

# 金祐鎭의 演劇觀과 戲曲「李永女」

權 純 宗

……………<目 次>……………	
I. 金祐鎭의 演劇觀	作家意識
II. 「李永女」의 作品分析	IV. 寫實主義劇으로서의 成果와 限界
III. 「李永女」를 통해 본 金祐鎭의	

## I. 金祐鎭의 演劇觀

김우진은 1921년 <學之光>에 「所謂 近代劇에 대하여」를 발표했는데, 이들은 서구의 근대극을 논하면서 자신의 연극관을 피력한, 1920년대 초기의 선구적 연극평론이라는 데 그 의의가 있다. 이 글에서 김우진은 ‘자고로 허다한 예술상의 偉人·천재는 각자의 노력으로 인류의 영혼을 해방하며 구제함을 예술의 원칙으로 생각’<sup>1)</sup>했다고 전제하고, 이러한 측면에서 톨스토이, 입센, 졸라, 플로벨, 역넬[바그너], 하우프트만, 막스·라인할트 등의 활동과 업적을 간략히 논하였다.

이어서 그는 근대극은 ‘비속한 민중’을 구축하려 했으며, 이러한 俗衆의 그릇된 의식을 바로잡아야 비로소 창조가 가능하다고 했다. 그리고, 우리의 근대극도 일본의 경우와 같이 서구의 이러한 연극문화를 수입해야 가능할 수 있고, 그러한 중간 단계로서 서구 근대극의 ‘번역시대’가 있어야 함을 주장했다.

일본에서 新歐州 文藝思潮의 맹배한 파도의 세력으로 짐입케 된 明治時代의 자연주의는 번역시대라는 일 관문을 지난 것과 같이 외국 천재들의 작품을 소개함에 다른 길이 없다. ……이는 과거의 문화가 퇴폐되고 민중이 수면 중으로부터 아직 각성치 아니한 우리 사회에도 「진실한 翻譯時代」가 당연히 도래할 가능성을 암시한 말이다. ……독일은 물론 영국의 「독립극장」, 프랑스의 「자유극장」이 출현하여 외국의 名作 佳篇을 번역 상연하여 隱逸된 國內의 젊은 천재를 발견한 역

1) 金祐鎭全集Ⅱ, 전예원, 1983, p.115.

## 2 嶺南語文學(第13輯)

사는 항상 新劇 운동자의 좋은 자료됨을 잊을 수 없다. 그리하여 또 문화의 세계적 낙원을 실현할 수 있으며, 近代劇의 최상 목적에 도달할 수 있다.<sup>2)</sup>

또, ‘근대극에 대한 완전한 희망은, 수완있는 經理家와 예술적 天賦가 풍부한 무대 감독자의 俱出로써 실현될 수 있다’<sup>3)</sup>고 주장하면서 근대극의 개념을 다음과 같이 정의하였다.

近代劇은 결국은 인류의 영혼의 解放救濟를 사명으로 하여 教練있고 수완있는 예술적 지배자의 극적 표현을 중심으로 하여, 또 사회적 민중의 教化와 오락을 목적으로 하여 인류의 공동생활에 공헌하는 때 그 의미의 전적 존재를 인정할 수 있다. 그러므로 우리는 영혼의 淨化와 경건한 정조의 예술로써 예정한 극장 도달점으로信하며 「극을 인생의 眞寔동」이라는 표어 하에 跪拜하기에 주저치 아니한다.<sup>4)</sup>

일본의 정치적인 침략과 더불어 자생적인 연극운동이 좌절되고 일본 신파극이 이 땅의 연극계를 횡행하고 있을 당시에 발표된 이 글은 그의 희곡작품과 함께 김우진이 선구적인 연극인이었음을 다시 한 번 확인시켜 주기에 부족함이 없다. 연극의 본질에 대한 치열한 탐색과정이 생략된 채 결는질로 연극구경한 것을 밑천으로 이 땅에 일본 신파를 이식하기에 열중했던 당시의 대다수 연극인의 활동에 비한다면, 김우진의 이와 같은 논의는 연극의 본질에 한 걸음 다가선 작업이었다고 할 수 있다.

그러나, 김우진의 이러한 논의에서 분명히 지적할 수 있는 점은, 그가 우리 연극이 나아가야 할 방향을 서구 연극에서 찾고 있다는, 즉 지극히 서구 지향적인 논리에 깊이 빠져 있다는 점이다.

林聖九로 대표되는 신파 연극인들이 일본연극을 이 땅에 무분별하게 이식한 것이나, 서구 연극을 이 땅에 이식하기 위한 김우진의 노력이나, 외래적인 것이 우리의 나아갈 길을 인도해 줄 것이라는 知的 착각에 빠져 있었던 점에서는 마찬가지였다. 때문에, 김우진은 외국의 名作 佳篇을 번역 상연하는 것이 국내의 젊은 천재를 발굴할 수 있는 방법으로 인식했고, 과거의 우리 문화가 퇴폐되었으며, 민중이 수면에서 각성치 못했다는 인식에 도달하게 된다.

2) 앞의 책, pp. 118~119.

3) 앞의 책, p. 119.

4) 앞의 책, p. 119.

김우진의 이러한 논의는 여기에서 그치지 않고 「우리 新劇運動의 첫걸」<sup>5)</sup>에서 보다 구체적으로 전개된다. 이 글은 네 항목으로 나누어 기술되었는데, 둘째 항목의 ‘外國劇과 創作劇’에서 우리의 新生命의 창조를 위한 창작극의 실현을 위해 우선 外國劇, 소위 先進劇團의 近代劇을 수입해야 한다고 주장하고 있다.

더구나 오늘 朝鮮, 이따것 참뜻으로 극장과 무대와 연출가와 희곡이 전무했던 이 황무지 벌판에서 다른 곳으로부터 수입해 오는 새 種子가 아니면 무엇으로써 신극운동을 일으킬까? ……우리의 처지로서는 신극운동상 재래의 전통에서 얻을 아무 것도 없다. 황무지 벌판이다. 창작만, 우리 작가만 찾다가는 커지고 성할 것은 황무지 잡초밖에 없을 것이다. 우리는 먼저 외국 先進劇團의 近代劇으로부터 시작하여야 할 점을 보고 있다. 외국극의 수입, 물론 이것이 최후가 아니다. 보다 더 위대한 생명의 창조를 얻기 위한 출발점에 앉아서 우리는 歐美와 일본의 近代劇의 수입과 연출과 비판을 먼저 생각한다.<sup>6)</sup>

러시아에서부터 서구 유럽에 이르기까지의 대표적인 극작가와 연극운동에 관해서 폭넓은 탐색 과정을 거친 김우진하면서도 우리의 전통적인 연극운동에 대한 관심은 그의 글 어디에서도 찾아볼 수가 없다. 김우진의 이러한 논의를 보면 우리에게서 연극사 자체가 없었던 것처럼 생각된다. Aristoteles 이후 전개된 서구연극이 바로 세계연극이고, 우리의 연극을 그와 같은 자(尺)로 재단하니 우리에게서 연극다운 연극이 없었던 것으로 인식된 것도 무리는 아니다.

김우진은 1925년 8월 『Société Mai』 제 2집에 「創作을 勸함네다」란 創作論을 발표했는데, 이 글은 그의 연극관이나 작품을 이해하는 데 중요한 단서를 제공해 주고 있다.

이 글에서 그는 ‘자기 주위의 현실에 대한 통찰력을 기르지 않고, 자기에 철저히, 인생의 全面을 직관하는 창작생활’을 조금도 볼 수 없는 것이 안타깝다고 하면서 창작 테마의 범위를 네 가지로 나누어 제시했는데, 그 요지만 간추리면 다음과 같다.

첫째, 제급적으로 눈뜰 필요가 긴박하며, 경제적, 정치적, 민족적, 계급적 지경에 대한 自覺과 苦悶에서 창작이 이루어져야 한다.

둘째, 윤리적으로 우리의 주위 모든 가치를 전환해야 한다. 현재 우리 주

5) 이 글은 洪海星과 공동 집필했으며, 1926년 5월 조선일보에 연재되었다.

6) 앞의 책, pp. 90~91.

#### 4 嶺南語文學(第13輯)

위의 害毒, 생명 없어진 껍데기만의 윤리적 苦談을 탐구하여서 우리 생활을 변혁시키고 새 길을 인도해 주는 창작이 생겨야 한다.

세제, 性的으로, 연어, 결혼, 母性, 여성의 경제적, 사회적 문제가 테마가 되어야 한다.

네제, 인생철학, 생명, 죽음, 神, 理想 등이 테마로 되어야 한다.”<sup>7)</sup>

김우진의 이와 같은 창작론은 거의 서구 表現主義 이론을 그대로 우리 연극계에 이식하려는 태도로 이해될 수 있다. 전통적인 가치관을 부정하고 새로운 세계관을 지닌 인간상을 작품 속에 구현시킨다는 것은 모든 기존의 윤리규범을 파괴해야 한다는 표현주의 이념에 입각한 것이기 때문이다.<sup>8)</sup> 특히 세제 항은 김우진이 버나드 쇼에 깊이 경도되어 있음을 알게 해 준다.

또, 「自由劇場 이야기」(1926. 5)에서는 앙뜨완느(A. Antoine)의 자유극장 창설과 그 활동, 업적 등에 대해 소개하면서 마지막의 ‘자유극장의 연출 논리’에서 다음과 같이 말하고 있다.

진실한 인생의 단편이라는 것은 實人生, 實社會의 비판이나 해부의 如實한 表現이다. ……事實만이 그 劇의 哲理를 설명할 수 있다. 언젠든지 단순하게 同情만 얻고 인기만 끌던 등장인물의 성격도 그만 쫓겨났다. 작자는 다만 그 회곡의 倫理性만을 위해서 인생의 심오한 밑으로 흘러 들어간다. 단일 그 倫理性이 不道德의이 되더라도 상관없다. 그것이 인생이니까. 극장은 오락물이 되어서는 안 되고 인생의 이미지가 되어야 한다. ……이해서 오늘 극장은 어제 극장에 대한 반항이 되지 않으면 안 된다. 다른 모든 혁명에서도 그랬지만 極端한 것이 많이 있을 것도 당연하다. ……목적을 달성하기 위해서는 혁명가는 制限을 넘을 필요가 있다.<sup>9)</sup>

요컨대, 김우진은 우리 나라에서도 자유극장과 같은 혁명적인 연극운동이 일어나야 하고, 그렇게 되기 위해서는 ‘억지로 지어서 하는 것 같은’ 신과극은 배척해야 한다는 논리를 펴고 있다. 그리고, 새로운 연극운동은 앙뜨완느의 자유극장처럼 사실주의 연극을 지향해야 한다고 주장하고 있다.

이제까지 김우진의 연극관을 살펴보기 위해 그의 글 몇 편을 검토해 보았다. 그러나, 이러한 단편적 작업으로써는 그의 연극관을 총체적으로 살필 수 없음을 두말할 필요가 없다. 다만, 본고에서 살펴 본 것은 다음에 다룰

7) 앞의 책, pp.110~114.

8) 김우진은 자신의 이러한 창작관을 실제 작품을 통해서 실험하기도 했는데, 「難破」와 「산패지」의 경우이다.

9) 앞의 책, p.86.

희곡「李永女」를 보다 온당하게 이해하기 위한 기초적인 작업에 한정되었음을 밝혀둔다. 이러한 작업의 결과 김우진의 연극관이 부분적으로나마 드러나는데, 그것은 서구 근대극의 수입을 통한 한국연극의 근대화, 표현주의를 통한 기존질서의 파괴와 새 가치관의 확립, 그리고 사실주의를 통한 현실의 진실한 표현 등으로 요약될 수 있다. 다음에서 다룰 「이영녀」는 그의 연극관 중 마지막의 것, 즉 ‘사실주의를 통한 현실의 진실한 표현’의 작품화로 볼 수 있다.

## Ⅱ. 「李永女」의 作品分析

「李永女」는 3막으로 구성되어 있는데, 김우진이 제시한 네 가지의 창작 테마 중 세째 번 즉, ‘연애·결혼·母性·여성의 경제적 사회적 문제’의 작품화로 볼 수 있다. 그의 창작희곡 다섯 편 중에서 「難破」, 「두더기 詩人的 幻滅」, 「산퇴지」 등 세 편은 자전적 성격이 짙은 작품인데, 최초의 습작품으로 추정되는 正午를 뺀다면 「이영녀」 한 편만이 작품의 성격이 전혀 다른 것으로 구별된다. 따라서, 이 작품은 위에서 말한 창작론 중 세째 번 테마를 작품으로 직접 형상화한 대표적 작품이 된다.

「이영녀」는, 부유한 지주 계층 출신인 김우진이 어떻게 하층계층에 관심을 가질 수 있었는가, 그리고 얼마나 정확하게 그들의 삶을 파악하고 있는가, 자신이 이론적으로 터득한 사실주의적 수법을 이 작품에 어느 정도 효과적으로 사용할 수 있었는가<sup>10)</sup> 하는 질문을 구체적으로 검증할 수 있는 작품으로 지목된다. 우선 작품 전체를 인물의 대립과 갈등관계를 중심으로 살펴보자.

제 1막(1924년 여름밤, 안숙이네 집)—손님의 混溪 요구를 거절하고 돌아온 이영녀는 안숙이네와의 관계가 파경에 이르고, 곧 이어 매음형의로 경찰에 끌려간다.

제 2막(1925년 초하, 姜永元의 행랑채)—면화공장 감독과 싸우다가 해고당하고, 강영원의 집에서도 쫓겨난다. (林道允을 통해서 행랑채의 사람들에게 이영녀의 남편이 객지에서 죽었음이 알려진다.)

10) 徐淵昊는 그의 『韓國近代戲曲史研究』(高麗大學校出版部, 1982)에서, “「李永女」는 형식주의적인 측면에서 서구 사실주의의 방법론이 최초로, 본격적인 의미에서 한국에 토착화한 작품의 실례로 제시될 수 있다”고 했다(p.119).

## 5 嶺南語文學(第13輯)

제 3막(1925년 겨울, 유달산 밑의 오막살이)—이영녀는 영양실조에 새 남편의 정욕을 견디지 못하고 병들어 죽는다.

「이영녀」는 주인공 이영녀가 안숙이네를 포주로 밀매음 생활을 한 1924년 여름에서부터 유서방과 동거하다가 죽게 되는 1925년 겨울까지 약 일 년 반에 걸친 삶의 과정을 그리고 있다. 일반적인 작품의 시간적인 배경과는 달리 「이영녀」는 1925년 9월에 탈고되었는데, 작품 속의 시간은 1925년 겨울까지 앞질러 진행된다. 이것은 결국 작가가 이영녀의 삶은 개선될 수 없고, 끝내 죽을 수밖에 없다는 입장을 취하게 된 결과이고, 이영녀의 인생에 대해서 깊은 아픔을 함께 하고 있었다는 증언이 성립된다.<sup>11)</sup> 이제 작품을 보다 구체적으로 살펴보자.

1막에서 이영녀는 밀매음으로 삼남매를 부양하는 여인으로 등장한다. 작가는 작품의 서두에서 이영녀와 그녀를 고용하고 있는 안숙이네를 비교적 상세하게 묘사하고 있다.

안숙이네는 광주서 낳고 자라고 性에 눈 뜨기 전부터 부모의 강제로 어두운 상업을 수십년간 如—히 계속하여 왔다. 어지간히 황금배가 붙은 끝에 필경은 어느 부산눈에게 창자를 감아 먹힌 뒤로는 다시 행운이 돌아오지 못하고 고생과 耽樂과 頹廢와 黃金과 또 오일쟁이들과 버림질을 하다가 어찌 어찌하여 목포로 흘러 들어왔다. ……원래 배운 바탕이 있는지라 여전한 길을 걸게 되었다. ……그리해서 소위 투장이 노릇을 시작했다. 그리하여 그의 첫 희생은 官九네이었다. 官九네도 그의 인생관과 큰 차는 없으나 官九네는 어떠한 방편으로 생각하였고 안숙이네는 唯一無二한 윤리적 주장으로 주장하였다.<sup>12)</sup>

말하자면, 같은 창녀라도 안숙이네와 이영녀는 근본부터가 다른 창녀라는 설명이다. 안숙이네는 창녀나 포주가 자신에게 안성맞춤인 직업이지만, 이영녀는 창녀노릇을 할 인물은 원래 아닌데 먹고 살자니 할 수 없이 창녀노릇이라도 한다는 듯한, 다분히 동정적인 설명이다. 그래서, 이영녀의 창녀화를 안숙이네에 의한 희생이라고까지 했다. 작가의 이러한 태도는 이영녀에 대한 거의 찬사에 가까운 묘사에서도 여실히 드러난다.

28세지만 30세를 넘어 보일 만큼 얼굴이 憔悴하다. 多産과 生活難으로 살은 여위고 얼굴에는 노동제급에 항상 있는 검푸른 듯한 혈색없는 빛을 가졌다. 그러나

11) 徐淵昊, 앞의 책, p.115 참조.

12) 金祐鎭全集 I, p.102.

커다란 두 눈에 잠긴 정숙스러운 광채와 전체의 조화잡힌 체격과 얼굴을 덮어 누를 만큼 솜 많은 머리털에는 이성을 끄는 청춘의 힘이 흘러 넘친다. ……굳세면서도 남을 한품에 끌어안아서 어루만져 위안을 줄 듯한 어떤 여성의 독특한 사랑이 넘친다.<sup>13)</sup>

이영녀는 밀매음으로 생계를 유지하는 여인이다. 그러나, 밀매음 생활이 구체적으로 무대에 나타나지는 않고 다른 인물들—딸 明順과 아들 官九, 그리고 안숙이네—의 대사를 통해 간접적으로 나타난다. 이영녀의 성격이 어느 정도 구체적으로 드러나는 곳은 집단혼음을 거절하고 돌아와서 안숙이네와 다투는 장면인데, 이영녀와 안숙이네와의 갈등이 첨예하게 드러나는 장면이기도 하다.

안숙이네 (위로하듯이) 그렇지만 이것 보소. 사람이란 것은 참을성이 있어야 한다네. 나 젊을 때 이야기 안 들었던가? 이왕 당한 것이 아닌가? 눈 한번만 찡끔……

永女 (지금까지 능청거리는 버들과 같은 이는 돌연히 무슨 神이 붙은 듯이 화를 버럭 내며) 그놈 하고 단짝이 되어 가지고 나 못할 것만 시키면 뭣이 좋겠소. 이것도 것인데 아이 참.

안숙이네 (여전히) 내 이야기 안 들었는가?

永女 (얼굴에 치마끈을 대고 운다) 고만 두시오. 고만 되라우. 다 듣기 싫소. 원수의 돈! 원수의 돈! (고개를 들어) 내가 그래 개만도 못하오? 나 싫다는데 왜, 왜. (턱을 떨면서 소리를 지른다)<sup>14)</sup>

이영녀는 비록 생활과 자녀교육을 위해서 창녀노릇을 하고는 있지만, 최소한의 인간적인 자존심은 지키려 하고 있다. 그래서, 돈이라면 혼음과 같은 굴욕적인 요구도 ‘눈 한 번만 찡끔’ 감고 받아들일 수 있어야 한다는 안숙이네와는 근본적인 가치관의 차이를 드러낸다.

그러나, 이영녀의 행동에서 삶에 대한 보다 깊은 내면적인 성찰이나 갈등 같은 것은 보이지 않는다. 자신의 행위에 대한 보다 냉철한 사고의 과정이나 현실을 개조하기 위한 의지적인 노력도 없다. 따라서, 돈이라면 어떤 일이라도 할 수 있다는 안숙이네의 확고부동한 가치관을 공격하거나 비판하려는 의지가 이영녀에게는 있을 수 없다. 기껏해야 창녀도 인간임을 주장하며 ‘원수의 돈’을 원망하는 인물에 그치고 있다. 결국 이영녀는 안숙이네로부

13) 金祐鎭全集 I, p.107.

14) 金祐鎭全集 I, p.110.

더 그 동안에 진 빛과 방을 내놓고 나가라는 최후 통첩을 받게 됨으로써 안숙이네와의 갈등에서 패배하게 된다. 뿐만 아니라, 쫓겨나기도 전에 밀매음의 혐의로 경찰서로 끌려간다.

2막은 1막으로부터 1년 정도 지난 뒤에 이영녀의 삶이 어떻게 변화되었는가를 보여준다. 이영녀는 밀매음 혐의로 한 달 동안의 구류를 받고 출감한 뒤 경찰서장의 소개로 강영원의 행랑채에서 살고 있다. 府協議員이기도 한 巨富 강영원은 ‘기꺼이 자선심을 발휘해서’ 이영녀에게 행랑채 한 칸을 내어 줬을 뿐만 아니라 자기가 경영하는 면화공장의 공녀로 취직까지 시켜준다. 따라서, 이영녀의 표면적인 생활은 1막 때보다는 크게 개선된 것으로 보인다.

그러나, 강영원의 인물됨이나 행랑채에 살고 있는 다른 사람들의 단면을 살펴보면 강영원의 자선심은 허위임이 금방 드러나고, 이영녀가 행랑채에 살 만한 어떤 다른 가치가 있음을 알 수 있다.

강영원의 행랑채에는 네 가구가 살고 있다. 첫집은 30 내외의 부처인데, 둔잔지기 노릇하기에 적당할 만큼 날쌔고, 약고 눈 빨라서 십수 년을 살 수 있었다. 둘째 집은 노파인데 음식 솜씨가 뛰어나서 행랑에 들 자격을 얻었다. 다음 집은 35세 되는 인력거꾼인데, 주인의 출입이 있으면 들어가서 무료로 끌어주기 때문에 행랑에 들 자격을 얻었다. 마지막 방이 이영녀의 방인데 행랑 중에서 제일 크고 넓은 방이다. 앞의 세 가구에 비추어 보면 이영녀는 강영원의 행랑채에 들 만한 어떤 객관적인 자격도 갖추지 못했다. 그런데도 강영원은 그녀를 가장 좋은 방에서 거처하도록 배려해 주었다. 이것은 무엇을 의미하는가.

결국, 강영원이 발휘한 자선심은 이영녀의 육체에 대한 욕심 때문인 것으로 밝혀진다. 이영녀는 행랑채에 살면서 공녀생활을 할 수 있게 된 댓가로 일요일마다 강영원에게 몸을 제공하고 있다. 따라서, 이영녀의 생활은 1막 때에 비해 표면적인 개선이 이루어졌음에도 불구하고 실제로는 창녀나 다름없는 생활을 하고 있다.

이런 생활을 하던 중 어느 날 이영녀는 공녀들을 혹사시키는 공장감독과 싸운 것이 화근이 되어 공장과 행랑채에서 함께 쫓겨나게 된다. 그리고, 떠돌이 생활을 하던 남편 靑雲이 객지에서 어떤 石手와 싸우다가 죽었음이 청운과 함께 지냈다는 입도윤을 통해서 밝혀진다.

2막에서도 이영녀의 등장은 극히 적은 부분에 한정되고, 그녀의 삶은 주로



행랑채 사람들의 대사를 통해 간접적으로 드러난다.

2막에서 분명히 드러나지는 않지만 이영녀와 대립·갈등의 관계를 이루는 인물은 강영원과 변화공장 감독이다. 그리고, 행랑채의 사람들은 때로는 이영녀에 대해서 시기나 질투심같은 것을 느끼기는 하지만 대체로 우호적이다. 1막에서 보아온 이영녀의 성격으로 미루어 보아, 2막과 같이 이미 상하의 관계가 작위적으로 분명히 설정된 상태에서 강영원이나 공장감독과의 싸움에서 이영녀가 승리할 수 있으리란 기대는 조금도 가질 수 없다. 공장감독으로부터 최소한의 인간대접마저 거부당하자 이에 강력히 저항하기는 하지만, 그것은 이미 패배를 전제로 한 저항에 불과하다. 그래서, 공장감독과 싸우고 돌아와서 “주먹이 무서울 것이 뭐시라요. 옳고 그른 것을 물라주는 하나님이야속하지!”라는 원망밖에는 할 말이 없는 인물로 전락되어 버린다. 그리고, 그 결과는 변화공장에서의 해고와 강영원의 행랑채로부터 쫓겨나는 일뿐이고, 이는 이영녀의 삶에 대한 새로운 시련의 시작을 의미하는 것이기도 하다.

3막은 2막으로부터 6개월 정도 지난 1925년 겨울이다. 이영녀는 유달산 아래의 빈민촌에서 유서방과 동거하고 있다. 형식적으로나마 부부생활을 하고 있으니 그녀의 삶은 1막이나 2막에 비해서는 개선되었음이 분명하다. 그러나, 이것은 표면적인 현상이고 실제에 있어서는 ‘튼튼하고 힘세고 원시적 자연 속에서 큰 힘으로 필적 뛰어난 듯한 33세의 노동자’인 유서방의 성욕 분출의 대상에 불과하다. 자신과 남매—삼남매 중 막내는 죽었다—의 생활을 의탁하는 댓가가 유서방의 육욕을 채워주는 역할이었다. 이것은 형태만 다를 뿐이지 이영녀의 또 다른 창녀화에 다름아니다. 결국, 이영녀의 인생유전은 끝없는 창녀화의 길밖에는 없었다는 증언이 성립된다. 제 3막이 시작되면 이영녀는 앉아 누워 있는데 영양실조와 새 남편의 정욕을 견딜 수 없었기 때문이다. ‘육욕이 끊는 힘이 넘친’ 유서방은 이영녀에게서 만족을 취할 수 없자 그녀의 딸 명순이까지 겁탈하려다 실패한 경우도 있다.

유서방과의 동거는 이영녀가 선택한 길임에 분명하다. 그리고 이것은 1막이나 2막에서처럼 비록 창녀나 창녀 비슷한 생활을 할찌라도 자신의 힘으로 자식들을 키우겠다는 의지의 포기에도 다름아니다. 그리고, 이영녀가 선택한 새 남편마저도 그녀에게는 우호적 인물이 아닐 뿐더러 그 이전의 남성들보다 더욱 극심한 횡포를 부리는 인물이다. 삶을 개선하기 위한 선택이 죽음을 재촉한 결과에 이르고 만 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 이영녀의 삶은 작품이 진행되면서 표면적으로는 점차 개선된 것처럼 보이지만 실제로는 더욱 척박한 환경에 처하면서 끝내 죽음에 이르게 되는 구조 속에 갇혀 있다.

### Ⅲ. 「李永女」를 통해 본 金祐鎭의 作家意識

「이영녀」는 한 하층 여인의 끝없는 창녀화의 과정과 그 결말인 죽음까지를 사실적으로 보여준 작품이다. 그러므로, 「이영녀」에 일관되게 나타나는 것은 남성의 본능적인 욕정과 폭력, 가난, 그리고 이에 희생되는 여성의 불행이다.

김우진은 그의 작품에서 사실주의와 표현주의적 극작술까지도 대담하게 구사하였으나, 그의 근본적인 관심은 1920년대의 식민지 조선이 처한 암울한 상황과 인물들간의 갈등, 그리고 이로부터 벗어나려는 열망의 극적 형상화에 있었다.<sup>15)</sup> 따라서, 그의 창작 자세는 사실주의를 기본 토대로 하고 필요에 따라 다른 여러 기법들을 원용한 것으로 파악된다.

김우진의 다른 작품들에서는 주인공의 대부분이 자전적 인물들로서 절박한 시대상황에 부딪쳐 고뇌하는 지식인으로 설정되어 있는데, 「이영녀」만은 주인공이 목포의 한 하층 여성으로 설정되어 있다. 그리고, 사실주의적 수법이 가장 적극적으로 시도된 것도 바로 이 작품이다. 그러므로, 이 작품을 통해서 김우진이 지닌 작가의식의 또 다른 한 측면을 살필 가능성이 있다.

이영녀는 최악의 삶의 조건에 처해 있지만 생존을 위해서 나름대로의 최선은 다했다. 그러나, 결과는 죽음에 이르는 길뿐이었다. 이영녀의 삶은 사방에서부터 조여오는 죽음의 테두리를 벗어날 수 없도록 구조적으로 포위되어 있다. 그것은 빈곤, 남성의 폭력, 지배층의 횡포 등 다양하게 나타난다.

서연호는, 개인이 죽음에 이르는 원인은 개인적인 측면과 사회적인 측면이 있는데 「이영녀」에서는 사회적인 측면이 더욱 강하게 부각된 것으로 보았다.<sup>16)</sup> 개인이 아무리 노력하더라도 환경이 그를 죽음으로 몰고 가게 되면 거기에서 피해 나올 수 있는 방법은 없다고 작가는 생각하고 있다. 이러한 점에서 「이영녀」는 자연주의극이 추구하고 있는 이념도 함께 지니고 있는

15) 金興圭, 韓國文學의 理解, 民音社, 1986, p.108.

16) 徐淵昊, 앞의 책, pp.121~122 참조.

것으로 판단된다.<sup>17)</sup>

김우진은 평소에 마르크스의 『資本論』을 탐독하기도 해서 사회주의에 많이 경도되었고 자신이 부르조아인 것을 무척 수치스럽게 생각했다고 한다. 그래서, 평소에 서민들의 삶에 관심을 보이기도 했고, 실제로 목포 부두 노동자들의 파업을 도운 일도 있다고 한다.<sup>18)</sup> 그러나, 김우진은 스스로 식민지 시대의 고통받는 민중이 되기는 거부한 인물이다. 작품 「이영녀」를 통해 민중에게로 돌아온 것처럼 보이지만 실제로 그는 이방인에 불과하다. 이영녀의 삶에 깊은 아픔은 가지고 있지만, 그 아픔을 자신의 것으로 받아들이는 자세는 갖추어져 있지 않다. 즉, 김우진은 그들과 일정한 거리를 유지하면서 객관적으로 그들의 삶을 보기는 했어도 고통받는 현장에 함께 참여할 수는 없는 인물이었다.

「이영녀」에서 강영원은 일제의 식민지 통치질서를 대표하는 인물이다. 그의 富는 일제의 통치질서에 밀착된 댓가로 유지될 수 있었고, 그의 생활도 일제의 식민지 정책과 밀접하게 연결되어 있다. 공장감독도 강영원의 편에서 힘없는 민중을 착취함으로써 자신의 삶을 보장받고 있다. 이영녀는 그러한 강영원에게 몸을 제공하는 댓가로 삶을 얻을 수 있었다. 그러면서도 이영녀는 자신의 삶의 본질을 파악하는 데에는 실패한 인물로 나타난다. 자신의 궁핍한 삶의 원인이 일제의 수탈에 기인된 것이라는 인식에까지는 이르지 못했기 때문에 그녀는 강영원이나 공장감독에게 본질적인 저항을 보일 수 없었다. 이러한 사실은 김우진이 식민지 현실에 처한 민중의 궁핍한 삶을 본질적으로 파악하는 데 실패했음을 증명해 준다. 이와 같은 작가의식은 「이영녀」가 형식과 내용의 불일치를 야기시키는 중요한 요인으로 작용된다.

작가가 하나의 작품을 쓰는 경우 작가는 ‘있는 그대로의 삶의 모습’과 ‘바람직한 삶의 비전’ 사이에 놓여 있는 간격을 주목하게 되는데,<sup>19)</sup> 김우진은 이 양자 사이의 간격이 짙을 만큼 넓은 것으로 인식하고 있다. 그래서 그는 이영녀를 통하여 ‘있는 그대로의 삶의 모습’은 작품으로 형상화할 수는 있었어도 ‘바람직한 삶의 비전’은 제시할 수 없었다. 김우진은 자신의 시대를 바로 삶의 비전조차 가질 수 없는 시대로 인식했기 때문이다.

김우진은 자신이 처한 현실을 불만스럽고 고통스러운 것으로 인식할 수는

17) 許 榮, 現代演劇, 螢雪出版社, 1979, pp.15~16. 참조.

18) 柳敬榮, 傳統劇과 現代劇, 단국대학교 출판부, 1984, p.114.

19) 金治洙, 文學社會學을 위하여, 문학과 지성사, 1984, p.18.

있어도 이에 적극적으로 대처하고 개선하려는 의지는 갖지 못한 인물이다. 이러한 그의 작가로서의 의식은 다른 작품에서도 나타나고 있다. 예를 들면, 자신의 ‘생의 행진곡’이라고 스스로 만족해 했던 「산패지」의 崔元峯조차 세계에 대한 자아의 포기를 선언한 인물에 그친 경우이다.<sup>20)</sup>

식민지 시대의 문학이 지향해야 할 최고의 가치가 반봉건적 근대의식과 반제국주의적 민족의식을 예술적으로 통일한 문학이어야 한다<sup>21)</sup>는 관점에서 「이영녀」는 완벽하게 성공을 거둔 작품이라고는 할 수 없고, 이러한 결과는 김우진의 철저한 패배의식, 삶의 비전을 갖지 못한 작가의식과 밀접한 관계에 놓여 있다.

#### Ⅳ. 事實主義劇으로서의 成果와 限界

이제, 작가 김우진이 희곡 「이영녀」에서 형식과 내용 양 측면에서 어느 정도 사실주의 기법을 성공적으로 획득했는가 하는 점을 살펴보자.

우선, 형식적인 측면에서는 사실주의극의 기법을 거의 완벽하게 사용한 성과를 거두었다는 점이다. 이제까지 거의 불문몰이다시피했던 신파극의 과장된 연기를 작품에서 완전히 배제했다는 점, 격렬한 극행위를 직접 무대 위에 노출시키지 않으면서 이영녀의 삶을 간접적으로 드러나도록 한 것은 당시의 연극적인 상황을 고려한다면 획기적 성과라 할 수 있다.

그리고, 이제까지의 잘 조작된 극(well-made play)에서 탈피하여 사건의 즐거리를 철저하게 약화시키는 수법을 사용하고 있다는 점을 지적할 수 있다. 작가는 주인공 이영녀를 전면에 내세우지 않고 그녀의 비참한 삶의 전락과정을 주변 인물의 대사를 통해 간접적으로 전달함으로써 관객으로 하여금 극 속에 몰입되지 않도록 장치를 했다. 그렇게 함으로써 관객이 이영녀의 아픔을 객관적으로 볼 수 있게 하는 성과를 거두었다. 결국, 이러한 기법은 이영녀의 비극적인 삶을 신파조의 눈물로써 볼 것이 아니라 우리들의 주변에서 일어나고 있는, 또는 일어날 수 있는 일로써 냉철한 이성으로 생각하면서 볼 수 있게 하려는 작가의 의도로 파악된다.

그리고, 또 하나 지적할 수 있는 것은 거의 완벽한 사실주의적 대사의 구사이다. 작품 전편의 대사가 사실주의극의 대사로 부족함이 없지만, 특히

20) 權純宗, 김우진과 희곡〈산패지〉, 舞天, 제 2호, 1986, p.84. 참조.

21) 廉武雄, 民衆時代의 文學, 창작과 비평사, 1979, pp.48~49. 참조.

두드러진 부분은 2막이다. 2막에서는 주로 행랑채 사람들의 대사를 통해 이 시대 서민들의 삶이 진실되게 표현되고 있다. 주인공 이영녀의 성격이 명료하게 부각되지 못한 결결에도 불구하고 행랑채 사람들의 성격은 그들의 행동과 살아있는 전라도 사투리를 통해 리얼하게 드러난다. 이 시기의 희곡뿐만 아니라 다른 문학작품에서도 토속적인 언어가 「이영녀」에서처럼 완벽하게 사실적으로 표현된 적은 거의 없다.

- (가) 흥, 할멈 같은 이는 백 명이 있어도 돌아볼 놈은 천하에 없을 테니 더 늙어 빠지거나 마시오. 속없는 늙은이!
- (나) 읊지, 또 비틀어 꼬는 소리만 해라. 망할 두꺼비. 혼 나갈 것이니!
- (다) 제끼, 요새 제집들이 갈보 아닌 것이 어디 있대요. 눈으로 갈보, 돈으로 갈보, 은혜로 갈보, 인정으로 갈보, 그보다도 이놈의 서상 때문에 갈보! 서상 여편네란 것은 말장 갈보입니다.<sup>22)</sup>

위의 대사는 행랑채 사람들 사이에 벌어지는 대화 중에서 인력거꾼인 차기일의 익살에 넘친 말솜씨이다. 자신들의 삶이 고갈되고, 행랑채에서 주인 강영원의 비위나 맞추면서 살아가는 처지임에도 이들은 건강한 삶의 웃음을 잃지 않는다. 강영원으로 대표되는 지배계층의 횡포, 절절한 여자들을 창녀로 만들어가는 세상, 어떻게 해볼 수 없는 자신들의 처지를 때로는 비판도 하고 조소도 하지만, 그들의 말 속에는 삶의 저항함이 있다. 우리는 행랑채 사람들의 대사를 통해 탈춤과 창극이 쇠퇴한 이후 연극에서 사라져 버린 전통극의 골격적 표현을 볼 수 있게 된 것을 신선한 감동으로 받아들인다.

그리고, 사실주의 극작가들은 강렬한 종말을 회피하는 경향이 있다. 그래서, 극의 갈등이 어느 정도 해소된 연후에 막을 내린다. 이러한 수법은 관객으로 하여금 방금 무대에서 벌어진 일들이 연극이 아니라 실제 인생의 한 토막이라는 환상(illusion)을 불러 일으키기 위함이다.<sup>23)</sup> 「이영녀」에서는 방 안에서 이영녀가 쓰러져 죽고 난 뒤에도 이 사실을 모른 채 경순이와 기일네의 대화가 문밖에서 한참이나 더 계속된다. 그럼으로써 걱정적인 죽음보다 훨씬 더 심각한 죽음의 의미를 관객에게 전달할 수도 있다. 이러한 여려가지 요소들이 「이영녀」가 사실주의극으로서 성공을 거둔 측면으로 평가될 수

22) 金祐鎭全集 I, pp.113~119.

23) 버나드 휴이트, 鄭鎭守 譯, 現代演劇의 思潮, 흥성사, 1979, p.60.

있다.

그러나, 내용적인 측면에서 살펴보면, 이영녀의 개성적인 성격창조에는 그다지 성공한 것으로 볼 수 없다.

(가) 나도 정든 이라고는 後之以後 그 사람이 처음이지만 제각기 팔자 소관이 지. 그이가 그렇게 되는 것도 그이 팔자, 내가 이 모양으로 고생받는 것도 내 팔자.

(나) 고만 두시오. 고만 뭐라우. 다 듣기 싫소. 원수의 돈! 원수의 돈! (고개를 들어) 내가 그래 개만도 못하오! 나 싫다는 데 왜, 왜.

(다) (힘있게) 주먹이 무서울 것이 뭐시랴오. 옳고 그른 것을 몰라 주는 하나님! 야속하지!

(가)의 대사에서는 전통적인 여인의 체념적인 운명관을 볼 수 있을 뿐, 자신의 삶을 개척하려는 의지적인 모습은 볼 수 없다. (나)는 집단 혼음을 거부하고 돌아와서 안숙이네를 향하여 하는 말이고, (다)는 공장감독의 횡포에 대항하고 나서 행랑채 사람들에게 한 말이다. 이영녀는 최소한의 인간적인 자존심마저도 지켜질 수 없는 상황에 직면하여 원색적인 저항은 시도하지만 자신의 치열한 삶의 인식을 바탕으로 지속적인 저항을 보인 적은 없다. 김우진 자신이 버나드 쇼에 깊이 경도되었음에도 이영녀에게서 버나드 쇼의 ‘비비’와 같은 여인상을 볼 수 없다.

자신과 자녀들의 생존을 위해서 여성으로서의 최후의 수단인 매음까지 할 수밖에 없는 이영녀에게 깊은 동정의 시선은 보낼 수 있어도 그녀의 삶 자체를 긍정적으로 볼 수는 없는 이유가 여기에 있다. 자신의 삶을 팔자로 돌리고 절망적인 상황에 부딪혔을 때 절대자를 원망하는 것만으로는 바라는 삶은 결코 성취될 수 없다. 그래서, 이영녀는 근대화된 개성적인 여성이 아니라, 유형화된 전근대적인 여성으로 남을 수밖에 없게 된다. 바로 이 점이 작가 김우진이 「이영녀」에서 극복하지 못한 극작술의 한계라 할 수 있다.