

# 식민지조선 근대극의 원형과 해석 공동체의 탄생

- 김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017

이광욱\*

## <국문초록>

『식민지조선 근대극의 형성』은 그간 근대극의 과도기로 치부되는 데 그쳤던 1920년대의 연극사를 본격적으로 재조명한 저작이다. 크게 다섯 마당으로 구성된 이 책은 식민지조선 근대극담당자의 인식과 자연주의극 수용의 문제, '입센이즘'의 수용 양상을 밝히고 있으며, 극예술협회, 카프계열 극단, 토월회의 활동을 중심으로 하는 연극사적 흐름 역시 중요한 검토대상으로 삼았다. 김재석은 식민지조선의 근대극 활동 중에 서양 근대극 수준에 이른 것이 있는가를 묻는 질문이 바람직하지 않으며, 보다 생산적인 논의로 나아가기 위해서는 "넘치거나 모자라는 것들"에 주목해야 한다고 제안한다. 그리고 이는 실재태로서의 한국 근대극이 지닌 독자성을 규명하기 위한 방법론적 전환을 의미하는 것이기도 하다. 한편, 검열은 식민지조선 근대극의 실천을 제약한 요소였지만, 이는 역으로 식민지기 한국 연극의 독특한 면모를 발생시킨 원인이 되었다. 김재석은 "자발성 높은 관객"의 존재에 착목하여 '계몽의 극장'이 완성되는 과정을 재구성한다. 즉, "관객이 단순한 소비자에 머물지 않고 극의 의미 생성에 일정 부분을 담당하는 독특함이 바로 식민지조선 근대극의 특성"이며, 이를 전제할 때 비로소 "넘치거나 모자라는 요소"가 형성해내는 효과를 온전히 이해할 수 있게 된다는 것이다. 김재석은 '비교연극학'의 방법론을 적용하여 그간 자료의 공백 때문에 충분히 논의되지 못했던 1920년대 연극사를 보다 구체적으로 조명하는 데 성공했다. 그리고 이는 1930년대의 연극사적 현상들에 뚜렷한 역사적 연속성을 부여할 수 있는 계기를 제공한다는 점, 침체되어 가는 식민지기 연극 연구에 돌파구를 마련하고 있다는 점에서 소중한 성과로 평가되어야 한다.

---

\* 서울대학교 강사

## 1. 들어가며 : 공룡, 고고학, 그리고 1920년대 연극

1822년, 기디온 멘텔은 공룡의 이빨 화석 하나를 발견한다. 이구아나의 이빨과 비슷하다는 이유로 그가 발견한 공룡은 ‘이구아노돈’이라 명명되었다. 본격적으로 공룡 연구에 뛰어들게 된 멘텔은 1834년에 영국의 메이드스톤 지역에서 추가로 발굴된 골격들을 입수하게 된다. 그는 뿔족한 뿔 형태의 화석에 착안하여 이구아노돈이 코뿔소와 유사한 모습의 각룡일 것이라 생각했다. 그러나 1878년에 벨기에에서 보다 완전한 형태의 표본이 발견됨에 따라 그가 추정했던 이구아노돈의 형상은 완전히 뒤바뀌게 되는데, 멘텔이 최초로 뿔이라고 생각했던 화석이란 실제로는 이구아노돈의 엄지발가락이었던 것이다.

한국 식민지기 근대극 연구서를 평하는 자리에서 공룡을 운운하는 것은 다소 엉뚱한 이야기일 수도 있겠다. 하지만 이구아노돈을 둘러싼 이야기는 현재의 식민지기 연극 연구가 처한 상황을 고려할 때 단순한 유비관계 이상을 의미하는 화두이기도 하다. 어느덧 식민지기의 한국 연극은 더 이상 생존자의 입을 통해 실체를 확인하는 것이 사실상 불가능해진, 그야말로 역사의 지층 속에 묻힌 시기가 되어 버렸기 때문이다. 이제 오늘날의 연구자들은 가설과 추정을 짝으로 삼는 무한한 ‘삽질’을 통해서만 그 단단한 지층을 파내려갈 수 있을 뿐이다.

그런 차원에서 볼 때, 김재석이 최근의 한국극예술학회 학술대회에서 제안한 ‘비교연극학적 고고학’이라는 접근법은 무척이나 의미심장하다. 그가 ‘말없는 연극사’라고 부른 것과 같이 식민지기의 연극에 접근할 수 있는 자료는 굉장히 제한적일 뿐 아니라 양적으로도 부족한 것이 사실이다. 이러한 상황에서 이루어지는 식민지기 연극 연구란 상당부분을 추정 에 의존해야만 하며, 그렇기에 식민지기 연극의 형상을 복원하는 일은 언제나 잘못된 추정의 위험을 무릅쓰지 않을 수 없는 일일 것이다. 문제

는 종종 면밀한 검토를 거치지 않은 것들까지도 기정사실화되고, 그것들이 다시 후속 연구자들의 논의에 대전제로 수용될 수 있다는 점이다. 더욱이 연구 대상의 시기가 점차 상향되는 흐름과 함께 식민지기 연극 연구에 뛰어드는 후속 연구자들의 수가 점점 줄어들고 있는 현실 속에서 이와 같은 경향은 심각하게 되돌아보아야 할 문제가 아닐 수 없다.

만약 지속적인 발굴이 이루어지지 않았다면 이구아노돈은 언제까지나 각룡의 형상으로만 인식되었을 가능성이 크다. 잘못된 추정으로부터 비롯된 논의들이 기정사실로 굳어지는 것을 막기 위해서는 무엇보다 해당 연구가 ‘현재진행형’이라는 인식이 연구자들 사이에 공유되고, 이를 근거로 후속 연구자의 유입이 활성화되어야 하리라고 본다. 그런 의미에서 『식민지조선 근대극의 형성』은 한국극예술연구의 생태계에 시사하는 바가 적지 않은 저작이다. 김재석은 한국 식민지기 연극사에 여전히 공백이 많음을 역설하는 데 그치지 않고, ‘비교연극학’을 경유한 접근을 통해 그 공백이 결코 채울 수 없는 불가지의 영역에 놓여 있지 않다는 점을 보여주려고 했기 때문이다. 물론 ‘비교’가 인문학 전반에서 통용되는 기초적 문제들이며, 식민지조선의 극장문화가 동아시아 내에서의 트랜스내셔널한 양상 속에서 연구되어야 한다는 인식이 공유되고 있는 오늘날, ‘비교연극학’이 방법론상의 새로움을 보여주는 것이라 하기는 어려울 것이다. 그러나 이 책은 연구목표의 적실성과 탐구과정의 성실성이 결합될 경우 이 오래된 방법론이 굉장히 강력할 수 있으며, 그렇기에 결코 도외시할 수 없다는 진실을 다시금 상기하게 해 준다.

이 책은 개화기부터 1910년대까지의 연극사를 ‘근대전환기’라는 시대구분 속에서 묶어냈던 전작의 연장선에 놓인 저작이며, 김재석은 모두 다섯 개의 마당을 통해 1920년대의 연극사를 재구성하고자 했다. 먼저 그는 식민지조선 근대극담당자의 인식과 자연주의극 수용의 문제로부터 출발하여 근대극의 대표격인 <인형의 집>과 ‘입센이즘’의 수용 양상에 대한 검토로 나아간다. 극예술협회, 카프계열 극단, 토월회의 활동을 중심으로 하

는 1920년대의 연극사적 흐름 역시 중요한 검토대상으로 삼았다. 이와 같은 논의의 흐름 속에서 김재석은 오인되어 왔던 연극사의 골격들을 보다 적합한 자리로 되돌리는 가운데 ‘말없는 연극사’의 육성을 복원하고 있다.

## 2. 이식된 근대성의 돌파와 한국 근대극의 독자성

한국 근대문학이 이식을 통해 형성된 것이라는 임화의 규정은 오랜 기간 동안 도전받아왔고, 그에 대한 극복 방안 역시 다각도로 모색되어 왔다. 영·정조시기까지 소급하여 ‘근대의 맹아’를 발견하려 했던 김현과 김윤식의 시도는 아마도 가장 급진적인 대응방식이었을 것이다. 그러나 한편으로 한국의 근대가 서구, 더 정확히는 일본을 경유한 문화적 영향관계 속에서 형성되었다는 점 역시 부인하기 어려운 것도 사실이다. 더욱이 전통적 극문화와의 접맥을 거부하고, 연극이 없는 조선에 연극문화를 건설해야 한다는 주장과 함께 입각점을 마련해 왔던 한국 근대극운동의 전개양상을 고려할 때, ‘이식된 근대극’이라는 대전제는 한국 연극사의 오래된 굴레로 여겨져 왔다.

그러나 김재석은 근대성의 이념태가 실재태로 발현되는 과정이 각국의 문화환경에 따라 상이하게 나타날 수 있다는 점을 강조한다. 그러므로 서구의 모델을 단일한 기준으로 상정하여 한국 연극의 근대성을 재단하는 것은 ‘미달된 근대극’ 이상의 평가를 불가능하게 만든다는 것이다. 그는 식민지조선의 근대극 활동 중에 서양 근대극 수준에 이른 것이 있는가를 묻는 질문은 바람직하지 않으며, 보다 생산적인 논의로 나아가기 위해서는 “넘치거나 모자라는 것들”에 주목해야 한다고 제안한다. 그리고 이는 “한국 연극의 고유한 특징”을 발견하기 위한 방안, 다시 말해 실재태로서의 한국 근대극이 지닌 독자성을 규명하기 위한 방법론적 전환을

의미한다.

물론 표면적으로 볼 때, 한국의 연극은 일본의 연극에서 강력한 영향을 받은 것처럼 보인다. 그가 전작인 『근대전환기 한국의 극』에서 논의한 것과 같이 ‘신과극의 형성 과정에 나타난 일본 연극의 영향력은 절대적이었으며, 이는 근대극 형성기에도 동일하게 작용하는 외력일 것이다. 그러나 김재석은 드러난 연극사적 현상의 이면에 놓인 요인들까지 동시에 살펴야 한다고 강조한다. 즉, 현상적으로 나타난 결과가 동일하다고 해서 그 ‘과정’까지 동일하다고 볼 수는 없다는 것이다. 그리고 한국 근대극의 고유성을 탐색하는 길은 바로 이 ‘과정’에 대한 세밀한 천착에 있다는 것이 그의 주안점이다.

이와 같은 의식은 일본 자연주의극과 식민지조선 자연주의극을 견주는 과정에서 분명하게 드러난다. 그는 츠보우치 쇼요와 시마무라 호게츠를 거쳐 발전된 일본의 자연주의극이 비판적 작가정신만을 거세해 버린 형태로 정착되었다는 점에 착안한다. 즉, 예술의 존재 가치를 인정받기 위해 고안되고, 예술과 현실 사이의 일정한 거리를 전제하고자 했던 <키리히토하>, <훗카츠>와 같은 연극이 일본식 자연주의극을 대표하게 되었다는 것이다. 이와 같은 성격은 식민지조선의 문인들에게도 영향을 주었는데, 실제로 이광수의 <규한>과 최승만의 <황혼>에는 일본식 자연주의극의 특징이 강하게 드러난다.<sup>1)</sup> 그러나 김재석은 1920년대에 접어들게 되면서 식민지조선 자연주의극의 고유한 특징이 점차 두드러지게 됨을 아울러 밝히고 있다. 이미 자연주의극의 열기가 한풀 꺾였던 일본과 달리, 1920년대의 식민지조선에서는 자연주의극이 확산되기 시작했으며, 일본에서 거부되었던 졸라식의 자연주의 인식이 정착됨에 따라 ‘사회극(social drama)’이라는 큰 흐름을 만들어냈다는 것이다.<sup>2)</sup>

<이영녀>를 통해 자연주의극을 시도했던 김우진이 점차 표현주의극

1) 김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017, 72면.(이후 인용면수만 표기.)

2) 76면.

의 창작으로 전환되게 된 과정 역시 독자성의 모색이라는 차원에서 주목의 대상이 되고 있다. 검열체계가 온존하는 식민지의 현실을 고려할 때 김우진은 현실의 문제를 개연성의 틀 속에서 무대화하는 자연주의극이 부적절하다고 생각했다는 것이다. 특히 김재석은 다양한 표현주의적 공연기법으로 채워진 <난파>에서 훨씬 제한적인 접근법을 취하고 있는 <산태지>로 이행해가는 과정이 관객의 수준을 십분 고려하고자 하는 의도가 반영된 것이며, 이를 통해 식민지조선의 미래 연극에 어울리는 극을 찾아보기 위한 김우진의 의도가 드러난다고 보았다. 더 나아가 김재석은 김우진의 표현주의극 창작이 신파극 유입 이래 일본에 종속되어 온 식민지조선의 연극계가 서서히 독자성을 의식하기 시작했다는 사실과 함께, 세계 연극계의 흐름과 발맞추어 나가는 능력도 갖추기 시작했다는 사실을 알게 하는 점에서 소중한 성과로 여겨져야 한다고 평가한다.<sup>3)</sup>

한편, 식민지조선 연극의 독자성을 논의하고자 할 때 가장 곤혹스러운 대목은 다름 아닌 ‘번역’ 특히 일본어를 경유한 ‘중역’의 문제에 있다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이는 한국의 근대극이 이식문화의 소산일 뿐 아니라, 그 중에서도 ‘모방의 모방’에 불과하다는 자학적인 결론을 배태해 왔던 국면이었다. 그러나 김재석은 이러한 규정적 판단을 그대로 수용하기보다 먼저 그 실체를 들여다 볼 필요가 있다고 주장한다. 이런 의미에서 그가 근대극의 효시로 평가되는 작품인 <인형의 집>의 번역 양상에 주목한 것은 의미심장하다. 김재석은 양백화와 박계강이 공동으로 번역한 ‘매일신보본’이 중역임을 명시하고 있으면서도, 그들이 파퀴손 쇠압의 영역본 역시 참조하고 있었으며, 두 종류(시마무라 호게츠, 타카야스 겐코)의 일역본을 동시에 참조했음을 밝힌다. 즉, 그들은 노르웨이어 대본을 직접 참고할 수 없는 이상 다양한 번역본을 상호대조해야 한다는 문제의식을 갖고 있었다는 것이다. 이상수의 번역본은 시마무라 호게츠의

3) 97-98면.

번역을 따르는 경우가 많았지만 그 역시 나름의 판단에 따라 가장 타당하다고 생각되는 번역본을 참조한 것이라는 점에서 서양 근대극의 주체적 수용의지를 보여 준 것으로 평가된다. 이러한 주체성은 두 개의 조선어 번역본 사이에서 드러나는 차이를 만들어내기도 했는데, ‘매일신보본’이 원 대본을 최대한 상세하게 번역하려는 입장에서 있었던 반면, 이상수의 번역본은 독자들이 재미를 느낄 수 있도록 하기 위해 의역과 압축적 번역에 중점을 둔 것이었다.<sup>4)</sup>

김재석은 극예술협회의 활동에서 주목해 보아야 할 것 역시 일본이라는 매개항에 대한 극복 의지였다는 점을 강조한다. 서양의 근대를 연극으로 직접 읽어보겠다는 극예술협회의 목표는 곧 일본의 근대화 과정에 함몰되기를 거부하는 식민지조선 유학생들의 문화적 독립선언에 준하는 것으로 이해되고 있다. 이를 통해 근대전환기부터 이어져 왔던 서양극 유입의 ‘단선적 흐름’ 즉, 서양에서 일본을 거쳐 조선으로 이입되는 흐름이 복선적인 형태로 다변화될 수 있었다는 것이다.

다만 김재석은 식민지조선 근대극의 고유성에 대한 모색이 ‘과잉된 국수주의’로 흐름 가능성을 동시에 경계하고 있다. 식민지조선 근대극의 독자성을 지닌 것이라고 해도 필연적으로 나타나는 한계점 역시 짚어낼 필요가 있다는 것이다.<sup>5)</sup> 선입견과 과잉 해석 사이에서 그가 택한 길은 대상을 있는 그대로 보기 위해 노력하는 실증적 태도라고 할 수 있다. 방법론적인 화려함에 매혹되어 ‘실증에 대한 실증’마저 내면화하게 된 오늘날의 연구자들에게, 이 책은 자료의 공백이 혹 자기합리화의 근거가 되지는

4) 김재석은 원본을 정확하게 번역하는 것을 목표로 삼은 매일신보본이 노래를 사용하는 파격적인 결말을 보여준 것 역시 번역자의 주체적 의식을 엿볼 수 있는 대목이라고 평가한다.(122-124면.)

5) 예컨대 식민지조선과 일본의 <인형의 집> 수용 과정을 비교하면서, 적지 않은 차이가 드러남에도 불구하고 양국 모두 올바른 입센 이해에 이르지 못했음을 지적한 대목이 대표적이다. 전근대적 사회구조를 개혁하고자 했던 작품을 전근대적 시선 속에서 수용하고 만 결과 <인형의 집>의 본령은 사라지고 오해만 잔뜩 남게 되었다는 것이다.(148-149면.)

않았는지 다시금 돌아보게 만드는 저작이다.

### 3. 자발적 관객의 동력과 ‘마음의 눈’으로 보는 극

김재석이 식민지조선 근대극의 고유성을 짚어내는 데 있어 주요한 전제조건으로 상정한 것은 바로 검열의 문제이다. 근대극운동이 각국의 고유한 문화환경 속에서 전개된 것이라면, 식민지조선의 특수성은 검열이라는 상수를 염두에 둘 때 비로소 이해할 수 있다는 것이다. 그리고 1920년대는 이 상수가 본격적인 영향력을 발휘하기 시작한 시기였다는 점에서 주목되고 있다.

그는 기존의 신파극담당자가 ‘착한 주체, 즉 동일화의 방식을 통해 구성되고 일체의 규율에 잘 훈련된 주체였기 때문에 제국 권력과 큰 마찰을 빚지 않았다고 지적한다. 이들은 일본 신파극을 근대사회의 ‘새로운 연극으로 인식했으며, 국가적 이념에 종속된 일본의 신파극을 전범으로 삼아 공연활동을 지속하고자 했다. 그러나 서양 근대극에 대한 지식으로 무장하고 2. 8 독립선언과 3. 1운동의 자장 속에서 출현한 근대극 담당자들은 신파극이 대세를 이루었던 식민지조선의 연극계를 도저히 용납할 수 없는 이들이었다. 그들은 “서양 근대극 : 식민지조선 신파극 = 올바른 연극 : 타락한 연극”이라는 프레임을 구성하면서 연극계의 구도를 재편하고자 했으며, ‘신파극-신극’ 논쟁은 이와 같은 프레임에 따른 알력관계가 최초로 표면화된 국면이라고 할 수 있을 것이다.<sup>6)</sup>

이른바 ‘나쁜 주체’로 낙인찍힌 근대극 담당자들의 저항적 면모는 제국 권력과 긴장관계를 형성할 수밖에 없었기에, 그들의 활동은 감시를 통해 제약되고 처벌을 통해 위축되게 되었다. 검열은 대본 검열과 공연 허가

6) 35-41면.

원, 현장 검열을 통해 삼중으로 실시되었을 뿐 아니라, 검열 기준의 운용 자체가 자의적이어서 공연이 직전에 없어지는 경우마저 허다했다. 더 나아가 검열은 공연뿐만 아니라 창작까지 위축시켰는데, 검열을 의식한 결과 식민지조선의 모순에 대한 소재를 기피하는 경향이 작가들 사이에서 강해졌다는 것이다. 김재석은 이러한 조건들이 식민지조선 근대극의 발전을 가로막는 최대의 장애물이었다고 보았다.<sup>7)</sup>

그러나 검열이라는 장벽은 역으로 식민지기 한국 연극의 독특한 면모를 발생시킨 원인이 되기도 했음에 주목할 필요가 있을 것이다. 이에 김재석은 “자발성 높은 관객”의 존재에 착목하여 ‘계몽의 극장이 완성되는 과정을 재구성하고자 했다. 그리고 식민지조선 근대극 공연의 효시가 되었던 <김영일의 사>는 이들과의 조우가 이루어지는 최초의 장면을 만들어 낸다.

<김영일의 사>의 공연은 ‘일본식 자연주의극의 공연과 많이 다른 결과를 낳았다. <김영일의 사>와 자발성 높은 관객의 만남이 이루어낸 공연 효과인데, 여기서는 ‘계몽을 하는 자와 ‘계몽의 대상이 되는 자의 관계가 사라져 버린다. ‘계몽의 대상이 되는 자, 즉 관객이 스스로 ‘계몽의 의미’를 극대화시키는 특별한 상황이 발생된 것이다. <김영일의 사>의 공연에서 만들어진 이러한 경험은 식민지조선의 근대극에서 자연주의극의 가치를 높여주는 계기로 작용했다. 일제의 검열 때문에 식민지의 주요 모순을 직접 그릴 수는 없어도, 현실을 사실적으로 무대상에 재현하는 것만으로도 관객은 충분히 그 의미를 이해할 수 있어서 계몽의 효과가 달성된다는 깨달음을 얻은 것이다.<sup>8)</sup>

김재석은 극예술협회의 순회공연이 기존의 신파극 관객과는 다른 성향

7) 42-47면.

8) 222-223면.

의 관객층을 형성하는 데 기여했다고 평가한다. 그에 따르면 극예술협회의 관객들은 배움을 고대하는 자세와 동정금을 낼 마음의 준비를 갖추고 있었다. 또한 이들에게 있어 극장에 가는 문화적 행위는 일종의 정치적 실천과 유사한 것으로 받아들여졌다. 다시 말해 1920년대의 극장은 사회성을 전시하고 공동체의 일원임을 승인받기 위한 장이었으며, 이를 통해 식민지 조선인으로서의 집단적 정체성을 재구성하는 공간이었다.

물론, 식민지조선의 구조적 모순과 그것이 만들어낸 전근대적 질서를 직접적으로 다루지 못했다는 점은 자연주의극으로서 갖는 근원적인 한계일 수 있다. 그러나 식민지조선의 근대극 작가들은 “자발성 높은 관객”에게 높은 기대치를 부여하는 방식으로 검열의 벽을 넘어서고자 했던 이들이었다. “축매로서의 극”이라는 표현은 <김영일의 사>가 계몽극으로서 기능할 수 있었던 핵심적 기제를 요약적으로 제시한다. 즉, 외관상으로 볼 때 일본식 자연주의극의 의장을 취한 <김영일의 사>를 온전히 이해하기 위해서는 희곡에 잠재되어 있는 의미가 연극의 상연 과정에서 비로소 드러나게 되는 수행성의 문제를 간과할 수 없다는 것이다. 더 나아가 ‘식민지 근대극의 특수성에 천착하고자 하는 그의 논의는 희곡 텍스트의 의미만으로 모두 설명할 수 없는 연극의 고유성을 발현시킨 주요한 인자가 다름 아닌 관객이었음을 강조하는 것이기도 하다. 그에 따르면 “관객이 단순한 소비자에 머물지 않고 극의 의미 생성에 일정 부분을 담당하는 독특함이 바로 식민지조선 근대극의 특성”이며, 이를 전제할 때 비로소 “넘치거나 모자라는 요소”가 형성해내는 효과를 온전히 이해할 수 있게 된다.

그가 “아일랜드극 효과”라고 명명했던 현상은 식민지조선의 극장에서 형성된 은밀한 해석의 코드라고 할 만하다. 아마도 아일랜드극에 대한 관심은 아일랜드와 식민지조선 간의 정치사회적 조건이 유사하다는 점

9) 228면.

때문에 증대되었을 것이다. 더욱이 아비극장을 중심으로 하는 아일랜드 근대극의 수립 과정은 식민지조선의 근대극 수립을 모색했던 이들에게 있어 유력한 모델로 여겨졌을 가능성이 높다.<sup>10)</sup> 그 결과, 극예술협회가 던세니 경의 <찬란한 문>을 상연한 이래 아일랜드극은 1920년대의 식민지조선 연극계에서 활발하게 수용되어 왔다. 그렇지만 아일랜드극의 파급력을 우려한 일제는 촘촘한 검열망을 작동시켜 왔고, 식민지조선의 근대극 담당자들이 가장 이상적인 아일랜드극으로 여겼던 작품들은 끝내 무대화되지 못했던 것도 사실이다.<sup>11)</sup> 그럼에도 불구하고 아일랜드극으로 ‘계몽의 극장’을 실현하고자 한 1920년대 연극담당자의 의지는 굉장히 독특한 현상을 만들어내게 된다.

아일랜드극이라면 이것저것 따지지 않고 실제보다 훨씬 더 높은 가치를 부여하는 식민지조선의 특별한 현상이 ‘아일랜드극 효과’이다. 1920년대 식민지조선은 아일랜드극의 역사적 흐름을 여유 있게 살펴가면서 실험해 볼 수 있는 형편이 아니었다. <찬란한 문>의 공연 이래 식민지조선에서는 아일랜드극에 대한 이상적 지향과 현실 공연 사이의 괴리가 점점 심화되어갔고, 그 과정 속에서 식민지조선의 연극담당자들이 하고자 했던 이상적 아일랜드극은 상상의 존재가 되어 갔다. ‘아일랜드극 효과’는 1920년대 근대극 공연담당자들이 검열의 벽 속에 갇혀 있으면서도, 벽 너머 존재하는 이상적인 아일랜드극을 지향하는 과정에서 형성된 것이다. 기본적으로는 아일랜드극을 대하는 식민지조선의 과잉 반응이며, 현재 공연되고 있는 아일랜드극의 가치를 최대한 높게 평가해주는 관객들의 우호적 지지가 그 배경에 있다.<sup>12)</sup>

10) 김재석은 광무대를 직영한 토월회가 식민지조선의 전통과의 접맥을 시도하고 있었다는 점을 근거로, 그들이 축지소극장보다 아비극장에 보다 큰 영향을 받았으리라 추정한다.(407면.)

11) 그레고리 부인의 <월출>, 싱의 <바다로 가는 기사들> 등이 대표적이다.

12) 410면.

이와 같은 해석의 코드가 공유될 경우, 표면상 현실 문제를 다루지 않은 것처럼 보이는 작품들도 특정한 해석의 공동체 속에서는 사뭇 다른 의미로 재탄생할 수 있게 된다. 특히 식민지조선에서 ‘아일랜드극 효과를 불러일으키는 것으로서 선택된 작품들은 현실을 직시한 “주체의 각성”을 다루고 있다는 점에서 공통점을 지닌다.<sup>13)</sup> 이와 같은 요소는 다분히 개인적인 차원의 문제를 다루고 있다는 점에서 일반적인 사회극의 성격과 유리되어 있지만, 자발성을 갖춘 식민지조선의 관객들은 이를 통해 식민지의 모순을 읽어내고 이를 사회극의 형태로 받아들일 수 있었다는 것이다.

더 나아가 김재석은 토월회가 수행해 온 아일랜드극 공연의 경험을 십분 활용하여 <아리랑 고개>가 공연될 수 있었음을 강조한다.<sup>14)</sup> 즉, <아리랑 고개>는 민족을 환기하는 ‘아리랑’이라는 소재를 통해 현실을 암시하는 것만으로도 의도한 바를 충분히 달성할 수 있었다는 것이다. 김재석은 1920년대의 극장을 검열이라는 압박감과 해석의 공동체에 대한 기대감이 공존하는 공간으로 묘사하면서 당대 연극 담당자들의 고투와 관객의 기대지평을 보다 역동적으로 교직하고자 했다.

#### 4. 연극사적 역동성과 연속성의 회복을 위하여

그렇다면 김재석이 1920년대 연극 연구를 통해 구상하는 큰 그림은 무엇일까? 아무래도 힌트는 이 책의 제목에 있는 것 같다. 그는 ‘과도가’ 대신 ‘형성’이라는 표현을 통해 1920년대 연극사를 통관하고 있으며, 이를 통해 근대전환기의 문제들을 극복한 1920년대의 연극에서 형성된 요인들이 식민지조선 근대극의 중핵을 이루게 되었음을 강조하고자 했다.

13) 412면.

14) 413-414면.

식민지조선 근대극의 특징을 정확히 파악하기 위해서는 전근대극과 근대극이 교차된 1920년대의 복잡다단한 연극적 현상들을 세밀하게 살펴보아야 한다. 그럼에도 불구하고 그동안 이루어진 한국연극사에서는 1920년대의 극활동에 별로 주목하지 않았다. 신파극 중심의 1910년대에서 근대극이 활발해진 1930년대 사이에 놓인 별 특징 없는 과도기이며, 학생극과 토월회가 서양 근대극을 추종하는 공연 활동을 펼쳤으나 별다른 성과를 내지 못하였다는 평가가 주를 이루고 있다. 이러한 인식의 저변에는 1920년대에 이루어진 근대극 공연의 수준이 높지 않았다는 편견이 깔려 있다. 극예술협회와 초창기 토월회를 비전문적 학생극 수준의 극활동으로 단정 짓고, 제2기 이후의 토월회를 상업주의에 전락한 단체로 규정짓는 배경에는 서양의 근대극 활동을 절대적 기준으로 여기는 연구자들의 인식이 자리하고 있는 것이다.<sup>15)</sup>

김재석에 따르면 1920년대는 “별 특징 없는 과도기”로 규정되어 온 시기였다. 근대극 운동의 효시로 여겨진 극예술협회와 토월회는 아마추어 정신에 입각하고 있다는 점에서 극예술운동의 순수성을 보증받을 수 있었으나, 이는 역으로 비전문적 활동에 따른 한계점으로 논의되기도 했다. 그런가 하면 보다 전문적인 활동을 지향했던 2기 토월회 활동은 상업주의라는 프레임 속에서 단죄의 대상으로 여겨지는 데 그쳤다. 김재석은 이와 같은 편파적 인식이 서양의 근대극이라는 절대적 기준을 상정하고 있는 데서 기인한 것이라 보고 있다.

오히려 그가 주목하는 것은 ‘형성기’라는 표현이 함의하는 것과 같이, 이 시기의 연극사에 내재된 역동성을 되짚어내는 것이다. 즉, 전근대극과 근대극이 교차하고, 경합하는 가운데 한국적 근대극의 고유한 양상을 발현시킨 시기가 바로 1920년대라는 것이다. 더욱이 자료의 부족을 핑계로

15) 17면.

이 시기를 괄호 속에 가둘 경우 기존 연구에서 지적한 ‘과도기’로서의 의미마저 결정적으로 퇴색되고 말 것이기에 그의 문제제기는 적절한 것으로 생각된다.

이와 같이 1920년대의 연극사가 실체를 드러내게 될 경우 기대되는 것은 1930년대의 연극에 분명한 역사적 연속성을 부여할 수 있다는 점이다. 특히 1920년대 후반기 연극사의 실체가 모호한 나머지 1930년대의 연극사(특히 근대극)는 1920년대 초반의 극예술협회와 토월회의 초창기 활동에 국한된 제한적 역사에만 위태롭게 연결된 채 논의되어 왔고, 그 결과 극예술연구회와 볼셰비키화 이후 프롤레타리아 연극운동의 양상들은 ‘영점’의 위치에서 서술될 수밖에 없었다. 그러나 김재석이 논의한 바와 같이 1920년대를 근대극의 형성기로 재규정할 경우, 1930년대 연극사에서 계승한 것과 극복한 것의 정체가 보다 명확해 질 수 있을 것이다. 이렇게 볼 때 그가 광무대 직영기와 부흥공연 이후의 시기까지를 망라한 토월회의 활동양상을 포괄적으로 살피고 있다는 점, 1920년대의 프롤레타리아 연극운동을 ‘카프계열 극단’이라는 범주로 묶어내고 있다는 점은 적지 않은 의미를 지니게 된다.

자본주의적 극장환경 속에서 연극은 상품으로서 존속하는 길을 택하지 않을 수 없을 것이다. 그러나 기존의 연극사 서술은 이에 대한 지나친 평가절하를 전제한 나머지, 연극사의 흐름을 굉장히 불연속적으로 재편했다는 인상을 주기도 한다. 즉, 자본주의적 극장에서의 합법 공연은 상업주의에 영합한 행위에 불과한 것으로 치부되거나, 부르주아의 이익에 복무하는 반동적 연극으로 낙인찍혀 왔던 것이다. 대표적으로 토월회의 광무대 직영기와 미나도좌 연극부의 공연을 반명제로 삼는 가운데 부각된 것이 1930년대 초입에 놓인 연극사적 현상들이었다. 그렇지만 공연을 장기적 목표로 삼아 활동의 지속을 모색하게 되었을 때, 당대의 극장 환경 속에서 적응하고 대안을 추구하는 일은 진영을 막론한 연극인들에게 결코 도외시킬 수 없는 과제였다. 특히 1930년대 중반에 접어들며 나타난

극예술연구회의 변모나 동양극장의 설립, 신건설의 해산 과정에는 바로 이와 관련된 문제들이 가로놓여 있는 것으로 보인다. 그리고 흥미롭게도 이러한 문제의식의 단초는 광무대 직영기의 토월회나 합법 공연을 추진한 카프계열 극단의 활동에서 선례를 찾아볼 수 있는 것이기도 하다.

김재석은 이미 토월회가 창립공연을 준비할 때부터 서양의 근대극 텍스트를 직접 읽어내겠다는 욕망과 더불어 ‘공연가능성’에 대해 민감한 촉수를 드리운 집단이었다고 평가한다. 서양의 대표적 극작가를 소개하고자 했지만, 그들의 대표작 대신 구성원의 역량을 고려한 레퍼토리 선정이 이루어진 것이나, 그레고리 부인의 <월출> 공연이 어렵게 되자 급히 공연 레퍼토리를 바꾼 것 등이 이를 방증하는 대목일 것이다. 또한 그는 토월회가 전근대적 텍스트와 근대적 텍스트를 혼합적으로 공연한 집단임을 밝히면서도, 그들이 전근대적 작품의 공연 경험을 근대극 공연에 활용할 수 있었으며, 제 3기에 이르면 <아리랑고개>와 같이 식민지조선 근대극의 독자성을 드러내는 작품을 무대에 올릴 수 있었다고 보았다. 이처럼 토월회가 걸어온 길을 오롯이 식민지조선 근대극의 형성과정 속으로 편입시키게 될 때, 1920년대는 단순한 과도기의 의미를 넘어 식민지조선 연극의 원형이 ‘형상’된 시기로 재평가될 수 있게 된다.

한편, 1920년대의 카프계열 극단들이 합법적 공연 노선을 추진한 것은 검열이라는 식민지기 극장의 대전제를 수용한 결과일 것이다. 불개미극단이 준비하던 <해방된 돈키호테>가 검열에 걸려 상연되지 못하게 된 후, 종합예술협회가 내놓은 <뽀뽀는 그 자식>은 합법적 극장 공연을 지향한 1920년대 식민지조선의 카프계열 극단이 보여줄 수 있었던 최상의 성과였다.<sup>16)</sup> 다만 문제는 합법성의 테두리 내에서 이루어진 공연이 결과적으로 토월회의 연극과 변별되는 지점을 거의 형성해내지 못했다는 점이었다. 그럼에도 불구하고 <뽀뽀는 그 자식>의 상연은 프로극적인 요소를 갖추

16) 281면.

고 있으면서도 검열을 통과할 수 있는 작품의 성격을 확인하게 해 주었다는 점에서 소중한 경험이 될 수 있었다. 김재석은 이와 같은 경험으로부터 비롯된 문제의식이 1930년대의 카프 연극부에서 견지된 노선, 즉 프로극에 속할 수 있는 최소 요건의 작품으로 공연을 계속 해 나가는 것이 검열에 걸려 좌절하는 것보다 낫다는 인식으로 계승되게 되었음을 지적한다.

이는 <하차>의 수용과정에서도 드러나는 문제인데, 원래 이 작품은 카프 동경지부의 전조선 순회연극 레퍼토리로 선택된 것이었지만, 함께 준비했던 다른 작품들이 검열을 통과하지 못한 결과 상연이 무산되고 만다. 원래 일본에서 <니구루마>로 번안되었던 오토 율리의 <하차>는 이동식 연극 각본으로 각광받았던 것이었다. 그러나 카프 연극부는 이동식 연극에 관심을 보이기보다 상업극장인 미나도좌 연극부에 <하차>의 공연을 맡기면서 카프 동경지부가 구상한 공연 형태를 수용할 의사가 없음을 분명히 한다.<sup>17)</sup> 김재석은 이것이 카프 연극부의 경직성을 보여주는 대목인 동시에 극장공연 중심의 합법노선이 반영된 결과임을 지적한다. 이런 차원에서 볼 때 송영이 시도한 풍자극으로의 작품 전환 역시 카프의 공식적 노선에 조응하여 검열을 우회하기 위한 방안으로 볼 수 있을 것이다.<sup>18)</sup>

송영의 작품 전환 과정을 다룬 대목이 그러한 것처럼 이 책은 주로 1920년대를 대상으로 삼으면서도, 1930년대 초반의 연극사적 현상까지 이어지는 맥을 적극적으로 짚어내고 있다. 예컨대 <김영일의 사>에서 <기적 불 때>를 거쳐 <토막>까지 이어지는 ‘식민지조선 사회극의 희곡사적 연속성을 검토하는 대목이 그러하다.<sup>19)</sup> 그는 식민지조선 사회극의 관객들이 상업적 극장의 관객과 경계를 짓는 강력한 ‘내부적 동질감’을 가진 집단임을 강조한다. 이 작품들은 특별하거나 강렬한 극사건이 두드러지지 않는다는 점에서 공통점을 지닌다. 그러나 관객들은 검열 때문에

17) 309면.

18) 311-344면.

19) 223-228면.

무대상에 직접 재현되지 못하는 극사건을 스스로 찾아내고, 극의 암시를 좇아 작품의 주제를 적극적으로 해석해 낼 수 있는 이들이었으며, 식민지조선의 사회극은 바로 이들과의 상호작용을 염두에 둔 채 창작되고 상연되었다는 것이다. 그런 의미에서 <김영일의 사>는 ‘리트머스 시험자’와 같은 역할을 하는데, 식민지조선을 둘러싼 검열과 극장환경, 관객의 감수성 등을 종합적으로 고려하여 넘치거나 부족한 요소를 조정하고자 한 결과물이기 때문이다.<sup>20)</sup>

지금껏 발표한 저작들을 통해 김재석은 식민지조선의 연극사를 보다 연속적인 흐름 속에서 파악하려는 것으로 보인다. 전작이 근대전환기의 문제를 다룬 것이라면, 이번 책은 형성기의 문제를 다루고 있으며, 이와 같은 구도 속에서 1930년대는 곧 근대극의 정착기라고 볼 수 있을 것이다. 그렇다면 아마 그의 다음 작업은 극예술연구회에 대한 논의가 되지 않을까 추정해 본다. 이미 극예술연구회의 공연 레퍼토리와 유치진의 연극 활동에 대한 논문들을 다수 발표한 그이기에, 다음 저작은 너무 오래 기다리지 않아도 되리라는 예감을 조심스럽게 가져 봄 직하다.

## 5. 나가며: 식민지조선 근대극 연구의 ‘오래된 미래’

후학의 한 사람으로서 볼 때, 『식민지조선 근대극의 형성』은 여러 모로 귀감이 되는 저작이라고 생각한다. 김재석은 연구에 ‘기정사실’이란 있을 수 없으며, 자료의 공백이 결코 침묵의 알리바이가 될 수 없다는 점을 역설한다. 또한 텍스트를 세밀하게 읽고 자료를 성실하게 교차 검증하는 상식적인 일이 연구자의 중요한 미덕임을 확인시켜 준다. 더 나아가 연구대상에 대한 ‘애장’을 품는 일이 ‘국학을 하는 자의 소중한 원동력

20) 2006년.

이 될 수 있음을 다시금 일깨워 주기도 한다.

다만, 몇 가지 아쉬운 점이 없는 것은 아니다. 김재석은 식민지조선에서 형성된 ‘계몽의 극장’을 묘사함에 있어 검열이라는 조건과 그에 대응하는 ‘자발적 관객’의 형상을 핵심적인 전제로 상정하고 있다. 그러나 10년을 상회하는 기간 동안 이와 같은 전제가 다소 고정적인 형상으로 유지되고 있다는 인상을 주기도 한다. 아마 여러 편의 독립적인 소논문들을 묶어내는 과정에서 생겨난 현상일 것이라 생각되지만 이 책이 장차 1920년대 연극 연구에 있어 필수적인 검토 대상이 되리라는 점을 감안할 때, 이 문제는 한번쯤 짚고 넘어가야 할 것 같다.

예컨대 김재석은 ‘홍행취체규칙’에 대한 간략한 언급을 제외하면 검열이 실제로 작동하는 방식이나, 시기별로 변천해 가는 양상에 대해서는 추가적인 논의를 내놓지 않고 있다. 결과적으로 이 책에서 검열은 사상과 관련된 영역에서만 작동하는 기제로 묘사되고 있으며, 풍속 취체와 관련된 대목은 거의 논의되지 못했다. 또한 검열은 제약의 요건으로만 상정되고 있을 뿐, 검열의 생산적 효과나, 생산자와의 타협 과정에서 드러나는 미묘한 맥락들을 짚어내지는 못하고 있다. 최근의 검열 연구가 검열 체계에 영향을 미치는 다양한 변수에 주목하면서 검열의 다층적 맥락을 규명하는 데까지 발전하고 있음을 감안할 때 이는 약간의 아쉬움으로 남는 대목이다.

‘자발적 관객’의 형상이 1920년대 내내 동일하게 작동하는 원리로 여겨진다는 점도 다시 한 번 검토해 볼 필요가 있을 것이다. 김재석이 추출해 낸 ‘자발적 관객’의 상은 동우회순회연극단의 경험에 상당부분을 기대고 있다. 그런데 1920년대 초반에 드러난 관객의 성격이 과연 1930년대 초반까지 그대로 유지될 수 있는 것일까? 그가 지적한 것처럼 1920년대 중반 이후에 소인극 운동의 동력은 점차 위축되는 양상을 보이게 된다. 그는 강화된 검열의 효과로 이를 설명했지만, 여기에는 보다 다층적인 맥락이 개입되어 있을 가능성이 높다. 실제로 동정금 모집에 실패한 사례들을 다룬

신문 기사를 살펴볼 경우, 모든 공연에 관객들의 자발성이 발휘되는 것은 아니었기 때문이다. 적어도 1920년대 중반 이후부터의 관객들은 공연 수준의 차원에서 발생하는 ‘모자람’을 조소나 공박의 대상으로 삼기도 했다.

또한 ‘자발적 관객’의 동력이 완전히 자율적인 것인가에 대해서도 살펴 보아야 할 필요가 있다. 즉, 동우회순회연극단의 ‘자발적 관객’이 ‘계몽의 극장’을 설명하기 위한 전제가 되기 위해서는 먼저 그와 같은 성격이 구성되는 양상을 규명할 필요가 있다는 것이다. 그가 동우회순회연극의 성공에 기여한 저널리즘의 역할을 짚어내고 있는 것처럼, 관객의 자발성은 담론의 구조로부터 적지 않은 영향을 받아 형성된 것이기도 하다. 더 정확히는 관객의 자율성이 담론의 구조와 역동적으로 길항하며 형성된 것이 ‘자발적 관객’의 형상일 것이다. 그렇다면 ‘자발적 관객’의 형상은 담론장의 변화를 염두에 둔 ‘유동적 연속체’의 형태로 묘사되는 것이 보다 바람직할 것이라고 본다.

여기에 더해 식민지기 극장문화 전반의 변천과정 역시 중요한 변수가 될 것이다. 1920년대 연극사를 보다 역동적으로 구성해내기 위해서는 김재석이 주요한 전제로 삼았던 검열과 자본의 문제 외에도 매체 생태계의 존재 양상, 수용자가 내면화한 감각 문제 등을 함께 염두에 두어야 하리라고 본다. 물론 김재석은 이와 관련된 요인들을 더 살펴야 한다는 점에 원론적으로 동의하고 있는 것으로 보이며, 몇몇 대목에서 그 단초를 보여주기도 했다. 영화에 대응하여 연극의 강점을 보여주기 위한 목적하에 ‘조선적 정조’를 형상화하고자 했던 토월회의 문제의식을 짚어낸 부분이나, 영화 <동도>와 토월회 공연의 상관관계를 다룬 논문은 그런 의미에서 흥미롭다.

글을 마치기 전에 이쯤에서 공통 이야기를 다시 한 번 되짚어 봐야겠다. 영화 <쥬라기 공원>을 통해 유명해진 공통 중의 하나가 벨로시랩터다. 영화를 본 사람이라면 날카로운 발톱을 가진 공통의 모습을 누구나 기억하고 있을 것이다. 그런데 최근의 고생물학자들이 복원한 벨로시랩

터의 모습은 영화 속에 재현된 과충류의 형상과 굉장히 다른데, 흡사 새를 연상시킬 정도로 깃털이 온몸을 뒤덮은 모습이기 때문이다. 왜 이런 일이 발생했을까? 이는 골격의 발굴에만 신경을 쓴 초기 공룡 연구가 골격을 둘러싼 피부 화석에 충분한 관심을 기울이지 못했기 때문에 나타난 현상이라고 한다. 실제로 발굴과정에서 깃털의 흔적이 발견됨에 따라 벨로시랩터는 좀 더 원래의 모습에 가깝게 복원될 수 있었던 것이다.

마찬가지다. 김재석은 『식민지조선 근대극의 형성』을 통해 지층 속에 묻혀 있던 1920년대 근대극의 면모를 발굴해냈다. 골격을 짜 맞추고, 진흙을 털어 내어 우리가 그 전체 형상을 확인할 수 있게 해 주었다. 그러나 여기에 만족할 수만은 없을 것이다. 아직 확인해야 할 세부적인 맥락들이 적지 않으며, 그가 비교연극학적 관점을 통해 제시한 1920년대 연극의 역동성은 극장문화의 영역과 결합할 때 상승효과를 얻게 될 것이기 때문이다.

연구의 대상과 시기를 막론하고, 연구자들은 과거를 파헤쳐 미래로 나아가는 것을 업으로 삼는 이들이다. 그 중에서도 식민지기 연극 연구는 한국 극예술연구의 ‘오래된 미래’라고 할 수 있다. 역사적으로 오래된 시기인 동시에 연구의 시작 시점도 오래되었으며, 연구가 정체된 지도 오래되었지만, 여전히 식민지기는 우리가 미래로 나아가기 위해 꼭 짚고 넘어가야 할 시기이기 때문이다. 그리고 아직 식민지기 연극 연구의 종착점은 오지 않았다. 중생대나 식민지거나 아득해 보이는 것은 매한가지지만, 공룡도 복원하는 마당에 그래도 연극은 연구해 볼 만한 대상이 아니겠는가? 그런 의미에서 『식민지조선 근대극의 형성』은 식민지기 연극 연구자들에게 용기를 주는 책이다.