

해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구

이승희*

〈차례〉

1. 식민, 해방, 민족국가
2. 친일의 망각과 극예술연구회의 기억
3. 반상업주의 기치와 국립극장의 실현
4. 반정치주의와 국가만들기
5. 맺음말

1. 식민, 해방, 민족국가

1945년 8월 15일, 민족의 해방이 찾아왔다. 매우 절실히 바랬으나 요원해 보였던 독립이 현실임을 깨달은 조선인들은 만세를 목놓아 불렀다. 형언키 어려운 감격의 순간이었을 것이다. 그러나 그 유토피아적 들뜸의 순간은 극히 짧았다. '해방'이라는 현재는, 서로 다르지만 긴밀히 연관되어 있는 두 가지의 시간성에 의해 장악되고 있었기 때문이다.

그 하나는 식민 과거였다. 40여 년 동안의 식민 경험은 정치적·사회적·경제적·문화적 층위 각각의 근간에 깊은 상흔을 남겼을 뿐만 아니라, 심리적 혹은 정서적인 층위에서도 고질적인 상처를 남겼다. 해방 직

* 성균관대 강사

후 당대인들도 그 점을 알고 있었다. 오랫동안 “식민지 민족으로서의 굴욕을 골수에 사무치도록 통렬히 느껴온 나머지인 만치 정신방면에 있어서의 센티멘탈리즘은 파시즘의 作爲하기 아주 좋은 온상”¹⁾이라고 경계한 바 있거니와, 체념적·자위적인 “사무치는 소시민의 비애”²⁾를 반성하기도 했다. 그런데 어떤 이들에게는 식민 경험의 처리가 좀더 특별했을 것이다. 그들은 대다수의 민중들보다는 특별히 식민권력에 직간접으로 연루된 자들로, 해방이 된 시점에서 식민 과거를 어떤 식으로든 조정할 필요가 있었을 것이기 때문이다. 그렇기에 어떤 역사는 특별히 기억하고 싶었지만, 어떤 역사는 망각이나 왜곡을 필요로 했다.

다른 하나는 민족단위의 문제, 즉 근대민족국가 건설이라는 현재의 의제였다. 비록 정치적 주권은 상실하여 ‘국가’도, ‘국민’도 부재하였으나 ‘조선인’이라는 ‘민족’은 상상의 공동체로서의 ‘내이션’ 그 자체였다. 이런 상황에서 해방을 맞이했고, 이제 명실상부한 민족국가를 건설해야 하는 시대적 임무를 이행해야 했다. 민족은 이미 자명하게 주어진 상황이었으나, 국가는 건설되어야 했고, 조선인은 국민이 되어야 했다. 어느 누구도 건설될 국가가 조선에서 대한제국으로 이어지는 과거의 정체(政體)여야 한다고 생각하지 않았다. 새로운 정체가 필요했다. 그러나 ‘민족’이란 훼손될 수 없는 대의명분에는 누구나 동의했지만, 그 정체에 대해서는 서로의 생각이 달랐다. 이를 단적으로 이데올로기의 차이라고도 말할 수도 있지만, 좀더 엄밀히 말하면 그 차이란 식민 과거를 어떻게 처리하면서 다가올 민족국가 건설의 헤게모니를 짊어질 수 있을 것인가의 문제이기도 했다.

이해관계에서 비롯한 이런 차이가 합리적으로 조정되기도 어려웠겠지만, 더욱 큰 문제는 이 해방정국이 국제정세의 운행 속에 편입되어 있었다는 점이었다. 조선의 해방이 이미 자신들의 손을 떠난 상태에서 느닷

1) 송강, 「문화운동의 현단계적 과제—忽忙한 覺書草」, 『예술운동』 1, 1945.12.

2) 한효, 「문학자의 자기비판」, 『우리문학』 1, 1946.2.

없이 주어진 것이었듯이, 그 이후의 항방도 국제적인 이해관계와 역학관계에 의해 굴러가고 있었다. 송강은 파시즘이 종말을 고한 듯하지만 파시즘과 전쟁을 도발한 제국주의는 의연히 존재할 뿐만 아니라 오히려 제2차 대전을 계기로 강화되었음에 촉각을 곤두세우고 다음과 같은 예언을 한 바 있다—“새로운 전쟁이 언제 어디서 무엇을 계기로 폭발할지는 아무도 예상치 못할 일이다. 그럼에도 불구하고 예상이 공상이 아닐 것만은 단언할 수 있다. 더구나 조선은 두 가지 전쟁의 위기를 예상하게 되어 있다. 국제전쟁과 국내전쟁이 즉 그것이다.”³⁾

해방 후 조선의 연극계는 바로 그러한 역사적 맥락에 놓여 있었다. 물론, 해방 직후 한동안은 좌파의 우세였다. 미군정 공보부가 1946년 7월에 실시한 대규모의 여론조사에 따르면, 85%가 ‘대의기구를 통한 모든 인민의 지배’가 바람직한 정부형태라고 응답했고, 좋아하는 사상으로서는 사회주의 70%, 자본주의 13%, 공산주의 10%로 나타났다.⁴⁾ 이는 아직 부르주아지 계급이 충분히 성장하지 못한 조선의 현실과 밀접한 상관이 있을 테지만, 거기에는 심정적인 이유도 작용했다. 일본에 의해 사회주의와 공산주의에 대한 공포감이 조성되었기는 했으나, 해방 이후 그 공포감은 역설적이게도 심정적인 지지로 돌아선 것이었다. 이는 식민기의 저항운동에 있어서 사회주의가 좀더 도덕적이었다고 판단했기 때문일 것이다. 많은 연극인들이 조선연극건설본부(이하 연건)와 조선프로레타리아연극동맹(이하 프로연맹), 그리고 이어 조선연극동맹 등의 조직에 참여한 데에는, 식민 과거에 대한 도덕적 속죄라는 측면이 작지 않았다.

그러나 남한의 정세는 점차 좌파에 불리하게 돌아갔다. 신탁통치 문제를 둘러싼 갈등으로 좌우 갈등이 예각화되기 시작했고, 정관사 위조지폐

3) 송강, 「문화운동의 현단계적 과제—匆忙한 覺書草」, 『예술운동』 1, 1945.12. 이 글이 집필된 시기는 10월이었다.

4) 김민환, 『미군정 공보기구의 언론활동』, 서강대언론문화연구소, 1991, 36면. (강준만, 『한국현대사 산책: 1940년대편』 1, 인물과사상사, 2004, 155면에서 재인용)

사건(1946.5.15)으로부터 남한단독정부의 수립(1948.8.15), 국가보안법 공포(1948.12.1)에 이르는 동안 좌파에 대한 탄압이 날로 극심해져서 좌파의 활동은 매우 위축되어갔다. 이 과정 속에서 신고송·한효의 월북을 시작으로 1946·1947년에 송영·함세덕을 비롯한 많은 연극인들이 월북했고, 1947년부터는 정치적인 이유로 공연 금지조치를 받거나 연극인들이 피검되는 일이 잦아졌다. 예를 들어 1947년, 3·1 기념연극제의 공연작이었던 <태백산맥>이 공연 금지되었다가 내용이 대폭 삭제된 채 상연되었고, 8·15 기념공연은 아예 하지 못했을 뿐만 아니라 그로부터 1년 간 연극동맹 산하 극단들의 공연행위는 저지되었다. 1948년 7월에 가서야 <달밤> <외로운 사람들> 두 편을 올릴 수 있었으나 공연 도중 출연자 5, 6인이 피검되는 사태가 있었고, 이것이 사실상 조선연극동맹 산하 극단들의 마지막 활동이었다.⁵⁾

좌파의 위축은 곧 우파의 소생을 의미했다. 1946년 7월, 이전의 극예술연구회 멤버들이 중심이 되어 ‘연극 브나로드 운동’을 기획하고 강습회를 개최한 것이 그 신호탄이었다. 이어 ‘극장예술인대회’가 개최되었고(1946.8), 드디어 1947년 우파의 핵심적 조직인 극단 극예술협회(이하 극협)가 창립되었는데 과거 극연의 핵심 멤버가 주축이 된 이 극단은 1947년 5월 <자명고>를 시작으로 본격적인 활동에 들어갔다. 1947년에 활기를 띠기 시작한 우파는 전국연극예술협회(1947), 한국무대예술원(1947), 연극학회(1949) 등을 발족시켜 공연활동과 각종 행사를 주도했을 뿐만 아니라, 단정 수립 이후로 정부와 긴밀한 협력 속에서 남한 연극계의 주도권을 확보해나갔다. 그런 가운데 연극인들의 오랜 숙원이었던 국립극장의 개

5) 「<태백산맥>을 상연금지」, 『독립신보』, 1947.2.27. ; 「<태백산맥> 상연한다」, 『독립신보』, 1947.2.28. ; 이재현, 「해방후 연극계 동향: 수난의 민족연극」, 『민성』 4권7·8합본호, 1948.8. ; 「연극동맹 산하의 극단활동 재개」, 『새한민보』 2권15호, 1948.9. ; 조현, 「1948년 문화총결산: 순수와 상업주의 범람」, 『자유신문』, 1948.12.26.

관을 보게 되었고, 각종 단체장을 맡고 있던 유치진이 초대 국립극장장에 부임했다.

이러한 일련의 과정을 남한에 한정하여 말하자면, 그것은 단일한 민족 국가 건설에 실패하고 두 개의 국가로 양분되는 정세 속에서 우파가 권력을 획득하는 과정으로 요약될 수 있다. 이는 이미 주지되어 있는 바이지만,⁶⁾ 이 과정의 중요성은 좀더 강조될 필요가 있다. 식민 과거를 어떻게든 조정하면서 다가올 민족국가의 헤게모니를 획득하고자 했지만 정세는 분단의 고착화로 흘러가고 있었으며, 이에 따라 연극계 역시 ‘민족’보다는 정치적인 이해에 따른 ‘국가만들기’에 연루될 수밖에 없었다. 그리고 ‘민족’은 다시 괄호 안에 묶이는 상황이 되었지만, ‘민족’이라는 문제는 단일 민족국가 건설의 지연이라는 부채의식과 함께 정치적 이해관계에 따라 언제든지 소환될 수 있는 뜨거운 감자로 남았다. 이렇게 복잡한 정황 속에서, 더욱이 열악한 조건 속에 있던 우파 연극계가 헤게모니를 획득했다는 것은 수순을 밟아간 것 그 이상의 의미가 있다. 물론 이 과정의 연장선상에서 전쟁 이후의 사정이 좀더 구체적인 계기를 마련했지만, 해방기의 이런 과정은 극협을 중심으로 한 특정한 계보가 한국연극의 정통성을 선취하는 역사적 단계로써 면밀히 검토될 필요가 있다. 이 글의 목적 또한 바로 여기에 있으며, 이를 위해 대체로는 이들의 비평적 담론으로 그 연구대상을 제한하였으며 필요에 따라 여타의 활동 사항을 참조

6) 해방기 연극의 흐름을 기술한 연구들은 그러한 양상에 대하여 합의하고 있으며, 그 논저들은 대체로 좌파의 연극운동을 별도로 검토하고 있거나 아니면 해방기 연극과 희곡의 전체적인 개괄을 시도하고 있다. 해방기 연극운동을 살필 수 있는 논저들은 다음과 같다. 양승국, 『해방직후의 진보적 민족연극운동』, 『창작과 비평』, 1989년 겨울. ; 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대 출판부, 1990. ; 정호순, 『연극대중화론과 소인극운동』, 『한국극예술연구』 2, 태동, 1992. ; 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996. ; 현재원, 『해방기 연극운동 연구』, 성균관대 박사논문, 1999. ; 백승숙, 『해방기 희곡의 전개양상 연구』, 영남대 박사논문, 2002.

하였다.

2. 친일의 망각과 극예술연구회의 기억

해방이 되자 연극인들은 과거의 역사를 떠올렸다. 그 기억은 조선연극계가 민족의 문제를 식민 과거와 연동하여 국가만들기라는 차원과 결부시킨 최초의 경험이었다. 먼저, 무엇보다도 가장 민감했을 국민연극 시대를 어떻게 정리했는지를 살펴보자.

우리 젊은 연극인들은 어젯날까지 왜놈들의 수족같이 일해주고 심지어 고자질해서 바치던 연극인을 잘 안다. 이 사람들의 욕심도 잘 안다. 賣名心도 잘 안다. 그리고 그 사람들이 오늘날에 와서까지 벼슬을 하려고 온갖 모략을 하는 단말마의 발악도 잘 안다. 이것은 그들이 생명이 길지 못한 죽음 직전의 발악이므로 구태여 일전을 하려고도 하지 않는다.

그러면 조선연극은 어디로 어떻게 가서 어떻게 이루어질 것인지? 우리는 믿는다. 아니 우리는 모두 바란다. 우리의 연극은 젊은 사람들의 손에서 그 정통이 창조될 것을 믿는다. 그러므로 어젯날까지 유명했다는 창작가, 연출가, 독자적 연기자들을 배격하지 않으면 안된다. 새로 이루어질 조선에 어젯날의 주구들이 무슨 필요로 나설 수 있을까. 이러한 의도 밑에서 젊은 연극인은 한덩어리가 되지 않으면 안될 것이다.⁷⁾

부일행위를 했으면서도 해방 이후에도 여전히 한 연극인을 비난하면서 세대교체를 주장하는 이례적인 글이다. 이 글은 당시 평단으로부터 호평을 받은 극단 청포도의 <초원의 제전>(1945.10)의 연출가 박상진이 이 작품을 연습하던 시절에 써둔 것이다. 박상진이 비난하는 대상이

7) 박상진, 「연극의 당면문제 私論」, 『생활문화』 1, 1946.1.

누구인지는 정확하진 않으나, 일반론의 범위를 크게 벗어나지는 않는다. 극단 청포도가 당시 프로연맹 산하 극단이라는 점을 참고하면 이 비난의 대상이 굳이 연건이나 프로연맹이었을 것 같지는 않지만 이 역시 확실치는 않다.⁸⁾ 분명한 것은 세대교체를 주장한다는 점인데, 약간의 치기가 없는 것은 아니지만 “어젯날까지 유명했다는” 연극인들치고 사실 부일행위를 하지 않은 자가 거의 없었을 정도이니 이러한 주장도 지나친 것은 아닐 터이다.

그러나 박상진이 바라던 일은 결코 이루어지지 않았으며, 불행하게도 우파 연극인들은 공식적으로든 비공식적으로든 그 시대에 대한 자성을 표명한 바 없었다. 물론 그 시대의 모든 이들은 한결같이 일제잔재 청산을 주장하였다. 그러나 ‘친일’을 은폐하면서 진행된 일제잔재 청산 주장이란, 친일행위에 대한 자아비판이 이미 수행된 것처럼 그리고 비판자의 도덕성이 자명한 것처럼 만드는 효과를 내기 마련이었다. 대부분의 연극인들 역시 이 길을 따랐으며, 우파 연극인들 역시 예외가 아니었다. 이들이 식민기의 연극운동에 대한 반성을 촉구하더라도 그것은 어디까지나 국민연극 시대 이전에 관한 것이었다.

연극인 자신은 과거 일제시대에 범한 과오를 솔직하게 인민 앞에 고백하고 준엄한 자기반성과 자기비판에서 재출발하여 일제의 잔재의식을 청산하여야 할 것이다. 그러자면 먼저 비조직적인 관객대중을 노리는 대극장 진출을 단념하고 소극장으로 들어가 관객의 조직적 동원을 과학적으로 연구하여야 할 것이다. 물론 과거 신극운동 초창기와 같이 학생, 인텔리층만을 동원관객의 목표로 하여서는 안 된다. 더 많은 근로대중(공장노동자, 농민)과 학생, 인텔리층을 총망라한 대규모의 조직방법을 연구하여야 할 것이다.”

8) 박상진은 이후 중앙극장의 경영주가 되었고 극단 신청년이 이곳의 전속극단인 점을 감안하면, 그의 정치적 성격을 좌파라고 단정하기는 어려울 듯하다.

일제시대의 과오를 반성하고 재출발하여 일제의 잔재의식을 청산해야 하며, 그러자면 소극장 운동과 연극대중화에 힘써야 한다는 주장이다. 그러나 여기에서 말하는 ‘과오’ 혹은 ‘일제의 잔재의식’이란 국민연극 시대의 과오를 지칭하지 않았다. 그것은 신극운동 과정에서 노정한 시행착오 같은 것일 따름이었다. 그게 아니라면, 국민연극 시대는 불가피했으나 결과적으로 봤을 때는 연극사적 의의가 인정된다는 시각도 있었다. 일반적인 견해였을 것 같기는 하지만, 우파 연극인들이 애써 강조한 적은 없었고 다만 한 대학생이 피력한 바 있다. 국학대학 연극부 부장이었던 최환강은 국민연극 시절을 “대일협력의 시국편승이었으나 예술적 옹호, 질적 향상을 꾀한 점”을 거론하고 “토월회, 극예술연구회와 더불어 한 단계며 한 시대로 남을 것”이라면서 그 의의를 인정했다.¹⁰⁾

물론 좌파 연극인들도 자성의 목소리가 높지는 않았다. 그러나 식민 과거에 대한 입각지점이 달랐다. 한효는 「문학자의 자기비판」¹¹⁾에서 과거 좌파에 대한 자기비판을 ‘파괴적 자기비판’과 ‘건설적 자기비판’으로 구분했다. 파괴적 자기비판은 오늘의 문학운동으로부터 물러가는 것을 의미하는데 이는 조선문학이 과거에 어떤 험로를 밟아왔고 또한 현재 어떤 역사적 과정에 처해 있는가를 전혀 이해하지 못하는 “허구적인 武勇”이라고 비판하면서, 자기비판은 모름지기 건설적이어야 한다고 역설했다. 그리하여 건설적 자기비판이란 전쟁기 동안 단 한 번도 반전사상을 고취하지도, 반전운동도 일으키지 못하면서 부일한 것에 대한 민족적 자기비판이며 이에 응하는 실천이 따라야 한다고 주장했다. 바로 이것이 일제 말기 부일했던 이들 중에서 상당수가 좌파에 속하여 연극운동에 참여한 내적 논리와 명분이었을 것이다.

9) 이광래, 「연극수난기」, 『영화시대』 1, 1946.4.

10) 최환강, 「연극발전을 위한 일고찰—배우의 교양문제를 중심으로」, 『國駁』 1~2, 47.1.

11) 한효, 「문학자의 자기비판」, 『우리문학』 1, 1946.2.

그러나 우파 연극인들에게 국민연극 시대는 아예 망각된 시간이었다. 대신, 이들에게 강조된 기억은 극예술연구회였다. 아마도 극연 계열의 영향을 받았을 최환강이 토월회에서 극예술연구회로 이어지는 계보를 그린 것에 대해서는 이미 언급했거니와, 극연의 동인이었던 이들의 경우는 물론이었다. 본격적인 역사 기술은 없었지만 금후 연극운동의 과제를 언급하면서 때때로 사적 맥락에서 극연의 연극운동이 언급되곤 했다. 서항석은 “우리 신연극의 짧은 역사에서도 토월회의 낭만극 운동과 극예술연구회의 근대극 운동이 우리 연극의 향상발전에 공헌함이 컸음은 이제 공감하는 바”¹²⁾라고 하여, 극연의 의의는 이미 자명한 것으로 주어졌으며, 함대훈도 조선연극이 본격적인 연극을 시험하기 시작한 것이 바로 극연의 신극운동으로부터였다고 자부했다.¹³⁾

식민기 연극사에 대한 변변한 기술도 없이 극연을 중심에 두는 연극사 인식은, 좌파 논자들의 글들과 비교해보아도 편파적인 것임을 알 수 있다. 한효는 신극·프롤레타리아연극·대중극으로 삼분하여 그 공과를 정당히 평가하고 “기술에 있어서 또는 흥행의 규모에 있어서 오늘의 연극은 대중극에서 가장 많은 유산을 계승해야 한다는 것, 그리고 정신적 분야에 있어서는 ‘신건설’이후의 정열분방한 청년의 性熱과 고도의 사상성…그리고 신극인이 가지어오던 고매한 연극정신”을 계승해야 한다고 역설했다.¹⁴⁾ 안영일은 원각사 시절부터 토월회, 극연, 프로극 등을 차례로 검토하는 자리에서, 극연의 연극운동이 “자연주의적인 부르주아 리얼리즘에 입각한 소시민적 인테리겐차의 연극운동”이며 유치진을 높이 평가하면서도 “본질적으로 봉건적인 자본주의적인 성격을 가진 토지문제

12) 서항석, 「연극과 연극운동」, 『경향신문』, 1946.11.7.

13) 함대훈, 「조선연극을 위하여—기본연구의 길로 도라가라」, 『새한민보』 1권9호, 1947.9.

14) 한효, 「조선연극에의 요망」, 『인민예술』 1, 1945.12. 이 밖에 한효는 「조선희곡의 현상과 금후 방향」(『건설기의 조선문학』, 1946.6)에서 희곡사에 대한 성찰적 검토를 하였다.

와 붕괴전야에 있는 시민사회의 갈등과 불안과 체모순을” 그 근원에서 파악하지 못했음을 한계로 꼽았고, 프로극의 경우는 공식적 정치주의적 과오의 한계를 지적했다.¹⁵⁾

이처럼 국민연극 시대의 부일 이력에 대한 이렇다 할 만한 자기비판도 없이 식민기 연극사의 계보에서 극연에 정통성을 부여한 것은, 사실상 극협을 중심으로 한 우파 연극인들의 정통성을 주장하는 것이었다. 대타적 위치에 있던 좌파의 세력이 상당히 약화되어 있었지만 이들의 입지도 모든 여건상 그렇게 좋은 편은 아니었다. 이런 상황에서 자신들의 연극 이념을 현실화할 수 있는 권력이 필요했고, 이를 위해서는 일제 말기의 트라우마는 망각되고 극연의 사적 의의는 부각될 필요가 있었다. 그리하여 공연활동 외에 연극계의 권력을 쥌 수 있는 많은 단체를 조직하는 등 활발한 활동을 펼쳤으며, 연극계의 전반적인 침체와 입장세의 고율에도 불구하고 꾸준한 공연활동을 한 극협과 신청년에 갈채를 보냈다.¹⁶⁾ 이 모든 움직임에는 옛 극연의 동인들, 특히 극협과 유치진이 있었다. 유치진은 극협의 대표였을 뿐만 아니라 한국무대예술원 초대원장(1948), 전국문화단체총연합회 직속 극장관리위원회의 위원(1948), 무대예술인대회 대회장(1949), 연극학회 회장(1949), 국립극장 초대극장장(1950) 등 주요 조직의 핵심이었다. 유치진은 이미 우파 연극계의 지도자가 되어 있었고 극연 동인 시절부터 그와 뜻을 같이 했던 동료들은 남한 연극계의 실세가 되어가고 있었다.

1949년 중반 무렵 이해랑이 “해방 후 아무리 보아도 극예술협회 독무대였소”¹⁷⁾라는 자신감은 바로 그 결과였다. 그리고 그 자신감은 국민연극 시대의 기억에까지 미쳤다. 동경학생예술좌에서 활동하다가 1938년 극연

15) 안영일, 「조선연극의 역사적 단계」, 『신문예』, 1945.12.

16) 이진순, 「수난의 연극계—1년을 회고하며(상)」, 『국도신문』, 1949.8.16.

김진수, 「1948년 문화계 회고—리얼리즘과 지성의 상실」, 『경향신문』, 1948.12.22.

17) 이해랑, 「분열과 위축의 연극계」, 『민성』 5권8호, 1949.8.

좌에 입단했고 이후 현대극장에서도 활동한 바 있는 이해량은 해방 직후 연극인들의 동향을 세 가지로 구분했다.¹⁸⁾ 첫 번째는 연건 등의 좌파그룹이고, 두 번째는 “해방의 忘我的인 흥분이 가라앉기를 기다리고 있던 사람들” 즉 유치진·서항석·이광래·이화삼·김영수 등 극연의 동인들이며, 마지막으로 “흥행에 덩벼든 이단적인 사람들” 김춘광·성광현 등이다. 물론 이해량은 두 번째 계열의 사람들에 대한 지지를 보냈고 이들이 연건을 “꺼리고 멀리한” 이유를 다음과 같이 말한다.

왜적의 소위 대동아전쟁수행에 주구적 역할을 하게 하던 전 조선연극문화협회의 이사 심영 안영일 임선규 송영 김태진 등이 과거의 반민족적 과오에 대한 추호의 뉘우침도 없이 다시 새로운 일제나 만난 듯이 연극건설본부에서 여전히 큰 얼굴을 하고 해방 후 또 다시 연극계의 패권을 장악하겠다고 동분서주하던 꼴은 결코 보기 좋은 것이 아니었다.

좌파가 반민족적 과오에 대한 추호의 뉘우침도 없이 연극계의 패권을 장악하려 한다는 것과, 그와 달리 옛 극연의 동인들은 ‘망아적 흥분’이 가라앉기를 기다렸다는 주장이다. 그런데 이해량은 자신이 비판하고 있는 좌파와 마찬가지로 극연의 동인들이 조선연극문화협회와 현대극장 등에서 ‘반민족적 과오’를 저지른 사실에 대해서는 아무것도 언급하지 않았다. 친일행위에 대한 부인은 아니지만, 이 같은 고의적인 누락을 통해서 이해량은 극연 동인들의 국민연극 시대를 살짝 비켜나갔다. 그리고 어찌면 ‘망아적 흥분’이 가라앉기를 기다리는 대인의 풍모를 통해서 자성하는 연극인의 모랄을 넘지시 전달하는 효과까지도 기대했는지 모른다. 이해량 자신이 사실은 조선연극동맹 산하 극단인 낙랑극회의 창단멤버이자 그 이후로도 여러 번 공연에 참여했다는 점은 아이러니한 일이 아닐 수 없다. ‘망아적 흥분’ 운운은 확실히 이 글이 쓰인 시점을 다시 한

18) 이해량, 「연극」, 『민족문화』 1, 1949.10.

번 떠올리게 한다.

식민 과거에 대한 이와 같은 역사적 기억은 남한 연극계의 헤게모니를 획득하는 과정과 밀접했으며, 이러한 진행은 이들의 공연 레퍼토리에서도 확인할 수 있다.

주지하다시피 일제 말기에 내선일체의 역사화를 시도한 역사극들이 창작된 바 있다. 그런데 과거 역사의 왜곡은 창작주체에게 있어서는 신념의 결정체라기보다는 오히려 반일 감정의 억압을 의미하며, 그런 점에서 조선시대를 형상화하지 않은 것은 창작주체가 취할 수 있었던 최소한의 양심이었다. 억압은 객관성의 균형을 깨뜨리고 주관성으로 경사하도록 만드는데, 이는 억압이 해제되는 순간 그 모습을 드러낸다. 해방 후 일제 잔재를 청산하자는 구호와 함께 미래에 대한 청사진을 그렸던 유토 피아주의는, 일본에 대한 극도의 경멸과 환멸로 억압적이었던 과거를 망각하길 원했던 결과였다.¹⁹⁾

이 ‘억압된 것의 귀환’은 해방 직후 민족주의의 창궐로 드러났다. 사실 이를 가장 잘 보여주는 예는 김춘광이 대표로 있던 극단 청춘극장의 흥행이었다. 돈만 아는 상업주의 연극의 대명사로 줄곧 비난의 대상이 되었지만 김춘광은 대중들의 민심을 재빠르게 읽어낸 흥행사였다. 그 많은 레퍼토리 중에서도 꽤 이른 시기에 <김상옥 사건>(1945.12), <안중근사기>(1946.1)를 공연하여 성공했으며,²⁰⁾ 이 밖에도 <대원군><사명당><운현궁의 봄>처럼 외세 문제를 포함하거나, 더 많게는 <단종애사><미륵왕자><이차돈><궁예왕><미륵왕자> 등과 같이 식민기 이전의 역사를 소재로 삼았다. 이처럼 민심을 상업적으로 이용한 것과는 다르지만, 좌파에서도 역사에 대한 관심을 보였다. 조선연극동맹은 1946년, 1947년 두 차

19) 이상 내선일체의 역사화와 해방기의 관계는 이승희, 『한국사실주의희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004, 300면.

20) 청춘극장과 쌍벽을 이루는 성광현의 황금좌에서도 <유관순 혈투기>(1948)를 공연한 바 있다.

레에 걸쳐서 3·1운동을 기념하는 연극제를 실시하여, 제1회에는 <독립군><3·1운동과 민주영감><3·1운동><님>, 제2회에는 <태백산맥><위대한 사랑>을 공연했고, 이외는 별도로 1946년에 <나라와 백성><기미년 3월 1일>이 올려졌다. 3·1운동에 대한 관심은 상당부분 민족적 자존의 회복이라는 의미가 컸다.²¹⁾ 이 밖에 예술극장은 1946년에 <논개><녹두장군><이순신>을 차례로 공연했다. 이런 레퍼토리는 한편으로는 일본에 대한 저항감의 표출이자 자존의 회복이었고, 다른 한편으로는 계급적 관점이 투영된 역사의식의 표현이었다. 이런 현상은 식민주의에 대한 일종의 반사작용이었다.

그러나 극협을 중심으로 한 우파의 경우는 다소 달랐다. 상업극계처럼 식민기의 민족영웅을 호출하지도 않았고 좌파처럼 3·1운동을 기념하는 대대적인 행사를 개최하거나 자존의 회복을 꾀하지도 않았다. 다만, 유치진의 <조국>(1948) 정도만이 3·1운동을 소재로 했을 뿐이었다. 그 대신, <자명고><마의태자><대춘향전><별>(이상 극협), <사육신>(극단 신청년), <원술량>(신협), <젊은 그들>(극단 제3무대)과 같은 역사극을 올렸다. 이 공연들의 대부분은 1930년대 중반 이후 극연이 보여주었던 것과 별반 다르지 않았다. 이는 상업극계 및 좌파와의 차별성을 염두에 둔, 이들이 주장하는 ‘순수연극론’에 따른 결과인지는 몰라도, 사실은 당시 상층가를 치고 있던 역사물 유행에 편승한 결과인 동시에 식민 과거의 회상에 대한 무의식적 공포의 결과이다. 그러면서도 때때로 이 작품들에서 당시의 정치적 입장을 농후하게 투영시킴으로써 자신들의 정치적 입장을 표명하고 있었다.

21) “3·1운동에 대한 관심은 ‘민족연극의 수립’이라는 ‘조선연극동맹’의 강령에 부합할 수 있었다는 것과 해방직후 남한의 문학, 예술인들에게는 도덕성의 회복에 큰 영향을 미쳤을 것이다.” 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996, 27면.

3. 반상업주의 가치와 국립극장의 실현

해방 직후 우파 연극인들이 “망아적 흥분이 가라앉기를” 기다릴 수밖에 없었던 데에는, 그럴 만한 이유가 있었을 것이다. 해방이 되자마자 좌파는 풍부한 인적 자원을 토대로 조직적인 연극운동을 전개했고, 상업극계는 민심을 잃어내는 축적된 노하우로 자신들의 연극적 기반을 일찌감치 닦았다. 그러나 우파는 인적 자원이나 조직력뿐만 아니라 공연활동을 가능케 하는 최소한의 경제적 기반도 취약했다. 식민기 시절에는 신극사 연원이 짧다는 것과 ‘식민’이라는 상황 자체가 그나마 신극운동의 체면을 유지시켜주었지만, 식민 이후의 상황은 그때와는 달랐다. 현대극장 이전 시절로 되돌아갈 수는 없는 일이었다. 친일 행위로 인한 도덕적 손상은 식민 과거의 ‘적절한’ 기억과 망각을 통해서, 그리고 좌파는 이미 위축되기 시작한 상황인 데다가 역시 도덕적 비난으로부터 역시 자유롭지 않음을 들어 어떻게든 무마해본다고는 하지만, 가장 걸림돌이 된 것은 이른바 ‘상업주의’였다.

우파의 반상업주의 논의는 1946년 하반기부터 시작되었다. 상업극계의 양대 거두로 지목되던 청춘극장과 황금좌는 물론 많은 수의 악극단이 이미 그 이전부터 활발한 활동을 펼치고 있었음에도 불구하고, 이즈음에 이르러 상업주의가 문제가 된 데에는 여러 요인이 있었다. 해방 직후와 같은 정열이 부재할뿐더러 미묘한 정치적 저기압과 경제적 압력, 당국의 정책 부재, 미국영화, 그리고 여기에 연극인의 대거 월북이라는 상황이 더해져 있었기 때문이다.²²⁾ 사실 상업극단의 활동이 어제오늘 일도 아니지만, 그것이 ‘범람’이라는 문화적 현상으로 파악된 것은 시기적인 체감의 문제이기도 했다. 좌파의 연극운동이 위축되면서 좋은 인적 자원들이 월북했을 뿐만 아니라 이를 대체할 만한 연극운동이 아직은 부상하지 않

22) 이태우, 「신파와 사극의 유행」, 『경향신문』, 1946.12.12.

은 시점에서, 비상업극계열의 연극활동은 당연히 침체된 것으로 비춰질 수밖에 없었고 상대적으로 상업극의 융성만이 도드라지게 보였을 것이기 때문이다.

물론 이를 단순히 저널리스트틱한 체감의 문제로만 환원시킬 수는 없다. 우파연극인들이 본격적인 활동을 막 시작하려는 시점에서, 상업주의와 상업극단을 표적으로 삼는 것은 그만한 이득이 있었다. 이는 좌파적이지도 않고 영리를 본위로 삼지 않는다는 자신들의 연극이념의 발로이기도 하거니와, 이를 통해 차별화된 연극이념을 알리는 계기로 삼을 수 있었기 때문이다. 사실, 연극적 기반이 취약한 상황에서 이들이 경멸해마지 않는 상업극이 위세를 떨친다는 현실이 매우 고통스러웠을 것이다.

연극을 하나의 예술로 인식하기보다는 ‘상품’으로 간주하는 ‘홍행모리배’ 연극인들과 ‘저급한’ 관객들이 야합하는 “신과의 세상”²³⁾은 투쟁의 대상이었다. 그 연극들은 “비속한 웃음과 값싼 눈물”²⁴⁾로 “관객에 아부하는 상품”²⁵⁾이며 “저급한 대중에게 아유하는 흥미본위의 연극을 예술이라는 미명 아래에서 (중략) 조선무대를 구역질나게 만들고”²⁶⁾ 있었던 것이다. 심지어 악극을 ‘惡劇’이라 칭하면서 “건전한 민족문화의 향상은커녕 겨우 도달된 현수준까지 좀먹고” 있다고 강도 높게 비난했다.²⁷⁾ 이 점에 관한 한 좌파와 인식을 공유했을 정도로,²⁸⁾ 반상업주의는 민족연극 수립에 있어서 당연한 전제였다. 이런 현 상황에 대해 일부 연극인들은 ‘스타 시스템’의 상업주의뿐만 아니라 연극을 화류계와 유사하게 생각하는 봉

23) 김진수, 「작금 연극계의 인상—나의 감상과 제언」, 『백민』 12, 1948.1.

24) 김진수, 「작금 연극계의 인상—나의 감상과 제언」, 『백민』 12, 1948.1.

25) 양훈, 「조선연극 건설에의 길」, 『우리공론』 1, 1947.4.

26) 김광주, 「극장예술의 고민—연극운동의 몇 가지 당면문제」, 『문화』 1권3호, 1947.10.

27) K생, 「신극 末路 여하—惡劇은 망국을 초래」, 『자유민보』, 1948.5~6.

28) 이후 월북한 배우 이재현은 1948년 당시 남한의 대다수의 극단이 홍행모리배에 의해 점유되어 있고 정부당국은 이들을 지원하고 있다고 비판하였다. 「연극의 진리」, 『신민일보』, 1948.4.11.

건주의적 인식과도 투쟁해야 하며,²⁹⁾ 방탕한 사생활을 청산하고 일국 문화의 지도자의 일원으로서 교양을 쌓아야 한다고 주장했다.³⁰⁾

그러나 반상업주의 담론에는 좀더 현실적인 이유가 있었다. 그것은 우파의 경제난이었다. 물론 정치적으로는 상승세에 있었던 데다가 극예술원의 공연작으로 <조국>(1947.2)을 올리면서 어느 정도의 자신감을 얻게 되었고 그 해 봄에는 극협이 창립하는 성과가 있었다. 그러나 여전히 활동 기반은 취약했고, 공연을 마음껏 하고 싶어도 공연조건이 매우 불리했기 때문에 관객 획득은커녕 극단의 존립조차 위태로웠다. 가장 큰 문제는 바로 ‘극장’이었다. 해방 직후 미군정이 임시로 과거 일본인 소유의 적산극장의 경영권을 기존의 극장 종업원에게 주었고, 이어 그것을 공개 입찰로 재력가들에게 넘김으로써 상업주의의 온상이 되었던 것이다. 우후죽순처럼 조직된 그 많은 극단들이 공연공간을 확보하기란 쉬운 일은 아니었을 것이고, 극장주 입장에서는 이윤을 남길 수 있는 상업극이나 화려한 외화를 선호했던 것이다.³¹⁾

이런 조건 속에서 자연 연극인들은 극장의 획득을 최우선 과제로 삼을 수밖에 없었다. 연극계가 침체 일로를 걷고 있는 것은 “연극인들이 자기 손수 경영해나갈 수 있는 극장을 한 개도 가지지 못한 그것이 한, 크나큰 원인”³²⁾이라 판단했기 때문이다. 그리하여 극장은 “개인의 집보다 더 아낄 줄 아는” 문화인의 것이어야 하며, 연극의 상업주의 배격은 극장 획득으로부터 시작되어야 함을 역설했다.³³⁾ 당시 많은 논자들은 연극계의 상

29) 허집, 『무대예술과 생활문화』, 『한성일보』, 1947.2.8.

30) 최환강, 「연극발전을 위한 일고찰—배우의 교양문제를 중심으로」, 『國戰』 1~2, 1947.1.

31) 적산극장을 둘러싼 미군정의 정책과 이에 대한 연극인들의 대응에 관해서는 박영정, 「해방기의 연극정책에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 7, 1997, 166~173면 참조.

32) 마명, 「조선연극계의 회고—47년을 보내면서」, 『영화시대』 2권5호, 1947.11.

33) 서항석, 「해방이후의 극장현상」, 『중앙신문』, 1946.7.20. ; 「연극과 연극운동」, 『경향신문』, 1946.11.7.

업주의 문제와 함께 극장 문제를 연관지어 논했고 극장의 중요성을 강조했다.

이런 상황에서 설상가상으로 미군청 재무국장에 윤호병(尹皞炳)이 재임하고 있을 당시인 1948년 5월 1일 법령 제193호 「유흥음식세 및 입장세령 등의 개정」이 공포되었고, 6월 1일부터 연극입장세 100%가 인상되어 연극계에 충격을 주었다. 당연히 이 법령의 실시는 모든 연극인들의 반발을 샀고, 우파 연극인들은 상업극계 연극인들과 공조체제 하에 파업에 들어가는 등의 노력을 취했다.³⁴⁾ 이 공동전선은 좌파에 대항하기 위해 조직되었다는 무대예술원이 그 근간이었지만, 이내 실패측과 악극측은 10할 인상을 감수한 채 흥행에 다시 주력하여 그 공동전선은 결렬되었다.³⁵⁾ 사정은 점점 어려워졌다. 다음의 글은 그야말로 연극계가 매우 비관적이었음을 절실히 전해준다.

세울제도에 있어 무대예술을 단순히 오락시키는 인식 부족에서 강도 일체의 식민지 정책에서도 전무후무의 입장세 10할제는, 필연적으로 극단으로 하여금 수지를 충당케 하는 방법으로, 대중에게 타협하고 예술성을 도외시키고 오락성에만 치중하여 값싼 눈물의 비극을 제공하고 시대극을 빙자하여 학생동원으로 극단운영의 역량을 세우게 한 것이며, 특히 정치적 환경에서 상연작품의 검열제 부활은, 현실적 감정표현의 무대예술을 저속화한 책임이 클 것이며, 천정 모르는 물가고등은 해방 3년 동안 쌓아온 연극문화발전의 토대를 파괴해버리고 말았다.³⁶⁾

유치진은 10할 입장세로 1948년 하반기부터 극단들이 십중팔구 해산하는 침체일로를 보면서, “무지한 위정자란 얼마나 유해한 것”인지, 그리고

34) 유치진, 「문화 1년의 회고: 활기없는 하반기—입장세율이 높아 물의 분분」, 『서울신문』, 1948.12.26.

35) 이해랑, 「연극」, 『민족문화』 1, 1949.10.

36) 조현, 「1948년 문화총결산: 순수와 상업주의 범람」, 『자유신문』, 1948.12.26.

새 정부가 수립되었음에도 개정되지 않아 극계를 사멸 그대로의 곤경에 빠뜨리고 있음을 한탄했다.³⁷⁾ 연극계 입장에서는 10할 입장세는 “전쟁보다도 전염병보다도 더 무서운” 정책이었고,³⁸⁾ 더욱이 연극입장세 10할에 비하여 유흥음식세가 3할이라는 사실에 분노를 금치 못했다. 그러던 중, 1949년 10월 21일 연극입장세를 3할로 인하하는 「입장세법」이 공포됨으로써 연극계는 한숨을 돌리게 된다. 아무리 후해도 5할 정도로 예상했던 유치진이 3할이라는 사실에 “하늘에 감사하고 국회에 감사”한 것만 보아도 입장세 인하가 얼마나 절실한 문제였는가를 짐작할 수 있다.³⁹⁾

그러나 원칙적으로 입장세는 폐지되어야 하는 악법이고, 3할은 식민기의 「조선입장세령」의 0.5~2할에 비해도 여전히 높은 편이었다.⁴⁰⁾ 우파 연극인들이 당면한 현실적 어려움은 여전히 남아 있었다. “좋은 연극을 생산 못할 때 항상 10할 입장세 타령”⁴¹⁾을 했지만, 상업주의의 만연을 비롯한 연극계에의 고질적인 문제들은 여전했기 때문이다. 반상업주의의 깃발을 높이 들어도 한계는 명백했다. 이 점을 우파 연극인들은 잘 알고 있었다. 그리하여 일찍부터 연극계의 ‘위기’를 타개하는 데 있어서 ‘국가’의 역할에 주목하지 않을 수 없었던 것이다.

이광래는 “앞으로 근로대중과 학생, 인텔리켄치의 관극을 획득하여 외화와 대등의 권리로 수난기를 극복하고 세계연극문화에 列班하여 공헌할 수 있는 유일의 타개책은, 국가적 원조 아래 연극인 자신이 자유스럽고 선량한 정신으로 환원하는 그 길이 있을 뿐”⁴²⁾이라고 하여, 국가로부터 지원을 받되 불간섭을 원칙으로 해야 한다는 입장을 밝혔다. 유치진

37) 유치진, 「문화 1년의 회고: 활기없는 후반기—입장세율이 높아 물의 분분」, 『서울신문』, 1948.12.26.

38) 이해랑, 「몇 가지의 제언」, 『민성』 5권10호, 1949.9.

39) 유치진, 「몇 가지 주요한 과업」, 『신경향』 1, 1949.12.

40) 박영정, 「해방기의 연극정책에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 7, 1997, 188면.

41) 유치진, 「몇 가지 주요한 과업」, 『신경향』 1, 1949.12.

42) 이광래, 「연극수난기」, 『영화시대』 1, 1946.04.

은 거기서 좀더 나아가 북한의 예술정책과 비교하면서 남한 당국의 “무관심 무성의한 방임정책”에 대해 강하게 비판하고 예술(혹은 연극)이 국가 건설에 매우 중요한 미디어임을 강조했다. 즉 학교가 자녀교육의 보금자리라면 예술은 공리적으로만 본다면 “성인교화의 유일한 무기”이고, “계몽이 절대 필요한 혼돈한 이 건국초두에 있어서는 극장은 학교나 교회당 이상의 매력을 가진 —의 교실”이라는 것이다.⁴³⁾ 김진수는 “금일 조선극계의 예로 볼 때 투쟁은커녕 신극운동을 표방하고 나가는 연극인으로 상업주의 연극을 당할 자 누구며 신파연극과 맞췌름하려는 연극인도 있는 것 같지 않은 연극계 아닌 연극계”라는 점을 환기하면서, 정부의 예술문화운동에 대한 전폭적인 관리를 요청했다.⁴⁴⁾

연극이 ‘성인교화의 유일한 무기’라는 계몽주의적·공리주의적 연극이념은, 물론 신극 혹은 근대극 운동의 명분으로써 식민기 때부터 강조되어오던 것임이 분명하지만, 이러한 관점이 이 시기에 다시 거론되고 있다는 것은 다른 해석을 필요로 한다. 다시 말하지만, 이 시기는 식민기에는 상상의 공동체로 존재했던 내이션이 ‘국가’라는 실체를 얻게 되는 중요한 국면이었다. 또한 이때는 이미 연극인들이 대거 월북하고 상업극의 위세가 가공할 만한 시점이었기에, 앞서 언급한 바와 같이 우파는 이른바 ‘신극의 정통성’이 소생할 출구를 시급히 찾고 있던 시기였다. 신극인들의 상업주의에 대한 강력한 비난은 곧 우파 연극의 존속을 위한 자구책이었다. 문제는 연극인들의 반상업주의 기치만으로는 도저히 소생할 수 없는 상황이었다는 점이다.

이런 두 가지의 정황을 고려할 때 우파 연극계가 선택할 수 있는 출구란 ‘국가의 도움을 받는 것이 가장 최선의 방책일 수밖에 없었다. 그러기 위해서는 연극에 대한 기존의 편견을 불식시키면서 연극이 국가 건설에 있어서 매우 중요한 미디어라는 점을 설득하는 것이 필요했다. ‘마침’

43) 유치진, 「극장사건—연극진흥책 제1과」, 『조선일보』, 1947.4.8.

44) 김진수, 「연극운동의 당면과제」, 『대조』 3권3호, 1948.8.

남한에서 먼저 단독정부가 수립되었고, 드디어 1948년 12월 20일 「국립극장 설치령」이 국무회의에서 통과, 이듬해 1월 12일자로 대통령령 제47호로 공포되었다. 그리고 거의 1년만에 구(舊) 부민관을 국립극장으로 사용할 수 있도록 조치가 취해졌다.⁴⁵⁾ 연극계는 국립극장의 설치를 환영했고 연극계의 미래를 매우 낙관적으로 전망하면서 국가에 대한 기대를 표했다. 1949년 1월 14일 중앙극장에서 열린 전국무대예술인대회는 그러한 분위기 속에서 진행된 것으로 보이는데, 이 대회에서 정부당국에 6개항의 건의문이 제출되었다. 첫째 입장세 철폐에 관한 건, 둘째 외국영화에 관한 건, 셋째 문화행정 쇄신에 관한 건, 넷째 무대예술의 질적 향상을 위한 시책에 관한 건(무대예술인의 자격심사, 무대예술인의 양성기관 설치, 무대예술인의 후생시설에 관한 건), 다섯째 공연자재 수배(受配)에 관한 건, 여섯째 국립극장 기성축진에 관한 건 등이다.⁴⁶⁾ 이 대회를 다녀온 한 필자는 극장이 “국가의 公器이며 민족의 道場”이라면서 다음과 같은 각오를 촉구하고 있다—“이 대회에서 전국의 문화인은 민족정기 창달의 전위적 책무를 자각했어야 할 것이고 국가 목적에 순응하여 자기사명의 완수를 맹서하는 동시에 목적을 실천하기에 새로운 지향을 보여주어야 할 것이다.”⁴⁷⁾

그렇다면 국가의 개입을 열어두는 논리이기도 했던 계몽주의적·공리주의적인 연극이념은 새로이 건설된 국가이념과 그 운명을 같이 할 가능성이 높아질 수밖에 없다. 하물며 초대 국립극장장으로 임명된 유치진이나 그와 뜻을 같이 했던 연극인들은 두말할 필요가 없었다. 유치진이 국립극장에 거는 기대는 과하다고 여겨질 만큼이기는 하나, 이는 그만큼

45) 국립극장 설치 과정에 대해서는 박영정, 「해방기의 연극정책에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 7, 1997, 173~180면 참조.

46) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대 출판부, 1990, 211면.

47) 김상화, 「무대예술의 당면과제—공연법의 創定과 국립극장 탄생에 앞서서」, 『경향신문』, 1949.1.22.

‘극장’이 매우 절실했기 때문이었을 것이다.

대한민국은 군주주의 국가도 아니요, 전체주의 국가가 아님은 물론이다. 그러나 우리 민족은 우리의 민족연극을 수립해야 할 엄연한 사실 밑에 놓여 있다. (중략) 다른 민족이 4, 5백년 전 봉건시대에 하던 일을 우리는 오늘 우리 신생국가의 이름으로써 완성하여야 한다. 다른 민족이 오늘까지 백년 걸려서 밟아온 길을 우리는 최소한의 시일 내로 경험하여야 한다. 우리는 (중략) 우리 민족의 연극을 창조하기 위하여 국립극장을 세우는 것이다. 국립극장은 우리 민족극 창조의 산실이요, 그 수련의 도장인 것이다. (중략) 앞으로의 희망은 국립극장의 활동에 달렸다. 만일 국립극장이 실패하는 날이면 연극은 물론 음악, 무용 기타 이 나라의 진정한 극장예술은 여지없는 타격을 받을 것이다. 국립극장의 중책을 맡은 필자는 생각할수록 두 어깨가 무거워짐을 느낄 뿐이다.⁴⁸⁾

우파 연극계의 행보는 성공적이었다. 반상업주의 기치와 극장확보를 위한 노력, 그리고 국가 개입의 요청과 국립극장 설치에 이르는 일련의 과정은, 열악한 조건 속에서 연극운동을 진행해오던 우파의 오래된 숙원을 성취하는 과정이기도 했다. 이는 아마도 일제 말기 현대극장 시절과는 비교도 할 수 없는 감격임에 틀림없었을 것이다. 조선민족이 수립한 정부의 지원 아래 연극운동을 펼친다는 것은 그때와는 근본이 다른 것으로 받아들여졌기 때문이다. 그러나 이 과정이 곧 극연에서 극협으로 이어지는 특정한 계보가 우파 연극계의 중심으로서 그 헤게모니를 장악하는 과정이었음을 지적해둘 필요가 있다. 당시에 이런 문제점이 국립극장과 관련하여 다소 조심스럽게 지적되었다. 특히 전속극단 선정에 대해 의혹을 표했고, 전속극단 이외의 극단은 공연할 수 없다는 배타적인 규정에 대해서도 불만을 토로했다.⁴⁹⁾ 또 한 가지 기억해둘 것은 ‘국가’를 필

48) 유지진, 「국립극장의 실현」, 『경향신문』, 1949.12.26.

49) 「국립극장 설치와 연극육성에 대한 방책」, 『신천지』 5권3호, 1950.3. 이 글은 초

요로 했던 일련의 과정이 역으로 이후 한국연극이 정체성을 형성해나가는 데 어떤 작용을 했는가는 점이다. 연극이 국가건설의 미디어임을 역설하면서 연극의 지위를 높이고자 했던 그 노력은 필연적으로 국가가 요청하는 ‘연극’을 만들어내기 때문이다. 이 문제는 국가의 정체성과 결부될 수밖에 없는 사안이고 그 국가가 지향하는 정체(政體)와 관련되기에, 좌파에 대한 우파의 정치적 입장으로부터 살펴져야 할 것이다.

4. 반정치주의와 국가만들기

단적으로 말하자면 우파에게 있어서 공격의 대상은 좌파와 상업극계였고, 이들을 거세하는 동시에 자신들의 비전을 성취해줄 수 있는 대상은 국가였다. 그런데 상업극계 비판에 비하자면 좌파에 대한 비판은 약소했다. 우파가 본격적인 활동을 시작하는 즈음에도 좌파의 활동은 지속되었지만, 좌파의 논객이라 할 만한 연극인들은 하나 둘씩 거의 다 월북해버리고 안영일·이서향·이재현·박로아 정도가 그 자리를 메우고 있는 정도였다. 그리고 정판사 위조지폐사건 이후로 사실상 군정당국은 사회주의와 공산주의에 대해 공개적인 탄압에 들어간 상황이었고 1947년에 이미 단정 수립이 점쳐지고 있었다. 이러한 정치적 상황에서 좌파에 대한 비판보다는, 보다 현실적인 문제인 상업주의에 대한 비판이 더 절실했을 것이고 이 점에 관해서는 앞에서 살펴본 바와 같다.

그러나 좌파에 대한 비판은 상업극계에 대한 그것과는 성격이 달랐다. 좌파는 해방 직후 많은 이들로부터 지지를 받을 정도로 그 도덕성을 인정받았기 때문에, 다른 각도에서 공략하는 것이 필요했다. 그것은 연극

대극장장인 유치진의 향후 국립극장 운영방침과 박진의 몇 가지의 제언, 두 개로 구성되어 있다.

‘본연’을 설파하고 좌파의 정치성이 지닌 ‘본질’을 폭로함으로써 좌파의 도덕성을 훼손하는 것이었다. “10년 전 아지 푸로 연극을 상연하여 시대 착오에 빠진 줄 모르고 자기도취에 몰입”⁵⁰⁾한다는 다소 진부한 비난이 없진 않지만, 대체로는 그들의 정치성을 문제삼았다.

이리하여 소위 ‘진보적’이니 ‘양심적’이니 하는 미명 아래 조선의 무대에는 도리어 시대를 역행하는 퇴보적인 당파투쟁이나 정치야욕에 부채질을 하는 형식화된 고경화된 연극이 때를 만난 듯이 횡행하였고, 비양심적인 연극의 본도를 벗어난 정치적 슬로건이 범람하였다. 조선 연극운동의 걸어온 자취가 아직도 어제가 오늘 같거늘, 조선 연극인들은 언제부터 이다지도 투쟁적이요 혁명적이요 진보적이었는지 생각하면 고소를 금치 못할 노릇이다.⁵¹⁾

좌파 연극은 ‘진보적’ ‘양심적’이라는 미명 하에 연극의 본도를 벗어나 당파투쟁·정치야욕에 부채질하는 정치적 슬로건일 따름이라는 지적이다. 논자의 시선으로 보면, 그들은 해방 직후에 정치주의 열병을 앓고 있는 환자일 따름이며, 연극사를 후퇴시키는 자들이다. “성격이 단순한 인물들이 환경과 생활을 저주하고 삶의 고통을 발악하여 현실을 증오하고 울부짖고 군중과 관객을 향하여 가슴에 주먹을 치박고 비장한 선동적 연설을 하는 것”⁵²⁾은 예술일 수 없기 때문이다. 때로는 좌파 연극인들의 일제 말기의 이력을 거론하면서 그들의 입지를 약화시키는 것도 필요했다.

일제 때 滿腔의 정열을 기울이는 듯 눈물을 흘려가며 일본을 찬미하던 명배우와 또한 그것을 조금이라도 박력있게 하고 자연스럽게 하기 위해

50) 양훈, 「조선연극 건설에의 길」, 『우리공론』 1, 1947.4.

51) 김광주, 「극장예술의 고민—연극운동의 몇 가지 당면문제」, 『문화』 1권3호, 1947.10.

52) 이해랑, 「연극」, 『민족문화』 1, 1949.10.

애쓰던 연출가들이 흡사 普天의 星宿과도 같이 찬란히도 많았다는 것을 우리는 아직 잊지 않았다. (중략)

“급진은 기회주의에 통한다”는 말을 끌어내다 까다롭게 어찌구 어찌구 할 것도 없이, 해방 후 갑자기 일시에 좌익혁명가가 되었다가 그 후 어느 틈엔가 슬쩍슬쩍 ‘정분나는 이야기’를 팔아먹는 포주적 창기적 연극쟁이로 전직하였다가 3·1절, 8·15 등 연극제에는 눈부시는 인민의 예술가로 나타나 용감한 구호를 외우는 그들— 만세에 진실로 만일에 앞으로 남조선 單政이라도 선다면 그들이 또 어떠한 구호를 눈물을 흘려가며 외울는지 누가 보증한다는 건가.⁵³⁾

이 글의 핵심은 ‘급진은 기회주의와 통한다’라는 명제이다. 지금 현재 좌파의 급진주의는 사실상 정치적 상황 여하에 따라 변신하는 기회주의의 결과라는 것을 응변함으로써, 좌파의 도덕성을 실추시키는 것이다. 이런 논리로 이해하자면 좌파의 정치성은 결코 신뢰할 만한 것이 못되며, 장차 수립되어야 할 민족연극을 위해서라도 배격해야 하는 대상이다. 그렇기에 정치노선만을 추종하는 데로부터 용감히 ‘탈출’하여 “자유 선량한 창조적 정신으로 돌아오라”고 말할 수 있었다.⁵⁴⁾ 물론 연극을 정치의 도구로 삼는 것에 반대하는 데에는 논자에 따라 시각차이를 보이기도 했다. 함대훈은 이를 시기의 문제로 파악했다. 조선연극이 본격적 궤도에 오르지 못했기 때문에 아직은 연극을 정치도구화할 시기가 아니며, 따라서 연극의 문화적, 예술적 수준을 올려놓기 위해 다시 새로운 기본적 연극으로 돌아가야 한다고 보았다.⁵⁵⁾

그러나 우파의 반정치주의 담론은 연극 본연의 도덕성 회복이 핵심이었고, 그 도덕성이란 연극의 순수성을 일컬었다. 해방기 우파의 논객으로

53) 마인아, 「‘연극’을 하는 연극인」, 『새한민보』 1권2호, 1947.6.

54) 이광래, 「연극수난기」, 『영화시대』 1, 1946.4.

55) 함대훈, 「조선연극을 위하여—기본연구의 길로 도라가라」, 『새한민보』 1권9호, 1947.9.

떠오른 이해량은 「연극의 순수성」⁵⁶⁾에서 좌파 연극인은 “공리적인 小我의 영웅심”으로 “열병환자처럼 유물사상에 뛰어들어” “시국편승의 침단”을 걸을 뿐만 아니라, “새로운 환상의 세계를 창조하려는 연극예술의 내적 욕망을 무시하고, 어떤 치우친 사상의 구체적 실현을 위하여 그 사상의 선동적 전파를 꾀하려는” 과대망상가로 묘사되었다. 이해량이 보기에 그들은 “예술가로서의 자기의 천분을 희생시키고 있는 딱한 형편을 인식하지 못”하고, “연극행동이 곧 사회에 有意義한 무엇을 기여한다고 생각하는 공리주의자의 불순한 痴夢”을 꾸는 어리석은 자들이다. 그리하여 “연극의 내적 생명은 마치 어붓자식의 학대를 받고 연극본연의 자태는 어느 틈에 반신불수의 비틀어진 병신의 얼굴 같이 왜곡되어 무대의 예술적 환상은 일대 공황을 받고 있는 현실”이라면서 개탄했다. 이어서 이러한 정치적 압력에서 연극을 연극본연의 길로 해방하기 위해 고군분투하는 것이 극협의 순수연극운동이라면서, 자신들의 도덕성을 부각시켰다. 그리고 그 운동을 정의하는 것으로 이 논의의 매듭을 짓는다.

순수연극운동이란 다시 말하면 연극의 순화운동이다. 연극이 아닌 잡스러운 정치—현실이 뻘뻘스럽게 연극에서 큰 얼굴을 하고 연극이 가져야 할 연극자체의 미를 결방에다 몰아넣고 전면에서 우쭐거리는 暴漢의 행위에 대한 항거요, 그를 폭도의 손에서 연극을 다시 해방하고 연극으로 하여금 연극의 길을 걷게 하기 위하여 연극의 독립을 부르짖는 운동이다.

이렇게 보면 우파의 순수연극론은 예술지상주의에 가까운 듯하며, 다음의 글도 그에 잇닿아 있는 것으로 보인다.

너는 예술지상주의자다— 우리는 이러한 비방을 받고 각인을 찍힌다고 해도 무방하다. 우리의 입장은 모름지기 그래야만 한다. 인생을 바라보고

56) 이해량, 「연극의 순수성」, 『예술조선』 2, 1948.2.

사회를 바라보고 세계를 바라보는 작가의 입장이란 어디까지나 자유롭고 순수해야 한다. 그것은 현실을 통한 미래에의 직로일 것이다.⁵⁷⁾

그러나 우파의 연극이념이 예술지상주의적인 ‘순수연극론’이라고 이해되기도 어렵거니와, 좌파에 대한 우파의 비판도 사회주의와 공산주의 이념에 대한 본격적인 비판이 아니었다. 적어도 이때까지는 우파 연극계가 반공주의를 기축으로 내세우고 있지도 않았다. 예술을 도외시한 정치주의라거나 혹은 그 정치성이 기회주의의 소산이라는 점을 들어 좌파의 도덕성을 실추시킴으로써 극협의 도덕성을 부각시켰을 뿐이었다. 이 점에 대해 이진순도 “구체적인 이론도 없이 정치주의 연극을 거부만 했고 확고한 예술적인 체계를 세우지 못하고 출발”⁵⁸⁾했다고 말한 바 있다.

바로 이 점이 중요하다. 반좌파적인 태도는 역사를 바라보는 관점의 차이로부터 형성된 것이겠지만, 어떤 점에서는 식민기의 체험으로부터 비롯한 측면이 없지 않았다. 좌파의 적극적인 정치활동에 대한 일체의 단압은 ‘정치’에 대한 무의식적 공포를 갖게 하였을 테고 자신들의 역사관을 알리바이로 삼아 좌파의 정치활동에 대한 저항감을 갖게 되었는지 모른다. 어쨌든 그 차이는 주로 ‘예술과 정치의 관계’란 범위를 넘지 않았다. 반정치주의는 다분히 심정적인 성격을 띠고 있었고 우파의 입지를 넓히는 과정에서 대타향으로 존재했던 측면이 컸다. 다시 말해 이들의 순수연극론이란 사실상 반상업주의 혹은 반정치주의 가치를 위한 명분으로서 존재할 뿐 그 자체로는 실체화되지 않은 관념이었다.

오히려 우파 연극이념의 본질은 식민기로부터 지속되어온 부르주아지적 계몽주의·공리주의였다. 그랬기에 연극계의 고사상태를 구원해줄 존재로 ‘국가’를 꼽을 수 있었던 것이며, 동시에 연극이 국가 건설에 있어서 중요한 미디어라는 점을 강조한 만큼 “연극인으로서의 충성과 애국의

57) 황오명, 「조선연극의 신방향—1948년을 맞이하면서」, 『영화시대』 3권1호, 1948.2.

58) 이진순, 「민족연극의 체계를 세우자」, 『경향신문』, 1950.1.1.

열정”⁵⁹⁾을 보여주었던 것이었다. 반정치주의를 표방하면서도 국가만들기에 동참하는 것이 외견상 이율배반적으로 보이지만, 이는 시대의 탓도 아니었으며⁶⁰⁾ 단지 “순수연극론의 복면을 활짝 벗어”버린 결과였을 따름이었다.

연속적으로 ‘눈물의 명작’을 내놓는 청춘극장이나 황금좌는 새삼스럽게 말할 필요도 없거니와 일찍이 소위 순수예술을 표방하고 나선 비교적 양심적인 극단이라는 ‘극예술협회’와 ‘신청년’에서도 都下의 대소 각 극장을 독점하다시피 하여 전자는 <조국><검둥이의 설움><별><죄>, 또 후자는 <오남매><여사장><혈맥><가로등> 등의 신작을 연속하여 혹은 3·1 기념 혹은 유치진 작인 <조국>과 이서구 작인 <영광의 날>을 가지고 이남 각지를 순회하면서 당초에 그들이 표방하였고 또한 연극동맹의 정치적 경향을 비난, 공격하는 유일한 무기로 삼아오던 소위 순수연극론의 복면을 활짝 벗어버리고 步武당당하게 정치운동의 전위대적 임무를 거침없이 수행한 것은 가장 특기할 사건이 아닐 수 없다. (중략)

5·10 선거축하 혹은 UN 韓委團 환영 혹은 8·15 기념 또는 연극콩쿨 등의 실로 다사한 각目 하에 온갖 기회와 행사를 놓치지 않고 연극인으로 서의 충성과 애국의 열정을 극을 통하여 표시해온 것이었다.⁶¹⁾

우파 연극계가 정부차원에서 진행된 행사에 직간접으로 관여를 하기 시작한 것은 과도정부 시절부터이다. 극협이 1948년 1월 22일부터 1주일 간 UN 한국위원단 환영 행사로 시공관에서 <대춘향전>을 공연한 것이 그 시작이었다. 그리고 나서 5·10 선거를 기하여 무대예술원 산하 30개의 단체를 동원, 건국추비문화계몽대를 조직하여 4월 한 달 동안 남한 전

59) 박노아, 「신파연극의 범람시대」, 『신세대』, 4권1호, 1949.1.

60) 이석만은 정치성의 배격과 삶의 진실한 묘사를 운운하던 그들이 오히려 정치적 활동에 솔선수범하는 것에 대하여 역사적 시기의 특성으로 설명하고 있다. 『해방기 연극연구』, 187면.

61) 박노아, 「신파연극의 범람시대」, 『신세대』, 4권1호, 1949.1.

지역을 순회했다. 유치진은 “연극으로써 주로 농민에게 참된 이념과 아울러 건전한 오락을 제공하였음은 한 선전적 역할을 떠나서 농민예술운동이란 한 문화사적 견지에서 가장 유의의한 일”⁶²⁾이었다고 자평했고, 후일 “개인으로는 30년 동안 꿈꾸어 오던 행장극장 즉 ‘브 나로드’ 운동을 이런 형태로나마 실천해보았다는 기쁨”⁶³⁾을 느꼈다고 소회를 밝혔지만, 이 계몽대는 선거를 위한 ‘선전적 역할’을 했을 뿐이었다. “군정당국으로부터 막대한 금전과 물자”를 받았음은 물론이다.⁶⁴⁾

그 해 6월에는 과도정부의 문교부 주최로 전국연극경연대회가 개최되었다. 참가작은 동방예술좌의 <백일홍 피는 집>(이광래 작·연출), 호동의 <황포강>(홍개명 작, 이진순 연출), 극협외의 <검둥이는 서러워>(헤이워드 작, 허석 연출), 청춘극장의 <백제성>(장정희 작, 김춘광 연출), 신청년의 <혈맥>(김영수 작, 박진 연출) 등이었다. 유치진만이 예술적 성과가 특기할 만하다고 했을 뿐⁶⁵⁾ 대부분의 평자들은 매우 비판적이었다. 기획력의 부족, 공연단체와 공연작의 선정기준의 무원칙성, 심사의 공정성 의혹, 대회 사후 처리의 불투명성 등을 꼽았고,⁶⁶⁾ 결과적으로 예술적·기술적·대중적으로 실패했다고 평가했다.⁶⁷⁾ 박노아는 이와는 다르게 이 대회의 정치적 의도를 문제삼았다.⁶⁸⁾ 일본이 황민화운동의 한 방법으로 선택하여 연극인들의 충성을 비교시험하려는 목적으로 개최한 것이 연극 콩쿨인데, 해방된 오늘날 더구나 인민이 도탄에 빠져 있는 이때에 무슨 필요가 있기에 “경연이란 천박한 수단으로 극예술 창조의 우열”을 가리

62) 유치진, 「작년도 연극계 개관」, 『신원』 1, 1949.4.

63) 유치진, 『동방자서전』, 서문당, 1975, 220면.

64) 박노아, 「신파연극의 범람시대」, 『신세대』, 4권1호, 1949.1.

65) 유치진, 「작년도 연극계 개관」, 『신원』 1, 1949.4.

66) V생, 「예술시책의 비판—과연 해방 3년의 성과는 무엇?」, 『새한민보』 2권16호, 1948.10. ; 김진수, 「1948년 문화계 회고—리얼리즘과 지성의 상실」, 『경향신문』, 1948.12.22.

67) 조현, 「1948년 문화총결산: 순수와 상업주의 범람」, 『자유신문』, 1948.12.26.

68) 박노아, 「신파연극의 범람시대」, 『신세대』, 4권1호, 1949.1.

는지, “혹자의 견해와 같이 일체의 수단방침을 답습하여 군정에 대한 충성을 시험해보고자 한 것이었던가? 혹은 무슨 이득관계나 모략이 잠재해 있었던 것일까?”라고 반문했다. 박노아에 의하면 예술극장·혁명극장·자유극장·낙랑극회·무대예술연구회 등의 단체들은 그 모략성을 간파하여 참가를 거부했고, 그 후에 이 극단들은 전국연극예술협회의 직간접적인 저해와 군정당국의 억압으로 인해 시내 각 극장으로부터 추방되었다고 한다.

이윽고 그 해 8월 15일 남한만의 단독정부가 수립되었고, 극협은 창립 공연작이기도 했던 <자명고>를 가지고 경축공연행사에 참가했다. 결과는 참담했던 것 같다. 정부수립축하식에 모여든 그 많은 장안 사람들이 이 연극에는 아무런 열의를 보이지 않았다고 보고되었고, 30만 원의 경비를 들여 하는 연극인데 수삼차 공연된 구작(舊作)으로 ‘경축’을 표했다는 점을 생각할 때 그저 예술위원회가 극협에 일종의 보조금을 수여하기 위한 것이 아니었나 하는 의혹을 표했다.⁶⁹⁾ 그러나 극협이 <자명고>를 선정한 데에는 그만한 이유가 있었을 것이다. 이 연극이 창립공연으로 초연되었을 당시 함세덕은 이 공연을 “국수주의와 통속을 혼효한 또 하나의 새로운 형태”로 “이북으로 쳐들어가서 蘇軍을 물리치고 남북통일을 하자는 것이 작자의 의도”라고 지적했다.⁷⁰⁾ 타당성 있는 비판이다. 유치진은 <자명고>가 단정 수립 축하공연에 적절한 레퍼토리라고 생각했을 것이다.

또한 서울시 공보처가 주관하는 ‘시 예술상’이 제정된 것도 1948년이였다. 예술전반에 우수한 인물이나 단체에 연1회 수상한다는 것인데, 연극 부문 심사위원으로 서울시 예술위원으로 있던 유치진과 시당국이 추천한 이광래가 포함되어 있었고,⁷¹⁾ 제1회 수상자는 다름 아닌 극협이었

69) 「경축 공연의 조약성」, 『새한민보』 2권15호, 1948.9.

70) 함세덕, 「<자명고>를 보고」, 『독립신보』, 1947.5.18.

71) 기사, 「‘예술상’과 심사위원」, 『새한민보』 2권15호, 1948.9. 서항석도 추천되었으

다.⁷²⁾ 이 밖에, 1948년 12월 27, 28일 양일간 전국문화인총궐기대회가 개최되어 “문화인은 정부를 지지하고 정부는 문화인을 지도해야 한다”면서 당국의 문화정책 수립을 촉구했다.⁷³⁾

이처럼 1948년 한 해는 그야말로 극협 중심의 우파 연극인들이 대한민국 정부에 봉사한 한 해였다고 해도 과언이 아니다. 물론 이 봉사는 연극계의 여망과 국가의 필요가 서로 만나서 이뤄진 것이었다. 그 결과가 국립극장 설치령의 공포로까지 이어졌는지는 신중한 판단을 요하지만, 분명한 것은 이 과정을 통해서 극협을 중심으로 하는 우파는 새롭게 수립된 국가에서 선편을 짤 수 있었다는 점이다.⁷⁴⁾ 사실, 우파 개개인의 편차는 있을지라도 좌파에 대한 대응은 반정치주의 정도였을 뿐 사회주의나 공산주의에 대한 정치한 대응이념을 지니고 있었던 것은 아니었다. 그런데 현실적으로 남한 연극계가 처한 조건을 개선하기 위해선 국가의 개입이 절실히 요청되었고, 연극계는 자신들의 반정치주의 노선의 핵심이 좌파에 대한 저항감이었던 만큼 ‘대한민국’ 정부에 협력하는 것은 이들의 도덕성을 훼손하는 일일 수 없었다. 이리하여 우파의 반정치주의와 국가 만들기는 갈등없이 공존할 수 있었던 것이다.

5. 맺음말

이상의 논의에서, 해방 이후 우파 연극계가 헤게모니를 획득하는 일련

나 공사다망을 이유로 사퇴했다.

72) 이진순, 「수난의 연극계—1년을 회고하며 (상)」, 『국도신문』, 1949.8.16.

73) 이석만, 앞의 책, 173면에서 재인용.

74) 객관적인 조건이 점차 호전됨에 따라 이제 절박하게 느껴지는 것이 연극의 내면적인 문제(이해량, 「연극인의 변」, 『경향신문』, 1949.10.17)라고 말할 수 있었던 여유도 바로 그로부터 비롯했을 것이다.

의 과정을 서로 긴밀히 연관되어 있는 세 차원에서 살펴보았다. 이 과정은 연극계가 식민 과거와 연동하여 국가만들기라는 차원과 결부시킨 최초의 경험이자, 이후 한국연극의 정통성을 마련하는 중요한 역사적 계기였다. 사실 우파가 남한에서 헤게모니를 쥔 것은 자연스러운 일이었다. 연극이념간의 경합이란 처음부터 존재하지 않은 것이나 다름없었다. 좌파의 활동이 남한에서 위축되기 시작했을 무렵부터 소생하기 시작한 우파의 운명은 사실 남한의 정치적 향방에 따르게 되어 있었고, 부르주아지적 연극이념을 지니고 있었던 이들과 남한정부의 공생은 결코 어려운 일이 아니었다.

그렇다고 해서 그 과정이 그리 간단하지는 않았다. 먼저, 자신들의 식민 과거를 어떻게 기억할 것인가가 문제였다. 우파 연극이 선택한 것은 일제 말기의 트라우마는 망각하고 극연의 사적 의의는 부각하는 것이었다. 이러한 망각과 기억의 조합은, 결국 식민 과거의 트라우마를 치유할 기회를 놓친 채 극연에서 극협으로 이어지는 계보에 연극사적 정통성을 부여하는 과정이나 다름없었다. 다른 한편, 우파 연극이 소생하고 헤게모니를 획득하기 위해서는 상업주의와 정치주의라는 타자를 필요로 했다. 그러나 반상업주의·반정치주의 담론만으로는 자신들의 비전이 도저히 성취될 수 없었기 때문에, 자연스럽게 ‘국가’의 역할에 주목하지 않을 수 없었다. 사실상 반상업주의·반정치주의 담론화는 자신들의 입지를 강화하기 위해 내세운 명분의 성격이 짙었고, 실질적인 해결책을 제공해줄 ‘데우스 엑스 마키나(deus ex machina)’는 바로 ‘국가’였다. 그리고 연극이 국가건설의 미디어임을 역설하면서 연극의 지위를 높이고자 했던 그 노력은 필연적으로 국가만들기로 이어졌던 것이다.

이렇게 본다면 이 헤게모니 획득 과정에서 ‘민족’ 혹은 ‘민족주의’가 작용한 영향력이란 사실 별로 없었다고 말할 수도 있을 것이다. 식민 과거를 기억하는 과정에서, 우파 연극의 존속과 권력화를 위해 상업주의와 정치주의를 타자로 삼고 모든 난제들을 동시에 해결해줄 존재로서 국

가를 뽑아 그에 절대적으로 의존했던 과정에서, 사실 ‘민족’은 존재하지 않았다. 해방기 동안 ‘민족’이라는 어휘가 가장 인기 있었음에는 틀림없지만, 더 이상 그것은 상상의 공동체로서의 ‘내이션’도 아니었으며 그것이 지닌 반식민적(反植民的) 저항성을 내포한 기의조차 이미 그 유효성을 상실한 지 오래되어 보였다. 그렇다고 해서 이런 현상이 어떤 논자의 주장처럼 민족주의 운동이 “국가완성을 위한 국민운동으로”⁷⁵⁾ 전환되었기 때문도 아니었다. 다만 분명한 것은 정치적 입장과 이해관계에 따라 각각의 국민국가 건설이 모색되고 있었다는 점이다. 한국의 국가형성 과정은, 사실 “민족보다는 이념이, 이념보다는 정권이, 정권에서는 또 파당이 중요시되었던, 권력을 향해 끊임없이 질주하는 적나의 정치투쟁의 요인들이 유보없이 동원되고 등장했던 시기”⁷⁶⁾였던 것이다. 그럼에도 불구하고 ‘민족’은 단일 민족국가 건설의 지연이라는 부채의식과 함께 정치적 이해관계에 따라 언제든 소환될 수 있는 뜨거운 감자로 남겨졌으며, 그리하여 이 어휘는 쉽게 삭제할 수는 없는, 그래서 마치 습관처럼 붙어 있는 접두사처럼 남게 되었다.

우파에게 중요했던 것은 어떤 의미에서는 ‘연극’ 그 자체였다고 말할 수도 있을 것이다. 국민연극 시절을 제외한다면 이들은 자신들의 연극이념 즉 부르주아지적 계몽주의와 공리주의를 현실화해본 적이 없다고 말해도 좋을 만큼 열악한 조건 속에 있었다. 이들에게 문제였던 것은 오히려 이들의 연극이념을 꽃피울 수 있는 제도의 마련과 그 과정에서 헤게모니를 획득하는 것이었다. 단독정부 수립을 전후로 한 우파의 행보가 바로 이를 잘 보여주는 예일 것이다. 그러나 ‘국가’를 필요로 했던 바로 이러한 과정은 필연적으로 그 국가가 요청하는 연극을 만들어낼 수밖에 없는 결과로 이어지게 마련이고, 그리하여 권력화된 우파연극이 이후 내셔널 이데올로기로서의 반공주의를 상당히 오랫동안 자신의 핵심으로

75) 송강, 「문화운동의 현단계적 과제—忽忙한 覺書草」, 『예술운동』 1, 1945.12.

76) 박명림, 『한국전쟁의 발발과 기원Ⅱ—기원과 원인』, 나남출판, 1996, 386면.

받아들이게 되었던 것이다. 물론 그 도화선이 된 것은 바로 전쟁이었다.

주제어 : 해방기, 우파연극, 극예술협회, 유치진, 민족국가, 국가, 국립극장

참고문헌

- 강준만, 『한국현대사 산책: 1940년대편』 1·2, 인물과사상사, 2004.
- 박명림, 『한국전쟁의 발발과 기원Ⅱ—기원과 원인』, 나남출판, 1996.
- 박영정, 「해방기의 연극정책에 관한 연구」, 『한국극예술연구』 7, 1997, 163~201면.
- 백승숙, 「해방기 희곡의 전개양상 연구」, 영남대 박사논문, 2002.
- 양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 태동, 1991.
- 양승국, 「해방직후의 진보적 민족연극운동」, 『창작과비평』, 1989년 겨울, 191~214면.
- 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대 출판부, 1990.
- 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975.
- 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.
- 이승희, 『한국사실주의희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.
- 정호순, 「연극대중화론과 소인극운동」, 『한국극예술연구』 2, 태동, 1992, 183~219면.
- 현재원, 「해방기 연극운동 연구」, 성균관대 박사논문, 1999.

Abstract

**A Study on the Hegemony Aquisition Process of the Rightists' Theatres
in 1940s' the Latter Half**

Lee, Seung-hee

After the Liberation, that the Rightists centering around the theatrical company 'The association of Dramatic Art(극예술협회)' held hegemony was natural. The competition between the ideas of theatres has no place from beginning. The point of time that the Rightists got into the action already was the time that the Leftists fell to withering in South Korea. Actually, the Rightists' destiny depended on the political direction of South Korea, and the commensalism of both together was easy thing. Nevertheless this process is important. Because this historical step was the first experience that the theatrical world associated 'making the state' with colonization past, simultaneously prepared the orthodoxy of Korean theatre. They forgot the trauma of the colonial period and remembered only 'The Society for Research in Dramatic Art(극예술연구회)'. After all, this mixing of forgetfulness and memory conferred the orthodoxy of Korean theatre upon 'The association of Dramatic Art', with missing an opportunity for recovering the trauma. And the discourses of the anti-commercialism and the anti-politicism were merely justification for strengthening their location, 'the state' was 'deus ex machina' that will offer the means of settling all difficult problems to them. From this process, as a necessity they could not help making the dramas at the request of the state. A series of these process at once was the bridgehead that they accepted by their important idea the anticommunism as a national ideology for a long time. Of course, it was the War that became the fuze.

Key Words : 1940s' the latter half, liberation, the Rightists' theatres, The association of Dramatic Art, Chi-jin Yoo, nation, national theatre

접 수 일 : 2005년 2월 28일

심사기간 : 2005년 3월 1~25일

게재결정 : 2005년 4월 9일(편집위원회)

K C I