

# 김우진 희곡에 나타난 죽음 의식과 공동체의 문제\*

—「難破」, 「산돼지」를 중심으로

김민주\*\*

## 〈차례〉

1. 서론
2. 선제적 논의: 죽음 의식, 발화, 공동체
3. 죽음 이후의 인간과 공동체로의 열림: 「난파」
4. 역사적 공동체와 소통의 시도: 「산돼지」
5. 결론

## 국문초록

이 논문의 목적은 첫째, 인간 김우진의 죽음을 소급해서 읽는 방식이 아닌 독립된 읽기의 대상으로서 작가 김우진의 죽음 개념을 파악하고 둘째, 김우진의 대화체적 글쓰기와 대내면적 글쓰기의 간극을 설명하고 좁히는 데에 있었다. 그러기 위하여 불량쇼의 '바깥' 개념에 주로 기대어 작가의 성향과 죽음이라는 주제가 전면화되어 있는 작품인 「난파」와 그 연장선상에서 「산돼지」를 논하였다. 논의의 전개에 따라 일기문과 편지글 역시 작가의 의식을 텍스트화(化)한 부분이 있다고 판단하고 논의의 근거로 포함하였다. 이때 주목하는 것은 김우진의 창작품이 글쓰기라는 능동적인 행위를 통한 결과물이라는 점이었다. 기존 논의에서는 김우진의 죽음 개념을 생명력 개념의 연장선상 혹은 한가지로 파악하는 경우가 잦아, 소통과 공동체라는 새로운 개념으로 김우진 희곡을 읽으려 하였다. 김우진 작품에 나타나는 죽음은 죽음 이후 남아 있는 자를 남아 있는 자로 새로이 구성하고 의미를 지니게 한다. 또한 비평가로서의 김우진은 대(對)사회적 발화를 하는 반면 작가 김우진은 시와 희곡에서 일기와 크게 다르지 않은 추상성과 관념성을 보여주며 대내면적 발화를 하는데, 그것을 불량쇼의 개념을 빌려와 '바깥'으로의 향함이라고 보고 나아가 공동체에의 열림의 단초를 보이고 있다고 판단하였다. 여기에서 말하는 공동체는 죽음 이후, 애도와 실존에의 의심을 통해 이루어지는 것이다. 죽음 이후의 인간과

\* 이 논문은 2019년도 중앙대학교 CAU GRS 지원에 의하여 작성되었음.

This research was supported by the Chung-Ang University Graduate Research Scholarship in 2019.

\*\* 중앙대학교 박사과정

소통이라는 주제로 「난파」와 「산돼지」를 살필 때 작가의 작품에 연속성이 생기며, 바깥의 경험을 통하여 인물이 자신의 위치와 역사성을 인식하고 세계 변혁의 시작점을 파악하는 방식으로 죽음이 그 역할을 하고 있다고 보았다. 결과적으로 김우진의 죽음에 대하여 많은 논자들이 지적한 바 생명력의 다른 이름이라고 하기보다는, 그와 전혀 다른 방식으로 기능하며 인물을 위치짓고 공동체에의 열림에 대비하는 소통의 흔적이라는 것으로 새로운 의미를 찾아내려 하였다. 이때의 공동체는 비단 김우진과 그 시대를 공유하는 조선인 공동체에 국한되지 않고, 인간이 죽음을 맞는 존재인 한 구성될 수밖에 없는 예비된 공동체에 해당한다는 점에서 김우진 희곡을 2020년대에 읽을 의의가 생겨난다고 할 수 있을 것이다.

주제어: 김우진, 공동체, 「난파」, 바깥(dehors), 「산돼지」, 소통, 죽음

## 1. 서론

김우진이 주로 글을 발표한 것은 1926년 한 해에 집중되고 특히 희곡 작품은 단 5편 남아 있어 많다고 할 수 없지만, 그 개개의 작품이 돌출한 선구적인 성과를 보이고 있다.<sup>1)</sup> 동시대의 다른 문인과 마찬가지로 김우진 역시 다양한 장르를 넘나들며 작품을 창작했다. 김우진이 시나 소설, 번역 등의 다른 작업을 했음에도 희곡에 무게를 두고 연구가 진행되어 왔는데, 큰 틀에서 김우진은 근대적 인간이기 위하여 과거의 인습을 부정하고 투쟁하고자 했던, 또 그러한 자전적 인물을 작품에 등장시키는 작가로 규정되며, 희곡이 그 지점을 가장 잘 드러낸다고 판단되어 왔다. 예컨대 김재석은 그의 창작 행위에 있어 자연주의극이나 표현주의극을 창작하는 것 그 자체가 최종 목표가 아니며, 세계 연극계의 흐름과 동떨어져 있지 않으면서도 식민지 조선의 연극으로 가치가 있는 미래의 연극 양식을 찾아보려 한 시도라는 데에 무게를 둔다.<sup>2)</sup> 이렇게 봤을 때 중요해지는

1) 발표를 위하여 1925년 12월에 완성한 「두덕이 詩人의 幻滅」(전 1막, 1926.6.)과 1926년 7월 31일에 완성한 「산돼지」 2작품을 제외한 정오(전 1막), 「난파」(전3막, 1926.5.), 「이영녀」(전 3막, 1925.6.)는 모두 유고(遺稿)에 해당된다.

2) 김재석, 「김우진의 표현주의극 창작 동인과 그 의미」, 『어문론총』 제49호, 한국문학언어학회, 2008, 325면.

것은 작품 개개의 양식적 특성이 아니라 작품 세계 전체를 관류하는 김우진의 의도라고 할 것이며, 김우진이 희곡 작품을 창작한 연대가 1년 정도에 집중되어 아주 짧은 점에서 양식상의 변화라기보다는 탐색이라고 보는 편이 적절할 것이다. 이에 이 글에서는 김우진의 의도 즉 창작의 미학적 원리에 집중하기로 한다.

김우진에 관한 논의는 1983년에 이르러 전예원에서 『김우진 전집』이 간행되면서 특히 희곡을 중심으로 이루어져 왔다. 김우진의 희곡작품의 특징은 “생명력 문학사상”<sup>3)</sup>, “생명력의 사유와 역사의식의 충돌”<sup>4)</sup>, “대립적 세계관이 혼재하는 비합리의 세계상”<sup>5)</sup>, “내용의 리얼리티와 형식적 실험성 사이의 방황”<sup>6)</sup>, “오스기 사카에(大杉栄, 1885~1923)의 생의 철학”과 “다이쇼(大正)의 생명담론”<sup>7)</sup> 등으로 설명되어 왔다. 김우진은 “우리의 창작은 우리의 생활에 직접 관계 있는 예술임을 요구”할 것을 주장했고, 이는 문사와 예술가의 이항대립을 넘는 지점에 있었다.<sup>8)</sup> 김우진이 말한 바 있는 자유의지, 생명력 개념에 기대어 기존의 연구들은 김우진의 죽음에 대하여 생명 또는 생명 의식의 다른 이름이라는 의미를 부여하는 방식에 공통점을 찾아왔다. 김우진의 작품에 나타난 생명력, 생명 의식에 죽음의 충동이 혼용되어 있다는 주장은 여러 논자들에 의해 제기되었다.<sup>9)</sup> 홍창수는 김우진의 죽음은 사회에 적극적으로 대항하는 의식적인 힘으로

3) 서연호, 「김우진의 동경유학기 체험과 문학사상」, 한국극예술학회 편, 『김우진』, 연극과 인간, 2010, 29면.

4) 홍창수, 「김우진 작가 의식과 죽음에 관한 연구」, 위의 책, 97면.

5) 김성희, 「김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특성-그의 현대의식과 리얼리즘 희곡을 중심으로」, 위의 책, 154면.

6) 윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학』, 창비, 2010, 17면.

7) 권정희, 「생명력과 역사의식의 간극」, 『한국민족문화』, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2011, 64면.

8) 권정희, 위의 논문, 80-81면.

9) 김성희, 『현대희곡연구』, 태학사, 1998.  
 사진실, 「김우진의 근대극 이론 연구」, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 1998.  
 서연호, 『김우진』, 건국대학교 출판부, 2000.

이어지는 ‘생명력’으로 반전된다고 하였다.<sup>10)</sup> 이와 비슷하게 김낙현은 김우진의 시를 다루면서 그의 시에서 죽음이란 새로운 생의 시작이고, 영원한 안식과 구원의 통로라고 하였다.<sup>11)</sup> 이은경은 김우진 희곡에 나타난 죽음을 분류하면서 김우진이 죽음에 대한 낭만적 인식을 갖고 있다고 논했다. 그리하여 「난파」와 「산돼지」의 죽음이 새로운 탄생을 위한 통과이며, 계승되는 삶을 위한 전제라고 하였다.<sup>12)</sup> 그러나 여기에서 김우진만의 죽음의 의미는 선명하게 읽히지 않고, 죽음의식이 생명력 사상과 한 가지로 읽히는 경우로 보인다. 죽음이 삶과 맞닿아 있다는 해석이 김우진만이 아니라 많은 작가들의 작품에 나타나 있는 만큼<sup>13)</sup>, 김우진만의 죽음을 정의하는 것은 더욱 정확한 연구를 필요로 한다. 권정희의 논의를 참조하면 다이쇼 당대에 생명주의 혹은 생명의식이 일본에 퍼져 있었음을 알 수 있는데<sup>14)</sup>, 거기서 구분되는 김우진만의 죽음을 다시 보아야 할 시점이다. 죽음은 많은 문학작품의 주제를 규정하는 역할을 하는 소재인 동시에, 그렇기 때문에 오히려 연구가 추상적인 이론이나 소재적 측면, 특히 김우진의 경우 작가의 실제 삶과의 연관성을 탐구하는 지점에 머무르는 면이 있다. 한 작가의 생애를 작가의 작품 전체에 소급하여 읽게 될 경우, 작품의 확장을 저해하고 보편성을 오독(誤讀)할 여지가 생긴다. 특

10) 박관섭, 「김우진 희곡에 나타난 죽음의식 고찰」, 조선대학교 교육대학원 석사논문, 1997.

11) 김낙현, 「김우진 시의식 고찰」, 『비평문학』 제69집, 한국비평문학회, 2018.

12) 이은경, 「김우진 희곡에 나타난 죽음의 의미」, 『숙명어문론집』, 숙명여자대학교, 2002.

13) 예컨대 실존주의 철학자들은 “죽음은 언제나 나의 것이고 그런 한에 있어서 그것은 실존적 의미를 띠게 된다”고 본다. 하이데거에게 죽음은 현존재의 특성이지만, 불멸이나 영속에 관련된 것이 아니다. 현존재는 죽음에 대한 불안, 즉 실존 가능성에 직면하는 불안을 느낀다는 것이 하이데거의 시각인데, 사르트르는 이러한 시각에 기대어 있으면서도 죽음이 우연적인 것이며 삶과 관계하는 것이 아니라 삶과는 근본적으로 다른 “하나의 우연한 사실”이라고 본다. 그렇다면 죽음은 ‘우연히’, ‘외부에서’ 찾아오는 것으로 이해할 수 있다. (정동호 외, 『철학, 죽음을 말하다』, 산해, 2004, 41면.; 박찬국, 『하이데거의 『존재와 시간』 강독』, 그린비, 2015. 참고)

14) 권정희, 앞의 논문.

히 김우진은 죽음과 같이 특정한 소재를 다양하게 녹여내고 변주한 작가였다는 점에서, 실제 사건으로서의 죽음이 아니라 소재로서의, 나아가 극작원리와 미학으로서의 죽음에 집중할 자리가 마련된다.

김우진 희곡에 있어 잘 연구되지 않아 왔던, 혹은 부정적인 결과를 낳는 것으로만 이해되어 왔던 주제어인 ‘소통’을 여기에 편입시키려 한다. 이 논문의 목적은 실제 김우진의 죽음이라는 사건에 집중하여 그것을 김우진 작품으로 소급하는 것이 아니라, 희곡 작품들 자체에 나타난 죽음의 의미를 독립적으로 살펴보고 정의 내리며 나아가 그것이 김우진 작품의 미학적 원리임을 증명하는 데에 있다. 김우진 희곡에서 죽음은 높은 빈도로 등장하는 사건이거나, 선·발생하여 희곡 전체에 그림자를 드리우고 있는 조건으로 존재한다. 그것은 자연스러운 죽음<sup>15)</sup>이기보다는 해결되지 않은 문제의 근원에 가깝다는 점에서 주의를 요한다.

이 논문은 먼저 김우진의 희곡 「난파」와 「산돼지」에 나타나는 죽음의 형태를 다시 살피는 것으로 시작해 논의를 확장해나가고자 한다. 김우진의 일기문이나 희곡, 시 등에 짙게 나타나는 내면적인 분위기를 대(對)내면적 발화라고 한다면, 비평의 목소리는 외부를 향하여 선명하게 날아 서 있는 대사회적 발화로 명명하고 이 간극에서 우선 논의를 시작해보고자 한다. 2장에서 선제적 논의로 모리스 블랑쇼의 ‘바깥’ 개념과 김우진의 죽음 개념 사이의 연관성을 찾고, 표현주의극으로 쓰려 했던 의도가 엿보이는 희곡, 즉 3장에서 「난파」, 4장에서 마지막 작품 「산돼지」를 분석하여 김우진 희곡에 나타난 죽음의 의미를 파악하려 한다.

## 2. 선제적 논의: 죽음 의식, 발화, 공동체

15) 또는 ‘친숙한 죽음’, ‘길들여진 죽음’. (필리프 아리에스, 이종민 옮김, 『죽음의 역사』, 동문선, 2002, 20-28면.) 이것은 궁극적으로 산 자와 죽은 자의 자연스러운 공존을 의미하는 것이다.

김우진의 산문이나 일기문을 포함하여 그의 세계관에 나타난 죽음의 의미를 살펴보면, 모리스 블랑쇼의 ‘바깥(Dehors)’ 개념을 빌려와 죽음 의식, 언어, 공동체에 관하여 선제적으로 논의하는 것이 2장의 목적이다. 김우진의 죽음 의식을 파악하기에 앞서 사전적인 의미가 아닌 김우진만의 죽음을 확실히 볼 필요가 있다고 보고, 이 장을 해당 작업에 할애하고자 한다. 이때 일기문 역시 창작물, 특히 초기 습작기 희곡의 연장선상에서 분석한다. 일기문 역시 작가가 의식적으로 텍스트화(化)한 것으로 판단되는 바가 일정 부분 있어, 일기문과 희곡에 나타난 자전적인 사실을 밝히기보다는 그의 글쓰기 행위가 김우진의 능동적인 서술행위라는 점에 중점을 두고 논의에 포함한다.

연구 대상으로서 김우진을 마주하는 일은 두 종류의 난제에 부딪힌다. 첫 번째는 죽음에 대한 그의 양가적인 의식이고, 두 번째는 일기문의 저자이자 시와 희곡 작가로서의 김우진과 비평가로서의 김우진 사이의 이격이다. 서론에서 미리 말한 바 시, 희곡 작가로서의 김우진이 대내면적 발화를 하고 있다면, 비평가로서의 김우진은 대사회적 발화를 하고 있다는 점이 차이점이다. 조두섭이 지적한 바 김우진은 시 장르에 강한 지향 의식이 있었고, 그의 시는 소설과 희곡보다는 삶이 직접적 진술로 나타나 있다고 할 수 있는데<sup>16)</sup> 초기작인 「난파」나 조명희의 시에서 큰 영향을 받은 「산돼지」 두 작품 모두 시 장르의 영향을 크게 받았으며 인물의 내면 세계에 집중하고 있다는 점에서 대내면적 발화로 분류할 수 있다. 또한 김우진의 죽음 의식이 시의식에서 잘 드러나는데, 예컨대 김성진은 김우진의 시가 내면의식의 독백에 초점을 맞추었고, 그의 시혼이 주지적 혹은 지성의 세계가 아닌 감성의 세계에 있다고 보았다.<sup>17)</sup>

16) 조두섭, 「김우진 시의 위상-시의식을 중심으로」, 『우리말글』, 우리말글학회, 1986, 9, 135면.

17) 김성진, 「焦星 金祐鎮의 文學과 現實認識」, 중앙대 석사논문, 1992, 19면.

많은 작가들이 죽음이라는 사건에 투영하는 것은 결국 ‘어떻게 살 것인가 내지 ‘어떻게 살아있는가의 의미라는 점에서 죽음은 소재적 측면을 넘어 작가의식과 긴밀히 연결된다. 특히, 전술했듯 지금까지 김우진 희곡과 죽음 사이의 관련성에 대하여 이미 많은 논자들이 지적했는데, 그것은 죽음이 그의 작품에서도, 일기문과 같은 자전적인 글에서도 여러 형태로 등장한 것과 무관하지 않을 것이다. 이론을 더하여 정상/성의 ‘바깥(Dehor)’을 향하는 블랑쇼의 논의가 죽음에서 출발하여 생명력, (쇼를 빌려온) life force로 나아가는 이른바 ‘생과 사의 역라’로 명명되는 김우진의 죽음의식을 해석하는 데 단초가 된다.

죽음, 즉 타자의 죽음은, 우정 또는 사랑과 마찬가지로, 내밀성의 공간 또는 내면성의 공간을 열어 보인다. 그러나 여기서 내밀성, 내재성은 주체의 것이 아니라 한계 바깥으로 미끄러짐이다. (...) 그것은 공동체 자체인 타자와의 관계를 보다 깊은 기원으로 갖는 이의 체계의 움직임을 말한다.<sup>18)</sup>

블랑쇼에 따르면 죽음은 우리 자신의 무의미성이나 주체성의 한계를 묻는 질문으로서의 죽음을 포괄하는 철학적 개념으로, 익숙한 것과의 사이에 균열과 거리를 만들고 질문을 불러일으키는 역할을 한다. 여기에 더하여 죽음은 근본적으로, 이론적으로 공동체와의 열림을 예비한다는 점을 유의할 수 있다. 그 공동체는 양가적으로나마 인습과 유교적 전통에 저항의식을 드러내 온<sup>19)</sup> 김우진의 이상향과 다르지 않을 수 있다는 점에서 블랑쇼를 살펴 볼 여지가 있다. 여기서 말하는 공동체는 ‘나가 없이 어떠한 동일성을 원리로 구성되는 무자비하고 전체주의적인 것이 아니

18) 모리스 블랑쇼·장 뢰 낭시, 박준상 옮김, 『밝힐 수 없는 공동체, 마주한 공동체』, 문학과지성사, 2005, 35-36면.

19) 유민영, 「초성 김우진 연구 下-한국근대희곡사 연구기 3」, 『국어교육』, 한국국어교육연구회, 1971, 131면.; 김낙현, 위의 논문 15면 참조.

라, 중심의 부재 혹은 빈 중심으로 현시되는 “밝힐 수 없는 공동체”<sup>20</sup>로서, 모든 인간은 죽을 수밖에 없다는 점에서 연결되는 새로운 공동체로서의 열림이다. 이 논문에서 김우진과 공동체를 연결하려 하는 지점은, 그것이 전체주의적이지 않고 기존의 인습을 파훼하거나 피해가려는 의도를 가지고 죽음 다음에 형성된다는 공통점이 존재한다는 데 있다. 그럼으로써 김우진의 대내면적인 발화와 대사회적인, 대공동체적인 발화 사이의 간극을 좁힐 수 있으리라고 본다. 다시 말하면 가장 개인적인 발화를 하고 있을 때조차 김우진은 애도와 실존에의 의심을 통해 이루어지는 공동체-그것은 필연적으로 와해된다-에의 소통을 예비적으로 하고 있다는 것이 지금까지의 죽음 의식 논의와의 차이라고 할 수 있겠다. 대내면적인 발화를 대상으로 한다는 점에서 김우진의 일기 역시 분석의 대상이 될 수 있다. 김우진의 특징으로 또 하나 거론되는 것이 어머니 혹은 모성에의 회귀인데, 어머니와 죽음 의식 역시 그 거리는 그리 멀지 않다는 것이 다음의 인용문을 통해 드러난다.

(전략) 나는 과거 유년시대의 기억의 대개는 이것스나, 이 구향(舊鄉)의 강심(江心)을 대할 때 우연한 기회에 이전에는 망각의 속에 있던 것이 회상될 때가 많다. 지금도 그것이다.

"돌아가신 어머니 생각나?" 익진이와 이악이하든 곳 이갓치 물었다. 안이나요. 당초에 몰으겠서요. 다만 기억나는 것은 저기 저 강변에 어머니 상여가 지나가는 것을 아모 철업시 이쪽에 서서 촌 아해들과 갓치 우스며 바라보든 것뿐이야요."

나는 그때 우연한 비감(悲感)이 흉리(胸裏)에 충일하야짐을 끼달었다.

20) 모리스 블랑쇼·장 뤽 낭시, 앞의 책, 17면. “만일 공동체가 타인의 죽음에 의해 드러난다면, 죽음 그 자체가 죽어갈 수밖에 없는 존재들의 진정한 공동체를 이루게 하기 때문이다. ... 따라서 공동체는 ... 그 고유의 내재성의 불가능성을, 주체로서의 공동체적 존재의 불가능성을 받아들인다. ... 공동체는 그 ‘구성원들’에게 그들이 죽을 수밖에 없는 존재라는 진리를 제시한다.”

그 동시에 뚜거운 눈물이 면안(面顔)에 주류(注流)하였다. 석향(夕香)의 공기(空氣)는 부들엷고 바람은 기엷스나, 내의 기억은 돌아가신 어머니에게 집중되었다. 한 점의 사랑을 맞지 못한(그렇게 나는 생각이 든다)나는, 얼골 기억도 업는 그이의게 이갓치 무극(無極)한 애모(愛母)의 정이 깊다. 나는 흘으는 눈물 얼굴을 숙였다. 강물은 여전히 희롱하며 흘은다.<sup>21)</sup>

위의 일기문을 쓸 당시 김우진의 나이는 26세로, 죽음이라는 사건을 겪은 것은 그의 나이 5세 되던 때의 일이다.<sup>22)</sup> ‘얼골 기억도 업는 그이의게 이갓치 무극한 애모의 정이 깊다’는 마음은 우연한 비감으로 떠오르는 것이지, 5세 때 직접 느낀 것을 회상하는 것과는 거리가 있다. 5세는 죽음을 인식하고 애도를 하기에 어린 나이라는 것을 감안해도, 이것은 죽음이라는 개념을 재-의식화하는 데에 가깝다고 볼 수 있다. 어머니의 죽음이라는 사건에 ‘무극한 애모의 정’을 느끼는 마음을 부여하는 것이 어머니의 죽음을 회상하는 것 이후에 뒤따르는 의미화이기 때문이다. 이는 이어지는 소위 ‘죽음의식’으로의 연결고리가 되고 있다. 어머니의 죽음 이후 남겨진 자로서 자기를 재인식하는 것이 그 시초가 된다. 김우진 희곡에 등장하는 모성이나 여성성이 최종의 구원으로 등장한다고 하더라도, 「난파」에서의 어머니가 모성은 희박하고 죽음을 강하게 이미지화한 인물이라는 점이 이에 연결된다.

이제 유의할 것은 김우진의 비평문과 일기문, 시, 희곡 작품 등 사이에, 앞서 말했듯 대내면적 발화와 대사회적 발화라는 차이가 존재한다는 것이다. “문학은 자아의 변혁에서 시작해 세계의 신생을 겨냥해야 하는 길”<sup>23)</sup>이었다는 말이나 실제적인 동우회 활동, 강한 어조의 평론들은 비평

21) 김우진, 서연호·홍창수 편, 「일기(9.24.)」, 『김우진 전집』 2, 연극과인간, 2000, 492면. 이하 본문에 『전집』 2와 면수로 표기.

22) 이 사건은 「난파」에서 ‘시인’과 ‘이복제’의 대화에 거의 그대로 형상화된다. 여기에서 ‘어머니’는 “어머니 기억이란 다만 상여 떠나는 광경만.”, “(얇은 소리로) 낮코 제일 미워하던 아들인데 그 어머니가 엇더케 기억에 드니?”라는 말로 형상화된다.

가로서의 의식이 선명한 김우진의 글을 보여준다. 그러나 이은하가 이미 김우진이 생명력 개념을 통해 적극적으로 사회 개혁을 주장한 동시점에 모성을 갈망하고 세속적 고통으로부터 도망치려 하는 퇴행 심리를 보이며, 모성의 부재로 불안해하며 죽음에 경도되는 낭만주의 시를 창작하고 있다고 논했듯<sup>24)</sup> 동시대에 쓰인 희곡이나 시에서는 여전히 자아에 조금 더 집중하고 있으며, 특히 「난파」나 「산돼지」에 삽입된 몽환적이고 내면적인 장면들은 대사회적인 자리를 의식하고 있는 비평가 김우진의 선언과는 거리를 두고 있다. 비평가 김우진은 식민지 조선의 현실과 민중에게 필요한 예술이 무엇인지를 검토해야만 하고, 그렇지 않을 경우 일본 예술의 아류에 빠질 것을 분명히 경고한 바 있다. “추상으로나 개념으로나 아는 것은 참으로 아는 것이 아니다.”<sup>25)</sup>라는 그의 말은 희곡 「난파」와 「산돼지」의 질은 추상성과 동일선상에 놓일 수 없을 정도의 이격을 갖고 있다. 앞으로 살펴볼 「산돼지」가 「난파」에 비하여 어느 정도 관객의 눈높이를 고려하여 현실성을 더하였다는 점은 분명하지만, 꿈 장면이나 몽환적인 장면이 극의 핵심 요소로 기능한다는 점에서 추상성과 관념의 굴레를 벗어나기 어렵다. 그렇다면 이제 그 추상성을 가장 강하게 발생시키는 개념인 죽음의 정체를 작품 속에서 조금 더 분명히 밝힐 차례라고 할 것이다.

지금까지의 논의가 김우진의 실제 죽음을 작품으로 소급하여 읽거나 정신분석적으로 읽는 방식에 익숙했다면, ‘바깥’을 통하여 앞서 말했듯 공동체와 소통의 시도라는 새로운 개념을 가져와 김우진을 새로이 논할 수 있을 것이다. 블랑쇼는 현실의 담론을 구축하지 않았고, 오히려 그것이

23) 권보드래, 「김성규와 김우진, 3.1운동 전후 세대 갈등의 한 단면」, 『한국학연구』, 인하대학교 한국학연구소, 2013, 286면.

24) 이은하, 「김우진 연구」, 숙명여대 석사논문, 2000, 6면.

이은하의 글에서는 이의 이격의 원인을 김우진의 개인적인 욕망의 측면에서 찾는다는 점에서 앞으로 진행할 논의와 차이점을 보인다.

25) 김우진, 「我觀 '階級文學'과 批評家」, 『전집』 2, 282면.

유예되거나 와해되는 지점(바깥, Dehors)을 향해 나아간 인물로, ‘침묵’, ‘죽음’, ‘바깥’ 등의 개념어가 눈에 띈다.

㉠ 따라서 무엇이 나를 가장 근본적으로 의문에 빠지게 하는가? 그것은 유한한 내 자신에 대한 나의 관계, 즉 죽음으로 향해 있고 죽음을 위한 존재임을 의식하는 내 자신에 대한 나의 관계가 아니다. 그것은 죽어가면서 부재에 이르는 타인 앞에서의 나의 현전이다. 죽어가면서 결정적으로 떨어져 가는 타인 가까이에 자신을 묶어두는 것, 타인의 죽음을 나와 관계하는 유일한 죽음으로 떠맡는 것, 그에 따라 나는 스스로를 내 자신 바깥에 놓는다. 거기에 공동체의 불가능성 가운데 나를 어떤 공동체로 열리게 만드는 유일한 분리가 있다.<sup>26)</sup>

㉡ 지배란 것이 있을 수 없는 영역인 바깥dehors은 권위, 단일성, 내면성에 대립하기를 요구한다.<sup>27)</sup>

블랑쇼에게 공동체는 권위적이고 전체주의적인 것이 아니라 개인의 자율성을 한계까지 묻는 자리에 있다. 블랑쇼의 글쓰기에서 ㉠의 ‘바깥’, 침묵, 죽음, 공백 같은 것들은 타자와의 소통가능성을 여는 역할을 한다. 그리고 그 바탕에는 인간은 모두 죽는다는 사실이 깔려 있다. 자신의 실존을 한계까지 밀어붙여 사고하는 행동에서 어떤 공동체로의 열림이 발생하는데, 그것은 ㉡에서 나타나듯 어떠한 지배도 있을 수 없는 곳을 향하고 있다는 점에서 인습에 저항했다고 판단되는 김우진과의 공통점을 연상케 한다. 여기에서 인습에 저항했다는 기존의 평가는 다시 판단되어야 할 여지를 지닌다. 그것은 김우진이 능동적으로 작업한 일이라기보다, 비평가로서는 엄숙하게 외치되 창작자로서는 그 세계로의 향함을 통해서만

26) 모리스 블랑쇼·장 퓌 낭시, 앞의 책, 23면.

27) 위의 책, 24면.

드러내 보인 '어떤 공동체로 열리는 일이었기 때문이다. 그 근거는 실제 창작된 작품의 성향에서 찾을 수 있을 듯하다. 김우진의 첫 연극 비평인 「소위 근대극에 대하여」(학지광, 1921. 6)에서 김우진은 연극을 통한 계몽을 강조하고 있다. 그러나 창작된 것은 「난파」나 「산돼지」 등의 작품으로, 계몽주의적인 작품과는 거리가 있다. 그의 작품 「난파」와 「산돼지」 속 인물은 대내면적 발화를 하면서 자신의 실존을 한계까지 의심하는 상황에 맞닥뜨림으로써, 작가의 의도와 작품 내의 인물의 성격이 무엇이었든, 공동체로의 열림과 그 열림을 향하는 언어라는 의미를 지니게 된다.

김우진의 인습에 대한 적대성은 이은하의 지적대로 대의나 역사성과 바로 결합되지 않는다.<sup>28)</sup> 그것이 'individualist'를 억압하기 때문에 반발하는 것인지, 구습이기 때문에 반발하는 것인지 명확하지 않은 것이다. 그러나 작품의 질은 내밀성과 작품 가운데에 자리하는 죽음이 주체의 것이 아니라 한계 '바깥', 즉 어떠한 지배도 없는 곳으로의 미끄러짐이자 이의 제기라면, "가정이나 사교나 계급이나 물론 誰何하고 타협이 아니면 평화와 미소를 얻지 못하는 이 현존제도는 나에게 반항과 혁명을 요구한다. 성격에 뿌리박은 이 individualist에게!"(『전집』 2, 500면)라는 김우진의 토로를 기반으로 개인과 내밀성, 내재성이 어떻게 구습과 적대적인 관계를 맺는지를 설명할 수 있다. 다시 말해, 그를 억압하는 공동체로서의 구습과 구분되어 그가 죽음에 대하여 책임이 있는(「난파」), 혹은 죽음 이후를 살고 있는(「산돼지」) 인물의 대내면적 발화는 또 다른 공동체로의 열림을 가져오는 것을 볼 수 있다.

그렇다면 이제 꾸준히 죽음의 의미를 재사유하면서 읽는 희곡으로서 작품 자체가 갖고 있는 힘이 어느 방향을 향하고 있는지 살필 차례라고 하겠다. 먼저는 타자의 죽음이 가장 잘 나타나 있는 작품 「난파」를 살펴보기로 한다. 블랑쇼에게 언어와 담론의 조건과 근거가 선언어적이고 우

28) 이은하, 앞의 논문, 20면.

리의 세계와의, 또는 세계의 한계와의 관계 그리고 타인(들)과의 관계이듯, 김우진에게는 죽음이 그러하다는 점이 「난파」에 선결정적인 조건으로서의 죽음으로 드러난다.

### 3. 죽음 이후의 인간과 공동체로의 열림: 「난파」

이 장에서는 「난파」를 분석하면서 작품에 나타난 죽음의 의미를 살피고, 작품의 창작원리로서의 죽음을 다시 살피는 것을 목적으로 한다. 지금까지 「난파」는 표현주의극이라는 지점에서 논의되어 왔다. 실제로 김우진은 1926년 5월 3일부터 7일까지 집필한<sup>29)</sup> 희곡 「난파」의 앞장에 „Ein Expressionistische Spiel in drei Acten“, 즉 3막으로 된 표현주의적 극이라고 쓰며 극을 시작하고 있다. 그러나 서구 사조 이론이 시대를 막론하고 쉬여 쏟아져 들어오던 시기에 유학을 했던 김우진이 얼마나 표현주의를 정밀하게 이해하고 작품에 녹여내었는지는, 완성된 희곡이 어떤 경향을 띠는지가 작가의 의도에 완전히 부합하지 않을 수 있다는 점에서 재고를 요한다. 그렇다면 하나의 돌파구로 연극 텍스트는 언제나 그것을 요구하는 시간에 공유된다<sup>30)</sup>는 점에 집중하기로 한다. 조선에서의 표현주의의 수용은 1920년대 초반의 자아와 개성에 대한 관심을 주관을 통해 표현하기 위한 양식으로 제시되었다.<sup>31)</sup> 이에 따라 당대에 표현주의란 결국 하켄클레버의 「아들」과 같은 부친살해 모티프 등의 특질을 무엇을 목적으로 수용했느냐와 연결될 것임을 짐작할 수 있다. 박관섭은 「난파」에 나타나는 시인의 「난파」 선택이 필연적 연유가 없으며, 문제로부터 도피하거나 은폐하

29) 같은 시기에 시 「절망」과 「한가지 깃뿔」을 탈고했다는 점에서 세 작품을 비교할 수 있다.

30) 시르크 알토넨, 정병언·최성희 옮김, 『무대의 시간공유』, 동인, 2013, 79면.

31) 양근애, 「김우진의 「난파」에 나타난 예술 활용과 그 의미」, 『국제어문』 43집, 국제어문학회, 2008, 334면.

는 것이라고<sup>32)</sup> 분석하고 있으나, 위의 사항을 고려해 본다면 「난파」 속 시인의 난파는 당대에 요구되었던 절실함을 드러내고 있었다고도 볼 수 있다. 구습에 해당하는 아버지를 죽음에 이르게 만드는 아들(들)의 존재야말로 당대 조선에 필요했던 것이라면, 김우진이 표현주의 작품에서 주목한 것은 ‘혁명성과 생명력’으로 “자기 혁명을 피하기 위한 예술론”<sup>33)</sup>으로서의 표현주의임을 감안하고 ‘표현주의 희곡이라는 명명의 지점을 이해해나가야 할 것이다. 「난파」의 인물들은 사실적이기보다는 관념적으로, 문학 작품(비비, 큰 갈레오토), 음악(카로 노메), 자기 자신(어머니 및 가족과 유령들)에게서 나왔다는 점에서 당대 조선의 문제를 인식하고 돌파하고자 했던 김우진의 방법론이 자기 내면으로 파고드는 작품 창작이었음을 짐작하게 한다. 자기 자신과의 부단한 대화를 시도함으로써 그 길을 찾고자 하는 것이다. 여기에서 죽음은 매우 중요한 요소로 작용한다. 타자의 죽음은 부단히 실존을 고민하는 인물의 삶의 선조건이다.

「난파」의 주인공은 두 형제를 유산시킨 이후의 자식으로서 존재한다는 점이 특별히 제시된다. 몇 번이나 반복되는 ‘네 두 형을 죽였다’는 母의 선언은 ‘너를 그러게 맨들어 날려고 네 형을 둘이나 죽였다’는 재설정된 인과관계로 이어진다. 그것은 시인이 태어나자마자 그를 두고 ‘돌아두었다’는 비정한 모성을 설명하는 동시에, 세상과 화합할 수 없는 시인의 존재 자체를 설정한다.

오 내게 힘이 있나! 불상하기로는 한-개인적 운명과 닳두어 승리를 얻었으나 이 시운의 불리로 ‘산’의 협위를 받는 부주! 이 전통에 저항할 그 힘과 무기를 내가 아니 가진 것은 아니다. 그러나 부주리는 정애(情愛), 비극의 hero에 대한 ○정을 극승할 만한 힘이 내게 있나!

오, 의심컨대, 내야말로 Hamlet가 안인가.

32) 박관섭, 앞의 논문, 39면.

33) 위의 논문, 332면.

The time is out of joint!라 부르지않지만 비극의 모배를 내가 가겠스면 잊지하나. (일기, 『전집』 2, 496면.)

시인 (母의게 달녀들어) 凶惡한 어머니! 丁抹의 王子 모양으로 그때의 關節이 違骨이 된 것을 잊더케 해요(『난파』, 『전집』 1, 79면.)

셰익스피어의 비극 「햄릿」에서 햄릿에게 주어진 첫 과제는 선왕 햄릿, 아버지의 유령을 마주하고 그의 죽음을 밝힐 것을 요구받는 일이다. 그것이 진실로 선왕의 유령이 맞는지를 밝히는 것이 극적 긴장을 형성하는데, 요구받는 시점에서부터 극이 시작된다는 데에 주목하기로 한다. 햄릿이라는 주인공은 그러므로 ‘죽음-이후의 인간’이라는 명명(命名)이 가능해질 것이다. 그의 존재이유가 누군가의 죽음-이후를 살아가면서 그 죽음을 밝히는 것으로 명령받았으며, 그것이 실제로 이루어지든 그렇지 않든, 그 긴장이 극을 끌고 가고 있기 때문이다. 이와 일선상에서 시인의 존재는 죽음-이후의 인간, 즉 햄릿의 그림자를 지고 있는 인간이면서도 the time is out of joint라는 시대의 차원에서 ‘너가 되어야 하는 인간’이다. 일기장에 언급된 ‘내야말로 Hamlet가 안인가’라는 구절은 「난파」에서 직접 인용되고 시인의 입을 통하여 “정말(丁抹)의 왕자 모양으로 그때의 관절이 위골이 된 것을 어떻게 해요”로 재구성되어 발화될 때 햄릿과 시인은 동일시되며, 자신에게 주어진 과제가 ‘그때’와 달리 ‘지금’에 있는 역사적 과제임을 자각하는 부분에 주목한다면 김우진의 역사적 사명·책임의식과 공동체로의 소통의 단초가 발견된다. 시인은 햄릿이었던 인간이다. 죽음 이후의 인간이라는 것은 타인의 죽음에 연관되는 인간이라는 뜻이기도 하며, 죽음으로서 필연적으로 생성될-마주할 공동체로의 열림에 예비되는 것이다. 비비의 말따마나 결국 ‘군두(그네) 뛰는’ 운명으로 이어질 것이지만, 시인의 머릿속에서 이미 죽은 사람들의 유령은 한 목소리로 시인에게 죽음과

삶 사이에서 죽음 가까이로 더욱 오기를 종용한다. 계속 집중해야 할 것은 그것이 시인의 과멸이나 끝이 아니라 시인의 자기-되기를, 혹은 자기-되기를 생각하기에 값하는 ‘죽음’이라는 것이다. 이는 햄릿과 같은 선상에서, 그가 어떤 인간인지를 설명한다는 점에서 시인에게 역사적, 공동체적 의식을 부여한다.

母            죽은 네兄弟들이 얼마나 너를 보구 수워 하겠니! 그러치만 너는 너다. 언제까지든지 너다. 너가 되어야 한다. 죽든지 살든지 간에 네가 네 눈을 떠야 한다.

詩人           또 이 소리! (발길로 차 내부치려 한다) 이 흥측한

母            (살작 몸을 避하며) 또 이 버릇이군!(『난파』, 『전집』 1, 82-83면.)

母            (낫하나며) 여보 당신 어머니가 당신을 낳 때 그때에 벌서 저괴선 (시인을 가르치며) 저애를 약속하고 나온 것이오. 뭘 그리 잔소리를 허우.

母            (...) 그러나 모든 약속 밋헤서 나온 저 애야말로 이 쟁투의 장본인이외다.(『난파』, 『전집』 1, 78-79면.)

시인은 ‘네 형을 돌이나 죽인 뒤에 억지로 ‘태어나잔, 죽음과 더 가까운 인간이면서도, ‘죽든지 살든지 간에 네가 내(‘네’의 오기) 눈을 떠야 하는 독립된 한 인간이기를 요구받는다. 누구이기 전에 자기 자신이어야 한다는 강렬한 선언은 실존주의의 그것을 떠오르게도 만든다. ‘또 이 버릇’이라는 말은 그와 같은 머릿속의 싸움이 하루 이들의 그것이 아니라는 뜻이기도 하다. 햄릿이 햄릿이기 위하여 알아내야 하는 것이 유령과 아버지의 죽음이라면, 시인이 시인이기 위하여 알아내야 하는 것은 수많은 죽음을 등에 진 자기 자신인 셈이다. 시인은 형들의 죽음과 무관하게 읽힐 수 있는 존재가 아니라는 점을 조금 더 세밀하게 짚어보자. 그것은 이미

‘약속’이라는 말로도 드러나 있다. 슬픔은 정치적이고 유의미하다고 볼 때<sup>34)</sup>, 시인의 비감은 몇 번이나 반복해 강조되는 ‘형’들, 태어나지 못한 사람들, 태어나지 못한 데 대해 그가 책임을 갖고 있는 사람들에게 의 사고로 확장될 가능성이 있다. 그것을 죽음을 경유한 공동체라고 볼 수 있을 것이다. 김우진의 작품이 도달하려고 하는 공동체는 비단 1920년대 후반 조선인이라거나 구습에 얽매인 신식 사고라는 방식으로 묶이지 않는다. 보다 본질적으로 공동체는 죽음 뒤에 존재하고 있으며, 그것이 역사적, 사회적 의식 하에 성립된다는 점에서 창작적 글쓰기와 비평적 글쓰기 사이의 간극 즉 대내면적 발화와 대사회적 발화의 간극은 조금이나마 좁혀질 수 있다. 새로운 공동체, 시인이 책임을 갖고 있는 죽은 사람들은 죽은 형들처럼 죽음과 직접적으로 연계된 인물일 수도 있고, 부와 신주 등처럼 혈통정통성을 확보하기 위해 시인에게 충군보국(忠君保國)을 강조하는 인물일 수도 있다. 시인에게 강요되는 모든 구습이 유행의 모습으로 나타나면서 서사는 더욱 복잡하게 몽환성을 띤다. 이에 따라 시인은 인과율에 얽매인 사람이고, 양반 가정이자 신라 성종의 후예라는 자만의 혈통에서 완전히 자유롭지 못한 인물임이 몽환적인 분위기 속에서 거듭 강조된다. 이에 대응하는 시인의 방식은 먼저 2막, ‘울창한 삼림 속. 봄, 음에 세인 광선. 고도 소리와 찌꼬리 우는 소리’라는 낭만적인 분위기 속 백의녀와 손을 잡는 것이다. ‘이 손에서는 검은 피가 흘러요/그 피를 내가 마셔도 돼요’라는 대화는 낭만성을 극대화한다. 그러나 거기까지도 모, 신주는 따라가고 있다는 점에서 시인은 절대 완전히 자유롭지 않다. 모와 시인의 갈등은 백의녀의 죽음 이후 모의 웃음과 함께 다시 그 모습을 드러낸다.

母 (별덕 이리서 큰 소리로 우스며) 오호호호호, 그러닛가 말이지. 내 아들이지. 내 아들. 너는 살었다. 저까진 女子가 네 運命을!

34) 주디스 버틀러, 『불확실한 삶』, 양효실 옮김, 경성대학교 출판부, 2008, 49-50면.

시인 (칼을 빼들고 모의게 달녀든다. 고만 기운이 진해 너머진다.) 아! (『난파』, 『전집』 1, 81면.)

백의녀를 떠나자 비의녀가 있지만, '정면으로 침대 위에 시인, 그 옆에 비의녀. 흰 간호부복을 우에다 둘렀다. 그 실내는 달빛 곱흔 창백색의 광선. 압 방의 석회광은 점점 어두어진다.'는 배경에서 짐작할 수 있듯 낭만적이고 비관적인 이미지가 여전히 강렬하다. 그것은 '운명'이고, 시인이 기대고자 했던 '女子는 운명을 바꾸는 힘을 지니고 있지 않다. 거기에 버나드 쇼의 소설에 등장했던 인물, '비비'가 등장한다. 비비는 자기처럼 '이연'하고 그저 자신의 삶에 충실하기만 되는 것 아니냐고 시인에게 말하는 데, 이로써 「난파」는 새로운 국면을 맞는다. 공동체, 타자의 죽음을 지고 있고 남의 죽음에 책임이 있는 인물로서의 시인의 '난파'는 당연한 수순이 된다. 그것이 대면적인 발화인 한 소통의 시도는 씨앗으로서만 그 모습을 드러내고 있는 것이다.

비비 나? 당신 어머니 속에서 왔소. 또는 당신 속에서 나왔소. (시인이 부정하려 한다.) 그것이 실향이면 었던 늙은 애란인 머리 속에서 나왔다고나 해 들가. 어디서 왔기로 상관있소.(『난파』, 『전집』 1, 86면.)

비비 글새 나 모양으로 지금이라도 이연을 헛버려요. 인연을 끈어버려요. 그러면 날보고 다라나듯이 당신의게 어머니 권리는 못 내들을 테넛가. 군두뛰는 것으로만 아라넛가 그래(『난파』, 『전집』 1, 88면.)

여기에서 김우진의 내밀성은 흥미로운 방식으로 그 모습을 드러낸다. 죽은 자들과 대화하던 시인은 비비와 만나는데, 비비 역시 완전히 밖에서

은 존재는 아니라는 것이 이미 그의 대사 속에 드러나 있는 것이다.<sup>35)</sup> 김성진은 큰 갈레오토가 모의 분신이며, 카로노메는 비비의 분신이라고 본다.<sup>36)</sup> 더 이상 분간되지 않는, '너 되가'를 중용하는 시인의 모와 그것을 지각하고 있는 시인의 외연을 확장한 것이 수많은 죽은 화자들 가운데의 비비라고 볼 수 있을 것이다. 그런데 비비의 말은 모와 시인과 연결되어 있으면서도 다소 다른 삶을 말한다. '이연'이 그것이다. 죽은 자들의 그림자에 매여있는 시인에게 '인연을 끈어버리라고 말하는 것이다. 옥색 옷을 입었다는 무대설정으로 모와 동일시되면서도 비비가 제시하는 다른 삶이란 죽음-삶 사이에서 '군두뛰는' 것, '위스카를 마시고 '씨가'를 피우고 '이연'을 하는 것이다.

시인            人生이란 군두 뛰는 것인 줄 알엇드니 인제 確實히 인생  
                  이란 ひにく란 것을 알게 되었습니다.(「난파」, 『전집』 1,  
                  97면.)

ひにく는 피륙이라고 씬에 더해 (타의에 의한) 비꿈, 빈정거림, 삶의 알  
곳음을 의미한다. 죽음-이후, 햄릿의 그림자로서 앞선 사람들의 죽음에 책  
임이 있는 것을 받아들이는 것이 삶의 알곳음일지라도, 죽은 자 이후에  
태어난 자로서 모든 죽은 자들-앞선 자들, 민족, 죽어간 사람들에 대한 책  
임을 지고 있으면서도 너는 너로서 살아가는 것, 그것이 「난파」에 나타나

35) 비비가 '애란(아일랜드인)'의 머릿속에서 나왔다는 말도 주의를 요한다. 김우진이 애란을 주목했던 것이 철저히 비평가적인 시선에서 비롯했기 때문이다. "「애란의 시사」에 표상된 아일랜드 문예부흥운동을 중심으로 한 아일랜드 민족의 문화적 각성은, '조선말 없는 조선문단'의 일 제언에서 "극적 천재 쓴 밀잉톤 썩"의 극작에서의 하녀들의 대화를 구사하기 위해 기울인 각고의 노력들에 나타난 언어의 문제로, 우리 말이 없다는 문단의 자각의 촉구로 이어졌다."(권정희, 「김우진의 일본어 번역과 아일랜드 발견」, 『한국극예술연구』 제67집, 한국극예술학회, 2020, 23면.) 1921년 동우회의 조선 순회 공연의 던세니의 '찬란한 문'이 최초의 애란극 상연(신정옥, 『한국 신극과 서양연극』, 새문사, 1994, 208면.)이라는 점도 눈에 띈다.

36) 김성진, 「희곡 「산돼지」 연구」, 『어문론집』 28, 중앙어문학회, 2000, 27면.

는 죽음의 배면에 있는 삶의 논리라고 할 수 있을 것이다. 앞서 시인이 유명들을 만나고, 병에 걸린 것처럼 누워있는 등 죽음의 영역에 있었던 이미지로 무대에 나타나는 것은, 그가 '지금 이전의 (전근대적) 주체성'과 연관되어 있기 때문에 나타나는 '죽음의 이미지'였다면, 비비가 제안하는 '이연'은 기존에 존재하던 주체성의 사멸이라는 의미에서의 '죽음', 새로운 의미장에서 재정의된 '죽음'이라고 볼 수 있다. 그러나 시인은 비비의 말대로 완전한 이연에 성공하지 않는다. 시인은 난파한다. 이 난파는 소통의 어려움과 그 시도가 있었음을 역으로 증명한다.

상징계의 존재 그 자체는 근본적인 소멸, '상징적인 죽음'의 가능성을 함축한다. 이는 상징 속에서 소위 '실제 대상'이 죽음을 맞이한다는 것이 아니라 기표의 네트워크 자체가 무화될 수 있다는 의미이다.<sup>37)</sup>

절대적인 죽음, '세계의 파괴'는 항상 상징적 세계의 파괴이다.<sup>38)</sup>

지젝에 따라서 죽음은 '상징적인 죽음'으로서 상징적 세계를 파괴하는 '두 번째 죽음'으로 기능한다. 이때의 '상징'은 라깡에게서 가져온 개념이다. 라깡에 따르면, 자신을 억압하는 세계에 적응하지 못하는 인간은 분열<sup>39)</sup>을 일으킨다. 분열된 주체는 이중적으로, 상징계를 떠날 수는 없으

37) 슬라보예 지젝, 이수련 옮김, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2001, 229-230면.

38) 위의 책, 234면.

39) 라깡은 존재의 분열에 의해 무의식이 만들어진다고 보았다. 아버지의 법, 상징체계에 의해 주체는 빠른 속도로 분열된다. 주체는 발화하는 나와, 현존과 부재가 교차되는 발화에 의해 재현되는 심리적 실제 사이에서 분열된다. 발화 주체 '나'와 발화된 것의 주체 '나'의 결합은 불가능하다. 여기에서 발화의 틈이 생겨난다. 주체의 분열은 담론 속에 나타나는 주체 자신의 소외를 의미한다. 라깡은 언어학적으로 분열을 정리한다. 이것은 주체가 언어체계 속에 들어가는 순간 겪게 되는 최초의 분열에 의해서 생겨난 결과이다. (아니카 르메르, 이미선 옮김, 『자끄 라깡』, 문예출판사, 1994, 114-120면 참조.)

로 사회에 순응하는 척 하거나 사회를 거부하는 분열된 구조를 동시에 지닌다. 어린아이의 승리는 상징계 내로 진입해 사회 구성원이라는 명칭을 얻는 것이다. 그러나 이로써 주체는 소외되기 시작한다. 주체는 자신의 발화와 사회적 역할 속에 고정되며, 진정한 자신은 숨기게 될 수밖에 없다. 아버지 또는 부성에 대항할 수 있었는가를 작품의 성패 기준으로 삼는다면 김우진의 희곡은 실패했다고 해야 할 것이다. 시인은 내면적으로 침잠하고 있으며, 결국은 난파(難破)하는 까닭이다. 그러나 죽음은 바깥의 경험이다. 그것을 선조건으로 하는 시인의 삶은 그 자체로 아버지의 윤리를 위반하고 뒤흔들려 한다는 점에서, 지젝의 말을 다시 볼 필요가 있다. 시인이 실존을 그 무엇보다도 고민하는 시인인 한 그 자체로 세계를 파괴하여, 아버지가 외치는 신라 성족의 충군보국이라는 근원은 흔들리고 뜯구름 같은 것이 되고 말기 때문이다. 이렇게 하여 시인이 바라보는 새로운 공동체가 만들어지는데, 그것은 구습과는 거리를 두는 이상향이자 시인이 소통을 시도했던 대상이 된다. 시인의 난파는 작품 내적으로 실패했다라도, 작품세계 전체를 관류하는 소통 시도의 흐름 중 예비단계가 되는 것이다. 여기에서 김우진 희곡의 공동체 개념을 살펴볼 수 있을 것이다. 그것은 비단 1920년대 조선인 공동체라는 기표에만 한정되는 것이 아닌, 인간이 죽는 존재인 한 얽여 있는 구체적인 구성체에 해당한다.

여기까지 김우진이 「난파」에서 시도하려 했던 자기와의 혹은 예비된 공동체와의 소통은 표면적으로 실패하고 있음을 살펴보았다. 그러나 배면에서 그 시도는 계속해서 요동하고 있으며, 그 자체로 타자를 향하는 애도의 가능성을 시사케 한다는 것도 보았다. 그 애도는 계속해서 결항되지만, 인물이 죽음 이후의 인간으로 선결정되었다는 점에서 이미 '바깥'을 향한 가능성을 가지고 있다.

한편으로, 「난파」의 '약속'과 같이 선결정적인 운명 혹은 죄를 지고 태어난 인간에 대한 고찰은 다음 장에서 살펴볼 「산돼지」에 이어진다.

#### 4. 역사적 공동체와 소통의 시도: 「산돼지」

이 장에서는 「산돼지」를 통해 「이영녀」를 경유한 김우진의 재귀와 그 의미를 살펴보고자 한다. 「이영녀」는 「워렌 부인의 직업」을 경유했다고 볼 수 있는 작품으로, 김우진의 작품 가운데 가장 사회적이고 리얼리즘적인 성향이 강하다. 그러나 그 이후에 창작한 「산돼지」가 다시 추상적이고 내면적인 대사와 격정적인 감정을 지닌 인물의 형상화로 회귀했다는 점에서 「이영녀」를 돌출적인 작품으로 보고 다음 논의를 전개해가고자 한다.

김우진이 희곡 「산돼지」에 동학이라는 소재를 가져온 것은, 조명희에게 보낸 편지에서도 밝히듯 급히 필요하여 자료를 모을 정도의 역할은 하였으나, 그렇다고 하여 이 작품이 역사의식만을 면밀히 투영하기 위하여 창작한 작품인 것만은 아닌 것으로 보인다. 동학이라는 민족적 사건을 가지고 오면서도 민족주의에 경도되지 않은 작품을 도출해냈다는 지점에서 논의를 시작하기로 한다. 이것은 김우진 작품이 갖는 독특한 점으로 보인다. 말하자면 「산돼지」에서도 중심에는 여러 사람의 ‘죽음’이 있지, 동학이 있지 않다는 것이다. 그렇다면 이는 역사의식의 실종이라고 보아야 할까. 그러기에는 「산돼지」가 김우진이 “나로서는 자신있게 처음으로 쓴 희곡 3막”<sup>40)</sup> 또는 “내가 포부를 가지고 쓴 최초의 것”<sup>41)</sup>이라고 스스로 밝히고 있다는 점이 반대 근거가 된다. 그것이 실제로 수행되었든 아니든 김우진의 의도는 이 작품에 자신의 일단의 정수를 담으려고 했다는 뜻이기 때문이다. 그렇다면 김우진이 희곡을 통하여 말하고 싶었던 바를 드러내는 방식으로서의, 즉 역사의식을 포괄하는 소통으로서의 희곡으로 「산돼지」를 읽어야 한다.

40) 포석 조명희에게 보낸 편지 중에서 발췌, 『전집』 2, 242면.

41) 조명희에게 보낸 편지(1926.8.1.) 중에서 발췌, 『전집』 2, 243면.

희곡 「산돼지」 3막 지금 별봉 엽서로 송부했아오니 받으시거든 곧 회답해 주시오 과백의 정정에 대해 형이 보시고 말 서투른 곳이 있으면 정정해 주시오. 그러나 그 과백의 호흡에 치명상이 아니되어야 하오. 이 호흡이 치명상이 될 염려가 있으면 불완전하거나 서투른 과백이라도 고치지 말고 그대로 두시오. (중략) 이 희곡은 내가 自信이 아니라 포부를 가지고 쓴 최초의 것이요 주인공 최원봉이는 추상적인 인물이요 조선 현대 청년 중의 어떤 성격과 생명력을 추상해 본 것이요. 그 성격에는 형도 일부분 들고 김진 군도 이야기 들은대로 일부분 들 것 같소이다. 선을 굵게 힘있게 素盡로 쓰기로 애썼습니다. 이 까닭은 철저한 자연주의극은 우리의 오늘 내부 생명의 리듬과 같지 아니함외이다. (그림) 그래서 이 3막 전편의 리듬의 굵은 선의 진행이 이렇게 대강되었습니다.(『전집』 2, 243-244면.)

「산돼지」의 원봉이 조선 청년을 뜻한다고 그가 말했듯, 충분히 민족적인 자의식이 있었고 일견 마르크스주의적 경향성까지도 띠는 작가였던 비평가 김우진의 의도를 무시하기 어렵다. 「산돼지」가 「난파」의 맥을 잇고 있다고 판단하는 이상호의 연구<sup>42)</sup>는 시인에 비하여 구체성을 띠는 인물인 ‘최원봉이」 「난파」의 시인이 겪은 좌절을 성찰하고 수정한 것이라고 논한다. 몽환적이고 따라서 비현실적이었던 「난파」에서 「산돼지」로의 변화에 실제 사건인 동학이 편입되면서 그러한 효과를 지니게 되었다고 보는 것이다. 선행된 죽음 이후의 인물이 주동인물로 등장한다는 점에서, 그리고 그 죽음이 인물의 형성에 핵심 역할을 하고 있다는 점에서 이 논문은 「난파」와 「산돼지」의 연관성이 있다고 보고 논의를 이어간다. 죽음이라는 사건이 존재한다는 것은 인물의 기저에 있고 인물을 형성하는 원리가 된다. 원봉은 바깥의 경험을 간접적으로든 선형적으로든 했으며(하

42) 이상호, 「김우진의 「산돼지」 연구-「난파」와의 연관성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 18, 한국극예술학회, 2003.

고 있으며) 그것이 인물을 정의하고 있다. 그로써 원봉은 과거와 현재, 하늘 세계와 지상 세계를 넘나드는 환상을 가능케 하고, 죽음을 매개로 하는 수많은 공동체에 강제로 열리게 된다. 이것은 소통의 가능성인데, 주의해야 할 점은 반드시 긍정적이지만은 않은, 중립적인 사실로서의 소통이라는 점이다. 원봉은 환몽 장면에서 부모의 전사를 봄으로써 그의 의사와는 상관없이 강제로 공동체에의 열림을 '당했다'고 볼 수 있고, 그럼에도 사회역사적 책임-동학-안에 있다는 점에서 「난파」의 시인과 맥을 같이 한다.

元 (방안으로 들어가는 主事宅의 등 뒤에다가 내뱉치는 말로)  
호호호! 그리고도 어머니至今 가슴속에 든 그 秘密이 탄  
 로되다 봐서. 별별 떨면서도 더러운 것 정한 것 차져 가면  
 서, 호호호호호! 이런 山돼지를 내놔시면 왜 제멋대로 山  
 에다가 기루지 안엇담. 저멋대로 뛰어 다니면서 놀다가  
 제멋대로 색기 배가지고 제멋대로 죽어가게 왜 山에다가  
 길이지 안엇섯담! 일전에 내가 었던 무서운 꿈을 꾸지 아  
 시오? 나는 어머니만큼이나 아버지도 원망이요. 아버지도!  
 自己는 東學인가 무엇에 들어가지고 나라를 爲해, 衆生을  
 爲해, 百姓을 爲해, 社會를 爲해 죽엇다지만 結局은 집안  
 에다가 山돼지 한 머리 가두어 놓고 만 썸이야! 半白이 된  
 머리털이 피스줄기 선 부릅뜬 눈 우에 헛트러져 가지고  
 이를 악물고서는 대드는구려, 「이놈 네가 내 뜻을 바더  
 兩班 놈들 貪官汚吏들 썸어가는 선배 놈들 모두 잡아죽이  
 고 내 平生 所願이든 내 원수를 잡지 안으면... 호호호호  
 山돼지 탈을 벗겨주지 안꼈다.」고! 저승에 들어가서라도  
 그 山돼지 탈이 버서지지 안케 얼굴에다가 못박어두겠다  
 고 대어들면서 부젓가락만한 왜뭇에다가 주먹만한 撤退  
 를 가지고 뽀뽀드는구려! 아버지 뜻을 바더 社會를 爲해

民族을 爲해 원수 갑고 反逆하라고 가리쳐 주면서도 山돼지를 못나니만 뒤글는 집안에다가 모라넛코 자바매여 두는구려. 울 안에다가 집어넛코 구정물도 변변히 주지 안으면서! 호호호호호! 山돼지 山돼지 山돼지! 호호호호! 자 이 山돼지 얼굴 좀 더 디려다 보구려!(「산돼지」, 『전집』 1, 125-126면)

위의 대사에서 동학은 아버지의 죽음을 지각하게 하고 강조하게 하는 역할을 하면서, 동학의 핵심은 누군가의 죽음과 그로 인해 쓰여진 '산돼지'의 벗어지지 않는 탈로 남는다. 여기에서 동학이라는 역사적 사실은 중요치 않다. 오히려 그것은 아버지의 법으로, 「산돼지」에서도 핵심적이고 억압적인 구습으로 이미지화된다. 원봉을 아버지의 법을 따라 원수를 갚아야 하는 죽음 이후의 인물로 규정하는 것이다. 원봉은 그의 뜻이든 아니든 상관없이 바깥에 내몰리고, 거기에서 저승과 이승에 공동으로 존재하는 산돼지 탈, 즉 다른 공동체-지나간 공동체, 예비된 공동체-에의 열림을 맞게 된다. 1막 마지막 원봉의 긴 대사와 함께 막이 빨리 닫히면 원봉이 태어나기 전의 이야기가 꿈으로 무대에 펼쳐진다. 「이영녀」가 극히 사실주의적이라고 했을 때 다시 꿈과 환상에서 일종의 해법을 찾는 것은 작가로서의 퇴행이라기보다는 그의 본 자리에 재귀한 것이라고 보아야 할 것이다. 「이영녀」에 질게 드리운 「위렌 부인의 직업」의 영향을 차치하고, 「산돼지」가 「난파」를 이어 죽음과 그 죽음 이후의 인간, 나아가 태어나기를 죽음과 가까운 인간에 대해 지속적으로 이야기하고 있기 때문이다. 이렇게 보면 「두덕이 詩人의 幻滅」을 포함한 김우진의 희곡 세계에 연속성이 생긴다. 그것은 첫째로는 당대 조선인으로서의 자기 위치를 인식하고 있는 인간이 되, 둘째로 그 시기에 국한되지 않고 죽음이라는 공통항 앞에서 같은 공동체로의 입성을 예비하고 있는 인간에 대한 구상이다. <난파>-<산돼지>의 연속성은 대사회적 발화로 나아가려는 시도의 꺾임

과 재시도에 있다.

원봉이네      아이고 그런 말씀 마시고 그져 이 얘기 하나만을 爲해 살  
 녀줍시오. 이 얘기가 무슨 罪가 잇슴닛가? 이 얘기가 무슨  
 罪가 잇슴닛가?

兵              너 왜 그 얘기가 罪가 업다고 하니? 아, 逆賊놈 애비를 둔  
 자식이 罪가 업서? 그따위 소리를 누가 허드니? 斯文亂賊  
 이라는 罪名을 몰으니? 경을 칠 년갓트니.(발짚질한다.)

원봉이네      (비틀거리며 잡버지며) 이 얘기가 무슨 罪가 잇서요! 땅에  
 떨어지기 前부터 무슨 罪가 잇다고 그러시오! 오오오. 「  
 산돼지」, 『전집』 1, 137면.)

원봉은 청년회 간부이면서 자신의 주관으로 연 바자회의 수익금 횡령 사건에 휘말린다. 청년회의 존재나 사회 현실을 논하는 대사들을 볼 때, 「난파」에 비하면 확실히 대(對)사회적인 사건이 발생하고, 인물이 사회 가운데 구체적으로 형상화되었다고 볼 수 있다. 그러나 원봉은 여전히 사람들과 구분되어 '산돼지'라고 불리는 인물이다. 원봉은 몽환에 시달리는 데다가, 위의 인용에서 알 수 있듯 전사(前史)적으로 이미 죄를 짓고 죽어<sup>43)</sup> 있는 인물이며, '땅에 떨어지기' 전, 태어나기도 전에 죄가 있는 인물이다. 이러한 의미에서 원봉을 시인과 마찬가지로 죽음 이후의 인간이라고 본다면, 생과 사라는 경계에서 경계 내부와 경계 '바깥' 사이의 중재자, 또는 경계 그 자체로서 작동한다는 해석도 가능하다. 그렇게 파악할 경우 최원봉은 자기의 정체성을 탐색하는 것과 세계의 역동성을 파악하는 두 가지 작업을 수행하는 장치로서 이 희곡 안에서 작동한다. 원봉이 스스로를 산돼지라고 칭하는 것은 끝까지 집돼지는 되지 못할 것으로 자신의 정체성을 파악한 원봉의 입장을 드러내는 것이기도 하다. 유민영은 「산돼

43) 최정여, 「신소설의 불행한 결말작품에 대한 연구」, 계명대 석사학위논문, 1980, 45면.

지」를 두고 “사회물이면서 연애를 복선으로 깔고 있<sup>44)</sup>”다고 보는데, 같은 희곡의 인물이라도 영순이 낭만적인 의미에서 죽음을 말하는 인물이라는 것은 원봉과는 그 결을 달리한다. 이 논문에서는 앞서 말한 연애가 결국 인간 대 인간의 관계맺음이라는 데에, 특히 원봉의 관계라는 데에 주목해 보기로 한다. 영순에 대한 원봉의 애정과 어그러지는 관계, 혁에 대한 질투는 원봉이 영순의 오빠이면서도 오빠가 아니라는 데에서, 즉 그가 파악할 수 없는 위치에 있는 사람이라는 데에서 비롯한다. 원봉은 혁과 전혀 다른 세계를 지각하고 있고, 또 다른 세계에도 열려 있는 인물이라는 점이 다음에서 살펴볼 영순과의 장면에서 드러난다.

元            그런 생각 잊지 아니하면 한울 세계에서 오래 살 수 업다.  
                 죄다 이저야 한다. 네 몸까지도 잊지 아니하면 저런 세계  
                 에 올라가지 못한다.(『산돼지』, 『전집』 1, 144면)

한울 세계는 원봉이 환몽적으로 인식하고 있는 세계이나 원봉이 겪고 있는 대사회적 문제들이 마냥 낭만적이고 비현실적인 한울 세계로 도피하거나 월경(越境)하여 해결되는 일은 아니다. 원봉이 역설적으로 말하듯 자기 자신까지도 잊지 않는 이상, 즉 앞에서 살펴본 것처럼 죽음을 지고 있는 죽음 이후의 인간인 한 하늘 세계로의 도피는 이루어지지 않기 때문이다. 대내면적 언어와의 간극이 있기는 하나, 김우진의 대사회적 언어들을 볼 때, 김우진이 사회에서 도피하는 내용으로서 죽음과 세계인식을 끌고 왔으리라고는 보기 어렵다. 인간은 땅에 발을 붙이고 살아갈 수밖에 없음을 원봉은 의식하고 있다. 그렇다면 이 희곡을 산돼지 즉 돌출된 문제적 인간에서 끝나버리는 패배주의적 관점으로 볼 수만은 없게 된다. 변태 현상에 관한 다음의 대사 역시 최원봉의, 정상으로 규정되어온 것에 반하는 의식의 변화를 보여주고 있다.

44) 유민영, 『비운의 선구자 윤심덕과 김우진』, 새문사, 2009, 155면.

元 너는 웃지만 그런 變態現象을 肯定하는 이가 있단다. 나도 그 前에는 社會 發展의 길에서 할 수 업는 한 過程으로 아랐었다. 그래서 그것이 歷史上으로 事實인 以上 亦是 否認할 수 업는 存在理由를 가진 것으로만 알었다. 그러나 存在理由는 가졌드래도 變態現象은 變態現象으로 보아야 한다. 이 變態現象이란 點을 보지 안으면 사람의 努力이란 아모 價値 업는 것으로 받게 안 된다. (...) 죽지 안코 사러 잇는 人生인 以上 만드시 더 큰 힘과 靈感이 나온다. 이 힘과 靈感이야말로 絶對다. 이 힘과 靈感이야말로 막을 수 업는 바다 물결 모양으로 頑固한 암석 압해 와서 부딪친다. 싸우려고 와 부딪치는 게 아니라, 부딪칠 녀고 와 싸운다. 싸울녀고 사는 게 아니라 살녀고 싸운다. 이 싸움이 우리가 抑制치 못할 것인 以上 누가 善惡을 말 하겠니?(「산돼지」, 『전집』 1, 158-159면.)

元 그것이 事實일지도 모르지. 하지만 나는 이 現實속에 떨어지면서부터 이 탈을 쓰고 나왔다. 이것을 버슬녀고 하는 것도 헛애쓰는 것이지만 同時에 그것을 안 불녀고 避하는 것도 가짓뿌렁이다.(「산돼지」, 『전집』 1, 162면.)

최원봉은 ‘변태 현상’이라고 이름지은 어떠한 현상이 역사상의, 사회발전의 일직선의 길에서 뺄 수 없는 과정이며, 그가 쓴 산돼지 탈이 외면할 수 없는 진실이자 책임임을 인식하고 있다. 의식의 중요성을 역설하는 것을 거쳐 ‘살아있는 인간인 이상 만드시 더 큰 힘과 영감이 나온다’는 투쟁적인 메시지에까지 이르며 자기를 탐색하고 위치 짓는 것이다. 자기의 위치를 파악하고, 부딪치려고, 즉 저항하고자 싸우는 데까지 인식이 도달했을 때 최원봉에게 주어진 길고 장황한 연설조의 대사들은 일종의 강변

또는 직접적인 연설의 수행성을 지니게 된다. 이때 전술했듯, ‘죽음’은 익숙한 것과의 사이에 균열과 거리를 만들고, 합일된 세계에 이질적인 것을 끌어들이는 것이며, 모든 낯선 것들을 받아들이는 것이다. 최원봉만이 그럴 수 있는 것은 그가 죽음을 전사로 하고 있는 인물로서, 와해된 세계에서 시작해 자기의 정체성을 탐색하고 세계의 역동성을 파악하는, 죽음의 역리를 수행하고 있는 인물이기 때문이라고 할 수 있다. 죽지 않고 살아 있는 인간인 이상 반드시 절대적인 힘과 영감이 나온다는 것은, 그가 바깥의 경험을 한 차례 했기에 할 수 있는 말이다. 원봉은 원봉이자 동학군인 아버지의 죄를 공유하는 아버지 이후의 사람으로, ‘자신 너머의 실존으로 이행한 인물인 것이다.’<sup>45)</sup> 최원봉의 장황설은 우선은 배우의 신체를 통해 작가가 직접 말하는 것일 수도 있겠지만, 현실과 ‘바깥의 ‘사이가 ‘변태현상, 사회발전, 역사, 존재이유, 신여성, 당연, 해방도정, 불가피, 의식, 옳고 그르다는 것, 하느님, 살아있는 사람, 송장, 화석, 힘, 바다물결, 완고한 암석, 부딪침과 싸움, 선악이라는 기표들의 흐름을 통해 텍스트의 표면에 흘러넘친 기의이기도 하다. 물론 비평가로서의 사상과 연결된 작품이 나오지 못했다는 것은 자아가 서로 소통되지 않는 상태에서 빠져있는 것이고, 그 점에서 두 작품이 유아론적인 세계에 매몰된 습작기의 작품이라고 판단할 여지가 있다. 이는 김우진의 한계일 수 있다. 그러나 주관적이고 개인적인 유아론과 사회적인 지식인 비평가로서의 두 자아가 통합되지 못한 것으로 보이는 두 작품이, 일종의 뚜렷한 공동체로의 나아감을 성취하지 못하였다고 해도, 죽음 이후의 인간으로서 책임을 의식하고 저항하고 공동체를 향해 열리는 과정이 「산돼지」의 소통의 시도였던 것이다. 이렇게 보았을 때 죽음 의식과 공동체에의 소통의 시도라는 측면

45) “죽음이 드러내는 나의 불가능성은 그 불가능성 너머의 나 자신의 외재성을, 즉 공동 존재의 가능성을 요구한다.”(박준상, 『바깥에서』, 그린비, 2014, 58면.) 블랑쇼에게 죽음은 무조건적으로 긍정적인 것이기보다는 차라리 허무주의적인 지점이 있지만, 죽음은 공동의 외재성을 지칭하면서 자신 바깥의 실존에 대한 소통을 가능케 한다는 점에서 긍정적인 면모를 지닌다.

에서 「난파」와 「산돼지」는 연관성을 갖고, 그 공동체가 역사적, 사회적 죽음에서 촉발된 것이라는 점에서 김우진의 대내면적 발화들은 예비된 공동체라는 새로운 의미망에 포섭된다.

이 장에서는 「산돼지」에 나타난 죽음의 의미를 살펴보았다. 「난파」에서 그것이 선행된 죽음(들)과 자신의 연관성이라는 운명과 책임감을 의식하는 데 그쳤다고 한다면, 「산돼지」에서 죽음은 인물이 자신의 위치와 역사성을 인식하고 나아가 세계 변혁의 시작점을 파악하는 방식으로 형성, 발전되었다고 할 것이다. 다시 한 번, “죽음으로의 접근은 자아의 불가능성 그리고 세계와의 관계의 불가능성을 마주하는 시련이다.”<sup>46)</sup> 여기에서 접근의 지향점으로만 모습을 드러내는 ‘죽음은 균열, 단절, 시작을 위한 끝, 탄생을 위한 소멸 등의 의미들이 함축된 것이다. 정리하자면, 김우진의 죽음은 바깥을 사유함으로써 소외된 자신과 예비된 공동체를 향한 열림의 시도이자 그 흔적이라고 개념화할 수 있을 것이다.

## 5. 결론

이 논문의 목적은 첫째, 인간 김우진의 죽음을 소급해서 읽는 방식이 아닌 독립된 읽기의 대상으로서 작가 김우진의 죽음 개념을 파악하고 둘째, 김우진의 대사회적 글쓰기와 대내면적 글쓰기의 간극을 설명하고 좁히는 데에 있었다. 그러기 위하여 블랑쇼의 ‘바깥’ 개념에 주로 기대어 작가의 성향과 죽음이라는 주제가 전면화되어 있는 작품인 「난파」와 그 연장선상에서 「산돼지」를 논하였다. 논의의 전개에 따라 일기문과 편지글 역시 작가의 의식을 텍스트화(化)한 부분이 있다고 판단하고 논의의 근거로 포함하였다. 이때 주목하는 것은 김우진의 창작품이 글쓰기라는 능동

46) 위의 책, 46면.

적인 행위를 통한 결과물이라는 점이었다. 기존 논의에서는 김우진의 죽음 개념을 생명력 개념의 연장선상 혹은 한가지로 파악하는 경우가 잦아, 소통과 공동체라는 새로운 개념으로 김우진 희곡을 읽고자 하였다.

논문의 2장에서는 김우진의 작품에 맞게 등장하는 소재인 죽음을 살펴 보면서, 블랑쇼의 죽음 개념을 선제적으로 참고하였다. 블랑쇼에 따르면 죽음은 우리 자신의 무의미성이나 주체성의 한계를 묻는 질문으로서의 죽음을 포괄하는 철학적 개념으로, 익숙한 것과의 사이에 균열과 거리를 만들고 질문을 불러일으키는 역할을 한다. 이 점에서 김우진의 글쓰기 행위는 의미를 가진다. 특히 그의 특징 중 하나로 거론되는 모성의 갈구와 회귀는 죽음을 재명명하고 재의식화한 행위와 매우 가깝다는 점에 주목하여 보면, 이는 단순한 애도나 그리움 그 이상의 의미를 띠고 ‘죽음 의식’으로 명명된다. 그것은 남아 있는 자를 남아 있는 자로 새로이 구성하고 의미를 지니게 한다. 다음으로 김우진의 글쓰기 행위가 비평가의 면모와 작가의 면모에서 일종의 이격을 보이고 있음을 살폈다. 비평가로서의 김우진은 대(對)사회적 발화를 하는 반면 작가 김우진은 시와 희곡에서 일기와 크게 다르지 않은 추상성과 관념성을 보여주며 대내면적 발화를 하는데, 그것을 블랑쇼의 개념을 빌려와 ‘바깥’으로의 향함이라고 보고 나아가 공동체에의 열림의 단초를 보이고 있다고 판단하였다. 여기에서 말하는 공동체는 죽음 이후, 애도와 실존에의 의심을 통해 이루어지는 것이다.

3장에서는 죽음 이후의 인간과 공동체로의 열림이라는 제목으로 「난파」에 나타난 죽음의 의미를 살폈다. 표현주의극이라는 김우진 자신의 창작 의도를 검증했을 때, 중요한 것은 이 극이 표현주의에 얼마나 부합하느냐 보다는 당대 조선에 표현주의 연극 텍스트가 절실하게 요구되었으리라는 점에 주목하였다. 「난파」에서 죽음은 실존을 고민하는 인물의 선행조건이며, 주인공 시인의 존재를 위치짓게 만드는 존재의 설정 행위로 재확인된다. 이때 햄릿에 준하는 시인의 의식은 그에게 주어진 과제가 역사적 과제임을 자각하는 인물로, 타인의 죽음에 연관되어 있는 인간으로 존재

한다. 이것은 아버지의 법의 영향 하에 있지만, 자기 자신이 되어야 함에  
 굽히는 죽음이라고 보았다. 모와의 갈등 속에서 시인은 자신을 다른 사람  
 의 죽음 이후의 인간, 다른 사람의 죽음에 책임이 있는 인간으로 정의하  
 게 되고, 김우진은 여기에 버나드 쇼의 창작품인 인물 비바를 등장시킴  
 으로써 살아있는 자의 의무로서 자신의 자리를 고민하는 새로운 의미장  
 내의 죽음을 제시한다고 보았다. 다만 그것이 대내면적인 발화인 한 소통  
 의 시도는 맹아적으로서만 보인다고 할 수 있겠다.

4장에서는 「산돼지」를 통해 소통의 시도와 실패, 그리고 그 의미 양상  
 을 살펴보았다. 이 희곡은 동학을 소재로 하고 있지만 민족주의극이 아니  
 며, 동학은 하나의 소재로서 죽음을 중심에 두고 있다는 데에서 논의를  
 출발하였다. 원봉은 죽음 이후의 인간이자 태어나기도 전부터 죄를 지은  
 인물로서 바깥의 경험에 처해진다. 그로써 정의되는 원봉은 죽음을 매개  
 로 하는 공동체에의 열림, 즉 소통의 가능성을 보이는데, 비평가적 면모  
 라고 할 만큼 의식화된 것은 아니나, 원봉이 초월적인 한울 世界로 도피  
 하고 있지는 않다는 점에서 월경 의식이나 도피와는 거리가 있다고 판단  
 하였다. 결과적으로 비평가적인 김우진과 작가 김우진 사이의 이격은 자  
 야가 분열된 상태라고 말할 수 있을 것이지만, 적어도 「산돼지」에서는 바  
 깥의 경험을 통하여 인물이 자신의 위치와 역사성을 인식하고 세계 변혁  
 의 시작점을 파악하는 방식으로 죽음이 그 역할을 하고 있다고 보았다.

이 논문은 김우진의 죽음에 대하여 많은 논자들이 지적한 바 생명력의  
 다른 이름이라고 하기보다는, 그와 전혀 다른 방식으로 기능하며 인물을  
 위치짓고 공동체에의 열림에 대비하는 소통의 흔적이라는 것으로 새로운  
 의미를 찾아내려 하였다는 점에서 의미를 지닌다. 이때의 공동체는 비단  
 김우진과 그 시대를 공유하는 조선인 공동체에 국한되지 않고, 인간이 죽  
 음을 맞는 존재인 한 구성될 수밖에 없는 예비된 공동체에 해당한다는  
 점에서 김우진 희곡을 2020년대에 읽을 의의가 생겨난다고 할 수 있을 것  
 이다.

## 참고문헌

### 1. 1차 자료

- 김우진, 서연호·홍창수 편, 『김우진 전집』 1, 연극과인간, 2000.  
김우진, 서연호·홍창수 편, 『김우진 전집』 2, 연극과인간, 2000.

### 2. 단행본

- 김성희, 『현대희곡연구』, 태학사, 1998.  
모리스 블랑쇼·장 퓌앵 낭시, 박준상 옮김, 『밝힐 수 없는 공동체, 마주한 공동체』, 문학과지성사, 2005.  
박준상, 『바깥에서』, 그린비, 2014.  
박찬국, 『하이데거의 「존재와 시간」 강독』, 그린비, 2015.  
서연호, 『김우진』, 건국대학교 출판부, 2000.  
슬라보예 지젝, 이수련 옮김, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 인간사랑, 2001.  
시르쿠 알토넨, 정병연·최성희 옮김, 『무대의 시간공유』, 동인, 2013.  
신정옥, 『한국 신극과 서양연극』, 새문사, 1994.  
아니카 르메르, 이미선 옮김, 『자끄 라캉』, 문예출판사, 1994.  
유민영, 『비운의 선구자 윤심덕과 김우진』, 새문사, 2009.  
정동호 외, 『철학, 죽음을 말하다』, 산해, 2004.  
주디스 버틀러, 『불확실한 삶』, 양효실 옮김, 경성대학교 출판부, 2008.  
필리프 아리에스, 이종민 옮김, 『죽음의 역사』, 동문선, 2002.

### 3. 논문

- 권보드래, 「김성규와 김우진, 3.1운동 전후 세대 갈등의 한 단면」, 『한국학연구』, 인하대학교 한국학연구소, 2013.  
권정희, 「‘생명력의 리듬’의 형식-김우진의 「산돼지」」, 『반교어문연구』, 반교어문학회, 2011.  
\_\_\_\_\_, 「김우진의 일본어 번역과 아일랜드 발견」, 『한국극예술연구』 제67집, 한국극예술학회, 2020.  
권정희, 「생명력과 역사의식의 간극」, 『한국민족문화』, 부산대학교 한국민족문

화연구소, 2011.

- 김낙현, 「김우진 시의식 고찰」, 『비평문학』 제69집, 한국비평문학회, 2018.
- 김성진, 「焦星 金祐鎭의 文學과 現實認識」, 중앙대 석사논문, 1992.
- \_\_\_\_\_, 「희곡 「산돼지」 연구」, 『어문론집』 28, 중앙어문학회, 2000.
- 김재석, 「김우진의 표현주의극 창작 동인과 그 의미」, 『어문론총』 제49호, 한국문학언어학회, 2008.
- 박관섭, 「김우진 희곡에 나타난 죽음의식 고찰」, 조선대학교 교육대학원 석사논문, 1997.
- 사진실, 「김우진의 근대극 이론 연구」, 『한국극예술연구』, 한국극예술학회, 1998.
- 양근애, 「김우진의 「난파」에 나타난 예술 활용과 그 의미」, 『국제어문』 43집, 국제어문학회, 2008.
- 유민영, 「초성 김우진 연구 下-한국근대희곡사 연구기 3」, 『국어교육』, 한국국어교육연구회, 1971
- 이상호, 「김우진의 「산돼지」 연구-「난파」와의 연관성을 중심으로」, 『한국극예술연구』 18, 한국극예술학회, 2003.
- 이은경, 「김우진 희곡에 나타난 죽음의 의미」, 『숙명어문론집』, 숙명여자대학교, 2002.
- 이은하, 「김우진 연구」, 숙명여대 석사논문, 2000.
- 조두섭, 「김우진 시의 위상-시의식을 중심으로」, 『우리말글』, 우리말글학회, 1986, 9.
- 최정여, 「신소설의 불행한 결말작품에 대한 연구」, 계명대 석사학위논문, 1980.
- 홍창수, 「김우진 작가 의식과 죽음에 관한 연구」, 한국극예술학회, 『김우진』, 연극과인간, 2010.

## Abstract

### The Problem of death consciousness and community in Kim Woo-jin's play -focussed on 'Nanpa' and 'Sandoiji'

Kim Minju

The purpose of this paper was to identify the concept of Kim Woo-jin's death as a subject of independent reading, rather than to read the death of Kim Woo-jin himself, and to explain and narrow the gap between Kim Woo-jin's social and internal writing. In order to do so, the writer's tendency and the theme of death were fully discussed, mainly relying on Blanchot's "Dehors" concept, and "Nanpa" as an extension. Following the development of the discussion, the diaries and letters of Kim Woo-jin also included the author's consciousness as a basis for discussion, judging that there were some textual parts. Attention was drawn to the fact that Kim Woo-jin's creation was a result of active writing. In previous discussions, Kim Woo-jin's death concept was often identified as an extension or one of the concept of vitality, so that in this paper we wanted to read Kim Woo-jin's play with a new concept of communication and community. The death that appears in Kim Woo-jin's work makes those who remain after someone's death newly form and have meaning. In addition, Kim Woo-jin as a critic makes social writings, while Kim Woo-jin, a writer, shows an abstraction and concept that is not much different from the diary in poems and plays, borrowing the concept of Blanchot and viewing it as a "dehors" and showing the beginning of the community's openness. The community speaking here is through mourning and suspicion of existence after death. When looking at "Nanpa" and "Sandoiji" under the theme of communication with humans after death, it is believed that death plays a role in the writer's work by recognizing his location and historicity through

outside experience and strongly identifying the starting point of transformation. As a result, many commentators pointed out Kim Woo-jin's death as a sign of communication that functions in a completely different way and prepares for the opening of the community, rather than a different name for life. It is meaningful to read Kim Woo-jin's plays in the 2020s, given that the community is not limited to the Joseon community that shares that era with Kim Woo-jin, but is a preliminary community that must be formed as long as humans are meant to be dead.

key words: Kim Woo-jin, Community, Nanpa, Dehors, Sandoiji, Communication, Death

접 수 일: 2020년 11월 9일

심사기간: 2020년 11월 16일~2020년 12월 14일

게재결정: 2020년 12월 15일