

사실주의극의 성립

- 사회주의의 번역과 검열의 역할

이승희*

<차례>

1. 사실주의/사회주의의 동시성과 검열
2. 진화론의 사회주의적 전유와 하층계급의 발견
3. 반전의 수사학과 감정의 과잉
4. 가족의 사회화, 개인의 공동화
5. 맺음말—사회주의 효과의 입계점

<국문초록>

식민지조선에서 번역이란 시간적 지체를 앞당기는 동시에 세계사적 동시대성을 획득하고자 하는 근대적인 현상이었으며, 한국근대연극사에서 번역에의 욕망이 가장 의식적으로 구상화된 사례는 사실주의 양식의 등장이었다. 이때 사실주의극의 성립이 사회주의의 반향과 함께 동시적으로 이뤄졌다는 점은 주목할 만하다. 진화론을 계승하여 이를 사회주의적으로 전유해간 사상적 전회와 함께, 사회주의는 사실주의적 재현이 어떤 퍼스펙티브에서 이뤄져야 하는가에 대한 나침반을 제공했다. 이 현상은 작가의 정치적 좌표와 관계없이 사회주의가 근대지식으로서 폭넓게 수용되었음을 말해준다. 가장 특징적인 현상은 하층계급의 발견이었다. 하층계급은 개혁에의 필연성을 가장 극명하게 보여줄 수 있는 육체적 현존으로 호명되었던바, 하층계급의 드라마는 가장 순수한 형태로 사회주의적 인식론이 내러티브의 결정소임을 보여주는 장소가 되었다. 그러나 검열제도는 사실주의극에 언어의 위기, 재현의 위기를 초래하였는데, 그럼에도 불구하고 이 제도적 압력과 길항하면서도 그에 회수되지 않으려는 고투는 일정한 양식적 특징으로 표현되었다. 한편으로는 반전의 수사학을 구사하고, 다른 한편으로는 감정의 과잉으로써 언어의 위기를 보상하고자 했다. 그리고 가족을 전적으로 새롭게 배치했다는 점도 하나의 변화였다. 그것은 가족의 사회화로 요약될 수 있으며, 가족이라는 공간은 보수적일 수밖에 없는 가족관계의 영역과 계급갈등이 격화되고 있던 사회영역 사이의 완충지대가 되었다. 사회의 중요성은 증대되었지만, 개인은 상대적으로 축소되거나 소거되었다. 이는 개인의 공

동화(空洞化)라 할 만하다. 이러한 개인과 사회의 비변증법적·비대칭적 관계는 양자가 행복한 조우를 할 수 없었던 식민지적 근대화의 파행성으로부터 야기되었다. 이러한 정황은 한편에서는 사실주의와 사회주의가, 다른 한편에서는 사회주의와 신파가 습합할 수 있었던 것과도 깊은 관계가 있다. 이 네트워크는 곧 전기 사실주의극의 특징을 이루는 핵심적인 계기들이며, 그 중심에 사회주의가 있다. 그러나 사실주의극이 사회주의적 시선을 거두는 시점, 그것은 곧 사실주의극이 사회주의/신파와의 네트워크를 절연하고 이제 사실적 재현이라는 범주로 존재하게 되는 것을 의미했다. 사실주의극이 진보의 논리로 다시 활력을 얻는 것은 아이러니하게도 국가주의에 봉사하는 시점이었다.

주제어 : 사실주의극, 사회주의, 번역, 검열, 신파, 하층계급, 반전, 감정의 과잉, 가족의 사회화, 개인의 공동화

1. 사실주의/사회주의의 동시성과 검열

세계사적인 차원에서 근대는 번역의 시대라고 칭할 만하다. “복수의 ‘외부’가 ‘내부’에 개입함과 동시에 ‘내부’가 ‘외부’에 개입!”¹⁾ 해간 번역적 현상이 이 시기만큼 문제적으로 부상한 적은 없었다. 제국들은 ‘식민화의 채널’로서, 그리고 식민국들은 ‘탈식민화의 채널’로서 번역을 필요로 하였다. 그러나 그 필요는 사실 제국들에 의해 정복된 식민지에서 더욱 절실했다. ‘외부’는 자신들이 ‘문명’이라 부르는 것을 강요하며 개입해왔고, ‘내부’는 ‘외부’에 개입할 여지가 극히 제한된 채 미개의 공간으로 규정되었다. ‘문명화된 타자’는 정치적 위협을 수반하는 것이었기에 공포의 대상이었지만, 바로 그 때문에 동일화 욕망의 대상이 되었다. 번역은 동일화 욕망을 충족시켜주는 하나의 채널이었던 것이다.²⁾ 식민지조선도 번역을 통해 시간적 지체(遲滯)를 앞당기는 동시에 세계사적 동시대성을 획득하고자 하였다. 문화사적 전환은 필연적이었다. 물론 이 번역을 누구나 주도할 수 있는 것은 아니었다. 이는 어디까지나 ‘문명화된’ 근대지식을

1) 코모리 요이치, 정선탐 역, 『일본어의 근대』, 소명출판, 2003, 40면.

2) 이상 근대(연극사)에서 번역의 문제적인 위상에 대해서는 이승희, 「번역의 성 정치학과 내셔널리티」, 민족문화사연구소 기초학문연구단 편, 『한국근대문학의 형성과 문학 장의 재발견』, 소명출판, 2004, 207~211면 참조.

습득하고 이를 식민지조선에 번역할 수 있는 능력을 갖춘 지식인들에 의해 수행되었다. 즉 번역은 세계사적 동시대성을 욕망하는 주체의 의식적인 행위였으며, 계몽의 주체가 취하는 공리주의적인 실천이었다.

그런 점에서 보자면, 한국근대연극사에서 번역에의 욕망이 가장 의식적으로 구상화된 사례는 사실주의 양식의 등장이라 할 수 있다. 사실주의극은 인간의 삶과 이를 지배하는 힘을 묘사하고 이 재현을 통해 인간의 조건을 바꿀 수 있다는 개혁에의 신념 아래 채택되었다. 이 선택은 얼마 지나지 않아 옳은 것으로 증명되었는데, 재현을 기초로 한 이 양식은 당대 관객들과의 소통에 있어서 비교적 성공적이었다.³⁾ 이런 데에는 얼마간, 소박한 의미에서의 사실적 재현이라는 감각이 획득될 수 있었던 전사(前史) 덕분이었다. 김방옥이 지적했듯이, 창극은 사실적 연극공연의 기초가 되는 환각주의 개념을 형성해주었고, 신파극 역시 사실적 환각 개념과 ‘환경’에 대한 관심을 짚어주었다.⁴⁾ 또한 1910년대 후반부터 발표되기 시작한 창작희곡은 창극과 신파극과는 다른 경로에서 생성되었을 뿐만 아니라 근대극이라는 관념과 사실주의극의 실체가 성립되기 시작했음을 보여주었다.

그러나 잘 알려진 바와 같이 식민지조선의 사실주의극은 소위 ‘전범’과는 상당한 거리를 보여주면서 전개되었다. 이에 대해 많은 선행연구들은 그 ‘전범’을 기준으로 하여 근대정신의 부족, 극작술의 미숙 등을 거론하면서 식민지시대 사실주의극이 근대극으로서의 자격에 미달된다고 지적해왔다. 그리고 그 결함과 실패는 서양 사실주의극을 피상적으로 혹은 왜곡하여 수용한 데서 비롯한다고 종종 설명되어 왔다.⁵⁾ 나는 이전에 이에 대해 문제제기를 하면서, 극작술의 미숙성으로 환원되지 않는 사실

주의 양식의 미학적 정체성을 ‘근대적 주체’라는 내적 계기로부터 찾고자 한 바 있다.⁶⁾ 그러나 이 논의는 근대극의 총아로 떠올랐던 사실주의 양식이 어떻게 해서 1930년대 중반 이후 급격히 그 힘을 소진해갔는가를 설명해줄 수는 있었지만, 이 양식이 성립되던 보다 근원적인 조건에까지는 시선이 미치지 못했다. 사실주의극의 성립과정에서 변수로 작용한 계기들에 대한 포착, 다시 말해서 번역의 과정에 개입되어 있는 특수한 문화적 조건에 대한 고려가 부족했다.

이 글은 그런 차원에서 사실주의극과 사회주의의 관계에 주목하고자 한다. 선행연구들은 이 양자를 하나의 범주 안에서 논급하기보다는, 주로 사회주의의 영향력을 하나의 특화된 영역—연극운동사적인 혹은 프로연극의 발흥이라는 차원—으로 제한해온 편이었다. 그러나 1920년대 사회주의의 반향은 전방위적이고 근본적인 것이었다. 가령, 사회주의 관련 원전들의 번역⁷⁾은 물론 좌파 저널리즘은 상업적 성공을 거두었다. 좌파 저널리즘은 대규모의 자본을 필요로 하면서 그에 상응하는 기업적 경영 방식을 취하는 신문보다는 잡지를 통해 형성되었다. 1920년대에는 『신생활』 『개벽』 『조선지광』을 비롯하여 『사상운동』 『이론투쟁』 『노동운동』 『현계단』 『예술운동』 등이, 1930년대에는 『비판』 『신계단』 『연극운동』 『집단』 『전선』 『대중』 등이 발행되었는데,⁸⁾ 『개벽』이 8천여 부, 『집단』이 1만 3천여 부가 발행·판매될 정도였다고 한다. 이 잡지들의 정치성이 상업적 가치를 수반했다는 사실은 매우 중요한데, 이는 그만큼 사회주의가 새로운 세계에 대한 집단적 열망의 표상이 되면서 시대정신으로서의 위상을 지녔음을 의미하기 때문이다.

6) 이승희(2004), 앞의 책.

7) 그 개황은 홍영두, 「마르크스주의 철학사상 원전 번역사와 우리의 근대성」, 『시대와 철학』 제14집, 한국철학사상연구회, 2003 참조.

8) 식민지시대 사회주의 잡지에 관해서는 김문종의 「일제하 사회주의 잡지의 현실인식에 관한 연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2006 참조.

3) 식민지시대 연극인들이 사실주의 양식을 선택했던 요인들에 대해서는 이승희, 『한국사실주의희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004, 67~81면 참조.

4) 김방옥, 「한국사실주의 희곡 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987 참조.

5) 김방옥의 「한국사실주의 희곡 연구」가 대표적인 경우이다.

이 현상에서의 핵심은, 사회주의가 “하나의 이데올로기이면서 동시에 이데올로기 너머의 멘탈리티로 존재하며, 한국의 제반 현실을 판단하는 인식체계의 형성에 강력한 동력을 행사한 근대지식”⁹⁾이었다는 점에 있다. 사회주의는 당대인들에게 세계와 자아를 인식하는 프리즘이자 삶의 양식을 그 뿌리부터 바꾸고자 하는 신념이었다. 때로는 “사회주의가 무엇인지는 알아야만 행세를 하게 된 것이 오늘의 형편”이라는 “처세상식”으로서 포장되기도 했지만,¹⁰⁾ 이는 그만큼 사회주의가 근대지식으로서 당대에 작지 않은 파장을 가져왔음을 시사한다. 아마도 그 가운데 현저한 것은 사회주의의 중심 개념인 ‘계급’ 개념이 널리 보편적으로 받아들여진 것이며,¹¹⁾ 이에 따라 ‘노동(자)’에 대한 새로운 의미작용이 재구축되기 시작한 것이라 할 수 있다.¹²⁾ 그리하여 사적 유품론에 입각한 사회주의의 흔적들은 문화 다방면에서 현저하게 드러났다.

사실주의극의 성립에 있어서 사회주의의 작용을 사유한다는 것은, 결과적으로는 그러한 문화사적 변화를 추적하는 일일 터이지만, 이 양자의 관계는 좀더 본질적이고 심층적이다. 그것은 무엇보다도 사실주의극의 성립과 사회주의의 반향이 시간적으로 동시성을 가지기 때문이다. 입센의 <인형의 집>과 같은 연극이 사실주의극의 ‘전범’을 이루는 하나의 상

9) 박현호, 「‘계급’ 개념의 근대 지식적 역학」, 『상허학보』 제22집, 상허학회, 2008, 16면.

10) 『혜성』 2권4호, 1932.4, 68면, 『사회주의학설대요』의 광고문구.

11) 박현호는 ‘계급’ 개념이 근대지식 체계 안에서 다음 네 가지의 변화를 가져왔다고 말한다. 즉 ①계급은 개인을 ‘관계적 주체’로 재구조화했으며, ②자기정체성의 조정중심 역할을 담당했고, ③인류사를 하나의 내러티브로 연결하면서 그 주어로 등장했으며, ④인간의 현실과 ‘사상’이 어떤 거리를 유지할 수 있을지를 시험했다는 것이다. 박현호, 「‘계급’ 개념의 근대 지식적 역학」, 『상허학보』 제22집, 상허학회, 2008 참조.

12) 김현주는 사회주의 사상이 본격적으로 개화하기 이전까지인 1890년대 후반부터 1920년을 대상으로 ‘노동(자)’ 개념이 개인-사회-국가라는 개념체계 안에서 해석되고 배치되는 과정을 밝힌 바 있다. 김현주, 「‘노동(자)’, 그 해석과 배치의 역사」, 『상허학보』 제22집, 상허학회, 2008 참조.

(像)을 제공했을지라도, 그 ‘실제’의 과정에는 사회주의가 뚜렷하게 특징적으로 새겨져 있다. 우리가 식민지시대 사실주의극에서 작가 개인의 스타일보다는 어떤 특정한 보편성을 논할 수 있다면, 그것은 바로 사실주의와 사회주의라는 두 겹의 번역으로부터 조성된 국면에서 비롯했을 가능성이 높다.

그리고 여기에 검열이라는 제도를 하나의 변수로 중요하게 고려해야 한다.¹³⁾ 검열은 단순히 ‘통과’ ‘불통과’라는 행정적 판단을 내리는 제도라 아니라, “식민지 사회에서 ‘합법성’에 대한 감각을 가장 직접적으로 가르치는 시스템”¹⁴⁾이었다. 이 검열은 사실주의적 재현의 의지를 위축시키는 기제였으며 특히 사회주의 사상의 연극적 번역에 가장 강력하게 압력을 가한 제도였다. 사실주의극의 성립에 있어서 사회주의의 중요성이 증대되고 있었던 상황에서, 이 압력은 근본적인 것이었다. 검열당국이 사회주의에 대한 사상통제를 겨냥하고 있음은 분명했다. 1929년 현재 불허가 건수 총 27건 중, 조선인 연극은 총 19편(창작극 14편, 번역극 5편)이었으며, 그 각본들은 사회주의적인 성격을 지닌 것들이었다.

최근에 시내에서 흥행하고 있는 모든 연극의 각본을 검열하고 있는 경기도 경찰부의 말을 듣건대 조선사람이 연출하려고 제출하는 각본 가운데는 사회사상, 즉 지주와 소작인의 관계와 공장주와 노동자의 관계라거나 생활난 때문에 어린 아해를 눌러 죽이려는(영아압살) 것이라거나 그 밖에도 노농 로셔아의 사회사정 등을 그린 것이 연연히 늘어가고 있는 중이나 경찰당국에서는 이 종류의 모든 것을 치안상에 좋지 못하다는 이유로 절대로 불허가로 하였다 하며 그 밖에 청년남녀가 ‘키스’하는 장면이

13) 사상통제의 필요성 속에서 본격화된 식민지시대 연극검열의 개황에 대해서는 이승희, 「식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 제59집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007 참조.

14) 박현호, 「‘문화정치’기 신문의 위상과 反-검열의 내적 논리」, 『대동문화연구』 50, 성균관대학교 대동문화연구원, 2005, 225면.

라거나 墮胎 등을 암시하여 풍속을 毀亂케 하는 연극도 상당히 많아 그런 것은 일부분을 삭제시키고 허가를 하여주었다는데¹⁵⁾ (하락) (강조—인용자)

뿐만 아니라 각본에 대한 사전검열을 통과했는지라도, 현장 취체의 성격을 지닌 공연검열은 엄중했다. 한 고등계 형사가 술회했듯이 “극단 사람들이 검열에는 대사만 죽 늘어난 간단한 것을 들여보내고는 정작 상연할 때에는 무대 위에서 마음대로 행동”¹⁶⁾하는 예가 많을 뿐더러, “배우들이 불온사상을 암암리 선전하는 일”¹⁷⁾이 있었기 때문이다. 결국 각본검열과 공연검열이라는 이중 관문을 거쳐야 하는 연극계는 대중물을 생산하는 주형으로 구조화되어갔다. 그럼에도 불구하고, 식민지시대 사실주의극이 그 어떤 특징적인 현상을 보인다면, 그것은 이 제도적 압력과 밀항하면서도 그에 회수되지 않으려는 고투의 결과 때문일 것이다. 아마도 바로 이 지점이 연극적 기반의 미성숙으로 환원되지 않는, ‘전범’과의 거리를 만들어낸 가장 중요한 계기일 것이다.

요컨대 이 글은 사실주의극의 성립이 1920년대 사회주의의 반향과 동시적으로 진행되었음에 주목하면서, 사회주의 사상의 번역에서 빚어진 연극적 결과들, 그리고 불가피하게 마주해야 했던 검열과의 역학을 검토하면서 전기 사실주의극의 양식적 특성을 설명하고자 한다.¹⁸⁾ 이 논의는, 사실주의와 사회주의가 친족적일 수 있었던 문화사적 현상이 식민체제 하에서 어떠한 문화적 결과들을 낳았는가에 대한 해명이면서, 이 현상에

15) 「노자관계를 취급한 각본이 다수」, 『조선일보』, 1930.1.12.

16) 「출연 중의 배우 9명, ‘풍속괴란’의 벌금, 문제의 각본은 상연을 금지명령—극후로도 엄중단속」, 黑沼 고등계주임 談, 『조선일보』, 1933. 6. 17.

17) 「사복형사 ‘월권문제’로 흥행업자 경찰에 탄원—혹소 주임 談」, 『동아일보』, 1933.8.6.

18) 식민지시대 사실주의극을 전기와 후기로 나누는 기점은 1933~1935년간의 과도기를 걸치는 전후를 가리킨다. 이와 같은 구분은 박사학위논문에서 밝힌 바 있다.

새겨진 한국근대연극사의 심층적인 문제들에 대한 사색까지 포함되리라 기대한다.

2. 진화론의 사회주의적 전유와 하층계급의 발견

어떤 시대이든 특정한 예술양식이 성립하기 위해서는 광범위한 문화적 합의가 필요하며, 이 합의는 우리가 시대정신이라고도 부르는 보다 심원한 정신사적 국면에서만 가능하다. 근대에 있어서 이것은 새로운 패러다임으로 부상한 다윈의 진화론으로부터 촉발되었다고 해도 과언이 아니다. 생물학의 이론이었던 진화론은 그 자체만으로도 대단한 충격을 던져 주었지만, 그 파장은 허버트 스펜서가 사회진화론으로 정립하기에 이르렀고 이 이론은 근대학문의 거의 모든 분야에 영향을 끼쳤다. 특히 진화론은 인간존재의 결정소가 ‘신(神)’이 아닌 유전과 환경에 있다는 과학적 지식을 제공하여, 사실주의의 등장에 결정적인 영향을 끼쳤다.

사회진화론이 한국에 소개되기 시작한 것은 1880년대부터였고 이를 최초로 수용한 인물은 유길준과 윤치호로 알려져 있지만, 그 본격적인 수용은 1900년 이후 중국의 량치차오(梁啓超)의 『음빙실문집(飲氷室文集)』을 통해 이루어졌다.¹⁹⁾ 서양의 경우 사회진화론은 대체로 우승열패·적자생존·자연도태 등의 핵심적인 논리를 통해 제국주의의 이데올로기로 삼아졌지만, 그 제국주의와 맞닥뜨려 식민화의 위협을 받아야 했던 한국의 경우는 사정이 달랐다. 사회진화론을 이론적 기반으로 국제정치의 현실

19) 이광린, 「구한말 진화론의 수용과 영향」, 『한국학보』 제3집, 1977, 214면. 량치차오의 『음빙실문집』은 당시 독자들에게 크게 영향을 끼쳤고 학교의 교재로도 사용되었다고 한다. 이에 대해서는 이광린, 『한국개화사상사연구』, 일조각, 1979, 260~263면 참조전복희, 『사회진화론과 국가사상』, 한울아카데미, 1996, 139면에서 재인용).

을 설명하고 진보의 법칙을 이해하는 한편, 한국의 낙후 원인을 분석하여 국가의 독립과 부국강병을 이룩하고자 하는 자강의 사상으로 받아들였다.²⁰⁾ 이를테면 사회진화론을 수용했던 신채호는 “우승열패의 개념을 내세워, 도태를 피하기 위해서는 동족이 힘을 합하여 투쟁해야 한다는 자강의 민족주의를 개인의 자유보다 강조”²¹⁾했다.

그러나 결국 일본의 식민지로 전락하게 되자 자강의 사회진화론은 더 이상 유효하지 않았다. 한편에서는 여전히 사회진화론을 계승하여 실력양성운동의 이론적 근거로 삼았지만,²²⁾ 다른 일각에서는 상호부조를 주장한 크로포트킨의 아나키즘이 사회진화론을 대체할 만한 것으로 부상했다. 진화론에서, 스펜서가 ‘적자생존’을 읽어냈다면, 크로포트킨은 ‘상호부조’를 읽어냈던 것이며, 한국의 지식인들은 진화론의 발전사관을 토대로 그에 대한 사회주의적 전유를 진행해나갈 수 있었다.²³⁾

1920년 『동아일보』의 한 사설은 조선이 사회주의에 공명할 가능성이 높다고 하면서 그 요인을 다음 네 가지로 요약했다. ① 조선은 지리적으로 시베리아·만주와 연락하고 있고, ② 다른 국가와 같이 자본의 집중으로 인한 빈부격차는 심하지 않지만 조선인 전체가 빈한에 침윤되어 있다는 것, 그리고 ③ 조선인은 정치적으로나 경제적으로 자유를 갈망하고

20) 구한말 사회진화론의 수용에 대해서는 서양의 사회진화론과 한중일 동아시아 삼국의 비교까지를 아우르고 있는 전복희, 『사회진화론과 국가사상』, 한울아카데미, 1996 참조.

21) 윤일·남송우·손동주·서은선, 「근대 일본과 한국의 사회진화론과 아나키즘 연구」, 『동북아 문화연구』 제14집, 동북아시아문화학회, 2008, 77면.

22) 구한말부터 식민지시대 전시기를 대상으로 사회진화론의 사상사적 성격은 박성진, 『사회진화론과 식민지사회사상』, 도서출판 선인, 2003 참조.

23) “식민지 조선에서 사회주의의 수용이 활발했던 이유 중 하나는 이미 근대계몽기에 조선인들이 이 같은 발전사관으로서의 역사인식을 습득했다는 사실에 있다. 사적 유품론은 역사적 내러티브의 통시적 장악과 자본주의 분석이라는 공시적 현장성에 의거해 사회주의의 정당성과 과학성을 지식의 차원에서 확고히 다질 수 있었다.” 박헌호, 앞의 글, 28면.

있으며, ④ 민족이 아직도 근세사조와의 접촉이 없고 학정에 신음하여 고유한 특수사상이 없기 때문에 근대사조의 어떤 사상이든 감염성이 풍부하다는 것이다.²⁴⁾ 이런 진단은 크게 틀리지 않았다. 1920년대 초반, 신문잡지에는 다양한 사회주의 이론들이 활발하게 소개되었고,²⁵⁾ 이러한 사상적 전회는 식민지시대에 가장 영향력 있는 종합잡지였던 『개벽』에서도 확인될 수 있다.²⁶⁾ 『개벽』은 창간시기부터 구한말 이래 계몽주의 정신사의 중심이었던 사회진화론을 부정하고, 상호부조의 사회질서를 지향하는 사회주의 사상과의 친연성을 드러냈으며, 이러한 성격은 『개벽』 후반기(1924~1926)에 더욱 현저해졌다.²⁷⁾ 뿐만 아니라 상호부조에 기반한 사회개조에 대한 열망으로 다종다양한 단체들이 조직되었으며, 특히 그 가운데 청년회의 활발한 행보는 주목할 만했다. 사회주의는 새로운 시대이념으로서 헤게모니를 획득해나갔고, 이러한 시세는 조선노동총동맹과 조선청년동맹의 창립(1924), 조선공산당의 결성(1925)으로 이어졌다.

여기서 사실주의 연극이념이 사회주의와 조화를 이룰 수 있는 내적 논리가, 곧 진화론의 발전사관이 사회주의적으로 전유된 것과 같은 맥락에 있음을 이야기할 수 있다. 헨릭 입센은 “나와 줄라의 차이는 딱 한 가지 뿐이다. 줄라는 더러운 물이 고여 있는 웅덩이에 들어가서 몸을 씻는다면 나는 그곳을 말끔히 청소하고 싶은 생각뿐”이라고 말했지만, 이것이 곧 자신과 줄라의 근본적인 차이로 인식한 것은 아니었다. 아르놀트 하우스 역시 줄라의 자연과학적 관점은 미래에 대한 낙관론과 결합되어 있

24) 「과격파와 조선 (1)」, 『동아일보』, 1920.5.12.

25) 식민지시대 신문의 사회주의 수용에 대해서는 유재천의 다음 논문들을 참조할 수 있다. 「일제하 한국신문의 공산주의 수용에 관한 연구 1」, 『동아연구』 제7집, 서강대학교 동아연구소, 1986; 「일제하 한국신문의 공산주의 수용에 관한 연구 2」, 『동아연구』 제9집, 서강대학교 동아연구소, 1986; 「일제하 한국신문의 공산주의 수용에 관한 연구 3」, 『동아연구』 제18집, 서강대학교 동아연구소, 1989.

26) 『개벽』에 대한 매체론적 연구는 최수일, 『개벽 연구』, 소명출판, 2008 참조.

27) 한기형, 「『개벽』의 종교적 이상주의와 근대문학의 사상화」, 『상허학보』 제17집, 상허학회, 2006, 39~48면 참조.

으며, 그의 모든 과학적 사고는 인간의 생활환경을 변혁시키고자 하는 공리주의적 성격을 지닌다고 지적했다.²⁸⁾ 서양의 사실주의는 객관적으로 관찰되고 과학적으로 분석된 현실을 실제와 가깝게 재현해내는 것만이 도덕적이며 진실이라고 여겼다.

식민지조선에서 사실주의극이란 그 이념에 관한 한 이와 근본적으로 다르지 않았다. 오히려 연극운동의 위상은 더욱 강조되었다. 『개벽』의 문예부장이었던 현철은 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」²⁹⁾에서 현금의 20세기가 ‘민중의 시대’임을 역설하고, 정신과 물질이 함께 조화를 이루는 것으로서의 ‘문화’ 건설을 촉구한 바 있다. 그가 보기에 문체는 조선의 정치·법률·경제·교육·도덕·과학·신문잡지·예술 등 그 어떤 것도 여의치 못한 상황임에도 불구하고 20세기의 세계적 풍조가 “사정없이” 조선에도 밀려들어오고 있다는 사실이다. 그리하여 “남의 나라보다는 십배나 백배의 속도”로 신문화를 추구해야 한다는 상황인식 하에서, 현철은 민중극장과 민중극 건설의 중요성을 강조했던 것이다. 물론 그의 주장에서 사회주의적 전망을 발견하기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 그는 극장을 중심으로 한 문화운동을 통해 “진실·평등·공제·상조의 진리”를 찾기를 촉구함으로써 1920년대 초반 조선사회에 팽배했던 사회주의적 지적 풍토의 일단을 드러냈으며, 그 참조대상은 다름 아닌 러시아였다.

그러나 사회주의가 사실주의적 재현의 퍼스펙티브가 된 그 확실한 정후는 1920년대 초반을 지나면서 대두한 ‘신경향파’ 문학·연극이었다. 신문잡지에는 신경향파 희곡이라 불릴 만한 것들이 속속들이 발표되었고, 전국 각지에서 붓물처럼 일어났던 소인극도 그러한 시대의 경향과 함께 했다.³⁰⁾ 이 새로운 경향은 ‘프로문학/연극’의 전단계로서 자연발생적이지

28) 아르놀트 하우스, 『문학과 예술의 사회사』 4, 창작과비평사, 1999, 109면 참조.

29) 현철, 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」, 『개벽』 10, 1921.4.

30) 이승희, 「프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억」, 『대동문화연구』 제64집, 성균

만 불철저한 것쯤으로 간주되곤 하지만, 그 역사적 중요성은 이 경향이 이전의 문화적 패턴과 단절하면서 새로운 지점을 보여주기 시작했다는 점에 있다.

그 전환기적 성격을 가장 뚜렷이 보여주는 것은, 무엇보다 노동자·농민·도시빈민 등 ‘하층계급’이 연극의 중심으로 등장했다는 점이다. 이전까지 하층계급이란 주로 단역에 불과했다. 1910년대 신파극은 주로 중상층 계급을 다뤘고, 초기 근대희곡 역시 마찬가지였다. 그러나 1920년대 사회주의의 세례를 받은 흔적이 농후한 새로운 경향은 하층계급을 단숨에 연극의 중심에 올려놓았다. 익명의 존재에 지나지 않았던 농민·노동자·도시빈민은 자신의 이름을 갖게 되었고, 이들의 삶은 연극의 내용이 되었다. 초현실계의 프롤로그로 시작하여 중국 고대국가, 현재의 도회 근교와 빈한한 한 가정을 오가는 조명희의 <파사>(1923)는—비사실주의적이지만—하층계급의 존재가 역사의 수면 위로 떠오르기 시작하는 징후였고, 이후 <기적 불 때>(1924)를 비롯하여 하층계급을 주인공으로 하는 계보가 형성되기에 이르렀다.

물론 하층계급이 등장한다는 그 사실 자체만으로, 그 연극사적 의미는 충분치 않다. 줄거리로만 추정할 따름이지만, 1910년대 신파극에도 하층계급이 비중 있게 등장한 사례들이 있었다. 그것은 주로 여성수난 서사를 다룬 경우에서 발견된다. <무죄사필귀정>에서는 창기, <허언학생>에서는 기생, <사민동권교사회지>에서는 백정의 누이, <재봉춘>에서는 백정의 딸로 그 모습을 드러낸다. 이 연극들은 통념상 불가능할뿐더러 금기시 되는 ‘좋은’ 남성과의 결합이라는 환상을, 제도에의 신뢰와 낭만적 상상력으로 실현시킨다. 이러한 상상력이 계급적 질서의 동요를 반영하고 성적·계급적·민족적 억압이라는 심층과 관련된다고 할지라도, 그것은 어디까지나 멜로드라마적으로 재현될 뿐이다. 여기서 계급문제는

관대학교 대동문화연구원, 2008.12 참조.

핵심이 아니다. 오히려 수난의 원인을 개인적인 도덕성의 문제로 그렸을 확률이 높다.³¹⁾

그러나 1920년대 새롭게 발견된 하층계급이 문제적인 것은, 이 계급의 존재론적 위치가 식민지적 근대의 구조적 질서 내에서 묘사된다는 점에 있다. 이 인물들이 어떻게 표상되고 있는가는 몇 편의 작품만 떠올려 보아도 매우 명백하다. 그들은 모두 너무 '가난'하다. 도저히 갚을 도리가 없는 빚 때문에, 딸을 팔고 아들을 공장으로 보내야 한다. 아니면 고향을 떠나거나 자살을 한다. 때로는 도둑질이나 방화, 혹은 살인까지 저지르지만, 이들의 부도덕성은 연민의 대상이지 결코 비난의 대상이 아니다. 왜냐하면 이 모두가 가난 때문에 빚어진 것이며, 이 가난이 하층계급에게 매우 불리할 수밖에 없는 식민지의 구조적 모순과 계급적 질서에서 비롯하는 것이기 때문이다.

사실주의가 '있는 그대로의 현실'을 과학적·인과론적으로 재현하는 것이라 하지만, 이 재현은 어디까지나 세계에 대한 해석을 포함하기 마련이라는 점에서, 하층계급이 무대 전면에 등장한다는 것을 의미심장하게 받아들일 필요가 있다. 이것이 사회주의 사상의 효과임은 두말 할 필요도 없지만, 그 핵심적 의미는 하층계급이 공제(共濟) 혹은 상호부조의 당사자로서 개혁의 필연성을 가장 극명하게 보여줄 수 있는 '육체적 현존'으로 호명되었다는 점이다. 그래서 이들에게서 항상 문제가 되는 것은 절대빈곤에 시달리는 생활 그 자체이며, 그들은 거의 늘 고통과 분노 혹은 슬픔과 같은 강렬한 감정에 붙들려 있다. 이 인물들에게서 심리적 사고는 좀처럼 발견되지 않는다.³²⁾

31) 1910년대 하층계급 여성의 수난 서사에 대해서는 이승희, 「여성수난 서사와 가부장제 이데올로기」, 『상허학보』 제10집, 상허학회, 2003.2, 354~360면 참조.

32) 지식인 인물이 주인공인 경우는 이와 다르다. 지식인 인물의 고민치는 늘 이념과 관련되어 있고, 생활이 묘사되어 있어도 그것은 어디까지나 식민지 지식인으로서 맞닥뜨려야 했던 주제들과 연관되어 있다. 이들에게서 '가난한 육체적 현존'의 전시는 거의 발견되지 않는다.

단적으로 말해서 하층계급의 발견은 곧 계급적 질서에 대한 정치적 사고의 시작이라고 할 수 있으며, 이들의 드라마는 가장 순수한 형태로 사회주의적 인식론이 내러티브의 결정소임을 보여주는 장소가 된다. 그리하여 드라마의 내러티브는 상상 가능한 범위를 넘어서는 법이 거의 없다. 우리가 제목, 등장인물, 개막시 무대지시문에서 하층계급의 존재를 확인하는 순간, 사건 세부는 몰라도 핵심주제를 짐작할 수 있다면, 이는 하층계급의 등장이 함축할 수 있는 내러티브가 다음 몇 가지로 요약될 수 있을 만큼 정식화되어 있기 때문이다. ① 하층계급은 극심한 경제적 궁핍에 시달리고 있고, 이 때문에 곤경에 처해 있다. ② 이 상황의 원인은 식민권력의 수탈적 지배구조와 자본주의적 계급관계에 있다. ③ 이 구조적 모순은 피지배계급의 계급적 자각과 연대를 통해서 해결할 수 있다. ④ 사회주의의 승리는 역사적 필연이다.

물론 하층계급의 드라마 모두가 이 네 가지 모두를 표현하는 것은 아니다. 일반적으로는 ①과 ②로 구성된 조합이 가장 많으며, ④의 경우는 매우 극소하다. 이러한 양상은 첫째, 근대지식으로서의 사회주의가 인식론적 전환을 수반하면서 시대의 유행이 되었다고 해도, 극작가가 사회주의를 어떻게 받아들였는가에 따라 결과한 것이다. 공제·상호부조의 정신이 팽배했던 당대의 시대윤리에 따라 하층계급의 빈궁 그 자체만으로 자족했을 수도 있지만, 사회주의를 일종의 신념으로 받아들인 경우도 있을 것이다. 그렇다고 해도 하층계급의 등장과 의미론적 맥락이 사회주의의 영향력을 고려하지 않고서는 이해될 수 없는 현상임을 강조해둘 필요가 있다. 둘째, 극작가로 하여금 표현의 억압을 느끼도록 한 검열의 결과라는 점이다. 식민권력의 수탈적 지배구조는 매우 암시적으로 전달되거나 더 많게는 아예 표현되지도 않았고³³⁾ 사회주의 승리의 역사적 필연성은 대부분 괄호 안에 묶여진 묵언이었다. 하층계급이 무대 전면에 부상

33) 전기 사실주의 희곡이 처한 재현의 한계와 문제점에 대해서는 이승희(2004), 앞의 책, 139~153면 참조.

하고, 그러한 연극에서의 내러티브는 사회주의적 인식론의 번역이라 할 만한 것들로 구성되지만, 불가피하게 초래된 상황 즉 표현하고자 하나 표현될 수 없는 검열의 제약 속에서 사실주의극의 특수한 국면을 만들어 내고 있었던 것이다. 다음 장은 바로 이를 다루고 있다.

3. 반전의 수사학과 감정의 과잉

사실주의 연극이념에 공명하는 계몽의 시대는 도래했으나, 식민지조선의 사실주의극은 결코 입센이나 졸라가 성취했던 지점을 결코 도달할 수 없었다. 입센의 새로운 인식과 감각은 그 혁명적인 시도들 때문에 공연 금지와 수정을 강요당하기도 했지만, 그는 기본적으로 언어의 위기라 할 만한 조건에 처해 있지는 않았다. 오히려 <인형의 집>과 <유령>에 대한 보수주의자들의 신랄한 공격에 대하여, 진실을 말하는 정치적 소수자가 결국 ‘민중의 적’으로 낙인찍히는 역설의 상황을 그린 <민중의 적>으로써 그 혹독한 비평에 맞섰다.

그러나 식민지조선의 경우는 사정이 달랐다. 과거의 연극적 전통과 단절을 피하면서 근대적인 의미에서의 연극을 번역하기 시작한 지 얼마 되지 않은 데다가, 사전검열과 공연검열이라는 이중 관문을 통과해야 하는 정치적 난관 때문에 사실주의의 덕목은 훼손되는 위기에 처해 있었던 것이다. 식민지 작가에게는 객관적으로 관찰되고 과학적으로 분석된 현실을 재현해내는 자유가 결여되어 있었다. 당시 격화되어 가고 있던 계급 갈등이나 일본의 식민통치에 대한 비판을 우회적으로 드러낸 지독한 생활난, 그리고 ‘나변(那邊)’에 있는 현실사회주의에 대한 동경은, 다중이 집단적으로 체험되면 안 되는 금기였다. 희곡의 지면 발표는 좀 나은 편이었다. 이 경우 희곡은 다른 종류의 문학과 동일한 지위로 취급될 수 있었

는데, 이는 ‘개인적 독서’의 성격을 띠었기 때문이다. 그래서 ‘영아압살’과 같은 극단적인 사건이나 현실사회주의의 묘사는 불가능했지만, 하층 계급의 절대빈곤은 주요 주제가 되었고 계급문제 역시 중요하게 언급될 수 있었다.

사정이 이러하다면 다른 방책, 이를테면 육체적 표현의 추상성을 증대시킨 비사실주의적 양식으로써 이 난관을 돌파하는 방법을 모색할 수 있었을지도 모른다. 그러나 잘 알려진 바와 같이 연극에서는 그러한 경우가 극히 드물었다. 카프 연극인들이 시도했던 슈프레히콜에서조차 언어의 중요성은 결코 감소되지 않았다. 이는 근대 이후에 와서야 무대극을 정립시켜야 했던 역사의 일천함 때문이기도 했거니와, 연극을 계몽의 유효한 도구로 인식한 당대 연극인들에게 사실주의 양식은 최선의 선택이었기 때문이다.

그러나 중요한 것은 그 위기에 불구하고 금기의 대상을 표현하고자 하는 욕망이 좀처럼 포기되지 않았다는 것, 그리고 그 갈등이 양식상의 특수한 성격을 만들어낸다는 점에 있다. 특히 세계를 계급관계로 구조화되어 있는 질서로 인식하면서 식민권력에 그 책임을 묻고 있는 사회주의적 시각을 견지하는 경우에는 더욱 현저할 수밖에 없었다. 작가들은 사실주의적 재현을 포기하지 않되, 언어의 위기를 보상할 만한 다른 극적인 표현을 찾을 수밖에 없는 상황에 처하게 된 것이다.

그 표현이란 아마도 현상적으로는 우리가 흔히 극작술의 결함으로 지적해온 ‘비약’과 관계가 있다. 극 행동과 사건 전개가 충분치 않음에도 불구하고, 매우 급작스럽게 이룩되는 인물의 계급적 자각이 대표적인 예일 터인데, 이는 짧은 단막극 안에 보다 많은 것을 담아내고자 하는 플롯의 운동으로 야기된 것이기도 하지만, 그러한 시간의 가속화를 일으키는 심층이 핵심적인 원인이다. 그것은 전적으로 금압과 욕망의 갈등이 비인과론적으로 조정된 결과이다.

박첨지 (憤懣의 빛으로 변하여 별떡 일어나며) 오—이게 다 무엇 때문이
나! 눈에 말뚝을 박고 돌쇠를 잡아가고 입분이까지 뺏어간 놈이
이 놈이 누구냐! (이를 악물고 부르르 떠다)

박첨지 오냐! 그년 잘 죽었다! 경문아 너는 나하고 동회로 가자!……
(급속히 幕)

—유진오, <박첨지>

잘 알려진 <박첨지>(1932)의 결말부이다. 빛 때문에 자진해서 고리대
금업자 김영철을 따라나선 입분이가 물레방아에 치어 죽고, 이를 알게
된 박첨지는 지금까지 농민조합 회의에 참석하기를 거부했던 마음을 바
꿈으로써 농민으로서의 계급적 각성을 보여준다. 여기서 우리는 다음과
같은 질문을 던질 수 있다—돌쇠의 구금/입분이의 죽음/박첨지의 계급적
각성, 이 세 가지가 과연 인과적인 관계로 ‘표현’되고 있는가? 물론 박첨
지가 놓인 현실을 ‘감안하여’ 해석하자면 정황상 그렇다고 말할 수 있다.
지세는 상승하고 미가는 폭락하여 빛은 점점 늘어나는 상황, 더욱이 신
작로 공사에 부역을 나가야만 하는 상황, 그래서 대금업자의 사채를 쓸
수밖에 없고 심지어 딸을 팔도록 강요하는 상황이 바로 박첨지의 현실이
다. 이는 곧 식민권력의 수탈적 지배구조와 유산계급의 착취가 ‘공조’하
고 있음을 시사한다. 유진오가 묘사하고 싶었던 것은 바로 이러한 협력
관계에서 억압받는 농민의 형상과 계급적 자각이었을 것이다.

그러나 실제로 이 세 사건은 필연적인 관계로 표현되지 않는다. 돌쇠
의 구금은 식민권력의 수탈과 폭력을 상징하고 박첨지가 동회로 가겠다는
결단과 직접적인 연관을 맺지만, 극이 전개되는 내내 박첨지는 농민
들 간의 조직과 연대에 대해 거부감을 드러낸 바 있다. 뿐만 아니라 돌쇠
의 구금은 개막의 전사에 해당될 뿐이어서 개막 이후의 극 행동을 추동
하는 직접적인 계기로 작용되지 않는다. 박첨지의 결단을 이끌어내는 직

접적 계기로 입분이의 죽음이 배치되지만, 이를 플롯의 인과적 질서로
이해하기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 박첨지로 하여금 “오—이게 다
무엇 때문이냐! 눈에 말뚝을 박고 돌쇠를 잡아가고 입분이까지 뺏어간
놈이 이 놈이 누구냐!”라고 말하게 함으로써, 돌쇠의 구금과 입분이의 죽
음을 절합하여 이 두 사건이 하나의 원인에서 비롯된다는 점을 선언한다.
따라서 이때의 “놈”은 두 세력의 공조, 즉 식민권력의 수탈적 지배구조와
유산계급의 착취를 상징하고, 이 연극의 전략이 후자를 전경화하면서 궁
극적으로는 전자를 공격하고 있음을 분명히 한다. 이렇게 보자면 결말부
의 비약은, 대금업자 김영철은 묘사될 수 있었으나, 사경을 헤매는 채 구
금되어 있는 돌쇠를 무대 밖에 두어야 했고 그리하여 식민권력의 억압을
직접적으로 묘사할 수 없었던 곤경에서 비롯된 것이다.

여기서 우리는 이 비약을 통해 ‘반전(反轉)’의 수사학을 구사하는 전기
사실주의극의 양식적 특성을 만날 수 있다. 하층계급이 등장하는 무대는
그야말로 참담하고 서러운 현실로 가득 차 있다. 결국 파국에 가까운 상
황으로 치달으면서 대체로 비극적인 결말로 유인된다. 그러나 그 가운데
많은 작품들이 그 결말을 절망으로 끝내는 것이 아니라 내일의 승리를
위한 반전으로 삼는다. 이 반전은 박첨지가 보여주었듯이 피지배계급의
계급적 자각과 연대의 필요성으로부터 솟아나고, 종종 이 연대가 승리할
 것이라는 낙관성이 대미를 장식한다. 즉 오늘의 현실에서는 패했지만, 하
층계급 주인공들은 내적으로는 패배하지 않는다. 예를 들어 이현구의
<서광>(1930) 결말부를 보도록 하자. 농부 최영민의 아내 박금순은 거둬
되는 유산으로 깊은 병환 중에 있고, 동리 이웃인 이씨가 자신의 집을 앓
아가고 동리를 떠나게 만든 영꼴집에 불을 지르고 반쯤 실성하여 등장한
다. 순사가 이어 등장하여 그녀를 체포하려 하자 이를 말리던 이웃노파
는 쓰러져 절명하고 곧이어 박금순도 절명한다. 그리고 그 다음 장면이
다.

(무대중앙이 환해지고 무대 뒤에서 민중들의 고향치는 소리가 점점 커온다. 怒號하는 소리, 때려부수는 소리, 비명. 그저 한 대 어울려 와와 하는 소음이 높아 간다. 환한 빛은 숨죽여 누운 두 여자의 얼굴을 비추자 崔와 金, 正突은 다시 일어난다. 두 사람의 얼굴에는 새로운 힘과 빛이 그리고 두 사람은 서로 팔을 엮고 한편 손씩 내들고)

최 저 소나는 데로 응, 이 사람 저리로 가세.
 김 우리게는 오직 우리들을 위해서 끝까지 힘을 모아 싸우는 것밖에 없소. 자, 새로운 용기를…… (하면서 正突이를 쳐들어 꺾안고)
 최, 김 (비장한 목소리로) 죽음을 밟고 저리로 끊임없이 앞으로 앞으로 자 저 우리 동무들 속으로 그리해서 그리해서……
 (무대 뒤에서 다시 ‘만세’ ‘와 와’ 하는 소리가 높아지며 촌민들이 이씨와 그의 오남매를 앞세우고 좌편으로부터 나타나 고향 소리와 같이) - 막 - (86~87면)

—이현구, <서광>

여기에서 보듯이 반전은 대체로 ‘죽음’을 목도한 이후에 일어난다. 그리고 <서광>이 보여주듯이 이 반전을 강화하기 위한 가장 뚜렷한 형식적 장치로서, 폐막 직전 무대 밖에서 들려오는 군중의 함성 소리가 배치된다.³⁴⁾ 이 장치는 기본적으로 피지배계급의 연대를 상징적으로 표현하는 ‘집단성’의 강조에 있으며, 피지배계급 승리의 역사적 필연성을 표현한다.

한편, 전기 사실주의극의 상당수가 ‘감정’으로써 언어의 위기를 보상하

34) 이 청각적 효과는 <파사>에서 처음 나타나며, <모기가 없어지는 까닭>(1927), <노동자>(1927), <말계>(1930), <일제 면회를 거절하라>(1930), <조정안>(1930), <호신술>(1931), <신임이사장>(1934)에 이르기까지 주로 카프 작가들의 작품에서 나타난다. <박첨지>에서는 대신 이를 상징하는 북소리가 울린다. 이에 대해서는 이승희(2004), 앞의 책, 119~120면 참조.

는 표현적 성격을 갖는다는 사실에도 주의를 기울일 필요가 있다. 심리적 사고 대신에 가난한 육체적 현존으로써 개혁에의 필연성을 역설하는 연극일수록 더욱 그렇다. 그것도 분노·슬픔·비장·고통 등과 같은 강렬하면서도 부정적인 감정들이다. 특히 선동적인 분위기로 고양되면서 반전의 수사학과 함께 분출되는 그러한 감정들은, 관객들로부터도 동일한 감정적 반응을 이끌어내기 위한 전략적 거점이 된다. 물론 임영빈의 <복어알>(1925)처럼 참혹한 결말에 이르러도 그저 담담하게 끝내는 희곡들이 없는 것은 아니다. 김영팔과 채만식의 희곡은 차라리 냉정하다. 그러나 1920년대 중반부터 적어도 1930년대 초반까지, 감정의 과잉 현상은 매우 특징적으로 일어난다. 박첨지의 결단이 입분이의 죽음 앞에서 이뤄진 극도의 슬픔과 분노에서 비롯되었듯이, 많은 연극들이 이성보다는 감정에 호소하는 경향을 보여 왔다. <박첨지>의 다음과 같은 대목은 감정의 표현적인 성격을 단적으로 보여준다.

(박첨지, 기운이 점점 죽어간다.)

김영철 (발을 구르며 호통을 한다) 돈! 돈! 돈! 돈! 칠십팔원삼십구전을 내놔! 어서! 어서!

(박첨지, 고개가 점점 더 죽는다.)

김영철 (문서 든 손이 주먹을 쥐어 박첨지 턱 밑으로 내밀고 흔들며) 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! (김영철 점점 더 옆에 띄인 귀신 같이 소리를 치며 비틀비틀 하는 박첨지를 싸고 빙글빙글 돌며 외우친다) 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내! 돈내!

(김씨, 허리를 잡고 기어 나온다. 이 모양을 보고 기가 막혀 입을 병긋병긋하고 쏘다)

김영철 (김씨에게로 달려가서) 돈내! 돈내! 돈내!

김 씨 아이후! 이거 웬일입니까.

입분이 (여태껏 이 모양을 보고 고민하고 쏘던 입분이, 별안간 뛰어가 박

침지의 가슴을 붙들고 아버지! 저는 갈테어요!

—유진오, <박침지>

입분이로부터 대금업자 김영철을 따라가겠다는 말을 받아내는 대목으로, 박침지 가족의 위기를 드러낸다. 이 장면은 그야말로 느닷없이 시작된다. 김영철이 “돈내!”를 반복하면서 행하는 몸짓은 순간 사실주의 세계를 넘어서버린 인상을 던져준다. 역동적인 카메라 워크로 편집한 표현주의 영화에서라면 몰라도, 당시의 기술로서는 좀처럼 표현되기 어려운 장면의 설정이다. 그럼에도 불구하고 이러한 장면이 필요했던 것은, 입분이의 결심을 이끌어내기 위한 사건과 심리적 사고의 전개—돌쇠의 구금, 입분이의 죽음, 박침지의 결단, 이 세 가지의 인과관계—가 충분히 표현될 수 없었기 때문이며, 바로 그 대신에 이를 대체할 만한 김영철의 과장된 행동이 배치되었던 것이다. 이로써 입분이의 결심을 가능케 하는 정황이 형성되고, 연달아 입분이의 자살과 박침지의 결단으로 이어지는 가속화가 진행될 수 있었다.

초창기 근대극 이념의 전파에 누구보다 적극적이었던 현철은 다음과 같이 말한 바 있다—“입센의 각본은 생각해 하는 각본이요, 울게 하는 각본은 아닙니다. 울 수가 없습니다. 눈물이 나지 아니합니다.”³⁵⁾ 그러나 식민지 조선의 관객/독자는 생각하기보다는 눈물을 흘리고 계몽의 언어를 들어야 하는 청자가 되어야 했다. 심리적 사고는 부재하고 감정의 과잉이 흘러넘치는 요소들에 대해, 선행연구들은 신파적인 정조에 침윤되어 있다고 지적해왔다. 이러한 설명은 사실주의극에 개입되어 있는 사회주의의 작용을 인정하면서, 어떻게 하여 신파 취향과 접속할 수 있었든가를 해명해야만 온전해질 수 있다.

상식적으로 생각하자면 신파와 사회주의는 조화를 이루기 힘든 적대

적인 관계에 있다. “계급적 질서로 구조화된 세계에 대한 인식 없이 낭만적 미래를 약속하는 부르주아적 계몽주의나, 세계에 대한 무력함을 수용할 수밖에 없으면서도 이에 완전히 굴복할 수 없는 딜레마 안에서 자신을 억울한 죄인이라 주장하는 것을, ‘허위’라고 강력하게 주장하는 새로운 힘이 바로 사회주의이기 때문이다.”³⁶⁾ 그러나 양자의 정신적 지향과 목표는 명백히 다름에도 불구하고, 그 심층구조는 매우 유사한 데가 있다. 신파는 세계를 도덕적으로 양극화(선/악)된 곳으로 인식하며, 이때 주체는 절대적인 무력감 속에서도 이를 완전히 수락하지 않는 태도를 견지한다. 왜냐하면 주체에게 다가온 고통과 불행이 자신(선)에게서 연원하는 것이 아니라 외부(악)로부터 온 것이기에, 권선징악·고진감래를 믿으면서 민담적 낙관성에 기대고 싶어 하기 때문이다. 1920년대 이후 사회주의의 기획이 인식론적 변화를 가져왔다고 할지라도, 신파가 내보인 이러한 인식론적 태도는 쉽게 폐기될 수 있는 것은 아니었다. 현실은 여전히 달라진 것이 없었기 때문이다. 사회주의는 신파가 인식하고 있는 바로 그 세계에 대한 총체적이고 과학적인 분석을 제공함으로써, 오히려 신파에 대한 사회주의적 전유를 가능케 하는 동력이 되었다. 그리하여 ‘선악’의 문제는 이제 계급적 관점에서 재해석될 수 있었고, 현실의 불우함 속에서도 사회변혁에 대한 기대를 품을 수 있었다. 그러나 언어의 위기로 상징되는 곤경의 상황은 신파의 주술적인 힘을 복원하도록 요청한다. 바로 그곳에서 감정의 과잉이 있었던 것이다.

4. 가족의 사회화, 개인의 공동화

김현주의 연구에 따르면, ‘사회’라는 어휘가 새로운 중요성을 부상한

35) 현철, 『근대문예와 입센』, 『개벽』 7, 1921.1, 138면.

36) 이승희(2008), 『프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억』, 163면.

것은 1910년대부터였다. 그것은 세 가지 맥락에서 그랬는데 이 어휘는, 첫째 식민지 국면에 들어서면서 ‘일본(국가)’로부터 독립적이고 자율적 영역을 상상하도록 했으며, 둘째는 다양한 사회경제적 요구들을 조직하고 동원하는 정치적 기능을 수행했고, 셋째는 근대의 다양한 분화 양상을 표상하는 동시에 이를 총합한 단일한 실재를 표상할 수 있었기 때문이다.³⁷⁾ 그런 각도에서 보자면, 1910년대 연극은 실제적으로 ‘사회’가 부상하고 있었으나 이 변동에 대하여 수세적인 태도를 취하고 있는 형편이었다. 김현주가 언급했듯이 사회의 부상은 곧 가족 또는 가문의 퇴각과 동시에 이루어지기 마련이지만, 이 시대는 동요에 반응하면서도 여전히 ‘가족’이라는 영역을 중심으로 표현되고 있었고 이 안에서의 관계가 중심문제였다.³⁸⁾ 신과극은 한편으로는 근대적 질서에 대한 매혹을 숨기지 않으면서도, 다른 한편으로는 근대적 환경에 노출되어 있는 가족의 위기를 보수적으로 봉합하는 경향을 보였다. 변안작 <병자삼인>(1912)을 비롯하여 <시인의 가정>(1922), <정치삼매>(1922), <국경>(1918) 등은 근대로의 전환 과정에서 파생한 변동과 균열을 희극적으로 협상하면서, 식민지 조선에서는 아직 성립되지 않은 핵가족이라는 부르주아 가족 이념을 기반으로 부부관계의 자본주의적 윤리를 표현했다. 1910년대 연극에서 중요한 주제는 재래의 질서든 새로운 이념형이든 가족의 회복 혹은 보존 그 자체였다고 해도 과언이 아니다.

그럼에도 불구하고 이념형으로서 수호의 대상이었던 ‘가족’은 이미 해체적 징후를 보이고 있었다. 1920년을 전후로 하여, 창작희곡을 중심으로 하는 일각에서는 가족주의의 태두리를 벗어나고자 하는 ‘개인’이 등장하

37) 김현주, 『이광수와 문화의 기획』, 태학사, 2005, 85~113면 참조.

38) 이 글에서 사용하는 ‘가족’ 개념은 기본적으로는 혈연집단을 지시하지만, 혈연집단에 기초하여 구성된 심리적 공간까지를 포함한다. 이 공간은 ‘집’이라는 물리적 공간을 통해 외화되는 것이 일반적이지만, 이 물리적 공간을 벗어났을 때조차도 심리적으로 규정되는 가상의 공간을 지시하기도 한다.

기 시작했던 것이다. 이것은 주로 자율적인 의사에 의한 사랑과 결혼이라는 주제를 통해 부각되었는데, <규환>(1917), <황혼>(1919), <연과 죄>(1919)가 그런 예이다.

김인성 (침묵이 잠깐되다가) 글썽, 이것은 우리끼리 늘 떠드는 말일세마는 자기라는 ‘제 스스로’를 너무 그렇게 몰시(沒視)해서는 아니 되겠지. 개인~끼리 제각금 자기의 할 일만 잘한다 하면, 이것이 사회에 큰 이익을 주는 것이 아니겠나! 내가 지금, 말하는 것은 개인주의에 가까운 말일세마는 개인주의의 근본 뜻이 저만 잘 살아야겠다는 것이 아니겠지. 사회를 잊어버린다는 것이 아니겠지.

—최승만, <황혼>

개인들의 총합이 사회이고 그러면서도 개인으로부터 독립되어 있는 사회에 대한 의식은 새로운 것이었다. 또한 판단과 행위의 준거점을 개인에게 두고자 했다는 점에서도 새로운 현상이었다.³⁹⁾ 이는 ‘근대적 개인’과 ‘사회’의 관계가 본격적으로 의식되기 시작했음을 의미한다. 그런 점에서 이러한 시도들이 가족과의 관계에서 이뤄진 점은 당연했다. “개인에 기반한 사회를 구성하기 위해서, 신분제 해체와 함께 당시 가장 중요했던 것은 가족, 혈연집단으로부터 개인을 분리하는 것”⁴⁰⁾이었기 때문이다. 즉 이 시기 작품들은 가족주의로부터 ‘개인’을 분리해내고자 하는 의지와 그 고통을 표현하기 위해 ‘가족’이라는 물리적이면서 심리적인 공간을 선택했던 것이다. 그러나 개인을 절대화하는 이 인물들의 논리는 아직까지 ‘사회’와의 관계를 새롭게 조정하지는 못한 상황이었다. 그런 점에서 <김영일의 사>(1921)는 이후의 경향으로 이어지는 교량적인 성격

39) 이 시기 희곡들의 문제성은 이승희, 『초기 근대희곡의 근대적 주제 구성에 대한 연구』, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.10 참조.

40) 황병주, 『식민지 시기 ‘공’ 개념의 확산과 재구성』, 『사회와 역사』 제73집, 한국사회학회, 2007, 22면.

을 지닌다. 판단과 행위의 주체로서의 개인에게 그 권위를 부여하고 있다는 점에서 바로 전 시기와 동궐에 놓이면서도, 이 주체가 사회로 향하기 시작했기 때문이다. 개인으로서의 자의식은 이제 사회에 대한 도덕적 책무 위에 놓이기 시작한 것이다.⁴¹⁾

그러나 1920년대 사회 개조의 열풍과 사회주의의 부상, ‘가족’을 전적으로 새롭게 배치하고 구성하였다. 하층계급의 드라마는 불을 뿜 수조차 없고 먹을 것도 거의 없는, 가난한 살림살이가 역력한 집의 풍경을 전 시하는데, 이곳에서 사랑이나 결혼 혹은 이념적 고투와 같은 삶이란 존재하지 않는다. 사랑과 결혼이 문제가 된다면 그것은 한 가지 경우뿐이다. <삼천오백냥>이 보여주었듯이, ‘가난’이 문제인 것이다. 더욱이 하층계급 인물들은 가족주의에 시달리지 않으며, 가족으로부터 자신을 분리해내고자 하는 그 어떤 시도도 하지 않는다. 그저 지독한 가난과 억압과 분노만이 있을 뿐이다. 즉 하층계급의 드라마에는 ‘개인’ 대신 ‘계급’이 존재할 뿐이다. 이는 가족이 현실의 계급적·구조적 모순을 극대화하기 위해 동원된 공간이라는 것을 의미하며, 이 가족이 바로 계급적 질서로 구조화된 세계를 핵심적으로 보여주는 단면임을 시사한다. 가족은 하나의 사회로 표상된다.

그런데 식민지 이후 ‘사회’가 일본으로부터 독립적인 어떤 영역, 즉 일본국가에 회수되지 않는 ‘조선사회’를 상상하도록 했다는 사실을 고려할 때, 이러한 표상방식은 곧 하층계급의 가족을 식민지에 처한 민족과 유비관계에 놓아두었음을 시사한다. 이를테면 <황혼>의 김인성에게서는 근대전환기의 한 지식인 ‘개인’을 발견할 수 있지만, <기적 불 때>나 <박침지>의 하층계급 가족에게서는 무산계급, 더 나아가 피지배계급으로서의 민족을 동시에 발견할 수 있는 것이다. 즉 하층계급의 가족은 무산계급의 사회이자, ‘식민지’ 조선사회의 은유이다. 그리고 그 가운데에

41) <김영일의 사>의 사적 위치에 대해서는 이승희(2004), 앞의 책, 163~164면 참조.

서도 성 매매의 대상이 되는 딸들은 가장 낮은 곳에서 수난받는 민족을 표상한다.⁴²⁾

하층계급의 가족을 다루지 않은 경우 그 양상은 조금 다르지만, 역시 가족을 사회화한다는 점에서는 동일하다. 하층계급의 드라마가 가족을 사회·민족으로 은유함으로써 사회화했다면, 이 경우는 ‘사회’ 일원으로서 가져야 하는 의식과 실천의 시험대로서 사회화가 요청되었던 것이다. 교육수준과 문화적 취향이 근대적 지식인임을 자처할 수 있을지라도 경제적 기반이 하층계급보다 월등 낮다고 할 수는 없는 지식인 인물들은, 계몽적 주체로서의 성격을 명확히 했다. 초기 근대희곡과 유사한 주제를 다룬다는 점에서 연속성을 보여주지만, 이 인물들은 더 이상 가족으로부터 자신을 분리해내고 사회와 대립하는 존재가 아니다. 이제 이들은 사회의 일원이며 개인의 자각은 사회 변혁을 위한 필수 과제가 된다. 따라서 가족은 사회의 요구에 부응하는 개인들을 훈련하는 장소가 되며, 가족 간의 이념적 갈등을 조정하는 계몽의 공간이 된다. 김영팔의 일련의 희곡들이 보여주는 것처럼, 가족은 민족·계급과 같은 담론이 이뤄지는 공적 영역의 성격을 띠며 ‘개인—민족—계급’의 일원화가 주장되는 장소가 된다. <싸움>(1926)이 그런 사례이다.

학수 (좀 흥분) 아직도 당신은 부르주아 기분이 있구료. 당신은 누구의 안해요? 직공의 안해요—그러고 조선 사람이요. xx과 xx과 조롱을 받는 조선사람이요. 당신이 그렇고 또한 내가 그렇소. 우리 둘뿐만 아니라 조선의 민중이 다 그렇소—그곳에서 욕을 할 용기를 가진 놈이 누구요? 손가락질할 놈이 누구요. 조선이라는 큰 땅덩어리가 xx과 xx와 xx를 맞고 있는데 조선 사람인 우리는 아니 받겠소? 그것보다도 당신은 더욱 분하우? 조선사람 전체에 대한 모욕보다도

42) 이승희, 『한국 사실주의 희곡에 나타난 성의 정치학 : 1910~1945』, 『한국극예술연구』 제17집, 한국극예술학회, 2003.4, 165~172면 참조.

일개인의 치욕이 더 분하우?

경애 개인의 이야기만 하셔요. 내가 있고서 조선이야요. 내가 배고플 때 조선은 나를 밥을 주지 않지 않아요.

학수 그렇소. 조선은 밥을 주지 않소. 그러므로 우리는 어느 때든지 조선을 저주하고 남모르게 눈물 흘리지 아니하오? 그것이 누구의 죄이요? 사람들의 죄이요. 당신은 모르오? 약한 자를 누르는 그러한 권력으로 돈 있는 사람은 돈 없는 사람을—지배xx은 피지배xx에게 자본가는 xxx에게—xx와 xx와 xx를 여지 없이 아니하오? 그것을 어떻게 생각하오? 그 아래에서 신음하는 민중들을 어떻게 보우?

—김영팔, <싸움>

흥미로운 것은 이러한 가족의 사회화 현상에서 지식인 인물의 독특한 전통을 만난다는 점이다. 이 인물들은 가족 내에서 미묘하기 짝이 없는 태도를 보인다. 이들은 자신과 밀접한 사안에 대해서도 ‘관전자’의 태도를 유지한다. 다른 인물들과 조화를 이루지도 못하고, 사건전개에의 개입 정도도 낮은 편이다. 그러면서도 작가의 계몽적 의도를 전달하는 메신저 역할까지 겸하고 있어, 이 인물들은 다소 기형적으로까지 보인다. 정도 차이는 있을지라도 작중 중심사건에서 걸도는 이와 같은 존재는 널리 발견되지만, 김영팔의 주인공 남성들, 채만식의 <낙일>의 상천, <사라지는 그림자>의 인원 등과 같은 인물들에서 보다 현저하게 드러난다. 이들은 가족 안에서 고립되어 있는 섬처럼 존재한다.⁴³⁾

이는 가족 구성원과 불일치하는 가치관 때문에 그 가족으로부터 자신이 분리되어 있다고 의식하면서도, 가족과의 관계를 포기할 수 없는 존재론적 딜레마를 표현한다. 이 딜레마는, 초기 사실주의극에서처럼 가족주의로부터 개인을 분리해내는 단행 대신에, 그 가족을 사회의식과 실천

43) 정도 차이는 있지만 이러한 인물유형은 후대 차범석의 1960년대 희곡에서도 발견된다. 이에 대해서는 이승희(2004), 앞의 책, 380~385면 참조.

의 시험대로서 부여잡아야 한다는 윤리의식에서 기인한다. 계몽의 주체와 대상의 호응관계가 비교적 성공적인 경우는 무난한 상투적인 귀결에 이르지만, 그렇지 못한 경우는 그러한 고립성이 극단적으로 표현된다. 그리하여 <싸움>(1926)의 학수가 결국 아내 경애를 설득하지 못하고 결별을 선언하는 것이나, <불이야>(1926)의 영준이 결국 ‘더러운 육체로는 형제이지만 정신 사상으로는 남’일 뿐만 아니라 ‘적’일지도 모른다는 단언하며 집을 나가기에 이르렀던 것이다.

여기서 우리는 3·1운동 이후, ‘사회’의 중요성이 증대되어가고 실질적으로 사회라고 부를 만한 공간들이 만개한 상황이었음에도 불구하고, 사실주의극이 그 공간들보다도 ‘가족’을 선호했던 맥락을 좀더 생각해볼 필요가 있다. 1930년대 중반에 이르기까지—물론 그 이후로도 ‘가족’의 중요성은 결코 감소되지 않지만—가족 이외의 공간과 관계를 다룬 경우는 극소하다. 이학인의 <루(淚)>(1923)는 ‘여자고학생 상조회 사무실’을 작중 공간으로 하여, 당시 소인극의 중요한 주제 가운데 하나였던 고학생 사회를 다루었고, 김영기의 <직공의 동맹>(1927)은 인쇄소 노동자들의 동맹 파업을 다루었다. 송영은 <정의와 칸바스>(1929)에서 도쿄 진재 이후 재건공사를 따라다니는 노동자들의 이동 바라크를, <아편쟁이>(1930)에서는 오사카 교외에 있는 노동자들의 바라크를 무대로 삼아 제일 노동자 사회를 다루었다. 채만식은 <농촌스케취>(1930)에서 ‘농민연합회 총회’가 이뤄지는 대회를 삽입했고, <코 떼인 지사>(1931)에서는 경성 시내 조선 요리집을 작중 공간으로 하여 신간회 해소 논쟁의 상황을 전달하였다. 아니면, 자본가의 집을 작중 공간으로 삼되 노조의 파업이 진행되고 있는 상황과 맞물려 극이 진행되는 김태수의 <노동자>(1927)와 김남천의 <조정안>(1930)을 추가할 수도 있을 것이다. 마찬가지로 한설야의 <저수지>(1933)는 파업과정에서 부상을 입은 한 여성노동자의 집을 배경으로 하여, 공장업주 측과의 협상을 둘러싸고 빚어진 노동자들 간의 갈등을 전달하기도 한다.

이처럼 현전하는 희곡들 가운데 가족의 영역을 벗어난 사례는 많지 않다. 그것도 그나마 좌파적 정향성을 가지고 있는 작가들로 제한되고 있는 형편이다. 그러나 현전하는 대본이 거의 없지만 소인극으로 올려진 연극들 가운데에서는 가족의 영역을 벗어난 사례가 좀더 많은 것으로 추정된다. 소인극은 특정한 집단—다종다양한 고학생·농민·노동자 단체—의 이해관계를 표현하면서 좀더 특수한 관객을 향하는 경우가 일반적이었기 때문이다. 그럼에도 불구하고 사실주의극에서 ‘가족’의 위상은 여전히 중요한데, 줄거리가 전하는 소인극에서조차 ‘가족’이 매우 호소력 있는 공간으로 채택되고 있었다. 이는 ‘가족’이 어느 누구에게나 호소력을 지닐 수 있는 주제들을 환기해주는, 즉 보편성을 담지한 공간이었음을 시사한다. 가족은 다양한 사회와 관계를 맺고 있는 성원들이 모일 수 있는 공간이자, 세대라는 통시적인 문제까지도 언급될 수 있다는 점에서 매우 효과적이었던 것이다. 다른 한편, 사회주의적 인식론에 입각해 사회 ‘들’을 조망하고자 하는 시도들이 검열이라는 제도적 압박 속에서 충분히 표현될 수 없는 사정도 만만치 않은 이유였을 것이다. 사회주의의 문화적 반향이 맹위를 떨쳤던 1920년대는 그야말로 ‘사회’를 감각적으로 체득하게 된 시기였고, 여기에서 야기되는 보편과 특수 of 문제들은 연극의 소재가 되기에 충분했다. 이때 공간, 그리고 그곳에서 빚어지는 관계들은 그 자체로 특수한 육체성을 지니기 마련이지만, 그럴 경우 검열과 취체에 저촉되었을 가능성은 그만큼 높아졌다.

문제는 사회개혁을 역설하기 위해 임의적인 공간으로 채택된 ‘가족’이 드러낼 수 있는 주제의 폭과 깊이는 제한될 수밖에 없다는 점이다. ‘가족’이라는 공간은 불가피하게 보수적일 수밖에 없는 가족관계의 영역과 계급갈등이 격화되고 있던 사회영역 사이의 ‘완충지대’가 될 수밖에 없었다. 사실 이곳에서 개인과 사회의 변증법적 관계를 기대하기는 어려운 일이다. 사회의 중요성은 증대되었지만, 상대적으로 축소되거나 소거되어 버린 개인, 이는 개인의 공동화(空洞化)라 할 만하다. 식민지시대 연극

가운데 특별히 기억되는 인물을 좀처럼 만나기 어렵다는 사실, 그것은 유치진이 임화로부터 들어야 했던 뼈아픈 비평과도 상통한다. 임화는 “솔직히 말하거니와 그 작품들이 희곡이었기에 망정이지, 만일 소설로 씌워졌다면 조선문학의 최고도달점에 미치지 못하는 것”이며, “이런 약점은 그의 희곡이 새로운 의미를 갖는 예술적 인물을 한 사람도 창조해 내지 못한 데 가장 뚜렷한 예술적 흔적을 남겼다”고 말한 바 있다.⁴⁴⁾ 개인의 공동화, 이 현상은 보편성을 지향하는 연극의 장르적 특성에서 기인하는 바도 있겠지만, 다른 한편으로는 취체의 대상이 되었던 정치적 조건 속에서도 계몽의 양식으로서 존재해야 했던 사실주의극의 존재적 조건에서 비롯한다고 할 수 있다.

5. 맺음말—사회주의 효과의 임계점

식민지시대 사실주의극은 이를 조선에 번역하고자 했던 주체들과 수용자들의 이해가 합치되었기에 정착할 수 있었다. 사실주의는 계몽이념의 전달과 실현이라는 이상을 성취해줄 수 있는 가장 효과적인 양식이라 판단되었으며, 이 양식은 고급한 미적 훈련을 받지 않았을지라도 이해가 용이한 친숙한 문법을 가지고 있었다. 물론 이는 사실성에 대한 감각이 조성될 수 있었던 전사가 있었기에 가능했다. 그러나 사실주의극의 성립에 있어서 실질적으로 중요했던 계기는 시간적으로 동시적이었던 1920년대 사회주의 사상의 반향이었다. 진화론을 계승하여 이를 사회주의적으로 전유해간 사상적 전회와 함께, 사실주의 연극이념은 사회주의와 어렵지 않게 결합할 수 있었다. 즉 사회주의는 사실주의적 재현이 어떠한 퍼스펙티브에서 이루어져야 하는가에 대한 나침반을 제공해주었던 것이다.

44) 임화, 「유치진론」, 『문학의 논리』, 학예사, 1940, 546~547면.

사회주의에 깊이 공명하지 않은 연극인들일지라도, 사회주의가 제시한 분석적 범주, 특히 계급적 관점을 널리 받아들였다. 계급의 인식론적 범주는 자본가/노동자, 지주/소작인, 혹은 유산계급/무산계급 등 지배계급과 피지배계급의 관계로 축조되었으며, 이 계급관계는 더 나아가 일본/조선이라는 민족적 범주로까지 확장되어 이해되었다. 이러한 시대적 분위기는 신극운동으로부터 멀어져 갔던 ‘토월회’⁴⁵⁾나 1910년대 신파극의 전통에서 활동하고 있었던 ‘취성좌’⁴⁶⁾에서조차 반영되었다.

극작가들의 정치적 좌표 여하에 관계없이 이런 양상이 매우 광범위하게 발견된다는 것은, 사회주의가 정치적 실천으로서가 아니라 근대지식으로서 폭넓게 수용되었던, 당대의 지적인 풍토에서 조성되었음을 의미한다. 사회주의자가 되길 원하는지는 않아도, 당대 지식인들에게 사회주의는 매우 매력적이었으며 공명할 만한 것이었다. 박헌호가 ‘경계의 사상’이라고 요약했듯이, “사회주의는 자본주의 근대에 대한 가장 발본적이며 총체적인 비판 이론이라는 측면에서 반근대 담론의 앞자리에 있지만, 근대적 합리성과 과학성, 체계성의 산물이란 점에서 근대의 적자이기도”⁴⁷⁾했던 것이다. 사실주의의 탄생을 세계를 과학적·인과론적으로 이해하고자 한 진화론으로부터 많은 빛을 지고 있다는 것은 널리 알려진 사실이지만, “역사전체를 대상으로 하며, 지구 전체를 포괄하고, 근대의 분과학

45) 1925년 토월회는 창립 제2주년 기념행사를 위해 <여직공 정옥>을 마련했으나 검열당국에 의해 반 이상이나 삭제당하여 공연을 포기한 바 있다. 내용을 확인하기 어려우나 이미 대중극과의 경계가 묘연해진 토월회가 검열당국으로부터 반 이상을 삭제당할 정도였다면, 토월회의 이 기도가 1920년대 중반 사회주의 사상의 확산과 무관하지 않다고 추정해도 과히 틀린 짐작은 아닐 것이다. 『기념행행연기, 각본의 삭제로』, 『동아일보』, 1925. 7. 1.

46) 취성좌는 1926년 11월 군산 공연시 배우 문수일(문예봉의 부친)이 ‘부르주아 사회를 파괴하자’는 뜻을 공술했다는 혐의로 공연중지와 숙소수색을 당했으며, 이때 단장 김소량이 군산 시내 ‘모 노동동맹회 위원 모씨’와 협력하여 다시 흥행하기 위해 경찰당국과 교섭했다고 한다. 『출연 중에 금지』, 『조선일보』, 1926.11.10.

47) 박헌호, 앞의 논문, 15면.

문 모두를 통합하는 전체적 지식으로 현상”⁴⁸⁾한 사회주의만큼, 식민지조선의 현실을 명쾌하게 총체적으로 설명해주는 지식은 없었던 것이다. 이런 점에서 보자면 김재석이 ‘사회극’으로 범주화한 1920년대 중반에서 1930년대 중반에 이르는 특징적인 양상은,⁴⁹⁾ 바로 사회주의로 야기된 연극적 결과라고 이해될 수도 있다.

무엇보다도 가장 특징적인 현상은 하층계급의 발견이었다. 객관세계의 세심한 관찰과 분석을 기본으로 하는 사실주의극이 절대 다수를 구성하고 있던 하층계급을 발견했다는 것은 그리 놀라운 일이 아닐지 모르지만, 이 존재들이 연극의 중심에 위치하여 식민지조선의 구조적 질서를 표상해낸 것은 전연 새로운 것이었다. 하층계급은 개혁의 필연성을 가장 극명하게 보여줄 수 있는 육체적 현존으로 호명되었던바, 이 인물들에게 부여된 역할은 지독한 가난을 증거하는 것이었으며, 이에 따라 계급적 자각과 연대의 필요성을 이끌어내는 것이었다. 다시 말해 하층계급의 드라마는 가장 순수한 형태로 사회주의적 인식론이 내러티브의 결정소임을 보여주는 장소가 되었던 것이다.

그러나 사회주의적 인식론에 의해 포착된 세계를 인과적으로 구성하고 진술하는 것은 여의치 않았다. 각본의 사전검열과 현장 취체라는 연극에 대한 사상통제는 사실주의극의 순조로운 성장에 심각한 억압을 가했다. 그럼에도 불구하고, 이 제도적 압력과 길항하면서도 그에 회수되지 않으려는 고투는 일정한 양식적 특징으로 표현되었다. 이것들은 대부분 사실주의극의 결함이라고 지적되어온 맥락과 연관되어 있지만, 이 결함이 하나의 경향을 이루면서 일정한 패턴을 보인다는 점에서 달리 독해될 필요가 있다. 그것은 먼저, 반전의 수사학이 구사되고 있는 점이다. 파국에 가까운 상황으로 치달으면서 대체로 비극적인 결말로 유인되지만, 그 가운데 많은 작품들이 그 결말을 절망으로 끝내는 것이 아니라 내일의

48) 박헌호, 앞의 논문, 27면.

49) 김재석, 『1920~30년대 사회극 연구』, 경북대학교 박사학위논문, 1992.

승리를 위한 반전으로 삼았다. 이 반전은 피지배계급의 계급적 자각과 연대의 필요성으로부터 솟아나고, 종종 이 연대가 승리할 것이라는 낙관성이 대미를 장식했다. 즉 오늘의 현실에서는 패했지만, 하층계급 주인공들은 내적으로는 패배하지 않는 것이다. 또 다른 하나는 사실주의극의 상당수가 ‘감정’으로써 언어의 위기를 보상하는 표현적 성격을 갖는다는 사실이다. 심리적 사고 대신 가난한 육체적 현존으로써 개혁의 필연성을 역설하는 연극일수록 더욱 그렇다. 그것도 분노·슬픔·비장·고통 등과 같은 강렬하면서도 부정적인 감정들이다. 특히 선동적인 분위기로 고양되면서 반전의 수사학과 함께 분출되는 그러한 감정들은, 관객들로부터도 동일한 감정적 반응을 이끌어내기 위한 전략적 거점이 된다. 언어의 위기, 재현의 위기는 신과의 주술적인 힘을 복원하도록 요청했던 것이고, 바로 그곳에서 과잉된 감정이 자리하고 있었던 것이다.

한편, 사회주의의 영향력이 ‘가족’을 전적으로 새롭게 배치하고 구성했다는 점에도 주의를 기울일 필요가 있다. 그것은 가족의 사회화로 요약될 수 있는바, 하층계급의 가족은 무산계급의 사회이자 식민지 조선사회의 은유로 표상되었으며, 지식인 중심의 드라마에서 가족은 사회 일원으로서 가져야 하는 의식과 실천의 시험대로서 존재했던 것이다. 그러나 사회개혁을 역설하기 위해 임의적인 공간으로 채택된 ‘가족’이라는 공간은, 보수적일 수밖에 없는 가족관계의 영역과 계급갈등이 격화되고 있던 사회영역 사이의 ‘완충지대’가 될 수밖에 없었다. 여기서 개인과 사회의 변증법적 관계를 기대하기 어렵다. 사회의 중요성은 증대되었지만, 개인은 상대적으로 축소되거나 소거되어 개인의 공동화가 야기되었기 때문이다. 단적으로 말해서 하층계급 인물은 ‘개인’을 표상하지 않으며, 지식인 인물은 ‘의사(擬似 개인)’일 뿐이다.

문제는 개인과 사회의 비변증법적·비대칭적 관계가 비단 사회주의의 개입이 현저했던 시대만의 현상이 아니라는 사실이다. 어떤 시기에는 개인을 절대화하는가 하면, 다음은 사회 혹은 국가를 절대화하는 등 이러

한 교차반복이 1세기 이상 지속되어 왔다고 해도 과언이 아니다. 그 중에서도 개인의 절대화보다는, 사회/국가를 둘러싼 파시즘과 사회주의 간의 헤게모니 쟁투가 훨씬 활발했다. 마치 요요현상과도 같은 이 양상이 말해주는 것은, 개인과 사회가 행복한 조우를 할 수 없었던 식민지적 근대화의 과행성 그 자체이다. 이를테면 일본으로부터 독립된 영역으로서의 ‘사회’를 상상한다고 해도 늘 그 사회의식은 식민권력에 의해 언제나 회수당할 수 있다는 불안의식에 붙들려 있을 수밖에 없으며, 역설적으로 사회는 강박적으로 주장되고 개인은 양보하도록 유도된다. 관객이라는 공중을 향해 있는 연극에서, 이러한 현상은 더욱 현저할 수밖에 없다. 이러한 비대칭성이 이후 전도된 상황을 불러오는 것이며, 사회에의 긴박이 제국의 통치논리로 소환되는 것이다.

이러한 정황에서, 한편에서는 사실주의와 사회주의가, 다른 한편에서는 사회주의와 신파가 습합할 수 있었던 소인을 읽어낼 필요가 있다. 전자가 진화론의 발전사관을 기축으로 하여 성립될 수 있었다면, 후자는 주체에게 절대적 무력감을 강요하는 현실에 대한 거부의를 표명함으로써 성립될 수 있었다. 이 네트워크는 곧 전기 사실주의극의 특징을 이루는 핵심적인 계기들이며, 그 중심에는 사회주의가 있다. 확실히 이 시기는 사실주의극이 계몽의 양식으로서 사회의 진보를 신뢰하고 있었던 시대였다. 작가들은 계몽적 주체를 기꺼이 자임했고, 사회주의라는 사상을 연극적으로 번역함으로써 자신들의 소명의식을 확인할 수 있었다. 그리고 검열이라는 난관과 길항하면서 그에 회수되지 않으려는 고투로써 응전하였다.

그러나 사회주의적인 시간의식을 가지고 진보의 논리를 추구했을 때 작가들은 계몽적 주체로서 확고한 입지를 지킬 수 있었지만, 사회주의적 시선을 은폐해야 하거나 거두게 될 때 그 입지는 매우 심각하게 흔들렸다. 이는 곧 사실주의극이 사회주의/신파와의 네트워크를 절연하는 것을 의미했다. 이제 사실주의극은 사실적 재현이라는 범박한 테두리 안에 머

물러 있는 것으로 보였다. 1930년대 중반 이후, 전기 사실주의극이 보여 주었던 특징들은 거의 자취를 감추고 그 자리에 체념의 미학화와 운명론적 관조 혹은 혈연애의 집착 등이 채워졌다. 여기서 진화론의 발전사관의 흔적은 좀처럼 감지되지 않는다. 사실주의극이 ‘진보’의 논리로 다시 활력을 얻는 시점은 아이러니하게도 국가주의에 봉사하는 일제 말기였다.

참고문헌

1. 단행본

- 김현주, 『이광수와 문화의 기획』, 태학사, 2005.
 박성진, 『사회진화론과 식민지사회사상』, 도서출판 선인, 2003.
 아르놀트 하우저, 『문학과 예술의 사회사』 4, 창작과비평사, 1999, 109면 참조.
 이승희, 『한국사실주의희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.
 임 화, 『문학의 논리』, 학예사, 1940.
 최수일, 『개벽 연구』, 소명출판, 2008.
 코모리 요이치, 정선택 역, 『일본어의 근대』, 소명출판, 2003.

2. 논문

- 김문중, 「일제하 사회주의 잡지의 현실인식에 관한 연구」, 고려대 박사논문, 2006.
 김방옥, 「한국사실주의 희곡 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987.
 김재석, 「1920~30년대 사회극 연구」, 경북대학교 박사학위논문, 1992.
 김현주, 「‘노동(자)’, 그 해석과 배치의 역사」, 『상허학보』 제22집, 상허학회, 2008.
 박현호, 「‘문화정치’기 신문의 위상과 反-검열의 내적 논리」, 『대동문화연구』 제50집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2005.
 박현호, 「‘계급’ 개념의 근대 지식적 역학」, 『상허학보』 제22집, 상허학회, 2008.

- 유재천, 「일제하 한국신문의 공산주의 수용에 관한 연구 1」, 『동아연구』 제7집, 서강대학교 동아연구소, 1986.
 유재천, 「일제하 한국신문의 공산주의 수용에 관한 연구 2」, 『동아연구』 제9집, 서강대학교 동아연구소, 1986.
 유재천, 「일제하 한국신문의 공산주의 수용에 관한 연구 3」, 『동아연구』 제18집, 서강대학교 동아연구소, 1989.
 이광린, 「구한말 진화론의 수용과 영향」, 『한국학보』 제3집, 1977.
 이승희, 「초기 근대희곡의 근대적 주체 구성에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.10.
 이승희, 「여성수난 서사와 가부장제 이데올로기」, 『상허학보』 제10집, 상허학회, 2003.2.
 이승희, 「한국 사실주의 희곡에 나타난 성의 정치학 : 1910~1945」, 『한국극예술연구』 제17집, 한국극예술학회, 2003.4.
 이승희, 「번역의 성 정치학과 내셔널리티」, 민족문화사연구소 기초학문연구단 편, 『한국근대문학의 형성과 문학 장의 재발견』, 소명출판, 2004.
 이승희, 「식민지시대 연극의 검열과 통속의 정치」, 『대동문화연구』 제59집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2007.
 이승희, 「프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억」, 『대동문화연구』 제64집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2008.
 전복희, 『사회진화론과 국가사상』, 한울아카데미, 1996.
 홍영두, 「마르크스주의 철학사상 원전 번역사와 우리의 근대성」, 『시대와 철학』 제14집, 한국철학사상연구회, 2003.
 한기형, 「『개벽』의 종교적 이상주의와 근대문학의 사상화」, 『상허학보』 제17집, 상허학회, 2006.
 황병주, 「식민지 시기 ‘공’ 개념의 확산과 재구성」, 『사회와 역사』 제73집, 한국사회사학회, 2007.

Abstract

The Formation of Realism Drama

- The Dynamics of Socialistic Translation and Censorship

Lee Seunghee

The translation in colonial Joseon was modern phenomenon, to advance a time delay, to get a world historical simultaneity. It is the appearance of realism style that the desire to translation was the most consciously exteriorized case. At this time, being worthy of note is that realism drama has formed with the influence of socialism at once. With the thought revolution—the evolution theory’s socialistic appropriation—socialism offered the perspective of realistic representation. Socialism was accepted as a modern knowledge extensively regardless of authors’ political attitude. First of all, the best feature was the discovery of lower classes. They were represented as physical existence that was able to show the inevitability of reformation. The lower classes drama become the place showing that socialistic epistemology is the determinant of narrative. But censorship derived from the crisis of language and representation in realism drama. Nevertheless the authors’ struggle for this institutional pressure produced distinctive features. Those were summarized the rhetoric of reversion and the emotional excess. And socialism’s influence arranged ‘family’ newly. That was understood the socialization of family. Namely family the buffer zone between the realm of family relations and the realm of society. However the importance of society was increased, on the other hand a individual was reduced or erased. We call this the becoming hollow of individual. The relation of individual and the society was non-dialectic and non-symmetrical. This resulted from crippling colonial modernization. And this situation was concerned that on the one hand realism drama and socialism

mixed, on the other socialism and Sinpa mixed. This network at once was the core of the former realism drama, there is socialism in its center. But when realism drama shut from socialistic perspective, this means that realism drama cut the network those and exist as a realistic description. That realism drama got a vitality by the progress’s logic was ironically the moment that it placed itself at the service of nationalism.

Key words : realism drama, socialism, translation, censorship, Sinpa, lower classes, reversion, emotional excess, socialization of family, becoming hollow of individual

접 수 일 : 2009년 2월 24일
 심사기간 : 2009년 3월 1일~3월 27일
 게재결정 : 2009년 3월 27일