

# 두 개의 축 사이에서

- 일본이라는 타자와 시간을 건너야 했던 두 극작가의  
정신사적 궤적을 돌아보며  
(이상우, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018)

김남석\*

## <국문초록>

유치진과 오영진은 근대 한국의 희곡 문학을 대표하는 두 극작가이다. 그들의 작품은 한국 희곡의 전범이자 원형이 되었으며, 그들의 창작 세계는 한국 희곡사에서 중요한 분석 대상이자 정신사적 사표가 되었다. 이상우는 이러한 두 극작가의 일본(어) 체험을 통해 그들의 정신사적 궤적이 어떻게 일본(어)과 만나고 분리되고 또 영향을 받았는가를 논구했다. 이상우의 시각과 문제제기는 그 자체로 한국 희곡사의 중요한 맥락과 본질과 맞닿아 있는 지점이라고 할 수 있다. 따라서 이를 이해하고 그 문제의식을 발전시키는 것은 후대 학자들의 몫이자 미래 연구의 초석이라고 하겠다.

## 1. 문제 제기

이상우의 『극장, 정치를 꿈꾸다』는 총 네 개의 장으로 구획되어 있다. 각각의 장에는 ‘1장, 극장, 역사를 말하다’, ‘2장, 극장, 젠더를 말하다’, ‘3장, 극장, 민족주의를 꿈꾸다’, ‘4장, 영화인의 극장 정치’라는 제명이 달려 있다. 한 눈에 보아도 ‘극장’이라는 키워드를 통해서, 이상우가 자신이 수행했던 연구의 다양한 분야를 통합하려 했음을 확인할 수 있다.

---

\* 부경대학교 국어국문학과 교수.

이러한 ‘극장’ 키워드의 특징과 개성에 대해서는 다른 지면을 통해 논구한 바 있기 때문에,<sup>1)</sup> 여기서는 가장 정통적인 논문(연구)라고 할 수 있는 3장을 집중 조명하기로 한다. 이상우의 학문적 본령에서 유치진은 근간이 된다고 할 수 있고, 한국 희곡사의 중요한 맥락으로 오영진을 꼽을 수 있다면, 이 3장의 핵심은 일제 강점기 조선의 연극(희곡)계를 일으켜 세우고 그 맥을 후대에 잇는 두 사람의 작업을 살피는 데에 있다고 전제할 수 있기 때문이다.

특히 이 과정에서—유치진과 오영진이 일제 강점기를 건너는 과정과, 이러한 두 작가를 연구해야 하는 과정 모두—에서 ‘일본’이라는 타자와, ‘일본어’라는 매개(물)는 상당한 고민을 안겨준다. 일본이라는 타자가 없었다면 조선은 다른 운명을 지닐 수도 있었겠지만, 유감스럽게도 그러한 역사는 실현되지 않았고, ‘우리-한민족은 어떠한 방식으로든 ‘그들-일본인’과 관련을 맺고 20세기 초반을 통과해야 하는 운명에서 자유롭지 못했다.

지식인들이 주로 맡았던 조선 연극계 역시 이러한 현실-일제 강점으로 부터 자유로울 수 없었다. 이상우는 2010년대에 이러한 과거 지식인이자 연극인이자 극작가이자 운동가였던 유치진과 오영진으로부터 자유로울 수 없는 지식인의 운명을 찾고자 했던 것 같다. 그래서 그의 연구는 그들(유치진과 오영진)과 일본(인) 그리고 그들이 버릴 수 없었던/매개체로서의 언어 일본어에 대해 다루지 않을 수 없게 되었다. 이렇게 분리된 서로 다른 축은 일제 강점의 조선이라는 공간과, 그 공간을 배경으로 이루어진 연극(공연)이 중첩되는 자리에 함께, 그들의 정신사적 궤적 위에 마치 기둥처럼 세워져 있다.

1) 김남석, 「내려앉은 언어들」, 『연극평론』 통권 89호, 연극평론가협회, 2018.

## 2. 오영진의 민족 연극

한국을 대표하는 국립극단도 한국을 대표하는 레퍼토리를 결정해야 할 때—국립극장을 대표하는 작품이자 한국이 가장 한국적이라고 판단하여 연극을 내놓아야 할 때—가장 빈도 높고 폭넓은 지지로 선택하곤 하는 작품이 <맹진사댁 경사>이다. 다른 제명으로는 <시집가는 날> 혹은 <도라지 공주>로도 알려진 이 작품은, 비단 희곡과 연극 작품뿐만 아니라, 영화나 텔레비전 드라마 혹은 뮤지컬 작품 심지어는 설화류의 작품으로도 세간에 익숙한 작품이다. 국립극단 공연 연보에서 이 작품은 높은 재공연률을 자랑하고 있으며, 민간 혹은 상업극단에서도 빈번하게 공연되는 작품이다.

그러면서 이 작품의 꼬리표에는 늘 ‘한국적’, ‘원형적’이라는 수식어가 달라붙곤 한다. 그만큼 다른 나라에서는 좀처럼 찾아볼 수 없는 소재를 수용하고 있고, 다른 민족에게는 좀처럼 상상할 수 없는 이야기(서사) 구조를 지니고 있을 뿐만 아니라, 한국인이 오랫동안 정신사적/창작적으로 연마하여 시간의 상당한 공력마저 투영된 그야말로 민족을 대표하는 작품으로 평가되고 있다.

사정이 이러하다 보니, <맹진사댁 경사>의 초간본이 일본어로 집필되었으며, 발표 당시에 일본어 잡지에 실린 작품이라는 사실은 어찌 보면 당황스럽지 않을 수 없다고 해야 한다. 그래서 이러한 사실은 더 이상 충격적이지 않다고 할 수도 있다. 아름아름 이 사실을 확인하고 있는 이들이 적지 않기 때문이다. 그럼에도 많은 연구자들이 이러한 사실을 흘려듣거나, 묘한 아이러니 정도로 취급해 온 것이 사실이다.

그러나 이상우는 이 혼란스러운 논점의 이면을 들추어냄으로써, 일본어 사용이 지닌 문제의 근원 지점으로 들어가야 한다는 사실을 정면으로 응시하도록 만들었다. 이제 ‘오영진’과 ‘일본어’ 혹은 ‘민족주의 작품’과 ‘일

본인적 사고라는 양립할 수 없는 두 개의 개별적 진실 사이에서, 숨겨져 있는 해답을 찾을 수밖에 없게 된다. 이상우의 논리를 보다 더 따라가 보자.

오영진이 일제 말기에 발표한 시나리오 <배뱅이굿>(『국민문학』, 1942.8)과 <맹진사댁 경사>(『국민문학』, 1943.4)도 모두 일본어로 창작되었으나 이는 이미 학계에 잘 알려진 사실이다. 문제는 일본어(國語) 사용이 강제된 일제 말기에 발표된 시나리오뿐만 아니라 조선어로 창작 가능했던 1930년대에 그가 쓴 작품이 모두 일본어로 창작되었다는 사실이다. (...중략...) 오영진은 경성제대 예과 시절부터 문학창작에 상당한 관심을 기울였던 것으로 보인다. 그의 창작열은 경성제국대학 본과 재학 시절에도 꾸준히 이어져서 1936년엔 성대 본과생 문학동인지 『성대문학』에 모두 4편의 단편 소설을 발표하였다. (...중략...) 일본어 문학동인지에 일문(日文)으로 창작된 소설 <진상>이 민족적 정체성을 대변하는 작품이자 한국 극문학의 정전(正殿)으로 인식되는 <한네의 승천>의 오리지널이라는 모순된 상황을 어떻게 이해해야 하는 것일까?<sup>2)</sup> (밑줄-인용자)

이상우는 민족주의자로 인식되는 오영진의 사유 저변에 일본어(의 사용)와 일본어를 통한 세계 인식이 강력하게 자리 잡고 있다는 점을 지적하면서, 결코 단순하지 않은 문제를 제기하고 관련 연구를 수행하고자 했다. 이상우가 직접 던진 의문처럼, ‘모순된 상황을 어떻게 이해해야 하는 것일까’라는 질문은, 오영진을 이해하려는 이들에게는 중요하지만 난감한 문제(제기)가 아닐 수 없다. 그리고 그의 연구는 점차 오영진 의식의 근저뿐만 아니라, 일제 강점기 조선의 지식인들이 꿈꾸던 원형적 사고의 결을 탐구하려는 방향으로 자연스럽게 흘러갔고, 또 흘러가고 있다.

2) 이상우, 「오영진, 일본어 글쓰기로 민족주의를 꿈꾸다」, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018, 200~202면.

결국 이러한 질문(문제제기)은 이 책의 3장에서 근원적인 문제제기로 이어지고, 연구자 이상우 특유의 해부적인 시각(접근)에 힘을 실어준다. 한국어를 아직은 사용할 수 있었던 시점에서, 그것도 습작에 해당하는 작품이, 이후 오영진 희곡의 결정판(판단하는 사람에 따라서는 다소 이견이 있을 수는 있겠지만)이 되었다(적어도 ‘일본’이 되었다)는 관찰과 주장은 일견 오영진에 대한 실망과 비판을 불러오기에 충분한 근거가 되는 것 같았기 때문이다. 우리가 믿었던 ‘오영진’이 사라지고, 훼손자 혹은 상처투성이의 극작가만 남을 수 있는 상황이었고, 이러한 상황을 손쉽게 재단하면 지금까지 한국 연극계의 학문적 허술함을 강도 높게 비판할 수 있는 상황일 수도 있었다.

하지만 이상우는 크게 흥분하지 않았고, 책 어딘가에서 말한 대로 ‘차분한 속고’로 돌아간다. 오영진의 언어가 일본어라고 해서 그 자체로 비판받아야 할 사실은 아니라는 점에서 그의 논의는 다시 출발한다. 그러자 이미 학계의 몇몇 학자들이 주목하기 시작한 ‘이중어 글쓰기(사용)’ 문제가 핵심 논점으로 부상했다. 오영진의 학업이 우수했고, 언어 능력이 탁월하여, 그는 당대의 최고 문인이나 지성인으로서의 중요한 자질이었던 일본어 사용 능력을 수준 높게 갖춘 상태였다는 점도 비중 있게 감안되었다. 당시 그는 일본어로 회화뿐만 아니라 창작이 가능했고, 이러한 능력은 일본어에 담겨 있는 일본인의 사고를 농도 짙게 이해하고 체현하고 있다는 증거가 되었다.

결국 어느 시점 오영진에게 일본어는 ‘선택’의 문제이기보다는 ‘전략’의 문제로 바뀐 상태였다. 적어도 이상우가 이해한 오영진과 동시대의 또 다른 작가(가령 김사량)가 처한 현실은 그러했다.

오영진과 김사량, 민족주의적 성향을 갖는 이 두 명의 식민지 엘리트 지식인이 일본어로 문학작품을 창작하게 된 동기는 무엇일까. 이미 많은 연구에서 언급되었듯이, 이러한 현상은 1930년대 중반 이후 ‘동양의 국제

어로 부상한 일본어의 지위와 연관된다고 볼 수 있다. 더군다나 식민지 강점 기간이 30년 가까이 흘러 한 세대가 교체되면서 이제 조선에서 일본어는 어느새 교육어, 정치어, 문화어로서 ‘고쿠고(國語)’의 지위를 차지하게 되었다. 김사량은 식민지 조선 민중이 처한 현실을 세상에 널리 알리고 싶어서 일본어로 작품을 쓰게 되었다고 말한 바 있다. (…중략…) 이러한 언어 상황에서 세계적 보편을 향해 문화적 재현욕구를 표현하려는 식민지 엘리트에게 일본어 창작은 그야말로 피할 수 없는 길이었을 것이다. 더군다나 제국대학 출신의 식민지 엘리트들에게는 일본어로 창작하는 것은 그리 어려운 일이 아니었다. (…중략…) 이러한 의식의 근거에는 제국대학 특유의 교양주의 의식, 즉 제국의 언어로 읽고 쓰는 것(literacy)을 우월한 것으로 여기는 의식이 자리 잡고 있었던 것이다.<sup>3)</sup>(밑줄:인용자)

일본어는 식민지 조선인에게 세계 문학으로 향하는 ‘입구’였다는 지적인 셈인데, 이 역시 어느 정도는 공감할 수 있는 견해이다. 한 민족이 사용하는 언어는 각자의 개성과 가치를 지니지만, 여러 민족들이 함께 대화하고 소통할 때 사용하는 언어는 보편성과 사용 범위에 따라 선택될 수밖에 없다. 가령 영어는 전 세계 언어들의 차이를 극복하고 그들 사이의 소통을 추구할 때 간과할 수 없는 언어였다. 이상우와 관련 학자들의 주장대로 20세기 전반 동아시아와 그 일대의 중요한 언어 중 하나가 일본어였다. 식민치하의 그늘에서 일본어 사용 문제로 인해 고통 받은 조선인이었지만, 동아시아의 보편 언어로 부상하여 폭넓은 사용 범위를 자랑하는 일본어의 득세를 함부로 간과할 수 없었을 것이다. 뿐만 아니라 이러한 일본어를 사용하여 압제자에 해당하는 일본(일본 민중 포함)에게 스스로의 모순을 인지하도록 중용한다는 전략은 사실 당시 작가가 선택할 수밖에 없는 몇 안 되는 전략 중 하나였을 것이다.

3) 이상우, 「오영진, 일본어 글쓰기로 민족주의를 꿈꾸다」, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018, 215~217면.

문제는 이러한 일본어의 침윤으로부터 오영진이 자신의 희곡 혹은 자신의 세계관을 분명하게 지킬 수 있었겠느냐는 데에 모아져야 할 것이다. 사실 이상우의 이 연구만으로는 이러한 위험 가능성에 대해 분명하게 답하기 어렵다. 가령 “제국의 언어인 일본어를 비틀어 사용하면서 조롱하고 희화하는 전유의 현상”이 나타났다는 점을 지적한 대목은 오영진이 일본어 사용에서 민감한 자의식을 발동한 흔적으로 읽을 수 있을 것이다. 후대의 작품들에 해당하는 “희곡 <아빠빠를 입었어요>(1970), <모자이크 게임>(1970), <동천홍>(1970) 등을 보면 일본에 대한 적개심과 증오심이 하늘을 찌를 듯하다.”라는 진술에서도 일본(어)을 상대하는 오영진의 속내를 읽을 수 있을 것이다.

하지만 이상우도 인정했듯, 일본어에 대해 민감하게 반응하고 반일주의를 심화시킬수록 오영진 역시 일본어 취향이 짙게 물든 자신에 대한 이중성—이상우는 이를 ‘죄의식’, ‘자기 검열’, ‘자기 부정’으로 기술했다—을 용서하기 어려웠을 것이다. 일본어에 대한 의존이 강해지면 강해질수록 오영진 역시 내적 혼란 역시 피하기 어려웠고, 이러한 혼란은 비단 해방 이후에만 가중된 것이 아니라, 어찌면 일제 강점기 치하에서도 이미 강도 높게 상존했을 가능성을 배제하기 어렵다고 해야 한다.

오영진의 <잔상>이 <한네의 승천>이 되고, 소설이 희곡이 되며, 일본어 작품이 한국어 작품을 넘어 전통연희를 강조하는 민족주의 작품이 되는 현상(이면)에는, 이러한 이중성이 강하게 작용하고 있었을 것으로 짐작된다. 애초에 이상우는 이 지점을 염두에 두고 그 지점에서 작동하는 작가의 무의식과 동시대 작가의 사고의 원형을 짚어보고자 했던 것으로 보인다.

하지만 그 사이에 걸려 있는 시간이 개입하면서 이러한 의도는 오영진의 자기반성 혹은 작가로서의 성숙(도야)로 흘러가버린 면이 적지 않다. 한반도 정세의 변화(해방뿐만 아니라 전쟁과 분단 포함)는 오영진으로 하여금 과거 자신의 기록(습작)을 발전시켜 자신의 독창적인 가치관을 투입

한 극작품으로 만드는 과정에 집중하도록 종용했다. 틀림없이 이러한 의도하지 못했던 개입 요소가 존재했고, 그것이 결국 오영진을 만드는 데에 큰 역할을 했다. 어떠한 측면에서 보면, 그는 시간을 건너 과거의 전략을 미래의 성과로 만들 수 있었던 행운아이기도 했다. 이러한 시간과 성숙의 과정을 지켜보도록 한 이상우의 연구는 주목받아야 마땅하다.

다만 한 가지 의문이 드는 것도 막을 수 없다. 그 시점, 그러니까 “경성과 동경을 왕복하면서 잃어버린 언어를 폐기하고 새로운 언어를 습득하여 이를 통해 새로운 세상(세계 문학)으로 나가려는 포부를 가진 젊은이가 가졌던 진짜 생각은 무엇일까”, 라는 궁금함이 그것이다. 그 지점이 언젠가는 해결되어야 하지 않을까 싶다. 사실 그 근처에 무엇이 있을까 두려워서 열기를 주저하는 상자 같은 것이기는 하지만 말이다.

### 3. 유치진의 외도와 그 시간

한국 근대 연극에서 유치진은 어떠한 방식으로든 배제할 수 없는 인물이다. 그는 대중극의 위세에 놀려 있었던 신극(리얼리즘 연극)의 선봉에 섰던 인물이고, 연극 운동가들의 모임이었던 ‘극연’을 실질적인 극단으로 탈바꿈시키려고 노력했던 실천인이었다. 동시에 당시 최고의 신극 작품을 산출해 낸 극작가이기도 했고 미래의 작품을 쓰려는 연극인들에게 상당한 영향을 주었던 평론가이기도 했다. 그만큼 그가 한국 연극사, 그것도 일제 강점기를 중심으로 하는 근대극 도입기에 흠뻑렸던 영향력은 실로 강렬했다고 해야 한다.

하지만 유치진은 동시에 한국 연극인들의 떨쳐 버릴 수 없는 악몽이기도 했다. 그는 어느 시점에서 친일 연극(인)의 세계로 나아가버렸는데, 그것도 ‘형식적인 친일’이기보다는 다소 ‘이기적인 친일’이었기에 후대와 동



료(들)의 충격은 실로 간단하지 않았다. 더구나 해방 이후에도 여전히 연극 권력의 중심에서 활동하면서, 이러한 친일의 이력을 숨기고 그 동안의 행적을 반성하고자 하는 기미를 보이지 않았다. 그 중 드라마센터를 사유화한 점은 부인할 수 없는 실책이며, 그 이후에 적지 않은 폐단을 만들어 상당한 오점을 남기기도 했다.

그럼에도 유치진의 생애에서 그 공로 역시 함부로 부인할 수 없다는 사실 역시 간과할 수 없다. 그가 남긴 희곡(해방 이전의 희곡도 있지만, 해방 이후의 희곡도 포함)을 비롯하여, 평론, 교육관, 학교(연극학교→서울예대) 등은 크고 작은 소요와 한계에도 불구하고 한국 연극계에 외면할 수 없는 참조점이 되었다. 더구나 그는 이후 한국 연극을 떠받칠 몇 명의 중요한 연극인을 발굴하고 육성하고 또 보호한 공로도 세웠다. 이러한 업적은 그와 그의 작품 그리고 그의 연극(공연을 비롯한 신념)을 평가할 때, 양지와 음지라는 세상의 양면처럼 늘 동시에 부상하곤 한다.

이상우는 이러한 유치진을 학문적 기반으로 성장한 학자이다. 그의 박사논문과 최초의 저서는 유치진과 그의 주요 활동기였던 1930년대를 겨냥하고 있으며, 학문적으로 유치진의 새로운 면모를 들추어내는 중요한 이정표를 남긴 바 있다. 이상우가 보여주는 목직한 행보는 당시에 ‘유치진에 대한 연구는 일단락되었다는 세간의 생각을 뒤집었고(지금으로서는 상상하기 힘들지만), 우리가 유치진에 대해 더 깊게 알아야(연구해야) 하는 이유를 제시했다고 할 수 있다. 따라서 『극장, 정치를 꿈꾸다』의 3부 ‘극장, 민족주의를 꿈꾸다에 실려 있는 유치진에 대한 연구 「릿쿄대학시대의 유치진, 연극으로 정치하기」는 이상우의 학문적 여정으로 볼 때, 일종의 후속작업이자 연계작업이며 평생을 이어온 학문적 진행로라고 할 수 있겠다.

이상우가 3장에 수록한 논문은 「릿쿄대학시대의 유치진, 연극으로 정치하기」이다. 제목에서는 ‘릿쿄대학시대’로 명시했지만, 실질적으로는 릿쿄대학 바깥에서의 활동(민간 극단 활동)을 더 중점적으로 다루고 있다.

보다 구체적으로 말하면 1928년에서 1929년 사이에 가담했던 연극 극단에서의 활동을 주로 언급하고 있다. 그중에서 아나키스트 극단 ‘카이호우계 키쵸(解放劇場)’에서의 활동은 주목된다. 유치진은 이 극단에 1928년에 가입했는데, 약 1년 동안 활동하다가 학교로 돌아오는 여정을 겪는다.

그곳에서 유치진이 수행했던 역할은 단역에 불과했고, 연기나 연출 방향에서 특별한 업적을 쌓은 것은 아니었다. 하지만 이상우는 이러한 극단 활동이 유치진의 연극관을 확인하거나 성장시키는 데에 중요한 역할을 하고 있다고 진단한다.

여기서 주목해야 할 부분은 이러한 연극 형태를 추구한 유치진의 연극관이다. 그는 현대연극이 도시 중심의 중앙집권적 형태를 띠고 있기 때문에 연극의 본질에서 벗어나서 타락하고 있다고 주장한다. 그는 연극은 오광대놀이나 산대놀이에서 보듯이 본래 흙에서 발생하고 자란 것인데, 도시의 실내극장으로 유포되어 도시민을 위한 위선적, 기형적 오락물로 타락하고 말았다고 주장한다. 이러한 도시 중심, 소수 엘리트 중심의 근대연극을 가리켜 그는 ‘사도(邪道)’의 연극이라고 표현한다. 서재(書齋)적 형태의 근대극을 추구하는 쓰키지소극장의 연극을 가리켜 사도의 연극이라고 비판한 것도 이 같은 이유에서였다.<sup>4)</sup>

한국 신극의 기원 중 하나가 극예술연구회이고, 극예술연구회의 멤버들이 일본 유학파를 중심으로 한 ‘연극 마니아들이었다는 점은 널리 알려진 사실이다. 그들-극연 멤버가 일본에서 유학을 하던 시절 쓰키지소극장을 중심으로 한 새로운 연극에 눈을 떴고 그 영향력을 수용하여 조선의 신극을 건설하는 데에 매진했다는 식의 포부를 가졌다는 결론은 이미 학계에 공인된 상태이다.

4) 이상우, 「릿쿄대학시대의 유치진, 연극으로 정치하기」, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018, 196~197면.

이상우는 이러한 그룹의 핵심 좌장 격인 유치진을 그들의 그룹과 분리시키고 있다. 유치진이 서향석을 중심으로 한 다른 멤버와 ‘동일한 생각을 지녔다고 주장하는 이들만 존재한다는 의견만 통용되었던 것은 아니었지만, 대개 극예술연구회는 하나의 사상을 공유하는 집단으로(적어도 1937년 이전에는) 생각하는 의견이 상례화 되어 있는데, 이상우는 이러한 편견 아닌 편견에 균열을 가하기 시작했다. 결과적으로 이러한 균열로 인해 극예술연구회 개별 회원들에 대한 보다 정밀한 연구가 시행되어야 한다는 당위성이 생겨나지만, 그로 인해 기존 극예술연구회를 다시 바라보아야 한다는 문제의식 역시 외면하기 힘들어진다.

이상우는 이러한 유치진의 차이를 근원적으로 민중연극론에서 찾았고, 이를 실천하기 위한 형태의 활동으로서의 극단 참여(이력)을 공식적으로 확인받기를 원하는 듯하다. 같은 집단 속에서 서로 다른 꿈을 꾸었던 이들에 대해 한발 다가갈 단서를 확보하고자 한 셈이다. 이러한 이상우의 견해를 최대한 수용한다고 해도, 유치진이 쓰키지소극장 연극 자체를 부인하지는 않았다고 생각된다. 하지만 이상우의 견해대로, 그는 분명 쓰키지소극장으로 대변되는 일본 연극의 새로운 중심 곁에 또 다른 포스트를 세우고 싶었던 것은 분명해 보인다. 그가 세운 포스트는 의외로 정격을 무시하고 파격을 감수하면서까지 실현하고 싶었던 민중의 연극이었다.

이상우가 재구한 연극 <우리들은 범인이다>의 개요는 이러한 파격과 새로운 이념 사이의 관계를 상징적으로 증명하고 있다. 이러한 상징성은 결국 유치진의 희곡이 식민 치하 조선에서 보다 폭넓게 수용될 수 있는 근원적인 동력이 되었다고 보아야 한다. 이상우가 재구한 이 작품은 연극의 즉흥성과 참여성을 북돋우고, 보다 넓은 의미에서의 확대된 자아를 꿈꾸는 공연이었다. 그래서 메이어홀드의 연극적 이상과, 아나키스트들이 꿈꾸는 민중 해방의 일단을 엿볼 수 있는 사례가 될 수 있었다.

하지만 유치진은 마냥 그곳에서 꿈꿀 수만은 없었다. 꿈꾸는 시간도 일정 부분 허락되어 있었지만, 이러한 연극이 그 자체로 보완되어야 할

필요가 있었기 때문이다. 사도의 연극이 가장 바람직한 연극은 아닐지라도, 많은 인간들이 사는 대도시 위에도 연극은 있어야 했기 때문이다.

그가 아나키스트 극단 케이호우게키조를 나와 다시 도쿄 이케부쿠로의 릿쿄대학 캠퍼스로 돌아간 것은 1929년이였다. 외관상 이것으로 그와 아나키즘과의 공식적인 인연은 끝이 난 것처럼 보인다. 그렇다고 그것이 아나키즘과의 사상적 단절을 의미하는 것은 결코 아니었음은 그가 1930년대에 쓴 연극평론을 통해 확인할 수 있다. 문제는 그가 케이호우게키를 탈퇴하고 릿쿄대학에 복귀해서 손 오케이시에 관한 졸업논문을 쓰고, 또 손 오케이시의 영향을 받아 <토막>, <버드나무 동리의 풍경>, <빈민가>, <소>와 같은 희곡 창작을 하는 것을 1920년대 후반 아나키즘 사상의 영향과 결부해서 어떻게 해석하느냐 하는 것이었다.<sup>5)</sup>

이상우가 던진 질문은 비단 자신에게만 해당하는 것은 아닐 터이다. 유치진은 어떠한 방식으로든 제도권으로 돌아왔고, 조선으로 돌아와서도 비슷한 정신사적 궤적을 겪는다(이 점에 대해서는 다른 기회에 말해보기로 하자). 유치진이 경험했던 ‘민중’과 ‘현실’이라는 키워드는 가난한 농촌과 그 농촌으로 대변되는 조선의 현실을 바라볼 수 있는 시각을 생산했고, 궁극에는 조선인이 조선의 현실(1930년대)을 바라보는 자화상을 그려내는 데에 크게 일조했다.

이러한 의의에도 불구하고 유치진의 희곡(연극) 세계는 고정되지 않았고, 1930년대 중반을 넘어서면서 그의 사상과 작품은 곧 달라진다. 일제에 협조하고 그들의 정책에 반대하지 않았다는 점을 지적하고자 하는 것이 아니다. 그의 창작 성향과 비평 관점은 빈민과 가난, 몰락과 불균형에서 곧 이전했다. 한 작가가 한 사상만 고수하면서 세상을 살기란 녹녹치

5) 이상우, 「릿쿄대학시대의 유치진, 연극으로 정치하기」, 『극장, 정치를 꿈꾸다』, 테오리아, 2018, 197~198면.

않은 일이고, 어떤 의미에서는 근본적으로 불가능한 일이지만, 그의 정신사적 궤적은 이러한 근본적 어려움을 논하기 이전에 훼손되고 말았다. 그러한 측면에서 릿쿄대학시절 그의 외도는 충분한 깊이를 담보했다고는 할 수 없을 것 같다. 더 정확하게 말하면 그의 릿쿄대학시절 외도는 더욱 깊이 있는 통찰로 나아가는 데에는 한계를 드러냈고, 결국에는 유치진이 더욱 유치진다운 극작가로 성장하지 못하는 원인이 되었다고도 볼 수 있다.

이상우의 문제의식—위 인용문에서 던진 과제—는 이러한 유치진의 정신사적 궤적을 돌아보게 만드는 힘을 배태하고 있다. 그러니까 유치진이 꿈꾸는 일본에서의 특별한 시간을 결국 자기 혼란을 부추기는 악영향을 미쳤다는 우회적/잠정적 결론과도 통할 수 있을 듯하다.

#### 4. 유치진과 오영진의 시간, 그리고 일본을 통한 정신사적 궤적

유치진이 경험했던 릿쿄대학시절 외도에서, 이 글의 결론으로 가는 실마리를 풀어보자. 우선, 이러한 외도의 시간을 오영진의 경우와 비교할 수 있겠다. 이 외도의 과정에서 유치진 역시 일본인과 일본어로 소통하는 과정을 거쳐야 했던 것처럼, 오영진 역시 이러한 일본(어)과의 외도의 시간을 가져야 했다. 오영진이 동경에서 영화 공부를 하고 관련 전문가와 긴밀한 관계를 유지하면서 스스로 수립했던 일본어(관념)를 버려야 했던 시간이 필요했던 것처럼, 유치진 역시 학교를 떠나 일본의 아나키스트(극단)들과 교류하고 한때나마 몸담아야 했던 시간이 역시 필요했던 것이다. 이러한 두 개의 시간은 결국 일본이라는 상징적 타자와의 대화 혹은 사상적 융합을 의미한다.

두 개의 시간, 두 개의 장소는 결국 '내' 안에 있는 또 다른 '나와의 싸움은 아니었을까. 교양어로서의 일본어를 익히고 그 일본어로 작품을 창작하는 행위의 이면에는 교양인으로서의 일본인의 수준에 도달하고(때로는 넘어서고) 그 언어로서 결과적으로는 '일본안'이 되고(편입) 싶은 '나의 또 다른 욕망을 달래거나 뛰어넘는 위안을 얻는 과정은 아니었을까.

마찬가지로 유치진 역시 괴롭고 복잡한 조선인 유학생으로서의 삶을 보다 특별하게 만들 시간이 필요했고, 이에 수반되는 경험이 필요했고, 자신(自信)이자 확신(確信)이 필요했던 것은 아니었을까. 어쩔 수 없는 상황이었겠지만, 그 과정에서 두 작가는 일본이라는 벽을 의식하지 않을 수 없었다. 어떨 때에는 너무 높아진 벽으로 인해 위압감과 좌절감을 받기도 했지만, 그로 인해 승부욕과 통쾌감을 얻기도 했을 것이다.

그들은 어떠한 방식으로든 두 개의 축을 가지고 있어야 했다. 하나의 축이 '일본'에서의 축이라면, 다른 하나는 '조선'에서의 축이었고, 하나가 '일본어'였다면 다른 하나는 '한국어(조선어)'여야 했다. 하나가 근대 지식인으로 그 명성과 지위를 높일 수 있는 방안이었다면, 다른 하나는 조선의 민중으로 복귀해서 시련을 견디고 함께 인내하는 방안이었을 것이다.

두 개의 축 사이에서, 그것도 서로 정반대 방향에 세워진 포스트 사이에서 그들은 방황했고, 선택했고, 그래서 때로는 오판했고, 그럼에도 버티면서 극작가로서 자기 방향을 찾으려고 늘 모색했다. 두 개의 축은 계속 이동했고, 두 축 사이의 거리와 관계는 계속 변주되었다. 세상의 문과 자신의 귀환(처) 사이에서 고민해 본 이들이라면, 누구에게나 이러한 축은 여전히 유효할 수밖에 없었다. 그렇게 시간이 흘렀고 그들의 작품은 오랜 시간의 풍상을 뒤로 하고 한국 연극(사)의 걸작으로 명작으로 혹은 문제작으로 남을 수 있었다.

그리고 그 작품들을 다시 읽기 위해서(정밀하게 해석하고 해당 시대의 판단에 따라 그 가치를 논하기 위해서) 그들의 삶을 거꾸로 뒤지기 시작했다. 그들의 선택과 판단을 끌어내고 그 결론과 작품을 비교하기 위해

서이다. 결국 이상우가 우리에게 제시한 작업(연구)은 그 전초전에 해당할 지도 모른다. 우리가 어디로 돌아가야 하고, 또 돌아갈 수 있는지를 보여주는 지표일 지도 모른다는 뜻이다. 즉 우리는 이러한 연구(물론 유치진과 오영진을 연구하는 다른 학자들의 연구까지 포함해서)를 통해 그들의 삶과 문학, 선택과 판단 사이에 작용했던 정신사적 표본을 보고자 할지도 모른다. 그러한 측면에서 이상우의 『극장, 정치를 꿈꾸다』는 그 길을 열고, 새로운 각도에서 보여준 또 하나의 창이었던 셈이다. 과거로 난 창이 다시 미래로 열리는 순간을 기대하는 이유도 여기에 있을 것이다.