

金松 戯曲에 나타난 近代意識 考察

— 「鸚鵡」, 「滿月」을 中心으로

최 상 민*

< 목 차 >

- I. 머리말
- II. 생애와 작품 세계
- III. 비근대적 근대 수용 — <鸚鵡>論
- IV. 왜곡된 근대주체와 멜로적 여성 비극 — <滿月>論
- V. 결 론

<Abstract>

A Study on the Kim-Song's Drama,
Full Moon, A Parrot

Choi, Sang-Min

This paper is trying to investigate the writer's modern awareness which is showing in the object works, especially centering around the writer's *Full Moon* and *A Parrot*. This is owing to judge that the object works are showing well of the writer's keynote of the modern awareness as well as the writer's spirit of enlightenment.

The point of modern awareness showing in the object works is the bourgeois enlightenment by the rational subject. The enlightenment theory is the style of supporting the bourgeois modernity, 'reason and progress'.

* 순천대학교 강사

However, the modern in our country is not to form through the bourgeois rising period as that of the western, but to start with the experience of the colony. In case of Kim-Song, this brings about the result of admitting the compromise with the foreign power inevitably in the acceptance of science and knowledge. That is, his modern planning reveals the characteristic of 'non subjective and non modern'.

The trap of the defamation of the subjecthood is hidden in 'the explanation and enlightenment' for the modern knowledge which is emphasized constantly by the hero, Heo-Ill in the work *A Parrot*. It's because his modern is not 'a real modern' but 'a imitating modern'.

The failure of the modern planning brings about the result of cutting with spectators. Therefore, his world writing in *Full Moon* is sinking into the world of melodramatic. It is the self of 'non subjective and non modern' at the same time and becomes a tragic journey.

I. 머리말

김송(金松, 1908-1988)은 우리 근대희곡사상 그 위상에 걸맞은 대우를 가장 받지 못한 극작가이다. 생전에 그가 남긴 희곡이 해방 전에 이미 두 권¹⁾에 달했고, 장·단편을 합하여 24편의 작품을 남긴 다작의 극작

1) 『湖畔의 悲歌』(서울;삼문사, 1939), 『山の 勝敗』(서울;박문서관, 1940) 등이 그것이다. 여기에는 9편·8편 등 모두 17편의 작품이 실려 있다고 한다.
유민영, 『한국 현대 희곡사』, 새미, 1997. p.256.

가였음에도 불구하고, 희곡사에서 철저히 외면되었던 것이다. 지금까지 그 주된 이유로는 그가 ‘대중작가’이기 때문²⁾이라는 설명이 있었다. 곧 그가 본격문학의 작가가 아니므로 작품에 대한 실증적 연구가 연구자들의 관심을 끌지 못했다는 것이다. 여기에 연구를 위한 원전자료 확보의 어려움이나, 초기 희곡 연구자들이 지닌 관심분야의 편향성이 더해지면서 이런 사정은 더욱 심화된 것으로 보인다. 즉, 근대시기 한국 희곡문학에 대한 연구자들의 주된 관심사가 본격적인 순문예, 그 가운데서도 사실주의 일변도의 작품에만 주목하는 경향이 강하여 작가연구를 위한 최소한도의 실증자료의 확보나 정리작업이 미진한 것으로 생각된다.³⁾ 부끄러운 이야기지만 이는 우리의 희곡분야에 대한 연구작업이 아직도 특정 작가나 시대에 집중하여 진행되는 편향성을 극복하지 못했음을 반증하는 것이기도 하다. 예를 들면, 근대시기의 문학은 그 대

2) 위의 책, p.252.

3) 실제로 민병욱의 『한국희곡사연표』에서도 김송이 두 권의 저서를 남겼다는 사실은 간과되고 있다. 또한 그의 최초 희곡작품이라고 여겨지는 <地獄>의 창작 및 연출사항에 대해서조차 기존 연구자들 사이의 차이가 나타난다. 즉 조영암은 『한국대표작가전』(광문사, 1958), p.98에서 “메가폰 극단에 관여하면서 처음으로 희곡 <지옥>을 써서 연출까지 보면서 상연하였다”고 한 데 반하여, 유민영은 위의 책 p.254.에서 1930년 <신흥극단>을 창단하고 희곡 <지옥>을 직접 썼으며, 이를 조선극장에서 창립기념으로 공연했다는 것이다. 그러나 이에 대해 민병욱은 앞의 책 p.640.에서 이를 김형용 작으로 메가폰 극단이 공연한 것으로 기록하고 있다. 그러나 작가 자신은 자신의 자전적 에세이 「자전적 문예만세기2-유랑의 신크운동시대」, 『신동아』1980.3월호에서 1930년 5월 신흥극장 제1회 공연으로 발표되었다고 적고 있다. 한편 김송의 출생 연도와 관련한 것도 거의 대부분의 기록에서-아마도 이는 어문각 판 『신한국문학전집』(1973)에서 부기한 연보를 그대로 인용한 것으로 보이지만-1909년으로 기록하고 있는데, 그와 동향이며 절친한 친구였던 조영암은 그가 “경술국치”가 있었던 해에 태어난 것으로 기록하고 있다. 그러나 임무출의 「김송의 생애연구」에서는 그의 출생연도를 호적초본과 ‘鵲村金氏家承’자료를 인용하여 1908년 생임을 밝히고 있다.

상부터가 1910년대, 1920년대, 1930년대 식의 史的 연구의 틀에 치우쳐 개별작가나 작품에 관한 연구들이 크게 미진하다. 특히 개별작가에 대한 연구도 김우진, 유치진, 함세덕, 송영, 김영팔 등 몇몇 극작가에게만 치우쳐 있어, 이 시기 작가 일부에 대해서는 다각적인 측면에서의 많은 연구들이 진행되어 왔지만 그렇지 못한 작가의 경우는 대부분 외면되어 왔던 것이다.

1939년 김송의 희곡집 『湖畔의 悲歌』가 간행되었을 당시 한설야와 백철에 의해 씌여진 서평을 제외하면 김송을 작가론의 차원에서 정리한 이는 조영암⁴⁾이었다. 그러나 그의 작가론은 본격적인 작가론이라기 보다는 당시 활동 중이던 몇몇 작가의 지난 이력을 소개하는 차원의 것이어서 문학적 성과에 대한 평가에 이르지 못한 것이었다. 더구나 그의 언급은 기초적인 사실관계를 꼼꼼히 확인하지 않고 자신이 확인 가능한 선에서 쓰여졌다는 혐의를 지우기 어려울 정도로 주관적이며 오류투성이의 내용을 담고 있다.

김송의 작품에 대해 거의 최초로 비평적 대응을 한 이는 유민영⁵⁾이었다. 그는 김송의 희곡들을 개략적으로 살펴보면서 식민지 시기 거의 대부분의 작가들이 보여주었던 것처럼 “전통 구습과 일제수탈로부터의 해방”을 주제로 하고 있다고 평하면서도 “그의 작품은 센티멘털리즘과 허무주의가 기초를 이루며, 따라서 그의 작품은 멜로드라마적인 구조를 지닐 수밖에 없는 한계”를 보인다고 비판하고 있다. 이후 김상선⁶⁾

4) 조영암, 『한국대표작가전』, 광문사, 1958.

5) 유민영, 「김송의 희곡」, 『연극평론』1980. 여름호.

6) 김상선, 『한국근대희곡론』, 집문당, 1985.

그가 이 책에서 언급한 김송의 작품은 다음과 같다. <地獄>(1930.5, ‘신흥극장’창립공연작), <國境의 酒場>(1935.8 『신인문학』), <딸>(1935.10, 『신인문학』), <怨情><노래하는 여자>(1935.11, 『신인문학』), <桃色の 집>(1936.8 『신인문학』), <鳳凰琴>(1939.9-10, 『야담』), <銀燭臺>(1939.11, 『少年』), <家豚上京>(1940.6, 『야담』), <雛鷄>(1940.12-41.1, 『野談』), <滿月>(1941.4, 『인문평론』), <鸚鵡>(1941.7, 『야담』)

에 의해 그의 희곡 작품들이 보다 상세히 언급되었다. 그는 김송의 주요 희곡작품 12편에 대해 구체적인 내용 소개와 더불어 그 문학적 성과를 분석하고 있다. 이는 이후 조동일⁷⁾의 글에서도 대부분 그대로 확인되고 있다. 한편 최창길⁸⁾은 1930년대 농민극에 대한 연구를 행하면서 김송의 작품 「추계」를 언급하고 있다. 그는 이 글에서 김송의 「추계」가 보여주는 세계는 식민지현실에서 궁핍한 현실을 벗어나기 위한 떠남—즉, 주인공 길덕의 유학—이 새로운 희망을 잉태하지 못하고 좌절할 수밖에 없는 필연성을 내재하고 있다고 평하고 있다. 또, 김명희는 1930년대 『인문평론』지에 실린 희곡 작품 가운데 김송의 「만월」에 대한 분석을 행하였다. 그는 주인공 ‘농월’을 “민족의 암담한 처지를 병원에 입원한 환자로 비유”하고 있다고 지적하여 김송의 작품을 저항적 관점에서 읽어내고 있다.

김송의 생애에 대한 가장 상세한 연구는 임무출⁹⁾에 의한 것이다. 임무출은 그간의 연구에서 김송에 관한 기초적인 사실관계를 실증적으로 고찰하고 출생연도나 문단 경력과 관련한 여러 혼선을 바로잡는 성과물을 내놓았다.

본고에서는 일차적으로 그의 원전 자료를 분석 대상으로 삼고 이들 작품에 나타난 작가의 근대의식의 일단과 그 한계에 대해 고찰하고자 한다. 구체적으로 분석 대상작품은 희곡작가로서 문단적인 지위를 갖기 시작한 이후로서 대표작이라고 일컬을 만한 「鸚鵡」¹⁰⁾와 「滿月」¹¹⁾이다. 이들 작품은 작가의 근대의식을 바탕에 깔고 있으며 계몽정신을 드러내는 작품이다.

7) 조동일, 『한국문학통사5』, 지식산업사, 1988.

8) 최창길, 「1930년대 농민극에 나타난 [머뭇]과 [떠남]-소,춘선생,추계를 중심으로」, 영남대석사논문, 1980.

9) 임무출, 「김송의 생애연구」, 영남어문학회 편, 『영남어문학16집』, 1989.

10) 『춘추』, 1941.7.

11) 『인문평론』, 1941.4.

이들 작품이 발표되던 시기는 희곡사적인 측면에서 대단히 문제적인 시기이다. 일본을 경유한 서양극을 배워 터득하고, 그 실험에 어느 정도의 성과들이 축적되고 있었으며, 이를 토착화하려는 시도들이 본격화한 시기였기 때문이다. 이 시기의 희곡이나 연극은 계몽주의와 밀접한 관련을 맺고 있다¹²⁾. 즉 작품창작의 주체들은 자신들의 작업이 공리주의적인 사회운동의 일환이라고 인식한 것이다. 따라서 이 시기 시나 소설과 같은 여타 문학 장르들이 이전 시기의 이광수류의 계몽주의적 문학과 대타적관계망을 형성하고 있었던 데 반하여 희곡은 계몽주의의 연장선상에서 이전 시기 신파연극과 대타적인 관계망을 형성하는 특수성을 드러내고 있다. 예컨대 김송과 같은 지식인 희곡작가들이 공리주의적 계몽의식을 작품 속에 투영하는 따위의 일은 퇴영적 시대의식의 소산이 아니라 희곡이나 연극 장르의 특수성에 기인되는 것이라는 지적이다. 또 이 시기는 정치·사회적으로도 대단히 문제적인 시기이다. 대체로 이 시기 지식인들의 현실대응은 두 가지 측면으로 요약될 수 있다. 저항과 순응의 길이 그것이다. 예술정책의 방향이 국책화하여 많은 예술가 문인들에게 굴종을 강요하고 있었으며, 다른 한편으로는 좌절과 패배감이 만연해 있던 시기에 작가의 사회의식이 공고해진 그렇지 않은 간에 일정 정도 저항의 몸짓을 보일 수밖에 없었던 것이다. 결국 주목해야 할 지점은 이 두 가지 행동양식의 차이가 무엇으로부터 비롯되는 것인가에 놓일 것이다. 즉 현실에 대응하는 ‘주체’의 근대의식이 식민지성에 의해 형성되었는가 그렇지 않은가에 있다고 볼 수 있다.

‘근대적 징후’에 관한 공통된 논의는 대체로 ‘자아의 각성과 자유의 추구’로 규정되는 것 같다. 이는 “자연적 질서에 대한 과학적 추구, 정치적 혁명에서의 자기결정, 경제적인 행위에서의 자유”¹³⁾로 설명될 수 있다. 그런데 우리의 경우 식민지 체험은 이러한 본질적 의미의 ‘근대’,

12) 이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사논문, 2000, p.41.

13) 김진균 외편, 『근대주체와 식민지 규율 권력』, 문화과학사, 2000. p.20

혹은 ‘근대성’에 대한 오해를 불러 일으켰고 그것을 다른 차원으로 왜곡했다. 우리의 경우는 일제의 침략과 침탈에 의해 근대로서의 ‘모델’이 제시되었고 이를 동일화해 가는 과정에서만 근대적 성과를 드러낼 수 있었던 것이다. 그러나 엄밀한 의미에서 이러한 오해는 ‘근대’, 혹은 ‘근대성’의 원칙에 위배되는 것이다. 식민지시대 우리에게 강요된 근대는 ‘자유주의적 개인’을 만들어내기 위한 것이 아니라 식민지 체제를 옹호하고 강화할 조직인을 길러내기 위한 것이기 때문이다. 왜곡된 근대의 식은 근대인으로서의 ‘자유와 해방’을 만끽하도록 하지 않았기 때문이다. 이 글에서는 일단 ‘근대’와 ‘비근대’를 이와 같은 틀로 설정하고 논의를 전개하고자 한다. 본문에서 문제 삼고 있는 김송에 대한 논의도 역시 이러한 자아의 각성 및 자유추구의 문제를 작가 자신이 작품 속에서 어떻게 형상화하고 있는가에 초점을 맞출 것이다. 따라서 여기서 문제될 수 있는 것은 그가 지향한 근대, 혹은 근대성이라는 개념이 어떤 것이었는가에 있을 것이다.

II. 생애와 작품 세계

김송은 1910년 7월 10일 咸鏡南道 咸州郡 州西面 鵲村里에서 부친 김창만의 장남으로 태어났다. 이런 연고로 그의 아호도 ‘작촌’이라고 한다. 그의 부친은 농사 겸 한의로서 상당한 정도의 한문 소양을 겸비한 지식인이었다고 하며 출세에 대한 욕구도 강렬했다고 한다. 그러나 이 무렵 대개의 지식인이 그랬던 것처럼 밀려드는 근대적(혹은 서구적) 지식에 밀려 정신적 방황을 거듭하였던 것으로 짐작된다. 그러나 자식에 대한 기대와 교육열만은 상당하였던 듯하다. 즉, 김송이 이미 어려서부터 조부와 부친으로부터 천자문, 소학, 동몽선습, 한시, 중용, 대학 등에 대한 소양을 다졌다고 하며, 동시에 신식 학문을 배우기 위해 여섯 살 무렵부터 사립학교에 입학하여 일본말, 산술 등의 신학문까지

익혔다는 것이다.

그가 열한 살 때 조부가 돌아가고 부친이 가게를 이었는데, 이듬해 곧바로 자녀들의 교육을 위하여 함흥으로 이주하였다. 이곳에서 그는 함흥중학교에 적을 두고 수학하였으나 그다지 공부를 열심히 한 것 같지는 않다. 당시 대개의 문학소년들이 그랬던 것처럼 잡지나 소설에 매료되었다는 증언들이 이런 사실을 뒷받침한다. 부친은 그의 이런 생활에 자극을 주고자 했던지 그가 열 여덟 살 되던 해에 강제로 그를 혼인시켰다. 그러나 이 조혼은 그의 근대적 자의식에 심각한 상처를 주었고, 이후 그의 가열한 반항과 정신적인 방황의 실질적인 원인이 되었다. 결국 그는 처자식을 뒤로한 채 일본으로 떠나고 말았다. 그렇다고 그의 일본생활이 화려했던 것은 아니었다. 떠나올 때 가족 몰래 움켜쥐었던 삼십 원의 돈은 다 사라져 버리고, 어느 무정부주의자 집에서 겨우 기식하게 되었던 것이다. 생활고는 그에게 시련이자 동시에 새로운 희망을 가져다주었다. 즉 그가 생활고 때문에 직업전선에 나선 것이 지방순회공연을 주로 하는 어느 삼류극단의 잔심부름꾼이었기 때문이다. 그는 이곳에서 갖은 고생을 한 끝에 어느 정도 연극에 대한 열정과 경험을 쌓을 수 있었다.

이후 그는 일본대학 전문부에 진학하여 김남천, 이북만 등과 수학하였다. 이곳에서 그는 입센, 하우프트만, 체홉 등의 작품들에 빠져들었으며, 당시 유명한 기독교사회주의자였던 좌파지식인 賀川豊彦 등의 저작에도 심취했다고 한다. 그리고 일본 신극보급의 요람이 된 築地小劇場에서 연극관람을 하면서 희곡을 습작했다. 이 시절 그는 나중에 극예술협회에서 연출을 맡기도 했던 김승일, 이백산 등과 모여서 학생예술좌를 창립하고 일본과 우리나라 각지를 방랑하며 공연활동을 펼치기도 했다. 실제로 그의 최초의 희곡작품으로 알려진 「지옥」은 1930년 북아현동에 김승일 등과 함께 ‘신흥극장’이란 극단을 만들어 창립기념으로 조선극장에서 공연하기도 했다. 그러나 귀국 후에는 부친과의 의견차가 너무나 커 계속해서 방랑생활을 할 수밖에 없었다고 한다. 그

러다 1935년부터 5년여 동안 고향에 칩거하면서 서적상을 경영하는 한편, 활발한 저작활동을 펼쳤다. 이 시기 그는 모두 17편에 이르는 희곡 작품을 저술하여 두 권의 희곡집에 묶었다. 또한 한설야, 이복명, 한효, 백석 등과 교우하면서 ‘문예좌’라는 단체에서 활동하기도 하였다.

1939년 처녀 희곡집 『山の 勝敗』를 박문서관에서 출판하였다. 이 때 한설야, 백석 등이 신간평¹⁴⁾을 함께 썼다. 그가 기성문단에 본격적으로 참여하게 된 것은 1941년 최재서가 주관하던 『인문평론』 희곡특집호에 단막극 「만월」을, 같은 해 양재하가 주관했던 『춘추』지에 3막의 레제 희곡 「앵무」를 실으면서부터이다. 동시에 김동인이 실패하고 버린 잡지 『야담』을 인수하여 발행하였다. 그러나 그 동안 일제의 한글말살 정책이 미치지 않았던 『야담』에까지 이르자 해방 직전 1945년 2월 자진 폐간하였다. 또 이 무렵 한설야 등의 권유를 받아 소설로 전향하고 최초의 장편소설 『순정기』를 발행하여 히트시켰다.

한편, 해방 이후에는 민족진영의 문학지 『백민』을 거의 자비를 들여 발행하였고, 이후 50년대에는 서울신문 문화부장에 취임하였으나 전쟁 발발로 인해 종군작가단의 일원으로 종군하였다. 이후 1950년대 말에는 ‘한국자유문학자협회’의 기관지 성격으로 발행되었던 『자유문학』지를 주간하였으며, 1973년에는 전국소설가협회의 초대회장을 역임하기도 하였다. 그러나 그는 3번에 걸친 결혼생활¹⁵⁾이 모두 파탄나고 아무

14) 한설야, 「김송 희곡집 ‘호반의 비가’평」, 『조선일보』1939.2.9.

백철, 「‘호반의 비가」, 『매일신보』1939.3.2.

이상, 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, p.445.에서 재인용.

15) 그는 첫번째 유씨 부인과 결혼하고 1녀2남의 자녀를 두었다. 그러나 이 결혼은 부모들에 의한 일방적인 혼사로서 경제적 어려움과 가정불화끝에 아내가 친정으로 돌아감으로써 막을 내린다. 두번째의 부인은 성악가출신으로 조성녀씨였다. 그녀는 전처소생의 자녀들을 기르고 가르쳤을 뿐 자신의 아이는 낳지 않았다. 그의 세번째 부인은 윤금숙씨였다. 그녀는 1970년 전후한 시기에 돌연 김송을 홀로 남겨두고 미국으로 이민을 떠났다. 결국 김송은 이 때 이후 88년 돌아갈 때까지 독신으로 거처하면서 외로운 세월을 보내게 된다.

도 지켜보는 이 없이 쓸쓸한 여생을 마감하였다.

그가 남긴 작품은 17편 2권의 희곡 이외에도 장단 127편의 소설작품을 남기기고 있다¹⁶⁾.

이상 김송의 약력에서 확인할 수 있는 것은 그의 생애가 대체로 육체적으로나 정신적 차원 모두에서 방랑으로 점철돼 있다는 사실이다. 여기서 관심사는 그의 방랑의 동기가 무엇이고, 또 그것은 무엇에 대한 저항이었는가 하는 점일 것이다. 이는 그의 작품세계가 지향하는 세계를 밝히는 데 단초가 될 수 있을 것으로 생각되기 때문이다.

그가 처음으로 집을 뛰쳐나갔을 때 출가의 동기는 첫째, 애정없는 결혼생활에서 오는 환멸감, 둘째, 엄부의 요구와 이에 따르지 못하는, 혹은 따를 수 없는 데서 오는 절망감, 셋째, 먼 이상세계에 대한 동경심 등이 복합적으로 작용한 결과라고 할 수 있겠다. 그러나 이 세 가지를 한마디로 나타내면 근대적 자아인식의 결과라고 볼 수도 있을 것이다. 따라서 자아의 각성과 개인적 자유의 추구, 그리고 근대적 자아 실현을 위한 이상의 추구는 김송 문학의 기저를 이루고 있는 것으로 판단된다. 여기에 덧붙여 계몽적 자아의 모습이 그의 문학적 바탕을 이루고 있다. 즉 대다수 근대 극작가들의 공통된 모습처럼 김송 역시 ‘전통적 유교인습으로부터의 해방’¹⁷⁾이 주된 관심사였다는 것이다.

Ⅲ. 비근대적 근대 수용 — 「鸚鵡」論

작품 「앵무」는 김송의 대표작으로도 알려져 있다. 작품의 주제는 전통적인 유교적 인습 속에 숨막혀 하는 젊은이의 해방에 대한 몸부림이다. 鏡臺商을 경영하는 송치성 노인은 중일전쟁 때문에 몰아닥친 불경기와 日人 상인 江口와의 과당경쟁 때문에 불황을 면치 못하고 있다.

16) 임무출, 「김송 소설론」, 영남어문학회 편, 『영남어문학20집』, 1991. p.211.

17) 유민영, 앞의 책, p.260.

설상가상으로 그의 대를 이어야 할 외아들 許日은 아버지의 뜻과는 달리 음악가가 되기만을 꿈꾸고 있으며, 게다가 언제고 자신의 환경적 제약을 벗어나려고만 하는 사람이다. 이 집안에는 갈등이 끊일 새 없이 전개되는데, 특히 아버지와 아들, 남편과 아내(이는 송치성 내외와 허일 내외 모두에게 적용된다) 사이에 나타나는 봉건 대 반봉건, 혹은 전근대와 근대의 갈등이 그것이다.

사건은 손녀 딸 연연이가 병이 드는 것으로 시작된다. 그런데 연연이의 병을 둘러싸고 그 치료방식에 대해 송노인, 그의 처 한씨, 아들 허일이 제각각 의견을 달리 하고 있다. 송노인은 연연의 병을 ‘韓藥으로 다스려야 한다’는 것이고, 한씨는 연연의 得病이 八門神將을 노엽게 한 때문이니 ‘동복을 향해 삼성을 바치고 정성껏 소지를 올린 다음 그 소지재를 물에 타 먹이는 무당굿을 해야 한다’고 우기며, 허일은 ‘어서 병원에 입원시켜 양의의 진료에 따라 과학적 치료가 필요하다’고 주장하는 것이 그것이다. 그리하여 각자의 주장에 따라 한약을 먹인다, 점을 친다 하지만 연연의 병은 전혀 차도가 없고, 오히려 더 악화되어 죽기 직전까지 악화된다. 결국 최악의 상황에서 허일의 의견에 따라 양의에게 치료를 받게되고 연연은 낫게 된다. 이에 감동을 받은 송노인은 자신의 전재산을 정리하여 병원사업에 쾌척하려 하지만 우여곡절 끝에 경대상을 처분한 돈 5000원은 허일의 손에 들어가게 되고 만다.

작품에서 허일은 심리적 갈등을 주체하지 못하는 존재이다. 우선 자기가 하고 싶은 일을 하지 못할 뿐만 아니라 애정 없는 결혼 생활 때문에 생활에의 의욕을 느끼지 못하고 자포자기하는 때문이다. 그는 자신의 유일한 혈육 연연이가 세상에 태어난 것에 대해서 한번도 기뻐해본 적이 없고 오히려 자신의 가슴에 돌을 지질러 놓은 것처럼 괴롭다고 여긴다. 사랑이 없는 부부 사이에 자식이 생긴다는 것은 비극이다. 나아가 이상이 맞지 않아 애정을 느끼지 못하는 구식 아내와의 결혼 생활은 문자 그대로 ‘적막’ 그것이다. 이런 주인공 허일에게 어떠한 이상도 있을 수 없다. 만일 그에게 이상이 있다면 그것은 안개처럼, 신기

루처럼 붙잡지 못할 허망한 꿈이다. 그가 작곡공모에 낙방하고도 자신의 실력이 문제라고 인식하지 못하고 체계적인 음악 공부를 하지 못한 때문이라고 여기는 것이 바로 그것이다.

따라서 작가가 작품의 끝부분에서 친구 성호의 입을 통해 “男兒立志出鄉關”이라거나, 혹은 (음악)공부를 하겠다는 “젊은이에게 아버지로서 희망을 안겨줄 의무가 있다”고 말하는 것은 지나치게 낭만적이다. 여기에 송노인마저 “그 놈이 성공한다면 …”이라고 말하는 것은 갈등을 해소하는 데 있어서 지나치게 낙관적이라는 생각을 갖게 한다. 전3막의 희곡작품에서 마지막 몇 줄을 남겨두고 완고하기만 하던 주인공의 태도와 가치관이 쉽사리 변한다는 것은 그만큼 현실감을 떨어뜨리게 된다. 이처럼 작가의 미래에 대한 전망이 지나치게 낙관적인 것은, 오히려 그가 현실에 대한 진정한 ‘전망(*perspective*)’¹⁸⁾을 갖지 못하기 때문이다. 즉 김송의 근대인식과 그것의 계몽이라는 전략은 적절한 방법적 출구를 찾지 못하고 헤매고 있는 것이다.

「앵무」에서 나타나는 근대의식의 핵심은 이성적 주체에 의한 부르주아적 계몽이다. 계몽주의란 ‘이성과 진보’라는 부르주아 근대성을 옹호하는 양식이다. 그것은 과학과 지식을 계몽하여 현실의 삶을 보다 발전된 미래의 삶으로 이끌어가려는 내용을 담고 있는 것이다. 그러나 김송의 경우는 과학과 지식의 수용에 있어서 불가피하게 외세와의 타협을 용인하는 결과를 낳아 ‘비주체적이고 비근대적’인 특징을 드러내

18) 전망이란 본질적인 것과 비본질적인 것을 선별하고 이야기의 실마리를 정리해주면서 인물들의 발전방향을 결정하는 선택원리라고 한다. 그런데 이 전망은 작가의 주관적인 사상을 통해 드러나기보다 현실로부터 인물과 환경을 선택하고 구성하는 원리로서 작용한다. 즉 현실에서 본질적인 것을 선택하여 역동적으로 운동하는 모습을 드러내도록 구성하는 원리를 말한다. 따라서 작가의 미래에 대한 사상이 현실에서 실제로 실현되지 못하거나, 그것을 생경하게 그릴경우에 전망을 획득하기 어렵다. G. 루카치, 홍승용 역, 「문제는 리얼리즘이다」, 『문제는 리얼리즘이다』, 실천문학사, 1985, pp.85-86. 참고

고 있다. 우리의 근대는 서구의 그것처럼 부르주아 상승기를 거치면서 형성된 것이 아니고 식민지 경험과 더불어 시작된 때문이다. 김송은 가부장적 가정질서에 맞서 반봉건이라는 초월적 목적론에 사로잡힌 나머지 그 과정에서 수반되는 비주체성이 얼마나 큰 비근대적 희생을 강요하는지 간과하고 있다. 그의 작품이 미래에 대해 지나치게 낙관적인 전망을 갖는 것은 바로 그 증거이다. 왜냐하면 냉혹한 식민지 현실에서 자신의 근대의식을 쉽게 가시화하여 어떤 성과를 드러낸다는 것은 그만큼 어려운 일이기 때문이다.

연연 노래 불러줘, 응?

허일 애 귀찮게 굴지 말아!

인숙 여보, 애가 제 몸이 괴로우니깐 노래를 듣고 싶은가 봐요.

허일 (악보를 들고 와서 보인다)이것은 이번 X신문사서 작곡을 현상모집 하는데 투고하려고 작곡한 것이요. 당선만 되면 이천원이 생기거든... 난 그 현상금을 타가지고 동경에 가서 작곡을 연구할테요.

인숙 당신은 애가 앓아서 죽는다 산다 북이는데 음악학교에 갈 꿈만 꾸고있어요?

허일 뭐야 되지 못한게! (아내를 지름떠 본다)

인숙 당신은 너무하오 ... 제게나 애게나 늘 냉정하게 대해 주구 집에 들기 싫여하구. (눈물을 찢다)

허일 그꼴들이 보기 싫어서 얼른 떠나가야지! 이번 당선만 하면 단연동경음악학교로 갈테요.

인숙 당신은 음악학교보다 내걸을 떠나는 게 원일테죠... 어서 떠나 가세요. 그렇지만 연연이의 병은 고쳐주시구 떠나세요. 전 연연이가 없이는 하늘 아래 몸붙일 곳이 없어요.

허일 흥! 누가 오라는 것을 왔소. 지금이라도 친정으로 가구려.¹⁹⁾

허일 부부의 대화내용이다. 허일의 유일한 관심사는 귀찮고 꼴도 보

19) 김송, 「鸚鵡」, 『신한국문학전집37-희곡선집②』, 어문각, 1977. 이하 작품 인용은 모두 이 범주 안에서 이뤄짐으로 서지사항 생략함.

기 싫은 가정(전근대/봉건)으로부터 벗어나 음악(근대)을 배우러 동경에 가는 것이다. 그의 이런 지향은 현실을 모순된 것으로 보고 그것을 극복하려 한다는 점에서, 근대적인 인식과 태도를 드러낸 것이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 그의 근대적 인식과 지향에는 미래에 대한 전망만이 존재할 뿐, 스스로 발 디디고 선 객관현실에 대한 주체적인 인식과 태도가 존재하지 않는다. 즉, 그의 근대기획에는 자신의 공간을 지키면서 근대로 나아가려는 인식과 태도가 결여되어 있다. 그것은 그가 새로운 지식(작곡공부)을 받아들이기 위해서 식민지 제도(규율)를 받아들이지 않을 수 없었기 때문이다. ‘앵무’라는 상징 역시 그런 비주체성을 나타내는 장치라고 생각할 수 있다. 주어진 조건 속에서만 말하고 입력된 내용만을 기계적으로 내뱉는다는 점이 그렇다. 주체성이란 무엇인가? 그것은 자신을 객관적 대상 세계의 중심에 놓고 대상세계를 인식하는 능력에 다름 아니다. 따라서 허일의 근대기획이 성공할 수 있으려면 그것이 주체조건을 송두리째 부정하는 방향으로 갈 것이 아니라, 오히려 주체조건을 강화하는 쪽으로 이뤄졌어야 한다.

비주체적인 자아의 근대기획은 필연적으로 비근대적인, 그래서 더욱 왜곡된 근대 수용으로 나타난다. 허일의 아내에 대한 태도는 그것을 여실히 드러낸다. 허일이 극복하고자 했던 전근대 담론의 한가지는 바로 아버지의 가부장적 권위주의였다.

치성 모두 내 뜻과는 반대들이니, 어 참 기가 막히군...무당이구 신의사구 다 집어치우구 내 하자는데루 하자.

(중략)

허일 그러기 말입니다. 병원에 입원시켜서 속히 치료를 받아야죠.

치성 (소리를 지른다) 입원은 안될 말야! 한약 한 재만 쓰면 당장 즉효가 난다. 어서 갔다와!

허일 전 모르겠습니다. (홀홀이 일어나서 후면 유리문을 열고 점포로 나가버린다)

치성 (허일의 뒤를 지를때 보면서) 저 자식 봐! 내 말은 죽어라구 안 듣

구! 이 놈의 집안에는 예법도 없고 상하도 없나? 나는 이 집 가장이다. 가장되는 내가 한번 의견을 세우면 모두 줄줄 따라나 올 것이지, 이건 갑론을박으로 반대질뿐이야!

(밑줄은 인용자)

그러나 허일 역시 자신의 아내에 대해서 가부장적인 권위로서 대하고 있다. 스스로 가부장적인, 전근대적인 의식 세계 안에 갇혀 있는 것이다. 앞의 인용부분에서 허일이 아내의 부탁에 대해 ‘눈을 지릅 떠본다’거나, ‘되지 못한 게’라며 핀잔하는 모습은 아버지가 자신에게 했던 가부장적 권위와 흡사한 것이다. 왜냐하면 그의 말에는 상대방의 의견이 담고 있는 의미에 대해 타당한 근거를 들어 논박하는 ‘합리성’의 차원에서 서 있지 않기 때문이다. 그의 논리적 무기가 오로지 남편으로서의 권위뿐이라는 사실은 그의 근대기획이 얼마나 비근대적인가를 증명하는 것이다. 초월적인 목적(근대수용=작곡공부)을 위해 비주체적인 삶을 강요하는 것은 왜곡된 근대인식이다. 올바른 의미의 근대인식이 문학적으로 형상화되기 위해서는 이상과의 연관 속에 현실적 삶을 그리는 것이다. 이로부터 문학은 인식과 자기인식이라는 이중적 구조물을 얻을 수 있는 것이다.²⁰⁾ 이 때 문학작품에서는 현실에 대한 인식이 전면에 놓이게 되며, 이상에 대한 자기 인식은 배경의 맥락을 이루게 된다. 주인공 허일을 통해 작가 김송이 ‘계몽하려는 것’(근대기획)은 ‘근대적 자아의 각성과 실천’이라고 요약할 수 있다. 그러나 그의 근대기획은 현실의 삶을 보다 발전된 미래의 삶 속으로 이끌어가기 위해 외세와의 타협이 일정 정도 불가피하다는 생각—‘許日’이 바로 그런 상징으로 해석될 수 있다—을 드러내고 말았다.

비주체적인, 그래서 비근대적인 그의 근대기획은 일제의 폭압적인 지배에 의한 삶의 질곡을 드러내는 데서도 역시 실패한다. 외세에 대한 그의 태도가 타협적이며 수용적이라는 사실도 이를 증명하지만, 그

20) 나병철, 『문학의 이해』, 문예출판사, 1994, p.136.

보다 그가 꿈꾸는 근대지식이란 것이 사실은 식민지 현실의 본질 모순을 드러내고 그것에 대응할 힘을 줄 수 있는 실천적인 것이 아니라는 점이 더 중요하다. 그것은 다만 인간의 정서를 순화하고 위무할 수 있는 예술로서의 음악이었다.

길수 ... 음악은 사실 우리의 괴움을 잊게 하고 마음을 깨끗하게 해 줍니다. (팔을 내 휘두르며 열변조로) 즉 말하자면 인간의 감정을 고결하게 하는 예술 중에서도 가장 아름다운 예술이 음악입니다. 우리들의 쓰라림을 무마하는 것도 음악입니다.

그러나 예술(관념)이 인간의 정서를 정화하고, 보다 높은 차원으로 고양할 자신의 본래적 사명을 다할 수 있으려면 최소한의 물질적 조건이 충족돼야 하는 것이다. 물질토대가 갖춰지지 못한 관념이란 허망한 것이다. 허일이 꿈꾸는 예술이란 부르주아적인 것이었다. 그것이 올바른 의미에서 현실세계의 본질적인 연관관계를 투시하면서 일정한 발전의 방향을 암시하려면 불투명한 미래에의 청사진보다 올바른 ‘전망’을 가져야 한다. 괴로움과 쓰라림을 위무하고 잊게 하는 데서 그 ‘전망’을 얻을 수 있다고 생각하는 것은 모순이다. 나아가 그런 위무를 가져다 줄 지식의 원천이 식민본국의 심장부에서 얻어올 수 있다고 생각한다면 더더욱 스스로의 모순을 드러내는 것이 된다. 왜냐하면 예술이란 그 사회와 제도의 산물이기도 하지만 그 제도와 구조를 변혁시키는 힘(*praxis*)이며, 인간의 보편적 삶의 과정을 능동적으로 재구성하는 실천적 과정²¹⁾이기 때문이다. 문학이 현실의 삶 속에 튼튼히 뿌리를 내리고 제도와 구조의 변혁을 위한 전망을 제시하지 못한다면 그것은 이미 생명력을 상실한 예술이기 때문이다. 물론 식민지 지배권력의 폭압적인 방식의 규제에 묶여 창작활동에서의 자유가 제약된 현실적 여건을

21) 황선진 외, 「대중문화에 대한 비판적 고찰과 실천적 대안」, 『민족극 정립을 위한 자료집 2』, 우리마당, 1987. p.10.

고려하더라도 젊은 엘리트의 의식 속에 현실모순의 본질을 꿰뚫어보는 통찰력이 미약하다는 사실은 충분히 비판받아 마땅할 것이다. 근대지식의 수입창구로 거의 유일하게 일본을 선정하고, 나아가 이를 통해 근대 지식을 받아들이려는 태도에서 일본에 대한 지배력의 우위를 부정할 수 있는 근거는 애당초 기대할 수 없는 것이다. 허일이 근대지식에 목말라 하면서 스스로 ‘주체적이며 근대적인 자의식’을 가질 수 없었던 이유가 바로 여기에 있다.

치성 글썸 비방이 있낸다. 뱃속에 걸린 소지재를 밀어내리고 감기를 떨구게 하는 비방약이있다더라.

한씨 (마루에 걸터앉아서 엇듣다가 코웃음을 친다)안되다니깐요! 그저 무당 말대로 대감을 잘 대접해서 마귀가 물러서게 해야 한단데 두쇠고집이라니까.

허일 전 무당이구 한의생이구 도무지 믿을 수 없어요. 지금은 과학만능시대요. 비과학적인 의생이나 무당들의 미신은 믿을 게 못됩니다. 과학이 진리이고 정의입니다. 우리가 연연의 병을 구하려거든 병원에 입원을 시키고 신의사의 진찰을 받고 과학적 치료를 받는 수밖에 구할 길이 없습니다.

(밑줄은 인용자)

허일의 근대 열망은 지나치게 서구 편향적 과학지상주의를 바탕으로 하고 있다. 이러한 과학지상주의와 근대지식의 창구로서 인식되는 일제에 대한 수용적 태도에서 그의 근대기획이 갖는 한계를 확인할 수 있는 것이다. 근대 사회란 합리성—과학주의—이 지배하는 사회, 혹은 합리성—과학주의—이 지배해야 하는 사회이다. 이는 근대 기획이 스스로 정당성을 획득하기 위해선 결코 양보할 수 없는 것이다. 동시에 이는 이와 반대되는 他者項을 설정함으로써 완성된다. 허일에게 있어서 타자항은, 신의사↔무당/한의생, 과학↔미신 등으로 나타나며 각각 이항 대립체계를 보이고 있다. 그러나 이런 이항 대립성을 통해 총체

성의 확보에 이르지 못하고 있는 것이 문제이다. 총체성이란 현실의 본질을 꿰뚫을 수 있는 통찰력과 비판적 상황인식을 바탕으로 하는 것일 터이기 때문이다.

이를 등장인물의 갈등관계를 중심으로 정리하면 다음과 같다.

구분	송 치 성	허 일	한 씨	재 순	인 숙
당면제와 해결	연연의 병치료 / 한방치료	음악공부 / 독일유학	연연의 병치료 / 무속적 제의	연연의 병치 / 가족의 화해	연연의 병치료 / 가족의 화해
음악관	광대놀이	이상 실현수단	출세수단	미적 순화수단	이상 실현수단
가족관	자식 낳고 가사 돌보는 고초 일선이다	같은 품고 이상을 합해야 결한	혈연적 애정	이상 실현의 조력 필요	혈연적 애정 / 이상 실현 의 조력
근대수용	거부/ 극적수용	적극적 수용	소극적 거부	적극적 수용	소극적 수용

위의 표에서 가장 중심적인 갈등관계에 있는 인물은 치성과 허일이
다. 이들은 특히 가족과 근대지식을 바라보는 입장에서 커다란 차이를
보이고 있다. 그런데 근대지식의 수용에 있어서 둘의 가치관이 타협점
을 찾을 수 없을 만큼 되고 있음에도 불구하고, 여성에 대한 입장만큼
은 절묘하게 일치되고 있다. 즉, 이들은 여성을 단순히 도구적인 존재
로만 인식하고 있는 것이다. 나아가 허일의 경우 이상의 일치를 위해
자신 스스로는 아무런 노력도 하지 않고 있는 것이다. 이는 허일의 근
대수용이 주체적이지 못한 데 주원인이 있다. 앵무새처럼 입력된 정보
만을 읊조리는 그의 근대인식은 그 자체에 이미 한계를 내포하고 있는

것이다. 따라서 허일의 근대 수용은 비주체적이며 비근대적인 성격을 노정하고 있는 것으로 판단된다.

IV. 왜곡된 근대주체와 멜로적 여성 비극 — 「滿月」論

「滿月」은 1941.4 『인문평론』에 실린 김송의 단막희곡이다. 주인공 弄月은 병원에 입원해 있다. 그녀는 남편 世鎭과 이혼한 상태이고, 이제 유일한 희망은 그녀 곁에 남은 딸 成娥를 훌륭하게 키우는 것이다. 작품의 시작부분에서 농월은 자신을 돌봐주고 있는 어머니와 옛일을 회상하며 얘기를 나누고 있는데, 성아가 병실로 찾아와 ‘아버지가 경양식도 사주고 책도 사주며 즐거운 한 때를 보냈노라’고 자랑한다. 성아의 전언에 의하면 연극인인 세진은 곧 지방순회에 나설 계획인데, 여기에 딸을 데려가겠다는 것이다. 농월과 어머니는 반발하며 흥분한다. 이 때 세진이 찾아온다. 농월은 세진에게 지난날의 진실을 털어놓지만 세진은 믿으려 하지 않는다. 그러면서 세진은 성아의 장래를 위해서 성아를 자신이 데려가야겠다고 한다. 농월은 울부짖지만, 성아의 장래를 위해 결국 아버지에게 돌려보낸다. 잠시 후 옆방에서 장송곡이 들려온다. 누군가 죽었구나 하고 생각하는데 농월의 가슴도 답답해져 온다. 커튼을 걷고 바라본 창밖에는 十六夜의 만월이 밝게 비추고 있다. 그 만월을 바라보면서 농월도 죽어간다.

이 작품의 표면적인 주제는 한 여인의 비극적인 운명, 또는 죽음이라고 생각할 수 있겠다. 일부 논자 가운데에는 「농월」의 주제를 자연적인 순환논리에 의해 ‘달도 차면 기울듯이 일제의 패망을 확신한 것’²²⁾이라고 지적하는 경우도 있는 것 같다. 그러나 「농월」의 주제에는 당시대 연극의 일반적인 관습이 내재되어 있는 것으로 판단된다. 여러

22) 김명희, 「1930년대 한국 희곡연구-인문평론을 중심으로」, 고려대 석사논문, 1986, p.66.

논자들이 일제하 한국연극의 보편적인 주제가 ‘신파조의 감상성’을 바탕으로 하고 있다²³⁾는 점을 증언하고 있다. 따라서 <농월>의 주제를 항일의식적인 측면에서 찾는 것은 건강부회적인 논리로서 연극사 전반에 대한 이해 부족으로 비판될 수 있을 것이다. 이 글에서는 앞서의 지적대로 「농월」의 주제를 여성비극이라는 관점에서 이해하고자 한다. 나아가 이를 바탕으로 비극의 원천이 어디에서 비롯되었는가 하는 점에 관심을 기울이고자 한다. 이를 위해 당시의 연극적 관습을 살피고, ‘근대주체’의 왜곡이라는 문제상황을 확인하게 될 것이다.

연극적인 관습이란 한 시대 연극의 지배적 경향성을 반영하는 것이다. 특히 특정 시대의 연극적 관습에서 중요하게 생각할 수 있는 것으로 인물유형이나 무대관습 등을 지적할 수 있을 것이다. 여기에 남녀의 사랑이라는 주제는 연극의 보편적인 주제가 결합된다면 그것은 더욱 강력한 磁場을 발휘할 수 있을 것이다. 한편 관객의 문제²⁴⁾ 역시 연극적인 의미 창조와 관련하여 무시할 수 없는 요소이다.

1930년대 이래 대중극의 주제는 애욕과 모멸의 문제에 집중되고 있었다.²⁵⁾ 이는 관객층의 요구에 민감할 수밖에 없는 대중극의 속성상 어쩔 수 없는 측면이 강했다. 따라서 당시의 주요 관객층이 사회적으로 억압과 설움을 받아온 기생을 위시한 창녀층²⁶⁾이 주류를 이루었다는 사실은 음미되어야 한다. 여기에 창작의 요체가 “여인의 비위를 잘 맞춰”²⁷⁾쓰는 데 있다고 한 것은 이들 관객의 영향력을 짐작할 수 있다.

23) 비교적 초창기 연구자들인 이두현, 유민영, 서연호 등이 그 대표적인 경우이며, 이런 입론은 이후 후학들에 있어서도 크게 다르지 않는 것으로 판단된다.

24) 신아영, 「신파극의 대중성 연구」, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997, pp.357-359참조.

25) 김미도, 「1930년대 한국회극의 유형에 관한 연구」, 『한국 근대극의 재조명』, 현대미학사, 1995, pp.77-83참조.

26) 유민영, 앞의 책, p.84.

결국 일제하 많은 대중극들이 이런 맥락에서 가정비극과 화류비련극 등의 대중추수적 주제들로 인기몰이에 나섰다고 볼 수 있다.

김송의 「만월」 역시 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 즉 주인공 농월도 화류출신이며 비극적 운명의 소유자인 것이다.

농월 전 지금도 잊이않고 있어요—당신이 폐병으로 각혈을 하고 정신을 잃어줄 때 일력거에 실어서 이병원에다 입원시키든 날을 … 그날 밤은 비가 나렸지요 … 행길이 질어서 미끄러 넘어지면서 미친연처럼 맨발로 당신이탄 인력거를 재촉해서 이병원에 입원시켰지요. 당신이 다섯달 동안이나 이 병원에서 치료를 받는동안 전 『오뎅야』를 하면서도 당신을 위로해 드리려구 단하로라도 어디 당신의 곁을 떠난 적이 있었댜세요? 아침마다 새로운 꽃을 갖어다 꼬져놓고 저역엔 새冊을 사갖이고 와서는 읽어드리곤 해섰죠. 근데 당신은 그 정성에 대한 대상의 선물은 무엇을 주었든가요? (이불을 차고 일어나서 웨친다 — 그 사품에 복부에 대엿든 離被架가 궁구러 떨어진다) 이혼! 이혼이란 두 글자를 내 이마에다 딱붙어놓고 물려나셨지요! 그리곤 잡연, 갈보라구! (홍분의 남어지 말은 못하고 눈썹이 휘고 뺨이 틀어져 떠다)²⁸⁾

주인공의 비극은 한 남성을 사랑했다는 것일 뿐이다. 그러나 그것이 죄라면 죄일 수 있다. 왜냐면 그녀가 사랑한 남자는 연극운동에 미쳐있는, 그래서 개인적으로는 무책임하고 경제적으로도 무능력한 사람이기 때문이다. 그는 가족을 돌봐온 적이 없으며 아내와 자식을 위해 일한 적이 없는 사람이다. 성아를 기르고 가르친 것 역시 농월이었다. 그리고 그가 두 해 동안 그곳(아마도 작품에서 구체적으로 밝혀지진 않았지만, 연극운동하다가 피검되어 징역을 산 일인 듯하다)에 다녀온 뒤 폐병을 앓게 되었을 때도 그를 살린 것은 역시 농월이었다. 그녀가 가

27) 최독견, 「낭만시대-인생과 연극」, 김미도, 앞의 책, 재인용, p.81.

28) 김송, 「만월」, 『인문평론』, 1941.4. 영인본, 태학사, 1975. 이하 작품인용은 모두 이에 따르므로 서지사항 생략함.

죽을 지키기 위해 기생노릇을 하면서 애써온 것은 그러나 이제 와서 ‘내침’의 이유가 되었던 것이다.

일제하 연극운동에 전력하던 자들의 일반적인 생각이란 무엇인가? 그것은 홍해성의 발언처럼 ‘인심의 개선과 지적자극의 원천으로서 하나의 교화기관의 문화사업’이었다. 이는 서구적인 연극의 이식을 위한다는 ‘劇研’의 경우나, 고등신파를 구가한다던 ‘동양극장’ 쪽 역시 마찬가지였다. 그들이 이처럼 한 목소리로 ‘민중교화’를 외치는 것은 춘원류의 문인들이 소리 높이 외쳐대던 개화, 계몽의 주장을 방불케 한다.²⁹⁾ 그들의 근대기획에는 ‘주체성’이 결여되어 있기 때문이다. 주체의식이 없는 자아의 계몽이란 허상에 불과한 것이다. 주체성이 없는 자아가 현실에 대한 울골은 ‘전망’을 드러내지 못할 것은 자명한 이치이기 때문이다. 그래서 자신의 온몸과 의식 속에 깊이 뿌리내린 전근대성을 떨치지 못한 주체가 펼치는 계몽, 즉 근대 기획이 필연코 비극으로 귀결되는 일 또한 자연스런 논리의 귀결이다. 세진은 바로 왜곡된 근대주체가 어떤 비극을 초래할 수 있는지를 여실히 보여주는 인물이다.

세진 ... 걸으로는 그남편을 위해서 기생노릇을 합네, 「오텡야」를 합네하고 안속으로는 가진 추태를 부리며 내 얼굴을 깎겨내리는 행동까지 하잖았오? 그때 나를 이 병원에 입원시킨 것은 무엇때문이었오. 나를 위해서가 아니고 당신의 행낙을 위해서였조! 마음놓고 그權가눔과 교제하기 위해서가 아니었던 말이요?

(중략)

퇴원하든 날 나는 냉정하게 거투해봣소, 그리고 내 인생의 목표를 찾었오 ... 나는 예술가라는 것, 내가 혈일은 연극예술이라는 것, 그럼으로 내게서 연극이란 예술을 떼다면 나는 한때의 무느질 것을 깨달았오 ... 그래서 나는 연극 이외의 사생활로 해서 부질없이 신경을 소모할 것이 아니라고 생각을 고쳐먹고 오춤소리 풍파도 일구지

29) 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교민족문화연구소, 1995, p.206참조.

않고 이혼하는 것으로 관대하게 당신의 죄를 벌주었든 것이요.

여기서 확인되는 세진의 세계관은 철저하게 남성중심적이며, 명분론적 인식에 얽매어 있음을 알 수 있다. 즉 그의 근대의식은 왜곡된 것이다. 따라서 그에 의한 근대 계몽은 필연적으로 비극적일 수밖에 없다. 그의 근대 계몽은 주체의 타자화를 전제로 하기 때문이다. 세진이 ‘사생활’을 부질없이 신경을 소모하는 것이라고 생각하면서 자기만의 정체성을 추구하는 것이 그것이다. 세진의 정체성 추구는 다른 주체와의 관계단절을 전제로 하는 것이기 때문에 자기중심적 속성을 여지없이 드러내고 있다. 물론 일제시기의 가정비극과 화류비련극에서 공통적인 ‘극적 관습’(convention)으로서 여성 주인공들이 성녀와 창녀의 이미지를 공유한다거나, 미천한 신분으로 등장한다거나 하는 것과 그 상대역으로서 남성들의 어리석고 무능한 캐릭터들³⁰⁾이 <만월>의 경우와 일치하는 것도 사실이다. 그러나 김송의 근대기획에는 남성중심성, 전근대적인 순결이데올로기, 자기중심성을 통한 주체의 타자화 등 비근대적인 것들로 가득 차 있어서 스스로 한계를 노정하고 있다. 즉 김송의 근대주체는 왜곡된 근대의식으로 말미암아 스스로 비극을 불러들이고 있는 것이다.

V. 결 론

당대의 삶의 모습을 올바르게 이해하는 방법은 그 시대 사람들의 인식구조를 형성하는 복합적인 조건들을 살펴보는 일이다. 각 시대의 사람들이 ‘진리’라고 인식한 것은 그 시대 삶의 양상을 근원적으로 규정하기 때문이다. 마찬가지로 문학작품은 어떤 한 시대의 삶의 양상을 올

30) 최동현·김만수, 「일제강점기 SP음반에 나타난 대중극에 관한 연구」, 『한국극예술연구』제8집, 태학사 1998, pp.146-153참조.

바로 이해하는 데에 필요 불가결한 요소이다. 문학작품에는 그 시대인들의 삶과 꿈이 담겨있게 마련이기 때문이다. 일제시기 우리 문학의 과제는 근대에 대한 올바른 인식과 수입, 주체적 자아에 의한 정체성의 확립을 바탕으로 한 민족문학의 건설이었다. 그런데 이 둘은 언제나 겹돌며 서로가 서로를 방해하는 기제로 작용하는 경우가 많았다. 예를 들어 한국 근대운동의 첫 장면에서 갑오개혁의 여러 조치들이 일제에 의해 강행되었다는 점은 많은 시사점을 준다. 그것은 근대 기획자인 개화지식인들의 비주체성을 확인할 수 있는 좋은 본보기가 될 것이기 때문이다. 이인직이나 이광수 등의 친일이 바로 그들이다. 그들에 의해 촉구된 근대기획은 곧바로 대중의 외면을 불러왔다. 즉 그들의 근대 기획은 실패한 것이다. 그 이유는 무엇인가? 그것은 그들의 근대 기획 자체는 환영받을 만한 것이었지만, 그들이 근대지식에 대해 수용적인 태도를 보이면 보일수록 꼬리처럼 따라붙을 수밖에 없는 일제에 대한 모호한 입장이 그들의 주체성을 훼손했기 때문이다.

주체성이 확립되지 못한 주체에 의한 근대 기획은 필연적으로 실패할 수밖에 없다. 김송의 작품 「앵무」에서 주인공 허일에 의해 끊임없이 강조되는 근대적 지식에 대한 ‘설명과 계몽’에는 이렇듯 주체성의 훼손이라는 함정이 숨어 있었다. 더군다나 그의 근대의식은 왜곡된 것이기도 했다. 그의 근대의식은 ‘참근대’가 아닌 ‘유사근대’였던 것이다. 자신 스스로 극복하고 초월하려 했던 전근대적인 의식을 그가 스스로 당당히 넘어서지 못한 것이다. 가족과 주변을 타자화하면서 진행된 그의 근대기획은 결국 ‘비주체적인’ 자아의 ‘비근대적인’ 근대기획이었던 셈이다.

김송의 극작품에서 근대기획의 실패는 곧 관객과의 단절이라는 결과를 초래하고 있다. 그의 근대기획은 시대적인 요구인 근대예의 열망과 민족 주체성의 확립을 담보하고 있지 못하기 때문이다. 그러나 김송의 비극은 여기서 끝나지 않았다. 실패한 그가 여전히 관객과 숨지고 싶어하기 때문이다. 관객과 함께 하겠다는 작가 내적 의지와 관객의 외

면이라는 작가 외적 요인이 한 데 어울려 기묘한 형상으로 나타난다. 즉 그의 극작 세계가 대중추수적인 멜로적 감상세계에로 함몰되어 간 것(「만월」)은 ‘비주체적이며, 동시에 비근대적인’ 자아가 걸어진 비극적인 여로이다.

한편, 해방 이후 극작가 김송이 소설가 김송으로의 변신을 도모한 데에도 이러한 작가 내부적인 한계가 작용한 때문으로 보이지만, 이 역시 대중추수적인 데에만 머물러 작가 스스로 내적모순을 극복하지 못한 것으로 판단된다. 나아가 그가 한국현대문학사에서, 혹은 문단사에서 거의 잊혀진 존재로 남아 있는 것도 이와 연관된 어떤 계기가 작용하고 있지 않겠나 하는 생각이다.

주제어 : 김송(Kim-Song), 앵무(A Parrot), 만월(Full Moon), 근대의식(modern awareness), 근대기획(modern planning), 계몽(enlightenment)

참고문헌

1. 기본자료

- 김송, 「鸚鵡」, 『신한국문학전집37-희곡선집②』, 어문각, 1977.
 ____, 「만월」, 『인문평론』, 1941. 4, 영인본, 태학사, 1975.
 ____, 「자전적 문예반세기①—뜬구름처럼 흘러간 日月」, 『신동아』통권 184, 1979.12.
 ____, 「자전적 문예반세기②—유랑의 신극운동 시대」, 『신동아』통권 185, 1980.2.

2. 논 저

- 김상선, 『한국근대희곡론』, 집문당, 1996.
- 김명희, 「1930년대 한국 희곡연구-인문평론을 중심으로」, 고려대 석사 논문, 1986.
- 김미도, 「1930년대 한국희곡의 유형에 관한 연구」, 『한국 근대극의 재조명』, 현대미학사, 1995.
- 김진균 외편, 『근대주체와 식민지 규율 권력』, 문화과학사, 2000.
- 나병철, 『문학의 이해』, 문예출판사, 1994.
- _____, 『근대성과 근대문학』, 문예출판사, 1998.
- 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교민족문화연구소, 1995.
- 신아영, 「신파극의 대중성 연구」, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997.
- 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
- 이승희, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사논문, 2000.
- 임무출, 「김송의 생애연구」, 영남어문학회 편, 『영남어문학16집』, 1989.
- 임무출, 「김송 소설론」, 영남어문학회 편, 『영남어문학20집』, 1991.
- 유민영, 『한국 현대 희곡사』, 새미, 1997.
- _____, 「김송의 희곡」, 『연극평론』, 80년 여름호.
- 조동일, 『한국문학통사5』, 지식산업사, 1988.
- 조영암, 『한국대표작가전5』, 광문사, 1958.
- 최동현·김만수, 「일제강점기 SP음반에 나타난 대중극에 관한 연구」, 『한국극예술연구』제8집, 태학사 1998.
- 최창길, 「1930년대 농민극에 나타난 [머뭇]과 [떠남]-소,춘선생,추계를 중심으로」, 영남대석사논문, 1980.
- 황선진 외, 「대중문화에 대한 비판적 고찰과 실천적 대안」, 『민족극 정립을 위한 자료집 2』, 우리마당, 1987.
- G. 루카치, 홍승용 역, 「문제는 리얼리즘이다」, 『문제는 리얼리즘이다』, 실천문학사, 1985.

이 논문은 2004년 4월 30일 투고 완료되어
2004년 5월 22일까지 심사위원이 심사하고
2004년 5월 28일까지 심사위원 및 편집위원 회의에서
게재 결정된 논문임.