



김우진의 「자유극장이약이」 연구

- 번역과 재구성을 통해 본 김우진의 연극운동론

김동현*

〈차례〉

1. 들어가며
2. 배럿 클라크(Barrett Clark)의 프랑스 연극 소개
3. 연극운동의 지속가능성과 '희곡'이라는 종자
4. '민중의 대언자'로서 앙드레 앙투안의 재의미화
5. 나가며

국문 초록

이 글은 김우진의 연극운동론으로서 「자유극장이약이」를 새롭게 검토하였다. 「자유극장이약이」는 배럿 클라크(Barrett Clark)의 『테아뜨르 리브르의 네 희곡』(*Four Plays of The Free Theater*)과 『현대 프랑스 극작가』(*Contemporary French Dramatists*)를 재구성하였다. 배럿 클라크는 1910년대 미국의 맥락에서 프랑스 연극과 테아뜨르 리브르(Théâtre Libre)를 “좋은 연극(good drama)”의 사례로 제시하였고, 그 연장선상에서 앙드레 앙투안(André Antoine)을 극장경영자로 의미화하였다. 반면 김우진은 이를 1920년대 식민지 조선의 맥락에서 주목하여, ‘희곡’의 차원에서 연극운동의 지속가능성을 논하였다. 그 결과, 테아뜨르 리브르를 새로운 극작가와 희곡을 배출한 ‘창작’의 계기로 논하였고, 앙드레 앙투안을 연출가로서 새로운 극작가와 희곡의 출현을 이끈 선구적인 인물로 의미화하였다. 이를 통하여 김우진은 연극운동의 ‘종자’이자 ‘땀아’로서, 대중과 호흡하는 창작을 내세웠다. 이는 「자유극장이약이」가 식민지 조선의 현실에서 지속가능성을 모색한 실천적인 텍스트임을 보여준다. 이를 통하여 이 글은 「우리 신극운동의 첫길」을 김우진 연극론의 정점에 두고 논하였던 기존 시각에서 벗어나, 김우진의 연극을 새롭게 바라볼 수 있는 가능성을 제시하였다.

주제어: 1920년대, 김우진, 드라마티그 오브 아메리카, 테아트르 리브르, 배럿 클라크, 신극, 앙드레 앙투안, 「자유극장이약이」

1. 들어가며

김우진의 연극론에 대한 기왕의 논의는 모두 「우리 신극운동의 첫길」¹⁾을 정점에 두고 있다. 그리고 그 연장선상에서 「구미 현대극 작가(소개)」, 「자유극장이약이」²⁾ 등을 바라봄으로써, 「우리 신극운동의 첫길」 이외의 글들을 부차적인 것으로 취급하였다. 이는 창작과 번역에 대한 위계가 작동한 결과이지만, 각 글의 발표 순서를 염두에 둔다면 일정 부분 타당해 보인다. 하지만 「우리 신극운동의 첫길」은 김우진이 홍해성과 함께 “우리 씨리 토의한 결과”³⁾를 담은 글이다. 그럼에도 불구하고 기왕의 논의는 김우진과 홍해성의 생각이 전적으로 일치할 것이라고 단정지었으며, 그 연장선상에서 사실상 이 글을 김우진 고유의 연극론으로 간주하였다. 이와 관련하여 『김우진 전집』 2권에 수록된 1926년 7월 1일자 김우진이 조명희에게 쓴 편지는 주목을 요한다. 여기서 김우진은 “내 원고”와 별개로 “그 그적계 붓친 (홍해성) 원고”를 이야기한다.⁴⁾ 시기상 이 “(홍해성) 원고”는 「우리 신극운동의 첫길」일 가능성이 높으며, 이러한 표기는 김우진 자신이 이를 자신의 글과 분명하게 구분하고 있음을 보여준다.⁵⁾ 그렇기에 이를 단순히 김우진의 연극론으로 환원하기보다는, 홍해성과 김우진 사이에서

-
- 1) 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」(전9회), 『조선일보』, 1926.7.25.-1926.8.2.
 - 2) 김초성, 「구미 현대극 작가(소개)」, 『시대일보』, 1926.1.?-1926.6.28; 김초성, 「자유극장이약이」, 『개벽』 69호, 개벽사, 1926.5.
 - 3) 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」(1), 『조선일보』, 1926.7.25.
 - 4) 김우진, 서연호·홍창수 편, 『김우진전집』 2, 연극과인간, 2000, 525면.
 - 5) 현재까지 확인된 바로 이 시기 식민지 조선에서 홍해성 명의로 발표된 글은 「우리 신극운동의 첫 길」뿐이다. 『조선일보』 연재 당시 이 글의 저자는 “홍해성, 김수산”으로, 홍해성의 이름을 먼저 표기하고 있다.

이루어진 최소한의 합의로 보고 이를 면밀하게 살펴보아야 하며,⁶⁾ 나아가 김우진의 연극론 전반을 새롭게 검토할 필요가 있다.

이러한 시각 아래 이 논문은 「자유극장이약이」⁷⁾를 새롭게 주목한다. 「자유극장이약이」는 김우진이 앙드레 앙투안(André Antoine)을 중심으로 프랑스의 자유극장, 즉 떼아뜨르 리브르(Théâtre Libre)⁸⁾를 본격적으로 소개한 글이다. 하지만 이 글은 번역에 기반한 소개에 불과하다는 인식 때문에 기존 논의에서는 제한적으로 언급되거나,⁹⁾ 「우리 신극운동의 첫길」을 예비하는 글로 의미화되었다.¹⁰⁾ 그러한 측면에서 김우진이 식민지 조선의 고유한 근대극을 모색하는 과정으로서 이 글을 다룬 다음 두 논의는 주목을 요한다. 먼저 이민영은 김우진의 연극론을 논하면서 1926년에 발표된 일련의 글에 대하여 이전의 한계를 극복한 결과물로 규정한다. 그리고 「자유극장이약이」에 대하여 “연극운동 상 정서적인 혁명의 필요성을 논의한” 글로 규정한다.¹¹⁾ 한편 김재석은 토월회와의 차이를 통하여 김우진의 연극론이 지닌 의미와 한계를 지적하며, 그가 모색한 “식민지 조선 근대극 운동의 방향”을 구체적으로 확인할 수 있는 사례로서 이 글을 제시한다.¹²⁾

6) 이에 대해서는 별도의 지면에서 논하겠다.

7) 김초성, 「자유극장이약이」, 『개벽』 69호, 개벽사, 1926.5. 이하 인용 시 그 제목과 면수만 표기한다.

8) 이 글은 김우진의 글을 인용할 경우를 제외하면, 모두 ‘떼아뜨르 리브르’로 통일하여 표기하겠다.

9) 비평가로서 김우진이 쓴 글 중 하나로 언급되거나, ‘표현주의자’적인 시각이 드러난다는 측면에서 일부 내용이 활용되었다. 서연호, 『김우진—한국 최초의 실험적 예술가』, 건국대학교 출판부, 2000; 유민영, 『한국근대연극사 신론』 하, 태학사, 2011; 윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학—수산 김우진의 생애와 문학』, 창비, 2010.

10) 대표적으로 양승국의 논의가 있다. 양승국은 「구미현대극작가(소개)」와 함께 이 시기 김우진의 글을 “자신만이 이해할 수 있는 교양을 즐기고 있는 것”으로 평가하고, 그 극복으로서 「우리 신극운동의 첫길」을 논하였다. 양승국, 『김우진 그의 삶과 문학』, 태학사, 1998, 128면.

11) 이민영, 「조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론」, 『어문론총』 제55호, 한국문학언어학회, 2011, 559면.

12) 김재석, 『한국근대연극사』 1, 연극과인간, 2022, 501면.

이 논문 또한 기본적으로 「자유극장이약이」를 김우진이 식민지 조선의 고유한 근대극을 모색하는 과정의 일환으로 바라본다. 그러면서 김우진이 무엇을 어떻게 번역하였는지에 천착하여, 김우진의 연극론을 논하고자 한다. 김우진에 대한 기존 논의는 김우진이 서구 근대극(운동)을 주목했다는 사실과 함께, 그가 서양의 다양한 서적을 탐독했다는 사실을 강조한다. 하지만 정작 그가 동시기 세계 (특히 서구) 연극계를 어떻게 인식하고 있었으며, 구체적으로 무엇을 주목하였는지는 포착하지 못했다. 그의 습작인 <난과>에 적힌 ‘표현주의’라는 단어와 함께 그가 독일 유학을 염두에 두고 독일어 공부를 했다는 이야기를 바탕으로 독일 표현주의와의 관련성을 논하거나, 그가 동시기 서구 근대극에 관심을 가졌다는 점을 피상적으로 지적할 뿐이다. 이는 「자유극장이약이」에서도 마찬가지다.

통상 김우진의 연극운동론은 서구 근대극운동을 모범으로 삼았으며, 번역극에 기반하고 있다고 서술된다. 그리고 이를 입증하는 사례 중 하나로 「자유극장이약이」가 거론되었다. 하지만 이러한 서술은 그가 왜 앙드레 앙투안의 페아뜨르 리브르를 주목하였는지를 충분히 설명하지 못한다. 「자유극장이약이」는 “안토완의 사명의 실현”이자 “자유극장의 사명”으로 “신 작가의 대두”¹³⁾를 논하며 주로 창작극에 초점을 맞춘다. 만약 그가 번역극에 기반을 둔 연극운동을 모색했다면, 그 공연 작품이 “외국 작가의 것이 대부분”이라는 독일의 경우라든지¹⁴⁾, “외국극을 충실하게 소개”했던 영국의 경우¹⁵⁾를 소개하는 편이 합당하다. 그렇지 않다면 번역극이 프랑스 연극계에 끼친 영향을 중심으로 페아뜨르 리브르를 논해야 했다. 하지만 김우진은 그렇게 하지 않았다. 이를 해명하기 위해서는 기존 통념에서 벗어나, 김우진이 왜 프랑스의 페아뜨르 리브르를 논하였는지를 재검토해야 한다.

13) 「자유극장이약이」, 100면.

14) 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」(7), 『조선일보』, 1926.7.31.

15) 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」(8), 『조선일보』, 1926.8.1.

이와 관련하여, 이민영은 “연극운동 상 정신적인 혁명의 필요성”을 드러낸 글로 이를 독해한 바 있다. 이는 일정 부분 타당하지만, 김우진이 무엇을 바탕으로 어떻게 서술했는지가 결여되어 있다. 그리고 이러한 문제점은 기존 논의에서 공통적으로 나타나는 지점이다. 지금까지 논의들은 “사실의 기술은 베렛트, 클라크에 의”한 것이라는 김우진의 진술¹⁶⁾을 바탕으로, 김우진이 배럿 클라크(Barrett Clark)의 논의를 활용하였다고 언급하지만,¹⁷⁾ 배럿 클라크가 누구이며 김우진이 정확히 무엇을, 어떻게 활용하였는지에 대해서는 살피지 않았다. 이에 이 논문은 김우진이 무엇을 어떻게 번역하였는지를 주목한다.

김우진의 글은 미국의 연극학자이자 평론가인 배럿 클라크의 「앙투안과 ‘떼아뜨르 리브르’」(“Antoine and the ‘Free Theater’”)를 기반으로 하고 있다.¹⁸⁾ 그러면서 배럿 클라크가 저술한 『현대 프랑스 극작가』(*Contemporary French Dramatists*), 배럿 클라크가 번역 및 편찬한 『떼아뜨르 리브르의 네 희곡』(*Four Plays of The Free Theater*)에 실린 외젠 브리외(Eugène Brieux)의 서문을 일부 활용하였다.¹⁹⁾ 『떼아뜨르 리브르의 네 희곡』은 배럿 클라크가 떼아뜨르 리브르의 대표 극작가 4명을 선정하고 그 대표작을 영역한 희곡집으로, 배럿 클라크의 「앙투안과 ‘떼아뜨르 리브르’」는 이에 대한 해설에 해당하는 글이다. 그리고 『현대 프랑스 극작가』는 배럿 클라크가 선정한, 동시대(1910년대) 프랑스의 대표 극작가 13명을 개괄한 연극이론서이다. 그런데 김우진은 이를 활용하면서도 특정한 기준에 따라 선택과 배제를

16) 「자유극장이약이」, 101면.

17) 서연호, 앞의 책, 149면.

18) Barrett Clark, “Antoine and the ‘Free Theater’”, *Four Plays of The Free Theater*, Cincinnati: Stewart&Kidd Company, 1914. 이하 인용 시 그 제목과 면수만 표기한다.

19) Eugène Brieux, “Preface (to Barrett Clark)”, Barrett Clark ed., *Four Plays of The Free Theater*, Cincinnati: Stewart&Kidd Company, 1914; Barrett Clark, *Contemporary French Dramatists*, Cincinnati: Stewart&Kidd Company, 1915. 이하 인용 시 그 제목과 면수만 표기한다.

하였다. 그렇기에 “사실의 기술은 베렛, 클라크에 의”한 것이지만, 실제 내용은 베렛 클라크의 글과 상당한 차이를 보인다. 그리고 그 차이는 김우진의 연극론을 보여준다는 점에서 중요하다.

한편 김우진이 이들 서적을 보았다는 사실은 그가 다양한 프랑스 극작가를 검토하고 그 희곡까지 읽었음을 의미한다. 하지만 그는 같은 시기 「구미현대극작가(소개)」를 연재하면서 어떠한 프랑스의 극작가도 소개하지 않았다.²⁰⁾ 이는 영국의 극작가로 앨런 밀른(Alan Milne)을 소개하면서도 그의 희곡을 전혀 읽어보지 않은 채 『영국·아일랜드 근대극 정수(英國愛蘭近代劇精髓, 1925)』의 서술에만 의존했던 바와 대조된다.²¹⁾ 이를 해명하기 위해서도 베렛 클라크의 글을 주목할 필요가 있다. 이러한 문제의식을 바탕으로, 이 논문은 「자유극장이약이」를 쓴 김우진의 의도를 규명하고 그의 연극관을 해명하고자 한다.

먼저 2장은 베렛 클라크를 중심으로 1910년대 미국에서 『페아뜨르 리브르의 네 희곡』과 『현대 프랑스 극작가』 등이 출간되고 프랑스 연극이 소개 및 번역된 맥락을 분석한다. 이어서 3장과 4장에서는 김우진이 「자유극장이약이」에서 무엇을 어떻게 번역하였는지를 밝히면서, 다음 두 가지 차이를 주목한다. 하나는 김우진이 베렛 클라크가 소개 및 해설한 프랑스 희곡을 특정한 기준에 따라 취사선택했다는 점이고, 다른 하나는 ‘극장경영자로서 소개되었던 앙드레 앙투안을 ‘연출가로 서술하면서 아마추어적인 면모를 드러냈다는 점이다. 이를 바탕으로 이 글은 「자유극장이약이」가 베렛 클라크의 글들을 단순히 번역한 것이 아니라, 김우진의 고유한 관점 아래 재구성된 것임을 입증하겠다. 그리고 「자유극장이약이

20) 그는 「구미현대극작가(소개)」를 시작하면서 작가 선정 및 순서에 “별다른 표준”이 없으며, 영국, 미국, 프랑스, 이탈리아, 스페인, 러시아를 “무순서하게 추려내겠”다고 밝힌다. 그런데 실제 연재는 영국, 이탈리아, 체코슬로바키아, 미국 순으로 이루어졌다. 김우진, 「구미 현대극 작가(소개)」(1926), 『김우진 전집』 2, 연극과인간, 2000, 112면.

21) 이에 대해서는 김동현, 「A.A. 밀른 소개를 통한 김우진의 연극관 연구」, 『글로벌 어문학 연구』 제12집, 글로벌 어문학 문화 연구소, 2022을 참조할 것.

」가 지닌 의미와 함께 그 속에 담긴 김우진의 연극론을 논하겠다. 이는 그간 김우진을 표현주의자로서 바라보면서 간과해왔던 지점들을 새롭게 포착할 뿐 아니라, 이 시기 김우진의 연극을 다시 바라보는 데에 기여할 것이다.

2. 1910년대 미국과 배럿 클라크(Barrett Clark)의 프랑스 연극론

배럿 클라크(Barrett Clark)와 함께 1910년대 그가 편찬한 저서를 이해하기 위해서는, 먼저 1910년대 초반 미국 연극계의 흐름과 함께 ‘드라마 리그 오브 아메리카(Drama League of America; 이하 DLA)’를 이해해야 한다. 19세기 미국에서 연극은 예술이 아니라 흥행 산업으로 간주되었고, 그렇기에 스타 배우를 중심으로 하는 상업적인 극이 대세였다. 이러한 흐름은 산업화와 도시화 과정에서 ‘연극 신디케이트(The Theatrical Syndicate)’라고 일컫는, 소수의 강력한 독점 조직이 미국 연극계를 지배하는 상황으로 이어졌다. 연극 신디케이트는 “대중의 취향은 절대 보장할 수 없는 것이고 관객들을 끌어들이기 위해 스타가 필요하다”는 인식 아래 상업적이면서도 보수적인 태도를 취하였다.²²⁾ 그 결과, 1900년대까지 미국 연극계는 동시기 유럽 연극계의 혁신을 수용할 수 없었다.

1910년대에 이르러 기성 연극계와는 다른 새로운 연극을 모색하는 일련의 움직임이 나타났다. 하나는 아마추어 연극인들을 중심으로 하는 ‘소극장 운동(the Little Theatre movement)’이고, 다른 하나는 “전국 각지의 여성 드라마 리딩 클럽(women’s drama reading club)이 발전한 결과물”²³⁾인 DLA이다.

22) Oscar Gross Brockett·Franklin J Hildy, 전준택·홍창수 옮김, 『연극의 역사』 2, 연극과인간, 2005, 128면.

23) Terry Alan Brino-Dean, “Aesthetic re/visioning in the efforts of the Drama League of America, 1910-1931”, Ph.D., Indiana University, 2002, p.21. 이는 19세기 여성 클럽 운동(Clubwomen’s Movement)의 흐름과도 밀접한 관계를 맺고

이는 해리슨 라일리(Harrison B. Riley)를 중심으로 하는 에반스턴(Evanston)의 문학 연구 모임에서 출발하였다. 이 모임은 동시기 미국 연극계에 대한 비판 의식 아래, 지역민과 함께 지역의 극장이 ‘좋은 연극(good drama)’을 공연하도록 이끌었던 일련의 활동을 전개하였다. 이는 미국 전역으로 확산되어, 1910년 각지에 지부를 둔 전국 조직으로서 DLA가 탄생하였다.²⁴⁾

DLA는 미국의 기성 연극을 거부하고 유럽의 연극을 모범으로 삼아, 예술로서의 연극을 지향하였다. 그러면서도 연극이 지닌 ‘사회적인 힘(social force)’을 주목하여 연극을 미국적인 가치관에 부합하는, 즉 다수를 위한 민주적인(democratic) 것으로 위치시키고자 하였다. 그렇지만 DLA는 어디까지나 관객 조직으로, ‘좋은 연극’을 공연하는 주체가 되기보다는 ‘좋은 연극’이 공연될 수 있는 토대를 마련하는 데 초점을 맞추었다. 그렇기에 초기 활동은 ‘좋은 연극’으로서 일련의 희곡을 소개 및 번역하고, 이를 대중에게 보급하고 교육함으로써 문학예술로서 ‘희곡이 지닌 가치를 대중이 깨닫게 하는 데 있었다. 이를 통하여 관객이 ‘좋은 연극’을 선호하게 하여, 자연스럽게 연극계의 변화를 이끌어내고자 하였다.

하지만 DLA의 이러한 활동은 흥행 산업으로서의 연극을 규제하려는 행위로 받아들여졌고, 그들이 지향하는 바는 귀족적이고 엘리트주의적인 것으로 공격당했다.²⁵⁾ 그렇기에 DLA는 자신들의 목표를 달성하기 위하여 동시기 미국의 대중을 끊임없이 의식해야만 했다. 이 과정에서 ‘좋은 연극’, ‘보다 나은(better) 연극’이라는 일련의 틀짓기 전략이 탄생했다. 당시 미국 내에 팽배하였던, ‘청교도 금욕주의(Puritan asceticism)’에서 비롯된 ‘연극에 대한 부정적인 편견(anti-theatrical prejudice)’을 이용하여,²⁶⁾ 자신들이 추

있다. 이에 대해서는 Ibid., pp.16-21 참조.

24) 그 과정에 대해서는 Morris Ray Bogard, “The Drama League of America: A History and Critical Analysis of Its Activities and Achievements”, Ph.D., University of Illinois, 1962의 1장을 참조할 것.

25) 이러한 의구심 및 적대적인 태도는 DLA가 본격적으로 출범하기 전부터 제기되었으며, DLA 초기에 집중되었다. 이에 대해서는 Ibid., pp.13-16 참조.

구하는 바를 최대한 관철하면서도 대중적인 호소력을 높이고자 한 것이었다. 그 결과, DLA는 자신들이 추구하는 바를 “좋은 희곡(good plays)”으로 위치시키고, 동시기 미국 극장가에서는 부도덕하고 음탕하여 “해로운 희곡(vicious plays)”이 공연된다는 틀을 만들었다.²⁷⁾ 이는 자신들이 추구하는 바를 정당화할 수 있었지만, 그들이 제시하는 ‘좋은 연극의 범주는 동시기 유럽의 (좁은 의미에서의) 근대극에만 국한되지 않는, 다소 포괄적인 의미를 지니게 되었다.

이러한 점은 DLA의 구성원이었던 배럿 클라크도 마찬가지였다.²⁸⁾ 그는 일련의 평론 활동뿐만 아니라 유럽의 희곡들을 번역하고 연극 교육을 위한 개설서를 저술하였는데, 1917년 DLA의 기관지에서 아마추어 연극인들을 대상으로 ‘좋은 희곡의 조건을 다음과 같이 논한다.

좋은 희곡을 선택하라. 예를 들어 무엇인가? (a) <십이야>(Twelfth Night)나 <뜻대로 하세요>(As You Like It)같은 공연 가능한 고전, 혹은 골드스미스(Goldsmith)의 <선인>(Good-Natured Man)이나 골도니(Goldoni)의 <부채>(Fan) 같은 덜 알려진 고전. (b) 고골(Gogol)의 <검찰관>(The Inspector)이나 파이유롱(Pailleron)의 <지루함의 예술>(The Art of Being Bored) 같은 정전 또는 현대 고전. (c) 와일드(Wilde)의 <진지함의 중요성>(The Importance of Being Earnest)이나 쇼(Shaw)의 <당신은 결코 말할 수 없다>(You Never Can Tell) 같은 현대

26) Terry Alan Brino-Dean, op.cit., p.44.

27) “Progress of the Drama League,” *The Drama*, 1911.11., p.223. 한편 이 때문에 미국 연극사에서 DLA는 보수적이고 도덕주의적인 단체로 오도되곤 하였다. 이에 대해서 테리 브리노-딘(Terry Brino-Dean)은 DLA의 수사(rhetoric)가 “폭넓고 주류적인 호소를 불러일으키는 방향으로 끊임없이 구성”되었기에, “특수한 역사적 맥락 속에서” 그 “복합성”을 검토해야 한다고 지적한 바 있다. Ibid., p. x.

28) 마크 바이첸캠프(Mark Weitzenkamp)는 배럿 클라크의 초기 연극론을 논하면서 그의 연극관이 DLA가 추구하는 바와 충돌하였다고 지적하였지만, 이는 기본적으로 DLA의 틀짓기 전략을 오독한 결과물이다. Mark Philip Weitzenkamp, *The Influence of Barret H. Clark on American theatre*, Ph.D., University of Washington, 2003, p.28.

희곡. (d) 독창성의 흔적이 가장 적게 드러나는, 출간되지 않은 창작 희곡. 요컨대, 어느 극장에서든 흔히 볼 수 있거나 영화로 재탕된, 재래의 전문적인 희곡 유형을 제외하고는 거의 무엇이든 제작하라.²⁹⁾

배럿 클라크는 아마추어 연극인의 공연을 염두에 두었기에 희극을 예시로 들었다. 그러면서 “어느 극장에서든 흔히 볼 수 있”는 “재래의 전문적인 희극 유형”을 사실상 ‘나쁜 희극’으로 규정하고, 이를 제외한 모든 것을 ‘좋은 희극’으로 위치시킨다. 이러한 서술은 희극의 문학성을 염두에 둔 틀짓기 전략으로, 이를 통하여 아마추어 연극인이 공연해야 할 최소한의 범위를 제시한다. 동시기 미국의 극장가에서 공연되는, 흥행 산업으로서의 연극은 결코 그 대상이 될 수 없다는 것이다. 그 결과, 그러한 ‘나쁜 희극’과 변별되는 ‘좋은 희극’의 범주에는 유럽의 고전 및 현대 희극뿐만 아니라, 이를 모방하여 독창성이 떨어지는 미국의 “창작 희극”까지도 포함될 수 있었다. 이를 통하여 자연스럽게 재래의 미국 연극을 부정하고, 이를 극복하기 위한 대안으로서 유럽의 연극을 제시한 것이다.

이때 좋은 희극과 나쁜 희극을 가르는 기준으로서 ‘진실성’이 강조되었다. 이는 희극이 문학예술로서 우리의 삶을 ‘재현(representation)’하는 것이라는 인식 아래, 극작가가 이를 진실되고 솔직하게 그려내야 한다는 생각이 담겨 있다.³⁰⁾ 그렇기에 극작가가 ‘삶’을 진실되게 ‘재현’한다면 어떠한 소재든 상관없다고 보았다. DLA가 단순히 도덕주의적인 관점에서 극작품의 소재를 제한하려는 것이 아님을 드러낸 것이다. 그러면서 배럿 클라크는 희극의 형식을 강조하였다. 희극의 내용보다는 그러한 내용을 어떻게 전달하는지에 초점을 맞추고 그에 따라 희극을 평가한 것이다.³¹⁾ 그렇기에

29) Barrett H. Clark, “Amateur Producing”, *Drama League Monthly*, 1917.9, as cited in Terry Alan Brino-Dean, op.cit., p.281.

30) *Contemporary French Dramatists*, p.xiii.

31) 이에 대하여 마크 바이첸캠프는 배럿 클라크가 희곡 텍스트(playtext)를 “메시지가 아니라 매체”로 바라보았다고 논하였다. Mark Philip Weitzenkamp, op.cit., p.25.

문학예술의 측면에서 동시기 유럽 연극을 주목하고 이를 미국에 적극적으로 소개하였지만, 그 서술은 이들 작품이 담고 있는 정신이나 내용보다는 극적 기법에 초점을 맞추었다. 이를 단적으로 보여주는 것이 유럽의 연극을 개괄한 교육용 서적인 『오늘날 유럽 대륙의 연극』(*The Continental Drama of To-Day*)이다.³²⁾ 여기서 그는 연극을 구성하는 바가 무엇인지를 논하면서 아리스토텔레스 이래 극 형식(form)의 변천을 개괄하고, 이를 바탕으로 헨리크 입센(Hanrik Ibsen)을 포함하여 24명의 극작가와 그들의 대표작을 소개하면서 극의 형식과 기법을 주목하였다.

이처럼 배럿 클라크는 유럽의 근대극을 적극적으로 소개하였지만, 이를 서술하는 방식은 “그다지 ‘근대적(modern)’이지 않았다.”³³⁾ 이는 배럿 클라크가 동시기 미국에서 연극이 예술로 간주되지 않았던 상황에서 미국 대중을 위한 교육용 서적을 저술해야 했기 때문이다. 가령, 그는 『오늘날 유럽 대륙의 연극』을 저술하면서, “희곡(play)이란 무엇인가”라는 질문과 함께 “희곡을 구성하는 요소(What Constitutes a Play)”³⁴⁾에 대한 설명을 가장 먼저 배치한다. 극 형식의 변천을 통하여, 희곡이 형식적인 측면에서 다른 문학과 어떻게 변별되는지를 드러낸 것이다. 이는 그 차이를 통하여 자연스럽게 희곡이 문학예술임을 드러내는 전략으로, 이 책의 독자인 동시기 미국인을 의식한 결과물이었다. 그 결과, 동시기 유럽의 연극계에서 대두되었던, 이른바 ‘비(非)사실주의’적인 흐름은 제대로 포착될 수 없었다.³⁵⁾ 미국 독자를 고려하여 이에 대한 서술은 최소화하였다.

이는 동시기 프랑스 연극에 대한 소개 및 번역에서도 동일하게 나타난다. 배럿 클라크가 동시기 프랑스의 대표 극작가 13명에 대하여 개괄한 『

32) Barrett Clark, *The Continental Drama of To-Day*, New York: Henry Holt&Company, 1914.

33) Mark Philip Weitzenkamp, op.cit., p.16.

34) Barrett Clark, op.cit., 1914, p.3.

35) 물론 1914년 시점에서 비사실주의적인 흐름 자체가 현재 진행형이었고, 제1차 세계대전으로 인하여 제대로 정리될 수 없었다는 점도 고려해야 한다.

현대 프랑스 극작가』를 보자. 책의 서두에서 그는 동시기 프랑스 연극이 미국에서 제대로 소개되지 못했다는 점을 지적한다. 그리고 프랑스 극작가들이 성(sex)과 사랑(love)의 문제를 진솔하게 다룬다는 점을 거론하며 다음과 같이 논한다.

우리가 근대(modern) 프랑스 연극을 모르는 것은 부분적으로 그것이 너무나 본질적으로 “프랑스적(French)”이어서, 그 주제가 우리에게 완전히 낯설고 따라서 불쾌하게 느껴진다는 사실 때문이다. 브리외 같은 사회적 작가(social worker)의 솔직하고 진지한 성(sex) 묘사는 용인하였으나, 우리는 지금껏 프랑스적 관점—혹은, 차라리 유럽적 관점—을 받아들여 성애극(sex plays)을 예술 작품으로 간주하지는 못했다. (...) 그러나 연극을 공부하는 학생으로서 우리는 우리가 전적으로 동의하지 않는 원칙에 기반한 예술 전체나 사실들에 눈을 감을 수는 없다. 우리는 적어도 진지한 희곡을 공부할 기회를 가져야 한다. 그 가운데 일부는 본질적 진실성과 문학적 문체, 그리고 주제 면에서 비평가와 관객에 의해 불멸의 걸작으로 인정받아 왔다. 프랑스 민족(French nation)이 그러한 희곡들을 공급하고 있다면 적어도 그것들을 고찰하는 것은 의무이며, 대체로 자신들이 본 대로 당대의 삶을 그리기 위해 최선을 다한 극작가들과 다룰 것이 아니다.³⁶⁾

배럿 클라크는 프랑스 연극이 미국인인 “우리에게 완전히 낯설고 따라서 불쾌하게” 받아들일 수 있다고 논하며, 그 이유를 “프랑스적”이기 때문이라고 서술한다. 그러면서 “프랑스적”인 것이 내포한, 문학예술로서의 가치를 지적한다. 극작가가 삶을 ‘진실하게’ 반영하는 과정에서 고유한 내셔널리티(nationality)가 드러났다는 것이다. 이를 통하여 동시기 미국의 “해로운 희곡”과 근본적으로 다르다는 점을 드러낸다. 이는 음탕하고 외설적인 것이 아니라, “프랑스적”이고 “문학적”인 것이다. 그렇기에 미국의 연극이

36) *Contemporary French Dramatists*, pp.xi-xii.

미국인의 삶을 반영한 문학이 되기 위해서는 우리도 유럽처럼 우리의 삶을 ‘진실하게’ 반영해야 한다. 이를 통하여 유럽의 희곡을 모범으로 위치시켰다.

물론 그가 논하는 ‘프랑스적인 것’은 “열정(passion), 사랑(love), 로맨스에 대한 프랑스인의 중독 같은 상투적 이미지(dichés)”에서 비롯된 “지나치게 단순화한 관념(simplistic notion)”에 가까웠다.³⁷⁾ 그렇지만 그는 이를 프랑스 희곡을 이해함에 있어서 매우 중요한 요소로 강조하였고, 그 결과, 동시기 프랑스 극작가 명단에서 마테를링크(Maeterlinck)를 배제하였다. 여기에는 그의 작품이 ‘프랑스적’이지 않다는 배럿 클라크의 시각이 담겨 있다. “벨기에인이라는 그의 출신”과 함께, 그의 희곡과 사상이 “평균적인 프랑스인이 알고 인식하는 것과는 이질적”이라는 것이다.³⁸⁾ 이와 달리, 에드몽 로스탕(Edmond Rostand)에 대해서는 “가장 프랑스적인 것을 예술의 높은 영역으로 끌어올린” “세계적인 인물(world-figure)”로 고평한다.³⁹⁾ 그리고 로스탕의 <시라노 드 베르주라크>(Cyrano de Bergerac)는 그 “시대와 역사적 환경(milieu)”을 가장 잘 반영하였기에 “근대 희곡 가운데 가장 널리 찬양받는 작품 중 하나”로 소개한다.⁴⁰⁾ 로스탕의 작품을 가장 ‘프랑스적’이고 ‘문학적인 것으로 규정한 것이다.

배럿 클라크의 이러한 시각은 『떼아뜨르 리브르의 네 희곡』에서도 동일하게 나타난다. 이는 떼아뜨르 리브르의 대표 극작품 4편을 선정하여 번역한 희곡집이다. 그 작품은 기본적으로 배럿 클라크가 대표작 목록을 선정한 다음, 앙드레 앙투안의 자문을 받아 최종 확정하였다.⁴¹⁾ 이에 따라 프랑수아 드 퀴렐(François de Curel)의 <레 포실>(Les Fossiles), 장 쥘리앵(Jean Jullien)의 <라 세레나드>(La Sérénade), 조르주 드 포르토리슈(Georges de

37) Mark Philip Weitzenkamp, op.cit., p.23.

38) *Contemporary French Dramatists*, p. ix.

39) *Contemporary French Dramatists*, p. x.

40) *Contemporary French Dramatists*, p. 168.

41) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p. xiv.

Porto-Riche)의 <라 샹스 드 프랑수아즈>(La Chance de Françoise), 조르주 앙세(Georges Ancey)의 <라 뒤프>(La Dupe) 등 총 4편을 번역하였다.⁴²⁾ 이는 배럿 클라크가 생각하는 ‘프랑스적인 것’에 기반을 두고 있으면서도 동시기 미국의 독자들이 거부감 없이 받아들일 수 있는 작품이었다. 이를 잘 보여주는 예가 바로 조르주 드 포르토리슈의 작품이다.

『현대 프랑스 극작가』에서 배럿 클라크는 조르주 드 포르토리슈의 대표작으로서, <아무르즈>(Amoureuse)를 거론하였다. 이는 남편과 아내, 그리고 정부(lover)의 삼각관계를 통하여 사랑과 결혼의 불일치를 그려낸 작품이다. 이에 대하여 배럿 클라크는 “자연주의자들이 그토록 애써 추구해 온 삶의 단면(slice of life)”을 담은 “획기적인(epoch-making) 희곡”으로 평가했다.⁴³⁾ 이와 달리, <라 샹스 드 프랑수아즈>는 그의 첫 성공작이긴 하지만, “떼아뜨르 리브르 계열의 작품으로써는 그다지 큰 주목을 끌지 못했다.”⁴⁴⁾라고 논한다. 그렇지만 배럿 클라크는 <아무르즈>를 번역하지 않았다. 이는 “앵글로색슨”의 입장에서는 이 “작품의 전제된 상황(hypothesis)” 자체를 받아들이기 어려우며, 오히려 “작가의 예술성과 근본적인 분별력(saneness)”에 의심을 가질 위험이 있다고 보았기 때문이다. “성적으로 과도하게 충동적인 여성의 모습”이나 그 주제 자체를 동시기 미국의 독자들이 수용할 수 없으리라고 판단한 것이다.⁴⁵⁾ 그렇기에 배럿 클라크는 <라 샹스 드 프랑수아즈>를 선택했다. 이는 <아무르즈>와 같은 문제의식을 공유하고 있지만 직접적으로 불륜을 그려내지 않았기에 상대적으로 미국 독자들의 거부감이 덜하리라 판단한 결과이다. 그리고 『떼아뜨르 리브르의 네 희곡』에서 이를 해설하면서 “그의 걸작인 <아무르즈>를 위한 길”을 닦은 것으로 의미화하였다.⁴⁶⁾

42) 외젠 브리외도 포함되어 있었지만 동시기 미국에서 널리 알려졌으며 이미 대표작이 번역되었기에 이를 제외했다. 그 대신 외젠 브리외로부터 서문을 받았다.

43) *Contemporary French Dramatists*, p.43.

44) *Contemporary French Dramatists*, p.42.

45) *Contemporary French Dramatists*, p.44.

한편 배럿 클라크는 4편의 희곡을 번역하면서 「앙투안과 ‘떼아뜨르 리브르」라는 해설을 덧붙여, 이들 희곡이 창작된 배경과 그 의미를 짚었다. 이는 그가 프랑스에서 직접 앙드레 앙투안과 떼아뜨르 리브르 인사들을 만나 그들이 소장한 자료들을 검토하여 서술한 글이다. 그렇기에 기본적으로 「앙투안의 관점」에서 다루면서도, 추가적인 검증이 필요한 부분에 대해서는 “유보(reservations)”하는 모습을 취한다.⁴⁷⁾ 그런데 이 글에서 앙드레 앙투안은 이들 작품을 공연할 수 있도록 만든 ‘극장경영자(manager)’로서 서술된다. 당시 프랑스 극장 내 뿌리깊게 박힌 ‘관습과 함께, “극장경영자 및 일반인(public)의 편견” 때문에 공연될 수 없었던 작품을 무대에 올렸으며, 그러한 작품의 창작을 촉진시켰다는 것이다.⁴⁸⁾ 그리고 그것이 프랑스 극장경영자들에게 끼친 영향이 심대했다고 논하기 위하여, 그가 이끈 떼아뜨르 리브르를 마틴 루터(Martin Luther)의 종교개혁에 비유하였다.⁴⁹⁾ 이러한 서술은 당시 DLA가 추구한 바를 의식한 결과물이었다. DLA는 관객의 양성을 통하여 동시기 미국 내 극장의 변화를 유도하였다. 미국의 시민들이 ‘좋은 연극이 무엇인지를 이해하고 이를 요구하도록 하여, 극장경영자들이 ‘좋은 연극을 공연하도록 유도하고자 한 것이다. 이러한 시각에서 앙드레 앙투안은 극장경영자로서 ‘좋은 연극을 요구하는 관객의 목소리를 듣고, 이를 무대 위에 올려 프랑스 극장계의 변화를 이끈 인물로 형상화된다. 이를 통하여 DLA의 목표가 실현 가능한 것임을 간접적으로 드러냈다.

이처럼 배럿 클라크는 DLA의 구성원으로서 미국의 대중에게 동시기 프랑스 연극과 떼아뜨르 리브르를 소개하고 그 극작품을 번역하였다. 이 과정에서 앙드레 앙투안은 ‘극장경영자로 형상화되었고, 이는 배럿 클라

46) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxxi.

47) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xiv.

48) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxv.

49) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xi.

크가 DLA의 목표와 미국의 독자를 고려하여 재구성한 결과물이었다. 그리고 김우진은 이를 다시 자신의 관점에서 재구성하였다.

3. 연극운동의 지속가능성과 ‘희곡’이라는 종자

김우진은 배럿 클라크의 「앙투안과 ‘떼아뜨르 리브르」(“Antoine and the ‘Free Theater’”)를 중심으로 「자유극장이약이」를 집필하였다. 앙드레 앙투안을 마틴 루터에 비유하여 평가하는 방식부터 시작하여, 그의 전기적인 사실과 떼아뜨르 리브르의 탄생과 종국, 그리고 그 영향 아래 등장한 극작가와 극단들까지 김우진의 서술은 배럿 클라크의 글을 바탕으로 하고 있다.⁵⁰⁾ 또한 프랑스어 ‘레소네르(raisonneurs)’의 의미를 문자 그대로 해석하여 “상당하는 근거가”로 옮긴 오역⁵¹⁾을 제외하면, 대체로 원문을 충실하게 옮겼다. 그러면서 외젠 브리외가 쓴 「서문」(“Preface (to Barrett Clark)”) 및 배럿 클라크의 다른 저서인 『현대 프랑스 극작가』(*Contemporary French Dramatists*)을 추가로 활용하였다.

이와 관련하여 일차적으로 김우진이 동시기 일본어권 자료가 아니라, 1910년대 미국의 배럿 클라크가 저술한 자료를 기반으로 프랑스 연극을 소개했다는 점을 주목할 필요가 있다. 기존 논의는 김우진의 저술이 서구권의 자료에 기반하고 있다는 사실을 주목하고, 이를 일본의 영향에서 벗어나려는 시도로 해석하곤 하였다. 그러한 관점은 「자유극장이약이」도 마찬가지였다. 동시기 일본에서는 잡지 『쓰키지쇼게키쵸(築地小劇場)』뿐만 아니라 다양한 서적을 통하여 프랑스 연극이 활발하게 소개되고 있었

50) 다만 배럿 클라크의 글이 1914-5년에 발표된 것인 만큼, 1920년대 프랑스 및 벨기에 극단에 대한 서술은 다른 글을 참조한 것으로 보인다. 이는 1925년 전후로 다카하시 구니타로(高橋邦太郎)가 쓴 글들로 추정되지만 그 원전을 확인하지 못했다.

51) 「자유극장이약이」, 101면.

음에도⁵²⁾ 김우진은 이를 배제하고 배럿 클라크의 글을 선택했기 때문이다. 하지만 이는 단순히 김우진이 일본어권보다 유럽 및 미국의 자료를 더 신뢰했음을 의미하지 않는다. 「구미현대극작가(소개)」에서 김우진이 전적으로 일본어권 자료에 기반하여 앨런 밀른의 연극을 서술했다는⁵³⁾ 반례가 있기 때문이다. 그렇기에 이는 김우진이 “서책과 참고서가 내 손에 단 것”⁵⁴⁾ 가운데에서 나름대로 신뢰할 만한 자료를 선정한 결과물로 이해해야 한다. 프랑스 연극, 특히 떼아뜨르 리브르의 경우에는 배럿 클라크의 글이 훨씬 더 신뢰할 만하다고 판단한 것이다.

동시기 일본의 저서들은 기본적으로 영미권 자료를 기반으로 떼아뜨르 리브르를 기술했었다.⁵⁵⁾ 물론 프랑스어권 자료를 바탕으로 한 글도 있지만, 동시기 프랑스 연극에 초점을 맞추면서 떼아뜨르 리브르와 앙드레 앙투안을 “어제의 연극(昨日の演劇)”⁵⁶⁾ 내지는, “과거의 사람”⁵⁷⁾과 같이 ‘극복의 대상으로 바라보았다. 이와 달리, 배럿 클라크는 프랑스에서 장기간 체류하면서 프랑스 연극을 직접 체험하였고, 앙드레 앙투안, 외젠 브리외, 프랑수아 드 퀴렐 등 떼아뜨르 리브르를 이끌었던 이들과 교류하였다. 그리고 그러한 경험을 바탕으로 프랑스 연극을 미국 독자들에게 소개하고 번역하였다. 그 가운데 「앙투안과 ‘떼아뜨르 리브르’」는 저자 자신이 앙드레 앙투안을 비롯하여 떼아뜨르 리브르의 주요 인사들이 소장한 자료를

52) 1920-1925년에 출간된 주요 서적만 열거하면 다음과 같다. 菊岡進一郎訳, 『現代の劇場』, 國文堂書店, 1920; 横山有策訳, 『近代劇研究』, 日本文明協會事務所, 1921; 渡平民訳著, 『歐米演劇史潮』, 文泉堂書店, 1921; 楠山正雄, 『近代劇十二講』, 新潮社, 1922; 藤本民雄編, 『佛蘭西文學講座』, 佛語研究社, 1924; 川添利基訳, 『劇場革命』, 聚芳閣, 1924.

53) 그 결과, 해당 자료의 오류까지도 되풀이하는 모습을 보인다. 이에 대해서는 김동현의 「A.A. 밀른 소개를 통한 김우진의 연극관 연구」(앞의 글, 2022) 2장을 참조할 것.

54) 김우진, 「구미 현대극 작가(소개)」(1926), 앞의 책, 2000, 112면.

55) 하이람 모더웰(Hiram Moderwell), 셸던 체니(Sheldon Cheney), 다시 매케이(D'Arcy Mackay)의 저서를 번역하였거나 이를 기반으로 하고 있다.

56) 岸田国土, 『現代劇講話』, 藤本民雄編, 『佛蘭西文學講座』, 佛語研究社, 1924.

57) 高橋太郎, 「佛蘭西演出家論(一)」, 『築地小劇場』 第2卷11号, 築地小劇場, 1925.11.

직접 검토했다고 밝힌 글이었다. 그러면서 떼아프르 리브르가 지닌 연극사적인 의미를 짚고 있었다. 김우진의 입장에서는 떼아프르 리브르와 앙드레 앙투안을 논함에 있어서 가장 신뢰할 만한 글이었던 것이다.

그렇지만 배럿 클라크의 글과 김우진의 글 사이에는 근본적인 차이가 존재한다. 그 중 하나가 극작가와 작품에 대한 서술이다. 물론 이는 기본적으로 배럿 클라크의 집필의도와 김우진의 집필의도가 달랐기 때문이다. 배럿 클라크는 자신이 번역한 희곡들의 해설로서 이 글을 썼기에, 극작가와 작품에 상당 부분을 할애하였다. 하지만 김우진은 떼아프르 리브르와 앙드레 앙투안을 중심에 두었기에, 배럿 클라크의 글 가운데 극작가와 희곡에 대한 서술은 생략하거나 축약하였다. 그런데 이 과정에서 김우진은 「앙투안과 ‘떼아프르 리브르」에서 언급되지 않았던 극작가들을 새로이 추가하였다. 이는 극작가를 선택하고 배제함에 있어서 김우진의 특정한 의도가 작동하고 있음을 보여준다. 그렇지만 김우진은 그 기준을 명시적으로 드러내지 않았기에, 배럿 클라크의 글과 김우진의 글을 비교하면서 종합적으로 살펴보아야 한다. 먼저 김우진이 읽었던 배럿 클라크의 글에서 동시기 프랑스 희곡에 대한 평가를 통하여, 김우진이 이를 어떻게 이해하였을지를 검토해보자.

(가) Scribe와 Sardou는 프랑스 국민의 의식 속에 너무도 깊이 뿌리내리고 있었기 때문에, 몇몇 개혁자들이 그 영향에서 벗어나는 것은 쉽지 않았다. 혁신가들이 이론적으로는 경멸하던 긴 연설, 장광설, 방백, 독백은 쥘리앵, 퀴렐, 앙세, 브리외의 초기 작품들에서 종종 발견된다.⁵⁸⁾

(나) 몇 가지 예외를 제외하면—그리고 그 예외는 Curet과 Brioux의 작품들 가운데에서 발견된다—이들의 극은 모두 ‘잘 짜인 극(pièce bien faite)’의 변주이며; 평균적인 구성의 우수성은 결국 오래가면 지루해진다. (...) 양

58) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxvi.

투안이 연기의 예술을 혁신했다 하더라도, 그는 여전히 소위 낭만 극(Romantic drama)을 죽이지는 못했다—그 결말은 그 자신이 선언했듯 애초에 그가 바라지 않았던 것이었다.⁵⁹⁾

2장에서 논하였듯이, 배럿 클라크는 프랑스성의 측면에서 동시기 프랑스 희곡을 선별하여 미국의 독자들에게 소개하였다. 그렇기에 이는 근대극의 정신이나 내용보다는, DLA가 추구하였던 ‘좋은 연극을 드러내는 것이 목적’이었고, 작품에 대한 서술은 극적 기법에 초점이 맞추어져 있었다. 그렇기에 (가), (나) 모두 기법의 지점에서 서술하고 있다. 먼저 (가)는 앙드레 앙투안과 떼아뜨르 리브르가 “관습적인 희곡”에서 벗어나고자 하였지만 “그 이론이 언제나 충실히 실천된 것은 아니었”음을 지적하는 내용이다.⁶⁰⁾ 그리고 구체적인 작품명을 거론하지는 않았지만, 그 예로 “쥘리앵, 퀴렐, 앙세, 브리외의 초기 작품들”을 거론한다. 그런데 이 글과 함께 수록된 희곡들 가운데에는 장 쥘리앵의 첫 작품이자 “떼아뜨르 리브르 양식(Genre Théâtre Libre)”을 최종적으로 확립한 작품이라고 논한⁶¹⁾ <라 세레나드>가 있다. 게다가 (나)에서는 1910년대 프랑스 극작가들을 논하면서 그들의 작품을 “모두 ‘잘 짜인 극(pièce bien faite)’의 변주”로서, 앙투안의 혁신이 결국 “소위 낭만 극(Romantic drama)을 죽이지는 못했”음을 지적한다.

이러한 서술은 떼아뜨르 리브르 이래 프랑스 희곡을 근대극으로서 한계가 있는 것으로 바라보게 만든다. 그리고 실제로 김우진은 동시기 프랑스 희곡을 그렇게 이해하였을 가능성이 높다. 김우진이 장 쥘리앵의 <라 세레나드>를 서술하는 방식은 이를 잘 보여준다.

(다) 한 달 뒤(11월-인용자), 앙투안은 레옹 에니크(Léon Hennique)의 <에스

59) *Contemporary French Dramatists*, p.xvii.

60) “Antoine and the ‘Free Theater’”, *Four Plays of Free Theater*, p.xxv.

61) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xvii.

테르 브랑데스>(Esther Brandès)를 관객에게 소개하였는데, 이는 페아뜨르 리브르의 전형적인 작품들 가운데 하나였다. 12월 23일, 장 쥘리앵의 <라 세레나드>(La Sérénade)를 통해 “페아뜨르 리브르 양식(Genre Théâtre Libre)”은 영구적으로 확립되었다.

이 무렵에 이르러 페아뜨르 리브르는 널리 주목을 받기 시작했고, 머지 않아 여러 문학 학파와 분파들의 진정한 격전지(storm-center)가 되었다.

(…) 첫 번째 시즌의 중요한 성과는, <더 파워 오브 다크니스>(The Power of Darkness)와, 뒤에서 다시 언급하게 될 <라 세레나드>였다.⁶²⁾

(라) 십일월에 가서는 자유극장의 성질에 가장 마젯다는 레옹엔니—크의 (Esther Brandès), 장출안의 (La Serenade). 이럿(“이럿케”의 오식-인용자) 되자 벌써 일반은 자유극장에 대한 논전이 비상해졌다.⁶³⁾

(다)를 보듯, 배럿 클라크는 <라 세레나드>를 페아뜨르 리브르 “첫 번째 시즌의 중요한 성과”이자, “페아뜨르 리브르의 희곡 양식을 최종적으로 확립”한 것으로서 강조한다. 그런데 (라)에서 김우진은 그러한 서술을 모두 생략하고 해당 작품이 공연되었다는 사실만을 언급한다. 레옹 에니크의 <에스테르 브랑데스>를 서술할 때에는 배럿 클라크의 서술을 바탕으로 “자유극장의 성질에 가장 마젯다는” 작품으로 언급하지만, <라 세레나드>에 대해서는 별다른 설명을 하지 않는다. 이는 “뒤에서 다시 언급하게 될 <라 세레나드>”에 대한 서술에서도 마찬가지다. 배럿 클라크는 페아뜨르 리브르의 극작가를 소개하면서 장 쥘리앵과 그의 대표작인 <라 세레나드>를 상세하게 해설하였지만,⁶⁴⁾ 김우진은 그 해설을 모두 생략하였다. 그 결과, 「자유극장이야이」에서 <라 세레나드>는 페아뜨르 리브르가 공연했던 무수히 많은 작품 중 하나로 전락했다. 이는 배럿 클라크의

62) “Antoine and the ‘Free Theater’”, pp.xvii-xviii.

63) 「자유극장이야이」, 96면.

64) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxx.

서술을 전적으로 신뢰하고 그를 경유하여 동시기 프랑스 희곡을 이해하면서도, 김우진 자신의 기준에 따라 판단했기에 가능했다. 배럿 클라크의 설명을 바탕으로 하면서도 그의 의도와 달리, <라 세레나드>를 한계가 명확한 작품으로 평가하고 이를 배제한 것이다.

이러한 사실은 김우진이 동시기 「구미현대극작가(소개)」를 연재하면서, 당초 예고와 달리 프랑스 극작가를 소개하지 않았던 이유를 짐작케 한다. 2장에서 설명한 것처럼, 배럿 클라크는 미국의 독자를 고려하여 비사실주의 계열의 작품군을 의도적으로 배제하였고, 자신이 생각할 때 “프랑스적”인 작품군에만 초점을 맞추었다. 그리고 김우진은 그러한 배럿 클라크의 서술을 기반으로 동시기 프랑스 희곡을 읽고 평가했다. 그렇기에 그의 눈에 이는 ‘동시대적(contemporary)’이지 않을 뿐만 아니라, ‘근대적(modern)’이 지도 않은 것으로 비추어졌을 가능성이 높다. 「구미현대극작가(소개)」에서 다룰 수 없다고 여긴 것이다. 그 대신 김우진은 “근 사십년 전의 이 날 근 자유극장”을 주목하고, 이를 매개로 프랑스 극작가를 제시했다. 그렇다면 그는 이 ‘넓은 자유극장에서 “엇던 희망을 조선서 구하려고” 했던 것일까?’⁶⁵⁾ 이제 김우진이 언급한 극작가와 생략한 극작가를 살펴보자.

배럿 클라크는 페아뜨르 리브르의 대표 극작가로 프랑수아 드 퀴렐, 장 켈리앵, 조르주 드 포르토리슈, 조르주 앙세를 선정하고 그들의 작품을 번역하였다. 이 가운데 김우진은 프랑수아 드 퀴렐, 조르주 드 포르토리슈를 선택했고, 장 켈리앵과 조르주 앙세를 배제했다. 한편 「양투안과 페아뜨르 리브르」에서 이들 이외에 다수의 극작가를 서술하는데, 그 가운데 김우진은 외젠 브리외, 피에르 볼프(Pierre Wolff) 2명만 언급한다. 장 에 카르(Jean Aicard), 조르주 쿠르틀린(Georges Courteline), 폴 지니스티(Paul Ginisty), 알베르 기농(Albert Guinon), 로맹 쿨뤼스(Romain Coolus) 등과 같이 배럿 클라크가 페아뜨르 리브르의 신진 극작가로 제시한 인물들은 모두 배제되었

65) 「자유극장이약이」, 92면.

다. 그러면서 김우진은 폴 에르비외(Paul Hervieu), 앙리 라브당(Henri Lavedan), 모리스 도네(Maurice Donnay), 쥘 르메트르(Jules Lemaitre) 등 「앙투안과 떼아뜨르 리브르」에서 등장하지 않는 작가와 작품들을 거론한다. 그리고 자신이 기술한 극작가를 모두 “자유극장의 힘으로 구주대륙 근대극 운동의 거격봉에 한 줌의 흙이 된 이”⁶⁶⁾로 소개한다.

이는 김우진이 “사실의 기술은 베렛트, 클아—크에” 전적으로 의존하면서도, 김우진 자신의 기준에 따라 극작가와 작품을 선별한 결과물이다. 이와 관련하여 베렛트 클라크가 떼아뜨르 리브르의 대표 극작가로 논한 4인을 어떻게 소개하였는지를 주목할 필요가 있다. 먼저 장 쥘리앵과 조르주 앙세에 대해서는 “운동의 창립과 새로운 방법의 표준화에 크게 기여한”⁶⁷⁾ 이들로 거론하며 그 예술성을 높이 평가한다. 그렇지만 이들은 떼아뜨르 리브르의 소멸과 함께 극작 활동을 중단하였다. 이에 대하여 베렛트 클라크는 대중을 의식하지 않고 자신의 예술성만을 고집했던 점을 지적한다.⁶⁸⁾ 이와 달리, 프랑수아 드 퀴렐과 조르주 드 포르토리슈에 대해서는 그들의 작품이 지닌 예술적인 ‘독창성’과 함께, 그들이 “대중적 통념(popular conception)”을 의식했다는 점을 가장 먼저 지적한다.⁶⁹⁾

베렛트 클라크의 이러한 평가는 이들 극작가들의 우열을 가리는 데 있지 않다. 앙드레 앙투안이 운영한 떼아뜨르 리브르에서 다양한 작품군이 공연되었다는 점을 드러내기 위함이다. 그 연장선상에서 앙드레 앙투안이 무수히 많은 신진 극작가들을 발굴했고 다양한 작품이 공연되었음을 논한다. 그런데 김우진은 이 가운데 떼아뜨르 리브르 이후로 극작 활동이

66) 「자유극장이야이」, 98면.

67) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxviii.

68) 장 쥘리앵은 “지나치게 양심적이고 굽히지 않으며 타협하지 않았기에 대중의 요구를 충족하지 않았다”고 평가하였고, 조르주 앙세는 “쥘리앵과 마찬가지로 지나치게 독립적이어서 대중의 호의를 얻고 유지하지 못하였다”고 지적하였다. “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxx.

69) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxiv.

사실상 중단된 이들을 배제하고 이후에도 활동을 지속한 이들만 소개하였다. 예술성의 측면만 강조하기보다는, 극작가가 지속적으로 대중과 호흡하며 이후로도 극작 활동을 지속하였는지 여부를 주목한 것이다. 그렇기에 ‘떼아뜨르 리브르의 희곡 양식을 최종적으로 확립’한 극작가일지라도 배제되었다. 이는 배럿 클라크가 떼아뜨르 리브르의 신진 극작가로 제시한 이들도 마찬가지다. 이들 모두 떼아뜨르 리브르 이후로 뚜렷한 활동이 없기에, 김우진은 굳이 “매거할 필요는 없다”⁷⁰⁾고 논하며 생략하였다. 그리하여 김우진은 「앙투안과 ‘떼아뜨르 리브르’」에서 4명의 극작가(외젠 브리외, 프랑수아 드 퀴렐, 조르주 드 포르토리슈, 피에르 볼프)만을 선택하여 소개하였다.

이와 함께 김우진은 배럿 클라크의 『현대 프랑스 극작가』를 참조하여 폴 에르비외, 앙리 라브당, 모리스 도네, 쥘 르메트르 등 4명을 추가로 소개하였다. 이 책에서 다루는 이들은 배럿 클라크가 1915년의 시점에서 “최근 여러 해의 프랑스 무대의 주요 경향”⁷¹⁾을 대표한다고 간주한 극작가이다. 여기에는 기본적으로 ‘동시기 프랑스 연극의 “가장 훌륭한(of the highest excellence)” “평균(the average)”⁷²⁾이라는 기준이 작동한다. 배럿 클라크 자신이 생각하는 ‘프랑스적인 것’을 담고 있으면서, 지난 25년 동안 왕성하게 극작활동을 하고 프랑스 내에서 높은 평가를 받았던 이들을 선별한 것이다. 그렇기에 배럿 클라크는 떼아뜨르 리브르가 동시기 프랑스 연극에 미친 영향력이 지대하였음을 강조하면서도, 떼아뜨르 리브르 출신 가운데에는 프랑수아 드 퀴렐, 외젠 브리외, 조르주 드 포르토리슈, 폴 에르비외, 앙리 라브당, 모리스 도네, 쥘 르메트르 등 7명만을 선택하였다. 장 쥘리앵, 조르주 앙세 등에 대해서는 그들의 공헌과 별개로 “오직 앙투안 체제(the Antoine régime) 아래에서” 성공한 극작가라고 지적하며 배제하였다.⁷³⁾ 이들

70) 「자유극장이약이」, 98면.

71) *Contemporary French Dramatists*, p.x.

72) *Contemporary French Dramatists*, p.x.

은 페아뜨르 리브르의 대표 극작가로서 거론될 수 있지만, 그가 생각하는 '동시기 프랑스의 극작가 기준에는 부합하지 않았던 것이다.

김우진이 이 책을 활용한 것은 동시기 프랑스의 극작가를 의식한 결과이다. 물론 그의 시각에서 이들의 희곡은 '동시대적' 내지는 '근대적인' 것으로서는 한계가 존재했다. 그렇지만 이들은 페아뜨르 리브르가 발굴한 극작가이자, 페아뜨르 리브르가 소멸된 이후에도 왕성한 극작 활동을 하고 있는 이들이다. 이를 통하여 김우진은 극작가와 창작 희곡의 측면에서 페아뜨르 리브르가 프랑스 연극계에 미친 영향력이 현재에도 유효하다는 점을 드러냈다. 그것이 바로 김우진이 '40여 년 전의 낡은 이야기를 통하여 제시하고자 하였던 '희망의 정체였다. 그렇기에 그는 식민지 조선에서는 '신극운동'이 시기상조라는 주장에 대하여 다음과 같이 반박한다.

또 가령 신 극단(劇壇)을 일으켜 경제적 사회적으로 실패해 가지고 삼사 년 아니라 삼사 개월에 고만둔다고 하더라도 극 운동 상에 공적이 없다고 하는 것은 근본부터 틀린 수작이다. 왜 그런고 하니 극 운동이란 「경영상」에서는 경제적이랄 할지언정 「극 운동」 상에서는 개혁이고 창작이기 때문이다. 이 뜻은 즉 었던 힘 잇고 빗 잇는 새 역사를 꾸며내야 하는 말이다. 루터의 십구개조 선언이 법왕의 목살을 당했다고 할지라도 루터의 새 힘과 빗이 업서 질 것이 아니엿슴과 갓티 극 운동의 경제적 유지가 불과 이삼 개월이엿슬지라도 극 운동이 새로운 창작은 영원히 미래의 종자가 되고 맹아가 된 것이 아니냐.⁷⁴⁾

이는 기존 논의에서 주로 소극장운동에 강조점을 두고 독해되었고, 그에 따른 한계가 노정되었다. 그런데 김우진은 극단의 존속과 유지에 대해서는 '실패할 수밖에 없다'는 점을 의식하면서도 "극 운동 상"의 "공적"으

73) *Contemporary French Dramatists*, p.xxv.

74) 「자유극장이야이」, 92면.

로서 “새로운 창작”을 논하며 그것이 지닌 가치를 강조한다. 이는 앙드레 앙투안과 떼아뜨르 리브르에 대한 서술에서도 마찬가지다. 제도적인 측면이나 운영 방식보다는, 창립 이래 어떠한 창작 회곡이 새롭게 공연되었는지에 초점을 맞추고 있다. “회원제도”를 논하더라도 “각본을 먼저 생각하고 경제를 나중에 궁리”한 결과로서 서술할 뿐이며,⁷⁵⁾ 그 소멸에 대해서는 “역사적의 사명”과 연결하여 필연적인 결과로 기술한다.⁷⁶⁾ 극단의 소멸을 필연적인 것으로 보고, 그 과정에서 나타나는 “미래의 종자”이자 “맹아”로서 창작에 주목한 것이다. 그렇기에 김우진은 “자유극장의 영향과 교훈을 바더서 일어난 극단”⁷⁷⁾에 대해서 서술할 때에도 이로 인하여 등장하게 된 극작가와 그 작품에 초점을 맞춘다.

김우진은 떼아뜨르 리브르의 공적으로 “새 시대 새 정신에 왕일하는 신극 작가들을 여기서 족쇄하게 맨드렀다”는 점을 제시하며,⁷⁸⁾ 그것이 전 유럽에 끼친 ‘보편적 영향’을 강조했다. 독일, 영국, 러시아 등에서도 “신운동”이 일어나 “신 세기의 극작가들이 배출해 가지고 미증유의 연극발달을 얻게” 되었다는 것이다.⁷⁹⁾ 그렇기에 앙드레 앙투안의 떼아뜨르 리브르는 “루터의 십구개조 선언”과 같이 의미화될 수 있었다. “법왕의 목살을 당했다고 할지라도 루터의 새 힘과 빛이 업서” 지지 않았던 것처럼, “경제적 사회적으로 실패”하더라도 “엇던 힘 잇고 빛 잇는 새 역사를 꾸며” 낼 수 있다는 것이다. 이는 그 과정에서 이루어진 “새로운 창작”이 “영원히 미래의 종자가 되고 맹아가 될 것이라는 김우진의 믿음에서 비롯되었다. 이처럼 김우진은 극단의 지속가능성보다는 그것이 이끌어낼 ‘창작’을 중심에 놓고 있다. 설령 그것이 단시일에 “경제적 사회적으로 실패”하더라도, “극 운동 상에 공적”이 있다는 것이다. 이러한 관점은 김우진이 동시

75) 「자유극장이약이」, 96면.

76) 「자유극장이약이」, 100면.

77) 「자유극장이약이」, 99면.

78) 「자유극장이약이」, 91면.

79) 「자유극장이약이」, 91면.

기 식민지 조선의 ‘신극운동’을 비판하는 기준으로도 작동한다. 단체의 존속에만 집중할 뿐 창작을 도외시하였기에, “극작가 하나 나오지 안코 극다운 극 한 개” 제대로 내놓지 못했다는 것이다.⁸⁰⁾

이처럼 김우진은 새로운 극작가와 작품을 배출한 창작의 계기로서 떼아뜨르 리브르를 논하였다. 그리고 이는 앞서 논한, 작가의 선별 기준과도 맞물린다. 김우진은 배럿 클라크의 평가를 바탕으로, 떼아뜨르 리브르가 배출한 신진 극작가들을 분류하였다. 이 가운데 대중과 접점을 잃은 채 사라졌던 이들은 배제하고, 떼아뜨르 리브르 이후에도 활동을 지속하며 프랑스 연극계에 영향력을 행사하는 이들을 제시하였다. 여기에는 현재의 시점에서 떼아뜨르 리브르가 사라지고 낡은 것으로 취급받지만, 그것이 배출한 새로운 극작가와 희곡은 여전히 대중과 만나며 살아 숨 쉬고 있다는 김우진의 의식이 담겨 있다. 이를 통하여 그는 ‘희곡을 연극운동의 중심에 위치시키고, “새로운 창작”을 “미래의 종자”로 논하였다. 이와 같은 시각은 김우진이 앙드레 앙투안을 재의미화하는 방식에서도 동일하게 나타난다.

4. ‘민중의 대언자’로서 앙드레 앙투안의 재의미화

김우진이 앙드레 앙투안을 규정하는 방식 또한 배럿 클라크와 근본적인 차이를 보인다. 배럿 클라크는 “극장경영자”로서 앙드레 앙투안이 동시기 극장경영자들이 외면했던 ‘좋은 희곡’을 발굴하고 이를 무대에 올렸다는 점을 부각하였다. 그렇기에 ‘연출은 언급하지 않았으며, 앙드레 앙투안의 지도 아래 떼아뜨르 리브르의 배우들이 어떻게 연기하였는지만을 논하였다. 그런데 김우진은 앙드레 앙투안을 ‘연출가로 호명한다. 그리고

80) 「자유극장이야이」, 92면.

“자유극장의 연출이론”이라는 항목을 추가하여 그 연출법을 다음과 같이 서술하였다. 이는 배럿 클라크의 글에는 존재하지 않는 부분이다.

여하간 안팎 연출법의 이론은 아주 자연스럽게 진실한 인생의 단면을 무대 우 삼벽(三壁) 안에서 보여 주는 점에 기초가 있다. 자연스럽게 한 말은 본래의 전설(傳説)의 모든 부자연하게 극단하게 되어온 것에 대한 반항이다 또 진실한 인생의 단면이란 것은 실인생, 실사회의 담판이나 해부의 여실한 표현이다. 또 무대 우 삼벽(三壁) 안이란 것은 그 후에 발달된 크레-그나 라인하르트의 무대와 관객석의 동화를 기초로 한 무대에 술은 안이다. 즉 우에도 말한 반동 시대 요구의 표현이기 때문에 자연스럽던 것이 너무 고담 무미하게 되고 진실 인생의 단면이란 것이 너무 상식에만 빠진 신문기사식의 사실적 표현이 되어버리고 또 삼벽(三壁)한 표현이 너무나 열정이 엷시 되어버린 것도 생각할 수 있다.⁸¹⁾

김우진은 앙드레 앙투안의 연출법을 “아주 자연스럽게 진실한 인생의 단면을 무대 우 삼벽 안에서 보여 주는” 것으로 규정한다. 그러면서 “무대 안 삼벽”이라는 키워드 아래 앙드레 앙투안과 고든 크레이그, 라인하르트의 연출을 하나로 묶는다. 이를 통하여 앙드레 앙투안의 연출을 “반동 시대 요구의 표현”으로서 낡은 것으로 규정하고, 고든 크레이그 및 라인하르트의 연출을 “그 후에 발달된” 오늘날의 것으로서 위치시킨다. 이러한 서술은 기본적으로 1920년대 초반 일본 연극계가 인식한 유럽 연극(사)의 흐름과 크게 다르지 않다. 그렇지만 이는 김우진이 자연주의 연극 자체를 ‘낡은 것’으로 바라보고 부정하였다는 것으로 확대 해석해서는 안 된다. 이와 관련하여 1920년대 초반 일본 연극계를 살펴볼 필요가 있다.

1919년 게이주즈자(芸術座)의 해산은 동시기 일본 신게키 운동(新劇)에 있어서 하나의 이정표였다. “소위 신게키운동의 시대는 이미 끝났다”⁸²⁾라

81) 「자유극장이약이」, 101면.

82) 楠山正雄, 「所謂新劇運動の時代は過ぎたり」, 『文章世界』第14卷3号, 1919.3, p.87.

는 표현이 보여주듯, 기존의 신계키운동을 사실상 실패로 규정한 가운데 새로운 방향이 모색되었다. 유럽과 미국의 다양한 연극 이론서가 번역되었고, ‘다이쇼(大正) 소극장운동’⁸³⁾을 비롯한 일련의 연극운동이 전개되었다. 이는 기본적으로 미국, 특히 1910년대 미국 소극장운동의 영향 속에서 제1차 세계대전을 전후로 한 세계 연극의 흐름을 주목했다. 이 과정에서 동시기 세계 연극의 흐름은 ‘전문화’와 ‘종합화’의 과정으로 인식되었으며, 연출가의 중요성이 부각되었다.

그 대표적인 예로, 동시기 일본에서 두 차례나 번역되었던 하이럼 모더웰(Hiram Moderwell)의 『오늘날의 연극』(*Theatre of To-day*)을 살펴보자.⁸⁴⁾ 하이럼 모더웰은 “현대적인(modern) 무대 연출”을 “인스체니룽(Inscenierung)”이라고 지칭한다.⁸⁵⁾ 이는 독일어로 ‘무대 구성(stage-setting)’을 의미하는데, 이를 통하여 오늘날의 연출이 이전 시기와 근본적으로 달라졌음을 드러낸다. 그러면서 이전 시기 연출에 대하여 다음과 같이 논한다.

이전까지 모든 무대 구성은 희곡 자체와 마찬가지로 서투른 연극인(men-of-the-stage)이 형식적으로 조립한 것이었다. 사실적인(realistic) 연극은 “우리는 삶을 있는 그대로 보여줘야 한다”고 말했고, 이 생각은 수천 명의 연극 종사자들에게 거의 신앙처럼 자리 잡았다. 지금은 상상하기 어려운 고된 투쟁 끝에 이 생각은 승리했고, 최고의 연극을 표방하는 모든 극장은 삶의 외형을 가장 작은 세부까지 재현하려 애썼다. (...) 풍경이나 실내 장면은 생생한 환영(illusion)을 주기 위해 그려졌다. 그것은 때때로 놀랄 만큼 성공적으로 구현되기도 했다. 그러나 배우가 무대에 등장하는 순간, 무

83) 이는 이후 등장한 쓰키지쇼게키조와는 다른 흐름이다. 이에 대해서는 다음 논의를 참조할 것. 曾田秀彦, 『蔵のなかの劇場』, 『民衆劇場—もう一つの大正デモクラシー』, 象山社, 1995.

84) Hiram Moderwell, *Theatre of To-day*, NY: John Lane Company, 1914. 이는 1920년과 1921년, 각기 다른 번역자에 의하여 『현대의 극장(現代の劇場)』과 『근대극 연구(近代劇研究)』라는 제목으로 두 차례 일역되었다.

85) Hiram Moderwell, *Theatre of To-day*, NY: John Lane Company, 1914, p.59.

대 배경은 그 살아 있는 인간의 존재 앞에서 비현실적으로 보이기 시작했다. 환영을 주기보다는, 끊임없는 환멸을 불러오는 과정이 되어버렸다.⁸⁶⁾

하이립 모더웰은 이전 시기의 연출이 “삶의 외형을 가장 작은 세부까지 재현하려” 노력하면서, 역설적으로 “환영을 주기보다는, 끊임없는 환멸을 불러오는 과정이 되어버렸다”고 지적한다. 이는 극장 구조, 원근법, 전체적인 통일성 등을 제대로 이해하지 못한 채, 연극은 “우리는 삶을 있는 그대로 보여줘야 한다”라는 말을 “신앙”처럼 따르기만 했던 “서투른 연극인”이 전체 무대 구성을 책임졌기 때문이다. 이후 이러한 문제점을 해결하는 과정에서 다양한 시도와 혁신이 이루어졌으며, 현대적인 연출가가 등장했다고 서술한다. 연극의 전체를 책임지는 “현대 연극의 절대 권력자”로서 “레지쇠어(regisseur)⁸⁷⁾가 바로 그것으로, 그 존재 유무를 20세기 연극과 그 이전의 연극을 가르는 근본적인 차이로 규정한다.

이와 같은 서술은 동시기 일본 연극론에서 일반론처럼 통용되었다. 김우진의 서술 또한 기본적으로 그 영향 아래 놓여 있다. 그렇지만 이를 바라보는 시선은 사뭇 다르다. 김우진이 연출가 앙드레 앙투안의 아마추어적인 면모를 드러내는 부분을 보자. 이는 외젠 브리외가 배럿 클라크를 위하여 쓴 서문의 내용을 재구성한 것이다.

(마) 그런데 앙투안—누가 믿겠는가?—안투안은 소심한 사람이다. 그를 25년 동안 가까이서 알아 온 사람의 말을 믿어도 좋다. 초창기 앙투안은 관객 앞에 서면 두려움에 사로잡혔다. 수많은 눈길들, 흔히 조롱으로 가득 차 있었고 때로는 노골적으로 적대적이기까지 했던 그 눈길들은 이 젊은 배우에게 큰 불안의 원천이었다. 나는 또한 때때로 그에게, 특히 대담하고 불쾌한 표현들을 그 대중의 면전에 내던져야 하는 어려운 과업이 부과되

86) Ibid., pp.60-61.

87) Ibid., p.64.

었다는 점을 덧붙여야겠다. 그러자 어느 날 그는 그 군중의 시선을 피하기 위해 본능적으로 몸을 돌렸고, 풋라이트에 등을 돌린 채 계속해서 자기 대사를 말했다. 그것은 그 소심함의 극치(climax)라고 할 만한 일이었다. 관습적인 연극의 성전이라 할 코메디 프랑세즈(Comédie-Française)에서, 배우들이 그를 기쁘게 하려고 계속 관객석에 등을 돌린 채 리허설을 했기 때문에 몹시 짜증을 냈던 한 떼아뜨르 리브르 극작가를 나는 알고 있다.⁸⁸⁾

(바) 이런 이악이가 있다. 안환은 한편으로 아주 공중 압해서 북구럼타기를 여간 아니했다고 한다. 었던 쟈 무대 위에서 관객석의 수만흔 얼굴과 눈이 무서워서 관객에게 얼굴을 안보이려고 등을 지고서 과백(科白)을 계속했다. 이것은 물론 그 전의 구식 연출법에서는 아주 쓰러든 것이다. 그러나 무대 상의 철저한 자연주의적 연출에는 그도 그럴듯한 당연한 액손이다. 그래서 이것이 다른 배우들의 모방한 바 되었다. 우에 말한 브류의 이악이를 뜻건대 전통과 인습의 전당인 코메디, 프랑세—좌(座)에서 었던 쟈 자유극장에서 나온 배우들이 안환의 비위를 맞추기 위해서 처음부터 쫓까지 모도 관객의게 등을 지고 서서 연출을 한 일까지 잇섯다고 한다.⁸⁹⁾

(마)는 외젠 브리외가 쓴 서문이다. 여기서 그는 자신의 친우 앙투안의 소심함을 이야기하면서, 그 예시로 초창기 앙드레 앙투안이 배우로 활동할 때의 한 사건을 이야기한다. 무대 위에서 앙투안은 “군중의 시선을 피하기 위해 본능적으로 몸을 돌렸고, 풋라이트에 등을 돌린 채 계속해서 자기 대사를 말”하는 실수를 저질렀다는 것이다. 그런데 (바)를 보듯, 김우진은 이를 “그 전의 구식 연출법에서는 아주 쓰러든 것”이자 “무대 상의 철저한 자연주의적 연출에는 그도 그럴듯한 당연한 액손”으로 이야기한다. 소심함으로 빚어진 실수이지만, 연출 상으로는 당연한 것으로 기술한

88) “Preface (to Barrett Clark)”, pp.viii-ix.

89) 「자유극장이악이」, 100면.

다. 나아가 배우들이 앙드레 앙투안을 “기쁘게 하려고 계속 관객석에 등을 돌린 채 리허설을 했”던 사례를, “배우들이 안판의 비위를 맞추기 위해서 처음부터 끝까지 모두 관객의게 등을 지고 서서 연출을 한 일”로 논한다. 이를 통하여 그러한 연출 기법이 아마추어의 실수에서 우연히 탄생하여 정착한 결과처럼 서술한다.

이러한 서술은 기본적으로 동시기 일본 연극계의 영향 아래 이루어진 것이지만, 이를 논하는 방식은 사뭇 다르다. 동시기 일본에서는 연극의 ‘전문화’와 ‘종합화’를 세계적인 흐름으로 인식하는 가운데, 이전 신계기운동의 실패 원인을 아마추어성에서 찾았다. 그렇기에 아마추어적인 것은 극복의 대상이었고, 이는 앙드레 앙투안과 그의 연출법도 마찬가지였다. 그렇기에 앞서 지적한 것처럼 앙드레 앙투안과 떼아뜨르 리브르는 극복의 대상으로서 논해졌다. 그런데 김우진은 아마추어성을 강조한다. 하지만 이는 식민지 조선의 연극이 아마추어적인 것에서 출발하여 전문적인 것으로 나아가야 한다는 식의 발전론적인 시각에서 나온 결과물이 아니다. 식민지 조선에서 “경제적 사회적으로 실패”한다는 것을 염두에 두고 그러한 실패가 “극 운동 상”에 어떠한 “공적”을 만들어내는지를 주목한 결과이다. 앙드레 앙투안을 보듯, 부족하고 실수가 있더라도 거기에서 새로운 변화가 나타난다는 것이다. 그리하여 식민지 조선에서도 “순진하고 정열 잇는 신(新) 안토완이 나오기를”⁹⁰⁾ 고대한 것이다.

한편 김우진은 앙드레 앙투안의 연출을 논하면서 그가 연출했던 희곡들을 강조한다. 이를 위하여 김우진은 배럿 클라크가 “떼아뜨르 리브르의 이론(The Theory of the Free Theater)”이라는 소제목 아래 아돌프 탈라스(Adolphe Thalasso)의 저서를 인용하여 그 “미학(esthétique)”을 정리한 부분⁹¹⁾을 활용하였다. 이는 본래 ‘극장경영자 앙드레 앙투안이 어떠한 ‘좋은 희곡’을 선정하여 무대에 올렸는지를 보여주는 내용이었다. 그렇기에 그 서술

90) 「자유극장이약이」, 93면.

91) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxv.

은 극적 기법에 초점을 맞추었다. 그런데 김우진은 이를 앙드레 앙투안의 연출과 함께 배치하였다. 이를 통하여 그가 연출했던 작품들이 떼아뜨르 리브르가 그 역사적인 사명을 다하고 사라진 오늘날에도 유효하다는 점을 드러냈다.

이처럼 김우진은 앙드레 앙투안을 연출가로서 논하였다. 그렇기에 이에 대한 평가도 배럿 클라크와 큰 차이를 보인다. 배럿 클라크는 떼아뜨르 리브르가 프랑스 연극에 끼친 영향이 지대함을 강조하면서도 “모든 근대(modern) 운동이 앙투안 덕분이라고 성급하게 결론을 내려서는 안 된다”⁹²⁾고 지적한다. 앙투안이 아니었더라도, 시대적 상황 때문에 늦든 빠르든 그와 같은 운동이 벌어지는 것은 필연적이라고 여겼기 때문이다. 그렇기에 배럿 클라크는 앙드레 앙투안을 마틴 루터에 비유하며, 그가 새로운 변혁을 이끈 것은 사실이지만 ‘혁명의 창시자가 아님을 드러낸다. “단지 반항(revolt)이 공기 중에 떠돌던 시대에 살았을 뿐”⁹³⁾이라며, 앙드레 앙투안을 대체 가능한 인물로 위치시킨다. 이는 배럿 클라크가 1910년대 미국의 맥락에서 앙드레 앙투안을 극장경영자로 바라보았기 때문이다. 당시 프랑스는 새로운 극작가가 등장하고 새로운 희곡이 창작되고 있었던 상황이었기에, 앙드레 앙투안이 없었더라도 이들 작품이 무대에 올라가는 것은 필연적이라고 본 것이다. 여기에는 동시기 미국에서 앙드레 앙투안과 같은 인물이 등장하지 않더라도, 관객의 양성을 통하여 극장의 변화를 이끌어낼 수 있다는 믿음이 존재한다.

그런데 김우진은 연출가로서의 앙드레 앙투안을 근대극운동에 있어서 없어서는 안 될 인물로 의미화한다. 물론 배럿 클라크와 마찬가지로, 김우진 역시도 “루터가 업섯고 안탄이 업섯다고 하드래도 조만간은 그들의 사명을 일워줄 다른 루터나 안탄이 나왓을 것은 분명한 일”이라고 논한다. 하지만 “새 기운 새 운동의” “창출자”가 아닐 뿐, “맨 먼저 착수한 압

92) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xxxii.

93) “Antoine and the ‘Free Theater’”, p.xi.

쟁이”이자 “선구자”로서 그 실천을 강조한다.⁹⁴⁾

말할 것 같으면 입센이 근대극의 조문(祖文; ‘祖父’의 오식·인용자)된 것과 가티 안탄은 근대극의 조모라고 할 수 있다. 입센이 작업으로 신극을 제창할 때 그이는 그것을 새로운 맛으로 요리하고 또 새 작가를 산출한 세움이다. 클아—크것흐니는 공순(恭順)스럽게 모든 근대극운동을 안탄에게 미루는 것이 너무 우상적이 아닐까 하고 주저하는 모양이나 나는 이 점에 잇서서는 모든 근대극운동에서 조모격의 전명(傳命)을 맞추니는 안탄이라고 보겠다. 왜 그런고니 전에도 말했지만 그이는 엇던 주의의 창출자는 아니었지만 주의의 충실한 실현자, 촉진자, 산모이었던 점으로 보아서 입센과 자리를 좌우로 해야 할 이인 줄 맞는다. 상기한 것과 가티 불란서의 근대극 작가의 대부분은 모도 자유극장의 밋해서 부화했고 또 자유극장의 영향으로 생긴 자유무대와 하우프트만의 관계, 독립극장과 쇼—의 관계를 보드래도 알 것이다.⁹⁵⁾

김우진은 배럿 클라크의 평가에 대하여 그가 “공순(恭順)스럽게 모든 근대극운동을 안탄에게 미루는 것이 너무 우상적이 아닐까 하고 주저”한 결과물로 치부한다. 그러면서 “주의의 충실한 실현자, 촉진자, 산모”로서 “새 작가를 산출”했다는 점을 강조한다. 그로 인하여 “불란서의 근대극 작가의 대부분”이 등장하였으며, 나아가 그가 이끈 페야뜨르 리브르 때문에 독일의 하우프트만이나 영국의 버나드 쇼도 등장할 수 있었다는 것이다. 그렇기에 앙드레 앙투안은 입센과 어깨를 나란히 하는, “근대극의 조모”로 규정된다. 이는 김우진이 그의 실천을 주목했기 때문이다. 앙드레 앙투안이 없더라도 다른 누군가에 의하여 변화가 일어날 수 있지만, 결국 앙드레 앙투안이 누구보다 먼저 실천했다는 점을 강조한 것이다.

이와 같은 김우진의 평가는 자신이 논하였던 비평가론과 연결된다. 김

94) 「자유극장이약이」, 94면.

95) 「자유극장이약이」, 99-100면.

우진은 1925년 「아관 '계급문학과 비평가」에서 비평가의 출현을 요구하며 다음과 같이 논한다.

진실한 비평가가 민중의 대언자가 되며, 프롬프터가 되는 데는 결국 그 사회와 민중의 '생(生)의 힘' 문제에 있다는 이유다. 그러나 봉건사회 제도가 필연적으로 자본주의 사회제도로 변하며 자본주의 사회제도가 필연적으로 사회주의 제도로 변한다고 수수방관할 수 없는 것과 갖히 거기에 는 시대의식과 양심의 강약에 따라 노력과 의욕과 전투의 세계가 있을 뿐이다. 한편으로 자연적, 사회상 진화의 경로를 밟는 소극적 태도보다도 프로메토이스의 반발력과 생명력과 의욕력이 더 인생과 사회에 가치가 있다. 민중은 가만히 있지 못한다. 자극과 고무를 바란다. 여기서 힘이 난다.⁹⁶⁾

김우진은 민중의 “진실한 비평가”를 “민중의 대언자”이자 “프롬프터”로 규정한다. 이들은 필연적인 존재이며, “시대의식과 양심의 강약에 따라 노력과 의욕과 전투”를 통하여 민중과 함께 시대의 변화를 이끌어 낸다. 그렇기에 이는 민중과 별개의 존재가 아니다. 민중 가운데 “특별히 주위의 환경에 대하여 감축이 예민한” 존재이자, “계급적 의식이 남보다 예민하고 양심이 남보다 굳센 자”이다.⁹⁷⁾ 그렇기에 남들보다 가장 먼저 반응할 수 있다. 이를 통하여 김우진은 실천을 전면에 내세운다.

이러한 관점은 김우진이 앙드레 앙투안을 바라볼 때에도 동일하게 강조된다. 김우진의 관점에서 앙드레 앙투안은 남들보다 변화의 기운에 예민하게 반응하여 가장 먼저 실천한 인물이었다. 물론 그러한 실천에는 부

96) 김우진, 「아관 '계급문학'과 비평가」(1925.4.), 서연호·홍창수 편, 『김우진 전집』 2, 연극과인간, 2000, 292면.

97) 같은 글, 283쪽. 그 연장선상에서 김우진은 “개인과 민중은 일체이고 불가리(不可離)할 동체(同體)”(같은 글, 286쪽)라고 논한다. 이와 관련하여 김도경은 이러한 김우진의 인식에 담긴 탈식민적 문제의식과 함께, 그 이면에 존재하는 재현론적 한계를 지적한 바 있다(김도경, 「김우진 문학론 연구」, 『우리말글』 제47집, 우리말글학회, 2009).

족한 부분이 있지만, 이로 인하여 커다란 변화가 시작되었다. 그렇기에 김우진은 식민지 조선에서도 앙투안과 같은 존재가 등장하기를 소망하였다. 식민지 조선에서 새로운 연극운동이 필요하다는 것은 “눈 좀 쓴 이는 다 알” 만한 이야기인 만큼, 앙투안과 같이 “민중의 대언자”로서 선두에서 실천할 인물이 필요하다고 생각한 것이다. 아마추어일지라도 “정열 있는 신 앙투안”의 실천 속에서 미래의 종자이자 맹아가 될 “새로운 창작”이 나타나리라고 믿었던 것이다. 이처럼 「자유극장이약이」는 식민지 조선의 연극운동이 나아가야 할 방향을 제시한, 실천적인 텍스트였다.

5. 나가며

「자유극장이약이」는 1910년대 미국의 맥락에서 서술되었던 떼아뜨르 리브르와 앙드레 앙투안을, 1920년대 식민지 조선의 맥락에서 재구성한 결과물이다. 김우진은 배럿 클라크가 기술한 일련의 글을 바탕으로 프랑스 연극을 접하였고, 그렇기에 동시기 프랑스 희곡을 ‘동시대적인 것’으로 바라볼 수 없었다. 하지만 그는 식민지 조선의 현실을 의식하면서 자신의 관점에 따라 이를 새롭게 의미화하였다. 그렇기에 배럿 클라크의 글을 번역하고 있지만, 이는 단순한 수용이 아니라 재구성의 과정이었다.

김우진은 극작가와 희곡을 배출하는 “새로운 창작”의 계기로서 떼아뜨르 리브르를 논하였다. 그렇기에 그는 떼아뜨르 리브르가 소멸된 이후에도 대중과의 접점을 유지하며 창작 활동을 지속하였던 극작가를 주목하였다. 그리고 앙드레 앙투안을 연출가로 제시하며, 새로운 극작가와 희곡의 발굴을 이끈 그의 선구적인 실천을 강조하였다. 그러한 실천 때문에 프랑스 희곡이 “구주 근대극과 가티” “보조를 내놓기 시작”⁹⁸⁾하였으며, 다

98) 「자유극장이약이」, 97면.

른 나라의 연극운동에도 지대한 영향을 미쳤다는 것이다.

이를 바탕으로 김우진은 식민지 조선의 연극운동이 나아가야 할 방향을 제시하였다. 극단 운영의 난항과 그 실패를 상수로 두고, 그러한 실패가 이끌어낼 수 있는 의미를 찾았다. 그것이 바로 미래의 종자이자 맹아가 될 “새로운 창작”이었다. 미숙하고 불완전하더라도 새로운 창작을 촉발할 수 있는 실천의 계기가 되리라고 본 것이다. 그렇기에 김우진은 대중과의 접점을 주목하였다. 극단의 존망과 함께할 희곡이 아니라, 이를 넘어 대중과 호흡하는 희곡을 중요하게 본 것이다. 이에 따라 그는 때아뜨르 리브르의 극작가를 선별하여 소개하였다. 그리고 이를 발굴한 연출가 앙드레 앙투안을 “주의의 충실한 실현자, 촉진자, 산모”로 논하며 그 ‘실천’을 강조하였다.

한편 이는 김우진이 1926년의 시점에서도 여전히 연극운동의 중심을 희곡에 두고 있었음을 보여준다.⁹⁹⁾ 그리고 그 실천으로 일련의 집필에 몰두하면서, 희곡 창작에 초점을 맞추었다. 이러한 측면에서 이 시기 김우진이 식민지 조선에서 공연이 불가능하다는 사실을 알면서도 일련의 ‘습작’을 창작하였고,¹⁰⁰⁾ 그 가운데 희곡 <산돼지>를 지면에 발표하였다는 점을 새롭게 바라보아야 한다.¹⁰¹⁾ 이처럼 「우리 신극운동의 첫 길」을 정점에 두고 김우진의 연극론을 바라보는 종래의 방식에서 벗어나, 「자유극장이약이」를 중심으로 김우진의 연극론 전반을 새롭게 독해해야 한다.

99) 김우진의 첫 번째 연극론인 「소위 근대극에 대하여」(1921)는 연출과 연출가를 강조하면서도 희곡을 우위에 둔 연극운동론이었다. 이에 대해서는 김동현, 「일본 '신극(新劇)'의 자장과 탈피-김우진의 초기 연극론」, 『구보학보』 제31집, 구보학회, 2022, 4장 참조.

100) 관련하여 김재석은 <난파>를 중심으로 김우진의 희곡을 ‘습작’으로 의미화한 바 있다. 김재석, 「아리아 카로 노메(Caro Nome) 활용에 나타난 <난파>의 창작 의도」, 『어문학』 제162집, 한국어문학회, 2023.

101) 관련하여 김우진이 <산돼지>를 자신의 “행진곡”이자 하나의 ‘시작점’으로 규정하였던 것은 주목을 요한다(김우진, 서연호·홍창수 편, 『김우진전집』 2, 연극과인간, 2000, 527-528면). 이와 관련해서는 별도의 지면에서 논하겠다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김우진, 서연호·홍창수 편, 『김우진전집』 2, 연극과인간, 2000.
- 김초성, 「자유극장이약이」, 『개벽』 69호, 개벽사, 1926.5.
- 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」(전9회), 『조선일보』, 1926.7.25.-1926.8.2.
- 楠山正雄, 「所謂新劇運動の時代は過ぎたり」, 『文章世界』 第14卷3号, 1919.3
- 高橋邦太郎, 「佛蘭西演出家論(一)」, 『築地小劇場』 第2卷11号, 築地小劇場, 1925.11.
- 藤本民雄編, 『佛蘭西文學講座』, 佛語研究社, 1924.
- Barrett Clark, *Four Plays of Free Theater*, Cincinnati: Stewart&Kidd Company, 1914.
- Barrett Clark, *The Continental Drama of To-Day*, New York: Henry Holt&Company, 1914.
- Barrett Clark, *Contemporary French Dramatists*, Cincinnati: Stewart&Kidd Company, 1915.
- Hiram Moderwell, *Theatre of To-day*, NY: John Lane Company, 1914.
- “Progress of the Drama League,” *The Drama*, 1911.11.

2. 단행본

- 김재석, 『한국근대연극사』 1, 연극과인간, 2022.
- 서연호, 『김우진—한국 최초의 실험적 예술가』, 건국대학교 출판부, 2000.
- 양승국, 『김우진 그의 삶과 문학』, 태학사, 1998.
- 유민영, 『한국근대연극사 신론』 하, 태학사, 2011.
- 윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학—수산 김우진의 생애와 문학』, 창비, 2010.
- Oscar Gross Brockett·Franklin J Hildy, 전준택·홍창수 옮김, 『연극의 역사』 2, 연극과인간, 2005.

曾田秀彦, 『民衆劇場—もう一つの大正デモクラシー』, 象山社, 1995.

3. 논문 및 기타

- 김도경, 「김우진 문학론 연구」, 『우리말글』 제47집, 우리말글학회, 2009.
- 김동현, 「일본 ‘신극(新劇)’의 자장과 탈피-김우진의 초기 연극론」, 『구보학보』 제31집, 구보학회, 2022.
- 김동현, 「A.A. 밀른 소개를 통한 김우진의 연극관 연구」, 『글로컬 어문학 문화 연구』 제12집, 글로컬 어문학 문화 연구소, 2022.
- 김재석, 「아리아 카로 노메(Caro Nome) 활용에 나타난 <난파>의 창작 의도」, 『어문학』 제162집, 한국어문학회, 2023.
- 이민영, 「조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론」, 『어문론총』 제55호, 한국 문학언어학회, 2011.

- Mark Philip Weitzenkamp, “The Influence of Barret H. Clark on American theatre”, Ph.D., University of Washington, 2003.
- Morris Ray Bogard, “The Drama League of America: A History and Critical Analysis of Its Activities and Achievements”, Ph.D., University of Illinois, 1962.
- Terry Alan Brino-Dean, “Aesthetic re/visioning in the efforts of the Drama League of America, 1910-1931”, Ph.D., Indiana University, 2002.

Abstract

A Study of Kim Ujin's "Jayugeukjang Iyagi"

Kim Donghyun

This article reexamines "Jayugeukjang Iyagi" as a key text in Kim Ujin's theory of theatrical movement. "Jayugeukjang Iyagi" reworks Barrett Clark's discussions in *Four Plays of The Free Theater* and *Contemporary French Dramatists*, rather than merely translating them. In the American context of the 1910s, Barrett Clark presented French theater and the Théâtre Libre as examples of "good drama," and, by extension, assigned significance to André Antoine as a theater manager. Kim Ujin, by contrast, reconstructed these materials within the context of colonial Korea in the 1920s and discussed the sustainability of the theatrical movement at the level of drama. As a result, he presented the Théâtre Libre as a creative impetus that produced new playwrights and plays, and he redefined André Antoine as a "director," a pioneering figure who led the emergence of new playwrights and dramatic works. Through this, Kim Ujin advanced creative work in dialogue with the public as the "seed" and "germ" of the theatrical movement. This demonstrates that "Jayugeukjang Iyagi" was a practical text that sought sustainability within the realities of colonial Korea. On this basis, this article departs from the existing perspective that has regarded "Uri Singeuk Undongui Cheotgil" as the culmination of Kim Ujin's theory of theater, and suggests the possibility of viewing Kim Ujin's theater from a new perspective.

Keywords: 1920s, André Antoine, Barrett Clark, the Drama League of America, Kim Ujin, Jayugeukjang Iyagi, Singuk, Théâtre Libre.

접 수 일: 2026년 4월 7일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

계재결정: 2026년 5월 4일