

# 일제 말기 주영섭의 내적 논리와 그 자발적 기반

경지현\*

이상 세계, 즉 그의 내적 논리 안에서 완벽하게 통합된 파시즘적 비전은 실제 현실의 국면에서는 판타지에 불과했다.

주제어: 주영섭, <광야>, <창공>, <어머니>, <해풍>, 낭만주의, 근대초극, 대동아

## 1. 서론

일제 말기 문학 연구는 ‘친일’과 ‘반일’이라는 이분법적인 개념이 의식되고 해체되면서 연구의 패러다임이 바뀌었다.<sup>1)</sup> 가장 눈에 띄는 변화는 일제의 해계모니 담론에 기반을 두고 동의와 포섭의 논리를 규명하려는 연구 경향이다.<sup>2)</sup> 이러한 논의는 파시즘 체제에 협력했던 지식인들이 어떻게 식민지 권력과 공모하고 결탁할 수 있었는지를 분명히 보여준다. 이는 친일문학을 규정하는 과거의 소박한 기준<sup>3)</sup>에서 벗어나 ‘식민주의와 파시즘 논리 옹호 여부’를 기준으로 텍스트 내부와 작가의 심층을 읽어 내려는 치밀한 독법이기도 하다. 이로부터 식민지 권력 담론의 자장에서 식민지 지식인들이 만들어 간 논리와 심리의 심층구조를 알 수 있게 되었고, 연구의 패러다임이 강제론에서 ‘자발성’<sup>4)</sup>론으로 변화했다.

친일문학에 대한 또 다른 연구 경향으로는 탈식민주의적 접근이 있다.<sup>5)</sup> 탈식민주의에 기댄 논의는 식민지배 권력의 담론 하에서 문학이 어

### <차례>

1. 서론
2. ‘로맨티시즘’과 일제 파시즘의 원리적 공통분모
3. 서구적 근대 부정과 ‘대동아’라는 유토피아 추구
4. 논리적 통합에 의한 공허한 판타지-결론을 대신하여

### <국문초록>

이 논문은 주영섭이 친일 시나리오 실천에 나서기까지의 과정을 면밀히 고찰하고, 이를 통해 그의 시나리오에 나타난 내적 논리의 필연성을 추적하려 한다. 일제 말 주영섭의 인식은 일제 파시즘이 대동아공영 이념을 내세우며 강조했던 ‘동양’ 개념과 닮아 있다. 이러한 인식은 ‘오늘날은 현실에 입각한 낭만주의를 추구’해야 한다는 최초의 관점이 지속되는 과정에서 가능할 수 있다. 조선의 서구적 근대를 부정하며 출발한 근대극과 문화에 대한 주영섭의 진지한 성찰은 ‘상상력’의 세계를 창조하는 로맨틱시즘을 불러왔고, 이러한 토대는 서구적 근대에 대한 비판을 통해 신세계를 창조하고 전체주의적으로 통합된 유토피아를 건설하려 한 일제 파시즘의 지향과 원리적으로 유사했던 것이다. 결국 주영섭의 로맨틱시즘과 일제 파시즘은 ‘서구적 근대에 대한 부정적 인식’과 그것을 토대로 한 ‘이상 사회에 대한 상상력’이라는 원리적 공통분모를 매개로 연결될 수 있었다.

주영섭의 낭만주의와 일제 파시즘의 원리적 근친성으로 마련된 논리들은 네 편의 시나리오에 그대로 구현되었다. 그것은 ‘서구적 근대를 부정’하고 ‘대동아라는 유토피아를 추구’하는 것으로 나타난다. 작품 속에서 근대적 도시로서 서울을 부정함으로써 반서구의 파시즘 논리를 효과적으로 구현해 낸 주영섭은 ‘육-해-공’에 대한 상상의 지리를 완성해 내는 것으로 대동아공영론을 뒷받침한다. 주영섭의 “리얼리즘 위에 개화한 로맨틱시즘”이라는 출발은 서구적 근대극에 대한 부정에서 촉발되어 결과적으로 ‘이곳’에 대한 부정을 가능케 했고, 그 결과 “진실의 이상”이라는 이름으로 새로운 세계를 요청했다. 이로써 대동아공영권 건설이라는 일제 파시즘의 이상을 표상할 수 있었던 것이다. 이렇듯 ‘로맨티시즘’의 정신 아래 촉발된 그의 창작 작업은 “순수성”의 영역으로 포장될 수 있었다. 하지만 그의 낭만주의가 추구하는 이상 사회와 일본 제국주의가 추구하는 대동아가 만나 만들어 낸

- 1) 초기 친일문학 연구는 ‘친일/반일’의 이분법적 관점을 근거로 한 민족주의적, 도덕적 차원의 평가에 집중했다. 임종국, 『친일문학론』, 평화출판사, 1966.
- 2) 김재용, 『협력과 저항』, 소명출판, 2004.
- 3) 친일문학에 대한 초창기 연구는 ‘편협한 언어 민족주의(일문창작), 일제 말 사회단체 참여, 창씨개명’을 기준으로 친일성을 가르곤 했다. 이에 대한 문제제기는 김재용의 위의 책, 49~57면 참조.
- 4) 김재용은 친일을 가늠하는 기준을 자발성에 두고, 자발적인 계기를 통해 “대동아공영권의 전쟁 동원과 내선일체의 황국신민화”라는 내적 논리로 향할 때 협력이라 규정했다(김재용, 위의 책, 59면).
- 5) 윤대석, 『식민지 국민문학론』, 역락, 2006.

\* 경북대학교 강사

떻게 그 담론에 반발하고 균열을 내는지를 살핌으로써 그 ‘차이’에 생산적인 의미를 부여하곤 했다. 즉, 식민지배 담론의 불완전성을 전제 한 후 그 안에서 형성된 ‘틈’의 저항 가능성을 고평하는 것이다. 이러한 해석은 텍스트가 보이는 제국 담론의 균열 지점을 통해, 그간 논의에서 배제되었던 작가들을 ‘저항 가능성’이라는 이름으로 의미부여 한다.

이와 같이 일제 말기 문학에 대한 새로운 관점은 ‘민족 대 반민족’의 이분법적 구도에서 벗어나, 친일문학의 내적 논리를 냉정한 시각으로 해명하는 특징이 있다. 또한 이러한 연구 경향은 대상 선정의 기준과 그 의미 부여의 지점 등에는 차이가 있지만 ‘자발성’론의 자장에서 이루어지고 있다. 친일이라는 이념적 외피에 지나치게 종속되어서는 생산적인 논의가 불가능하다. 친일문학을 정당하게 바라보기 위해서는 친일 판정을 통한 일방적 비판에 주력할 것이 아니라 일제 말기 친일로 향하는 저간의 사정과 맥락을 이해하고 ‘자발성’이 가능해지는 기반을 섬세하게 살펴야 한다. 이러한 작업을 통해 그 시기에 생산된 작품들이 작가의 이전과 이후에 어떻게 작용하고 있는지 정확하게 파악하는 것이 중요할 것이다.

이러한 시각은 일제 말기 연극·영화계를 읽는 데에도 유효하다. 이 글에서는 이러한 문체의식 아래 주영섭이 일제 파시즘에 자발적으로 빠져들 수밖에 없었던 내·외부적 요인에 주목한다. 동경학생예술좌의 좌장으로 활동을 시작한 주영섭은 약 1942년까지의 시기 동안 현대극장을 이끈 사람 중 한 명이다.<sup>6)</sup> 1933년부터 해방 직전까지 시나리오, 희곡, 수필, 시 등 다양한 활동을 한 문학가이자 연극·영화 관련 평문을 지속적으로 써왔던 평론가이기도 하다. 주영섭의 다양하고 지속적인 활동에 비해 그간의 평가가 부재했던 이유는 많은 친일문학이 그랬던 것처럼 그

협력의 외피가 문제였을 것이다. 주영섭에 대한 연구는 일제 말기 영화(시나리오)의 한 부분으로서 논의된 것<sup>7)</sup> 외에 개별적으로 이루어진 바가 없었으나, 최근 김경남에 의해 이루어졌다.<sup>8)</sup> 김경남은 조선영화령에 편승하려는 주영섭의 포부에 근거해 ‘육망의 자발성’을 판단한 후, 시나리오 <광야>, <창공>에 나타난 공간적 의미를 통해 작가의 식민주의적 의식을 추정한다. 본 연구 역시 ‘자발성’의 관점에 동의하나, 작가적 맥락 안에서 자발성의 기반을 도출할 때 작품의 내적 논리 역시 명확하게 설명할 수 있다는 입장에서 출발한다. 즉, 심상지리와 같은 친일 시나리오의 내적 논리가 왜 나오게 되는지, 그 논리적 기원에 대해 관심을 갖는 것이다.

동경학생예술좌를 비롯해 현대극장을 거치는 동안 조선의 근대극에 대해 고민해 오던 주영섭은 영화신체제<sup>9)</sup>를 즈음해 시나리오를 4편<sup>10)</sup>이나 창작했다. 그가 일제 말의 시국적 색깔을 담은 친일 시나리오를 쓴 것이 그간의 예술적 신념을 완전히 부정한, 전향의 결과인가 하는 점은 단언

7) 박명진, 친일영화에 나타난 낭만성과 파시즘, 이재명 외 편, 『해방전(1940~1945) 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005; 경지현, 1940년대 전반기 시나리오에 나타난 국민·국가 담론 연구, 경북대학교 석사학위논문, 2006.

8) 김경남, 『주영섭 시나리오에 나타난 공간 인식 연구』, 『한민족어문학』 제56집, 한민족어문학회, 2010.

9) 일제는 중일전쟁 이후 전시 동원 체제에 들어서면서 ‘영화 신체제’ 또는 ‘영화 입전 체제’로 불리는 영화 통제 체제 아래 철저히 영화를 통제한다. 이 시기 한국 영화는 신체제라는 제국주의 이데올로기를 선전하는 도구로 활용되었다. 구체적인 내용은 다음의 논문 참조(박영정, 법으로 본 일제 강점기 연극 영화 통제 정책, 이재명 외 편, 『해방 전 공연회곡과 상영시나리오의 이해』, 평민사, 2005; 송태욱, 『일제말기의 영화와 언어정책 그리고 검열』, 이재명 외 편, 『해방 전 공연회곡과 상영시나리오의 이해』, 평민사, 2005; 이준식, 문화 선전 정책과 전쟁 동원 이데올로기-영화 통제 체제와 선전 영화를 중심으로, 방기중 외 편, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 해안, 2004).

10) 주영섭이 일제 말 창작한 시나리오는 <광야>(『문장』 제2권 제9호, 1940.11), <창공>(『춘추』 제2권 제3호, 1941.4), <어머니>(『인문평론』 제3권 제3호, 1941.4), <해풍>(『춘추』 제2권 제11호, 1941.12) 이상 네 작품이다. 이 글에서는 양승국 편, 『한국근대희곡 작품자료집』 9권(아세아문화사, 1989)에 영인된 자료를 텍스트로 삼는다. 이후 작품을 인용할 때에는 면수만 밝히도록 한다.

6) 현대극장 시절 주영섭 활동에 대한 구체적 사항은 이덕기의 논문 참조(이덕기, 『주영섭의 이동연극 대본 <홍부전>에 대하여』, 『극예술연구』 제30집, 한국극예술학회, 2009, 400면).

하기 어렵다. 그리하여 이 글에서는 1933년부터 지속되는 주영섭의 평문을 통해 그가 일제 파시즘으로 빠지게 되는 자발적 기반을 도출하고, 그것이 구체적으로 드러난 결과물로서 4편의 시나리오를 살펴볼 것이다. 즉 주영섭이 친일 시나리오 실천에 나서기까지의 과정을 면밀히 고찰하고, 이를 통해 그의 시나리오에 나타난 내적 논리의 필연성을 추적하려는 것이다. 파시즘<sup>11)</sup>화가 강화되던 일제 말기, 친일로 향하게 되는 주영섭의 자발적 계기를 살피는 것은 이러한 현상이 단지 그 시기에 국한된 특성이 아니기에 의미 있다. 가령 이러한 연구는 파시즘 역사의 반복성을 고려할 때 이후 6, 70년대 개발 독재 하에 부각되었던 국정영화 생산자들의 자발적 계기를 이해하는 데에도 도움이 될 것이다.

## 2. ‘로맨티시즘’과 일제 파시즘의 원리적 공통분모

1937년 중일전쟁 발발을 계기로 일본은 본토와 마찬가지로 식민지 조선에서도 전시체제로의 전환을 강제했다. 또한 1940년 3월 중국 남경의 왕정위 친일 정권 수립과 같은 해 6월 독일군의 파리 점령은 일본 중심

11) 파시즘이란 이탈리아와 독일이라는 국가가 가진 특수성, 즉 민주주의의 실패에서 나타난 현상이자 대중의 열정을 끌어내 내적 평화와 외적 팽창이란 목표를 향해 국민 단결을 강화하는 특수한 현상이다. 그렇기에 일본 제국주의를 곧바로 파시즘이라 규정하는 것은 주의가 필요하다. 하지만 일제 말기의 팽창주의적 군부독재가 파시즘을 취사선택하여 모방하였음은 부인할 수 없다. 일제 말기를 파시즘과 관련하여 이해하는 것이 중요한 이유는 여기에 있다. 지금까지의 파시즘 연구에서 파시즘이란 개념은 대체로 이데올로기로서 파시즘, 운동으로서 파시즘, 정치체제로서 파시즘, 지배세력으로서 파시즘의 의미로 이해된다. 본 논문에서 사용하는 ‘파시즘’이란 용어는 가장 일반적으로 사용되는 이데올로기로서 파시즘을 의미한다. 필요에 따라 파시즘 체제와 같은 개념을 쓸 수 있음을 밝힌다. 이탈리아, 독일의 파시즘이 대중조직을 기반으로 하는 밑으로부터의 반혁명 사회운동이었던 것에 비해, 일본 제국주의는 군부를 중심으로 한 위로부터의 파시즘이었기에 운동으로서 파시즘 개념은 포함하지 않는다. 파시즘 개념에 대한 이해는 다음의 저서 참조(로버트 O. 팩스틴, 손명희·최희영 역, 『파시즘 열정과 광기의 정치 혁명』, 교양인, 2005, 482~490면).

의 동양사회 건설과 구 서양의 몰락 문제를 전면에 부각하게 한다. 그해 7월 고노에(近衛) 수상은 동아시아 신질서를 내각의 기치로 하여 대동아 공영권의 건설을 모토로 신체제 운동을 전개하였다. 이후 3차 고노에 내각이 미국을 상대로 태평양 전쟁을 시작하면서 일본의 파시즘 체제는 강화되기 시작한다. 이렇듯 1930년대 후반에서 1940년대 초반에 이르는 시기는 일본 제국 내에 큰 변화와 개조가 시도되었던 시기였다. 개조의 내용은 ‘일본 국내의 개조’와 ‘국외로의 확장’으로 나눌 수 있는데, 이로써 안으로는 서양에 경사된 근대화를 반성하는 기운이 일어났고, 밖으로는 전쟁을 통해 그러한 개조를 이룩하려는 시도가 생겼다.<sup>12)</sup>

여기서 주목할 것은 일제 파시즘 체제의 이러한 일련의 과정이 ‘근대의 위기’에서 비롯된다는 점이다. “일본 제국주의의 동아시아 정책, 나아가 세계 정책을 이데올로기적으로 추진”<sup>13)</sup>함으로써 태평양 전쟁의 사상적 기반으로 작용했던 근대초극론 역시 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 일제 파시즘은 근대의 위기를 세계사적 전환의 계기로 파악하고 일본을 중심으로 한 동양을 통일적 세계로 구축하려 했다. 파시즘은 위기의식이 야기하는 대중의 불안과 두려움을 적절히 활용하는데, 일본의 파시즘화 과정은 이러한 서구 근대의 위기와 이를 초극하는 방식으로서 동양(일본) 정신을 강조하는 것을 핵심으로 삼았다. 그러나 파시즘 체제로 향하는 일제 말기의 조선은 식민지라는 특수성이 개재되면서 여타의 파시즘과 동일할 수 없다. 우선 신체제 하 조선 내부의 파시즘화는 민족주의 과격과 정당이 아닌 일본이라는 지배주체가 추동한다는 것부터 다르다. 이는 지배주체가 설정하는 대중의 범위에 식민지 주민을 포함하면서 균열이 발생한다. 식민지 주민들은 일본 내에서처럼 단일한 민족주의적 목표에 공감하기 어려운 것이다. 대동아공영권의 신체제를 수행하기 위해서는

12) 윤대석, 문화예술계의 ‘일본국민’ 만들기, 친일반민족행위진상규명위원회 편, 『친일반민족행위관계자료집 15』, 선인, 2009, 19~20면.

13) 히로마쓰 와타루, 김항 역, 『근대초극론』, 민음사, 2003, 45면.

전쟁이 필수적이었고 이를 위해 조선 민중들의 전쟁 참여 역시 독려되어야 했던 시점에서 일제 파시즘은 조선 내 다수의 대중을 하나의 목표로 향하게 하기 위해 ‘내선일체’와 ‘황국신민화’라는 논리를 내세운다. 일제 파시즘의 내선일체론은 일본인과 조선인의 대등한 일체화가 아니라 조선인의 황국신민화를 의미함으로써 다시금 위계화 하는 것이었지만, 근대 초극의 의지로 설정된 팔괘일우(八紘一宇), 대동아공영권의 목표를 위해서 불가피한 일이었다고, 이로써 부정적인 ‘현실’을 벗어나 이상적인 ‘내일’을 건설할 수 있다는 판타지가 가능할 수 있었다.

그렇다면 이러한 일제 말의 시대적 여건 속에서 주영섭의 인식은 어떠한가? 주영섭은 이렇다 할 평문 활동을 보이지 않았던 1940년을 지나 1941년 12월 『조광』에 게재된 「꿈의 극장」이라는 수필에서 관객과 무대의 공명의 가치를 언급하면서 동양의 극장문화를 통해 “동양의 꿈”, “동양의 르네상스”<sup>14)</sup>를 회귀한다고 적고 있다. 이러한 언급은 발표 시기를 고려할 때 동아신질서, 대동아공영 이념을 내세우며 강조했던 일제 파시즘의 ‘동양’ 개념과 닮아 있기에 주목된다. 이러한 인식은 시간이 경과하면서 좀 더 뚜렷해진다.

1)

격렬한 전투가 각지에서 전개되고 파괴와 건설이 동시에 진행되고 있는 오늘날, 우리 시단에도 파괴와 건설이 동시에 운영되어야 한다. …(중략)… 위대한 싸움 속에 시인이 갈고닦은 펜을 들고 참가하지 않는다면 어디에 시의 순수성이 남겠는가. …(중략)… 대동아의 건설이 오래고 깊고 현명한 동양정신을 떠나 성립할 수 없는 것처럼, 대동아의 비약을 위해서는 풍부한 정신적 근원이 필요하다. 그것을 오늘날의 시인이 향토에서 구하고 역사에서 구하고 신화에서 구하는 것은 정당한 자세이다. …(중략)… 오늘날 격렬한 현실생활 속에서 정신적인 것이 깊어지고 동양 고유의 정

신인 물심일여(物心一如)의 세계로 환원하고 있으며 …(중략)… 건설한 시인이여 문몽을 가져라. 날개를 가져라. 위대한 날을 위한 위대한 구상으로 위대한 시를 지으라. 오랜 동양정신은 지층 깊숙이 흐르고 있다. 고원한 건국의 이상국은 도도히 대양을 뺏어나간다.<sup>15)</sup> (밑줄-인용자)

2)

국민생활에 뿌리박은 진실을 그리고 국민이 나아갈 길을 지정하여 국민의 고귀한 정신을 시(詩) 정신으로 포착하지 않으면 안 될 것이다 …(중략)… 시 정신에 가득 찬 희곡, 인간의 고귀한 정신, 국민생활의 바닥에 맥동하는 건설의지를 그린 무대가 전개되어야 할 것이다. …(중략)… 하나의 예술의 고립성, 고고성(孤高性)을 어디까지나 고집하는 것은 하나의 편집에 지나지 않는다.<sup>16)</sup> (밑줄-인용자)

인용문 1)을 보면 서구를 포함한 전 세계가 역사적으로 파괴 상태에 있다는 위기의식으로부터 주영섭이 끌어내는 것은 역설적이게도 새로운 건설에 대한 기대임을 알 수 있다. 그 기대감은 격렬한 현실을 동양의 정신으로 구원해서 맞이하는 신체제, 즉 대동아로의 비약에서 기인한다. 주영섭은 대동아 건설이라는 이상을 실현하기 위해서는 정신적 근원이 필요함을 강조하면서, 그것을 향토, 역사, 신화와 같은 전통에서 찾는다. 여기서 말하는 “정신적 근원”과 그에 해당하는 향토, 역사, 신화 등 동양 고유의 정신이라는 것은 인용문 2)에서 말하는 “시 정신”과 통한다. 시 정신이라는 것 역시 인간의 고귀한 정신, 건설의지 등을 그려내는 것으로, 위대한 구상을 위한 요건인 것이다. “시 정신에 가득 찬 희곡”을 강조하는 맥락에서 주영섭이 말하는 일제 말기 예술이 갖추어야 할 내적 논리가 무엇인지 읽을 수 있다. 물론 그는 고립되어 고고성을 고집하지 않고 현실 속에서 미를 발견하여 일본정신을 옹호하는 노골적인 메시지들을 담

14) 주영섭, 꿈의 극장(수필), 『조광』 7권 12호, 1941.12, 115면.

15) 朱永涉, 詩의圓周, 『國民文學』, 1943.11, 20~23면.

16) 朱永涉, 國民演劇의樹立, 『國民文學』, 1942.4, 16~17면.

아냄으로써 “위대한 싸움”에 참여하였다. 이때 ‘미’라는 것은 격렬한 현실 속에서 만들어진 대동아라는 ‘내일’이었고, 이것은 달리 말하면 그가 포착한 ‘시 정신’이었다. 주영섭은 위 인용문과 같은 일제 말의 글에서 시국에 맞춘 구호적 메시지들을 ‘꿈’, ‘날개’, ‘이상국’과 같은 수식어와 함께 전달했는데, 이러한 단어들은 ‘대동아’라는 유토피아적 목표를 꾸밈으로써 동양정신을 강조하였고, 이러한 ‘미’의 발견은 ‘시 정신’의 발현일 수 있었다. 주영섭은 이러한 사색의 결과를 표현하는 것이 작가로서 “순수성”을 유지하는 것이라 보았다. 그렇다면 조선의 연극·영화계를 지속적으로 고민하던 주영섭이 조선의 극장문화, 조선의 르네상스가 아닌 “동양”을 언급하게 된 이유는 무엇일까? 대동아공영권을 주창하는 일제 파시즘의 시대적인 요청에 부응하는 것을 ‘순수성’이라고 이해하는 주영섭의 논리는 어떻게 가능한 것일까? 이쯤에서 이러한 주영섭의 내적 논리가 만들어지는 최초의 시점으로 돌아가야 한다.

3)

연극은 생활의 반영이요 현실의 反射鏡이다. 현실을 바른눈으로 보고 정당하게, 크게 이해하려는 의욕이 박약하고, …(중략)… 신극개화기에 당도하였슴에도 불구하고 조흔 희곡이 생산되지 못하는 원인은 여기에도 있다. …(중략)… 오늘의 신극은 현실의 모조요, 신파는 현실의 위조 …(중략)… 조선의 신극운동도 실험실의 연구를 끝내고 빨리 현대극 수립의 길로 나가야할 시기다.<sup>17)</sup> (밑줄-인용자)

4)

근대극은 민중을 어든 대신에 최소한도의 시를 일했다. …(중략)… 왕성한 상상력 대신에 한 개의 테-불과 두 개의 의자와 제4벽이 없는 실내로 들어갔다. …(중략)… 조선의 젊은 작가들이 입센, 체홉의 초기자연주

17) 주영섭, 『현대극서론』, 『동아일보』, 1937.7.31.

의 드라마트루기에 의존하는 것은 걱정스러운 일이다.<sup>18)</sup> (밑줄-인용자)

학생극의 발전을 모색하는 글<sup>19)</sup>에서 지면 활동을 시작한 주영섭은 이후 대체로 신극과 신파로 대별되는 현 조선 연극계 상황에 대해 비판하는 글을 발표한다. 인용문 3)에는 주영섭이 신파와 신극을 비판하는 이유가 제시되는데, ‘현실을 위조’하는 신파극과 ‘현실을 모조’하는 신극은 둘 다 조선 현실에 대한 정당한 이해가 부족하다는 측면에서 비판받는다. 인용문 4)는 당시 조선에 유행하던 근대극이라고 하는 것이 어떤 것인지, 그러한 현실 속에서 주영섭이 우려하는 것은 무엇인지 잘 보여준다. “연극은 생활의 반영”, “현실의 반사경”이라고 생각한 주영섭은 조선의 현실에 대한 충분한 이해 없이 서구 추수적 연극에 경도된 당시의 근대극에 불만을 품을 수밖에 없었다. 드라마트루기의 객관적 발전은 차치하고 그 내용이 갖추어야 할 “시”와 “상상력”의 상실을 아쉬워 한 것이다. 이러한 시점에서 그는 현대극이라는 새로운 연극 방향을 제시한다. 주영섭은 조선의 현실을 바르게 인식하는 것에서 현대극이 출발한다고 보았고, 신극의 대중화를 모색할 때 진정한 현대극<sup>20)</sup>이 된다고 하였다. 이때 대중화란 “한민족에 국한된 대중의 것”<sup>21)</sup>을 도모하는 것으로, 이러한 논리는 ‘연극이란 언어와 풍속을 본질로 창작되기에 민족적’<sup>22)</sup>이라는 이해에서 나온 것이다. 그런데 이 무렵 주영섭이 현대극과 더불어 지속적으로 언급하는 것이 영화이다.

18) 주영섭, 『낭만주의연출체계』, 『막』 2, 1938.3. 7~8면.

19) 『普專 演劇 第二回 公演을 압두고』, 『조선중앙일보』, 1933.11.24, 『普專 演劇 第二回 公演을 끝마치고』, 『우리들』 3, 1934.3, 『조선학생극운동의 발전을 위하여』, 『신동아』 35, 1934.9.

20) 주영섭, 『연극과 영화(1)』, 『동아일보』, 1937.10.7.

21) 주영섭, 『연극과 영화(4)』, 『동아일보』, 1937.10.10.

22) 주영섭, 『연극과 영화(2)』, 『동아일보』, 1937.10.8; 주영섭, 『연극과 영화(3)』, 『동아일보』, 1937.10.9.

문학은 교양과 취미를 가진 사람들의 전유물이었다. 연극은 계급에 따라 별개의 잔류를 가지고 성장해 왔다. 지금까지 모든 계급이 가치 감상할 수 있는 예술은 존재하지 않았다. 이십세기의 예술인 영화는 이것을 실현한다. …(중략)… 영화예술은 전인류의 예술이 될 가능성을 가지고 있다 …(중략)… 계급과 연령의 차별이 없이 모든 사람이 같은 예술을 감상할 수 있다는 것은 인류가 처음 가지는 문화형태다. …(중략)… 문자문화는 영화문화로 전위될 것이다.<sup>23)</sup> (밑줄-인용자)

위 인용문은 주영섭이 영화에 관심을 갖는 이유를 보여준다. 지금까지 조선의 연극은 계급에 따른 장르적 구별이 있었고, 극연을 위시한 신극의 경우 엘리트 관객층에 한정되면서 교양인의 전유물인 문학과 다르지 않았다. 주영섭은 이러한 조선 문화계의 현실에 대한 대안으로 현대극을 제안한 것이다. 그런데 앞서 언급했듯 현대극의 대중은 연극의 장르적 특성 상 조선 민족에 국한될 수밖에 없었다. 모든 계급과 모든 인류로 대중의 범위를 확대할 때 그것까지 포함할 수 있는 장르는 영화밖에 없었던 것이다. 영화는 “세계인이 같은 날에 같은 작품을 볼 수 있”<sup>24)</sup>음으로써 “무한한 대중의 것”<sup>25)</sup>이 될 수 있다. 이로써 민족적 범주에서 “세계적”<sup>26)</sup> 범주로 향할 수 있는 것이다. 주영섭이 영화에서 주목하는 것은 바로 이 ‘세계성’이었다. 조선 현실에 천착하여 한민족 전체가 공유할 수 있는 현대극을 촉구하는 것이 조선의 현재를 극복하는 현실적 대안이었다면, 폭넓은 대중성과 세계적 산물로서 영화에 관심을 갖는 것은 그가 궁극적으로 바라는 이상(理想)이라 하겠다.

이상의 서술에서 알 수 있는 것은 두 가지이다. 초창기 평문에서 주영

23) 주영섭, 영화예술론(5), 『동아일보』, 1938.9.20.

24) 주영섭, 연극과 영화(1), 『동아일보』, 1937.10.7.

25) 주영섭, 연극과 영화(4), 『동아일보』, 1937.10.10.

26) 주영섭, 연극과 영화(2), 『동아일보』, 1937.10.8; 주영섭, 『연극과 영화(3)』, 『동아일보』, 1937.10.9.

섭은 조선 연극계의 서구 추수적 경향을 비판하며 ‘조선의 현실’에 대해 정확히 인식할 것을 강조했다. 또한 이러한 바탕에서 제안한 현대극은 기왕의 신극보다 좀 더 대중적인 장르이나 연극은 본질적으로 민족적인 범주에 국한될 수밖에 없으므로 ‘세계성’을 향하는 영화가 더 매력적이라고 보았다. ‘조선 현실에 대한 정확한 인식’과 ‘세계성’에 대한 지향 아래 선택된 현대극과 영화. 이러한 지향에서 중요하게 보아야 할 것은 그것이 ‘서구 추수적’ 근대화(연극계)에 대한 비판에서 출발했다는 사실과 영화에 관심을 갖는 이유가 ‘세계성’에 있다는 사실이다. 중요한 것은 현대극과 영화에 대한 주영섭의 최초의 관심은 하나의 정신적 기반에서 출발한다는 점이다. 이 논리는 앞서 제시된 주영섭의 일제 말기 글에서 지속적으로 언급된 ‘시 정신’의 실체를 밝히는 열쇠가 된다.

사실무대 위에 낭만을 창조하구 쉽다. 리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘.<sup>27)</sup>

자연주의에서 출발한 근대극은 사실주의의 신극을 거쳐 로맨티시즘의 현대극으로 나간다. 여기서 말하는 현대극이란 리얼리즘 토대 위에 개화한 현대적 로맨티시즘이다.<sup>28)</sup>

그 시대의 성격에 반영된 낭만을 나는 낭만주의라 부른다. …(중략)… 낭만주의자는 현실에서 진실을 탐구한다. …(중략)… 전현실의 탐구를 본질로 한다.<sup>29)</sup> (밑줄-인용자)

위 인용문은 그 정신적 기반이 무엇인지 보여주는 글인데, 그것은 ‘리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘’이라는 표현에서 찾을 수 있다. 여전히

27) 주영섭, 연출론 점묘, 『막』 1, 1936.12, 15면.

28) 주영섭, 현대극서론, 『동아일보』, 1937.7.31.

29) 주영섭, 낭만주의 연출체계, 『막』 2, 1938.3, 5면.

“디렉티브”<sup>30)</sup>적인 조선 신극운동에서 벗어나 현대극을 모색하자면 그의 논지에 빠지지 않고 등장하는 것이 ‘리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘’이라는 표현이다. 그것은 표현의 다양함에도 불구하고 의미는 대체로 ‘현실에 입각한 낭만주의를 추구’하는 것으로 한정된다. 기왕의 낭만주의는 현실을 비약했고 사실주의는 단순히 기록에 머물렀다면 오늘날은 현실에 입각한 낭만주의를 추구해야 한다는 것이다.<sup>31)</sup> 『막』 2권에 실린 임호권의 「좌원인물묘사실」을 보면, ‘리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘’은 당시 주영섭을 대표하는 개념이었음을 알 수 있다.

이때 주영섭의 낭만주의 이해가 사조적 차원에서 낭만주의와 곧바로 일치된다고 볼 수는 없지만,<sup>32)</sup> 모든 예술이 갖추어야 할 정신을 로맨티시즘에서 찾는 것을 볼 때 주영섭의 세계관과 낭만주의의 원리적 특징이 무관하지는 않을 것이다. 낭만주의는 감정을 매개로 하는 상상력의 세계가 있기 때문에 근대적 현실을 추악한 것으로 보아, 그것에 대한 변혁의 지로서의 정신적 조화가 이룩된 이상 사회를 갈망한다. 이것은 개인과 전체의 조화를 기초로 하는 유기적 세계관을 형성시켜 근대 사회에 대한 대항의식으로서 잃어버린 것 혹은 사라져 가는 자연 공동체에의 정신적 귀의를 유도한다.<sup>33)</sup> 또한 진정한 ‘진리’는 합리적 사고와 과학적 방법에

30) 주영섭, 모노로그, 「막」 1, 1936.12, 41면; 주영섭, 「연극과 영화(4)」, 『동아일보』, 1937.10.10.

31) 주영섭, 낭만주의연출체계, 『막』 2, 1938.3, 5~6면.

32) 이는 사실주의극에 대비되는 극양식적 체계로서 제시되기도 하고, 단순히 극을 연출하는 수법으로 등장하기도 하는 등 매우 간편하게 사용되고 있었던 것이다.

33) 19세기에 들어와 전형으로서의 고전주의, 합리주의로서의 계몽주의에 반기를 들고 자아적 감정의 완전한 해방, 전인간적 생명력의 추구 등을 기본으로 하는 낭만주의가 나왔다. 이것은 당연히 현실과의 충돌을 기정사실화하였다. 사회의식보다는 개인 의식, 자유의 예찬, 개인과 감정의 강조, 무한과 절대에의 동경, 상상력의 중시 등은 낭만주의의 적극적 측면이고, 현실도피, 자기도취, 신비주의, 공상, 비판주의 등은 그 소극적 측면이라 할 수 있다. 이렇듯 낭만주의는 개인의 의식에서 출발하긴 하였으나 근대적 현실을 추악한 것으로 인식했기 때문에 변혁의지로서 이상사회, 개인과 전체의 조화를 추구하는 유기적 세계관 등을 도모해 정신적 귀의를 도모할 수 있었다(정창석, 「일본 군국주의 파시즘-그 식민지에의 적용」, 『일본문화학보』 제34집, 한

의해서가 아니라 가장 깊고 가장 강렬한 자신의 감정 속으로 완전히 침잠해 들어감으로써 발견한다고 보는 낭만주의의 특징<sup>34)</sup>을 고려할 때, 주영섭이 강조한 로맨티시즘 역시 이와 다르지 않다. 현재에 대한 비판에서 주영섭이 발견한 ‘로맨티시즘’이라는 가능성 역시 추상적이지만 현재에 대한 변혁 의지로서 이상을 추구하는 방편이었고, 그것의 성격은 서구적 근대극을 모방하기에 급급했던 기왕의 조선 연극이 사실의 “기록”에 머물렀던 것과 달리 사실의 “발전”을 추구하는 것으로, 현실에서의 ‘진실’이라는 정신적 영역과 통하는 것이었다. 이렇듯 주영섭의 로맨티시즘도 낭만주의의 원리 속에서 탄생한 것이라 하겠다.

근대에 대한 변혁의지로서 개인과 전체가 조화되는 유기적 세계관을 도모하려는 낭만주의의 원리적 특징은 현대극과 영화를 통해 좀 더 폭넓은 대중에게 다가가 궁극적으로 세계성으로 향하려는 주영섭의 지향과 다르지 않은 것이었다. 서구적 근대의 양상을 쫓기에 급급한 조선 근대극에 대한 주영섭의 반성은 현실에 대한 진지한 성찰을 추구하는 낭만주의를 불러왔고, 그것은 개인에 머물러 있던 조선의 리얼리즘 위주 극예술의 한계를 넘어서는 것을 의미했다. 그렇기에 주영섭이 이러한 로맨티시즘의 정신을 효과적으로 수행할 장르로 현대극과 영화에 관심을 가진 것도 논리적으로 어색하지 않다. 이러한 주영섭의 로맨티시즘 이해는 전 시체제가 강제된 1939년 무렵에도 지속된다. 또한 그것은 현대극뿐만 아니라 그가 주목했던 영화에도 반영되어야 할 논리임을 강조한다.

로맨티시즘은 방법으로 리얼리즘을 포용하고 정신으로 리리시즘을 내포하고 사상으로 아이데얼리즘을 포\*한다. 현실의 진실을 추구하는 것이 리얼리즘이라면 이상까지를 탐구하는 것이 로맨티시즘이다. 이것은 연극에 국한된 것이 아니요 모든 예술에 공통된 정신이다. …(중략)… 영화는

국일본문화학회, 2007, 663~664면 참조).

34) 찰스 귀논, 강혜원 역, 『진정성에 대하여』, 동문선, 2005, 75면.

20세기 예술의 주도예술 …(중략)… 감독의 사상과 기술이 기록정신 위에 낭만을 개화시킬 것이다.<sup>35)</sup> (밑줄-인용자)

위의 인용문은 로맨티시즘에 대한 개괄을 반복하면서 그것이 현대극 뿐만 아니라 모든 예술에 공통적으로 필요한 논리임을 보여준다. 그렇기에 영화 역시 그 장르적 특성 위에 “낭만”이라는 논리를 첨가해야 하는 것이다. 연극은 시대성을 반영하므로 지금 시대에는 ‘개인의 심리, 개인의 생활에 집중하는 근대극이 아니라 군중과 지역을 취급하는 현대극’<sup>36)</sup>으로 나아가야 한다는 논리 아래 로맨티시즘을 강조한다. 이러한 로맨티시즘의 속성은 세계성을 가지는 영화에 구현되었을 때 더욱 효과적인 것이었을지도 모른다. 로맨티시즘에 대한 주영섭의 이러한 이해는 ‘현실을 넘어선 이상’을 추구한다는 의미에서 일제 말기의 활동과 연결될 수 있다. 이러한 토대는 서구적 근대에 대한 비판을 통해 초극한 신세계를 창조하고 전체주의적으로 통합된 유토피아를 건설하려 한 일제 파시즘의 지향과 원리적으로 유사한 것이다.

파시즘은 잃어버린 세계의 공동체적 조화와 질서라는 다분히 낭만적인 전망을 향해 역진함으로써 근대 세계로부터 탈출하려는 “유토피아적인 반 모더니즘의 형태”<sup>37)</sup>이다. 일제 파시즘의 경우 ‘내선일체론’은 일본과 조선의 민족적 합일, 나아가 동양의 모든 민족들의 동화를 추구하고, ‘동아공영론’은 ‘서구적 근대 초극’과 새로운 ‘아시아 공동체 건설’을 핵심원리로 한다. 주영섭의 ‘로맨티시즘’과 일제 파시즘은 ‘서구적 근대에 대한 부정적 인식’과 그것을 토대로 한 ‘이상 사회에 대한 상상력’이라는 원리적 공통분모를 매개로 연결된다. 근대의 출현으로 상실된 합일과 일체성의 의식을 회복하려는 동일한 목적을 가진 것이다. 합일의 방법으로

서 동아공영권을 주창하는 일제 파시즘의 시대적인 요청은 합리적·과학적인 사고를 거부한 인간의 정신적 영역에 속함으로써 진정한 진리가 될 수 있었다. 또한 이 진정한 진리는 주영섭이 지속해 온 로맨티시즘이 추구하는 목적과도 닮았다. 장의 서두에 제시된 일제 말기의 평문 작업과 그의 연출 활동 및 창작 활동은 이러한 정신적 배경의 지속 과정에서 이루어진 것이다. 주영섭은 서구적 근대극의 현실을 극복하고 지금의 현실을 탐구하는 것으로 추구된 현대극과 영화가 낭만주의 정신에서 강조하는 ‘이상’을 구현하기를 바랐고, 그것은 개인에 한정된 예술이 아닌 좀더 폭 넓은 대중, 나아가 전 인류를 향한 예술이기를 바랐다. 이제 서구적 근대에 대한 맹목적 추종에서 벗어나 현실을 직시할 때 발견되는 ‘이상’으로서 ‘동양’을 소환하는 것은 어색한 일이 아니다. 일제 파시즘의 ‘동양’ 개념 역시 정신적 조화가 이룩된 이상 사회를 요구한 것으로, 개인 문제에서 벗어나 군중과 지역에 집중하려 한 그의 현대극 지향과 멀지 않기 때문이다. 또한 이러한 합일은 현대극과 더불어 영화의 세계성에 집중했던 주영섭을 고려할 때 더욱 쉽게 이해할 수 있다.

1938년부터 그는 “동양관을 만들고 이어서는 국제관을 만들어 세계시장으로 진출해야 한다.”<sup>38)</sup> “조선영화가 이제부터 기업적·예술적으로 성공하려면은 내지와 만주의 시장을 획득하고 나가서는 동아공영권을 우리의 시장으로 만들고 한거름 더 나가서는 세계를 상대로 하는 작품을 제작해야 할 것이다.”<sup>39)</sup>라고 한다. 영화에서 연극과 다른 세계성을 발견한 주영섭은 서구적 근대극에 편향되어 있는 조선의 연극계를 극복하고 좀더 이상적 세계로 나아가는 방법으로 영화가 적절하다고 판단했는지도 모른다. 세계 시장으로 나서려는 이상을 위해 일차적으로 동양관, 이후에 국제관으로 가지는 그의 논리는 영화라는 매개를 삭제했을 때 일제

35) 주영섭, 시, 연극, 영화, 『막』 3, 1939.6, 12면.

36) 주영섭, 위의 글, 12면.

37) 장문석, 『파시즘』, 책세상, 2010, 115면.

38) 주영섭, 조선에있어서의 연극·영화기업론, 『동아일보』, 1938.12.27.

39) 주영섭, 『조선영화계전망』, 『춘추』, 1941.2(양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집』 16, 연극과인간, 2006, 299면).



파시즘의 논리와 다르지 않다. 즉, 그가 파괴와 건설이 동시에 전개되는 일제 말기에 ‘대동아로의 비약’이라는 비전을 발견한 것은 현실추수적인 판단의 불철저성 때문일 수도 있지만, 현재 조선 예술에 대한 비판적 인식이 지속되면서 가능했던 것이다. 현대극과 영화를 추구하는 논리가 이를 잘 보여 준다. 또한 이들 장르를 요청할 수 있게 한 주영섭의 논리적 기반, 로맨티시즘이라는 내적 논리 역시 파시즘 논리와 접점을 마련하는데 효과적으로 작용했음을 알 수 있다. 이 경우 일제 말기의 활동은 자신의 정신적 근원을 지속하는 작업이기에 “순수성”의 발현으로 볼 수 있었던 것이다. 이러한 논리적 봉합 과정은 다음의 발언을 가능하게 한다.

지금까지의 연극(주로 19세기 유럽극의 영향을 받은 극)은 문학을 통하여 관객의 마음에 어떤 계시와 문제를 제공하고자 했다. 그러나 거기에는 아무런 희망도 이상도 없었다. 단지 회색의 배경과 무기력한 개인 생활이 있을 뿐. …(중략)… 우리들의 현실생활은 우리들의 가장 비근한 작품 현실이다. 그러나 그것만으로 멈추지 않고 대륙으로부터 남양에 이르는 넓은 범위의 배경과 과거, 현재, 미래를 통해서 국사 및 동양사를 시간으로 삼을 수 있을 것이다.<sup>40)</sup> (밑줄-인용자)

인용문을 보면 기왕의 근대극이 서구를 일방적으로 추수하는 과정에서 어떤 희망도 찾지 못했다고 하면서 국민연극의 방향을 제시한다. 이렇게 되면 주영섭이 바랐던 현대극의 자리는 국민연극이 채우게 되는데, 그것은 국사와 동양사라는 공동체적 역사를 불러들이는 방식으로 이뤄지고 있다. 특히 이것은 “외래문화의 흡수에 정신이 없어 (국민예술) 그것을 등한히 했던 시대도 있었다.”<sup>41)</sup>는 말이나 근대극의 서양 추수를 비판하는 말에서 알 수 있듯이 외래적인 것(서구)의 것과 대조하면서 이뤄진

40) 朱永涉, 『國民演劇の樹立』, 『國民文學』, 1942.4, 18~20면.

41) 朱永涉, 위의 글, 15면.

다. 일제 파시즘 역시 극복하려는 것은 미국을 위시한 서구였고, 그 극복 방안인 ‘대동아’를 실현하기 위해서 ‘일본을 중심으로 한 동양’을 강조했다. 일제는 이것을 일본정신 혹은 동양정신으로 일갈하는데, 이와 유사한 의미로 전통, 회고적 노스텔지어, 자연 등의 표현이 등장한다. 주영섭의 논리 역시 이와 다르지 않다. 이렇게 마련된 일제 말기 주영섭의 내적 논리와 일제 파시즘의 접점은 “국민예술의 근본이념은 …(중략)… 국가의 전통 가운데 흐르는 아름다운 정신”<sup>42)</sup>이라는 표현을 가능하게 한다. 이러한 동양의 고유성, 그것이 가지는 정신적인 아름다움, 향토와 자연의 발견은 결국 문화영화가 “사실의 진실을 탐구”<sup>43)</sup>할 때 들어가야 하는 내용이자 “격렬한 현실 속에서 미를 발견하고 오늘을 살면서 내일을 노래하지 못하는”<sup>44)</sup> 현재의 시인이 채워야 하는 ‘시 정신’이 된다. 또한 이러한 정신은 로맨티시즘이라는 논리적 근원이 지속된 결과이기에 ‘순수성’을 부여받는다. 파시즘 체제 아래 자연이나 향토는 공동체 문화의 살아있는 상징이 되어 그 자체 존재성을 부여받는다.<sup>45)</sup> 주영섭은 이러한 내용을 로맨티시즘의 범주로 묶고 당시 시, 연극, 영화 부문의 모든 지식인이 주지해야 할 국민문화론으로 제시한 셈이다. 이러한 주영섭의 행보는 현실 담론에 대한 식민지인의 치밀한 내적 논리를 보여주는 것으로, 자발적으로 일제 파시즘에 흡수되는 회로를 보여 주는 것이다.

### 3. 서구적 근대 부정과 ‘대동아’라는 유토피아 추구

주영섭은 ‘이곳’의 부정성을 극복할 수 있는 대안으로써, 개인을 강조

42) 朱永涉, 앞의 글, 15면.

43) 주영섭, 『조선문화영화의 장래』, 『삼천리』, 1941.6.1, 211면.

44) 朱永涉, 『詩の圓周』, 『國民文學』, 1943.11, 21면.

45) 마크 네오클레우스, 정준영 역, 『파시즘』, 이후, 2002, 172~173면.

하는 근대극의 리얼리즘적 경향을 극복할 수 있는 대안으로써 낭만주의가 가진 “사실의 발전” 측면에 주목했다. 그리고 그것은 주체와 객체가 하나가 되는 공동체라는 이상을 긍정하게 했다. 물론 파시즘의 주체와 객체의 동일화가 위계적 방식으로 이루어지기 때문에 낭만주의가 회귀하는 개인과 전체의 조화를 통한 유기적 세계관과 거리가 있지만, 이 점은 간과되었기에 일제 파시즘 안에서도 주영섭의 낭만주의에 대한 논리는 자연스럽게 지속될 수 있었던 것으로 보인다. 그저 서구적 근대에 대한 대항의식으로서 잃어버린 것을 회복한다는 의미에서, 자연 공동체에의 정신적 귀의라는 “정신적 근원” 측면에서 세계 신질서를 긍정하는 논리를 형상화하게 되는 것이다. 이 장에서는 일제 말기 “격렬한 현실 속에 내일을 노래”하기 위해 주영섭이 마련하는 상상의 공간은 어떻게 채워지는지 살펴보도록 하자.

1)

“...(전략)...나는 서울로 쫓아간 게지요.

그렇지만 저기서 본 것은 예술가들의 무기력한 생활뿐이었요. 필경에는 내 자신까지 타락의 길로 빠져 들어갔요. 거기서 뛰어나오려고 나는 발버둥쳤요.” (446면)

2)

이러나 춤을 춘다

전기불이 흔들린다

깨지는 접시, 깨지는 판자.

상훈이 병식에게 “재풍인 어데쯤 갔을까.”

...(중략)...

넷이서 또 술을 마신 모양이다.

하민과 영철은 누어있고 병식은 책상에 앉고 상훈은 혼자 남은 술을 마시고 있다.

병식 누으며 “난 무얼 할까? ..... 무엇을 해야 하나?” (275면)

주영섭의 이상은 서구적 근대 도시를 부정하는 것으로 출발하게 된다. 위 인용문은 <광야>와 <창공>의 한 장면으로, 서구적 근대화로 점철된 서울 공간을 부정적으로 그리고 있다. <창공>의 한 장면인 인용문 1)은 서울 공간을 부정적으로 그린다. <창공>은 문인인 형 세식이 비행사인 동생 세원의 향토방문비행을 맞이하기 위해 귀향하면서 시작된다. 이 작품은 조선 땅에서 글을 쓰는 작가인 세식은 ‘쭉지 잃은 새’이자 ‘비 맞은 부엉이’로 묘사하는 반면 동경에서 비행사가 되어 돌아오는 동생 세원은 ‘금의환향’의 대상으로 그린다. 세식이 ‘쭉지 잃은 새’가 된 이유는 그의 서울 생활이 “무기력”과 “타락”으로 꾸러진 데서 기인한다. <창공>은 이러한 도시 공간을 쫓아 나온 세식이 ‘이상’을 회복하는 이야기인데, 그렇기에 이상과 대비되는 도시 공간은 극복되어야 할 것으로 자리할 수밖에 없다. 서울에 대한 부정적 인식은 <광야>에서 더욱 두드러진다.

<광야>의 한 장면인 인용문 2)는 정체된 도시에서 하릴없이 술로 세월을 보내고 있는 무기력한 청년들을 보여준다. 이들은 현실과 타협하여 근사한 백화점에 취직하거나 집안의 사진관을 이어받는 등 본인의 심각한 사색이 결여된 삶을 살고 있다. 흥청거리는 유흥의 현장에서 상훈이 재풍을 떠올리는 것은 현재의 공간을 더욱 부정적으로 만든다. 재풍은 자신의 의지로 만주로 향한 인물이기 때문이다. 이상을 향하는 미래지향적인 사람과 무기력하고 퇴폐적인 공간에 정체된 사람을 대비적으로 보여준 셈이다. 서울이라는 현실은 “난 무엇을 해야 하나?”라는 질문에 “담 배꽁초나 찾”(275면)는 수밖에 없다는 무기력한 대답이 돌아오는 공간이다. 경성에서 이루어지는 삶은 어떤 적극적인 것도 무가치한 것으로 자리한다. 상훈에게 있어 경성은 좋은 생활을 위해 떠나야 할 곳이 되어 있다. 사진사 생활로 대표되는 경성의 생활은 지루한 것이고, 경성은 곧 건 강한 생활이 가능하지 않은 곳이 된다. 이 작품 속에서 경성의 거리는 아

이스크림, 카페, 백화점, 사진관의 스튜디오 등 서구적 근대의 문물로 가득 찬 곳이다. 일상의 전 영역이 서구적 근대화로 꾸려진 도시 공간은 무기력하게 술을 마시는 것과 어이없음의 일상으로 채워짐으로써 정체되고 비전 없는 곳이 되어 부정적으로 남게 된다.

그러나 상훈의 경우 친구 재풍이 가 있는 만주로 떠나는 ‘비약’을 보여 준다. 본인의 오랜 사색을 통한 건설적인 결심은 병식이 사랑했던 인순까지 자신의 여자로 쟁취할 수 있게 한다. 이러한 인물들의 선택을 통해 ‘대륙개척의 일역군’이 되려하는 쪽은 열혈 청년이 되고 생활과 타협해 경성에 남은 쪽은 신변 비관형의 청년이 된다. 이러한 도식은 다른 인물들의 현재를 돌아보면 더욱 구체적으로 드러난다. 현재 경성에 남아 있는 이들은 모두 불안하고 비전 없는 상태인데, 병식 외에도 상류층인 영철의 경우 결혼 후 방탕아로 전락한 인물로 나온다. 학교 졸업 후 특별히 하는 것 없이 ‘못 쓰게 된’ 사람으로 그려지는 것이다. 이렇듯 <광야>는 도시인의 삶을 퇴폐적이고 유희적인 것 일색으로 그림으로써 현재 극복해야 할 것이 무엇인지 보여주고 있다.

서구적 근대화로 점철된 도시 공간을 부정함으로써 반서구의 파시즘 논리를 효과적으로 구현해 낸 주영섭은 작품 곳곳에서 그것을 극복하고 나아가야 할 이상적 현실을 보여 준다. 그가 찾은 ‘이상’이란 ‘육-해-공’에 대한 상상의 지리를 완성해내는 것으로, 대동아공영론의 뒷받침 작업과 다르지 않다.

3) 상훈 …(전략)… 그렇지만 좀 더 좋은 생활을 위해서는 어떤 비약도 필요하지. 나는 서울을 떠났으면 좋겠네. 재풍이가 간 만주벌로 가 구 싶네. (283면, 밑줄-인용자)

4) “…(전략)… 형님이 고향을 찾아 오듯이 나는 다시 창공으로 돌아갑니다

다. 창공의 대기 속에서 우리는 사색하고 행동합니다. 때로는 행동이 우리의 사색입니다. 우리에게는 단지 의무와 수행이 있을 따름입니다. 지상의 모든 정감은 창공에서는 기포가 되어 비산하고 맵니다. 내가 올리는 폭음은 언제나 두 분의 행복을 비는 북소리로 생각해 주십시오”

…(중략)…

세식 …(중략)… 나는 이 땅속에 파묻혀서 내 붓대를 실려 보겠오 농촌은 내 고향이오, 농민 문학은 우리 문학의 고향이라구 나는 생각합니다. 프로펠러는 내 가슴속에 행동을 불어 넣어 주었오. (460면, 밑줄-인용자)

<광야>의 한 장면인 인용문 3)은 서구적 근대화로 물든 서울을 부정하고 향해야 할 이상 공간이 어디인지를 보여준다. 여기서 말하는 생활의 “비약”은 “만주”로 향해 있고, 이때 만주는 “대동아의 비약”을 위해 “문명을 가져라. 날개를 가져라. 위대한 날을 위한 위대한 구상”<sup>46)</sup>을 하라는 주영섭의 외침에 대한 구체적인 대응이다. 이 작품에서 재풍이 가 있는 만주라는 공간은 “상상하던 것보다 더 심한 황무지”, “광대한 농장을 개척하고 그 웅에다 제2의 고향을 건설”하려는 곳으로 그려진다. 이곳은 “도시생활이 피곤해지면”(284면) 가야할 곳으로 그려진다. 결국 상훈은 서울이라는 공간을 이탈하기로 하고, “넓은 땅” “벌판”으로 향하게 된다. 이 미개척지는 회고적 노스탤지어를 자극하는 자연으로서 일본의 대동아 건설이라는 목표 아래 만들어진 상상의 지리 ‘육(陸)’을 구체화한 것이다. 이제 “대륙 개척의 일역군”(290면)이 된 상훈은 개척이란 것이 다소 “곤란한 사업”(291면)일지라도 싸워 이겨야 하는 ‘이상’이라 설파한다. 이렇듯 주영섭이 그리고 있는 만주의 모습은 동아공영권이라는 논리 아래 이루어졌던 외지로의 확장 문제와 관련되어 있다. 개척 공간으로서 만주 묘사는 중일전쟁 이후 만주 지역 식민화에 박차를 가하기 위한 일제의 ‘만

46) 朱永涉, 『詩の圓周』, 『國民文學』, 1943.11, 23면.

주 이주=성공'이라는 프로파간다를 충실하게 그린 것이라 하겠다.

인용문 4)는 <창공>의 마지막 장면으로, 동생 세원이 고향을 떠나기 전 형에게 남긴 편지와 그로 인한 형 세식의 자각 장면이다. 이 작품의 주된 사건인 세원의 향토방문비행은 국기를 걸며 환영할 일로 온 마을 사람들이 분주해지는 큰 행사이다. 세원의 귀국에 마을은 잔치 분위기가 되고, 세원이 떠나는 날에도 군중들은 이륙하는 비행기를 보며 탄성한다. 세식을 둘러싼 이러한 분위기는 황민화된 인물에 대한 이상화이자 '공(空)'의 공간을 이상화하는 설정이다. 사색과 행동의 공간으로 묘사된 창공은 '현실의 격류 속에서 심각한 사색을 해야 한다'<sup>47)</sup>는 주영섭의 인식이 투영된 공간이다. 또한 비행기 크기에 대한 추측과 속도에 대한 경이감은 하늘이라는 공간을 이상화하는 것이자 대동아적 비약을 위한 조건을 보여 주는 것이다. 파시즘이 근대를 부정하나 그 요소를 적절히 이용했듯 비행기라는 근대적 문명 또한 부정의 대상이기보다는 대동아를 하나로 엮을 문명의 장치로 제시된다. 이러한 작업을 통해 이상화된 '하늘'의 공간은 단지 '의무와 수행만이 존재하는 상상의 공간, 제국주의의 욕망이 투영된 공간'<sup>48)</sup>으로 자리한다.

이 작품에서 세원의 등장은 사람들에게 하늘에 대한 동경을 불러일으키는 기능을 했을 뿐만 아니라 땅에 머문 자의 행동을 촉구하는 역할도 했다. 세식의 결심은 "땅, 농촌"에 대한 애정으로 표현되는데, 그는 동생이 하늘로 간 것처럼 이제 땅을 향할 것이라고 이야기한다. 앞서 살폈듯 자연이나 향토가 공동체 문화의 살아있는 상징이 되어 그 자체 존재성을 부여받는 파시즘 체제에서 주영섭은 "향토, 역사, 신화"를 정신적 근원이라 주장한 바 있다. 이 작품은 그러한 작가의 내적 논리가 투사된 작품이라 하겠는데, 이것은 서울이라는 도시 생활을 대비함으로써 긍정적인 가치로 부상한다. "예술가들의 무기력한 생활", "타락의 길"로 빠질 수밖에

47) 朱永涉, 앞의 글, 22면.

48) 박명진, 앞의 글, 109면.

없었던 도시 생활을 떠나 다시 농촌으로 돌아온 것이다. 근대적 도시가 놓친 의식들을 회복할 수 있는 공간으로서 농촌은 자신의 감정 속으로 깊이 들어 갈 수 있는 공간이다. 타락의 도시와는 다른 사색과 행동을 가능하게 하는 공간인 것이다. 이 자연으로의 회귀, 자연에 대한 애정으로 서 결심은 대동아공영을 위한 기반 마련으로서 동양, 자연으로의 소환과 다르지 않다. 결국 이는 하늘과 땅의 발견으로, 일제의 범아시아적 심상 지리를 수행하기 위한 깨달음이 된다.

<해풍>의 논리 역시 마찬가지이다. 함경도 바닷가의 어촌마을을 배경으로 한 일상적 이야기인 이 시나리오의 생존을 위해 바다 일을 해야 하는 해암의 가족을 중심으로 전개된다. 아들의 안위만을 걱정하는 어머니와 상대적으로 '더 멀리 나가겠다'는 아들의 목소리에서 바다를 두려워하지 않는 대일본 제국의 당당한 국민, '용감한 일본 국민'의 전형을 엿볼 수 있다. 해암에게 바다는 아버지를 삼킨 두렵고 원망스러운 공간이지만 동생 중바위에게는 도전하고픈 이상 공간이다. 또한 딸 고분네 역시 "종이배"를 통해 바다 공간을 이상화한다. 해암은 이들에게 폭력적인 방법으로 바다에 대한 그들의 이상을 깨려 하나 결과적으로는 "빙긔 웃고 밖으로 나감"(536면)으로써 이들의 마음을 이해한다. 그리고 그가 떠나는 바다에는 "태양"이 떠오르는 것이다. 거친 파도와 투쟁하며 죽음을 넘나들어야 하는 바다라는 공간은 역설적으로 어부들의 삶을 지속하게 하는 생명의 공간이다. 해암 역시 힘들지만 다시금 바다로 향함으로써 그 속에서 선원으로서의 생의 의지를 보여 준다. 이러한 시나리오 전개는 결국 바다라는 공간을 공포의 공간임에도 도전할 수밖에 없는 매혹의 대상으로 자리하게 한다. 결국 전쟁터와 다름없는 '해(海)' 공간을 긍정함으로써 '육-해-공'이라는 일제의 심상지리를 완성하게 된다.

주영섭은 이러한 대동아공영권을 위한 상상의 지리를 묘사하는 동시에 그것이 가능해지는 전제에 대해서도 놓치지 않는다. 그것은 드넓은 아시아로 나가기 전 조선을 보듬는 작업으로 나타나는데, 그것은 일본

민족과 조선 민족의 합일에서 나아가 동양의 모든 이질적 민족들의 동화를 추구했던 팔굉일우론의 다른 실천이라 볼 수 있겠다. <어머니>에서는 조선 내의 분열된 가족의 한 양상을 통해 혈연을 뛰어 넘어 새로이 형성되는 공동체로의 동화 과정을 그리는데, 이로써 대동아라는 무한공간으로 진격하기 전 조선 내부의 공동체적 완결성을 도모하게 된다.

어머니 품에 안기운 아들  
정신이 들어 눈을 떠 어머니를 보고  
“어머니!”  
얼굴을 가슴에 파묻고 운다.  
어머니의 얼굴에도 눈물이 흐른다.  
아버지와 누이가 뛰어와 선다.  
瀑布 우에 모인 네 사람의 家族.  
瀑布는 어린 가슴의 激情인 듯  
핑핑 쏟아져 흘러 내려간다. (428면)

<어머니>는 새어머니가 들어오면서 아이가 겪게 되는 심리적 갈등을 다루고 있다. 이 인용문은 시나리오의 마지막 장면으로, 새어머니로 인해 심하게 갈등하던 학수가 새어머니와 극적으로 화해하는 장면이다. 친어머니를 잊지 못하는 학수는 새어머니가 들어오면서 방황하게 되고, 결국 어머니의 환영에 취해 달리던 중 폭포에서 미끄러지는 변을 당한다. 이때 학수를 구해 주는 사람이 새어머니로 설정됨으로써 작가의 의도를 파악하게 한다. 아이의 끝없는 반항에도 새어머니는 언제나 따뜻하게 감싸 준다. 작품 속 ‘어머니’라는 주체는 계모의 위치로 등장하지만 생명의 은인이 됨으로써 ‘낳는 어머니’ 이상의 위치를 점하게 된다. 이렇듯 비워진 모성을 메움으로써 아들과 일체감을 회복하게 되고, 이는 훗날 일본 제국의 훌륭한 국민으로 거듭나야 할 아들을 효과적으로 돌볼 수 있게 한다. 전쟁을 후방에서 지원해야 하는 시국에 이르면 근대 사회에서 타자

로 놓여 있던 여성마저 적극적으로 주체화하게 된다. 일제 파시즘 체제 하에서 이것은 주로 모성동원의 논리로 나타난다. 이는 직업의 논리인 직역봉공의 측면보다 일상생활의 동원 차원에서 어머니의 ‘인내와 뒷받침’ 문제로 귀결된다. 이 작품은 낳는 모성이 아니라 기르는 모성의 등장으로 인해 가족의 외연을 확대하고, 모성의 부재에 대해 경계함으로써 총력전 체제 속 효과적인 황민화를 수행하기 위한 요건을 제시하기에 이른다. 잃어버린 것에 대한 낭만적 회구로 보이는 주영섭의 이 작업은 따뜻한 가족에는 반드시 혈연이 아니어도 성립될 수 있다는 논리로 귀결되었고, 그것은 나아가 아시아 모두가 하나의 집으로 묶일 수 있다는 논리의 상징적인 출발점이 되기에 충분하다.

서구적 근대를 부정하고 개인의 파편화가 아닌 가족의 외연 확대로 공동체로의 동일화를 보여준 이러한 작업은 결국 주영섭이 말한 ‘이상’을 위한 바탕이 된다. 결국 주영섭은 자신의 작품 속에서 육해공이라는 일체의 심상지리를 완성하는 기능을 수행함으로써 대동아<sup>49)</sup>라는 유토피아를 그려냈다. 주영섭의 ‘리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘’이라는 출발은 서구적 근대극에 대한 부정에서 촉발되어 결과적으로 ‘이곳’에 대한 부정을 가능케 했고 그 결과 “진실의 이상”이라는 이름으로 새로운 세계를 요청했다. 현재에 대한 심각한 사색의 결과 퇴폐적 도시문화에 탐닉하는 서울을 부정적으로 그리게 되었고, 이 오염 공간을 벗어나 향해야 할 곳은 자연이라는 정신적 근원이었다. 그 결과 초월적 공간으로서 땅, 하늘, 바다를 형상화하게 되었고, 이는 대동아공영권 건설이라는 일제 파시즘의 이상을 표상하는 현실적인 공간으로 전환되기 쉬웠다. 이로써 파피가 난무하는 현실의 공간들은 “로맨틱한 별판”(444면)이라는 건설적 공간으

49) 대동아란 일본 열도를 포함하여 조선, 대만, 중국, 만주국 등 동아시아 지역뿐만 아니라 몽고, 티베트 등 내아시아, 인도차이나, 남양군도, 인도를 포괄하는 범아시아의 근대적 심상지리적 공간이었다(이상우, 심상지리로서의 대동아, 『한국극예술연구』 제27집, 한국극예술학회, 2008, 166면).

로 둔갑하고, 로맨티시즘의 정신 아래 촉발된 그의 창작 작업은 “순수성”<sup>50)</sup>의 영역으로 포장될 수 있었다.

#### 4. 논리적 봉합에 의한 공허한 판타지-결론을 대신하여

이 글은 조선의 근대극과 영화에 대한 진지한 고민을 지속하던 지식인이 서구적 근대가 위기를 맞고 일본에 의한 동양재편이 시작되던 ‘위기의 시대’에 어떻게 그 파시즘 논리에 경도될 수 있었는가? 라는 물음에서 출발했다. 주영섭은 초기 희곡 <나루>에서 식민지 조선의 구체적 현실을 제시<sup>51)</sup>함에도 불구하고, 서정성의 두드러짐으로 인해 전망 부재의 한계를 보였다. 길용이 서울로 가는 마지막 부분은 이농 현실에 대한 객관적인 묘사이기보다 팔려간 연인인 입분을 되찾겠다는 개인적인 욕망에 그치고 있고, 그마저도 구체적이기보다는 암시에 그친다. 또한 극의 주된 장소 역시 환상적 공간인 나루터에서 이루어짐으로써 조선의 현실을 초월해 있다. 이렇듯 초창기의 주영섭 활동은 자신이 지양하려 했던 ‘리얼리즘에 입각한’ 조선 근대극의 자장에 머물러 있었다. 이러한 창작을 극복하기 위해 필요했던 것이 ‘현실에 입각한 낭만주의’였고, 그것은 ‘이곳’의 부정성을 극복할 수 있는 대안이자 개인을 강조하는 리얼리즘적 근대극 경향을 극복할 수 있는 대안이었다.

주영섭의 일제 파시즘에 대한 자발적 협력의 근원은 여기에서 출발한다. 조선의 서구적 근대를 부정하며 출발한 근대극과 문화에 대한 주영섭의 진지한 성찰이 근대극의 개인을 강조하는 리얼리즘적 성향을 극복하는 것으로서 낭만주의를 불러왔고 그것이 “진실의 이상”을 추구하게

했다면, 이 과정은 근대 초극의 맥락에서 동아 공동체를 추구하는 일제 파시즘의 신질서 논리와 원리적으로 접합될 수 있었던 것이다. 이러한 논리적 접합으로 인해 <나루>에서 제시하지 못한 이상적 사회가 이후 시나리오에는 제시되기에 이르렀으나, 그 이상이 ‘육해공’의 심상지리와 그것이 가능하기 위한 가족 공동체로 변질되었다는 점에서 한계가 있었다.

주영섭의 ‘리얼리즘 위에 개화한 로맨티시즘’이라는 출발은 서구적 근대극에 대한 부정에서 촉발되어 결과적으로 ‘이곳’에 대한 부정을 가능케 했고 그 결과 “진실의 이상”이라는 이름으로 새로운 세계를 요청했으며, 이는 대동아공영권 건설이라는 일제 파시즘의 이상을 표상하는 현실적인 공간으로 묘사되었다. 하지만 낭만주의가 추구하는 이상 사회와 일본 제국주의가 추구하는 대동아가 만나 만들어 낸 이상 세계, 즉 그의 내적 논리 안에서 완벽하게 봉합된 파시즘적 비전은 실제 현실의 국면에서는 판타지에 불과했다. 낭만주의에 대한 불철저한 지속과 파시즘의 원리가 만난 모순된 상황은 그가 그리고 있는 작품 속의 세계를 결국 상상력의 소산으로 남게 한 셈이다. 일제 파시즘은 내선일체 완수와 동아공영권 건설을 토대로 마침내 팔굉일우의 신세계를 건설할 수 있다고 선전했지만, 이러한 파시즘이 제시하는 비전은 정치적 이데올로기였을 뿐 실제 현실의 국면에서 그것의 실현은 요원한 일이었기 때문이다.

일제 말기 주영섭의 이러한 변모에는 동경학생예술좌 사건을 전후로 한 판의 개입과 같은 부득이 한 사정<sup>52)</sup> 또한 영향을 미쳤을 것이다. 그러나 이러한 일제 말의 논리적 변화가 갑작스럽지 않을 수 있는 것은 그것이 어디까지 낭만주의라는 토대 아래 타당성을 부여받았기 때문이다. 이렇듯 주영섭의 일제 파시즘에 대한 협력은 외부의 강요도 생계유지의 방편도 아닌 철저히 자발적인 것임을 알 수 있다. 이러한 자발성의 기반

50) 朱永涉, 『詩の圓周』, 『國民文學』, 1943.11, 21면.

51) 유민영은 일제수탈과 그에 따른 농민의 파탄을 리얼하게 묘사했다는 측면에서 <나루>를 긍정적으로 평가한다(유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997, 310~312면 참조).

52) 이덕기, 『일제 말 극단 현대극장의 국민연극 실천과 신극의 딜레마』, 『어문학』 제107집, 한국어문학회, 2010, 308면.

이 타당성을 획득하는 순간 태평양교향시, 「남양송가」, 「남방시」, 「섬들의 탄생」, 「고무의 노래」, 「동방시」(이상 1942), 「비행시」, 「산에서」, 「너른 하늘의 시」(이상 1943), 「건는다」(1944)와 같은 판타지적 이상 사회의 상상이 극대화된 시편들까지 창작할 수 있었던 것이다. 이러한 작업들은 단순히 친일 색채를 띠는 암흑기의 산물이기보다는 주영섭 스스로의 심각한 사색의 결과 격렬한 현실에 참가한 한 방편이었고, 이러한 참여를 “순수성”이라고 과감히 말할 수 있는 것 역시 그 속 깊숙이 흐르고 있는 정신적 근원으로서 낭만주의가 있었기 때문이다. 그 낭만성의 요소가 시국적 색채에 맞춰 향토와 같은 이상적 장치로 변모하는 것은 근대 극복과 새로운 이상 구현이라는 큰 목적에서는 무리 없는 일이었던 것이다.

결국 주영섭이 자신의 신념을 1940년부터 ‘동아 신질서’, ‘대동아공영’ 이념으로 표현한 것은 그가 겪었던 근대 경험과 조선적 근대에 대한 지난한 반성 과정에서 도출된 결과라 해도 과언이 아니다. 파시즘을 논할 때는 늘 대중의 자발적 동의에 대한 물음이 따른다. 강제를 동의로 만드는 것은 단일한 목적이 있을 때 가능하다고 할 때, 주영섭과 일제 파시즘의 단일한 목적은 ‘근대의 극복’으로 수렴된다. 물론 그 성질은 차이가 나겠으나 주영섭의 경우 끊임없이 이식적으로 형성된 조선의 근대극과 영화 같은 문화들에 대해 회의하던 시점에서 부각된 ‘동양’은 자신의 깊은 사색에 실천을 요구했다. 그 실천의 방향은 ‘조선 근대극의 현대극화’와 ‘세계성의 산물로서 영화 추구’였다. 물론 그 실천을 지탱하는 내적 논리 역시 일제 파시즘의 자장에서 자유롭지 않았던 것이었지만 ‘낭만주의’적 색깔을 지속함으로써 자신의 선택에 타당성을 부여할 수 있었다.

개인의 자발성에 대한 보다 객관적인 이해를 지향한 이 작업에서 우리가 기억해야 할 것은 일제 파시즘에 포섭된 주영섭과 같은 지식인의 논리가 반복되는 국가주의 양상에 포섭되는 바탕이 되기도 한다는 점이다. 주영섭이 친일에 타당성을 부여할 수 있게 한 일관된 지향은 아이러니하게도 해방 이후 식민지 경험을 은폐하는 과정에도 일조한다. 일제 말

귀에 거슬리는 언사를 기탄없이 하던 주영섭은 해방 이후의 시국 역시 개인 감정으로 경솔히 움직일 수 없는 위급한 상황이었다<sup>53)</sup>는 점, 이러한 상황 속에서 근대극 극복을 주장하던 시절부터 로맨티시즘이라는 지향 아래 소시민성을 탈각하고 사(私)보다 공(公)을 위한 연극 행동을 추구했던 주영섭의 행보가 쓰임이 있었다는 점 등에서 평남건국준비위원회 선전부에서 활발하게 활동할 수 있었던 것이다. 결과적으로 로맨티시즘을 기반으로 한 일관된 지향은 해방 이후 조만식 등 민족주의자들이 중심이 되어 결성한 평남건전의 선전부 활동으로 이어질 수 있는 근원으로 작용한 셈이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『조광』, 『국민문학』, 『동아일보』, 『막』, 『삼천리』  
 양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집 9』, 아세아문화사, 1989.  
 양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집』 16, 연극과인간, 2006.

### 2. 단행본

- 김재용, 『협력과 저항』, 소명출판, 2004.  
 오영진, 『소군정하의 북한-하나의 증언』, 중앙문화사, 1952.  
 유민영, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997.  
 윤대석, 『식민지 국민문학론』, 역락, 2006.  
 임종국, 『친일문학론』, 평화출판사, 1966.  
 장문석, 『파시즘』, 책세상, 2010.  
 히로마쓰 와타루, 김항 역, 『근대초극론』, 민음사, 2003.  
 귀노, 찰스, 강혜원 역, 『진정성에 대하여』, 동문선, 2005.

53) 오영진, 『소군정하의 북한-하나의 증언』, 중앙문화사, 1952, 29면.

네오클레우스, 마크, 정준영 역, 『파시즘』, 이후, 2002.

팩스틴, 로버트 O., 손명희 · 최희영 역, 『파시즘-열정과 광기의 정치 혁명』, 교양인, 2005.

### 3. 연구논문

경지현, 「1940년대 전반기 시나리오에 나타난 국민·국가 담론 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2006.

김경남, 「주영섭 시나리오에 나타난 공간 인식 연구」, 『한민족어문학』 제56집, 한민족어문학회, 2010.

박명진, 「친일영화에 나타난 낭만성과 파시즘」, 이재명 외 편, 『해방 전(1940~1945) 공연희곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.

박영정, 「법으로 본 일제 강점기 연극 영화 통제 정책」, 이재명 외 편, 『해방 전 공연희곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.

송태욱, 「일제말기의 영화와 언어정책 그리고 검열」, 이재명 외 편, 『해방 전 공연희곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005.

윤대석, 「문화예술계의 ‘일본국민’ 만들기」, 친일반민족행위진상규명위원회 편, 『친일반민족행위관계사료집 15』, 선인, 2009.

이덕기, 「주영섭의 이동연극 대본 <홍부전>에 대하여」, 『극예술연구』 제30집, 한국극예술학회, 2009.

\_\_\_\_\_, 「일제 말 극단 현대극장의 국민연극 실천과 신극의 딜레마」, 『어문학』 제107집, 한국어문학회, 2010.

이상우, 「심상지리로서의 대동아」, 『한국극예술연구』 제27집, 한국극예술학회, 2008.

이준식, 「문화 선전 정책과 전쟁 동원 이데올로기-영화 통제 체제와 선전 영화를 중심으로」, 방기중 외 편, 『일제 파시즘 지배정책과 민중생활』, 혜안, 2004.

정창석, 「일본 군국주의 파시즘-그 식민지예의 적용」, 『일본문화학보』 제34집, 한국일본문화학회, 2007.

### Abstract

## Joo Yeong seop's Internal Logic and Its Voluntary Ground in the Late Period under the Rule of Japanese Imperialism

Kyung, Ji-hyun

This research focuses on internal and external factors that led Joo Yeong seop to fell voluntarily in Japanese fascism. We derive the ground of voluntariness in his falling into Japanese fascism from Joo Yeong seop's texts, and examine four scenarios written as the outcomes of his absorption into the fascism. Joo Yeong seop's perception in the late period under the rule of Japanese imperialism was linked to the concept of 'Orient' that Japanese fascism emphasized for its ideology of the Greater East Asian Co prosperity Sphere. This perception was an extension of his original view that 'romanticism should be pursued based on realities.' Joo Yeong seop's serious reflection on modern dramas and culture began with his negation of the Western style modernization of Chosun, and this brought forth romanticism that emphasizes the world of 'imagination.' This basis was similar in principle to what Japanese fascism pursued, which was the creation of a new world and the construction of totalitarian integrated utopia by criticizing Western modernism. After all, Joo Yeong seop's romanticism and Japanese fascism were interconnected with each other through 'negative perception of Western modernism' and 'imagination of ideal society' based on the negative perception.

Logics based on the theoretical intimacy between Joo Yeong seop's romanticism and Japanese fascism were implemented as they were in his four scenarios. They were represented as 'negating Western modernism' and 'pursuing utopia called Greater East Asia.' In these works, Joo Yeong seop implemented the logic of anti Western fascism effectively by denying Seoul, and supported the theory of Greater East Asian Co



prosperity by completing the imagined geography of 'land sea air.' Joo Yeong seop's beginning of 'romanticism blooming on realism' was triggered by the negation of Western modern dramas, and consequently, enabled the negation of 'realities' and consequently required a new world. Through this, the ideal of Japanese fascism, which is the construction of the Greater East Asian Co prosperity Sphere, could be represented. However, the ideal world formed by the union of the ideal society pursued by his romanticism and Greater East Asia pursued by Japanese imperialism, namely, the fascist vision enclosed completely within his internal logic, was nothing but a fantasy in the real world.

Key words : Joo Yeongseop, *Gwangya*, *Changgong*, *Eomeoni*, *Haepung*, romanticism, Overcome of Modernization, the Greater East Asia

접 수 일 : 2010년 8월 31일

심사기간 : 2010년 9월 1일~9월 18일

게재결정 : 2010년 9월 18일