

함세덕의 변안 희곡 <산적> 연구

-낙랑극회 공연 사례를 중심으로-

김남석*

<차례>

1. <군도>에 대한 문제제기와 실러 문학의 수용
2. 해방공간에서 함세덕의 활동과 창단 무렵의 이념적 지향
3. 함세덕 변안작 <산적>의 실체와 그 의미
 - 3.1. <산적>에 대한 당대 평가와 취합된 극평으로 본 <산적>
 - 3.2. <산적>의 배경 변화와 주인공의 성격 전이
 - 3.3. 주변 인물들의 재창조와 도덕적 패륜의 순화
 - 3.4. 전도된 결말과 대사회적 전언
4. 실러의 미학 이론과 낙랑극회의 <산적>
 - 4.1. 함세덕의 공감과 변안의 한계
 - 4.2. 이성적 면모의 강화를 통한 놀이 충동의 완성
5. <산적>을 통해 본 해방공간에서 함세덕과 낙랑극회의 연극

<국문초록>

이 연구는 낙랑극회의 공연 대본인 <산적>을 분석 대상으로 삼는다. 낙랑극회는 1945년에 발족하여 1947년까지 활동한 대중극단으로, 한국 역사에서 이 시기는 흔히 해방공간으로 불린다. 이 연구는 낙랑극회가 창립하여 <산적>을 공연하고, 그와 동시에 함세덕이 <기미년 3월 1일>을 집필 준비하는 기간을 중점적으로 다루고자 한다. 자연스럽게 낙랑극회의 1945년부터 1946년까지의 공연사와, 해방공간에서 함세덕의 활동이 다루어질 것이다. 그 결과 낙랑극회의 의의뿐만 아니라, 극작가 함세덕의 특성 또한 분석될 것이다. 당시 낙랑극회는 신극과 신파극, 우익극과 좌익극, 지성 연극인과 전문 연극인의 틈바구니에서 활동하였고, 어떤 면에서는 양자의 특성을 지니는 극단이었다. 그로 인해 1945년부터 1950년에 이르는 해방공간에서 한국연극사의 단면을 보여주는 극단으로 평가될 수 있다.

주제어: 낙랑극회, 황철, 함세덕, 김선영, 서일성, 이해랑, 「군도」, 「뇌우」

1. <군도>에 대한 문제제기와 실러 문학의 수용

1945년 해방공간에서 변안·공연된 실러 원작, 함세덕 각색·연출의 <산적>(원작 <군도>)에 대한 연구는 현재까지는 활발하게 진행되지 못했다. 그것은 당시 공연대본이 최근까지 발굴되지 않았기 때문이었다. 그럼에도 원로 연극인들은 <군도>의 각색작인 <산적>의 공연 상황에 관한 진술을 남겼고,¹⁾ 원로 연극인들의 진술은 한국 연극사에서 낙랑극회와 <군도> 공연을 증언하는 자료로 남았으며, 이후 유민영에 의해 사적 기술 체계로 집적될 때 유용한 자료로 활용된 바 있다.²⁾ 이후 김남석은 낙랑극회의 공연사를 연구하면서, 낙랑극회의 창립작 <산적>을 주요한 연구 대상으로 다루었다.³⁾ 김재석도 해방공간에서 함세덕의 작품 세계를 추적하는 과정에서 <산적>에 대한 추정을 발표한 바 있다.⁴⁾

하지만 이러한 일련의 언급과 연구 성과는 모두 함세덕 변안작 <산적>의 텍스트에 기반하지 못했기 때문에, 일정한 한계를 노출하지 않을 수 없었다. 유민영의 연구는 이해랑의 증언이라는 주관적 입장에만 의존한 한계를 회피하기 힘들고, 김남석과 김재석의 연구는 텍스트의 내용을 추정하여 연구 결과를 도출하고 있어 신빙성 부족이라는 비판을 면하기 힘들었다.

따라서 <산적>의 텍스트는 해방공간에서 한국 연극의 흐름을 살필 수 있는 실마리가 될 수밖에 없었다. 낙랑극회의 공연사를 규명하고 함세덕 연극의 실체를 밝혀내기 위해서는 이 텍스트가 절대적으로 필요했기 때문이다. 이렇게 중요한 텍스트가 최근 발굴 공개되면서, 관련 연구의 실마리도 자연스럽게 풀릴 수 있게 되었다. 본고는 <산적>을 통해 해방공

1) 이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991 ; 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.

2) 유민영, 『이해랑 평전』, 태학사, 1999.

3) 김남석, 「낙랑극회의 공연사 연구」, 『어문논집』(51집), 민족어문학회, 2005, 401~439면.

4) 김재석, 「1940년대 후반기 함세덕 희곡 연구」, 『어문학』(92집), 한국어문학회, 2006, 323~349면.

간에서 낙랑극회의 실체와 함세덕의 입장을 살펴보고, 함세덕을 중심으로 당시 연극의 흐름을 검토하고자 한다.

실러(1759~1805) 문학의 한국 수용사를 다룬 한 논문에 따르면, 실러의 <군도>는 1959년 ‘박찬기’(양문사 간행)와 ‘정신사 편집부’에 의해 공식 번역되었다. 이후 1973년 강두식·박환덕·홍경호에 의해 번역된 ‘문우사’ 간행본이 발간되었고, 1974년에는 강두식에 의해 번역된 ‘을유문화사’ 간행본이 출간되었으며, 1982년에는 다시 강두식에 의해 ‘한국출판사’ 판본이 간행되었다.⁵⁾ 2002년에는 홍경호 번역에 의해 ‘범우사’판 번역본이 출판되었고,⁶⁾ 2005년 4월 국립극장과 6월 만하임 실러 페스티벌에서 공연한 이윤택 연출 <폐도적>의 공연 대본이 2006년에 정리된 바 있다.⁷⁾

출판 사례가 아닌 공연 사례로 보면, 1945년 낙랑극회에서 <군도>를 번안하여 <산적>을 공연한 것이 최초의 사례가 아닌가 한다. 이후 <군도>는 1973년 극단 광장(이진순 연출)에 의해 공연된 바 있고,⁸⁾ 1976년에는 극회 ‘프라이뷰네’의 <군도> 공연이 시행된 바 있다.⁹⁾ 정리하면, 한국에서 실러의 <군도>는 1970년대에 집중적으로 소개되고, 공연되었다고 할 수 있다.

전술한 대로, 실러의 <군도>는 ‘해방공간’에서 초연되었다. 당시에는 제대로 된 한국어 번역본 자체가 존재하지 않았을 것으로 보이는데, 함세덕은 이 작품을 번안해서 공연하는 용단을 내렸다. 추정컨대 함세덕은 일본 번역을 참조하여 한국어 대본을 구성했을 것으로 예측되지만, 지금으로서는 이러한 주장에 근거를 제시하기 힘든 상태이다. 이에 관련된 연구는 후속 연구를 통해 이루어져야 할 것으로 판단된다. 다만 지금으

로서는 실러의 수용 역사를 통해 일제 강점기에 나타난 <군도>의 도입 과정을 살펴보는 것에 만족할 수밖에 없다.

실러의 <군도>는 1781년에 출간되었고, 1782년에 만하임에서 초연되었다.¹⁰⁾ <군도>는 실러의 첫 번째 창작 희곡으로, 1777년부터 구상한 작품이었다. 출판 동기는 학교에 대한 실러의 반발 때문이었다. 창작 당시 학생이었던 실러는 “젊은 학생들의 자유를 탈취하고 이익 추구에만 눈이 멀어 다수의 희생은 안중에도 없었던 그 당시 제후 카알 오이겐의 부조리함을 직시하고 제후국에 대한 반발과 사회제도에 대한 반항을 <군도>”를 통해 묘사하고자 했다.¹¹⁾ 이로 인해 실러는 제후에 의해 금고형에 처해지면서 문필활동을 중단 당했고, 고향을 탈출하여 만하임으로 도피해서야 힘겹게 극작 활동을 이어갈 수 있었다.¹²⁾

조선에서 실러에 대한 소개는 1900년 초 교과서에 그 이름이 언급되면서 시작되었고, <빌헬름텔>과 같은 작품은 1900년대에 이미 번역·번안되어 구독된 바 있다.¹³⁾ 대중들을 위한 실러의 소개는 1920년대부터 간헐적으로 이어졌다. 김동환은 <빌헬름텔>을 1920년대에 쉽게 읽을 수 있었다고 술회한 바 있는데, 이것은 일본 사람 舟木이 희곡 원작을 소설로 전환하여 번역 출간했기 때문이다.¹⁴⁾ 당시 실러는 괴테 등과 함께 세계적인 문호로 언급되다가,¹⁵⁾ 1930년대에 접어들면서 한층 상세한 논의 대상이

10) 이창남, 『실러의 <군도>와 18세기 포에지의 현상학』, 『괴테연구』(17집), 한국괴테학회, 2005, 75면 참조.
 11) 김은숙, 실러의 <군도>에 묘사된 도적이 된 카알과 왕위 찬탈자 프란츠, 『독일문학』(45권 4호), 한국독어독문학회, 2004, 66면.
 12) 『실러 탄생 이백주년』, 『경향신문』, 1959년 3월 2일, 4면 참조.
 13) 최석희, 실러 문학의 한국 수용, 『해세연구』(5집), 한국해세학회, 2001, 179~182면 참조.
 14) “원래 이<윌리암-텔>은 원문(原文)이 운문(韻文)으로 되었다 하나 내가 본 책은 舟木이라는 일본사람이 소설체로 의역한 것이었다. 그 뒤 기회가 있스면 운문으로 된 것을 기어히 본다 하면서 지금까지 어더보지 못한 것이 유감이다”(김동환, 내가 감격한 외국작품, 『삼천리』(11호), 1931년 1월, 43면).
 15) 『사회의 병적(病的) 현상 팔(八)』, 『동아일보』, 1922년 10월 12일, 1면 참조; 『예술 대(對) 인생 문제』이(二), 『동아일보』, 1925년 5월 16일, 7면 참조; 한치진, 『신인간주의(新人間主義)란 하(何)로?』, 『동광』(제13호), 1927년 5월, 16~25면; 서항석, 『국민문학

5) 최석희, 실러 문학의 한국 수용, 『해세연구』(5집), 한국해세학회, 2001, 198면 참조.
 6) 실러 작, 홍경호 역, 『군도』, 범우사, 2002.
 7) 실러 작, 이윤택 재구성, <폐도적>, 서연호·김남석 편, 『이윤택공연대본전집』(10), 연극과인간, 2006.
 8) 극단 광장 실러의 <군도> 공연, 『경향신문』, 1973년 4월 14일, 8면 참조.
 9) 실러의 <군도> 공연, 『경향신문』, 1976년 6월 4일, 5면 참조.

되었다.¹⁶⁾ 이것은 세계 명작의 형태로 번역되어 활발하게 소개되었기 때문이다.¹⁷⁾ 그 일례로 실러의 작품 <군도>는 1933년에 조선의 문단에서 논의의 대상이 되기도 했다.

조희효는 동시대의 독일 문단을 소개하면서 ‘고전부활의 경향’에 대해 언급하고, 독일에서 공산주의가 만연했던 시기에 고전의 공연이 활발했다고 주장하며, 그 사례로 <군도>를 골라 “피스카토르—르이 실러—의 <군도>를 연출했을 때에는 그 작품을 전연 공산주의적 입장에서 해석하여 아주 대담한 개작을 했었기 때문에 실러—가 나타나고 싶어하던 사상 같은 것을 도저히 볼 수 없었”고 평가했다.¹⁸⁾ 1936년에는 서항석이 실러의 죽음과 피테의 연관성을 다룬 기사를 발표하면서, 실러를 <군도>의 작가라고 칭한 바 있다.¹⁹⁾

1933년 조희효의 글은 주목된다. 조희효는 실러의 작품을 변안에 가깝게 해석한 사례를 소개했다. 특히 피스카토르를 공산주의자로 소개한 점은 특기할 만하다. 그 만큼 <군도> 텍스트 내에 좌파적 이념이 내재되어 있는 점을 강조했다고 해석할 수 있기 때문이다. 함세덕이 이 신문 기사를 읽었다는 직접적인 증거를 찾을 수는 없지만, 해방 이전 <군도> 해석과 수용의 지침이 될 수 있는 유용한 사례인 것만은 틀림없다.²⁰⁾

의 건설자’, 『삼천리』(제6권 제11호), 1934년 11월, 217~233면 참조 ; 서항석, 『나의 대학에서 연구한 文學者(2), ‘실러’의 <빌헬름 텔>, 特히 그 戯曲의 構成에 對하여』, 『삼천리문학』(2집), 1938년 4월, 214~220면 참조

16) 세계 명저 소개(9) 독문호 ‘실러’의 희곡 <빌헬름 텔>, 『동아일보』, 1931년 3월 23일, 4면 참조 ; ‘피테’와 ‘실러’ 위인의 동상 (2), 『동아일보』, 1936년 2월 5일, 5면 참조

17) 박숙자, 『로컬리티의 재구성』, 『한국문학이론과비평』(56집), 한국문학이론과비평학회, 2012, 252~257면.

18) 조희효, 세계 극계 순방 기삼(其三) 독일 최근의 독일연극 일(一), 『동아일보』, 1933년 12월 21일, 3면 참조

19) 서항석, 피테가 살인자라면 삼(三), 『동아일보』, 1936년 7월 18일, 7면 참조

20) 본고에서 ‘<군도>’라는 명칭은 작품의 원작을 가리킬 때 사용하고, ‘<산적>’이라는 명칭은 낙랑극회의 공연 작품을 가리킬 때 사용하겠다. <군도>의 텍스트는 홍경호가 번역한 범우사 판본을 근간으로 삼았고 실러 작, 홍경호 역, 『군도』, 범우사, 2002), <산적>의 텍스트는 최근 발굴된 대본을 저본으로 삼았다(실러 작, 함세덕 변안, <산적>).

2. 해방공간에서 함세덕의 활동과 창단 무렵의 이념적 지향

1940년대 전반기에 함세덕은 현대극장의 단원으로 활동했다. 그는 현대극장에서 마르셀 파놀의 원작 <화니>를 <흑경정>으로 개작하였고, <흑경정>은 1941년 9월 21일부터 23일까지 현대극장 제 2회 공연작으로 무대에 올랐다. 주목되는 점은 함세덕이 <화니>를 인천 부두를 배경으로 하는 작품으로 변안, 재구성하였다는 점이다.²¹⁾ 함세덕은 1940년대 전반기에 외국 작품의 변안 작업을 경험한 것이다. 그래서 외국 작품의 낯선 공간적, 시간적, 서사적 배경과 극적 요소를 한국식 설정으로 바꾸는 작업의 허실을 이미 알고 있었고, 그 요령을 터득했다고 보아야 한다.

한편 함세덕은 <에밀레종>을 집필하여 1943년 4월에 현대극장에서 공연한 바 있다. <에밀레종>은 역사극으로 창작되었으며, 신라 시대를 시간적·공간적 배경으로 삼고 있는 작품이다. 등장인물의 이름이나 관직명, 귀족 계층이나 왕실 구조 등에서 전통적인 소재와 사적 자료를 활용한 작품이었다. 1944년 6월에도 함세덕은 <낙화암>을 집필 공연한 바 있는데,²²⁾ 이러한 연극적 이력을 통해 역사적 사료를 다루는 방식에 매우 익숙한 상태였다고 할 수 있다.

이러한 역사극 창작 작업과 공연 경험은 해방 이후 <군도(the robber)>의 각색과 변안에 중대한 영향을 끼쳤을 것으로 보인다. 결과적으로 함세덕이 1945년 외국 작품 <군도>를 한국식 설정을 지닌 <산적>으로 변안 재구성할 수 있었던 것은 해방 이전 현대극장에서의 경험이 주효했다고 할 수 있다.

21) 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997, 91면 참조

22) 이화진의 주장대로 이 작품의 창작 시기는 다소 모호한 점이 없지 않으며, 이 작품의 집필 의도 역시 다양한 접근이 가능하다(이화진, 일제 말기의 역사극과 그 의미, 『한국극예술연구』(18집), 한국극예술학회, 2003, 133~135면 참조). 하지만 함세덕이 <에밀레종>을 통해 신라 역사를 연구했으며, <낙화암>을 통해 백제사에 관심을 가졌다는 점은 확실하다. 이러한 사료 습득과 창작 경험은 1945년 해방 후 <산적>을 각색하는 기본 바탕이 되었다고 판단된다.

함세덕은 낙랑극회 창립 공연작으로 <군도>를 추천한 장본인이기도 하다. 그렇다면 함세덕은 이 작품을 추천한 이유를 살펴볼 필요가 있다. 이해랑의 말대로 하면, 이 작품은 공연장이 예약된 상태에서 우연히 선택된 작품일 따름이다. 설령 그렇다고 해도 이 작품의 선택은 해방기 낙랑극회의 이념적 선택을 대변한다는 점에서는 중요한 의의를 지닌다. 이러한 정황을 살피기 위해서는, 함세덕의 이념적 지향을 살펴보지 않을 수 없다.

함세덕은 1945년 11월 낙랑극회의 창립 작품으로 <산적>을 변안 각색한 이후, 창작 희곡 <기미년 3월 1일>의 집필에 돌입했다. 낙랑극회는 1946년 3월에 이 작품을 공연하기 위해 1945년 11~12월에 이미 공연 계획을 수립하였고, 1946년 1월 기점으로 함세덕은 집필을 마무리한 상태였다.²³⁾ 시간을 환산하면, 함세덕은 1945년 11월 시점에서 <기미년 3월 1일>을 위한 집필 작업을 수행하고 있었다고 판단해야 한다.

당시 신문 기사에는 함세덕이 이 작품을 구상하고 자료를 조사하여 집필하는 과정을 소개하고 있다. 함세덕은 민족대표 33인 중에서 살아 있는 오세창, 권동진, 이갑성, 함태영 등과 만세운동에 관여한 남녀학생 주도자 20 여 명을 직접 방문하여 당시 상황을 전해 듣는 작업을 벌였다. 또한 함세덕은 고등법원 판결문, 일경 스파이 기록 등을 수집하여 문헌 조사 작업도 병행했다. 그 결과를 바탕으로 일반 사람들이 모르는 3.1운동의 내막을 밝혀내는 작품 창작에 나선 것이다.²⁴⁾

함세덕의 작업은 상당히 시일을 요하는 작업일 수밖에 없었다. 살아 있는 사람들과의 인터뷰는 단 시간에 끝낼 수 있는 일이 아니었으며, 기밀 자료의 수집에는 적지 않은 품이 들기 마련이기 때문이다. 따라서 1946년 1월 22일 자 신문기사가 보도되는 시점에서 작품을 완성했다는 사실에 의거하면, 1945년 후반기는 이 작품의 집필에 할애되었을 가능성이 농후하다고 하겠다.

23) 「기미3월1일(己未三月一日)」, 『동아일보』, 1946년 1월 22일, 2면 참조.
24) 같은 글, 2면 참조.

하지만 낙랑극회는 1945년 11월 11일 <산적> 공연을 공연한 후, 상당히 빠빠한 일정으로 공연을 펼쳐나가야 했다. 1945년 11월 27일에는 이서향 작·연출의 <봄밤에 온 사나히>(3막 4장)가 제 2회 공연으로 동양극장 무대에 올랐고,²⁵⁾ 이 작품은 같은 해 12월 13일부터는 제 3회 공연으로 대륙극장에서 재공연되기도 했다.²⁶⁾ 본래 <봄밤에 온 사나히>는 1943년 7월에 현대극장에서 초연한 작품으로 근 2년 4개월 만에 재공연된 경우였다. 낙랑극회에는 함세덕 이외에도 김선영, 이해랑, 김동원 등의 현대극장 출신들이 포진되어 있어, 공연 제작에 이점이 다분한 작품이었다.²⁷⁾

이러한 과정을 함세덕의 시점에서 재구할 수 있다. 함세덕은 1945년 낙랑극회 창립 직후부터 <기미년 3월 1일>의 집필과 제작을 염두에 두고 있었지만, 현실적으로 이 작품을 준비하는 기간이 필요했기 때문에, <군도>를 각색하고 <봄밤에 온 사나히>를 재공연하는 방식으로 공연 일정으로 채워나갔다. 그러면서 자신은 1946년 1월 시점까지 <기미년 3월 1일>을 완성하기 위해서 집필 작업을 벌이고 있었던 것이다.

함세덕이 1945년 11월 창립공연작으로 <군도>를 추천하고 변안하여 연출할 무렵, <기미년 3월 1일>에 어울릴만한 작품을 염두에 두고 있었다고 보아야 한다. 당연히 함세덕은 낙랑극회의 창립작의 연장선상에서 <기미년 3월 1일>의 공연을 추진하고 싶었을 것이다. 자신이 창립하고 운영할 극단이 자신의 이념적 지향과 부합하기를 희망했기 때문이다. 바꾸어 말하면 낙랑극회의 창립작 <산적>은 <기미년 3월 1일>의 연장선상에 놓인 작품이어야 했으며, 의미상 동형성을 담보한 작품이어야 했다.

<기미년 3월 1일>은 당초 예상과 달리, 1946년 4월 22일(~26일)에서야 국제극장에서 무대에 오를 수 있었다.²⁸⁾ 당초에는 조선연극동맹과 서울

25) 『자유신문』, 1945년 11월 27일 참조.

26) 『중앙신문』, 1945년 12월 14일 참조.

27) 『현대극장의 창립』, 『조광』, 1941년 5월, 109면 참조.

28) 『중앙신문』, 1946년 4월 22일 참조 ; 『중앙신문』, 1946년 4월 26일 참조.

신문사가 공동 주최했던 '3.1기념 연극대회'에 공식 작품으로 참여할 예정이었으나,²⁹⁾ 이 계획이 실현되지 못했기 때문이다. 4월 22일 국제극장에서 열린 공연 첫 날에는 1919년 3.1운동 당시 학생 세력을 대표했던 강기덕을 강연자로 초대했고,³⁰⁾ 작품 내용에서도 학생들의 위상과 역할을 강조하고 우익 인사의 위상을 낮추는 파격적인 시각을 내보였다.

<기미년 3월 1일>의 중심 자이는 '정향현'이다. 작품 속의 정향현은 작품의 서두(1막)에서 체포되어 수감된 후, 2막에서 4막에 이르기까지 등장하지 않다가, 결말인 5막에서 시위를 주도하다가 산화하는 역할을 맡고 있다. 그녀가 실제적으로 등장하는 막은 1막과 5막이기 때문에, 논자에 따라서는 이 작품의 중심 자이를 정향현이 아닌 '집단적 주인공'으로 상정하기도 한다. 설령 집단적 주인공을 상정한다고 해도, 정향현의 극작 의미가 약화되는 것은 아니다.

비록 그녀의 출연 빈도는 높지 않지만, 그녀의 존재감은 작품 전체에 걸쳐 비중 있게 산포되어 있다. 또한 그녀가 실제 등장하지는 않는다고 해도, 2막에서 4막의 간접 대화나 배경음 속에서 그녀의 소식이 전달되면서, 그녀는 극중 사건의 핵심을 차지하는 존재로 부상하고 있다. 특히 “중간의 긴 사건 진행에서 그녀를 등장시키지 않은 것은, 집단적 주인공들의 면모를 통해 거족적인 운동을 발전되어 감을 암시하려는 작가의 의도”를 읽을 수 있고, “형식적인 틀 안에서 살펴본다면 오히려 중간의 긴 부차적 상황들이 결국은 향현이라는 주인공의 짧은 삶을 부각시키는 구실을 한다”고 이해할 수 있다.³¹⁾

김재석 역시 <기미년 3월 1일>이 새로운 국가 건설 주체를 보여준 작품이라고 규정하고 있으며, 이 작품을 통해 함세덕이 '민중' 혹은 '프롤레

타리아'에 대한 신뢰를 드러냈다고 주장하고 있다. 실제로 이 작품에서 민족 인사 33인은 다소 나약한 기개를 지닌 인물로 묘사되지만, 정향현을 중심으로 한 민중 세력은 굳건한 힘으로 3.1운동을 주도해 가는 인물로 설정된다.³²⁾

<기미년 3월 1일>의 중심 자이를 '정향현'과 민중 세력으로 파악할 수 있다면, 함세덕의 극작 진의는 사회적 혁명 주체와 저항 세력의 핵심을 학생 혹은 민중으로 규정하는 것에 있다고 볼 수 있다. 또한 함세덕은 정향현을 정점으로 하는 조선 민중의 저항 세력이 헌병·손규철의 일본 제국주주의자들과 벌이는 대결을 최우선적인 갈등으로 제시하고자 했으며, 우익 보수 진영에 대한 반감과 친일 부역 협력자에 대한 연극적 심판을 암시하고자 했다. 이것은 보수 우익 진영을 중심으로 하는 사회 현실 인식이나 역사의식과 큰 차이를 보이는 대목이다.

따라서 <기미년 3월 1일>에 투영된 함세덕의 극작 의도와 연출관은, 앞으로 그가 새롭게 주창해 갈 '민중 중심적 세계관' 혹은 '프롤레타리아 연대 의식'에 연원을 이룬다고 볼 수 있겠다. 이러한 작가 의식은 비단 <기미년 3월 1일>뿐만 아니라, 그 이후에 창작되는 <고목>·<소위 대통령>·<산사람들>에 공통적으로 적용되는 세계 인식으로 발전했다.³³⁾

실제로 함세덕은 <기미년 3월 1일>이 공연된 후 좌익 진영에 본격적으로 가담하여, 1946년 12월에는 연극동맹의 서기장으로 취임하기도 했다.³⁴⁾ 소급하면 이러한 작가의식은 <기미년 3월 1일>을 준비하던 시절부터 흥중에 품고 있었던 것으로 볼 수 있으며, 당연히 <산적>의 추천 과정과 각색 작업에도 반영되었을 것으로 판단된다.³⁵⁾ 결론적으로 <산적>

29) 안영일, 『예술연감』, 1947 참조.

30) 『자유신문』, 1946년 4월 23일 참조.

31) 박병창, 「세 편의 3.1절 기념 희곡에 대한 비교 고찰」, 『현대문학이론연구』(5), 현대문학이론학회, 1995, 16면 참조.

32) 김재석, 앞의 논문, 329~330면 참조.

33) 같은 논문, 331~333면 참조.

34) 연극동맹(演劇同盟)에서 서울 지부(支部) 결성, 『경향신문』, 1946년 12월 28일, 2면 참조.

35) <기미년 3월 1일>에는 대의명분과 혈육 간 애정 문제로 고민하는 인물들이 다수 등장하고 있는데, <군도>의 중심 갈등 역시 다수의 이익과 자신의 혈연 사이의 갈등이라고 할 수 있다.

은 함세덕이 <기미년 3월 1일>에서 보였던 현실 인식과 역사관의 시초를 제공한 텍스트일 가능성이 높다고 해야 한다.

이후 해방공간에서 함세덕은 민중들의 연대를 통해 기존 권력 질서에 대항하는 극 구조를 즐겨 취하였고, 이러한 연대를 가능하게 하는 영웅적 품성의 인물을 그리는 작업에 한동안 집중하기도 했다. 이러한 극 구조와 인물 창조는 <산적>에서도 동일하게 확인되고 있다. <기미년 3월 1일>의 영웅이 ‘정향현’이고 그녀를 중심으로 한 민중연대가 ‘3.1운동 주도 세력’이었다면, <산적>의 영웅은 ‘엄’이었고 그를 중심으로 한 민중연대가 ‘낭림의 도둑 무리’였다. 함세덕은 나모나(아말리아)와 수필달(슈피겔베르그)조차 사망하지 않도록 작품을 변안하여, 범 민중연대의 힘과 결속 그리고 확대를 보여주려고 했다. 이것이 해방공간에서 꿈꾸던 지식인의 자기 역할이자 소임이었고, 연극이 궁극적으로 취해야 할 목표였다.

3. 함세덕 변안작 <산적>의 실체와 그 의미

3.1. <산적>에 대한 당대 평가와 취합된 극평으로 본 <산적>

낙랑극회의 <산적> 공연에 대해, 다음의 평이 직간접적으로 산출된 바 있다.

i) 낙랑극회 <산적>공주(公主)의 國家論이나 산적두목의 國家論이나 어색은 하나 연기로 캄푸라지 되어지지 않았는가. 각본의 힘은 되렸으나 俳優 劇場 (多情佛心) 원작의 아름다움이 좀 더 무대에서도 도라단이 있었으면 얼마나 즐거웁고 好 극가들이 좋와하였으랴 만은 아직도 갈 길은 멀다.³⁶⁾

ii) 내이태우:인용자는 여기서(이 글:인용자) 연극의 타락을 지적하는 동시에 해방 후 모든 정치적 내용을 가진 연극이 실패한 것은 그 내용이 생경한 ‘이데올로기’적 편승이기 때문에도 흥행적 실패의 원인이 있지만 그보다 일제하의 선전연극의 수단에서 조금도 새로운 형식으로 발전시키지 못한 데에 기인하는 것이라고 말하고 싶다. 물론 그 동안에 있어서 (...중략...) 낙랑극회의 <산적>(함세덕 연출) 서울예술극장의 <남부전선>(이서향 연출) 조선예술극장의 <폭풍의 거리><삼일운동>(이상 안영일 연출) 같은 좋은 성과와 더불어³⁷⁾

i)의 필자는 <산적> 공연에서 ‘국가론’이 거론되었다고 강조하고 있다. ii)의 필자 이태우는 연극의 타락이 횡행하는 해방공간에서 <산적>은 ‘좋은 성과’를 거둔 작품으로 기억될 수 있다고 평가했다. 아울러 해방공간의 적지 않은 공연들이 이데올로기에 손쉽게 편승하는 바람에 실패하고 말았다고 지적하고, 그 이유를 일제하 선전연극의 영향 때문이었다고 진단했다. 이러한 당대의 평가를 활용하면, <산적>은 비록 정치적 입장을 취한 연극이었지만 새로운 형식을 도입하여 선전 수단으로서의 이데올로기를 생경하게 노출하지 않았기 때문에 미학적으로 ‘좋은 성과’를 거둔 작품으로 인식되었다고 볼 수 있다.

두 평론의 논지를 합쳐 보면, <산적>은 ‘국가론’으로 요약할 수 있는 이데올로기적 경사를 드러낸 작품이기는 하지만, 이러한 내용적 생경함을 기존의 형식이 아닌 새로운 형식으로 상쇄시키는 효과를 거둔 작품이다. 1)의 필자는 그 힘을 배우의 연기에서 찾고 있고, 2)의 필자 이태우는 형식적 변화에서 찾고 있다.

함세덕은 <군도>를 <산적>으로 변안 재구성하면서, 외국 작품이 지닌 생경함을 무마하는 데에 집중했다. 특히 실리의 <군도>가 기존 정치

36) 『연극단평』, 『혁신』1, 1946년 1월.

37) 이태우, 신파(新派)와 사극(史劇)의 유행, 『경향신문』, 1946년 12월 12일, 4면.

체제에 대한 격렬한 반항과 폭력에 대한 적극적 동조 그리고 무정부주의적 견해를 전폭적으로 수용하고 있기 때문에, 대중들에게 생경한 작품으로 수용될 여지가 적지 않았다. 따라서 작품의 세부 설정을 한국적으로 변안하고 해방공간에서의 관객들의 기호에 맞게 조절하여, 내용의 생경함에 대한 부담을 줄이지 않을 수 없었다.

3.2. <산적>의 배경 변화와 주인공의 성격 전이

프리드리히 실러는 1782년 1월 13일 만하임에서 <군도>를 최초로 공연했는데, 이 시기는 질풍노도(Strum und Drang) 운동이 위세를 떨치고 있던 무렵이었다. 질풍노도 시대의 젊은이들은 계몽주의 시대의 이성 중심이나 절대 군주제에 대해 대항하며, 통치체제에 대한 비판의식과 자유주의에 대한 열망을 앞세우곤 했다. 실러의 <군도>는 이러한 운동의 일환이었으며, 이러한 운동의 취지를 제대로 반영한 작품으로 평가받은 바 있다.³⁸⁾

반면 함세덕은 18세기 독일의 상황을, 고려조 중기로 변안하여 <산적>의 시대적·서사적 배경으로 삼았다. 그 결과 주인공의 이름, 관직, 지명, 호칭을 바꾸어야 했고, 나아가서는 인물의 성격과 서사 전개 방식을 변화시켜야 했으며, 결과적으로 이러한 변화는 작품의 결말과 주제에 적지 않은 영향을 미치게 되었다.

실러의 <군도>와 함세덕의 <산적>에서 가장 두드러진 차이점은 주인공의 성격이다. 실러의 <군도>에서 ‘카알(Karl Moor)’은 자유분방한 기질과 카리스마를 갖춘 대담한 성품의 청년이다. 그는 수려한 외모와 남성다운 용기와 높은 도덕성 그리고 뛰어난 통솔력을 고루 갖춘 인물로, 주변 사람들로 부터 고귀한 자로 일찍부터 추앙받았다. 흥미로운 점은 그가 고결한 품성을 갖추었으면서도 다른 한편으로는 도박에 손을 대줄 알고,

높은 신분이면서도 낮은 계층의 무뢰한(도둑들)과 친교를 맺을 줄 안다는 점이다. 그는 행동에 거침이 없어 자질구레한 예절에 얽매이지 않는 대범함을 갖추고 있으며, 대의를 위해서는 폭력도 불사할 수 있는 남성성을 지닌 인물이었다.

실러의 <군도>에서 이러한 카알의 매력은 동생 ‘프란츠(Franz)’의 시기 질투에 의해 훼손되고 변질된다. 작품의 첫 장면은 프란츠가 아버지 ‘막시밀리안 폰 모어’ 백작에게 카알의 부정한 행위를 모함하는 장면이다. 프란츠는 형에 대한 질투와 경쟁심을 교묘하게 숨기면서, 카알의 행위를 과장하여 아버지의 분노를 사도록 유도했다. 이에 해당하는 장면은 함세덕의 <산적>에서는 작품의 초입이 아닌, 2막에 배치되어 있다. 해당 위치가 다를 뿐만 아니라, 주인공(<산적>에서는 운마장군 ‘엄’)의 소개 방식에서도 차이를 보이고 있다.

<군도>의 1막 2장은 카알이 슈피겔베르크 무리와 함께 이야기를 나누면서, 흥중에 품고 있었던 불만을 털어놓는 장면이다. 카알은 실제로 ‘빛쟁이’에다 남의 여자까지 훔친 죄목으로 도망 다니는 신세’에 처해 있다. 하지만 그는 비겁하거나 소심하게 행동하지 않고, 세태의 타락과 부정에 반감을 가지고 용기 있게 대처하려고 한다. 이러한 카알에게 매료된 슈피겔베르크는 ‘낯은 세상’에 함께 반기를 들자고 제의한다. 이처럼 카알은 아버지로부터 버림 받기 이전부터, 현실에 대한 개혁 사상을 가지고 있었다. 영주의 아들이라는 높은 신분과 안락한 삶에 대한 미련을 완전히 떨쳐버리지는 못했을지라도, 그는 권력의 폭정과 압제에 저항하고 사회의 모순과 부조리를 일소하려는 ‘반골’ 기질을 지닌 인물이었다.

하지만 함세덕은 이러한 카알을 동양적 가부장권 하의 ‘장남’으로 변화시켰다. <산적>의 ‘엄’은 고려왕의 명령으로 원나라 연경으로 조공을 바치는 사신으로 임명되었다가, 낭림산에서 도둑을 만나 공물을 잃게 된 비운의 관료로 설정된다. 그리고 산중의 도둑을 만나 도둑들의 무리가 되어달라는 제안을 받게 된다. 하지만 이 제안은 ‘엄’의 이성으로 납득할

38) 노영돈, <군도>에 나타난 질풍노도적 성향과 실러 드라마의 특징, 『괴테연구』(10권), 한국괴테학회, 1998, 150~151면 참조.

수 없는 제안이다. 왜냐하면 엄은 동아시아 세계 질서 속에서 성장하고 교육받은 인물이다. 그는 임금에게 충성하고 아버지를 섬기며 가족을 돌보는 것을, 그 어떤 것보다 우선하는 가치관으로 여기고 있기 때문이다. 엄은 충과 효를 버린다는 생각을 한 적이 없는 인물이며, 신분상 차이가 나는 도둑떼와 친교를 맺을 의향도 전혀 없는 인물이다.

부소 (앞으로 나오며) 대군나리께 아뢰오 사실은 저이들은 도적단이온데
가 도적단요?

주작 네 바루 조금 아까 이 자리에서 결성했었읍지요. 년이나 그러 하오나 일행이 수가 적어 앞으루 적당한 사람이 있으면 과거 시험 치르지 않고 채용하려고 하든 참입니다. 그러하오니 대군께서 혼자 찾으시느니보다 저이들이 협력해 디리겠아오니 저이 도적단에 입단하시면 어떻하겠아옵니까? (...중략...)

백호 제기, 저 게집엔 뭐나 되는 것처럼 떠들구 있네. 서울에서나 임금님 조카시구 대신아들이시지 여기서두 그래? (낭송조로) 남금은 뭐구 조카는 뭐냐? 이런 건 무변대해에가 찾아라

가 무어랬다? (하고 칼을 빼다가 무슨 생각을 했는지 다시 칼집에 넣는다.)

수피달 (마주 칼을 빼구 덤빌려는 백호를 훑쳐 갈기며) 이 놈이 눈깔에 보이는 게 없나? 어테다 이런 무퇴한 짓을³⁹⁾

‘카알’이 세상에 대한 개혁 의지를 품고 있었음에도 현실적인 처지를 감안하여 그 의지를 꺾고 개혁가로서의 기질을 감추고자 하는 인물이었다면, ‘엄’은 동아시아의 충과 효라는 질서 속에 깊숙하게 편입되어 처음부터 사상적 동요가 전혀 없던 인물이었다. 엄이 도둑들에게 공물을 잃지 않았거나 귀가하여 동생의 음모를 듣지 않았다면, 엄은 도둑의 우두머리 자리를 수락할 명분이 없는 인물이었다. 하지만 엄은 가족의 평안,

39) 실러 작, 함세덕 변안, <산적>, 17~18면.

특히 아버지 명예와 동생에 대한 배려 때문에 스스로 도둑이 되는 길을 선택했다. 아버지에 대한 분노와 동생에 대한 복수에 사로잡힌 카알과 대비되는 지점이 여기이다. 함세덕은 엄의 성격을 내향적이고 수동적이고 진중한 형태로 제시했다고 할 수 있다.

그러다 보니 엄의 성격 변화와 진로 변경을 내면적으로 뒷받침할 수 있는 극적 논리가 불분명해졌다. 엄은 수피달(슈피겔베르크) 무리의 최초 제안을 뿌리치고, 혼자서 공물의 위치를 뒤쫓아, 그것을 되찾을 방안을 마련한 후에, 자신의 집인 천향궁으로 돌아왔다. 가친 왕치겸의 도움을 받아 도난당한 공물을 되찾기 위해서였다. 하지만 돌아온 집에서 그는 참담한 소문을 들어야 했다. 소문 속 자신은 공물을 빼돌린 배신자였고, 그로 인해 이미 부하의 손에 죽은 인물이었다. 무엇보다 이러한 거짓 소문을 만들어내고 있는 인물이 동생 은청광림대부 ‘섭’임을 알게 된다.

함세덕은 엄에게 가족애를 발동하도록 유도하여, 엄이 무리로 돌아가서 도둑이 될 수밖에 없는 이유를 마련했다. ‘충’과 ‘효’라는 대의를 침범하지 않으면서도, 기존의 권력 체계와 문란한 정치 체도를 개혁할 수 있는 계기가 필요했던 것이다. 원작에서도 그러한 이유로 동생 프란츠의 모함을 1막 1장에 배치하고 있다. 하지만 함세덕은 더욱 복잡한 층위의 내적 갈등을 만들어내고자 했다. 그것은 엄이 충과 효의 윤리 도덕을 위반하지 않으면서, 집을 떠나 개혁의 무리에 가담할 수 있는 계기여야 했다. 이 때 발휘된 것은 형제간의 우애, 즉 형의 양보였다.

엄은 동생을 보호하기 위해서 스스로를 희생하기로 결정했다. 원작에서 카알은 프란츠의 계락을 모른 채 도둑떼에 가담하지만, 변안작에서는 엄이 동생 섭의 음모를 알면서도 이를 묵인했다. 자신이 살고자 한다면 동생이 다칠 것을 알기 때문이다. 이때 작용한 것이 형제간의 신의, 즉 동생을 보호해야 하는 ‘장남의식’이다.

이러한 장남의식은 원작에서는 나타나지 않는다. <군도>에서 카알이 프란츠의 계락을 알게 된 것은 구금된 아버지를 구해낸 중반 이후에서만

데, 카알은 프란츠의 모략을 알게 되자 주저 없이 복수를 결심한다. 하지만 변안작 <산적>에서는 섭이 아버지를 죽이는 음모에 가담한 사실을 확인한 이후에도, 엄은 동생 섭을 직접 처단하려 하지 않는다. 엄은 그 어떤 경우에도 핏줄에 대한 강한 연민과 보호 본능을 적용하기 때문이다.

원작에서 형제의 대립은 양보가 끼어들 틈이 없는 원수 간의 대결이었다. 반면 변안작에서 엄은 섭을 위해 자신의 것을 양보하고 스스로를 희생하여 동생을 보호하고자 했다. 이러한 선택은 엄이 동양적 윤리를 지키는 영웅이어야 하기 때문이다. 엄은 동생의 모함을 받았고 억울한 누명을 썼지만, 자신의 가족과 형제에게 복수를 하지 않는 인의로운 군자여야 했다.

반면 카알의 복수심은 가족 질서나 혈연관계를 무시하고 있다. 그는 의절을 통해 도둑의 무리로 편입되었고, 복수를 맹세하면서 가족과 타인을 적대시하였다. 이러한 변신은 감정적이고 과격한 것이기 때문에, 카알의 내면에 잠재한 분노와 개혁 의지를 노출하는 데에는 효과적이지만, 동양적 윤리 체계에 익숙한 한국의 관객에게는 비윤리적이고 패륜적인 행위로 이해되었을 가능성이 크다고 해야 한다. 함세덕은 엄의 반항심과 개혁 사상의 단초를 마련하기 위해서 가족과 기존 질서로부터 분리시켜야 했지만, 원작의 카알 같은 패륜적인 행위로는 관객의 동의를 얻을 수 없다고 판단했다. 따라서 카알이 아닌 엄이 필요했고, 윤리적인 측면에서 과격을 드러내는 설정을 자제할 수밖에 없었다.⁴⁰⁾

하지만 함세덕의 변안이 개혁 의지와 체제 반항 행위를 약화시킨 것도 부인할 수 없는 사실이다. 이것은 앞에서 이태우가 말한 ‘새로운 형식’, 즉 한국적 현실에 맞게 변화된 설정의 측면에서 주목된다. 함세덕은 낮

40) 실제로 낙랑극회에서 1946년 7월 5일에 공연했던 조우 작 <뇌우>는 근친상간과 골육상쟁의 내용으로 인해 비윤리적 작품이라는 비난에 휩싸여야 했다. <뇌우>에 함축된 운명에 대한 통찰보다는, 작품의 윤리성에 대한 관심이 우선했던 것이며, 작품 성보다는 파륜성(破倫性)이 문제가 된 것이다. 그만큼 당시 관객들은 작품의 도덕적 측면에 민감했다고 할 수 있다(박민천, <뇌우> 상연에 관한 노트, 『국립극단 제 2회 정기공연작 <뇌우> 공연 팸플릿』, 국립극단, 1950년 6월 참조).

선 이국(18세기 독일)의 상황과 정치적 혼란(연방 군주국가들의 무기력한 연합체)이 근본적으로 한국의 상황과 접목될 수 있지만, 원작 그대로의 설정만으로는 한국 관객의 정서적 측면과 이성적 측면에 인식적 충격을 불러일으키기 어렵다는 점을 알고 있었다.

특히 첫째 아들의 패륜적 행위는 관객들의 동일시와 기대감을 저하시킬 것이고, 엄의 개혁 행위 자체를 반국가적·반인륜적 범죄로 속단할 가능성을 증폭시킬 것이기 때문이다. 엄의 도덕적, 인륜적 정당성이 훼손되지 않는 범위 내에서, 엄은 개혁자가 되어야 했다. 이것이 엄의 성격과 엄을 둘러싼 설정이 변화된 이유이다.

3.3. 주변 인물들의 재창조와 도덕적 패륜의 순화

원작에서 프란츠는 간악한 효용으로 그려진다. 그는 자신의 형 ‘카알’을 아버지에게 버림받도록 만들었고, 형의 애인 아말리아를 손에 넣기 위해서 아버지를 구금했다. <군도>에서 프란츠는 이 모든 일을 거리낌 없이 해내는 악당으로, 자신의 가족을 버리고 자신의 이익을 추구하는 극단적 인물로 설정된다. 결과적으로 실리는 프란츠를 전형적인 악당이 자 극단적으로 추한 인물로 그려냈다.

하지만 함세덕은 이러한 둘째 아들 성격을 한국의 실정에 맞게 바꾸었다. 일단 함세덕은 ‘프란츠’의 간악한 본성을 두 개로 나누어서, 하나는 아버지 ‘왕치겸’의 정치적 적수인 ‘최주후(대승)’에서 부여했고, 다른 하나는 프란츠의 변안 인물인 ‘섭’에게 남겨두었다. 최주후는 정치적 라이벌인 왕치겸을 실각시키기 위해서, 섭의 질투와 경쟁심을 유발하는 역할을 맡았다. 뿐만 아니라 섭을 이용하여 왕치겸의 죽음을 사주하는 숨은 악당으로 등장한다. 섭이 깊어져야 할 도덕적 패륜(형에 대한 모함, 아버지 살해, 형수 갈취)을 나누어지는 인물을 창조해낸 것이다.

이로 인해 섭은 우유부단한 인물로 재설정되며, 최주후의 명령과 가족

의 대의 사이에서 갈등하는 내면적 방황을 어느 정도 담보한 인물이 될 수 있었다. 비록 섭이 악당이지만, 아버지나 형에 대한 도덕적 책임을 통감하는 인물이기 때문에, 인간적인 동정을 살 여지가 살아나는 셈이다. 이러한 섭의 성격 재창조는 한국 관객의 연민을 유발할 수 있는 윤리적 바탕을 형성한다.

도둑들이 머무는 숲은 원작에서는 ‘보헤미아 숲’이지만, 변안작에서는 ‘낭립산’이다. 낭립산에 모인 도적들은 엄의 엄밀한 훈계와 감독 하에 의적으로 변모한 상태이다. 하지만 원작의 보헤미아 도적들은 인간성을 상실한 폭력배의 모습으로 전락한다. 이로 인해 원작의 카알은 자신들의 동료에 대해 깊게 회의하게 되고, 자신의 의지를 따르지 않는 도둑들에 대해 분노하게 된다.

반면 함세덕은 ‘낭립 산중의 도적들’을 ‘의적’으로 만들어서, 엄으로 하여금 이러한 분노와 고민을 느끼지 않도록 설정한다. 엄이 내린 명령에 따라 재조직된 낭립의 의적은 비록 도둑이되, 실제로는 국가의 안녕과 백성의 평안을 염려하는 저항군의 형상을 띠기 때문이다. 이러한 설정은 엄의 행위(도둑질)를 도덕적으로 정당화시킨다. 원작에서 카알이 자신의 부하들에 대해 실망하지만, 엄은 대인의 품모로 그들을 감화시킬 수 있는 능력까지 지닌 인물로 그려진다. 이러한 설정은 한국의 의적인 ‘홍길동’이나 ‘임꺽정’과 비슷한 영웅의 형상을 엄에게 부여한다.⁴¹⁾

카알의 군대가 기병대에 풍비박산 난 후, 카알은 아말리아를 보기 위해서 집으로 돌아간다. 프란츠는 자신의 영지에 잠입한 카알을 발견하고, 집사 다니엘도 카알을 알아본다. 프란츠는 도망가고 다니엘은 카알과의 재회하게 되는데, 이러한 재회를 통해 카알은 모든 음모가 프란츠의 계략이었음을 알게 된다.

41) 실러는 카알이 루빈 후드에게 자신의 이상을 두도록 설정했지만, 카알의 무리들은 의적이 아닌 홍적으로 활동하여 이러한 카알의 이상을 흐리게 만들었다(김은숙, 『실러의 작품 <군도>에 나타난 남성상』, 『독일문학』(82권), 한국독어독문학회, 2002, 287~290면 참조).

함세덕은 엄이 천향궁으로 두 번 귀가하도록 설정을 바꾸었다. 엄은 첫 번째 방문하여 부자간의 이간질과 모함이 동생 섭의 계략임을 알지만, 섭을 탓하지 않고 자신이 집을 떠나는 길을 선택한다. 전술한 대로, 원작과 달리 엄은 섭을 적대적으로 대하지 않고 있다. 그 후 시간이 흘러, 엄은 아버지의 죽음을 애도하기 위해서 집을 두 번째로 방문하고, 섭을 직접 대면하게 된다. 섭은 엄의 등장에 충격을 받고 자결을 하지만, 끝까지 엄은 섭에게 적대감을 피력하지 않았다.

하지만 원작에서 실러는 카알과 프란츠를 적대적인 관계로 설정하여, 형제가 극한적으로 대립하도록 만들었다. 더구나 프란츠는 아버지를 죽은 것으로 꾸미기 위해서 거짓 장례를 치루고, 정작 아버지 막시밀리아 폰 모어 백작을 오랫동안 구금하기까지 했다. 아버지를 만난 카알은 프란츠에 대한 분노를 삭이지 못하고, 동생을 죽여서라도 복수를 하겠다는 일념에 사로잡힌다.

이처럼 원작에서 카알과 프란츠의 대결은 선/악의 대결이고, 이상주의/현실주의의 대립이며, 다른 한편으로는 근대인의 입장(카알⁴²⁾에서 봉건적인 세력(프란츠)에 맞서는 상징적 대결이기도 하다. 그러다 보니, 카알은 복수의 화신으로 묘사된다. 카알의 복수가 정당성을 확보하기 위해서 프란츠는 절대적인 악한이어야 했고, 프란츠가 한 행위는 용서받을 수 없는 범죄여야 했다. 실러는 형제간의 대립 구도를 통해 선/악의 구조를 명확하게 하고자 했지만, 이러한 형제간의 대립은 조선의 관객들에게 친숙한 구도가 아니었기 때문에 함세덕은 이를 약화시킨다. 그 결과 프란츠의 변안 인물인 섭은 개전의 여지를 가진 인물로 변화된다.

한편 원작에서는 카알과 슈피겔베르그 역시 강하게 대립하고 있다. 카알에게 도둑떼의 가입을 권유하고 두목의 자리를 인도한 도둑이 슈피겔베르그이지만, 슈피겔베르그는 카알의 명령과 지도 방식에 가장 반기를 드는 도둑이기도 했다. 슈피겔베르그는 영지로 돌아가서 돌아오지 않는 카알을

42) 이창남, 앞의 논문, 91면 참조.

제거할 구실을 만들어, 평소 자신의 무자비한 참살(노락질)을 제지하던 카알을 제거하려고 한다. 카알과 슈피겔베르그는 친구이며 동료였지만, 라이벌이며 적대자였다. 결국 슈피겔베르그는 다른 도둑들에 의해 제거된다.

하지만 변안작에서 수피달은 엄에 대해 이의를 제기할지언정, 도둑의 두목에 대한 살해를 감행하지 못한다. 비록 도둑일지언정 우두머리에 충성하는 의리를 버리지 않는 인물로 재설정되며, 도둑의 무리에 내분을 조장하지도 않는다. 그는 살아남아 엄의 개혁에 일조하는 인물로 존속한다.

3.4. 전도된 결말과 대사회적 전언

원작에서 카알은 구출한 아버지에게 자신의 정체를 숨기려 하지만, 아말리아에 의해 정체가 탄로 나고 만다. 모어 백작은 큰 아들이 도둑의 피수임을 알게 되자, 이에 실망하여 그 충격으로 절명한다. 카알은 이로 인해 아버지의 죽음에 책임을 떠안게 된다. 게다가 카알은 아말리아마저 손수 죽여야 하는 운명에 처한다. 카알을 알아 본 아말리아는 헤어지려 하지 않고, 도둑 무리들은 두 사람이 함께 있는 것을 허용하지 않는다. 카알이 도둑 무리를 이탈할 조짐을 보이자, 도둑들은 카알에게 아말리아를 살해하라고 종용한다. 아말리아 역시 카알과 헤어져야 할 바에는, 카알의 손에 죽기를 소망한다. 결국 카알은 아말리아를 살해하고, 도둑 무리에서 더 이상 자신의 존립 근거를 찾을 수 없다는 사실을 깨닫게 된다. 카알은 아버지와 아말리아를 죽게 만든 죄책감에서 벗어나지 못하고, 남은 인생과 사회 개혁을 함께 포기하고 만다.

실리의 <군도>에서 카알이라는 영웅은 결말에서 희생양으로 전락한다. 르네 지라르는 집단의 욕망이 고조되고 내부 분열의 조짐이 나타나면, 집단은 희생양을 선택하여 폭력을 쏟아 붓고 질서의 혼란을 바로잡으려는 ‘희생양 메커니즘’을 발동한다고 강변했다.⁴³⁾ 이 때 집단은 중대한 위기를 의식하게 되는데, 카알의 부하들이 합심하여 카알을 처형하는 것

은 이러한 위기감에서 비롯된 극단적 처벌이라고 할 수 있다. 이처럼 원작은 카알의 몰락과 아말리아의 죽음을 통해 인류사적 비극을 체현하고자 했다. 김은숙은 이러한 결말을 ‘가족 간의 파멸’로 간주하면서 부정적인 결말이라고 규정했고, 이러한 부정적인 결말이 초래된 원인 중 하나가 아버지와 카알이 가치관이 서로 달랐기 때문이라고 분석했다.⁴⁴⁾

하지만 함세덕은 이러한 비극적 결말을 수용하지 않았다. 일단, 변안작에서 아말리아의 죽음은 연기된다. 엄을 사랑하는 나모나는 엄이 도둑패의 우두머리로 살고 있다는 사실을 알게 되자, 스스로 도둑 무리를 찾아와, 도둑 무리에서 엄을 구출하려 한다. 원작에서 아말리아가 강제로 끌려오는 것과 차이를 보이는 설정이다. 하지만 도둑의 무리가 엄의 이탈을 허락하지 않자, 그녀는 스스로 도둑의 무리에 가담할 것을 선언한다. 그녀의 가담은 도둑들이 실은 의적이라는 윤리적 면죄부로 인해 가능했고, 그녀를 또 하나의 영웅으로 설정하려는 함세덕의 극작 의도를 담아 내게 된다. 그녀는 힘없이 죽어가는 비련의 ‘아말리아’가 아니라, 세상의 질서에 도전하는 당찬 ‘여진족 여전사’로 거듭난 것이다.

그녀의 가담과 용기에 의해, 엄 역시 개혁 의지를 중단 없이 추동할 수 있었다. 변안작에서 엄과 나모나 그리고 수피달과 도적들은 혁명군이 되어, 통치 질서의 문란을 바로 잡고 새로운 개혁의 기치를 드높이는 사명감에 불타오른다. 이것은 함세덕이 원작에 담겨 있는 “절대군주적인 독일에서의 시민혁명적 개혁의 시범적 시도”⁴⁵⁾를 가시적으로 확장하고자 하는 작가의 의도로 볼 수 있다.

정리하면 실리는 아말리아를 비극적인 여인으로 형상화하였다. 그녀는 카알의 애인이었고 카알만을 사랑했으나, 카알은 그녀를 곁에 둘 수 없

43) 르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998, 101~115면 참조 ; 르네 지라르, 김진식·박무호 역, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 1993, 61~103면 참조.

44) 김은숙, 실리의 <군도>에 나타난 갈등구조, 한국독일어문학회, 『독일어문학』(17권), 2002, 417~424면 참조.

45) 노영돈, 앞의 논문, 150면.

었다. 카알은 자신의 손으로 아말리아를 죽여야 했고, 그로 인해 도둑으로서 카알 자신도 끝나게 된다. 이러한 결말은 참담한 현실 인식에 해당한다. 카알이 아버지도, 사랑하는 애인도, 국가도, 심지어는 자신도 건사할 수 없는 인물이라고 실러가 규정한 셈이기 때문이다. 원작에서 카알은 실패한 혁명분자이며, 나약한 반체제인사였다.

하지만 함세덕은 작품의 결말을 대폭적으로 변경했다. 함세덕은 주인공 엄이 끝까지 현실 개혁의 의지를 버리지 않고, 그의 영웅적 결단에 의해 사회 일각에서 체제 개혁을 외치는 운동가로 남도록 만들었다. 함세덕의 입장에서는 엄이 무기력하게 패배해서는 곤란했고, 이를 위해서 아버지나 애인의 죽음에 대한 책임을 엄에게 부가할 수 없었다. 더 나아가서 함세덕은 엄의 무리에 나모나를 포함시켜, 사회 개혁과 체제 정화에 더욱 많은 사람들이 공감하고 분연히 동조한다는 사실을 강조하고자 했다. 특히 나모나는 작은 이익에 취해 있는 낭립 도둑들과, 개인적 관계에서 고민하는 엄을 각성시키는 역할을 맡는다.

해방공간에서 발표된 함세덕의 희곡은 ‘공세적 계몽·선전극’의 형태를 취하고 있으며, ‘토론의 장면화’ 기법을 활발하게 활용하고 있다.⁴⁶⁾ 해방공간에서 최초의 집필(변안) 작이라고 할 수 있는 <산적>에서도 이러한 현상은 주목된다. 나모나의 발언은 ‘각성한 자’가 ‘무자각한 자(도둑들)’에게 들려주는 계몽의 언사에 해당한다. 무자각한 무리들은 이 말에 설득당해 ‘자각의 무리’로 변화된다. 원작의 보헤미안 도둑들이 끝까지 무자각한 자들로 남는 것에 비해, 변안작에서는 공세적 계몽의 요소가 강화되었다고 할 수 있겠다.

이러한 결말의 변경 방식은 이태우가 말한 생경한 이태올로기의 노출에 해당한다. 함세덕은 원작의 설정을 대거 변화시키면서까지 사회 개혁과 체제 정화의 필요성을 역설했다. 엄이 살던 고려가 원나라의 예속에서 풀려나 새롭게 출발해야 할 입장이었다면, 함세덕이 맞이해야 하는

46) 김재석, 앞의 논문, 333~339면 참조

해방공간의 조선 역시 지배국의 예속에서 풀려나 스스로를 건설해야 할 입장이었다고 할 수 있기 때문이다.

함세덕과 당대의 연극인들에게 최후후나 섭 같은 이기적 정치 모리배⁴⁷⁾는 척결되어야 할 대상이었으며, 판단력을 잃고 충신을 내친 왕치겸의 정치적 실패 역시 개선해야 할 구습이었다. 새로운 질서는 사회와 국가를 건설하고자 하는 젊은 개혁의 무리들에 의해 건설되어야 할 과제였다.

당대 이 작품에 관한 연극평에서 “낙랑극회 ‘산적’ 공주(公主)의 國家論이나 산적두목의 國家論”이 모두 어색했다는 지적은, 이러한 ‘신국가 건설론’이 ‘엄’과 ‘나모나’에 의해 당위적으로 발설되었기 때문으로 풀이된다. 지금도 이 대목은 생경한 구호로 점철되었다는 인상을 지우기 힘들다. 하지만 역으로 말하면, 무리한 설정을 감수할 만큼 1945년 시점에서의 함세덕에게 이러한 결말이 절실했다고 볼 수 있다. 함세덕은 <기미년 3월 1일>을 통해 새로운 국가 건설의 주체가 ‘우익 인사’가 아니라 ‘학생 세력’ 혹은 ‘프롤레타리아·민중 세력’이라고 설파한 바 있다. 마찬가지로 <산적>을 통해서도, 새로운 국가 질서의 창립을 염원하면서 그 주체 세력이 기득권에서 물러난 개혁 세력이어야 한다고 밝히고자 했던 것이다.

4. 실러의 미학 이론과 낙랑극회의 <산적>

4.1. 함세덕의 공감과 변안의 한계

실러의 <군도>는 “사회적 현실과 그로 인해 야기되는 사회적 갈등이 구조적 틀로써 나타”난 작품이기 때문에 “기존 질서에 대한 절대적인 부정과 비판이 중심적, 주체적 역할”을 하는 특징을 지니고 있다. 이러한 특

47) 프란츠는 카알의 정당한 권력 계승을 방해하고 사적으로 착취한 찬탈자의 형상이다 (김은숙, 실러의 <군도>에 묘사된 도적이 된 카알과 왕위 찬탈자 프란츠, 『독일문학』(45권 4호), 한국독어독문학회, 2004, 69~70면 참조).

정은 질풍노도 시대의 텍스트들과 공통점을 이루기도 한다.⁴⁸⁾

낙랑극회와 함세덕은 실러의 <군도>를 변안하면서 이러한 특징들을 한국적인 현실에 적용하고자 하였다. 이것은 해방공간에서 작가의 임무라고 할 수 있다. 함세덕은 해방공간에서 절대적인 권력 체제를 부인하고 시민계급의 자유의지가 강조되는 정권을 창출하는 것에 관심이 많았으며, 일제치하 굴욕의 역사를 청산하고 진정한 재건 세력이 정당한 정치 행위를 수행하도록 만드는 것에 역점을 두고 있었다.

해방공간에서 이러한 함세덕의 입장과 견해는, 실러의 그것과 근본적으로 유사하다. 실러는 프랑스 혁명 이후 혼란에 빠진 정치적 상황을 극복하기 위한 방법으로 ‘교육’을 제시했다. 특히 그는 ‘인간의 올바른 마음을 방향으로 이끄는 교육’을 중시했고, 이러한 상태를 ‘아이스테티카’(*ästhetische Erziehung, aesthetic education*)라고 하여 혼란에 빠진 현실 정치 상황을 극복할 수 있는 방안으로 삼고자 했다.⁴⁹⁾

함세덕이 실러에 대해 얼마나 이해하고 있었는지는 현재로서는 확인할 길이 없지만, 실러가 인식했던 정치적 혼란을 함세덕 역시 해방공간에서 인식하고 있었다는 점은 분명해 보인다. 프랑스 혁명 후의 혼란상과 과도기적 정부 형태(무기력한 연방 군주국가들로 분열된 독일)는, 해방공간(강대국의 영향력과 좌우 이념의 대립에 휩싸인 한반도)에서 한국인이 경험해야 할 혼란을 예견하고 있다. 더구나 18세기 독일의 지식인들은 사회의식이 미약했고 시민계급의 이익을 대변하지 못했으며, 지나친 이상주의나 도덕적 순수주의에 빠져 있었다. 당연히 이러한 정치적 격변기는 작가들로 하여금 시대와 역사에 대한 통찰을 증용하였다.⁵⁰⁾

이러한 처지는 해방공간에서 한국의 지식인들에게도 동일하게 통용된

48) 노영돈, 앞의 논문, 152면.

49) 이경화, 『실러의 정치교육론 도덕교육적 함의』, 『도덕교육연구』(18권 1호), 한국도덕교육학회, 2006, 95~96면 참조.

50) 윤세훈, 『역사소제의 극화』, 『인문연구』(1호), 영남대 인문과학연구소, 1982, 117~119면 참조.

다. 넓은 의미에서 실러와 동일한 처지에 처해 있었던 함세덕에게 <군도>는 공감되는 텍스트가 아닐 수 없었다. 하지만 <군도> 자체의 문제로 인해, 함세덕은 변안을 고려했을 수 없었고, 변안에도 불구하고 텍스트 내부에 도사린 정치적 함의를 확대하지 못하고 말았다. 그것은 원 텍스트 내부의 결함과 관련이 깊다.

<군도>가 종종 질풍노도의 어느 작품보다도 더 강하게 정치적인 색채를 보이는 작품이라고 평가되고 있지만 실제로 살펴보면 정치적 내용이 깊이 있게 토론되고 전개되거나 다루어지지 않는다. 그들의 막연한 자유에 대한 동경과 갈망 이외에 로마와 스파르타의 모범에 대해서 그러면서 카알 모어가 독일공화국에 대한 몇몇 단어들을 사용하는데 그치고 있다. (...중략...) 이것은 질풍노도의 작가들의 사회비판에서 그리고 그들의 새로운 이상향에 대한 막연한 구상에서 보여지고 있다. 그러나 그것은 본질적으로 문학에 제한되어 나타날 뿐 실제적으로 그들의 정치적인 태도로 연결되어지거나 행동으로 실현되지는 않는다.⁵¹⁾

노영돈의 지적은 다소 논점을 벗어난 구석도 있지만, 실러의 <군도>가 지닌 한계를 적확하게 보여주는 혜안도 담고 있다. <군도>는 18세기 독일의 정치적 혼란이나 복잡한 사회 체계를 정확하게 반영하지 못하고 있고 이를 탐색할 수 있는 구체적 방안도 담아내지 못했다. 카알 모어는 사회의 모순과 부조리로부터 해방을 부르짖고 있지만, 그 실천적인 방안을 제시하지 못한 채 개인사적인 비극에 얽혀 사회 개혁 행위 자체를 중단할 수밖에 없었다. 가장 중요한 점은 카알이 살았던 시대의 문제가 무엇이고 그 원인이 무엇인지에 대한 실러의 견해가 결여되어 있다는 점이다.

이것은 실러의 교육철학에서 비롯된다. 실러는 심성교육론에서 “현실의 정치 문제를 일일이 나열하고 그것에 대한 대처 방안을 제시하지는 않”고 있으며, 오히려 예술과 미의 개념과 상호 작용을 설명하고 그것으

51) 노영돈, 앞의 논문, 1998, 153면.

로부터 개인의 인격적 완성을 추구하는 일에 역점을 두고 있다.⁵²⁾ 비록 실러의 <군도>가 심성교육론을 본격적으로 주장하기 이전에 집필된 텍스트라 할지라도, 이러한 실러의 교육론을 그 시초로 반영하고 있는 텍스트라 할 때, 이러한 특성이 고스란히 나타날 수밖에 없다.

함세덕이 이 작품의 문제점에 공감했다면, 이러한 <군도>의 추상성과 막연함을 한국의 구체적인 현실로 옮겨 오려는 시도를 벌였어야 했다. 하지만 그는 해방공간의 복잡한 사회 체제와 각종 현안을 담아내기에 지나치게 거리감이 있는 소재와 배경을 취택하고 말았다. 이로 인해 고려 시대를 위한 엄의 개혁과 저항이 지니는 의미가, 해방공간이라는 혼란한 현실상에 제대로 반영되지 못하는 결과를 낳고 말았다.

또한 ‘원나라’라는 적대 국가와 ‘정권 탈취’라는 매국적 행위가 비판적으로 언급되었음에도 불구하고, 이러한 비판이 현실에서 적용될 수 있는 유효한 지점을 제시하지 못했다는 한계에서 벗어나지 못했다. 고려와 해방공간 사이의 유비추리가 제대로 성립되지 못했고, 현실의 전사로서의 역사적 배경이 옳곧게 적용되지 못한 것이다. 이러한 문제점은 일정 부분은 실러의 <군도> 텍스트가 지니는 근본적인 결함을 한국적 현실에서 충실하게 극복하지 못했기 때문에 발생했다고도 할 수 있다.

4.2. 이성적 면모의 강화를 통한 놀이 충동의 완성

실러 미학 이론의 출발점은 ‘예술을 통한 인간의 교육’이다. 김수용에 따르면, 실러의 미학 이론서들 가운데 가장 중요한 위치를 점유하는 논문이 「일련의 편지를 통한 인간의 미적 교육에 대하여」(인간의 미적교육, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen)이다. 실러는 내적으로 분열된 인간의 본성을 조화와 균형과 합일로 이끄는 것을 ‘아름다움’의 본질로 삼았고, 이러한 이념에 도달하는 수단으로 예술을 선택했다.⁵³⁾

52) 이경화, 앞의 논문, 97면 참조.

함세덕에게도 해방공간에서 계몽의 수단으로서의 예술(연극)이 필요했다. 함세덕은 새로운 사회건설 주체로서의 학생과 민중과 프롤레타리아를 상징했지만, 이러한 시민 연대들은 계몽을 통해 진정한 이념을 가진 주체로 거듭나야 할 존재이기도 했다. 함세덕이 해방공간에서 최초로 극단을 조직하고 창립 작품으로 <군도>를 선택한 것도, 이러한 계몽 수단의 필요성 때문이었다. 더구나 함세덕은 일제시대 현대극장을 운영하면서 선전 선동의 효과와 연극을 통한 계몽을 경험한 바 있었다. 따라서 그에게 극장은 교육의 수단이어야 했고 계몽의 장소일 수 있었다.

<군도>는 비록 실러의 초기작이기는 하지만, 교육과 계몽의 연극적 목표를 충실히 담보한 텍스트였다. 실러는 ‘오이겐’에 대한 저항을 표출하고 학교의 역할을 상기시키기 위해 이 작품을 집필했기 때문에, <군도>는 기본적으로 교육과 계몽의 텍스트라고 할 수 있다. 문제는 이러한 텍스트에 필수적으로 겸비되어야 한 비평적 거리감이었다. 실러의 미학 이론은 브레히트의 그것과 비견될 정도로 비판적 거리감에 충실했다는 평가를 받지만,⁵⁴⁾ <군도>를 창작할 당시에는 이러한 이성적 측면이 미발달한 상태였다.

비꾸어 말하면, 실러는 <군도>에서 ‘감성적 영역’과 ‘소재 충동’에 집중하고 있다. 카알이 지향하는 세계는 이성과 감성이 조화를 이룬 세계가 아니라, 감성적 영역이 극대화된 세계이다. 당연히 카알이 가지고 있는 세계관은 도전적이고 변화 가능한 것이지만, 지속적이거나 통합적인 것은 아니었다. 그러한 측면에서 <군도>는 변화에 대한 열망과 현실에 대한 도전의식으로 충만한 텍스트임에는 틀림없으나, 이성적 사유나 두 영역간의 조화를 추구한 텍스트는 아니었다.

실러에게 예술은 ‘미적 놀이’이며, ‘놀이’는 인간의 전체성을 완성하는 일종의 충동 작용이었다. 실러는 완성된 인간을 이성과 감성의 조화를

53) 김수용, 『아름다움의 미학과 숭고함의 예술론』, 아카넷, 2009, 33~37면 참조.

54) 김수용, 『아름다움의 미학과 숭고함의 예술론』, 아카넷, 2009, 111~125면 참조.

이론 존재로 보았는데, 이것은 이성의 영역에 속하는 형식 충동(formtrieb)과 감성의 영역에 속하는 질료 충동(소재 충동, stofftrieb)이 자유롭고 균등하게 상호 작용을 이루고 있는 상태를 가리킨다. 두 충동은 서로 대립하면서도, 상대를 필요로 하고, 어느 한 쪽만이 존재해서는 안 되는, 인간 존재를 구성하는 필수 불가결한 요소라 할 것이다. ‘형식 충동’이 없으면 인간은 타자와 관계를 맺을 수 없고, ‘질료 충동’이 없으면 인간 자신이 존재할 수 없다. 실러는 감성적인 것에 비해 늘 우위를 지키는 이성적인 것의 역할을 축소하고, 두 영역의 위상을 조절하여 두 충동 사이의 통합을 주장했다. 이 통합이 놀이 충동(spieltrieb) 즉 예술을 통한 미적 교육이었고, 두 충동에 한계를 부여하는 것이 실러에게는 곧 문화(Kultur)였다.⁵⁵⁾

함세덕은 <군도>를 개작하면서, 텍스트에 누락되어 있는 이성적인 영역을 보충하고자 했다. 원작에서 카알은 아버지에 대한 반항으로 도둑이 되었고, 도둑들이 자신의 이념으로 선도되지 않자, 이에 절망하고 탈퇴를 피하는 인물이다. 또한 카알은 동생의 음모가 드러나자 이에 대한 복수를 주저 없이 결정했으며, 아말리아와 공존의 길을 찾을 수 없자 자신의 손으로 처결한 인물이다. 카알은 기본적으로 변화에 대한 갈망이 크고 세상에 대한 도전의식을 지녔다는 점에서 ‘질료 충동’이 우세한 인물이라고 할 수 있다. 그리고 카알은 자신의 꿈꾸던 세상에 대해 책임 있는 결론을 내놓지 못하다는 점에서 이성적인 면모가 약화된 인물이기도 하다.

함세덕에게 이러한 카알의 모습은, 대중에 대한 계몽과 예술을 통한 교육을 실현할 수 없는 인물, 즉 불완전한 인간으로 인식될 수밖에 없다. 카알은 ‘형식 충동’이 결여된 인물이기 때문에, 이성/감성 혹은 형식 충동/질료 충동이라는 양자 간의 관계를 유지·통합·조화·합일하기 어려웠다. 두 충동 사이의 상호 작용과 통합이 불가능하다면, 예술을 통한 미적 교육 혹은 놀이를 통한 계몽에도 필연적으로 한계를 노출할 수밖에 없다.

55) 기정진, 실러의 미적 교육에 나타난 놀이의 의미, 『인문연구』(54호), 영남대학교 인문과학연구소, 2008, 256~258면 참조.

그래서 함세덕은 카알의 감성적인 면모를 약화시키고 이성적인 면모를 강화시켜, 양자의 균등하고 조화로운 통일을 이론 인물인 엄을 재창조했다. 엄은 동생의 계략을 알면서도 자신의 판단에 따라 도둑이 되고자 했고, 동생의 패륜을 스스로 뉘우칠 수 있도록 ‘처결자’가 아닌 ‘관조자’로 남고자 했으며, 자신의 부하를 함부로 처형하지 않으면서 더 큰 자아를 만들고자 했고, 애인과 부하들 사이의 긴장과 갈등을 조정하여 통합적 이상을 제시하고자 했다.

엄은 동아시아적 질서와 유교 윤리를 벗어나지 않음으로써, 관객들에 도덕률을 위반하는 ‘패륜적인 전사(戰士)’가 아니라 ‘수신제가치국평천하’의 이상을 몸소 실천하는 ‘동아시아의 지사(志士)’로 인지될 수 있었다. 그의 윤리와 도덕은 당대의 그것과 차이를 보이지 않았기 때문에, 당대의 관객 또한 엄에 대한 이성적 신뢰를 이어갈 수 있었다. 함세덕은 엄에게 이성적 면모를 부여함으로써, 자신이 꿈꾸고자 하는 개혁 의지를 계몽의 서사로 전달할 수 있었던 것이다. ‘혁신의 요소’를 줄이는 대신, ‘공감의 폭’을 늘린 개작이었다. 물론 함세덕의 개작 의도가 실제적으로 얼마만큼 관객들에게 호소력을 발휘했는가는 별도의 문제겠지만, 적어도 함세덕은 <군도>의 취약점을 보강하여 자신의 연극적 메시지를 만들려고 했던 점만은 분명해 보인다.

5. <산적>을 통해 본 해방공간에서 함세덕과 낙랑극회의 연극

함세덕은 <기미년 3월 1일>의 집필과 <군도>의 변안을 병행하여 시행했다. 일제가 물려간 해방공간에서 조선의 민중들이 어떠한 형태로 새로운 국가와 질서를 건설해야 하느냐의 문제는, 원나라의 압제 밑에서 신음하는 고려와 이러한 국가의 현실을 도외시한 정치 세력에 대한 논란으로 변안되었다. 따라서 <산적>은 18세기 독일의 정치적 혼란을 1945년

해방공간의 함세덕이 이해하여, 분열된 독일의 상황을 원나라 질서 하의 고려의 사정으로 변화시킨 텍스트라 할 수 있다.

<산적>의 변안 과정에는 <기미년 3월 1일>의 창작 논지들이 대거 포함되어 있다. 시민 계급의 등장과 역할, 영웅적 풍모의 인물과 다수의 결집, 구세력에 대한 비판과 타도 등이 그것이다. 이러한 의미에서 <산적>은 함세덕이 해방공간에서 걸어가야 할 길을 예시적으로 보여준 텍스트이며, 이후 작품의 단초가 담긴 작가의식의 근원이라고 할 수 있다.

하지만 변안 과정에서 함세덕은 <군도>의 ‘카알’이 1945년 조선의 민중들에게 쉽게 수용될 수 없다는 점을 알고 있었다. 카알은 감성적 면모가 강한 인물이고, 이성적인 작용이 상대적으로 약화된 인물이다. 카알은 정치적 혼란을 개혁하고자 하나, 당대 민중의 속성과 지지를 이끌어내기에는 지나치게 충동적인 인물이었다. 그는 아버지를 죽게 만들었고, 애인을 살해했으며, 아무리 원수라고 해도 동생에게 관용을 베풀지 않았다. 그리고 스스로 혁명적 이상을 포기하고, 맹세를 저버리면서 부하들을 내버리는 패륜적 속성도 내보이고 있었다.

함세덕은 도덕적, 윤리적, 인륜적 측면에서 카알의 성품을 순화시키고, 작품의 상당한 설정을 변경하여, 카알의 의무와 책임을 덜어준다. 이렇게 탄생한 엄은 아버지의 죽음에 일말의 책임도 없는 인물이자 악한 동생일지언정 끝까지 보호하려는 형제애를 발휘하는 대인(大人)으로 거듭날 수 있었다. 물론 엄은 애인인 나모나를 죽이지 않을 뿐만 아니라 선의의 혁명 세력의 일원으로 포섭하여, 부하들과 함께 생사를 걸고 혁명의 대오를 건설하는 영웅으로 부상하였다.

함세덕은 ‘엄’의 창조를 통해, 조선 민중에게 정치적 교화 내지는 미학적 교육을 시행하고자 했다. 그는 자신의 연극이 새로운 국가를 건설해야 하는 1945년 해방공간에서 하나의 지침이 되기를 바랐고, 자신이 앞으로 해나가야 할 예술 활동의 시작이 되기를 바랐다.

실러는 감성적 충동과 이성적 충동이 조화를 이룬 상태를 인간성의 완

성으로 파악했다. 또한 그는 이를 위해서 놀이적 충동 즉 예술을 통한 미적 교화가 필요하다고 생각한 이론가였다. 함세덕 역시 이러한 실러의 견해와 근본적으로 동일한 입장을 취하고 있었기 때문에, 대중에 대한 교화를 자신의 작품과 연극 활동 속에 실현하고자 했다.

이러한 작품 활동이 가능했던 것은 함세덕이 실러를 면밀하게 사숙했기 때문이라기보다는, 그 두 사람이 처한 입장이 동일하고 흡사한 미학관을 지니고 있었기 때문이다. 두 사람은 개혁자이자 교육자로서의 연극인의 역할에 공감하고 있었고, 정치적으로 혼란한 고국에서 이러한 활동을 실천하고자 했다. 함세덕의 전향과 월북은 이러한 입장과 활동의 연장선상에서 이루어졌으며, 낙랑극회의 건설과 <군도>의 변안은 그 시초에 해당한다고 할 수 있겠다.

참고문헌

1. 1차 자료

실러 작, 함세덕 변안, <산적>, 17~82면.

실러 작, 홍경호 역, 『군도』, 범우사, 2002.

『동아일보』, 『경향신문』, 『매일신보』, 『자유신문』, 『조선일보』, 『중앙신문』, 『연극단평』, 『혁신』1, 1946년 1월.

『현대극장의 창립』, 『조광』, 1941년 5월, 109면.

2. 논문 및 단행본

곽병창, 「세 편의 3.1절 기념 희곡에 대한 비교 고찰」, 『현대문학이론연구』(5), 현대문학이론학회, 1995, 16면.

기정진, 「실러의 「미적 교육」에 나타난 놀이의 의미」, 『인문연구』(54호), 영남대학교 인문과학연구소, 2008, 256~258면.

김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 122~128면.

김수용, 『아름다움의 미학과 숭고함의 예술론』, 아카넷, 2009, 33~125면.

김은숙, 「실러의 <군도>에 나타난 갈등구조」, 한국독일어문학회, 『독일어문학』

(17권), 2002, 417~424면.

- 김은숙, 「실러의 <군도>에 묘사된 도적이 된 카알과 왕위 찬탈자 프란츠」, 『독일문학』(45권 4호), 한국독어독문학회, 2004, 66~70면.
- 김은숙, 「실러의 작품 <군도>에 나타난 남성상」, 『독일문학』(82권), 한국독어독문학회, 2002, 287~290면.
- 김재석, 「1940년대 후반기 함세덕 희곡 연구」, 『어문학』(92집), 한국어문학회, 2006, 329~339면.
- 노영돈, 「<군도>에 나타난 질풍노도적 성향과 실러 드라마의 특징」, 『괴테연구』(10권), 한국괴테학회, 1998, 150~153면.
- 르네 지라르, 김진식 역, 『희생양』, 민음사, 1998, 101~115면.
- 르네 지라르, 김진식 · 박무호 역, 『폭력과 성스러움』, 민음사, 1993, 61~103면.
- 박민천, 「<뇌우> 상연에 관한 노트」, 『국립극단 제 2회 정기공연작 <뇌우> 공연 팸플릿』, 국립극단, 1950년 6월.
- 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997, 70~94면.
- 안영일, 『예술연감』, 1947.
- 유민영, 『이해랑 평전』, 태학사, 1999, 193~197면.
- 윤세훈, 「역사소재의 극화」, 『인문연구』(1호), 영남대 인문과학연구소, 1982, 117~119면.
- 이경화, 「실러의 정치교육론 도덕교육적 함의」, 『도덕교육연구』(18권 1호), 한국도덕교육학회, 2006, 95~97면.
- 이재명, 「김사랑의 희곡 <호접> 연구」, 『현대문학의 연구』(45), 한국문학연구학회, 2011, 109~111면.
- 이창남, 「실러의 <군도>와 18세기 포에지의 현상학」, 『괴테연구』(17집), 한국괴테학회, 2005, 75~91면.
- 이태우, 「신파(新派)와 사극(史劇)의 유행」, 『경향신문』, 1946년 12월 12일, 4면.
- 이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, 308~311면.
- 이화진, 「일제 말기의 역사극과 그 의미」, 『한국극예술연구』(18집), 한국극예술학회, 2003, 133~135면.

Abstract

A study on *The Robber* dramatized by Hamsedeok
as the dramatist of Nacklang-kuckhoi

Kim, Nam-seok

This paper reviews the Nacklang-kuckhoi(Nacklang theater company)'s play, *The Robber*. Nacklang-kuckhoi was organized in 1945 and worked Until 1947. In Korea history, This period is a part of the Liberation period. This paper arranges the aspect of Nacklang-kuckhoi's plays in 1945 to 1946 and finds out the special feature of it. This dissertation has been written with a purpose to examine and to understand the Nacklang-kuckhoi in 1945 and playwright intent of Hamsedeok in second half of 1940s. In conclusion, this paper checks the meaning and significance of *The Robber* in Nacklang-kuckhoi's palys and as Hamsedeok's masterpiece. Nacklang-kuckhoi was a dramatic company that was compositively coexisted with Sinkuck and Sinpakuck, the Right and the Leftism, an Intellectual player and a professional actor. This aspect is particular instance of the varied appearance and characteristic of Korean play in 1945 to 1950.

Key words : Nacklang-kuckhoi, Whang Cheol, Hamsedeok, Kim Sheon-yeong, Suh Il-seong, Lee Hae-rang, 「Die Rauber」, 「A Thunderstorm」

접수일: 2012년 11월 15일
심사기간: 2012년 11월 20일~12월 4일
게재결정: 2012년 12월 4일