

김영팔 희곡 <대학생>의 변화와 표현주의극 <힌케만>의 영향*

이정숙**

<차례>

1. 서론
2. <힌케만>, 프롤레타리아 내부에 대한 문제 제기
3. <대학생>, 노동자 계층과의 연대에 대한 회의
4. 표현주의극의 영향과 김영팔 희곡의 변화
5. 결론

<국문 초록>

이 논문은 카프 연극의 노선에 충실한 작가였던 김영팔이 <대학생>에서부터 변화를 선택하는 이유를 톨러의 표현주의극 <힌케만>과 관련해서 설명하고 있다. 톨러는 <힌케만>에서 독일혁명의 실패 원인을 프롤레타리아 대중의 행동방식에서 찾았다. 극에서 문제 삼는 것은 프롤레타리아 내부의 갈등과 분열로, 아내와 동료들에 의해 힌케만의 영혼이 완전히 파괴되는 것을 보여준다. 톨러는 현실의 문제해결을 가로막는 것으로 계층 간의 갈등보다 노동자 내부에 있다고 보았으며, 인간들 내부의 욕망으로 인해 문제가 생겨나는 것을 포착하였다. 김영팔의 <대학생>은 기득권층의 부정적 속성을 관객과 함께 조소하는 방식이지만, <힌케만>이 언급되면서 개인적으로나 사회적으로 변화를 기대할 수 없는 시대에 대한 인식으로 이어지게 된다. 카프 소속 연극인인 김영팔의 톨러에 대한 관심은 톨러와 마찬가지로 노동자와의 연대를 통해 현실을 바꿀 수 있다는 기대가 흐려졌다는 것을 드러낸다. <대학생> 이후의 작품이 현실에서 더욱 멀어지게 되는 것도 이러한 변화의 맥락에서 이해할 수 있다.

주제어 : 김영팔, 대학생, 에른스트 톨러, 힌케만, 표현주의극

* 이 논문은 2015년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2015S1A5A8017636)

** 경북대학교 기초교육원 초빙교수

1. 서론

한국의 근대연극은 일본연극과의 영향관계 속에서 형성되고 발전해간다. 그러나 일본에서 표현주의 연극¹⁾이 열풍에 가까운 현상을 일으켰던 것과 달리, 한국에서는 표현주의극은 공연되는 경우도 드물었고 창작도 거의 되지 않았다. 이는 상당히 독특한 현상이라 할 수 있다. 이 글의 출발은 왜 한국에서의 표현주의극 수용이 이루어지지 않았는가 하는 점이다.

한국에서 표현주의극은 1921년 현철의 「독일의 예술운동과 표현주의」²⁾에서 처음 소개되었다. 이후 김우진은 「창작을 권함내다 (1925.9)를 통해 표현주의극을 소개하고, <난파>와 <산폐지>와 같은 표현주의극을 창작한다. 그는 식민지조선에 적합한 연극 양식을 표현주의극으로 보았고, 표현주의극에 기반해서 자신의 창작방향을 정한다. 그러나 김우진이 그 뜻을 채 실현해보기도 전에 죽음으로 표현주의극 수용은 시작과 동시에 끝이 나고 만다. 이후 한국연극계에서 표현주의극은 관심에서 멀어져간다. 그러던 1929년 5월, 김영팔이 『조선문예』에 발표한 희곡 <대학생>에 에른스트 톨러의 표현주의 희곡 <힌케만>의 내용을 직접 언급하는 장면을 발견하게 된다.

알려진 대로 김영팔은 카프 계열의 대표적인 극작가로, 카프의 노선을 분명히 드러내는 작품을 주로 창작하였다. 그러나 <대학생>은 같은 해 1월에 발표된 <곱장칼>과 비교해도 극작 기법뿐 아니라, 현실 문제를 바라보는 작가의 시각 또한 확연히 차이가 난다. 그렇기 때문에 <대학생>을 프로극 계열의 목적극으로 보는 시각³⁾과 이와는 전혀 다른 경향의 시

1) 스타이안은 표현주의를 단순한 묘사나 사진적 복제가 아닌 ‘관점’에 의해 극복된 것으로 설명했다. (스타이안, 『표현주의극과 서사극』, 현암사, 47면) 이 글에서의 표현주의극은 이러한 작가의 주관성이 강조되는 연극이라는 의미로 사용한다.

2) 현철, 「독일의 예술운동과 표현주의」, 『개벽』 제15호, 1921.9.

3) 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교출판부, 1982, 162~169면.

이석만, 김영팔 희곡 연구, 경희대학교 석사논문, 1990.

작으로 보는 시각⁴⁾이 대립하고 있다. 프로문학의 관점에서 노동자들의 의식을 깨우치려는 극으로 평가하기도 하지만, 계급의식을 포기한 것을 드러내는 작품으로 보기도 한다. 이러한 논란에서 짐작할 수 있듯이 <대학생>은 짧은 분량에도 불구하고 다양한 해석이 가능한 내용과 낮은 형식을 활용하고 있다. 그러나 분명한 것은 카프의 대표작가로 카프 이념에 충실한 작품을 창작해 오던 김영팔이 <대학생>을 시작으로 극작에서 변화를 시도한다는 것이다. 이러한 김영팔의 의도를 이해하기 위해서는 극에서 언급된 톨러 <힌케만>과의 관련성에 주목할 필요가 있다. <대학생>에서 김영팔이 보여주는 시각이 톨러가 <힌케만>에서 보여주었던 문제의식과 닮아있기 때문이다.

이 연구는 톨러의 <힌케만>과 김영팔의 <대학생>에서 제기하는 문제의식과 기법의 특징을 비교해서 살펴보고, 이를 통해 <대학생>에서 시작되는 김영팔의 변화와 이후의 선택을 작가의 현실인식의 변화라는 측면에서 설명하고자 한다. 구체적으로 김영팔이 작품에서 언급한 톨러의 <힌케만>에서 보이는 표현주의극의 극작과 현실 인식을 김영팔의 현실인식과 극작술 변화와 연관지어 논의하고자 한다. 그래서 김영팔이 카프를 떠나 이후 이전과는 다른 방향으로 극작활동을 전개하게 되는 것을 그의 내적 맥락 속에서 설명할 것이다. 그 과정에서 일본의 표현주의극 수용과 비교하여 논의를 전개하고자 한다.

일본에서는 1921년 야마기시 미츠노부(山岸光宣)가 강연에서 처음 표현주의극을 소개한 이래, 표현주의 열풍이 불면서 다양한 표현주의 작가의 작품이 소개되고 공연되었다. <힌케만>은 1924년 기타무라 키하치(北村喜八)가 『獨逸男ヒンケマン : 表現派戯曲悲劇三幕』을 번역 소개하였고,

이듬해 타무라 토시오(田村俊夫)가 『ヒンケマン』을 또다시 번역 출판한다.⁵⁾ 1년 사이에 같은 작품을 두 번씩이나 번역 출판한 것에서도 이 작품에 대한 당시 일본 연극계의 관심을 짐작할 수 있다.

이 시기 김영팔이 접한 것은 일본에서 번역 소개된 <힌케만>이다. 이 논문에서는 기타무라 키하치와 타무라 토시오가 번역 소개한 <힌케만>과 김영팔의 <대학생>을 기본 텍스트로 하며, 일본에서의 표현주의극과 톨러의 <힌케만> 수용 측면을 포함시켜 당시 김영팔의 고민을 설명하고자 한다. 그래서 카프 연극의 노선에 충실한 작가였던 김영팔의 고민과 <힌케만>을 인용한 의도를 통해 그의 희곡의 변화 지점에서 톨러의 작품에 관심을 가진 이유, 그리고 한국에서 표현주의극 수용이 부진했던 이유도 설명할 수 있을 것으로 기대한다.

2. <힌케만>, 프롤레타리아 내부에 대한 문제 제기

정치적인 영감으로 쓰여진 에른스트 톨러(1893~1939)의 극들은 암울한 회의주의를 담고 있다.⁶⁾ 특히 전쟁에 대한 비판적 시각이 내재되어 있다. 이는 그의 경험에서 기인하는데, 톨러는 제1차 세계대전에 참전하면서 전쟁이 인간성을 철저히 파괴하는 것을 경험하면서 이후 반전운동을 주도하고, 노동운동에도 참여하게 된다. 그는 사회주의 혁명을 주도한 혐의로 체포되어 5년간 투옥되는데, 이 시기 <變轉>, <군집인간>, <기계 파괴자>, <힌케만> 등의 작품을 집필한다. 이들 작품은 시대적, 정치적

김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 54~56면.

4) 이미원, 『프로 희곡의 등장: 김영팔 희곡 연구』, 『논문집』 제19권, 경희대학교, 1990. 이민영, 『김영팔 희곡에 나타난 근대적 주체의 문제』, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.

5) 이 논문에서는 이 시기 김영팔이 접했을 것으로 추정되는 기타무라 키하치(北村喜八)가 번역 출판한 『獨逸男ヒンケマン : 表現派戯曲悲劇三幕』(東京: 新詩壇社, 1924)과, 타무라 토시오(田村俊夫)의 『ヒンケマン』(東京: 青文カビネット, 1925)을 분석 대상으로 한다.

6) 스타이안, 『표현주의와 서사극』, 62면.

문제에 대한 톨러의 냉정한 관찰과 정확한 분석의 기록이기도 하다.

이러한 톨러에 대해 <힌케만>의 번역자인 기타무라 키하츠(北村喜八)는 책 서문에서 “그(톨러)는 프롤레타리아의 편이지만, 프롤레타리아가 단지 자기를 수호하기 위해서 유산계급과 싸워서 피를 흘리는 것은 부정”하였으며, “혁명을 위한 혁명, 전쟁을 위한 전쟁은 어떤 것도 성취하는 것이 아니고, 오직 깊은 인간성과 사랑에 뿌리 내린 인간전체의 단결이, 장래의 인간의 사명이어야 한다고 믿고” 있다고 보았다. 즉 깊은 인간성에 뿌리를 두지 않는 한, 프롤레타리아 문학으로 인정하지 않는다고 톨러의 작가적 경향을 소개하였다. 그러면서 이 인간성 추구가 톨러 작품에 흐르는 중심사상이라고 했다.⁸⁾ <힌케만>의 또 다른 번역자인 타무라 토시오(田村俊夫)도 전쟁이 인류를 어떻게 불행하게 하는가를 그린 작가로 톨러를 소개했다. 인류로부터 전쟁을 없애기 위해 인류의 사상과 심리작용 등을 근본적으로 개혁하기 위해 사회주의운동과 혁명 실현에 노력한 작가라는 것이다.⁹⁾ 이들은 톨러의 작품을 관통하는 중요한 사안을 전쟁, 일자리 부족, 그리고 자본가들의 착취로 보았으며, 이를 통해 인간성을 상실하게 하는 것들을 강하게 비판한 작가로 규정했다.

톨러의 희곡의 번역자들은 톨러의 극을 반전극으로, 인간성 혹은 인류애를 추구하는 작품으로 소개하고 있다. 이 문제는 물론 톨러의 작품들을 관통하는 중요 사안이다. <힌케만>에서는 모든 불행의 원인으로 전쟁이 배치되어 있다. 힌케만의 모든 불행은 전쟁에서 비롯된다. 힌케만 외에도 전쟁에서 팔과 다리를 잃은 전쟁부상병들이 시위를 벌이기도 한

7) 彼は、プロレタリアの味方ではあるが、プロレタリアが単に自己を守るために、有産階級と戦って血を流すのは、否定する。革命のための革命、戦のための戦は何事も成就するものではなく、ただ深い人間性と愛とに根ざした人間全体の団結が、将来に人間の使命でなければならないと信じている。つまり、「深い人間性に根ざさない限り、プロレタリア文学とは認めない」のである。北村喜八、『獨逸男ヒンケマン：表現派戯曲悲劇三幕』, 東京：新詩壇社, 1924, 2면.

8) 北村喜八, 『獨逸男ヒンケマン：表現派戯曲悲劇三幕』, 東京：新詩壇社, 1924, 2-3면.

9) 田村俊夫, 『ヒンケマン』, 東京：青文カビネット, 1925, 3면.

다. 그들은 목숨을 걸고 조국을 위해 전쟁에 나가 싸웠지만 돌아온 것은 가난이다. 생계를 위해 구걸을 하려해도 국가는 그조차도 금지한 채 경찰을 동원해서 그들을 강제로 해산해 버린다. 전쟁이 그들 육체의 건강을 가져갔으며 국가는 그러한 피해에 대한 어떠한 보상도 없다. <힌케만>은 이처럼 전쟁으로 인해 피해를 입은 개인의 삶을 배경으로 하고 있다. 그러면서 부각시켜 보여주는 것이 바로 일자리 부족이라는 현실이다. 전쟁에서 살아 돌아온 힌케만 앞에 놓인 것은 일자리 찾기라는 또 다른 전쟁이다. 힌케만은 짐승처럼 나를 숙여야 해도 좋으니 일자리를 찾겠다고 결심하고, 짐승처럼 살아있는 쥐를 물어뜯는 일거리를 얻게 된다. 그 로스한도 “불쌍한 민중은 짐승보다 못하다”며 배고픔을 견디며, “일 리터의 석유를 팔듯이 자신의 노동력을 팔”며, 자본가에게, 사장에게 종속되는 자신들의 처지를 한탄한다. 기독교층은 젊은이들을 전장으로 보내면서 자신들은 권력을 유지하고, 자본가는 노동자들에게 가혹한 노동을 시키며 그들을 착취한다. 그리고 영문도 모르는 채 목을 물어 뜯겨야 하는 쥐처럼 힌케만을 비롯한 노동자들은 자본가에게 피를 빨리는 고통을 겪는다. 노동자들은 고통을 겪으면서도 일을 그만두지도 못한다.

힌케만 단장님, 감옥이라고 했지요. 내가 목을 비틀어야 했던 쥐들도 죽기 전에 감옥에 있었습니다. 많은 사람들은 자유롭지만, 감옥에 갇힌 짐승과 같습니다. 새장에 갇힌 동물들처럼 그들도 잘못된 것이 없습니다...(중략) 단장님, 도대체 (소리 지르며, 증오에 가득차서) 당신은 악마입니다. 악마입니다. 당신은 인간에게 피를 먹이로 줍니다.¹⁰⁾

10) 힌케만：親方、お前さん、監獄つて言つたな。俺が咽喉を咬み切れなきやならない鼠だつて、處刑臺に連れて来られる前は監獄にいたのさ。多くの人間は、自由なんだ。檻の中の獸同様だ。(中略) 親方、全く、(叫びながら憎惡に充ちて) お前さんは、悪魔だ。悪魔だ。お前はさんは。人間に血の餌を與へるのだ。北村喜八, 『獨逸男ヒンケマン：表現派戯曲悲劇三幕』, 東京：新詩壇社, 1924, 82면.

힌케만은 단장이 인간에게서 창피함을 뺏어 간다고 비난하면서도 아내인 그레테를 위해 고통을 견딘다. 그러나 그레테가 쥐를 물어뜯는 일을 하는 자신을 보고 비웃었다는 그로스한의 거짓말을 믿고 일을 그만두기로 한다. 하지만 단장은 그만두면 경찰력을 동원해서라도 일자리로 끌고 오겠다고 협박한다. 힌케만과 같은 노동자들은 사회구조에서 피해만 입는 존재이다. 그들은 기득권층이 행사하는 힘에 눌려 괴로움을 겪는 희생자들이다. 자본가들은 돈을 벌기 위해 노동자들의 육체뿐 아니라 정신까지 파괴한다. 틀러는 노동 현실에서의 이러한 비인간성의 문제를 지적하고 있다.

그러나 <힌케만>에서 특히 주목되는 것은 틀러가 독일혁명의 실패 원인을 프롤레타리아 대중의 행동방식에서 찾고 있다는 점이다. 극에서 특히 부정적으로 부각되는 것은 프롤레타리아 내부의 갈등과 분열이다. 전쟁은 힌케만의 성기능을 상실하게 했지만, 그의 영혼을 완전히 파괴한 것은 아내와 그의 동료들이다. 아내인 그레테는 힌케만이 성기능을 상실하자 힌케만의 친구인 그로스한과 부정을 저지른다. 심지어 그로스한은 그레테가 힌케만이 성기능을 상실했다는 비밀을 털어놓자 웃음을 터트리기까지 한다. 동료의 고통에 공감하기보다 조롱하는 그로스한의 모습에서 노동 계급 내부에서의 갈등이라는 측면을 읽을 수 있다. 이러한 그로스한의 행동을 통해 노동계급 내에서의 연대가 얼마나 어려운 것인지 짐작하게 한다. 노동자 주점에서 기와공과 벽돌공이 주고받는 대화도 노동자 계급 내에서의 갈등의 단면을 잘 보여준다.

기와공 혁명이 백 번의 일어난대도! 혁명은 무엇 하나도 바꿀 수 없어. 장식용 그림을 그리는 화가는 미장이보다는 나은 거고, 책을 인쇄하는 자는 벽지를 인쇄하는 자보다 나으며, 서적을 인쇄하는 자는 벽지 인쇄공보다 나으며 구리 세공업자는 땀쟁이보다 나은 거지. 귀족의 마차를 모는 자는 보통 마부보다

낫지. 우리는 기와공으로 남아있겠으니 당신네들은 벽돌공으로 남아 있으라고.

벽돌공 어리석은 허영이군. 웃기는군. 우리도 지금 당신네들과 같은 탁자에 앉아 있다고 비록 우리가 형편 좋은 기와장이거나 아니라 거지같은 벽돌장이라 해도 말이지. 그래, 우리는 벽돌장이다. 자랑스러운 벽돌장이야. 그렇지. 벽돌장이지.

기와공 기와로 작업하는 것은 예술이지! 벽돌로 작업하는 것은 일상적인 거고.

벽돌공 우리도 당신과 똑같이 일하지, 거기에는 차이가 없어.

기와공 우리가 하는 일은 품위 있는 거지. 전쟁 전에 어땠어? 우리의 임금은 당신네들 임금보다 40페니 더 높지 않았나? 당신이 오늘 내게 벽돌장이 일을 하라고 한다면 내 어린 아들은 웃으며 고개를 흔들거야! 나의 명예를 걸고 누구도 나를 그렇게 만들 수는 없어! 혁명도 그렇게 만들지 못할거야.

벽돌공 교만한 기와장이.

기와공 바보 같은 벽돌장이.¹¹⁾

11) 葺石工 革命なんて百遍あつたつて何になるもんか。革命で何一つ變りはしねんだ。裝飾畫家は左官よりあいくら勝しき。書籍印刷人は壁紙印刷人よりあいくら勝しき。銅工は鑄掛屋よりあいくら勝しき。貴族の馭者は普通の馭者よりあいくら勝しき。さう相場はきまつてゐるんだ。俺たちあどこまでも葺石工で、おめえたちはどこまでも瓦葺きさ。

瓦葺 馬鹿々々しい虚榮だ。笑はせあがらあ。自惚てやがらあ。俺たちあ、てめえと一つ卓に座つてゐるんだぜ。俺たちあ貧乏な瓦葺で、生れのいい葺石工でなくつたつて、それがどうしたんだ。俺たちあ瓦葺きだ。自慢に出来るんだ。さうだとも。瓦葺きなんだ。

葺石工 葺石に細工するのは、藝術なんだぜ。葺石に細工するのは日常なんだぜ。

瓦葺工 俺たちだつて、働か點ではてめえたちに負けるもんか。何處に區別なんかあるんだい。

葺石工 俺たちあ仕上品をこさへるんだぜ。戦争前はどうかつたい。俺たちの規定の給料は、てめえたちより四十ペエニヒ高かつたんだぜ。てめえが今日、やつてみろと言ふなら、瓦葺きもやらねえもんでもないが……俺のちいちえ餓鬼が腹を抱えて笑ふだらうよ。誰だつて俺の名誉を汚すことは出来やしねえんだ。革命だつて出来るもんか。

瓦葺工 高慢ちきの葺石屋!

기와공은 기와로 작업하는 것은 예술이고, 벽돌로 작업하는 것은 막노동이라고 차이를 둔다. 같은 노동계급 내에서도 서열을 나누는 것이다. 이에 동료 노동자인 막스 크나취가 “프롤레타리아의 단결. 계몽된 프롤레타리아. 프롤레타리아들 사이에는 어떠한 차이도 없다”는 구호를 이야기 하지만 공허하기만 할 뿐이다. <힌케만>에서 노동자와 자본가리는 대결 구도는 배경에 놓인다. 그리고 그 속에서 더 부각되어 보이는 것이 노동자 내부에서의 갈등이다. 그래서 극의 3막의 짧은 삽화에서 안경을 쓰고 칼라는 세운 남자가 “공동체”를 찾자 상인은 그건 이익성이 없는 것으로 나타나서 더 이상 생산되지 않는다고 하며, “공동체”는 요즘 구두약 상표¹²⁾라고 한다. 공동체가 이익성이 없어 더 이상 생산되지 않는 물건이라는 상인의 말은 톨러의 문제의식을 잘 보여준다. 공동체라는 것에 대한 이러한 회의는, 문제가 노동자 내부에 있다는 톨러의 인식을 잘 보여준다. 이어서 톨러는 당의 존재에 대해서도 의문을 제기한다.

힌케만 내가 당에 반대하는 것은 아니야. 당파는 프롤레타리아에 있어서는, 시민이 생각하는 것과는 달라. 시민에게 있어 당파는 당파로, 그 이외의 것은 아니야. 그러나 프롤레타리아에게는…모든 단점에도 불구하고…모든 결점이 있음에도…그 이상의 것이다. 프롤레타리아의 당파에는, 인간의 신앙이나 종교가 있다…그러나…어떤 사람이 아플 경우…날 때부터 아파서, 마음이 치료할 수 없는 병이라면…혹은 몸이 고칠 수 없을 정도로 병들었다면…그런 경우에, 그 사람은, 이상적 상호관계로 행복하게 될 수 있겠나!¹³⁾

蒼石工 間抜け野郎の瓦葺き!

12) 상인이 안경 쓴 남자에게로 다가가 정력이 약한 남성들을 위한 약 “인간은 선량하다”를 팔려하자, 안경 쓴 남자는 자신이 “공동체”를 사용한다고 한다. 이에 상인은 그건 이익이 없는 걸로 나타나 더 이상 생산되지 않는다고 전한다. 공동체는 아무 소용없는 물건이고, 구두약 상표에 불과한 것이라고 전한다. 55쪽(3막 1장)北村喜八, 『獨逸男ヒンケマン : 表現派戯曲悲劇三幕』, 87면.

프롤레타리아에게 있어 당이 중요한 것은 인정하지만, 자신과 같이 치유할 수 없게 병이 들었다면, 당이 어떤 역할을 할 수 있는지에 대해 묻는다. 이는 힌케만이 전쟁에서 부상을 입고 돌아왔을 때 “이상 사회를 건설한다고 외치는 무산자는, 민중은, 국가는, 상인은, 종교는, 가장 불행한 힌케만에 대해서 어떠한 태도를 보여주었는가?”¹⁴⁾ 하고 의문을 제기한 타무라 토시오의 문제의식과도 연결된다. 생존유지를 위해 가장 비참한 직업을 찾은 힌케만을 한 사람으로, 인간으로 보지 않았고¹⁵⁾ 아무도 그에게 도움도 주지 않았다. 결국 힌케만의 곁에는 그가 꿈꾸었던 인간이 없었고, 그의 꿈은 사라지자 살아갈 힘을 잃게 된다. “꿈을 꿀 힘이 없는 자는 살아갈 힘이 없”¹⁶⁾기 때문이다.

톨러는 노동자를 위한 극작가로 자신을 규정했지만, 공산주의의 노선이나 당의 명령을 그대로 따르는 것은 거부하였다. 그는 현실의 문제해결을 가로막는 것으로 계층 간의 갈등이라는 외적인 요인이 아니라, 노동자의 내부로 내려가고, 그 내부에서, 각각의 인간들 내부의 욕망으로 인해 문제가 생겨나는 것을 포착하고자 한 것이다. <힌케만>은 톨러가 사회혁명을 통한 행복의 가능성에 대해 비극적 한계를 인식한 시기에 쓰여진 것으로, 어떤 사회도 개인에게 도움이 되지 않는 현실을 보여주고 있다.

13) ヒンケマン …何も俺は黨派に反對するようなことを言っているんぢやない。黨派はプロレタリアにとつては、市民の考へるものとはまるで違ふんだ。市民にとつちや、黨派は黨派で、それ以外のものではぢやないんだ。だが、プロレタリアにとつちや、……いろんな短所や……いろんな欠点があつても……それ以上のものだ。プロレタリアの黨派には、人間の信仰や宗教があるんだ……だが……或人間が病氣である場合に……生まれつき病氣で、心が治すことの出来ない病氣であるか……或は、體が治すことの出来ない病氣であつた場合に……そんな場合に、その人間は、理想的な相互關係で幸福になることができるだらうか。北村喜八, 『獨逸男ヒンケマン : 表現派戯曲悲劇三幕』, 56면.

14) 田村俊夫, 『ヒンケマン』, 東京 : 青文カビネット, 1925, 3면.

15) 田村俊夫, 『ヒンケマン』, 東京 : 青文カビネット, 1925, 3면.

16) 北村喜八, 『獨逸男ヒンケマン : 表現派戯曲悲劇三幕』, 115면.

3. <대학생>, 노동자 계층과의 연대에 대한 회의

김영팔의 희곡 <대학생>(『조선문예』, 1929. 5)은 상당히 독특한 작품이다. 같은 해 1월에 발표된 <급장칼>과 비교해도 극작 기법이나, 현실 문제를 포착하는 작가의 시각 또한 차이가 난다. 카프의 방침에 따라 노동자 농민의 단결된 힘을 강조하는 작품을 창작하던 김영팔이었지만 <대학생>에서는 그러한 방향이 드러나지 않는다.

<대학생>은 대학생이 노동자 관객을 대상으로 해서 자신이 처한 상황을 털어놓는 모노드라마형식의 극이다. 극 내부에 관객이 설정되어 있고, 그들의 반응도 염두에 두고 있다. 학교를 졸업하고도 일자리를 구하지 못한 대학생은, 과거 자신이 되고 싶었던 총리대신, 변호사, 은행두취를 나열하며, 그들의 부정적 속성을 폭로하고 관객과 함께 조소한다. 먼저 아버지는 그가 소학교를 졸업하면 순사를 하라고 권한다. 아들 덕에 세력을 부려보기 위함이었다. 중학교에 다니면서는 정치가가 되겠다고 생각하여 열심히 웅변 연습을 하였다는 이야기를 하여 관객의 비판적 웃음을 유도한다. 법률을 공부하기로 결심하기도 하는데, 이유는 사무소를 하나 차려놓으면 돈이 우박 같이 쏟아질 것이라고 생각했기 때문이었다. 남의 눈물을 먹고 살이 찌는 은행두취가 되고 싶었다고도 한다. 이러한 이야기를 통해 민중을 착취해서 자기 배를 살찌우는 자본가의 속성을 폭로하며 관객의 비판적 시선을 유도한다.

극은 민중을 착취하는 사회의 기득권층 전반의 행태를 웃음을 통해 비판한다. 그러면서 팔과 다리를 놀려서 밥을 먹는 노동자를 칭찬하며 그들과 더불어 무엇이든 하고 싶다고 한다. 그러나 극은 노동자를 긍정하고, 기득권층이 되지 못한 대학생이 노동자들과 연대해서 부정적인 현실에 대응하는 방향으로 진행되지 않는다. 오히려 노동과 노동자에 대한 대학생의 인식이 얼마나 피상적인가를 드러낸다. 대학생은 그가 스스로

고백하듯이 노동자들처럼 때 묻은 옷을 입어본 일이 없는 사람이다. 그가 알고 있는 노동은 학교에서 식목 갔을 때, 땅을 파고 나무를 심어본 정도였다. 그런데도 그 경험을 통해 노동을 할 자신이 생겼다고 이야기한다. 나무를 심기 위해 땅을 파는 정도를 노동이라고 생각하는, 노동에 대한 대학생의 인식은 관객들의 웃음을 유발한다. 대학생과 노동자로 설정된 관객이 사회 기득권층을 비난하는 지점에서는 시선이 공통되지만, 노동이라는 경험이 매개되는 순간 대학생과 관객 사이에는 거리가 생겨나게 되는 것이다.

이러한 거리는 <힌케만>이 언급되면서 더욱 커진다. 이것저것 하고 싶은 것만 많았지 정작 하는 일이 없었던 대학생은 마지막에 시인이 되기로 한다. 시인이 “머리를 가르게 기르고 궁둥이가 다 해어진 양복을 걸쳐입고 엽수리애다 시집을 끼고서 자유롭게 백주에도 불고하고 모자도 안이 쓰고 대로를 횡행하는” 모습이 조선 사람 같지 않고 좋게 보여서이다. 그러면서 시인 둘이서 주고받았던 힌케만에 대한 이야기를 관객들에게 들려준다.

- A** 자네 에른스트 토루렐의 독일남자 힌케만을 보았나?
- B** 저. 그것이 무엇이든 오라 무대에서 쥐잡아 먹는 것 말이지?
- A** 그래 그래 바로 그것일세. 나는 그 희곡을 읽을 썬에 두 번이나 주먹을 쥐고 일어나서 방안을 헤매이었는데.
- B** 그러나, 나는 울고야 말았네. 그 주인공이 자기가 전장예를 나갈 때에는 나라를 위하여 자기의 목숨까지 바치지 않았나. 그리하여 결국은 겨우 목숨은 살았으나, 적군의 탄환이 내시를 만들어주었잖나. 그것이 전장에 나갔던 보수가 되었던 말일세 그려. 그것이 은혜로운 상금이 되었던 말이지. 결국은 그 전장이 그의 생식기를 널름 집어생키고야 말았단 말일세

(관중 일부에서 웃는다. 일부에서는 노호를 한다.)

- A 그것 뿐인가. 그 와같이 선량하고 양순하며 전장 나가기까지에는 파괴 한 마리를 자기 손으로 죽이지 못하든 그 사람이 전장으로 돌아와서 먹을 것이 없을 때에 몸을 바치고 위하든 나라는 무엇을 하였나? 결국 그는 삶을 잇기 위하여 생식기 없는 힌케만이라도 살려고 그는 무대에 섰지? 산쥐를 눈을 딱 부릅뜨고 입으로 질경질경 씹어서 얼굴의 피투성이를 하지 안었나? 그러면 잔인한 관중들은 박수를 하고 그에게 먹을 것을 주네 그러
- B 자 무서운 놈의 세상이야. 이 세상의 모든 것이 그렇지 않음가? 모든 사회가 다 잔인한 것일세. 우리는 그것을 써서 폭로하지 않으면 아니되네. 자 악수를 하세.¹⁷⁾

시인의 입을 통해 김영팔은 나라를 위해 전쟁에 나갔지만 목숨을 건진 대신 성불구의 몸을 얻게 되고, 먹고 살기 위해 살아있는 쥐를 물어뜯은 공연을 하는 힌케만의 처지와, 그것을 보고 박수를 치고 돈을 주는 잔인한 관중과 잔인한 세상에 대한 이야기를 던진다. 시인은 무서운 세상이라고 현실을 규정하고, 그것을 써서 폭로하는 일을 하겠다고 자임한다. 시인이 비난하는 것은 나라를 위해 나섰다가 모든 것을 잃은 힌케만을 외면하는 국가만이 아니다. 오히려 삶을 잇기 위해 무대에서 서서 산쥐를 씹어서 얼굴을 피투성이로 만든 힌케만을 보고 박수를 치고 먹을 것을 주는 관객이 부각된다. 그 관객은 힌케만의 친구였던 그로스한과 부인 그레테가 포함된 노동자계층이다. 시인 B가 말한 무서운 놈의 세상, 잔인한 사회는 기득권층만을 겨냥한 것이 아니라, 힌케만과 같은 노동자계층이 포함된 것이다.

<대학생> 이전의 김영팔은 계급의식과 조직적인 투쟁의 필요성을 드러내는 작품을 발표했다. 그러나 <대학생>에서는 그러한 연대 가능성이 드러나지 않는다. 오히려 자신의 처지를 이야기하는 대학생은 보고 웃어

17) 『大學生』, 『朝鮮文藝』 1號, 1929.5.

버리는 관객이 있을 뿐이다.

대학생 이러한 이야기를 듣고 악수하는 것을 보았습니다. 제군? 내가 만약 이곳에서 나도 쥐를 깨물어 죽인다면 박수를 하고 돈을 주겠지요? 진땀으로 말하시오?

(관중 웃는다)

대학생 허허허 나도 우서바리겠습니다. (중략) 나는 대학생입니다. 훌륭한 대학을 맞치인지 불과 몇달이 되지 안는 신사입니다. 그러나 직업이 없는 한 사나회입니다. 나는 직업소개소에 가서 조롱바들 일이 있습니다. 똥통소제감독에게 뺨을 마저본 일이 있습니다. 엇더케 하든지 직업을 엇고저하였으나 나에게 는 로동을 거절합니다.¹⁸⁾

노동자로 설정된 관객은 대학생이 살기 위해 힌케만처럼 살아있는 쥐를 물어뜯어도 웃으며 돈을 던져줄 대상이 되는 것이다. 여기에서 노동자 관객과 대학생 사이의 심리적 거리가 드러난다. 사실 대학생은 자신이 배운 지식으로 직업을 구하지 못하고, 그렇다고 노동도 할 수 없다는 점에서, 온전하게 현실을 살아가지 못하는 불구의 상태라고도 할 수 있다. 대학생은 노동을 하고자 해도 거절당하는 처지이다. 이런 고백을 듣고도 관중들은 웃는다. 대학생과 관객으로 설정된 노동자 사이에는 거리가 있는 것이다. 의식 없는 웃음이라고 하고 있지만, 성불구의 힌케만을 보고 웃는 대중과 대학생의 처지를 듣고 웃는 대중은 같은 맥락으로 연결된다. 대학생과 관중의 거리는 극의 마지막에 더욱 두드러지며, 내각총리대신이나 변호사 등이 자신의 직업이 아니라는 말에 관중이 거짓말 말라고 비난하자 대학생은 “(눈이 별안간 싹뻗게지면서 두 주먹을 쥐고서 한참동안 무대에서 거닐다가 쓰러지면서) 에이. 다 가튼 놈들”이라며 외

18) 『大學生』, 『朝鮮文藝』 1號, 1929.5.

친다. 이러한 대학생의 상태는 지식인 계층과 노동자 계층이 서로에게 느끼는 거리를 연상하게 한다. 그래서 프롤레타리아와의 연대와 조직적 투쟁 가능성에 대해 거리를 갖게 된 작가의 심리적 상태의 일면을 노출시킨다.

극 초반의 분위기는 <힌케만>이 언급되면서 무거워지며, 개인적으로나 사회적으로 어떠한 변화도 기대할 수 없는 시대에 대한 절망적 인식으로 이어지게 된다. 이러한 <힌케만>에 대한 직접적인 언급은 놀랍고 상당히 의도적으로 읽힌다. 단지 충격적인 내용으로만 기능하는 것이 아니라 <대학생>에서 김영팔이 보여주는 문제의식과 그에 대한 대응은 톨러가 <힌케만>에서 보여주었던 문제의식과 상당히 닮아있기 때문이다. 톨러의 <힌케만>은 노동자 대중을 역사변화의 주체로 보았던 톨러의 정치적 태도의 변화를 보여주는 작품으로, 국가를 위해 희생한 대가로 불행한 상황에 빠지게 되는 개인의 비극을 통해 개인의 절망을 시대의 절망과 연결시킨다. <힌케만>에는 대중들의 연대가 더 이상 가능하지 않은 세계가 보여진다. <힌케만>과 표현주의극에 대한 김영팔의 관심은 노동자 농민의 단결된 힘으로 부정적 현실의 문제를 해결할 수 있다는 대결의식이 흐려져 버린 김영팔의 상황을 읽을 수 있게 한다. 이러한 <대학생>의 방식은 이전까지 김영팔이 추구하던 극작의 방향과는 분명히 차이가 있다.

<대학생>에서 김영팔은 현실문제에 대한 자신의 시각이 이전과 달라졌음을 드러내고 있다. 조직의 힘으로 변화를 만들어가는 것을 기대하기 힘들다는 현실 인식의 변화가 <힌케만>에 대한 언급에서 드러나며, 이는 이후 그의 극작 변화로 이어지게 된다. <대학생> 이후의 김영팔 작품은 프로극의 경향과 더욱 멀어지는 것에서도 이런 맥락을 짐작할 수 있다. 그리고 카프에서 제명되면서 그의 극작활동 또한 한동안 멈추게 된다.

4. 표현주의극의 영향과 김영팔 희곡의 변화

독일의 표현주의극은 아마기시 미츠노부(山岸光宣)에 의해 ‘세계개조’의 예술로 일본에 소개되었다.¹⁹⁾ 아마기시는 표현주의가 예술사상의 반역이라고 하는 의미만이 아니라 독일인이 전쟁의 비참을 통감하고, 인류의 위기를 감지한 곳에서 생겨난 것으로, 비참한 인간의 운명을 전환해서 이상세계를 실현시키려 한 것으로 정의했다. 표현주의극 소개에 특히 적극적이었던 이는 오사나이 가오루(小山内薫)였는데, 그는 세계의 예술에서 ‘이미 리얼리즘은 파문되고 말았다’고 리얼리즘 연극을 강한 어조로 부정했다. 그가 스키지소극장의 개관 공연으로 표현주의극인 게링의 <해전>을 선택한 것도 표현주의극에 대한 관심을 잘 보여준다. 오사나이 가오루는 「극과 평론」에 카이저의 『아침에서 밤중까지』를 연재하며, 그 서문에 자신이 독일 표현주의 연극에 열중하고 있음을 밝히기도 했다.²⁰⁾ 이즈음 표현주의에 경도되었던 것은 오사나이 가오루 한 사람이 아니었다. 후나하시 세이이치²¹⁾에 의하면 ‘진재 직전부터 스키지소극장 개장 당시를 클라이막스로 해서, 머지않아 프롤레타리아 연극이 대두하기까지의 수년간’의 신극의 역사를 ‘표현주의의 시대’라 불렀다고 한다. 표현주의 연극은 일본 신극에 있어서 시대적인 고양, 큰 사상적 물결이었으며, 시대의 문제이며 역사의 문제였다.²²⁾

아마기시나, 오사나이 가오루는 독일 표현주의 가운데서도 人道的, 世界的 가치를 강조하는 표현주의 우파에 속하는 카이저의 희곡에 주목했다.²³⁾ 반면 좌파 연극인들이 에른스트 톨러의 희곡에 관심을 가졌다.

19) 山岸光宣, 表現主義藝術-最近獨逸文壇の傾向, 『読売新聞』, 1921.2. 8~2.12.

20) 오사나이 가오루의 표현주의 수용에 관해서는 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 日本:勉誠出版, 1999, 172~213면 참조.

21) 舟橋聖一, 表現主義の時代-日本新劇運動考察の斷片-, 『文學』, 1934.4.

22) 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, 1999, 185~186면.

23) 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, 1999, 188면.

톨러는 사회주의 혁명에 가담했던 그의 이력 때문에 더욱 주목받았다. 그러나 1925년 이후 좌익운동이 탄압을 받으면서 표현주의 희곡은 검열을 통과하지 못하는 일이 생기는데, 톨러의 <힌케만>도 반전적(反戰的)인 내용 때문에 상연이 금지된 작품이다.²⁴⁾ 일본 내에서의 표현주의극에 대한 검열 강화는 한국에서의 표현주의극 수용을 어렵게 했을 것임을 짐작할 수 있다.

한국에서도 표현주의극은 일본과 같은 해인 1921년 소개된다. 그러나 김우진을 제외하고는 표현주의극에 주목한 작가가 거의 없었다. 이에 기존 연구에서는 표현주의극이 한국에 적극 수용되지 못한 이유를 외국어 독해능력의 측면에서 설명했다. 이론가들은 어느 정도 외국어를 독해할 수 있어서 표현주의를 이해했지만 작가들은 그렇지가 못했고, 김우진만이 표현주의를 완전히 소화해서 작품으로 실험할 수 있었으나, 김우진의 죽음으로 표현주의극이 제대로 뿌리를 내리지 못하게 되었다는 것이다.²⁵⁾ 그러나 외국어 독해 능력이 있는 이론가들도 표현주의극을 번역 소개하는 일이 드물었고, 1930년대 극예술연구회에 의해 표현주의극이 공연 되었을 때도 큰 반응을 끌어내지 못했다. 이는 표현주의극 수용을 외국어의 문제보다 연극인들의 의식과 당시 연극계의 현실과 관련지어 생각해야 함을 말해준다.

사실 한국에 표현주의가 적극 수용되지 못한 것은 당시 연극인들의 의도와 연극계의 현실에서 기인한다. 당시는 표현주의극을 연출할 수 있는 연출가도, 표현주의극을 공연할 수 있는 무대도 갖춰지지 않았다. 김우진은 자신의 희곡 <산돼지> 공연도 지금 조선의 무대에서는 불가능하다고 했는데 그 이유로 “첫재로 연출자, 둘째로 무대”²⁶⁾를 들었다. 당시에는 표현주의극을 공연할 수 있는 무대도 연출가도 없었던 것이다. 이러한 많

은 조건들이 표현주의극 수용을 어렵게 한 원인임에 분명하다. 더구나 추상화된 표현주의극을 이해하고 수용할 수 있는 관객층도 채 형성되지 않은 것도 이유일 것이다.

그러나 무엇보다 중요한 원인은 연극인들의 의도에 있었다. 1920,30년대 한국 연극계의 중요한 관심은 관객에 대한 교화였다. 신극작가들과 카프(KAPF)계열의 프로극 작가들은 각각 관객들에게 그들이 처한 문제적 현실을 드러내 보여주고, 자신이 놓인 불합리한 현실을 제대로 알게 하거나, 그러한 문제를 공동의 힘으로 해결하는 방향을 제시하는 연극을 주로 창작하였다. 이 시기는 연극이 운동의 차원에서 전개되었으며, 관객 교화를 위해 현실 문제에 대해 분명한 지향을 보여주는 작품들이 주를 이루었다. 특히 김영팔과 같은 프로극 작가들은 카프 지도부의 방침대로 노동조합과 같은 프롤레타리아의 연대를 통해 문제적 현실을 개선해나가는 작품을 주로 창작하였다. 이러한 관객에 대한 교화라는, 연극인들의 의도에 가장 적절한 방식이 사실주의극이었다. 현실의 사실적 재현보다 작가의 주관성이 강조되는 표현주의극은 이러한 의도에서 비껴서 있는 연극이었던 것이다. 이러한 당시 한국 연극계의 상황이 표현주의극 수용을 어렵게 했고, 사실주의극 창작에 집중하도록 했다.

그런데 김영팔은 프롤레타리아의 연대보다 오히려 프롤레타리아 내부의 문제를 보여주는 톨러의 작품을 자신의 극 속에 직접 언급하고 있다. 이는 당시 카프 연극의 방향과는 맞지 않는 것이었다. 카프 소속 연극인인 김영팔은 카프 지도부의 방침에 따라 관객 교화와 노동자의 연대를 통한 현실문제 해결이라는 극작 방향을 따라야 했다. 그러나 김영팔은 <대학생>에서 톨러의 희곡 내용을 직접 이야기하며, 기존의 자신의 극작방향과는 다르게 이야기를 풀어간다. 극에서 대학생과 노동자인 관객은 불화한다. 노동자는 노동을 모르는 대학생을 비웃었고, 대학생은 노동자들을 향해 분노를 표출했다. 각성한 지식인과 노동자가 연대해서 현실의 문제를 해결해가던 방식이 불신과 충돌로 바뀐 것이다.

24) 酒井府, 『ドイツ表現主義と日本』, 日本:早稲田大學出版部, 2005, 28면.

25) 유민영, 『표현주의극의 한국수용』, 『한국연극학』 제2호, 한국연극학회, 1985, 161면.

26) 김우진, 1926.8.1.일자 편지, 『김우진전집』 2, 530면.

일본에서는 톨러의 <힌케만>을 반전극이라는 측면에서 주목하였다. 기타무라 키하츠(北村喜八)나 타무라 토시오(田村俊夫)는 톨러의 <힌케만>이 전쟁이 인간을 얼마나 비참하게 하는지 보여주는 작품으로, 깊은 인간성에 뿌리내린 프롤레타리아 문학이라고 보고 있다. 그러나 김영팔은 반전이라는 문제보다 일자리 문제와 노동자와의 갈등으로 풀어간다. 힌케만이 생존을 위해 쥐를 물어뜯는 공연을 하고, 그러한 공연을 보고 웃으며 돈을 던져주는 현실을 통해 같은 노동자 계층 사이에서 생겨난 거리에 주목했다. 톨러의 <힌케만>에는 노동자들의 연대를 통한 변혁이 불가능하다는 인식이 놓여있다. 그리고 그러한 변혁을 불가능하게 하는 원인은 인간 내부에 존재하는 각자의 욕망이다. 그래서 그는 연대를 불가능하게 하는 인간의 내면에 집중했고, 표현주의극의 기법을 활용하여 그러한 문제를 부각시켜 보여주었다. 김영팔은 톨러가 활용한 기법의 측면이 아니라, 톨러가 인식하는 노동자나 당에 대한 불신 혹은 거리라는 대상에 대한 시각에 주목했다. 김영팔이 톨러의 작품을 언급한 것은, 그 또한 노동자의 연대를 통해 현실을 바꿀 수 있다는 기대가 흐려졌다는 심리적 맥락을 드러낸다. <대학생> 이후의 작품이 카프의 방향에서 더욱 멀어지게 되는 것도 이러한 변화의 연장선상에서 읽을 수 있을 것이다.

4. 결론

이 논문은 카프의 대표작가로 카프 이념에 충실한 작품을 창작해 오던 김영팔이 <대학생>을 시작으로 극작에서 변화를 시도하는 이유를 <힌케만>의 영향으로 설명하고자 했다. 그래서 <대학생>에 언급된 톨러의 <힌케만>과의 관련성에 주목해서 카프 연극의 노선에 충실한 작가였던 김영팔의 고민과 그의 희곡의 변화 지점에서 표현주의극을 선택한 이유,

그리고 한국에서 표현주의극 수용이 부진했던 이유에 대해 규명하였다.

톨러의 <힌케만>에서 주목되는 것은 독일혁명의 실패 원인을 프롤레타리아 대중의 행동방식에서 찾았다는 것이다. 극에서 특히 부정적으로 부각되는 것은 프롤레타리아 내부의 갈등과 분열이다. 전쟁은 힌케만의 성기능을 상실하게 하지만, 그의 영혼을 완전히 파괴한 것은 아내와 그의 동료들로, 공동체는 이익성이 없어 더 이상 생산되지 않는 물건이라는 상인의 말은 이러한 인간관계를 정리해서 보여준다. 톨러는 노동자를 위한 극작가로 자신을 규정했지만, 공산주의의 노선이나 당의 명령을 그대로 따르는 것은 거부하였다. 그는 그러한 현실의 문제해결을 가로막는 것으로 계층 간의 갈등이라는 외적인 요인보다 노동자 내부에 있다고 보았다. 그래서 노동자의 내부로 내려가고, 그 내부에서, 각각의 인간들 내부의 욕망으로 인해 문제가 생겨나는 것을 포착하고자 한 것이다. <힌케만>은 톨러가 사회혁명을 통한 행복의 가능성의 비극적 한계를 인식한 시기에 쓰여진 것으로, 많은 사람들에게 공통된 유형의 해결될 수 없는 비극적 고난을 보여주하고자 했을 뿐 아니라, 어떤 사회도 개인에게 도움이 되지 않는 비극적 경계를 보여주고 있다.

김영팔의 <대학생>은 노동자 관객을 대상으로 대학생이 자신의 처지를 털어놓는 모노드라마 형식의 극이다. 학교를 졸업하고도 일자리를 구하지 못한 대학생이 과거 자신이 되고 싶었던 총리대신, 변호사, 은행두둑을 나열하며, 그들의 부정적 속성을 폭로하고 관객과 함께 조소한다. 그리고 마지막에 시인들의 주고받았던 힌케만에 대한 이야기를 들려준다. 극 초반의 희극적 분위기는 <힌케만>이 언급되면서 무거워지며, 개인적으로나 사회적으로 어떠한 변화도 기대할 수 없는 시대에 대한 절망적 인식으로 이어지게 된다. <힌케만>에 대한 김영팔의 관심은 노동자 농민의 단결된 힘으로 부정적 현실의 문제를 해결할 수 있다는 대결의식이 흐려져 버린 김영팔의 상황을 읽을 수 있게 한다. 이러한 <대학생>의 방식은 이전까지 김영팔이 추구하던 극작의 방향과는 분명히 차이가 있

다. 조직의 힘으로 변화를 만들어가는 것을 기대하기 힘든 시대에 대한 인식이 <힌케만>의 수용과 이후의 변화로 이어진 것이다.

독일의 표현주의극은 세계개조의 예술로 일본에 소개된다. 이후 오사나이 가오루가 리얼리즘은 과문되고 말았다며 리얼리즘 연극을 강하게 부정하면서 표현주의극 시대를 열게 된다. 이후 진재 직전부터 스키지소 극장 개장을 클라이막스로 해서, 프롤레타리아 연극이 대두하기까지의 수년간 ‘표현주의의 시대’를 열게 된다. 일본에서 표현주의극은 시대의 문제였으며, 역사의 문제였다. 표현주의 작가 가운데서도 카이저는 우파 연극인이 관심을 가졌으며, 톨러는 좌익 연극인들의 주목을 받았다. 한국에서도 표현주의극은 일본과 같은 해에 처음 소개되지만, 김우진을 제외하고는 표현주의극에 주목한 작가가 거의 없었다. 이유는 당시 연극인들의 의도와 연극계의 현실에서 기인한다. 당시는 표현주의극을 연출할 수 있는 연출가도, 표현주의극을 공연할 수 있는 무대도 갖춰지지 않았다. 더구나 추상화된 표현주의극을 이해하고 수용할 수 있는 관객층도 채 형성되지 않았다. 그러나 무엇보다 중요한 원인은 연극인들의 의도에 있었다. 1920,30년대 한국 연극계의 중요한 관심은 관객에 대한 교화였다. 관객들에게 그들이 처한 문제적 현실을 드러내 보여주고, 자신이 놓인 불합리한 현실을 제대로 알게 하거나, 그러한 문제를 공동의 힘으로 해결하는 방향을 제시하는 연극을 주로 창작하였다. 이러한 관객에 대한 교화라는, 연극인들의 의도에 가장 적절한 방식이 사실주의극이었고, 현실의 사실적 재현보다 작가의 주관성이 강조되는 표현주의극은 이러한 의도에서 비껴서 있는 연극이었던 것이다. 그런 점에서 김영팔이 톨러의 표현주의극을 언급한 것은 상당히 놀랍다. 카프 소속 연극인인 김영팔은 카프 지도부의 방침과 다른 방향으로 이야기를 풀어간다. 이는 자기 연극의 방향이 달라졌음을 드러내는 것으로, 톨러의 표현주의극에서 드러나듯이 노동자와의 연대를 통한 변혁에 대한 회의가 놓여있다. <대학생> 이후의 작품이 현실에서 더욱 멀어지게 되는 것에서도 이러한 김영

팔의 변화를 읽을 수 있다.

참고문헌

1. 기본 자료

김영팔, <곰장칼>, 『조선지광』, 1929.1.

_____, <대학생>, 『조선문예』, 1929.5.

양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』 제3권, 아세아문화사, 1989.

Ernst Toller, 정동란 역, 『힌케만』, 성균관대학교출판부, 1999.

エルンスト・トルレル, 北村喜八 訳, 『獨逸男ヒンケマン : 表現派戯曲悲劇三幕』, 東京 : 新詩壇社, 1924.

エルンスト・トツラア, 田村俊夫 訳 『ヒンケマン』, 東京 : 青文カビネット, 1925. 3.

2. 단행본

김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.

서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교출판부, 1982.

역사문제연구소 문학사연구모임, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989.

J.L.Syan, 윤광진 역, 『표현주의 연극과 서사극-현대연극의 이론과 실제』, 현암사, 1988.

酒井府, 『ドイツ表現主義と日本』, 東京 : 早稲田大学出版部, 2003.

曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 日本: 勉誠出版, 1999.

小笹吉雄, 『日本現代演劇史』 大正・明治初期篇, 東京 : 白水社, 1993.

3. 논문 및 평론

김재석, 「김우진의 표현주의극 창작동인과 그 의미」, 『어문논총』 제49호, 한국문학언어학회, 2008.

김혜숙, 「톨러의 드라마에서 확인되는 사고모델의 변화」, 『독일언어문학』 제15권, 독일언어문학연구회, 2001.

윤민주, 「한일 표현주의극의 전유방식 비교 연구 : 김우진과 오사나이 카오루를

중심으로, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012.

이강복, 「에른스트 톨러의 <독일인 힌케만> 연구: 피로워하는 인간상」, 『인문과학논업』 제13집, 청주대학교 인문과학연구소, 1994.

이강복, 「에른스트 톨러의 작품에 나타난 혁명의 의미」, 『국제문화연구』 제17집, 청주대학교 국제문제연구원, 1999.

이미원, 「프로 희곡의 등장: 김영팔 희곡 연구」, 『論文集』 제19권, 경희대학교, 1990.

이민영, 「김영팔 희곡에 나타난 근대적 주체의 문제」, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.

정동란, 「에른스트 톨러의 드라마에 나타난 문학적 정치 담론의 변천: 대중에 대한 담론과 기계에 대한 상징을 중심으로」, 『독일언어문학』 제9권, 독일언어문학연구회, 1998.

정봉석, 「1930년대 선전극 연구」, 동아대학교 박사논문, 1997.

Abstract

金永八の戯曲<大学生>の変化と表現主義劇<ヒンケマン>の影響

Lee Jeongsook

韓国演劇は日本の演劇との影響を多大に受け形成された。しかし、日本では、表現主義劇が積極的に公演されて、表現主義現象というブームを作り上げた反面、韓国での表現主義劇は耳目をひかず、その中でも上演につながった場合も稀である。これは非常に稀有な現象といえる。この論文が注目するのはこの点である。

金永八は<大学生>で、トーラの<ヒンケマン>の内容を紹介しながら、当時の現実を批判していった。金永八はプロレタリアの連帯より、むしろこのような連帯が不可能であることを表わし、トラーの作品を自身の劇の中へ直接言及した。トーラの表現主義劇は、労働者たちの連帯を通して変革が不可能だという認識が置かれている。そして、このような変革を不可能にした原因は、人間の内部に存在する個人の欲望である。そして、彼は人間の内面へ集中し、抽象的な方法でこのような問題を表わしたのである。金永八が、トラーの作品を言及したことは、彼は、また労働者の連帯を通し、現実を変えることができると言う期待を持たないことを表現した。<大学生>以後の作品では、現実とより離れた事で、このような変化を読み取ることができるのである。

Key words: 金永八, 大學生, トーラ, ヒンケマン, 表現主義劇

접수일: 2015년 10월 31일

심사기간: 2015년 11월 8일~11월 21일

게재결정: 2015년 12월 17일