

〈이영녀〉 연구

이 은 자*

목 차

1. 머리말
2. 1920년대 극의 두 가지 경향
3. 사회적 이념의 드러냄...가정극의 확대
4. 서사적 주제와 극형식의 갈등
5. 결론

1. 머리말

金祐鎭은 짧은 생애 동안 5편의 희곡을 남겼으나, 그 작품들은 1920년대 극의 경향과 문제점들을 집약적으로 나타내고 있다.

1920년대는 3.1운동을 계기로 민족해방운동이 새로운 단계로 발전해 나가는 시대이다. 이 같은 시대의 조류 속에서 당시의 대중적 극양식인 신파극에 대한 반성과 극복의 움직임이 나타났다. 그 움직임의 일단은 민족계몽운동의 일환인 학생극운동에서 시작되었다.

김우진은 동경유학생들에 의해 만들어진 ‘劇藝術協會’에 참가하여 1921년 ‘同友會巡迴劇團’에서 연출과 재정을 담당하면서 학생극운동을 시작한 이후, 신파극과 구별될 수 있는 진정한 신극의 실현을 위해 노력했다.

당시의 대중극인 신파극과 ‘신파의 추태를 아무 양심 없이 지속 해온’)

*서울대 국문과 대학원졸

주요논문: 「김우진 희곡 연구」

1) 김우진, 「自由劇場 이야기」, 『開關』, 1926. 5.

기존의 신극은 주로 고립된 개인의 정열과 가족의 갈등을 다루는 私的인 가정극이었다. 그러나 문화계몽을 목적으로 하는 학생운동에서 시작된 새로운 신극운동은 사회적 이념가치에 대한 인식의 확대와 함께 연극운동을 통해 극의 公共性²⁾을 회복함으로써, 극양식 안에 정치의 내면화를 감당하려는 경향을 띠게 되었다. 그러한 신극운동은 극의 공공성을 중시하였기 때문에, 가정극의 사적인 성격을 극복하고자 하는 시도 속에서 가정극의 사적인 장면을 사회적, 정치적인 수준으로까지 끌어올리려고 하였다.

그런데 이 같은 두 가지 경향은 1920년대 극사의 전개에서 뿐만 아니라, 김우진의 작가의식속에 대립되는 두 개의 축으로 작용하면서 그의 희곡세계의 특징을 규정하고 있다. 즉 김우진의 비평에서 나타난 새로운 극정신이 강력한 사회개혁의지 속에 사회적 이념가치를 추구하고 있지만, 반면에 그의 작품은 학생극의 관념성을 생경하게 드러낸 초기 습작품 〈正午〉를 제외하고, 모두 가정을 무대로 하는 가정극의 범주에 속하고 있다는 점이다. 그러므로, 필자는, 가정극이 당시 극의 지배적인 양식일 뿐 아니라 김우진극의 기반이었다는 점에 주목하면서, 김우진의 새로운 극정신이 가정극이라는 기존의 형식을 받아들여 어떻게 그 수용과 극복의 모습을 보여주고 있는가에 논의의 초점을 모으려고 한다.

〈李永女〉〈두더기詩人의 幻滅〉〈難破〉〈山돼지〉는 가정극의 수용과 극복의 다양한 모습을 보여주고 있다. 가정극을 사회문제극으로 확대하기도 하고, 반면에 가정극의 사적인 형식을 더욱 주관화시키면서 표현주의극에 도달하기도 하지만, 이 같은 두 가지 상이한 경향이 대립적으로 공존하면서 역사적 공간을 확보하는 새로운 방향을 제시하기도 한다. 따라서 본고는 김우진이 〈이영녀〉에서 어떻게 극 속의 가족을 사회, 역사적인 구조와 관련시키면서 가정극의 사적인 성격의 한계를 극복하고자 했으며, 그 가운데 드러난 극의 주체와 형식 사이의 갈등양상은 무엇이었는가 하는 문제에 대해서 주목하고자 한다.

〈이영녀〉에 대한 지금까지의 논의는 〈이영녀〉의 사실주의적인 특징에 대해서 주로 언급하였는데, 徐淵昶는 〈이영녀〉를 “형식주의적인 측면에서 서구

2) 루카치는 극의 공공성을 중요시 했으며 현대적 삶의 가장 공적인 측면(정치)들을 극에 적합한 소재로 여기려 했다. Bela Kiralyfalvi(김태경역), 『루카치美學批評』, 한빛출판사, 1984, p. 160.

사실주의의 방법론이 최초로 본격적인 의미에서 한국에 토착화한 작품³⁾이라고 지적했다. 이에 대해서 김방옥은 <이영녀>는 “외부현실에 대한 객관적 구체적 묘사라는 요건을 갖췄다는 점에 주목”되지만 “형식적인 면에서 사실주의극이라기보다는 졸라식의 극단적 자연주의에 가깝다⁴⁾”고 보고 있다. 이처럼 희곡사에서의 <이영녀>에 대한 논의는 근대극의 형성과정에서의 사실주의극에 관한 것이다.

본고는 <이영녀>에서 나타난 사실주의극의 정신과 형식의 문제를 가정극의 수용과 극복이라는 면에서 분석하고자 한다.

2. 1920년대 희곡의 두 가지 경향

신과극 이후 극사를 주도해 온 가정극 가족내의 신·구 윤리의 갈등을 주축으로 한 연애 이야기를 주모티브로 함으로써 극의 私事化경향을 보이고 있다. 극의 사사화는 서구극의 경우 근대극 이후 하나의 커다란 조류를 형성하고 있다.

서양의 근대극은 시민극이며, 고전비극에 대한 의도적인 반항에서 출발하여 혁명적인 시민의 대변자가 되었다. 시민극은 초기에는 시민계급의 권리와 도덕을 주장했으나, 점차 시민계급의 개인주의적 성향에 따라 개인의 경험을 내용으로 하는 가정극이 대표적인 양식이 되었다. 현실의 묘사를 목표로 하는 시민계급의 예술관은 사실의 재현을 추구하면서, ‘제4의 벽’에 의해 이루어지는 무대를 시민계급의 집이나 거실로 한정했으며, 그 무대를 사적인 생활사로 꾸며나갔다. 따라서 극 본래의 공공성이 약화되었고, 극에서의 가족은 개인생활의 영역으로 고립되면서 사회적인 구조와 연결되지 않은 개별성의 차원에 머무르게 된다. 가정극은 근대 시민극의 사적 성격을 나타내는 대표적인 양식인 것이다.

서양의 가정극이 시민계급의 사적인 경험을 그 내용으로 하면서 결국 개체의 고립화라는 근대 이후의 사회현상과 관련된다면, 우리의 희곡사에서는 문학에서의 정치성의 일탈 내지는 정치의 내면화를 요구하는 일제강점기의 특수한 정신상황 속에서 가정극이 형성되고 전개되었다고 할 수 있다.

3) 서연호, 『韓國近代戲曲史研究』, 고대민족문화연구소, 1982, p. 119.

4) 김방옥, 『韓國寫實主義戲曲研究』, 동양공연예술연구소, 1989, pp. 69~73.

즉 1910년 대한제국 멸망 이후 애국계몽문학은 금서 처분과 함께 소멸되고, 신소설도 초기의 정치소설적 성격이 둔화되면서 점차 통속화되는데, 이 같은 현상을 문학에서의 정치성의 일탈⁶⁾이라고 규정한 바 있다. 신파극은 주로 신소설을 각색하여 공연하였으며, 흥미위주의 가정극이 그 주된 형태였다.⁶⁾ 그리고 趙一齋의 〈病者三人〉, 李光洙의 〈閨恨〉, 尹白南의 〈國境〉, 崔承萬의 〈黃昏〉등 1910년대 중반을 전후하여 창작된 희곡도 가정극이라고 할 수 있다. 이 작품들은 자유연애와 조혼에 따른 가족내의 갈등을 그 내용으로 하는데, 자유연애나 결혼의 문제조차도 그 관념성이나 낭만적 허위의식으로 인해 기껏해야 풍속적인 차원에서의 신·구의 갈등에 그친다. 따라서 그 양식은 가정극이고, 단지 사실주의적인 현실묘사가 나타나고 있다는 면에서 신파극과 차이가 있을 뿐이다.

1920년대는 일제의 무단정치가 문화정치를 표방하면서 예술운동에 대한 제한이 표면적으로 완화되고 예술운동은 표면적으로 합법적인 운동이 된다. 따라서 모든 정치운동은 불법화되고 다만 예술(문학) 운동만이 합법화된 가운데 정치운동을 문학속에 내면화하려는 경향이 나타난다.⁷⁾ 극양식은 정치운동을 내면화하기에 가장 적당한 문학양식이다. 이러한 시대적 당위성을 인식하면서 그것을 실천하는 자리에 1920년대 희곡사가 가로놓여 있다.

한편 일본의 신파극을 번안하거나 신소설을 각색하는 수준에서 벗어나 점차 당대의 현실에서 소재를 채택한 이른바 창작 신파극이 등장한다. 土月會에서 朴勝意가 창작하여 공연한 대부분의 작품들, 무대예술연구회와 예술협회에서 상연된 金泳補의 작품들은 윤백남이 공연한 민중극단의 작품들과 함께 개량신파극의 정착에 공헌하면서, 1930년대 고등신파라고 불리우는 신파극의 전성시대를 준비하게 되는데,⁸⁾ 그 작품들은 극정신과 형식면에서 볼 때 사적인 가정극의 연장이었다.

그런데 학생극운동으로 연극활동을 시작한 작가들의 작품들도 대부분 가정극의 범주에 속한다는 사실은 가정극이 당시의 가장 대중적인 극양식이었음을 보여주는 것이라 하겠다. 金永八의 〈미쳐가는 처녀〉, 趙春光의 〈개성에

5) 崔元植, 「長恨夢과 위안으로서의 문학」, 『한국근대문학사론』, 한길사, 1982. p. 245.

6) 유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982, pp. 41~54.

7) 김윤식, 「한국문학에 있어서의 마르크스주의의 충격」, 『동아연구』 7, 서강대 동아연구소, 1986, p. 138.

8) 李杜鉉, 『韓國新劇史研究』, 서울대출판부, 1966, p. 226.

눈뜬뒤) <4인남매>, 高漢承의 <장구한 밤>, 김우진의 <두더기 시인의 환멸> 등의 대표적인 작품들은 신·구 윤리의 대립을 가족내의 갈등 속에서 다루며, 연애 모티브가 극을 이끌어 가는 가정극인 것이다.

또한 가정극이 대중적인 극양식으로 관객에게 많은 공감을 줄 수 있었던 것은 당시의 가족제도의 모순과 혼란이라는 사회현상과 관련된다. 그 현상의 일면은 가부장제 가족제도의 강화와 신여성관의 대립으로 나타난다. 조선 후기 이후 조선조 지배이데올로기의 견고한 단위였던 가족제도와 결혼제도는 사회개혁적 차원에서 적극적으로 변혁되지 않았으며, 일제는 식민지 체제의 유지를 위해 전근대적인 지주제를 존속시켰고, 따라서 지주제 토지소유의 핵심 단위였던 가부장제 가족제도를 그대로 유지시키려 했다. 그리고 1920년대에 들어오면서 식민지 사회의 모순으로 인한 농촌경제의 파탄에서 오는 가족의 붕괴 현상이 두드러지게 나타나면서, 그같은 경제적인 파탄을 막아내기 위해 제도적으로 가부장제 가족제도를 다시 강화하기도 했다.⁹⁾ 그리고 당시 서구의 여성관과 여성운동에 대한 소개는 가부장제 가족제도의 강화라는 제도적 측면과 마찰을 일으키기도 하는데, 일부 신여성들의 잘못된 인식은 그것을 사회적인 구조와 관련된 가부장제 가족제도의 문제로 인식하지 못하고 단지 자유연애, 결혼관등을 주장하는 데 그쳐버리고 말았다. 가정극을 주도하는 연애 모티브가 조혼과 자유연애의 문제를 다루고 있는 것은 이런 현상과 무관하지 않으며, 가정극에서 가부장제 가족제도의 문제나 식민지 경제의 파탄으로 인한 가족의 해체 양상을 다룬다는 것은 사회적 이념가치에 대한 인식을 확대해 가는 새로운 극정신에 의해서야 가능한 것이었다.

한편 김우진은 가부장제 대가족제도와 엄격한 유교윤리 속에서 장손에 대한 특별한 관심과 교육 속에서 자라났다. 여섯 살 때 어머니를 여의고 다섯 명의 계모와 십여 명의 이복형제라는 복잡한 가족환경 속에서 자라난 그는 가부장제 대가족제도의 폐해에 대해 누구보다도 민감했다. 더구나 개성에 근거한 자유로운 삶을 추구하면서 그것을 문학을 통해 이루고자 했던 김우진은, 대학졸업 후에 장손으로서 가업을 잇는 사업(祥星舍名會社長)을 해야만 했기 때문에 더욱 가족주의적 생활에 대해서 갈등을 느끼게 되었다.¹⁰⁾ 또

9) 송영옥, 「1920년대 조선여성운동과 그 사상」, 『1930년대의 민족해방운동』, 거름, 1984, p. 369.

부친의 명에 따른 조혼(19세에 결혼)과 신여성에 대한 진보적 여성관과의 어긋남은 그의 생활에서 내적인 고민을 가중시켰다. 이와 같은 전기적인 사실을 살펴볼 때, 가족의 문제와 연애 모티브를 내용으로 하는 가정극은 1920년대 극작가에게 대중적 양식이었을 뿐만 아니라 김우진 자신에게도 개인적인 생활의 문제를 담을 수 있는 적절한 양식이었다고 할 수 있다.

그리고 가정극을 창작하게 된 내적인 계기를 전기적인 사실에서 유추해 보았듯이, 김우진의 비평에 일관되게 흐르는 사회개혁사상도 그의 가족사적인 배경과 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다. 김우진의 조부인 金炳昱은 礪溪와 茶山을 두루 섭렵한 실학 사상가로 조선 후기 사회의 모순을 해결하기 위한 점진적인 개혁안을 제시한 『太平五策』을 저술하였다. 또한 김우진의 부친인 金星圭는 실학의 바탕 위에 서양사상을 받아들이면서 ‘舊本新參’의 절충적인 개혁안을 발전시켰다. 그는 안동 김씨가 집권하던 시기에 지배층의 일원으로 농민전쟁등으로 폭발한 당시의 사회적 모순을 목격하였고, 개혁을 전후하여 물려든 외세의 침투를 실감했던 것이다. 그러나 그는 열강의 외압 하에서 전개되는 국권을 위태롭게 하는 혁명에 대해서는 비판적이어서, 급진적 개화파들의 외세의존적 개혁안이나, 갑오농민전쟁에 있어서의 반제국, 반봉건의 전면적 혁명성을 모두 거부했다. 그가 지닌 사상은 반성적 지배계급의 사회개혁안이라고 하겠다. 이같은 사회개혁안은 갑오농민전쟁 당시 농민군과 협상하는 정부측의 각료로서 全州和約에 참가하면서 집강소를 설치하는 것으로 실천되며, 그후 전라남도 장성군수로서 양전사업을 통해 토지 개혁안을 제시하기도 했다.¹¹⁾

그러나 일제강점이후 김성규의 정치활동은 제한되었고, 따라서 그는 장손인 김우진의 교육에 특별한 관심을 기울이면서 가학과 가문의 사회개혁의지를 아들이 계승하기를 요구했다고 하겠다.¹²⁾ 그러나 합법적인 정치활동이 금지되고 예술운동만이 합법적인 식민지 상황에서 김우진은 부친의 기대와 달리 문학 속에 정치운동을 내면화하고자 하는 길을 걸었다. 그는 사회적인 이

10) 그의 일기에는 가부장제 가족주의적 삶에 대한 갈등이 많이 나타나 있다. 『김우진 전집Ⅱ』 전예원, 1983, p. 295.

11) 金容燮, 「光武量田의 思想基盤」, 『亞細亞研究』 48, 고대아세아문제연구소, 1972, pp. 179~218.

12) 김우진이 동경유학시 받은 부친의 편지를 보면 부친의 기대와 요구가 잘 드러나 있다. 『김우진 전집Ⅱ』 p. 291.

념가치에 대한 인식의 확대라는 새로운 극정신 속에서, 사적인 가정극을 수용하고 극복하려고 시도하였다.

3. 사회적 이념의 드러냄……가정극의 확대

<이영녀>는 한 여성의 이야기를 그 가족과 주변의 삶 속에서 형상화한 가정극이다. 그러나 가정극의 양식 안에서 사회적 이념가치를 지향함으로써 주제와 형식에 커다란 변화를 가져오고 있다.

먼저 논의의 단서를 찾기 위해서 극의 줄거리를 살펴보겠다. 극중 장소는 목포, 극중 시간은 1924년 여름에서 겨울까지다. 1막, 벌이를 위해 집을 떠난 남편 대신 가족의 생계를 떠맡은 이영녀는 매음에 빠져든다. 어느 날 비인간적인 집단 매음을 거절한 이영녀는 오히려 밀매음죄로 경찰에 끌려간다. 2막에서 경찰서장의 소개로 이영녀는 도내유지인 강영원의 행랑채에 기거하면서 그의 면화공장에 취직하여 다닌다. 품행이 나쁜 강영원이 이영녀를 자기 집에 들인 데에는 뜻이 있었다. 면화공장에서 감독과 싸운 이영녀는 그 집에서 쫓겨나는데, 사실상의 이유는 강영원이 은밀히 강요한 매음을 거절했기 때문이다. 3막에서 이영녀는 건장한 노동자인 유서방과 동거하는데, 유서방의 과도한 율육과 가난을 감당하지 못해 병들어 죽는다.

한편 김우진은 목포 유달산 동편 오금쪼에 해당하는 위치에 지금도 방계 같이 웅기종기 모여있는 초가집 한가운데 오만한 성곽과도 같은 기와집에서 자라났다.¹³⁾ 이 극의 무대인 1920년대 목포는 곡창지대에 인접한 부두로서 농촌경제의 파탄으로 인한 이농자와 도시빈민이 격증하는 현상이 집중된 도시였으며, 서울, 부산, 군산 등과 함께 파업이 자주 일어나는 도시의 하나였다.¹⁴⁾ 김우진은 극의 배경인 목포 유달산을 ‘근대식 명승지’로서의 성격을 갖춘 특수한 장소로 묘사하고 있다.

목포라는 항구의 발전해 가는 경로를 볼 때 의심없이 유달산은 근대 생활의 특징을 많이 짙어지고 있는 줄 알 것이다. 원래 해변을 매립하여 된 市街地에는

13) 이두현, 「사랑과 연극으로 바꾼 인생」, 『음악·연예의 명인 8인』, 신구문화사, 1974, p. 107.

14) 姜東鎭, 「일제하의 한국勞動運動」, 『韓國近代民族運動史』, 돌베개, 1980, p. 553.

많은 지주家主가 생겼다. 집이 들어서고 공장건물이 생기고 도로가 넓어질수록 주택난과 생활난은 커진다. 그래서 이 양난에 쫓긴 노동자들은 시가지에서 흩날린 피땀을 유달산 바위 밑 오막살이에서 씻는다. 바위 떨어내 밑 경사 심한 깔끄막 위 손바닥 만한 片地에 바라크보다도 불편하고 비위생적이고 돼지우리 만한 초가집이 날로 날로 불어 간다. …(인용자생략)… 의심없이 유달산을 근대식 명승지로 만들어 놓았다.¹⁵⁾

〈이영녀〉에서 묘사된 목포는 극의 무대로서 사건의 중요한 배경이 되고 있으며 〈이영녀〉가 획득한 객관성의 기반이 되고 있다. 목포라는 특수한 배경속에서 당시 유달산에 사는 사람들의 생활상이 드러나며, 그 생활상은 하층계급 여성인 이영녀의 삶에서 구체화되고 있다. 〈이영녀〉에서 하층계급 여성의 문제를 다루고 있다는 것은 가정극의 전개에 있어서 중요한 의미를 지닌다.

1920년대 여성은 봉건제의 잔재인 가부장제 가족제도에 얽매었으며, 그 위에 근대적 문명과 경제적 모순이라는 또 다른 질곡 속으로 빠져들어 갔다. 김우진은 이것을 이중의 독기라고 지적했다.¹⁶⁾ 또 〈이영녀〉를 집필하던 시기에 문학의 보편적 테마를 4가지로 구분하는 글에서 ‘性적으로, 이견 다시 말할 필요도 없이 연애, 결혼, 母性, 여성의 경제적, 사회적 문제’¹⁷⁾가 새로운 문학의 테마임을 밝히고 있다.

〈이영녀〉의 주제는 여성의 경제적, 사회적 문제에 대한 것이며, 그것은 김우진 문학의 중요한 테마였다고 하겠다. 그는 반성적 지식인의 시선으로 식민지의 궁핍한 생활의 문제를 목포에 사는 하층계급 여성의 삶을 통해 제시하였는데, 그것은 ‘無家族과 매음’¹⁸⁾으로 형상화되었다. 즉 〈이영녀〉는 매음을 삶의 방편으로 하여 비정상적인 형태로 살아가는 무가족을 그리고 있다. 가족구성원이 모여서 생활할 수 있는 경제적인 기반이 불가능할 때 가족은

15) 『김우진전집 I』, p. 121.

16) 김우진, 「我觀 階級文學과 批評家」(1925), 앞의 책 p. 180.

17) 김우진, 「創作을 勸합한다」(『Societe Mai』 2, 1925. 8), 앞의 책 p. 114.

18) 앵겔스는 가족은 ‘자본과 사적 영리를 기초로 하고 있다. 이것이 완전히 발전한 형태는 부르조아에게만 존재한다. 그러나 프롤레타리아에게 강요된 무가족과 공인된 매음이 그것을 보충한다.’고 했는데, 이것은 부르조아가족이 프롤레타리아의 무가족이라는 상황과 공장제도의 존재를 그 전제조건으로 한다는 점을 지적한 것이다. 福鳥正夫(원화용역), 「사회주의 가족법 원리와 그 정책」, 『가족』, 한울림, 1985, p. 12.

해체되어 가며 비정상적인 가정의 형태로 살아가게 된다.

1막의 무대인 안숙이네는 포주인 안숙이와 매음녀인 이영녀가 세 아이들과 함께 사는 집이며, 2막의 무대는 주인인 강영원의 집인데, 그 행랑채에 이영녀의 식구외에 문간지기부부, 찬모, 인력거꾼이 더부살이를 하고 있다. 3막의 무대는 유서방과 이영녀의 식구들이 동거하고 있는 유달산의 초가집이다. 그러나 그 가정마저 온전하게 보존되기 어려운 상황이 생기고 이영녀의 가족은 점차 해체되어 간다. 1막의 가정은 이영녀가 밀매음죄로 고발되면서 해체되고, 이영녀에게 개인적인 욕망을 채우지 못한 강영원이 이영녀를 쫓아냄으로써 2막의 가정도 해체된다. 3막에서 이영녀는 동거중인 유서방의 성적인 폭력을 감당하지 못해 병이 들고 만다. 하층계급 여성의 결혼이 여성의 노동능력 실현에 의해 유지된다고 할 때, 노동력을 상실한 이영녀의 가정은 지속되기 어렵고, 결국 이영녀의 죽음으로 귀결되면서 해체된다. 그리고 극중 林道允의 가족도 무가족의 형태를 보여준다.

林道允 : 자식놈 둘이나 갑자년 흉년에 굶어 죽이다시피 날려버리고 내 內者란 것은 淸人놈 손에 팔려서 淸國으로 달아나고 그 당시엔 이 고생 저 고생이다가 훗김에 술만 날마다 먹고 지내서 그런지 그리 처자 생각이 없더니 지금에 와서는 다만 원하는 것이 그것 뿐이요.¹⁹⁾

1920년대 식민지 경제구조의 모순으로 인한 농촌경제의 파탄으로 가족은 해체되어 갔으며, 생활전선에 나서야하는 여성에게 주어지는 주요 직종은 여성특유의 직업인 접객업이었다.²⁰⁾ 따라서 무가족의 여성은 열악한 노동조건을 감수하는 여성노동자나 아니면 매음의 길로 들어서는 수 밖에 없었다. 이같은 현실은 다른 극중 인물들에게도 관련된다. 뚜쟁이 노릇을 하는 안숙이네 역시 性에 눈뜨기 이전부터 부모의 강제로 어두운 상업을 계속할 수 밖에 없었고, 그것은 정상적으로 돈을 벌 수 없는 세상 때문에 여성의 대다수가 매음에 빠질 수 밖에 없다는 극중 인물 기일의 탄식에서도 알 수 있다. 또 이영녀가 집주인이자 면화공장주인인 강영원의 요구를 거절할 때, 이웃인 점돌할멈은 ‘空空집에다 쏙밥 먹고 있으면서 은혜풀이로라도 시키는 대

19) 『김우진전집 I』, p. 118.

20) 송연옥, 「1920년대 조선여성운동과 그 사상」, 『1930년대 민족해방운동』 거름, 1984, p. 369.

로 할일'이라고 주장하고 있으며, 인범이네도 마찬가지로 '시키는 대로 말을 듣거나 그렇잖으면 새끼 학교를 안 다니게 해야 옳을 일'이라고 동조하고 있다. 매음을 삶의 한 방편으로 공인하고 있는 사회의 윤리적 상황을 잘 나타내고 있다.

그러한 상황 속에서 극을 전개해나가는 힘은 주어진 상황에 순응하지 않는 이영녀의 태도이다. 따라서 이 극에서는 무가족과 공인된 매음을 강요하는 현실과, 그것에 대립하는 이영녀가 갈등구조를 이루고 있다. 여성 혼자서 벌이로 자식들을 먹이기도 힘든 세상에 공부까지 시키기 위해 매음에 나섰지만, 비인간적인 상황을 강요당했을 때 눈 한 번 찢끔 감고 넘길 수 없었기에, 밑매음죄로 고발되는 사건을 야기하게 된다. 또 사람을 개, 돼지모양으로 마구 부리는 공장감독의 횡포에 대해 동료들과 공모하여 대들고 말았으며, 한편으로는 방을 내주고 일자리를 내준 강영원의 요구를 거절하기에 일자리와 집에서 쫓겨나게 된다.

그러나 이영녀와, 무가족과 매음을 강요하는 현실과의 갈등이 극을 움직이는 내적 계기이지만, 표면적으로는 이영녀와 부차적 인물들과의 다양한 갈등이 전개된다. 1막에서는 현실에 타협하는 안숙이네와 최소한의 인간적 자존심을 지키려는 이영녀와의 갈등이, 2막에서는 현실에 타협하는 점돌할멈, 인범이네와 현실에 반발하는 기일의 갈등이, 이영녀와 강영원의 갈등을 둘러싸고 벌어진다. 3막에서는 명순, 기일네와 유서방과의 갈등이 성립된다.

그러나 갈등구조와 극의 전개를 살펴보면, 중심적 인물인 이영녀와 부차적 인물간의 갈등이 복합적으로 연결되고 있는데, 그 갈등이 극 전체를 통해 하나의 커다란 클라이맥스로 집중되고 있지 않다. 또 극의 전개과정은 최후의 파국을 향한 부단한 전진이며 그것이 서사시의 확장성과 서정시의 집중성의 중간에 놓이는 극의 특징이라고 할 때,²¹⁾ <이영녀>의 3막의 구조는 도입부-중반-결말이라는 인과적인 사건전개가 아니라, 오히려 각 막은 독립적인 단편적 사건구조를 갖고 있으며, 극 전체는 통일된 구조라기보다 다층적인 구조를 이루고 있다.

그리고 이 작품의 소재인 매음의 문제를 직접적인 묘사를 피하고 등장인물들의 대화 속에 간접적으로 묘사함으로써, 매음이라는 내용이 일으키기 쉬운 통속적인 흥미를 제거하고 그것을 당대 사회구조와 연관된 하나의 사

21) Hegel(최동호역), 『헤겔시학』, 열음사, 1987, pp. 219~220.

실로 객관화시키고 있다.

또 <이영녀>는 당시 목포지방의 일상적이고 자연스러운 언어를 사용하면서 극적 대화의 긴장과 묘미를 살리는 데 성공하고 있다. 현실에서 있을 수 있는 대화의 정확한 재현은 당시 극의 수준에 비추어 볼 때 뛰어난 수준이었으며, 김우진이 일찌기 보인 극언어에 대한 관심²²⁾에서 비롯되었다고 하겠다.

가정극의 전개에서 볼 때, 이전의 가정극이 신여성과 유학생을 등장시켜 낭만적 허위의식에 가득찬 신·구 윤리의 대립을 자유연애와 조혼의 문제라는 연애 이야기로 다루면서, 당시 사회의 본질적인 문제를 외면하는 데 비해, <이영녀>는 일제 강점기의 경제의 파탄으로 인한 현실의 문제를 가족을 매개로 하여 다루고 있다는 점에서, <이영녀>의 주제와 소재가 갖는 새로운 의미가 있다고 하겠다. 그것은 무엇보다도 동시대 인간에 대한 진실을 밝히려는 초기 사실주의 극정신²³⁾에 인접한 것이라고 할 수 있다. 그리고 동시대 인간에 대한 진실을 은폐하고 왜곡했던 사적인 가정극의 한계를 극복하는 것이 되고, 그 같은 사적인 가정극을 가능케 하는 정신상황에 대한 공격이 되는 것이다.

4. 서사적 주제와 극형식의 갈등

반성적 지식인의 시선으로 식민지 경제의 파탄 속에서, ‘무가족과 매음’의 문제를 객관적으로 형상화하려는 작가의 의도는 서사적 자아로서의 작가의 시선을 작품 밖에 존재하게 했다. 이영녀의 삶을 다양한 부차적 인물들과의 관계 속에서 형상화하고 있는데, 이것은 절대적인 사건과 제한된 인물을 요구하는 극양식의 원리라기 보다는 서사양식의 원리이며, 김우진은 서사적 작가가 바라보는 객관적 거리를 그대로 유지한 채 <이영녀>를 극적으로 형상화했다고 하겠다.

한편 그는 가난과 매음의 문제를 다룬 김동인의 <감자>가 주의 주장이 없어서 단편밖에 못 되었다고 지적한 바 있다. “<감자>의 작가가 일정한 주의와 주장이 있는 이라면 <감자>보다 더 훌륭한 장편을 만든 줄 안다”²⁴⁾고 하

22) 김우진, 「朝鮮말 없는 朝鮮文壇에 一言」, 『時代日報』, 1922. 4. 14.

23) R. Williams, 『Drama from Ibsen to Brecht』, Chatto & Windus, 1952, pp. 382~384.

였는데, 김우진은 <감자>에서 다른 주제를 극형식 속에 담아보고자 했다고 할 수 있다. 그러나 이 같은 작가의 의도는 작가가 개입할 수 없는 극양식에 서사적 자아로서 작가의 시선이 사건 밖에 존재하게 했는데, 이것은 형식면에서 극의 부차텍스트인 지문의 확장²⁴⁾으로 나타났다.

<이영녀>는 앞에서 살펴본 바와 같이, 등장인물의 내면성에서 야기되어 상호간의 갈등으로 전개되며 하나의 결말을 향해 집중되는 극적인 사건이 없고, 각 막이 독립된 단편처럼 떨어져 있는데 지문에 의해서 하나의 통일된 사건으로 연결되어진다. 지문에서의 인물에 대한 설명과 묘사, 상황설명, 사건의 배경과 진행에 대한 설명 등을 빼고나면 <이영녀>는 파편화되어 버린다. 그러므로 <이영녀>에서 지문은 양적으로도 많은 부분을 차지하고 있지만, 무엇보다도 작품 구성면에서 절대적인 역할을 하고 있다고 하겠다.

극에서의 지문은 장소, 인물, 행동묘사를 통해 인간의 행위를 결정하는 환경을 묘사하는데 기여한다. 지문의 확장과 구성상의 중요성은 근대 이후 산문정신에서 비롯된 것이며, 극에서 나타난 서사성의 침투 현상의 하나이다. 극에 침투한 산문정신에 따른 서사적 주제는 극형식의 위기를 가져오게 했고 점차 새로운 형식으로 변화되면서 새로운 주제로 발전하기도 한다.²⁵⁾ 김우진은 <이영녀>에서 지문을 확장하는 방식으로 서사적인 주제를 극형식에 담으려고 하였다.

그리고 인물의 형상화에 있어서 이영녀의 극적인 성격이 미약하다는 점이 지적될 수 있다. 이영녀를 노동자, 어머니, 여성의 긍정적인 모습으로 묘사하는 데에는 어느 정도 성공하고 있지만, 내적인 정열을 가진 극적인 인물로는 형상화하지 못했기 때문이다.

28세지만 30세를 넘어 보일만큼 얼굴이憔悴하다. 多産과 生活難으로 살은 아위고 얼굴에는 노동자계급에 항상 있는 듯한 혈색 없는 빛을 가졌다. 그러나 커다란 두 눈에 잠긴 정숙스러운 광채와 전체의 조화잡힌 체격과 얼굴을 덮어 누를 만큼 술 많은 머리털에는 이성을 끄는 청춘의 힘이 흘러 넘친다…(인용자생

24) 김우진, 「아관계급문학과 비평가」(1925), 『김우진전집Ⅱ』, p. 178.

25) 지문의 분량이 많아질수록 지문은 서사문학에 가까워지며, 극안에서 서사적 요소의 형태를 띠게 된다. Bernhard Asmuth(송전역), 『드라마분석론』, 한남대출판부, 1986, pp. 77~87.

26) Peter Szondi(송동준역), 『現代드라마의 理論』, 탐구당, 1983, pp.72~79.

략)…곧세면서도 남을 한품에 끌어 안아서 어루만져 위안을 줄 듯한 어떤 여성의 독특한 사랑이 넘친다. 경제상, 매매상, 노역상으로 받은 고난과 또한 다수한 남자와 교제한 끝에 자연스럽게 나온 자기방어의 숙련으로 인하여 얻은 개성의 힘이다.²⁷⁾

이영녀는 하층계급 여성의 대변자, 이영녀의 삶은 동시대 경제적 요인들로 결정지워지는 다른 많은 사람들의 삶의 대변이 될 수 있지만, 극적인 사건이 이영녀라는 주체의 내면 속으로 침투되어 다른 인물들과의 갈등으로 야기되지 못했다. 즉 작품 밖에 존재하는 작가의 시선에 의해 이루어진 이영녀에 대한 묘사는 당대 현실과 관련된 객관성을 획득하고 있으나 극적인 인물에게 필요한 주관성이 결여되었다.²⁸⁾

이영녀가 극의 중심인물이면서 극의 주등장인물로 무대에 등장하지 않은 것도 인물의 극적인 성격을 미약하게 한 이유가 된다. 왜냐하면 이 극의 중심갈등은 무대 위에 장면화되지 않으며, 이영녀와 부차적 인물과의 대화나 부차적 인물들 사이의 대화를 통해 회고되거나 암시되고 있어서 이영녀의 내적인 갈등이 구체적으로 무대 위에 드러나지 않기 때문이다.

그리고 각 막에서 번번이 이영녀와 관계되는 새로운 인물이 등장하여 새로운 사건이 전개되고 있다. 이것은 작품의 통일성이 사건전개의 지속성에 근거하는 것이 아니라, 제반상황과 사건을 제시해 주는 보이지 않는 서사적 자아의 지속성에 근거하고 있음을 나타내는 것이라고 하겠다. 왜냐하면 어느 정도 제한된 인물의 수는 극에서 작품의 절대성과 독립성을 보장하기 때문이다.

<이영녀>에서 보이는 서사성의 침투는 3막의 종결 부분에서도 나타나고 있다. 3막에서 이영녀의 죽음을 애매하게 처리하고, 그 뒤에 명순과 기일네의 대화 속에서 당시 여성의 의식수준을 타진하면서 다음 세대인 명순에게서 새로운 가능성을 암시하려 했다.

기일네 : 너는 부디 시집가지 마라! 촌 같으면 몰라도 목포서야 누가 욕할 것

27) 『김우전전집 I』 p.107.

28) 루카치는 위대한 작가가 그가 사는 시대의 삶과 가까워지면 질수록 극형식에 필요한 갈등을 야기하는 주인공의 내면성을 강조하는데 소홀해지게 된다고 하였다.

G Lukacs, 『The Historical Novel』, Merlin Press, 1962, p.145.

이나? 미워를 할것이나? 여편네라도 제가 벌어서 제가 먹으면 그만이지 밋을 얻어 먹겠다고 외판 사내놈한테 매어서 지낸다냐? 고무공장에는 삼년만 지나면 칠십 전씩 준다.

明順: 아따! 이혼해버리면 그만이지.

기일이네: 이혼을 어떻게 해야? 너도 참! 할 마음이 있어도 할 줄을 알아야지. 조선 여편네는 그런 것도 마음대로 못 한다. 그저 내 말만 믿고 당초에 너는 시집가지 마라.

明順: 다른 이한테 물어서도 못 한대요?²⁹⁾

그러나 극양식에서 현실 자체는 절대적인 것으로서 더 이상 묻게끔 하지 않는 종말을 가져야 한다. 현실의 가정 및 암시는 서사양식의 원리라고 할 수 있다.³⁰⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 ‘무가죽과 매음’의 문제를 하층계급 여성인 이영녀의 삶을 통해 형상화하려는 작가의 비판적 시선은, 사실주의적 극정신에 의해 객관성의 기반을 획득하는 데는 성공했으나, 극양식에 필요한 주관성을 갖추는 데는 실패하였다. 이같은 불균형은 서사적 주제와 극적 형식과의 불균형이다. 이영녀의 일생에서 몇 개의 사건을 순차적으로 전개시켜 나가는 방법로서는 극적 형식이 요구하는 절대성에 부응하지 못했다. 극적 형상화를 위해서는 극 속에 나타난 제반 갈등이 하나의 극적인 사건으로 강화되고 집중되어야 했다.

따라서 <이영녀>는 극양식이 획득할 수 있는 운동의 총체성보다는 이영녀와 그 가족을 둘러싼 1920년대 목포에 사는 하층계급의 현실이라는 대상의 총체성에 오히려 접근하고 있음을 볼 수 있다. 그러나 대상의 총체성을 지향한다는 측면에서 <이영녀>는 당시의 가정극의 사적인 성격을 극복하고, 가정극을 사회문제극으로 확대시켰다.

5. 결 론

이영녀는 1925년 9월에 탈고되었으나 유고로 남아있다가 1975년 『연극평론』에 발표되었다. 일제강점기의 연극공연사가 일제의 탄압에 의해 훼손되

29) 『김우진전집 I』, p.125.

30) Peter Szondi, 『현대 드라마의 이론』, pp.70~71.

었던 시대라 하더라도, 그 희곡사는 숨겨진 神性을 보존하고 있는 것이어서, 〈이영녀〉가 갖는 공연사적인 의미는 없더라도 희곡사적 의미는 정당하게 평가되어야 한다고 본다.

지금까지 〈이영녀〉가, 객관성의 기반을 중요시하면서, 사적 가정극에서 벗어나 사회문제극으로 확대될 수 있었다는 점을 당대 가정극의 전개 속에서 밝혀 보았으며, 〈이영녀〉의 극적 형상화의 수준을 평가함에 있어서 사실주의 극정신에 의한 서사양식에 적합한 주제와 극형식과의 갈등에 따른 양상을 살펴보았다.

김우진은 〈이영녀〉에서 당시 가정극의 사적인 성격의 한계를 극복하고, 가정극을 사회문제극의 수준으로 끌어올렸다. 그가 〈이영녀〉에서 추구한 새로운 극정신은 동시대 인간의 진실을 나타내려는 사실주의극 정신이며 그것은 사실의 재현을 통해 산문 정신에 가까워진다. 그는 사실주의극 정신에 의해 당시 가정극이 다루던 현실과 유리된 연애 모티브에서 벗어나 일제강점기 경제의 파탄으로 인한 ‘무가족과 매음’의 문제를 다룰 수 있었다. 그것은 하층계급 여성인 이영녀의 삶 속에서 구체화되었으며, 목표의 유달산을 극의 배경으로 함으로써 당대 현실에 대한 객관성의 기반을 획득하고 있다.

그러나 부차텍스트인 지문의 확장을 가져왔으며, 극양식에 필요한 주관성의 결여로 극적인물의 형상화와 극적인 결말의 제시에는 실패하고 있다는 특징을 보이고 있다.