김우진의 근대극 이론 연구
-연극사 서술 방법론의 모색을 위하여

사진실*

<차 례>

1. 머리말
2. '자유의지'와 '인과율'의 문제
3. 근대극 운동에 대한 인식
   1) 작가와 관객
   2) 시대의식과 역사의식
   3) 전통극과 외국극
4. 맺음말 : 성과와 한계

1. 머리말

한국연극사는 전통 사회에서 현대에 이르기까지 일관된 방법론으로 쓰여 져야 한다. 방법론을 획득하기 위해서는 연극사를 이끌어온 원리와 법칙을 도출해야 하고 그 원리는 전통극과 근대극의 역사를 통틀어 해명할 수 있는 것이어야 한다. 그러나 20세기 이후 一新한 연극사의 상황은 도무지 이전의 연극 전통과 연결되지 않을 것처럼 보인다. 특히 '근대극'이란 이름으로 서구의 연극 양식이 도입되면서 한국연극사의 단절은 거의 반론의 여지가 없는 사실처럼 여겨지기도 한다.

*서울대 강사

www.kci.go.kr

전통단절론을 극복하기 위해서 전통이 어떻게 이어졌는가를 밝히는 것도 중요하지만 서구 양식이 수입된 상황을 객관적으로 파악하는 것이 더욱 중요하다. 한국의 근대극이 서구의 극 양식을 빌어 모색되었던 사실을 부정할 수는 없기 때문이다. 그러나 외래문화의 수입은 연극사의 道程 가운데 한 지점에서 발생한 상황에 지나지 않는다. 한국연극사에서 제기되는 신극 운동, 더 나아가 근대극 운동은 지속과 단절의 문제가 아니라 전통과 혁신의 문제로 파악해야 한다. 지속과 단절은 둘중의 하나를 선택해야만 하는 양단론적 개념이라면, 전통과 혁신은 둘을 아울러 변화를 파악할 수 있는 유기적인 개념이다.

이러한 입장을 견지하기 위해서는 연극사의 주체를 올바르게 세워야 한다. 연극사를 이끌어간 주체는 작가이며 배우이며 관객이다. 연극 양식이나 작품을 주체로 파악하면 연극사는 단절되어 보일 수 있지만, 작가, 배우, 관객을 주체로 파악하면 연극사는 전통과 혁신이 작용하는 지속적인 흐름으로 보인다.

세 부류의 주체 가운데 근대극 운동에 앞장선 이들은 작가이다. 그들은 주로 외래 양식을 수용하여 한국연극의 혁신을 도모하고자 하였다. 그 결과 전통단절 혹은 문화이식이라는 문제가 제기된 것이다. 근대극 운동에 대한 당대 지식인의 인식을 객관적으로 분석하여 당대 연극사에서 제기된 전통과 혁신의 문제를 파악할 수 있다. 이러한 목적 아래 이 논문에서는 1920년대 작가인 김우진의 근대극 이론을 연구 대상으로 삼는다.

김우진은 최초로 서구 근대극을 연구하였으며 작가로서 본격적인 근대극을 썼다고 평가된다. 서구 근대극의 영향을 많이 받은 만큼 한국연극사의 지속성을 밝히려는 입장에서는 가장 강력한 도전의 대상이라고 하겠다. 연극의 전통을 부정하고 수입된 근대극 양식을 마련하고자 하였기 때문이다.

김우진은 선구적인 작가이며 비평가로서 당연히 연극의 혁신을 주장한 쪽에 선다. 이론과 창작 행위 등에서 나타나는 혁신적인 위상에 대해서는 선행 연구 업적을 통하여 충분히 파악할 수 있다.[1] 선행 연구의 성과를

www.kci.go.kr

토대로 이제 그 혁신이 전통의 문제와 어떻게 연결되어 있는지, 연극사의 발전 과정에서 어떤 위상을 지니는지 밝힐 필요가 있다.[2)]

당대 연극계의 과거와 현재를 바라보는 그의 관념은 결코 돌발적인 것이 아니다. 근대극을 지향하는 이론과 작품들이 일관된 인생관 및 세계관과 연결되어 있기 때문이다. 따라서 본론의 논의는 김우진의 인생관 및 세계관의 중추를 이루는 몇가지 관념에 대하여 밝히는 것으로 시작한다. 이어서 이러한 관념이 어떻게 근대극 운동의 인식과 실천으로 투영되었는지 분석하고자 한다. 작가와 관객에 대한 입장, 근대극의 정신에 대한 인식, 전통극과 외국극에 대한 입장 등 몇가지 문제를 집중하여 고찰할 것이다. 마지막으로는 그의 근대극 이론이 지니는 성과와 한계를 파악하여 연극사의 문제를 극복하는 발판으로 삼고자 한다.

2. '자유의지'와 '인과율'의 문제

김우진의 인생관 또는 세계관은 버나드 쇼(Bernard Show)의 영향을

---

1) 김우진에 관한 그간의 연구를 통하여 작가와 비평가로서의 선구적인 안목과 실험 정신, 봉건 인습에 대한 저항 정신 등을 충분히 파악할 수 있다. 최근에는 1920년 대 연극계의 동향과 관련하여 김우진을 재평가해야 한다는 주장도 제기되었다. 선구자 의식 고취, 情死에 관한 집착 등 일정한 선입견 밑에서 이루어져 온 혐의가 짙은 연구의 문제점을 시정하여야 한다는 것이다 (양승국, 「극작가 김우진 재론」, 『한국극예술연구』 7집, 1997).

2) 많은 선행 연구에서 그의 생애 및 작품 속에서 전통 인습에 관한 그의 저항 정신을 다루었다. 그러나 근대극 이론에 나타난 전통과 혁신의 문제를 다룬 연구는 확인하지 못하였다. 물론 이론은 삶의 체험과 관련을 맺고 작품으로 표출되곤 하였으므로 생애와 작품에 대한 연구는 이론에 대한 연구와 밀접한 관계를 맺는다. 따라서 그간의 연구 업적에서 많은 도움을 받게 될 것이다. 그러나 이 논문의 연구는, 전통과 혁신에 관한 김우진의 인식을 검증하고 그것을 토대로 연극사의 원리를 모색하는 데 목적이 있으므로, 이전의 연구와 차별성을 갖는다.

www.kci.go.kr

많이 받았다고 알려져 있다. 버나드 쇼의 철학은 '생명력'이라고 번역하는 'Life Force'의 철학이다. 김우진의 평문이나 수필의 곳곳에 보이는 '삶의 힘', '생의 힘', '생명력', '자유의지' 등에 관한 개념이 쇼의 '생명력' 철학과 관련되어 있다.[3]

김우진의 인생관 및 세계관에 대한 논의는, 쇼와 김우진의 '생명력' 개념이 동질적이고 이질적인 측면을 동시에 지닌다는 전제에서 출발한다. 그 성격을 잘 드러내주는 용어가 바로 '자유의지'이다.[4] 김우진은 쇼의 생명력을 설명하면서 개체가 지니는 본능적인 의지에 대하여 특히 관심을 두었다.

> 여기서 내릴 수 있는 결론은, 한낱 파리와 벼룩도 인간이나 성직자에 못지 않게 神을 구현하고 있다는 것이다. 맹목적으로 계속 진보하는 신이야말로 세계의 유일한 본체인 동시에, 살아 있는 모든 것들, 즉 육체와 정신으로 나타나온 힘을 다해 실험을 추구하는 생명력을 지닌 존재로 그 모습을 드러낸다. 그러므로 육체와 정신은 본체, 즉 생명력 혹은 신에 대한 이중의 관념일 뿐이다.[5]

---

3) 많은 선행 연구에서도 김우진의 '생명력' 개념을 중심으로 그의 작품을 분석하거나 쇼의 철학과 비교하여 상관 관계를 밝히는 작업이 이루어졌다. 유민영의 『한국현대희곡사』(홍성사, 1982), 『한국근대연극사』(단국대출판부, 1996) 및 서연호의 「遺稿 解說」Ⅰ·Ⅱ(『김우진전집』Ⅰ·Ⅱ, 1983) 등에서 김우진은 '쇼주의자'로서 쇼의 사상을 '생의 방향을 바꾸는 데까지 절대적인 영향'으로 받아들인 이론가이며 작가로 인식되었다. '생명력' 개념으로 작품 분석을 시도한 것은 김종철의 「<산돼지> 연구」(『인문학보』 3, 1987)인데, 쇼의 '생명력' 개념과는 대비하지 않았다. 홍창수는 「김우진 연구: 수상을 포함한 문학평론과 희곡의 관련성을 중심으로」(고려대학교 석사학위논문, 1992) 에서 쇼와 김우진의 '생명력' 개념을 대비하여 고찰하였다.

4) 김우진은 '생명력'이나 '자유의지'를 거의 차별없이 사용하였고, 오히려 '생명력'을 더 자주 사용하였다. 그러나 '생명력'이란 용어를 사용할 경우 쇼의 용어와 혼돈될 우려가 있다. 뿐만 아니라, '자유의지'는 김우진이 쇼의 '생명력'을 여과하여 받아들인 개념이기도 하다.

5) "By this we conclude that a fly and a flea is deiform no less than man and the Fathers of the Church. Only suffice it to repeat that the blind

www.kci.go.kr

쇼의 생명력을 한낱 파리와 벼룩같은 생물이나 인간에게 똑같이 내재되어 있는 본성이라고 파악하였다. 실험이란, <인간과 초인간(Man and Superman)>의 주인공인 돈 쥬앙의 대사를 들어 설명한 것처럼, "개개의 생명체가 그 자신을 조직하기 위한 끝없는 실험[6]"을 말하며, 개체들은 종족을 진화시키기 위한 생명력으로 그 끊임없는 도전을 계속하게 된다.

쇼의 철학을 분석한 다른 견해에 따르면,[7] 종족을 진화시킨다는 것은 '창조적 진화(Creative Evolution)'[8]라는 개념으로 정리할 수 있다. 창조적 진화의 목적은 전지 전능한 神의 단계에 이르는 것이다.[9] 목적에 도달하기 위해서는 본능적인 생명력인 '개인의지(individual will)'에 知的인 생명력인 '세계의지(world's will)'가 결합되어야 한다.[10] 세계의지는 본능적이

---

ever-progressing God is the only entity of the world and, at the same time, it is incarnated in everything alive, which was presented into matter and body (Sprit), the Life Force only seeking its full experiment. Therefore matter and body are nothing but the double-aspects view of the entity, viz. the Life Force or God."; 김우진, 「Man and Superman」, 『김우진전집』Ⅱ, 1983. 138면.

6) 위의 글, 138면. "Life is a force which has made innumerable experiments in organizing itself"

7) 버나드 쇼의 '생명력'에 관한 논의는 강희경, 「Bernard Shaw의 Creative Evolution 사상: Man and Superman에 나타난 그 성격과 기능」, 고려대학교 영문과 석사학위논문, 1981; 김화숙, 「George Bernard Shaw의 Life Force 이론: Man and Superman을 중심으로」, 연세대학교 영어교육과 석사학위논문, 1982. 참조.

8) 강희경, 위의 논문, 24~25면. 창조적 진화사상은, 생명체가 끊임없이 진화하면서 우주에 순응한다는 다아윈의 진화사상에 기반하고 있다. 다아윈의 이론은 우연한 기회에 진화하며 육체적 의미의 약육강식이 반복될 때 진화가 가능하다고 보았다. 그러나 쇼는 기회주의와 물질주의를 배격하고 생명체에 내재하고 있는 '생명력'의 추동으로 진화가 이루어진다고 생각하였다.

9) 김우진, 「Man and Superman」, 『김우진전집』Ⅱ, 138면. "the ideal individual being omnipotent, omniscient infallible, and withal completely, unilludedly Self-conscious: in short, a God"

10) 본능적인 개인의지와 지적인 세계의지는 서로 대립적인 관계에 있으므로 둘의 결합이란 변증법적 합일을 말한다. 강희경은 대립과 모순의 다음 단계인

www.kci.go.kr

고 맹목적인 생명력에 일정한 목적과 방향성을 제시해주기 때문이다. 파리와 인간의 생명력을 같다고 본 것은 세계의지보다 본능적인 개인의지를 강조하였기 때문이다.

김우진은 쇼의 생명력이 본능적인 개인의지보다는 이성적인 세계의지에 기울어 있다고 비판하였다. 그는 쇼가 구체적인 현실을 무시한 채 보편적인 생명에 관해서만 집착하였다고 하였다.[11] 개인의지와 세계의지는 모두 개체의 내면에 존재하는 생명력이므로 개체의 진화는 외부 환경에 의하여 크게 작용을 받지 않는다. 김우진은 외부 환경, 즉 구체적인 현실 속에서 인간의 존재를 파악하고자 하였던 것이다.

쇼는 특정한 시공을 초월한 개체의 진보 및 구원에 대해서만 관심을 갖고 있었다. 초인 또는 신의 경지에 이른 인간 개체들의 사회를 지상낙원으로 본 것이다. 김우진은 구체적 현실을 떠난 인간의 실존을 인정하지 않았을 뿐만 아니라 이미 거대한 목적으로 질서 지워진 인간 진화의 과정과 그 낙관적인 결말에 대해서도 회의하였다.

> 이게 웬일인가. 왜 이런 苦役을 맡아 가지고 생활이 나왔는가. 進化된다면서도 실상인즉 현실의 짐이 무거워질 뿐이다. 웬일일까. 諸君은 다만 행복, 쾌락이라는 꿈으로 이것을 잊으려는가. 잊을 수 있거든 잊어 봐라. 한번 취해 가지고 뗏장 밑으로 들어 가기 전에는 여기서 피할 수 없다. 행복이나 쾌락은 현실이 아니다. (…중략…) 하늘 속에다가 천당을 바라는 것도 헛일이겠지만 이 땅 위에다가 옛날 그네들 모양으로 낙원을 만들어 낼 줄 믿는 것도 헛된 수작이다. 그러면 어찌할까. 여보 동무여, 그러면 어찌할까. 좋다. 諸君의 앞에 生活이 있고 生命이 있다. 어찌할 수 없는 生命力이 있다. 生命力을 결정해 주는 自由意志가 있다.[12]

변증법적 통일의 단계를 <인간과 초인간>에서 돈 쥬앙의 실천 과정을 예로 들어 설명하였다. 즉 돈 쥬앙이 지닌 세계의지가, 본능적인 개인의지와의 대립 모순의 단계를 거쳐 오히려 개인의지의 본능적인 힘을 이용하여 진화를 성취하는 단계에 이른다는 것이다; 강희경, 앞의 논문, 58~59면. 참조.

11) 김우진, 「Man and Superman」, 『김우진전집』Ⅱ, 145면. 이에 관해서는 홍창수, 앞의 논문, 32~33면에서 상세하게 다루어졌다.

www.kci.go.kr

인간의 창조적 진화와 그 결과로 나타나는 지상낙원에 대한 희망은 쇼의 세계관이다. 김우진에 의하면, 이러한 낙관적인 믿음은 잠깐동안 현실의 짐을 벗으려는 시도에 지나지 않는다. 진화의 목적과 방향을 일깨워주는 세계의지를 인정하지 않았으므로 당연한 사고의 결과이다. 쇼의 개념에 있어 세계의지는 지상낙원을 향한 나침반과도 같은 것이기 때문이다.

김우진은 생명력의 본질이 본능적인 개인의지인 '자유의지'에 있다고 하였다.

> 因果律이 인간의 부자의 운동을 결정해 주는 발동기라는 말을 위에 말했다. 그런대 인과율의 지배를 아니 당하는 현실이 한가지 있다. 교회 속에 있는 것도 아니다. 불타나 기독이나 마호메트나 공자 가슴 속에 있는 것도 아니다. 극히 미소한 아메바 속에 있다. 이것이 생물인즉 생물 중에서 제일 靈長이라는 인간 속에 제일 강렬하게 이 현실이 있다. 극히 발달되고 진화되고 文化되었다는 나라의 국왕에게도 있지만, 극히 유치하고 단순하고 愚痴한 山村의 초동 아이에게도 그이에게 지지 않을 만큼 있다.
>
> 이것은 자유의지다. 살려는 맹목적, 결정적, 숙명적인 자유의지다. 아무것도 지배할 수 없고 아무 힘도 결박하거나 죽이지 못할 생명의 힘이다.[13]

자유의지는, 쇼의 개념으로 말하자면, 세계의지가 제거된 생명력이다. 어떤 것도 지배하거나 구속하지 못하는 본능적인 의지인 것이다. 생명체의 본질은 바로 살고자 하는 맹목적인 자유의지에 있다고 보았다.

그런데 쇼의 세계의지는 개체에 내재된 생명력이기는 하지만 개체를 넘어서는 역사의 진보 과정을 설명하는 데 쓰인 개념이다. 그렇다면 본능적이고 맹목적인 자유의지는 어떻게 개체 밖의 현상과 관계를 맺을 수 있는가 밝힐 필요가 있다. 더구나 그는, 구체적 현실을 무시하였다는 사실을 들어 쇼의 개념을 비판하였던 것이다. 김우진 자신은 자유의지를 지닌 인간이 어떻게 구체적인 현실과 관계를 맺는다고 보았는가.

---

12) 김우진, 「新青卷」, 『김우진전집』Ⅱ, 200면.
13) 김우진, 「自由意志의 問題」, 『김우진전집』Ⅱ, 206~207면.

www.kci.go.kr

김우진은 세계의지를 부정하는 대신, 개체의 밖에서 자유의지를 억압하는 '因果律'의 개념을 부각시켰다. 이것은 구체적인 현실을 무시한 쇼의 개념에 대하여 현실감을 부여한 것이라 할 수 있다. 인과율은 인간의 不自意의 운동을 지배하는 법칙으로 개인의 사상, 감정을 지배하며 집단적인 민중 심리, 사회 의식까지도 지배한다.[14] 인과율은 호흡하는 공기처럼 인간 삶의 곳곳에 작용하지만, 특히 사회적인 관계, 과거의 역사나 인습처럼 개체를 에워싸고 커다란 영향력을 행사하기도 한다. 김우진에 의하면, 자유의지를 지닌 인간에게 있어 인과율은 부정적인 대상일 뿐이다.

> 그러나 이 계급의 대립에서 벗어나지 못한다고 사람은 그에 만족할 것인가. 그는 네가 寒暑의 자연법칙 속에서 벗어나지 못한다고 그대로 앉아서 얼어 죽거나 데어 죽겠느냐 함과 같다. 여기에서 나는 인간의 운명을 본다. 激浪惡波는 절벽의 암석을 깨뜨려 버리려고 밀려오는 것이 아니다. 암석은 닳아지든 안 닳아지든, 깨어지든 안 깨어지든, 波浪은 자신의 그칠 수 없는 힘으로 밀려 온다. 개인의 생의 힘은 영원하다. 그러나 사회의 법칙은 한번 있게 되면 그대로 존속해 가려고 한다. 여기에서 개인과 사회의 충돌은 필연적으로 일어난다. 우리는 사회주의니 四海同胞니 민주주의니 하지만 거기에서 개인의 사회에 대한 반항을 보아야 한다.[15]

"한번 있게 되면 그대로 존속해 가려고" 하는 사회의 법칙은 인과율이다. "생의 힘", 곧 자유의지의 주체인 개인은 끊임없이 인과율이라는 바위에 몸을 부딪혀 반항하는 존재이다. 위의 예문에서는 인과율의 표상으로 계급적인 대립의 실상을 들었다.

김우진은 인간의 계급적 대립을 문제삼고 있지만, 계급을 바라보는 관점은 사회주의자들과 다르다. 그는 역사 사회의 발전이 끊임없는 투쟁으로 이루어진다고 보았으며, 사회주의자들이 말하듯이 사회주의 국가가 성립되면 대립과 쟁투가 없을 것이라는 견해에 대해서도 반박한다. 그가 말

14) 위의 글, 206면.
15) 김우진, 「我觀 階級文學과 批評家」, 『김우진전집』Ⅱ, 184면.

www.kci.go.kr

하는 계급적 대립은 근대 산업 문명이 가져다 준 것 뿐 아니라 인류의 삶이 지속되는 한 사라지지 않을 차별에 따른 갈등이다.[16] 그러므로 계급적 대립은 인과율적인 현상이며 자유의지의 주체인 개인이 끊임없이 반항해야 할 대상이 되는 것이다.

계급적인 대립의 법칙이 사회적인 인과율이라면 전통이나 인습, 과거의 행위 등이 현재를 지배하려 하는 성향은 역사적인 인과율이라고 할 수 있다. 김우진의 작품에서는 주인공의 자유의지와 그를 억압하는 인과율의 싸움이 잘 나타나 있다.

그는 "역사란 인과율의 간단없는 반복"[17]이라고 하였다. 따라서 인간은 끊임없이 인과율과 싸움을 벌여야 한다. 그것은 인간이 지닌 자유의지 곧 생명력이기 때문이다. "암석은 닳아지든 안 닳아지든, 깨어지든 안 깨어지든, 波浪은 자신의 그칠 수 없는 힘으로 밀려" 온다고 한 것처럼, 진정한 자유의지는 극복할 수 없는 인과율에 대한 도전과 반항에 있다고 하였다. 결국 인간의 역사란 투쟁의 역사라는 말이다. 그런데 그 투쟁의 비전이 없다. 김우진은 쇼가 말하는 낙관적인 미래에 대한 희망을 믿지 않았고 사회주의자가 말하는 지상낙원도 인정하지 않았기 때문이다. 미래에 대한 전망이 없는 자유의지의 투쟁이 어떻게 전개될 것인가.

그의 인생관이나 세계관 자체에는 자유의지와 인과율의 대립 관계가 어떤 방향으로 수렴되는 지 드러나지 않는다. 그러나 그는 근대극의 이론을 개진하면서 또는 작품 속 주인공의 내면을 통하여 간접적으로 그 방향성을 제시하였다. 이하의 논의에서 자유의지와 인과율의 대립과 그 방향성에 관한 문제가 어떻게 근대극 이론에 투영되어 나타나는지 분석하겠다.

---

16) 위의 글, 183~184면.
17) 김우진, 「自由意志의 問題」, 『김우진전집』 II, 206면.

www.kci.go.kr

3. 근대극 운동에 대한 인식

1) 작가와 관객

김우진은 연극의 공연 행위에서 작가를 가장 중요하게 생각하였다. 근대극은 비약적인 도약을 통하여 이루어진다고 생각하였기 때문이다. 비약적인 발전을 위해서는 천재적인 개인 작가의 활동이 필수적이다. 서양 근대극 운동을 소개한 「自由劇場 이야기」에서 앙뜨완느의 업적을 평가하면서 새 작가를 발굴하여 새 작품을 무대에 올린 것을 매우 중요하게 여기고 있다.[18] 작가의 중요성을 밝힌 것이라 하겠다. 그에게 있어 작가는 세계사적인 영웅이나 위인과 같은 존재이다.

> 그이들의 의식, 무의식을 물론하고, 천재적 열정의 대부분은, 전 인류의 동경하고 추구하던 바를 예술의 대용광로에 넣어서, 吾人의 앞에 표시하여 주었다. 아리스토텔레스가 카타르시스[精神淨化]로써 설명한 희랍 비극은, 소포클레스, 유리피데스, 에스킬레스 諸 천재의 예술적 표현이요, 근대에 이르러 톨스토이는 禁慾, 博愛, 無抵抗으로써 그 예술적 부담을 벗으려 하였고, 입센은 인형같은 처의 자각, 사회의 柱石과 진실한 도덕과 종교를 위하여 현재의 사회에 대한 宣傳者로서, 소위 問題劇을 개척하였다. 졸라, 플로벨은 엄폐치 못할 현실의 추악을 공개하여, 또 억넬은 국민적 무대상의 예술로써, 오스카 와일드는 전 사회생활은 물론 정신적 생활까지도 예술화코자, 그외 니체, 괴테 모든 천재의 노력과 활동의 唯一無二의 귀결은, 다만 이 인류의 영혼의 해방과 구제에 있었다. 진실로 큰 인간적 가치가 있는 생활의 理想이 아닌가. 모든 역사와 문화와 인종을 초월한 예술적 천재의 理想的 요구에 대하여는 알렉산더 大王이나 시이저, 나폴레옹같은 英傑이라도, 보들레르, 베를레느같은 薄行의 詩人과 아무 차이가 없지 않은가.[19]

천재적인 작가들은 인류의 영혼을 해방시키고 구제하였다는 데서 역사

18) 김우진, 「自由劇場 이야기」, 『김우진전집』 II, 80면.
19) 김우진, 「所謂 近代劇에 대하야」, 『김우진전집』 II, 115면.

www.kci.go.kr

의 영웅들과 차이가 없다고 하였다. 공자, 석가에서 나폴레옹까지 위인들은 無知한 민중과 싸우고 그들을 굴복시킴으로써 역사를 이끌어왔다는 것이다.[20] 이러한 관점은 근대극을 창출하는 데 있어 천재적인 작가와 '俗衆'의 싸움으로 연결된다.

> 近代劇은 現今, 적어도 과거를 보면 卑俗한 민중을 驅逐하려 하였다. 현금 그 성공을 어떠한 방면으로도 찾을 수 없으나, 그 하려 하였던 과정은 深甚한 의미로써 우리를 끈다. 끄는 이상에는 당연히 장래의 기대를 把持하고, 연극이라는 예술의 일부분의 범위를 넓히지 않으면 안 되겠다. 無知한 俗衆—그들은 다만 연극뿐 아니라 모든 문화적 시설과 가치 있는 인류 활동의 大敵이다. 因襲傳習의 노예가 된 이상 그들은, 현금 眼前에 있는 以上의 심각하고 광대한 인생의 의미가 있는 것을 지각하지 못한다. 無理想하고 우매한 자기네들을 중심으로 하여 두발상의 一汚塵과 같은 寄世的 安逸을 含吸코자 풍부한 내부의 奔發性과 感激心을 소비하기에 반대하는 자이다. 일시적 순간적 功利心으로부터 발생하는 사이비 로맨틱한 傘下에 隱避하여, 즉 자기의 安逸의 희생을 두려워하여 徐徐荏苒한 길을 걷고자 하는 자이다. 旣成槪念과 전래적으로 타락한 정열과 충동에 驅使된 그 俗衆은, 영혼을 깎아 내는 것 같은 경험과, 자유롭게 소박하게 또 원시적 충동으로부터 나오는 도덕적, 심미적 생활의 활동에 무기력하다. 우리들은 이러한 안일을 탐하고 타락의 夢에 취한 俗衆을 驅逐하며 정복 안 하면 의미없는 생활이다. 아무리 다수한 俗衆일지라도, 귀중한 인류의 영혼의 창조를 희생할 수 없다. 모든 문화사는 영웅·천재의, 俗衆에 대한 승리자의 기록에 불과하다.[21]

위대한 개인과 비속한 다수 민중을 대립 관계로 보고 있다. 속중은 因襲을 전수하는 노예가 된 이들이며, 理想이 없이 寄世的 安逸에 빠져 있는 사람들이다. 근대극을 창출해야 하는 사명을 지닌 작가는 "영혼을 깎아내는 것 같은 경험과 자유롭게 소박하게 또 원시적 충동으로부터 나오는 도덕적, 심미적 생활의 활동"으로 작품을 만들어내야 하는 것이다.

---

20) 위의 글, 117면.
21) 위의 글, 116~117면.

www.kci.go.kr

자유의지와 인과율의 문제로 보자면, 작가는 자유의지의 주체이며 속중은 인습에 순응하여 스스로 인과율이 되어 버린 존재라고 하겠다.[22] 연극의 공연 행위를 상정할 때 속중은 넓은 의미의 관객이 된다. 관객은 연극의 공연 행위를 완성하는 주요 요소이므로 배척할 대상이 아니다. 김우진은 신극 운동을 염두에 두었던 초기에 작가의 선구자적 사명감을 지나치게 강조한 나머지 관객에 해당하는 다수의 민중을 대립적인 관계로 설정하였던 것이다.

그러나 「我觀 階級文學과 批評家」(1925)에 이르면 선각자와 민중의 관계에 대한 입장이 바뀐다. 작가와 관객의 대립적 관계를 수정하게 되는 것이다.

> 어떤 이는 비평가의 출현을 그다지 바라지 않는 이가 있다. 그이의 安心은 대세의 필연적 진행에 두는 것 같다. 진실한 비평가가 민중의 代言者가 되며, 프롬프터가 되는 데는 결국 그 사회와 민중의 「生의 힘」 문제에 있다는 이유다. 그러나 봉건사회 제도가 필연적으로 자본주의 사회제도로 변하며 자본주의 사회제도가 필연적으로 사회주의 제도로 변한다고 수수방관할 수 없는 것과 같이 거기에는 시대의식과 양심의 강약에 따라 노력과 의욕과 전투의 세계가 있을 뿐이다. 한편으로 자연적, 社會相 進化의 경로를 믿는 소극적 태도보다도 프로메테우스의 반발력과 생명력과 의욕력이 더 인생과 사회에 가치가 있다. 민중은 가만히 있지 못한다. 자극과 고무를 바란다. 여기서 힘이 난다. 집과 하늘과 수목과 산천을 태워 버리지 아니하면 못 놓는 기개가 생긴다.[23]

김우진은 민중을 이끌어가는 선각자로서 비평가의 존재를 들고 있다.

---

22) 인용문이 들어 있는 「所謂 近代劇에 대하야」는 와세다 대학에 입학한 다음 해인 1921년에 발표되었다. 쇼의 철학을 받아들이기 이전이므로 자유의지와 인과율의 대립 관계에 대한 생각도 정리되기 전이라 할 수 있다. 그러나 이미 그의 세계관 속에는 창조적인 주체와 인습적인 객체의 싸움이 전제되어 있었다고 할 수 있다.

23) 김우진, 「我觀 階級文學과 批評家」, 『김우진전집』Ⅱ, 188~189면.

www.kci.go.kr

그가 말하는 비평가란 문예비평가에 머무르지 않고 민중의 힘의 방향, 다시 말하면 시대의식을 일깨워주는 사람을 말한다. 그는 예수나 부처, 소크라테스 공자 등이 비평가의 역할을 하였다고 하였다. 시대의식을 작품에 담아내는 작가 역시 비평가라고 할 수 있다.

이제 더이상 선각자와 민중은 대립 관계에 있지 않다. 선각자인 비평가는 민중의 代言者이며 프롬프터라고 하였다. 선각자와 민중을 같은 가치로 여기고 있는 것이다. 그는 "개인의 큰 개인"[24]을 민중이라고 하였으며 바로 그 점에서 개인과 민중이 一體이며 同體라고 하였다. 천재나 위인은 민중[25] 가운데서 뛰어난 개인일 뿐인 것이다. 비속한 민중에 대한 영웅들의 투쟁과 승리의 기록으로 역사를 정의 하였던 초기의 생각과 커다란 차이가 있다.[26] 천재·위인과 민중을 동일하게 파악한 것은 모두에게 평등하게 내재한 생명력인 자유의지를 인식하였기 때문이다.

여전히 그는 역사를 대립과 투쟁의 연속으로 본다. 천재든 평범한 민중이든 자유의지를 가진 사람은 "프로메테우스의 반발력과 생명력과 의욕력"으로 인과율에 대항하여야 한다. 이때 선각자이며 비평가인 작가는 "민중의식·계급투쟁의 지도자가 되며 선봉이 되어야"[27] 하는 존재이다.

쇼의 개념으로 말하면, 비평가는 철학자(philosopher)의 위상을 지닌다

---

24) 위의 글, 184면.

25) 김우진에게 있어 '민중'은 단지 '개인의 수량적 집단'이다. 계급적인 시각에서 파악한 노동자, 농민 등의 민중이 아니다. 그러므로 지식인인 작가를 민중 속에 포함시킬 수 있었다.

26) 역사 과정의 대립 관계를 속중에 대한 영웅의 싸움으로 인식한 것과 인과율에 대한 자유의지의 싸움으로 인식한 것은 미래에 대한 전망을 달리 한다. 전자의 경우는 영웅들의 승리를 확신하기 때문에 매우 낙관적인 세계관을 갖게 된다. 그러나 후자의 경우는 인과율의 억압에 대하여 자유의지의 승리를 확신하지 않는다. 김우진은 인과율의 결과 나타나는 여러가지 병폐들(계급적 대립 관계 등)은 영원히 극복할 수 없는 것이며 그것에 대한 끊임없는 도전 속에 생명의 힘이 있다고 하였다. 따라서 자유의지와 인과율의 대립으로 본 역사는 끝없는 고난의 역사일 수 밖에 없다.

27) 김우진, 「我觀 階級文學과 批評家」, 『김우진전집』II, 189면.

www.kci.go.kr

고 할 수 있다.[28] 철학자는 자의식과 자기 인식을 통하여, 본능적 개인의지에 목적과 방향성을 제시해주는 역할을 한다. 김우진은 쇼의 '생명력' 가운데 세계의지의 이성적 기능을 부정하고 개인의지의 본능적 힘만을 인정하였다. 그러나 그는 인류 발전의 방향성을 제시하는 철학자의 위상을 지닌 존재를 인정하고 있다. 근대극 운동의 사명을 지닌 작가 등이 바로 그러한 위상을 지니게 된 것이다.

천재와 민중의 관계가 다시 설정됨에 따라 작가와 관객의 관계도 바뀐다. "선구자가 민중을 지도하는 것인가, 민중이 선구자를 불러내는 것인가"[29]하는 문제를 제기하게 시작한 사실에서, 근대극 운동의 주체에 대한 이전의 관점이 흔들리고 있음을 감지할 수 있다. 신극운동을 이끌어갈 힘이 관객의 요구에 있다고 하여, 천재적 개인이 나타나주기만을 갈구했던 「所謂 近代劇에 대하여」에서의 주장을 변경하였다.

> 劇場과 戱曲家와 觀衆은 不可離할 세 솥발이다. 그 중 하나가 결핍되어도 기울어지기는 明若觀火하다. 그러나 신극운동의 실제화에 있어서 관중이라는 것을 제일 먼저 예상하여야 할 것이다. 이것 없이는 아무리 다른 솥발이 구비되어 있어도 기울어짐은 避치 못할 일이다. (…중략…) 日本서 藝術座나 自由劇場이 신극운동을 일으켰다는 것보다도 在來의 歌舞伎나 전통의 무대가 아니었던 신흥계급의 새로운 요구가 西洋劇의 복사인 新劇운동을 結晶해 놓았다.[30]

근대극의 혁신을 말하면서 작가의 역할만을 강조했던 이전의 견해와는 다르게 연극의 공연 행위에 필요한 극장, 관객의 중요성을 인식하게 되었다. 신극운동을 실제화하기 위하여 관객을 제일 먼저 염두에 두어야 한다

---

28) 쇼는 본능적인 개인의지의 표상으로 여성의 역할을, 이성적인 세계의지의 표상으로 철학자의 역할을 강조하였다; 김우진, 「Man and Superman」, 『김우진전집』Ⅱ, 138~142면 참조.

29) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』Ⅱ, 88면.

30) 위의 글, 87면.

www.kci.go.kr

고 강조하였다. 앞의 문제 제기에 대하여, 새 시대의 문화를 요구하는 각성된 관객의 존재가 위대한 작가와 작품을 불러낸다는 답을 내리게 된 것이다.

그것은 1921년 '극예술협회'를 발족한 이후 5년간 신극 운동을 바라보고 난 뒤의 평가이기 때문에 더욱 의의가 있다. 그는 그동안의 신극운동이 실패였다고 지적하고 그 이유로 관객을 등한히 하였다는 사실을 들고 있다.

> 우리가 新劇운동을 일으키려고 전 생명을 바친 이들이 오늘의 현실을 보고 앉아서 이 모양으로 이런 관중을 앞에 놓고는 신극운동은 커녕 新劇이란 것도 알리기 어렵다는 뜻을 高調코자 하는 바다. 확실히 이 자리에 앉아서 조선 민중도 참다운 새 시대의 새 인생을 창조하는 한 길로 무엇보다도 먼저 新劇운동을 일으켜야 하겠다는 요구는 누구나 암암리에 다 가지고 있다는 것을 단언한다. 그러나 요구만이 전부가 아니라 요구를 현실화하고자 하면 어떤 조건이 필요하다는 뜻으로 우리는 먼저 관중을 만들자는 제언을 가지고 있다. …(중략)… 입장자가 있거나 말거나 일반 관중의 理解나 同情이 있거나 말거나 다만 무대 위에서 지껄이고 나면 그만이다 할 만큼 막대한 비용을 아끼지 않고 초월하게 무대예술 궁전에 들어 앉아 있으면 모르겠다. 그러나 관중과 한가지로 앉아서 감격과 힘과 눈물과 환희를 얻으려면 오늘 이 현상의 관중으로서는 확실히 실패의 첫 길인 것이다.
>
> 이 점을 등한히 여기고 新劇운동이니 무대예술이니 날뛰다가 만 것으로 우리는 某會를 눈앞에 보지 않았던가?
>
> 그이들은 소위 新派客을 많이 끌어야 收支가 맞겠다는 한 편의 눈과 新劇이라는 「하이 칼라」에 취해서 오는 소수의 劇靑年의 환심을 사려는 다른 편의 눈을 한꺼번에 맞추려다가 만 것이다.[31]

「自由劇場 이야기」에서, 조선의 신극운동에 대하여 말하면서 경제·사회적 실패가 있을지라도 극운동상에서는 개혁과 창작을 이룰 수 있다고[32] 단언하였던 태도와 사뭇 달라졌다. 연극에 있어 관객의 존재는 '한

31) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』Ⅱ, 88면.

www.kci.go.kr

가지로 앉아서 감격과 힘과 눈물과 환희를 얻을' 동지인 동시에 영리를 위한 흥행의 대상인 것이다. 연극의 공연 행위는 관객과 일체가 되었을 때 완성된다는 사실을 비로소 인식하였다고 할 수 있다.

그러나 당시 조선의 관객들에 대한 그의 시선은 따갑기만 하다.

> 오늘 觀劇하는, 또는 劇에 대해서 흥미를 느끼는 이들은 그 대부분이 妓生演奏會나 新派劇이나 남사당패 노름이나 또는 娼樓에 가는 好男子들, 한량꾼들, 외입장이들, 好事氣分으로 행동하는 소위 향락주의자들…… 그러한 이와 동일한 레벨에서 일보도 더 나아가지 못하는 군중들이다. 諸君은 이 말을 怒히 여기기 전에 한번 旣存 극장의 관객석에 앉아서 그 극장 안의 공기, 갈채의 촛점, 야유의 기분, 男女席을 바라보는 그 눈짓, 떠억 벌리고 앉아 있는 그 입 모습을 잘 들여다 보면 우리말이 과장이 아님을 알 것이다.[33]

당대를 살았던 선각자의 입장에서는 관객의 이러한 태도에 염증이 났겠지만 연극사 또는 문화사의 전체 맥락에서 보자면 필연적인 상황이었다고 할 수 있다. 이 시기는, 극장이라는 새로운 공간과 그 문화의 유행을 중심으로 도시의 대중문화가 형성되어가던 상황이라 할 수 있다. 조선후기 서울의 소비적 유흥 문화가 확산되어 당시에 이르게 된 것으로 전통의 연속적 측면이라 할 수 있다.[34] 이 시기 극장 문화의 잡스러움과 번잡함은, 극 양식에 인생의 진지함을 담기 이전에 터뜨려진 환호성과 같은 것이었다.

조선 시대만 하더라도 공식적인 제도와 신분적 특권에 의하여 관객의 자격이 제한되었으나 점차 제도와 특권의 제약이 무너지면서 누구나 공연물을 즐기고 감상할 수 있는 기회를 얻게 되었다.[35] 궁정 문화에 속해

32) 김우진, 「自由劇場 이야기」, 『김우진전집』Ⅱ, 77면.
33) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』Ⅱ, 89면.
34) 18·19세기 중간층이 이루어낸 유흥 문화의 전통을 이어받아 20세기 초의 극장 문화가 이루어진 사실은 김종철, 「19~20세기 초 판소리 변모양상 연구」, 서울대 박사학위논문, 1993. 139~141면. 참조.
35) 관객 구성의 특성을 기준으로 공연 공간을 나눌 때 폐쇄공간, 준폐쇄공간,

www.kci.go.kr

있던 공연예술에서 민속으로 전해온 남사당패의 놀이까지 다양한 공연물을 접하게 된 관객 집단의 환호가 극장 문화의 번잡스러움으로 나타났다고 할 수 있다.

1920년대에 오면 환호성만으로는 공허한 무대의 실상을 깨닫게 되자 연극에 인생에 대한 진지한 성찰을 담아 그것을 절실하게 받아들일 수 있는 관객을 육성하는 일이 마침 필요하게 되었다고 할 수 있다. 전통에 대한 혁신이 필요한 시점이 도래한 것이다. 이때 김우진이 '관객의 양성'을 주장한 것은 필연적인 양상이었다고 할 수 있다.

> 관중의 양성, 이 제목을 극히 간단히 말하면 近代劇이란 어떠한 경로를 가져왔으며 오늘 우리의 처지로 앉아서 어떤 理想으로 우리가 창작하고 연출해야 할까를 같이 討究 宣傳할 동지의 단결에 불과하다.
>
> 신문잡지나 기타 간행물로써 소개와 토의와 연구와 사견을 連續 公表하는 동시에 각 전문학교 안에 있는 연극연구회 같은 것과 提携하여 순진한 劇藝術에 대한 열정을 환기하기 위하여 강연회와 전람회 혹은 私演會를 개최할 일, 또는 재래의 극장과 邪道로 들어간 관중을 박멸하고 도태하기 위하여 신문 잡지사에 연극에 관한 상식을 가진 기자를 두도록 종용할 일, 또는 조건만 허락하면 연극 예술에 관한 잡지를 간행할 일, 그것이 못 되면 각 新聞에 다만 몇 欄에 불과하더라도 純然한 연극란을 둘 일 등을 우리는 여기서 제언한다.[36]

"재래의 극장과 邪道로 들어간 관중을 박멸하고 도태"하여야 한다는 강력한 의지를 보이고 있다. 여기에 이르면, 선각자인 작가 또는 비평가가 무지한 속중을 驅逐하여야 한다는 이전의 생각으로 되돌아간 듯이 보

준개방공간, 개방공간 등의 분류가 가능하다. 조선시대 이전에는 공식적인 제도와 신분적 특권에 따라 관객이 제한되었는데, 점차 폐쇄공간의 공연이 사라지고 개방공간의 공연이 활기를 띠게 된다. 이러한 변화 양상에 대해서는 사진실, 「조선시대 서울지역 연극의 공연상황 연구」(서울대학교 박사학위논문, 1997)에서 다루었다.

36) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』II, 89~90면.

www.kci.go.kr

인다. 그러나 여기서의 대립 관계는 대립으로서 끝나는 것이 아니라 새로운 생성[37]을 목표로 하고 있다. 천재적 개인과 민중, 작가와 관객이 둘이 아니라 하나라는 인식의 토대 위에 마련된 방법론이기 때문이다.

김우진은 처음에 작가와 관객를 대립적인 관계로 파악하였고 다음에는 同體로 파악하였다. 다음으로는, 동체인 관객을 극복해야 할 대상으로 파악하였고 극복하는 방법은 새로운 관객을 양성하는 길에 있었다. 그것은 생성의 방법이다. 그 자신이 갈등과 조화, 극복과 생성의 역학 관계를 의식하였다고는 할 수 없지만 실천적인 고민을 통하여 저절로 이러한 입장에 서게 되었다고 할 수 있다.

김우진의 관념대로 관객 개개인은 자유의지를 지닌 주체이므로, 억압에 대하여 싸우는 주체라는 측면에서 작가와 동일한 존재이다. 그러나 작가가 창조적이고 도전적인 존재라면 관객은 인습에 얽매어 안일하기 쉬운 인과율적인 존재이다. 따라서 작가와 관객은 대립적 관계를 맺고 있기도 하다.

대립적인 투쟁의 대상이라거나 同體라거나 하는 상반된 생각을 가지게 된 것은 논리의 파탄이 아니라 사물과 현상에 대한 정당한 인식이었다고 할 수 있다. 작가는 비속하고 인습적인 관객을 싸움의 대상으로 삼아야 하는 동시에 연극 행위를 완성하는 동지로서 관객과 一體를 이루어야 하기 때문이다.

37) 생성을 통하여 대상을 완전히 극복할 수 있다는 논리는 조동일, 「生克論의 역사철학 정립을 위한 기본구상」(『한국의 문학사와 철학사』, 지식산업사, 1996)에서 수용하였다. 조동일의 '生克論'은, 사물과 현상이 서로 배척하고 다투면서 변화와 발전이 이루어진다는 변증법의 원리를 극복하기 위하여 제기된 이론이다. 생극론에 의하면, 사물과 현상은 갈등할 뿐만 아니라 서로 조화를 이루면서 변화와 발전을 이루어낸다.

www.kci.go.kr

2) 시대의식과 역사의식

김우진에 의하면, 근대극은 '인류의 영혼의 解放救濟를 사명으로 하여 敎鍊 있고 수완 있는 예술적 지배자의 극적 표현을 중심으로 하여, 또 사회적 민중의 敎化와 오락을 목적으로 하여 인류의 공동생활에 공헌하는'[38] 연극이며 그 주체는 작가이다. 천재와 민중을 대립 관계로 보았던 관점의 연속이다. 또한 그는, 이러한 위인 천재의 열정은 '인류 미래에 대한 기대 때문'[39]이라고 하여 미래에 대한 낙관적인 입장을 갖고 있었다.[40] 그는 작가와 같은 천재적 개인이 필연적으로 인류를 구원한다는 입장에서 벗어나 작가 역시 한 개체일 뿐이며 끊임없이 투쟁하는 존재로 파악하였다.

> 참으로 주린 자가 맛있는 음식의 맛을 모르는 것과 같이 참으로 우월한 思索力이 없는 자는 역시 인생에 대한 감각과 통찰에 대하여 無力遲鈍함을 면치 못합니다. 그러니까 저만큼이나 전쟁, 즉 帝國主義, 자본주의, 살육, 鐵槌, 饑餓, 개인과 사회, 민중과 압박자의 딜레마, 거기에 因하여 나오는 모든 쓰라림과 아픔을 맛보는 독일인에게 만일 힘이 없었다면, 「생각」이 없었다면 표현주의 희곡이라는—이것이야말로 미증유한—새 인생의 국면이 출현할 리는 만무했을 것이외다. 이 점에서 나는 우리 사이에서도 창작 생활이 나오기를 열망합니다. 창작 생활이란 말을 넘겨 보지 마시오. 소위 「文學靑年」의 생활을 버리고 한마디 길가의 말소리, 한 개의 외로운 풀싹, 다만 한 사람의 괴로운 말기침소리를 들을 때에도 자기의 생명을 다하여 통찰해야 합니다. 感해야 합니다. 그리고 생각해야 합니다. 우리에게는 이 자유밖에 없습니다. 모든 不自由, 壓制, 고민 속에 든 우리는 이 생활밖에 참된 미래를 발견하고 창작할 수가 없습니다.[41]

---

38) 김우진, 「所謂 近代劇에 관하야」, 『김우진전집』II, 119면.
39) 위의 글, 116면.
40) 버나드 쇼의 세계관을 수용한 이후 쓰여진 평문들에서는 이러한 관점이 변형되어 나타난다. 작가와 민중을 대립 관계로 보지 않고, 작가를 민중의 대변자로 보았다는 사실, 그의 세계관에서 미래에 대한 낙관적인 전망이 사라지게 되었다는 사실 등에 대해서는 이미 앞에서 언급하였다.

www.kci.go.kr

고통스런 현실은 자유의지와 인과율의 대립에서 생겨난 필연적인 결과이다. 그럼에도 불구하고 개체는 이길 수 없는 싸움을 계속하게 된다. 바로 살려는 힘, 자유의지의 힘 때문이다. 작가는 이러한 고난에 찬 싸움을 통찰하여 창작하는 존재이다. "살려는 힘 있는 이면, 이 지경에서 벗어나려는 自覺과 苦悶이 있을 것이요, 동시에 우리의 창작이 있어야"[42] 한다고 하였으므로 작가의 창작 행위 자체가 또한 살려는 힘의 발현이다.

인간, 사회, 자연의 싸움을 통찰한다는 것은 시대의식을 간파한다는 것이다. 김우진은 근대극에 시대의식을 담아야 한다고 강조하였다.

> 면치 못할 계급의 대립에서 살아가려는 사람은 얼마나 지긋지긋한 일인가. 모든 시대의 이상주의자들은 이러한 현실에 참다 못해 소리치며 하늘에 호소했다. 신을 만들고 상아탑을 짓고 지혜의 玄宮을 궁리했다. (…중략…) 이런 기만이 이상주의자의 입을 통해서 平和博愛라는 마비제를 발명했다. 그리고 적은 이해로써 달래어 왔다. 이것이 근대 산업문명으로부터 始源된 경제적 계급적 쟁투를 軟和시키기 위하여 貌化된 이상주의자들이다. 그러나 「生」은 힘이다. 이 힘이 極할 때 까맣던 눈이 떠진다. 챠펙의 <人造人間>이 눈을 뜬 때이다. 여기서 시대의식이란 것이 나타난다. 톨스토이의 이른바 「종교적 의식」이 이것이고, 우리 비평가의 이른바 「心願의 曲」이란 것이 이것이다. 이 「시대의식」이란 것이 민중 자신 속에서 살아날 때 이에 대항할 아무 것도 천지에 없다[43]

여기서 말하는 민중이란 계급적인 시각에서 파악한 노동자, 농민 등이 아니라 다만 다수의 사람들을 가리킬 뿐이다. 따라서 작가도 민중에 속한다. 다만 민중의 代言者의 위치에 있을 뿐이다. 위 인용문에서는 계급적 대립의 필연성을 인식하고 그것에 대하여 투쟁하고자 하는 시대의식이 나타나 있다. 계급간에 대립이 사라지지 않을 현실이 인과율에 해당한다면, 그것에 대한 인식과 투쟁의 주체는 자유의지를 지닌 개인이다. 결국

41) 김우진, 「創作을 권합네다」, 『김우진전집』Ⅱ, 111면.
42) 위의 글, 113면.
43) 김우진, 「아관 계급문학과 비평가」, 『김우진전집』Ⅱ, 185면.

www.kci.go.kr

시대의식은, 인과율에 대한 자유의지의 투쟁에서 생겨난다.

자유의지와 인과율의 갈등이 심할수록 시대의식은 고양된다. 김우진은 "프로메테우스의 반발력과 생명력과 의욕력이 더 인생과 사회에 가치가 있다"[44]고 하여 자극이 더할수록 더욱 고무되는 민중의 힘을 역설하였다. 이 갈등 관계가 대립적인 통일의 단계에 이르면, 인과율을 통하여 자유의지의 자의식이 확충되고 자기인식이 심화된다고 할 수 있다. 시대의식이 고양되는 것이다. 김우진의 시대의식은 인과율과 자유의지의 대립적 통일 단계를 상정할 때 쉽게 이해할 수 있다. 그는 시대의식을 누구보다도 먼저 간파하여 창작하는 것이 작가의 사명이며, 그 작품이 근대극이라고 하였다. 김우진은 당시 조선은 혁명이 필요한 시점에 와 있다고 여겼으므로, 작가에게 시대의식을 한발 앞서 표출하는 선도자의 역할을 요구했던 것이다.[45]

시대의식은 시대의 모순에 갈등하여 고양된 의식이며 문예를 창출하는 데에 있어 시대적 필연성을 가져다준다. 김우진은 진정한 예술에는 시대가 요구하는 필연성이 있어야 한다고 하였다.

> 필연성에 입각한 예술은 오로지 자아의 완전한 의식과 노력을 요구한다. 또 自我와 非我의 관계를 인식하며, 따라서 그 관계 상태의 완전함을 실현코자 한다. 이곳에서 燃燒로서의 예술품의 가치가 있다. (…중략…)
>
> 一閃光의 비약으로 곧 神佛의 경지에 들어 가려는 이상주의 예술품과 반대로 영원한 神佛이 아직도 영원한 거리에 앉았다는 것보다도 神佛을 잡는 순간 벌써 그 神佛은 천만 리의 外域으로 달아나 있다. 내가 내 그림자를 잡지 못하는 것처럼, 즉 우리는 영원히 일정치 못하고 고정치 아니한 실존적 이상을 버리지 못한다. (이상주의자의 口吻로 말하면 永遠輪廻) 그러나 그 實在的 理想은 이미 말한 바와 같이 그 자신이 고립해 있는 것인 아니라 반드시 대립

44) 김우진, 「我觀 階級文學과 批評家」, 『김우진전집』Ⅱ, 188~189면.

45) 김우진은 시대정신을 담지 않는 작가에 대해서 신랄하게 비판하였다. 그는 이광수의 문학이 시대를 초월하는 弄玩的인 문학이라고 공격하였다; 김우진, 「李光洙流의 文學을 埋葬하라」, 『김우진전집』Ⅱ, 156~159면.

www.kci.go.kr

> 의 경지에서만 實在요 理想이다. 이 대립의 他邊이란 물론 시대의식의 그것이다. 이 점에 있어서도 소위 이상이란 것이 獨自한 영원성이 되든지 진리성이 있는 게 아니고 상대적으로 필연성에 지배되는 것을 안다.46)

시대의식을 담은 예술 작품만이 가치를 지닌다고 하였다. 그러나 그 작품도 시대를 초월한 영원성을 가질 수는 없다. 시대가 달라지면 그 시대가 요구하는 필연성이 달라지기 때문이다. 따라서 예술 작품의 가치는 상대적이며 차별적인 성격을 갖는다고 하였다.

김우진은 근대극에 시대의식을 담아내야 한다는 것을 강조하였지만 역사의식에 대해서는 소홀하였다. 물론 시대의식과 역사의식은 상보적인 관계에 있다고 할 수 있으므로 어느 쪽에 집중하고 어느 쪽에 소홀하다는 판단을 내린 다는 것은 매우 조심스러운 일이다. 그러나 김우진의 시대의식 개념은 역사의식과 변별적으로 인식할 필요가 있다.

김우진의 시대의식은 역사 사회적인 인과율과 자유의지의 대립에서만 존재한다. 그러나 역사의식은 자유의지와 인과율의 동일성을 인식함으로써 출발한다고 할 수 있다. 과거 역사 속의 사건과 인물이 현재에 미치는 지속적인 영향을 고려한다든지, 역사적으로 작용한 인과율을 찾아내어 현재를 진단하고 미래를 예측한다든지 하는 작업은 역사적인 인과율을 부정하지 않고 긍정하는 일이다. 이러한 동일성을 확보하는 과정을 거쳐 차별성의 문제에 도달하였을 때 역사의식이 도출될 수 있다.

김우진은 사물과 현상이 지니는 동일성의 원리에 큰 관심을 두지 않았다고 여겨진다.47) 그는 개체가 지니는 생명력인 자유의지에 함몰되어 있었으므로 그것을 억압하는 어떤 것도 부정하고자 하였고, 둘 사이의 대립관계만을 상정하였다. <두더기 시인의 환멸>, <난파>, <산돼지> 등의

---

46) 김우진, 「我觀 階級文學과 批評家」, 『김우진전집』Ⅱ, 187~188면.

47) 시대를 초월한 예술의 영원한 가치를 인정하지 않는 것도 사물이 지니는 동일성의 원리를 인정하지 않은 결과이다. 작품이 산출된 시점에서와 같은 가치를 지닐 수는 없지만, 시간적 흐름에도 불구하고 변하지 않는 예술의 지속적인 가치를 무시할 수는 없다.

www.kci.go.kr

작품은, 주인공의 자유의지와 역사 사회적인 인과율의 갈등 관계를 중심으로 다루고 있다.

<두더기 시인의 환멸>에서 주인공인 시인은 여성의 자유의지에 대하여 문제를 제기하고 환멸을 느끼는 인물이다.

貞 (못들은 체하고 처에게) 아-니 그렇게 자유 없는 게 사실이니? (손을 붙잡으며) 노라 뽄을 왜 본받지 않니? 瓊順이도 세상 다른 여자와 항상 같으라는 법이 어디 있니?

元 흥 노라만한 자격이나 있으면 벌써부터 자유는 고만 두고라도 타란테라 댄스라도 가르쳐 주었겠다.

…(중략)…

元 가정이란 감옥이란 게 내 주의야. 아무러한 여자일지라도 한번 처가 되면 사람으로서의 자유는 없어지는 게야. 여성의 영원한 생명은 이곳에 있단 말야.

…(중략)…

元 그렇지 나는 詩人야. 두더기 詩人이래도 좋아. 여하간 詩人야. 다만 이런 여자로 해서는. 가정을 만든 게 저게 不幸이라면, 그것이 즉 제 운명야. 왜 사내라면 사내란 사내만 보면 고인지 잉언지 죽자살자 해! 그것도 제게 마땅한 점을 가진 사내를 골라 내지 않구. 詩 좀 써어 소위 유명하다니까, 달려들어서 날 홀려 낸 게지. 이것이 그때 情死라도 하자구 했을 것 같으면, 나도 넉넉히 情死를 했을 터이지. 그러나 이 천치는 그것두 싫구, 꼭 가정을 만들어야만 한다지! 해서 소위 스위트—홈 이란 게 되고 보니까 이 모양이야. 이것도 다 네 운명인 줄로만 알어라. 한번 발 들여노면 뺄 수 없는 운명의 길로만 알어![48]

시인 李元永은, 결혼함으로써 자유의지를 상실한 아내를 환멸한다.[49]

---

48) 김우진, <두더기 詩人의 幻滅>, 『김우진전집』 I, 99~100면.

49) 시인의 환멸은 아내뿐만 아니라 애인인 정자에게까지 미친다. 서연호는 작품에 나타나는 女性嫌惡症勢가 김우진이 자라난 환경과 심리에서 비롯되었다고 파악하였다; 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교 민족문화연구소, 1984. 126~127면.

www.kci.go.kr

사실은 "한번 처가 되면 사람으로서의 자유는 없어지는" 사회 인습을 환멸한 것이다. 아내에 대한 환멸은 <인형의 집>에 나오는 노라처럼 인습에 대항하지 못한다는 데 있다.[50]

<난파>에서는 주인공인 시인의 자유의지가 인과율에 대항하는 모습이 잘 나타난다. 시인은 자신을 억압하는 여러 층위의 인과율에 반항하고 있으며 특히 '父'와 '神主'로 상징된 유교적 인습과 '母'로 상징된 당대 사회의 가치관에 대항하고 있다.[51] 그런데 <난파>에서는 인과율에 반항하면서도 그것을 떨쳐 버리지 못하는 숙명적인 고민이 나타나기 시작한다.

母 안 된다. 마지막 네 兄이 죽어나온 뒤 여섯 달만에 내가 너를 낳았구나. 그때 내 몸이 두 번이나 낙태한 뒤였지만 어떻게 너를 낳고 싶었겠니? 그러나 나는 악착스러운 너의 현실을 만들어 낼 충동이 벌써부터 있었구나. 했더니 마침 된 것은 너 아버지가 <神主> 즉 너 할머니 山所 緬禮 때문에 근이년 동안을 당초에 여자와 가깝게 하지 않았던 것이었다. 그러니 너를 배었을 대 나는 몸이 두 번 낙태 뒤에 너 아버지 정기를 받았구나. 幼時로 유명하던 너 아버지의 정신력과 시적 통찰력을 받아 놓았으니 고맙지 않니?

詩人 그러기에 말예요. 왜 그러면서도 나를 이렇게 未成業으로 그것도 흠점만 있게 만들어 냈냔 말예요.

母 그것이 世人이 부르는 운명이란다. 나로 해서는 단지 내 책무를 다 했을 뿐이지. 죽은 네 형들을 찾아 달라는 뜻도 내가 모르는 것은 아니지만 내 힘으로 어떻게 左右할 수가 있어야지.

詩人 그러니 말이지요. 왜 구태어 내게 이런 因果律의 줄을 얽어 놓았느냐 말예요.[52]

---

50) 시인은, 남편인 자신이 아내를 억압하는 인습적 요소가 되는 현실을 개선하려 하지도 않는다. 시인의 모순적인 행위가 드러남으로써 독자나 관객은 오히려 시인에게 환멸을 보내게 된다.

51) 김성희, 「<난파>의 등장인물에 대한 기호학적 분석」, 『한국현대극작가론 1 -김우진』, 태학사, 1996. 250면.

52) 김우진, <難破>, 『김우진전집』 I , 69면.

www.kci.go.kr

"未成業으로 그것도 흠점만 있게" 태어난 시인은 인과율과 대항하여 싸우기 이전에 그 인과율의 근원을 알고 싶어 한다. 그 근원이란, 불완전한 상태로 현실과 싸워야 하는 시인의 '현재'를 있게 한 '과거'의 일이다. 母의 이야기에 의하면 어머니의 낙태 및 충동, 할머니의 죽음, 아버지의 精氣 등이 모두 현재의 결과를 있게 한 과거의 원인들이다. 시인은 그것만으로 인과율의 근원을 찾을 길이 없어 죽은 형들을 찾아 달라고 애원한다.

"因果律의 줄"을 운명으로 받아들이는 인식은 과거와 현재의 동일성 또는 지속성을 전제로 한 것이다. 역사 사회적인 모든 인과율에 대립함으로써 생겨나는 시대의식과는 다르다. 과거와 현재를 동일시하는 가운데 자기 자신과 가족의 역사에 눈을 돌리게 된 것이다. 개인적인 차원이지만 역사의식이 드러나기 시작하였다고 할 수 있다.

<산돼지>의 주인공 원봉 역시 주체할 수 없는 자유의지로 인과율과 싸우는 인물이다. 그는 아버지의 遺業으로 표상된 '산돼지탈'을 벗고 싶어 한다. 산돼지탈은 과거의 원인으로부터 빚어진 현재의 결과이다. 원봉은 개체의 생명력인 자유의지와 그것을 억압하는 집단적인 또는 역사적인 인과율 사이에서 방황한다.

崔元峯 (방안으로 들어가는 主事宅의 등뒤에다가 내부치는 말로) (…중략…) 나는 어머니만큼이나 아버지도 원망이요, 아버지도! 자기는 동학(東學)인가 무엇에 들어가지고 나라를 위해, 중생을 위해, 백성을 위해, 사회를 위해 죽었다지만 결국은 집안에다가 산돼지 한 마리 가두어 놓고 만 셈이야! 반백이 된 머리털이 핏줄기 선 부릅 뜬 눈 위에 허트러져 가지고 이를 악물고서는 대드는구려. "이놈 네가 내 뜻을 받어 양반놈들 탐관오리들 썩어가는 선비놈들 모도 잡어죽이고 내 평생 소원이든 내 원수를 갚지 않으면…… 흐흐흐흐, 산돼지 탈을 벗겨주지 않겠다."고…… 저승에 들어가서라도 그 산돼지 탈이 벗어나지 않게 얼굴에다가 못박아두겠다고 대어들면서 부젓가락만한 왜못에다가 주먹만한 철퇴(鐵槌)를 가지고 뎀벼드는구려. 아버지 뜻을 받어 사회를 위해 민족을 위해 원수 갚고

www.kci.go.kr

> 반역하라고 가리쳐 주면서도 산돼지를 못난이만 뒤끓는 집안에다가 몰아넣고 잡아매어 두는구려.[53]

원봉은 동학군이었던 아버지 및 동학군의 아내였던 까닭에 유린당한 어머니를 원망한다. 그는 혈통과 양육의 비밀을 알고 괴로워 하며, 자신이 반역의 혈통을 가졌다는 점에서 스스로 '산돼지'라고 여긴다. 역사적인 유업을 표상하는 산돼지탈을 벗으려는 원봉과 산돼지탈을 영원히 못박아 두겠다는 아버지의 싸움이 벌어진다. 물론 이 싸움은 원봉의 자기 분열적인 싸움이다. 꿈 속의 아버지로 표상된 잠재 의식은 역사적인 인과율을 따를 것을 요구한다. 그러나 현실 속의 원봉은 역사적인 유업과 상관없이 자유의지를 따라 살고 싶어 한다.

그 갈등의 결과는 화해로 나타난다. 원봉이 산돼지탈을 기꺼이 받아들인다는 결말로 이어지기 때문이다. 그는 "이 현실 속에 떨어지면서부터 이 탈을 쓰고 나왔다. 이것을 벗으려고 하는 것도 헛 애쓰는 것이지만 동시에 그것을 안 보려고 피하는 것도 가짓뿌렁이다" 하고 말하면서, 역사적인 인과율을 숙명으로 받아들이고 있다. 그는, "현실의 가치와 새 의식을 찾으려고 애쓰는 점에서는" 비평가와 같지만 그것이 전부가 아닌 "산돼지에게 제일 능한 일"을 수행하고자 한다.[54] 그것은 반역을 실천하는 일이다.

원봉이 意識의 전환을 이룰 만한 극적인 사건은 존재하지 않는다. 작가는 원봉의 의식이 변화되는 모습도 보여주지 않는다. 원봉이 원망하고 있었던 아버지나 어머니, 동학 등에 대한 동정과 이해는 독자의 몫으로 주어져 있다. 작가는, 제1막에서 동학군인 아버지의 신념을 확인하고 제2막에서는 어머니의 부당한 시련을 강조함으로써, 동학농민전쟁의 이념에 대한 정당성을 드러내고 있다. 독자는 원봉 가족의 과거와 현재의 상황들을 통하여 원봉이 역사적인 인과율을 받아들이는 것이 온당하는 생각을 갖

53) 김우진, <산돼지>, 『김우진전집』 I, 28면.
54) 김우진, <산돼지>, 『김우진전집』 I, 55면.

www.kci.go.kr

게 된다. 따라서 제2막에서 제3막으로 이어지면서 나타나는 원봉의 의식 전환이 낯설게 여겨지지 않는 것이다. 받아들이고 싶지 않았던 역사적인 유업과 자신을 동일화함으로써 원봉의 자유의지가 역사의식을 갖게 되었다고 할 수 있다.

그 동일성의 직접적인 표현은 공간 배경의 설정에서 잘 나타난다. 제3막의 공간 배경을 제2막의 夢幻 장면과 같은 장소로 설정하면서 계절적인 배경 및 인물들의 분위기를 대조하여, 과거를 딛고 선 현재의 전망을 나타내고 있다. "지상과 언덕 우에는 약간 흰 눈이 덮여 있고 시시로 회오리 바람과 눈싸래기"가 있는 "동한(冬寒) 중의 벌판"[55]은, 같은 장소이면서도 "초록빛 연한 잔디가 다투어 얼굴을 내밀고" "진달래와 떨기가 여기 저기" 피어 있는 봄의 벌판으로 바뀌게 된다. 임신한 채 끌려가다 겁탈당한 어머니, 쫓겨가던 아버지, 어머니를 겁탈한 병정, 어버지를 잡아간 捕吏 등이 엮어낸 급박하고 처절한 상황은, 새로운 출발을 다짐하는 남녀 청년들의 포부가 있는 여유 있고 힘있는 분위기로 바뀐다. 동학 때와 1920년대의 동일성과 차별성을 통하여, 작가는 과거 역사의 연장선 위에서 자신이 속한 현재와 미래를 바라보았다고 할 수 있다.

김우진은 제3막에서 조명희의 시 <봄 잔디밭 위에서>의 정서를 활용한다. 그는 실제 집필에 앞서 이 시에서 해석해 낸 "그 기분, 그 정열, 그 靈感에 살아나가려는 조선 청년(새個性)"[56]을 작품화하려 한다는 뜻을 밝혔다. 원봉을 통하여 "조선 현대 청년 중의 어떤 성격과 생명력을 추상"[57]하고자 한 것이다. 개체의 자유의지는 시대와 민족을 초월한 것이지만 당대 조선 청년의 자유의지는 역사 사회적인 인과율과 관계를 맺지 않을 수 없다. 그 결과 동학이라는 역사적 사건과 그 유업의 계승 문제가 제기된 것이다.

'봄'은 두 대립물의 통일로서 제시된 것이다.[58] 대립 관계는 원봉의 자

55) 위의 글, 35면.
56) 김우진, 「서간문」, 『김우진전집』 II, 239면.
57) 위의 글, 243~244면.

www.kci.go.kr

유의지와 역사적인 인과율 사이에 설정되어 있었다. 원봉의 자유의지는 자신을 억압하는 산돼지탈, 즉 역사적인 인과율과 대립하는 가운데 새로운 실천의 방향을 인식하게 되었던 것이다. 그 전망이 불투명한 것은 사실이지만 원봉은 동학의 반역 정신을 계승한 실천의 포부를 밝히고 있기 때문이다.

최근의 연구에서, 김우진이 아버지를 부정한 것이 아니라 그 뜻을 받들어 '반역'의 행위를 실천하고자 하였다는 견해가 제기되었다. 그 실천은 바로 '반항의 독기'를 가지고 문학을 창작하는 길이라고 하였다.[59] 부친 김성규에 대한 김우진의 태도를 통하여 유추하여[60] 보아도, 원봉이 아버지의 유업을 받아들여 반역 정신을 실천하고자 했다는 결론을 끌어낼 수 있다. 질적인 진전이 있는 화해가 성립된 것이다. 원봉(자유의지)과 아버지(인과율)의 싸움이 '봄 잔디밭 위에서' 대립적인 통일을 이루었다고 할 수 있다.

出家 이후 창작에 몰두하면서 "포부를 가지고 쓴 최초의 것"인 <산돼지>는 시대의식과 역사의식이 맞물려 나타나기 시작하였다는 점에서 이전의 작품들과 차별성을 지닌다. 역사의식은 과거 역사 및 전통에 대한 동일성을 인식함으로써 촉발된다. 자유의지와 인과율의 문제에 의하면,

---

58) 선행 연구에서는 주로 '봄'과 '산돼지탈'의 이미지가 대립한다고 파악하였다. 김종철은 작품에 수용된 <봄 잔디밭 위에서>가 동학과 대립적 구조를 형성하다가 결말에서 봄(또는 어머니)의 생명력으로 추상화하였다고 보았다. 따라서 동학이 제기한 중요한 과제를 맹목적이고 비역사적인 생명력으로 초월하려고 함으로써 새로운 전망을 획득하는 데 실패하였다는 것이다; 김종철, 「<산돼지> 연구」, 『한국현대극작가론 1－김우진』, 1996. 159~164면 참조.

59) 양승국, 앞의 논문, 44면.

60) 김우진은 이 작품을 통하여 조선 청년의 성격을 추상한다고 하였으나, 서연호의 지적에 의하면 실제로는 명료하게 객관화된 작품이 아니라 여전히 자서전적인 범위에서 크게 벗어나지 못한다고 하였다(서연호, 『한국근대희곡사연구』, 141~142면). 극중인물 원봉과 작가 김우진의 의식을 동일하게 판단할 수 있는 근거가 여기 있다.

www.kci.go.kr

과거의 역사나 전통은 인과율적인 현상이므로 언제나 대립적인 투쟁의 대상이다.

이론에 나타나지 않는 자유의지와 인과율의 조화에 대한 입장이 작품에 나타나는 것은, 이론에 비하여 작품이 실제 삶에 밀착하여 있기 때문이다. 자유의지와 인과율의 싸움을 표현해 내는 과정에서, 사물과 현상이 지니는 두 속성, 즉 차별성과 동일성을 자연스럽게 드러내었다고 할 수 있다.

3) 전통극과 외국극

김우진은 조선의 근대극을 마련하기 위하여 외국극을 수입하여야 한다고 주장하였다. 이러한 주장의 근거를 파악하기 위하여 우선 전통의 계승과 창조에 관한 그의 입장을 살펴볼 필요가 있다.

김우진은 「朝鮮말 없는 朝鮮文壇에 一言함」(1922)에서 전통적인 어문학에 대한 입장을 표명하였다. 그는 우리말이 그릇되게 쓰여지는 당대 문단의 실상을 폭로하면서 그 개선책을 여러가지로 모색하였다.[61] 특히 구비문학을 수집하는 문제에 있어서는, 전통 문학의 계승과 창조에 관한 생각[62]이 엿보여 주목된다.

> 본래 어떠한 국민의 참 民族性을 보랴거든 그 국민이 산출한 문학을 읽으라 함은, 대개 모든 사람이 단언하는 바나, 나는 어떠한 민족성을 알려거든 그 민족의 가슴 깊은 속으로부터 직접 산출된 민요와 전설을 들으라 하겠습니다.

---

61) 김우진, 「朝鮮말 없는 朝鮮文壇에 一言함」, 『김우진전집』Ⅱ, 170~174면; ① 올바른 사전을 확립하여 조선어의 표준을 만들 것, ②구비전설과 민요, 동요를 채집하여 순정한 우리말을 되살릴 것, ③외국문학의 번역을 통하여 정신을 흥분시키며, 언어의 사용법을 넓히는 등의 효과를 얻을 것.

62) 유민영, 『한국근대연극사』, 690~691면에서 이미 전통 문학의 계승과 창조에 관한 김우진의 관점을 긍정적으로 평가하였다. 특히 전통문학을 바탕으로 새로운 근대문학을 창작하려 했다는 사실에 대하여 높이 평가하였다.

www.kci.go.kr

> 우리의 민요·속요나 동요·전설에는 찬양할 바나 낙담될 바나 모두 포함되어 우리의 순진한 本相을 인정할 수 있읍니다. 운율적 형식과 국어의 우수한 특색을 가진 그것들은 저와 같이 쇠잔한 대로 방치하여 둔 것은 너무나 애석합니다. 그뿐 아니라 이 같은 直接한 민요·동화의 특색을 우리 詩文壇에 채용할 때 천만 장의 외국 시가를 수입할지라도 얻지 못할 우리 민족의 운율과 시형의 새 예술을 건설하게 되오리다.[63]

민요나 전설, 동화 등 문학 양식을 발굴하고 계승해야 한다는 하여 전통 문화에 대한 애착을 드러낸다. 전통적인 민요나 동요에서 얻은 언어와 운율을 새로운 시가를 창출하는 원천으로 삼으라 하고 있다. 전통을 기반으로 새것을 창조하기 위해서는 전통을 계승할 뿐만 아니라 전통에 대한 도전과 반항을 감행하여야 한다.

또한 그는 괴테, 입센, 니이체 등의 위인 천재를 열거하면서 그들이 "과거의 문화의 역사를 증류하여 창조적 예술의 媒介로 사람의 영혼에 報與한"[64] 사람들이라고 하였다. 이 말은 천재의 예술 또는 사상이, 과거로부터 이어지는 문화의 역사 그 연속선 위에 있다는 사실을 인정한 것이다. 과거 문화의 역사를 '증류'한다는 표현을 사용하여 전통을 답습하는 것이 아니라 일정한 작용을 가한다는 전제를 덧붙였다. 이때의 작용이란 과거 문화를 계승하고 과거 문화에 반항하는 두 측면을 동시에 지닌다고 할 수 있다.

김우진은 서양 근대극의 역사는 과거 인습에 대한 반항으로 이어진다고 보아 "청신한, 과거의 인습에 구속되지 않은 演行"을 강조하였다.[65] 과거 인습을 싸움의 상대로 삼아 반항하기 위해서는 그것을 인식하고 수용하지 않을 수 없다. 그는 일본 신극 운동을 평가할 때도 이러한 양면성의 존재를 인정하였다.

---

63) 김우진, 「朝鮮말 없는 朝鮮文壇에 一言함」, 『김우진전집』Ⅱ, 173면.
64) 김우진, 「所謂 近代劇에 대하야」, 『김우진전집』Ⅱ, 116면.
65) 위의 (주)와 같음.

www.kci.go.kr

小山內薰는 俳優洋行하여 귀국한 市川左團次의 一族과 제휴했고 坪內와 島村는 새로 男女俳優들을 양성하면서 시작했다. 그 출발점은 다르나 결국은 재래의 歌舞伎에 반항도 아니하면서 전연히 새로운 新劇을 일으키고, 새로운 창작도 아닌 서양 複寫劇을 일으키면서 일본 신극 작가들은 불러 내려고 한 점에서 일치된 것이다. 오늘은 한 편으로 엄연한 在來 때의 전당이 그대로 남아 있고 다른 한 편으로는 서양 그대로 무대가 살아 있다. 그러나 이 두 가지, 넓게는 寫實과 物質의 것과 系統的이고 정서적인 일본의 것이 어느 정도까지 어느 때 가서 융합된다거나 또는 본체를 나타낼까는 미지의 문제다. 그러나 이 新劇운동이 일본의 새 시대적 정신과 조응하려는 청년 극작가에게 지향을 준 것은 부정할 수 없는 사업이다. 결코 오락으로나 通(ツウ)로나 구경거리로 가는 古狂言作家가 아니라 갖은 全的 生命의 숨을 쉬고 있는 現代 日本 劇團만은 잊을 수 없다. 이 나라도 아직 창작시대는 오지 않았다.66)

일본의 「자유극장」과 「문예협회」가 주축이 되어 신극 운동을 벌인 상황을 소개하면서 歌舞伎 등 전통극을 계승한 편과 서양극을 모방한 편을 나누어 인식하고 있다. 미지의 문제로 남겨두기는 하였으나, 寫實的이고 物質的인 서양극의 특성과 系統的이고 정서적인 전통극의 특성이 융합되어 진정한 근대극을 창출해야 한다는 당위성에 대하여 언급하였다. 서양이든 일본이든 근대극을 창출하기 위하여 이전 시기 연극의 전통을 상대로 많은 도전과 반항이 있었다는 사실을 인식하였던 것이다.

그러나 이러한 관점이 한국에서 근대극 양식을 마련하는 데는 적용되지 않았다는 것이 문제이다. 그는 근대극을 마련하는 데 있어 과거 연극의 전통을 상대하여 싸우는 일에 관심을 두지 않았다. 그것은 한국에는 연극의 전통이 없다고 생각하였기 때문이다. 없는 것을 상대로 싸울 수는 없다.

김우진은 개인 작가의 기록문학인 희곡이 수반된 연극을 '진정한' 연극이라고 여겼다. 그런 시각으로 본다면 연극의 전통이 없다고 할 만하다. 그러나 그는 이미 "새 예술"을 건설하기 위하여 "詩文壇"에 채용하라고

66) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』Ⅱ, 98면.

www.kci.go.kr

하면서 구비문학을 진정한 문학의 전통으로 받아들였다. 따라서 개인 작가의 기록문학이라는 조건은 연극 전통을 인정하는 데 있어 크게 작용하지는 않았다고 여겨진다.

그는 자신이 한국연극사에서 중요한 위치를 차지하는 연극의 전통에 대해서 인식할 기회를 갖지 못했다. 특히 17세기 중반에 형성되어 20세기 직전까지 서울의 노천 극장에서 성황리에 공연되었던 탈춤에 대하여 알지 못했던 것 같다. 그는 1897년에 태어났으므로 탈춤의 공연 상황을 접할 수 없었다. 더구나 그의 출생지인 목포 등 전라도 지역에는 탈춤이 전승되지 않았던 것이다. 탈춤에 대한 민속학적인 관심도 1930년대에 와서야 본격화하기 때문에 학술적으로도 탈춤을 접하기가 어려웠다고 할 수 있다.

한편, 판소리를 일신하여 만들어낸 '新演劇'인 唱劇 등도 논의의 대상으로 삼지 않았다. '妓生演奏會'라는 이름으로 공연된 각종 呈才도 진정한 공연예술 또는 연극 양식으로 여기지 않았다. 다만 극장을 퇴폐적인 오락 공간으로 만들어 버린 부정적인 공연물로 인식하였던 것 같다.

> 오늘 觀劇하는, 또는 劇에 대해서 흥미를 느끼는 이들은 그 대부분이 妓生演奏會나 新派劇이나 남사당패 노름이나 또는 娼樓에 가는 好男子들, 한량꾼들, 외입장이들, 好事氣分으로 행동하는 소위 향락주의자들…… 그러한 이와 동일한 레벨에서 일보도 더 나아가지 못하는 군중들이다. 諸君은 이 말을 怒히 여기기 전에 한번 旣存 극장의 관객석에 앉아서 그 극장 안의 공기, 갈채의 촛점, 야유의 기분, 男女席을 바라보는 그 눈짓, 떠억 벌리고 앉아 있는 그 입 모습을 잘 들여다 보면 우리말이 과장이 아님을 알 것이다.[67]

김우진이 묘사하는 극장의 분위기는 매우 가벼울 뿐만 아니라 음탕하기조차 하다. 극장이 '인생의 이미지'가 되어야 한다고 여겼던 그의 입장에서는, '商賣的 詭計'로서 '技巧의 진열'에만 힘쓴 '오락물'[68]을 연극의 전

67) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』Ⅱ, 89면.
68) 김우진, 「自由劇場 이야기」, 『김우진전집』Ⅱ, 86면.

www.kci.go.kr

통으로 받아들일 수 없었던 것이다. 이러한 극장의 세태는 그에게 벗어버려야 할 전통 인습일 뿐이었다. 그는 자신이 경험한 연극의 전통과 극장의 세태를 외면하고 말았다.

따라서 연극의 전통이 없는 "황무지 벌판에서 다른 곳으로부터 수입해 오는 새 種子",[69] 곧 사양 근대극의 씨앗을 희구하였던 것이다.

> 近代劇 운동은 제일로 일반 사회의 계몽에 資코자 하는 명료한 목적을 버리지 못할 것이나 동시에 인류의 영혼을 창조적으로 해방하며 구제하는 예술적 지위에서 떠나지 못할 것이다. 그러한 확실한 受容性을 사회에 沈潤하기에는 선후적으로 新劇思想을 전파치 아니할 수 없다. 즉 일본에서 新歐州 文藝思想의 팽배한 파도의 세력으로 침입케 된 明治時代의 자연주의는 번역시대라는 일 관문을 지닌 것과 같이 외국 천재들의 작품을 소개함에 다른 길이 없다. (…중략…) 이는 과거의 문화가 퇴폐되고 민중이 수면 중으로부터 아직 각성치 아니한 우리 사회에도 「진실한 飜譯時代」가 당연히 도래할 가능성을 암시한 말이다. 모든 문화적 사조가 아직 유치한 시대에는 자기의 환경 내에서만 안주할 수 있으나 威哉壯哉한 近代思潮의 침입을 不免할 금일은 他家의 활동으로, 또 그 기록적 암시로부터 귀납한 도덕적 審美的 원리를 찾지 않으면 안 된다.[70]

그에게 있어 근대극은 "인류의 영혼을 창조적으로 해방하며 구제하는 예술적 지위"를 가진 연극이다. 그는 당시 조선 사회가 문화적으로 퇴폐적일 뿐 아니라 민중의 의식이 각성되지 않아 근대극을 마련할 기반을 스스로 갖추지 못하였다고 보았다. 따라서 외국극을 수입하여 근대극을 마련해야 한다고 강조한 것이다.

외국극을 수입하는 첫 단계는 외국극을 번역하여 수용하는 일이다. 외국극을 소개함으로써 새로운 극 양식을 모방하고 그 속에 인류 영혼의 해방 의지를 담아내는 방법을 배우고자 한 것이다. 그는 외국의 극작품을

69) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』 II, 90면.
70) 김우진, 「所謂 近代劇에 대하야」, 『김우진전집』 II, 118면.

www.kci.go.kr

수입하는 일이 당시 조선 문화의 특수성에 기인한 것이 아니라 세계사적으로 보편적인 현상이었다는 사실을 강조한다. 외국극을 수용하여 근대극을 마련하는 작업을 합리화하였다고 하겠다.

> 원래 네 것, 내 것의 구별을 찾는 것이 부당한 일이고 自慢의 짓이다. 보라, 역사상 어떤 나라든지 생활상의 큰 변동에 있어서 외국으로부터 들어온 사상과 생활의 영향이 없었던 곳이 하나 있었던가? 도리어 외국의 영향 없이 자기의 문화만을 자랑하던 희랍은 그만 北方民族의 침입으로써 몰락해 버리지 않았는가? (…중략…) 위에서도 잠깐 말했지만 우리의 처지로서는 신극운동상 재래의 전통에서 얻을 아무 것도 없다. 황무지 벌판이다. 창작만, 우리 작가만 찾다가는 커지고 성할 것은 황무지 잡초밖에 없을 것이다. 우리는 먼저 외국 先進 近代劇으로부터 시작하여야 할 點을 보고 있다. 외국극의 수입, 물론 이것이 최후가 아니다. 보다 더 위대한 생명의 창조를 얻기 위한 출발점에 앉아서 우리는 歐美와 일본의 近代劇의 수입과 연출과 비판을 먼저 생각한다.[71]

유럽 문화의 모태가 된 희랍문화를 예로 들어 자기 문화만을 자랑하던 민족은 몰락해 버릴 수 밖에 없다고 하였다. 하물며 '신극운동상 재래의 전통에서 얻을 아무 것도 없는 황무지 벌판'에서 근대극이라는 꽃을 피워내기 위해서는 외국극의 수입이 필수적이라고 여겼던 것이다.

그에게 있어 외국극의 수입은 창작극을 마련하는 단계로 나아가기 위한 과도적인 단계에 해당한다. 그는 근대극의 창조를 위하여 구미와 일본의 근대극을 비판의 대상으로 삼고자 하였던 것이다. 그가 유럽 문화의 근대화 과정을 언급하면서 밝힌 바에 의하면, 진정한 비판의 대상은 그 민족이 지닌 과거 문화의 전통이 되어야 한다. 그러나 김우진은 조선의 연극 전통이 없다고 여겼기 때문에 비판의 상대를 외국극에서 찾고자 하였던 것이다.

결과적으로 그가 찾아낸 모범적인 외국극은 독일의 표현주의극이었다.

---

71) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』Ⅱ, 91면.

www.kci.go.kr

그는 번역과 비판을 넘어선 창작을 주장하면서 표현주의 희곡에 대한 관심과 찬미를 드러내었다.

> 참으로 주린 자가 맛있는 음식의 맛을 모르는 것과 같이 참으로 우월한 思索力이 없는 자는 역시 인생에 대한 감각과 통찰에 대하여 無力遲鈍함을 면치 못합니다. 그러니까 저만큼이나 전쟁, 즉 帝國主義, 자본주의, 살육, 鐵槌, 饑餓, 개인과 사회, 민중과 압박자의 딜레마, 거기에 因하여 나오는 모든 쓰라림과 아픔을 맛보는 독일인에게 만일 힘이 없었다면, 「생각」이 없었다면 표현주의 희곡이라는—이것이야말로 미증유한—새 인생의 국면이 출현할 리는 만무했을 것이외다. 이 점에서 나는 우리 사이에서도 창작 생활이 나오기를 열망합니다. 창작 생활이란 말을 넘겨 보지 마시오. 소위 「文學靑年」의 생활을 버리고 한마디 길가의 말소리, 한 개의 외로운 풀싹, 다만 한 사람의 괴로운 말기침소리를 들을 때에도 자기의 생명을 다하여 통찰해야 합니다. 感해야 합니다. 그리고 생각해야 합니다. 우리에게는 이 자유밖에 없습니다. 모든 不自由, 壓制, 고민 속에 든 우리는 이 생활밖에 참된 미래를 발견하고 창작할 수가 없습니다.[72]

독일인이 쓰라림과 아픔 속에서 표현주의 희곡을 생산해낸 성과를 보면, 고난에 찬 당시 조선의 현실에서 오히려 위대한 창작이 나올 수 있다는 격려를 보내고 있다. 작가가 지니는 자유의지의 일면을 부각시킨 것이다. 자유의지는 "암벽에 와서 부딪히는 蒼波"처럼 自他가 막지 못할 힘으로 자신을 억압하는 인과율에 도전한다. 그 결과 "살육, 전투, 저주"와 같은 도발적인 감정이 우러나고 그것을 표현하여 창작하는 것이 작가의 사명이다.[73]

김우진은 평문에서 주장한 대로 번역과 모방의 단계를 거쳐 창작의 단계로 나아가는 과정을 모범적으로 보여주었다. 1921년 근대극 운동을 시작하던 초기에 던세니의 <찬란한 문>을 번역하였고 버나드 쇼의 <워렌 부인의 직업>을 번역하고자 시도하였다. 이러한 번역과 수용의 결과,

---

72) 김우진, 「創作을 권합네다」, 『김우진전집』 II, 111면.
73) 김우진, 「李光洙流의 文學을 埋葬하라」, 『김우진전집』 II, 159면.

www.kci.go.kr

<워렌부인의 직업>에 나타는 주인공의 성격을 초창기 작품인 <이영녀>에 반영하여[74] 하층 여성의 매음 문제를 조선 사회에 비추어 고발하였다.[75] <난파>에서는 본격적으로 표현주의적인 연극실험을 수행하기도 하였다.[76] <산돼지> 역시 서구 연극의 구조를 모방했다거나 표현주의를 부분적으로 수용하였다는 평가를 받기도 한다. 중요한 것은 이러한 순차적인 단계를 거치면서 당시 조선의 특수한 역사성에 주목하기 시작했다는 사실이다.

김우진의 작품이 역사성을 갖게 되는 변화는 그가 말한 진정한 의미의 창작 단계와 관련이 있다. 조선 사회의 구체적 현실을 바탕으로 작품의 정신 세계를 구축하였기 때문이다. 번역, 모방, 실험의 단계를 거쳐 진정한 창작의 단계로 나서는 과정을 보여준다고 할 수 있다. 그는 조선 사회가 처한 고통 속에서 진정한 창작이 나올 수 있다고 하였던 것이다. 동학의 유업과 조선 청년의 현재에 대한 갈등은 조선 사회가 안고 있던 고통의 일부였다.

그러나 <산돼지>의 양식적 특성은 당시 조선 연극계의 현실에서 쉽게 받아들여질 수 없었던 것 같다. 김우진 스스로 연출상, 무대상으로 당시 조선의 연극 무대에 오르기는 어려울 것이라는 견해를 밝히고 있기 때문이다.[77] 당시 연극계는 지식인 작가의 실험적인 연극을 무대에 올릴 만큼

---

74) <워렌부인의 직업>에 나오는 딸 비비는 <난파>에도 매우 비중있는 인물로 등장한다. 서연호, 「遺稿解說」, 『김우진전집』 I, 289~290면. 참조.

75) <이영녀>은 매음 문제뿐 아니라 노동, 빈곤 등을 테마로 하여 버림받은 사회의 처절한 저변을 묘사한 사회문제극으로 평가된다; 유민영, 『한국근대연극사』, 711면. 참조.

76) 유민영은 <두더기 시인의 환멸>, <산돼지> 등의 작품에서 부분적으로 표현주의극을 수용하였고 <난파>에서 본격적으로 표현주의가 실험되었다고 하였다; 유민영, 『한국근대연극사』, 711면.
이미원은 '김우진과 표현주의'에 대한 연구를 통하여 김우진이 희곡사에 기여한 실상을 밝힐 수 있다고 하고 그의 전 작품을 표현주의적 관점에서 분석하였다; 이미원, 「김우진 희곡과 표현주의」, 『한국근대극연구』, 1994. 참조.

77) 김우진, 「서간문」, 『김우진전집』 II, 244면.

www.kci.go.kr

진보적이지 못했던 것이다. "관중과 한가지로 앉아서 감격과 힘과 눈물과 환희를 얻으려면"[78] 더 많은 시간을 기다려야 한다고 판단한 듯하다.[79]

그는 희곡사의 단계를 뛰어넘는 천재 극작가로서 존재하였으나,[80] 연극 공연사의 입장에서는 큰 영향력을 발휘하지 못하였다고 할 수 있다. 연극 공연사는 극장의 무대에서 실제 공연되는 상황을 전제로 하며, 관객 집단 및 연극계에 미친 영향까지도 고려해야 한다.

그는 관객과 근대극의 괴리를 좁히기 위하여 관객 양성을 주장할 만큼 당대 극장의 무대에 관심을 갖고 있었으나 전문극단 등에 투신하여 관객에게 다가가는 실천 행동은 보이지 않았다. 물론 그것은 그의 신념에 따른 행동이었다. 그는 당대의 극장과 공연물, 그것을 찾는 관객 등에 환멸을 느끼고 있었기 때문이다. 그의 희곡이 연극으로 공연되어 당대 연극계에 수용되었다면 그의 실천 방침대로 관객을 양성하고 동료 작가들을 고무시키는 영향력을 발휘하였을 것이다.

김우진은 자신이 경험한 연극의 전통만을 논의의 대상으로 삼아 그것이 근대극을 창출하기에 매우 열악하다는 판단을 내렸다. 그리하여 외국극을 수용하여야만 근대극을 창출할 수 있다고 한 것이다. 그러나 그는 인습적인 연극의 전통을 부정하고 말 것이 아니라 능동적인 도전의 방식을 모색했어야 한다.

대립적인 대상이었던 관객에 대한 인식이 변화하였던 것처럼, 전통극

78) 김우진, 「우리 新劇運動의 첫 길」, 『김우진전집』 II, 88면.

79) 실제로 그의 희곡은 극장 무대에 수용되지 못했던 것으로 보인다. 그의 작품에 관한 당대의 비평이 부재할 뿐 아니라 이후의 문학사에서도 그는 잊혀져 있었기 때문이다. 이두현이 『한국신극사연구』(1966)에서 김우진을 조명하고 유민영이 「초성 김우진 연구」(1971)를 발표한 이후에야 비로소 김우진의 작품과 그 희곡사적 의의가 밝혀지기 시작하였다.

80) 유민영은 문학사의 일부인 희곡사의 관점에서 김우진을 높이 평가하고 있다. 김우진은 동시대의 극작가들이 사회현상과 같은 외면적 문제에 머물러 있을 때 인간의 내면 세계를 포착하여 표현하는 선구적인 수준에 도달했다고 하였다; 유민영, 『한국근대연극사』, 710면.

www.kci.go.kr

과 근대극을 대립 관계로만 볼 것이 아니라 조화로운 관계로 보아, 근대극을 생성하는 데 전통극의 기반을 활용했어야 한다. 부정적인 전통 너머에는 현재의 문화를 새로이 창조할 기반이 될 긍정적인 전통이 존재한다. 긍정적인 전통을 계승하고 부정적인 전통에 대항함으로써 혁신이 이루어질 수 있다.[81]

4. 맺음말: 성과와 한계

이 논문은 한국연극사에서 제기된 근대극 운동을 지속과 단절의 문제가 아닌 전통과 혁신의 문제로 보는 입장에서 출발하였다. 1920년대 근대극 운동은 한국연극사의 혁신을 위한 움직임이었다. 근대극 운동에 대한 김우진의 인식을 통하여 당대 연극사에서 일어난 전통과 혁신의 과제를 밝혀낼 수 있다.

버나드 쇼의 영향을 받았으면서도 그의 철학을 비판하고 나선 김우진의 세계관은 자유의지와 인과율의 문제에서 출발한다. 그는 연극사의 발전 과정에서 특히 작가의 자유의지를 강조하여 작가를 근대극 운동의 주체로 삼았다. 작가의 입장에서 연극의 객체인 관객, 연극 양식, 연극의 내용 등을 혁신하고자 하였던 것이다.

작가의 '살려는 힘'인 자유의지는 연극사에서 발생한 인과율적인 요소들에 대하여 도전하고 투쟁하는 데 있다. 타성에 젖어 쾌락만 추구하는 관객, '技巧의 진열'에만 힘쓰는 오락물인 공연물, 공연물이 담아내는 구태의연한 과거 역사 등이 인과율적인 요소에 해당한다. 관객은 그 존재 자체로서 전통이며 연극 내용이나 양식 역시 전통적인 기반을 갖고 있다.

81) 당대 및 직전의 과거를 넘어선 깊은 역사와 전통을 알아야 그것을 계승한 새 예술의 올바른 창조가 이루어진다. 古典을 대상으로 하는 학문의 중요성이 여기에 있다. 1970년대 탈춤에 대한 학문적인 연구가 뒷받침되어 탈춤이 마당극의 혁신을 이룰 수 있었던 것을 상기할 필요가 있다.

www.kci.go.kr

김우진은 당대 연극의 혁신을 위해서 모든 전통에 대하여 투쟁하여야 한다고 인식하였던 것 같다.

투쟁의 대상으로 삼기 위해서는 먼저 그 대상과 단절해야 한다. 그러나 관객의 존재 및 과거 역사 등은 단절할 수 없는 불가피한 지속성을 갖고 있다. 연극의 공연 행위에서 관객의 존재는 필수적이므로 함부로 떨쳐버릴 수 없다. 또한 창작극을 만들기 위해서는 당시 조선의 현실을 소재로 삼지 않을 수 없다. 따라서 관객에 대한 그의 입장에 곧 변화가 생겼고, 작가와 관객을 同體로 파악하여 함께 나아가는 방향을 제시하게 된 것이다. 연극의 내용에 있어서도 조선 청년의 과거와 현재를 소재로 하여 역사의식을 드러내는 변화가 일어났다. 당시 조선의 관객을 향한 작품이므로 조선의 역사적 현실을 담지 않을 수 없는 필연성이 있었다. 역사와 전통을 계승하는 조화의 원리가 감지된 것이다.

자유의지와 인과율에 대한 그의 세계관 자체에서는 인과율적인 현상에 대한 어떤 긍정이나 타협도 나타나지 않는다. 오직 도전과 투쟁만을 인정하였던 것이다. 그러나 근대극 운동을 위한 실천적인 고민의 과정에서 자연스럽게 사물과 현상이 지니는 조화의 원리를 받아들이게 되었다고 할 수 있다.

그러나 연극 양식의 경우는 다르다. 내용을 담는 그릇인 양식은 불가피한 지속성을 지니지 않는다. 더구나 김우진은 전통극 양식을 제대로 인식할 기회를 갖지 못하였던 것이다. 그는 근대극 양식을 마련하는 데 있어서 전통극을 정당한 싸움의 상대로 삼지 않았다. 전통극을 부정하고 외면하는 단계에 머물렀을 뿐 싸움의 단계에 접근하지 못한 것이다. 전통극을 싸움의 상대로 삼아 적극적으로 도전하였다면 전통극을 계승하여 근대극을 마련하는 입장의 변화가 생겨났을 것이다. 관객 및 과거 역사의 인과율적인 현상에 있어서는, 그것에 대한 대립적인 인식 및 적극적인 도전을 통하여 조화의 경지를 터득하게 되었던 것이다.

그런데 작가와 관객, 조선의 현재와 과거, 근대극과 전통극 등의 관계는 처음부터 대립과 조화의 성질을 함께 갖추고 있었다. 김우진은 창작이

www.kci.go.kr

라는 실천의 행위를 통하여 서서히 그 본질[82]을 체득하게 되었다고 할 수 있다. 혁신은 전통을 단절하는 것만으로 이루어지지 않는다. 전통과 단절하여 이질성을 산출하는 변화와 아울러 전통을 계승하여 동일성을 산출하는 변화가 함께 일어나야 한다.[83]

김우진은 그는 혁신의 양면 가운데 하나인 이질성을 산출하는 변화를 통하여 근대극 운동을 주창하였다. 그의 세계관이 자유의지와 인과율의 대립 투쟁을 중심으로 형성되어 있었기 때문이다. 전통과의 동일성을 부정하고 이질성을 추구한 양상은 특히 연극의 양식적 측면에 집중되어 있다. 그러나 그는 외국극의 이식을 목표로 하지 않았다. 창작극을 산출하기 위한 중간 단계로서 외국극을 모방하고 수용하려 하였던 것이다.

근대문학을 성립시키기 위하여 외래문화를 받아들인 것을 부정적인 시각으로만 바라볼 것은 아니다. 한국문학사에서 구비문학의 전통 위에 한문학을 받아들여 민족어문학의 발전을 촉진한 것처럼, 외래문화 수용을 통하여 혁신의 한 측면인 이질성을 산출하는 변화를 촉진하였다고 할 수 있다. 다만 이질적인 변화를 강조한 나머지 전통문화에 대한 동일적인 계승을 부정한다면 심각한 문제가 생겨난다.

한국연극에 있어 전통과 혁신의 문제는 1920년 당시에 국한되지 않는다. 어느 때보다도 현재의 상황은, 한국연극의 혁신을 필요로 하고 있다. 혁신을 위해서는 한국연극의 정체성을 마련하는 일이 전제되어야 한다.[84]

---

82) 변증법에서는, 사물과 현상의 본질이 대립적인 투쟁성에 있으며 일정한 조건 하에 대립물의 통일이 이루어진다고 하였다. 조동일의 '생극론'에서는 사물과 현상이 갈등과 조화의 성질을 함께 갖고 있으며 그 작용도 이질성을 산출하는 변화와 동일성을 산출하는 변화가 함께 일어난다고 하였다; 조동일, 앞의 논문, 525~527면.

83) '생극론'의 관점에서 혁신을 분석한 것이다. 이 관점을 통하여 김우진의 근대극 이론이 지니는 성과와 한계를 지적할 수 있었다. 그러나 생극론을 그대로 연극사 서술의 방법론으로 수용하는 문제에 대해서는 별도의 상세한 논의가 필요하다.

84) 한국연극의 정체성을 마련하는 과제가 종결되지 않은 것은 전통극을 외면하고 외국극을 빌어 근대극을 마련하고자 했던 착오가 시정되지 않았기 때문

www.kci.go.kr

한국연국이 직접 세계연극의 보편성을 창출하지 않는 이상, '문화 상호주의'를 운운하는 것은 외국극을 수입하는 일을 합리화하는 데 지나지 않는다. 지난 시기 지식인들의 고민과 실천의 양상들을 점검하여, 한국연극을 혁신하고자 하는 현재의 작업이 어떠한 방향성을 지녀야 할 것인가 타진해 보아야 할 것이다.

한국연극사의 전통과 혁신에 관한 당대 지식인의 이론과 실천을 점검하는 작업은 전통극과 근대극의 역사를 통틀어 해명할 수 있는 방법론을 마련하기 위하여 필요하다고 하였다. 한국연극사 전체를 통하여 전통과 혁신의 문제가 제기될 수 있다. 특히 개화기 이후 한국연극사는 전통극을 넘어서는 새로운 연극을 창출하는 혁신의 과제를 수행하기 위한 '신극 운동'으로 점철되어 있다. 앞으로 이 논문과 일관된 관점에서 1900년대, 1910년대 연극의 전통과 혁신의 문제를 밝히는 작업을 진행하고자 한다

이다.

www.kci.go.kr

참고문헌

1. 기본자료

김우진, 『김우진전집』 Ⅰ · Ⅱ, 1983.

2. 저서

유민영, 『한국현대희곡사』, 홍성사, 1982.

서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교 민족문화연구소, 1984.

_____, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996.

3. 논문

강희경, 「Bernard Shaw의 Creative Evolution 사상: Man and Superman에 나타난 그 성격과 기능」, 고려대학교 영문과 석사학위논문, 1981.

김성희, 「<난파>의 등장인물에 대한 기호학적 분석」, 『한국현대극작가론 1－김우진』, 태학사, 1996.

김종철, 「19-20세기 초 판소리 변모양상 연구」, 서울대 박사학위논문, 1993.

_____, 「<산돼지> 연구」, 『한국현대극작가론 1－김우진』, 1996.

김화숙, 「George Bernard Shaw의 Life Force 이론: Man and Superman을 중심으로」, 연세대학교 영어교육과 석사학위논문, 1982.

사진실, 「조선시대 서울지역 연극의 공연상황 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1997.

서연호, 「극작가 김우진론」, 『인문논집』 26, 고려대학교, 1981.

_____, 「遺稿 解說」 Ⅰ · Ⅱ, 『김우진전집』 Ⅰ · Ⅱ, 1983.

양승국, 「극작가 김우진 재론」, 『한국극예술연구』 7집, 1997.

유민영, 「초성 김우진 연구(상)」, 『한양대 논문집』 5, 1971.

_____, 「초성 김우진 연구(하)」, 『국어교육』 17, 한국국어교육연구회, 1971.

이미원, 「김우진 희곡과 표현주의」, 『한국현대극작가론 1－김우진』, 1996.

조동일, 「生克論의 역사철학 정립을 위한 기본구상」, 『한국의 문학사와 철학사』, 지식산업사, 1996.

홍창수, 「김우진 연구: 수상을 포함한 문학평론과 희곡의 관련성을 중심으로」, 고려대학교 석사학위논문, 1992.

www.kci.go.kr

<Abstract>

A Study on Modern Theatre Theory of Kim Woo-Jin

Sa, Chin-Sill

This thesis researches modern theatre movement in the point of view which Korean theatric history has developed through tradition and innovation. 1920s modern theatre movement was a practice for the innovation in Korean theatric history. Studying Kim's thought and practice of modern theatre movement, we can make clear the aspects of tradition and innovation.

Although Kim influenced by Bernard Show, he criticized Show's philosophy. Kim's worldview connected with the idea of 'Free Will' and 'Principle of Causality', which were derived from Show's 'Life Force', but defferent from it.

He especially emphasized the author's 'Free Will' in the course of theatric development, so he regarded the author as the subject of modern theatre movement. We understand he, as an author, would innovate the object, that is, the audience, the theatre form, the contents of theatre, etc.

An author's 'Free Will' is valuable in struggling against the elements of 'Principle of Causality'. The audience that would chase enjoyment only, the repertoires that just show technical skill, the contents that remain unchanged, all of these are the elements of 'Principle of Causality'. Kim would only struggle against all of the tradition, so that he might accomplish the innovation of Korean theatre.

www.kci.go.kr

However, Kim naturally accepted the principle of accord in the course of writing. The relations that involve the author and the audience, the present and the past, traditional theatre and modern theatre has the principles of conflict and accord at the same time. Kim could find the fact some time later through the practice, writing.

The innovation cannot be accomplished only through the cut of the tradition. When we should succeed to as well as overcome the tradition of theatre, the true innovation of Korean theatre can be accomplished.

www.kci.go.kr