

1920년대 전반기 한국 근대 신극운동론 연구

민 병 옥*

차 례

- | | |
|------------------------|---------------------|
| I. 문제의 제기 | IV. 근대신극운동론의 연극비평사적 |
| II. 근대신극운동론의 형성 동인 | 의의 |
| III. 근대신극운동론의 이념과 실천전략 | V. 결 론 |

I. 문제의 제기

1920년대 전반기 연극비평사에 관련된 선행 연구들¹⁾이 지나치고 있는 문
제점은 다음과 같다.

본 논문은 1994년도 한국학술진흥재단의 공모과제 연구비에 의해 연구되었음.

* 부산대학교 국어교육과 교수

- 1) 필자는, 이미 「20년대 전반기 근대극의 이념 선택과 그 전개과정」을 통하여 3.1
운동을 계기로 드러난 신파극운동론자들과 근대신극운동론자들 간의 연극적 인
식의 차이와 그 이면에 내재해 있는 연극학적 연극사회학적 의미내용을 다룬
바 있다.

이어서, 본고는 20년대 전반기 연극운동론의 전반적인 특성과 개별 비평가들 의
비평사적 위치를 다룰 것이다.

민병옥, 20년대 전반기 근대극의 이념 선택과 그 전개과정, 어문교육논집. 11,
(부산대학교 사범대학 국어교육과, 1991. 2), pp. 123-136.

첫째, 3.1운동을 계기로 하여 개화기 신파극운동에서 근대신극운동으로 변화함에 따라서 그 주도세력들 간의 연극적 관점과 현실 인식도 변화할 수 밖에 없는 바, 문제는 그 변화의 원인과 내용이 무엇인가 하는 것이다.

둘째, 이러한 변화는 기본적으로 연극 이념에 관련되는 바, 문제는 그 주도세력들이 내세운 연극운동의 공통 명제와 그 의미 내용 및 이에 내재해 있는 이념적 실체가 무엇인가 하는 것이다.

셋째, 나아가서 그 주도세력들 간에 상대적으로 차별화 하면서 현실에서 구체화 하고자 한 연극운동의 방향성이 무엇인가 하는 것이다.

이에 본고는 선행연구들이 지나치고 있는 문제들, 즉 근대신극운동론자들이 공통적으로 가지고 있는 연극이념과 그 개별 비평가들의 비평적 실천전략을 살펴보고자 한다. 말하자면 1920년대 전반기 근대신극운동 주도세력들의 연극운동론과 그 개별적인 실천전략 및 그것에 내재해 있는 연극이념과 사회계급적 조건을 연극사회학적 방법론으로 밝혀 보고자 한다.

Ⅱ. 근대신극운동론의 형성 동인

1. 연극운동체의 이데올로기적 제도화

20년대 전반기는, 회극장르가 전문 극작가집단에 의해 식민지 사회의 기능론적 목적지향적 문화전략으로 창작되면서 전문 연극인집단과 관객집단의 등장에 의해 개화기 신파극에서 근대신극으로 교체되는 시기²⁾이다.

동시대 신파극단은 임성구와 이기세 및 윤백남을 주도세력으로 하여 분파되다가 문화극단('23. 10)으로 일단 통합되었다가 조선신파연극단 연합의 민립극단('25. 11)³⁾을 끝으로 일단 해체되게 된다. 그 과정에서 신파극단은 구파극을

2) 개화기 신파극에서 근대신극으로 이행한 1920년대 전반기 회극사와 연극사 및 연극비평사에서 일어난 변동의 양상과 그 연극사회학적 의미에 관해서 다음의 글을 참고할 것.

민병욱, 『한국 근대 회극의 형성과정』, (도서출판 해성, 1993), pp. 21-48.

_____, 『한국 근대 회극 연구』, (민지사, 1995), pp. 29-76.

3) 매일신보, '23. 10. 29, 동아일보, '25. 11. 31

이어 받은 임성구의 극적 전통에 대한 계승/거부의 태도에 따라서 김도산-김소량의 계열과 이기세-윤백남의 계열로 대별된다.

김도산-김소량의 계열은 구파배우들을 중심으로 구파극적 전통을 계승하면서 대중통속극의 방향으로 나아간다. 그 과정에서 식민지배세력은 김도산과 김소량의 계열⁴⁾을 지원하기도 하지만 곧 국제제일극단('22. 8), 예술협회, 화성좌, 신극단('23. 11)을 만들어서 자체 세력화⁵⁾ 하기도 한다.

이기세-윤백남 계열은 구파 배우들 일부를 포함한 신파배우들을 중심으로 구파극적 전통을 거부하면서 대중통속극의 방향으로 나아간다. 그 과정에서 이기세-윤백남은 국내 유학생들의 공연⁶⁾을 지도하기도 했지만 동경 유학생들의 학생극 공연과는 직접 관계를 맺지 못했다.

학생극운동단체들 가운데 동경유학생 출신인 김우진, 조명희, 홍해성 등은 극예술협회('20), 조선극문회('22), 극문회('25)를 중심으로, 학생극 운동에 관계를 맺지 않은 현철은 예술학원('22)과 조선배우학교('25) 등을 중심으로 연극이론과 연기술의 수련을 통하여 특정한 집단을 형성하면서 독자적인 연극운동을 전개한다. 단지 예술협회(이기세) 계열 극작가 김영보가 현철의 예술학원('20) 출신 이경손과 함께 무대예술연구회('22)에, 그리고 김영팔, 고한승, 최승일 등과 함께 극문회('25)에 참여함으로써 신파극계열은 학생극운동의 세력들과 극히 간접적인 관계를 맺는다. 예술협회 계열의 이상필, 신극좌 계열의 복혜

4) 총독부에서 연극과 활동사진으로 위생사상을 고취하고자 계획하여 그 첫 행사로 경성부의 위생계가 후원한 취성좌의 위생 계몽극 공연이 있었다. 매일신보, '19. 5. 1, '20. 7. 30

5) 식민지 지배세력에 의해서 만들어진 극단은 '22년 8월 6일에 창단하여 첫 공연을 한 국제제일극단과 '23년 11월 20일 총독부외사과 소림의 예술협회와 일 본인의 화성좌 합동하여 조직한 신극단이 있다. 이 극단들의 창단 목적은 '내선융화의 목적극 및 실체의 모범 교훈극 공연'에 있으며, '일본인측에서 요구하는 조선 현대인의 생활과 긴밀한 관계를 가진 신극 공연'에 있다.

민병욱, 『한국회극사연표』, (국학자료원, 1994), p. 18.

매일신보, '23. 11. 20

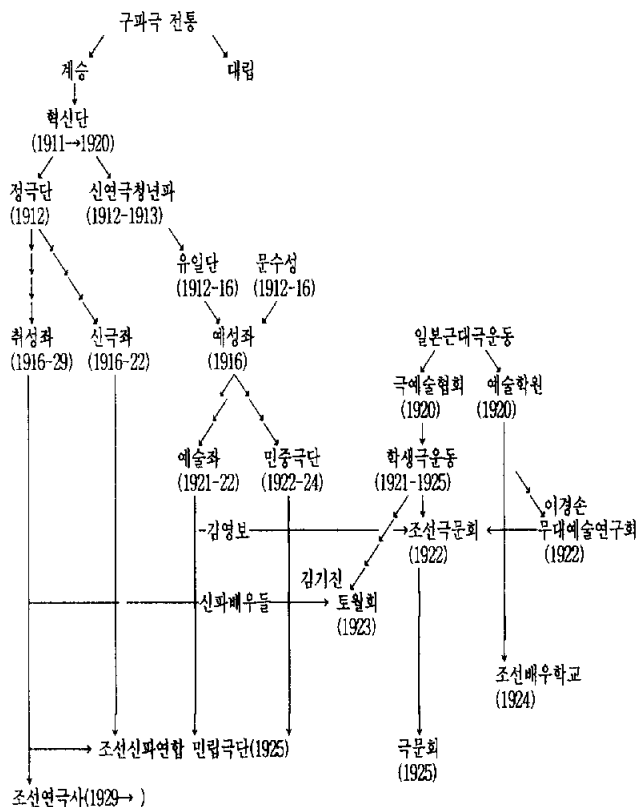
6) 학생극운동단체 가운데 이기세와 윤백남의 작품들을 공연하면서 관계를 맺은 경우는, 국내 고학생들집회 순회극단의 「희망의 눈물」(이기세 작), 「기연」(윤백남 작), 「운명」(윤백남 작) 공연('21. 7. 27)과 반도고학생 친목회 연예단의 「희망의 눈물」(이기세 작), 「기연」(윤백남 작) 공연('22. 07. 15→8. 27) 등이 있다.

숙과 이채전 등 배우들도 현철의 예술학원과 이경손의 무대예술연구회에 참가하여 간접적인 관계를 맺는다.

아울러 학생극운동의 주도세력 가운데 김기진과 이수창, 이기세-윤백남 계열의 신파배우들 안석주, 이백수, 이월화, 복혜숙 등도 토월회에 관련을 맺지만, 토월회는 박승회를 중심으로 독자적인 극단으로 연극운동체로 형성되어 간다.

지금까지 살펴 본 바, 20년대 전반기에는 적어도 신파극단과 학생극운동체 및 토월회는 서로 절연한 상태에서 독자적인 연극집단을 형성해 가면서 연극 공연을 전개했다고 할 수 있다.

이것은 동시대 연극계의 일반적인 현황에서도 확인된다.



도식에서와 같이 동시대 극단이나 연극집단은 계열화 되어 있으며, 유사 계열⁷⁾을 제외하고는 상호 간에 연극적 교섭과 접촉이 거의 없었다. 아울러 계열화 된 극단이나 연극집단들은 그 대표나 자본제공주를 중심으로 한 인맥이나 자체 연극교육과 훈련, 극장이나 연극잡지 등의 정신적·물적 매체⁸⁾를 통하여 집단 구속력을 강화하면서 자기집단의 기능적 연극능력을 전수받게 될 후임자들도 훈련시키게 된다. 나아가서 이질 집단에 대해서는 인적, 물적 자원 간의 교류에서부터 이념적·정신적 교섭에 이르기까지 배타의 원리를 적용시켜서 동시대 연극집단들은 문화적·이데올로기 기구로 작용하며, 동시대 현실 뿐만 아니라 서로 간에 대해서도 정치적인 역학 관계⁹⁾를 맺어 가게 된다.

연극운동체의 이데올로기적 제도화와 정치화는 자기 집단의 이념에 적합한 연극관을 수락하고 대립적인 연극관을 배척하기 위하여 연극의 본질과 기능 및 동시대 현실 간의 관계에 대한 정치적 논법¹⁰⁾을 제창하게 된다. 동경유학생 출신 학생극운동세력들이 신파극운동체와 동시대 현실에 대해서 표출한 정치적 논법이 바로 근대신극운동론이다.

7) 유사계열체 간에 행한 연극적 교류와 접촉은 신파극단에 한정되어 이루어졌으며, 학생극운동체에서는 거의 이루어지지 않았다. 신파극단에서 이루어진 연극적 교류와 접촉은 다음에서 확인된다.

민병욱, 『한국 회극사 연표』, pp. 1 ff

8) 신파극단의 계열화에 관련되는 대표적인 사례로 윤백남의 중앙극장(건축인가-'21. 8. 17, 건립 기공-'22. 4. 24)과 종합예술지 "예원" 창간('23. 5. 26)을 들 수 있다.

반면 학생극운동체의 대표적인 사례는 현철과 구자옥의 연예강습소('20. 2. 13 설립), 현철, 김동한, 김영한의 예술학원('22. 7. 22 설립), 현철과 이구영의 조선 배우학교('25. 1. 15 개설)를 들 수 있다.

9) 구성체, 제도, 문화적·이데올로기 기구 및 그 매개체에 대해서는 다음을 참고할 것. A.Hauser, *Soziologie der Kunst*, [최성만, 이병진 역, 『예술사의 철학』, (한길사, 1985)], pp. 65ff.

R.Williams, *The Sociology of Culture*, [설준규, 송승철 역, 『문화사회학』, (가치, 1984)], pp. 133ff.

10) G.Graff, *The pseudo-politics of understanding*, *Critical Inquiry*('83. Spring) pp. 597-608.

2. 전문 연극비평가의 등장과 계급 토대

특정 연극운동체의 정치적 논법으로서 근대신극운동론이 제창되었다는 것은 곧 자기 집단에게는 허용되고 다른 집단에게는 배타적인 연극적 도그마와 비평 이데올로기가 존재하고 있다는 것이다. 아울러 특정 집단에 소속된 전문 연극비평가의 등장으로 연극운동체들 간에 배타의 원리와 봉쇄전략을 기반으로 한 연극적 이데올로기의 대립도 시작되었음을 의미한다.

동시대 근대신극운동체의 주도세력으로 등장한 전문 연극비평가는 김정진, 김우진, 현철 등¹¹⁾이며, 다음과 같은 공통적인 기반을 가지고 있다.

첫째, 출신지에서 본다면 전문 연극비평가들은 대부분 경성을 비롯한 식민 도시로 재편성되어 가는 전통 도시나 부산과 목포를 비롯한 식민도시에서 출생했거나 성장했다.

둘째, 전문 연극비평가들은 대체로 식민지 중산층이나 식민지 지주계층에 속하면서 개화지향적 성향을 가지고 있다.

셋째, 전문 연극비평가들은 대체로 일본 근대극의 영향 아래에 놓여져 있다.

말하자면 전문 연극비평가들은 대체로 식민지 신흥도시나 식민도시로 재편성되어 가는 전통 도시에서 출생 성장한 중간계급으로, 일본 근대극의 훈육을 통해서 서구 근대극을 받아들였던 계층에 속한다.

식민지 신흥도시나 그것으로 재편성되어 가는 전통 도시는 식민지적 수탈에 의해 그 사회적 기반이 무력화 되면서 이에 따른 식민지 사회의 현실 모순을 드러내는 삶의 공간이다. 삶의 공간적 재편성에 따라서 계층의 양극화 현상이 일어나자 식민중산층은 계급적 주체세력으로서의 사회적 역할이 제거된 채 식민지 사회모순을 사회운동이나 계급운동이 아니라 문화운동을 통하여 실천할

11) 이들에 관한 전기적 정보는 다음의 글에서 도움을 받았다.

민병욱, 『한국근대희곡연구』, (민지사, 1995), pp. 43-44.

유민영, 『한국연극의 미학』, (단국대출판부, 1982), pp. 230-253.

이두현, 『한국신극사연구』, (서울대출판부, 1967), p. 97, pp. 108-115.

『한국민족문화대백과사전』, (한국정신문화원, 1991), p. 793.

수밖에 없는 한계¹²⁾에 직면하게 된다.

따라서 전문 연극비평가들은 서구 근대극을 통하여 식민지 사회모순을 해결하고자 하는 기능론적 관점에 서 있으며, 근대지향적인 가치를 전달하는 도구나 수단으로 연극운동을 내세울 수 밖에 없다. 이런 의미에서 식민지중산층에 속하는 전문 연극비평가들이 동시대 사회에 대해서 가지고 있는 기능론적 문화전략의 방법론으로써 근대신극운동론이 표출된 것이다.

3. 서구 근대극운동론의 전략적 수용

전문 연극비평가들이 연극운동을 근대지향적인 가치를 전달하는 도구나 수단으로 인식한 것은 일본 근대극운동의 영향 아래서 이루어진 것이다. 서구 근대극을 모델로 한 島村抱月과 坪内逍遙의 근대극운동에 직접 참여하거나 관련되어 있다는 의미에서, 전문 연극비평가들이 모델로 하고 있는 것은 일본 근대극운동이 아니라 그것이 모델로 하고 있는 서구근대극이다. 무엇보다도 먼저 전문 연극비평가들이 관심을 기울이는 것은 서구근대극론을 중심으로 한 서양 연극과 연극운동을 수용¹³⁾하는 것이다. 그 수용은 전문 연극비평가를 비롯하여 '연극을 조선의 진보를 촉진시키는 수단으로 민중의 감정을 쉽게 이동시킬 수 있는 도구¹⁴⁾'로 생각한 동시대 지식인들의 참여에 의해서 이루어진다.

12) 일제의 도시화 과정과 이에 따라 일어난 식민적 모순의 결과에 대해서는 손정목의 논문을, 식민중산층이 근대화(반봉건)을 문화운동을 통해서 해결할 수 밖에 없는 계급적 한계에 관해서는 김홍식의 논문을 참고할 것.

김홍식, 1920년대 초기 문학활동의 의식과 실제, (서울대대학원 석사논문, 1981) 손정목, 일제 강점 중기(1921-1930)의 도시화 과정 연구, 향토서술. 52, (서울시, 1992)

13) 서구 희곡과 연극 및 연극론의 수용 목록은 민병욱의 『한국 희곡사 연표』(국학자료원, 1994)에 근거하며 이에 관련된 자료내용을 직접 인용하고자 할 때에는 『한국근대연극영화비평자료집』(양승국 편, 태동출판사, 1991)에 근거하되, 김우진의 경우에는 『김우진전집. II』(전예원, 1985)에 근거한다.

논술의 편의상, 앞으로 자료집에서의 인용은 해당 부분의 권 수와 페이지를 표시하되, 제 1권의 경우에는 페이지만 표시한다. 예를 들면 (p.22)은 제 1권의 22페이지를, (2-22)는 제 2권의 22페이지를 표시한다. 마찬가지로 『김우진 전집. II』에서의 인용은 (II-22)와 같이 표시한다. 모든 인용은 그 말미에 표시할 것이다.

첫째, 서구근대극운동론의 수용은 프랑스의 근대 민중극운동과 아일랜드의 문예부흥운동 및 독일의 표현주의운동을 소개하는 이론비평이나 번역으로 이루어진다. 그 수용 내용은 관련 연극운동의 발생 배경과 예술적 특성 및 그 전개 과정과 관련 극작가 및 극작품을 소개하는 것으로 되어 있다.

둘째, 서양 연극의 수용도 근대극을 중심으로 한 이론 비평의 번역과 실제 비평으로 이루어진다. 입센을 중심으로 하여, 그리이스 비극작가들에서 시작하여 셰익스피어를 거쳐서 체홉에 이르는 극작가들과 그 극작품들이 소개되고 있다.

셋째, 서양 회극의 수용도 서구 근대회극을 중심으로 번역하거나 공연하는 것으로 이루어진다. 그 대상 극작가와 극작품들은, 첫째 및 둘째에 상응하여, 서구 근대회극을 중심으로 셰익스피어, 아일랜드 문예부흥운동 관련 극작가들 및 입센과 체홉의 극작품들이며, 이를 번안, 역술, 번역하거나 공연하는 것으로 수용된다.

전문 연극비평가들은 이러한 서양근대극과 극운동론의 수용을 ‘우리의 처지로 가장 참고할 것이 많은 줄 생각하기(p. 263)’ 때문이며, ‘우리의 좋은 거울이 될 것(p. 84)’으로 인식하고 있기 때문이다. 조선연극과 연극운동에 방향성을 제시해줄 수 있다는 믿음을 전제로 하고 있으므로, 서구근대극과 극운동론의 수용은 예술장르로서의 극장르 보다는 상대적으로 그것의 사회적 효용성에 목적을 둔 전략적 선택이다. 따라서 서구근대극과 근대극운동을 통하여 조선연극과 연극운동의 방향성을 가늠하고자 하는 논리적 결과가 근대신극운동론이다.

근대신극운동론은 서구근대극과 근대운동론을 준거틀로 설정하여 조선연극의 방향성을 모색하자는 것이다.

14) 이돈화, 생활본위를 조건으로 한 조선의 개조사업(속), 개벽. 16(‘21. 10), p. 9.

Ⅲ. 근대신극운동론의 이념과 실천전략

1. 개인주의와 부르조와 개인주의

1.1. 영혼의 해방과 구제--개인주의적 이념

근대신극운동체에 소속된 전문 연극비평가들이 정치적 논법으로, 문화전략의 방법론으로 선택된 근대신극운동론은, 서양근대연극운동론의 전략적 수용에 따라서 '영혼의 해방과 구제'를 그 운동명제로 제창하게 된다.

특별히 연극 그것으로 말하면...인생에 대한 어떠한 심적 또는 영적 방면의 감촉을 주는 그 위대한 참임이 없어서는 결코 연극의 사명을 전달하였다고 할 수 없다.(p. 343)

근대극운동은 제일로 일반 사회의 계몽에 자코자 하는 명료한 목적을 버리지 못할 것이나 동시에 인류의 영혼을 창조적으로 해방하며 구제하는 예술적 지위에서 떠나지도 못할 것이다. 그러한 확실한 수용성을 사회에 침윤하기에는 선후적으로 신극사상을 전파치 아니할 수 없다.(II-118)

우리는...모든 인간의 영혼을 구제하며 해방하는 것이 참으로 예술창작의 근본 동기이다 라고 한 말을 잊어서는 안되겠다. 하물며 예술의 종합으로 된 예술의 왕이라고 하는 연극이리요.(p. 163)

'영혼의 해방과 구제'는 인용에서와 같이, 근대신극 운동명제로 한정되지 않고 연극을 포함한 모든 예술의 기본적인 사명으로 제창된다. 이것은 그 주도세력들이 근대신극을 조선사회의 특수한 현실에서 발생한 역사적 장르가 아니라 연극이라는 이론적 장르로 확대하여 인식하고 있기 때문이다.

곧 '근대신극=연극 장르 그 자체'라는 인식은 근대신극을 조선사회의 특수한 조건에서 발생한 연극의 정치적 사회적 가치를 제거한 채, 일반적이고 보편적 의미에서의 연극장르가 가지고 있는 예술적 미적 가치만을 수락하고 있다는 것이다. 사회극이라는 용어보다는 오히려 근대극 혹은 현대극 혹은 신극이라는 명칭을 사용해야 하고 조선연극과 서구연극 혹은 일본 연극은 오직 연극일 뿐이며, 서로를 구별하는 것은 조선연극과 민족이 몰락하는 길이며 조선연극에 대한 '용서할 수 없는 학대'라고 하는 것¹⁵⁾도 그 주도세력들이 수락하는 연극적 이데올로기의 범위를 표현한 것이다.

따라서 그 주도세력들은 조선연극에서 조선사회의 특수한 정치적 사회적 가치를 제거하면서 예술적 보편주의와 연극의 자율성 및 형식미학¹⁶⁾에 대한 인식을 운동이데올로기로 선택하고 있다.

이런 의미에서 '영혼의 해방과 구제'란 정치적, 경제적, 사회적 것이 아니라 정신적, 지적, 예술미적인 범주 속에서 허용되는 것이며, 물적 속박으로부터의 주관의 자유스러운 해방, 자각적 생활과 자주적 생활, 내면적 생활과 자기의지력의 구현¹⁷⁾ 등의 표현으로 구체화 되는 것이다.

따라서 주도세력들은 정치혁명, 경제혁명, 사회혁명, 계급혁명이 아니라 정신적 심리적 혁명, 의식 혁명에 이념적 기반을 두고 있으며, 근대신극운동을 통해서 영혼의 해방과 구제가 이루어 지고 난 뒤 그 '정치적 사회적 실제 행동이 일어날 수 있다는 것'(II-117)을 강조하는 것이다. 이것은 곧 주도세력들이 선택한 운동명제가 근대시민사회의 개인주의, 자유주의 이데올로기¹⁸⁾에 그 토대를 두고 있다는 것이다.

1.2 신파극운동 비판과 부르조와 개인주의

개인주의 이념을 토대로 하여 그 주도세력들은 동시대 연극계와 현실을 정신적 지적 예술적 해방의 대상이면서 의식혁명의 대상으로 간주할 수 밖에 없다.

그 주도세력들이 동시대 연극계를 구성하고 있는 신파극운동체를 비롯하여 구파극계를 비판하는 준거는 '예술=연극=근대신극'에 대립되는 약호 '유희'

-
- 15) 이것은 곧 문학이나 비평에 그 특성 X만을 귀속하면 (혹은 귀속하지 않으면) 사회적 결과 Y가 나타난다 (혹은 나타나지 않는다)라는 전형적인 정치적 논법으로서, 근대신극주도세력들은 '근대신극=연극'이라는 명제를 옹호하기 위해 서구연극 혹은 일본 연극과 구별되는 조선적 특수성만을 조선연극이라고 옹호한다면 조선연극과 조선민족이 멸망할 수 밖에 없다는 논법을 사용하고 있다.
- 16) H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, (E. P. Dutton Co., Inc., 1970) pp. 262-272
- 17) 이 약호들은 그 주도세력들이 근대신극의 운동명제를 영혼의 해방과 구제로 제창하는 자리에서 연극과 연극운동의 본질 및 기능을 설명하는 약호로도 사용하고 있는 것들이다.
- 18) J. 샤피로, 자유주의, 『자유주의』, 노명식 편(종로서적, 1983), pp. 33-61.
P. Edwards, ed., *The Encyclopedia of Philosophy* (The Free Press, 1978), Vol. 6-163

이다.

현재 연극이라고 상연하는 것을 보면 차를 지도하는 책임자나 또는 배우들은 일종의 유희적 기분에 침잠할 뿐이요, 극의 사명을 전달하는 기관이 없다...저급한 오락을 탐하러 가는 관중은 있어도 예술의 분위기에 탐착코자 극장에 입하는 사람은 극히 소수이다... 연극이 오락이나 또는 무의미한 유희가 아닌 것은...스스로 명확한 사실이다.(p. 313)

오늘 관극하는, 극에 대해 흥미를 느끼는 이들은 그 대부분이 기생연주회나 신파극이나 남사당패 노름이나 또는 창루에 가는 호남자들, 한량꾼들, 외임장자들, 호사기분으로 행동하는 소위 향락주의자들... 그러한 이와 동일한 레벨에서 일보도 더 나아가지 못하는 군중들이다...연극은 술이나 화류장이나 창녀가 아니다.(II-89)

현시 소위 신파라고 하는 것은...장소의 관념이 없고...표정과 동작이 전후가 모순되고 대화에 조리가 없어 통일과 연관이 없으므로 성격의 표현이 없고 인물의 생색이 없으니 이는 연극이 아니고 유희에 불과한 것이다. 회극상 가치는 물론이고 문예상으로도 추호 반점의 관계가 없는 것이요. 소위 구파라 하여...실질 상이나 형식 상으로 결코 회극이라고 하며, 연극이라고 할 수 없으나.(p. 67)

인용에서와 같이, 동시대 신파극계 및 신파극 관련 연극인과 관객들을 비판하는 약호는 ‘유희’이며, 그 의미는 동시대 조선에 연극도, 회극도, 극단도, 극장도 관객도 없다는 것이다. 그 원인으로 조선인의 유교의식 및 감정억제적인 소극적 생활태도, 연극에 대한 조선사회의 몰이해, 연극적 전통의 부재 등을 들면서, 그 주도세력들은 모든 책임을 특히 동시대 신파극운동 주도세력과 관객 집단의 연극학적 결함(p. 96, 312, 313, 344, 345, II-89)으로 돌린다.

이것은 신파극운동체에 대한 전략적 비판인 바, 신파극이 유희에 머물러 있으므로 오히려 조선사회에서 연극을 요구할 수 밖에 없다는 논리로 연속화 된다. 동시대 조선사회가 ‘과거의 모든 것을 버리려고 하면서 아직도 어떠한 새 것을 구하기에 마음을 정하지 못하여 갈팡질팡에 허둥지둥하고 있는(p. 250)’ 상태에서 ‘시대 사조를 따라서 자기 생활의 내면이 너무도 공허하고 활랑한 것을 깨달은 동시에 어느 방면으로든지 자기 생활에 어떠한 윤기있는 변화를 일으키려는 애담은 요구(p. 347)’를 가질 수 밖에 없으므로, 근대신극은 그 요구를 충족시켜줄 유일한 예술로 설정된다. 아울러 그 요구의 충족이 이루어진다

면, 조선인의 삶과 조선사회를 결정하는 정치체제나 사회체제는 전혀 문제가 되지 않는다고 주도세력들은 주장하게 된다.

오늘날은 그의 국가라는 그것이 인류생활의 목적물이 되어 모든 국민과 그 모든 민족이 그 국가라는 명칭 하에서 절대적 희생자가 되고 사역자가 되어간다... 만일에 전제정치 밑에서라도... 공화나 공산주의의 단체로서도 그 민족의 생활 자체가 안락하고 미화할 것 같으면 그것도 또한 불평이 없을 것이다.(pp. 294-295)

인용은 ‘민족의 의지력이 왕성하면 그 민족이 왕성해지는 것이요 그 민족의 의지력이 침체해지면 그 민족이 쇠퇴해 지는 것(2-51, 52)’이라는 발언의 연장선 상에 있다. 민족의 흥망을 그 정치적 경제적 사회적 조건이 아니라 오직 의지에 의해서 결정된다는 자유의지론이 극단화 되면, 국가나 민족보다는 그 구성원 개인의 자유와 자율성을 절대화 한다. 국가와 그 구성원 개인 간의 관계를 부정하고 오직 개인의 자유와 자율성만 추구한다는 것은 식민지사회에서 그 사회적 역할이 제거되어 계급적 위기감을 느낀 식민지중산층이 취하는 극단적인 부르조와 개인주의적 이데올로기이다.

곧 식민지중산층에 속해 있는 그 주도세력들은 제국주의와 식민지 간의 제국주의적 모순, 식민지 내에서의 지배계급과 피지배계급 간의 자본주의적 모순을 인식하지 못하고, 사회주의로의 사회발전의 법칙도 인정하지 않는다는 것이다. 그 결과, 노동자계급의 존재를 부정하고 그 사회적 역할을 제거하며 특히 정치권력의 확립을 위한 정치 투쟁을 전면 부인하는 것이다.

이런 시각에서 본다면 ‘민중이라고 하는 말은... 지방적 구획이나 계급적 사상으로부터 분리된 일반 동포라는 의미로 귀족이나 평민이나 시민이나 농민이나 모두 한 가지로 총괄한 것을 의미한 것(p. 252)’이며 ‘무지한 속중-그들은 다만 연극뿐 아니라 모든 문화적 시설과 가치있는 인류 활동의 대적(II-117)’일 뿐이다. 나아가서 연극을 포함한 ‘모든 문화사는 영웅, 천재의 속중에 대한 승리자의 기록에 불과하며... 의미있는 속중 정복사를 우리의 귀감으로 남겨 주었다(II-117)’는 발언도 가능해 지는 것이다.

따라서 그 주도세력들이 동시대 신파극계와 현실을 비판하는 약호인 ‘유희’ 속에는 개인주의 이념의 극단적인 형태인 부르조와 개인주의 이데올로기¹⁹⁾가

내재해 있는 것이다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 그 주도세력들은 개인주의 이데올로기로서 근대신극운동의 토대를 마련하고 그 이념을 극단화 하여 부르조와 개인주의 이데올로기로서 동시대 신파극계와 현실을 비판하면서 자기 계급의 존재와 사회적 역할을 정당화 한 것²⁰⁾이다.

2. 사상운동론과 형식주의 미학

2.1 신파극운동과 유교적 폐해

근대신극운동 주도세력들 가운데, 상대적으로 신파극운동에 가까이 위치한 김정진이 내세운 연극운동의 실천전략은 사상운동의 방법론으로서의 연극운동이다. 그는 먼저 동시대 신파극운동을 포함한 연극계가 유희 상태에 빠져 있음을 전제하면서, 김우진 및 현철과 달리, 그 원인이 ‘연극계에 관련된 전문 연극인들의 결함’에 있음을 일부 인정하면서도 그 모든 책임이 유교적 폐해에 있음을 강조한다.

조선의 연극도 결코 종교에나 근대에 발생한 것이 아니요... 창시가 도리어 회람극의 기 세기 이전이었던 것을 증명할 수 있다... 유교 전성의 폐해가 조선 연극에는 무엇보다도 제일 큰 타격이었다고 추상한다... 생에 대한 모든 충동을 압제하였다, 생의 환희가 전신에 넘쳐서 견딜 수 없이 유출하는 그 부르짖음도 표현치 말라, 한권으로 세상을 치며 위간이 터질 듯한 불

19) P.Edwards, The Encyclopedia of Philosophy, Vol.1-p. 113, 4-53, 8-154.

20) 근대신극운동 주도세력들이 행하는 자기 계급의 존재와 사회적 역할을 정당화하는 방법론은 근대신극운동의 현실 실천의 방법을 구체화 하는 것이다. 그 주도세력들은 신극운동명제에 기초하여 이를 동시대 연극계와 현실사회에서 실현하고자 그 실천전략을 구체화 한다. 곧 근대신극운동의 운동명제에 기반을 둔 그 실천방법론이다. 근대신극운동 주도세력들의 사회적 역할과 연극예술적 역할의 강화에 따라서 신파극운동 주도세력들은 자기옹호와 자기반성의 정치적 논법을 통하여 자기 집단의 연극이데올로기에 대한 신념을 강화하거나 회의를 일으킨다. 그 결과 신파극운동과 근대신극운동의 주도세력들 간에 연극이념의 대립이 일어날 수 밖에 없다. 이에 관련하여 신파극운동론자들의 자기옹호와 자기반성의 논리 및 그 의미 내용, 근대신극운동의 연극명제와 그 실천방법론은 다음의 논문에서 상론한 바 있다.

민병욱, 20년대 전반기 근대극의 이념 선택과 그 전개과정, pp. 123-136.

평도 오히려 노출치 말지어다 하는 그 유교의 구속이 생의 리듬에서 융출하는 연극의 발달까지 방갈한 것이다.(pp. 312-313)

연극의 근지가 박약한 그 원인이나 책임을 추구하면... 그 이면에 잠재한 큰 원인으로 말하면... 도저히 어찌할 수 없는 대세의 압박이 있다. 조선사람의 생활은 오랫동안 적극적 방면 보다 소극적 방면에 침체하여 그 행동이나 감정까지라도 될 수 있는데까지는 그것을 압제하기에 부자연한 노력을 하였을 뿐 아니라 감정의 발로의 영적 충동을 환기하는 연극과 같은 것은 전연히 생활권 외에 있는 일종의 반역자 같이 기피하였었다. 이와같이 연극의 이용은 고사하고 도리어 위험분자로 외시하던 그 무이해한 민족 사이에서...임성구 일파가...장벽을 굳게 쌓은 전통적 생활 속에서...얼마나 많은 새 느낌을 주었는지를 의문이다.(pp. 344-345)

그는, 인용에서와 같이, '생의 영적 충동과 감정의 분출/억압'이라는 대립적인 약호로 '연극/유교'를 설명하면서 동시대 연극이 '생의 리듬에서 막을 수 없이 흘러 나오는 그 충동을 표현하는 생적 예술'로 지향해야 함을 이미 규정하고 있다.

2.2 의식운동으로서의 사상운동

그는 '생의 영적 충동과 감정의 분출'을 '생의 리듬'으로, 그 리듬을 지배하는 것을 '사상'으로 들면서 사상운동의 방법론으로서 연극운동을 제창하게 된다.

가장 발달된 우리의 이지에서 생활상 어떠한 모순을 발견한 때나 어떠한 고민을 경과한 때에 또는 그 고민에서 허위를 부르짖을 순간에서 새로운 진로를 발견하거나 또는 발견코자 하는 그 노력에서 사상의 신운동이 일어나는 것이다. 인간의 내적 생활이나 또는 외적 생활을 물론하고 그 충동서 그 필요에서 넘쳐 나오는 것이 즉 사상의 신운동이다. 그럼으로 사상계에 새로운 운동을 일으키려면 무엇보다도 우리 생활의 영자 아니 생활의 실상을 그대로 무대 상에 표현하는 연극의 힘을 비는 것이 가장 필요하고 또 신속하다.(pp. 308-309)

인용에서 사상은 현실 모순을 해결하고자 하는 실천적 행동이 아니라 그러한 행동을 준비하기 위한 의식적인 태도, 현실 모순을 해결하고자 하는 정신적 충동에서 발생하는 심리상태이므로, 사상운동이란 이러한 현실모순을 해결하고자 하는 정신운동이다. 말하자면 그가 주창한 사상운동은 실천운동의 차원에

있는 것이 아니라 의식운동의 차원에 있다.

2.3 연극의 보편적 예술가치와 형식주의 미학

의식운동의 방법론으로서 그는 연극을 선택하는 바, 연극이 '우리 생활의 影子 子 아니 생활의 실상을 그대로 무대 상에 표현하는 예술'이기 때문이다.

신사상을 선전하는 기관이라든지 또는 그 방법에도 연극 이외에 여러 가지가 있을 것이다. 같은 문예로도 혹은 소설 혹은 사상을 전문으로 발표하는 저서라든지 기타 다른 과학의 힘을 빌어서라도 변천하여 가는 그 추이의 자취를 표현할 수는 있다. 그러나 그것은 모두 부분적인 동시에 미온적이다. 고요한 서재 속에서나 또는 어떠한 전문학교의 책상머리에서 한 사람이나 혹은 두어 사람이 그 기분에 느끼고 공감할 뿐이다. 연극과 같이 다수한 군중과 모든 계급이 한 곳에 모여 같이 분노하여 같이 열광하며 같이 고민하는 그러한 큰 효과는 얻지 못할 것이다.(p. 310)

이와 같이 연극의 기원을 고찰하면 인생의 가장 참된 경건과 가장 자연스러운 생의 리듬에서 유출한 것이 분명할 뿐 아니라 인생이라는 자기를 표현하는 데에는 어떠한 예술보다도 가장 완전하고 진상을 그대로 표현하는 것은 연극 밖에 없다.(p. 314)

연극장르를 선택하게 된 한 동기를 설명하는 인용에서 그가 사용한 약호는 사상을 설명하는 약호인 '생의 리듬'과 일치한다. 연극과 사상을 동일 기호체계로 인식한다는 것은 그가 연극을 실천의 차원이 아니라 의식의 차원에서 이해하고 있다는 것이다. 아울러 그가 연극을 선택한 것은 연극장르가 다른 장르들과 달리, 사상운동의 의식내용을 '다수한 군중'에게 '어떠한 예술보다도 가장 완전하고 진상을 그대로 표현해 줄 수 있다'고 믿기 때문이며, '모든 계급이 같이 분노하여 같이 열광하며 같이 고민하는 큰 효과'를 얻을 수 있기 때문이다.

말하자면 그에게 있어서 연극이란 인간과 인간생활의 심리 상태를 있는 그대로 재현하는 것이며, 다수한 군중에게 계급적 동질성을 가져다 주는 것이다. 역으로 이것은 그가 연극의 본질과 기능을 정신적인 영역으로 한정함으로써 이에 관련된 물질적 영역을 제거하고 일반적인 의미에서의 인간과 인간생활에 미치는 영향으로 해석함으로써 그것들의 사회적 조건과 계급적 차별성을 무화시키는 것이다. 연극을 '인생, 인생생활, 인생사회의 반조경 혹은 활화'라

고 정의한 것도 그가 '인생, 인생생활, 인생사회'라는 용어를 내성적인 영역을 지시하는 기호로 한정하고 이를 일반화시킴으로써 그것들이 가지고 있는 조선적인 특수성을 제거하여 그 사회계급적 조건을 무화시킨 것이다.

그가 연극의 본질을 다음과 같이 규정한 것은 자연스러운 결과인 것이다.

연극이라는 것은...생의 리듬에서 막을 수없이 흘러 나오는 그 충동을 표현하는 생적 예술이다.(p. 309)

특별히 연극 그것으로 말하면, 유형으로 나타나는 효과보다 유형으로 흘러 나오는 감화, 암시, 교화, 승업, 신비 등의 인생에 대한 어떠한 심적 또는 영적 방면의 감촉을 주는 그 위대한 참임이 없어서는 결코 연극의 사명을 전달하였다 할 수 없다.(p. 344)

따라서 그가 사상운동의 영역을 일반적이고 보편적인 의식운동의 차원에 한정시켜서 그 방법론으로 연극을 선택한 것은 그 물질 기반인 동시대 조선사회의 특수성과 계급적 차별성을 무화시키고 이론적 장르로서의 보편적인 예술가치만 추구하고자 했기 때문이다.

문제는 사상운동의 방법론으로서 연극이 그 선도적 기능을 담당하기 위하여 수행해야 할 것은 무엇인가 하는 것이다.

방금 조선에서 연극운동이 사회운동의 일단이 되어 점차로 자기의 신세계를 개척코자 하는 차제에 우리의 가장 고찰할 것은 연극 자체의 가치 향상과 연극의 예술적 표현이다. 지금 조선에서 사회운동의 한 추종물로 연극을 인식하는 사람은 다하나 사회운동의 선구자로서의 연극을 이해함은 극히 소할 뿐 아니라...(p. 313)

사회운동의 선구자적 역할과 연극운동의 신세계를 개척하기 위해서 그 주도세력들이 관심을 집중해야 하는 영역은 '연극 자체의 가치 향상과 예술적 표현'이다.

레닌 정부에서도 지금 각본가나 배우들을 거의 포로같이 감금하며 불세빅사상에 관한 연극을 흥행하기에 전력을 경주하는 중이라 한다. 그러나 이와 같이 예술을 어떠한 특수주의 하에서 그것만을 선전하라고 강박하는 것은 용서할 수 없는 예술에 대한 학대라 하겠으나...(pp. 310-311)

원래 어떠한 조건을 작품에 불치어 무한한 예술의 나라를 구축한 것은

당초부터 큰 모순이나 너무도 판에 박은듯이 물산장려의 강연체만...21)

에서와 같이 연극이란 특정 이데올로기를 선전하거나 내재하고 있는 것이 아니라 오히려 이것과 무관한 예술 그 자체이기 때문이다.

연극 자체의 가치 향상이란 곧 연극의 예술적 자율성에 대한 옹호이면서 예술로서의 연극만을 인정하고자 하는 형식주의 미학의 태도이다. 형식미학의 관점에서 본다면 연극의 '예술적 표현'이란 형식적 가치와 기교를 중시하는 태도이기도 하다. 실제 그는 실제비평에서 연극적 기법과 형식을 그 준거틀로 삼고 있다. 따라서 그의 연극관은 형식주의 미학적 이데올로기²²⁾를 내재하고 있다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 김정진의 사상운동은 그 영역을 일반적이고 보편적인 의식운동의 차원에 한정시킴으로써 그 물질 기반인 동시대 조선사회의 특수성과 계급적 차별성을 무화시키고 이론적 장르로서의 연극의 보편적인 예술가치만 지향한다. 그 방법론으로서의 근대신극운동론도 연극의 정치적 사회적 가치를 배제하면서 예술적 미적 가치만을 옹호하고 수락하는 형식주의 미학적 이데올로기를 보여 준다.

3. 이념극운동론과 공리주의 미학

3.1 신파극 운동과 낭만적 엘리트의식

학생극운동 주도세력에서 근대신극운동 주도세력으로 성장한 가장 대표적인 연극비평가 김우진이 제안한 연극운동의 실천전략은 이념극운동²³⁾이다. 그는 먼저 동시대 신파극운동을 포함한 연극계가 유희 상태에 빠지게 된 원인으로 '연극계에 관련된 전문 연극인들의 결함'을 들면서도 가장 큰 원인으로서는 신파극 관객집단을 들고 있다. 그는 '극장과 회극가와 관중을 불가리할 세 술발',

21) 김정진, 선자의 말, 동아일보, '23. 9. 16

22) P.Edwards eds., The Encyclopedia of Philosophy, Vol. 1-p. 35.

23) 연극비평을 포함한 그의 문학담론이 내재하고 있는 이념과 세계관에 대해서는 다음 논문에서 상론한 바 있다.

민병욱, 김우진의 부르조아 개인주의적 세계관 연구(Ⅰ), 어문교육논집.10, (부산대학교 사범대학 국어교육과, 1988), pp. 169-186.

그 중 가장 중요한 요소를 관중으로 보면서 다음과 같이 비판한다.

오늘 관극하는...이들은 그 대부분이 기생연주회나 신파극이나 남사당패 노름이나 또는 창루에 가는 호남자들, 한량꾼, 외입장자들, 호사기분으로 행동하는 소위 향락주의자들...그러한 이와 동일 레벨에서 일보도 더 나아가지 못하는 군중들이다...오늘 이 관중을 그대로 앞에 두고 무대를 공개한다면 그것은 극히 무의미한 일이 되거나...(II-89)

무지한 속중-그들은 다만 연극뿐 아니라 모든 문화적 시설과 가치 있는 인류 활동의 대적이다... 아무리 다수한 속중일지라도, 귀중한 인류의 영혼의 창조를 희생할 수 없다. 모든 문화사는 영웅, 천재의 속중에 대한 승리자의 기록에 불과하다.(II-117)

인용에서 그는 '영혼의 창조'라는 약호로 '영웅, 천재/신파극 관객'을 옹호/비판하면서 신파극 관객을 '무지한 속중'으로 규정하고 있다.

이러한 규정을, 예술적 천재 및 지식계급을 동일한 약호 '영혼의 창조'로서 설명한다는 사실(II-182)에 관련시켜서 본다면, 그는 근대신파극운동주도세력이 속해 있는 지식인계급과 신파극 관객을 비롯한 대중들 간에 형성되어 있는 계급적 차별을 윤리도덕적, 사회문화적 우열의 차별성으로 드러내고 있다.

그의 이러한 태도는 신파극공연에 관련된 사회문화적 연극미학적 근본 원인에 대해서는 오히려 침묵하고 은폐함으로써 '무지한 속중'의 신파극 참여와 이로 인하여 파생되는 부정적, 퇴폐적 현상만을 더욱더 비판할 뿐이다. 뿐만 아니라 '신파극 관객'의 부정적인 현상만을 비판하므로써 그는 무지한 속중에 대한 예술적 천재, 곧 지식인계급만이 연극을 비롯한 '가치 있는 인류 활동'에 대한 새로운 전망을 열 수 밖에 없다는 논법을 더욱더 강화할 수 있게 된다.

따라서 신파극 관객에 대한 그의 태도는 지식인계급을 연극을 비롯한 가치 있는 인류 활동의 주체세력으로 설정하고 대중의 역할을 주변화 하거나 무시하고 있는 낭만적 엘리트의식²⁴⁾을 내재하고 있다.

3.2 형이상학적 도파로서의 이념극 운동

낭만적 엘리트의식의 시각으로 동시대 신파극계를 비판한다면, 그에게 관객

24) M.텍스, 비종립적인 문화-그것은 누구에게 봉사하는가, 정경임 편역, 『예술의 새로운 시각』, (지양사, 1985), pp. 21-36.

의 대립적인 지점에는 각본의 사활이 자리잡고 있으며, 근대신극에 있어서는 작가와 작가 정신, 곧 연출가와 극작가 및 그 정신이 위치하고 있다는 것이다.

소위 신극운동이 일어나기 전에는 배우 중심이 세어졌다. 관객은 희곡 그것을 보러 가는 것이 아니고 그것에 출연하는 주역, 즉 화형배우를 보러 갔었다... 각본의 사활은 문제가 되지 않고 주역 그 사람의 성공에만 가치와 표준을 두었었다...따라서 이 속성의 예술에 대해서 특별한 전문적 지식이나 고려가 필요치 않았다. 그러나 근대극에 와서는 작가가 배우의 상위에 서게 되어 그 작가의 정신을 살리기 위해서만 배우가 있고 장치가 있고, 효과가 있고 배광과 음악이 있게 되었다.(II-92, 93)

인용에서와 같이, 그는 근대극운동이 일어나기 위해서는 연출가와 극작가 중심의 연극이 우선 필요하다는 것이다. 특히 조선연극의 '극장과 희곡가와 관중을 불가리할 세 술발'에서 볼 때, 그는 근대신극운동에 있어서 가장 선행되어야 할 것이 희곡작가의 영역임을 강조하게 된다.

우리의 극작 활동은 실상인즉 독일 사람 모양으로 세계 대전 전부터 나타나야 하였을 것입니다... 궤이한 자위적인 몇 개 작품 외에 없었고... 소위 신사상, 신문예란 것이 들어오긴 전혀 일본을 거쳐 들어왔습니다... 일본, 앵화국, 대화라는 그릇을 거쳐서 들어 온 조선예술가, 사상가, 주의자들은...도 국민성을 본 받아 천박 부화하고 불철저한 피상적 향락적 사상과 문예 밖에 안 나오게 됩니다...헛된 향락주의, 피상적인 인도주의, 이상주의에 드러 누워서 완농에 여념이 없습니다. 이런 정도로 나간다면 조선이란 참 가련하게 되겠습니다.(II-112)

동시대 조선의 극작 활동을 비판하는 약호인 '향락주의'는, 그가 신파극 관객을 비판할 때 사용한 것과 일치하며, '인도주의, 이상주의의 완농'은 동시대 극작 활동에서 배제되어야 할 준거틀로서 사용되고 있다.

이와 관련하여 동시대 극작 활동을 '향락주의, 인도주의, 이상주의의 배제'라는 범위로 한정하여 구체화 한 결과, 그는 '창작의 테마의 범위'를 설정한다. 그 범위는, i) 계급에 대한 자각과 고뇌 ii) 우리 주위 모든 가치의 논리적 전환과 이에 따른 우리 생활의 변혁 iii) 여성의 경제적 사회적 문제 iv) 이러한 테마들 속에서 우러나는, 반드시 상대적 생활 아래서 인간의 관념 속에 나타나 는 모든 이념적 테마(II-113, 114)이다.

창작 테마의 범위를 한정한 것은 그가 동시대 극작가들에게 어떤 특정한 이

념을 미리 정하여 그것을 작품 속에 구현해야 한다는 창작방법론을 제시한 것이다. 이것은, 동시대 회곡문학이 낡은 이념과 새로운 이념 간의 갈등을 극적 주제로 설정하면서 낡은 이념을 무효화 시키고 새로운 이념을 제안하거나, 이에 따른 새로운 가치를 제시해야 한다는 것이다. 따라서 창작 테마의 범위를 통해서 그가 제창한 것은 이념극²⁵⁾운동이다.

그가 이념극 창작의 모델로 내세우는 것은 표현주의 회곡이다. 그는 '독일인 처지와 비슷한 우리 생활'이라고 전제하면서, '제 1 차대전후의 독일'을 실례로 든다.

그러니까 저만큼이나 전쟁, 즉 帝國主義, 자본주의, 살육, 鐵槌, 饑饉, 개인과 사회, 민중과 압박자의 딜레마, 거기에 困하여 나오는 모든 쓰림과 아픔을 맛보는 독일인에게 만일 힘이 없었다면, 「생각」이 없었다면 표현주의 회곡이라는-이것이야 말로 미증유한-새 인생의 국면이 출현할리는 만무했을 것이외다.(II-111)

표현주의 회곡의 발생 배경을 그는 독일의 사회구조(예컨대, 제국주의, 자본주의, 개인과 사회, 민중과 압박자의 딜레마)라기보다는 이러한 사회구조에 의해서 형성된 정서(예컨대, 쓰림과 아픔)를 극복하고자 한 의식이나 의지로 들고 있다. 즉, 표현주의의 발생을 동시대 사회구조로 이해하는 것이 아니라 그 속에서 살아가면서 형성된 개인의 관념이나 의식으로 이해하는 것이다.

마찬가지로, 그는 이념극의 발생 가능성을 동시대 사회구조에서 찾으려는 것이 아니라 동시대 극작가들의 개인적인 의식이나 의지에서 찾으려 하는 것이다. 이것은 이념극운동이 현실 자체의 내재적 조건에 의해서가 아니라 극작가 개인의 '요구·열망의 정도'에 의해서 가능하다고 인식하는 것에 다르지 않다.

신진대사는 육체의 갱신을 의미하면, 文藝는 정신의 갱신을 취급한다. 양자에게 대한 갱신의 의미의 중요한 것은 동일하다. 문예의 사명은 무의식적으로 그 자신의 존재에 있는 것이 아니요, 의식적으로 정신의 갱신을 의미한다. 하지만 잊지마라, 문예는 동시에 정신적 활동의 환희의 하나이다.(II-294)

25) J.Gassner, Ideas in the Drama, (Columbia University Press, 1967), p. 15.

그의 이념극운동은, 인용에서와 같이, 정신을 갱생시키고 정신적 쾌락을 추구하고자 하는 연극운동이다. 따라서 그의 이념극운동은 의식의 변화와 지적 쾌락을 궁극적인 목적으로 설정하고 있으며, 그 이면에는 의식의 변화를 통해서 동시대 조선사회의 변화를 추구하려는 태도가 내재해 있다. 그에게 이념극운동이란 현실로부터의 형이상학적 도피²⁶⁾를 매개하는 이데올로기적 양식이다.

3.3 전문성의 확보와 관객주의 미학

문제는 이념극운동이 동시대 조선대중들의 의식을 변화시키기 위해서 수행해야 할 그 실천 방안이 무엇인가 하는 것이다. 그는 '신극에 대한 정열의 일반화, 외국극과 창작극, 무대예술가의 양성, 소극장식과 회원제'라는 항목으로 나누어서 이념극운동의 구체적인 실천 방안을 제시하고 있는 바, 이 항목들을 연극공연이라는 기준으로 관객집단과 전문연극인집단과 연극작품 및 극장의 문제로 재편성할 수 있다.

첫째, 관객집단의 문제는, '신극운동의 실제화에 있어서 관중이라는 것을 제일 먼저 예상하여야 할 것이다(II-87)'라고 언급한 것과 같이, 그가 가장 중요하게 다루는 문제이다. 동시대 신파극 관객에 대한 그의 태도는 이미 살펴 본 바와 같으며, 관객집단의 문제에 대하여 그가 제시하는 것은 '관중의 양성, 각성, 소환'이다. 그가 궁극적인 목표로 삼는 관중의 표준은 다음과 같다.

이런 치두의 민중(=향락주의자적인 관중)을 구수하고 신극운동의 기아래서 같이 일하고 같이 자극하고 같이 힘 얻을 선구자가 되기를 바랄... 관중의 양성...근대극이란 어떠한 경로를 가져 왔으며 오늘 우리의 처지로 앉아서 어떤 이상으로 우리가 창작하고 연출해야 할까를 같이 토구 선전할 동지의 단결에 불과하다.(II-89)

에서 근대신극운동은 단순히 관객만을 하는 평범한 관객이 아니라 운동주도세력들과 함께 극의 창작과 연출 등을 논의할 수 있는 전문 연극학적 소양을 가진 전문적인 관객을 필요로 하고 있다. 그가 요구하는 관객집단이란 연극적 수용능력의 최대치를 가지고 있으면서 극적 생산 능력의 최대치까지 가지고 있는 전문적인 관객이다.

26) G.루카치, 문제는 리얼리즘이다, 홍승용 역, (실천문학사, 1985), pp. 24-25.

이러한 전문 관객집단의 형성 방법을, 동시대 관객들이 대부분 사도로 들어간 관중이기 때문에, 그는 개별적인 관객 한 사람부터 시작하여 ‘회원제’를 만들어 가야 한다고 본다. 그 결과 회원제가 이루어지면 그 회원들이 곧 극단을 만들어서 신극운동의 성공을 가져올 것이라고 기대하는 것이다. 그는 프랑스와 독일의 자유무대 등을 그 실례로 들면서 관객이 극단을 만들고 연극운동의 주도세력으로서의 역할까지 담당하리라고 믿는다. 이러한 믿음은 전문적인 관객집단을 그가 주장한 연극운동주도세력이 속해 있는 지식인계급으로 이미 전제하고 있다는 것이다.

따라서 그는 전문적인 연극적 소양을 갖춘 지식인계급을 이상적인 관객집단으로 상정하고 있다.

둘째, 전문 연극인 집단의 양성 문제인 바, 전문 관객집단의 양성은 그 집단을 훈육하고 함께 극적 활동에 참여하여야 하는 전문적인 연극인의 양성문제로 이어진다. 그가 요구하는 연극인이란 ‘일평생 전업으로 심신을 받치고 예술가적 통찰과 불요불굴하는 기백을 구비한 이(II-92)’, ‘경리적 수완을 가진 동시에 예술적 천품을 구비한 사무적 예술가, 예술적 천부가 풍부한 무대감독자(II-119)’이다. 말하자면 그가 요구하는 연극인 집단은 연극전문가이면서 예술적인 천재이다.

셋째, 예술적 천재에 의해서 공연되고 이상적인 관객이 관극해야 하는 연극 작품은 어떠한 작품은 어떤 극장에서 공연되어야 하는가? ‘신극운동상 재래의 전통에서 얻을 아무 것도 없는 황무지 벌판’이기 때문에 창작만, ‘우리 작가만 찾다가는 커지고 성할 것은 황무지 잡초’ 뿐이기 때문에, 그는 우선 ‘외국 선진 극단의 근대극’으로 시작하여 ‘창작극’ 공연(II-90, 91)으로 나아가자고 제안한다. 아울러 극장도 ‘프랑스의 자유극장, 독일의 자유무대, 영국의 독립극장’과 같이 먼저 극단을 조직하여 근대극운동을 전개하면서 근대극의 문화사회적 의미를 배육할 공간을 마련하고자 하는 것이다.

첫째, 둘째, 셋째에서와 같이, 그가 제안한 이념극운동의 실현방법론은 지식인계급을 중심으로 연극전문집단을 형성하자는 것이다. 그 전문집단에는 예술적 천재와 그 천재의 사명인 ‘영혼이 해방과 구제’를 실현할 수 있는 외국 선진 근대극과 그러한 극장 및 그 천재성을 최대한 수용할 능력을 갖춘 관객들로

만들어진 집단이다. 이러한 집단론의 결과, 그는 다음과 같은 결론을 맺는다.

근대극은 결국은 인류의 영혼의 해방 구제를 사명으로 하여 교련있고 수완있는 예술적 지배자의 극적 표현을 중심으로 하여, 또 사회적 민중의 교화와 오락을 목적으로 하여 인류의 공동 생활에 공헌하는데 그 의미의 전적 존재를 인정할 수 있다.(II-119)

에서 그는 동시대 조선사회의 특수한 현실을 제거하면서 ‘민중교화와 오락’ 기능을 통하여 근대극이 ‘인류의 영혼과 공동생활’에 이바지하여야 한다는 공리주의적 태도를 가지고 있다. 따라서 그가 제안한 근대극의 실현 방법은 공리주의적 미학의 이데올로기²⁷⁾를 내재하고 있는 것이다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 김우진의 이념극운동은 의식의 변화와 지적 쾌락을 궁극적인 목적으로 설정하고 지식계급에 기반을 둔 전문적인 연극집단과 관객집단을 그 주체세력으로 상정하여 동시대 조선사회의 특수한 현실과 그 현실 속에서의 대중의 사회적 역할을 부정하면서 현실로부터의 형이상학적 도피를 시도하는 공리주의적 미학의 이데올로기를 내재하고 있다.

4. 민중극운동론과 예술지상주의

4.1 신파극운동과 예술미학적 비판

학생극운동에는 참여하지 않고 근대신극운동 주도세력으로, 그 연극공연에는 직접 참가 하지 않고 전문적인 연극비평가로 참여한 현철이 제창한 근대신극운동의 실천전략은 민중극운동이다.

그는 먼저 동시대 신파극운동을 포함한 연극계가 유희 상태에 빠지게 된 원인으로, 다른 주도세력들과 달리, ‘전문 연극인들과 관객 및 조선사회 자체의 결합’을 가장 큰 원인으로 들고 있다.

10년 이래로…기개의 연극단체가 없지는 아니 하지만은 주뇌된 자-연극이 하자임을 이해치 못하고 관객된 자-또한 어떠한 것이 극인지 알지 못하여(p. 66)

우리 조선 배우들은…자기 임의로 나오는대로 지껄이고 싶은대로 갈팡질

27) P.Edwards, Encyclopedia of Philosophy, Vol. 8-p. 209.

광하니 여기에 무슨 성격이 있고 생명이 있으며 통일이 있겠나...(p. 139)

우리 조선에서 연극이라고 하는 것은 작본도 없고 배경도 없고 광선도 없는 연극이다. 이것을 연극이라고 할 수가 있겠나 없겠나...(p. 144)

우리 사회는 모든 문화적 시설이 영으로 장식되고 말았다. 그러나 그 중에도 영에 영을 가한 그것이 극계라고 아니할 수가 없다.(p. 376)

그가 동시대 연극을 비판하는 기본적인 준거는, 인용에서와 같이, 연극인, 배우, 관객, 연극작품과 회극작품을 포함한 연극계 전체의 무지이다. 연극계의 무지란 다름아닌 연극이라는 예술 자체에 대한 무지인 바, 동시대 조선사회가 가지고 있는 연극이라는 예술에 대한 '시대착오'(p. 137)와 '종교 그른 것을 물론하고 남의 장단에 그냥 뛰노는(p. 86)' 문화적 태도의 소산이다. 따라서 그가 가장 원하는 것은 '예술미를 포함한 연극(p. 163)'이면서, 동시대 '조선에 필요한 문화(p. 250)'이다.

첫째, 연극 자체의 '예술미'란, 그가 동시대 연극을 연극이 아니라고 한 비판에 이미 짐작할 수 있는 것과 같이, i) 문학성과 극장성을 가진 대본(p. 139), ii) 시일과 장소가 명기된, 곧 삼일치의 법칙을 지킨 극적 사건(p. 140), iii) 무대배경과 조명을 포함한 무대미술전문가, iv) 배경과 관객심리에 영향을 주는 조명(p. 143)이다. 이것들은 연극 그 자체의 예술미와 연극공연에 있어서 정치적 사회적 가치 보다는 상대적으로 예술적 미적 가치에 관련있는 것들이다.

둘째, 조선에 필요한 문화란, 조선사회의 개조를 위하여 조선만이 요구하고 있는 조선만의 문화이면서, 정치가와 경제가 및 교육자에 의한 문화가 아니라 문화 자체에 의한 문화이다. 곧 독일과 영국 등과 달리 조선이 요구하는 조선의 개조, 그리고 정치와 경제 등과 달리 문화 그 자체가 요구하는 문화의 개조(p. 251)이다.

정치가들은 정치로써 문화를 추구하려고 하니 이것이 불가하다고 할 수 없으나 오늘날 우리 조선에서는 너무도 자유가 없으며...경제가는 경제로써 문화를 찾고자 하나 우리 조선의 목하의 사정으로는 정신적 수양이 부족하니 물질의 과중이 생길 듯하고...(p. 251)

독일은 독일의 개조나 개량이...영국은 영국의 개조나 개량이...정치는 정치의 개조가...사회는 사회의 개조가 있을 것은...일반이 아는 바이다...정치

나 사회의 개조를 소개함 보다도 그 민족의 내적인 사상이나 예술 방면의 운동을 소개하는 것이 우리의 처지로 가장 참고할 것이 많은 줄 생각한다.(p. 263)

인용에서와 같이 그는 무엇보다도 먼저 조선과 조선문화의 특수성을 전제로 설정하고 있다. 조선의 특수성이란 '우리 조선의 목하의 사정'이나 '우리의 처지'에서 볼 때, 일제 강점 속에 있는 조선의 현 상황이며, 곧 조선이 일제 강점에 있다는 현실적인 상황을 이미 인정, 수락하고 있다는 의미이다. 일제 강점을 이미 수락하고 있으므로 조선의 개조는 정치적, 경제적, 사회적인 것이 결코 아니며, '민족의 내적인 사상이나 예술적인 것'이다.

이런 의미에서 조선의 특수성은 '인류생활'이라는 극히 일반화 되고 추상화된 보편성으로 환원될 수 밖에 없다. 마찬가지로 조선의 문화도 인류의 문화로 환원하면서, 그는 다음과 같은 사이보편주의적 태도를 보여준다.

우리가 만일에 기초적으로 근본적으로 개조를 찾고 문화를 부르짖는다면 무엇보다도 먼저 우리는 사회의 모든 것을 만들어 내는 인류를 개조치 않으면 아니 되겠다...인류를 개조한다면... 그 심령 그 내부 생활의 정조를 윤택케 하자는 것이 아니고 무엇인가?(p. 280)

따라서 그에게 조선이란 일제 강점을 이미 수락한 사회이며, 조선문화란 환원된 보편적인 인류문화이다.

첫째와 둘째에서 본다면 그가 동시대 연극계를 비판하는 준거틀은 연극이란 예술장르가 가지고 있는 보편적인 가치와 연극장르의 예술미학적 가치이며, 아울러 식민지 조선 사회를 인류생활이라는 사이비 보편주의²⁸⁾로 환원한 것이다. '예술은 원래 국경이 없다(p. 273)'라고 하거나 인생에 대한 위대한 예술가의 태도 유형(p. 46이하)에서 '행동'이란 개념을 제외한 것도 이러한 태도의 결과이다.

28) R.윌리엄즈(Williams)는 이러한 사이비 보편주의를 '거짓된 일반성'이라고 하면서 '삶의 방식 전체'라는 개념을 강조함으로써 특정한 집단의 계급적 기능과 사회적 역할을 제거하여 문화를 인간의 내적 형성 정신으로 보는 관념론적 문화이론이라고 비판한다.

R.Williams, The Sociology of Culture, pp. 29ff

4.2 예술진흥운동으로서의 민중극운동

문제는 그가 동시대 신파극운동을 비판하는 자리에서 주장한 조선과 조선문학의 개조를 담당할 수 있는 것은 무엇인가가 하는 것이다. 그는 '문화사업의 급선무로 민중극을 제창'한다. 곧 문화사업으로서의 민중극운동은 그가 조선과 조선의 문화를 개조하고자 하는 방안, 곧 근대신극운동의 실천 전략이다. 그 전략은 다음과 같은 배경에서 출발하고 있다.

과거의 모든 것이 참으로 우리 것이 아니고 참으로 우리가 밟을 길이 아닌 줄 알게 되었다. 과거의 모든 곳을 버리려고 하면서 아직도 어떠한 새 것을 구하기에 마음을 정하지 못하여 갈팡질팡 허둥대고 있는 것이 오늘날 우리 조선의 일반 현상이다.(p. 250)

…현금의 20세기는 민중시대이다. 정치, 법률, 경제, 도덕, 종교의 모든 것이 민중을 저버리고는 여하한 의미가 없어진 시대가 금일의 현상이다…민심이니 인도이니 여론이니 민본이니 민약이니 자유이니 자각이니… 정치가는 정치로써…경제가는 경제로써…도덕가는 도덕으로써 이를 창도하며…예술가는 예술로써 이를 절규하여… 한 가지 문화라는 표어 하에서 민중을 교화하여야겠다고 결론을 정하고자 한다.(p. 248)

'20세기가 민중시대'임에도 불구하고 조선은 아직도 그 미래 사회로 지향하고자 하는 준거를 가지고 있지 못하다.

적어도 그는 미래의 조선이 민중을 기반으로 하는 사회로 가기 위해서는 문화사업을 시작한 것이다. 그에게 있어서 문화사업이란 조선사회의 미래 방향을 가늠케 하는 수단이면서 미래의 조선사회를 위하여 민중을 교육하는 수단이기도 하다. 곧 문화 사업이란 민중을 훈육하는 기능적 수단이면서 그 집단을 기반으로 세워질 사회를 위하여 민중의 인생, 생활을 변화시키는 학습이면서 프로그램²⁹⁾이기도 한다. 이런 의미에서 문화도 삶과 사회의 미래 내용을 훈련시키는 전망이기도 하다.

그는 '문화'를 '문화되는 것과 문화하는 것'으로 나누면서 전자를 개개인의 인격으로, 후자를 예술과 종교와 도덕 등 정신적 산물로 분류하여 문화를 '개

29) C.A.van Peursen, The Strategy of Culture, [오영환 역, 『문화의 전략』, (법문사, 1981)], pp. 98-137

관 문화를 도구로 하여 개성의 본질을 따라서 인격을 조장하며 완성하는 것(p. 249)'로 정의한다. 곧 그는 문화가 예술 등의 정신적 산물에 의해서 개인의 개성과 인격을 완성하는 것이라고 규정한다. 이때, 인격 완성이란 '진, 선, 미를 근본한 인간의 본성을 찾는 것(p. 280)'이며, '광범한 인생에게 다대한 행복과 환희에 용익하는 희망을 주는 복음(p. 250)'이라는 의미에서 그의 문화 개념은 쾌락주의³⁰⁾에 근접해 있다.

마찬가지로 이러한 문화 개념을 기반으로 하고 있는 문화사업도 민중을 개인의 인격적 완성체로 훈련시키는 것이며, 그 결과 '자각적 성격을 가진 중인들의 결합(p. 87)'인 이상적인 사회가 되는 것이다.

개인과 사회의 완성을 위하여 그가 문화사업이 일환으로 도입한 것이 민중극운동이다. 민중극이란 민중을 기반으로 한 연극이다. 민중이 '지방적 구획이나 계급적 사상으로부터 분리된 일반 동포, 귀족이나 평민이나 농민이나 모두 한 가지로 총괄한 것(p. 252)'이라는 의미에서 일반적 의미에서 개인이란 개념에 가깝다. 이러한 민중을 기반으로 민중극을 그는 첫째 민중을 재료로 한 극, 둘째 민중의 공유물되는 극, 세째 민중교화극으로 유형화 한다.

그의 유형분류에서 지나칠 수 없는 것은 첫째의 '민중을 재료로 한 극'을 문화사업으로서의 민중극운동에서 제외시킨다. 그 동기가 '노동자, 천민, 농민 등의 재료로 작극한 것으로 재료상 민중극'은 제외시킨다는 것이다. 이를 둘째와 세째의 포함 이유인 '민중이 공유하는 극과 민중을 위하는 극'에 관련시켜서 본다면, 그의 민중극 유형의 분류 기준은 작품 자체가 아니라 관객에게 초점을 두고 있으며, 작품 자체를 제외시키고 있다. 이것은 민중을 계급이 아니라고 하면서도 암암리에 계급으로 인식하는 것이다. 그가 민중이라는 집단의 계급 조건을 제거하여 일반 개인으로 환원하는 태도로서 민중극이란 곧 일반적 의미에서의 관객집단이 관극하고 영향을 받는 일반적 의미에서의 연극과 다르지 않다.

30) 그는 '현당극담(p. 164 이하)'과 '예술계의 회고 1년 간(p. 280 4이하)'에서 인생과 예술의 본질을 '진, 선, 미'에 두고 이에 상응하게 연극을 비롯한 예술의 기능을 '지육, 덕육, 정육'으로 보면서 연극의 궁극적인 목적을 예술미의 감화력에 의해서 도달하고자 하는 정신적 쾌락으로 인식하고 있다.

P. Edwards, Encyclopedia of Philosophy, Vol. 3-p. 432.

우리는 무엇보다도 먼저 자아를 알고 자아의 생활을 이해하여야겠다. 자기를 아는 동시에 자기의 생활단체, 인생을 알 필요가 있다- 그리고 가장 단시간에 가장 다수인... 귀족이나 평민이나 식자나 문맹이나 노인이나 소년이나 서로 모여서 민중적으로 문화되는 것은-문화라는 것은...민중극이다.(p. 252)

연극이 인류 생활을 표현하는 것이기 때문에... 인류에게 부수되는 사회적 혹은 개인적인 내부나 외부로 극으로 표시할 수 있는 것이며 그 효과로는...오락기관...교화기관의 작용도 있으며... 그 전달의 효용은...자각...자유... 지적인 동시에 정적이고 소수가 아니고 다수... 사해평등인 것과 식자계급이나 학자 계급이나 무식자나 노동자나 하등의 차별이 없는 민중적인 특색이 있는 것이다...민중을 존중하는 사회에서는 종교가는 민중극으로써 자기의 중지를 선전하려고 하며...사회주의자는 이 민중극으로써 그 주의를...(p. 254)

에서 민중극을 설명하는 약호는 연극을 설명하는 것에 일치하며, 그는 스스로 연극과 민중극을 일치시키기도 한다. 그가 민중극운동론을 ‘문화주의(p. 249)’라고 칭하면서 ‘문화주의를 곧 예술주의로, 개조를 곧 예술진흥의 대명사’로 규정한 것도 이러한 문맥 속에 있다. 따라서 그가 제창한 ‘문화사업으로서의 민중극운동’ 예술지향적 연극운동, 형식미학적 문화주의에 지나지 않는다.

4.3 예술적 완결성과 예술지상주의

그가 제창한 민중극운동은 일반적 의미에서의 연극운동이며 곧 근대신극운동이다. 문제는 민중극운동이 동시대 연극을 개조하기 위해서 수행해야 할 그 실천 방안이 무엇인가 하는 것이다. 그는, 동시대 신파극계 비판의 약호로 이미 사용한 준거틀에 의해서 ‘회극 및 연극작품과 관객집단, 전문연극집단, 극장의 문제’로 나누어서 제시하고 있다.

첫째, 회극의 문제³¹⁾는 동시대 신파극계를 연극이 아니라고 비판하는 자리에서 제 1의 원인으로 지적한 것이다. 그가 민중극운동의 실현 방안들 가운데서 제일 중요하게 거론하는 것은 회극의 문학성과 연극성이며 연극작품을 이

31) 회극에 대한 그의 장르의식과 그 의의에 관해서는 다음 논문에서 상론한 바 있다.

민병욱, 20년대 전반기 근대극의 이념 선택과 그 전개과정, pp. 123-136.

해하는 대본으로서의 가치이다.

그가 제시한 이상적인 회곡 모델은 입센의 회곡을 중심으로 하여 근대회곡과 표현주의 회곡 등이며, 그 작품들을 주제와 형식미를 기준으로 설명하고 있다. 주제에 있어서는 ‘개인주의, 자아, 개성, 자각, 자립, 주관, 정신적 자유’를, 구조에 있어서는 ‘인물의 성격, 갈등과 사건의구조, 장면들의 결합 등 전체로서의 통일성’ 등을 그 준거(p. 82, 263, 16-41 이하)로 사용하고 있다. 그는, 근대 신극이 극적 주제에 있어서 개인주의적 이념을, 극적 구조에 있어서 예술적 미적 구조를 형상화 해야 된다는 것이다.

이러한 주제와 형식미를 회곡화 하기 위해서는 극작가는 ‘허심평범한 심상으로 창작하되…나열적으로 이론이니 이유인 하는 것을 설명을 하고 분석할 것이 아니라 종합적으로 현실 그대로 표시하는 것’이며, ‘시대의 풍조와 풍속을 현상 그대로 표시하여야 할 것(p. 129)’이라고 강조한다. 말하자면 그는 ‘모든 예술을 작가의 인격 발로에 불과하나 작가의 인생관이나 논리관이 그 작품 내에 자연히 발표되어 있는 것’이어야 한다는 주장함으로써 근대회곡을 존재론으로 인식하고 있는 것이기도 하다.

둘째, 이러한 존재론적 장르의식에서 본다면 연극의 본질은 ‘암중유시(p. 129)’이다. 지금까지 조선에는 연극이라는 예술이 없었기 때문에, 실령 있었다 하더라도 유희나 체조(p. 96)에 지나지 않기 때문에 이러한 본질을 가진 극, 즉 근대신극이 상연되지 못했다.

그 대안으로 그는 ‘번역극과 변안극→모작→창작극→역사극’의 단계적 공연(p. 274, 16-30)을 제안한다. ‘번역극과 변안극’을 첫 단계로 삼는 것은 ‘현금의 우리 문단에서… 창작 각본을 구한다고 하는 것은 연목구어 보다 더 어려울 것(p. 273)’이며, 처음부터 ‘선부른 창작극을 상연하여 기술진보에도 저해되고 이해력에도 방해가 된다(p. 274)’는 이유에서 이다.

‘번역극과 변안극’의 상연은 ‘우리 조선민중에게 보이어 어디든지 이로울 것이 있거나, 우리 조선사람에게 각 방면으로 될 수 있는대로 적당한 각본을 역출(p. 274)’하여 상연하는 것이다. 이러한 과정을 통하여, 그는 그 모델로 설정한 입센을 비롯한 서구 근대극 및 표현주의극과 같은 ‘창작극’ 단계를 거쳐서 ‘우리의 형상에 필요하고 적절한 창작 역사극³²⁾(16-30)’ 단계에 도달해야

한다는 것이다.

세째, 아울러 존재론적 장르의식에서 본다면, 궁극적인 단계의 창작(역사)극도 관객에게 끼칠 수 있는 영향이란 거의 없다. 그럼에도 창작(역사)극의 기능도 그가 항상 강조하는 연극의 일반적인 작용, '감화력을 기반으로 하는 교화작용과 정신적 쾌락을 포괄하는 오락작용(p. 96 이하)'으로 설명될 수 있다.

극의 본질이 '암중유시'라고 하더라도 그 암시를 통하여 관객집단은 작품의 의미를 파악하여야 하며, 이럴 경우 극이 암시한 교화작용과 오락작용이 일어난다는 것이다. 따라서 그가 강조한 극의 작용은 연극작품 속에 이미 내재해 있다. 그가 '그 작품 여하에 따라 예술의 힘이라고 하는 것이 충분히 감상할 수 있으며, 요컨대 연극은 작품의 내용 여하에 교화의 력이라고 하는 것도 포함되어 있는 것(p. 129)'이라고 한 것도 이러한 문맥 속에 있다.

무엇보다도 먼저 관객들은 극에 내재해 있는 그 작용들을 분별하는 능력을 가지고 있어야 한다. 그가 설정한 관객은 '상당한 연령과 상당한 학식과 상당한 경험을 가지고 세태인정에 통달한 이, 연극이 사실을 표방하거나 교훈을 표방하거나 여하한 경우를 물론하고 일종 참고자료로 볼만 한 분별적 지식을 가진 지식인계급(p. 128, 132)'이다. 이러한 지식인계급이 '평심서기하여 자아라는 것을 망각하여 망아경에 접촉(p. 129)'할 때, 극의 작용들이 일어나는 것이다. 따라서 그가 요구하는 관객집단은 지식인계급³²⁾이며, 관객의 조건은 '망아경'이다.

끝으로 그가 제시한 것은 전문연극인집단과 극장의 문제이다. 그 대안으로, 그는 '문명한 선진국과 같이...민중극장이나 자유민중무대나 혹은 신자유민중무대와 같은 것(p. 171)'들을 제시한다. 그는 서구근대극운동을 모델로 하여 그러한 전문연극인집단과 극장및 극단을 제안한 것이다.

32) 그가 왜 창작 역사극을 궁극적인 목표로 설정하고 있는지에 대해서는 그 의미를 확인할 수 없다. 그의 발언이 '작가로서의 포부'를 말하면서 '우리의 형상에 필요하고 적절한 사극'이라는 일회성 언급으로 끝나 있기 때문이다. 그가 연극비평에서 일반적으로 언급한 것은 '번역극과 변안극→창작극'의 단계이다. 뿐만 아니라 그가 모델로 하고 있는 서구 근대극과 표현주의극을 설명하는 자리에서도 언급되는 역사극은 없으며, '민중극의 유형'에도 들어가지지 않는다.

33) 이것은 '극장에 들어서자마자 두 가지 호감을 얻은 것은...관객의 얼굴들이 모두 현 사회 지식계급들이 많은 것이고...(p. 282)'에서도 재확인 된다.

첫째, 둘째, 세째, 네째에서와 같이, 그가 제안한 민중극운동의 실현방법론은 지식인계급을 중심으로 하여 연극전문집단을 형성하자는 것이다. 그 전문집단은 서구 근대극 및 표현주의극을 모델로 하여 전문예술가로서의 연극인들이 창작(역사)극을 공연하고 예술미학적 가치에 기반을 둔 회극을 창작하는 것을 목표로 하여 관객집단도 지식인계급의 수준까지 육성하자는 것이다. 따라서 그가 제안한 민중극운동의 실현방안은 연극의 예술적 완결성을 통하여 근대신극운동을 완성할 수 있다는 예술지상주의적 태도를 보여 주고 있다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 현철의 민중극운동은 식민지 조선사회의 특수성을 인류생활이라는 거짓된 일반성으로 환원하면서 조선사회가 요구하는 근대신극을 서구 근대극을 모델로 한 일반적인 연극장르로 환원하여 연극의 보편적인 가치와 예술미학적 가치를 기반으로 한 예술적 완결성을 통하여 근대신극운동을 완성할 수 있다는 예술지상주의적 태도를 보여 주고 있다.

IV. 근대신극운동론의 연극사적 의의

1920년대 전반기 근대신극운동론은 그 전시대 신파극운동론을 비판하면서 시작되었다. 그 비판은, '운동론'이라는 의미에서 그 주도세력들 간에 자기 집단에게는 허용되고 다른 집단에게는 배타적인 연극적 도그마와 비평적 이데올로기가 존재하고 있었다는 것이며 연극계과 현실의 헤게모니를 둘러싼 정치적 논법이다.

1919년 3.1운동의 사회문화적 충격에 대해서 신파극운동론자들이 자기옹호와 변명의 논리 속에 매몰되어 있을 때, 김정진, 김우진, 현철을 중심으로 한 전문 연극비평가들은 그 연극학적 대응 논리로서 근대신극운동론을 제창하여 조선사회와 연극 간의 방향성을 주도하기 시작했다.

근대신극운동론자들은 그 사회적 주체세력으로서의 역할이 제거된 식민지중산층으로, 3.1운동 이후 동시대 현실이 요구하는 반제운동과 반봉건운동 가운데서 반봉건운동을 문화운동을 통하여 해결할 수 밖에 없는 계급적 한계를 가지고 있었다. 서구근대극 훈련을 받은 주도세력들은 연극의 현실기능적 가치를

수용하여 조선연극과 연극운동의 방향성을 가늠하고자 하였으며, 서구근대극과 근대운동론을 준거틀로 설정하였다.

그 결과 주도세력들은, 동시대 조선사회의 특수성과 계급적 차별성을 무시시키거나 제거하거나 인류생활이라는 거짓된 일반성으로 환원하면서 자기 계급의 존재와 사회적 역할을 정당화 하기 위하여 개인과 민족의 의식개혁이라는 이념을 근대신극운동의 방향으로 설정하였다.

이에 따라서 김정진은 사상운동의 방법론으로서의 연극운동을, 김우진은 이념극운동을, 현철은 민중극운동을 그 실천전략으로 선택했으며, 대체로 서구 근대극의 번역작품 공연을 비롯하여 전문연극인 집단과 전문 관객집단의 형성 및 연극전용 극장의 건립 등을 그 실현 방안으로 제시했다.

김정진은 연극의 정치적 사회적 가치를 배제하면서 예술적 미적 가치만을 옹호하고 수락하는 형식주의 미학적 이데올로기를 보여 주었다. 김우진은 동시대 조선사회의 특수한 현실과 그 현실 속에서의 대중의 사회적 역할을 부정하면서 현실로부터의 형이상학적 도피를 시도하는 공리주의적 미학의 이데올로기를 보여 주었다. 현철은 연극의 보편적인 가치와 예술미학적 가치를 기반으로 한 예술적 완결성을 통하여 근대신극운동을 완성할 수 있다는 예술지상주의적 태도를 보여 주고 있다.

따라서 그 주도세력들의 근대신극운동론과 그 실천 전략 및 실현방안에 내재해 있는 이념은 대체로 부르조와 개인주의적 세계관과 형식주의 미학 이데올로기였다. 이러한 세계관과 이념들은 반제와 반봉건을 시대적 사명으로 하고 동시대 현실과 추상적인 화해 관계를 맺을 수 밖에 없었으며, 동시대 식민지적 모순으로부터 형이상학적 도피를 할 수 밖에 없었다.

이에 따라서 그 주체세력들은 ‘서로 사랑하는 마음으로, 서로 도와서 살아가려고 하는 뜻으로, 조선민족(p. 278)’이라는 이름 아래서 민중집단을 교화의 대상으로 삼지만 민중집단은 결코 근대적 가치를 전달하는 문화운동-연극운동의 주체로서 기능하지 못한다. 그 주도세력들이 기반으로 삼는 관객집단은 지식인 계급의 수준으로 향상되지도 못하고 언제나 ‘무지한 속중’으로 남아 있게 된다. 그 결과 그 주도세력들은 근대신극운동론을 더욱더 관념론적인 문화이론으로 내성화 하거나 새로운 신파극운동론과 결합하여 관객집단에 대한 낭만적인

배반을 하게 된다.

따라서 1920년대 전반기 근대 신극운동론자들은 전시대 신파극운동을 비판하면서 전문 연극인집단을 형성하여 연극 전문화와 근대극의 방향으로 나아갔지만 관객집단을 연극의 주체로서 인식하지 못하여 카프연극운동에게 그 주도권을 넘기게 된다. 나아가서 근대신극운동론자들은, 카프연극운동이 일제에 의하여 좌절되자 그 이념적 맥락을 30년대 극예술연구회에게 전승하게 된다.

V. 결 론

본고는 근대신극운동론자들이 공통적으로 가지고 있는 연극이념과 그 개별 비평가들의 비평적 실천전략 및 그것에 내재해 있는 연극이념과 사회계급적 조건을 연극사회학적 방법론으로 밝혀 보았다. 그 결과를 요약하여 결론으로 대신하고자 한다.

1) 동시대 연극운동체는 이데올로기적 제도화와 정치화를 통하여 연극의 본질과 기능 및 연극과 동시대 현실 간의 관계에 대한 정치적 논법을 제창하게 되었는데, 동경유학생 출신 학생극운동세력들이 신파극운동체와 동시대 현실에 대해서 표출한 정치적 논법이 바로 근대신극운동론이다.

2) 근대신극운동의 주도세력들은 식민지중산층에 속하는 전문 연극비평가들로서 일본 근대극의 문화적 훈련을 통하여 식민지 사회 모순을 해결하고자 하는 기능론적 관점에 서 있으며, 근대지향적인 가치를 전달하는 기능론적 문화전략의 방법론으로서 근대신극운동론을 제창하게 되었다.

3) 그 주도세력들은 극예술의 미적 가치 보다는 상대적으로 사회적 가치의 수용에 목적을 둔 전략적 선택에 의하여 서구근대극과 극운동론을 수용하여 조선연극과 연극운동의 방향성을 가늠하는 준거틀로 설정하여 근대신극운동의 방향성을 모색하였다.

4) 그 주도세력들이 선택한 공통적인 운동명제이면서 동시대 신파극운동체와 현실을 비판하는 약호는 '영혼의 해방과 구제'이다. 그 명제는 정신적 심리적 혁명, 의식 혁명에 이념적 기반을 두고 있는 것으로, 그 주도세력들은 개인

주의 이데올로기로서 근대신극운동의 토대를 마련하고 그 이념을 극단화 하여 부르조와 개인주의 이데올로기로서 동시대 신파극계와 현실을 비판하면서 자기 계급의 존재와 사회적 역할을 정당화 하려고 했다.

5) - ① 김정진의 사상운동은 그 영역을 일반적이고 보편적인 의식운동의 차원에 한정시킴으로써 그 물질 기반인 동시대 조선사회의 특수성과 계급적 차별성을 무화시키고 이론적 장르로서의 연극의 보편적인 예술가치만 지향한다. 그 방법론으로서의 근대신극운동론도 연극의 정치적 사회적 가치를 배제하면서 예술적 미적 가치만을 옹호하고 수락하는 형식주의 미학적 이데올로기를 보여 주었다.

② 김우진의 이념극운동은 의식의 변화와 지적 쾌락을 궁극적인 목적으로 설정하고 지식계급에 기반을 둔 전문적인 연극집단과 관객집단을 그 주체 세력으로 상정하여 동시대 조선사회의 특수한 현실과 그 현실 속에서의 대중의 사회적 역할을 부정하면서 현실로부터의 형이상학적 도피를 시도하는 공리주의적 미학의 이데올로기를 내재하고 있었다.

③ 현철의 민중극운동은 식민지 조선사회의 특수성을 인류생활이라는 거대한 일반성으로 환원하면서 조선사회가 요구하는 근대신극을 서구 근대극을 모델로 한 일반적인 연극장르로 환원하여 연극의 보편적인 가치와 예술미학적 가치를 기반으로 한 예술적 완결성을 통하여 근대신극운동을 완성할 수 있다는 예술지상주의적 태도를 보여 주었다.

6) 따라서 그 주도세력들의 근대신극운동론과 그 실천 전략 및 실현방안에 내재해 있는 이념은 대체로 부르조와 개인주의적 세계관과 형식주의 미학 이데올로기였다. 그 주도세력들은 반제와 반봉건을 시대적 사명으로 하고 동시대 현실과 추상적인 화해 관계를 맺을 수 밖에 없었으며, 동시대 식민지적 모순으로부터 형이상학적 도피를 할 수 밖에 없었다.

이에 따라 그 주체세력들은 민중집단을 교화의 대상으로 삼지만 민중집단을 결코 근대적 가치를 전달하는 문화운동-연극운동의 주체로서 인식하지는 못했다.

7) 결론적으로 근대신극운동론자들은 전시대 신파극운동체를 비판하면서 전문 연극인집단을 형성하여 연극 전문화와 근대극의 방향으로 나아갔지만 관객

집단을 연극의 주체로서 인식하지 못하여 카프연극운동에게 그 주도권을 넘기게 되었으며, 카프연극운동이 일제에 의하여 좌절되자 그 이념적 맥락을 30년대 극예술연구회에게 전승하게 되었다.