, 청북극장은 활동을 개시하지 않았다. 그리고 이 과제는 신고송의 귀국과 함께 극단 신건설로 넘어간다.

그런데 경성지방법원 검사국 보고서에는 함흥 소형극장과 메가폰이 지방 공연에서 <가스펠>이란 작품을 공연했다는 기록이 나온다.⁴²⁾ 이동식 소형극장의 2기에 해당하는 함흥 소형극장은 김유영이 주축이었던 이동식소형극장에 김승일과 김형용이 개입함으로써 카프의 영향권 안으로 흡수된 단체였다.⁴³⁾ 함흥에서 소형극장이 출현한 시기가 1932년 2-3월 경이고, 메가폰이 지방 공연을 떠난 시기가 1932년 6월 이후인데, 이때는 이미 일본에서 <샘>이 공연된 이후였다. 그럼에도 소형극장과 메가폰의 공연작 제목은 <가스펠>이었다.

41) 金學烈, 「「カッパ(KARP)」の機關誌」, 『朝鮮大學校學報』 3, 朝鮮大學校, 1998, pp.33-34.

42) 「별지 제4호, 朝鮮に於けるプロレタリア演劇運動の보고」(「演劇運動社員娯映畫部隊社員等檢舉ニ関スル件」), 『京鍾警高祕』 제1937호, 1933.2.10.

43) 「소형극장 함흥서 출현」, 『조선일보』, 1932.3.24.

그러나 이 기록만으로는 이들의 공연이 인형극이었는지, <개가 된 가스펠>의 대본을 사용했는지 알 수 없다. 당시 서구 인형극은 노동자구락부극과 관련해 러시아의 페트르슈카를 다룬 유치진⁴⁴⁾, 러시아 인형극 전반을 다룬 박완식의 논의⁴⁵⁾ 정도만 있을 뿐이었다.⁴⁶⁾ 따라서 소형극장과 메가폰에서 <개가 된 가스펠> 대본을 사용했다고 하더라도 인형극으로 공연하지는 않았을 것으로 보인다. 이는 인형 제작 기술의 한계 때문일 수도 있겠지만, 동경지부조차 <다리 없는 마틴>을 무대극으로 준비했던 전례를 보았을 때, 소형극장과 메가폰은 인형극 자체보다는 이 작품의 대중 교육적 가치와 선전적 기능에 더 큰 관심을 두었을 것으로 추측된다.

무엇보다 소형극장과 메가폰의 <가스펠> 공연이 중요한 이유는 이 작품이 비합법적으로 공연되었을 가능성을 시사하기 때문이다. 공식적인 공연 기록에서는 전혀 찾아볼 수 없고 검거 관련 조서에만 등장하는 이 작품은 심지어 지방에서 공연되었다는 점도 함께 명시되어 있어⁴⁷⁾ 카프 계열 극단들의 비합법적 공연 가능성을 짚게 암시한다.

카프 동경지부와 청북극장의 <다리 없는 마틴>, 소형극장과 메가폰의 <가스펠>, 신건설의 <다리 없는 삼>은 카프에서도 투홀스키의 여러 일본어 번역본이 유입된 정황을 드러낸다. <스파이가 된 카스펠>에서 <샘>까지 도달하는 이 작품의 번역과 개작의 추이는 프로트와 연동된 카프의 연극운동을 이해할 수 있도록 도와준다. 그러나 단계적으로 다양한 방식을 시도했던 프로트와 달리 국내에서 이 작품은 큰 시간차 없이 동시적으로 유입되었다.

44) 유치진, 「노동자구락부극에 대한 고찰」(2), 『동아일보』, 1932.3.3.

45) 박철민, 「짜베트의 인형극」(1)-(5), 『조선일보』, 1933.11.12.-18.

46) 1933년 12월에 이르러서야 '조선인형극회'가 창립되었기에 당시로서는 인형극 공연이 실제로 이루어질 수 없었다고 보는 편이 타당하다. 한편, 조선인형극회 연구부에는 민속학자 송석하를 비롯해 정인섭, 유치진이, 실연부에는 구본웅, 김복진 등이 포진하고 있어 사상적 경향과 상관없이 인형극에 관한 관심이 고조되기 시작했음을 알 수 있다. 「조선인형극회 창립」, 『동아일보』, 1933.12.23.

47) 「별지 제4호, 朝鮮に於けるプロレタリア演劇運動の보고」 앞의 문서.

그중 극단 신건설의 창립 공연 레퍼토리에 <다리 없는 마틴>이 아닌 <다리 없는 삼>이 올랐다는 사실은 신고송이 설계한 초기 신건설의 기획 의도를 드러낸다는 점에서 주목해야 한다. 차변극과 레뷰라는 <다리 없는 마틴>과 <삼>의 거리는 신건설의 <다리 없는 삼>이 프롤레타리아 레뷰라는 새로운 형식을 시도하기 위해 채택되었을 가능성을 드러내기 때문이다.

이는 민병휘가 소개한 프롤레타리아 레뷰의 가치와도 연결된다. 그는 뉴욕의 독일인 노동자 혁명극단 푸로렛킬드극장의 레뷰가 “정경(情景)의 병렬, 풍자적 카츠크오케스트라의 무대효과⁴⁸⁾를 통해 선동극의 효과를 보여주었다고 설명했는데, 이러한 공연 방식은 당시 러시아와 독일 그리고 일본에서 부상하던 선전선동 공연의 대표적 방식이었다. 배우들이 직접 악기를 들고 연주하며 노래와 연극을 병행하는 이 새로운 공연 방식은 이동식 공연에 적합하고, 현장의 선동성을 조성하기에 알맞은 공연 방식으로, 소위 ‘합법 속의 비합법’적 공연을 가능할 수 있게 하는 방법이다. 이러한 차원에서 대중연예물을 종합적으로 활용한 총체적 퍼포먼스로 추정되는 신건설의 <바리에테>와 <문화곡마단>도 같은 맥락에 놓인 작품이라 할 수 있다.⁴⁹⁾

신파연극을 모방하는 기괴한 차변 공연을 비판하면서, 과거의 대중연예물을 그대로 수용할 것이 아니라 새로운 각색이 필요하다고 주장했던 신고송은⁵⁰⁾ 아자프로와 음악의 관계, 음악의 계급의식에 대해 논의했는데,⁵¹⁾ 이렇게 본다면 신고송이 계획했던 극단 신건설의 창립 공연 레퍼토리로 <삼>이 선정된 것은 매우 자연스러워 보인다.

48) 민병휘, 「최근 국제연극 소식(3)」, 『조선일보』, 1930.9.28.

49) 이민영, 「카프의 연극대중화론과 신건설의 바리에테」, 『한국연극학』 제85호, 한국연극학회, 2023, 5-30면.

50) 신고송, 「연극운동의 출발(4)-현단계의 프롤레타리아연극」, 『조선일보』, 1931.8.2.

51) 신고송, 「음악과 대중」, 『음악과 시』 창간호, 1930.; 신고송, 「음악의 계급의식에 대하여」, 『동아일보』, 1931.3.12.-13.

마지막으로 <샘>의 개작자가 표현주의 연극론의 대가 기타무라 기하치였다는 점을 생각해 보자. 사라진 사회주의적 발화 대신 반제·반전의 메시지가 담긴 <샘>의 마지막 장면이 신건설 최고의 출력물로 평가되는 <서부전선 이상 없다>의 세계와 맞닿아 있는 것은 매우 흥미롭다.

순라(巡邏) 뭐! (덤벼들다)

작은 충돌. 자유의 노래.

젊은 노동자 돌아왔다.

여자 돌아왔다.

샘 (노동자 남녀의 손을 잡고) 고마워요, 고마워요. 나는 지금 딱 알았다. 지금까지 나는 망설여 왔다. 협박을 받아 왔다. 하지만, 우리들 모두의 단결, 그것을 생각한다면, 아무것도 절망할 것은 없어. 오늘부터 나는 너희들의 형제다, 동지다!

사람들 많이 나온다.

막이 끊기는 근처, 아래의 무대, 창백한 광선. 일동, 해골 같은 얼굴이 보인다.⁵²⁾

자유의 노랫소리와 샘의 강렬한 선언에도 불구하고 조명의 대조적 사용은 깊이감 있는 어둠을 만들어낸다. 무대 아래쪽을 비추는 창백한 조명과 빛에 의해 떠오르는 해골 같은 얼굴의 형상은 전작들의 낙관적 전망 보다는 암울한 미래를 연상시킨다. 이 결말은 문학운동에서는 이미 배제되고 도태된 표현주의가 연극에서는 여전히 유의미한 효과를 거둘 수 있음을 보여준다. 정치투쟁의 엄정함을 요구하던 후쿠모토이즘의 모토와는 달리, 관객과 직접 만나야 하는 연극에서는 보다 유연한 태도가 필요했다는 공연적 현실을 여기에서 확인할 수 있다.

52) 北村喜八, 〈サム〉, 『劇場街』 1(6), 1929.11, p.77.

이는 신건설의 대표작 <서부전선 이상 없다>가 보여준 표현주의적 무대가 비단 실패한 결과물로만 치부될 수 없는 이유이다. 그럼에도 지극히 표현주의적인 수법으로 마무리된 <샘>의 이 마지막 장면은 1930년대에 접어든 프로연극계가 처한 현실이자 곧이어 신건설이 맞이하게 될 결말을 암시한다는 점에서 의미심장하다.

5. 결론

1930년대 카프의 레퍼토리 <다리 없는 마틴>은 그간 목록으로만 존재하던 미지의 작품이었다. 이 연구에서는 해당 작품을 추적하던 중, 이 작품의 독일어 원전 및 일본어 번역본 2편, 총 3편의 희곡들을 발굴하고, 그 외 관련 자료들도 입수할 수 있었다.

이 작품의 원전은 독일 작가 쿠르트 투홀스키가 쓴 <스파이가 된 카스펠>로, 독일어권 민간에서 유행하던 카스펠 인형극을 바탕으로 프롤레타리아 청소년의 교육과 사회주의 단체를 선전하기 위한 목적으로 창작된 작품이다. 이 독일 인형극은 이후 대중 교육을 위한 수단으로 일본 프로연극계에 수용되었다. 미나가와 아키라와 일본 프롤레타리아극장에 의해 프롤레타리아 인형극 <개가 된 가스펠>이 번역, 공연되었으며, 좌익극장에 의해 대중연예물을 결합한 풍자적 선동극 <다리 없는 마틴>이 공연되었다. 그리고 기타무라 기하치에 의해 반제·반전극 프롤레타리아 레뷰 <샘>으로 개작, 공연되었다.

이들 독일어 원전과 일본어 번역본들의 내용 및 형식적 변화의 추이를 확인한 결과, 일본에서 이 작품들은 프로트 연극대중화의 실천적 결과물로 제출된 것이었음을 알 수 있었다. 원작의 이러한 변주는 카프 동경지부와 청북극장의 <다리 없는 마틴>, 함흥 소형극장과 메가폰의 <가스

펠>, 신건철의 <다리 없는 삼>에 이르기까지 카프에서 시도된 다양한 제목의 작품들이 모두 투홀스키의 <스파이가 된 카스펠>을 모본으로 한 작품이었음을 알려준다. 또한 이를 통해 독일 연극운동과 프로트의 영향 관계, 프로트의 결과물이 카프로 수용되는 과정을 확인할 수 있었다.

버전을 막론하고 대중적 형식을 활용한 <다리 없는 마틴>은 1930년대 카프 연극대중화의 실천적 시도와 방향성을 드러낸다는 점에서 눈여겨봐야 할 작품이다. 그러나 결국 합법적 무대화에 성공하지 못했던 이 작품 이후 새로운 독일 인형극의 무대극화가 시도된다. <다리 없는 마틴>을 잇는 독일 인형극 각본 <누가 제일 바보냐>의 무대화에 대한 논의는 다음의 논문으로 넘긴다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『조선일보』, 『연극운동』, 『음악과 시』
 『演劇運動社員並映畫部隊社員等檢舉二関スル件』, 『京鍾警高秘』 제1937호, 1933.2.10.
 『劇場街』, 『戦旗』, 『悲劇喜劇』, 『プロレタリア芸術』, 『プロレタリア演劇』
 『朝鮮プロ藝演劇公演 포스터』, 1928.1.(일본 호세이대학 소장)
 『中央劇場上演目録史』, 『中央劇場パンフレット』 改名披露記念号 別冊付録, 1934.4.
 Tucholsky, Kurt, *Kasperle als Spitzel*, Berlin: A. Hoffmanns Verlag, 1922.
 쿠르트 투홀스키의 작품, <https://www.textlog.de/tucholsky>

2. 단행본

- 조창섭, 『독일 현대문학』, 서울대학교 출판부, 2003,
 Baty, Gaston · Chavance, René, 심우성 역, 『인형극의 역사』, 사사연, 1996.
 饒平名智太郎 編輯, 『プロレタリア藝術教程』 第3輯, 世界社, 1930.
 秋田雨雀 編, 『綜合プロレタリア藝術講座』 第3巻, 内外社, 1931.
 倉林誠一郎, 『新劇年代記』 戦前編, 白水社, 1972.
 World Encyclopedia of Puppetry Arts, <https://wepa.unima.org/en/>

3. 논문

- 김재석, 「〈하차〉에 대한 비교 연구」, 『어문학』 제112집, 한국어문학회, 2011.
 이민영, 「박영희의 번역회곡과 ‘네이션=스테이트’의 기획」, 『어문학』 제107집, 한국어문학회, 2010.
 ———, 「프로연극운동의 또 다른 지층-민병회와 개성 대중극장」, 『상허학보』 제42집, 상허학회, 2014.
 ———, 「프로연극운동의 방향 전환, 극단 신건설」, 『민족문학사연구』 제59호, 민족문학사학회, 2015.
 ———, 「카프의 연극대중화론과 신건설의 바리에테」, 『한국연극학』 제85호, 한국연극학회, 2023.
 이상우, 「보성전문학교 연극부와 프로연극-보전 연극부 제1회 공연 〈삼등수병 마틴〉을 중심으로」, 『드라마연구』 제74호, 한국드라마학회, 2024.

이석만, 「1930년대 프로극단의 공연작품 분석」, 『한국극예술연구』 제1집, 한국극예술학회, 1991.

金學烈, 「「カップ(KARP)」の機關誌」, 『朝鮮大學校學報』 3, 朝鮮大學校, 1998.

Abstract

Japanese Translation of German Puppet Show and
 an Aspect of KAPF's Translation Plays
 : Focusing on *Martin Who Lost a Leg*

Lee Minyeong

Among the proletarian plays of KAPF, *Martin Who Lost a Leg* has remained a virtually unknown work until now. This study, in the process of tracing its source, excavated the original text: *Kasperle as a Spy*(1922), a proletarian puppet play by the German author Kurt Tucholsky. Furthermore, the study identified Japanese translations and adaptations such as *Kasperle as a Dog*, *Martin Who Lost a Leg*, and *Sam*.

Based on these findings, it was confirmed that *Martin Who Lost a Leg*, along with other previously unidentified works –such as *Kasperle* by the Hamhung Sohyeong-geukjang and the Megaphone, and *Sam Who Lost a Leg* by the Shingeonseol– were all based on the same original work.

While the German original was created as part of the puppet theater movement for proletarian youth education, the Japanese versions were products of the PROT movement's drive for the popularization of theater. This clearly demonstrates the influence of the “Proletarian Kasperl Puppet Theater” experiments from Germany's Weimar Republic era on the Japanese.

From the outset, KAPF attempted to produce this work as a stage play rather than a puppet show, suggesting that the federation prioritized the socio-educational impact over the puppet theater format itself. Furthermore, this work holds significance in that it reveals the possibility of clandestine performances and the attempt to integrate popular

entertainment and Revue formats into theater. Consequently, this play serves as crucial evidence that illuminates the global historical context of the proletarian theater movement –stretching from Germany through Japan to KAPF– while proving that KAPF's discourse on the popularization of theater was actively attempted through specific creative works.

Keywords: KAPF, Kurt Tucholsky, *Martin Who Lost a Leg*, Popularization of theater, Puppet Show

접 수 일: 2025년 12월 10일

심사기간: 2025년 12월 16일~2026년 12월 28일

게재결정: 2026년 1월 10일