

# 1920년대 연극론의 구조와 이념

-1920년대 전반기 연극론의 계몽의식을 중심으로\*

정호순\*\*

## 〈차례〉

1. 서론
2. 문명적 교화론·'교화기관'으로서의 연극론
3. 교화의 대상과 주체
4. 민중, 민족, 문화주의
5. 결론

## 1. 서론

1920년대 한국연극의 담론은 '계몽주의적 연극론'으로 모아진다. 그것은 연극의 사회적 기능에 집중하여 연극이 예술양식의 하나이면서도 그 어떤 예술보다도 민중을 교화하고 사회를 개조하는 데 효과적인 기능을 발휘한다는 인식에서 비롯되었다. '사회적 교화기관'<sup>1)</sup>으로서의 연극의

\* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 지원되었음  
(KRF-2003-073-AL1002)

\*\* 한신대학교 강사

1) 여기서 말하는 '교화기관'이란 1920년대 연극론 특히 연극의 사회적 효용성을 강조했던 현철의 표현이다. 이는 연극을 통해 당대의 민중을 계몽하고자 했던 계몽주의 연극관을 가장 직접적으로 보여 주는 발언이 아닐 수 없다. 1920년대의 이러한 연극관에 대해 오늘날의 관점에서 볼 때 이 교화라는 표현은 계몽과

효용성에 당대 연극인들의 관심이 집중된 것인데, 이때의 연극은 조선의 전통극이나 1910년대를 풍미했던 신파극이 아닌 근대극 즉 서구 리얼리즘 연극을 의미한다.

연극을 통한 사회 개조와 민중계몽은 1920년대를 특별히 규정하는 연극담론이라고는 할 수 없다. 개화기에서부터 연극은 지식인들에게 계몽의 도구로 인식되었다. 유길준의 『서유견문』(제6편 「遊樂景像」, 1895)을 통해 극장에서 행해지는 서양연극이 소개된 이후, 최초의 관립극장인 협률사(1902)가 설립되어 새로운 공연문화(관객의 탄생, 전문가집단·배우의 출현, 공연양식의 변화·창극의 탄생)가 탄생했다. 그러나 과거와 다를 것이 없는 공연 레퍼토리는 지식계층의 공리주의적 연극관에 위배되는 것이었다. 당대의 지식계층은 근대적 공연공간이 일으킨 변화의 조짐을 도리어 풍속을 해치고 민심을 타락시키는 것으로 매도했다. 따라서 애국계몽의 시대적 요구와 부합할 수 있도록 연극을 개량해야 한다는 주장이 논의의 주조를 이룬다. 이러한 계몽적 연극론은 신파극의 시대라 할 수 있는 1910년대까지도 이어진다. 신파극을 하는 연극인들도 계몽의 역할을 포기하지 않았다. 이렇듯 계몽적 연극관은 시대와 연극문화의 변화 속에서도 그 충위를 달리하면서 지속되었다.

그런데 1920년대의 계몽주의적 연극론은 그 이전 시대하고는 다른 새로운 전범(典範)을 설정하게 된다. 그것은 바로 프랑스의 앙드레안느가 시작한 소극장 중심의 리얼리즘 연극이었으며 입센 이후의 희곡이었다. 윤백남의 「연극과 사회」를 비롯한 현철, 김정진, 김우진, 홍해성 등의 논의

---

크게 다르지 않은 것이라 말할 수 있다. 엄밀히 말해서 ‘교화’가 ‘교육을 통한 감화’ 즉 민중의 깨우침 그 자체를 강조하는 것이라면, ‘계몽’은 그러한 깨우침을 통해 개화의 길에 적극적으로 나서 행동으로 옮길 것을 강조하는 표현이다. 하지만 이러한 차이는 말 그대로 사전적 의미에 불과한 것이며 사실상 1920년대의 지식인들의 경우 거의 동일한 의미로 사용하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이후 본 논문에서, 당대의 표현을 강조하기 위한 대목에서는 ‘교화’라는 표현을 그대로 사용하고자 한다.

에서 드러나는 바 서구 리얼리즘 연극은 조선에 수립해야 할 근대극의 전범이 된다. 이상의 논자들에게서 공통적으로 드러나고 있는 인식은 프랑스의 '자유극장'에서 비롯된 서구의 근대극이 진정한 연극이며 그러한 연극을 조선에 수립해야 할 과제가 있다는 것이다. 전세계에 퍼져가고 있었던 예술개혁운동이었다는 점에서 서구 리얼리즘 연극운동이 전범화되는 것은 무리가 아니다. 그런데 문제는 일본의 식민지로 전락한 조선의 현실에서 일본을 통해 배운 근대극을 '민중'과 '민족'의 교화를 위한 연극으로 받아들였다는 점에 있다.

1920년대 연극인들의 '근대극'은 서구 근대극과 여러 가지 측면에서 차이가 있다. 서구 리얼리즘 연극운동은 낭만주의 연극의 대극장주의에 반대하여 일어난 소극장운동(little theatre movement)이었다. 그것은 반기성적, 반상업적 성격을 띤 예술개혁운동이었다. 그런데 조선에서는 그러한 기성연극의 토대가 갖추어져 있지 않았을 뿐만 아니라 사회·역사적 토대 역시 달랐다.

그들이 제시하고 있는 근대극은 일본 유학생들이 중심이 되어 1921년에 이루어진 극예술협회의 연극으로 출발점에 놓여 있었다. 역시 학생극에서 출발하여 근대극을 실험한 '토월회'가 그 싹을 틔우려는 시기였다. 그러나 1920년대, 특히 전반기의 연극론들은 조선의 전통극이나 창극, 신파극의 역사를 완전히 부인하고 수용의 대상으로조차 취급하지 않았다.<sup>2)</sup>

2) 이러한 태도는 개화기 지식인들, 특히 『독립신문』, 『황성신문』, 『대한매일신보』 등 당대 언론을 통해 애국계몽운동을 펼쳤던 지식계층의 연극관에서도 확인된다. 이들의 전통극에 대한 부정은 교육과 산업 진흥이라는 자강의 목적과는 동떨어져있다는 판단에서 비롯되었다. 연극이 당대 사회 교육의 효용성을 지녔을 때에만 가치가 있다는 것으로 연극의 예술적 본질에 대한 파악은 거세되어 있었다. 연극의 내용과 교화기능에 대한 인식은 1920년대 연극론에서도 공통적으로 드러난다. 그러나 이 시기 근대극론자들의 전통극이나 신파극에 대한 부정적 인식은 서구 근대극이라는 대타항을 통해 이루어지고 있다는 점에서 개화기 신지식층의 인식과 구별된다. 특히 이때의 연극계몽의 주체와 대상의 확연한 변화가 그 구별점을 확인하게 해준다. 개화기 지식인들의 계몽적 연극관에 대해서는

근대극 이론의 선각자라 평가받고 있는 현철은 근대극의 출발점에 놓여 있던 학생극이나 조선 전국에서 광범위하게 전개되고 있었던 소인극의 활동도 연극이 아니라는 판단을 하고 있었다. 그 이유는 그가 제시한 서구 근대극의 요건에 부합하지 않기 때문이었다. 그는 작가도, 극단도, 극장도 없는 조선의 열악한 연극적 환경을 언급하면서도 ‘의식적 연극(글로 씌어진 희곡이 배우들에 의해 공연되며, 객석, 무대, 장치, 의상 및 조명이 있는 연극)을 주장했다. 이러한 태도는 조선의 현실을 무시한 채 서구 근대극의 요건만을 주장하는 비현실적 이상론에 가깝다. 그렇기 때문에 신과연극인 이기세와의 소득 없는 논쟁(신극 신과극 논쟁)을 불러일으켰던 것이다. 그밖의 연극론자들 역시 같은 논조로 연극, 즉 서구적 의미의 근대극이 없음을 인정하고 있다. 이것은 연극의 종합예술적 성격을 설명하면서 그러한 연극이 교화기관으로서의 역할을 할 수 있다는 논의로 이어진다.

이처럼 1920년대 전반기 연극론은 개화기와 1910년대를 거쳐 이어져온 계몽주의 연극론의 연장이면서 동시에 이전 시기와는 구별되는 새로움을 지녔다. 윤백남, 현철 등으로 대표되는 이 시기 연극론은 우리의 근대 연극사상 본격적인 연극운동론이라는 의미를 지닌다. 그리고 이후 근대극의 전개과정에 지속적으로 영향을 끼친다는 점에서 세심한 고찰을 필요로 한다. 본 논문에서는 이러한 특성을 드러내는 1920년대 전반기 연극론을 통해 이 시기 연극계몽이 지니는 의미를 고찰해보고자 한다. 특히 연극론 주체의 변화에 주목하여 이들이 전개한 연극 계몽론이 지닌 포섭과 배제의 논리가 어떤 방식으로 형성되었는지 살피고자 한다.<sup>3)</sup>

유민영, 『개화기 연극 사회사』, 새문사, 1987, 52-61면 참조

3) 1920년대 근대극론에 관한 기존 연구는 이 시기 연극론이 개화기부터 시작된 계몽주의적 연극관의 연장선상에 있으면서도, 서구 근대극 이론이 본격적으로 전개되기 시작했다는 점에 주목하여 그 성과와 한계를 지적하고 있다. 이 글은 연구 대상과 전개양상을 살피는 데 있어서 기왕의 연구 성과에 많은 부분 기대고 있다. 따라서 자료나 방법론상의 새로움을 지니기 어려운 한계를 지닌다. 그

## 2. 문명적 교화론— ‘교화기관’으로서의 연극론

1920년대 연극론은 ‘교화기관으로서의 연극’에 집중되었다. 연극의 예술적 특성과 그에 따른 사회적 효용이 문명화되지 못한 조선 사회와 조선인을 교화하는 데 무엇보다도 효과적이라는 인식 때문이다. 이러한 인식은 ‘연극’이라는 예술의 본질을 탐구하는 데 앞서 ‘연극’이 왜 조선 사회와 조선인에게 필요한가에서부터 출발한다.

우리 나라 최초의 본격적인 연극론이자 1920년대 연극론의 출발점인 윤백남의 「연극과 사회·병하여 조선현대극장을 논함」(『동아일보』, 1920. 5.4-16)는 이 시기 연극에 대한 관심이 어디에서부터 시작되고 있는지 분명히 드러내고 있다. 그는 새로운 시대 ‘근대’가 전세계의 문물제도와 사상을 개조하려는 기운을 내뿜고 있다는 것을 전제하고서 연극의 본질과 필요에 대한 논의를 펼친다. 이때의 ‘개조’란 ‘시대 사상을 근거로부터 뒤집어 엮고 구래의 인습을 근본적으로 타파’한다는 의미이다. 이러한 시대 변화와 요구에 부응하여 어떤 문화보다도 효력을 발휘할 수 있는 것이 연극이며 따라서 연극을 통해 사회개조와 민족 교화를 해야 한다는 주장이다.

극은 一民族과 一時代의 각종 예술을 이용하고 종합해야 혹은 理智, 감정 혹은 사상, 감각, 얼른 용이케 말하면 耳, 目, 心에 즉 사람의 육체와 정신상에 商量키 어려운 固세인 힘을 일으킨다. 그런 까닭에 충분한 문자가 없으면 讀하고 이해치 못할 소설, 즉 연상적으로 혹은 遂次적으로 인생을 묘사한 것보담은 보편이 될 것이오, 俗惡에 墮키 易하고 혹은 흥미 專一主義의 활동사진보담도 인생의 미묘한 이취를 알니고 명상시키기에 일층

러므로 이 글은 이 시기 연극론이 지닌 논리적 구조를 당대 민족주의 문화운동의 자장 안에서 재검토하여 계몽주의적 연극관이 내포하고 있는 이념적 성격을 고찰하는데 주력하고자 하였다.

더 효과가 있을 것이다. 극은 일종의 암시라 한다 현실을 緊縮(緊縮)하여 명확히 보는 이의 두뇌에 깊고 굳세인 암시를 與(與)하는 것이다.<sup>4)</sup>

연극은 종합예술인 동시에 무대 위에서 인생을 보여주는 실연(實演) 형식이기 때문에 어려운 문제를 부지불식간에 깨치게 하는 힘을 지니고 있다는 설명이다. 그렇기 때문에 연극은 ‘사람을 가르키는데 있어서 그 어떤 논리설이나 노력 보다도 신속하고 쉽게’ 교화의 목적을 달성할 수가 있다. 그렇다면 이러한 효용을 지닌 연극이 당대 조선에 필요한 이유는 무엇인가? 그것은 조선의 문화적 단계가 현대문명을 ‘점진적 계급적 자발적’ 경과를 거쳐 이루지 못했기 때문이다.

하등의 교육을 받지 못하고 따라 사상에 하등 배양을 받지 못하였스며 더구나 자유사상을 저지하고 압박한 위정하에 있던 우리 민족이 자기의 두뇌와 소양보다도 거의 반세기를 압승 현대의 문명과 당면하여 얼마나 周章狼狽(周章狼狽)하였겠나. 우리 민족은 참으로 내성적 고찰을 務(務)하는 여유가 업시 돌연히 침입한 현대문명을 咀嚼(咀嚼)下(下) 아니하지 못할 운명에 도달하였다.<sup>5)</sup>

윤백남이 파악한 조선의 문명은 ‘나라와 민족의 요구에 맞는 정신적 문명’이 기초가 되지 못한 채 물질문명만 받아들여 결함 투성이다. 게다가 ‘조선인의 문명’이 아니라 ‘外來(外來)에서 빌어온 문명’이기 때문에 시대착오와 신구사상의 충돌이 일어나는 혼란한 사회라는 것이다. 그러므로 ‘위확장의 병’을 얻은 조선 사회를 신속하게 문명화하기 위해서는 감화력이 뛰어난 연극을 통해 치료할 수밖에 없다는 것이다. 이러한 연극인식은 현철(1861-1965)의 「연극과 吾人(吾人)의 관계」(『매일신보』, 1920.6.30-7.3)와 「현당

4) 윤백남, 「연극과 사회. 並(並)하여 조선현대극장을 논함」, 『동아일보』, 1920.5.5.

5) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.9.

극담」(『조선일보』, 1921.1.24-4.21)에서 더욱 강화되어 나타나고 있다.

현철은 일본유학을 마치고 귀국하자마자 발표한 「연극과 오인의 관계」에서 연극이 원래 「사회 경영의 기관」으로 「문명한 나라」에서는 연극이 발전했다고 주장했다. 그런 의미에서 「유교의 절제와 국민적 지력」이 부족한 조선에는 연극이 없다고 단언하고 사회교육, 즉 교화기관으로서 연극의 의미를 논하고 있다. 여기서 나아가 그는 총 77회에 이르는 연극론을 「현당극담」이라는 제목으로 펼쳐보이는데, 그 내용은 크게 연극과 교화, 연극의 필요로 나뉘어져 있다. 이것은 「현당극담」 51회(21.3.19)부터 이루어진 이기세의 반박(케에쓰 생, 「소위 현당극담」, 『매일신보』, 1921.2.28-3.16)에 대한 현철의 재반박(3.19-4.21) 부분을 제외한 것이나 그 내용 또한 현철의 연극론 전반에 걸친 것이 재논의되는 것이기 때문에 다른 것은 아니다.<sup>6)</sup>

총 20회에 이르는 「연극과 교화」는 연극이 교화기관이라는 말의 의미를 연극의 효과와 관련하여 설명하고 있다.

썩스피아가 사회는 一種 무대이요 인생은 모다 배우라고 한 말이나 일 본서 연극은 무식자의 속히 비우는 학문소라 한 것이 모다 이러한 의미를 가진 것이요 실제로 우리가 연극을 볼 때에 여러 가지로 비울 것이 있는 것이 있는 것이니 (중략) 인생의 진상을 참으로 맛보이고 그 濫輿를 해독 하는 능력이 잇을 쏘만 안이라 엇더한 사람의게는 첫 번부터 설명을 하거나 훈계를 하는 것보다도 으모 말 업시 오직 잇는 그덕로 보이게만 하는 것이 도로혀 지식을 주고 교훈을 주는 데에 한층 효력을 낫 낚는 슈가 잇다. 이 연극이 이러한 의미로써도 무엇보다 교화기관이라고 할 수가 잇다.<sup>7)</sup>

6) 양승국은 현철과 이기세의 논쟁을 「1920년대 신파극신극 논쟁」으로 파악하여 두 연극인의 한계를 지적하고 이것은 「신파」와 「신극」 간의 변증법적 지양 극복이 없었다는 한국근대연극사의 가장 큰 문제점으로 해석하고 있다. 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 259-284면 참조.

그는 연극의 작용을 ‘오락위안’과 ‘교화의 교도 기관’ 두 가지로 보고 예술적 감화력을 통한 교화를 주장하였다. 그런 점에서 그가 예술로서 연극의 본질에 대한 균형각각이 갖추어져 있음을 알 수 있다. 그러나 궁극적으로는 교화에 그 필요성을 연결시켜 연극의 필요가 ‘智, 德, 情’을 기르는 사회 교육기관으로서의 역할에 있다고 보았다. 그 이유는 조선 사회가 ‘너무도 한심’한 까닭이다. ‘정치, 교육, 종교 기타 모든 것이 혼돈, 복잡하여 군중이 이를 받아들이기 어렵고 일반 교육정도와 상식 보급이 균일하지 않으며 건전한 오락기관 하나 없는 조선이다. ‘신문화 초창기이며 과도시대’라고 하더라도 그로서는 개탄하지 않을 수 없는 상황인 것이다.<sup>8)</sup> 이와 같은 인식에서 보면 문명화되지 못한 조선에는 연극도 없다고 판단하는 게 무리가 아니다.

내가 지금 우리 조선에는 연극이 없다고 하면 독자 제위는 나를 唾罵하고 虛言이라며 그 실례로 소위 舊劇에는 춘향가나 심청가를 들음이요, 新派로는 林聖九, 金陶山, 金小浪을 들어 내게 욕박할 줄 안다. 그러나 나는 이 모든 극단을 가지고는 여러 가지 劇과학상으로 보아 연극이 아니고 유희이며 체조라고 한다. (중략) 우리 조선에는 연극만 없을 뿐 아니라 극장도 없다고 한다. 나의 이 말에도 제군이 반드시 團成社나 優美館을 들어 이것이 극장이 아니고 무엇이냐라는 이도 있을 줄 안다. 그렇지만 나는 또한 이것도 극장이 아니라고 學理上 여러 가지로 증거를 들 수가 있다.<sup>9)</sup>

이렇듯 조선에 존재해왔던 연극을 송두리째 부인할 수 있는 자신감은 서구 근대극 이론으로 무장되어 있는 연극관에서 비롯되었다고 할 수 있다. 그가 조선에 있어야 할 연극의 본체로 드는 것은 서구 근대극의 요건

7) 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.1.26.

8) 현철, 앞의 글, 1921.3.18.

9) 현철, 앞의 글, 1921.1.24.



을 갖춘 것이다. 즉 각본이 있는 연극, 배경이 있는 연극, 광선이 있는 연극, 의상이 있는 연극, 科作이 있는 연극, 劇白이 있는 연극<sup>10)</sup>이다. 따라서 이상의 조건에 부합하지 않는 조선의 연극은 연극이 아니고 단순한 놀이이며 연극이 없는 조선은 非文明국이 된다.

그러나 세계 연극사에서든 연극의 기원은 종교적 제의에서 발생한 무의식적이고 자연발생적인 것으로 보고 있으며 조선의 전통극은 각본 없이 이루어진 화술극(話術劇)의 전통을 가지고 있다. 소위 구찌다데(口立)식 신파극 또한 조선의 화술극 전통으로 인해 1910년대 연극인들에게 낯설지 않았던 것이다.<sup>11)</sup> 즉 현철은 서구 근대극 이론에 경도되어 연극의 기원이나 역사 그리고 각 민족이 지닌 전통극적 특성을 간과하고 있다고 볼 수 있다. 서구 근대극만을 연극이라고 보고 있는 현철의 연극인식은 앞에서 살펴보았던 윤백남보다 훨씬 더 문제적이다.

윤백남 역시 교회기관으로서 연극의 효용성에 주목하고 각본과 극장과 무대감독 등이 갖추어진 근대적 연극을 주장하고 있다. 하지만 조선 연극이 그 역할을 제대로 하지 못하는 원인을 연극인에게 돌리기 전에 ‘배우를 천대하고 관극을 매도하던’ 조선 사회의 풍토를 비판하고 있다.<sup>12)</sup> 아울러 조선 연극인들이 연극발전에 전력을 쏟을 수 없을 만큼 열악한 현실에 있음을 지적하였다.<sup>13)</sup> 이러한 차이는 윤백남이 문수성을 조직(1912.3)하여 신파극 활동을 했던 당사자였고, 현철은 일본에서 서구 근대극을 배우고 돌아온, 당시로서는 신진 연극인이었다는 점에서 생긴 것으로 현실감각의 차이라고 할 수 있겠다. 그럼에도 넓은 의미에서 보자면 이전 시대의 연극과는 다른 연극을 주장하고 그것이 조선을 문명화하

10) 현철, 앞의 글, 1921.3.14.

11) 양승국, 앞의 책 272 면

유민영, 『한국근대연극사』, 단국대출판부, 1996, 638-639 면

12) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.11.

13) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.12.

기 위한 교화 계몽의 도구라는 연극인식은 같이 하고 있다.

현철과 비슷한 시기에 일본유학을 하고 신극을 섭취한 김정진은 「사상운동과 연극」(『동명』 18, 1923.1)에서 근대의 새로운 주의 사상을 선전할 수 있는 가장 큰 효과는 ‘무대상에서 인생의 정체를 나타내는’ 연극에 있다고 하였다. 이러한 연극이 조선에 필요한 이유는 ‘현대생활의 열패자’가 되지 않기 위한 것이고, ‘자유 없고 돈 없고 생기 없는 이 참혹한 조선의 비극을 깨달아 반성하기 위한 것이다. 그래서 조선 민족이 ‘참으로 살아야겠다는 굳센 사상을 자각케 하기 위하여 예술적 의미보다 실질적 의미에서’ 조선 사회에 연극운동을 일으켜야 할 것을 주장하고 있다.

이러한 연극론은 연극의 효과로서 교화적 기능을 내세워 사회와 민족 개조에 유용한 기관으로써 연극을 논하고 있다. 이것은 1920년대 전반기의 사회운동을 지배했던 민족주의 문화운동 논리를 그대로 따르고 있는 데서 비롯되었다. 3·1운동 이후 대두된 문화운동은 ‘신문화건설·실력양성론, 정신개조·민족개조론’을 주요 이념으로 하고 있다. 여기에서 드러나듯이, 이 때의 문화운동론은 전대의 사회진화론과 문명개화론을 계승한 것이면서 문화주의에 한층 더 경도되었다. 문화주의는 당시 지식인들의 세계인식과 관련된 것으로 정신적 차원의 ‘개조’를 강조한 것이었다. 제1차 세계대전 이후, 제국주의 지배체제에 대한 비판으로 등장했던 세계개조론에 부응하여 조선의 개조를 주장했던 것이다. 따라서 민족주의 문화운동론자들은 조선의 개조가 신문화 건설과 실력양성을 통해 이루어질 수 있다고 믿었다. 이러한 문화운동론은 일본을 통해 소개되었던 관념 철학의 영향을 받아 관념적 이상론의 성격을 띠고 있었다. 문화를 개인의 개조와 인격완성으로 파악하는 문화이념은 현철과 같은 연극인들에게서도 잘 드러나고 있다.<sup>14)</sup>

14) 박찬승, 『한국 근대 정치 사상사 연구』, 역사비평사, 1992, 178-183면.

인격개조와 민족개조를 통해 사회진화의 이상을 실현할 수 있다고 본 문화주의 이념은 일본 학자인 쿠와키 겐요쿠(桑木巖翼)의 문화철학을 그대로 수용한 것

적어도 '컬트어(Culture)' 즉 교화·교양·덕육·문화의 의미나, 그러치 아니하면 '인라이튼먼트(Enlightenment)' 교화 계몽 개명 개발 광명 조명 문화의 의미나 한층 더 심각하게 독일의 '쿠르투르(Kultur)'의 의미를 가진 문화라는 말이니 (중략) 백림대학의 「쥘벨」 등은 이 '쿠르투르'를 '인격완성'이라고 정의를 내리고 '쿠르투르'의 성립에는 먼저 문화되는 것과 문화하는 것의 두 가지가 업지 아니치 못할 것이다. 즉 전자는 개개의 인격이요 후자는 예술 과학 도덕 종교 등 모든 정신적 산물이니 이와가티 객관문화를 기구로 하여 개성의 본질을 딸아서 인격을 조장하며 완성하는 것이 문화를 의미하는 것이라고 하였다.<sup>15)</sup>

현철은 '영육 일치의 희랍문명을 계승한 쿠르투르(Kultur)'를 문화로 인식하고 인격완성을 궁극적 목표로 하는 문화야말로 진정한 문화라고 주장하고 있다. 그런데 여기서 주목할 것은 예술, 과학, 도덕, 종교 등이 개인의 인격완성을 위한 도구로 이해되고 있다는 점이다. 즉문화주의의 입장에서 문화운동은 개인의 인격완성을 목적으로 하여 '신문명 수립을 요구하는' <sup>16)</sup> 계몽운동이다. 이런 맥락에서, 현철을 비롯한 이 시기의 연극론자들은 연극이 교화를 위한 도구로서 매우 효용성이 높다는 점을 들어 민중 교화를 위한 연극론의 정당성을 확보하고 있는 것이다.

이다. 문화를 인격주의로 주장한 桑木嚴翼은 '문화가치'를 강조한 소우다 키이치로(左右田喜一郎)와 함께 일본 문화주의 철학을 대표한 인물이다. 이들의 문화주의 철학은 19세기 유럽의 관념철학인 신칸트학과 철학의 영향을 받은 것으로 당시 일본의 유행사조였다. 조선에서는 주로 『매일신보』와 『개벽』지를 통해 소개되어 1920년대 초반의 문화운동 이념에 많은 영향을 끼쳤다.

15) 현철, 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」, 『개벽』 10호, 1921.4, 109면

16) 申湜, 「문화의 발전及기운동과 신문명」, 『개벽』 14호, 1921.8, 26-27면

이 글은 문화운동이 신문명의 확립을 요구하는 운동이며 신문명은 '새로운 개인我的 자립, 새로운 사회我的 자립 새로운 단체정신의 수립'이라고 규정하고 있다.

### 3. 교화의 주체와 대상

연극의 교화적 효용성을 인식하기 시작한 것은 이미 애국계몽기에서 부터이다. 최초의 관립극장으로 설립된 협률사는 근대적 공연 공간으로 제도적 차원에서의 연극 출현을 예고하는 것이었다. 실내극장의 출현은 조선 연극의 공연 양식을 근본적으로 바꾸었고, 연극 전문가 집단과 관객을 탄생시켰다. 그러나 갑자기 모든 것이 바뀌는 것은 아니었다. 근대적 의미의 희곡문자로 기록된 개인의 저작물이 부재한 상황에서 전혀 새로운 연극의 내용을 갖추기는 어려운 것이었다. 따라서 전래의 판소리와 그 변형인 창극, 탈춤 등의 각종 민속 연화(무용, 민요, 奇技 曲예)가 실내무대에서 공연되었다.<sup>17)</sup> 그럼에도 불구하고 대중의 열띤 반응이 지속되었는데, 그러다보니 당대 지식층(개화세력)은 새로운 극장문화가 애국계몽의 민족적 과제를 망각하게 하는 것으로 인식하게 되었다. 이때 나온 것이 연극개량론이다.

연극개량론은 주로 『황성신문』과 『대한매일신보』를 통해 담론화되었다. 협률사 폐지론을 비롯하여 권선징악과 충의감발하는 국민계도의 방향으로 그 내용을 개선해야 한다는 등의 다양한 논의가 펼쳐졌다. 이는 개화 지식인의 공리주의적 예술관(연극관)과 서양문명의 선망이 뒤섞인 것이었다.<sup>18)</sup> 신문매체를 통해 담론화된 연극개량론은 개화기 연극의 방향을 주도<sup>19)</sup>하게 되었으며 이후 민족주의적 지식인들의 연극관을 형성하

17) 유민영, 앞의 책, 80면

18) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1990, 29-30면  
유민영, 앞의 책, 81-89면.

19) 우수진은 「개화기 연극개량론의 국민화를 위한 감화기제 연구」(『한국극예술연구』 제19집, 2004.4)에서 연극개량론이 연극 자체의 내용이나 형식에 관한 직접적 논의라기보다는 시대정신인 문명 개화의 이데올로기를 강화하기 위한 국민계몽담론이었음을 밝히고 있다. 이 시기 연극론이 연극을 애국사상과 국민발달을 위한 근대적 문명제도로 인식했다는 점에서 의의가 있다고 보았다.

는데 큰 영향을 끼쳤다. 이러한 개화기 연극개량론은 1910년대 신파연극인들을 거쳐 내용을 달리하면서 1920년대까지도 지속되었다.

1920년대 계몽주의적 연극론이 개화기에서 출발한 것이라고 볼 때, 시대인식과 연극의 교화적 기능이 조합되었다는 측면에서는 공통 분모를 찾을 수 있다. 그러나 1920년대 연극론은 개화기와는 달리 계몽의 주체와 대상이 변화였으며 아울러 계몽을 위한 구체적 연극론이 전개되었다.

우선 앞서 살펴보았던 윤백남, 현철, 김정진과 같은 연극론자들이 전문연극인이라는 점에 주목할 필요가 있다. 개화기에는 연극개량론의 주체가 연극인이 아닌 개화기 언론계 종사자였다.<sup>20)</sup> 때문에 연극에 대한 단편적 인식으로 연극내용의 소재적 측면에만 논의가 집중되었다. 그러나 윤백남등의 담론 주체들은 일본 유학을 통해 일본의 신파극 혹은 서구 리얼리즘 연극을 공부하고 돌아온 신지식인들이었다. 이들은 각기 유학의 시기와 연극활동의 유무에 따라 분류할 수 있으나<sup>21)</sup> ‘근대’와 ‘비문명 상태인 조선사회’와 ‘서구 리얼리즘극’에 대한 인식을 공유하고 있었다. 결국 이들은 각각의 차이에도 불구하고 조선을 문명화할 수 있는 교화의 방편으로 연극운동을 부르짖었으며 그것은 서구 리얼리즘 연극으로 구체화되었다.

20) 김재석, 「개화기 연극개량론의 성격」, 『인문과학』 제5집 2001, 51면

21) 한국근대연극사에서 연극인들은 나이를 포함하여 일본 유학의 시기와 조선에서 활동한 시기와 경력에 의해 세대를 구분해 볼 수 있다. 윤백남, 이기세 등은 유학 제1세대로 1910년 이전에 일본 신파를 배우고 1910년대 조선의 신파극을 주도했던 인물들이다. 제2세대는 3.1운동 직후 동경에서 축지소극장의 태동을 목격하고 서구 리얼리즘극을 배운 홍해성, 김우진, 김영팔, 박승희 등이다. 제3세대인 유치진, 서항석, 김광석 등은 축지소극장의 극을 보고 배웠으며 1930년대 ‘극예술 연구회’를 이끈 인물들이다. 제4세대는 일본에서 축지소극장 이후 연극 제작에 관여하고 30년대 중반에 귀국한 안영일, 김영숙, 오정민 등이다. 1920년대 연극론을 선도해간 현철은 김정진과 함께 제1세대와 제2세대 사이의 인물로 볼 수 있다. 일본에서 신파극에서 서구 리얼리즘극으로 넘어가는 과도기적인 신극을 배웠다.

양승국, 앞의 책, 260-261면; 유민영, 앞의 책, 635-636면 참조

그 중 일본 유학 제1세대에 속하는 윤백남(1888-1954)의 경우에는 1904년에서 1910년까지 일본 신파극을 배우고 돌아와 조선에서 신파극을 했던 인물이다. 그래서 1920년대 들어와 조선의 신파극을 비판하고 영국의 고든 크레이그(Edward Gordon Craig)의 연극이론에 입각한 근대극론을 펼치는 것이 의외이나 ‘근대를 의식한 발전의 측면으로 이해할 수 있다. 또 3.1 운동 이후 조선에 일어나게 된 민족문화운동의 흐름과 신파극단들의 몰락에 가까운 이합집산의 상황에 비추어 그리 부자연스러운 전환은 아니다.

이에 비해 현철의 서구 리얼리즘 연극론 제기는 그의 연극인식의 토대를 이론 학습과 경력으로 미루어 볼 때 극히 자연스럽다. 그는 1911년에 일본에 건너가 1913년 島村抱月<sup>22)</sup>이 경영하는 ‘예술좌’ 부속 연극학교에 입학하였다. 거기서 서구 리얼리즘 연극을 배우고 직접 무대에 서기도 했던 현철은 그 뒤 상해에서 歐陽予倩의 星綺연극학교를 경영하였다. 1919년 2월에 귀국한 그는 1920년 2월에 ‘예술학원’을 설립하였다.<sup>23)</sup> 따라서 그는 대단한 자부심으로 윤백남이나 이기세와 같은 선배 연극인들의 연극활동을 완전히 무시하게 된다.<sup>24)</sup> 엘리트 의식 내지는 선각자 의식으로 뭉친 현철의 관점에서는 조선에는 연극이 존재하지 않았다.

玄堂이 극을 談話에 가장 고통으로 覺하는 것이 두 가지가 있다. 그 한 가지는 우리 조선 사회 현상과 시대의 착오요 나머지 또 한 가지는 극담 중 연극이라는 말을 하면 諸子는 곧 현재 우리 조선에 존재한 소위 신파

22) 島村抱月은 1902년부터 유럽에서 리얼리즘 연극운동을 목격하고 연구하고 일본에서 서구 근대극을 가르쳤던 근대극론자이다. 유민영, 앞의 책, 636-637면

23) 정덕준, 「현철 연구」, 고려대학교학원, 1976, 6-8면  
유민영, 앞의 책, 636-637면 참조.

24) 이것은 현철의 「현당극담」과 이기세의 「소위 현당극담」에서 알 수 있듯이 인신 공격적 성격이 다분한 논쟁의 씨앗이 된다. 이에 대해서는 양승국, 앞의 책, 259-284면 참조.

라는 연극과 구파라고 하여 춘향전이니 심청전이니 하는 그것을 가라쳐 말하는 줄 알가바 이것이 큰 고통으로 생각하는 바이다.<sup>25)</sup>

오늘날 우리 조선에서 흥행하는 소위 신파극이니 하는 것은 이러한 각 본도 없고 연습도 업시 당일 것을 당일에 되는대로 이야기만 하여 얼굴에 분만 발르고 무대에 올라 썩썩리기만 하면 곧 연극인 줄 안다. 이러한 연극은 세계 연극사가 싱긴 이후에 처음으로 보는 것이다. 안이 이런 기괴한 연극은 조선이 안이면 참 볼 수 업는 일이다.<sup>26)</sup>

「현당극담」 21회부터 연재한 ‘연극의 필요’에서 ‘余의 고통’이란 소제목이 붙어있는 글들이다. 그가 느끼는 고통은 비문명적 조선 사회와 대부분의 사람들이 자신의 연극론을 이해하지 못 하는 데서 기인한다. 위에서도 볼 수 있는 바 1920년대 연극론자들 중 가장 두드러지는 그의 선각자 의식은 조선에 참다운 연극을 알리는 것을 목표로 하는데서 두드러진다. 그것은 물론 서구 리얼리즘 연극이었다. 현철은 그의 스승 도촌포월이 “현군 자네는 冷落枯澗한 조선민족의 내부생활에 기름을 쳐주는 책임이 있는 것을 이저서는 아니되겟다”<sup>27)</sup>고 한 말을 되뇌이면서 자기의 선각자 의식을 자부하였다. 이러한 모습은 애국계몽기의 문명개화론자들과 참으로 많이 닮아있다.<sup>28)</sup>

즉 현철은 일본의 신극론자에게 사사받은 자신을 문명인으로 자처하고, 문명인의 입장에서 조선을 파악하고 있다. 문명인으로서의 시선을 내면화하는 데 반드시 필요한 것은 정당한 것에 위배되는 ‘타자’의 설정이다. 그것은 세계 지배를 표면화한 서양 열강도 아니고, 이미 조선의 침략

25) 현철, 앞의 글, 1921.2.17.

26) 현철, 앞의 글, 1921.2.19.

27) 현철, 「문화운동의 급선무로 민중극을 제창함」, 『개벽』 10, 1921. 4, 107면.

28) 정선태, 「독립신문의 조선·조선인론」, 『근대계몽기 지식개념의 수용과 그 변용』, 소명, 2004, 168면

주체로 존재하는 일본도 아니었다. 배제해야 할 타자는 조선이었다 따라서 현철이 서구 리얼리즘극을 앞세워 교화해야 할 대상은 ‘민중’을 포함한 전 조선인이었다. 특히 구체적으로 지적인 대상은 그가 귀국하기 이전부터 활동해오던 연극인들과 사회지도층이었다.

엇더한 민족을 물론하고 역사적 민족생활이 있고 집단적 사회경영이 있는 곳에는 반드시 연극이 있나니 (중략) 엇지하면 이것을 선용할가 하는 문제로 학자나 지식계급이나 부호나 王公家나 일반 민중이 공력하여 향상발전을 노력하는 바이나<sup>29)</sup>

이러한 광선을 이용하는 것이 현금 우리 조선형편으로 절대 불가능한 사실인가 결코 그러치 안한 것이다. (중략) 금전 관계로 설비치 못하는 것도 아니요 전기부족으로 설비치 못하는 것도 안이다. 다맛 이에 대한 식견과 광선의 효과를 모르는 까닭이다.<sup>30)</sup>

위의 인용에서 볼 수 있듯이 현철은 연극이 우매한 민중을 깨우치기 위한 교화의 도구임을 전제하면서도 동시대 연극인들을 향한 계몽의도를 분명히 드러내고 있다. 즉 그의 연극론은 1차적인 계몽의 대상을 당대 민중 계몽의 주체라고 할 수 있는 연극인을 포함한 지식계층에 두고 있다. 이는 현철의 조선연극에 대한 지도자적 의식의 반영임과 동시에 그가 전개한 근대극론이 다른 연극인들의 논의와 구별되는 지점이기도 하다.

연극인과 사회지도층에 대한 계몽의지는 윤백남에게도 나타난다. 윤백남의 조선극계 파악은 현철과 상당한 차이를 보인다. 특히 ‘임성구’식의 신파극과 개량신파극단에서 행하는 연쇄극을 비판하는<sup>31)</sup> 그는 현철과 달

29) 현철, 「현당극담」, 『조선일보』, 1921.2.17.

30) 현철, 앞의 글, 1921.2.21.



리 1910년대 신파극 활동의 주체이기도 했다. 그렇기 때문에 ‘조선에는 연극이 없다’가 아니라 ‘완전한 극의 발전이 없는’ 조선 극계이다.

그가 지목한 조선의 현대극단은 임성구의 혁신단, 이기세의 문예단 그리고 각각 그 예풍을 따른 김도산 일행과 김소량의 취성좌이다. 이에 대한 그의 비판은 각각 그 층위를 달리하고 있다. 임성구식의 연극은 시대착오적인 해독이지만 ‘정통 신파’를 사사받은 이기세의 연극은 기대되는 것이었으나 만족할만한 것은 아니었다. 그 이유는 극계 내부에도 있지만<sup>32)</sup> 관극과 배우를 천시하는 조선의 풍토에 더 큰 책임이 있다고 했다.

따라서 윤백남은 연극인들에게 연쇄극을 위한 촬영비를 의상과 배경에 사용하고 직분에 충실하라는 충고를 하면서도<sup>33)</sup> 연극인들이 처한 상황에 동정을 아끼지 않는다. 배우와 단장의 이중삼중고와 金主의 욕심에 이용당하는 연극인들을 탓하기 전에 그들이 처해있는 실정과 인습을 타파하는 것이 급하다고 보았다. 때문에 사회지도층을 연극을 지원해야 할 위치로 지목하여 계몽하려는 의지가 강하게 드러난다.

그가 파악하는 조선 극계의 과거는 ‘참으로 고독하고 불상하고 참혹한 기록이며 굴욕과 인종의 역사’<sup>34)</sup>이다. 그는 위정가 경세가 부호 등을 지목하여 연극을 매도하던 조선사회는 얼마나 깨끗한지 준엄하게 묻고 아울러 민중의 교화기관인 연극의 필요성을 각성해야만 문명사회로 나아갈 수 있다<sup>35)</sup>는 계몽론을 펼친다. 그런데 그가 연극진흥에 힘쓰는 문명국의 표본으로 제시하고 있는 국가는 일본이다. 일본연극의 역사를 예로 들어 국가와 사회가 극을 일으키고 극의 향상에 얼마나 노력했는지 서술하고 있는 것이다.<sup>36)</sup> 일본을 포함한 서양 각국의 연극과 그 발전을 위해

31) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.13;5.15.

32) 윤백남은 극계 부진의 이유를 각본, 대도구, 무대감독 극장의 부재와 경영주의 무이해, 창조력이 있는 배우의 희소, 흥행상 악인습에 두었다.

33) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.16.

34) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.11.

35) 윤백남, 앞의 글 1920.5.8.

노력하는 국가적 노력을 전범으로 삼고 있음은 현철도 마찬가지다.

이렇듯 윤백남과 현철은 충위를 달리하여 근대극운동을 주장하고 있지만 배제해야 할 타자를 내부로 설정하는 한편으로 배우고 따라가야 할 전범으로 서양 열강과 일본을 설정했다는 점에서는 인식을 같이 하고 있다. 그들이 예로 든 서양과 일본의 연극은 조선이 문명화되기 위해 일으켜야 하는 문명국의 연극이었던 것이다. 이는 문명국의 연극을 알고 있는 연극전문가로서의 선각자 의식과 맞물려 정체성을 확보하게 된다. 따라서 엄연히 존재하고 있었던 조선의 연극은 자취를 감추고 말았다. 민중 시대의 도래와 민중연극론의 건설, 조선민족의 현실에 맞는 민족극 수립이란 구호는 이상론에 머물게 된다.

#### 4. 민중, 민족, 문화주의

교화기관으로서의 연극론은 민족운동으로서의 연극운동, 민중교화를 위한 연극운동으로 시대적 당위성을 강조하였고, ‘신문명의 확립’을 위한 방법으로 서구 근대극의 수립을 주장하였다. 서구 근대극은 연극론자들이 파악한 것과 같이 문명국의 연극이었다. 그런데 단지 문명국의 연극이라는 이유만으로, 기왕의 조선연극을 배제하고 ‘교화기관의 정수’로서 근대극을 조선 개조의 역할을 담당하는 자리에 배치한 것은 아니었다. 이 시기의 연극론들은 언제나 ‘민족’을 앞세우고 있었으며, 연극이 조선의 현실과 민족적 과제에 어떻게 부응하는지를 고민하고 있었기 때문이다.

그렇다면 서구 근대극의 어떠한 요건이 ‘조선에 필요한 문화’를 찾고 부르짖던 시대적 과제에 부응하는 것이었을까? 그것은 우선 당시 행해지고 있던 연극에 대한 비판에서 찾아볼 수 있다. 윤백남의 「연극과 사회」

36) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.12.

에서부터 창극과 신과극<sup>37)</sup>은 사회에 해독을 끼치는 ‘시대착오의 극’으로 비판되고 있다. 극의 의미를 해석하지 못하는 연극인들의 소양을 문제 삼기도 하지만 ‘전시대의 유물인 권선징악주의’에서 벗어나지 못하는 내용을 크게 문제 삼고 있다. 김정진의 평문에서도 같은 비판이 이루어지고 있다.

형금 조선에서, 세세로 연극의 막이 널리는 것은 사실이다. 그러나, 그와 가튼, 무절제하고, 무가치한 행연은, 연극 자체의, 장래를 위하여, 도로혀, 엇더한 해독은, 끼칠지언정, 그 발달에 대하여는, 족음도, 조장될 것은 없다.(중략) 어찌 세까지 권선징악을 의미하는 판에 박은 듯한 악인은 멸망하고 선인은 영화롭다 하는 單調無味한 각본이, 극계의 거의 전부를 점령하고, 관중의 대부분은, 이와가튼, 저렴한 각본만 최상의 예술품으로 환영하는 현상에 잇서서는, 누구나, 이 이상에 더 쓸 재료는 발견키 어려울 것이다.<sup>38)</sup>

이 글은 근대극론이 어느정도 전개된 상황에서 1920년대에 신극을 표방하고 나선 예술협회, 민중극단, 토월회 등을 대상으로 한 비평문이다.<sup>39)</sup>

37) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.13.

“춘향가와 흥부전과 심청가를 창하는 唱夫들이 극의 의미를 해석지 못한 결과 무대의 색조를 무시하고 기교를 전연히 몰각하여 가극도 아니오 보통극도 안인 일종의 변태창극?을 兪戲적 정신으로 무대에 올리는 그네들(중략) 한 극 중에 십수인의 살해를 演하는 <嗚呼天命>이라던지 가정과 재산의 갈등으로 말미암아 첩이 주인을 독살하고 人間斷末의 고통과 유혈을 관객에게 뵈혀서 그 흉악한 인상을 색이게 하는 등의 馱劇”

38) 김운정, 「극계1년의 개평」, 『개벽』 42호, 1923.12, 53면

39) 이밖에 예술협회, 민중극단, 토월회와 관련한 비평문으로는 靑衣生 「둘째번으로 본 바 예술협회시연」, 『조선일보』, 1921.12.16; 현철 「예술협회극단의 제일회 試演을 보고」, 『개벽』 17호, 1921.11; 현철 「예술협회 제이회 시연을 보고」, 『개벽』 19호, 1922.1; 尖口生 「민중극단의 시연을 본대로」, 『동아일보』 1922.2.28 등이 있다.

그의 평은 보지 못한 토월회의 공연에 대해서는 비교적 호평을 내리고 있으나 조선연극에 대한 초기 비판과 조금도 달라지지 않았음을 알 수 있다. 누구보다 조선연극을 철저히 부정했던 현철이나 선구적 연극론을 펼쳤다고 평가받고 있는 김우진에게서나 이러한 평가는 공통적으로 나타난다. 즉 조선의 연극은 구시대의 연극으로 ‘세상을 속이고 민중을 우롱하는 사기극’<sup>40)</sup>이란 인식이 1920년대 전반기를 지배하고 있었다. 서구 근대극의 기준으로 볼 때 이러한 인식은 당연한 것이었다. 종합예술로서의 요건을 갖추지 못한 채 이루어지고 있는 공연방식은 물론이고, 권선징악적 내용 역시 전근대적인 것으로 인식되었다. ‘계급을 타파하고 노자평등을 고창하는’<sup>41)</sup> ‘민중의 시대’에 봉건왕조의 민중통치방식의 일환이었던 권선징악주의는 타파해야 할 구습과 같은 것이었다.

신문화를 건설하기 전에 먼저 舊慣陋習을 改造革正할 필요가 있을 것은 물론이다.(중략) 자유적 문화 평등적 사회를 건설하려면 무엇보다도 재래의 민족성을 病癩케 하고 또한 모든 문화의 발전을 황폐케 하였든 陋慣舊習을 근본적으로 開發革正치 아니하면 엇지하여 자유평등의 현대적 문화를 건설할 수 잇스랴.<sup>42)</sup>

논자들에 따라 수위의 차이가 있지만 조선의 구관습을 타파하고 서구 자본주의 사상과 관습을 도입하여 조선에 신문화를 건설하자는 주장으로 요약할 수 있다<sup>43)</sup>. 이런 맥락에서 보자면 김우진과 같이 서구 근대극

40) 현철, 앞의 글, 1921.3.14.

41) 윤백남, 앞의 글, 1920.5.11.

42) 사설, 「신문화건설의 근본의의 구습」, 『동아일보』 1925.5.14.

43) 근대성은 새로운 시대에 대한 인식으로 진보의 의미를 갖는다. 18세기 이후 근대성은 전통과의 단절과 혁신을 의미하게 되었다. 근대화의 길은 여러 갈래로 나타나지만 비유럽세계에서는 서유럽이 근대성의 전범으로 간주되었다. 서구의 국민국가 모델과 정치구조, 경제적 관계, 과학기술의 발달로부터 지대한 영향과 충격을 받았기 때문이다. 그러므로 비서구적 근대성 역시 서구에서 그 기원

운동의 자유와 평등이라는 혁명적 사상과 정치적 사회적 실행에 주목하여 근대극론을 펼치는 것이 당연한 이치이다.

근대 연극이라 하면 입센을 반드시 연상하도록, 사회적 지위를 견고하게 된 것은, 근대극의 선조 입센 안이라도 일반근대사상의 사회화를 자각한 이난 기어히 응락할 터이다. 그러나 볼텔 룬소의 자유평등의 혁명적 사상이 처음에 내면적 즉 영혼의 해방과 구제를 위하여 고창한 것이, 외면적 즉 정치적 사회적 실제행동이 된 것을 음미하면, 근대연극의 사회적 사명도 수궁할 것이 안인가. (중략) 근대극운동은 제일로 일반사회의 계몽에 자코저 하난 명료한 목적을 버리지 못할 것이나, 동시에 인류의 영혼을 창조적으로 해방하며 구제하난 예술적 지위에서 떠나지도 못할 것이다.<sup>44)</sup>

따라서 근대극의 시조인 입센을 논할 때도 그의 사회개혁 사상에 주목하였고, <인형의 집> <유령> 과 같은 작품이 구습과 전통에 도전하였다고 평가했다.

입센과 사실주의극에 대한 소개를 가장 먼저 했던 현철은 ‘연극은 잇는 그대로 세상을 축사한 것’<sup>45)</sup>이라 규정하여 사실주의 연극관을 드러내고 있다. 그 내용은 현실폭로, 문제제기, 신사상 선전, 고통유전 등이며 서로 관련되거나 분리되어 지금까지의 풍속제도 문물에 염증을 느껴 개혁의 필요성을 부르짖는 것이라 하였다. 즉 ‘묵은 습관과 사상을 파괴하려는 경향을 포함한 것으로서 구체적으로는 입센의 <인형의 집>을 예로 들고 있다. 서구 연극의 역사와 효용을 아리스토텔레스에서부터 시작하여 서술한 「현당극담」에서는 ‘근대의 사실극과 문제극’(1920.2.2-2.4)에서 입센

을 찾을 수 있다. 식민지였던 조선의 서구문명에 대한 선망 또한 이러한 측면에서 이해할 수 있다. 박지향, 『일그러진 근대』, 푸른역사, 2003, 27-43면 참조

44) 김초성, 「소위 근대극에 대하여」, 『학지광』 1921.6, 69-70면

45) 현철, 「연극과 오인의 관계」, 『매일신보』 1920.7.1.

의 작품을 ‘사회의 암흑면이나 추소나 비밀’을 사실적으로 드러내는 저항적 관점을 높이 평가하였다. 그리고 하우프트만, 버나드 쇼, 스트린드베리 등의 작품 사상이 개인은 물론이고 국가조직의 기초까지도 움직이는 효과가 있다고 보았다. 이러한 생각은 ‘우리 생활의 실상을 그대로 무대상에 표현하는 연극’<sup>46)</sup>이 조선에 필요하다고 한 김정진 등의 연극인들에게 합의된 것이었다. 그러니까 이들에게 서구 리얼리즘 연극은 정확하게 시대의 변화를 반영하고, 진보의 이상을 구현하는 연극으로 받아들여졌던 것이다. 서구 근대극을 조선에 수립하기 위해서는 창작극보다도 서구 근대극을 번역하는 것이 우선적인 과제였던 것이다.<sup>47)</sup>

민족을 앞세운 근대극론은 민중극의 이름으로 제창되기도 하였다. ‘20세기는 민중시대’라고 전제한 현철은 조선에 필요한 문화를 민중극으로 일으켜야 한다고 주장하였다.<sup>48)</sup> 그가 규정한 민중극은 ‘가장 단시간에, 가장 다수인이, 가장 보편적으로, 가장 속성적으로, 귀족이나 평민이나, 식자나 문맹이나, 노인이나 소년이나, 서로 모여서 민중적으로 문화되는 것’이다. 여기서의 민중은 ‘지방적 구획이나 계급적 사상으로부터 분리된 일반 동포’라는 의미로 ‘민족’과 동의어이다. 그러므로 ‘민중을 재료로 한 극, 민중의 공유물이 되는 극, 민중교화의 극’으로 민중극의 종류를 세분하고 있지만 희랍극에서부터 근대극에 이르는 세계연극을 연극의 효용성에 맞추어 소개하는 차원에 머물게 된다. 그는 민중을 제재로 한 극을 하우프트만, 고리키, 입센의 작품과 같은 근대 민중극으로 설명하면서도

46) 윤정생, 「사상운동과 연극」, 『동광』 18호 1923.1.

47) 현철은 ‘사회극’이란 표어로 창작극을 우선한 예술협회의 공연작품에 대해 가치가 없다고 평가하고, 왜 굳이 창작극을 해야 하는지 회의하고 있다. (玄哲, 「예술협회극단의 제일회 시연을 보고」, 『개벽』 17호, 1921.11; 「예술협회 제이회 시연을 보고」, 『개벽』 19호, 1922.1.) 그리고 조선은 근대극의 과중기라고 보고 번역의 필요성을 강조했다.(현철, 「연극과 오인의 생활」, 『동아일보』, 1923.9.9.) 김우진은 일본 근대극운동을 예로 들고 조선에도 ‘진실한 번역 시대’가 필요함을 역설하고 있다. (김우진 앞의 글 70면)

48) 현철, 「문화사업의 급선무로 민중극을 제창하노라」, 앞의 책, 1921.4.

‘재료상 민중극’으로 파악하고 논외로 하였다. 그리고 민중공유와 민중교화극에는 계급적 의미의 민중극도 포함되어 있고, 서구의 근대극도 있으며, 중국이나 일본의 전통극도 있다. 이렇듯 모호한 민중극의 개념과 소개는 구미각국과 일본, 중국의 신극운동을 모두 민중극과 민중극장운동이며 민중문화를 수립하기 위한 것으로 파악하는 데서 연유되었다고 할 수 있다.

현철의 민중극론은 자신이 몸담고 있었던 『개벽』지에 소개된 로망롤랑의 「민중예술론」(1922.8-11)의 민중연극론에 영향을 받은 것이었다.<sup>49)</sup> 롤랑의 민중극은 민중이 주체가 된 연극으로 민중의 정치참여를 의도한 것이었다. 그러나 현철은 민중을 식민지 조선민족 전체로 등치시키고 민중극을 민족 교화를 위한 연극으로 받아들였다. 이에 따르면 ‘민중’은 계급을 초월한 ‘민족’이며 조선민족은 전통과 단절하고, 세계 선진국의 연극을 새로운 전통으로 배워야 할 입장이다. 그렇기 때문에 중국과 일본의 전통극을 ‘친숙본위(親熟本位)’의 민중공유극으로 분류하면서도 조선의 전통극은 제외하는 모순을 드러낸다. 즉 로망 롤랑의 민중극론을 조선의 상황에 맞게 수용한 것인데<sup>50)</sup> 민중(민족)을 주체가 아닌 교화의 대상으로 삼았다는 점에서 그리고 민중극이 지닌 저항의 의미를 문화주의적 논리로 희석해버렸다는 점에서 로망의 논리와는 분명한 차이를 드러내며 한계를 노정하게 된다.

49) 로망롤랑의 민중예술론이 한국에 소개된 것은 현철이 제창한 민중극론의 발표보다 늦은 것이었다. 하지만 이미 일본에서는 국민문예회(1919.4)를 중심으로 연극의 민중화 논의가 이루어졌고, 현철이 일본에서 근대극을 배웠다는 사실로 볼 때 시기의 차이는 문제가 되지 않는다. 오히려 현철의 민중극론이 일본에서 민중극을 민중교화의 극으로 수용한 점과 동일하다는 점에 주목할 필요가 있다. 일본의 민중극론에 대해서는 양승국, 앞의 책, 163-167면 참조.

50) 유민영, 앞의 책, 644-650 참조. 유민영은 현철의 민중극론을 로망롤랑의 계급혁명적인 민중연극론의 성격을 변용하여 수용한 것에 대해 ‘이상스럽게 쇼비니즘화한’ 연극론이었다고 평가하였다.

이것은 당대 문화운동론자들이 세계변화의 흐름을 강자와 약자, 부자와 빈자의 차별이 없는 세계로 받아들이는 것과도 연관된다. 그러나 이들의 인식처럼 제1차 세계대전 이후의 세계는 그리 단순한 것이 아니었다. 러시아 혁명(1917), 독일혁명(1918)의 결과로 사회주의 체제의 국가가 들어오고, 서구 열강의 세계 재편이 일어났으며 선진 자본주의 국가 내에서는 노동운동이 격렬해졌다. 이러한 세계 변화를 통틀어서 ‘민중의 시대’로 인식하고 민중문화의 이름으로 조선민족의 과제를 설정했다는 것은 극히 피상적인 인식의 산물이다. 당시 민족주의 문화운동은 비계급적 노선을 견지하고 민족을 문화적 동질성의 차원에서 파악하였다.<sup>51)</sup> 이에 따라 민족은 사회계급적 의미로서가 아니라 계급을 초월한 역사적 운명공동체가 된다. 그러므로 비문명 상태에 놓여있는 조선 민족의 우선적 과제는 전통과 단절하고 서구 자본주의 문명 수립으로 민족이 처해 있는 위기를 벗어나는 것이 된다.<sup>52)</sup> 이러한 과제를 수행해야 할 주체는 일본을

51) 「세계개조의 벽두를 당하여 조선의 민족운동을 논하노라」(3), 『동아일보』, 1920.4.6.

1920년대 문화주의 이념을 기초로 한 민족주의운동의 논리는 당대 민족주의 문학에서도 드러난다. 민족주의 문학론은 국민문학론, 절충론, 추상적 조선주의 등 여러 층위로 나타났는데, 특히 언어, 습관, 인정, 풍속같은 문화적 전통을 중시하는 문화주의적 민족개념에 입각해 있었기 때문에 자기 정립에 실패하였다. 전승주, 「1920년대 민족주의 문학과 민족 담론」, 『민족문학사연구』 24 호, 2004.3, 38-66면

52) 1920년대 문화운동은 1910년대에 신지식층에 의해 이론화 과정을 거친 실력양성론의 실행과정이었다. 이 시기 문화운동에서 문화가 의미하는 것은 문명 즉 서구적 근대문명의 다른 이름이며, 개인의 개조와 인격완성을 목표로 한 비정치성을 지닌 것이었다. 이때 ‘민족’은 문화운동론자들이 국가 부재의 객관적 상황에서 국가, 국민을 대신한 것이었고, 문화는 민족의 총화를 위한 대안이었다. 그런데 여기서의 민족은 이성적, 자율적 주체로서의 개인이 아니라 감정적, 타율적 대상으로서의 대중이라는 말과 같다. 민족주의 문화운동의 자장 안에 있던 근대극론 역시 이러한 성격을 담지하고 있었다. 김현주, 「민족과 국가 그리고 문화」, 상허학회 편, 『1920년대 동인지 문학과 근대성 연구』, 깊은샘 2000. 8, 213-242면 참조



통해 서구 근대문명을 경험한 전문 지식인이며 이들에 의해 계몽되어야 할 대상은 식민지 민중(민족)이 된다

이것은 이 시기 연극론에 나타난 관객인식에서도 여지없이 드러나고 있다. 김우진<sup>53)</sup>은 근대극이 ‘비속한 민중’을 驅逐하였다고 하였다. ‘무지한 속중’은 ‘인습전습’의 노예가 되어 연극뿐 아니라 모든 문화적 시설과 가치있는 인류생활의 큰 적이 된다. 나아가 ‘모든 문화사란 영웅 천재의 속중에 대한 승리자의 기록에 불과하다’고 단언하면서 근대극장의 문화적 사명도 여기에 있다고 하였다. 이러한 관점은 홍해성과 함께 집필한 「우리 신극운동의 첫 길」에서도 반복되고 있다.

오늘 관극하는 또는 극에 대해서 흥미를 느끼는 이들은 그 대부분이 기생연주회나 신파극이나 남사당패 노름이나 또는 창루에 가는 好男子들, 한량꾼들, 외입장이들, 호사기분으로 행동하는 소위 향락주의자들 중략 이런 관객과 우리는 연이 멀다는 각오가 아니면 신극운동자의 첫 발길부터 틀려 먹을 수작이다. 연극은 술이나 화류장이나 창녀가 아니다. ‘극장은 사회의 학교’라는 말이 있다. 그만큼 절실하고 단적이고 엄숙한 기분이 아니면 우리에게는 신극운동보다도 한 장의 비라, 한 마디의 토론 한 개의 자선과가 더 필요하다.<sup>54)</sup>

이 글에서는 근대극의 관객을 양성하는 방법<sup>55)</sup>을 구체적으로 제안하고 있어서 당대 연극관객을 매도하는 데 그치지 않았다는 의미를 지닌다. 그러나 당대 조선의 관객과 서구 근대극의 관객을 구분함으로써 연극의

53) 김우진, 앞의 글, 68-69면.

54) 홍해성·김수산, 「우리 신극운동의 첫 길」, 『조선일보』, 1926.7.25-8.2.

55) 관중양성 방법을 정리하면 다음과 같다. 1) 신문잡지나 기타 간행물로서 근대극을 소개, 토의, 연구, 발표할 것 2) 각 전문학교의 연극연구회 등의 단체와 제휴하여 강연회, 전람회, 私演會를 개최할 것 3) 신문잡지에 연극에 관한 상식을 가진 기사를 두도록 할 것 4) 극예술 잡지를 간행하고 신문에 고정 연극난을 둘 것 등이다.

주체가 되어야 할 관객, 즉 조선민족은 대상화되고 만다.<sup>56)</sup> 교화해야 할 대상이 수준이 낮으면 낮을수록 근대극 수립을 고창하는 연극인들의 선구자적 사명감은 커지게 된다.

## 5. 결론

이상에서 살펴본 바, 1920년대 들어와 전개된 연극론은 조선의 문명화를 목표로 한 교화 계몽의 도구로서 ‘연극운동’을 주장하는 것임을 알 수 있다. 서구 리얼리즘 연극을 근대극의 전범으로 전제하고 그러한 연극을 조선에 수립해야만 조선인과 조선사회를 근대 즉 서구적 의미에서 문명화할 수 있다는 뚜렷한 인식을 보인다. 그러나 문명에 대한 선망 곧 서구적 문명에 대한 선망은 배제해야 할 열등한 타자를 자아로 향하게 하는 모순을 초래했다. 조선 사회와 조선 연극을 타자화하는 결과를 낳게 된 것이다.

1920년대 전반기 연극론을 주도했던 윤백남 현철 김우진 등은 충위를 달리하여 근대극운동을 주장하고 있지만 배제해야 할 타자를 내부로 설정하는 한편으로 배우고 따라가야 할 전범으로 서양 열강과 일본을 설정했다는 점에서는 인식을 같이 하고 있다. 그들이 예로 든 서양과 일본의

56) 저급하다고 매도한 관객은 교화를 통해 근대극의 관객으로 새로 태어나야 할 실체였다. 그렇다면 기왕의 관객이 전근대적 공연에 왜 환호하는지에 대한 파악이 이루어져야 할 것이다. 가령 창극과 같은 경우, 식민지 현실에서 조선인의 문화적 동질성을 확인시켜주는 역할을 했기 때문에 관객을 끌 수 있었다. 1920년대 민중이 주체가 된 자립연극(소인극)을 인정하지 않았다는 면에서도 이때의 민중극이나 관객 논의는 상당히 교조적인 관점을 보이고 있다.(백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997, 254면. 배선에 『1920년대 전반기 연극론 연구』, 성대석사논문, 1993, 37면. 정호순, 『1920-1940년대 연극대중화론과 소인극운동』, 『한국희곡과 연극운동』, 연극과 인간, 2003 참조)

연극은 조선이 문명화되기 위해 일으켜야 하는 문명국의 연극이었던 것이다. 따라서 엄연히 존재하고 있었던 조선의 연극은 자취를 감추고 말았다. 이는 문명국의 연극을 알고 있는 연극전문가로서의 선각자 의식과 맞물려 정체성을 확보하게 된다. 이들은 조선에는 서구적 의미의 연극적 전통이 없음을 전제하고, 근대극의 반대항에 전통극과 신파극을 설정하여 철저하게 부정함으로써 서구 리얼리즘극을 근대극으로 등치시켰다. 그리고 그 개념 아래 근대극의 사회계몽적 목적을 분명히 하고, 민족운동으로서의 의미를 부여했다. 즉 서구 근대극은 세계개조의 변화를 정확히 반영하고 진보의 이상을 실현할 수 있는 연극으로 인식했던 것이다. 이러한 연극론은 연극의 교화적 효용성을 강조하고 부각시킴으로써 조선사회에서의 연극인식을 크게 바꾸어놓았다. 또 종합예술로서의 연극 본질을 인식하고 연극론을 전개함으로써 이후 연극론의 토대를 형성하였다. 무엇보다도 민족의 현실을 담아낼 수 있는 연극으로서 서구 근대극을 포착하였다는 점에서 의미를 찾을 수 있다.

그런데 이러한 근대극론이 토대와 환경이 다른 조선에 어떻게 현실화될 수 있을까를 생각해본다면 그 한계가 여실히 보인다. ‘진실한 번역시대’의 필요성을 제시하여 그 출로를 마련해보려는 김우진의 논의나 연극학교 설치, 관중양성론 등의 방법을 제시하는 등의 제논의에서도 기왕의 연극실체와 연극현실 속에서는 그 실현가능성이 희박하다. 실제로 근대극을 수립하기 위해 제시된 실천방안들은 공연활동으로 이어지거나 지속되는 성과를 거두지 못하였다. 현철의 예술학원(1920)과 조선배우학교(1926)의 경우에는 조선에서 최초로 이루어진 연극의 근대적 제도의 실천이라는 의미를 지니고 있다. 체계적인 연극교육을 통해 연극인을 양성하고, 체험의 작품등을 무대화하였기 때문이다.<sup>57)</sup> 그러나 이러한 시도는 지속성을 지니고 뚜렷한 족적을 남기지 못 했다. 이는 개인적 차원으로 국한되어 평

57) 유민영, 앞의 책, 657-659면.

가할 수 없으나 서구 근대극 이론의 이상론적 성격에서 배태될 수밖에 없는 필연적 결과라고 할 수 있겠다. 1920년대 근대극 운동론자들의 제안이 현실성을 지니기 위해서는 조선의 연극전통을 인정하고 그 허실을 가려낸 토대 위에 논의 전개가 이루어져야 할 것이다.

근대극론자들의 서구 문명에 대한 선망은 신문화건설과 실력양성으로 조선의 독립을 성취할 수 있다는 민족주의 문화운동의 비전과 맞아와 있었다. 서양은 일본 근대화의 표본이었고, 강대국으로서의 힘을 지니게 한 근원이었다. 그러나 개인과 민족의 개조를 바탕으로 실력을 양성하고 신문화를 건설하겠다는 이상은 독립을 최종목표로 한 것이라고 하더라도 체제내적 운동의 한계<sup>58)</sup>를 지닐 수밖에 없었다. 민족운동으로서의 문화운동은 정치적 운동과 분리되었으며 문화를 통한 민족의 교화가 급선무였다. 이때의 연극론도 연극을 통해 민족의 총화를 이룰 수 있다는 문화주의에 기초하고 있다.

이러한 연극론은 민중극 수립을 주장하는 것으로 나타나기도 한다. 이때의 민중은 식민지 조선민족을 의미하는 것으로 사민평등주의에 입각한 개념이었다. 따라서 민중극은 민족 교화를 위한 연극으로 주창되었으며 민중극이 지닌 저항의 의미는 문화주의 이념 안에서 희석되었다. 동시에 연극의 주체로서 민중은 사라지고, 근대연극론자들은 민중교화의 주체로서 민중을 대상화시키게 된다. 연극주체로 민중을 논하면서 대상화시키는 한계는 결국 구체적 현실인식의 결여에서 온 것이며, 서구문명인의 시선을 내면화한 선각자 의식에서 비롯되었다고 할 수 있다. ‘교화기관’으로서의 연극이 제역할을 하기 위해서는 제도적 기반이 필요하다.

58) ‘先민족개조 후독립’ ‘先실력양성 후독립’을 표방한 문화운동은 문명개화론과 사회진화론의 틀 내에 존재했다. 사실상 일본의 식민통치를 인정한 선에서 이루어진 ‘현실순응적’인 운동이었기 때문에 개량주의운동으로 귀결되었다. 박찬승, 앞의 책, 289-304면; 서중석, 『한국현대민족운동연구』, 역사비평사, 1991, 143-145면 참조

근대극 수립의 방법으로 제시된 극장설립, 인재양성 관객양성 등의 실현은 식민통치권력의 자장 내에서 가능하기에 식민지배 논리에 귀속되지 않을 수 없다.

즉 전통극과 신파극이라는 실체를 전면 부인하고 그 자리에 과거에는 없었던 ‘근대극’을 배치함으로써, 새로운 전통을 만들고자 했던 이 시기 연극론은 결국 식민주의에 대한 대타적 의식의 산물이었던 것이다. 이렇게 그들은 ‘근대극’의 계몽을 통해 식민적 ‘타자’의 위치를 벗어나려했지만, 근대극을 통한 계몽주의의 실현이란 서구의 근대 기획 비서구에 대한 식민지화, 타자화에 포섭될 수밖에 없는 이중성을 벗어날 수 없었다

주제어: 계몽주의적 연극론, 문명적 교화론, 서구 근대극, 민족주의 문화운동, 문명인의 시선, 문화주의, 식민주의

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

『개벽』 『동광』 『동아일보』 『매일신보』 『조선일보』 『학지광』

### 2. 단행본

- 박지향, 『일그러진 근대』, 푸른역사, 2003.  
 박찬승, 『한국 근대 정치사상사 연구』, 역사비평사, 1992.  
 서연호, 『한국연극사-근대편』, 연극과 인간, 2003.  
 서중석, 『한국 현대 민족운동 연구』, 역사비평사, 1991.  
 백현미, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997.  
 양승국, 『한국 근대 연극 비평사 연구』, 태학사, 1996.  
 유민영, 『한국 근대 연극사』, 단국대 출판부, 1996.  
 \_\_\_\_\_, 『개화기 연극 사회사』, 새문사, 1987.

이두현, 『한국 신극사 연구』, 서울대 출판부, 1990.

### 3. 논문

김재석, 「개화기 연극개량론의 성격」, 『인문과학』 15집, 2001, 37-58면.

김현주, 「민족과 국가 그리고 문화」, 『1920년대 동인지 문학과 근대성 연구』 깊은샘, 2000. 8, 213-244면

배선애, 「1920년대 전반기 연극론 연구」, 성대석사논문, 1993.

우수진, 「개화기 연극개량론의 국민화를 위한 감화기제 연구」, 『한국극예술연구』 19집, 2004, 41-68면

전승주, 「1920년대 민족주의 문학과 민족담론」, 『민족문화사연구』 24호, 2004, 32-67면

정덕준, 「현철 연구」, 고려대대학원 석사논문, 1976.

정선태, 「독립신문의 조선 조선인론」, 『근대개몽기 지식개념의 수용과 그 변용』, 소명, 2004, 167-192면

정호순, 「1920-1940년대 연극대중화론과 소인극운동」, 『한국희곡과 연극운동』 연극과 인간, 2003, 157-199면



Abstract

The structure and the ideology of the theatre theory in 1920s

- focused on the enlightenment consciousness of the theatre theory in the first half year of 1920s

Jung, Ho-soon

The enlightening theatre theory in 1920s intends to establish a modern theatre as an enlightenment claimed at the civilization of Chosun. New theatrical people, who came back after learning Western civilization from Japan, denied the theatre of Chosun and followed the example of Western dramas of realism. They clarified the enlightening purpose of society in modern dramas and gave the significance as a national movement. Particularly, the theatrical theory, in the first half year of 1920s, elevated the theatrical phase in Chosun society through emphasizing the enlightening utility of theatre. It has the meaning that it caught up with Western modern drama as a drama dealing with the reality of nation above all. But it has the limit which made Chosun and its dramas other's, through following the example of the West and Japan which has the different cultural base and environment. This could be shown as a reflection of pioneerism and culturalism which internalized the eyes of the Western civilized people. Accordingly, the theatre theory, of this period, was the product of consciousness but it has the dualism brought around government strategy of japan and the modern planning.

Key Words: enlightening theatre theory, civilizational enlightenment, western modern drama, national movement, the eyes of civilized people

접 수 일 : 2005년 9월 12일

심사기간 : 2005년 9월 15일~ 10월 10일

게재결정 : 2005년 10월 11일(편집위원회)

K C I