

# 식민지시대 프로희곡의 전개양상에 관한 고찰

손 화 숙\*

## 목 차

1. 서론
2. 등장인물의 현실인식과정 I -〈월회〉〈정의와 칸바스〉  
〈아편쟁이〉
3. 등장인물의 현실인식과정 II -〈박첨지〉〈인신교주〉
4. 계급투쟁의 연극적 형상화-〈곰장칼〉〈총공회〉
5. 풍자를 통한 현실비판-〈호신술〉〈신임이사장〉
6. 결론

## 1. 서 론

프로희곡에 대한 논의는 『염군』의 〈백양화〉에서 시작되어야 한다. 이는 염군사가 ‘해방문화의 연구 및 운동’을 목적으로 하여 창설된 최초의 사회주의 문화단체라는 점과 작가 송영의 프로극작가로서의 명망 때문이다. 그러나 불행히도 기관지 『염군』은 일제에 의해 압수되었으며, 〈백양화〉의 내용도 확인할 수 없는 실정이다.

따라서 프로희곡에 대한 논의는 김정진과 김영팔의 신경향파적 희곡에서 시작될 것이다. 김영팔의 경우는 ‘염군사’, ‘프로극협회’, ‘카프’ 등의 창단멤버

\*서울대 국문과 대학원 졸업  
주요논문: 「1930년대 프로연극 연구」

로 활약하여 프로문학과 비교적 깊은 인연을 맺고 있었던 반면, 김정진은 島村抱月에게서 연극수업을 받았다는 사실 외에는 거의 독자적으로 활동하여 왔다.

김영팔은 경성방송극에 취직하였다는 이유로 카프에서 제명당하였으며,<sup>1)</sup> 〈우는 아내와 웃는 남편〉 〈대학생〉 〈그후의 대학생〉 등 통속적인 세태극을 창작하여 그의 초기의 작품경향과 결별하고 만다. 김정진도 소외된 계층의 생활고에 대한 천착을 더이상 심화시키지 못하는 한계를 보인다.

그러나 이들의 초기작품들이 프로희곡의 전단계로 위치지울 수 있는 근거로는 〈개인과 사회의 발견〉<sup>2)</sup>이 극 속에서 단편적이거나 이루어지고 있다는 사실에 기반한다. 신경향파문학의 특징을 ‘절망의 폭발, 개인적 반항의 즉시 투쟁’<sup>3)</sup>으로 간단하게 요약할 수 있다면 김정진의 경우는 전자에, 김영팔의 경우는 후자에 각각 해당한다고 볼 수 있다.

먼저, ‘절망의 폭발’을 극명하게 드러낸 대표적인 작품으로는 김정진의 〈기적불때〉<sup>4)</sup>를 들 수 있다. 이 작품은 노동자계급의 생활고를 사실적으로 묘사하여 자연주의적 색채가 강하다. 또한, 극이 한 빈민가정에서 일어난 사건을 중심으로 전개되어, 신경향파문학의 특징인 빈궁문학으로서의 면모를 보여 주고 있다.

和實은 기차굴에서 일하다 다쳐 이제는 노동을 할 수 없는 병자이다. 그의 손자 萬福이는 화실의 약값을 벌기 위해 학교를 그만두고 공장에 다닌다. 어느날, 반복이는 공장의 기계에 다쳐 생명을 잃게되고, 이를 비관한 화실도 양젓물을 마시고 자살한다.

이처럼 〈기적불때〉는 사건의 진행보다는 상황의 제시에 역점을 두고있다. 이때 극의 시간은 현재만이 존재할 뿐이며, 과거와 미래 그 어느 곳으로도 열려있지 않음을 알 수 있다. 여기서 과거란 화실의 가족이 겪는 불행을 야기시킨 사회적 원인에 대한 해명을 가능하게 하는 극의 시간으로, 주어진 상황에 대한 해명이 없이 올바른 해결책을 제시하기란 불가능하다. 이는 극에서 미래가 부재함과도 연관되는 바, 인물들의 상황에 대한 대처가 극히 소극적이며, 사회현실을 발전적으로 파악하고 일종의 변화가능한 것으로 인식하

1) 鄭順貞, 「프로에명에 一言」, 『조선중앙일보』, 1934. 3. 8.

2) 김윤식·김현, 『한국문학사』, 민음사, 1973, p.165.

3) 임화, 『문학의 논리』, 학예사, 1940, p.536.

4) 『페허이후』, 1924. 1.

는 역동적 시각이 결여되어 있다.<sup>5)</sup>

景三：(별안간에 눈에 殺氣를 띄으며 엽해 노헌(식칼)을 들고 이러스다) 이놈의 世上을 웃지하면 조흔가! 뼈가 빠지도록 버러도 살수업는 자식을 죽이고 아비를 죽여가면서도 살수업는 이런 웬쉬의 놈의 世上을 언제 다 깻뚜 드러부시나…… (몸을 불르를 떨며 간다)

아버지와 자식을 한꺼번에 잃은 景三은 세상의 부조리함을 절실히 느끼고 있지만, 그것은 지극히 감정적인 차원에서 그치고 만다. 결국 <기적불때>는 절망적인 상황만이 극대화되어 있을 뿐이다.

한편, 김영팔의 희곡에서는 고립된 개인의 극단적인 반항을 그 특징으로 하고 있다. <싸움><sup>6)</sup> <불이야><sup>7)</sup> <여성><sup>8)</sup> 등의 결말이 주인공의 가출이나 방화 사건으로 처리된 데서 알 수 있듯이, 반항적 요소를 강조하고 있다. 이러한 경우, 극에서 제시된 문제의 근원에 대한 탐구는 부차적으로 다루어지며, 극 전체의 맥락과 유기적인 인과관계를 확보하지 못한 ‘결말’만이 두드러진다. 이때 개인의 반항은 조직력을 담보하지 못한 상태이므로 전망이 부재한 미래만이 남게된다.

이상에서 살펴본 신경향과희곡의 두가지 경향은 프로희곡의 전단계로 취급될 수 있거니와, 특히 김영팔의 작품에서는 사회주의이데올로기를 긍정적으로 수용함으로써 프로희곡의 직접적인 전사로 취급될 수 있다. 1927년에 창작된 <부음>은 프로극단의 상연레퍼토리로 선정되었다는 사실외에도<sup>9)</sup> 작품의 성격상 신경향과 희곡에서 프로희곡으로 넘어가는 과도기적 작품으로 평가될 만하다.

사회주의 운동가인 경수는 일경에게 쫓기는 처지에 놓여있다. 그가 일경을 피해 북으로 가려는 순간 어머니의 부음을 전해듣게 된다. 그는 어머니의 시신이라도 보아야겠다며 북으로 갈 것을 포기하려 하지만, 그의 애인 정숙

5) 조길예, 『브레히트의 교육극론』, 서울대학교출판부, 1982, p23.

6) 『개벽』, 1926. 3.

7) 『문예운동』, 1926. 5.

8) 『조선문단』, 1927. 1.

9) 『문예시대』, 1927. 1.

1931. 11. 이동식소형극장과 1932. 7. 개성 대중극장의 상연극본으로 선정된 바 있다.

이와 동생 숙자의 설득으로 더욱 열심히 싸울 것을 결심한다.

**環洙** : (沈着하여지며 힘을 되려) 아니다. 숙자야 우리는 사라야한다. 사라서 모든 인간과 싸워야 한다. 죽는 날까지 싸워야 한다. 그리하여 어머니의 원수를 갚아야 한다. 억울한 죽음을 한 모든 혼을 김부께 하여야만 된다. 숙자야 우지마라 나는 너보다 눈물이 많다. 가슴이 미여지고 쇠별건 피가 가슴속에서 용소 승친다. 주먹이 떨니고 니가 갈닌다. 그러나 하지 못하는——(말을 다하지 못하고 눈을 손으로 가리고 운다)

위의 대사에서 알 수 있듯이, 어머니의 죽음이라는 가정사적인 문제가 ‘어머니의 원수를 갚기위해 모든 인간과 싸우겠다’는 경수의 결의에 의해 사회적인 문제로 확대된다. 이때, 경수가 북으로 떠나는 행위는 <싸움>이나 <여성>에서의 주인공의 가출과는 그 성격을 달리한다.

경수의 떠남은 미래로의 진전된 형태를 띠고있어 신경향파희곡에서 보여준 개인의 극단적이고 고립된 반항의 차원을 넘어서고 있다. 또한 연애라는 멜로적인 내용이 극의 전체 줄거리를 이끌어가고 있으나, 그 등장인물이 신여성이나 지식계급이 아닌 운동가라는 점에서 프롤레타리아극으로서의 변모를 여실히 보여주고 있다.

신경향파희곡은 이상의 일련의 변모과정을 거쳐서 점차로 빈공문학과 개인의 반항으로 표현되는 자연발생적 단계에서 벗어나게 된다. 여기에는 제반사회운동이 비조직적이고 분산적인 데서 조직적이고 과학적인 성격으로 변화된 것이 일조한 것으로 파악된다.<sup>10)</sup> 1920년대 후반기에 접어들면, 농업공황과 원산총파업으로 인한 사회운동의 양적 팽창과 질적 고양에 힘입어 사회주의이데올로기를 정면으로 수용한 작품들이 양산된다. 종래의 빈부대립의 갈등은 부르조아계급과 프롤레타리아계급간의 투쟁양상으로 발전되며, 극중인물은 집단의 이념을 대변하는 전형의 차원으로 변모된다. 이는 프로희곡의 전반적인 현상이라 할 수 있으며, 구체적으로는 개인의 현실인식과정과 집단간의 대결양상 혹은 부르조아계급의 기만성을 폭로한 풍자극으로 나타난다.

10) 백철, 『신문학사조사』, 백양당, 1947, pp.34~35.

## 2. 등장인물의 현실인식과정 I —〈월희〉 〈정의와 칸바스〉 〈아편쟁이〉

연극의 목적은 제일의 장면에서 관객을 깃브게 하고 제이의 장면에서 울게 하고 제삼의 장면에서 감동케 하는 것이 안이고 인간의 위대한 용광로가 되어야 한다. 관객은 연극을 다 보고 도라갈 때 연극을 보러온 때 보다도 ‘보담더’ 단련 되어 있어야 한다. 연극은 현실의 계급××에 의하여 생기는 것인 동시에 그것을 관객에게 중에 의하여 다시 자기를 나흔 사회생활의 가운데 도라간다.<sup>11)</sup>

위의 인용문을 통해 확인할 수 있듯이, 프로연극의 목적은 관객을 보다 나은 의식상태로 교육시키는 데 있다. 따라서 연극의 가장 기본적인 요소인 희곡도 관객이 현실을 새롭게 바라보고 재구성할 수 있도록 도와줄 수 있어야 한다. 즉, 극의 이데올로기 전달의 기능을 강화시킬 것이 요구된 것이다.

프로희곡에서는 중심인물의 현실인식과정을 보여줌으로써 관객의 공감적 동일화를 유도해내고자 하는 일련의 작품들이 있다. 이들 작품에서는 대체로 인물의 개인적이고 실존적 차원의 문제제기 보다는 행위의 사회적·역사적인 의미를 더 크게 부각시키고 있다. 이때 등장인물의 행위는 이데올로기적인 문제로 재귀된다. 이는 등장인물의 통시적 구성으로 가능하거나, 등장인물은 대상을 추구하는 과정에서 대상의 주변에 형성된 갈등을 거친 연후에 변모된 새로운 모습을 보여주도록 되어있다. 인물의 변모된 모습은 주로 관객의 공감적 동일화의 대상이 되며, 이때에는 일반적으로 인물의 변모에 대하여 객관적 타당성을 부여해줄 현실적인 상황이나 매개적 역할을 담당하는 인물의 개입이 전제되어야만 현실성을 획득할 수 있다.

그러나, 구체적 실천과 결론에 조급한 신경향파희곡의 결합에서 완전히 벗어나지 못한 작품들로서 〈월희〉와 〈정의와 칸바스〉, 그리고 〈아편쟁이〉를 들 수 있다. 이들은 중심인물이 현실을 올바르게 인식하거나, 노동계급으로의 전이를 적극적으로 형상화하고 있으나, 그 과정이 어떠한 매개도 없이 이루어짐으로써 개연성을 상실하고 있다.

〈월희;그들의 남매〉<sup>12)</sup>는 카페여급으로 일하던 월희와 지식인청년 형준이 노동자로 계급전이를 하는 과정을 그리고 있다. 이들의 계급전이는 동시적

11) 杉本良吉, 「연극론의 건설」, 『연극운동』 제2호, 1932.7.

12) 이기영, 『조선지광』 1929.1~1930.1

으로 이루어지는 것이 아니라, 하나가 다른 하나에 종속되는 양상을 보여준다.

〈월희〉는 전반부와 후반부로 크게 양분되어 있다. 극의 전반부는 월희가 카페여공으로 일하던 시기로, 미술학교학생인 형준의 월희에 대한 사랑과 월희어머니의 세속적인 욕망이 서로 얽혀있다. 이들의 욕망은 어떠한 합일점도 찾지 못한 채, 월희의 가출로 이어진다. 그러나 우연한 기회에 월희와 형준은 남매시간임이 밝혀지게 되고, 이 사건을 계기로 극은 새로운 국면으로 접어들다. 즉, 월희는 여공으로 취직하며, 형준은 자신의 처지에 대해 새롭게 자각하게된 것이다.

무엇보다 〈월희〉가 도식적인 한계를 드러내게 되는 이유는 월희의 현실인식 과정에 있다. 월희가 카페여공에서 노동자로 전이하는 과정에서 어떠한 외부적 요소의 개입도 필요로 하지않는 까닭으로 세계로부터 고립된다. 다만 월희가 카페여공으로 일하던 당시, 一郎과의 대화에서 부자에 대한 환멸과 노동의 신성함에 대한 자각을 보여줄 뿐이다. 실제로 그녀가 여공으로 취직하게되는 현실적인 이유가 명시되어 있지 않으며 의식화과정도 삭제되어, 의식상의 단절을 보여준다. 이는 곧 그녀의 본성에 계급적 이데올로기를 갖게할 근거들이 이미 내재해 있으며, 그것들은 그녀가 여공으로 취직하면서 현실화 된다고 볼 수 있다. 즉, 그녀의 계급위치가 그녀의 사고방식과 행위를 결정하게 되어, 의식의 변화과정이 ‘계급’이라는 단일하고도 단순한 본질로 환원되어 나타난다. 결국 월희는 독자성을 상실한 도식적 인물에 틀어박힌다.

한편, 형준 역시 극의 후반부에서 급변하는 양상을 보이지만, ‘독백’의 형식을 통하여 한 지식인이 노동자로 전이하는 과정에서 겪게되는 내면적 갈등이 세밀하게 묘사되고 있다. 형준의 의식은 자신의 과거를 통하여 가진자와 못가진자의 불평등한 사회인식으로까지 비약적으로 발전한다. 그는 이후 인쇄소 직공생활과 과로로 인한 입원생활을 겪으면서 선진적 노동자로 변모하게 되는데, 그것은 공장스트라이크를 주도한 죄목으로 경관에게 검속당하는 월희를 지켜보면서 나약한 지식인에서 벗어나겠다는 결의를 통하여 이루어진다.

月姬 : 그럼 단어오겠세요! 별장생활을 가는데 웨들 우러요!(강열히 웃는 표정을 짓는다)

……월…희…야

珍玉 : 아—누나—응응 바로 와? 응.

姜勳 : 고만들 두어요. 갈 사람은 언제 가도 갈 것인데.

亨俊 : (이 光景을 木儼像갓치 서서 보다가 淑卿이를 나와 붓들며 갑자기 격한 목소리로) 아, 어머니! 어머니! 월희는 가지마는 제가 있습니다. 어머니의 아들이 亨俊이가 또 있습니다, 어머니. 그만.

한편, <정의와 캔버스><sup>13)</sup>는 등장인물의 현실인식과정에 초점을 두고 있으나, 부정적 이념을 대변하는 인물에 대하여도 상당한 비중으로 극의 대사와 지문을 할애하고 있다. 대부분의 프로희곡이 작가가 제시하고자 하는 이념과 상반되는 사고방식을 지닌 인물들은 유형화되어 있는 점과 비교하여 볼 때, <정의와 캔버스>는 서로 대립하는 이념의 갈등구조를 선명히 보여줄 수 있는 이점을 지닌다.

극의 전반부에서는 이동바라크에서 일하는 정옥이와 미술학교 여학생인 경옥이와의 대화를 통하여 건강한 노동자의 삶과 신여성의 허영심을 대비시키고 있다.

慶玉 : 그러타면 아조 잘못 보았지… 너 무어니 무어니해도 이 세상의 모든 운명은 우리들이 해가고 잇는 것이다. 너는 밤낮 우리들의 학생생활하는 비꼬아 말하지만 너 그런것이 아니다. 만일 우리들의 학생이 없다면 이 세상은 아조 암흑으로 변하고 말 것이다. 너 생각해 보렴. 정치가나 예술가나 실업가나 ‘글’이 없고서야 되겠네. 그리고 너는 우리들이 하는 일이 아조 몸 편하게 노는것만 가지만은 실상은 우리 인류사회를 위하여 로심초사하는 것이다. 이런 생각을 하면 역개가 묵어와서 잠이 아니 온단다. 너 꽤니 남만 오해를 하지마라.

貞玉 : (흥분된 중에 더욱 冷笑) 하하하하하 엇뎃튼지 얼굴은 분을 잘발내고 단기게 말연이 되엿소. 아니 사회를 위해서 로심초사를 해요. 내 똑바로 알아켜 내료. 엇뎃게 해야 ‘다이아몬드’의 女王이 되어가지고 배불떡기 신사나리로 행행을 할가 하느라고 로심초사도 되시겠조.

이러한 대립은 이동바라크를 순례하던 순류의 등장으로 부르조아 청년의

13) 송영, 『조선문예』 1929. 5.

사회운동을 바라보는 시각과 노동자의 계급의식의 대립으로 대체된다. 여기서 부정적 인물이 보여준 진지함은 극의 갈등을 서로 다른 이념의 대립으로 승화될 수 있도록 일정한 기여를 하지만, 갈등의 해결방식이 ‘우발적인 사건’에 의지함으로써 도식적인 결말을 유도하게 된다. 경옥이가 노동자로 전이하는 과정에서 드러나듯이 한 이념체계가 다른 이념체계에 의해 일방적으로 흡수된다든지, 또는 정당한 이념을 지녔다고 판단되는 인물들에 의해 순류가 조롱당하는 부분은 극에서 설정한 이념간의 갈등구조를 약화시키는 결과를 초래한다. 이는 곧 서로 다른 이념체계가 동등한 위상에서 출발하여 우열을 가리거나 대화로써 상호침투하는 것이 아니라, 이동바라크에 묵고있는 병객에 의해 순류의 과거가 밝혀짐으로써 극의 갈등이 해소되는 식의 우발성에 기대고 있다.

**병객** : 저어 아버니도 안녕하시고 어린것들도 다— 잘 잇수. 암아 큰녀석은 학교에 가게 되었슬걸. 가만 잇거라. (손꼬락을 짚아보며) 내가 여기로 온 지가 벌써 일곱해가 되었네. (順流보고) 예구 큰녀석이 벌써 여덟살이나 되었구료. 내가 올 때에 그 녀석의 돌상까지 어더먹고 왔스니까. 허… 참, 세월이라는 것이 빨너… (順流는 얼굴이 붉어지고 慶玉이는 順流를 치여다 본다.)

병객에 의해 순류가 유부남임이 밝혀지게 되고, 경옥이는 정옥이와 함께 이동바라크에서 일할 것을 결심한다. 결국 경옥이가 노동자로 전이하게 되는 현실적인 계기는 순전히 순류에 대한 배신감에서 유래한 것으로, 개별적인 체험의 차원으로 환원된다. 여기에는 물론 경옥의 대사가 갖는 결합에도 그 원인을 찾을 수 있다. 원래 둘 이상의 인물이 모여 나누게 되는 대화는 두가지의 기능을 수행하도록 되어있다. 하나는 투기적인 것으로 등장인물간의 역학관계를 구체화시켜주며, 다른 하나는 설명의 역할을 강조하여 인물의 내면을 드러내는 구실을 한다.<sup>14)</sup> 이러한 두가지 기능이 적절히 배합된 상태에서 인물의 기능이 제대로 발휘될 수 있는 것이다. 그러나, 정옥의 대사는 그와 대결상태에 있는 타자에 대한 공격이나 비난이 대부분이며, 상대방에게 자신이 지닌 이념의 정당성을 설득력있게 제시하지는 못하고 있다. 이로 인해 경옥의 행위의 급전을 설명해줄 근거는 희박해진 셈이다.

14) 지라르, 『연극이란 무엇인가』(윤학노역), 고려원, 1989, p.46.



이처럼 등장인물의 계급전이 혹은 현실인식 과정이 매개적 요소의 개입없이 인물의 본성에 근거하거나 우발적 사건에 기대고 있음은 극의 구성이 인과적으로 잘 짜여진 것이 아니라 작가의 관념에 의해 급조되었음을 의미한다. 이러한 현상은 <아편쟁이><sup>15)</sup>에서도 나타난다.

15세에 철공장의 견습소년직공으로 일본에 건너온 원보는 한때 공장스트라이크를 주도하다가 해고당한 바 있다. 20년이 넘도록 노동자생활을 하여 온 그는 힘든 노동을 견디지 못하여 모루히네를 맞기 시작하였고, 지금은 아편중독자로 전락해 있다. 하숙에서 쫓겨날 위기에 처한 원보는 모루히네를 맞기위해 10년전 남에게 수양딸로 보낸 딸을 팔기로 결심한다. 동료노동자 甲乙은 강석천에게 이 사실을 알려주며, 그들의 설득으로 마침내 원보는 자신의 과오를 뉘우치게 된다.

<아편쟁이>는 재일본조선인 노동자들의 비참한 생활을 아편중독증에 걸린 일군의 노동자의 모습을 통하여 사실적으로 보여준다. 그러나 딸을 팔면서까지 모루히네를 맞으려 했던 원보가 “수천명의 동모를 위하여 싸우다가 떡국을 먹은 김원보”라는 동료노동자의 한마디에 의해 태도가 돌변하게 되는 것은 지나치게 비약적이다. 게다가 원보의 마지막 대사는 극의 교화적 기능을 다분히 의식한 듯하다.

元甫 : …여보게, 석천이. 그 계집애는 내 청일새. 저히 집으로 잘 데려다 주게. 여려분, 죽어도 나같은 되지를 마시우. 병이 나서 죽더라도 모루히네는 그만두라!

乙 : 자-. 우리들도 시작합시다. 유충렬전이나 장기판은 불살라 버립시다.

이러한 면은 극의 2막1장의 첫부분에서 소설책을 보거나 장기를 두고 술을 마시는 것은 노동자의 건강한 삶이 될 수 없으며, 팜플렛을 읽거나 조합원의 이야기를 듣도록 권유하는 장면에서도 드러난다. 물론 이것이 <아편쟁이>의 주제 의식과 연관되어 있는 것은 사실이지만, 극 전체의 흐름과 전혀 연관되지 못한 채 어색하게 삽입되어 극의 구성이 산만해지는 결과를 빚게 된다.

결국 원보의 현실인식과정은 현실과의 끊임없는 상관관계 속에서 형성된 것이 아니라, 작가에 의해 일방적으로 제시되는 이념의 구현이나 행위의 재

15) 송영, 『대조』, 1930. 3.

현에 지나지 않는다. 이는 원보의 변모에 대하여 매개적 역할을 담당해줄 인물의 개입이 제대로 이루어지지 못했음과 관련된다. 〈아편쟁이〉에서 강석천이 그러하거나와, 원보가 하숙주인에게 팔려고 데려온 아이는 강석천의 조카딸인 것이다. 이로 미루어보아 작가는 강석천이 딸을 팔려는 원보의 음모에 깊이 개입할 것을 고려한 듯하나, 그의 역할이 극히 미미하여 제대로 수행되지 못하고만다.

### 3. 등장인물의 현실인식과정 II—〈박첨지〉〈인신교주〉

〈월회〉와 〈정의와 칸바스〉는 인물의 현실인식과정이 무매개적으로 이루어져, 극중인물이 현실에 기반한 것이라기 보다는 작가의 관념에 의해 축소된 한계를 지닌다. 〈아편쟁이〉에서는 인물의 변모에 필연성을 부여하고자 조합원인 강석천을 설정하고 있으나, 그에 대한 형상화가 제대로 이루어지지 못하여 역시 도식적인 결말을 유도하고 만다. 이러한 한계는 〈박첨지〉<sup>16)</sup>에서 어느 정도 극복되거나, 이는 돌쇠의 친구인 敬文의 역할에 의해 가능하다. 경문은 박첨지에게 동회에 참석할 것을 권유하면서 농민들의 적극적인 투쟁만이 농촌의 현실을 타개할 수 있다고 역설한다.

**敬文** : 그래두 조합말이야 우리 농군편을 들어주는 사람이 있습니다. 타작때 일이 밧부나 엇던놈이 거들어를 줘니까. 되레 붓들어다 곡식실어 내갈 길부역만 식히니 그래 신작노로 쌀 실어내주는 건 누굽니까. 우리는 너름내 농사짓노라고 죽을번하고 그래서 타작해다 바치니까 그거 실어 내가는 길까지 우리들드러 맨들나니 그런놈에 일이 어디 잇세요. 타작해논 건 그 자리에서 똑똑 반반씩 싹싹 쓰러가구 쌀감슨 때려져 똥값이 뺏는데 빗진건 똑똑 내라니 이걸 모두 엇덕합니까. 그러타고 말마되나 하는 놈은 여지업시 붓들어가니 그래 이라고도 가만히 잇서야 합니까. 조합에서 한번 일을 이르켜서 일을 좀 되도록 해보랍니다.

위의 대사는 작가의 이념을 대변하는 이데올로기적 기능이 강하지만, 경문이 현실과 밀착된 인물로서 농민조합의 필요성을 스스로 체득하였기 때문에 극의 효과는 더욱 증대된다.

16) 유진오, 『시대공론』, 1932. 1.

또한 <박첨지>가 다른 프로극에 비하여 질적 우수성을 확보할 수 있는 근거로는 박첨지가 무기력하고 체념적인 사고방식을 버리고 농민조합에 대한 긍정적 인식을 갖게되는 과정이 복합적인 구조로 이루어졌다는 점이다. 앞서 살펴본 작품에서의 인물의 변모가 간단한 계기에 의해 성립되는 단선적인 방식을 취한 사실과 비교하여 볼 때 훨씬 발전된 모습이다. 박첨지가 현실을 인식하기까지에는 경문 외에도 지주 김영철, 입분이의 죽음 등이 개입하고 있다.

지주 김영철은 빛을 갠지 못한 박첨지에게 집행해갈 것이라 협박하여 입분이를 첩으로 데려가려 한다. 이때 그의 행위와 사고방식은 철저히 지배계급의 그것을 대변하는 부정적 전형으로 제시되어 있다. 그는 농민들의 투쟁의 대상인 동시에, 억압적인 현실에 직접 가담함으로써 박첨지로 하여금 동회에 참석하도록 유도하는 현실적인 계기로 작용하기도 한다.

한편, 박첨지가 동회에 참석하겠다고 결심하게 되는 직접적인 동기는 입분이의 죽음이다. 김영철의 회유와 집안의 딱한 사정 때문에 입분이는 김영철을 따라나서지만, 물방아에 치어 죽게된다. 이때, 입분이의 죽음은 극 전체의 전후맥락과 연관성을 확보하지 못한 상태여서 박첨지의 동회참석을 유도하기 위한 돌발적인 사고 이상의 의미는 지니지 못한다. 그러나 작가는 입분이의 죽음을 통하여 소작농의 딸들이 갖는 비극적 운명의 은유로서 승화시키고자 의도하고 있다. 그러한 의도는 촌아들이 부르는 민요에서 확인할 수 있다.

村兒— : 또 잊서 “얼골고흔 딸년은 신마찌가고 살님께나 살 년은 공장에 간다”  
는 건 무슨소리냐.

(입분이 그 소리를 듣고 촌아편을 본다)

촌아二 : ‘신마찌’라는 건 저 서울시 갈보들 모여있는 집이래. 얼골입분 딸년은 신마찌박게 갈 데가 있니. 네 누나는 어딴 간 줄 아늬? 제법 시집이나 간 줄 아냐. 피—

(입분이 눈쌀이 찡흐려진다)

이처럼 <박첨지>는 각 등장인물들이 극의 상황과 밀접하게 연관되어 현실성을 획득하게 된다.

농업공황으로 피폐해 가는 농촌현실과 거기서 파생하는 모순에 적극적으로 대응하는 농민의 모습을 박첨지의 현실인식과정을 통하여 사실적으로 보

여주고 있다.

(인신교주)<sup>17)</sup>는 인신교에 현혹된 평신교도들이 종교의 기만성을 자각하는 과정을 극적으로 묘사하고 있다. 평신교도들의 현실인식과정 역시 종합적이고 진전된 형태를 띠고 있으며, 이는 한때 인신교집사였다가 사회주의자로 전향한 강군성과 인신교주 양웅의 전처 최은애의 개입에 의해 가능하다.

강군성은 일종의 과거적 개념으로 다른 인물들의 대화를 통하여 암시되어 있다가 인신교주의 훈교가 진행되는 동안 선동의 형식으로 극 중에 개입한다. 이는 상연의 공간을 선동의 공간으로 변형시켜 극의 현장성과 선동성을 높이기 위한 일종의 극적 기교로서 이때에는 객석과 무대의 분리가 왜해되어 극중 시간과 실제 시간 사이의 구분이 불명료해진다. 이러한 기법은 관객으로 하여금 단순히 연극을 관람하는 데서 벗어나 극의 적극적인 참여자로 전환시키며, 극에서 제기된 문제를 곧 관객 자신의 문제로 인식하도록 유도한다. 이로써 극의 이데올로기 전달의 기능이 강화된다.

**背教者 姜**:(손을 들고 이리서며) 여러분 인신교도 제군! 앓가 인신교주 양웅은 우리를 룬펜이니 부랑자니 하고 가진 중상을 했지만... 실상인즉 인신교 자체가 민중을 착취하는 기간이요. 인신교 간부층이 흑세무민하는 ××××주의의 총본영이외다. 그래서 그들은 '당면리익'이니 불구하야 '인신교천하'가 되느니 하고 가진 수단으로 신도대중을 속여왔지만은 오늘날까지 무엇 하나 된 것이 있습닛가! 여러분은 주머니만 털닌 것 박게 엮고 그들은 그 돈으로 가진 향락에 랑비한것 박게 엮습니다.

그러나 이와 같은 선동은 인물들의 행위를 진전시키는 데 기여하지 못한다. 이는 강군성의 개입이 극 전체의 맥락과 조화되지 못하고 '삽화적 양상'을 띤 사실과 관련된다. 작가는 강군성의 행위를 통하여 사회주의 이념의 정당성과 종교의 기만성을 확연히 보여주는 동시에, 평신교도들이 현실인식으로 이르는 과정에서 일종의 이념적 준거로서 기능하고자 하였으나, 오히려 작위적인 경향만을 노출시키고 만다. 이는 <박첨지>에서의 경문이 농촌의 현실에서 직접 모순을 체현한 현실적인 인물임에 반하여, 강군성의 경우는 평신교도들과는 전혀 다른세계에 속한 외부적 요소의 개입이라는 점에서 차이가 있다.

17) 이기영, 『신계단』, 1933. 2~1933. 4.

따라서 작가가 일종의 이념적 증거로서 제시하고자 한 강군성은 오히려 그 기능이 축소되며, 평신교도들이 현실을 자각하게 되는 직접적인 계기는 최은애와의 대화를 통해서이다.

평신교도들은 인신교리의 다섯가지 계명만 잘 지키면 소원성취할 것이라는 말에 현혹되어 농사지을 땅과 농우를 팔아서 연보를 바치러 서울로 올라왔다. 이제 생계가 막막해진 그들은 지상천국이 언제 이루어질 것인지 알기 위해 양옹의 집을 찾아가고 있다. 그곳에서 우연히 만나게 된 최은애는 양옹의 기만적인 행위를 그들에게 전달해 주며, 이로 인해 평신도들은 자신들의 처지에 대해 비로소 자각하게 된다.

그러나 수위의 고발로 가택침입죄와 폭행죄로 연행되는 것으로 결말을 맺는 데서 드러나듯이 주체가 현실을 인식하게 되더라도 미래로 확장될 가능성은 이미 차단된 상태이다. 이는 강군성의 역할이 작품 내적인 줄거리와 긴밀하게 연관되지 못한 데에도 그 원인이 있지만, 보다 근본적으로는 수탈당하는 농민의 현실을 종교적인 문제로 환치시켜 해결하고자 한 상황설정 자체의 현실성 결여에 기인한다.

#### 4. 계급투쟁의 연극적 형상화—〈곰장칼〉〈총공회〉

앞에서 다룬 작품들이 등장인물의 현실인식과정을 형상화하여, 관객이 무대위의 구체적 인물과 최대한 동일화하도록 유도하였다면, 본질에서 다루게 될 작품들은 복수적인 주체가 적대적인 대립관계에 있는 상황이나 집단에 대하여 팽팽한 긴장관계를 유지하고 있는 것이 특징이다. 이때 구체적인 행위의 재현을 담당하는 인물들은 풍부한 개성을 지닌 현실적인 인물이라기보다는 일상성을 박탈당한 채 특정한 사회집단에 속해있는 이념의 구현체로서 기능하게 된다. 인물의 행위 및 대사는 그가 속한 집단의 이해관계와의 관련 하에서만 성립되며, 그 행위의 결과도 사회적 역사적인 의미를 획득하게 된다. 집단과 집단의 갈등, 즉 계급투쟁을 형상화한 희곡으로는 〈곰장칼〉과 〈총공회〉가 있다.

〈곰장칼〉<sup>18)</sup>은 백정과 양반계급 사이의 갈등과 대립을 통하여 지배계급과 피지배계급의 투쟁이라는 역사의 보편적 법칙을 이끌어내고 있다. 일종의

18) 김영팔, 『조선지평』, 1929. 1.

천민계급인 백정은 양반계급에 의해 비인도적인 학대와 오랜 인종의 역사를 걸어왔으며, 인간들과 함께 살지 못하고 특수부락을 형성하여 생활하도록 되어있다.<sup>19)</sup> 〈곱장칼〉은 갑자년을 전후한 어느해, 김판서라는 양반이 백정인 정산의 딸을 죽인 사건을 계기로 하여 계급차별의 부당함과 인종의 굴레에서 벗어나기 위한 백정들의 투쟁을 보여주고 있다.

극의 도입부는 마을의 동산에서 백정들이 모여서 ‘토론’하는 장면에서 시작된다. 이때 양반마을에서 들려오는 거문고소리는 단순한 효과음의 차원을 넘어서 독특한 극적 기능을 수행하고 있다. 백정들은 거문고소리에 의해 양반들의 호사스러운 생활과 자신들의 비인간적인 대우와 차별에 대해 생각하게 된다. 그들은 풍류라는 것이 사람을 위해 있는 것이라면 백정도 사람인 이상 거문고에 대하여 알고 즐길 필요가 있다는 결론을 내리게 된다. 결국, 토론은 ‘곱장칼을 들고 손에다가 피를 못치는 것이 직업’이라면 자신들도 다른 직업을 가진 사람과 동등한 대우를 받을 권리가 있다는 것으로 귀결된다. 그들은 양반들의 학대에서 벗어나기 위하여 그들에 대항하여 싸울 것을 맹세한다. 바로 그때 春山이 등장하여 정산이 목숨을 잃었다는 사실을 전한다. 격분한 백정들은 김판서의 집으로 쳐들어갔으나 대부분은 맞아죽게 되고, 춘산이 적철에게 이번 싸움에서 얻게된 교훈을 유언으로 전해주는 것으로 극을 끝맺고 있다.

春山 : 다른것이 아니라 일이란 차례를 잘 밟아야 하는 것일세. 만약 그렇지 않으면 모든일에 실패를 하는 것이야 오늘밤 한 일은 실패이었었네 알겠나. 성나는대로 골나는대로 하여서는 실패란 말이야. 잘 생각을 하지않으면 (눈을 감는다)

춘산의 유언은 자연발생적이고 비조직적인 투쟁을 지양할 것을 전하고 있다. 작가는 백정들의 토론과 김판서에 대항한 사건을 통하여 관객에게 전달하고자한 바를 ‘교훈’의 형태로 보여주고 있다. 이로 인해 주제의식이 생경하게 드러나는 극작술의 미숙함을 노출시켜 관객의 자율성을 크게 침해하게 된 것은 사실이지만, 과거의 사건을 통하여 현재적 의미를 도출해내려는 작가의 의도에 의해 이 극이 단순한 소재주의에서 벗어날 수 있게 된다.

19) 並槓人外, 『1930년대 민족해방운동』(거름, 1984), p.89.

한편 〈총공회〉<sup>20)</sup>는 계급투쟁의 현장을 무대위에서 진행중인 사건으로 묘사하여 프로극의 극치를 이룬 작품이다. 대부분의 프로희곡이 지배계급과 피지배계급의 갈등을 그리고 있긴하지만, 그것은 노동자의 가정, 이동바라크, 하숙 등을 배경으로 하여 간접적인 방식으로 표현될 뿐이다. 특히 파업과 같은 집단적인 투쟁은 둘 이상의 인물들이 주고받는 대화에 의해 관객에게 전달된다. 이때 대화란 무대위에서 직접 실현되는 행위에 비해서 생동감이 떨어지는 것은 사실이다. 이러한 면에 기대어본다면, 〈총공회〉는 투쟁의 현장을 직접 다룸으로써 극적 긴장감을 더해주고 있다.

그러나 〈총공회〉 역시 연극이 갖는 시간적 공간적 제약으로부터 완전히 자유로울 수는 없었으며, 따라서 많은 인원이 등장하여야 하는 투쟁의 공간은 규찰대나 조사원들이 바깥의 상황을 보고하는 형식으로 진행된다. 여기서 규찰대와 조사원의 기능은 극의 사건진행을 담당하는 동시에 극중 공간이 무한히 확대될 수 있도록 하여준다.

**林:** (밝았के 질녀서)오나 얼마던지 (새로들어온 조사원을 보며)또 보고하시우! 얼마던지 들어봅시다.

**조사원 二:** 군대가 되려 밀려서 조사에 지장이 만습니다. 제팔조사대는 위험해서 임이 본부를 옮기었습니다. 그리고 대도시외의 소소한 데에서는 발서 통신(전신)이 두절된 모양입니다.(서류를 퍼들고)

1. 양자장으로 군인을 실은 영국군함이 올라오는 중입니다.
2. 상해료복 규찰대 본부를 기관×으로 습격하고 총공회 본 지부 심칠개소를 습격하여 비절참절한 시가전이 이러나서 규찰대의 일부는 임이 무장해제를 당하고 총공회 당 위원장은 ×살 되고 혹은 ×사, 혹은 ××되었습니다...

이처럼 보고의 형식은 극의 외부상황과 무대위의 사건이 긴밀한 연관관계를 유지할 수 있도록 도와준다.

이러한 방식으로 극을 진행하는 것은 실제 사건의 긴박함에 비하여 관객에게 전달될 때에는 극의 긴장감을 상실할 우려가 있다. 그러나 극의 대단원이 영웅적 지도자의 용감한 죽음으로 이루어져 있음으로 하여 이 점이 어느 정도 보완된다.

20) 한설야, 『조선지광』, 1930. 3.

將校: 그래도 안할테냐(×이 다시 앞으로 번쩍하였다)

林:(×투성이가 되어서 이를 악물고)

총공회의 명령이 아니면 절대로 안된다.

將校: 될때까지 보아라(세번 거듭×이 번쩍하였다)

林:(목아지가 축 늘어졌다. 그러나 마지막 악을 써서)

안된다... 언제까지던지 언제까지던지. 네놈들의 중국일 줄을 아느냐. 이 자리에서 네가 나와같이 될 날이 멀지 않았다. 응 보아라 (다시 말없이 엷매인 채 축 늘어져 버렸다)

〈총공회〉는 林의 죽음이라는 비극적인 사건이 위의 대사에 의해 오히려 미래로의 무한히 확장된 시간속에서 낙관적 결말을 보장받을 수 있다는 점이 특징적이다. 林의 대사는, 부르조아계급의 몰락을 예언하고 있어 현재의 불합리한 상황은 필연적으로 변화될 것이라는 역사적 시각을 획득하고 있다. 이는 〈곰장칼〉에서도 확인되는 바, 春山の 죽음은 이러한 의미에서 林의 죽음과 동질적이라 할 수 있다. 그러나 이들이 죽음에 직면하여 남긴 대사가 한결같이 ‘교훈’으로서 기능하고 있는 데서 확인할 수 있듯이, 이들의 죽음은 일종의 영웅주의적 발상에 가깝다할 것이다. 결국 이들 작품에서는 작가의 개입을 절제할 수 있는 기법의 세련됨이 결여되어 있다.

## 5. 풍자를 통한 현실 비판—〈호신술〉〈신임이사장〉

한편, 등장인물간의 사회적인 관계를 비정상적인 관계로 전도시켜 관객에게 생소하게 느껴지도록 만드는 일종의 ‘역전’(inversion)<sup>21)</sup>으로 풍자를 실현한 작품들이 있다. 송영의 〈호신술〉<sup>22)</sup>과 〈신임이사장〉<sup>23)</sup>이 그 예로, 이들 작품은 부정적 인물을 극의 전면에 내세워 낯고 구태의연한 사고방식과 그로 인한 부정적인 현상을 폭로하고 있다.

〈호신술〉에서는 ‘늙었으나 건강한 노복, 정직은 하나 어리석은 꼴이꼴대로 생긴 사람, 언제든지 웃고 다니는 사람’인 춘보가 주인이 아니면서 주인의 역할을 흉내내고자 함으로써 ‘역전’이 이루어진다. 그가 하인들을 모아놓고

21) Bergson, 『우유』 (김진성 역), 종로서적, 1989, p.59.

22) 송영, 『시대공론』, 1931. 9~1932. 1.

23) 송영, 『형상』, 1934. 3.



호신술을 가르쳐주는 장면은 주인에 대한 조롱행위로 귀착되며, 이는 김상용의 행위가 그릇된 것임을 시사해 준다. 한편, 〈신임이사장〉에서는 고용인들이 이사장보다 나은 인물로 설정되어 그들의 관계가 관객에게는 비현실적인 것으로 느껴진다. 이러한 ‘역전’으로 인해, 원래의 지배-종속관계가 흔들리게 되며, 작가는 간접적인 방식으로 현실을 변혁될 수 있는 성질의 것으로 제시한다.

〈호신술〉에서 기본적인 갈등구조는 김상용과 그의 가족으로 대표되는 자본가계급과 파업중인 직조공장 노동자들로 적대적인 대립관계를 이루고 있다. 김상용은 파업단에 대해 철저하게 부정적인 인식을 갖고 있으며, 파업단 역시 김상용에게 위협적이고 힘있는 집단으로 제시되고 있다. 이들의 대립관계는 상호간에 행위를 하게 만드는 동기부여도 수행하고 있는데, 이때 동기부여의 방식은 김상용을 파업단보다 열등한 위치에 둠으로써 가능하다. 김상용은 파업단이 언제 자기에게 테러를 가할지 모른다는 불안감에서 호신술을 배운다.

**相龍** : 오늘은 여러분들도 다-아시겠지만 호신술을 더-배워보려고 하는데요. 더욱히 요사하는 파업단의 괴세가 험악해져서 별별 소문이 다-들려오니까, 아조 얼는 배두지를 안으면 마음이 노히지를 안습니다 그러.

**辯護士** : 아니 이번에는 왜 그렇게 지독함닛가?

**相龍** : 글세요. 암만해두 등뒤에 딱 것이 잇는 모양갓텐데요. 더욱히 이번에는 귀속사도 계량해주마- 월급도 조곰만 내리마- 밤일은 될 수 잇는 대로 안이 식히마- 하고 여간 양보를 한거시 안인데요.

여기서 그가 호신술을 배우는 것은 간접적이고 이차적인 갈망일 뿐이며, 직접적이고 일차적인 갈망은 파업단을 저지하는 데 있음을 알 수 있다. 그 갈망은 무대 위에서는 호신술을 배우는 것으로 나타나지만 관객은 극이 진행되는 동안 갈망의 이면을 엿보게 된다. 갈망의 이면은 노동자들의 파업투쟁으로 구체화된다. 물론 이는 무대위의 시간과 공간을 확보하지 못한 상태에서 효과음으로 처리되거나 다른 인물의 대사를 통해 간접적으로 드러날 뿐이지만, 극 전체에 끊임없이 개입함으로써 극의 갈등구조를 계급대립의 차원으로 끌어올린다.

**춘보** : 네! (무엇이 생각이 나듯이)네-네-네 이제 알었습니다. 파업단이 처-들

어웁닛가!

상용: 가만 잇서 이눔아!

춘보: 네 그런데 무슨 걱정이세요. 이렇게 호신술만 쓰시면-

상용: (발을 굴으며) 예구 이눔아 듯기 실혀! 자-던화-(던화를 한다)

네 영감이슈-뉘요. 지금 원통 야단입니다. 얼는 해산을 식혀 주슈 네, 여러 군대 응원까지 청을 하겠서요. 네, 고맙습니다.

춘보: 예구 영감 저것 보세요-경관이 산뎀이 갖차 물켜 옵니다.

상용: 응, 정말, 그럼 살엇다

춘보: 예구 영감 계집애를 한 산애들 한 五百명이나 옵니다. 예구 짬이 낫습니다.

특히 종결부분에서 ‘돌이 날아와서 유리창을 깨다’<sup>24)</sup>노래소리’등 효과음으로 처리된 노동자들의 집단적인 투쟁과, 당황하는 김상용의 대비는 관객에게 전달될 때에는 도치가 일어나게 된다. 즉, 관객들은 무대위의 시간과 공간을 확보한 김상용에 대해서가 아니라, 무대상으로는 부재한 파업단에 대하여 공감적 동일화를 행하게 된다.

한편, 〈신임이사장〉의 이성환은 잘못된 규범을 이상적인 것으로 여기고, 그것을 모방하려 함으로써 자신을 우스꽝스럽게 만들고 있다. 그의 어색한 양복차림과 비뚤어진 칼나, 그리고 박삼천이 대필해 준 원고를 다 외지 못해 무의식중에 회사의 비리를 발설하는 장면에서 관객은 ‘엄격하고 지적인 기쁨’과 ‘혐오감’<sup>24)</sup>을 느끼게 된다.

理事長: 여러분 오늘은 어-본인회사가 (三天이를 치다보고 눈짓을 한다)

(그제서 알고)어-말이 좀 실언이 났습니다. 어-본 회사가 조금 말성은 만엇지만(기침)엇덧튼지 여러 人士의 歡迎에 熱烈해서 一年에 설임이 되엿습니다..... 네네 글세 그래가지고 一年이 되엿쥬. 그동안 一年동안은 맞치 시앗 씌하는 집안 모양으로 가진 말성이 다- 만엇다오. 우리 회사 산감되는 분이 동네 女人네를 때린것만 해도 오직 속이 상해서 한 노릇이겠습니가 (기침) (칼나를 만진다)(一同 긴장 理事들 낭패의 빗 當局者 不平의 빗 娼宅의 얼굴은 재밋 삼천이는 초조)

理事乙: 영감 얼는 얼는 말씀을 하쇼(눈짓)

理事長: 첫째 우리 회사는 어- 산에 나무를 못해가게 하는데 무엇보다도 어-

24) Merchant, 『Comedy』, Methuen, 1972, p.42

모든 人民의 福利를 增進시키며 나무를 크 길너 木材를 만들고 그러던 모 두 여러분께서들 우리 회사를 여러분의 회사가치 아시는 것 박게 업슬 줄 압 니다. 어힘-사이-그리고... 어... (三天이를 본다)

이처럼 이성환의 우스꽝스러운 행위와 대사는 이성환과 관객과의 사이에 거리를 유지하도록 해주며, 이는 관객들이 이성환에 대해 공감적 동일화를 느끼는 것을 방지해준다. 동일화가 이루어지지 못함은 극작가와 관객이 동일한 집단으로 묶이고 이성환만이 그 집단에서 소외되어 열등한 위치에 놓 이게 됨을 의미한다. 따라서 극작가는 관객이 공감적 동일화를 행할 수 있 는 다른 대상을 제시하게 된다. 그 대상은 연설회장을 꾸미기 위한 소도구인 ‘화분’을 매개로 하여 드러난다. 화분은 극의 발단부분에서는 단순한 소도구 에 불과하지만, 용진이가 화분을 죽은 아내로 착각한 데서 특별한 의미를 갖 게 된다. 즉, 화분은 무대밖의 사건이 개입함으로써 삼림회사의 산주인에 대 한 횡포와 그로 인해 희생당한 사람으로 그 의미가 확장된다. 이때 관객들은 용진과 그의 아내의 불행한 사건에 대해 비판적으로 감정이입을 행하는 동 시에, 열등한 인물로 묘사된 이성환을 새롭게 인식하게 된다.

**溶鎮**: 이놈아 네가 누구냐 들어서 우리 여편네를 살려놔라..., 응... 어서 어서 (주먹을 휘노고 야단을 친다 모두들 이리저리 몰려 다닌다 理事長 理事長室 로 들어가려고 한다. 溶鎮이가 급히 가서 먹살을 붓잡는다. 한참 노려보다가 멈친다. 理事長나가 잡아진다.

**溶鎮**: 내가 밋친 줄 아니... 허... (웃는다)(별안간 花盆을 보더니 빙긋 빙긋 웃 으면서 밋치 사람을 對하듯이 손을 버리고 갖가지 간다)... (花盆을 어루만지 면서)여보 마누라 어딤 갖다왔소(사람들을 보며)에이구 나무를 만히 해왔겠 구려 여보 우리 오늘은 듯듯하게 때고 잡시다... 뭐... 괜찬어... 산꾼이 무슨 산꾼야... 어딤 우리 고을에도 산꾼이 있나... 예구 꽤나 그래... 괜찬어요(氣 色을 변한다 우는 소리로) 여보 어서 이러나오 어딤 허리 내 주물너 주리다 (책상르 주드르면서)응... 어서 자우 괜찬수 어서 나요 어서요 산에는 나무가 커졌다우 아모나 맘 대루 단김되다

이와 같이 무대안의 상황과 인물에 대립되는 입장에 있는 과거의 사건이 무대안으로 개입하여 현재의 사건으로 전환되는 것은 극의 이데올로기적 기 능을 강화시키기 위한 기교로 볼 수 있다. 이는 이성환이 행동이나 성격이 극도로 과장되어 비사실적인 데서 오는 극의 진실성과 심각성의 상실을 보

완해주는 역할을 하는 동시에, 줄곧 조롱의 대상이 된 이성환이 사회적인 맥락으로 편입되면 그의 행위가 파괴적이고 위협적인 힘으로 작용함을 보여준다.

## 6. 결 론

본고에서는 예술운동의 불세비키화가 제창된 이후, 사회주의 이데올로기를 적극적으로 수용한 희곡작품들을 분석함으로써 프로희곡의 특성을 구명하고자 하였다. 논의에 앞서 본고는 프로희곡의 전단계로서 신경향파희곡을 설정하였다. 신경향파희곡은 신경향파소설에서 나타나는 특징들을 공유하고 있으며, 특수하게는 신파극의 영향을 일정하게 받고 있다.

김정진의 <기적불매>는 노동계급의 빈궁한 생활의 실상을 깊이있게 천착하였다는 점에서 신경향파희곡의 한 경향으로 자리매김할 수 있겠으나, 비극적인 결말에 의해 관객의 동정심을 호소하고 있음으로 하여 신파조의 색채가 강하다. 또한 반봉건적 주제의식을 다룬 <미쳐가는 처녀>와 <여성>의 경우, '자유로운 개성의 발현' '자유연애'를 주장하고 있으나 극의 내용이 지나치게 멜로적이라는 점에서 신파적이다. 그러나 <불이야>와 <싸움>에서는 이러한 신파적인 색채에서 다소 벗어나 프로희곡의 특성의 하나로 지적될 수 있는 '미래지향적'인 극의 구성을 보여주고 있다.

신경향파희곡은 개인의 고립된 투쟁 혹은 즉각적인 반항에서 탈피하여 극에서 제기된 문제를 조직적이고 집단적인 차원에서 해결하고자 하며 프로희곡으로서의 변모를 점차 갖추어나가게 된다. 김영팔의 <부음>은 바로 그러한 점에서 신경향파희곡에서 프로희곡으로 변모하는 과도기적 성격을 지니게 되는 것이다.

본고에서는 프로희곡을 카프동경지부의 전선순회공연이 계획되었던 1929년부터 프로연극의 활동이 사실상 중지되는 1934년 신건설사건까지의 시기에 창작된 작품들로 한정하였다. 또한 카프에서 활동한 기간 동안에는 신경향파희곡과 몇몇 프로희곡을 창작하였으나 카프에서 제명당한 이후 단순한 통속극이나 세태극을 창작한 김영팔의 후기작품들은 논의에서 제외하였다. 신건설사건 이후, 프로작가들의 전향문제가 공공연하게 대두되었던 시기에 풍자의 수법으로 부르조아적 배금사상을 비판한 송영의 <가사장>, <황금산> 등도 논외로 하였다. 이 작품들은 프로희곡의 전반적인 특성과는 다소 변별되므로 독자적인 범주에서 다루어져야 할 것이다. 따라서 프로희곡은 제한된

의미에서나마 프로예술운동이 가능하였던 시기에 계급적 이데올로기를 전달할 목적으로 창작된 작품들이다. 구체적으로는 등장인물의 현실인식과정을 형상화하여 관객의 공감적 동일화를 유도해내는가 하면, 집단과 집단의 대결양상을 통하여 역사적 의미를 도출해내었으며, 자본가계급을 중심인물로 삼아 그들이 대변하는 이념과 사고방식을 풍자하고 있다.

이들 프로희곡의 공통된 특징은 극의 시간이 한결같이 ‘미래지향적’이라는 점이다. 이는 “노동자의 생활을 직접 행동으로까지 고양시킬 것”<sup>25)</sup>이라는 프로연극의 목적과 깊이 관련되어 있다. 여기서의 관객이란 연극속으로 통합될 수 있는 존재로서, 극에서 다루어질 내용과 문제의식은 그들이 처한 현실적인 문제이어야 하며 그에 대한 가상적인 해결책까지 제시할 것이 요구된다. 즉, 관객들의 현실과 극의 현실은 동시대성을 띠어야 하는 것이다. 프로희곡은 이와같은 요구에 부합하여 노동계급의 승리를 암시하거나 주인공이 현실을 직시하는 식의 결말은 유도하고 있다. 이때 결말은 사건의 전개과정에서 필연적으로 도출된 것이라기보다는 작가의 관념이 우세하게 작용한 것이 사실이다. 이로 인해 대부분의 프로희곡은 단막극의 형식을 취하고 있음에도 불구하고, 인물의 결단이 극의 근본상황을 변화시키고 해결의 종점을 향해 나아가는 사건진행에 역점을 두게된다.

단막극이란 시간적인 압박으로부터 자유롭지 못하며 따라서 극의 긴장은 인간상호간의 사건에서 나오는 것이 아니라 이미 상황속에 근거하고 있어야 한다.<sup>26)</sup> 그러나 프로희곡에서는 짧은 시간내에 사건진행을 수행하고자 하여 조급한 결말을 유도하고 만다. 흔히 프로희곡에서 극의 출발점이 되는 상황과 그 상황을 변화시키는 인물의 행위 사이에서 심각한 간극을 느끼게 되는 것도 바로 여기서 연유한다.

또한 프로희곡의 등장인물이 개성을 상실한 유형화된 인물이라는 점을 지적할 수 있겠다. 극 중에서 불안정한 상황을 변화시키거나 스스로 현실에 적응하도록 되어있는 중심적인 인물의 경우에도 그들이 대변하는 이념에 대하여 비유적으로 형상화되어 있다. 이러한 현상은 부정적 인물인 경우에는 더욱 심각하며, 이로인해 극의 내용이 설득력을 상실하게 된다.

한편 대부분의 프로희곡이 노동현실에 집착한 나머지, 당시 식민지사회구

25) 이병찬, 「이동극장」, 『무산자』 제1호, 19295.

26) Peter Szondi, 『현대드라마의 이론』 (송동준역), 탐구당, 1984. p.89.

조를 온존 강화시키는 지주와 소작인관계<sup>27)</sup>에 대하여는 소홀히 다루고있다. 프로희곡에서 농민문제를 다룬 것으로는 유진오의 〈박첨지〉가 유일하다는 것은 이를 잘 설명하여주고 있다. 이는 예술운동의 볼셰비키화방침에서 작품이 다루어야 할 내용과 제재를 엄격히 규정한 사실과 관련하여, 극 속에서 다양한 갈등이 구현될 가능성을 스스로 차단시킨 것이다.

---

27) 김석민, 「일제하 조선농업의 성격에 관한 일연구」, 『한국자본주의와 농업문제』 아침, 1987. p.71.