

# 국민연극의 욕망과 정치학\*

-연극경연대회 작품을 중심으로-

김옥린\*\*

## <차례>

1. 한국연극의 트라우마, 국민연극
2. 국민연극과 연극경연대회
3. 제도화된 사실주의극과 내셔널한 욕망의 복수성
4. 국민/비국민의 경계와 약자의 정치학
5. 결론

## <국문 초록>

이 글에서는 연극경연대회 국민연극 작품들을 대상으로 1940년대 전반기 국민연극의 구체적인 양상을 살펴보았다. 그리하여 명백한 친일의 예로 간주되는 국민연극의 경우에도 그 안에 다양한 편차가 존재함을 알 수 있었다. 먼저 창작 주체의 차원에서, 대중극 작가 임선규의 경우 대중극의 멜로드라마라는 양식을 통해 목적극의 생경한 주제의식을 빗겨나가는 방법을 택하는가 하면 같은 대중극 작가인 김건은 '대중'을 버리고 '국민'을 취하는 방식으로 더욱 더 직접적으로 친일의 길을 보여준다. 그리고 송영의 경우 표면상 목적극의식을 드러내놓고 말하고 있지 않아 친일의 정도가 약한 것처럼 보이나 동양 정신·일본 정신의 강조를 통해 내면으로부터 뿌리 깊게 일본적인 것을 받아들이고자 한다. 다음으로 국민연극은 '국민'의 범주에서 벗어나 있는 수많은 '비국민'의 존재들을 다루고 있다. 국민연극은 '불령선인'이나 '마음의 무적자', '이상의 피산자'와 같은 비국민의 존재를 부정적으로 다루고 있다. 그러나 다른 한편 이는 탈식민의 다른 풍경들로 재구성될 수 있다. 이들을 통해 우리는 만주, 일본, 조선의 국경의 경계를 넘나드는 무적자들의 유랑과 이산의 풍경을 볼 수 있다.

주제어 : 국민연극, 연극경연대회, 파시즘, 젠더, 친일

\* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 지원되었음(KRF-2003-073-AL1002).

\*\* 한양대 강사

## 1. 한국연극의 트라우마, 국민연극

최근 국민연극에 대한 연구가 활발해지고 있다. 국민연극(National Theatre)은 원래 근대국가 성립기인 19세기 말의 근대극 운동을 지칭하는 말이다.<sup>1)</sup> 근대 민족주의를 기반으로 국민국가 성립을 바탕으로 한 국민의식을 반영하고 있는 것이 국민연극이다. 그런데 근대 국민국가의 성립 자체가 민족주의와 인종주의, 제국주의, 식민주의와 밀접히 연관되어 있고, 주로 전쟁을 통해 강력하게 ‘국민’의 의식을 환기해왔던 역사에 비추어 보았을 때, 명칭에서부터 국민의식을 강조하고 있는 국민연극은 그 이데올로기적 측면으로부터 자유롭지 않다.

한국연극에서 국민연극은 더더욱 문제적이다. 국민연극은 그 용어나 내용 자체가 일제에 의해 고안된 것이며 태평양 전쟁으로 제2차 세계대전에 참여하고 있었던 일제의 군국주의적 이익을 극대화시키기 위해 식민지 조선에도 그대로 강요된 것이다. 1937년 중일전쟁 이후 전시체제를 갖추고 있었던 일제는 북쪽으로 소련과 중국에 이어 남쪽으로 말레이시아, 인도차이나 등으로 남진 정책을 펴게 되고 이를 견제하던 미국과 1941년 진주만 공습을 계기로 태평양 전쟁의 전면전으로 치닫게 된다. 일본은 스스로를 아시아의 대표자로 자처하며 ‘대동아공영권(大東亞共榮圈)’의 논리로 서양 세력의 대표격인 미국·영국에 맞섰으나 역부족이었고<sup>2)</sup> 신체제(新體制)의 이념을 전국민에게 의식화시키는 ‘국민총력운동(國民總力運動)’에 혈안이 되었다.

한국연극사에서 국민연극이 문제적인 것은 국민연극의 ‘국민’이 어느 국민인가의 문제, 곧 일제 말기 한국 연극인들이 일제를 자신의 국가로 인정했느냐의 문제, 친일의 문제와 직결되기 때문이다. 구체적으로 1940

1) 양승국, 「1940년대 국민연극론」, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 418면.

2) 앤드루 고든, 김우영 역, 『현대 일본의 역사』, 이산, 2005, 380-393면 참고.

년 조선연극협회 결성, 1941년 현대극장 창립, 1942년 조선연극문화협회의 활동과 관련한 국민연극 운동론자들은 그동안 한국연극의 정통성을 주장하던 신극인들이었고,<sup>3)</sup> 이들은 일제의 후원을 받아 조직적이고 광범위한 영역에서 연극에 대한 국가의 직접적인 관리 체제 구축에 적극 협력했다.<sup>4)</sup> 그리하여 국민연극은 해방 이후 현재까지도 즉각적으로 식민지의 기억을 환기시키는 한국연극의 트라우마로 남아있다.

최근까지 국민연극에 대한 연구가 부족한 것은 이러한 사정과 무관하지 않다. 국민연극의 존재가 감추고 싶은 과거 기억으로만 봉인된 채 남아있었기 때문에 구체적인 자료가 공개되거나 공유되지 않았고 그렇기에 적극적인 논의 또한 어려웠다. 국민연극 연구가 본격화된 것은 1994년 이미원이 「국민연극 연구」의 논문을 발표하면서 미국 하버드 엔칭연구소에서 발굴한 자료의 존재를 공개하면서이다.<sup>5)</sup> 지금까지 유실된 것으로만 알려졌던 현대극장과 조선연극문화협회 주최의 연극경연대회 작품거의 대부분이 발굴되었다고 보고되면서 학계의 비상한 관심을 불러일으켰다. 그러나 이렇게 발굴된 자료 또한 제대로 공개되지 못했는데 이미원의 발굴 자료는 저작권 등의 이유로 10여년 뒤인 2003년에야 영인본의 형태로 발간되었다.<sup>6)</sup> 그리고 그 뒤를 이어 2004년 이재명에 의해서 활자본의 형태로 자료들이 거의 대부분 완전 공개되었다.<sup>7)</sup>

3) 양승국은 1940년 종래 ‘신극’과 구별하여 ‘신연극’의 개념이 형성되고 이것이 이후 ‘국민연극’ 개념으로 수렴되어 가는 과정을 극예술연구회 중심의 신극론자들에 의해 정당화되고 이론화되었음을 밝히고 있다. 양승국(1996), 410-422면 참고.

4) 일제 말기 문화 기구 정비를 통한 연극 통제의 양상에 대해서는 박영정, 「국민연극론」, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997, 166-178면 참고.

5) 이미원, 「국민연극 연구」, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994, 350면.

6) 이미원, 『국민연극』 1-4, 월인, 2003. 이 책의 머리말에는 국민연극의 친일 논란으로 인한 자료 공개의 어려움과 아직도 저작권법 등의 이유로 공개되지 못하는 작품들에 대한 아쉬움을 표명하고 있다.

7) 이재명 외, 『해방 전 공연 희곡집』 1-5, 평민사, 2004. 그러나 이 자료집에서도

동시에 1990년대 중반 비평사적 측면에서도 국민연극 논의가 정리되기 시작하였는데, 신극론자 중심의 국민연극 개편 과정에 대한 자세한 분석을 담고 있는 양승국(1996)의 논의와, 유치진을 중심으로 한 국민연극 활동 양상에 대한 박영정(1997)의 논의 등이 있다.<sup>8)</sup> 이중에서 흥미로운 것은, 실제 이 시기 “극작가들은 국민연극 이념에 입각한 작품 활동에 소극적이거나 회의적”인데 반하여 “일부의 비평가들은 꾸준히 자신들의 국민연극에 대한 이념을 실천하기에 노력”했음을 비교하고 있는 양승국의 논의이다.<sup>9)</sup> 기존에 국민연극 자료 발굴과 공개 여부를 둘러싼 미묘한 신경전의 양상이 주로 친일적 경향의 국민연극을 쓴 작가들에게 초점이 맞춰져 있는 것에 비해 일종의 집단적 예술형태인 희곡 장르의 특성상 작품 자체의 친일성 여부를 작가들만의 책임으로 돌리는 것은 일면적인 판단일 수 있다는 이러한 문제제기는 앞으로 국민연극 비평 및 창작 분석 태도에 유용한 시사점을 제시해준다.

실제로 국민연극은 일제에 의해 체계적이고 조직적으로 전개된, 대표적인 관주도의 연극운동의 하나였고, 국민연극 시기 내내 작가들은 국민연극의 이념에 대한 확신 없이 창작에 임해왔거나<sup>10)</sup> 또 때로는 기계적인 적용 등으로 비판을 받아왔다.<sup>11)</sup> 이에 따라 이 글에서는 이 시기 국민연

저작권 등의 이유로 유치진의 작품이 누락되어 있다.

- 8) 2000년대 이후 후속 논의로는 이상우, 김재석의 논의를 들 수 있다. 이상우, 『근대극의 풍경』, 연극과인간, 2004; 김재석, 『<흑룡강>에 나타난 계몽·선전의 기법과 작가적 의미』, 『한국연극학의 위상』, 태학사, 2002; 김재석, 『국민연극 시기 ‘조선연극문화협회’ 연구』, 『경북대 어문논총』 40, 2004 외 참고.
- 9) 양승국(1996), 427면.
- 10) “아까 말한 바와 같이 국민연극이란 속어가 등장한지 불과 5, 6개월은 지나지 못함으로 우리에게 아직껏 그 이론이 확고히 수립되지 못했다.” 함세덕, 『신극과 국민극』, 『매일신보』, 1941. 2. 7.
- 11) “요즘 향간에는 신체제하의 연극이라면 무대에 나와서 국기나 내두르고 군가나 합창하면 괜찮은 줄 알고 있다.” 유치진, 『국민연극 수립에 대한 제언』, 『매일신보』, 1941. 1. 3; “금년도의 국민연극이 대개 사상의 선전적인 경향이 연극적인 것보다 너무 앞섰다는 것이다.” 함대훈, 『국민연극에의 전향-극계 일년간의 동

극 작품들을 대상으로 그 구체적인 면모를 확인해보고자 하는데, 특히 일제 말기 조선연극문화협회의 대표적인 사업 중의 하나였던 연극경연대회(1942-1945) 작품들을 중심으로 위로부터 강요된 국민연극의 이념이 각각의 작품들에 어떻게 반영 혹은 굴절되고 있는지의 양상을 살펴보도록 하겠다. 이 글은 대표적인 친일 목적극인 국민연극 작품들을 통해 명확한 친일의 증거를 찾기보다는 그 안에 굴절되어 있는 피식민 주체들의 내면의 논리를 따라가 보고자 한다.

## 2. 국민연극과 연극경연대회

국민연극은, 1940년 8월 일본이 전시 체제의 강화를 위해 일본 신극 운동의 본거지였던 신희과 신축지 양 극단을 해산시킨<sup>12)</sup> 직후 정보국과 대정익찬회가 ‘신극’의 명칭을 ‘국민연극’으로 바꾸도록 제시하면서 등장한 개념이다. 이후 일본은 1941년 3월 기존 연극잡지들을 통합하여 『국민연극』을 창간하고, 1941년 4월 일본연극협회를 조직하는 등 철저한 전시 문화 통제에 박차를 가한다. 그리고 이에 맞추어 국내에서는 오히려 일본보다 민첩하게 국민연극의 개념을 수용하는데, 1940년 11월에 이미 나웅은 신극 운동의 새로운 방향으로 국민연극의 확립을 요구하고 있다.<sup>13)</sup> 이

태], 『매일신보』, 1941.12.13.

12) 일본 신극운동의 중심 역할을 했던 쓰키지(築地) 극단은 1929년 조직 개편을 통해 신쓰키지 극단으로 활동하다가 1940년 8월 신희(新協) 극단과 함께 당국에 의해 “사회주의적인 색채가 농후한 두 극단은 국가 상황에 맞지 않기 때문에 바로 해산한다”라는 결의를 ‘권장’받고 자진 해산하게 된다. 1940년 들어 신쓰키지 극단은 “진정 국민적인, 민족적인 연극을 수립”하라는 일본 당국의 압력을 받고 갈등을 겪고 있었다. 스가이 유키오, 박세연 역, 『신쓰키지 · 신희극단의 해산』, 『쓰키지 소극장의 탄생』, 현대미술사, 2005, 205-210면.

13) 양승국(1996), 418-419면. 나웅은 앞으로 신극 운동의 방향을 “自我功利的 私行을 배격하고 國家奉仕를 제일의로 하는 국민연극의 확립”과 “各自職能에 따라 국

후 유치진, 함대훈 등의 비평가들이 합세하면서 국민연극론이 연극계의 시급한 논제로 자리잡게 된다.

1941년 3월 현대극장의 창단은 바로 이러한 국민연극론의 실천적인 대응을 위해 마련된 것이다. 총독부 경무국 성출(星出) 사무관이 유치진과 함대훈을 앞세워 각각 현대극장과 국민연극연구소를 만들게 했던 것으로, 현대극장은 일제 당국의 주선으로 만들어진 대표적인 친일연극 단체였다. 이들은 출발부터 국민연극을 표방한 순전한 국민연극 단체로 활동하였다.<sup>14)</sup> 1942년 9월 조선연극문화협회 주최의 연극경연대회는 이러한 국민연극 공연활동을 더욱 독려하고 강화하기 위한 수단으로 마련된 것이다. 실제로 1942년, 1943년, 1945년<sup>15)</sup> 연속 3회 개최된 연극경연대회에 성군, 아랑, 현대극장, 고희, 청춘좌, 예원좌, 황금좌, 태양, 신생극단 등 당시 연극계를 대표하는 총 9개 극단이 매년 당국의 지원을 받으며 연극계에 참가하여 이 시기 전 연극인들의 활동의 중심점 역할을 하게 되었다. 곧 이 시기 연극인들은 연극경연대회에 참가하면서 자의든 타의든 국민연극의 개념을 습득하고 그것을 매년 즉각 창작물로 생산해내도록 지속적인 강요 아래 있었다.

가에 봉사하는 것을 기조로 하는 新國民演劇의 확립”에 있다고 주장한다. 나웅, 「국민연극으로 출발-신극운동의 향방」, 『매일신보』, 1940.11.16-18.

14) 박영정(1997), 179면.

15) 제3회 연극경연대회는 애초에 1944년 11월 개최 예정이었으나 태평양 전쟁이 막바지에 이른 한편 1944년 10월 고정(高井)간첩사건으로 연극계 지도급 인사들이 대거 검거된 사건으로 예정보다 늦춰진 1945년 2월 간소하게 치러졌다. 서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997, 79면.

참여횟수	4	3	2	1
극작가	송 영	박영호, 임선규	김태진	김 건, 김승구, 양 서, 유치진, 이광래, 조명암, 조천석(=박노아), 함세덕
연출가	안영일	나 응, 이서향	전창근, 한노단	박 진, 박준명, 서향석, 신고송, 안중화, 유치진

이상은 총 3회의 연극경연대회 참가 극작가 및 연출가들의 목록이다.<sup>16)</sup> 위에 언급된 극작가 및 연출가들은 신극론자로부터 대중극 연극인 모두를 망라해서 식민지 시기 한국 연극계를 대표하는 이들이다. 작품 창작 및 연출을 겸한 유치진의 경우를 제외하고<sup>17)</sup> 극작가군과 연출가군의 분업 시스템이 확고히 정착되어 있음을 알 수 있다. 그리고 참여횟수의 경우도 직접적으로 친일의 정도차라기보다는 우선 당시 연극계에서의 실제 활동 비중을 거의 그대로 반영하고 있다고 할 수 있다. 연극경연대회가 조직적으로 치러진 1942년-1945년은 전시체제가 본격적으로 진행된 때였고, 연극인들에게 징병·중산·총후활동을 고무하는 전시 목적극인 국민연극을 빠른 시일 내에 제때 공급해야 하는 역할이 주어졌다고 했을 때 총 43회로 거의 매년 연극계에 참여한 송영, 박영호, 임선규, 안영일, 나응, 이서향 등은 그만큼 그들의 작품 생산력 자체에 대한 공인된 신뢰가 있었다고 할 수 있다.

오히려 여기서 놀라운 것은 식민지 시기 대표적인 신극 운동가인 유치진, 카프 출신 작가 송영으로부터 대중극 연극인인 임선규, 김건, 악극단 작가인 조명암 등에 이르기까지 당시 연극계 전체를 망라하는 연극인들

16) 제1-3회 연극경연대회 참가작 목록은 서연호(1997), 70-83면 참고.  
17) 유치진의 경우, 극작 활동과 연출 활동을 통합하여 계산하면 총 2회 참석에 해당한다.

이 그야말로 총동원되고 있다는 사실이다. 1941년 현대극장 창립 이후 연극경연대회가 시작된 1942년에서 1945년까지 대략 2-3년간 비교적 짧은 시기 동안 이렇듯 한국 연극계 전체가 총독부에 의해 고스란히 장악되고 있는 점은 총독부의 조직적인 동원력뿐만 아니라 예나 지금이나 지원금에 의존할 수밖에 없는 연극계의 현실을 다시 한번 확인시켜준다.<sup>18)</sup>

### 3. 제도화된 사실주의극과 내셔널한 욕망의 복수성

1940년대 전반기 국민연극은 국내 연극운동의 흐름에서 자발적으로 등장한 것이 아니라 1941년 대동아 전쟁으로 미화된 태평양 전쟁의 다급한 상황에 처해있었던 일제에 의해 일종의 전시문예로서 강요된 것이었다. 그렇기에 국민연극의 실제적인 호명 대상은 국민연극의 관람 대상인 일반 대중뿐만 아니라 국민연극을 효율적으로 생산해내야 하는 연극인들 자신이기도 했다.<sup>19)</sup> 국민연극론 초기에 국민연극의 정당성과 창작방향을

18) 오정민은 당국의 지원을 받는 국민연극 단체들에 대한 앞으로의 기대를 다음처럼 밝히고 있다. “신춘의 극계는 일반적으로 성황을 이루고 있다. 경연 참가 극단(제1회 연극경연대회 참가 극단-필자주)의 남북선 순연(南北鮮巡演)이라든가 만주 진출이 빈번하여 모두가 좋은 성적을 올리고 있음은 물론 계절의 관계도 있으나 무엇보다도 연극경연을 계기로 하여 지방 인심에 파급시킨 선전력이 위대하였음을 알 수 있다. 경연 참가의 다섯 극단은 아무래도 반도 극계에서는 최고의 수준을 걷어가는 것으로 지방인의 절대한 지지 밑에 이제는 경제적 기반도 확립되었으니만큼 앞으로는 더욱더 각 부문의 기술적 동력을 꺾어 일반의 기대에 어그러짐이 없도록 하여야 할 것이다.” 오정민, 「전문기술의 종합화」, 『조광』, 1943.4.

19) “이번 대회는 경연을 위한 경연이란 감이 없지 아니하였으나 대체로 말하면 조선에 있어서의 참된 국민연극의 지표를 탐구하려는 노력이 보인 점, 연극인 자신이 문화의 부담자, 건설자로서의 긍지와 신념을 가지려 한 점, 위정 당국의 연극에의 관심을 양양시키고 일반 대중의 연극에의 흥미를 재연시킨 점 등은 적지 않은 성과라 하겠다.” 서항석, 「금년의 극계」, 『춘추』, 1942.12.



제시하는 많은 글들은 국민연극의 개념을 제대로 이해하지 못하거나 새로운 창작방법론을 적용하고 있지 못한 연극 생산 주체들에게 향해있다. 그리고 이러한 글들에서 연극인들은 대중을 선도해가는 지식 계급으로서의 사명감을 부여받고 있다.<sup>20)</sup>

국민연극을 생산해내야 하는 선도적 역할을 부여받은 지식 계급으로서의 연극인. 이와 같은 논리에는 지식 계급으로서의 어떠한 성찰이나 사유 없이 오로지 당위로서의 원칙론만이 강조되고 있는데, 여기에는 제국의 전쟁에 동원되고 있는 피식민 주체로서의 민족적 위치는 철저히 지워진 채 선도적 연극인이라는 계급적 위치만을 확인함으로써 국민연극 창작 주체들의 심리적 부담감을 희석시키고자 하는 의도가 내재해 있다. 그러나 국민연극의 당위성을 옹호하기 위해서 그리스 연극으로부터 셰익스피어극, 입센과 스트린드베리의 서양 연극사의 흐름을 끌어들이는가 하면, 연극이 인간의 본능을 발산시키는 동시에 조정·통제·단련시키는 사회적 기능을 가지고 있음을 거듭 강조하는<sup>21)</sup> 형이상학적 수사의 나열 속에는 역설적으로 피식민 주체라는 이미 손상된 지위의 공허함이 짙게 배어있다. 곧 국민연극론은 자신의 허약한 계몽의 위치를 스스로 연극의 범주로만 한정시킴으로써 민족적 현실은 공백의 진공상태로 남겨두고 있다.

그럼에도 불구하고 국민연극론자들이 국민연극을 통해 얻고자 했던 것은 무엇이었을까. 국민연극론의 대표적인 비평가인 함대훈은 국민연극에 대한 원론적이고 형이상학적인 글에서 국민연극 전용극장을 강력히 요구하고 있는데, ‘공익우선, 국가목적 달성’의 목표를 위해 대중적으로

20) “그리하여 예민한 감각과 총명한 지성을 특질로 하는 지식계급은 이 성질 때문에 국민 중의 여하한 계급보다도 우월하게 신속히 그 또한 명확하게 이 외면적, 내면적 운명(지나사변의 확대와 장기화-필자주)의 의미를 감득 파악하게 되었다.” 함대훈, 「국민연극의 현단계」, 『조광』, 1941.5.

21) 함대훈, 「국민연극의 현단계」, 『조광』, 1941.5.

인기 있는 영화관 하나를 국민연극 전용극장으로 내달라는 과감한 주장까지 펼친다.<sup>22)</sup> 결국 국민연극론자들의 연극인으로서의 사명감이란 대중적인 흡인력에서 뒤떨어지는 연극의 지위를 ‘공익우선, 국가목적’의 힘에 의해 끌어올리고 극장과 같은 현실적인 물적 토대를 요구하는 데로 나아가고 있다. 그리하여 한편으로 이는 침체된 연극계를 되살려보려는 기존 신극론자들의 안타까운 노력으로 인정할 수도 있지만, 다른 한편으로는 대중적인 기반을 잃어버리고 곧바로 국가에 기댈 수밖에 없는 문화적 약자의 위치로 밀려난 연극의 씩쓸한 위상을 거듭 확인하게 한다.

이렇듯 국민연극의 출발점은 처음부터 피식민 주체라는 사회적 약자, 대중문화와의 경쟁력에서 밀려나기 시작한 문화적 약자라는 이미 손상된 지위를 안고 있다. 그리고 이는 3회에 걸쳐 시행된 연극경연대회 내내 다급함과 절박함으로 표현되고 있다. 특히 제1회 연극경연대회의 경우, 국민연극 운동의 선봉에 선 현대극장을 비롯하여 당시 대중연극계를 대표하는 성군, 아랑, 고희, 청춘좌의 총 5개 극단<sup>23)</sup>이 참가하고 있어 연극계 전체가 통합된 양상을 보여준다. 그리고 제1회 연극경연대회를 지켜보는 논자들의 관심 또한 이들 기성 극단들이 새로운 연극 이념이라 할 수 있는 국민연극을 위해 얼마나 변모된 모습을 보여주는가에 모아졌다.<sup>24)</sup> 결국 1942년 제1회 연극경연대회는 주요 극단을 중심으로 기존 작

22) “그러기에 나는 모 좌담회에서 역설한 바 있지만 현재의 일류 영화관 중의 그 하나를 국민극을 상연할 국민극장으로 만들어 달라는 것이다. 영화가 오늘날 관중의 대부분을 흡수하고 있으나 그러나 오늘의 우리는 공익우선, 국가목적 달성의 커다란 목표이니만치 이 영화관 하나를 국민극장으로 변모시킨다는 것은 그리 난사가 아니라고 보는 것이다.” 함대훈, 「국민연극의 현단계」, 『조광』, 1941.5.

23) 이 5개 단체는 군 보도부 고급축탁인 일본인 고정(高井)에 의해 보도부 추천단체로 지정되어 특별 지원을 받았다. 서연호(1997), 79-80면.

24) “이 극단(아랑-필자주)은 재래의 성과를 벗어나 <성길사한(成吉思汗)> 이후로 장족적인 약진을 도모하고 있는 전제 아래 이번의 참가공연은 크게 주목되었다.” “조선 극단의 일대 암(癩)인 경영난과 동지들의 이반 때문에 오랫동안 비운

가, 연출가, 연기자들의 참가 여부 자체가 중요시된, 따라서 연극인들에게는 국민연극 운동에 동조하고 있다는 일종의 자기 고백 혹은 증거의 대회이자 일제 당국의 입장에서는 전체적이고 효율적인 통제 장치로 기능했다.<sup>25)</sup>

그리고 이때 이미 연극 내적 양식에도 제도화가 이루어졌는데, 우선 당시 공연 대본을 보면 일률적으로 작의, 경개(梗概), 본 내용의 형식을 갖추고 있다. 작가의 의도와 그것을 뒷받침하는 전체 내용을 한눈에 검토할 수 있는 요약 줄거리가 첨부되어 있는 대본 형식은 결국 심의용 대본의 성격을 가지는 것이고, 작품 자체의 예술성보다는 창작자의 의도가 무엇인지 사전 검열이 더 중요시되었음을 알 수 있다. 일반 조선 관객을 대상으로 공연해야 한다는 연극의 특성상 일제 당국이 일어 대사 사용을 강조했음에도 실제 공연상 일어 사용의 빈도가 높지 않았던 데 비해 작의나 경개는 일어 사용 비율이 높다는 점도 연극경연대회 참가 작품들의 사전 검열의 주체가 누구였는지 더 확연히 알 수 있다.

또한 작품의 대부분이 사실주의극 양식의 장막극 분량이라는 점도 일률적으로 적용되고 있는 부분이다. 이는 지원금의 규모에 맞추는 기획 연극의 전형적인 예라 할 수 있다. 하나의 작품이 장막극의 대작 규모라 함은 그 자체로 그만한 공연을 올릴 수 있는 물리력이 뒷받침되었음을 말해준다. 이 시기부터 장치가의 존재가 중요하게 부각되기 시작한 것도

---

에 빠져 있으면서도 유치진 씨를 맹주로 하여 굳건히 그 예술적 지조를 사수하는 이 극단(현대극장-필자주)이 대다수의 신인 연기자를 이끌고 이번 제전에 참가한 것은 나로서 매우 경하하여 마지않는 바다.” “고협은 조선의 전진좌라는 별칭을 듣는만치 이 극단은 오늘까지 문체시 속에서 항상 연극 행동을 지속해 왔다. 그러므로 아랑과 더불어 일반의 주목이 집중되었었다.” 김건, 「제1회 연극경연대회인상기」, 『조광』, 1942.12.

25) 연극경연대회 참가 작품들이 전체적인 맥락에서 함께 조명을 받은 것도 제1회 대회에 한해서이며(김건, 「제1회 연극경연대회인상기」, 『조광』, 1942.12), 이후 연극경연대회 작품들은 개별적인 작품평의 형태로만 언급되고 있다.

이러한 맥락에서 이해할 수 있는데, 연극경연대회 시상 목록에 단체상, 작품상, 연출상, 연기상과 함께 장치상이 명시되어 있고<sup>26)</sup> 실제 작품마다 각 막의 시작 부분은 정교하고 자세한 무대 지시문으로 이루어져 있다. 연극경연대회 작품들은 전시 목적극인 국민연극의 특성상 농촌, 어촌, 탄광, 황무지 공사 현장, 현해탄, 만주 등 웅장한 스케일과 사실적인 장면 재현이 많이 요구되고 있으며 실제로 장치가들의 활약이 활발했던 것으로 보인다.<sup>27)</sup> 그리하여 이 시기 연극인들의 오랜 염원이었던 사실주의극 양식이 외면상 완성 단계에 이른 것처럼 느껴진다.

그러나 다른 한편 이렇듯 제도화된 사실주의극을 통해서 우리는 사실주의 정신을 잃어버린 사실주의극이 얼마나 가짜 현실의 재현에 충실할 수 있는지 그 생생한 현장을 목격하게 된다.

이 생경한 제재를 어떻게 요리해서 우리 관객에게 소화시킬까 하는 것이 내가 가장 고민한 일이었고 또 힘을 쏟은 부분이기도 합니다. 처음에는 사실주의적 수법을 사용하여 하나의 보고서를 만들 생각이었지만, 이것이 우리 관객에게는 불친절하다는 점을 알게 되어 끝내 멜로드라마로 만들기로 했습니다. 그러자 자연히 주격인 강제 이주 사건은 뒤로 돌려지고 줄거리만이 노정된 데다, 더욱 좋지 않았던 것은 하룻밤의 상연물로서는 너무 길다는 것이었습니다. 그러나 시일이 급박했기 때문에 손을 볼 수도 없었고, 중간에 한 막과 마지막 한 막을 잘라버리고 어떻게든 희곡의 형식만은 만들어냈지만, 자신에 대한 불만은 어쩔 수가 없다고 해도,

26) 연극경연대회 장치상 시상자는 다음과 같다. 1회는 원우전, 2·3회는 김일영. 시상자 목록은 서연호(1997), 71, 75, 81면 참고.

27) “조명은 문제삼을 여지가 없으며 김일영 장치는 제3막의 내전이 화려한 반면에 다른 장면이 빈약하였다.” 오정민, 「<에밀레종>을 보고, 『조광』, 1943.6. “그런데 장치가 강호(예원좌 <역사> 공연-필자주)의 창의성 있는 무대구성은 따분한 이 극을 살리기에 매우 효과적이었고, 이러한 양식화예의 경향은 극단 태양이 <그 전날 밤>을 상연했을 때 김일영 장치에도 볼 수 있는 일이었지만, 청신미가 있었다.” 오정민, 「연극경연대회출연 예원좌의 <역사>」, 『조광』, 1943.10.

관객에 대한 부실함을 사과할 방법이 없기 때문에 더더욱 괴롭습니다. 다음 기회에 1, 2부로 나누어서 좀더 다듬어진 연극으로 만들 수 있기를 염원하고 있습니다.

— 임선규, 「빙화-작극상의 메모」, 65면<sup>28)</sup>

이상은 제1회 연극경연대회 참가작이었던 <빙화>의 작가 임선규가 작성한 「작극상의 메모」의 전문이다. 여기서 임선규는 작가에게 주어진 국민연극의 소재를 ‘생경한 제재’라고 말하고 있다. 그리고 그 ‘생경한 제재’를 곧이곧대로 ‘사실주의적 수법’으로 만들 경우 관객들에게 호응을 얻기 힘들어 멜로드라마로 만들 수밖에 없었음을 고백하고 있다. 결국 이는 국민연극에 대한 작가들의 ‘생경한’ 거리감을 직접적으로 드러내는 매우 솔직한 입장으로, 자신에게 체화되지 않은 ‘생경한’ 이야기를 사실적으로 그릴 수 없는 작가의 입장을 대변하고 있다.

물론 이는 다른 한편으로 신파극 작가인 임선규가 대중극 작가로서 멜로드라마와 친연한 관계를 보여주는 예라 할 수도 있다. 그러나 정극 작가이든 대중극 작가이든 있는 그대로의 현실이 아니라 보여주어야만 하는 특수한 현실을 그릴 때 낯선 거리감을 느끼는 것은 마찬가지가 아니었을까. 유치진이 국민연극 <흑룡강>을 쓰기 위해 3개월간 만주에 체류하며 취재를 했던 것처럼 이같은 현실은 실제로 실재하긴 하지만 일종의 샘플, 시범 지구(示範地區)로서 존재하는 현실이다. 정극 작가들이 국민연극이 보여주어야 할 특수한 현실을 ‘있는 그대로’ 그려내기 위해 답사를 하고 현장을 파악하고 견문기를 참고하거나 실제 사례를 수집하는 데에 노력을 기울였던 것은 그만큼 국민연극이 그려내야 할 현실이 작가들 스스로에게는 텅 빈 현실이자 가짜 현실이었음을 반증하는 것이다. 그러니 이러한 태도는 임선규가 사실주의적으로 그려내기에는 어려우니 대신

28) 이하 텍스트 인용은 이재명 외, 『해방 전 공연회곡집 1-5』(평민사, 2004)의 자료 집에 따르되, 이미원(2003)의 영인본을 참고하였다.

멜로드라마로 쓰겠다라는 태도와 무엇이 다른가. 오히려 임선규는 인기 있는 대중극 작가로서 자신의 입장에 좀더 솔직할 수 있었던 것이라고 생각한다.

그리고 이후 <빙화>는 실제로 관객들의 높은 호응을 얻었다. 그러나 국민연극 비평가들로부터는 비판을 받게 되는데, 임선규가 표방한 멜로드라마가 논란의 표적이 되었다.

박수 갈채—관중의 환호—탐정소설적인 긴장—고협의 의기와 아울러 민중의 호응도 병행되었다. 그러나 건축 재료의 질악(質惡)으로 말미암아 드디어 큰집이 무너지고 말았다. 큰집을 건축할만한 장공(匠工)이 있음에도 불구하고 설계도의 결함이 컸기 때문에 붕괴를 본 것이다. 「빙화」는 작가 자신이 변호한 것처럼 멜로드라마라고 한다. 그러나 우리는 「빙화」를 보고 멜로드라마의 개념을 재파악하지 않으면 안될 의분을 느꼈다. 의도가 좋았음에도 불구하고 이번 제전의 의의를 소원히 한 것은 작가의 약점인 것 같다. 멜로드라마란 무엇이나? 어떤 것이나? 이 문제는 우리가 손을 잡고 좀더 탐구할 과제인 줄 안다.<sup>29)</sup>

이상은 제1회 연극경연대회 관람 총평을 쓰고 있는 김건이 <빙화>에 대해 언급하고 있는 부분이다. 김건은 임선규와 마찬가지로 1930, 40년대 희극좌, 청춘좌, 호화선과 같은 대중극단과 동양극장에서 공연을 올리던 대중극 작가로,<sup>30)</sup> 대중극단인 고협과 아랑이 이번 연극경연대회에 참가하고 있는 것에 높은 기대감을 표시하면서 고협의 <빙화> 공연에 대해서 웅장한 스케일과 테마, 연기자들의 열정에 큰 박수를 보내고 있다. 그러면서도 ‘설계도의 결함’, ‘건축 재료의 질악’을 언급하며 작가 임선규의 책임을 묻고 있다. 임선규가 언급한 멜로드라마에 대해 ‘의분’이라는 표

29) 김건, 「제1회 연극경연대회인상기」, 『조광』, 1942.12.

30) 정호순, 「해제」, 『해방 전 공연회곡집 5』, 평민사, 2004, 374면.

현을 쓰며 반발하는가 하면 임선규가 ‘이번 제전의 의의’를 제대로 파악하고 있지 못했다며 그의 작가로서의 ‘약점’을 맹비난하고 있다.

한편으로 이는 기존 대중극과 신극 계열 연극인들을 국민연극으로 통합하는 과정에서 일어났던 대중성/예술성의 논란이 지속적으로 반복되고 있는 것으로도 볼 수 있는데, 여기에서 흥미로운 것은 김건이 임선규와 같은 대중극 연극인으로 임선규의 멜로드라마 개념에 대해 더 민감하며 신랄한 태도를 보이고 있는 점이다. 그리고 이후 김건은 제2회 연극경연 대회에 <신곡제>를 출품함으로써 임선규와는 다른 작가로서의 자신의 투철한 입장을 직접 옹변하고 있다.<sup>31)</sup> <신곡제>는 ‘중산이라는 애국심과 시대 인식의 굳은 열의’<sup>32)</sup>를 가진 주인공을 전면에 내세워 불가능한 조건에서 황무지 관개(灌漑) 공사를 관철해내는 과정을 보여주는 작품으로, 임선규 <빙화>의 주인공이 ‘이상의 파탄자’로 무기력하게 만주를 떠돌고 있는 것과는 대조적이다. 결국 김건은 작품으로 국민연극에 대한 자신의 신념을 직접 증명하고 있으며, 대중극 작가가 ‘대중’을 버리고 ‘국민’을 취하는 순간 혹은 김건 자신의 말대로 ‘자아(自我)’를 버리고 ‘공아

31) “황기 2603년- 대동아전쟁은 이미 결전 단계에 들어섰다. 적 미영의 대일 사념(糸念) 반정(反政)도 금년에 달렸다고 한다. ‘먹느냐 맥히느냐’ 전쟁의 의의는 필승에 있다. 육, 해, 공의 열화 같은 결전에 모든 국력을 총집결시키자 ‘배급 쌀이 적다.’ ‘일일 삼반(三飯)도 제대로 먹지 못하고는 일을 할 수가 없다’ 등 등... 불평불만을 말하기 전에 우리는 무엇보다도 먼저 한 톨의 양곡이라도 더 많이 만들어 낼 것을 생각하지 않으면 안 된다. (-중산이다) (-생산력 보장이다) (산업전력화다) 그렇다고 해서 생산이 소비만을 목적해서는 안 된다. 생산의 본의는 어디까지나 유사지추에 ‘비치(備置)’하는 국력의 일단이 되어야만 할 것이다. 보라. 흙을 사랑하고- 흙을 살려낸 사람- 그는 중산운동에 모든 것을 받쳤다. ‘자아’라는 것을 버리고 ‘공아’에서만 살기를 원했다. 그리고 허위 속에서 진실을 건설했다. 그 모양은 마치 ‘정(正)’으로 ‘사(邪)’를 제압하고 ‘정(正)’ 앞에 ‘사(邪)’를 굴복시키려는 이번 전쟁의 진의와 같았다. 생산전사여- 재꺾기하라. 이번 싸움을 이기기 위해서- (김건)” 김건, 『신곡제-작의』, 『해방 전 공연회곡집 5』, 10면.

32) 김건, 『신곡제-경개』, 『해방 전 공연회곡집 5』, 10면.

(公我)'를 살기를 원하는 순간 자신의 작품을 외부 이념의 목적에 충실한 도구로만 전락시켜버리는 분명한 예를 보여준다.

이상 대중극 작가가 국민연극의 이념에 더 적극적인 한편 대중극 연극인들 내부에도 작가들에 따른 명백한 편차가 존재함을 살펴보았다. 그렇다면 동일한 시기 신극 계열 연극인들은 어떠했는가. 대표적인 국민연극 연극인으로 알려진 유치진의 경우, 제1회 대회에 <대추나무>를 출품하여 작품상(정보과장상)을 탄 이후 현대극장 연출 활동에만 주력함으로써 더 이상 작품 활동을 하지 않았다.<sup>33)</sup> 반면에 작품의 양적 측면에서 눈에 띄는 작가는 송영이다. 송영은 제1회 대회부터 매년 연극경연대회에 참여하고 있으며 간첩사건과 연극인들의 검거로 전문 연극인 확보가 어려워진 제3회 대회에는 <신사임당>과 <달밤에 걷던 산길>의 2편의 작품을 동시에 출품하는 한편 그중 <신사임당>은 유래 없는 호황을 이루어 대중적인 인기 또한 얻었다.<sup>34)</sup>

극작가들의 일반적인 경향으로 생산증강 또는 징병제에 관련한 적극성을 무대화하려는 그 성의는 나도 모르는 바가 아니나, 아무래도 사건적 흥미와 극적인 박력을 제하고 나면 연설에 빠지기 쉽고 인물묘사가 관념적임을 면치 못한다. 거기에는 물론 연령에서 오는 주관의 광협(廣狹), 심천(深淺)도 큰 원인이겠지만, 극계에서 가장 오랜 경륜을 가졌으며 극작에 일관해온 송영은 타인이 따르지 못할 심오한 경지에 다다랐음을 알 수가 있었다.

<역사>가 가진 고아하고 유현(幽玄)한 극적 정서. <산풍>에 그려진 눈물겨운 모성에. 그리고 <산풍>에서는 불교, <역사>에서는 유교가 가

33) 유치진은 국민연극 시기 동안 <흑룡강>, <북진대>, <대추나무>의 총 3편의 작품을 남겼으며, <대추나무>는 해방 전 유치진의 마지막 작품이다. 박영정(1997), 46면.

34) 고설봉의 증언에 의하면 1,700명 수용인원의 동양극장에서 회당 2,500명이 입장하여 1주일 동안 유래 없는 호황을 이루었다고 한다. 서연호(1997), 81면.



진 이조적(李朝的)인 윤리관을 취재하여, 그것을 무리 없이 초극시킨 작자의 극작술이야말로 황도정신(皇道精神)의 혈육화(血肉化)함이 없이는 도저히 불가능한 일이었다.<sup>35)</sup>

이상은 송영의 연극경연대회 참가 작품 <산풍>과 <역사>에 대한 오정민의 글이다. 여기서 오정민은 생산증강과 징병제를 직접적으로 무대화하는 다른 작가와 달리 송영은 ‘황도 정신’을 체화하고 있는 ‘심오한 경지’를 보여주고 있다고 극찬하고 있다. 앞서 임선규의 멜로드라마를 비난하며 증산을 작품 전면에 내세워 강조하고 있는 김건과는 또 다르게 오정민은 국민연극의 소재가 아닌 ‘정신’적 측면을 강조하고 있다. 실제로 송영의 작품은 목적극인 국민연극치고는 표면상 목적의식을 분명히 알기 어렵다. 신라 시대에 건립되었으나 지금은 폐사(廢寺)가 된 절을 배경으로 불구자인 어머니가 남겨진 자식들을 기르는 이야기인 <산풍>이나 조선시대를 배경으로 신사임당의 일대기를 그리고 있는 <신사임당>은 전시 상황의 급박함과 거리가 멀다. 오히려 오정민의 지적처럼 송영의 ‘심오함’은 불교나 유교와 같은 동양 정신을 일본 정신으로 연결시켜 그것을 정당화시키고자 하는 정신적 측면의 강조에서부터 나온다.

현대인은 자칫하면 이 그윽하고 고상한 동양의 사상에서 벗어나 방종하고 제멋대로의 생활로 달려가고 있다. 게다가 동아공영권 확립에 무엇보다 필요한 것은 강인한 정신이다. 이는 현대인을 본래의 동양인으로 돌아가게 하고 일본정신을 체득시키는 일이다. 이는 우리 일본인이 유구히 수천 년 면면히 이어온 강의(剛毅)한 의지 속에서 순진함과 온화함으로써 모든 난관을 돌파해 가는 기백이기도 하다. 이 사상—자립 자활, 다른 사람들 못지않은 의기, 나아가 사람들을 지도하는 부모의 마음—을 도회문화로부터 동떨어진 깊은 산속 사람들의 생활로부터 끌어 올리고자 한다.

35) 오정민, 「연극경연대회 출연 예원좌의 <역사>」, 조광, 1943.10.

그리고 그것을 궁지로 여긴다는 의도 하에서 이 소품이 창작된 것이다.

— 송영, 산풍-의도, 54면

지금 우리 반도에는 역사적인 일대 감격, 징병제의 실시가 눈앞에 다가왔다. 이러한 일대 사건은 결코 일시적인 우발은 아니다. 먼 옛날 백제 시대, 아니 그 이전부터 맺어진 내선일체의 꽃이 세월의 흐름과 역사의 변천과 함께 더 한층 성숙하여 결실을 맺은 결과, 지금의 감격을 낳은 것이다. 그러므로 우리들 반도의 인민도 ‘외양의 기쁨보다 필연적 결과로서 내심의 기쁨, 아울러 그것에 대한 새로운 마음가짐이 필요하다. 이 역사」한 편도 이런 작품 사상 하에서 창작되었다. 즉 그것은 이 작품의 의도이기도 하다.

— 송영, 「역사-의도, 143면

이상은 송영의 제1, 2회 연극경연대회 참가작인 <산풍>과 <역사>의 작가 의도이다. 여기서 송영은 거듭 ‘일본 정신’의 체득을 강조하고 있으며 ‘내선일체’의 역사를 먼 삼국 시대 백제로까지 거슬러 올라가 그 정당성을 찾고 있다. 이 작품들에서 송영은 굳이 만주나 증산의 현장을 배경으로 하고 있지도 않으며 징병이나 증산의 실질적인 호명 주체인 젊거나 굳센 의지의 남성 인물도 아닌 불구자인 여성이나 시대의 흐름에 동떨어진 완고한 노인을 내세워 극을 이끌어가고 있다. 과연 이 작품들에서 우리는 ‘오랜 경륜’에서 오는 송영의 작가적 여유로움과 침착함을 확인하고 감탄하게 된다. 그런데 문제는 전시 상황의 즉각적인 반영이 아니라 인물의 내면을 다루는 이러한 ‘정신’의 강조—‘내심의 기쁨’—가 가짜 현실의 반복적인 모사보다 더 위험하다는 것이다. 송영은 어쭙잖게 만주나 탄광을 다루기보다 익숙한 현실을 배경으로 내면 자체의 문제를 다룸으로써 그것이 진짜이든 가짜이든 외면적인 현실을 가뿐히 넘어서버린다. 대신 송영은 내면의 차원에서 더 철저히 일본적인 것을 받아들이고자 한다.

요컨대 대중극 작가들이 즉각적인 선전 선동이나 멜로드라마라는 대중성의 길로 나가는 방향과 달리 스스로 지식 계급임을 자처하는 송영은 지식 계급의 선도적 역할의 방향으로 일본 정신의 체화를 거듭 강조하고 있다.<sup>36)</sup> 그리고 이는 작가인 송영뿐만 아니라 오정민과 같은 신극 계열 국민연극론자들도 함께 동의하는 내용이다. 따라서 한편으로 이는 신극 계열 연극인들이 대중극 계열 연극인들과 스스로를 차별화하기 위해서 내세운 ‘예술성’이라는 이데올로기의 하나로 이해할 수도 있다. 그러나 다른 한편 그랬을 때 신극 계열 국민연극 연극인들의 왜곡된 이데올로기, 즉 허위의식을 문제 삼지 않을 수 없다. 피식민 주체로서의 민족적 위치를 지운 자리에 대신 대리 보충물로서 선도적 연극인이라는 우월한 계급적 위치를 채워 넣고 스스로의 예술성을 확인하는 행위는 결국 지배 계급으로서의 자신의 계급의식만을 확인하는 일이다. 그리고 그 논리로 동원된 동양 정신·일본 정신·내선일체의 역사라는 것도 새로운 국가를 향한 내셔널한 자기 욕망을 여실히 드러내는 것이다. 스스로 동양을 대표한다는 ‘위장된 대표자 자격’<sup>37)</sup>으로서의 동아·대동아 담론이 그 자체로 일본의 제국주의적 욕망을 드러내고 있는 것처럼.

이상 연극경연대회 참가 연극인들을 중심으로 국민연극에 대한 상이한 관점과 태도를 확인해보았다. 명백한 친일 목적극인 국민연극의 경우, 그 주제나 내용이 획일적일 것이리라는 예상과 달리 국민연극 내부에도 엄연한 편차가 존재한다. 기존의 대중극과 신극의 대립 혹은 극단·작가·연출가·배우들의 위계화된 차이와 그에 따른 욕망의 편차에 따라 각각 다른 양상을 보이고 있다. 예컨대 대중극 창작 주체들은 적극적인 선전 선동의 방향이나 멜로드라마로의 경도를 보여주며, 신극 계열 연극인들은 직접적인 목적성의 현실 재현보다는 동양 정신이나 내선일체의

36) 송영은 다른 글에서도 이와 같은 입장을 분명히 하고 있다. 송영, 「국민극의 창작-작가의 입장에서」, 『매일신보』, 1942.1.15-1.20.

37) 교야스 노부쿠니, 이승연 역, 『동아·대동아·동아시아』, 역사비평사, 2005, 88면.

역사를 강조하는 내면성의 방향을 보여준다. 결국 1940년대 전반기 제도화된 사실주의극은 가짜 현실의 충실한 모방, 멜로드라마의 감정 과잉, 민족적·계급적 현실과 맞지 않는 허위의식의 세계를 보여주고 있으며, 또한 그것이 어떠한 방향이든 그 기저에 깔려있는 내셔널한 욕망의 복수성을 확인하게 한다.

#### 4. 국민/비국민의 경계와 약자의 정치학

앞서 국민연극 시기 사실주의극들이 가짜 현실을 충실히 재현하기 시작했음을 지적했다. 국민연극의 사실주의극이 그리고 있는 탄광, 황무지, 만주, 북해안, 서해안, 일본의 동경과 북큐슈 등은 국민연극의 목적에 충실한 배경이자 일본의 제국주의적 욕망이 직접적으로 투사된 장소들이다. 하나같이 거대하고 웅장한 스펙타클<sup>38)</sup>을 보여주는 이 장소들은 징병과 증산, 총후활동이라는 목적 아래 호출된 장소이다. 그리고 동시에 일본의 제국주의적 열망이 언제 무너질지 모르는 암담한 굴속이나 해안선 절벽 끝, 더 이상 밀려갈 곳이 없는 국경선 경계 등과 같이 비장함과 극단성을 동반하고 있음 또한 보여준다. 그러나 다른 한편 이 장소들은 조선인의 관점에서는 사실주의극의 현실성에 해당하는 일상성이 지워진 장소이다. 이곳에서의 조선인들은 전시의 급박함 속에서 산금 전사, 석탄 전사, 지원병, 애국반 부인, 적십자 간호부 등 공적 역할만을 맡고 있으며 죽음의 장소로 내몰리고 있다. 작품 속 조선인들이 위치하는 곳은 일본

38) 함세덕이 일본 유학 후 썼다는 <황해>의 2막의 경우, 풍랑 속에 휩쓸리는 2층 무대의 배의 갑판 위를 재현하고 있으며, 3막에선 인천항 어업조합연합회의 자세한 무대장치를 선보이고 있다. 그 외 김건 <신곡제>의 거대한 무대장치, 이광래 <북해안의 흑조> 4막 정어리 어장의 역동적인 장면, 조명암 <현해탄> 1막 현해탄 해상 묘사 등도 인상적이다.

의 변방이자 전시의 사지(死地)들이다.

그렇기에 경성 인왕산 부근 서울 한복판, 그것도 대대로 물려온 칠량(七梁) 지붕 고옥의 양반 집안의 일상적 풍경을 그리고 있는 송영의 <역사>가 눈에 띄는 것이다. <역사>에는 우물물을 먹고 가족들이 둘러앉아 식사를 하고 손녀들이 학교에 가는 일상적 풍경이 자연스럽게 그려져 있다. 그리고 대중극 작가들의 경우, 작품의 도입부나 인물들의 갈등을 형성하기 위한 부분적인 장면들에서, 예컨대 객주집에 모인 인부들이나 공사장 합숙소 풍경 등에서 하층 계급 인물들의 살아있는 대사를 통해 해학과 서정성을 보여주기도 한다. 그리고 군국모(軍國母)의 이데올로기에 도 불구하고 아들의 출세나 안전을 염려하여 시골 의료 봉사를 못마땅해 하거나 어업 증산의 역할을 반대하는 어머니의 장면에서 일본 제국주의 전쟁에 대리 희생당하는 조선인의 입장이 오히려 솔직하게 표현되어 있다. 물론 이러한 장면들은 결말에 가서 전사(戰士) 혹은 군국모의 이데올로기로 융합되며 안전하게 막을 내리지만.

결국 역설적이게도 국민연극의 사실주의극에서 억압된 일상성의 영역을 통해 당대의 진짜 현실을 읽을 수 있는데, 이러한 장면들에서 국민연극의 의식의 차원이 아닌 무의식의 차원, 곧 탈식민의 풍경들을 접하게 된다. 예컨대 임선규의 <병화>에서 ‘이상의 파산자’(72면)로 만주를 방황하는 주인공 박영철, 박영호의 <별의 합창>에서 ‘마음의 무적자(無籍者)’(428면)이자 ‘불명선인(不逞鮮人, 후데이 선인)’(382면)의 부정적 인물로 지목된 지옥성목 이에게서 국적(國籍)을 잃고 유랑하는 이산자(離散者)들의 모습을 보게 된다. 그리고 이광래의 <북해안의 흑조>에는 해군 지원병 아들을 자랑하며 쌍놈 집안의 열등감을 한순간에 극복하는 아버지의 순진할 정도로 솔직한 욕망이 표출되어 있다. 여기서 일본의 지원병 제도는 조선인이 일본인이 되는 일종의 대리 자격시험의 역할을 하고 있으며, 제2 국민 조선인으로부터 제1 국민 일본인으로서의 승격은 대대로 내려오는 신분차별의 구질서를 한꺼번에 뒤바꿔놓을 정도로 강력한 것으로

제시되고 있다. 이렇듯 국민연극은 일본이 처리하기 곤란한 피식민 주체의 비국민의 문제를 다루고 있으며, 그것도 손상된 지위의 약자들을 대상으로 적극적인 대중동원의 논리를 펴고 있다.

동일한 시기 독일 파시즘이 인종주의를 통해 국민의 안과 밖, 국민/비국민의 구별과 위계화를 통해 정체성의 정치학을 펼쳤던 것처럼 일본 또한 내선일체의 담론을 통해 조선인에게 일본인으로서의 정체성을 강요했다. 그러나 실제로 그러한 일본인으로서의 정체성은 병사나 전사(戰士)의 죽음을 담보로 한 값비싼 대가를 치러야 하는 것이지 거저 얻어지는 것은 아니었다. 지원병을 소재로 한 모든 극이 지원병으로 나가기까지의 갈등 과정을 그리고 있고 그러한 갈등을 해결한 뒤 해피엔딩으로 지원병 출정을 결말로 제시하고 있을 뿐 그들의 미래에 대해서는 침묵하고 있는데, 결국 이들에게는 지원병으로 선택되는 지금 현재 순간의 환각 상태만이 남겨져 있다. 그리고 이들을 환송하며 만세를 부르는 남겨진 자들의 집단 최면 상태의 유지,<sup>39)</sup> 이것이 국민연극이 궁극적으로 보여주고 있는 것이다.

이와 같이 국민연극은 내선일체의 거짓 환상을 이념이나 구호의 차원 뿐만 아니라 대중심리에 기반한 감정의 영역에서도 적극적으로 그리고 있다. 특히 지원병과 간호부 모집의 대상이 되는 젊은 청년 남녀의 사랑 이야기를 통해서 감정의 고양을 이끌어내고 출정 군인·중산 전사·적십자 간호부의 행위에 정당성을 부여해준다. 곧 여기서 멜로드라마는 이념 고취의 목적극에서 감정적으로 효과적인 극 구성 방법으로 이용되고 있다. 실제로 젊은 청년의 징병을 고무하거나 의료봉사나 군진과학을 독려하고 있는 극들에선 대부분 남자 주인공을 중심으로 한 사랑 이야기가 채택되고 있다. 따라서 이하에서는 젊은 청년 남녀가 등장하는 징병·중

39) 라이히는 파시즘과 신비주의의 관계에 대해서 언급하면서 의미심장하게도 일본의 제국주의적 교리로 이용된 '신도(神道) 사상'을 언급하고 있다. 빌헬름 라이히, 황선길 역, 『파시즘의 대중심리』, 2006, 200-201면.

산과 관련한 멜로드라마, 특히 국민연극의 주된 주제라 할 수 있는 국민/비국민의 경계를 다루는 작품들에 대한 논의를 전개해보고자 한다.

구체적으로 임선규의 <빙화>(1942), 이광래의 <북해안의 흑조>(1943), 박영호의 <별의 합창>(1945)을 다뤄보고자 한다. 이 작품들은 각각 만주와 조선, 일본을 그 배경으로 하고 있어 일본 제국주의의 욕망이 투사되어 있는 각기 다른 장소에 대한 고찰이 가능하다. 먼저 <빙화>는 일본이 세운 만주국 3년째인 1934년부터 소련의 조선인 강제 이주가 본격화된 1937년 9월까지를 배경으로 하고 있다. 1937년 7월은 중일전쟁이 발발하여 중국의 항일 민족통일전선이 본격화하던 시기로, 과거 1931년 만주사변 당시 중국 정부의 미온적 태도로 일본이 손쉽게 만주를 손에 넣었던 것과는 전혀 다른 양상이 펼쳐졌던 때이다. 곧 1937년은 일본으로서도 그 야말로 총력전 체제를 전면적으로 가동할 수밖에 없는 급박한 상황이었다. 그리고 이때의 만주국은 중국·일본·소련이 첨예하게 대치하고 있는 전략적 요충지이자 민족 갈등의 용광로와 같은 곳이었다. 게다가 임선규는 만주사변 이후 한풀 꺾인 만주의 반일운동의 분위기를 암시하는 ‘이상의 파산자’인 주인공을 내세워 일본의 입장에서든 조선의 입장에서든 문제적인 장소로서의 만주의 문제를 절묘하게 부각시키고 있다.<sup>40)</sup>

1934년이다. 만주국이 생긴 지 3년이 지난 해이다. 예의 그 무서운 폭풍이 젊은 지식인들을 심하게 흔들고 지나가, 아직 그 상흔이 생생한 무렵이다. 만주국 건국으로 동양의 각성을 세계에 시위하여 새로운 건설적 낭만이 대륙에 불타오르는 반면, 폭풍의 여파와 격렬한 역사의 유빙(遊氷) 속에서 쓰러져 간 창백한 세대의 가망 없는 회의와 고민에 멎들어 가는 모습이 있었다.

40) 만주 문제에 대해서는 다음을 참고. 임성모, 『만주국협화회의 총력전체제 구상 연구』, 연세대 박사학위논문, 1997; 김경일·윤휘탁·이동진·임성모, 『동아시아의 민족이산과 도시-20세기 전반 만주의 조선인』, 역사비평사, 2004.

박영철도 그 시대의 자식이었다. 오랫동안 고학으로 대학을 나오자, 모교인 경성의 성남사립중학교 교단에 섰다. 원래 결벽하고 외골수이며 어려운 환경에서도 오직 진리만을 추구하고 학문을 닦아온 그였다. 그러나 격렬한 시대의 변동과 혼미한 현실, 그리고 주위의 회색 분위기는 마음 약한 그를 깊은 회의 속으로 이끌어갔다.

한번 시대의 병에 걸리자 모든 것이 추한 것으로 과대하게 보일 뿐이다. 눈 내리는 어느 날 밤, 그는 쫓기는 듯한 마음으로 경성을 떠났다. 그의 신상을 염려한 애인 순영도 그 뒤를 쫓았다.

— 임선규, *빙화-경계*, 70면

이상은 <빙화>의 경계에 소개된 주인공 박영철에 대한 묘사이다. ‘무서운 폭풍’, ‘생생한 상흔’, ‘격렬한 역사의 유빙’, ‘창백한 세대의 가망 없는 회의와 고민’, ‘회색 분위기’, ‘시대의 병’ 등 비유적이고 추상적인 표현으로 모호하게 설명하고 있지만 일본의 괴뢰정부인 만주국이 들어선 이후 깊은 좌절감에 빠져 반일운동의 방향성을 상실하고 ‘깊은 회의 속으로’ 빠져 들어간 조선인 지식 계층의 리얼한 상황을 정확히 반영하고 있다. 일본 제국주의의 이익을 극대화해야 한다는 국민연극의 속성상 일본의 적을 설정하게 되고 그로 인해 역설적이게도 조선인의 실제 상황을 일정 부분 그대로 드러내게 된 것이다. ‘이상의 파산자’ 박영철은 바로 이러한 국민연극의 역설을 보여주는 흥미로운 예이다. 물론 그는 극의 마지막에 일본인과 전우의식을 확인하며 새로운 인간으로 교정되지만.

村上船長 : 우리들은 형제야. 처음엔 당신을 의심했지만, 도와주고 말았어.

알겠지. 우리에게 뭔가 보이지 않는 뭔가가 있어. 자 감시다. 본토에서 모두들 전쟁을 하고 있어. 가자고. 알겠지. 우리들은 형제야. 불쌍한 동포에게도 조국을 갖게 하는 거야.

朴永哲 : 선장... 고마워요. 전 아무것도 할 수 없어요. 실력도 없고 용기도 없어요. 하지만 죽는 것만은 할 수 있어요. 선장 나를 데리고 가



서 멋지게 죽여 주시오. 누가 뭐라고 해도 할 겁니다. 혼자라도 할  
 겁니다. 혼자서는 아무것도 못하지만 혼자서 시작할 겁니다.

村上船長 : 그래. 공산주의에 서로 꽤 괴로움을 당했지. 바보 같은 공산주  
 의. (밖을 향해 외친다)

朴永哲 : 바보 같은 놈.

二人共 : 바보 같은 놈.

— 임선규, <빙화>, 176-177면<sup>41)</sup>

이상은 <빙화>의 마지막 장면이다. 여기서 박영철은 자신을 구해준  
 일본인 선장과 소련으로 상징되는 공동의 적 공산주의를 야유하며 ‘형제’  
 의식을 거듭 확인한다. 위의 장면에서 박영철의 전향이 너무 갑작스럽게  
 그려져 오히려 극적 설득력은 떨어진다. 그러나 다른 한편 이러한 박영  
 철의 전향은 1930년대 후반 반일운동의 방향을 잃어버리고 실제로 친일  
 의 길로 발을 들여놓은 조선의 많은 지식인 계급의 행보를 연상케 한다.  
 여기서 새삼 임선규의 작가로서의 역량에 놀라게 된다. 비록 여러 이민  
 족들이 뒤섞여 살아가는 만주라는 이질적인 공간과 러시아 정부(情婦)의  
 설정 등 이국적이고 선정적인 여러 모티브를 긴장과 서스펜스의 추리극  
 형식으로 긴박하게 끌고 가는 대중극 작가로서의 능력이 유감없이 발휘  
 되고 있는 점이 두드러지게 눈에 띈지만 1930년대 후반의 만주와 ‘이상의  
 파산자’라는 문제적인 인물을 포착하고 있는 점만은 그의 작가적 역량으  
 로 인정해야 할 부분이라고 생각한다.<sup>42)</sup>

41) 이 인용문은 원래 일본어 대사 부분이다. 한국어 번역은 『해방 전 공연회곡집  
 3』에 따른다.

42) 그러나 이 작품 외에 연극경연대회 참가작 중 임선규의 다른 두 작품 <꽃피는  
 나무>(2회), <상아탑에서>(3회)가 작품명만 기록으로 남아있을 뿐 작품이 전해  
 지지 않아 아쉬움이 남는다. 그 외 미영에 대한 적개심을 고취하기 위해 악질  
 미국인 광산가에게 이용당하는 조선인 처녀와 혼혈아 아들의 내용을 담고 있는  
 <새벽길>이라는 작품이 제3회 연극경연대회 참가작으로 『해방 전 공연회곡집  
 3』에 소개와 함께 작품이 수록되어 있으나 이미원, 서연호 등 다른 기록과 일치

이에 비해 조선 내 북해안을 배경으로 하고 있는 이광래의 <북해안의 흑조>는 국민연극의 평균적인 작품이라고 할 수 있다. 다만 눈에 띄는 것은 1930년대에 <춘선생>, <석류나무집>과 같은 사실주의극 작가로 활동한 이광래<sup>43)</sup>의 이력을 염두에 두었을 때 북해안 정어리떼 고기잡이의 꿈을 안고 전국에서 몰려든 다양한 인물 군상에 대한 장면 묘사가 뛰어나다는 점이다.

長교 : 앓다 싸게싸게 쓰랴게 그려.

鳳姬 : (한숨쉬며) 여기서 질라두 광주까지 몇 천리나 되랴오 내 소리 그 잡것 귀에 들린다면야 속 시연하게 목청데로 뽑갓서랴오.

長교 : 앓다 그럼 “이 잡것야! 해깨끼(葉書) 한 장 이전(二錢)인디 엇재 편지 한 장 안 해준다여” 이러케 쓰랴게.

鳳姬 : 오장육부를 사진으로 찍을 수 잇다면 말이랴오 속 타는 이 내 간장을 콕 찍어 보내갓으랴오. 이까짓 거 이까짓 거... (편지 쓰든 것을 찌저 버린다)

長교 : 에이. 난 모르갓네. 마음대로 하소.

圭福 : (그물을 메고 나가다가) 아나 일마야. 새택이 궁둥쪽에 무슨 꼴이 붙었나. 황금보화가 쏟아지나. 일 안하고 와 이카노.

— 이광래, <북해안의 흑조>, 209면

命壽 : 와? 양코백이는 무슨 부랄 네 쪽식 달렷달아드나. 이래봐두 南鮮 바다를 거미줄 타듯 타든 일등 사공이다. 경상도에서 수로 수천리를 멀다 안코 저 배를 타고 온 최명수다. 어쩐 말고.

億吉 : 짜! 이 간나 실로 썰쓰지비.

命壽 : 비러먹을 내사 요간 놈의 쫓겐 바다 코딱지 만해서 못 살갓달앙이.

億吉 : 넷까짓 건 원배지기 한 번이면 다 알아 본당이.

하지 않아 정확한 확인이 필요하다.

43) 정호순, 『해제』, 『해방 전 공연회곡집 5』, 377면.

命壽 : 한번 해 볼날아나?

億吉 : (와락 덤비아) 떳다. (명수를 원배직이로 떠올린다)

一同 : 야.

— 이광래, <북해안의 후조>, 213면

전라도 광주 애인에게 편지를 쓰는 주막집 색시와 ‘전라 부안 땅에서 북관 수천리 멀다 안코 돈버리 하러’(240면) 온 어부, 특하면 씨름으로 힘 자랑을 하는 경상도 어부와 함경도 어부의 장면은 서정성과 해학이 잘 살아있다. 특히 전라도, 경상도, 강원도, 함경도 사투리가 왁자지껄 함께 섞이는 장면은, 주로 지식 계급 인물들이 일본 순사나 관리들과 일어로 대화하는 모습과 대조적으로 하층 계급 인물들의 일상적이고 전통적인 생활 영역의 모습을 잘 보여준다. 이러한 조선어 사투리는 일어로는 표현이 불가능한 대중적 친밀감을 작품에 불어넣어줌으로써 국민연극에서 조선어 사용이 허용될 수밖에 없는 실제적인 상황을 보여준다. 목적극인 국민연극의 대중 선동력을 높이기 위해서라도 조선어 사용을 인정할 수밖에 없는 것이다.<sup>44)</sup>

그리고 조선인의 입장에서 이러한 장면은 그 자체로 북쪽 바다 끝까지 내몰린 사람들의 절박한 현실을 보여준다. 이들은 ‘일당 3환에 3개월분 노임’(240면)을 보장한다는 계약서 한 장 달랑 믿고 전국 각지에서 몰려든 사람들이다. 그러나 실제로는 계약서대로 약속이 이행되기 힘든 상황에 발동선이 아니라 열악한 목선이라도 타고 바다로 나가야하는 처지이다. 비록 결말 부분에서 이들의 열악한 상황을 수평선 위로 떠오르는 붉은 해와 힘찬 어부들의 뱃노래, 풍악소리로 미화시키며 ‘대동아해(大東亞

44) 당시 국민연극의 수용 대상인 조선 관객은 국어(일어) 이해도가 낮아 총독부 관리인 성출(星出)조차 국민연극에서 국어 사용을 강요하지 않았다(星出壽雄, 『조선연극의 신발족』, 『조광』, 1942.10). 그러나 점차 연극경연대회의 회를 거듭하면서 점차 일어 사용의 비중은 높아진다. 정호순, 『일제 말기 연극경연대회 작품 경향 연구』, 『해방 전 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, 161-162면.

海)’(261면)에 대한 강력한 환상을 제시하고 있지만 그렇다고 해서 이들의 ‘칠성판(七星板) 타고 다니는 신세’(208면)가 달라지는 것은 아니다.<sup>45)</sup> 결국 이 작품은 만주의 경우와 비슷하게 각 도의 이질적인 언어와 인물들이 한데 섞여있는 이산(離散)의 풍경을 보여주는 한편 그러한 이산과 유랑의 인물들이 해양 제국 일본의 이상<sup>46)</sup>이라는 단 하나의 목표로 수렴되어 가는 모습을 보여주고 있다.

또 한 가지 이 극에서 흥미로운 것은 봉건적인 신분차별의 관습을 해군지원병을 통한 일본 국민으로의 신분상승과의 대립구도를 통해, 즉 이전의 지배/피지배 계급의 문제를 국민/비국민의 문제로 대체하여 해결하고 있는 모습이다. 주인공 호철은 대를 이은 종살이 집안의 자식으로 신분 차별을 피해 아버지와 함께 강원도에서 북해안으로 도망쳐 나오기까지 했으나 종의 신분이 발각되자 운영하던 야학이 마을 사람들에게 의해 중단되고 약혼한 양반 집안으로부터 파혼당하는 등 여전한 봉건적 신분차별로 인해 고통 받는다. 그러나 호철이 해군지원병에 합격하자 상황은

45) 모든 열악한 상황에도 불구하고 바다로 나가자는 명수의 설득은 다음과 같다. “얼른 갑시다. 보소. 아모레나 헤염치고 세발 막대로 내저어도 양코백이 간습 못하거로 해주소. 그러문 내사 고만 저 목선 타고 ‘우라지오스토크’도 가보고 ‘캄차카’도 가보고 ‘대동아해’ ‘인도양’을 네 활개 치면서 개기 한번 수두룩이 잡아 볼랍니다.”(261면) 그러나 죽음의 바다로 또다시 나가야만 하는 이들의 현실적인 이유는 돈을 벌어야 고향에 갈 수 있다는 역길의 다음과 같은 말 속에 담겨 있다. “우리 북선 어부들은 정어리 어장으 한목 봐야지비. 못 보면 죽는당이.”(247면)

46) 이 작품에 이광래의 작의는 첨부되어 있지 않다. 대신 비슷한 해양 소재의 박영호의 <물새>의 작의에 이러한 해양 제국 일본의 이상이 조선인 작가의 입을 빌어 잘 표현되고 있다. “이번 대동아전쟁에 혁혁한 전과로 황군이 서남태평양 상에서의 적 미영의 근거지를 탈환한 것도 해양 일본의 세계적 비약의 열쇠이다. ‘바다의 일본’의 기초가 되는 것은 어디까지나 ‘바다의 일본인’이며, 인간과 바다의 숙명적 투쟁에 지성을 다하는 일본인의 전통이다. 이것이 해군력이 되고 해운력이 되며 수산력이 되고 무역력이 되는 것이다.” 박영호, 『물새-작의, 『해방 전 공연희곡집 1』, 132면.

확연히 달라진다. 양천은 그토록 반대하던 호철의 지원병 출전을 지원병 입소 축하 플래카드와 호화로운 과거 행차의 모습과 단순하게 동일시하면서 호철의 지원병 신분, 새로운 일본 국민으로의 신분을 거리낌 없이 받아들인다.<sup>47)</sup> 곧 여기서 출생과 함께 주어지는 신분과 달리 누구나 국민이 될 수 있다는 동원의 논리를 확인할 수 있는데, 과거의 신분제와 같은 견고한 구질서를 뛰어넘을 만큼 강력한 국가 이데올로기의 위력이 전시되고 있다. 또한 그러한 국가 이데올로기는 대대로 종살이를 했던 양천의 경우처럼 사회적 약자에게 더욱더 선명하고 큰 효과를 거두고 있다. 따라서 여기서 ‘일본 국민’에 대한 이들의 열망을 단순히 ‘일본 국민’에 대한 동의로만 읽을 수는 없는데, 일본 또한 이러한 상황을 목인하고 있었던 것으로 보인다. 오히려 일본은 국가 이데올로기로 향하는 이러한 다양한 욕망을 역으로 대중 동원의 논리로 효과적으로 전환시키는 다양한 방법을 구사했다고 할 수 있다.

마지막으로 박영호의 <별의 합창>은 연극경연대회 작품 중 유일하게 내선결혼의 문제를 다루고 있는 작품이다. 내선결혼은 창씨개명, 징병제 등과 함께 중요한 식민지 동화정책 중 하나로, 조선인의 ‘피와 살도 모두 일체가 되는 내선일체의 최후 단계’로 1936년 미나미 지로(南次郎) 총독 부임 이후 적극적으로 권장된 정책이었다.<sup>48)</sup> 내선결혼은 말 그대로 “두

47) “1938년부터 육군특별지원병령이 실시되자 많은 한국인 청년들이 군대에 지원하였다. 지원자 자격은 17세 이상의 남자로서, 국민학교 4년 수료 정도 이상의 학력을 가지고, 행장(行狀)이 방정하고 지조(志操)가 견고하며 가계가 곤궁하지 않은 자로 되어 있었으나, 지원자는 매년 격증하였다. 1938년 2,964명이었으나 1940년 84,443명으로, 마지막해인 1943년에는 일약 30만 명에 달했다. 중류 이상의 가정이나 부유한 가정에서는 지원자가 전연 나오지 않았으며, 중등학교 졸업자도 매우 적다는 비판이 제기되었다. 그 대신에 자발적 지원자보다는 강제 또는 공리적 동기에 의하거나, 각종 지원정책을 기대하여 지원하는 자가 많았던 듯하다. 이를 보면 지원병 제도는 단지 한국인 중하층민의 신분상승 기회로 이용되었다고 할 수 있을 것이다.” 윤해동, 『식민지의 회색지대』, 역사비평사, 2003, 47-48면.

민족의 이해관계를 떠난 개인과 개인, 가정과 가정의 친밀한 접촉”을 가능하게 하는, 그리하여 언어와 문화가 다른 두 민족을 동화시킬 수 있는 가장 일차적이고도 중요한 방법으로 간주되었다.<sup>49)</sup>

그런데 내선결혼 부부에 대한 표창 수여 등 대대적인 정책 홍보에도 불구하고 실제 내선결혼의 효과에 대해서는 통계적으로도, 일반 정서상으로도 회의적이었다.<sup>50)</sup> 그도 그럴 것이 조선인과 일본인의 결혼 문제는 단순히 남녀 간의 사랑의 문제를 넘어서 일본이 국민국가의 동원의 논리를 펼칠 때 은폐하고자 했던 뿌리 깊은 민족의 문제를 건드리고 있기 때문이다. 내선일체의 이상적 이념은 우생학과 인종주의, 민족주의적 감정 등으로 인해 조선과 일본 모두에서 현실적으로 받아들이기 어려운 일이었다. 실제로 내선결혼을 다룬 소설의 경우에도 식민지 남성과 제국 여성의 결합이 해피엔딩으로 끝나는 경우가 거의 없어 사랑은 내선일체의 불가능성을 확인시켜주는 ‘유일한 예외’를 이룬다.<sup>51)</sup> 가장 사적이고 낭만적인 사랑의 영역에서 오히려 공적 담론에서 은폐하고 있는 내면의 무의식이 표출되고 있는 것이다.

북큐슈 나가사키 항 부근 단도 섬 탄광을 배경으로 하고 있는 박영호의 <별의 합창>에서 다루고 있는 내선결혼의 문제도 마찬가지이다. <별의 합창>은 조선인 합숙소 분대장 시라이 노보루(白井登)와 지옥성목(地獄成木) 이, 일본인 식모 스미에(澄枝) 간의 삼각관계를 다루고 있다. 스미에는 일본 여성이지만 탄부인 아버지를 위협에서 구해준 조선인 시라이를 사랑하고 있으나 그의 마음을 얻고 있지 못하며, 대신 ‘뜨내기 갱부, 마음의 무적자’(428면)로 불리는 ‘후데이 선인(不逞鮮人)’(382면) 지옥성목

48) 이상경, 「일제 말기 소설에 나타난 내선결혼의 층위」, 『친일문학의 내적 논리』, 역락, 2003, 119면.

49) 심진경, 「식민/탈식민의 상상력과 연애소설의 성정치-내선결혼의 문제를 중심으로」, 『탈식민의 역학』, 소명출판, 2006, 422면.

50) 이상경(2003), 122-123면.

51) 심진경(2006), 434-444면.

이에게서 구애를 받고 있다. 곧 이 작품은 스미에를 사이에 두고 두 명의 조선 남성이 대치하고 있는 구도를 가지고 있고 자연스럽게 두 명의 남자를 양자택일의 관점에서 바라보게 한다. 그리하여 각각 시라이와 지옥성목 이를 지칭하는 좋은 조선인/나쁜 조선인, 훌륭한 응징사(應徵士)/후다이 선인, 충후를 지키는 정착조/뜨내기 등의 대립항이 성립된다.

그런데 문제는 주인공 시라이의 스미에에 대한 태도가 애매하다는 것인데, 시라이와 스미에의 사랑의 결말도 확실하게 이루어지지 않는다. 지옥성목 이가 질투에 눈이 멀어 시라이를 밀고하여 분대장 완장을 빼앗기게 하는가 하면 스미에에게 청혼을 거절당하자 동반자살을 기도하는 등 맹목적이고 저돌적인 사랑의 모습을 보여주는 데 반하여 시라이는 스미에에 대한 감정 표현을 회피하고 있다.

白井 : 澄技 씨, 북구주에는 말이죠. 후쿠오카현에 18만, 나가사키현에 6만에서 7만의 반도인 노무자들이 살고 있어요. 이 사람들은 현재 현의 협화사업의 지시를 받고 있기는 합니다. 실은 그 사람들 중에는 머릿수로 당신들이 미친 놈, 마음의 무적자, 비뚤어진 놈이라 하면서 미워하고 싫어하는 地獄成木 李 같은 사람도 틀림없이 들어가 있어요. 이 사람들을 대체 어떻게 하란 말이요. (부르짖음이 아니라 내향적인 애원) —생략— 우리들이 북구주의 화석전사로써, 일본인으로써, 이 황토(皇土)를 지킨다. 이런 정착욕으로. 눈에 보이지도 않는, 실로 시시한 견해일지도 모른다. 地獄成木 李와 같은 그런 뜨내기 갱부, 마음의 무적자에게 진심으로 애정을 갖고 따뜻한 훈련을 시키고 싶은 것입니다. 어떻습니까. 澄技 씨.

澄技 : 그러면 제 경우는 어떻게 되지요? 白井 씨 아무것도 숨김없이 모두 말씀해 주세요.

白井 : 澄技 씨. (사이를 두고) 단순한 용기는 용기가 아닌 것처럼 단순한 사랑은 사랑이 아닐 것입니다. 덕이 있어야 진정한 용기라 한다면 덕이 있는 사랑은 어떨까요. 澄技 씨?

澄技 : 네. (똑바로 쳐다본다)

地獄成木の李, 문 열고 그들 앞에 나타난다. 殘忍도 없어지고 猜忌도 없어지고 懺悔와 感謝가 얼굴에 넘친다.

白井 : 모두 잊어버리고 당신은 먼저 적십자의 마음이 되세요. 당신이라면 地獄成木 李를 훌륭히 마음의 고향으로 돌아가게 할 수 있습니다. 저 반짝반짝 빛을 내는 북구주의 하늘 가득한 별들이 정말로 감사의 별로 보이고, 저 별들 아래에서 늠름한 실로 행복한 감사와 참회의 석탄전사가 한 사람 태어나게 됩니다. 澄技 씨.

澄技 : 아, 네. (운다)

— 박영호, <별의 합창>, 428-429면<sup>52)</sup>

이상과 같이 마지막으로 시라이의 마음을 확인하고자 하는 스미에게 시라이는 오로지 ‘마음의 무적자’ 지옥성목 이가 ‘마음의 고향’을 찾도록, 곧 ‘북구주의 화석전사’로 ‘황토(皇土)’ 일본에 정착할 수 있도록 노력해달라는 말만 반복하고 있다. 시라이의 사랑을 확인받고 싶어 하는 스미에게 시라이는 북구주 25만 반도인 노무자들의 입장만을 대변하며 스미에 또한 ‘적십자의 마음’을 갖도록 설교하고 있다. 요컨대 시라이는 시종일관 사랑이 거세된 탈성애화된 관념적 인간의 모습을 보여주고 있다. 이에 비해 비록 교정 대상인 불령선인이라 하더라도 지옥성목 이의 사랑은 그 맹목성으로 인해 오히려 순수한 면이 있고, 그가 불평불만으로 털어놓는 일본 내 조선인 노무자의 삶도 훨씬 현실감 있다.

地獄の李 : 뭣 허는 게 뭐야. 벌러 나섰스면 벌어야 장사지. 명예의 ‘오오 쯔-시(應徵士)’니 ‘강앗생이(官 幹旋)’니 하고 밤낮 탕광에 있어서 보라

52) 이상 시라이와 스미에의 대화는 모두 일어로 이루어져 있다. 번역은 『해방 전 공연회극집 1』에 따른다.



구, 쥐뿔이나 생기는 게 있나. 하로에 고작해서 4, 5 환 꼴박게. 더 질여 거기서 밥값 빼구 저금 빼면 ‘야미’ 떡 한 개나 입으로 들어가는 게 있나.

頭山君 : 그런 소리 마세요. 우리가 어디 돈 벌러 나선 품파리꾼인가요.

地獄の李 : 글세, 이 맹추야. 요 압서두 자네가 날 보구 콩나물장수 ‘곤쵸’니 메시마 아들 ‘곤쵸’니 했지만, 그게 다 쓸데없는 소리야. 소린 것이 갖튼 감시면 갖튼 나라 일에도 돈 잘 벌이는 일이 좇찬너.

頭山君 : 어디 그런 일이 있어요.

地獄の李 : 하, 이게 입때 밤중일세 그러. 이건 적어도 軍일야.

頭山君 : 軍일요.

地獄の李 : 그러구 2천 자 3천 자 색감한 땅속에 드러가서 석탄가를 밥먹듯이 하면서 하는 일도 아니거든. 飛行場 닳는 일이란 말야. 그리고 하로에 공전이 2십 환도 좇쇼, 3십 환도 좇쇼, 이게란 말야. 이런 버우리가 어디 잇서.

頭山君 : 그런 좋은 버리가 있는 줄 알면서 리상은 뿔 허러 입대 여기 잇엇수.

地獄の李 : 그러키에 내가 밋친 놈이지. 스미에 그년 때문이야. 그년한테 환장이 돼서. (한숨) 그 지집애의 어디가 그러키 존지 몰나. 지금도 澄枝에 생각을 하면 그냥 옷뚝이가 되어 버리구 마러.

頭山君 : (뿔 거름 움기며) 못해, 못허구 말구. 오오쵸오시는 상품이 아니야. 아니구 말구(自問自答)

— 박영호, <별의 합창>, 396-397면

여기서 지옥성목 이는 ‘오오쵸오시(應徵士)’로 미화하여 부르는 일본 내 조선인 징용 노동자들에 대해 ‘돈 벌러 나선 품파리꾼’이라는 냉정한 현실 인식을 보여준다. ‘오오쵸오시는 상품’일 뿐이고 게다가 값싼 노동력을 착취당하고 있다는 것이다. 전시체제 하에서 일본은 군수 중화학 공업과 병력 충원의 절박한 필요에 봉착했고 그것을 값싼 노동력의 조선

인으로 충당하였다. 이에 따라 1941년 이후 조선인의 일본 이주가 격증했고 일본 내에서 조선인 이주자들에 대한 문제가 부각되었다.<sup>53)</sup> 그리하여 일본에 반감이나 적의를 가진 ‘불명선인’의 존재를 의심에 찬 시선으로 주시하기 시작하였는데 더불어 일제의 호적법 정리에 응하지 않은 ‘무적자(無籍者)’의 존재도 문제시되었다. 징용이든 징병이든 기본적으로 호적을 사무의 기반으로 할 수밖에 없기 때문에 효과적인 인력 동원을 위해서도 호적 정리는 중요한 전시 정책이었기 때문이다.<sup>54)</sup> 그렇기에 이 작품에서 지옥성목 이가 끊임없이 ‘마음의 무적자’로 지목되며 절대 악인으로 그려지고 있는 것이다.<sup>55)</sup>

53) 1941년-1944년 사이 일본 이주는 36만 명으로 격증하였다. “일본군수산업의 기저를 이루는 석탄광업 등 중요 산업에 조선인 노동자를 배치하기 위해 1939년 7월 조선인 대량집단모집 허가정책이 강행되었으며, 나아가서 1942년 3월부터 이른바 ‘관 알선’ 정책으로 전환됨에 됴에 일본으로의 조선인 강제연행이 조선 총독부를 매개로 하여 한층 조직적, 강제적으로 실시되었다.” 김경일 외(2004), 47면.

54) 실제로 징병제 실시가 조선인들의 차별철폐 운동으로 이어질 것을 우려하여 징병제나 그에 따른 호적법 정리 등에 미온적이었던 일본이 서둘러 병역의무나 호적법 정리에 나선 것도 전쟁 말기 노동력과 전력의 심각한 부족 때문이었다. 1927년까지만 해도 호적법의 대상 밖에 놓여있었던 조선과 대만은 징병의 대상에서 제외된다는 점이 병역법에 명문화되어 있었다. 그러나 전쟁 말기에 이르러 전력 충원에 어려움을 겪던 일본은 1943년 3월 1일 만 20세 이하 조선인 남자에 대해 일제조사를 통해 빠짐없이 호적을 취하도록 강제했다. 참고로 1942년 말 조선, 일본, 만주, 중국 재주자 총수의 약 5할이 조선인 무적자였다. 그리고 당시 일본 거주 조선인은 100만 명, 만주국 재류자도 100만 명에 달했다. 최유리, 『일제 말기 식민지 지배정책연구』, 국학자료원, 1997, 197-202면 참고.

55) 그리고 이러한 비난이 조선인들 내부에서 일어나고 있는 것도 흥미로운 현상이다. 곧 ‘마음의 무적자’ 문제는 일본과 조선의 관계에서뿐만 아니라 조선인들 내부의 분열 상황도 야기시키고 있다. 예컨대 지옥성목 이와 시라이는 각각 이전의 ‘자유이입시대’(382면)의 이주 조선인과 1940년대 이후 ‘훌륭한 일본 국민’(412면)으로 정착하고 있는 조선인으로 구분되고 있다. 지옥성목 이는 전시상황 이전부터 경제적인 이유 등으로 일본에 건너와 있었던 이주자 출신으로 전시체제 하 관주도의 정책적 필요에 의해 이주해온 새로운 조선인 노동자들과는 차별되고 있다. 지옥성목 이는 다른 징용자들로부터 ‘대판 인삼엿장수’(381면),

이상 <별의 합창>은 조선 남성 시라이와 지옥성목 이, 일본 여성 스미에 간의 삼각 갈등을 통해 1940년대 전반기 일본 내 조선인 징용 노동자들의 현실을 그리고 있다. 그런데 전체 작품 구도상 시라이, 지옥성목 이, 스미에 간의 멜로드라마가 중심축을 이루고는 있지만 이 작품의 무게 중심은 사랑 이야기보다는 ‘명예의 오오쵸시’ 시라이가 ‘마음의 무적자’인 불령선인 지옥성목 이를 헌신적인 노력으로 감화시키는 교화의 이야기에 기울어 있다. 시라이는 스스로 자신의 사랑의 감정까지 거세시키며 지옥성목 이가 ‘마음의 고향’을 찾아 훌륭한 일본 국민이 되도록 이끈다. 그리하여 시라이의 탈성애적 사랑의 이야기는 궁극적으로 시라이와 지옥성목 이 사이의 ‘뜨거운 우정’(430면)을 확인하는 이야기로 끝난다. 표면상 조선총독부의 내선결혼이 정책적으로 권장되고 있었기에 주변인들에 의해 간접적으로 시라이와 스미에 간의 결합이 암시되는 형태로 절충되고 있지만 극의 결말에 강조되는 것은 시라이와 스미에의 해피엔딩이 아니라 일본 군가 <적은 기천만 있어도>의 합창소리이다. 임선규의 <빙화>의 갑작스런 결말에서 ‘이상의 파산자’ 박영철이 일본인 선장과 전우의식을 확인하는 것처럼 <별의 합창>의 최종적인 심급도 적을 향해 돌진해야 하는 남자들만의 우정, 전투의식의 확인이다.<sup>56)</sup>

## 5. 결론

---

‘메시바(합바집) 아들’(397면)로 불리는가 하면 “조선 사람 망신은 저것이 다 식히지”(382면), “조선 노동자 등이나 쳐먹는 그런 드런 조선놈”(403면)이라며 지탄 받고 있다.

56) 파시즘 분석에서의 남성들만의 우정, 전우의식에 대해서는 조지 모스, 서강여성문학연구회 역, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명출판, 2004 참고.

이 글에서는 연극경연대회 국민연극 작품들을 대상으로 1940년대 전반 기 국민연극의 구체적인 양상을 살펴보았다. 그러나 명백한 친일 목적극인 국민연극의 선입관에 의해 확실적인 주체의식이나 선동적인 목적의식을 확인하기보다는 국민연극 작품들에 내재해있는 피식민 주체들의 내면의 논리를 따라가 보고자 하였다. 징병·중산·총후활동의 전시 목적극의 이념에 부합하는 의식의 차원이 아니라 그것을 받아들이는 피식민 주체들의 굴절된 내면, 무의식의 차원에서 탈식민의 풍경을 찾아보고자 하였다.

그리하여 먼저 창작 주체의 차원에서, 명백한 친일의 예로 간주되는 국민연극의 경우에도 그 안에 다양한 편차가 존재함을 알 수 있었다. 대중극 작가 임선규의 경우 대중극의 멜로드라마라는 양식을 통해 목적극의 생경한 주체의식을 빚겨나가는 방법을 택하는가 하면 같은 대중극 작가인 김건은 ‘대중’을 버리고 ‘국민’을 취하는 방식으로 더욱 더 직접적으로 친일의 길을 보여준다. 그리고 송영의 경우 표면상 목적의식을 드러내놓고 말하고 있지 않아 친일의 정도가 약한 것처럼 보이나 동양 정신·일본 정신의 강조를 통해 내면으로부터 뿌리 깊게 일본적인 것을 받아들이고자 한다. 곧 1940년대 국민연극 내부에는 기존의 신극/대중극의 질서가 재편성되는 한편 각각의 작가·연출·극단들이 다양한 욕망의 편차를 드러내면서 이질적으로 섞여있었다. 국민연극에 내재해있는 내셔널한 욕망의 복수성을 인정하는 일, 이는 국민연극을 한국연극사의 일부분으로 받아들일 때 무조건적인 비판이나 수동적인 합리화가 아니라 좀 더 진지한 접근을 가능하게 할 것이다.

다음으로 구체적인 작품 분석을 통해 흥미롭게 발견할 수 있었던 것은 국민연극의 ‘국민’의 범주에서 벗어나 있는 ‘비국민’의 존재들이었다. 국민연극은 전시체제 하 국민동원의 목적상 농촌이나 어촌, 탄광, 만주, 일본 등 일본 제국주의적 욕망이 투사되어 있는 장소들을 배경으로 계몽의 대상이 되는 ‘불령선인’이나 ‘마음의 무적자’, ‘이상의 파산자’와 같은 비

국민의 존재를 부정적으로 다루고 있다. 그러나 다른 한편 이는 탈식민의 다른 풍경들로 재구성될 수 있는데, 이들을 통해 우리는 만주 혹은 일본에서 국경의 경계를 넘나드는 무적자들, 그리고 조선 내에서도 전국 각지에서 몰려든 군중들의 유랑과 이산의 풍경을 볼 수 있었다. 국민연극에는 이러한 비국민의 존재들이 다양한 방식으로 ‘일본 국민’으로 통합되어 가는 과정을 보여주고 있는데, 만주국의 성립과 함께 반일운동의 침체에 따른 상황의 변화, 신분상승의 욕구, 계급적·경제적 이유 등 1940년대에는 이전보다 훨씬 복잡하고 다층적인 상황이 전개되고 있었다. 그리고 실제로 일본의 황민화 정책은 조선인들 내부를 분열시킴으로써, 즉 내부의 갈등을 통해 사회적 약자들을 국가와 국민의 이름으로 수렴시켜 나갔다.

마지막으로 국민연극의 최종적인 심급에서 작동하고 있는 ‘국민’의 실체가 무엇이었나를 정리해볼 수 있다. 지원병 출정 군인을 환송하는 가족과 마을 단위 애국반의 환송 행렬, 어업 증산·석탄 증산의 결의를 다지며 떠오르는 태양을 바라보는 사람들 혹은 점점 더 짙어지는 밤하늘의 별빛 아래 서있는 사람들에게서 짙은 죽음의 그림자만이 드리워져 있는 것은 어떻게 해석할 수 있을까. 아무리 흥겨운 풍악소리를 높이 울리고 군가의 합창소리가 멀리 울려 퍼지더라도 결국 이들이 가야할 곳은 불리한 전세의 전장(戰場)과 죽음의 바다, 2천 자 3천 자 땅 속 깊은 사지(死地)이다.

위장된 해피엔딩과 죽음의 파토스. 이 기이한 불균형을 어떻게 받아들여야 하는가. 국민연극의 결말은 한결같이 전장과 사지로 나가는 남성들만의 우정과 전우의식을 강조하고 있다. 그런데 죽음을 전제로 남성들만의 강력한 연대의식을 확인하는 이러한 모습은 얼핏 일본의 무사도(武士道) 정신을 연상시킨다. 관객을 동반한 일종의 퍼포먼스이자 의례로서의 할복, 소년들로 이루어진 자살특공대 가미카제(神風), 전쟁 말기 ‘1억 자결’이라는 말로 이루어진 군인 및 민간인들의 집단 자살 등<sup>57)</sup> 비극적 죽

음을 찬양하고 미학화하는 태도는 해학과 신명(神明)의 우리의 미의식과도 동떨어진 것이다. 흔히 슬픔과 비애의 미로 대변되는 ‘한(恨)’의 미학도 우리 고유의 미의식이 아니라 식민지 시기 일본인 야나기 무네요시(柳宗悅)의 오리엔탈리즘적 입장에서 우리에게 덧씌워진 것처럼<sup>57)</sup> 국민연극의 죽음의 파토스는 제국 일본의 전쟁에 동원된 피식민 주체들에게 덧씌워진 일그러진 욕망이다.

그리고 이는 총후에 남겨져 있는 여성들에게도 마찬가지였다. 사랑하는 사람과의 결실을 맺지 못하고 대신 ‘적십자의 마음’을 가지고 전선을 따라다니거나 어린 아들을 아낌없이 국가에 바쳐야 하는 ‘군국의 어머니’는 전장에 나가는 남성과는 또 다른 위치에서 국가의 호명을 받고 있었다. 한편으로 이는 전통적인 가부장적 위계질서를 군국주의적 체계로 그대로 유지시킨 익숙한 모습이면서 다른 한편으로 적십자 간호부, 애국반부인과 같은 이름으로 여성이 국가 체제에 직접 연결되어 있는 새로운 모습을 보여준다. 그리고 남성 인물들이 주로 남성들만의 집단 속에서 전우의식이든 형제의식이든 우정의 연대를 강조하는데 반해 여성들은 개별적인 형태로 국경이나 민족의 경계를 넘나든다는 사실 또한 흥미롭게 발견된다. 임선규 <빙화>에서 러시아 정부로 그의 아이를 임신한 순영, 임선규 <새벽길>에서 악덕 미국인 광산가의 혼혈아를 낳은 마리아, 박영호 <별의 합창>에서 조선인 노동자에게 사랑을 고백하는 일본인 여자 스미에 등은 국민/비국민의 경계가 단지 일본인/조선인의 구분에서뿐만 아니라 훨씬 더 광범위한 영역에서 문제되고 있음을 보여준다. 군국주의의 모성 이데올로기와는 또 다른 사랑과 성, 육체의 차원에서의 혼성

57) 일본의 군국주의에 이용된 무사도 정신에 대해서는 김려실, 『일본 영화와 내서탈리즘』, 책세상, 2005, 21-28면 참고.

58) 야나기 무네요시의 미의식에 대해서는 야나기 무네요시, 심우성 역, 『조선을 생각하다』, 학고재, 1996; 강영희, 『야나기 무네요시의 한국 예술론』, 『금빛 기쁨의 기억-한국인의 미의식』, 일빛, 2004 참고.

성의 문제는 앞으로 좀더 구체적인 논의가 필요하다고 본다.

#### 참고문헌

##### 자료

양승국, 『한국근대연극영화비평자료집 12-13』, 태동.

이미원, 『국민연극 1-4』, 월인, 2003.

이재명 외, 『해방전 공연 희곡집 1-5』, 평민사, 2004.

국립중앙도서관 전자도서관 [www.dlibrary.go.kr](http://www.dlibrary.go.kr)

##### 단행본

강영희, 『금빛 기쁨의 기억-한국인의 미의식』, 일빛, 2004.

권명아, 『역사적 파시즘-제국의 판타지와 젠더 정치』, 책세상, 2005.

김경일·윤휘탁·이동진·임성모, 『동아시아의 민족이산과 도시-20세기 전반 만주의 조선인』, 역사비평사, 2004.

김려실, 『일본 영화와 내셔널리즘』, 책세상, 2005.

민족문화사연구소 기초학문연구단, 『탈식민의 역학』, 소명출판, 2006.

박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.

서연호, 『식민지 시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997.

양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.

윤해동, 『식민지의 회색시대』, 역사비평사, 2003.

이미원, 『한국 근대극 연구』, 현대미학사, 1994.

이상우, 『근대극의 풍경』, 연극과인간, 2004.

이재명 외, 『해방전 공연 희곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.

최유리, 『일제 말기 식민지 지배정책연구』, 국학자료원, 1997.

고야스 노부쿠니, 이승연 역, 『동아·대동아·동아시아-근대 일본의 오리엔탈리

즘』, 역사비평사, 2005.

스카이 유키오, 박세연 역, 『쓰키지 소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005.

야나기 무네요시, 심우성 역, 『조선을 생각한다』, 학고재, 1996.

빌헬름 라이히, 황선길 역, 『과시즘의 대중심리』, 그린비, 2006.

앤드루 고든, 김우영 역, 『현대 일본의 역사』, 이산, 2005.

조지 모스, 서강여성문학연구회 역, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명출판, 2004.

#### 논문

심진경, 「식민/탈식민의 상상력과 연애소설의 성정치-내선결혼의 문제를 중심으로」, 『탈식민의 역학』, 소명출판, 2006, 421-446면.

이상경, 「일제 말기 소설에 나타난 내선결혼의 층위」, 『친일문학의 내적 논리』, 역락, 2003, 117-152면.

임성모, 「만주국협화회의 총력전체제 구상 연구」, 연세대 박사학위논문, 1997, 1-223면.

정호순, 「일제 말기 연극경연대회 작품 경향 연구」, 『해방전 공연 희곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, 154-174면.



Abstract

Desire and Politics of National Theater

—focused on Drama Contest plays in the early 1940s —

Kim, Ock-ran

The National Theater was a typical pro-Japanese theater in the end of colonial period of Japanese imperialism. In this paper, the concrete aspect of National Theater is studied by the works of National Theater in the early 1940s. The National Theater had various differences in them, which were regarded as a cases of obvious pro-Japanese Theater. For example, Im Sun-gyu, a popular play writer, wrote melodramatic National Theater in order to evade his responsibility to the pro-Japanese attitude. But the other side, Kim gun, same popular play writer, wrote direct pro-Japanese works by the means of taking the 'nation' and throwing away the 'popular'. And Song Young, seemed to be weak pro-Japanese as he didn't openly show his purpose of consciousness. But he emphasized the spirit of the Orient and the Japanese, and presented the deep-rooted Japanese sentiment. The National Theater represented the 'unpatriotic persons' which deviate from the 'patriotic person' or 'nation'. The National Theater dealt with a problem of 'a bad Korean', 'a person without a registered domicile' and 'a bankrupt of an ideal' by negative means. By studying them, we can see the postcolonial scenery of the wandering and scattering of 'unpatriotic persons' who was beyond the border of Manju, Japan and Korea.

key word : National Theater, Drama Contest, fascism, gender, the pro-Japanese

접 수 일 : 2007년 2월 28일

심사기간 : 2007년 3월 1일~31일

게재결정 : 2007년 3월 31일