
碩士學位論文

金祐鎮 戲曲의 主題 研究

指導教授 文 聖 淑



濟州大學校 教育大學院

國語教育專攻

康 나 리

1998年 8月

金祐鎭 戲曲의 主題 研究

指導教授 文 聖 淑

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함

1998年 5月 日

濟州大學校 教育大學院 國語教育專攻

提出者 康 나 리



康나리의 教育學 碩士學位 論文을 認准함

1998年 6月 日

審査委員長 印

審査委員 印

審査委員 印

김우진 희곡의 주제 연구

장 나 리

제주대학교 교육대학원 국어교육전공

지도교수 문 성 숙

이 연구는 김우진에 대한 기존 연구를 바탕으로 서구 근대극과의 관계에서 그의 문학관을 고찰하고 이를 토대로 희곡 작품을 분석함으로써 김우진의 작가적인 역량과 문학관을 아울러 연구하기 위해 씌어졌다.

I 장에서는 김우진에 관한 기존 연구들을 검토하고 그 성과와 한계를 살펴봄으로써 이 논문의 연구 방향을 설정해 보았다. 여러 자료들을 통해 그의 전기적인 측면과 사상적인 맥락을 정리한 후 작품 연구에 적용하기로 하였다.

II 장에서는 그의 문학관과 여성관에 대해 살펴보았다. 서구 근대극을 공부하는 과정에서 각가는 진보적인 여성 인식을 지니게 되었고 서구의 극 이론들을 수용하고 직접 그의 작품 속에 실험한 결과 당대로서는 선구적이라 할만큼 파격적인 작품들을 창작할 수 있었다.

III 장에서는 구체적인 작품 분석을 통하여 작가의 사상이 작품 속에 어떻게 용해되었는지 살펴보았다. 작품 분석은 창작순으로 하였으며 각각의 특성을 살펴 연구하였다.

첫 작품인 「정오」는 기성세대에 대한 비판과 노동자 계급 등 하층민에 대한 작가의 애정이 드러난 작품이다. 작가가 관심을 갖고 있는 분야가 무엇인지 그리고 앞으로의 작품에서 다룰 주제들은 어떠한 것들인지 추측할 수 있게 해 주는 작품이다.

「이영녀」는 작품 연구가 가장 활발하게 이루어져 온 것으로 작품의 완결성도 뛰어나고 다른 작품과는 달리 작가의 자전적인 성향이 거의 드러나지 않는 작품이다. 여성을 중심으로 하여 매음, 노동, 혼인의 문제들을 다루었으며 자연주의극의 기법으로 사건을 객관

※ 이 논문은 1998년 8월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임.

적이고도 운명론적으로 끌고 가는 경향을 보인다.

「두더기 시인의 환멸」은 지식인층에 대한 환멸을 그린 작품이다. 봉건적 구습들을 타파할 것을 부르짖는 인텔리들이 전근대적인 가치관에서 벗어나지 못하고 가치의 혼란을 겪고 있는 모습을 회극적으로 표현한 것이다.

「난파」는 작자 자신이 '3막으로 된 표현주의극'이라고 표기했을 만큼 표현주의극의 요소를 많이 갖추고 있는 작품이다. 표현주의극에서 사용하는 환몽의 세계, 심리극적인 주관적 현실 묘사, 음악의 삽입과 무대 배경의 적절한 장치, 등장 인물들의 분열, 상징성 등 의도적으로 사용했다고도 할만큼 다양한 극적 장치를 사용한다.

「산돼지」는 그의 마지막 작품으로써 벗인 조명희의 '봄 잔디밭 위에서'라는 시에서 영감을 얻어 썼다고 하는 역시 표현주의극이다. 마찬가지로 환몽장면이 나오며 일제하 조선 청년의 고뇌와 갈등을 나타내려 한 작품으로 보인다. '동학'을 소재로 하여 역사성까지도 엿볼 수 있을 뿐 아니라 사회 개혁적인 측면에서 동학의 개혁 정신을 암시 하듯한 효과를 얻고 있다.

IV장에서는 이상의 연구를 통해 김우진 회극의 특징을 정리해 보았다.

김우진과 그의 작품에 대한 연구는 작가가 영향을 받았다고 생각되는 외국의 여러 작가들과 작품들간의 비교문학적인 연구가 필요하다고 본다. 나아가 이 글에서 미처 다루지 못한 작가의 기량과 작품에 대한 다양한 해석과 평가가 앞으로도 많이 나오기를 기대하는 바이다.



目 次

<國文抄錄>

I. 序 論	1
1. 研究目的 및 研究方法	1
2. 研究史 檢討	3
II. 文學觀과 女性觀의 形成	5
1. 西歐 近代劇 理論의 受容	5
2. 進歩的인 女性觀	11
III. 作品 分析 및 考察	13
1. 既成世代 批判과 下層民 擁護 : 「正午」	16
2. 悲劇的 女性과 社會批判 意識 : 「李永女」	22
3. 新世代 知識人層에 對한 幻滅 : 「두더기 시인의 幻滅」	33
4. 母性을 통한 敎授 : 「難破」	41
5. 日帝治下 青年의 苦惱와 葛藤 : 「山뎨지」	48
IV. 金祐銀 戲曲의 特性	55
V. 結 論	57
參考文獻	59
summary	62

I. 서론

1. 연구 목적 및 연구 방법

한국의 1920년대는 3·1운동을 그 출발점으로 한다. 이 운동은 한국민 자체 내의 저력으로 사회의 제반 모순 극복을 위해 일제에 저항한 민족운동이었다. 운동은 비록 실패로 돌아갔지만 일본의 한국에 대한 무단 정책을 소위 문화 정책이라는 이름으로 방향전환 시키는 계기가 되었다. 1919년 8월 19일 새 총독으로 부임한 사이토 마코토는 문화정치로의 방향전환을 선언했고, 한국민의 대일 투쟁 열기를 가라앉히기 위해 온갖 힘을 쏟았다. 표면적으로는 문화 정책을 표방했지만 근본적으로는 식민지 정책을 오히려 더 강화시킨 것으로 나타났는데, 그는 한반도 치안을 유지한다는 명목으로 기존 병력 외에 2개 사단 규모의 병력을 증강했고, 경찰비도 대폭 인상했다.

이러한 문화 정책의 결과 동아일보, 조선일보, 시대일보 등 일간지가 간행되고 상당수의 잡지들이 간행되었다. 일제는 이 같은 약간의 자유를 한국 지식인들에게 부여함으로써, 불만의 배출구를 열어 줌과 동시에 역으로 그들의 동태를 쉽게 파악할 수 있는 장치도 마련했다. 사회적으로는 구 신분제도의 지배층들을 관료 계급으로 흡수함으로써 민족 에너지의 잠재력을 말살시키려 했다.¹⁾ 그런 가운데 1920년대의 문학은 당시의 문화 정책이라는 시대적 여건 속에서 가능할 수 있었고 우리 문단도 그나마 활기를 되찾게 되었다. 시와 소설 창작이 활발하게 전개되고 동인지 발간과 서구 문예사조의 소개가 왕성하게 나타나기 시작했다.

희곡 분야도 예외는 아니어서 1910년대 신파극류의 희곡들이 1920년대로 접어들면서 나름대로 예술성을 확보하게 되었음은 물론, 전문 극작가들과 그들이 창작한 희곡 작품들이 급격히 증가하게 된다. 1910년대에는 몇몇 극작가에 의해 불과 10여편 정도의 희곡이 발표된 데 비해 1920년대에는 발표된 작품과 공연된 작품까지를 합하면 거의 100여편에 이른다. 이 시기를 대표할 수 있는 극작가로는 김우진, 김정진, 김영보, 김영팔, 조명희, 박승희, 홍사용 등을 들 수 있다.²⁾ 또, <극예술협회>³⁾와 <토월회>⁴⁾를 중심으로 전개된 학

1) 김윤식, 김 현(1978), 「한국 문학사」, 민음사, pp.136-7.

생극 운동을 통해 이론적 기초를 확립해 가는 한편 작품 창작 및 공연 활동에 있어서도 근대적 전문 극단의 모습을 보여 주었다. 이들은 전국을 순회하며 공연하기도 했는데 비록 전문적인 극단은 아니었지만 이 땅에 근대적인 연극이 어떠한 모습인지를 보여준 점에서 그 의의를 찾을 수 있다.⁵⁾

이 시기에 활약한 극작가 중에 두드러지는 이가 바로 김우진이다. 그는 우리 나라 회극사에서 최초로 연극을 전문적으로 공부한 극작가이다.⁶⁾ 그의 회극 작품⁷⁾은 그리 많지 않으나 서구의 근대극 이론을 수용하고 실험한 작품들을 남겨 놓고 있다. 사실 현대문학 연구에서 회극 연구가 갖는 비중은 그다지 크지 않은 것이 우리의 실정이다. 그런 중에도 김우진에 대한 연구는 꾸준히 이어져 왔다. 그만큼 그가 한국 회극사에서 차지하는 비중이 크다는 의미도 될 것이다. 그는 비평 활동을 통해 1920년대 우리 나라 회극계에 서구의 자연주의극과 표현주의극을 소개했을 뿐만 아니라 자신의 작품 속에 근대극 이론들을 수용하고자 하는 노력을 아끼지 않았던 작가였다.

이 연구에서는 김우진에 관한 기존 연구를 바탕으로 하여 그의 회극 작품들을 근대극의 수용 측면에서 다시 검토해 보고, 나아가 그의 문학관을 살펴 그가 지닌 진보적인 의식들이 작품 속에 어떻게 반영되고 있는지, 그의 회극 작품의 특징은 무엇인지 종합적으로 살펴보려고 한다.

II장에서는 그의 문학관에 대해 살필 것이다. 그는 일본 유학 시절 서구의 문학 이론들을 접하기 시작하면서 문예사조들을 적극적으로 수용하였으며 누구보다 선구적이고 실험적인 작품 활동을 하게 된다. 그의 여러 논문, 비평, 일기 등 자료들은 그의 작품에 대해

- 2) 김원중(1986), 「한국 근대 회극 문학 연구」, 정음사, p.75.
- 3) 1920년 봄 동경 유학생들이 조직한 연극 단체로 주요 멤버들은 김우진, 조명희, 홍해성, 김영팔 등이다. 이들은 매주 토요일마다 모여 외국의 고전 및 근대 작품들을 연구했다. 그들은 순회공연을 기획해 큰 성과를 올렸고 신파극에 식상한 관객들에게 크게 환영을 받았다. 이들의 공연 활동은 근대극 운동뿐만 아니라 계몽 활동을 통한 일종의 민족운동의 성격까지 지닌 활동이었다. 이두현(1966), 「한국 신극사 연구」, 서울대 출판부, pp.104-7 참조.
- 4) 1923년 동경 유학생들에 의해 결성된 신극운동 단체로 박승희, 김기진, 이서구, 이승만, 홍사용 등이 활동하였다. 처음에는 순수 문학 동호회의 성격을 띠고 발족했으나 방학 귀국 선물로 강연회보다는 연극 공연이 좋겠다 하여 제 1회 공연을 1923년 7월 4일 조선 극장에서 가짐으로써 연극 단체로 전환하였다. 외국의 번역극과 창작극을 계속 공연함으로써 다채로운 신극 운동을 전개, 우리나라 극예술의 새 경지를 개척하였다. 동아출판사(1989), 「토월회」, 「동아원색세계대백과사전 (제28권)」, pp.181-2
- 5) 상계서, pp.104-7 참조.
- 6) 김원중(1986), 전계서, p.75.
- 7) 그는 5편의 회극과 40여 편의 詩, 그리고 20여 편의 논문을 남겨 놓고 있다. 5편의 회극은 창작순으로 「正午」(1막, 연대 미상), 「李永女」(3막, 1925. 9.), 「두더기 詩人の 幻滅」(1막, 1925. 12), 「難破」(3막, 1926. 5), 「山돼지」(3막, 1926. 7)이다.

보다 명증한 해석을 부여하는 데 많은 도움을 주고 있다. 또한 김우진의 가족 관계와 가정 환경은 매우 복잡하고 특이했는데, 이러한 점이 그로 하여금 반봉건 의식과 독특한 여성관을 지니도록 하지 않았나 생각된다. 이에 그의 여성에 대한 관심이 표출된 대표적인 비평서인 「初夜權」을 검토해서 작가의 여성관을 정리해 보고자 한다.

Ⅲ장에서는 구체적인 작품 분석을 통해 근대극의 기법을 작품 속에 어떻게 반영하고 있는지를 검토하여 보고, Ⅱ장에서 살펴본 그의 문학관이 작품 속에서 얼마나 잘 표현되고 있는지 알아보는 데 초점을 맞출 것이다.

Ⅳ장에서는 김우진 희곡의 특징을 몇 가지로 정리해 보겠다. 이와 같은 연구를 통해서 극작가이며 비평가인 김우진의 작가로서의 역량과 이론적, 사상적 문제를 정립하는데 이 논문의 의의가 있다.

이 연구에 이용된 자료는 김우진 전집 I·II권(전예원, 1983)을 기초로 한다.

2. 연구사 검토

한국 근대 희곡사에서 여타 극작가와와는 달리 김우진에 대한 연구는 활발히 진행되어 왔다고 할 수 있다. 1966년 이두현에 의해 최초로 소개되고 1971년 유민영⁸⁾의 연구를 통해 그의 생애와 작가로서의 전모를 부각시키게 되었다. 그 후 1981년 서연호⁹⁾의 연구는 극작가로서 김우진의 입지를 확고히 해 주었으며, 1983년 아들 김방한과 서연호의 노력으로 「김우진 전집 I·II」¹⁰⁾가 발간되면서 본격적인 연구가 진행되고 있다.

김우진에 대한 초기 연구는 그의 생애를 중심으로 희곡사적인 맥락에서 주로 작가 연구가 이루어졌다. 그 후 그의 생애에 관한 자료가 정리되면서 작품 연구로 방향 전환되어 활발히 전개되어 왔다. 희곡 작품과 관련된 연구 경향을 살펴보면 크게 다음 몇 가지로 나누어지고 있다.

첫째로 작가론 중심의 연구를 들 수 있다. 초기 연구가 주로 이에 속하는데, 유민영, 서연호 등의 연구가 대표적이다. 그들은 김우진을 가리켜 “근대극 운동의 초창기에 가장 빛나는 업적을 남긴 선구자”¹¹⁾로서 “가장 최초로 근대극다운 희곡 작품을 쓴 극작가”이며 “서구와 거의 같은 시기에 서구 근대극 운동을 본격적으로 소개한 최초의 연극 이론가”이

8) 유민영(1971), “초성 김우진 연구 上·下”, 《한양대 논문집》 5집, 《국어교육》 17호.

9) 서연호(1981), “극작가 김우진론”, 「고려대학교 인문논집」 26호.

10) 김우진(1983), 「김우진 전집 I·II」, 전예원.

11) 이두현(1966), 전계서, p.108.

자 “사회 개혁적 작가 정신을 지녔던 사상가”¹²⁾라고 하며 극찬을 아끼지 않았다. 또 “가장 진지하게 자신의 삶과 예술적인 창작 의욕을 회곡 장르를 통해 본격적으로 표현하려 했던 최초의 극작가”¹³⁾라고 하면서 그의 회곡사적 업적을 높이 샀다.

초기 연구는 작가 중심으로 연구가 진행되었고, 그 성과도 잘 정리되어 있는 것이 사실이다. 그러나 작가의 전기적 연구에 치중하다 보니 그의 회곡사적 업적이거나 인간적인 면이 부각되는 이점도 있지만, 작가로서의 역량이나 작품 분석의 측면에는 다소 소홀한 점이 엿보인다.

둘째로 작품 연구 중 문예사조의 수용 측면에서 다른 것들을 들 수 있다.¹⁴⁾ 김우진은 서구의 문예사조를 수용, 소개했을 뿐만 아니라 직접 작품에 그 이론을 도입하기까지 했다. 그런 차원에서 그의 회곡을 자연주의(혹은 사실주의)와 표현주의 이론에 연관시켜 해석하는 연구가 이에 속한다. 연구 논문으로 가장 많은 편이 이에 해당되는 연구라 할 수 있다. 연구 편수가 많은 만큼 그 성과도 구체화되어 있다. 그러나 대부분 연구가 그의 작품 전체를 대상으로 한 것이 아니라 사실주의나 표현주의 이론에 적합한 작품 1-2편을 놓고 그에 대해서만 다루고 있어, 작품 전반에 흐르는 공통적인 주제나 표현 방법에 대해서까지는 논의가 진전되지 못했다.

셋째로 특정 주제를 가지고 연구한 작품론을 들 수 있다.¹⁵⁾ 현대문학 이론들 중 기호론적 방법이나, 구조주의 방법 등을 원용해 그의 작품을 이론의 틀에 맞추어 적합성 여부를 판단하고 그 성과를 주제로 삼은 것들이다. 이는 본격적 작품론이라는 점에서 새로운 방법을 시도한 성과라고 할 수 있다. 그러나 김우진 회곡은 그의 전기적 배경이나 사료의 검증 등을 배제하고서는 작품을 올바르게 파악할 수 없는 특성을 지니고 있다. 따라서 개별 작품을 대상으로 한다면 모르지만 작품 전반을 놓고 논의하기에는 한계가 있는 방법이 아닌가 생각된다.

넷째로는 외국 작가와의 연관성을 들어 비교문학적 관점에서 다룬 것이 있다.¹⁶⁾ 김우

12) 유민영(1971), 전계서, p.80.

13) 서연호(1981), 전계서, p.3.

14) 이은경(1985), “김우진 회곡 연구”, 숙대 석사학위 논문.

김원림(1988), “김우진의 회곡 연구”, 강원대 석사학위논문.

류일용(1989), “김우진 회곡 연구”, 전남대 석사학위논문.

이지혜(1991), “김우진의 표현주의 의식 연구”, 연세대 석사학위논문.

15) 박명진(1987), “김우진 회곡의 기호론적 분석”, 중앙대 석사학위 논문.

민병욱(1987), “김우진 「이영녀」 연구”, 부산대 석사학위 논문.

김성희(1991), “김우진, 유치진 회곡의 기호학적 연구”, 단국대 박사학위 논문.

박은진(1993), “김우진 회곡에 나타난 사회성 연구”, 조선대 석사학위 논문.

16) 이직미(1983), “김우진 회곡의 비교문학적 연구”, 충남대 석사 학위 논문.

진은 주로 버나드 쇼(George B. Shaw)와 스트린드베리(August Strindberg)의 영향을 많이 받은 것으로 알려져 있다. 실제 그의 영문학 졸업논문도 버나드 쇼의 작품을 다룬 것¹⁷⁾이며, 그의 생애 곳곳에서 그들의 영향을 받은 증거를 찾아 볼 수 있다. 이 방법은 앞으로 좀 더 발전이 기대되는 부분으로 김우진 연구의 다양성이나 그의 작품에 대한 효과적인 이해를 위해 보다 많은 비교문학적 연구가 수행되어야 한다고 여겨진다.

김우진과 그의 희곡에 관한 연구는 현재에 이르기까지 그 맥이 이어오고 있다. 그러나 이상과 같은 논의에도 불구하고 초기 연구의 테두리를 크게 벗어나지 못하는 한계를 지니고 있다. 희곡 연구가 전반적으로 활성화되지 못한 이유도 있겠으나 그에 따른 연구 방법의 부재도 문제라 하겠다. 작품의 해석만이 아닌 작품 비평에 맞는 연구와 방법이 마련되어야 하는 데도 아직 그 분야에 대한 노력이 부족한 실정이다. 그의 희곡에 관한 연구가 보다 더 전문화되고 있지 못한 점은 안타깝다 하지 않을 수 없다.

II. 문학관과 여성관의 형성

1. 서구 근대극 이론의 수용



김우진은 서구 문학 사상에 깊은 관심을 갖고 그것을 적극적으로 수용하려 한 작가였다. 그는 근대극의 이론들을 소개하는 데 그치지 않고 자신의 창작극속에 직접 도입함으로써 근대극 이론의 타당성을 검증하고자 했다. 또한 신파극이 우세하던 당대의 극단에 진정한 의미의 근대극이 무엇인지 보여주기 위해 노력했으며 유행의 조류에 흔들리지 않고 자신이 옳다고 믿는 바를 위해 끝까지 신념을 버리지 않았다는 점에서 그의 노력을 높이 살 수 있을 것이다. 그의 문학관이나 신사상 수용 과정에 대한 주장들은 그의 여러 비평이나 수상에 나타나고 있다. 그는 특히 버나드 쇼와 스트린드베리 류의 사회 개혁 사상과 사조로서의 표현주의 사상에 깊이 관심을 가지고 있던 것으로 보인다.

그는 「歐美 現代劇作家論」¹⁸⁾이라는 글에서 서구의 극작가들과 그들의 작품에 대해 소

17) 와세다 대학의 졸업 논문은 버나드 쇼의 작품을 다룬 " *Man and Superman* : A critical study of its philosophy"(1924)이다.

개하고 있을 뿐만 아니라 나아가 시대적 의의와 비평을 가하고 있다. 이는 그가 서구 극작가들에 대해 비평을 가할 수 있을 만큼 안목이 높았다는 말도 되려니와 그만큼 탄탄한 자기 이론이 수립되고 있었다는 것을 보여주고 있다. 이 글에서 그는 영국의 밀른(Alan A. Milne), 이탈리아의 피란델로(Luigi Pirandello), 체코의 차פק(Karel Capek), 미국의 오닐(Eugene O'Neill) 등 여러 극작가들의 생애와 작품, 연극사적인 위치를 비교적 자세하게 소개하면서 작품 내용의 소개는 물론이고 내용에 대한 분석과 아울러 작가에 대한 평가도 가하였다. 특히 오닐의 「*The Hairy Ape*(털원숭이)」에서 그가 관심을 보여 온 표현주의에 대한 언급은 같은 시기에 창작된 표현주의 작품들과의 연관성을 알 수 있게 해 주고 있고, 또한 Dunsany의 「*The Glittering Gate*(찬란한 문)」(1921년 번역)과 버나드 쇼의 「*Mrs. Warren's Profession*(워렌부인의 직업)」(1923년 9월 번역, 미완성)을 번역하는 한편 서구 근대극에 대한 소개가 보다 활발해 지기를 바라고 있다.

우리의 처지로서는 신극운동 상 재래의 전통에서 얻을 것은 아무것도 없다. 황무지 벌판이다. 창작만, 우리 작가만 찾다가는 커지고 성할 것은 황무지 잡초밖에 없을 것이다. 우리는 먼저 외국 선진 극단의 근대극으로부터 시작하여야 할 點을 보고 있다. 외국 극의 수입, 물론 이것이 최후가 아니다. 보다 더 위대한 생명의 창조를 얻기 위한 출발점에 앉아서 우리는 歐美와 일본의 근대극의 수입과 연출과 비판을 먼저 생각한다. (우리 新劇運動의 첫 길, p.91)

1920년대에 서구 근대극에 대한 이해 없이 우리의 근대극을 창작한다는 것은 불가능한 일일 것이다. 당시 우리 나라에 만연하던 신파극은 일본의 극을 무분별하게 수용한 것으로 현대적 의미의 근대극과는 거리가 멀었다. 그는 근대극다운 근대극을 창작하기 위해서 우선 진정한 근대극의 모습이 어떤 것인지 알아야 한다고 생각했고, 그 방법으로 서구 근대극의 수용을 주장한다. 자생적으로 근대극이 창작될 수 있다면 더할 나위 없겠지만 그렇지 못한 현실에서 가장 빠른 근대극의 수용 방법은 모방을 통한 창작일 것이다. 이에 그는 '보다 더 위대한 생명의 창조'를 얻기 위해 서구극의 수용을 주장한다.

1920년대 우리 문학계에서 표현주의 문학 사상에 의해 본격적인 비평 활동을 전개하고, 그 이념이나 사상을 실험적이나마 창작으로 시도했던 이는 김우진¹⁹⁾이었다는 지적처럼 그는 문학비평과 작품 창작에 있어 서구 표현주의 사조의 수용에 적극적으로 앞장서고 있다.

18) 1926.1월-5월까지 <時代日報>에 연재.

19) 권순중(1988), "김우진의 표현주의 수용", <계명어문학> 4호, p.170.

「創作을 勸합네다」²⁰⁾에서 그는 당시 우리와 독일 상황의 유사성을 들며 독일에서의 표현주의극 발전과 같이 우리 나라에서도 표현주의극 창작이 많아져야 한다고 주장한다.

첫째로 전후 독일인의 고민과 초조와 悲慘辛苦가 있어서 표현주의 회곡은 발전했습니다. 물론 표현주의 운동(예술상)의 萌芽는 벌써 전세기 80년대에 繪畫上으로 먼저 생겼고 또 戰前 1913년 경에도 최초의 표현주의 회곡이 발전되기는 하였으나 맹아로 잠겨 있던 것이 현실적으로 구체적으로 더 힘있게 저 만큼이나 장중하고 심각하게 나타나기는 戰後부터 였습니다. 전전에는 단지 극단으로 탈선했던 유물주의, 자연주의, 전체로 세기말 사상에 대한 반전의 기운이었을 뿐이외다. 그것이 전쟁, 소위 미증유라는 세계대전의 제일 큰 화독참고를 제일 많이 맛보게 된 독일인의 가슴에서 표현주의의 교향악이 울려나온 것이 그럴 듯이 생각됩니다. …… 독일인의 생명력은 컸습니다. 또는 크다는 것보다도 남보다 우월한 사색력을 헛되어 써버리지 않고, 생활과 인생에 대한 감각과 통찰을 진실한 길로 인도했습니다. …… 「생각」이 없었다면 표현주의 회곡이라는 - 이것이야 말로 미증유한 - 새 인생의 국면이 출현할리는 만무했을 것이외다. (pp.110-1)

1차 세계대전에서 가장 큰 어려움을 겪은 독일이 회화에서 시작된 표현주의라는 장르를 개화했다는 사실을 이야기 하며, 현실의 고통속에서도 '생각'을 갖고 있으면 그 고통을 극복할 수 있는 통찰력을 기를 수 있다고 한다. 즉 그들에게는 '생명력'이 있어서 삶과 인생에 대해 '사색'하고, 표현주의라는 방법을 통해 아픔을 창작으로 극복해 냈다는 것이다. 일제치하라는 피지배 현실은 독일의 상황과 비교해 볼 때 우리나라에서도 '미증유'의 문학이 나올 가능성을 이야기해 준다. 그는 표현주의극이 필요성을 주장하면서 아무리 작은 생활일지라도 깊이 느끼고, 생각하여 열과 성을 다해 자기 생명력에 대한 자각과 창작을 통한 혁명을 해야 한다고 했다.

또한 '우리의 창작은 우리의 생활과 직접 관계 있는 예술임을 요구한다'(p.113)고 하며 창작 테마의 범위를 다음과 같이 4가지로 요약하고 있다.

1. 계급적으로 우리는 눈뜰 필요가 긴박하오. 아직 오늘 우리 주위의 현상으로는 아무 자각이 없소. 그러나 필요는 대단하오. 사회주의자의 경제적 계급은 물론이나, 정치적, 민족적, 그보다도 더 철저하게 소위 善惡이라는, 사회 중의 어떤 지위 있는 이들의 계급, 지식계급과 무식 계급. 우리 주위에는 계급 아닌 것이 없소. 이러한 계급의 상대자는 일반 민중의 無利한 지위에 있는 이들이외다. 살려는 힘있는 이면, 이 지경에서 벗어나려는 자각과 苦闘이 있을 것이요, 동시에 그곳에서 우리의 창작이 있어야 하겠습니까. (p.113)

20) 1925. 8월, 《Société Mai》 제 2집.

여기서 말하는 계급은 이른바 마르크스주의자들의 계급과는 의미상 차이가 있다. 그가 인식하는 계급은 사회, 경제적인 측면뿐만 아니라 정신적인 면에 '이르기까지 폭넓게 작용하는 의미의 계급이다. 이 계급 문제에 대해서는 「我觀 階級文學과 批評家」에서도 언급하고 있다. 이 글은 1925년 2월호 「개벽」지에 발표된 「계급문학 시비론」에 대한 전체적인 비판을 위해 씌어진 글이나 동시에 자신의 계급 문학에 대한 의견을 피력한 글이기도 하다. 그는 이 글에서 계급 문학을 부인하는 문인들을 '육체 없는 정신을 믿는 고답파'로 규정하면서 경향, 주의, 派를 부정하는 작가들은 자기 삶이나 작품에 대한 신념이 투철하지 못하기 때문이라고 말한다.

「예술가 자신의 막지 못할 예술욕에서」 창작하는 이는 <감자>같은 스케치밖에 못쓴다. 그만큼 암시 깊고 풍부한 내용을 가진 테마로도 고만 한 번 한숨에 내려읽고 나서는 “고조묘한 걸, 제법 썼는 걸”하는 暫間氣安한 감정밖에 못주게 되고 만다. 만일 <감자>의 작가가 일정한 주의와 주장이 있는 이라면 <감자>보다 더 훌륭한 장편을 만들 줄 안다. (p.178)

김동인의 소설은 단지 '이웃집 아줌마가 놀러 갔다가 이야기 하는 것 같은(p.179)' 글로서 독자의 관심을 끌지는 모르지만 당시의 민중들에게 아무 소용이 없는 '의식없는 글'로 끝날 뿐이라고 주장한다. 그는 또 걸모습만 계급문학을 지향하는 작품들에 대해서도 우려하는데 이는 참으로 계급에 눈을 작가가 아닌데도 작은 기교나 형식을 통해 오히려 독자의 의식을 마비시킬 것(p.181)이기 때문이다. 그에게 있어 추상적으로나 개념으로 아는 것은 참으로 아는 것이 아니다. 의식적으로 감촉하는 것(to get through the emotion and feeling with consciousness)이 참 앎(p.181)인 것이다.

자연 속에서 사는 인간은 대립에서 벗어나지 못하며, 마찬가지로 계급의 대립에서도 벗어나지 못한다고 했다. 계급은 영구한 인간생활의 실상(p.183)인 것이다. 또한 사람은 지배와 압박에서 벗어나지 못하는 동시에 그것 없이는 살지 못한다고 하였다. 따라서 작가나 비평가는 계급에 눈을 떠 사회문제에 대응해야 할 뿐 아니라 일반 민중의 이해와 복리를 위한 선구자가 되어야 한다고 역설한다.

1. 논리적으로 우리의 주위 모든 가치는 전환해야 하겠습니까. <동방예의지국>이라는 一語안에 우리의 과거 사회, 따라서 현재 생활 속에 잠겨 있는 惡毒의 전체가 방불하오. 어머니 蠶하는 자가 날 만큼, 그리고 그 행동의 윤리적 가치가 생겨야 할만큼, 우리의 생활은 변

해야 하겠습니까. ... 중략 ...

다만 우리는 현재 우리 주위의 생활의 害毒, 생명 없어진 겹데기만의 윤리적 古蹟을 탐구하여야 합니다. 이 탐구에서 우리 생활을 변혁시키고 새 길을 인도해 주는 창작이 생겨야 합니다. (p.113)

그는 봉건적인 사고에서 탈피할 것을 누차 강조한다. 유교적 윤리 의식이 만연하는 한 관습의 울타리 속에서 새로운 창조 활동은 나올 수 없다는 것이 그의 지론이었다. 또한 가치라는 것도 시대에 따라 다르게 해석되는 것이라고 했다. 심지어 '어머니 姦'하는 자일지라도 후에 그것이 '孝'라 불리게 될지도 모르는 것이므로 절대적 윤리 의식을 버려야 한다고 주장한다. 생명 없는 고답적인 윤리 의식은 버리고, 생활을 변혁시키고 새로운 길을 열게 해주는 윤리의 통찰을 위한 창작 활동이 이루어져야 한다는 것이다.

1. 性的으로, 이권 다시 말할 것도 없이 연애, 결혼, 母性, 여성의 경제적, 사회적 문제들이다. (p.114)

그의 주요 관심사 중에는 여성과 관련된 문제가 많다. 그에게 있어 여성은 단순히 남성의 반대 또는 대립적인 의미로 해석하지 않는다. 그가 보는 여성은 사회, 경제적으로 소외되고, 억압받는 존재이다. 당대에 자유연애 분위기가 일부 생기기에는 하였으나 그에 못지 않게 유교적 윤리 의식이 엄존하던 때였다. 따라서 자유연애니, 연애 결혼이니 하는 말은 일부 개화된 지식인층 사이에서만 있을 수 있는 상황이었다. 더구나 신사상을 공부했다는 사람들조차도 여성과 남성의 불평등한 처사를 당연시하고 있던 때였다. 이론적으로는 현대적인 사상을 가지고 있었지만 현실에서 나타나는 전근대적인 모습들은 그로 하여금 갈등하게 만드는 요인이 된 것 같다.

1. 인생철학, 생명, 죽음, 神, 理想 등, 이것은 필경 하건대, 前記 諸테마 속에서 우리나라의 테마 외다. 다만 주의하여야 할 것은, 내가 여러분에게 권고하려 하는 것은, 이런 모든 이념적인 테마는 절대적이 아니라, 반드시 상대적 생활 위에서 우리의 관념 속에 나타나는 것이라는 점이다. (p.114)

그는 '생명력'을 특히 중요시했던 작가였다. 이광수의 문학을 비판하여 쓴 「李光洙流의 文學을 埋葬하라」²¹⁾라는 글에서 '이광수를 조선 문단에서 매장하라는 부르짖음은, 이

21) 1926년 <조선지광>, 김우진 전집 Ⅱ, pp. 155 - 63.

광수류의 인생관, 사상, 재주만 가진 겹데기 문학을 絶滅하자는 요구'라고 하였다. 이 글은 당시 이광수가 발표한 <中庸과 徹底>(동아일보, 1926. 1. 2-3)에 대한 반론으로 씌어진 글인데 이를 통해서 상대적으로 김우진의 문학관을 명확히 살필 수 있다. 그는 인생을 투쟁으로 보았다. 자연·계급과의 싸움으로 이것 없이는 인생이란 소, 말과 같이 '제일 심심하고 맛있는 천당'(p.159)으로 변할 것이라 했다. 그런 그에게 이광수의 평범하고, 계몽적이고, 이상적인 글들이 가치 있게 다가갔을 리가 없다.

그가 매장을 부르짖는 것은 이광수류의 인생관, 사상, 재주만 가진 겹데기 문학을 말함이다. 이는 이광수가 수려한 문장으로 형식을 중시했다면, 김우진은 형식보다는 그 내용을 우선으로 삼고 있기 때문이다. 그가 보기에는 이광수가 시대에 대한 관념이나 지식이 틀렸고, 인생에 대한 통찰력이 부족하기 때문에 이상주의적이고 계몽주의적인 안이하고 도피적인 글을 쓴다고 비판했다. 또 자신의 박식을 과시하기 위해 외국의 것을 자주 인용하는데 소양 없이 그 배경, 피인용자의 사상, 성격, 시대를 알지도 못한 채 문자에 나타난 뜻만 보기 때문에 내용이 단단치 못한 겹데기 작품을 만들어 내는 것이라 했다. 이런 본을 받아 걸모습만 화려할 뿐 내용으로 깊이 파고들려는 노력이 결여된 문인들에 대해서도 개탄한다.

朝鮮이 지금 요구하는 것은 형식이 아니요, 美文이 아니요, 才華가 아니요, 백과사전이 아니요, 다만 내용, 거칠더라도 생명의 속을 파고 들어가려는 생명력, 우둔하더라도 힘과 醜에 꿇는 반발력, 넓은 벌판 위의 노래가 아니요, 한 곳 땅을 파면서 통곡하는 부르짖음이 필요하다. (p.163)

'자유이지'라고도 표현했던 그의 '생명력'은 창작 활동의 원동력임과 동시에 추구해야 할 목표였다. 일제하 암흑기에 조선 민족의 영감을 불러일으키고, 투쟁 의지를 불태우게 하는 것이 바로 '생명력'이라는 것이다. 따라서 전통적인 악습을 타파하고, 새로운 시대에 대해 준비하도록 복돋아야 할 의무가 작가들에게 있다고 했다.

그가 주장대로 그의 작품 속에는 계급, 여성, 생명, 봉건제도 등이 주요 테마로 등장한다. 그가 창작 테마로 삼았던 내용들은 버나드 쇼의 창작 이론과 많은 부분에서 유사한 점을 보인다. 버나드 쇼는 창작은 사회문제의 실상을 폭로하고, 개화된 사상에 입각하여 사회를 개혁하려는 목적을 지닌 것이라 했다.²²⁾ 그가 쓴 초기 극에서는 빈민굴, 매음, 범죄, 혼인 등의 사회문제를 취급하고 있다. 그는 사회 체제 그 자체의 개혁을 요구하며 자신의

22) 예영수(1989), 「영미 희곡 사상사」, 형설출판사, p.168.

의지로 갈등을 극복하고자 하는 '생명력과 초인(Life force and Superman)'²³⁾ 이론을 펼치는데 이것 역시 김우진의 '생명력(자유의지)'와 그 맥을 같이 하는 것으로 보인다.

2. 진보적인 여성관

1920년대 여성 문제에 있어 특별히 관심이 집중되었던 부분은 주로 봉건적 혼인 제도의 개혁과 부부 중심의 근대적 가족 제도, 여성의 교육권, 사회적 활동의 필요성 등의 문제였다. 그러나 일부 선각적 지식인들의 개화 사상 못지 않게 일반 민중들의 생활양식과, 보수적 양반층의 수구 사상이 공존해 있었다. 따라서 개화에 대한 요구는 강했지만 사회 전반적인 현상으로 보편화되기는 어려운 상황이었다. 그 와중에도 여성들에게 교육 기회가 주어지기 시작했고 이른바 신여성들이 탄생하게 된다. 그 신여성들은 당시 일본에 소개되어 주목받던 엘렌 케이의 사상이나 입센의 여성해방론을 받아들였고, 자유연애론을 수용했다.

빠른 속도로 진행되는 사회의 변화에도 불구하고 한 끼니를 해결하는 일이 시급했던 수많은 보통 여성들에게는 그들의 주장과 삶이 아득히 멀게만 느껴진 것이 사실이다. 더구나 남성 중심 사회의 폐쇄성은 이들 신여성들이 설 곳을 잃게 만들었다. 김명순, 나혜석, 김원주, 그리고 김우진이 사랑했던 윤심덕도 모두 강한 개성과 주장을 지니고 자신들의 삶에 최선을 다했지만 사회의 비난과 혹평을 면치 못했다. 따라서 이들이 비참한 최후를 맞을 수밖에 없었던 것은 과도기적 한국 사회의 어쩔 수 없는 희생물이 된 때문이라 여겨진다.²⁴⁾

김우진은 「初夜權」이라는 글을 발표함으로써 당대의 정조관을 뒤엎는 파격적인 여성관을 밝힌 바 있다. 이러한 그의 여성관은 작품 속에도 그대로 드러나는데 당시에 관심권 밖의 존재였던 '여성'이라는 인물을 극의 중심에 세워 여성 문제를 표면적으로 드러내려 했다.

그는 「初夜權(jus primae noctis)」에서 한국 여성의 미덕으로 여겨졌던 정조관을 맹렬히 비판한다. 그는 처녀 숭배의 기원은 단지 불이나 피에 대해서 원시인들이 가졌던 미신에서 유래되었을 가능성에 대해 피력하고 옛날 여성들은 처녀막이 파열될 때 오늘의 문명인보다 많은 양의 피가 흘러 나왔을 것이므로 이에 대한 두려움, 공포와 더불어 한층 더

23) 상계서, p.178.

24) 송지현(1995), 「다시 쓰는 여성과 문학」, 평민사, pp.65-8 참조.

나아가 신비로운 존경의 마음까지 생겼을 것이라 추론하였다. 따라서 문명인의 입장에서 보는 처녀 숭배란 하나의 '미신적인 奇行'에 지나지 않는다고 하며 그런데도 '남성은 여성에게 순결을 요구하면서 남성 자신들은 여성이 역시 남성에 대한 이런 요구를 한푼의 가치도 없는 것으로 안다'고 하였다. 더구나 여성 스스로가 당연한 일로 알고 '그 생명을 남성의 가치 표준에 맞추려고 애쓰고 있다'고 안타까워하고 있다.

불쌍한 여성이다. 자기의 사명, 사랑, 生體를 다하려는데 난데없는 남성의 처녀에 대한 미신이 가로막고 앉아서 生殺之權을 좌우한다. 이 권리를 가진 남성의 구실에 자기네들 스스로 얽매어 나가는 것이 불쌍하다. 그래서 男女性이 모두 일어서서 처녀 숭배의 사상, 소위 순결의 詩를 만들어 냈다. (전집II, p.211)

그는 우리 사회에서 유독 여성에게만 순결성을 강조하는 것도 역시 유교적인 남녀 불평등 사상에서 나온 것이라고 보고 있다. 정조관념에 있어서도 남녀 차별을 두는 것에 대한 비판이다. 소위 신여성이라고 자처하는 이들까지도 이 정조관념만은 남성들이 만들어 낸 구습의 틀 속에 사로잡혀 스스로가 잘못된 것임을 깨닫지 못하고 그 속에 속박되는 현실에 대해 한 마디로 '불쌍하다'는 것이다.

내가 말하려는 것은 이 신앙, 이 詩, 이 도덕, 이 迷信이 모두 남성이 여성에게 대한 우월, 약자에 대한 강자의 소유욕에서 나온 것에 불과하다는 말이다. 다른 오늘날까지의 사회 모든 제도와 관념이 그랬지만 이 점에 있어서도 남성이 한 여성을 영구히 소유할 야심으로 (기실 오늘날 남성처럼 애인 바꾸기에 여념이 없지만) 경제와 완력을 유일한 무기로 하여 處女性의 독점을 요구하려는 것이다. 이것이 무서워서 여성 그녀들까지도 처녀성의 가치 훼손을 감히 못한다. (p.211)

그러면서 그는 이 불평등한 관계를 극복할 수 있는 방법은 여성 자신이 "남성으로부터, 낡은 정조관념으로부터 떠나야 한다."고 주장한다. 춘향전의 예를 들어 "춘향이 이도령 돌아오기 전에 玉骨男子만 얻었다면 수청 기생으로 들어갈 염려는 없었을 것"이며 "만일 이도령이 과거 급제를 아니했다면 춘향이는 옥 속에서 죽었을 것이라"고 하였다. "만일 이 정조관념만 없었다면 춘향이는 훌륭한 노르웨이의 노라보다 더 가치 있고 고마운 여자가 되었을 것"(pp.211-2)이며, 따라서 이런 여자가 조선에서 많이 나와야 한다고 주장한다.

처녀성에 대한 唯一無上한 미신을 버리고 자기네들이 이 "초야권"의 주재자가 되지 않

는 동안 貞操문제란 영원히 여성에게 다시 피하지 못할 鐵網에 지나지 못할 것이다. (p.211)

여성 스스로 잘못된 점을 깨닫고 그것을 타파하지 못한다면 영원히 '순결'이라는 감옥 속에 갇혀 살게 될 것이라는 그의 발언은 매우 도전적이다. 1920년대, 개화기를 갖 거친 시대에 전통적 관습은 구습이며 악습이기 때문에 그것을 타파해야 한다고 주장하는 것부터가 도발적인데, 더욱 그 주제가 여성의 정조 문제이다. 당연히 충격적인 의견이 아닐 수 없다.

그의 여성에 대한 인식은 당대의 여러 지식층에 비해 다분히 진보적이고 파격적이었다. 위의 「초야권」에서만 보더라도 그의 개방적이고 진보적인 여성관을 엿볼 수 있다. 그는 신교육을 받은 신여성들조차 관습의 굴레에서 벗어나지 못하고 남성들의 횡포 아래서 순종만 하면서 그들의 권리를 찾지 못하는 모습에 대해 안타까워한다. 또 입으로는 개혁을 부르짖으며 스스로는 인습의 굴레에서 벗어나지 못하는 여성들에 대한 실망스러움을 동시에 지니고 있었던 듯 보인다. 이는 후에 작품 분석 과정에서도 언급되었거니와 그의 이론과 현실의 불일치로 인한 모순적인 갈등 때문이 아니었나 여겨진다.

Ⅲ. 작품 분석 및 고찰



김우진은 당대 희곡작가들 가운데 서구 문예사조에 대한 관심이 지대했던 사람이다. 앞서도 언급했듯이 그는 서구 문예사조와 근대극의 수용을 적극적으로 주도했었고, 스스로도 작품 속에 근대 문예사조들을 반영하려 노력했었다. 그 중에서 특히 서구 표현주의 이론에 깊이 경도되었던 것으로 보인다. 이는 당대 우리의 상황이 표현주의극의 발생지인 독일의 시대 상황과 유사했던 점, 그리고 버나드 쇼나 스트린드베리의 영향을 받은 점 등이 원인이 된 것 같다. 그러나 초기 작품부터 그러한 성향을 보였던 것은 아니었다. 초기에는 프로문학과 자연주의 문학의 경향을 보이다 후에 표현주의극을 실험했다. 어느 작가든 비슷하겠지만 창작 활동이 시대 상황과 전혀 무관하게 이루어지지 않는다는 점을 감안한다면 그가 초기에 사회문제에 관심을 갖고 작품을 썼다는 사실은 필연적인 일이라 하겠다.

그러면 작품 분석에 앞서 김우진의 회곡에 나타나고 있는 서구 문예사조에 있어 실험적 경향이 강한 자연주의와 표현주의극의 특징에 대해 간단히 살펴보기로 하자.

자연주의극은 사실주의극의 연장선상에 있기 때문에 사실주의극과 자연주의극은 그 경계가 불분명하고 구분이 어렵다. 그러나 자연주의극은 그 방법면에서 과학적이고, 행위는 유전과 환경에 의해서 결정된다는 점에서 사실주의극과 차이를 보인다.

에밀 졸라(Emile Zola)에 의하면 자연주의극의 주제는 과학적 발전에 바탕을 둔 것과 실생활에서 관찰한 사건들을 충실하게 기록한 것의 두 종류로 구분된다. 그렇기 때문에 극작가는 등장 인물과 상황을 설정한 뒤 그들을 유전과 환경의 법칙에 따라 상호 작용하게 만들고, 그 기술에 있어서는 철저하게 객관적으로 관찰, 기록, 실험해야 하는 것이다. 이들은 '잘 짜여진 극²⁵⁾'에 반대했는데 그 이유는 그것이 도입, 복잡화, 서스펜스, 위기 및 해결을 강조하는 나머지 진실을 연극적 효과보다 하위에 두었기 때문이다. 즉, 극작가는 리얼리티의 한 부분을 최대한 충실하게 무대 위에 옮겨 놔야 한다는 것이다. 또한 환경을 성격과 행동의 결정 인자로서 강조하였기 때문에 무대 배경을 중시하여 현실의 상황을 무대 위에 정확히 재생하기 위해 노력한다.²⁶⁾

자연주의극에서 개인은 항상 환경의 힘에 의해 희생당한다는 삶의 보다 비참한 외형적인 측면을 객관적으로 묘사한다면 표현주의극은 인간의 내면과 무의식의 세계, 즉 욕망, 갈등, 포부, 좌절, 환상과 같은 인간의 내부 세계에서 전개되는 심리적인 내적 현실을 주관적으로 묘사한다. 김우진은 특히 이 표현주의극에 대해 많은 관심을 지니고 있었던 것으로 보이는데 다음에 살펴볼 그의 표현주의극 작품인 「난파」는 스트린드베리의 표현주의극²⁷⁾과 유사한 모습을 보이고 있다. 표현주의극의 특징²⁸⁾을 살펴본다면 다음과 같다.

첫째, 표현주의극은 개인의 가장 주관적인 내부 세계의 묘사에 충실하기 때문에 자연적 자서전적인 요소를 극중에 자주 도입한다. 여기에서 말하는 표현주의극에서의 자서전적 내

25) '잘 짜여진(well-made) 극'이란 외죄느 스크리브(Eugène Scribe)에 의해 완성된 사실주의극 형식으로 그 기본 특징으로는 상황의 분명한 제시, 앞으로 있을 사건에 대한 치밀한 준비, 예기치 않은 그러나 논리적인 역전, 계속적이며 집중적인 서스펜스, 의무장면, 논리적 해결 등이 있다.

오스카 G. 브로케트, 「연극개론」, 이윤철 역(1991), 한신문화사, p.409.

26) 상계서, pp.424-6 참조.

27) 스트린드베리는 그의 작품인 「꿈의 연극(The Dream Play)」에서 꿈꾸는 사람의 관점을 취함으로써 시간과 공간과 논리적 순서 등이 주는 제한들을 파기하려고 한다. 논리적인 설명 없이 한 사건이 다른 사건으로 유입되고, 등장 인물들이 용해되거나 다른 인물들로 변신하며, 고통을 설명해 주거나 정당화해 줄 의미를 찾아 나선 괴롭고도 소외당한 인류의 이야기를 전하기 위해서 광범위하게 분리되어 있는 장소와 시간들이 서로 뒤엉킨다. 상계서, P.45.

28) 예영수(1989), 전계서, pp.217-85 참조.

부 세계관 외적 현실과는 동떨어진 초자연적이며 백일몽과 같은 무의식적이고 잠재적인 꿈의 영역을 말한다.

둘째, 환몽적 분위기 속에서 극중 인물들은 작가의 분신이거나 주인공의 의식 가운데 잠재하고 있는 어떤 특성을 나타내기 때문에 개성 있는 산 인물이 되지 못하고 유형화된 인물로 등장한다. 이들은 왜곡되거나 과장된 기이한 모습으로 나타나는데 주인공의 심리 상태의 변화에 의한 인물의 분열된 자아를 상징적으로 표현한다. 미이라가 벽장에서 튀어나오기도 하고, 시체가 관에서 일어나 최면술에 걸린 듯한 두 눈으로 응시하기도 하며, 광인이 처녀를 납치해 도망가는 등 악몽과 같은 장면이 연출되는가 하면 꿈속에서처럼 인물들이 돌로 분열되어 나타나거나 수없이 증가하다가 증발되고, 엉기다가 흩어져 버리기도 한다. 또한 이들 유형화된 인물들의 심리적 특징을 나타내기 위해 흔히 가면이 사용되는데 가면은 거기에 나타난 표정이나 상을 통해 인간의 여러 다른 심리 상태를 배제한 채 오직 한 가지의 심리적 특징만을 표현한다.

셋째, 유형화된 인물들이 사용하는 언어는 몽환적인 분위기 속에서 심리적인 갈등을 표현해 내야 하기 때문에 순간 순간 흐름이 단절되는 언어이거나 외침과 같은 언어들이 많이 사용된다. 이런 단절된 언어 표현을 보강하기 위한 방법으로 표현주의 작가들은 음향효과를 많이 사용한다. 음악은 논리적인 언어보다 인간의 근본 정서에 호소함으로써 언어 이전의 심리상태를 효과적으로 전달할 수 있기 때문이다. 또한 대사 처리에 있어 독백을 주로 사용하는데 이것은 등장 인물의 외형을 뚫고 들어가 그 인물들의 내부 세계의 사상과 감정을 관객에게 전달하기 위함이다.

넷째, 꿈과 같은 분위기 속에서 단절된 언어로 표현되는 극의 분위기 때문에 전체적인 이야기 흐름이 삽화적으로 이루어진다. 따라서 한 순간에 여러 장면이 동시에 나타나기도 하고, 상호간에 논리적인 연관성이 결여되어 나타난다. 이런 삽화적 구성은 영혼의 다양한 상태를 나타내기 때문에 시간의 경과에 따라 사건의 전개, 발전, 절정, 파국에 이르는 수평적 전개가 아니라 결국 원점으로 돌아오거나 제자리를 맴도는 회귀적 구성을 보여준다.

다섯째, 심리적인 여러 상태를 표현하기 위해 무대장치, 조명, 색상, 음향 등을 사용해 특수한 효과를 얻고 있다. 표현주의 극작가들은 관객들의 시각과 청각에 특별한 자극을 가함으로써 특수한 효과를 가져왔다. 특히 표현주의 회화의 영향을 받아 인간의 정서적인 농도와 극작가의 견해를 강하게 표출하기 위해 조명을 적절하게 사용하여 무대효과를 높이고 있다. 조명을 통한 색상의 도입으로 꿈속 같은 기묘한 분위기 속에서 어리둥절하리만큼 가지각색의 환영을 과장된 형태로 나타내어 극중 장면들의 상징적인 의미들을 강렬히 표

출해 낸다. 따라서 표현주의극에서의 무대장치나 조명 효과, 음향효과 등은 단순한 장식물이 아니라 극의 전개를 위한 필수적인 요소가 되는 것이다.

마지막으로 표현주의극은 현실에 대한 강한 개혁 의지를 보여준다. 표현주의극에서 볼 수 있는 지나친 자아에의 집착과 인간 심연에 있는 내부 세계의 탐구는 외부적 물질 세계에 대한 환멸과 이에 대한 일종의 반작용으로 나타난다. 따라서 표현주의 극은 파괴적이고 부패한 현실에서 도피하여 개인의 내부 세계로 침잠하려는 유아론적 경향을 보여준다. 인간 본연의 정신세계로 돌아가려는 태도는 물질 세계와 정신세계의 대립과 투쟁 속에서 기존의 현상 세계나 체계에 대한 현실 개혁, 또는 저항의 특성을 보여주는 것이다. 따라서 표현주의극 속의 인물들은 현실에 대한 강한 환멸과 거부로 인해 과거의 기억이나 환상의 세계로 더욱 깊숙히 빠져들거나 정신적 가치에 기초를 둔 새로운 사회 창조를 위한 강렬한 사회 개혁 의지를 보여주고 있다.

1. 기성세대 비판과 하층민 옹호 : 「정오」

「정오」는 그가 쓴 최초의 창작 희곡으로 알려져 있다. 아직 습작기의 작품인 듯 구성이 완결성이 떨어지고 주제나 내용 전개에 미숙한 면이 엿보이나, 앞으로 창작될 작품들의 성향을 유추할 수 있게 해 주는 작품이기도 하다. 작품 분량에 비해 등장 인물의 수가 많고, 일관된 사건이 드러나지 않으며 詩가 삽입되어 있는 것이 외형상 특징이라 할 수 있다. 또 다른 작품과 달리 등장인물표 없이 무대 지시문으로부터 시작하고 있다. 이는 등장 인물들이 개성적 존재가 아니라 일군의 무리를 대표하는 전형적인 인물이기에 작가가 의도적으로 등장인물표를 제시하지 않았던 것으로 보인다. 이 작품에서 그는 일본인과 친일 한국인에 대한 혐오감과 사회 부조리에 대한 저항, 신구 세대의 상극 갈등, 빈곤²⁹⁾ 등을 표현하고 있다는 평가를 받기도 했다. 여기서는 극의 내용과 주제를 중심으로 살펴보려 한다.

무더운 어느 여름날 정오, 공원에서 벌어지는 일련의 에피소드로 작품이 구성된다. 첫 번째 사건은 일본인 고리대금업자인 하오리³⁰⁾와 그 밑에서 업무를 맡아 하는 조선인 구레

29) 유민영(1985), 「한국현대희곡사」, 흥성사, p. 132.

30) 「정오」에 등장하는 인물들의 명명은 인물의 외형이나 신분적 특징을 중심으로 이루어진다. '하오리'는 로하오리(稻羽織) 옷을 입은 데서 이름 붙여졌고, '구레'는 구레수염이 많아서, '고모리'는 애기업개라서, '모군'은 이름 없는 노동자이고, 학생과 순사는 신분으로 명명되어진다. 이와 같이 인물의 이름을 명명한 것은 등장 인물들이 각기 개성을 지닌 인물이 아니라 특정 집단이나

사이에 금전 관계로 서로 시비가 벌어지는 상황에 학생들이 끼여들며 사건이 전개된다. 구레는 하오리의 일을 말아 해 주면서 자신의 이익을 챙기는 인물이다. 하오리 역시 순사에 게 뇌물을 써 가며 돈을 버는 인물로, 순사 정도는 음식 대접만 잘 하면 모든 게 해결된다는 생각을 지니고 있다. 하오리의 돈을 유용해 버린 구레가 아침을 하며 부채질을 해주고 있는데 학생들이 대화에 끼여든다.

하오리 이번에 또 거짓말이 하면 가만 안 있겠소.

구 레 걱정 말아요 글세. 이따금 같은 것이라도 말을 하면 믿어 줘야 돈이 많이 많이 들어 온답니다.

하오리 (소용없다는 듯이 돌아앉으며) 오호 아쁘이, 아쁘이, 이렇게 더워 살수가 있나.

구 레 우리 좀 시원한 이야기나 합시다. 내 좀 부처 드릴 테니까. 냉가미상. (부채질을 해 준다.)

하오리 고맙소.

구 레 아이 더워!

學生一 (슬쩍 돌아다보고는) 아, 안 더워. 안 더워, 안 더워!

學生二 (픽 웃으며) 애가 미쳤나, 왜 이래. 출겨들랑 南洋으로나 가 있으렴 (김우진 전집 I, p.128)

구레와 하오리의 대화를 들던 학생들이 빈정거리며 대화에 끼여드는 것을 두고 유민영은 한일합방 후 이주하여 가난한 서민을 상대로 착취를 일삼던 일인 고리대금업자, 나아가서는 일제에 대한 증오와 친일파에 대한 모멸감³¹⁾을 나타낸 것이라고 보고 있다. 다음에 이어지는 대화를 살펴보면 그 내용이 더욱 명확히 드러나면서 갈등의 범위가 일제와 친일파에 대한 것에서 친구 세대간으로 확대된다.

하오리 학생이 웬 담배 먹겠소, 선생님이 그것 가르쳐 주었소?

學生一 냉가미상은 소용없소, 가만히 앉아 있어요.

하오리 (코끝으로) 조선 사람이 조그마한 이 담배 먹는 것 아주 못쎄요.

學生二 왜 커다란 이는 먹고 적은 이는 못 먹는 법이 있나. 체!

學生一 (연기가 하오리 얼굴 앞으로 가게 확 내뿜으며) 일본 사람이 붕메이진, 조선 사람이 야반진.

... 중략 ...

구 레 (학생에게) 그도 그래. 이 양반 말이 옳지. 그저 학교 다니는 공부에만 열심히 해야

개성을 대표하는 보편적 인물로 나타내기 위한 극작 기법이 아니었나 생각된다.
31) 상계서, p.133.

지. 담배 먹으면 술 먹지. 술 먹으면 기생방에 가지. 노형들이 그렇단 말이 아니라, 요새 학생들은 風紀가 그렇다고 합디다.

學生二 별 선생님을 다 만났군. 여기는 공원이랍니다. 담배 피우고 쉬라는 데야요. 敎場이 아니야요.

學生一 사랑하는 사람과 놀다가도 그것도 싫으면 달아 나와서 꿈꾸고 낮잠 자는 데야요. 알아 있소? 땡가미상.

구 레 허허, 노형들도 나이깨나 먹은 이 말이라면 모두 뜻에 안 맞는단 말이오 그려.

學生一 윽게 아셨소. 늙은이란 젊은이에게는 비상국이랍니다. (pp.129-30)

학생들의 조롱 섞인 참견에 하오리는 공부는 안하고 담배를 피우는 것을 훈계하려 한다. 그러나 학생들이 보기에는 고리대금업으로 서민들을 착취하는 하오리나 그에게 빌붙어 아침하며 같은 민족을 괴롭히는 구레가 도덕적으로 더 타락한 인물인 것이다. 그래서 하오리의 훈계에 ‘담배 연기를 얼굴 앞으로 확 뿜는 것’으로 야유한다. 자신들은 온갖 부도덕한 일을 자행하면서도 어른이라는 이유만으로 젊은이들에게 훈계하는 기성세대들에 대한 반감을 나타낸 것이다. 아직 학생 신분이지만 무엇이 옳고 그른지, 현실의 고통이 무엇인지는 알고 있다. 일제에게 나라를 빼앗겼으면서도 그에 빌붙어 살아가는 기성세대들에 대한 반감과 암담한 현실 속에서 자유롭게 뜻을 펴 보지 못하는 안타까운 마음이 그들로 하여금 조소와 야유를 불리일으키게 하는 것이다.

아 뜨거운 김 속
용광로 그 무서운 속
청춘은 팔뚝을 견고
뉘라서 대항을 하리
뉘라서 대항을 하리



아 열대 밀에선
청춘 앞에 바람이 분다.
신선한 바람이 분다.
선선한 이 바람결은! (p.130)

끓어오르는 젊음의 열기는 용광로 속만큼이나 뜨겁다. 무서운 현실 속에서도 ‘팔뚝을 견어 부치’게 하고 ‘열대’의 무더위 속에 바람을 몰고 온다. 타락한 기성세대에 대항하여 싸우는 청춘이야말로 용광로 속처럼 컴컴하고, 뜨거운 현실 세계에 한줄기 미풍이라도 물

고 올 수 있는 것이다. 이와 같이 김우진은 극작품 속에 시를 삽입하는 것이 특징이다. 이처럼 시를 작품 속에 넣는 것은 버나드 쇼와 스트린드베리 등의 영향과 함께 그가 시를 좋아하고 스스로도 많은 시작을 했다는 사실과 연관시켜 이해할 수 있다. 극에서 시의 삽입은 음악적인 효과와 함께 언어로서 표현되기 어려운 상황을 효과적으로 전달해 줄 수 있는 기능을 갖는다.

극작가가 희곡을 운문체로 표현하기로 결심하게 되는 또 다른 이유는, 사건이 일상 언어로 쉽게 재생산할 수 없을 정도로 우리로부터 너무 멀리 떨어진 문화나 먼 과거 속에서 발생하기 때문에, 자신의 희곡 속에서 사람들이 말했을 실제 방식을 재생산할 수 없기 때문이다. 운문은 완전히 설득력 있는 사실주의적 효과를 추구하거나 성취해야 하는 필요를 제거시킨다. 32)

당대의 시대 상황은 작가로 하여금 하고 싶은 말을 마음대로 할 수 있는 표현의 자유를 허락하지 않았다. 젊은이들로 하여금 현실의 모순에 두 팔을 걷고 대항하여 투쟁하라고 권하고 싶어도 말할 수 없는 현실을 시라는 매개를 통해 표현하려 한 것으로 보인다. 청년이 노래하고 있을 때 때맞추어 나타나는 순사가 이를 뒷받침해 주고 있다.

순 사 (눈비비고 일어나는 모군軍에게 와서) 너는 왜 또 일 안하고 여기 앉았니? 낮잠만 자고, 너 날마다 그러다가는 방랑자 취급당한다.
모군軍 (머리를 석석 긁으며) 어찌 더운지 좀 앉았더니만 잠이 자꾸만 옵니다 그려. 나리는 덤지 않으시오?
순 사 덤긴 누가 안덥대니? 나가서 구루마라도 끝었으면 몇 십전이라도 벌지! 판판이 놀고만 자빠졌어.
모군軍 나리 이 더위에! 날더러 놀고만 있다구요. (다시 수그러지며) 헤, 다시는 안 그러겠습니다. 다시는.
순 사 (등을 밀어 쫓아내며) 어서 나가! 어서 나가 일벌이 해! 공연히 이런데 와서 자빠져서 놀기 만 하고. 그리고도 네 입에 무엇이 들어갈 줄 아니? (모군軍 한번 눈을 흘기고 나서는 다시 순하게 머리를 슬슬 긁으며 부끄러운 듯이 내려간다.) 쇼요가 나이! (점잖이 한번 쓱 둘러보고서는 서서히 내려간다.) (p.131)

무덤고 나른한 한낮의 공원에서 일본인의 애기업개와 장년의 노동자는 졸거나 낮잠을 자고 있다. 두 번째 사건은 이 고요함을 깨며 순사가 등장하는 것으로 시작된다. 애를 돌

32) 에슬린(M. Esslin), 민병욱(1983), 희곡문학론, 민지사, p.38에서 재인용.

보지 않고 즐기고 있는 애기업개를 혼계하고 낮잠 자는 모군軍에게 놀기만 한다고 힐책하며 자고 있는 노동자를 깨워 내쫓는다. 표면적으로는 일하지 않는 노동자에 대한 비판인 듯 보이지만 이어지는 상황은 작가가 말하고자 하는 바가 무엇인지 좀 더 명확히 알 수 있도록 도와준다.

순사와 노동자와의 실랑이를 본 하오리와 구레는 게으른 모군軍의 생활 자세를 비판한다.

하오리 (구레 수염에게 말하듯이) 저런 사람들 놀고만 하고 돈이 없어 했소. 놀고먹는 것 아주 나쁜 일이오. 우리 돈 좀 있어도 놀고 있으면 굶었소. 저런 자식이 돈 없애고 노라리 했는데 어떻게 먹을 수 있소?

구 레 저런 하등 노동자란 할 수 없습니다. 그러고는 못된 생각이나 하잖으면 기껏해야 돈 있는 이 毒이지요

하오리 굶는 것 되려 좋소. 놀고먹는 것 큰 죄요.

구 레 무식한 자식이 그러고 나서는 사회주의니 무슨 주의니 하고 떠들고만 다니는 구려.

하오리 그것 배고픈 사람에게 단 꿀 한 가지 말이오. 게으르고 노는 사람에게 사탕 한 가지지요. 요새 젊은 사람 아주 나쁜 사람 많이 있소. 일본 사람도 있고 조선 사람도 있고. (두 학생을 흘끗 옆눈질하고) 노동자는 공장에다가 말 한 가지로 꼭 매어 놓는 것이 좋소. 일 아니했으면 막 때려 주었소.

學生一 (빙긋 웃고 나서는) 아야 아야 아야(p.131)

조금 전까지만 해도 서로 실랑이를 벌이던 두 사람이 노동자의 일을 계기로 다시 의기투합했다. 노동자들이란 그들에게 있어 공동의 적이다. 고리대금업자인 하오리나 그에게 빌붙어 먹고사는 구레에게도 일하지 않고 놀면서 빌린 돈을 제때 갚지 못하는 노동자들이 골치 덩어리인 것이다. 자신들은 편안히 앉아서 돈벌이하면서도 고된 노동으로 인해 쉬어야만 하는 노동자들을 게으르다고 비난한다. 그러면서 사회주의를 말하는 노동자들을 두고 단지 일하기 싫은 사람이 핑계를 대는 것처럼 생각하는 것이다. 그들에게 노동자들은 한 사람의 인격체가 아니라 돈을 벌기 위한 도구요, 마치 말 [馬] 처럼 '공장에 붙들어 두고 매질을 해야' 일을 하는 것처럼 여기는 것이다. 이런 그들의 대화를 듣던 학생이 또 야유를 하며 끼여든다. 학생 자신이 매를 맞은 것처럼 '아야 아야' 소리를 내며 간접적으로 그들의 대화를 비난하고 있는 것이다. 학생이 끼여들자 하오리는 다시 학생에게 공부는 안하고 놀고 있다고 편찬하고, 학생은 '돈 가진 이도 돈벌이하러 가지 않고 놀면 하느님한테 얻어맞는다'고 대꾸하며 돈만 아는 그들을 비웃는다.

學生一 (하오리에게) 당신 돈 가진 양반 돈벌이하지 않고 이런 데 와 앉아서 지껄이면 하느
 님한테 안 얻어맞을 줄 아오? 어서 가서 돈벌이하시오. 돈. 돈. 돈.
 구 레 허허, 돈벌이하는 이에게도 공일이 있어야지
 學生二 그러니까 공부하는 이에게도 공일이라고, 공일 공일, 공일.
 學生一 공일이예요 공일 선생님이 공일은 놀라고 했으니까 우리도 잘 놀다 갈 테어요.
 (p.132)

휴일이라 신다고 말하는 이들 앞에 다시 모군軍이 나타나 낮잠을 청하려 한다.

學生一 이런 사람에게도 공일이예요. 공일이면 낮잠도 자고 담배도 피워야 공일답지.
 學生二 일군에게 공일 되어 낮잠 자는 것이 나쁠 것이 뭐 있소?
 學生一 공부하는 이에게 공일 되어 담배 피우는 게 나쁠 것이 무엇 있소?
 하오리 이런 사람이 말마다 말마다 공일이요. 언제든지 돈 없소 없소 하는 것이 참말이요.
 모군軍 (드러누우려다가 일어나며) 날보고 하는 소리 아니요. 흥. 무슨 소리했나. 냉가미상은
 왔다 갔다 하면서 돈벌이하지만, 우리는 드러누워서 돈벌이하 할 수 있소. 당신보다
 되게 일한다고 공일 없을 줄 아오? (p.133)

학생이나 노동자나 휴일이 되어 쉬는 것은 하등 이상할 일이 아니다. 학생은 일주일간
 열심히 공부하다가 휴일날 쉬고 있는 것이고, 노동자도 고된 노동 끝에 재충전을 위한 휴
 식을 취함은 당연하다. 오히려 노동이나 공부하는 것도 아니면서 그렇다고 건설적인 일도
 아닌 남의 돈을 이용해 불로소득을 얻는 하오리나 구레가 공일이라며 쉬는 것이 우스운
 일이요 비판받을 일인 것이다. 학생들은 하오리와 구레에게 간접적으로 비난하고 있다. 마
 지막으로 모군軍이 내뱉는 말은 노동자 계층을 대변하는 항변이자 하오리와 구레를 향한
 비난의 목소리다. 이 부분에서 작가의 하층민에 대한 관심과 애정을 엿볼 수 있다.

이 작품은 우선 구성상 희곡의 일반적인 5단 구성³³⁾이 보이지 않는다. 특별한 사건이
 전개되지 않을 뿐만 아니라 갈등의 원인도 뚜렷하지 않다. 갈등 과정이나 해소 과정이 나
 타나 있지도 않다. 주제 의식도 부각되지 않고 있다. 다만 일요일 오후, 공원의 상황을 스
 케치하듯이 그려 줌으로써 보는 이로 하여금 막연히 그 주제를 추측할 수 있도록 할 따름

33) 프라이타크는 희곡의 구성방법을 발단-상승-정점-하강-결말의 5단 구성으로 설명한 바 있
 다. 그는 발단과 상승 사이에 단서, 정점과 하강 사이에 반전, 하강과 결말 사이에 전환을 도입
 해서 5단 3분설 이라고도 한다. G. Freytag(1947), *The Technics of the Drama in European
 Theories of The Drama*, 민병욱(1993), 전게서, p.62.

이다. 등장 인물의 수도 단막극으로서는 너무 많다. 물론 사실적인 상황 재현을 위한 의도적인 배치였다고 본다면 문제가 없겠지만, 등장 인물의 수와 비례한 그들의 역할이나 극 전개에 있어서의 당위성은 그만큼 떨어지는 느낌이 없지 않다.

이상에서 살펴보았듯이 「정오」는 습작기 작품이라는 것을 알 수 있을 만큼 그 구성이나 작품 내용 면에 있어 허술한 부분을 보이고 있다. 하지만 학생이나 모군軍의 대사를 통해 기성세대에 대한 저항의 모습을 보여주고 있다는 데서 작가의 사회 비판 의식을 엿볼 수 있는 작품이다.

2. 비극적 여성과 사회 비판 의식 : 「이영녀」

「이영녀」는 김우진의 희곡 중 가장 많이 연구되어 온 작품이다. 그만큼 논의의 내용이 다양하고 작품 자체의 완결성도 뛰어난 것이라 생각된다. 이 작품은 다른 작품과 달리 자전적인 성향이 거의 드러나지 않으며, 글의 소재나 주제 그리고 구성면에서 작가의 창작 테마를 작품 속에 실현해 보려는 의도로 창작된 것으로 보인다. 대다수 연구에서 그의 세 번째 창작 테마인 연애, 혼인, 모성 등 여성의 경제적, 사회적 문제를 다룬 작품으로 평가해 왔다. 그러나 그가 표현하려 했던 것은 전반적인 사회문제 즉, 당대의 계급, 매음, 혼인, 빈곤, 노동 등 그의 창작 테마 전부였다고 본다.

전체 3막으로 구성되어 있는 「이영녀」는 시간적인 구성에서부터 매우 독특하다. 작품이 탈고된 시점은 1925년 9월인데, 작품 속의 시간은 1924년 여름부터 1925년 겨울까지로 설정되어 있다. 현실의 시간보다 작품 속의 시간이 앞질러 가 미래에 일어날 사건이 당위적으로 설정되어 있는 것이다.

시간의 흐름에 따라 막을 설정해 놓은 방법도 흥미롭다. 제1막은 1924년 여름밤이고, 2막은 1925년 초봄³⁴⁾, 3막은 1925년 겨울이다. 계절상으로는 여름 → 초봄 → 겨울 순으로 전개되고 시간상으로는 밤(11시) → 석양 무렵 → (눈 온)새벽으로 전개된다. 이렇게 각 막의 배경이 설정된 이유는 각 막에서의 시간이 과거로부터 연속된 현재가 아니라, 각 막속

34) 등장인물표에는 초여름 [初夏]으로 되어 있으나 (p.101) 2막의 지문에는 초봄, 따뜻한 날 석양 (p.112)으로 되어 있다. 시간 전개상이나 내용 면에서 볼 때 초봄이 맞는 설정인 듯하여 여기서는 초봄으로 정하고 논의하고자 한다. 등장인물표의 초여름 표기는 책을 편집하며 잘못 표기한 것이 아닌가 여겨진다. 이에 대해 민병욱(김우진의 이영녀 연구, 희곡문학론, 민지사, 1993. p.225)은 무대 지시문에 서술된 시간은 극적 사건 진행의 시간으로, 해설에 제시된 시간은 작품 속에서 연속적으로 나타나는 사건 진행의 시간으로 보고 있으나 그렇게 분리해서 보기에는 설득력이 미약하다고 여겨진다.

에서 지금 지속되고 있으면서 각 막마다 특정한 시간적 길이를 가지고 있는 현재라는 것을 관객에게 의식하게 하기 위함³⁵⁾이다. 또한 시간적 배경의 설정은 갈등 양상의 변화를 반영하기 위해 채택된 것으로 계절적인 변화는 갈등의 악화를, 시간의 변화는 새로운 삶에의 준비를 의미한다.³⁶⁾ 자연주의극에서는 배경의 사소한 부분이나 소품 하나도 등장 인물과의 상징적인 관련성에서 채택된다는 점을 감안한다면 이러한 주장은 타당하다 하겠다.

등장인물표를 보면 인물들에 대한 구체적인 언급 없이 단지 인물의 이름과 나이만이 나타나 있다. 인물표만으로는 등장 인물에 대한 성격이나 그 외의 추가적인 정보를 얻을 수 없게 만들어 놓고 있는 것이다. 이 점에 대해 “무대화하는 과정에서 임의성을 갖도록 한 작가의 의도적인 극작술”³⁷⁾로 보는 관점이 있으나 각 막의 지문에 등장 인물을 상세하게 소개, 묘사하고 있는 점을 볼 때 이는 중복 설명을 피하기 위한 한 방편일 수 있다. 또 그의 다른 작품들 역시 등장인물표에 나타나는 정보가 거의 없다는 점에서 보면 작가가 등장인물표에 그다지 큰 비중을 두지 않은 것으로 생각된다.

등장 인물의 나이를 살펴보면 거의가 30대에서 40대 초반이다. 이 나이 대의 인물들은 대부분 생활고를 가장 절실히 느끼는 시기로 사회 변화와 가장 밀접한 관련을 갖는 세대이기도 하다. 작가가 등장 인물의 연령층을 이렇게 구성해 놓은 것은 당대 사회적 빈궁³⁸⁾의 모습을 가장 절실히 느끼고 생활고에 시달리던 세대이기 때문으로 여겨진다. 또 각 막의 지문에도 제시되지만 그들의 직업은 거의가 사회 하층계급인 노동자층임을 알 수 있다. 여기까지만 보아도 작가의 창작 의도를 유추할 수 있게 해 준다.

제1막에서 이영녀는 밀매음과 삼바느질로 생계를 꾸려 간다. 비록 가난 때문에 밀매음을 하지만 포주인 안숙이네와는 달리 어쩔 수 없는 상황에서 불가피하게 선택한 직업이다. 따라서 매음에 대한 근본적인 생각이 안숙이네와는 첨예하게 다르다. 집단 혼음을 요구하는 정가의 횡포에 분노하고 괴로워하는 것이다 그러나 안숙이네는 생각이 다르다. 돈을 위해서라면 그 정도의 일은 감수하고 참아 내야 한다는 것이 안숙이네의 신념이다.

안숙이네도 어떻게 보면 환경에 의한 피해자라 할 수 있다. 어려서 철들기도 전에 부모

35) 민병욱(1983), 전계서, p.226.

36) 문수경(1986), “이영녀 小考”, <인천어문학> 2호, pp.42-4 참조..

37) 김진기(1995), “일제 식민지하 회곡의 인물 연구”, 청주대 박사학위논문.

38) 이 작품이 씌어진 1925년은 일제에 의한 수탈이 본격화되고 사회의 궁핍화 현상도 절정에 이르는 시기였다. 당시 토지를 잃거나 소작지마저 구하지 못한 농민은 살길을 찾아 고향을 등져야 했고, 그렇게도 할 수 없는 사람들은 길거리를 방황하다 죽어 갔다. 대다수의 소작 농민은 빚더미에 올라앉아 굶주림의 고통에서 벗어날 길이 없었다. (홍이섭(1989), 한국현대사4, 신구문화사, pp.45-50 참조.)

의 강요로 몸을 팔게 된다. 그로 인해 원치 않는 삶을 살다 보니 나이 들어 새로운 삶을 시작하려 해도 먹고살기는 힘들고 배워 아는 일은 한 가지밖에 없어 포주의 길을 걷게 된 것이다. 고생스런 생활을 하며 세상이 흐르는 대로 따라가야만 살아남는다는 가치관을 갖게 된 그녀 역시 환경의 지배에서 벗어나지 못하는 비참한 여성인 것이다.

그러나 이영녀의 매음이 생활고로 인한 피할 수 없는 길이었다면, 안숙이네의 포주 생활은 극빈 상황에서 불가피한 길이라기 보다는 손쉽게 돈벌이를 할 요량으로 선택한 것이다. 이에 반해 작가는 이영녀를 미화시킨 듯한 인상을 준다.

28세지만 30세를 넘어 보일 만큼 얼굴이 憔悴하다. 多産과 生活難으로 살은 여위고 얼굴에는 노동계급에 항상 있는 검푸른 듯한 혈색 없는 빛을 가졌다. 그러나 커다란 두 눈에 잠긴 정숙스러운 광채와 전체의 조화 잡힌 체격과 얼굴을 덮어 누를 만큼 숭늬 많은 머리털에는 이성을 끄는 청춘의 힘이 흘러 넘친다. 머리에는 반지르르하게 기름을 바르고 여러날 입은 주름잡힌 검은 모시치마와 흰 적삼, 맨발에 고무신을 신었다. 굵세면서도 남을 한 품에 끌어안아서 어우만져 위안을 줄 듯한 어떤 여성의 독특한 사랑이 넘친다. 동작과 언어에는 힘센 일종의 선율이 있다. 이것은 생활상, 경제상, 매매상, 노역상으로 받은 고난과 또는 다수한 남자와 교제한 끝에 자연히 나온 자기 방위의 숙련으로 인하여 얻은 개성의 힘이다. (p.107)

비록 몸을 팔아 생계를 잇는 영녀이긴 하지만 그에게서는 정숙함과 매력을 느끼게 만드는 무엇이 있다. 힘겨운 노동으로 나이보다 더 들어 보일 만큼 초췌한 모습을 하고 있으면서도 두 눈에는 광채가 있고, 독특한 사랑이 넘치는 힘을 지닌 여성인 것이다. 영녀는 생계 수단으로써 뿐만 아니라 아들 관구의 교육을 위해 몸을 판다.

永 女 (한숨을 쉬며) 억지로 나무란다 고 어디 듣는대요? 그저 돈없는 놈은 자식도 낳지 말아야 옳지.

안숙이네 (비웃는 듯이) 돈 벌 생각은 안 하면서도 유치원인가 깨묵덩이에는 보내고 싶단 말이지. 우리 처지에 그것이 다 무슨 욕심이고.

永 女 사람이 그런 욕심도 없으면 빛한대요. 옆에서 가르치는 이 없이 아이를 어떻게 키우오?

안숙이네 그렇게 누가 가르치지 말라는가? 자네 말대로 돈을 벌어야지. 가르치기도 하고 무엇도 하지. (p.107)

어려운 생활 속에서도 아들의 교육에 대해 열의를 보이는 것은 아들이야말로 집안의

기둥이면서 온갖 희생을 감수하면서라도 성공시켜야 하는 존재이기 때문이다. 이는 우리나라의 전통적인 가부장적 이데올로기에서 파생된 것으로 남존여비 사상이 당대에도 팽배해 있었음을 보여주고 있다.

비록 마음을 하는 처지이기도 하나 영녀는 최소한 인간적인 자존심은 지키려 한다. 그러기에 돈을 벌러 나갔으면서도 집단 혼음이라는 인간 이하의 취급을 참지 못하고 그냥 돌아와 버린 것이다. 이영녀와 안숙이네의 갈등은 혼음에 대한 가치관의 대립을 통해 보다 분명히 보여주고 있다.

안숙이네 (위로하듯이) 그렇지만 이것보소. 사람이란 것은 참을성이 있어야 한나네. 나 젊을 때 이야기 안 들었던가? 이왕 당한 것이 아닌가? 눈 한번만 찡끔.....

永 女 (지금까지 능청거리는 버들과 같은 이는 돌연히 무슨 神이 붙은 듯이 화를 버럭 내며) 그놈하고 단팍이 되어 가지고 나 못할 짓만 시키면 밋이 좋겠소. 이 짓도 이 짓인데 참.

안숙이네 (여전히) 내 이야기 안 들었는가?

永 女 (얼굴에 치마끈을 대고 운다.) 고만 두시오. 고만 뒤라우. 다 듣기 싫소. 원수의 돈! 원수의 돈! (고개를 들어) 내가 그래 개만도 못하오? 나 싫다는 데 왜, 왜. (턱을 벌벌 떨면서 소리를 지른다.)

안숙이네 (풍우전과 같이 그대로 있다가 그만 벌떡 일어나) 에이! 망할년! 내일이라도 방 내 놓고 빛 내놓고 나가면 그만 아니냐. 널더러 누가 빛지라고 하드냐? (뜰로 내려오며) 지저분한 년이 주체넘다 주체넘다 함께 이제 별 짓을 다 하려고 드는구나. 아니꼬운 년! (pp.109-110)



영녀나 안숙이네에게나 마음은 생활의 수단이고 도덕이나 윤리적인 가치와는 거리가 멀다. 그러나 아무리 생존을 위한 것이고, 돈을 벌기 위한 수단일지라도 영녀에게 있어 마지막 남은 인간적인 자존심까지 버릴 만큼 정신적으로 타락했던 것은 아니다. 그러나 안숙이네는 돈을 위해서라면 어떠한 비인간적인 처우라도 '눈 한번 찡끔 감고' 말 수 있는 인물이다. 어찌 보면 안숙이네가 영녀보다 거친 세상을 살아가는 데 있어 더 영악하고 실리적인 인물일지도 모른다. 안숙이네가 보기에 영녀는 이런저런 일까지 다 따져가며 돈을 벌기에는 부양해야 할 가족들과 빛진 돈도 있다. 어려운 살림에 교육에 대한 욕심까지 부리니 '주체넘게' 여길 수밖에 없는 것이다.

안숙이네에게 있어 최고의 가치는 '돈'이다. 그런 그녀가 영녀의 가치관을 이해하기는 어려운 것이다. 이제 영녀는 더 이상 선택의 여지가 없다. 살기 위해 비인간적인 처우까지

감수하든지 안숙이네에게 빚을 갚고 방을 내주든지, 둘 중 하나의 극한 상황에 처하게 된 것이다. 그러나 선택의 여지도 없이 밀매음을 알고 찾아온 남자에 의해 경찰서로 끌려가게 된다.

버나드 쇼가 매음의 문제를 개인이 아닌 사회에서 찾았듯이³⁹⁾ 김우진도 영녀라는 인물을 통해 매음을 해서라도 살아야만 했던 당대 여성들의 궁핍한 삶의 현실을 보여주고자 했다. 그래도 아직까지는 이영녀에게 있어 자식 교육이라는 ‘욕심’이 있고 최소한의 인간적인 면을 지키려는 의지가 있다. 하지만 현실은 선택의 여지가 없을 정도로 경제적인 궁핍 상황에 놓인 처지이다. 경찰서에 연행되는 것이 표면적으로 안숙이네와의 갈등은 일단락지어지는 듯이 보인다. 그러나 이영녀가 한 개인이라기 보다 비슷한 처지의 여성을 대표하는 인물이고, 안숙이네 역시 한 사람의 포주가 아니라 매음을 조장하는 사람을 대표한다고 생각할 때 영녀와 안숙이네의 갈등이 자의가 아니라 타의에 의해서 해소된다는 점은 사회와의 갈등이 아직 끝나지 않았음을 암시하는 것으로 볼 수 있겠다.

2막은 1막에서 어느 정도 시간이 지나 출감한 이영녀가 강참사집 행랑방에 살며 공장에 다니는 것으로 설정된다. 1막에서의 문제가 매음에 관계된 것이었다면 2막에서는 노동자의 생활을 다루고 있다. 겉보기에는 창녀에서 노동자로 계층 상승을 이룬 것 같아 보여도 둘 다 사회에서 소외된 계층이라는 점과, 영녀 개인적으로는 노동자 생활을 하면서도 간간히 집주인이자 공장주인 강참사에게 몸을 허락해야 했다는 점을 생각하면 별로 나아진 점이 없는 생활이다. 경제적인 여유가 생겼을지는 모르나 정신적으로나 육체적으로는 더 힘든 처지에 놓이게 된 것이다.

2막의 지문에서 등장 인물에 대한 정보는 강참사의 인간성을 보여줌과 동시에 사회적으로 나타나는 계급의 대립을 간접적으로 드러내고 있다. 강영원(강참사)의 집 행랑에 사는 이들은 모두 네 가구이다. 겉으로 보기에 강참사는 그들 네 식구에게 큰 선심이나 쓰는 것 같지만 속을 살펴보면 자신의 이익을 위해 다 이유가 있다. 영녀를 자신의 공장에 취직시켜 주고 자기집 행랑방중 제일 크고 좋은 방을 쓰도록 내어준 점 역시 모종의 이유가 있기 때문인 것이다.

39) 매음이란 여자의 타락과 남자의 방탕에 의한 것이 아니라, 단지 여자들에게 창피할 정도로 저임금을 지급하고 또 무시하고 학대함으로써 가난에 쪼들린 여인들의 육체와 영혼을 살리기 위해서 매음을 행하지 않을 수 있다는 사실에 주의를 환기시키기 위해서이다. 바로 이런 죄악을 저지른 장본인은 개인이 아니라 사회이다. Shaw, 「Selected Plays」, 예영수(1989), 전계서, p.170 재인용.

맨 첫집은 巨村에서 온 30 내외의 부처. 문간지기 노릇하기에 적당할 만큼 날쌔고, 약고, 눈빠르다. (鄭仁範과 仁範이네) 주인 밑에서 벌써 십수년 살아 왔다.

둘째 집은 영암에서 온 환갑이 다 된 노파. 식구가 하나만 되는 데다가 젊어서 전주 요리 집으로 돌아다닌 덕으로 음식 만드는 솜씨가 끔찍하여서 이 행랑에 들 자격을 얻었다. (점돌이 할멈)

그 다음집은 35세 되는 인력거꾼이다. 주인이 출입이 있으면 들어가서 무료로 끌어주고 그 틈틈으로는 거리로 나가서 濼內 소문이란 소문은 모두 수집해 놓는 요물 …중략…(車棋一과 기일네)

맨 끝에 房은 이 행랑 중에서 제일 크고 넓은 집답게 된 것이다. 우편으로 한 房. 그 옆에 뒷마루 그 좌편으로 대청 한 칸. 그 안은 전년방. 이곳 저곳 구석에 낡은 농 (pp.111-2)

강영원의 필요에 의해 선택된 그들은 각기 문간지기, 식모, 인력거꾼, 공장 노동자 등 하층민들이다. 안채와 행랑채로 양분된 공간 설정과 함께 자본가와 노동자로 이분되는 인물들의 설정은 작가의 의도적인 배치라 여겨진다. 재미있는 점은 이영녀가 1막에서 매음녀 생활을 하게 된 것이 자의가 아니었듯이, 2막에서 영녀에게 주어진 환경도 자의가 아니라 경찰서장과 강영원의 필요에 의해 만들어진 환경이라는 점이다. 경찰서에서 나와 갈 곳도, 일자리도 없는 처지에 그녀가 물불을 가릴 수 있는 형편도 아니었다. 어찌되었든 1, 2막에서 그녀에게 주어진 환경이 '강요된' 환경이라는 점은 자연주의극의 특성상 인간은 유전과 환경의 지배에서 벗어나지 못하고 회생된다는 점에서 의미 있는 설정이라고 보겠다.

앞에서도 말했듯이 강참사의 행랑에 사는 인물들은 모두 그의 필요에 의해 거주하게 된 이들이다. 그런데 행랑채 중에서도 '가장 크고 집답게 된 방'에 살게 된 이영녀는 그만큼 위치를 얻을 만큼 눈치가 빠르지도, 요리를 잘하지도, 주인의 심부름을 하는 이도 아니다. 단지 주인이 경영하는 면화 공장의 공녀일 뿐인 그녀가 '좋은 방'에 살게 된 것은 육체를 강참사에게 제공하기 때문인 것이다. 결국 1막에서는 돈을 받고 밀매음을 했다면, 2막에서는 일자리와 살집을 얻기 위한 것이니 형편이 더 나아진 바는 없는 것이다.

영녀가 강영원에게 몸을 허락하는 것은 행랑채 사람들의 대화나 영녀와의 대화에 의해 간접적으로 제시되고 있다. 이는 작품 전반에 나타나는 특징이기도 하다. 결정적인 사건이나 갈등의 원인을 직접 제시 방법이 아니라 간접 제시 방법을 사용함으로써 관객들에게 주는 충격을 완화시킴과 동시에 연극적 긴장감을 불러일으켜 극적 사건 진행의 지각을 지속시키는 역할을 한다. 즉, 관객으로 하여금 보다 적극적으로 작품을 자기화 하도록 하는 연극적 전략의 일부인 것이다. 작가는 자기의 이념이나 의도를 무대 위에 구체적으로 실현시키기 위해서 이러한 행위들을 은폐시킨다.⁴⁰⁾

그러던 어느날 영녀는 '개돼지 모양으로 사람을 부리는' 공장 감독과 '또' 싸운다. 영녀가 '또'라는 말을 하는 것으로 보아 간간이 공장 감독과의 마찰이 있어온 것으로 보인다.

永 女 오늘 또 공장 감독하고 싸우고 왔소. 어제 사람을 개돼지 모양으로 부리는지 몇몇이 공 론을 하고 대꾸를 해 줬다우. 사람이 참을 수가 있어야지. 괜시리 사람을 이리오라 저리오라 해 놓고는 조금만한 말을 안 들어도 당장에 벼락이 나오구려. 죽교리에 있는 이는 고운 그 불통이를 발강게 얻어맞고 쫓겨났다우
기 일 다다다 그런 속이 있는 법이라우. (몸짓을 하면서) 다 그렇고 그렇지 않응가? 자네.(인범이네 등을 툭 한 번 치고 나간다.)
인범이네 아야 망할 자식! 어떻게 때렸당가? (등을 만지면서) 제 계집이나 때릴라면 때리지 왜 남을 때려! (영녀에게) 그래 자네도 쫓겨 나왔는가?
점들이할법 아 그런 놈을 그제 두고.
永 女 그대로 두기는커녕 내일부터는 일도 못하게 됐소. 鑑佩마저 뺏아 갔는데. (p.114)

공장 감독과 싸운 이유로 일자리를 잃게 되었지만, 1막에서와 마찬가지로 아무리 극한 상황일지라도 비인간적인 처우에 저항하는 것이 영녀의 특징이다. 몸을 팔든, 공장에서 일을 하든 생계를 위한 일이라면 무엇이든 마다 할 그녀가 아니지만 인간적이지 못한 처우에는 반발하고 저항한다. 그러나 그것이 영녀의 자아 각성이나 의지와는 무관하게 감성의 발로로 이루어지는 일이라는 점에서 철저하게 자연주의극적인 모습을 보이고 있다. 어떤 행위나 저항도 사회 현실의 개혁이나 희망적인 미래를 제시하려는 의지에서 나온 것이 아니라, 단지 환경에 의해 철저히 지배당하고 그 환경에서 벗어나려 할 때마다 더 큰 위협에 처하게 될 뿐이다. 이번에도 공장 감독의 부당한 행동에 저항하려고 했지만 공장에서 쫓겨나 생활의 수단을 잃어버리는 결과만을 가져 온 것이다.

그러나 차기일에 의해서 영녀가 공장에서 쫓겨나지 않을 수 있는 방법이 있음이 암시된다. 화장실에 다녀오던 중에 기일은 공장 지배인이 헐레벌떡 강참사에게 불러들어 오는 것을 보게 된다. 그에게 물어 강참사에게 불러들어 오는 이유가 '공녀의 해고'(p.115) 문제 때문이라는 것을 알게 되었고 그 소식을 행랑채 식구들에게 전한다. 기일의 전해 온 소식으로 인해 행랑채 사람들은 공장 지배인이 영녀의 해고 문제로 인해 강참사에게 불러들어 왔고, 이영녀가 강참사에게 필요를 제공하는 한 공장에서 해고될 일은 없을 것임을 알게 된다. 기일네는 은근히 영녀에게 강참사의 요구를 들어주라고 권유한다. 그러나 기일의 속

40) J. T. Styan(1988), 「근대극의 이론과 실제」, 원재길 역, 문학과 비평사, pp. 14-5, 참조.

마음은 영녀가 비록 빈궁하게 살더라도 마음 단단히 먹고 바르게 살기를 바라고 있다. 그러기에 영녀가 결국 강참사의 요구를 거절 못하고 몸을 허락하고 만 것을 알고는 실망스러움에 화를 내는 것이다.

永 女 (걸터 앉으며 한숨 쉰다.) 아이고. (시장해 못견디듯이 몸에 풀이 탁 죽는다.)
 明 順 (긴넌방으로 들어가서 커다란 뚝배기 한 개 작은 것 한 개를 가지고 나온다.) 내가 안宅 에 들어가서 밥 얻어 올게요. (永女를 불쌍한 듯이 보다가 뒤로 나간다.)
 기 일 (들어온다.) 어떻게 됐소?
 永 女 (官九 울음소리를 듣고 힘없이 일어서서 방으로 들어가려 한다.) 되기는 뭣이 어떻게 되 라우. 애매한 사람이 죄를 입올라디까.
 기 일 (화를 버럭 내며) 기어코! (번개같이 뒤로 쫓아가 주먹을 높이 들다가 다시 내려뜨리고 옆구리에 밀어 내붙인다.) 에끼! 못난 짐승!
 永 女 (겨우 소리를 내며) 아이고머니! (기운없이 넘어진다. 아랫방에서 관구 울음소리 높아지 며) (p.121)

공장 일로도 지친 몸에 강참사의 욕욕을 채워 주기 위해 그리고 일자리를 빼앗기지 않고 삶의 터전을 지키기 위해 바쳐야 하는 영녀의 모습은 당대 여성 노동자들의 모습을 대표한다. 여기서 작가는 강참사를 통해 무력하고 가난한 이들인 영녀와 행랑채 사람들의 생활을 더욱 비참하게 보이도록 하는 효과를 얻고 있다. 그는 일제시대에 공장을 운영하고 행랑채 식구들을 여럿 돌 만큼 부를 축적했을 뿐만 아니라 지역 유지로서 권력까지 갖추고 있는 인물이다. 품행이 방정치 못해 도평의원에 낙선한 뒤 겉으로는 점잖은 듯 행동하나 실제로는 그렇지 못한 인물이다. 오히려 이영녀에게 일자리를 알선해 주고 살집을 제공해 주는 등 겉으로는 선행을 보이면서 속으로는 남몰래 제 욕심을 채울 방편으로 영녀를 집안에 두는 것이다.

그러나 강참사는 무대 위에 그 모습을 보이지 않는다. 단지 은폐된 사건 속에 존재하고 있을 뿐이다. 이는 은폐된 사건 진행이 인물들의 개인적인 삶의 대상이 되는 사회, 역사적 상황을 드러내는 의식인 사회적 실질을 보여준다⁴¹⁾는 점에서 자본가, 친일파, 위선적인 권력가 등을 대표하는 인물이라 할 수 있다.

이영녀가 강참사를 만나리 간 사이 임도윤이 등장하는데, 이는 그동안 사건 전개에 전혀 무관한 듯하던 이영녀의 남편 소식을 알려주기 위해 작가는 임도윤이라는 인물을 등장시킨 것이다. 영녀와 강참사와의 관계가 어떻게 전개될지 잔뜩 긴장이 고조된 상황에서 등

41) 루카치, 「소설의 역사」, 민병욱(1983), 전개서, p.207 재인용.

장한 임도윤은 과연 어떤 의미로 해석해야 할 것인가? 우선 그가 가지고 온 소식이 영녀의 남편인 '청운'의 죽음이라는 데 주목할 필요가 있다. 능력이 있든 없든 남편은 한 가정의 가장이요, 정신적인 기둥이다. 그런 가정의 죽음 소식을 전했다는 것은 영녀의 처지당 한층 더 비참해 질 것이라는 암시가 될 수 있고, 다른 한편으로는 능력 없는 남편이 죽었으니 강참사의 추근거림에 전보다 덜 부끄러워 할 수 있다는 이중적인 의미를 내포하고 있다.

영녀에게 있어 남편의 존재는 있으나 마나 한 대상이다. 아니, 오히려 '싸움질에, 쌀독이나 팔아먹고, 게으르며, 처자는 돌볼 생각도 안하는 남편' (p.117-20)이라면 없는 게 차라리 나을지도 모른다. 따라서 가족 구성원으로써 재물을 다 못하는 남편의 면모를 통해 당대 사회의 경제적 빈궁 문제를 보여주는 작가 의식의 소산⁴²⁾이라고 보는 주장은 설득력이 있다. 청운의 죽음을 알리러 온 임도윤 역시 '흉년에 자식 둘을 모두 굶어 죽이고 아내마저 滯人들에게 팔아 버린 채 막벌이로 하루하루 먹고살기도 어려운 처지' (p.118)라는 점을 볼 때 당시 빈궁의 모습이 어느 정도였는지 짐작이 가능하다.

3막은 유달산 꼭대기의 바위 밑 초가집을 배경으로 전개된다. 2막과 같은 해 겨울, 눈이 온 새벽이다. 앞서서도 잠깐 언급했듯이 이 부분은 집필된 시간보다 더 뒤에 일어날 사건을 다룬 것으로 영녀의 인생을 운명적으로 확정지어 놓고 있다는 점에서 독특하다. 작가는 3막의 지문에 유달산에 대한 설명을 길게 늘어놓고 있다. 실제로 극의 공연에서는 발현되지 않는 대목을 길게 설명하고 있는 점으로 보아 사회문제에 대한 작가의 비판 의식을 유추해 볼 수 있는 부분이라고 여겨진다.



북포를 지낸 이들은 유달산을 한 명산기봉으로 생각한다. 명산기봉인지 아닌지는 姑捨하자. 그러나 생활이라는 것에 체험이 있고 비록 2만에 불과한 산도시라도 목포라는 항구의 발전해 가는 경로를 볼 때 의심 없이 유달산은 근대생활의 특징을 많이 잃어지고 있는 줄 알 것이다. 원래 해변을 매립하여 된 市街地에는 많은 지주, 家主가 생겼다. 집이 들어서고 공장 연돌이 생기고 도로가 넓어질수록 주택난과 생활난은 커진다. 그래서 이 양난에 쫓긴 노동자들은 시가지에서 흘린 피땀을 유달산 바위밑 오막살이 안에서 씻는다. 바위 떨어내 밑 경사 심한 깔크막 위 손바닥만한 片地에 바라크 보다도 불편하고 비위생적이고 돼지우리만한 초가집이 날로 달로 붙어난다. 이리하여 유달산 동편 발끝 밑으로부터 오금장이 밑으로부터 배꼽 밑으로부터 가슴위까지(몇해 안 가서 턱 밑까지 머리 위까지라도) 점철한 돼지우리가 의심 없이 유달산을 근대식으로 명승지로 만들어 놓았다. (P.121)

42) 윤석달(1983), "김우진의 현실인식", <경기어문학> 4집, p.125

김우진은 근대 생활을 '주택난과 생활난'의 커짐으로 특징짓고 있다. 유달산 꼭대기의 초가집은 단순히 가난만을 상징하는 것은 아니다. 산업화, 자본화되는 사회에서 더욱 소외되고 빈궁해져가는 노동자 계급의 비참함을 보여주고자 하는 것이다. 아울러 '돼지우리' 같은 초가집이 늘기만 하는 현실에 대해 비판하며, 유달산을 '명승지'라 칭하는 등 사회구조에 대해 야유를 보내고 있다.

3막에서 영녀는 강영원의 집에서 쫓겨나 유달산 꼭대기 초가집에서 유서방과 같이 살고 있다. 유서방은 '튼튼하고 힘세고, 원시적 자연 속에서 큰 힘으로 펄떡 뛰어나온 듯한 33세의 노동자'로 '실룩실룩한 입술, 부릅뜬 두 눈에는 육욕의 끓는 힘이 넘치는' (p.122) 사람이다. 1막에서는 매음녀로 2막에서는 공장 노동자로 3막에서는 한 남자의 아내로의 변화는, 표면적으로는 윤리 도덕적인 회복을 가져온 듯 싶다.

그러나 1막에서는 비록 매음을 하더라도 자식 교육과 생계를 꾸려 나가야 한다는 목적 의식이 있는 상황에서의 어쩔 수 없는 매음이었다면, 2막에서는 겉으로는 공장 노동자로 보이지만 집주인인 강영원의 필요에 의해 몸을 바쳐야 하는 또 다른 형태의 매음이라 볼 수 있다. 또한 3막에서는 '육욕이 넘치는' 남편으로 인해 병까지 얻어 결국 목숨을 잃는 지경에 이르니, 여성의 성적 기능이 삶의 한 방편으로 이용되고 매매된다는 사실에 대해서는 오히려 더 악화되었다고 봐야 할 것이다.

유서방은 하층계급의 노동자로 돈도, 권력도 없는 인물이지만, 남편이라는 이름만으로도 영녀를 마음대로 좌지우지할 수 있는 권리를 가진 인물이다. 그에게 있어 힘든 노동 끝의 낙은 동물적인 본능을 해소하는 것뿐이다. 그런 그에게 영녀는 삶의 동반자로서의 의미도, 궁핍한 생활고에 시달리는 동료로서의 의미도 없다. 단지 성욕을 분출하기 위한 대상에 지나지 않는 것이다. 그러기에 영녀가 자신의 욕구를 만족시켜 주지 못하게 되자 영녀의 딸인 명순이까지도 겁탈하려다 실패한다.

柳서방 (뒤도 안돌아보고) 자네 오늘은 날도 개이고 했으니 바깥에 나오게!(대답이 없다. 눈을 흘겨 돌아다 보며) 드러누워 자빠졌으면 대담조차 못하는가? 체질- (벌떡 일어나 방안을 향하여) 오늘도 또 드러누웠을 것인가? 좀 생각을 해봐. 나 혼자만 막 부려먹을 수작이여? 어찌자고 드러누웠기로만 주장을 삼어!

明 順 (상을 들고 나오려다 의붓애비 말소리에 겁이 나서 주저하면서) 얼른 가시오, 시간 늦어지는구만

柳서방 (슬쩍 명순이를 쳐다보다가 졸지에 말소리가 누그러지면서) 괜찮아! 인제 날이 점점 길어 가는데, (길을 비켜준다. 명순이는 상을 들고 나와서 부엌으로 들어간다.) 글세- 좀 염치를 차려! 나 혼자만 밤낮으로 일을 하란 말인가? 저는 요뽕계 조뽕계 드

러늘기로만 작정이고 먹고 살 일만 작정해! 괜시리 쓸데없는 헛궁리만 말고. 우선
눈앞은 차려야지! 눈 앞을! (p.122)

이제는 눈엣가시가 된 영녀에게 욕설을 퍼붓고 일터로 나가는 유서방이란 인물은 죽어
라 노동을 해도 살기 어려운 현실 속에서 그나마 생존과 생식에 대한 동물적 본능 하나로
삶을 이어나가야 했을 식민지시대 남성의 모습을 비판적으로 나타내고 있다. 어찌되었든
남성이라는 이유만으로 여성을 성적 노리개쯤으로 알고 욕욕만을 채우려 드는 그는 어떤
의미에서는 정가나 강참사보다도 더 큰 횡포를 부리는 인물일지도 모른다. 결국 영녀는 가
난과 남편의 정욕을 견디다 못해 죽음을 맞이하게 된다.

永 女 (힘없이 눈동자를 옮겨 또 한참 동안 동트는 편을 바라보고 앉았다. 얼굴에 두 눈
에 점점 생기가 돌아온다. 이불을 헤쳐 걷어놓고 문턱 앞까지 와서 앉는다. 극히
느린 그 동작에는 형편없는 정령의 존재만이 보이는 것 같다. 밑이 없이 뜨고 무한히
가늘게 형체가 없고 다만 면만 어렴풋이 밝아오는 薄闇中에 하얗게 보인다. 점점 무
대가 밝아온다. 흰 얼굴빛 위에는 死面 같으나 生의 리듬이 돈다. 忽地에 먼나라의
꿈 안 동작 모양으로 힘없이 소리없이 극히 자연스럽게 왼편으로 넘어진다. 아주 정
밀한 수 분간.) (p.123)

영녀의 죽음은 누구도 알아채지 못하는 사이에 조용히 다가온다. 그녀의 죽음 후에도
극은 끝나지 않고 명순과 기일네의 대화로 계속 이어져 나간다. 이것은 작가가 아무도 알
아주지 않는 주인공의 죽음을 통해 죽는 순간까지도 소외 되어 있던 비참함을 극화시키려
는 의도이며, 또한 인간들의 삶이라는 것이 타인의 죽음과는 무관하게 이루어지는 것임을
보여줌으로써 삶의 허무함을 나타내려는 것이다. 그러나 죽는 그 순간에는 고통의 삶을 살
아온 영녀도 오히려 죽음을 통해 삶을 얻는 기쁨을 맛볼 수 있지 않았을까? N. 프라이의
견해처럼 죽음은 곧 삶을 상징하는 것으로 볼 수도 있다. 영녀의 죽음뒤에 이어지는 명순
과 기일네의 대화는 영녀의 죽음에 대한 보상으로써 관객들로 하여금 새로운 기대감을 갖
게 하는 효과를 가져온다.

작가는 작품을 통해 사회문제를 비판하면서 특히 여성들이 진보적인 의식을 갖도록 요
구한다. 영녀 개인의 의지만으로는 벗어날 수 없는 여성에 대한 사회의 굴레와 성적 불평
등을 그녀의 딸 명순의 대에 이르러 개혁할 수 있도록 하려는 의지를 보이고 있는 것이다.
작가는 명순의 입을 통해 운명처럼 체념하면서 남성들의 부당한 횡포에 고통받고 사는 여

성들에게 참고만 있지 말 것을 이야기하고 있다. 잘못된 혼인이라면 '이혼'도 할 수 있는 것이라고 말한다. 그러나 기성세대를 대표하는 기일이네의 말처럼 영녀를 비롯한 당대의 여성들은 마치 혼인을 '저질러 놓으면 큰 죄라도 받는' 것마냥 순종하고 인내하며 사는 것을 당연한 것으로 여겨 왔다. '한번 남편을 얻고나면 마음에 맞지 않아도 나중까지 한 살림살이로 늙어 죽어야'(p.125)하는 것이 미덕인 세대인 것이다. 여기서 작가는 분명한 해결책을 제시하거나 여성의 획기적인 변화 모습을 보이지 않는다. 단지 여성 관객들에게 문제를 제시해 줌으로써 그들 스스로 깨닫고 떨쳐 일어나기를 바랄 뿐이다.

「이영녀」는 위에서 논의한 것들을 제외하고도 대사에 사투리를 그대로 사용하는 등 사실적인 표현을 썼다는 점이나 등장 인물들의 개성을 뚜렷이 부각시켜 주었다는 점, 특히 2막에 등장하는 행랑채 사람들의 성격을 표현함에 있어 해학적이고 익살스러운 대사 등을 통해 전통극에서나 볼 수 있는 골계미를 볼 수 있게 해 주었다는 점⁴³⁾ 등 당대 희곡 작품에서는 보기 어려운 기교를 보여주고 있다.

그러나 몇 가지 미흡한 점도 발견되고 있다. 먼저 한 작품 속에 사회 전반의 문제를 다루려는 의욕 때문에 각 막의 연결에 있어 작위적인 세 가지의 각기 다른 삶을 보여주는 듯한 인상을 심어 주게 되었다는 점이다. 또 이영녀의 매음이 '자식 교육을 위한 것'이라는 표현이 자주 나타남에도 불구하고 성작 아들 '관구'의 역할이 점차 약화되다 3막에서는 등장하지도 않아 인물 설정의 짜임새가 다소 미흡하다는 점을 들 수 있겠다. 그리고 당대로서는 진보적인 여성관을 지니고 있었음에도 불구하고 자연주의극의 틀을 너무 의식한 때문인지 이영녀의 사고를 너무 운명론적으로 끌고 나갔다는 것도 아쉬운 점이라 하겠다.

3. 신세대 지식인층에 대한 환멸 : 「두더기 시인의 환멸」

앞서 살펴 본 「정오」와 「이영녀」에서는 작가의 자전적인 모습들을 찾아보기가 힘들다. 그만큼 객관적이고 의도적으로 창작한 작품이라는 의미도 될 수 있을 것이다. 일반적으로 작가들이 초기 작품에서 자신의 인생을 나타내는 경향도 있다는 점을 고려할 때, 그것을 전혀 배제하고 사회문제를 다루려 했다는 점에서 작가 의식을 높이 살 만도 하다. 그러나 이 「두더기 시인의 환멸」에서부터 시작해 「난파」와 「산돼지」에서는 작가의 자전적 극이라는 평가가 나올 만큼 작가의 생애와 밀접한 관련이 있는 소재들을 사용하고 있다. 자신의 이야기를 테마로 삼아서인지 작품의 깊이가 더해지고 표현 기법 면에서도 다

43) 권순종(1987), 전제서, pp.110-1 참조.

양한 표현주의극의 기법을 시험하려 한 모습을 볼 수 있다.

「두더기 시인의 환멸」은 「이영녀」를 탈고한 해인 1925년 12월에 완성된 작품이다. 당시 그는 아버지의 명을 받아 가업을 돌보며 평범한 가정으로 생활하고 있을 때였다. 그가 사랑하던 아들도 이 시기에 낳았고, 비록 극단 활동은 불가능했지만 가장 왕성한 창작 활동을 할 수 있었던 시기도 바로 이때였다. 그러나 그의 혼인은 사랑이 없는 강제된 것이었으며 이때 극단 순회 공연에서 만난 윤심덕과의 이룰 수 없는 사랑에 마음 아파하고 있을 때였다. 마치 이러한 상황을 그대로 재현이라도 하듯 전통적인 인습의 굴레 속에서 갈등하고 있는 자신의 모습을 그대로 그린 듯한 작품이 바로 이 「두더기 시인의 환멸」인 것이다.

제목의 '두더기'란 누더기의 방언인데, 제목에서부터 풍기는 이미지가 희극적 작품이란 인상을 갖도록 하고 있다. 그러나 대사의 처리에 있어 희극적이 되기 보다는 진지한 모습을 보이고 있어 희극⁴⁴⁾으로써의 명확한 모습은 보여지지 않고 있다. 그럼에도 불구하고 주인공 시인의 아내와 여자 친구가 같은 학교 선후배라는 설정과 시인의 우스꽝스러운 행동들, 박정자의 시인에 대한 조롱과 야유 등은 이 극이 희극임을 알 수 있게 해주는 명확한 증거가 되고 있다. 또 제목이 갖는 중의적 표현도 간과할 수 없다. '누구에 대한'이라는 대상을 명확히 설정하지 않음으로써 '자기 자신에 대한 환멸'로도, '여성들에 대한 시인의 환멸'로도 해석될 수 있도록 한 것 역시 희극적 장치라 여겨진다.

이 작품에 나오는 등장 인물은 간단하다. 시인이면서 이 극의 주인공이라 할 수 있는 이원영과 그의 처, 어머니, 그리고 그의 여자 친구인 박정자 이렇게 넷이다. 그 외에 우는 아기가 있기는 하지만 울음소리만 무대 정보로 제시되어 큰 비중은 차지하지 않는다.

극은 초여름밤 이원영이 시를 쓰다가 그것을 큰 소리로 낭독하는 데서 시작된다. 앞서도 말했듯이 김우진은 작품 속에 시나 노래를 즐겨 삼입한다. 이는 서구 표현주의극의 영향이라고도 볼 수 있지만 김우진 자신이 시를 쓰는 것을 좋아했고, 시인되길 원했다⁴⁵⁾는

44) 헤르나디(P. Hernadi)의 「장르론」에 의하면 희극과 비극의 변별 준거로는 상호 대립적 관계에 있는 6가지의 구분 기준 - 등장 인물의 사회적 지위, 대사의 스타일, 줄거리, 소재, 역사성, 도덕적 자질이 일반적으로 사용되고 있다. 간략하게 그에 따른 희극의 요소만 살펴보면 희극의 등장 인물은 하찮은 인물과 하찮은 사건으로 이루어진다. 언어는 일상생활의 언어를 사용하며 결말은 항상 행복한 결말로 끝난다. 소재로는 혼인, 향연, 유희, 속임수, 간계, 자기자랑, 청춘의 경술함, 연애사건 등과 그것과 비슷한 일들로 주로 일상에서 비속한 사람들 사이에서 벌어지는 일들을 소재로 삼는다. 역사성은 동시대적인 것으로서 현실과 밀접한 개연성있는 내용으로 꾸며지며 도덕적 자질에 있어서는 악덕의 요소와 조롱의 요소간의 결합이 이루어진다. (헤르나디(1983), 「장르론」, 김준오 역, 문장사, 참조.)

45) 아! 나는 슬프다. 나의 경험의 빈약하고 적음! 아! 나의 경험의 적음이여! 나의 詩興과 영감이여!

측면에서 고려할 수 있는 문제라 여겨진다. 주인공 설정을 시인으로 했다는 점도 이 극을 자전적 성향의 극이나 단순히 사회상을 회극적으로 풍자한 극으로 보느냐에 따라 조금 다른 해석이 가능하다.

전자로 본다면 당연히 자신이 시인이 되길 원했고, 시 쓰는 것을 좋아했다는 점에서 자신을 모델로 극을 쓴 작품이라 생각할 수 있을 것이다. 후자로 본다면 시인은 밥벌이도 제대로 못하고 경제적 능력도 없으면서 아내에게는 가장의 권위를 내세우려 들고 밖에서는 시인답게 하여 자유연애나 하고 돌아다니려는 남성의 모습을 야유조로 그리기 위한 설정이라고 생각할 수 있을 것이다. 김우진이 한동안 셰익스피어에 관심을 가지고 수학⁴⁶⁾한 점을 볼 때, 그리고 이 극이 회극적 요소를 간직하고 있다는 점 등에서 아마 후자측 요인이 더 강하다고 생각되지만 전자의 경우도 전혀 아니라고는 할 수 없을 듯하다.

원영이 큰 소리로 시를 읊는 바람에 잠자던 아이가 깨고, 이를 어머니가 나무라는데 이 원영의 여자 친구인 박정자가 찾아온다. 자신의 아이가 자기 때문에 울고 있는데도 미안한 줄 모르고 오히려 더 큰소리로 시를 읊는 원영의 모습은 가족들이 피해를 입든 말든 상관하지 않는 책임의식 없는 가장임을 암시하는 첫 대목이기도 하다. 아이와 어머니에게는 무심한 원영이 박정자가 왔다는 소리에 문을 박차고 나오며 시 읊기를 그치는 대목도 원영의 성격을 잘 보여주고 있다. 박정자는 지적이며, 자유분방한 성격으로 자기 주장도 뚜렷한 신여성이다. 그런 정자에게 원영은 연모의 정을 품고 있지만 정자는 아내가 있는 원영에게 친구 이상의 감정을 품을 수 없다는 '양심'을 내세우며 원영의 구애를 거절한다.



貞 적어두 난 희생자를 내긴 싫어요. 불쌍한 사람을 눈 앞에서 두고 앞섰는 짓은 못해요.

元 불쌍하긴 무얼 불쌍해. 걱정 말아요. 불쌍한 것도 없고 무서운 것도 없으니까.

貞 (아주 천히 여기는 듯이) 저런 몰인정한!

元 (비웃으며) 인정문제가 아니라 인생문제야. 더 살기 위해서 더 힘있게 살기 위해서 양

너는 나의 소유가 과연 아닐까. 나는 너를 회귀하며 추구한다. (1919년 2월 6일 일기 중에서, 김우진 전집 II, p.253-4)

俗流는 시를 비웃는다 하여도 나는 시인이 될 것을 바란다. 불만족, 증오한 현실을 避逃하여 나의 갈 바는 이 환각의 세계뿐이다. (1919년 4월 20일 일기 중에서, p.267)

- 46) 신정옥은 우리 나라 셰익스피어 연구에 있어서 김우진에 이르러서야 비로소 연구다운 연구가 이루어지기 시작했다고 말하고 있다. 김우진은 「沙翁의 생활」이라는 글에서 셰익스피어를 논하며 톨스토이나 버나드 쇼처럼 셰익스피어의 가치에 대해서는 부정적이었지만 언어의 미술사요, 탁월한 셰익스피어의 상상력에 대해서는 긍정적으로 평가했다. 또한 「맥베드가 본 유령과 햄릿이 본 유령」이라는 글에서는 유령의 출현을 연극 심리의 입장에서 분석하는 기발한 착상을 보이고 있다. 신정옥(1998), 「셰익스피어 한국에 오다」, 백산 출판사, pp.63-5 참조.

심도 중요 하겠지 인정도 중하겠지. 허나 결국은 자기 생활을 위해 하는 일이 아니요.

貞 생활이니 인생이니 그런 개념상의 말은 난 몰라요. 다른 이를 위할 줄 모르는 이는 자기를 위 할 줄 모르는 법이요. 다른 이를 살리게 할 만한 이래야 자기도 살릴 수 있는 게지. (진정으로) 난 여기 오는 것도 죄 같은 생각이 나서 못 견디겠는데 다만 불쌍 하신 부인께서....

元 (불쾌한 얼굴로 변해지며) 글세 고반 두어요. 저게 사람인가 사람탈 쓴 허수아비지.

(p.93)

정자는 원영과는 서로 애인이라 할 수 있을 만큼 가까운 사이면서도 막상 원영이 적극적으로 나오자 가정을 들먹이며 회피한다. 아직까지는 원영에 대한 사랑이 그다지 깊지 않기 때문이라고 볼 수도 있겠지만 유부남을 좋아해서는 안된다는 통념상의 '양심'을 저버리지 못하고 있는 것이다. 이에 대해 원영은 아내에 대한 불만을 토로한다. 아내를 '사람탈 쓴 허수아비'라고 까지 부르는 원영에 대해 정자의 비판은 날카롭기만 하다. 정자가 생각하는 참 사랑이란 '양심 속에서 꽃과 같이 물과 같이 우러나오는 사랑, 자연스럽게 자기를 잊어버리는 사랑, 겸손한 사랑' (p.94)이다. 원영과의 관계도 순수한 우정에서 자연스럽게 넘쳐나는 사랑이지 원영이 생각하듯 한 가정을 파괴하면서까지 사랑을 얻으려는 것은 아니다. 그러나 원영은 그런 정자가 이해되지 않는다. 겉으로는 신여성이라고 자유로운 생활을 주장하면서 전통과 양심에 젖어 자신의 구애를 왜 주저하는지 이해할 수 없는 것이다.

원영의 이러한 불만은 김우진 자신의 경험과 관련시켜 생각해 볼 수 있다. 김우진이 아내가 아닌 여성을 사랑했다는 것은 잘 알려진 사실이다. 이처럼 그가 뒤늦게 사랑하게 된 여성인 윤심덕은 오만 방탕한 성격으로 전통 인습과 서구적 근대 의식의 위화속에 몸부림치다 죽은 우리 나라 개화기 선구 여성들의 갈등과 고민을 지닌 여성이었다.⁴⁷⁾ 신여성으로서 지나친 자긍심과 함께 자유분방한 생활을 했으면서도 경우에 따라 신, 구 가치관을 넘나드는 언행에서 역시 여성 전체에 대한 불신을 쌓게 되었는지도 모른다.

결국 원영과 정자는 격한 말로 다투게 되고 정자는 끝까지 원영을 설득하려 노력한다.

元 (독이나서) 이 뱀파이어!

貞 (물려서서 무서운 얼굴로) 무엇이야. 날 그밖에 안 보았소 그려. 흥 詩人의 幻滅이로군.

元 참말을 해 주. (다시 허리를 굽혀) 난 악한 사람이요, 남 불쌍히 여기는 것을 가르쳐 주기 전에, 먼저 당신이 한 사람을 불쌍히 여겨주구려. ...중략...

貞 (다시 만져준다.) 자 착한 애니까 내말 잘 들어요. (달래는 듯이) 일전에 섬해안에서

47) 유민영, "인습에 대한 도전과 좌절", 조동숙(1987), 전계서. p.684 재인용.

무어라 했소. 우리집에 찾아오면 우리 마누라와 어머니와 아들과 지내는 광경을 보이겠다고 하지 않으셨소?

元 그래 그렇지만 오늘 저녁 형편 같아서는 허사로 생각하시오.

貞 그것도 그러실테지. 그렇지만 오늘 저녁 형편 같아서는 당신과 사이에 교제부터 이 다음부터는 허사로 생각하슈. 남자가 한 번 한 말은 천금보다 중하대요.

元 또 상식이 나온다! 그 따위 상식은 나와 인연이 먼 줄로만 알구려

貞 (아주 없신여기는 듯이) 그러면 날 유인한게 아니요. 詩도 써도 좋고 님이라 불러도 좋지만 점잖지 않게 왜 남에게 키스는 하려드는구.

元 (또 달려들 듯이) 키스는 상식이 아니라도 그러는군.

貞 (防禦하며) 조심해요. 이건 詩가 아니야요. (본색으로) 나는 입때껏 생활로는 당신이 쓰는 그 두더기 詩보다도 더 살아왔소. 입때껏 내가 하구 싶은 일은 무엇이든지 해 왔지만, 남의 생활에 간섭은 아니 하겠소. 더구나 당신같은 봄날 종달이 새 모양으로 날랐다 앉았다 높았다 내렸다 하는 이에게는 여간 큰 독이 아니야요. 내가 당신 생활의 행복을 깨뜨릴 줄 아슈 (pp.94-5)

원영은 단지 상식을 떠나 책임과 의무와는 관계없이 마음내키는 대로 사는 것을 근대적인 것으로 여긴다. 정자 역시 신여성으로 유부남과의 교제도 거리낌없을 듯 말하지만 실제 행동이나 사고방식은 남자와 여자의 역할을 구분해 놓고 있다. 뿐만 아니라 본능적으로 기존의 가치와 윤리적인 범주 내에서 행동하려 하고 있다. 더 나아가 원영의 단란하지 못한 가정 생활까지도 외형적인 평화로움을 들어 부러워하고 있는 것이다. 둘 모두 전통과 근대의 가치관 사이에서 흔들리고 방황하고 있다.

극중에는 나타나지 않지만 원영과 정자의 대화 속에서 정자가 원영을 만나기 전에 황해훈이라는 남자와 모종의 관계가 있었음이 나타난다. 황해훈 역시 처자가 있는 몸으로 총각 행세로 정자에게 접근했고 정자가 그 사랑을 받아주지 않자 결국 목숨까지 끊어, 남은 그 처자들은 오해와 고생속에서 불행한 삶을 살아가고 있다. 이 사실은 정자를 이해하는데 조금 도움이 되지 않을까 싶다. 정자의 말대로라면 황해훈은 '정자를 속이려다가 제가 제 손에 속아넘어간' 결과로 자살까지 하게 된 것이지만, 그 일에 일말의 책임을 느끼고 원영의 가정에도 그런 불행이 닥칠까 싶어 원영의 구애를 거절한 것이 아니었을까?

貞 유서가 다 무엇이야. 이 두더기 시인아. 사람은 죽는 그 순간까지도 다 저만 옳다구 하지 안허 우? 海勳이란 것 떠별이가 나를 속이려다가 제가 제 손에 속아넘어간 게지. 속아 넘어 가기도 부족해서 자살까지 해서 속죄를 하지 않았소? 그러니 남아 있는 처자야 말로 애매한 고생과 불행을 받고 있지 않소? 黃씨나 당신이나 오십보 백보지.

元 (휘 돌아 앉으며 詩人 독특한 영감에 쏘이며) 다시 이 化石에게 말해 부엌하라! 아 生殖에 능 하고 頭骨에 缺乏한 女子여!

貞 (소리쳐 웃으며) 아하 하하 참 詩人 소리요

元 (억결히) 아 나는 아담과 이부를 유혹한, 너 한 마리 배암을 저주하노라! 그 奸譎을 미워하지 않고 네 존재를 저주하노라. 배암과 아담과 이부를 한 낙원 속에다 같이 넣어둔 저 하느님을 咀呪, 咀呪하노라!

貞 훌륭한걸! 상당한걸! 내게 데디케트해서 제목 붙여 발표하슈. 그러면 詩人의 덕에 나도 좀 세상 이야기거리가 되게.

元 (다시 지상으로 돌아와서) 무어라고 했지? 詩人? 자살! 처자! 불행! 오십보 백보?

貞 낙원? 저주? 아담? 이부? 배암? 독사? 멧덩구리? 詩人? 나는 詩人이 아냐요. 朴貞子예요. 당신 시 모양으로 생식기같은 좀 털 떨어진 무늬같은 그리구 시인이 안 갖는 양심을 좀 등진 한 개 여성예요.

元 나를 미워하거나, 발 아래에 짓밟아 동태이를 차거나, 黃가 아니라 더한 남자 몇 백 명 구렁에 쳐 넣기로 내가 貞子씨 미워할 것이 무엇이 있겠소. 하지만 구역질 나는 <신여성>의 말씀씨가 태연하게 그 붉은 입 속에서 나오는 것은 참 못 견디겠군. (pp.96-7)

원영은 정자를 '배암'이라고까지 하며 중요하는 뜻이 보인다. 정자와 원영의 이러한 극단적인 대화에 대해 선행 연구에서는 작가가 여성에 대해 가졌던 증오의 감정이 여성혐오 증세⁴⁸⁾와 환멸의 여성관⁴⁹⁾을 갖도록 했다고 본다. 복잡했던 가정 환경과 아내가 있는 몸이면서 다른 여성을 사랑해 버린 자기 자신에 대한 혐오 심리가 여성에 대한 혐오 의식을 낳았다는 것을 첫째 이유로 들었고, 버나드 쇼와 스트린드베리에의 영향을 두 번째의 이유로 들었다. 버나드 쇼와 스트린드베리 역시 복잡한 가정 환경 속에서 작품 활동을 했었고 버나드 쇼의 작품인 <Man and Superman>이나 스트린드베리의 <Miss Julie>에서 나타나는 남녀간의 관계가 「두더기 시인의 환멸」에서의 남녀관계와 비슷하다는 데 초점을 두었다. 두 작품 속에서 드러나는 남녀간의 애증 관계나 상호의 우월감이 이들 관계와 흡사할 뿐 아니라 두 작가에게서 여성혐오의식의 영향을 받았을 것이라는 주장이다.⁵⁰⁾

그러나 원영은 작가의 전기적 사실과 유사한 상황이었고 자전적인 요소가 많이 반영되어 있다고 해서 여성혐오증세를 보인다는지, 환멸의 여성관을 갖고 있다고 해석할 수 만은 없다고 본다. 작품이 자전적 성격을 띤다고 보아도 여성혐오라기 보다는 남성들의 전통적 폭력에 대한 남성혐오감정이라고 해야 더 적절한 해석이 되지 않을까? 또 작품 속 원영은 여성에 대해 그다지 호의적이지 못한 감정을 갖고 있는 게 사실이다. 그것은 작가가 의도

48) 서연호(1981), 전계서, pp.12-3.

49) 유민영(1985), 전계서, p.140.

50) 서연호(1981), 전계서, pp.13-5 참조.

적으로 소위 지식인(시인)이라는 사람조차 여성을 하나의 인격체로 보지 못하고 한낱 남성의 노리개 정도로 생각하는 것처럼 설정함으로써 당대 지식인층을 대표하는 인물을 비판, 야유하고 있는 것이라 생각된다. 이는 그가 평소 논문이나 수상에서 여성에 대한 관심이 지대했으며 그들을 애정 어린 시각으로 보았다는 데서 찾아 볼 수 있다.

이 극의 희극성은 원영의 아내가 등장하면서 절정에 이른다. 정자의 성화에 아내가 건넌방에서 들어와 둘이 상봉하면서 여학교 시절 서로 선후배 사이였다는 사실이 드러난다. 여학교 시절에는 서로 미래를 꿈꾸던 교육받은 지성인이었는데, 가정주부가 된 원영의 처는 화려하고, 더 젊어지고, 자유로운 정자를 부러워한다. 그런 원영의 처에게 정자는 다복한 가정에 뛰어난 시인 남편과 아들에, 학창시절 꿈꾸던 스위트홈을 이룬 것을 부러워하는 말을 한다. 서로 다른 처지의 여성을 서로 부러워하는 듯한 대화 속에는 자유롭지만 안락한 가정을 꿈꾸는 소위 신여성의 고뇌와, 가정은 이루었지만 사랑 없이 의무와 복종만이 따르는 자유 없는 생활을 하는 구식 여성의 슬픔이 담겨 있다 하겠다.

원영처가 자유롭게 외출도 하지 못하는 생활을 한다는 것을 안 정자가 '노라 뿐을 받아' (p.99) 자유로운 생활을 누리라고 권유하지만 원영은 그런 정자와 아내에게 야유와 경멸을 보낸다. 그러면서 혼인을 했으면 감옥과 같이 벗어나지 못하는 것이라고 하며 혼인한 여성에게는 가정과 남편에의 복종이 전부라는 논리를 편다.

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

妻 저게 주의래요.

貞 (동시에) 웬 주의야! 그래서 아들 낳게 하구, 옷 깨매주게 하구 밥 지어주게 하구, 그리고 나서는 자기는 자칭 詩人은 無所不爲로 - 그게 詩人이요. 남 일생은 회생을 만들어 놓고 나서는 자기 혼자만 천당에서 하느님과 같이 노래한다는 두더기 詩人?

元 그렇잖아 나는 詩人야. 두더기 詩人이라도 좋아. 여하간 詩人야. 다만 이런 여자로 해서 는, 가정을 만든 게 저게 不幸이라면, 그것이 즉 제 운명야. 왜 사내란 사내만 보면 고인지 잉언지 죽자살자 해! 그것도 제게 마땅한 점을 가진 사내를 끌라내지 앓구. 詩 좀 써서 소위 유명하다니, 달려들어서 날 흘려낸 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 홈이란게 되고 보니까 이 모양이야. 이것도 다 네 운명인 줄로만 알아라. 한 번 발 들여노면 뺄 수 없는 운명의 길로만 알아! (pp.99-100)

정자에게는 자유연애를 원하면서도 막상 아내에게는 남편에게 맹종하는 전통적인 여성

의 모습을 강요하는 원영은 당대 지식인 남자들의 모습을 대변하고 있다고 해도 과언이 아닐 듯 싶다. 밖에서는 여성의 권리와 자유를 주장하며 의식이 깨어 있는 것처럼 행동하지만, 자신의 일에는 맹종하는 아내의 도리만을 강요하는 남성들의 허위의식이 그대로 드러나는 것이다. 이 점은 현대 남성들에 있어서도 예외는 아니라고 본다. 다른 여성들에게는 밖에서 활발한 사회 활동을 하는 것을 캐리어우먼으로 칭송하면서도 막상 자신의 아내가 사회 활동을 하려면 이런저런 이유로 만류한다든지, 아내로 하여금 사회활동과 집안일 모두에 완벽할 것을 요구한다든지 하는 것 역시 같은 경우가 아닐까?

정자나 원영의 아내도 마찬가지이다. 정자는 원영의 아내에게 노라를 본받도록 권유하지만 자기 스스로는 원영의 구애에 도덕적인 이유를 들어 거절하는 태도를 보인다. 어찌 보면 가치관의 혼란을 보이는 듯한 설정 역시 당대 신여성들이 지니고 있던 전통과 근대의 과도기에서 겪어야 했던 갈등이 아니었을까.

또 「이영녀」에서 잠시 보였던 혼인에 대한 작가의 의식이 여기서 다시 비춰진다. 원영의 아내도 정자와 같이 신교육을 받은 신여성이다. 그럼에도 불구하고 혼인이라는 울타리 속에 갇히게 되자 남편과 아이와 집안 살림에서 벗어나지 못하고 있다. 아니, 벗어나려는 노력조차 포기해 버린 듯한 모습으로 나온다. 운명으로 알고 체념하면서 적극적인 개선 의지를 보이지 않는 것은 아무리 신여성일지라도 혼인이라는 굴레 속에서 여전히 봉건적인 구습을 벗지 못하는 여성들에 대한 질타이다. 동시에 여성으로 하여금 그들의 배움을 혼인과 함께 무덤까지 끌어가게 만드는 남성들에 대한 야유이자 비판이다. 당대 여성들에 대한 이분법적인 사고(처녀일 때는 신여성의 모습을 보이면서도 혼인과 함께 봉건적인 모습으로 숨어 버리는)를 작가는 회극적으로 비판하고 있는 것이다.

이처럼 등장 인물들은 모두 뚜렷한 가치관이나 주장을 지니지 못하고 성격상의 괴리를 보여주고 있다. 또 서로 조롱하고 야유를 퍼부으며 각기 자신의 입장에서 상대방을 헐뜯고 있다. 이런 장치는 이 극이 회극성을 띄고 있다는 점을 보여주는 것임에도 불구하고 그 주제가 신·구여성의 가치라든가 가부장적 전통에 대한 비판이라는 이유로 인해 웃음에 무게가 들어가게 된다. 그럼으로써 통쾌한 웃음이 아니라 쓴웃음화 되었다는 사실이 조금 아쉬운 점으로 남는다. 가벼운 주제를 택해 일상을 조롱과 야유, 풍자로서 풀어갔더라면 신과 극이 대다수였던 당대 극단에 서구의 회극이 어떠한 것인지, 진정한 극적 웃음이 무엇인지 보여줄 수 있는 좋은 기회였을 것이라는 아쉬움이 그것이다.

이 극에서의 또 다른 문제는 작가가 회극적으로 비판하고자 하는 대상이 남성(원영)인지 여성(정자, 처)인지가 명확히 드러나지 않는다는 점이다. 그 대상의 불명확성으로 인해

서 작가의 주제 의식도 명확치가 않다. 그러나 개화기의 사회문제를 정신적인 문제 중심으로 파악했다는 데는 의의가 있다고 하겠다.

4. 모성을 통한 구원 : 「난파」

「난파」는 다음에 논의될 「산돼지」와 함께 그가 자살하던 해인 1926년에 씌어진 작품이다. 작가가 작품 서두에 '3막으로 된 표현주의극(Ein Expressionistisches Spiel in drei Akten)'이라고 표기했을 만큼 스스로 표현주의극으로 창작한 작품이기도 하다. 당대인들이 생각했던 표현주의란 서구의 생경한 관념적인 이론의 소개 정도였지 현실적인 극장르로 소화해 내는 것은 못되었다. 그런 이론 위주의 수용은 우리 작가나 연극인들로 하여금 실제로 표현주의 작품의 창작과 공연을 불가능하게 한 듯이 하다.

김우진은 우리의 극 현실상 가장 필요한 장르가 바로 표현주의극이라 생각했고, 실제로 표현주의극을 실험함으로써 자신의 주장을 증명하려 했다. 당대 미흡했던 표현주의의 이해 속에서 탄생된 우리 나라 최초의 표현주의 문학이라는 문학사적 의의를 지닌 작품이 바로 「난파」이다. 그렇다면 과연 표현주의극으로써 그가 의도한 바가 작품 속에 얼마나 반영되었는지 구체적으로 살펴보도록 하자.

극의 시작은 G. Verdi의 <Rigoletto>에 나오는 아리아 Caro Nome⁵²⁾의 이름을 딴 시로부터 시작된다. 시의 삽입은 다른 작품에서도 두드러지는 김우진의 극작술 상의 특징이다. 이처럼 극의 해설도 나오기 전에 시를 먼저 삽입한 것은 표현주의극임을 나타내기 위한 작가의 의도적인 배치라 생각된다. 표현주의 극작가들은 노래나 시와 같은 음악적인 효과를 즐겨 사용한다. 음악은 논리적인 언어보다 인간의 근본 정서에 호소함으로써 언어 이전의 심리 상태를 효과적으로 전달할 수 있기 때문이다. 김우진은 표현주의극이 추구하려는 형식적인 면을 소개하기 위해 노력한 듯 보인다. 언어로는 표현하고자 하는 바를 전부 표현할 수 없는 현실 속에서 상징과 암시를 통해 인간 내면 심리를 표출할 수 있다는 것은 그에게는 암담한 현실에서 탈출할 수 있도록 도와주는 하나의 출구 같은 의미를 지녔는지도 모른다.

등장인물표도 다른 작품에서와 마찬가지로 아무런 정보 없이 등장 인물만이 나와 있다.

51) 이종대(1997), 김우진의 <난파>연구, 동구어문논총 32호, p.483.

52) 베르디의 리골레토에 나오는 아리아, 곱추 어릿광대의 딸 질다가 학생으로 변장한 만토봐 공작과의 사랑에 빠져 공작을 그리며 부르는 Caro Nome (아 그리운 이름)이란 노래이다.

특징적이라면 인물의 명명이 詩人, 母, 父, 약리 등 유형적이고 관념적인 인물로 되어 있다. 이것 역시 표현주의극의 특징이다. 또 버나드 쇼의 위렌부인의 직업(Mrs. Warren Profession)에 등장하는 인물인 '비비(vivie)'⁵³⁾와 베르디의 리콜레토에서 아리아인 '카로노베'를 사람의 이름처럼 차용했다는 것, 현실과 환몽속의 인물들이 서로 넘나들며 어지럽게 엮인다는 설정 역시 극의 전통적인 시간과 공간의 규율에서 벗어난 표현주의극의 특징이라 할 수 있다.

1막의 무대는 '커다란 조선식 집 앞, 마당, 밤, 흐린 달빛'(p.67)으로 설정되어 있다. '커다란 조선식 집'은 이 극이 전통적인 배경하에 이루어질 것이라는 암시가 될 수 있다. 마당의 열린 공간이면서 동시에 집안에만 있을 수 있는 공간으로, 전통이라는 울타리 안에서 그러나 자유를 향한 몸부림이 필치질 공간이라는 암시를 준다. 그러면서 시간적 배경을 '밤'으로 준 것은 그만큼 전통에의 속박을 끊기가 어려움을, '흐린 달빛'은 표현주의가 요구하는 기법인 환상적인 분위기를 조성하기 위한 설정으로 보인다.

1막이 시작되면 '시인'의 '발가벗은 창백한 몸'(p.68)으로 나타나 '모(母)'와 닮는다. '모'와의 닮음 과정에서 시인의 고통의 원인이 조남색 밝혀진다. 시인은 자신의 이상을, 자유를 꿈꾸며 현실의 고통과 의무 속에서 벗어나려 한다. 위로 두 형의 죽음 뒤에 태어난 그는 '父'의 기대와 장남으로서의 의무에 고통받고 있다. 더구나 시인의 할어오르는 자유에 대한 욕구는 조상들과 '부'의 기대를 충족시키기에는 턱없이 부족하기만 하다. 그런 불완전한 모습을 갖고 태어난 자신을 미워하고 자신을 낳은 母를 원망한다. 그러나 母는 '불완전한 인간이기에 생활이 있다'(p.68)고 하며 '부당한 생명력'을 가지고 현실의 불완전함을 극복해 나가라고 한다.

詩人 나는 이 건망증을 영광으로 생각하오. 그러나 매는 잊었어도 눈물은 잊을 수가 없어요. 날 때려 달라는 말은 당신의 그 <양반 가정> <新羅 盛族의 후예>라는 자만을 내세워 뺏아 달라는 말예요.

父 (달려들어 한 번 내갈기며) 불효자! 모든 것이 孝에서 시작하는 것을 모르니? 孝! 석양 높음 일본놈은 모르되 우리 조선사람은 충신도 효에서 治天下도 효에서 나오는 것이다.

- 53) 버나드 쇼의 희곡 「위렌부인의 직업」에서 창부인 어머니 Mrs. Warren을 이해와 동정은 하면서도 어머니와 결별하고 독립해 나가는 딸의 이름이다.
- 54) 20년대 극에 '발가벗은' 인물이 등장한다는 설정 자체가 무리라고 여겨진다. 따라서 작가는 이 극을 공연하기 위해 쓴 것이 아니라 읽히기 위해서, 당시 우리 극단에 표현주의극을 소개하기 위해 실험적으로 창작한 작품이 아니었나 생각된다.

父 그렇소. 아들이야. 내 가슴속을 알아다우. 나는 忠君報國도 못한 죄인인데 어머니에게 철저히 한을 머금게 한 불효자로우나. 충신보국, 요새 말로 사회봉사할 有爲之人은 너 외에 오늘 사회 다른 청년들 중에서도 또는 우리 자손 중에서도 있겠지만 오늘 너는 내 아들 위한 머금은 내 할머니의 고사자 아니니?

神主 아들이야. 손자야. 너희들은 다만 아들노릇 손자노릇이 첫 義務다.

母 예구, 시어머니누! 아대요. 詩人이 먼저 문제가 되어 합니다. 그애 아버지는 당신 아들이 단간 남보다 더한 정력, 재능, 천재, 통찰력을 가지고 사나운 風雨 속을 걸어온 旅客과 같이 힘상스러운 풀 부서운 풀 흉악한 꼴을 지내어온 成功事에 불과하지 않소? 管葛의 才操와 奈巴倫의 힘과 伯夷叔齊의 清廉을 가선 選手에 불과하지 않소? 그러나 모든 약육필에서 나온 기 애야 말로 이 爭鬪의 장본인이외다. (pp.71-2)

‘父’와 ‘神主’는 ‘詩人’으로 하여금 시대고와 사회문제를 벗어나 가문을 위해 아들과 손자 노릇에 충실 할 것을 요구한다. 그런 그들 앞에서 어머니는 시인은 자신의 책무를 우선으로 해야 한다며 현실과 맞서 투쟁하라고 하는 것이다. 어느 시대건 전통적인 것을 고수하려는 이들과 그것에서 벗어나 새로운 세계를 이루려는 세력은 있기 마련이고 그 둘의 갈등으로 역사의 발전이 있게 되는 것이지만 항상 희생과 갈등이 따른다는 데서 문제가 발생하게 된다. 아버지로 대표되는 전통적 봉건 윤리와 시인으로 상징되는 근대화 과정에서 갈등하는 지식인의 모습은 당대 사회상을 반영시킨 것이며 작가 개인의 갈등이었다고도 말할 수 있다.

나에게는 모든 것을 타파하고 나의 자아의 발전을 시킬 수 있는 힘이 필요한 거야. 특히 필요한 것은 父子間, 親子間의 정애, 일종의 시멘트의 장벽을 타파할 수 있는 힘이 요구됨. (1922년 12월 4일 일기, p.296)

김우진에게 있어 아버지는 존경의 대상인 동시에 극복해야 할 장애였다. 자신이 가고자 하는 길을 가로막는 아버지를 벗어나야 함에도 ‘부자간, 친자간의 정애’로 인해 갈등하는 그에게 아버지는 마치 ‘시멘트 장벽’처럼 단단하게 가로막고 서 있는 존재였다. 장남으로서 그에게 거는 기대는 오히려 숨막힐 듯한 구속과 부담으로 다가 올 뿐이다. 자신의 희망과 다른 길을 요구하는 아버지로부터 벗어나갈 수 있는 힘을 애타게 갈구하고 있다.

『난파』에서도 유교 이념에 뿌리를 둔 대가족 제도 속에서의 효와 충의 가치는 시인에게 있어 설득력이 없는 낡은 사고일 뿐이다. 따라서 시인은 자신을 지배해 온 가부장제 도하의 가족 제도에서 벗어나 자신의 삶을 꾸려 나가려 하고, 그런 시인의 갈등에 개혁과 투쟁을 격려하는 어머니는 시인의 근대화 의지를 표현하는 상징적인 설정이라고 하겠다.

이 극에 나타나는 모든 인물들은 시인의 생각에 따라 자유롭게 등·퇴장하고 있다. 母의 등·퇴장도 순간적으로 일어나고 현실적으로 있을 수 없는 신주와 악귀와 같은 귀신도 등장한다. 이 역시 표현주의극의 기법으로, 시인의 의식에 따라 시간과 장소가 자유롭게 변하고 한 인물이 다른 인물로 변화한다. 이들은 의상이나 가면, 분장 등으로 성격을 표현하기도 하고 갈등을 강조하기도 한다.

2막에서는 그의 작품 중 처음으로 장의 구분이 나타난다. 1장에서는 白衣女와의 사랑을 2장에서는 緋衣女와의 사랑과 '비비'에 의해 새로운 탈출구를 찾는 모습이 나타난다. 1막에서 시인이 폐병에 걸린 백의녀와 사랑하는 것은 그녀의 병을 옮겨서라도 세상과 이별을 하고 싶을 만큼 시인의 고통이 깊음을 상징하는 듯하다. 백의녀와의 사랑도 아버지와 신주의 방해로 이루지 못하고, 어머니 역시 죽음으로 삶을 회피하려는 시인을 질타한다. 백의녀를 통해 현실의 고통에서 벗어나는 데 실패한 시인은 목을 메달아 죽음에 이르려 하지만 아버지의 만류로 실패하고 만다.

父 (달려와 붙들며) 내 말을 잘 들어야 한다. 너는 눈이 있어도 볼 줄을 모르는구나.

詩人 너야는 먹어가면서도 눈을 점점 검어가오 그리. 날 좀 보게 해 줘요. (모에게) 튼튼하게 씩씩하게 어머니를 보게 해줘요. (운다.)

父 그러니까 네 애비 얼굴을 자세히 좀 들여다 보렴.

詩人 난 저런 <신라 戚族의 후예>가 되려면 적어도 7, 80 년 전에 살아 있어야 합니다. 그 이가 선 길과 내가 선 길 사이에는 태평양이 있습니다. 어떻게 넘어 뛴니까. 아, 그러나 어머니. 나는 뛰다가 죽기를 원해요. 그런데 뛰지도 못합니다. 당초에 눈앞에 안보이는 것을 어떡해요.

母 (와서 만져주며) 내 아들이야, 내가 낳고 제일 미워했던 내 아들이야.

詩人 (달려들어) 오 어머니.

母 죽은 네 형들이 얼마나 너를 보고 싶어 하겠니! 그렇지만 너는 너다. 언제까지든지 너다. 네가 되어야 한다. 죽든지 살든지간에 네가 내 눈을 떠야 한다.(p.75)

아버지는 자신의 뜻을 시인을 통해 이루려고 한다. 그러나 시인은 아버지의 요구가 부담스럽기만 하다. <신라왕족의 후예>라고 표현한 아버지와는 가치관의 차이로 화합할 수 없는 관계인 것이다. 반세기가 넘는 가치관의 갭은 태평양과 같아 아무리 뛰어넘으려 해도 뛰어넘을 수 없이 넓고 깊다.

표현주의극에는 대조나 왜곡의 표현이 두드러진다. 위 인용문에서의 '아들이야, 내가 낳고 제일 미워했던 내 아들이야'와 같은 어머니의 대사처럼 애증의 관계가 이 극에서 나타난 대

조의 대표적인 표현이다. 어머니에게 있어 시인의 존재는 '제일 미워하면서도 왜 그리 자주 불러 뵈'(p.67) 수밖에 없는 아들이고, '얼어죽으라고 옷을 벗겨 놓고는 또 안아 주려고'(p.68)하는 아들이다. 시인에게 있어서도 어머니는 밍지만 그리운 존재다. '어머니를 생각하고 강가에 앉아서 울지만'(p.81) '미완성으로 만들었'(p.69)기에 '욕하고 저주하는'(p.67) 어머니요, 심지어는 '별떡 일어나 칼로 찍으려'(p.77) 할만큼 증오하는 어머니다.⁵⁵⁾ 이 둘의 애증 관계는 인과율로 서로를 얽매고 있고 그로 인해 시인은 '난파'할 수밖에 없는 것이다.

시인은 결국 아버지가 내미는 '금잔'(p.75)의 유혹에 굴복하고 만다. 어머니는 잠시 낙담하지만 카로노메 소리가 들려오자 시인에게 '눈을 뜨기 위해'(p.75) 카로노메 소리를 따라 가라고 한다. 시인은 아버지의 '금잔'을 받아 마셨기 때문에 비의녀와의 육체적 사랑에 빠져 헤어 나오지 못한다. 비의녀는 성적 욕망을 충족하기 위한 대상이며 인간의 원초적인 욕구를 해소하기 위한 대상이다. 이런 시인을 구원하기 위해 비비가 등장한다. 비비는 자유연애의 상징이며, 힘, 희망, 자유의 상징이다. 비비는 시인을 구속하고 있는 것들과 '난파'해 버리라고 한다.⁵⁶⁾

비비 (좀 냉정하게) 당신이 시인인 줄 알았더니 시인이 아니라 나운(noun, 名詞) 뿐이오 그러. 나는 詩는 모르지만 이 한 말은 단언하겠소. 당신을 괴롭게 하는 것은 운명, 이상, 로맨스. 義외다.

시인 운명을, 이상을, 로맨스를, 의를 잊어버리는 시인은 개천에나 집어넣어라!

비비 사람이란 군두뛰는 거예요. 중간에 머물러 있지를 못해요. 오거나 가거나 하는 수밖에는. 당신은 지금 금빛 술에 취했소. 정신을 번쩍 띄게 냉수 한 그릇을 마셔 보구려. (중략)

비비 글씨 나 모양으로 지금이라도 난파를 해 버려요. 인연을 끊어 버려요. 그러면 날보고 달아나듯이 당신에게 어머니 권리는 못 내두를 테니까. 군두뛰는 것으로만 알라니까 그래! (pp.78-9)

비비는 인생을 '군두 뛰는 것'이라 정의하고 시인으로 하여금 모든 인연을 끊고 괴로움의 근원에서 빠져 나오라고 유혹한다. 비비의 이 말은 시인의 모든 문제를 해소시켜 줄듯 보이지만 극은 계속된다. 비비처럼 가족과의 인연을 단칼에 자를 수 없었던 시인이기에 가족(父, 母, 神主)들의 방해에 비비와도 멀어지게 된다. 그로 인해 3막에서는 비비가 카로노메로 변해 등장한다.

55) 이미원(1986), "김우진 희곡과 표현주의", <경희어문학> 7집, p.3.

56) 조동숙(1987), "초성 김우진의 여성관 연구", 「고대 어문논집 27집」, p.686.

3막은 가족들의 방해로 비비와 헤어진 시인이 동복제와 인생과 사랑에 대해 이야기하는 장면으로 시작된다. 시인은 삶의 굴레로 인해 괴로워하는 동복제에게 '맹목적인 어머니의 사랑이 바로 삶의 힘과 양분'(p.81)이라고 말한다. 어려서 일찍 어머니를 잃었다는 것도 작가의 전기와 밀접한 연관을 갖는다.

“돌아가신 어머니 생각나?”

익진이와 이야기하던 끝 이같이 물었다.

“아니나요. 당최 모르겠어요. 다만 기억나는 것은 저기 저 강변에 어머니 상여가 지나가는 것을 아무 철없이 이쪽에 서서 촌 아해들과 같이 웃으며 바라보는 것 뿐이어요.”

나는 그때 우연한 비감이 흥리에 충일하여짐을 깨달았다. 그 동시에 뜨거운 눈물이 面顔에 注流하였다. 夕香의 空氣는 부드럽고 바람은 개었으나, 나의 기억은 돌아가신 어머니에게 집중되었다. 한 점의 사랑을 받지 못 한(나는 그렇게 생각된다.) 나는 얼굴 기억도 없는 그에게 이같이 무극한 愛母의 정이 깊다. 나는 흐르는 눈물 얼굴을 숙였다. (밀줄 필자, 이하 같음, 1922년 9월 24일 일기, 전집Ⅱ, p.287)

어머니에 대한 그리움이 가득 담긴 이 일기를 보아도 그가 얼마나 모성애에 굽주린 생활을 해 왔는지 추정해 볼 수 있다. '얼굴 기억도 없는' 어머니에게서 '한 점의 사랑도 받지 못한' 그이지만 어머니라는 이름만으로도 그리움의 대상인 것이다. 어머니는 누구에게나 그렇듯이 그리움의 대상이 된다. 시인의 어머니에 대한 그리움은 실제 어머니와의 정신적, 신체적 접촉 없이 형성되었지만 오히려 그렇기 때문에 더욱 절실하다. 누구나 어머니에 대한 그리움은 애뜻하고 그리움으로 충만한 법이지만 그 그리움은 생의 에너지가 소진했을 때 환기되는 정서이다. 더욱이 자신의 삶이 고단하고 힘들 때 그 그리움은 더욱 증폭된다. 「난파」에서 시인이 지향하는 삶이 세계의 저항에 의해 좌절을 격을 때 시인의 유일한 후원자이자 안식처가 되어주는 것이 바로 어머니이다. 부와 대립할 때 시인의 편에서 옹호해 주는 것도 어머니이고 시인이 약해지거나 현실의 삶에 안주하려 할 때마다 희망을 주고 힘을 북돋아 주는 역할을 하는 것이 또한 어머니인 것이다.⁵⁷⁾ 따라서 시인은 어머니를 통해 진정한 삶의 의미를 깨닫게 되고 현실의 고통 속에 뛰어들어 투쟁할 용기를 얻게 된다.

인생의 바다에는 암초가 돌이 있는 데 하나는 神이요, 하나는 사랑이라 한다. 어느 순간이든 이 암초에 와 부딪히는 배는 난파할 수밖에 없는 것이다. 결국 시인은 비비로 상징되는 理想에 대해 환멸하게 되고 인간의 재물욕, 희망, 사랑, 전통적인 구습까지도 하나의

57) 이종대(1997), 전계서, pp.493-5 참조.

변치 않는 사실이라 깨닫고 모든 것을 운명적으로 받아들이며 스스로 '난파'하기를 택한다.

시 인 그 오 소리를 난 믿지 못해요. (앞을 가리키며) 저 등대밑에 자빠진 사람은 구원을
받을 길이 없소. 물에 뜬 부표를 보고 나니 자꾸만 다른 방향으로 흘러가는구려.
카로노메 (달려들어 손을 잡으며) 왜 그래요? 살아야 합니다. 인생이란 군두뛰는 것과 같습
니다. 살아야 합니다.
시 인 예전에는 원리가 지도해 주었지만 인제는 사실이 끌어 냅니다. 그러기에 난파이지
요.
카로노메 힘써 보세요. 부표를 잡아야만 합니다.
시 인 당신을(가슴터지는 소리로) 불가능한 일예요.(pp.78-9)

서구의 사상을 대표하는 카로노메(비비)로부터 구원을 얻으려 했던 작가는 비록 난파한
다 할지라도 흐르지 않고서는 진정한 구원은 얻을 수 없다는 사실을 깨닫는다. 가족과 이
상을 버리고 비비(카로노메)를 따라 나선다면 현실의 고통도 의무도 벗어 던지고 자유로운
삶을 누릴 수 있겠지만 현실을 외면해서는 진정한 자유를 얻을 수 없는 것이다. 애증의 관
계에 있던 어머니지만 어머니가 주장하던 바대로 현실을 받아들이고 그 고통 속에 몸을
던질 때 비로소 인생의 구속에서 벗어날 수 있다고 시인은 말한다.

극의 제목인 「난파」부터가 상징적인 의미를 갖는다. 주인공 시인의 절망과 좌절을 암
시하는 듯한 제목은 시인이 오히려 난파하는 과정에서 편안함을 얻는다는 결론을 이끌어
낸다. 아버지, 계모, 동생들을 불에, 자신을 물에 비유하는 시인이 물에서 편안함을 얻는
다는 설정은 어쩌면 당연한 일일지도 모른다. 물은 N. 프라이에 따르면 생명의 근원이며 모
태의 상징이다. 어머니로 인해 '물'위에서의 난파를 통해 평온함을 찾는 시인의 모습에서
모성에 대한 작가의 강한 집착을 느낄 수 있게 한다.

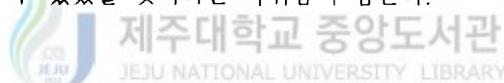
마지막 장면에서 시인이 1막 시작에서와 같이 '발가벗은' 모습으로 등장한다는 사실은
시작과 끝의 상황이 일치한다는 점에서 이 극이 시인이 꿈 한 편의 꿈이라는 설정도 가능
하도록 한다.⁵⁸⁾ 또한 표현주의극의 구성상의 특징인 회귀적인 구성으로도 볼 수 있는 요소
이다. 시인의 내면 의식의 흐름에 따라 1막에서는 전통적인 가족에의 의무에 괴로워하고 2
막에서는 가족들의 방해로 이루지 못한 사랑에 대한 고통과 비비처럼 세상의 윤리적인 인
연을 끊고 이성의 힘에 따라 자유를 추구하려 하지만 결국 실패한다. 마침내 3막에서는 어
머니로 상징되는 운명과 현실에의 순응으로 '난파'를 통해 구원을 얻게 된다. 이처럼 작가

58) 이미원(1986), 전계서, p.37.

의 의식의 흐름에 따라 극을 전개해 나가는 방식도 표현주의극의 기법 중 하나이다.

마지막으로 이 작품에 사용되는 표현주의 기법의 하나는 음악적 효과의 적절한 사용이다. 주된 음악은 베르디의 리골레토에 나오는 아리아 '카로노메'인데 시작과 끝을 장식하고 있음은 물론 주인공이 갈등을 느낄 때마다 이 곡이 들려 온다.⁵⁹⁾ 이 곡은 두 가지의 의미 작용을 하고 있다. 하나는 아리아 내용처럼 인생의 암초인 사랑에 부딪혀 난파하는 모습이고 다른 하나는 작품의 분위기를 환몽적으로 만들어 주는 것이다. 어떠한 갈등이 있거나 새로운 인물이 등장하거나 감정이 고조될 때마다 같은 곡을 들려줌으로써 같은 주제의 반복을 나타내고 시간과 장소의 변화를 오버랩 방식을 통해 보여줌으로써 환상적인 효과를 얻고 있는 것이 이 극의 특징이다.

최초의 표현주의극이라는 문학사적 의의를 가진 작품으로써 「난파」는 작가의 내면세계를 상징적으로 형상화시킨 점에 대해서는 표현주의극의 효과를 아주 적절히 구사하고 있다고 할 수 있다. 그러나 전체적인 완결성의 측면에서 볼 때는 조금 미흡한 점이 없다고 하지 않을 수 없다. 정체가 모호한 주관적인 작가 의식 과잉과 내면의 언어로 포장된 무의미한 대사의 남발, 극적 행동의 미흡, 불분명한 인물의 성격제시등의 문제와 배로 비유된 주인공 시인의 항해 목적이 무엇인지가 분명히 드러나고 있지 않은 점⁶⁰⁾ 등이 시인의 난파, 절망이 의미있게 전달되는 데 장애를 주고 있다. 보다 과감한 생략과 압축, 인물들 서로간에 필연적이고 밀접한 관련성을 중점적으로 다루었다면 보다 탄탄한 구조를 갖추어 조화와 통일성을 얻을 수 있었을 것이라는 아쉬움이 남는다.



5. 일제치하 청년의 고뇌와 갈등 : 「산돼지」

「산돼지」는 작가 스스로 가장 심혈을 기울여 쓴 작품이라고 밝힐 정도로 야심을 갖고 쓴 작품인 동시에 유고작이다. 작가의 친우인 조명희의 시 '봄 잔디밭 위에서'에서 영감을 얻어 썼다고 밝힌 작품이기도 하다. 이에 작가의 창작 근거를 밝히고 작가의 역량이 뜻한 바대로 과연 잘 표현 되었는지에 초점을 맞추어 살필 것이다. 또한 당연히 표현주의극으로서의 완성도는 어떤지, 극의 이론적 표현 방법에 충실했는지에 대해서도 살펴려 한다.

이 작품 역시 「난파」에서처럼 환몽 장면이 나타난다. 그러나 「난파」처럼 비현실적이고 신비로운 분위기는 조금 사라지고 보다 구체적이며, 감추어진 정보를 환몽구조를 통

59) 상계서, p.45.

60) 이종대(1997), 전계서, p.496.

해 관객들에게 제공해 주는 역할을 하고 있다. 작품 길이에 비해서 등장 인물 수도 적은 편이다. 환몽장면을 제외하면 최원봉(주인공), 차 혁(최원봉의 친구), 최영순(원봉의 누이동생), 최주사댁(원봉의 母), 정숙(원봉의 애인) 5명으로 구성되어 있다. 작품 제목인 '산돼지'는 주인공 원봉의 별명으로 청년회에서 비리로 인해 외모상 놀림거리로 붙여진 이름임과 동시에 원봉의 숙명적인 운명을 상징하는 말이기도 하다.

이 극은 또 '동학'을 소재로 삼았다는 점에서 독특함을 보인다. 사회 개혁 사상을 지니고 있던 그가 동학에 관심을 가졌다는 것은 무척 자연스러운 일일 것이다. 더구나 그의 부친이 직접 동학을 겪었기⁶¹⁾에 아버지로부터 이어받은 개혁 사상이 작품에 차용되기까지 하는 것이다. 그러나 동학이라는 소재는 작가가 역사의식의 발로에서 설정한 말 그대로 소재일 뿐이고 그 중심 사상은 동학의 사건보다는 동학과 근대 개화기의 공통적인 정신을 나타내려 했던 것으로 보인다. 작가는 주인공의 정신적인 갈등의 모습을 구체적으로 나타내기 위해 여러 가지 표현주의 기법을 사용한다. 그러나 당대 극장의 현실에서 이 극을 공연하기에는 어려운 점들이 있다. 작가도 이 점을 인식했는지 친우 조명희에게 보내는 편지에서 다음과 같은 언급하고 있다.

이 희곡은 내가 (自信이 아니라) 포부를 가지고 쓴 최초의 것이요, 주인공 원봉이는 추상적인 인물이요. 조선 현대 청년중의 어떤 성격과 생명력을 추상해 본 것이요. 그 성격에는 형도 일부분 들고, 김 진 군도(이야기들은 대로) 일부분 들 것 같소이다. (중략)

그러나 이것의 연출은 지금 조선의 무대에서는 불가능하겠습니다. 첫째로 연출자, 둘째로 무대. 그러나 이것은 내 행진곡이요. 일후에 어떤 걸 쓰던지, 이곳에서 출발한 자연주의극, 상징극, 표현주의극 어느 것이 되든지간에 주의해 들 것이요. (pp. 243-4)

표현주의극에서는 인간의 내면적인 진실을 표현하기 위해 조명, 분장, 무대장치, 인물의 연기 등을 암시적으로 나타낸다.⁶²⁾ 이 극에도 그런 장치들이 삽입되어 있어 무대 공연을 전제로 하기에는 어려움이 있으리라 여겨진다. 또 표현주의극의 특성상 외부에 보이는 사건들은 모두 우연히 일어나는 사건이 아니고 인물의 내면 상황을 나타내기 위해 설정하는 것이라 할 때 1막의 개막 표지가 최원봉과 차 혁이 바둑을 두는 장면으로 시작한다는 것은 매우 효과적인 상황 설정이라 할 수 있다. 바둑 내기에서 지고 난 뒤에 원봉이 울조린

61) 김종철은 이 글에서 김우진의 부친에 대해 자세히 설명하면서 그가 실제로 동학을 체험한 일과 그의 이념에 대해 자세히 설명하고 있다. 김종철(1987), "산돼지 연구", <인문학보> 3집, 강릉대 인문과학 연구소, pp.5-13.

62) 이광래 외(1983), 「현대 희곡론」, 이우출판사, p.163.

‘목베인 항우’(p.20)라는 표현이나 누이동생인 최영순에게 대한 신경질적인 반응은 그의 내면 심리뿐 아니라 앞으로 진행될 작품의 전개와 결말까지도 암시해 주고 있는 것이다.⁶³⁾

이 작품에서 찾아 볼 수 있는 전기적인 요소 중 가장 큰 부분이 바로 ‘아버지’와 ‘정숙’에 대한 것이다. 김우진이 동학을 소재로 차용했다는 것부터 아버지의 경험과 관련지어 생각해 볼 수 있는데, 다음에 인용되는 원봉의 대사에서는 父子間 갈등이 그대로 작품 속에 표현되고 있는 듯한 느낌을 주고 있다.

나는 어머니 만큼이나 아버지도 원망이요. 아버지도! 자기는 동학인가 무엇에 들어가지고 나라를 위해, 중생을 위해, 백성을 위해, 사회를 위해 죽었다지만 결국은 집안애다가 산돼지 한 마리를 가두어 놓고 만 셈이야! 반백이 된 머리털이 핏줄기 선 부릅뜬 눈 위에 허트러져 가지고 이를 악물고서는 대드는 구려. “이놈 네가 내 뜻을 받아 양반놈들, 탐관오리들, 썩어가는 선비놈들 모도 잡아 죽이고 내 평생 소원이든 내 원수를 갚지 않으면 ……호호호호, 산돼지 탈을 벗겨주지 않겠다.”고 ……저승에 들어 가서라도 그 산돼지 탈이 벗어지지 않게 얼굴애다가 못박아 두겠다고 대어들면서 부젓가락만한 왜뭇애다가 주먹만한 철퇴를 가지고 댄 벼드는 구려. 아버지 뜻을 받아 사회를 위해 민족을 위해 원수갚고 반역하라고 가리켜 주면 서도 산돼지를 못난이만 뒤끓는 집안애다가 몰아넣고 잡아매어 두는 구려. 울안애다 집어넣고 구정물도 변변히 주지 않으면서, 호호호호! 산돼지 산돼지 산돼지! 호호호호! 자, 이 산돼지 얼굴 좀 더 들여다 보구려. (p.28)

김우진의 부친은 당대 개화적 지식인이었고, 학교를 세우고 개혁 운동에 앞장서기도 했다. 사회적으로는 개혁 의지가 강한 아버지이면서 아들에게는 가업을 번성시키고 입신양명을 해야 한다는 전통적 가치를 요구하는 모습에 김우진은 심한 반발을 느낀 듯 싶다. ‘집안’이 상징하는 편안하고 풍족한 생활은 「난파」에서의 ‘금잔’과 의미가 상통하는 표현이다. 마찬가지로 ‘산돼지’와 ‘집돼지’로 상징되는 ‘자유’와 ‘굴종’의 의미는 작가가 벗어나고자 하는 갈등의 정체라 하겠다.

김우진의 작품들은 강한 사회 개혁의 의지를 표명하는 데서 시작되어 개인적인 고통으로 변해가는 양상을 보인다. 그런 점에서 본다면 이 작품은 김우진의 마지막 작품으로 가장 개인적인 고뇌가 잘 드러난 작품이면서 작가 자신의 의도대로라면 ‘현대 조선 청년의 생명력’을 상징하기 위한 극이다. 물론 이 극에서도 사회의 부조리에 대해 갈등하고 고뇌하는 모습은 나타나 있다. 그러나 앞 작품들처럼 사회 개혁이나 전통인습에 대한 반항적인 모습은 많이 누그러져 있고, 오히려 사회 개혁이라는 무거운 짐을 지고 태어난 자신의 속

63) 권순중(1988), “김우진의 표현주의 수용”, 계명어문학 4호, p.181.

명에 고통을 느끼고 있음이 더 실감 있게 그려져 있다.

2막은 모두 3장으로 되어 있다. 1장은 현실의 세계를, 2장은 환몽의 세계로 동화란 시절 원봉의 어머니가 병정에게 능욕 당하는 이야기를, 3장은 환몽과 현실을 순간적으로 전환시킨다. 자세히 본다면 또 다른 장의 구분을 할 수 있도록 설정했다. 환몽 장면에서는 원봉이 최주사댁에 의해 길러지게 된 이유와, 원봉과 정숙과의 혼인을 반대한 이유에 대해 추측하게 해주는 장면이 나타난다.

2막은 환몽장면의 삽입을 통해 원봉의 과거에 대한 사실을 추측하게 해 준다. 즉 원봉의 아버지는 동학군이었고, 관군에게 끌려가 포로가 된다. 원봉의 어머니는 원봉을 임신한 상태에서 관군에게 능욕을 당하고 결국 원봉만 놓고 횡사를 당한다. 원봉은 아버지의 친구인 최주사에 의해 길러지고 지금의 어머니를 친어머니로 알고 지내온 사실이 밝혀진다. 최주사에게는 영순이라는 딸이 있는데 최주사댁은 원봉과 영순을 혼인시키라는 남편의 유언으로 인해 둘을 결합시키기 위해 노력하나 오히려 두 사람의 심한 반발만 사게 된다.

환몽장면을 위한 무대장치는 시각과 청각의 효과적인 사용을 통해 극의 분위기를 상징적으로 만든다. '몽롱한 달빛 같은 청백색'(p.34)이라든지 '눈 덮인 언덕과 무덤들', '회오리바람과 눈싸라기'(p.35) 등의 장치들은 원봉의 심리적인 상태를 보여주기 위한 하나의 장치라 볼 수 있다. 또한 대사의 처리에 있어서도 인물의 성격 추구를 위해 극도의 상징화된 언어들을 사용하고 있음을 볼 수 있다. 환몽장면에서의 최주사댁과 원봉의 대사들은 내면 심리를 함축적으로 표현하면서 제한된 언어들을 효과적으로 배열하여 관객들이 인물의 내적인 갈등을 실감 있게 읽을 수 있도록 돕고 있다.

2막의 환몽장면에서는 시간, 공간, 인물의 장벽이 무너지는데 이 역시 표현주의의 특징으로 볼 수 있다. 2막 2장의 끝에서 병정에게 맞아 거꾸러져 있던 원봉이네는 그 자세 그대로 3장으로 옮겨가 원봉이로 바뀌고, 최주사댁과 원봉이 정숙의 문제를 놓고 다투고 있을 때 난데없이 정숙이 나타나 언쟁에 끼어든다. 이런 장면은 주인공의 의식에 따라 작품이 진행됨을 시사해 준다.⁶⁴⁾ 그 외에도 주인공이 다른 사람의 마음을 읽는 듯 표현되는 부분도 넓은 의미로 주인공의 의식의 변화와 관련된 것이라 할 수 있겠다. 주인공의 다른 사람의 마음을 읽을 수 있는 것은 일종의 자아확산이라고 볼 수 있는데 전형적인 표현주의 극과는 달리 꿈이나 독백, 혹은 간접적인 넘겨집기 방법을 빌어서만 자아 확산이 이루어진다는 점이 한계⁶⁵⁾라고 하겠다.

64) 이미원(1986), 전계서, p.38.

65) 상계서, p.7.

2막에서 나타난 '사건으로 현실에서의 원봉이가 고통받는 이유를 추측할 수 있게 되었다. 원봉의 아버지는 동학군으로 '나라를 위해, 중생을 위해, 백성을 위해, 사회를 위해' 자신을 희생하면서까지 사회 개혁을 위해 투쟁한 인물이다. 따라서 그 아들인 원봉이는 당연히 아버지의 뜻을 따라 잘못된 사회를 개혁하고 '양반놈들, 탐관 오리들, 썩어가는 선배놈들 모두 잡아죽이고 아버지의 원수를 갚아'(p.28)야 하는 것이다. 그러나 근본은 아버지의 피를 이어받은 '산돼지'이지만 집에서 간혀 길러지고 길들여져 내적으로는 끊임없이 반항하고 갈등하면서도 실제 '산돼지'와 같은 행동력은 상실해 버린 산돼지도 집돼지도 못되는 인물이다. 그렇기 때문에 원봉의 갈등은 병을 앓을 정도로 심화되고 있는 것이다.

그러나 작가는 이런 원봉의 갈등을 근본적으로 해소해 주지 못하고 있다. 산돼지로 상징되는 본래의 원봉의 모습을 찾아주는 것이 진정한 갈등 해소의 방법이라면 원봉을 야생의 산돼지처럼 현실과 싸워 투쟁하고 사회의 부조리를 개혁하는 투사로 만들어 주어야 할 것이다. 그러나 몽환 장면에서 암시하고 있듯이 영순과 함께 하늘로 올라 보냄으로써 오히려 현실의 고통을 외면하고 도피하도록 설정하고 있다. 작가가 앞 작품에서 보여주었던 현실 개혁의 의지는 이 극에서 거의 상실하고 있는 듯 하다. 이는 이 극이 그가 자살하기 직전에 완성된 작품이라 현실과 화해하지 못하고 결국 죽음으로써 극복하려 한 작가 의식이 반영되었기 때문이라 생각된다.

3장은 병석에서 일어난 원봉이 영순과 대화하는 장면과 원봉의 옛 애인인 정숙과 만나는 장면으로 설정되어 있다. 김우진의 전 작품에서 등장하는 여성에 대한 진보적인 의식이 이 극에서도 찾아 볼 수 있는 데 바로 이 3장에서 가장 잘 드러나고 있다.

정 숙 (못들은 척) 내게 와서 부인 문제인지 무엇인지 가르쳐 주겠다고 자칭한 이가 누구요. 그리고 나서는 썩거부인이니 엘엔케이니 원치도 아니한 설교를 해 가면서.

최원봉 (분을 억제치 못하는 듯이) 이 암거미새끼! (주먹을 든다.)

정 숙 흥, 남녀 동등을 가르치던 이가 이제 주먹을 가르치려 드오. 그러. 덕택으로 남녀 동등을 알았으니까 난 조금도 무서울 것 없습니다.

(중략)

정 숙 날 보통 여자로만 만들어 주었드래도 이처럼 괴로운 꼴을 안보겠소. 그러지 않아도 보통 여자와는 다른 성질에다가 그 산돼지 같은 목직한 힘을 끼쳐 주었으니 난 그것이 원통해요. (중략)

넌들 이 운명의 길에 들어선 것이 끔찍한 일인 줄 알지만 내 힘으로 할 수 없는 걸 어떻게 해요. 남편 의복이나 잘 지어 주고 밥이나 맛있게 채려주고 간지러운 웃음으로 살살거릴 수 만 있으면 나도 행복스럽게 살아갈 수 있겠지. 그렇지만 지금 나라

는 여자는 그런 것도 아니고 또는 흰한 대낮세계의 인생도 못되니 어떻게 해요. 저녁 황혼의 세계에 든 인생이야! 날 이런 이상시런 인생으로 만들어 놓은 것이 누구요? 누가 이 모양으로 만들어 내 냈소? (p.60-1)

원봉에 의해 근대 사상을 습득하게 되었고 그로 인해 세상에서 소외당하게 된 정숙의 성도는 당대 신여성들이 받아야 했던 대우와 사회의 따가운 시선을 대변해 주는 말이라 해도 과언이 아닐 것이다. 정숙에게는 신여성의 무거운 짐을 짊어지게 해 놓고 원봉 자신은 현실의 벽을 뛰어넘지 못해 안주하려 한다. 그런 원봉에게 정숙의 성도는 따끔한 일침이 되었을 것이다. 그런데 작가는 여기서 앞서의 작품에서와는 다른 태도를 보이고 있다. 여성들에게 요구하던 진보적인 사상의 수용은 조금 탐색해지고 남녀가 각기 자신의 본분에 충실하면서 현실적인 대응을 해 나가라고 말하고 있는 것이다.

원봉의 의식변화 과정을 보면 작가의 여성관을 추정해 볼 수 있다. 처음에 원봉은 정숙과 사귀며 그녀에게 여성으로서의 자각과 사회관, 여성 운동, 자유의지 등을 심어 준다. 그러나 사랑하던 정숙에게 배신(?)을 당한 뒤 여성관이 바뀌어 영숙에게 여성은 사랑을 모르며 단지 종족번식의 본능이 있을 뿐이라고까지 말한다. 전에는 영숙에게 밥짓고, 빨래하고, 바느질하는 것 등은 몰라도 된다고 여성도 사회 활동을 하고 개화하려는 의식을 지녀야 한다고 했다. 그러던 그가 심하게 앓고 나서는 느닷없이 혼인하기 위해서는 바느질을 할 줄 알아야 한다는 말을 한다. 얼핏보면 시런 때문에 여성 전체에 대해 불신하게 되고 여성의 본성은 집안일이나 하며 사는 존재로 격하시키는 듯이 보인다. 그러나 원봉의 대사를 잘 음미해 보면 현대적 의미의 진정한 남녀 평등론을 펴고 있음을 찾아낼 수 있다.

이것봐라. 원갓 것이 분업이 있고 전업이 있고 본적이 있다. 천분과 재능에 맞는 본 길이다. 이 세상에서 살아가려면 이 본길을 걸어야 한다. 이 본길에 들어서지 않으면 실패의 생활뿐이다. 그러나 이 세상에서 하는 일이 한 가지도 불필요한 것이 없다. 정치가, 상업가, 농부, 공인, 어부, 웅변가, 시인, 예술가, 비평가 좀 많으니? (pp.54-5)

누구나 자신의 본분이 있고 그 본분을 다하는 것이 성공적인 생활이라는 원봉의 말은 성차별적 차원이 아니라 생물학적으로 다른 남녀가 천분으로 받은 능력과 재능에 맞게 해야 할 일이 있고 각자의 본분에 충실해야 한다는 뜻이다. 넓게 생각하면 모든 인간이 평등하다는 해석까지도 가능한 말이라고 생각된다.

작가는 원봉의 언행을 통해 정숙으로 대표되는 당대 여성들로 하여금 사회문제에 관심

을 갖고 여성들 스스로 각성하라고 말한다. 식민지라는 암울한 시대에 전통적인 억압까지 받고 있는 여성들에게 근대적인 의식을 불어넣어 줌으로써 '쌍거부인이나 엘엔케이'(p.60) 같은 소명 의식을 심어 주고 싶었던 듯 싶다. 그러나 정숙은 여성 운동을 권유하는 원봉의 말에 부정적으로 반응하며, 원봉으로 인해 평범한 삶을 누릴 수 없게 된 자신의 불행을 이야기한다. 이상을 현실에서 실현하기엔 아직 사회적인 제약이 너무나 많아 이상적인 삶도, 보통의 여자로도 살기 어려운 과도가 여성들의 갈등을 보여주고 있는 것이다.

그렇다고 해서 작가의 여성관이 전 근대적인 가치관으로 바뀌었다는 말은 아니다. 단지 이상과 현실의 갭이 깊음을 실감하고 그에 맞는 적절한 대응책을 제시했다는 정도로 이해해야 할 것이다. 긍정적으로 해석하면 작가의 이상을 현실과 조화롭게 융화시킴으로써 현실적인 감각이 강해졌다는 해석을 할 수 있다. 그러나 다른 한 편으로는 사회의 완강한 벽에 작가의 현실 개혁 의지가 퇴색되어 현실과 타협하게 되는 모습을 보인 것이라고 볼 수도 있다. 결국 집돼지들 사이에 있는 산돼지 마냥 자신의 이상과 신념을 마음껏 펴 볼 수 없는 불우한 환경 속에서의 지식인의 모습을 담아낸 것이라 해석해야 할 것이다. 결국 원봉과 정숙이 화해하고 원봉이 <봄 잔디밭 위에서>라는 시를 낭송하면서 극은 막을 내린다.

<봄 잔디밭 위에서>가 갖는 작품 내적 의미에 대해 '동학'으로 대표되는 남성적 이미지에 '봄'으로 상징되는 여성적 이미지를 대응시켜 대립적인 구조를 형성하고 있다고 본 견해가 있다. 봄은 생명력을 표상 하는 시어로 김우진이 강조했던 '자유 의지'와 상통하는 것으로 원봉으로 대표되는 조선 현대 청년의 성격과 생명력을 바로 이 '봄'으로 표상하고 있다는 것이다.⁶⁶⁾ 작가가 창작 의도를 밝힌 글에서 원봉을 '조선 청년의 어떤 성격과 생명력을 추상해 본 것'이라고 한 것과 연관시켜 생각해 보면 적절한 해석이라고 보아진다. 그러나 과연 작가의 의도만큼 원봉이 '조선 청년의 생명력'을 잘 표현해 내었는가에 대해서는 회의적이다. 아무래도 작품 내용 면에서나, 집필시의 심리상 긍정적이고 건강한 '생명력'의 표현에는 못 미치는 감이 있다고 여겨진다. 그러나 '봄'으로 설정한 상징적 의미만큼은 수궁할 만한 내용이라 생각된다.

김우진의 시를 즐겨 삼입하는 경향은 이 작품에서도 예외가 없다. 그런데 다른 작품에서와는 구분되는 특징이 있다. 곧, 다른 작품들에 삼입된 시가 단지 작품 속의 어느 한 분위기를 조성하는 하나의 도구로 쓰인 것이라면 이 작품에서는 시의 주제가 작품 전체에 흐르게 하고 있다는 점이다. 「난파」에서부터 시작된 작가의 '모성'에 대한 집착은 「산돼

66) 김종철(1987), 전계서, pp.14-9 참조.

지」에서는 조명희의 詩 ‘봄 잔디밭 위에서’에 의해 형상화되고 있다. 작가 스스로 조명희의 시에서 영감을 얻어 쓴 작품이라고 할만큼 이 작품에서 시가 차지하는 비중은 다른 극에 비할 수 없을 만큼 큰 것이다. 이 시는 극의 이미지를 부드럽게 만드는 역할을 하고 있는데 비록 산태지의 탈을 쓰기는 했으나 따뜻한 봄잔디 위의 봄별같은 어머니를 그리워하는 부드러운 마음을 가진 원봉의 일면을 나타내 주고 있다고 보겠다.

2막에서는 환몽장면으로 들어가는 부분에 노래가 삽입된다. 악보까지 직접 실어 놓은 것은 그만큼 작가가 이 작품에서 상징적인 의미 차용에 시나 노래를 빌리려 했다는 증거도 될 것이다. 극의 대단원 부분을 시낭송 장면으로 처리하며 여운을 준 것도 같은 의미로 해석할 수 있다. 이처럼 시와 노래의 삽입 역시 표현주의극의 중요한 특징으로 인간 내면 심리의 효과적인 전달 방법으로 사용되고 있다.

김우진의 표현주의극 수용에 대해 그 의의를 찾는다면 우선 서구의 첨단 문예 이론을 서구와 거의 동시대에 수용하고, 작품화시킬 수 있었다는 것을 들 수 있다. 당시만 해도 언어의 장벽으로 인해 이론의 이식이나 수용이 어려웠을 뿐만 아니라 지식인층도 대개가 일본의 번역서를 통한 수용이 대부분이던 상황이었다. 김우진은 그 뛰어난 언어 실력으로 직접 원서를 읽고 연구했으며 현대적 안목으로도 손색이 없을 만큼 제대로 소화해 내었다고 한다.⁶⁷⁾ 또 당대 상황에서의 최대 난제는 식민 체제하에서의 가난, 전통적 구습 등의 해결이 우선이었다. 그랬기에 ‘아노미’ 라고까지 할 수 있는 신구 가치관의 대립기에 개인적·집단적인 정신적인 갈등이나 고통까지 표현해 낸 것은 김우진이 거의 최초가 아니었나 생각된다. 그는 표현주의라는 형식을 빌어 현실의 물질적인 문제들을 정신적 차원까지 끌어올려 표현해 낸 것이다.

IV. 김우진 희곡의 특성

이상의 연구를 통해 김우진 희곡의 특징을 정리해 보면 다음의 몇 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫째로 서구 근대극 이론을 소개했을 뿐만 아니라 자신의 작품을 통해 직접 실험함으

67) 권순중(1988), 전계서, p.182.

로써 적극적으로 수용하려 했다. 서구의 실험적인 극작술을 창작에 직접 도입함으로써 다양한 극의 기법과 주제를 소개했다는 점, 그리고 표현주의극의 도입이 당대 서구 문예사조의 흐름과 거의 일치하는 시기에 이루어진 것일 뿐만 아니라 우리 나라에서는 최초의 표현주의극이었다는 점 등은 문학사적인 의의를 가진다.

둘째로 당대로서는 매우 진보적인 여성관을 지니고 있었으며 작품 속에서 그러한 여성관을 나타내고 있다. 초기 작품인 「이영녀」에서는 당대의 비극적인 여성의 모습을 사실적으로 그림으로써 여성 문제를 사회문제화 하는 능동적인 자세를 보인다. 다음 작품인 「두더기 시인의 환멸」에서도 신·구여성의 대조적인 상황을 회극적으로 설정하고 있다. 전통과 근대 의식 사이에서 갈등하는 조금은 비판적인 여성에 대한 시각을 보이지만, 아직까지는 여성 문제를 개혁해야 한다는 의지를 보이고 있다. 「난파」에 이르러 작가의 전기적인 모습이 작품에 반영되면서 여성에 대한 시각에도 조금 변화를 보이기 시작한다. 강한 의지를 지니고 자아를 개발해 나가는 근대적인 신여성을 이상적인 모델로 설정한 앞 작품과는 달리 현실에 충실하면서 그 현실과 싸워나가는 어머니에게 돌아감으로써 이상적인 여성관에서 현실적인 여성관으로 변화하는 모습을 보인다. 마지막 작품인 「산돼지」에서는 남녀의 역할 문제를 이야기하면서 각자의 본분을 지켜야 함을 역설하고 있다. 또 사회와 화합하지 못해 고통받는 신여성의 모습을 그림으로써 이상보다는 사회 현실에 눈을 돌리고 있음을 볼 수 있다. 이러한 변화는 짧은 기간 동안이기는 하지만 김우진이 자신의 여성관에 대한 신념과 사회 현실과의 괴리를 절실히 느끼게 되고 그로 인해 여성의 문제를 비판적으로 인식하게 되었기 때문이라 여겨진다. 그러나 김우진이 당대 지식인층에서는 남다르게 진보적인 여성관을 지녔으며 작품 속에서 여성 문제에 대해 많은 비중을 두었다는 점은 긍정적으로 평가받아야 할 것이라 생각한다.

셋째로 빈곤, 매음, 계급문제, 노동, 성적 불평등 등 사회문제를 작품 속에서 고발하고 있다. 그의 창작 테마이기도 한 사회문제에 대한 관심은 당대 문학의 테마이기도 하다. 그런데도 그의 작품이 의의를 갖는 것은 그런 사회 문제들을 철저하게 객관적이고도 냉정한 태도로 그림으로써 신파극조의 당대 회극 작품들과 다른 모습을 가지고 있기 때문이다. 이는 주변에서 일상적으로 일어나고 있는 일들에 대해 이성적인 판단력과 관찰력으로 생각하며 볼 수 있도록 돕기 위한 작가의 의도적인 극작술로 관객들로 하여금 극 속에 몰입되지 않고 사회 문제를 객관적으로 볼 수 있게 유도하는 성과를 가져온다.

넷째로 유교적 전통과 근대 의식 속에서 갈등하는 지식인의 모습을 형상화하면서 아울러 사회 개혁 의지를 보여주고 있다. 김우진 회극의 전반에 드러나고 있는 특징은 한 마디

로 가부장적 전통의 부정을 통해 강한 사회 개혁의지를 표출함으로써 근대 의식으로의 전환을 주장하고 있는 것이라고 할 수 있다. 작가 개인적인 경험이 작품속에서 형상화 되어 나타나고 있을 뿐 아니라 동시대 지식인들의 모습을 그려내려 한 흔적이 엿보인다.

V. 결 론

김우진은 신과극 중심의 극이 성행하던 1920년대에 진정한 의미의 근대극을 수용하고 작품을 통해 보여줌으로써 희곡적인 성과를 보여준 작가였다. 이 연구는 김우진에 대한 기존의 연구를 바탕으로 하여 서구 문예사조와의 관계에서 김우진의 희곡 작품들을 고찰하고 이를 토대로 김우진 희곡의 특징을 살핌으로써 김우진의 작가적인 역량과 문학관을 아울러 연구하기 위해 씌어졌다.

I 장에서는 김우진에 관한 기존연구들을 검토하고 그 성과와 한계를 살펴봄으로써 이 논문의 연구 방향을 설정해 보았다. 대다수의 연구들이 전기적인 연구와 사조상의 연구에 치중되어 있는 점을 찾아내고 김우진의 작가적인 역량을 발굴하기 위해 전기적인 측면과 사상적인 맥락을 함께 고려하여 작품을 중심으로 연구해 나가기로 했다.

II 장에서는 그의 문학관과 여성관에 대해 살펴보았다. 서구 근대극을 공부하는 과정에서 작가는 진보적인 여성 인식을 지니게 되었고 서구의 극 이론들을 수용하고 직접 그의 작품 속에 실험한 결과 당대로서는 선구적이라 할만큼 파격적인 작품들을 창작할 수 있었다.

III 장에서는 구체적인 작품의 분석을 통하여 작가의 사상이 작품 속에 어떻게 용해되었는지 살펴보았다. 작품의 분석은 창작 시대순으로 하였으며 각각의 특성을 살펴 연구하였다.

첫 작품인 「정오」는 기성세대에 대한 비판과 노동자 계급 등 하층민에 대한 작가의 애정이 드러난 작품이다. 습작기의 작품인 듯 구성이 탄탄하지 않고 내용 전개에 있어서도 미숙한 점이 엿보이나 작가가 관심을 갖고 있는 분야가 무엇인지 그리고 앞으로의 작품에서 다룰 주제들은 어떠한 것들인지 추측을 가능하게 해 주는 작품이기도 하다.

「이영녀」는 작품 연구가 가장 활발하게 이루어져 온 것으로 작품의 완결성도 뛰어나

고 다른 작품과는 달리 작가의 자전적인 성향이 거의 드러나지 않는 작품이다. 여성을 중심으로 하여 매음, 노동, 혼인의 문제들을 다루었으며 자연주의극의 기법으로 사건을 객관적이고도 운명론적으로 끌고 가는 경향을 보인다. 당대 대다수의 극이 신파극 중심이었다는 점을 감안한다면 관객들이 작품을 객관적인 시각에서 볼 수 있도록 만들었다는 점은 획기적인 성과라 할 수 있다.

「두더기 시인의 환멸」은 지식인층에 대한 환멸을 그린 작품이다. 봉건적 구습들을 타파할 것을 부르짖는 인텔리들이 전근대적인 가치관에서 벗어나지 못하고 가치의 혼란을 겪고 있는 모습을 회극적으로 표현한 극이다. 이 극에서는 비판의 대상을 명확히 하지 않음으로써 중의적인 표현효과를 얻고 있으며 회극으로써는 무게가 너무 들어간 것이 한계로 남는다.

「난파」는 작자 자신이 '3막으로 된 표현주의극'이라고 표기했을 만큼 표현주의극의 요소를 많이 갖추고 있는 작품이다. 표현주의극에서 사용하는 환몽의 세계, 심리극적인 주관적 현실 묘사, 음악의 삽입과 무대 배경의 적절한 장치, 등장 인물들의 분열, 상징성 등의도적으로 사용했다고도 할만큼 다양한 극적 장치를 사용한다. 인생의 암초에 부딪쳐 난파하는 인물을 등장시키는 데 결국 어머니(이 극에서의 어머니는 전통적인 어머니 상을 나타내는 것이 아니라 현실 속에서 끊임없이 투쟁하며 개혁해 나가는 고난의 상징으로 나타난다.)를 통해 구원받을 수 있음을 암시한다.

「산돼지」는 그의 마지막 작품으로써 친우인 조명희의 '봄 잔디밭 위에서'라는 시에서 영감을 얻어 썼다고 하는 역시 표현주의극이다. 마찬가지로 환몽장면이 나오며 일제하 조선 청년의 고뇌와 갈등을 나타내려 한 작품으로 보인다. '동학'을 소재로 하여 역사성까지도 엿볼 수 있을 뿐 아니라 사회 개혁적인 측면에서 동학의 개혁 정신을 암시하듯한 효과를 얻고 있다.

IV장에서는 작품 분석을 통해 김우진 회극의 특징에 대해 정리해 보았다.

이상에서 간략히 논문 내용을 요약함으로써 글의 결론을 삼았다.

김우진은 진보적인 여성관과 문학관을 지닌 지식인이었으며 시대의 고통 속을 아프게 살다간 인물이다. 그 기량을 마음껏 펴지도 못하고 젊은 나이에 요절한 것은 시대를 잘못 타고 난 천재의 불우임과 동시에 우리 문학계에서의 커다란 손실이라 하지 않을 수 없다.

앞으로 그와 그의 작품에 대한 연구는 작가가 영향을 받았다고 보아지는 외국의 여러 작가들(작품들)과의 비교문학적인 연구가 필요하다고 보아지며 이 글에서 미처 다루지 못한 작가의 기량과 작품의 다른 해석과 평가가 많이 나오기를 기대하는 바이다.

참고문헌

< 자료 >

김우진 전집 I·II (1983), 전예원

< 단행본 >

- 김경수 外(1994), 「페미니즘과 문학비평」, 고려원
- 김방옥(1989), 「한국 사실주의 회극연구」, 동양 공연 예술 연구소
- 김열규 外(1988), 「페미니즘과 문학」
- 김용락(1986), 「현대 회극론」
- 김우탁 外(1987), 「영미 극작가론」, 문학세계사
- 김원중(1986), 「한국 근대 회극문학 연구」, 정음사
- 김윤식, 김현(1978), 「한국문학사」, 민음사
- 나병철(1996), 「한국문학의 근대성과 탈근대성」, 문예출판사
- 민병욱 外(1996), 「한국 극작가 극작품론」
- 민병욱(1993), 「회극문학론」, 민지사
- 민병욱(1995), 「한국 근대 회극 연구」, 민지사
- 송명희(1988), 「여성해방과 문학」, 중앙도서관 NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY
- 송지현(1995), 「다시쓰는 여성문학」, 평민사
- 신정옥(1998), 「셰익스피어 한국에 오다」, 백산출판사
- 신현숙(1990), 「회극의 구조」, 문학과 지성사
- 예영수(1989), 「영미 회극 사상사」, 형설출판사
- 유민영(1985), 「한국 현대 회극사」, 흥성사
- 유진월(1996), 「한국 회극과 여성주의 비평」, 집문당
- 윤병로(1991), 「한국 근·현대 문학사」, 명문당
- 이광래 外 (1983), 「현대 회극론」, 이우출판사
- 이두현(1966), 「한국 신극사 연구」, 서울대 출판부
- 이종익(1984), 「영미, 회극/수필 평론」, 친구문화사
- 조혜정(1988), 「한국의 여성과 남성」, 문학과 지성사

한국여성연구회(1990), 「여성해방문학의 논리」, 창작과 비평사

홍이섭(1989), 「한국현대사 4」, 신구문화사

J. T. Styan(1988), 「근대극의 이론과 실제」, 원재길 譯, 문학과 비평사

B. Asmuth(1986), 「드라마 분석론」, 송 전 譯(1995), 한남대학교 출판부

M. Esslin(1987), 「드라마의 해부」, 원재길 譯, 청하

오스카 G. 브로케트, 「연극개론」, 이운철 역(1991), 한신문화사

P. Hernadi(1983), 「장르론」, 김중오 역, 문장사, 1983

Peter Puaz, 「드라마 속의 시간: 극적 긴장감 조성의 기법」

Peter Szondi(1981), 「현대 드라마의 이론」, 송동준 譯(1983), 탐구당

< 논문 >

권순중(1987), “김우진 회곡연구 (Ⅱ) - 이영녀 -”, 극연구회 <무천> 제3호

_____ (1988), “김우진의 표현주의 수용”, <계명어문학> 4호

김성진(1992), “초성 김우진의 문학과 현실인식”, 중앙대 석사학위 논문

김성희(1991), “김우진, 유치진 회곡의 기호학적 연구”, 단국대 박사학위 논문

김용관(1983), “김우진 연구”, 충남대 석사학위논문

김원림(1988), “김우진의 회곡 연구”, 강원대 석사학위논문

김종철(1987), “산태지 연구”, 강릉대 <인문학보> 3집

김진기(1995), “일제 식민지하 회곡의 인물연구”, 청주대 박사학위논문

김진기(1995), “일제 식민지하 회곡의 인물연구”, 청주대 박사학위논문

류일용(1989), “김우진 회곡 연구”, 전남대 석사학위논문

문수경(1986), “이영녀 小考”, <인천어문학> 2호

민병욱(1987), “김우진 「이영녀」 연구”, 부산대 석사학위 논문

_____ (1988), “김우진의 부르조와 개인주의적 세계관 연구 (Ⅰ)”, <어문교육논집> 10호,

부산사대

_____ (1992), “1920년대 전반기 회곡의 시간-공간 표지 연구”, <국문학 논총> 13호

박명진(1987), “김우진 회곡의 기호론적 분석”, 중앙대 석사학위 논문

박은진(1993), “김우진 회곡에 나타난 사회성 연구”, 조선대 석사학위 논문

서연호(1981), “극작가 김우진론”, 「고려대학교 인문논집」 26호

- 유민영(1971), “초성 김우진 연구 上”, 『한양대 논문집』 5집
 _____(1971), “초성 김우진 연구 下”, 《국어교육》 17호
 윤석달(1983), “김우진의 현실인식”, <경기어문학> 4집
 이미원(1986), “김우진 회곡과 표현주의”, <경희어문학> 7집
 이은경(1985), “김우진 회곡 연구”, 숙대 석사학위 논문
 _____(1994), “수산 김우진 연구”, 숙대 박사학위논문
 이종대(1997), “김우진의 난파 연구”, <동구어문논집> 32집
 이지혜(1991), “김우진의 표현주의 의식 연구”, 연세대 석사학위논문
 이직미(1983), “김우진 회곡의 비교문학적 연구”, 충남대 석사학위 논문
 전성희(1988), “한국 근대 회곡에 나타난 여성상 연구”, 숙대 석사학위논문
 조동숙(1987), “초성 김우진의 여성관 연구 - 난파/산돼지 -”, <고대 어문논집> 27집



<summary>

A Study on the Themes of Kim Woo-Jin's Plays

Kang Na-lee

Major in Korean Language Education

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by Professor Moon, Sung-sook

The aim of this study is to investigate Kim Woo-Jin's view and his ability of literature through analyzing his dramas.

Chapter I reviews the existed studies on him, evaluating their achievements and limitations. Also his autobiographical facets and thoughts through a variety of sources is reorganized to study his works.

Chapter II deals with his view of literature and women. As he studied the western modern play he developed the progressive idea on women, accepted theories of the western modern play, and created some innovative works as a result of experiments on the theories.

Chapter III analyzes his works in detail and looks through his thoughts in them. His first work, 「*the Noon*」 shows his sympathy for the working class and his criticism of the establishment. The work allows us to conjecture the fields he is interested in and what topics he is going to deal with from this play onwards.

「*Lee Yeong-nyeo*」 is the outstanding drama with great completeness and doesn't reveal his autobiographical flavor unlike other works. Focusing on women, the play is concerned with issues such as prostitution, labor and marriage, and has the tendency to unfold the incidents objectively and fatefully with the style of the naturalism drama.

「*Disillusion of poet in rags*」 is the play which describes disillusion with intellectuals. The play is showed the intellectuals who cry out against deep-rooted feudalism, and is unable to be free from old-fashioned values, still struggling with confusion of values.

「*The wreck*」 is the work that contains so many elements of expressionism drama as to be called "three act expressionism play" by the author. It is utilized various dramatic setting

* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 1998.

such as unconscious world used in expressism plays, psychodramatically subjective portrayal of reality, insertion of music, proper equipment of stage-setting, disruption of characters, and symbolism.

「*Wild boar*」 is an expressionism play, which is gotten inspiration from 「On the spring lawn」 written by Jo Myung-hee. Likewise, it is seen as a play that expresses suffering and complications of a young man under the Japanese rule. It also obtains the innovative thoughts of 'Donghak' from the aspect of social revolutions

In chapter IV, some features of plays by Kim Woo-jin. Are summarized comparative studies between foreign works and authors who are thought to be influenced by the author must be required for the more diverse interpretations and evaluations about the author and his works.

