

김영팔 희곡에 나타난 근대적 주체의 문제

이민영*

〈차례〉

1. 서론
2. 근대적 개인을 통한 사회의 계몽
3. 개인적 차원의 현실 인식과 계몽적 주체의 약화
4. 계몽적 주체의 자기반성과 소멸
5. 결론

1. 서론

1920년대 희곡사에서 프로희곡의 등장은 매우 중요하다 특히 본격적으로 프로 희곡을 시도한 작가로 김영팔¹⁾을 꼽고 있는데, 여기에는 김영팔이 김정진 희곡의 신경향파적인 색채를 일정 정도 극복했다는 점, 그

* 경북대 박사과정

- 1) 김영팔의 희곡 중 <아버지와 딸>과 <여사무원>은 실제 작품이 온전히 전해지지 않아 작품의 구체적인 내용을 확인할 수 없는데, 이것은 연구에 있어 한계로 작용한다. <아버지와 딸>은 신문지면 소실로 2·3회만 확인 가능하고 기존 목록에서 『조선일보』에 1928.1.1~3일까지 전 3막으로 연재된 것으로 나와 있으나 이는 잘못된 기록이다. 1월 2일자 신문에는 2회, 1월 4일자 신문에는 3회가 연재되고 있으며, 이를 살펴보면 3회에서 극이 끝나지 않는다는 것을 알 수 있다. <여사무원>은 낙장이라서 목차로만 확인 가능하다

리고 카프의 창단멤버이자 카프 극작가였다는 작가의 이력과 깊은 관련이 있다. 이러한 희곡사적 사실은 이후 김영팔을 프로희곡의 선구자적 위치에 자리매김하게 한다.

김영팔에 대한 기존의 논의는 사실상 유민영의 초창기 논의를 그대로 답습하고 있는 듯한 인상을 강하게 풍긴다. 유민영²⁾은 전통인습에 대한 비판과 식민지 사회의 질곡에 대한 저항이 김영팔의 희곡에 동시에 나타나고 있다고 보면서 작가의 삶의 궤적에 따라 카프 활동시기의 작품을 프롤레타리아 창작방법에 의한 경향극으로, 카프 제명 이후의 작품을 리얼리즘적 시각의 세태극으로 규정한다. 이후 카프에 대한 논의가 활성화되면서 카프와 김영팔을 연관지어 밝히려는 논의가 이미원³⁾, 이석만⁴⁾, 나덕기⁵⁾, 홍준석⁶⁾ 등에 의해 이루어진다. 그러나 이들의 연구는 김영팔의 극작 세계의 흐름을 주제에 따라 다분히 자의적으로 나누고 있으며, 대부분 작품의 내용 소개에 머물고 있는데, 이러한 현상은 아직까지 김영팔의 희곡에 대한 연구가 본격적으로 진행되고 있지 않다는 것을 반증하는 것이다.

기존 연구들은 카프의 1·2차 방향전환에 따라 김영팔의 극작시기를 구별하고 있다. 대략적으로 살펴보면 초기에는 개인적 갈등과 전근대적 인습에 대한 비판, 중기에는 계급적 갈등과 식민지 모순에 대한 저항, 카프 제명 이후에는 지식인의 자의식에 대한 풍자와 비판을 다루고 있는 것으로 논의된다. 작품의 주제와 관련된 이러한 구분은 김영팔 희곡의

2) 유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982, 229~237면

3) 이미원, 「프로 희곡의 등장-김영팔 희곡 연구」, 『논문집』 19집, 경희대학교, 1990.

4) 이석만, 「김영팔 희곡 연구」, 경희대 석사학위논문, 1990.

5) 나덕기, 「김영팔 연구-희곡에 나타난 작가의식의 변모과정」, 영남대 석사학위논문, 1994.

6) 홍준석, 「김영팔 희곡 연구-근대극적 특성을 중심으로」, 국민대 석사학위논문, 2000.

주체의식을 사적인 맥락에서 파악하는데 일정 정도 설득력을 가진다. 그러나 동시에 이러한 구분방식은 김영팔의 카프 활동 시기 작품이 카프의 목적의식에 맞추어 창작된 것으로 보는 견해를 주류로 만들어 왔으며, 카프 제명 사실이 세태극 창작의 원인이라는 단정적 평가를 내리는 계기로 작용한다. 또한 작가가 처한 상황에 따라 작품이 가진 사상적 진폭이 너무나 커서 일관된 관점을 가지고 있는 것으로 파악하지 못하고 만다.

물론 김영팔 연구에서 중요한 키워드는 그의 활동을 중심으로 살펴보는 것이다.⁷⁾ 김영팔은 형설회 순회공연이라는 1920년대 신극논자들의 근대극 운동을 통해 연극사에 등장하게 되며, 동시에 다른 이들과 달리 카프에 가담하면서 1920년대 유일하게 본격적으로 카프 소속 극작가로 활동한다. 이 논문은 여기에 주목해 카프를 중심으로 이루어진 기존 논의의 편향성을 극복해 보고자 한다.

이 논문에서는 사적 영역과 공적 영역이 김영팔의 희곡에서 어떻게 운용되고 있는가를 중심으로 해서, 그의 희곡들을 하나의 일관된 관점을 획득하고 있다는 점을 해명하고자 한다. 이를 위해 그의 희곡에서 근대적 주체가 어떻게 생산되고, 변화하고 있는가를 살펴볼 것이다.

아렌트는 사적영역과 공적영역⁸⁾이라는 삶의 구분은 곧 경제적(노동/

7) 이 부분을 의식한 이유에서인지 기존의 논문들은 모두 김영팔의 생애나 활동을 다루는 일에 논문의 한 장을 할애할 정도로 중요시하고 있다. 그러나 아직까지 김영팔의 생애 전반에 대한 구체적인 연구가 미흡하고, 불확실한 점이 많으며 또한 밝혀진 부분들조차 작품을 분류하는 과정에서 피상적으로 적용되고 있다. 특히 가장 문제적인 부분 중 하나는 김영팔의 극예술협회 관련 기록이다. 극예술협회 전기라고 볼 수 있는 동우회 순회공연과 관련된 국내 기사 중에는 김영팔이 참가한 기록이 보이지 않음에도 불구하고, 이두현의 『한국신극사연구』에서 기술된 이래로 많은 연구자들이 이를 실증적 자료 없이 그대로 재인용하고 있다. 김영팔의 극예술협회 관련 기사는 1923년 형설회 순회극단과 관련된 기록(『조선일보』, 1923.6.22)에서 비로소 처음으로 등장한다. 그러나 김영팔이 1920년 일본대학 미학과에 입학·중퇴했다는 사실로 미루어 보아 이미 1920년대에 일본에서 활동했을 것이라는 점은 추측이 가능하다.

8) 이 논문에서 사적/공적 개념은 한나 아렌트의 입장을 수용하고 있다 (한나 아

정치적(행위) 삶의 양식을 구별하는 동시에 여성적/남성적 삶의 구분을 내포하고 있다고 본다. 이때 여성은 노동의 영역인 가정이라는 사적영역에 속해 있다. 그런데, 근대에 이르게 되면 사적인 삶 자체가 최고의 가치이자 권리로 주장되는 근대 개인주의의 등장으로 인해 사적영역의 독주가 시작된다. 사적영역의 테두리 안에서 진행되던 생산 활동이 그 경계를 넘어 사회적 영역이라는 중간적 영역으로 확장되고 사회 전체가 생산과 소비 그리고 재생산이라는 영구히 반복적인 삶의 과정 속에 편입된다. 사회적 영역의 출현은 곧 사회적인 것과 사적인 것의 대립으로 나타나지만, 이때 사회적 영역은 사적인 것의 연장선상에서 공적영역의 위치를 차지하게 된다. 이렇게 됨으로써 행위 영역에 바탕을 두고 있는 정치적 활동 공간은 노동 영역에 바탕을 두고 있는 가계의 경제 공간으로 전환된다.

김영팔의 작품 전반은 바로 이러한 지점과 연관 지어 살펴볼 수 있는데, 이러한 점은 그의 희곡에서 등장하는 근대적 주체가 단순한 남성적/계몽적 주체가 아닐 수 있음을 상기시킨다. 여성을 타자화 시킴으로써 자신의 정체성을 구현해 나간 식민지 조선의 남성적 계몽의 주체는 김영팔의 작품에서 변화의 양상을 보이고 있다.

2. 근대적 개인을 통한 사회의 계몽

1920년대 신극론자들은 연극과 사회의 관련성에 주목하여, 흥미 위주의 눈요기에 불과했던 연극을 강한 교화력을 가진 사회 계몽의 수단으로 인식하기 시작했다. 김영팔의 처녀작 <밋처가는 처녀>에서는 당대 신극론자들에 의해 제기된 연극을 통한 계몽의 의지가 드러나는데, 여기에는

렌트, 이진우·태정호 역, 『인간의 조건』, 한길사, 1996, 90~127면

그의 카프 시기 작품에서 볼 수 있는 계급의식에 대한 각성이 전혀 드러나지 않는 반면, ‘개성의 자각’이라는 개인의 문제가 중요시되고 있다. 이 작품에서 작가의 시선은 작품의 소재가 되는 봉건적인 인습의 문제와 자유연애의 희생물이 된 영애에 대한 관심이 아닌, 춘일의 내면의 자각을 향해 있으며, 이때 춘일은 가족간의 거래를 통한 결혼제도를 거부하고 개성의 혁명을 찾는 인물로 그려진다.

전근대적 사랑은 공동체 윤리로서 법의 차원으로 미분화되어 성립하는 반면, 근대의 사랑의 논리는 개인의 사적영역으로 존재한다⁹⁾ 전통적인 결혼이 일반적으로 가족들 간의 거래라면 개화기 이후 새로운 풍경으로 등장한 결혼에 관한 담론들은 개인 사이의 문제를 초점에 두고 있다. 이때 새로운 가정은 주로 부부 관계에 그 시선이 모아지는데, 이것은 가정이 근대적 개인이라는 주체를 형성하기 위해 필요한 공간이 되고 있음을 의미한다. 또한 동시에 가정은 전근대적인 규율이 공존하는 곳, 근대성과 식민성이 첨예하게 대립하고 있는 공간이 된다.¹⁰⁾

김영팔 역시 근대 초기 희곡에서 많이 다루었던 자유연애를 작품의 소재로 하고 있다. 그러나 그의 작품에서는 이광수의 <규환>이나 최승만의 <황혼> 처럼 결혼, 사랑, 여성이라는 사적인 차원에서 근대와 만나는 것으로 사유의 범위를 제한하면서 구여성을 ‘사람도 아닌 것’으로 인식하는 시선은 찾아볼 수 없다. 구여성인 본처와의 갈등은 표면에 드러나지 않는다. 다만 신여성과의 연애를 보다 가능하게 하는 것이 무엇이나에 초점이 맞추어져 있다. 극에서 가장 중요하게 다루어지는 것은 근대의 격변 속에서 방황하는 지식인 남성의 태도이다. 이것은 자유연애를 통한 구습의 타파와 봉건적 잔재의 청산이라는 전근대적인 것에 대한 저

9) 최혜실, 「신여성의 고백과 근대성」, 『여성문학연구』 2집 한국여성문학회 1999, 108면.

10) 박명진, 「근대초기 시각 체계와 희곡」, 『한국극예술연구』 16집 한국극예술학회 2002, 81면

항과 변화가 개인의 개성이 확보될 때, 그리고 그것은 지식인 남성 홍익에 의해 또 다른 남성(춘일)이 변화하는 것에 의해 가능하게 된다.

개인에 대한 인식이 근대의 특징이라면, 김영팔의 작품에서 개인의 문제는 연극의 사회 계몽 효과를 인식한 당대의 문화운동인 개량론과 연관된다. 1920년대부터 본격화된 가정 개량은 의·식·주의 전 영역에서 이루어졌다. 남자와 여자, 어른과 아이 사이에 엄격한 구별이 있던 재래의 가정 질서를 바꾸자는 것이 개량론의 요지였으며, 수백 년간 엄격한 전제였던 대가족의 수직적 질서는 비판의 표적이 되었던 것이다. 개조와 개량의 열풍은 3·1운동 이후 사상계의 유행이 되면서, 당시 발간된 각종 신문, 잡지를 무대로 활발하게 전개된다¹¹⁾ 이러한 개량론은 인격개조를 통한 사회개조를 강조한다. 조선사회의 문화 향상을 위해서 먼저 ‘사회를 구성하는 각 개인’들의 개조¹²⁾를 우선시 했던 것이다.

이러한 배경 속에서 당대의 신극론은 ‘연극이 개인과 사회를 어떻게 개조할 것인가’ 하는 방향으로 전개된다. 최초의 신극론이라고 할 수 있는 윤백남의 「연극과 사회」¹³⁾에서부터 현철의 「현당극담」¹⁴⁾, 김우진의 「소위 근대극에 대하여」에 이르기까지 이들 주장의 요체는 연극을 사회 교화의 수단으로 보았다는 점이다.

근대극운동은 제일로 일반 사회의 계몽에 資코자 하난 명료한 목적을 버리지 못할 것이나, 동시에 인류의 영혼을 창조적으로 해방하며 구체화한 예술적 지위에서 떠나지도 못할 것이다. 그러한 확실한 수용성은 사회에 침윤하기에난, 선후적으로 신극사상을 전파치 아니할 수 업다 ...중략... 상술한 바의 근대극은, 결국은 인류의 영혼의 해방구제를 사명으로 하여, 敎練잇고 수완잇난 예술적 지배자의 극적 표현을 중심으로하여 또

11) 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003, 56~58면.

12) 박찬승, 『한국근대정치사상사연구』, 역사비평사 1992, 210면

13) 윤백남, 「연극과 사회」, 『동아일보』 1920.5.4.

14) 현철, 「현당극담 (1-21회)」, 『조선일보』, 1921.1.24~2.17.

사회적 민중의 교화와 오락을 목적으로 하여 인류의 공동생활에 공헌하
난데 그 의미의 전적 존재를 인정할 수 있다¹⁵⁾

보다 구체적으로 근대극의 개념에 대한 설명을 하고 있는 김우진은 근대극이 영혼의 해방과 구제라는 근대정신을 통해 성립된다는 것을 밝히고 있다. 근대극에 대한 이러한 인식은 김영팔이 1920년대 초반 신극논자들
과 함께 연극 운동을 펼친 경험의 자장 아래서 창작된 그의 첫 희곡인 <밋처가는 처녀>에서 잘 드러나고 있다.

홍식 자네가 지금 망사리고만 잇스면 자네의자신을 스스로 파멸경으로
던지이것일세 도덕보다도 사회보다도 아니 그보다도 부모 그러나생
각할여디가 업지 아니한가? 오즉 무엇이니 무엇이니하여도 내이외에는
아모것도업네 내가 잇슴으로 사회가 잇는줄아네 내가 업서지면 사회라
는것도 도덕이라는 것이 무엇에 필요한가 응 (치여다본다)

춘일 (가장 쾌활한 듯이 니러나면서) 응 잘아라들엇네 그러이 그래 나는
그러나 잇팻것 썩어진 도덕을 머리우에다 얹고 그 머리를 굽히여 사회
라는 찬것에게 나의 몸을 얼거매엇섯네 그러나 나는 그것이 진리인줄
알엇섯네 그러나 나역 지금것 온순한 성격에 복종하였지마는 그것은
혁명전선에선 우리청년의 성격이아닌 것을 비난하면서도 내가 굴하여
온 것은 분하이 분해.

홍식 (흥분된어도로) 아! 그러면 인제는자네도 개성의눈을 뜨고 개성의
혁명기를 놓히들엇다는말일세그러- 자! 그러면 어서행장을 수습하게
나는 또 발나가서 준비를하여노케 곳 집으로 오게!¹⁶⁾

홍식은 춘일에게 ‘개인이 자기의 개성에 눈을 떠서 스스로의 해방을
먼저 이룰 때 비로소 사회의 해방이 이루어질 수 있으며, 내가 없다면

15) 김우진, 「소위 근대극에 대하여」, 『학지광』 22호, 1921.6, 70~71면 (밑줄 인용자)

16) 양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』 1권 아세아문화사 1989, 402~403면

사회나 도덕도 필요 없다'는 주장을 하고 있는데, 이것은 개인을 사회나 도덕의 우위에 둔 것이다. 신극론자들은 물질적인 속박으로부터 주체가 해방될 때 영혼의 해방이 일어날 수 있다고 본다. 곧 근대 신극 운동을 통해서 영혼의 해방과 구제가 이루어지면 정치적·사회적인 실제 행동이 뒤따를 수 있다는 논지이다. 따라서 당시 이들이 주장하던 조선 사회에 필요한 근대극은 사적영역에서의 변화가 공적영역의 변화를 가져오는 원동력이 될 수 있는 것이어야 했다. 이를 위해서는 관객의 의식의 내면에서 그들 스스로의 영혼의 깨우침, 근대인으로서 자기 자신을 먼저 자각하도록 만들어야 했다.

신극론자들은 '연극을 조선의 진보를 촉진시키는 수단으로 민중의 감정을 쉽게 이동시킬 수 있는 도구'¹⁷⁾로 생각한다. 그리고 연극에 의한 사회의 교화를 위해서는 '관객'의 존재를 인식하게 된다. 그러나 신극극에 취해 있던 저급한 관객으로는 이들이 얻고자 하는 의도를 달성할 수가 없었으며, 이에 김우진은 관객 양성의 방법을 제시하기에 이른다.¹⁸⁾ 관객 계몽에 대한 이러한 의지가 김영팔의 작품에서 '토론의 장면화'¹⁹⁾를 통해 잘 드러난다. 이러한 극작술은 등장인물들 사이에 특정한 문제를 놓고 서로의 주장을 이야기하는 방식으로, 작가의 의도를 담은 '각성한 인물'과 '무자각의 인물' 사이에서 이루어진다. 이때 각성된 인물은 관객으로 설정된 무자각 인물에 비해 우위에 서며, 이것은 자신의 의도를 관객에

17) 이돈화, 「생활의 조건을 본위로 한 조선의 개조사업 속」, 『개벽』 16 호, 1921.10, 21면.

18) “이런잡두의 민중을 훈천하고 신극운동의 기아래서 가티 일하고 가티 소재하고 가티 힘어들 선구자가 되기를 바랄 관중의 양성 각성 소환이 우리들의 걸어야 할 첫길인줄 안다” (홍해성·김우진, 「우리 신극운동의 첫길」, 『조선일보』 1926.7.26)

19) 토론의 장면화가 작가의 계몽의지를 관객에게 전달하기 위한 극적 기법으로 사용되고 있다는 것을 밝힌 논문으로 김재석의 『일제강점기 사회극 연구』(태학사, 1995)와 이영석의 「1920년대 희곡의 계몽적 담화구성방식에 대한 연구」(서울대 석사학위논문, 2002)를 들 수 있다

게 주입하려는 작가의 의지이며, 이러한 계몽의 목소리는 김영팔에게서 개인의 개조를 강조하는 것으로 나타난다.

<맞처가는 처녀> 처럼 개성을 자각하는 개인을 근대적 인간으로 다루는 작품은 김영팔에게서 많이 나타난다. 이 작품 외에 이러한 특징이 집약적으로 보이는 또 다른 예가 <술파는 시악사>의 경우이다

高 憲法? 憲法보다더하지 자네는 鄭의집事情을잘알면서그러네그러 그專
制下에서도大膽하게 이런곳에잇는女子를사랑한다는것은 좃치못한걸.
(...중략...)

尹 자네는誤解를하고잇네그러 內外酒店女子의戀愛하는것을가르켜現代
靑年이라고한것은 안일세 나는 鄭군의집가튼 그러한집 아주舊道德과
因習에겨튼家庭에서 모든것을때려부시고個性의革命旗를높이든것 現
代靑年이라는말일세²⁰⁾

현대 청년이 될 수 있는 가능성은 내외주점 여자와의 자유연애라는 근대적 풍경에 의한 것이 아닌, 구도덕과 인습이라는 공적영역의 문제를 외면하고 자신의 욕망에 따라 행동할 때 이루어진다. 첫 작품에서 드러나는 이러한 면모는 김영팔의 카프 시기 작품까지 여전히 개인의 개조가 그 중심에 놓이고 있으며, 또한 그 계몽의 주체가 지식인 남성의 입장에서 이루어지고 있음을 암시한다.

사적영역 내부의 변화가 초창기 신극의 주된 주제라면, 카프가 지향하고 있던 입장은 공적영역의 지향에 보다 초점을 맞추는 것이 될 것이다. 즉 개인적 차원의 문제에서 머무는 것이 아니라 문제를 바라보는 눈이 보다 집단적 차원에서 이루어지게 된다. 그런데 이러한 상황에서 김영팔의 초기 작품이 사적영역 속에서 근대와 조우하는 모습을 보여준다면, 카프시기 작품들에서는 계급과 민족의 문제에 대한 인식을 보여주지만,

20) 김영팔, <술파는 시악사>(1), 『매일신보』 1926.10.3.

여전히 공적영역이 아닌 사적영역 안에 머무르는 현상을 보인다는 점이다.

김영팔 희곡의 이러한 특이성은 <밋처가는 처녀>에서 표면화 된 두 가지 갈등의 차원이 어떠한가를 통해 그 원인을 찾을 수 있다. 극의 초반부에서 제시되는 하숙비를 둘러싼 노파와의 경제적 갈등은 사실 극 전체를 지배하고 있는 문제이다. 이것은 극의 주제적 차원으로 드러나는 조혼과 자유연애 사이에서 춘일이 그 어떠한 결단도 명쾌히 내릴 수 없게 하는 근본적인 원인으로 작용하고 있다. “처가의돈으로 공부도하고먹고 지내는 나에게 주의외주장이 잇을까답이잇나?”²¹⁾라고 반문하는 춘일의 의식은 돈과 사랑의 문제에서 돈이 우위에 놓였음을 말한다. 그런데 여기서 경제적 궁핍의 문제가 공적영역의 문제로 다루어지는 것이 아니라, 지극히 개인적인 차원에서 다루어진다. 이것은 동시에 개인의 자각만 가능하다면, 그들이 원하는 전근대적 봉건제도로부터의 이탈도 가능한 것으로 제시됨으로써 잠정적으로는 낙관적 결말을 내재할 수 있게 된다. 비록 영애가 광인이 되어버림으로 인해 갈등의 원만한 해소가 불가능하게 되었으나, 계몽적 주체인 남성에게 의해 또 다른 근대적 개인을 발견하는 남성 주체가 생산된 것이다.

근대적 개인의 자각이 1920년대 초반 신극인들의 주된 주제로 다루어졌다면, 김영팔에게 이 문제는 경제적 문제와 결합되면서 달라진다. 특히 그는 여타의 희곡들처럼 개인을 절대화하지 않는다. 분명 개인의 발견을 강조하지만, 그것은 개인의 자각, 즉 계몽적 주체의 성찰과 자기반성에서부터 이루어지고 있다.

그러나 경제적 문제가 개인의 차원이 아닌 민족이나 계급이라는 집단적 차원의 문제로 떠오르게 되면, 김영팔처럼 개인의 자각을 통해 개조의 문제를 논하는 것은 한계에 부딪힐 수밖에 없다. 당시 문단의 지배적

21) 양승국 편, 앞의 책 1권 392면

담론으로 등장했던 사회주의 사상에 의한 계급해방의 문제는 물질 토대로서의 현실에 대한 관심이 내재될 때 가능할 수 있다. 계급해방을 위한 투쟁이라는 정치적 행위의 지향은 계급해방이 민족해방의 문제와 분리될 수 없었던 식민지 조선의 상황 아래에서 분명히 약점을 드러낸다.

아직 조선적 특수성에 대한 구체적 인식이 자리 잡지 못했던 1920년대 카프가 가졌던 근대의식의 한계는 일제로부터의 독립이라는 민족해방의 문제를 간과하고 프롤레타리아트의 국제적 연대라는 의식혁명²²⁾을 통한 계급해방을 우선시했다는 점에 있다. 따라서 물질적 속박으로부터 완전히 벗어날 수 있는 상황이 아닌 당대 조선의 현실에서 카프가 지향하고 있던 공적영역의 차원은 민족해방이라는 또 다른 문제를 상대적으로 도외시하는 결과를 가져오게 된다. 경제적 문제를 다루는데 있어서 사회주의 사상과 민족주의 사상으로 대별할 수 있는 이러한 충돌은 김영팔의 작품에서 공적영역의 도출이 사실상 힘들 수밖에 없었던 원인으로 보인다.

3. 개인적 차원의 현실 인식과 계몽적 주체의 약화

사적영역인 가정 내의 문제, 남녀간의 사랑은 김영팔 희곡의 중심 테마가 된다. 그런데 여기서 여타 신극논자들과 달리 김영팔이 주목되는 점은 그가 카프에 가담하게 되면서 계급성이라는 공적영역의 문제를 통

22) 특히 1928년 <12월 테제> 발표 이후인 불세비키화 단계의 카프 활동가들은 민족 해방투쟁에 있어서 민족문제를 우익편향으로 몰아붙이고 계급문제를 상대적으로 중시하는데, 식민지 조선의 입장보다는 자본가에 공동으로 대처하는 프롤레타리아의 국제적 연대를 중시했다. (김성수, 「일제강점기 사회주의문학에 나타난 민족 및 국가주의」, 『민족문학사연구』 24집, 민족문학사학회, 2004, 78~79면 참고)

해 사적영역의 범위를 확장하고 있다는 점이다.

김영팔이 몸담았던 염군사 극부는 비록 무대공연을 가져 보지는 못했으나, 프롤레타리아 예술에 대한 의식을 지니고 연극을 하고자 했던 최초의 프로연극운동단체라는 점에서 연극사의 주목을 받는다. 이 단체의 성격은 이후 카프의 초창기 연극 운동에 지향점을 제시하고 있는데, 염군사 극부와 더불어 1920년대 카프의 유일한 지속 극단인 불개미극단의 설립 목적을 살펴보면 이 시기 카프 연극부의 지향이 어디에 있었는지 보다 분명해진다. 불개미극단은 ‘조선극계에 새로운 극운동을 일으키는 데’²³⁾ 그 목적을 둔다. 이것은 카프 소속 연극인들이 기존의 연극이 잘못되었다는 인식을 토대로 신극운동가들과는 다른 입장에서 연극을 바라보기 시작했다는 것을 의미한다.

카프와 신극논자들의 연극에 대한 가장 큰 차이는 관객에 대한 인식이 일반 대중 전반이 아닌 프롤레타리아트라는 계급으로 한정되고 있다는 점이다. 또한 신극논자들의 근대극론이 다분히 이상론에 머무른 측면이 컸던 반면 이들은 보다 현실에 토대를 둔 문제를 통해 실제적인 공연 활동의 가능성에 대한 논의들을 펼친다. 그러나 초기 카프는 아직 본격적으로 연극의 실천적 문제를 고민하지 않았다. 불개미극단은 ‘극을 통해 민중의 감정과 지능을 유도하고 계발하는 것을 목적’으로 한다. 카프는 신극논자들이 강조했던 연극을 통한 대중의 계몽이라는 목적을 그대로 받아들이고 있다. 따라서 계급문제에 대한 인식은 여전히 관념적이고 추상적인 차원에 머무르게 되는데, 이러한 문제는 카프가 계몽의 대상인 관객층을 구체적으로 지적하지 않고 막연한 보편 대중을 계몽의 대상으로 상정하기 때문에 발생한다.²⁴⁾

23) 기사, 「극운동 단체의 출현 불개미극단」, 『동아일보』 1927.1.28.

24) 현철은 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」(『개벽』 10호, 1921.4)에서 민중이란 용어에 대해 추상적인 인식을 보이고 있는데, 초기 카프에서 사용하고 있는 민중이란 용어 역시 이와 별반 다르지 않다. 여기서 민중이라는 용어

카프 활동 이후 발표된 세 작품 <싸움>, <불이야>, <술피는 시악사>에는 바로 이러한 관객에 대한 카프 초기 계몽적 입장이 드러난다. 김영팔은 여전히 교화의 대상을 규정하지 않은 상태에서 계급문제를 제기하고 있으며, 초기 근대극의 자장 아래서 사적영역 내부의 개조를 이야기하는 맥락의 연장에 있다.

<싸움>은 개인간의 갈등을 계급간의 갈등으로 치환시킨다. 권력 있는 자가 권력 없는 자를, 돈 있는 사람이 돈 없는 사람을, 지배계급이 피지배계급을, 자본가가 노동자를 억압하고 착취하는 전체 조선 사회를 비판하고 그 속에서 신음하는 민중들을 의식해야 한다는 것이다. 이제 김영팔은 개인의 문제를 통해 조선의 문제를 제기하면서 작품의 영역을 확장한다.

학수 아직도 당신은 썩르즈아기분이잇구료 당신은누구의안해요? 직공의 안해요. 그리고 조선사람이요 xx과xx과쥬룡을맞는 조선사람이요 당신이그럿코또한내가그럿소 우리들뿐만안이라조선의 민중이 다그럿소 그곳에서 욱을할용기를가즌놈이누구요? 손소락질할놈이누구요 조선이라는큰쌍덩어리가 xx과xx와 xx를맞고잇는데 조선사람인우리는안이맞겟소? 그것보다두 당신은더욱분하우? 조선사람전테에대한모욕보다두 일개인의치욕이더분하우?

경애 개인의이야기만하셔요 내가잇고서조선이야요내가배꼽흘쎄 조선은 나를밥을주지안치안아요

학수 그럿소 조선은밥을주지안소 그럼으로우리는 어느때든지 조선을저주하고 남모르게눈물흘리지안이하요? 그것이누구의죄이요 사람들의 죄이요 당신은 모르오? 약한자를 누르는그러한권력으로 돈잇는사람은 돈업는사람을. 지배xx은피지배xx에게 자본가는 xxx에게 xx와xx와xx를여지업시안이하요? 그것을엇더케생각하오 그아래에서신음하는민중

는 현재 사용하고 있듯이 계급적 관점이 포함된 것이 아니라 단지 일반 대중, 전반적인 일반인을 말한다.

들을었더케보우?²⁵⁾

그런데 학수가 경애를 비판하는 이유가 술장사를 부끄러워하기 때문이며, 경애의 각성은 술청으로 나가는 것으로 형상화된다. 경제적 빈곤을 벗어나기 위해 시작한 술장사는 경애 가족의 개인적 문제를 해결하기 위한 방편이다. 개인적 문제의 해결이 바로 사회적 문제의 해결로 치환됨으로 인해 개인적 전망의 확보는 가능해졌지만, 이것이 계급적 전망의 확보로 이어질 수는 없다. 이러한 전망의 문제는 계몽적 주체의 입장을 통해 감지할 수 있다.

여기서 신여성인 경애를 바라보는 작가의 시각은 단순하지 않다. 학수는 ‘현대의 여성은 굽 높은 구두를 신고 치마나 정강이에 오르케 입고 저 고리 깊이나 기다랗게 하고 안경이나 쓰고 책보나 달구 무례한 소설 나 부랭이나 읽는 것이 신여성이 아니며’ 그들 스스로가 변화해야 한다고 말한다. 신여성의 각성을 이야기하는 이러한 계몽적 주체의 시각은 <불이야>에서 구여성인 어머니에 대해서도 동일한 개조의 시선을 보인다.

두 작품에서 경애가 개조되는 반면 어머니가 개조되지 않는 것은 남성 주체가 여성을 대상화시키지만, 결코 그에 대한 우위에 있지는 않다는 것을 의미한다. <불이야>에서 영준은 ‘집의 가난은 자본가의 죄’ 때문이라고 파악하면서 노동운동을 통한 새로운 질서를 사적공간 속에 편입시키고자 한다. 이것은 계몽의 주체가 산 구여성을 대상화해서 남성 우위의 시각을 접하기보다 이들을 무지몽매한 조선인 전체로 확장하면서 오히려 개화된 계급적 지식인에 의해 봉건적이고 부르주아적인 인물이 개조되어야 한다는 욕구로 드러난다. 그리고 <싸움>과 달리 <불이야>에서 영준의 시도가 좌절되는 것은 바로 경제적 궁핍의 문제를 해소하지 못하기 때문이다.

25) 양승국 편, 앞의 책 2권, 12면

가정 내의 문제인 사적공간의 문제가 식민지 조선의 문제인 공적공간의 문제와 얽혀있는 것은 <술과는 시악시>에서 역시 마찬가지이다. 아편중독과 가난이라는 근대화된 조선의 이면에는 딸이 팔려가는 식민지 현실과, 사랑을 위한 개인의 도피라는 부르주아적 입장이 서로 맞물리고 있다. 그러나 앞의 두 작품과 달리 이 극은 경제적 파탄의 극심함을 재현하기 위한 인신매매 모티브를 활용하고 있음에도 불구하고 사회구조적 모순의 희생자로 전략한 내외주점 여자인 혜영이 부르주아 남성 지식인을 거꾸로 농락하고 있다는 점이다.

이것은 단순히 식민지 구조가 낳은 궁핍의 상황을 재현하는 것에서 멈추지 않는다. 남성주체에 의한 식민지 근대화의 전략은 낭만적 사랑에 대한 불신에 찬 여성의 시각에 의해 조소당한다. 지식인 남성에게 의해 여성이 계몽되는 과정이 드러나던 앞서의 작품에 비해 여기서는 여성을 ‘완통물이나 장난감’ 취급하는 남성에게 대한 불신이 드러난다. 혜영은 여학교를 졸업한 신여성이지만, 동시에 주점에서 술을 팔며 순결성에 대한 강박을 드러내는 신/구여성의 구별 자체가 힘든 인물이다. 작품에서 드러나는 낭만적 사랑에 대한 혜영의 불신은 곧 지식인 남성에게 대한 불신으로 읽을 수 있다. 여성에 대한 이러한 형상화는 이전까지 여성을 타자화하고 있던 남성의 시각이 혼란스러워지고 있다는 것을 보여준다.

남성이 그 주체로서의 기반을 굳게 다지지 못하고 혼란을 겪는 이러한 면모는 김영팔이 경제적 갈등과 계급적 갈등을 식민지 조선이 겪는 동일한 차원의 문제로 다루지 않기 때문에 발생한다. 근대 초기 희곡에서 드러나는 여성에 대한 작가의 시각은 일반적으로 식민지 작가의 이중적 시각이 동시에 드러나는 대상이 된다. 공적영역과 사적영역을 넘나들 수 있는 남성에게 있어서 사적영역에의 집중된 응시는 역설적으로 공적영역으로부터 도피하여 개인의 주관성 안으로 침잠하는 것을 의미하기도 하며, 동시에 근대적 가치의 부여라는 명분 속에 사적영역을 공적으로 조직하고자 하는 의도²⁰⁾이기도 하다. 그러나 비록 김영팔이 사적영역에

집중해 개성의 자각이라는 주관성을 강조하고, 동시에 계급의 문제를 공격적으로 조직하고자 하는 이중의 의도를 드러내고 있다. 할지라도, 이러한 변주의 형태가 불안한 이유는 바로 경제적 모순의 문제를 개인적 차원에서 풀려고 하기 때문이다.

이것은 이들 작품이 극 중 문제를 해결하는 방식에서 드러난다. 등장 인물들의 주변에 산재한 전근대적 인습에 얽힌 문제들은 대체로 원만하게 해결되지 않으며, 그때마다 계몽의 주체들은 현실을 이탈하고자 한다. <밋처가는 처녀>에서 춘일의 복간도행, <싸움>에서 학수의 가출, <불이야>에서 집과 조선을 떠나고자 하는 영준의 모습, <술과는 시악시>의 고향에서의 도피 등 이들 남성주체들은 모두 계몽적 의도를 가지고 있지만 식민지 현실을 객관화시키지 못하고 그에 따른 비전을 찾지 못하면서 좌절하고 있다.

이 시기 다른 작가의 희곡들에서 쉽게 찾아볼 수 있는 현실 도피의 형태는 창작의 주체들이 이향(離鄉)해야만 하는 상황이 식민지 현실의 질곡에서 비롯된다는 것을 드러내기 위해서이다. 특히 그러한 현실의 재현은 식민지 근대화의 수탈에 대한 간접적 저항의 성격을 띠게 되고, 구체적으로 작품에서는 계급적 갈등이나 경제적 문제로 형상화된다. 그러나 김영팔의 작품에서 ‘현실 벗어나기’는 여타의 희곡들과 다르다. 김영팔에게서 이향 행위는 식민지 조선의 피폐한 현실에 대한 절망이 아닌, 계몽에 대한 좌절과 낭만적 사랑의 쟁취를 위한 탈출의 행위이다.²⁷⁾ 따라서 사적

26) 이승희, 「초기 근대희곡의 근대적 주체 구성에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회, 2000, 18면.

27) 특기할 만한 사항은 <아버지와 딸>에 와서 이향의 문제에 변화가 보이고 있다는 점이다. 이 작품에서는 고향을 떠나면 살길이 생길 것이라 판단한 아버지가 북쪽에 가서 좌절하고 다시 돌아오는 모습을 통해 조선과 조선 외부의 삶이 모두 힘들며, 이것이 식민지 조선의 구조적 문제라는 것을 보여준다. 이러한 작가의 현실에 대한 변화의 시선은 <곱장칼>의 계급적 연대로 이어질 수 있었을 것이다.

영역의 문제에 천착한 나머지 공적영역이라는 정치적·계급적 문제의식은 압도되어 계몽적 주체인 남성은 강하게 자신의 목소리를 내지 못하게 된다. 이러한 현상은 <여성>과 <싸움>에 이르러 여성이 보다 타자화 되지 않고, 남성이 보다 우위에 있지 않음으로 해서 변화의 조짐을 보이기 시작한다.

1928년에 즈음에 이르면 카프는 연극의 선전·선동의 효과를 인식하기에 이른다.²⁸⁾ 즉 카프 내부에서 일어난 김영팔에 대한 비판은 카프의 1차 방향전환의 핵심인 ‘사회주의 노선을 통한 계급적 사상의 고취’, ‘무산계급을 통한 무산계급의 혁명’이라는 목적에 예술이 기여를 해야 한다는 관점에서 이루어진다. 이것은 카프가 여전히 초기 신극논자들이 가졌던 계몽적인 성향을 지니고 있는 반면, 동시에 카프가 상정한 관객의 층위가 달라지고 있음을 의미한다. 그러나 김영팔에게 관객은 프롤레타리아트라는 특정 계급으로 그 범위가 분명해지는 것이 아니라 여전히 일반적인 조선인 전체를 그 대상으로 하고 있는 듯 보인다.

김영팔이 1927년에 발표한 <여성>과 <부음>은 카프 내부에서 비판에 놓이게 되는데, 윤기정은 ‘계급적 관점과 현단계가 요구하는 무산계급의 생활 의지의 발로를 표현하는 진정한 의미의 프로희곡이 되지 못한다’²⁹⁾고 평가하며, 이복만³⁰⁾ 역시 ‘소부르조아 이데올로기에 의한 반항은 금일에 와서는 하등의 소용없으며, 방안에 앉아 원고만 쓸 시대는 지나갔다고 비판한다. 이것은 <싸움>이 ‘의식혁명에 있어서 가장 반할만한 희곡’이었다는 이전의 평가³¹⁾와 상반되는 견해이다. 카프 내부의 이러한 평가

28) “연극과 선전! 이것은 서로 떨어지지 못한 관계가 있는 것이다. 여기에 유의하는 연극동지는 조선프롤레타리아 예술동맹으로 모이어 우리 운동에 가장 효과 있는 연극행동을 수행하자.” (윤기정, 「이론투쟁과 실천과정 문예영역내의 신발전」, 『중외일보』, 1928.1.10)

29) 윤기정, 「천구백이십칠년 문단의 총결산」, 『조선지광』 75호, 1928.1, 103면.

30) 이복만, 「소부르조아의 난무에 대하여(3)」, 『중외일보』, 1928.5.2.

31) 윤기정, 「무산문예가의 창작적 태도 현단계에 처하여(5)」, 『조선일보』 1927.10.14.

는 그가 노동자와 농민이라는 무산계급의 현실을 토대로 그들을 교화하려는 계몽적 입장이 분명하지 않다는 것, 즉 김영팔의 희곡들이 카프의 운동 전략과 달랐다는 것을 의미한다.

김영팔은 계급을 중심축으로 하는 카프와 달리 남성 부르주아로 구성되는 지배 집단이 배제한 주변부인 하위주체, 여성의 문제에 관심을 둔다. 어떤 형태로든 그의 작품에는 여성 대 남성의 구도가 등장하는데 특히 <여성>과 <싸움>은 여성이 보다 타자화 되지 않고 남성이 보다 우위에 있지 않음으로 해서 그 구도에 변화가 일어나고 있음을 보여준다.

물론 “제 개성을 죽이여가면서 남의 첩 되지는 아니하겠다”³²⁾는 보다 계획된 경숙의 의지는 “주부의 권리를 벗어 자유로운 생활과 안락한 가정을 일우워 가는 것이 남자와 가티 가튼 디위에서 일하는 것”³³⁾이라는 경완의 설득에 의해 완성된다. 그리고 여기서 전근대적 인습에서 벗어나는 것과 동시에 봉건적 관습 속에 여성을 묶어 두고자 하는 남성주체의 이중적 의도를 엿볼 수 있다. 그러나 첩이 되는 것에 반항해 안락한 가정을 꿈꾸는 것은 계급 해방의 문제로 이어질 수 없으며, 다만 경제적 자립의 문제라는 입장이 고수되고 있을 따름이다. 여성을 계급의식에 의해 공적영역에 참가시키지 않는 것은 <부음>에서 보다 확실히 드러난다. 낭만적 연애를 거부하고 동지애적 사랑을 강조하면서도 정숙은 노동 운동에 직접 동참하는 것이 아니라 경수의 내조자로 그 역할이 고정되고 있다.

그럼에도 불구하고 이 두 작품에서 보다 달라진 점은 남성주체의 계몽적인 시각이 이미 어느 정도 계몽되어 있는 여성에 의해 약화되고 있다는 점이다. 그의 희곡에서 드러나는 이러한 여성의 변화는 남성적 주체가 그 계몽의 대상을 상실하게 되는 원인이 된다. 특히 그 과정에서 현실의 궁핍함을 계급적 문제가 아닌 개인적 문제로 다루는 시각에 의해 남

32) 양승국 편, 앞의 책 2권 177면

33) 양승국 편, 위의 책 172면

성주체의 계몽의 목소리는 약화되어 가는 것이다.

4. 계몽적 주체의 자기반성과 소멸

제 1차 방향전환 당시 박영희는 ‘문예운동과 무산계급운동은 동일한 것이 아니며, 무산계급운동이 우선시 되어야한다’는 주장을 한다³⁴⁾ 곧 ‘무산계급 운동의 일부분인 무산문예운동으로써 봉건적·반자본주의적 관념을 철저히 배격하고, 전체적 세력과의 항쟁, 의식층 조성운동의 수행을 기한다’³⁵⁾는 것이 이 시기 카프의 강령이 된다. 이를 통해서 보면 카프 연극운동은 기본적으로 그 주도세력들이 사회주의 이데올로기를 담고 있는 극을 동시대의 특정한 양식을 통해서 관객 집단에게 보여줌으로써 의식 조성의 효과를 거두고자 하는 운동으로서의 연극³⁶⁾이 되는 것이다.

그러나 사회주의 이데올로기가 담긴 내용이나 혹은 민족의 문제를 극의 전면에 드러내는 방식은 일제의 탄압과 검열에 의해 그 소기의 목적을 달성하지 못할 수밖에 없다. 카프의 노선을 뚜렷하게 드러내는 희곡은 대상을 희화화하는 풍자극의 형식을 취했던 송영에게서 볼 수 있다. 그러나 이러한 모색은 김영팔의 작품에서는 거의 이루어지지 않는다. 다만 김영팔은 <급장칼>에서 역사극을 시도하는데 계급문제를 다루면서도 검열에 걸리지 않도록 우회하려고 했던 것으로 보인다. 이 작품에는 봉건적·계급적 모순들을 극복하기 위해서는 개인의 투쟁이 아닌 집단적 행동을 통해서만 이루어질 수 있다는 작가의 의도가 드러난다.

34) 박영희, 「문예운동의 목적의식론」, 『조선지광』 60 호, 1927.7.

35) 박영희, 「무산계급 예술운동의 정치적 역할」, 『예술운동』 1 호, 1927.11.

36) 민병욱, 「카프 연극비평의 소토론적 연구」, 『한국민족문화』 10 집, 부산대 한국민족문화연구소, 1997, 2면.

백정1 우리도 어리석고 양반들의권력도잇고그렇치요

적철 안이요 권력도안이고 어리석은것도안이겠지요. 오즉반항하는 두
자가 머리에 색이지지안이하였든것입니다.³⁷⁾

그렇지만, 이 작품에서 역시 무산계급의 집단적 각성이 ‘반항’을 기반으로 이루어진다는 기존의 관점이 고수되고 있다는 점은 간과할 수 없다. 사람대접을 받지 못한 이유가 양반들의 권력과 그것을 파악하지 못한 백정들의 무지함이 아니라, 반항이라는 개인적 영혼의 각성이 이루어지지 않았기 때문이라고 보는 입장은 주목된다. 특히 반항에 도달하게 되는 과정이 계급적 문제를 기반으로 공동의 인식을 통해 이루어지는 것이 아니라 적철 개인의 추상적 인식을 통해 모두에게 투영되고 있는데, 이것은 개인의 각성이 사회를 개조시킬 수 있다는 사적영역의 개조의 목소리가 그의 작품에 지속적으로 존재하고 있다는 것을 의미한다.

이즈음 카프에서는 신극과 프롤레타리아 연극을 구분하여 신극은 부르조아 연극이라고 규정³⁸⁾하고 프롤레타리아 연극만이 혁명적 과업을 수행할 수 있는 연극이라고 보고 있었다. 임화는 “당시 조선의 문학이 일본에 잇서서 발전하게 된 빨조아계급의 문화양식이엿든 자연주의를 조선의 신극빨조아지.가 당연한 자기의 반봉건적 의미에서 유입하여... 연극도 필연적 결과로 이 자연주의의 류로 떠올났다”³⁹⁾고 평가하고 있으며, “신극은 저급한 오락분위의 각본으로 대중을 기만”⁴⁰⁾하고, “다소 새롭은 형

37) 양승국 편, 앞의 책 3권 248~249면

38) “新劇運動이라하는것은 소뿌르조아지.의 劇運動으로써 現段階에잇서서 프롤레타리아演劇과精密하게區別할수잇는 것이다” (신고송, 「조선의 신극운동」, 『연극운동』 2호, 1932.7, 양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』 3권 태동 1991, 398면)

39) 임화, 「조선근대극발전과정」, 『연극운동』 1호, 1932.5. (양승국 편, 위의 책 3권 343~344면)

40) 선풍아, 「조선푸로레타리아 연극의전조」, 『신흥』 6호, 1931.12. (양승국 편, 위의 책 4권, 117면)

태의 鍍金적 연극으로서 일부 인테리 더욱이 미래의 사역군인 학생층의 다수를 그네들의 회색적 영향하로 흡수하면서 있는 것⁴¹⁾이라며 신랄한 비판을 가한다. 카프의 이러한 비판에 김영팔의 작품들 역시 그 대상으로 떠오른다.

<곱장칼> 이 비록 민중 봉기의 역사를 극으로 형상화해서 계급투쟁의 방식을 제시하고 있지만, 카프가 계급적 입장에 따른 창작방법론을 통해 집단적 차원의 사회주의적 전망을 구체화하고자 했다면, 김영팔은 식민지 현실의 모순이라는 공적영역의 문제를 여전히 사적영역의 개조를 통해 해결할 수 있다고 보고 있기 때문에 문제적이다.

카프 제명 후 김영팔이 발표한 일련의 작품들 <대학생>, <세식구>, <우는 안해와 웃는 남편>, <그 후의 대학생>, <마작>, <우수운 작란>에서는 이전 시기 작품들에서 보이던 비극적 정조가 대부분 희극적 정조로 치환되고 있다. 김영팔은 더 이상 현실의 고통을 비극으로 읽지 않는데, 이들 작품에서 드러나는 희극성은 현실에 대한 냉소에서 비롯된다. 송영이 그의 풍자극에서 ‘부정적 인물의 자기 회화화’를 통해 지배계급의 모순을 스스로 폭로하도록 만들어 날카로운 현실인식으로 관객을 이끌고자 했다면, 김영팔은 현실에 대한 비판의 시각을 거두고 단지 차분한 시선으로 세대를 묘사하는 방식을 취한다.

김영팔의 작품에서 나타나는 이러한 변화는 이전 시기 작품에서 격앙된 목소리로 계몽을 외치던 소영웅적 인물이 붕괴하고 있기 때문이다. 이제 더 이상 소영웅적 인물과 작가의 의도가 동일시되어 드러나지 않는다. 소영웅적 인물인 자각된 남성 주체에 의한 관념적 계몽의 태도는 반성의 모습을 보이며 소멸한다. <대학생> 과 <세식구> 에서 계몽적 주체인 부르주아 남성 지식인은 그가 계몽해야 할 대상들로부터 조소당하고 있으며, <그 후의 대학생>, <우는 안해와 웃는 남편>, <우수운 작란> 에

41) 안함광, 「조선프로 연극운동의 신전개」, 『비판』 16호, 1932.9. (양승국 편, 앞의 책 4권, 403면)

는 더 이상 계몽적 주체는 존재하지 않는다. 특히 <대학생>과 <마작>에 서는 남성주체의 반성 과정이 잘 드러나고 있다.

근대에 이르러 사회적 영역의 강화는 곧 사회적 영역과 공적영역의 대립으로 이어진다. 이러한 상황에서 김영팔이 선택한 것은 공적영역의 문제에 관심을 기울였던 카프의 문제의식이 아닌 사회적 영역의 문제를 다루는 것이었으며, 이 과정에서 남성주체는 그 지위를 잃고 소멸해가고 있다. 반면 여성은 남성주체가 잃은 자리에서 사적영역의 문제에 대해 보다 발언권을 획득하게 된다.

<세식구>의 택수는 공적영역에서는 전사일지 모르나 가정이라는 사적공간 속에서는 경제적 능력이 없고 아내조차 설득하지 못하는 무능력한 인물로 형상화된다. 사적영역 속에서 계급문제는 다루어지지 않고, 경제라는 사적영역, 확장된 사회적 영역의 문제를 해결하는 것이 더 시급한 것으로 보인다. 조선민중들의 일상을 침해하고 있는 식민지 조선의 구조적 모순은 ‘가난’이라는 소재를 통해 김영팔의 작품 곳곳에서 드러난다. 이 시기 희곡에서 가난이라는 소재는 가난이 개인의 문제가 아닌 조선인 전체의 문제라는 것을 보여주는 것이다. 그러나 이러한 현실을 극복할 가능성은 사실 그의 희곡 중 <곱장갈>을 제외하고는 찾아볼 수 없다.⁴²⁾ 그의 작품은 후기로 가면서 이 문제를 개인적 차원에서 사적/사회적 영역의 문제로 복귀시키고 있다.

1923~30년대 식민지 조선의 현실은 계급간의 갈등보다는 경제적인 문제가 더 실질적인 문제로 떠오르던 시대였다. 즉 사적인 영역에 머물러 있던 경제적 문제는 공적영역의 논의인 계급적 문제를 넘어선다.⁴³⁾ 이를

42) 김영팔의 희곡에서 유일하게 <곱장갈>이 현실 극복의 방향을 제시하고 있다면, 그의 소설 중 거지들의 붕기를 다루고 있는 <사직단> 정도가 비슷한 경우라고 할 수 있다.

43) 김영팔의 후기 작품들에서 나타나는 이러한 현상을 해명하기 위해서는 아렌트의 논의를 빌어보면 다음과 같다. ‘아렌트는 사적인 영역에서 이루어지는 인간의 활동은 공적영역을 파괴하는 힘을 가지고 있다고 말한다. 사적인 것은 인간

테면 계급 해방이라는 거시적인 문제보다도 당장의 가난을 해결하는 것이 더 시급했던 것이다. 동시에 이것은 사적영역인 여성성이 공적영역인 남성성의 힘을 누르게 되었다는 것을 의미하는데, 가난을 해결하기 위해 계급문제를 제시하는 것이 아니라 경제활동을 통한 현실 타개책을 제시해야 한다. 그러나 여기서 경제문제를 해결할 수 있는 남성주체의 모습은 보이지 않는다. 노동을 하고 싶으나 할 수 없는 사회구조를 비판하던 <대학생>에서의 반성적 주체는 <마작>에서 아내에 의해 비판당하다가 <우수운 작란>에 이르러 아무것도 하지 못하고 소멸하게 된다.

<대학생> 이후 김영팔의 작품에서 가정이라는 사적영역은 낭만적 사랑을 고민하는 공간이 아니며, 또한 계급해방이라는 공적영역의 문제를 확장하고자 하는 공간도 아니다. 다만, 경제적 문제를 보다 중점적으로 다루는 공간이 된다. 근대 이전 정치적 행위의 활동 공간이 될 수 있었던 공적영역은 근대에 오면 이전 시기 사적영역의 주된 업무였던 노동의 공간이 중요시되는 사회적 영역으로 비대하게 확장된다. 그러나 노동을 통해 인간의 존엄성을 확보할 수 있다는 맑스주의적 논리는, 아무리 열심히 살아도 궁핍할 수밖에 없는 식민지의 구조적 현실 속에서 그 정당성을 확보하기 힘들 수밖에 없다.

김영팔은 계급해방이라는 사회주의적 전망보다 경제적 문제에 집중해서 사적/사회적 영역의 문제로 돌아선다. 사적영역인 가정의 생산구조가 사회적 영역으로 편입되면서 일어나는 경제주의에 대한 김영팔의 지속적인 관심은 카프와는 또 다른 형태로 식민지 조선의 현실을 재현하고자

의 생명 유지에 필요한 것과 관련되기 때문에 사람들을 끌어당기는 특수한 매력을 가지고 있으며, 이러한 매력을 가진 사적인 것이 공적영역에 진입해서 공적인 관심의 대상이 되면 공적영역은 위축된다는 것이다. 필연적으로 해결되어야 할 사적인 문제가 공적인 영역에서 다루어지게 되면 그 필연성의 힘은 그보다 약하게 보이는 공적인 문제들을 뒷전으로 물러나 앉게 한다.' (김선옥, 『한나 아렌트의 정치 개념-정치적인 것과 사회적인 것의 관계를 중심으로』 『철학』 67집, 한국철학회, 2001, 225~226면)

한 방식인 것이다.

5. 결론

근대 희곡 문학사에서 김영팔은 다양한 연극 양식의 수용과 실험을 펼쳤던 김우진이나 카프 소속 작가로 프로연극운동에 적극적으로 가담했던 송영에 비해 상대적으로 그 비중이 약하게 다루어진 측면이 있다. 이러한 배경에는 작품의 극작술이 미흡하다는 점과 경성방송국 활동으로 인해 카프에서 제명되는 등 그의 행보가 일관되지 않다는 점, 작품에 내재된 세계관이 관념적이라는 점 등이 크게 의식되고 있기 때문이다. 이것은 기존의 연구들이 김영팔을 카프와 관련시켜 프로극작가라는 점에 한정해 논의하는 과정에서 발생한 문제이다. 이러한 기존의 논의들은 그의 작품 세계를 하나의 일관된 흐름으로 파악하는데 방해 요인이 된다.

이 논문에서는 그가 초기 신극론자들과 함께 근대극 운동을 주도하면서 사적영역 속에 놓여있던 개인의 문제를 다루고 있었고, 1920년대 본격적인 카프극작가로 활동하면서 계급의식을 통해 공적영역의 문제 역시 다루고자 했다는 점에 주목했다. 그러나 김영팔의 작품을 살펴보면 그의 작가적 문제의식이 사적영역에서 공적영역으로 현격한 변화를 보이는 것이 아니라 사적영역의 문제에 천착하면서 공적영역의 문제를 변주하고 있다는 점을 발견할 수 있다.

카프의 등장으로 인해 1920년대 초반에 펼쳐졌던 신극론은 계급적 입장으로 분화된다. 그렇지만 카프 역시 신극론자들과 마찬가지로 연극을 계몽의 수단으로 바라본다. 따라서 이 시기 연극운동의 흐름과 깊이 관련되었던 김영팔의 작품에서도 역시 근대 초기희곡에 나타났던 계몽적 주체는 분명히 등장하고 있다. 그러나 식민지 근대화의 규율 속에서 계

생산된 남성적 주체의 시각을 일관되게 보여주는 근대 초기희곡들과 달리 김영팔의 계몽적 주체는 변화하는 양상을 보인다.

그의 희곡에서는 먼저 계몽적 주체에 의해 개성을 자각하는 또 다른 근대적인 개인이 생산되고 있다. 여기서 개인의 개조를 통해 사회를 개조할 수 있다는 개량론의 입장은 계몽적 주체의 태도 변화가 사회 개조에까지 이를 수 있다는 관점과 일맥상통한다. 그러나 그의 희곡에서 특이한 점은 이러한 개인 개조의 태도가 개인의 성찰과 반성으로부터 시작된다는 점에서 여타의 초기희곡들과 변별되고 있다는 것이다. 그리고 이러한 개인 내부의 변화가 계급의 문제를 다룸에 있어서 집단의 차원이 아닌 개인의 차원에서 식민지 현실을 풀어보고자 하는 시도로 이어진다는 것이다. 김영팔의 카프 시기 작품이 여전히 사적영역 내에서 변주의 방식을 취하게 되는 것은 바로 이 때문이다.

1920년대 초기 신극론자들이 개인적 차원에서 현실의 문제를 다루려 했다면, 카프는 집단적 차원에서 사회주의적 전망을 구체화시키는 방향으로 연극운동을 펼치고자 한다. 그런데, 김영팔의 카프 시기 작품은 개인적 차원의 문제를 통해 집단의 문제를 이야기한다. 일제의 근대화 프로젝트에 의해 규율된 식민지 조선 경제의 파탄은 계급 해방이라는 문제를 집중하기 힘들게 했으며, 사적영역을 계급의식에 의해 공적으로 조직하려는 의도 역시 어려울 수밖에 없다. 따라서 가정이란 사적영역에 대한 집중, 곧 가정의 재생산 구조를 보다 확장한 경제적 문제への 집중을 가중시키게 된다. 더 이상 민중의 계급적 각성을 촉구하기 힘든 식민지 현실은 압도적인 무게로 남성적 계몽적 주체를 누르게 되고 이에 계몽적 주체로 대변되는 소영웅적 인물은 자기 성찰과 반성의 과정 속에서 소멸한 것이다.

김영팔의 희곡에서 드러나는 이러한 근대적 주체의 변화는 그의 작품 세계가 사적영역에 일관되게 놓여있는 이유를 해명할 수 있다. 따라서 그가 카프 극작가였다는 이유를 바탕으로 단순히 프로희곡 작가라고 평

가하는 기존의 관점, 또한 그의 작품과 생애에서 드러나는 사상적인 진
폭들이 너무나 커서 일관된 흐름을 가지지 않는다고 보는 기존의 시각은
재고되어야 할 것이다.

주제어 : 김영팔, 근대적 주제, 계몽적 주제, 사적영역, 공적영역

참고문헌

1. 기본자료

- 『조선일보』, 『동아일보』, 『중외일보』, 『학지광』, 『개벽』, 『조선지광』
박명진 편, 『곰장칼 외』, 범우, 2004.
안광희 편, 『한국 근대 연극사 자료집』 45 권 역락 2001.
양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』 1-4 권, 아세아문화사, 1989.
_____ 편, 『한국근대연극영화비평자료집』 1-3 권 태동 1991.
임규찬·한기형 편, 『제1차 방향전환과 대중화논쟁』, 태학사, 1989.

2. 단행본

- 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003.
김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.
김진균·정근식 편, 『근대주체와 식민지 규율권력』, 문화과학사, 2000.
박찬승, 『한국근대정치사상사연구』, 역사비평사, 1992.
서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996.
안광희, 『한국프로레타리아 연극운동의 변천과정』 역락 2001.
역사문제연구소, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1994.
유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
이두현, 『한국신극사연구』, 서울대학교출판부, 1990.
이승희, 『한국사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명, 2004.
Arendt, Hannah, 이진우·태정호 역, 『인간의 조건』, 한길사, 1996.

3. 논문

- 김선옥, 「한나 아렌트의 정치 개념-정치적인 것과 사회적인 것의 관계를 중심으로」, 『철학』 67집, 한국철학회 2001, 221 ~239 면
- 김성수, 「일제강점기 사회주의문학에 나타난 민족 및 국가주의」, 『민족문학사연구』 24집, 민족문학사학회, 2004, 88 ~95 면
- 나덕기, 「김영팔 희곡 연구」, 영남대 석사학위논문, 1994.
- 민병욱, 「1920년대 전반기 한국 근대 신극운동론 연구」, 『한국문학논총』 16집 한국문학회, 1995, 275 ~310면
- _____, 「카프 연극비평의 소용론적 연구」, 『한국민족문화』 10집, 부산대 한국민족문화연구소, 1997, 1~47면.
- 박명진, 「근대초기 시각 체계와 희곡」, 『한국극예술연구』 16집 한국극예술학회 2002, 51 ~95 면
- 배선애, 「1920년대 전반기 연극론 연구」, 성균관대 석사학위논문 1994.
- 이미원, 「프로 희곡의 등장-김영팔 희곡 연구」, 『논문집』 19집, 경희대학교, 1990, 87 ~99 면
- 이석만, 「김영팔 희곡 연구」, 경희대 석사학위논문, 1990.
- 이승희, 「초기 근대희곡의 근대적 주체 구성에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회, 2000, 1 ~37 면
- 이영석, 「1920년대 희곡의 계몽적 담화구성방식에 대한 연구」, 서울대 석사학위논문, 2002.
- 최혜실, 「신여성의 고백과 근대성」, 『여성문학연구』 2집, 한국여성문학회 1999, 105 ~133면.
- 홍준석, 「김영팔 희곡 연구-근대극적 특성을 중심으로」, 국민대 석사학위논문 2000.

Abstract

A Problem of Modern Subject on Kim Young-pal's Drama

Lee, Min-young

This thesis is to make the point clear that Kim Young-pal's drama is lying at a coherent domain, private distinction through the method of both private distinction and public distinction are being applied to. And to clarify this, I discuss about the issues and problems concerned with the modern subject.

With rousing activities of KAPF, a new play discussion in the early part of 1920 was placed in hierarchical position. Kim Young-pal, like the reformist of theatrical movements, deals with issues relating to individual's enlightenment within the private distinction associated with home, and simultaneously, he makes an attempt to extend it to public distinction through consciousness related to social class. His attempts, however, stops around only variation of private distinction. This means that the writer views the colonial reality from the individual perspective rather than collective perspective when dealing with hierarchical issues. Thus, issues in connection with subject of enlightenment is very important in his drama.

The subject of enlightenment appeared in Kim Young-pal's drama shakes off fetters of such a view centering around male subject that produced out of the disciplinary situations in the way of colonial modernization through means of self-reflection and self-monitoring. The failure of colonial economy makes society urge to resolve economic issues and problems rather than liberation of social class.

Such reality brings about confusions to the male subject of enlightenment and extinguishes it with overwhelming weights, and as a result, Kim Young-pal's dramas has

to be remained at private distinction, not at public distinction, apart from KAPF.

Those phenomena that appeared in the entire drama of Kim Young Pal tell us that it requires to reconsider existing views of public in that people judge him merely as a proletarian drama writer because of the reason that he was a play writer belonged to KAPF, and also that he had not any consistent point of view on account of his such great gaps in the ideological amplitudes that displayed in his works as well as in his life.

Key words : Kim Young-pal, modern Subject, Subject of enlightenment, Private Distinction, Public Distinction

접 수 일 : 2005년 2월 28일

심사기간 : 2005년 3월 1~25 일

게재결정 : 2005년 4월 9 일(편집위원회)

K C I