

<빈민가>에 나타난 유치진의 프롤레타리아 연극 대중화

김재석*

<차례>

1. 서론
2. 자기희생적 연대 투쟁의 중요성 강조
3. 이중의 극짜임으로 부각시킨 주제 의식
4. <빈민가>에 나타난 발전적 변화
5. 프롤레타리아 연극 대중화 시도의 의미 - 결론을 곁하여

<국문초록>

이 논문에서는 <빈민가>의 작품적 특성을 분석하고, 유치진의 프롤레타리아 연극 대중화 시도가 작품 창작의 동인이라는 사실을 밝혔다. 유치진은 극예술연구회가 창작극 공연의 확대 요구를 거부하자, 좌익극 단체에서 창작극의 공연을 시도하였다. 프롤레타리아 연극 대중화를 지향한 유치진의 의도에 따라, 그의 작품세계에서 처음으로 노동자의 연대 투쟁이 다루어졌다.

<빈민가>의 핵심적 사건은 연대 파업 투쟁이지만, 유치진은 인식을 병구완하는 가족의 궁핍한 삶을 극의 전면배치시킴으로써 검열 당국의 시선을 무마시켰다. 그는 폐병 환자인 아이를 치료해 주지 못하고 죽음에 이르게 만든 가난한 노동자 가족의 삶을 사실적으로 재현하는 데 주력하면서, 그러한 모순에서 벗어나기 위해서는 개인 희생을 감수하는 투쟁이 필요하다는 작가 인식을 준식의 연대 파업에 담아내었다.

유치진은 이중의 극짜임(double plot)을 활용하여 <빈민가>의 주제를 강화시켰다. <빈민가>의 중심 서사(main plotline)는 폐병환자 인식이 죽음에 이르는 과정이며, 보조 서사(sub plotline)는 준식이 참여하고 있는 파업의 연대 투쟁이다. 유치진은 중심 서사를 통하여 관객의 슬픔을 최대치로 끌어올리고, 거기에서 발생하는 인식에 대한 동정을 준식의 연대 투쟁에 대한 지지로 연결시켰다. <빈민가>의 공연 시간과 '무대에서 가시화된 사건의 전체 시간'의 일치, 그리고 음향 효과의 적절한 사용은 이중의 극짜임이 제대로 결합될 수 있도록 만들었다.

선행 작품인 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>에 비하여 <빈민가>의 현실 비판 의식은 훨씬 더 강력해졌다. 선행 작품들은 식민지조선 농민들의 빈궁한 삶을 사실적으로 재현하는 정도에 멈추고 있으나, <빈민가>는 사실적 재현과 더불어 극복의 대안까지 제시하고 있다. 특히 노동자들을

* 경북대학교 국어국문학과 교수.

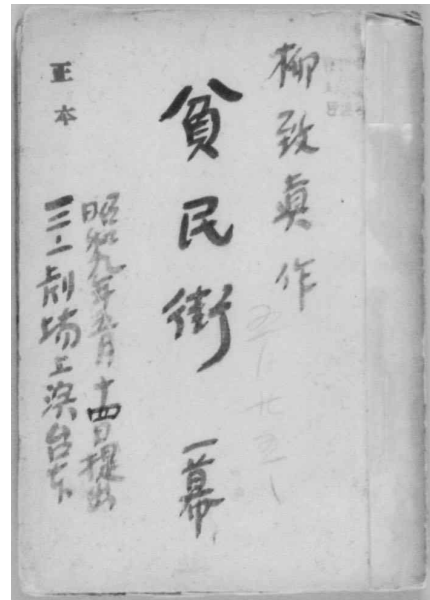
탄압하는 경찰을 직접 등장시켜서 현실 비판의 강도를 높인 것은 그 이전의 작품에서 전혀 찾아볼 수 없는 새로운 시도라는 점에서 긍정적이다.

선행 두 작품에 비해 모든 면에서 발전적인 성과를 거둔 작품이 <빈민가>이다. 오사나이 카오루(小山内薫)의 츠키지쇼게키쵸(築地小劇場)에 함몰되어 있는 극예술연구회의 주류에 비판적이었던 유치진은 신츠키지쇼게키쵸(新築地小劇場)를 통해 연극 대중화의 방향을 찾았다. 사회주의자가 아니면서도 프롤레타리아 연극의 대중성을 높게 평가하고 있던 그는 극예술연구회에서 막힌 창작극 공연 확대의 길을 좌익계열 극단과 함께 걸어가 보고자 했다. 그의 모색은 일본 PROT에 소속되어 있던 도쿄의 삼일극장에서 <빈민가>를 공연함으로써 실현되었다.

주제어 : 극예술연구회, <버드나무 선 동리의 풍경>, <빈민가>, 삼·일극장, 신츠키지쇼게키쵸, 연극 대중화, 유치진, <토막>

1. 서론

유치진은 1934년 5월에 도쿄의 삼일극장에서 <빈민가>를 공연하였고, 『삼천리』 1936년 2월호에 <수>(鬻)를 발표하였다. 유치진은 생전에 간행한 『유치진희곡전집』(상권)에서 <수>의 제목을 <빈민가>로 바꾸어 놓았다.¹⁾ 두 작품의 같고 다름을 직접 확인할 방도가 없었으므로, 선행연구에서는 <수>를 <빈민가>에서 제목과 극공간만 바꾼 작품으로 간주하고 논의를 해왔다.²⁾ 두 작품이 동일하다는 전제하에 이루어진 <빈민가>에 대한 논의는 여러 가지 면에서 불명확한 점이 많았다. 예를



[사진 1] 삼일극장의
검열대본 <빈민가>의 표지

- 1) 유치진, 『유치진희곡전집』(상권), 서울: 성문각, 1971.
- 2) 이상우, 『유치진 연구』, 서울: 태학사, 1997. 윤금선, 『유치진 희곡 연구』, 서울: 연극과인간, 2004. 이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구 - 관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원 박사학위논문, 2009.

들면, <토막>³⁾과 <버드나무 선 동리의 풍경>⁴⁾처럼 식민지조선의 농촌에서 소재를 취하던 유치진이 느닷없이 <빈민가>에서 중국의 노동투쟁을 다룬 이유를 제대로 설명하지 못하였다. <빈민가>에 대한 불충분한 논의는 극예술연구회와 관련된 유치진의 행적을 살피는 데 있어서도 혼선을 초래하였다.

최근에 삼·일극장에서 공연한 <빈민가> 대본이 소개되어 그러한 문제의 해결을 기대할 수 있게 되었다. 삼·일극장의 <빈민가>는 공연 허가를 얻기 위해 제출했던 일어 검열대본인데, “크기는 가로 18cm에 세로 26cm이며, 본문은 전체가 28면이다.”⁵⁾ 두 작품을 대조한 결과, <수>의 원본이 <빈민가>인 것은 사실이지만 개작 과정에서 많은 차이가 생겨났다는 사실이 밝혀졌다. 삼·일극장에서 <빈민가>를 공연했던 1934년부터 일본과 식민지조선의 연극계 상황이 급격히 악화되어 갔다. 그러한 공연환경의 변화에 적응하려는 유치진의 의도에 따라 “현실 비판 강도가 <빈민가>에 비해 많이 약화”⁶⁾된 개작작품이 <수>인 것이다. 선행연구에서 논의된 것과 달리 광범위한 개작이 이루어졌다는 사실이 명확해짐에 따라 <수>의 원작인 <빈민가>에 대한 본격적 논의가 필요하게 되었다.

<빈민가>는 유치진 작품세계의 변화를 이해하는 데 있어서 필요한 정보를 많이 가지고 있다. 극예술연구회가 아닌 좌파 극단 삼·일극장에서 공연되었고, 식민지조선 노동자의 파업을 소재로 삼은 유일한 작품이며, 1930년대 전반기 ‘연극 대중화’에 대한 그의 입장 변화가 분명하게 드러나 있다는 점 등이다. 유치진은 연극 대중화에 많은 노력을 기울였고, 자신의 주장을 작품으로 증명하려 애를 쓴 작가이다. 그는 릿쿄대학(立教大

3) 유치진, <토막>, 『문예월간』 제2-3호, 1931.12-1932.1.

4) 유치진, <버드나무 선 동리의 풍경>, 『조선중앙일보』, 1933.1.1-1.15.

5) 검열 대본의 서지 사항에 대한 상세한 소개는 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 『국어국문학』 제176호, 국어국문학회, 2016, 538-539면을 참조.

6) 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 545면.

학) 졸업논문에서 이미 연극 대중화에 대한 자신의 의견을 밝혔고, 손 오케이시를 모범적 작가로 꼽았다.⁷⁾ 유치진의 연극 대중화 방식은 고정적이지 않다. 극예술연구회에 가입한 이후, 공연 환경에 변화가 생길 때마다 보다 효율적인 연극 대중화를 위해 방식을 달리하였기 때문이다.

일본의 근대극운동을 지켜보면서 연극 대중화에 대한 유치진의 기본적인 입장이 확립되었다. 관객을 확보하지 못하는 극단은 오래 지속될 수 없다는 사실을 느낀 것이다. 극예술연구회에 참여한 즈음의 유치진은 “연극과 가티 참된 의미에서의 대중성이 풍만한 예술은 타에서 결코 구할 수 업⁸⁾”다는 입장을 가지고 있었고, “관중석은 항상 무대의 거울(鏡)이요, 관중의 호흡은 직접 연극의 생명을 좌우하는 것⁹⁾”이라고 주장했다. 흥해성을 제외하면 창립 동인들 중에 유일한 전문 연극인이었던 유치진으로서 ‘영리적 극단이 아니라는 극예술연구회의 활동 방침에 동의하기 어려웠을 것이다. 관객을 중요하게 여기는 유치진의 입장은 극예술연구회의 주류 동인들과 부딪힐 수밖에 없었다. 출범 초기에 유치진이 극예술연구회의 기본 노선을 비판하는 입장의 연극론을 자주 발표한 것이 그 점을 말해주고 있다.

유치진은 오사나이 카오루(小山内薫)의 츠키지쇼게키쥬(築地小劇場)에 대해 “최대수의 민중의 욕망”을 고려하지 않은 “文學青年의 書齋에 불과한 감”이 있다고 비판했다. 일본 근대극운동의 중요한 단체라는 점은 인정하지만, “일반 대중의 관심을 반영치 못하는 극장은 정당한 의미에서 연극의 퇴보¹⁰⁾”라고 주장했다. 오사나이 카오루의 “축지소극장을 그냥 옮겨와서 우리의 신극의 새로운 진로를¹¹⁾ 열어 나가고자 했던 흥해성을

7) 김재석, 「유치진의 손 오케이시 수용에 대한 연구」, 『어문학』 제126집, 한국어문학회, 2014 참조.
 8) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 창간호, 1932.6, 8면.
 9) 유치진, 「연극시평 - 번역극 상연에 대한 私考」, 『조선일보』, 1935.8.8.
 10) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.15.
 11) 박진, 『세세년년』, 서울: 경화출판사, 1966, 83면.

비롯한 극예술연구회의 주류의 입장을 드러내어 비판한 것이다. 경성의 관객층에 대한 별다른 고려 없이 서양극을 선택하는 극예술연구회에 대하여, 유치진은 “흥행물로서 성공하라는 이보다 장차 나아갈 그리고 지금 나아가는 연극인의 자체교양에資하고저 하는데 그 본의가 잇”¹²⁾다고 혹평했다.

극예술연구회에 대한 유치진의 연극 대중화 요구는 분명했다. 서양의 근대극에 비하면 부족함이 많다하더라도 식민지조선 작가의 작품을 많이 공연해달라는 것이었다. 그는 식민지조선의 창작극을 활성화하기 위해 아비 씨어터(Abbey theatre)나 프로빈스타운 플레이어스(Provincetown Players) 처럼 “자국인의 작품을 좋으나 하찮으나 제1위에다 두고”¹³⁾ 공연해달라고 요구했으나, 극예술연구회의 주류는 받아들이지 않았다. 극예술연구회를 지지하는 관객들 중에도 창작극 공연의 확대를 요구하는 경우가 있었다.¹⁴⁾ 그러나 오사나이 카오루의 츠키지쇼게키쵸에 동화되어 있는 극예술연구회 주류의 인식에는 변화가 없었다. 흥해성을 정점으로 하는 극예술연구회에서 비주류에 속한 유치진은 자신의 주장을 관철시킬 만한 힘이 없었다.¹⁵⁾ 극예술연구회는 동인들이 협의하여 공연 작품을 결정하였는데, 유치진을 제외한 나머지 동인들은 수준 높은 외국극을 공연하는 것이 더 중요하다고 여겼던 것이다. 이러한 상황에서 유치진은 극예술연구회에서 창작극의 확대를 기다리기보다, 다른 극단에서 기회를 찾는 것이 더 효과적이라고 판단했다. <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>과 다른 작품이 그에게 필요했던 것이고, 그 결과가 <빈민가>이다. 그러

12) 유치진, 「희곡계 전망 - 창작극과 번역극」, 『동아일보』, 1933.9.28.

13) 유치진, 「희곡계 전망 - 창작극과 번역극」, 『동아일보』, 1933.9.28.

14) 劇狂青年, 「演劇傳書鳩」, 『극예술』 창간호, 1934.4, 60면.

15) 흥해성과 함께 극예술연구회의 출범에 핵심적 역할을 한 인물은 서항석이다. 극예술연구회 창립 당시에 유치진이 비주류였던 이유에 대해서는 김재석, 「극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미」, 『대동문화연구』 제89집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2015, 248-250면 참조.

므로 <빈민가>는 1930년대 전반기 유치진 연극 대중화의 변화를 파악하고자 할 때 아주 유용한 작품이 되는 것이다.

이 글에서는 그러한 점에 유의하여 <빈민가>를 살펴보고자 한다. <빈민가>를 처음으로 다룬 선행 연구에서는 유치진의 '도쿄 구상'에 집중하였으므로 작품의 특성에 대한 상세한 논의는 이루어지지 않았다. 이 글에서는 <빈민가>의 특성을 밝히는 데 집중하되, 유치진의 선행 작품인 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>과 연계하여 논의를 진행하고자 한다. 이를 통하여 극예술연구회 주류와 유치진의 연극 지향이 서로 엇갈린 지점, 그리고 연극 대중화에 대한 그의 입장을 좀 더 분명하게 이해할 수 있을 것으로 기대하고 있다. <빈민가>에 초점을 맞춘 이 글의 목적에 충실하기 위하여 <수>와 대조하는 작업은 진행하지 않기로 한다. <빈민가>와 <수>에 대한 비교는 선행 논문에서 핵심들을 다루었기 때문이다.¹⁶⁾

이 글에서는 먼저 <빈민가>에 나타난 작가의 현실인식을 살펴보고, 주제를 부각시키기 위해 사용된 공연 기법의 특징을 알아볼 것이다. 그 결과를 바탕으로 하여, <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 특징과 비교하는 논의를 진행하고자 한다. 선행 작품의 특징과 어떤 점에서 같고 다른지를 비교해보면 유치진의 작품세계 내에서 <빈민가>의 위치를 설정할 수 있을 것이다. 마지막으로 <빈민가>의 창작 동인을 프롤레타리아 연극 대중화에 대한 유치진의 인식과 연결시켜서 살펴보고자 한다. 이를 통해 경성에 사는 노동자의 가족의 삶에서 소재를 취하고, 자기희생적 연대 투쟁을 강조한 특별한 변화에 대한 이해가 가능할 것으로 기대한다.

<빈민가>의 공연대본이 아직 공개된 바가 없으므로, 작품에 대한 이

16) 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」 참조. 앞으로 <빈민가>와 <수>를 관련시켜서 연구 진행하고자 하며, 그때 <빈민가>와 <수>에 대한 비교를 추가로 진행 할 계획이다.

해를 돕기 위하여 등장인물과 극의 시공간을 먼저 소개하기로 한다. <빈민가>의 극 시간은 “현대의 초춘(初春)”¹⁷⁾이며, 극 공간은 “경성의 빈민가”(1면)이다. 등장인물에 대한 소개는 간략하게 되어 있다. 준식은 인쇄공이며 20여 세, 동생인 인식은 “소년공(小年工) 폐병환자”(1면)이다. 그의 모, 그의 조부, 그의 외숙, 유순(柔順)의 부에 대해서는 별다른 설명이 없다. 준식의 모와 조부는 집에서 “헌 잡지를 잘라 봉투를 만드는 일”(1면)을 하고 있으며, 외숙은 시골에서 쫓겨나다시피 경성으로 와서 지게꾼으로 일하고 있다. 외숙은 사리판단이 신중하여 “함부로 이야기하지 않는 성격”(5면)으로 설명되어 있다. 유순의 부는 준식의 이웃집에 사는 잡역부이며, 최근에는 빨래터에 세탁물을 운반해주는 일을 하고 있다. 이름만 소개되어 있는 최상숙(崔相叔)은 준식 일행을 감시하고 있는 사복 경찰이고, “준식의 우인(友人) A, B”(1면)는 연대 파업에 적극적으로 참여하고 있는 노동자이다. 이들의 이름은 A, B로만 표기되어 있으나, 극중에서는 “두 옥”(4면)과 “차흠”(23면)로 불린다.

<빈민가>의 극장소는 “낮은 판자와 함석 조각으로 엮어 만든 쓰러질 것 같은 준식(俊植) 집”(1면)이며, 극이 진행되는 동안 변화가 없다. 준식의 집에는 “방과 뒤쪽 왼편에 붙어 있는 높은 자리[台床]”(1면)가 있고, “방에는 왼쪽에 창문, 이불장 등”(1면)이 놓여 있다. 뒤쪽 높은 자리의 “왼쪽 벽에 입구”(1면)가 있고 그 “입구는 바로 거리로 빠져 있는 것처럼 보”(1면)인다. 준식의 집이 길가에 바로 붙어 있으므로 “유행가 책을 파는 거리의 악사”(2면)가 연주하는 바이올린 소리를 비롯하여, 길거리의 온갖 소음이 바로 들려오는 곳이다. 유순의 집은 무대에 직접 나오지는 않지만, 준식의 집에서 멀지 않은 곳으로 설정되어 있다. 동시대 경성의 빈민지역에

17) 유치진, <빈민가>, 삼·일극장 공연대본, 1면. 이하 <빈민가>를 인용할 때 서지 사항은 본문에 면수만 밝히기로 한다. <빈민가> 공연대본에 23면이 중복되어 있어서, 23-1면과 23-2면으로 표기하였다. 인용된 대본은 모두 필자의 번역이다.

거주하는 노동자들의 실태를 반영하고자 하는 유치진의 의도를 <빈민가>의 등장인물과 극의 시공간의 설정에서 분명하게 읽을 수 있다.

2. 자기희생적 연대 투쟁의 중요성 강조

<빈민가>의 핵심적 사건은 연대 파업 투쟁이다. 임금이라는 대상(object)을 두고 파업에 참여한 노동자와 자본가인 공장주가 대결구도를 형성하고 있다.¹⁸⁾ 극의 주동인물(protagonist)인 노동조합의 지도자 준식, 그리고 협조자(cooperator)인 파업에 참여한 노동자들은 무대에 직접 등장한다. 이에 비하여 반동인물(antagonist)인 자본가는 무대에 등장하지 않으며, 반동인물의 협조자인 경찰이 파업 노동자들을 탄압하는 역할을 수행한다. 극의 반동인물인 공장주를 무대에 직접 등장시키지 않는 것은 일제의 검열을 통과해야만 공연이 가능했던 상황에서 유치진이 선택한 전략이다.

그러한 전략에 의하여, <빈민가>에는 노동자의 파업과 투쟁의 현상이 무대상에 직접 재현되지 않는다. 준식은 제사공장의 파업에 연대 투쟁하고 있는 인쇄공장 노동조합의 지도적 인물이긴 하지만, 극에서는 “오늘 밤에 회사 측과 담판”(16면)지으려 본부에 가 있다는 식의 정보만 전해질 뿐이다. 주동인물인 준식과 반동인물인 공장주의 대결이 직접 이루어지지 않으므로, <빈민가>에서 노동자의 파업과 투쟁은 노동자 가족이 처해 있는 상황적 배경으로 기능하게 된다. 유치진은 인식을 병구완하는 가족의 궁핍한 삶을 극의 전면에 배치함으로써 파업 투쟁에 대한 무대화를 금지하고 있는 검열 당국의 시선을 무마시켰다.

유치진은 ‘나이 어린 노동자의 죽음’으로 관객의 감수성을 자극하고,

18) 주동인물과 반동인물의 대결구도에 대해서는 김재석, 『한국 현대극의 이론』, 서울: 연극과인간, 2011, 72면 참조.

그들의 동정을 노동운동의 필요성에 대한 자각으로 연결시키고자 했다. 무대의 막이 열리면 “잔기침을 가끔 하면서 떨어진 이불을 뒤집어쓰고 제비 새끼처럼 떨고 있”(2면)는 폐병환자 인식이 보인다. 인식의 병세가 심각하다는 사실을 극의 서두에서부터 관객에게 강하게 인식시키고 있는 것이다. 인식의 폐병이 악화된 것은 가난 때문이다. 병원에 가서 치료 받을 형편이 되지 못하여 폐병에 좋다는 야생초를 구해 달여 먹이고 있다. “이 아이가 이렇게 매일 기침을 하는 것도 말하자면, 뱃속에 아무 것도 없기 때문”(6면)이라는 사실을 알면서도, 인식을 제대로 거두어 먹일만한 여력이 없다. 워낙 답답하니까 어머니는 남의 집 개를 훔쳐 고아 먹일 생각까지 한다. 어린 자식의 죽음을 눈앞에 두고도 속수무책인 이러한 상황이 바로 동시대 경성에 살아가고 있는 가난한 노동자가 처해 있는 삶이라고 유치진은 말하고 있는 것이다.

인식은 “할아버지와 엄마가 함께 이렇게 걱정하는 데도 낫지 않는 걸 보면, 내가 살 것 같은 생각이 들지 않”(19면)는다며 한탄하지만, 인식의 어머니는 “아이의 얼굴이 수척하면서도 안색이 꽤 좋은 것 같”(7면)다며 억지로 자신을 안심시키려 애쓴다. 그러나 “폐병이라는 병은 죽기 전에 반드시 저렇게 얼굴이 붉어진다는구나.”(7면)라는 할아버지의 말은 관객에게 인식의 죽음을 예감하게 만든다. 나이 어린 인식이 폐병으로 죽게 된 것은 가난 때문이다. 준식의 공장이 휴무에 들어가고, 할아버지와 어머니의 봉투 만들어 파는 일거리조차 없는 상황이어서 인식은 석회공장에 나갈 수밖에 없었던 것이다.

모 아, 엄청나요. 언제가 점심을 가지고 그 애를 찾으러 공장에 갔더니, 대낮에도 먼지 때문에 몽땅 하얗게 되어서, 어른이고 아이고 모두 다 석회 때문에 검은 눈만 내놓고 누가 누군지 구분이 되지를 않아요.

조부 그런 곳에 이 아이를 보내놓고서 우리들은 얼마 안 되는

월급을 기쁘게 받았어. 이제 와서 생각하면 그 한 푼 두 푼이 이 아이의 생명을 한 척 두 척 잘라 바꾼 것과 다름 없구나. (20면)

인식의 어머니와 할아버지의 뒤늦은 깨달음은 관객에게 절실하게 다가온다. 인식이 받아온 월급이 그의 생명과 맞바꾼 것이라는 할아버지의 한탄은 지금도 하얗게 먼지를 뒤집어쓴 채 일하고 있을 석회공장 노동자들의 미래를 암시하고 있다. 시간의 차이가 있을 뿐이지, 그들 모두 인식과 같은 처지에 놓이게 된다는 것이다. 죽음을 예견하면서도 일을 그만두지 못하는 모순은 노동에 걸맞은 대우를 받는 직장다운 직장이 식민지 조선에 없기 때문에 발생한다. 준식 모와 조부는 일자리를 아예 얻지 못하고, 현책을 잘라 종이봉투를 만들어 업자에게 납품하는 일을 하고 있다. 조부가 밤잠을 설쳐가면서 “하루에 죽을힘을 다해 만들면 겨우 천 장. 천 장이라면 돈으로 칠 전(錢)밖에 되지 않는데, “그 중에서 풀 값과 종이 값을 빼버리면 하루에 사 전의 일 밖에 할 수 없는”(13면) 상황이어서, 노동자들로서는 석회공장 같이 열악한 곳이라도 감지덕지할 수밖에 없다.

인식의 죽음에 대한 동정은 관객 자신의 처지와 미래에 대한 자각과 연결이 된다. 식민지조선 노동자들이 시간차를 두고 인식처럼 죽음을 향해 걸어가고 있다면, 그들에게 어떤 돌파구가 필요하기 때문이다. 유치진은 인식의 형인 준식을 통해 대안을 제시하고 있다. 준식은 인쇄공장의 노동자이지만, 제사공장의 파업에 적극 참여하여 연대 투쟁을 하고 있다. 노동자 개개인의 힘은 어린 노동자인 인식처럼 약하지만, 노동조합을 통해 단결하면 유순과 같은 여직공들도 강한 힘을 가질 수가 있다. 더 나아가 개별 노동조합이 연대하여 투쟁 한다면, 준식처럼 더 강한 힘으로 노동 현장의 모순을 바꾸어 놓을 수 있다는 사실을 보여주려는 설정이다. 노동자 개개인의 사정이 다르고, 노동 현장의 형편이 제각각인 까닭에 연대 투쟁이 쉽지 않은 일임을 유치진도 잘 알고 있다. 그는 개인의 희생

을 감수하는 노동자의 자각이 연대 투쟁의 바탕이라는 점을 <빈민가>에서 강조하고 있다.

준식의 이웃에 살고 있는 유순은 제사공장의 여직공이다. 유순 아버지의 불만은 겨우 “일당을 일 할씩 올리는 것을 요구”(11면)하느라 유순이 파업에 참여하여, 이십 일째 돈 한 푼 받지 못하고 있는 것이다. 당장 집안의 먹거리가 떨어진 판에 “하루에 십오 전” 받는 일당이 일 할 올라서 “십육 전 오 리”(11면)가 되는 것은 아무런 의미가 없다고 생각한다. 유순 아버지는 일 할의 임금 인상에 대하여 “옥사정(獄使丁)이 죄인의 밥에 한 알 더 붙여준다고 해서 죄인의 배가 부를 거라고는 생각하지 않”(12면)는다고 비판한다.¹⁹⁾ 파업으로 일당이 조금 오른다고 하여도 결코 가난을 벗어날 수 없다는 사실을 잘 알고 있기 때문이다.

유순부 오늘 나는 빨래를 떼고 오면서 이렇게 생각해 보았지요. 내가 이 짐을 짊어지고 있으면 이십 전을 받는다. 이 돈을 모아 한 달에 일 엔씩 은행에 맡기지만 한다면 일 년에 십이 엔, 십 년에 백이십 엔, 오십 년 후에는 육백 엔이 된다. 쟤장! 여기서 말하는 것처럼 생각해 보면, 내가 지금부터 오십 년을, 즉 내가 백 살이 되도록 필사적으로 저축해야 불과 육백 엔 밖에 모아지지 않지 않나요? 이렇게 되면 언제 우리가 여유 있게 생활하게 될 수 있을까, 풍족하게 먹을 때가 언제쯤 올까요? (12면)

유순 아버지의 생각이 일리가 없는 것은 아니다. 다만 그러한 질곡에 빠져든 원인에 대하여 식민지조선의 노동자들이 제대로 알지 못하고 있는 것이 문제이다. 한 푼씩 아껴 모아도 희망을 찾기 어려운 형편은 맞지

19) 대본 <빈민가>에는 오역되어 ‘事情’으로 표기되어 있다. 이러한 오역은 유치진이 직접 번역하지 않았기 때문에 생겨난 것이다. 이에 대해서는 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 539면 참조.

만, 그러한 삶이 계속되는 현실을 그대로 수긍하는 것은 잘못이다. 자신의 처지만 생각하면서 좌절에 빠져있는 유순 아버지 같은 식민지조선 노동자들이 많은 현실에 대해 유치진이 문제 제기를 하는 것이다.

유치진은 준식의 어머니를 통해 그 같은 잘못된 견해를 바로 잡으려 한다. 준식의 어머니는 유순만이 아니라, 오백 명이나 되는 여직공들의 임금이 모두 일 할 썩 인상된다는 사실을 생각해보라고 권하고, 더 나아가 “조선에 있는 각 회사에서 그 정도 받게 된다면”(12면) 굉장한 성과라는 사실을 강조한다. 제사공장의 유순과 인쇄공장의 준식이 함께 하고 있는 연대 투쟁의 참뜻은 단지 유순의 임금 몇 푼을 올리고자 하는 것에 있지 않다는 의미이다. 노동자들의 요구 조건을 통해 그 점을 다시 밝힌다.

- 一 여공의 일급을 일률적으로 일 할썩 인상하는 것
- 二 본래 하루 열 네 시간 노동시간을 여덟 시간으로 단축하는 것
- 三 여공에게 악행을 가하는 감독은 묻지 않고 추방하는 것
- 四 공장을 청결하게 개축하고 병자를 없애는 것 (13-14면)

노동자들의 요구는 이번 파업이 일급을 올리고자 하는 것을 넘어선 큰 목표를 가진 투쟁이라는 사실을 공개적으로 천명하고 있다. 노동시간을 제대로 지키고, 여성 노동자들을 정당하게 대우하고, 노동 환경을 개선을 요구하는 것은 식민지조선 노동 현장의 구조적 모순을 근본적으로 바꾸려는 시도이다. “유순 아버지는 가난한 사람이 비겁해요”(17면)라고 하는 준식 어머니의 말은 이러한 연대 투쟁의 가치를 제대로 이해하지 못하고 있는 사람들을 향한 비판인 것이다.

유치진은 연대 투쟁이 현실적으로 너무나 어려운 일이지만, 공동운명체라는 인식하에서 자기희생을 각오하면 가능하다고 본다. 준식과 같은 공장에서 일하고 있는 노동자 두옥과 차흠은 경찰에 쫓기면서도 뼈라 살

포 등의 위험한 일을 기꺼이 수행하지만 결국 체포된다. 경찰이 그들을 공공연하게 “발로 차고”, “무지하게도 때리”고 “큰길에서 끌고 가”(23면)지만, 겁에 질린 동네 사람들은 누구도 나서서 말리지 못한다. 그러한 광경을 보던 유순 아버지는 “준식이 아닌 것은 분명”하다며 다행으로 여기지만, 준식의 어머니는 “그 놈도 어디서 어떤 일을 만나고 있을지 모르”므로 “누구의 아들”(24면)이든지 상관없이 걱정해야 될 일이라고 말한다. 식민지조선 노동자라면 너와 나를 가릴 필요 없는 공동운명체라는 인식을 드러낸 것이고, 그러한 인식이 자기희생을 각오한 헌신적 투쟁을 이끌어 내는 원동력이 되는 것이다.

파업 투쟁을 승리로 이끈 준식은 의기양양하여 집으로 돌아오지만, 동생 인식은 숨을 거둔 뒤였다. 연대 투쟁을 위하여 “인쇄소에서 돌아오면 집의 일은 완전히 잊어버리고, 그야말로 물과 불을 구별하지 않고”(10면) 헌신해온 결과라기에는 허무해 보일 수가 있다. 그러나 유치진은 자기희생을 각오한 헌신이 중요한 까닭을 극에서 압축적으로 설명해주어, 관객들이 허무에 빠져들지 않도록 배려하고 있다. 끊임없는 경찰의 감시 속에서 살아가는 고통을 감수하고 노동운동에 가담하고 있는 준식과 그의 동료들이 바라는 것은 단 하나로 요약된다.

- 유순부 왜 재들은 끌려갈 일을 할까?
모 (간단히) 개돼지처럼 살고 싶지 않으니깐요.
조부 (쓸쓸한 웃음) 개돼지처럼 살고 싶지 않아서라고?
유순부 (함께 쓴웃음) 저렇게 하지 않으면 인간처럼 살 수 없는
 젠가! 싫은 세상이다. (16면)

노동자들도 “개돼지”가 아닌 “인간처럼” 살고 싶다는 바람이다. 한두푼의 돈을 더 벌고 싶거나, 호화로운 먹거리를 얻기 위한 투쟁이 아니라, 인간다운 삶을 위한 투쟁이라는 점은 식민지조선 노동운동의 목표를 제

대로 정리한 것이 아닐 수 없다. 투쟁하지 않으면, 인간다운 세상을 만들어 낼 수 없다는 유순 아버지의 깨달음이 바로 관객에게 옮겨가는 것이다. 극의 마지막에 인식의 시체를 앞에 둔 할아버지가 “근본이 틀렸다는 이야기다. 그것을 고치기 전에는 무얼 위해도 똑같은 일이다”(27면)고 말하는 것은 그러한 깨달음을 다시 한 번 관객에게 강조하는 의미를 지닌다.

3. 이중의 극짜임으로 부각시킨 주제 의식

<빈민가>의 극 주제와 작가 인식은 적절하게 구사된 공연기법에 의해 명확하게 드러나고 있다. <빈민가>는 인식의 죽음과 준식의 투쟁이라는 ‘이중의 극짜임’(double plot)을 지닌 작품이다. 검열 통과를 위한 유치진의 의도에 의하여 폐병에 걸린 인식이 죽음에 이르는 과정이 <빈민가>의 중심 서사(main plotline)가 되었다. 석회공장에서 일을 하다가 폐병에 걸려 눕게 된 인식은 “아무리 쓴 약으로 아무리 맛있는 밥도 그것이 좋다면, 받아먹으려고 입질”(26면) 하면서 살기 위해 애를 썼다. 어린 나이에 노동을 하다가 죽을병을 얻게 된 인식의 삶이 슬프긴 하지만, 식민지조선의 가난한 노동자 집에서 흔히 일어나는 사연 중의 하나로 관객들이 받아들이기 쉽다. 다시 말하자면, 관객을 슬픔에 잠기게 만들 수는 있지만, 그 슬픔을 투쟁의 의지로 연결시키기는 어렵다는 것이다.²⁰⁾

유치진은 그러한 문제를 보조 서사(sub plotline)를 이용하여 해결했다. 보

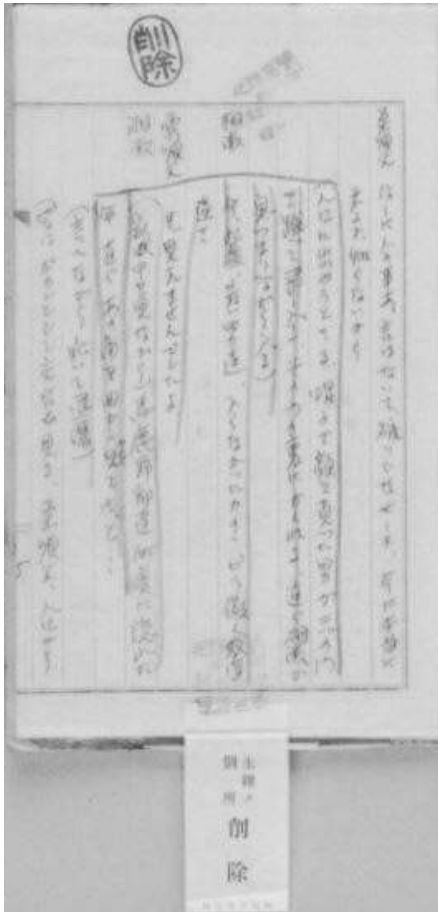
20) 만일 중심 서사로만 극이 이루어졌다면, 관객의 눈물샘을 자극하는 상업적 대중극과 별반 다를 바 없는 작품이 되었을 것이라고 본다. 유치진은 식민지조선의 보편적 관객을 획득하는 데 있어서 중심 서사의 신파성이 필요하다고 판단한 것이다. 이러한 문제에 대해서는 ‘신파적 선동성’과 연결시켜서 다른 자리에서 다루고자 한다.

조 서사인 준식의 연대 투쟁을 중심 서사의 중간 중간에 삽입시켜서 인식의 죽음이 민족의 문제임을 관객들이 느낄 수 있도록 만들었다. 그날 따라 유달리 삶에 애착을 보이는 인식을 돌보는 가족들의 일상적 생활에 준식의 투쟁이 끼어드는 방식이다. 극이 시작되면 할아버지가 “폐병 때문에 수척한 인식을 앓히고 죽을 먹이고 있”고, 준식은 “방구석에서 그의 친구 A, B와 어떤 인쇄물을 나누고 있다.”(2면) 뼈라를 챙긴 준식과 동료들이 집을 나가고 나면, 무대에서는 인식의 폐병 치료에 대한 걱정과 가난한 처지에 대한 넋두리로 가득한 준식 집안의 일상이 전개된다. 그러던 중에 뼈라를 가지러 오던 동료 노동자 두옥(A)과 차흠(B)이 경찰에 쫓겨 집으로 도망 오면서 준식의 연대 투쟁이 무대에 다시 등장한다.(〈사진 2〉 참조)

- B** 빨리 해주세요. 놈이 오기 전에. (인쇄물을 받는다) (그것을 A, B가 반씩 나눈다)
- 모** 준식은 어디 갔나? 너희들과 함께 있다고 하지 않았어?
- B** 준식은 쟁의단 본부에 있어요. 거기에서 오늘 밤 회사 측과 담판해요. 논의하고 있어요. 혹시 그곳에서 밤을 새거나 온다고 해도 늦을 거예요.
- A** 늦어도 12시 이내로 결말이 날 것이니까. (16면)

준식이 직접 무대에 등장하지는 않지만, 관객은 준식이 어떠한 상황에 놓여 있는가를 알 수 있다. 노동조합의 간부인 준식은 회사 측을 상대로 하는 교섭을 담당하고 있으며, 오늘 밤 12시 이전에 회사 측과 교섭을 끝내기 위하여 준비에 몰두하고 있다는 것이다. 동료 노동자 두옥과 차흠이 떠나고 나면, 무대는 다시 인식을 병구완하는 일상으로 돌아간다.

인식은 다시 공장에 나가고 싶은 희망을 이야기하고, 억지로 몸을 일으켜 세워 걸어보려 애를 쓴다. 그동안 누워 지내느라 답답했을 그의 마



[사진 2] 최상숙이 나온 부분은
검열에서 삭제 지시를 받았다.

음을 아는 “할아버지는 혼자 인식을 토닥거리며 걷게 한다. 인식은 잘 걷지 못하지만 열심히 걸어가려 한다. 어머니도 도와준다. 두 사람이 인식을 방안에서 걷게”(22면) 도와주는 상황은 관객의 슬픔을 자극하여 동정을 유발시키는 지점이다. 그때 자기 집에 있는 뼈라를 발견하고 놀란 유순 아버지가 등장하면서 다시 준식의 투쟁이 이야기의 중심이 된다. 관객의 동정심을 연대 투쟁에 대한 관심으로 연결시키려는 작가의 의도이다.

뼈라를 숨기기 위해 “뒷집으로 가는데, 맵소사. 거기에 양복 입은 남자가 와서 가택 수색”(23면)을 하고 있더라는 사실을 유순 아버지가 전한다. 밤 12시 이내로 교섭이 끝나기를 기대하고 있는 준식과 달리 경찰은 더욱 강력한 힘으로 노조를 탄압하고 있다는 사실이 알려지면서 극의 긴장감이 고조된다. 그때 준식의 집에서 뼈라를 가지고 간 두옥과 차훤이 길에서 경찰에 구타당하고 연행되는 광경을 가족들이 목격한다. 두옥과 차훤에게 닥친 위급한 상황은 준식도 심각한 어려움에 처해 있을 것이라는 점을 관객들이 느끼도록 한다. 쟁의단 본부에 있는 준식의 행동을 무대에서 보여주지 않으면서도, 긴박감을 조성하여 관객들이 조바심을 낼 수밖에 없도록 만든 것이다. 유치진은 관객의 긴장감을 최고조로 끌어올려 놓은 이 지점과 인식의 죽음을 이어놓았다.

잠깐 잠이 들었다 깬 인식이 혼자 일어서려다 쓰러지면서 “불안한 신음 소리”(25면)를 낸다. 놀란 할아버지와 어머니가 보는 가운데 인식은 숨

을 거두고, 가족들은 슬픔에 잠긴다. 이때 파업 투쟁에서 승리를 거둔 준식이 들어오면서 “최후까지 힘을 다해서 이겼”(27면)다는 승리의 소식을 전한다. 인식의 죽음을 대하고 슬픔에 잠긴 관객을 연대 투쟁의 장으로 이끌어 내는 것이다. 준식의 승리는 인식의 죽음이 허무한 끝이 아니라 사실, 인식의 죽음은 준식의 승리가 쉽게 얻어지는 것이 아니라는 사실을 말해주고 있다.

<빈민가>의 특별한 극 시간 운용은 중심 서사와 보조 서사가 효과적으로 엮일 수 있도록 만들어주었다. 유치진은 약 70분 정도인 <빈민가>의 공연 시간과²¹⁾ ‘무대에서 가시화된 사건의 전체 시간’²²⁾을 일치시켜서 극의 사실성을 강화하였다. 인식이 폐병으로 자리에 누운 것이 “일 년 삼개월”(9면) 전이고, 유순의 제사공장에서 파업이 발생한지 이십 이 일째이지만, 유치진은 그 모든 것이 종결되는 날의 마지막 순간에 <빈민가>의 초점을 맞추었다. 극 시간을 효과적으로 관리하기 위한 선택이었다.

준식의 어머니가 집에 돌아오면서 <빈민가>가 시작되는데, 길 쪽으로 면한 창을 통해 “도로의 전주에서 청색 등불이 흘러드는”(1면) 저녁 무렵이다. 그 뒤에 여러 가지 사건들이 연이어 일어나면서 시간이 흘러간다. 인식이 숨을 거두고 난 직후에 파업에서 승리를 거둔 준식이 집으로 돌아오지만, 그를 뒤따라 온 경찰에게 체포당해 가면서 극이 끝난다. 필요하다면, 단막극도 장을 달리하여 극 시간을 바꾸어가며 사건을 진행할 수 있지만,²³⁾ 유치진은 <빈민가>에서 의도적으로 극 시간을 전혀 건너

21) 공연시간은 무대의 첫 막이 오르고, 극이 진행된 후 마지막 막이 내려가기까지 걸린 시간을 의미한다. 이 글에서 언급한 70분의 공연시간은 대본을 통해 산출한 예상 시간이며, 실제 공연에서는 달라질 수 있다.

22) ‘무대에서 가시화된 사건의 전체 시간’이란 배우들에 의해 구현되어 관객들이 직접 목격한 사건의 전개에 소요된 시간의 전체를 말한다. 장막극의 경우에는 막과 장에 따라 각각 무대화된 시간을 합한 것이다. 김재석, 『한국 현대극의 이론』, 78면.

23) 채만식의 <조고만한 기업가>(『신동아』, 1931.12)는 공연시간이 20분 정도인 촌극임에도 불구하고, ‘무대에서 가시화된 사건의 전체 시간’은 1년

뛰지 않은 것이다. 그로 인하여 ‘무대에서 가시화된 사건의 전체 시간, 즉 준식의 어머니가 집으로 돌아오는 시작부터 준식이 경찰에 체포를 당해 집을 나서는 마지막까지 걸린 시간은 약 70분 정도의 공연시간과 일치되어 버린다. 관객의 시간과 무대의 시간이 함께 흘러가기 때문에 관객이 준식의 집에서 일어나는 일을 바로 목격하고 있는 것 같은 동시성이 발생하고, 이를 통하여 극의 사실성이 강화된다. 관객이 느끼는 동시성과 사실성은 <빈민가>의 중심 서사와 보조 서사가 효과적으로 결합되는 동인으로 작용한 것이다.

유치진은 음향 효과를 적절하게 이용하여 주제를 더욱 강화시켰다. 유치진은 극의 긴박감을 강화하거나, 슬픔의 감정을 배가시키기 위한 목적으로 음향 효과를 이용하였다. 극이 시작될 때 “도로의 전신주 아래에서 유행가 책을 판매하는 거리의 악사”(2면)가 켜는 바이올린 소리가 들리므로, 관객들은 준식의 집이 대로변에 바로 붙어 있다는 사실을 알 수 있다. 어머니가 준식과 동료 노동자들이 가진 삐라를 보고 놀라는 순간 계속 들리던 음악이 갑자기 중단되어 긴장감을 만들어 낸다. 삐라를 배분하고 있는 상황에서 “바이올린 소리가 노래를 중지”(2면)한 것은 집밖에서 급박한 일이 발생한 것일 수 있기 때문이다. 파업 노동자들을 감시하던 경찰이 집으로 몰려오는 상황일 수 있으므로, 준식과 노동자들은 놀라서 창밖의 동태를 살핀다. 잠시 긴장감이 흐른 후에 “악사의 노래 소리가 멀리서 들리”기 시작하면서 “일동은 안심”(2면)을 한다. 연대 파업에 참여하고 있는 준식 일행이 큰 위험을 감수하고 있다는 사실을 관객들이 제대로 느낄 수 있게 만든 음향 효과라 하겠다.

준식 일행에 가해지는 일제의 탄압도 음향 효과를 이용하여 표현의 묘를 얻었다. 준식의 동료인 두옥과 차흠이 경찰에게 구타당하는 상황은

이다. 공연시간과 ‘무대에서 가시화된 사건의 전체 시간’의 차이를 조절하기 위하여, 채만식은 <조고만한 기업가>를 10장으로 나누어 겨울에서부터 가을에 이르기까지 필요한 극 시간으로 건너뛰었다.

준식의 어머니와 조부, 외숙이 집에서 그 상황을 지켜보는 ‘담장너머 보
가’ 기법으로 무대화되었다. 유순 아버지가 자신의 집에 숨겨져 있던 뼈
라를 가지고 와서 집에 질러 어쩔 줄 몰라 하는 상황에서 “바깥 거리에서
들리는 시끄러운 소리. 발자국 소리”(23-2면)에 놀란 준식 어머니와 할아
버지가 창으로 밖을 바라본다.

모 아, 누군가, 사람이 오다 두 사람 잡힌 것 같아요. 양복을
입은 나라가, 어, 보세요. 막 발로 차고 발로... 차고 있어
요.

조부 유순 아버지 아니야?

모 그래요. 아닌 것 같아요. 모두 노동복을 입고 있는 것을
보아도, 두 사람은 젊은 사람이에요. 준식이 나이의 청년
같아요. (외숙이 바깥에 나와 본다)

(길거리에서 나는 소리. 고통스러운 신음 소리가 들린다)

조부 에-, 나쁜 놈. 무지하게도 때리는구나. (23-2면)

일제의 경찰이 직접 등장하지 않았고, 그들에 대한 직접적인 지칭도
없으나, 관객들은 노동자들을 구타하는 자가 누구인지 잘 알고 있다. 노
동자들이 발로 차이고, 무지막지하게 얻어맞고 있는 광경을 준식 모와
조부가 전해주는 동안 “고통스러운 신음 소리”가 계속 들린다. 관객의 경
험을 자극하는 음향 효과는 구타당하는 환경이 무대에 직접 재현되는 것
보다 더 생생하게 고통을 느끼게 만들어주는 것이다.

극의 마지막에 준식의 집에 슬픔과 기쁨이 교차되는 순간에도 음향 효
과가 이용되고 있다. 조금이라도 걸어보려고 애를 쓰던 인식이 갑자기
상태가 악화되어 죽음을 맞이하고, 어머니와 할아버지, 외숙은 슬픔에 잠
겨 있다.

(만두 장사가 「만두, 만두」 등을 외치며 종소리가 집 앞 거리를 지나간다)

(잠시)

먼 곳에서부터 만세 소리, 행진하는 소리, 북 소리 (26면)

준식의 집 앞을 지나가는 만두 장사의 종소리와 먼 곳에서 들려오는 만세 소리는 전혀 연관성이 없는 소리이다. 그러나 이 장면에서는 서로 연결되어 관객의 감정을 슬픔에서 기쁨으로 옮겨 놓고 있다. 만두 파는 상인의 외침과 종소리는 가난으로 인해 제대로 먹지도 못하고 죽어간 인식에 대한 회한을 불러일으킨다. 관객이 그러한 감정에 사로 잡혀 있을 때, 그 소리는 멀리서 들려오는 승리의 힘찬 소리로 바뀐다. “만세 소리. 노래 소리. 북 소리, 점점 가까이”(27면) 들려오도록 하여 관객들이 느낄 수 있는 기쁨의 강도를 조금씩 높여간다. 인식의 죽음에서 느낀 슬픔을 준식이 얻어낸 승리의 기쁨으로 극복하도록 만드는데 있어서 음향 효과가 큰 기여를 하고 있는 것이다.

4. <빈민가>에 나타난 발전적 변화

<빈민가>는 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>을 이은 유치진의 세 번째 작품이다.²⁴⁾ 그는 <빈민가>에서 앞선 두 작품의 성과를 이어가는 한편, 새로운 변화도 추구하고 있다. 검열을 의식하고 있으면서도 ‘적대자(hostile person)²⁵⁾를 무대에 직접 등장시킨 것은 앞선 두 작품의 한계를

24) <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 인용에 대한 서지 사항은 각주를 달지 않고 본문에서 해당 면수와 날짜만 밝히기로 한다.

25) 적대자는 극의 주인공에게 직접적인 위해를 가하는 역할을 담당하는 인물이다.

극복하려는 유치진의 의식적 노력으로 높게 평가하여야 한다.

<토막>은 움집에 살고 있는 명서 가족의 희망과 좌절에 대한 기록이며, <버드나무 선 동리의 풍경>은 열여섯의 딸을 팔아 빚 갚아야 하는 계순 가족의 궁핍한 삶을 그리고 있다. 명서와 계순의 가족은 농촌에 살고 있지만 자기 농지가 없을 뿐만 아니라, 가장의 노동력도 상실된 상태여서 자력으로 현재의 빈곤을 벗어날 길이 없다. <토막>의 아버지 명서는 병에 걸려 있고, 딸 금녀는 곱사여서 바깥일을 하기 어렵다. 명서의 처가 겨우 겨우 살림을 꾸려가는 그들에게 유일한 희망은 노동자로 도쿄에 가 있는 아들 명수가 돈을 벌어 돌아오는 것이다. 그러나 명서의 기대와 달리 “동무들하고 모혀서 우리도 일평생을 이런 토막사리에 죽지 말고 좀 더 잘 사러 보겠다는 운동”(1932.1, 46면)을 하던 명수는 백골로 돌아온다. <버드나무 선 동리의 풍경>의 계순 아버지는 수리조합의 일을 하러 나갔다가 “돌에 치어서”(1933.11.9) 죽어버렸으므로, 할머니와 어머니가 겨우 가사를 챙겨 나가고 있는 형편이다. 겨울에 “빈창자를 움켜잡고 호박 가티 부운 얼굴들을 서로 맞치어다보고”(1933.11.3) 있는 것보다는 차라리 서울에 가서 기생 노릇하는 편이 더 낫다는 생각에 계순은 슬퍼하지 않고 팔려간다.

<토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>은 1930년대 초 식민지조선의 농촌이 처해있는 궁핍한 처지를 잘 보여주고 있다. <토막>에서 아들 명수의 죽음이나 <버드나무 선 동리의 풍경>의 딸 계순의 인신매매는 식민지조선의 젊은 세대에게 희망이 있을 수 없다는 사실을 말해준다. 농촌을 지배하고 있는 절망적 가난은 “일본 간다고 집까지 파러가지고 가도 오도 못하는 사람이 부산 뱃머리에는 장꾼”(1931.11, 36면) 같이 늘어선 풍경을 만들어 내었고, 팔려 가는 친구에게 “너는 땡잡았구나! 조흔 옷 입고 조흔 밥 먹고 조흔 구경하고 그리고 게다가 돈은 돈대로 말할 수 업시 별짓지”(1933.11.1)라며 부러워하는 가치전도의 상황까지 만들어 내었다. 유치진의 두 작품은 1930년대 초기 농촌의 절망적 상황을 잘 포착하고 있

지만, 그들이 나락에 떨어지게 된 이유를 작품에 분명하게 드러내지 못한 것이 한계로 지적되고 있다.²⁶⁾ <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 그러한 한계는 유치진이 선택한 ‘적대자 부재의 등장인물 구도’에서 생겨났다.²⁷⁾ 유치진은 극예술연구회의 방침에 따라 일제의 검열을 수용하는 합법적 극장 공연을 지향하였다. 일제의 검열을 통과하기 위해 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>에서 문제의 소지가 될 만한 요소를 미리 제거하였고, 그 결과가 주동인물을 파탄으로 이끈 적대자를 무대에 전혀 출연시키지 않는 적대자 부재의 등장인물 구도로 나타난 것이다.

적대자 부재의 등장인물 구도를 가진 두 작품은 극의 주인공을 현재 상태에 이르게 하거나, 어려움에 처하게 만든 세력과 부딪히는 문제를 무대에서 직접 다루지 않는다. <토막>이나 <버드나무 선 동리의 풍경>의 극 내용은 명서와 계순의 가족이 겪고 있는 현재의 궁핍한 상황이 시간이 흘러가면서 조금씩 더 악화되어 가는 과정이다. 그러므로 현민은 “목표를 향해 모든 사건을 집중하는 작자의 비범한 문학적 소질을”²⁸⁾ 칭찬하면서도, <토막>의 근본적 결함은 “농촌 파멸의 배후에 움죽이는 거대한 힘에 대한 분석—그것에 대한 암시조차 하지 못한 곳”²⁹⁾에 있다고 비판한 것이다. 라웅은 <버드나무 선 동리의 풍경>에 대해 “현실이 제시하는 농촌 문제를 취급한 데에 의의”가 있다고 긍정하였지만, “작자는 농촌의 궁핍을 그리려하면서도 그들의 생활을 다른 모든 세계와 쉰 잔 즉 문자 그대로 「있는 그대로」 표면적 묘사에 신치고”³⁰⁾ 만 것을 한계로 지적하였다. 카프계열 비평가들은 유치진이 궁핍한 현실을 사실적으로 재

26) 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 서울: 태학사, 1995, 109-116면 참조.

27) ‘적대자 부재의 등장인물 구도’를 가진 1930년대 극예술연구회 계열 극작가들의 사회극에 대해서는 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 175-182면 참조.

28) 현민, 「제3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.2.15.

29) 현민, 「제3회 극연 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.2.17.

30) 라웅, 「극예술연구회 제5회 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.12.8.

현하는 데 그치지 말고, 1930년대 초 식민지조선 농촌의 구조적 모순까지 담아낼 방도를 찾으라고 주문하고 있다.

<빈민가>는 앞선 두 작품에 대한 카프계열 비평가들의 비판을 수용하여 변화를 꾀한 작품에 해당한다.³¹⁾ 그가 갑자기 노동자 가족을 소재로 선택한 것이 그 점을 분명하게 확인시켜준다. 유치진의 장기라고 말할 수 있는 사실적 묘사는 그대로 유지하면서, 식민지조선의 구조적 모순에 대한 언급을 보강하여 비판의 강도를 높인 것이 <빈민가>이다. 앞에서 살펴보았듯이, 유치진은 어린 노동자 인식이 죽음에 이르는 과정을 전개 하면서 관객의 슬픔을 적절히 통제하였고, 파업 현장을 직접 무대에 재현하지 않으면서도 준식의 연대 투쟁이 지닌 가치를 관객에게 잘 전달해 내었다. <빈민가>의 준식 가족이 겪는 가난과 고통은 <토막>의 명서 가족이나 <버드나무 선 동리의 풍경>의 계순 가족이 처해 있는 상황 설정과 다르지 않다. 준식의 아버지가 부재하므로 그들도 노동력이 결핍된 상태에 놓여 있고, 인식의 죽음으로 희망을 상실한 젊은 세대의 암울한 현실을 나타낸 것도 동일한 양상이다. 그러나 유치진은 <빈민가>에서 ‘적대적 인물 등장’의 등장인물 구도를 선택하여 변화를 만들어내었다.³²⁾

<빈민가>에서 반동인물 자본가의 협조자인 경찰(최상덕)이 적대자이다. 최상덕은 준식과 그의 동료들을 체포하기 위해 혈안이 된 인물이며, 준식이 긴장의 끈을 놓지 않는 것도 적대자의 존재를 알고 있기 때문이다. 뼈라를 가지러 집으로 오던 두옥과 차홀은 체포당할 뻔한 위기의 순간에 “문 뒤로 숨어”(15면) 겨우 모면하였지만, 결국 경찰에게 잡혀 구타당하고 끌려간다. 준식은 승리의 기쁨을 누릴 겨를도 없이 최상덕에게 체포당한다. 일제의 경찰이 공장주를 대리하여 노동자들을 탄압하고 있

31) 유치진이 이러한 선택을 한 동인에 대해서는 다음 장에서 다룬다.

32) 1930년대 사회극에서 일반 작가군의 작품에 ‘적대적 인물 등장’의 등장인물 구도가 나타난다. 그것 때문에 일반 작가군의 작품 대부분은 공연되지 못하였다. 이에 대해서는 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 186-192면 참조.

다는 사실이 명약관화하므로, 적대자의 존재는 제도적으로 피해를 입고 있는 피식민지인의 처지에 대한 관객의 자각으로 이어질 수 있다. 외숙이 그러한 관객의 마음을 대변하고 있다.

외숙 경상도의 끝에서 여기까지 걸어 왔는데, 설마 여기서 거기까지 갈 수 없겠어! 거기까지 들어가기만 하면 땅은 얼마든지 있다고 하니 백을 살고 죽어도 제멋대로 살고 죽겠으나, 이곳에 있다고 하면 그야말로 언제 살해당해 죽을지 모르겠어요. 나는 시골에서 땅을 가지고 살 수 없을 때, 이곳 경성에 오면 좋겠다고 생각 했는데, 이곳도 똑 같아

조부 어디 가도 같을 거야.

외숙 (뭔가 말하려는 것처럼) 어디에 가도?

조부 그래도 사람이 있고, 법률이 있는 곳은...

외숙 (곧바로) 그래도 사람이 법이 있는 곳은 (24-25면)

개돼지처럼 살기 싫어서 경성으로 와서 지게꾼 노릇을 하고 있으나, 경성에서도 사람답게 살아 갈 가능성이 없다는 것이다. 조부가 말하듯이, 일제치하의 어느 곳에 가더라도 준식과 그의 동료들이 당하는 것 같은 공포의 분위기에서 벗어날 수 없다는 깨달음은 중요하다. “사람이 있고, 법률이 있는 곳”인 경성조차 이 정도이니, 다른 곳으로 가서 인간답게 살기를 도모한다는 발상 자체가 불가능하다는 것이다. 지옥 같은 곳이라 하더라도 지금 이 자리에서 버티며 살아가야 한다고 생각할 때, 준식의 연대 투쟁이 지니는 의미를 중요하게 받아들이게 된다.

적대자의 존재는 <빈민가>의 관객이 분노해야 할 대상이 누구인지를 선행 작품들에 비해 보다 분명하게 만들어준다. 인간다운 삶을 지향하는 식민지조선의 노동 투쟁은 일제가 구축해놓은 제도적 모순 자체를 바꾸

어야 한다. 유치진은 그러한 암시를 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 마지막에 ‘자각한 인물의 선언적 대사’로 처리했다.

명서 금녀야. 우리의게는 새로운 힘이 필요하다. 새로운 힘! 나
나 너가튼 병든 몸에서는 구할 수 업는 새로운 힘이. (<토
막>, 1932.1, 51면)

할머니 웨 그걸 내게 못니? 이 눈 어두운 내게다..... 큰 길에 나
서서 눈 쓴 절문 놈들에게 무려 볼 일이다. (<버드나무 선
동리의 풍경>, 1933.11.15)

<토막>의 명서나 <버드나무 선 동리의 풍경>에서 할머니의 선언적 대사는 타당한 명분을 지니고 있긴 하지만, 관객이 수용할 가능성은 상당히 낮다. <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>에는 투쟁의 장이 전혀 나타나지 않았으므로, 명서와 할머니의 깨달음이 공허하게 느껴지기 때문이다. 현실의 모순을 극복하기 위한 어떠한 모색도 없었던 상황에서 갑자기 새로운 방법에 대한 주장이 불쑥 나왔기 때문에 나타나는 현상이다. 의도적으로 “이데오로기를 주입”³³⁾하는 대사로 평가받았던 전작들의 상투성을 <빈민가>는 극복하고 있다.

조부 자, 울지 마라. 울기 전에 누가 이놈을 죽였는지를, 이 어
린 생명을 죽였는가, 누구인가를 생각해보아야 해. (<빈민
가>, 26면)

조부 하루 일급이 일 전씩 올라갔다고? 이 전 오르면 뭔가 좋
은 일이 있어. 근본이 틀렸어. 근본이 틀렸다는 이야기다.

33) 심훈, 「극예술연구회 제5회 공연 관극기」, 『조선중앙일보』, 1933.12.4.

그것을 고치기 전에는 무얼 위해도 똑같은 일이다. 우리는 빠르게 이렇게 죽어버릴 것이다. (<빈민가>, 27면)

<빈민가>에서는 준식과 그의 동료들이 연대 투쟁을 계속하였고, 적대자를 활용하여 식민지조선이 처해 있는 구조적 모순을 보여주었으므로 조부의 깨달음은 관객의 공감을 얻기가 훨씬 용이하다. 유치진의 세 번째 작품인 <빈민가>는 그 이전 작품들의 한계로 지적된 궁핍한 현실의 ‘평면적 묘사’를 벗어나서 궁핍한 현실과 그것의 해결을 위한 행동이 함께 다루어진 ‘입체적 묘사’로 나아가는 성과를 거두었다고 평가해도 좋을 것이다.

5. 프롤레타리아 연극 대중화 시도의 의미 - 결론을 곁하여

<빈민가>는 앞선 두 작품의 단점을 보완하면서, 식민지조선의 구조적 모순과 대안을 담아내기 위해 유치진이 많은 노력을 기울인 작품으로 평가할 수 있겠다. 극예술연구회에 가입한 이후에 유치진이 작품 활동을 시작한 사실을 고려한다면, 짧은 기간 내에 세 편이나 되는 작품을 발표하면서도 지속적으로 발전하는 모습을 보여준 점은 대단히 긍정적이다. 그러한 변화의 동인이 되는 연극 대중화의 관점에서 보면, <빈민가>의 극 공간을 “경성의 빈민가”(1면)로 특정한 것은 기존의 작품세계에서 탈피하려는 신호에 해당한다. 극예술연구회는 경성에서 활동하고 있으므로 ‘경성의 이야기로 경성의 관객을 만나는 것’이 중요하다는 인식을 드러낸 것이다. 이것은 연극 대중화에서 극예술연구회 주류와 인식 차이를 가지고 있던 유치진이 <빈민가>를 통해 자기주장의 실천에 나섰다라는 사실을 의미한다.³⁴⁾

선행 두 작품의 극 공간은 모호한 점이 많다. <토막>의 극 공간은 “시골”(1931.12, 34면)이며 <버드나무 선 동리의 풍경>은 “어느 농촌”(1933.11.1)이다. 두 작품 모두 작가가 명시 해놓은 것 외에 더 이상의 보충 설명이 없기 때문에 극 공간의 특징을 구체적으로 이해하기가 어렵다. <토막>의 명서가 어느 지역에서 얼마나 궁핍한 시골에 살고 있는지 불명확하며, 그러한 점은 <버드나무 선 동리의 풍경>도 동일하다. 그러므로 명서와 계순 가족들이 처한 가난한 삶은 식민지조선의 농촌 어디에서나 흔히 만날 수 있는 보편적 사연으로 형상화 될 뿐, 지역적 특수성이 반영된 개성적인 사건으로 나아가지 못하였다. <버드나무 선 동리의 풍경>에 나타난 농민의 삶이 “마치 무인도와 가티 고립화 되었스며 그(궁핍) 본질이 구체적으로 묘사되지 안었다.”³⁵⁾라는 평가는 모호한 극 공간의 특성과 무관하지 않다.

유치진이 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>에서 막연한 극 공간을 설정했던 이유는 극예술연구회의 연극 대중화론과 관계있다. 극예술연구회는 “대중을 敎道敎化하는 문화운동”³⁶⁾이라는 명분에 맞는 서양 근대극의 유명한 작품을 공연하는 데 주력하였다. 극예술연구회(실험무대)는 “결코 영리적 극단”이 아니며, “어떤 물질적 획득을 전연 문제 삼지 않는다”³⁷⁾던 운영방침을 표방하였으므로 관객층에 대한 고려는 별로 하지 않았다. 극예술연구회의 관객층은 자연히 서양 근대극을 이해할 만한 경성부민들, 즉 “지식계급에 속하는 사람들 월급쟁이 지주의 아들 및 그들

34) 홍해성과 함께 극예술연구회의 출범에 핵심적 역할을 한 인물은 서항석이다. 극예술연구회 창립 당시에 유치진이 비주류였던 이유에 대해서는 김재석, 「극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미」, 248-250면 참조.

35) 라웅, 「극예술연구회 제5회 공연을 보고」, 『조선일보』, 1933.12.9.

36) 이헌구, 「극예술운동의 현단계 - 실험무대 탄생에 際하여」, 『조선일보』, 1931.11.17.

37) 이헌구, 「극예술운동의 현단계 - 실험무대 탄생에 際하여」, 『조선일보』, 1931.11.15.

의 부인 남녀 전문 학생들³⁸⁾이 될 수밖에 없었다. 유치진 역시 그들을 상대로 공연하는 극예술연구회에 속했으므로, 식민지조선의 특화된 소재 보다는 전 세계 어디에서도 찾아볼 수 있는 보편적인 궁핍한 사연을 다루는 것이 무난했던 것이다. <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>의 현실 비판 의식은 창립공연인 <검찰관>을 “인류의 영구적 意惰와 醜惡의 본질이 당시 러시아의 관료 계급에 나타난 사회적 현상³⁹⁾으로 설명한 것과 동일한 맥락에 놓여 있다. 유치진이 극예술연구회에서 ‘공연될 작품’으로 창작한 것이 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>이라면, <빈민가>는 자신의 방식으로 ‘공연할 작품’에 해당한다. 극예술연구회가 요구하는 것이 아닌, 스스로 공연하고 싶은 작품을 최초로 창작한 셈이다. 관객을 의식한 공연을 하는 것이 기본이여야 한다는 연극 대중화에 대한 자신의 입장을 공개적으로 드러낸 것이다.⁴⁰⁾

그는 극예술연구회 바깥에서 자신의 연극 대중화를 실천하기 위해 자신의 선행 작품에 대한 카프계열 공연담당자의 비판적 의견을 적극 수용하였다. 유치진의 대안은 프롤레타리아 연극 대중화였고, 구체적으로는 신츠키지쇼계키쵸(新築地小劇場)의 공연 효과를 실현하는 것이었다. 츠키지쇼계키쵸가 분열되면서 히지카다 요시(土方与志)를 주축으로 출발한 극단이 신츠키지쇼계키쵸이다. 1929년 5월에 <이케르닌교>(生ける人形)와 <토부우타>(飛ぶ唄)로 창립공연을 하였으며, “대중의 의지 감정과 밀접하게 연결된 신연극 수립⁴¹⁾이라는 목표를 내세웠다. 이에 대하여 유치진은 “연극의 대중화적 동향은 막달아지에 달한 신극운동의 필연적인 지표”라고 긍정적으로 설명하면서, 신츠키지쇼계키쵸의 창립공연은 “희곡

38) 박태양, 「김광섭군의 극단 제언을 박함」, 『조선일보』, 1933.2.13.

39) 김광섭, 「고-고리의 『검찰관』과 실험무대」, 『조선일보』, 1932.5.13.

40) 연극 대중화에 대한 유치진의 입장이 희곡 창작에서는 ‘관객지향성’으로 나타났다. 이에 대해서는 이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구 - 관객지향성을 중심으로」, 13-14면을 참조.

41) 淺野時一郎, 『續 私の築地小劇場』, 東京: 芸能發行所, 1981, 16頁.

적 흥미와 교훈을 點出⁴²⁾시킨 작품으로 높게 평가하였다. 그는 신츠키지쇼계키죠의 공연 특징을 “제 1은 이 극단이 연출상 신파적 선동성을 채용한 것과 제 2는 레퍼-토리 선정 상 그 초점을 번역극보다 창작물에 두려한 경향⁴³⁾의 두 가지로 정리하면서, “극장을 흥미본위로 하되 시대적 호흡에도 공명해야 신흥사상에 영합식하려는 노력⁴⁴⁾이 중요하다고 설명했다.

유치진이 발견한 신츠키지쇼계키죠의 연극 대중화는 “병든 사회의 局部局部를 풍자⁴⁵⁾하는 ‘신파적 선동성’의 창작극을 많이 공연하는 것이다. 그의 방식으로 표현하자면 연극의 오락적 대중성과 교화적 대중성이 조화를 이룬 창작극이다.

인생 생활의 미묘한 단편을 攬어서 무대 위에 재현시켜 그 再現的 美로서 우리를 「微笑시키면서도」 한편으로 그 美 속에서 우리의 나아갈 바한 줄기의 「교훈」을 암시하는 것이다. 이 교화성은 연극이 그 對者(관람자)에 대한 영향이 직접적인 만큼 가장 단도직입적이오 연극의 감상이 집단적인 만큼 가장 대중적이다.⁴⁶⁾

유치진은 연극 본래의 오락성에 의도적으로 교화성을 강화한 것이 가장 이상적 작품이라 여겼고, 그 가능성을 신츠키지쇼계키죠의 공연에서 발견한 것이다. 그는 신츠키지쇼계키죠가 성취한 “연극의 대중화적 동향은 즉 연극의 좌익화를 의미한 것이었음을 기억하지 안하면 안 된다⁴⁷⁾고 강조했다. 좌익계열 극단의 연극 대중화에 대한 유치진의 관심은 그

42) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.20.

43) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.20.

44) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.21.

45) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.20.

46) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 창간호, 1932.6, 12면.

47) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.20.

뒤에도 계속되었는데, “연극의 대중성을 단적으로 발전시키고 있는 것은 프롤레타리아 연극”이기 때문에 “엇더케 연극의 대중성을 발휘하고 있는 나”⁴⁸⁾를 살펴볼 필요가 있다고 주장했다. 신츠키지쇼게키쵸와 같은 좌익적 경향의 극단이 이루어낸 연극 대중화를 연구 대상으로 삼아 창작한 것이 <빈민가>이다. 유치진의 연극 대중화 관점에서 보면 <토막>과 <버드나무 선 동리의 풍경>은 “재현적 미로서 (관객을) 미소시키”기는 하였으나, “한 줄기의 교훈을 암시”하기에는 모자란 것이 분명했다. 그러한 점을 보완하여 <빈민가>에서는 경성의 노동자 가족의 삶을 통해 “재현적 미로서 (관객을) 미소시키”고, 자기희생을 담보한 연대 투쟁을 주장하여 “한 줄기의 교훈을 암시”하고자 하였다.

그가 프롤레타리아 연극의 대중화 방식을 수용한 사실은 연대 투쟁의 가치를 형상하기 위해 ‘토론의 장면화’ 기법을 도입한 것에서도 확인할 수 있다. 토론의 장면화는 1920년대 프로극작가군에서 사용했던 핵심적 공연기법이며, “등장인물들 사이에 특정한 문제를 놓고 서로의 주장을 이야기”⁴⁹⁾하는 방식이다. <빈민가>의 토론은 준식 모(각성한 인물)와 유순 부(무자각의 인물) 사이에 이루어진다. 유순 부는 인정 많은 사람이지만 연대 투쟁의 사회적 의미에 대해 아는 바가 전혀 없고, 미래의 삶을 개선해보고자 하는 희망도 갖지 못한 인물이다. 거기에 비해 준식 모는 아들이 위험하다는 사실에 겁을 먹고 있으나, 연대 투쟁이 올바른 일이라는 생각은 가지고 있다. 임금의 일 할 인상을 위해 투쟁하는 것이 무슨 소용 있느냐는 유순 부의 투덜거림에 준식 모가 반박을 하면서 연대 투쟁의 가치에 대한 토론이 이루어진다. 관객들은 두 사람의 이야기를 들으면서, 준식 모가 주장하는 개인의 이익을 넘어서는 연대 투쟁의 가치를 깨닫고 긍정하게 되는 것이다.

그렇지만 그는 신츠키지쇼게키쵸의 연극을 그대로 답습하지 않았다.

48) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 창간호, 1932.6, 13면.

49) 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 79면.

교화적 대중성의 기반이 되는 세계관에서 신츠키지쇼계키쵸와 유치진은 차이가 있었기 때문이다. 유치진은 신츠키지쇼계키쵸가 “예술적 활동 보다 급진적 정치운동에 나아가려는 경향이 농후”⁵⁰⁾하다고 언급했다. 1931년에 결성된 일본 프롤레타리아연극동맹(PROT)에 신츠키지쇼계키쵸가 가맹한 것을 부정적으로 본 것이다. PROT에 가맹하여 활동하는 것을 급진적 정치운동으로 보는 유치진의 입장은 프롤레타리아 연극과 거리를 둔 극예술연구회의 사상적 성향과 동일하다. 그가 극예술연구회에 가입한 후 “졸업논문으로 손 오케이시를 발표했던 사실조차 언급하지 않을 정도로 자신의 아나키스트적 면모를 숨긴”⁵¹⁾ 사실과도 통한다. 유치진은 극예술연구회의 기본 입장처럼 ‘예술적 활동’의 영역 내에 자신의 공연 활동을 위치시켜 두고자 했던 것이다.

<빈민가>의 탄생 지점이 바로 여기이다. 유치진이 신츠키지쇼계키쵸의 공연에서 발견하였던 ‘병든 사회의 局部局部를 풍자하는 신파적 선동성의 창작극을 지향하면서도, 사회주의 사상을 거부한 작품이 <빈민가>인 것이다. 프롤레타리아 연극의 대중화 방식을 수용하기는 하였으나 유치진은 사회주의 사상에는 동의하지 않았다. <빈민가>에서 준식의 연대 투쟁은 계급적 관점을 전혀 갖고 있지 않으며, 노동조합과 사회주의 단체의 연대 가능성도 언급되지 않고 있다. 유치진은 프롤레타리아 연극 대중화에 관심은 두고 있지만, 공연 활동은 ‘예술적 활동’으로 국한하려는 자신의 입장을 <빈민가>에서 분명히 하였다. 그는 1934년 3월 15일에 <빈민가>를 가지고 도쿄로 갔고, PROT에 가맹하고 있던 좌익계열의 삼·일극장에서 공연하고자 했다. <빈민가>에 계급적 관점이 부재한 사실에 대해 비판이 제기되기도 하였으나, “일본에서 자신의 창작극을 공연하고 싶어 한 유치진과 식민지조선의 현실을 다룬 극을 공연하고 싶은 삼·일극장의 이해관계가 서로 잘 맞”⁵²⁾아서 공연이 이루어졌다. 유치진

50) 유치진, 「최근 10년간의 일본의 신극운동」, 『조선일보』, 1931.11.21.

51) 김재석, 「유치진의 손 오케이시 수용에 대한 연구」, 270면.

은 좌익계열 극단에서도 작품을 공연할 수 있는 능력이 있음을 극예술연구회에 과시하였고, 좌익계열 극단의 연극 대중화 효과도 직접 체험하는 성과를 거둔 것이다. 그러나 공연 직후부터 일본에서 좌익계열 극단에 대한 탄압이 심해졌고, 그는 “일본좌익극의 放棄”와 “전멸을 의미하는”⁵³⁾ PROT의 해산을 도쿄 현지에서 목격하게 된다. 프롤레타리아 연극 대중화의 시도가 계속될 수 없는 상황이 발생하였으므로, 그는 새로운 방향을 모색해야만 했다. 그 결과가 유치진의 ‘도쿄 구상과 창작극 <소>이다.

유치진의 작품 연보에서 삼·일극장에서 공연된 <빈민가>가 소거된 이유를 이상의 논의에서 확인할 수 있다. <빈민가>와 다른 방향의 연극 대중화를 모색하던 유치진은 “창작극은 식민지조선의 현실 문제를 다루면서도, 그것이 무대상에 직접 노출되는 것을 피하고, 희극적 정조를 주로 하여 관객의 흥미를 놓치지 않아야 한다는 것, 그리고 외국극은 조선적으로 해석되어야 한다는 것”⁵⁴⁾으로 정리했다. 유치진의 도쿄 구상에 기반을 두고 이루어진 극예술연구회 제2기의 공연 활동과 <빈민가>의 연극 대중화 방식은 전혀 어울리지 않았다. 극 공간을 “중국의 어느 도시”⁵⁵⁾로 다시 모호하게 바꾸고, <수>로 대체하여버림으로써 유치진은 <빈민가>에 대한 기억을 지우고자 하였다. 『유치진 희곡 전집』이 기획된 1970년대는 “독재 통치에 필요한 강력한 민족이데올로기가 형성되었고 가혹한 통제의 문화정책이 시행”⁵⁶⁾되었던 시기였다. 유치진이 한때 관심을 가졌던 프롤레타리아 연극 대중화의 흔적이 ‘민족 연극인으로 자부하고 있는 그에게 문제가 될 수 있다고 여겼던 것 같다.’⁵⁷⁾ 전집을 간행할 때

52) 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 551면.

53) 유치진, 「일본신극 瞥見記 - 프로극의 몰락과 그 後報」, 『동아일보』, 1934.10.3.

54) 김재석, 「삼·일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 570면.

55) 유치진, <수>, 『삼천리』 제8권 2호, 1936.2, 242면.

56) 민족문화사연구소 희곡분과 편, 『1970년대 희곡 연구 1』, 서울: 연극과인간, 2008, 6면.

57) 해방 후 유치진 연극의 핵심은 민족과 반공이다. 그 출발에 대해 유치진

<수>의 제목을 <빈민가>로 바꾸어 버림으로써 개작된 작품이 원작으로 여겨지게 만들었다. 즉 『유치진 희곡 전집』의 <빈민가>가 삼·일극장에서 공연하였던 작품으로 오해될 여지를 제공한 것이다. 그런 의미에서 삼·일극장에서 공연된 <빈민가>에 대한 논의는 유치진의 작품세계를 재정립하는 데 아주 중요한 의미를 가진다. 이러한 부분에 대해서는 자리를 달리하여 논의를 계속하고자 한다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 유치진, 『유치진희곡전집』(상권), 서울: 성문각, 1971.
_____, 『동량자서전』, 서울: 서문당, 1975.
_____, <토막>, 『문예월간』 제2-3호, 1931.12-1932.1.
_____, <버드나무 선 동리의 풍경>, 『조선중앙일보』, 1933.1.1-1.15.
_____, <빈민가>, 삼·일극장 공연대본, 1934.
_____, <수>, 『삼천리』 제8권 2호, 1936.2.

『극예술』, 『신흥영화』.

『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』.

은 “『祖國』 상연으로 나의 민족 연극에 대한 각오와 좌익 진영에 대한 선전 포고를 동시에 표방”(유치진, 『동량자서전』, 서울: 서문당, 1975, 214면)하였다고 설명했다.

2. 단행본

- 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 서울: 태학사, 1995.
_____, 『한국 현대극의 이론』, 서울: 연극과인간, 2011.
민족문학사연구소 희곡분과 편, 『1970년대 희곡 연구 1』, 서울: 연극과인간, 2008.
박진, 『세세년년』, 서울: 경화출판사, 1966.
윤금선, 『유치진 희곡 연구』, 서울: 연극과인간, 2004.
이상우, 『유치진 연구』, 서울: 태학사, 1997.

浅野時一郎, 『続 私の築地小劇場』, 東京: 芸能発行所, 1981.

3. 논문

- 김재석, 「유치진의 손 오케이스 수용에 대한 연구」, 『어문학』 제126호, 한국어문학회, 2014.
_____, 「극예술연구회 제1기의 번역극 공연인식과 그 의미」, 『대동문화연구』 제89집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2015.
_____, 「삼일극장의 <빈민가> 공연과 유치진의 도쿄 구상」, 『국어국문학』 제176집, 국어국문학회, 2016.
이정숙, 「일제강점기 유치진 희곡 연구 - 관객지향성을 중심으로」, 경북대학교 대학원 박사학위논문, 2009.

Abstract

A Study on Yu Chijin's Proletarian Theater Popularization in *Binminga*

Kim Jaesuk

This paper is aimed at analyzing the characteristics of *Binminga* (the Slums) and clarifying that they resulted from Yu Chijin's theater popularization.

The central matter in *Binminga* is the struggle of solidarity strike, but Yu Chijin arranged the poor life of Insik's family that should take care of his sickness in the front of theater, which could coax the threatening eye of censorship authority. With this intention, he tried to represent the destitute life of laborer's family realistically where they couldn't treat the child of pulmonary tuberculosis properly and eventually let the child die. At the same time, writer's awareness that the struggle accepting individual's sacrifice is needed was embodied in Junsik's solidarity strike.

Yu Chijin also strengthened the theme of *Binminga* by utilizing 'double plot'. The main plotline of *Binminga* is the course that Insik, a consumptive patient leads to his death and its sub plotline is the struggle of solidarity strike which Junsik takes part in. He maximized the audience's sadness through the main plotline and connected their sympathy for Insik happening from it with the support of solidarity strike. The unity of running time in *Binminga* with 'the whole time of the incident visualized on stage' and the suitable use of sound effect contributed to combining double plotlines properly.

Compared with Yu Chijin's *Tomak*(a dugout mud hut) and *Beodeunamu seon dongniui punggyeong*(the scenery of village freenged with willows), the critical awareness about reality appearing in *Binminga* was much more powerful. The former works just reproduced

realistically the destitute peasant life in colonized Joseon, while further more it *Binminga* came up with the overcoming alternative. Especially, it is very positive to intensify the criticism of reality by means of making the police appear directly on stage who oppressed the laborer, in that this is the new try that have never been made in previous dramas.

Yu Chijin created *Binminga* which achieved much development compared with two preceding works to practise his own theory of theater popularization. He who had been critical the mainstream of *Geukyesulyeonguhoe* (the association of studying theatrical art) which was subsided in Tsukiji little theatre found the direction of theater popularization through New Tsukiji little theatre. Though he was not a socialist, he highly appreciated the popularity of proletarian theater. So he tried to find the way of theater popularization through theatrical groups of leftism. His groping for theater popularization was realized by virtue of making *Binminga* performed by Sam-Il theatre group in Tokyo which belonged to Japanese PROT.

Key words : *Beodeunamu seon dongniui punggyeong*, *Binminga*, *Geukyesulyeonguhoe*, New Tsukiji little theatre, Sam-Il theatre group, theater popularization, *Tomak*, Yu Chijin

접수일: 2017년 10월 31일

심사기간: 2017년 11월 21일 - 12월 1일

게재결정: 2017년 12월 20일