



김우진 표현주의극의 창작 원리, 생명의 운동

이민영*

〈차례〉

1. 서론
2. 기타무라 기하치를 경유한 김우진의 표현주의론
3. 표현주의 연극의 철학적 원리: 생명의 운동
4. 〈난파〉와 〈산돼지〉, 음악과 리듬의 파동
5. 결론

국문 초록

이 글은 쓰키지소극장의 연출가이자 표현주의 연극이론가 기타무라 기하치의 표현주의 연극론을 매개로 김우진의 표현주의 연극론과 그의 표현주의 극작술의 창작 원리를 밝히고자 한 연구이다.

그동안 희곡 〈난파〉와 〈산돼지〉에 대한 논의는 주로 텍스트 분석을 중심으로 이루어져 왔으며, 생명력 개념은 그의 표현주의 연극론의 핵심으로 이해되어 작품 해석에 활용되었다. 그러나 베르그송과 버나드 쇼의 생명력 개념이 표현주의 연극 미학으로 원활하게 이어지지 않아 생명력 개념과 김우진 표현주의 극의 상관성이 제대로 해명되지 않았다. 이 글에서는 기타무라 기하치의 표현주의 연극론을 참고로 생명력 개념이 아닌, 생명력의 움직임을 의미하는 '생명의 운동(곡선의 리듬)'이 김우진 표현주의 연극의 철학적 원리임을 규명하고자 하였다.

'음악'과 '리듬의 파동'은 김우진 표현주의 연극 미학의 핵심이며, 이는 그의 희곡 〈난파〉와 〈산돼지〉에서 구현되고 있음을 확인할 수 있다. 특히 응축되고 절규하는 언어적 모호성이 만들어내는 대사의 음악성, 현상의 본질을 재현하는 음악의 특성은 인간 영혼의 본질인 생명의 운동이라는 표현주의의 철학적 원리로, 소리와 리듬의 파동을 통해 구현되고 있음을 보여준다.

주제어: 〈난파〉, 〈산돼지〉, 곡선의 리듬, 기타무라 기하치, 김우진, 생명력, 표현주의

www.kci.go.kr

* 경북대학교 교무처 기초교육센터 강사

1. 서론

최초의 표현주의 희곡 <난파>와 김우진이 보여준 근대극에 대한 새로운 시각은 그를 당대 식민지 연극계와는 다른 독보적인 지위에 올려놓게 된 중요한 이유였다. 여기에는 스트린드베리(Johan August Strindberg)나 버나드 쇼(George Bernard Shaw) 등 그의 작품과 수상에서 발견되는 서구 극작가들의 영향에 주목한 비교문학적 방법론이 큰 역할을 했다. 이 방법론은 김우진의 작품과 사상을 이해하는 데 많은 도움을 주었음에도 결과적으로 김우진의 돌출성을 더욱 부각하는 결과를 낳았다.

이러한 문제를 극복하기 위해 몇몇 연구자들은 일본을 경유하면서 세계 연극사의 조류 속에서 김우진을 읽어내려고 시도했다. 일본이라는 매개를 고려하지 않고 그가 서구 연극을 직접적으로 수용했다고 볼 경우, 김우진의 돌출성은 더욱 도드라질 수밖에 없기 때문이다. 서연호는 김우진의 동경 유학 체험과 그의 문학 사상과의 상관성에 주목해야 한다고 보았으며¹⁾, 이러한 맥락에서 김우진과 다이쇼기 일본 사상계와 문단과의 영향 관계에 주목한 연구들이 산출되었다.

윤진현은 다이쇼 데모크라시와 시라카바파(白樺派)가 김우진에게 영향을 끼쳤을 가능성을 제시함으로써 일본 사상계와의 관계 속에서 김우진을 설명하고자 하였으며²⁾, 권정희는 베르그송의 사상과 다이쇼기 일본의 생명담론, 오스키 사카에(大杉栄)의 생철학, 시라카바파와의 접점과 균열 등 일본을 매개로 김우진의 사상적 배경을 설명하였다.³⁾ 서양의 철학이 일본에 미친 영향과 그것이 김우진을 통해 식민지 조선으로 전이되는 과정을 살핌으로써 김우진을 이해하고자 한 것이다.

1) 서연호, 「김우진의 동경유학기 체험과 문학사상」, 한국극예술학회 편, 『극작가총서Ⅰ-김우진』, 연극과인간, 2010, 7면.

2) 윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학』, 창비, 2010, 111-130면.

3) 권정희, 『생명력인가, 이성인가』, 소명출판, 2020, 269-328면.

또한 서구의 근대극 이론이 일본을 매개로 김우진에 도달하는 경로를 추적한 연구들도 진행되었다. 이민영은 김우진이 쓰키지소극장의 관극 경험을 통해 근대극론을 학습해 갔으며, 이를 통해 서구 근대극 이론을 자기화했다고 설명했으며⁴⁾, 윤민주는 오사나이 가오루(小山内薫)의 활동과 결합하여 김우진의 연극론이 조선에서 전유되는 과정을 설명하였다.⁵⁾ 한편, 김동현은 김우진의 근대극론이 시마무라 다미조(島村民藏)가 칼 하게만(Carl Hagemann)의 저서를 발췌, 번역한 『근대연극의 이론과 실제(近代演劇の理論と實際)』(1920)의 발췌이며, 쓰보우치 쇼요(坪内逍遙)와의 관계 속에서 논의되어야 한다고 주장했으며, 「구미현대극작가(소개)」(1926)의 첫 부분은 키쿠치 칸(菊池寛)과 아마모토 슈지(山本修二)의 『영국 아일랜드 근대극 정수(英国愛蘭近代劇精髓)』(1925)를 바탕으로 작성되었음을 밝힘으로써, 김우진 근대극론의 출처를 밝히고 그 이론의 독창성에 중대한 의문을 제기하였다.⁶⁾

이러한 선행 연구들은 일본과의 영향 관계 속에서 김우진을 이해해야 함을 알려준다. 그중 권정희와 김동현의 연구는 김우진의 문학과 연극론이 형성된 배경에서 일본의 영향력을 중요하게 부각하고 있다. 그러나 이들 연구가 김우진에게 부여된 신비함과 아우라를 걷어내는 데 중요한 역할을 하였음에도 불구하고, 그 과정에서 김우진의 생명력 개념과 일본의 생명 담론을 동일시한다거나, 김우진의 연극론이 일본 연극론의 번역에 가까운 이식이라는 혐의를 질게 드러냄으로써 김우진의 희곡이 작가의 인식이 개입된 문화적 변용의 결과물이라는 점을 간과하였다. 이는 일

4) 이민영, 「조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론」, 『어문론총』 제55호, 한국문학언어학회, 2011, 549-571면.

5) 윤민주, 「한, 일 표현주의극의 전유 방식 비교 연구-김우진과 오사나이 카오루를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012, 37-78면.

6) 김동현, 「일본 '신극(新劇)'의 자장과 탈피-김우진의 초기 연극론」, 『구보학보』 제31집, 구보학회, 2022, 15면.; 김동현, A.A. 밀론 소개를 통한 김우진의 연극관 연구-김우진의 「구미현대극작가(소개)」론」, 『한국연구』 제1호, 한국연구원, 2022, 134면.

본을 매개가 아닌 원전으로 보았기 때문에 발생한 결과라 할 수 있다. 이 식의 관점에 초점을 맞출 때, 서구의 근대극 이론이 김우진의 작업에 어떻게 수용되었는가를 변용의 양태는 설명할 수 없으며, 이는 결과적으로 문화적 산물로서 <난파>와 <산돼지>를 이해하고, 식민지 조선과 조우하는 김우진의 특성을 해명하기 어렵게 만든다.

선행 연구에서 주목했듯 김우진에게 일본 경험은 매우 큰 영향을 미쳤다. 그러나 그것은 어디까지나 원전이 아닌 매개이며, 경유의 과정일 뿐이다. 김우진의 독일 유학 계획⁷⁾은 그가 일본을 원전으로 보고 있지 않았음을 드러내는 증거이다. 따라서 김우진의 희곡, 특히 표현주의 희곡 <난파>나 표현주의적 기법을 시도한 <산돼지>는 서구의 연극이론을 자기 식으로 소화해 산출한 문학적이고 문화적인 결과물로 보아야 한다.

이 글에서는 김우진의 독서 경험, 특히 일본에서 번역된 서구 표현주의 연극론이 김우진에게 어떻게 수용되었으며, 그것이 김우진에게 표현주의 희곡의 원리로서 어떻게 이해되었는지, 나아가 희곡 <난파>와 <산돼지>에서 어떻게 적용되었는지를 확인하고자 한다. 이를 위해 이 글에서는 그간 일부 연구자들에 의해 언급만 되었을 뿐⁸⁾, 김우진 독해에서 논의되지 못했던 일본 표현주의 번역가이자 쓰키소극장의 연출가 기타무라 기하치(北村喜八)의 저서 『표현주의 희곡(表現主義の戯曲)』(1924)과 『새로운 연극으로(新しい演劇へ)』(1926)를 참고로 김우진 표현주의 연극의 철학적 원리를 살피고, 이 철학적 원리가 김우진의 희곡에서 어떻게 수용되고 변용되었는가를 탐색할 예정이다.

7) 홍해성, 「최후의 대화와 회상」, 서연호·이상우 편, 『홍해성 연극론 전집』, 영남대학교 출판부, 1998, 320면.

8) 김재석, 「김우진의 표현주의극 창작 동인과 그 의미」, 『어문론총』 제49호, 한국문학언어학회, 2008, 333면.; 윤민주, 앞의 논문, 27-28면.

2. 기타무라 기하치를 경유한 김우진의 표현주의론

김우진의 글에는 버나드 쇼, 스트린드베리, 입센(Henrik Ibsen) 심지어 셰익스피어(William Shakespeare)에 이르기까지 많은 서양 극작가들이 언급되고 있다. 이는 그가 일본 유학 시절 접한 일본의 근대극운동을 통해 간접적으로 수용된 것이었다. 여기에는 그의 독서 경험뿐 아니라 쓰키지소극장에서서의 관극 경험도 중요하게 작용했다. 이러한 점은 김우진의 근대극론이 서구 근대극의 영향을 받은 일본 근대극운동과 밀접한 관계 속에서 형성되었음을 보여준다.

특히 미완성된 「구미현대극작가(소개)(歐美現代劇作家(紹介))」는 김우진이 일본어로 번역된 서구 연극론 중 무엇에 집중하고 있었으며, 그의 연극적 지향이 어디에 있었는가를 확인할 수 있는 글이라는 점에서 매우 중요하다. A. A. 밀른(A. A. Milne)에 대한 김우진의 서술이 기쿠치 칸과 야마모토 슈지의 글에서 비롯되었다고 밝힌 김동현의 연구는 이러한 사실을 뒷받침한다. 그런데 이어지는 루이지 피란델로(Luigi Pirandello), 카렐 차페크(Karel Capek), 유진 오닐(Eugene Gladstone O'Neill)에 관한 설명이 김우진의 근대극론과 어떠한 관계를 형성하는지는 여전히 명확하게 밝혀진 것이 없다. 나아가 김우진의 이 글이 유진 오닐에서 끝나는 것이 아니라 ‘계속 연재 예정’)이었다는 점 역시 주목해야 하는데, 이는 그의 구미 연극론 소개가 단순히 하나의 독서 경험을 정리한 것이 아니라 자신만의 식민지 근대극론을 수립하고 전개하는 과정과 방향을 드러낸 글이라는 점에서 중요하기 때문이다. 따라서 김우진의 지향점 역시 연재 완료된 작가에 한정할 것이 아니라 연재 예정이었던 작가들까지 포함해 글의 전개 방향을 살펴보아야 한다.

9) 이 글에서 김우진은 차회에 표현주의에 대한 글을 쓸 예정임을 밝히고 있다. 김수산, 「現代歐米劇作家紹介 其四 (七)-『皇帝 쏘스』에 對하여, 無言劇的 表現의 成功」, 『시대일보』, 1926.6.20.

김우진이 연재 시작 부분에 밝히고 있듯이 「구미현대극작가(소개)」는 서구 연극론의 “단순한 번역이 아니라” 식민지 조선의 근대극운동을 위해 “시대적 의의와 역사적 과정으로서의 의의”¹⁰⁾를 담아 선별된 내용이다. 김우진은 당시 4명의 작가를 연재했는데, 이들 중 그가 방점을 두고 있었던 작가는 A. A. 밀른과 유진 오닐이 아닌 루이지 피란델로와 카렐 차페크였다. 김우진은 피란델로를 “연극상의 번역자”이자 “피란델리즘”의 창시자로¹¹⁾, 카렐 차페크를 오스트리아의 식민지였던 체코의 민족어 “체코어를 사용한 극작가”이자 “체크족의 대변자”로 높이 평가한다.

이 민족의 생명이 국어와 어떤 관계를 가졌든가를 짐작할 수도 있다. …(중략)… 애란문예부흥이 애란 민족의 정신적 소생을 의미하듯이 체크어의 부흥은 체크족의 부흥을 의미한 것이다. …(중략)… 정치적 압박 미테서 잇는 그 생명력의 표현을 예술에 구하게 되자 오국 관헌은 그네들의 국민극장 설립에까지 저해 압박을 맞기지 안했다. 할 수 업시 그네들은 일반극(一般劇) 기부금을 모아서 고대의 도시 프라하에다가 자기네들의 극장을 세웠다. Narodni Divadlo가 이것이다(국민극장).¹²⁾

카렐 차페크를 통해 식민지 체코와 민족어로서 체코어를 발견하는 과정은 패드라의 콜럼이 쓴 『아일랜드 시의 앤솔로지』(1922)의 서문 「애란의 시사」에서 아일랜드가 게일어 문학을 발견하는 과정과 유사하다.¹³⁾ 특히 체코 국립극장이 수립된 배경에 체코어 연극이 있었다고 설명하는 과정

10) 김초성, 「歐米現代劇作家(紹介)-數言」, 서연호·홍창수 편, 『김우진 전집』II, 연극과 인간, 2000, 112면.

11) 김초성, 「歐米現代劇作家(紹介)-루이지 피란델로 4」, 『김우진 전집』II, 위의 책, 126-127면.

12) 김초성, 「歐米現代劇作家(紹介)-카렐 차페크 1」, 『김우진 전집』II, 위의 책, 148-149면.

13) 김우진, 「애란인으로서의 버나드 쇼우」, 『김우진 전집』II, 위의 책, 15-24면.; 권정희는 이 글이 1922년 4월에 일본어로 번역되어, 1924년 8월 잡지 『마사고(眞砂)』 실렸음을 밝혔다. 권정희, 앞의 책, 233-242면.

은 식민지 연극인으로서 김우진의 연극관을 드러낸다. 민족어를 통해 민족 문학, 민족 연극의 발견으로 이어지는 이 글의 흐름은 식민지 조선의 근대극이라는 당위성으로 치환될 수 있다는 점에서 중요하다. 따라서 「구미현대극작가(소개)」는 김우진 근대극론의 원전이 무엇인가라는 원전의 정체보다는 식민지 조선의 근대극에 대한 김우진의 구상을 드러내고 있다는 점에 주안점을 두어야 한다.

자국어인 켈트어는 금지되고, 오태리(奧太利; 오스트리아)인이나 독일인의 세력이 국내에 충일해, 정치적으로는 어쩔 수 없었다. 그래서 그들은 국민적 표현을 예술의 집에, 특히 연극 속에서 구하려고 했던 것이다. 이 요구가, 매우 강력했기 때문에, 오태리 정부는 국립극장 설립을 극력 반대한 것이다. 그래서 그들은 일반 기부금을 찾아 자신들의 힘으로, 프라하에 하나의 극장을, 지금까지도, 가장 자랑스러운 건물을 건설한 것이다. 이것이 Narodni Divadlo(; 체코 국립극장)이다.¹⁴⁾

「구미현대극작가(소개)」중 카렐 차페크를 다룬 도입부는 기타무라 기하치가 『새로운 연극으로』에서 설명한 「프라하의 연극과 차페크 형제」의 내용과 거의 비슷하다. 기타무라 기하치가 쓴 위의 글은 오스트리아와 독일의 압박 아래에서 체코어가 금지되었고, 국민적(민족적이라는 표현이 더 적합해 보이지만, 원문의 표현 그대로 썼다) 표현을 연극 속에서 구하고자 했던 체코인들이 자신들의 힘으로 프라하에 국립극장을 완성하는 과정을 적은 것이다.

김우진이 체코 국립극장을 통해 민족어 극장의 가능성을 엿보았던 반면, 기타무라 기하치는 현대 연극의 한 조류로 차페크와 체코 국립극장을 소개했을 뿐이다. 특히 기타무라가 “국립극장”으로 표기한 것과 달리 김

14) 北村喜八, 「ブラアグの演劇とチヤペク兄弟」, 『新しい演劇へ』, 原始社, 1926, 130-131면.

유진은 이를 “국민극장”으로 번역했는데, 여기에는 국립극장을 요구할 수 없었던 식민지의 상황, 국가의 조력이 불가능한 상황에서 민족 극장의 당위성을 강조할 수밖에 없었던 김우진의 의도가 드러난다는 점에서 흥미롭게 읽힌다. 김우진은 독일에서 돌아온 후 소극장과 연극박물관을 직접 경영할 계획이었고¹⁵⁾, 쓰키지소극장에서 활동하던 홍해성과도 근대극운동을 위한 계획을 상의해 두었던 것으로 보인다.¹⁶⁾ 따라서 체코 국민극장에 대한 김우진의 서술은 민족어 극장을 통해 식민지 조선의 근대극을 수립하고자 했던 김우진의 구상을 엿볼 수 있게 한다는 점에서 주목해야 한다.

김우진이 기타무라 기하치의 글을 참고했음은 유진 오닐을 다룬 글에서도 확인할 수 있다. 특히 오닐의 생애에 관한 서술과 그를 비판하는 관점은 기타무라 기하치와 유사한 시각을 보여준다.

오닐을 일본 사람이나 미국 사람들은 미국의 최초의 표현주의자라고 한다. 그러나 표현주의라는 말의 정의가 틀리지 않는 동안은 오닐을 순연한 표현주의자라고 하는 것은 너무 독단적일가 쉽다.¹⁷⁾

그는 純然한 表現主義者도 아니고 同時에 徹底한 『리얼리스트』도 아니다.¹⁸⁾

유진 오닐의 인간의 마음의 모습을 여실히 그려낸 주관적인 작품, 예를 들어 황제 조온즈와 같은 것을 가리켜 표현주의라는 비평가가 있다. 오닐의 주관적인 색채가 강한 작품은 표현주의와 동일한 방동에 있을지도 모르지만, 그를 순수하게 표현주의적 작가라고 부르기에는, 한층 더 객관적

15) 홍해성, 「최후의 대화와 회상」, 앞의 책, 320면.

16) 김우진, 「조명희에게 보내는 편지」(1926.8.1), 『김우진 전집』Ⅱ, 앞의 책, 530면.

17) 김초성, 「歐米現代劇作家(紹介)-유진 오-닐 2」, 『김우진 전집』Ⅱ, 위의 책, 163면.

18) 김수산, 「現代歐米劇作家紹介 其四-通俗的 寫實主義, 오-닐의 特色(六)」, 『시대일보』, 1926.6.14.

인 요소를 가지고 있다. 오늘은 객관적인 일면에 있어서 리얼리스트이며, 주관적인 일면에 있어서 표현주의자이다. 그의 전체는 리얼리즘과 표현주의의 혼혈이다.¹⁹⁾

김우진은 유진 오닐이 순연한 표현주의자가 아니며, 철저한 리얼리스트도 아니라고 주장한다. 기타무라 기하치 역시 오닐의 작품에 나타나는 ‘심리 현상의 절규가 독일 표현주의 작품과 달라 그를 순연한 표현주의 작가로 볼 수 없으며, 그래서 그는 ‘자연주의와 표현주의의 혼혈아에 불과하다고 정리했다.

그런데 우리는 이 『傑作』을 보고 銀彈丸 代身으로 밋지 안는 表現主義 새문에 경을 친다. 이것을 表現主義 作品이라고 하는 까닭이다. 그러나 獨逸의 表現主義에서—『카이젤』이나 『코코슈카』나 『하-센클에펠』이나의 作品中에서 發見하는 自我의 原始的 神秘化를 이곳에서 發見할 수 없다. 그 手法—例하면 動作의 迅速 『판토마임』式의 心理現象의 絶叫는 表現主義 作品과 類似한 곳이 있다. 그러나 『類似』는 『同一』이 아니다 표현주의는 (이것은 仔細히 여기서 쓰지 못하겠고 次回에서 紹介하려고 한다만) 簡單히 말하면 廣意에 잇서서 前世紀末의 自然主義에 對한 反動이다. 그럼으로 客觀을 벗어나는 곳에 純然한 自我의 動作이 생기게 된다. 自我는 形體와 觀念을 벗어난 超越的 存在이기 새문에 自然한 經路로서 表現上의 動作이 迅速해지고(所謂 『이히드라마』 또는 絶叫해진다.(所謂 『슈라이드 라마』).²⁰⁾

김우진은 <황제 존스>가 표현주의적 수법을 사용하고, <원숭이>도 표현주의 계열에 속하는 작품이지만, 게오르크 카이저(Georg Kaiser), 오스

19) 北村喜八(1926), 「ユージン・オニールに就いて」, 앞의 책, 203면.

20) 김수산, 「現代歐米劇作家紹介 其四 (七)-『皇帝 쏘스』에 對하여, 無言劇的 表現의 成功」, 『시대일보』, 1926.6.20.

카르 코코슈카(Oskar Kokoschka), 발터 하젠클레버(Walter Hasenclever)의 작품과 같은 ‘자아의 원시적 신비화가 발견되지 않는다’는 점에서 오늘날 표현주의와 유사할 뿐 표현주의자로 볼 수는 없다고 주장하고 있다.

이 글에서 또 하나 주목해야 할 점은 김우진이 다음 회에 표현주의를 소개할 예정이었으며, “이히드라마”와 “슈라이드라마”란 용어를 쓰고 있다는 점이다. 이 용어는 기타무라 기하치가 표현주의극을 분류한 기준으로, 그는 ‘자기고백극(イツヒドラマ; 이히드라마)’, ‘규환극(シュライドラマ; 슈라이드라마)’, ‘행위의 희곡으로 표현주의극을 나누었다.

이히드라마(Ich-Drama)는 무대 위의 모든 사건과 인물이 객관적 실체가 아닌 주인공의 주관적 시선과 내면세계를 투영한 결과물이며, 그래서 주인공 이외의 인물들은 이름 없이 전형적 역할을 하거나 주인공의 심리 상태를 드러내는 도구적 존재로 등장하는 작품이다. 이때 극중 시간과 공간은 주인공의 의식의 흐름에 따라 몽환적이거나 왜곡된 형태로 나타난다. 기타무라는 이히드라마를 다시 세 종류로 나누었는데, 종교적 이히드라마로 라인하르트 조르게(Reinhard Sorge)의 <거지>, 파울 코른펠트(Paul Kornfeld)의 <유혹>, <천국과 지옥>을 제시하고, 사회적 이히드라마에 발터 하젠클레버의 <아들>, 안톤 빌트간스(Anton Wildgans)의 <진노의 날>, <사랑>, 한스 요스트(Hanns Johst)의 <젊은 세대>를 넣는다. 사극 계열로는 한스 요스트의 <쓸쓸한 사람>, 헤르만 폰 보에티히(Hermann von Boetticher)의 <프리드리히대왕>이 포함되어 있다.

슈라이드라마(Schrei-Drama)는 내면의 고통이나 폭발적인 감정을 극단적으로 분출해 영혼을 직접적으로 발현하는 경향의 연극이다. 이러한 극에서는 논리적 언어가 파괴되고, 짐승의 울부짖음과 같은 비명이 극의 분위기를 장악한다. 이러한 경향의 작품으로는 코코슈카의 <살인자, 여성의 희망>, <불타는 떨기나무>, <옴>, <오르페우스와 에우리디케>가 거론되었다.

마지막으로 ‘행위의 희곡으로 발터 하젠클레버의 <인간>과 게오르크

카이저의 <산호>, <가스 I>, <가스 II>, <아침부터 자정까지>, <칼레의 시민>, <유아나>가 제시된다. 여기서 제시된 하젠클레버와 카이저는 김우진이 표현주의 연극을 설명할 때 거론한 작가들과 일치하는데, 이 점은 <난파>와 <산돼지>를 둘러싼 의문을 해명하는 데 도움을 준다.

이와 관련해 눈여겨 볼 부분은 김우진이 자연주의와 표현주의를 거의 동시에 논의하면서도 글의 발표 순서를 미세하게 조정하고 있었다는 것이다. 그는 이미 “지난 시대의 낡은 이야기”가 “우리 신극운동에 암시”를 주고, 연극운동의 “새 맹아(萌芽)가 발현되기를” 희망하며, “무대상의 자연주의를 확립”했던 앙드레 앙투완의 자유극장(Théâtre-libre)을 시작으로 유럽 자유극장운동의 성과를 설명한 「자유극장 이야기」를 발표한다.²¹⁾ 그러나 이미 그의 관심은 낡은 자연주의가 아닌 새로운 시대의 연극, 표현주의를 향해 가고 있었다.

3. 표현주의 연극의 철학적 원리: 생명의 율동

표현주의 희곡이라 했을 때, <난파>와 <산돼지> 사이에는 상당한 거리가 있다. 김우진은 <난파>에 ‘3막의 표현주의극이라는 수식을 붙여, 표현주의 희곡이라는 자신의 창작 의도를 명시한 반면, <산돼지>는 자연주의, 상징주의(산돼지 가면), 표현주의(2막의 몽환극적 기법이 혼재된 작품으로 완성하였다. 김우진 스스로가 <산돼지>를 “포부를 가지고 쓴 최초의 것”²²⁾이라 밝혔다는 점에서, 이 작품이 드러내는 세계를 살펴보는 것은 매우 중요하다.

김재석은 <난파>와 <산돼지>의 이러한 거리를 습작과 탐색의 단계로

21) 김수산, 「자유극장 이야기」, 『개벽』 제69호, 1926.5, 91-93면.

22) 김우진, 「조명희에게 보내는 편지」(1926.8.1), 『김우진 전집』II, 앞의 책, 529면.

설명했다. 식민지적 상황에서 <난파>의 무대 형상화가 불가능하다는 것을 김우진 스스로가 알고 있었기 때문에, <난파>는 표현주의극의 공연 가능성을 확인하기 위한 일종의 도상 훈련이며, 자연주의와 표현주의적 기법을 함께 사용한 <산돼지>는 식민지의 연극 상황을 고려한 작품이라는 것이다.²³⁾ 이는 <난파>를 김우진의 연극적 지향의 최종점으로 상정했을 때 내릴 수 있는 결론이다. 그러나 <산돼지>의 작의에서 드러나는 김우진의 포부는 그가 <난파>가 아닌 <산돼지>에 역점을 두었음을 드러낸다.

김우진은 <난파>와 마찬가지로 <산돼지> 역시 공연할 수 없는 작품임을 명확하게 인지하고 있었다. 그는 <산돼지>가 “지금 조선의 무대”에서 “연출자”와 “무대”적 조건으로 인해 공연이 불가능하지만, 그럼에도 “이것은 내 행진곡이요 일후에 었던 극을 쓰든지, 이곳에서 출발한 자연주의극, 상징극, 표현주의극 어니 것이 되든지 간에, 주의(注意)해둘 것”²⁴⁾이라 적으며, 식민지 근대극의 출발로 이 작품을 들고 있다.

이와 관련해 김우진의 ‘생명력(Life Force)’ 개념은 그의 사상적, 연극적 지향을 이해하기 위한 중요한 키워드이다. 김우진 연구에서 공통으로 논의되고 있는 생명력 개념을 일본 사상사와 관련지어 설명한 연구를 살펴보면, 윤진현은 니체(Friedrich Nietzsche)와 베르그송(Henri Bergson)의 생명력 개념이 니시다 기타로(西田幾多郎)와 일본 시라카바과의 생명 담론을 거쳐 김우진에게 도달했다고 보았으며²⁵⁾, 권정희는 베르그송을 매개로 기타무라 도호쿠(北村透谷)의 ‘내부 생명론’과 오스키 사카에의 ‘생의 철학이 접목되었다고 설명했다.²⁶⁾ 특히 기타무라 도호쿠의 내부 생명의 문제가 오

23) 김재석, 「아리아 카로 노메(Caro Nome) 활용에 나타난 <난파>의 창작 의도」, 『어문학』 제162집, 한국어문학회, 2023, 271-281면.

24) 김우진, 「조명희에게 보내는 편지」(1926.8.1), 『김우진 전집』Ⅱ, 앞의 책, 529-530면.

25) 윤진현, 「타이쇼오 시대의 식민지 지식인」, 앞의 책, 111-130면.

26) 권정희, 「‘생명력’의 사유와 일본의 ‘생명’ 담론-다이쇼기 베르그송의 ‘생’의 철학의 수용을 중심으로」, 앞의 책, 269-300면.

스키 사카에의 유물론과 결합함으로써 공동체의 균열과 역사의식의 충돌로 이어진다는 권정희의 논의는 매우 설득력 있다. 이 지점에서 김우진의 생명력 개념을 되짚어볼 필요가 있다. 베르그송과 일본 생명담론의 영향을 전제로 한다면, 김우진의 독서 경험에서 기타무라 기하치야말로 생명력 개념이 표현주의 연극에서 어떻게 적용되는지를 확인할 수 있는 매개이기 때문이다.

‘생명의 의식, 나는 이것에 희망을 둔다. 저거도 우리는 이곳에 운명의 전환을 보아야 한다. 물론 생명의 원동력인 그 무엇에도 관계는 있겠지. 즉 철학자가 일으키는 바 Ding an Sich (물 자신(物自身), 혹은 ‘본체’에도 운명의 땃줄은 달렸겠지. 그러나 Ding an Sich나 본체는 우리의 가지계(可智界) 이외의 그 무엇이다.’²⁷⁾

우리가 알 수 있는 세계는 주관에 의하여 포착된(捕捉) 것이다. 객관적 세계라고 하는 개념은 이미 그것이 주관으로 향해진 것임을 의미하고 있다. 따라서 객관의 세계와 주관의 자아란 분리 대립하고 있는 이원적인 것은 아니다. 우리에게 존재하는 세계는 자아에 의하여 인식된 세계이며, 자아의 인식에 의하여 객관 세계의 존재는 가능해지는 것이다. 이것이 우리의 '지식(知れる)인 '현상의 세계이다. 물질(物)에는 우리의 주관에 의하여 포착되는 것 이외에, 물 자체(Ding an sich)의 세계를 가지고 있다. …(중략)… 이것은 플라톤의 '이데아의 세계이며, 선형적인(a priori) 세계이다. 그러므로 세계가 자아에 의하여 포착된 세계라는 것을 안다면, 객관의 세계가 일체 없음을 알게 된다. …(중략)… 이리하여 자아와 자아에 의하여 파악된 세계(물 자체와 자아를 가진 것)는 보다 큰 하나의 통합체가 되는 것이다. 여기에 표현주의의 정신이 있는 것처럼 생각된다. 그리하여 자아에 표현주의의 정신이 있는 것처럼 생각된다.’²⁸⁾

27) 김우진, 「곡선의 생활」(1925.6), 『김우진 전집』II, 앞의 책, 378-379면.

28) 北村喜八, 「表現主義の哲理」, 『表現主義の戯曲』, 新詩壇社, 1924, 17면.

김우진은 칸트의 『순수이성비판』의 선험적 감성론 중 물자체(Ding an Sich) 개념과 선험적 감성론²⁹⁾을 끌어들이며 ‘생명력’을 설명하는데, 이 부분은 기타무라 기하치가 표현주의의 철학적 원리로 표현주의의 정신을 설명하는 도입부의 내용이 축약된 것이다. 기타무라의 이 설명은 그동안 김우진의 생명력 개념의 배경 중 하나로 여겨졌던 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer)가 『의지와 표상으로서의 세계』에서 드러낸 사유 체계와 유사하다.

모든 객관은 이미 다시 물자체의 단순한 현상이지 더 이상 그 자체가 아니기 때문에, 이러한 물자체-우리는 칸트 식의 표현을 고정된 문구로 사용하고자 한다는 그 자체로는 결코 객관이 아니다. …(중략)… 그런데 바로 이것이 인간의 의지이다. …(중략)… 플라톤이 빈번히 지적한 것처럼, 상이한 현상들 속에서 동일한 것을 인식하고, 유사한 것 속에서 상이한 것을 인식하는 것이야말로 철학에 대한 조건이다. …(중략)… 여태까지 의지라는 개념이 힘이라는 개념에 포함되어 있었지만, 반면에 나는 이를 반대로 돌려, 자연 속에 있는 모든 힘을 의지로 생각할 작정이다.³⁰⁾

기타무라 기하치의 사상적 배경을 쇼펜하우어 하나로 축약할 수는 없겠지만, 최소한 그가 쇼펜하우어를 수용하고 있었음은 확실하다. 기타무라를 경유하던 김우진의 철학적 배경에도 쇼펜하우어는 깊이 개입된다.³¹⁾ 무엇보다 중요한 것은 이것을 김우진이 어떻게 자신의 논리로 만들었는 가일 것이다.

29) 칸트, 최재희 역, 『순수이성비판』, 박영사, 2019, 22-31면.

30) 아르투어 쇼펜하우어, 홍성광 옮김, 『의지와 표상으로서의 세계』, 을유문화사, 2009, 204-205면.

31) 김성희는 김우진 생명력 개념을 쇼펜하우어로 설명한다. 김성희, 「김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특징-그의 현대의식과 리얼리즘 희곡을 중심으로」, 한국극예술학회 편, 『극작가총서Ⅰ-김우진』, 연극과인간, 2010, 159면.

elan vital(생(生)의 류(流))의 생각은 이천년 전 희랍철학자가 짐작하였고
 십구세기에 염세 시인이 Wille zum Leben(생(生)의 의지)으로서, 이십세기 초
 에 불란서 철학자도 약동하는 생으로서 각각 생각하였다. 우리는 이제 ‘살
 나는 힘’을 늦긴다. 그러나 생은 유동(流動)이고 법칙은 고정(固定)이다. 흘
 르는 물이 약하면 약할수록 고정되어 가든 법칙은 더욱 고정되어 간다.
 도덕에 곱팡이 실고 관념이 시드러지고 율법과 제도에 빈틈이 버려진다.
 …(중략)… ‘생명의 의식’은 세계의 파괴요 또는 창조다 창조가 아니고 개
 혁이 아니다. …(중략)… ‘생명의 의식’ 나는 이것에 희망을 둔다. 저저도
 우리는 이곳에 운명의 전환을 보아야 한다. …(중략)… “내 우에 창공(蒼
 空), 내 안에 살나는 힘.” 창공은 직선(直線)이고 힘은 곡선(曲線)이다. 곡선
 업는 곳에 무슨 힘이 있스랴. 힘 업는 생이 어디 있스랴. 곡선 잇는 생이
 기 때문에 영원한 되푸리의 싸움이다. 직선인 모든 것을 버려라. 지금은
 생명의 물굽히기 한번 더 힘있게 더 세계 이어나야 할 시대다. 이천여년
 간 양로나 질로나 다시 비레가 업섯슬 만큼 큰 곡선의 시대가 왔다. 모
 든 직선의 생활을 피하라. 이상이나, 관념이나, 절대나 다 지버 치워라. 그
 리고 생명의 흐름에 기회(機會) 타라.³²⁾

김우진이 말하는 빌레 줌 레벤(Wille zum Leben)은 쇼펜하우어의 “생애의
 의지”를 의미하며, 엘랑 비탈(elan vital)은 베르그송이 『창조적 진화』에서
 설명한 “생의 비약(도약)”을 말한다. 생명력으로 번역될 수 있다는 점에서
 두 개념은 동일한 것처럼 보이지만, 실제로는 다른 층위를 지향하고 있다.
 쇼펜하우어의 빌레 줌 레벤은 존재를 고통으로 이끌고, 부정이 구원의 길
 임을 논증하면서, 결핍과 고통 속에서 끝없이 순환하는 에너지를 이야기
 한다면³³⁾, 베르그송의 엘랑 비탈은 끊임없이 외부로 뻗어나가며 스스로
 확장하는 것으로, 진화의 분산적인 노선을 만들어내는 분기점이자 에너

32) 김우진, 「곡선의 생활」(1925.6), 『김우진 전집』II, 앞의 책, 377-380면.

33) 아르투어 쇼펜하우어, 앞의 책, 621-651면.

지이다.³⁴⁾ 실은 반대적 의미를 담고 있는 이 개념을 김우진은 동일 선상에서 설명한다. 이에 더해 그는 “쇼펜하우어의 재현을 꿈꾸지 않고”, “생명력을 결정해 주는 자유의지”를 주장했는데³⁵⁾, 자유의지는 “살려는, 맹목적, 결정적, 숙명적인 것”(쇼펜하우어)으로 “아무것도 지배할 수 없고 아무 힘도 결박하거나 죽이지 못할 생명의 힘”(베르그송)으로 쇼펜하우어와 베르그송의 상반된 논리가 모순적으로 통합되어 있다.³⁶⁾ 즉 김우진의 사유 전반에 쇼펜하우어와 베르그송의 개념이 혼재되어 있는 것이다. 따라서 김우진의 사유를 칸트에서 쇼펜하우어, 베르그송과 니체로 전개된 서양 인식론의 도정 위에서 이해하는 것은 적절하지 않다. 오히려 기타무라의 표현주의 연극론을 통해 김우진이 공명했던 생명과 자유의지의 문제가 그의 작품에서 어떻게 접속되는지를 확인하는 작업이 더 중요하다.

“표현주의의 첫걸음은 자연주의 및 인상주의에 대한 반역에서 시작된다”³⁷⁾고 본 기타무라의 관점은 김우진의 글에서도 발견된다. 기타무라는 “객관에서 출발하여 모방적 재현 예술을 목표로 자아를 종속시킨 자연주의에 반해, 표현주의는 주관에서 출발하여 비모방적, 비재현적 예술 도정의 맨 처음에 선 것”³⁸⁾임을 강조했다는데, 그는 표현주의를 “세계를 인식하는 자아에 역점을 두고 그 자아에 의거하여 객관적 세계의 외형이 아닌 그 정령(精靈)을 포착하려 하고, 그것에 의거해 일어나는 자아 내부의 변화와 율동을 표현하려 한”³⁹⁾ 양식으로 설명한다. 자아 내부의 변화와 율동, 그 리듬을 표현한 것이 표현주의 연극이라는 것이다.

김우진은 “생명력이 고갈된 조선”에서 “요구와 충동을 실현코자 하는 힘”이 부족하다고 판단하면서⁴⁰⁾, 세계를 파괴하고, 창조하며, 운명을 전환

34) 앙리 베르그송, 최화 옮김, 『창조적 진화』, 자유문고, 2020, 382-408면.

35) 김수산, 「신청권」, 『김우진 전집』II, 앞의 책, 395면.

36) 김우진, 「자유의지의 문제」, 『김우진 전집』II, 위의 책, 403면.

37) 北村喜八(1924), 「自然主義への反逆-表現主義へ」, 앞의 책, 6면.

38) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 위의 책, 20면.

39) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 위의 책, 20면.

할 수 있는 ‘살라는 힘’을 통해 ‘영원한 되풀이’의 ‘싸움’에서 ‘유동하는 생명의 흐름에 기회를 타야 한다’고 주장했다.⁴¹⁾ 그는 이 힘을 ‘곡선’으로 표현한다. 아니 정확히 말하면, 이 힘은 곡선 그 자체라기보다는 머무르지 않고 끊임없이 움직이는 “곡선의 흐름”이자 “곡선의 리듬과 율동”, “곡선의 파동”이다.

기타무라는 회화에서 자연의 재현을 위한 수단에 불과했던 색과 선이 일체의 자연스러움으로부터 격리되어 오로지, 그리고 무엇보다도, 내면의 모습을 표현하려 할 때, “직선이나 곡선의 율동적인 조합”으로 표현할 수 있으며, 이것이 칸딘스키가 말하는 “「내면적인 울림」—내적 요소인 영혼의 진동”이라고 설명한다. 색과 선의 감각적이고 관능적인 효과는 율동적인 구성을 이루어 자연으로부터 완전히 멀어진다.⁴²⁾ “자연의 외형 속에 질식했던 내면적인 일체의 것이 춤추면서 전율하는 모습을 드러낸다는 점”에서 “회화와 음악은 표현주의 정신이 가장 잘 드러난 예술”이라 할 수 있다. 칸딘스키의 회화에서 “순수하게 내면적인 것은 색채의 관능적 효과에 의해, 직선 혹은 곡선의 율동적인 조합에 있어서 그 표현을 가능하게 하는 것”⁴³⁾이며, 표현주의 예술은 “내적 율동의 값에 멜로디가 있는 리듬의 파동”을 지향한다.⁴⁴⁾

디오니소스적 도취에 자기 자신을 방기(放棄)하려는 그들 대부분은 너무나 아폴론적 정신을 한정하려 하기 때문에 용어상의 문제뿐만 아니라 모든 형식의 무질서함을 가져온다. 그들이 지향하는 바는 명확하다. 즉 본질적 보편적 모습, 그리고 그것을 위한 굵은 선, 명료한 윤곽, 힘 있는 양식이다. 그러나 그들은 생명의 내적 율동이 너무나 분방하고 비등(沸騰)하

40) 김초성, 「생명력의 고갈」, 『김우진 전집』Ⅱ, 앞의 책, 419면.

41) 김우진, 「곡선의 생활」(1925.6), 『김우진 전집』Ⅱ, 위의 책, 377-380면.

42) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 앞의 책, 21면.

43) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 위의 책, 21-23면.

44) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 위의 책, 24면.

기 때문에, 어떻게 해서 그것을 이해하기 쉬운 형식으로 직접 표현해야 할지를 고려할 여유가 없다. 그들의 그러한 분방한 율동 속에 객관적인 시각적 형태는 산산조각 난 환상에 지나지 않는다.⁴⁵⁾

영혼의 보편적 모습을 묘사하는 표현주의에서 생명의 내적 율동은 시각적인 형태를 파괴할 수 있는 분방함을 가지며, 이는 실재하는 현상계가 아닌 그 현상계의 본질적인 모습을 드러내는 데 기여한다. 감춰진 세계의 본질을 드러내는 것이 바로 표현주의의 미학적 원리이며, 이것이 곧 김우진의 작품을 관통하는 핵심, “의식적으로 감축하는 것”, “참 앎”에 대한 추구이다.⁴⁶⁾

4. <난파>와 <산돼지>, 음악과 리듬의 파동

“예술의 가치는 이론이 아니라 작품 그 자체에 있다”⁴⁷⁾는 기타무라 기하치의 주장처럼 김우진의 희곡 <난파>와 <산돼지>에서 표현주의 미학이 어떻게 구현되었는지를 살펴보는 것은 중요한 문제이다. 더구나 김우진에게 있어 표현주의 희곡의 창작은 그가 이론을 수용하는 데 머무르지 않고, 식민지 조선에 적용할 수 있는 작품을 탐색하고 시도한 증거라는 점에서, 이식이 아닌 창조적 변용의 관점에서 바라볼 필요가 있다.

<난파>는 기타무라 기하치가 분류한 표현주의 연극 중 이히드라마(자기고백극)와 슈라이드라마(규환극)의 특성이 복합적으로 적용된 작품이다. 홍창수가 <난파>를 ‘자아 절규드라마로 명명했듯이⁴⁸⁾ 이 작품에서는 이

45) 北村喜八(1924), 「表現主義戯曲の方向と表現形式」, 앞의 책, 60면.

46) 김우진, 「아관 ‘계급문학’과 비평가(1925.4)」, 『김우진 전집』Ⅱ, 앞의 책, 282면.

47) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 위의 책, 28면.

48) 홍창수, 「김우진의 표현주의와 <난파> 연구」, 한국극예술학회 편, 『한국현대극작가론 ①-김우진』, 태학사, 1996, 279면.

히드라마와 슈라이드라마의 특징이 모두 나타난다. 자기를 죽이는 주인공과 자신이 죽인 인물이 심령적으로 하나되는 코코슈카의 이히드라마 <그건 너야>(1920)처럼, <난파> 속 시인의 내적 세계와 현실은 해체되고 개조된다. <난파>에서 시인은 내면을 폭발시키며, 자신의 자아에 집중한다. 시인의 내면을 근원적으로 탐색하기 위해 현실과 환상의 경계를 무너뜨린 공간이 배치되고, 시인은 신주와 부의 금잔으로 상징되는 가부장제에 대립한다. 극의 마지막, 불 꺼진 등대와 같은 모성의 공간에서 아이로 재탄생한 시인의 모습은 생명력의 정반합적 변증법을 보여준다.⁴⁹⁾

표현주의 희곡의 특징인 대사의 난해성, 언어의 응축과 절규는 작품 해석을 어렵게 만드는 이유인데, 이때 연극의 언어는 대사가 가진 의미를 넘어서 언어를 통해 발생하는 소리 그 자체에 집중하도록 만든다. 희곡의 '대사'는 시와 소설에 비해, 연극이 공연될 때 항상 '말해지는 언어'—소리를 동반하게 된다. 이로 인해 연극의 언어는 "리듬과 교섭"하게 된다. 즉 절규나 흐느낌이 문자로 표현되었을 때, 그것은 무의미해 보일지라도 무대 위에서는 생생한 실감을 동반할 수 있으며, 언어가 내는 소리와 울동을 통해 미학적으로 고양될 수도 있다.⁵⁰⁾ 따라서 표현주의 연극의 언어적 특징은 그것이 의미를 지닌 대사로서의 기능보다 소리(이미지화된 소리)를 통해 감각적으로 인식된다는 점에서 특별한 기능을 갖는다.

표현주의 연극에서 소리는 대사의 절규뿐 아니라 음악을 통해서도 효과를 거둘 수 있다. 오페라 아리아 <카로 노메(Caro nome)>가 활용된 <난파>는 표현주의 연극에서 음악을 활용하는 방식을 잘 보여주는 사례이다.⁵¹⁾ 기타무라 기하치는 "음악은 자연을 재현하는 수단을 결여하고 있으

49) 주현식, 「폭발하는 드라마, 폭발하는 무대: 김우진의 <난파>와 표현주의」, 『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009, 19-36면.

50) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 앞의 책, 1924, 27면.

51) 음악을 중심으로 김우진의 <난파>를 다룬 연구는 다음과 같다. 양근애, 「김우진의 『난파』에 나타난 예술 활용과 그 의미」, 『국제어문』 제43권, 국제어문학회, 2008.; 김재석, 「아리아 카로 노메(Caro Nome) 활용에 나타난 <난파>의 창작 의도」, 『어문학』

며, 있는 것은 오직 정신적이며 영적인 것뿐”이라고 주장하는데, “음악은 자연의 파편조차 가지지 않는, 순수하게 내면적이고, 정신적이며, 영(靈)적인 것(Geistig, Seelisch)이다. 따라서 이러한 의미에서 음악은 순수하게 표현주의적인 것이자, 표현주의 예술의 원형”이다. 심지어 칸딘스키와 같은 절대파의 회화는 “「시각적 음악」과 같은 것으로, 표현주의 예술은 회화든, 시든, 극이든, 순수하게 표현주의적이 되려고 하면 할수록, 음악과 같은 방식인 「직접적인 형태화」, 그리고 그 효과의 급격함으로 자연을 완전히 불필요하게 만들며, 내면적인 울동(律動)의 값에, 멜로디가 있는, 리듬의 파동이 치는, 건축적인 구성적인 표현으로 지향해 간다”⁵²⁾는 것이다.

그렇다면 김우진이 표현주의 희곡 <난파>에 쇤베르크(Arnold Schonberg)나 비르크(Alban Berg)와 같은 표현주의 음악이 아닌, 낭만주의 오페라 베르디의 <리골레토(Rigoletto)>를 삽입한 이유도 이해할 수 있다. 이는 <리골레토>의 줄거리나 노랫말의 내용을 통해 극의 서사를 전달하기 위한 것이 아니라, 음악과 리듬의 파동을 통해 주인공 내면의 본질적 상태와 “자유의지의 충동”을 극적으로 표현하기 위해서이다.

쇼펜하우어는 “음악은 오로지 모든 현상의 내면적 본질인 즉자태, 의지 그 자체를 표현”하는 것이며, “감정들의 본질적인 것을 표현하는 것”이라 보았다. 따라서 “음악은 삶과 그 사건의 진수만을 표현하지, 사건 그 자체를 표현하는 것은 아니기 때문”에 “사건들의 차이가 언제나 그 음악에 영향을 주는 것은 아니며”, “그러므로 음악이 너무 심하게 언어에 집착하거나, 사건에 따라 모습을 바꾸려고 하는 경우는 음악이 자신의 것이 아닌 언어로 말하려고 애쓰는 것”이라고 주장한다.⁵³⁾ 이러한 측면에서 <난파>의 <카로 노메>는 내용을 전달하기 위해서가 아니라 주인공의 내적 영혼의 상태를 드러내기 위해 삽입된 장치이다.

제162집, 한국어문학회, 2023.

52) 北村喜八(1924), 「表現主義の哲理」, 앞의 책, 22면.

53) 아르투어 쇼펜하우어, 앞의 책, 441면.

신주로부터 달아나는 시인 뒤로 울리는 노랫소리는 아주 작게, “소토 보체(sotto voce, 속삭이듯)”로 시작해, “모데라토(moderato, 보통 빠르게)”, “알레그로(allegro, 빠르게)”, “알레그로 아사이(Allero assai, 매우 빠르게)”로 속도를 올린다. 느리게 시작해 점점 빨라지다가 휘몰아치는 ‘소리의 속도’와 속삭이듯 시작해서 서서히 고조되는 ‘소리의 높낮이’는 주인공의 내적이고 영적인 변화를 표현하는 데 효과적으로 작동한다.

부(父)가 주는 금잔의 술을 주린 개 모양으로 받아마시는 시인에게 “너는 너다, 죽든지 살든지 간에 네 눈을 떠야 한다”는 모(母)의 설득이 실패하는 순간, 어두워지는 무대와 모데라토로 들리는 노랫소리가 불완전한 시인의 상태와 운명을 드러내고, “저 소리를 따라, 네 눈을 뜨기 위해”라며 모가 시인을 설득할 때, 노래는 시인의 내적 충동의 발현 방향을 제시한다. 인생은 군두 뛰는 것, 거꾸로 떨어지는 고통이며, 이는 불완전하고 미성업(未成業)인 시인에게 주어진 운명이라는 약속이다. 영혼의 본질과 마주할 수 있도록 시인을 이끄는 비비, 큰 갈레오토, 옥색 옷으로 바뀌어 입은 비비(=카로노메), 옥색 옷을 입은 모의 등장은 빠른 노랫소리와 함께 극의 파동을 높이고, 시인의 내면의 변화를 드러낸다. 극의 결말, 자신의 본질적 정신에 감촉한 시인의 웃음소리와 어두워지는 무대, 빛나는 별빛, 물결 이는 바다를 배경으로 멀리서 들리는 난파선의 소환요란(騷喧擾亂)은 알레그로 아사이로 매우 빠르게 몰아치는 노랫소리와 섞이며, 새로운 생명이 탄생하는 출산의 순간을 표현한다. 약속이라는 운명이 끝나고, 아이로 재탄생해 난파 상태의 행복을 찾은 시인의 내면은 더 큰 소요와 <카로 노메>의 노랫소리 속에서 아득하게 차오른다.⁵⁴⁾

<난파>에서 <리콜레토>의 아리아는 시인이 내면의 본질에 다다른 과정을 가사의 내용이 아니라 소리의 속도와 크기로 그려낸다. 따라서 이때 <카로 노메> 노래는 생명의 울동을 표현하는 하나의 장치이다. 이렇

54) 김우진, <난파>(1926.5), 『김우진 전집』 I, 연극과 인간, 2000, 68-100면.

듯 음악을 통해 영혼의 본질을 드러내는 방식은 <산돼지>에서도 확인할 수 있다.

원봉 나흐다질 노래를 들너다우, 바스로는 고만 두고 테놀로만.

(아래와 갓흔 노래가 이어가는 동안 원봉이는 잠들고 무대는 어두어진다. 그리고 몽롱한 달빛 갓흔 창백색이 낮하나다. 그러나 다만 여름철 금음 달발의 하늘과 갓히 아무것도 안 보인다. 노래는 다시 누구의 소린지 바스와 합창이 되어 가지고 되푸리해 나가는 동안 무대에는 무한한 공간만 채여 있는 것 갓다.

멧번 노래가 되푸리해 가다가 제일절이 끗나기 전봇허 창백색이 좀 밝어온다. 그리고 낮하나는 것은 병실 대신에 冬寒 중의 벌판이 낮하나다.⁵⁵⁾

<산돼지> 2막에는 악보와 함께 <나흐다질 노래>가 등장하는데⁵⁶⁾, 이 노래는 막심 고리키(Maxim Gorky)의 <나 드네(На дне)>(1902)에 삽입된 러시아 민요 <태양은 뜨고 지네(Солнце всходит и заходит)>를 말하는 것이다. <나 드네>에서 이 노래는 2막의 도입부와 4막 종반부에서 빈민굴 사람들이 술에 취해 부르는 것으로, 민요의 가사가 그대로 활용되고 있다. 오사나이가 가오루가 <밤주막(夜の宿)>(1924)을 연출할 때도 이 노래를 그대로 번역해 사용했던 것으로 보인다. 러시아 오페라 가수 샬라핀(Fedor Chaliapin)이 1922년에 녹음한 곡이 널리 알려지면서, 이 노래는 일본에서도 <감옥의 노래(監獄小唄)>란 제목으로 번역되며 크게 유행하였다.⁵⁷⁾

55) 김우진, <산돼지>, 『김우진 전집』 I, 위의 책, 134-135면.

56) 홍해성은 <밤주막>에 삽입된 <나흐다질 죄수의 노래>가 당시 자신의 친구가 즐겨 불렀던 노래라고 밝히고 있다. 그러나 김우진은 <사의 찬미>를 즐겨 불렀다고 적고 있어, 이 노래를 즐겨 부른 사람도 김우진이었다고 단정하기는 어렵다. 홍해성, 『최후의 대화와 회상』, 앞의 책, 320면.

<산돼지>에 삽입된 악보와 가사는 살라핀이 부른 노래와 같은 것이다. <나 드네>에서 이 노래는 감옥에 갇힌 죄수의 답답한 심정을 빈민굴 하층민의 암울한 심정과 일치시키면서 극의 내용을 보조하는 기능을 한다. 살라핀은 낮게 깔린 베이스(Bass)로, 안단테(Andante)의 느린 속도로 노래를 부른다. 느리고 낮게 울리는 이 노래는 빈민굴의 답답한 분위기를 드러내는 데 효과적으로 활용된다.



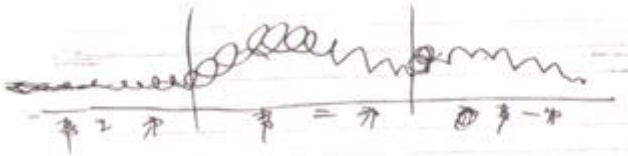
<산돼지>에 삽입된 악보

그런데 <산돼지>에서 이 노래는 같은 가사와 곡조임에도 불구하고 소리의 높낮이와 속도로 인해 <나 드네>에서와는 전혀 다른 곡처럼 들리게 된다. 위 악보의 왼쪽 상단에는 아니마토(Animato)라는 지시어가 있는데, 이는 곡을 활기차고 경쾌하게 연주하라는 의미이다. 더구나 극중 원봉이 이 노래를 “바스”가 아닌 “테너”, 즉 베이스가 아닌 테너(Tenor)로 들려달라고 하는데, 이렇게 불렀을 경우 원곡의 느낌은 완전히 사라지게 된다. 낮고 느린 소리가 높고 빠른 소리로 바뀌면서 사장조(G Major)의 밝은 조성과 4/4박자에 맞춰 약간의 장중함과 애절함이 혼재되었던 원곡의 느낌은 격정적인 분위기로 전환된다. 곡의 이러한 변화는 가사의 내용과 배치되지만, 주인공의 내면 심리를 드러내는 데는 오히려 훨씬 효과적이다. 음악이 자연을 재현하는 수단이라 아니라 오직 정신적이며 영적인 것을 드러내는 예술이라는 표현주의적 관점에서 이 노래를 본다면, 이러한 곡의 변화는 원봉의 내적 리듬의 파동을

57) 살라핀이 부른 러시아 민요 <태양은 뜨고 지네>(1922)는 다음에서 들을 수 있다.
<https://www.youtube.com/watch?v=iACwVeI2SjA&list=PPSV>

드러내는 데 적합하다.

김우진은 조명희에게 “<산돼지>의 선을 굴게, 힘 있게, 소○(素*)로 쓰기를 애썼으며, 그 까닭으로 ○○한 자연주의극은 우리의 오늘 내부 생명의 리듬과 갖지 아니하기 때문”이라고 밝혔다. 그러니까 김우진은 이 작품에서 ‘조선 현대 청년의 어떤 성격과 생명력을 담은 추상적 인물 원형을 통해 강한 내부 생명의 리듬을 그려내려고 한 것이며, 이는 <산돼지>가 사조상의 분류와는 별개로 표현주의의 세계관 안에서 창작되었음을 의미한다.



<산돼지> 삼막 전 편의 리듬의 굴근 선의 진행⁵⁸⁾

김우진이 말한 “리듬의 굴근 선의 진행”은 극 전체의 리듬과도 관련되지만, 원봉의 내면에서 일어나는 내부 생명의 리듬을 그린 것이기도 하다. 1막에서 청년회와의 갈등으로 칩거하고 있는 원봉은 차혁과 영순의 염려와는 달리 크게 동요하지 않는다. 그에게 청년회 불신임은 큰 문제가 아니다. 오히려 그에게는 정숙과의 이별, 차혁에 대한 질투, 영순에 대한 근친적 감정 등이 복합적으로 미세하게 소용돌이치고 있으며, 이러한 원봉의 감정은 작은 곡선의 꼬임으로 그려진다.

원봉의 내면이 폭발하듯 동요하기 시작하는 것은 여러 겹의 환몽 구조로 이루어진 2막에서이다. 꿈과 현실이 분리되지 않고 반복되는 환몽 장

58) 김우진, 「조명희에게 보내는 편지」(1926.8.1), 『김우진 전집』Ⅱ, 앞의 책, 529면.

면에서 곡선의 꼬임은 굵고 강하게 나타난다. 이것은 그에게 주어진 태생적 고통으로 인해 원봉이 겪는 심리적 파고를 드러낸다. 앓아누운 원봉은 <나흐다질 노래>와 함께 꿈을 꾸다. 한겨울, “환희와 경계와 격동과 혹은 혼란을 표시하는 판토마임으로 진행되는 동학당 진군 행렬”과 “무대의 공허”⁵⁹⁾가 높고 빠른 노랫소리와 겹치며 원봉의 내적 불안을 표현한다. 국가와 가부장제의 폭력 속에서 비극을 맞이한 원봉이네의 이야기는 원봉의 산돼지탈이 역사와 가부장제의 비극 속에서 만들어진 혁명의 유산이자 천형임을 드러낸다. 한편, 원봉이 영순을 안고 하늘로 날아오르려는 장면은 영순에 대한 성적 욕망을 투영하고 있다. 2막의 중반부를 넘어서면서 곡선의 꼬임은 풀리기 시작하고 리듬의 파고는 서서히 가라앉는다. 출생의 비밀이 밝혀지고, 정숙이 돌아온 것이다. 2막 중반부까지 그려진 곡선의 강렬한 파고는 중후반부에 이르러 원봉의 내부 갈등이 해소되면서 서서히 낮아진다. 그러나 그는 못과 장도리를 들고 쫓는 아버지의 억압으로부터 여전히 벗어나지 못하고 있다.

진달래꽃이 피고 봄이 온 3막에서 원봉은 영순, 정숙과 함께 인간의 본분에 대해 논쟁한다. 이제 원봉은 자신을 고통스럽게 했던 산돼지탈을 자신의 본질로 받아들인다. 3막의 선이 꼬임 없이 약간의 파동을 가지고 오르내리다가 종국에 최초의 상태로 평온하게 내려앉은 것은 원봉이 산돼지탈을 더 이상 천형이 아닌 자기 영혼의 본질로 받아들였음을 보여준다. 썩어 부인과 엘렌 케이를 배워 산돼지 같은 목직한 힘, 화약을 몸에 지닌 정숙은 원봉의 세계 밖(화성)으로 나가겠지만, 산돼지라는 길들지 않는 반역의 정신이 자신의 본질임을 받아들인 원봉은 평안을 찾고 최초의 상태로 안착한다. 극의 마지막 시 <봄 잔디밭 위에> 등장하는 어린아이는 그러한 원시적 영혼의 상태를 드러낸다.

이 시는 내면의 고통과 절규를 폭발하기 시작했던 2막의 <나흐다질 노

래>와 함께 극의 중요한 두 축을 지탱하고 있다. 앞의 노래가 몰아치는 불안을 드러내는 기능을 하고 있다면, 조명희의 시는 평온함 속에 숨겨진 태초의 불안을 담아냄으로써 인간 영혼의 본질을 표현하는 음악적 기능을 하고 있다. 김우진은 이 시를 “내용과 형식(form and matter)이 완전히 일치한 음악의 경지에 들어간 작품”⁶⁰⁾으로 생각하며 극에 사용했다고 밝히고 있는데, 이는 그가 <산돼지>의 결말을 세계와 자아의 완전한 통합을 통해 다다른 평화의 세계가 아니라, 여전히 불안이 잔존한 불협화음의 세계로 그리고 있음을 의미한다. 어린아이가 봄의 잔디밭 위에서 깃둥그리는 모습이 본질적 자아일 때, “미칠 듯한 마음”, “땅이 「우애」 한울이 「우애」 하움에 어느 것이 나의 어머니인지 알 수 없는” 아이의 불안한 상태는 인간의 근원적 고통과 공포를 드러낸다. 이 근원적 불안의 상태는 자신의 본질을 받아들이고 평온을 되찾은 원봉이 언제고 다시 고통과 불안의 상태로 접어들 수 있음을 예고한다. 그리고 그것은 김우진의 자유의지가 결핍과 고통 속에서 끝없이 순환하는 숙명론적 세계와 맞닿아 있음을 보여준다.

5. 결론

이 글은 기타무라 기하치의 표현주의 연극론을 매개로 김우진의 연극론과 그의 표현주의 희곡 <난파>, 표현주의적 기법을 활용한 <산돼지>의 창작 원리를 밝히고자 한 연구이다. 그동안 김우진의 희곡 <난파>와 <산돼지>에 대한 논의는 주로 김우진의 개인사와 작품 텍스트를 결부해 설명하는 방식으로 이루어져 왔거나, 생명력 개념을 작품 해석에 활용하는 방식으로 진행되었다. 그러나 베르그송과 버나드 쇼의 생명력 개념이

60) 김우진, 「조명희에게 보내는 편지」(1926.5.23. 소인), 『김우진 전집』II, 위의 책, 519면.

표현주의 연극 미학으로 원활하게 이어지지 않아 생명력 개념과 김우진의 표현주의 연극의 상관성이 제대로 해명되지 않았다. 나아가 자연주의 연극의 해석 방식을 통해 표현주의극을 해석하는 방식도 문제라 할 수 있다.

그래서 이 글에서는 기타무라 기하치가 쓴 두 편의 표현주의 연극론 텍스트를 참고로 생명력 개념이 아닌, 생명력의 움직임을 의미하는 ‘생명의 울동(곡선의 리듬)’이 김우진 표현주의 연극에 내재된 표현주의극의 철학적 원리이자 연극 미학임을 규명하고자 했다. 김우진은 기타무라 기하치의 표현주의 연극론을 상당히 참고한 것으로 확인되며, 그가 목포에서 발간했던 동인지 『Société Mai』 창립일에 발표된 「곡선의 생활」(1925.6)은 김우진의 표현주의 연극의 철학적 원리이자, 김우진 연극 미학의 핵심을 확인할 수 있는 중요한 텍스트임을 확인했다. 특히 그의 표현주의 희곡 <난파>, 표현주의적 기법을 활용한 <산돼지>에서 확인되는 응축되고 절규하는 언어적 모호성과 음악의 사용은 생명의 울동이라는 표현주의의 철학적 원리가 음악과 리듬의 파동을 통해 극적으로 구현되고 있다는 점에서 김우진의 표현주의 연극 미학을 잘 보여준다.

일찍이 ‘신조사(新潮社), 춘향당(春福堂), 아르스(アルス) 등의 문예물 위주의 일본 서적을 탐독한 결과 조선의 사상과 문화가 ‘도국민성(島國民性)을 본받아 천박, 부화하고, 불철저한 피상적, 향락적 사상과 문예밖에 나오지 않게 되었다⁶¹⁾고 비판했던 김우진의 입장에서 신파극 일변도나 토월회의 신신파적 공연만이 성행하고 있던 식민지 조선의 연극계는 변혁이 필요한 문제적 공간이었다. 이러한 상황에서 김우진은 “반역의 정신”을 담은 표현주의 연극의 철학적, 형식적 특성을 자신의 희곡에 적극적으로 도입했던 것으로 보인다. 그러한 점에서 <산돼지>의 결말에서 다시 떠나기로 한 정숙의 결심은 쇼펜하우어의 숙명론적 세계관에 머문 원

61) 김초성, 「創作을 勸함내다」(1925.9), 『김우진 전집』II, 앞의 책, 66면.

봉과 달리 베르그송이 말하는 생의 비약적 단계, 창조적 진화의 분기점을 암시한다는 점에서 매우 흥미롭다.

그러나 김우진이 기타무라 기하치의 표현주의론을 경유하며 수용했던 쇼펜하우어의 세계관은 그가 포부를 가지고 쓴 최초의 희곡 <산돼지>의 결말을 고통 속에서 끊임없이 순환하는 쇼펜하우어의 숙명론적 세계 속으로 밀어 넣었다. 어쩌면 이는 식민지 근대극을 수립하기 위해 방대한 계획을 세웠음에도 결과적으로 죽음을 선택했던 그의 마지막을 떠올리게 한다. 산돼지탈을 자기 영혼의 본질로 받아들인 원봉이 영혼의 평화 속에서도 다시 불안을 느끼듯 쇼펜하우어의 숙명론적 세계에서 부정·투쟁·구원의 과정은 새로운 세계로의 도약과 전환이 아니라, 끊임없이 되풀이되는 생의 단계일 뿐이다. 그래서 조선 현대 청년의 추상, 원봉의 리듬의 파동은 위를 향해 가지 않고 출발점으로 되돌아온다. 이곳이 <산돼지>에서 원봉이 도달한 세계이며, 김우진이 의식적으로 감축해 도달한 현상계의 본질이었다.

참고문헌

1. 기본자료

『개벽』, 『시대일보』

김우진, 서연호·홍창수 편, 『김우진 전집』, 연극과 인간, 2000.

서연호, 이상우 편, 『홍해성 연극론 전집』, 영남대학교 출판부, 1998.

北村喜八, 『表現主義の戯曲』, 新詩壇社, 1924.

北村喜八, 『新しい演劇へ』, 原始社, 1926.

Bergson, Henri, 최화 옮김, 『창조적 진화』, 자유문고, 2020.

Kant, Immanuel, 최재희 역, 『순수이성비판』, 박영사, 2019.

Schopenhauer, Arthur, 홍성광 옮김, 『의지와 표상으로서의 세계』, 을유문화사, 2009.

<나 드네> 주제가, <https://www.youtube.com/watch?v=iACwVel2SjA&list=PPSV>

2. 단행본

권정희, 『생명력인가, 이성인가』, 소명출판, 2020.

윤진현, 『조선 시민극의 구상과 탈계몽의 미학: 수산 김우진의 생애와 문학』, 창비, 2010.

한국극예술학회 편, 『한국현대극작가론①-김우진』, 태학사, 1996.

_____, 『극작가총서①-김우진』, 연극과인간, 2010.

3. 논문

김동현, 「일본 ‘신극(新劇)’의 자장과 탈피-김우진의 초기 연극론」, 『구보학보』 제31집, 구보학회, 2022.

_____, A.A. 밀론 소개를 통한 김우진의 연극관 연구-김우진의 「구미현대극작가(소개)」론」, 『한국연구』 제12호, 한국연구원, 2022.

김성희, 「김우진 희곡의 현대성과 그 방법적 특징-그의 현대의식과 리얼리즘 희곡을 중심으로」, 한국극예술학회 편, 『극작가총서①-김우진』, 연극과인간, 2010.

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

- 김재석, 「아리아 카로 노메(Caro Nome) 활용에 나타난 <난파>의 창작 의도」, 『어문학』 제162집, 한국어문학회, 2023.
- 양근애, 「김우진의 『난파』에 나타난 예술 활용과 그 의미」, 『국제어문』 제43권, 국제어문학회, 2008.
- 윤민주, 「한, 일 표현주의극의 전유 방식 비교 연구-김우진과 오사나이 카오루를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제36집, 한국극예술학회, 2012.
- 이민영, 「조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론」, 『어문론총』 제55호, 한국문학언어학회, 2011.
- 주현식, 「폭발하는 드라마, 폭발하는 무대: 김우진의 <난파>와 표현주의」, 『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009.
- 홍창수, 「김우진의 표현주의와 <난파> 연구」, 한국극예술학회 편, 『한국현대극작가론①-김우진』, 태학사, 1996.

Abstract

The Rhythm of Life : Creative Principles in Kim Woojin's Expressionism

Lee Minyeong

This study aims to elucidate the creative principles behind Kim Woojin's expressionist plays, *The Shipwreck(Nanpa)* and *The Wild Boar(Sandwaeji)*, by examining the expressionist theater theory of Kitamura Kihachi a prominent director at the Tsukiji Little Theater and a translator of Japanese expressionism.

Until now, discussions on Kim Woojin's expressionist plays have primarily focused on textual analysis, with the concept of "vital force"(elan vital) understood as the core of his theory and utilized in interpreting his works. However, the connection between this concept and his theater has not been fully clarified, as the "vital force" concepts of Bergson and Bernard Shaw did not transition smoothly into expressionist theatrical aesthetics.

By referencing Kitamura Kihachi's texts on expressionist theater theory, this study argues that the "rhythm of life"(the rhythm of curves) representing the movement of vital force rather than the concept itself serves as both the philosophical principle and the aesthetic background of Kim Woojin's expressionist theater. This rhythm is the essence of Kim's theatrical aesthetics and is manifested through his plays *The Shipwreck* and *The Wild Boar*. In particular, the condensed and screaming linguistic ambiguity, along with the musical characteristics found in his works, demonstrate that the philosophical principle of the "rhythm of life" is realized through the medium of sound.

Keywords: Expressionism, Kim Woojin, Kitamura Kihachi, Life Force, Rhythm of Life, *Shipwreck(Nanpa)*, *The Wild Boar(Sandwaeji)*

접 수 일: 2026년 4월 7일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

계재결정: 2026년 5월 4일