

토월회의 창립공연 연구*

김재석**

이 모든 것을 통하여, 토월회의 창립공연은 전문성을 확보한 극단의 역량을 충분히 보여준 무대였으며, 식민지조선 근대극 형성기의 중요한 업적으로 평가 받아야 마땅하다.

주제어 : 토월회, 박승희, 유진 필롯, <기갈>, 안톤 체흐, <곰>, <길식>, 버나드 쇼, <그 남자가 그 여자의 남편에게 어떻게 거짓말을 하였는가?>, 근대극

<차례>

1. 서론
2. 창립공연 작품과 공연 상황에 나타난 전문성
3. 창립공연에 나타난 ‘관찰자의 시선’과 ‘공연 가능성에 대한 탐색’
 - 3-1. 서양근대극 형성기의 사실성에 대한 관심
 - 3-2. 식민지조선의 공연 여건에 대한 대응
4. 식민지조선 근대극 형성기에서 토월회 창립공연의 의미 - 결론을 곁하여

<국문초록>

토월회의 창립공연은 1923년 7월 4일부터 5일간 조선극장에서 열렸다. 창립공연의 무대에 오른 네 작품 중에 <길식>(吉植)만 박승희의 창작극이었고 나머지는 번역극이었다. 그것은 유진 필롯(Eugene Pillot)의 <기갈>(Hunger), 안톤 체호프(Anton Chekhov)의 <곰>(the Bear), 버나드 쇼(Bernard Shaw)의 <그 남자가 그녀의 남편에게 었더케 거짓말을 하였느냐>(How He Lied to Her Husband)이다. 그간의 연구에서는 토월회의 창립공연을 실제로 평가하는 경우가 많았다. 그러나 공연과 관련된 자료를 취합하여 살펴보면, 전문성을 갖춘 단체의 창립공연이었으며, 그 결과는 근대극 형성기를 대표하는 성공적 공연으로 평가하는 편이 타당하다는 점을 알게 된다.

식민지조선에 근대극을 정착시키기 위한 시도였던 토월회 창립공연의 배경에는 ‘관찰자의 시선’(observer's eye)과 ‘공연 가능성에 대한 탐색’(the quest of performance possibility)이 자리하고 있다. 즉 ‘서양의 근대극의 형성기’를 연구·조사하면서 식민지조선의 근대극에 필요한 작가를 찾았고, 그들의 작품 중에서 식민지조선의 공연 여건 속에서 효용성이 가장 높은 작품을 선택하였다는 것이다.

이러한 창립공연의 연극사적 의미는 세 가지로 정리될 수가 있다. 첫째는 식민지조선에 근대극이 정착될 수 있는 가능성을 보여주었다는 것이며, 둘째는 일제의 검열 하에 있는 식민지조선 근대극운동이 나아갈 수 있는 임계선(臨界線)을 제시했다는 점이다. 그리고 일본 유학생들로 구성되었음에도 불구하고 토월회가 일본의 신극운동을 맹목적으로 추종하지 않는 주체성을 확보하고 있었음을 확인시켜 준다는 점이 세 번째이다.

1. 서론

한국 근대극의 서막은 1921년 극예술협회 순회연극단에 의해 열렸다. 그들은 조명희의 <김영일의 사>를 위시한 3편의 작품으로 전국을 순회하면서, 신·구파극과 다른 ‘신극’¹⁾이 어떠한 것인지를 관객이 느낄 수 있도록 했다. 비록 단 한 번의 순회공연으로 끝나기는 하였어도, 관객과 신극의 첫 만남을 성사시킨 그들의 활동은 한국 근대극 형성사에 영원히 남을 것이다. 극예술협회를 이어 형성기 한국 근대극에 큰 공적을 남긴 극단이 토월회이다. 1923년 7월 4일부터 8일까지 창립공연을²⁾ 가졌던 토월회는 1932년 2월에 태양극장으로 개편되기 까지 약 10년 동안 활발한 활동을 펼쳤다.³⁾ 극단 활동이 중단된 휴지기도 있지만, 1920년대에 토월회만큼 지속적으로 공연 활동을 펼친 단체를 찾아보기는 어렵다. 특히 1925년에 ‘합자회사 토월회’⁴⁾를 설립하고 전용 공연장으로 광무대를 사용

- 1) 신극은 일본에서 카부키류의 구극이나 신파극과 다른 연극이라는 의미로 사용하였으며, 서양의 근대극 개념을 담보하고 있는 용어이다. 일본의 신극 개념을 수용했던 당대 상황을 고려하여, 이 논문에서는 ‘식민지조선의 근대극운동’과 ‘식민지조선의 신극운동’을 동일한 의미로 사용하였다.
- 2) 연극공연을 하기 전까지 토월회는 도쿄 유학생들의 문화운동 단체의 성격이 강했으므로, 엄밀하게 말하자면 이 날 공연은 단체 결성의 의미가 내포된 ‘창립공연’이라기 보다는 ‘첫 공연’이라 불러야 맞다. 그렇지만 이 글의 목적이 극단 토월회를 살펴보는 데 있기 때문에 ‘창립공연’으로 쓰고자 한다.
- 3) 토월회 활동의 경과에 대해서는 김재석, 『토월회 연극의 근대성과 전근대성』, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011을 참조.
- 4) 『조선일보』, 1925.3.29.

* 이 논문은 2012학년도 경북대학교 학술연구비에 의하여 연구되었음.

** 경북대학교 국어국문학과 교수

하였던 것은 한국 연극사에 길이 기억되어야 할 중요한 업적이다.

토월회에 대하여 김재철은 “반도극계에 일대 이채(異彩)이었고 광명이었”으며, “그때부터 다소 극다운 극을 하게 되었”다고 긍정적인 평가를 내렸다. 그러나 1921년에 극예술협회 순회연극단을 통해 근대극 공연을 시도했던 홍해성과 김우진은 달랐다. 그들은 토월회를 “新派客을 만히 쓸어야 수지가 맞겠다는 한便 눈과 新劇이라는 「하이가라」에 취해서 오는 소수의 劇靑年의 歡心을 살여는 다른便 눈과를 한거번에 마출야다가만”⁵⁾ 단체라고 비판했다. 홍해성과 김우진은 ‘신파관객’과 ‘신극관객’을 모두 대상으로 삼은 토월회의 공연지향점이 잘못이라고 비판하였다. 김재철이 신극공연을 시도한 토월회의 목표 자체에 의미를 부여하였다면, 홍해성과 김우진은 실제 공연된 작품의 수준과 성향을 문제 삼은 것이다.

토월회에 대한 후대의 평가는 대체로 홍해성·김우진의 의견에 따르는 편이다.⁷⁾ 그러나 선행연구들은 토월회의 공연 자료를 제대로 검토하지 않고 내린 평가라는 약점을 가지고 있다. 근대극 형성기에 활동했던 대부분의 극단들이 그렇듯이, 토월회 역시 운영일지나 연습기록 등의 1차 자료가 전혀 남아 있지 않은 상태이다.⁸⁾ 따라서 신문·잡지 등에 게재된 자료들을 교차 점검하여 토월회의 활동 상황을 정확히 재구하여야 함에도 불구하고 그렇게 하지 않았던 것이 문제이다. 토월회의 창립공연에 대한 무관심이 그 좋은 예가 된다.

도쿄 유학생들의 문화단체로 1923년 5월에 결성된 이래,⁹⁾ 토월회는 “오래동안 남의것도만히보고또자기자신으로연구한바도 적지”¹⁰⁾ 않았다. 근대예술에 대한 그들의 축적된 지식과 “연극으로 대중에게 새 사조가 무엇인가 새 지식이란 어떤 것인가”¹¹⁾를 전달하고자 하는 계몽적 의도가 결합되어, 창립공연 작품을 선택하는 기준이 되었을 것으로 추측된다. 토월회는 창립공연을 앞두고 “아모 것도 내세울 것 업는 모국 한삿에 극에 대한 새빛을 차즈라코”¹²⁾ 한다고 밝힌 바 있다. 그 무렵 식민지조선의 극장을 지배하고 있던 신·구파극이 아닌 신극을 공연한다는 토월회의 자부심이 느껴지는 발언이다. 그럼에도 불구하고, 창립공연의 유일한 창작극인 <길식>, 그리고 유진 필롯(Eugene Pillot)의 <기갈>¹³⁾이 어떠한 작품인지 제대로 알려져 있지 않은 형편이다. 그리고 토월회의 창립공연이 “가지가지의 에피소드와 日人 坂上에게서 빌린 준비금 5백 원의 빛을 남긴 채 실패”¹⁴⁾하고 말았다고 평가하면서도, 연구자들이 창립공연의 작품과 공연상황에 대해 깊은 고찰을 한 바가 없다. 창립공연은 그 단체의 지향점을 가장 분명하게 드러내는 작품으로 구성하는 것이 관례이므로, 토월회를 평가하기 위해서는 마땅히 먼저 살폈어야 했다.

이 글에서는 한국 근대극 형성기의 토월회를 재평가하려는 일환으로

5) 김재철, 『조선연극사』, 경성: 학예사, 1939, 176면.

6) 홍해성·김우진, 우리 신극운동의 첫길, 『조선일보』, 1926.7.25. 홍해성과 김우진은 토월회를 구체적으로 거명하지는 않고 있지만, 문맥상으로 누구나 토월회를 알아 보도록 해두었다.

7) 예를 들어, 신극운동의 선구적 역할을 하기는 하였으나 “비속화된 서양근대극”(이두현, 『한국신극사연구』(5권), 서울: 서울대학교출판부, 1981, 126면)을 소개하는데 머물렀다는 평가가 그렇다. 이외의 연극사적 평가에 대해서는 김재철, 앞의 논문, 15면을 참조.

8) 박승희는 그가 가지고 있던 토월회의 자료들이 6·25전쟁 때 집이 전소되면서 모두 사라졌다고 했다. 박승희, 『토월회이야기(1)』, 『사상계』, 1963.5, 331면.

9) 토월회의 결성에 대하여 박승희는 1922년 5월(신극운동7년(5) 토월회의 과거와 현재를 말함, 『조선일보』, 1929.11.3)과 1923년 봄(『토월회이야기(1)』, 331면)이라는 엇갈린 주장을 내어놓았다. 『조선일보』의 회고 중에 “一九二二年은大正十二年으로 그해九月에는日本에大震災災가잇서”(11.5)라고 착각한 부분이 있는 것으로 보아, 1923년 5월이 정확한 날짜라 여겨진다.

10) 박승희, 신극운동7년(5) 토월회의 과거와 현재를 말함, 『조선일보』, 1929.11.5.

11) 박승희, 토월회이야기(1), 334면.

12) 『동아일보』, 1923.6.29.

13) 이 작품의 원작을 확인 하는데 상당한 시간이 걸렸다. 유진 필롯의 전체 작품 연보가 미국에도 없어서 작품을 전수 조사하는 수밖에 없었으나, 전집이 없어 여기저기 흩어져 있는 작품을 일일이 구해보기가 쉽지 않았기 때문이다. 거기에 더하여, 기왕의 연구에서 원작 제목을 *The Famine*(신정옥 외, 『한국에서의 서양 연극』, 서울: 소화, 1999, 506면)으로 잘못 표기해놓았기 때문에 혼란이 발생해 더 지체되었다.

14) 이두현, 앞의 책, 128면.

창립공연에 주목하고자 한다. ‘식민지조선의 근대극 건설’이라는 시대적 요구 속에서 이루어진 토월회 창립공연의 지향점이 무엇이었는지를 파악하는 데 초점을 맞추기로 한다. 식민지조선의 “극에 대한 새빛을 차르라고”하는 토월회의 목표와 다양한 국가의 작품 선택은 어떠한 관계에 있는지, 그리고 이 작품들을 선택하는 데 있어서 적용된 기준은 식민지조선의 근대극 형성사와 관련하여 어떠한 의미를 가지는지를 살펴보려는 것이다.

이를 위하여 2장에서는 창립공연 작품의 내용과 공연상황을 실증적 측면에서 살펴보고자 한다. 공연된 네 편이 어떠한 작품이며, 공연 상황은 어떠한지를 알아야 창립공연의 모습이 재구될 수 있기 때문이다. 그 결과를 바탕으로 하여 3장에서는 토월회 창립공연의 지향점을 밝혀보기로 한다. 식민지조선에 근대극을 정착시키기 위한 시도였던 토월회 창립공연의 배경에는 ‘관찰자의 시선’(observer's eye)과 ‘공연 가능성에 대한 탐색’(the quest of performance possibility)이 자리하고 있다. 다시 말하자면, ‘서양의 근대극의 형성기’를 연구·조사하면서 각국에서 중요한 역할을 한 작가를 찾았고, 그들의 작품 중에서 식민지조선의 부족한 여건 속에서도 공연 효과가 높을 수 있는 작품을 선택하였다는 것이다. 마지막으로 토월회 창립공연이 근대극 형성사에서 어떤 의미를 가지는지를 알아보고자 한다. 창립공연의 성과를 그 이후 토월회의 공연활동까지 연계하여 판단한다는 것은 조심스러운 일이다. 이 글에서 부족한 부분은 지속적으로 토월회의 공연작품에 대한 고찰을 행함으로써 보완해 나가고자 한다.

2. 창립공연 작품과 공연 상황에 나타난 전문성

조선극장에서 이루어진 토월회 창립공연의 작품은 박승희의 <길식>

(吉植), 유진 필롯(Eugene Pillot)의 <기갈>(Hunger), 안톤 체호프(Anton Chekhov)의 <곰>(the Bear), 버나드 쇼(Bernard Shaw)의 <그 남자가 그녀자의 남편에게 었더케 거짓말을 하였느냐>(How He Lied to Her Husband)¹⁵⁾ 등 네 편이었다. <길식>은 박승희의 창작극이고, <곰>은 러시아, <그 남자가>는 영국(아일랜드), <기갈>은 미국의 작품이다. <곰>과 <그 남자가>는 그 무렵 일본에서 번역되거나 공연된 작품이지만, <기갈>은 그렇지 않아 토월회가 직접 원본을 번역하였을 가능성이 높아 보인다.¹⁶⁾

관련된 여러 자료를 취합해보면, 창립공연에서 <기갈>이 가장 먼저 공연되었다. 1918년 5월 미국에서 초연한 <기갈>을 신속하게 번역 공연한 것에서,¹⁷⁾ 토월회가 미국의 근대극 동향에도 관심이 많았다는 점을 알 수 있다. <기갈>에는 네 명의 인물이 등장한다. 이들은 거지(The Beggar), 시인(The Poet), 소녀(The Girl), 남자(The Man), 욕망이 충족된 자(The Satisfied One)이다. 개인별 이름이 없는 것은 그들의 인물 특성이 개인이 아니라 집단적 속성을 대변하고 있기 때문이다. 극 장소는 추상화 된 어떤 곳이어서 특정 지역의 문제를 넘어서 있다. 무대에는 높이를 알 수 없는 큰 탑이 있는데, 그 탑에는 금색 장식 띠를 두른 문이 달려 있다.

무대에 제일 먼저 등장하는 인물은 거지이다. 그는 탑 안에 빵이 있을 것이라 생각하고 문을 열고 들어가려고 하나, 그 문은 전혀 열리지 않는다. 이때 등장한 시인은 자신은 빵이 아니라 사랑을 얻기 위해 탑 안으로 들어가겠다고 한다. 이어서 등장한 남자는 더욱 더 큰 명성을 얻기 위

15) 앞으로는 <그 남자가>로 줄여 표기하기로 한다. 박승희는 회고(토월회이야기(1)), 335면에서 연학년이 <곰>을, 김기진이 <기갈>, 박승희가 <그 여자>를 추천했다고 했다.

16) 일본의 코코로자(心座)가 1927년 9월 28일과 29일에 新橋演舞場에서 공연한 <기갈>은 유진 오닐(Eugene O'Neill)의 단막극 *Thirst*(1913)를 번역한 것이다.

17) <기갈>은 1918년 5월 15일과 16일에 보스턴(Boston)에서 초연되었다. 작가인 유진 필롯이 ‘욕망이 충족된 자’(The Satisfied One)의 역을 맡아 배우로 출연하였다. Eugene Pillot, *Hunger*, selected, with biographical notes by Margaret Gardner Mayorga, M.A., *Representative One-act Plays by American Authors*, Boston : Little, Brown, and Company, 1919, p. 159.

해, 그 뒤를 이은 여자는 아름다운 옷을 더 많이 얻기 위해 탑 안으로 들어가려고 애를 쓴다. 그들의 힘만으로 탑 안으로 들어가는 문을 열 수 없다는 사실을 깨닫고, 네 명은 그 안에 들어가 본 경험이 있는 욕망이 충족된 자가 나타나기를 기다린다. 드디어 나타난 그에게 네 사람은 문을 여는 방법을 간절히 물어보지만, 욕망이 충족된 자는 가르쳐주지 않으려 한다. 탑에 들어가도 결코 만족을 얻을 수 없었기 때문에 탑 안으로 들어가려 애쓰지 않는 것이 스스로를 구원하는 길이라 말한다. 그러나 네 사람은 계속하여 탑 안으로 들어갈 방법을 찾아 헤매는데, 그때 탑문이 조금 열리면서 금빛 광선이 쏟아져 나온다. 네 명은 탑 속으로 달려 들어가고, 안으로부터 “드디어 만족이”라며 기뻐 떠드는 소리가 들린다. 그 소리를 들은 욕망이 충족된 자는 “만족? 아! 바보들! 어리석은 바보들!”¹⁸⁾이라 비웃는다.

유진 필롯은 인간의 욕망은 결코 채워지지 않는 것이므로 욕망을 다스리는 지혜가 필요하다는 주장을 펼쳤다. 박승희는 “행복을 구한다고 얻어지는 게 아니고 너희들의 행복은 너의 각각 마음속에 있느니라 하는 공상적인 내용의 연극”¹⁹⁾이라 했다. 창립공연에 온 관객들은 <기갈>의 “무대장치의 새로움과 신기한 연극에 얼이 빠”졌으며, “신과 연극만 보던 눈이 판 세계를 발견”²⁰⁾하였다고 그는 밝혔다. 박승희는 출연진을 “청년역이 김기진, 소녀역의 이정수, 노인역의 박승희”라고만 밝혀 마치 세 명의 배우만으로 공연한 것 같은 오해를 불러 일으켰다. 연기자가 부족했던 토월회의 형편에 맞추어 원작을 줄여 공연했을 가능성을 생각하게 하는 것이다. 그러나 『동아일보』에는 네 명의 배우가 연기하고 있는 공연사진이 실려 있다. 사진의 설명에 “당야에 가장신비한 늑김을줄 기갈(飢渴)의 마조막무대면”²¹⁾이라 되어 있어, 열린 문 안으로 사람들이 몰려 들어가는

장면을 찍은 것임을 알 수가 있다. 이때 거지는 이미 탑 안에 들어가 있는 상태이기 때문에, 도합 다섯 명의 배우가 출연하여 원작 그대로 공연한 것이 분명하다 하겠다.

이어진 작품은 단막 소극(笑劇) <곰>이었다. <곰>은 1888년에 모스크바에서 초연되었으며, “희곡이나 공연 모두에서 극작가 체호프에게 성공을 안겨준 첫 번째 작품”²²⁾이라는 의미가 있다. 관객들이 부담 없이 관람할만한 재미있는 작품으로, 이미 일본에서도 공연된 바가 있다.²³⁾ 등장인물은 전체 세 명이다. 남편을 여윈 여지주 포보바(popova)와 그 집의 하인 루카(luka), 그리고 채권자 스미르노프(smirnov)이다. 아주 정숙하게 남편을 추모하며 지내고 있다고 알려진 젊고 예쁜 미망인 포보바에게 난데없는 손님인 스미르노프가 찾아온다. 죽은 남편이 진 빚 1200루블을 받으러 스미르노프가 찾아온 것이다. 그는 “여자 때문에 결투에서 세 번 총질을 했고, 열두 명의 여자를 버렸으며, 아홉 명의 여자에게 버림을 받”²⁴⁾은 화려한 여성 편력의 소유자이다. 그러한 그가 빚 때문에 언쟁을 벌이던 포보바에게 반해 버렸다. 그녀에게서 “까다롭지도 않고, 우유부단하지도 않은 불, 화약, 불꽃”²⁵⁾같은 면을 발견하였기 때문이다. 사랑하는 마음을 억누를 수 없었던 스미르노프는 그녀에게 고백하였고, 버티던 포보바 역시 그 마음을 피할 수가 없어, 결국에는 사랑이 맺어진다.

<곰>은 아기자기한 대화술이 빛나는 작품이다. 예쁜 미망인에게 젊고 야성적 남자가 찾아오는 설정에서 관객은 이미 결말을 짐작할 수가 있다. 그렇기 때문에 체호프 특유의 익살스럽고 재치 있는 대사가 없었더라면 정말 무미건조한 작품이 되어버렸을 것이다. 극이 시작되고, 포보바는 남편의 사진을 마주하고 자신이 평생 정조를 지키며 고독하게 살아갈 것이

21) 『동아일보』, 1923.7.5.

22) 안톤 체호프, 김규중 옮김, 『체호프 희곡 전집』, 서울 : 시공사, 2010, 742면.

23) 시마무라 호게츠의 『케이쥬츠자 (芸術座)에서 1914년에 <곰>을 공연하였다.

24) 안톤 체호프, <곰>, 위의 책, 80면.

25) 안톤 체호프, <곰>, 위의 책, 86면.

18) Eugene Pillot, *Hunger*, p.1 74.

19) 박승희, 토월회이야기(1), 339면.

20) 박승희, 토월회이야기(1), 339면.

라는 다짐을 한다. 죽을 때까지 상복을 벗지 않겠다며 슬픔이 가득 찬 어투로 말하던 그녀가 갑자기 “그런데 당신은…… 당신은 부끄럽지도 않니, 이 똥보 녀석아? 날 배신하고 그럴 듯하게 꾸며대고, 몇 주일 씩이나 날 혼자 내팽개치고…….”²⁶⁾라며 반전을 만들어 낸 장면은 <곰>의 압권이다. 토월회 역시 이러한 특성에 주목하였을 것이고, 창립공연에서도 대사의 재미가 잘 부각되었다. 박승희는 “과부 이정수와 청년 연학년이 익살맞은 대사를 주고받자 손님은 깔깔대고 웃었”²⁷⁾다고 회고 했다. 첫 번째 작품인 <기갈>이 다소 무거운 주제를 가지고 있었기 때문에 의도적으로 소극을 연이어 배치하여 관객의 흥미를 잡아두려는 시도로 보인다.

세 번째 작품은 유일한 창작극 <길식>이었다. 너무나 아쉽게도 <길식>의 대본이 전해지지 않아 작품 내용을 정확하게 파악할 수가 없다. 지금 현재 <길식>의 내용을 짐작할 수 있는 가장 정확한 기록은 작가인 박승희가 남긴 것이다.

무대는 우리가 살고 있는 집과 같은 우리나라 식이다. 안방 마루 건너 방 부엌이 있고 부엌문 위에 선반이 있는데 그 위에 시루와 향아리가 놓였고, 장독대가 즐비한 모양에 감탄하였다. 길식역 김기진이 나와 옛 습관과 구 도덕을 향하여 식칼을 들고 그의 혈족에게 반항하는 라스트에 손님은 우선 박수를 보냈다. 손님 역시 옛 습관과 구 도덕에 억압과 절제를 받은 사람이었다. 손님의 괴로움과 무대의 길식의 고민은 한가지였던 것이다. 손님은 무대 장치의 황홀과 연극의 놀라운 대사에 깜짝 놀라 아무말도 못하였다. 과거 신파연극에서 볼 수 없던 장면과 굳센 의지의 세계를 보았고 또 대사의 정확하고 분명한 호흡은 손님과 같았던 것이다.²⁸⁾

“소아마비를 앓는 부잣집 아들”²⁹⁾을 억압하는 옛 습관과 구 도덕이 무

26) 안톤 체호프, <곰>, 위의 책, 71면.

27) 박승희, 토월회이야기(1), 340면.

28) 박승희, 토월회이야기(1), 340면.

엇인지 분명하게 설명하지 않아 사건과 갈등의 내용을 정확히 알 수가 없다. 극의 분위기로 보아 조명희의 <김영일의 사> 보다는 최승만의 <황혼>에 가까운 작품으로 추측된다. “옛 습관과 구 도덕을 향하여 식칼을 들고 그의 혈족에게 반항”하는 모습에서 원하지 않았던 조혼과 사랑 사이에서 고민하는 지식인의 모습이 느껴지기 때문이다. 이 작품은 토월회 공연을 위하여 갑자기 창작된 것이 아니라, 박승희가 오랜 기간 동안 다듬어 오고 있던 것이었다. 그는 토월회 동인 합평회에서 이 작품을 발표한 적이 있는데, 당시 동인들의 반응은 그리 좋지 않았다고 했다. 박승희는 그 이유를 “너무나 현실적이어서 시와는 달라 여기 모인 시인들의 관심을 끌기에는 너무도 거리가 멀었”³⁰⁾던 것 같다고 했다. 그 이후 계속 다듬어 보완한 작품을 창립공연에서 선보인 것이므로, ‘옛 습관과 구 도덕의 억압에 대한 저항’이라는 작품의 주제 인식을 토월회 구성원 모두가 공유한 것으로 보아도 무방하겠다.

마지막 작품은 단막 희극 <그 남자가>이다. 식민지조선의 현실을 소재로 삼았기 때문에 다소 심각성을 안고 있는 <길식>에 이어 유쾌한 희극을 공연한 것은 밝은 분위기에서 전체 공연을 마무리하고자 했던 의도 때문이겠다. <그 남자가>는 버나드 쇼가 1905년에 발표한 작품으로, 앞서 발표했던 캔디다(Candida)와 비슷한 설정을 가지고 있다.³¹⁾ 극인물은 남자 헨리 앞존(Henry Apjohn), 여자 오로라 봄파스(Aurora Bompas), 그 여자의 남편 테디(Taddy)이다. 토월회 공연에서는 박승희가 헨리를, 신파극을 했던 여배우 이월화가 오로라를 맡아 연기했다.

헨리는 “아주 잘생긴 청년이며, 꿈속인 것처럼, 마치 공기 중을 걸어 다니는 것 같은”³²⁾ 인물이다. 그가 사랑에 빠진 오로라는 “37세의 전형적

29) 김을한·김팔봉·이서구, 앞의 글, 227면.

30) 박승희, 토월회이야기(1), 334면.

31) 쇼는 <그 남자가>의 이야기 속에 자신의 작품 <캔디다>를 직접 언급하는 재치를 발휘하기도 했다.

32) Bernard Shaw, *How He Lied to Her Husband*, Morris Sweetkind ed., *Ten Great One Act Plays*, N.Y.,

인 사우스 켄싱턴(South Kensington)의 여성³³⁾이다. 오로라는 헨리가 준 사랑의 고백을 담은 시를 잃어버려 크게 걱정하고 있다. 시를 훔쳐간 사촌 지오지나(Georgina)가 남편에게 그것을 보여준다면, 두 사람의 애정 행각이 들끓을 날 것이기 때문이다. 헨리는 오로라에게 사실대로 모든 것을 밝히고 같이 떠나자고 제안하지만 그녀는 거절한다. 그녀가 진정으로 헨리를 사랑한 것이 아니기 때문인데, 다른 여성 오로라를 위해 그 시를 쓴 것이라고 남편에게 변명 해달라고 요구한다. 그녀에게 실망한 헨리가 남편 테디에게 새벽의 여신 오로라를 위해 그 시를 썼다고 거짓말을 하자, 예상과 달리 그는 크게 화를 낸다. 런던의 많은 남성들이 자신의 부인을 흠모하는 것을 자랑으로 여겨온 그의 자부심에 상처를 주었기 때문이다. 어이없는 상황에 덩달아 화가 난 헨리는 “나는 그 시를, 그 모든 단어들 을 다른 사람이 아닌 당신 부인을 위해 썼”고 “그녀가 세상에서 제일 아름다운 부인이라고 생각³⁴⁾했기 때문이었다고 외친다. 헨리의 폭로를 듣고 기분이 좋아진 그녀의 남편은 그 시들을 모아서 멋진 장정의 책으로 묶어서 자랑거리로 삼으려한다. 테디가 시집의 제목을 무엇으로 삼을까 하고 묻자, 헨리는 “나는 그가 어떻게 그녀의 남편에게 거짓말을 하였는 가라고 부르고 싶다³⁵⁾”고 말 할 때 막이 내린다.

문학 속의 세계와 현실 세계를 아직 잘 분간하지 못하는 낭만적 문학 청년의 씩씩한 경험담이지만, 속물적 부르조아의 허위의식에 독설을 퍼붓던 버나드 쇼 특유의 비판 의식이 느껴지는 작품이다. 오로라와 테디를 런던에서도 부촌에 속하는 사우스 켄싱턴에 거주하는 인물로 설정한 것에서도 버나드 쇼의 그러한 의도를 읽을 수 있다. 헨리가 사랑을 위해 기꺼이 불명예를 감수하려는 용기를 내었을 때, 그녀의 사랑이 거짓이었

Bantam Books, Inc., 1968, p. 44.

33) Bernard Shaw, *How He Lied to Her Husband*, p. 45.

34) Bernard Shaw, *How He Lied to Her Husband*, p. 60.

35) Bernard Shaw, *How He Lied to Her Husband*, p. 61.

음을 알게 되는 설정과 사건 전개 과정에서 쏟아지는 재미있는 대사들이 극의 흥미를 복돋운다.

<그 남자가>의 첫 날 공연에서는 공연이 중단되는 사태가 발생했다. 헨리역의 박승희가 연기를 포기하고 무대 밖으로 나가버린 것이다. 박승희는 관객들이 “재미있고 열렬한 대사에 정신없고 아슬아슬한 판³⁶⁾에 이월화가 대사를 잊어버리고 멋대로 연기해 자신이 도저히 참을 수 없어서 그렇게 했다고 했다. 그와 달리 김기진은 “主役 朴勝喜가 上氣가 되어서 臺詞를 잊어³⁷⁾버렸다고 밝혔다. 이월화가 신파극의 연기 관습대로 대사를 자기 식으로 바꾸는 경우가 많아지자, 배우 경험이 없었던 박승희가 당황하여 대사를 잊어버린 것으로 보인다. 첫 날 공연이 완전히 중단되었다고 한 박승희와 달리 이서구는 자신이 무대에 나가서 사과를 하고, 관객들의 항의를 수습한 후 공연을 계속했다고 밝혔다.³⁸⁾ 같은 좌담회에 참석해 있던 김기진과 김을한이 반박하지 않은 것으로 보아 첫째 날도 <그 남자가>의 공연이 재개되어 마무리 되었을 가능성이 크다. 어쨌든 박승희와 이월화는 그 날 밤에도 연습을 계속하여 다음 날부터는 별다른 무리 없이 공연이 계속되었다.

이상에서 살펴 본 네 편의 작품은 식민지조선 근대극의 마중물 역할을 하기에 그리 부족함이 없다. 다음 장에서 상세하게 다루겠지만, 어느 한

36) 박승희, 토월회이야기(1), 340면.

37) 김기진, 「나의 ‘토월회’ 시대」, 『신천지』, 1954.2, 170면. 박승희는 토월회의 제 2회 공연에서 <오로라>로 제목을 바꾸어 다시 공연하였다.

38) 박승희는 버나드 쇼의 작품에 대한 모독이라는 생각에서 자신이 막을 내리라고 선언하였으며, 직접 무대에 나가 사과를 하였다고 밝혔다. 그러나 이 부분에 대해서는 정확상 김기진의 회고담이 더 정확한 것으로 판단된다. 이서구는 “공연을 하다가 틀려서 막을 내리면 또 그것을 수습해서 막을 올리는 것이 바로 우리 土月會의 정신 이”(김을한·김팔봉·이서구, 「대담 극단토월회시절」, 『세대』, 1971.5, 232면)라 말하여 관객의 불만을 수습하고, 다시 막을 올려 나머지 공연을 마쳤다고 했다. 박승희가 신극운동7년(7) 토월회의 과거와 현재를 말함(『조선일보』, 1929.11.7)에서 공연 중단 사태에 대해서는 언급하지 않고 출연진 모두의 연기가 부족하였다고만 하는 것으로 보아, 공연이 재개되었을 가능성이 크다.

나라의 작품에 치우치지 않고 근대극에서 큰 변화를 이루어 낸 영국, 러시아, 미국 세 나라의 대표적 작가를 선정하고, 그들의 극작 특징이 잘 드러나 있는 작품을 선정하기란 쉬운 일이 아니다. 이것은 연극을 통한 계몽이라는 목적에 충실하려 했던 극예술협회와 달리 토월회는 식민지 조선의 근대극 수립이라는 목적을 분명히 인식하고 있었기 때문에 이루어진 것이다. 서양 각국의 근대극을 살펴보고 공연작품을 스스로 선택하려 한 것은, 일본에 일방적으로 경도되어 있었던 식민지조선의 신파극당 당자들과 확연히 다른 근대극 인식을 토월회가 가지고 있었다는 점을 확인 시켜주고 있다.

그들 스스로가 “동경류학생 중에 연극과 문학을 전공으로 하는 학생의 조직인 토월회”³⁹⁾라 자부할 만큼 전문적 극단으로서의 인식을 가지고 창립공연을 준비한 것은 체계적으로 전개된 연습 과정을 통해서도 엿볼 수 있다.

이 때 비로소 연습이 시작이 됐고 그 기간은 5월 말부터 6월 한 달, 7월 초까지 했으니까 한 달이 좀 넘는 기간이었나 보야. 주로 각본 읽는 것만 여관 사무실에서 했고 나중에 실제 무대에 나가고 들어가고 하는 무대 연습은 일주일 이상, 한 열흘 정도 했을 거야. 이것은 어떻게 했는고 하니 조선극장에 영화 상영이 다 끝난 다음에 밤 열한시가 지나서 회원들이 가서 빈 무대위에서 연습을 했지.⁴⁰⁾

토월회처럼 작품을 분석하고, 동선을 결정하고, 무대에서 실행해보는 연습 방식은 그 당시로서는 낯선 모습이었다. 이른바 ‘쿠치다테’(口立て)에 익숙한 신파극당당자들은 이러한 방식으로 연습하지 않았다. 박승희

39) 『조선일보』, 1923.6.13.

40) 김을한·김팔봉·이서구, 앞의 글, 229면. 김기진의 회고이며, 이때만 토월회에서 여성 배우 세 명을 모두 구한 때이다.

가 이월화를 처음 만났을 때 대본이란 것을 이해하지 못하였고, “이런 것 아니라도 이야기만 들어도 할터인데”⁴¹⁾라고 말 했던 것도 공연 연습에 대한 인식에 확연한 차이가 있었기 때문이다. 토월회는 선택한 대본을 원작에 충실하게 공연함으로써 서양 근대극의 실제 모습을 식민지조선의 관객에게 제대로 보여주려고 한 것이다.

전문 연극단체로서 의식이 강하였기 때문에 연습 결과가 미비하다고 판단되자 공연날짜를 연기할 수 있었으리라 생각한다. 당초 계획은 “륙월 하순에 시내 수은동단성사”⁴²⁾에서 공연하려는 것이었으나, 공연 직전에 “예당을 변경하여야오는 이십구일부터 시내인사동조선극장(朝鮮劇場)에서 닷새동안을 흥행”⁴³⁾하는 것으로 바뀌었다. 그러나 공연 당일에 광고를 통하여, “여배우에 대한 문제가돌발하와 저희는 도저히 저희의양심을 거사 리지못하겠슴으로”⁴⁴⁾ 7월 4일로 연기한다고 밝혔다. 준비부족으로 인하여 창립공연을 미루겠다는 사실을 밝히기는 쉽지 않은 노릇이다. 그들이 해야 할 공연이 어느 정도에 이르러야 하는지 분명한 목표를 가지고 있었기에 가능했을 것이다. 창립공연이 실패로 끝날 시 그들이 받을 수 있는 충격을 염려하고 있었다는 점에서 토월회가 지닌 전문공연 단체로서의 자질을 다시 확인할 수가 있다.

토월회의 창립공연이 근대극을 하고자 했던 비전문적 학생극단의 활동과 확연히 다르다는 점은 관객에 대한 배려에서도 느낄 수가 있다. 단막극 네 편으로 창립공연을 기획한 것은 7시 정도에 공연을 시작하여 여러 편의 작품으로, 서너 시간 정도 공연하는 방식이 일반화 되어 있던 신·구파극의 관습을 무시할 수는 없었기 때문이다. 토월회는 네 편의

41) 박승희, 토월회 이야기(1), 337면.

42) 『동아일보』, 1923.6.23.

43) 『동아일보』, 1923.6.28.

44) 『동아일보』, 1923.6.29. <그 남자가>를 연습 중이던 이월화가 갑자기 출연할 수 없다는 통보를 해와, 김기진과 안석주가 집으로 찾아가 역지로 달려와 다시 출연하게 한 사건을 가리키는 것으로 보인다.

작품을 공연하면서, <기갈> → <곰> → <길식> → <그 남자가>의 순서로 진행하였다. 다소 심각한 작품과 희극적 작품을 번갈아 배치한 공연 순서는 관객의 긴장과 이완을 효과적으로 관리하려 했던 토월회의 세심함을 느끼게 한다. 신·구파극에 익숙한 식민지조선의 관객들이 느끼게 될 근대극에 대한 낯섬을 해소하기 위하여 작품 선택에서부터 공연 순서에 이르기까지 많은 고민이 있었던 것이다. 공연날짜를 두 번씩이나 연기하면서 공연에 대한 ‘양심’을 지키려 노력했다는 토월회의 주장이 허언은 아니었다.

3. 창립공연에 나타난 ‘관찰자의 시선’과 ‘공연 가능성에 대한 탐색’

3-1. 서양근대극 형성기의 사실성에 대한 관심

토월회가 창립공연을 했던 1923년 무렵 서양의 근대극은 이미 정착의 단계에 들어선 시기였다. 그 무렵 유럽의 각국에서는 사실주의와 자연주의, 상징주의, 표현주의 등 다양한 성향의 근대극 작품이 속속 공연되고 있었다. 주지하다시피 서양의 근대극은 입센으로부터 출발되었다.⁴⁵⁾ 그의 작품들은 <사회의 기둥>(The Pillars of Society, 1877)에서부터 낭만주의극과 확연한 차이를 가지고 있었다. 입센이 추구한 근대극은 당대 사회의 전근대성을 비판하는 작가의식과 극 형상화에 있어서 사실성의 강화로 요약될 수 있을 것이다. 입센의 극에 나타난 사실적 경향은 사실주의극의 원천으로 작용하였다. 특히 에밀 졸라(Émile Zola)의 <테레즈 라

캥>(Tréèse Raquin, 1873)과 결합되면서 자연주의극의 바탕이 되기도 했는데, 하우스프트만(Hauptmann)의 <직조공들>(The Weavers, 1892)이 그러한 경향을 대표한다. <들오리>(Wild Duck, 1884)에 나타난 상징주의적 경향은 메테르링크(Maurice Maeterlinck)의 <펠레아스와 멜리상드>(Pelléas and Mélisande, 1892)를 거쳐 상징주의로 나아갔다. 라인하르트 요하네스 쏘르쥬(Reinhardt Johannes Sorges)의 <거지>(The Beggar, 1912)는 독일 표현주의의 서막을 열었다.

그럼에도 불구하고 토월회는 동시대가 아니라 더 앞선 시기, 즉 근대극 형성기의 서양극에 관심을 보였다. 즉 근대극 형성기에 그 나라에서 큰 업적을 남긴 인물에 관심을 보이고 선택한 것이다. 버나드 쇼와 안톤 체홉은 영국과 러시아의 형성기 근대극을 대표하는 작가이며, 유진 윌슨은 미국의 초창기 근대극운동을 이끌었던 47 워크숍(47 workshop)의 일원이었다. 창립공연의 무대에 오른 작가들의 특징에서 토월회가 지녔던 ‘관찰자의 시선’이 확인된다. 식민지조선에서 추진하려는 근대극운동에 유용성이 높은 작가를 찾기 위하여 의식적으로 형성기 서양 근대극의 흐름을 조사하고 연구하였다는 것이다. 신·구파극이 지배하고 있는 식민지조선의 극계를 바꾸어 놓기 위하여서는 새로운 흐름을 만들어낸 서양 연극계의 경험이 직접적인 도움이 된다고 생각했기 때문이었다.

영국은 연극의 전통적 강국이지만, 19세기 후반에는 셰익스피어의 잔재(rags and tatters)와 스크리브(Scribe)류의 ‘잘 짜인 극’(well-made)이 지배하고 있었다. 그러한 영국의 연극계에 입센의 근대극을 정착시키는데 큰 기여를 한 작가가 바로 버나드 쇼이다.⁴⁶⁾ “지난 100년간 영국의 극 흐름을 끌어간 단 한 사람을 택하라면, 그는 바로 쇼”⁴⁷⁾라는 평가를 얻을 만큼 큰 공적을 남겼다. 그는 1884년부터 영국 사회주의자의 모임인 페비언 협회(The Fabian Society)에 가입하여 당대 사회의 전근대성을 개혁하기 위한 활동을 펴고 있었다. 페비언 사회주의자의 관점에서 셰익스피어를 보았을

45) Oscar G. Brockett, *The Theatre : An Introduction*(fourth edition), N.Y., Holt, Rinehart and winston, 1979, p. 335.

46) Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*, N.Y. : Harcourt, Brace & World Inc., 1967, p. 109.

47) Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge University Press, 1992, p. 14.

때, 그가 위대한 작가인 것은 분명하지만 “사상이 없고, 철학적이기 못하며, 심리적 리얼리즘(psychological realism)의 대가이지 못한”⁴⁸⁾ 한계를 가지고 있었다. 그러한 문제를 극복할 새로운 연극의 길을 찾던 버나드 쇼는 입센을 발견하였다. 입센에 대한 버나드 쇼의 견해는 『입센주의의 진수』(*The Quintessence of Ibsenism*, 1891)에 잘 나타나 있다. 버나드 쇼는 입센을 현실주의자로 파악하고, “이상주의자들이 회피하는 진실을 대면하기에 충분히 강한 사람”⁴⁹⁾이라고 했다. 입센의 정신을 수용한 버나드 쇼는 사회극(social drama)을 발전 시켜 영국의 근대극을 혁신 시켰다. 그의 <워렌부인의 직업>(*Mrs. Warren's Profession*, 1893)은 입센의 영향을 창조적으로 수용한 중요한 작품이다.

유럽의 근대극운동에 비해 많이 뒤져 있었던 나라가 러시아이다. 황제의 권력이 강하고, 유럽의 중심으로부터 떨어져 있는 지역의 특성상 “졸라의 저작들은 1870년대에 가서야 번역되고 논의가 되기 시작하였지만, 그의 작품은 소개되지 않았으며, 입센의 영향도 늦게 받았다.”⁵⁰⁾ 톨스토이(Tolstoy)의 <어둠의 힘>(*The Power of Darkness*, 1886)이 출간되었으나, 러시아에서는 공연이 금지되었다. 그러한 상황 속에서도 안톤 체홉은 “예술가의 임무는 문제들을 해결하는 것이 아니라 그런 문제들을 명백하게 진술하는 것”이며, 관객이라는 “배심원들 앞에 증거를 제시하고 그들로 하여금 판결을 내리도록”⁵¹⁾하여야 한다고 했다. 그러한 그의 입장이 반영된 안톤 체홉 작품은 “기존의 연극과는 확연하게 구별되는 ‘새로운 연극’으로서의 다양한 형식 및 기법들을 탄생 시켰다.”⁵²⁾ 그의 대표작인 <갈매기>(*The*

48) Eric Bentley, *Bernard Shaw A Reconsideration*, N.Y. : The Norton Library, 1976, p. 98.

49) Bernard Shaw, *The quintessence of Ibsenism, Major Critical Essays*, London: Constable and Company Limited, 1947, p. 26.

50) Robert Leach and Victor Borovsky edit, *A History of Russian Theatre*, Cambridge : Cambridge university press, 1999, p. 148.

51) 마빈 칼슨, 김익두 외 옮김, 『연극의 이론』, 한국문화사, 2004, 305면.

52) 안숙현, 『한국연극과 안톤 체홉』, 태학사, 2003, 14면.

Sea gull, 1896),⁵³⁾ <세 자매>(*Three Sisters*, 1900), <벚나무 동산>(*The Cherry Orchard*, 1903)은 러시아 근대극을 대표할 뿐만 아니라, “근대의 사실주의 연극은 입센과 체홉의 공동 영향에서 유래된 것으로 간주”⁵⁴⁾될 만큼 세계적으로도 높은 평가를 받고 있다.

미국의 근대극운동은 러시아에 비해서도 더 늦었다. 1909년부터 시작된 하버드(Harvard) 대학 베이커(George Pierce Baker)교수의 극작술(*The Technique of the Drama*) 강좌에서 미국의 근대극운동은 촉발되었다. 1912년부터 시작된 47 워크숍에는 유진 오닐(Eugene O'Neill)을 위시하여 새로운 연극을 지향하는 젊은 연극인들이 다수 등록을 하였고, 베이커 교수는 유럽 연극의 실험적 경향에 대해 많은 정보를 그들에게 전해 주었다. 더블린의 아비극장(Abbey Theatre)을 참고한 47 워크숍은 “젊은 작가와 연출가를 위해 없어서는 안 될 실험실”⁵⁵⁾이 되고자 했다. 47 워크숍에서는 작품에 대한 토론의 시간과 직접 실연해볼 수 있는 기회를 제공하였다. 이를 계기로 하여 소극장운동이 미국에서도 확산되기 시작하였으며, 1915년 유진 오닐 등이 프로빈스타운(Provincetown)에 소극장을 열었다. 1916년 여름에 프로빈스타운에서 공연된 오닐의 <카디프를 향하여 동쪽으로>(*Bound East for Cardiff*)를 계기로 미국의 근대극이 시작되었다는 평가를 받고 있다.⁵⁶⁾ 토월회가 선택한 유진 필롯⁵⁷⁾ 역시 47 워크숍 출신이다. 그

53) 1898년에 콘스탄틴 스타니슬라브스키(Constantin Stanislavsky)가 중심이 되어 창립된 모스크바 예술극장(Moscow Art Theatre)이 그해 12월에 <갈매기>를 성공적으로 공연함으로써 러시아 근대극의 수준은 한 단계 더 도약하였다.

54) Oscar G. Brockett, 앞의 책, p. 345.

55) George P. Baker edit, *Plays of the 47 Workshop*, N.Y. : Brentanos, 1918, xviii. 이 선집에 유진 필롯의 대표작으로 꼽히는 <두 명의 사기꾼과 숙녀>(*Two Crooks and a Lady*, 1918)가 실려 있다.

56) C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Vol. one, Cambridge : Cambridge University Press, 1982, p. 12.

57) 유진 필롯은 1886년에 텍사스주 휴스턴(Houston)에서 태어났다. 텍사스대학(University of Texas)을 졸업한 이후 연극과 예술 공부를 위하여 미국 동부로 이사를 했다. 하버드 대학의 베이커 교수 극작교실에서 공부를 하였으며, 그의 단막극은 소극장이나 아마츄어 연극단체에서 많이 공연하였다. *Two Crooks and a Lady*(1918), *My Lady Dreams, Hunger*,

는 뛰어난 극작술로 단막극에서 두각을 드러내었는데, 47 워크숍에서 간행하는 작품집에 자주 이름을 올렸다. <두 명의 사기꾼과 숙녀>(Two Crooks and a Lady, 1918)을 비롯하여 극적 긴장감이 잘 유지된 작품을 많이 남겼다.⁵⁸⁾

관찰자의 시선에 버나드 쇼와 안톤 체홉, 유진 필롯이 포착된 것은 ‘잡짜인 극’에서 사실주의극(자연주의극)으로 옮겨가는 경향, 즉 사실성의 강화라는 근대극의 초기적 경향을 식민지조선에서 재현하고 싶었던 그들의 의도 때문이다. 물론 그 작가들도 입센과 마찬가지로 사실적 성향과 상징적 성향이 혼재된 작품을 남겼지만, 그들의 대표적 특징은 아무래도 사실적 성향의 작품이다.

사실성의 강화라는 근대극의 특징에 주목하고 있던 토월회의 입장은 공연준비에서도 드러난다. 토월회는 무대배경, ‘광선’(조명)의 사용에도 많은 노력과 시간을 투자하였다. 무대가 서서히 밝아지는 <기갈>의 조명은 “서울에서 처음 보는 것”⁵⁹⁾이었고, <길식>의 무대배경은 “안방 마루 건너방 부엌이 있고 부엌문 위에 선반이 있는데 그 위에 시루와 항아리가 놓였고, 장독대가 즐비한 모양”⁶⁰⁾을 제대로 갖추었다. 토월회의 창립공연과 두 번째 공연에 대하여 비판적 입장을 취했던 심홍도 “순전한 조선식 배경을 쓴 것은 일본식도 아니요 조선식도 아닌 그야말로 일선절충식의 보기만 하여도 구역이 나는 재래의 배경이나 무대장치를 개혁하얏습이 토월회의 적지안은 공로”⁶¹⁾라고 인정하였다. 사실적 배경의 활용만큼 중요한 것은 여성 인물을 여배우가 연기한다는 것이다.

근대극 공연의 서막을 연 극예술협회는 여성배우를 확보하지 않았다.

Just Two Men 등의 작품을 1920년대에 발표하였다. 1930년대 이후에는 극작 외에 시와 노래 가사도 많이 창작하였으며, 1966년에 사망하였다.

58) B. Roland Lewis, *Contemporary One-Act Plays*, Charles Scribner's sons, 1922, p. 141.

59) 박승희, 앞의 글, 339면.

60) 박승희, 위의 글, 340면.

61) 심홍, 미래의 극단을 위하여 토월회이회공연을 보고, 『동아일보』, 1923.10.14.

번역극 <번쩍이는 문>에는 여성인물이 없고, <김영일의 사>에는 일본인 하나 한 명만 있다. 의식적으로 남성인물 중심의 극을 선택하였던 것이다. 여성인물이 중요할 수밖에 없었던 <최후의 악수>에서는 마해송이 여장배우(女形俳優)로 출연하였다. 여성 역할은 여배우가 하여야 한다는 근대극의 기본적 특징을 지킬만한 여력이 없었던 것이다. 그와 달리 토월회는 극의 사실성을 제대로 표현하기 위해서는 여배우가 필요하다는 확고한 인식을 가지고 있었고, 그것을 실천할 수 있는 힘도 가지고 있었다. 여배우를 구하기 어려운 현실 상황을 잘 알고 있음에도 불구하고, “여학생이거나 또는 전혀 신파에 물들지 않은 무경험자”⁶²⁾를 찾으려 애를 썼다. “신파연극조가 아니고 우리들이 일상 현실에서 듣는 말”⁶³⁾을 제대로 표현하기 위하여, 토월회는 여장배우를 거부하였을 뿐만 아니라, 신파극단의 여배우들의 과장된 연기술까지도 배제하려 한 것이다.

3-2. 식민지조선의 공연 여건에 대한 대응

토월회 창립공연에서 발견되는 또 다른 특징은 식민지조선의 ‘공연 가능성에 대한 탐색’이다. 즉 식민지조선 연극계가 처한 현실적 조건 속에서 유효성이 높은 작품이 무엇인지를 찾아 공연하고, 그 결과를 파악해 다음 공연에 대비하고자 하는 의도를 지녔다는 것이다. 여기에서 토월회가 버나드 쇼나 안톤 체홉, 그리고 유진 필롯의 유명한 대표작을 선택하지 않았던 이유를 알 수가 있게 된다.

식민지조선의 공연 여건에 대한 토월회의 고려는 세 가지로 요약된다. 첫째는 식민지조선의 문화 활동 전반에 가해지고 있던 검열에 대한 대응이며, 둘째는 처음으로 연극공연에 임하는 토월회 참가자들의 연극적 기량에 대한 배려이다. 마지막은 신파극에 젖어있던 당대 연극관객들의 취

62) 김기진, 앞의 글, 427면.

63) 박승희, 토월회이야기(1), 340면.

향에 대한 고려이다.

서양의 근대극 형성기에서 중요한 역할을 한 작가의 작품 중에서 창립 공연작을 선택하려 했을 때, 토월회가 가장 크게 고민해야 했던 여건은 혹독한 일제의 검열이었다.

당국에서는 그 사람들이 사회주의자일뿐 아니라 연극의 테목이 혁명가를 테포하러간 경관은 도리어 혁명가에 열복해야 진다는 것임으로 과격 사상을 선던하는 연극단이라고 하여 지금부터 엄중히 경계 중이라더라⁶⁴⁾

신문 기사를 읽어보면 토월회는 아일랜드 그레고리 부인(Lady Gregory)의 <월출>(The Rising of the Moon, 1907)을 창립공연 작품의 하나로 선택했었던 것으로 추측된다. 그렇지만 박승희가 먼저 귀국하여 공연을 위한 준비를 하는 도중에 이미 “경시청에서는 비상경계중”이었고, 일제가 토월회를 사회주의자의 모임으로 간주하고 있는 이상 공연이 순조로울 수 없는 것은 명약관화 했다. 합법적 극장공연을 활동의 근간으로 하는 토월회로서는 검열을 거부하고는 공연이 이루어질 수 없는 식민지조선의 현실을 인정하고 받아들여야만 했다. 이후 기사에서 대본의 검열에 대한 소식이 없는 것으로 보아, “과격사상을 선던하는 연극단”으로 주목하고 있는 경찰의 시선을 의식하여 그들 스스로 공연작품을 변경 했을 것으로 여겨진다.⁶⁵⁾

창립공연 작품으로 <기갈>을 추천했다고 알려진 김기진이 그 제목을 <기아>(飢餓)로 착각하기도 하고,⁶⁶⁾ 박승희와 김기진이 작가의 이름을 정확하게 기억하지 못하고 있다. 이런 점을 고려해 볼 때, <월출>이 검열을 통과하지 못할 것을 우려하여 갑자기 대체된 작품이 <기갈>일 가능성도 있어 보인다. 미국의 근대극에 관심을 가지고는 있었으나 창립공

64) 『조선일보』, 1923.4.13.

65) 김제석, 앞의 논문, 23면.

66) 김을한·김팔봉·이서구, 대담 극단토월회시절, 『세대』, 1971.5, 227면.

연에서는 아일랜드의 극을 하고 싶었던 것이겠다. 토월회의 공연목록을 살펴보면 적지 않은 수의 아일랜드 극이 공연되었고,⁶⁷⁾ 공연신청을 내었다가 거부된 경우도 발견된다.⁶⁸⁾ 아일랜드 극에 대한 토월회의 높은 관심에도 불구하고, 창립공연 작품에서 제외된 것은 ‘검열 통과가 가능한 작품’을 우선하고자 했던 그들의 입장이 반영된 것이다.

그 다음에 토월회가 고려한 조건은 그들의 공연 능력이었다. 토월회 구성원 중에서 박승희 이상으로 연극에 대해 잘 알고 있는 인물은 없었다. 그렇지만 박승희도 도쿄의 극장에서 공연되는 작품들을 관람했던 경험만 있었지, 배우나 제작진 어느 쪽으로도 직접 공연에 참여한 적은 없었다. 경험의 부족에도 공연을 추진할 수 있었던 것은 그들에게 필요한 근대극작품을 선별할 수 있는 능력을 갖추고 있었기 때문이다. 그들은 등장인물의 수를 가장 중요하게 본 것 같다.⁶⁹⁾ 신극이라면 당연히 발성이나 몸짓이 신과극 배우와 달라야 하지만, 그러한 배우들을 양성할 시간적 여유가 없었기 때문에 그들 자신이 직접 배우 역할까지 하여야 했다. 특히 여배우를 확보하기 어려운 상황이 충분히 고려되어야 했다.

토월회에서는 그 모든 점을 고려하여, 각국에서 근대극을 정착 시키는 데 기여한 작가들의 작품 중에서, 토월회의 회원만으로 공연 가능하면서 여성 등장인물이 소수인 작품을 선택하였다. 그 결과 <기갈>의 배우는 다섯 명이고, <곰>은 세 명, <그 남자가>는 세 명으로 등장인물의 수가 많지 않았다. 내용이 정확하지 않은 <길식>의 경우도 서너 명 이상은 아

67) 버나드 쇼의 작품을 제외하면, 토월회에서 공연한 아일랜드 극은 세 편이다. In the Shadow of the Glen(싱, 5회), The Gods of the Mountain(던세니, 1회), Fame and the poet(던세니, 1회)이며, 그레고리 부인의 작품은 검열에 걸려 한 작품도 공연하지 못한 것으로 보인다.

68) “시내조선극장(朝鮮劇場)에서공연중인토월회(土月會)에서부흥공연데이회예테(復興公演第二會藝題)로 오늘칠일밤부터상연라려든 애란(愛蘭) 그레고리부인(夫人)의 원작인 인격자(人格者)(全一幕)는당국으로부터 불허가(不許可)가 되었슴”(『조선일보』, 1929.11.7)

69) 극의 주제를 심화시켜주는 사실적 무대장치와 설치 역시 중요하지만, 이것은 무대미술가가 아니라 하더라도 미술전공 유학생이라면 일정 수준까지 올라 갈 수는 있다. 창립공연에서도 이승만과 안석주가 무대미술을 맡아 높은 평가를 얻었다.

니었을 것으로 보인다. <곰>은 연학년과 이정수, <그 남자가>는 박승희와 이월화, <길식>은 김기진과 ‘한산 이씨의 규수’⁷⁰⁾가 주역을 맡고, <기갈>에는 그들 세 명과 이정수가 출연했다고 한다. 대작이나 유명세가 높은 작품의 공연에 대한 욕심을 버리고 공연 경험이 부족한 회원들이 소화해낼 수 있는 작품에 집중한 것에서 창립공연을 성공시키고자 하는 그들의 확고한 의지를 읽을 수 있다.

토월회는 식민지조선의 관객의 취향도 대단히 중요하게 여겼다. 토월회는 서양의 근대극을 모범으로 하여 식민지조선에서 근대극운동을 추진하는 입장이었다. 1908년에 오사나이 카오루는 “일본의 극계에서, 각본에 대해서건 연기에 대해서건, 참 번역의 시대(眞の翻譯の時代)를 일으켜야 한다”⁷¹⁾고 주장했다. 당대 일본의 창작 작품의 수준이 서양 근대극에 미치지 못하기 때문에 번역극 공연을 우선하여 확대하고, 그 영향 하에서 높은 수준의 창작극이 생산되어 나오기를 기대한다는 것이다. 오사나이 카오루의 ‘참 번역의 시대’론은 식민지조선에서 근대극운동을 지향하고 있던 유학생들에게 큰 영향을 미쳤다. 그런 점에서 토월회가 번역극 위주로 창립공연 작품을 선정하는 것은 당연한 것이었다. 그러나 토월회는 “서울에는 신파연극이 대중의 인기를 차지하고 있는데 이처럼 어려운 신극을 이해하여 줄 것인가”⁷²⁾를 신중하게 고려하였다.

토월회는 “구미의 문호의 작품”⁷³⁾ 중에서 난해하지 않은 희극을 선택하였다. 극예술협회 순회공연단의 작품이 비극적 성향이 강한 작품으로 구성된 것과 비교해보면 확연한 차이를 느낄 수가 있다. 김우진이 토월회에 대해 비판적 인식을 가지게 된 것도 이러한 차이에서 연유한 것도

70) 이정수는 당시 진명여고 2학년생이었고, 이름이 알려지지 않은 ‘한산 이씨 규수’는 이혼하고 친정에 와 있던 여성이었다(김기진, 앞의 글, 169면 참조). 『동아일보』 기사에 따르면 그녀의 이름은 “리혜경(李惠卿)(十九)”(1923.7.4)이다.

71) 小山内薫 俳優D君へ, 『小山内薫全集第6巻』, 東京: 春陽堂, 1929, 3頁.

72) 박승희, 토월회이야기(1), 335면.

73) 『동아일보』, 1923.6.29.

있을 것이다. 극예술협회가 공연을 통하여 식민지조선의 현실에 대한 문제를 제기하려는 입장을 가지고 있었다고 한다면, 토월회는 관객들이 신극이 어떠한 것인지를 제대로 느낄 수 있는 작품을 공연하는데 초점을 맞추었다고 설명할 수 있겠다.

박승희의 <길식>을 제외하면, <곰>, <그 남자가>는 극적 재미가 풍부한 희극이다. 상징성이 강한 특징을 지닌 <기갈>도 자신이 목적하는 바가 무엇인지를 등장인물들이 분명하게 밝히고 있기 때문에, 인간이 지닌 근원적 욕망에 대한 깨달음을 담은 작품이라는 사실을 이해하기가 그리 어렵지 않다. 그 당시 신·구파극의 관객들은 <장한몽>이나 <불여귀>처럼 선악 대비가 뚜렷한 극인물이 나오고, 격렬한 갈등과 흥미로운 사건 중심으로 진행되는 이야기에 익숙하였다. 그러한 작품에 익숙한 신·구파극의 관객들에게 쉽게 이해되면서도, 새로운 극이 지닌 차별성을 보여줄 수 있는 작품을 선택하려 노력하였던 것이다.

4. 식민지조선 근대극 형성기에서 토월회 창립공연의 의미 - 결론을 곁하여

그 동안 토월회의 창립공연이 실패로 끝났다고 평가하는 경우가 일반적이었다. 실패의 이유를 첫 날 공연에서 발생한 <그 남자가>의 공연 중단 사태, 그리고 공연 수익 면에서 적자였다는 점에서 찾고 있다. 그러나 앞에서 살펴본 바를 종합해보면, 이러한 점은 마땅히 재고가 되어야 한다. <그 남자가>의 공연 중단 사태의 경우 박승희와 이월화가 밤 새워 연습하여 이튿날부터는 정상적으로 공연이 이루어졌다. 창립공연에서는 네 작품을 닷새 동안 공연하였으니 총 20회의 공연이 있었지만, 그 중에 단 한 번 공연중단 사태가 발생했을 뿐이다. 잠시 공연을 중단 했다가 다

시 재개한 사건을 두고 창립공연 전체가 실패하였다고 평가내리는 것은 잘못된 판단임이 분명하다.

공연의 적자 문제도 당시 연극계의 관객시장을 고려하여 판단해야 한다. 토월회의 창립공연이 끝나고 얼마 되지 않았을 무렵에 이서구는 식민지조선 연극계 형편을 비판적으로 보는 글을 발표했다. 그에 의하면 흥행단체는 “그날 그날의 생활에 쫓기게 되고 좀고급의 흥행을 하려 든 단체는 마춤내무섭게 닥쳐오는 파멸기를 예감⁷⁴⁾하게 된다고 했다. 예술적 연극을 하든 상업적 연극을 하든 간에 관객의 수입으로 극단을 안정적으로 운영하는 것이 거의 불가능한 형편이었던 것이다. 신극파의 신기함을 좇아 극장을 찾는 관객들로 북적거리던 1910년대는 이미 지나 가버렸고, 극단들은 존립을 이어가기에도 힘 버거운 시대였다.

그 와중에 <그 남자가>의 첫 날 공연 중단 사태를 본 극장주 황원근(黃元均)이 기존 계약을 파기한 탓이 적자의 폭을 크게 만들었다. 그는 극장을 계속 사용하려면 “每日 壹百貳拾圓式 貸館料를 支拂하고서 一切 宣傳費와 人夫費 등을⁷⁵⁾ 부담하도록 강요하였다. 자신의 이익만 챙기려는 극장주의 횡포로 인하여, 관객의 수가 동 시대의 평균을 넘어 들어도 토월회는 투자된 공연경비를 제대로 건질 수 없었던 것이다. 애초 창립공연 준비 자금이 모두 빚이었기 때문에 공연 전에 이미 적자였다는 사실을 고려하자면⁷⁶⁾ 토월회의 창립공연은 경비면에서도 실패라 단정 할 수는 없다.

토월회의 창립공연이 실패로 단정된 것은 박승희가 토월회를 회고하는 글에서 “제1회공연의 실패⁷⁷⁾”라는 제목을 크게 내세운 적이 있는데, 후대 연구자들이 구체적인 검토 없이 받아들인 결과로 보인다. 아마도 토

74) 孤帆生, 저주된신극의운명, 『동아일보』, 1923.7.15.

75) 김기진, 앞의 글, 171면.

76) 김기진이 친했던 “양복점 주인 판상(坂上)”에게 빌린 “오백원”(박승희, 『토월회이야기 (1)』, 335면) 외에 부족한 금액은 회원들이 나서서 주선한 것으로 보인다. 애초에 빚을 진 상태에서 출발 했다는 점을 염두에 두어야 한다.

77) 박승희, 신극운동7년(5) 토월회의과거와현재를말함, 『조선일보』, 1929.11.5.

월회에서 자신의 위상을 강조하기 위하여 창립공연을 비전문적이었고, 실패한 공연이었다고 언급했던 것 같다. 실수투성이의 비전문적 단체를 전문적 극단으로 탈바꿈 시켰다는 점을 강조함으로써 토월회 내에서 그의 지도 역량을 부각시키려는 의도 때문이겠다.⁷⁸⁾ 출연진 모두가 전문적 배우로서 역량이 부족하였고, 공연 기획 역량도 부족하였기 때문에 토월회 창립공연의 완성도는 높지 않았을 것이다. 그것은 개선되어야 할 점이지, 창립공연의 실패로 평가될 문제는 아니다. 창립공연의 의미는 그들이 목표했던 바를 얼마만큼 수행하였으며, 그 경험이 추후 극단 활동에 어떻게 활용되는가에 맞추어져야 한다.

토월회의 창립공연은 식민지조선의 근대극 형성과 관련하여 세 가지 면에서 중요한 의미를 가지고 있다. 첫째는 식민지조선의 근대극이 정착될 수 있는 가능성을 발견하였다는 것이다. 박승희를 비롯한 토월회 구성원들이 그 가능성을 발견하고 상당히 고무되어 있었던 점을 중요하게 보아야 한다. 쉽 없이 두 번째 공연 준비에 박차를 가하는 그들의 활동과 새로운 인력이 충원되었던 결과가 그것을 말해준다. 원래 제2회 공연을 예정되어 있기는 했지만,⁷⁹⁾ 창립공연이 실패로 끝나 근대극 공연에 대한 자신감을 얻지 못했다면 당연히 두 번째 공연은 취소되었을 것이기 때문이다. 공연 마지막 날 『동아일보』에는 “토월회 공연 매우 칭찬을 받았다”는 소제목 하에 “매우 우량한성적으로” 공연을 마치게 되었으며, “즉시데이회공연준비에착수하리라더라⁸⁰⁾”는 기사가 실려 있다. 기왕의 설명처럼, 창립공연이 끝난 이후에 빚을 정리하는 차원에서 두 번째 공연을 하기로 결정한 것이 아니라, 식민지조선에 근대극 정착의 가능성을 발견했기 때문에 계획했던 공연이 계속 추진될 수 있었다는 점을 알 수가 있다. 그들

78) 이 점에 대해서는 아직 확인하기가 어렵지만, 추후 논문에서 계속 다룰 예정이다.

79) 단성사에서 “일회 시연이 끝나면 다시 뒤를 이워 스트린드베르그, 씨의 채귀(債鬼)와 「에로-노프」씨의 「마음의 극장」을 상연하리라더라” 『동아일보』, 1923.6.13.

80) 『동아일보』, 1923.7.8.

의 작품이 공연능력 부족으로 연일 사고가 나고, 그로 인하여 관객의 외면을 받았다면 도저히 있을 수 없는 일인 것이다.

연극인에 대해 부정적 인식이 강했던 식민지조선의 사회적 인식에서나, 어려운 경제적 조건 속에서도 토월회에 가담하는 여배우까지 늘어나고,⁸¹⁾ “안석주, 이승만, 원우진, 윤상렬, 이백수, 이소연의 제씨가 토월회에 가입”한 것은 창립공연을 통하여 근대극의 가능성이 확인되었기 때문일 것이다. 1920년대 식민지조선의 예술계에 족적을 남긴 인물들이 토월회의 창립공연을 계기로 연극계에 발을 들여놓은 것은 대단히 중요한 성과라 말하지 않을 수 없다. 창립공연에 고무된 그들은 작품 선택을 잘하고, 공연 연습에 좀 더 박차를 가한다면 관객을 충분히 확보할 수 있고, 그 수익으로 창립공연의 적자까지도 만회 할 수 있으리라 여긴 것 같다.⁸²⁾ 일본의 「분게이케이쥬츠자」(文芸芸術座)도 1906년의 창립공연에서 큰 적자를 보았으며, 그로 인하여 1년 정도 지나서야 제2회 공연이 가능했던 점을 고려해보면 토월회의 의욕적 행보를 확연히 느낄 수가 있다.

둘째는 일제의 검열 하에 있는 식민지조선 근대극운동이 나아갈 수 있는 임계선(臨界線)을 제시했다는 점을 꼽아야 한다. 단 한 번의 공연만으로 끝낼 계획이 아니라면, 일제의 검열정책을 수용할 수밖에 없는 현실 속에서 지속적으로 공연 가능한 극이 어떠한 것인지를 식민지조선의 연극인들이 가늠할 수 있게 한 것이다. 번역극 <기갈>과 <곰>, <그 남자가>는 근대극 형성기에 있어서 의미가 있는 작품이긴 하지만, 식민지조선의 현실과 관련된 계몽의 측면에서는 한계가 있는 것은 분명하다. 특히 <곰>과 <그 남자가>는 극중 배경과 식민지조선의 현실 상황에 차이가 많기 때문에, 관객들이 즐겁고 유쾌한 한 바탕의 소동 이상의 어떠한 의미를 극에서 찾기로 어렵다. 서양 근대극을 모범으로 하는 식민지조선

81) 『동아일보』, 1923.9.11. “너배우도 다행히상당한질을가진 사람의 지원자가만하 매오 불만할터이라더라”

82) 이러한 분위기가 2회 공연에서 대중성이 강한 작품을 선택하게 된 계기로 작용하였다.

의 근대극 정립을 목표로 하고 있지만, 토월회는 일제의 검열을 의식하고 있었으므로 전근대성에 대한 저항이라는 근대극 본연의 정신을 지닌 작품을 선택하지 못한 것이다. 공연기술적인 측면에서는 식민지조선의 근대극 발전에 큰 도움이 될 작품이긴 하지만, 이러한 작품만 계속 공연될 경우에 근대극 정신의 영역에서 불구적인 상황이 벌어질 수가 있다. 토월회가 지속적으로 아일랜드 극에 관심을 가졌고, 공연을 시도했던 것도 이러한 한계를 극복해보려는 노력의 일환으로 보인다.

셋째는 일본의 신극운동과 차별되는 식민지조선 근대극운동의 가능성을 보여주었다는 점이다. 창립공연에 참여한 토월회의 구성원은 주로 도쿄유학생 출신이다. 일본의 대학에서 서양 근대극 이론을 공부하고, 극장에서 번역극 공연을 접한 그들이기에 일본의 근대극운동의 영향권 아래 있었던 것은 분명하다. 그러나 토월회는 그러한 경향을 추종하지 않았다. 일본의 근대극은 츠보우치 쇼요(坪内逍遙)와 시마무라 호게츠(島村抱月)가 주축을 맡았던 분게이쿄카이(文芸協會)의 창립공연(1906.11)에서 시작되었다. 셰익스피어의 <베니스 상인>(The Merchant of Venice)의 법정장면과 츠보우치 쇼요가 창작한 <오동일 하나>의 일부분, 가극 <영원한 어둠>(常闇)을 공연하였다. 그 이후 1909년 11월에 오사나이 카오루의 자유게키쥬(自由劇場)가 <존 가브리엘 볼크만>을 창립공연 작품으로 무대에 올려 근대극의 시대를 본격화 했다.⁸³⁾ 상징성이 강한 작품에 관심이 높았던 일본의 신극 현상은 예술이란 ‘실용의 기’(實用の技)가 아니라고 보는 츠보우치 쇼요와 관련이 있다. 입센을 일본에 소개하는데 일조를 한 그이지만 <사회의 기둥>, <인형의 집>, <유령> 등이 셰익스피어의 작품에 미치지 못한다고 주장 했다.⁸⁴⁾ 츠보우치 쇼요의 관점에서 입센의 자연주의

83) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治大正編), 東京: 白水社, 1990, 71~134頁 참조.

84) 그는 이 작품을 입센의 알발시대(評發時代)에 속한 것이며, <들오리>와 <헤다 가블러>에 미치지 못하는 작품이라고 했다. 坪内逍遙, 『イブセンの社会劇』, 『逍遙選集別冊第三』(復刻版), 財團法人逍遙協會, 1977: 402頁.

극은 공연으로 사회적 여론을 환기하려는 ‘실용의 기’에 해당하기 때문이다. 그는 입센의 작품 중에서 상징성이 강화된 <들오리>와 <해다 가블러>, <존 가브리엘 보르크만>을 가치가 있다고 했다.

토월회의 창립공연은 이와 달랐다. 앞에서 살펴본 것처럼, 네 작품 중에 <기갈>이 다소 상징성을 가지고 있지만, 나머지 작품들은 사실주의적 성향이 두드러진 작품이다. 사실주의적인 극과 비사실주의적인 극이 공존하고 있던 1920년대임에도 불구하고, 토월회는 일본의 신극인들과는 달리 사실성에 주목한 것이다. 식민지조선의 근대극으로는 사실주의적인 극이 비사실주의적인 극보다 더 적합하다는 판단을 극예술협회도 내린 바 있지만, 토월회의 창립공연을 계기로 하여 그러한 점이 더욱 확고해지는 효과를 낳았다. 1923년에 첫 공연을 준비하고 있음에도 불구하고, 그 이전의 서양 근대극 형성기에 주목한 것은 토월회가 식민지조선에서 근대극을 시작하는 자라는 강한 인식을 가지고 있었고, 주체적으로 서양의 근대극을 대하려는 의지를 가지고 있었음을 말해준다. 이 모든 점에서 토월회의 창립공연은 식민지조선의 근대극 형성기에 참으로 의미 있는 공연이었다고 평가해야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『조선일보』

안톤 체호프, 김규중 옮김, 『체호프 희곡 전집』, 서울 : 시공사, 2010.

Mayorga, Margaret Gardner ed, *Representative One-act Plays by American Authors*, Boston : Little, Brown, and Company, 1919.

Pillot, Eugene, *Hunger*, selected, with biographical notes by Margaret Gardener

Shaw, Bernard, *How He Lied to Her Husband*, Morris Sweetkind ed., *Ten Great One Act Plays*, N.Y., Bantam Books, Inc., 1968.

2. 단행본

김수산, 『자유극장 이야기』, 서연호 · 홍창수 편, 『김우진 전집 II』, 서울 : 연극과 인간, 2000.

김재철, 『조선연극사』, 경성: 학예사, 1939.

마빈 칼슨, 김익두 외 옮김, 『연극의 이론』, 서울: 한국문화사, 2004.

신정옥 외, 『한국에서의 서양 연극』, 서울: 소화, 1999.

안숙현, 『한국연극과 안톤 체호프』, 서울: 태학사, 2003.

이두현, 『한국신극사연구』(5판), 서울: 서울대학교출판부, 1981.

大笹吉雄, 『日本現代演劇史』(明治大正編), 東京 : 白水社, 1990.

小山内薫, 『俳優D君へ』, 『小山内薫全集第6巻』, 東京 : 春陽堂, 1929.

坪内逍遙, 『イブセンの社会劇』, 『逍遙選集別冊第三』(復刻版), 財團法人逍遙協會, 1977.

Bentley, Eric, *The Playwright as Thinker*, N.Y. : Harcourt, Brace & World Inc., 1967.

Bentley, Erich, *Bernard Shaw A Reconsideration*, N.Y. : The Norton Library, 1976.

Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Vol. one, Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

Brockett, Oscar G., *The Theatre : An Introduction*(fourth edition), N.Y., Holt, Rinehart and winston, 1979.

Innes, Christopher, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge University Press, 1992.

Leach, Robert and Borovsky, Victor edit, *A History of Russian Theatre*, Cambridge : Cambridge university press, 1999.

Lewis, B. Roland, *Contemporary One-Act Plays*, Charles Scribner's sons, 1922.

P. Baker, George edit, *Plays of the 47 Workshop*, N.Y. : Brentanos, 1918.

Shaw, Bernard, *The quintessence of Ibsenism, Major Critical Essays*, London: Constable and Company Limited, 1947.

3. 논문 및 평론

孤帆生, 『저주된신극의운명』, 『동아일보』, 1923.7.15.

김을한 · 김팔봉 · 이서구, 『대담 극단토월회시절』, 『세대』, 1971.5.

- 김재석, 「토월회 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011.
- _____, 「형성기 한국 근대극에서 <김영일의 사>의 위치」, 『한국연극학』 제50호, 한국연극학회, 2013.
- 박승희, 「신극운동7년(5) 토월회의 과거와 현재를 말함」, 『조선일보』, 1929.11.3.
- _____, 「토월회이야기(1,2,3)」, 『사상계』, 1963.5,6,7.
- 홍해성, 김우진, 「우리 신극운동의 첫길」, 『조선일보』, 1926.7.25.

Abstract

The Study on the Founding Performance of Towolhoe

Kim, Jae-suk

Towolhoe performed 4 dramas as works of founding performance at Chosŏn Theater from the 4th of July to 9th in 1923. They performed Eugene Pillot's *Hunger*, Anton Chekhov's *The Bear*, Park Sunghye's *Gilsik*, and Bernard Shaw's *How He Lied to Her Husband*.

It can be summarized that the founding performance of Towolhoe had two characteristics. One is that they chose the realistic works of the time forming the Western modern drama as the works of founding performance. Towolhoe chose the foreign dramatists who made a great contribution to forming the modern dramas of their countries and made a huge establishment mainly in realistic dramas. That is, Towolhoe had the perception that the modern drama in colonized Chosŏn should be realistic drama.

The other is that Towolhoe tried to get legal performance of theater recognizing censorship. Its basic standpoint was that they performed the works passed Japanese censorship in the permanent theater. To pass the censorship, they had to avoid the works closely related with the reality of colonized Chosŏn. Towolhoe aimed at the works which could pass the Japanese censorship and at the same time had the enlightening viewpoint.

The researches which have been made up to now have evaluated that the founding performance of Towolhoe ended as failure. However, the performance was not failure in terms of actual fact and was much less failure in terms of forming modern drama in colonized Chosŏn. It must be evaluated that its founding performance was prepared

carefully by the theatrical people with expert knowledge on modern drama and inspite of its insignificant mistakes, the performance ended well. Especially, the people encouraged from its founding performance newly joined Towolhoe. This fact has great significance, since it could provid a momentum for getting into its stride for modern drama. In addition, it should be highly evaluated that though they had to recognize the severe Japanese censorship for performance in Chos ŏn unlike the Japanese movement of modern drama, they presented the direction which the modern drama of colonized Chosŏn that could not be indifferent to its suffering would move forward.

Key words: Towolhoe, Park, sunghee, Eugene Pillot, *Hunger*, Anton Chekhov, *the Bear*, Bernard Shaw, *How He Lied to Her Husband*, Modern drama

접수일: 2014년 1월 31일

심사기간: 2014년 2월 7일~2월 21일

게재결정: 2014년 2월 25일