

## 한국 초기 근대극과 입센

### Ibsen and His Influences on the Ertly Modern Korean Plays of the 1920s

이 미원 (Meewon LEE)

#### 1. 머리말

서구 근대극의 시조로 입센을 꼽는데 이의를 제기할 사람은 없을 것이다. 그만큼 입센은 근대극의 시발과 관련이 깊으니, 그의 사회극으로부터 근대극의 사회에 대한 뜨거운 열정이 시작되었다고 해도 과언이 아니다. 실로 그의 휴머니즘에 관한 깊은 관심은, 노르웨이 여권동맹이 70회 그의 생일을 기념하여 열었던 기념회에서 스스로 여성주의자가 아니라고 부인하게도 했다. 그의 여권운동은 휴머니즘의 일환이었음을 강조했던 일화이기도 하다. 그러나 입센의 관심은 사회극에 국한되지는 않았었다. 대체로 <들오리>(1884)부터 상징주의로 접어들면서, 마지막 희곡인 <우리 죽어서 눈뜰 때>(1899)에 이르기까지, 반사실주의의 새로운 개척자이기도 하다.

이러한 입센의 형식적 변화에도 불구하고, 초기 작품부터 마지막 작품까지 세상을 보는 세계관의 딜레마는 분명하다. 그것은 초기작 <브란드>(1866)에서 묻기 시작했던 ‘의무 혹은 소명’에 대한 “All or Nothing”의 문제이며, <페르균티>(1867)에서 찾으려 했던 ‘자아’의 문제이다. 그의 모든 작품은 이 ‘의무’와 ‘자아’ 두 축 사이에 있다고 해도 과언이 아니다. 여성의 문제 역시 입센의 ‘자아’ 찾기의 일부였던 것이다.

본고는 입센의 핵심 세계관을 살펴보고, 입센이 한국 근대극에 끼친 영향을 살펴보겠다. 입센의 수용사나 30년대 한국 창작극에 미친 영향은 신정옥, 고승길, 이상우의 논문에서 상술된 바 있다(신정옥, 고승길, 이상우). 이로써 적어도 입센에 관한 직접적인 일차적인 수용사는 일단 마무리 되었다고도 보겠다. 따라서 본고는 입센의 세계관을 살펴보고, 20년대 창작극에 미친 영향을 논술하겠다.

## 2. 입센의 세계관

입센의 작품세계는 하나의 질문을 진 작품을 통관하여 묻고 있다고 해도 과언이 아니다. 이 세계관은 그의 초기 작품부터 나타나는데, 처녀작인 <카틸리나>(Catiline 1850)의 로맨틱하고 영웅적 주인공부터 키에르케고르적인 의지를 갖고 현실을 뛰어넘는 어떤 미션을 추구한다. 이는 초기 대표작이라고 할 <브란드>(1866)에서 더욱 분명해진다. 브란드 목사는 스스로를 세상의 타락한 도덕을 세우기 위해 신의 선택을 받았다고 믿는데, 이 키에르케고르적인 믿음은 모든 것이 아니면 아무것도 아니었다. 따라서 그는 이 소명을 위해 인간의 나약함에 일체 눈 돌리지 않으며 신앙에 매진하는데, 그로 인해 사회공동체와 어머니와도 멀어지게 되었으며 자신의 아내와 아들마저 죽게 만든다. 결국 브란드는 ‘신은 사랑이다’는 환청을 들으며 죽어간다. 신이 사랑이기에 그는 냉혈한 악당이었는지 혹은 신은 사랑이기에 궁극적으로 구원 받았는지는 독자에게 맡겨져 있다. 하여간 목적을 향한 수단이 결국 목적을 배반하게 된다는 데에 궁극적인 비극이 있으며, 또 바로 이 이율배반성으로 인하여 현대 비극의 특징을 지니게 된다. 신은 사랑과 자비이기에 그는 순교자로 죽는 것이 아니라, 인정 없는 완벽주의자로 생을 마감했다고 보겠다. 그러하기에 영국의 버나드 쇼우는 그를 악당이라고까지 명했다(Shaw). 그가 순교자이든 악당이든 그의 초인간적 완벽을 향한 노력은 감동적이다. 다시 말해 브란드는 인간이 도달할 수 없는 완벽과 도덕을 향해 노력해야만 하는 인간 조건에 대한 비극을 상징한다. 이 생각에서 20세기 실존주의나 부조리의 시발을 느낄 수도 있다. 바로 도덕이든 완벽이든에 대한 의무와 행복한 자아와의 딜레마는 이미 시작되었다.

이 딜레마는 <브란드>와 정반대의 초기작이라고 할 <페르킨트>(1867)에서도 계속된다. 브란드와 달리 페르킨트는 손쉬운 타협자이며 자아 중심적이다. 그는 트롤의 세계까지 가능한 온 세계를 여행하며 수많은 탐험과 직업과 일들을 즐기고 경험한다. 그의 탐험은 기괴하기까지 하여, 이후 제리의 <우부왕>과 같은 그로테스크한 회곡에 한 선구자가 되기도 한다. 그러나 페르킨트는 스스로를 책무나 의무에 전혀 던지지 않았기에 그의 중심에는 아무 것도 없었다. 마치 양파와 같이, 한 겹 한 겹 벗겨나가고 중심에는 아무 것도 남지 않는 것이다. 이 이미지에서 입센은 의무의 중요성을 강조하고 있다고 하겠다. 자신을 던진 의무에서 진정한 자아의 정립이 가능한 것이다. 그리하여 페르킨

트는 심판자에게서 그의 악행 때문에 고발당하는 것이 아니라, 지나치도록 평범했다는 것 때문에 녹여져서 다른 단추가 될 운명을 맞는 것이다. 전 세상을 돌아다니며 그토록 인생을 즐겼던 그의 인생이 평범성 때문에 버려질 위기에 처한다니, 실로 아이러니가 아닐 수 없다. 그만큼 입센은 인간의 의무(소명)를 중요시 여겼다 하겠다. 그러나 페르킨트는 정말로도 운 좋게 우연히 희망과 사랑을 주었던 한 여인 솔베지의 의무에 의해 구원된다. 어디에 있었냐는 심판자의 물음에 페르킨트는 비로소 한 여인의 기도 속에 있었다고 고백하고 구원을 받는 것이다. <브란드>에서 사랑이 구원자였듯이, <페르킨트>에서도 사랑이 구원자이다. <브란드>에서 희곡의 앞 부분이 마지막에서 조롱하듯이 뒤바뀌었듯이 <페르킨트>에서도 뒤바뀌는데, 다만 <브란드>가 지극히 비극적인 관점이라면 <페르킨트>는 지극히 희극적 관점이다. 이 두 작품을 통해서 입센은 ‘의무와 자아’라는 딜레마를 자신 희곡을 통관하는 주제로 확실하게 정했다. 이후의 모든 작품에서 이 딜레마는 나타나며, 가장 분명하지 않다고 할 사회극에서까지 이는 여전히 탐구되었다.

우리 근대극에 직접적인 영향을 주었던 <인형의 집>(1878) 과 <유령>(1881)에서도 이 ‘의무와 자아’의 딜레마는 계속된다. 여기에는 유럽의 오랜 전통인 두 개의 코드(法)가 만나는데, 이는 티볼트의 청교도적 코드와 노라의 센티멘탈 코드이다. 흔히 오늘날의 우리는 티볼트가 온전하게 비열하다고 생각하기 쉽다. 그러나 티볼트는 청교도적 생활관을 가지고 어떤 경우에도 도덕적 해이를 용납하지 못하며, 노라를 포함한 자신의 가족을 이 타락에서부터 보호해야 하는 것이다. 그런데 노라는 동기야 어떻든, 중대한 법적이며 도덕적 잘못을 저지른 것이다. 그의 청교도적 코드는 도저히 노라의 법적 잘못을 용서할 수가 없는 것이다. 그리고 이 사건이 마무리 되어 법적 문제가 없어졌을 때, 그렇게 좋아하며 태연히 일상으로 돌아갈 수 있었던 것은 법적인 문제가 없어진 이상 사회적 청교도 코드에 아무 문제가 없어졌으며, 노라에 대한 자신의 비난은 전혀 개인적인 것이 아니었다고 생각했기 때문이다. 뿐만 아니라 그 고통을 겪은 노라를 불쌍히 여기기조차 했던 것이다. 그는 어떤 의미에서 청교도적 코드에 따라 의무에 충실했던 것이다. 한편 노라는 스스로 18세기 이래의 서구의 전형적인 센티멘탈 코드에 얽매어 있었다. 그녀는 가정의 행복을 위해서 스스로 즐거운 종달새의 역할을 자처했다. 더구나 그녀는 남편을 위해서 큰 희생을 했다는 센티멘탈 한 기쁨에서 진실로 아내의 역할을 잘 수행했던 것이다. 그리고 사건이 발생했을 때 그녀는 남편이 기사로 나타나서 모든 책임을

질 것을 믿어 의심하지 않았던 것이다. 그러나 그녀는 결코 그런 남편의 희생을 받아들이지는 않을 것이라고 생각한다. 그래서 그녀는 의사에게 돈을 융통하려고 그 유명한 스타킹 장면을 연출하나, 의사가 사랑한다고 말하자 그녀는 도움을 받을 수가 없어졌다. 결국 자살을 결심하고 다리 위에 갔으나 결행하지는 못하였다. 크로그스타드가 노라에게 묻는 “당신도 다리에 갔느냐”는 물음은 실로 의미심장한 것이다. 그들은 같은 범 죄를 저질렀고, 같은 생각을 했었던 것이다. 만일 노라가 브란트와 같은 키에르케고르적 주인공이었다면, 남편을 위해 자신을 희생하고 끝까지 자신의 센티멘탈 코드를 지켰어야 한다. 그러나 그녀의 평범함으로 인해 망설이고 있는 동안, 이야기는 정반대의 방향으로 흘러간다. 즉 남편은 노라 자신의 기사이기를 거부하고 오히려 비난하는 사람이었다. 그녀는 남편의 청교도적 코드를 이해할 수 없었기에 더욱더 그를 용서할 수가 없었으며, 자신이 공중누각을 짓고 있었음을 분명히 깨닫게 된다. 이제 의무나 역할의 허망함을 알게 된 노라는 진정한 자아를 찾아서 집을 나갈 수밖에 없게 된 것이다.

그러나 입센은 노라부부와 대조되는 다른 쌍을 동시에 보여주고 있다. 이들은 크로그스타드와 노라의 친구 린드이다. 린드는 일찍이 의무를 위해 자신의 삶을 포기하고 가족을 돌보았다. 그때 포기한 사랑이 크로그스타드였으며, 경제적 안정을 가진 남자와 결혼했었다. 이제 부양할 가족도 없어지고, 그 남편도 죽고, 완전히 자유의 몸이 된 린드는, 다시 어려운 크로그스타드에게 함께 살기를 자처한다. 노라를 위해서냐는 크로그스타드의 질문에, 자신을 한 번 팔아본 사람은 두 번 팔지 않는다고 대답한다. 자아의 아무런 의무가 없는 생활처럼 견딜 수 없는 것은 없다는 것이다. 린드나 크로그스타드 그리고 죽어가는 랑크의사마저도 지독한 자아의 고독 속에서 책임이나 의무의 중요성을 알고 있었다. 이렇듯이 입센은 여성의 자아를 천명하는 <인형의 집>에서마저도, 의무를 자아라는 동전의 뒷면에 연결짓고 있다.

<유령>은 집을 나간 노라에 대한 비난에 대한 답변으로, 노라가 가정에 남았다면 어떻게 살았을까 하는 가정이다. 알빙여사는 남편의 방탕한 생활에도 불구하고 가정을 지키기에 전력을 다해 왔다. 드디어 남편도 죽고 그 유산은 ‘수병의 집’에 기증되고, 사랑하는 아들도 오랜 해외생활에서 돌아왔다. 남편의 난잡한 생활을 숨기기 위해 아들을 오랜 기간 유학 보냈던 것이다. 사실 알빙여사는 한때 목사에게 함께 도망가기를 간청한 적도 있었으나, 목사의 권유로 가정으로 돌아왔었다. 그녀는 자아와 자유에 대해 모든 것을 알면서도 의

무에 충실했던 여인이었으며, 이제 일종의 평화라는 보상이 그녀에게 주어지는 듯했다. 그러나 알빙여사는 아들과 이복동생 하녀 레지나의 유희를 목격하게 되고 죽은 남편의 유령을 본 듯 하다. 더욱 놀라운 사실은 아들이 태아 매독으로 죽어가고 있다는 것이다. 레지나는 이 집의 딸이 아니라 하녀로 산 것에 항의하며 나가고, 남편의 유산 ‘수병의 집’은 불탄다. 이제 최후 단계가 오면 자신을 죽여줄 사람은 어머니뿐이라는 아들이 백치상태로 빠지는 것을 보며, 알빙여사는 고민한다. 알빙여사의 거의 영웅적이다시피 했던 의무의 인내는 결국 모두에게 불행만을 좌초했을 뿐이다. 존경스러운 가정의 집착은 스스로와 아들 그리고 어쩌면 남편까지를 불행하게 했다. 자아와 자유에 대한 완전한 포기가 빚어낸 결과였다.

이러한 자아와 의무의 딜레마는 그의 후기작에서도 계속된다. <들오리>부터 분명해지기 시작한 상징성에도 불구하고, 자아와 의무의 딜레마는 여전히 지속된다. 주인공의 진실에 대한 의무 때문에 한 가정이 파괴되고, 죄 없는 순진한 소녀가 죽는다. 즉 주인공은 아버지의 비리를 속죄하는 의미로 파헤쳤으나, 한 가정은 오히려 그 진실의 무게에 의해 무너진다. 브란드와 같이 주인공은 진실에의 의무에 최선을 다하다가 오히려 악당이 된다.

이러한 딜레마는 입센의 마지막 작품 <우리 죽어서 눈 뜰 때>에도 여전히 지속된다. 조각가 루백은 예술을 위한다는 의무감으로 자신의 사랑인 이린느를 잊었다. 그는 그녀를 단순히 예술을 위해 모델로 사용했을 뿐이었고, 이린느는 어느 날 떠났다. 이제 노년을 맞은 그에게 환영인양 이린느는 다가오고, 루백은 자신의 의무감이 자신의 삶을 배반했음을 깨닫는다. “오, 우리 둘 다시 살 수만 있다면!” 라는 루백의 회한은 여전히 의무를 다한 자아의 외침이었다.

이렇듯이 입센에게 있어서 처음부터 자아와 의무는 풀 수 없는 딜레마로 나타났다. 더구나 목적을 향한 수단이 결국 그 목적을 배반하게 되는 것이다. 바로 이 딜레마로 그는 현대 비극의 특질을 띠게 되며, 그의 희곡의 해답은 결국 미완으로 끝나고 있다. 이 딜레마는 입센의 다양한 많은 사회적 관심이나 인간 내부의 탐구에도 불구하고 궁극적으로 그 작품세계 핵심에 위치한다고 하겠다. 그렇다면 이러한 딜레마가 어떻게 한국에 수용되었나를 중심으로 그 영향을 살펴보고자 한다.

## 3. 입센과 한국 창작극

주지하다시피 입센의 첫 소개는 “1920년 최승만의 ‘문예에 대한 잡감’에서 처음으로 Ibsen의 이름이 소개되는 것을 필두로 하여 1920년 11월 반광생의 ‘<입센>-세계문호평전(17)’, 1921년 현철의 ‘근대문예와 입센’, 김한규의 ‘<입센>-8대 문호약전-’, 그리고 1922년 양백화 역인 <노라>가 단행역본으로 영창서관에서, 1923년 이상수역 <해부인>이 한성도서주식회사에서 간행된 정도”였다.(신정옥, 104). 여기에 고승길이 “희곡번역은 <인형의 집><바다의 부인><유령>이 양화백, 이상수, 이정호, 박용철, 서항석 등에 의해 행해”졌고, “공연활동은 그리 활발한 것이 아니었으며 중앙무대, 극예술연구회 등의 전문극단과 전문학교 연극부 등의 학생회에 의해 <인형의 집><바다의 부인><유령><헬게랜드의 해적><작은 이올프> 등이 상연되었다”고 추가하였다. 그러나 연전 연극부의 <작은 이올프>(1936)나 중앙무대가 상연했다는 <헬게랜드의 해적>(1938)에 대한 구체적인 논평이나 기록이 없는 것을 보면, 우리에게 별 영향을 끼치지 못한 것으로도 사료된다. 또한 고승길은 1919년부터 1937년까지 발표된 입센에 관한 논평 기사를 정리하여 도표를 제시하였다(고승길 466-469).

한편 이상우는 “입센에 대한 본격적인 수용은 1920-30년대에 걸쳐 나타나는데, 시기적으로 주목해보면 특히 ① 1920년대 초반, ② 1928년, ③ 1930년대 초반, ④ 1936년 등 네 차례에 걸쳐 집중적으로 입센주의의 열풍이 일어나게 된다는 사실을 알 수 있다. ①은 입센의 대표작 <인형의 집>이 처음으로 번역, 출간되었던 시기이며, ②는 입센의 탄생 100주년을 맞는 해였고, ③은 학생극 단체와 극예술연구회의 입센 공연이 활발했던 시기이며, ④는 입센 서거 30주년을 기념하는 해였다”고 입센의 수용을 분류하고 있으나, 고승길의 수용목록을 본다면 입센의 수용을 어느 시기로 한정하기 보다는 2-30년대 한국근대극 초반기에 폭넓게 수용된 듯싶다. 사실 20년이란 짧은 기간에 4번의 주목할 만한 소개 계기가 있었다면 이는 입센에 대한 깊은 관심을 반증한다.

전임 연구자 모두 입센의 일본 수용에 주목했는데, 이는 우리의 입센 수용이 노르웨이에서 직접적이기 보다 일본을 통한 수용이었다는 점 때문이었다. 일본에는 <인형의 집><보르크만><브란트><사회의 적><유령><헤다 가블러><들오리><작은 이올프><바다의 부인><페르긴트> 등이 소개되었다.

(신정옥, 고승길)

한편 중국에는 “일본보다 다소 늦은 1918년에 후쓰(胡適)가 잡지 『新青年』 “易卜生專號”(입센 특집호)에서 입센의 사상과 작품세계를 소개함에 따라 입센주의가 중국에 도입되었다”고 한다. 중국에서 입센이 “신문화운동에 끼친 영향은 대체로 세 가지로 요약할 수 있는데, 사상 면에서 반진통적 움직임을 강화시키고, 부녀자들의 해방운동을 촉진시키고, 문예에서 사실주의를 발흥시키는 데 기여했다.”(이상우)

이상을 참조할 때 우리나라의 입센 수용은 중국과 더욱 유사한 면이 있는 것 같다. 일본은 사회주의 작품 수용에 한정된 것이 아니라, <브란트>나 <페르퀀트> 같은 초기의 대표작을 비롯하여 <들오리>나 <헤다 가블러> 등 상징주의 작품까지 망라 했지만, 우리는 중국과 같이 여성 사회극을 중심으로 그 과장이 수용되었고 또 사실주의극의 정착과 관련이 깊기 때문이다. 일례로 한국의 입센 단행본인 1922년 6월 영창서관의 『노라』(양백화 역)의 출간을 보면, 당시 근대사상의 선각자와 전 여성계가 등장하는데, 김운정이 서문을 김일엽이 발문을 쓰고 김영환이 ‘노라’라는 곡을 붙이고 나혜석이 노랫말을 작시하였다. 또한 연극이론가 윤백남은 서평 「노라의 출현을 축하야」(『시사평론』, 1922.7)를 통해 <인형의 집>의 번역 출간은 조선 여자계(女子界(를 위한 큰 공헌이라고 평가하였다. 즉 입센의 휴머니즘이 당시 시급했던 여성의 지위 향상이라는 근대사상의 일부로 받아들여진 것이 아닌가 싶다.

이렇듯이 20년대 초 입센이 부각된 데에는 당시 창작극의 주제와도 깊이 관련되어 있는 듯싶다. 초기 창작극은 10년대는 물론 20년대 초반까지 거의 모두 ‘결혼’과 관련되어 있다. 이는 근대사상이 당시 작가들이 가장 피부로 느꼈던 조혼의 문제로부터 다가왔기 때문이다. 그런데 노라의 가출은 당시 지식인 남녀 모두에게 대리만족을 주는 용감한 행위였다. 봉건가치관과 새로운 근대사상의 와중에 갇혀 있었던 그들은 노라의 가출에서 어떤 돌파구를 보았음은 당연한 결과라고 하겠다. <인형의 집> <바다의 부인>과 <유령>이 구체적인 희곡으로 우리에게 영향을 주었는데, 이들이 모두 결혼생활과 관련이 깊다. 사실 <바다의 부인>은 그 해석이 좀 왜곡되어서 전달된 경우라고 하겠다. 여기에 표면상으로 여주인공은 남편이 완전한 자유의지를 주었을 때, 가정에 남겠다고 선언하는 데에만 우리는 주목한다. 그러나 이 작품이 품고 있는 상징적인 측면, 즉 인어가 육지에 갇혀 사는 잘못 던져진 삶이라는 점을 간과한다. 이 작품은 사람이 되고 싶어하는 인어 이야기를 다룬 노르웨이의 ‘인어

민담 'merfolk' 에 토대를 둔 것으로서, 여주인공은 '포획된 인어'(captured mermaid) 를 상징하는 인물이다 (Templeton, 196). 때문에 여주인공은 비상 식적일 만큼 바다를 동경하고 집요한 집념을 가지는 것이고, 알 수 없는 자연의 힘으로 그녀를 강렬하게 유혹하는 과거의 연인인 낚선 남자는 '남자 인어'(merman) 라고도 하겠다. 그러나 여주인공은 모든 의무에서 벗어나 완전한 자유가 주어졌을 때, 자신은 이미 바다로 돌아갈 수 없는 인간이라는 사실을 확인하며 남편에게 남는다. 사실적인 해석만으로는 풀리지 않는 이면이 상징으로 대치하고 있다고 하겠다. 이런 점에서 <바다에서 온 여인>은 입센 후기극의 특징인 상징주의적이고 신비주의적인 요소가 잘 나타난다고 할 수 있다. 그러나 당시 이러한 상징성에 주목한 해석은 없었다. <유령> 역시 여성이 주동이 되어서 상연은 하였으나, 그 전모를 이해하지는 못한 듯싶다. 연출이었던 흥해성이 <유령>은 <인형의 집>의 노라가 집을 나가지 않고 참고 살았다면 어떤 비극이 일어날까에 대한 반증이라고 정확히 작품 해석을 한 반면 (흥해성), 그 공연은 그 의미를 전달하지 못한 듯싶다. 당시 관객 소감을 보면, 이러한 사실이 여실히 드러난다.

남자가 끼고도 어려울 것을 하물며 여자만으로... 더욱히 미숙한 연기를가지고 그 그윽하고 심각하고도 칼노 에이듯한 대사와 분위기를 어 떤케 표현하려고 하였는가. (...) 각본으로 <유령>을 읽어본 사람 외에 멧사람이나 이 극에 흥미를 늦겼느냐 하는 것은 둘째 처노코 대체로 그사건이 어떠한 되었느냐 자초지종을 명백히 깨달은 사람이 멧 사람이나될까.(장현직)

따라서 한국의 2-30 년대에 비교적 정확한 영향을 미친 작품은 <인형의 집> 뿐이라고도 하겠다. 그리고 이 작품은 20 세기 초반 조혼을 다룬 작품과 사실주의 정착과 맞물리면서, 그 영향을 증폭시킬 수 있었다. 30 년대에는 여전히 근대사상과 여성이라는 입장에서 계몽이 계속되었다 하겠다. 이러한 입센과 연관지을 수 있는 20 년대까지의 작품으로, <황혼>(1919) <희생자>(1924) <구가정의 끝날>(1925) <두더기 시인의 환멸>(1925) 등을 꼽겠으며, 여기에 나타난 입센의 딜레마를 살펴보겠다.

우선 극작가로 널리 알려지지는 않았지만, 입센이라는 문호를 최초로 소개했던 사람 중의 하나인 최승만은 <황혼>(1919) 이란 희곡을 썼다. 그는 '문



에 대한 잠잠'에서 처음으로 입센의 이름을 소개하고, “입센의 희곡은 거의 다 인생 급 사회문제에 대한 것 뿐이니 사회의 결함, 사회의 악덕을 그이는 극력 묘사하여 개인해방 부인해방의 문제를 통절히 말함으로써 실행화에 큰 동요를 일으키게 한(최승만)” 작가로 일컬었다. 따라서 그가 입센의 여성관과 휴머니즘에 대해 개략적인 지식은 있었으리라 믿어진다. <황혼>에는 여성 대신 남성의 고민을 이야기했지만, 입센의 자아와 사회에 대한 의무에 대한 딜레마가 나타난다. 일 막부터 주인공은 “사회라는 것은 무엇인가! 나를 떠난 사회라는 것이 어디 있단 말인가?” 라고 고민한다. 진정한 자아의 성취를 위해 이혼을 해야 하지만, 그것은 그렇게 쉽지 않다. 그러하기에 그는 “지금은 무엇무엇 하는 이보다 모든 것을 파괴할 것, 파괴해버려야 하지요. 건설한다고 떠드는 이보다 지금의 시대는 파괴 시대에 있는 줄 압니다” 라고 역설하기도 한다. 변하는 가치관에도 불구하고 사회는 전시대적 가치를 요구하기 때문이다. “참 혼인을 하려면 두 사람 사이에 원만한 이해와 열렬한 사랑이 있어야 하지요” 라고 혼인의 조건을 이야기하며 부모님과 아내에게 이혼을 요구한다. 그러나 이혼 하느니 집을 나가라는 아버지의 말씀에 “저는 저를 위하고 사회를 위해서 안이 나가면 안 되겠습니다. 아버님, 저는 제가 제 처를 버릴 권리가 있습니다” 라고 주장하며 집을 나온다. 마치 노라가 안정된 가정을 버렸듯이, 주인공도 집을 나온다. 그리고 많은 사람들이 염려했던 노라의 최후를 보여주듯이, 자아와 의무의 딜레마 속에서 결국 신경쇠약으로 죽어간다. 집에서 나왔지만, 봉건 사고의 잔재에서는 벗어나지 못했던 것이다. 그러하기에 여전의 의무는 그를 괴롭히고 자아를 자유롭게 하지 못했다.

김태수의 <희생자>(1924)에서도 자아와 의무의 딜레마는 계속된다. 명자는 나이든 남편과의 불행한 결혼생활의 도피로 음악을 공부하다, 남편의 제자이기도 한 젊은 애인이 생기자 과감하게 남편을 버리기로 결심한다. 노라와 같이 그녀는 자신만의 반란을 계획하며, 남편이 아무 잘못이 없다는 데 더욱 대담하다 하겠다. 반면 남편은 아내 학비와 그 가족을 챙기느라 온갖 고생을 다 했는데 이럴 수가 있냐며 함께 죽자고 칼을 든다. 마침 애인이 이 순간 들어오고, 과연 누가 희생자가 되는지는 미완으로 남는다. 애인이 스승에의 의무를 생각해서 명자를 버린다면 명자가 희생자이요, 명자가 차마 남편을 버리지 못한다면 애인이, 그리고 남편이 두 연인을 허락한다면 남편이 희생자일 수 있다. 그러나 어떤 경우이든 자아와 의무의 딜레마는 계속된다.

진우촌의 <구가정의 끝날>(1925)은 <인형의 집>의 직접적인 영향이 느

겨지는 작품이다. 여주인공은 남편 몰래 가두시위 여성운동을 한다. 하녀와 침모가 늦어지는 여주인공을 애타게 기다리는데, 남편 석준이 들어온다. “여편네란 언제나 가정을 떠나지 못하고 남편이 사업하기에 편하도록 뒤새나 잘 보살피는 그 책임을 언제나 잊지 안어야 할텐데” 라는 석준의 말에 침모는 안절부절 못한다. 석준은 아들과의 대화에서 아내가 자주 외출했음을 알아낸다. 마침내 아내가 들어오고, 남편은 자신이 가정을 나가겠다고 화를 낸다. 아내는 차분히 자신의 입장을 말하는데, “당신이 저에게 20년이란 기인 세월을 두고 하여나려 오신 그것과 또는 제가 모르는 줄 아시지만 얼마 전부터 따로히 자미스러운 가정생활을 하시지만 그것도 모두가 양심에는 붓그러우실 것입니다” 라고 자신이 여성운동에 참여한 계기를 밝힌다. “지금에 와서 남자에게 빼앗겼든 자기의 성리를 차저내인 우리는 그것으로 남자에게 속지 않습니다. 여자가 흙으로 만든 부처가 안인 이상 엇지 꿈작 안코 안저서 먹고 입는 것만으로 만족할 수 없습니다” 라며 “그때부터 저는 그의 무기로 먼저 배오라고 집을 나섰습니다 ..... 먼저 깨다른 이의 지도 아래서 여자를 위하여 일하였습니다” 라고 자신의 행적을 당당히 남편에게 말한다. 나아가서 그녀는 “당긴 갖호신 생각을 가즈신 이와는 영원히 합하지 못할 것입니다” 며 “당신이 이집을 나가기 전에 내가 먼저 나가라 합니다” 고 선언한다. 그리고 아들을 데려가겠다고. “학준이를 당신 갖호신 이의 아래서 역시 당신 갖호 사람이 될 것을 나는 무시워 합니다” 라고 그 이유를 당당히 말한다.

노라와 같이 남편 논리의 부당함을 깨닫고 집을 나가는 여주인공 김씨는 노라처럼 아직 온전히 자아만의 삶의 허허함을 깨닫지는 못했다. 린드나 크로그 스타드 같은 동전의 이면인 또다른 자아들은 아직 회곡에 등장하지 않는다. 그리고 김씨는 아들을 데리고 나가기에 노라와 달리 자신을 쫓아 부울 의무가 있는지 모르겠다. 하야간 여성운동에 나서며 아들을 남편과 같은 남자로 기르기를 거부하는 당당한 자아로서 김씨는 노라처럼 집을 나간다. 남자에게 빼앗긴 권리를 운운하며 차세대는 다르게 기르겠다고 아들까지 데리고 나가는 그녀는 어쩌면 노라보다도 더욱 진보된 단계인지도 모르겠다. 당시 대다수의 여자들이 직면했던 현실의 부당함을 깨닫고, 이에 대응하여 용감하게 집을 나가는 김씨는 실로 한국판 노라인 것이다. 그러나 그녀 역시 어떻게 성공적으로 살아갈 수 있을지는 여전히 미지수인 것이다.

김우진의 <두더기 시인의 환멸>(1925)은 시인인 철없는 애인을 오히려 여자가 야단치며, “인형 같은 허수애비” 라는 부인을 다시 보라고 타이른다는

이야기이다. 결혼을 하고도 여전히 애인이라는 노리개감을 쫓는 시인이라는 원영에게 따끔한 충고인 것이다. “내 가정에 대해서는 아무 말 마시라는 말이요. 그리고 다만 나 개인으로만 알아 주라는” 원영에게, 여자는 양심이 있다며 부인을 부른다. 즉 그녀는 자아의 자유를 주장하는 시인에게 의무를 주지시키는 것이다. 그리고 만나고 보니 둘을 여학교 선후배 사이였다. 오히려 원영은 “센티멘탈이티에 동정해서는 그리 신기러운 <신여성> 이 못 되는” 거라며 정자를 비양거리나, 정자는 부인에게 “노라 뿐을 왜 본받지 않니?” 라고 자유를 부추킨다. 남편은 “아무러한 여자일지라도 한번 처가 되면 사람으로서의 자유는 없어지는 게야. 여성의 영원한 생명은 이곳(가정)에 있단 말야” 라며 부인의 자유를 거부한다. 이에 정자는 “남 일생은 희생을 만들어 놓고 나서는 자기 혼자만 천당에서 하느님과 같이 노래한다는 두더기 시인” 이라고 나무란다. 시인은 자신의 자아만을 주장할 뿐 의무를 아직 알지 못하며, 부인은 살기위해 자아를 죽이고 의무만을 시행하고 있고, 애인은 이러한 시인의 가정을 꿰뚫어 보며 시인에게는 의무를 부인에게는 자아를 주장하고 있다. 김우진은 비극적이라 할 각자의 자아와 의무의 상관관계를 잘 주목하고 있으며, 대사에서 직접 ‘노라’를 본받을 것을 주장한다. 그러나 애인이라는 사람이 부인의 입장을 두둔한다는 실정이 다소 부자연스럽게도 느껴지는 작품이다.

이상의 작품들은 분명 입센의 딜레마를 반영하고 있다. 자아와 의무라는 어찌 보면 동전의 양면인 이 딜레마는 한국 사회에서도 빗겨갈 수 없었던 비극이었다. 그리고 봉건사고와 근대사상이 뒤섞였던 근대 초기단계에서는 여성의 문제는 물론 사회 전반에서 더욱더 절실한 문제일 수 있었다. 그러나 전반적으로 초기 작품들의 구성이 단조롭고 각 인물의 주장에 이르는 과정이 생략되어 있어서 흑백 논리적이라는 인상을 벗기 힘들다. 뿐만 아니라 무엇보다도 주장과 결론만을 대사로 직설적으로 처리하고 있어서 생동하는 일상의 재현으로는 부족하였다. 이렇듯이 입센의 초기 수용은 노라가 던진 충격을 따라하기에 급급했다는 인상이다. <유령>의 알빙여사와 같이 인내하는 삶의 비극은 근대 사고를 한창 받아들이던 우리 실정에 잘 맞았다고 할 수가 없다. 새로운 것을 받아들일 때는 우선에 옛 것을 파괴하는 시대이기 때문이다. 그러하기에 구도덕의 의무를 인내하여 맞는 비극을 보여주기 보다는, 주인공들이 노라처럼 구도덕을 던지고 나갔다.

이런 의미에서 입센의 수용은 한정적이다. 그의 극작가로서의 전모가 소개되기 보다는 그의 사회극, 특히 여성의 문제 제기가 당시 우리 실정에 맞았다

고 하겠다. 입센의 작품 중에서 가볍게 여겨지는 <바다의 여인>이 비중 있게 소개된 것도, 그 작품이 여성 문제를 다루고 있다는 점과 무엇보다도 부인이 가정에 남겠다고 결정한 사실이 아닌가 싶다. 그 결말이 <인형의 집>에서 말하는 진정한 이해된 부부로 단순 해석 되어서, <인형의 집>의 결말에 당혹스러웠던 사람들에게 당시에 받아들여기가 쉬웠던 것이 아닌가 싶다. 원래 <바다의 여인>이 가지고 있는 상징성은 전혀 무시되었기에 입센의 올바른 수용으로 받아들여기가 힘들다. 그러나 노라의 문소리가 전 유럽을 뒤흔들었듯이, 노라의 가출은 서구근대 사고를 받아들이는 한국에서도 반드시 집고 가야할 문제였고, 당연히 창작극에 이러한 영향이 반영되었던 것이다. 그리하여 많은 창작극들이 '자아와 의무'의 딜레마를 고민하면서, 봉건적 의무 보다는 근대적 자아에 동조하였다. 그러나 자아와 의무의 대립을 한국 창작극에서 대체로 근대와 봉건의 대립으로 단순화한 경향이 있기에, 작품의 고민이 단순하고 선악으로 흑백 논리적이었다. 근대가 지상선이던 시대에 봉건의 미학을 논하지 않았던 것은 당연하였다. 따라서 이 '자아와 의무'의 딜레마는 지속적으로 추구되지 못하며, 30년대에 이르러서는 통속화하는 경향을 보여준다. 자아가 근대라는 시대정신에서 다소 자유로워지면서, 개인적 애욕(예: <당나귀>나 <제사>)이나 통속적 사랑(예: <해연>)에 머물게 되었다(이상우).

해방 후에도 입센의 수용은 대체로 크게 더 나아가지 못했던 것 같다. 입센 하면 여성운동과 연관지어 생각하는 경향이 짙었으며, 그의 많은 상징주의 작품이 <들오리> 정도를 제외하고는 거의 소개되지 못했다. 그 외에 그간 소개되어 공연된 작품으로는 <페르균티>와 역시 사회극에 속하는 <민중의 적> 정도가 공연되었다. 즉 <페르균티>는 솔베지의 노래로 유명하여 오페라로 공연되었으며, <들오리>는 1987년에 국립극장이 공연하였고, <민중의 적>도 90년대 김석만 연출로 공연되었다. 우리 현대극이 입센의 작품에 시종 등장했던 자아와 의무의 딜레마나 그 수단이 목적을 배반하게 되는 현대적 비극을 관통하여 수용하지는 못한 점은 큰 아쉬움으로 남는다.

대표 참고 문헌

Ibsen, Henrik, "Speech to Woman's Rights League, 1878" in *Ibsen's Dramatic Method*, London: Faber, Ltd., 1952.

Shaw, Bernard, *The Quintessence of Ibsenism*, New York: Hill & Wang, 1957.

Templeton, Joan, *Ibsen's Women*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

고승길, "한국 신연극에 끼친 헨리 입센의 영향" 동양연극연구. 중대출판부, 1993.

신정옥, "신극초기에 있어서의 리얼리즘극의 이식 (1): 1920.30 년대의 입센 수용을 중심으로" 명지논문집 12 (1980. 12)

이상우, "입센주의와 여성, 그리고 한국 근대극: 1930 년대 입센주의의 한국 수용과 창작극의 관련양상" 현대문학의 연구 제 25 집 (2005.3)

장현직, 「<유령>의 관극 소감」, 『조선중앙일보』, 1934.7.3.

최승만, '문예에 대한 잡감' 창조, 1920년 2월호

홍해성, 「여기 청 공연을 앞두고: 극본 <유령>에 대하여」 『동아일보』, 1934.6.20-23