

# 김영수 희곡에 나타난 대중성 연구

이 석 만\*

<차 례>

1. 서론
2. 순수연극운동론
- 3-1. 소외된 계층의 궁핍상을 극화한 <혈맥>
- 3-2. 현대여성의 허위를 극화한 <여사장>
- 3-3. 절대적 애국심을 극화한 <반역자>
- 3-4. 민족적 주체성을 극화한 <돼지>
4. 결론

## 1. 서론

본고는 문학의 이론과 그에 따른 창작과의 상관관계에 관한 연구이다. 하나의 문학회론이 제기되었을 때, 그것을 바탕으로 작가들이 어떠한 형태의 작품을 산출해내느냐의 문제이다. 이론과 창작이 일치할 수도 있고 또 그렇지 않을 수도 있기 때문이다. 이때, 무엇이 옳고 그르냐는 식의 질문은 무의미한 것일 수가 있다. 즉 이론의 타당성에 못지 않게 창작의 자유 또한 중요한 문학적 요소이기 때문이다.

그러므로 본고에서는 해방기(45.8.15~50.6.25)라는 혼돈의 시기에 우익 연극론과 희곡사이에 나타나는 모순되는 경향에 주목하고자 한다. 이러한

\* 경희대 강사

경향의 파악을 통하여 당시 연극계의 상황을 조금이나마 구체적으로 파악할 수 있겠기 때문이다. 연극론에 따른 희곡의 창작이 대입식으로 이루어지지는 않는다고 하더라도 일정 정도의 논리적인 맥은 같이하여야 할 것이다. 다시말하면 연극론의 전개와는 다른 방향의 희곡 작품이 창작된다는 것은 그들 스스로가 자가당착에 빠진 경우라고 할 수 있다. 이 시기 우익 연극론은 순수연극운동론이라고 할 수 있는데, 이는 범박하게 말하여 ‘비정치성’과 ‘비대중성’을 의미하는 연극론이다. 그럼에도 불구하고 그들의 희곡에는 ‘대중성’과 ‘정치성’이 자주 나타난다는 것이다. 이는 순수연극운동론이 주장하는 내용과는 상반되는 것으로 대표적인 우익 연극인들의 희곡작품이 이러한 경향을 보이고 있다는 것은 매우 아이러니컬한 것이라고 하지 않을 수 없다. 특히 해방기 우익연극인으로서 활발한 연극활동을 전개한 유치진, 오영진, 김영수 등의 작품에서 많이 보이고 있음은 주목을 요한다고 하겠다.

유치진은 해방 직후 극계에서 활동을 전개하지 못하다가 1947년 5월 ‘극예술협회’가 창립되면서 본격적인 작품활동을 전개하게 된다. 그 후 초대 국립극장장이 될 때까지 해방기 우익 희곡의 좌장격으로 활동하면서 우익계를 대표할 만한 역사극을 발표하게 된다. <자명고>(1947), <별>(1948), <원술랑>(1950) 등의 작품에는 대중적이며 대중계몽적인 요소가 많이 가미되어있다. 이러한 현상에 대해 이상우는 「유치진 희곡의 변모과정 연구」에서 유치진의 역사극은 “작품의 표층구조 자체는 낭만적 요소로 가득찬 역사 멜로드라마인데, 그 심층적 작용에서는 상당한 정치적 전언이 깔려”<sup>1)</sup> 있다고 언급하고 있다. 이처럼 유치진 희곡의 정치성은 작품 내에서의 이중구조와 함께 연극론과의 모순을 보이고 있다.

오영진 역시 <살아있는 이중생각하>(1949)에서 정치성을 강하게 표현하고 있다. 이에 대해 양승국은 “하식의 입을 통하여 작가는 북한의 실상 - 그것도 일면적인 것이겠지만 - 을 관객에게 전하고 싶었던 때문인 것이

1) 이상우, 「유치진 희곡의 변모과정 연구」, 고려대 박사논문, 1996, 99면.

다. 바로 여기에 또 하나의 일방적인 비방의 문학<sup>2)</sup>이라고 지적하고 있다. 이와같은 우익 연극인들의 대중성과 정치성을 살펴보기 위해서는 우선 대중극에 대한 개념을 정립해 보도록 하자.

대중성이란 용어는 흔히 통속성이라는 말과 혼용되며, 이는 진지성과 서로 대립되는 개념으로 여겨진다. 그러나 이들의 관계는 서로 적대적인 관계라기 보다는 상호보완적일 수도 있는 관계이다.<sup>3)</sup> 통속성은 통속적 취향, 도식성, 모호함의 거부, 새로움과 관습의 조화, 감상주의, 도피주의, 보상심리, 유치함 등의 특성<sup>4)</sup>을 갖는데, 부스는 대중연극에 대하여 다음과 같이 설명하고 있다.

대중연극의 세계는 혼란, 의심, 당혹감 등이 없는 확실성의 세계이다. 선은 절대적 선으로서, 악은 절대적 악으로서 그리고 선은 온갖 모진 고문과 역경을 겪은 뒤 결국 악을 제압하고 처벌하며 그리고 충분한 물질적 보상을 받게 된다. 이것은 절대성의 세계이다. 만족할 만한 것이라고는 하나도 없는 우리의 일상과 비교해 보면 얼마나 멋진 세계인가. 이것이 대중연극이 왜 그렇게 즐기차게 대중들에게 인기 있는가 하는 것을 설명해 주는 대중연극의 낭만적이고 도피주의적인 속성이다.<sup>5)</sup>

이와같은 대중극이 갖고 있는 확실성과 절대성은 선전, 선동성을 강조하는 정치이데올로기의 도구화가 될 가능성이 매우 높다고 하겠다. 즉 대중극을 통하여 관객 대중의 '허약함과 무지에 대한 보상심리'를 충족<sup>6)</sup> 시키고 자신들의 정치적 목적을 전달하고자 노력하기 때문이다. 예술의 대중성에 대한 견해로는 세가지가 있는데 다음과 같다. 첫째는 지적, 정서적 수준이 빈약한 이들의 통속적인 취향에 영합하려 한다는 회의주의적 입장이

2) 양승국, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994, 360면.

3) 박성봉, 『대중예술의 미학』(동연, 1995), 61면.

4) \_\_\_\_\_, 위의 책, 183면.

5) 박성봉 편역, 『대중예술의 이론들』(동연, 1994), 182면에서 재인용.

6) \_\_\_\_\_, 위의 책, 193면.

고, 둘째는 모든 이들이 쉽게 접근할 수 있다는 측면에서의 문화 민주주의적 입장이고, 셋째는 민중문화와의 연속성 맥락에서 정치적 변혁 의식은 결여되어 있으나 그 나름대로 삶의 맥락에서 제도권의 지배 이데올로기에 맞서고 있다는 후기 민주주의적 입장으로 나누어 살펴볼 수가 있다.<sup>7)</sup> 첫째 입장처럼 오락성이나 개인적인 욕망을 충족시키기 위한 통속성은 비난받아 마땅하지만, 둘째 입장처럼 문화 민주주의적인 입장에서 대중과의 긴밀한 연계 속에서 연극행위가 이루어 진다면 연극의 대중화에 큰 기여를 할 것이다.

본고에서 다루고자하는 이 시기 우익 연극인들의 입장 역시 첫번째 입장에 대한 비난과 두번째 입장에서의 대중극을 지향하고자 한 것으로 파악된다. 필자 역시 그들이 갖고 있는 대중성을 부정적인 입장에서만 파악하기 보다는 당대를 표현하는 연극행위로서의 적극적인 표현이었다는 점을 인정하고자 한다.

앞에서도 잠시 언급했듯이 유치진과 오영진의 경우 우익 연극론과 희곡 창작의 모순이 정치성으로 드러났다면, 김영수 희곡에서는 대중성으로 나타나고 있다. 해방기 김영수는 극단 '신청년'의 전속작가였다. 이 극단은 중앙극장의 전속극단으로서 그 외에도 연출가 박진을 중심으로 서월명, 박계행, 장성일, 김복자 등 직업 연기인들로 구성된 직업극단이었다. '신청년'은 1947년 10월 31일 김영수작 <오남매>를 허흥 연출로 중앙극장에서 창립 공연을 한 후 주로 김영수의 작품인 <사랑의 가족>, <사랑>, <반역자>, <여사장>, <혈맥>과 같은 작품을 꾸준히 발표하였다. '신청년'은 직업극단 이면서 흥행극단이었으므로 대중적인 인기를 위주로 흥행이 되었기 때문에 김영수의 희곡작품 역시 당시 우익연극론과는 달리 대중성과 대중계몽적인 요소를 많이 보이고 있다. 김영수 희곡에 관한 연구로는 주로 <혈맥>에 대한 언급<sup>8)</sup>이 대부분이며 그의 작품을 총체적으로 다룬 경우는 몇

7) 박성봉, 앞의 책, 23면.

8) 장혜전, 「<고목>과 <혈맥>의 거리」, 『이화어문논집』12집, 1992.

이상우, 「해방직후 좌우대립기에 나타난 현실인식의 양상」, 『한국극예술연구』, 1992.

몇 석사논문<sup>9)</sup>과 희곡사<sup>10)</sup> 등에서 그의 사실주의극의 실험과 현실의 객관적 묘사에 초점을 맞추어 논의하였다.

그러므로 본고에서는 이러한 연구업적을 바탕으로 <혈맥>과 함께 김영수 희곡 중에서도 상대적으로 언급이 적었던 다른 작품에 관해서도 분석하고자 한다. 이렇게 될 때 한 작가에 대한 전체적인 조망이 가능할 수 있으리라고 본다. 우선 해방기 우익 연극인들이 주장한 '순수연극운동'의 성격을 규명해 보고, 이러한 연극론을 바탕으로 그들이 궁극적으로 추구하고자 한 것이 무엇이었는지를 알아보고자 한다. 그후 그들의 연극론과 김영수 희곡과의 상관관계를 알아보고, 그의 희곡 속에 나타나는 대중성을 밝혀내고자 한다. 그렇게 함으로써 그의 희곡에 있어서의 대중성이 극적 효과를 높이는데 어떠한 역할을 하였는가를 알 수 있을 것이다. 그리고 정치적 격동기인 해방기에 극작가가 정치적으로 자유롭기가 얼마나 어려웠으며, 또한 당시에 연극을 무대에 올린다는 것이 얼마나 어려웠던 것인가를 짐작해볼 수가 있을 것이다.

## 2. 순수연극운동론

해방기는 좌우이데올로기의 대립기라고 할 수 있다. 그러므로 이 시기 정치적으로 우세했던 좌익연극인의 정치적 성향에 대하여 상대적으로 열세에 있던 우익 연극인들은 비정치적인 성향을 드러내게 되었다. 좌익연극인들이 주장하는 민족연극론은 진보적 민족연극론으로써 계급성과 당파성에 입각한 연극론이었다. 이러한 주장이 연극계를 주도하고 있을 때, 우익

양승국, 「1945-1953년의 남북한희곡에 나타난 분단문화적 특질」, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994.

9) 정병희, 「김영수 희곡 연구」, 성신여대 석사논문, 1984.

김선정, 「김영수 희곡 연구」, 경희대 석사논문, 1995.

10) 유민영, 『한국현대희곡사연구』, 흥성사, 1982.

서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994.

줄 저, 『해방기연극연구』, 태학사, 1996.

연극인이라고 할 수 있는 김진수(金鎭壽)는 「연극수난기」라는 글에서 다음과 같이 비판하고 있다.

정치노선만을 추종하려는 ○○적 입장에서 용감히 탈출하여 자유 선량한 창조적 정신으로 돌아오라. 그리하여 정치를 영도하고 排進하고 거부 반박할 수 있는 자유로운 세계에서 문화인다운 프라이드를 사수하여야 할 것이다.<sup>11)</sup>

위의 글을 보면 해방기에 좌익 연극인들에 의해 이루어지는 연극이 정치적 색채를 강하게 띠고 있었으므로, 김진수와 같은 우익 연극인들의 입장에서는 예술이 정치도구화 되는 것이라고 비판한 것이다. 그러므로 당시의 연극계를 수난기로 보며, 연극은 정치적 사상에 얽매이지 말고 자유로운 창조정신을 살려야 한다고 주장하는 것이다. 이와같은 연극의 정치화와 함께 우익 연극인들이 우려한 것은 연극계가 너무 상업주의화 되는 경향이었다. 서항석은 “연극의 상업주의화를 배격하자. 이는 극장의 호독으로부터 착수하여야 한다. 극장문제의 합리적 해결, 이것이 우리의 당면한 과제다. 그 뒤에 올것은 다채한 신극운동의 전개다.”<sup>12)</sup>라고 주장하고 있다. 당시 극계의 상황을 연극의 정치화와 상업주의화로 파악한 우익 연극인들은 47년 10월 29일 12개 연극단체가 모여 ‘전국연극예술협회’를 탄생시켰다. 이 협회의 활동 강령은 4개가 있었는데, 그 중에 ‘순수연극문화의 수립’이라는 강령이 있다. 이처럼 그들은 표면적으로는 ‘순수연극’을 강조하였던 것이다.

좌익연극인들이 진보적 민족연극론을 주장하다가 대부분 월북을 하게 된 48년 이후부터 우익 연극인들에 의해서 민족연극론이 주장 되는 데 그것은 다름아닌 순수연극론이었다. 본격적인 순수연극론을 주장한 이해랑은 진보적 연극인에 대한 다음과 같은 비판으로 그의 글을 시작하였다.

11) 김진수, 「연극수난기」, 『영화시대』1, 1946.4.

12) 서항석, 「연극과 연극운동」, 경향신문, 1946.11.7.

실재하지 않은 세계의 생명을 회귀하고 진보적인 사상의 중량에 허덕이며 협소한 사상 속에 칩거하여 예술에 대한 명민한 비판정신을 상실하고 자신도 모르게 정당의 끄나풀 노릇을 하기에 급급한 청년이 조선연극계에도 그 수 결코 적지 않다. (중략)

순수연극운동이란 다시 말하면 연극의 순화운동이다. 연극이 아닌 잡스러운 정치 - 현실이 뻔뻔스럽게 연극에서 큰 얼굴을 하고 연극이 가져야 할 연극자체의 미를 겁방에다 몰아 넣고 전면에서 우쭐거리는 폭한의 행위에 대한 항거요 그들 폭도의 손에서 연극을 다시 해방하고 연극으로 하여금 연극의 길을 걷게 하기 위하여 연극의 독립을 부르짖는 운동이다.<sup>13)</sup>

그는 좌익연극인들의 연극활동이 정치주의에 함몰되었다는 비판과 신파연극인들의 상업주의에 대한 비판을 하고 있다. 그가 주장하는 순수연극운동은 결국 이데올로기에 물들지 않고 예술의 순수성과 창조성에 바탕을 둔 연극운동이라는 것이다.

48년 중반 이후의 연극계의 상황을 김진수의 글을 통해서 살펴보기로 하자.

투쟁의 대상은 물론 상업주의 연극 신파였다. 비속과 순수와의 투쟁, 상업주의와 문화주의와의 투쟁 등등…… 가까운 예로 영리를 목적으로 하여 흥행만을 노리고 오락만을 고취하는 대극장의 무대를 독점하고 있는 구극에 반항하여 영리를 무시하고 진정한 신극수립을 위하여 제창된 아메리카의 소극장운동과 하결을 더 나아가 연극의 세계에 근대적 세계관을 주입하기 위하여 상업주의의 탈을 벗고 순수예술로서 종래의 봉건 인습에 젖은 수법을 버리고 자유로운 표현으로 연극의 본질을 찾으려고 구류연극과 투쟁을 한 구라파의 신극운동도 들 수 있다.<sup>14)</sup>

이 글을 통해 볼 때, 48년이 되면 이미 좌우 대립기라기 보다는 우익 연

13) 이해랑, 「연극의 순수성」, 『예술조선』2, 1948.2.

14) 김진수, 「연극운동의 당면과제」, 『대조』3권 3호, 1948.8.

극인들의 투쟁의 대상은 소위 대중극을 하는 신파연극인들이었음을 알 수 있다. 신파극을 하고 있다고 주장하는 우익 연극인들은 그들이 하는 연극만이 진정한 연극이라는 것이다. 이러한 그들의 견해는 앞에서 언급한 대중극에 대한 견해 중에서 회의주의적인 입장으로 부정적인 입장을 표현한 것이라고 하겠다. 결국 그들이 비판한 대중극 내지는 신파연극이란 이와같은 상업주의를 표방한 비속한 연극이었지, 대중과의 연계성 자체를 비방한 것은 아니었음을 알 수 있다.

순수 연극에 대한 자체 점검이 제기 된 가운데, 지금까지 간혹 언급되었던 민족연극론에 대한 글이 발표되었다. 오영진은 민족연극의 목표를 다음과 같이 제시하였다.

오늘의 민족연극의 목표는 정치적으로 모든 봉건주의적 잔재를 청산하고 독재정치의 ○○을 벗어나 자유를 전취하기 위한 투쟁하는 연극이어야 할 것이요, 예술적으로는 전세계의 사실주의와 자연주의 무대를 지양하고 금세기 초 제1차대전 직후의 인간생활과 심리를 공허와 회의를 틈타서 질병처럼 침투하였던 목적주의를 기각함으로써 새로운 무대예술을 발전함<sup>15)</sup>

이러한 오영진의 글에서 민족연극의 개념은 명확히 정립되어 있지 못하였다. 이러한 주장은 좌익 연극인들의 민족연극론과 별 차이점을 보이고 있지 않다. 봉건주의 잔재의 청산은 좌우 어디를 막론하고 청산해야할 제일의 과제였기 때문이다. 이를 청산한 다음 제창해야할 연극이 바로 민족연극, 다시말하면 순수연극이라는 것이다. 이에 대해 이진순은 민족연극의 개념을 다음과 같이 설명하고 있어 주목을 요한다.

혼란하였던 몇해 그래도 우리들은 순수예술을 다시 환호하는데 자위를 얻으려하였으나 구체적인 이론도 없이 정치주의 연극을 거부만했고 확고한 예술적인 체계를 세우지 못하고 출발한 데서 성과를 얻지 못하였다. (중략)

15) 오영진, 「민족연극의 신제」, 서울신문, 1949.11.5.

내용의 충실을 가져오기 위하여 좋은 의미에서 문학성을 (근대극적이 아닌 것) 투입시킬 것, 인간성을 존중하여 민족예술을 수립하지 않아서는 안될 것 민족은 곧 인간이다. 우리는 이 민족이라는 것을 낡은 관념으로 생각하지 말고 순수하게 음미하지 않아서는 안될 것이다. 애란의 연극은 영국의 엄정 하에서도 민족적인 것을 회구하며 민족정신을 보지하여 애란 민족연극을 수립하였는데 애란극의 영원한 생명이 있지 않았던가.

그래서 기술적면에 있어서는 각분야 즉 연출, 연기, 장치, 조명 등이 엄숙 하여야 할 것이다. 최근 일부 배우들의 연기정신의 타락상은 정말로 불유쾌 하다.<sup>16)</sup>

이진순의 위의 글은 해방기를 통해 우익 연극인들의 연극론에 대한 자체 점검이라는 점에서 의의를 갖는다. 이진순이 말하는 민족연극의 체계는 정치주의만을 거부한다고 해서 되는 것이 아니라 내용과 형식이 일치하는 연극을 하자는 것이다. 민족연극의 개념은 애란민족극과 마찬가지로 민족정신을 보지한 민족 예술의 수립이라는 것이다. 이처럼 순수의 개념이 민족으로 치환되는 시점에서는 그들의 연극론 역시 그들이 선점하고 있는 남한의 정치이데올로기를 옹호하지 않을 수 없게 되는 것이다. 정치이데올로기가 좌, 우로 나뉘어진 상황에서의 순수 내지 민족이란 어쩔 수 없이 체제순응적으로 될 수밖에 없다고 하겠다.

위와 같은 순수연극운동을 전개한 우익연극인들은 남한에서의 정치적 세력을 확대해 가기 위하여 다음과 같은 활동을 전개하였다. 48년 4월 무대예술원 산하 30개단체의 건국축진문화계몽운동의 전개, 8월에는 정부수립 경축공연 실시, 12월에는 '전국문화인총결기대회'를 열어 정부를 전폭지 지할 것을 다짐하였다. 이와 같은 일련의 활동을 통하여 남한에서의 우익 연극인들의 연극계에 있어서의 헤게모니 장악은 이루어졌고, 6·25발발 직 전까지 국립극장 설치 등을 하면서 그 세력의 판도를 키워나갔던 것이다. 이러한 우익 연극인들의 활동을 살펴보면 그들 역시 자가당착에 빠져있음

16) 이진순, 「민족연극의 체계를 세우자」, 경향신문, 1950.11.

을 알 수 있다. 정치성의 배격과 삶의 진실한 묘사를 운운하던 그들이 오히려 정치적 활동에 솔선수범하고 있기 때문이다. 이는 해방기라는 역사적 시기가 정치주의적 성향으로부터 자유로울 수는 없었다는 것을 반증해 주는 것이라고 할 수 있다. 결국 우익연극인들이 주장하는 순수연극론은 보수 우익 이론을 선전하고 계몽하는 차원으로 전개되기에 이른다. 그러므로 이들이 말하는 순수연극론의 본질적인 의미장은 그들의 희곡작품을 통해서만이 규명될 수 있을 것이다.

### 3-1. 소외된 계층의 궁핍상을 극화한 <혈맥>

<혈맥>은 1948년 6월 문교부 주최 제1회 전국연극경연대회 참가작으로 박진 연출로 공연된 이후 여러번 재공연된 작품이다. 이 작품은 서울 성북동 산비탈의 방공호에 사는 세 집을 중심으로 이루어진다.

털보네는 복덕방거간을 하면서 돈을 모으고 있는데 그의 아들 거북을 미군부대에 넣어서 돈을 벌려는 꿈을 갖고있다. 그러나 청진계집이라는 새 아내를 얻자 아들은 집을 나가버리고, 아내는 그의 돈을 훔쳐 도망가버린다.

땀쟁이를 하는 깡통네는 술집여인이던 아내 옥매가 복순이라는 딸을 기생을 만들어 돈을 벌려고 했으나, 복순이 거북이와 도망가서 영등포 공장에 취직해 버린다. 결국 털보네와 깡통네는 가족들로부터 철저히 소외되어 가는 과정을 겪게된다.

일본에 징병갔다 해방이 되어 돌아온 원팔, 원철 형제의 가정은 원팔의 아내가 죽게 되어 파인애플을 먹고 싶어 해도 사줄 수 없는 비참한 생활을 하는 가정이다. 동생인 원철은 일본에 유학까지 한 인텔리지만 사회주의 사상을 갖고 있기 때문에 늘 원팔과 의견대립을 하고 있다.

원철 : (계속해서) 그러나 아들의 송장을 붙들고 울기 전에 남편이 시체 위

에 엎드려져 느껴 올기 전에 그들은 먼저, 그들이 믿고 있는 두 발 밑을 파헤치고 역사의 밑창을 떠들어 봐야 했을 거요. 억압! 기만! 학살! …… 무기 없는 민족에게 돌아온 역사의 선물이란 다만 이것뿐이었소. 형, 무기는 힘ियो, 힘은 나라야. 조국이야. 형, 나하나 나 혼자란 언제나 조국이 아니요, 힘이 될 수 없는 거요!

원팔 : 흥! (코웃음)

원철 : (형을 보고) 형! 지금도 당장 이렇게 우리들 눈 앞엔 서글픈 표정이 걸레같이 널려 있지 않소. 옥회는 견디다 못해 수포다리 우동집 갈보가 돼나가구…… 복순이는 기생이 될려구 밤마다 매를 맞아가며 어미에게 신고산 타령을 배우구…… 어린 것들은 담배복판을 들고 하루 종일 거리에서 쫓겨 대니구. 형, 영원히 영원히 이 땅굴 속은 우리들의 조선은 아닐 것이요……형, 서루서루 붙잡고 떼밀고 힘을 합해서 우리두 모두 여기를 벗어나는 날, 형, 그날이 그리지 않소? 그날이 어서어서 보고 싶지 않소…… 형!

<혈맥> 40~41면

이 처럼 이 작품에서 원철은 작가의 사상을 대변하는 레조네어의 역할을 수행하며 자신의 주장이 뚜렷한 인물로 설정되어 있다. 그러나 하루의 끼니를 걱정해야만 하는 형 원팔은 원철의 이와 같은 힘있는 국가 건설이라는 이상주의자와 같은 설득에는 동의하지 않는다. 자신의 앞가름이나 잘 하라는 원팔의 말에서 당시 서민들의 경제적 궁핍함이 리얼리티로 다가온다. 이러한 원칙의 대사에서 강한 목적성을 가진 정치적 성향을 알 수 없지만 방향성을 상실한 우리 민족의 현실에 대한 인식과 관책을 계몽하고자 하는 작가의 내면세계를 읽을 수 있다. 원철을 선생님으로 따르는 거북이에게 8월로 돌아가 새롭게 시작해야 한다고 이야기 한다.

원철 : (걸으면서 혼잣말 같이) 우리들은 모두 8월루 다시 돌아가야 해. 8월 …… 해방…… 독립…… 그때 우리들 눈 앞에 있던 건 다만 이것뿐이 있어. 인젠 우리들은 왜놈의 종은 아니다. 사슬은 끊어졌다. 태극기를

달어라. 임경을 쳐라. (먼 데를 바라보고 서서) 늙은이두, 젊은이두, 아버지두, 어머니두, 형님두, 동상두 모두들 서루서루 부등켜 안고 한 덩어리가 돼서 고향을 치며 산으루, 들판으루, 거리루, 파도같이 몰려들어 독립의 기쁨을 웨쳤든 거야. 독립, 독립…… 우리들이 목숨을 내걸구 싸울 건 이것 뿐이야.

거북이 : (머리를 숙이고 생각에 잠겨 있다.)

원철 : (거북이를 돌아보고) 거북이, 알겠어? 그래선 못쓰는 거야. 나가 왜 늘 말하지 않았어? 도망을 헌다는 건 지는 거야. 언제든지 저서는 안 돼. 알었지? 으응?

거북이! (하고 거북이의 어깨를 두 손으로 잡는다)

<혈맥> 60~61면

도망가겠다는 거북이를 달래는 장면에서의 원철의 대사다. 그는 8월 해방의 기쁨을 맞이했던 그 순간에서부터 다시 시작해야 한다고 외친다. 이 작품이 쓰여진 47년 말이 되었는데도 나라가 남북으로 나뉘어 완전 독립의 가능성이 보이지 않자 김영수는 이처럼 말하는 것이다. 그러나 작가가 작품에 임하는 태도가 사실주의 극에 입각하여 있기 때문에 정치적인 판단은 유보한 상태에서 대중의 의식적 각성만을 묘사하고 있다.

결국 원철은 형수가 먹고 싶어하는 파인애플을 사기위해 공사장 인부로 일하게 되지만 책상물림이던 그는 부상을 입고 집으로 돌아온다. 파인애플을 사온 원철의 손이 무색하게도 이미 형수는 운명을 달리한 뒤였다. 원팔은 원철이 공사장에서 일한 사실을 알고 들은 화해를 하게 된다.

원철 : (나직이)…… 형, 난 일을 했소! 돈을 벌었어. 형! 난 그동안 얼마나 일이 하구 싶었구, 땀을 흘리구 싶었는지 몰라. 그러나 형이 나만 보면 쓰다가와 광산에 있는 진국이와 같이 돼라! 돼라! 했을 때, 나는 참을 수가 없었어. 불쾌했어. 그러구 난 그럴수록…… 집이 싫었구, 형이 싫었어. 나하나 밖에는 없다! 나만 살면 된다! 이 소리가 귀에 들릴 때, 난 난 정말 울분했어. 분해했어…… 형…… 40년동안을 그렇게 슬프게

비굴하게 살아 오구두…… 그래두…… 아직두 모자라서 우리들은 나 하나만을 찾구, 나 하나만을 내세워야 되겠오? 형…… 이 땅굴 속에서 허덕이고 있는 사람은 나만이 아냐! 형 하나만이 아냐! 복순 아버지두…… 거북 아버지두…… 영덕이두…… 개춘이두…… 춘삼이두 얼마든지 있는 거야. 다같이 여길 벗어나가야 돼! 한 사람두 떨어져서는 안돼.

<혈맥> 109~110면

이 극의 마지막 부분에서 중심갈등을 이루던 원철과 원팔의 화해가 형수의 죽음을 계기로 이루어 진다. 원철과 원팔의 중심갈등과 함께 빈민굴에 살고 있는 부수적인 인물들 간의 갈등도 세밀하게 묘사함으로써 사실주의적인 기법을 잘 살리고 있다. 그렇게 됨으로써 “해방직후 혼돈기의 사회상을 매우 리얼하게 묘파한 작품”<sup>17)</sup>이라는 유민영의 언급은 매우 타당하다고 하겠다.

전체적으로 이 작품을 보았을 때, 우선 등장인물들이 피지배계층이라고 할 수 있는 가난한 하층민이라는 점에서 대중과의 동일시를 이룰 수 있다고 하겠다. 즉, 원철과 원팔의 갈등이 있지만 작품 내적인 갈등보다는 가난, 혹은 자본가와와의 갈등이라는 외적인 갈등이 주를 이루고 있다. 이러한 단순구조는 대중극의 한 특징이라고 하겠다. 다음으로는 원철과 원팔의 갈등이 원철의 죽음으로 끝나지만 결국에는 두 형제가 화해를 하면서 끝나는 결말구조를 보임으로써 도식성과 명료성을 나타낸다고 하겠다. 마지막으로 김영수의 희곡은 다른 우익 작가의 작품과는 달리 정치적 성향이 강하게 드러나지는 않지만 당대 현실에 대한 인식과 대중 계몽적인 성격이 드러나고 있다. 그런데 대중극하면 소위 통속성 내지는 오락성을 떠올리게 되는데 <혈맥>에서는 도입부분에서 부수적 인물들의 대사 속에서 해학적인 면을 조금 볼 수 있을 뿐 전반적으로 오락적인 부분이 가미되지 않았다는 점을 지적할 수 있겠다.

17) 유민영, 앞의 책, 392면.

### 3-2. 현대여성의 허위를 극화한 <여사장>

<여사장>(『혈맥』, 영인서관, 1949)은 근대이후 대두되고 있는 여권신장에 대하여 당대 여성들이 갖고 있는 잘못된 편견을 지적한 희곡이다. 여성 잡지사 사장인 요안나는 남녀의 사랑에 대해 많은 편견을 갖고 있다.

요안나 : 알기 쉽게 말하면 냄새요. 남성이란 여성을 유혹하려면 우선 이 냄새에 대해서 신경을 쓰게 되는 것이요. 가령, 속엔 맨 똥만 들었어도 가장 유식한 척 냄새를 풍기구 또 머릿 속은 누구보다도 에고이스트이면서두 가장 진보적인척 냄새를 풍기구, 또……어떤자는 돈이 있다는 냄새를 풍기기도 허구…….

<여사장> 134면

이처럼 요안나는 기존의 봉건주의 사고방식에 빠져있는 남성에 대한 엄청난 편견으로 인하여 회사 직원들의 연애에까지 간섭을 한다. 그러나 신입 사원으로 들어온 용호라는 사람이 등장하면서 그녀의 사고방식이 바뀌게 된다.

용호 : 허영을 버리시오. 가식을 버리시오. 문화사업은 허영이 아니요.

<여사장> 150면

문화사업을 한다는 이유만으로 허영을 갖고 있는 신식여성에 대한 경고의 말이다. 즉 요안나로 대변되는 근대문화가 가지고 있는 부정적인 인물과 용호로 대변되는 올바른 가치관을 소유한 긍정적 인물의 대립을 보여주고 있다. 새로운 역사를 시작하는 국가에 있어서는 매우 중요한 요소라고 할 수 있는 것은 올바른 가치관의 정립이라고 할 수 있다. 즉 선과 악의 대립이라는 단순구조를 통해서 궁극적인 선의 승리를 보여줌으로써 관객대중을 계몽하고 있다.

이 극은 해방기의 혼란상 중에서도 여성의 권리에 대한 잘못된 편견에 대하여 고발한 작품이라고 하겠다. 무조건 봉건주의 제도에서의 억눌렸던 여권이 허영이나 가식으로 회복되는 것이 아니라, 진정으로 사회적 책임을 질 수 있을 때만이 가능하다는 것을 보여준 작품이다. 이와같은 대중계몽적인 요소는 그의 극을 풀어나가는 방법에서도 잘 드러나고 있다. 즉 처음에는 관심도 없던 용호에게 호감을 갖으면서 만들어지는 요안나와 골푸 그리고 용호의 삼각관계는 낭만적 멜로드라마로 만들기에 충분하다. 또한 결말의 파티장면에서 대립관계에 있던 요안나와 용호의 청혼은 멜로드라마의 전형적인 결말형태인 해피엔딩과 결혼을 혼합시켜 놓고 있다. 이러한 대중취향적인 요소와 그를 통한 대중계몽성에 대하여 김영수는 다음과 같이 언급하고 있다.

좌부작가(座付作家)로서의 받지 않으면 안될 여러가지의 제약은 도저히 외부인으로서서는 상상 못할 점이 한둘이 아니다.

첫째는 흥행을 생각해야 한다. 다음은 미리 배역을 생각해야 하고 장치를 생각하여야 하고 기타 소도구 의상가지 염두에 두어야 한다.

이것은 물론 작가에게 있어 커다란 불행이 아닐 수 없다. 그러니까 말하자면 나는 이같은 막대한 불행과 곤경, 가운데서 희곡을 썼던 것이다.

작가로서 나의 고민은 여기에 있었다. 어느 정도 극단과 타협을 하면서 동시에 작품의 우위성을 고집하자. 이러한 딜레마에서 나는 거진 일년 이상을 좌부작가의 생활을 계속하였던 것이다.

그러니까 작품을 쓰고 싶어서 쓰는 때도 있었지만 간혹 쓰고 싶지 않아도 쓰지 않으면 안될 때가 더 많았다.

그것은 말할 것도 없이 극단을 영위하는데 협조하지는 의도에서였다. 근 30여명이나 되는 극단원, 흥행이 여의하지 못해서 생활의 위협을 받는다는 건, 작가된 나로서는 왜그런지 제일 먼저 무거운 책무를 느끼지 않을 수 없었다.

<반역자>의 첫 막 또는 몇 막에 가서 신파적 요소(밑줄 인용자)가 내포되어 있는 것은 이러한 고애에서 시작된 결과다.

<여사장>의 좀더 씨니컬한 점을 고조하지 못한 것은 역시 나의 타협성의 원인이다.<sup>18)</sup>

그의 고백에서도 알 수 있듯이 그의 희곡에서 보이는 대중성과 신파적인 요소는 흥행을 목적으로 하는 직업극단의 좌부작가였던 그 자신의 딜레마뿐만 아니라 연극예술 자체의 문제이기도 하다. 즉 창작 욕구와 삶에서의 현실 문제가 그에게는 똑같은 무게로 다가왔기 때문이다. 또한 순수성을 강조한 연극이론임에도 불구하고 대중계몽적인 요소를 가미함으로써 작가의 현실에 대한 끊임없는 관심과 반영의지를 보여주고 있다고 하겠다. 결국 김영수의 수작을 리얼리즘의 관점에서 보았을 때에는 <혈맥>으로 보지만, 대중극의 관점에서 볼 때는 대중성과 오락성의 조화를 보여준 <여사장>을 꼽을 수도 있을 것이다.

### 3-3. 절대적 애국심을 극화한 <반역자>

<반역자>는 48년 5월 극단 「신청년」에 의해 공연된 3막의 시대극<sup>19)</sup>이다. 이 작품은 일제강점기 중국 상해를 공간적 배경으로 하여 독립운동을 하는 일가를 둘러싸고 벌어지는 혼히 있을 수 있는 독립운동사의 한 장면이라고 말할 수 있다. 이러한 소재는 해방기에 3·1운동을 소재로 한 경우와 함께 역사극의 소재로 많이 극화되었다. 결국 이러한 소재의 선택은 대중이 잘 알고 있는 이야기를 극화함으로써 대중적 인기를 얻을 수 있을 것이라는 상업극단 좌부작가의 입장을 잘 대변해주는 것이라고 하겠다.

제 1막은 아들 이혁과 며느리 미사가 독립운동가인 월파선생을 기다리는 것부터 시작된다. 둘의 다음과 같은 대화를 통해 월파선생에 대한 정보

18) 김영수, 『혈맥』(영인서관, 1949) 서문중에서.

19) 시대극이란 용어는 역사적 내용을 소재로 극화한 작품이지만 흥행을 목적으로 한 작품들로서 역사성과 사회성을 담보로 한 역사극의 범주에는 들지 못하는 작품들을 지칭하는 것이다.

가 제공되고 그들의 독립운동에 대한 의지를 엿볼 수 있다.

혁 : 이건 사는데 아니라 꼭 징역살이거든. 도대체 한이 있구 끝이 있어야 할 게 아냐. 갈수록 더해만 가니 죽겠다 말야.

미사 : 여보 그게 무슨 소리에요? 아버님은 70평생을 그렇게 왜놈들의 눈을 피해가시면서 살아 오신 분이요. 그러시면서두 한번두 후회하시거나 한탄하신 일이 없으신 분이요. 난 여태 아버님한테서 그런 소릴 들어본 적이 없어요. 아버님에게 오직 싸움이 있을 뿐어요. 당신은 혁명가의 아들이요. 만약에 아버님이 못 다 하시구 돌아가시는 일이 있다면 당신은 마땅히 아버님의 뒤를 따라서 일을 받아 허지 않으면 안돼요.

<반역자> 224~225면

혁명가인 월파선생은 의지가 끈으며 평생을 독립을 위해 헌신하신 분이 며, 그에 반해 그의 아들 혁은 우유부단하고 그의 아내 미사는 강인한 의지의 소유자임을 알 수 있다. 극의 초반에 이러한 정보를 제공함으로써 앞으로 극의 전개가 어떻게 될 것인지에 대한 일종의 암시를 겸하고 있다. 몇 년 만에 아들의 집에 찾아온 월파선생은 비밀서류를 갖고 조국으로 들어갈 것을 명령하고 나간다. 안동지가 잡혀갔다는 사실을 연락하기 위해 은육이 그들을 찾아왔으나 최가(헌병대 앞잡이)가 미행하여 모두 잡혀가면서 1막이 끝난다.

제 2막은 비밀서류를 찾으려는 최가와 비밀을 지키려는 혁, 미사, 안동지의 극한 대립이 극화된다. 결국 안동지는 사형을 당하고 혁과 미사는 고문을 당한다. 혁과 미사가 만난 자리에서 미사는 다음과 같이 혁의 심리적 갈등을 강인한 애국심으로 물리치도록 종용한다.

미사 : (혁의 앞으로 가서) 말해서는 안돼요. 무슨 일이 있든지 말해서는 안 돼요. 당신이 한마디만 한다면 상해에 있는 동지들은 놈들에게 모조리 붙잡히게 될 거예요.

혁 : (괴로워한다)

미사 : 네. 혀를 깨물어 죽는 한이 있드래두 그것만은 말해서는 안되요. 놈들이 아무리 위협을 허두래두 당신만은 동지를 배반해선 안되요. (중략)  
혁 : 어떡허든지 우리 여길 빠져 나갑시다. 우선 여길 빠져나가는 것이 우리들의 급선무가 아뇨?

<반역자> 248~250면

이처럼 강한 의지의 소유자 미사에 비해 혁은 의지가 약하며, 아들을 보고 싶어하면서 내적 갈등을 일으키고 있다. 수단과 방법을 가리지 않고 헌병대를 빠져나가겠다는 혁의 의지는 자백을 할 가능성도 있다는 것을 보여주고 있는 것이다. 결국 미사와 아들을 동시에 죽이겠다는 최가의 협박에 넘어가 혁은 자백하고 만다. 혁이 자백을 할수밖에 없게 하기위해서 김영수는 아들의 울음소리를 음향효과로 이용하면서 혁의 심적 불안을 최대한 증폭시키고 있다. 관객은 혁을 보면서 개인/민족, 父情/대의명분 사이에서 고민해야만 하는 주인공에 대한 연민과 인간적인 고통을 느끼게 되는 것이다. 이와 같은 국가보다는 개인의 입장을 중요시하는 주인공의 등장은 대중극으로서의 면모를 잘 보여준 예라 하겠다.

제 3막에서는 다른 독립투사들이 혁이 대신 조국에 들어갈 것을 결정하는 장면과 월파선생의 입을 빌려 작가는 애국심에 대한 이야기를 하고 있다. 다음의 대사는 월파선생의 서사적 기능을 단적으로 보여주는 예이다.

월파선생 : 허허허허 박동지 무슨 소릴 내 앞에서 허는게요. 오! 혁이가 내 아들이래서 허는 소리요. 허허허허 허나 싸움터에 싸우러 나간 전사는 살어 돌아오길 바라선 못쓰는 거요! 죽을 자리를 찾아 용감히 죽자는 것이 우리들 싸우는 사람의 길이요. 죽을 때를 찾아 언제든지 죽자는 것이 또한 우리들의 약속이 아니겠소?

현암 : 그렇지만 월파선생님!

월파선생 : (엄숙히) 우리 동지들 가운데는 죽음을 두려워할 사나이는 하나도 없을 줄 아오. 대의를 위해 죽기를 두려워하고 욕된 목숨을 건지려는 용감한 남자는 꿈에도 없을 줄아오.

<반역자> 269면

이러한 월파선생의 대사는 제2막에서 혁에게 갖었던 연민이 잘못된 것이라는 대중계몽적인 요소가 강하다고 하겠다. 즉 개인적인 사사로운 감정보다는 대의명분을 생각하고 민족을 위해서 목숨을 바쳐야 한다는 것이 김영수의 사상인 것이다. 결국 해방기라는 이 시기 역시 개인적인 감정보다는 민족을 위하여 일할 사람이 필요하다는 이야기가 되는 셈이다.

혁은 비밀서류를 훔치러왔다가 월파선생에게 들키자 다음과 같은 대사로 혼돈된 정신세계를 보여준다.

혁 : (아버지에게 대들며) 아버지 저는 아무 말두 안했습니다. 놈들에게 아무 것두 밀고허지 않았습시다. 고백허지 안했습니다. 아버지 저는 아무 죄가 없다구 놈들이 그냥 풀어주었습니다. 놈들이 나가라구 해서 나왔습시다. 아버지 저는 정말, 정말 아무말두 안했습니다.

월파선생 : (눈을 감고 정좌하고 있을 뿐)

혁 : (계속해서) 아니 아니 …… 고백했습니다. 자백허지 않을 수 없었습니다. (울음섞어서) 대성이를 아무 것두 모르는 피덩이를 그냥 죽여 버릴 수는 없었습니다. 어린 것이 놈들에게 끌려 나가며 우는 소리를 들을 때, 저는 저는 정말이지 참을 수 없었습니다.(하략)

<반역자> 289면

혁은 정신분열적 증세까지 보이면서 자신의 행동을 정당화하고자 하나 대의명분을 중요시하는 월파선생과 그의 아내 미사는 영웅적인 인물로 묘사되면서 그를 죽인다. 이 때 이 극은 극적 반전을 이루게 되는데 혁에 대한 연민은 그의 죽음으로 관객들에게는 조국을 배반하면 죽을 수 밖에 없다는 공포로 바뀌게 되는 것이다. 아들의 주검을 앞에만 월파선생은 마지막까지 애국자로서의 면모를 보이고 있다.

월파선생 : (가만히 얼싸안으며) 우리 아똥 소리두 말기루 허자. 인젠 아프루 내땅 내하늘을 도루 찾을 때까지 이런 슬픈 역사가 얼마나 거듭할지 모를것이다. 허나 나가야한다. 우리는 잠자코 앞을 바라보고 나가야한

다. 자 …… 얼굴을 들어라 정신을 채려라.

<반역자> 290~291면

끝까지 월파선생은 도덕적 선의지를 보여주는 인물로 설정하고 있다. 이 극을 외적 갈등과 내적갈등으로 나누어 살펴볼 수가 있다. 외적갈등은 최가와 혁의 갈등이다. 일제(혹은 일제 앞잡이)와 독립운동가라는 외적 갈등은 선과 악의 극단적인 대립이라고 할 수 있다. 그런데 여기에 혁의 父情과 대의명분이라는 내적갈등이 성립되면서 외적갈등의 대상이 최가(혹은 혁)와 미사(혹은 월파선생)로 전이되게 된다. 이러한 선과 악의 대립은 멜로드라마의 단순구조라고 할 수 있다.

그리고 아내인 미사가 혁보다 강인한 인물로 설정함으로써 당시에 아직도 많았던 여성관중의 호응을 얻을 수 있었을 것이다. 또한 총싸움이라는 활극적인 장면이나 고문 장면 등의 묘사는 신파극적인 요소라고 할 수 있다. 이상을 종합해 볼 때 <반역자>라는 작품은 멜로드라마와 신파극적인 요소를 가미한 대중계몽적 시대극이었음을 알 수 있다.

### 3-4. 민족적 주체성을 극화한 <돼지>

김영수의 다른 작품 <돼지>(『백민』, 1950.2)는 <혈맥>의 주인공과 같이 두 형제가 등장하는 데, 이번에는 형이 중심인물로 등장한다. 형(국환)은 지계를 지고다니며 사과장사를 하고 동생(태환)은 하와이에서 10년간 살다가 미군부대에 들어가 돈을 많이 벌었지만 국환은 그의 생활태도를 못마땅하게 생각한다.

긍정적 인물인 국환과 부정적 인물인 태환의 갈등이 주된 갈등으로 되어 있으나 실제로는 극의 전개가 이들의 갈등을 사건화한 것은 아니다. 대부분이 부수적인 인물에 의한 두 인물의 성격묘사가 이루어지고, 태환의 등장이후는 그에 대한 성격묘사를 스스로가 담당하고 있다.

태환 : 여름에 이런 찬물 위험합니다. 더구나 우물물 대단히 좋지 않습니다.

공씨 : 이건 보통 우물물이 아니에요. 물맛을 좀 봐요.

태환 : (피하며) 아앗, 아이고, 이거. 나 전염병 걸려 죽는거 바라십니까? 허허허, 허허허.

공씨 : 전염병이라뇨?

태환 : 여름에 음식을 특히 주의해야 합니다. 위생에 대해 우리 조선사람 단단히 지식 많아야겠습니다.

공씨 : 그래두 이 물은 저 인왕산 바우 틈에서 스며나오는 약수가 돼서 문안에서들 일부러 먹으려들 나오는 물예요.

태환 : 허허허허, 아주머니 마음 아주 태평합니다. 마음 그렇게 태평한 사람, 항상 병 걸리기 쉽습니다.

공씨 : 원 무슨 소린지 알아들을 수가 있나.

태환 : 허허허허, 이 물 내버리는거 섭섭히 알지 마십시오. (하고는 옆에 놓인 물대접을 들어 마당에다가 짹 물을 내버린다.)

<돼지> 322~323면

자신이 조금 알고 있는 지식을 과장하여 이야기함으로써 오히려 그에 대한 희극적인 풍자를 하고 있음을 알 수 있다. 귀국해서 조국의 생활에 적응하지 못한 태환은 어느 날 자신이 기르던 돼지를 팔아 형수에게 10만 원을 주고 자기는 조선을 떠나겠다는 말을 하자 국환이 그를 나무란다.

국환 : 너두 피가 같구 뼈가 같구, 김가 놈이지. 조선 놈이지? (마루 끝에가 앉아 억지로 마음을 진정해가며) 어디루 갈테냐? 여기가 살기 싫음 어디루 갈테냐? 누군 좋은데 가서 살줄 몰라서 못가 사는 줄 아니? (버럭 큰 소리를 내며) 이놈아! 미워두 내자식, 고와두 내자식야! 싫어두 내나라, 좋아두 내나라야! 이놈아! 이것을 몰라! 이것을 몰라! 내나라 내 하늘 밭이 싫음, 어데 가서 살테냐? 어디가 우리들의 살테냐? 너같은 놈들은 어서 다 죽어야해! 쌀이 아깝다, 인마. 낱알이 아까워.

<돼지> 326면

태환은 국환의 말을 듣고 자신이 돼지만도 못했다고 후회하면서 극이 끝난다. 결국 선과 악의 대결은 선의 승리로 끝이난 것이다. 해방기의 혼돈상을 짚은 에피소드를 가지고 엮은 작품이라고 할 수 있다. 해방된 조국의 건설을 도모하기는 커녕 나라가 싫다고 떠나려는 동생을 나무래는 형의 대사에서 민족주의적인 성격을 읽을 수 있는 소극이라고 하겠다. 이 작품은 해방이 되면서 물밀듯이 들어온 서구(특히 미국) 문물에 대한 무분별한 선호사상에 대한 풍자 및 경고 라고 할 수 있다.

#### 4. 결 론

김영수가 스스로 고백했듯이 직업극단의 좌부작가였기 때문에 흥행적인 요소를 생각하지 않을 수 없었다. 그 결과 그의 희곡에서는 신과극적인 요소와 멜로드라마적인 요소를 많이 보였다. 이는 대중성을 거부하고 진정한 신극수립을 목적으로 한 우익 연극론과는 상당한 차이를 보이는 것이라고 할 수 있다. 우리는 이를 통하여 볼 때, 당시 극계의 상황이 하나의 작품을 상연하기 위해서 얼마나 많은 부분을 작가나 연출가가 감수해야 되었던가를 역으로 추측해 볼 수 있다.

다음으로는 그의 희곡에서 보이는 대중계몽적 요소이다. 우선 등장인물을 보면, 가난한 빈민층이거나 여사장, 미군 통역사와 같은 풍자의 대상이 대부분이었다. 원철과 같은 나약한 지식인이나 월파선생과 같은 독립운동가도 등장하지만 그들 역시 당대 사회를 이끌어갈만한 원동력을 소유한 인물로는 묘사되고 있지 못하다. 즉 이러한 등장인물들은 관객대중과 유리되기 보다는 밀접한 관계를 유지하면서 연극 상연을 할 수 있다는 장점을 갖고 있다.

둘째로는 극의 갈등구조가 선과 악이라는 단수구조가 대부분이었으며 이러한 갈등은 결말구조에 가면 해피엔딩으로 끝을 맺고 있다. 이러한 화해의 과정은 대중극의 매우 중요한 특징 중의 하나이다.

셋째로 내용적인 측면에서 볼 때, 대중성 짙은 희곡을 창작하면서 그 속에는 선과 악의 대립을 통한 선의 승리를 극화함으로써 대중들에게는 직설적인 교화적 의미를 내포하는 경우가 많았다. 작가는 등장인물을 통하여 자신의 사상을 피력할 수 있었으며, 새조국 건설시기에 필요한 이념을 대변하고 있었다. 이러한 애국주의적 사상은 1948년 이후 남한 단독정부 수립이후가 되면 우익 진영에서 본격적인 활동을 전개하는 것과 그 맥을 같이하고 있다. 이후 우익연극인의 대표적인 극작가 중의 한 사람인 김영수는 우익의 정치이념에 부응하는 희곡을 창작할 수밖에 없었으며, 이러한 작품들은 그러한 결과물들이라고 볼 수 있다. 즉 우익연극론이 주장한 순수연극이라는 것은 비정치성을 의미했음에도 불구하고 정치적인 이념을 주체화함으로써 자가당착에 빠지는 결과를 초래하게 되었던 것이다. 이러한 상황은 해방기라는 정치적 격동기를 살아야만 했던 대부분의 작가들이 겪어야 했던 역사적 과정이라고 볼 수 있으며, 단순히 한 작가에게 책임을 물어야 할 문제는 아니라고 하겠다.

남은 과제로는 유치진, 오영진을 비롯한 다른 우익 연극인들의 작품을 면밀히 검토해 봄으로써 해방기 우익 연극의 전반적인 경향을 파악해 보아야 할 것이다. 또한 이 시기 우익과는 달리 상업성 짙은 대중극을 공연했던 대중극단의 전체상을 파악하여 우익 연극과의 변별성을 정확히 지적할 수 있을 것이다.

### 참고 문헌

- 김선정, 「김영수 희곡 연구」, 경희대 석사논문, 1995  
박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1995.  
박성봉편역, 『대중예술의 이론들』, 동연, 1994  
서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994  
양승국, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994  
유민영, 『한국현대희곡사연구』, 홍성사, 1982  
이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994  
이상우, 「유치진 희곡의 변모과정 연구」, 고려대 박사논문, 1996  
이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996  
장혜전, 「〈고목〉과 〈혈맥〉의 거리」, 『이화어문논집』12집, 1992