

# 축지소극장(築地小劇場)의 체험과 홍해성 연극론의 상관성 연구

김현철\*

## <차례>

1. 머리말
2. 근대극 이론의 한국적 수용
3. 극예술연구회와 축지소극장의 공연  
- <海戰>과 <檢察官>을 중심으로
4. 맺음말

## <국문 초록>

이 논문의 연구목적은 축지소극장과 홍해성의 영향관계를 밝히는 것이다. 홍해성은 1926년 6월부터 1929년 3월까지 축지소극장에서 배우로 활약한 배우 특이한 경력의 소유자이다. 그는 1930년 귀국하여 축지소극장의 체험을 바탕으로 한국에서 근대극 운동을 시작하였다. 홍해성의 대표작인 연극론부터 살펴보면, 크게 관중양성론, 번역극 도입론, 이상적인 배우론, 동지적 단결론으로 요약할 수 있다.

첫째, 관중양성론은 일반 대중들의 관심에서 멀어졌던 축지소극장의 선체험이 매우 강하게 작용한 논리이다. 홍해성은 대중들까지도 근대극운동을 함께 펼쳐나갈 동지로서 육성시켜야 한다고 강조하였다. 둘째, 번역극 도입론은 축지소극장의 방법론을 차용한 것이다. 연극의 불모지였던 조건에서 가장 효율적으로 근대극 운동을 펼치기 위한 방법론으로서 번역극 도입론을 강조하였다. 셋째, 이상적인 배우론은 홍해성 자신의 배우 체험이 바탕이 된 것이다. 이상적 배우란 항상 사회적 역할과 책임을 의식해야 한다고 강조했다. 넷째, 동지적 단결론은 축지소극장에서 몸소 체험했던 끈끈한 인간적 유대라는 추억이 바탕이 된 것이다. 소극장의 회원들이 동지적 단결해야 결국에는 모든 대중들까지 동지로 규합할 수 있다는 논리이다.

그리고, 축지소극장과 극예술연구회의 제1회 공연과 제2회 공연으로 올려진 <검찰관>과 <해전>의 관객평을 통하여 홍해성의 특징과 위상을 밝혀낼 수 있었다. 홍해성은 당시로서는 축지소극장에서 직접 공연을 경험했던 배우 특이한 존재였기 때문에 무척 많은 기대를 한몸에 받았다. 그러나, 그는 우선 축지소극장의 연출을 그대로 답습하는 방식을 선택하였다. 극장, 배우, 무대연출 등 공

연환경이 매우 열악했던 당시 상황에서는 축지소극장식 공연을 단순히 모방하기도 급급한 상황이었다. 그러나, 기대 수준이 높았던 극예술연구회의 회원들은 홍해성의 연출력에 대해서 서서히 실망하기 시작했고, 이러한 분위기는 홍해성에서 견딜 수 없는 압력으로 작용했다. 결국 경제적 궁핍이 함께 겹치면서 홍해성은 극예술연구회를 떠나 동양극장의 지도적 연출가로 자리를 옮기게 되었다.

주제어 : 홍해성, 축지소극장, 극예술연구회, 동양극장, 해전, 검찰관

## 1. 머리말

홍해성(洪海星, 1894~1957)은 한국의 근대연극사에서 최초의 연출가로 알려져 있는 인물이다. 연출가로서의 본격적인 연극수업은 일본의 축지소극장(築地小劇場)에서 시작되었다. 1924년 6월, 일본 근대극운동의 요람이었던 축지소극장(築地小劇場)에 단원으로 입소하여 1929년 3월까지 연기 및 무대연출의 수업을 받았다. 일본연극사에서 축지소극장(築地小劇場)은 ‘근대극의 실험실’이라고 불리며, 상업주의와 오락본위의 저속성을 탈피하려는 연극운동을 펼친 본산지였다.<sup>1)</sup> 홍해성은 서구 근대극을 적극적으로 수용하려했던 축지소극장에서 최신 연극을 직접 체험하며, 연극인으로서 풍부한 경험을 쌓아 나아갔다. 이 과정에서 축지소극장의 핵심적인 운영자이자 지도자이며, 일본 근대극의 선구자로 불렸던 오사나이 카오루(小山内薫, 1888~1928)를 만나게 되었고, 그로부터 자연스럽게 많은 영향을 받게 된다. 1928년 12월 오사나이카오루(이하 오사나이(小山内)로 지칭)가 갑자기 죽음을 맞이하자, 이듬해인 1929년에는 축지소극장이 신축지극단(新築地劇團)과 극단축지소극장(劇團築地小劇場)으로 분열되어 버리고 말았다. 이러한 상황을 계기로, 홍해성은 일본생활을 청산하고

1) 카와타케 시게토시(河竹繁俊)는 일본연극사에서 축지소극장의 등장은 “후기 신극운동의 기점이며, 기념할만한 소극장”(後期新劇運動の起点となった、記念すべき小劇場であった。)이라고 평가했다. 河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1959, 1066면 참조.

\* 東北大學

1930년 6월 서울로 귀국하여 조국의 근대극 운동을 위한 본격적인 활동에 들어갔다. 1931년 7월에는 극예술연구회(劇藝術研究會)의 창립동인이 되어 한국 최초의 근대극 연출가로서 활동하게 되었다.

이처럼 ‘근대극 최초의 연출가’라는 수식어가 말해 주듯이, 홍해성은 한국 근대연극사에서 본격적인 연출가로서 활동한 첫 번째 인물이다. 특히, 그는 당대 최고로 인식되던 축지소극장(築地小劇場)에서 배우로서 활동한 매우 특이한 경력의 소유자였다. 그러므로, 한국의 연극계 인사들이 홍해성에게 거는 기대는 무척 클 수밖에 없었다.<sup>2)</sup> 이와 같이 한국 근대극의 개척자로 기대를 받았던 홍해성은 일본의 근대극이 한국으로 어떻게 수용되었는가를 밝히는 매우 중요한 열쇠를 쥐고 있는 인물이기도 하다. 홍해성의 연구는 한국의 근대극 운동이 어떤 방향으로, 어떻게 시작되었는가에 대하여 힌트를 제공해줄 것이다. 그러므로, 이 논문에서는 日本 축지소극장(築地小劇場)의 근대극운동 이론이 구체적으로 홍해성을 통하여 어떻게 수용되었는가를 밝히고자 한다.

그러나 현재까지 이루어진 홍해성의 연구를 살펴보면, 축지소극장과와의 관계가 매우 소홀하게 다루어져 있다는 사실을 쉽게 알 수 있다. 지금까지의 연구는 홍해성의 연극론 자체를 분석하는 것에 초점이 맞추어져 왔다.<sup>3)</sup> 축지소극장과와의 관계를 본격적으로 다루고 있는 논문도 있지만, 개

괄적인 비교에 그치고 있는 실정이다.<sup>4)</sup> 그러므로, 본 논문에서는 이러한 문제점을 보완하기 위해서, 우선 홍해성이 주장한 근대극 이론과 축지소극장의 대표적인 지도자였던 오사나이(小山内)의 이론을 비교분석하고자 한다. 이 비교를 통하여 홍해성이 일본의 근대극 이론에서 무엇을, 어떻게 받아들였는가가 자연스럽게 밝혀질 것이다. 적극적으로 수용한 이론은 무엇이며, 또 독자적인 견해로 새롭게 발전시킨 이론은 무엇인지를 동시에 밝히고자 한다.

또한, 홍해성은 한국 최초의 근대극 연출가라는 명칭을 부여받고 있지만, 그가 연출한 공연이나 연극무대에 대한 논의는 매우 부족한 실정이다. 연출가로서의 홍해성을 판단하기 위해서는 우선 연출에 대한 논의가 당연히 선행되어야 할 것이다. 그러나 지금까지 이러한 논의가 제대로 이루어지지 않았는데, 그것은 바로 연출가 홍해성을 평가할 자료가 거의 존재하지 않기 때문이었다. 특히, 1930년대의 연출을 평가하기 위해서는 공연상황에 대한 자세한 기록이 필요하지만, 현재 그러한 기록이나 자료가 거의 전무한 상태이다. 이러한 난점을 극복하기 위해 본 논문에서는 당시의 관극평(觀劇評)을 통하여 홍해성의 연출가로서의 특징을 논의하고자 한다. 특히, 홍해성이 극예술연구회에서 연출한 작품 중에는 축지소극장의 공연과 중복되는 작품이 있는데, 그 대표적인 작품이 바로 <해전(海戰)>과 <검찰관(檢察官)>이다. 축지소극장과 극예술연구회에서 동시에 공연된 이 작품들의 관극평을 통하여 어떤 공통점과 차이점이 있는가를 살펴보면, 연출가 홍해성의 면모를 일정부분 밝혀낼 수 있을 것이다. 또한 부수적으로 이 작품들에 대한 관객들의 반응은 어떠했는가에 대해

2) 1933년 홍해성이 극예술연구회를 일시적으로 이탈하여, 흥행극단인 조선연극사에서 연출을 맡게 되었는데, 이것은 극예술연구회 내부적으로 큰 논란을 불러 일으켰다. 이러한 상황에서도 서항석은 축지소극장에서 습득한 홍해성의 연출력을 인정해야한다고 하면서 그 논란을 일시적으로 무마시켰다. 서항석, 『나의 이력서』, 『서항석전집』 5, 하산출판사, 1987, 1785~1786면 참조.

3) 홍해성에 관한 대표적인 연구는 주로 그가 발표한 연극론을 중심으로 논의되어 왔다. 안광희, 『홍해성론』, 『국문학논집』 13, 단국대학 국어국문학과, 1989.; 유민영, 『海星 洪柱植 研究』, 『한국연극』, 한국연극협회, 1994. 11; 서연호, 『연출가 홍해성론』, 『한림 일본학연구』 1, 한림대학교, 1996; 이상우, 『극예술연구회와 연출가 홍해성』, 『작가연구』 4, 새미, 1997.10; 이상우, 『홍해성 연극론에 대한 연구』, 『한국극예술연구』 8, 한국극예술학회, 1998; 정철, 『한국근대연출사 연구』

-홍해성, 유치진, 이해량을 중심으로』, 조선대학 박사논문, 2000; 홍재범, 『홍해성의 무대예술론 고찰』, 『어문학』 87, 한국어문학회, 2005.

4) 김재석, 『일본의 <축지소극장>이 한국연극에 미친 영향 연구』, 『어문학』 73, 한국어문학회, 2001. 神永光規·馬政熙, 『韓国新劇運動に与えた築地小劇場の影響-洪海星を中心に』, 『日本大学精神文化研究所紀要』 34, 日本大学精神文化研究所, 2003.

서도 살펴보고자 한다.

다음으로는 홍해성의 연극활동 중에서 가장 큰 의문점으로 남아있는 극예술연구회의 탈퇴와 흥행극단인 동양극장으로의 이적에 대해서도 논의하고자 한다. 변호사의 꿈 안고 일본으로 건너가 유학을 시작한 홍해성이 스스로 중앙대학 법학과를 자퇴하고, 일본대학 예술학과로 편입한 것은 자신의 인생을 연극에 바치겠다는 중대한 결심에서 비롯된 것이다. 즉, 연극을 통하여 조선을 개혁하고자 한 굳은 의지를 엿볼 수 있다. 이러한 의지를 실현하기 위해서 당대 근대극 운동의 본산지였던 축지소극장의 단원으로 들어가 밀바닥 생활부터 시작했던 것이다. 이러한 그가 근대극 수업을 마치고, 조선으로 돌아와 극예술연구회의 연출가로 활동한 시기는 고작 1931년부터 1934년까지 약3년 정도에 불과하다. 1935년 11월에 동양극장이 설립되면서 홍해성은 극예술연구회의 동인들로부터 비난을 받으면서도 동양극장의 연출 및 무대 지도자로 자리를 옮기게 된다. 몇 년 사이에 일어난 그의 파격적인 연극론의 변화를 어떻게 해명할 것인가도 한국연극사 연구에 있어서 매우 중요한 과제일 것이다. 필자는 이러한 갑작스러운 전환에도 반드시 그 계기가 있으며, 그것은 일본의 축지소극장의 체험과 관련이 깊은 것이 아닌가하고 조심스럽게 가정해 본다. 본 논문에서는 홍해성의 연극인 생애를 좌우한 가장 큰 분기점이었던 동양극장으로의 이적원인을 그의 연극론에서 찾아보고자 한다.

## 2. 근대극 이론의 한국적 수용

### 1) 근대극운동의 동지로서 관중양성론

홍해성은 자신의 대표적인 극이론을 제시한 「우리 신극운동의 첫길」

(『조선일보』, 1926.7.25~8.2)에서 첫 번째로 ‘관중(觀衆)’의 중요성을 역설하였다. 이 글은 친구인 김우진과 공동 집필한 것으로, 한국 근대극 수립 운동론으로서는 매우 선구적인 논의로 손꼽히고 있다.<sup>5)</sup> 이 글은 우선 ‘관중의 양성’에 초점을 맞추고 있다.

新劇運動에 뜻하는 諸君은 이 點에 잇서서 觀衆이란 것을 等閑히 해서 는 안된다. 오늘 이 觀衆을 그대로 압해두고 舞臺를 公開한다 하면 그것은 極히 無意味한 일이 되거나 또는 某會의 前轍을 다시 밟는 것에 不過하게 될 것을 우리는 밋는다. 이런 稚頭의 民衆을 驅逐하고 新劇運動의 旗 아래서 가티 일하고 가티 刺戟하고 가티 힘 어들 先驅者가 되기를 바랄 觀衆의 養成, 覺醒, 紹喚이 우리들이 걸어야 할 첫 길인 줄 안다. 舞臺가 생기고 劇場이 열리고 舞臺藝術家가 나오고 偉大한 作家와 壯大한 人生이 생기기 前에 가티 일하는 데 한 分子된 觀衆의 養成이 시작되지 않는 동안 時機尙早의 失敗는 明若觀火한 일이다.<sup>6)</sup>

위의 주장에서 눈여겨 볼 대목은 관중의 ‘양성(養成)’이란 주장에 있다. 홍해성은 단순히 관중의 중요성을 역설하는 데 그치지 않고, 관중을 양성해야한다고 강조하고 있다. 양성(養成)이란 새로운 관중을 길러야 한다는 의미이다. 즉, 기존의 관중들과는 다른 새로운 관중을 기대하고 있는 것이다. 이러한 의식에 밀바닥에는 현재의 관중에 대한 부정적 인식이 깔려 있다. 인용문의 바로 앞에서 신극운동에 도움이 되지 않는 관중들로 “기생연주회, 신과극, 남사당패 노름, 창루(娼樓)에 가는 호남자(好男子), 한량꾼, 외입장이 등의 향락주의자들”을 열거하고 있다. 그리고 이런 관중들은 완전히 “박멸하고 도태”시켜야 한다고 극단적으로 말하고 있다. 그러나 홍해성이 활동하던 시기의 관객 구성을 살펴보면, 대부분이 그가

5) 이상우, 홍해성의 연극론에 대한 연구, 앞의 논문, 359면 참조.

6) 洪海星·金水山, 우리 新劇運動의 첫길(二), 『조선일보』, 1926.7.26.

부정했던 관객들이 중심을 이루었다. 실제로 당시 극예술연구회 공연에 모인 관객들도 대부분이 경제력이 있는 부유한 지식인 계급이었다. “월급쟁이, 지주의 아들 및 부인들, 남녀전문학생들”<sup>7)</sup>이 중심이었고, 노동자나 농민들은 생활고에 시달리고 있었기 때문에 도저히 연극을 볼 수 없는 처지에 놓여 있었다. 이와 같이 흥해성의 ‘관중양성론’은 이상론이라는 한계를 갖고 있지만, 적극적으로 일반 대중들까지 새로운 근대극 운동의 동료로 포섭하려고 했다는 점에서 의의가 있다. 흥해성의 관중양성론에는 ‘새로운 관중의 등장’에 대한 열망이 내재되어 있다. 흥해성에게 관중은 단순히 극을 관람하는 수동적 집단이 아니라, 함께 근대극 운동을 펼쳐 나갈 능동적인 동지의 집단이었던 것이다.

그러면, 이와 같은 관중 양성론은 어디에서 기인한 것인가를 생각해 볼 필요가 있다. 새로운 관중, 진보적인 관객에 대한 열망은 일본의 신극제도 예외가 아니었다. 일본에서도 관중은 근대극운동의 중요한 반력자였다. 하지만, 당시의 관중은 아쉽게도 언제나 실망감을 안겨주는 존재에 가까웠다. 그 대표적인 예가 바로 오사나이(小山内)의 ‘자유극장 논쟁’에서 잘 나타난다. 오사나이(小山内)는 이치가와사단지(市川左團次)와 함께 서구의 독립극장 운동을 지지하며, 1909년 「자유극장(自由劇場)」을 만들었다. 비상업적(非商業的), 실험적(實驗的), 예술적(藝術的) 연극 활동을 전개하여 당시의 진보적인 청년 지식층에 압도적인 지지를 받았다.<sup>8)</sup> 이렇게 일본 연극계의 주목을 한몸에 받았던 오사나이(小山内)에게 큰 관심을 나타냈던 인물이 바로 마야마 세이카(真山青果)였다. 근대극운동에 관심이 많았던 극작가이자 소설가였던 마야마 세이카는 새로운 종자를 뿌려라(新しき種子を播け), 라는 평문을 통하여 오사나이(小山内)를 일본 극계에 새로운 씨를 뿌리는 사람이 되라고 충고했다.<sup>9)</sup> 그러면서 앞으로 근대

극 운동이 나아가야 할 길을 세 가지로 제시했다. 첫째, 배우들에게 예술가로서 자각을 이끌어 내기, 둘째, 외국의 각본을 다수 소개하기, 셋째, 진보된 관객이 출현하기를 기다려야 한다는 것이다. 이러한 주장에 대해 오히려 오사나이(小山内)는 단순히 배우의 자각을 일깨우고, 외국 각본을 소개하며, 진보된 관객을 기다리는 수준에 머물러서는 안된다고 반박하였다. 즉, 오사나이(小山内)는 당시 일본 연극계가 전반적으로 타락의 길로 들어섰다고 진단하고, 「연극계 자체의 개혁」<sup>10)</sup> 을 주장하였다.

특히, 그 중에서 가장 심각한 요인을 관객의 타락으로 보았다. 관객을 타락시키지 않으려면 “자각시키는 연극(自覺せる演劇)”을 보여주는 길이 최선책이라고 주장했다.<sup>11)</sup> 이렇게 오사나이(小山内)는 좋은 연극을 만들어 대중을 교화시킬 수 있다고 자신했던 것이다. 이러한 자신감의 밑바탕에는 좋은 연극에는 반드시 대중들의 절대적인 호응이 있을 것이라는 낙관적인 생각이 깔려 있었다. 하지만, 실제로 축지소극장은 일반 대중들까지는 관객으로 흡수하지 못했다. 오히려 소수의 지식인들을 위한 실험실에 머물렀다고 비판을 받고 말았던 것이다.

그러면, 과연 당시의 축지소극장의 구체적인 관중의 상황은 어떠한가에 대한 의문이 남게 된다. 관중 수에 대한 정확한 기록은 없지만, 축지소극장에서 문예부원(文芸部員)이자 연기연구생(演技研究生)으로 활동했던 센다고레야(千田是也)의 증언을 참고할 만하다.

83~91면 참조.

10) 스카이 유키오(菅井幸雄)는 이론가이자 연출가였던 오사나이(小山内)는 연극계 그 자체의 개혁을 원했지만, 극작가였던 마야마는 새로운 희곡을 창조하는 것을 강조하는 정도에 머물렀다고 두 사람의 차이를 설명하고 있다. 菅井幸雄, 『日本近代演劇論争史6-自由劇場論争』, 『悲劇喜劇』 30(11), 早川書房, 1977, 83~85면 참조.

11) 오사나이는 지금의 연극은 타락할대로 타락했기 때문에 조만간 관객들까지 기존의 연극에 질릴 때가 올 것이라고 전망하며, 관객을 자각시키는 연극의 중요성을 강조했다. 小山内薫, 先づ新しき土地を得よ, 『近代文学評論大系』 9(演劇論), 角川書店, 1972, 93~94면 참조.

7) 유진오, 제3회 극연공연을 보고, 『朝鮮日報』, 1933.2.13.

8) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治 大正篇), 東京:白水社, 1985, 102~106면 참조.

9) 真山青果, 『新しき種子を播け』, 『近代文学評論大系』 9(演劇論), 角川書店, 1972,

실제 문제는, 아직 신극의 관객수가 적었기 때문이죠. 기껏해야 2, 3천 명. 500명의 소극장에서 5, 6일을 하면 끝나는 숫자입니다. 게다가 극장은 우리들의 상설 소극장. 이것을 15일 이상 비워둘 수도 없고, 빌려 출만한 신극단체도 아직 2, 3개 밖에 없었기에, 우리들이 할 수 밖에 없었습니다. 축지소극장의 영향으로 여러 신극단체가 생겨난 것은 훨씬 뒤였기 때문입니다.<sup>12)</sup> (필자 번역)

위의 인용문은 히지카타요시(土方与志)의 연출에 대해서 설명하는 부분 중에서 축지소극장의 당시 관객의 상황을 언급하는 대목이다. 축지소극장이 설립된 1924년 6월부터 1929년 3월까지 4년 9개월 동안 평균 한 달에 2회 이상 언제나 새로운 공연이 올려졌다. 이렇게 많은 작품의 공연이 가능했던 에너지의 원천에 대해서 센다고레야(千田是也)는 당시의 열악한 공연환경도 큰 몫을 했다고 증언했다. 즉, 당시 축지소극장에 공연을 보러 오는 관객이 최대 2, 3천명을 넘지 못했기 때문에 468명의 정원이었던 축지소극장은 어쩔 수 없이 항상 새로운 작품을 선보일 수밖에 없었다는 것이다. 이와 같이 일본의 신극운동도 한정된 관객들을 대상으로 이루어질 수밖에 없었고, 시간이 흐르면서 이러한 경향은 점점 심화되었다. 축지소극장의 공연은 점점 일반 관중들의 관심에서 멀어지게 되었고, 결국 몇몇 한정된 지식인들이 즐기는 연극으로 전락할 수밖에 없었던 것이다.

이러한 축지소극장의 선체험을 가졌던 홍해성에게 관객의 확대는 근

12) 実際問題としては、まだ新劇のお客が少なかったためでしょう。せいぜい二、三千人。五百人はいる小屋で五日か六日やれば済んでしまう人数です。しかも劇場は自分たちの常設小屋。それを半月以上も空けとくわけにはいかないし、借れてくれそうな新劇団はまだ二つか三つしかなかったし、自分たちでやるしかなかった。築地の影響でいろいろ新劇団が生まれたのはずっと後になってからです。千田是也, 『土方与志の人と芸術』, 『千田是也演劇論集』 9, 未来社, 1992, 325면.

대극 운동의 성패가 걸린 매우 중요한 문제였다. 오사나이(小山内)가 마지막까지 일반 관객의 확충을 위해 노력했지만, 그 염원은 대중들에게 제대로 전달되지 않았다. 이러한 상황을 목격한 홍해성은 수동적으로 관객들이 축지소극장을 찾아오기만을 기다리는 방식은 무의미하다고 느꼈을 것이다. 또한, 오사나이(小山内)의 주장대로 좋은 연극, 완벽한 공연을 하더라도 그것은 불과 2, 3천명의 관객들을 감동시킬 뿐이었다. 결국 홍해성은 대중들을 적극적으로 관객으로 수용해야 한다는 생각으로 발전하였다. 오사나이(小山内)가 관객을 단순히 근대화시킬 대상으로 보았다면, 홍해성은 함께 근대극 운동을 펼쳐나갈 동지라는 적극적인 존재로 인식했던 것이다. 이러한 논리가 바로 관중의 양성론(養成論)으로 나타나게 된 것이다. 그 구체적인 관중양성의 방법론으로 「강연회, 전람회, 시연회를 개최」하거나 「신문 잡지사에 연극관련 기사를 배치」하고 「연극에 술잡지를 간행하는 것」을 들었다. 그러나, 이러한 방법론은 사회 전반적인 협력과 문화적 토대가 마련되어 있어야 가능한 것이다. 그렇기 때문에 홍해성의 관중양성론은 현실적인 실현가능성에 초점이 맞추어져 있기 보다는 이상적인 방안을 제시한 것에 불과하였다. 즉, 연극의 불모지였던 식민지 조선에서 하루빨리 신극운동을 해야 했던 홍해성에게 그 대상이 되는 다수의 관중이 절대적으로 필요했던 것이다.

## 2) 방법론적 차용으로서 번역극 도입론

홍해성은 근대극을 정립하기 위해서 우선, 일본 신극계에서 도입한 방법론을 그대로 수용해야 한다고 주장하였다. 즉, 축지소극장의 번역극 중심의 공연방식을 적극적으로 도입하여 근대극운동을 전개하고자 하였다. 이러한 주장의 이면에는 축지소극장의 방법론에 대한 긍정적인 인식이 밑바탕에 깔려 있다.

더구나 오늘 朝鮮, 입대것 참뜻으로 劇場과 舞臺와 演出家와 戲曲이 全無했든 이 荒蕪地 벌판에서 다른 곳으로부터 輸入해 오는 새 種字가 아니면 무엇으로써 新劇運動을 일으킬가? 不斷한 새 生命의 創造에 잇서서는 模倣이니, 複寫이니, 輸入이니가 單純한 模倣, 複寫, 輸入에 그치지 아니 할 것이다. 日本서는 明治四六年 前後 新劇運動이 島村抱月, 坪内逍遙, 小山内薫들의 손에서 일어났다. 그러면 그이들은 在來의 劇의 傳統이 업서서 西洋劇의 複寫를 하게 된 것인가? 또는 그것에 不滿을 가지고 反抗한 것인가? 우리는 그이들의 新劇運動이 單純한 複寫나 反抗이 아니었음을 歷史上으로 본다. 只今까지의 그 複寫와 反抗이 設令 새 日本劇을 創造하는데 顯著한 效果가 아죽것 나터나지 안헛드래도 創作家의 出現, 新日本劇의 勃興에 잇서서는 그이들의 일이 헛됨이 아니었음을 確實히 볼 수 있다.<sup>13)</sup>

위 인용문에서 홍해성은 신극운동을 하기 위해서 외국극의 수입이 필요하며, 이것은 “새 種字”를 수입하는 것과 같은 것이라고 표현하고 있다. 연극의 토대가 전혀 없는 조선에서 신극운동을 하기 위해서는 당연히 외국 희곡을 수입하는 것은 당연하다는 논리이다. 홍해성이 주장한 종자(種子)는 바로 인용문의 앞에서 언급한 ‘歐米나 日本의 先進劇團의 작품’이다. 그렇기 때문에 가장 이상적인 종자(種子)는 바로 축지소극장에서 직접 체험한 공연들이 된다. 또한 축지소극장에서 실시한 번역극 중심의 공연은 “單純한 複寫나 反抗”이 아니었다고 옹호하고 있다. 홍해성은 축지소극장의 번역극 중심의 공연을 매우 이상적인 방법론으로 인정하고 있는 것이다.

그러면 축지소극장의 번역극 중심의 공연은 어떠한 방식으로 이루어졌는가에 대해서 살펴볼 필요가 있다. 축지소극장의 「번역극 논쟁」은 오사나이(小山内)가 1924년 강연회에서 2년간 서양희곡만을 공연하겠다고

13) 洪海星 · 金水山, 「우리 新劇運動의 첫길(三)」, 『조선일보』, 1926.7.27.

선언하면서 촉발되었다.<sup>14)</sup> 오사나이(小山内)는 1924년 당시 일본의 창작 희곡 가운데에는 공연을 올릴만한 작품이 없다고 단정하였다. 물론, 이러한 오사나이(小山内)의 도발적인 발언은 일본 문학계의 큰 반발을 불러 일으켰다. 하지만, 이미 자유극장(自由劇場) 시기부터 오사나이(小山内)는 번역극을 공연하여야 일본의 연극술이 발전할 수 있다고 주장해왔었다. 그는 일본 신극계는 운명적으로 「번역극의 시대」로 접어들 수밖에 없다고 예언하고 있었던 것이다.<sup>15)</sup>

그러면 오사나이(小山内)는 당시 어떠한 방식으로 번역극을 연출했는가에 대해 살펴볼 필요가 있다. 오사나이(小山内)는 외국 작품의 관극 체험을 그대로 축지소극장에서 재현시키고자 했다. 1912년 12월부터 1913년 8월에 걸쳐 오사나이(小山内)는 새로운 돌파구를 찾기 위해 유럽의 공연을 직접 체험할 목적으로 여행을 떠났다. 이 여행기간에 모스크바에서 25일간이나 장기간 체류하면서 여러 공연을 관람하며 문화적으로 큰 충격을 받게 된다. 특히, 스타니슬랍스키의 연출에 의한 사실주의적 연기, 무대미술 등에 크게 감명을 받았다.<sup>16)</sup> 일본으로 돌아온 오사나이(小山内)는 모스크바 예술극장의 방식을 그대로 따라 연출하려고 시도하였다.

14) 다음으로 상연 각본에서는 앞으로 2년간은 서양물만 연출하고자 한다. 왜 일본의 각본을 연출하지 않으려고 하는가? 이것에 대해서 나는 간단하게 대답하고자 한다. 우리들은 연출가로서 일본의 기성작가- 만약 내 자신도 그렇다면 여기에 함께 포함시키고자 한다-의 창작으로부터는 전혀 연출의 욕구가 일어나지 않는다.(次に上演脚本であるが目下二年間許りは西洋物許り演る筈である。何故日本の物を演らぬか? これに対して私は簡単に答える。私達は演出家として日本の既成作家-もし私自身がそうであつたらそれも含める-の創作から何等演出慾を唆られない。) 小山内薫, 『築地小劇場と私』, 『小山内薫演劇論全集』2, 東京: 未来社, 1965, 44면.

15) 오사나이(小山内)는 현재로서는 연극술을 발전시킬만한 일본 창작희곡이 없기 때문에 “일본의 극장은 앞으로 진실로 번역의 시대로 들어갈 수밖에 없다.(日本の劇場はこれから眞の翻譯時代に這入れなければならぬ。)”고 주장하였다. 小山内薫, 『自由劇場』談, 『早稲田文学』, 東京: 早稲田文学社, 1909(明治42年 4月), 66면.

16) 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, 1999(平成11年), 68~69면 참조.

그러므로, 나는 먼저 무대의 분위기를 만든다. - 이것은 거의 모든 것이 모스크바예술좌의 형식을 따랐다. 왜냐하면, 나는 지금 이 상황에서 그 이상 이 희곡에 적당한 무대를 고안해낼 수가 없기 때문이다. 식탁의 위치를 잡는다. 의자의 위치를 잡는다. 무대의 구도를 분필로 바닥 위에 그고, 그리고, 배우에게 출입구를 지시한다. 17) (필자 번역)

위의 인용문은 오사나이(小山内)가 체홉의 <벚꽃동산>을 어떻게 연출을 했는가에 대해서 서술한 부분이다. 모스크바 예술좌에서 본 무대를 그대로 수용하여, 극의 분위기를 살리려고 했다고 분명히 서술하고 있다. 이 결과, 오사나이(小山内)가 연출했던 <벚꽃동산>은 완전히 모스크바 예술좌의 공연과 흡사할 수밖에 없었다. 물론, 위의 오사나이(小山内)의 글을 자세히 살펴보면, 완벽한 공연을 올리기 위해 많은 시간을 들여서 배우들과 의견을 주고받았다고도 설명하고 있다. 이러한 방법론 역시 스타니슬랍스키가 했던 사실적인 연기론을 그대로 수용하려고 의도적으로 시도한 것이다. 즉, 당대의 시점에서 오사나이(小山内)가 생각한 가장 이상적인 축지소극장의 <桜の園>은 우선 모스크바 예술좌의 <벚꽃동산>을 완벽하게 재현해내는 것이었다.

일본 연극계에서는 오사나이(小山内)가 「번역극 논쟁」을 불러일으키기 이전부터 이미 번역극에 대한 논쟁이 끊임없이 반복되고 있었다. 대표적인 논쟁으로는 하세가와 텐케이(長谷川天溪)와 구스야마 마사오(楠山正雄)를 들 수 있다. 하세가와는 「미신적 극단(迷信的劇壇)」(『読売新聞』, 1913년 4월13일)과 일본의 극단은 번역극을 버려라(日本の劇壇は翻訳劇を捨てよ) (『大正演芸』, 1913년 4월호)를 발표하며, 번역극(翻譯劇)을 부정

17) それ故、私は先ず舞台の雰囲気を作る—これは殆ど総てモスクワ美術座の型である。なぜと言え、私は今のところこれ以上この戯曲に適当な舞台を案出することが出来ないからである。卓の位置をつける。椅子の位置をつける。舞台のプランを白墨で床の上に引く、そして、俳優に出入の口に指示する。小山内薫 『桜の園』の演出者として、『小山内薫演劇論全集』2, 東京:未来社, 1965, 280면.

하고 그 대안으로서 사회극(社會劇)이나 사극(史劇)을 창조해야 한다고 주장했다. 이러한 주장에 구스야마는 「『미신적 극단』을 읽고」(『迷信的劇壇』を讀んで—長谷川天溪氏に)에서 일본에서 외국극을 무분별하게 연출하는 것이 반드시 경박한 일은 아니라고 주장했다. 즉, 영국의 버나드쇼 같은 작가가 태어난 이유도 외국극의 무분별한 번역과 연출에 의해서 대륙의 새로운 공기를 접촉한 결과라는 것이다. 또한, 프랑스의 자유극장, 독일의 자유무대 등 근대극 운동사에서는 번역극이 범람했던 것처럼 일본 신극계에서 번역극 공연이 주류를 이루는 것은 당연한 현상이라고 주장했다.<sup>18)</sup>

그러므로, 오사나이(小山内)의 번역극 수용의 논리는 구스야마의 논리와 일맥상통하고 있는 것이다. 번역극은 새로운 실험의 재료들이며, 이 실험의 실패와 성공을 반복하며 신극운동은 발전적인 방향으로 나아갈 것이라는 긍정적인 논리이다. 이와 같은 구스야마와 오사나이(小山内)의 논리는 홍해성에게로 이어졌던 것이다. 오사나이(小山内)와 홍해성은 자국의 근대극을 수립하기 위해서는 우선 토양의 마련이 급선무였다. 대안이 없는 상황에서 번역극은 최선의 실험재료였다. 특히, 홍해성은 문화적 후진국이란 상황을 넘어서 문화적으로 완전히 불모지에 해당하는 조선에서 근대극을 뿌리내리기 위해서는 어쩔 수 없이 외국극을 이용할 수밖에 없다고 생각했다.<sup>19)</sup> 그것이 입센이건, 괴테이건, 체홉이건, 버나드 쇼이건, 그리고 심지어 그리이스극이건, 셰익스피어든 별로 문제가 되지 않았다. 가장 중요한 것은 미래의 창작극을 만들어 낼 수 있는 자극과 영감을 불러일으킬 수 있는 것이라면 어떠한 것이든 수용할 수 있다는 관점

18) 菅井幸雄, 『日本近代演劇論争史7-翻訳劇論争』, 『悲劇喜劇』30(12), 早川書房, 1977, 71~75면 참조.

19) 서연호는 홍해성이 신종자론(新種子論)을 통하여 서구 근대극에 대한 체험적 습득, 방법적 수용의 필요성 및 정당성을 강조하였다고 주장했다. 서연호, 「연출가 홍해성론」, 앞의 논문, 329면 참조.

인 것이다. 그렇기 때문에 홍해성은 서구의 번역극을 도입하여 단순 재현하는 방식에 대해서도 부정하지 않았다.

이처럼 홍해성에게 번역극은 근대극 수립으로 나아가는 첫 번째 시도로서 가치가 있었다. 즉, 번역극의 공연이 최종 종착점이 아니라 출발점 이었고, 근대극 정립이란 종착역으로 가기 위해서는 어쩔 수 없이 거쳐야 하는 과정이었다. 이러한 논리는 그가 실제로 체험한 축지소극장에서 실시한 방법론을 그대로 수용하고 있는 것임을 알 수 있다. 왜냐하면, 오사나이(小山内)도 초기에는 축지소극장의 공연이 번역극 중심이었으나, 점차 일본의 창작극을 수용하는 방향으로 바뀌어 갔기 때문이다. 오사나이(小山内)가 사망하면서 완전히 그 결실을 보지 못하였으나, 후반기의 축지소극장에서는 고전극을 이용한 창작극의 공연이 시도되었다. 특히, 1928년 10월 11일부터 31일까지 공연된 <코쿠센야칸센(国性爺合戦)>이 대표적이다. 이 작품의 원작은 치카마쓰몬자에몽(近松門左衛門)의 시대조루리(時代浄瑠璃)로 오사나이(小山内)의 현대적인 해석을 통하여 새로운 방식으로 연출되었다.<sup>20)</sup> 이와 같이 축지소극장에서 연극적 수업을 차곡 차곡 쌓아갔던 홍해성에게 실험의 재료로서 번역극은 출발점에 선 당시의 한국 연극계 상황에서는 어쩔 수 없는 선택이었던 것이다.

하지만, 이러한 축지소극장의 번역극 도입론을 그대로 받아들이는 방식은 결국 소수 지식인들을 위한 공연으로 전략할 수밖에 없는 한계를 가지고 있었다. 홍해성을 비롯한 극예술연구회의 한계가 바로 이 지점에 있다. 아이러니하게도 대중들에게서 멀어진 축지소극장의 방식을 비판하면서도, 한편으로는 같은 번역극 도입론을 선택하여 동일한 방식으로 연출하고자 노력했다. 즉, 동일한 방법론을 수용하면서도, 그 결과는 완전

20) 당시 연극계의 반응은 스펙타클한 무대연출에 놀라워했다. 이 공연에 대해서는 대부분 충격적인 카부키의 대수술(大手術)이라고 평하였다. 西村博子, 「国性爺合戦-小山内薫から野田秀樹まで」, 『近松の三百年近松研究所十周年記念論文集(近松研究所叢書3)』, 和泉書院, 1999, 74~75면 참조.

히 다르게 나타나길 기대하는 모순적 자세를 취하고 있었던 것이다.

### 3) 사회적 역할이 강조된 이상적 배우론

홍해성은 근대극을 하루빨리 정립을 위해서는 인적 자원의 중요성을 절감하고 있었다. 그렇기 때문에 연극인의 양성에 대한 중요성에 대해서도 역설하였다. 이상우는 홍해성의 연극론은 크게 「연극운동론」, 「실무적 연극론」, 「희곡론 및 해외연극론」으로 구분했다. 이 가운데에서 실무적 연극론으로 연출론, 무대예술론, 배우연기론 등을 꼽았다.<sup>21)</sup> 즉, 실무 연극론은 대부분 ‘어떻게 유능한 무대예술가, 연출가, 배우를 양성할 것인가?’에 초점이 맞추어져 있었다.

홍해성은 현장에서 직접 연출가로 활동했기 때문에 그의 주된 관심은 ‘연출가, 무대예술가, 배우의 양성’에 집중되었다. 작가에 대한 관심이 적었던 이유는 앞에서 논의한 바와 같이 이미 번역극이란 대본을 염두에 두고 있었기 때문이다. 이 가운데에서도 홍해성의 관심은 배우의 양성에 집중되었다. 즉, 제대로 된 연기를 할 수 있는 배우의 양성이 시급한 과제라고 인식했던 것이다.<sup>22)</sup>

홍해성은 「조선은 어디로 가나 劇壇」(『別乾坤』5권 10, 1930.11.)에서 조선 연극계의 상황을 완전히 참담한 상황으로 규정하고 이렇게 된 중요한 원인을 “배우들의 타락된 행동”과 “권위있는 극작가나 연출가가 없었다”고 진단하였다. 또한, 「演劇界의 將來를 爲하여」(『文藝月刊』, 1932.1.)에서 연극을 복합적인 결정체로 규정하고 “그 결정체의 핵심은 항상 演技에 있다”고 강조했다. 실제로 배우 교육에 대한 중요성은 「舞臺藝術과 俳優」(『東亞日報』, 1931.8.14~9.26)에서 25회에 걸쳐 연재하며 구체적으로 강조

21) 이상우, 「홍해성의 연극론에 대한 연구」, 앞의 논문, 357면 참조.

22) 위의 논문, 365~366면 참조.



하였다.

俳優는 社會的 機能을 가진 데 意義가 있는 것이다. 自己自身에 對한 關係라든가 信念에 對한 關係가 아니고 社會에 對한 關係가 中心點이 되는 것이다.

劇藝術은 社會와 密接한 關係를 가진 藝術圈內에 屬한 것임으로 우리 에게 許與된 時代事業의 特殊性을 社會學的評價로 決定할 것이며 暫時라도 批評的態度를 이저서는 아니될 것이다. 藝術的創造를 不斷히 그 形象 가운데서 探究評價하는 同時에 藝術性의 分析檢討를 持續하여야 할 것이다.<sup>23)</sup>

위의 인용문은 「舞臺藝術과 俳優」의 마지막 결론에 해당하는 부분이다. 이 결론 부분에서 특히 홍해성이 강조하고 있는 것은 배우의 사회적 역할이다. 홍해성이 생각하는 배우는 단순히 연기만을 잘하는 배우가 아니다. 배우는 연기를 통하여 관객에게 무언가를 전달할 수 있어야 하는 것이다. 즉, 홍해성에게 훌륭한 배우란 ‘인간 의식의 전체를 표현’할 수 있고, 잠재되어 있는 신경의 움직임까지 지배하는 ‘통어력’까지 갖춘 완벽하고 이상적인 존재에 가깝다. 현재 상황을 이해하고, 새로운 시대적 욕구까지 파악한 배우는 연기를 통하여 예술적으로 형상화된 메시지를 관객에게 전달할 의무를 가진 것이다. 그렇기 때문에 위의 인용문에서 홍해성은 배우란 단순히 개인의 차원에 머무는 것이 아니며, 항상 ‘사회적 기능’을 수반하고 있다고 강조하고 있다. 사회적 기능이란 바로 배우는 예술가이면서도 동시에 사회운동가라는 의미가 농후하다. 즉, 신극운동을 이해하고, 이 운동에 적극적으로 참여하는 능동적인 배우의 필요성을 강조하고 있는 것이다.

이러한 이상적인 배우의 표본은 바로 홍해성 자신이었다. 실제로 홍해

23) 홍해성, 「舞臺藝術과 俳優 (24)」, 『東亞日報』, 1931.9.25.

성은 축지소극장에서 배우 수업을 받으며 항상 고국으로 돌아가 어떻게 신극운동을 전개할 것인가를 고민하고 있었다. 그가 기관지인 『築地小劇場』에 남긴 글에는 젊은 시절 홍해성의 고민이 매우 잘 나타나 있다. 「젊은 유랑자의 꿈(若き漂泊者の夢)」(築地小劇場』二卷 一号, 1925년1월1일)에서 식민지가 된 조국을 떠나 일본에서 연극인으로 생활하고 있는 자신의 상황을 운문체로 토로하고 있다. 그리고, 마지막에 “꿈 나라의 영향을 접하는 기쁨 속에서 강하게 살아가고 싶습니다. 무대는 기쁨이며, 기쁨은 나의 극장생활입니다.(夢の国の音響に接する喜びの中に強く生きたいのです。舞台はよろこびであり、よろこびは私の劇場生活であります。)”<sup>24)</sup>라고 하며, 축지소극장에서의 연극수련을 기쁘게 생각하고 있음을 강조하였다. 또한, 「오뇌의 무도(懊惱の舞踏)」(『築地小劇場』四卷 四号, 1927년 4월5일)에서는 현실을 무자비한 전쟁과 극심한 고통이 난무하는 암흑과 같은 지옥이라고 단정하고, 자신이 앞으로 나아갈 길을 스스로 반문하고 있다. 그 해답으로 “너의 마지막 고향은 어디냐! 너의 조국은 오뇌의 세계 바로 그것인가! 구원의 세계는 어디인가. 아아, 무대의 생활! 이것이야말로 구원의 세계이다! 나는 무대의 세계에 내 자신의 고민을 한탄하리라! 내 자신을 해방시켜 무대의 지평선 위에 살 것이다.(お前の最後の故郷は何処! お前の祖国は懊惱の世界それなのか! 救の世界は何処なのだ。ああ、舞台の生活! それこそ私を救はれる世界なのだ! 私は舞台の世界に自己の懊惱を哀訴しやう! 自己を解放して、舞台の地平線に生きることだ。)”<sup>25)</sup>라고 부르짖으며, 결국 무대가 자신의 고민을 해결할 수 있는 유일한 장소라고 강조하고 있다.

이처럼 홍해성은 식민지화된 조선의 상황을 항상 염두에 두고 축지소극장에서 연극 수업을 받아왔던 것이다. 왜 축지소극장에서 이렇게 힘든 생활을 인내하고 있는가를 반문하고, 연극수련은 바로 현실의 모순과 부

24) 洪海星, 「若き漂泊者の夢」, 『築地小劇場』二卷 一号, 築地小劇場, 1925, 68면.

25) 洪海星, 「懊惱の舞踏」, 『築地小劇場』四卷 四号, 築地小劇場, 1927, 20~21면.

조리를 타개하는 힘을 기르는 원천이라고 굳게 믿고 있었다. 즉, 축지소극장에서 신극 수업은 단순히 작품을 이해하고 연기하면서 관객들에게 박수갈채를 받는 것에 그치는 것이 아니었다. 그는 이상이 높은 배우였으며, 이러한 배우상(俳優像)은 그의 연극론에서 이상적인 배우론으로 나타나는 것이다.

그리고 홍해성의 배우론과 관련된 논의에서 피할 수 없는 것이 스타니스랍스키와의 영향관계이다. 홍해성이 쓴 『舞臺藝術과俳優』는 당시로서는 혁신적일만큼 자세한 연기론이었고, 그 내용을 볼 때 스타니스랍스키의 영향을 부정할 수 없다고 논의되어 왔다. 또한, 홍해성의 연극적 스승이었던 오사나이(小山内)가 스타니스랍스키에게서 많은 영향을 받았다는 사실은,<sup>26)</sup> 자연스럽게 홍해성과 스타니스랍스키의 영향관계라는 논리로 연결되었다. 실제로 오사나이(小山内)는 1912년 12월 유럽의 연극외유의 기간 중에 가장 긴 25일간을 모스크바에 머물면서 모스크바 예술좌의 공연을 관람하였다.<sup>27)</sup> 이 체험을 통하여 「배우의 창조성」이란 완전히 새로운 측면을 발견하고, 인식의 전환을 일으키게 된다. 과거 오사나이(小山内)의 주장을 살펴보면, 배우는 단순히 희곡에 있는 내용을 그대로 연기하는 인형에 불과하다고 생각했지만, 모스크바 예술좌의 공연체험을

26) 오사나이의 모스크바의 방문은 1912년 12월과 1927년 11월 2차례에 걸쳐 이루어졌다. 스가이 유키오(菅井幸雄)는 1927년 방문에 대해서 스타니스랍스키와도 만나고, 모스크바 예술좌의 성장도 함께 보려는 의도였다고 서술하였다. 하지만, 소다히데히코(曾田秀彦)는 1912년 1차 방문이 스타니스랍스키와의 만남이 목표였다면, 1927년 2차 방문은 베이어홀드 연극을 직접 보기 위해서였다고 주장했다. 그러면서, 오사나이(小山内) 연극론이라면 무조건적으로 스타니스랍스키와 리얼리즘을 연결시키는 편견에서 하루 빨리 벗어나야 한다고 강조했다. 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 勉誠出版, 1999, 255~259면 참조.

27) 모스크바에 체류하던 기간 중에 오사나이는 직접 스타니스랍스키의 집에서 열리는 신년파티에 초대받아, 모스크바 예술좌의 연극인들과 개인적인 교류를 갖기도 하였다. 小山内薫 『ロシアの年越し』, 『小山内薫演劇論全集』 3, 東京:未來社, 1965, 25~38면 참조.

통해 배우의 가치를 새롭게 인식하게 된 것이다.<sup>28)</sup> 하지만 오사나이(小山内)의 체험은 단순히 관객석에서 바라본 관극체험에 불과했다. 그렇기 때문에 실제로 “배우의 훈련방법인 「스타니스랍스키의 시스템」의 존재까지는 자세히 알 수 없었다.”<sup>29)</sup>고 할 수 있다. 왜냐하면 모스크바 예술좌의 공연에 실제로 참여하지 않았던 오사나이(小山内)로서는 배우들이 어떻게 연기연습을 하고 있는가에 대해서는 전혀 알 수 없었기 때문이다. 이러한 관점에서 본다면, 오사나이(小山内)조차 정확하게 스타니스랍스키의 연기론을 이해하지 못했던 것을 알 수 있다. 그러므로, 홍해성도 체계적으로 스타니스랍스키의 연기론을 배울 수는 없는 상황이었다.<sup>30)</sup> 홍해성이 배운 것은 모스크바 예술좌의 공연을 보고, 배우의 연기의 중요성을 새롭게 인식한 「오사나이식 연기론」이라고 할 수 있다.

이와 같이 홍해성은 축지소극장에서 배우로서 활약하며, 체험적으로 축지소극장 방식의 연기론을 습득할 수 있었다. 이 과정에서 습득한 연기론을 자기방식으로 정리하여 『舞臺藝術과俳優』를 쓴 것이다. 결국 스타니스랍스키의 영향은 매우 미미한 것이었으며,<sup>31)</sup> 오히려 축지소극장식

28) 오사나이(小山内)는 희곡과 배우를 비교하면서 다음과 같이 배우의 가치를 매우 낮게 평가했다. “배우는 인형이다. 배우의 직무는 각본의 인형됨에 있다. (俳優は人形である。俳優の職務は脚本の人形たるにある)” 小山内薫 『人形たれ』, 『読売新聞』, 1909.2.28.

29) 소다히데히코(曾田秀彦)는 오사나이(小山内)와 스타니스랍스키의 접점을 찾으려는 노력을 기울여 왔지만, 여전히 특별히 두 사람 사이의 영향관계는 모호하다고 지적하고 있다. 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 앞의 책, 70~72면 참조.

30) 김방욱은 기존의 스타니스랍스키 영향론에 대해서 부정적이었던 나상만과 송선호의 논리를 발전시켜, 홍해성과 스타니스랍스키 연기론의 영향관계에 대해서 기존의 논의를 전면 부정했다. 그 근거로 첫째, 오사나이(小山内)가 스타니스랍스키의 연기론을 심층적으로 접한 기회가 없었다는 점, 둘째, 축지소극장의 목표가 서구 사실주의극의 도입이 아니었다는 점을 들었다. 김방욱, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구」, 『한국연극학』 22, 한국연극학회, 2004, 155~162면 참조.

연기론을 익혔다고 하는 편이 더욱 설득력이 있는 것이다. 그리고 홍해성의 배우론은 자신의 개인적 체험과 연결되면서 연기력과 인격적 완성을 이룩한 이상적인 인간론에 가까운 ‘형이상학적 배우론’으로 발전하게 되었던 것이다.

#### 4) 소극장 회원제의 동지적 단결론

홍해성은 근대극운동을 하기 위한 실질적인 방법으로 소극장 운동을 적극적으로 지지하였다. 프랑스의 자유극장(自由劇場), 독일의 자유무대, 영국의 독립극장, 일본의 자유극장 등을 예로 들면서 소극장운동 방식으로 시작된 근대극 운동을 적극적으로 주장했다. 그러면서 강조한 것이 ‘극장이 없는 극단’의 조직의 문제에 대해서는 ‘회원제도’를 제안하였다.<sup>32)</sup>

극예술연구회의 현실적인 문제는 전용극장이 없다는 것이었다. 이러한 상황에 대하여 극장없이 충분히 근대극 운동이 가능하다고 전제하며 프랑스의 자유극장, 독일의 자유무대를 예로 들었다. 결국 홍해성은 극장 없이 극단이 존재할 수 있는 현실적인 방안을 모색하였고, 그 결과가 바로 회원제였다. 하지만, 홍해성의 생각하는 회원제는 소수의 지식인들로 구성된 기존의 소극장운동과는 어느 정도 거리가 있었다. 극장도 없고, 관객도 거의 존재하지 않는 현실적 상황을 우선 직시하고 있었다. 이러한 상황에서는 어쩔 수 없이 소수의 관객이라도 한 사람씩 동지(同志)로

31) 카이자와 하지메(貝澤哉)는 오사나이와 스타니스랍스키를 관계를 설명하면서 「스타니스랍스키 시스템 이라고 불리는 체계적 방법론과는 전혀 영향관계가 없다고 단정하였다. 단지 오사나이는 스타니스랍스키의 독특한 등장인물 배치나 화려한 무대장치에 감명을 받아, 그것을 일본에서도 그대로 재현하고자 했던 정도였다고 주장했다. 貝澤哉, 不在の中心として新劇—小山内薫とスタニスラフスキの出会い, 『演劇人』1号, 演劇人会議, 1998, 44~45면 참조.

32) 洪海星·金水山, 「우리 新劇運動의 첫길(七)」, 『朝鮮日報』, 1926.7.31.

규합하지는 것이다. 강력한 구심점을 마련하기 위해서 시작은 회원제를 주장하고 있지만, 그의 최종 목표는 대중들을 모두 동지(同志)로 만드는 것이었다. 그러므로 홍해성의 회원제라는 방식은 목적을 위한 수단에 불과했다. 즉, 소극장의 활성화를 위한 방법론으로서 회원제를 주장한 것이며, 뜻을 같이 하는 사람이면 누구나 회원이 될 수 있다는 열려진 회원제였다.

이러한 회원제라는 방법론은 앞서 서술한 「관중양성론」과 언뜻 반대되는 입장처럼 보이기도 한다. 하지만 그의 주장은 일관되게 현실론을 바탕으로 하고 있다. 소수의 동지를 위해 연극을 만드는 것은 일반 민중을 무시하고 배타적으로 행동하는 것으로 보일 테지만 “신극운동의 봉화를 든 이로서는 맨 처음으로 발붙일 길이 이것 외에 없는 줄 안다”<sup>33)</sup>고 강조하고 있다. 즉, 관중양성론은 당위론이며, 이러한 목표를 달성하기 위해 현재 할 수 있는 최선의 방법을 선택해야 한다고 강조한다. 이 과정에서 어쩔 수 없이 소수의 회원제를 선택할 수밖에 없다는 논리에 도달하는 것이다. 결국 회원제는 시작에 불과하고, 이것을 기폭제로 하여 모든 관중을 소극장의 회원으로 만드는 것이 목표였던 것이다. 이러한 목표를 달성하기 위해 시작한 것이 바로 극예술연구회의 참여였다.

이러한 홍해성의 동지적 단결이 강조된 회원제의 논리도 바로 축지소극장의 체험이 있었기 때문에 가능한 것이었다. 실제로 축지소극장의 전체적인 분위기는 연출가의 독단적인 결정에 따르기 보다는 모든 스태프들과 함께 어울려 희곡을 연구하고 연기를 토론하는 방식을 취했다.<sup>34)</sup> 축지소극장의 단원으로 일체감을 맛 본 홍해성은 모든 단원이 하나가 되어

33) 洪海星·金水山, 「우리 新劇運動의 첫길(七)」, 『朝鮮日報』, 1926.7.31.

34) 축지소극장에서 여배우로 활동했던 야마모토야스에(山本安英)의 증언에 의하면, 무대연습을 할 때는 기본적으로 소도구 담당하는 스태프까지 전원 참석하는 것이 원칙이었다고 한다. 또한, 연기에 대해서도 연출가에 의지하지 않고, 모든 스태프들이 함께 연구하는 경향이 강했다고 한다. 山本安英, 『築地小劇場』, 『近代の演劇』II, 東京:勉誠社, 1996, 51~56면 참조.

근대극 운동을 펼쳐 나가는 이상적인 형태를 식민지 조선에서도 다시 한번 실현시켜보고 싶었던 것이다.

그러나 흥해성의 이러한 시도는 제대로 결실을 맺지 못했다. 왜냐하면 극예술연구회의 흥해성의 위치가 매우 애매모호했기 때문이다. 즉, 축지소극장의 훌륭한 시스템을 극예술연구회에 도입하기 위해서는 흥해성에 대한 회원들의 신뢰와 강력한 지도력이 밑바탕이 되어야 했다. 하지만, 흥해성은 극예술연구회의 전체적인 방향을 결정하고 이끌어갈 위치에 있지 못했다.

물론, 흥해성은 1932년 5월 1회 공연부터 1934년 12월 7회 공연까지 4회와 5회 공연을 제외하면 거의 대부분의 극예술연구회 공연에서 연출을 맡았다. 이렇게 거의 모든 작품의 연출을 맡았지만, 극예술연구회를 주도했던 것은 흥해성이 아니었다. 오히려 공연 레퍼터리를 결정하는데 핵심적으로 관여했던 것은 해외문학과 동인들로 이루어진 연구부(硏究部)였다. 연구부의 대표적인 이론가였던 이현구(李軒求)와 김광섭(金光燮)은 조선에는 극전통이 없었다는 논리에서 출발하여, 우선적으로 번역극을 수용해서 신극운동을 펼쳐야 한다고 주장했다.<sup>35)</sup> 이러한 논리에는 일본의 신극계(新劇界)도 동일하게 번역극을 수용한 과정을 거치고 있다는 설명이 덧붙여 있다. 그러므로 이러한 주장을 실현할 수 있는 가장 적합한 인물이 바로 축지소극장에서 연극수업을 받고 돌아온 흥해성이었다. 결국 흥해성은 극예술연구회의 다수파였던 해외문학과파로부터 일시적으로 그 권위를 위임받은 위치에 있었던 것이었다.<sup>36)</sup> 실제로 해외문학과파가 중심이 된 연구부의 주도권 행사는 내부적으로 실천부와 의 갈등을 일으키기

35) 이현구는 조선은 극적 전통이 없음을 강조하였고, 김광섭은 연극의 전통이 없는 침체한 사회에서는 외국극을 상연하는 것이 유일한 길이라고 강조하였다. 이현구, 『朝鮮에 있어서의 劇藝術運動의 現段階- 實驗舞臺, 誕生에 際 하야(上)』, 『朝鮮日報』, 1931.11.15. 김광섭, 『우리의 演劇과 外國劇의 影響』, 『朝鮮日報』, 1933.7.30. 참조.

36) 이상우, 『극예술연구회에 대한 연구』, 앞의 논문, 101면 참조.

도 했다. 연구부와 실천부의 갈등을 상징적으로 보여주는 사례가 실천부의 탈퇴소동이다. 1933년 6월 실천부 회원 11명이 연구부의 독단적인 극단 운영에 불만을 품고 극예술연구회를 탈퇴하는 소동까지 벌어졌다.<sup>37)</sup>

이처럼 흥해성은 극예술연구회에서 중심적인 위치를 갖지 못한 결과 자신이 의도한대로 극단 전체의 일체감을 확보할 수 없었다. 이렇게 이상과 현실이 상충하던, 1933년 5월에는 잠시 극예술연구회를 떠나 당시 흥행극단이었던 조선연극사(朝鮮研劇舍)의 연출을 맡게 되었다.<sup>38)</sup> 그러나 이것은 흥해성의 입지를 결정적으로 약화시키는 계기가 되었다. 흥해성이 흥행극단에서 연출을 맡은 행동은 당시 극예술연구회 내에서도 크게 문제화되었다. 하지만, 연출가가 부족하다는 상황적 논리 때문에 갈등은 일시적으로 수면 아래로 가라앉게 되었다.

이와 같이 흥해성은 축지소극장의 체험을 바탕으로 전용극장이 없는 현실을 극복할 수 있는 동지적 결속력이 강력한 회원제를 상상하였다. 소규모의 회원제로 시작한 극예술연구회가 한명씩 동지(同志)를 규합하다보면 언젠가는 다수의 대중들까지 모두 동지로 확보할 수 있을 것이라고 기대했던 것이다. 그러나, 극예술연구회의 내부에서도 발언권이 크지 않았던 흥해성은 새로운 대안을 찾아 외부의 극단으로 조금씩 눈을 돌리게 된다. 왜냐하면 그는 자신과 뜻을 같이할 동지를 하루 빨리 규합하고 싶은 열망이 강했기 때문이다. 이러한 성급한 열망과 궁핍한 생활고를 해결하기 위해 조선연극사의 연출을 맡게 되었는데, 이로 인하여 극예술연구회의 연출가로서의 입지는 말할 나위 없이 비중이 약해지고 말았다.

37) 김인선, 『『劇研』紛糾의 報를 듣고(一)』, 『朝鮮中央日報』, 1936.7.8.

38) 유치진은 당시 흥해성의 연출작인 <파는집>, <개화전야>를 보고 전체적으로 흥해성의 가담으로 무대장치와 의상, 조명이 전보다 좋아졌다고 평가했다. 그러나, 인물의 성격묘사가 제대로 되지 못했다고 지적하고, 특히 막간극의 어린 소녀의 등장은 새디즘적이며 비인간적인 영업전략이라고 크게 분노하였다. 즉, 유치진은 흥해성이 조선연극사에 가담한 것에 대해서 극히 부정적으로 인식하고 있었던 것이다. 유치진, 『研劇舍 公演을 보고』, 『東亞日報』, 1933.5.5~9.

그가 이상적으로 생각했던 축지소극장의 방식처럼 모든 단원들이 일체감을 갖고, 서로간의 의견을 토론하고 작품을 해석하는 방식이 점점 불가능해지자 새로운 출구를 찾을 수밖에 없었다. 이러한 과정에서 점점 생활고는 극심해지게 되었고, 결국 홍해성은 자신을 애타게 원하던 흥행극단으로 옮기는 현실적인 선택을 할 수밖에 없었던 것이다.

### 3. 극예술연구회와 축지소극장의 실제 공연

#### -<해전>과 <검찰관>을 중심으로

##### 1) 대중성과 실험성의 상징적 텍스트

홍해성과 축지소극장의 관계에 대한 논의를 하기 위해서는 극예술연구회에서 어떠한 작품을 연출했는가에 대해서 살펴볼 필요가 있다. 기존의 연구사를 살펴보면, 극예술연구회의 공연작품이 축지소극장에서 공연한 작품과 그대로 중복되고 있다는 점은 이미 밝혀졌다.<sup>39)</sup> 본고에서는 우선 극예술연구회가 왜 축지소극장의 번역극을 선택했는가라는 매우 단순한 문제부터 짚고 넘어가고자 한다. 논의를 구체화하기 위해 극예술연구회의 제1회 공연과 제2회 공연에 한정하여 살펴볼 것이다.

극예술연구회의 역사적인 1회 공연은 고골리의 <검찰관>으로 1932년 5월 4일부터 6일까지 조선극장(朝鮮劇場)에서 공연되었다. 고골리의 <검찰관>은 축지소극장에서 25회(1925년 4월 1일~10일)와 56회(1927년 1월 6

39) 1932년 5월부터 1934년 12월까지 극예술연구회에서 상연된 번역극은 모두 12편이었는데, 이 가운데 축지소극장의 레퍼터리와 중복되는 작품은 모두 6편(<검찰관>, <해전>, <기념제>, <베니스의 상인>, <바보>, <벚꽃동산>)이었다. 이 작품들 가운데 대부분은 축지소극장 시절 홍해성이 출연한 작품들이다. 이 상우, 「극예술연구회에 대한 연구, 앞의 논문, 97~100면 참조.

일~16일) 공연으로 무대에 올려졌던 작품이다. 특히, 홍해성에게는 축지소극장에서 시골의사 역으로 이미 출연한 경험이 있었기 때문에 매우 친숙한 작품이기도 했다.<sup>40)</sup> 이렇게 축지소극장에서 이미 경험한 작품을 홍해성이 연출을 맡았기 때문에 극예술연구회 내부에서도 홍해성 연출에 대한 기대가 매우 컸었다. 그러면, 수많은 번역극 중에서 고골리의 <검찰관>이 역사적인 1회 공연의 대상이 되었는가라는 의문이 들 수밖에 없다.

이러한 의문에 대한 답의 힌트를 공연의 관극평에서 유추해낼 수 있다. 「劇藝術研究會公演 <檢察官> 觀劇記」에서는 전반적으로 첫 공연이 ‘大成功’이라고 규정하고, 그 성공의 첫 번째 원인을 희곡의 선정으로 손꼽고 있다. “<檢察官>은 다른 만흔 脚本보다도 훨씬 더 民俗的이기 때문에 感賞力 程度가 아직 高級에 達하지 못한 朝鮮民衆에게도 一種의 압필을 줄 수 있는 것이다”<sup>41)</sup> 라고 평가했다. 즉, 희곡의 내용 자체가 일반인들도 쉽게 이해할 수 있을 정도로 평이하고 알기 쉬웠던 것이다. 또한, 이미 고골리의 작품은 연극계에서 매우 높은 평가를 받고 있었기 때문에 극예술연구회의 초연작으로도 손색이 없었다.<sup>42)</sup> 결국 고골리의 <검찰관>은 매우 높은 작품성을 가지고 있으면서 동시에 일반인들도 쉽게 접근할 수 있는 평이한 내용이라는 장점을 갖고 있었다. 대중성과 작품성을 모두 갖고 있는 작품이었기 때문에 극예술연구회의 초연작으로 매력적일 수밖에 없었던 것이다.

40) 「築地小劇場上演年譜」에 의하면, 제25회와 제56회 공연 모두 홍해성은 시골의사(田舎醫師) 역을 맡았다. 遠藤慎吾, 川崎照代, 「劇評から見た『築地小劇場(三)』, 『共立女子大学文学部紀要』 26, 共立女子大学, 1980, 234면 참조. 遠藤慎吾, 川崎照代, 「劇評から見た『築地小劇場(四)』, 『共立女子大学文学部紀要』 27, 共立女子大学, 1981, 155면 참조.

41) 牧童, 「劇藝術研究會公演 <檢察官> 觀劇記」, 『新東亞』, 1932.6, 42면.

42) 홍해성은 근대연극사에서 <검찰관>은 산문 희극으로서 러시아 근대극의 원천이자 출발점이라고 높이 평가했다. 홍해성, 演出者로서 본 고-골리와 檢察官(一), 『東亞日報』, 1932.4.28.

또한, 검열을 쉽게 통과할 수 있는 현실적 문제도 크게 작용한 것으로 보인다. 고골리의 <검찰관>은 비판과 풍자가 들어있는 내용이었음에도 불구하고 작품의 희극성으로 인해서 검열의 문제를 쉽게 피해갈 수 있다는 장점까지 가지고 있었다.<sup>43)</sup> 당시 검열의 문제는 열악한 신극운동의 환경을 더욱 궁핍하게 만드는 요인이었으며,<sup>44)</sup> 각본의 검열은 다른 출판물에 비해 더욱 심했기 때문에 당시 연극인들의 고통은 이루 말할 수 없었다.<sup>45)</sup> 하지만, 검열은 단지 식민지 조선의 문제만이 아니었다. 이미 일본의 연극계 내에서도 검열이 신극운동의 큰 장애요소였다. 실제로 오사나 이(小山内)도 이러한 검열에서 자유로울 수 없었다. 1909년 11월 27일 자유극장의 창립공연 작품으로 입센의 <요한 가브리엘 보르크만(ジョン・ガブリエル・ボルクマン)>이 상연되었는데, 이 작품이 초연작으로 결정되기까지는 여러 가지 우여곡절을 겪었다. 초연작으로 하우스프트만의 <일출직전(日の出前)>을 공연하자는 의견도 있었지만, 자유극장의 순조로운 첫출발이라는 의미가 중요했기 때문에 검열을 무사히 통과할 명작을 선정하는 쪽으로 결론이 났다.<sup>46)</sup> 이처럼 일본 신극계에서도 검열이란 현실적인 문제에 대해서 쉽게 간과할 수 없었던 것이다.<sup>47)</sup> 그러므로 극예술연

43) 「‘극예술연구회’ 창립50주년 기념 좌담회」, 『신동아』, 1981.7, 342면 참조.

44) 당시 신극운동의 환경은 매우 열악했는데, 그 중에서 제일 큰 문제로 첫 번째 손꼽히는 것이 검열(檢閱)의 문제였다. 玄民, 劇研公演을 보고(上), 『朝鮮日報』, 1933.2.13.

45) 김을한은 당시 당국은 신경과민적인 분위기에서 각본검열을 하였고, 이 검열에 걸려 공연을 하지 못하게 된 연극인들은 사랑하는 자식을 죽이는 것과 같은 침통한 기분을 맛보았다고 서술하고 있다. 김을한(金乙漢), 演劇難談(一), 『朝鮮日報』, 1926.6.7.

46) 菅井幸雄, 『日本近代演劇論争史6-自由劇場論争』, 앞의 글, 82면 참조.

47) 축지소극장 제32회 공연예정작도 원래 하젠 크레펠의 <결정(決定)>이었지만, 검열에 걸려 상연금지자가 되었다. 그래서, 할 수 없이 스트린드베리의 두 작품인 <열풍(熱風)>과 <주리 양(ジュリー嬢)>으로 작품을 바꾸어 공연하게 되었다. 菅井幸雄, 『築地小劇場の演劇』, 『한일연극 심포지엄 일본극단 츠키지 소극장』의 연극과 오늘의 한일연극을 말한다, 서울국제공연예술제(극단 산울림),

구회의 제1회 공연으로 선정된 고골리의 <검찰관>은 작품성, 대중성, 현실성을 모두 만족하는 이상적인 공연작이었던 것이다. 이와 같이 극예술연구회는 불모지인 조선에 근대극을 정립하려는 목표를 세웠기 때문에 자연스럽게 같은 목표를 갖고 출발한 일본 축지소극장의 운동 방식을 참고할 수밖에 없었다. 또한, 한국과 일본의 연극인들은 검열이라는 시대적 탄압에서 자유로울 수 없었기 때문에 자연스럽게 자유극장이나 축지소극장의 대응방식과 유사한 방향으로 나아갈 수밖에 없었다.

극예술연구회의 2회 공연은 1회 공연 약 한 달 뒤인 1933년 6월 28일부터 30일까지 조선극장에서 올려졌다. 어빈의 <관대한 애인>, 그레고리 부인의 <옥문>, 괴링의 <해전> 세 작품은 모두 1막으로 된 짧은 작품으로 흥해성이 연출을 맡았다. 특히, 이 작품들 가운데 <해전>은 표현주의 연극이라는 새로운 시도로 인해 많은 주목을 받았다. 또한 축지소극장의 창립 공연작으로서도 널리 알려져 있었다. 축지소극장의 창립 공연작은 괴링의 <해전(海戰)>, 안톤체홉의 <백조의 노래(白鳥の歌)>, 에밀 마쵸의 <휴일(休みの日)>이었다. 축지소극장의 첫공연은 연극평론가, 문학자들에게 전체적으로 호평을 받았다. 특히, 관심이 집중되었던 것은 히지카타 요시(土方与志) 연출의 <해전>이었는데, 대사와 관련된 비판이 있기는 했지만 대체적으로 관객들에게 가장 큰 감명을 준 작품으로 평가받았다.<sup>48)</sup> 일본에서 독일표현주의가 소개가 된 것은 1914년이었지만, 표현주의 희곡이 널리 알려지게 된 계기는 1922년 독일문학자 아마기시미쓰노부(山岸光宣)가 「최신독일문단의 경향(最近独逸劇壇の傾向)」을 발표하면서였다.<sup>49)</sup> 특히, 아마기시는 표현주의를 「세계개조(世界改造)」의 예술로

2005.10.20, 5면 참조.

48) 遠藤慎吾, 川崎照代, 『劇評から見た「築地小劇場(一)」』, 『共立女子大学文学部紀要』24, 共立女子大学, 1978, 26면 참조.

49) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(大正・昭和初期篇), 東京:白水社, 1986, 419~420면 참조.

서 소개함으로써 일반인들에게도 큰 관심을 불러일으켰다.<sup>50)</sup> 이후 점점 표현주의 문학과 표현주의극에 대한 관심이 고조되었고, 그 와중에 축지소극장의 <해전>이 개막작으로 공연되자 자연스럽게 화제를 불러일으킬 수밖에 없었다. 아키타우자쿠(秋田雨雀)는 초연작을 표현주의극으로 선택하여 공연한 것에 대하여 “<보르크만>이 상연된 시대는 일본의 무대에 처음으로 자연주의가 이식된 시대이며, <해전>의 표현주의적 연출이 일본에 이식된 오늘은 일본의 젊은 예술의 세계에 하나의 막다른 곳으로 와서, 새로운 주관욕구의 외침이 바로 거론되고 있는 시대이다。(『ボルクマン』の上演された時代は日本の舞台に始めて自然主義の移植された時代であり、「海戦」の表現主義的演出が日本に移植されてゐる今日は日本の若い芸術の世界に一つの行きづまりが来て、新しい主観欲求の叫びが當に擧げられやうとしてゐる時代である。)<sup>51)</sup>”라고 강조하며, 연극사적 가치를 매우 높이 평가했다. 즉, 자유극장의 초연작인 <보르크만> 과 축지소극장의 초연작인 <해전>을 동등한 위치에 놓고 새로운 시도에 대한 연극사적 의의를 강조한 것이다.

이렇게 일본의 연극사에서도 화제가 되었던 축지소극장의 초연작 <해전>이었기 때문에 극예술연구회의 2회 공연작으로는 매우 매력적인 작품이었다. 극예술연구회에서 <해전>을 2회 공연작으로 올렸던 것은 축지소극장의 새로운 시도와 연속선상에 있었다. 결국 축지소극장이 <해전>의 공연을 통하여 새로운 표현주의극을 실험하려는 의도를 그대로 극예술연구회에서도 이어받은 것이었다. 즉, 제2회 공연작품인 <해전>은 조선에서 최초로 시도되는 표현주의 연극이라는 의미에서 선구적인 작품으로서 큰 매력이 있었다.

50) 曾田秀彦, 『表現主義の時代- 築地小劇場論争』への道程, 『文芸研究』 43, 明治大学文芸研究会, 1980, 40~72면 참조.

51) 秋田雨雀, 『雨空の下の感激- 築地小劇場の初演を観る』, 『築地小劇場』 第一卷 第二号, 築地小劇場, 1924(大正13年), 62면 참조.

이처럼 홍해성의 연출로 이루어진 <검찰관>과 <해전>은 극예술연구회와 축지소극장의 영향관계를 잘 드러내준다. 첫째, 기존의 축지소극장에서 공연된 작품을 선택했다는 것이다. <검찰관>과 <해전>은 이미 축지소극장에서 공연된 작품들로서 신극계에서 명작으로 검증된 작품들이었다. 그러므로, 극예술연구회에서는 그저 공연을 올리는 것만으로도 근대극 운동의 흐름에 참여한다는 대의를 자연스럽게 실현하게 되는 장점이 있었다. 둘째, 검열을 피해갈 수 있는 현실적인 문제도 만족한다는 것이다. 작품성이 있으면서 이미 일본에서 공연된 작품이었기 때문에 쉽게 검열을 통과할 수 있다는 장점까지 있었다. 셋째, 대중성과 실험성의 절묘한 관계를 상징적으로 잘 보여준다. 이 대중성과 실험성은 한국과 일본의 근대연극사에 항상 화두로 손꼽히는 개념이었다. <검찰관>은 작품성을 갖고 있으면서 동시에 일반 관중들에게 쉽게 접근할 수 있는 대중성을 갖고 있었고, <해전>은 작품은 난해했지만 표현주의라는 새로운 실험정신을 표현한 작품이었다. 1회 공연과 2회 공연이 이렇게 극단적으로 다른 성격의 작품을 선정한 것은 당시 축지소극장과 극예술연구회의 공통된 「이상과 고민」을 단적으로 보여주는 것이다. ‘이상’은 현실에 대한 비판적인 시각을 가지고 있으면서도 예술적인 가치를 확보하고 있는 작품이라면 언제든지 공연을 올릴 수 있다는 것이고, ‘고민’은 이러한 난해한 작품으로 다수의 대중들과 어떻게 예술적 쾌감을 공유할 것인가라는 문제였다.

실제로 오사나이(小山内)는 근대극을 “입센이래 19세기에 확립된 부르조아사회에 반항하거나 비판적인 시각을 가진 연극(イブセン以下、一九世紀に確立するブルジョア社会に反抗する、あるいは批判の目を向ける演劇)<sup>52)</sup>이라 규정하고, 이러한 관점에서 벗어난 가부키(歌舞伎)로 대표되는 전통예능(傳統藝能), 번안극(翻譯劇)을 주로 다룬 신파(新派)는 완전히

52) 曾田秀彦, 『小山内薫と二十世紀演劇』, 앞의 책, 36면.

부정하였다. 하지만, 오사나이(小山内)식 근대극에 논리로서는 점점 기존의 관객층과 멀어질 수밖에 없었다. 결국 오사나이도 후기로 올수록 관객과 공유할 수 있는 작품선정을 위하여 더욱 깊이 고민하게 되었다. 이러한 고민은 홍해성의 관중양성론과 번역극 도입론으로 그대로 이어졌다. 대중을 근대극 운동의 동지로서 양성하기 위해서는 우선 그들의 눈높이를 고려해야 하지만, 한편으로는 의식의 지평을 넓혀줄 사회비판적이고 난해한 작품들도 끊임없이 공연해야만 했다. 이러한 상반된 경향이 극예술연구회의 1회 공연 <검찰관>, 2회 공연 <해전>의 작품 선정에서도 매우 상징적으로 잘 나타나고 있는 것이다. 이처럼 당시 극예술연구회는 대중성과 실험성이란 두 마리의 토끼를 잡기 위해 항상 동분서주할 수밖에 없는 상황에 놓여 있었다.

## 2) 축지소극장식 연출 수용과 기대수준의 문제

홍해성이 연출을 담당한 <검찰관>과 <해전>은 실제로 어떠한 모습으로 무대에서 상연되었고, 그 평가는 어떠했는가에 대해서 연극평을 중심으로 살펴보기로 하자. 우선 고골리의 <검찰관>은 극예술연구회의 제 1회 공연이자, 홍해성의 첫 번째 연출이라는 연극사적 의의 때문에 관객평은 대부분 긍정적인 입장이 우세했다. 긍정적인 평가에는 연출가 홍해성에 대한 앞으로의 기대감도 포함되었던 것이다. 나옹은 「실험무대 제1회 시연 초일을 보고」에서 이 공연을 조선 신극운동의 “비로소 眞正한 스타-트가 될 것”으로 평가하고, 홍해성을 “朝鮮의 最高 演出家 洪海星”이라고 부르며 앞으로의 연출에 큰 기대감을 나타내었다.<sup>53)</sup> 이러한 평가는 김광섭과 고혜산의 관객평에도 그대로 이어지고 있다. 하지만 홍해성의 연출을 긍정적으로 평가하면서도 은근히 무언가가 부족하다는 아쉬움을

53) 나옹, 『實驗舞臺 第一回 試演 初日을 보고 (三)』, 『東亞日報』, 1932.5.13. 참조.

드러내었다.

고혜산은 “多年間 築地小劇場에 있어서 그곳에서 上演한 <檢察官>을 直輸入的으로 그대로 옮겨노았스니까”<sup>54)</sup>라고 언급하며, 첫 공연치고는 훌륭했다고 평가했다. 고혜산은 홍해성의 연출을 높이 평가한 이유를 축지소극장의 연출을 ‘직수입(直輸入)’했기 때문이라고 서술하고 있다. 즉, 홍해성의 연출작인 <검찰관>의 의의는 선진적인 축지소극장식 연출을 그대로 수입하여 연출한 것에 있다고 평가한 것이다. 한편, 김광섭은 홍해성의 연출에 대하여 작품분석의 근본적인 한계를 지적했다. 그것은 관객들의 웃음을 유발시키는 장면에서 심각미가 부족한 웃음에 그쳤다는 비판이다. 관중들에게 “醜惡에 對한 憎惡의 諷刺的 嘲笑”<sup>55)</sup>을 주지 못했다고 지적하였다. 즉, 고골리의 원작에 들어 있는 본질을 제대로 파악하지 못하고 작품을 연출했다는 논리이다. 이것은 좌익계열의 비판을 대표하는 신고송의 관객평에 와서는 더욱 분명하게 나타난다. 신고송은 고골리의 <검찰관>의 공연은 “學生과 인테리層 以外の 觀客에게는 喜悅을 주지 못하였다”고 비판하면서, 최종적으로 홍해성의 “全體의 演出方法이 있어서 조금도 새로운 것을 發見할 수 없다”<sup>56)</sup>고 비판했다.

이렇게 홍해성은 <검찰관> 작품 자체를 「희극(喜劇)」의 관점으로 바라보고 연출했다. 이것은 축지소극장(築地小劇場)의 <檢察官>과 같은 방식으로 연출했기 때문이다. 1925년 제25회로 공연된 <檢察官>은 사회풍자극(社會諷刺劇)이라는 관점보다는 고전적인 러시아의 풍속희극(風俗喜劇)으로 연출되었다.<sup>57)</sup> 풍자적인 측면을 무시하고 풍속희극(風俗喜劇)적

54) 고혜산, 『實驗舞臺 第一回試演 檢察官을 보고(一)』, 『每日申報』, 1932.5.8.

55) 김광섭, 「고-골리의 『檢察官』과 實驗舞臺 (二)」, 『朝鮮日報』, 1932.5.14.

56) 신고송(申鼓頌), 劇評 實驗舞臺의 檢察官(完), 『朝鮮日報』, 1932.5.12.

57) 축지소극장의 <검찰관>의 연출 방향도 새로운 사회풍자극(社會諷刺劇)이라는 측면보다 고전적인 풍속희극(風俗喜劇)의 관점이 강조되었다. 昇曙夢, 築地小劇場の『檢察官』を觀て, 『演芸画報』五月号, 東京:三一書房, 1925(大正十四年), 10~11면.



인 측면만을 강조한 연출방식은 1927년 제56회 재공연에서 좌익계열로부터 강력한 비판을 받을 수밖에 없었다. 프롤레타리아계열의 작가이자 평론가였던 나카노시게하루(中野重治)는 관극평에서 <검찰관>은 당시 러시아의 “극단적인 봉건관료주의에 대한 비판(極端な封建的官僚主義に対する批判)”, “상인과 무지한 농민에 대한 비판(商人と無智の農民に対する批判)”등 당시 사회의 통렬한 비판을 담고 있다고 서술하면서, “축지소극장은 고골리를, <검찰관>을, 곡해했다(ゴーゴリをば、「検察官」をば、築地小劇場は曲解した。) ”<sup>58)</sup>고 단정하였다. 또한, 프롤레타리아계열의 연출가이자 배우였던 사사키타카마루(佐々木孝丸)는 “현재의 사회에서, 현재의 일본에서, <검찰관>에서 우리가 기대하는 것은 그 예술적인 아름다움보다도, 그 각본에 들어있는 반봉건적 전제정치의 지배로서의 지방정치의 폭로의 통렬한 충격에 있다.(現在の社会で、現在の日本で、『検察官』より我々が期待するところのものは、その芸術的な美しさよりも、あの脚本に含まれてゐる、半封建的専制政治の支翼としての地方政治の暴露並び痛撃、これであった。) ”<sup>59)</sup>고 주장하였다. 이처럼 축지소극장의 <검찰관> 공연은 일반인들에게는 호의적인 반응을 얻었지만, 반대로 좌익진영으로부터는 격렬한 비판을 받았다. 이러한 관점에서 보면, 홍해성이 연출한 <검찰관>은 오사나이(小山内)가 연출한 <검찰관>을 그대로 차용하였다는 것을 잘 알 수 있다.

이러한 축지소극장의 연출방식의 수용은 <해전>의 공연에서도 그대로 이어진다. 박용철은 <해전>이 조선에서 최초로 공연되는 표현주의극이라는 연극사적 의의를 강조하였지만, “조금도 아라드를 수업는 臺詞를 드르며 數十分을 經過하는 것은 實로 苦痛이었다”<sup>60)</sup>고 문제점을 지적하

58) 中野重治, 「『検察官』の上演に関連して」, 『帝大新聞』, 1927.1.31.

59) 佐々木孝丸, 新劇の掃き溜め, 『文芸戦線』三月号, 東京:日本近代文学館, 1927, 136면.

60) 박용철, 「實驗舞臺二回 試演初日を 보고 (三)」, 『東亞日報』, 1932.7.3.

였다. 즉, 표현주의극의 언어적 특징을 감안하더라도 아무런 효과도 없는 무의미한 언어로만 채워진 연출의 한계를 지적하였다. 그리고 마지막에는 조선의 현실을 감안하면 표현주의 연극은 아직 시기상조라고 규정하고, 극예술연구회의 레퍼토리 작품으로는 부적절하다고 비판하였다. 그리고, 주영하의 관극평에서도 표현주의에 대한 전반적인 이해부족의 상황을 문제로 지적했다. 일반 관객이 표현주의극을 전혀 이해할 수 없는 상황에서 시작부터 뜻을 대화가 30~40분씩이나 이어지는 연출은 적절하지 않다는 것이다. 그리고, “舞臺裝置도 築地小劇場의 것을 模倣 하던말던 잘 되었다고 본다”<sup>61)</sup>고 하면서도, 우리의 생활, 감정, 민족성에 맞추어 어느 정도 개작(改作)할 수는 없었는가라고 반문하고 있다. 이처럼 주영하는 관극평에서, 홍해성의 연출이 축지소극장의 선진적인 연출을 그대로 수용하고 있다는 것은 인정하고 있지만, 그것은 단순 모방에 그치고 있다는 한계도 지적하고 있다. 즉, 조선의 대중이 전혀 이해할 수 없는데 홍해성의 연출이 과연 무슨 의미가 있는가라고 의문을 제시하고 있는 것이다.

난해한 대사에 대한 지적은 축지소극장의 <해전> 공연평에서도 그대로 나타나고 있는 것이다. 극작가였던 오카에이치로(岡榮一郎)는 표현주의를 제대로 이해하지 못하고 있다는 전제를 깔고, “오직 유창하게, 템포가 무섭게 빠른 어조로 대사를 말하는 것만으로 충분히 그 논의의 내용을 알 수 없다.(唯流暢に、テンポの恐ろしく早い口調で白を言ふだけでは、十分にその議論の内容が分からない。) ”<sup>62)</sup>며 제대로 된 대사의 전달 없이 어떻게 일반인들에게 공감을 얻을 수 있는가라고 반문하고 있다. 그러나 극작가이자 연출가였던 타카타타모스(高田保)는 “그 필연적 템포인 빠른 속도의 발성이나 교향악적 효과를 의도한 다수의 동시발성을 단

61) 주영하, 「實驗舞臺試演 表現派劇 海戰, 外 偉大한愛人, 獄門」, 『朝鮮日報』, 1932.7.1.

62) 岡榮一郎, 「築地小劇場」, 『新小説』七月號, 東京:春陽堂, 1924, 20면.

순히 듣기 힘들다는 이유로 연출을 부정했다. 이것은 무지와 관계없는 것을 말하는 것에 지나지 않는다.(その必然のテンポである極度の速力的発声や、交響樂的效果を意図した多人数の同時発声を、ただ単に聴きとれないといふだけの理由で、その演出を否定した。この事はしかし彼等の無智と無縁とを語るに過ぎない。)⁶³)고 비판하며, 새로운 표현주의 방식의 연출을 적극 지지하기도 했다. 이러한 비판과 논쟁에 가운데에서도 축지소극장의 <해전>은 종래의 가부키(歌舞伎)나 신파극(新派劇)에서 전혀 볼 수 없었던 무대장치나 조명, 그리고 배우들의 대사나 움직임 때문에 대체적으로 공연은 긍정적으로 평가받았다.⁶⁴)

이와 같은 관극평에서도 알 수 있듯이 축지소극장의 <해전>도 표현주의의 난해한 대사로 인하여 지식인들에게까지 거세게 비판을 받았다. 하지만, 히치카타의 연출력과 축지소극장의 새로운 무대기술, 그리고 새로운 연극을 바라는 지식인들의 욕구가 자연스럽게 맞아떨어지면서 대체적으로 긍정적인 평가를 받았다. 한편, 홍해성의 <해전>은 축지소극장의 방식을 그대로 수용하였기 때문에 ‘모방’이라는 평가를 피할 수 없었다. 새로운 방식의 연출을 기대했던 한국의 지식인들은 홍해성의 <해전>이 축지소극장의 <海戰>보다 더욱 새로운 방식으로 연출되기를 기대했었던 것이다. 이러한 높은 수준의 기대는 극예술연구회의 전체에 대한 기대와 맞물려 있다. 박용철의 관극평에서는 극예술연구회에 대한 높은 기대수준이 극명하게 나타난다. 그는“우리는 劇研이 追從的이 아니라 指導的立場을 維持하기를 바란다”⁶⁵)라고 언급하며, ‘그만하면 괜찮다’가 아닌 보다 이상적인 연극, 보다 충격적이고 새로운 연극을 기대하고 있음을 숨기지 않고 있다.

하지만 홍해성은 축지소극장의 연출을 그대로 차용하는 방식을 선택

63) 高田保, 「築地小劇場について」, 『早稲田文学』八月號, 早稲田文学社, 1924, 65면.

64) 遠藤慎吾, 川崎照代, 「劇評から見た『築地小劇場(一)』, 앞의 논문, 30면 참조.

65) 박용철, 「實驗舞臺二回 試演初日を 보고 (四)」, 『東亞日報』, 1932.7.5.

했다. 그는 ‘번역극 도입론’이라는 주장대로 극예술연구회의 첫출발은 축지소극장식 연출을 그대로 답습하는 정도라면 충분하다고 생각했던 것이다. 하지만, 축지소극장의 번역극과 연출방식을 그대로 직수입하는 정도로는 당시 지식인들을 만족시킬 수 없었다. 그들은 홍해성의 연출에서 좀더 완벽한 작품해석과 화려한 무대연출을 기대했던 것이다. 하지만, 무대장치나 조명, 배우 등 전반적인 연극상황이 열악했던 극예술연구회의 수준으로는 축지소극장의 공연을 뛰어 넘기란 결코 쉽지 않은 일이었다. 오히려 비슷한 수준의 공연을 하기에 급급한 상황이었다.

또한, 홍해성의 축지소극장 체험은 주로 배우로서의 경험이 대부분이었다. 본격적인 연출가로서 작품을 총체적으로 분석하고, 배우를 교육시키고, 무대장치를 배치한 경험이 없었기 때문에 당시의 경험을 살려 최대한 축지소극장식 연출을 재현해내는 것도 쉽지 않았을 것이다. 만약, 홍해성이 실제로 연출가로서 공연제작의 참여했던 경험이 있었다면, 좀더 새로운 연출시도도 가능했을 것이다. 하지만, 현실적으로 연출가로서 그렇게 경험이 풍부하지 못했던 홍해성으로서는 우선 축지소극장의 연출을 재현해내는 것이 급선무였다.

결국, 높은 기대수준에 미치지 못한 공연이었기 때문에 관극평은 부정적일 수밖에 없었고, 홍해성의 연출력에 대한 평가도 낮을 수밖에 없었다.⁶⁶) 이처럼 홍해성은 극예술연구회를 대표하는 연출가로서 기대를 한 몸에 받고 있는 존재였지만, 한편으로는 지식인들의 높은 기대수준을 충족시키지 못했다는 딜레마를 갖고 있었다. 이것은 훗날 극예술연구회에서 정착하지 못하고, 동양극장으로 이동하게 된 여러 가지 원인 중에서

66) 홍재범은 서항석이 홍해성의 연출가로서의 능력을 중시하면서도“홍해성은 연출가로서 능력이 부족하다”고 이야기 했다는 이원경의 증언에 대해서 의문을 제기했다. 하지만, 이러한 서항석의 태도는 홍해성에 대한 높은 기대수준과 그 눈높이를 충족시켜 주지 못하는 당시 공연상황이 복합적으로 만들어진 극예술연구회 내부의 이중적인 태도를 매우 잘 보여주는 것이다. 홍재범, 홍해성의 무대예술론 고찰, 앞의 논문, 692~693면 참조.

중요한 요인으로 작용한 것으로 보인다.

### 3) 관객의 구성과 미진한 반응

공연에 대한 실제 관객들의 반응은 어떻게 나타났는지에 대해서도 살펴볼 필요가 있다. 홍해성이 축지소극장에서 연극수업을 마치고, 조선으로 돌아온 이유는 바로 연극을 이용하여 황폐한 조선의 민중들에게 희망을 주기 위함이었다. 그렇기 때문에 연극이 관객들에게 어떻게 전달되었는지도 매우 중요한 요소였다. 실제로 「民族과 劇藝術 - 劇藝術運動과 文化的 使命」에서 자신의 의견을 다음과 같이 피력하고 있다.

한 나라의 生活이나 思想을 演劇으로써 鳴動하는 同時에 劇藝術을 通하여 그 生活과 思想을 光輝있게 할 수도 있습니다. 이러한 演劇은 그 國民들의 어쩔 수 없는 모든 苦悶과 永遠한 아름다운 夢의 慰安所이며 共鳴하는 心靈의 至聖所가 되고 그리고 새로운 文化의 甯靜한 搖籃이 되는 것이다. 이로 말미암아 보면 自國의 高貴한 文化가 傭으며 自國의 藝術(劇藝術)을 가지지 못한 國民은 必로 精神的으로 滅亡하는 地境에 이를 것이라고 생각합니다.<sup>67)</sup>

위의 인용문을 보면, 홍해성은 반복적으로 연극의 중요성을 역설하고 있다. 연극이 한 나라의 생활과 사상을 더욱 빛나게 만들며, 어쩔 수 없는 고통의 상황 속에 놓여 있는 민중들에게 마음의 위안을 줄 수 있는 “꿈의 위안소”이자 “심령의 지성소”라고 강조하고 있다. 더욱이 극예술을 가지고 못한 민족은 결국 “정신적인 멸망”에 이를 수밖에 없다는 극단적인 생각까지 하고 있었다. 이처럼 홍해성은 대중들에게 얼마나 연극이 중요한가를 끊임없이 강조했다. 이러한 논리는 근대극 운동을 함께 펼

67) 홍해성, 「民族과 劇藝術 - 劇藝術運動과 文化的 使命(一)」, 『東亞日報』, 1929.10.15.

나갈 동지로서의 ‘관중양성론’과도 밀접하게 연결되어 있다.

그러나, 홍해성이 연출한 <검찰관>과 <해전>은 일반 관객들의 마음을 제대로 사로잡지 못했던 것으로 보인다. 1회 공연인 <검찰관>을 본 신고송의 공연평에는 관객들의 반응을 직접 엿볼 수 있는 대목이 있다. “學生과 인테리層以外的 觀客에게는 『檢察官』은 喜悅을 주지 못하였다”고 언급하면서, “初日의 所見에 依하면 第三幕의 終末쯤되어 必로 觀客席의 一部는 空虛하여서 잊었다”<sup>68)</sup>고 객석의 상황을 설명하고 있다. 신고송의 공연평이 매우 비판적이었다는 측면을 감안하더라도, 위의 상황은 5막이나 되는 장막극에 인내심을 잃어버린 관객들이 성급하게 자리를 떠나는 모습이 적나라하게 묘사되어 있다. 또한, 반대로 매우 긍정적인 관객평을 썼던 목동의 「劇藝術研究會 <檢察官> 觀劇記」에서도 홍해성의 연출의 문제가 간접적으로 지적되고 있다. 관객평의 제일 마지막 부분에서 “劇을 다 보고 나니 좀 지루했었다는 感이 있었다. 그것은 演技關係보다도 脚本自體가 조금 지루스러웠던것이 아닌지!”라고 전체적인 분위기를 지루했다는 평가로 끝맺고 있다. 지루했다는 느낌은 연출자나 연기자의 문제가 아니라, 희곡 자체의 문제가 아닌가라고 추정하고 있지만, 지루했다는 평가에서 연출자인 홍해성도 그 책임을 회피할 수는 없는 것이다.

더욱이 제1회 공연부터 문제점으로 지적되는 것이 바로 관객 구성의 문제이다. 김광섭은 “第一回 公演에 있어서 大體로 보건대 實驗舞臺가 文藝的 趣味의 比較的 洗練된 또는 少數의 인테리階層에 그 觀衆의 分野가 局限되어있음”<sup>69)</sup>을 지적하고 있다. 공연을 관람하고 있는 관객이 대부분 소수의 인텔리계층이 중심이 되었다는 것이다. 이러한 문제에 대하여 김광섭은 극예술연구회가 앞으로 “대중화(大衆化)”문제에 대해서도 심각하게 고민해야 할 것이라고 지적하며 글을 끝맺고 있다. 홍해성이 극예술

68) 신고송, 「劇評 實驗舞臺의 檢察官(完)」, 『朝鮮日報』, 1932.5.12.

69) 김광섭, 「고-골리의 『檢察官』과 實驗舞臺(完)」, 『朝鮮日報』, 1932.5.17.

연구회의 연출자로 참여하여 연극을 공연하는 것은 소수의 지식인들만을 위한 것이 아니었다. 앞의 인용문에서 언급하였듯이 한나라의 “국민(國民)”의 마음을 위로할 수 있는 연극을 만드는 것이 홍해성의 꿈이자 이상이었다.

이러한 홍해성의 갈등은 제2회 공연 <해전>에서도 반복된다. 난해한 텍스트를 가진 표현주의 작품인 <해전>은 기존의 공연과 다른 새로운 실험이라는 의미는 있었지만, 그 실험의 의도는 제대로 관객들에게 전달되지 못했다. 박용철은 “觀衆 가운데는 쉽게 斷念해버리고 도라가는 사람도 있었다”<sup>70)</sup>고 당시의 객석의 상황을 설명하며, 마치 처음부터 끝까지는 모르는 외국어 발성영화를 보는 것 같았다고 현장의 분위기를 전했다. 특히, 박용철은 제1회 공연보다 제2회 공연의 성과가 좋지 못했다고 언급하면서 ‘대본선정’의 문제를 제기하였다. 대본을 선정하기 위해서는 ‘예술적 가치’, ‘극단의 연출능력과 여러가지 조건’, ‘관중’을 고려하지 않으면 안된다고 주장했다.<sup>71)</sup> 결국 박용철도 극연에 걸고 있는 희망은 매우 크지만 현실과 이상의 괴리를 직시해야 한다고 언급하고 있다. 현재의 상황에서 가장 이상적인 것은 관중을 고려하면서도 실험적이고 지도적인 연극을 만들어 갈 수 있는 연출을 기대하고 있으며, 현실적으로 자신의 기대에 미치지 못하는 홍해성의 연출에 대하여 아쉬움을 토로하고 있는 것이다. 이러한 관극평을 참고해 보면, 홍해성의 연출력은 지식인들뿐만 아니라 일반 관객들에게도 그다지 만족감을 주지 못했던 것으로 보인다.

그러면, 홍해성을 비롯한 당대의 지식인들은 왜 그렇게 관객들에게 집착하였는가라는 의문을 제기할 수 있다. 그것은 바로 축지소극장의 실패라는 전례가 앞에 있었기 때문이다. 당시의 연극인들은 축지소극장의 소극장운동을 매우 높이 평가했지만, 실질적으로 축지소극장은 일부 문학

70) 박용철, 「實驗舞臺二回 試演初日을 보고 (三)」, 『東亞日報』, 1932.7.3.

71) 박용철, 「實驗舞臺二回 試演初日을 보고 (四)」, 『東亞日報』, 1932.7.5. 참조.

청년의 서재 역할에 머물렀고, 민중들의 욕망은 전혀 반영하지 못했다고 한계를 지적하였다.<sup>72)</sup> 그러므로 앞에서 지적한 대로 축지소극장 방식을 추종하면서도 그들의 실패는 반복하지 않으려는 모순된 의식이 자리잡고 있었다.

이와 같이 홍해성은 극예술연구회의 공연으로는 도저히 일반 관중들의 관심을 불러일으킬 수 없다는 한계를 깨닫게 된다. 즉 동지로서 관중을 양성할 수 없는 상황을 절실하게 인식한 것이다. 더우기 홍해성이 가장 믿고 의지했던 동지들인 극예술연구회 회원들까지 내부적으로 비판의 압력을 가하자, 서서히 대중극단으로 시야를 돌려 탈출구를 모색하게 되었다. 동지로서 관중의 양성도 불가능하고, 회원들간의 동지적 단결감도 맞볼 수 없는 상황에서 홍해성으로서는 어쩌면 자연스러운 선택일 수 밖에 없었다. 극예술연구회 내부에 남아서 현상황의 개선되기를 기다릴 수 없었던 것은 지금까지 대부분의 연구자가 지적한 대로 경제적인 문제도 중요한 요인으로 작용했지만,<sup>73)</sup> 근본적으로 홍해성의 내부에서 다수의 대중들과 함께 호흡하고 기쁨을 주는 연극에 대한 열망이 매우 크게 작용했던 것으로 보인다. 이러한 열망이 구체적으로 「조선연극사」의 연출로 나타났고, 그 결과 극예술연구회의 동인들로부터 극심한 비판을 받으면서 그의 위상은 완전히 흔들릴 수밖에 없었다. 이러한 상황은 점점 홍해성의 연출가로서의 위치를 약하게 만들었고, 「동양극장」의 탄생과 함께 자연스럽게 자신을 열망했던 대중극의 연출가의 자리로 이동하게 된 것이다.

72) 유치진은 축지소극장은 일부 연극청년들을 위한 희곡 소개 기관에 지나지 않았다고 비판하였다. 유치진, 最近十年間の日本の新劇運動(4), 『朝鮮日報』, 1931. 11.15.

73) 서항석은 홍해성이 일본에서 조선으로 귀국한 1930년 무렵부터 생계를 이어나가지 못할 정도로 매우 궁핍했다고 증언하고 있다. 또한, 1931년에 조금이나마 자금을 만들어 주기 위해 6월 18일부터 1주일간 演劇映畫展을 열었다는 에피소드까지 소개했다. 서항석, 나의 이력서, 앞의 글, 1778~1780면 참조.

#### 4. 맺음말

홍해성은 축지소극장에서 연극적 수업을 마치고, 극예술연구회에서 본격적으로 근대극운동을 시작했다. 그는 축지소극장의 체험을 바탕으로 독자적인 연극론을 제시하며 불모지였던 조선에서 새로운 연극운동을 펼치려고 노력하였다. 지금까지 살펴본 바에 의하면, 홍해성의 연극론은 관중양성론, 번역극도입론, 이상적인 배우론, 회원제의 동지적 단결론 등으로 나누어 볼 수 있다.

첫째, 관중양성론은 축지소극장의 선체험이 매우 크게 작용한 논리였다. 축지소극장이 소수의 지식인들만을 위한 실험실에 지나지 않았다는 비판은 곧 일반 대중의 관심을 전혀 반영하지 못했다는 의미이다. 즉, 대중들의 연극에 대한 열망을 전혀 반영하지 못했던 축지소극장의 방식은 홍해성이 반드시 극복해야 할 대상이었다. 이러한 문제를 타개하기 위해 홍해성은 대중들을 적극적으로 근대극 운동의 동지로서 육성시켜야 한다는 관중양성론을 주장하게 된 것이다. 둘째, 번역극도입론은 연극의 불모지였던 조선에서 가장 효율적으로 근대극 운동을 펼치기 위해서는 번역극을 위주로 공연해야 한다는 논리이다. 축지소극장에서 했던 것처럼 극예술연구회에서도 번역극이란 실험 재료를 이용하여, 실패와 성공의 과정을 거치면서 근대극을 정립할 수 있을 것이라고 생각했다. 하지만, 축지소극장의 방식을 그대로 수용하면서도 소수의 지식인들만을 위한 공연에 머물지 않기를 기대했다는 점에서는 모순적 자세를 취하고 있었다. 셋째, 이상적 배우론은 홍해성 자신의 체험이 바탕이 된 형이상학적 배우론이다. 그에게 있어서 이상적인 배우란 단순히 무대예술가에 머무는 것이 아니라 언제나 사회적 역할과 책임을 의식하는 완성된 존재였다. 즉, 축지소극장에 있을 때부터 배우란 신극운동을 함께 펼쳐나갈 수 있는 가장 최측근의 동지(同志)로 인식하고 있었던 것이다. 넷째, 회원제의

동지적 단결론은 축지소극장에서 몸소 체험했던 끈끈한 인간적인 유대관계가 극단의 운영방법론으로 나타난 것이다. 극예술연구회의 시작은 어쩔 수 없이 소수의 회원으로 출발할 수밖에 없지만, 그 회원들이 한 사람씩 동지로 규합해나가다 보면 언젠가는 모든 대중들을 동지로 규합할 때가 올 것이라는 기대를 하고 있는 것이다. 이처럼 홍해성의 연극론에서 대부분 축지소극장의 생생한 체험이 기본적인 토대를 이루고 있는 것을 쉽게 확인할 수 있다.

그리고, 축지소극장과 극예술연구회에서 동일하게 공연으로 올려진 <검찰관>과 <해전>의 관객평을 통하여 연출가로서의 홍해성의 특징과 위상을 밝혀낼 수 있었다. 홍해성은 축지소극장에서 배우로서 활동한 때 우 독특한 이력 때문에 극예술연구회의 회원들뿐 아니라 당시 연극인들로부터 많은 기대를 한몸에 받았다. 그러나 이렇게 높은 기대에도 불구하고, 그의 연출은 단지 축지소극장의 공연을 그대로 재현하기에 급급했다. 일본의 축지소극장이 갖고 있는 연극적 토대보다 훨씬 열악했던 당시 극예술연구회의 인적, 물적 조건으로는 어쩌면 매우 당연한 결과였다. 그러나 당시 연극계의 홍해성에 대한 높은 기대감은 점점 큰 실망감으로 바뀌어 갔고, 극예술연구회 내에도 홍해성의 위치는 점점 낮아져 갔다. 이러한 와중에 경제적 궁핍을 해결하기 위해 조선연극사의 연출을 잠시 맡게 된 사건이 터지면서 더욱 궁지에 몰리게 된다. 개인적인 생활의 궁핍과 더불어 이러한 여러 가지 불리한 상황이 누적되면서 홍해성은 어쩔 수 없이 극예술연구회를 떠나 새로운 활로를 찾을 수밖에 없었고, 때마침 동양극장이 개관하면서 지도적 연출가로 자리를 옮기게 된 것이다.

이와 같이 홍해성이 대중극단인 동양극장으로 옮기게 된 것은 여러 외부적 상황요인이 강하게 작용했지만, 기본적으로 그가 갖고 있었던 대중에 대한 애착과 기대수준에 부응하지 못한 연출가로서의 한계도 크게 작용했다. 특히, 그가 축지소극장 시절부터 조선으로 귀국하면 민중들의 고통과 이픔을 위로해 줄 수 있는 꿈의 위안소를 만드려는 목표를 갖고 있

있기 때문에 소수의 지식인 중심의 극예술연구회 공연 스타일과는 괴리가 있었던 것이다. 그의 관중에 대한 무한한 애정은 점점 인식의 폭을 넓혀 가서 결국 대중극단으로 자리를 옮길 때도 자기합리화의 논리로 작용했던 것으로 보인다.

### 참고문헌

고해산, 「實驗舞臺 第一回試演 檢察官을 보고(一)」, 『毎日申報』, 1932.5.8.  
 김광섭, 「고-골리의 『檢察官』과 實驗舞臺」, 『朝鮮日報』, 1932.5.13~17.  
 김광섭, 「우리의 演劇과 外國劇의 影響」, 『朝鮮日報』, 1933.7.30.  
 김방옥, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구」, 『한국연극학』 22, 한국연극학회, 2004.  
 김을한, 「演劇雜談(一)」, 『朝鮮日報』, 1926.6.7.  
 김인선, 「『劇研』紛糾의 報를 듣고(一)」, 『朝鮮中央日報』, 1936.7.8.  
 김재석, 「일본의 <축지소극장>이 한국연극에 미친 영향 연구」, 『어문학』 73, 한국어문학회, 2001.  
 나웅, 「實驗舞臺 第一回 試演 初日을 보고(三)」, 『東亞日報』, 1932.5.13.  
 牧童, 「劇藝術研究會公演 <檢察官> 觀劇記」, 『新東亞』, 1932.6.  
 박용철, 「實驗舞臺二回 試演初日을 보고」, 『東亞日報』, 1932.6.30~7.5.  
 서연호, 「연출가 홍해성론」, 『한림 일본학연구』 1, 한림대학교, 1996.  
 서향석, 「나의 이력서」, 『서향석전집』 5, 하산출판사, 1987.  
 신고송, 「劇評 實驗舞臺의 檢察官」, 『朝鮮日報』, 1932.5.10~12.  
 안광희, 「홍해성론」, 『국문학논집』 13, 단국대학 국어국문학과, 1989.  
 유민영, 「海星 洪柱植 研究」, 『한국연극』, 한국연극협회, 1994. 11.  
 유진오, 「제3회 극연공연을 보고」, 『朝鮮日報』, 1933.2.13.  
 유치진, 「最近十年間の 日本의 新劇運動(4)」, 『朝鮮日報』, 1931.11.15.  
 \_\_\_\_\_, 「研劇舍 公演을 보고」, 『東亞日報』, 1933.5.5~9.  
 이상우, 「극예술연구회와 연출가 홍해성」, 『작가연구』 4, 새미, 1997.10.

\_\_\_\_\_, 「홍해성 연극론에 대한 연구」, 한국극예술연구 8, 한국극예술학회, 1998.  
 이현구, 「朝鮮에 있어서의 劇藝術運動의 現段階-『實驗舞臺』 誕生에 際 하야(上)」, 『朝鮮日報』, 1931.11.15.  
 정철, 「한국근대연출사 연구-홍해성, 유치진, 이해랑을 중심으로」, 조선대학 박사논문, 2000.  
 주영하, 「實驗舞臺試演 表現派劇 海戰, 外 偉大한愛人, 獄門」, 『朝鮮日報』, 1932.7.1.  
 玄民, 「劇研公演을 보고(上)」, 『朝鮮日報』, 1933.2.13.  
 홍재범, 「홍해성의 무대예술론 고찰」, 『어문학』 87, 한국어문학회, 2005.  
 홍해성, 「若き漂泊者の夢」, 『築地小劇場』 二卷 一号, 築地小劇場, 1925.  
 \_\_\_\_\_, 「懊惱の舞踏」, 『築地小劇場』 四卷 四号, 築地小劇場, 1927.  
 홍해성·金山山, 「우리 新劇運動의 첫길」, 『조선일보』, 1926.7.25~8.2.  
 \_\_\_\_\_, 「演出者로서 본 고-골리와 檢察官(一)」, 『東亞日報』, 1932.4.28.  
 \_\_\_\_\_, 「舞臺藝術과 俳優」 24, 『東亞日報』, 1931.9.25.  
 \_\_\_\_\_, 「民族과 劇藝術 - 劇藝術運動과 文化的 使命(一)」, 『東亞日報』, 1929.10.15.  
 「『극예술연구회』 창립50주년 기념 좌담회」, 『신동아』, 1981.7.  
 遠藤慎吾, 川崎照代, 「劇評から見た 『築地小劇場』(一)」, 『共立女子大学文学部紀要』 24, 共立女子大学, 1978.  
 遠藤慎吾, 川崎照代, 「劇評から見た 『築地小劇場』(三)」, 『共立女子大学文学部紀要』 26, 共立女子大学, 1980.  
 遠藤慎吾, 川崎照代, 「劇評から見た 『築地小劇場』(四)」, 『共立女子大学文学部紀要』 27, 共立女子大学, 1981.  
 岡栄一郎, 「築地小劇場」, 『新小説』 七月號, 東京:春陽堂, 1924.  
 河竹繁俊, 『日本演劇全史』, 岩波書店, 1959.  
 貝澤哉, 「不在の中心として新劇-小山内薫とスタニスラフスキイの出会い」, 『演劇人』 1号, 演劇人会議, 1998.  
 高田保, 「築地小劇場について」, 『早稲田文学』 八月號, 早稲田文学社, 1924.  
 佐々木孝丸, 「新劇の掃き溜め」, 『文芸戦線』 三月号, 東京:日本近代文学館, 1927.  
 山本安英, 「築地小劇場」, 『近代の演劇』 II, 東京:勉誠社, 1996.  
 秋田雨雀, 「雨空の下の感激-築地小劇場の初演を觀る」, 『築地小劇場』 第一卷 第二号, 築地小劇場, 1924(大正13年).

- 小山内薫 「人形たれ」, 『読売新聞』, 1909.2.28.
- 小山内薫 「『桜の園』の演出者として」, 『小山内薫演劇論全集』 2, 東京:未来社, 1965.
- 小山内薫 「『自由劇場』談」, 『早稲田文学』, 東京:早稲田文学社, 1909(明治42年 4月).
- 小山内薫 「ロシアの年越し」, 『小山内薫演劇論全集』 3, 東京:未来社, 1965.
- 小山内薫 「先づ新しき土地を得よ」, 『近代文学評論大系』9(演劇論), 角川書店, 1972.
- 小山内薫 「築地小劇場と私」, 『小山内薫演劇論全集』 2, 東京:未来社, 1965.
- 昇曙夢 「築地小劇場の『検察官』を觀て」, 『演芸画報』五月号, 東京:三一書房, 1925 (大正十四年).
- 真山青果 「新しき種子を播け」, 『近代文学評論大系』9(演劇論), 角川書店, 1972.
- 神永光規・馬政熙 「韓国新劇運動に与えた築地小劇場の影響-洪海星を中心に」, 『日本大学精神文化研究所紀要』34, 日本大学精神文化研究所, 2003.
- 菅井幸雄 「日本近代演劇論争史6-自由劇場論争」, 『悲劇喜劇』30(11), 早川書房, 1977.
- 菅井幸雄 「日本近代演劇論争史7-翻訳劇論争」, 『悲劇喜劇』30(12), 早川書房, 1977.
- 菅井幸雄 「築地小劇場の演劇」, 『한일연극 심포지엄 일본극단 「츠키지 소극장」의 연극과 오늘의 한일연극을 말한다』, 서울국제공연예술제(극단 산울림), 2005.10.20.
- 西村博子 「『国性爺合戦』-小山内薫から野田秀樹まで」, 『近松の三百年近松研究所十周年記念論文集(近松研究所叢書3)』, 和泉書院, 1999.
- 千田是也 「土方与志の人と芸術」, 『千田是也演劇論集』9, 未来社, 1992.
- 曾田秀彦 「小山内薫と二十世紀演劇」, 勉誠出版, 1999.
- 曾田秀彦 「表現主義の時代-『築地小劇場論争』への道程」, 『文芸研究』43, 明治大学文芸研究会, 1980.
- 大笹吉雄 『日本現代演劇史』(大正・昭和初期篇), 東京:白水社, 1986.
- 大笹吉雄 『日本現代演劇史』(明治 大正篇), 東京:白水社, 1985.
- 中野重治 「『検察官』の上演に関連して」, 『帝大新聞』, 1927.1.31.

## Abstract

### 築地小劇場の体験と洪海星の演劇論の相関性に関する研究

金鉉哲 (Kim, Hyeon-cheol)

本論文の目的は洪海星と築地小劇場の関係を明らかにすることである。洪海星は1926年6月から1929年3月まで築地小劇場で俳優として活躍した人物である。彼は1930年に朝鮮に帰国し、築地小劇場の体験を土台にして独自の演劇論を樹立した。洪海星の代表的な演劇論は、観衆養成論、翻訳劇の導入論、理想的な俳優論、会員制の同志的な団結論で要約することができる。

観衆養成論は、築地小劇場の知識人中心の近代劇運動に対する批判から出た理論である。洪海星は一般の大衆に至るまで観客として積極的に育成しなければならないと主張した。翻訳劇の導入論は、初期の築地小劇場が翻訳劇だけを公演した方式をそのまま収容したものである。理想的な俳優論は、彼自身の築地小劇場体験を土台にして作り出した形而上学的な俳優論である。洪海星は俳優が常に社会的な責任を持っていること意識しなければならないと強調した。会員制の同志的団結論は、築地小劇場で自ら体験した人間的な紐帯関係を積極的に劇壇の運営方法論として利用したものである。劇芸術研究会は、最後にはすべての大衆を同志とし糾合する時が来ると楽観的に期待しながら、少数の会員制が始まったのである。

洪海星は、「検察官」と「海戦」の観劇評を通じて演出家としての洪海星の特徴と地位を明らかにした。彼は、築地小劇場で演技論と演出論を体系的に学習したという独特の経歴ゆえ、朝鮮の演劇人たちから多くの期

待を受けた。しかし、劇芸術研究会が築地小劇場と比べてすべての状況が劣悪だったため、洪海星の演出は演劇人の期待を超えことはできなかった。劇芸術研究会内での洪海星の地位はますます低くなり、大衆劇壇である朝鮮演劇社の作品を演出したという理由でさらに非難を浴びるようになった。このような不利な状況が重なり、洪海星は仕方なく劇芸術研究会を去り、新しい活路を探すしかなかった。この時、ちょうど東洋劇場が開館し、洪海星は指導的な演出家としてそこに席を移すようになったのである。

Key words : 洪海星, 築地小劇場, 劇芸術研究會, 東洋劇場, 海戰, 檢察官

접수일 : 2007년 8월 30일  
심사기간 : 2007년 9월 1일~29일  
게재결정 : 2007년 9월 29일