

폭발의 드라마, 폭발하는 무대

- 김우진의 <난파>와 표현주의

주현식*

<차례>

1. 서론
2. 구조적 요소
3. 주제의 지형학 : 낙타의 정신, 사자의 정신, 아이의 정신 그리고 무
4. 결론

<국문초록>

이 논문은 <난파>의 표현주의적 특성을 밝히고자 한다. 즉 본고의 과제는, <난파>가 표현주의 작품이라 한다면, 과연 이때의 ‘표현주의’의 ‘표현’은 구체적으로 무엇을 지칭하고, 또한 <난파>라는 실제 작품에서 어떻게 구현되고 있으며, 더 나아가 그것이 가지는 역사적, 문학적 가치는 무엇인지 규명하는 것이다.

이를 위해 본론 첫 번째 부분에서는 프로이트의 ‘기괴한(Uncanny)’이라는 개념을 가지고서 구조적 요소인 공간과 인물의 의미가 분석된다. 기괴한 공간의 설정이나 기괴한 여성 분신들과의 대면은, 자아를 탐구하기 위하여 <난파>에서 의도적으로 설정된 것이며, 그 같은 기괴함의 자아 탐구 결과 획득되는 것은 각성으로서의 힘 그리고 카오스적 에너지인 폭발력의 테마다. 일종의 생명력이라 할 수 있는 이러한 에너지는 합리주의적 깨달음에서 비롯된다기보다는 니체적인 비합리성의 힘을 토대로 한다. 따라서 본론 두 번째 부분에서는 니체의 생철학적 관점에서 자아의 변형과 각성에 이르는 과정을 중심으로 <난파>의 주제적 의미가 검토된다. <난파>의 전3막은 시인의 정신이 겪는 세 단계의 변화를 상징한다. 정신이 어떻게 낙타가 되고, 낙타가 사자가 되며, 사자가 마침내는 어린이가 되는가를 <난파>는 형상화 하고 있다. 결과적으로 시인에 의해 각성된 생명력은, 의미 없음과 고통의 ‘영원성’에 대한 무조건적 긍정 혹은 영원한 것은 ‘무’라는 것에 대한 절대적 긍정을 함축하게 된다.

이상의 논의를 진행시켜 결과적으로 추출되는 ‘표현’의 의미란 한마디로 말해 ‘힘’, ‘에너지’ 곧

‘폭발’이다. 텍스트 자체 스스로가 예술 작품 자체의 창조적 에너지, 힘이 된다는 점에서 <난파>를 우리는 표현주의 작품이라 이름 할 수 있는 것이다. 그리고 그것이 에너지, 힘이 되어, 그렇게 교량이 되어 넘어가고자 했던 시대적 의미는 “창작은 인생의 혁명가의 폭발”이라는 김우진의 언급에서 암시되듯, 제국, 메트로폴리탄, 식민, 그리고 그 속에 안주하는 국민의 파괴다. 가장 현실 체현에 충실하지 않은 비사실주의적 작품인 <난파>의 현실성이 드러나는 부분은 바로 이 지점에서다.

주제어 : 김우진, 니체, 프로이트, 표현주의, 비사실주의, 기괴함, 차라투스투라, 힘, 생명력.

1. 서론

표현주의 문학의 특징은 “근심, 걱정, 마음 씀(Sorge)에서 시작해서 불안(Unruhe)으로 끝”¹⁾이라는 것이라 정의될 수 있다. 즉 표현주의 문학에서 집중적으로 부각되고 있는 요소는 영혼의 내면성과 관련된 극단적인 파토스다. 때문에 표현주의적 양식의 드라마가 얼마나 사실성을 지니느냐 하는 질문은 많은 논란을 낳을 수밖에 없다. 사실, 현실 세계에서 드러날 수 없는, 자아의 무의식이나 고통을 급진적으로 그리고 강렬하면서도 응축적으로 형상화하는 표현주의의 충격적 수법은 병적인 유아론이나 사회 도피적인 환상이라는 비난에 곧잘 직면하곤 한다.

“삼 막으로 된 표현주의 희곡(Ein Expressionistische Spiel in drei Akten)”이라고 원고의 첫 장에 명시된 김우진의 <난파> 역시, 이와 동일하게, 부정적 평가의 혐의에서 벗어날 수 없었던 작품이다. 예를 들어, 아버지, 어머니 등 김우진 개인의 가계와 관련하여 <난파>의 의미에 천착한 연구들²⁾이나, 패배주의적 성향의 심리적 투사물로서 해석하려는 경향³⁾, 혹은 시인

1) Wilhelm Steffens, *Expressionistische Dramatik*, Muenchen : Deutscher Taschenbuch, 1977, p.8.
 2) 유민영, 「서구에의 탐닉과 자기과열 : 김우진론」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 한국극예술학회, 서울 : 태학사, 1996, 22~49면.
 양승국, 『김우진, 그의 삶과 문학』, 서울 : 태학사, 1998, 164~174면.
 서연호, 『김우진』, 서울 : 건국대학교 출판부, 2000, 103~115면.
 3) 윤금선, 「김우진 희곡 연구 : 작가와 작중인물의 심리적 전이관계를 중심으로」,

* 서강대학교 국어국문학과 박사과정

의 성격창조가 불완전하다거나 여성은 시인의 도피처에 불과하다는 지적⁴⁾, 그리고 역사의식의 빈곤, 외래지향성, 폐쇄적 유아성으로 <난과>의 한계를 규명하려는 시도⁵⁾들이 그와 같다. <난과>의 표현주의적 속성, 다시 말해 갑작스러우면서도 격렬하게 발생하는 주관성이 쉽사리 받아들여질 수 없는 복잡성을 내포하고 있음을 이들 연구들은 여실히 반영하고 있다.

하지만 루카치와 블로흐, 브레히트 사이에서 벌어진 표현주의 논쟁⁶⁾에서 암시된 것처럼 우리는 자칫 퇴행적 자질로 오인받기 쉬운 표현주의의 탈역사성을 오히려 예술과 사회적 삶 사이의 긴장 관계를 형성하기 위하여 가정된 심미적 양식상의 방법론적 패러다임으로 이해해야 할 필요가 있다. 바꾸어 말하자면 대부분의 표현주의 작품에서 이상화 되고 있는

『한국극예술연구』 13집, 한국극예술학회, 2001, 35~70면.

- 4) 권순중, 「김우진의 표현주의 수용」, 『계명어문학』 Vol.4 No.1, 계명어문학회, 1988, 165~184면.
- 5) 배봉기, 「난과 연구 : 인물들의 관계를 중심으로」, 『드라마 논총』 6집, 한국드라마학회, 1994, 29~43면.
- 6) 1930년대 루카치와 블로흐, 브레히트 사이에서 전개된 리얼리즘, 아방가르드 예술과 관련된 비평 논쟁을 일컫는다. 루카치는 「국제주의적 문학」, 「문제는 리얼리즘이다」라는 두 편의 논문에서 표현주의를 공격하는데, 그에 따르면 표현주의 문학은 사회적 그리고 이데올로기적 발생에 대한 총체적 성찰 없이 불행, 몰락, 결점으로 인간을 설명하려고 하는 문학으로서 이러한 경향은 제국주의의 시대에 소시민으로 전락하고 마는 인간 위상의 필연적 결과를 반영하는 것으로 설명되어졌다. 하지만 이에 대해 블로흐(Ernst Bloch)는 “미래의 시대와 미래의 방식을 가지고서 그 내용을 예술적 질료 속에 실현시키는 것”이 표현주의 문학임을 반박하면서, 표현주의에서 형상화되는 것은 혁명적 판타지이자, 동시에 미래적인 거듭된 구체성, 누적된 구체성임을 주장한다. 브레히트 역시 루카치식의 설명을 환원주의라 비판하고, 표현주의적 현상의 역사적 개방성이 지니는 변증법적 성찰의 중요성을 강조하였다. 브레히트에게 표현주의적 문학의 질료는 “아무 것도 사실적이지 않으면서 많은 것을 함축한, 리얼리스트들이 배워야 할 교훈, 실천적 측면”이라 인식된다.

Manfred Dürzak. *Das expressionistische Drama : Carl Sternheim, Georg Kaiser*, Muenchen : Nymphenburger, c1978, pp.22~32 참조.

것은 역사를 부정하여 현실을 추상화시키려는 “텍스트 자체의 반란”이며, “미성숙의 혁명”⁷⁾이다. 그로써 표현주의 작품은 자신의 내재화 된 정치적 무의식을 역으로 드러낸다. 표현주의에서 재현되는 것은 현재의 현실이 아니라 지금까지 활성화되지 않은 다가올 미래의 현실이다. 꿈꾸어지는 이 자기 변신의 순간이 모호할지라도 그것은 오히려 균열된 현실에 대한 시각을 촉구한다.

그러므로 리얼리티가 극의 재현에 의해 초과되는 것이 표현주의의 독특한 특징이라 할 수 있다. 이러한 가정은, <난과>의 해석에서도 동일하게 적용된다.

“어머니에게 귀의하기까지 전개되는 고통스러운 도정이 곧 자아의 의식 및 세계에 대한 싸움이며 절규이다. 이 싸움과 절규를 통해 자아는 현실을 깨닫고 자기를 회복한다. 이 싸움과 절규가 곧 자아의 몸부림치는 생명력이며, <난과>의 생명력이다.”⁸⁾

“[난과의] 부정은 1920년대 당시 자신에게 강요되었던 전통사회의 윤리와 아버지의 질서를 거부하는 하나의 삶의 방식이라고 할 수 있다. 그것은 한 개인이 새로운 인간으로 변화함으로써 새롭고 독특한 인간 사회를 성립시키고자 한 것으로, 현실 극복으로 부정의 정신에서 출발하고 있다.”⁹⁾

“이는 부정해야 할 어떤 전통적인 것이 완강하게 버티고 있다는 시대적 한계이자 그 벽을 의식하면서도 끝내 허물기 어려운 허약한 지성인의

7) Ibid, p.14, 15.

8) 홍창수, 「김우진의 표현주의와 <난과> 연구」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 한국극예술학회, 서울 : 태학사, 1996, 263~285면.

9) 신아영, 「김우진의 <난과> 연구」, 『한국연극사학회』 6집, 한국연극연구, 2003, 189~218면.

개인적 한계를 동시에 보여주는 것이다. 결국 이러한 작품의 구조는 일종의 문제제기의 의미를 갖는다.”¹⁰⁾

요컨대 이들 선행 연구들이 주목할 만한 의미를 지니는 것은 미래 재현적인 가능성의 형상으로서 <난파>의 표현주의적 특질을 암시했다는 점에서 찾아진다 하겠다.

이 글은 이상의 기존 연구 성과를 토대로 해서 <난파>의 의미 생성 과정을 보다 세밀하게 읽어보고자 한다. 분석을 통해 드러내려는 것은 <난파>의 표현주의적 특성이다. 즉 본고의 과제는, <난파>가 표현주의 작품이라 한다면, 과연 이때의 ‘표현주의’의 ‘표현’은 구체적으로 무엇을 지칭하고, 또한 <난파>라는 실제 작품에서 어떻게 구현되고 있으며, 더 나아가 그것이 가지는 역사적, 문학적 가치는 무엇인지 규명하는 것이다. 사실, 긍정적, 부정적인 평가를 떠나서 <난파>의 표현주의적 경향을 검토한 선행 연구들의 공헌에도 불구하고, 그것이 외국 문예 사조인 표현주의의 수용과 영향이라는 일반론적이고 원론적인 차원에서 내면의 표현이라는 점 이외에 더 나아가지 못하였다고 판단되는 이유는, <난파> 독법의 핵심에 위치한 ‘표현’의 근원적인 의미 해명에 소홀하였고 더불어 시인의 입을 빌려 말해졌듯이 “난파란 것이 이렇게 행복”(100면)¹¹⁾이 되는 이유에 대해서도 인상 비평적으로만 접근했기 때문이다. <난파>를 표현주의 작품으로 간주한다면, ‘표현’이, 그리고 ‘난파’가 궁극적으로 의미하는 것이 무엇인지에 대한 깊이 있는 논의가 이루어져야 한다. 이 같은 점이 다른 논의와 다르게 본고가 무엇보다도 문제 삼고자 하는 내용이다.

10) 이상호, 『김우진의 <산폐지> 연구 : <난파>와의 연관성을 중심으로』, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003, 69~103면.

11) 서연호·홍창수 편, 『김우진 전집 I』, 서울 : 연극과인간, 2000. 앞으로 인용되는 면수는 이 전집에서 발췌한 것이다.

작품의 구조와 그로부터 생성되는 주제적 의미를 초점으로 하는 본원적이면서도 깊이 있는 논의가 필요한 것은 그와 같은 이유에서다. 표현주의 작품은 비논리적이고 일관성이 없다는 선입견에 빠져 이 작품의 구조가 하나의 전체적인 통일성과 일관성을 가질 수도 있다는 가능성을 선행 연구가 도외시한 결과 기존 논의들의 장점에도 불구하고 표현주의의 ‘표현’과 주제의식을 상징하는 ‘난파’에 함축된 의미를 예각화하지 못하는 한계가 배태되었다. 본고의 논의는 바로 이러한 문제의식에서 출발한다.

이점을 염두에 두면서 본론은 다음과 같이 구성될 것이다. 첫 번째 부분은 프로이트의 ‘기괴한(Uncanny)’이라는 개념을 가지고서 구조적 요소인 공간과 인물의 의미가 기술된다. 기존 연구는, <난파>의 등장인물들 모두가 시인 내면의 반영, 분신, 환상이라는 점은 곧잘 언급하였지만, 이렇게 배치된 이유는 무엇이며, 또한 이 같은 요인들이 텍스트의 의미 발현에 어떠한 방식으로 기여하는지는 충분히 분석하지 않았다. 때문에 ‘기괴한(Uncanny)’이라는 해석적 도구를 통해 텍스트가 조직되고 구성되는 양상을 점검해서, 공간과 인물(특히 여성인물들)이 주인공의 은폐된 본성을 개방시키고 각성의 주제적 의미에 도달하게 하는 양상을 읽어낼 것이다. 본론 두 번째 부분에서는 <난파>의 주제적 의미가 본격적으로 기술된다. 여기서, 니체의 생철학적 관점에서 자아의 변형과 각성에 이르는 과정이 검토될 것이다. 사실 <난파>의 시인이 감행하는 자아 탐구의 노정은 니체의 <차라투스트라는 이렇게 말했다.>에서 ‘차라투스트라’가 이상적 인간상인 위버멘쉬(Ubermensch)가 되기 위해 떠나는 여행을 연상시킨다. 따라서 니체의 힘에의 의지 혹은 생명력의 논의 사상을 전유하여 <난파>의 주제적 의미를 유효적절하게 탐색하는 작업이 이 부분에서 이루어질 것이다.

최종적으로 이상의 논의를 진행시켜 이 글에서 기술하고자 하는 바는 ‘표현’의 의미다. 이때 결과적으로 추출되는 ‘표현’의 의미란 한마디로 말

해 ‘힘’, ‘에너지’ 곧 ‘폭발’이다. 즉, <난파>에서 ‘표현’되는 것은 이 같은 ‘폭발의 드라마’이자 ‘폭발하는 무대’임을 본고는 고찰할 것이다. 이러한 점이 관찰됨으로써, 반사실주의적 드라마투르기의 의의와 문학사적 가치가 좀 더 다른 각도에서 가늠되리라 생각한다.

2. 구조적 요소

2.1. 자연 형상과 기괴한 공간

<난파>의 무대 공간은 사실적으로 묘사되어 있다기보다, 주인공의 무의식적 감정 등을 표현하는데 초점이 놓여 있다. 특히 등장인물들의 내면을 공간적으로 드러내기 위하여 효과적으로 활용되는 것은 자연 혹은 자연적인 것의 모습이다.

제1막은 “커다란 조선식 집 앞 마당”에서 시작하는데, 시간적으로 ‘밤’이고 ‘흐린 달빛’이 드리워져 있어, 1막에서 벌어질 부, 모와 시인 간의 격렬한 싸움이 지닌 파국성의 불길함을 암시한다. 자연의 현상이 분명한 실체로 제시되기보다 직계 가족 간의 다툼으로 인한 시인의 ‘내적 절망 상태’를 나타내는 한 전조나 분위기로서 활용되고 있는 것이다. 그 결과 평온과 안정이 깃들여져 있어야 할 ‘실제’ 집의 공간은 오히려 시인을 억압하는 왜곡된 형태의 ‘환상적 공간’이 된다. ‘칠혹 같은 밤’, ‘흐린 달빛’이 감도는 조선식 집과 마당의 큼, 그리고 넓음의 형상은 시인을 짓누르던 가계의 억압이 얼마나 위압적이며 무시무시하였는지를 물리적인 크기와 폭으로 보여주고 있는 것이다.

한편 제2막에서는 자연적인 것들, 특히 각종 동물 상징이나 죽음의 사건이 제시되면서, 공간을 시인의 심리적 어두움과 연관시킨다. 2막 1장은,

봄이라는 계절을 배경으로 비파금과 피꼬리 소리가 울려 퍼지며, 산림마저 울창하게 우거지고 태양빛이 따사로운 아름다운 자연의 풍광이 펼쳐지고 있다. 하지만 이 아름다움이 진정 아름다움의 감각을 갖추고 있는 것인지 관객은 쉽사리 단언할 수 없다. 왜냐하면 곧이어 등장하는 백의녀가 폐병으로 검은 피를 흘리며 ‘죽어가고’ 더구나 그것의 치료를 책임져야 할 그녀의 연인 시인은 되려 흡혈동물처럼 “그 불근 피를 빨게 해줘요. 식겁억케 탄 가슴 선지피 속으로 날 지버너쥬.”(81면)라고 정상에서 벗어난 행동을 하기 때문이다. 또한 백의녀의 죽음에 상심한 시인이 나무에 목을 매고 ‘자살’하려하자 그것을 말리던 시인의 아버지는 힘을 준 다며 금잔에 술을 부어 시인에게 마시게 하는데, 이때 시인은 “쥬린 개 모양으로”(83면) 술을 받아 마신다. 그러므로 2막 1장의 초두에서 배치되었던 아름다운 산림의 공간은 거머리나 개 등의 동물적인 것, 그리고 삶의 문화와 대립되는 죽음이나 자살 등의 사건이 제시되면서 일의적인 아름다움의 공간으로는 치환될 수 없는 곳이 되고 만다. 여기서 배경화 되는 공간은 무서운 아름다움, 괴물 같은 아름다움의 자연 형상이 발현되는 곳으로 가계의 굴레에 억압되었으면서도 그것을 벗어나고자 했던 시인의 내면을 환각적으로 드러내주고 있다.

등장인물들이 곧잘 동물에 비유되어, 이들이 처한 공간이 좀 더 공포스러운 판타지를 소환하는 것은 2막2장에서도 마찬가지다. 자연 공간이 무대화되던 2막1장과는 달리 2막2장에서는 모던한 장소로서의 도시적 공간이 무대화되고 있는데, 카페와 집에 마련된 병실이 그것이다. “카페 집 자그마한 방. 간단한 장치 위에 석탄광, 극의 진행에 떨어 빛이 명멸해야 한다.”(83면)라는 지시문을 통해 알 수 있듯이, 만남의 공적 장소인 카페와 환자만을 분리시켜 수용한 장소인 집 안의 병실은 엄격히 구별되는 공간적 실체로서 제시되는 것이 아니다. 그보다 특별한 무대 장치의 전환 같은 극 흐름의 중단 없이도 조명의 명멸에 따라 쉽게 환치될 수 있는 공간으로 설정되고 있어서 도시적 삶 속에서 벌어지는 순간적인 만남의

피상성이 인간 내적 상태에 불리일으키는 신경증적 불안을 감지케 해준다. 카페에 모여 앉은 제1우(第一友), 제2우, 제3우가 백의녀의 죽음 이후 병들어 누운 시인에 대해 수군거리는 과정에서 비비가 등장하자, “제1우 뭐야? 당신은 어데서 왔소?”(84면)라는 대사 혹은 병실에서 자신을 간호하던 비의녀를 떼어내려는 동복제에게 “시인 누구야! 누구야! 뺏은 것은!”(85면)이라는 시인의 외침, 그리고 이후 비비와의 첫 대면에서 “시인 (이러나며) 당신은 어데서 왔소?”라는 질문 등은 근대적 도시성이 함축한 “빠른 밀집, 찰나적 만남이 강요하는 인상의 갑작스러운 의외성”¹²⁾을 암시하고 동시에 도시적 공간에서 개인이 누리는 자유란 상대적인 것임에 불과한 것임을, 즉 얼마든지 타자적인 간섭에 의해 훼손될 수 있는 익명적 자유임을 시사하게 된다. 하지만 이러한 도시적 공간에 대한 지각 체험이 이장에서 보다 공포스러운 분위기로 조성되는 까닭은 병실 장면에서 흰 간호사복을 입고 시인을 보살피던 백의의 천사 비의녀가 시인의 피를 빨아먹는 “거머리”(84면)로 그 속내를 드러내는 부분에서라든지. 비의녀를 시인에게서 떼어내는 동복제가 비의녀에게 유혹당해 “나는 개가, 도야지가 될 터”(85면)라고 중얼거리는 순간에서다. 다시 말해 거머리, 개, 돼지 같은 자연적 동물 이미지가 부각되어, 인간 심리에 있어 그동안 은폐되었을 원초적이고도 원시적인 감정이 재확인되었을 때, 2장2막의 도시적 리얼리티는 어두운 무의식적 환각에 의해 전복되고, 침입된다. 말하자면 문명의 이름하에 오래 전에 추방되었던 동물적인 본성 혹은 자연적인 본성의 태고적인 판타지가 카페, 병실 등의 도시적인 일상 공간과 맞물리면서, 2막2장의 무대 공간은 도시성의 불안함을 밑자리로 하여 추방되고 억압되었던 것들이 귀환하는 환상의 장소로 재정립된다고 볼 수 있다.

결국 지금까지 살펴 본 것처럼 <난파>에서 재현되는 공간들은 실제와 환상의 경계가 무너진 심리적 어두움과 연결된 공간들이다. 안녕과 평온

이 깃들여 있어야 할 집, 비파금과 피꼬리 소리가 울려 퍼지며, 태양빛이 따사로워서 아름답다 해야 할 울창하게 우거진 산림, 그리고 사람들 간의 만남이 주선되는 카페나, 휴식과 돌봄, 치료의 공간이 되는 병실의 도시적 일상의 리얼리티 공간은, 인간의 주관적인 감정, 느낌, 생각 등을 자연 현상에 투영시키면서 작동하는 무의식적 영역에 의해 전복된다. 환원하자면, 음울한 달빛이 비치고 구름이 떠다니는 가운데 극중에서 부모와 자식 간에 칼을 들고 벌어지는 약육강식 식의 선혈이 낭자한 쟁투, 연인의 피를 빨아먹는 뱀파이어리즘(Vampirism), 폐병, 죽음, 자살이라든지 거머리, 개, 돼지 같은 동물의 원초적, 원시적인 자연적 형상들은, 사실적인 무대 공간을 침범하면서 무시무시한 공포의 감정을 발현시키게 되는 것이다. 따라서 우리는 프로이트의 설명을 빌려 <난파>의 무대 공간을 실제와 환각의 경계가 무너지고 무서움이 엄습하는 기괴함(Uncanny)의 공간이라 명명할 수 있을 것이다. <난파>의 무대 공간을 기존 연구에서처럼 시인의 내면 공간이 반영된 곳이라 말하는 것은 충분한 설명이 아니다. <난파>의 무대 공간은 “공포와 두려움을 자극하는 놀라움의 영역”에 속하는 ‘낯선’ 기괴함의 장소이다. 하지만, 사실 그곳은 “새롭거나 낯선 것이 아니라 오랫동안 심리에 익숙한 것이었으나 억압되는 과정을 통해 그로부터 소원화”¹³⁾된 장소, 즉 낯설면서도 친근한 기괴함의 시원적(始原的) 장소다. 이점은 3막의 무대 공간에서 훨씬 분명히 드러난다.

3막의 무대 공간은 “해변, 모래밭 우, 별빛, 물결 소리, 음침한 바람”(89면)의 자연형상들이 설정된 공간이다. 시인은 카로노메에게 이별을 고하고 “츄거든 내 품 속으로 드러오랬지.”(99면) 라는 어머니의 환대에 그 품에 달려들어 안긴다. 이때 모는 시인에게 “아하하하. 아프지 않니?”(100면)라고 물어보는데, 시인은 “몸시 아파요 하지만 고추장 같이 달어요.”(100면)라고 응답하여 아프면서도 달콤한, 추우면서도 따뜻한 어머니의 품,

12) Walter Faehnders, *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart : Metzler, c1998, p.149.

13) Sigmund Freud, *The uncanny*, (tr) David McLintock, New York: Penguin Books, 2003, 각각 p.123, 148 참조.

즉 고향 같지 않은 고향에 귀향한 느낌을 지각하게 된다. 관절이 위골(違骨)이 되어 부표를 잡을 수 없는 절망감을 배가시키는 물결 소리가 들려 오고 이러한 비극적 파토스를 조롱하는 듯한 음침한 바람이 불어와 일단은 인간 실존의 고통과 엄혹함이 자리하는 무섭고도 낯선 곳으로서 ‘해변가’가 형상화된다. 그렇지만 중국에 어머니의 꿈을 마련한 그곳은 시인이 이미 친근하게 살아왔고 익숙하게 생활했던 것 같은 태내 혹은 고향의 이미지, 곧 양가감정이 함축된 낯설고도 친근한 기괴함의 공간 범역으로 상징화되고 있는 것이다.

사실, <난파>의 무대공간이 만들어내는 기괴함(Uncanny)은 새롭거나 낯설어서 공포스러운 것이 아니다. 시인의 내면 공간이라 할 그곳은, 한편으로는 친숙하고 편안한 것이었음에도 불구하고 억압의 과정에 의해 무의식 속으로 추방되었던 트라우마를 다시 귀환시키는 장소이기에 무시무시하고 두려움의 형상을 떨 수밖에 없게 된다. 즉 부모를 치고, 넘어뜨리고, 칼로 베어 해하고자 하는(殺父殺母) 문화적 금기 위반의 충동, 차라리 피를 빨아먹는 거머리나 개, 돼지 같은 수성(獸性)의 힘을 갖춰서라도 연인의 사랑과 삶에 파고들려는 인간의 은폐되었던 원초적 본성이 의식상으로 치밀어 올라, 가정, 산림 그리고 도시적 공간을, 리얼리티와 판타지, 삶과 죽음이 뒤섞인 모호함과 이중성의 기괴한 공간으로 변이시키는 것이다. 그리하여 <난파>의 무대공간은 고향 같지 않은 고향, 억압된 고향과도 같은(Unheimlich)¹⁴⁾ 것들의 느낌을 추체험시킨다. 다시 말해 <난

14) Unheimlich는 독일 작가 Kayser Hoffmann이 정의한 개념인데, 프로이트의 기괴함(Uncanny)은 이러한 독일어 Unheimlich를 어원으로 하고 있다. Kayser Hoffmann에 따르면 “인간은 동화 세계를 타향의 곳, 멀리 떨어진 곳으로 그릴 수 있다. 그러나 그곳은 결코 멀리 떨어진 세계가 아니다. 거기에는 익숙한 것과 고향과 같은 것이 있고, 동시에 갑자기 낯선 것, 그리고 고향 같지 않은 것이 채워져 있다. 그 무서움과 강렬함은... 이미 우리의 세계가 있었던 곳이다.” Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart: J.B. Metzler, c2002, p.171.

프로이트는 “Unheimlich는 사람, 사물, 지각, 인상, 경험, 상황 무엇이든지 간에

파>에서 형상화되는 기괴한 공간들은 단순히 놀라움과 무서움을 야기하기 위해서 설정된 것이 아니다. 그것은, 낯설고 무섭지만, 이미 오랫동안 알려지고, 친숙한 것이고, 은폐되었을 뿐인 태고의 자연과도 같은 억압된 고향, 환원하자면 인간 심리의 근원적인 탐색을 위해 의도적으로 마련된 각성의 과정인 것이다. 시인의 어머니가 시인에게 “그렇지만 너는 너다. 언제까지든지 너다. 너가 되어야 한다. 죽든지 살든지 간에 내가 네 눈을 떠야 한다.”(82~83면)라고 계속해서 말하는 것도 그와 같은 이유에서다. 프로이트의 지적처럼 기괴하다고 발견되는 것은 “인간의 오래된 집으로 들어가는 입구이자, 모든 이가 한 때 살았던 곳으로 들어가는 입구”¹⁵⁾이다. 때문에, 극중에서 그려지고 있는 기괴한 공간들은 시인 내면의 공간이라든지 놀라움과 무서움의 공간이라는 일차적인 해석을 넘어 자기 변형의 순간과 각성(awakening)이라는 차원에서 이해되어야 할 필요가 있다. 요컨대 심리적 어둠 속에서 빛을 탐망하는 노정의 공간을 마련할 목적으로 <난파>에서는 원초적 자연 형상의 설정을 통해 무의식적 기괴함의 공간이 무대화되고 있다. 그리고 차후에 밝혀지겠지만 그 같은 자기 변형과 각성을 거쳐 달성되는 것은 합리주의적 깨달음이라기보다는 니체적인 힘, 즉 시초의 카오스적 에너지인 폭발력이다.

2.2. 자궁 형상과 기괴한 등장인물

공간상 기괴함의 효과는 <난파>의 등장인물에서도 실현된다. 다시 말해 판타지와 리얼리티의 경계가 섞이면서, 오래 전에 무의식 속으로 추방되었던 것이 일상생활 속으로 귀환하는 현상을 우리는 특히 도플갱어(doppelganger)에서 찾아볼 수 있다. 즉 ‘이중으로 돌아다니는 사람’이라는

기괴함 Uncanny의 감각으로 우리를 자극하는 것”이라고 설명한다. Sigmund Freud, *Ibid*, p.124.

15) Sigmund Freud, *Ibid*, p.151.

뜻의 ‘분신 · 생령 · 분신복제’ 현상에 해당하는 여성 인물들이 그러하다. 왜냐하면 기괴함이 발견되는 곳은 동시에 “인간의 오래된 집으로 들어가는 입구이자, 모든 이가 한 때 살았던 곳으로 들어가는 입구”로, 프로이트에 따르면 이 장소는 바로 여성의 생식기, 어머니의 자궁¹⁶⁾이기 때문이다. 낮설고도 친근한 장소, 고향 같지 않으면서도 고향의 감각을 부여하는 지점, 그래서 억눌려 있으면서 우리의 삶에 갑작스럽게 돌아오는 원초적 경험의 근원은 모든 이가 한 때 살았던 곳인 자궁에서의 거주 체험에서 비롯되는 것이다. 물론 백의녀, 비의녀, 비비, 카로노메, 어머니 이외의 인물인 아버지, 동복제, 이복제, 신주, 망령 등 <난파>의 다른 인물들 또한 시인의 내면 상태를 반영하는 분신들이다. 사실 스트린드베리가 가정하듯 인간에 대한 진실은 고정적 의식이나 품성을 지닌 캐릭터에서 찾아질 수 없다. 왜냐하면 인간의 영혼 자체는 “비지속적인, 파편적인 여러 조각들이 합쳐져 만들어진 잡동사니”로서 그것은 “영원히 변화하는 지속적인 흐름”이기에 연극은 “캐릭터를 기술하고 모방하려는 일 대신에 인간 존재의 핵심에 다가서기 위하여 영혼의 심오한 움직임을 표현해야 할 필요가 있다.”¹⁷⁾ 해서 “캐릭터는 무”이고 “캐릭터 아닌 캐릭터인 영혼이 전부”¹⁸⁾가 된다는 점에서, 아버지, 동복제, 이복제, 신주, 망령 등의 인물들은 시인의 내면 상태를 투영하고 아울러 주 여성인물과 마찬가지로 공포스러움과 기괴함의 효과를 야기한다고 말할 수 있다. 하지만 백의녀, 비의녀, 비비, 카로노메, 어머니 등의 주요 여성인물들에 착색된 기괴함은 이들 이외의 인물들이 불러일으키는 기괴함과 질적으로 차이가 난다. 다시 말해 주요 여성인물들에게서 형상화된 기괴함은 자아의 각성과 변형을 예비하기 위한 도정 상에서 마련된 구조적 요소들이다. 반면 아

16) Sigmund Freud, Ibid.

17) Maurice Gravier, “The character and the soul” In *Strindberg : a collection of critical essays*. (ed)

Otto Reinert, Englewood Cliffs, N. J : Prentice-Hall, [c1971], p.80, 81, 83.

18) Ibid, p.86.

버지, 동복제, 이복제, 신주, 망령 등이 드러내는 기괴함은 단순히 시인의 영혼을 고통으로 흔들고 고뇌로 몸부림치게 하는 영혼 자체의 여러 파편들이라는 점에서 그 의미가 국한된다.

자아 변형과 각성의 계기를 마련하는 여성 인물들의 의미는 다음 장에서 보다 상술하기로 하고 그들이 시인의 분신이 되는 이유에 대해 구체적으로 살펴보자. 우선 2막에서는 시인이 백의녀의 피를 빨다거나(2막1장) 시인 자신의 피를 비의녀에게 빨리게 하는(2막2장) 등의 모습이 그려지고 있다는 점이 주목된다. 여기서 비의녀는 검은 피를 토하며 죽은 백의녀의 또 다른 분신임을 우리는 그녀가 입은 흰 색 옷을 통해 짐작할 수 있다. 더구나, 백의녀는 시인에게 시인의 할머니인 신주가 “폐병 든 여자의 게서 전염”(81면)되는 것을 막았기 때문에 시인에게 금지되었던 대상인데, 그녀의 분신이 비의녀라는 사실은 비의녀 역시 백의녀와 마찬가지로 동복제에 의해 시인에게 접근하는 것을 금지당하기에 시인에 의해 강렬하게 갈망되는 대상이 된다는 점에서 드러난다.

동복제 (드러가 시인 얼굴에 키스하고 있는 비의녀를 잡아떼이며).....
(84면)

시인 (허공을 자버다니며) 누구야! 누구야! 뺏는 것은! (85면)

결과적으로 피를 빨고 빨리는 행위에서 밝혀지는 것은 백의녀와 비의녀가 시인 자신의 분신으로서 그의 성적 욕망 혹은 감각적 쾌락과 그것의 억압이라는 무의식적 충동의 기제를 상징하고 있다는 점이다.

한편 비비와 카로노메, 그리고 어머니 또한 시인의 분신들이다.¹⁹⁾ 당신

19) 이러한 사실은 기존 연구에서 산발적으로나마 지적되거나 암시된 사실들이다. 본문의 논의는 다음의 글들에서 영향을 받았다.

“난파의 모는 일상적인 의미의 어머니가 아니라 자신이 본 시인의 모습이 투사된 것이다. 시인 자신의 상징적이고 추상적인 관념이 의인화 된 것이다.”, “시인이 비비! 아니 카로노메와 같이 혼동하여 부르고 카로노메가 옥색옷으로 바꾸

은 어디서 왔냐는 시인의 말에 비비는 “나? 당신 어머니 속에서 왔소”(86면)라고 대답한다. 어머니와 비비, 카로노메가 한 인물이라는 점은 그녀들이 입은 의상에서 더 확실히 감지될 수 있다. 제2막 1장에서 모는 “옥색 빛”(81면) 옷을 입고 나온다. 그런데 제3막에서 비비는 동일한 “옥색 옷”(93면)으로 갈아입고 카로노메의 역할을 한다. 카로노메는 게다가 종결부에서 자신이 “출가한 비비”(99면)임을 밝힌다. 그러므로 우리는 모 - 비비 - 카로노메가 한 여성인물의 다른 이형태임을 짐작할 수 있다. 뿐만 아니라 어머니가 어디 있느냐는 카로노메의 질문을 받자 “내 속에. 하지만 만날 필요가 있으면 나오겠지요. 안 블르드래두”(98면)라는 시인의 답변은 어머니 역시 그의 영혼의 또 다른 무의식적 일부임을 의미한다. 비비가 시인을 보고서 시인 “당신 속에서 나왔소”(86면)라고 대답하는 것도 마찬가지로 비비 - 카로노메 - 어머니 - 시인 간의 도플갱어(분신) 현상을 반영한다.

이상의 시인 - 여성인물 간에 자아의 교환, 분배, 이중화가 발생하는 도플갱어 현상은 중국에는 현실에서 사실적으로 일어날 것 같지 않은 기괴함을 야기하게 된다. 그리고 이 현실 세계와 이완된 기괴한 여성 인물들과 대면하는 경험을 통해 또는 자기 자신과 거리를 두면서 자신을 탐색하게 되는 과정을 거치면서 시인의 도약적인 각성의 순간이 준비된다. 환원하자면 도플갱어들(분신)에 해당하는 여성인물은 억압된 유년기의 근원적인 기억을 연상시키는 자궁 형상의 상징이다. 모든 이들이 탄생하

어 입은 비비라는 지문에서 알 수 있듯이 기본적으로 비비와 카로노메는 유사한 성격의 인물이다.” 배봉기, 앞의 논문, 34면, 40면.

“옥색 옷으로 바꾸어 입은 비비가 등장한다는 것은 바로 어머니와 비비의 결합의 상태를 시인이 추구했다는 것의 증거이다.” 신아영, 앞의 논문, 209면.

“‘모가 어디 있느냐는 카로노메의 물음에 내 속에 허지만 만날 필요가 있으면 나오겠지요, 안 블르드래두’ 라는 시인의 대답은 하나의 예고의 확산이다.” 이미원, 『김우진 희곡과 표현주의』, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 한국극예술학회, 서울 : 태학사, 1996, 136면.

였고, 거주하였던, 이미 알려진 것이지만 억압 과정을 거쳐 낯선 것이 되고 만 자궁의 기억과, 이 기억을 체현하고 있는 여성 분신과의 대면은 시인으로 하여금 오래전에 추방된 원시적 감정을 재확신시키는 일련의 각성 과정에 해당하는 썸인 것이다. <난과>에서 삶과 죽음이 결정되는 자궁 속으로의 회귀를 상징하는 여성 인물과의 접촉은 리얼리티와 판타지의 감각을 혼입시키면서, 새로운 자아의 발견과 변형을 촉발한다고 볼 수 있다.

기괴함의 효과를 발휘하는 여성인물들과의 만남 과정에 의해 시인의 정체성 탐색이 이루어진다는 사실은 다른 인물 구도 축에 해당하는 아버지 - 아들 간의 갈등을 확인하면 더 분명해진다. 앞서 말했듯 아버지가 드러내는 기괴함은 시인의 영혼을 고통으로 흔들고 고뇌로 몸부림치게 하는 분신이라는 점에서 찾을 수 있는 것이지, 각성의 계기가 된다고는 볼 수 없다. 왜냐하면 리얼리티와 판타지의 경계가 뒤섞이게 되면서 세계 - 자아의 존재 방식을 재구성하게 되는 여성인물과의 관계와는 달리 아버지 - 아들의 갈등 구도를 거치며 <난과>의 주인공이 무엇보다도 침예하게 양각화 시키고 있는 것은 사회적 게스투스이기 때문이다. 선행 연구들에서 이미 지적된 것처럼 <난과>에서 또 하나의 중심 갈등을 이루고 있는 것은 아버지와 아들의 대립이다. 「양반 가정」, 「신라 성골의 후예」임을 주입시키고 가문 의식에서 발로된 효행을 강요하는 아버지와 세대 갈등이 이 작품에서 공론화되고 있음은 분명하다. 하지만 이 갈등을 통해 보다 부각되고 있는 것은 병자, 광인, 그리고 죄수 등 사회에서 배제된 자²⁰⁾들의 몸짓이다. 그리고 약자의 사회적 게스투스를 야기할 원인에 대한 존재론적 해결의 모색 차원에서 시인은 여성 분신들과 조우한다고 볼 수 있다.

구체적으로 시인은 1막에서 그의 부에게 “우주가 당신 생명으로 도는

20) 병자, 광인, 그리고 죄수 등이 표현주의 문학에서 중심인물로 형상화되고 있다는 점은 Thomas Anz, Op.cit., pp.83~99. 참조.

줄 아오?”라 힐난하고, “당신의 「양반 가정, 「신라 성골의 후에 라는 자 만”(77면)을 자신에게서 뺏어 달라고 반항한다. 이에 시인의 부는 달려들 어 그를 내갈기게 되지만, 매질을 당하는 시인은 이에 제대로 대응하지 도 못하고 “칼을 빼어 달려들다가 탁 잡버치며”(77면)의 동작으로 주저 앉게 된다. 즉 이러한 그의 모습에서 환자의 극단적인 병적인 상태가 형 상화되고 있는데, 실제로 그는 “관절이 위골(違骨) 된 신체적 불구자다. 그러나 그의 아픔은 비단 신체적인 면에만 국한된 것이 아니어서, 그는 정신적으로도 문제가 있는 환자이다. 시인이 되기 전에 먼저 아들 노릇, 손자 노릇을 잘 해야 한다는 신주(神主)의 호통과 동복제가 시인보다 낫 다는 부의 거듭되는 질책을 겪게 되자, 그는 경기를 일으키며 “(잡버져 운다.) 오오오”(80면). 그러다가 카로노메의 아리아가 들려왔을 때 그는 “(깜짝 놀래어 멀거니 서서 듯고 있다가 고만 엎드린다.) 아 어머니! 저 소 리가 뭐예요. 저 소리가 뭐예요.”(80면)라 하고 부와 신주가 질책케 할 정 도의 정신 착란을 일으킨다. 다시 말해 그는 신체적 장애인이며, 동시에 가장 가까운 가족에게마저 이해를 받지 못하는 광인으로 사회에서 배제 된 자이다. 그리고 그에게서 우리는 가정 바깥의 사회적 공간과 가정 내 부에서 폐쇄된 채, 규범적 인간관계와 유리되어 살아가는 수인(囚人)의 모습을 어렵지 않게 찾아낼 수 있다. 이런 관점에서 보면 비의녀가 간호 사복을 하고 있고 그에게 접근하거나, 백의녀를 치료하기 위해 의사가 등장하는 장면 또한 병자로서 시인이 가진 환부의 면모를 확대한 의도적 설정이라 풀이된다. 굳이 푸코의 말을 빌리지 않더라도, 환자와 광인, 죄 수가 병원과 정신 병동, 그리고 감옥이라는 공간 등에서 수감되고 이후 비정상인으로서 사회에서 배제되기까지의 과정에는, 그들을 사회 제도와 질서에 위협적인 존재로서 타자적인 것으로 규정하는 규범적 권력이 그 기층에 자리하고 있다는 사실을 우리는 상기해야 할 것이다. 해서 이런 사회적 조건을 감안할 때, <난파>가 사회적 소수자를 형상화하고 있으 며, 아픔, 미침, 격리의 인간 실존 상황에 대한 재현을 통해 개인과 사회

의 관계 설정이라는 문제에 대하여 극단적이지만 진지한 태도로 문제를 제기하고 있다는 점을 관객은 인식하게 된다. 바꾸어 말해 시인이 취하 는 사회적 게스투스가 과장되고 격렬하여 설명하기 힘들 정도로 급진적 이라 하더라도, “병자, 광인, 죄수에 대한 동정은 실존의 문제로서 아픔에 대한 쇼크”²¹⁾를 유발하고 있는 것이다.

요컨대, 기괴한 공간의 설정이나 기괴한 여성 분신들과의 대면, 혹은 원초적 자연 형상이나 자궁 형상의 배치는 자아와 세계 사이 실존적 상 황, 다시 말해 병자, 광인, 죄수 등 고통 받는 자로서의 짐을 덜어내기 위 해 모색되는 경로 선상에 있는 구조적 요소들이다. 그것은 자아를 탐구 하기 위하여 <난파>에서 의도적으로 설정된 것이며, 그 같은 기괴함의 자아 탐구 결과 획득되는 것은 각성으로서의 힘 그리고 카오스적 에너지 인 폭발력이라는 테마다. 이 점은 지금까지 기술된 공간과 등장인물의 구조적 요소들을 기반으로 하여 본격적으로 주제적 의미를 다루는 다음 장에서 보다 세밀히 분석될 것이다.

3. 주제의 지형학 : 낙타의 정신, 사자의 정신, 아이의 정신 그리고 무

<난파>를 구성하는 가장 기본적인 구조적 요소라 할 수 있는 공간과 인물이 ‘기괴한(Uncanny)의 형상으로 재현되고, 그것이 각성의 순간을 완 성하기 위하여 설정된 자아 탐구의 과정에서 비롯된 것임을 앞서 살펴보 았다. 그렇다면 자아 변형의 순간은 실제 어떠한 모습으로 <난파>에서 실현되고 있는가? <난파>의 첫 부분과 마지막 부분을 통해 우리는 그 같은 각성의 양상을 검토할 수 있을 것이다. 하지만, 사실, 나체의 시인

21) Ibid, p.89.

과 어머니가 공통적으로 등장하여 순환되는 구조를 취하는 첫 부분과 마지막 부분에서, 반복되는 것들의 의미는 명확히 다름에도 불구하고 그것은 일반적인 변형이나 각성의 차원과는 거리가 있다.

모 아들이야. 내가 너를 낳고 제일 미워하는 아들이야.
 시인 (발가벗고 창백한 몸으로 낳하느냐) 흥 제일 미워한다면서 왜 그리 자주 불너내슈.....
 시인 (소리를 버럭질르며) 난 어머니를 욕하오. 주저하오. 이 이간을 왜 이 모양으로 맨드러 냐소.....
 모 모든 것이 약속이 있다. 약속 밑에서만 고통이 있지. 고통이 있어야 인생이 아니냐? (72면)

시인 (달려들며) 어머니! 날 대려 가슈! 속히. 몹시 아퍼요. 하지만 고통을 갖지 달아오.
 모 저 소리 들리니?
 시인 아무것도 안 들려요. 단지 카로노메 소리만
 모 약속은 끝났다. (99~100면)

시작 부분에서 시인은 자기를 왜 이렇게 고통에 가득 찬 불구의 몸으로 낳았느냐 모에게 ‘논리적’으로 따지고 욕한다. 불구의 몸으로 살아가야 하는 시인에게 세상은 ‘무거운’ 고통으로 가득 차 있고 자신만이 버려져 세상의 끝에 온 것 같은 절망만이 난무하다. 하지만 모는 “모든 것이 약속이 있다.”며 미래의 구원을 믿으라고 설득한다. 끝부분에서는 이런 구원이 어머니의 품에 안기는 것으로 실현되어 “약속은 끝”나게 된다. 시인이 “몹시 아퍼요. 하지만 고통을 같이 달아오.”라는 역설적인 ‘비논리적’ 표현을 하는 것은 현상의 고통 속에서도 고통을 덜어내고 ‘가볍게’ 하는 방법을 그가 발견하였음을 뜻한다. 그렇지만 달성되는 것은 존재의 짐이 무거움에서 가벼움으로 바뀌고, 어머니에 대한 절대부정이 절대공

정으로 변화하는 것일 뿐, 마지막 장면에서 외관상 성취되는 목표는 아무 것도 없다. 세계의 막바지로 체감되는 종말론의 판타지와 구원받는 미래의 신성한 시간 사이에서 <난과>는 “묵시론적 담론을 세속화”²²⁾한다. 그렇지만, 그 구원과 각성, 자기 변형의 순간은 완성과 같은 목표나 목적의 도달 등 동일자로서의 귀의라 집약되는 목적론(teleology)과 분명히 구분된다는 특징을 지닌다.

결과적으로 우리는 여기서, 일자(一者)의 존재(being)로 풀이되는 이데아의 초월적인 관념 세계가 존재한다는 사실을 부정하고, 되기의 생성(becoming)만이 반복되는 내재적인 현세주의를 적극 옹호한 니체식의 비합리적 철학 전통을 엿볼 수 있다. 실제로 니체의 사상이 <난과>의 해석에 효과적으로 활용될 수 있다는 사실은 “독일의 표현주의는 니체를 수용함으로써, 자기 자신을 문학적 세계로 규명하게 되었다.”²³⁾는 언급이라든지, 김우진의 “생명력 사상의 근간은 버나드 쇼의 사상에서 이름을 빌려오기는 했으나 그 사상의 근간은 니체나 쇼펜하우어와 더욱 유사하다”²⁴⁾는 주장, 그리고 “김우진에게 니체의 영향은 이념적 차원에서 그치는 것이 아니라 일상을 지배하는 생활철학, 나아가 그의 문학적 실천에도 깊숙이 개입되어 있다”²⁵⁾는 선행 연구 등에 의해서도 뒷받침 된다.

22) Thomas Anz, Op.cit., p.48.
 23) Gunter Martens, “Nietzsches Wirkung im Expressionismus”, In *Nietzsche und die deutsche Literatur v. 2*, (ed) Bruno Hillebrand, Tuebingen : Deutscher Taschenbuch, c1978, p.36.
 24) 김성희, 「김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특성」, 『공연예술연구소 논문집』 제2권, 단국대학교, 1996, 10~11면.
 25) 윤진현, 「김우진 문학 연구」, 인하대학교 박사학위논문, 2002, 130면.
 이 논문에서는 김우진이 니체에게 받은 영향력에 대해 극적 특성을 중심으로 다음과 같이 지적하고 있어 김성희의 논문과 더불어 본고의 논의에 시사하는 바가 컸다.
 “니체의 의지와 열정과 환희는 표현주의자들에게서 자주 눈에 띄이는 강렬한 주관성과 짜라투스투라를 닮은 ‘새로운 인간’에 대한 요청과 상응한다..... 표현주의 문학을 이상적인 창작 모델로 삼고 있는 것은 니체 철학과 깊은 연관을 맺고 있던 김우진으로서는 당연한 일이라 할 것이다.” - 윤진현, 앞의 논문, 129

해서 니체 식의 정신이나, 힘에의 의지, 생명이라는 개념은 표현주의와 더불어 <난파>의 저류를 관통하는 핵심 사상이라 봐도 무방할 것 같다. 결론적으로 <난파>의 주제적 의미를 규정하는 작업에 니체적인 사상이 유효적절하게 동원될 수 있으리라 본고는 생각한다. 특히나 니체 사상의 완결판인 <차라투스투라는 이렇게 말했다. : Also sprach Zarathustra : ein Buch fuer Alle und Keinen(1883~1885)> 에서는, 이상적 인간상인 위버멘쉬(Ubermensch)에 이르는 정신의 여정이 에피소드식으로 묘사되어 있어서, <난파>의 해석에 뜻하는 바가 크다고 하겠다. 그러므로 이 글에서는 <차라투스투라는 이렇게 말했다.>²⁶⁾(이하 ASZ라 표시하고, 면수만 병기하기로 한다.)의 사상과 철학적 사유를 전유해 <난파>의 주제가 형성되는 궤적을 탐색하고자 한다.

<난파>는 전3막으로 구성되어 있다. 그것은 차라투스투라의 말을 빌리자면 시인의 정신이 겪는 세 단계의 변화(ASZ, 38~41면 참조)를 상징한다. 즉 정신이 어떻게 낙타가 되고, 낙타가 사자가 되며, 사자가 마침내는 어린아이가 되는가를 <난파>는 이야기 하고 있다. 낙타의 정신은 더없이 무거운 짐을 지고 있는 정신이다. 낙타의 정신 단계에서 정신은 저 더없이 무거운 것, 그것은 무엇인가? 묻는다. 그러나 두 번째 변화가 일어난다. 낙타는 사자로 변하는 것이다. 사자가 된 낙타는 이제 자유를 쟁취하며, 사자의 정신은 “너는 마땅히 해야 한다.”에 맞서, “나는 하고자 한다.”라고 말한다. 하지만 사자라도 새로운 가치의 창조를 해내지는 못한다. 새로운 창조를 위한 자유의 쟁취, 적어도 그것만을 사자의 힘은 해 낼 뿐이기 때문이다. 해서 사자는 이제 어린아이가 된다. 차라투스투라는 어린아이가 순진 무구요 망각이며, 새로운 시작, 놀이 스스로의 힘에 의해 돌아가는 바퀴이며 최초의 운동이자 거룩한 긍정이라고 말한다. 창조의 놀

~130면.

26) 발췌는 다음의 역서를 기반으로 하였다. 프리드리히 니체 저, 정동호 역, 『니체 전집. 13 : 차라투스투라는 이렇게 말했다』, 서울 : 책세상, 2000.

이를 위해서는 거룩한 긍정이 필요하고, 사자는 마침내 어린아이가 된다.

이를 구체적으로 살펴보면, 우선 무거운 짐을 진 낙타의 정신은 극중 제1막 시인과 아버지와의 관계 속에서 드러난다. “「양반 가정, 「신라 성골의 후에 라는 자만을 내게서 빼서 달라”(77면)는 시인의 말에서 드러나듯, 부계 혈통의 유교주의적 가계가 그에게 부과한 손자, 자식이라는 효의 도덕적 의무는 낙타의 등 혹처럼, 시인에게 너무나 무거운 짐으로만 여겨질 뿐이었다. 환자, 광인, 그리고 최수인 시인은 여기서 짐을 진 낙타의 정신을 상징한다. 때문에 그는 낙타의 정신 상태에서 해방되고자 한다. 그는 아버지처럼, 진정 집에만 머무를 수만은 없다. 신주, 악귀, 제1계모 등 망령에 의해 둘러싸여 사는 아버지야말로 사실 정말로 환자 같은 아버지이기 때문이다.

부..... (「악귀」가 낮하나다. 부가 시인의 칼을 집어서 악귀」에게 달려든다.) 이놈! 독사갓구 악 마것흔 놀! (77면)

결과적으로 그는 아버지와 피에 의해 맺어진 가문의식의 친족 체계를 거부하고 부정한다. 아버지와 신체, 생리적으로 주어진 친족으로부터 자유롭고자 하는 욕망은 “새로운 계보의 픽션, 진정한 가족 서사(family romance), 보다 순수하고 귀족적인 피”²⁷⁾를 꿈꾸게 한다. 이후 그가 해변가의 원초적인 자연 형상 그리고 자궁 형상의 여성 분신들과 대면하게 되는 것은 것처럼 계보를 재구성하기 위해 근원적인 고향으로 귀환하려는 의지에서 비롯된다고 볼 수 있다. 그러므로 낙타의 정신 상태에서 시인은 지금까지 가정에서 진실이나 공동선이라 여겨졌던, 아버지로 대표되는 유교주의적 도덕을 모두 무효화한다. 다시 말해 이 낙타의 정신 상태에서 모든 것을 부정하기만 할 뿐인 “단순하고도 우직한 니힐리즘”이 실

27) Sarah kofman, “A fantastical Genealogy : Nietzsche’s Family Romance” In *Nietzsche and the feminine*, (ed) Peter J. Burgard, Charlottesville : University Press of Virginia, 1994, p.35.

현되고 더불어 “파괴로서의 ‘힘’을 지닌 무(無)²⁸⁾가 제시되기에 이른다.

두 번째로, 백의녀, 비의녀, 그리고 비비가 등장하는 2막에서부터, 3막의 카로노메가 나타났다가 물러가는 부분까지는 유교주의의 도덕적 무로부터 해방되어 자유로워진 사자의 정신이 부각되고 있다. 즉 시인이 갖추게 되는 사자의 정신은 유교적 도덕 굴레에 대해 “자신의 우러러 공경하려는 마음을 깨어”(ASZ, 173면) 부순 정신이자, 충효 같은 초월적 가치로부터 “하인들이나 누리는 비근한 행복에서 벗어나”(ASZ, 174면) 있는 정신이다. 백의녀, 비의녀와의 금지된 사랑, 비비, 카로노메로의 이끌림은 유교 담론의 형이상학적 세계관이 지닌 기만성을 폭로하고 그것의 절멸을 시도하고자 하는 그러한 시인의 정신 상태를 잘 보여준다. 하지만 이전에 기술된 대로, 여성 분신들이 자궁 형상에 해당하여, “행복은 여인이다.”(ASZ, 173면)라고 말할 수 있고, 그들과의 대면이 몇 백 년 간 지속해서 내려온 형이상학적 유교 담론을 제거시킬 수 있는 또 다른 자아 탐색의 기회를 시인에게 제공한다 할지라도, 각 여성인물들이 상징하는 의미는 각기 조금씩 다르다. 선행 연구에서 이미 지적된 것처럼 백의녀, 비의녀는 감각적 쾌락의 가치, 비비는 이성이나 합리성의 가치, 카로노메는 사랑이나 정열의 가치를 뜻한다. 그렇지만 보다 중요한 것은 낙타의 정신 단계에서 시인이 초월적 관념론인 유교주의를 부정하려고 하였듯이, 저편의 세계에 대한 망상에서 벗어났다 여겨진 사자의 정신 단계에서도 마찬가지로, 시인은 자신이 추구하던 가치를 스스로 부정하려 한다는 점이 다. 2막 1장에서 백의녀의 죽음을 애통해 하던 시인은, 2막 2장에서 병들어 누운 것으로 그려지고 있는데, 백의녀의 분신인 비의녀가 동복제와 정을 통하려 한다는 사실을 깨닫자 시인은 “저게 무슨 짓이야! (이러나려 하며) 이 개들! 도야지들!”(85면)이라고 호통을 친다. 이것은 그가 자신이

쫓던 감각적 쾌락이 허망하며 추악하다는 사실을 깨닫고서 스스로 그것을 부정하는 처사로 볼 수 있다. 비비의 경우 역시 “비비가 날 속였는가 부다.”(91면)라는 말에서처럼 시인은 끝내 부정하고 있다. 시인에게 인생의 부표를 잡으라 권유하는 카로노메에 대해서도 “당신을? (가심 터지는 소리로) 불가능한 일예요.”(97면)라는 말로써 그는 거부하고 있다. 사자의 정신 단계에서, 시인은 유교적 담론으로 대표되는 형이상학적 저편의 망상을 폐기하고, 쾌락의 가치, 이성이나 합리성의 가치, 사랑이나 정열의 가치 등 새로운 가치 추구의 과정을 통해 주인 의식을 갖춘 자아를 정립시키려 한다. 그렇지만, 결국 그것을 다시 모두 부정함으로써, 낙타의 정신 단계와 동일하게 “파괴로서의 ‘힘’을 지닌 무(無)에 의지하고 만다. 게다가 거듭 반복되는 무에의 의지를 거치며 시인은 유교담론 뿐만 아니라, 세상을 살아가는데 지향점이 되고, 불빛이 되며, 부표로서 기능할 수도 있는 모든 가치들을 유기한다. 바꾸어 말해, 낙타의 정신 단계에서는 단순히 모든 것을 부정하기만 했을 뿐인 “단순하고 우직한 니힐리즘”이 실현되었다면, 사자의 정신 단계에서는, “진실한 니힐리즘²⁹⁾의 단계가 형성되기에 이른다. 이는 사실 이 세계의 불완전성이나 모순과 직접 대면하지 못하고 그러한 무의미성을 회피하기 위해 만들어진 것이 세상에 존재하는 갖가지의 가치, 신념, 목적론일 뿐이라는 허무주의다.

마지막으로, 3막에서 시인이 어머니의 품에 결국 귀의하는 장면이 재현됨으로써 시인의 정신은 창조적인 아이의 정신 단계로 변화한다. “더 없이 먼 바다에 있는, 아직 발견되지 않은 나라”가 바로 “아이들의 나라”(ASZ, 339면)다. 여기서 어린아이는 무거운 고통의 짐도 가볍게 받아들일 수 있고, 자기 자신을 뛰어넘어 창조하려는 순진 무구를 갖추었으며, 그러한 까닭으로 그들은 스스로가 사건(event)이 될 수 있음을 깨달아 존재의 우연성을 긍정하게 되는 정신 상태를 의미한다.

28) Roland Duhamel. *Nietzsches Zarathustra, Mystiker des Nihilismus : eine Interpretation von Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra, ein Buch fuer Alle und Keinen"*, Wuerzburg : Koenigshausen & Neumann, c1991, 각각 p.16, 106.

29) Ibid, p.102.

발랄한 작은 영혼... 이제 나는 가볍다. 나는 날고 있으며 나 자신을 내 려다보고 있다.(ASZ, 66면)

순진 무구란 것은 어디에 있는가? 생식의 의지가 있는 곳에 있다. 그리고 자기 자신을 뛰어 넘어 창조하려는 자...(ASZ, 210면)

우연은 어린아이와 같아서 천진난만하다. (ASZ, 291면)

하지만 <난파>의 핵심 테마인 ‘아이’의 정신 단계가 창조적일 수 있는 이유를 살펴보기 위해서 우리는 무엇보다 시인의 입을 빌려 거듭 강조되는 “난파한 조각나무”와 “불 안 켜진 등대”(96면)가 상징하는 바가 무엇인 지를 규명해야 할 필요가 있다.

먼저 난파한 조각나무는 바다의 물결에 따라 이리 저리 휩쓸리며 떠돌 아다닌다는 점이 주목된다. 하지만 그렇다고 해서 이러한 이미지가 부정 적 의도로 형상화된 것이라고는 볼 수 없다. 왜냐하면 한 마디로 말해, 니체에 따르면 이 땅에서 구현 달성되어야 할 현세적 이상이자 목표로서 보았던 “위버멘쉬(Ubermensch)는 바로..... 바다.”(ASZ, 19면)이기 때문이다. 차 라투스트라의 언급처럼 “사물의 이치를 터득하고 있는 자가 진리의 물속 으로 뛰어들기를 꺼리는 것은 그 물이 더러울 때가 아니라 얕을 때” (ASZ, 91면)이다. 지혜란 “사나운 바람 앞에 몸을 움추린, 잔뜩 부풀어 오른 채 떨면서 바다를 가르듯... 저 돛처럼 정신의 광포함 앞에서 떨며 바다를 가”(ASZ, 176면)르는 것이다. 그러므로 난파한 조각나무의 이미지에는 파 편이라는 무효화의 의미보다는 “용감하며 끈기 있는 항해자”(ASZ, 356면) 이자, “물에 잠기는 듯하다가 다시 솟구쳐오르는, 그렇게 오르락내리락 하는 황금빛 조각배 한 척”(ASZ, 376면)의 긍정적 메타포가 더 강렬하게 새겨져 있다, 이 점은 “불 안 켜진 등대”의 이미지에도 마찬가지로 적용 된다. 차라투스트라는 밝음보다 오히려 어둠을 긍정하는데, 왜냐하면 “칠

혹 같은 밤이라도 된다면 얼마나 좋으랴... 내 자신의 빛 속에서 살고 있 고 내게서 솟아나는 불꽃을 내 안으로”(ASZ, 177면) 마실 수 있기 때문이 다. 결과적으로 작품 <난파>에서 난파한 조각나무와 불 안 켜진 등대의 부정적 이미지리가 함축하는 것은 긍정적인 의미에서의 “창조로서의 ‘힘’ 을 지닌 무(無)”³⁰⁾이다. 가치와 현상, 진리 ‘파괴’적인 “단순하고 우직한 니힐리즘”, “진실한 니힐리즘”의 단계에 이어, 현재적으로는 아무 의미 없을지라도, ‘창조’적 힘과 에너지만을 구현해내는 아이의 정신 단계, 즉 다가올 내일을 향한 “미래적인 니힐리즘”³¹⁾이 정반합적인 변증법으로 <난파>에서 재현되고 있는 것이다. 그러한 점이 결국 이미지 상으로 “난 파한 조각나무”와 “불 안 켜진 등대”로 형상화된 것이라 볼 수 있다. “나 는 이제 습기 잇는 땅으로 워겨 심운 나무예요 참 양분되는 수기를 마음 것 바러들여야 해요 살아야 합니다.”(96~97면)라는 카로노메의 말을 시 인이 “그게 비비 말씀씨요”(96면) 하고 비난하거나, 불빛과 부표를 부정 하며 “또 한 편으로는 암흑의 신이 불으는 소리가 나지 안소?... 저 등대 밧헤 잣버진 사람은 구원을 바들 길이 업소 물에 뜬 부표를 보고 나니 작구만 다른 방향으로 흘러가는구려.”(96~97면) 라고 말하는 것은 그가 이제 “창조로서의 ‘힘’ 을 지닌 무”의 부정성에 의지하고 있음을 여실히 반영한다.

결과적으로 지금까지의 논의들을 선명히 하기 위해 포로 나타내보면 다음과 같다.

30) Ibid, p.106.

31) Ibid, p.18

표1. <난파> 주제의 지형학

분절 층위	중심 등장인물	정신 단계	니힐리즘의 형태	무의 형태	논리적 양상
제1막	시인, 아버지, 어머니 기타 가계의 인물들	낙타의 정신	단순하고도 우직한 니힐리즘	파괴로서의 힘을 지닌 무	정
제2막~제3막 카로노메 퇴장	시인, 각 여성 인물들	사자의 정신	진실한 니힐리즘	파괴로서의 힘을 지닌 무	반
제3막 중 어머니의 품에 귀의	시인, 어머니	어린이의 정신	미래적인 니힐리즘	창조로서의 힘을 지닌 무	합

그렇다면 남은 문제는 왜 어머니인가 하는 의문이다. 다시 말해 어머니의 품속에 안기는 것이 어떻게 해서 어린 아이의 정신 단계가 지나는 창조력을 보장해 주게 되는가? 이 질문에 적절히 대답하기 위해 우리는 다시 한 번 난파한 조각나무가 지닌 메타포에 대해 반추해보아야 한다. 난파한 조각나무는 물결에 이리저리 휩쓸리며 떠돌아다니는 형상에서 알 수 있듯이, 그것은 바다의 심연 속으로 완전히 가라앉는 것도 아니며, 그렇다고 해서 바다 위에 펼쳐진 하늘을 지향하는 성격을 지닌 것도 아니다. 환원해서, 난파한 조각나무를 시인 자신의 비유로 치환해서 이야기한다면, 인간의 삶을 추동시키는 힘은 유교주의적 도덕 의무와 같은 현실 초월적인 관념론 같은 것(물결 위의 하늘)에 있는 것도 아니다. 그 대안으로 마련되어 그 속에 빠져 허우적거리고 말게 되는 쾌락의 가치, 이성이나 합리성의 가치, 사랑이나 정열의 가치 같은 것(물결 아래의 심연)에 있는 것 또한 아니다. 그보다 난파한 조각나무가 물결을 오르락내리락 하며 단지 표면(Surface)만을 향해하듯이, 인간의 근본적 진실은 심오한 이상이나 관념, 종교, 사상에서 비롯되는 것이 아니라 현세적, 내재주의적인 표면, 현상에 있다. 곧 “현상, 표면이야말로 진실, 심오한 것”³²⁾이

다. 시인에게 있어 이러한 표면은 어머니이다. 왜냐하면 “표면은 여인의 정서, 일종의 얇은 물 위에서 요동치는 격한 살갓”(ASZ, 111면)으로서, 형을 들썩이나 유산시키면서까지, 관절이 위골된 저주받을 불완전한 미완성 품의 모양으로 시인을 이 세상에 낳은 어머니야말로, 난파한 나무 조각인 시인이 타고 미끄러져야 할 “그 자신의 항해를 보장해주는 표면”³³⁾이자, 고통스러워도 절대 긍정해야 하는 현세적 삶이기 때문이다. 어머니 품에 안기는 것은 의미 없음과 고통에 대한 시인의 무조건적 긍정(시인(달려들며) 어머니! 날 대려 가슈!)(99면)을 상징하며, 동시에 의미 없음과 고통의 ‘영원성’에 대한 무조건적 긍정 혹은 영원한 것은 ‘무’라는 것³⁴⁾에 대한 절대적 긍정을 함축한다. 역으로 뒤집어 말하자면, 이 영원한 ‘무’에 대해 긍정의 대답을 할 수 있는 자는, 자기 자신에 대해 긍정의 대답을 할 수 있는 이로, 그는 “별조차 깨부수는 자”(ASZ, 261면), 즉 창조자가 ‘된다’

시인 그리고 카로 노메 소리만! 카로 노메 소리만!
(더 큰 소요 카로 노메 소리. 별빛까지 사라지며 압축) (100면)

카로노메에 대한 그리움이 영원히 반복 회귀되는 괴로움일지라도, 시인이 어머니의 품에 안기게 되는 것은 그가 현세적, 순간적 삶이 무임을 긍정하였기 때문이다. 이때 시인에게 각성되는 어린이의 정신은 “그 자체로 생명 속을 파고드는 생명”(ASZ, 174면)이다. 무를 긍정하는 이 각성된 정신은 “뭉가 만들어 낼 줄” 이는 “망치의 가혹함”(ASZ, 175면) 같은 예너지로서, 무대의 별빛까지 사라지게 하는 “시작도 끝도 없는 엄청난 힘

32) Ibid, p.110.

33) Cathryn Vasselen, “Not drowning, sailing : Women and the artist’s craft in Nietzsche” In *Nietzsche, feminism, and political theory*, (ed) Paul Patton, London ; New York : Routledge, c1993, p.82.

34) Roland Duhamel, Op.cit., p.114.

으로서의 세계”, “목표도 목적도 없는 무진장의 생성으로서의 세계”³⁵⁾ 그 자체이다. ‘무’의 긍정은 무한한 힘으로서, 그것은 새로운 코스모스 탄생을 위해 혼란의 소용돌이를 잉태시키는 대폭발의 에너지를 함축하는 것이다. 즉, 무 그리고 부정에 대한 영원한 긍정은 생성의 힘 그리고 카오스적 폭발력을 낳으며, <난파>에서 표현되는 “표현”, 그리고 “난파”의 의미는 바로 이 ‘무’에의 의지, 힘에의 의지. 창조적 생명력으로서의 정신에 대한 의지에서 찾아진다. 그것은 그러한 “무”의 상태에서 비롯된 것이기 때문에 현재적으로는 아무 의미 없는 단지 창조적 가능성, 잠재성 차원의 미래의 재현일 뿐이다. 해서 우리는 어머니 품에 안겨 어린 아이의 정신 상태로 변화 한 시인의 모습을 접하면서, “사람에게 위대한 것이 있다면, 그것은 그가 목적이 아니라 하나의 교량”(ASZ, 21면)이라는 사실, 바꾸어 말하자면, 현세적 고통을 긍정하는 것이 삶의 폭발적 에너지이고, 그 힘과 에너지 생성의 ‘되기’ 과정 자체가 어떠한 뚜렷한 존재론적인 목적이나 목표가 없더라도 오히려 진실한 삶일 수 있음을 이해하게 된다. 더불어 <난파>라는 작품 자체도 목적이 아니라 하나의 교량이라는 사실 또한 우리는 미루어 짐작할 수 있다. 그것은 폭발의 스토리 전달을 목적으로 하는 픽션이 아니라, 픽션 자체의 폭발과 힘, 에너지를 통해, 혹은 표현주의자 고트프리트 벤의 말³⁶⁾을 빌리자면, 무엇보다 예술 작품 자체의 힘과 의지를 통해, 그리고 그러한 의미에서 모방론과 대비되는 예술의 자율성과 표현이라는 점을 통해, 작품 스스로가 ‘과정’ 그 자체가 되는 작품이기 때문이다. 김우진은 이 점을 명확히 인식했던 극작가이다.

이 생명력의 자각이 생겨서 극(極)할 때엔 피와 땀과 혁명이 있습니다..... 개혁이나 진보나 실제적이니 똑똑하니 하는 것보다 무질서하고 힘센 혁명이 필요합니다. 이 혁명은 단지 총칼 뿐으로만 생각지 마시오. 예

35) Gunter Martens, Op.cit., p.77.

36) Wilhelm Steffens, Op.cit., p.19.

술가는 혁명가라고 합니다. 창작은 인생의 혁명가의 폭탄이라고 합니다.
『김우진 전집Ⅱ』, 65~66면.

요컨대, <난파>는 폭발의 드라마일 뿐만 아니라, 텍스트 자체가 무대 위에서 이 픽션을 폭발시키는 생명력을 함축하고 있는 텍스트다. 다시 말해 텍스트 <난파> 스스로가 예술 작품 자체의 창조적 에너지, 힘이 된다는 점에서 <난파>를 우리는 표현주의 작품이라 이름 할 수 있는 것이다. 그리고 그것이 에너지, 힘이 되어, 그렇게 교량이 되어 넘어가고자 했던 시대적 의미는 “창작은 인생의 혁명가의 폭탄”이라는 김우진의 언급에서 암시되듯, 제국, 메트로폴리탄, 식민, 그리고 그 속에 안주하는 국민의 파괴다. 가장 현실 재현에 충실하지 않은 표현주의 작품인 <난파>의 현실성이 드러나는 부분은 바로 이 지점일 것이다.

5. 결론

이 글은 “삼 막으로 된 표현주의 희곡(Ein Expressionistische Spiel in drei Akten)” <난파>를 유효적절하게 해독하기 위해서는, <난파>에 함축된 ‘표현’과 ‘난파’의 의미 규명 문제를 논의의 출발점으로 삼아야 한다는 가정 하에 기술이 이루어졌다. 병적인 유아론이나 사회 도피적인 환상 혹은 몸부림치는 생명력, 현실 극복으로서 부정의 정신 등 <난파>에 내려지는 평가들이 극과 극을 이루는 까닭은, 사실, ‘표현’과 ‘난파’의 의미가 무엇인지에 대한 심층적인 탐색이 부재하는데서 비롯되었다고 볼 수 있다. 그러므로 이 글에서는 ‘표현’과 ‘난파’의 의미를 예각화 하기 위하여 작품의 구조와 그로부터 생성되는 주제적 의미를 초점으로 하는 논의를 시도하였다.

이렇게 해서 밝혀진 <난파>의 표현주의적 특성은 사실주의 작품과의 비교를 통해 더 분명해질 수 있으리라 판단된다. 본고에서 사실주의 작품과 <난파>를 직접적으로 비교, 대조하여 차이점을 검출한 것은 아니기에, 잠정적 분석이라는 한계는 명확하다. 하지만, 본문의 내용을 바탕으로 어느 정도 사실주의 작품과 대별되는 <난파>의 표현주의적 특징을 목록화해서 문학사적 의미를 부여하는 작업은 그 나름대로 긍정적 가치를 지닐 수 있으리라 본다.³⁷⁾ 우선 기괴함의 분석에서 드러났듯이, 공간과 인물 등의 구조적 요소에서 찾아볼 수 있는 원초적 자연 현상과 자궁 현상의 형상들은 <난파> 등 표현주의 작품이 사실주의 작품에 비해 좀 더 여성적이며, 문명 비판적인 성격을 지닌다는 점을 암시한다. 이 사실은 결과적으로 유토피론적이고 구체적인 사실주의의 경향에 비해 관념적이고 추상적인 표현주의 작품의 특성을 드러내는 동시에 사회의 부조리를 문제 삼으며 점진적인 현실적 해결책을 모색하는 사실주의의 대체적인 경향과 비교했을 때 표현주의 작품이 지향하는 바가 유토피아적이고, 극단적임을 시사한다. 사실주의 작품이 갈등의 요인을 외래적인 원인에서 찾고 그것의 실마리 또한 외부적인 것에서 찾는다면, 표현주의 작품은 인간 내면으로부터 이끌어낸 갈등상태를 형상화하고, 그것의 해결책 역시 내부에서 찾기 때문에 전망의 차이가 발생하는 것이라 볼 수 있다. 해서 내면과 영혼, 파토스에 집중하는 <난파> 등의 표현주의 작품은 객관적이고, 산문적이며, 관찰자적, 이성의 거리가 유지되는 사실주의 작품의 인물들과는 대조적으로 주관주의적이고, 서정적이며, 감정 이입적, 감정이 강조되는 인물을 극화하게 된다. 그 영향으로 사실주의 작품에서보다 표현주의 작품에서는 <난파>처럼 덜 성숙한, 미성숙한 인물이 그려

37) 독일에서의 표현주의와 즉물 사실주의의 특징을 비교한 Thomas Anz의 견해를 참조하였다. 물론 독일, 조선이라는 국가적, 역사적, 사회적 환경이 다르기에 본론에서 행한 논의는 엄격히 말해 잠정적 가설에 불과하다. Thomas Anz, Op.cit., pp.195~196.

지게 되는 것이다. 그 효과는 현재 시점의 문제와 관련하여 계몽적 각성을 추구하는 사실주의의 결말과는 달리, 미래 지향적인 상태에서 힘과 에너지 등의 예언적 각성을 제시하게 되는 것으로 나타난다고 여겨진다. 영혼을 강조하는 표현주의 작품은 하여 유치진의 <소> 같은 사실주의 작품보다 좀 더 엘리트적, 귀족적인 세계관을 지향하고, 프롤레타리아적 입장에서 반부르주아적 사상을 설파하기보다는 보헤미안적 입장에서 반부르주아 사상을 형상화한다. 물론 이러한 내용들은 <난파> 한 작품의 분석만을 기반으로 해 설정된 의제이기 때문에, 거듭 말하지만, 한계를 지닌 잠정적 제언일 뿐, 신뢰성과 유용성이라는 차원에서 조금 더 심층적이면서도 정련된 논의가 요구된다 하겠다.

본고가 너무 문제의식을 앞세우다가 선행 연구의 성과를 의도적으로 간과한 것은 아닌지 염려된다. 이 글이 <난파>에 대해 체계적이면서도 긍정적인 시각을 확보하는 데에 주력하여, 시대적 맥락이나 연극사의 흐름 그리고 김우진 개인의 글에 천착해서 작품이 지닌 장점과 단점을 살피지 못하였다는 한계는 염연하다. 또한 표현주의 이론과 텍스트의 미적 구조와의 거리에 대해서도 좀 더 고찰할 필요가 있다. 본고의 성과 및 결점은 김우진의 다른 작품들과 20년대라는 시대적 배경 아래 희곡사, 연극사와의 관계를 규명하는 작업들 속에서 그 공과가 온전히 가늠될 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

서연호, 홍창수 편. 『김우진 전집』 I · II, 서울 : 연극과인간, 2000.

2. 단행본

서연호, 『김우진』, 서울 : 건국대학교 출판부, 2000.

양승국, 『김우진, 그의 삶과 문학』, 서울 : 태학사, 1998.

프리드리히 니체 저, 정동호 역, 『니체전집. 13 : 차라투스투라는 이렇게 말했다』, 서울 : 책세상, 2000.

Manfred Durzak, *Das expressionistische Drama : Carl Sternheim, Georg Kaiser*, Muenchen : Nymphenburger, c1978.

Roland Duhamel, *Nietzsches Zarathustra, Mystiker des Nihilismus : eine Interpretation von Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra, ein Buch fuer Alle und Keinen"*, Wuerzburg : Koenigshausen & Neumann, c1991.

Sigmund Freud, *The uncanny*, (tr) David McLintock, New York: Penguin Books, 2003.

Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart: J.B. Metzler, c2002.

Walter Faehnders, *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart : Metzler, c1998.

Wilhelm Steffens, *Expressionistische Dramatik*, Muenchen : Deutscher Taschenbuch, 1977.

3. 논문

권순중, 「김우진의 표현주의 수용」, 『계명어문학』 Vol.4 No.1, 계명어문학회, 1988.

김성희, 「김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특성」, 『공연예술연구소 논문집』 제2권, 단국대학교, 1996.

배봉기, 「난파 연구 : 인물들의 관계를 중심으로」, 『드라마 논총』 6집, 한국드라마학회, 1994.

신아영, 「김우진의 <난파> 연구」, 『한국연극사학회』 6집, 한국연극연구, 2003.

유민영, 「서구예의 탐닉과 자기파열 : 김우진론」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 한국극예술학회, 서울 : 태학사, 1996.

윤금선, 「김우진 희곡 연구 : 작가와 작중인물의 심리적 전이관계를 중심으로」, 『한국극예술연구』 13집, 한국극예술학회, 2001.

윤진현, 「김우진 문학 연구」, 인하대학교 박사학위논문, 2002.

이미원, 「김우진 희곡과 표현주의」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 한국극예술학회, 서울 : 태학사, 1996.

이상호, 「김우진의 <산돼지> 연구 : <난파>와의 연관성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003.

이진아, 「김우진의 <난파> 다시 읽기」, 『문학교육학』 제17호, 서울 : 역락, 2005.

홍창수, 「김우진의 표현주의와 <난파> 연구」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 서울 : 태학사, 1996.

Cathryn Vasselen, "Not drowning, sailing : Women and the artist's craft in Nietzsche" In *Nietzsche, feminism, and political theory*, (ed) Paul Patton, London ; New York : Routledge, c1993.

Gunter Martens, "Nietzsches Wirkung im Expressionismus", In *Nietzsche und die deutsche Literatur v. 2*, (ed) Bruno Hillebrand, Tuebingen : Deutscher Taschenbuch, c1978.

Maurce Gravier, "The character and the soul" In *Srinidberg : a collection of critical essays*, (ed) Otto Reinert, Englewood Cliffs, N. J : Prentice-Hall, [c1971].

Sarah kofman, "A fantastical Genealogy : Nietzsche's Family Romance" In *Nietzsche and the feminine*, (ed) Peter J. Burgard, Charlottesville : University Press of Virginia, 1994.

Abstract

Drama of explosion, Stage of exploding

- Kim Woojin's *Nanpa* and expressionism

Ju Hyunshik

This paper analyzes out *Nanpa*'s an expressionistic feature. This paper's theme is to examine closely what 'expression' of expressionism is, and how it is really embodied in *Nanpa*, furthermore what its historical, literary value is, if we call *Nanpa* an expressionistic text.

So, in the first main subject, with the conception 'uncanny' of Freud's, a space and character which are a structural element in *Nanpa* are analyzed out. To meet an uncanny space and an uncanny feminine's Doppelganger is designed by intent in order to explore a self in *Nanpa*, as a result, after such a uncanny self exploring, power as an awakening and a theme of explosion, that is, chaos's energy, are acquired. These are a sort of vital power, thus this energy doesn't rely on a rationalistic illumination, but rather build on an irrational Nietzschean power. Therefore in the second main subject, A *Nanpa*'s thematic signification is examined in the terms of a Nietzschean vitalism's philosophy, concentrating a self's transformation and awakening's process into a focus. A *Nanpa*'s three act symbolizes a three step's change of poet's spirit experiencing. A *Nanpa* gives shape to the process how a spirit becomes a camel, a camel becomes a lion, and finally a lion becomes a child. Consequently, a vital power awaking by poet imply an unconditional affirmation about a meaninglessness and pain's eternity or an absolute affirmation the fact that the only nothingness is perpetual.

After this discussion, as a result, we draw out an expression's meaning, that is, 'power', 'energy', and 'exploding'. So we call a *Nanpa* by expressionism's text since a text

itself becomes automatically a creative energy of an art work itself, and its power. And the times's meaning which intends to transcend by becoming an energy, a power, and a bridge is to destruct an empire, a metropolitan, a colonial state and people living in the condition, as we can see Kim Woojin's statement, "Creative writing is a life's bomb and a revolutionist's bomb." Therefore, We can know a spot that reveals a reality of *Nanpa* which, as an antirealism's work, perhaps seems to fail to meet reality's representation.

Key Word : Kim Woojin, Friedrich W. Nietzsche, Sigmund Freud, expressionism, antirealism, uncanny, Zarathustra, power, vital power.

접 수 일 : 2009년 2월 23일
심사기간 : 2009년 3월 1일~3월 27일
게재결정 : 2009년 3월 27일