

# 박영호 희곡 연구

-<人間 一番地>와 <燈臺불>을 중심으로

김 향\*

## <차례>

1. 연구사 검토와 문제제기
2. 연구 방법론
3. 박영호의 연극 이념과 활동
4. <인간 일번지>-‘애욕의 다툼 행위’로 그려지는 식민지 노동자의 리얼리티
5. <등잔불>-‘금권주의와 관계 파괴 행위’로 드러나는 간도 이주민들의 리얼리티
6. 결론을 대신하며

## 1. 연구사 검토와 문제제기

본 글에서는 1930~40년대에 활동했던 극작가 박영호의 연극 이념을 살펴보고 <人間 一番地>(1936)<sup>1)</sup>와 <燈臺불>(1940)<sup>2)</sup>을 중심으로 그의 희곡 작품에 대해 논하려고 한다.

\* 연세대학교 강사

1) 『문학』 1호, 1936년 1월, 양승국 편, 1989. 『人間 一番地』, 『한국근대희곡작품자료집 7』, 아세아문화사, 1989. 20~40면

2) 『문장』 2권 2호, 1940년 2월, 양승국 편, 『등잔불』, 『한국근대희곡작품자료집 9』, 아세아문화사, 1989. 71~113면, 최창길 외 4인 엮음, 『등잔불』, 『한국희곡작품선집 上』, 중문출판사, 1994. 411~461면

박영호는 대중극단 ‘조선연극사’, ‘연극시장’, ‘신무대’ 등에서 이서구, 임선규, 신불출 등과 함께 1930년대 중반 연극계를 주도<sup>3)</sup>했고, ‘중앙무대’, ‘아랑’ 등에서는 송영과 함께 활동하며 150여 편에 가까운 작품을 발표한 극작가<sup>4)</sup>이다. 하지만 연극사에서 보이는 그의 공연 기록에 비해 희곡은 10여 편<sup>5)</sup>밖에 남아 있지 않고 현재도 발굴되고 있는 실정<sup>6)</sup>이어서, 박영호와 관련된 자료 발굴과 남아 있는 작품에 대한 연구가 함께 진행되어야 할 형편이다. 박영호에 대한 연구서는 적은 편이지만 연극사와 희곡사에서 언급되는 작가와 작품에 대한 사료와 평가, 그리고 한편의 석사학위 논문을 검토하면 다음과 같은 특징을 발견할 수 있다.

첫째, 박영호의 연극활동 중 가장 두드러지는 점은 ‘예술성과 대중성을 동시에 실현한다’는 중간극(中間劇) 이론을 표방하고 ‘중앙무대’(1937.6 ~ 1939.6)를 조직해 활동한 것을 들 수 있다. 박영호는 송영과 함께 ‘세계 연극사에서도 찾아볼 수 없는 연극 이념’<sup>6)</sup>인 중간극 이론을 ‘중앙무대’에서 실현하려 했던 것이다. 중앙무대는 창단된 지 2년만에 해체되었지만 ‘중간극론’은 박영호 연극이념의 중요한 토대가 된다. ‘대중성과 예술성’을 중시하는 그의 연극이념은 ‘중앙무대’를 창단하기 전 1936년에 쓰여진 <인간 일번지>에서부터 1940년 이후에 쓰여진 희곡에서도 드러나고 있기 때문이다.

그리고 두 번째 특징으로는 박영호 희곡이 부정적으로 평가받거나 정조를 중심으로 논의되고 있는 점이다. 서연호는 <인간 일번지>, <아들>

3) 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1997. 347면.

4) 양승국, 『한국현대희곡론』, 연극과인간, 2001. 298면.

5) <鴛鴦>, 『신인문학』 2권 5호, 1935.4; <人間 一番地>, 『문학』, 1936.1; <아들>, 『조광』 44, 1939.6; <燈臺불>, 『문장』 2권 5호, 1940.2; <수류>, 『문장』 3권 2호, 1941.2; <晩雷>, 『인물평론』 16, 1941.4; <更生一家>, 『국민문학』 4, 1942.2; <좁은門>, 『조광』 98~99, 1943.12~1944.1; <김옥균의 死>, 『조광』 101~102, 1944.3; <血書>, 『신시대』 4권 7호, 1944.9; <갈매기>, 『신세기』, 1941.6.

6) 유민영, 앞의 책 375면

(1939) 등이 희곡으로서는 무리가 많고 형상화에 미숙함을 드러낸다<sup>7)</sup>고 보았고, 김은하는 ‘무력한 남편이 착한 아내를 의심하고 핍박하며 동시에 착한 아내는 여급이라는 결합을 지니고 있다는 점에서 흥행극적인 제재를 지니고 있다<sup>8)</sup>고 보고 있다. 홍재범은 <인간 일번지>에서 ‘정조’를 지적하며 멜로드라마에서의 ‘과잉’<sup>9)</sup>의 개념으로 논하고 있다. 서연호의 부정적인 평가와 달리 김은하와 홍재범은 작품에서 드러나는 멜로드라마적인 요소에 주목하고 있는 것이다. 그러나 홍재범이 이 작품에서 넘쳐나는 과잉이 박영호의 성향에서 예외적인 것<sup>10)</sup>이라 평한 것은 고려해 보아야 할 견해라 여겨진다. 박영호는 「朝鮮性を 復習하고 戲曲創作의 再出發」(上)<sup>11)</sup>이라는 글에서 ‘朝鮮人の 慣情, 風俗, 性格, 情調를 드러내며 그들이 感激할 수 있는 演劇이 진정한 극예술이라고 말하고 있기에 <인간 일번지>에서 드러나는 정조가 예외적인 것이라기보다는 박영호의 극작 의도가 드러나는 것이라 볼 수 있는 것이다. 작품에 따라 강약과 정도가 다르긴하지만 박영호는 갈등의 중심에 ‘정조’를 두는 극작법을 실현하고 있다고 볼 수 있다.

연구사 검토의 세 번째 특징으로 꼽을 수 있는 것은 박영호 역시 유치진, 함세덕, 송 영, 임선규 등과 함께 친일연극활동에 가담했다는 점이다. 일제 말기에는 조선흥행취체규칙(朝鮮興行取締規則)이라는 일종의 공연법이 만들어져 우리 공연예술에 대한 탄압이 강화<sup>12)</sup>되었고 1940년에는 우리 연극인들이 자발적으로 앞장서서 총독부에 건의해 조선연극협회를

7) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996. 188면

8) 김은하, 「박영호론」, 이화여대 석사학위논문, 1993. 40면.

9) Brooks, Peter., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, 1995.

10) 홍재범, 「1930년대 한국 대중비극 연구」, 서울대 박사학위논문, 1998. 77면

11) 『조선일보』, 1934년 6월 15~16일자 양승국 편 『한국근대연극영화비평자료집 7』, 태동, 1991. 59~61면

12) 유민영, 앞의 책, 880면

결성하면서 당시 조선 연극계는 암울한 시기<sup>13)</sup>를 맞이했었다. 서연호는 유독 박영호가 ‘어떤 작가보다도 먼저 친일극에 경도된’<sup>14)</sup> 작가로 평가하고 있는데 이러한 견해의 근거로 1940년 2월에 발표된 <등잔불>이 ‘協和精神’을 긍정하고 만주 이민 정착민의 생활이 희망을 찾게 된다는 내용으로 미화하는 점을 들고 있다. 김방옥 역시 마지막에 채표광의 편지글 예로 들면서 이 작품이 친일계몽극이라 보고<sup>15)</sup> 있고, 김은하는 <등잔불>을 친일이념이 희미하게 드러나고 희곡 내적인 충실함에 치중했던 과도기의 연극<sup>16)</sup>으로 본다. 홍재범은 <등잔불>을 대중비극의 범위에 포함시키면서 그 동안 대중비극에서 발견되지 않던 친일적인 요소가 나타난다는 점<sup>17)</sup>을 지적한다. 그런데 서연호가 ‘<등잔불>이 일제의 대동아공영권 정책이 이러한 이민자들에게 정당한 인권과 미래지향적인 경제권을 보장해 주는 최상의 안임을 애써 합리화시켜 주려는 저의를 드러내고 있다’<sup>18)</sup>며 강도높게 비난하는 것에 비해 김방옥은 이 작품이 ‘제국주의의 횡포에 희생당하는 서민의 모습을 생생하게 그려내고 있으며 유치진의 <토막>에 버금갈 만큼 섬세한 극적 정서를 표출하는 장면들을 지니고 있다’<sup>19)</sup>고 보고 있다. 대부분의 연구자들은 <등잔불>에서 ‘협화 정신’이 언급되는 것을 친일적이라 평가하고 있으면서도, 작품의 내적 구조에서 드러나는 만주 무국적 이주민들의 섬세한 정서 표현을 연구 가치가 있는 것으로 보고 있는 것이다. 이는 <등잔불>에서 ‘협화 정신’이 언급되는 장면을 작품의 구조적인 측면에서 본다면, 작품에 대한 가치 평가가 달라지게 될 거라 여겨진다. 김은하가 <등잔불>에서 친일적인 경향이 드러나

13) 위의 책, 884~890면

14) 서연호, 『식민지시대의 친일극연구』, 태학사, 1997. 129면.

15) 김방옥, 『한국 사실주의희곡 연구』, 동방공연예술연구소, 1989. 125면

16) 김은하, 앞의 글 61면

17) 홍재범, 앞의 글 121면

18) 서연호, 『한국근대희곡사』, 앞의 책 295면

19) 김방옥, 앞의 책 124면

면서도 경향파적인 특성이 드러난다고 지적하는 것에서도 알 수 있듯이, ‘협화 정신’ 언급이 오히려 그 정책에 대한 비판의식을 유도하는 것이라 해석할 수도 있는 것이다. 그리고 ‘〈등잔불〉은 〈깡생일가〉, 〈만뢰〉, 〈수류〉 등에 비해 구성상 안정감을 지니고 있으며 완성도가 높다<sup>20)</sup>는 김은하의 견해와 작품의 섬세한 극적 정서 표출에 주목한 김방옥의 견해를 통해 알 수 있듯이 〈등잔불〉을 박영호의 친일 성향을 드러내는 대표적인 작품이라 폄하할 수만은 없을 듯하다. 〈등잔불〉에서 보여주는 만주 무적민들의 삶은 일본에서 일어난 개척문학 붐의 영향을 받은 것으로 소설에서는 장혁주, 안수길이 희곡에서는 박영호 외에 유치진이 영향을 받았다고 할 수 있다. 그러나 유치진의 〈흑룡강〉, 〈대추나무〉 등이 친일 목적 문학의 예술적 한계를 보여주었다<sup>21)</sup>고 평가받는 데 비해 박영호의 〈등잔불〉은 ‘협화 정신’과 빈궁한 이주민들의 삶을 함께 보여주며 일본 정책에 대한 비판적인 판단을 유도하는 작품이라 볼 수 있겠다. 희곡 〈수류〉(1941)와 〈김옥균의 사〉(1944)에서 일본어 대사가 쓰이고 〈좁은문〉(1944)에서는 등장인물들이 일본이 아닌 미국을 배척하는 태도를 보이는 것 역시 작가 개인의 친일적 성향이라기보다는 당시 일제 식민지 하에서 활동의 제약을 받으며 예술 활동을 해야 했던 조선인 연극인들의 문화적 성향이었다고 여겨진다.

네 번째 특징은 〈인간 일번지〉와 〈등잔불〉의 극 구조에 대한 것이다. 김은하는 〈인간 일번지〉가 현실과 꿈, 다시 현실로 돌아오는 구조를 지니고 있으며 구성에서 어느 정도 인과성을 지니고 있다고 본다. 그러면서 인과성 때문에 신극적 지향을 지니고 있다고 평가<sup>22)</sup>한다. 그리고 〈등잔불〉의 경우 극적인 구성이 아닌 에피소딕한 구성을 지녔으며 이주민

20) 김은하, 앞의 글 61면

21) 이상우, 『일제 말기 유치진의 만주 체험과 친일극』, 『연극의 이론과 비평』 창간호, 한국예술종합학교 연극원 2000. 74면

22) 김은하, 앞의 글 41~46면

들의 비참한 생활을 죽 늘어놓는 것 같은 모습으로 되어 있다고 본다. 그리고 이주민들의 꿈은 극의 이면적 주제로, 친일적인 요소는 극의 표면적 주제로 나누어 설명하면서 작품에서 표면적인 주제와 이면적인 주제가 서로 괴리감을 나타내고 있으며 두 주제의 충돌은 곧 작가의식과 시대상황의 충돌로 볼 수 있다<sup>23)</sup>고 논한다. 홍재범은 <등잔불>이 에피소딕한 구조를 지니고 있고 이를 효과적으로 사용하고 있다고 평가한다. 그런데 에피소드에서는 객관적인 논리나 심층적 인과성이 드러나지 않고 사건과 장면이 긴밀하게 구축되지 못하며 개별적인 상황 그 자체에만 국한되어 그 순간의 세밀하지만 파편적인 재현이 이루어진다고 설명한다. 에피소드 구성을 지녔어도 텍스트의 흐름이 일관성을 확보해야만 한다는 것이다.<sup>24)</sup> 김방욱 역시 <등잔불>이 주요 사건 없이 에피소드의 연결 형식으로 이루어져 극적 상황의 구축과 정서의 표출은 뛰어나지만 전체적 구성이 매우 산만하다<sup>25)</sup>고 평하고 있다.

이와 같은 선행 연구에서 우리는, 작품의 이야기 전개 과정이 논리적이어야 하고 에피소딕한 구성을 지녔더라도 어느 정도 인과성을 지녀야만 온전한 구성을 지닌 작품이라는 평가 기준이 작용하고 있다는 점을 알 수 있다. 선행 연구자들은 ‘서사적 논리(narrative logic)’<sup>26)</sup>가 잘 구축된 작품이 좋은 작품이라는 견해를 지니고 있음을 알 수 있는 것이다. 에피소딕한 구성을 지녔다고 해서 반드시 구성이 미비한 작품은 아니지만, 그 안에 인과성과 논리성이 있어야 한다고 여기고 있는 것이다. 이 ‘서사적 논리’는 하나의 사건이 다른 사건의 결과로 발생한다는, 장면을 논리적으로 이으려는 속성을 지닌다. 작품에 따라 관객은 서사적 논리를 구

23) 위의 글, 61~72면

24) 홍재범, 앞의 글 88~89면

25) 김방욱, 앞의 책 124~125면

26) Bordwell, David., *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press, 1985. p.51.

축하는 데 어려움을 느끼기도 하고 용이하게 느끼기도 한다. 박영호 작품의 경우 <등잔불>보다는 <인간 일번지>가 관객이 서사적 논리를 구축하기에 용이하다고 할 수 있다. 그런데 이처럼 연구자들이 산만하다고 언급하는 <등잔불>의 구조는 논리성과 개연성이 뚜렷한 작품과는 다른 미적 의미체계를 지닐 수 있다고 본다. 본 글에서는 구성의 문제를 작품 연구의 주된 틀로 삼아 논의를 전개할 것이다.

위와 같은 박영호 희곡 연구서 검토를 통해 우리는 다음과 같은 연구 과제를 얻을 수 있다. 박영호가 추구한 중간극론, 즉 ‘예술성과 대중성’을 중시하는 연극이념이 <인간 일번지>와 <등잔불>에 어떻게 드러나고 있는지를 밝히려 한다. 그리고 연구자들이 <등잔불>에 대해 친일적 내용을 담고 있지만 뛰어난 극이라고 평가하면서도, 서사적 논리가 용이하지 않아 구체적으로 설명하고 있지 못하는 극 구조에 대해 논하려 한다. <인간 일번지>와 <등잔불>의 구조를 논함으로써 박영호가 추구한 ‘조선인의 정조, 감각’에 토대를 둔 ‘예술성과 대중성’이 어떻게 실현되고 있는지 알 수 있을 것이다.

## 2. 연구 방법론

본 논문은 박영호 희곡을 연구하는 데 있어 작품에 반영된 ‘대중성’과 ‘예술성’의 의미를 고찰하기 위해 베커만(Beckerman)의 ‘집약희곡과 확산희곡 이론’<sup>27)</sup>, 그리고 에이젠슈타인의 ‘몽타주 이론’을 적용하려 한다. 이 개념들은 앞서 언급했던 박영호 희곡의 구조를 설명하고 작품의 의미 체계를 이해하는 데 매우 유용한 도구가 될 수 있기 때문이다. 그리고 확산

27) Beckerman., *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis* : New York, Drama Book Specialists, 1979.

희곡 구조와 몽타주 이론을 적용하여 <인간 일번지>와 <등잔불>을 연구하는 가운데 그 동안 친일적 성향 등으로 폄하되어 왔던 박영호의 작품 세계, 즉 대중성과 예술성을 중시하는 작가 이념이 작품에 어떻게 반영되어 있는지 알 수 있을 것이다. 그 동안 인과성 부족으로 부정적으로 평가받아 왔던 박영호 희곡의 극 구성이 실제로는 새로운 리얼리티를 창조하는 극 구조였음을 논하려는 것이다. 다시 말해 논리적 빈틈이 보이는 구성 역시 작품의 새로운 의미를 생산하는 체계화된 이론으로 존재하고 있음을 소개하고 이에 따라 박영호 희곡을 재조명하려는 것이다.

‘집약희곡과 확산희곡’은 그 연원이 아리스토텔레스의 『시학』에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 아리스토텔레스는 ‘서사적 논리’ 즉 논리적 연결, 유기적 통일을 구축하는 구조를 ‘극적 구성(dramatic construction)’으로 <등잔불>에서처럼 논리적 전후관계가 희박한 에피소드 중심의 구성을 ‘서사적 구성(epic construction)’으로 분류<sup>28)</sup>한다. 아리스토텔레스는 비극이 ‘극적 구성’을 지녔기에 서사시에서 드러나는 ‘서사적 구성’보다 뛰어난 것으로 여기고<sup>29)</sup> 있다. 그리고 이러한 견해는 현대의 연구자들에게도 이어져 ‘극적 구성’이 잘 갖추어진 작품을 온전한 작품이라 여기고 있는 것이다. 그러나 아리스토텔레스가 ‘극적 구성’이 우월하다고 주장하면서도 ‘서사적 구성’이 지니고 있는 장점에 대해 언급한 것, 즉 ‘논리적 전후 관계는 희박하나 다수의 플롯으로 다채로운 액션들을 서술할 수 있고, 여러 가지 사건이 동시에 다루어질 수 있다는 것과 다양한 이야기들로 승고한장엄한 효과를 발휘할 수 있다’<sup>30)</sup>는 것은 후대의 연구자들에게 ‘서사적 구성’을 하나의 온전한 구조로 체계화하는 데 큰 영향을 주었다. 특

28) 김용수, 「몽타주와 연극적 전통」, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당, 1999. 243면.

29) Aristotle, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts: With a Critical Text and Translation of the Poetics*, trans. S. H. Butcher, 4th ed. Dover Publications, Inc., New York, 1951. p.111.

30) 위의 책, 93면

히 아리스토텔레스가 서사적 구성에서 드러나는 비이성적인<sup>31)</sup> 정서에 대해 언급한 것은 작품의 미적 효과를 밝히는 데 중요한 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

프랑스에서는 라신느가 고전주의 정형 드라마와 약간 느슨한 구조를 지닌 다양하고 복잡한 셰익스피어 드라마 형식으로 구분했고, 뷔플린(Wölfflin)은 『미술사의 기초개념』<sup>32)</sup>에서 (회화, 조각, 건축에서의) 폐쇄형과 개방형을 말한다. 그리고 폴커 클로츠(Klotz)는 『현대희곡론』<sup>33)</sup>에서 이 두 형식의 드라마에 대해 가장 명확히 정리하고 있다. 그런데 모든 희곡을 폐쇄형과 개방형 중 어느 하나에 귀속시키기에는 충분하지 않은 개념이라는 문제가 제기되기도 한다. 그러면서 이 개념은 피스터(Pfister, *Das Drama*)에 의해 형식뿐만 아니라 내용과 연관지어 논의가 확장된다. 그는 관객에게 전달되는 드라마의 내용이 완전히 마무리되어 있느냐, 아니면 불완전하게 끝이 나느냐 하는 의미체계와 연관시켜, ‘구성 형식상의 완결형/개방형’과 ‘드라마 의미의 완결형/개방형’ 개념으로 정리하고 있는 것이다.<sup>34)</sup>

그리고 베커만이 정의한 ‘집약희곡(集約戲曲)’은 아리스토텔레스의 ‘극적 구성’, ‘폐쇄형’, ‘잘 짜여진 극’과 사실주의 연극에서 이어지는 것이고, ‘확산희곡(擴散戲曲)’은 ‘서사적 구성’, ‘개방형’, 셰익스피어 시대의 희곡, 브레히트 서사극에서 이어지는 것이다. 집약희곡은 인간의 행동을 집약된 시간과, 압축된 사건 아래서 묘사하는 희곡을 말하며 확산희곡은 인간의 행동을 광범위한 시간과 다수의 사건을 이용해 묘사하는 희곡을 일컫는다.

집약희곡과 확산희곡의 특징을 간단히 정리해 보면, 집약희곡은 논리적 연결, 연속적 구성, 유기적 통일성, 연역적 구성을 추구하는 반면 확

31) 위의 책, 95면

32) Wölfflin, 박지형 옮김, 『미술사의 기초개념』, 시공사, 1998.

33) Klotz, 『현대희곡론-개방희곡과 폐쇄희곡』, 탑출판사, 1981.

34) Asmuth, 송전 옮김, 『드라마 분석론』, 한남대출판부, 1995. 72~75면

산희곡은 논리적 빈틈, 비연속적 구성, 다양함 속의 통일성, 귀납적 구성을 추구한다.<sup>35)</sup> 그리고 집약희곡은 세부적으로 단음적 집약희곡과 다음적 집약희곡으로 나눌 수 있다. 이 구분은 극의 수평적 구조와 수직적 구조의 차이에서 비롯된다. 극은 시간적으로 흐르는 소위 수평적 구조를 지닐 뿐만 아니라, 매 순간마다 여러 개의 연극적 요소를 함께 다루는 수직적 구조를 갖고 있기도 하다. 단음적 집약 희곡은 수평적으로는 단일한 행위의 직선적 진행으로 구성되어 있으며, 수직적으로는 여러 극적 요소들이 유기적 통일성 아래 단일한 음색을 추구한다. 따라서 단음적 집약희곡은 단일한 행위와 음색에 초점을 맞춘다. 다음적 집약희곡은 수평적으로는 주된 행위와 부수적 행위들이 교대로 진행되는 행위의 곡선적 진행으로 구성되어 있으며 수직적으로는 각각의 음색을 지닌 여러 극적 요소들이 다양함 속에 조화를 이루고 있다. 따라서 다음적 집약희곡은 다수의 액션과 음색을 내포한다. 한편, 집약희곡 역시 행동양식의 확산희곡과 이벤트양식의 확산희곡으로 나눌 수 있다. 행동양식의 확산희곡과 이벤트양식의 확산희곡은 플롯에서 큰 차이를 보인다. 행동양식의 플롯이 상황의 변화를 시도하는 인간의 액션을 중심으로 한다면, 이벤트양식의 플롯은 상황의 변화를 피하려는 의도가 결여된 이벤트사건을 주로 다룬다. 따라서 행동양식의 플롯은 현재의 상황 그것을 바꾸려는 시도, 그리고 새로운 상황으로 구성되어 있고, 그 전체적인 구도는 시작-중간-종말의 순서를 지니고 있다. 이벤트 양식의 플롯은 일련의 이벤트를 나열하며, 그 전체적인 구도는 시작-중간-종말의 틀이 없이 한 장면적 이미지에서 다른 장면적 이미지로 떠돌아 다니는 경향이 있다. 따라서 이벤트 양식의 확산희곡은 전통적 의미의 스토리를 사용하지 않고, 극도로 장면들 사이의 이미지 연상을 추구한다.<sup>36)</sup> 그런데 희랍시대부터 현대

35) 김용수, 앞의 책 242~243면

36) 김용수, 「몽타지 이론에 입각한 연극사와 연극기법의 재고찰」, 『한국연극학』 제 5호, 한국연극학회, 1993. 179~180면

에 이르는 희곡은 집약희곡, 확산희곡으로 논의가 확장되면서 영화에서의 푸도프킨의 연결 몽타주, 아이젠슈타인의 충돌 몽타주와 상호 관련된다. 푸도프킨의 연결 몽타주는 집약희곡에서와 같이 연역적 구성과 유기적 통일성을 중시한다. 그런데 아이젠슈타인의 충돌 몽타주는 서로 다른 부분들 사이의 충돌 혹은 대립으로 새로운 의미가 창조된다고 여기고 비약적 구성을 구사한다. 이는 지적 영화의 시발점이 된다. 그리고 지적 영화는 부분과 부분 사이의 이미지 연상을 중시하는 면에서 확산희곡의 구성기법을 반영한다. 그리고 우리가 <인간 일번지>, <등잔불>을 연구할 때 작품에서 드러나는 이미지는 이 충돌 몽타주 이론에서의 수직적 몽타주, 대위법적 조화의 몽타주 개념으로 설명할 수 있다. 특히 대위법적 조화의 몽타주는 상이한 예술적 자극들을 동시에 합성한 것을 뜻하는 것으로 희곡 작품에서 드러나는 시각, 청각적 이미지의 다양한 조화를 잘 설명할 수 있다.

그리고 집약희곡과 확산희곡, 충돌 몽타주 등이 기존의 용어들에서 변화, 발전한 점은 이들 극구조가 새로운 리얼리티를 창조해낸다는 점이다. 특히 행동양식의 확산구조, 이벤트 양식의 확산구조는 부분들 사이의 수직적 비교나 이미지 연상을 강조해서 사실주의의 ‘정말 같은 느낌’과는 다른 인간 삶의 단편적인 조각으로 재구성된 리얼리티를 창조한다<sup>38)</sup>는 것이다. 그렇기에 이러한 관점에서 작품을 연구할 때 우리는 희곡에서 어떠한 새로운 리얼리티가 드러나는지 알 수 있을 것이다.

이처럼 베커만의 집약희곡과 확산희곡 개념을 살펴본 결과 우리는 <인간 일번지>는 다음적 집약희곡 구조를, <등잔불>은 행동양식의 확산희곡 구조를 지녔다고 할 수 있다. <인간 일번지>는 등장인물 우훈과 부인 순이를 중심으로 우훈의 집에서 낮과 밤, 다음날 새벽까지 하루 동안에 일어나는 사건에 대한 것이다. 수평적으로는 우훈과 순이의 행위가 주된

37) 위의 글, 178면

38) 위의 글, 181~182면

흐름이지만, 동리소입, 의사, 이성남이 등장하면서 부수적인 행위를 하고 있다. 우훈과 순이의 단일할 수 있는 흐름 속에서 부수적인 인물들이 등장하여 각각의 행위와 음색으로 다양함을 창조한다. 한편 <등잔불>은 서로 관계없는 듯한 장면들이 나열되어 있는 듯하지만, 그 안에서 등장인물들이 그들의 상황을 바꾸려 시도하고 있고 그것이 극적인 긴장과 갈등을 일으키기에, 이야기기 존재하고 시작과 끝이 있는 확산희곡이라고 할 수 있다. 수직적으로 다양한 이야기들이 전체적으로는 하나의 흐름을 형성하고 있는 것이다.

### 3. 박영호의 연극 이념과 활동

본격적인 작품 분석에 들어가기에 앞서 박영호의 연극 이념과 활동에 대해 구체적으로 살펴보아야 할 것 같다. 이를 통해 그가 추구한 대중성과 예술성을 좀더 구체적으로 살펴보려는 것이다.

박영호는 대중극단에서 활동한 작가이기도 하지만 그 이전에 프로연극에 관심을 갖고 그에 관한 작품을 쓰고 논평을 발표하기도 했다. 마르크스 사상의 성향이 강한 진보적인 젊은 인텔리들은 아마추어 연극을 주도하다가, 1930년대 초 본격적으로 프롤레타리아 연극단체들이 생기자 기성극단을 주도하거나 그 일원으로 가담했다. 박영호도 스무살이 채 되기 전인 1930년에 프롤레타리아 연극단체인 원산 청년아마추어극단에서 공연했다가 구류에 처해지기도 했다. 그 기사를 살펴보면 다음과 같다.

원산부북촌동에 있는 원산관직속파블류에쓰연예부에서는 창립이래 극계에 新進花形들을 망라하여 김창준의 지도하에 새로운 작품을 상연하여 일반인들에게 다대한 환영을 받아오든 바 지난 십일부터 박영호군의 작품 <過渡期> <荷車>의 두 작품을 상연하였는데 <過渡期>와 <荷車>의

내용이 불온하다 하여 지난 십이일에 원산경찰서에서는 그 작품에 출연 하얏든 남녀배우 십여명을 소환하여 취조한 후 연예부는 해산하라고 하면서 <過渡期> <荷車>의 작자 박영호군 구류에 처하고 남은 사람들은 다 돌려보냈다<sup>39)</sup>

프롤레타리아 연극운동으로 활동을 시작한 박영호는 일제의 탄압에도 불구하고 계속해서 원산 조선연극공장 문예부 책임자로 활동하는 등 연극운동을 멈추지 않는다. 그리고 당시 김복천이 박영호의 활동에 대해 적은 기사를 보면 그가 대중을 선도하는 연극운동을 하면서 연극적인 측면에 주력하고 있음을 알 수 있다. 김복천은 “「八百號甲板」, 2막, 「十年전후」, 1막, 「出獄하는 날밤」, 1막, 「흘러가는 무리들」, 2막, 「北關야화」, 1막, 「태양가」, 1막, 「人生ABC」, 1막 등을 올렸고 形式 표현보다도 내용이데올로기에 편중하였고 평면보다도 입체의 편이며 엇더한 작품을 물론하고 이상스러운 것을 나타내기에 무한 주력한 形跡이 들어난다”고 전하고 있는 것이다.<sup>40)</sup> 그리고 박영호는 당시 「푸로演劇의 大衆化問題」라는 글을 통해 다음과 같이 자신의 견해를 피력한다.

.....이러한 區分을 分別할 것이업시 第一의組織과 第二의自己批判과 對外的 鬪爭과 第三의公演活動의 諸般의 終局的希求는 幾十이나 幾百의 進歩의인領導分子의 「이데올로기」가 大衆의 「이데올로기」로 移動되고 全面化하고 物質化 「註 1」하는데에는 쫓는그리하라면은 如何히하여야 겠는가?에 歸着할 것이다

註一, - 實踐으로證明된理論은客觀的存在다(데보링)

그組織의發生이나 成生이 大衆的이면 大衆의일사록 그中心勢力인大衆의起伏에 依할것ियो 그 階級的 自己支持에依하여 그組織도 成長하게될 것이다.

39) 『조선일보』, 1930.11.19 (유민영, 앞의 책, 561면).

40) 김복천, 「朝鮮演劇工場-합흥공연 소평」, 『每日申報』, 1931.29 (위의 책, 761면).

이러한成長을있게하는 大衆의支持의反比例는 반다시 그演劇의活動이 大衆의趣味에 大衆의思想에 大衆의態度에 明確하게呼吸되고 親하게 파악되는데에서만 可能할것이다.

要컨대 大衆의生活感情의再現이안인 「푸로레타리아」 演劇은 當初부터 그 成長할理由를 大衆으로부터認定하거나 容認하지안할것이며 그러기때문에 大衆生活의 階級的戰鬪의感情을內容으로하고 形式으로 한 演劇을生産하라면 그 演劇運動은 먼저 生活運動階級運動의 一義의把握과努力이 잇서야할것이다.

「大衆의生活을알려면 工場으로가거라 農村으로가거라 그리하여 그들의不平과不滿으로가로체인生活을 正直하게深刻히 當하는者라야한다」...  
...41)

박영호는 이데올로기가 반드시 대중화 되어야 하며 이를 위해서는 ‘대중의 취미, 사상, 태도를 중시해서 대중과 호흡하고 친해야 한다고 주장하고 있다. 단순히 대중의 생활감정을 재현하는 것이 아닌 공장이나 농촌 대중의 불평과 불만을 작품으로 드러내야 한다는 것이다. 그런데 박영호의 이러한 견해는 1934년에 오면 새로운 ‘리얼리즘’을 추구하는 것으로 바뀌게 된다. 여전히 대중의 생활을 중시하지만 이제는 계몽을 통해 민중을 리드하려고 해서는 안된다고 말한다. 그리고 진실로 조선과 조선인을 알려면 민족과 예술을 결합해야 한다고 주장한다. 그러면서 극예술의 완성을 역사극에서 찾는다.

所謂 大衆을 啓蒙시킨다든지 리-드한다는 말은 現代의 一般文化가 沈滯되기전의 말입니다. 그리고 今日의 인테리겐차가 인테리겐차로서의 權威를 維持하고 잇는 동안의 말입니다.

그러나 오늘과가티 一般文化가 極도로 不振狀態에잇서서는 大衆을 리

41) 박영호, 「푸로演劇의 大衆化問題」(『비판』 11, 1932.3), 양승국 편 『韓國近代演劇 映畫批評資料集 4』, 태동, 1991. 237 ~240 면

-드할 그方法이나 策略이 벌써 大衆目己生活안에 있게됩니다.

요즘은 우리文壇에는 唯物辨證法的創作方法的 ○○○指摘하고 새로이 리얼리즘의 藝術方法的 問題가 論議되어잇는 모양인데 적어도 方法이란 말을 論議하게까지 되자면 그것은 벌써 어떤具體的인 形象을 既定하고서의 말임은勿論입니다.

非但文學이라던지 演劇이라던지 하는 藝術領域에서만이 아니고 凡社會現實에잇서 그러합니다.

그럼으로 方法을 아는사람이면 眞實로 朝鮮과 朝鮮大衆을 아는사람이요 말하셔朝鮮大衆의 生活을 아는 사람이라고봅니다.

이것은 주로 民族과 藝術과의 關係를 말하는것인즉 近代極의 現實主義的傾向을 飛○하고 새로운 主觀表現의 藝術을 完成한 表現派는 戰後의 獨逸民族을 特徵하고 思想에잇서 自由主義는 佛國西民主 主義를 特徵하는것처럼 그러합니다.

極藝術에잇서 顯著한 例證은 歷史劇입니다.

.....

“大關節 朝鮮에서 生起는 演劇이 朝鮮人の 民情이나 風俗이나 性格이나 情調를 等閑히 한다면 그 演劇은 어디에다 쓰자는 演劇입니까. 이것은 決斷코 (略) 主義의 朝鮮性이 안이라 眞實로 朝鮮人에게 榮養이 될 수 있는 리얼리즘의 演劇을 意味합니다. 藝術創造者의 天職은 感激입니다. 偉大한 感激입니다.”<sup>42)</sup>

이제는 주의적 연극이 아닌 조선인의 민정, 풍속, 성격, 정조를 중시하는 새로운 리얼리즘 연극을 해야 한다고 주장하고 있음을 알 수 있다. 그리고 그가 이제 무엇보다 강조하는 것은 계몽적인 연극이 아닌 사람들에게 ‘감격’을 줄 수 있는 연극이다.

그러면서 「조선성을 복습하고 희곡창작의 재출발(下)」에서는 입센의

42) 박영호, 「朝鮮性を 復習하고 戲曲創作의 再出發上」(『조선일보』, 1934.6.15), 위의 책 7권, 59면

<노라>보다 더 건전하고 현실적인 인물을 등장시켜야 하고 그 인물이 세계적인 인물이어야 한다고 주장한다. 그리고 작극술(作劇術)이 부진한 것을 타하면서 이것이 조선만의 문제는 아니지만 ‘반다시 문학적 사상적 내용을 담은 완전한 일개의 예술품이래야 됩니다’<sup>43)</sup>라고 강조하고 있다.

하지만 여전히 박영호는 「푸로연극의 대중화문제」에서나 「조선성을 복습하고 희곡창작의 재출발」에서나 공통적으로 대중의 정서를 반영해야 한다고 주장한다. 「푸로연극의 대중화문제」에서는 노동자, 농민을 대중으로 놓고 그들의 일상을 반영해야 한다고 했고 「조선성을 복습하고 희곡창작의 재출발」에서는 역사극, 조선인의 민정이나 풍속, 성격 정조를 반영하여 그들이 감격할 수 있는 리얼리즘 연극을 해야 한다고 주장하고 있는 것이다. 특히 「조선성을 복습하고 희곡창작의 재출발」에서 연극이 ‘문학적 사상적 내용을 담은 예술품’이어야 함을 강조하는 것에서, 김은하가 <인간 일번지>(1936)를 연구하며 흥행극적인 면모가 보인다고 한 것은 다시 고려해 보아야 할 평가라고 할 수 있다. 이러한 글에서 박영호는 단순히 대중의 정서에 부합하는 흥행극을 추구한 것이 아님을 알 수 있기 때문이다. 즉 박영호가 말하는 대중성은 대중의 정서에 부합하고 감격을 줄 수 있는 것을 말하는 것이기에 상업적인 연극은 아니라는 것이다.

그가 연극에서 대중성을 강조하면서도 흥행이 아닌 사상성을 강조하고 있다는 것은 이후의 조선연극사 활동에서도 드러난다. 박영호는 대중적이면서도 독립운동에 대한 공연을 올려 또다시 검거되었기 때문이다. 그는 1935년 <신라의 달>이라는 공연을 올렸는데, 이 작품은 독립투쟁을 하는 젊은 청년을 사랑한 처녀가 그를 자기 집에 숨겨 주었다가 도피시키고 나서 자살하는 내용의 정치성 짙은 것이었다. 이 공연으로 인해 10여 명의 주요 단원들이 검거되는 사태가 벌어진다. 당시 동아일보에서는

43) 박영호, 「朝鮮성을 復習하고 戲曲創作의 再出發」(『朝鮮日報』, 1934.6.16), 위의 책, 60~61면

“조선연극사의 공연물 「신라의 달」이 시위에 저촉되어 안동서에서 연극사 출연진 10여명이 검거당하다. 그리고 휴대했던 팜플렛도 압수되다”<sup>44)</sup>라고 적고 있다.

박영호의 연극활동에서 특이한 점은 구류, 검거가 빈번한 반체제적인 연극활동을 하면서도 그가 몸담은 극단들은 대부분 연극시장, 신무대, 황금좌 등 대중극단이라는 점이다.

박영호는 1937년 ‘중간극’이념을 지닌 중앙무대의 창단에 합류하게 된다. 동양극장에 몸담고서 2년여 동안 연극을 했던 박제행, 서월영, 송재로, 맹만식, 복혜숙 등 중견배우들과 박영호, 송영 외에 극작가 20여 명은 동양극장 전속의 청춘좌 연극의 비속성에 반기를 들고 중앙무대라는 새 극단을 조직했던 것이다. 그들이 중앙무대를 창단하며 내건 다섯가지 선언은 당시로서는 신선한 것이었다. 그 선언 내용을 보면 “첫째 우리들은 진실한 연극인으로서 연극을 위하여 종시(終始)하겠다는 결심으로서 출발한다. 둘째 우리들의 연극행위는 예술적 방훈이 높은 순수와 진실의 창조에 둔다. 셋째 예술적 작품이라고 반드시 대중과 떨어지는 고답이 아니다. ‘예술은 곧 생활이다’라는 혼원(渾元)한 진리가 곧 우리들의 걸어가는 목표가 된다. 넷째 연극성을 잃은 희곡과 희곡성을 잃은 연극은 모두 다 찢뚫발이다. 우리는 찢뚫발이적 미완성에서 ‘연극즉희곡’이란 완성의 길로 나간다. 다섯째 그리하여 우리들은 1. 창작극의 상연 2. 문예작품의 연극화 3. 외국극의 소개 등을 실천한다.”<sup>45)</sup>이다.

동양극장에서 상업극만 해오던 연극인들이 대중성과 더불어 예술성, 연극성과 희곡성을 중시하는 연극을 해보겠다는 의지를 드러낸 것을 알 수 있다. 1937년 6월 23일 부민관에서 피란델로의 <피나무 열매 익을 때>와 송영의 <바보 장두월(長斗越)>로 공연을 시작했던 중앙무대는 2년 후 해산하게 되고, 창립 주역이었던 박영호는 창립배경과 함께 중간극이라

44) 『동아일보』, 1935.6.11 (유민영, 앞의 책, 338면).

45) 『매일신보』, 1944.6.27 (위의 책, 375면).

는 연극이념 자체를 재검토하지는 내용의 글을 쓴다.

지금도 기억하거니와 고 연화년, 송영, 필자 등 몇 사람이 중앙무대를 조직할 당시에 우리들은 몇 개의 선언 비슷한 것을 프로그램에 쓴 일이 있다. 이것이 사건을 키운 단서였다. 그때 그 선언(?)을 맨든 사람은 송영과 필자였다. 더욱이 그들이 도마위에 올려놓고 난도질을 한 중간극의 출현이 필자의 제언에서 원인된 것은 감개무량하다. 그때 이런 의미의 구절이 있었다. '조선에는 .....희곡은 잇스면서 연극이 엮는 단체가 잇고 연극은 잇스면서 희곡이 엮는 단체가 잇다. 우라(중앙무대)는 희곡도 잇고 연극도 잇는 길을 거러야 한다.' 이것이 우리 극단에 우박을 퍼붓고 지진을 이르킨 중간극의 출현인가보다. ...-(중략)... 대체 우에 인용한 구절이 엮지하여 중간극의 정의로 해석되었는지 모른다. 만약 그 구절이 중간극의 정의라고 본다면 신극의 정의는 어떤 것인가? 나는 몇번인던지 웅변한다. 그 말은 중간극의 정의는커녕 우리들이 타개해야 할 신극운동의 이론적 근거가 되는 동시에 모든 연극사의 원칙도 된다. 도리켜보건대 그 당시 조선극단에는 신극단체로 劇研과 演協이 잇섯고 흥행극단으로 청춘좌, 호화선 등이 잇섯다. 우리들이 느낀 것을 기탄없이 실토하자면 연합이나 극연의 연극행동은 신극운동과 근대극운동과를 구별할 줄 모르는 전혀 계통업는 길을 거렀다. 모리엘도 좇소, 골카-도 좇소, 채흡도 조코 입센도 좇소하던 판이라, 극문학의 정신적 체계를 가릴 여유도 업시 무턱대고 舶來品(번역극)이자 명작이요, 명작이자 백래품이란 식으로 일로매진하였다. 그들의 레퍼토리는 서양의 근대극을 소개할뿐으로 무대적 營養은 實치 못했다. 일방 흥행극단(청춘좌)의 연극이란 그때나 시방이나 얼굴이 화끈 거리는 저급한 講談物을 상연하나 그래도 그들에겐 되엇거나 안되엇거나 관객을 빠라드리는 무대적 매력은 잇섯다. 이 두 개의 단체가 가지는 장점과 단점-이것을 절대적 기준을 삼는 것은 아니로되 아무턴지 하나는 희곡은 잇스나 연극이 엮고(극연, 연합) 다른 하나는 연극은 잇스나 희곡이 엮섯다(東劇) 그래서 당시 연합과 극연과 청춘좌에서 탈퇴한 진보분자들을 규합해서 조직한 것이 곧 중앙무대였다. ...-(중략)... 우리는 内地의

신협극단이나 신축지나 문학좌 등의 연극행동을 보아서 그때의 선언이 어디까지 신극의 현실을 잘 파악한 견해인 동시에 영원한 신극적 표어가 될런지도 모른다.<sup>46)</sup>

‘연극도 있고 희곡도 있는 연극을 하자’는 자신의 견해가 중간극만의 것이 된 것에 대해 박영호 자신도 의아해 하면서 시작하는 글이다. 박영호가 생각하기에 희곡성과 연극성이 중시되는 것은 중간극의 정의일 뿐만 아니라 신극운동의 이론적 근거가 되어야 한다고 여기기 때문이다. 그리고 이 글을 통해 박영호 등이 일본의 신협극단이나 신축지를 전범으로 삼고 중앙무대를 만들게 되었다는 것을 알 수 있다.

그리고 다음 글에서는 자신이 주장하는 ‘예술성’이 어떤 것인지에 대해 말하고 있다.

「새로운 危險」이란말을 여기다 關聯해서 생각할적에 그것은 演劇이 本質的으로 가지지않으면안될 「藝術性的虛失」을 말함이다. 그것은 마치 한 동안 戲曲이 文學性만을 固執하다가 「演劇性을 失跡」시킨 例를 들어서 對照하면 된다.

모든 藝術史는 두 개의 方向한에 結輯될 것이다.

나는 決코 「藝術을 위한 藝術」의 地上性을 말하야 藝術性이라 함은 아니다. 위해지는 것은 人生이오, 生活인 그런 藝術우에 나타나는 藝術性을 要求하는 것이다.<sup>47)</sup>

박영호는 자신이 말하는 예술성은 ‘예술을 위한 예술’, 즉 형이상학적인 것이 아니라 인간 삶을 말하는 생활의 예술임을 밝히고 있는 것이다.

46) 박영호, 「신극의 재인식-연극만담③」, 『조선일보』, 1939.2.5) 위의 책 383~384면.

47) 박영호, 「藝術성과 國民劇」, 『文章』 25, 1941.4, 206면, 양승국 앞의 책 12권 362면.

그리고 이 예술성은 연극성을 의미함을 알 수 있다. 다시 말하면 그는 대중들의 생활 속에서 정서 표현을 통한 대중성을 연극성을 통한 예술성을 추구했다고 할 수 있다. 이후 대중성과 예술성을 추구하는 그의 연극활동은 대중적으로 큰 호응을 얻게 된다.

박영호는 이후 고희에서 <정어리>(1940)를, 1941년 연극보국주간에는 <등잔불>을 공연했고, 아랑에서는 1943년 <조선(朝鮮)>을 공연했는데, 이 작품들이 모두 큰 호응을 얻은 것이다. 정지용은 <정어리>를 보고 “쾌작(快作)이다. 이만한 작품이었다면 먼저 잡지에 발표해야 대중으로 하여금 먼저 대본을 기억시킬만 하였든 것이 아닐까. 작품을 읽고 연극을 보는 것은 즐거움이 실상 배가 된다. …(중략)… 실상 「정어리」는 비록 한 개 보이지 않았으나 리알의 鮮血이 비릿내가 싱싱하다. 끝까지 批判精神에 고집한다. ….”<sup>48)</sup>라며 극찬하고 있다. 그리고 <등잔불>은 당시 <쾌걸 왕> <순정기> <춘향전> <주부경제학> <무영탑> 등과 함께 공연되어 10만 명 이상의 관중을 동원<sup>49)</sup>한다. 그리고 아랑이 공연한 <조선>은 이해랑에게서 호평을 받는다. “정어리, 등잔불, 산대지 등 우수한 희곡을 내놓은 작가의 작품이다. 이때까지 시국을 취재한 작품들이 예술적으로 성공하지 못한 이유는 대개 생경한 소재를 설명하거나 막연한 영웅성에 편승한데 있었다. 즉 새 시대의 새 인간상을 그리지 못한데 있었다. 제부는 20년전 간도를 중심으로 敵性思想이 팽창했을 때 李郷이라는 한 친일청년의 수난을 그리고 제2부에 와서 그의 아들 이단 李丹이 文訓을 바꿀어 入營하는데까지이다. 연극의 매력이란 스토리에 있는 것이 아니라 어디까지나 생활과 성격의 탐구에 있는 것을 느낀다. 최영득의 황철과 노파역의 박영신이 열연했다.”<sup>50)</sup>

48) 정지용, 「시작소기(始作小記)-<고협>제1회공연 <정어리>에 대한 것」(『문장』, 1940.2), 위의 책 209면

49) 『매일신보』, 1941.10.4~6 (유민영 앞의 책 400~403, 893면)

50) 이해랑, 『매일신보』(1943.4.2), 위의 책, 410면.

이후 박영호는 1942년 제1회 국민극 경연대회 때는 <산돼지>를, 1943년 9월 제2회 국민극 경연대회 때는 <물새>를, 1945 2월 제3회 국민극 경연대회 때는 <별의 합창>을 창작한다. <산돼지>가 ‘광산의 과학화와 증산을 강조하였으나 그 이상의 친일선전을 찾기 어려우며, 오히려 광산에 모여든 서민들의 생활과 노다지의 꿈을 리얼하게 재현했다’<sup>51)</sup>라고 평가 받는 것을 보면, 국민극 경연대회에 참가했던 작품들이 모두가 친일극이라 볼 수만은 없을 것 같다. 이들 작품을 친일극이라 단정하기에 앞서 개별 작품 연구를 통한 새로운 조명이 필요하다고 할 수 있겠다.

박영호는 1930년을 전후해서 프로연극 극작 활동을 시작해 10년 간 많은 작품을 쓰고 공연한 극작가임을 알 수 있다. 그가 추구한 것은 철저히 대중의 민정, 성정, 정조를 반영하면서 사상성을 가미하고 연극성을 지닌 예술극 활동이었다. 그간 박영호가 대중극, 친일극을 썼다는 일반적인 평가는 자칫 흥행만을 노리는 상업극, 일제 식민 정책을 옹호하는 극을 썼다는 것으로 인식되기도 했다. 그러나 실제로 그의 연극활동을 살펴보면, 그는 꾸준히 사상성을 지닌 연극운동을 계속해 왔으며 소외된 대중의 삶을 연극적으로 그려내는 것을 극작 원리로 삼아, 다시 말해 ‘예술성과 대중성을 지닌 연극을 한다’는 자신의 연극 이념을 꾸준히 실천하고 결실을 본 극작가라고 할 수 있겠다.

#### 4. <인간 일번지>-‘애욕의 다툼 행위’로 그려지는 식민지 노동자의 리얼리티

<인간 일번지>는 앞서 언급했듯이 다음적 집약희곡 구조를 지녔다고 할 수 있다.

51) 이미원, 『한국근대극 연구』, 현대미학사, 1994. 366면.

우훈과 순이가 ‘애육’의 감정으로 충돌하는 가운데, 또 다른 부부 동리 소임과 그의 처가 등장해 ‘애육’의 충돌을 보이며, 의사와 이성남은 우훈과 대립하게 된다. 우훈과 순이의 극행동이 큰 줄기를 형성하면서 부수적인 갈등이 존재한다.

그러면 <인간 일번지>를 에피소드<sup>52)</sup> 단위로 나누고 등장인물들의 행위(action)를 중심으로 작품의 살펴보도록 하겠다.

- 1장 E 1 : 여급일을 하는 순이가 화장을 하고 있다. 그녀의 남편 우훈은 기계에 치어 다리를 다쳐 집에 누워 있는 상태. 우훈은 그녀가 여급일을 나가는 것에 대해 트집을 잡으며 못마땅해 하고 있다.
- E 2 : 동리 소임이 등장하여 우훈과 순이의 싸움을 말리려 함. 그리곤 그 동리땅이 최부자에게 비싼 값으로 팔릴 예정이라며 땅주인에게 말해싼 값에 집땅을 사라고 함.
- E 3 : 동리 소임이 퇴장하려는 순간, 그의 아내 최씨가 등장해 순이와 동리 소임 사이를 불륜의 관계로 보고 난동을 부림. 동리 소임과 최씨 퇴장.
- E 4 : 억울해 하는 순이를 보면서 우훈은 계속 그녀를 닦하고, 우훈의 집을 돌봐주는 이성남과 순이가 불륜을 맺고 있다며 화를 냄.
- E 5 : 이때 이성남이 의사와 함께 우훈의 병을 살피러 등장함. 우훈은 의사를 쫓아내고 이성남에게도 화를 내 그를 내쫓음. 이성남은 순이에게 약간의 돈을 건네고 나감.
- E 6 : 이성남 퇴장 뒤 더욱 화가 난 우훈은 순이와 몸싸움을 벌임. 순이가 짐을 싸들고 퇴장.
- E 7 : 혼자 남겨진 우훈은 몸을 앓으며 불과 어둠에 대한 시를 지어 읊음. 그가 사는 세계와 자신의 신세에 대한 한탄함.
- E 8 : (꿈 장면 이성남과 순이가 총과 칼을 들고 등장해 우훈을 죽이려 하

52) 에피소드는 마르퀴스가 극이야기를 구성하는 단위로 설정한 것이다. 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990. 212면.

나 오히려 두 사람이 모두 우훈에게 죽임을 당함.

2장 E 9: 이성남이 등장해 우훈을 깨우고, 우훈은 지난밤의 꿈을 생각하며 이성남에게 사과함. 순이가 다시 집으로 돌아옴. 서로 화해하며 막 내림.

<인간 일번지>는 1막 2장으로 ‘서대문밖 세민촌 가난함이 눈에 발피는 우훈의 집’을 공간적 배경으로 하며 장면 사이에 공간이 바뀌지 않는다. 시간적 배경은 첫가을 오후로, 어스름이 내리는 저녁에 시작해 그 다음날 새벽에 끝난다. 공간적 배경을 통해 우리는 우훈과 순이가 가난한 부부임을 알 수 있다. 특히 기계노동자였던 우훈은 다리를 다쳐 더 이상 일을 할 수 없는 상태이다. 생활을 연명하기 위해 순이가 여급일을 하고 있지만, 자신의 신세와 부인에 대한 질투심으로 우훈은 순이를 학대하고 있다. 우훈과 순이의 갈등은 E1, E4, E6 에서 본격적으로 드러나며 이들의 갈등이 이 작품의 주된 이야기라고 할 수 있다.

이들 장면을 살펴보면 우훈과 순이는 각각 반복되는 행위를 보여준다. 우훈은 순이에게 독설을 내뱉으며 ‘이불 속에서 쓴우슴’, ‘이불을 চে치고 눈을 부라린다’, ‘목침을 들구 이러선다’, ‘이불을 뿌리치고 싸맨 다리를 가두며 이러섬’ 등 이불 속에서 일어서고 앉는 행위를 반복한다. 병자인 우훈은 이불 속에서 앉고 있어서며 독설을 통해 순이를 학대한다. 그가 순이를 학대하는 이유는 그녀가 일을 나가지 못하게 하기 위한 것이다. 그리고 친구 이성남이 우훈 가족에게 호의를 보이는 것을 매우 못마땅해 하며 순이와 바람을 피고 있는 거라 오해하고 있다.

한편 순이는 ‘경대 앞에서 얼굴을 매만진다’, ‘새쪽해서 다시 화장을 계속한다’, ‘훈을 힐끔 쳐다보고 화장 계속, 즉 화장하는 행위를 반복하고 있다. 우훈과 순이는 서로 다투고 있는데 서로의 시선이 교차하지 않으며 우훈은 이불 속에서 순이는 경대 앞에서 거울을 보며 ‘다투는 행위’를 하고 있다. 순이의 ‘화장하는 행위’는 우훈을 더욱 자극한다. 그녀가

자신을 꾸미고 여급일을 나간다는 것을 못마땅해 할 뿐만 아니라 친구 이성남에게 친절한 것이 심한 질투심을 불러일으킨다. 이 질투심은 이성남이 등장했다가 퇴장한 뒤 극에 달해서 E6에서 우훈이 “목침을 들어서 순이를 갈것스나 맞지 않고 경대를 마치어 산산조각이 나는” 행위가 벌어진다. 뒤이어 우훈과 순이 사이에 격렬한 몸싸움이 이어진다. 거울이 산산조각 나는 것은 우훈의 애욕으로 인한 순이와의 충돌을 시·청각적으로 드러낸 것이라 할 수 있다. 말로만 다투던 두 인물 간의 갈등이 극에 달해 둘의 관계가 깨지는 것을 거울이 깨지는 이미지로 연출한 것이다. 이처럼 시·청각적 요소들이 결합되어 통합적인 이미지로 작용하며 극 흐름에 필요한 이미지를 생산해 내는 것을 수직적 몽타주<sup>53)</sup>라 한다. 이 깨지는 이미지의 수직적 몽타주는 순이가 바로 가방을 싸들고 집을 나와버리는 사건으로 이어진다. 그러나 이들은 E9에서 다시 결합한다.

이러한 우훈과 순이 사이의 충돌은 부수적인 장면들이 하나 하나 삽입됨에 따라 그 강도를 더해간다고 할 수 있다. E2에서 등장한 동리소임은 “천생 여자란 게 머나 할짝씨면.....”을 남발하며 ‘순이의 입을 막는 행위’를 네 번이나 반복한다. 우훈과 순이 사이에 끼여들어 순이에게 일방적으로 참으라며 그녀의 입을 막는 행위를 반복하는 것이다. 그러면서 동리소임이 전해주는 정보는 이제 곧 우훈과 순이가 그 동리에서 쫓겨날 수밖에 없음을 암시한다. 그들이 살고 있는 집의 땅이 다른 주인에게 비싸게 팔릴 예정이니 그 땅터를 사는 게 어떠냐는 동리소임의 말은 땅 살 돈이 없으면 그곳을 떠날 수밖에 없다는 것을 우회적으로 알려주고 있는 것이다. 극 전개상으로는 비연속적인 동리소임의 등장은 돈도 없고 몸도 성하지 않은 가난한 노동자가 자본에 고통받는 현실을 드러내는 것이라 할 수 있다. 그리고 동리소임이 순이의 입을 틀어막는 행위는 여급으로도 먹고살려는 순이의 의지를 억압하는 것과 동시에 여성에게는 절대

53) 김용수, 『영화에서의 몽타주 이론』, 앞의 책, 206면

적인 복종과 인내를 요구하는 전근대적인 사고의 억압을 환유한다고도 볼 수 있다. 동리소임의 행위는 ‘억압 사회적 구속’의 연극적 행위라 볼 수 있겠다.

E3에서 동리소임 부인 최씨의 등장은 우훈과 순이의 갈등을 더욱 부추긴다. 최씨는 동리소임이 순이와 함께 있는 것을 본 것만으로 남편과 순이가 바람을 뒀다고 여기고 순이를 ‘짜려보고’ 동리소임을 ‘꼬집는’ 행위를 한다. 최씨가 동리소임과 순이 사이를 오해하고 질투하는 극행동을 하는 것이다. 이러한 최씨의 행위는 E4에서 드러나듯이 우훈이 순이에게 더욱 의혹을 품게 만들고 순이는 이에 크게 위축돼, 화장을 하다 말고 고민하는 행위를 하게 된다. 동리소임과 최씨 역시 애욕으로 인해 다투고 충돌하는 관계로, 우훈과 순이의 갈등을 더욱 자극하는 부차적인 이야기이다.

우훈과 순이가 E6에서 극단적으로 충돌하기 전 우훈의 질투를 강하게 자극하는 것은 E5에 등장하는 이성남과 의사이다. 마음이 심하게 비틀려 있는 우훈은 이성남의 호의를 좋게 받아들이지 못하고 순이를 원하기에 자신에게 잘하는 거라 여긴다. 그래서 우훈은 이성남을 ‘때리는 행위’를 하게 된다. 그러나 이성남은 우훈의 행패에 대해 ‘애원하는 자세’를 취한다. ‘제발 치료를 받아달라고 애원하는 정서의 이성남이기에 쫓겨나는 순간에도 순이에게 생활비를 건네게 되고 이를 본 우훈은 더욱 크게 화를 내며 E6에서와 같이 목침을 던지는 극단적인 행위를 하게 된다.

그리고 나서 이어지는 E7은 우훈이 왜 그렇게 비틀려 있는지를 알려주는 독백 장면이다.

훈 : 붙아 ... (생략) ... 악갑고나 첫째 네가 한날 어업분 「똥-키호테-」였던 것이 악갑고 둘째루 내가 너같은 정신병자의 더부사리였던 것이 악갑고나. 그죄뻔으루다 나는 대리 하나를 기계에 맥키고 계집으 빼았기고 급기안 어둠의 함정에 꺾구로 매달여 있다. 예끼 지각없는 것 타고 타

서 그에 재가 될 몸이 어찌자고 무슨 뽀족수가 있겠길내로 아등바등  
 헛악찌를 씻노? 차라리.....차라리.....일찌감치 꺼버렸더면 작히나 비  
 장하였스랴. 불야 행여 또야.....: 없다 없어서 차라리 어둠이다..... 차라  
 리(전등을 쳐서 깨트린다)

-(『한국근대희곡작품자료집 7』, 35면)

불과 어둠으로 상징되는 우훈의 내적 현실은 열심히 살려는 의지의 좌  
 절이며 피폐함이다. 기계 노동자였던 그가 일제 치하 산업화 시기에 겪  
 은 것은 자기 몸 일부를 잃음, 가정의 파탄, 자기 소외인 것이다 그리고  
 특히 이 독백 장면은 작가 박영호의 사상이 드러나는 부분이라 할 수 있  
 다. 박영호의 노동자의 고통스런 삶을 불 어둠이라는 상징적인 시어로  
 표현함으로써 직접적이지 않게 당시 사회에 대한 비판적 견해를 표출하  
 고 있는 것이다.

그리고 이어지는 꿈 장면은 우훈의 심리를 반영한 것으로 현실이 아닌  
 꿈 속에서의 비극적 결말을 보여준다. 우훈을 죽이려던 순이와 이성남이  
 우훈에게 살해당하는 것이다. 이 꿈을 꾸고 있는 우훈의 무의식에는 순  
 이와 이성남이 자기를 죽이려 한다는 생각이 자리잡고 있음을 알 수 있  
 고 이는 비틀릴 대로 비틀려 버린 우훈의 정서를 드러내는 것이라 할 수  
 있다. 그런데 좌절된 삶과 질투로 인해 울화에 가득차 있던 우훈은 꿈 속  
 에서 순이와 이성남을 죽이는 행위를 통해 자신의 울화가 정화됨을 느낀  
 다. 그리고 이성남과 순이에게 미안한 감정을 갖게 되고 사과하게 된 것  
 이다.

이처럼 이 작품은 우훈과 순이가 싸우다가 하룻밤만에 화해를 한다는  
 내용이지만, 부수적으로 등장하는 인물들의 행위를 통해 각각의 장면은  
 정서의 변화를 일으킨다. 각각의 인물들의 행위는 다양한 음색을 갖고  
 전체극에 큰 영향을 끼치는 것이다.

이처럼 부부 간의 ‘애욕으로 인한 다툼’, 등장인물들 간의 충돌 행위에

서 보여지는 다음적 색채를 통해 우리는 박영호가 새롭게 재창조한 리얼리즘이 삶에 찌들린 식민지 노동자들, 실업자들의 불안하고 고통스런 삶을 알 수 있다. <인간 일번지>에서의 노동자는 계급의식으로 투쟁 의지가 있는 노동자가 아니라 성하지 못한 몸과, 애욕의 정서로 인해 울분에 가득 차 비틀린 노동자다. 그러나 박영호는 결코 이들의 삶을 자연주의적으로 보여주지 않았다. 자신의 연극 이념대로 대중의 현실적 삶을 그려내되 연극적으로 그려내고 있기 때문이다. 애욕의 과잉으로 인한 관계 깨짐을 거울 깨짐으로 가시화 한다거나, 노동으로부터 소외되는 좌절감을 시적인 독백장면으로 처리한다거나, 사회적 억압으로 발생하는 울화를 도덕성 회복을 위한 살인으로 해결하려는 꿈 장면 등이 연극적이라 할 수 있겠다.

## 5. <등잔불>—‘금권주의와 관계 파괴 행위로 드러나는 간도 이주민들의 리얼리티

<등잔불>은 행동양식의 확산희곡 구조를 지녔다고 할 수 있다. <등잔불>은 서로 관계없는 듯한 장면들이 나열되어 있는 듯하지만, 그 안에서 등장인물들이 그들의 상황을 바꾸려고 시도하고 그것이 극적인 긴장과 갈등을 유발하기에, 이야기가 존재하고 시작과 끝이 있는 확산희곡이라고 할 수 있다. 다양한 이야기들은 수직적으로 존재하며 전체적으로는 하나의 흐름을 형성한다. 연구를 위해 <등잔불>을 에피소드 단위로 나누면 다음과 같다.

제1막 E1: 최가와 시누이가 이야기를 나누고 있음. 시누이가 울케집에 부엌뜰이로 살게 된 과정을 이야기하고 최가는 강이 얼면 북황령으로 돈 벌러 갈 거란 계획을 말함.

- E 2 : 뽕나무군수가 조카를 찾아가는 노파의 편지를 대필한 것을 읽어줌.  
고향(조선) 농촌이 가뭄에 어려워진 것을 이야기함.
- E 3 : 몽부와 함홍집 등장. 함홍집이 뽕나무군수를 보고 반가워함. 약장수  
뽕나무군수가 연잔, 연똥 등을 파는 것을 이야기 함
- E 4 : 옷방에서 노름하던 박가 등장. 돈이 떨어진 박가가 함홍집에게 돈을  
꿈. 함홍집은 선부가 돈꾼 사람에게서 돈을 받아오지 못한 것을 탓함  
몽부와 최씨에게 그 사정을 이야기함. 함홍집의 고리대금 행위가 드러  
남.
- E 5 : 몽부와 최가는 우차를 사서 북황령으로 돈벌러 가기 위해 마차를 팔  
았는데 몽부가 그 돈을 노름으로 날리고 있음. 몽부는 최가에게 또 돈  
을 요구. 몽모 등장하여 몽부의 어리석은 행동에 화를 내고는 갓난 아  
기를 맡기고 나가버림.
- E 6 : 채표광은 채표에 당첨된 꿈을 꾸다가 껌. 자신이 옥화를 만나 만주  
로 도망오고 그녀에게 배신당한 사연을 이야기함. 뽕나무군수가 그의  
관상을 봐주며 사마귀가 객사할 증조라 말함. 채표광 사마귀를 빼러 나  
감.
- E 7 : 뽕나무군수가 최가의 관상도 봐줌. 전답을 많이 장만할 상이라 말하  
고 선부와도 연을 맺을 거라 말함.
- 제2막 E 8 : 최가와 선부가 세상살이에 대해 이야기하고 있음. 선부는 자  
신의 집안이 망하게 된 사연을 이야기 함. 최가는 북두칠성을 보면서  
만주 무적이민자들의 희망에 대해 이야기함.
- E 9 : 채표광은 최가와 선부가 다정하게 정을 키워가는 모습을 보고는 장  
난을 칩. 그리고 함홍집이 조가에게 천환을 받고 선부를 시집보내려는  
사실을 이야기함.
- E 10 : 금분이가 박가를 찾아와 함께 고향으로 돌아가자고 말함. 금분이는  
남편이 신식 여학생을 데리고 와서는 자신을 소박한 과거사를 이야기  
함. 박가는 아내가 서울서 온 산양꾼과 바람난 걸 이야기함 하지만 첫  
정이 중요하다고 말함. 금분과 박가가 뒷문으로 퇴장
- E 11 : 뽕나무군수가 유성기 속에 돈똥치(오백환)를 숨기는 것을 채표광이

옛봄. 함홍집과 뽕나무군수가 희롱을 함. 뽕나무군수는 최가와 선부 사이를 이야기하며 조가에게 빨리 시집보내라고 함. 채표광은 돈을 훔치며 돈뭉치가 들었던 버선을 노파의 보통이에 찌르고 달아남.

E 12 : 돈이 없어진 것을 안 뽕나무군수가 사람들을 의심하며 돈을 내놓으라고 함. 이때 노파의 보통이에서 버선이 떨어짐. 뽕나무군수가 노파를 도둑으로 몰고 다른 사람들과 합세해 그녀를 경찰서에 넘기려 하자 채표광이 자신이 범인이라고 밝히고 돈을 돌려줌. 사람들 흥분해서 화를 냄.

제3막 E 13 : 시누이와 노파가 콩나물을 다듬고 있음. 배달부가 최가(최명복)에게 오는 편지를 전함.

E 14 : 소설가 이우촌과 지국장 등장. 일본의 북변진흥, 오개년 계획, 오죽협화, 신흥만주 계획 등에 대해 이야기함. 특히 협화정책에 대해 긍정적으로 말함.

E 15 : 뽕나무군수와 조대서가 등장해 계략을 꾸미고 이를 눈치챈 시누이와 노파가 선부의 신변을 걱정함. 시누이가 뽕나무군수에게 어떤 계략 인지를 묻자 뽕나무군수가 으름장을 놓음.

E 16 : 박가 등장. 금분이가 박가의 돈을 모두 가지고 달아난 사실을 이야기함.

E 17 : 함홍집, 뽕나무군수, 조가가 등장해 선부를 부르고는 조가에게 시집가라고 말함. 선부가 싫다고 하고 이를 시누이가 나서서 거들자 함홍집이 화를 냄. 시누이는 자신의 오래비를 함홍집이 버리고 선부의 아버지를 만나게 되어 시누이 오래비도, 선부의 친모도 비명횡사한 이야기를 함. 함홍집과 갈등해 심해지고 시누이와 노파가 객주를 떠나려 함.

E 18 : 이때 소설가와 지국장이 등장해 소구루마꾼 여럿이 죽은 사실을 이야기함. 최가가 죽었다고 생각한 선부는 뛰쳐나감.

E 19 : 최가 피투성이가 되어서 돌아옴. 그리고 선부가 우물에 빠져 죽은 사실이 알려짐.

E 20 : 몽부가 아들을 낳다며 기뻐서 뛰어 들어옴. 선부의 시신 확인. 채표광이 최가에게 보낸 편지를 박가가 읽음. 채표광이 고밀산에서 황무지

를 개척하는 인부로 잘 지내고 있다는 내용임.

1막 즉 E1~7은 시누이, 최가 노파가 지닌 슬픈 사연이 소개되고 함흥 집과 뽕나무군수, 박가, 몽부, 채표광 등이 돈을 벌기 위해서는 갖은 수단을 가리지 않거나 놀음에 빠져 있는 인물임을 보여주고 있다. 그런데 각각의 인물들의 한스러운 삶과 애환, 인생역정이 그려지는 방식이 에피소드마다 조금씩 차이가 있다. E1에서는 시누이가 한탄조로 자신의 삶에 대해 이야기했지만 E2에서는 뽕나무군수가 대필하는 편지를 읽는 방식에서 노파의 삶이 보여지는 것이다. 여기서 뽕나무군수가 편지를 읽는 행위는 마치 조선 후기에 존재했던 강담사가 마을 사람들을 불러다 놓고 이야기 해주는 것과 유사한 행위이다. 그런데 뽕나무군수가 연짱(아편 담뱃대), 연똥(아편 피우는 곰방대에 불붙이는 등) 등의 거래를 통해 함흥집은 고리대금을 통해 부당 이득을 취하고 있다는 것과 박가와 몽부, 채표광이 한탕주의, 일확천금을 꿈꾸는 사람들이라는 것 외에 이들의 과거에는 ‘인간 간의 단절’, ‘배신’이 존재한다. 박가는 자신의 부인이 산양꾼과 바람이 난 사연을, 금분이는 남편이 신식 여성을 데리고 와 자신을 소박한 사연을, 채표광은 영업자 옥화가 돈에 이끌려 다른 이의 첩이 된 사연을 노파의 아들 역시 며슴살이만 하고 자기 아내될 사람을 빼앗긴 사연을 지니고 있는 것이다. 이와 같은 인간간의 단절, 배신은 다양한 에피소드에서 드러나는 공통적인 요소 중의 하나다.

그리고 <등잔불>의 에피소드에는 공감각적인 이미지가 적절히 활용되고 있다. E7에서 시누이가 유성기 듣기를 원하자 뽕나무군수는 ‘육자배기’를 걸어준다. 이때 시누와 노파는 고향 조선을 생각하며 눈물짓는다. 이러한 청각적인 요소는 거칠게 인생을 살아온 인물들의 삶과 조화를 이루면서 ‘고향에 대한 그리움’이라는 이미지를 만들어내는 것이다. ‘육자배기’를 건 유성기는 향수의 이미지를 창조하는 수직적 몽타주로 작용한 것이라 할 수 있다. 또한 E9에서 선부와 최가가 사랑을 키워가고 있을 때

채표광이 선부가 조가에게 팔려갈지도 모른다는 정보를 전해주면서 형성되는 암울한 분위기에서의 청각적 요소 역시 수직적 몽타주라 할 수 있다.

최가: (말없이 창가로 거리가서 손으로 머리를 싸고 엎든다.)

-가늘게 선부의 울음소리 들린다-

-바람소리-

-달이 구름 속으로 파묻힌다-

-기력이 소리-

-옷방에서 우습소리-

-(『한국근대희곡작품자료집 9』, 90면)

그런데 이 에피소드에서의 청각적 요소는 암울한 분위기에서 선부의 울음소리와 기력이 소리, 옷방의 우습소리가 즉 서로 반대되는 정서의 청각적인 요소가 함께 사용되고 있다. 거기다가 ‘달이 구름 속으로 파묻히는’ 시각적인 요소까지 결합되어 있다. 이러한 대립적이면서도 복합적인 이미지는 최가의 복잡한 심경을 드러내면서 동시에 당시의 시대적 불안함을 드러내는 것이라 할 수 있다. 울음소리, 바람소리, 구름 속에 파묻히는 달, 기력이 소리, 우습소리는 최가의 복잡한 심경을 보여주듯 불협화음을 이루는 복잡한 변민의 이미지로, 수직적 몽타주 중에서도 ‘대위법적인 조화의 몽타주’<sup>54)</sup>로 드러내고 있는 것이다.

또한 <등잔불>은 서사적 구성에서 발전한 확산희곡의 장점을 잘 드러내고 있기도하다. 즉 한 공간 안에 여러 가지 극행위가 진행되어 다채로운 이야기를 전개하는 면을 보여주고 있는 것이다.

시누이 : 저런 중간날…….

54) 위의 책, 215면

노파 : 하늘두 무심하지.

-둘이 컷속하고 나간다-

-바람소리-

-최가와 선부의 노래 들린다-

<내 고향을 이별하고 타관에 와서 쓸쓸한 맘, 홀로 앉아 생각을 하니 답답한 마음, 아아 눈에 암암타>

-채표광, 달려 들어와 유성기 속에서 돈뭉치를 꺼낸다. 돈을 끄내구 버선을 옆쪽에 노파의 보퉁이에 찢르고 나가라 할 때 노파와 시누이 들어오는 눈치를 알고 그 자리에 드리눅는 바람에 찬장의 그릇이 떠러진다.

-『한국근대희곡작품자료집 9』, 97면

시누이와 노파가 함흥집과 뽕나무군수가 조가에게 딸을 팔기로 하는 장면을 목격하고 난 뒤 이어지는 장면이다. 시누이와 노파는 분노한 상태인데 최가와 선부는 이러한 사실을 아는지 모르는지 고향을 그리워하는 애절한 노래를 부르며 정을 나누고 있다. 그런데 한편에서는 채표광이 도둑질을 하면서 찬장의 그릇을 깬다. 동시에 행해지는 시누이와 노파의 극행동, 최가와 선부의 극행동, 채표광의 극행동은 불협화음을 이루는 행위로 한 무대에서 복합적인 이미지를 만들어내기도 한다. 그런데 여기서 채표광이 도둑질을 하다가 그릇을 깨는 소리를 내는 것은 극 전체에 흐르고 있는 여관집 내의 거칠지만 공동체적인 분위기를 깨버리는 것이 된다. 채표광의 도둑질 행위로 여관집 내 사람들은 서로를 믿지 못하게 되고 정서적인 공감대도 깨져버린다. 각각의 인물들은 자신들의 아픈 과거를 이야기하며 함께 향수를 느끼는 공감대를 형성했었는데 채표광의 행위로 극 전체에 긴장감이 형성되는 것이다. 함흥집이 딸을 팔아 넘기려 하는 것에 시누이와 노파는 화가 나 있고, 최가와 선부는 노래를 통해 향수를 달래며 정을 나누고 있으며 채표광은 도둑질을 하고 있는 이 장면은 한 무대 안에 여러 가지 행위를 동시에 진행할 수 있는 서사적

구성의 장점을 드러내는 장면인 것이다. 그리고 극행위의 긴장을 청각적인 요소로 부각시키는 것은 이 장면에 적절한 연극적 장치라고 할 수 있다.

전체 에피소드 중에서 가장 단절된 이야기를 서술하고 있으면서도 박영호가 가장 먼저 친일극에 경도된 작가라는 부정적 평가를 받는 근거가 되는 장면은 바로 소설가 이우촌과 지국장이 등장하는 E14라고 할 수 있겠다. 이들은 불현듯 무대 안에 들어와 ‘협화정신’이 무엇인지, 왜 필요한지를 아주 상세하게 설명하고 있다. 앞 뒤 장면의 문맥과 전혀 어울리지 않는 장면이다. 어떠한 상징적 의미도 갖고 있지 않으며 몽타주적 이미지를 만들어내고 있지도 않은 장면이다. 관객은 이 에피소드에 대해서 작위적이라는 인상을 갖지 않을 수 없다.

그런데 있어도 되고 없어도 될 듯한 이 장면은, 그래서 희곡에는 있으나 실제 공연시에는 공연하지 않아도 될 장면이라 할 수 있겠다. 이 장면은 일종의 막간극처럼 때에 따라 적절히 넣고 뺄 수 있는 유동적인 장면으로 볼 수 있는 것이다. 따라서 이 에피소드는 작가가 관객에게 친일 정책을 옹호하기 위해 설정했다고 볼 수만은 없을 듯하다.

그리고 이 생뚱한 장면 외에 우리는 간도 무적 이민자들의 피폐한 삶의 궤적에 더 집중하게 되기 때문에 이 장면 하나로 일본의 ‘협화정신’에 경도될 거라 생각되지 않는다. 말하자면 이 하나의 에피소드가 관객에게 메시지를 주면서 친일 계몽적인 영향을 발휘할 수 있다고 보지 않는다는 것이다.

그리고 <등잔불>의 확산희곡 구조는 잡다한 인생역정을 보여주는 것으로 시작해, 함흥집이 선부를 팔아넘기려는 것과 이를 반대하는 선부와 시누이와 노파 간의 갈등, 최가와 선부의 사랑이 중간 이야기가 된다. 그리곤 최가가 죽었다는 오보에 선부가 우물에 빠져 자살하고 정작 최가는 살아돌아오는 결말을 지니고 있다. 각각의 장면들은 수직적인 이야기로 존재하지만 위와 같은 수평적 이야기도 함께 전개되고 있는 것이다.

그리고 이러한 구조는 관객들로 하여금 거리를 두게 만든다. 협화정신에 대한 장면이 있어도 관객은 이 정책이 허구이며 무적이민자들의 애환이 그려진 장면이 진정한 현실이라고 판단할 수 있는 여지를 준다는 것이다. 그래서 마지막 에피소드에서 채표광이 편지를 보내와 잘 지내고 있다고 하는 장면에서도 관객은 비판의식을 느낄 수밖에 없다. 일확천금을 꿈꾸고 관상을 좋게 하기 위해 양젓물로 사마귀를 빼려 했으며 돈을 훔치기까지 한 채표광이 몇 달 후에 이렇듯 황무지를 개척하는 노동자로 변화되어 꿈을 실현하며 살아간다는 것에 희망을 느낄 수 없다는 것이다. 오히려 우리는 채표광의 극행동 속에서 일제의 황국신민화 정책의 모순을 발견할 수 있는 것이다. 돈에 집착하고 소유욕에 병들었으며 개척이라는 명목으로 자연을 파괴하는 채표광의 극행동은 일제의 정책에 복무하는 부정적인 이미지의 등장인물이라 할 수 있겠다. 그리고 이 인물로 인해 관객은 일제 정책과 당시 초기 자본주의에 대해 비판적으로 바라보게 된다.

<등잔불>의 에피소드에서 또 한가지 발견할 수 있는 특징은 E20에서 아들 낳다며 기뻐하며 등장하는 몽부의 출현이다. 이 몽부의 출현 또한 E14처럼 비연속적이다. 그런데 이 몽부의 극행동은 <양주별산대놀이>에서 8과장<sup>55)</sup>에 등장하는 취발이의 극행동<sup>56)</sup>과 유사함을 알 수 있다. 말뚝이 과장에 이어 비연속적으로 노총각 취발이가 뒤늦게 아들을 얻었다며 기뻐하는 장면이 몽부의 극행동과 일치하는 것이다. 이 외에도 <등잔불>에서는 <양주별산대놀이>에 등장하는 인물들과 유사한 이야기가 전해지기도 한다. 후처에게 남편과 자식을 빼앗기고 쫓겨나 강물에 빠져 죽은 선부의 친모는 처첩간의 갈등을 그려내고 있는 <고성오광대>의 체밀주과장에서의 큰어미와 같다고 할 수 있다. <등잔불>에서의 함흥집과 선부

55) 이 과장 나눔은 조동일의 분류에 따른 것이다. 김용수, 『한국연극 해석의 새로운 지평』, 서강대학교출판부, 1999. 97면 참조

56) 위의 책, 108~109면

친모, 선부의 아버지는 제밀주 과장에서와 같은 처첩 간의 삼각관계<sup>57)</sup>와 일치하는 것이다. <양주별산대놀이>나 <고성오광대>는 <등잔불>에서보다도 더 비연속적이고 비약적인 구조를 지녔다. 이는 김용수에 의해 ‘조화롭지 못한 것’을 그로테스크하게 표현하고, ‘존재의 깊은 부조리’를 드러내기 위한 것이었다고 해석되고 있는데, 이러한 해석이 <등잔불>에 어떤 영향을 미치고 있는지는 좀더 연구해보아야 할 문제로 남는다.

<등잔불>의 비연속적인 스무 개의 에피소드에서 우리는 ‘인간 간의 단절’, ‘배신’ 이야기가 반복되고 있음을 알 수 있고, 청각적인 이미지가 ‘불협화음’을 이루며 ‘대위법적인 조화의 몽타주’로 작용하는 것을 알 수 있었다. 그리고 친일적인 요소를 드러낸다고 볼 수 있는 채표광의 극행동 속에서 산업화 사회에서 드러나는 모순을 발견할 수 있었다. 이를 통해 나열되어 있는 듯한 <등잔불>의 에피소드들에서 우리는 ‘관계, 공동체 파괴’와 ‘금권주의’라는 총체적 이미지를 도출할 수 있다고 본다.

대중적으로 큰 호응을 얻은 <등잔불>은 당시 간도 무적이민자들의 정서를 잘 그려내 대중적인 호응을 얻었으며 시·청각적 효과 다채로운 극행동을 통한 극적 장치를 잘 활용하고 있음을 알 수 있었다. <등잔불>의 새로운 리얼리즘은 ‘금권주의로 인해 관계 파괴, 공동체 파괴’가 일어나고 있는 불안한 사회의 모습이라고 할 수 있겠다.

## 6. 결론을 대신하며

<인간 일번지>와 <등잔불>은 모두 식민지 시대의 어둡고 불안한 삶에 대한 이야기라고 할 수 있다. 박영호가 주장했던 철저히 노동자, 농민, 이주민들의 생활로 돌아가야 한다는 주장이 이 작품들에서도 잘 드러나

57) 위의 책, 97~98면

고 있는 것이다. 의식을 지니고 실천할 수 있는 일반 대중이기 이전에 사랑, 질투, 기쁨, 슬픔을 느낄 수 있는 성정을 지닌 인간은 이처럼 사회적인 모습으로 인해 울화를 삼키며 비틀린 모습으로 또는 돈의 노예가 되어 부도덕한 일을 저지르며 살아갈 수 있는 것이다. 박영호가 추구한 대중적이고 예술적인 작품은 바로 이러한 인물들의 삶을 연극적으로 그려내는 것이었다고 할 수 있겠다. 박영호의 연극 장치는 시적인 독백으로 꿈장면으로, 시·칭각적인 요소로, 그리고 한 공간에 여러 가지 다양한 행위를 무대화하는 것으로 드러나고 있었다.

작가의 연극이념에서도 드러났듯이 박영호는 사상성을 지닌 예술을 강조했다. 그리고 작품을 통해 그가 사상을 전면적으로 내세우며 관객을 리드하려는 것이 아니라, 극에 빠져들게 하면서도 거리감을 두게 해 관객으로 하여금 깨닫게 하는 연극을 시도했음을 알 수 있다.

작품에 대해 이렇게 이해하게 된다면 ‘그가 가장 먼저 친일극에 경도된 작가이며, 작품에서 흥행극적인 요소가 보이며 구성이 미비하고 산만하다’는 평가는 설부른 것이었다고 말할 수 있겠다. 박영호는 우리 연극, 희곡사에서 드물게 다작을 쓰고 공연한 작가이면서도 흥행에도 성공하고 작품 역시 자신의 연극 이념대로 써나간 극작가였다고 할 수 있겠다. 그리고 이 두 작품에서 보여주는 불안한 삶에 대한 리얼리티는 서구의 사실주의극 계열을 추구함에서 얻어진 것이 아닌 논리적 빈틈을 보이고, 비연속적이며, 다양함 속에서 통일성을 추구하고, 귀납적으로 구성하는 구성법, 어찌 보면 우리나라 전통극, 인형극, 탈춤 구성의 현대적인 변용이라 할 수 있는 것이다. 이러한 구성으로 보여준 박영호의 1930~40년대의 시대적 문제는 노동에 소외된 젊은이, 피압박자로 간도를 떠돌 수밖에 없는 일제 식민지 무적이민자들의 불안하고 정처없는 삶이었다고 할 수 있겠다.

## 참고 문헌

- 김방옥, 「한국 사실주의 희곡연구」, 동양공연예술연구소 1989.
- 김용수, 『한국연극 해석의 새로운 지평』, 서강대학교출판부, 1999.
- \_\_\_\_\_, 『영화에서의 몽타주 이론』, 열화당 1999.
- \_\_\_\_\_, 「몽타주 이론에 입각한 연극사와 연극기법의 재고찰」, 『한국연극학』 제 5호, 한국연극학회 1993. 167 ~182 면
- \_\_\_\_\_, 「집약희곡적 이야기 형식과 헐리우드 고전적 내러티브」, 『연극의 이론과 비평』, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2000. 28 ~47 면
- 김은하, 「박영호론」, 이화여대 석사학위논문 1993.
- 박윤모, 「한국 근대 대중극 연구」, 조선대 박사학위논문 2001.
- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996.
- \_\_\_\_\_, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사 1997.
- 서연호 · 이상우, 『우리 연극 100년』, 현암사, 2000.
- 양승국, 「한국현대희곡론」, 연극과인간 2001.
- \_\_\_\_\_, 『한국근대희곡작품자료집 1~10』, 아세아문화사, 1989.
- \_\_\_\_\_, 『한국근대연극영화비평자료집 1~17』, 태동 1991.
- 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1997.
- 이미원, 『한국근대극 연구』, 현대미학사 1994.
- 이상우, 「일제 말기 유치진의 만주 체험과 친일극」, 『연극의 이론과 비평』 창간호, 한국예술종합학교 연극원, 2000. 62~76면.
- 이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문 2001.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사 1990.
- 조동일 · 김홍규 편, 『판소리의 이해』, 창작과비평사 1984.
- 홍재범, 「1930년대 한국 대중비극 연구」, 서울대 박사학위논문 1998.
- Aristotle, trans. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts: With a Critical Text and Translation of the Poetics*, 4th ed. Dover Publications, Inc., New York, 1951.
- Asmuth, Bernhard., 송전 옮김, 『드라마 분석론』, 한남대출판부, 1995.
- Bordwell, David., *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wis.:University of Wisconsin Press, 1985.

■ Abstract

A Study on Park, Young-ho's Drama

Kim, Hyang

Our study focused on analyzing *In-gan Il-bun-gi*(*The First House Number of Human Beings*)(1936) and *Deung-jan-bul*(*Lamplight*)(1940) written by Park Young-ho who wrote and performed his dramas between 1930~40.

They say that Park Young-ho wrote and translated 150 works being active in popular theater groups, but only 10 works are currently extant. So we are left to study his published works while searching for as yet undiscovered ones.

Park Young-ho advocated 'Simultaneous theory' with Song Young, which simultaneously incorporates popular appeal and artistic expression in the dramas. However, some researchers have criticized Park's friendly attitude toward Japan and criticized his episodic structures.

However in our opinion, Park's attitude to Japan which appears in the dramas, is not obsequious but, rather critical of Japan's policies. For instance, *In-gan Il-bun-gi*(*The First House Number of Human Beings*) depicts a laborer who lost his leg and is denied work in the poor environment of colonial industrial society. Also, we can see the poor lives of stateless people in the *Deung-jan-bul*(*Lamplight*). Although the story talks about 'Cooperation policy' by which Japan would make a new order through uniting all Asian countries, we can get a critical awareness of colonialism. And Park's episodic structures create a unique image of drama and show a critical ideology. So some researchers could not help praising the delicate emotions of Park's dramas, although the structures are said to be fragmentary.

We can apply Bernard Beckerman's theory and Sergei Mikhailovich Eisenstein's in order

to distinguish the special characteristics of these dramas. Using these theories, we can shed light on the aesthetic characteristics and social ideologies of these works, and they are good tools to explain the author's consciousness regarding popular appeal and artistic expression.

Ultimately, we can see the image of conflict that comes about through quarreling between characters in the *In-gan Il-bun-gi* (*The First House Number of Human Beings*). Woo-hoon mistreats and doubts Soon-e who is his wife and works as a waitress. And he misunderstands the relation between Soon-e and Lee Seoung-nam who is his friend. Woo-hoon, Soon-e and Lee Seoung-nam come into conflict as the result of unhealthy passions. But doubt and such dark passions find their origin in the angst-ridden life of lower class people in the colonial industrial society.

On the other hand, we can see 'mammonism' and 'destruction of human relations' that result from betrayal in the *Deung-jan-bul* (*Lamplight*). Characters tell of the causes of their wandering, stateless lives and the wounds they have suffered from the betrayals they have experienced. Some characters, due to mammonism, betray other characters out of greed thus rupturing sympathetic emotional communication. Acoustic and visual images are employed to show contra puntal harmony, and create irrational images, in other words to bring a mood of instability to the stage.

It is interesting to note that the construction of *In-gan Il-bun-gi* (*The First House Number of Human Beings*) and *Deung-jan-bul* (*Lamplight*) utilize modes of traditional Korean theatre which omits explanation, includes jumps in the story, and so on. The dispute between two characters in *In-gan Il-bun-gi* (*The First House Number of Human Being*) is similar to what transpires in Tal-choom (Korean traditional Mask dance) and epic stories in *Deung-jan-bul* (*a lamplight*) are similar to Gok-doo-gak-si-no-reum (Korean traditional puppet plays).

As a result, we can see the intention in Park's dramas, that is to say, he shows us the labourer's frustration, hopeless lives and twisted passions, as well as the unstable life of

stateless people who live in China through some people's 'mammonism." We can see the these moods originating from social problems and the environment. Also, it becomes evident that Park's conceptualization of 'Popular appeal and artistic expression' is demonstrated in the tragic mood brought about by 'twisted desire', 'conflict', 'destruction of relations' and 'mammonism'.

주제어 : 중간극 이론, 집약희곡, 확산희곡, 몽타주 이론, 식민지 노동자의 리얼리티, 간도 무적이민자들의 리얼리티

접 수 일 : 2002년 8월 27일

심사기간 : 2002년 9월 5일~20일

게재결정 : 2002년 9월 27일(편집위원회의)

K C I