

윤조병의 사실주의 희곡과 버나드 쇼의 사실주의 희곡의 비교연구

김 용 락
(공주대학교)

Kim, Yong-Nak. (1998). A comparative study on Yun Jo-Byeong's realistic plays with Bernard Shaw's. *English Language and Literature Teaching*, 4, 285-307.

In order to scrutinize what realism really means, this paper is to analyze and compare the major realistic plays of Yun Jo-byeong of Korea with the earlier realistic ones of Bernard Shaw of England. As all the scholars concerned admit, Shaw offered reality in all of his plays: social, political, economic, religious. He was a didact, a preacher who readily acknowledged that the stage was his pulpit. Though he preached socialism, creative evolution, the abolition of prisons, real equality for women, and railed against the insincerity of motives for war, he did so as a jester in some of the finest comedy ever written. Shaw brought serious themes back to the trivialized English stage, creating a body of drama that left him second to none among twentieth century dramatists. Today, evolution and creationism and Shaw's ideas on creative evolution and the Life Force remain timely issues. As for Yun Jo-byeong who has written many realistic plays lately, he is known as a major realist in Korea. But his realistic plays are more symbolic, poetic, and private than Shaw's. As a result, Korean realism has not been so flourished in Korea as in England. Therefore, we Korean playwrights who want to write really realistic plays should try to study Shaw's realism more closely than ever.

I

그 사이 알려진 우리나라 최초의 희곡은 1912년 11월 17일부터 11월 25일까지 「매일신보」에 연재된 조일재(趙一齊, 1863~1944)의 <병자삼인(病者三人)>이다. 그런데 이것은 서구 사실주의 희곡의 원조 입센(Henrik Ibsen, 1828~1906)의 <인형의 집, 1879>에 비하면 30년 이상 뒤의 일이었다.

그런데 서연호의 「한국근대희곡사」(1994, 68~88)에 의하면 1910년대 조일재와 함께 활동한 작가는 대다수가 신파극(新派劇)을 썼으며, 소위 신파극(新劇)이라고 불리우는 사실주의 희곡을 표방한 작가는 그나마 드물었다. 여기에 신파극을 표방하고 의식적으로 작품을 쓴 작가와 그들의 작품을 적어 보면, 조일재의 <병자삼인>, 이광수(1892~1950년 남북)의 <규한>, <순교자>, 윤백남(1888~1954)의 <운명>, <국경>, 최승만(1897~ ?)의 <황혼> 등이 있을 뿐이다.

이어서 근대극의 발전기에 속하는 1920년대와 1930년대의 작가와 작품을 살펴 보면, 조명희(1894~1938)의 <김영일의 사>, 김우진(1897~1926)의 <이영녀>, <산책지>, 김동환(1901~1950년 남북)의 <불복귀>, 김영팔(1902~1950)의 <여성>, 김운정(1886~1936)의 <잔설>, <그 사람들>, 유치진(1905~1974)의 <토막>, <소>, <자매>, 남우훈의 <그들의 하루(1932)>, 채만식(1902~1950)의 <제향날>, <당랑의 전설>, <미가 대폭락>, 이광래(1908~1968)의 <촌선생>, 송영(1903~1978)의 <윤씨 일가>, 김영수(1911~1979)의 <단충>, <총>, 이태준(1904~1947 월북)의 <산사람들>, <어머니>, 함세덕(1915~1950)의 <산허구리>, <무의도 기행>, <동승> 등이 있는데, 이에 대해 서연호는 다음처럼 쓰고 있다. (Ibid, 91.)

“우리 사실주의의 최대의 약점은 작가 스스로 연극성을 표현하는 독창적인 방법을 구축하지 못한 것이라 할 수 있다. 저자의 관점에서 보면 가장 큰 결함의 하나는 근대극으로서 성격이 뚜렷한 근대적인 주인공을 창조해내지 못하였다는 점을 지적할 수 있다. 무엇보다도 희곡 장르의 특징은 성격의 창조와 인간성의 새로운 발견에 있다고 할 수 있다. 앞서 논의한 대부분의 작품에서 등장인물들은 현실 속의 인간, 어떤 상황 속의 인간에 지나지 않을 뿐 새로운 가치관과 의지, 실천력을 가지고 상황을 주도하고 스스로의 삶을

주체적으로 이끌어가는 강력한 인간상을 보여 주지 못하였다. 다시 말하면 개성이 분명한 근대적인 인간이 만들어내는 근대극의 참모습을 찾아보기 어렵다. 대부분의 인물들은 자신이 처한 현실에 대하여 애매한 성향과 소극적이고 단편적인 행위를 통해 성격을 드러내는 정도에서 머물고 말았다.

결함의 다른 하나는 기왕에 창조된 인물이 성격 나름대로 실제적으로 행동하는 가운데 자연스럽게 객관적으로 작품의 주제가 부각되는 것이 아니라 작가 자신의 의도나 주장이 왕왕 대사를 통해 직설적으로 나열되고 있는 점을 지적할 수 있다. 서구의 리얼리즘은 우리 입장에서 사실주의(寫實主義) 혹은 사실주의(事實主義), 현실주의 등으로 정의될 수 있다. 그러나 사실주의에서 무엇보다 중요한 특성은 행동의 진실성과 독자가 느끼는 현실감이다. 대부분의 작품에서 근대성은 대사의 설명을 통해 직설적으로 드러나기가 일쑤이며 인물들의 행동은 자연스럽게 현실감있게 느껴지는 것이 아니라 작위적이고 무리하게 보이는 것이 결함으로 드러난다.”

다음 1940년대의 회극을 보자. 이 때는 일제말기에 해당되어, 우리 회극에 일본인이 가한 압박은 극도에 이르고, 심지어 우리 작가로 하여금 친일적인 회극을 쓰도록 강요하여, 거의 대부분의 작가가 친일적인 작품(회극)을 적어도 몇 편씩은 썼다는 점을 간과할 수가 없다. 따라서 이 때의 회극은 거의 언급할 가치도 없는 것들이라고 할 수 있다. 뿐만 아니라 1940년대의 후반은 해방 후의 좌·우익 싸움으로 양쪽이 다 생경한, 이념적이고 도식적인 작품(회극)을 생산하는데 그치고 있다. 따라서 엄밀히 사실주의 회극을 쓴 작가는 거의 없다고 할 수 있다.

그러면 1950년대 회극의 성과를 보자. 아니 좀더 정확히 말하면 1950년대 후반에야 신인들의 참신한 작품이 쏟아지기 시작하는데, 이는 이미 정통 사실주의회극이 아니라 ‘수정된[절충적] 사실주의(modified realism)극’이라는 점을 명심할 필요가 있다. 왜냐하면 이 무렵에는 외국에서 이미 시도된 표현주의극(Expressionism in the Theatre), 서사극(The Epic Theatre), 그리고 실존극(The Existentialist Play), 부조리극(The Theatre of the Absurd) 등이 우리 회극작가에게 영향을 미치고 있었기 때문이다.

따라서 김방옥은 「한국사실주의회극연구」(1989, 136~156)에서 60년대의 사실주의 작품을 제한적으로 언급했는데, 그녀가 꼽는 60년대 사실주의 작품

으로는 천승세의 <만선>과 노경식의 <달집>을 걸작으로 들었고, 50년대에 등단한 차법석의 많은 작품 중에서는 <밀주>, <귀향>, <산불>을 정통 사실주의 작품으로 들었는데, 그 중 <산불>을 대표작으로 꼽았다. 따라서 60년대는 사실주의 작가 몇몇의 활약과 반사실주의를 지향하는 대부분의 희곡작가가 그 자리를 매김하기 위해 꿈틀거리는 시기였다고 말할 수 있다.

이어서 70년대, 80년대는 절충적 사실주의극과 서사극이 우리 전통연희와 접목되어 유행했고, 90년대에는 그나마 포스트모던 연극이 크게 각광을 받아 논리적이고 사실적이고 지적인 문학적 희곡은 거의 찾아보기 힘들게 되어 있다.

따라서 우리나라처럼 사실주의극 하나 제대로 만들어 보지도 못하고 바쁘게, 그리고 다양하게 돌아가는(변해가는) 서구극의 신사조와 새로운 기교만을 모방하다가 희곡사 85년에 아무런 연극적 유산(사실주의 작품)도 남겨 놓지 못한 나라는 거의 없다 할 것이다.

익히 말했지만 연극은 뒤에 남지 않는다. 희곡이 남아야 연극유산도 남는다. 그것이 '단힌' 생각이라고 할지 모르지만, 즉 '포스트모던한' 생각이 아니라고 비난한다 해도, 실험은 어디까지나 실험으로 끝나고 마는 것이다. 서구에서는 실험이 실험으로 남아서 그 정신이 빛나고 있는데, 그것은 원작이 남아 있기 때문이다. 전위 극작가 자리(Alfred Jarry)나 뷔히너(Georg Büchner)는 죽었지만 그들은 자기 작품을 희곡으로 남기고 있다. 그래서 아르토(Antonine Artaud)를 낳고 피터 브르크(Peter Brook)를 탄생시킨 것이다.

그러므로 이제부터 우리는 얼마나 정통희곡인 사실주의극부터 잘못 배웠는지 윤조병과 버나드 쇼의 작품을 비교하여 하나하나 지적하며, 그를 통해 어찌해서 우리가 연극적인 전통이 없이 모방만 하는 연극사를 지너 왔는지 따져 볼 필요가 있다.

II

우선 한국의 사실주의극을, 그것도 왜 하필이면 윤조병의 희곡을 버나드 쇼의 희곡과 비교하는가부터 해명해야 하겠다.

첫째 한국의 희곡은 이미 앞에서 언급한 것처럼 사실주의 희곡을 모델로

하여 1930년대 <토막>과 <소>를 발표한 유치진과 그를 직접적으로 이어받은 1950년대 차범석의 <밀주>, <귀향>, 1960년대 <산불> 등으로 이어져 오는 정도 그 면모가 확립되었다고 할 수 있다. 그리고 김방옥은 그밖에도 60년대 천승세의 <만선>과 노경식의 <달집>이 한국사실주의 회극의 수작이라고 단정한 바가 있다.(Ibid, 136~156)

그러다가 1970년대 대부분의 회극은 '절충적 사실주의'의 길을 걸었는데, 유독 다른 작가와는 달리 윤조병은 처음에는 절충적인 사실주의 작품 <건널목 삽화(1970)>, <참새와 기관차(1971)>, <향기(1973)>, <딸국질(1973)> 등을 발표하다가, 1980년대에야 '농촌 3부작'이라는 이름으로 <농토(1981)>, <농녀(1982)>, <농민(1983)>을 발표하더니, 다시 광산촌에 관한 '3부작(trilogy)'으로 <모닥불 아침이슬(1984)>, <풍금소리(1985)>, <초승에서 그믐까지(1986)>를 잇달아 발표했고, 이들은 모두 자타가 공인하는 '정통 사실주의' 작품으로 평가된 바 있다.¹⁾ 따라서 가장 최근의 사실주의 작품이기 때문에 필자는 윤조병의 작품에 주목하여 분석해 보는 것이다.

다음 버나드 쇼에 대해서는 필자가 영미회극을 전공했기 때문에 입센이나 스트린드베르히(August Strindberg), 체홉(Anton Chekhov)보다는 쇼에 더 관심이 갈 수밖에 없었고, 그밖에도 그의 작품을 선택한 이유는 몇 가지가 더 있다. 우선 쇼는 입센이 <인형의 집(1879)>을 발표한지 얼마 안되어, 1892년에 영국 최초의 사실주의 작품 <홀아비의 집(Widower's House)>을 발표했을 뿐만 아니라 스스로 자신을 '입센주의자(Ibsenist)'라고 칭하며, <입센주의의 진수(The Quintessence of Ibsenism(1891)>라는 연극평론을 발표할 정도로 입센의 극작법을 모범으로 삼아 회극을 쓴 작가이다. 그리고 이어서 어느 누가 보아도 입센의 작품과 가장 가까운 사실주의 작품을 잇달아 발표했는데, 「불쾌한 회극들(Plays Unpleasant)」이라는 제목 하에 <홀아비의 집>, <워런 부인의 직업(Mrs. Warren's Profession, 1898)>, <바람둥이(The Philanderer, 1898)>에 이어, 「유쾌한 회극들(Plays Pleasant)」이라는 표제 하에 그는 사실주의극을 회극으로 표현한 <무기와 인간(Arms and the Man, 1894)>, <캔디다(Candida, 1897)>, <악마의 제자(The Devil's Disciple,

1) 「제 9회 대한민국연극계 회극집」, pp. 409~410와 민병욱, 최정일 편, 「한국 극작가·극작품론」, 이정민, "윤조병의 <초승에서 그믐까지> 연구," p. 238.

1897)> 등, 계속 문제작을 발표하여, 백여 년간 침체해 있던 영국 희곡에 새로운 활력을 불어 넣었고, 영문학사상 셰익스피어 다음 가는 희곡작가가 되었다는 점이다.²⁾

그런데 어떠한 작가든 긴 세월에 걸쳐 작품을 쓰다 보면 그 작품세계가 변하듯, 버나드 쇼는 94세를 사는 동안 장막 희곡만도 56편을 쓰다 보니(셰익스피어는 36편을 썼음) 초기작품 7, 8편을 제외하고는 차츰 사실적인 작품에서 벗어나서 '쇼주의(Shavianism)'라는 낱말이 생길 정도로 그의 희곡세계는 그만의 독특한 경지를 이루게 되었다.

따라서 윤조병의 희곡 중 대표적인 몇몇과 쇼의 희곡 중 몇 편을 '정통 사실주의' 희곡으로 보고 조명을 하되, 주가 되는 작품으로는 윤조병의 대표작 <농토>와 쇼의 초기사상이 잘 드러나는 <악마의 제자>를 비교·분석하기로 한 것이다.

우선 쇼는 처음 세 작품이 비극이어서 입센의 작품에 가장 근접하고, 그 후부터는 사실주의를 희극적으로 바꾸어, 차츰 그의 작품의 특색인 '사상희극(idea comedy)'으로 변해 간다. 따라서 윤조병의 작품이 거의 암울한 과거를 지닌 사람들의 절망적인 이야기로 끝나는데 반해 쇼는 꽤 희망적인, 그래서 가능성이 있는 인간상을 제시하고 있다는 점이 첫째 두 사람의 작품의 차이를 이루고 있다.

가령 이미 든 윤조병의 농촌 3부작 뿐만 아니라 광산촌 3부작이 모두 참담한 비극인데 반해(<풍금소리>에는 '화해'가 있지만 그 역시 장래가 어둡다), 쇼의 「유쾌한 희곡들」에 속하는 3부작은 제목부터가 희극이라는 뜻이요, 내용 모두가 끝에 가서는 행복한 결말로 끝난다.

물론 서구의 희극은 우리가 생각하는 희극과는 그 개념이 다르다. '비극'이 우리말의 글자 그대로의 뜻인 '슬픈 극'이 아니듯 '희극'도 '웃기는 극'은 전혀 아니다. '슬픈 극'은 차라리 '멜러드라마(melodrama)'에 가깝다고 할 수 있고, '웃기는 극'은 사실은 '소극(farce)'이라고 부른다(김용락의 「현대희곡론」 1995, 255~308). 따라서 안톤 체홉의 <갈매기(The Sea Gull, 1896)>만 해도 '희극'이라는 부제가 붙어 있지만 전혀 웃음은커녕, 오히려 우수어린 슬픈 극일 뿐이다. 따라서 쇼의 '사상희극(idea comedy)'이나 '유쾌한 희극'이 웃

2) 버나드 쇼, 김중수, 문상득 역, 「인간과 초인」, 「해설」에서, pp. 5~12.

음을 유발하는 희곡이 아님은 물론, '불쾌한 희곡'도 처참한 비극은 아니다. 따라서 대체로 주인공이 끝에 가서 불행해지고 비참해지지 않으면 '희곡'이라고 부르는 것이 서구극의 전통이다.

어쨌든 입센의 <인형의 집>은 노라(Nora)가 남편의 인형노릇을 그만두겠다고, 집을 나감으로써 어떤 반항 내지는 저항정신을 보이는데, 쇼는 입센의 그 '저항정신'을 그보다 강한 '비판정신'으로 바꾸었다. 그리고 자기 작품을 문제를 찾아, 따져 보는 '문제극(problem play)'이라고 부르고, 무엇보다 '토론(discussion)'을 중시하였다. 그리고 문제극의 요체는 그가 쓴 여러 연극평론 중 그의 "문제극(The Problem Play)"이라는 논문의 첫 줄에 잘 나타나 있다. (Bernard F. Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, 1974, 630~635.)

사회적인 문제는 인간의 감정과 인간의 제도 또는 관습이 서로 갈등하는 데서 생긴다.(Social questions are produced by the conflict of human institutions with human feeling.)

그러니까 그 갈등을 해결하기 위해 그 갈등요소를 분석하여 인간이 만든, 그 허식에 가득찬 제도를 토론을 통해 뜯어 고쳐야 한다는 것이 그의 문제극의 개념이다. 그 때문에 쇼는 그 관심 또는 주제가 사회제도의 개혁에 초점이 맞추어져 있는데, 윤조병의 희곡은 전혀 자기 작품에서 그런 개혁의지를 보이지 않고 있다는 점에 두 번째의 차이가 있다. 윤조병의 이런 점을 이태주의 글에서 쉽사리 볼 수 있다.

이 작품의 주인공인 돌쇠는 자신의 농토를 갖고 싶어한다. 이 비원(悲願)은 할아버지 덩쇠가 동학란 때 주인을 구해 준 공로를 세웠지만 끝내 성취하지 못한 꿈이다. 이 비원은 아버지 한쇠가 대동아전쟁 때 주인집 아들 대신 징병으로 나가서 아들을 위해 목숨을 다했지만 끝내 성취하지 못한 꿈이다. 3대제인 돌쇠에 이르러 돌쇠는 이 꿈을 실현시키기 위해 6·25때 주인 대신 집을 지키고 군대도 대신 갔다 왔다. 돌쇠는 돌산을 일구어 농토를 마련하려고 피눈물나는 노력을 경주한다. 그 꿈이 실현되려는 순간, 마을이 수몰지구로 결정된다. 간교한 주인은 그 돌산에 별장을 짓기로 결정한다. 돌쇠의 꿈은 좌절된다. 그러나 그는 이같은 운명의 힘에 복종한다.³⁾

이것은 윤조병의 <농토>에 대한 평이지만 이런 경향은 <초승에서 그믐까지>, <농민> 등 그의 사실주의 작품 모두에서 나타나고 있다. 그리고 이 인용으로 보아 금방 알 수 있듯이 3대째 그 몇 마지기 땅을 가지려는 그 집요한 소원이 끝내 좌절되는 그 처참함은 서구에서 말하는 비극에서 얻는 '카타르시스(catharsis)'는커녕, 우리에게 절망만을 안겨 주는 너무 비참한 결말이다. 그리고 그것은 그의 작품에 비판정신이나 토론이나, 해결하려는 의지가 전혀 없기 때문이다.

물론 작가로서는 할 말이 있을 것이다. 실제 우리 농촌에는 그런 비참한 일이 많았다고 말이다. 그리고 필자도 그것을 인정한다. 그러나 사실주의는 그것을 '있는 그대로 그리는 것'이 아니다. 아니 있는 그대로 그리더라도 작가의 의지가 그 속에 반영되어야 한다. 왜냐하면 절망에서는 카타르시스⁴⁾를 겪을 수가 없기 때문이요, 인간은 어찌 되었든 미래지향적인 존재이기 때문이다.

그런데도 한국의 사실주의극은 30년대에도 일제하의 비참한 농촌생활(유치진의 <소>)을 드러내는 데 초점이 맞추어져 있었는데, 그런 경향은 60년대에도 그대로 이어져 <만선>, <산불>, <달집>, 심지어 80년대 윤조병의 작품까지 농어촌을 소재로 30년대의 전통을 이어받고 있다. 따라서 소외계층에게, 그리고 관객에게까지 개혁의지나 용기를 주는 것이 아니라, 절망적인 안목만을 안겨 준다는 점에서 윤조병의 작품은 입센의 <유령>처럼 자연주의 회곡에 더 가깝다. 다음은 윤조병의 <농토>에 대한 이태주의 계속되는 평이다.

우리는 이 대사[앞에 인용한 대사] 한 마디에 노비 3대가 동학혁명, 일제치하, 그리고 6·25의 역사적 시련을 겪으면서도 지주어른의 횡포를 마다 않고 농토에 정을 주며 농사일에 파묻혀 살아 나갔던 농민상을 선명히 느낄 수 있다. 농민들의 좌절과 고뇌는 농촌의 참상을 말해주고 있다. 우리는 돌쇠와 점순네의 대화에서, 옥돌네가 늘어 놓는 뱀의 이야기에서, 일수의 대사에서, 창열의 에피소드에서, 그리고 진모와

-
- 3) 한국연극평론가협회 편, 「한국 현역 극작가론 2」, 이태주, “윤조병론,” p. 116.
 4) 카타르시스는 비극의 주인공이 자기가 결국은 좌절로 파멸되고 말리라는 것을 인지하면서도 끝까지 그 좌절에 굴하지 않고 장렬하게 투쟁하다가 파멸할 때 그를 보는 관객이 느끼는 '감정의 정화'를 말한다.(한국영어영문학회 편, 「영어영문학」, 1983년 봄호, 김용락의 “catharsis론” 참고.)

덕근이의 대화 속에서 나누는 묘지작업의 이야기 속에서 우리들의 농촌이 겪었던 한 시대의 사회사를 읽을 수 있다. 그것은 곧 이 나라 농민들의 치욕적인 수난사였다. 윤조병은 농민수난의 단면을 펼쳐 보였다.

그러나 수난의 문제를 사회적 불평등의 각도에서나 도덕적 타락의 측면에서 오늘의 문제와 결부시키지는 못했다. 자본주의 사회의 근원적인 개념의 한 가지는 분배 이상의 소득을 확보하는 일일 것이다. 사회주의 사회의 근본적인 지향목표는 소득 이상의 분배를 실천하는 일일 것이다. 윤조병은 영국의 극작가 버나드 쇼처럼 이 문제를 이데올로기라든가 사회윤리 또는 사회 정의의 문제로까지 확대시켜 나갈 수 없었다. 그것은 근본적으로 윤조병이 버나드 쇼나, 헨릭업센이나, 아더 밀러같은 사회극 극작가가 되지 못하고 인간의 존재에 관해 철학적으로 명상을 하고, 시적으로 표현하는 일에 더 큰 비중을 두었기 때문이다.

<농토>는 농촌이 하루아침에 변할 수 없음을 말해 주고 있다. 그것은 농촌의 제도나 조직 등 사회적 개혁이 이루어진다 해도 농촌에 살고 있는 인간들의 인간성의 변화는 하루 아침에 달성될 수 없다는 것을 말해 주기도 한다. 윤조병의 생각은 이보다 한 걸음 더 나가서 인간의 마음은 쉽게 변할 수도 없고, 그 변하지 않는 마음의 근원적인 잔혹성 때문에 인간의 도덕적 각성이나 인간성의 회복이 요원한 일이 될 수도 있다는 쪽으로 기울고 있는지도 모를 일이다.

그는 자연주의 작가의 경우처럼 인간의 운명을 숙명적인 것으로 인식하고 있는지도 모를 일이다. 왜냐하면 <농토>에서 그는 체념하고 있기 때문이다. 그 체념은 돌쇠가 운명에 저항하지 못하고 순응하는 자세에서 여실히 드러나고 있다. 윤조병이 사회극에 관심을 갖고 있지만 사회극에 철저히 못한 이유가 사회적 책임을 위해 끝까지 싸우다 스스로 파멸하는 희생적인 인물 — 즉 '비극적 인물'의 창조에 대체적으로 실패하고 있기 때문이다.

돌쇠는 비극적 인물인가. 돌쇠는 비극의 주인공이 될 수 있는 성격적 요소를 갖추고 있는가. 결론적으로 말해서 그는 비극의 주인공이 아니었다. 왜냐하면 그는 그의 삶을 어렵게 만든 운명의 역풍에 맞서 정면으로 대결하는 의지가 박약했기 때문이다. (“윤조병론,” 120~121.)

그러나 쇼는 이미 말한 대로 사회개혁을 그의 작품을 쓰는 목적으로 했고, 또 사실은 사실주의는 그래야 제 격(格)이다. 대부분의 우리나라 사실주의극처럼 기껏해야 말초적인 ‘부정부패의 고발’, ‘사회비리의 폭로’ 정도로 사실주

의극의 사명을 다했다고는 할 수 없기 때문이다.

사실주의는 사실상 '근대정신'의 반영이고 근대정신은 근대 '시민정신'의 발로이다. 그래서 정치적으로는 민주주의를 지향하고, 적어도 당시에는 쇼처럼 경제적으로는 사회주의를 지향했던 것이다. 그래서 쇼가 그의 사실주의극에서 추구하는 것은 '고급 사회극(high social comedy = comedy of idea)'이었다.

가령 당시에는 사회제도를 고치고자 소승적(小乘的)으로 시작했던 쇼의 초기작품에서 보면, 입센처럼 쇼는 중산층 가정의 위선, 사회지도층의 허위를 다루었는데, 그것은 빈민굴(<홀아비의 집>), 매음(<워런 부인의 직업>), 빅토리아 조의 여성관(<바람둥이>), 결혼관습(<켄디다>) 따위를 비판하는 것으로 나타났다.

그의 <악마의 제자>를 보자. 이 작품의 주인공 딕(Dick)은 어머니나 가족, 동네사람들에게 반기독교적 행동을 자행하기 때문에 악인으로 낙인찍히고, 스스로도 자신을 '악마의 제자'라고 공언한다. 그런데 우연히 목사의 집에 갔다가 목사로 오인받아 당시의 정부의 주둔군에 의해 체포된다. 그러니까 틀림없이 교수형을 받는다는 것을 알면서도, 그는 자기가 목사가 아니라고 변명하지도 않고, 목사 대신 죽음을 무릅쓰는 것이다. 그러나 그는 그가 목사의 아내를 사랑하기 때문에 그녀를 위해서, 그녀의 남편을 구제해 주기 위하여, 자기를 위험에 빠뜨렸다는 말해 대해서는 오히려 반박한다. 그는 낭만적인 사랑이나 자기희생이라는 낭만적인 의도로서 그런 행동을 하는 것이 아니라, 그 자신도 알 수 없는 어떠한 뿌리깊은 충동적인 힘으로 자신이 위험에 처하는 것을 무릅쓴다는 것이다.

따라서 극의 제 2막에 가서 그는 목사의 아내 쥬디스에게 사랑을 맹세하고 그 결과 3막에서는 그의 회생정신에 감동해서 그녀가 그를 사랑하게 되고, 그래서 그녀는 감방으로 그를 찾아간다. 그리고 그가 그녀에 대한 사랑 때문에 그녀의 남편 대신 붙잡힌 것이 아니냐고 물었을 때, 딕은 대답하기를, 자기는 그녀를 기쁘게 해 주기 위해서가 아니라, 남자들이 항상 여자들에게 하는 것과 같이 거짓말(사랑한다는 말)을 한 것이며, 자기가 한 행동에는 특별히 사랑이나 다른 동기는 없으며, 자기는 여태까지 쫓 자신의 법에 따라 행동해 왔고, 또한 자기가 지금 그녀에게 하고 있는 행동은 다른 누구

를 위해서라도 그렇게 할 수 있는 것이라고 말한다.

그러니까 쇼의 주인공은 자기하고는 직접적인 관련도 없는 여자를 위해 죽음을 무릅쓰는 셈이다. 즉 사랑해서가 아니라 “여자를 자기네들이 서야 할 올바른 위치에 세우기 위해서” 죽는다는 것이다.⁵⁾ 목사인 자기 남편으로부터 버림을 받은 주디스는 남편 대신 죄를 뒤집어 쓰고 죽어야 할 덕에게 다음처럼 말한다.

주디스 그럼 왜 스스로를 구할 생각은 없죠? 부탁이에요. 밤금 당신은 저를 위해 그분을 구했다고 했어요. (부정적 태도로 그녀를 피하는 그를 잡으며) 저를 위해서 말이에요. 이제 저를 위해 스스로를 구하세요. 그런 이 세상 끝까지 당신과 함께 가겠어요.

리차드 (그녀의 팔목을 잡고 거리를 두어 그녀를 용시하며) 주디스.

주디스 (이름을 불러 주는데 기뻐서 숨이 막혀……) 네.

리차드 내가 당신을 즐겁게 하기 위해 그렇게 말했다면…… 당신 때문에 한 일은 없어요. 남자가 여자에게 거짓말하듯 나도 거짓말을 했소. 내가 값어치없는 남자들과 어떻게 살아 왔는지 알 겁니다.…… 네, 값어치 없는 여자들 하고도 그랬고…… 어제 밤 내가 한 일은 당신의 남편이나 또는 (냉정하게) 당신을 위해 한 것이 아니라 냉정하게 (그녀는 충격으로 머리를 숙인다) 늘 그랬듯이 나를 위해 한 일이에요⁶⁾

그러니까 무죄한과 같은 이 주인공을 움직이고 있는, 자기자신도 이해하기 어렵고 설명할 수 없는 힘의 작용이 인간에게 있다고 쇼는 믿었다. 소위 그의 ‘윤리적 정열(ethic passion)’이라는 것은 쇼의 작품 중의 모든 ‘선한 인물’들이 다 지니고 있는 힘, 또는 덕을 말한다. 그리고 이 덕은 그 자체의 존재 가치로서 존속하고, 그 자체의 덕행으로서 살아 나간다는 것이다. 그리고 그 결과로서 남자에게 굴종적이었던 주디스는 결과적으로 새롭게 의연한 여자로 태어나는 것이다.

어쨌든 그런 타고난 ‘윤리적 정열’에 의해 주인공은 죽을 각오가 되어 있는데, 처음에는 비겁하게 도망갔던 목사가 국민군(미국을 지지하는 군대) 대

5) G. K. Chesterton, *G. B. S.*, p. 149.

6) Antony Caputi, *Modern Drama*, p. 161.

장(隊長)이 되어, 덕이 교수형을 당하는 교수대에 옴으로써 덕은 살게 되고, 사건은 행복하게 끝이 나는 것이다. 그러니까 희극이 되는 셈인데, 여기에서 얻는 교훈은 우선 사람에게에는 '윤리적 정열(나중에는 생명력, Life Force으로 발전함)'이 있고 이것에 의지하면 선인이 될 수 있는데, 사회적 제도나 관습, 위선 등이 이것을 막으니까 그것을 일깨워 분쇄하자는 것이다. 그리고 또 하나는 재래식으로 순종적이고 회생적인, '여자다운 여자(womanly woman)'로 나오는 주디스는 진정으로 '아름다운 여자'는 아니므로 남녀가 동등하려면 입센의 노라처럼 굳건한 '새로운 여자(new woman)'로 태어나야 한다는 것이다. 그러자면 그런 식으로 교육을 시키는 주인공(protagonist)이 있어야 하는데, 이 작품에서 그 주인공은 덕이요, 그에 의해 자각을 하도록 교육을 받는 부주인공(antagonist)은 주디스인 셈이다.

다음 글을 보자. 그는 처음부터 교육적인 목적에서 그의 희곡을 썼음을 알 수 있는데, 이 글은 <홀아버의 집>의 서문에서 인용한 것이다.

이것은 선전극이다. 즉 교육극으로서 목적이 있는 희곡이다. 그러나 즐기려고 극장에 가는 사람들에게 이 작품에 특별히 폭 빠지라고 요구하지는 않는다. 나는 이것을 기술적으로 상연하기 좋은 무대연극으로 만듦으로써, 알맞게 연기자가 연기만 하면 관객을 끌어, 이 이야기를 마지막 한 마디까지 철저히 납득시킬 수 있는 극으로 제공할 수가 있기 때문이다.

(It is a propagandist play — a didactic play — a play with a purpose; but I do not therefore claim any special indulgence for it from people who go to the theatre to be entertained. I offer it as a technically good practicable stage play, one which will, if adequately acted, hold its proper audience and drive its story home to the last word.)⁷⁾

다음 인용도 강희경이 “Man and Superman”에 쓴 글인데, 계속 읽어 볼 필요가 있다.

(쇼에게 있어) 진화의 원동력이 되는 '생명의 힘(Life Force)'은 진보하기 위한 유기체의 '집합적 의지(collective will)'인데, 그것을 구성하고 있는 것은

7) Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, p. 630.

맹목적인 생명에의 충동인 ‘개인의지(individual will)’와 그것의 상향적 성질로서 생명의 순수한 힘이 나아가야 할 방향을 알리는 지적인 힘인 ‘세계의지(world’s will)’이다. 1890년대 이후부터 쇼는 ‘창조적 진화(creative evolution)’ 사상을 단순하지만 확실하게 그의 작품 속에 반영시키곤 하였는데, 「유쾌한 회곡들」로부터 보다 구체적으로 (그런 인물들) 등장시키고 있다. 1896년 <결코 속단할 수 없어>You Never Can Tell>에 이르러 그 사상의 본래적 의미를 드러내기 시작하여, 1903년에 쓴 <인간과 초인(Man and Superman)>에서는 진화사상이 그 최고목표인 신, 즉 초인이 탄생될 수 있도록까지 그 기능을 발휘하는 신념으로 발전하게 되었다.

앞에서 나타나고 있는 본능과 지식, 육체와 정신, 인간과 신 등의 모순적인 것끼리의 갈등은 사실 쇼의 정신세계를 이루는 근거가 되고 있다. A를 알려면 그와 대립되는 B를 알아야 한다는 쇼의 정신세계에서는 완전한 진실의 개념이나 절대 진리가 존재하지 않는 것은 당연하다. 이러한 상대적 진리의 개념은 그의 인물들이 갖는 근본 특징이기도 한데, 극 속에 나타나는 영웅과 악한들을 보면 그들은 전통적인 영웅과 악한의 개념에 준하여 설명되어질 수 없는 성질을 지니고 있다. 쇼 극에서 악한은 영웅처럼 양심이 있고 도전적인 태도로 일관되어, 위선적이고 기만적인 사회제도와 기존의 종교나 도덕에 대항하여 싸운다. 쇼는 현실에 안주치 않고 그 표피를 찢어 환상 속에 숨겨진 현실의 진실과 정면으로 대결할 수 있는 혁명가로 악한을 내세웠던 것이다. 그에 따르면 악한이 하는 기능이나 그것을 통해 관객에게 전하려는 목적은 현실 속에 숨은 진실을 찾고, 그럼으로써 관객 스스로가 자신을 비판할 수 있도록 하는 힘을 길러 주는 데 있다. 그러므로 쇼에게는 환상에서 벗어나 현실을 파악한다는 깨우침이 아주 중요한 극적 동기가 되고 있는데, 이런 의미에서 이상주의자들(idealists)은 쇼 극에서 가장 공격을 받는 인물들이다. 쇼의 <입센주의의 진수>에 따르면 ‘현실주의자(realist)’는 삶을 환상없이 받아들이며 그 삶을 사랑하고 신뢰한다. 인간의 절대다수를 대표하는 ‘속세에 묻혀사는 사람(philistine)’은 사회의식에 눈을 뜨지 못하고 현실에 안주하는 무리인데, 삶에 대결할 용기가 없기 때문에 일체의 사회인습과 가치관을 그대로 믿고 있다. 이 무리보다 일층 더 위선적이며 위험한 무리가 이상주의자(idealist)인데, 그들은 현실도전이 불가능하다는 이유로 이에 도전하

는 대신 환상과 이상의 허울을 현실에 씌우고, 그것이 진실인 양 받아들이도록 억지를 부린다. 그러므로 이들(이상주의자들)은 인간성의 기능발휘를 못하게 하고 인간이 진화하는 데 있어 가장 큰 장애가 되고 있다는 것이다.

예술가로서 쇼의 관심은 이렇듯 사회 속에 존재하는 인간에 대한 것이었으며, 인간의 상황을 관찰하는 자로서 그는 항상 인간의 생명력과 사회구조 사이에서 야기되는 갈등과 분쟁의 한가운데 서 있어야만 했다. 그래서 쇼 극의 구조적 갈등은 인간의 생명력과 인공적인 사회구조와의 사이에 생겨나는 갈등으로 짜여진다. 생명력을 지닌 사람은 인습적 윤리에 반대하여 진짜 양심과 지적인 판단으로 세계와의 분투를 끊임없이 하는 프로타고니스트이고, 안타고니스트는 인공적 사회구조의 완전한 희생자로 주인공에 의해 교육받거나 성장되도록 도움받아 결국 세상을 깨우치게 된다. 그러므로 쇼의 희극은 안타고니스트가 교육되어지는 과정이 극의 내적 줄거리이고 외적 줄거리는 주로 멜로드라마적 요소로 되어 있는 게 보통이다. 이렇게 보면 쇼의 인물들은 크게 생명력을 가진 인물과 기계화된 인물로 나눌 수 있다.⁸⁾

그리고 그에 해당하는 작품이 바로 <악마의 제자>인데, 이 작품이 희극으로 구성된 것은 1901년에 검열에 의해 <워런부인의 직업>이 상연 금지되어 1902년까지 상연을 기다려야 했고, 일반에게 공개되는 1925년이 되기까지 수난을 겪어야 했기 때문이다. 그는 솔직히 희극이어야만 재미도 있지만 검열의 눈을 피할 수 있다고 믿은 것이다. 그리고 보면 윤조병의 사실주의극은 다른 우리나라 사실주의극과 함께 그 주제나 규모(scale)가 너무 협소하고, 근대정신이 결여된 것이 커다란 흠이라고 하겠다.

거기에도 이미 앞의 인용에서 지적한 바 있는 프로타고니스트나 안타고니스트가 없는 것도 문제로 들지 않을 수 없다. 사실주의 희곡은 인물의 성격이 중요하고, 그 성격 때문에 그 인물이 벌이는 사건이 중요하다는 것은 누구나 아는 일이다. 그런데 우리의 사실주의극에서는 인물의 성격까지는 나오지만, 그리고 드물게 그 성격 때문에 사건이 일어나기는 하지만, 프로타고니스트의 역할이 없다. 즉 적극적으로 그 사건을 해결하려는 역할이 없다는 말이다. 그러기에 <농토>에서는 둘쇠의 성격은 드러나지만 그가 해결하려는 노력은 전혀 보이지 않는다. 그리고 안타고니스트에 해당하는 어르신네는 어

8) 여석기 편, 「현대 영미희곡 작품노트」, pp. 5~6, 강희경, “Man and Superman”에서.

떻게 그럴 수가 있는가 할 정도로 끝까지 악인일 뿐이다. 그것도 직접 나타나서 악을 행하는 것은 제시되지 않고 동네사람들의 얘기를 통해서 드러나기 때문에 실감도 나지 않는다. 뿐만 아니라 셰익스피어 극에서처럼 세상에는 선인, 악인이 따로 있는 것이 아니라, 선악은 한 개인 속에 같이 존재하는 양면성이라는 개념이 현대적인 인간의 해석임을 감안할 때 사실주의극에 돌쇠같은 그런 인물의 등장은 적합하지가 않다고 할 수 있다.

거기에 비하면 <악마의 제자>에서는 프로타고니스트로서의, 악마인 덕과 안타고니스트로서의 순종적인 주디스의 성격과 역할이 뚜렷이 나타난다. 아니 나머지 방계인물의 성격도 뚜렷하다. 그런데 우리의 사실주의극에서는 <만선>의 곰치나 <달집>의 간난노파, <농토>의 돌쇠가 모두 변치 않는 고정스런 성격을 가졌을 뿐, 그 역할은 끝내 부정적일 뿐이다.

사실 심리는 변하되 성격은 변하지 않는다고는 하지만, 이미 지적인 대로 선인이 따로 있고 악인이 따로 있다는 생각은 진근대적인 발상이다. 그들은 극 속에서 마음이 변해야 한다. 아니 생각이 변해야 한다. <인형의 집>에서 노라의 생각이 변하듯, <악마의 제자>에서 덕이 마음이 변해서 자기를 확대한 목사를 살려 주려고 하듯, 주디스가 미워했던 덕을 사랑하게 되듯 생각이 변해야 한다. 그것이 현실이고 또 그 현실을 그대로 그리는 것이 사실주의라는 것을 되새길 필요가 있다. 왜냐하면 앞서 말한 대로 현대적인 안목으로 보면 선과 악은 한 인간의 양면성이자, 결코 어느 한 사람의 독점적인 본질은 아니기 때문이다. 즉 착한 사람도 얼마든지 악해질 수 있고 악한 사람이라고 누구에게나 악한 짓만 하는 것은 아니라는 말이다.

그렇다고 <농토>에 장점이 전혀 없다는 것은 아니다.

<농토>의 우수성은 능숙하고도 사실적인 회곡언어에서 찾을 수 있다. 충청도 토속성이 짙게 풍기는 방언의 사용은 적절한 것이었다. 윤조병은 농토에 깔린 잡초마냥 끊임없이 깃뻛히고 뿌리뿔혀도 시들지 않고 뻗어나가는 노비들과 노비집 아낙네들의 끈질긴 성격과 무한한 인내력을 압축된 다이얼로그와 시공을 초월한 장면전환, 회상수법을 활용하여 효과적으로 묘사하고 있다. '이남박'은 특히 노비여인들의 한이 담긴 상징적 기호가 된다. 이같은 기법은 한국 사실주의 회곡의 인습적인 기법을 탈피해서 한 걸음 더 앞서는 윤조병 회곡세계의 독창성이라 평가될 수 있을 것이다.⁹⁾

그러나 엄밀히 말해서 ‘정통 사실주의극’은 <농토>에서 사용한 것처럼 ‘회상장면’을 사용하지 않고 대사를 사용하는 것이 규칙이다. 회상은 현실이 아니기 때문이다. 그런데 <농토>는 1장 끝과 3장 끝에서 이를 산만하게 사용하는 데다가, 3장의 회상은 너무 늦게 나타나는 회상장면이어서 구성(plot)상의 문제가 있다. 더구나 긴 독백의 사용도 사실주의극 이전의 수법인데(현실에서는 독백을 사용하는 일이 없기 때문), 윤조병의 작품의 상당수가 회상장면과 긴 독백을 사용하고 있다. 따라서 토론이 없는 것은 차치하고라도 그의 사실주의는 대사와 구성 모두에 있어 문제가 있다고 하겠다. 다음 글을 보자.

이 작품의 구성은 매우 느슨한 짜임새로 이루어져 있다. 어떤 특정한 사건을 긴밀하게 추구해 가는 방식이 아니라, 이상과 같은 돌쇠네 가족과 지주의 관계, 마을 주민들의 생활상이 전체적인 분위기와 상황을 이루면서 잔잔하게 펼쳐진다. 앞으로 진행되는 행위보다는 과거를 회상하는 장면의 비중이 더 크며, 특정한 인물의 개성을 그리기보다는 가족들, 이웃 사람들 전체의 편모를 드러내게 하는 데 언어와 행위가 더 많이 배분되어 있다. 한 작품으로서의 수용하기 어려울 만큼의 많은 이야기거리를 담고 있다 하겠다.

작품의 부분 부분에서 때때로 침체성과 산만함을 느끼게 되는 까닭은 이러한 요인에서 비롯되는 것으로 생각된다. 설명적인 부분, 중복되는 이야기, 마을 사람들의 잡다한 개입을 압축하여, 돌쇠의 성격추구를 보완하는 방향으로의 개작이 요청된다. 특히 마지막 장면에서의 과거 회상 부분은 지금까지 이루어 온 극적인 분위기의 상승 효과를 오히려 질감시키고 만다. 보다 앞부분으로 이끌어 옮겨야 할 것이다.⁹⁾

여기에서 또 문제가 되는 것은 <농토>에는 너무 많은 얘기가, 그것도 과거의 긴 얘기가, 행동 아닌 얘기 형태로 포함되어 있다는 점이다. 돌쇠의 3대에 걸치는 아버지, 할아버지의 수난사, 점순네의 시어머니의 수난사, 집을 나간 창열의 밖에서의 수난사, 점순이의 도시에서의 수난사 등, 그 모든 얘기가 하나의 독립된 작품이 될 만한 것들인데, 이를 총망라하고 있어서, 구성이 허술하고, 작가가 한 작품을 통해 욕심나게 모든 얘기를 다하고 싶었다

9) 「한국 현역 극작가론 2」, pp. 120~121.

10) 서연호 편, 「한국의 현대희곡 2」, “해설”에서, p. 266.

는 욕구만을 드러냈을 뿐이다. 그 결과 어느 얘기도 극명하게 충격을 주지 못하는 산만함이 지적되는 것이다. 그리고 이런 경향은 <풍금소리>를 위시한 그의 사실주의극의 대부분에서 나타나는데, 과거의 수난사는 사실 이 경우 너두리로 변화될 조짐까지 보이고 있다. 그저 그 수난을 모두 저항없이 환경의 노예처럼 수동적으로 참아 오기만 했기 때문이다. 설령 그것이 우리네 현실이었다 해도, 그것을 그대로 그리는 것은 전혀 사실주의 정신이 아님을 알아야 할 것이다.

거기에 비하면 쇼의 작품은 '잘 짜여진 회곡'에서 출발했기 때문에 그 구성이 탄탄하고, 얘기가 간명하며, 그러기에 의외성도 강하고, 그래서 감동도 큰 것이다.

그럼 <악마의 제자>의 줄거리를 보자. 얼마나 단순한지 알 수 있을 것이다.

지독한 청교주의자인 어머니의 가정 분위기에서 반항하여, 집을 뛰쳐나온 큰 아들 덕은 모든 위선과 사회인습과 교회에 반항하여 스스로를 '악마의 제자'라고 일컫는다. 그런데 어느 날 목사의 초청으로 목사의 집에 갔는데, 목사가 다른 곳에 외출한 사이, 영국 정부군(출정군)이 목사를 잡으러 오자 덕이 항의없이 목사 대신에 붙잡혀 간다. 그에 감동한 목사의 아내 주디스가 그를 감옥으로 찾아가 스스로 목사가 아님을 주장하라고 해도 그는 죽음을 각오하고 거부한다. 다음날 교수대에 올라가 막 목에 올라미를 걸려는 찰라, 군민군의 대장이 된 목사가 달려와 그를 구출한다는 것이 그 줄거리이다.

그런데 이런 얘기를 쇼는 교묘한 극구성과 인물의 성격 대비, 대사의 묘미를 통해 이 작품을 <인간과 초인> 이상의 작품으로 만든 것이다. 무엇보다 이 작품이 우수한 것은 쇼가, 신체적인 대결 대신에 정신적인 액션을 강조해서, 정신적 또는 아이디어의 대결이 오히려 더욱 흥분을 자아낸다는 것을 보인 점이다.

그는 정열과 정서의 갈등 대신에 사상과 신앙 또는 주의주장의 갈등을 내세우고, 또한 오랫동안 무대를 차지해 온 육체적이고 감성적인 정열을 깨치기 위해서 윤리적인 정열을 무대 위에 올려 놓은 것이다. 다시 말하면, 쇼는 그의 회곡에서 감성적이고 육체적인 면을 정신적이고 지성적인 면으로, 보다 더 많은 주의를 환기시킨 것이다. 그러니까 쇼는 사상적인 충돌, 믿음과 주장의 대결, 반짝이는 기지와 경쾌한 유머 등이 현대인의 중심적인 관심사이

며, 지성적인 관객들에게는 그런 연극이 더욱 흥미있는 연극이 될 수 있다고 생각했고, 또 무대에서 그것을 실제 증명한 것이다.

그밖에도 윤조병이 농촌의 사투리를 쓰듯 쇼는 그의 작품에서 중류층의 일상회화를 사용했는데, 이것 역시 입센이 맨 먼저 시도해낸 사실주의 회극의 혁신적인 면이었다. 그래서 쇼는 익히 알고 있듯이 소설로 시작해서 신문과 잡지에 서평, 음악평, 미술평을 썼을 뿐만 아니라 정치평론도 썼는데도 그의 회극은 훌륭한 구어체의 대사로 되어 있다. 다시 말해서 그는 일상회화보다는 논리적인 문체에 익숙해서 어떤 작품의 경우에는 그의 해설이 본문보다 더 길 정도였는데도 회극에서는 아주 평이한 글을 썼다는 말이다.

다음은 <워런 부인의 직업>의 맨 첫장면인데 그의 대사가 어떤가를 예로 들어 보자.

THE GENTLEMAN: [*taking off his hat*] I beg your pardon. Can you direct me to Hindhead View — Mrs Alison's?

THE YOUNG LADY: [*glancing up from her book*] This is Mrs Alison's. [*She resumes her work*].

THE GENTLEMAN: Indeed! Perhaps — may I ask are you Miss Vivie Warren?

THE YOUNG LADY: [*sharply, as she turns on her elbow to get a good look at him*] Yes.

THE GENTLEMAN: [*daunted and conciliatory*] I'm afraid I appear intrusive. My name is Praed. [*Vivie at once throws her books upon the chair, and gets out of the hammock*]. Oh, pray dont let me disturb you.

VIVIE: [*striding to the gate and opening it for him*] Come in, Mr Praed. [*He comes in*]. Glad to see you. [*She proffers her hand and takes his with a resolute and hearty grip. She is an attractive specimen of the sensible, able, highly-educated young middle-class Englishwoman. Age 22. Prompt, strong, confident, self-possessed. Plain business-like dress, but not dowdy. She wears a chatelaine at her belt, with a fountain pen and a paper knife among its pendants*].

PRAED: Very kind of you indeed, Miss Warren. [*She shuts the*

gate with a vigorous slam. He passes in to the middle of the garden, exercising his fingers, which are slightly numbed by her greeting]. Has your mother arrived?

VIVIE: [*quickly, evidently scenting aggression*] Is she coming?

PRAED: [*surprised*] Didn't you expect us?

VIVIE: No.

PRAED: Now, goodness me, I hope I've not mistaken the day. That would be just like me, you know. Your mother arranged that she was to come down from London and that I was to come over from Horsham to be introduced to you.¹¹⁾

이 인용에는 무대설명이 너무 길어 났는데, 사실주의극이라 무대설명이 길고 심리묘사까지 곁들여져 있다. 뿐더러 '동작지시'도 꽤 장황하지만 대사는 간결한 것을 알 수 있다. 이렇게 해서 그는 희곡을 문학으로 끌어올리고 그것을 출판하는데 역점을 둬으로써, 셰익스피어에 버금하는 문호의 자리까지 획득한 것이다. 그러니까 전에는 작가들조차도 희곡출판에 소홀했고, 그래서 무대상에서 필요한 대사나 장면이나 인물에 대한 한두 마디 서술이 있었을 뿐이었으나, 쇼는 희곡을 극장에서 보는 것 뿐만 아니라, 희곡의 독자들을 위해서 장면의 묘사, 인물에 관한 서술, 행동, 표정, 제스처 등 세부에까지 설명과 기술을 가함으로써 독자들이 상상을 통해서 작가의 의도와 구상을 자세히 그려 볼 수 있게끔 여러 가지를 첨가했다는 말이다.

III

그러나 무엇보다 우리는 그가 희곡에서 나타난 그의 사상과 철학에 대해 감탄하지 않을 수 없다. 그는 연극에서 정서적인 감동을 원하기보다는 지적인 감동을 원했던 것이고, 그러기에 그의 희곡이 '사상희곡'으로까지 승화된 것이라고 할 수 있는데, 이런 점은 한국의 사실주의극에서는 아예 시도조차 해 보지 못한 것이라고 할 수 있다. 다음 글을 보자.

11) Bernard Shaw, *Plays Unpleasant*, pp. 211~212.

쇼의 작품에서 현실에 대한 해결책은 그 현실을 (감히) 바로 볼 수 있고, 그 현실을 타개할 지혜와 능력과 용기를 가진 인물이라는 형태로 나타난다. 다시 말해서 쇼가 제시한 문제점에 대한 해답이 곧 그 해답을 가진 인물이라는 등식이 성립된다는 말이다. 쇼는 이러한 해답을 가진 인물들을 처음에는 '리얼리스트(realist)'로, 나중에는 '천재(genius)' 또는 '초인(superman)'으로 불렀다.……

쇼의 가장 위대하며 대표적인 천재는 <시저와 클레오파트라(Caesar and Cleopatra, 1898)>의 시저이다. 쇼 자신의 신혼시절에 씌어졌다고 하는 이 작품에는 매우 사랑스러운 정복자의 모습이 담겨 있다.……

이 그리스·로마 전통적 천재가 다른 종교적 성자들과 근본적으로 다른 점은, 다른 성자들은 일차적으로 자신의 심상의 정화를 위한 수도의 과정을 거쳐야 하는데 시저는 이미 덕(virtue)을 갖고 있어 그 과정이 필요없다는 점이며, 타인을 구원하는 데 있어서도 고행적 수도를 강요하는 것이 아니고, 그 자신이 구현하는 덕의 실질적, 심리적 이점을 깨우쳐 그것을 본받도록 하는 방법을 취한다는 것이다. 그러나 비록 그가 가벼운 몸가짐을 가졌다고 해도 자신의 인류사적 사명에 대해서는 지극히 진지한 인식을 가졌으며, 엄숙한 각오도 있다는 사실이 나타나 있어 쇼의 천재에 대한 비전이 (그대로) 나타나 있다.¹²⁾

어쨌든 쇼에게 있어 중요한 것은 한 인간의 삶이 이기적이고 소모적인 것이냐, 즉 '썩은 게임(rotten game)'이냐, 아니면 인류의 초인으로서, 또 '신(godhead)'으로의 진화에 기여하는 것이냐, 즉 '위대한 게임(great game)'으로 승화하느냐가 중요한 것이고, 애정의 가치 또는 위해성(危害性)은 그 애정이 그것을 소유한 인간의 삶을 rotten game으로 만드는 데 기여하느냐, great game으로 만드는 요인이 되느냐에 있는 것이라고 했다.

따라서 이러한 거대한 목적으로 회곡을 쓴 사실주의자로서 쇼의 위대성은 인류에 대한 거대한 비전, 즉 철학을 보여 주었다는 점이겠는데, 이것이야말로 우리의 회곡작가가 어떤 사조(계열)의 회곡을 쓰든 반드시 본받아야 할 정신이 아닌가 한다. 왜냐하면 우리의 회곡작가에게는, 또는 연출자에게는 지엽적인 기교는 있을지 몰라도 철학이 결핍되었다는 소리가 연극평론가들의 입에서 곧잘 튀어 나오기 때문이다.¹³⁾

12) 여석기 외편, 「환각과 현실」 서지문, “초인과 사랑: 버나드 쇼의 애정관”에서 발췌.

따라서 사실주의 희곡의 철저한 훈련과정이 없는 우리네 연극은 모방의 흔적만 있을 뿐, 진정한 사실주의극에는 실패했다고 할 수밖에 없고, 그 때문에 잘 짜여진 플롯과 진정으로 현대적인 인물의 창조, 작품의 사상 등에 더욱 관심을 가지고 작품을 쓰고 연극을 만들어야 할 것이다.

참고문헌

1. 김방욱, *한국사실주의희곡연구*, 동양공연예술연구소, 1989.
2. 김용락, *현대희곡론*, 한신문화사, 1995.
3. 민병욱, 최정일 편, *한국의 극작가·극작품론*, 삼지원, 1996.
4. 버나드 쇼, 김종수, 문상득 역, *인간과 초인*, 정음사, 1974.
5. 서연호, *한국근대희곡사*, 고려대학교 출판부, 1994.
6. _____ 편, *한국의 현대희곡 2*, 열음사, 1995.
7. 여석기 편, *환각과 현실*, 동화출판공사, 1982.
8. _____, *현대 영미희곡 작품론 노트*, 한신문화사, 1987.
9. 한국문예진흥원 편, *제 9회 대한민국 연극제 희곡집*, 대광문화사, 1984.
10. 한국연극평론가협회 편, *한국 현역 극작가론 2*, 예니, 1994.
11. 한국영어영문학회 편, *영어영문학*, 봄호, 1983.
12. Anthony Caputi, *Modern Drama*, W. W. Norton & Company Inc., 1966.
13. Bernard F. Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1974.
14. Bernard Shaw, *Plays Unpleasant*, Penguin Books, 1980.
15. _____, *Plays Pleasant*, Penguin Books, 1980.
16. _____, *Man and Superman*, Penguin Books, 1982.
17. G. K. Chesterton, *G. B. S.*, Penguin Books, 1967.

13) 한상철, 김방욱 등이 그 대표적인 평론가들이다.