

# 식민지 조선에서의 입센에 대한 인식과 번역 문제

— <해부인>의 번역과 수용을 중심으로 —

이수은\*

## 〈차례〉

1. 서론
2. 독자지향적인 번역의 수행
3. 은폐된 '자각한 남성'의 존재
4. 결론을 곁하여 - <해부인>의 번역과 식민지 조선에서의 입센의 의미

## 〈국문초록〉

1920년대 식민지 조선에서는 입센의 <인형의 집>에 이어 <바다에서 온 부인>으로 번역·소개되었다. 동아시아에서 입센은 <인형의 집>으로 동일하게 진입하지만, 이후 각국의 입센에 대한 번역 양상은 달라진다. 이는 각국의 근대에서 입센이 갖는 의미가 변화하기 때문이다. 이 글은 그 중 이상수의 <바다에서 온 부인>의 번역과 남성 주체의 수용을 통하여 식민지 조선에서의 입센과 입센 작품의 의미를 파악하고자 한다.

이상수의 <해부인>은 시마무라 호게츠(島村抱月)의 일역본을 저본으로 비교적 정확한 번역을 수행하였다. 그러나 시마무라 호게츠의 <우미노후진>(海の夫人)이 무대를 위한 번역본의 성격이 강하고, 작품을 통해 일원적인 예술을 추구하였던 것과는 달리, 이상수는 <해부인>을 <인형의 집>과 연결하여 정신적 공명을 강조하고, 읽는 독자를 위한 번역을 수행한다. 이상수의 <해부인> 번역에는 독자를 고려하여 가독성을 높이고, 자연스러운 대화의 흐름을 위하여 대사를 가미한 흔적이 엿보인다. 당대의 독자층과 문제의식을 두고 적극적인 번역을 수행하였다는 데서 이상수의 번역 활동은 의미가 있다.

그런데 번역과정에서 수정된 대사로 인해 주인공의 성격이나 작품의 주제가 변화하고 다르게 읽힐 수 있는 결과를 가져왔음은 문제적이다. 이러한 오역과 남성 주체의 수용 방식은 자각한 여성은 물론 자각한 남성의 존재도 은폐해 버렸다. 남성 주체에 있어 <인형의 집>이 여성 주체에 대한 불안의 발로였다면, <해부인>은 여성을 귀가 조치하고 앞서의 불안을 해소하는 작품으로 자리한다. 이는 <인형의 집>과 <해부인>이라는 연속적인 번역 과정에서 남성 주체의 여성에 대한 타자화 방

\* 동국대학교 경주캠퍼스 의사소통교육부 전임연구원.

식이 전환되었음을 시사한다. 이러한 번역 과정에서 입센은 여성주의 작가로 각인되었고, 그 필요성 문제가 제기되면서 식민지 조선에서 '노라를 통한 근대의 가능성은 소멸되었다.

주제어 : 1920년대, 노라, 바다에서 온 부인, 번역, 이상수, 인형의 집, 중역, 헨리크 입센

## 1. 서론

이 연구는 근대 동아시아에서 입센의 수용이 <인형의 집>으로 시작한 것은 동일하나 이후 입센에 대한 수용 방향과 번역 활동에서는 차이를 보인다는 데서 출발한다. 식민지 조선에서 입센 수용의 형태는 특이하다. 1920-30년대에 걸쳐 입센에 대한 소개나 비평 등이 이루어지나 정작 작품 번역과 공연은 많지 않았다. 양건식·박계강 공역의 『人形의 家』(『매일신보』, 1921.1.25-4.3)가 연재된 후 단행본 『노라』(영창서관, 1922)로 출판되었고, 이상수의 번역본 『人形의 家』(한성도서, 1922)와 『海夫人』(한성도서, 1923)이 이어 간행되었다. <인형의 집>에 대한 공연은 1920년대부터 시도되었으나 실패를 거듭하다, 1934년 4월 극예술연구회의 공연이 이루어졌다. 이마저도 조선에서의 마지막 공연이라는 전제로 공연 허가를 받았기에 이후 식민지 조선에서 <인형의 집>에 대한 공연은 찾아볼 수 없다. 이외 연희전문학교 연극부(研劇部) 주도로 <바다에서 온 부인>(The lady from the sea)이 <바다의 부인>이라는 명칭으로 1932년 6월에 상연되었고,<sup>1)</sup> 경성여자기독교청년회의 주도로 1934년 6월 <유령>이 상연되었다.<sup>2)</sup> 1920년

1) 朱永夏, 「劇評 바다의 夫人」, 『조선일보』, 1932.6.28, 4면. 주영하에 따르면 해당 공연은 27일 밤에 이루어진 야외극으로, 연희전문학교 학생들의 주도로 식민지 조선에서 처음으로 <바다의 부인>을 공연한 것이다.

2) 洪海星, 「女基青公演을 앞두고 劇本 幽靈에 對하여」 (전 3회), 『동아일보』, 1934.6.20-6.23. 李軒求, 「劇評 女基青公演의 幽靈에 對한 評感」 (전 4회), 『동아일보』, 1934.6.26-7.1.

해당 공연은 홍해성의 연출로 공연되었고, 이헌구는 극평을 통해 여성이

대 이후 입센 작품에 대한 번역 활동은 없으며, 1940년 『박용철 전집』(동광당서점)에 극예술연구회의 공연 대본이 실린다. 정리하자면 1920년대를 제외하고는 식민지 조선에서 입센 작품에 대한 번역은 수행되지 않았고, 해방 이후 허집과 정인섭이 각각 『인형의 집』(조선공업문화사, 1949 / 양문사, 1954)과 『바다의 부인』(신아출판사, 1968)을 출판한 것이 전부다. 이와 비교하여 중국에서는 <인형의 집>이 1918년 『신청니엔(新靑年)』에 번역·게재되었고, 천지아(陳嘏)의 『傀儡家庭』(商務印書館, 1918)에 이어 <群鬼>(『新朝』 5호, 1919) 명의로 <유령>이, <社會柱石>(『小說月報』, 1920)라는 명칭으로 <사회의 기둥>이 번역·소개된다. 1930년대에 들어서는 <인형의 집>과 입센 중심이기는 하나 꾸준히 번역과 공연이 이어진다.

<인형의 집>은 입센의 대표작이며 식민지 및 전근대에 대한 문제의식을 환기할 수 있는 작품이기에 식민지 조선과 중국 모두 <인형의 집>을 먼저, 또 중점적으로 번역·소개한 것은 어쩌면 당연한 과정이라 할 수 있겠다. 그러나 이후 입센을 수용하는 방향과 방식은 차이를 보인다. 그 이유는 무엇이며, 그것이 갖는 의미는 무엇인가. 동아시아에서 입센에 대한 인식은 어떻게 구성되는가. <인형의 집>을 통한 입센의 첫 등장 이후, 식민지 조선에서 입센을 받아들이는 형태를 확인한다면, 식민지 조선에서 입센이 어떤 위치를 갖는지, 어떤 의미를 가지는지 이해할 수 있으리라 판단한다. 즉 이 연구에서 밝히고자 하는 바는 식민지 조선이라는 특수한 환경과 근대가 형성되어가는 시기 속에서 번역과 공연을 통해 수용된 입센이 어떤 식으로 이미지화 되어 가는지, 그리고 그 이유와 의미이다. 근대에 대한 다양한 지향점이 공존하고 충돌하는 가운데서 식민지 조선으로 진입한 입센 역시 충돌의 과정을 거치게 된다. 이를 통해 식민지 조선에서의 입센은 일본이나 중국과도 다른 의미를 갖게 된다. 이 의

---

공연을 준비한 것은 의미 있지만 무풍적 권태의 지속과 배우의 작품에 대한 이해 부족으로 작품의 분위기가 관중에게 침투되지 못했다고 지적하였다.

미를 탐구하기 위하여 이 연구는 먼저 식민지 조선에서의 입센과 그의 작품에 대한 구현 방식을 논의하고자 한다. 특히 <인형의 집> 번역 및 단행본 발간 이후 이어 발간된 이상수 역의 『해부인』(한성도서, 1923)을 중심으로 입센의 번역과 수용 과정을 분석하여, 의미를 규명할 것이다.

식민지 조선에서 입센의 수용 및 번역과 관련하여서는 크게 번역과 관련된 논의, 입센주의와 관련한 의미 규명, 입센 수용이 식민지 조선의 문학에 미친 영향 등 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 먼저 <인형의 집> 번역과 관련하여, 1920년대 번역본 간의 비교 분석을 통하여 이시기 주체적인 의식을 가지고 번역을 시도하였다는 의미가 밝혀진 바 있다.<sup>3)</sup> 번역가의 주체적인 의식이 번역 과정에서 나타난다는 것은 당시 입센의 수용과 번역이 단순히 언어와 언어 간의 번역이 아니라 당시 근대 주체의 인식과 주변 환경의 영향 속에서 이루어졌음을 의미한다고 볼 수 있다. 이어 입센주의, 특히 식민지 조선에서의 입센주의 혹은 노라이즘에 관한 의미를 규명한 논의들은 이 연구와도 일견 궤를 같이 한다. 먼저 이승희의 경우, 번역 주체가 식민지 조선의 입센 번역을 통하여 근대적 기획의 명분을 획득하면서 동시에 성정치를 수행하였다고 본다.<sup>4)</sup> 이상우는 입센주의에 대한 인식 구성이 여성 해방 운동을 주창한 사상가로서의 입센의 영향이 컸다고 본다.<sup>5)</sup> 이것이 1930년대 창작극에 영향을 주긴 하나 사상적 근대성을 획득하지는 못하고, 남성 주체의 인식과 대중극단의 흥행에 따라 통속화되었다는 것이다. 이승희와 이상우 모두 입센을 수용하는 남성 주체에 주목한다는 점에서 이 연구와도 관련성이 짙다. 다만 이 연구는 입센과 그의 작품이 이미지화되어가는 실제적인 양상을 <해부인>을 통

3) 김재석, 「1920년대 <인형의 집> 번역에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012.

4) 이승희, 「입센의 번역과 성 정치학」, 『여성문학연구』 제12호, 한국여성문학학회, 2004.

5) 이상우, 「입센주의와 여성, 그리고 한국 근대극」, 『현대문학의 연구』 제25호, 한국문학연구학회, 2005.

해 확인한다는 점에서는 또 다르다. 김연수는 번역 행위에서 일어나는 문화 전이에 주목하여, 오히려 동아시아에서의 번역이 작가의 의도에 근접하여 자문화의 맥락 속에 변형되었다고 평가한다. 그러나 젠더의 관점에서는 근대의 수혜를 빚겨갔으며, 이종의 지배질서를 깨닫는 데서 의미를 찾는다.<sup>6)</sup> 류진희의 경우, 당시 대표적인 신여성이었던 나혜석과 김일엽을 연결하여 노라이즘을 살핀다.<sup>7)</sup> 즉 나혜석은 노라와 자신을 동일시하고, 김일엽은 노라와 거리 두기를 하는데, 노라이즘 속에서 이러한 양가적 태도를 가진 노라가 두 인물 외에도 부단히 생성되었다는 것이다. 이상의 연구는 식민지 조선에 입센이 번역되면서 근대극과 여성에 미친 영향을 다룬다는 점에서 의미 있다. 다만 류진희가 일부 <해부인>을 다루고 있음을 제외하면 대부분이 <인형의 집>을 중점적으로 논의하고 있다는 점은 아쉽다. <해부인>의 번역으로 이어지는 과정 역시 식민지 조선에서의 입센이 어떻게 구현되는가를 보여주는 중요한 지점이기 때문이다. 마지막으로 입센이 식민지 조선의 근대 문학에 미친 영향을 다룬 논의가 있는데, 이는 영향 받은 작품을 중점적으로 다루는 경우가 많아 이 연구의 주제와는 다소 차이가 있으므로 연구사 검토를 생략하기로 한다.<sup>8)</sup> 다만 장르를 불문하고 당시 입센과 영향 관계를 가진 작품이 존재한

6) 김연수, 「번역과 근대적 문화전이: 입센의 『인형의 집』 수용 양상 비교를 중심으로」, 『독일어문학』 제59호, 독일어문학회, 2012.

7) 류진희, 「한국의 입센 수용과 노라이즘의 역학」, 『나혜석 연구』 제2집, 나혜석학회, 2013.

8) 입센과 식민지 조선의 창작물을 대상으로 한 연구는 먼저 연극 작품에 나타난 의미를 규명한 연구와 주로 소설, 특히 채만식의 『인형의 집을 나와서』를 중심으로 변용되어가는 과정을 다루는 연구가 주를 이룬다. 주요 연구와 최근의 연구는 다음과 같다.

김미지, 「<인형의 집> '노라'의 수용 방식과 소설적 변주 양상」, 『한국현대문학연구』 제14집, 한국현대문학회, 2003.

김재석, 「김우진의 여성 인식에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 제28집, 한국극예술학회, 2008.

김재석, 「<최후의 악수>의 <인형의 집> 전유와 「극예술협회」의 근대극

다는 것은 입센에 대한 번역이 그리 많지 않았음에도 식민지 조선에서 입센을 통한 의미 획득 시도가 있었음을 의미한다고 할 수 있다. 한편 <해부인>을 번역한 이상수에 대한 논의가 있는데, 해당 논의는 이상수의 창작소설 『다각애』를 중심으로 번역가로서의 이상수의 이력을 재구하는 것을 목적으로 하고 있다. 아직 명확히 알려지지 않은 번역가 이상수의 면모를 재구하였다는 점에서 의미 있다.<sup>9)</sup>

연극 작품의 수용 양상은 번역과 공연으로 나뉜다. 번역과 공연이 언제, 어떻게 이루어지느냐에 따라 생성되는 의미 역시 달라진다. 그런데 식민지 조선에서 <인형의 집>을 비롯한 입센 작품의 상연은 다소 요원하였다. 이에 1920년대 작품 번역이 이루어지고, 1930년대에 작품이 상연되는 등 번역과 공연 사이에 시기적인 차이가 발생하였다. 그럼에도 입센의 번역과 공연을 구분하여 볼 수는 없다. 번역 과정에서 나타나는 인식들이 이후에도 상호 영향을 주고받기 때문이다. 이에 이 연구에서는 <인형의 집> 수용으로 비롯된 입센의 작품 번역과 입센에 대한 당시 근대 주체의 글들을 중심으로 식민지 조선의 입센을 재구하되, 이후 공연에 대한 상황 역시 곁들여 입센과 <해부인>의 의미를 살피기로 한다.

지향, 『어문학』 120집, 한국어문학회, 2013.

박정희, 「『家出한 노라』의 행방과 식민지 남성작가의 정치적 욕망」, 『인문과학연구논총』 제39호, 명지대학교 인문과학연구소, 2014.

안미영, 「한국 근대소설에서 헨릭 입센의 『인형의 집』 수용」, 『비교문학』 제30집, 한국비교문학회, 2003.

이수정, 「채만식의 『인형의 집을 나와서』에 나타난 ‘노라’ 모티프의 수용과 변용」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

양시내, 「입센 『인형의 집』 ‘이어쓰기’의 두 사례」, 『카프카연구』 제35집, 한국카프카학회, 2016.

윤수미, 「노라를 통해서 본 채만식 소설의 윤리성」, 『한국언어문화』 제58집, 한국언어문화학회, 2016.

정선태, 「『인형의 집을 나와서』: 입센주의의 수용과 그 변용」, 『한국근대문학연구』 통권 6호, 한국근대문학회, 2002.

- 9) 박진영, 「문학청년으로서 번역가 이상수와 번역의 운명」, 『돈암어문학』 제24집, 돈암어문학회, 2011.

## 2. 독자지향적인 번역의 수행

1921년 백화 양건식과 박계강의 공역으로 매일신보에서 연재되었던 <인형의 가>는 이듬해 6월 단행본 『노라』로 출간된다. 양건식은 이미 매일신보 연재 당시 오·탈자, 내용이나 인물 대사의 오류 등을 바로 잡아 단행본으로 출간할 예정임을 알린 바 있다.<sup>10)</sup> 이어 같은 해 11월 이상수가 번역한 『인형의 가』<sup>11)</sup>가 간행되었다. 6개월이 채 되지 않은 기간 차를 두고 같은 작품이 번역·출판된 정황은 특이하면서도 한편으로 이 시기 식민지 조선에서 입센에 대한 관심과 요구가 서적 흥행도 보증할 수 있을 정도로 높다고 해석할 수 있다. <인형의 집> 번역을 선점한 양건식은 <인형의 가> 연재를 시작하며 해당 각본이 본래 이전 해에 신여자사에서 상연하려다 중지된 것임을 밝힌다.<sup>12)</sup> 이는 김일엽이 단행본 『노라』의 발문(跋文)에서 본래 공연을 시도하였음을 한 번 더 밝히면서 더욱 명확해진다.<sup>13)</sup> 즉 <인형의 가> 번역에는 직접 번역을 수행한 양건식을 비롯, 잡지 『신여자』, 특히 김일엽이 함께 관련되어 있다.<sup>14)</sup> 그러나 이상수의 경우, 어떤 과정을 거쳐 입센의 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>을 번역하였는지 구체적으로 밝힌 바가 없다. 김재석은 이상수의 <인형의

10) 양건식, 「『人形の 家』에 대하여」, 『매일신보』, 1921.4.9.

11) 이 연구에서는 단행본 『인형의 가』의 내용을 구체적으로 다루고 있지는 않지만 1929년 재판된 판본을 대상으로 살펴보았음을 미리 밝혀둔다. 또한 양건식의 매일신보본은 <인형의 가>로, 이상수의 단행본은 『인형의 가』로 구분하여 표기하기로 한다.

12) 양백화·박계강 공역, 「『人形の 家』」, 『매일신보』, 1921.1.25.

13) 김일엽, 「跋」, 양백화 역, 『노라』, 영창서관, 1922.

14) 수용 주체를 중심으로 한 <인형의 집> 수용 연구는 이수은, 「한국과 중국의 <인형의 집> 수용에 대한 비교 연구」, 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2015 참조.

집> 번역에 대해서 매일신보본, 즉 양건식과 박계강의 공역본의 미진함을 확인하고, 이를 개선하는 동시에 이들의 번역을 넘어서려는 의도로 해석한다.<sup>15)</sup> 단행본 발간까지 미리 예고한 작품을 굳이 자신의 번역본으로 간행하고자 한 데는 그러한 의도도 분명히 존재하였을 것이다. 그런데 이상수가 매일신보본을 개선하고 극복하려는 목적으로 번역을 수행하고자 했어도 그것이 번역가 이상수 개인의 결정만으로 재정적인 이익을 추구하는 단행본 발간으로 이어지는 것은 쉽지 않다. 당시 이상수가 식민지 조선에서 유명세를 떨친 작가이거나 번역가로 인정받은 게 아니라 하는 점 역시 이를 뒷받침한다. 이상수의 행적에 대한 자료가 미비한 까닭에 확인할 수는 없지만 현재 이상수가 일본에서 돌아와 가장 먼저 확인할 수 있는 활동이 <인형의 집> 번역이기 때문이다.<sup>16)</sup> 말하자면 양건식은 신여자사의 의뢰를 받고 번역에 착수하였음을 확인할 수 있지만 이상수의 번역 동인은 그에 비해 그리 구체적이지 않다.

『인형의 집』이라 하면 누구든지 먼저 부인 문제를 상상하게 되는 것은 원작자 입센이 『인형의 집』을 쓸 때에 부인은 부인되기보다 먼저 사람이라 하는 정신으로, 또 사람과 사람 사이에 관계를 명확하게 해결하여 쓴 까닭이며 이에 부인의 개성의 자각과 부인 운동의 경중이 되었도다.<sup>17)</sup>

이상수가 번역한 『인형의 가』 머리말은 매일신보본과 마찬가지로 <인

15) 김재석, 앞의 글, 2012, 22-23면.

16) 이상수는 1919년 9월 와세다 대학에 입학한 것으로 알려져 있다. 그에 대한 정보는 요시찰 명부 「왜정시대 인물사료」를 참고로 하였다. 여기에도 이상수에 대한 자세한 기록이 남아있는 것은 아니나 대략적인 이상수의 출신, 일본 등지에서 몇몇 활동을 확인할 수 있다. 이 연구에서는 한국사 데이터베이스에서 제공하는 「왜정시대 인물사료」 전자 자료를 통하여 이상수의 행적을 확인하였다. (한국사 데이터베이스, [http://db.history.go.kr/id/im\\_108\\_02873](http://db.history.go.kr/id/im_108_02873), accessed 2017.07.16.)

17) 갓별(이상수), 「머리말」, 『人形の 家』, 한성도서, 1922, 2-3면.



형의 집>이 부인 문제를 논하고 있다고 언급한다. 즉 선행 번역본과 완전히 차별성을 갖는 문제의식을 제기하지 않는다. 이는 이상수가 기존의 문제의식에 공감하고, 이를 식민지 조선에 널리 알리려는 목적을 가졌거나 혹은 종래의 번역본이 얻은 뜨거운 반응을 이어 받아 지속하려는 목적을 지녔다고 볼 수 있다. 그런데 『인형의 가』 이후 활동을 살펴보면, <해부인>을 제외하고 이상수의 번역 및 창작 활동은 주로 대중적이고 통속적인 작품에 치중되어 있어 이상수의 번역 의도가 양견식을 위시한 신여자사와 동일하다고 보기는 어렵다.<sup>18)</sup>

다만 이상수의 작품 선택과 번역 의도는 두 가지 측면에서 접근하여 추측해볼 수 있는데, 먼저 <해부인>을 출판한 한성도서주식회사의 정체성이다. 잠시 주춤하였던 식민지 조선의 출판 업계는 1920년대 일제의 문화 정치의 흐름에 따라 다시금 호황을 누리는데,<sup>19)</sup> 그중에서도 한성도서주식회사는 동시기 여타 출판업계와는 또 다른 특징을 지니고 있다. 기존의 출판업계가 전문 출판인들로 구성되어 꾸러졌다면 한성도서는 당시 지식인들을 중심으로 꾸러졌으며,<sup>20)</sup> ‘우리의 進歩와 文化의 增長을 위하여 始終 努力하기로 自任’한다는 창립 취지와 외국의 유명한 서적을 번역하여 사회를 소개하겠다는 목적으로<sup>21)</sup> 설립되었다. 주로 근대적 교

18) 『인형의 가』 이후로 이상수의 번역 활동은 『해부인』(한성도서, 1922), 『사랑의 설움』(문우당, 1923 / 원작 조제프 베디에(Joseph Bédier), *le roman de Tristan et Iseut*, 1900), 『인육 장사』(박문서관, 1923 / 원작 엘리자베스 스케인(Elisabeth Schøyen), *Den hvite slavinde*, 1910), 「불꽃」(『매일신보』, 1923.12-1924.4 / 원작 기쿠치 칸(菊池寛), 「火華」, 1922) 등으로 이어지고, 창작 소설로 『다각애』(정문사, 1925)가 있다.

19) 일제 강점기 출판에 대한 논의는 강효순, 「일제시대 민간 서적 발행 활동의 구조적 특성에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2000 참조.

20) 강효순, 「조선도서주식회사의 설립과 역할에 대한 고찰」, 『근대서지』 제 6호, 근대서지학회, 2012 및 김종수, 「일제강점기 경성의 출판문화 동향과 문학서적의 근대적 위상」, 『서울학연구』 제35호, 서울시립대학교 서울학연구소, 2009 참조.

육을 받은 독자를 대상으로 삼고,<sup>22)</sup> 독자를 교육하여 다층적으로 문화에 접근할 수 있게 하는 역할을 수행하고자 한 것이다. 창립취지와 목적을 결합하여 보면 한성도서는 외국 서적을 번역하고 소개하는 것이 곧 식민지 조선의 문화가 성장하고 진보할 수 있는 길이라 판단한 것으로 보인다. 이 시기 한성도서는 다수의 출판업계 내에서 입지를 확보하고, 상업적인 이익을 추구하면서도 식민지 조선의 문화적 발전을 꾀할 수 있는 서적을 출판해야 한다는 이중의 목적을 지니고 있다. 이를 토대로 보면 한성도서가 1920년대 세계문학 및 세계문학총서의 간행을 기획하면서 번역가 이상수를 통하여 입센의 작품을 출판, 기획하였을 가능성이 농후하다. 한성도서에 있어 <인형의 집>은 근대 작가로 손꼽히는 입센의 작품으로, 외국의 유명 서적을 번역하여 사회에 소개하겠다는 취지에도 적합하고, 식민지 조선의 문화에 영향을 줄 수 있는 데다 이미 선행 번역가의 연재를 통해 검열 통과 및 흥행까지 확인한 가장 적절한 작품이었을 것이기 때문이다. 즉 『인형의 집』은 이상수 개인의 의지만으로 발간된 것이 아니라 한성도서의 입장에서 영창서관에서 발간된 양건식의 번역본을 능가하기 위한 기획의 일환이었다고도 추측할 수 있다.

이상수의 흔적 역시 확인할 필요가 있다. 「왜정시대 인물 사료」에 따르면 일본 유학 시절 이상수는 재동경유학생학우회와 고학생 동우회에 소속되어 있었으며, 1920년 4월 만주일보 조선 통신원이라 사칭하고 여러 가지 불온한 통신을 하였다고 기록되어 있다. 재동경유학생학우회는 비교적 대중적인 단체이면서도 기본적인 성향은 식민지 조선의 독립을 지지하였으며, 고학생 동우회는 그보다 더 사회주의적인 성격을 띠고 있는 단체였다.<sup>23)</sup> 만주일보 기자를 사칭한 사건 역시 친일파를 처단하려고 하

21) 김성연, 「1920년대 번역계의 세대 교체—한성도서주식회사와 장도빈의 출판 활동을 중심으로—」, 『반교어문연구』 제31집, 반교어문학회, 2011, 35면.

22) 박진영, 「책의 발명과 출판문화의 탄생」, 『근대서지』 제12호, 근대서지학회, 2015 참조.

였던 양근환이 체포, 압송되던 중 이상수가 스스로를 만주일보 기자라며 면회를 청했던 사건을 뜻한다.<sup>24)</sup> 귀국 후에는 이렇다 할 사상적인 행보는 확인된 바가 없으나, 위의 활동들을 토대로 이상수가 기본적으로 사회에 대한 문제의식을 내포하고 있음은 추측가능하다. 물론 이상수 외에 김억, 노자영, 오천석 등 한성도서에서 번역을 맡은 대다수 인물이 한성도서의 관계자였음을 고려하면, 한성도서 측에서 와세다 대학 유학생이라는 타이틀을 지닌 이상수에게 번역을 의뢰하였을 가능성도 고려해야 한다. 그렇다면 이상수의 성향과 한성도서의 지향점이 일치하는 지점이 있었기에 이들의 번역과 출판 기획이 성립되었다고 보는 것이다. 즉 대중적인 인기와 상업적인 이익, 그리고 문화적인 계몽과 발전을 동시에 꾀하던 한성도서의 목표와, 독자의 이해와 범위를 고려하면서도 문제의식 역시 내포하고자 하였던 이상수의 목적이 맞아떨어진 것이 입센의 <인형의 집>과 <해부인>의 번역·출판이었다고 할 수 있겠다. 아래에서 살펴볼 <해부인>의 서문뿐만 아니라, 이후 <인육 장사>의 서문에서도 외국 용어에 대한 이해를 구하는 등 이상수가 대중 독자와 문제의식 사이에 서 있었음을 확인할 수 있다.

『노라』와 『인형의 가』의 발간 간격만큼 이상수의 『인형의 가』와 『해부인』의 발간 간격 역시 짧다. 1922년 11월 『인형의 가』가 발간되고 약 7개월 뒤, 1923년 6월 이상수 번역의 『해부인』이 한성도서를 통해 발간되었다. 실제로 『노라』와 『인형의 가』 출간 외에도 한성도서와 영창서관이 경쟁적으로 작품을 출간 연재한 적이 있음을 고려하면,<sup>25)</sup> 짧은 발간 간격이 그리 이상하지는 않다. 더불어 <인형의 집> 번역이 가져온 인기 등을 빠르게 이어가고자 하는 목적도 있을 것이다. 다만 입센의 <민중의 적>

23) 박찬승, 「1920年代 渡日留學生과 그 사상적 동향」, 『한국근현대사연구』 제30집, 한국근현대사학회, 2004.

24) 「刑事九名の警護中에 梁權煥東京着」, 『동아일보』, 1921.3.4.

25) 김성연, 앞의 글, 2011, 45면.

이나 <사회의 기둥>과 같은 작품 역시도 <인형의 집>만큼 식민지 조선 내에서 충분히 인기를 얻을만한 작품인데도 <바다에서 온 부인>을 번역한 이유는 무엇일까. 표면적으로는 검열의 문제를 추측해볼 수 있지만, 그것만으로는 왜 <바다에서 온 부인>을 택하였는지에 대한 온전한 답이 완성되지 않는다. 이에 대한 단서는 이상수가 남긴 단행본 『해부인』의 머리말에서 확인할 수 있다.

이상수의 <해부인>은 시마무라 호게츠(島村抱月)의 일역본 『우미노후진』(海の夫人)(早稲田大学出版部, 1914)을 저본으로 삼았을 가능성이 상당히 유력하다. 시마무라 호게츠의 역본과 이상수의 역본을 비교·대조하여 보면, 전반적으로 유사성을 띠고 있다. 이를테면 작품의 초반, 린스트란드가 배가 들어오는 것을 바라보며 말하는 장면에서 ‘한 사오 년 이래로 이처럼 여행객이 심히 모혀드는 것은 참!’(5면)이라는 대사는 시마무라 호게츠의 역본에서 ‘この四五年、旅行の盛んになつた事つたら’(12頁)이라는 대사를 번역한 것으로 ‘사오 년’이라는 정확한 햇수 표현을 예로 들 수 있겠다.<sup>26)</sup> 번역본 전반이 일치하는 것뿐만 아니라 이상수의 <해부인> 머리말 역시 『우미노후진』의 서언(緒言)을 참고한 흔적이 엿보인다. 다만 시마무라 호게츠의 역본과 이상수의 역본이 완전히 일치하지 않는 까닭은 『인형의 가』 번역에서처럼 이상수 나름의 의식이 반영되어 수정된 부분들이 존재하기 때문이다.<sup>27)</sup>

시마무라 호게츠는 서언에서 ‘바다에서 온 부인(海からの夫人)’이라는 제목을 왜 ‘바다의 부인(海の夫人)’으로 바꾸었는지를 설명하고, 이 작품이 입센의 작품에서 가장 다방면을 다룬 작품이라 평하며 그 특징을 일곱 가지로 나누어 설명한다. 더불어 게이주츠자(藝術座)에서 공연을 하였

26) 비슷한 시기 다른 일역본은 ‘近年’으로 번역하고 있다. (草野柴二 譯, 『海の夫人』, 『歌舞伎』 118号, 東京: 歌舞伎發行所, 1910, 5頁)

27) 이상수의 『인형의 가』 번역과 번역가로서의 의식에 대해서는 김재석, 앞의 글, 2012 참조.

던 상황 등을 비교적 상세하게 서술한다.<sup>28)</sup> 이상수는 그중 제목을 바꾼 이유와 일본에서의 공연 상황 등을 제외한 시마무라 호게츠의 서언을 차용한다. 이상수가 언급한 <해부인>의 특징, 즉 사회극 중 낭만적 색채를 갖고 있다는 점, 다른 작품에 비하여 가장 많이 자연계를 배경으로 삼았다는 점, 계모와 전처소생과의 사이를 세밀하게 그려내어 인정소설의 흥미를 갖추고 있다는 점 역시 시마무라 호게츠가 서술한 일곱 가지 특징 중 세 가지를 차용한 것이다. 시마무라 호게츠가 밝힌 일곱 가지 특징 중 이상수가 차용하지 않은 네 가지는 주로 사회극 중 유일하게 희극이라는 평가 혹은 무대 구성과 같은 작품의 극적인 특성이다. 실제 이상수의 <해부인> 번역에서도 지시문 중 인물의 등·퇴장하는 정확한 위치를 생략하는 경우가 곳곳에 보인다. 거꾸로 말하자면 이상수는 이 작품을 무대에 올리기 위해서라기보다는 내용적인 측면에 집중하여 독자들에게 전달하기 위한 목적으로 번역을 수행하였다고 할 수 있겠다. 이상수의 목적은 머리말의 첫 문단에서도 나타난다.

社會改造의 大思想家 헨리, 입센 先生은 「人形の 家 머리말」에도 紹介함과 갖치 近代文學의 아비오 近代劇의 한 아비로써 人生社會에 存在한 모든 無理와 不法과 不公平 그속에 잇는 眞正의 不公平한 男性對女性의 性的道德革命의 先驅者가 되어 文學者나 詩人이나 劇作家로의 名聲과 尊敬보담 몇갑절 社會改造의 思想家로 人生의 恩人이란 崇拜를 맞는도다

「해부인」은 입센 先生의 作品 中에도 가장 多方面으로 現社會에 適應되며 先生의 精神인 婦人問題 戀愛問題 結婚問題 等 여러가지 問題의 骨子를 描寫하여 問題劇인 「人形の 家」와 姉妹篇 이라 할지? 續篇이라 할지? 系統的思想으로 著作한거시다<sup>29)</sup> (강조 - 인용자)

28) 島村抱月, 「緒言」, 『海の夫人』, 東京: 早稻田大學出版部, 1914, 1-8頁. 해당 역본은 머리말과 작품 본문의 쪽수를 별도로 매기고 있다.

29) 갓별, 「머리말」, 『海夫人』, 한성도서, 1923, 1면.

입센과 그의 작품에 대하여 ‘근대극의 아비’라는 평가를 하기는 하나, 문학자나 시인보다도, 사회개조의 사상가이자 혁명의 선구자로서의 입센의 위치를 더욱 높이 평가한다. 여기서 그가 <해부인>의 극적인 특성보다는 작품의 정신적인 측면에 초점을 맞추고 있으며 특히 이를 『인형의 가』의 연장선상에서 두고 보려는 의도가 강함을 확인할 수 있다. 시마무라 호게츠 역시 입센이 <인형의 집> 창작 이후 9년이 지나서 <바다에서 온 부인>을 창작하였다든지 연애문제, 결혼문제 등을 골자로 한 작품이라는 언급은 하지만 이를 굳이 강조하지는 않으며, <인형의 집>과의 관련성을 크게 언급하지는 않는다. 그도 그럴 것이 일본에서 분케이쿄카이(文藝協會)의 <인형의 집>이 공연되었을 때 사회적으로 뜨거운 반응이 일자, 츠보우치 쇼요(坪内逍遙)가 직접 사회에 위해를 가할 의도는 없었다고 밝히기도 하였을 뿐더러, 다음 공연 <고향> 역시 공연 금지 처분을 받자 시마무라 호게츠가 스스로 결말을 개작한 바 있을 정도로 연극의 사회적 역할 수행에 대해서 민감하게 반응했기 때문이다.<sup>30)</sup> 더욱이 <우미노후진>을 무대에 올렸던 당시의 시마무라 호게츠와 게이주츠자는 일원적인 고급 예술을 추구하는, 예술지상주의라는 방침으로 작품의 상징주의적인 면에 초점을 맞추어 공연한 것이지, 사회극으로서 <우미노후진>을 공연한 것이 아니었다.<sup>31)</sup> 더불어 게이주츠자의 당시 공연이 흥행에 실패하였음을 고려하면, 이상수가 <인형의 집>처럼 일본에서의 뜨거운 반응을 식민지 조선에서도 기대하면서 번역을 수행하였다고 보기도 어렵다.

그러나 역자는 선생의 어떤 주의에 공명되는 점이 있어서 먼저 「인형의 가」를 번역하고 뒤를 계속하여 그 자매편 되는 「해부인」을 이에 번역

30) 오자사 요시오, 명진숙·이혜정·박태규 옮김, 『일본현대연극사 : 明治·大正 편』, 연극과인간, 2012, 58-61면.

31) 위의 책, 103-105면.

하노니 이는 물론 부인 문제인 동시에 부인의 자유를 동일한 人의 자유로 존중하며 부인 자신의 책임 각성을 催促하는 것이 근본적 정신이므로 ... (중략)... 오즉 그 内容의 精神과 思想에만 注意하여 주심을 바라노라<sup>32)</sup>  
(강조 - 인용자)

『인형의 가』 머리말에서 번역자로서 의견이나 생각보다 입센에 대한 소개와 관련한 사회 문제 등을 설명하였던 이상수는 <해부인>의 머리말에서는 비교적 번역가의 입장에서 작품을 선택한 이유 등을 비교적 구체적으로 설명한다. 이상수 스스로가 ‘어떤 공명되는 점이 있어 먼저 『인형의 가』를 번역하고 계속하여 그 자매편 되는 <해부인>을 번역하였다’는 것이다. 그가 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>에서 공명하였던 점은 부인 문제를 다루고 있다는 점이겠다. 그래서 <해부인>을 자매편이라 지칭하며 독자들이 반드시 읽기를 청한다. 신문에 실린 <해부인>의 광고에도 이상수의 머리말 첫 두 문단을 축약한 글과 함께 “個性의 自由와 解放을 부르지는 男女靑年으로 뉘 아니 읽으며 더욱이 『人形의 家』(一名노라)를 愛讀한 이로는 아니 읽지 못할가하노라!”<sup>33)</sup>라고 강조되어 있다. 시마무라 호게츠의 역본을 저본으로 삼고, 그의 관점을 참고하면서도 이를 선택적으로 차용하고 사상가로서의 입센의 위치를 높이 평가함으로써 <해부인>을 <인형의 집>과 같은 사회극의 관점에서 바라보게끔 독자를 이끌고 있다고 할 수 있다.<sup>34)</sup> 물론 <인형의 집>을 함께 엮는 것은

32) 갓별, 앞의 글, 1923, 2면.

33) 『『해부인』 지면 광고』, 『동아일보』, 1932.7.1.

34) 물론 일본에서도 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>을 여성이라는 관점에서 연결하여 보는 관점이 존재하였다. 우에다 빈(上田 敏)은 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>이 결혼문제라는 동일한 관계성을 지니고 있고, 부부간의 애정이나 어려움을 다루고 있다고 보며, 다만 <바다에서 온 부인>은 <인형의 집>과 달리 가정에 남는 결말을 취하고 있다며 둘을 비교해보아도 재미있을 것이라 설명한다. (上田敏, 『海の夫人』(其二), 『こころの華』 9巻 6号, 東京: 竹柏會出版部, 1905, 39頁.) 아라키 슈이치

<인형의 집> 번역에서 얻은 인기를 이어가려는 상업적인 목적도 분명히 있을 것이다. 그러나 두 작품에서 “부인 문제인 동시에 부인의 자유를 동일한 인(人)의 자유로 존중하며 부인 자신의 책임 각성을 최촉(催促)”하는 근본적으로 동일한 바탕을 찾아내었기 때문이기도 할 것이다.

실제로 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>은 창작 시기가 다르지만, 비교적 유사한 극적구조를 지닌다. 비밀이 있는 여주인공 노라와 에리다, 그리고 그 비밀을 가장 먼저 알게 되는 등장인물 린데 부인과 아른홀름이 있다. <인형의 집>에서 그러하였듯, 비밀이 밝혀지는 순간 어떤 결과를 초래할지는 알 수 없으며, 비밀을 품고 있음을 암시하는 장면이 곳곳에 배치되어 있다. 이를테면 화가 발레스타드가 그리려 하는 인어의 최후는 마치 바다를 늘 그리워하던 에리다를 암시하며, 이방인(이상수의 번역본에서는 ‘외국사람으로 표기)에게 결혼을 약속하고 배신한 여인의 이야기를 들은 린스트란드는 그 당사자가 에리다인 줄도 모른 채 에리다 앞에서 ‘정절 없는 계집’이라 비난하거나 곧 이방인이 그녀를 해하러 올 것이라 예고하는 장면이 그러하다.

그래서 이상수는 <해부인>의 독자 혹은 반드시 읽어야 하는 독자를 부인들로 상정하고, 그들을 위하여 누구든 알아볼 수 있게 우리말로 쓰려고 하였다고 밝히고 있다.<sup>35)</sup> 실제로 이상수는 그 점을 상당히 신경 써

---

(荒木秀一) 역시 서문에서 일본의 신여성을 논하며 <인형의 집>과 <유령>, 그리고 <바다에서 온 부인> 세 작품을 소위 근대문제의 하나인 부인의 자각, 해방, 결혼과 같은 문제를 재료로 삼아 상통하는 철학적 관점이 나온다고 평가한다. (荒木秀一, 『海の婦人(イブセン)』, 『近代劇物語』 第1卷, 東京: 大日本図書, 1913.) 식민지 조선의 번역이 일본을 통한 종역임을 고려하면, 일본의 이러한 관점이 이상수 등에도 영향을 미칠 수 있다. 그럼에도 일본과 달리, <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>만이 번역된 것은 식민지 조선의 독특한 지점이다.

35) 이것이 비단 이상수의 자의적인 판단은 아닌 것으로 보인다. 실제 1920년대에 들어 독서하는 여성 독자층이 늘어나고 있었고, 오히려 더욱 적극적인 독서활동을 수행하였기 때문이다. (천정환, 『근대의 책 읽기』, 푸른역사, 2003, 336-357면 참조)



서 번역한 것으로 보인다. 미리 작품의 독자를 상정하고, 그들의 이해를 돕기 위한 이상수의 번역은 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있는데 문화적인 차이나 이해의 정도를 고려하여 설명을 덧붙이거나, 어렵거나 통용되지 않는 단어의 삭제 및 대체, 그리고 두어 마디의 대사를 추가하여 대화의 흐름을 자연스럽게 만드는 형식이다. 이중 대사를 추가하여 대화의 흐름을 자연스럽게 만드는 번역의 양상은 <해부인>의 곳곳에 산재하여 있으며, 지시문 및 대사에 의성어나 의태어를 보태어 독자의 즐거움을 더하기도 한다. 이를테면 제 2막의 무대 배경을 설명하는 첫머리에서 시마무라 호게츠는 “木立ある高臺の見晴の上(65頁)”와 같이 공연을 의도하고 무대를 설명할 수 있게 번역하는데, 이상수의 번역본에서는 “마을 뒤 나무들이 쭉긋쭉긋하게 산언덕 우에(39면)”와 같이 독자의 상상력을 보다 감각적으로 자극할 수 있는 의성어나 의태어를 사용하는 부분이 잦다.

- 힐데**            아! 그러면 춤 공부를 못해 보았소?  
『서양에서는 아무라도 춤을 공부하는 풍속』
- 링스트란드**    출 줄도 모르지만은 지금 내말은 그런 의미가 아니라 가삼에 병이 잇서서 썩고 춤을 출 수가 업다는 말이요 (42면, 강조 - 인용자)
- 에리다**           『피하드시』 아니요 그만두세요 못지 마시고 내버려 두세요! 에그! 여보시오 엇더케 하면 그 괴상망측한 생각이 업서질가요? 참! 인제야 말이지만은 그 죽은 년석 『자괴의 나흔 아달』 눈이 엇저면 그래요? (67면, 강조 - 인용자)
- 링그스트란드**    君は、此の土地のお方ですか?
- 파레스테드**     いや、さうじゃない。併し僕はもう此の土地にアックリマ——アックリマタイズしてるんで

す。同化してゐるんです。時<sup>トキ</sup>と習慣の力で引き  
付けられちやつたのです。(13頁)

**링스트란드** 당신은 이 동리에 사시는 량반이요?

**발레스테드** 아니요! 나는 본시 이 동리 사람은 아니지만은 발서 이곳  
사람으로 동화(同化)가 되어버렸소 시대(時代)와 습관(習  
慣)의 힘이 쓰러다 붓치는데 하는 수 업구려 (5면)

더불어 이상수는 문화적 차이나 독자의 이해 정도에도 세심하게 신경을 쓴다. 서양에서는 누구라도 춤을 공부하는 풍속이 있기 때문에 힐데가 저런 질문을 한다는 것을 이해시켜주거나 에리다가 말하는 죽은 녀석이 다름 아닌 그녀가 낳은 아들이라는 설명을 덧붙임으로써 극의 흐름을 이해할 수 있도록 도움을 주는 것이다. 또한 시마무라 호게츠의 역본에서는 ‘익숙해지다’라는 영단어 ‘Acclimatize’를 그대로 가타카나로 옮겨서 쓰지만, 이상수는 이를 아예 삭제해버린다. 별도로 대사를 추가하지는 않았는데, 동화되었다는 다음 문장으로 충분히 설명이 되기 때문이라고 판단한 것으로 보인다. 작품을 읽을 조선의 독자를 고려하였음이 보이는 부분이다. 이외에도 ‘イギリス海峽’을 우리식으로 ‘영국해협’으로 바꾸어 번역하기도 하며, 한편으로는 인물의 대화에 ‘네, 그렇습닛가와 같은 대사를 추가하여 비교적 대화의 흐름을 자연스럽게 바꾼 흔적이 곳곳에서 보인다. 더불어 짧은 문장들로 이루어진 지시문을 소설의 배경 묘사처럼 자연스럽게 이어서 번역한다거나 어색한 일본의 문장을 고쳐 쓴 부분도 확인할 수 있다. 이는 극본에 낯선 독자, 외국어나 한문에 익숙하지 않은 독자, 특히 여성 독자를 상정하고 독자의 이해를 돕기 위한 의역의 과정을 거쳤다고 할 수 있겠다. 이러한 의역은 작품의 주제나 구조를 크게 흔들지 않는 선에서 이루어졌고, 독자의 수준을 고려한 것이기 때문에 이상수의 개입이 크게 문제되지 않는다.

이상수가 독자의 존재를 분명히 인식하고, 자신이 상정한 독자의 범위를 구체화하고 있다는 점은 상당히 의미 있다. 물론 무대에 올릴 수 있게끔 고려한 지점들이 곳곳에서 삭제되어, 극적인 특성이 사라진다는 아쉬움도 존재하지만 이러한 독자지향적인 이상수의 번역은 그 자체에 대한 평가가 필요하다. 지식인과 달리 서양 문화를 잘 모르는 독자들의 접근성을 높임으로써 혹 상연이 되지 않더라도 1920년대 근대극을 접할 수 있는 독자층의 범위를 넓힐 수 있기 때문이다. 즉 주로 번역을 주도하는 지식인 계층이 계몽의 의미로 번역을 수행하는 데 그치는 것이 아니라 그것이 독자에게 전달될 수 있게 고민하면서 번역본이 내포하는 독자의 범위를 넓히고, 비교적 대중성을 갖추는 데로 나아간 것이다. 문제의식을 갖춘 작품을 선택하면서 동시에 이를 접하는 독자를 고려한 번역 수행은, 일방향적인 작업에서 벗어나 작품의 실질적인 유효성을 고민한 결과물이라 할 수 있다.

### 3. 은폐된 ‘자각한 남성’의 존재

그런데 한편으로 작품의 주제와 주인공 에리다의 성격을 달리 보이게 만드는 번역 작업은 문제적이다. 앞서 서술했듯이 <바다에서 온 부인>은 <인형의 집>과 공명할 수 있는 가능성을 내포하고 있지만, 번역의 과정에서 그 가능성이 틀어질 수도 있고, 혹은 두 작품을 통해 공명할 수 있는 주제가 달라질 수도 있기 때문이다. 이상수의 번역에는 그럴 만한 위험성을 내포한 부분이 존재한다. 먼저 작품에서 벌어지는 일련의 사건에 대한 에리다의 태도가 미묘하게 변하는 지점들이 있다. 이때 사건이란 에리다를 지배하고 있는 이방인의 존재가 점차 드러나고, 가까워지면서 발생하는 결과를 말한다. 에리다는 왕글과 결혼 생활을 하고 있

음에도 이방인의 존재에 여전히 영향을 받으며, 언젠든 그가 찾아올 수 있다는 불안감에 떨고 있다. 작품은 언제 그가 나타나 에리다 및 왕글(이상수는 '방엘로 번역)과 갈등을 벌일 것인지를 중점으로 극의 긴장감을 유지한다.

**방엘** 여보! 완전한 것이나 행복스럽다고 생각할 만한 것은 언제던지 완전하고 힘이 업슬 만한 경우가 아니면 안 될 터 이야!

**에리다** 「불평하게 쳐다보며」 그래—요? 그런 까닭에 내가……  
…(중략)…

**에리다** 오늘 아침에 당신이 이야기하시든 그 항해(航海)를 하신 지가 얼마나 되시나요?

**링스트란드** 내가 처음 병엿은 썬 말씀이여요?

**에리다** 글세요 오늘 아침에 이야기하시던 그 항해 말씀이여요 (64면, 강조 - 인용자)

특히 이것이 극 초반부에 긴장감을 주는 것은 에리다가 2막의 말미에서 왕글에게 일련의 일들을 밝히기 전까지 에리다 혼자 이방인이 왔음을 느끼고 그것을 숨긴 채 전전긍긍하고 초조해하기 때문이다. 독자 역시도 에리다가 왕글에게 이야기를 털어놓을 때까지는 그저 짐작 정도만 할 수 있기 때문에 에리다의 불안과 초조는 에리다의 행위나 말투를 통해서 확인할 수 있다. 그런데 이상수의 번역본은 이를 명확히 보여주는 지시문을 언뜻 다른 뜻으로 해석하거나 혹은 지시문을 삭제해버렸다. 왕글(방엘)이 에리다에게 힘이 없을 경우에만 행복하다고 생각할 수 있다고 말하였을 때, 에리다는 간신히 감정을 숨긴 채 쳐다본다. 그녀가 숨기고 있는 사실은 결국 그녀에게는 완전하지 않은 힘이며, 왕글이 원하는 완전함과 행복을 가져다주지 못하기 때문이다. 그래서 에리다는 왕글을 불안한 듯이 쳐다볼 수밖에 없다. 이를 시마무라 호게츠는 '불안한 듯이 바라

보며(不安さうに見つめて, 81頁)라는 지시문을 명확하게 번역하고 있는 반면, 이상수는 ‘불평하게 쳐다본다’로 번역하여 마치 에리다가 왕글의 요구에 불만을 가진 듯한 느낌을 주고 있다.

더불어 에리다가 이방인이 왔음을 느끼고 정보를 얻기 위하여 린스트란드에게 조심스럽게 질문을 던지는 장면에서도 역시 시마무라 호게츠는 ‘머뭇머뭇 거리며(稍ためらふやうに, 105頁)라는 지시문을 그대로 번역한다. 특히 무대 공연을 고려하였을 경우 대사는 물론이고, 인물의 행동이 관객에게 정보를 전달하기 때문에 이러한 지시문은 상당히 중요한데, 이상수는 아예 이 지시문을 삭제해버린다. 이 지시문의 삭제가 출판과정 혹은 번역과정에서 해당 부분이 누락되어 이루어졌을 가능성은 낮다. 해당 지시문 외에도 이상수의 번역본 곳곳에서 지시문을 삭제한 흔적이 보이기 때문이다. 이 지시문의 삭제는 에리다의 불안감을 지워버린다는 데 문제가 있다. 머뭇거리지 않고 린스트란드에게 질문을 던짐으로써 에리다가 마음에 숨기고 있는 비밀과 그에 대한 감정이 묻히는 까닭이다. 특히 이 작품은 에리다가 내내 가지고 있던 불안과 초조, 압박감이 극을 이어가다가 극의 말미에서 각성을 통해 그러한 감정들과 압박감에서 벗어나는 구조를 취하고 있다. 그런 구조 때문에 극의 말미가 더욱 의미 있게 다가온다는 점을 고려하면, 이상수의 이러한 번역은 독자에게 에리다의 감정과 깨달음을 제대로 전달하지 못할 가능성이 높다. 극의 말미에서 주인공 에리다의 대사를 바꾸거나 대사를 첨가하는 행위는 작품의 주제를 왜곡할 뿐만 아니라 한편으로는 번역가 이상수가 바라보는 <바다에서 온 부인>과 에리다가 무엇인지를 보여주기도 한다.

**방엘**            자—인제는 갖치 놀 수가 잇구려! 무슨 서늘한 것 좀 마셨으면 좋겜는데……

**에리다**            이애들아 무엇 좀 가져오느라 「자기는 사모뎡으로 가서 쫓출 가지고 온다」 (35면, 강조 - 인용자)

**방엘** 「외랑 우에서 에리다의 손을 단단이 잡으며, 어—착하지  
고마워! 그것케 해주니 내가 얼마나 깃분지 몰라 그려 에  
리다! (38면, 강조 - 인용자)

앞서 서술하였듯이 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>은 유사한 극 구조를 취하고 있으며, 유사한 주제의식을 발견할 가능성이 있다. 그러나 동시에 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>은 차이도 분명하다. 노라가 남편 헬메르 및 남편이 구성한 가정에 종속당한 존재였다면 에리다는 이 중적으로 구속되어 있다. 이방인과 맺었던 약속이 주는 일차적인 구속과 왕글과 결혼하며 발생하는 구속이 그러하다. 그런데 왕글과의 결혼으로 발생한 구속은 더욱 복잡하다. 극 초중반까지 이어지는 왕글의 구속과 에리다 스스로의 구속이 동시에 발생하기 때문이다. 왕글은 표면적으로는 에리다에게 많은 것을 요구하지 않는 것처럼 보이나 에리다가 끊임없이 아내의 자리에 있어주기를 원한다. 에리다 역시 줄곧 스스로 왕글의 아내와 불리테·힐테의 어머니로서 위치하고자 하나 이를 제대로 수행하지 못하는 것에 대해 이중적인 괴로움을 느낀다. 노라가 종속된 가정에 익숙했다면 에리다는 그에 불편해하면서도 왜 불편한지를 명확하게 인지하지 못하는 상태였던 셈이다.

그런데 이상수의 번역본에서는 에리다가 아내의 역할을 충분히 수행하고 있는 것처럼 그려진다. 시원한 것을 원하는 남편을 위해 애들을 시켜 마실 것을 가지고 오게 하는 장면이 결정적이다. 실제 <바다에서 온 부인>과 시마무라 호게츠의 역본에서는 뭔가 시원한 것을 원하는 왕글의 대사에 ‘조금 기다리랴’는 에리다의 대사가 뒤따른다. 왕글을 기다리게 한 후, 자신이 받은 꽃다발을 들고 오는 것이다. 이는 에리다가 자신의 기분을 비교적 명확하게 표현하고, 자신의 의사를 먼저 밝히는 존재임을 암시하는 장면이다. 그런데 이상수는 ‘조금 기다리랴’는 대사 대신

애들한테 마실 것을 가지고 오라는 대사를 넣음으로써 에리다의 성격이 왜곡됨은 물론이고, 에리다와 전처소생의 아이들과의 사이도 좋은 것처럼 여겨질 우려가 발생한다. 대화의 흐름을 자연스럽게 바꾸었던 이상수의 번역의 특징으로 미루어 보건대, 이 역시도 자연스럽게 대화가 오고 갈 수 있게끔 변경한 것일 수도 있지만 도리어 에리다의 성격을 애초에 종속적인 것으로 바꾸어 버린 결과를 가져오고야 만다. 게다가 전처를 위해 꽃을 장식하는 에리다를 향해 ‘고마워’를 연발하는 왕글의 대사 대신 ‘착하지’라는 대사를 삽입함으로써 왕글 역시 에리다를 귀여워하고 종속적인 존재로만 여기는 것처럼 보일 여지를 제공한다. 왕글은 에리다가 아내와 엄마의 역할을 해주기를 바라면서도 동시에 에리다의 기분에 신경 쓰고, 에리다를 위해서 행동을 취할 수 있는 존재라는 점에서 노라의 남편과 차이가 있다. 그럼에도 위와 같은 임의적인 대사 수정은 에리다와 왕글의 성격을 모두 바꾸어 버리는 위험성을 내포한다.

**에리다**      아! 참! 감사합니다 영감……이제는 당신의게로 도라가게 되었습시다 참으로 도라가게 되었서요 나의 자유로……나의 의사로……또 내 자신의 책임으로 **당신의게 의지하게 되었습시다** (164면, 강조 - 인용자)

**에리다**      글세요 자유만 잇스면 그러케 될 수 잇지요 발레스테드 씨!  
**방엘**          또한 자기 자신은 책임으로도 그러치! 에리다!

**에리다**      「손을 내여주며 한입으로」 그러치오 **그러시 데일 귀중합니다 그려!** (167면, 강조 - 인용자)

이상수는 에리다의 각성 과정에서 ‘당신에게 의지하게 되었다’는 대사를 추가한다. 이는 시마무라 호게츠의 역본에도 없는 대사인데, 이 한 마디로 에리다는 자신의 자유와 권리를 각성한 직후에 도로 남편에게 의존

적인 존재로 변하고 만다. 결국 여성은 남성에게 의존하는 존재가 되어 버리고 마는 것이다. 이는 극의 결말과 결합하여 더욱 강화된다. 자유에 따르는 책임을 말하는 왕글에게 에리다는 ‘그것이 제일 중요하다고 말한다. 이는 이상수가 별도로 추가한 것이 아니라 시마무라 호게츠의 역본을 그대로 번역한 것이다. 그러나 앞서 자신의 자유, 자신의 의사를 각성한 에리다가 남편에게 의지하게 되었다는 대사를 내뱉으면서 에리다의 성격은 변화해버렸고, 극 결말에 나타나는 대사 역시 이를 강화시켜주는 역할을 수행하게 된다. 즉 에리다의 자유보다 어머니로서, 아내로서의 책임을 각성한 것에 더욱 무게가 실리게 되어 버린 것이다. 이는 또한 이상수가 머리말에서 강조한 ‘부인 자신의 책임 각성을 최촉(催促)하는 것이 근본적 정신’이라는 내용과 부합되면서 여성의 자유의사보다 책임이 더욱 중요함을 강조해버리는 결과를 낳게 된다. 문제는 이러한 에리다와 작품의 성격 변화가 작품의 남성 인물을 은폐하고, 동시에 남성 주체에게 여성을 종속시킬 근거를 제공한다는 데 있다.

<인형의 집>과 <바다에서 온 부인>의 또 다른 큰 차이는 아내의 비밀을 알게 되었을 때 헬메르와 왕글의 태도이다. <인형의 집> 헬메르는 자신의 권위와 명예가 무너질 것을 두려워하며 노라를 책망하고 비난한다. 그러나 왕글은 괴로워하면서도 에리다를 동정하고 측은하게 여긴다. 물론 왕글의 변화가 단숨에 나타나지는 않는다. 시일이 흐르며 왕글은 스스로 깨달음을 얻고, 에리다를 위한 어떤 희생도 할 준비가 되어있지만 무엇보다 에리다 스스로의 자유의사가 중요함을 인정한다. 이는 이방인과 왕글이 모두 에리다의 자유의사를 기반으로 한 선택을 기다렸지만 에리다가 결국 왕글을 선택하는 이유이기도 하다. 이방인보다도 왕글이 온전히 에리다의 자유를 인정하고 존중하였기 때문이다. 물론 이방인은 에리다에게 ‘자유 의사라는 단어를 처음 언급함으로써 일차적으로 에리다가 각성할 수 있게 한다. 그러나 이방인은 에리다에게 자유의사로 결정하라고 말하면서도, 한편으로는 ‘그 계집은 내 계집’이기 때문에 몰속



으로 끌고 들어가서라도 데리고 가겠다고 하거나, 에리다에게도 ‘하여간 내일 밤에는 가야자’라는 대사 등을 통하여 에리다를 압박하는 이중적인 면모를 보인다.

그에 비하여 왕글은 뒤늦기는 하나 깨달음을 얻고 에리다가 온전히 에리다 자신으로서 앞으로의 삶을 선택할 수 있도록 한 발 물러난다. 이는 여성을 주체인 것처럼 대하면서 실제로는 끊임없이 타자화된 여성을 요구하는 모순적인 남성 주체에서, 주체로서의 여성의 존재를 인정하고 존중하는 남성 주체로의 변화를 의미한다. 그래서 에리다의 각성은 단계적이다. 자신에게 자유의사가 있다는 각성이 첫 번째이다. 그럼에도 그것만으로는 자신의 타자적 위치가 변함이 없기에 각성 이후에도 에리다는 피로워한다. 그러나 왕글이 주체로서의 에리다를 인정하고 존중하는 변화를 보임으로써 에리다는 다시 한 번 각성하게 되며, 진실로 자유의사를 논할 수 있는 위치에 자리한다. 말하자면 <인형의 집>은 타자에서 주체로서의 자신을 각성한 노라가 부각되었다면, <바다에서 온 부인>은 노라와 같은 여성 인물(에리다)과 함께, 주체로서의 여성의 존재를 인정하고 존중하는, 변화하는 남성 인물(왕글)이 함께 존재한다. 그러나 이상수의 번역은 변화하는 남성 인물을 은폐하고, 여성 인물 역시 남성에게 의존하는 경향을 내포하게 만들어 버렸다. 문제는 이러한 인물의 변화가 결국 식민지 조선에서 <인형의 집>을 읽어내는 남성 주체의 시선과 결합한다는 점이다.

아아, 노라는 마침내 세계의 모든 딸들을 후려내고야 말려나 봅니다. (생략) 노라야, 너는 이리하여 남자와 꼭 같이 되는 것으로 네 목적을 삼느냐. (생략) 아니다! 노라야! 너는 한 가지를 더 깨달아야 한다. 네가 “나는 사람이다!”하는 깨달음은 하느님도 능히 막지 못할 당당하고 당연한 깨달음이다. …그렇지마는 너는 한 걸음 내쳐서 “나는 계집이다!”하는 자각을 얻어야 되고 인하여 “나는 아내다!” “나는 어미다!”하는 자각을 얻어야

된다. 이에 비로소 네 개성을 완성하는 것이다! (생략) 모두 평등이 남녀 피차의 천직이 아니냐. 사나이 되는 내 천직과 계집되는 네 천직이 다르기는 다르더라도 인류 세계라는 대가정 생활을 해 가는 데는 다 같이 귀한 천직이다.<sup>36)</sup>

잠시 양건식 번역의 단행본 『노라』에 게재된 이광수의 글로 거슬러 올라가자. 『노라』에는 김정진과 김일엽을 비롯하여 이광수가 작품에 대한 글을 덧붙이고 있다. 양건식의 『노라』에 대한 서문임에도 이광수는 노라를 줄곧 호명하며 노라를 다그친다. 노라가 사람이라고 하는 깨달음을 얻는 것은 당연하지만 그것이 곧 남성과 동화(同化)를 의미하지는 않는다는 이광수의 논리는 남성 우월주의적이다. 이때 남성은 특히 근대 담당자를 자임하는 지식인 남성 주체를 의미한다. 춘원을 포함한 남성 주체는 그들의 정체성과 권위를 획득하기 위하여 끊임없이 여성이 적당한 수준의 주체로서만 존재하기를 원한다. 그런 까닭에 이광수에게 가정은 중요한 경계 지점에 해당한다. 남성 주체의 우월성을 획득하기 위해서 여성은 언제까지나 가정 내에서만 주체이면서 동시에 타자로서 존재해야 하기 때문이다. 이광수는 끊임없이 노라에게 규문을 박차고 세계의 마당에 뛰어들어 무엇을 할 것이냐고 묻는다. 그러면서 노라가 아무리 집 밖으로 나온들 남성처럼 수염이 나지 않을 것이고 골격과 근육이 푹 붙거지고 어깨를 펴지를 못하게 될 것이라는 것을 주장한다. 이는 남성의 권위를 획득해서는 안 된다는 남성 주체로서의 불안감과 저항을 태생적인 신체적 차이를 들어 교묘하게 가장한 논리이다. 이를 깨닫는 순간 춘원의 마지막 호소 역시 남성의 불안감으로 읽히게 된다.

노라야, 조선의 딸들에게 크게 소리쳐 ‘사람으로 깨어 세계의 넓은 마당에 나오게 하여라. 그러나 계집으로 깨어 다시 규문 안으로 들어가게

36) 춘원, 「노라야」, 『노라』, 영창서관, 1922.

하여라. 다만 그 규문은 노비의 獄이 아니요 女皇의 대궐이 되게 하여라<sup>37)</sup>

규문 안으로 들어가기만 한다면 그 규문을 그간의 옥이 아닌 여황의 대궐로 만들어주겠다는 것은 남성 주체가 구획해놓은 공간에서 주체로서 존재하는 것으로 만족할 것을 뜻한다. 그렇게 남성 주체의 틀 속에서 여성은 주체를 가장한 타자로 존재할 것을 강요받는다. 그런데 『인형의 가』가 등장하면서 남성의 이런 논리를 거부할 것을 주장하고, 여기에 반응하는 여성이 생겨난 것이다. 춘원의 글은 단행본이 발간되면서 발생할 수 있는 여성의 온전한 주체로서의 욕망을 꺾고자 하는 최후의 보루에 해당한다. <인형의 집>이 수용되었을 때 <인형의 집>에 긍정적인 반응과 동시에 비판이 쏟아진 이유 역시 바로 여기에 있다. 노라가 집 밖으로 발을 내딛는 순간 남성 주체의 세계는 불안정해지기 때문이다. 그런 까닭에 식민지 조선에서는 ‘노라를 끊임없이 헤론 여성으로 각인하고 소위 조선의 노라가 집을 나간 후에 남겨진 가정이 어떻게 되었는지 혹은 집을 나간 노라가 어떻게 만신창이의 삶을 사는지에 대해서 주목한다. 노라의 자각도 자각이지만 자각으로 인한 가출이 절대 긍정되어서는 안 되기 때문이다. 집을 나가는 노라에게 집을 나가서 어떻게 하겠느냐 무얼 하겠느냐는 우려 역시 불안감의 발로이다. 남성의 세계를 침범한 노라가 어디서 무엇을 하면서 남성의 세계를 무너뜨릴지 알 수 없기 때문이다.

노라에 대한 부정은 비단 오랜 기간 뿌리내려왔던 전통적인 가정과 가부장적인 사고에만 기인한다고 할 수 없다. 노라를 부정하는 남성 주체는 근대 주체로 인정받기 위하여, 근대 주체로서의 권위와 가치를 획득하기 위하여 끊임없이 노라를 전근대에 위치시키기 때문이다. 이는 곧 식민지 조선의 근대의 이면을 보여주는 것이기도 하다. 그런 까닭에 『노라』와 『인형의 가』는 식민지 조선에서 타당하지 않은 텍스트로 가치가

37) 춘원, 앞의 글, 1922.

매겨진다. 이상수의 『인형의 가』는 남성에게 정당성을 부여하기도 한다. 읽기 좋고 흥미를 유발하기 위한 번역자의 첨언이 헬메르의 남편으로서의 역할을 긍정적으로 만들어버릴 수 있기 때문이다.<sup>38)</sup> 이에 남성 주체는 더욱 힘을 얻게 되며, 작품을 읽는 독자는 혼란에 빠지게 된다. 그러나 그럼에도 노라는 가출을 감행한다. 이후 그녀가 어떻게 되는지, 어떤 삶을 살게 될 것인지는 아무도 모른다. 그것이 남성 주체를 불안하게 만든다. 이상수의 <해부인>은 앞서 살펴본 왜곡의 과정을 거치면서, 마치 남성 주체의 불안감에 대한 해소 요구에 응답하는 듯한 역할을 수행하게 된다.

즉 그는 자기에 「자유」를 자신에 감득(感得)할 때에 「책임」도 자신에 감득한 것이었습니다 그리고 자기를 지극히 사랑하는 까닭으로 자기에 「자유」를 쾌하게 내어준 남편에게 대하여 처음으로 책임을 가진 련애를 느꼈습니다. …(중략)… 동시에 전처의 딸들에 대하여도 처음으로 어머니다운 애정을 느꼈습니다 …(중략)… 남의 속박에서 빠져나온 동시에 자제덕(自制的) 도덕이 마음속에서 생깁니다<sup>39)</sup> (강조 - 인용자)

그뿐이라 입센의 “海婦人” 中에도 女主人公의 完全한 自由를 許諾하는 때에 아니 그 男子가 自己의 苦痛의 線을 넘을때에 배를 타고 가라든 그의 妻는 다시 도라왔다는 것이 아니냐<sup>40)</sup> (강조 - 인용자)

이광수가 앞서 남성을 전면에 세우고, 근대 주체로의 여성을 부정하고 노골적으로 격하하였다면 <해부인>을 받아들이는 남성 주체는 여성을 내세우면서 ‘자각한 남성의 존재를 은폐한다. 여성의 자유를 긍정하는 데서 언뜻 보기에는 이광수의 여성에 대한 관점보다는 개방적이고, 여성

38) 김재석, 앞의 글, 2012, 30-31면.

39) SP生, 「『人形の 家』와 『海夫人』」, 『新女性』 제2권 3호, 1924.5, 76-77면.

40) 春城, 「靈魂의 香氣」(下), 『동아일보』, 1926.8.3.

주체로서의 가능성을 열어둔 것처럼 보인다. 그러나 이들이 논하는 에리다의 자각과 자유의 범위와 의미는 모호하고 안일하다. 에리다가 집에 남기로 한 결정적인 계기를 의도적으로든 혹은 무의식적으로든 은폐하고 있기 때문이다. 남성 주체는 <해부인> 수용 과정에서 에리다의 귀가만을 주목할 뿐, 남성 주체의 각성과 변화에는 그리 주목하지 않는다.

필명 SP生의 논의에 따르면 에리다는 자신을 사랑하기 때문에 자유를 ‘내어준’ 남편에게 ‘책임’을 가진 연애를 느낀다. 더불어 전처의 딸들, 즉 불리테와 힐테에게도 ‘어머니다운’ 애정을 느끼게 된다. 이에 대하여 SP生은 ‘자제적 도덕’이라는 표현을 사용한다. 에리다의 그간의 고민과 갈등은 자제력이 없었으며, 책임감이 없었다는 의미를 내포하고 있는 셈이다. 이때 책임은 곧 자제적 도덕과 같은 맥락에서 사용된 것이며, 에리다가 그간 갖지 못하였던 어머니이자 아내로서의 책임감을 수행하고 이외의 욕망에는 자제하는 올바른 마음을 가지게 되었다고 평가한다. 즉 각성하기 전 에리다는 책임감 없이 욕망을 자제하지 못하는 인물이었다고, 이후 남편을 통하여 자제적 도덕을 갖춘 긍정적 인물로 전환되었다는 것이다. 그렇다면 남편에 대한 시선은 어떠한가. 에리다의 남편은 에리다를 지극히 사랑하였기 때문에 에리다에게 자유를 내어준 긍정적인 존재로 독해된다. 춘성의 글에서도 마찬가지이다. “해부인”에서 남자의 처가 다시 돌아온 이유는 남자가 여주인공, 즉 처의 완전한 자유를 ‘허락하였기 때문이다. 여기서 남성 주체가 <해부인>을 바라보는 시선을 확인할 수 있다. 표면적으로는 여성이 자각한, 동등한 주체로서 만남이 이루어질 때 비로소 완전한 가정이 꾸려짐을 논의하고 있지만 그 과정에서 필요한 남성의 각성과 변화는 삭제되거나 남성 우위에서 사랑과 아량을 베푸는 것으로 전환된다.

그러면 입센은 人間으로서 自覺한 女性은 반드시 家庭을 破壞하여야만 한다고 하였는가. 그렇지 않다. 입센은 「人形의 家」에 있어서 男便헬머

가 떠나는 안해 노라를 붓잡고 어떻게하면 다시 맺어질 수 있겠느냐고 물은때에 「참말奇蹟」이 나타나야 한다고 대답하게 하였다. 참말 奇蹟! 解決의 關鍵은 거기있다. 입센의 「돌아온 노라」의 劇인 「바다의 夫人」을 보자. …(중략)… 卽 獨立人으로서의 自覺을 가지고 自由選擇의 權限을 받은 때에 女性은 다시 男性과 對等의 地位에서 사랑과 理解를 土臺로한 安固한 家庭生活로 돌아가는 것이 窮極의 歸着點임을 입센도 認定한 것이다. 참된 奇蹟이란 여기에 나타나는 것이다.<sup>41)</sup> (강조 - 인용자)

서향석의 글은 1935년에 발표된 것으로 『해부인』이 번역되었을 때보다 약 10여 년의 시간이 흐른 후다. 그럼에도 서향석의 시선은 1920년대 에리다를 바라보던 남성 주체의 시선과 다르지 않다. 그는 에리다를 ‘돌아온 노라’로 지칭하며, 노라가 언급하였던 ‘참된 기적’이 무엇인지 논한다. 서향석에게 있어서 참된 기적은 자유선택의 권한을 ‘받은’ 때에 여성이 안고한 가정생활로 돌아가는 것이다. 입센 역시 여성이 가정으로 돌아가는 것을 궁극의 귀착점이라 인정하였다고 덧붙인다. 물론 왕글의 집에 남겠다는 에리다의 선택이 잘못된 것은 아니다. 왜 에리다가 왕글의 집에 남게 되었는지, 어떤 깨달음과 변화가 그녀를 왕글의 집에 남겠다는 선택을 하게 하는지가 중요하기 때문이다.

그런데 SP生이든, 춘성이든 혹은 서향석이든 모두 노라가 왜 왕글을 선택하였는가를 논의하기보다 에리다가 가정으로 돌아가게 된 자체를 도덕적이고 참된 기적이라 여긴다. 에리다가 돌아오게 된 이유는 그저 남편이 자유를 ‘주었기’ 때문이다. 그리고 서향석의 논의에서 자유는 가정 내에서만 허용 가능한 자유로 다시 변화한다. 에리다로 대변되는 여성은 마지막까지 남성의 하위에서 그가 허락하고 주는 자유만을 갈구하고 받을 수 있다는 인식이 기저에 깔려 있음을 확인할 수 있다. 에리다가 각성을 통해 깨달은 에리다의 자유의지는 누군가가 허락하고, 주어야만 획득

41) 서향석, 「近代文學에 나타난 婦人問題」, 『新東亞』 제5권 5호, 1935.5, 141면.

할 수 있는 것이 아니라 누구라도 가지고 있는 권리이다. 노라가 집을 나가는 데 있어서 헬메르의 허락을 얻지 않는 것 역시 그것이 노라가 가진 권리이자 자유 의지이기 때문이다. 에리다와 왕글의 깨달음은 그런 면에서 궤를 같이 한다. 누구나 자유롭게 선택할 수 있는 권리를 깨닫고 존중하였기 때문이다. 그러나 식민지 조선의 남성 주체의 시선은 그마저도 남성의 허가와 사랑을 통해서만 가능한 것으로 해석한다.

결국 이렇게 에리다가 돌아온 원인이 단순화되고 여전히 남성 중심적으로 해석되면서 자각한 남성의 존재가 사라지고, 남성 주체의 전근대성 역시 은폐된다. 즉 왜 노라가 집을 나가게 되었는지에 대한 원인에는 여성의 ‘자각’과 ‘깨달음’만이 존재하고 있으며 노라가 깨달음을 얻은 근본적인 원인인 남성의 문제는 가려진다. 남성 주체는 노라와 에리다의 자각과 자유를 논하면서도 근대 남성 주체의 문제점과 그들에게 요구되는 각성은 교묘히 숨긴다. 그런 까닭에 이들은 <해부인>을 논의하면서도 왕글이 준 자유를 제한적인 자유로 해석하거나, 이방인과 왕글 모두 에리다에게 자유의사로 선택하기를 권유하였는데 왜 왕글을 택하였는지에 대해서는 논의하지 않는다. 그렇게 해야만 남성의 불안한 근대 주체로서의 권위가 다시 자리를 찾아가기 때문이다. 그렇게 남성 주체의 문제는 은폐되고 <해부인>에는 그저 가정이라는 경계 내부로 돌아온 노라와 에리다만이 남게 된다.

作者 입센은 제가 여기서 云爲하기에는 너무나 有名한 作家임으로 紹介는 省略하고 다만 簡單히 “바다의 夫人”에 對하여 멧마디 하려한다 問題劇 “人形의 家”를 내어노은 입센이 九年이 지난뒤 六十歲(一八八八)란 人生의 가장 理性이 明朗한 時期에 이르러 過去一生동안 꾸준한 健闘를 繼續하는 卍테 滿面에 微笑를 띄우고 融和의 손을 내밀며 “人形의 家” 以來의 諸問題를 가장 穩健한 態度로 解決지었다는데 이 “바다의 夫人”의 特色과 意義가 잇는 것이다<sup>42)</sup>

이제야 完全히 自由로운 意思로 自由로운 環境에서 自由로운 選擇權을 어든 어리다는 아무런 猶豫도 업시 斷然陸地의 집 왕글을 選擇했다 이는 에리다의 空虛한 自由의 憧憬이 새로히 눈뜬 男便의 사랑에 그윽히 刺戟을 바뎠스며 또 오랫동안의 陸地의 사랑과 人間의 사랑이 “바다의 夫人” 이엇든 그 女子를 同化해버린 까답이엇다고나 할까?<sup>43)</sup>

이러한 인식은 이후 공연에서도 마찬가지로 보인다. 1932년 6월 공연을 앞두고, 연희전문학교 연극부 부장을 받고 있는 장현직은 삼일에 걸쳐 <바다의 부인> 공연에 대한 글을 게재하는데, 첫 글에서는 주로 왜 야외극을 하는지, 왜 야외극으로 입센의 <바다의 부인>을 선택하였는지에 대해 설명하고 두 번째, 세 번째 글에서는 <바다의 부인>에 대한 의미와 줄거리를 소개한다. 그런데 가만히 보면 장현직 역시 이상수와 마찬가지로 <바다의 부인>을 <인형의 집>과 연관하여 보고 있으며, <바다의 부인>에 대해서 이성이 명량한 시기에 융화의 손을 내밀어 가장 온건한 태도로 해결한 작품이라 평가한다. 즉 자유의 동경이 남편의 사랑에 자극을 받아 동화해버렸고, 그렇게 남편을 선택한 것으로 결론을 내린다. 결국 식민지 조선에서 『인형의 가』를 읽은 남성 주체는 노라의 가출에만 집중하였고, 이들의 관심사는 노라는 돌아올까? 혹은 돌아와야만 한다는 것에만 치중되어 있었다. 그러한 인식이 구성되는 가운데 남성 주체의 지위를 위협하는 『인형의 가』는 미완의 작품이 되고, 식민지 조선에서 타당하지 않은 텍스트로 가치가 매겨진다. 남성 주체는 자신의 자리를 위협받지 않기 위하여 노라를 귀가 조치하려 한다. <해부인>이 등장하고, 번역 문제와 남성 주체의 시선이 뒤섞이는 과정에서 에리다는

42) 文友會 研劇部長 鉉稷, 「延專第二回公開劇 野外劇公演을 압두고(2)」, 『동아일보』, 1932.6.22.

43) 文友會 研劇部長 鉉稷, 「延專第二回公開劇 野外劇公演을 압두고(3)」, 『동아일보』, 1932.6.23.



비난받지 않지만, 주체로서 인정받지도 못한다. 노라라는 존재에 대한 부정은 곧 <해부인>을 통하여 자각한 남성의 부정과 부재로 자리를 대신 하게 된다.

#### 4. 결론을 곁하여 - <해부인>의 번역과 식민지 조선에서의 입센의 의미

노라의 부르는 기별은 아직 여명의 서광이 비칠락 말락 한 무궁화의 동토(東土)에도 전해 들어와 첫닭의 소리에 깨어 일어나 부엌으로 내려가 던 조선의 딸들의 귀에도 그네 중에는 벌써 아아, 나의 노라여! 나는 너를 따르노라! 하고 새벽동자 짓던 이남박을 집어던지고 한길 거리에 뛰어 나선 이도, 나설까 말까 주저하는 이도 잊게 되었습니다 아아, 노라는 마침내 세계의 모든 딸들을 후려내고야 말려나 봅니다<sup>44)</sup>

... 먼저 한번 우리의 현금 남녀 사회를 살펴보려 합니다. 어떠합니까, 밝아 오는 새벽빛은 동창에 환하게 비쳤건마는 그네들은 아직도 깊이 든 잠이 깰 날이 멀었습니다. (생략) 노라라는 각성한 여자는 보다 못하여 그네들의 잠을 어서 깨워 주어 새날, 새 광명에 접하도록 선생의 소개를 얻어 가지고 나선 것이 아닐까요? (생략) 만일에 누가 그네들의 잠을 깨워주지 않는다 하면 그네들 중의 남자는 영구히 반성이 없는 헬메르 대로 있을 것이요, 여자는 어느 때까지든지 각성치 않은 노라 그대로 있을 것이니 그 얼마나 우리 인문 발달상에 방해가 되겠습니까?<sup>45)</sup> (강조 - 인용자)

양건식 역 『노라』의 서문에는 식민지 조선을 비추어 들어오는 두 새벽

44) 춘원, 앞의 글, 1922.

45) 김일엽, 「跋」, 『노라』, 영창서관, 1922.

빛이 존재한다. 하나는 조선의 딸들이 첫닭 소리에 일어나 부엌으로 가 아침밥을 짓게 하는 여명이며, 다른 하나는 깊이 잠든 조선사회의 남녀를 깨우고 각성하게 만드는 새벽빛이다. 한 단행본 속에 새벽을 바라보는 두 가지 시선이 동시에 존재하고 있음은 '노라를 관통하는 식민지 조선에서 나타나는 충돌과 대립을 암시한다. 다시 말하면 적어도 이때까지는 입센과 노라를 읽어내는 두 가지의 상반된 관점 모두 자리를 선점할 가능성을 내포한 상태였다는 뜻이다. 아직 이들이 바라보고 있는 식민지 조선은 해가 뜨지 않은 어슴푸레한 새벽이다. 과연 이들이 맞이할 해는 어떤 새벽빛을 거쳐서 떠올랐을까. 그 답은 입센과 노라를 거쳐 도달한 이상수의 <해부인>에서 찾아볼 수 있을 것이다.

이상수의 <해부인> 번역은 1920년대 식민지 조선의 문화적 발전, 또한편으로 넓어진 독자층에 대응하는 방식을 모두 획득하고자 한 시도가 엿보이는 작업이다. 이미 이상수는 『인형의 가』 번역과 발간을 통해, 독자를 고려한 의역이 충분히 가능성이 있다고 판단하고, 한 차례 자신감을 얻었을 것이다.<sup>46)</sup> 이에 <해부인>을 번역하는 데 있어서도 자신이 상정한 독자층을 고려한 의역을 수행하였다. <해부인>은 특히 지명이나 특유의 서양 문화가 반영된 부분이 많고, 더욱이 에리다의 비밀과 두려움이 다소 이질적이고 신비하게 서술되는 대사들이 있어 식민지 조선의 독자가 이해하기에는 다소 어려울 수 있다. 이상수의 번역은 명저의 완역에 그치지 않고, 넓어진 독자층과 문화 지층에 기민하게 반응하여 독자지향적인 번역을 수행하였다는 데서 의미가 있다.

또한 1920년대의 『인형의 가』에 이어 <해부인>이라는 연속적인 번역 수행은 식민지 조선에서의 입센을 읽어내는 단초가 된다. 즉 『인형의 가』에서 입센이 여성주의 작가라는 이미지가 구축되고, 그 영향을 받아 <해

46) 양건식이 <인형의 가>에서 정확한 번역을 추구한 데 비하여, 이상수는 『인형의 가』에서부터 의역을 수행한다. 이에 대한 자세한 논의는 김재석, 앞의 글, 2012 참조.

부인>의 번역이 이어졌으리라는 추측이 가능하다. 또 한편으로는 『인형의 가』에 이어 <해부인>이 번역되고, 이를 여성과 가정의 문제로 읽어내는 분위기가 형성되면서, 식민지 조선에서 입센이 여성주의 작가로 더욱 공고해지는 역할을 상호 수행하였다고 볼 수 있다. 1920년대 초 입센의 작품이 지니고 있는 문제의식과 자각의 강조에 대한 기대와 달리, 1920년대 후반의 더 이상 <노라>의 시대가 아니라는 관점의 등장은 입센과 노라에 대한 의미가 어떻게 형성되었는지를 시사한다. 김영팔은 노라의 시대는 졌으며, 이제는 <사회의 기둥>이나 <민중의 적>이 식민지 조선에 타당한 극이라 지적한다.<sup>47)</sup> 물론 <인형의 가>나 <해부인>이 근대의 가능성을 담지하였다고 인정받지 못한 데는 동시대에 공연을 수행하지 못한 이유도 있을 것이다. 그러나 1930년대 공연을 수행한 이들에게도 1920년대의 입센에 대한 인식이 동일하게 발견된다는 점은 단순히 공연이 어려웠던 상황만이 입센의 이미지를 한정시켰다고 볼 수 없음을 뜻한다. 소위 입센주의, 즉 입센이즘(Ibsenism)이 여성 문제로 읽히고 있다는 사실 역시 이를 뒷받침한다.<sup>48)</sup> 일본과 중국에서 입센의 작품이 보다 다양하게 번역이 되었던 것에 비하여 식민지 조선에서는 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>이 번역되었고, 공연 역시도 <유령>과 앞의 두 작품을 포함한 세 작품만이 무대에 오른 것은 입센의 동아시아 진입 후, 나타난 의미 변화를 보여주는 결과이다.

마지막으로 이상수의 <해부인>은 <인형의 가> 번역 과정에서 나타난 남성 주체의 수용 방식이 <해부인>을 수용에서는 그 방향과 지점이 전환되었음을 보여준다. 그러한 수용 방식의 전환은 이상수의 오역과 결

47) 「近代劇의 開祖 입센의 百年記念—노라와 朝鮮女性 (金永八 氏 談)」, 『매일신보』, 1928.3.20.

48) 「현대 여성은 무엇에 고심하는가? 부인 평단(3) 해방이냐 애육이냐? 입센이즘과 게니아이즘, 여성은 여기서 방향한다」, 『중앙일보』, 1932.1.7. 중국에서도 동일하게 입센주의(易卜生主義)를 주장하지만 식민지조선에서의 입센이즘과는 그 의미를 달리한다.

합하여, 입센의 <바다에서 온 부인>에서 획득할 수 있는 관점을 흐릿하게 만든다. 입센의 <바다에서 온 부인>은 에리다와 왕글, 이방인의 관계 그리고 주변 인물의 관계가 <인형의 집>에 비하여 다소 복잡하나, 주제 의식을 드러내는 친절하고 노골적인 장면들도 함께 배치되어 있다. 볼레테와 린스트란드의 대화 중, 타자가 뒤따르지 않는 주체의 조건이 제대로 구현되지 않음을 지적하는 장면이 그러하다. 사랑을 기적으로 간주하고, 여성이 남성을 닮을 수는 있으나 남성이 여성을 닮지는 않는다는 린스트란드의 대사는 여성이 주체로서 자유의지를 갖고 살 수 없는 근본적인 원인을 노골적으로 보여준다. <인형의 집>의 노라가 ‘참된 기적’이라는 표현으로 헬메르의 변화만이 둘의 관계를 개선시킬 수 있다는 여지를 남긴다면, <바다에서 온 부인>은 그 변화가 구체적으로 무엇인지 주변 인물의 대사와 왕글의 행위로 보여준다. 따라서 <해부인>을 『인형의 가』와 자매편이라고 표현한다면, 그것은 여성과 가정의 문제를 포함하여 남성이 여성을 어떻게 타자화하지 않고 근대 주체의 자리를 획득하는가를 보여준다는 관점이 동반되어야 할 것이다. 즉 자각한 여성뿐만 아니라 자각한 남성의 존재를 인식하느냐의 문제가 남는다.

그러나 식민지 조선에서 소개된 <해부인>은 이상수의 오역으로 에리다와 왕글의 성격을 바꾸어 버린다. 에리다와 왕글이 자각한 여성과 남성으로서 마주할 여지가 모호해진 것이다. 남성 주체 역시 자각한 남성의 존재, 기존의 남성 주체의 권위 획득 방식의 문제점을 외면하는 방식으로 <해부인>을 받아들인다. 노라를 바라보는 이광수의 관점에서 알 수 있듯이 <인형의 집>을 받아들이는 남성 주체는 여성에게 어머니와 아내, 딸로서의 책임을 강조하는 형태로 근대 주체로의 여성을 부정하였다. 그러나 <해부인>을 읽어내는 남성 주체는 여성의 존재를 제한적으로 인정하는 듯하면서도 자각한 남성의 존재를 은폐하거나 왜곡하는 형식으로, 여전히 남성 아래의 여성, 가정 내에서의 여성을 강조하는 방식으로 전환한다. 이들의 시선에서 자각한 남성은 여성을 동등한 존재로

인정하는 존재가 아니라 여성의 자유를 ‘허락’해주고, 여성을 사랑하는 존재로 탈바꿈하거나 혹은 삭제된다. 남성 주체는 집 밖으로 나온 노라와 에리다를 다시 집 안으로 몰아넣고 자유를 주며, 이것이 사랑이고 기적이라 이야기한다. 그리고 여성의 주체로서의 자각은 물론이고 남성 주체의 권위 획득 방식 역시 문제적이라는 사실은 교묘하게 은폐된다. 그렇게 <해부인>은 『인형의 가』에서 발현된 남성 주체의 권위 상실에 대한 불안을 해소하는 답안으로서만 자리한다. 이러한 논리가 구현되는 상황에서 노라와 에리다는 어떠한 외부 환경 및 관계의 변화 없이 혼자서 자각하고 혼자서 자유와 책임을 획득해야만 한다.

독자를 의식한 번역이 수행되고, 더 넓은 층위의 독자들이 작품에 접근하여 읽을 수 있는 조건이 갖추어졌음에도 <해부인>은 도리어 『인형의 가』가 내포하였던 여성의 각성의 가능성마저 전달하지 못한다. 타자화된 여성을 통한 남성 주체의 권위 획득의 방식이라는 근본적인 문제가 은폐되면서 『인형의 가』가 가지고 있는 문제의식 역시 점차 소멸되어간다. 그렇게 식민지 조선에서 <인형의 집>은 자식과 남편을 버리고 떠난 버린 어머니의 이야기로, <해부인> 역시 자각한 노라를 도로 가정으로 돌려보내는 작품으로 남게 되었다. 그 과정에서 입센 역시 입센하면 곧 여성과 연관되고, 여성 문제가 근대를 구축하는 데 있어 그리 중요하지 않다는 담론이 생성되면서 점차 그 지위가 희미해진다. 이러한 과정을 통해 식민지 조선에서는 노라 시대의 일몰이 제기된다.

이상수는 『인형의 가』에서 부터 <해부인>에 이르기까지 문제의식을 담보한 작품이 어떻게 대중적으로 넓어진 독자층으로 진입할 수 있는지를 고민하고 적극적인 번역을 수행하였다. 그러나 그 수용의 결과는 당시 남성 주체가 여성을 바라보는 방식, 그리고 어떻게 남성 주체로서 자신을 인식하고 형성해나가는지를 보여주었다. 그렇게 <해부인>의 오역과 남성 주체의 시선의 결합으로 <인형의 집>과 <바다에서 온 부인>이 식민지 조선의 모순적인 근대를 읽어낼 수 있는 강력한 가능성을 내포하

고 있음에도 닫힌 결말을 맞이하는 데 결정적으로 작용한다. 노라가 여성뿐 아니라 남성의 잠을 깨워주는 존재로서 나섰다는 김일엽의 예리한 발문이 공허한 이유가 바로 여기에 있다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- Herik Ibsen, 양백화 역, 『노라』, 영창서관, 1922.  
\_\_\_\_\_, 이상수 역, 『인형의 집』, 한성도서, 1922.  
\_\_\_\_\_, 이상수 역, 『해부인』, 한성도서, 1923.  
\_\_\_\_\_, 草野柴二 譯, 『海の夫人』, 『歌舞伎』 118号, 東京: 歌舞伎発行所, 1910.  
\_\_\_\_\_, 島村抱月 譯, 『海の夫人』, 東京: 早稲田大学出版部, 1914.

『개벽』, 『문예평론』, 『신동아』, 『신여성』, 『학지광』, 『こころの華』.  
『동아일보』, 『매일신보』, 『시대일보』, 『조선일보』.

### 2. 단행본

오자사 요시오, 명진숙·이혜정·박태규 옮김, 『일본현대연극사 : 明治大正 편』, 연극과인간, 2012

천정환, 『근대의 책 읽기』, 푸른역사, 2003.

荒木秀一, 『近代劇物語』 第1巻, 東京: 大日本図書, 1913.

### 3. 논문

- 강효순, 「조선도서주식회사의 설립과 역할에 대한 고찰」, 『근대서지』 제 6호, 근대서지학회, 2012.
- 김미지, 「<인형의 집> ‘노라’의 수용 방식과 소설적 변주 양상」, 『한국현대문학연구』 제14집, 한국현대문학회, 2003.
- 김성연, 「1920년대 번역계의 세대 교체—한성도서주식회사와 장도빈의 출판 활동을 중심으로—」, 『반교어문연구』 제31집, 반교어문학회, 2011.
- 김연수, 「번역과 근대적 문화전이: 입센의 『인형의 집』 수용 양상 비교를 중심으로」, 『독일어문학』 제59호, 독일어문학회, 2012.
- 김재석, 「김우진의 여성 인식에 대한 비교연극학적 연구」, 『한국극예술연구』 제 28집, 한국극예술학회, 2008.
- 김재석, 「1920년대 <인형의 집> 번역에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012.
- \_\_\_\_\_, 「<최후의 악수>의 <인형의 집> 전유와 「극예술협회」의 근대극 지향」, 『어문학』 제120집, 한국어문학회, 2013.
- 김종수, 「일제강점기 경성의 출판문화 동향과 문학서적의 근대적 위상」, 『서울학연구』 제35호, 서울시립대학교 서울학연구소, 2009.
- 류진희, 「한국의 입센 수용과 노라이즘의 역학」, 『나혜석 연구』 제2집, 나혜석학회, 2013.
- 박정희, 「家出한 노라의 행방과 식민지 남성작가의 정치적 욕망」, 『인문과학연구논총』 제39호, 명지대학교 인문과학연구소, 2014.
- 박진영, 「문학청년으로서 번역가 이상수와 번역의 운명」, 『돈암어문학』 제24집, 돈암어문학회, 2011.
- \_\_\_\_\_, 「책의 발명과 출판문화의 탄생」, 『근대서지』 제12호, 근대서지학회, 2015.
- 박찬승, 「1920年代 渡日留學生과 그 사상적 동향」, 『한국근현대사연구』 제30집, 한국근현대사학회, 2004.
- 안미영, 「한국 근대소설에서 헨릭 입센의 「인형의 집」 수용」, 『비교문학』 제30집, 한국비교문학회, 2003.
- 이상우, 「입센주의와 여성, 그리고 한국 근대극」, 『현대문학의 연구』 제25호, 한국문학연구학회, 2005.

- 이수은, 「한국과 중국의 <인형의 집> 수용에 대한 비교 연구」, 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2015.
- 이수정, 「채만식의 『인형의 집을 나와서』에 나타난 ‘노라’ 모티프의 수용과 변용」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
- 이승희, 「입센의 번역과 성 정치학」, 『여성문학연구』 제12호, 한국여성문학회, 2004.
- 양시내, 「입센 『인형의 집』 ‘이어쓰기’의 두 사례」, 『카프카연구』 제35집, 한국카프카학회, 2016.
- 윤수미, 「노라를 통해서 본 채만식 소설의 윤리성」, 『한국언어문화』 제58집, 한국언어문화학회, 2016.
- 정선태, 「『인형의 집을 나와서』: 입센주의의 수용과 그 변용」, 『한국근대문학연구』 통권 6호, 한국근대문학회, 2002.



## Abstract

# The Study on the perception and translation of Ibsen in the colonial Chosun

Yi Sooeun

In the colonial Chosun, Ibsen's work was translated from *A doll's house* to *The lady from the Sea* in the 1920s. Ibsen enters East Asia as *A doll's house* in the same way, but the translation aspect of Ibsen changes from country to country. This is because the meaning of Ibsen is different in modern countries. This article aim to understand the meaning of Ibsen in the colonial Chosun through the translation and acceptance process of Ibsen's translation in the colonial Chosun, especially *The lady from the Sea*.

Lee Sangsoo regared *Uminohujin* (*The lady from the sea*) as the original text translated by Shimamura Hogetsu and translated exactly that text. But Shimamura Hogetsu translated it for theatrical performances and pursued art for art's sake through his works, while Lee sangsoo wanted to emphasize the mental part through translation from *Nora* (*A doll's house*) to *Haebuin* (*The lady from the sea*). The translation of the Lee Sangsoo's *Haebuin* improved readability and added dialogue to the flow of natural dialogue, considering the reader's ability. However, it was problematic that the revised dialogue resulted in a change in the character of the protagonist or the theme of the work.

*Haebuin* was translated liberally by Lee Sangsoo made *Nora* return home through interpretation oh the male subject in colonial Chosun. The awareness and reflection of male-subject needed for women to acquire freedom and liberation are concealed, and the meaning of *Haebuin* was as the answer to *A doll's house*, not the extension of *A doll's house*. The translations of the colonial Chosun from *A doll's house* to the ancestors of the

Chosun meant that Ibsen was imprinted as a feminist writer in the colonial Chosun and the possibility of modernity through *Nora* was also extinguished.

Key words : 1920s, *A doll's house*, Henrik Ibsen, *Haebuin*, Lee Sangsoo, *Nora*, Second-hand translation, translation, *The lady from the sea*

접수일: 2017년 11월 15일

심사기간: 2017년 11월 21일 - 12월 1일

게재결정: 2017년 12월 20일