

근대의 시각으로 다시 쓰는 한국‘근대’연극사

—김재석, 『한국 근대 연극사 1』, (연극과인간, 2022)

이정숙*

국문초록

『한국 근대 연극사 1』은 19세기 중반부터 2020년까지의 한국 연극을 근대극의 관점에서 다시 쓰는 연극사의 첫 권으로, 1920년대 토월회의 활동까지를 다루고 있다. 기존의 연극사가 한국연극을 근대 연극과 현대 연극으로 나누어 설명해왔다면, 『한국 근대 연극사』는 근대 연극과 구분되는 현대 연극이나 탈근대 연극이라는 개념은 설정하지 않고 전체를 근대의 완성과 식민성 극복이라는 소명을 수행하는 근대극 활동의 관점에서 설명한다.

『한국 근대 연극사』는 기존 연극사의 논란을 정리하였다. 오류를 수정하고, 자료 부족으로 모호하게 서술되었던 대상의 실체를 드러내고, 제대로 평가받지 못했던 극단 활동의 의미를 찾아주었다는 것으로 정리할 수 있겠다. 최초의 실내극장인 협률사는 황실 유희장이 아니라 회대회사였고, 협률사에서 공연되었던 종합적 연행물이 연극개량의 대상이 되면서 일본의 신파극이 새로운 연극의 모범을 등장하는 과정을 방대한 자료를 통해 증명해냈다. 연극사에서 부정적으로 서술되었던 토월회의 공연 활동을 재구성하고 의미를 발견해냈다. 『한국 근대 연극사』는 많은 시간을 들여 확보한 자료들을 활용해서 기존 연극사 서술에서 비어있던 공백들이 메우고, 여러 집단의 연극 활동을 긴밀하게 연계시켜 서술해나갔다. 그 결과 공백이 존재했던 근대전환기에서 1920년대 연극사가 촘촘하게 얽혀 전개되는 과정을 제대로 드러낼 수 있었다.

www.kci.go.kr

* 한국대학교육협의회 연구교수

1. 다시 쓰는 한국‘근대’연극사

근대의 시각에서 한국연극사를 다시 쓰는 『한국 근대 연극사』가 나왔다. 한국연극사를 서술한 중요한 책들이 여러 권 간행된 바 있다. 김재철의 그 유명한 『조선연극사』(1933)에서 처음으로 한국연극사가 정리되었고, 근현대연극사는 그로부터 상당한 시간이 경과한 이후에 나왔다. 198,90년대에 근현대연극사가 정리되면서 근현대 연극에 대한 연구가 폭발적으로 늘어난다. 한국연극에 대한 연구의 방향이 다양해지고 새로운 연구 성과도 이어졌다. 그러나 이러한 연구 성과를 포함한 한국연극사는 한동안 나오지 않고 있다. 한국연극사에 대한 개정판이 출간되기는 하였지만, 새로운 연구 성과를 의식하기보다 기존 연극사의 시각을 보완하는 방향으로 개정되었다. 그 결과 현재까지의 연구 성과를 포함한 한국연극사에 대한 필요성이 제기되는 상황이었다.

김재석의 『한국 근대 연극사 1』은 19세기 중반부터 2020년까지의 한국 연극을 대상으로 기획된 여섯 권의 『한국 근대 연극사』의 첫 권으로, 1920년대 토월회의 활동까지를 다루고 있다. 기존의 연극사가 근대 연극과 현대 연극으로 나누어 한국연극사를 설명해왔다면, 『한국 근대 연극사』는 근대 연극과 구분되는 현대 연극 혹은 탈근대 연극이라는 개념을 설정하지 않고 전체를 근대연극으로 보고 있다. 근대의 완성과 식민성 극복이라는 소명을 수행하는 한국의 근대극 활동은 여전히 현재 진행형이라고 보기 때문이다. 저자는 연극사 서술은 과거적 현상을 현재적 관점에서 해석하여 미래를 바라보는 작업으로 규정하며, 과거적 현상의 핵심인 공연의 의미를 파악하기 위해 자료를 발굴하고 공연상황을 조망하려고 했다고 밝혔다. 이러한 의도대로 『한국 근대 연극사』는 방대한 자료들을 활용해 과거의 공연 상황을 재구성하며, 각 집단의 연극 활동들이 긴밀하게 연결되며 전개되는 과정이 잘 드러나고 있다.

이 글은 새로운 『한국 근대 연극사 1』이 기존 한국연극사 서술과 차별되는 지점에 주목하였다. 한국연극사의 논란을 어떻게 해결하고 있는지, 자료 부족으로 공연 상황을 서술하지 못했던 극단의 활동을 어떻게 재구성하며 의미를 찾아주는지, 한국연극사를 서술하는 새로운 시각과 성과를 중심으로 글을 진행하기로 한다.

2. 한국연극사의 논란 새로 쓰기

『한국 근대 연극사 1』은 기존 한국연극사와 중요한 문제에서 뚜렷한 시각 차이를 보인다. 최초의 실내 극장과 신파극 그리고 창작극에 대한 문제이다.

먼저 극장 문제인데, 『한국 근대 연극사 1』에서는 봉건사회의 연극과 근대사회의 연극의 차이를 극장의 유무로 설명한다. 봉건사회의 연극은 수요자 주도의 방식으로 이루어졌기 때문에 연극담당자들은 연극의 수요자가 원하는 시간과 장소에서 그들이 선택한 작품을 공연했다면, 근대사회로 이행되면서 공연자 주도의 연극 공연으로 바뀌게 되는데, 공연자 주도의 연극 공연을 가능하게 하는 조건으로 극장을 들고 있다.

그렇기 때문에 1902년에 설립된 실내극장 협률사는 중요한 의미를 지닌다. 그동안 협률사에 대해서는 고종 즉위식에 사용하기 위해 봉상시의 일부를 헐어 신축한 국립극장이라는 주장이 대세로 받아들여져 왔다. 그리고 이두현의 『한국신극사연구』에서 협률사로 소개한 극장 사진을 협률사로 믿어왔다. 그러나 김재석은 협률사 설립에 황실이 관여되었다는 설명과 협률사로 알려진 극장 사진이 사실인지에 대해 의문을 가졌다. 그래서 『고종실록』의 기록들을 찾아보았고, 그 결과 고종 즉위 40년 및 망옥순 기념식에 협률사의 활용에 대한 자료가 전혀 발견되지 않는다는 점,

그리고 극장 협률사가 설립된 이후에도 청경예식에 참여하여 공연을 한 기록이 전혀 없다는 점을 확인했다. 무엇보다 대한제국과 황실의 위상을 제고하는 행사를 무대와 객석도 갖추지 못한 극장에서 개최하려 한다는 발상부터 성립되기 어렵다고 보았다.

저자는 협률사를 수요자 중심의 연극 공연 방식이 공연자 중심의 연극 공연으로 옮겨가는 시기에 민간 공연전문회사가 운영한 극장으로 해석하는 것이 타당하다는 입장이다. 협률사 설립과 운영에 국가가 직접 관여했을 여지가 전혀 없기 때문에 한성 내에 고정극장의 설립 허가를 얻어낼 정도의 고관들이 관여한 회대회사로 보고 있다. 그리고 협률사에 관한 자료들을 통해 협률사를 설립한 세력과 극장의 위치와 시설, 공연물들을 차례로 제시하며 협률사라는 극장을 입체적으로 조망해냈다.

논리를 치밀하게 쌓아가는 서술방식도 설득적이지만, 이러한 주장을 입증하기 위해 제시한 자료의 방대함이 정말 놀랍다. 협률사 설립을 전후한 시기에 발행되었던 모든 종류의 신문자료를 확인했고, 당시에 간행되었던 사진집과 「경성부시가도」와 같은 각종 지도, 『고종실록』이나 관보와 같은 기록까지 모두 수집하고 관련 내용을 검토하는 과정을 거쳤다. 협률사에서 직접 공연을 관람했던 우스다 잔운과 에밀 부르다레의 기록들도 참고해서 협률사라는 공간의 실체에 가까워지기 위해 노력하였다. 그 결과 흐릿하게 존재하던 협률사라는 공간이 설립되고 폐관에 이르기까지의 역사와, 그 공간의 시설, 경영과 공연물들이 실체가 있는 공간 속에 실재하게 했다. 김재철과 최남선 같은 권위자들의 언급을 확인하지 않고 그대로 수용해버리면서 잘못 고착되어버렸던 극장 협률사의 실체를 바로잡음으로써 근대 연극이 시작되는 지점의 혼란을 정리할 수 있었다.

다음으로 최초의 신파극 공연 문제인데, 협률사에서 공연되었던 종합적 연행물의 폐해는 이후 신파극 공연의 계기가 되는 것으로 설명한다. 협률사의 종합적 연행물은 협률사 혁파 이후에 형성되기 시작한 한국인

극장가에서도 공연되며 연극개량론이 대두되는 계기가 되었다고 했다. 연극 개량론자들이 개량의 대상으로 삼은 것이 고전극에 기반을 둔 것들이었기 때문에 결과적으로 연극개량의 방향이 일본의 신파극으로 모아지게 되며, 이인직의 <은세계> 공연은 연극개량의 결과로 공연된 신파극이라고 보는 것이다.

<은세계> 공연을 창극으로 볼 것인지, 신파극으로 볼 것인지를 문제는 오랜 기간 논쟁의 대상이 되어왔다. <은세계>의 공연 대본이 발견되지 않는 상황에서 창극 공연인지, 신파극 공연인지를 단정하는 것은 어려운 문제이다. 이런 상황에서도 저자는 자료들을 찾고, 자료들을 통해 공연의 실체에 접근하려 했다. <은세계> 공연에서 주목한 것은 공연의 기획자이자 극작가의 역할을 했던 이인직이며, 그의 일본 체류 경험이었다.

이인직이 일본에 체류하던 1900년에서 1904년까지의 일본은 신파극이 완성기에 접어든 시기로, 신문 연재소설을 신파극으로 각색한 공연이 큰 인기를 끌며 신문사와 극단 양쪽에 이익을 안겨주고 있었다. 신문소설의 독자가 신파극 관객이 되고 신파극 관객이 신문의 독자가 되는 상보적 관계가 성립되었던 것이다. 저자는 이인직에게 있어 이러한 관계는 중요한 발견이었을 것이며, 신소설 「은세계」와 신연극 <은세계>의 관계도 그러한 관계를 염두에 두었을 것으로 추정하였다. 즉 신연극 <은세계>가 공연을 염두에 두고 창작된 소설이며, 그것을 각색하여 공연하였다는 점에서 일본 신파극을 모방한 공연이었을 가능성이 높다고 본 것이다. 최병도의 죽음 장면에서 화도(花道)를 사용한 흔적도 신파극 공연을 지향했다는 근거로 설명했다. 대본의 문제도 이인직이 신연극 <은세계> 대본을 별도로 만들 필요성을 느끼지 않았을 것으로 보았는데, 신소설 「은세계」에 이미 공연에 대한 대비가 되어 있기 때문이라는 것이다. 소설을 각색한 일본 신파극은 인물들의 대화를 연극 대사로 그대로 사용하는 경우가 많았는데, 신소설 「은세계」도 그러한 점을 염두에 둔 것으로 보이며, 신소설 「은세계」를 대본삼아 공연하여도 무리가 없을 정도라고 했다.

저자는 <은세계>를 신파극으로 단언하며, 일본 신파극을 연극개혁의 결과물로 정착시키고자 한 통감부의 정책과 거기에 이인직이 적극 호응하면서 만들어진 결과로 보고 있다. 그리고 공연담당자들이 대본을 가지고 연습을 하여 작품의 완성도를 높인 후 공연하는 체계를 도입한 최초의 작품이며, 일본 신파극 관계자가 공연을 지도하였을 가능성도 제기했다.

기존 한국연극사에서 최초의 창작희곡으로 논의되던 조일재의 <병자삼인>이 일본 신파극을 번안한 작품이라는 것을 밝혀내며, 한국의 근대극은 이광수의 <규한>에서 시작된다는 것을 분명히 하여 연극사의 혼란을 정리하였다.

『한국 근대 연극사 1』의 장점은 한국 내의 자료들을 조사하고 정밀하게 읽어내는 데 그치는 것이 아니라, 일본 연극에 대해 깊이 있는 이해와 다양한 자료를 활용하고 있다는 점이다. 조일재의 <병자삼인>이 일본의 신파극 <유쇼렛파이>(優勝劣敗)를 번안한 작품이라는 것을 밝힌 것은 놀라운 성과이다. 그러나 한편으로는 성실하게 자료를 수집하며 자신의 연구를 지속해온 연구자가 만들어낸 당연한 결과이기도 하다.

<병자삼인>은 오랫동안 최초의 창작희곡으로 분류되어 왔으나 이토 오슈의 희극 <유쇼렛파이>를 찾아내면서 이러한 기존 연극사 서술의 오류가 수정될 수 있었다. 사실 많은 연구자들이 <병자삼인>의 세련된 극작술 때문에 창작극이 아니라 원작이 있는 작품일 가능성에 대해 의심하고 있었다. 그러나 원작을 찾는 것은 쉬운 일이 아니었다. 원작이 존재하더라도 현재 남아있지 않을 가능성도 있었다. 막연한 가능성을 기대하고 그 많은 일본의 신파극 대본을 하나하나 확인하는 것은 사실 막막한 일이었을 것이다. 그러나 저자는 오랜 시간을 들여 일본의 많은 신파극 대본들을 확인했고, 결국 “우승열패”라는 제목의 원작을 찾아낼 수 있었다. 그래서 한국연극사에서 중요한 시점의 오류를 바로잡을 수 있게 되었다.

3. 다른 듯 닮은 신파극과 구파극

연극사에서 1910년대는 신파극이 중심이었으며, 전근대 연극으로 분류된 구파극은 논의 대상이 되지 못했다. 그러나 『한국 근대 연극사 1』에서는 구파극도 논의에 포함시켜 1910년대 연극계의 상황을 전체적으로 조망할 수 있게 하였다. 사실 1910년대 신파극이 보여주는 독특한 위상은 신파극만 따로 떼어놓고 설명해서는 잘 드러나지 않는다. 『한국 근대 연극사 1』에서는 신파극과 구파극에 대해 장을 나누어 서술하였지만, 『매일 신보』의 기획이 신파극과 구파극을 향해 어떻게 발화되는지를 비교하면서 구파극과 신파극의 다른 듯 닮은 정체성이 포착될 수 있도록 하고 있다.

1910년대의 신파극과 구파극의 위상은 식민지조선 연극계를 통제하려는 일제에 의해 ‘조선 연극은 후진적 연극이고 ‘일본 연극은 선진적 연극이라는 구도가 만들어졌다. 그래서 신파극이 새로운 연극의 모범으로 제시된다. 종합적 연행물과 달리 배우들이 대사와 행동으로 이야기를 전달하는 신파극을 서양에서 수용한 새로운 연극, 신연극으로 이해하고 받아들여지게 된다.

1910년대 신파극에서는 ‘산’의 실체를 일본 신파극에서 찾았고, 일본 신파극을 모방함으로써 관객의 환영을 받는 연극이 가능하다고 생각했다. 신파극 담당자들의 이러한 태도를 일본 신파극의 영향에서 비롯된 것으로 설명했다. 일본의 신파극은 국가적 이념에 순종적이었고, 일본 신파극의 종속적 동일화를 통해 정체성을 구현한 식민지조선의 신파극 담당자들도 일본이 제시하는 식민지 지배이념을 내면화한 순종적 주체들이었다. 그렇기 때문에 식민조선 신파극담당자들은 일본 신파극에 뒤떨어지지 않는 수준의 작품으로 사회 풍속 개량에 기여하는 것을 사명으로 여겼다. 식민지조선에 필요한 연극일 수 있는가에 대해 고민하여야 했지만

일제의 연극통제정책에 순종하고 있던 신파극담당자들은 스스로 기회를 버리고 말았고, 결과적으로 1910년대 식민지 조선의 신파극은 일본 신파극을 원본으로 하는 복사본의 성격을 가지게 되었다고 했다.

반면 종합적 연행물을 공연하는 구파극 담당자들을 향해서는 비정상적 주체로 억압하여 격리하는 강제력을 행사하려고 했다. 『매일신보』의 연극개량은 종합적 연행물의 위세를 낮추는 데 맞춰져 있었고, 연극통제를 위해 공권력 동원을 요구하기도 했다. 이러한 『매일신보』의 기사는 구파극 담당자들 뿐 아니라 극장 운영자들도 위축시켰다. 연일 쏟아내는 『매일신보』의 부정적 논조 때문에 종합적 연행물에 대한 부정적 여론이 확산되면서 관객도 줄어들었다. 이에 구파극 담당자들도 관객을 끌기 위해 구파극 공연에 이어 신파극을 공연하는 방식을 시도했으며, 점차 구파극 단체가 신파극을 공연하는 횟수도 늘어났다. 박승필이 공연기획자로 있던 광무대의 경우는 흥행력을 높이기 위해 구파극 배우들을 연습시켜 신파극 공연을 할 수 있게 하였고, 구파극과 신파극을 연계한 공연으로 관객에 만족감을 주려 했다.

이러한 신파극과 구파극 활동은 서로 다른 방향을 지향하는 것으로 보이지만, 각각의 연극 담당자들이 자율적으로 어떤 연극을 할 것인지에 대해 고민하고 그 고민의 결과로 연극을 내놓는 것이 아니라, 『매일신보』의 기획에 따라서 그들이 정해진 방향대로 움직인 결과였다는 점에서 유사하다. 구파극 담당자들은 근대극에 대한 이해가 부족하여 변화에 제대로 대응하지 못했다고 할 수 있지만, 신파극 담당자들은 일본 신파극의 종속적 동일화에 의해 정체성을 확보했기 때문에 일본의 신극 단체가 활동범위를 넓혀면서 일본에서 신연극으로서 신파극의 위치가 흔들리자 식민지 조선의 신파극도 위상이 흔들리고, 신극 단체에 밀려나는 과정이 설득력 있게 드러난다.

4. 토월회의 가치 발견

토월회는 한국연극사에서 그 성과가 폄하되었던 대상이다. 1920년대 연극계에서 토월회는 가장 오랜 시간, 의미 있는 공연 활동을 지속해왔다. 그러나 토월회의 활동에 대한 평가는 부정적이었는데, 이는 창립공연에 대한 평가에서부터 비롯된다. 토월회는 창립공연에 3편의 번역극과 1편의 창작극을 준비하지만 신파극에 익숙한 관객들이 공감하기 어려운 내용이었고, 무대경험이 없는 대학생들의 졸속공연이 성공하기 어려워 빛만 지고 실패한 것으로 보고 있다. 그리고 박승회를 비롯한 토월회의 연극인들이 일본에서 연극을 접한 시기가 일본 근대극이 본격적으로 시작되는 쓰키지소극장의 등장 이전이었다는 점도 토월회의 연극을 제대로 평가하지 않았던 원인일 것이다. 근대극 수립과 관련한 모든 영광은 쓰키지소극장 연극의 영향을 받은 극예술연구회가 차지하게 된다.

이러한 토월회에 대한 부정적 평가는 구체적인 자료를 통해 제시된 것이 아니었다. 토월회에 대한 자료 부족으로 그들의 공연활동은 제대로 드러나지 않고 있는 상황이었다. 토월회의 창단공연으로 돌아가면, 당시 공연 레퍼토리 중에서 <기갈>은 원작이 어떤 작품인지조차 알려지지 않았다. 박승회를 비롯한 토월회 단원들이 일본 유학생이었다는 점에서, 그들이 일본에서 읽거나 공연을 관람했던 작품일 것으로 추정되었지만, 유진 필롯이라는 작가는 생소했고, <기갈>이라는 제목으로 원작을 특정하기 어려웠다. 토월회가 어떤 작품을 공연하였는지 제대로 확인하지 못한 상황에서 토월회의 공연을 평가하고, 실패로 규정해버리는 것은 공정하지 못한 감이 있었다.

『근대 한국 연극사 1』에서는 1923년부터 1932년까지 이어지는 토월회의 공연 활동을 4기로 나누어 정리하고, 구체적인 공연 상황을 재구성하고, 공연 레퍼토리를 분석하여 토월회가 추구한 근대극 운동의 실체를 드러

내고, 연극사 내에서 토월회의 위치를 찾아주고 있다. 그 출발은 토월회 창립공연의 의미를 찾아주는 것이었다. 토월회 창립공연의 첫 공연작은 유진 필롯의 <기갈>이었다. 함께 공연한 <꿈>과 <그 남자가 그 여자의 남편에게 어떻게 거짓말을 하였느냐?>는 그 무렵 일본에서 번역되거나 공연된 작품이었지만 <기갈>이라는 제목으로는 원작을 특정하기 어려워서 오랫동안 난제로 남았다. 그러나 저자는 <기갈>의 원작이 1918년 5월에 미국에서 초연된 <hunger>라는 것을 밝혔고, 유진 필롯의 희곡 <hunger>를 번역하여 내용을 소개하고, 공연 상황을 소개하는 신문자료를 활용해 <기갈>이 어떤 방식으로 무대화되었는지에 대해 설명했다.

하루 네 편의 작품을 공연하기 때문에 공연 순서를 정하는 문제도 중요했는데 “인간의 욕망은 결코 채워지지 않는 것이므로, 욕망을 다스리는 지혜가 필요하다”(*『한국 근대 연극사』*, 543면) 다소 무거운 주제의 <기갈>을 공연한 뒤에는 소극 <꿈>을 선택하여 관객의 흥미를 잡아두려 했고, 식민지 현실을 다룬 다소 무거운 <길식>을 공연한 뒤에는 유쾌한 희극을 배치하여 밝은 분위기에서 전체 공연을 마무리하려 한 것으로 보았다.

이러한 토월회의 창립공연에 대해 “식민지조선 근대극의 마중물 역할을 하기에 부족함이 없다”(548면)며 의미를 부여하였다. 어느 한 나라의 작품에 치우치지 않고 근대극에서 큰 변화를 이루어낸 영국, 러시아, 미국의 대표적 작가를 선정하고, 그들의 극작 특징이 잘 드러난 작품을 선택한 것을 긍정적으로 평가했다. 서양 각국의 근대극 중에서 필요한 작품을 스스로 선택하였다는 점에서 일본에 일방적으로 경도되었던 식민지조선 신과극 담당자들의 연극관과는 확연히 다르며, 연극을 통한 계몽이라는 목적에 충실했던 극예술연구회보다 오히려 식민지조선 근대극 수립이라는 목표를 더 분명하게 인식하고 있었다고 했다.

토월회에 대한 많은 연구가 창립공연의 내용보다 대사를 잊어버렸거나 공연이 중단되는 사태가 발생했다는 등의 사건에 주목했고, 그러한 실

패에 시선을 두고 토월회 활동을 평가해 왔다. 그래서 토월회의 연극은 근대극에 미치지 못하였고, 극단 운영을 위해 대중성이 강한 작품들을 상연하여 통속화되어버렸다고 비판했다. 토월회 활동에 대한 자료가 부족한 상황에서 내려진 이 같은 부정적인 평가는 심정적인 면에 근거한 면이 있다. 극예술연구회를 진정한 근대극의 출발로 놓기 위해 토월회의 활동을 의도적으로 부정한다는 혐의가 짙다는 것이다. 이러한 시각이 고정되면 1920년대 연극에서 중요한 부분이 비워져 버리는 문제가 발생하게 된다.

그런 점에서 『한국 근대 연극사 1』가 재구성해 낸 토월회 활동은 중요하다. 일본의 신극운동을 모범으로 해서 출발하지만 1,2기 활동을 통해 식민지조선 관객의 정서와 취향이 일본과 다르다는 점을 경험하게 되고, 공연에 대한 경험이 쌓이면서 3기부터는 외국극을 추종하기보다 식민지조선의 근대극을 주체적으로 개척하려는 자세를 보였으며, 4기에는 <아리랑 고개>와 같이 “조선 정조가 넘쳐흐르는 의미심장의 시대극”(628면)을 공연하게 된다. 저자는 긴 시간동안 식민지조선의 관객을 직접 상대해온 토월회의 경험을 한국 연극계의 중요한 자산으로 보며, <아리랑 고개>와 같은 식민지조선 근대극의 원형을 창조하는 성과를 이루었다며 토월회 활동의 의미를 찾아주었다.

5. 10년간 이어질 한국근대연극사에 대한 기대

한국 근대극을 연구하면서 일본의 근현대연극사에 관심을 가지게 되었고, 『일본근대연극사』와 『일본현대연극사』와 같은 책을 읽으며 부러워했던 기억이 있다. 방대한 자료를 제시하며, 일본 근현대연극사를 집약해놓은 9권 분량의 책은 연구자들이 연구를 하는 데 있어 길을 잃지 않도록

방향을 안내해주는 지도와 같은 역할을 해주었다. 일본 연극과 관련해서 궁금하거나, 혼란스러운 문제가 있을 경우 언제나 참고할 수 있게 많고, 그리고 정확한 정보를 제공해주었기 때문이다.

『한국 근대 연극사』의 저자는 기존 한국연극사에서 의문을 가졌던 부분에 대해 자료를 찾고, 자료를 토대로 모호했던 시공간에 형체를 부여하는 연극사를 만들어내고 있다. 자료를 통해 의문을 해소하고, 기존 연극사의 오류나 공백을 채워가며 연극사를 써 가고 있다. 극장의 등장에서부터 신파극 공연과 근대극 공연으로 이어지는 흐름들은 서로 긴밀하게 연관되어 있어, 연극사를 따라가다보면 동시대의 연극계의 분위기를 생생하게 실감하게 된다.

김재석의 『한국 근대 연극사』는 한국연극사를 ‘새로 쓴다’ 수사를 사용하는 것이 어색하지 않을 정도로 새로운 자료와 새로운 시각을 보여주는 연극사이다. 연극사 서술은 공연물을 대상으로 하는 것이 원칙이라고 밝힌 것처럼, 엄청난 양의 자료를 활용하여 최대한 당시의 공연 상황을 재구성하려고 노력한 흔적이 일관되게 드러난다. 많은 시간을 들여 확보한 자료들을 활용해서 기존 연극사 서술의 비어있던 공백들이 메우고, 여러 집단의 연극 활동을 긴밀하게 연계시켜 서술해나갔다. 그 결과 공백이 존재했던 근대전환기에서 1920년대 연극사가 촘촘하게 얹혀 전개되는 과정을 제대로 드러낼 수 있었다.