

# 유진오 희곡 연구

손 종 훈

## I. 머리말

트로츠키가 동반자작가를 '프롤레타리아 ××(혁명, 필자주)의 예술가가 아니고 ××의 예술적 동반자''라고 규정했듯이, 일반적으로 동반자작가는 현실과의 부단한 상호작용 속에서 세계관의 변화와 함께 프롤레타리아 의식을 가진 작가가 될 수 있는 가능성을 다분히 내포<sup>1)</sup>하고 있지만, 시대상황의 변화추이에 따라서 얼마든지 그 길을 청산할 수 있는 속성을 동시에 지닌 작가들이다.

우리나라의 동반자작가 중, 이러한 정신적 제적을 잘 드러내 주는 작가가 玄民 유진오이다. 玄民은 법학자, 정치가로서 일반에게 더 잘 알려진 인물이지만, 김동리와 '순수'논쟁<sup>2)</sup>을 벌일만큼 '卓越한 文藝見識家'<sup>3)</sup>였으며, 시, 소설, 수필, 희곡 등 다양한 문학 갈래에 관심을 보인 작가였다.

그는 1927년 조선지광 에 희곡 <피로연>, 1928년 단편소설 <스리>를 발표함으로써 문단에 데뷔하였고, 1929년 <빌딩과 여명>, <여적공> 등 빈민계층을 주 테마로 하는 작품을 발표한 후로 동반자작가로 불리게 되었다. 玄民이 모범적인 동반자작가로서 활동한 시기에는 프로의식이 투철한 작품들을 생산해 내었다.

그러나 좌익문인에 대한 일제의 탄압이 가혹해지고 프롤레타리아 문학운

- 1) 신고송, 「동반자작가 문제」(제일선, 1932.9)
- 2) 역사문제연구소 문학사연구모임 지음, 『카프문학운동연구』(역사비평사, 1989), 82면.
- 3) 순수론에 대한 현민과 김동리의 논쟁은 「순수예의 지향 - 특히 신인작가에 관련하여」(현민, 문장1권 5호)와 「순수이의 - 유씨의 왜곡된 견해에 대하여」(김동리, 문장1권 7호)이다.
- 4) 김동리, 「순수이의」(문장1권 7호)142면.

동이 쇠퇴하게 된 객관적 정세의 악화에 편승해서 동반자작가로서의 길을 청산하였다. 소설에서는 1935년 <김강사와 T교수>를 발표한 이후부터 시정(市井)에의 편력을 선언하면서 통속소설로 침몰<sup>5)</sup> 하였고, 희곡에서는 <위자료삼천원야>를 발표하여 무장해체를 선언하였다.

특히 <위자료삼천원야><sup>6)</sup>는 1933년 조선일보 신년호에 발표한 「문단에 대한 희망二三」<sup>7)</sup>에서 밝힌 창작 방법에 의해서 쓰여진 작품인데, 당시의 프로문학 운동가였던 김남천, 안함광, 민생에게 혹심한 비판을 받았다.

김남천은 이 작품을 “우익적 타락”<sup>8)</sup>이라고 하였고, 안함광은 “프로문학의 대중화가 논의되기 시작할 당시 프로문학 일부에서 범하였던 객관적 정세에 대한 패배적 인식으로의 복귀”<sup>9)</sup>라고 하였으며, 민생은 “주제의 적극성을 말살, 거세하고 다만 속악한 흥미중심으로 떠러졌을 뿐 아니라 거기에 심상치 않은 오류를 침범하기까지 하였다”<sup>10)</sup>고 타매하였다.

그런데 玄民이 모범적 동반자작가로서 활동을 한 1920년대 후반부터 1930

5) 조남현, 『일제하의 지식인 문학』(평민사, 1980), 147면.

6) <위자료삼천원야>는 1933년 「문학타임스」창간호에 실린 작품으로 안함광이 요약한 내용을 소개하면 다음과 같다.

“인여가치의 착취에 포만을 모르는 공장주 이상배란 인물은 자기공장의 기계에 팔을 다친 늙은 노동자에게 치료비, 위자료 삼십원이란 돈을 줌으로서 등을 미러버리고 말았다. 이는 전율할 인간모욕인 동시에 또한 사형선고나 다름이 없었다. 이에 경제적 및 정치적 이해관계를 동일히 한 노동자들은 공장주 이상배와의 직접회견에서 정당한 삶의 권리를 찾아 내려 하였으나 공장주 이상배의 영양 경회는 미연에 그를 제지하고 자기가 경관으로 가장해야 공장주(그 실은 자기부친)를 위협함으로써 대금 삼천원야를 팔다친 老노동자에게 주게 한다.”

7) 「문단에 대한 희망二三」중에서 희곡장작에 관한 언급은 다음과 같다.

“내용을 다 빼앗긴 「삼등수병 마르틴」보다는 反(略)증을 내용으로한 풍자극—×××와의 관련을 똑똑히 나타내는 풍자극이 훨씬 더 효과적인 것이다. 그러므로 앞으로는 어더한 풍자극 탐정극 등이 많이 신출되어야 할 것이다.”

8) 작품부기에 “나는 조선일보 신년호에 희곡제작의 필요를 논하였는 바 그 첫 시험으로 이것을 써 보았다”고 하였다.

9) 김남천, 「문학시평」(신계단, 1933.5), 83면.

10) 안함광, 「문학적 형식의 탐구와 그 태도에 관하여」(비판, 1933.6), 51면.

11) 민생, 「현민 유진오론」(조선일보, 1933.7.9).

년대 초반까지는 예술대중화운동과 예술운동의 불세비키화가 대두됨으로써 이에 힘입은 프로연극운동이 문화운동의 한 형태로 활발히 전개되던 시기였다. 玄民도 여기에 발맞추어 「이동식소형극장」의 각본부에서 이효석과 함께 활동하였을 뿐만 아니라 〈피로연〉, 〈말제〉, 〈박침지〉와 같은 프로계열의 회극을 창작하였다.

〈피로연〉은 부르조아지를 대변하는 인물의 허상과 파멸을 그린 작품이며, 〈말제〉는 지배계층에 대한 피지배계층의 저항을 그리고 있다. 그리고 〈박침지〉는 식민지 치하에서 당대의 우리 농민들이 겪어야 했던 삶의 참상과 함께 저항해야 했던 역사적 전망을 제시하고 있다.

이 중에서 특히 〈박침지〉는 '小型劇場所演脚本'이라는 단서가 붙어 있는데, 이는 실제공연을 염두에 둔 공연극본이었음을 단적으로 나타내 주는 것이다. 실제로 이 작품은 불세비키적 대중화론의 실천운동으로 평가되는 이동식소형극장의 공연 레파토리에 가장 많이 올랐던 회극이다.

그러므로 玄民의 회극은 주제면에서 볼 때, 카프에서 일관되게 주장하는 내용과 문학이념에 상응한다고 할 수 있다. 이에 본고는 프로회극의 전개양상을 올바르게 인식하기 위해서 玄民 유진오의 회극을 고찰하고자 한다.

## Ⅱ. 이데올로기의 표면화 - 〈피로연〉

〈피로연〉은 「조선지광」 72호(1927.10)와 73호(1927.11)에 발표된 2막극으로, 주요 등장인물은 김기태, 정화, 니콜라이 洪, 그리고 기태의 아버지다.

김기태와 니콜라이 洪은 친구간이나 정화를 사이에 두고 삼각관계에 놓여 있다. 정화는 니콜라이 洪을 사랑했으나, 니콜라이 洪이 만주로 몸을 피해 있는 사이 김기태와 결혼하려고 한다.

니콜라이 洪은 사회주의운동을 하다가 만주로 피신해 있는 프롤레타리아를 대변하는 인물이며, 반면에 기태는 농촌출신 지식 청년으로서 시골에 있는 아버지의 돈을 가져다가 몰수듯 쓰며 어느 회사 중역으로 있는 부르조아지를 대변하는 인물이다.

정화가 기태와 결혼하려는 것은 기태를 사랑하기 때문이 아니라, 다만 기태의 富가 자신의 욕망을 성취시켜 줄 수 있으며, 나아가 니콜라이 洪을 경제적으로 도울 수 있다고 생각했기 때문이다.

新婦 : 참마음이 어찌 잇는지 말씀입니다. 그러케 까지 행위가 올코 글은 것은 본심인가 량심인가를 가지고 판단한다면 그 녀자가 것흐로는 새 애인을 사랑하여도 속으로는 넷 애인을 사랑하는지 그것을 누가 알어요. 안 그러습닛가 열길 물속은 일어도 한길 사람의 속을 누가 알어요.

新郎 : 흠 - (極度도 不快한 빛)

崔 : (다시 생각난듯이) 정말 참 아마 洪君은 아모 때고 大赦特赦나 나리기 전에는 못 도라올 겠<sup>12)</sup>

정화와 기태의 결혼은 이 작품을 지배하는 중요한 모티프인데, 위의 대사는 이들의 결혼이 결국 파탄에 이를 수밖에 없음을 암시해 준다. “것흐로는 새 애인을 사랑하여도 속으로는 넷 애인을 사랑하는지 그것을 누가 알어요” 라는 정화의 말에서 이러한 사실을 감시할 수 있다. ‘새 애인’은 김기태이며, ‘넷 애인’은 니콜라이 洪이다. 파탄의 암시는 니콜라이 洪이 느닷없이 식장에 나타나면서 가시화 된다.

洪 : 잔소리 마라(間) 석달전에 내가 밤을 타 몸을 피할 때 그러케도 단단하게 약속하든 년이 그 허곳이 말르기 전에 댄놈에게로 식집을 가! 내가 한 번 너를 사랑한 이상 내몸이 망명객이 돼 만주벌을 표박해 커녕 죽어서 지옥에 떠러졌서도 네가 댄놈에게 고기를 팔러가는 것을 뤄방 치겠거든 네 생각에는 국경에 번득이는 칼날이 그러케도 틈이 엮는 줄 알았든! 내가 너를 사랑해 버린 이상 너는 부처님 손 안의 손오공이다. 독안에 든 쥐색기다. 문둥귀신에게 잡힌 줄 알고 단념의 눈이나 감어라. 아모 변명도 아모 잔소리도 다 듯기 신타! 나를 잡으라는 이리매들은 지금도 아마 이집 문간까지는 와 잇스리라... (중략)...

貞華 : 그래 지금 한 말씀 본마음으로 하신 말씀이야요

洪 : .....

貞華 : 만주벌에 가서서 마음이 더 커지신 줄 알았더니 되레 더 적어 지섯세요

12) <피로연>, 「조선지광」72호 (1927, 10), 23면.

洪 : ……

貞華 : 지금 내가 김가한테로 식집간다는 것이 무슨 뜻인지 그것के 물어주세요.

洪 : ……

貞華 : 그만 것은 말씀 안해도 다 아실 줄 알었지요. (소리를 낮추어 感傷的으로) 네에서 지금까지 사랑하는 사람을 위해서는 물 불 목숨도 헤아리지 않는 것이 너자의 정말 정조가 아니야요?

洪 : ……

貞華 : 선생님! 사랑하는 니콜라이?

(거러나가 洪의 손목을 잡는다. 洪 가만히 있다) 저는 선생님의 고통을 조금이라도 덜으려……(고개를 숙이고 운다)<sup>13)</sup>

니콜라이 洪은 정화를 진심으로 사랑했기 때문에 기태에게 시집간다는 소식을 듣고는 “국경에 번득이는 칼날”이 자신을 위협하고 있어도, 자신을 체포하려는 “이리때”들이 신변 가까이 있어도 복수를 하기 위해 만주에서 국내로 잠입한 것이다. 그러나 “사랑하는 사람을 위해서는 물 불 목숨도 헤아리지 않는 것이 너자의 정말 정조”가 아니냐고 반문하는 정화의 말에 니콜라이 洪은 설득당하고 만다. 정화도 역시 기태에게 시집가는 것에 대해 “고기를 파는 것” 이상의 의미를 부여하지 않는다.

그런데 이러한 설정은 신과극적 요소를 다분히 내포하고 있다 할 것이며, 洪의 지나치게 장황한 대사는 극전체의 상황을 전달하는 서사적 기능을 수행하게 함으로써 극적긴장감을 약화시키고 있다.

아무튼 니콜라이 洪의 출현은 상황을 급변하게 만든다.

新郎 : 어 이게 웬일인가. 자네 이게 웬일인가. 응 자네 이게 웬일이야.

洪 : (빙글빙글 하며) 웬일은 무어 난들 못 올거 무엇 있다. 밤을 꽤가며 일부러 왔네 (소리를 높혀) 자 나도 축하하네…(중략)…

新郎 : (앗가부터 당황한 얼굴빛을 하고 있다. 지금 무엇이라고 말을 하라

13) <피로연>, 조선지광 72호, 28~29면.

다가 고만둔다)<sup>14</sup>

군경에 쫓기어 만주에 가 있던 니콜라이 洪이 결혼식장에 나타나리라는 것을 기태는 예상하지 못했다. 예상하지 못했던 만큼 당황할 수밖에 없으며 불안감이 짙게 된다. 정화와 결혼하여 행복한 삶을 꾸려보려는 기태의 기대는 니콜라이 洪의 돌연한 출현으로 말미암아 무너지기 시작하고 파탄을 향한 하강곡면을 맞게 된다.

니콜라이 洪의 출현 이외에도 기태의 파멸을 가속화시키는 요소로써 작용한 것이 그의(기태) 아버지의 출현이다.

新郎：(怒氣를 품고) 고 고만 두세요! 듯기 실혀요, 누가 그런 소리 여기와 하람뵈가!

그 아버지：여기 와 안하면 어딴가 해! 계집 자식을 편히 굶겨 놔코 저는 이런 짓을 하고 잇서!

新郎：(격노하며)듯기 실혀요!

그 아버지：또 그놈을 바라고 오는 년을 잇던 년이야!

新郎：아아아 분하다. 파멸이다!

그 아버지：휘－(길게 한숨 짓는다) 세상은 망했다. 너도 나도 집도 ××××－망했다!(우러러 天井을 본다)

新郎：아아 분하다. 망했다. 닐헛다. 지위도 명망도 애인도! 정확도! 사실 나에게는 돈이란 한푼도 없다. 감허야 할 빚만 태산갓다…(중략)…!

51

기태의 아버지는 기태를 공부시킨 후에 자식 덕을 보겠다고 “땅을 파러 보내라면 땅을 파러 보내고 산을 파러 보내라면 산을 파러” 보냈다. 그러나 결혼식장에 나타났을 때 걸인취급을 받으며 종업원에게 내쫓기게 되는 인간적인 모욕을 당하자, 추수를 오천석이나 하던 집안이 조밥으로 겨우 연명하고 있으며 더욱이 기태에게는 시골에 처자가 있다는 것을 폭로한다. 이러한 폭로는 사건을 결말지을 수 있는 결정적 계기가 된다. 마침내 기태도 지금까지

14) <피로연>, 『조선지광』 73호, 134면.

15) <피로연>, 『조선지광』 73호, 140면.

지의 자신의 생활이 허위에 찬 것이었으며, 정화와와의 결혼이 이중 결혼임을 시인한다.

이 작품이 단순히 한 지식인 청년의 허위를 폭로하는 것에 초점이 맞추어 졌다면 기태의 파멸에서 막을 내릴 수 있다. 그러나 '예상된 결말'에 이르러서 또다른 급변의 상황이 전개된다. 이것은 작가의 프로의식의 노출에 기인한다.

新婦 : 저는 이제야 모든 것을 깨달았세요. 모든 것을 결심했세요.(新郎 압호로 나아가 新郎의 두 손을 붓는다) 저는 지금까지도 저의 본 마음이 어느 곳에 있는가를 확실히 깨닫지 못하고 잇섯세요. 기태씨가 저를 사랑하시면 하실수록 기태씨를 실허하는 마음이 난 일도 잇섯세요. 모든 것을 기태씨가 돈이 있다는 약점 때문이었세요. 하지만 인제야 저는 깨달었세요 저의 본 마음이 어느 곳에 있는가를 깨달었세요.(新郎의 가슴에 얼굴을 뒹는다)

新郎 : 네? 네?

新婦 : 저는 어딴까지든지 기태씨의 것이야요. 처자가 있거나 물이거나 불이거나 저는 기태씨 것이야요 그대신 힘을 가르세요 힘을 물불에도 끄적 안하는 사내다운 힘을 가르세요.<sup>16)</sup>

지금까지 정화는 니콜라이 洪을 위해서 기태에게 몸을 팔려고 했다. 그런데 허위가 폭로되고 경제적 파멸에까지 이른 기태를 진정으로 이해하며 사랑한다고 한다. 이것은 부르조아계급에서 무산계급으로 전락한 기태를 사랑한다는 의미로 받아들일 수 있다. 이것이 기태의 파멸에서 막이 내리지 않고 급전을 동반한 이유이며, 작가의 대사회적 시각을 보여주는 것이다. 그러나 이러한 급전으로 말미암아 정화의 인물성격은 모호하게 된다. 왜냐하면 니콜라이 洪과의 관계가 청산되지 않는 상황에서 급격히 변화하기 때문이다. 그러므로 문제의 해결을 위해서는 또 한 번의 급전을 가져올 수밖에 없다.

16) <피로연>, 조선지광 73호, 141면.

洪 : 어서 떠날 준비를 차려(新婦 意志를 닦은 것가티 機械的으로 면사포를 벗는다)

洪 : 빨리 ! (洪 自身도 禮服 저고리를 벗는다) 넷날 친구 기태, 자네도 인제는 나와 똑같은 자격으로 정화를 차출라거든 만주로 오게 쇠가티 돌아가티 구든 새 사람이 돼 - 오란 말일세 (말을 마치자 洪 가벼웁게 新婦를 안어 들고 외인편 窓으로 나간다. 新郎과 그 아버지 정신업시 그 모양을 바라보고 섰다)<sup>17)</sup>

정화를 사이에 두고 기태와 대립하던 니콜라이 洪이 부르조아계층에서 파멸한 기태를 옛날의 친구로 받아들일것다며 새 사람이 될 것을 권유한다. 이는 다소 설득력을 지닐 수 있다. 그러나 파멸한 기태를 진정으로 사랑한다며 “저는 어딴까지든지 기태씨의 것이야요”라고 하던 정화가 돌연히 니콜라이 洪과 만주로 떠나가는 것은 설득력을 지닐 수 없다.

급전이란 불행에서 행복으로 또는 행복에서 불행으로 바뀔 수 있는 것과 같이 사태가 반대 방향으로 변화하는 것을 의미하는데 급전은 플롯의 구성 그 자체로부터 발생하여야 하며 선행사건의 필연적 또는 개연적 결과<sup>18)</sup>라야 한다. 그런데 <피로연>은 개연성이 결여된 채 급전에 이은 급전의 연속으로 되어 있다. 이러한 요소는 작품을 흥미위주로 떨어지게 한 결과를 가져왔으며, 작가의 생경한 프로의식을 표출한 것으로 볼 수 있다.

작가의 회곡갈래에 대한 인식의 불철저와 지나친 목적의식의 노출은 결말에서도 나타난다.

新郎 : (겨우 정신이 난듯이) 갔다 ! (間 그의 아버지를 한참이나 치어다 본다. 내내 그 아버지의 발밧해 업드른다) 아버지 !  
 그 아버지 : (한참이나 섰드니) 내아들 ! (업드리고 그의 아들을 抱擁한다)  
 아들 : 아버지  
 아버지 : 내아들<sup>19)</sup>

17) <피로연>, 『조선지광』 73호, 142면.

18) 아리스토텔레스, 『시학』(천병희역, 문예출판사, 1987) 63~64면 참조.

19) <피로연>, 『조선지광』 73호, 141면.



지금까지 기태의 아버지는 기태의 사회적 경제적 파멸을 초래하는 가장 강력한 전진적 모티프로 작용<sup>20)</sup>하여 왔을 뿐만 아니라, 식장에 나타났을 때는 욕설과 함께 결인 취급을 받으며 쫓겨나야 했다. 그러던 아버지가 아들의 파멸을 목격한 직후 바로 부자간의 정리를 회복하게 되다는 것은, 프롤레타리아로서의 계급의식을 각성할 때에 비로소 사랑과 신뢰가 생겨나게 된다는 작가의 지나친 목적의식의 노출에 의한 결과로 볼 수 있다.

작가의 이러한 목적의식의 노출은, 작품 말미의 “父子의 永遠한 抱擁, 그 속에 新生이 잇슬가”<sup>21)</sup>라는 편집자적 논평에서도 찾을 수 있다. 여기서 ‘新生’이란 프롤레타리아 계급으로 각성된 새로운 삶을 의미하는데, 이것은 식민지 치하라는 상황속에서 요구되는 인간형이 계급적으로 새롭게 각성된 인물이어야 한다는 작가의 의식이 지배한 결과이다.

이상에서 살펴본 바와 같이, 〈피로연〉은 전진적 모티프의 사용으로 주인공의 몰락이 진행되는 데까지는 충분히 희곡적이라 할 수 있다. 그러나 작가의 지나친 목적의식의 노출로 말미암아 개연성 있는 결말을 이끌어 내지 못하고 흥미위주로 떨어지게 하였다. 이것이 이 작품이 지닌 한계점이라 할 수 있다.

### Ⅲ. 극적 갈등의 극소화 — 〈末帝〉

작가는 자신이 처한 시대적 상황이 너무나 가혹하여 현실과 맞부딪칠 수 없을 때, 고도의 상징적인 수법이나 은유적인 수법 등 우회적인 방법을 모색하게 된다. 즉 시대적 상황과는 일정한 거리를 두고 비유하는 것인데, 일제 식민지치하에서 민중봉기 같은 지배자에 대한 피지배자의 적극적인 저항을 뚜렷한 전망과 함께 제시하고자 할 때 더욱 이러한 수밖에 없다. 玄民의 작품 중 〈末帝〉가 한 예이다.

〈末帝〉는 “大衆公論” 8호(1930.8)에 실려 있는 단막희곡으로, 무대는 “아

20) 김일영, 「1920년대 희곡의 특징에 관한 연구」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 1985), 46면 참조.

21) 〈피로연〉, 『조선지광』 73호, 141면.

라비아의 엇던 王國”으로 설정되어 있다. 단막극인 관계로 저항의 역동적 과정이나 추진력 등이 세밀하게 묘사되지 못하고 등장인물들의 직접진술의 형태로만 폭로, 제시<sup>22)</sup> 되는 특징을 지니고 있다. 그러므로 작품 전편을 지배하는 갈등은 없다. 그러나 작품 전편이 보고형식을 취하고 있고, 닭이 세 번 울면 민중의 봉기가 있으리라는 예감을 가질 수 있기 때문에 긴장감은 지속된다. 즉 ‘닭의 울음’이라는 것이 긴장감을 지속하게 하는 장치인 셈이다.

〈말제〉에 등장하는 인물은 왕을 중심으로 한 지배계층과 피지배계층인 민중들, 그리고 보고형식을 통하여 사건의 줄거리를 알려주는 위병들이다. 그리고 〈말제〉에 존재하는 상황은, 첫 닭이 울기 전까지의 상황, 첫 닭이 울고 난 뒤의 상황, 두 번째 닭이 울고 난 뒤의 상황, 세 번째 닭이 울고 난 뒤의 상황 등 네부분으로 나눌 수 있다. 이 네 상황에 시중여일까지 등장하는 인물이 위병들이다. 먼저 첫 번째의 상황부터 구체적으로 살펴보자.

衛兵一: 왕은 여전히 오늘 밤에도 떠들고 있다. 우리들의 계집을 몇 백명씩 잡아다가 벌거벗겨 놔고 왕은 오늘 저녁에도 춤추고 있다. 우리들의 집의 밥짓는 그릇까지 빼서다가 왕은 오늘 저녁에도 뚜드려 먹고 있다. 아버지들의 젊은 자식에게 창과 화살을 주어 서로 죽이게 하고 왕은 오늘 저녁에도 노래하고 있다. 오 무서운 밤이다. 그러나 깃분 밤이다! 무서운 밤이다. 그러나 깃분 밤이다!

衛兵二: 무서운 멸망이 눈앞에 닥쳐오는 것도 물고고 왕비는 악가 가만히 잔चे터를 버서나 파초나무 뒤 코코아 그늘에서 대신하고 끼고 둥굴더라. 나 여기서 다 보았단다.

衛兵一: 바로 그 마즌편 파초 뒤에서 왕은 십여명의 시신을 거나리고 대신의 딸을 강간하더라

衛兵二: 악가 저녁때 대걸압해서는 왕이 지나갈 때 고개를 들어 본 백성이 한 구레미식 목을 잘니더라<sup>23)</sup>

왕과 왕비는 자신들의 환락을 위해서 온갖 포악한 짓 뿐만 아니라 음란한

22) 윤여탁, 「1930년대 전반기 연극운동과 회극의 한 양상」(국어국문학97, 1987) 114면.

23) 〈말제〉, 「대중공론」8호, (1930.8), 135면.

것을 한다. 왕은 피지배계층인 민중의 것을 함부로 약탈하는가 하면 부모와 자식간에 서로 참살하게 하고, 시인들이 보는 앞에서 대신의 딸을 강간하는가 하면 단지 고개를 들었다는 이유로 백성의 목을 치는 포악함과 부도덕성의 극치를 달린다. 잔치 도중 대신과 파초 뒤에서 뒹구는 왕비의 음란함도 마찬가지다. 왕으로 대표되는 지배계층의 포악함과 부도덕성은 일제가 우리 민족에게 가한 식민지 지배 정책과 다를 바가 없다.

왕과 왕비의 극악무도함이 위병들의 대화를 통해서 보고형식으로 전달되는데, 보고의 내용 중에 민중봉기라는 사건의 전개가 예견되기 때문에 극적 긴장감은 유지된다. “오 무서운 밤이다. 그러나 깃봉 밤이다”라는 것의 ‘무서운 밤’은 왕의 포악함이 자행되는 밤이며, ‘깃봉 밤’은 민중의 봉기를 눈앞에 두고 있는 밤이다.

두 번째의 상황은 첫 담이 울고 난 다음부터 두 번째의 담이 울기 전까지의 상황인데 王의 독백과 侍臣의 보고로 전개된다.

王：(팔을 휘둘르고 왔다갔다 하며) 아 유쾌하다. 유쾌하다. 나의 힘은 세상에 못할 일이 업슬 만치 굿새고 강하다. 히마라야의 산을 파 인도양의 바다를 미우는 것도 천신은 못할지언정 나는 할 수 있다. 사해(死海)의 물을 퍼내 팔레스타인의 모래밭해서 소금을 굽는 것도 나는 할 수 있다. 나는 강하다. 나는 굿새다. 강한 자는 선이오 약한 자는 악이다. 백성의 목숨은 초개 갓흐며 처녀의 살은 아편과 같다.(잠간 서서 무엇을 생각한다) 그러나 오 대신의 딸은 - 아니다! 풍운 급한 싸움터에 나가서도 곱게 핀 한 송이의 꽃을 보면 귀여코 말머리를 돌려 그것을 짓밟어 버리고야마는 나이다...(중략)...이 미련한 백성들과 함께 춤추고 노래하기에 멀미가 났다. 의미 업는 노래와 춤에 실증이 났다. 나에게 새로운 환락을 보내라. 나에게 새로운 인생의 뜻을 보내라! 오 나는 멀미가 났다. 의미 업는 노래와 춤에 실증이 났다.<sup>24)</sup>

첫 번째의 상황에서는 위병들의 보고형식의 대화를 통해서 왕의 성격이 드러났지만 두 번째의 상황에서는 왕 자신의 독백에 의해서 그의 인물의

24) <말제>, 앞의 책, 136면.

성격이 더욱 분명하게 드러났다.<sup>25)</sup>

왕 자신은 신보다도 힘이 강하며 無所不爲라고 생각한다. 뿐만 아니라 “강한 자는 선이오 약한 자는 악”이라고 생각하며, 끊임없는 새로운 환락에의 충동만이 인생의 의미라고 생각한다. 그러나 侍臣의 보고에 의해 민중봉기의 실체가 드러나면서 왕에게도 불안의 빛이 드리워지기 시작한다.

侍臣 : 폐하! 폐하시어! 큰 큰일이 났습니다. 백성에게로부터 금과 은과 새로운 처녀와 젊은 병정을 빼스라 성문밖에 나갔든 사람이 지금 반죽음이 되어 도라왔습니다.

王 : 그것이 큰일이냐. 그것이 너에게 그닥지 큰일이냐. 허허허허허 불상한 개새기여

侍臣 : 그자가 하옵는 말이 — 그 자는 지금 숨이 벅차 반죽음이 되었습니다. 그 자가 하옵는 말이 성문밖 새암물 잇는 언덕에 칼과 창과 몽둥이와 돌을 든 백성이 와글와글 모여 하옵는 말이(躊躇한다) 그 미련한 백성들이 제각기 외치기를—

王 : 빨리 말하여라!<sup>26)</sup>

지배계급으로서 왕의 측근에 있는 인물은 왕비, 대신, 장군, 시신인데 이중 유일하게 侍臣만이 왕에게 닳이 세 번 째 울면 민중봉기가 일어난다는 사실을 고한다.

회곡은 충돌하는 사건에 기초를 두고 갈등을 그 본질<sup>27)</sup>로 한다고 볼 때, 왕과 侍臣간에는 대립과 갈등에 의한 충돌이 있어야 한다. 그러나 이러한 충돌이 있을 것 같은 상황에서 侍臣은 단순한 보고자의 위치에 머무르고 만다. 더욱이 왕에게 아첨하지 않고 사실을 말하였다는 이유 때문에 죽임을 당한다. 유일하게 왕과 대립관계에 놓일 수 있는 인물이 일방적으로 패배함

25) C.R. 리스크는 성격묘사의 가장 노련한 장치중의 하나가 독백의 사용이라 하였다. (How to Analyze Drama, Monarch Press). 46면

26) <달제>. 앞의 책, 137면.

27) G.루카치는 「The historical Novel」에서 회곡은 ‘운동의 총체성’을 묘사한다고 했는데, ‘운동의 총체성’을 드러내기 위해서는 인물간의 갈등이 중심이 되어야 한다.

으로써 희곡의 특징인 갈등구조는 없어지게 된다. 그러나 이 작품이 충분히 희곡적일 수 있는 것은 답의 울음이라는 시간적 장치에 의해 긴장감이 지속 되기 때문이다.

세 번 째의 상황은 답이 두 번 째 울고 난 뒤의 상황인데, 답이 세 번 째 울고나면 민중봉기가 있으리라는 보고에 두려움을 느낀 왕이 위기를 타개 하기 위해서 잔교한 술책을 도모한다.

大臣 : (按猶스레) 그러했습니다! 폐하시여! 그러면 래일 새벽을 거둘러 폐 하께서 친히 원정의 길에 올느십시오.

王 : 오 너의 꾀는 백성중 제일이다, 그말이 옳다. 원정은 나의 새 생명이 다. 술과 제집에는 나는 멀미가 낫다.

大臣 : 폐하시여! 정복이 끝나신 후 폐하께서는 일백스무 수레에 황금을 가득 싣고…… 중략 ……

王 : (大臣이 말하는 동안 恍惚한 空想에 띄어 두고 잇다가) 옳다! 장군 을 불러라!<sup>28)</sup>

왕비와 놀아나던 대신은 왕의 부름을 받고 들어와 왕에게 민중봉기를 무마 시킬 계책으로 원정을 권한다. 그러나 이는, 왕의 충동적 환락을 채워줄 수 있는 것에 지나지 않으며, 대신의 교활한 자기 보신책에 지나지 않는다. 더 우기 왕에게 “형편에 따라서는 지금 적국의 야만스런 병정이 동편에 나타나 너의들의 딸을 빼앗고 곡식을 불질르고 가축을 잡아 먹는다고 터문이 업는 거짓말을 하여도 좃습니다”고 하여 유언비어로 백성을 호도하게끔 한다. 대신의 이와 같은 계략은 문학작품의 구조가 사회구조와 상동적 연관성을 가진다고 할 때 식민지 강점기에 일본이 우리 민족에게 자행한 온갖 종류의 잔교한 술책<sup>29)</sup>과 다름 없다.

28) <말제>, 앞의 책, 139면.

29) 그 중에서도 <말제>에 나오는 술책과 유사한 것으로 들 수 있는 것이, 1923년 9월에 발생한 관동대지진이라 할 수 있다. 일본 역사상 최대의 천재지변이라 할 수 있는 대지진으로 말미암아 재일본 한국인은 대량 학살을 당했는데, 대지진이 일어나자 일 제는 지배계급과 자국민들의 주의를 다른 곳으로 돌리게 하려고 피지배민족에 대한 조직적인 테러행위를 자행하였다.

네 번째 상황은 다했이 세 번째 울고 난 뒤의 민중봉기인데, 이 작품에서 가장 격렬한 투쟁성을 보이는 절정이며 또한 결말이다. 봉기에 참여한 민중들은 “노예들, 위병, 푸른 기를 든 사내, 칼을 든 청년, 몽둥이를 든 농부, 누른 옷 낚은 수인, 빨내망치를 든 과부, 다리 하나 없는 폐병, 매춘부” 등인데, 이들은 피지배계층의 총칭이다.

민중봉기가 일어나자 대신이 짜낸 간교한 술책은 무위로 돌아가고 그들은 민중에게 포박되어 조롱당한다.

賣春婦：어디 왕님 구경 좀 할까?

(그는 쓸어진 왕에게로 가서 그를 안고 일으킨다.)

賣春婦：여-정신 좀 차리시오! (그의 턱을 쥐고 흔들다.)

王：음(고개를 근들근들하다가 간신히 눈을 뜨고) 어-대신! 대신!  
 꾀를 좀 빌니게 (群衆一時에 哄笑 王은 도로 잠을 친다. 어느 틈에 하늘의 火光은 식고 黎明의 빛이 땀다. 劉曉한 빨호각 소리가 들린다.)

賣春婦：(다시 王의 턱을 쥐고 흔들며)

이것이 그 무섭든 왕인가(王 賣春婦가 흔들는 대로 입을 딱 버리고 고개를 근들근들 한다.)<sup>30)</sup>

작가가 “一幕의 喜劇이라 한 것처럼 이 작품은 향락의 극을 치달던 왕이 매춘부의 놀림감으로 전락하는 회극적 장면을 보임으로써 극적효과는 극대화 된다. 또한 민중봉기가 성공적으로 성취되었음을 알 수 있게 해 준다.

이 작품의 시간적 흐름은 밤에서 새벽의 여명까지인데, 밤이 암흑, 억눌림 삶의 질곡을 상징적으로 나타내 준다면 여명은 밝음, 부활을 암시한다. 그리고 지배계층에 대한 피지배계층의 저항이 민중봉기로서 성취되고 마침내 새로운 시대의 문앞에서 있음을 감지하게 한다. 그러므로 이 작품의 결말구조 역시 열려 있다고 할 수 있다. 이것이 작가가 추구한 전망이다.

30) <말재>, 앞의책, 142면.

## IV. 역사적 전망의 제시 - 〈박첨지〉

문학 작품에서 주인공의 이름을 제목으로 정하는 것은 그만큼 어떤 인물의 설정이 중요하다는 의미를 내포한다. 〈박첨지〉(시대공론 2호, 1932.1)는 궁핍할 수 밖에 없고, 그래서 수난을 감내해야만 했던 박첨지가 훼손된 현실의 본질을 꿰뚫는 의식을 갖게 되어 농민조합에 참여하는 과정을 그려 나간다. 따라서 〈박첨지〉는 주인공 박첨지의 의식변화를 구체적으로 보여주는 데 초점을 맞추고 있는 단막극이다. 단막극이니 만큼 명백한 상황이 아무런 복잡성 없이 제시<sup>31)</sup> 되는데, 사건의 순차적 진행에 따라 다음과 같이 몇 개의 단락으로 요약, 정리할 수 있다.

- (가) 경문이가 돌쇠의 소식을 알려준다.
- (나) 경문이는 박첨지에게 농민조합에 참여할 것을 권유하나 박첨지는 농민조합에 대해서 부정적인 태도를 보인다.
- (다) 고리대금 업자인 김영철이 빚 독촉을 하며 협박한다.
- (라) 김영철은 빚을 탕감해 줄테니 입분이를 달라고 하고, 박첨지는 이에 심하게 반발한다.
- (마) 입분이는 김영철을 따라가겠다고 나서고, 김영철을 따라가던 입분이가 물레방아에 몸을 던져 죽는다.
- (바) 박첨지가 경문이와 함께 농민조합에 참여할 결심을 하고 동회를 간다.

(가)는 보이지 않는 등장인물<sup>32)</sup>인 돌쇠가 부역에 나가지 않고 말마디나 했다는 이유로 잡혀가 모질게 매를 맞고 갇혀 있다는 개막전 사건과 함께 식민지 치하에서의 삶의 질곡을 보여 주는 단락이다. (나)는 (가)가 원인이 되어 나타난 결과이지만 작품의 결말인 (바)의 의미를 분명하게 해주는 단락이다. 그리고 (다)→(라)→(마)→(나)에서의 일상적인 농민이던 박첨지가 (바)에서처럼 세계사적 개인으로 바뀔 수 있는 필연성을 부여하는 단락이

31) G.B. Tennyson, 'An introduction to Drama (Holt Rinehart and wiston, 1966), 15면 참조.

32) 河有祥, 『劇作法 15講』(성문각, 1965), 195면.

다. 그러므로 이 작품의 구조는 주인공의 성격변화에 초점을 맞추고 있다고 할 수 있다. 그러면 박첨지라는 주인공의 성격변화 과정을 구체적으로 살펴보자.

(나)는 이 작품에서 대립과 갈등의 시작을 의미한다. (가)에서, 아들인 돌쇠가 부역에 나가지 않고 말마디나 했다는 이유로 정신이 돌 지경으로 얻어 맞아도 박첨지는 일상의 기존질서 속에 머무르고자 한다.

朴僉知: 조합이 다 무어야, 글썽 애초에 그따위 것은 왜 만들어 가지구들  
그러니 돌쇠놈만 해두 가만이 업드렸스면 괜찬을 것을 너의 놈들  
피임에 빠져서 저 지경이 됐스니 엇더케 할테냐

敬文: 사람이라고 생긴 건 모두 우리를 뜨러만 뎀비니 그래두 우리는  
조합에다 힘을 모아야만 될 것이 아님니까.

朴僉知: 듯기 실타 너희놈들 암만 그래야 아모 소용없다.

敬文: 잇다가 조합에서 동회를 할 터인데요, 첫째로 부역을 고만 두라는  
것, 둘째로 돌쇠를 노아달라는 것, 셋째로 지새는 지주가 물고 기  
름감이며 빗 등속은 내년 가을에 바다 가라는 것을 걱정할 터입니  
다. 하니까 아저씨께서 꼭 오셔야 하겠습시다.

朴僉知: (敬文을 눈으로 흘겨만 본다)<sup>33)</sup>

박첨지는 십여년을 두고 마을 일을 도맡아 해 온 인물이다. 그래서 현실이 다소 불만스럽다고 하더라도 그것을 개혁하려고 하기보다는 운명으로 받아들이고 현실에 안주하려 한다. 그렇기 때문에 개혁의지를 가지고 농민조합 운동을 벌이려는 젊은이들의 태도에 대해 부정적이다. 뿐만 아니라 농민조합운동 때문에 아들까지 잡혀갔다고 생각하고 농민조합운동에 대해 더욱 강한 반발을 한다. 박첨지의 이러한 의식은 패배주의나 현실타협주의와 다름없다. 그러므로 박첨지는 농촌현실을 체계적으로 인식할 수 없고 일상의 세계에 함몰된 인물에 지나지 않는다. 반면에 경문은 부역중지, 돌쇠의 석방,

33) <박첨지>, (한국회곡문학대계2, 한국연구협회편, 1977), 156~257면 앞으로 작품인용은 이책의 면수만 밝힌다.



지세의 탄감 등 현실의 구체적 불합리를 시정하려는 의식을 가진, 즉 현실을 꿰뚫어 보고 있는 인물이다. 이때의 경문은 훼손된 사회에서 진정한 가치를 추구하는 적극적인 인물이며 농민의식의 매개자로 기능, 농민 계층의 집단 의식을 재고<sup>34)</sup> 시키는 인물로서 기능한다. 경문이가 있음으로 해서 박첨지는 (바)에서 나타난 바와 같은 자아와 세계에 대한 새롭게 확장된 인식을 가지게 되며 역사의 진보적 방향성을 자각한 세계사적 개인으로 발전하게 된다.

인물의 성격 발전을 분석하는 가장 좋은 방법은 극의 사건을 통해서 논리적으로 그리고 시간순으로 나아가는 것<sup>35)</sup>인데, (나)에서의 일상적인 인물에 머물러 있던 박첨지의 성격이 (바)에서의 세계사적 개인으로 발전하게 되는 것은 모티프면에서 본다는 전진적(Progressive)모티프가 된다.

극에서 사용되는 모티프는 주인공을 전면으로 강하게 드러내려는 전진적 모티프이고 이 전진적 모티프를 더욱 효과적으로 하기 위해서 억압적(retardative)모티프가 요청된다. 그러므로 극의 줄거리는 전진적 모티프와 억압적 모티프의 끊임없는 충돌인<sup>36)</sup> 셈이다. <박첨지>에서 억압적 모티프에 해당하는 (다)→(라)→(마)의 단락이 있기에 개연성을 얻을 수 있다. 그러면 전진적 모티프에 대한 억압적 모티프 구실을 하는 (다)(라)단락의 대립을 살펴보자.

박첨지는 당대의 거의 모든 농민들이 그러했던 것처럼, 지주이며 고리대 금업자인 김영철에게 빚을 지지 않을 수 없었고 빚을 갚을 길은 막연하다. 그러므로 대립은 박첨지에게 일방적으로 불리하며, 김영철은 그것을 미끼로 위협을 가한다.

金永喆 : 거 사람 꽤 고집 세군, 그래 내가 집행을 해 가면 리로올게 무어야

34) 김윤식, 정호웅편, 『한국근대리얼리즘 작가연구』(문학과 지성사, 1987), 197면 주석 참조.

35) C.R. Reaske, 『How to Analyze Drama』(Monarch Press, 1984), 48면.

36) 김윤식, 『蔡萬植』, (작가론총서12, 문학과 지성사, 1984), 58~60면 참조.

맷 식구가 쫄쫄 굶고 엄동설한에 달달 떨어져 얼어 죽었으면 소원이 겠나. 이집의 세간나부랭이를 내가 하나나 그냥 둘 줄 알고, 흥내 내일 다시 나와 이 놈의 주추돌까지 다 빼 갈테야 제가 이네서 백여나지를 못하지(점점 흥분해야) 쪽박을 차고 나서구야 말지 돈 내놔 돈! 돈 칠십팔원삼십구전을 당장에 내놔 칠십팔원삼십구원 아니 칠십팔원삼십구전! 어서 썩 내놔<sup>37)</sup>

식민지 치하라는 특수한 상황 속에서 같은 민족이면서도 같은 민족의 궁핍한 삶을 조금도 돌보려 하지 않고 오히려 일제에 기생하면서 농민을 위협하는 김영철은 악독한 식민성 지주의 전형적 인물이다

일제 통치 권력에 존재 기반을 두고 일제 통치 조직의 비호를 받고 있던 식민성 지주계층은, 일제가 토지조사사업이라는 간악한 수탈정책을 통하여 봉건적 지주계층을 식민지 지주계층으로 체질을 변모시킨 결과 생겨난 것이다. 따라서 농민은 봉건적 소작농에서 식민성 소작농이 되어 식민성 지주의 자본 성장을 위한 수탈의 대상이 되었다.<sup>38)</sup> 그러므로 소작인들의 생사여탈권이 식민성 지주의 손아귀 속에 있었음을 어렵지 않게 짐작할 수 있다.

김영철이 박첨지에게 가하는 횡포도 또한 이와 다름없다. 김영철은 재판소라는 식민적 기구를 등에 업고 박첨지를 위협하는 한편으로, 입분이를 유곽에다 팔아 넘기려는 음흉함을 숨긴 채 온갖 감언이설로 달래는 교활성을 보인다. 그의 이러한 교활성 밑에는 치밀한 계산이 깔려 있음은 물론이다. 즉 입분이를 유곽에다 팔면 빚을 탕감해 주고도 얼마간의 이익이 남기 때문이다. 이에 박첨지는 심하게 반발한다.

(라)에서의 대립이 이것인데, 김영철은 더욱 광란에 가까운 압박을 가한다.

金永哲：(문서 든 손이 주먹을 쥐어 朴僉知 턱 맞호로 내밀고 흔들며) 돈내!  
돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내!

37) 〈박첨지〉, 앞의 책, 262면.

38) 조동걸, 『일제하 한국농민운동사』(한길사, 1978), 68~71면 참조.

돈내! 돈내! (金永喆 점점더 熱에 떠인 귀신가치 소리를 치며  
비틀비틀하는 朴奩知를 싸고 돌며 외우친다) 돈내! 돈내! 돈내!  
돈내! 돈내! 돈내!<sup>39)</sup>

희곡에서 인물이 사용하는 언어는 극단적으로 그의 인성과 태도를 드러내는 중심적인 것<sup>40)</sup>인데, “돈내!”를 무려 18번이나 반복되는 김영철의 대사는 그가 얼마나 농민을 핍박하는 수전노인가를 알 수 있게 해 준다. 위의 장면은 드라마 투르기 면에서 사실성을 뒷받침해 주는 장면인데, 무대에서 공연될 때 뛰어난 효과를 거둘 수 있다.

(마)는 급전이다. 이러한 급전은 예기치 않던 또다른 갈등을 야기시킨다. 박첨지와 입분이의 갈등이 그것이다. 지금까지 박첨지와 김영철의 대립을 지켜보던 입분이는 현실의 어려움을 극복할 수 있는 유일한 길이 유곽으로 팔려가는 것이라고 생각하고 김영철을 따라 가겠다고 나선다.

입분이: 저 낭반을 따라 갈 데야요

朴奩知: (비틀비틀하며) 너 거 정말이냐 가다니 가다니?

입분이: 가요

朴奩知: (우는 소리로) 아니다. 죽으면 가치 죽지 너를 내가 팔아 먹겠니

입분이: 아니에요 저는 서울이 가고 싶어요! 이런 식골구석에 있고 싶지  
안어요! 저는 저 낭반 따라 가서 호강하고 싶어요.

金永喆: (狂喜하야)너 거 정말이냐 응 정말이지?……(중략)……

朴奩知: 이 개가튼 년의 색기!<sup>41)</sup>

박첨지가 지금까지 김영철과 대립한 것은 모든 것을 다 내주어도 딸 입분이만은 팔지 않겠다는 것인데, 입분이가 팔려가기를 자청하고 나서니 박첨지로서는 분개하지 않을 수 없는 것이다.

입분이는 자신을 희생양으로 생각한 것이고 박첨지는 아직 이를 깨닫지 못하고 있다. 그러므로 박첨지와 입분이는 표면상 갈등관계에 놓이게 된다.

39) 〈박첨지〉, 앞의 책, 262~263면.

40) C.R. Reaske, 『How Analyze Drama』, 앞의 책, 47면.

41) 〈박첨지〉, 앞의 책, 263면.

그러나 김영철이 건네준 차압문서를 찢어 버리고 유곽으로 팔려가던 입분이 물레방아에 몸을 던져 자살함으로써 박첨지는 입분이의 진실을 깨닫게 된다.

입분이의 돌연한 죽음은 희곡의 특징인 세계의 거대한 뒤틀림, 비극적 붕괴<sup>42)</sup>를 표현한 것이다. 죽음은 보는 사람으로 하여금 새로운 출발로 인간의 실상과 실체를 파악하는 원동력이 될 수 있으며 새롭게 변모되는 생명의식으로서의 도약의 발판<sup>43)</sup>이 되기도 하는데, 입분이의 죽음이 박첨지로 하여금 현실의 올바른 인식뿐만 아니라 올바른 역사적 방향성을 자각하게 해주는 결정적인 단서와 역할을 한다.

결말(바)는(마)에서의 입분이의 죽음이라는 급전에 이은 발견이다. 발견이란 그 말자체가 의미하는 바와 같이 무지(無知)의 상태에서 지(知)의 상태로 변화하는 것<sup>44)</sup>을 의미하는데, 박첨지의 성격변화가 그것이다. 농민조합운동에 부정적 태도를 보이며 심하게 반발하던 박첨지가, 경문의 설득에 변화의 기미를 보이다가 입분이의 죽음을 통해서 마침내 농민조합운동의 필요성과 함께 농민조합운동에 참여할 결심을 한다.

(복소리 다시 맹렬하게 난다)

朴兪知: 오나! 그년 잘 죽었다! 경문아 너는 나하고 동회로 가자(急速히幕)<sup>45)</sup>

이러한 결말에 이르면 독자나 관객은 박첨지의 다음 행동을 여러 각도에서 상상하게 된다. 즉 새로운 시대의 문턱에서 있음을 느끼며 역사의 방향성을 느끼게 될 것이다. 그러므로 이 작품의 결말구조는 하나의 고정된 관념에 단혀 있는 것이 아니라 무한히 열려 있다고 할 수 있다. 그리고 농민조합운동이야말로 당대의 농민들이 지향해야 했던 지향점이며, 박첨지의 성격변화가 바람직하게 이루어졌

42) 김윤식, 앞의 책, 68면.

43) 정선재, 『구조주의 문학론』, (문학과 예술사, 1983), 153면.

44) 아리스토텔레스, 『시학』, 앞의 책, 65면.

45) 〈朴첨지〉, 앞의 책, 264면.

음을 인식하게 된다.

## V. 유진오 회곡의 의의와 한계

문학을 포함한 인간의 모든 역사현상은 그 시대 그 사회의 현실적 요구(필요)에 의하여 생성, 발전, 소멸해 가는 것<sup>46)</sup>이라 할 때, 1920년에 들어 급격히 신장된 사회주의 사상과 프로회곡과는 일정한 인력(引力)이 있다.

프로회곡에 대한 지금까지의 대부분의 논자들은 프로회곡이 지나치게 목적의식에 함몰되었으며, 이로 말미암아 미학적 형상력이 부족하다는 면을 부각시켜 지나치게 폄하하여 왔다. 그런데 식민지시대에 있어서의 옳은 문학은 민족사의 최고 가치인 반봉건적 근대의식과 반제국주의적 민족의식을 자기 속에 예술적으로 통일한 문학 즉 항일민중문학<sup>47)</sup>이어야 함을 인식한다면, 프로회곡이 피지배계층의 자아각성과 일제에 대한 적극적 투쟁을 형상화했다는 면에서는 일정한 의의를 획득할 수 있을 것이다.

1920년대 중반부터 30년대 초반까지 전개된 프로예술운동은 프로예술상의 프로그램과 정치상의 프로그램이 등질적 수준에서 사유되고 논의된 점에서 예술과 정치의 관계를 본격적으로 문제 삼은 것이었고, 내용과 형식의 관계를 문제삼았다는 점에서 그것이 또한 미학상의 관계를 일깨우는 것이기도 하다.<sup>48)</sup> 그러므로 모범적인 동반자작가로서 활동하던 시기의 유진오의 회곡에 대해 정당하게 자리매김 하기 위해서는 이러한 점이 우선 고려되어야 할 것이다.

이제 지금까지의 논의를 마무리 지으면서 유진오 회곡의 의의와 한계점을 간략하게 살펴 보고자 한다.

〈피로연〉은 개연성 없는 잦은 급변과 신파극적 요소의 가미로 말미암아 작품을 흥미위주로 떨어지게 하였고, 나아가 새로운 계급에의 지향에 대한 주인공(김기태)의 고뇌하는 참모습을 뚜렷하게 형상화 하지 못한 한계점을

46) 홍일식, 『한국 개화기의 문학사상 연구』, (열화당, 1980), 9면.

47) 엄무웅, 『민중시대의 문학』 (창작과 비평사, 1979) 48~49면.

48) 김윤식, 『한국근대문학 사상사』 (한길사, 1984), 141면.

지니고 있다. 그러나 갈등의 매체인 돈과 사랑이 구체적으로 제시되고 있다는 점<sup>49)</sup> 과, 열린 결말구조로 인하여 새로운 삶에의 출발선상에 놓인, 계급적으로 각성된 인물은 창조해 내었다는 점은 이 작품이 거둔 하나의 성과라 할 수 있을 것이다.

〈末帝〉는 식민지치하의 우리 민족에게 절실히 요청되던 일제의 압박으로부터의 해방이라는 주제를 은유적으로 나타낸 작품이라 할 수 있는데, 왕으로 대표되는 지배자의 횡포와 교활한 술책을 민중의 힘으로 대항하여 마침내 이를 극복하는 데까지 나아갔다. 이것은 당대의 우리 민족에게 요구되던 역사적 방향성이며, 이러한 주제의 형상화는 이 작품이 갖는 가장 큰 의의이다.

그러나 드라마투르기 면에서 볼 때, 사건의 줄거리를 보고 형식으로 알려주는 인물을 등장시킴으로써 지배자와 피지배자 사이의 역동적인 대립이나 갈등이 극소화 되어 있는 한계점을 지닌다. 이것은 ‘운동의 총체성’<sup>50)</sup>을 드러내는 회곡갈래에 대한 작가의 불철저한 인식으로 파악된다.

〈박첨지〉는 1930년대의 프로연극운동과 밀접한 관련이 있는 작품으로, 식민성 지주의 횡포와 식민지적 구조상의 모순에 의해 당대의 농민들이 겪어야 했던 삶의 질곡이 사실적으로 묘사되어 있으며, 동시에 당대의 우리 농민들이 나아가야 했던 역사적 전망(농민조합운동)을 열린 결말구조를 통해서 제시하고 있다. 바로 이러한 점이 프로연극운동 중에서 이 작품이 가장 많이 공연될 수 있었던 요소가 아닌가 여겨진다.

또한 내용집약적인 서정민요를 삽입<sup>51)</sup>하여 극작술의 새로운 변화와 가능성을 제시하고 있는 점과, 연극공연에 알맞은 사실주의적 대사가 잘 구사되었다는 점이 이 작품이 거둔 일정한 성과라 할 수 있다.

49) 김일영, 앞의 논문, 46~47면 참조.

50) G.Lukacs, 'The historical Novel' (Trans Hammah and S.Mitchell, Merlin press, 1962), 106면.

51) 이 작품에는 시대상황과 함께 작중인물들이 겪어야 하는 삶의 질곡이 서정민요(변이 된 아리랑) 속에 집약적으로 제시되어 있다. 참고, 「유진오의 회곡 〈박첨지〉연구」(권순중, 김일영, 손종훈편저, 한국회곡선, 중문출판사, 1989), 462~475면 참조.

그러나 이 작품의 핵심이 되는 주인공 박첨지의 성격 변화가 단지 몇 시간 동안 이루어진 것이어서 작위적인 느낌을 주며,<sup>52)</sup> 반동인물(Protagonist)인 김영철과 치열하게 대립하여 마침내 그를 패배시키는 데까지는 나아가지 못한 한계를 지니고 있다. 즉 전형적인 인물의 창조에는 이르지 못했다는 것이다.

전형이란 일정한 대표성을 지니고 있으며 비교적 두드러지게 어떤 사회현상, 혹은 어떤 사회집단의 본질적 특징을 지닌 인물 또는 사건<sup>53)</sup>을 말한다. 그러므로 전형적 인물이란 역사 사회적 상황에서 본질적인 것으로 형성된 인물, 즉 식민지시대의 총체적 모순을 구조적으로 인식할 수 있어야 하고 나아가 자각과 함께 미래지향적인 성격을 지닌 입체적 인물이어야 할 것이다.

그런데 玄民의 희곡에 등장하는 주인공들은 식민지적 제모순이나 계급적 모순을 구조적으로 인식하기도 전에 성격변화가 이루어지기 때문에 전형적 인물은 될 수 없다. <피로연>에서의 기태, <末帝>에서의 민중들, <박첨지>에서의 박첨지가 모두 그러한 인물들이며, 전형적 인물창조의 실패가 유진오 희곡의 가장 큰 한계점이라 할 수 있다.

52) 역사문제연구소 문학사연구모임 지음, 카프문학운동 연구, 앞의책, 222면.

53) 蔣孔陽지음, 김일평옮김, 형상과 전형 (사계절, 1987), 161~162면.