식민지의 풍경, 신화적 공간의 해체와 현실적 생존법의 모색

-『조선중앙일보』판 유치진 <버드나무 선 동리의 풍경>을 중심으로 -

윤진현*

〈차례〉

1. 머리말
2. 「시인선(屍人船)」의 현실에서 '버드나무 선 동리'로
3. 1933년의 문화장과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 위상
 3.1. 구인회원 유치진
 3.2. 삽화로 보는 당대의 해석
 3.3. 평단의 논쟁
4. 맺음말

<국문초록>

유치진의 희곡 '농촌3부작'의 제 2편 <버드나무 선 동리의 풍경>은 1933년 11월 1일부터 15일까지 『조선중앙일보』에 게재되고 같은 해 11월 28일부터 30일까지 공연되었다. 이후 다시 공연되거나 작품집에 수록되지 않고 1971년 성문각에서 발간된 『유치진희곡전집』에 수록되었을 뿐이어서 그간 대부분 연구는 접근성이 떨어지는 『조선중앙일보』판보다 성문각판에 기반하여 이루어져왔다. 그러나 『조선중앙일보』판의 원작은 성문각판 개작에 대비하여 2배 이상 분량의 차이가 있으며 사건과 주요 인물의 구성이 상당히 다르다. 개작 이전의 원작을 별도로 살펴야 할 필요가 있는 것이다. 이에 본 연구에서는 『조선중앙일보』의 원작을 중심으로 원작의 실상과 의미를 짚어보았다.

우선 '버드나무 선 동리'는 조선을 함축하는 신화적 공간이며 계순의 이향, 덕조의 실종이 종적인 사건으로 축을 이루면서 기억장치로서 연극의 제의적 속성이 발휘되고 있다. 현실적으로 학삼과 성칠의 상반된 생활방식이 충돌하며 극 중반의 중심을 이루니 학삼과 성칠, 두 인물은 엄혹한 식민지 현실에서 살아남기 위한 두 가지 생존법을 보여준다. 이는 개작에서 모두 삭제된 부분으로 전집을 편찬할 무렵, 변화한 사회와 유치진의 사유를 집약하고 있다.

* 인하대학교 강사

또한 <버드나무 선 동리의 풍경>은 당시 공연에서 무대장치를 황토수(황술조)가 맡았고 연재 시에도 무대 스케치와 관련 삽화가 포함되어 있었다. 황토수는 구인회와 긴밀하게 문화적으로 연대하고 교류하던 목일회 회원이었다. 이를 근거로 1930년대 전반의 문화계의 광범위한 연대와 교류를 이해하는 한 단초로서 이 작품의 위상을 제기할 수 있으며 유치진 또한 활동의 적극성과 별도로 구인회의 한 일원이었음을 확인할 수 있다.

주제어 : 구인회, <버드나무 선 동리의 풍경>, 생존방법, 신화성, 유치진, 황술조(황토수)

1. 머리말

1933년 11월 1일부터 15일까지 『조선중앙일보』에는 총 14회에 걸쳐 유치진의 희곡 <버드나무 선 동리의 풍경>이 연재되었다. 같은 해 11월 28일에서 30일까지 제 5회 극예술연구회 공연을 앞둔 시점이었다. 시간적으로 보아 『조선중앙일보』에 실린 판본이 공연대본에 근사(近似)했을 것으로 판단된다. 그러나 유치진의 이른바 농촌 3부작 중 <토막>과 <소>가 여러 차례 작품집에 수록되고 공연되었던 것에 비해 <버드나무 선 동리의 풍경>은 이후 다시 주목받거나 공연되는 일 없이[1] 다만 유치진의 극작이 집대성된 1971년 성문각 발간 『유치진희곡전집』에 <버드나무 선 동네 풍경>으로 대거 축소, 개작되어 수록되었을 뿐이었다.

더욱이 『조선중앙일보』에 실린 최초 판본은 접근성이 워낙 좋지 않아 기존 연구에서는 대부분 성문각판 『전집』 수록본을 대상으로 삼고 있었고 여기에 실린 작품의 규모가 작고 전작 <토막>이나 후속작 <소>에 비해 극적 갈등이 취약하고 미적 성취도 측면에서도 특장점이 쉬 눈에 띄지 않기 때문인지 개별 작품으로서 심층적으로 탐색되기보다는 초기 작품과 함께 두루 다루어져 왔다.[2]

1) 이상우 교수의 정리에 의하면 <버드나무 선 동리의 풍경>은 초연 이후로 한 번도 재공연된 바 없으며 『전집』 이전에는 다른 작품집에 실린 적도 없다.
이상우, 「공연연보」, 『유치진 연구』, 태학사, 1997, 403~413면.

2) 김재석, 「유치진의 초기 희곡과 연극론의 거리 , 한국극예술학회 편, 『유치진』, 연극

www.kci.go.kr

그러나 이 작품이 과연 두드러지는 장점 없는 범작인가는 차치하고 이 작품의 희곡사적, 연극사적 위상은 1933년 11월『조선중앙일보』에 실린 작품과 극예술연구회 제 5회 공연에서 고찰되어야 할 것인 바, 초판에 대한 연구가 그 시작임은 물론이다.『조선중앙일보』판본의 중요성에 처음 주목한 것은 이상우 교수이다. 이상우 교수는 개작본이 미적으로 더 완성도 높은 우수한 판본이라 전제하면서도 초판의 학삼과 성칠의 싸움 장면 등에 주목하여 초판이 당대의 궁핍한 농촌현실을 보다 구체적이고 실감 있게 묘사하였다고 평가하였다. 아울러 1933년 작 <버드나무 선 동리의 풍경>을 대상으로 삼을 때는 의당 초판본을 대상으로 삼아야 한다고 보았다.[3] 다만 당시 대상자료가 영인 축쇄판이어서 판독이 불가능한 회차가 적지 않았고 1회가 누락되어 있어 전체적인 내용을 충분히 고려하지는 못했던 것으로 판단된다. 다행히 이후 디지털데이터베이스가 구축되어 양질의 자료를 열람할 수 있게 되었으므로 누락된 부분 없이 해당 판본을 살필 수 있게 되었다.[4]

『조선중앙일보』에 실린 <버드나무 선 동리의 풍경>과 성문각판『유치진희곡전집』수록본은 상당히 다르다. 우선 분량으로만 보아도 차이는 확실하다. 전자는 26,000여자 분량이지만 후자는 10,700여자로 절반 이상의 분량이 삭제, 개작되었다. 즉 1933년의 <버드나무 선 동리의 풍경>을 초판에 의거하여 살펴야 한다는 문제의식은 여전히 남아있으며 동시에 개작 자체에 대한 탐구도 필요한 실정이다. 더욱이 이 원작은 극예술연

과인간, 2010.
양승국,「유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미 ,『한국현대문학연구』제18집, 2005.
윤금선,『사회와 인간, 반영의 무대』, 월인, 2004.
윤진현,「유치진과 아나키즘 , 한국극예술학회 편,『유치진』, 연극과인간, 2010.

3) 이상우, 앞의 책, 58~61면.

4) <버드나무 선 동리의 풍경>을 볼 수 있는 디지털 데이터베이스는 3종이다. 역사정보통합시스템, 국가전자도서관, 종로도서관이다. 이중 종로도서관의 고신문 데이터베이스의 상태가 가장 좋으나 1933년 11월 14일 13회 기사의 일부가 훼손되어 있다. 이는 언론재단의 고신문 데이터베이스에도 연동되어 있다.

구회 제 5회 공연작으로서 당대 문화계의 소통과 협력의 일부이기도 하였다. 이에 본 연구에서는 우선『조선중앙일보』에 실린 <버드나무 선 동리의 풍경>본을 중심으로 이 시기 유치진의 창작의도와 작품의 당대적 의미를 점검하고자 한다.

2.「시인선(屍人船)」의 현실에서 '버드나무 선 동리'로

『조선중앙일보』에 수록된 <버드나무 선 동리의 풍경> 원작은 이후 성문각판 개작본과는 분량에서 2배 이상의 차이가 난다. 이는 작품 중반의 중심이었던 학삼과 성칠의 분쟁이 통으로 생략되었기 때문이다. 동리 농군 학삼은 성칠이 파산할 때 19전을 빌려주었으나 성칠은 결국 파산하였고 이후 돈이 생겨도 학삼의 돈을 갚지 않고 있기 때문에 학삼은 돈을 받아내려 벼르고 있다가 성칠을 만나 다툰다는 내용이다. 개작본에 남아있는 계순의 이향과 사라진 성칠·학삼의 분쟁의 맥락을 이해하는 것이 이 작품을 해명하는 출발점이 될 것이다.

또하나 원작에서 눈에 띄는 특징은 우선 당대 공연평에서 지적했듯 스케치'[5] 풍의 회화적 구성이다. 뚜렷한 극적 사건이 결여되어 있고 인과적으로 연계되지 않은 여러 개의 삽화가 혼재되어 있다. 일견 산만해 보이는 이러한 상황은 화제의 연환적 전개로 보완된다. 크게 보면 계순과 덕조의 서사가 수미상응하고 그 내부에 학삼과 성칠의 분쟁이 자리하고 있는 일종의 액자식 구성이다. 세부적으로는 계순의 이향에 덕조의 실종이 부수되는 양상으로 덕조의 실종은 계속 인물들의 보고로 처리되고 덕조의 서사를 이끌어가는 주요인물인 '덕조모'는 14회(1933.11.15.) 마지막 장면에야 등장하였다. 즉 원작에서는 계순과 덕조의 서사와 학삼과 성칠의

5) 심훈,「극예술연구회 제 오회 공연관극기」(3),『조선중앙일보』, 1933.12.4.

www.kci.go.kr

분쟁이 양대 사건으로 병립되었던 것이다. 그러나 이중 학삼과 성칠의 분쟁이 삭제되고 계순과 덕조의 서사가 남는 것으로 개작되면서 유치진이 계순과 덕조의 서사에 무게를 두고 있었음이 확실해진다. 아울러 개작에서는 계순과 덕조의 서사가 대등하게 조정되고 이를 위해 '덕조모'의 등장 위치가 바뀌면서 덕조의 실종과 계순의 이향이 병렬적 사건으로 변경되었던 것이다.[6]

그러면 계순의 이향은 어떤 경로로 형상화된 것이던가? 이 시기 '팔려가는 딸'이란 모티브는 민족 수난에 대한 일종의 알레고리로 기능하였다.[7] 유치진 초기 작품의 이러한 모티브 또한 그 일환이라 할 것이다. <버드나무 선 동리의 풍경>에서는 그 전면에 팔려가는 계순의 서사가 있고 <소>에서 유자나뭇집 딸과 귀찬이가 그 뒤를 잇는다. '팔려감'뿐만 아니라 노동을 위한 자발적 '떠남'에서 삶의 터전을 잃고 유랑하는 인물까지 '이향'으로 표현되는 인물들의 상태는 유치진 초기작품에서 늘 극적 중심이다.

그 시초를 보여주는 것이 소설 「시인선」이다.

> <소>는 <토막>, <버드나무 선 동리의 풍경」에 이어 나의 3번째 작품인데, 이들은 모두가 절망의 몸부림 속에 지내던 대학 시절에 구상, 습작한 것들이었다. 여담이지만 나의 첫 작품은 사실은 <토막>이 아니라, 「屍人船」이라는 소설도 아니고 수필도 아닌 어중띤 형태의 글이었다. 이 작품은 고국에서 못 살아 헐수할수 없이 關釜 연락선에 몸을 싣고 일본으로 가는 우리 동포들의 참담한 모습을 그린 내용이었다. 당시는 일본에 가는데 반드시 이 배를 탔고, 이민 아닌 이민으로 일본에 가는 사람이 손님의 태반을 차지하고 있었다. 따라서 이 배 안의 풍경은 곧 일제에 시달리는 우리 민족의 모습 그대로라 해도 과언이 아니었던 것이다.[8]

6) 이에 대해서는 지면을 달리하여 상세히 분석할 것이다.
7) 백문임, 「춘향의 딸들, 한국 여성의 반쪽짜리 계보학』, 책세상, 2001, 54~66면 참조.
8) 유치진, 『동랑자서전』, 서문사, 1974, 151~152면.

<토막>, <버드나무 선 동리의 풍경>, <소> 등의 구상이 대학시절에 이미 시작되었다니 이후 공연대본은 이 때의 습작에 기초하여 만들어간 것일 터이다. 물론 유치진이 <토막>, <소> 등 초기작을 개작해가는 과정을 감안하면 이 습작이 공연대본 또는 현재 남아있는 희곡과는 상당한 거리가 있을 것이다. 그보다 자신의 첫 작품으로 굳이 「시인선」을 강조하고 있다는 점이 흥미롭다. 수필도 소설도 아닌 어중띤 것이었다고 겸양을 보이고 있지만 <토막>보다 발표 시기도 늦은 작품을 굳이 언급해야 할 만큼 유치진에게는 40년이 지난 다음에도 확실히 하고 싶은 중요한 작품인 것이다. 이 작품 역시 대학시절 일본 유학생이던 유치진이 고국을 오가면서 목도한 조선-일본 간 연락선의 풍경이다. 요컨대 1920년대 일본 유학중이던 유치진이 일본에서 돌아오며 새삼스럽게 발견한 조선의 현실이야말로 그의 초기 작품세계의 근원을 이루고 있다고 하겠다.

「시인선」은 『제일선』 1932년 6월호에 실린 4면 분량의 짧은 소설로서 부산-시모노세키 간 연락선에 승선한 다양한 조선인의 모습을 묘사한 작품이다. 시체를 실은 배라는 의미의 '시인선'이란 제목은 아일랜드의 관선(棺船), 'Coffin Ship'에서 비롯된 것이었다. 이는 오케이시 등 아일랜드 작가 및 작품에 주목하고 그 영향을 받았던 수업기 유치진의 의도가 확실히 아일랜드와 조선의 동일시에서 시작되었음을 확정할 수 있는 한 근거가 되기도 한다. 『유치진전집』(서울예대출판부, 1991)에서는 생략되었지만 이 작품에는 다음과 같은 필자 주석이 있다.

> "대영제국의 정치적 경제적 침약으로 극도로 衰癈된 애란의 농촌에서는 농민은 토지를 바리고 표랑의 길로 나섯다. 혹은 북미로 혹은 남미 등의 새로운 대륙으로 이 가튼 표랑민을 실코 고국을 써나는 이들 그들은 이홈지어 송장을 시러나르는 屍人船(Coffin Ship)이라 불럿다 한다."[9]

9) 유치진, 「시인선 , 『제일선』 1932.6, 108면.
이하 「시인선」의 인용은 이상의 판본을 대상으로 수록면수를 밝힌다.

www.kci.go.kr

아울러 이 주석은 작품의 침통성과 사회성을 타국의 사례로 우회하는 그의 미적 전략을 보여준다. 도입부의 비판적 시각은 매우 신랄한 것이기 때문이다. 식민지 조선을 오가는 관부연락선과 부산이라는 식민지 관문에서 만나는 제국주의 수탈의 현실이 매우 사실적이다.

> 大洋丸은 ×航路의 優秀船이다. 지금 그는 五千餘噸의 巨體를 B항의 산바시(機橋)에 밧작 비겨대고 잇다. 이 배의 우렁차고도 경쾌한 냥은 마티 大都市의 街路에 막아선 武裝한 쎌딩과도 가탓다. 그가티 武裝한 建造物은 그 거리의 富를 한 입에 머금엇다 배탓다하는 것이다. 부두에는 山가티 荷物이 싸엇다. 이 荷物을 보는 사람은 아모나 이것을 한자리에 모힌 이 짱의 精髓라 할 것이다. 웨냐하면 B항은 본국으로 열린 이 식×지의 유일한 門戶인 까닭으로…. 방금 大洋丸은 그 船腹을 여러노코 起重機로써 부두에 싸인 荷物을 흡수해드린다.
>
> (…) 數十間으로 쌔친 三等乘客들의 행렬은 마티 장식[10] 참례자의 그와 가티 默默하엿다.(108면)

B항, 즉 부산에 정박한 관부연락선 '대양환'은 길을 가로막은 무장(武裝)한 빌딩과 같다. 이 거대한 수탈자는 식민지 조선의 정수, 식민지 조선의 부를 산같이 쌓아놓고 이를 흡수해간다. 무력을 앞세운 공포의 통치와 이를 빨아들이는 탐욕스러운 제국주의의 묘사가 예리하다. 더욱이 이 배에 오르는 삼등승객, 즉 조선인들은 장례식에 참여하는 자들처럼 묵묵하다.

거대한 하물이 기중기로 실리는 장면과 묵묵한 삼등승객은 강렬하게 대조된다. 이 극단적인 대조는 대단히 시적이다. 선복을 열어 물건을 빨아들이는 기중기의 굉음은 언급되지 않았다고 해도 당연히 전제할 수 있는데, 장례식이 조용하기만 할 수 없는 것처럼 삼등승객일망정 이들이

10) 여기에는 한자가 생략되어 있지만 '葬式'일 것이다.

말없이 묵묵할 수는 없음에도 조선인들은 이미 생명을 잃은 듯 조용하다고 묘사하고 있기 때문이다. 탐욕스럽고 거대하며 무자비한 배 안으로 좀비처럼 조용히 끌려들어가는 조선인 삼등승객의 모습에서 프리츠 랑의 영화 <메트로폴리스>(1927)의 노동자가 연상될 만큼 극적이라고 해도 좋겠다. 이들의 승선은 죽음의 공간으로 진입하는 것이니 이때 이미 살았어도 살아있는 것이 아닌 존재가 되었다고나 할까. 이들의 말소리가 화자에게 이르지 않는 것은 그 때문이다.

즉 유치진은 조선인의 공간을 시체를 실은 배와 같은 죽음의 공간으로 이해하고 있다. 이는 '토막'이라는 극적 공간이 보여주는 '무덤'의 이미지, <버드나무 선 동리의 풍경>과 <소>에서 죽음 또는 파탄과 병치되는 '팔려가는 처녀'라는 사건을 관통하는 유치진의 '조선', '조선인상'의 기원을 보여준다. 요컨대 관선에 의지하여 관부연락선을 시인선으로 수용하고 이 같은 죽음의 공간을 식민지 조선으로 확장해갔던 것이다.

여기에서는 곤궁한 갖가지 조선인을 모두 만날 수 있다. 아내와 보퉁이 하나만 들고 농촌에서 피해나온 H는 저주받은 과거에서 떠나게 된 것을 차라리 행복해한다. 한 조선인은 차압을 예상하고 보리를 미리 베고 호미까지 몰래 팔아서 야반도주를 하였고 또 한 사람은 먹을 것이 없어 달포를 송기만 벗겨먹다가 부황이 들어 얼굴이 짐짝처럼 붓기도 한 자도 있다. 아내와 보퉁이 하나만을 들고 고향을 떠난 H는 곧 <토막>의 '경선일가'이다. 차압에 앞서 보리를 베어 판 농민은 김유정의 「만무방」의 응오를 연상케 한다.

즉 죽은 자의 집이거나 산 자들의 무덤인 '토막'은 살아 있어도 시체와 같은 자들이 탄 '시인선'에서 비롯되었다고 할 것이다. 이 배에 승선한 집을 잃고 고향을 떠나 떠돌게 된 유민과 팔려가는 처녀 등 비참한 '조선인'에서 초기 작품의 전형적 인물이 구상되었던 것이다. 특히 고향을 떠난 '계순일행'은 사람의 눈을 끄는 이색이다.

www.kci.go.kr

> 이 선실의 한구석에 나희 十四五세되는 게집애가 다섯이나 한자리에 모혀 안잣다. 그러나 그들은 인조나마 비단옷에다가 명주수건을 목에 감고 잇섯다. 다섯이 모도 똑가튼 채림새다. 비록 돼지꼬리가튼 머리꼬랭이에 흐를 듯 기름을 바르고 튼 얼골에 바른 분이 시퍼런 鉛色을 내고 잇지만은 그들은 이 무쑤한 船內에서는 사람의 눈을 쓰은는 異色이엿다.(110면)

조선을 떠나 일본인지 대만인지를 향하는 이 소녀들은 버드나무 선 동리에서 계순이와 함께 팔려가는 '그만이', '갓난이', '복실이'에 다름 아니다. 계순모가 찾아다 입힌 옷, 계순의 아비가 죽었을 때 수의를 들쳐보이듯, "이것은 저고리, 이것은 치마…"하면서 차려입힌 인조견 비단옷을 입고 있다. 울다 지쳐 얼굴에 앙괭이를 그린 채로 잠든 그녀들을 보는 안타까운 측은지심은 이들을 데리고 가는 양복쟁이를 보는 냉소적인 증오로 전화한다. 이 처녀들은 시골에서는 2,30원이 넘지 않으나 대만으로 건너가면 2백원을 호가한다. 이 노골적인 인육매매는 확실히 '자본의 덕'이다. 무려 10배의 이익을 내는 양복쟁이 인솔자가 '상품에 파리가 엉겨서는 못쓰니까' 상냥스럽게 과일을 벗겨주고 과자를 집어주며 부채질을 하는 장면에 이르면 <버드나무 선 동리의 풍경>에서 계순일행을 데려가기 위해 차표며, 여행 중에 먹을 것을 모두 준비하는 양복 입은 오이카다(おいかた, 負方)를 어떤 의도로 안배했는지가 명확하다. 검열을 의식하지 않을 수 없는 당대 현실에도 불구하고 조선처녀의 인신매매를 주도한 인물을 빠뜨리지 않고 기어코 행간에 새겨 넣은 문제의식이 빛난다.

그런데 여기에서 유치진은 이 소녀들을 따라가는 대신 이 소녀들의 출발점으로 거슬러 오른다. 이 소녀들은 어디에서 온 것일까? 빈곤 때문에 밤도망을 친 부부, 굶주림으로 부황이 든 농민은 당대 현실을 드러내는 전형적인 인물들이다. 그런데 여기에 상징적이며 알레고리적인 상상력이 결합한다. 예를 들면 항해가 시작되어 대양으로 나서면서 이들은 '전지에서 썩는 전사자'처럼 되어 버린다. 배는 명실상부 '무덤'이 되어버리는 것

이다. 또한 걸레 같은 옷을 입고 침을 흘리며 병든 황소 같이 잠이 든 중년의 시골여자는 '한 장의 조선지도'로 변환된다. 즉 한 조선여성이 '한 장의 조선지도'가 되면서 작가는 이 소녀들이 갈 곳이 아니라 출발한 지점, 즉 조선 땅으로 관심을 옮겨가고 그 결과 이 「시인선」의 소녀들의 여정을 역추적하여 '버드나무 선 동리'에 도착하는 것이다.

<버드나무 선 동리의 풍경>에서 버드나무는 묵은 서낭목이다. 그럼에도 아무도 여기에 돌을 쌓으며 기원하지 않으며 고작 시계침으로 사용될 뿐이다. 서낭목으로는 이미 죽은 것이나 다름없다. 그러나 이 버드나무는 조선인의 신목으로서 조선인의 지모신이며 건국시조 주몽을 낳은 '유화(柳花)'부인에 가 닿는다.

특히 그 공간에 주목해보자. 돌무더기 집석이 바치고 있는 서낭당 당목 버드나무가 있는 곳은 마을을 지키는 신앙의 장소이다. 서낭당은 셋으로 크게 나눌 수 있다. 산속에 설치되어 오악의 신을 모시는 국사당, 보통 마을 안쪽에 당집과 함께 설치되는 마을 수호신의 성황당, 보통 마을 어귀에 있는 나무, 누석단 등의 서낭당이다. 이 누석단 서낭당을 지날 때, 돌을 얹고 절을 하며 안녕을 기원하는 것은 흔한 속신이다.

이 누석단과 나무의 기원은 무엇이던가. 이는 본래 도리표(道里表), 즉 이정표로 시작한 것이었다. 조선시대에는 도로의 관리와 표지를 위해 여러 가지 정책이 고안되었다. 『조선왕조실록』 태종 15년 12월에는 "매 10리마다 소표(小標)를 두고 30리마다 대표(大標)를 두되 편의에 따라 돌로도 쌓고 흙으로도 쌓"자는 상주가 있었고 세종 23년 8월에는 "새로 만든 보수척(步數尺)으로 이를 측량하여 매 30리마다 하나의 푯말을 세우되 혹은 토석으로 모아 놓던가, 혹은 수목을 심어서 표지하게 하"자고도 하였다. 조선 후기가 되면 10리마다 장정(長亭)을, 5리마다 단정(短亭), 또는 단후(短堠)를 설치하였다고 한다. 「춘향전」에서 춘향이와 이도령이 이별하는 '오리정'이 바로 이것이고 '오리목', '오리터' 등 현재도 볼 수 있는 지명은 바로 이 옛길의 표지가 남은 것이다. 오늘날에도 마을과 도시의 경계

www.kci.go.kr

에 남아있는 고갯마루나 옛길 주변의 돌무더기, 장승, 정자나무와 같은 도로 표지 또한 그 일부이다.[11] 이것이 마을을 드나드는 사람의 안녕을 기원하는 행위와 결합하고 민간신앙과 결합하여 서낭당의 일부가 된 것도 자연스러운 일이다. 요컨대 계순의 집를 내려다보며 서 있는 버드나무 당목과 돌무더기는 그 자체로 이미 계순의 이향을 웅변한다.

이렇게 보면 '버드나무' 선 동리는 단순히 조선의 한 궁벽한 촌락을 재현하는 것이 아니라 식민지 조선을 상징하는 신화적 공간으로 호출된 것이다. 실제로 유치진은 유럽의 연극을 참고해보니 14-16세기 르네상스 시대의 국민설화를 배경으로 한 작품이 많다는 사실을 깨닫고 『삼국유사』 등 역사책을 뒤졌으며 그 결과 작품화할 소재가 다른 나라에 비해 모자라지 않다고 판단하고 이를 작품화하겠다는 야심찬 계획을 세웠다고 회고한다. 그리고 이 과정에서 스스로 역량부족을 절감하고 재도일을 결정하였다고 하였다.[12] 릿쿄대학 영문과 졸업생으로서 극작가 오케이시로 학사논문을 집필한 유치진이 기초적인 서양연극사를 이미 섭렵하고 있다고 보는 것은 당연하며 서양의 국민문학(national literature)이 형성되는 과정에 대한 상식적 이해가 있었다고 가정하는 것도 개연성이 있지만 귀국 후 유치진은 특별히 신극수립의 목표를 세우고 이를 위해 서구의 연극사를 두루 살피면서 이를 조선의 신극 수립에 어떻게 응용할 것인지를 고민했던 듯하다.

1932년 8월에 집필되고 11월 『제일선』에 발표된 민중봉기를 암시하는 전통소재의 <칼품은 월중선>은 비록 장막극의 일부로서 후속작업이 이어지지는 못했으나 바로 이러한 과정에서 생산된 것이었다고 할 것이다. 아울러 냉소와 비탄으로 관선 같은 조선현실을 바라보던 청년 유치진으로 하여금 이 소녀들의 신화적 의미, 나아가 여기에서 이어지는 역사적

11) 안태현, 「길목에 새기다 - 옛길 위, 말을 걸어오는 이정표」, 문화재청, 『문화재사랑』 137호, 2016.4, 14~15면.
12) 유치진, 『동랑자서전』(서문사, 1974), 145~146면.

의미에 주목하면서 신화적인 기원의 공간 '버드나무 선 동리'의 파탄을 정면으로 응시하도록 하였던 것이다.

다소 과장을 감수하여 망망대해에 떠가는 소녀들의 형상을 『삼국유사』의 세계에 겹쳐 떠올리면 한 점 바위에 오른 채 남해 바다를 떠가는 세오녀의 형상에 미친다. '버드나무 선 동리'는 하나의 세계이다. 유화의 후예로서 나이찬 처녀들은 후속세대를 생산하고 마을을 이어갈 당사자들이었다. 그러나 이 처녀들은 조선의 해를 다시 떠오르게 할 옷감을 남기기는커녕 수의와 다름없는 싸구려 인조견옷에 싸여 마을을 떠나고 말았으니 그녀들이 이 마을을 떠날 때, 마을의 소멸은 예정된 것이며 마을의 역사는 종언을 고한다. 세오녀가 떠나자 신라에 태양이 사라졌듯, 계순이 떠나면서 '버드나무 선 동리'에도 해가 진다.

그렇게 보면 덕조의 서사도 단순히 부수되는 것이 아니다. 계순이 버드나무 선 동리를 떠나는 '세오녀'라면 까마중을 따먹고 까만 입술로 잠든 계순을 간질이며 놀리는 덕조는 '연오랑'에 준한다.

계순 …… 하로는 명선이하고 두리하고 나하고 셋이서 콩이삭 주으러 들 넘어 김참봉넷댁 바텔 갓지. 그때 그바텐 어떠케 까마중이 만헛든지! 모두 이러케 굴꼬 익어서 먹가태서. 그걸 셋이서 한참동안 따먹고 고갤 넘어왓지. 오면서 우린 장난을 했더니 고만 괴러워서 소나무 미테서 잠이 드러바렷든 모양이야. 잠결에 어쩐지 내 귀가 가리웁겟지. 그리고 어듸선지 저-멀리서 우슴소리가. 새여 나오겟지요. 그래 귀를 부비며 몸을 해보니까 - 에그 맙이사! 山에서 낭구해가지고 나려오든 애들이 우릴 둘러 싸고서 풀닙을 가지고 연성 우리 귀를 간지리고 잇겟지. 그리고는 우리가 멋도 모르고 작구 이러케 귀불을 터는 걸 보고선 그러케 우슨 거야. 어떠케 붓그러웟는지 몰랏서.

할머니 (미소를 지으며) 아니구 이년아 너도 부끄러운 때가 이섯서?

www.kci.go.kr

계순 암! 더구나 덕조는 내 입솔이 그중 새카마타고 연성 놀려대겟지. 그래 내가 쪼차 가서 후두들겨 주엇지. 막 후둘겨 주엇서.

할머니 (생각난 듯이) 오- 그럼 그때가 바로 네가 늣게 돌아왓다고 어미에게 마뜩싸게도 매맛든 때로구나.

(…중략…)

계순 샐쭉해지며 매마저도 조하요. … 그래도 그때 난 이즐 수가 업스니까 ……(6회)

계순은 고향을 떠나도 밭꽈리와 까마중을 잊을 수 없다. 빨갛고 까맣게 익어 말캉한 이 야생풀열매는 작아도 어여쁘게 익어가는 순박한 처녀의 이미지이다. 이는 남신을 매혹하는 어린 요정이나 뮤즈에 가깝다. 나무 밑에 잠든 처녀들을 깨우고 놀리는 초동의 심리가 요정을 뒤쫓는 남신과 다르지 않음도 물론이다.

덕조에게 의외의 '부끄러움'을 느꼈던 계순의 감정은 아직 '풀잎'으로 표현될 수준에 지나지 않았지만 사내아이들과 장난을 쳤다는 이유로 어머니에게 몹시 매를 맞았어도 잊을 수 없는 좋은 순간이었다. 떠나는 계순에게 계순모는 '버드나무 선 동리'에 얼마나 억울한 일이 많은지 기억하라 당부하지만 계순이의 기억은 까마중과 밭꽈리를 따먹고 잠든 자신을 건드리던 덕조와 그의 죽음에 닿아있다. 요컨대 덕조의 죽음이 계순의 이향에 대응하는 사건임은 의심의 여지가 없으며 '버드나무 선 동리'에 덕조를 잃은 계순이 머물 곳은 남아있지 않았다고도 할 것이다.

'조선'으로 환유되는 신화적 공간, 유치진의 극적 공간은 이렇듯 희망없이 참담하게 해체된다. 이렇게 신성한 삶의 공간이 해체된 후 남은 것은 무엇인가.

3. 1933년의 문화장과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 위상

3.1. 구인회원 유치진

그런데 왜 '풍경'일까? 기실 '풍경'이란 전통적인 극제목으로는 적절하지 않다. 일정한 미적 거리를 전제하는 이 단어가 '사건과 갈등'으로 이어지는 극적 설명에 쉽게 연속되지 않기 때문이다. '풍경'이란 제목 때문에 극적 사건이 취약하고 회화적 이미지가 도저한 <버드나무 선 동리의 풍경>의 형식과 내용이 더욱 약점으로 두드러지는 듯하다.

그러나 다시 생각하면 '풍경'이란 그 자체로 존재하는 것이 아니라 '주체'인 '나'가 보았기 때문에 저기 있는 것이다. 모든 풍경은 주체에 의해 새로이 발견되어야만 하는 것으로서 주체의 내적 갈등으로 극적 영역을 확장해가는 현대극의 발전방향과 병진하는 것이다. 비슷한 시기 박태원의 <천변풍경>(1936)이나 김기림의 수필 <에뜨란제 제일과>(1933)에서 발견되는 도회를 향한 에크프라시스(ekphrasis)적 욕망과 나란히 놓고 보면 <버드나무 선 동리의 풍경>이라는 제목이 제공하는 이 같은 인식적 낯섦은 당대의 문화장에 일정하게 연속되어 있음도 알 수 있다.

얼핏 보기에 당대 농촌을 자연주의적으로 그대로 재현한 듯한 퇴락한 농촌현실과 맞닥뜨리면서 얼마간 실망을 느낄 수도 있지만 <버드나무 선 동리의 풍경>에서 그려내는 농촌현실은 유치진의 개인적인 경험의 재현이 아니라[13] 유치진의 이념에 따라 재구된 것이었다. 또한 '동양'과 '전통'을 사유하기 시작하던 당대의 문화사적 문제제기를 염두에 두면 이 작품 또한 동일한 지점에서 추동되었다고 할 것이며 의심의 여지없이 '풍경'이다. 1930년대 현재, 식민지 조선에서 '풍경'이란 단어는 '화단(畵壇)'

13) 윤진현, 『희곡, 어떻게 읽을 것인가-유치진 「토막」으로 익히는 희곡독법』, 연극과인간, 2014, 125면.

www.kci.go.kr

에서 주도하고 있었으며[14] 이는 문인과 화가, 연극인, 영화인 등 문화인들의 폭넓은 교유와 대결을 통해서 그 영향력을 증폭해가고 있었다.

그 사이 따로 주목된 일은 없었지만 유치진은 1933년 8월 창립된 구인회의 창립회원이었다.[15] 유치진 자신도 자전적 기술에서 구인회를 중요하게 기억하지는 않았으니 구인회와 유치진이 밀접한 관계는 아니었다는 점은 확실하며 하여 그간 학계에서 이에 주목하지 않은 것이 일견 당연하기까지 하다. 그러나 발화된 바 없다고 해서 없는 것은 아니다. 특히 구술로 이루어지는 자료는 시간의 경과에 따라 기억이 편집되는 경향이 있고 다양한 구술환경과 밀접한 관련이 있어 축자적으로 수용하는 것은 충분하지 않다. 무엇보다 이는 회원으로서의 활동상에 대한 것이 아니라 '구인회'로 제유되는 당대 문화장의 일원으로서 유치진이 어떤 위상을 갖느냐에 대한 것이다.

구인회에 대한 회고는 많지만 가장 많은 자료를 남기고 있는 것이 조용만이다. 조용만은 자신이 영화부문의 김유영을 의식하여 연극부문에서 유치진을 추천하였고 사양하는 유치진을 설득하여 입회 승낙을 받았다고 하였다. 다만 유치진은 처음부터 흥미가 없어서 발회하는 모임에도 참석하지 않았다고 기술하거나[16] 창립모임에는 참석하였으나 그 이후에는 맞지 않아 참석하지 않겠다고 확언했다는[17] 등 불확실하고 일관되지 않게 기술하였다.[18]

14) 한국근대회화사에서 '풍경'을 발견하고 회화적 대상으로 삼기 시작한 것은 1910년대부터이다. 미술사가들은 1930년대에 들어서 네덜란드풍경화 풍의 사실적 묘사를 넘어 주관의 해석이 강조되는 김주경, 김용준, 길진섭, 황술조 등의 그림에 주목하고 있다.

15) 조용만, 이태준, 김기림, 이무영, 이효석, 정지용, 김유영, 이종명, 유치진의 9명이다.

16) 조용만, 「나와 구인회 시대」, 『대한일보』, 1969.10.2.
이는 다음 잡지에 재수록, 소개되었다. 『계간 연인』, 2015.봄. 121~139면.

17) 조용만, 『30년대의 문화예술인』, 범양사출판부, 1988, 135면.
_____, 『구인회 만들 무렵』, 정음사, 1984, 88면.

18) 구인회 창립과정에 대한 조용만의 회고담이 자료에 따라 차이를 보이는 점에 대해서는 다음 연구에서 상세히 다루고 있다.
현순영, 「회고담을 통한 구인회 창립과정 연구 , 한국비평문학회, 『비평문학』 제30호, 2008.12, 389~426면.

그럼에도 유치진이 구인회에 배타적으로 그만두었다는 식으로 기술되는 것 또한 선뜻 믿기 어렵다. 일본에서 돌아와 상경한 후, 유치진은 다양한 사람들과 교유하며 활동의 동지를 찾는 중이었고 극예술연구회는 회원제 극단으로 바뀌면서 문화계의 폭넓은 지지와 지원을 받았다. 특히 순연한 연구적 입장에서 상호의 작품을 비판하며 다독다작을 목적으로 하는 문학적 사교단체[19]를 표방한다는 구인회의 모임 성격을 감안했을 때 모임에 참여하지 않은 것이 곧 배제를 의미하는 것은 아니다. 특별한 이념이나 강령을 표방하지 않았으나 바로 그 점 때문에 구인회는 1930년대 전반기, 광범위한 일종의 문화적 허브 또는 플랫폼으로 기능하고 있었다. 열심히 활동하지는 않았을지 몰라도 구태여 적대적으로 탈퇴할 필요도 없었다.

유치진의 탈퇴시기를 가늠하는 한 방편으로 탈퇴한 회원 대신 입회한 회원의 입회시기를 따져볼 수 있다. 우선 처음부터 모임을 제안했던 이종명과 김유영이 대(對)카프의 거점으로 설정했던 구인회가 다른 방향으로 조정된 데 실망하여 적극적으로 탈퇴의사를 밝힌 것은 확실하다. 이때 조용만은 자신도 함께 그만두려 했으나 모임을 만들고 수개월 만에 한꺼번에 여러 명이 그만두는 것이 보기 좋지 않아 유보하였다고 하였고 그 후임으로 1934년 이상과 박태원이 입회하였다. 만약 유치진의 탈퇴 의사가 이종명, 김유영과 같이 확고한 것이었다면 이상과 박태원이 가입하던 무렵. 이들 외에 1명이 더 추가되었을 수도 있겠다. 아무튼 이 즈음 함경도 경성에 있던 이효석과 도일한 유치진도 사실상 탈퇴한 상태였다. 이종명의 반대로 가입이 불발되었던 박팔양이 가입하고 조용만이 탈퇴한 후에 김유정과 김환태가 가입하였으니 이들이 곧 이효석, 유치진, 조용만의 후임이다. 즉 유치진의 탈퇴가 기정사실이 된 시점은 박팔양이 가입한 시점이거나 김유정, 김환태가 가입한 시점이라고 보아도 무방할

19) 「문단풍문 , 『동아일보 . 1933.9.1.

www.kci.go.kr

것이다.

즉 1933년 현재 유치진은 확실히 구인회의 일원으로 받아들여지고 있었다. <버드나무 선 동리의 풍경>이 극예술연구회 동인이 재직하는 『조선일보』나 『동아일보』가 아니라 이태준이 주재하던 『조선중앙일보』에 연재된 것을 그 근거로 들어도 좋을 것이다. 애초부터 구인회에서 각 신문사 학예부의 인사를 전략적으로 회원으로 영입했던 것은 신문 학예면을 활용한다는 구상 때문이었다. 즉 유치진에게 『조선중앙일보』의 지면을 할애한 것 자체가 회원에 대한 지원의 일환이라고 볼 수 있다.

한편 유치진의 경우, 1933년 초 <토막>을 공연했고 하반기에는 <버드나무 선 동리의 풍경>을 집필하고 공연했으며 1934년에는 재차 도일하였다. '순연한 연구적 입장에서 교유하는 문학적 사교단체'를 표방했던 구인회 활동에 열의를 갖기에는 몹시 분주했기에 그 활동에 미온적이었던 것이 아닐까. 구인회의 존립방식에 이의가 있어서이거나 이들과 대립하고 있었기 때문에 탈퇴했다고 단정할 근거는 없는 것이다.

더욱이 거칠게 정리하면 구인회의 반카프적 성격은 그 이념에 있는 것이 아니라 그 조직원리에 있었다. 이태준, 정지용, 박태원 등 주요 회원의 월북이력을 환기한다면 이들의 문학세계는 반사회주의적이라기보다 복수의 사회주의를 지향하고 있었다고 보는 것이 옳다. 무엇보다 구인회는 당시 인접 문학그룹은 물론이요, 미술계 등 범문화계 교류의 중심으로서 깊은 인간애에 바탕하여 모더니즘과 리얼리즘의 회통을 견인하던 문화장의 중심이었다.[20]

우선 문학분야에서는 시문학파, 극예술연구회의 중심을 이루던 해외문학파와 넓은 교집합을 이루면서 상호협력하는 관계였다.[21] 구인회와 해외문학파의 관계에 초점을 맞추고 보면 작가 모임인 '구인회'와 '문학연

20) 최원식, 「한국문학의 근대성을 다시 생각한다」, 『생산적 대화를 위하여』, 창작과비평사, 1997, 33~37면 참조.

21) 구자황, 「구인회와 주변 단체」, 상허문학회 편, 『근대문학과 구인회』, 깊은샘, 1996.

구자 및 번역가 모임'인 해외문학파의 역할 구분이 개연성이 있다고 할 것이다. 뿐만 아니라 시문학파와 해외문학파의 관계도 돈독한 것이었으니 『시문학』을 발행했던 박용철은 극예술연구회의 기관지 『극예술』 또한 출간하였던 것이다. 아울러 '해외문학파' 안에서도 신진이던 유치진이 하필 유일한 '극작가'로 구인회에 낙점된 것도 그가 여타의 해외문학파 구성원과는 달리 '작가'로서 매우 유망하다는 사실 외에 '해외문학파'와의 관계를 고려한 지분 안배의 가능성을 따져볼 수 있다.

아울러 구인회와 미술계의 교류와 영향관계 또한 매우 긴밀한 것이었다. 특히 1934년 창립된 목일회의 구성원은 각별하였다.[22] 김용준, 길진섭, 구본웅 등과 이태준, 정지용, 이상 등의 교유는 일본유학시절로 연원을 거슬러 오른다. 특히 이태준은 미술에도 조예가 깊었고 서양문화의 주체적 수용을 골자로 하는 그의 '동양주의'는 당시 화단에 깊은 영향을 미쳤다.[23] 더불어 김용준 등 이들 미술인은 총독부 주관의 조선미술전람회의 아카데미즘을 거부하며 작가의 주관을 중시하는 한 흐름을 보여주는 단체를 조직하며 활동하였으니 백만양화회(1930), 동미회(1930), 목일회(1934), 목시회(1937)로 이어졌다. 특히 목일회는 별도의 창립취지 없이 '화업의 연마와 교우의 친목을 도모함을 목적으로 한다'고 하였으니 구인회의 창립취지와 놀랍도록 비슷하다.

그리고 이 같은 환경에서 이들의 협력을 가늠할 수 있는 것이 목일회 회원 황토수(黃土水)이다. 황토수가 『조선중앙일보』에 실린 <버드나무 선 동리의 풍경>의 삽화와 공연에서 무대장치를 맡았기 때문이다. 황토

22) 목일회는 1934년 5월 이종우(李鍾禹), 이병규(李昞圭), 송병돈(宋炳敦), 김용준(金瑢俊), 황술조(黃述祚), 구본웅(具本雄), 김응진(金應璡), 길진섭(吉鎭燮) 등이 조직한 단체이다. 구인회와 이들의 교유와 영향관계에 대한 연구는 다음을 참조할 수 있다. 기혜경, 「목일회 연구 , 김영나 엮음, 『한국근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002, 189~214면; 김미영, 「구인회와 목일회의 표현주의적 작품 경향에 관한 고찰」, 한국어문교육연구회, 『어문연구』 제38권 제1호, 2010.3, 253~278면.

23) 홍선표, 「이태준의 미술비평 , 『한국 현대미술의 단층』, 삶과꿈, 2006, 65~79면.

www.kci.go.kr

수의 본명은 황술조(黃述祚, 1904~1939), 경주 출신으로 1930년 동경미술학교 양화과를 졸업하였고 1931년 협전, 동미전에 출품하여 호평을 받았으며 목일회와 목시회에 계속 가담하였다. 1930년대 중반 이후로는 경주의 고적보존회 상임고문을 역임하기도 하였다. 때 이른 죽음으로 남은 작품이 많지 않고 미완성의 작품도 적지 않아 일관된 평가를 하기는 쉽지 않지만 그는 동·서양화를 병행하였다. 그의 그림 <정원풍경>에는 힘 있게 단번에 긋는 '사군자 휘호식'이라는 붓질 방법과 유사한 거친 붓 터치가 사용되었고 <자화상>에서는 얼굴면은 세밀하고 의복 등 나머지 부분은 간략하게 처리하는 조선시대 초상화 기법을 응용한 흔적이 있다.[24] 이는 대상에 대한 주관적 통찰에 기초한 모더니즘의 태도이면서도 전통에 대한 깊은 성찰을 보여준다는 점에서 구인회의 미의식과 일맥상통한다고 하겠다.

이태준이 데스크를 맡고 있던 『조선중앙일보』에서 지면을 제공하여 작품을 연재하면서 여기에 주목받는 신진화가였던 황술조가 무대 스케치를 비롯, 총 4점의 삽화를 수록하고 무대장치를 담당하며 유치진의 작품, 극예술연구회의 공연에 참여한 것이 사소한 정분이나 개인적 결정이라고 볼 수는 없다. 요컨대 1933년 현재 <버드나무 선 동리의 풍경>은 광범위한 문화적 협력과 지지를 받으며 막을 올렸던 것이다. 즉 유치진에게 '풍경'의 회화성은 이념과 강령에서 벗어나 근본적인 인간주의와 작품성을 추구하려던 당대의 문화적 감각에 응답한 결과로 보아도 좋을 것이다. 달리 말하면 유치진은 구인회를 중심으로 재편되어가던 1930년대 문화계의 일원으로서 '풍경'이란 당대의 주제를 공유하면서 희곡 <버드나무 선 동리의 풍경>을 통해 명실상부 그 역량을 인정받았던 것이다.

24) 기혜경, 앞의 글, 201~204면 참조.

3.2. 삽화로 보는 당대의 해석

당시 무대장치로 공연에 참여했던 황술조의 삽화는 <버드나무 선 동리의 풍경>을 보는 당대의 관점을 잘 보여준다. 그의 삽화는 삽화라기보다는 회화에 가깝지만 <버드나무 선 동리의 풍경>에 대한 그의 이해를 인상적으로 보여주기에는 부족하지 않다. 굵고 단순한 선은 초겨울의 적막한 풍경을 효율적으로 포착한다. 우선 무대 정면에 곧게 선 '버드나무'는 흔히 생각하는 수양버들이 아니다. 우리는 흔히 버드나무를 휘늘어진 수양버들로 생각하지만 수양버들은 원산지가 중국으로 이식된 종이다. 한반도를 포함한 동아시아 원산지의 버드나무 종류만 21종에 가깝지만[25] 학명이 'Sailx koreensis'인 버드나무는 한반도 및 동북아시아에 고루 분포하며 전국의 계곡, 하천가, 습지 등에서 광범위하게 자생한다. 가지가 아래로 드리우지 않고 키는 10~20m, 지름 80cm 정도로 거대하지는 않아도 상당히 크게 자라며 대부분 버드나무가 그렇듯이 물을 좋아하기 때문에 농토와 주변에 많다. 대부분 버드나무 종류는 수명이 짧지만 버드나무나 왕버들은 500년 이상 사는 경우도 있어서 마을의 상징이 되거나 정자목이나 당산나무가 되는 경우도 많았다.

< 그림 1 >
황술조, <버드나무 선 동리의 풍경> 무대삽화,
『조선중앙일보』, 1933.11.01

이 작품에서 지시하는 당목 버드나무는 『조선중앙일보』의 삽화에서도 충분히

25) 현재 한국에 자생하는 버드나무 종류는 25종이며 이중 한국을 포함한 동아시아 원산지의 품종은 21종이다.
김진석·김태영, 『한국의 나무』(돌베개, 2014), 227~267면.

www.kci.go.kr

반영되고 있다. 인상적인 것은 앙상한 가지이다. 버드나무는 보통 무성한 잔가지로 전체적이든 부분적이든 타원형을 이루는 경우가 많고 능수버들이나 수양버들처럼 휘늘어지지는 않지만 전체적으로 유연한 인상을 갖기 마련이다. 그런데 이에 비해 삽화의 버드나무는 잎이 모두 떨어진 초겨울이란 절기를 감안해도 지나치게 가지가 짧고 빈약하다.

서낭당, 그리고 당목이란 무엇인가? 기층민의 기원이 집적된 곳이다. 그러한 당목이 앙상하여 나약한 모습일 때 이는 말 그대로 사위어가는 생명력을 상징한다고 할 것이다.

그리고 그 같은 리얼리티와 더불어 회화적 의미 또한 짚어두어야 할 것이다. 곧게 선 당목이 소실점의 위치에서 시각적 중심을 이루고 있다. '풍경'을 바라보는 주체, 작가는 돌이 쌓인 서낭당과 당목이란 소실점의 대칭점에 위치하고 있다. 그리고 그 '기원'이란 <토막>의 금녀가 보여주듯 '죽은 오빠가 혼백이라도 있어 우리를 돌봐줄 것이라는 믿음'이다. 그렇게 보면 이 작품에서 그 어떤 인물도 서낭당을 지나면 돌을 쌓는 기원 행위를 하지 않으니 당목과 대칭을 이루는 위치에 선 두 작가-유치진과 황술조는 더 이상 기원이 집적되지 않는 당목, 버드나무와 마주보면서 이 동리의 풍경을 그려보이고 있는 것이다.

아울러 이 삽화는 곡선이지만 대각선 구도를 응용하여 편중되고 불안정한 현실을 드러내고 있다. 아울러 토담에 인접한 길과 계순네 토방의 크기를 비슷하게 안배하고 있으니 이 또한 계순의 이향과 학삼, 성칠의 분쟁이 일어나는 장소를 공간적으로 표현하고 있다.[26] 우선 2회만 봐도 길가의 명선과 두리, 집안의 계순과 조모가 무대를 분할하여 마치 영화에서처럼 동시에 상황을 보여주니 이러한 공간 배치는 실험적인 극적 구

26) 이는 성문각판『유치진희곡전집』에 실린 최연호의 삽화에서 보여주는 바와는 아주 다르다. 우선 버드나무가 휘늘어진 수양버들로 형상화되어 계순이 화류계로 팔려가는 운명을 암시하는 분위기를 보여주고 있으며 토방이 토담 옆의 길보다 훨씬 넓게 디자인 되었다. 이에 대한 구체적인 논의는 지면을 달리하여 논할 것이다.

성의 반영이기도 했던 것이다.

심훈은 당시 황술조의 무대를 호평하였다.

> 황토수씨의 장치도 매우 조타. 사실주의에 충실하얏고 도구 등의 배치도 적의하다. 그러나 보릿겨로 연명하는 사람의 집에 함석 연통은 비격이요 하늘을 백포장으로 친 것이 좀 의문이다. 조명의 효과를 나타내려 함이겟지만 허연 원색만을 쓰는 것은 찬성하기 어렵다 좀더 음울 분위기를 발산케 하야도 조흘 것이다.[27]

무대장치가 무대스케치와 다른 것은 흔하고 당연한 일이다. 이때 황술조는 '함석 연통'을 쓴 듯하다. 재현적 관점에서는 확실히 부자연스럽게 보였을 것이다. 보릿겨로 연명하는 집에서는 불가능한 가옥치장이라고 할 수도 있겠다. 언뜻 생각하기에도 부적절한 이 비격(非格)의 오브제를 무지한 우연으로 사용했다고 보기는 어렵다. 그렇다면 이 번쩍이는 금속성은 말 그대로 비격, 언밸런스한 공간역학을 보여주기 위한 장치였던 것은 아닐까? 당시 '함석'의 심상은 번쩍이는 문명에 연속되어 있었다.

예를 들어 이 무렵 장안의 화제를 모으며 연재되었던 이광수의『흙』을 생각해보자. 기생 출신의 선희는 허숭이 있는 살여울 마을로 따라와 유치원을 연다. 이 유치원은 '지붕을 양철로 이어 볕이 비치면 먼 데서도 번적번적'하였고 동네사람들은 이를 대단히 좋다고 칭찬하였다.[28] 함석의 이러한 금속성은 이 이후로도 오랫동안 처마의 부연이나 연통 등으로 농촌 공간에서 이를테면 촌민들의 시선을 모으는 과시적 요소가 되었고 이

27) 심훈, 앞의 글,『조선중앙일보』, 1933.12.7.

28) 이광수,「흙」(3권 119회),『동아일보』, 1933.4.26.
그러나 이 유치원은 선희가 투옥되어 주인을 잃고 유순의 시신을 검시하는 장소가 되면서 흉가가 된다. 함석지붕이 녹슬어 빛을 잃어가는 속도와 거의 같은 속도로 계몽과 문명의 공간에서 이탈하고 나는 것이다. 이광수가 그 같은 공간적 변화에 의미를 두었던 것은 아니지만 이광수의 농촌에 대한 이해를 암시하는 소재의 하나라고 하겠다.

www.kci.go.kr

는 곧 경제적 여유, 특히 도회적이고 문명적인 개입을 함의하고 있었다. 즉 계순네 집의 무너져가는 토담, 퇴락하고 적막한 촌가에 대립적 심상을 창출하면서 새로운 물질문명, 그러니까 '버드나무 선 동리'에 이미 도착하여 이들을 움직이는 자본의 힘을 암시하고 있다고 하겠다.

< 그림 2 > 1회 1933.11.1.

또한 3컷의 인물삽화도 흥미로운 해석을 보여준다. 현대적인 자유로움과 전통적 해학이 동시에 느껴진다. 그림1은 계순이다. 머리를 감고 우물에서 올라오는 계순에게 물 길러 온 마을처녀 두리는 부러움을 감추지 않는다. 그림의 중심은 당연히 정면을 보며 활기차게 웃고 있는 계순에게 있다. 마치 연지를 찍은 듯 홍조를 띤 뺨과 풍만하게 드러난 윗몸이 얼마간 당황스럽기까지 하다. 머리를 감으면서 저고리를 벗고 몸을 겸하여 씻는 것이 이상하다고 할 일은 아니지만 때는 초동(初冬)이다. 더욱이 집 밖에 있는 우물에서 처녀가 저고리를 벗고 윗몸을 드러낸 채 머리를 감는다는 설정은 사실적이지 않다.

이는 계순이 팔려갈 예정이라는 점을 감안해야 납득할 수 있다. 더욱이 상식적으로 생각하면 감은 머리를 수건 등으로 감싸거나 물기를 말리기 위해 풀어헤친 채 등장하는 것이 아니라 아직 처녀임에도 '머리를 상투가티 틀어언고' 등장한다는 지시문의 의도가 분명해지기도 한다. 이러한 이미지의 기원에는 신윤복의 <단오도>가 있다고 하겠다. 또 하나 재미있는 것은 이 처녀들이 모두 맨발이라는 점이다. 짚신도 없이 맨발로 다니다니 그야말로 '사철 발 벗은' 정지용 시 「향수」(1927)의 여성들을 연

상케 한다.[29] 이는 두 번째 삽화의 학삼이나 세 번째 삽화의 성칠, 계순이 신발을 신고 있는 것과 대조하면 더욱 분명하다.

이들의 발 아래로 멀리 마을이 보이고 이들 옆에는 넝쿨이 올라가고 가지가 낮은 나무가 서 있다. 외관으로 보아 이 나무는 확실히 버드나무는 아니다. 이 나무는 삽화에 시각적 프레임을 제공하면서 아울러 그 안쪽으로 무대지시문 바깥에 펼쳐진 버드나무 선 동리 전체 조망에 경계를 만들어준다.

< 그림 3 > 9회 1933.11.10.

그림3은 개똥을 모으는 망태를 메고 계순네를 들여다 보는 학삼이다. 소실점에 준하는 위치에 자그맣게 계순이 허리를 숙인 뒷모습을 보이고 중간에는 계순의 할머니가 평상에 쭈그리고 앉아 일을 하고 있으니 마치 '학삼'과 이미 충분히 멀어진 '계순'을 강조하는 듯하다. 즉 이 그림에서 계순과 학삼의 거리가 명백하다. 이 과도한 원근법 또한 심리적이다. 그렇다면 학삼과 계순은 왜 이렇게 먼 것일까?

이 작품의 인물성격은 다소 극단적으로 구성되어 있다. 동리 농군 학

29) 물론 정지용의 시에서 '사철 발 벗은'이란 표현은 버선을 신지 않았다는 뜻이지 신발을 신지 않는다는 뜻은 아니다. 한여름의 '버선'이 예의범절과 연속되고 한겨울의 '벗은 발'이 빈곤과 홀대를 의미한다는 점에서 사회적 중의성을 띠고 있으려니와 <카페 프란스>에서 보여주었던 '내 발을 빨어다오'와 같은 절묘한 페티시즘에서 시작한 시인이 가난한 농촌아낙의 발에 깊은 애정과 연민을 드러내는 방향으로 진전된 것으로 정지용 문학의 행로와 탁월성을 효과적으로 드러내는 구절이기도 하다. 무엇보다 구인회 회원들은 난상토론, 시 낭송, 자작품 설명 등으로 모임을 꾸려갔다고 하니 '발 벗은 처녀'들의 심상은 당대 문화인들에게 폭넓은 상상력을 제공했음직하다.

www.kci.go.kr

삼은 개똥을 주우러 망태를 메고 나선 길이다. 가을걷이가 끝난 지 얼마 되지도 않은 시점에 비료로 쓸 개똥을 줍는다는 것은 개연성이 한참 떨어진다. 물론 생활에 억척인 농군이 인분을 아끼고 동물의 분변까지 상시적으로 모은다는 전설 같은 규모가 농촌에서 드문 것은 아니다. 그러나 일부러 망태 메고 주우러 다닐 일은 아니려니와 '기갈에 지쳐서 시선이 멍청하고' '느릿느릿 무감각하게' 보이는 '철겨운 허수아비' 같은 캐릭터가 보여줄 생활력도 아닌 것이다.

그러나 이러한 현실적 개연성을 괄호치고 이 작품에서 보여주는 행동으로만 본다면 학삼은 그야말로 '포기를 모르는 현실적 생활력'의 화신으로 '살랴는 의식이 숙명적으로 부대'된 인물이 맞다. 초겨울부터 이듬해에 쓸 비료를 마련하려고 개똥을 주우러 다니고 길에서 만난 딸에게 대뜸 남에게 빌려준 돈을 받아오라는 말을 전하라 시키니 꾸어주고 못받은 돈 '19전'을 잊은 적이 없는 것이다. 그런가 하면 씨마늘을 판다는 말에 화를 내고 자식을 팔아 생긴 남의 돈을 빌려달라고 부탁하기도 한다. 학삼의 딸 '두리'는 팔려가는 계순을 부러워하고 돌아오는 겨울을 보낼 일에 느껴 울고 있지만 학삼은 두리를 판다거나 겨울에 굶어죽는다는 걱정은 하지도 않고 있다. 울고 있는 딸을 꾸짖으며 곧바로 돈을 받아오래라고 명령하는 데에 멍청함이나 무감각은 없다. 즉 마을의 미래, 그 자체인 딸자식을 팔아먹은 계순의 조모나 팔려가는 계순이와는 극과 극인 캐릭터인 것이다. 삽화는 학삼의 입장에서 바라보는 계순, 계순네의 이 같은 사정을 극대화된 거리감으로 포착해낸다.

그림4는 성칠과 계순이 떠나는 장면이다. 이는 원근법적 해석이 쉽지 않다. '원근법'이란 회화에 결합된 '근대 이성'의 핵심이다. 가깝고 먼 것을 분명히 함으로써 주체의 위치를 확정한다. 원근법적 묘사가 불가능하다는 것은 대상을 바라보는 주체의 위치가 불분명하고 대상에 대한 이성적, 객관적 관찰이 불가능하다는 의미이다. 즉 풍경을 바라보던 작가의 시선은 계순의 이향에 이르러 균형을 잃고 만다. 식민지 조선의 작가가

< 그림 4 > 13회 1933.11.14.

자신들의 식민지 현실을 객관적으로 본다는 것이 수월할 수는 없는 것이다. 감정의 과잉, 왜곡되고 편파적인 묘사와 사건 기술은 어쩌면 물러설 곳 없는 배수(背水)의 운명을 타고난 식민지 예술가들에게는 피할 수 없는 일이라 하겠다.

계순과 성칠의 머리 주변의 미세한 장식선은 울고 있는 계순, 헛헛한 감정을 노래와 허세에 숨긴 성칠의 감정을 표현한 것이다. 건들거리는 성칠의 담뱃대는 성칠의 희비극적 성격을 섬세하게 드러낸다. 삶의 바닥에서 슬픔을 견뎌내는 법을 알고 있음을 표상하는 듯하다. 더욱이 굵고 큰 선으로 쓰러질 듯 가로로 누운 버드나무의 절망은 격렬하다. 성칠의 뒤로 누운 듯 휜 것만으로도 마을을 지키던 서낭목의 절망을 보여주는 듯한데, 이것이 인물들의 감정을 표현한 미세한 선과 이어져 마치 이들의 감정을 증폭하여 원경을 이루던 마을을 거치면서 형상을 구분하기 힘들 정도로 일그러뜨리고 급기야 화면 밖으로까지 퍼져나오는 듯하다. 더구나 계순의 앞길에는 큰 돌덩이가 놓여있다. 가는 길에 놓여있는 돌덩이가 앞날의 장애물을 의미하는 것은 새삼스러운 것도 아니다. 그런데 이 돌덩이는 바로 위에 나무의 일부, 아마도 가지를 친 옹이일 것인데 마치 단발여성의 얼굴 같은 이미지로 어울려 여성의 나신인 듯 보인다. 화가의 의도를 확정할 수는 없지만 계순의 앞날을 암시하는 것 같기도 하고 쓰러져 유린되는 지모신의 현실 같기

www.kci.go.kr

도 하다.

그런데 이 3장의 삽화에 형상화되지 않은 것이 있다. 이 작품 중반에 중심을 이루는 갈등, 학삼과 성칠의 분쟁이다. 이는 황토수가 이 작품의 중심을 명백히 계순의 이향에 두었다는 의미이다. 유치진이 이후 학삼과 성칠의 분쟁을 제거했듯 황토수에게도 이들의 분쟁은 상대적으로 덜 중요한 것이었다고 하겠다. 그렇다면 이들의 분쟁을 중시한 것은 누구였던가.

3.3. 평단의 논쟁

학삼과 성칠의 분쟁에 주목한 것은 당대의 평단이었다. <버드나무 선 동리의 풍경>은 유치진 초기작 중에서 당대 가장 많은 관심을 받은 작품이기도 하다. 호오를 떠나 이는 유치진에 대한 당대의 높은 기대를 입증한다. 공연이 있기도 전에 발표된 희곡에 대해 백철은 '현실적이면서도 현실성을 잃은 작품'이라는 비판적인 평론을 발표하였고[30] 으레 있는 공연작 해설이긴 했으나 김광섭은 이 작품을 전작 <토막>보다도 진일보한 우수한 작품이라며 '이데올로기의 눈으로만 보는 일부 월평가는 이 작품이 발전성이 없다고 보는 폐가 있'다고 백철의 평에 반박하였다.[31] 공연 직후에는 극예술연구회 제 5회 공연 전체에 대한 심훈의 공연평이 총 5회에 걸쳐 발표되었으니 이중 3회가 <버드나무 선 동리의 풍경>에 대한 것이었다.[32] 비교적 객관적인 호평이던 심훈의 평론을 의식한 듯, 나웅의 비판이 이어진 것도 흥미로운 일이다.[33]

개작되면서 모호해진 부분 중 하나가 도입부의 '계순의 노래'였다. 개작에서 노래를 흥얼거리며 등장하는 계순의 행동은 이유가 밝혀져 있지

30) 백철, 「현실적이면서도 현실성을 일흔 작품 , 『조선중앙일보』, 1933.11.19~20.
31) 김광섭, 「버드나무 선 동리의 풍경-유치진 작, 극연 제5회 공연대본」, 『동아일보』. 1933.11.26.
32) 심훈, 「극연제 5회 공연 관극기」, 『조선중앙일보』, 1933.12.2~7.
33) 나웅, 「극예술연구회 제5회 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.12.9.

않아 다만 계순의 기분을 표현하는 요소로 보이기 때문이다. 원작에서는 그 이유가 명백하다. 성칠은 계순의 노래선생이다. 계순은 성칠에게 노래를 배워 다른 처녀들보다 몸값을 더 받을 수 있었다.

이는 성칠의 역할과 성격을 분명하게 만든다. 성칠은 계순에게 노래를 가르치고 1원을 받았으나 이것으로 밀린 빚을 갚는 것이 아니라 술 마시는 데 모두 써버린다. 이듬해 쓸 개똥을 줍는 학삼과 빚을 지고도 돈이 생기면 술부터 마시는 성칠의 성격이 이 같은 행동을 통해서 단적으로 대립하고 있다. 학삼의 방법이 진합태산(塵合泰山)이라면[34] 성칠의 방법은 낭유도식(浪遊徒食)이다. 전형적인 생존방식이다. 유치진 초기 희곡의 희비극적 인물성격은 이 같은 강렬한 생존철학에 기초하고 있었던 것이다.

학삼의 생존방식은 학삼의 모순적인 성격을 해명한다. 학삼은 순종적인 인물이다. 한 해 소출을 타작마당에서 모두 빼앗겼지만 비료값을 절약하기 위해 미리 개똥을 주우며 미래를 준비한다. 그러나 제도에는 그토록 순종적인 학삼이 친구 성칠에게 빌려준 19전을 포기할 줄 모르는 의지로 받아내고자 다툰다. 이것이 당대 카프 평자들에게는 불편했을 것이다. 백철은 이 작품을 「현실적이면서도 현실성을 일흔 작품」이란 제목 하에 '작자는 그러한 현실과 생활에 대하야 다만 외면의 풍경을 글자 그대로 스켓취하고 있을 뿐 그 이상 일보도 침입하려고 하지 않고 금일의 농촌의 불안하고 참담한 현실을 그대로 묵인하고 있다'고 비판하였다.

> 물론 이 유씨의 작품에 잇서도 잇따금 그 불안한 현실에 대한 반항적 문구, 예를 들면 성칠의 말 "가난뱅이끼리 서로 돈으로 구할랴는 것은 틀닌 수작이야! 인제 나는 그 리치를 아랏서…." 등이 잇스나 그때에도 그것은 다만 아나키스틱한 추상적 문구일 뿐 아니라 그것이 발전을 보여주지 안는 까닭에 결국 전체 작품은 현실의 소박성에 떠러저 잇는 것이다.[35]

34) '진합태산'이란 단어는 후속작 <빈민가>에서 등장한다.
35) 백철, 「현실적이면서도 현실성을 일흔 작품 , 『조선중앙일보』, 1933.11.20.

www.kci.go.kr

성칠과 학삼의 갈등에서 백철은 불편한 심기를 감추지 않는다. 백철은 학삼과 성칠의 입장 차이를 단적으로 보여주는 대화를 문제 삼으며 이를 아나키스틱한 추상적 문구이고 그것이 발전을 보여주지 않는 까닭에 작품 전체가 소박한 현실주의에 머물고 있다고 주장한다.

성칠 물론 너는 아니야. 그러나 적어도 네 놈이 꾸어준 그 십구전이 드러서 나는 더 만흔걸 빼앗기고 말앗서!

학삼 (그의 패라독스를 이해 못하는 드시 조용하게) 그럼 내가 네게 돈 꾸어준 게 잘못이란 말야? 허무러지는 벽을 바다줄랴고 몸을 갓다 바친 게 틀린 짓이란 말야?

성칠 가난뱅이끼리 서로 돈으로 구할랴는 것은 틀린 수작이야! 인제 나는 그 리치를 아럿서! 돈보다 그것보다 - 우리에겐 ……

(10회, 『조선중앙일보』, 1933.1.11)

성칠이 파산 위기에 처하자 학삼은 19전을 빌려주었다. 그러나 이로 위기를 넘기는 것은 역부족이다. 성칠은 결국 19전을 포함하여 모든 것을 빼앗기고 말았다. 21세기, 자본의 엄혹성을 이해한 현대인에게 이는 너무도 당연한 일이다. 성칠의 성격은 극적으로 희비극적이고 사상적으로 아나키스틱하며 현실적으로는 학삼에 비해 훨씬 효율적이다. 이들은 마치 착실한 농군 응오와 살림을 파한 만무방 응칠이란 인물을 탁월하게 대비해 보여주는 김유정의 소설 「만무방」(1935) 같다. 「만무방」에서 응오가 응칠의 인력에 끌려들어가는 경과는 1930년대 제안된 미적 해결책 중 하나였던 것이다. 학삼이 비록 응오와 같은 결단을 보여주지 못하고 성칠이 응칠이 같은 흡인력을 보여주지는 못하며 응오와 응칠이처럼 두 영역을 가로지르는 활약을 보여주지 못한다고 해도 가난뱅이끼리 '돈'으로 서로를 구제하지 못하는 것은 진실이다. 즉 이들의 갈등은 백철이 요구하는 현실의 변혁에 대한 것이 아니라 현실을 견디고 살아남는 생존법에 관한 것이다.

이러한 '성칠'의 성격과 활약은 <토막> 경선, <소>의 문진 등과 더불어 농촌3부작에서 유치진의 특장 '희비극적 인물'을 논할 때, 첫 자리에 꼽아야 할 정도로 이념과 행동에서 두드러진다. 물론 유치진 초기 희곡의 아나키즘적 경향을 설명하는 데도 보완되어야 할 요소이다.

백철의 평론에 대한 반박의 성격을 지닌 김광섭의 해설이 공연 직전인 11월 26일 『동아일보』에 실렸었다. 그리고 공연 직후인 12월 2일부터 7일까지 5회에 걸쳐 심훈의 「극예술연구회 第五回 공연 관극기」가 『조선중앙일보 에 실렸으며 이중 절반이 넘는 3회에서 5회까지 총 3회가 <버드나무 선 동리의 풍경>에 관한 것이었다. 심훈은 비교적 객관적인 논조로 이 작품의 성과를 긍정적으로 평가하였으며 비판 지점은 심훈 자신의 부연한 대로 더 나은 작품을 위한 제언의 성격이 강했다. 심훈은 할머니와 학삼의 대화, 계순의 옷을 사가지고 들어왔을 때 비명에 죽은 아들의 옷가지를 세던 것을 연상하는 할머니의 방백, 술이 취한 성칠이가 등장한 뒤부터 수십분간은 조금도 흠 잡을 곳이 없었다고 평가하였다.[36]

심훈의 이 같은 평가는 유성기음반에 실린 연극 <버드나무 선 동리의 풍경>을 참조하면 확실히 설득력이 있다.[37] 유성기음반에 실린 작품은 초판과 같이 성칠이 계순을 데리고 노래연습을 하며 단가를 부르고 이어 두 사람이 퇴장하는 장면에 집중하고 있다. 공연에서 극적 클라이맥스가 단연 계순이 떠나는 장면에 있었음을 증명하는 것이라 하겠다.

심훈은 "과연 이 일을 울어야 할 일입니까? 우리가 울고만 잇서야 될 일입니까"와 같은 계순모의 대사가 딸을 팔아먹은 어머니로서는 할 수

36) 심훈, 「극예술연구회 제5회 공연 관극기」, 『조선중앙일보』 1933.12.5.

37) 신나라레코드, <유성기로 듣던 연극모음(1930)>(1), 킹레코드사.
이 작품의 대본은 다음을 참조할 수 있다.
김만수·최동현 편, 『일제강점기 유성기음반 속에 극·영화』, 태학사, 1998, 313~316면.
1934년 6월 17일에는 JODK에서 홍해성의 지휘로 이 작품이 방송되었으니 이때 방송과 유성기음반의 작품이 연동되어 있다고 생각할 수 있다.

www.kci.go.kr

없는 비사실적인 것이며 이 같은 대사의 이념성이 오히려 억지스럽다고 비판하였다. 희곡에서는 여기에 "가난 때문에 자식을 팔어먹어도 괜찬으냐고 길을 막고 물어볼 일이다."는 내용이 이어져 있었는데 공연에서는 생략되었던 듯, 이 같은 대사가 덧붙었다면 더욱 쑥스러웠을 것이라고 단정하면서 이 작품은 원체 '농촌 스케치'의 성격을 갖고 있으므로 이 같은 설교는 작자가 의식적으로 부르짖게 할 것이 아니라 관객의 입으로 부르짖게 되어야 할 것이라 조언하였다. 또한 작품 말미에서야 등장한 덕조모의 고무신 푸념과 계순모의 마지막 독백을 군더더기라고 보고 성칠과 계순이가 떠난 뒤 계순모 고부가 서로 붙잡고 울고 있는 상황에서 버드나무의 낙엽이 우수수 떨어지며 막이 내렸더라면 훨씬 효과가 있었을 것이라는 시인 겸 영화인다운 감각적 상상력을 보여주기도 하였다.

나웅의 글은 심훈에 대한 반박의 의미가 있었던 것으로 판단되며 얼마간은 이념적 재단에 기초한 것이었다. 나웅은 사건과 인물성격이 점진적으로 발전하지 못했다고 전제하고 다음과 같이 비판하였다.

> 계순이가 팔려가려 할 때에 그의 할머니와 어머니는 당연히 그들을 압박하고 잇는 환경에 대한 무의식적인 막연한 분노나마 잇서야 할 것이며 자기들의 인간적 권리를 옹호하랴는 반의식적 또는 의식적인 비분이 쏘다저 나와야 할 것임에도 불구하고 도리혀 말초적인 방면으로 새이고 말엇다. 처음의 학삼이와 계순 할머니의 대화는 일상적 대화로 보겟스나 계순이가 팔려까지 가는 그 마당에서 그들의 유장한 잡담은 너머나 비현실적이다. 그러고 학삼이와 성칠이가 돈 19전을 주지 않는다고 싸호는 장면 가튼 것은 마치 쏠키-의 <どん底>[38]의 생활에서 보는 그런 사람들의 온정미를 보이랴는 의도인 것 가탓으나 너머나 과장된 기교에 흘러 도리혀 반감을 갓게 하엿다.
>
> 여하간 이 작품은 참담한 현실농촌을 취급하랴 하엿스면서도 그의 가진 본질적 계기 즉 전형적 제 사건 가운데에 잇는 전형적 제 성격의 전달의 결여와 극적 배려의 불분명으로 오즉 쇄말적 지엽적 우연적 삽화와 기교적 장치의 누적에 불과하엿슴을 유감으로 생각한다. 작자는 먼저 수다한 현실 가운데에서 적극적인 모멘트를 찻도록 노력해주기를 바란다.[39]

38) 원문에는 'ぞん底', 밑바닥을 의미하는 'どんぞこ'에서 오식된 것으로 판단됨.

나웅은 <버드나무 선 동리의 풍경>을 '전형적 제 사건 가운데에 있는 전형적 제 성격의 전달의 결여와 극적 배려가 불분명한 쇄말적 지엽적 우연적 삽화이고 기교적 장치의 누적'이라 혹평하였다. '전형적'이란 맑스주의 문학비평의 상투적인 기준이다. 요컨대 계순이 팔려가는 장면에서 비분이 쏟아져 나와야 하는데 장황하게 잡담을 나누었을 뿐 그렇지 못했다는 것이다. 또한 같은 계급인 학삼과 성칠의 분쟁에 상당한 분량을 할애한 것에도 동의할 수 없었던 듯하다. 그러나 계순이 팔려가는 장면에서 격렬한 비분을 쏟아내었다면 당대 현실에서 과연 전형적 해결이라고 할 수 있을 것인가? 이 같은 나웅의 평가는 카프 소속의 연극인으로서 당대 카프예술론의 반복에 다름 아니다.

이상우 교수는 유치진이 나웅의 공연평에 공감하여 '학삼과 성칠의 분쟁' 부분을 삭제한 것으로 추정하였고 이 같은 가정은 개연성이 있다.[40] 이러한 신랄한 비판은 어떤 방식으로든 유치진에게 영향을 미쳤을 것이기 때문이다. 그런데 이에 덧붙여 앞서 삽화에서 볼 수 있듯 함께 작업한 황토수 또한 학삼과 성칠보다는 계순의 사건에 집중하고 이 작품의 저변에 흐르는 신화적 공간의 해석에 주목하였으니 이 또한 유치진에게 중요한 피드백을 제공했을 것이다. 그리고 무엇보다 1970년대 유치진은 더 이상 '아나키스트'가 아니었고 새마을운동이 시작된 1970년 '성칠의 생존법'은 더 이상 주장되기 어려웠다.

그러나 2016년 현재, 여전히 제도 내에 순종하며 더 나은 삶을 위해 노

39) 나웅, 앞의 글.
40) 이상우, 앞의 책, 60~61면.

www.kci.go.kr

력하는 진합태산의 방법보다 차라리 살림을 파하고 취한 듯 노래하는 성칠, 더 정확하게는 탈자본의 세계를 꿈꾸며 자본 바깥에서 허허실실 생존해가는 성칠의 성격은 새삼스럽다.

4. 맺음말

이상으로 1933년『조선중앙일보』에 실린 유치진의 <버드나무 선 동리의 풍경>의 내적 의미와 이를 가로지르는 이 작품의 당대적 위상을 살펴보았다. 이 작품은 여타 유치진의 작품과 달리 초연 이후, 1971년『유치진희곡전집』에 수록되었을 뿐이어서 특별히 주목 받은 일이 없었지만 1930년대 초반 식민지 조선을 죽음의 공간으로 이해하던 청년 유치진의 현실인식이 극적 무대를 신화적으로 해석하면서 현실적인 생존법을 실험한 작품이다.

계순의 이향, 덕조의 실종이 종적인 사건으로 축을 이루면서 '버드나무 동리'로서 깊은 신화적 의미를 함축하고 있으며 현실적으로 학삼과 성칠의 상반된 생활방식이 충돌하며 극 중반의 약한 갈등에 구심력을 제공하고 있다. 학삼과 성칠, 두 인물은 엄혹한 식민지 현실에서 살아남기 위한 두 가지 생존법을 보여준다. 이는 개작에서 모두 삭제된 부분으로 전집을 편찬할 무렵, 변화한 사회와 유치진의 사유를 집약하고 있다.

또한 <버드나무 선 동리의 풍경>은 당시 공연에서 무대장치를 황토수(황술조)가 맡았고 연재 시에도 무대 스케치와 관련 삽화가 포함되어 있었다. 황토수는 구인회와 긴밀하게 문화적으로 연대하고 교류하던 목일회 회원이었다. 이를 근거로 1930년대 전반의 문화계의 광범위한 연대와 교류를 이해하는 한 단초로서 이 작품의 위상을 제기할 수 있으며 유치진 또한 활동의 적극성과 별도로 구인회의 한 일원이었음을 확인할 수 있다.

본 연구에서는 우선 원작에 집중하였으며 개작에 대한 고찰은 과제로 남긴다.

참고문헌

1. 기본 자료

김광섭,「버드나무 선 동리의 풍경-유치진 작, 극연 제5회 공연대본」,『동아일보』. 1933.11.26.

나웅,「극예술연구회 제5회 공연을 보고」,『조선일보』, 1933.12.9.

심훈,「극연제 5회 공연 관극기」,『조선중앙일보』, 1933.12.2~7.

유치진,「시인선」,『제일선』 1932.6.

유치진,「버드나무 선 동리의 풍경」,『조선중앙일보』 1933.11.1.~15.

유치진,「버드나무 선 동네 풍경」,『유치진희곡전집」상, 성문각, 1971.

유치진,『동랑유치진전집』 8, 서울예대출판부, 1993.

유치진,『동랑자서전』, 서문당, 1974.

이광수,「흙」(3권 119회),『동아일보』, 1933.4.26.

2. 단행본

기혜경,「목일회 연구」, 김영나 엮음,『한국근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002.

김재석,「유치진의 초기 희곡과 연극론의 거리」, 한국극예술학회 편,『유치진』, 연극과인간, 2010.

김진석·김태영,『한국의 나무』, 돌베개, 2014.

백문임,『춘향의 딸들, 한국 여성의 반쪽짜리 계보학』, 책세상, 2001.

백철,「현실적이면서도 현실성을 일흔 작품」,『조선중앙일보』, 1933.11.19-20.

상허문학회 지음,『근대문학과 구인회』, 깊은샘, 1996.

서유리,「근대적 풍경화의 수용과 발전」, 김영나 엮음,『한국근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002.

윤금선,『유치진희곡연구』, 연극과인간, 2004.

윤진현,「유치진과 아나키즘」, 한국극예술학회 편,『유치진』, 연극과인간, 2010.

www.kci.go.kr

윤진현, 『희곡, 어떻게 읽을 것인가-유치진 「토막」으로 익히는 희곡독법」, 연극과인간, 2014.
이상우, 『유치진연구」, 태학사, 1996.
조용만, 『30년대의 문화예술인』, 범양사출판부, 1988.
_____, 『구인회 만들 무렵』, 정음사, 1984.
최원식, 「한국문학의 근대성을 다시 생각한다」, 『생산적 대화를 위하여』, 창작과비평사, 1997.
홍선표, 「이태준의 미술비평」, 『한국 현대미술의 단층』, 삶과꿈, 2006.

3. 논문 및 평론

김미영, 「구인회와 목일회의 표현주의적 작품 경향에 관한 고찰」, 한국어문교육연구회, 『어문연구』 제38권 제1호, 2010.
김예리, 「1930년대 한국 모더니즘 문학에 나타난 시각 체계의 다원성」, 상허학회, 『상허학보』 제34집, 2012.
안태현, 「길목에 새기다 - 옛길 위, 말을 걸어오는 이정표」, 문화재청, 『문화재사랑』 제137호, 2016
양승국, 「유치진 초기 리얼리즘 희곡의 구조와 의미」, 『한국현대문학연구』 18집, 2005.
조용만, 나와 구인회 시대」, 『대한일보』, 1969.10.2.(재수록 『계간 연인』, 2015.봄호)
현순영, 「회고담을 통한 구인회 창립과정 연구」, 한국비평문학회, 『비평문학』 제30호, 2008.

Abstract

The Landscape of the Colony, the deconstruction of Myth' space and Searching for Ways of Surviving

- Focused on 'The Landscape of the Willow Village' in the Chosun Choong-Ang Ilbo Version -

Youn Jinheon

The Landscape of the Willow Village, Part 2, of 'Rural Trilogy', Yoo Chijin's play was published in the Chosun Choong-Ang Ilbo from November 1, 1933 to November 15, 1993 and performed from November 28, 1933 to November 30, 1933. After then, it was neither performed nor included in any collection again, and was merely included in 'Yoo Chijin's Collected Works' published by Sungmoongak in 1971. Therefore, most of the previous studies on the work have been performed based on the Sungmoongak version, rather than the Chosun Choong-Ang Ilbo version that is difficult to obtain. But the original of the Chosun Choong-Ang Ilbo version differs from the adaption of the Sungmoongak version in quantity (the difference is more than double), event organization, and characterization (in terms of main characters) - a considerable difference in event organization and characterization. For this reason, it is necessary to look separately at the original created before the adaption was created. Hence this study went over the facts and meaning of the original, focusing on the original created by the Chosun Choong-Ang Ilbo.

The work stands out as having pictorial composition, as the word 'landscape' in the title suggests, but produces a weak dramatic effect, in short, development and resolution of conflicts. But as for such composition, conversation topics are linked like a chain and dramatic coherence is redeemed. In addition, the home-leaving of Gyesun and the

www.kci.go.kr

disappearance of Deokjo (this event subordinate to the event 'the home leaving of Gyesun') are an axis and the opposite lifestyles of Haksam and Seongchil conflict, which provides a centripetal force to the weak conflicts in the middle of the play. These two characters show two possibilities for surviving in the brutal colonial reality. The possibilities epitomize the changed society and Yoo Chijin`s cogitation around when the complete works were compiled from all the parts excluded from the adaption.

as for the work, Hwang Tosu (Hwang Suljo) was in charge of the mise en scene of the performances; and when published serially, sketches of the stage and relevant illustrations were contained. Hwang To-su was a member of Mokilhoe (an art organization established in the Japanese colonial era), which closely banded together and interacted with Guinhoe (9 members of literary meeting persuited modernism) in terms of culture. Based on these facts, it is possible to confer the status of the work, that is a clue to an understanding of the broad solidarity and interaction in the cultural circle in the entire 1930s; and it can also be confirmed that Yoo Chijin was one of the members of Guinhoe, apart from his activeness.

Key words: Guinhoe, Hwang Suljo(Hwang Tosu), The Landscape of the Willow Village, Way of Surviving, Yoo Chijin

접수일: 2016년 5월 10일
심사기간: 2016년 5월 16일~5월 31일
게재결정: 2016년 6월 17일

www.kci.go.kr