

# 윤백남의 논설 「연극과 사회」 (1920) 고찰

## Review of the Yun, Baek-nam's Articles 「Theater and Society」 (1920)

성명현

뮌헨 루트비히-막시밀리안 대학교 연극학 전공

Meung-Heyn Sung(emhs-e@hotmail.com)

### 요약

본 연구는 일제 강점기에 활약한 연극영화인 윤백남(1888-1954)의 논설 「연극과 사회」를 포스트콜로니얼 비평의 시각에서 고찰하고 그의 흥극사업 주창의 핵심논점들과 연극관 및 현실에 대한 인식과 태도를 파악하는 데 목적이 있다. 연구의 결과, 윤백남은 일제치하의 식민지 현실에 순응하고 타협하며 실리를 찾은 인물로, 그의 흥극사업론은 제국 일본 지향적 개조주의를 기조로 하며 일제의 민풍개선정책에 추수하는 주장이란 점에서 문화적 민족주의자들의 문화운동과는 대척점에 있었던 것으로 나타났다. 또한 그의 서양 연극사 개관은 연극의 사회적 역할과 공리적 기능에 치중한 결과 적잖은 오류를 담고 있는 것을 알 수 있었다. 그러나 그의 연극-배우 옹호론은 연극과 지식인이 본격적으로 교우하는 시대의 개막이자 연극문화의 주요 담당계층이 지식층으로 교대되는 지형적 변화의 단초로써 의미가 있으며, 그의 계몽주의적 연극관은 장차의 신극운동을 위한 하나의 초석과 같은 의미를 갖는다고 할 수 있다.

■ 중심어 : | 윤백남 | 연극과 사회 | 흥극사업(興劇事業) |

### Abstract

This study is to re-read Yun, Baek-nam(1888-1954)'s editorial 「Theatre and Society」 from the perspective of postcolonial criticism. He was a man of the theatre who pursued practical interests in compliance with the colonial reality under the rule of the Japanese imperialism. His advocacy of theatre development work was based on the Japan-directional reformism and on Japan-friendly in following after Japan's improvement policy. His general discussion on Western theatre history had considerable errors as a result of focus on the social role and utility of the theatre. But his vindication of theatre-actor opened an era of interaction between theatre and intelligence in Korea. In addition, his enlightening view of a theatre became such as one of the cornerstones for the Shinkug Movement during Japanese colonial period in Korea.

■ keyword : | Yun, Baek-nam | Theatre and Society | Theatre Development Work |

## I. 서론

윤백남(1888-1954)은 일제 강점기에 연극계와 영화계에서 두루 활약한 인물로서, 그가 1920년에 발표한

논설 「연극과 사회, 병(並)하여 조선현대극단을 논함」 [1], (이하 「연극과 사회」)는 근대연극사에서 최초의 본격적인 연극론이라는 평가를 받고 있다. 그의 논설은 근대 계몽주의적 연극관의 맥락에서는 전위적

접수일자 : 2015년 06월 24일

수정일자 : 2015년 08월 17일

심사완료일 : 2015년 08월 18일

교신저자 : 성명현, e-mail : emhs-e@hotmail.com

인 위치에 있으며, 1910년대에 신파연극인으로 활동한 윤백남 개인으로는 신극으로의 전환을 알리는 신호탄과 같은 의미가 있다. 또한 그의 논설에는 식민지 현실에 대한 그의 인식과 태도 및 연극관과 연극론이 담겨 있다. 하지만, 이 논설이 일제치하의 특수한 사회정치적 상황 속에서 등장했다는 것은 주목해볼 필요가 있다.

1919년의 3·1 독립운동은 경찰의 무력진압으로 결국 실패했지만 일제의 식민지 정책상에 중대한 변화를 가져왔다; 일제는 그간의 폭압적인 무단통치(武斷統治)를 수정하여 친한적(親韓的) 표현의 일선융화(日鮮融和)를 표방하는 문화정치(1919-31)를 공표했고, 기존의 노골적인 탄압정책을 유연하고 효율적인 조정정책으로 대체하였다.

당시 문화적 민족주의자들은 이때를 구국독립의 기반을 마련하기 위한 기회로 삼고 표면상 확대된 합법적 활동영역 안에서 우회적인 항일구국의 '문화운동'을 전개하였다. 그들의 문화운동은 문화, 경제, 교육을 중심으로 문화적 측면에서 봉건적 폐습의 타파와 개혁, 경제적으로 피폐한 민족경제의 부흥, 그리고 교육에 있어서 구국을 위한 민족계몽 사업을 강조하였다.

이와 같은 문화운동의 초기에 연극계에서는 '연극운동', '근대극운동', '신극운동'과 같은 용어들이 등장했으며, 동시에 연극의 진흥을 제창하는 일련의 논설들이 나왔다. 이러한 현상은 우선 개화기의 민족주의자들이 문명개화와 계몽을 이유로 전통적 연희물의 무의성과 연극개량의 필요성을 주장했던 것과 비교하면, 일제치하의 문화적 민족주의자들이 연극을 진흥하여 활용할 만한 합목적적 문화기제로 인식했음을 말해준다. 그리고 이처럼 연극에 대한 공리적 인식의 변화가 담긴 논설들 중의 선두에 윤백남의 「연극과 사회」가 있다.

윤백남은 1903년부터 1909년까지 일본에서 수학한 일명 '도쿄유학생' 출신의 지식인이었다. 그는 히토츠바시 고등상업학교(一橋高等商業學校)를 졸업하고 1910년에 귀국한 후 일본인이 조합장으로 있는 관립 경성수형조합(京城手形組合)에서 부조합장으로 근무했고, 직접 인력차조합(人力車組合)을 설립하여 조합장직을 맡기도 했으며, 조선총독부 기관지 매일신보의 기자와 편집국장을 역임하는 등 다방면에서 활동하였다. 또

한 그는 1910년대 초반부터 연극과 영화에 관심을 두고 문필활동과 함께 신파극 연출 및 영화의 감독과 제작을 병행하였다[2]. 그는 동아일보 기자로 재직하던 1920년에는 자사의 지면에 5월 4일부터 16일까지 10회에 걸쳐 논설 「연극과 사회」를 연재하였다.

그간의 근대연극 연구사는 윤백남의 「연극과 사회」를 기존의 연극관에 대한 각성과 함께 신문화를 통한 민중계몽을 주창한 계몽주의적 연극관의 시표적 연극론으로 기록하고 있다. 또한 필자에 대해서는 “한국 신문화운동의 선구자”, “신문화 초창기의 선구적 대중문예운동가”, “선구적이고 진보적인 민족예술운동가” 등과 같은 평가들로 정전화 되었다[3-5]. 그러나 비교적 최근에 그의 행적에서 친일적이고 관변적인 성격을 새롭게 규명한 논문들이 발표되면서 연극과 관련하여 논설 「연극과 사회」에 대한 정전적 평가들을 재고할 필요성이 제기되었다[6-8]. 사실상 그동안 윤백남의 논설에 대한 개략적인 논급들은 있었지만, 논설의 내용 전면을 파헤치는 연구는 찾기 어려웠다. 이에 본 연구에서는 이 논설을 연구의 주 대상으로 하여 전체 내용을 포스트콜로니얼 비평의 시각에서 고찰해보고자 한다. 이것은 기존의 텍스트를 비롯한 정전적 평가들을 현재의 “포스트콜로니얼한 역사 과정과 사회”적 맥락에서 다시 조명함으로써, 식민지적 의식과 무의식 하에서 형성·고착된 양가적(ambivalent) 동일시의 오투나 연극-문화적 혼란의 양상을 지적하고 실체적 정체성의 문제를 고찰하며 식민주의와 그 유제를 비판하는 실천의 일환이라 할 수 있다[9][10]. 우선 본 논문의 II장에서는 「연극과 사회」의 내용을 펼쳐서 주요 논점들을 짚어보고, 윤백남이 주창한 흥극사업(興劇事業)의 내용과 성격을 파악하고자 한다. 제 III장에서는 그의 흥극사업 주창에서 드러난 문화의식과 연극관을 규명하고 연극론을 분석하였다. 이를 위해 그가 도쿄에서 유학하던 시절의 극계를 살펴보고 그에게 파급된 영향을 추적하였다. 끝으로 IV장에서는 그의 식민지 현실에 대한 인식과 태도 및 논설의 연극-신극사회사적 의미를 살펴 보았다.

## II. 「연극과 사회」의 내용과 흥극사업

### 1. 논설의 주요 논점들

윤백남이 동아일보에 10회에 걸쳐 연재한 논설 「연극과 사회」는 내용상 시대와 국가사회, 사회와 민중, 민중과 연극, 연극과 사회의 상호 밀접한 관련에 대한 개괄적인 약술과 아울러 동·서양의 연극과 조선의 극계를 통시적·공시적으로 망라한 연술(聯述)로 이루어졌다. 이 글을 주요 논점들을 중심으로 대분하면, 시대의 요구에 맞는 문화기관의 개조 필요성(1회), 민족의 교화를 위한 최적의 문화기관으로써 연극의 특수성(2-3회), 교화기관으로써 연극의 효용과 이혜(利弊)에 대한 연극사적 개요(3-4회), 조선사회의 현주소, 글을 쓴 취지와 목적 및 표적 독자층(5회), 연극-배우에 대한 오견 타파론과 옹호론(5-6회), 정부차원의 흥극사업과 연극진흥의 예로써 일본(7회), 조선의 극계가 부진한 원인과 개선안(8-10회)으로 구분할 수 있다[1].

윤백남은 이와 같은 내용의 논설에서 특히 집필의 취지와 목적, 그리고 표적 독자층에 대해 다음과 같이 명시하였다: "이것 이곳 기자가 독필(獨筆)을 강휘(強揮)하여 위에도 누누히 말하였거니와 민중에 卽(즉)한 흥극사업(興劇事業)을 고창(高唱)하여 경세가(經世家), 부호(富豪) 여러분네에게 고언(苦言)을 정(呈)코자 하는 소이(所以)이다. 명문가 여러분네, 부호 여러분네, 경세가 여러분네, 기자 여러분네에게 흥극사업에 원조를 주지 아니하고 뜻을 두지 아니함을 감히 탄(彈)하고 책(責)코자 함이 안일다. 다만 여러분네에게 원코자 하는 바가 있을 뿐이다. 이는 곧 극에 대한 여러분네 두뇌에 선입(先入)한 오견(誤見)을 타파하고 극과 사회의 밀접한 관계를 이해하여 줍소사함이다[11]. 이처럼 필자는 사회의 특정 고위층과 지식층에게 직접적으로 말을 걸어서 지지와 후원을 촉구하는 가운데 흥극사업의 주창과 연극-배우에 대한 잘못된 인식과 오견을 타파해야 하는 당위성, 그리고 연극의 사회적 필요성에 대해 논급할 뜻을 분명히 하였다.

## 2. 흥극사업론(興劇事業論)

### 2.1 흥극사업의 의미와 목적

윤백남의 논설에서 핵심논점 중 하나는 무엇보다도 흥극사업에 관한 것이다. 그의 흥극사업이란 곧 연극을 운동의 차원에서 진흥하는 이른바 연극운동을 의미한다. 그는 현시대는 모든 면에서 개조가 요구되는 시대이며, 개조란 "그 과거의 구체화로서 신사상의 구체화로 이동하는 도정(道程)"이자 "인류 전반 사상에 한 새로운 '에폭(필자 주: epoch)'을 획(劃)코자 하는 운동"이라고 정의하였다. 이어서 그는 개조의 대상은 곧 새로운 시대의 요구와 부합되지 않는 구시대의 유물-제도 와 인습이며, 이를 타파하고 민족을 새로운 시대에 맞게 교화하기 위한 최적의 문화기관으로써 연극의 활용을 제안하였다[12]. 그는 당면한 사회는 외래의 이질적인 문명이 지배적인 "혼돈불통일(混沌不統一), 무주의(無主義), 부정견(不定見)의[11]" 사회라고 진단하였다. 그리고 이런 사회는 개조가 시급하며, 이것은 교육기관이나 종교단체 또는 일부 위정자가 아니라 계몽적이고 교화적인 연극운동을 통해서 실현될 수 있다고 보았다[11][13].

그런데 이와 같은 그의 연극운동론에서 주지되는 점은 논지의 배면이 다음과 같이 일체가 고취하는 '민풍 개선정책'과 맞닿아 있는 것이다: "위선 일개의 극장을 건설하여 완전한 극단을 보호하여서 그 가진 특성을 발휘케하며 따라서 민풍개선의 기능으로 하여금 더욱 극세계함을 간절히 바라는 동시에..."[14] 이처럼 윤백남의 계몽주의적 연극운동을 핵심으로 하는 흥극사업의 주창은 문화적 민족주의자들이 항일독립을 위한 실천방안으로써 전개한 민중계몽사업 보다는 오히려 일제의 식민지 근대화 정책 노선에 편승되어 있다.

### 2.2 흥극사업의 주체와 지향점

윤백남은 흥극사업의 필수적 전제로써 교화적 연극의 공리성을 연극의 특성과 작용 및 수용에서 찾았다; 즉 그는 연극이 민족의 합목적적 교화와 통합을 위한 최적의 문화요소인 근거는 연극의 통속성과 보편성 및 암시력과 잠재력(潛勢力)에 있다고 보았다[15]. 그는 더 나아가 연극의 국가사회적 효용과 유익 및 폐해의 문제를 연극사적으로 고찰하며 흥극사업에 대한 주장을 개진시켰다: 그는 이를 회람식, 영미식(英美式), 구주대륙

식의 세 부류로 분류하였다. 그리고 희랍식은 ‘경세분위의 공리주의’, 영미식은 ‘오락분위의 영리전일주의(營利專一主義)’, 구주대륙식은 예술지상의 “진극주의(眞劇主義)” 또는 예술본위주의“라고 규정하였다. 그는 이 중에서 특히 희랍식을 국가가 연극을 국가분위의 경세기관, 즉 국가적 필요에 부합된 수단으로 활용한 이상적인 모범으로 상정하였다. 또한 그는 고대 그리스에서 다수의 관중을 일시에 수용했던 대극장, 로마 정치가의 연극공연에 대한 지원과 기부, 그리고 해외 민중극운동의 교화와 계몽적 목표를 내세워서 사회 고위층 인사들에게 문예운동과 흥극사업을 위한 지지와 후원을 촉구하였다[16].

한편 윤백남이 말하는 국가분위, 경세분위의 국가 내지 경세의 주체는 우선 일제치하의 식민지라는 현실과 연관하여 보면 제국 일본과 무관치가 않다. 그리고 이것은 그가 10회에 이르는 논설에서 조국이 일제에 의해 강제 병합된 역사적 사실은 논외로 두면서 조선을 파산 상태에 이르게 만든 장본인으로 과거 조선의 위정자들을 적시하며 실랄히 비판한 점[11][17], 또 그가 개조의 대상을 식민지라는 조국의 현실이 아니라 구제도와 인습 및 민중으로 보았고, 더 나아가 민중개선을 개조의 방향점으로 제시한 것을 통해서 명백해진다. 그리고 이 사실은 그의 논설이 기본적으로 일제치하의 식민지라는 현실에 대한 타협과 순응을 전제로 하고 있음을 진술해준다. 또한 이 점에서 그가 논설의 대상 독자층으로 지목한 - 명문가, 부호, 경세가, 기자 등 - 사회의 고위층과 지식층이란 식민지 지배체제에서도 유력했던 친일적 성향의 인사들까지 포함된 것임을 추정할 수 있다.

이상과 같이 윤백남의 흥극사업론은 일제를 국가와 경세의 주체로 인정하고 일제의 식민지 근대화 정책노선에 편승하여 교화적 연극운동을 주창한 것이었다. 이것은 그가 식민지 교육정책 수립의 실무자 쿠마모토 시게키치(隅本繁吉)가 「교육에 대한 의견서」(1910)를 통해 제안한 것처럼 일제에 동화된 종속적인 “순량(順良)한 신민”의 태도를 취했다는 것을 말해준다[18][19]이다. 그는 사실 “물론 내가 매신(每申)의 편집장이오

매신의 성격이라고 할런지를 다시말하면 총독부와 어떠한 관계에 있는 것을 잘 아는지만...[20]”이라고 하여 자신의 현실 타협적이고 이중적인 입지와 태도를 스스로도 인정한 바 있다. 정혜영은 이런 그의 행보에 대해 “조선인이되, 조선인일 수가 없으며, 그렇다고 일본인이 될 수도 없었”던 “정신적 무소속감”에 기인한 것이며, 근본적인 원인은 그가 개화기 선각자로 활동하다가 친일파로 전향한 아버지 윤시병(1895-1931)의 정치적 이력과 영향력의 그늘 아래서 “정신적 무국적주의자”가 될 수밖에 없었기 때문이라고 분석하였다[21]. 이와 관련하여 역사학자 필드하우스(D. K. Fieldhouse)는 “제국의 권위의 근원은 곧 식민지인들의 정신적 태도였다. 종속을 받아들이는 그들의 태도는 자국의 공통적인 이익을 위한 긍정적인 의미에서였든지 아니면 다른 대안이 없어서였든지 간에 제국을 영속시켰다.”는 견해를 밝혔다[22][23]. 즉 제국의 영속은 물리적 및 정신적 차원에서 지배자와 피지배자 양쪽 모두로 인해 가능했다는 것이다.

윤백남의 일제에 대한 신민적 사고와 태도는 흥극사업의 지향점으로써 제국 일본에 대한 문화적 사대주의의 발로를 보여주는 ‘일본 지향적 개조주의’로 표명되었다; 이것은 사실상 후쿠자와 유키치(福澤諭吉: 1835-1901)와 메이지정부의 서구 ‘지향성 개혁’[24]의 추구하고 같은 맥락에서 다만 지향점을 서양 대신에 일제로 배치한 것과 같았다. 윤백남은 국가분위의 흥극사업을 실현하

했는데, 이 비밀문서에는 한국인을 제국과 식민지라는 위계질서의 틀 안에서 항상 종속적인 “순량(順良)한 신민”이 되도록 “식민지적 인간”으로 양성해야 하며, 이를 위해 한국인에게 민족적 자각의식이 생겨나지 않도록 학교교육을 보통학교 수준의 직업교육으로 제한해야 한다는 내용이 담겼다. 조선총독부는 곧 그의 제안을 수용했고 실행에 있어서는 강도를 더하였다; 테라우치 마사타케(寺內正毅) 총독은 1911년 7월의 <제 2회 지방장관 회의>에서 한국인에 대한 동화주의 ‘우민화 교육’의 정책적 실행의지를 분명히 하였다. 그리고 이것은 「조선교육령」 2조에 황국신민화를 뜻하는 “충량(忠良)한 신민”이라는 핵심문구로 명시되었다. 이처럼 일제는 강점기 동안 한국인의 황국식민화를 획책하는 교육정책을 체계적으로 철저히 추진해갔다.

[2] ‘지향성 개혁(directional reform)’ 또는 ‘지향 개혁(aiming reform)’은 한 사회가 일반적인 발전과 발달에 있어서 직선상의 발달순서를 따라 진화한다는 견해에 기초한다. 여기서 순서란 “문명을 향한 발전”의 의미를 담고 있으며, 이를 토대로 하는 문명화의 단계는 ‘미개, 단순, 복합’, ‘낮고, 높고’, ‘야만, 미개, 문명’등의 서로 대조적인 부가어들을 통한 분할과 위계질서의 관점으로 표현된다.

[1] 쿠마모토는 1910년 9월에 「교육에 대한 의견서」를 정부에 제출

기 위한 모범적 사례를 일본연극에서 찾았다. 그는 논설에서 코쿠민분게이카이(國民文藝會, 이하 국민문예회)를 거론했는데, 이 단체는 정치가와 연극인의 협력을 통한 관민일체의 “타이쇼관 연극개량회” 라고 할 수 있다. 국민문예회는 보다 많은 민중을 일시에 교화하려는 목적에서 대극장 공연을 주장하였고, 위로부터 아래로의 연극 대중화를 시도하였다[25]. 윤백남이 국가본위의 희랍식에서 거대한 극장규모를 논급한 것이나, 무엇보다도 먼저 극장을 건설하여 교화적 연극을 통한 민중개선을 도모하자고 제안한 것은 이 국민문예회의 청구와도 일맥상통했다고 볼 수 있다[14][26].

### III. 윤백남의 연극관과 연극론

#### 1. 연극관의 형성배경

윤백남은 어떻게 그 시대에 연극의 국가사회적 유용성에 대한 인식과 계몽주의적 연극관을 갖게 되었는가? 그 형성배경과 성격을 파악하기 위해서는 그가 1900년 이후 일본에서 유학한 도쿄유학생 제1세대였다는 사실에 주목할 필요가 있다. 그가 제국 일본에서 수학하며 체류한 시기(1903-10)는 연극사상 신과의 전성기였다. 당시 일본에서 신과는 처음에 예술적 이념 보다는 반정부적 정치선전을 위한 일종의 대안매체로 탄생되었다. 그러나 신과는 곧 정부의 연극개량정책에 추수하며 탈정치화 되었고, 일청전쟁(1894-5)과 일러전쟁(1904-5)이 한창이던 전시에는 당면한 시대적 요구에 충실히 봉사하는 우국(憂國)의 연극으로써 기능하였다.

신과의 실질적 창시자인 '가와카미 오토지로(川上音二郎: 1864-1911)'의 극단은 일청전쟁기에 일본병사의 충성심과 용맹함을 다룬 전쟁르포를 극화해서 공연하였다. 1894년 8월에 아사쿠사자(淺草座)에서 공연된 <장절쾌절 일청전쟁(壯絶快絶日清戰爭)>이나 그해 12월에 이치무라자(市村座)에서 공연된 <가와카미 오토지로 전지견문기(川上音二郎戰地見聞記)> 같은 전쟁극은 그의 대표작들이다. 가와카미는 전쟁극에 타치마와리(立(ち)回り) 같은 난투장면을 삽입했고, 공연은 일본병사의 용맹성을 특별히 박진감 있게 사실적으로 보여주었다. 그래서 그의 공연은 예술성 면에서는 아직

소인극 수준이었지만 우국의 호전적인 표현들이 국가사회의 현실적인 요구와 부합하면서 관객에게 큰 인기를 얻었다[27].

이후 가와카미 극단의 성공에 힘입어 많은 아류의 신파극단들이 가와카미의 공연을 모방한 전쟁극과 군사극을 공연하였다. 그리고 이런 신파극은 계속해서 발전할 수 있는 여러 호기를 맞았다. 그 중 하나는 일러전쟁(1904-5)의 재발이었다. 신파극계는 일러전쟁을 소재로 한 공연을 통해서 대사회적으로 우국의 분위기를 북돋우었고, 이로써 더욱 큰 성공을 거두었다[3][28][29].

이와 같이 신파가 시대적 요구에 이바지하며 전성기를 누릴 때 윤백남은 바로 그 현장에 있었다. 그는 도쿄에서 유학하면서 특히 일러전쟁기에 우국적 신과의 활약을 현지에서 지켜본 세대의 한명이었다. 그는 실제로 자신의 도쿄 유학시절을 “... 나는 재동경시(在東京時)에 극광(劇狂)이라고 할 만치 연극구경에 몰두하였고 간혹 극작을 한다고 붓을 들어본 적이 있었기 때문에 조선으로 돌아와서도 매양 생각이 연극수렵에 기울어져 있었다[30]” 라고 회고하였다. 또한 신극운동가 현철(1891-1965)은 윤백남이 학창시절에 연극을 좋아해서 연극관람을 많이 다녔는데, 당시는 신파극이 가장 호황을 누리던 때였다고 증언하였다[31]. 그러므로 그가 유학시절에 여러 연극 장르들 중에 특히 신파에 큰 관심을 가졌을 것은 당연하였다. 이것은 그가 자신의 학력이나 경력과는 확연히 다른 방향으로써 1912년에 조일재(1863-1944)와 신파극단 문수성(文秀星: 1912-16)을, 그리고 1916년에는 이기세(생몰년 미상)와 예술좌(藝星座: 1916)를 창단한 것을 통해서도 알 수 있다.

이와 같이 윤백남이 연극을 국가사회적으로 유용한 교화의 수단으로 보는 시각은 일본의 가부키개량운동에 관한 지식과 초기신과의 우국적 공연에 대한 경험에서 형성된 것이었다. 또한 그는 「연극과 사회」에서 흥극사업의 일환으로 연극-배우 옹호론을 주창했는데,

[3] 일러전쟁의 발발 외에도 가부키의 세 명의 수뇌배우들, 즉 제 5대 온네 카쿠로고(尾上菊五郎 V: 1844-1903), 제 9대 이치카와 단주로(市川團十郎 IX: 1844-1903), 제 1대 이치카와 사단지(市川左團次: 1842-1904)가 1903년에 모두 사망하면서 가부키계는 관객 흡인력을 상실하였다. 그리고 이것은 신파가 계속해서 발전하는데 호기로 작용하였다.

이 역시 우국적 신파에 대한 현지 경험과 관련이 깊다; 그는 논설에서 흥극사업의 이상적인 사례를 메이지정부가 주도한 관제적 연극개발운동의 역사에서 찾았다. 그리고 그는 한국과 대비되는 예로써 일본의 연극과 배우의 사회적 위상에 대해 거론했다[32].

윤백남은 민중계몽을 위한 교화적 연극운동의 전개에서 큰 장애물로 사회에 깊이 뿌리박힌 연극-배우를 천대하는 잘못된 인습과 오견을 들어서 도전적인 비판을 가하였다. 또한 그는 연극-배우의 사회적 역할에 대해 새롭게 인식해야 할 필요성을 강한 어조로 피력하였다. 이것은 그가 생각하는 바로 연극을 통한 민중교화에서 주된 역할을 담당해야 할 배우에게 가장 우선적인 필요조건이었다. 그는 한국연극의 역사를 “우리 조선극계의 과거는 참으로 고독하고 불쌍하고 참혹한 기록이며 굴욕과 인종(忍從)의 역사이었다[33]”라고 평가하였다. 그는 사회가 연극과 배우를 천업과 그 종사자로 여기는 것은 명백한 시대착오라고 이의를 제기하면서 사회 고위층 인사들의 주색 향락적 생활의 면면을 적나라하게 거론했고 그들의 위선과 모순을 험난조로 비판하였다. 그는 더 나아가 지나(중국)에서 연극을 숭애(崇愛)하고 향유하는 문화를 예로 들며 그와 대조적인 한국사회의 연극-배우에 대한 오견과 폄하의 실상을 비교하였다. 그리고 청년들을 향해 잘못된 인습의 타파에 대한 주장을 이어갈 것을 독려했다[11][33].

이와 같은 윤백남의 「연극과 사회」를 연극 자체와 관련하여 보면, 우선 개화기 민족주의자들의 전통적 연희물에 대한 부정론에서 핵심논점인 연극의 사회적 무익성과 풍기문란의 폐해론에 대한 최초의 정면적 반론이라는 의미가 있다. 또한 한국에서 고대 이래로 연극-배우에 대한 천시풍조는 사회 전반에 걸쳐 깊이 뿌리박혀 있었다. 그 원인들 중 하나는 연극 담당자들이 노비, 백정, 무당, 기생과 동급의 가장 미천한 계층 출신들이기 때문이었다. 그러므로 그가 지식인으로서 본격적인 연극-배우 옹호론을 펼친 것과, 또한 교화적이고 계몽적인 연극의 효용성을 역설한 것은 당대에서 선구적이었다고 할 수 있다. 이 점에서 그의 논지와 주장은 연극 사회사적 측면에서는 새로운 시대의 시작을 알리는 시표(示表)적 의미를 갖는다.

## 2. 연극에 대한 이해

윤백남의 논설 「연극과 사회」는 선진 서양의 연극운동을 이론적으로 소개함으로써 당대에 연극인과 대중의 연극인식을 제고시키는데 기여하였다. 하지만 그의 논설에는 주지할 바로써 교화적 연극운동의 매체로써 진흥해야 하는 극형식이나 극장르가 구체적으로 제시되어 있지 않다. 즉 그는 흥극사업-연극운동에 대해 ‘어떻게’라는 지향점과 방법론은 제안했지만, ‘무엇’에 해당되는 실체적 연극에 대한 모색은 보여주지 않았다.

게다가 그는 한국연극과 관련하여 고유의 극전통을 보존하고 진흥하려는 어떤 의지도 표명하지 않았다. 오히려 그의 흥극사업에 대한 주장은 “자래(自來)로 완전한 극(劇)의 발전이 없는 우리 조선[34]”이라는 평가처럼 한국의 연극문화와 전통에 대한 부정을 전제로 하였다. 이것은 그가 “조선신파”라는 명칭의 문제를 논급하는 부분에서 더욱 명백히 표명되었다. 그는 신파라는 용어는 구파라는 것을 연상시키는데, 한국에는 구파라고 할 만한 연극이 없다고 단언하였다: “춘향가와 흥부전과 심청가를 창하는 창부들이 극의 의미를 해석지 못한 결과 무대의 색조(色調) 가극(歌劇)도 아니오 보통극(普通劇)도 아닌 일종의 변태창극(變態唱劇)을 아회적(兒戲的) 정신으로 무대에 올리는 그네들의 소위 구파(舊派)와 비교하는 폐(弊)가 있을진대 조선신극에 대하여 결코 사소한 문제가 아닐것이로되 ...[35]”

또한 그는 자신이 활동했던 연극계-신파극계의 현주소에 대해 황무지와 같다는 평가를 내렸다. 그리고 그는 주된 원인을 극계의 다음과 같이 부진한 요소들에서 찾았다: “각본 무대기교가 반(伴)한의 불저(拂底), 대도구의 불완전, 배경화가의 절무(絶無), 무대감독이 없음, 극장이 없음으로 따라 무대장치의 불완전함, 금주(金主)의 무이해, 창조력이 유(有)한 배우의 희소, 흥행상의 악인습[34]”.

하지만 여기서 주지할 점은 그가 제시한 문제적 요소들에 한국의 전통연희와 공연문화에 대한 인식이 근본적으로 배제되어 있는 것이다. 이러한 그의 발상은 그가 1903년에 약 15, 16세의 나이로 도입하여 청소년기와 청년기를 제국 일본의 교육체제 안에서 성장한 점과 일면 관련이 깊다. 즉 그의 가치관과 문화의식에는 한

국사회와 문화예술-연극에 대한 경험과 이해의 토대가 결여된 상태에서 일본에서 지배적인 서양중심적 옥시덴탈리즘과 오리엔탈리즘의 영향을 받아 형성된 자기 부정과 열등의식이 반영되어 있다.

윤백남의 흥극사업론에서 진흥시키고자 한 연극의 실체가 부재한 원인은 여러 측면에서 찾아볼 수 있다. 우선 그가 이 논설을 발표한 시점은 신파극단 문수성과 여성좌의 실패를 경험한 후였다. 그는 일제의 특히 가혹한 무단통치기에 신파극단을 창설하면서 어떤 정치적 의도를 추구하지는 않았다. 그는 다만 임성구(1887-1921)의 혁신단(革新團: 1911-21) 공연을 “일본 신파의 원칙없는 흉내”이며 “대중을 흐트리는 사극(邪劇)”이라고 비판하며 타자화시켰고, 그와 다른 본격적인 신파극으로 소위 “정극(正劇)”을 표방하였다[36][37]. 여기서 그가 말하는 정극이란 가와카미가 이전의 신파극과 다른 지향으로써 “서양의 고전작품을 서양식의 연기로 공연하려는 시도의 ... 세이게키(正劇)[38]”에서 인용한 용어였다. 그리고 그는 신파극단을 주재하던 시절에 일본신파를 완전히 모방한 공연들을 보여주었다. 그래서 그의 공연은 신극운동가 박승희(1901-64)도 “윤백남의 연극은 왜색이 너무 짙어서 일반에게 환영을 받지 못했다[39]”라고 슬회했을 정도로 관객의 호응을 얻지 못하였다. 문수성은 대중적인 신파극도 공연했으나 결국 재정난으로 지방순연을 다니다 휴지기를 거쳐서 1916년에 해산되었다. 극단 여성좌 역시 1916년에 창단된 후 1년을 채 넘기지 못하고 그해에 해산되었다.

이 밖에 또 다른 이유로써 윤백남이 도쿄 유학시절에 신파극 이외에 다른 근대적 극형식을 충분히 경험하지 못했던 점을 들 수 있다. 당시 도쿄의 극계에는 이미 신계기(新劇) 극단 분게이쿄카이(文藝協會: 1906-13)가 등장했지만 실질적인 신계기운동은 1909년부터 활성화되었다. 또한 극단을 주도한 츠보우치 쇼요(坪内逍遙: 1859-1935)는 처음에 새로운 시대에 맞는 근대적인 국극을 창조하기 위해 진력하였다. 그런데 그가 추구한 국극이란 가부키에 서양의 문학성을 접목시켜 만드는 연극으로써, 결과적으로 메이지시대부터 진행된 연극 개량운동의 연장선상에서 조금 더 진일보하여 전통극

의 점진적인 개혁을 보여주는 정도였다[40][41]. 그러므로 이러한 연극계의 상황을 감안하면, 윤백남은 가와카미 중심의 기성 신파극과 세이게키 신파극 및 츠보우치의 국극 실험으로 대변되는 초기 신계기가 공존하던 시기에 우세했던 극형식인 신파에 주목했던 것이다. 그래서 그는 「연극과 사회」를 집필할 당시에도 신계기를 구극(舊劇)에 대한 반대개념으로써 새로운 근대적인 연극 정도로 이해하고 있었다[35].

그리고 이것은 윤백남이 흥극사업의 실제적 대상인 연극을 구체적으로 제시하지 못한 세번째 이유로, 그의 근대극에 대한 이해의 문제와 연관된다. 그는 논설에서 연극의 기본요소를 연출가 고든 크레이그(Edward Gordon Craig: 1872-1966)의 저서 *연극예술(The art of the Theatre)*(1905)을 원제로 하는 연극의 미(演劇의美)에 기초하여 매우 짙막히 서술하는데 그쳤다. 즉, 그는 연극을 기본적인 네 가지 요소인 배우의 과(科, 동작-연기의 정신)와 백(白, 대사-극의 본체), 선과 색(무대의 중심), 리듬(절주(節奏), 무용의 요소)가 종합되어 만들어지는 창작예술이라고 설명하였다[15]. 그러나 크레이그는 사실주의 연극에 반하여 비사실주의 연극을 지향한 전위적 개혁론자들 중의 한명으로, 그는 오히려 자연주의에 기반을 둔 “연극의 재연극화”를 주창하였다; 그에게 연극은 “문학의 시녀”나 “현실의 맞보기”가 아니며, 연극예술은 독자적으로 전개되어야 하는 것이었다[42]. 그러므로 윤백남이 사실주의 연극을 핵심으로 하는 근대극운동과 동의의 연극운동으로 흥극사업을 주창하면서 크레이그의 연출론서에 기초하여 연극을 개론한 것은 잘못된 출발이었다.

또한 그가 논설에서 서양연극사를 개괄하여 총론한 내용은 연극의 사회적 역할과 기능에만 경도된 결과 적잖은 오류를 담고 있다. 그 대표적인 한 예로써 그의 영미식론을 들 수 있다: 그는 영미식은 경세분위의 희랍식과는 정반대로 교화 보다는 오락분위의 영리전일주의(營利專一主義)에 빠진 경우의 전형이라고 설명하였다. 그는 영미식에는 사회적 교화의 기능을 하는 예술성 있는 국극(國劇)이라고 할만한 것이 없으며, 대중의 기호와 영합한 속악(俗惡)하고 천박한 흥미위주의 연극들만 공연되었다고 논평하였다. 또 그와 같은 영국연극

은 수백년 동안 영리본위의 흥행업자에게 방입된 결과이며, 미국도 영국의 전통을 계승했기 때문에 연극의 내용이나 예술적 측면에서 빈약하고 품위가 떨어지며 교화작용 역시 미미하다고 평가하였다[43].

그러나 세계연극사에서 영국은 진위적인 실험적 연극작업의 메카라는 의미를 가지며, 연극은 장구한 역사와 함께 풍부한 다양성을 특징으로 하여 발전하였다. 특히 엘리자베스 1세(Eilizabeth I: 1533-1603)의 통치기(1558-1603)는 연극사상 황금기(1584-1642)로써 전례 없는 극장 붐이 일어났고, 연극인에게는 이미 사회적 평준화가 이루어졌다. 당시는 사회의 거의 모든 계층이 연극을 애호했기 때문에 연극은 공연되는 순간만큼은 계층의 장벽을 넘어 귀족과 평민 모두가 즐기는 오락이고 유희였다. 그래서 귀족들은 밑바닥부터 발아한 직업극단들을 보호했고, 극단들은 마치 소규모 기업들처럼 서로 경쟁하며 성장하였다. 또한 크리스토퍼 말로(Christopher Marlow: 1564-93), 벤 존슨(Ben Jonson: 1572-1637), 토마스 키드(Thomas Kyd: 1558-94), 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare: 1564-1616) 같은 극작가들의 희극과 비극, 역사극은 연극이 시대를 초월하는 타당성을 보여주는 대표적인 예라 할 수 있다. 특히 셰익스피어의 희극에서 조형의 채색된 무대배경을 대신하여 대사로 장면의 장소와 위치를 알리거나 소품을 통해 암시하는 식의 묘사기법은 예술과 상업의 결합에서 나온 번영 가운데 탄생된 것이었다[44]. 그러므로 윤백남의 영미식론은 연극예술에 대한 편협한 실용주의적 이해만 드러낸 것이라 할 수 있다.

#### IV. 결론

연극인 윤백남은 그동안 일제치하에서 창작과 공연 활동, 제작과 연극론의 전개 등의 폭넓은 활약을 통해서 한국연극의 발전에 기여한 선구적 인물들 중의 한명으로 평가되었다. 그러나 그의 행적을 포스트콜로니얼 시각에서 재고해 보면, 그는 일찍이 조국의 항일 자주독립에 대한 이상을 포기한 채 식민지 현실에 타협하면서 실리를 택한 연극인이었음을 부인할 수 없다. 또한 그가 문수성 시절부터 일본연극을 전범으로 삼아 추종

한 것에서 알 수 있듯이 그는 제국 일본에 대한 사대적 문화의식 속에 안주해 있었다고 할 수 있다.

그가 1920년에 발표한 논설 「연극과 사회」는 문화적 민족주의자들의 문화운동 초기에 등장했지만, 그 실체는 일제의 동화주의 식민지 정책에 능동적으로 봉사하는 친일적 주장과 다름없었다. 특히 그가 사실상 일제 지향적 개조주의의 맥락에서 기획한 흥극사업-연극운동이란 일제의 식민지 민중개선정책에 추수하며 민중의 교화와 계몽을 지향한 것으로, 엄밀히 항일구국을 위한 문화운동과는 대척점에 있었다. 이것은 그가 논설에서 제국 일본을 정부이자 흥극사업의 주체로 상정하여 논의를 펼쳤고, 흥극사업의 모범적인 지향점을 제국 일본의 관계적 연극개량운동의 선례에서 찾았던 점에서 더욱 명백해진다. 따라서 신극운동가 현철은 윤백남을 자신의 가시밭길 인생에서 가장 가까우면서도 가장 직접적 간접적으로 장애를 남겨준 문우(文友)들 중의 한명으로 지목한 바 있다. 또한 그는 윤백남을 회고하며 “내가 그를 미워하는 반면에 그를 가장 정다운 친구(親友)로 생각하기 때문이다”라는 양가감정의 고백을 했는데, 그 이유는 아마도 이러한 맥락에서 이해될 수 있을 것이다[45].

이처럼 윤백남은 일제치하의 식민지 현실과 타협하며 일제에 동화된 신민의 사고와 태도로 일관했지만, 그의 연극 자체와 관련한 논지는 연극사에서 유의미한 가치를 갖는다. 특히 그의 연극-배우 옹호론은 한국에서 장차 연극과 지식인이 본격적으로 교류하는 시대를 여는 행보이자 연극문화의 주요 담당계층이 지식층으로 교대되는 지형적 변화의 단초로써 가치가 있다고 할 수 있다. 또한 그의 계몽주의적 연극관은 장차 도쿄유학생 출신의 지식인들 - 현철, 김정진, 김우진, 박승희, 유치진 등 - 이 신극운동을 전개하는데 초석과 같은 토대의 한 칸을 마련해 주었다고 할 수 있다.

#### 참고 문헌

- [1] 윤백남, “演劇과 社會, 茲하여 朝鮮現代劇壇을 論함(1-10)”, 동아일보, 1920.5.4-16.



- [2] 윤백남, “한국민족문화대백과사전; 현철, “故友 尹白南에 얽힌 회상”, 현대문학, 제87호, p.251, 1963(1).
- [3] 김수남, “한국 신문화운동의 선구자: 윤백남의 영화인생 탐구”, 청예논집, 제9호, 1995(2).
- [4] 유민영, “신문화 초창기의 선구적 대중문예운동가”, 연극평론, 통권33호, 2004(여름).
- [5] 이민영, “윤백남의 연극개량론 연구”, 어문학, 제116호, p.354, 2012(6).
- [6] 광근, “윤백남의 삶과 소설”, 한국어문학연구, 제32집, pp.403-427, 1997(12).
- [7] 이민영, 앞의 글, pp.354-355.
- [8] 정혜영, “식민지 역사소설의 운명-식민지시기 발표된 윤백남의 역사소설을 중심으로”, 어문론총, 제61호, pp.333-355, 2014(9).
- [9] 고모리 요이치 저, 송태욱 역, 포스트콜로니얼: 식민지적 무의식과 식민주의적 의식, 삼인, pp.10-11, 2002.
- [10] 민경숙, “호미 바마와 포스트콜로니얼 비평”, 인문사회과학연구, 제3호, pp.41-56, 1999(7).
- [11] 윤백남, 앞의 글(5), 동아일보, 1920.5.9.
- [12] 윤백남, 앞의 글(1), 동아일보, 1920.5.4.
- [13] 윤백남, 앞의 글(1-2), 동아일보, 1920.5.4-5.
- [14] 윤백남, 앞의 글(10), 동아일보, 1920.5.16.
- [15] 윤백남, 앞의 글(2-3), 동아일보, 1920.5.5-6.
- [16] 윤백남, 앞의 글 (3-4), 동아일보, 1920.5.6-8.
- [17] 이민영, 앞의 글, p.362.
- [18] 김승태, 日本神道の 침투와 1910-1920年代의 神社問題, 서울대학교, p.38, 1986.
- [19] 정채철, 일본 식민지주의 교육에 관한 사회사상사적 고찰, 건국대학교, p.163, 1982.
- [20] 윤백남, “3·1운동 발발 당일의 인상: 내가 겪은 3·1”, 신천지, 제1권, 제2호, p.117, 1946(3).
- [21] 정혜영, 앞의 글, p.348, p.353.
- [22] D. K. Fieldhouse, *The Colonial Empire: A Comparative Survey from the Eighteenth Century*, Houndmills, Macmillan, p.103, 1991.
- [23] 에드워드 사이드 저, 김성곤, 정정호 역, 문화와 제국주의, 도서출판 창, p.59, 1995.
- [24] Elman R. Service, *Cultural Evolutionism: Theory in Practice*, Rinehart and Winston, INC., p.6, 1971.
- [25] 이민영, 앞의 글, p.366.
- [26] 윤백남, 앞의 글(3), 동아일보, 1920.5.6.
- [27] 河竹繁俊, 日本の演劇, 東京堂, p.168, 1942.
- [28] 河竹繁俊, *ibid.*, p.168
- [29] 三宅周太郎, 演劇五十年事, 鱗書房, p.90, 1942.
- [30] 윤백남, 앞의 글, p.20.
- [31] 현철, 앞의 글, p.251.
- [32] 윤백남, 앞의 글(7), 동아일보, 1920.5.12.
- [33] 윤백남, 앞의 글(6), 동아일보, 1920.5.9-11.
- [34] 윤백남, 앞의 글(9), 동아일보, 1920.5.15.
- [35] 윤백남, 앞의 글(8), 동아일보, 1920.5.13.
- [36] 문수성, 한국민족문화대백과사전.
- [37] 서연호, 이상우, *우리연극 100년*, 현암사, p.57, 2000.
- [38] 김재석, *근대 전환기 한국의 극*, 연극과 인간, p.339, 2010.
- [39] 이두현, *한국신극사연구*, 서울대학교출판부, p.62, 1986.
- [40] Benito Ortolani, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, pp.243-244, 1990.
- [41] 허은, “日本の新劇 形成過程: 文藝協會와 自由劇場을 중심으로”, 梁光南 教授 名譽退任 記念論文集, p.321, 1997.
- [42] Andrea Gronemeyer, *Schnellkurs Theater*, DuMont Buchverlag, p.135, 2000.
- [43] 윤백남, 앞의 글(4), 동아일보, 1920.5.8.
- [44] Andrea Gronemeyer, *ibid.*, pp.70-75.
- [45] 현철, 앞의 글, p.253.

저 자 소 개

성 명 현(Meung-Heyn Sung)

정회원



- 1989년 2월 : 덕성여자대학교 독어독문학과(학사)
- 1992년 8월 : 중앙대학교 일반대학원 연극학과(석사)
- 2001년 11월 : 뮌헨 루트비히-막시밀리안대학교 연극학과(박사)

<관심분야> : 연극-문화인류학, 한국연극사학회, 근대 동서연극비교연구, 공연비평(연극기호학)