

# 한국전쟁기 유치진의 역사소재극과 민족극 구상

이정숙\*

### <차례>

- 1. 서론
- 2. 예술의 교화적 힘과 정책적 지원의 필요성
- 3. 전통극의 기법 활용과 민족적 자긍심
- 4. 국립극장 재건을 위한 민족극 구상
- 5. 결론

### <국문초록>

한국전쟁기에 유치진은 반공극과 함께 역사소재극 두 편을 집필한다. <처용의 노래>와 <가야금>은 처용과 우륵이라는 예술가를 소재로 선택하여 이를 삼각관계의 멜로드라마로 풀어내고 있으며, 모든 갈등이 해결하는 것으로 예술의 힘을 배치하여 예술의 중요성을 강조하고 있다. 특히 기존의 대사 위주의 화극에서 벗어나 춤과 노래를 활용하였고, 창극과 같은 전통극의 기법을 도입하여 극의 표현기법에 변화를 시도하고 있다는 점이 주목된다.

전쟁기의 유치진 희곡은 국립극장 재개관에 대한 요구와 국립극장에 적합한 민족극 구상의 일환으로 창작된 것으로 볼 수 있다. 국립극장은 유치진의 오랜 바람이 실현된 형태였다. 그러나 전쟁으로 국립극장의 기능이 정지되었고, 재개관에 대한 요구가 받아들여지지 않았다. 그래서 유치진은 사람의 마음을 움직이는 예술의 힘을 보여주어 국립극장 재개관의 당위성으로 드러내고자 한 것이다. 전쟁기의 역사소재극은 국립극장에 적합한 민족극에 대한 모색의 결과였다. 유치진의 민족극 구상에서 전통극은 중요한 위치를 차지하는데, 기존의 사실주의극의 기법이 우리의 생활이라는 내용만 가져온 것이라면 전통극의 기법을 활용함으로써 우리의 그릇에 우리의 생활을 담은 민족극 모색이 가능해지게 된다는 점에서 의미가 있다.

주제어: 한국전쟁기, 역사소재극, 국립극장, 처용의 노래, 가야금, 민족극, 전통극

## 1. 서론

해방 이후, 오랜 칩거 끝에 연극 활동을 재개한 유치진은 좌익연극인이 주도하던 연극계를 우익연극인 중심으로 재편한다. 이후 극작과 연출뿐 아니라 연극 행정가로도 활동하며 해방 후 연극계 전반을 주도하는 위치에 서게 되며, 국립극장 극장장에 부임하면서 국립극장에 적합한 민족극에 대한 구상을 구체화해 나가게 된다. 그러나 전쟁으로 인해 국립극장의 기능이 중단되면서 유치진은 또 다른 변화의 상황에 직면하게 된다.

한국전쟁기는 국립극장의 극장장으로 연극계를 주도하며 민족극 수립이라는 목표를 향해 나아가던 유치진이 전쟁이라는 예기치 못한 상황으로 인해 다시 한 번 변화에 직면하게 된 시기였다. 야심찬 구상으로 진행하던 모든 것들을 내려놓고, 20여 년 동안 줄곧 활동해오던 서울을 떠나 피난지 대구와 부산이라는 새로운 환경 속에서 연극 활동을 재개해야 하는 상황에 놓이게 된 것이다. 다행인 것은 유치진의 연극적 기반이라 할 수 있는 신헌이 대구에서 활동을 하고 있어 연극 활동을 재개할 수 있었고, 연극행정가로서의 역할을 내려놓게 되면서 오히려 극작과 연출에 모든 역량을 집중할 수 있게 되었다는 점이다.

전쟁기 유치진은 통영에서 피난생활을 하면서 <조국은 부른다>와 <순동이>, <청춘은 조국과 더불어>, <처용의 노래>, <가야금><sup>1)</sup> 그리고 <나도 인간이 되련다><sup>2)</sup>까지 6편의 희곡을 집필한다. 애초에 소인극을 의도한 <청춘은 조국과 더불어>를 제외하고는 대부분 신헌에 의해

1) 유치진은 자서전『동량자서전』, 서문당, 1975, 267면에서 이 시기에 <장벽>을 포함하여 6편의 희곡을 집필하였다고 회고하고 있다. 하지만 <장벽>은 전쟁 이전인 1950년 2월 『백민』에 발표된 작품이며, 내용도 전쟁 이전의 희곡에서 다루던 신탁통치 문제를 중심으로 하고 있다는 점에서 40년대 후반 작품과 같은 경향으로 보는 것이 정확할 것이다.

2) 김동원은 신헌이 환도한 1953년 봄에 <나도 인간이 되련다>를 공연하였다고 회고하였다(김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 216면).

\* 경북대학교 기초교육원 초빙교수

대구와 부산의 극장에서 공연된다. <처용의 노래>는 1952년 9월 대구 문화극장에서, <나도 인간이 되련다>는 1953년 4월 대구극장에서, <가야금>은 1954년 시공관에서 유치진의 연출로 공연되며, <순동이>는 1951년 5월 이진순의 연출로 대구 키네마극장에서, <조국은 부른다>는 1952년 10월 극협 창단 기념<sup>4)</sup>으로 허석 연출로 대구 문화극장에서 각각 공연된다. 소인극용 대본으로 창작된 <청춘은 조국과 더불어>도 학생극 경연대회에서 공연<sup>5)</sup>되었다는 점에서 이 시기에 집필된 희곡은 모두 공연으로 이어지고 있음을 확인할 수 있다.

한국전쟁기 유치진은 어느 시기보다 많은 희곡을 집필하였고, 또 셰익스피어극의 각색과 연출을 맡아 본격적으로 셰익스피어극을 소개하였으며, 연출에서도 새로운 기법을 시도하는 등 다양한 모색을 하고 있다. 그러나 한국전쟁기 유치진 희곡에 대한 연구는 주로 반공극에 집중되어 있다.<sup>6)</sup> 전쟁 이전에 이미 유치진은 <장벽>과 같은 반공계몽극<sup>7)</sup>을 발표하여 신탁통치를 찬성하는 공산주의자들의 반민족적 태도를 비판하였고, 전쟁기에는 공산주의자나 그들에게 동조하는 무리를 절대 악으로 설정하여 공산주의의 비인간성을 드러내었다. 그러면서 동시에 처용이나 우륵과 같은 예술가의 이야기를 다룬 소위 역사소재극<sup>8)</sup> 또한 집필한다. 유

치진의 역사소재극은 “민담이나 설화, 민속놀이 등의 전통에 대한 소재에 착안하여 우리 것의 아름다움을 재현해 보려는 작가적 의도”<sup>9)</sup>가 엿보이는 작품으로, 이상우는 <가야금>과 같은 역사소재극을 창작한 의도를 “초대 국립극장장으로서 국립극장 건설의 꿈에 부풀어 있던 자신의 지위를 상실케 한 전쟁에 대한 혐오, 그리고 전쟁에만 몰두하여 국립극장 재건과 같은 문화정책을 외면하는 정부 당국의 반문화적 행태에 대한 울분과 비판”<sup>10)</sup>으로 설명하고 있다.

이상의 연구에서 확인할 수 있듯이 역사소재극은 공산주의에 대한 부정성을 부각시키는데 치중하는 반공극과는 시각에서 상당한 차이가 있다. 전쟁 중에 무기를 버리고 음률로서 나라를 다스리려다가 멸망한 가야왕의 이야기를 전쟁기에 집필하였다는 점은 상당히 흥미로운 대목이다. 또한 기법적인 면에서도 노래와 춤을 활용하고 연출에서도 이전의 사실주의적인 방식과는 다른 새로운 시도를 하고 있다는 점에 주목하게 된다. 이는 이 시기 유치진이 역사소재극에 상당한 공을 들였음을 보여 주며, 이전과는 다른 새로운 모색을 하고 있음을 읽을 수 있다. 전쟁기에 일견 전쟁과는 거리가 먼 듯한 예술가를 소재로 선택하고, 또 새로운 표현 기법을 동원해서 공연한 유치진의 의도는 무엇이었을까. 이 글은 이

3) 이진순 연출로 1951년 5월에 대구 키네마극장에서 공연하였고 이어서 정훈국의 기획 아래 전선 일대에 군장병 위문공연을 하였다. 『이진순선집』 1, 연극과인간, 2010, 89면.

4) 광고, 『영남일보』, 1952.10.9. 국립극장 전속극단인 극협의 창립 공연이라고 소개되어 있다.

5) 1952년 2월 12~13일 부산극장에서 무학여고 학생들에 의해 소인극으로 공연하였다고 한다. 『경향신문』, 1952.12.17.

6) 김재석, 『1950년대 반공극의 구조와 존재 의미』, 『한국연극연구』 1집, 한국연극사학회, 1998.

이승희, 『1950년대 유치진 희곡의 희곡사적 위상』, 『한국극예술연구』 8집, 극예술연구회, 1998.

7) 서연호(『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996, 366면)는 <장벽>을 반공계몽극의 첫 작품으로 분류하였다.

8) 유치진은 “지난 역사 속에서 우리 인생이 체험한 일편의 ‘진실’을 발견해 보려”(『진실의 도장』, 『동량유치진선집』 8, 서울예대출판부, 1993, 95면)는 의도에서 창작된 작

품을 역사극이라 부르고 있다. “과거를 빌어 오늘을 고발·비판”(『자서전』, 『동량유치진선집』 9, 223면)하는 극이 역사극이기 때문에 <별>과 같은 작품도 유치진은 역사극이라 한 것이다. 이 글에서는 유치진이 사용한 개념을 토대로 해서 역사적 사건이나 여부나 역사적의 문제를 따지기보다 소재적 측면에서 과거의 이야기를 가져 와서 현실의 문제를 드러내는 극이라는 정도의 의미로 역사소재극이라는 용어를 사용한다.

9) 윤금선은 유치진의 역사극 8편을 대상으로 역사적 인물이 등장하는 극과 설화적 인물이 등장하는 극으로 분류하고, 작중인물의 역사적식과 기법적 특징을 통해 유치진의 작가의식을 규명하였다(윤금선, 『유치진의 역사극 연구』, 『한양어문연구』 11집, 한국언어문화학회, 1993).

10) 이상우(『유치진 연구』, 태학사, 1997)는 <가야금>이 전쟁(무력)에 대한 혐오감을 표출하고 문화주의(또는 문치주의)를 적극 옹호하는 방식의 알레고리적 수법으로 당시 작가 유치진의 관념을 드러내었으며, 낭만적인 사랑의 갈등구조를 조성하여 대중적 흥미를 한껏 배양시켰다고 의미를 부여하였다.

러한 의문에서 출발한다. 전쟁기의 희곡은 이전 작품의 연장선상에 있으면서도 무언가 새로운 시도가 엿보인다. 그리고 새로운 시도는 역사소재극에 주로 집중되어 있다. 이 글은 전쟁기에 처용과 우륵과 같은 예술가로 소재로 선택하여 역사소재극을 집필한 유치진의 의도가 어디에 있는지 그리고 기존의 사실주의 방식에서 벗어나 기법에서 새로운 변화를 모색한 이유와 의미에 대해 규명하고자 한다.

한국전쟁기의 유치진 희곡은 그의 민족극 구상과 관련지어 생각해야 할 것이며, 또한 국립극장 재개관을 위한 노력과 연관해서 살펴보아야 할 것이다. 1940년대 후반부터 유치진은 민족극이라는 용어로 그의 연극적 지향을 드러냈고, 국립극장 설립 이후 <원술량>을 공연하면서 국립극장에 어울리는 민족극에 대한 모색을 시작한다. 그러나 전쟁으로 국립극장의 기능이 중단되었고, 지속적으로 국립극장 재개관을 요구하던 시기에 전쟁기의 희곡이 집필된다.<sup>11)</sup> 이 글은 전쟁기 유치진 역사소재극이 집필된 시기에 주목하여 국립극장 설립 이후 유치진이 지향하던 민족극에 대한 구상이 전쟁기 역사소재극에서 어떻게 구체화되고 있는지, 민족극 구상이라는 틀 속에서 전쟁기 역사소재극을 쓴 유치진의 의도와 의미를 읽어내고자 한다.

## 2. 예술의 교화적 힘과 정책적 지원의 필요성

### 2.1. 예술이 가진 교화의 힘 드러내기

11) 유치진이 극장장 사표를 제출하는 것이 1951년 10월이며(유민영, 『달라지는 국립극장 이야기』, 도서출판 마루, 2001, 202면) 국립극장이 대구로 이전하기로 결정되는 것은 1952년 5월 14일이다. 이후 12월 15일 대구의 문화극장을 접수하고 서항석이 제2대 국립극장장에 취임한다. 그리고 53년 2월 13일 윤백남 작 <야화>를 재개관 기념으로 공연한다.

유치진은 자신의 의도를 우회적으로 드러내기 위해 역사소재극을 선택하는 경우가 많았다. 전쟁기에 발표된 <처용의 노래>와 <가야금>은 전쟁과는 무관해 보이는 예술가를 소재로 선택하여 이를 멜로드라마로 풀어내고 있지만 그 이면에는 예술의 중요성을 부각시키려는 유치진의 의도가 배치되어 있다.

유치진은 <소>에서부터 애정갈등을 적극 활용하였으며, 특히 전쟁기의 희곡에는 삼각관계를 중심으로 한 인물들의 애정갈등이 더욱 강화되어 나타난다. <처용의 노래>도 삼각관계의 갈등이 기본 구도로, 주인공은 노래와 춤을 사랑하는 처용이며 이러한 처용을 사랑하는 가야와 가야를 탐내어 훔쳐가려는 역신이 대립하는 구도를 보인다. 극은 처용과 가야 두 사람의 아름다운 사랑과 가야에 대한 역신의 집착을 따라가며, 모든 사건은 역신이 가야를 사랑하여 어떻게 해서든 그녀를 차지하기 위해 계락을 꾸미면서 발생한다. <가야금>은 가야금을 만든 우륵과 우륵의 제자로 그를 사랑하는 배꽃아기, 그리고 배꽃아기를 좋아하는 왕의 구도에 우륵을 좋아하는 공주라는 더욱 복잡해진 애정구도를 보인다. <가야금>에서의 갈등은 음률로서 나라를 다스리려는 가실왕과 이에 반대하여 힘을 길러야 한다는 김준 그리고 우륵을 사랑하여, 잘못된 소문을 퍼트리려 우륵과 배꽃아기를 갈라놓으려는 공주로 인하여 생겨난다. 그러나 이러한 갈등은 모두 예술이 가진 교화적 힘에 의해 해결된다는 점이 이 시기 역사소재극의 독특한 점이다.

<처용의 노래>는 “우리 예술의 신”<sup>12)</sup> 처용의 이야기로, 삼국유사에 소개된 처용에 대한 기록을 극화한 것이다. 처용은 춤과 노래를 즐기는 인물로, 용왕의 아들이지만 인간들과 어울려 살면서 인간인 가야와 사랑하는 사이이다. 극은 처용과 가야의 애틋한 사랑을 따라간다. 하지만 신과 인간이라는 두 사람의 신분의 차이가 아니라, 가야를 탐내어 빼앗으려

12) 광고, 『경향신문』, 1952.11.13.

하는 역신이라는 강력한 힘을 가진 존재 때문에 두 사람이 위기에 처하게 되는 구도를 따라간다. 극에서 처용은 신의 영역에 속한 인물이지만 역신에 비해 상대적으로 약한 존재이다. 하지만 그의 노래와 춤이 가진 힘은 역신의 물리적인 힘을 능가한다. 처용의 노래가 지닌 힘은 극의 마지막에 분명하게 드러난다. 군사 100여 명이 합세해도 잡기에 역부족일 정도로 역신의 힘은 엄청나다. 처용은 그의 상대조차 되지 않을 정도이다. 그러나 역신의 이러한 강한 힘을 이기는 것은 처용의 노래이다.

역신, 칼을 들어 일격을 가한다. 호위병들, 추풍낙엽처럼 한 칼에 모두 떨어지고 만다. 처용, 가야를 꼭 껴안은 채 무대 중앙에 뚜렷이 앉아 하늘을 보고 초혼 기도를 노래로 부르기 시작한다. 산수의 정들, 먼 하늘에서 처용의 노래에 화한다.

……

**역신** (마침내 처용 앞에 무릎을 꿇고) 처용아, 내게는 고작 남을 해치는 힘밖에 없는데 너는 죽은 사람을 살려내는 힘을 가졌구나. ……아, 내가 이렇게 못난 줄이야……앞으로 네가 있을 텐, 네 화상만 붙어 있어도 나는 얼씬하지 않고 범접하지 않겠다. 아, 못 당해……<sup>13)</sup>

역신은 강하지만 역설적으로 그의 강한 힘과 욕심은 가장 소중한 가야를 죽이고 만다. 반면 처용의 힘은 약하지만 그의 진실한 마음과 노래는 하늘조차 움직여 죽었던 가야를 다시 살려낸다. 이에 역신도 처용에게 행복하고 만다. 역신의 강한 힘을 이기는 것이 처용의 춤과 노래라는 점이 의미심장하다.

극에서 처용의 노래와 춤은 생업으로 힘들었던 사람들을 즐겁게 하는 것으로, 또 악한 사람의 마음조차 변화시킬 수 있는 것으로 그려진다. 여

기에서 읽을 수 있는 것이 예술의 오락적 기능과 교화적 기능이다. 예술은 생업에 종사하느라 고단한 사람들을 즐겁게 하는 역할을 하며, 또한 그들의 마음을 바람직한 방향으로 움직일 수 있는 것이기도 하다. <처용의 노래>에서 발견되는 예술의 역할은 연극의 오락성과 교화성을 중시하는 유치진의 시각이 잘 반영되어 있다. 유치진은 <처용의 노래>를 통해 예술이 가진 힘을 보여주고, 이러한 예술이야말로 사람들을 위로하면서 그들의 마음을 움직일 수 있는 강력한 힘을 지닌 것이라는 이야기를 하고 있다.

<가야금>에서도 음악은 사람의 마음을 움직이는 것으로 그려진다. 사실 <가야금>은 전쟁 중인 상황에서도 무기를 버리고 가야금을 숭상하다가 몰락한 가야 왕의 이야기를 다루고 있다. 전쟁이라는 상황에서 무기를 선택하지 않고 음률로 나라를 다스리겠다는 포부를 가졌던 가야의 가실왕의 선택이 결국 가야의 몰락을 가져오게 된다는 점에서 <가야금>을 창작한 유치진의 의도는 상당히 흥미로운 대목이다. 그러나 유치진은 극의 초점을 가야라는 나라의 운명이 아니라, 가야금이라는 악기가 가진 힘, 즉 가야금의 아름다운 소리가 사람의 마음을 움직이는 힘에 두고 있다.

극에서 가야금은 사람들의 마음을 움직이는 힘을 가지고 있는 것으로 그려지고 있다. 가야의 태자는 신라와의 싸움에서 부왕을 잃고 비통해 하던 중에 우륵의 가야금 소리를 듣게 된다. 마치 죽은 부왕의 넋이 흐느끼는 소리처럼 애절한 그 소리에 태자는 마음의 위로를 받게 되며, 우륵의 가야금 소리에는 칼 보다 강한, 사람의 마음을 움직이는 힘이 있다는 것을 알게 된다. 그래서 “신라니, 고구려니, 백제니 하여 조각보같이 찢어진 이 강토를 하나로 묶”<sup>14)</sup>했었던 태자의 의지는, “칼을 버리고 이 악기로써 우리의 넋의 소리를 밝히어 난마와 같이 형클어진 겨레의 마음을

13) 유치진, <처용의 노래>, 『유치진희곡전집』 상, 성문각, 1971, 47~48면.

14) 유치진, <가야금>, 『유치진희곡전집』 하, 성문각, 1971, 63면.

달래어 부왕께서 품으시던 조국 통일의 큰 뜻을 이룩<sup>15)</sup>하는 것으로 바뀌게 된다. 칼로, 무력으로 삼국 통일을 이루려던 마음을 버리고 악기로써 통일을 이루기로 마음을 바꾼 것이다. 극에서 우륵을 마치 신선과 같은 존재로 여겨지며, 그의 가야금 소리는 사람들의 마음까지 바꾸는 힘을 가지고 있다. 전쟁 중인 상황에서 무기를 버리고 대신 가야금으로 조국 통일을 이루겠다는 이러한 가실왕의 태도는 반대에 부딪치기도 한다. 김준은 신라, 백제, 고구려 세 나라는 무를 숭상하며 군사를 늘리는데 비해 가실왕은 무를 버리고 가야금만 숭상하는 것을 걱정한다. 그러나 가실왕은 가야금이야말로 그들을 정복할 수 있는 무기라며, 자신이 가야금에 정복당한 것처럼 가야금으로 국위를 떨치겠다는 신념으로 김준을 설득한다.

**가실왕** 동서 고금에 싸움을 숭상한 나라로서 싸움으로 망하지 아니한 나라를 보았소?

**준** 그러면 그 악기로 국위를 떨치겠다는 말씀이시온지?

**가실왕** (자신만만하여) 못할 것 같은가?

**준** 어찌 악기로써?

**가실왕** (자기를 가리키며) 그 악기에 정복당한 본보기가 바로 여기에 있지 않소?<sup>16)</sup>

여기에서 가실왕이 이야기하는 “악기에 의해 정복당한 본보기”를 잘 보여주는 것이 바로 가야의 부왕을 죽였던 신라 성주 거칠마로의 변화이다. 거칠마로는 가야의 왕을 죽일 정도로 용맹한 장군이였다. 그러나 우륵의 가야금 소리를 듣고 난 후 모든 것을 버리고 가야로 와서 우륵의 제자가 되겠다고 자청한다. 무력이 아니라 음률로서 나라를 다스리겠다는

가실왕의 뜻이 참으로 옳다는 것을 깨달았기 때문이다. 그는 가실왕에게 “천하를 피로써가 아니옵고 아름다운 음률로써 화목할 수 있게<sup>17)</sup>”해 달라고 부탁하며, 불철주야 가야금을 공부한 후에 신라에 돌아가 가야금을 가르쳐 가실왕의 뜻을 넓히겠다는 의지를 드러낸다. 이러한 신라성주의 변화는 사람의 마음을 바꾸는 예술의 교화적 기능을 직접적으로 보여주고 있다.

역사소재극을 구성하는 인물과 극의 구도는 반공극과 거의 동일하다. 그러나 갈등이 해결되는 원인이 예술이 가진 교화적 힘에 있다는 점에서 차이가 분명하다. 역사소재극에서 모든 갈등은 예술의 힘으로 해결된다. 반공극이 선한 인물을 고통에 빠트리는 공산주의자들의 부정성을 드러내는 것이 목적이었다면, 역사소재극에서는 사람의 마음을 움직이는 위대한 예술의 힘을 보여주려 하였기 때문이다.

<가야금>에서 우륵의 가야금 소리는 신라의 진흥왕조차도 감동시킨다. 가야금만을 숭상하다 신라의 침략으로 신라병사들에게 잡힌 가실왕은 마지막 소원으로 가야금 소리를 듣기를 청했고, 이에 우륵이 가야금을 연주하고 제자들이 노래를 한다. 그러나 이 소리는 적국의 왕인 진흥왕의 마음조차 움직인다.

**진흥왕** 저 언덕 위에서 그 악기의 소리를 듣고 나도 그만 눈시울이 뜨거워짐을 느꼈소.

.....

**진흥왕** (가실왕의 손을 잡으며) 고맙소. 음률로써 맺어진 군신간의 그 정리! 그 정리는 마침내 우리 신라에서는 꿈도 꿀 수 없는 이런 보물까지 만드시었구려.

**가실왕** (너무 의외이어서) 정말 그렇게 생각하시오?

**진흥왕** 앞으로 나는 이 어른을 스승으로 모시어, 이 악기에 가야의 이

15) 유치진, <가야금>, 70면.

16) 유치진, <가야금>, 75면.

17) 유치진, <가야금>, 76면.

름을 붙여 가야금이라 일컬어 만대에 전하겠소.<sup>18)</sup>

진홍왕은 가야금 소리에 감동한다. 그리고 가야금의 가치를 알아보고 가실왕이 그러했던 것처럼 우륵을 스승으로 모시고 가야금을 만대에 전하겠다고 한다. 이로써 음률로서 나라를 다스리겠다는 가실왕의 꿈은 신라의 진홍왕을 통해서 이어지게 된다. 가야는 망하여도 가야의 정신이 “겨레의 마음과 더불어 영원히 남”게 된 것이다. 이는 곧 가야금이라는 악기가 지닌 힘 곧 예술이 지닌 힘을 보여주는 설정이다. 여기에서 예술이 무력보다 더 강한 것임을,<sup>19)</sup> 그래서 사람의 마음을 바꾸는 가장 강력한 무기라는 것을 보여주려 한 유치진의 의도를 읽을 수 있다. 전쟁과 같은 혼란스러운 시기야말로 예술이 필요하며, 국민의 마음을 하나로 묶는데 가장 큰 힘이 된다는 것을 보여주려 한 것이다.

## 2.2. 민족예술에 대한 인식과 국가적 지원의 필요성

역사소재극에서 특히 강조되는 것은 사랑이야기 이면에 배치되어 있는 예술의 성격과 이에 대한 국가적 차원의 지원이다. <처용의 노래>나 <가야금>의 주인공은 모두 예술가이며, 또한 신격화된 인물이다. 왕조차도 이들에게 예를 갖추고 이들이 들려주는 예술의 힘에 감화된다. 여기에서 처용과 우륵의 소리가 사람들에게 감동을 줄 수 있었던 것은 그것이 우리 민족의 소리였기 때문이다.

**왕** (감격하여 좌우에게) 경들의 눈에도 처용의 춤이 보였으며 경들의 귀에도 그의 노래가 들렸느냐?

18) 유치진, <가야금>, 110면.

19) 윤금선은 “<가야금>에서는 피흘리는 ‘무’보다는 음률로써 다스리는 ‘문’의 승리가 묘사되어 있다”고 보았다. 윤금선, 앞의 글, 384면.

**시중** 들리다뿐이리까?

.....

**왕** ..... 짐 일찌기 남산의 산신님과 동례전의 지신님을 모시려 하였으나 그 분들의 노래와 춤은 짐에게만 느껴지는 신의 가락! 백성들에게는 도무지 보이지도 않고 들리지도 않았으므로 그 뜻을 이루지 못하였노라. 연이나 그대의 춤과 노래는 짐을 비롯하여 이 좌우 신하가 다 같이 즐겼은 즉 이런 보배로운 풍류가 또 어디 있겠는가?<sup>20)</sup>

처용의 춤과 노래를 본 왕은 감동한다. 물론 이전에도 춤과 노래는 있었지만 그것은 신의 가락이어서 백성들에게는 보이지 않고 들리지 않는 것<sup>21)</sup>이었다면, 처용의 노래와 춤은 백성 모두가 보고 듣고 즐길 수 있는 것이라는 점에 감격한 것이다. 왕은 예술이 가진 힘을 알고 있다. 그러나 그동안의 예술은 백성들이 이해할 수 없는 가락이었기 때문에 백성들이 즐길 수 없는 것이었다면, 처용의 춤과 노래는 신하와 백성들이 다 같이 즐길 수 있는 것이라는 것을 알아본다. 그래서 “생업에 쪼들리어 쉼새없이 땀 흘리는 백성”들이 처용의 춤과 노래를 즐길 수 있도록 하기 위해 처용을 서라벌로 데려가려 한다. 그리고 처용이 생업에 신경 쓰지 않고 백성들과 더불어 춤과 노래를 즐길 수 있도록 하기 위해 각간이라는 벼슬까지 내린다. 각간은 신라의 17관등 중 최고의 관직이다. 이는 처용의 노래와 춤의 가치를 드러내는 설정으로, 그것이 백성들과 소통할 수 있는 우리 민족의 예술이라는 점에서 더욱 가치를 인정받은 것이다.

<가야금>의 태자도 가야금의 소리가 지닌 힘을 알고 “가장 으뜸가는 벼슬로서 모시겠”다고 약속하며 우륵에게 함께 궁으로 갈 것을 청한다.

20) 유치진, <처용의 노래>, 35면.

21) 유치진, <처용의 노래>, 35면.

- 태자** 스승께서 이 몸을 따라 서울로 가오시면 공부하는 처소는 물론, 우리나라에서 가장 으뜸가는 벼슬로서 모시겠소.
- 태자** 스승님의 음률 소리 이 산천 뿐만 아니라, 온 천하에 울리게 하여 만백성과 더불어 승하하신 임금님을 애도토록 할 것이니 이 애야 제발, 스승님을 모셔가게 해 나오.
- 태자** 스승님을 모시기 전에는 나는 여기를 떠나지 않겠노라.<sup>22)</sup>

우륵을 궁로 모시기 위한 태자의 노력은 대단하다. 우륵이 거듭 거절하자 수개월 동안 우륵이 기거하는 동굴에 머물며 함께 궁으로 갈 것을 간곡하게 부탁할 정도로 정성을 다한다. 그리고 우륵이 태자를 따라 궁으로 오자 약속대로 궁에 악당을 지어 우륵이 가야금에만 몰두할 수 있도록 모든 여건을 갖춰준다. 왕의 신분이지만 우륵을 스승으로 모시고 자신은 제자로 대하여 달라고 하며 우륵 앞에서는 스스로를 낮출 정도로 예를 다한다. 우륵이 연구 끝에 오동나무로 새로운 가야금을 만들어내자 그 소리에 감동하여 다른 나무는 쳐버리고 대신 오동나무를 심도록 명하기까지 한다. 이처럼 가실왕은 우륵과 가야금을 가장 가치 있는 것으로 여겨 최대한의 지원을 아끼지 않는다. 이러한 태도는 신라의 진흥왕에게로 그대로 이어진다. 그는 우륵과 우륵의 제자들에게 함께 신라로 가서 가야금을 만대에 전하자고 제안한다. 가야와 신라 모두가 가야금 소리를 즐길 수 있도록 “이 몸이 보호하여 드리겠”<sup>23)</sup>다는 약속까지 한다. 이러한 제안은 물론 가야금이 지닌 힘을 경험했기 때문에 나온 것이다.

<가야금>에서도 우륵이 만든 가야금 소리가 사람들의 마음을 움직인 것은 그것이 중국의 것이 아니라 우리 민족의 악기였기 때문이다. 가야의 태자가 가야금 소리를 듣고 아버지를 잃은 마음의 위로를 받은 것도, 신라의 진흥왕이 가야금 소리를 듣고 눈시울이 뜨거워짐을 느꼈던 것도

22) 유치진, <가야금>, 67~68면.

23) <가야금>, 111면.

모두 가야금이 남의 것이 아니라 우리의 것이기 때문에 우리의 감정에 다가올 수 있었던 것이다.

- 태자** 여태까지 우리가 쓰던 악기란 모두 남의 나라 것이어서 우리의 마음이 소리를 들을 수 없었지만, 이것은 우리의 희로애락을 하늘에 어울리게 하여 우리의 마음의 비밀까지 꼭 그대로 나타내어 주는 것이어.<sup>24)</sup>

- 진흥왕** (우륵과 가야금을 번갈아 보더니) 못 보던 악기로구나. 저 사람이 만든 건가? 우리 신라는 당나라에서 들은 남의 나라 악기 들뿐인데…….<sup>25)</sup>

“신라에서는 꿈도 꿀 수 없는 이런 보물”인 가야금의 가치를 알아본 진흥왕은 우륵과 제자들까지 신라로 모셔가기를 청한다. 이는 우리 민족의 정회를 드러내는 우륵의 가야금이 지닌 가치를 알아봤기 때문으로, 우리 민족의 예술이기 때문에 더 많은 사람들의 감동을 끌어낼 수 있었던 것이다. 유치진이 가야금이라는 악기에 주목한 것은 그것의 예술적인 측면이 아니라, “우리의 고유한 민족 정서를 찾으려고 애쓴 가실왕이나 우륵 선생의 선각자적 예언”으로, 가야금을 창작하게 된 계기에서 밝히고 있듯이 “민족은 고유의 언어를 가지고 있는 것과 같이 고유의 음률을 가져야 한다”<sup>26)</sup>는 것을 이야기하기 위함이었다.

이처럼 예술가를 중히 여기고 그들이 예술에만 종사할 수 있도록 모든 지원을 아끼지 않는 이러한 체제는 마치 국립극장을 연상시킨다. 국립극장이란 국민들에게 수준 높은 예술을 제공할 수 있도록 예술가들에게 경

24) <가야금>, 70면.

25) <가야금>, 110면.

26) 유치진, 『유치진희곡전집』 하, 성문각, 1971, 57면.

제적 지원을 보장해주어 그들이 예술에만 몰두할 수 있도록 모든 지원을 하는 체계를 말한다. 특히 전쟁기의 역사소재극에서 예술에 대한 국가적 차원의 지원 체계가 자주 언급되고 있다. 유치진이 <처용의 노래>와 <가야금>을 집필하던 시기는 전쟁으로 국립극장이 기능을 상실하고 있어 유치진이 지속적으로 재개관을 요구하던 시기였다. 이 시기 유치진은 처용이나 우륵과 같은 예술가를 통해 예술의 힘이 얼마나 강한지를 보여 주고, 이들에 대한 적극적인 지원을 보여주고 있다. 이는 국민들의 마음을 하나로 묶어줄 수 있는 국립극장과 같은 기관이 필요하다는 유치진의 국립극장 재개관의 필요성에 대한 이야기와 그 의미가 겹친다.

### 3. 전통극의 기법 활용과 민족적 자긍심

<처용의 노래>와 <가야금>에서 주목해야 하는 점은 기존의 사실주의 방식에서 변화를 시도하고 있다는 것이다. <처용의 노래>와 <가야금>의 춤과 노래가 사람들을 감동시킬 수 있었던 것은 그것이 남의 것이 아니라 우리의 것이라는 데 있었다. 이러한 우리의 예술에 대한 추구는 기법에서도 서양의 사실주의 방식이 아니라 전통극을 가져오려는 시도로 나타나고 있다. 유치진은 <처용의 노래>의 창작 의도를 설명하면서 “연극이 대사만에 의존할게 아니라 음악무용 등 무대가 구치할 수 있는 감각적인 요소를 충분히 도입함으로써 연극의 표현범위를 다각적으로 넓혀보려”<sup>27)</sup>하였음을 밝히고 있다.

이 작품만은 전혀 새로운 구상 하에서 집필된 것이기 때문에 신중을 기했던 것이다. 나는 이 작품에다 음악, 무용 등 무대가 구사할 수 있는

감각적인 요소를 최대한 도입함으로써 연극의 표현 범위를 크게 넓혀 보고자 했다. 이는 종래의 우리 화극(話劇)이 갖는 따분함이나 불만에서 벗어나기 위해서였다.<sup>28)</sup>

여기서 눈에 띄는 대목이 “화극이 갖는 따분함이나 불만에서 벗어나기 위해” 음악, 무용 등의 감각적인 요소를 도입하게 되었다는 것이다. 기존 사실주의극 연출에서 벗어나 연극의 표현 범위를 넓혀보겠다는 의도는 “음악에 윤이상, 무용에 이인범 바래-단과 신향교향악단특별연주”<sup>29)</sup>라는 <처용의 노래>의 공연 광고에도 잘 드러난다. 음악과 무용, 교향악단이라는 부분은 기존의 연극 공연에서는 볼 수 없었던 영역이다. 윤이상극의 음악을 총괄하고, 악단이 현장에서 음악을 연주한다는 것, 그리고 무용단까지 공연에 포함되었다는 점은 극의 표현범위를 넓혀보겠다는 유치진의 의도가 어떠한 것이었는지를 보여준다. 또한 무대 연출에서도 상당히 새로운 시도를 한 것으로 보이는데, “노래와 춤이 심심치 않게 나왔고 하늘에서 용이 내려 오고 올라 가고 학이 날르고 대체 굉장한 극”<sup>30)</sup>이었다는 관객평은 <처용의 노래>가 당시의 공연들과는 전혀 달랐다는 것과 유치진이 <처용의 노래>의 연출에 기울인 노력을 읽을 수 있게 한다.

극은 1막에서 4막까지 곳곳에 춤과 노래를 예비해두고 있다. 극에서 처용의 춤과 노래는 왕을 비롯한 사람들을 즐겁게 하고 감동을 주는 것으로 설정되어 있다.

산수의 정들, 바람같이 나타나 이 기적을 찬양하여 합창한다.

처용은 산수의 정의 합창에 맞추어 신이 나게 춤을 추고 그리고 노래한

28) 유치진, 『동량자서전』, 269면.

29) 광고, 『경향신문』, 1952.11.13

30) 안영숙, 『동란 후의 공연 소평-연극』, 『문화세계』, 1953.8, 86면.

27) 유치진, 「처용의 노래」 신협 상연에 대하여, 『경향신문』, 1952.11.15.



다. 처용, 마침내 춤을 마치고 어전에 나뭇이 엮드려 절한다.<sup>31)</sup>

역신에게서 가야를 되찾은 것이 기쁜 처용은 춤을 추고, 산수의 정들과 화합한 그 춤은 주변의 모든 사람들을 감동시키게 된다. 극에서 처용의 노래와 춤은 가야를 위한 것이다. 처음에는 가야를 되찾았다는 기쁨을 노래하여 왕을 비롯한 모든 사람들을 감동시키고, 마지막에는 가야를 잃은 슬픔을 노래하여 역신마저 굴복시킨다. 처용의 노래는 가야에 대한 처용의 마음을 드러내고, 또한 처용과 가야 두 사람의 애뜻한 감정을 드러내는 데 주로 활용되고 있다.

**처용** (어부, 퇴장하자 가야를 데리고 김을 뜯으며 노래를 부른다) 에헤야 데야 데헤야 에야

떡뿔 같은 김을 뜯자

물밑을 더듬어 김을 뜯자

**가야** (노래) 에헤야 데야 데헤야 에야

.....

**가야** (처용이 끊어 주는 김을 바구니에 받아 담더니) 아이고 별서 이처림이나 켜네!

**처용** (가야를 안고 춤을 추며 계속 노래)

이게 모두 누구의 덕?

하늘의 덕인가?

용왕의 덕인가?

아니야, 아니로세.

이게 모두 가야의 덕!<sup>32)</sup>

김을 뜯으며 주머니 받거나 노동요를 부르는 두 사람의 모습이 정답

31) <처용의 노래>, 35면.

32) <처용의 노래>, 20면.

다. 함께 있기 때문에 김을 뜯는 고된 일도 즐겁게 보일 정도이다. 극에서 역신이나 다른 인물들은 노래를 부르지 않는다. 오로지 처용과 가야 두 사람만이 노래를 통해 서로를 아끼는 애뜻한 마음을 드러내고, 이것을 통해 관객의 감정마저 움직이려 하고 있다.

유치진은 <까치의 죽음>에서부터 춤과 노래를 활용하려는 시도를 하였다. 그러나 “한 몸에 연극과 오페라 그리고 바레를 체득한 연기자를 우리가 못가지고 있기 때문”<sup>33)</sup>에 공연으로까지 연결시키는 데는 현실적인 한계가 있었다. 그래서 <처용의 노래>에서는 “연극, 오페라, 바레의 삼중요소 중 연극의 비중을 무겁게 설계”<sup>34)</sup>해 두어 공연으로 이어질 수 있도록 하였다. 대사의 비중을 높이긴 했지만 춤과 노래가 적극 활용되어 “음악무용극”<sup>35)</sup>이라고 소개된 이 작품은 주로 사실주의극에 익숙하던 관객들에게도 또 배우들에게도 상당히 낯선 방식이었던 것으로 보인다. 공연에서 처용 역할을 했던 신협 대표적 배우 김동원도 연기를 하면서 노래와 춤을 동시에 소화하는 것이 힘들었다고 고백<sup>36)</sup>하였으며, 여주인공의 연기는 “보는 사람이 가없을 지경”<sup>37)</sup>이라는 평가를 받기도 했다. 춤과 노래를 소화할 수 있는 배우가 없고, 극장 상황이 열악함에도 불구하고 유치진은 설화에서 소재를 가져오고, 춤과 노래를 결합시키고 많은 불거리를 마련하는 방식으로 표현에서의 변화를 모색하고 있다.

33) 유치진, 「처용의 노래」 신협 상연에 제하여, 『경향신문』, 1952.11.15.

34) 유치진, 위의 글, 『경향신문』, 1952.11.15.

35) 처용의 노래 광고(『경향신문』, 1952.12.13)에서 음악무용극이라고 소개하고 있다. 유치진은 “정말 새로운 작품을 보여주어야겠다는 생각으로 반 뮤지컬 풍으로 처용의 노래”를 썼다고 회고하고 있으며, 당시 처용의 역할을 맡았던 김동원은 연기를 하면서 생음악 반주에 맞추어 춤을 추며 연기를 한 “세미 뮤지컬”로 기억하고 있다.

36) 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 214면.

37) 전쟁기의 신협 공연에 대한 관람평을 기고한 안영숙의 글에는 “남주인공은 목소리가 좋을 뿐 아니라 춤도 잘 춘다는 것을 알았다. 여주인공은 연기순서를 외우는 것만도 힘이 드는데 나오지 않는 소리를 높이자 춤도 따라서 해야겠구 보는 사람이 가없을 지경이다. 신극에다 신자를 하나 더 붙여 보아야 할 것인지 드디어 빈곤에서 나오는 극도의 바락인지 알 수 없었다.” 라고 여배우의 연기력에 대해 지적하고 있다. 안영숙, 「동란 후의 공연 소평-연극」, 『문화세계』, 1953.8, 86면.

이러한 모색은 <가야금> 공연<sup>38)</sup>으로 이어진다. <가야금의 유래>라는 제목으로 공연된 <가야금>은 나운영이 음악을 담당<sup>39)</sup>하였으며, 명창 김소희까지 발탁해서<sup>40)</sup> 가야금 병창을 곁들인 창극 형식<sup>41)</sup>의 공연이었다고 한다. 판소리와 달리 창극은 “단순한 줄거리에 시각과 청각을 동시에 즐겁게 하는 연극적 볼거리를 만족시키는 방향으로 발전”<sup>42)</sup>하였는데, <가야금> 또한 긴장감 있는 극 전개보다는 우륵의 가야금 연주와 제자들의 노래를 극의 중요한 지점마다 배치하고 있다.

극은 1막에서부터 배꽃아기가 가야금의 음률에 마음을 빼앗기는 장면에서 시작한다. 극이 전개되면서 가야금 소리는 계속해서 사람들의 마음을 움직여 간다. 아버지를 잃은 태자와 공주는 우륵의 가야금 소리에서 죽은 부왕의 혼을 만나기도 한다. 극의 중심은 우륵과 가야금으로, 가야금 소리는 고비 때마다 사람들의 운명을 바꾸는 역할을 한다. 가야금만을 숭상하다 신라의 침략에도 대응하지 못하고 잡히게 된 가실왕은 마지막 순간까지 우륵이 연주하는 가야금 소리를 듣기를 원한다. 희곡에는 우륵이 가야금을 타고, 제자들이 가야금에 맞춰 노래한다는 정도로 간략하게 언급되어 있지만, 극에서 가장 비극적이고 긴장되는 순간에 가야금 소리에 맞춰 창을 하는 방식은 우리 가야금과 창 아름다움을 가장 선명하게 부각시키는 방식임에 분명하다.

38) <가야금>은 여성국극단에 의해 먼저 창극으로 공연되기도 하였다. 『대구매일신문』, 1951.12.13.

39) 나운영(羅運榮, 1922~1994)은 일본 동경제국고등음악학교에서 작곡을 공부하였으며, 1946년에는 민족음악연구소를 창립하여 음악활동과 후진을 양성한 민족음악가로 불리는 인물이다. 오페라 왕자호동과 낙랑공주의 음악을 맡기도 했다.

40) 김소희가 등장하는 만큼 현대극을 선호하는 기존 관객층보다는 김소희 명창의 팬이 더 많았다고 한다. 유민영, 『이해랑평전』, 태학사, 1999, 284면.

41) 윤금선은 <가야금>과 <처용의 노래>가 음악이나 춤 등에 의존하는 경향이 두드러지는데, 이는 “이미 알고 있는 소재를 각색하여 내용보다는 창과 호화찬란한 무대장치, 화려한 의상 등의 무대장관적 요소에 연극성을 의존하였던 창극의 공연과 밀접한 연관”을 갖는다고 보았다. 윤금선, 앞의 글, 386~387면.

42) 윤금선, 앞의 글, 387면.

유치진은 오래전부터 “우리의 고유한 예술인 음악과 무용을 현대화한 창극다운 창극”<sup>43)</sup>을 만들겠다는 의지를 보였고, 그것을 구체화한 작품이 <가야금>이 된다. “전쟁 중에 너무 대사에만 의지하는 진지한 사실주의 작품에만 매달리는 것은 그렇게 바람직스럽게 보이지 않았”고 또 “예부터 가무를 좋아해온 것이 우리 민족”이기 때문에 노래와 춤을 가미하고, 무대 미술 등의 다양한 볼거리를 덧붙인 작품을 공연하게 된다. 이 시기 역사소재극이 추구하는 기법의 새로움은 물론 “연극이 인간 개조와 사회 비판의 선봉장이 되어야 하지만 그것은 어디까지나 재미를 전제로 해야 하는 것”<sup>44)</sup>이라는 유치진의 연극관에서 기인한다. 전쟁기에 유치진과 신험이 대상으로 했던 관객은 전쟁을 피해 대구와 부산으로 내려온 피난민이 된다. 이 시기 피난지의 극장은 서부영화와 같은 흥행영화나 신파극이나 국극 같은 흥미 위주의 공연물이 주를 이루고 있었다. 전쟁기의 관객들은 전쟁이라는 현실을 잠시나마 잊게 해주는 극을 보기를 원했고, 유치진 또한 이러한 관객의 요구를 잘 알고 있었다. 역사소재극은 이러한 관객들의 요구와 유치진의 의도가 만나는 지점에서 형성된 것이다.

그런데 그 방식이 창극이었다는 주목할 필요가 있다. 유치진은 이미 1930년대부터 우리의 연극유산을 발굴하여 현대적으로 부흥시킬 것을 제안하였다. 특히 <춘향전>과 같은 창극에 주목하여 창극이 일본 가부키보다도 더 특이한 세계적 존재가 될 수 있음을 지적하였으며, 메이얼 홀드가 가부키를 현대적으로 살려서 연출한 것처럼 창극도 얼마든지 현대적으로 끌어 쓸 수가 있다는 가능성을 제시한 바 있다.<sup>45)</sup> 그런데 전쟁기 이전의 역사소재극이 우리 민족의 과거에서 이야기를 가져오면서도 형식에서는 “외국 근대극의 형식을 그대로 따른 것”이었면, <가야금>의 방식은 “이전부터 내려오는 조선의 창극의 형식을 따른 것”<sup>46)</sup>이 된다. 유치

43) 유치진, 「창극우감-가야금」을 상연하면서, 『동량유치진전집』 8, 373면.

44) 유치진, 「자서전」, 『동량유치진전집』 9, 223면.

45) 유치진, 「조선연극의 앞길-그 방침과 타개책」, 『조광』 1, 1935.11.

진은 창극이 “선조가 남긴 중요한 연극 형식인 동시에 세계 연극사에 비추어서 유의의한 존재”<sup>47)</sup>라고 생각했다. 그래서 “고유의 예술인 음악과 무용을 무대화한 창극다운 창극을 창조하는 것이 우리에게 부과된 하나의 사명”<sup>48)</sup>이라고 인식하고 있었다. 민족성을 의식하고 있는 것은 이 시기 유치진이 선택한 인물인 처용이나 우륵이 중국의 영향을 받은 예술가가 아니라 우리 민족의 예술을 만든 이라는 데서도 드러난다.

진정한 창극……우리의 한 아비 때부터 우리의 가슴 속에서 자라온 우리의 고유의 예술인 음악과 무용을 무대화한 창극다운 창극을 우리는 창조하여야 한다.

버터 냄새 나는 이태리식 오페라도 좋지만 우리는 천 4백여 년 전의 가실왕의 말을 상기하여 우리의 것을 찾는 데에도 다소는 유의하여야 한단 말이다. 그래야 우리는 미로소 세계에 기여하는 예술가로서의 입장을 부지할 수 있기 때문이다.<sup>49)</sup>

유치진은 창극이라는 형식이 우리의 정서를 가장 잘 드러내는 형식이라 생각했으며, 이러한 창극을 활용하여 극의 표현 범위를 넓히는 것이 기존의 화술극의 한계에서 벗어나는 것이며, 또한 한국 연극이 세계적인 존재가 되는 길임을 인식하였다. 그래서 서양 근대극의 기법을 따르던 기존의 방식에서 벗어나 춤과 노래 그리고 가야금과 같은 전통극의 기법을 활용하는 변화를 선택하고 있는 것이다.

46) 유치진, 「역사극과 풍자극」, 『조선일보』, 1935.8.27.

47) 유치진, 위의 글, 『조선일보』, 1935.8.27.

48) 유치진, 「창극 偶感」 「가야금」을 상연하면서, 『동량유치진전집』 8, 373면.

49) 유치진, 『동량유치진전집』 8, 373~374면.

#### 4. 국립극장 재건을 위한 민족극 구상

한국전쟁기는 서울에서의 유치진의 모든 활동이 중단된 시기였다. 연극행정가로서의 역할도 내려놓게 된다. 그러나 한편으로 전쟁기는 유치진이 외부의 복잡한 문제에 매이지 않고 연극에만 몰두할 수 있었던 시기이기도 했다. 그래서 이 시기 유치진은 통영에 칩거하면서 다수의 희곡을 집필하였고, 대구와 부산을 오가며 왕성한 연출활동을 재개한다. 이러한 유치진의 역할이 있었기 때문에 신협이 공연은 언제나 독보적인 위치를 점할 수 있었으며, 전쟁기의 대구나 부산 연극계가 풍성해질 수 있었다.

전쟁기의 유치진은 전쟁 현실을 소재로 한 반공극과 역사소재극을 발표한다. 반공극은 멜로드라마의 공식을 활용하여 도덕적 기준으로 선악을 나누고, 선한 인물을 시련에 빠뜨리는 악인에 대한 증오를 관객들이 공유할 수 있도록 했다. “비극이 산출하는 정서는 공포와 연민인데 반해 멜로드라마가 산출하는 정서는 악인에 대한 증오”<sup>50)</sup>이기 때문이다. 그래서 그는 전쟁이라는 혼란한 상황에서도 자기 욕심만 차리는 인간, 공산당에 빌붙는 인간을 모두 절대 악으로 설정된 공산주의자와 같은 인간으로 분류하여 도덕적 잣대로 이들을 비판하였다. 반공극은 전쟁기에 가장 필요한 논리를 관객들에게 교화시키는 연극이 된다. 반면 역사소재극은 멜로드라마의 틀을 유지하면서도 처용이나 우륵과 같은 예술가를 주인공으로 선택하여 마음을 움직이는 예술의 교화적 힘을 보여주는 것에 초점을 두고 있다. 애정 갈등을 토대로 하여 극의 흥미를 고려하면서도 역사소재극은 예술이라는 것이 가진 교화적 힘을 드러내었으며, 우리의 예술 형식에 대한 탐구까지 보여준다.

50) Kent G. Gallagher, “Emotion in Tragedy and Melodrama”, *Educational Theatre Journal*, Vol. 17, No. 3, Oct., 1965, p.217.

이러한 전쟁기의 유치진의 연극 활동은 그의 국립극장에 대한 구상과 관련에서 이해해야 할 것이다. 유치진은 국립극장을 “극장예술을 국가적 차원에서 후원하고, 민족적 관심에서 육성시키”는 곳으로 생각했으며, “민족연극의 성패는 국립극장의 운영 하에 달려 있는 것”<sup>51)</sup>이라고까지 했다. 그래서 “국립극장은 극장예술의 새 희망이며, 이 희망이 무너지는 날 우리의 극예술은 다시는 일어날 수 없는 늪에 빠지고 말 것이라”<sup>52)</sup>는 비장한 각오로 국립극장장에 취임한다. 그리고 국립극장 안에 신극협회의 회라는 총괄 기구를 설치하고 그 밑에 신협과 극협이라는 두 극단을 두고, 극단이 개별적으로 극장과 전속계약을 맺도록 하여 두 극단이 예술적으로나 경제적으로 협조하고 경쟁하면서 성장할 수 있도록 하였다. 또한 연극뿐만 아니라 교향악, 합창, 오페라, 국악, 무용 등 무대예술 전반을 육성해야 한다고 생각했고, 연극 이외의 이러한 극장예술도 제대로 발전할 수 있도록 지원하려 했다.

유치진에게 국립극장은 그의 오랜 꿈이 비로소 실현된 형태라고 할 수 있다. 1930년대 중반부터 유치진은 연극인들이 연극에만 몰두할 수 있도록 하는 전문극단 체제를 제안하며 특히 극장을 가지는 것으로 모든 문제를 해결할 수 있다고 믿었다.<sup>53)</sup> 그리고 드디어 1950년 국립극장의 수립으로 그의 꿈이 실현되게 된다. 국립극장은 유치진의 그 오랜 숙원이 실현된 형태가 된다. 국가에서 최고 시설의 극장을 만들어주고, 최고 기량을 가진 배우들이 연극에만 종사할 수 있도록 지원하여 관객들이 높은 수준의 연극을 볼 수 있도록 하는 체제가 되는 것이다. 국립극장은 유치진의 <원술량>으로 개관공연을 가진다. <원술량>은 역사극이라는 장르가 민족예술의 수립과 창조라는 국립극단의 이념에 적절했고, 내용면에

서도 외세에 맞서 나라를 지킨 영웅 이야기가 해방 직후의 시대적 사명과 맞아떨어졌기 때문<sup>54)</sup>에 열렬한 호응을 얻는다. 그러나 <원술량>으로 화려한 개관 기념공연을 한 이후 60일도 채 지나지 않아 전쟁으로 국립극장의 활동은 중단되고 만다. 연극인들이 피난을 떠나는 상황에서도 유치진은 “연극인 모두가 그토록 갖고 싶었던 국립극장, 그 이깁고 소중한 국립극장을 개관한 지 불과 한 달 반만에 덧없이 팽개치고” 떠날 수가 없었다. 그래서 공산당 치하에서 자살을 결심할 만큼 끔찍한 시간을 보내게 되지만 이것 또한 국립극장에 대한 유치진의 애착을 보여준다 할 것이다.

전쟁기 유치진의 활동은 국립극장을 되찾기 위한 그의 노력과 모색 속에서 이루어진 것으로 볼 수 있다. <원술량>과 전쟁기 역사소재극은 과거에서 소재를 취한다는 점에서는 공통되지만 지향점에서는 차이가 있다. <원술량>이 외세에 맞서 나라를 지킨 영웅의 이야기라는 역사적 사건을 소재로 하여 애국심을 고취시키고자 하였다면, <처용의 노래>와 <가야금>은 영웅 대신 예술가를 등장시켜 예술의 영향력을 드러내고, 적극적인 지원을 통해 민족예술을 육성하는 방향으로 이야기를 풀어간다. 이는 예술이 가진 힘을 드러내고, 그에 대한 지원을 요구하려는 유치진의 의도에서 비롯된 것으로 읽을 수 있다. 유치진은 처용과 우륵을 통해 예술이라는 장르 자체가 가진 영향력, 즉 교화적 힘을 보여주어 전쟁기와 같은 시기야말로 극장이 필요하다는 것을 보여주려 한 것이다.

이런 점에서 유치진의 전쟁기 희곡은 국립극장이라는 공연장을 지켜야 한다는 의지와 또 그 속에서 보여줄 수 있는 연극은 이러한 것이어야 한다는 의도 속에서 창작된 것으로 보는 것이 타당할 것이다. 유치진은 1951년 말에 6편의 희곡을 친구 서병문이 경영하는 통영병원에 거처를 정하고 10여 편의 작품을 초잡았으며, 1951년 말까지에 6개의 작품을 완성하였다.<sup>55)</sup> 피난지에서 국립극장의 필요성을 주장하며 재개관을 요구하

51) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 252면.

52) 유치진, 위의 책, 252면.

53) 1930년대 후반 유치진이 제안한 전문극단 체제에 대해서는 이정숙의 「일본의 「신협」 극단이 「극예술연구회」에 미친 영향」(『어문학』 98호, 한국어문학회, 2007)을 참조.

54) 김성희, 「국립극단 연구(1)」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회, 2000, 106면.

55) 유치진, 앞의 책, 266면.

지만 그것이 받아들여지지 않던 시기 유치진은 연극을 통해서 극장의 중요성, 연극의 중요성을 보여 줄 필요가 있다고 생각했다. 그래서 역사소재극을 통해 예술이 무력보다 더 강한 힘으로 사람들을 움직일 수 있다는 것을 보여주려 한 것이다. 그러면서도 국립극장 안에서 상연될 수 있는 연극 즉 민족극은 어떠한 것이어야 하는지에 대해서도 모색한다.

유치진이 생각한 민족극은 먼저 우리 민족의 예술이어야 한다는 점이 중요하다. <처용의 노래>에서 처용의 춤과 노래가 의미를 가지는 것은 이전의 음악이 백성들이 전혀 즐길 수 없는 것이었다면 처용의 노래와 춤은 백성들이 보고 들을 수 있으며 즐길 수 있는 것이라는 점에서 의미가 있었다. <가야금> 또한 그 소리가 중국의 것이 아니라 우리의 소리라는 점에서 민족의 정회에 호소하는 힘을 갖게 된 것이다. 중요한 것은 우리 민족의 예술이 가진 힘이다. 그래서 기법적인 측면에서도 서양의 기법을 그대로 활용하는 것이 아니라 전통극의 기법을 적극 활용하려는 모색을 한다. 여기에서 전통극은 유치진이 구상하는 민족극의 틀이 되는 것이다. 그리고 그 민족극의 내용으로는 반공극과 같이 그 시대 국민들에게 필요한 교화적 내용이면 되는 것이다. 유치진은 일관되게 연극의 교화적 측면을 중요하게 생각했다. 그렇기 때문에 민족극의 내용은 반공극과 같이 그 시대에 필요한 가치를 관객들에게 교화시키는 극이 되며, 민족극의 형식은 역사소재극에서 시도한 것과 같은 전통극을 활용한 방식이 되는 것이다.

유치진의 민족극 개념은 처음에는 좌익극 대항하는 개념이었다.<sup>56)</sup> 그러면서도 정책성은 배제해야 한다는 입장이었다. 사상성 즉 작가의 인생관이나 작품의 철학성은 허용하되 정당의 앞잡이 노릇을 하는 정책성은 배제되어야 한다는 것이다.<sup>57)</sup> 그러나 유치진이 일관되게 추구한 교화적

56) 1947년 5월, 극예술협회가 결성될 때의 구호가 “좌익극에 대항하여 민족극 수립을 목적으로”이었다.

57) 이러한 시각은 <나도 인간이 되련다>에서 잘 드러난다. 백석봉이 만든 오페라에 대

대중성이라는 자체가 근본적으로 정치적인 것이었다. 그렇기 때문에 민족극에 대한 유치진의 구상은 교화적 내용은 일관되고 표현방법에서는 변화를 모색하는 것으로 정리할 수 있겠다. 교화적 내용을 유지하면서도 사실주의극의 연출 방식에서 벗어나 다양한 예술 장르를 결합한 새로운 표현 기법 모색에 치중하는 것이다. 이러한 점에서 이 시기 유치진이 생각한 민족극은 그 시대 관객들을 바람직한 방향으로 교화하는 연극, 민족적 자긍심을 가질 수 있도록 전통극을 통해 우리의 연극형식을 만들어 가는 것, 그리고 다양한 예술 장르를 활용하여 새로운 기법을 모색해 가는 것이라 할 수 있겠다. 그래서 유치진의 민족극은 “민족 예술의 종합적인 결정체”<sup>58)</sup>로 미술, 음악, 시, 무용 등이 한데 합쳐서 결실한 것이 된다.

음악과 무용, 미술과 같은 다양한 장르가 결합하여 연극의 표현 영역을 확장하려는 이러한 변화는 1948년 1월, 유엔 한국위원단을 맞아 <춘향전>을 공연<sup>59)</sup>한 것이 계기가 되었을 것으로 보인다. 출연 배우만도 3백여 명이 동원된 대규모 공연에, “무대예술위원회의 미술, 민족음악연구회의 음악 등”<sup>60)</sup>의 영역이 결합하면서 표현에 있어 새로운 시도가 가능했을 것이다. 또한 국립극장을 운영하면서는 연극뿐 아니라 오페라, 국악, 무용 등의 무대예술 전반에 관심을 가지게 되며, 1950년 5월 20일부터 29일까지 국립오페라단의 창단 공연인 오페라 <춘향전>의 연출을 맡기도 한다.<sup>61)</sup> 유치진은 오페라 <춘향전> 연출을 통해 전통적인 이야기에 판

해 당원들이 모여 당성이 약하다는 이유로 비판하고 수정을 요구한다. 여기에는 좌익이 연극을 정치적으로 이용하려는 것에 대한 거부감이 반영되어 있다.

58) 유치진 「민족연극이 가는 길-경찰전문학교 강의」, 『동량유치진전집』 6, 358면.

59) 당시 <춘향전>의 공연 규모가 상당하다. 정부로부터 백만 원이라는 거액을 지원받았으며, “30여 명으로 구성된 상연준비위원회의 지도 협력과 무대예술위원회 미술 민족음악연구회의 음악 등 광범한 응원”이 있었고, 무엇보다 출연 배우만도 3백여 명이 동원되었다고 한다. 「극협 “대춘향전” 금일부터 일주간 시공관서」, 『동아일보』, 1948.1.21.

60) 「유엔단 초대 극협 『대춘향전』 금일부터-일주일간 시공관서」, 『동아일보』, 1948.1.21.

61) 유치진의 희곡 <춘향전>을 이서구가 오페라에 맞게 바꾸었다고 한다. 광고 『경향신문』, 1950.5.3.

소리 대신 서양의 오페라 음악을 결합하는 방식으로 “오래인 역사와 계승으로 발달해온 구미제국 오페라의 모방을 피하고 우리나라 독특한 전통을 출발점에서부터 세울 수 있”<sup>62)</sup>었다는 평을 듣기도 한다. 이처럼 전통과 현대 그리고 다양한 장르를 결합시켜 새로운 표현 방법을 모색한 경험이 있었기 때문에 이후 기법적인 변화를 모색하는 것이 가능했을 것이다.

유치진의 민족극 구상에서 특히 전통극은 중요한 위치를 차지한다. 유치진은 전통극, 특히 창극에 주목하였으며, 그것을 현대적으로 부흥시킬 수 있는 방법을 모색할 필요가 있다고 생각한다.<sup>63)</sup> 이전까지의 역사소재극이 사실주의극의 기법을 그대로 유지하면서 소재적 측면에서 과거를 가져오는 정도였다면 전쟁기에는 전통극의 기법을 연출에 활용하고 있다는 점에서 상당히 새롭다. 이는 “서구의 극적 형식에다가 우리의 생활과 이념과 정서를 담”는 것이 아니라 전통극의 기법을 민족극을 담는 그릇으로 활용하고 있다는 점에서 즉, “우리의 그릇에다가 우리의 생활을 담은 명실공히 우리의 민족극”<sup>64)</sup>을 만들려 하였다는 점에서 더욱 의미가 있다.

주류 연극인이었던 유치진이 전통극을 토대로 민족극을 구상하고, 우리의 생활을 우리의 그릇 속에 담는 연극을 모색하였다는 것은 의미 있는 시도라 할 수 있다. 물론 유치진의 이러한 시도가 지속적으로 이어지지 않고, 미국 시찰 이후에는 뮤지컬로 관심이 옮겨가기도 하지만, 이후에

62) 이진순, 「오페라 「춘향전」-연출자로서의 소감-, 『경향신문』, 1950.5.19.

63) 전통극의 기법을 현대적으로 가공하는 이러한 유치진의 인식은 오사나이 가오루의 영향을 생각할 수 있다. 오사나이 가오루는 “일본의 장래 연극은 동양에 있어서의 전통예술을 종합하고 여기에 서양 연극의 전통을 취입하여 새로운 예술을 창조해 가야만 하며, 그 주체가 되는 것은 수백 년 일본에서 발달한 가부키의 型”이라고 밝히고 있다. 菅井幸雄 編, 『日本演劇の将来』, 『小山内薫演劇論全集』 5, 未來社, 1968, 105~123면.

64) 유치진, 「민족극 수립을 위하여-가면무극 <산대놀이> 공연을 앞두고」, 『한국일보』, 1957.11.6.

도 드라마센터를 통해 서구식 극예술의 한국식 정착과, 한국류의 전통극 부활<sup>65)</sup>이라는 목표를 지속적으로 실천해 가려 한다. 이러한 토대가 만들어졌기 때문에 전통극이 조명을 받을 수 있었고, 이후 전통극과 서구극의 영향을 받은 새로운 연극 양식의 출현을 기대할 수 있게 되는 것이다.

## 5. 결론

한국전쟁기에 유치진은 반공극과 함께 역사소재극 두 편을 발표한다. <처용의 노래>와 <가야금>은 처용과 우륵이라는 예술가를 소재로 선택하여 이를 삼각관계의 멜로드라마로 풀어내고 있다는 점에서 이전의 작품 경향과 유사한 구조를 보인다. 그러나 삼각관계의 갈등을 해결하는 것으로 예술의 힘을 배치하여 예술의 중요성을 강조하였다. 극에서 처용과 우륵의 춤과 노래가 사람들의 마음을 움직일 수 있었던 것은 그것이 우리 민족의 예술이었기 때문으로, 이러한 예술의 가치를 알고 있는 왕들은 예술가들이 예술활동에만 전념할 수 있도록 적극적인 지원을 한다.

특히 전쟁기의 희곡은 기존의 대사 위주의 화극에서 벗어나 춤과 노래를 활용하였고, 창극과 같은 전통극의 기법을 도입하여 극의 표현기법에 변화를 시도하고 있다는 점에서 주목된다. 유치진은 창극이라는 형식이 우리의 정서를 가장 잘 드러내는 형식이라 생각했으며, 이러한 창극을 활용하여 극의 표현 범위를 넓히는 것이 기존의 화술극의 한계에서 벗어나는 것이며, 또한 한국 연극이 세계적인 존재가 되는 길임을 인식하고 있었다. 그래서 서양 근대극의 기법을 따르던 방식에서 벗어나 전통극의 기법을 활용하는 변화를 선택하고 있는 것이다.

65) 유치진, 「참다운 민족극은 민족의 전통 위에 심어져야 한다」, 『동량유치진전집』 6, 402면.

전쟁기 유치진의 역사소재극은 국립극장 재개관에 대한 요구와 국립극장에 적합한 민족극에 구상의 일환으로 창작된 것으로 볼 수 있다. 국립극장은 유치진의 오랜 바람이 실현된 형태였다. 그러나 전쟁으로 국립극장의 기능이 정지되었고, 재개관에 대한 요구가 받아들여지지 않았다. 그래서 유치진은 전쟁기야말로 국민들의 마음을 움직이는 예술이 필요하다는 것을 보여주고, 그러한 위대한 예술을 국가에서 적극적으로 지원해야 한다는 것을 드러내고자 했다. 이는 국립극장 재개관의 당위성을 드러내는 것이기도 했다.

전쟁기의 역사소재극은 국립극장에 적합한 민족극의 내용과 형식에 대한 모색의 결과였다. 유치진의 민족극 구상에서 특히 전통극은 중요한 위치를 차지하는데, 전쟁기의 역사소재극은 내용만이 아니라 극의 기법 또한 창극과 같은 전통극에서 가져오려는 시도를 하였다는 점에서 의미가 있다. 기존의 사실주의극의 기법이 우리의 생활이라는 내용만 가져온 것이라면 전통극의 기법을 활용함으로써 우리의 그릇에다 우리의 생활을 담은 민족극 모색이 가능해지게 되는 것이다. 물론 이러한 모색이 지속적으로 이어지는 않았지만, 이러한 시도가 있었기 때문에 이후 전통극과 서구극의 영향을 받은 새로운 연극 양식의 출현이 가능해지게 된다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 유치진, 『유치진희곡전집』 상·하, 성문각, 1971.  
 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975.  
 유치진, 『동량유치진전집』 6-9, 서울에대출판부, 1993.  
 『경향신문』, 『동아일보』, 『문화세계』, 『영남일보』, 『한국일보』

### 2. 단행본

- 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.  
 김의경, 유인경 편, 『이진순선집』 1, 연극과인간, 2010.  
 박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.  
 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1996.  
 유민영, 『이해랑평전』, 태학사, 1999.  
 유민영, 『달라지는 국립극장 이야기』, 도서출판 마루, 2001.  
 윤금선, 『유치진 희곡 연구』, 연극과인간, 2004.  
 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.  
 이필동, 『대구연극사』, 지성의 샘, 2005.  
 菅井幸雄 編, 『小山内薫演劇論全集』 5, 未來社, 1968.

### 3. 논문

- 김성희, 「국립극단 연구(1)」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학회, 2000.  
 김재석, 「1950년대 반공극의 구조와 존재 의미」, 『한국연극연구』 1집, 한국연극사학회, 1998.  
 박영정, 「유치진의 민족연극론」, 『건국어문학』 21, 22집, 건국대국어국문학연구회, 1997.  
 윤금선, 「유치진의 역사극 연구」, 『한양어문연구』 11집, 한국언어문화학회, 1993.  
 이승희, 「1950년대 유치진 희곡의 희곡사적 위상」, 『한국극예술연구』 8집, 극예술연구회, 1998.  
 이정숙, 「일본의 「신험 극단이 「극예술연구회」에 미친 영향」, 『어문학』 98집, 한국어문학회, 2007.

日文抄録

主題語: 韓国戦争期, 歴史素材劇, 国立劇場, 処容の歌, 伽倻琴, 民族劇, 伝統劇

### 韓国戦争期、柳致眞の歴史素材劇と民族劇の構想

李貞淑

접수일: 2011년 8월 31일
심사기간: 2011년 9월 8일~10월 5일
게재결정: 2011년 10월 5일

韓国戦争期に柳致眞は反共劇と歴史素材劇を執筆する。〈處容の歌〉と〈伽倻琴〉は芸術家を題材に選択し、それを三角関係のメロドラマで展開しており、裏面に葛藤を解決するものと芸術の力を配置している。王たちは芸術が重要であることを認識したので、芸術家たちが芸術に専念できるように、積極的に支援している。特に、セリフ中心の話劇から抜け出して、踊りと歌を活用し、唱劇などの伝統劇の手法を導入した点が注目される。

韓国戦争期の柳致眞戯曲は、国立劇場の再開館の必要性和国立劇場に適した民族劇の構想として創作されたものである。国立劇場は柳致眞の望みが実現された形だった。しかし、戦争で国立劇場の機能が停止され、再開館への要求が受け入れられなかった。そこで柳致眞は戦争期こそ国民の心を動かす芸術の力を示して、国が芸術を積極的に支援しなければならないということを主張し、国立劇場の再開館の正当性も明らかにした。戦争期の歴史素材劇は、国立劇場に適した民族劇の内容と形式に対する模索の結果であった。柳致眞の民族劇構想では、特に伝統劇が重要な位置を占めている。戦争期の歴史素材劇は、内容だけではなく、劇の技法も唱劇などの伝統劇から模索をしたという点で意味がある。以前のリアリズム劇の技法が、我々の生活という内容だけを持って来たのであれば、伝統劇の手法を活用することにより、私たちの器に、私たちの生活を描いた民族劇が可能となるのである。