

# 한·일 표현주의극의 전유 방식 비교 연구

-김우진과 오사나이 카오루를 중심으로-

윤민주\*

## <차례>

1. 서론
2. 오사나이 카오루와 무대상의 표현주의극
  - 2.1. ‘단절과 이식’의 신극 전략
  - 2.2. ‘새로운 기교’에의 경도와 ‘새로운 정신’의 상실
3. 김우진과 창작활동으로서의 표현주의극
  - 3.1. 일본식 신극 전략과 ‘조선’적 현실
  - 3.2. ‘이즘(-ism)’을 찾아가는 생명력의 예술
4. 표현주의극 전유 방식에서 나타나는 탈식민적 인식의 거리
5. 결론

## <국문 초록>

이 논문은 김우진이 표현주의극을 어떠한 관점에서 이해하고 창작하였는가 하는 주체적인 측면에 주목한 논의를 확장시키는 차원의 연구로, 김우진의 표현주의극 이해를 보다 구체적이고 객관적으로 검증해보기 위해 동시대 일본의 표현주의극을 비교 지표로 삼고자 하였다. 이러한 논의는 서구의 표현주의극이 한·일 양국에 각기 다른 방식으로 전유(專有, appropriation)되어 나가는 과정에서 나타나는 특징을 비교해 보는 기회를 제공해줄 수 있으며, 동시에 김우진의 표현주의극이 갖는 탈식민적 의미를 확인하여 한국 근대극의 독자성과 선구성을 회복하는 계기를 마련하는 것을 목표로 삼고 있다. 오사나이 카오루와 「츠키지소극장」은 변역의 시대를 상징하고 이 기간 동안 표현주의극 상연을 통해 당대 일본의 연극 토대와 단절된 신극을 수립하겠다는 적극적인 의지를 실천하였다. 하지만 이들의 표현주의극은 새로운 정신을 상실한 채 새로운 기교로만 경도되어 스스로 변역의 시기에 갇힌 무대상의 표현주의극에 그치고 말았다. 반면에, 김우진의 표현주의극은 작가의 철리(哲理)와 ‘이즘(-ism)’을 찾아나가는 예술로서 새로운 정신을 중시하는 창작활동으로 구체화되어 나타났다. 작가의 주·주장은 시대적, 역사적 현실 맥락 속에서 발현되는 것으로 ‘조선’이라는 현실적 토대가 없는 도저히 성립될 수 없는 것이었다. 그런데 당시 조선은 식민과 근대라는 두 가지 대립의 상황이 교차

되고 있던 과도기적 공간으로, 현상태를 높은 단계로 고양시키고자 하는 자연 발생적 의지로서의 개인의 내적 생명력을 사회 발전을 위한 사회적 생명력으로 고양시킬 수 있는 연극이 요구되었고, 그러한 필요성에서 표현주의극이 적극적으로 창작되었던 것이다.

한·일 표현주의극 전유 방식에서 나타나는 이러한 차이는 탈식민적 인식의 차이를 노정하는 것이라고 볼 수 있다. 다소 거칠게 말하는 것이 되겠지만, 1920년대 일본의 표현주의극은 적극적으로 ‘서양화 되기’를 시도한 전유라는 점에서 스스로 타자화 되고자 한 방식이며, 서구적 오리엔탈리즘에 종속된 상태를 스스로 자초했다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 결과적으로는 스스로 설정한 변역 시기에만 갇혀 새로운 정신을 제시하는 표현주의극 작품을 산출하지 못 하고 말았다. 그러나 이 시기의 김우진은 서구를 모방하는 것은 물론 일본식 근대화를 모방하는 것만으로는 조선의 문학이 성립될 수 없다는 사실을 인식하고 있었다. 그리고 식민지 조선의 현실에서 나타나는 과도기적 대립 상황을 직시할 수 있는 생명력의 예술이 필요하다는 사실을 인지하고, 작품 창작을 통해서 새로운 정신을 지속적으로 만들어나가고자 했다. 이 점에서 1920년대 한국의 표현주의극은 스스로의 정체성을 명확히 하는 전유 방식을 보였다고 할 수 있다. 표현주의극의 주체로서 표현주의극의 정신을 한국의 역사적 맥락 속에 적용하고자 했다는 점에서 탈식민적 인식을 보여주었다고 하겠다.

주제어: 김우진, 오사나이 카오루, 표현주의극 전유 방식, 생명력, 탈식민주의

## 1. 서론

김우진의 표현주의극에 대한 이해와 작품 창작은 한국 근대연극사에서 매우 소중한 결실이다. 김우진의 표현주의극은 근대극을 동경하면서도 근대극의 본질과 조류에 둔감했던 시절에 우리 신극 운동의 방향을 설정하고 그 구체적인 실천을 제시했던 선구적인 작업이기 때문이다. 그렇기 때문에 김우진의 표현주의극과 관련한 논의가 작품에서 나타나는 표현주의 양식이나 기법을 분석하는 단계에만 머물지 않고, 작가의 표현주의 의식을 근대극 지향과 관련하여 구체적으로 점검하는 방향으로 전개되어 나갔던 것은 자연스러운 결과라고 할 수 있을 것이다. 특히 김우진이 표현주의극을 어떠한 관점에서 이해하고 창작하였는가 하는 주체적인 측면에 주목한 논의들은 김우진의 표현주의극이 한국 근대극의 나아갈 방향을 탐색한 과정에서 나온 의식적인 결과물이자 구체적인 실천물이라는 점을 설명하고, 그의 근대극이 갖는 지향성을 탐색할 수 있다는 점에서 중요하다.

\* 동국대학교 전임연구원

홍창수<sup>1)</sup>의 연구는 일반적인 표현주의극의 특질에 기대어 김우진의 실제 작품에 나타나는 표현주의 기법을 분석하고 그 기법적 성취 정도를 점검하는 논의를 넘어설 수 있는 첫 포문을 열어주었다는 점에서 의의를 갖는다. 그는 김우진의 표현주의극 이해가 철저한 현실주의적인 관점에서 비롯된 것으로 현실의 질곡을 극복하려는 생명력 정신의 운동이자 예술 형식이 된다고 보았다. 따라서 외형적인 기법적 실험성보다 주체적인 관점에서 일종의 정신사적인 운동으로 이해할 필요가 있다는 사실을 중요하게 다루어야 한다고 역설하였다. 홍창수의 연구 이후로 김우진의 표현주의극을 김우진의 근대극 지향과 직접적으로 연관시켜 해석한 연구가 본격적으로 이어져 나가는데, 최근의 성과로는 김재석과 이민영의 논의가 가장 주목된다. 김재석<sup>2)</sup>은 김우진이 표현주의극을 창작하게 된 동인이 현실을 다루는 근대극으로서의 효과를 스스로 점검해보고자 한 것이 있었다는 결론을 이끌어냈다. 그리고 김우진의 표현주의극이 식민지 조선의 미래 연극을 위한 실험이었으며, 이는 일본에 종속되어 온 식민지 조선의 연극계가 서서히 독자성을 의식하기 시작하고 세계 연극계의 흐름과 발맞추어 나가는 능력을 갖추기 시작했다는 사실을 알게 하는 소중한 성과라고 평가하였다. 이민영<sup>3)</sup>은 김우진이 1925년경에 이르러 독자적인 ‘생명력’ 개념을 구축하고 이를 토대로 ‘당대적 필연성’이라는 기준에서 근대극의 본질을 읽어내고 조선적 근대극을 창출하는 방법론을 마련할 수 있었다고 분석함으로써, 식민지 현실을 극복하는 연극론으로서 김우진의 표현주의극이 갖는 가능성을 시사하였다.

물론 한국 연극계에 표현주의가 소개된 계기는 김우진이 처음은 아니었다. 이미 1920년대를 전후하여 일본 유학 유학생들을 중심으로 대략적

인 소개가 이루어지고 있었다. 당시 표현주의를 소개했던 대표적인 인물 들로는 현철, 박영희, 임노월, 최학송 등을 들 수 있다. 그러나 이들은 일본에서 발표된 표현주의 관련 글을 한국어로 옮기거나 표현주의에 대해서 개괄적으로 소개하는 정도의 이해 수준을 넘지 못했다.<sup>4)</sup> 이들은 일본어 중역(重譯)을 통하여 표현주의를 이해하고 한국에 수용했던 일종의 표현주의의 전신자로서의 역할에 머문 것이다. 표현주의극에 대한 피상적인 이해를 넘어서서 현실에서의 필요성을 타진하고 구체적인 작품을 실천한 작가로는 김우진이 최초라고 할 수 있다.

본고에서는 이러한 연구 성과들을 토대로 김우진의 표현주의극에 대한 이해와 실천을 1920년대 일본의 표현주의극과 비교하는 작업을 시도하고자 한다. 이는 김우진이 표현주의극을 어떠한 관점에서 이해하고 창작하였는가 하는 주체적인 측면에 주목한 논의를 보다 확장시키는 차원의 연구로, 김우진의 표현주의극 이해를 보다 구체적이고 객관적으로 검증해보기 위해 동시대 일본의 표현주의극을 객관적인 비교 지표로 삼고자 하는 것이다. 당시 한국의 연극계는 근대극에 대한 이론적 이해를 거의 대부분 식민지 종주국인 일본을 경유하여 수용하였고, 작품 창작에 있어서도 일본 작가의 작품으로부터 작·간접적인 영향을 받을 수밖에 없었던 상황이었다. 김우진이 유학 중이던 1920년대 초반은 일본 내에서도 근대극 형성이라는 시대적 화두를 둘러싸고 다양한 연극적 시도들이 생멸하던 시기로, 특히 표현주의 희곡이 본격적으로 번역되면서 표현주의극에 대한 연극계의 관심이 높았던 시기였다. 김우진 역시 우리 신극의

4) 현철의 「독일의 藝術運動과 表現主義」(『개벽』 제15호, 1921.9)는 일본의 우메자와 와켄(梅沢和軒)의 「表現主義의 由來」를 한국어로 옮긴 것이고, 박영희는 「重要術語辭典」(『개벽』 제49호, 1924)에서 표현주의에 대해 설명하고 있지만 그 개념의 폭이 넓고 추상적이다. 임노월은 「最近의 藝術運動-表現主義(안센스키書論)와 惡魔派」(『개벽』, 1922.10)와 「藝術至上主義의 新自然觀」(『영대』 창간호, 1924)이라는 글을 통해서 인상주의 회화와 표현주의를 비교하여 표현주의에 대해 쉽게 설명하고 있으나 내용이 빈약하며 문학보다 회화 면 이론을 주로 소개하고 있다. 최학송은 「近代獨逸文學概觀」(『조선문단』 5호, 1925.2)을 통해 표현주의에 대해 요약적으로 설명하고 있다.

1) 홍창수, 「김우진의 표현주의와 난파」 연구, 『목원어문학』 12집, 1993.

2) 김재석, 「김우진의 표현주의극 창작 동인과 그 의미」, 『어문론총』 제49호, 한국문학언어학회, 2008.

3) 이민영, 「조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론」, 『어문론총』 제55호, 한국문학언어학회, 2011.

방향을 표현주의극으로 결정하는 순간부터 일본 내 표현주의극 수용 상황에서 자유로울 수 없었다. 그럼에도 불구하고 김우진의 표현주의극은 당시 일본의 저명한 표현주의극 이론가들의 이론이나 주장을 그대로 수용하거나 지지하지 않았을 뿐만 아니라, 일본의 경우처럼 독일 표현주의극을 표현주의극의 전형으로 삼지도 않았다. 이러한 사실 관계는 일본에서 1920년대 「츠키지소극장」을 중심으로 전개되었던 무대상의 실천적인 표현주의극 공연과 표현주의극 관련 평론들을 통해서도 일차적으로 확인될 수 있다. 김우진이 일본 내 표현주의극을 직·간접적으로 경험했음에도 불구하고 일본의 영향으로부터 자유로울 수 있었던 데에는 김우진이 표현주의극에 주목하게 된 분명한 내적 이유와 목표가 존재했기 때문이라고 추정해 볼 수 있다.

또한 이는 서구의 표현주의가 아시아에 수용되어 각각 전유(專有, appropriation)되어 나가는 과정에서 나타나는 특징을 비교해 보는 기회가 될 것이다. 서구의 표현주의극을 수용해나갔던 동시대 타자와의 비교를 통해 김우진의 표현주의극이 갖는 특징적인 면모와 연극사적 위치를 보다 구체적으로 확인할 수 있기 때문이다. 서구 표현주의 연극이 한국과 일본에서 전유되는 방식의 차이를 점검하고, 이를 통해 한국 근대극의 탈식민적 의미를 확인하여 그 독자성과 선구성을 회복하는 계기를 마련할 수 있을 것으로 본다. 앞으로 논의를 진행해 나가는 중에 보다 명확해지겠지만, 김우진의 표현주의극이 드러내는 차이는 일본의 근대극과 분리된 한국 근대극의 목소리이자 정체성이라는 점에서 중요하다. 식민지였던 조선에 일본 연극계와 거의 동시적으로 표현주의극을 수용했다는 점에서도 그 의미가 적지 않겠지만, 무엇보다도 한국의 근대극이 일본이라는 중간 다리를 거쳐 유입되면서 일본식 근대극을 답습했다는 인식적 한계를 넘어서서 한국 근대극의 독자성을 회복할 수 있는 기회를 만들어 줄 수 있을 것으로 기대한다.

## 2. 오사나이 카오루와 무대상의 표현주의극

### 2.1. ‘단절과 이식’의 신극 전략

제1차 세계대전은 표현주의극에 큰 영향을 끼쳤다. 1914년까지 표현주의 문학의 주요 업적은 서정시 영역에서 나왔을 정도로, 표현주의 문학은 개인적인 주관과 자아의식에 의한 새로운 세계상과 인간상을 구축하는 것을 목표로 하였다. 그러나 전쟁과 혁명으로 점철된 전중(戰中) 시기는 표현주의 운동이 제2단계에 접어들도록 만들었는데, 미학적·철학적 경향을 띤 운동에서 점차 정치적 경향을 강조하는 운동으로 전환되었다. 반전(反戰)에 대한 투쟁과 함께, 개인적이고 일회적인 경험이나 고민보다는 인류 공동의 고민, 인류의 구제를 염두에 둔 사회지향적인 태도를 취하게 되었던 것이다.<sup>5)</sup>

표현주의극 활동을 비롯하여 영화 상영은 세계대전이 끝날 무렵인 1918년부터 1922년에 폭발적으로 이루어졌다. 이 기간 동안 전전(戰前)에 썩어졌던 많은 표현주의 희곡들이 무대상에 초연되고 영화로 제작 상영되면서 표현주의 드라마의 전성기를 형성하였다. 괴링의 <해전>(1918), 카이저의 <가스>(1918), 하젠클레버의 <안티고네>(1919), 에른스트 툴러의 <변화>(1919)와 <군중=인간>(1921) 등의 연극이 초연되었고, <칼리가리 박사>(1920), <아침부터 자정까지>(1922) 등의 영화가 상영되었다. 전쟁으로 포기했던 문화적 기회를 일시에 회복하려는 듯이 예술가와 민중이 일치되어 강한 문화적 열망을 분출하였기 때문에 표현주의 예술은 전성기를 맞이할 수 있었던 것이다.

그러나 표현주의극의 전성기는 표현주의극에 닥친 위기와 종언의 시기이기도 하였다. 표현주의 활동이 정점에 이르렀던 1920년에 표현주의의 종

언을 부르짖는 목소리가 높아졌다는 사실은 아이러니하지 않을 수 없다. 그러나 혁신을 목표로 했던 전위적인 예술운동이었던 표현주의가 일반 민중에게 유행하면서 그 지위가 점차 확립되는 단계로 접어들게 되자 예술적 지성 내지는 전위적인 연극으로서의 역할을 수행하지 못하는 결과가 초래되었고, 결국 최초의 자기이해와 부합되지 못하는 상태에 직면하게 되었던 것이다. 당시 대표적인 표현주의 극작가 중 한 명이었던 하젠클레버(Hasenclever, Walter)는 많은 표현주의자가 있을 뿐 독창적인 착상을 보이는 사람은 거의 없다며 이 시기 표현주의극을 신랄하게 비판하였다. 독일 표현주의의 이론적 지도자였던 비평가 K. 에드슈미트(Kasimir Edschmid) 또한 1920년 경 표현주의의 상황을 두고 “10년 전에 시민의 마음을 격렬하게 뒤흔들었던 표현주의가, 신으로부터 축복받은 1920년 현재 오히려 주목을 끌 수 없게 되었다. 대담한 표현 행동으로 평가받았던 것도 지금은 습관과 같은 것이 되어 버렸다. 옛그제까지만 해도 용감한 시도였던 것이 이제는 불필요한 행동이 되어버리고, 오늘은 하품거리가 되고 말았다. 정신운동을 외면적으로만 이해했던 자가 이 신념의 모든 권리를 쥐고 있다.”고 단언하였다.<sup>6)</sup> 요컨대 독일의 경우 무대상의 표현주의는 여전히 유행했지만, 창작활동으로서의 표현주의는 거의 끝났다고 볼 수 있다.

그런데 독일에서 표현주의가 종언을 맞이한 시기에 일본에서는 본격적인 표현주의 희곡 번역이 시작되었다. 1923년부터 본격화된 표현주의 희곡 번역은 1924년 이후로 비약적인 증가를 보이게 되고, 이러한 경향은 1930년까지 계속 이어져 나간다. 1924년에 일본 내 독일 표현주의극 수용이 활발해질 수 있었던 결정적인 계기는 바로 오사나이 카오루의 츠키지소극장 설립에 있다. 「츠키지소극장은 개장과 동시에 괴링의 <해전>(Seeschlacht)(1924.6)을 시작으로 카이저의 <가스>(Gas)(1924.6), <아침부터 자정까지>(Von Morgens bis Mitternachts)(1924.12), 베데킨트의 <봄이 눈뜰

때>(1925.5), 슈트람(A. Stramm)의 <황야의 신부>(Die Heidebraut)(1925.7), 하젠클레버의 <인간>(Die Menschen)(1925.9), 카이저의 <클라우디우스>(Claudius)(1925.9), 슈테른하임(C. Sternheim)의 <바지>(Die Hose)(1926.4), 카이저의 <평행>(Nebeneinander)(1927.1), 슈테른하임의 <시민 시펠>(Bürger Schippel)(1927.11), 카이저의 <2명의 올리버>(Zweimal Oliver)(1928.7)에 이르기까지 4년여 간에 걸쳐 총 10편에 해당하는 표현주의극을 무대에 올렸다.<sup>7)</sup>

「츠키지소극장은 창립 단계에서부터 종래의 일본 전통극인 가부키, 노, 교겐 등과는 차별화된 그야말로 새로운 극으로서의 신극을 육성해나가겠다는 목표를 분명히 밝힌 단체였다. 그리고 「츠키지소극장」을 시작할 무렵의 오사나이 카오루는 새로운 희곡을 일본 연극계에 소개하고자 했던 이전의 「자유극장」 시절의 목표에서 벗어나서, 희곡을 어떻게 연출할 것인가의 문제, 즉 희곡이 아닌 연극의 가치에 몰두하기 시작하였다. 오사나이 카오루는 이러한 「츠키지소극장」의 목표를 실현하기 위해서 2년간 서양의 희곡만을 상연하겠다고 공공연하게 선언하고 스스로 ‘번역의 시대’를 설정하였다.

다음은 상연각본으로, 목하 2년간은 서양의 희곡만을 상연한다. 왜 일본의 희곡을 공연하지 않는가? 여기에 대해 나는 간단히 대답하겠다. 우리들은 연출자로서 일본의 기성 작가-만약 나 자신이 그렇다면 나도 포함해서-의 창작으로부터 연출의 흥미를 느낄 수 없다. 만약 연출의 흥미를 끄는 것이라면 어떠한 나라의 것이라도 연출할 작정이다.<sup>8)</sup>(번역 및 밑줄 인용자)

7) 이 사이에 에른스트 툴러의 <힌케만>(Der deutsche Hinkemann)(1925.6)과 하젠클레버의 <결정>(Die Entscheidung)(1925.7)도 상연할 계획이었지만 상연금지 처분으로 인해 무대에 올려지지 못했다. 1925년 봄 이후로 일본 내 좌익운동에 대해 엄격한 탄압정책이 표면화되면서, <힌케만>은 반전극이라는 이유로, <결정>은 혁명극이라는 이유로 공연이 취소되었던 것이다. 그런데 츠키지소극장에서 공연되었던 표현주의극은 당시 1920년대 일본에서 번역되었던 독일 표현주의 희곡 수에 비하면 극히 일부에 지나지 않는다.(사카이 오사무(酒井府)의 「ドイツ表現主義と日本-大正期の動向を中心」, 早稲田大学出版部, 2003, 17~26면 참조)

6) 宇京早苗, 「後期表現主義 : ある文学運動の総決算」, 『人文論叢』 18호, 三重大学人文学部文化学科, 2001, 48면 재인용.

오사나이 카오루에게 있어서 번역의 시대는 현재를 넘어서기 위한 하나의 관문이었고, 기존의 가부키나 신파극과는 차별화되는 신극을 제시할 수 있는 준비 시간이었다. 서양의 희곡 중에서도 특히 오사나이 카오루에게 표현주의극은 대단히 매력적인 연극이었는데, 기존의 연극계가 지향하는 사실주의적인 연기에 반하는 반사실주의적인 연기를 보여주는 “새로운 극술”로서 가치가 있었기 때문이다. 당시 다이쇼기 극작가 대부분이 리얼리즘을 바탕으로 한 극작과 공연을 반복했다고 해도 과언이 아니었는데, 그러한 때에 오사나이 카오루는 리얼리즘 추방선언이라고 할 만큼 격렬한 어조로 리얼리즘에 대해서 비판하고 나섬으로써 사실주의적인 연기를 지향하는 기존의 연극과 분명한 구분선을 그을 수 있었다.

세계예술에서 본다면, 이미 리얼리즘은 파문당했습니다. 추방당했습니다. 회화에서도, 조각에서도, 문학에서도, 연극에서도, 가장 우수한 것에서 이미 리얼리즘은 찾아볼 수 없습니다. 연극은 반드시 리얼리즘이 아니면 안 된다고 생각하는 기쿠치 칸 씨와 같은 안타까운 작가가 높은 지위를 유지하고 있는 듯합니다만, 대전(大戰) 이전에 이미 발효가 시작되어, 일본에 있던 우리들로서는 도저히 상상할 수 없는 무서운 전화(戰禍)의 불 속에서 목숨을 걸고 빠져나와 전쟁이 끝남과 동시에 굉장한 기세로 구라파를 휩쓸기 시작한 신예술의 선풍은, 반드시 가까운 장래에 일본의 리얼리즘(저는 이것이야말로 부르주아 문학의 일부라고 생각합니다)을 파괴할 것이라고 생각합니다.(번역 및 밑줄 인용자)

오사나이 카오루가 리얼리즘 연극을 대체하는 연극으로 내세운 “전화의 불 속에서 목숨을 걸고 빠져나와 전쟁이 끝남과 동시에 굉장한 기세로 구라파를 휩쓸기 시작한 신예술의 선풍”이라는 것은 바로 1차 세계대전 이후 독일에서 급격하게 대두하기 시작했던 표현주의극을 의미하는 것이다. 그는 독일 표현주의극이 “반드시 가까운 장래에 일본의 리얼리즘을 파괴할 것”이라고 예언하고, 이러한 예언과 함께 독일 표현주의를 일본 내에 소개하는 데 많은 힘을 쏟아 부었다.

번역의 시기에 표현주의극을 집중적으로 공연한 것은 오사나이 카오루 나름의 신극 전략에 기인한 것이었다고 할 수 있을 것이다. 김재석은 일본의 「츠키지소극장」을 중심으로 서구의 근대극이 일본에 정착하는 초창기 모습을 분석하고, 이를 토대로 일본적 근대극 창출 전략을 ‘단절과 이식’의 방법론으로 분석한 바 있다.<sup>10)</sup> 단절과 이식의 방법론은 일본 자체의 힘으로는 근대극으로 전환되기 어렵기 때문에 서구의 연극을 전범으로 삼아 일본의 근대극을 일으켜야 한다는 필요성에서 기인한 것으로, 서구의 최신 연극 사조를 무대에서 형상화하는 것을 최우선의 과제로 삼았다. 당시 일본식 근대극은 여러 가지 형태로 전개되어 나갔는데, 가와카미 오토지로의 경우는 ‘정극’을 내세워 신파극 기반을 유지한 채 근대극으로의 전환을 꾀하였고, 츠보우치 쇼요는 「문예협회」(1906)를 창단하여 서양 연극의 특성을 가부키와 신파극에 접목시키고자 하였다. 그런데 오사나이 카오루는 이들과 달리 「자유극장」(1909) 시절부터 동시대 서구 근대극에 대한 이해를 최우선으로 삼았고, 「츠키지소극장」(1924)을

8) “次に上演脚本であるが、目下二年許りは西洋物許り演る筈である。何故日本の物を演らぬか?これに対して私は簡単に答える。私達は演出者として日本の既成作家—もし私自身がそうであったらそれも含める—の創作から何等演出感を唆られない。もし我々の演出感を唆る物があればそれが何処の国のものであっても演ずるつもりである。”(『築地小劇場と私』(『三田新聞』, 1924.5.30), 菅井幸雄 編, 『小山内薫演劇論全集』第三卷, 未来社, 1981, 44면)

9) “世界の芸術から言ふと、もうリアリズムは破門されてしまつてゐます。追放されてしまつてゐます。絵画にも、彫刻にも、文学にも、演劇にも、その最も優秀なものに、もうリアリズムは決して見られません。演劇は必ずリアリズムでなければならな

いと考えてゐる菊地寛氏のやうな氣の毒な作家が、何なり高い地位を續けてゐるやうですが、対戦以前に既に醜態し始めてゐて、日本にゐた吾々には迎も想像の出来ないやうな恐ろしい戦禍の火の中を命かけて通り抜けて、戦争が済むと同時に、非常な勢いで歐羅巴を吹きまくり始めた新芸術の旋風は、必ず近い将来に日本のリアリズム(これこそブルジョア文学の一部だと私は思つてゐます)を破壊せずには置かないと思ひます。”(『小劇場と大劇場』(1924.5.14), 菅井幸雄 編, 앞의 책, 20면)

10) 김재석, 일본의 「츠키지소극장」이 한국 연극에 미친 영향 연구, 『어문학』 제73집, 2001, 290~295면.

창단하면서부터는 번역의 시기를 신극 수립을 위한 준비 단계로 정하고 당대 일본의 연극 토대와 단절하겠다는 의지를 곧바로 실천에 옮겼다. 그리고 그 구체적인 실천이 표현주의극의 무대화로 나타났던 것이다.

## 2.2. ‘새로운 기교’에의 경도와 ‘새로운 정신’의 상실

「츠키지소극장」의 문예 부원이었던 키타무라 키하치(北村喜八)는 독일 표현주의를 일본 연극계에 필요한 새로운 문예사조라고 긍정한 대표적 인 비평가 중 하나였다.<sup>11)</sup> 그는 1924년에 베른하르트 디볼트(Bernhard Diebold)의 표현주의극 연구서인 『희극에서의 무정부주의』(1921)를 빠르게 수용하여 『표현주의 희극』을 발표하고 독일 표현주의를 체계적으로 소개해 나갔다. 키타무라는 특히 디볼트가 초기표현주의의 ‘자서적 연극(自叙的演劇, Ich-Drama)’의 대표작으로 평가하였던 하젠클레버의 <아들>과 라인하르트 요하네스 조르게의 <걸인 Der Bettler>을 소개하고 이 두 작품의 문학사적 중요성을 ‘새로운 인간형’ 추구의 길이라는 측면에서 강조하였다. 키타무라의 입장은 그대로 오사나이 카오루에게서도 나타나고 있다. 오사나이 카오루 역시 베른하르트 디볼트 등의 평론가의 평가를 참고하여 <아침부터 자정까지>, <인간> 등의 작품에 주목하였으며, 표현주의극을 자서적 연극이라는 측면에서 이해해 나갔다. 실제로도 두 사람은 『츠키지소극장』 1권7호(1924.12)에 <아침부터 자정까지>에 대한 평가를 동시에 게재한 적이 있는데, 이 작품을 바라보는 기본적인 시각과 대략적인 평가의 범주가 대동소이하였다. 키타무라는 <아침부터 자

11) 北村喜八, 『表現主義の戯曲』, 新詩壇社, 1924, 202면 참조. 물론 도입단계에서 내부적인 논쟁이 없었던 것은 아니다. 일본 이론가들 사이에서 일본의 신극과 관련하여 표현주의극 수용의 타당성에 대한 의견은 분분했다. 기시다 쿠니오(岸田国生)는 아직 일본에 제대로 신극이 없는 상태에서 표현주의극은 무리라고 판단하였고, 서양의 최신 유행이라고 판단되는 표현주의를 추수하지 말고 사실주의극부터 출발해야 한다고 피력하며 표현주의극 수용을 반대하였다.

정까지>를 두고 ‘현실적 세계와 심령적 세계의 결합’ 문제, 그리고 ‘등장 인물의 상징화 문제’를 지적하였는데, 오사나이 카오루 역시 이 희극을 “구원을 희구하는 순례자”의 “실패”라는 차원에 주목하여 이해하였다.<sup>12)</sup> 두 사람 모두 표현주의극을 ‘새로운 인간형’ 추구를 주제로 하는 연극이라는 입장에서 바라보았기 때문에 <아침부터 자정까지>를 두고 크리스트교적 구원 사상에 대한 일종의 형이상학적인 환멸을 표현한 극으로 해석할 수 있었던 것이다.

키타무라와 오사나이가 표현주의극을 바라보는 시각이 유사할 수 있었던 배경에는 다이쇼기의 생명주의 사상이 존재했기 때문으로 보인다. 「츠키지소극장」과 관련된 여러 연극인들이 표현주의극을 받아들인 다이쇼기(大正期, 1912~1926)는 15년이 조금 넘는 짧은 시기였지만 사회 전반적으로 새로운 사상과 문화가 보급되면서 문화의 대중화가 이루어졌던 기간이었다. ‘다이쇼 문화주의’로 특징되기도 하는 이 시기는, 다양한 서양의 문물과 사조가 유입되면서 역사, 철학, 문학을 포함한 문화 전반에 커다란 변화의 바람을 일으켰다. 다이쇼 문화주의는 전대 메이지기의 물질 편향적 사고, 사회진화론에 근거한 우생열패의 신화 등을 전면적으로 부정하고 물질문명의 진보를 넘어서서 “정신물질 양면에서의 생명의 창조적 활동”<sup>13)</sup>이라는 새로운 가능성을 일본 사회에 제시하였다. 여기서 등장하는 ‘생명’이라는 개념어는 베르그송의 생철학 사상에 영향을 받은 것으로, 물질과 정신의 이분법적 대립에 대한 하나의 사회적 해법으로 고안된 것이라고 볼 수 있다. 다이쇼기의 생명주의는 영혼과 육체, 정신과 물질 사이에 놓인 근본적인 단절을 폐기하고 대립항들의 조화로운 통일을 추구하는 인식론적 변화를 가져왔다. ‘생명주의’의 도래에 따른 긍정적인 점은 무엇보다도 국가주의적 편향에서 벗어나 ‘자아’나 ‘개성’의 문

12) 小山内薫, 『朝から夜まで』の内容, 『築地小劇場』第1券7号, 1924, 32~33면.

13) 鈴木貞美, 『大正生命主義研究のいま』, 『大正生命主義と現代』, 河出書房新社, 1995, 20~21면.

체를 탐구할 수 있는 여건이 조성되었다는 점에 있다. 어떠한 외적 규범이나 관습에도 얽매이지 않고 스스로를 자유롭게 표현하려는 자아 내부의 창조적인 에너지를 긍정하는 다이쇼 생명주의가 일본 내의 사상계나 문화계에 깊이 침윤되어 있었고, 이 시기 츠키지소극장 관련 연극인들이 표현주의극을 이해하는 방식에도 많은 영향을 끼친 것으로 보인다.

그런데 자아 내부의 창조적인 에너지 발현을 통한 새로운 인간형의 등장이라는 표현주의극 이해는 여러 가지 면에서 스스로 한계를 드러내기도 하였다. 자아 내부의 창조적인 에너지를 발현하는 과정에서 나타나는 표현의 새로움, 즉 영탄, 독백, 열광, 포효, 그리고 난해함, 기괴함 등과 같은 외적 형식, 그리고 주관의 왕국이라는 추상적인 표현주의극 이해가 오사나이 카오루의 인식을 지속적으로 지배하고 있었다고 볼 수 있기 때문이다.

오사나이 카오루는 ‘아침부터 자정까지’의 줄거리를 소개하면서 표현주의 희곡 번역을 시작해 나갔는데<sup>14)</sup>, 스스로도 표현주의극이나 카이저에 대해 명확한 개념 파악이 덜 된 상태라는 사실을 인정하면서 “영탄적인 긴 대사”<sup>15)</sup>, “독백의 다용(多用)”<sup>16)</sup>을 표현주의극의 형식적인 특징으로, “열광적인 절규”, “포효하는 나체”, “정육의 진열관”, “하나의 어깨에 목이 다섯 개”<sup>17)</sup>와 같은 환상적이고 그로테스크한 이미지를 표현주의 희곡의 내용적 특징으로 이해하였다. 연이어 ‘인간’ 전문을 번역하는 등 표현주의 희곡

14) 오사나이 카오루는 1922년부터 『극과평론(劇と評論)』이라는 잡지를 중심으로 독일 표현주의 희곡에 대한 소개를 정력적으로 시도하였다. 카이저의 <아침부터 밤까지>를 창간호부터 반년에 걸쳐 연재하였고, 하젠클레버의 희곡 ‘인간’ 번역과 「<인간>의 번역에 대해서」, 「하젠클레버 ‘인간’의 해설」, 「스트린드베리의 최후의 사랑」, 「스트린드베리의 발언에 대해서」 등 표현주의 관련 글을 차례로 발표하였다. (『カイザアの『朝から夜まで』, 『人間』の翻訳に就いて, 『ハーゼンクレフェル』『人間』の解釈』 ストリンドベルヒの最後の愛, 『Strindbergの発言に就いて, 菅井幸雄 編, 앞의 책, 1965) 표현주의 희곡을 소개하기 시작할 무렵의 오사나이 카오루는 표현주의극 이해에 있어서 애매한 점이 보이긴 하지만, 이름밖에 알려지지 않았던 문학경향의 실태를 대략적으로 소개했다는 점에서 의의를 갖는다.

15) 菅井幸雄 編, 위의 책, 108면.

16) 菅井幸雄 編, 앞의 책, 92면.

17) 菅井幸雄 編, 위의 책, 123면.

번역에 한창 주력할 무렵에도 표현주의극의 형식적 특징에 더 주목하였고, “전보문체”, “영화적 장면의 급속한 변화”<sup>18)</sup> 등을 중요하게 언급하였다.

이후 「츠키지소극장」 시대로 접어들면서 표현주의극 이해에 있어서 진전된 면모를 드러내는 듯이 보이지만 이전 표현주의 희곡 번역 시기와 비교해서 크게 발전된 측면이 보이지는 않는다. 이 시기 표현주의극과 관련한 이해는 평론 「표현주의 희곡의 연구」(1925.6)에서 선명하게 드러난다. 「표현주의 희곡의 연구」는 이 무렵 오사나이 카오루가 본격적인 표현주의를 소개했던 평론 작업으로는 거의 유일한 것이다. 「츠키지소극장」 설립 이후에는 극단 운영, 외국 희곡 및 연극론의 소개, 연출, 창작 등의 업무 등으로 인해 표현주의를 소개하는 작업에 많은 시간을 할애할 수 없었던 것이 아닌가 한다. 그는 이 글에서 일본 내 표현주의에 대한 오해가 영화 <칼리가리 박사의 밀실>을 통해 표현주의가 소개되면서 비롯된 것이라고 설명하였다. 대사 없이 시각에 호소하는 영화극을 통해 단순히 형식(무대미술)적 측면에서 표현주의극이 수용되기 시작했고, 그 결과 표현주의는 단지 신기한 예술, 일종의 데카당스라는 관념이 형성되었다는 것이다. 그리고 츠키지소극장에서 공연된 표현주의극 <해전>(1924.6), <가스(瓦斯)>(1924.9), <아침에서 자정까지>(1924.12) 등의 지속적인 표현주의극 상연에서도 불구하고 이러한 일반 대중의 오해는 풀리지 않았다고 보았다. 여전히 난해한 것, 기묘한 것이라는 인상에 기대어 표현주의극을 바라보는 시각을 두고 그는 “표현주의는 잘못 전해졌다. 적어도 일본에는 잘못 전해졌다.”<sup>19)</sup>고 비판하였다. 그럼에도 불구하고 오사나이 카오루가 1924년 한 해 동안 「츠키지소극장」에서 무대화했던 표현주의 공연이 스스로 분명한 표현주의극에 대한 이해를 갖고 공연한 것이었다고 평가하기에는 어려움이 있다. 왜냐하면 오사나이 카오루는 구체적인 차원에서 작품을 통해 표현주의극에 대해 해명하기보다는, 단지 “세계,

18) 菅井幸雄 編, 위의 책, 146면.

19) 菅井幸雄 編, 앞의 책, 197면.

즉 ‘주관의 왕국’은 항상 ‘주관’에 귀착하는 ‘세계’<sup>20)</sup>일 수밖에 없다는 추상적인 인식론의 차원에서의 설명만을 되풀이하고 있기 때문이다.<sup>21)</sup>

사실 「츠키지소극장에서 공연했던 표현주의극들은 다분히 표현주의극의 형식적인 특징들을 무대상에서 실험하고 있을 뿐 표현주의극에 대한 작가적 이해가 심화되고 있었던 것이라고 보기는 어렵다. 「츠키지소극장」의 개막작이었던 <해전>의 경우, 공연 팸플릿에는 이 작품이 “구래(舊來)의 극술을 타파하고, 새로운 정신과 기교 위에, 국극(國劇) 창조의 신기원을 만들고, 자국의 작가에 의해 자국 생활에 근접한 희곡을 무대상에서 정당하게 볼 희망을 관객에게 줄 수 있다”<sup>22)</sup>는 점을 목표로 하는 연극이라고 설명하고 있다. ‘새로운 정신’이라는 것의 정체는 모호하지만, ‘새로운 기교’를 통해 구래의 극술을 타파하겠다는 목적은 어느 정도 실행이 되었다고 할 수 있을 것이다. 오히려 자국의 새로운 연극을 만들기 위해서 외국의 연극을 상연하고 이를 모범으로 삼겠다는 뜻을 창단 공연을 통해 분명히 밝힌 것으로 보인다. 관객들 역시 <해전>의 공연평을 통해서 “놀라운 스피드(대사는 대부분 무엇을 말하는지 듣지 못했다), 절규(종래의 발성법을 무시하였다), 직선적이고 격렬한 움직임(이것은 지금까지 어떤 가부키적, 신파적, 신극적인 움직임과도 완전히 달랐다)”<sup>23)</sup>에 대해서 칭찬하였다. 기존의 가부키극이나 신파극과 구별되는 반사실주의적 극술을 마련하기 위해 <해전>을 필두로 한 표현주의극이 무대화되었다고 볼 수 있을 것이다.<sup>24)</sup>

20) 菅井幸雄 編, 위의 책, 201면.

21) 이 시기 오사나이의 표현주의 이해가 다분히 칸트적인 입장에서 일반론적인 이해를 넘어서지 못하고 있다고 지적한 논의들이 있어 주목할 만하다.

22) 『築地小劇場パンフレット』, 臨時号, 1926.9.5.

23) 村山知義, 『演劇論』, 三笠書房, 1951, 104면.

24) 두 번째로 공연되었던 표현주의극 <아침부터 자정까지> 또한 그 주제의식보다는 연출자 히지가타의 연출법이 더 높이 평가되었다. <아침부터 자정까지>를 선택한 것에 대해서 “표현주의를 넓은 시야에서 새롭고 쉽게 소개하고자한 의도가 분명한 레퍼토리”이며 “표현주의 작품의 대작을 이렇게 형식의 면에서도 착실하게 큰 의미

1925년에 본격적으로 기획했던 표현주의극에서도 이러한 측면은 반복적으로 나타났다. 원래는 하젠클레버의 <인간>(1925.9월 예정)을 무대에 올리기 위한 예비연습으로 동일 작가의 <결정>(1925.7월 예정)을 상연할 것을 기획하였다. 그런데 공연 2, 3일 전 상연금지 처분을 받고 급히 <목장의 신부(牧場の花嫁)>(1925.7.3~12)로 대체시키는 일이 발생하였다. 그런데 <결정>을 선택한 이유는 내용보다 형식 때문이었다고 한다. “‘절규하는’ 희곡으로서 <인간>을 연출하기 위한 준비 작업이었다”<sup>25)</sup>는 것이다. <목장의 신부> 역시 순수하게 ‘절규하는 연극’이었기 때문에 <결정> 대신 무대화될 수 있었다. 오사나이 카오루는 대사가 문장으로서의 완전성을 갖추지 못하고, ‘단어’의 ‘부르짖음’으로 대체되어 있는 희곡을 “대사의 금욕”이자 “영혼에서 영혼으로 직접적으로 말을 거는 희곡”이라고 보았다.<sup>26)</sup> 오사나이 카오루는 ‘절규’를 ‘독백’과 같은 표현주의 희곡의 형식적인 특징이며, 영혼에 호소하는 또 하나의 방식으로 받아들였던 것이다. 관객의 ‘영혼’을 움직일 수 있어야 하는 ‘절규의 희곡’은 가능한 한 ‘간결하고 강렬한’ 어조를 살리면서 무대어로서도 통용될 수 있어야 하다가 보니, 대사가 극도로 단순화되고 무대 위 움직임이 직접적인 감정 표현으로 환원되어 줄거리를 파악하기 어렵다는 결함을 보였다. 원작의 난해함과 배우들의 발성훈련이 미성숙했던 상황이 더해져 관객들이 이해하는 데 어려움이 있었던 것이다. 그러나 이 연극은 표현주의에 대한 기대대로 이해 ‘표현과 비극’으로 불리며 대체로 호평을 받았다. 성공 여부를 떠나 오사나이는 대체로 이 공연에서 표현주의극 연출에 대한 자신감을 얻으며 만족감을 보였다. ‘독백’에서 ‘절규’로 옮겨간 것이 표현주의 이해를 심화시켰던 것은 아니지만, ‘연극의 영혼’을 무대상에 표현할 수 있었

로의 모더니즘적 발상을 이용하여, 우리나라 근대극에 다양한 가능성”을 주었다고 평가하였다.(龍田夏樹, 『ドイツ表現主義の詩人たち』, 同学社, 1992, 279면)

25) 菅井幸雄 編, 앞의 책, 361면.

26) 菅井幸雄 編, 위의 책, 362면.



다는 점에서 자신감을 가졌던 것으로 보인다. 이 공연을 통해 직접적으로 표현주의극을 실천해볼 수 있었기 때문이다. 연출의 결함이 존재하고 여전히 표현주의 희곡에 대한 명확한 이해는 결여되어 있었지만, 표현주의 유행이라는 시대 경향을 조금 따라잡았다는 안도감이 작용했을 지도 모를 일이다.

하지만 그해 만전을 기했던 표현주의극 <인간>(1925.9.12~24)은 실패로 끝났다. 대지진 전에 이미 희곡 『인간』의 번역을 완성시켜 두었기 때문에 희곡 자체에 대한 이해도 깊어져 있었고, 두 번째 표현주의 희곡을 연출할 준비 시간도 충분했었다. 그러나 ‘극단적으로 짧은 대사 형식/ 종교적인 내용’이라는 오사나이의 표현주의 이해에서 출발한 공연은 그 난해함으로 인해 관객들의 ‘영혼’에 호소하지 못하는 결과로 끝이 나고 말았다.

### 3. 김우진과 창작활동으로서의 표현주의극

#### 3.1. 일본식 신극 전략과 ‘조선’적 현실

김우진이 모색한 한국 신극 운동의 방향은 우리 신극운동의 첫 길, (1926.5)에 비교적 명확하게 명시되어 있다. 관중의 양성, 외국극(선진 극단의 근대극)의 수입, 무대예술가의 양성, 소극장식과 회원제가 바로 그것이다. 우리나라에서 제기된 신극 운동의 방법으로는 가장 구체적일뿐만 아니라 이후 1930년대 「극예술연구회」를 통해 실천된다는 점에서 그 의의가 크다. 그런데 김우진이 보여주는 한국 신극 운동의 방향은 「츠키지소극장의 근대극 창출의 전략인 ‘단절과 이식’의 방법을 가져왔다는 점에서 오사나 카오루의 근대극 전략을 사실상 그대로 취하고 있다고 볼 수 있다.

김우진은 그의 첫 연극 비평인 소위 근대극에 대하여」(『학지광』, 1921.6)

에서부터 일본 신극 운동의 전략을 차용할 것을 주장한 바 있다. 양승국에 의하면 이 평론은 당시 김우진이 “1921년 영문학 전공 1년차의 포부 당당함으로, 교양으로 습득한 연극론의 지식”을 드러낸 것으로, “독서 수준에서 주장해 본 신극 운동의 방침”이라고 할 수 있다.<sup>27)</sup> 그리고 비록 신연극의 이상을 구체적으로 언급하고 있지 못하다는 점에서 한계가 있지만, 이 비평 역시 오사나 카오루의 자유극장을 예로 들어 일본 신극 운동의 경우처럼 우리 사회에도 ‘진실한 번역의 시대’가 도래해야 하는 당위성과 가능성을 피력했다는 점에서 김우진의 일관된 근대극 이해를 보인다.

연출가의 중요성 역시 크레이그와 라인하르트를 통해서 설명하고 있다는 점에서 일본식 근대극의 영향이 확인된다. 크레이그의 연극론은 오사나 카오루에 의해서 일본에 소개되었는데 당시 한국 유학생들이 이것을 배워 국내에 소개하였다. 대표적인 연극인은 윤백남으로 그는 「연극과 사회」(『동아일보』, 1920.5.4~16)에서 크레이그의 종합예술로서의 연극의 특징을 소개하고 있는데, 김우진도 윤백남과 마찬가지로 일본을 통해서 크레이그 연극론을 직·간접적으로 배웠을 것으로 보인다.<sup>28)</sup> 라인하르트에 대한 관심은 소위 근대극에 대하여」에서 “근대극은, 경리적(經理的) 수완을 가진 동시에 예술적 천품을 구비한 사무적(事務的) 예술가의 출현에 미래의 기대”<sup>29)</sup>를 걸 수 있다고 언급하며, 그를 두고 “근대 사회의 교화와 예술의 진(眞) 악수(握手)”<sup>30)</sup>를 가능케 한 인물로 평가한 것에서 드러난다. 막스 라인하르트는 1900년대 이후로 독일에서 가장 유명한 연출가로, 독일에서 유학했던 일본 관비유학생들에 의해서 일본 내에서 대단히 적극적으로 소개되었던 인물 중의 하나이다. 김우진이 크레이그와 라인하르트에 주목했던 것은 일본 내에서 근대극 체제가 연출가와 기획자 중심으로 이동했던 현상과 무관하지 않다.

27) 양승국, 『김우진, 그의 삶과 문학』, 태학사, 1998, 91면.

28) 양승국, 위의 책, 100~102면 참조.

29) 서연호·홍상수 편, 『김우진 전집Ⅱ』, 연극과인간, 2000, 36면. (이후 인용은 책 제목과 페이지 수만 표기하도록 한다.)

30) 『김우진 전집Ⅱ』, 35면.

결과적으로 김우진이 모색한 한국 신극 운동의 방향이라는 것은 일본식 근대극 전략으로부터 많은 영향을 받았다고 말할 수 있을 것이다. 그런데 여기서 김우진이 선택한 한국 신극 운동의 방향이라는 것이 한국적 상황과 전혀 무관한 채 일본의 근대극 방식을 그대로 추수했다고 결론내릴 수 있을까 하는 의문이 든다. 그 외형이 유사할 뿐 그 내용이나 의미는 전혀 별개의 것일 수 있지 않을까 하는 것이다. 오사나이 카오루가 주장했던 일본식 근대극은 연극의 내용, 형식, 체제 전반을 서구의 근대극을 전범으로 삼아 일본의 근대극을 일으키겠다는 목적 자체가 다분히 모순적이라고 할 수 있다.<sup>31)</sup> 그러나 김우진은 일본식 근대극의 형식과 체제는 수용하고 있지만 공연의 내용마저 서구의 것으로 대체시키겠다는 생각을 가지고 있지 않았다는 점을 주목할 필요가 있다. 김우진의 의식 속에는 언제나 ‘조선’, 즉 한국의 시대적 상황에 대한 인식이 내재되어 있었던 것이다. 김우진은 무대 양식상의 새로움을 시도해 보기 힘든 조선 연극계의 실질적인 상황을 누구보다 잘 알고 있었을 것이다. 일본에서 이미 새로운 근대극을 경험한 그로써는 조선 연극계가 가진 물리적 한계 상황을 절감할 수밖에 없었던 상황이었다. 그럼에도 불구하고 그가 표현주의극을 선택했다는 것은 분명 나름의 현실적 필요성을 절감했기 때문으로 이해된다. 무대상의 새로움을 넘어선 조선적 필요성이라는 것이 그 필요성의 요체가 아닐까 한다.

「조선말 없는 조선문단에 일언 (1922.4.14./1925.6)<sup>32)</sup>에서 처음으로 ‘조선’

- 31) 김재석은 츠키지소극장의 근대극 전략을 두고, “서구 근대극을 전범으로 삼아 일본의 근대극을 일으켜 보려던 시도 자체가 안고 있는 문제이기도 하지만, 그보다는 오사나이 카오루와 히지가타 요시가 일본적 근대극의 모습을 양식적인 측면에서 과도하게 집착했던 오류가 더 크다”고 지적하면서 선진적인 극양식 그 자체를 목표로 삼아 도달하고자 했던 일본적 근대극 창출의 모순을 지적한 바 있다.(김재석, 앞의 글(2001), 304~305면 참조)
- 32) 「‘조선 말 없는 조선문단에 일언’의 집필 날짜는 1922년 4월 14일이며, 이후 1925년 6월에 『Société Mai』에 채수록된 것으로 보인다.(윤진현, 「김우진의 문자의식과 문학어의 성립과정-일기 및 「조선 말 없는 조선문단에 일언」을 중심으로, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006, 59~60면 참고)

이라는 용어가 나타난다. 그리고 여기서 ‘조선’이라는 것은 김우진이 드디어 근대극을 형이상학적으로 이해하던 단계에서 내려와 현실에 발을 디디고 한국적 근대극을 모색하는 과정을 보여주는 것이다. 특히 이 글에서는 조선어의 중요성을 강조하였는데, “언어를 무시하고, 개성을 표현코저 시, 가(歌), 극을 쓴다 하면 그는 눈 업시 길을 걷고자 하는 것보다 무리(無理)한 일”<sup>33)</sup>이라고 하였다. “사람이 언어와 문자로 사상이나 의지를 표현할 운명을 가진 이상에는, 그 운명의 힘을 효용하는 외에는 달은 수단이 업슬 것”이며 “개성의 표현인 사상이 언어라는 매개를 취하며, 언어가 문자의 형식을 취할 때, 그 문자가 일정한 심리적 계합(契合)으로 당자의 하는 말에는 그의에게 특독(特獨)한 의사(意思)의 표현”이어야 한다는 것이다.<sup>34)</sup> 김우진 스스로도 “4, 5년을 일본문으로 기록하여 오던” 일기를 “본문 국어”로 기록하기 시작하는 등의 자기 반성과 함께 의식적인 조선어 실천을 단행해 나갔다.<sup>35)</sup> 이러한 언어관을 가졌기 때문에 김우진은 조선의 말이 없는 조선 문단을 한탄하고 비판할 수 있었다.<sup>36)</sup> 특히 「아관 ‘계급문학’과 비평가(1925.4.)와 이광수류의 문학을 매장하라 (1926)에서 ‘조선’에 대한 인식은 보다 심화되어 나갔다고 할 수 있다. 이 두 글은

33) 『김우진 전집Ⅱ』, 234면.

34) 『김우진 전집Ⅱ』, 229면.

35) 「일기(1919.1.31)」, 『김우진 전집Ⅱ』, 445면. 1919년은 김우진의 한국어 일기 대부분이 씌어진 시기로 2·8 독립선언과 3·1운동의 여파로 민족적 열정이 넘치던 시대적 분위기 속에서 감격스러운 어조로 국문일기를 쓰기 시작했다. 일종의 한국어 선언으로 이해해도 좋을 만큼 4~5년간의 일본 일기를 청산하고 국문으로 기록하기 시작했다는 점을 기꺼워 하고 있지만 여전히 국한문혼용체를 사용하고 있다는 점에서 일본어를 사용하는 김우진의 이중적 자아가 존재하고 있다는 사실을 부정할 수는 없을 것이다.(윤진진, 앞의 글, 49~59면 참조)

36) 양승국 또한 김우진의 이러한 언어 인식을 높이 평가하며, 김우진이 주체적이고 선국적인 통찰력을 지닐 수 있었던 이유를 다음과 같이 지적하였다. 김동인이나 염상섭이 각각 14세, 15세 소년기에 유학하여 중학 과정부터 일본에서 배웠던 것에 비해, 김우진은 충분한 한학의 수련을 쌓은 뒤인 18세 청년기에 유학하여 본격적인 전문 과정을 공부했기 때문에 김동인이나 염상섭에 비해 훨씬 주체적인 의식을 확립해 나갈 수 있었다는 것이다.(양승국, 앞의 책, 106면)

1920년대 조선의 주류 문단에 대한 질책이자 동시에 조선의 현실과 동떨어진 문학의 무가치함을 공개적으로 비판한 글이라고 할 수 있다. 그리고 김우진이 조선적 현실을 담아내면서 근대극을 조선에 실현시킬 수 있는 연극적 상황을 고민한 결과는 이후 생명력의 예술, 즉 표현주의극 창작으로 구체화되어 나타난다.

김우진의 생명력의 예술은 일차적으로 일본 다이쇼 생명주의에서 비롯된 것이 분명하다. 다이쇼기를 지배하던 하나의 문화 창조 원리로 존재했던 생명주의가 김우진에게 미친 영향은 시라카바파(白樺派)를 대표하는 작가인 아리시마 타케오(有島武郎)에게 받은 영향 속에서도 쉽게 드러난다.<sup>37)</sup> 1910년대 후반 조선의 청년 지식인들은 일본적 맥락에서 변안하고 집대성된 생명주의 사상에 적잖이 침윤되어 있었고,<sup>38)</sup> 특히 시라카바파와 같은 문학을 통해 본격적인 영향을 받게 된다. 시라카바파는 “웅대한 자연이나 예술의 배후에서 움직이는 生命의 무한한 힘”<sup>39)</sup>을 예찬하고 그 생명력의 원천이 되는 자아와 개성을 중시했다는 점에서 다이쇼 문화주의를 대변하는 문예 사상이라고 할 수 있다. 어떠한 외적 규범이나 관습에도 얽매이지 않고 스스로를 자유롭게 표현하려는 자아 내부의 창조적인 에너지를 세계와 합치시킨 일체감, 즉 ‘주객합일’이라는 시라카바파의 낙관적 비전은 식민지 조선의 문학청년들에 의해서 다양한 편차를 지닌 채로 수용되었다. 특히 김우진은 김우진의 엄격하고 냉정한 비평가로서의 면모 이면에 낭만주의적인 시인으로서의 면모가 동시에 존

37) 유민영, 『비운의 선구자 윤심덕과 김우진』, 새문사, 2009, 57면 참조.

38) 玄相允의 다음과 같은 회고는 이 당시 조선의 유학세대가 심취했던 다이쇼 사상가를 직접 언급하고 있어 주목된다. 이를테면 “위스워드의 시집이며 에머슨의 논문이며 투르게네프의 소설이며 오이겐 베크손의 철학 등을 썰어 들고 인생의 내적 생활이 엿저니 외적 생활이 엿저니 하는 논란과 生의 요구가 업스면 자아의 창조가 업고 철저한 生의 각오가 업스면 철저한 예술이 업다든가 새生命은 새주의에 잇다든가 하는 문제에 고개를 스틱스덕하면서” 라고 회고한 구절이 있다.(현상윤, 『東京留學生活』, 『靑春』제2호, 1914. 11)

39) 吉田精一, 『明治大正文學史』, 修文館, 1957, 284면.

재했던 것은 다이쇼기의 생명주의를 직접적으로 체험했던 결과라고도 볼 수 있다.

그런데 김우진의 생명주의는 버나드 쇼의 ‘생명력(Life Force)’ 사상의 영향으로 인해 개인적인 차원에서 보다 사회적인 차원으로 나아갈 수 있었던 것으로 보인다. 버나드 쇼는 생명력을 현상태보다 높은 단계로 나아가고자 하는 거대한 의지이자 힘으로 이해했다. 그리고 인류가 이러한 생명력을 갖게 되면 보다 발전된 사회를 건설할 수 있는 추진력을 갖게 된다고 보았다. 따라서 연극은 인류에게 이러한 생명력을 부여하여 보다 발전된 사회를 건설하는 추진력이 되어야 한다고 주장하였다.<sup>40)</sup> 김우진은 와세다 대학 영문학 졸업 논문 『Man and Supermen-A Critical Study of its philosophy』에서 쇼의 희곡 『인간과 초인』을 분석하며 쇼의 생명력 사상에 대해 진지하게 성찰한 것을 시작으로 다양한 연극 비평 속에서 자신만의 생명력 사상을 피력해 나갔다. 비록 정치한 이론으로서 정립해 나갔던 것은 아니지만, 그 지향성은 여러 평문을 통해 짐작 가능하다. 김우진은 인간생활이 있는 한 계급이 존재하고 대립과 갈등이 필연적일 수밖에 없다고 보고 문학 또한 이러한 “생(生)”의 힘을 드러내는 “생명력”의 예술이 필연적으로 요청된다고 하였다.<sup>41)</sup> 당시의 조선을 두고, “모든 것의 가치가 전환하여 가고 내용이 달너지는”<sup>42)</sup> “과도기”<sup>43)</sup>로 인식했던 김우진에게는 생명력의 예술이 그 어느 때보다 절실한 문제로 다가왔을 것이다.

조선이 지금 요구하는 것은 형식이 아니고, 미문(美文)이 아니고, 재화(才華)가 아니고, 백과사전이 아니고, 다만 내용, 것질드라도 生命의 속을 파고 들어갈려는 생명력, 우둔하더라도 힘과 발표(發表)에 쓸는 반발력,

40) 배영순, 『버나드 쇼 작품에 나타난 ‘생명력’ 연구-『인간과 초인』, 『바바라 소령』을 중심으로 -, 원광대학교 교육대학원 석사학위논문, 2001, 4~5면 참조.

41) 『김우진 전집Ⅱ』, 287면.

42) 『김우진 전집Ⅱ』, 275면.

43) 『김우진 전집Ⅱ』, 281면.

넓은 별판 우의 노래가 아니오, 한곳 쌍을 파면서 통곡하는 부르지즘이  
필요한다.<sup>44)</sup> (밑줄 인용자)

김우진에게 인생은 “노력과 의욕과 전투의 세계”<sup>45)</sup>이고, “자연과의 싸움, 계급과의 싸움, 이것 업시는 인생이란 소, 말과 갖치 ‘제일 심심하고 맛없는 천당’으로 화(化)”<sup>46)</sup>할 뿐인 곳이다. 이러한 인생을 묘사하는 문학은 생(生)의 힘을 재현하는 생명력을 가진 예술이어야만 하는데, 그 구체적인 형태는 “개인의 사회에 대한 반항”<sup>47)</sup>, “현재 자기의 약점과 결점과 닳토아가면서 보다 완전한 자아를 실현코져 하는 노력”<sup>48)</sup>, “세계의 파괴요 또는 창조”가 되는 “생명의 의식”<sup>49)</sup>을 담아내는 것이어야 한다고 보았다. 김우진의 ‘생명력’ 사상은 “단순히 인간 내부에 체현된 보편적인 힘일 뿐만 아니라 사회에 대항하는 적극적인 사회적 힘”<sup>50)</sup>이라는 의미라고 할 수 있다. 즉, 현실의 모순을 직시하고 저항하고자 하는 힘이 바로 김우진의 생명력 사상의 요체라고 말할 수 있겠다. 그리고 생명력이 구체적으로 발현된 연극으로 표현주의극을 염두에 두고 있었다.

### 3.2. ‘이즘(-ism)’을 찾아가는 생명력의 예술

김우진은 비평가로서의 긴 사숙의 시간을 보낸 후에야 비로소 1925년 겨울부터 여름까지 1년도 안 되는 시간에 집중적으로 창작활동을 개시하였다. 비평가로서의 활동은 그가 조선에 필요한 근대극에 대해 대단히

44) 『김우진 전집Ⅱ』, 304~305쪽.

45) 『김우진 전집Ⅱ』, 292면.

46) 『김우진 전집Ⅱ』, 300면.

47) 『김우진 전집Ⅱ』, 286면.

48) 『김우진 전집Ⅱ』, 290면.

49) 『김우진 전집Ⅱ』, 378면.

50) 홍창수, 김우진의 작가 의식과 죽음에 관한 연구, 『한국근대문학연구』2, 한국근대문학회, 2000, 19면.

깊이 사숙하는 시간이었으며, 그가 가장 애착을 보였던 것은 창작활동이었다. 1920년대 전반 일본과 같은 무대상의 표현주의극이 아니라 오히려 명맥이 끊어졌다고 평가받던 창작으로서의 표현주의극에 더 많은 관심을 보인 것이다. 결론적으로 말해서 김우진의 표현주의극에 대한 관심은 예술가의 주의·주장을 찾아가는 도정 상에서 유효한 것이었다. 김우진은 대단히 철저한 비평가였다. 일본에서 유학하는 동안에도 권위 있는 일본인 연구자의 견해를 그대로 답습한 경우는 없었다. 동시대의 서구의 근대극을 철저하게 스스로 검증했고 그 가치평가 역시 분명한 인식과 기준 하에서 진행하였다. 1920년대라는 한국의 시대상과 조선의 문단상황을 고려했을 때 김우진의 비평적 견해와 식견은 매우 이질적이면서도 독보적인 것이었다고 할 수 있다. 동시대 세계 문학에 대한 뛰어난 식견을 갖추었기 때문에 가능한 일이었다.

이러한 그의 일면을 가장 일목요연하게 살필 수 있는 비평문은 구미 현대극자가(소개)이다. 『시대일보』에 1926년 1월부터 6월 28일까지 7개월에 달하는 시간동안 연재되었던 이 평론은 영국에서부터 미국, 프랑스, 이탈리아, 독일, 러시아에 이르기까지 1920년을 전후한 동시대에 가장 새롭고 뛰어난 극작가의 작품과 ‘이즘(-ism)’을 살피고 가치평가를 덧붙이고 있다. 독일의 표현주의, 미국식 표현주의, 이탈리아의 신형식 발견자, 근대 산업문명에 대한 비판을 다루는 비판극에 이르기까지 동시대의 세계 사적 관심과 연극사적 조류를 놓치지 않고 다루고 있다는 점에서 그 방대한 지식과 관심이 대단했다는 사실을 엿볼 수 있다. 특히 이 평문은 그 방대한 지식과 관심에서도 놀라움을 금치 못하지만, 김우진의 비평가적 시각, 동시대의 근대극을 바라보는 명확한 시각이 선명하게 드러난다는 점에서도 대단히 중요한 평문이다. 이 평문에서 김우진이 가장 역설하고 있는 지점은 극 속에 담긴 작가의 주장과 주의의 선명함, 김우진 식으로 말한다면 ‘이즘(-ism)’의 존재이다. 이는 이탈리아의 극작가인 루이지 필란델로에 대한 평가 속에 그 실체를 확인할 수 있다.

“입센이 낫을 썬 입세니슴이 잇섯고 쇼가 썬을 썬 쉼비아니슴이 잇섯든 모양으로 피란텔로에게도 확실히 일종의 ‘피란텔이슴’이 있다. 쇼의 극에 독특한 쇼식(式)의 성격과 행동을 가진 인물이 잇서 마치 입센이 서구 극단에 대한 자극과 가튼 일종의 영향을 영국 극단에 주었다. 마찬가지로 피란텔로의 극에도 피란텔오식(式)의 인물이 ‘피란텔이슴’의 철리와 행동을 표현하야 이태리 극단에 큰 파동을 주었다. 이 ‘피란텔이슴’이야말로 그의 독특한 인생관, 예술관을 표현하는 가장 적당한 말이다.”<sup>51)</sup>

김우진은 한 작가의 주의·주장이 전 작품에 걸쳐서 반복적으로 형상화되는 것을 높이 평가하고 있다. 그러한 작가의 ‘이즘’은 표현주의나 자연주의, 상징주의, 사실주의와 같은 한갓 예술 형식만으로 대표될 수 없는 것이다. 그것은 그야말로 작가의 이름을 빌어 ‘입세니슴’, ‘쉐비아니슴’, ‘피란텔이슴’이라는 말 외에는 표현될 수 없는 것이다. 필란텔로가 전 작품을 관통하여 드러내고자 했던 예술관인 ‘피란텔이슴’의 정체는 “진리란 것은 결코 존재할 수 없다”, “오늘 이새 나의 진리가 타인에게도 진리가 못되거든 하물며 타처(他處), 타시대(他時代)이라. 진리처럼 보이는 모든 것은 환상에 불과하다. 이 각기 고집하는 진리 때문에, 즉 양심의 다양다모(多樣多模) 때문에 쟁투가 일어나고 인생이 생기고 극이 생긴다”는 것으로 요약된다.<sup>52)</sup> 필란텔로처럼 자신의 ‘철리’와 ‘이테’를 갖고 쓴 작품이야말로 가치 있고 위대하다는 것이 비평가로서의 그의 판단이었다.

그렇기 때문에 미국의 극작가인 유진 오닐은 전세계적으로 대단히 명성을 떨쳤음에도 불구하고 김우진의 입장에서는 대단히 인색한 평가를 내릴 수밖에 없는 작가였다. “재래로 미국은 독창적 예술가가 업섯고 세계에 공헌을 주거나 그 방향에 어썬 근본적 동인을 준 일이 업다”<sup>53)</sup>고 미

51) 『김우진 전집Ⅱ』, 126~127면.

52) 『김우진 전집Ⅱ』, 127면.

53) 『김우진 전집Ⅱ』, 160~161면.

국 땅 “이곳에서 자라난 종자란 태무(殆無)했다”고 혹평하였다. 특히 “1920년 <황제 쏬스>와 익년 <원숭이>를 쓴 것이 그이로 하여금 ‘미국의 대표적 표현주의 작가’라는 이름을 얻게 만들었”<sup>54)</sup>던 것으로 보이나 그의 전 작품을 함께 고려했을 때, 그는 “표현주의적 근설(根說)에 철저히 못”했을 뿐만 아니라, “어썬 이슴을 가지지 못한 작품을 썬”던 작가일 뿐이라고 평가하였다.<sup>55)</sup> <황제쏬스>의 경우 “모노드라마 형식을 가진 사실주의 공포라는 심리 작용의 무언극적 표현 그것뿐” “<쏬스>의 심령에 대해서는 시간과 공간을 초월한 주관적 존재가 업다”고 보았고<sup>56)</sup>, <원숭이>에 등장하는 앵크의 절규 역시 일종의 표현주의적 경향이 드러난 것이지 “하나의 액손에 지내지 못하고 영혼의 깊이가 잇는 절규가 아닌 늑김이 있다”고 보았다.<sup>57)</sup> “이테를 가지고 쓴 예술품의 가치”<sup>58)</sup>를 대단히 높이 사고 있기 때문에 이러한 평가가 내려진 것이라고 할 수 있다. 김우진은 그야말로 표현주의 창작의 정신을 존중했기 때문에, 예술가가 자신의 인생관·예술관이라고 할 수 있는 ‘이즘’을 갖지 못했을 경우 가차 없이 혹독한 평가를 내렸다.

김우진의 표현주의에 대한 이해와 더불어 그의 표현주의 희곡 창작관에 대해 가장 잘 살펴볼 수 있는 글은 「創作을 勸함내다」(1925.9)이다.

“전후(戰後) 독일인의 고민과 초조와 비참신고(悲慘辛苦)가 잇서서 표현주의 희곡은 발전했습니다. (...중략...) 그것이 전쟁, 소위 미증유(未曾有)라는 세계대전의 제일 큰 화독참고(禍毒慘苦)를 제일 만히 맛보게 된 독일인의 가슴에서 표현주의의 교향악이 울려 나온 것”<sup>59)</sup>

54) 『김우진 전집Ⅱ』, 169면.

55) 『김우진 전집Ⅱ』, 192~193면.

56) 『김우진 전집Ⅱ』, 187~188면.

57) 『김우진 전집Ⅱ』, 191면.

58) 『김우진 전집Ⅱ』, 157면.

59) 『김우진 전집Ⅱ』, 64면.

“독일인의 생명력은 컵입니다. 또는 크다는 것보다도 남보다 우월한 사색력을 헛되이 써버리지 안코, 생활과 인생에 대한 감각과 통찰을 진실한 길로 인도했습니다. 생(生)이란 것은 고민이요, 전투이다. 이러한 생을 회피하려는 독일인은 아니었습니다.”<sup>60)</sup>

독일의 표현주의 예술은 전쟁의 “비참신고”와 “화독참고”를 경험한 독일 민족이 특유의 “사색력”, “생명력”으로 인생을 “감각”하고 “통찰”했기 때문에 탄생할 수 있었다는 것이다. 따라서 김우진은 “모든 부자유, 압제, 고민 속에 든 우리” 역시 독일인처럼, 또는 “마치 농예해방(農藝解放) 전의 러시아 농민들 모양으로 또는 1917년 혁명 전의 모든 노서아(露西亞) 민중, 예술가 모양으로” 삶을 “자기의 생명을 다하여 통찰”할 때 “창작생활”이 가능해진다고 보았다.<sup>61)</sup> 독일에서 표현주의 작가가 탄생하게 된 배경은 러시아에서 도스토예프스키나 톨스토이와 같은 작가가 탄생하게 된 배경과 다르지 않으며, 그것은 현재의 삶을 통찰했기 때문이라고 보았다. “자기 주위의 현실에 대한 통찰력”을 키우고 “인생의 전면(全面)을 직관”하는 창작이란 인생의 “혁명”을 일으키는 “폭탄”이 될 수 있는 것이다.<sup>62)</sup> 즉, 그는 자신의 온 생명을 다해 현실을 직시하지 않으면 진정한 예술이 나올 수 없고, 우리의 생활과 직접적으로 관계가 없는 창작은 무의미하다고 본 것이다. 이것이 바로 김우진의 창작의 출발점으로, 다분히 운동적 성격을 강하게 띠는 예술관이라고 할 수 있다.

그렇다면 김우진이 인식했던 조선 현실의 부자유와 압제는 무엇이었을까? 그리고 그가 생각한 혁명을 일으키는 폭탄으로서의 예술은 구체적으로 어떤 것이었을까? 김우진은 현재를 “예전 봉건제도와 가족주의의 생활의 공기가 사라지지 안코 그대로 나머 있는 동시에, 근대적 독연기

가 다리 밀쳐 오는 중에 있는” 상태로 규정하고, “예전 남은 독기와 새로 밀쳐 들어오는 독기에 거듭 포위”되어 있는 현실을 제대로 인식해야 한다고 역설한 바 있다.<sup>63)</sup> 김우진의 이러한 현실인식은 「아관 ‘계급문학’과 비평가 (1925.4)에서 말하는 “대립”이라는 개념으로 구체화되어 드러난다. 김우진은 오늘날의 조선 현실에 “절실하고 긴장한 문제”, “현실 생활의 본체”가 되는 문제를 ‘대립’이라고 보았다. “미와 추, 명과 암, 선과 악, 정의와 부정, 자유와 속박, 피(彼)와 차(此), 타(他)와 아(我), 이런 모든 대립은 현실적 인간 생활의 본상(本相)이고 진리”<sup>64)</sup>이기 때문에, 인간의 생활은 생이 시작되고 끝날 때까지 이러한 대립의 문제에서 벗어날 수 없다는 것이다. 식민지 조선이라는 부자유와 압제의 민족 현실은 봉건적 잔재를 떨치지 못 했던 후진성과의 대립이고, 동시에 근대적 독연기로 표상되는 계급주의 침략과의 대립인 것이다. 따라서 인간생활의 본상으로서의 대립을 외면한 경우나, 이를 제대로 이해하지 못한 경우는 가차 없는 비판을 받아야 한다고 보았다. 특히 “아미·바와 갓흔 무경향, 무주의, 무과한 생활”과 “영원성”<sup>65)</sup>의 문학을 꿈꾸는 ‘고답파(高踏派)’와 같은 문학이나, 부르주아와 프롤레타리아의 대립이 종식되고 “계급의 쟁투가 업슬 사회주의의 나라”를 꿈꾸는 당시 ‘계급주의문학’은 양쪽 모두 “절대와 영원과 평화 인식이 있는 나라를 꿈”<sup>66)</sup>꾸는 한낱 허망한 이상주의에 불과할 뿐이라고 일갈하였다. 어느 것이나 현재 조선이 직면한 대립의 현실이 지워진 채, “자유, 파괴, 혁명”의 외침만 있을 뿐인 공허한 예술이기 때문이다. 조선의 예술가가 자신의 온 생명력을 다해 조선의 역사적 현실과 민중의 현실에 집중할 때 비로소 시대적 필연성에 기인한 새 시대의 예술이 탄생할 수 있게 된다. 자신의 온 생명력을 다해 현실을 “의식적으로

60) 『김우진 전집Ⅱ』, 64~65면.

61) 『김우진 전집Ⅱ』, 65면.

62) 『김우진 전집Ⅱ』, 66면.

63) 『김우진 전집Ⅱ』, 281면.

64) 『김우진 전집Ⅱ』, 284면.

65) 『김우진 전집Ⅱ』, 277면.

66) 『김우진 전집Ⅱ』, 285면.

감촉하는 것(to get through the emotion and feeling with consciousness)<sup>67)</sup>이야말로 이중의 독기에 휩싸인 조선의 현실에 혁명을 일으킬 수 있는 폭탄으로서의 예술의 정체라고 할 수 있다.

<난파>, <산돼지>는 바로 ‘대립’의 현실에서 눈 돌리지 않고 그 속에 놓인 상황 구속적인 인간의 고뇌를 고스란히 보여주고자 했던 작품이라고 할 수 있다. 대립 상황에서 기인한 인물의 고뇌는 바로 부자유와 압제의 현실을 의식적으로 감촉하고자 한 결과이고, 그러한 인물의 내적 고민이 바로 폭탄으로서의 예술을 가능하게 하는 내적 생명력이자 표현주의 정신인 것이다. 표현주의에는 인도주의, 이상주의, 평화주의, 국제주의를 주제로 하는 우파적 성향의 표현주의 정신과 사회의 혁명을 희구하는 좌파적 성향의 표현주의 정신이 존재한다. 인도주의, 이상주의, 평화주의, 국제주의는 제1차 세계대전을 전후로 한 유럽인들의 심각한 위기의식과 종말의식에서 기인한 것이고, 현재의 세계를 변혁시키고자 하는 혁명의 정신은 현재 혹은 현실에 대한 일체의 저항과 도전, 그리고 부정의 정신에서 기인한 것이다. 특히 좌파적 성향의 표현주의 정신은 “세기말 이후 꾸준히 억눌려온 인간성의 몸부림인 동시에 자본주의와 기계문명에 대한 도전이며 사회적 모순, 숨 막히는 위기의식, 불안, 초조 등 일체의 시달림으로부터 자아의 해방을 늘 부르짖는 구환”<sup>68)</sup>이라고 할 수 있다. 김우진에게 표현주의극은 인간 내부에 존재하는 내적현실을 강렬하게 표현하려는 강한 생명력의 정신이라고 할 수 있다. 식민지 조선의 현실과 인생을 내면적으로 용해시키고, 강한 생명력으로 새로이 묘사해내는 창작이야말로 식민지 조선에서 가장 적절한 형식의 예술이었다고 할 수 있다. 그런 의미에서 김우진에게 표현주의 수법은 형식이 아니라 정신으로 가치가 있는 것이다.

<난파>와 <산돼지>는 “대상과 대립하아서 비로소 형해(形骸)를 갖췄

67) 『김우진 전집Ⅱ』, 282면.

68) 박찬기, 『독일문학사』, 일지사, 1988, 424면.

이고 가치를 갖게 되는”<sup>69)</sup> 생명력의 예술을 가장 잘 표현하고 있는 작품이다. <난파>의 주인공 시인과, <산돼지>의 주인공 최원봉은 표현주의 정신 그 자체인 예술가의 내적 생명력을 형상화한 인물들이다.<sup>70)</sup> <난파>의 시인과 <산돼지>의 최원봉은 “현재의 자기의 약점과 결점과 닳토아가면서 보다 완전한 자아를 실현코져 하는” 내면적 갈등 상황을 통해 ‘대립’의 현실을 생생하게 드러내고자 하였다. <난파>의 시인<sup>71)</sup>은 예술가라는 이름과 가(家)로 표상되는 봉건적 인과율의 갈등을 통해, <산돼지>의 최원봉은 산돼지의 본성을 찾고자 집돼지로서의 현재와 갈등하는 상황을 통해 실제 현실의 ‘대립’을 환기시킨다. 시인과 최원봉을 통해 “부자유, 압제, 고민 속에 든 우리”의 과도기적 현실을 “자기의 생명을 다 하여 통찰”하고자 한 생명력의 예술을 창작하고자 한 것이다.<sup>72)</sup>

먼저 <난파>의 시인은 詩人(예술가)으로 남고 싶은 내적 열망과 봉건적인 ‘가(家)’의 질서라는 외부적 힘이 부딪히면서 발생하는 충돌을 그린다. 그의 내적 열망은 극의 도입부에 시작되는 시를 통해서 각인된다. 시인은 ‘네 이름’을 그리워하고 죽어가는 순간에도 ‘네 이름’만을 부르짖고 부르짖는다. ‘네 이름’은 시인에게 “가슴에 끼지 못할/ 사랑의 불꽃을

69) 『김우진 전집Ⅱ』, 290면.

70) 김재석은 김우진의 창작을 조선의 민중을 위한 일종의 예술적 실험으로 보고, “자연주의극이나 표현주의극을 창작하는 것 그 자체가 최종 목표가 아니”라 “세계 연극계의 흐름과 동떨어져 있지 않으면서도 식민지 조선의 연극으로 가치가 있는 미래의 연극 양식을 찾아보려 한 것”이라고 설명하였다. 그리고 <난파>와 <산돼지>는 “탐색의 구조”를 통해 “주인물의 ‘참앰을 위한 의식적 감촉’을 다룬 “이형동체”의 작품이라고 보았다.(김재석, 앞의 글(2008), 325~326면)

71) 김우진은 총 다섯 편의 창작 희곡 중 <두테기 詩人の 幻滅>(1925.12), <難破>(1926.5), <산돼지>(1926.7) 세 편에서 ‘시인’의 모습을 그리고자 한다. <두테기 詩人の 幻滅>의 ‘이원영’, <難破>의 ‘시인’, <산돼지>의 ‘최원봉’은 모두 직접적으로 ‘시인’으로 표현된 인물이거나 또는 ‘시’를 짓는 인물이다. ‘시인’과 ‘시’는 현실과 같은 외부적 대상에 의해 구속받는 자아 내면의 갈등을 묘사함으로써 생명력의 예술을 실천으로 옮긴 것이라고 할 수 있다. 그 중 <난파>는 자아의 내면 갈등을 통한 생명력을 가장 잘 표현한 예술이라고 할 수 있다.

72) 『김우진 전집Ⅱ』, 65~66면.

준!”을 준 존재이다. 시인에게 “이름”으로 표상되는 이 존재는 시인의 내면적 생명력을 불리일으키는 존재이다. 그러나 시인의 현실은 조상을 섬기는 집안의 계승자로서, 가문의 부를 수호해 나가야 할 책임에 짓눌린 존재이다. 여기에는 초기 표현주의 희곡 특유의 모티브라고 할 수 있는 ‘아버지와 아들의 대립’이라는 수직적 대립의 도식이 적극적으로 활용되고 있다. 그는 현재의 자신의 위치에서 오는 굴레를 벗어나고자 몸부림친다. “因果律의 줄”에 얽매인 “未成品”<sup>73)</sup>인 시인은 “鬪爭의 張本人”<sup>74)</sup>으로 혼란과 과도기적 상태에 있다. 그는 家(家)의 논리에서 벗어나 “이름”을 찾고 하나의 해답을 구하고자 하였다. 그러나 언제나 “불 안 켜진 등대” 밑의 “난파한 쪼각나무”처럼, “光明의 神”과 “暗黒의 神” 사이의 운명의 조롱(ひにく)에 놓인 과도기적 상태일 뿐이다. 자신의 내면적 열정과 외부적 억압이 부딪히면서, 광명과 암흑 사이를 오가는 대립의 한가운데 놓인 삶일지라도, 과도기적 삶이 갖는 굉장한 생명력으로 인해 행복한 난파가 될 수 있다고 생각했던 것이다. 그리고 이 생명력으로 인해 시인이 삶을 보다 깊이 이해하게 하고, 삶을 혁신시켜 나가는 힘을 얻을 수 있게 된다. 이 속에서 현 상황의 모순을 타개하고 적극적으로 변혁시켜 나갈 수 있는 힘이 내재된 인물인 ‘시인’의 형상화야말로 그가 추구해 나간 생명력으로서의 예술의 실체라고 할 수 있을 것이다.

<산돼지>의 최원봉은 동학당이었던 아버지의 반항적인 기질을 그대로 물려받은 산돼지의 본성을 가졌지만 살아남기 위해 집돼지로 위장된 채 성장하게 된다. 그러나 산돼지의 반항적이고 야생적인 본성은 언젠든지 각성될 준비가 되어 있었다.

正(원봉의 부, 인용자)(손에 커다란 못과 장도리를 들도 쫓차 나와 원봉의게 대든다.) 그 산돼지 탈 뺏겨져서는 天地開闢이 생기겠다. 이놈! 다라나

73) 『김우진 전집Ⅱ』, 75면.

74) 『김우진 전집Ⅱ』, 74면.

긴 어쩔 다라나! (쫓는다. 주사덕과 정숙이 손을 잡고 다라난다.) 일평생은 고만두고 저승에 드러가서도 뺏겨지지 안어야지! 자, 이 못 바더라!(151면)

산돼지의 탈이 운명처럼 원봉을 붙잡고 있다. 마치 조선의 민중이 조선이라는 역사적이고 시대적인 현실을 벗어날 수 없는 것과 마찬가지로 원봉 역시 자신의 과거 내력으로부터 결코 자유로울 수 없는 것이다. 결국 원봉은 “제 本能과 天才에 맞는 바른 길”<sup>75)</sup>로 나아갈 수밖에 없음을 수긍하고 자신의 산돼지로서의 타고난 본성과 하늘이 부여한 자질대로 살아갈 것을 다짐하는 것으로 끝이 난다. <난파>와 <산돼지>는 공통적으로 과도기적 상황 속에 놓인 인물의 내적 갈등을 보여주고 이로써 실제 현실의 대립상을 그려낸다. 극의 결말 역시 과도기적 상황의 고통 속에서도 결국 현실로 뛰어드는 선택을 하게 만든다는 점에서 새 시대의 예술의 탄생을 알린다.

#### 4. 표현주의극 전유 방식에서 나타나는 탈식민적 인식의 거리

오사나이의 카오루는 「츠키지소극장」을 개장하고 무엇보다 연극의 무대화에 가장 심혈을 기울였다. 연극을 실제로 무대에 올려야 했기 때문이다. 그에게 중요한 것은 가부키나 신파극과는 차별화되는 새로운 극술이었다. 기존의 사실주의극 연극 주체들이 도저히 모방할 수 없는 연극의 필요성이 무엇보다 컸던 것이다. 그렇기 때문에 그는 일본의 관객들에게 새로운 극술을 소개하며 「츠키지소극장」에서만 상연할 수 있는 반사실주의 연극을 공연해나가고자 하였다. 그리고 그 결과가 표현주의극으로 나타났다. 「츠키지소극장」의 표현주의극은 결과적으로 독일의 무대

75) 『김우진 전집Ⅰ』, 166면.



상의 표현주의극을 수용하여 새로운 극술을 위한 무대실험에 활용되었다. 이와 달리 김우진은 식민지 조선의 현실을 고려한 반사실주의 연극의 필요성을 절감하였다. 김우진은 조선의 현실을 말할 수 있는 새로운 방법으로 표현주의극에 주목했던 것이다. 표현주의 창작의 종언을 고하는 시기에 오히려 표현주의 창작의 가능성을 식민지 조선에서 새로이 찾아내고자 했다.

이렇게 볼 때, 일본의 표현주의극인들은 철저히 표현주의극의 타자로서 표현주의 무대를 이해하고자 하였다면, 김우진은 표현주의극의 주체로서 표현주의극의 정신을 한국의 역사적 맥락 속에서 적용하고자 했다고 평가할 수 있을 것이다. 일본의 표현주의극은 그 최종 지향이 국극으로 향하고 있으나 그 과정은 어디까지나 표현주의극이 어떤 것인지를 이해해 나가는 것에 갈려 있었기 때문에, 타자 스스로 기꺼이 타자화 되고자 했던 이해방식이라고 볼 수 있다. 1920년대의 동시대 문예사조에 대한 이해에 있어서 일본은 서구적 오리엔탈리즘에 종속된 상태를 자초했다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 실제로 표현주의극을 스스로 설정한 번역 시기에만 가두어 둔 채 새로운 정신을 구현하는 창작 단계로까지 발전시켜 나가지 못 하였다. 메이지유신부터 발화(發火)된 서구를 이상화하는 일본식 근대화는, 서구에 대한 타자인 일본 스스로를 영원한 타자의 위치에 매어두는 근대화였다. 메이지기에 형성된 근대일본정신은 “계몽사상”, “사욕(私慾)해방”, “철저한 서양화”<sup>76)</sup>로, 이후 다이쇼, 쇼와 시기에도 지속된 하나의 원형으로 형성되었다. 스스로 서구의 타자이기를 자처하면서 서양의 충격을 완전히 없애버리고 그야말로 ‘서양화’ 되기를 원했던 근대화방식이라고 할 수 있다. 일본의 표현주의극은 곧 서양의 표현주의극을 제대로 받아들이기 위한 노력의 결과이고, 일본의 표현주의극이야말로 눈으로 보이는 서양의 표현주의극을 그대로 모방한 것이라고 할 수 있다.

76) 츠네이시 노조무(常石希望), 『明治の精神と近代化について』, 『일본문화학보』 제2집, 한국일본문화학회, 1997, 323면.

그러나 김우진은 표현주의극은 작금의 조선 현실에 표현주의극이 왜 필요한 것인지, 그리고 그 정신을 어떻게 활용할 수 있을 것인가 하는 것에 집중하였다. 이러한 김우진의 태도는 철저한 서구화를 단행한 일본을 서구 그자체로 인식했던 식민지 조선의 문학가들과도 구별된다. 1920년대의 조선의 문단에서 활동하던 거개의 예술가, 문학가들은 일본에서 근대화를 경험하면서 식민지 조선의 현실과 일본식 근대화에 내재되어 있는 일본 제국주의 위험을 직시하지 못 한 채, 의심 없이 일본식 근대화를 모방해 나갔다. 우위의 일본과 열등의 조선이라는 서열관계를 스스로 내면화했던 1920년대 조선문단의 작가들에 의해서 유사(類似) 서구에 지나지 않는 일본이 서구 그 자체인 것처럼 오도된 채, ‘일본=선진’의 논리가 공식화되고 반복적으로 재표상되는 오류가 고착화되었다. 김우진은 이러한 1920년대의 조선문단을 비판하고 시대적 필연성에 기인한 “새 시대의 예술”의 필요성을 강력하게 주장하였다. 일본제국주의에 의한 식민화가 공고화되어 가는 시대적 상황 속에서 본격적인 근대문학을 시작해나가는 조선의 문단이, 조선의 역사적 상황과 조선민중의 현실을 외면한 채 이상주의적인 근대문학만을 되풀이하는 태도를 강력하게 비판하고 나선 것이다. 여기서 김우진은 1920년대 조선문단의 주류 문학인들과는 차별화된 현실인식과 문학인식을 보여주었다.

이러한 김우진의 노력은 1920년대 조선문단의 지적권위를 해체하는 작업의 일환이었다. 일본의 문화정치의 영향 속에서 스스로 근대화되기를 열망함으로써 자연스럽게 일본화되어갔던 주류 무단의 위험성을 고발하는 것이 된다. 에드워드 사이드는 지적권위가 얼마나 손쉽게 무비판적으로 반복, 확대 재생산되는가, 그리고 그것이 얼마나 쉽게 진리화되는가를 경고한 이론가이다. 사이드는 썸어를 예로 들어, “동양의 일부로서 썸어는, 예컨대 원숭이의 어떤 종과 같이 완전한 자연계의 사물도 아니고, 또한 과거에 생각된 바와 같이 완전히 자연계에 속하지 않는 성스러운 사물도 아니다. 썸어가 차지한 것은 중간적인 위치이고, 그것은 정상적인

언어에 대한 반대의 관계에 의해 정의된 변칙성(정상성이란 인도-유럽어에 의해 정의된다)으로 인하여 정통성을 확보하고, 도서관이나 실험실 또는 박물관이 그 전시와 분석의 장으로서 사용되었다는 이유에서, 기괴하고 준괴물적인 현상으로 이해되었다.”<sup>77)</sup>고 설명한 바 있다. 이것은 “‘셈적’인 행동양식의 개별 사례를 어떤 선행적으로 존재하는 ‘셈적’인 본질에 근거하여 예측하는 것이었으며, 동시에 인간생활과 인간행동의 모든 측면을 어떤 공통된 ‘셈적’인 요소에 의해 해석하는 것이었다.”<sup>78)</sup> 동양의 파편 하나가 동양성 전체를 대표하고, 이어서 동양적이라는 속성이 모든 것의 절대적 기준으로 일반화되는 것이다. 그리고 동양적 속성에 대항하는 모든 사례들은 짓밟히고 사장된다. 이것이 바로 체계화되고 권위화된 지식의 무서움이다.

김우진은 그러한 문단 내 권위를 의심하고 회의한 자로서 1920년대 조선 문단 내에서 독특한 위치를 차지한다. 당대의 주류 문단계에 편입되지 않고 객관적 입장에서 오늘날의 현실의 문제를 직시하고자 한 비판적 지식인이었다. 김우진은 그러한 무비판적인 예술가, 문학가들을 비판하고, 서구와의 직접적인 대면을 통해 그 가치를 스스로 판단하고자 하였다. 그는 자신이 인용하는 문학의 “배경, 피인용자의 사상·성격·시대”에 대한 이해 없이는 “내용이 단단치 못한 찌닥이 문(文)에 지나지 않게 되고, 이것이 조선의 현실에 어떠한 도움도 줄 수 없을 것이라고 믿었기 때문에 서구문학의 “시대적 의의와 역사적 과정으로서의 의의”<sup>79)</sup>에 특히 주목하고자 하였다. 그리고 이 과정에서 무엇보다 중요한 것은, 조선의 현실 상황과 맥락을 고려한 수용이라는 점을 분명히 한다. 이것은 제국주의 열강의 일원으로 합류하기 위해 만들어낸 일본식 근대화와는 엄연히 다르다. 김우진은 일본화된 근대적 비전—우월한 일본과 열등한 조선

77) 에드워드 사이드, 박홍규 옮김, 『오리엔탈리즘』(25주년 기념판), 교보문고, 2008, 251면.

78) 에드워드 사이드, 위의 책, 198~399면.

79) 『김우진 전집Ⅱ』, 112면.

이라는 왜곡된 인식, 차이를 통한 차별의 강화—이, 조선과 조선인을 문명의 백성으로 만드는 것을 사명으로 삼는 일종의 자기증명식의 근대화에 지나지 않을 뿐만 아니라, 그 결과가 얼마나 허무한 것인지를 제대로 알고자 하였던 것이다. 일본식 근대화를 추수하는 문학가의 태도는 일본과 조선 사이의 구조적·문화적 불평등을 구축하고, 끊임없이 재구축하는 방식으로 반복될 것이고 그 결과는 조선의 문학도 일본의 문학도 아닌 기형의 문학이 될 것이라는 사실을 제대로 직시하였던 것이다. 따라서 일본식 근대화를 추수한 문학가들의 작품은 “‘일본’, ‘앵화국(櫻花國), 대화(大和)라는 그릇을 걸쳐’ 들어와, “도국민성(島國民性)을 본바더 천박, 부화(浮華)하고, 불철저한 피상적, 향락적 사상과 문예”<sup>80)</sup>로만 끝나게 되는 한계를 드러낼 수밖에 없게 된다고 주장하였다. 조선의 문학이 조선의 현실의 떠나 일본식 근대화를 모방하려는 결과가 얼마나 무의미한 것인지가 드러나고 만다. 조선의 문학이 아닌 것은 물론이고, 일본문학의 아류에도 미치지 못 하는 태생적 한계가 노정되어 있는 문학이 될 수밖에 없기 때문이다. 김우진은 일본의 식민지로서의 조선, 서양 근대문학의 영향, 일본식 근대문학의 폐해에 대한 선명한 주관을 가지고 당대 조선 문단의 문학가들의 태도를 비판하고, 그 실천으로 <난파>와 <산돼지>를 창작했던 것이다.

이렇게 볼 때, 김우진의 표현주의극은 한국에서 대단히 선구적인 연극이었을 뿐만 아니라 일본의 표현주의극과 비교해 보더라도 그 의식 수준이 낮지 않다고 할 것이다. 김우진의 표현주의는 1920년대의 국내 문학계를 넘어서기 위한 기획(지적권위 해체)이자 동시에 탈식민의 기획(일본식 근대화에서 이탈)으로 읽혀진다. 일본의 표현주의극이 서양의 근대극 자체를 모범시 해야 할 것, 그대로 추수해야 할 것으로 받아들인 것과 달리 김우진의 표현주의극은 부단한 자기화의 결과이기 때문이다.

80) 『김우진 전집Ⅱ』, 66면.

## 5. 결론

오사나이 카오루와 「츠키지소극장」은 번역의 시대를 상징하고 이 기간 동안 적극적인 표현주의극 상연을 통해 당대 일본의 연극 토대와 단절된 신극을 수립하겠다는 적극적인 의지를 실천하였다. 하지만 이들의 표현주의극은 새로운 정신을 상실한 채 새로운 기교로만 경도되어 스스로 번역의 시기에 갇힌 무대상의 표현주의극이 되고 말았다. 반면에, 김우진의 표현주의극은 작가의 철리와 ‘이즘(ism)’을 찾아나가는 예술로서 새로운 정신을 중시하는 창작활동으로 구체화되어 나타났다. 작가의 주의·주장은 시대적, 역사적 현실 맥락 속에서 발현되는 것으로 ‘조선’이라는 현실적 토대가 없이는 도저히 성립될 수 없는 것이었다. 또한 조선은 당시 식민과 근대라는 두 가지 대립의 상황이 교차되고 있던 과도기적 공간으로, 현상태를 높은 단계로 고양시키고자 하는 자연 발생적 의지로서의 개인의 내적 생명력을 사회 발전을 위한 사회적 생명력으로 고양시킬 수 있는 연극이 요구되었고, 그러한 필요성에서 표현주의극이 적극적으로 창작되었던 것이다.

이러한 차이는 한·일 표현주의극 전유 방식에서 나타나는 탈식민적 인식의 차이를 노정하는 것이라고 볼 수 있다. 다소 거칠게 말하는 것이 되겠지만, 1920년대 일본의 표현주의극은 적극적으로 ‘서양화 되기’를 시도한 전유라는 점에서 스스로 타자화하고자 한 방식으로 서구적 오리엔탈리즘에 종속된 상태를 스스로 자초했다고 할 수 있다. 그렇기 때문에 결과적으로는 스스로 설정한 번역 시기에만 갇혀 새로운 정신을 산출하는 작품을 산출하지 못하고 말았다. 그러나 이 시기의 한국 표현주의극은 서구를 모방하는 것은 물론 일본식 근대화를 모방하는 것만으로는 조선의 문학이 될 수 없다는 사실을 인식하고 있었다. 그리고 식민지 조선의 현실에서 나타나는 과도기적 대립 상황을 직시할 수 있는 생명력의 예술

이 필요하다는 사실을 인지하고, 작품 창작을 통해서 새로운 정신을 지속적으로 만들어나가고자 했다. 이점에서 1920년대 한국의 표현주의극은 스스로의 정체성을 명확히 하는 전유 방식을 보였다고 할 수 있다. 표현주의극의 주체로서 표현주의극의 정신을 한국의 역사적 맥락 속에 적용하고자 했다는 점에서 탈식민적 인식을 보여주었다고 하겠다.

## 참고문헌

### 1. 기본저서

서연호·홍창수 편, 『김우진 전집』 I, 연극과인간, 2000.

\_\_\_\_\_, 『김우진 전집』 II, 연극과인간, 2000.

박영희, 「重要術語辭典」, 『개벽』 제49호, 1924.

임노월, 「最近의 藝術運動-表現主義(안센스키畫論)와 惡魔派」, 『개벽』, 1922.10.

\_\_\_\_\_, 「藝術至上主義의 新自然觀」, 『영대』 창간호, 1924.

최학승, 「近代獨逸文學概觀」, 『조선문단』 5호, 1925.2.

현상운, 「東京留學生活」, 『青春』 제2호, 1914.11.

현 철, 「독일의 藝術運動과 表現主義」, 『개벽』 제15호, 1921.9.

菅井幸雄 編, 『小山内薫演劇論全集』 第二卷, 未來社, 1981.

\_\_\_\_\_, 『小山内薫演劇論全集』 第三卷, 未來社, 1981.

築地小劇場, 『築地小劇場』 第1券7号, 1924.

「築地小劇場パンフレット」, 臨時号, 1926.9.5.

### 2. 국내논저

권순중, 「金祐鎭의 表現主義 受用-批評과 戲曲作品을 中心으로-」, 『계명어문학』 제4호, 한국어문연구학회(구 계명어문학회), 1988, 165~184면.

김유진, 「메타드라마의 요소를 통해 본 김우진 희곡 연구」, 이화여대대학원 석사학위논문, 1995.

김재석, 「일본의 「축지소극장」이 한국 연극에 미친 영향 연구」, 『어문학』 제 73집, 2001, 287~316면

- \_\_\_\_\_, 「김우진의 표현주의극 창작 동인과 그 의미」, 『어문론총』 제49호, 한국 문학언어학회, 2008. 317~345면.
- 박찬기, 『독일문학사』, 일지사, 1988.
- 배영순, 「버나드 쇼 작품에 나타난 ‘생명력’ 연구-『인간과 초인』, 『바바라 소령』을 중심으로-」, 원광대학교 교육대학원 석사학위논문, 2001.
- 손영신, 「金祐鎭 희곡 연구 -표현주의 희곡을 중심으로-」, 『돈암어문학』 제8호, 돈암어문학회, 1996. 203~224면.
- 송 전, 「독일의 <자유 민중무대(Freie Volksbühne)> 운동 연구(1)」, 『뷔히너와 현대 문학』 22집, 한국뷔히너학회, 2004. 236-259면.
- 양근애, 「김우진의 「난과」에 나타난 예술 활용과 그 의미」, 『국제어문』 제43집, 국제어문학회, 2008. 329~359면.
- 양승국, 『김우진, 그의 삶과 문학』, 태학사, 1998.
- 에드워드 사이드, 박홍규 옮김, 『오리엔탈리즘』(25주년 기념판), 교보문고, 2008.
- 유민영, 『비운의 선구자 윤심덕과 김우진』, 새문사, 2009.
- 윤진현, 「김우진의 문자의식과 문학어의 성립과정-일기 및 「조선 말 엮는 조선 문단」에 일연 을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제23집, 한국극예술학회, 2006. 45~73면.
- 이미원, 「김우진 희곡과 표현주의」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 태학사, 1996. 131~148면.
- 이민영, 「조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론」, 『어문론총』 제55호, 한국 문학언어학회, 2011. 549~571면.
- 이은경, 「김우진의 희곡 <난과> 연구」, 『문명연지』제5권 3호, 문명학회, 2004. 87~112면.
- 이진아, 「김우진의 <난과> 다시 읽기 1」, 『문학교육학』 제17호, 문학교육학회, 2005. 65~97면.
- 정갑준, 「『파사(婆娑)』, 「난과(難破)」, 「산돼지」 속에 나타난 표현주의 기법연구」, 『시학과 언어학』 17호, 시학과언어학회, 2009. 139~165면.
- 조창섭, 『독일 표현주의 드라마』, 서울대학교출판부, 1991.
- 주현식, 「폭발의 드라마, 폭발하는 무대 -김우진의 <난과>와 표현주의-」, 『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009. 11~46면.
- 진상범, 「카프카와 하젠클레버 문학의 수용과 한국적 변용」, 문석우 외 5인 공저, 『서구문학의 수용과 한국적 변용』, 한국학술정보, 2004. 15~55면.

- 츠네이시 노조무(常石希望), 『明治の精神と近代化について』, 『일본문화학보』 제2집, 한국일본문화학회, 1997. 301~328면.
- 홍창수, 「김우진의 표현주의와 <난과> 연구」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 태학사, 1996. 263~ 292면.
- \_\_\_\_\_, 「김우진의 작가 의식과 죽음에 관한 연구」, 『한국근대문학연구』2, 한국근대문학회, 2000. 10~47면.

### 3. 국외저서

- 에드워드 사이드, 박홍규 옮김, 『오리엔탈리즘』(25주년 기념판), 교보문고, 2008.
- 鹿野政直, 『大正思想集Ⅱ』(近代日本思想大系 三卷), 筑摩書房, 1977.
- 龍田夏樹, 『ドイツ表現主義の詩人たち』, 同学社, 1992.
- 村山知義, 『演劇論』, 三笠書房, 1951.
- 酒井 府, 『ドイツ表現主義と日本-大正期の動向を中心に』, 早稲田大学出版部, 2003.
- 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, 1999.
- 鈴木貞美, 「大正生命主義研究のいま」, 『大正生命主義と現代』, 河出書房新社, 1995.
- 宇京早苗, 「後期表現主義 : ある文学運動の総決算」, 『人文論叢』 18호, 三重大学人文学部文化学科, 2001.
- 常石希望, 『明治の精神と近代化について』, 『일본문화학보』 제2집, 한국일본문화학회, 1997. 301~328면.
- 吉田精一, 『明治大正文學史』, 修文館, 1957.
- 北村喜八, 『表現主義の戯曲』, 新詩壇社, 1924.
- 村山知義, 『演劇論』, 三笠書房, 1951.

Abstract

韓·日 表現主義劇の専有方式の比較研究  
—金祐鎮と小山内薫を中心に—

The Comparative Study on the Appropriation methods of the  
Korea-Japan's Expressionist Dramas  
- centered Kim Woo-jin and Osanai Kaoru-

尹珉珠  
Yun, Min-Ju

此の論文は、金祐鎮がどのような観点から、表現主義劇を理解し創作したのかと云う主體的な側面に注目した論議を擴張させる次元の研究であって、金祐鎮の表現主義劇に関する理解をより具体的で、また客觀的に檢證するために、同時代の日本の表現主義劇を比較の指標と見なすことにした。この論議は西歐の表現主義劇が韓·日の兩國にそれぞれ別の方式で専有されていく過程で現れる特徴を比較する機会を提供することができる同時に、金祐鎮の表現主義劇が持つ脱植民的な意味を確認して韓国の近代劇の独自性と先驅性を回復する切っ掛けを設えることを目標としている。

小山内薫と‘築地小劇場’は翻訳の時代を設定し、このきかんの間に積極的に表現主義劇の上演を通じて、日本の演劇の土臺とは斷絶された新劇を樹立しようとする積極的な意志を實踐した。しかしながら、彼らの表現主義劇は新しい精神を失ったまま新しい技巧だけに傾倒され、自ら設定したいた翻訳の時期に閉じこめられた舞台上の表現主義劇になっ

てしまった。これとは反対に、金祐鎮の表現主義劇は作家の哲理とイデオロギイを探る芸術であって、新しい精神を重視する創作活動の形で具体化された。作家の主義・主張は時代的、歴史的な脈絡の中から發現されるもので、‘朝鮮と言う現実の土臺なしにはどうしても成立されることのできないものであった。また、朝鮮は当時、植民と近代と云う二つの對立の状況が交差していた過渡期的な空間であって、もっと高い段階に進もうとする巨大な自然の意志である個人の内的な生命力を社會の發展のための推進力に高揚させる、いわゆる社會的な生命力の演劇が要求され、そのために表現主義劇が必要とされた。

こういうところで、1910年代の韓国の表現主義劇は自らの正體性を明確にする専有の方式を見せたと言える。表現主義劇の主体として、表現主義劇の精神を韓国の歴史的な脈絡の中で適用させようとした所で、脱植民的な認識を見せたと言える。

Key words : 金祐鎮, 小山内薫, 表現主義劇の専有方式, 生命力, 近代劇

접수일: 2012년 5월 15일  
심사기간: 2012년 5월 18일~6월 5일  
게재결정: 2012년 6월 5일