

## 조선연극의 감상주의와 박영호의 국민연극

이승희\*

### <차례>

1. 감상주의와 국민연극
2. 非국민을 위한 연민의 드라마 : <산태지>
3. 여성수난서사, 전시체제 로고스에 대한 회의: <물새>
4. 정치적 현실주의에 대한 거부와 공감의 윤리

### <국문 초록>

조선연극의 감상주의는 3.1운동으로 촉발된 탈식민적 가능성에 대한 기대와 좌절을 연쇄적으로 체감했던 시대에 비로소 그 모습을 드러냈다. 구체적으로는 식민지 검열체제 하의 정치경제학적 조건이 결정적이었는데, 조선연극이 찾아낸 것은 파잉의 형식을 통해 획득한 감정의 리얼리티였다. 이것은 외부로부터 받은 온갖 압력에 대한 저항이자 자기보존을 위한 방어기제의 성격을 띠었던바, 이때의 감정은 연극의 또 다른 메시지가 되고 ‘나’에게 무엇이 중요한지에 대한 가치판단을 표현했다. 조선연극의 감상주의에서 연민의 중심성은 결국 검열체제가 디자인한 결과로 이해될 수 있겠으나, 여기서 중요한 것은 그 소유권을 검열체제로부터 가져와 공감의 윤리적 태도로써 자기보존을 꾀했다는 점이다. 문제는 전시체제로 전환되면서 감정통제의 방향이 다시 한 번 바뀌게 된다는 점이다. 여전히 감상주의는 조선연극을 지배하고 있었지만, 그 성격이 반드시 연속성을 지시하는 것만은 아니었다. 박영호의 국민연극은 전시체제로 달라진 조건 속에서 공감의 윤리적 가치와 저항의 기제로서 감정의 영역이 새롭게 독해될 수 있었던 경우이다. <산태지>는 타인의 삶의 가치에 주의를 기울이는 것이 얼마나 중요한가를 역설하는, 비(非)국민을 위한 연민의 드라마이며, <물새>는 전시체제의 로고스 바깥에 머물러 있는 여성들의 수난서사가 감정의 동심원을 이루게 하여 폭력적인 의사(擬似)국가와의 불화를 드러낸다. 박영호는 감상주의의 일반적 경로를 따르는 대신 정치적 현실주의를 후경화하거나 경고하는 감정의 세계를 통해 전시기의 정치적 현실주의에 대한 윤리적 거부를 표현한 것이었다.

주제어 : 감상주의, 국민연극, 물새, 박영호, 산태지, 연민, 전시체제, 정치적 현실주의

## 1. 감상주의와 국민연극

1945년 해방되기 불과 몇 달 전, 무라이마 토모요시는 조선연극에 감상적인 것이 ‘너무’ 많다는 것에 놀라워했다. 자연스러운 감정의 발로가 아니라 감정이 과다하여 이성을 잃은 상태이고, 이는 역지로 관객의 감동을 일으키려는 의도의 소산이라고 판단했다.<sup>1)</sup> 어느 곳이든 초만원의 상황을 이루고 3시간이 넘는 장막극에도 강한 흡인력을 보였다. 그의 기록대로라면 “신파조의 눈물” 때문에 국책을 목표로 하는 많은 연극이 “민중의 계몽선전을 잊어버리고 있”는 형국,<sup>2)</sup> 그것이 바로 전시체제가 조선연극을 지배하는 감상주의 경향이었다.

물론 외부자의 시선이란 자신이 경험하고 지향하는 연극에 대한 일정한 형상이 비교의 축이 되기 때문에, 이를 상대적인 것으로 받아들일 필요가 있다. 더욱이 조선어 해독력이 없는 자의 것이기에 그 한계 또한 분명하다. 그럼에도 불구하고 그가 한편으로는 거칠게 번역된 일본어 대본을 통해 내러티브가 주도해내는 감정상태를 읽어내고, 다른 한편으로는 내러티브를 초과하는 무대상의 수행적 상황에서 감정과잉을 직관적으로 느꼈을 것이라는 점에는, 어렵지 않게 동의할 수 있을 듯하다. 조선연극의 감상주의는 바로 신극주의자들이 줄곧 지적해온 적폐였으며, 이 시기에 이르러서는 그러한 속성이 종종 전략적 차원에서 요구되기조차 했던 것이다. 실제로 전시체제기에 양적 다수를 차지했던 공연 레퍼토리는 전시 이전에 이미 개화하여 이때에 만개를 한 전시오락의 중심이었으며,<sup>3)</sup>

- 1) 村山知義, 「관극소감」(1), 『매일신보』, 1945.4.26; 村山知義, 「희곡계의 현상」(2), 『매일신보』, 1945.5.19.
- 2) 村山知義, 「관극소감」(1), 『매일신보』, 1945.4.26.
- 3) ‘전시오락’이 정책적으로 디자인된 것임은 주지의 사실이다. 우생학적 신체 조형술을 통해 본 오락정책에 관해서는 김예림의 「전시기 오락정책과 ‘문화’로서의 우생학」(『역사비평』 제73호, 역사비평사, 2005.11)을 참고할 수 있겠고, 전시기에 공연예술의 새로운 강자로 부상한 악극과 어트랙션에 관해서는 이화진의 「전쟁과 연예: 전시체제기 경성에서 악극과 어트랙션의 유형」(『한국학연구』 제36집, 인하대 한국학연구소,

\* 성공회대 강사

그 각각은 일정한 장르규칙에 따르고 있는 것처럼 보였고, 감상주의는 이러한 레퍼토리들에 편재되어 있던 지배적인 양상으로 보이기 때문이다.

이 상황이 함축하는 사실은 분명하다. 언제부터인가 감상주의가 조선연극의 주요특질이 되고 있었다는 점, 그리고 전시(戰時)라는 비상시임에도 불구하고 감상주의가 더욱 증폭되어 보인다는 점이다. 한편으로 전시 이전의—혹은 그와 동종의—레퍼토리들이 꾸준히 공연되고 있었다는 점을 감안하면, 전시체제로의 돌입이 그 이전과 이후를 격절시키는 것만은 아니었으며 전시오락의 필요에 따라 감상주의 배양 조건은 오히려 더 좋았음을 시사하지만, 다른 한편에서 생각하자면 이러한 지속만으로 반드시 그 동일성을 유지한다고 단정할 수도 없는데, 레퍼토리의 수행적 상황이 명백히 달라진 만큼 그 성격 역시 변화되었을 가능성을 배제할 수 없기 때문이다. 다시 말해 전시기 조선연극의 감상주의는 연속적이면서도 불연속적인 성격을 띠었으리라 점이다.

물론 감정의 문화란 “일단 예술적인 객관화의 길을 발견하게 되면 곧 그 원천으로부터 어느 정도 독립하여 그것 나름대로의 길을 가게 마련”<sup>4)</sup> 이기에, 전시기 감상주의의 경향을 그리 놀랍지 않게, 그저 당연하게 받아들일 수도 있다. 감상주의가 흥행시장에서 경쟁력이 있다고 판단되었을 때부터 그 문법개발은 시작되었고 전시라는 특수(特需)가 감상주의를 더욱 증폭시킨 것으로 해석될 수도 있을 것이다. 그러나 이 정황에 대한 이해는 단지 ‘현상’을 설명해주고 있을 뿐이다. 하나의 뚜렷한 경향으로서 특정한 감정에의 기대 혹은 감상성의 선호가 매우 배타적으로 드러난다면, 거기에는 그럴 만한 이유가 있다고 간주해도 좋을 것이다.

지금까지 조선연극의 감상주의에 대한 지배적인 견해는 관객대중의 취향으로 설명되어왔다고 해도 과언이 아니다. 비판적 관점에서 보자면

2015)에서 많은 시사를 받을 수 있을 것이다.

4) 아르놀트 하우저, 염무웅·반성완 옮김, 『문학과 예술의 사회사 3』, 창작과비평사, 1999, 86면.

감상주의는 극단의 경제적 이해관계에 의해서 ‘저속한 취미’의 관객대중과 영합한 결과이다. 당대의 신극주의자들이 이 입장이었음은 주지의 사실이거니와 이두현·유민영 등 한국근대극 연구가 시작된 이래로 이 관점은 지배적이었다. 현대연극에도 남아있는 감상주의 경향에 대해서 비평가들은 그 “반지성주의적 특징”<sup>5)</sup>을 비판하곤 한다. 이외는 달리 감상주의를 가치중립적인 하나의 특성으로 파악하는 견해 또한 존재한다. “한국의 대중이 체질적으로 좋아하는, 특히 이 시대의 대중이 가장 선호하는 극 형태는 비논리성에 감상주의가 맞물린 형태”라는 잠정적인 진단을 내리기도 하고<sup>6)</sup> 여기에서 더 나아가 감상주의가 “우리 사유방식과 삶의 태도로부터 나온 필연적인 것”<sup>7)</sup>이어서 “감정과 정서의 영역을 강하게 표출하는 작품”을 “훨씬 편하게 받아들이는 경향”<sup>8)</sup>이 있음을 지적한다. 이는 얼마간 참고할 사실이기도 하다. 극단의 영세성은 불가피하게 관객대중의 기대심리에 적극적으로 의존하지 않을 수 없었고, 제작비라도 회수하기 위해 지방순회를 다녀야 했던 극단의 생존방식은 중앙과 지방의 취향을 동일화하는 계기가 되었다.<sup>8)</sup> 또한 ‘사유방식’과 ‘삶의 태도’와 같이 구체적이고도 직접적인 원인이 될 만한 공동체의 유전적 가능성이 식민지적 근대화 과정과 결부되어 있음도 충분히 고려할 만한 조건이 될 것이다.

문제는 두 관점 모두 관객대중을 정태적인 존재로 탈역사화하면서 조선연극의 감상주의를 구성한다는 데 있다. 관객대중을 통해 감상주의를 이해하는 것은 그 만큼 양자가 불가분의 관계에 놓여 있기 때문이지만, ‘특정’하기 어려운 관객대중을 유일한 경로로 삼을 경우 감상주의가 진공지대에 놓일 위험성은 그만큼 높아진다. 그렇게 되면 감상주의는 예술가로서의 자율성을 상실하고 ‘감상성을 선호하는 관객대중’에게 투항한

5) 김윤철, 『한국연극의 반미학: 감상주의』, 『연극평론』 제24권, 2002, 46면.

6) 정우숙, 『한국연극의 비논리성: 결여와 잉여의 흔적』, 『연극평론』 제25권, 2002, 52면.

7) 이영미, 『영성한 뼈대에 풍부한 살덩어리』, 『연극평론』 제27권, 2002.

8) 이승희, 『전시체제기 연극통제시스템의 동원정치와 효과』, 『상허학보』 제41집, 상허학회, 2014, 228~229면.

결과가 되거나, 기질적인 소인에 의해서 비롯된 필연적 결과가 될 뿐이다. 더 나아가 어찌하여 관객대중이 감상적인 것을 선호하는지 혹은 논리적이거나 이성적인 것을 기피하는지에 대해서도 요령 있는 설명을 기대하기가 어려우며, 대중극과 신극 혹은 연극양식들 간의 차별성이 의문시되었던 조선연극의 상황<sup>9)</sup> 이를테면 감상주의적 특성이 대중극에서는 물론이거니와 프로연극이나 사실주의희곡에서도 발견된다는 사실, 혹은 각본상 명백한 차이가 있다고 해도 그 실연(實演)의 결과가 그 차이를 무화시키지 일쑤였다는 것도 이해하기 어렵다. 이는 관객대중의 영역을 벗어나는 문제이다. 작가나 연출가 그리고 배우의 연기도 그저 숙련성의 문제로 치환될 수 없다.

역사적 현상에 대한 본질주의적인 해석을 피하려면, 관객대중을 넘어설 필요가 있다. 관객대중의 기대심리는 관객대중을 통해서가 아니라 관객대중이 선호하는 텍스트를 통해서 구성되어야 하며, 감상주의는 텍스트에 표현된 감정의 해석에서 시작되어야 한다. 어떤 경우에도 감정은 그저 맹목적인 것이 아니라, ‘나’에게 무엇이 중요한지에 대한 가치판단을 포함한다. 감정을 철학적 대상으로 삼아 이 시대의 민주주의와 정치를 위한 실천철학으로 해석해낸 마사 누스바움에 의하면, “감정은 실제로는 내가 무엇인가를 필요로 하며 자족성을 결여하고 있는 사실에 대한 인정이다.”<sup>10)</sup> 그래서 감정은 ‘성숙한 상호의존’<sup>11)</sup>의 가능성을 보여주는

9) 일제 말 시절에서도 “엄연히 보아 조선극계는 하나의 낭만극도, 하나의 사실극도 스타일을 졸업해내지 못했고, 고협은 물론이요, 극연도, 토월회도, 낭만좌도 모두 식성 좋은 양이었다.” 박영호, 「극단 ‘스타일’ 문제—중앙극단을 중심으로, 『매일신보』, 1941.7.5.

10) 마사 누스바움, 조혜준 역, 『감정의 격동: 1. 인정과 욕망』, 새물결, 2015, 63면.

11) ‘성숙한 상호의존’은 어린이의 ‘유아적 의존’과 대비되는 페어버인(Fairbairn)의 개념으로 다음과 같이 요약될 수 있다. “아이는 자신이 사랑하고 계속 필요하게 될 사람은 자신의 의지의 단순한 도구가 아니라 별개의 존재임을 받아들일 수 있게 된다. 아이는 모종의 방식으로 그들에게 의존하는 것을 허용하며 전지전능함을 주장하지 않는다. 역으로 그(들)의 모종의 방식으로 자신에게 의존하는 것을 허용한다. 그리고 모종의 방식으로 헌신적으로 그(들)에게 책임을 다한다.” 마사 누스바움, 『감정의 격

윤리적 태도이며, 그 가운데 연민은 ‘유사윤리적 성취’<sup>12)</sup>로서 우리의 윤리적 의식을 확대하는 매우 귀중한 방식이다.

이 관점에서 생각해보자면, 감상주의는 그것의 윤리적 가치를 역설하는 중죄일 것이며, 이 가치는 감상주의가 조선연극의 주요 특질이 되어 간 심층을 이룬다. 구체적으로는 3·1운동으로 촉발된 탈식민적 가능성에 대한 기대와 좌절을 연쇄적으로 체감했던 시대에 감상주의는 비로소 그 모습을 드러냈으며,<sup>13)</sup> 이는 이 시기에 시각적 쾌락을 초과하는 심미적 요구가 생겨났으나 검열체제에 의해 억압된 이성의 언어를 ‘감정’으로 코드 전환해야 했던 사정에서 비롯된다.<sup>14)</sup> 감정적인 요소를 극대화함으로써

동: 1. 인정과 욕망』, 408면) 누스바움은 이로부터 더 나아가 물질적 요구와 관련해 “성숙한 상호의존은 모든 시민의 기본적인 물질적 욕구를 충족시켜주겠다는 결심을 포함하며, 모든 사람이 자유뿐만 아니라 또한 기본적 복지에 대한 권리를 갖고 있음을 인정한다”(412면)고 주장한다.

12) 마사 누스바움, 조혜준 역, 『감정의 격동: 2. 연민』, 새물결, 2015, 613면. 한편, ‘연민’은 ‘compassion’의 역어인데, sympathy, empathy, pity 등 용어에 관한 마사 누스바움의 주석은 552~556면을 참조하라.

13) 감상주의의 발생에 관해 우수진은 다른 견해를 가지고 있다. ‘불필요하게 과잉적’이거나 ‘현실도피적인 것’은 아니었으나 극장 밖의 센터멘털리티/증과 적극 공진하여 개량의 윤리학을 재생산해낸 것이 바로 1910년대의 신파극이며, 신파극의 센터멘털리티 중심에 ‘눈물’을 수반하는 ‘동정(sympathy)’이 자리하고 있음을 논의했다. 1910년대 신파극의 외면적 리얼리티는 아마도 우수진의 연구에서 묘사된 그대로일 듯하다. 그럼에도 불구하고 이 주장에 선뜻 동의하지 못하는 의구심이 남아 있는데, 『매일신보』의 제한된 정보에 대한 전폭적인 신뢰를 보낼 수가 없고, 내러티브의 2차원과 수행성의 3차원이 서로 불일치했을 가능성이 상존하고 있기 때문이다. 더욱이 레퍼토리에 나타난 개량가능성의 신념이 과연 당대인들에게 얼마만큼 공감대를 형성하고 있었을지도 회의적이다. 이는 얼마간은 우수진의 연구가 서구의 근대적 센터멘털리티에 준거를 두고 신파극을 독해함으로써 역사의 심층으로까지 분석을 밀고나가지 못한 까닭일 수도 있다. 1910년대 신파극의 센터멘털리티에 대해서는 우수진, 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011, 211~270면 참조.

14) 이 견해는 좀더 충분한 설명이 필요한 것이지만, 이와 관련해서는 「기표로서의 신파, 그 역사적 지형」(『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006)과 「사실주의극의 성립」(『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009)을 참고하기 바란다. 전자는 미적 특질로서의 신파성이 형성되는 심층적 계기가 3·1운동이라는 것을, 후자는 사실주의극의 성립 과정에서 사회주의의 번역과 검열의 역학을 통해 신파와의 습합 가능성을 논의한바 신극에도 편재되어 있는 감상주의의 이해를 도울 수 있을 것이다.

써 시각적 쾌락이 제공하지 못하는 것, 검열체제로 봉쇄되어 말할 수 없었던 것을 매우 극적으로 전달함으로써 관객대중과 적극적으로 소통하고 있었던 것이다. 이는 관객대중 안에 이미 깃들여 있던 정서가 무대를 매개로 하여 감정으로 활성화되었음을 의미한다.<sup>15)</sup> 이 전환은 ‘과잉’이라는 형식을 통해 외부로부터 받는 온갖 압력에 대한 저항이자 자기보존을 위한 방어기제였던 셈이다.<sup>16)</sup> 감정의 과잉으로 리얼리티를 획득하는 상태, 그것이 바로 조선연극의 감상주의가 놓인 자리였다. 그리하여 이 순간은 때때로 서사의 흐름이 중단된 듯한 착각을 주기도 하는데, 시간의 어떤 마디를 길게 늘어 감정을 진하게 표현하는 순간은, 서사가 해낼 수 없거나 아니면 그 서사를 부인할 수도 있는, 정지된 시간의 판타지가 된다. 따라서 감상주의를 야기하는 국면이 언제나 연극전체의 주제를 압축한다고 말할 수는 없지만, 이때의 감정은 연극의 또 다른 메시지이다.

이 지점에서 하나의 질문이 떠오른다. 연극이 전시의 오락이 되고 프로파간다 예술로 전위되던 시대에 감상주의가 만연했다는 것을 하나의 사실로 전제한다면, 강력한 목적론적 서사에 기반하여 언어의 과잉이 강제되던 국민연극은 과연 어떠한 것일까. 이 글은 바로 그 물음에 답함으로써 전시체제가 감상주의의 존재방식의 일단을 드러내고자 한다.

아마도 국민연극에서는 통상 우리가 떠올릴 수 있는 감상주의의 면모, 즉 영리한 검열체제와 병약한 흥행시장 그리고 더 열악했던 연극의 존재

15) 권수현, 「감정과 정서」, 『철학연구』 제123집, 대한철학회, 2012 참조. 이 논문은 ‘생물학적 사실’과 ‘사회적 구성물’의 혼성이론으로서의 ‘구성적 센터멘탈리즘’에 주목한 프린츠(Jesse J. Prinz)의 논의를 대상으로 그 이론적 가능성을 탐색한 것으로, 감정과 정서의 관계를 조망하는 데 여러 생각할 문제를 제공한다. 구성적 센터멘탈리즘에 의하면, 정서는 감정을 불러일으키는 도덕개념의 기초로, 정서가 감정적 반응으로 발현되는 과정이란 장기기억에 저장되어 있는 정보를 근거로 하여 단기기억에 입력되는 내용을 해석하는 과정으로 요약된다.

16) 이는 18세기 영국 감상주의극의 대중적 호소력에 대한 오스카 브로켓의 해석에서 시사를 받았다. 그의 견해를 요약하자면, 당시의 감정표현이란 외부로부터 받는 온갖 압력에 대한 저항이자 건강한 마음을 유지하는 수단이었다는 점이다. 오스카 브로켓, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989, 286면.

조건 속에서 감정과잉으로써 일정한 윤리적 태도를 드러내는 것은 쉽지 않았으리라 보인다. 국민연극은 진보의 이념이 제국주의 혹은 식민주의와 결합된 사실주의서사를 강력하게 요청하고 있었고, 감상주의가 허용된다면 이는 그러한 목적론적 서사를 감정적으로 소구하기 위한 전략적 차원일 것이며, 이때의 감상주의란 사실상 전시 이전과 이후를 연속적인 것으로 만들어주는 감상주의의 층위와는 사뭇 다른 것일 수밖에 없기 때문이다. 그러나 다른 가능성 또한 존재한다. 임선규의 극작이 보여주듯이,<sup>17)</sup> 전시체제의 전환은 전사(前史)의 수행적 가치가 특정한 단층을 만들어내는 계기이기도 했으며, 국민연극의 이데올로기와 불화하는 극작술의 동력은 다름 아닌 ‘감정’에서 생성되었던 것이다.

따라서 국민연극에서 감상주의를 읽어내기 위해서는 그 내러티브의 전략을 이용할 필요가 있다. 일반적으로 국책선(國策線)에 부합하는 주제를 효과적으로 강조하기 위해서는 갈등하는 축을 둘러싸고 적어도 2개 이상의 힘들이 겨뤄져야 한다. A를 주장하기 위해 이와 갈등하는 B 혹은 C를 드러내야 하는 것, 즉 ‘국민’을 묘사하기 위해 ‘비국민’을 필요로 하는 전략이다. 이때 주목할 것은 이 과정에서 뜻하지 않게 ‘국민’의 세계로 회수되지 않아 ‘비국민’을 보존하는 역설적인 결과이다. 여기서 해석이 필요한 지점은 B에 대한 감정의 관점이다. 그 여하에 따라 이 시기의 목적론적 서사를 거스를 수도 있으며, 바로 이는 서사로서는 해낼 수 없

17) 임선규의 국민연극에서 발견되는 세 층위의 전략들이 이 경우에 속한다. 첫 번째는 국민연극임을 입증해 보이는 과시적 전시이며, 두 번째는 이 과시적 전시의 행간에 은폐되어 있는 저항서사—근대사의 흔적들과 불온한 침묵—의 은밀한 제시이고, 세 번째는 이 글의 주제와도 맞닿아 있는 주정(主情)의 세계가 명백히 관객대중을 향해서 구축되어 있다는 점이다. 이 마지막 전략은 공동체의 감각적 기억을 소환하여 조선적 정체성을 표현하는 것일 뿐만 아니라 그의 역사인식을 구성하는 신념이기도 했는데, 그에게 있어 ‘정(情)’은 그가 환기한 근대사의 흔적들의 원인이며, 이성의 해법만으로는 찾을 수 없는 곤경을 돌파하거나 견딜 수 있는 상상력이다. 임선규의 국민연극은 1930년대부터 지속되어온 그의 멜로드라마적 상상력이 부득이 ‘역사’와 조우해야 했던 시대로부터 건져진 뜻밖의 선물이었다. 이승희, 『국민연극의 단층과 임선규의 전략』, 『상허학보』 제25권, 상허학회, 2009 참조.

었지만 감정의 윤리적 태도를 드러냄으로써 또 다른 메시지를 드러낼 수 있을 것이기 때문이다.

이런 맥락에서 박영호는—임선규와 유사하면서도 또 다른—매우 흥미로운 극작가이다. 감상주의가 조선연극에 편재된 현상이라고 할 때 이 근본적 동력이 관객대중에게서 나온다면, 대중극에 관여한 작가의 연극은 적어도 신극작가의 경우에서보다 ‘비국민’에 대한 특별한 감정이 의식적이든 무의식적이든 노출될 가능성이 높아진다고 할 수 있다. 대중적 친화력에 관한 한 박영호는 수위를 다투었던 대중예술인이었다. 경성에 올라온 이후 대중극단의 극작가이자 대중가요의 작사가로서 명성을 떨쳤을 만큼 대중문화의 한복판에 있었던 인물이었다. 그러나 좀 더 그의 이력을 좀 더 이채롭게 만드는 것은 그가 한때 프로연극에 경사되었던 적이 있었으며,<sup>18)</sup> 전시기에는 좌파이력의 신극인들과 함께 주로 작업을 했다는 점이다.<sup>19)</sup> 그의 이러한 내력은 감정의 윤리적 태도가 그에게 있어 중요했을 것이라는 기대를 갖게 한다. 특히 박영호는 관객대중보다 결코 처지가 좋다고 할 수 없는 밑바닥 세계를 병풍처럼 펼쳐 놓는 데 능했으며, 밑바닥 세계의 인물에게 강한 연민을 가지면서도 좀처럼 짙은 감정을 드러내지 않았다. 전도가 촉망되지만 “산만하고 박력이 부족한 느낌”이 든다는 무리야마 토모요시의 평가<sup>20)</sup>는 조선의 비평가들이 그를 논했던 것보다 통하지만, 지적되고 있는 그의 약점은 거꾸로 말하면 시장(市場) 안의 사연과 풍경을 일일이 가슴에 담아두어 한 장의 사진으로 인화할 수 없는 딜레마 같은 것이다. 그러나 이 글에서 살펴볼 박영호의 국민연극은 비교적 정연한 구성에 명확한 주제의식을 드러낸 것들이다. 그럼에도 불구하고 그로 환원되지 않는 감정의 세계, 때로는 불온할 수도 있

18) 전시체제기 이전의 박영호 연극에 대해서는 이승희, 『박영호의 연극, 대중극의 젠더』, 『민족문화사연구』 제55호, 민족문화사학회, 2014 참조.

19) 조사한 바에 의하면 이서향, 안영일, 박춘명, 김옥 등 좌파이력의 연출자들과의 작업이 압도적인 비중을 차지했다.

20) 村山知義, 『관극소감』(3), 『매일신보』, 1945.4.28.

는 감정의 세계가 중요하게 다뤄지고 있다는 사실은 의미심장하다.

요컨대 이 글은 조선연극에서 감상주의가 중요한 지위를 차지하게 된 역사적 맥락을 참조하면서 박영호의 국민연극을 통해 전시기 감상주의의 존재방식과 성격을 조금이나마 엿볼 수 있기를 기대한다. 국민연극에서 감정의 운명은 어쩌면 그 윤리적 가치를 내려놓거나 대폭적인 조정단계에 들어갈지도 모르는 상황이었다. 조선연극의 감상주의에서 특별한 위치에 있었던 연민의 감정은 더욱 그러했다. 선전체제의 시대에 주동인물을 연민의 감정으로 묘사한다는 것은 국민연극에서는 허용되기 힘든 일일 수밖에 없기 때문이다. 그러나 외부 압력에 대한 저항이자 자기보존을 위한 방어기제로서 감정표현의 필요성은 사라지지 않았는데, 무리야마 토모요시가 목격한 조선연극의 감상주의는 바로 그런 필요성을 드러낸 것이었다. 아마도 대다수의 관객대중은 감상주의의 불온함을 의식하지 못한 채 그냥 흘러보냈을 수도 있지만, 감상주의 경향은 소비심리로 표현된 식민지군중의 자기방어이자 도덕성의 입증이었음이 틀림없다. 그리고 박영호의 연극은 또 다른 방식으로 그 메시지를 드러내고 있었다.

## 2. 非국민을 위한 연민의 드라마: <산돼지>

<산돼지>는 제1회 국민연극경연대회 개막작으로 이서향 연출, 극단성군에 의해 초연되었다(1942.9.18~20). 함대훈이 이 연극의 주제를 “광산의 과학적 탐구의 승리”<sup>21)</sup>라고 요약했듯이, 이 연극은 광산전문학교를 졸업한 엘리트 지식인(고수머리 흥)이 과학적 지식과 신념으로 광산현장을 지키고 증산에 힘쓴다는 내용이다. 그러나 <산돼지>의 주제를 어떻게 “광산의 과학적 탐구의 승리”라고 거침없이 말할 수 있었을지 의문이다.

21) 함대훈, 『연극경연의 성과』(2), 『매일신보』, 1942.12.7.

그것을 밑바탕으로 깔고 있더라도 이 연극의 서사진행은 그 궁극적인 도달점이 그것이 아니라고 말하고 있기 때문이다. 적어도 “조화로운 공동체”를 희망하며 “근대적 엘리트들이 봉건적인 사고에 사로잡힌 구시대 인물들에게 관용을 보이고 포용력을 발휘해야” 한다는 정도의 접근을 필요로 한다.<sup>22)</sup> 작가 자신이 밝힌, 고수머리 흥에게 보내는 서간문 형식의 작의는 이 점을 분명히 하고 있다.

고수머리 흥군.

군은 확실히 시대를 안다. 강한 신념과 정확한 지성과 熱熱한 정복욕을 가진 기술적 인테리인 것을 안다. 遠見法이니 中夜望氣法이니 하는 靑은 山相學을 미신이라고 반박한 것도 안다. 磁器法, 重力法, 전기법, 彈性波法— 이와 같은 物理探鑛의 지론도 안다. 군의 연인 최길애가 힘줄 찢줄이 드러나 생활 현장을 떠나서 암시된 문화생활의 길을 걷자고 했을 때 단연 거절한 것도 안다. 군은 모든 그릇된 서적 속에서 진실만을 고르는 것처럼 坭石을 분석하고 金の 씨알을 제련해 가는 동안에 인생을 분석하고 진실을 제련한다는 말도 안다. 銅鐵이 녹아가는 과정에서 현대인의 생활은 나고 죽고 나고 죽고 한다는 말도 안다.

그러나

흥군, 나는 감히 질문한다. 가장 불우한 조건에서 생겨난 욕심이 옳과 연락될 수 있는 점을 아는가? 즉 장덕대의 불우한 욕심이 비극을 만들어 가는 과정을 군은 한 번이나 친절한 눈으로 주목해본 일이 있는가?

군이 만약 그런 인간적인 성의와 애정을 가졌을 것 같으면 내 어찌 이 장덕대의 비극을 쓸 자유가 있었으랴. (강조 인용자)<sup>23)</sup>

박영호가 말하는 “선(善)이란 “친절한 눈빛”, “인간적인 성의와 애정”

이며 이런 마음을 가졌다면 “장덕대의 불우한 욕심이 비극을 만들어가는” 것을 막을 수도 있었다는 메시지이다. 즉 이 연극은 연민의 감정이 타인의 삶의 가치에 주의를 기울일 때 장덕대의 비극과 같은 파국을 막을 수 있으며, 그 비극이 내 자신 혹은 내가 사랑하는 사람들의 미래일 수도 있음을 암시한다. <산폐지>는 그 자체로 연민에 관한 드라마이다. 따라서 이 연극의 관건은 작중인물들이 장덕대에 대하여 연민의 감정을 가지는 과정이 관객대중에게까지 공감을 불러일으킬 수 있는가에 있다.

일차적으로 연민의 감정을 지녀야 할 인물로 지목된 이는 형제광산 기사 고수머리 흥이다. 물론 관객대중은 작가의 작의를 모른 채 연극과 마주한다. 그는 가족이나 연인 때문에 직역봉공의 현장을 이탈하지 않으며, 과학적 합리성을 신뢰하는 동시에 확고한 신념까지 소유하고 있다. 약간의 음모 때문에 그러한 덕목이 훼손될 위기가 있었으나 이 또한 가뿐히 해결해내는, 그야말로 국민연극이 추구하는 이상적인 인물이다. 더욱이 노동자와 자본가가 하나가 되어 공동으로 광산을 운영한다는, 그의 이상은 일견 사회주의사상이 함축되어 있는 것처럼 보이지만 서사의 맥락에서 이는 전체주의적 모델에 가까운 것이다.

고수머리 흥에 대한 관객대중의 감정이 특별했을 거라고 짐작되지는 않는다. 엘리트 지식인의 허방과 헌신은 그 자체로 우아해 보이지만, 공감의 조건으로서는 좋은 편이라 할 수 없다. 들병이 은이와 형제광산 광주의 딸 길애의 연모가 고수머리 흥을 매우 호의적인 인물로 만들고 있지만, 대부분의 다른 인물에게 그의 신념은 ‘고수머리 흥’이라 칭할 만큼 고집스러운 것이다. 또한 좀 더 악의적인 감정을 가지고 있던 동일광산 주 흥동일에게는 “自營鑛이니 同業鑛이니 勞資一休니 허구 떠들어도, 결국 고수머리 흥가는 최광주의 장래 사뭇감”(85면)<sup>24)</sup>일 뿐이다. 더욱이 “황금동원”(25)을 선전하는 대목에서는 마음을 거두고 그저 무심하게 바라보

22) 이재명, 「박영호 작 <산폐지> 연구」, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002, 418면.

23) 박영호, 「<산폐지> : 作意」, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집①』, 평민사, 2004, 62면.

24) 박영호, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집①』, 평민사, 2004. 박영호의 희곡은 이 책을 참고했으며, 인용시에 면수만 표기해두었음을 일러둔다.

았을지 모른다.

지적 능력과 인품이 훌륭하지만 고수머리 흥을 ‘건전한 사이보그’로 만들어버리는 것은 다름 아닌, 주동인물도 아니면서 연극제목의 주인공이기도 한 장덕대이다. 그는 고수머리 흥이 중심이 되는 주제를 줌아웃 하면서 이 연극에 다른 빛깔의 무늬를 새겨 넣는다. 처음에는 고수머리 흥의 과학적 신념과 형제광산의 미래를 위해서 청산되어야 할 과거의 인물이자 고수머리 흥과 형제광산을 위태롭게 하는 데 가담한, 그저 그런 인물이다. 더욱이 그는 술에 취하면 장판줄을 기가 막히게 타다가도 심사가 뒤틀리는 경우에는 애꿎은 찬집에게 폭력을 행사하는 못난 인간이다. 그리고 가난하다. 그러나 작가는 몇 가지의 장치를 통해서 그의 예사롭지 않은 의미를 점층적으로 부여한다. 그 첫 번째는 제1막의 마지막, 장덕대가 동일광산주의 회유에 넘어가 이들과 어울려 장판줄을 타다가 고수머리 흥과 갈등하는 장면이다.

**고수머리 흥** 뉘 밥 먹구 뉘 줄을 타주는 거야. 액기 돼지 같은 것. (삽을 들어 장을 치려 한다)

**일동** 으악.

**찬집** 기사 어른. (매달린다)

**장덕대** 흥가야, 고수머리 흥가야. 그 삽으로 날 쳐라. 난 돼지다, 돼지야. (엎드려 운다)

삐죽새 소리. 막. (88면)

장덕대가 고수머리 흥의 분노에 돌연 자신을 ‘돼지’라고 자학하면서 울부짖는 이 장면이다. 동일광산주와 거래를 약속하고 장판줄을 타며 즐

25) “고수머리 흥 : 황금동원이란 무엇이요? 금은 중앙은행 금고 속으로 들어가게 마련이요. 금비녀 한 개, 금가락지 한 개, 금단추 한 개, 대포알이 되고, 비행기 날개가 되는 쾌감을 압시다.”(91면)

기던 중이었기에, 그의 돌발적인 행동은 어떤 의구심을 갖게 한다. 그의 행동을 이해할 만한 더 이상의 정보는 제공되지 않는다. 그러나 이 장면이 제1막의 마지막을 이룸으로써 섬세한 공감능력을 가진 어떤 관객은 이를 이해했을지 모른다. 이 울부짖음은 자신의 행동에 수치심을 느끼는 자의 것이다. 아마도 고수머리 흥은 이를 이해하지 못했을 것이다. 그랬더라면 장덕대의 비극은 막을 수 있었을 테니까.

이 연극의 진정한 드라마가 비로소 다시 시작되는 때는 제3막의 말미에서 장덕대가 표품(標品)을 바꿔치기 한 것이 들통 났을 때이다. 이럴 경우 일반적으로 부정행위를 저지른 인물은 모든 것을 잃고 몰락하거나 참회를 통해 새로운 인간으로 거듭나기 마련이다. 보는 시각에 따라서는 장덕대가 자살하는 이 연극의 마지막을 그러한 주제의 구현이라고 해석할 수도 있다. 그러나 이러한 해석에서 놓치고 있는 것은 이 연극의 장덕대에 대한 감정이 달라지고 있다는 점이다. 장덕대만 남은 무대는 그의 비극이 진짜로 시작되었음을 다음과 같이 예고한다—“장덕대 어둠 속에 유령처럼 섰다. 창마다 불이 꺼진다. 달이 구름 속에 든다. 라이트 張의 얼굴을 따라간다.”(116면)

이때부터 장덕대에 대한 연민의 조성되기 시작한다. 물론 이 감정을 갖고 있는 유일한 인물은 찬집뿐이며 다른 작중인물들은 여전히 아무런 변화를 보이지 않는다. 다리를 절뚝거리는 그에게 ‘병신’이라는 멸시(고수머리 흥, 양주집)가 가해지는 것도 이때부터이다. 이 멸시를 지켜보는 찬집, 그리고 이 모든 장면을 바라보는 관객대중은 미묘한 감정이 일어나도록 인도된다. 연극이 장덕대를 연민의 관점에서 바라보도록 하고 있다면, 여기에는 장덕대를 가장 잘 이해하는 것으로 보이는 찬집의 역할이 작지 않다. 가슴에 품고 있던 감석(紺石)을 가지고 반쯤 닳아 나간 채 인지 값을 구걸하는 장덕대, 이런 그를 찬집은 측은히 바라보며 눈물을 흘린다. 장덕대의 부정행위가 탄로되기 직전, 그를 떠나지 못하는 이유가 불쌍해서였다든 찬집의 말이 떠오른다.

**찬집** 불쌍해서 살어. 불쌍해서 살어주는 거야. 양반 꼬트머리……. 찾아 주는 친구두 없구 그림자두 없는 불쌍한 늙은이야. 세상에서 내가 그이를 켈 잘 알아. 술이 취하면 찬집…… 술이 깨면 마누라…… 때리구 몰구 차구 해두 나는 그이를 버릴 수가 없어. 마냥 취했다가 깬 무렵이면 수족이 비틀리고 오한이 나구 머리가 쭈시구…… 그때 마누라 마누라 어디 갔소? 이렇게 부를 걸 생각하면, 보통일 들고 문턱을 넘을 수가 없어. (눈물을 씻는다)  
(강조 인용자) (108면)

제4막은 금맥을 찾은 형제광산이 산제(山祭)를 드리는 것으로 시작하여 축제분위기에 들떠 있는 모습으로 가득하다. 사람들은 장덕대의 부채를 느끼고 “한 잔”도 먹지 못하고 “동일광산두 틀리구 형제광산두 틀”려 버린 장덕대를 딱하다고도 생각한다(123면). 사태가 급변한 것은 장덕대가 갱구에서 다이어마이트를 발파하여 자살을 기도하면서이다. 고수머리 홍이 그를 구해내오지만 그는 이미 가망이 없는 상태이다.

**찬집** 장덕댄 근본 나쁜 사람이 아냐. 장덕댄 내가 잘 알아. 늙은이들이 부동을 해서 못난일 맨들구, 멍텅구리 맨들구, 이간꾼을 맨들었어. 몇 번이나 몇 번이나 네 변두리를 빙빙 돌구, 공부판 내세구 한 번이나 따뜻한 맘으로 붙여준 일이 있어? 없지? 없었지? 아이구, 여보. (운다)  
(…중략…)

**장덕대** (손을 어루만지며) 이 손…… 이…… 이 손이 내 손을 힘있게 붙잡어 주길 은근히 바라든 손이었소

**고수머리 홍** 장덕대.

**찬집** 여보. (운다)

**장덕대** 홍…… 홍기사. 칭이 한 가지 있소 저 제상 우에 놓인 돼지를 버리고, 그 대신 내…… 내 네 발을 퐁퐁 묶어서

제상 우에 걸…… 걸어주시오.

**고수머리 홍** 장…… 장덕대.

**장덕대** 나…… 나는 산돼지요.

**고수머리 홍** 장덕대.

**찬집** 여보 (쏟어안고 운다)

뼈꼭새 소리. 강한 바람소리. 막. (강조 인용자) (128~129면)

이 연극의 마지막 선택은 장덕대의 자살이었다. 찬집을 제외한 작중 인물 모두가 의외의 충격적인 사건으로 받아들였을 이 죽음은 관객대중에게도 마찬가지로였을 것이다. 죄과에 대한 처벌로 보기에는 그의 잘못이 생명과 맞바꿀 만한 것이라 할 수 없고, 스스로를 ‘산돼지’로 칭하며 제상에 올리라는 그의 유언이 너무 과하다고 인지했을 것이기 때문이다. 장덕대의 자살은 일종의 과잉이며 비약이다. 그러나 이러한 설정이 아니라면 “친절한 눈빛”과 “인간적인 성의와 애정”의 필요라는 이 연극의 이상에 도달하지 못했음이 분명하다. 이 연극의 최종적인 감정을 장덕대의 죽음과 연관시키고 이로부터, 고수머리 홍을 중심으로 하여 전개해온 “광산의 과학적 탐구의 승리”를 후경화하면서 죽음의 메시지를 숙고하도록 만들기 때문이다.

누군가의 자살은 주변사람에게는 느닷없이 찾아온 사건처럼 여겨지곤 한다. 평정의 상태에 있는 이들에게 자살이란 선택해서는 안 되는 어리석은 행동이고 이를 목격했을 때 그 인과적 결과를 충분히 이해할 수도 없다. 즉 자살은—마치 이 연극의 마지막 장면이 매우 과잉되어 있으며 비약이 심하다고 느끼는 것처럼—비논리적이고 비합리적으로 비춰질 수밖에 없다. 고수머리 홍을 비롯하여 다른 인물들에게도 그랬을 것이다. 작가의 메시지를 전달하는 찬집의 절규와 원망을 듣고서야 장덕대가 겪었을 심리적 고통을 조금이나마 이해하게 된다. 자살할 정도의 고통이라



면, 충분히 알 수는 없지만 그 고통의 크기가 매우 심각했다는 것을 말이다. 장덕대가 고수머리 홍의 손을 어루만지며 “이 손이 내 손을 힘있게 붙잡어 주길 은근히 바라든 손이었소”라고 말할 때, 그에게 장덕대는 이제 더 이상 “이따위 지지리 병신”(116면)이 될 수 없게 된다. 오히려 그의 죽음이 자신의 탓이기도 하다는, 죄의식이 짙게 될지도 모른다.

드라마에서 죽음이라는 장치는 남겨진 자들, 바라보는 자들에게 매우 극적으로 인식론적 전회를 할 수 있게 만드는 감정적 도구이다. 장덕대가 그랬던 것처럼 자신의 잘못으로 곤경에 처해졌다고 해도, 죽음 특히 자살은 그 과오에 대한 관용과 그 고통에 대한 연민을 품도록 하는 힘이 있다. 문제는 연민의 대상이 겪은 고통이 부당하다고 인지해야만 그 연민은 오랫동안 지속될 수 있다. 예를 들어 홍도가 혜숙을 살해했지만 그에게 살인자라는 비난보다는 억울한 누명의 희생자로 여겨 연민의 감정을 가질 수 있는 것은, 홍도의 고통이 매우 부당하다고 생각했기 때문이다. 그렇다면 장덕대의 고통은 어떠한가.

장덕대의 이름은 장동수, 그는 금위영(禁衛營) 상시(上試) 이품문관의 외손주였지만 모든 것을 내버리고 찬집관 데리고 나와, 입맛과 멋밖에 모르는 금점꾼이 된 인물이다. 재래의 탐광법(探鑛法)으로 인정을 받은 덕택에 덕대(德大)의 위치에 오르기도 했지만, 이제는 미신에 지나지 않는 비과학적 탐광법이라 하여 무시당하고 “그림자두 없는 불쌍한 늙은이”(108면)가 되었다. 물론 그의 입지가 좁아진 것은 고수머리 홍으로 대표되는 과학적 탐광법의 기세이다. 이대로라면, 장덕대의 미래는 그야말로 오갈 데 없는 막다른 골목에 다다를 터이다. 금점꾼으로서의 미덕이라고 여겨왔던 자신의 탐광법은 이제 쓸모없게 되고, “마치 부채를 펴두고 줄 우에 올라선 광대”(84면)와 같은 기분 역시 누릴 수 없게 될 것이며, 고작 기껏지 않은 존재들의 눈요깃감으로 장관줄을 타야 하는 신세—자신을 “돼지”라 비하하며 울부짖던 바로 그 장면—은 장덕대로 하여금 참혹한 마음을 일게 했을 것이다. 이 모든 것의 변화는 장덕대에게 금점꾼

으로서의 생명이 끝났다는 것을 의미하며, 금점꾼이 아닌 장덕대는 없는 존재이기 때문이다. 동일광산주의 회유에 표품을 바꿔치기 한 행동은 바로 작가가 “불우한 욕심”이라고 불렀던 것이다.

장덕대의 내력과 그가 가장 소중하게 생각하는 것에 대한 사려깊은 관심이 아니라면, 그의 외로움과 고통 그리고 자살을 이해하기 어려울 것이다. 객석에 있는 ‘수많은 고수머리 홍’이 “친절한 눈빛”과 “인간적인 성의와 애정”으로 장덕대의 삶의 가치에 주의를 기울이고 연민을 가졌을지는 확인할 수 없다. 그러나 장덕대는 관객대중이 자신이 깨닫는 것보다는 훨씬 더 깊은 관심을 가진 대상일 수도 있다.<sup>26)</sup>

여하하든 <산돼지>의 핵심쟁점은 여전히 남아 있다. 국민연극으로 공연된 이 연극이 어찌하여 고수머리 홍의 건전함이 아닌 장덕대의 불우함에 무게를 두고 있는지, 즉 왜 이 시점에서 연민의 가치를 역설하고 있는지에 관한 것이 될 것이다. 이는 장덕대에 대한 연민을 어떻게 해석할 것인가에 달려 있다. 장덕대의 불우함은—고수머리 홍과 달리—과학·기술·국가주의의 결합으로 구성된 ‘일본적 근대’<sup>27)</sup>에 편입하지 못/안 한 데에 그 원인이 있는데, 그렇다면 이런 그에게 연민을 갖는다는 것은 상반되는 두 가지의 해석이 가능하다. 하나는 일본적 근대에 편입하지 못/안 했을지라도 그가 고통을 받아야 할 이유가 없다는 저항감의 표현이거나, 다른 하나는 그와 같은 존재가 일본적 근대에 성공적으로 편입하도록 도와줘야 한다는 제국의 논리이거나 할 것이다. 나는 전자의 해석이 훨씬

26) 마사 누스바움은 감정과 대상의 불균형 혹은 불일치에 대해 다음과 같이 가정한다—대상에 대해 내가 깨닫는 것보다 실제로는 훨씬 더 깊은 관심을 갖고 있거나 현재의 대상은 부재하는 다른 대상을 나타내는 상징적 의미를 갖고 있으며, 또는 실제로 나의 감정을 설명해주는 또 다른 감추어진 내용이 존재한다고. 마사 누스바움, 『감정의 격동: 1. 인정과 욕망』, 119~120면 참조.

27) 이는 송두율의 논의에서 빌어 왔다. 송두율은 ‘근(현)대’를 일본적 구성과 미국적 구성으로 구분하는데, 전자는 과학과 기술 그리고 국가주의가 결합된 것으로, 후자는 과학과 기술 그리고 개인주의가 결합된 것으로 파악한다. 송두율, 『우리에게 근(현)대는 무엇을 의미하는가』, 『현대사상』, 1997년 여름, 104~109면 참조.

그럴 듯하다고 생각한다. 후자일 경우, 내러티브 전략은 완전히 실패한 것이 될 수밖에 없다. 고수머리 흥의 중심성이 감정의 리얼리티를 통해 드러나야 한다는 것이 그 첫 번째 이유이며, 이 연극의 종착지가 장덕대의 죽음이 아닌 고수머리 흥의 진정한 연민이 장덕대를 ‘국민’으로 인도하는 것이 되어야 한다는 점이 두 번째 이유이다.<sup>28)</sup> 그런 점에서 제1막의 ‘돼지’가 이 연극의 마지막에서 길들여지지 않음을 의미하는 ‘산돼지’로 바뀌었다는 것은, 일본적 근대에로의 편입을 보류하거나 거부하는 하나의 역설이 된다.

전시체제기에 접어들어서도 밀바닥 인생, 특히 ‘우미관 근처’를 배경으로 하층계급의 삶에 주로 주목해온<sup>29)</sup> 박영호에게 있어서 <산돼지>는 자연스러운 행보였는지 모른다. 이는 제1회 연극경연대회까지는 국민연극에 관한 연극인들의 자율성과 유연성이 얼마간 보장되고 있었던 덕분이기도 했다.<sup>30)</sup> 그러나 이 연극의 재공연 기록이 얼마 되지 않는다는 것(2회 정도)은 두 가지 가능성을 시사한다. 하나는 시국적인 견지에서 재공연의 가치가 떨어지는 주제가 핵심으로 부각되어 있다는 것이며, 다른 하나는 연민의 감정을 호소하는 이 연극의 윤리적 태도를 관객대중이 불편해 했을지도 모른다는 것이다. 확실히 <산돼지>는 정치적인 목적극으로서나 대중극으로서나 갖추어야 할 미덕을 별로 갖고 있지 못하다.

그럼에도 불구하고 장덕대의 비극으로 초대하는 이 연극의 장점은 감소하지 않는다. 일본적 근대에 편입하지도 못하고 ‘국민’도 되지 못한 존재를 향해 연민을 드러냄으로써 “광산의 과학적 탐구의 승리”라는 목적론

28) 최소한 <별의 합창>에서 地獄成木 李가 시라이[白井登]에 의해 변화되는 정도의 전략이 필요함을 의미한다. 물론 <별의 합창>은 좀 더 다른 측면에서 ‘연민’의 문제를 다뤄야 할 지점이 없지 않은데, 이는 다른 글에서 논하도록 한다.

29) <등잔불>은 잘 알려진 바와 같으며, <우미관 근처><동라><가족> 등이 ‘우미관 근처’를 배경으로 한 것들이다.

30) 제1회 대회가 ‘국민연극’에 관해 가장 진지한 집중력을 보인 시기였고 그 직후부터는 식민권력과 연극계의 동상이몽은 확실히 깨졌다. 이승희, 『전시체제기 연극통제 시스템의 동원정치와 효과』, 209~221면 참조.

적 서사를 내파하고 있기 때문이다. 이러한 연민의 정치적 수행성은 박영호의 의도가 다분히 작용했으리라 짐작되는바, 장덕대에 대한 연민은 국민연극의 서사에 새겨진 또 다른 메시지인 셈이다. 그럼으로써 더 나아가 타인의 삶의 가치에 주의를 기울이는 것이 곧 자신의 심연을 들여다보는 일이 되며 비록 자족성을 결연한 어떤 취약성을 발견한다고 해도 이를 수치스럽게 생각하지 않고 용서하게 되리라는 점에서, 이 감정은 도덕적 건 강함을 유지할 수 있도록 안내한다. 따라서 이 감정은 “관용”이나 “포용력”<sup>31)</sup>과는 다르다. 연민은 대상뿐만 아니라 주체의 내부를 들여다볼 수 있는 능력이지만, 관용이나 포용력은 전적으로 대상보다 우월한 위치에서 자신의 도덕적 완벽함을 유지하기 위한 태도이기 때문이다.

### 3. 여성수난서사, 전시체제 로고스에 대한 회의: <물새>

<물새>는 제2회 연극경연대회 참가작으로 안영일 연출로 극단 아랑에 의해 초연되었으며(1943.12.11~13), 조선어극 부문에서 단체상이 없는 가운데 연출상과 연기상(황철, 박영신, 임효은) 그리고 장치상(김일영)을 수상했다.<sup>32)</sup> 그러나 이미 이 시기에 국민연극은 연극계의 핵심과제가 아니었다. “일건 경연대회에서 쌓아 올렸던 이념의 탑이 동요되고 끊어져 가고 있”었던바, 극작가들은 “창작방향에 대한 심각한 회의”를 느꼈고 사실상 “시국이 요망하는 작품의 적극성”만이 강제되던 시기였다.<sup>33)</sup>

<물새>에도 그러한 사정이 반영되어 <산돼지>에 비하면 시국의식이 농후하게 들어가 있다. 어촌을 배경으로 하는 경우 그동안 대부분은 자

31) 이재명, 앞의 논문, 418면.

32) 『국어극 단체상, 1석에 ‘고협’』, 『매일신보』, 1944.1.30.

33) 오정민, 『<에밀레종>을 보고』, 『조광』 92, 1943.6.

연에 대해 절대적으로 무력한 어민의 운명을 부각시키고, 바다를 속명으로 받아들이는 힘과 바다를 떠나려는 힘 간의 갈등을 중심에 놓아두는 것이 일반적이었다. 이 연극에도 다이쇼시기에 유행하던 전통적 어업방식을 고수하며 바다를 속명으로 받아들이는 이들(강영자, 용천)과, 바다의 위협으로부터 벗어나려는 이들(정씨, 용운) 간의 갈등이 중심축을 이루고 있다. 한 가족 안에서 벌어지는 이러한 힘겨운 당기기와 밀기에는 그러나 새로운 변수, 즉 이러한 갈등의 해결책으로서 해군 지원병제도의 명분을 선전하는 동원정치의 힘이 추가된다.

그럼에도 불구하고 이 연극에는 <산돼지>와 마찬가지로 국민연극의 과시적 전시를 무력하게 만드는 또 다른 주제가 곁들여져 있다. 그 징후는 작가의 작의에도 드러나 있다.

(전략) 이번 대동아전쟁에 혁혁한 전과로 황군이 서남태평양상에서의 적 미영의 근거지를 탈환한 것도 해양 일본의 세계적 비약의 열쇠이다. “바다의 일본”의 기초가 되는 것은 어디까지나 “바다의 일본인”이며, **인간과 바다의 숙명적 투쟁에 至誠을 다하는 일본인의 전통이다.** 이것이 해군력이 되고 해운력이 되며 수산력이 되고 무역력이 되는 것이다. (중략)

나는 올 여름에 조선동쪽의 영오만에 있는 호랑이섬에 도착하여 이들 지성스런 사람들을 보았다. 평생 ‘잊을 수 없는 사람들’의 아주 성실한 모습들을 보았다. **그들의 필사적인 바다에 대한 동경은 어떠한 비극도 아랑곳하지 않았다. 단지 바다에 대한 추구이며 至誠이었다.**

나는 이 희곡의 작의를 “바다에 대한 커다란 지성<sup>34)</sup>의 밑바닥에 닿게 하고자 한다. (강조 인용자)<sup>35)</sup>

“인간과 바다의 숙명적 투쟁에 至誠을 다하는 일본인의 전통”이 “해양

일본의 세계적 비약”을 이루었다는 진술은, 곧 전시에 당면한 이때에 그 지성을 다할 것을 촉구하는 이 연극의 과시적 주제가 된다. 문제는 그 다음이다. 작가가 호랑이섬에서 만난 “지성스런 사람들”에게 감동한 바가 “필사적인 바다에 대한 동경”, “단지 바다에 대한 추구이며 至誠”이었다는 진술은 문맥에 감추어진 또 다른 이야기를 포함한다. 호랑이섬에서 만난 “지성스런 사람들”이 이민족의 전쟁에 동원되는 현실에 대해서도 지성을 다했으리라고는 상상하기 어렵기 때문이다. 이러한 상상적 읽기가 틀리지 않다면, 작가는 시국에 부합하는 주제의 연결고리를 찾아내는 한편 그 “지성스런 사람들”로부터 말하고 싶었던 또 다른 이야기를 발견했는지도 모른다. 다시 말해 극작을 위한 현장취재가 작가로 하여금 또 다른 진실을 표현하게 한다고 가정할 수도 있지 않을까. 아마도 장덕대의 비극을 쓸 수 있었던 것도 그 덕분이었을 것이다.

이때의 또 다른 진실은 결코 전시체제의 로고스로는 전달될 수 없다. 바다에 대한 두 힘들 간의 알력은, 선진적인 어업방식에 대한 지지와 함께 전쟁에 복무하는 어민들의 의무라는 정언명령에 의해 통제되고 있기 때문이다. 이 연극의 궁극적인 귀착점이 바로 한선(韓船)이 아닌 나가사키식 어선으로 방향전환을 하는 강영자의 회심 그리고 해군지원병으로 전의를 다지는 용운과 칠성의 맹세가 되는 것은 필연적 코스이다. 따라서 재래의 어업방식을 고수하고 두 아들을 바다에 잃었으며 경제적 곤란을 겪고 있음에도 불구하고 강영자는 장덕대에 대한 감정과 같은 대상으로 여겨지기 어려우며, 그의 막내아들 용운 역시 뱃사람의 운명을 거역하고자 했으나 이를 도우려는 모친 정씨의 기대를 산산조각내고 결국 개심(改心)의 증거로 해군에 지원하게 되었으니 이 또한 관객대중의 마음을 얻기가 난망한 상태인 것이다. 그들 모두는 고통당하는 자로서의 위치보다는 전시체제의 로고스를 구현하기 위해 선택된, 고전적인 갈등의 축을 대표한다. 그리하여 또 다른 진실은 전시체제의 로고스 바깥에 머물러 있는 감정의 세계이며, 이 연극에서 그 몫은 여성인물들의 것이다.

34) “大いなる海への至誠”

35) 박영호, 「<물새> : 作意, 『해방전(1940~1945) 공연희곡집①』, 평민사, 2004, 132~133면.

연민의 대상이 여성인물이라는 점에서 이는 그 자체로 이채로운 현상이라 할 수는 없다. 재화의 분배와 관련된 경제적 곤경 그리고 그러한 최악의 조건에서 여성인물이 자신의 의사와는 무관하게 재화로 취급되는 상황은, 그들의 고통이 부당하다는 윤리적 감정을 불러일으킨다. 그런데 검열체제의 감정통제가 조선연극의 감상주의를 하층계급의 여성인물에 대한 것으로 축소하고 이런 상태를 야기한 상황에 대한 분노의 감정을 삭제해간 과정이 바로 직전의 상황이었다. 이는 감상주의, 더 나아가 대중극 혹은 ‘신판’을 젠더화한 1930년대 중반 이후 연극계의 담론 진행과 궤를 같이하는 것이었고, 박영호 자신도 그와 같은 행보를 걸었던 작가였다. 여성수난서사는 박영호가 다루길 꺼려했던 종류였고, 이즈음 ‘식민지조선의 현대’를 배경으로 삼아 모종의 비전이나 사회성을 드러냄으로써 자신의 작업을 신극계보로 이전하고 있었다.<sup>36)</sup>

그런 그가 <물새>에서 여성인물로부터 감정을 이끌어내고 있다는 것은 다소 의아해 보이기도 한다. 물론 작가는 필요이상으로 여성인물을 궁지로 몰아가 극한의 감정을 야기하는 감상성과는 일정한 거리를 둔다. 어느 여성수난서사 같으면 그러고도 남을 이야기가 짙은 감상주의로 넘어가기 전에 호흡을 멈춘다. 이는 지금까지의 극작 스타일을 관통하는 것이면서, 이 연극의 로고스 바깥에 있는 부록(附錄)과도 같은 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 여성인물들 각각이 빚어내는 감정은 동심원을 이루면서 바깥에서 중심으로 이동할수록 감정의 밀도는 짙어지며, 이 감정의 세계는 이 연극의 주제와는 별개로 존재하면서 로고스의 세계를 의문시한다.

가장 바깥에 존재하는 인물은 소수레이다. 이곳이 고향이지만 바다라면 치를 떠는 인물이다. 바다 때문에 아버지와 오빠를 잃어 소학교도 못 마치고, 어머니는 술장사, 자신은 여급이 되어야 했던 내력을 가지고 있

다. 그 생각만 하면 그는 아직도 눈물이 날 것만 같다. 그러나 여급이 천하다고 해도 뱃사공보다는 낫다고 생각하며 강영자의 딸 쌍가매에게 함께 일하러 가자고 권유한다. 그의 초연한 듯한 냉소적 시각은 그의 고통이 과거의 것이었을 뿐 현재는 돈을 버는 데 몰두하고 있음을 전달한다. 따라서 소수레는 제1막에 등장하여 제3막 쌍가매의 위기를 보여주기 직전—서울에 오고 싶으면 언제든 오라고 하며—서울로 돌아갈 때까지 바닷가 하층계급여성이 처해질 수 있는 일반적인 행로를 보여주는 배경그림이 된다.

다음은 쌍가매. 뱃사람이 되기 싫어 소수레를 따라 서울로 가려는 용운을 만류하자, 용운이 쌍가매에게 다음과 같이 경고한다—“두구 보렴 이 집 부모들이 자식 생각하는 줄 알어? 배 밀천에 안 들어가면 당나귀 밀천에 들어갔지 별 수 있어?”(164면) 이 경고는 현실이 되어 쌍가매에게 위기가 닥친다. 먼저 당나귀 밀천: 어머니 정씨가 용운을 집에 잡아들 요량으로 당나귀를 장만하기 위해 모자란 돈 3백환을 대금업자에게 빌리고 그 대가로 쌍가매를 새부잣집에 넘기려는 것. 그리고 배 밀천: 아버지 강영자는 쌍가매를—“육십이나 된 놈이 자식 없다는 핑계로 불쌍한 뱃군들의 딸자식을 열 첩 스무 첩 하는 색골”(172면) 놈—새부잣집에 주려 한다며 정씨에게 대노하지만, 그 역시 브로커 김과 암거래하는 조건으로 쌍가매를 수출업자에 내어줄 궁리를 했던 것. 어머니는 아들을 위해, 아버지는 배를 띄우기 위해 딸을 팔려는 것이다. 이를 짐작한 쌍가매는 그제야 용운의 경고가 맞았음에 절망한다. 그가 마지막 걸 수 있는 희망은 칠성이다. 자신을 어디로든 데려가 달라고 간절하게 부탁한다. 소수레가 여급이 되기 전, 용운에게 했을 바로 그 부탁이다. 그러나 다시 절망한다.

**쌍가매** 칠성이, 내가 왜 당나귀 밀천이 된대? 내가 왜 그물 밀천이 되구 배 밀천이 된대? 나두 내 맘대루 살 테야. 칠성이 어디든지 가 줘. 북간도든지 만주든지 달아나 줘.

36) 이승희, 「박영호의 연극, 대중극의 젠더」, 343~349면.

**칠성** 안 돼.  
**쌍가마** 왜 안 돼? 왜 안 되는 거야?  
**칠성** 난 내 몸이 내 맘대루 헐 몸이 아냐. 나 한 사람에게 행복, 나 한 몸에 편안을 위해서 쌍가매와 도망갈 몸이 못 됐어.  
**쌍가마** 그럼 봄에 한 애긴 모두 거짓말야?  
**칠성** 거짓말이 되어두 할 수 없어.  
**쌍가마** 어쩌면……. (운다)  
**칠성** 쌍가매, 이 신문을 보라구. (주머니에서 신문을 꺼낸다) 학생들이 책을 집어 던지고 총을 메고 배랑을 지고 싹터로 가는 걸 보라구. 나도 병정이 되겠소, 내 자식도 뽑아주시오. 혈서로서 자리를 다투는 학생들을 못 봐? 청소년들을 못 봐? 지금은 전선두 총후두 없어. 학교두 일터두 이 대동아전쟁을 이기구 불 판야. 일억 백성이 불덩어리가 되어 미영놈들을 한주먹에 때려 누이는 거야. 우리 손으로 일곱 바다를 차지해 볼 판야.  
**쌍가마** 흥……. (울며 內退) (강조 인용자) (185~186면)

과거에 용운이 그랬듯이, 칠성에게도 자신의 연인을 향한 연민의 감정은 없어 보인다. 그는 단지 해군 지원병으로서 자신의 할아버지 원수도 갚고 일본제국을 위해 헌신하겠다는 답변만 할 뿐이다. 쌍가매의 절망은 이 위기에서 자신이 할 수 있는 것이 아무것도 없고 기댈 곳도 없다는 데 있다. 제3막을 지배하는 것은 바로 쌍가매에 대한 연민이 낮게 깔리고 그의 운명이 어떻게 될지를 지켜보는 초조함이다. 그러나 쌍가매의 위기는 오래가지 않는다. 먼저 용운이 정씨가 생선행상으로 모은 5백환을 가지고 달아나, 정씨의 계획이 수포로 돌아갔고(제3막 마지막), 한 달여 후 강영자네 한선이 돌아오지 않자 수출업자가 경제적 손실만 분개하고 쌍가매 건은 아랑곳하지 않음으로써 없던 일이 되었기 때문이다(제4막). 즉 당나귀 밀친, 배 밀친이 되어야 했던 상황이 급변함에 따라 위기를 모면한다. 쌍가매의 불행이 곧 닥쳐올 현재의 것이었다는 점에서 감

정적인 파고가 일어나지만 이내 곧 그 평정을 회복한다.  
 그 다음은 며느리. 석 달 전 바다에서 실종된 둘째 아들 용선의 아내이다. 자신의 집에서 데릴사위로 십여 년 간 일해준 용선과 결혼했지만 3년도 못 되어 과부가 되었고, 아이 하나를 키우고 있다. 조씨는 딸을 청상과부로 낚을 수 없다면서 박면장네 둘째 아들 답전면 영수원(領收員)을 하는 이가 처녀 때 딸을 탐내 했고, 과부가 된 소식을 듣고 딸을 달라고 청했다며 딸을 개가시키려 한다. 그럴 때마다 며느리는 버텨보지만, 결국 조씨에 이끌려 아이를 데리고 집을 떠난다(제2막). 그래도 가난한 시택에 머무느니 개가를 해서 다행이라는 생각으로 며느리를 거의 잊고 있을 무렵, 제4막에서 술집작부로 전락한 며느리가 다시 등장한다. 모든 게 거짓말이었다. “기상어멈처럼 네 덕에 후분을 불라는 줄 아냐?”(143면)라고 말하며 딸을 설득했던 조씨는 실제로는 ‘기생어멈’보다 못했던 것이다. 며느리는 쌍가매에게 아이만 맡기고 쫓기듯이 떠난다. 며느리의 고통은 개막 이전 바다에 남편을 잃은 사건에서 시작되었지만, 그것이 치유될 사이도 없이 더 극단적인 고통이 가중되어, 그가 무대에서 사라졌어도 긴 여운을 남긴다.

마지막으로 정씨. 그로부터 야기되는 감정은 단일하지 않다. 두 아들을 바다에 잃은 고통이 절절하고 남은 아들 하나는 어떻게든지 뱃사람을 만들지 않기 위해 안간힘을 쓰지만, 정작 정씨 자신이 5원에 팔려 왔으면서도 아들을 위해 딸을 팔려하기 때문이다. 그래서 용운이가 5백환을 들고 도망갔을 때 그가 받은 충격은 이루 말할 수 없는 것이었겠지만, 쌍가매에게는 더할 나위 없는 행운이 되는 모순된 상황이어서 그에게 감정이입을 하기는 쉽지 않다. 그러나 제4막이 시작된 직후 정씨는 실성한 모습—머리와 옷매무새가 흐트러지고 지친 기색이 역력한 얼굴—으로 무대에 들어선다. 그의 광증은 용운이 집을 나간 충격에 이어, 혹여 출어한 배가 돌아오지 않아 이번에도 파선된 것은 아닐지 하여 심신이 약해진 결과이다. 그러나 용운이 초라한 모습으로 집으로 돌아오자 정씨의 상태는 반

전된다. 그의 광증은 온데간데없이 용운의 해군지원으로써 아들에 대한 노여움을 풀고, 며느리가 놔두고 간 손주를 데리고 한세상 보내겠다고 마음의 평정을 되찾는다. 뱃사람으로 만들지 않으려 했던 것이 아들을 잃지 않기 위함이었다는 점에서, 해군지원 역시 용납하지 못할 일이건만 이를 무심하게 받아들이는 정씨의 태도는 다소 의아해보일 수밖에 없다. “차라리 이 바닥에서 명색 없이 물귀신이 되느니, 병정으루 죽는 게 낫”(176면)다고도 생각하면서도, 자신의 아들이 전쟁에 나가는 것은 반대했던 그가 아니었던가.

이 연극의 마지막을 장식하는 대조적인 감정의 기류는 그런 점에서 의미심장하게 받아들일 필요가 있다. 기다리던 강영자네 배가 돌아오고 모든 일이 순조롭게 풀린 상황에서, 용운과 칠성이 출정의지를 힘차게 밝히는 순간, 무대 안쪽에서 정씨의 자장가가 가늘게 들린다. 무대 위 모든 인물들이 그쪽을 바라본다. 그러나 곧 물새소리와 함께 고등어떼의 출몰을 알리는 소리가 들리자, 다시 무대는 활기차게 움직이며 막을 내린다. 지나치게 평정심을 유지하는 정씨의 태도와 나머지 인물들의 축제분위가 대조를 이루고, 모든 인물들이 무대 안쪽의 단 한 사람의 자장가에 시선을 돌리는 장면은 이 연극의 또 다른 메시지가 바로 정씨에게 있음을 암시한다. 그리고 그 자장가는 바로 좀 전에 등장했던 며느리의 잔영(殘影)과 함께 감정의 연쇄를 일으킨다.

<물새>는 분명 후방의 전쟁지원과 해군 지원병제도의 선전이라는 주제로 구성되어 있지만, 여기에 결들여진 여성들의 이야기 그리고 이로부터 비롯되는 감정의 동심원은 이 연극의 주제를 의문시 하는 숨은 메시지이다.

소수례로부터 정씨에 이르기까지 이 연극의 여성인물들은 시제(時制)의 차이, 정도의 차이가 있을지언정 하층계급의 여성이 놓일 수 있는 가장 일반적인 방식의 고통을 드러낸다. 소수례의 불행은 마치 개인의 과거인 듯하지만, 쌍가매에게 언제 닥쳐올지 모를 현재의 불행임이 환기되

고, 쌍가매의 위기가 다행히 우연적으로 봉합되었지만, 며느리에게 새로운 불행이 닥쳤으며, 정씨는 마지막 남은 아들을 언제고 또 다시 잃을 수 있으니, 이 동심원을 이루는 고통은 전시(戰時)의 시간과 무관하게 지속되고 있는 하층계급 여성의 것임을 드러낸다. 이들의 불행을 유발할 인자는 많아도 이들의 이런 상태를 막아줄 만한 그 누구도, 그 무엇도 없다. 당나귀 밀친, 배 밀친이 되지 않기 위해 자신을 데리고 멀리 도망가달라고 하는 쌍가매에게, 그 어떤 걱정과 분노도 없이, 일초의 망설임도 없이 이념과잉의 언어를 내뱉는 칠성이 놀라울 정도이다.

오히려 이 여성들 간의 감정적 연대를 표현하고 있는 것은 이 연극의 미덕이다. 이 중심에는 며느리에 대한 연민이 있다. 과거로부터 계속되고 있는 그의 불행에 대하여, 시어머니와 시누이는 물론 서울에서 막 내려온 소수례도 그러하다—“언니 어떻게 살겠수? 아이, 애기꺼정 (애길 본대) 가엾어라.”(149면) 이 말을 들은 며느리는 “(울음이 북받쳐서 안으로 들어간다)”(149면). 며느리는 울면서 떠나고, 그를 보낸 후 정씨도 울음이 터진다. 다른 작중인물들에게는 없는 이들의 감정적 연대는 서로에 대한 깊은 이해와 우의를 갖지 않으면 불가능한 것이다. 비록 이 연극에서 이 연대는 찰나적이지만, 작가가 의도했던 그렇지 않았든 이로부터 그 가치를 깨닫는 것은 그리 어려운 일이 아니다.

그러나 이 여성들의 존재상황이 전시 이전부터 지속되어온 것이라고 해도, 연극의 시간이 전시라는 사실은 별도의 해석을 필요로 한다. 이 여성들의 존재상황은 사실상 남성적 지배의 극단이라고 할 수 있는 전쟁 시기에 놓여 있는 것이기 때문이다.

이 연극이 여느 여성수난서사보다는 다소 밋밋하지만 만약 이 연극에서 그 유사성을 찾아내고 감정의 동심원을 읽어냄으로써 연민을 가질 수 있다면, 관객대중은 이미 남성적 지배에 대한 부인을 시작했거나 적어도 의문시한다고 가정할 수 있다. 예술이 우리에게 선사해줄 수 있는 가장 위대함 중의 하나가, 바로 타인의 곤경을 자신의 곤경으로 공감하는 윤

리적 태도를 연민의 감정으로 깨닫는다는 점이며, 그 감정의 시선은 ‘나쁘다’고 여기는 것에 대한 실천적인 관심을 이끌어내기 때문이다. 물론 연민의 감정을 갖는 데 실패할 수도 있다. 이 여성들과는 다른 환경의 계급이나 젠더의 위치에 있을 경우, 그럴 가능성은 높아진다. 그러나 이 실패는 이 여성들의 고통과 불행이 ‘나쁘다’는 것을 깨닫지 못하는 폭력적이고 잔인한 현실의 지속을 의미한다. 이들의 고통과 불행을 무감하게 받아들이거나 당연한 것으로 생각하는 경우, 이들을 사회적·국가적 기여라는 ‘대의’에서 인종주의적으로 ‘취급’하는 폭력적인 사회를 ‘정상’으로 간주할 것이기 때문이다. 더욱이 남성적 지배임을 남김없이 표출하는 전시기, 성(性)동원의 일차적 대상은 바로 현실의 ‘쌍가매’가 될 것이기 때문이다. 그런 점에서 이 연극이 이 여성들에게 총후부인을 흉내 내도록 하지 않았다는 점은 또 하나의 미덕이다. 사실, 「작의」에서 내가 관심을 가지고 있는 부분은 마지막 문장의 “밑바닥”이라는 표현이다.

나는 이 희곡의 작의를 “바다에 대한 커다란 지성”의 밑바닥에 닿게 하고자 한다. (강조 인용자)

“至誠”의 진면목을 밝히겠다는 뜻일 수도 있겠고, 아니면 정반대의 의미에서 “지성”에 가려진 문자 그대로의 “밑바닥”을 보이겠다는 뜻일 수도 있겠다. 연극을 일종의 감정적 구성물로 이해하면서 이 여성들의 이야기가 ‘바다에 대한 동경과 지성’의 이면사(裏面史)라고 말할 수 있다면, 후자로 해석되기에 충분하지 않을까. 여성인물에게 총후부인의 역할을 부여하는 대신, <물새>는 이 여성들의 존재상황이 매우 위험하다는 것을 암시함으로써 이 폭력적인 의사(擬似)국가에 대한 부인을 함축한다. 뱃사람이나 지원병이나, 라는 폐쇄적 선택지에서 정씨가 어쩔 수 없이 지원병에 손을 들어주었지만, 작가는 정씨의 너무나도 침착한 태도와 자장가를 통한 시선의 통제를 표현함으로써 제국주의와의 비동일시를 암시하

고 싶었는지 모른다.

#### 4. 정치적 현실주의에 대한 부인과 공감의 윤리

‘애련의 바다’가 꿈꾸어는 것은  
결국 ‘지적인’—따라서 도덕적인—치욕의 전조이다.

— Martha C. Nussbaum

관객대중이 특정한 감정에 대한 향유를 멈추지 않는다면, 여기에는 일정한 가치판단을 포함한 심리적 현실성이 있다는 것을 의미한다. 이것이 바로 비록 매우 과잉되어 있을지라도 거기에서 발하고 있는 감정의 메시지에 경청해야 하는 이유이다. 이런 의미에서 연민이 조선연극의 감상주의에서 가장 핵심적인 지위를 갖고 있다는 점은 유의해야 할 대목일 것이다. 다른 사람이 부당하게 불행을 겪고 있다는 인식에 의해 초래되는 감정이 연민이라고 할 때, 조선연극에서 이 감정이 중요해진 맥락은 하층계급의 발견과 직접적인 관계가 있다.<sup>37)</sup> 하층계급의 인물이 처한 고통과 불행은, 그들의 부도덕함이나 게으름 혹은 그릇된 욕망에서 오는 것이 아니라, 재화의 불평등한 분배로 인한 경제적 곤경 그 자체이거나 그 부당함을 거부함으로써 당하게 되는 정치적 곤경이기 때문이다. 자신이 당사자임에도 불구하고 그 연루된 문제를 스스로 해결할 수 없는 상황, 이는 그것이 주로 개인이 할 수 없는 공적 세계의 문제들이거나 개인‘들’의 연대 또한 불가능한 정치적 상황, 또한 애초부터 그러한 주체로서의 능력을 성장시킬 기회를 박탈당한 사회 그 자체를 표상한다.

37) 하층계급은 1920년대 사회주의의 반향 속에서 개혁에의 필연성을 가장 극명하게 보여줄 수 있는 육체적 현존으로 호명되면서 비로소 발견되었다고 할 수 있다. 이승희, 「사실주의극의 성립—사회주의의 변역과 검열의 역학」 참조.

그리하여 연민은 종종 분노의 감정을 수반한다. 왜냐하면 분노는 ‘나’에게 또는 ‘나’와 가까운 어떤 것이나 어떤 사람에게 심각한 손해를 끼친다고 믿어지는 상황으로부터 초래되는 만큼,<sup>38)</sup> 연민은 언제나 분노로 전화될 가능성이 높아지기 때문이다. 이때 분노의 대상은 대부분 모호하거나 은폐된 채로 인물의 행동을 이끌어내기 십상이며, 아무런 사회적·정치적 의미를 띠지 않는 악한으로 표현된다고 해도 그러한 존재는 늘 공적 세계의 문제와 연루된 무언가를 함축한다. 분노의 대상은 주로 검열체제가 보호하는 대상이었기 때문이다. 조선연극의 감상주의에서 연민의 중심성은 결국 검열체제가 디자인한 결과로 이해될 수 있겠으나, 여기서 중요한 것은 그 소유권을 검열체제로부터 가져와 공감의 윤리적 태도로써 자기보존을 꾀했다는 점일 것이다.

문제는 전시체제로 전환되면서 감정통제의 방향이 다시 한 번 바뀌게 된다는 점이다. 이미 연민의 대상이 여성으로 축소되고 분노의 감정이 삭제되어가고 있었던 상황에서, 검열체제가 선전체제로 재편됨으로써 이제 연극은 전시의 오락이 되고 프로파간다 예술로서 전위되었다. 이제 조선연극의 감상주의는 또 다른 국면에 들어서게 된 것이다. 특히 제국주의의 목적론적 서사에 의존해야 했던 국민연극의 경우는 전시 이전과의 불연속성을 뚜렷이 할 수밖에 없는 운명이었다. 그럼에도 불구하고 선전체제 하의 로고스로는 표현될 수 없는 또 다른 진실로서의 메시지가 그 흔적을 드러냈으리라는 기대를 가지고 박영호의 국민연극에 주목할 필요가 있었다. 이는 한편으로는 외부압력에 대한 저항기제 혹은 방어기제로서, 다른 한편으로는 우리(관객대중)에게 가장 소중한 것이 무엇인지에 대한 공감의 윤리로서, 기능하고 있었을 감상주의에 대한 하나의 탐색이었다.

그런 점에서 보자면 <산돼지>는 매우 이채로운 텍스트임에 틀림없다.

38) 마사 누스바움, 『감정의 격동: 1. 인정과 욕망』, 73~74면 참조.

장덕대라는 인물의 비극을 통해 타인의 삶의 가치에 주의를 기울이는 것이 얼마나 중요한가를 역설하고 있는, 연민에 관한 드라마이기 때문이다. 우리가 보기에 장덕대의 자살은 일종의 과잉이고 비약이지만, 이러한 설정이 아니라면 “친절한 눈빛”과 “인간적인 성의와 애정”의 필요라는 이 연극의 이상에 도달하지 못했음이 분명해 보인다. 이 연극의 최종적인 감정을 장덕대의 죽음과 연관시키고, 이로부터 고수머리 흥을 중심으로 하여 전개해온 “광산의 과학적 탐구의 승리”를 후경화하면서 죽음의 메시지를 숙고하도록 만들기 때문이다. <산돼지>가 국민연극이면서도 고수머리 흥보다는 장덕대에 무게를 두고 연민의 가치를 역설한 것은, 일본적 근대에 편입하지 못/안 했을지라도 그가 고통을 받아야 할 이유가 없다는 저항감의 표현일 것이다.

<물새>의 경우도 국민연극이 응당 갖추어야 할 후방의 전쟁지원과 해군 지원병제도의 선전이라는 주제로 구성되어 있지만, 이러한 전시체제의 로고스 바깥에 머물러 있는 여성들의 이야기 그리고 이로부터 빚어지는 감정의 동심원을 통해서 하층계급여성이 놓일 수 있는 가장 일반적인 방식의 고통을 드러낸다. 이는 전시에도 변함없는 이들의 고통을 표현한 것이기도 하지만, 그 역사적 맥락은 이 연극의 시간이 남성적 지배의 극단에 있는 전쟁 시기라는 점에 있다. 사회적·국가적 기여라는 ‘대의’에서 이들을 인종주의적으로 취급하려는 폭력적 가능성이, 전쟁이라는 비상시의 동원정치를 통해서 ‘정상’으로 간주될 것이기 때문이다. 그렇게 되면 성동원의 일차적 대상은 아마도 현실의 ‘쌍가매’가 될 것이다. 이렇게 보자면 <물새>는 하층계급여성의 고통과 불행이 또 다른 국면에 처해져 있음을 경고하고 있는 것인지도 모른다. 여성수난서사의 무의식적 유산이 폭력적인 의사국가와 조화를 이룰 수 없음을 드러내고 있기 때문이다.

어떤 의미에서는 이러한 해석은 식민지시대의 감상주의와 국민연극에 대한 복권을 시도한 것이라고 이해될 수도 있다. 어느 정도 맞는 말이다. 조선연극의 감상주의의 역사적 맥락을 참조하고 감정이 특정한 윤리적



태도와 가치판단을 드러낸 것임을 전제하자, 감상주의의 미덕을 발견하는 것이 매우 중요한 것으로 여겨졌기 때문이다. 이는 극작가 이강백의 말을 빌면 “나와 너와 타인들을 연결해주는”, 많은 사람들로 하여금 공감을 이끌어낼 수 있는 “이미 뚫려 있는 통로”<sup>39)</sup>를 찾아내는 일이다. 이런 맥락에서 전시체제기의 국민연극도 예외는 아니었다. <산돼지>와 <물새>는 연극경연대회 참가작으로서 국민연극의 ‘품위’를 지켜야 하는 당위를 분명히 드러내지만, 그래야만 하는 정치적 현실주의를 후경화하거나 경고하는 감정의 세계를 담아내고 있었기 때문이다. 두 연극에서 그것은 공통적으로 연민의 감정으로 드러나는데, 물론 그 양상은 우리가 예의 상상하는 과잉 범벅이 된 그런 종류의 감상주의가 아니라, 국민연극의 명분 내에서 표현될 수 있는 임계 내의 것이다. 요컨대 이러한 접근은 조선연극의 감상주의를 매우 다르게 읽어낼 수 있음을 주장하는 것이어서, 예술적 혹은 정치적 견지에서 부정적으로 평가되어온 것에 대한 반성적 제언의 성격을 띤다.

그러나 감상주의가 그런 가치만 있는 것이 아님을 또한 너무나 잘 알고 있다. 만약 그 감정이 공동체적 유대감과 관계된 것이라면 이것이 하나의 문화적 혈통으로 각인되고 “이미 뚫려 있는 통로”를 통해 매우 염려스러운 상태로 진행될 수 있기 때문이다. 이것은 내가 ‘국가’라는 시스템과 ‘민족’이라는 이데올로기의 결합이라고 부르는 상태를 가리키는 것이기도 한데, 비단 내셔널리즘뿐만 아니라 가족주의와 같은 종류도 포함되는, 즉 기본적으로 ‘개인’이나 ‘타인’을 위한 마음의 자리를 만들지 않는 매우 배타적인 감상주의를 가리킨다. 공감의 윤리적 가치와는 상반되는 일종의 병리적 현상으로서 이러한 감상주의는 아마도 식민지의 경험에서 유전되고 냉전체제에 의해 다시 질서화되는 역사적 경로와 관계될 것이다. 감상주의에 관한 이러한 비판적 관점은 유지될 필요가 있다. 이런

39) 좌담(김윤철, 이강백, 이영미, 정우숙, 김방옥), 『한국연극의 감상성과 비합리성, 어떻게 볼 것인가』, 『연극평론』 제28권, 2003, 12~14면 이강백 작가의 말.

의미에서 공감의 윤리적 가치를 발견해내는 일은 더욱 긴급해 보인다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 마사 누스바움, 조형준 역, 『감정의 격동: 1. 인정과 욕망』, 새물결, 2015.  
 마사 누스바움, 조형준 역, 『감정의 격동: 2. 연민』, 새물결, 2015.  
 아르놀트 하우저, 염무웅·반성완 옮김, 『문학과 예술의 사회사 3』, 창작과비평사, 1999.  
 오스카 브로켓, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1989.

### 2. 논문 및 평론

- 권수현, 「감정과 정서」, 『철학연구』 제123집, 대한철학회, 2012.  
 김예림, 「전시기 오락정책과 ‘문화’로서의 우생학」, 『역사비평』 제73호, 역사비평사, 2005.  
 김윤철, 「한국연극의 반미학: 감상주의」, 『연극평론』 제24권, 2002.  
 송두율, 「우리에게 근(현)대는 무엇을 의미하는가」, 『현대사상』, 1997년 여름.  
 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연회곡집① : 박영호편』, 평민사, 2004.  
 우수진, 『한국 근대연극의 형성』, 푸른사상, 2011.  
 이승희, 「기표로서의 신과, 그 역사적 지형」, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006.  
 이승희, 「사실주의극의 성립—사회주의의 번역과 검열의 역학」, 『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009.  
 이승희, 「국민연극의 단층과 임선규의 전략」, 『상허학보』 제25집, 상허학회, 2009.  
 이승희, 「박영호의 연극, 대중극의 젠더」, 『민족문화사연구』 제55호, 민족문화사학회, 2014.  
 이승희, 「전시체제기 연극통제시스템의 동원정치와 효과」, 『상허학보』 제41집, 상허학회, 2014.  
 이화진, 「전쟁과 연예: 전시체제기 경성에서 악극과 어트랙션의 유행」, 『한국학

연구』 제36집, 인하대 한국학연구소, 2015.

이재명, 「박영호 작 <산돼지> 연구, 『한국극예술연구』 제16집, 한국극예술학회, 2002.

이영미, 「영성한 뼈대에 풍부한 살덩어리, 『연극평론』 제27권, 2002.

정우숙, 「한국연극의 비논리성: 결여와 잉여의 흔적, 『연극평론』 제25권, 2002.

## Abstract

### Sentimentalism of Chosun Theater and Park Youngho's National Theater

Lee Seunghee

Sentimentalism of Chosun-Theater revealed for the first time when people experienced a chain of the expectation and frustration for post-colonial probability following the 3 · 1 Movement. Its crucial factor was the political-economic condition by colonial censorship system. Chosun theater was obliged to find a reality of emotion getting by the form of excess. This was charged with a resistance of all pressure from the outside, a defense mechanism for self-preservation. The emotion of this time became another theatrical messages, expressed a valuation about something important to 'me'. In sentimentalism of Chosun Theater, however a centrality of compassion finally was a result from censorship system, it is a important point that colonists transferred emotion property from colonial censorship system and then tried to preserve themselves by the ethical attitude of compassion. But depending on conversion into a war basis, the course of emotion control should change once more. Sentimentalism still was dominated Chosun Theater. However, it of this time was not necessarily the same. Park Youngho's National Theater was in cases that we were able to reread the emotional realm as a ethical value of empathy and a resistor system. The Wilde Boar[산돼지] is a drama of compassion for non-nation. This drama emphasizes the importance of paying attention to the value of others life. The Waterbirds[물새] reveals a discord with violent pseudo-nation by drawing emotional concentric circle from the narrative of women's sufferings. Park Young-Ho, instead of following a normal way of sentimentalism, expressed the denial of political realism in

emotion.

Key words : compassion, Park Youngho, National Theater, political realism, sentimentalism,  
*The Waterbirds*[물새], *The Wild Boar*[산돼지], war basis

접수일: 2016년 2월 10일

심사기간: 2016년 2월 13일~2월 22일

게재결정: 2016년 3월 10일