

주제어 : 국립극장, 유치진, 원술량, 신헌, 안호상, 일민주의

## 유치진의 국립극장 기획과 &lt;원술량&gt;

이정숙\*

## &lt;차례&gt;

1. 서론
2. 강권에의 노숙, 국립극장 설립의 이면
3. 일민주의의 극화, <원술량>의 내면
4. 유치진 국립극장 기획의 실제
5. 결론

## &lt;국문초록&gt;

국립극장 개관 공연인 <원술량> 공연에 대한 당시 평가는 대단한 흥행을 기록했다는 점에 집중되었다. 흥행극단이 아닌 국립극장 개관공연의 성공여부를 왜 흥행 성적으로 판단하는지, 국립극장 기획을 둘러싼 정치논리와 유치진의 논리를 통해 <원술량>과 국립극장의 성격을 규명하고자 한다.

무대예술의 발전을 위해 극장을 가져야 한다는 연극인들의 요구는 국립극장으로 실현되는 듯 했다. 유치진은 강권이나 영리의 대상이 아닌, 예술가와 예술을 위한 극장을 만들겠다는 구상을 밝혔으나 실상 국립극장은 설립 과정에서부터 정부의 강권이 개입될 수밖에 없는 체제였으며, 예술을 정치적으로 이용하려는 정부의 논리와, 그 논리를 수용하면서 오래도록 숙원했던 극단을 가지려는 유치진의 욕망이 결합하면서 등장하게 된다. <원술량>에서 유치진은 국가를 위해 개인이 존재해야 한다는 것을 이야기하며, 외세인 당을 몰아내고 민족통일을 이룬 신라 화랑을 통해, 외세를 몰아내고 '일민'을 이루려는 당대 국가의 지향 이념을 드러낸다. 국립극장 개관 공연이지만 <원술량>은 연극의 공공성보다 정치적 역할을 요구받았으며, 그 결과 많은 관객들을 획득하고 그들에게 정치이념을 효과적으로 전달하는 것이 중요하게 되었다.

국립극장은 모든 연극인들의 숙원이었지만 유치진이 이를 사유화하고 있다는 혐의가 짙다. 유치진 개인의 인맥으로 전속극단을 구성하고, 자신이 극작과 연출을 주로 하는 시스템을 반복한다. 이러한 방식으로는 연극계 전체를 아우르는 것도, 연극의 공공성을 실현하는 것도 어려웠다. 그렇기 때문에 한국전쟁기 극장장이 서항석으로 교체되면서 유치진의 체제는 부정되고, 이후 국립극장 무용론 같은 많은 문제를 낳는 단초를 제공하게 된다.

## 1. 서론

1950년 4월 30일 국립극장이 개관하였고, 연극 <원술량>이 국립극장 개관을 기념하여 상연되었다. 해방직후부터 제기되었던 국립극장에 대한 요구가 받아들여져 마침내 국립극장 개관이라는 결과를 만들어냈고, 유치진의 <원술량>이 그 첫 번째 공연으로 선택된 것이다. <원술량>은 국립극장 개관 공연이라는 상징성으로 인해 주목받았고, “충분한 연습 끝에 최고의 배역진을 동원”<sup>1)</sup>한 결과 첫날부터 극장이 터져나갈 정도로 많은 관객들이 극장으로 모여들었고, 1주일이라는 공연 기간 동안 <원술량>은 5만 명이나 되는 관객을 동원하는 기록을 세우게 된다. “너무 관객이 몰려들어 서 유리창이 깨지기도” 할 정도였으며, 공연 때마다 어떻게나 관객이 많았던지 표를 사려는 인파가 한 줄은 광화문 네거리까지, 또 한 줄은 덕수궁까지 뻗혀, 극장은 초만원이고 손님들은 표를 못 사 아우성칠 정도였다고 한다.<sup>2)</sup> 입장료가 영화관의 3배나 되는 비싼 편이었음에도 불구하고 평일 2회, 공휴일 3회 공연은 연일 매진으로 대성황을 이루었다는 것이다.<sup>3)</sup>

<원술량> 공연은 극작술뿐 아니라, 무대장치, 의상 배우들의 연기에 이르기까지 성공적인 것으로, 1947년에 설립된 북한의 국립극장의 공연과 비교해 “대한민국의 국립극장은 3년 늦었으나 제1회 공연의 레파토리는 이북의 그것에 비하여 30년을 앞섰다”<sup>4)</sup>는 평가를 받는가 하면, 국립극장의 개관공연임에도 불구하고 대중흥미를 고려하여 원술과 진달래의 애정문제에 집중하는 것<sup>5)</sup>을 지적받기도 했다. 그러나 <원술량> 공연에

1) 유치진, 『동량유치진전집』 9, 서울예대출판부, 1993, 206면.

2) 위의 책, 같은 면.

3) 유치진, 『국립극장과 나』, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 255면.

4) 오영진, 『원술량을 보고-유치진씨의 작품에 관하여』, 『경향신문』, 1950.5.3.

\* 경북대학교 기초교육원 초빙교수

대해 가장 반복적으로 언급되는 것은 흥행의 측면이다. <원술량>에서 원술 역할을 맡았던 배우 김동원은 “<원술량> 공연은 관객들의 호평을 받아 대성공했으며, “공연 1주일 동안 5만 명의 관객이 공연을 보았다고 언론들은 대서특필했다”<sup>6)</sup>고 회고하였으며, 이해랑 역시 “1천석이 훨씬 넘는 3층짜리의 국립 극장 무대는 연일 밤낮으로 통로까지 메워지는 초만 원일 만큼 인기 충천했다. 10일을 공연했어도 관객의 열기가 식지 않아서 5일 동안 연장공연까지 함으로써 해방 직후의 최대 관객동원이라고 할 6만여 명이 구경을 했다”<sup>7)</sup>고 언급하였다. <원술량> 공연에 관한 기록들은, 특히 공연 담당자들이 이러한 흥행의 측면을 성공의 기준으로 언급하고 있는 것을 볼 수 있다.

그런데 여기에서 한 가지 의문이 발생한다. 흥행극단이 아닌 국립극장의 개관공연임에도 흥행을 성공의 척도로 평가하는 이유가 무엇인가 하는 점이다. 흥행극단의 공연이라면 흥행 성적은 곧 그 작품의 가치를 평가하는 기준이 되기에 중요한 측면이다. 그러나 국립극장은 “국가가 그 국가의 연극문화를 유지하고 향상발전을 계획하기 위해 재정적으로 원조 하여 설립 하고, 대표책임자를 임명해서 경영이나 예술상의 관리, 운영을 하는 연극조직이다.”<sup>8)</sup> 재정적으로는 국가의 원조를 받기 때문에 경제적으로 구속 받지 않고, 순수하게 예술적 입장에서 연극 활동을 할 수 있는 것이다.<sup>9)</sup> 그런데 국가로부터 재정적 원조를 받는 국립극장의 개관 기념 공연의 의미와 가치를 왜 관객 수로 평가하고 있는 것인지 그 이유가 무엇인지 의문을 갖게 된다. 이것은 공연에 대한 국립극장 담당자들의 의식과 관련되기 때문에 중요한 문제라 할 수 있다. 이들 국립극장 연극 담당자들은 왜 <원술량> 공연의 성공 여부를 관객 숫자로 파악하는

5) 원영초, 「국립극장 인상기-겸하여 원술량을 보고-」 상하, 『조선일보』, 1950.5.9~10.

6) 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 169면.

7) 유민영, 『이해랑평전』, 태학사, 1999, 247면.

8) 『연극백과대사전』 2, 평범사, 1960, 469면.

9) 『연극백과대사전』 2, 469면.

것인지, 유치진이 생각하는 국립극장에 대한 구상과 그 구체적 결과물인 <원술량> 공연을 통해서 이를 규명할 필요가 있었다.

<원술량>은 한국연극사에서도, 유치진 연극사에서도 중요한 위치를 점하는 공연이다. 국립극장은 개관 이후 <원술량>과 <뇌우>를 끝으로 활동이 중단된다. 3회 공연으로 정비석 원작의 <청춘의 윤리>를 준비하지만 전쟁으로 인해 실현되지 못한다. 이후 전쟁으로 인해 국립극장의 활동이 중지되고, 또 극장장이 서항석으로 바뀌면서 국립극장 공연의 성격 또한 달라지게 된다. <뇌우>가 번역극 공연임을 감안하면 결국 초기 국립극장의 설립 당시의 지향을 가장 잘 보여줄 수 있는 작품이 <원술량> 정도인 것이다. 즉 <원술량>이야말로 유치진이 구상한 국립극장에 적합한 연극이란 어떤 것이어야 하는지를 분명하게 보여주는 작품이라는 점에서 또, 국립극장 성립 당시 국립극장의 성격을 제대로 보여주는 작품이라는 점에서 중요하다.

<원술량>에 대한 그간의 연구는 해방이후에 발표된 역사극과 묶어 논의되었으며, 대중적인 교훈성이 강한 작품으로,<sup>10)</sup> 소비니즘적 요소는 있으나 관객을 매료시킬 대중적 요소가 잠재해 있는 작품으로 평가<sup>11)</sup>되었다. 최근 김성희<sup>12)</sup>는 국립극단의 역사극을 개괄하는 글에서 <원술량>이 해방과 동시에 발생한 분단과 좌우 이념의 대립, 외세의 개입이란 문제에 맞서기 위해 외세와의 싸움에서 승리한 서사가 필요했기 때문에 민족과 외세의 이분법적 대립구도를 활용하였다고, <원술량> 공연의 정치적

10) 서연호, 『한국 근대 희곡사』, 고려대학교출판부, 1994, 341면. 서연호는 <가야금>, <사육신>과 묶어서 역사극으로 분류하며, 역사에 대한 해석은 보이지 않고 대중적인 교훈성을 강조한 작품으로 평가했다.

11) 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1996, 170면) <원술량>을 <자명고>, <별>, <가야금>과 함께 해방 이후 역사극으로 분류하고 있으며, <원술량>이 소비니즘적 국민극의 요소를 지니고 있으나, 단순히 계몽적 교화극이 아니라 애국의 숭고성을 강조하는 드라마 그 자체만으로도 충분히 관객을 매료시킬 대중적 요소가 잠재해있다고 보았다.

12) 김성희, 「국립극단을 통해 본 한국 역사극의 지형도」, 『드라마연구』 제34호, 한국드라마학회, 2011.

의도를 설명하였다. 이러한 연구를 통해 대중적이면서, 한편으로 정치적인 <원술량>의 일면이 드러나게 되었다. 그러나 <원술량> 공연에서 주목해야 할 지점은 이 공연이 가진 특별한 위상, 즉 국립극장 개관을 기념하는 공연이라는 점이다. 그렇기 때문에 <원술량> 공연은 국립극장의 설립 배경과 국립극장에 대한 주변의 요구, 그리고 극장장인 유치진이 구상하고 있는 국립극장의 모습과 그에 적합한 연극이 어떠한 것인가 하는 점을 고려해서 접근할 필요가 있다.

유치진의 연극적 지향은 국립극장이라는 공간으로 수렴된다. 그리고 <원술량> 공연은 유치진이 국립극장이라는 공간을 어떻게 구성하고 운영해 갈 것인가를 선명하게 보여줄 수 있는 작품이다. 이런 점에서 <원술량>은 다른 작품들과 놓여있는 위치가 다르다. 국립극장 극장장으로 모든 권한을 한손에 쥐고 있었던 유치진이 국립극장에서는 어떤 연극이 공연되어야 한다고 생각하는지, 그 방향을 직접 보여주고자 한 공연이라는 점에서 특히 의도적이다. 그 의도를 읽어내는 것이 국립극장의 성격과 유치진 연극의 지향을 읽어내는 길일 것이다.

## 2. 강권에의 노숙, 국립극장 설립의 이면

국립극장에 대한 요구는 해방직후부터 시작된다. 무대예술이 발전하기 위해서는 극장을 가져야한다는 것인데, 이는 모든 연극인들의 바람이기도 했다. 특히 유치진은 “극장이 연극의 운명을 결정”<sup>13)</sup>한다며 극장 문제를 해결하는 것이 가장 시급하다고 보았다. “북조선에 있어서는 극장이 예술가의 손에서 운영되고 있는데 남조선에서는 모리배의 수중에서 농단당하고”<sup>14)</sup> 있다고 문제를 제기하며, “극장이 개인의 영리의 대상이 됩

13) 유치진, 극장사건, 『조선일보』, 1947.4.8.

은 예술의 상품화를 초래하여 드디어 예술을 사이비 예술의 길로 타락시킴은 물론이고, 이는 양심있는 예술인의 원치 않는 바”라며, 흥행업자들이 예술을 타락시키는 것을 비판하였다. 그러면서 “예술가와 예술을 위한 극장의 국가경영”<sup>15)</sup> 즉 국립극장이 필요하다는 주장을 보인다.

유치진의 국립극장에 대한 입장에서 주목되는 부분은 “국립극장은 예술의 옹호 육성을 위하여서는 절대불가결의 존재”이지만 강권에 노숙되기 쉽고, 또 노숙되어 있는 전례가 있음을 간과해서는 안 된다는 것을 전제하고 있다는 점이다.

국가는 강권을 의미하기 쉬운 것이요, 또한 의미하는 것이다. 그러므로 설래 국가가 경영하는 극장에 있어서는 예술이 강권에 노숙(奴屬)되기 쉬웠고 또한 노숙되어 있는 전례도 없지 않았다. 즉 현재 소련을 필두로 한 전체주의 국가의 극장이 그 좋은 예다. 강권에 노숙된 예술은 이르는 바 강권을 위한 예술이지, 예술을 위한 것도 아니요, 인생을 위한 것도 아니다. 예술이 강권에 노숙되는 날 그 예술의 생명은 강권의 종 외에 아무것도 아니다. 이런 의미에 있어서는 국립극장이란 대단히 위험한 존재이다.<sup>16)</sup>

유치진이 국립극장의 위험성을 경계하고 있다는 점은 상당히 주목된다. 예술을 위한 연극, 인생을 위한 연극을 하기 위해서는 국립극장이 필요하다고 제안하면서, 한편으로는 국립극장이라는 체계가 강권에 노숙되기 쉽고, 또 강권에 노숙되면 강권의 종박에 되지 않는다는 위험성을 분명히 인식하고 있다. 그럼에도 유치진은 우리의 국가 이상이 독재주의 국가가 아니라 민주주의 원칙에 따라 최대한의 자유를 향수하려는 국가 체제이기 때문에 소련과 같은 강권의 위협은 받지 않을 것이라고 단언해 버린다. “국립극장의 강권에 대한 발동이란 그다지 염려할 것이 아니고

14) 유치진, 극장사건, 『조선일보』, 1947.4.8.

15) 유치진, 국립극장론, 『평화일보』, 1950.1.1.

16) 유치진, 국립극장론, 『평화일보』, 1950.1.1.

예술가의 일종의 기우”<sup>17)</sup>라면서 논점을 자본의 침해에 대한 경계로 옮겨 버린다. 전체주의 국가에서와 같이 강권의 협위를 받아서는 안 되지만 자본주의 국가에서는 자본의 침해를 받아서는 안 된다며, 예술이 상품화 되고 예술가가 황금의 종이 되는 것을 경계하였다. “현실에서 가능한 우리 예술가의 꿈을 구현시킬 수 있는 가까운 길”<sup>18)</sup>을 국립극장 설립으로 보는 유치진은 “국가의 강권을 위하여 국립극장을 세우는 것이 아니라 우리 민족의 연극을 창조하기 위하여”<sup>19)</sup> 국립극장이 필요하다고 주장한다. 여기에서 유치진이 이야기하는 국립극장은 강권과 영리에서 벗어난 극장으로 보인다. 그러나 국립극장 설립 이면의 현실은 이러한 이상과는 분명히 거리가 있었다. 전체주의 국가가 아니기 때문에 강권에 노출되지 않을 것이라는 유치진의 확신에도 불구하고 국립극장은 설립 과정에서부터 강권에 노출되는 체제였기 때문이다.

국립극장을 요구하는 좌익연극인들의 노력은 1947년 북한의 국립극장 설립으로 실현되었고, 우익연극인들의 요구는 1946년 미군정청이 서항석을 극장장으로 내정하고 국제극장을 불하받아 국립극장 설립을 서두르면서 실현되는 듯 했다. 그러나 영화홍행업자인 김동성과 국립극장 운영위원이 공동으로 극장을 경영하도록 하여 연극인들의 반대의 부딪치게 되면서 국립극장 설립은 좌절된다.<sup>20)</sup> 이후 정부 수립과 함께 국립극장에 대한 논의가 본격적으로 추진되어 1949년 1월 대통령령으로 국립극장 설치령이 발표되기에 이른다.

제1조 민족예술의 발전과 연극문화의 향상을 도모하며, 국제문화의 교류를 촉진하게 위하여 국립극장을 설치한다.

제3조 국립극장 운영위원회를 둔다. 운영위원회는 국립극장의 운영의

17) 유치진, 국립극장론, 『평화일보』, 1950.1.1.

18) 유치진, 국립극장론, 『평화일보』, 1950.1.1.

19) 유치진, 국립극장의 실현, 『경향신문』, 1949.12.26.

20) 유민영, 국립극장 설치배경, 『국립극장 50년』, 태학사, 2000.

기본방침에 관하여 문교부장관의 자문에 응한다. 운영위원회는 위원장 1인과 위원 9인 이내로 구성한다. 위원장에는 문교부장관이 되고, 위원은 문교부 내무부 공보처에서 각 1인과 민간예술인 중에서 문교부장관이 임명한다.

제4조 국립극장에 국립극장장 1인을 둔다. 국립극장 운영위원회의 추천에 의하여 문교부장관이 임명한다. 국립극장은 국립극장 운영에 관한 일체 사무를 관장한다.

제7조 국립극장은 연극인을 양성하기 위하여 연구소 또는 양성기관을 설치할 수 있다.<sup>21)</sup>

여기에서 주목할 점은 3조에 “운영위원회는 위원장 1인과 위원 9인 이내로써 구성한다. 위원장에는 문교부장관이 되고, 위원은 문교부, 내무부, 공보부에서 각 1인과 민간예술인 중에서 문교부장관이 임명한다”는 조항이다. 극장장도 운영위원도 모두 정부에서 임명하겠다는 것으로, 이는 사실상 정부가 국립극장 운영에 개입하겠다는 것을 보여주는 것이다. 이어서 1949년 10월 29에 운영위원이 발표되는데, “중앙국립극장장에는 극작가 유치진씨가 피선되었으며, 운영위원장 안 문교부장관, 동위원 조근영 문화국장, 이호 치안국장, 이건혁 공보국장, 서항석, 안석주, 채동선, 민경식, 박헌봉, 유치진”<sup>22)</sup>이 임명된다. 10명의 운영 위원 중 과반이 정부 측 인사이고, 서항석(연극), 안석주(영화), 채동선(음악), 박헌봉(국악)이 각 분야의 운영위원이 된 것이다. 비록 유치진이 극장장이기는 하지만 그 또한 운영위원회의 추천을 받아 임명되는 자리였고, 정부 관료가 절반을 차지하는 운영위원회에 극장운영에 대해 자문을 구해야 하는 체제는 처음부터 국립극장의 운영을 유치진이 원하는 방향으로 가져갈 수 없음을 알게 한다.

21) 「국립극장 설치령 卍일 국무회의통과」, 『동아일보』, 1948.12.22.

22) 「국립극장 운위 결정」, 『경향신문』, 1949.11.3.

국립극장의 운영 방향을 더욱 분명하게 보여주는 것이 국립극장의 운영위원장이며 문교부장관인 안호상의 국립극장 운영에 대한 시각이다. 안호상은 예술운동의 방향을 “정치성을 띤 적극적인 방향으로 나가야 할 것”이라고 분명하게 제시하였다.

안문교장관은 작사일 기자단과 회견하고 경인 새해부터는 일민주의로 전국 학도의 사상을 무장할 것을 언명한 후 다음과 같은 일문 일답이 있었다.

문 새해의 예술운동은 어떻게 전개할 것인가?

답 국립극장이 설립되었으니 그 계획이 수립되는 대로 잘 진행될 줄 믿는다. 특히 민족예술에 대해서는 정치성을 띤 적극적 방향으로 나가야 할 것이다.<sup>23)</sup>

「문화는 정치성을 띠고 학도는 일민주의로 무장하라」라는 구호 아래 “민족예술에 대해서는 정치성을 띤 적극적 방향으로 나가야” 한다는 것은 정부가 국립극장을 어떻게 활용할 계획인지를 단적으로 보여준다. 민족예술을 수립한다는 목적을 표면에 내세우고 있지만 국립극장이 실상은 정치성을 띤 작품을 공연해야 한다는 방침을 제시한 것에 다름 아니다. 이러한 입장은 문화부 문화국장이며 국립극장의 운영위원이기도 한 조근영의 발언에서 보다 구체적으로 확인할 수 있다. 조근영은 정부의 문화정책 방향을 정리한 글을 2회에 걸쳐 신문에 연재하는데, 여기에서 그는 해방 이후 “자유와 선포와 사상적 혼란으로 인해 문화예술이 갈피를 잡지 못”<sup>24)</sup>하고 있어 분열적 현상을 드러냈다고 보며, “먼저 혈연적 통합을 찾아” 분열된 상황을 극복해야 한다고 했다. 조근영은 문화정책을

23) 「안문교장관이 거듭 강조, 문화는 정치성 띠고 학도는 일민주의로 무장하라」, 『경향신문』, 1950.1.5.

24) 조근영, 문화정책과 예술위원회 (상), 『경향신문』, 1949.4.13.

사회교육의 일환으로 생각하고 있으며, 국가 정책에 따라 그 방향이 결정되는 것이라 보고 있다. 문화예술을 통해 국가정책의 기본방침을 관객들을 교육시키겠다는 것으로, 혈연적 통합을 이루는 데 기여하는 방향으로 문화예술 정책을 운영하겠다는 의지인 것이다.

오늘 민족예술의 조장 방침수립은 민족의 오늘과 명일이 발전진로를 위하여 시급한 명제일 것이다. 아직까지 불모지인 우리 문화예술 영역에 있어서 새로운 우량한 종자를 뿌려야만 수확이 있을 것이 아닌가. 예술의 육성보호는 명일 수확의 전제일 분 아니라 그와 아울러 국민에 대한 침투선전의 자연한 역할을 할 수도 있을 것이다.

만약 육성과 동일한 기반 위에서 국민에게 계몽선전력이 없다면 연원 없는 예술의 꽃은 곧 시들고 말 것이며 급속도의 저속화와 정신문화의 침투력이 고갈될 것임은 말하지 않아도 문화인과 예술가 자신들이 더욱 잘 인식할 것이다.<sup>25)</sup>

문화예술을 육성 보호하는 이유가 “국민에 대한 침투선전의 자연한 역할”을 하도록 하기 위한 것, 즉 문화예술을 육성 보호하여 국민에 대한 계몽적 선전의 역할을 하도록 하겠다는 입장인 것이다. 이는 문화예술을 국책 교육의 수단으로 인식하고 있으며, 국민들을 자신들의 정치적 의도에 맞게 교화해야 하는 대상으로 보고 있음을 알 수 있다. 조근영은 특히 혈연적 통합, 민족통합을 강조하며, 그 구체적 예로 근대 프러시아가 위대한 예술가들을 배출하여 분열되었던 민족을 통합하여 통일된 독일을 만들었고, “신라 문화예술은 화랑의 정신 즉 순수한 민족정신의 집결인 우리의 풍류도로 정신을 연마하여” 위대한 삼국통일의 근원<sup>26)</sup>이 되었음을 언급하며, “국립극장은 민족예술 즉 민족정신의 활로를 열게 될 계획

25) 조근영, 문화정책과 예술위원회 (상), 『경향신문』, 1949.4.13.

26) 조근영, 문화정책과 예술위원회 (하), 『경향신문』, 1949.4.14.

의 일단”으로, “민족의식을 순일정신으로 계몽지도하여 통일”<sup>27)</sup>하는 역할을 하는 곳으로 인식하고 있다.

국립극장의 운영위원장과 운영위원이 보여주는 예술정책에 대한 입장은, 그들이 국립극장의 운영을 예술가들의 요구가 아니라 정치적 의도 즉 국책의 의도를 효과적으로 전달하기 위해 국민들을 교육시키는 장으로 활용할 것이라는 의도를 분명하게 보여준다. 실질적으로 국립극장의 운영 방향을 결정하는 운영위원장과 운영위원이 국립극장 예술의 방향을 제시한 것이다. 국립극장의 방향은 주어진 것이며, 그들에 의해 임명된 유치진은 이러한 방향을 수용할 수밖에 없는 상황인 것이다. 「국립극장론」에서 유치진이 가장 강하게 비판한 것이 강권과 영리의 문제였다. 그러면서 극장을 강권이나 영리의 대상이 아닌, 예술가와 예술을 위한 것으로 만들겠다는 구상을 밝혔다. 그러나 실상은 국립극장의 설립에서부터 정부의 강권이 개입될 수밖에 없는 체제였고, 극장의 운영위원회 구성에서 볼 수 있듯이 국가가 경영하는 극장 예술이 경계해야 할 강권에 노출되는 구조였다. 민족예술을 위한다는 명분을 내세우지만 국립극장 설립의 이면에는 예술을 정치적인 목적으로 이용하려는 정부의 논리와, 그 논리를 수용하면서 자신이 오래도록 숙원했던 극단체제를 완성하려는 유치진의 욕망이 존재하고 있었다.

### 3. 일민주의의 극화, <원술량>의 내면

국립극장 개관 공연으로 유치진이 선택한 것은 신라시대 화랑의 이야기로, 『삼국사기』 김유신전에 전하는 원술의 이야기를 극화한 작품이다.<sup>28)</sup> 김유신과 태종무열왕의 딸 지소부인 사이에서 태어난 원술은, 전쟁

에 패배하고도 후일을 도모한다는 이유로 살아 돌아온 것 때문에 부모로부터 내쳐지고, 아버지가 돌아가신 뒤 어머니라도 뵈려 하지만 그마저도 외면당하고, 전투에서 큰 공을 세우지만 부모에게 받아들여지지 못한 것을 한스럽게 여겨 벼슬하지 않고 일생을 마쳤다고 한다. 이러한 원술의 내력은 <원술량>의 이야기의 틀과 동일하다. 유치진은 역사적 사건을 소재로 하는 만큼 극의 사실성을 살리기 위해 평소에 친했던 국사학자 이선근에게 신라 화랑도에 관해 세세히 자문을 구할 정도였다고 한다.<sup>29)</sup>

김유신이라는 영웅을 아버지로, 공주를 어머니로 둔 신라 최고 명문가의 아들이지만, 패배한 전쟁에서 살아 돌아왔다는 것 때문에 부모로부터 국가로부터 버려지고, 죽음과 같은 고통의 시간을 견딘 끝에 전쟁에서 큰 공을 세우고 용서를 받게 된다는 원술의 내력은, 그 자체로 흥미를 끄는 이야기인 것은 분명하다. 극은 흥미로운 인생을 살다간 원술이라는 인물의 행적을 따라간다. 그러면서 중점을 두는 것은 원술의 내적 성장이다. 원술이라는 인물은 유치진 희곡에서 볼 수 있는 주인공들과는 다르다. 유치진은 대중들의 공감을 불러일으키는 용감하고 정의로우며 자기 역할에 대해 분명하게 자각한 인물을 주로 활용해 왔다. 그래서 주인공이 제시하는 방향을 관객들이 자연스럽게 받아들이도록 하였다. 주인공이 겪는 고난은 그의 신념을 반대하는 세력과의 갈등에서 만들어지며, 주로 외적 갈등의 양상을 보였다. 그러나 <원술량>의 경우 원술이 겪는 수난은 그가 자신에게 주어진 역할을 제대로 인식하지 못해서 생긴 것이며, 그가 자신의 잘못을 알게 되는 과정에서 겪게 되는 내적 갈등이 중심이 된다. 원술 또한 용감하고 정의로운 인물이지만 자기 역할에 대해, 그 시대의 요구에 대해 분명하게 알지 못한다. 그래서 그는 고통을 겪게 되고, 그 고통의 과정을 통해 내적으로 성장하게 된다. 극은 이러한 원술의 고통과 내적 성장의 과정을 따라가고 있다.

27) 조근영, 문화정책과 예술위원회 (하), 『경향신문』, 1949.4.14.

28) 원술에 관한 이야기는 『삼국사기』 권 제43, 열전 제3 김유신(하)에 전한다.

29) 유민영, 『이해량 평전』, 248면.

극은 원술의 내면의 고통을 부각시키는 데 많은 공을 들인다. <원술량>에서 가장 주목되는 장면은 죽음을 결심한 원술의 내면의 고통을 드러낸 4막이다. 4막의 무대는 마치 지옥을 연상시키는 풍경으로, 국가로부터, 부모로부터 버려진 원술의 심경 자체가 지옥에 있는 듯하다는 것을 시각화해서 보여주고 있다.

무대 무대 전체는 지옥을 연상할 수 있을만한 악몽적인 협곡. 기암괴석이 마귀와 같이 혹은 서고 움크렸으며 군데군데에 서 있는 소나무조차 풍우에 쪼들려 허리를 펴지 못하고 쪼다. 바위 틈에는 곧 어름이 달려 산틈으로 새어드는 사양에 비치어 귀녀의 잇발 같이 반짝인다.

막이 열리면 무대중앙 앙상히 늙은 소나무 가지에 원술량 발목을 훑는 쿨로 칭칭 묶여 거꾸로 매달렸다. 이구석 저구석의 바위 틈에나 나무그늘 밑에는 말라서 해골화된 망령들 꿈틀거리고 있다.<sup>30)</sup>

전쟁터에서 도망친 원술의 내면 풍경은 마치 지옥과도 같다. 오히려 살아있는 지금의 모습이 죽은 것보다 더 비참한 듯 보이기까지 한다. 원술은 칠푼쿨에 칭칭 묶여 거꾸로 매달린 채 죽으려 한다.<sup>31)</sup> 그는 망령들에게, 뱀에게 자신을 죽여줄 것을 부탁하지만 정작 죽음의 순간 아버지의 환영을 보면서 차마 죽지 못한다. 국가로부터 아버지로부터 내쳐지면서 죽음을 결심했지만 죽는다고 해서 죄가 사라지는 것이 아니며, 죄인인 채 아버지를 다시 만나는 것에 대한 두려움으로 죽지조차 못한다. 이승에도 용서받지 못했는데 저승에서 어떻게 보겠냐는 것이다. 이러한 원술의 고통은 내면을 형상화한 무대 때문에 더욱 실감나게 전해진다.<sup>32)</sup>

30) 유치진, <원술량>, 『원술량』, 자유문화사, 1952, 84면.

31) 이 장면에서 원술역을 맡았던 배우 김동원은 10여분 동안 거꾸로 매달려 혼자 대사를 계속했다고 한다. 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 168면.

<원술량>은 역사적 사실을 소재로 하는 만큼 작가의 상상력이 개입할 여지는 크지 않다. 그러나 4막은 유치진의 상상에 의해 구성된 공간이며, 또한 극의 주제를 잘 함축하고 있는 장이기도 하다.

**원 술** 저승에는 아버지가 계시고 동지들이 있어. 내가 죽으면 저승에 가서 우리 동지들과 아버질 뵈야 되지 않아? 이승에서 용서를 받지 못한 그이들을 저승에서 내가 어떻게 만나?

**진달래** 도령님의 지으신 죄는 싸움으로 얻으신 것이니 싸움으로 씻을 수밖에 없지 않겠어요. 그리고 도령님께서 설사 공을 세우지 못하고 그 목숨을 버리신대도 그때야말로 저승에 계신 아버지며 동지들은 틀림없이 도령님을 반겨 마지하여 주실 것 같애요.

**진달래** 나라를 위한 일편단심이 있으면 죄인이건 병신이건 심지어 이 땅위에 있는 한 줌의 흙! 돌 한덩어리까지도 지금 이 나라를 위해 싸우고 있답니다. 도령님. 일어나세요. 도령님의 돌아가실 자리는 그 자리뿐! 죄를 씻을 길도 그 길 밖에 없어요.<sup>33)</sup>

극은 계속해서 죽음보다 더 고통스러운 원술의 내면을 드러내며, 원술이 비극적 상황에 처하게 한 원인이 무엇인지, 그리고 그가 그 비극적 운명을 어떻게 헤쳐나가는지 즉 당대 신라 사회가 원술에게 요구하는 가치가 무엇인가 하는 문제를 환기시킨다. 김유신은 원술이 임전무퇴 정신을 지키지 않은 것은 왕명을 욕되게 하였을 뿐 아니라 가훈을 저버린 것이라고 원술의 잘못을 질책했다. 원술이 전쟁에 나가 죽지 않고 돌아온 것

32) 원술의 내적인 고통과 같은 부분은 상상에 맡길 수밖에 없었던 영역이었으나, 이를 과감히 무대에 실현한 것은 국립극장 공연다운 새로운 시도로 볼 수 있다. <원술량>은 신극사상 최고의 무대장치를 선보였다고 하는데, 전쟁 장면을 실감나게 보여주기 위해 무대에서 폭파 장면을 직접 보여주기도 했는데, 전투 장면에서 마그네슘 폭파가 잘못돼 효과담당자가 중화상을 입기도 했다고 한다(『이해량평전』, 248면). 이는 무대 표현이 얼마나 사실적이었는가를 보여준다.

33) 유치진, <원술량>, 『원술량』, 자유문화사, 1952, 95~96면.

은 가훈, 그것의 바탕인 효의 정신을 어긴 것이며, 왕명을 어긴 것이기 때문에 용서받을 수 없는 것이 된다. 여기에서 충과 효는 같은 것이 된다. 그래서 국가의 이념을 지키지 않는 것이 얼마나 큰 잘못인지, 원술을 통해 삼국통일을 이룬 신라사회가 지향해야 할 덕목을 계속해서 강조한다. 나라를 위하지 않으면 제대로 죽을 수도 없다는 것, 그래서 나라를 위해 목숨을 걸고 싸워야 한다는 이야기를 반복한다.

극에서 원술이라는 인물이 놓여있는 역사적 시공간은 의미심장하다. 원술은 민족통일의 주역인 김유신의 아들이며, 또 신라를 넘보던 당나라를 몰아내어 국가를 지켜내는 데 큰 역할을 한 인물이기도 하다. 이러한 원술의 이야기는 많은 의미를 내포하고 있으며, 원술의 이야기가 놓여있는 배경은 1950년대 상황과 긴밀하게 연결된다. 원술이 참전한 두 개의 전쟁 즉 패배한 석문전투와 승리한 매소성 전투는 모두 외세인 당나라를 신라 땅에서 몰아내기 위한 전쟁이다. 안으로는 민족의 통일을 이루고 밖으로는 외세를 제거하는 전쟁인 것이다. 이러한 배경은 “해방과 동시에 발생한 분단과 좌우 이념의 대립, 외세의 개입이란 문제에 맞서기 위해선 통일이 시대적 과제였던 과거 역사와 민족주체의 호명이, 그리고 외세와의 싸움에서의 승리 서사가 필요”<sup>34)</sup>했던 당시의 시대적 요구와 정확하게 조응한다.

유치진의 관심은 역사적 진실에 있는 것이 아니었다. 유치진은 원술이 야기의 배경이 되는 역사적 사건에서 외세를 몰아내고 신라가 삼국을 통일하는 순간에만 집중하며, 나당전쟁이 일어나게 된 배경, 즉 당나라 세력과 연합하여 백제, 고구려를 차례로 멸망시킨 이전의 사건은 소거시켜버린다. 대신 극에서 신라는 힘센 당나라의 욕심 때문에 위기에 처한 상황이며, 김유신이나 원술과 같은 충성심으로 무장한 인물들에 의해 굳건하게 지켜지고 있음을 부각시킨다. 여기에서 분명하게 알 수 있는 것은 유치진

34) 김성희, 앞의 글, 41~42면.

이 역사적 사건에서 소재를 취하고 있지만 그의 관심은 역사에 대한 정확한 인식에 있는 것이 아니라는 점이다. 그는 그 사건을 당대 사회의 요구에 맞게 필요한 부분만 부각시키고 불편한 부분은 소거하는 전략을 선택하고 있다. 여기에서 유치진이 역사적 사건을 활용하는 이유가 역사를 통해 현실을 제대로 인식하지는 것이 아니라, “지난 시대 애국자들의 참모습을 형상화하여 그들의 위대한 희생을 추모, 민족정기를 양양하자는 것”<sup>35)</sup>으로, 결국 쇼비니즘으로 집약되는 것<sup>36)</sup>이었음을 읽을 수 있다.

사실 유치진이 신라시대를, 화랑의 이야기를 다루게 된 것은 국립극장의 운영위원장인 안호상과 운영위원인 조근영이 극장의 운영방향을 밝힌 글 속에 이미 예고되어 있었다. 당시 국가의 지배이념은 안호상에 의해 구체화된 일민주의였으며, 조근영이 제시한 민족교육의 방향 또한 민족정신의 집결인 화랑정신이 삼국통일의 근원이 된 것처럼 문화예술을 혈연적 통합을 이루는 데 기여하는 방향으로 활용하겠다는 것이었다. 유치진이 민족의 통일을 이룬 신라시대를, 그리고 화랑정신을 선택한 것은 이러한 당대 국가의 이념과 연관되어 있으며 특히 일민주의의 영향으로 볼 수 있다.

이승만 정권은 자신의 통치를 정당화시키고, 북한과의 체제 대립에서 승리할 수 있는 기반을 다지기 위해 일민주의라는 이념을 선택하였다. 그리고 일민주의를 창출하고 보급한 인물이 당시 문교부장관이며 국립극장 운영위원장인 안호상이었다. 안호상은 같은 혈통, 같은 사명, 공동의 운명을 가진 집단을 민족이라고 파악했다. 여기에서 중요한 것은 같은 혈통으로, 안호상의 일민주의는 ‘한 핏줄’, ‘한 운명’의 일민주의적 사회를 건설하려는 사상이다. 안호상은 민족을 위한 희생과 노력이 인격의

35) 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982, 121면.

36) 유치진은 <원술량>이 국립극장 개관 기념공연으로 정해진 이유를 설명하면서 당시 무대예술인들이 작품을 고르는 경향이 서너 가지 있는데, 그 기본 방향은 쇼비니즘으로 집약되는 것이었다고 이야기하였다. 유치진, 『전집』 9, 206면.

37) 조근영, 문화정책과 예술위원회 (하), 『경향신문』, 1949.4.14.



고하귀천을 판단하며 헤아리는 표준이라 보았으며, 민족이 망하고 개인이 잘 될 수 없으므로, 개인은 민족을 위해서 일해야 한다고 했다.<sup>38)</sup> 모든 국민이 맡은 바 임무에 충실하고, 민족을 위하여 노력할 때 새로운 국가가 건설될 수 있으며, 특히 민족을 분열시키려는 공산주의의 침략에 대항하기 위해 하나로 뭉치고 민족주의 사상을 가져야 한다고 했다. 안호상은 민족주의를 내적인 통합과 외적인 저항을 달성할 수 있는 가장 중요한 수단으로 여겼으며, 국민들을 민족주의로 결집시키기 위하여 가장 강조한 것이 민족의 동일한 혈통이었다.<sup>39)</sup> 이러한 점에서 안호상의 일민주의는 개인보다 민족과 국가 이익을 우선하는 국가주의의 성격이 강하게 지니고 있다.<sup>40)</sup>

안호상은 민족과 국가에 봉사하고 복종하는 개인들을 재생산하는 것이 일민주의 교육이라고 파악했고, 그래서 국민 전체에 대한 문화계몽운동을 강화하였다.<sup>41)</sup> 그는 특히 과거 고구려, 신라, 백제 3국은 신라의 화랑주의의 의해 통일되었는데, 이제 남북이 갈라진 조국을 통일하려면 다시 화랑정신을 부르짖어야 할 것이라며 화랑정신을 강조했다.<sup>42)</sup> 민족이 한데 뭉쳐 한 겨레가 되고, 나라가 통일되어 한 나라가 되어야 한다는 일민사상과 이상에 누구보다 철저한 이들이 화랑이었고, 신라의 찬란한 문화발전과 통일 실현에 원동력이 되었던 것이 화랑과 화랑도였다는 것이다.<sup>43)</sup>

유치진이 국립극장 개관공연으로 화랑도와 화랑정신을 제재로 선택한 것은 우연한 결과가 아니라, 정부의 요구에 부응해서 국민 정신교육의

38) 안호상, 민족교육을 외치노라, 『새교육』 창간호, 1948.

39) 하유식, 안호상의 일민주의 연구, 『한국민족운동사연구』 제34권, 한국민족운동사학회, 2003, 327면.

40) 박찬승, 「20세기 한국 국가주의의 기원」, 『한국사연구』 제117호, 한국사연구회, 2002.

41) 하유식, 안호상의 일민주의 연구, 302~321면.

42) 그러나 화랑정신만으로도, 또 민주주의만으로도 안 되며, 우리민족의 영원한 지도 원리로서 일민주의가 필요하다고 하였다. 안호상, 『일민주의의 본바탕』, 일민주의연구원, 1950, 11~23면.

43) 안호상, 『세계신사조론』(상), 일민주의보급회, 1952, 115~118면.

일환으로 취택된 것이었다. 유치진은 이러한 정치적인 의도를 진달래와의 낭만적 사랑으로 포장해서 자연스럽게 관객들에게 전달되도록 하고 있다.<sup>44)</sup> 현실의 알레고리로서의 역사적 사건에, 원술을 지지하고 따르는 진달래와의 애뜻한 사랑이야기가 더해지면서 극은 비극성과 낭만성이 적절히 섞여들게 되고, 관객들은 흥미 있게 극을 지켜보는 동안 정치적 의도를 자연스럽게 내면화하게 되는 것이다.

유치진씨의 작품 「흔들리는 지축」은 8.15 해방의 감격을 그리고 「조국」은 3.1운동시의 일삽화를 그린 토큐멘타리의 색채가 농후한 작품이었다. 「별」은 전二者와는 계열을 달리하여 다분히 낭만적이다. 전 이자를 지배한 것이 정치적 또는 민족적 감정이라고 할 것 같으면 후자는 예술적 감정이었다. 유치진씨는 이러한 두 계열의 작품을 동시에 쓰고 있다. 이 두 유치진이 「월술랑」에 있어서는 완전히 하나가 됐다. 울릴 곳에서는 철저히 울리고 웃길 데에서는 잡념 없이 웃기는 그의 전가의 보도인 프라마투르기의 정공법으로 일천이백년 전의 시대적 감성이 완벽한 현재성을 띠우고 형상화했다.<sup>45)</sup>

오영진이 이야기하고 있듯이 유치진은 정치적인 경향이나, 예술적인 경향을 극화하는데 능한 작가였으며, <원술랑>에서는 이 두 경향이 잘 조화를 이루고 있다. 즉 “원술과 부모와의 애정, 원술과 진달래와의 사랑, 원술이 생사의 경지를 헤매이는 제4막의 판타지” 이것을 “안전히 하나의 굵은 끈-애족 정신으로 꿰어 놓”<sup>46)</sup>은 것이다.

유치진은 <원술랑>을 통해 개인의 가치보다 국가를 위해서 개인이 존재해야 한다는 것을 이야기한다. 그래서 신라가 외세와 맞서는 모습을

44) “좋은 작품을 많이 내시던 유씨가 개관이라는 데 너무나 흥행가치와 대중흥미를 노리지 않았나”하는 평가를 받기도 했다. 「국립극장 인상기-겸하여 원술랑을 보고 상, 『조선일보』, 1950.5.9.

45) 오영진, 원술랑을 보고-유치진씨의 작품에 관하여, 『경향신문』, 1950.5.30.

46) 위의 글.

보여줄 뿐, 그 이전에 외세를 끌어들이어 백제와 고구려를 멸망시켰던 과거는 철저히 숨긴다. 당나라로 표현된 외세가 자기는 큰 것을 가지고 있으면서도 남의 것을 넘보는 존재로 설정하고, 그들과 대립해서 민족의 통일을 이루는 신라와 원술의 의지를 민족적인 것으로 포장하고 있다. 여기에서 신라가 처한 상황은 당대 국가의 상황의 알레고리로 기능한다. 당이라는 외세를 몰아내고 완전한 민족통일을 이룬 신라는 외세를 몰아내고 ‘일민’을 이루려는 당대 국가가 지향하는 이념을 보여준다. 유치진은 이러한 이념이 최대한 거부감 없이 자연스럽게 관객들에게 전달되도록 하기 위해 “원술과 부모 사이의 애정, 원술과 진달래의 사랑에, 생사의 경지를 헤매는 제4막의 판타지”를 배치하고 그래서 국가의 이념이 자연스럽게 관객들에게 받아들여지도록 했다. 이처럼 정치적인 것을 대중적인 것에 결합하는 방식은 유치진의 장기이기도 한 것이다.

#### 4. 유치진 국립극장 기획의 실체

국립극장 개관 공연인 <원술량>은 국립극장 연극이 가져야 할 공공성의 측면보다 정치적인 역할이 중요하게 부각되었으며, 대단한 흥행을 기록했다는 점에서 주목을 받았다. 왜 이러한 결과가 나온 것인지를 문제는 유치진이 어떻게 국립극장을 구성하고 운영하는지 그 과정을 통해서 유추해 볼 수 있다.

국립극장의 극장장으로서 유치진은 의욕적으로 국립극장 운영에 대한 구상을 발표한다. 『국립극장 설치와 연극 육성에 대한 방안』<sup>47)</sup>에서 유치진은 전속극단, 공연, 작품, 무대미술, 연출자, 출연료 6항목으로 나누어 극장의 운영방침을 밝히고 있다. 그 가운데 주목되는 것이 극단을 구성

하는 문제이다. 유치진은 국립극장 전속 배우 대신 전속극단을 두기로 하였는데, 경제적 면에서 현행 관리의 봉급(7, 8천원)으로는 관록 있는 연기자를 포섭할 수 없으며, 배우가 관리여서는 관료적 냄새를 풍기기 쉽기 때문에 경제, 예술을 고려하여 전속극단을 두기로 한다는 것이다.

원칙적으로 국립극장 전속 예술단체는 현재 활동 중에 있는 민족진영에서 가장 예술적이며, 양심적인 단체를 기용하려는 방침이다. 그렇다면 연극 부문에서는 웅당 극예술협회 같은 극단이 그 첫손가락에 꼽히겠으나 과거 일 년 동안 10할 입장세 때문에 전 극단이 너무나 황폐하였기 때문에 신극협의회란 새 간판 밑에서 이산된 연극인을 재규합하기로 하였다. 그 규합된 연극인을 두 단체로 나눴다. 극단 신험, 그리고 극단 극협이 그것이다. 그리고 매 단체는 남녀 15명으로부터 20명 이내의 연기자로서 구성케 하였고 각 극단은 개별적으로 국립극장과 전속계약을 맺었다. 그 이유는 극단 신험와 극협은 물론 신극협의회와 기구 밑에 있어 예술적으로나 경제적으로 협조하겠지만 타방으로 서로 경쟁케 하여 좋은 예술적 특징을 가지게 하자는 것이 그 본의이다.<sup>48)</sup>

관심을 끄는 것은 국립극장 전속극단의 단원을 어떻게 뽑을 것인가 하는 문제이다. 유치진은 분명 신극협의회라는 간판 밑에 신험와 극협 두 극단을 둘 것이며, 전속극단의 단원을 뽑을 때 “신극 협의회란 새 간판 밑에서 이산된 연극인을 재규합하기로 하였다”고 분명히 밝히고 있다. 그러나 전속극단 단원을 모집하려는 움직임은 보이지 않는다. 그러던 중 1950년 1월, 자신이 대표로 있던 극예술협회를 국립극장 전속극단으로 선정한다. 이에 대해 김동원은 “극예술협회가 국립극장에 흡수”된 것으로, 즉 국립극장의 직속기구인 ‘신극협의회’에 편입이 된 것으로 설명하며, 유일한 순수 민족극단이었던 극협이 국립극장의 전속극단으로 변신한 것은 아주 자연

47) 유치진, 국립극장 설치와 연극 육성에 대한 방안, 『신천지』 제5권 제3호, 1950.3.

48) 유치진, 같은 글.

스럽게 이루어졌으며, 극협의 국립극장 참가에는 연기진은 물론이고 스태프들까지 한 사람의 낙오자도 없었다고 회고하였다.<sup>49)</sup> 이해랑의 경우도 지방 공연에서 돌아와서 신극협의회가 조직되었고, 자신을 포함해 극협 멤버들이 모두 가입해 있다는 것을 알게 되었다고 밝혔다.

지방공연에서 돌아와 보니 이미 이광래를 대표로 한 신극협의회가 조직돼 있었고 극협 멤버 중 기획담당인 윤방일이 새 간사로 김동원, 이화삼 등 동지들이 모두 가입돼 있었다. 새로 생긴 신극협의회는 이름만 바뀌었을 뿐 얼굴은 모두 극협 인사들이었다<sup>50)</sup>

신극협의회는 극예술협회가 이름이 바뀐 것에 불과하다는 인상을 줄 정도로 사실상 극협의 멤버들로 구성되었다. 심지어 이해랑도 그 사실을 미리 알지 못했을 정도인 것을 보면 극협 단원들에게 미리 의견을 묻거나 하는 과정을 거치지 않고 유치진이 일괄적으로 진행한 것으로 보인다. 애초의 계획과 달리 기성의 연극인들을 재규합하려는 시도는 전혀 보이지 않는다. 대신 유치진의 극단이라 할 수 있는 극예술협회 구성원은 연기자뿐 아니라 스태프까지 전원 국립극장 전속극단 단원이 된다. 연극계의 다양한 극단이나 연극인이 참여할 수 있는 길을 열어두지 않고 있다. 다만 신극협의회 연구생을 모집하는 움직임만 파악될 뿐이다. 연구생 과정을 수료한 자 가운데 성적이 양호한 경우는 신극협의회 회원으로 추천을 받아 국립극장 전속극단 연기자가 될 수 있으며, 재학 중에도 출연할 수 있는 길을 열어두고 있다.<sup>51)</sup> 국립극장 전속극단의 단원은 극협 출신이거나, 신협의 연구생으로 들어와서 소정의 과정을 이수한 경우로 한정하겠다는 것으로, 다른 극단 출신은 받아들이지 않겠다는 표현이기도 하다.

49) 김동원, 국립극단 창단 무렵-〈원술량〉과 〈너우〉 공연, 186회 정기공연 <태> 팸플릿.

50) 유민영, 『이해랑 평전』, 246면.

51) 『신극협의회 연구생 모집』, 『경향신문』, 1950.2.7.

이는 국립극장 전속극단인 신협의 구성원이 공정한 절차에 의해 구성된 것이 아니라 유치진의 사적인 판단에 의해 조직되었다는 것이며, 이런 점에서 국립이라는 이름에 맞지 않게 사적인 극단의 성격을 가지고 있다는 점을 지적할 수 있겠다.

국립극장은 연극계의 전반을 아우르는 과정 없이 정부와 유치진의 논리가 만나면서 형성되었다. 민족예술을 위한다는 명분을 내세우지만 그 이면에는 예술을 정치적으로 이용하려는 정부의 논리와, 그 논리를 수용하면서 자신이 오래도록 숙원했던 극단을 가지려는 유치진의 욕망이 존재하고 있었다. 「국립극장론」에서 유치진이 가장 강하게 비판한 것이 강권과 영리의 문제이다. 그러나 국립극장이 설립되는 과정에는 정부의 강권이 개입될 수밖에 없는 체제였고, 전속극단 구성도 공정한 절차를 거치지 않고 자신이 만든 극단의 단원들을 한 사람의 낙오자도 없이 단원으로 채용하는 유치진의 영리가 개입된 방식이었다. 극협이 당시 민족진영의 대표적인 극단이라는 것은 분명하지만 문제는 극협 단원들이 국립극단 전속단원이 될 자격이 있느냐가 아니라, 국립이라는 이름에 걸맞지 않은 사적인 채용 방식이라는 점이다. 즉, 연극계의 전반을 아우르는 그러한 과정 없이 정부와 유치진의 논리가 만나면서 형성되었다는 점이 문제인 것이다. 민족예술을 위한다는 명분을 내세우지만 그 명분의 이면에는 극장을 자신들의 의도대로 운영하려는 정부의 논리와, 그 논리를 수용하면서 자신이 오래도록 소원했던 극단 운영체계를 가지려는 유치진의 욕망이 존재하고 있는 것이다.

<원술량> 공연에서 드러난 국립극장 연극의 지향은 국민국가 건설을 위해 정치선전의 도구로 연극을 활용하려던 정책과 전문극단을 갖기를 꿈꾸던 유치진의 욕망이 만나는 지점에서 형성된다. 정부는 국립극장 운영위원회를 통해 자신들의 요구를 전했고, 유치진은 그들의 요구를 수용하는 연극을 구상하게 된다. 이러한 체제가 가능했던 것은 국민연극의 경험이 있었기 때문이다. 사실 국립극장에 대한 연극인들의 요구는 국민

연극 시기, 국가가 지원하는 연극을 경험해본 연극인들에 의해 제기되었고, 국민연극의 선봉에서 활동하던 유치진이 국립극장의 극장장이 되었다는 점에서 국립극장의 기획이 국민연극 시기의 국책극의 연장선상에 놓여있음을 읽을 수 있다. 정치적인 요구를 쉽게 수용하고 극화할 수 있었던 것은 그러한 국책연극에 복무한 경험이 있는 연극인에 의해 국립극장이 기획되고 현실화되었다는 점에서 기인한다.

국가의 지원을 받아 극단을 운영하는 대신 국가의 논리를 반영하는 작품을 창작하는 것, 국립극장 또한 처음부터 정치적 구호를 극화할 것을 요구받았고, 그 결과 극의 내용은 정치성을 떨 수밖에 없게 된다. 이에 유치진은 그의 장기를 발휘하여 비극적 영웅인 원술이라는 인물을 창조해내고 이를 애정문제와 적절히 엮어 정치성을 흥미로운 극적 장치 속에 은폐시킨다. 표면적으로 극은 한 편의 흥미로운 흥행물로서 손색이 없다. 그러나 극의 목적은 정치적이다. 연극이 정치선전의 도구로서의 역할을 하기 위해서는 많은 관객들에게 재미있게 보여지는 것이 중요하고, 그래서 <원술랑>은 국립극장 공연임에도 많은 관객을 획득하는 것이 중요해진 것이다. 대신 유치진은 자신의 구상대로 국립극장을 구성할 수 있었다. 국립극장은 유치진 뿐 아니라 모든 연극인들의 숙원이었지만 유치진이 이를 사유화하고 있다는 혐의가 짙다. 극단 구성에서부터 유치진 개인의 인맥으로 전속극단을 구성하고, 이전과 마찬가지로 자신이 극작과 연출을 주로 하는 시스템을 반복한다.

사실 국립극장과 같은 공공극장에서 중요한 것은 공공성과 비영리적 측면<sup>52)</sup>이다. 유치진도 “우리 민족의 연극을 창조하기 위하여 국립극장을 세우는 것”<sup>53)</sup>이기 때문에 국가의 “강권의 협위”나 “자본의 침해”를 받아서는 안 된다<sup>54)</sup>고 이야기하는 한다. 하지만 그의 연극은 강권과 영리를 수

용하고 있다. 유치진은 국립극장을 그의 꿈과 같은 연극 터전으로 인식하고 있다. 국립극장이지만 이를 공공적인 것으로 인식하기보다 자신의 꿈을 펴 갈 수 있는 공간으로 인식하고 있는 것이다.

입장료에 대해서 언론이 꼬집을 정도로 영화관의 세 배를 받았어도 관객은 매회 터져나간 것이다. 나는 매 공연 때마다 밖에 나와서 길게 뻗어 있는 입장 관객의 줄을 흐뭇한 마음으로 바라보곤 했다. 너무나 감개무량한 일이 아닐 수 없었다. 오지라고 할 수 있는 거제도의 한 촌락에서 태어나 식민지라는 어둡고 긴 터널을 지나면서 연극운동을 펼치느라 더없는 수모를 겪고 고뇌와 방황 속에서 정치를 못 찾다가 국립극장이라는 꿈과 같은 연극 터전을 마련, 내가 책임자로서 내 꿈을 펴갈 수 있게 되었다는 것은 너무나 감격스러운 일이 아닐 수 없었다.<sup>55)</sup>

국립극장이 개관한다는 소식에 많은 문화예술인들은 국립극장에 대한 기대를 피력했다. 그러나 실제 국립극장은 그러한 기대를 제대로 반영하지 못한다. 설립 과정에서부터 국가의 논리에서 자유롭지 못했기 때문이다. 그렇다고 국립극장이라는 이름에 맞는 시스템을 정착시키지도 못했다. 물론 최고의 조명과 무대장치를 활용한 호화무대가 작품 전체를 스펙터클하면서도 환상적으로 만들었고,<sup>56)</sup> “관객은 막이 열리자마자 김정환의 장대한 장치에 압도당하고 당대 최고 배우들의 활기 넘치는 연기 앙상블에 현혹”<sup>57)</sup>되었다고 한다. 하지만 화려한 무대와 조명 이외에는 국립극장이라는 이름만 붙였을 뿐 이전의 극협 시절의 공연 관행을 되풀이한다. 그래서 국립극장 공연임에도 2류 극장에서 보는 것 같은 광고를 보고는 섭섭했고, 혹시 문화의 척도를 낮추지 않을까 하고 불안했다<sup>58)</sup>는 우

52) 松井憲太郎, 『公共性の出現』, 『公共劇場の10年』, 美学出版, 2010, 37~39면.

53) 유치진, 『국립극장의 실현』, 『경향신문』, 1949.12.26.

54) 유치진, 『국립극장론』, 『평화일보』 1950.1.1.

55) 유치진, 『전집』 9, 207면.

56) 『이해랑 평전』, 248면.

57) 유치진, 『동량유치진전집』 9, 206면.

58) 원영초, 『국립극장 인상기 상』, 『조선일보』, 1950.5.9.

려가 제기되기도 했다. 또한 국가 지원을 받는 국립극장이 다른 흥행단체의 요금과 차이가 없는 비싼 입장료를 받는 것 때문에 논란이 되기도 했다.<sup>59)</sup> 일반대중을 위해 개설된 국립극장이 흥행단체와 같은 요금을 받는 것에 대해 불만을 제기한 것이다.

이런 점을 보면 국립극장 전속극단으로 이름이 바뀌었고, 화려한 무대 장치와 조명을 활용하지만 그 외의 공연관행은 극협 시대의 방식을 그대로 가져온다는 것을 알 수 있다. 사실 극작가부터 배우들까지, 극협의 인물들이 그대로 신협으로 이름을 바꾼 것에 불과할 뿐 다른 극단의 배우나 시스템이 충원되지 않는다. 국립극장이라는 이름에 맞게 전 극단의 연극인들을 규합하는 방식의 구성이 되지 못했고, 레퍼터리도 연극계 내에서의 논의를 거쳐 진행된 것이 아니라 정부의 요구에 유치진이 응답하는 방식으로 이루어졌기 때문에 국립극장 연극이 지향해야 할 방향에 대한 합의도 없었다. 그렇기 때문에 국립이라는 이름과 화려해진 무대와 볼거리라는 측면을 제외하고는 극협 시절의 관행이 되풀이되고 있는 것이다.

국립극장은 유치진 뿐 아니라 모든 연극인들의 숙원이었지만 유치진이 이를 사적인 극단으로 한정 짓고 있다는 혐의가 짙다. 그는 연극계의 의견을 수렴해서 극단원을 구성하지 않고, 개인의 인맥으로 전속극단을 구성하고, 이전과 마찬가지로 자신이 극작과 연출을 주로 하는 시스템을 그대로 가져온다. 이러한 방식으로는 연극계 전체를 아우르는 방법이 되지 못했고, 또한 공공성을 실현하는 것도 어려웠다. 이처럼 유치진의 국립극장에 대한 구상이 연극계의 합의를 얻지 못했기 때문에 전쟁 중 극장장이 서항석으로 바뀌게 되면서 유치진의 전속극단 체제는 부정되고, 유치진 사단이나 다름없는 극단원들과 서항석이 갈등을 일으키게 되고<sup>60)</sup> 결국 국립극장 무용론 같은 부정적 여론이 형성되는 단초를 제공했다고 볼 수 있다.

59) 「이름만 국립극장」, 『동아일보』, 1950.5.1.

60) 「국립극장은 어디로」 (상), 『동아일보』, 1953.6.8.

## 5. 결론

<원술량>은 국립극장 개관을 기념하기 위해 상연된 작품이다. 그러나 <원술량> 공연에 대한 당시의 평가는 대단한 흥행을 기록했다는 점에 집중되어 있다. 흥행극단이 아니라 국가의 지원을 받는 국립극장의 개관 공연의 의미가 흥행성적에 주목된 이유는 무엇인가. 이 논문은 이러한 의문에서 출발하였다. 그리고 이러한 의문을 해결하기 위해 국립극장의 등장 배경에 있는 정치논리와, 국립극장 극장장이었던 유치진의 의도 사이의 역학관계를 통해 <원술량>과 국립극장의 성격을 규명하고자 했다.

무대예술의 발전을 위해 극장을 가져야 한다는 연극인들의 요구는 국립극장으로 마침내 실현되는 듯 했다. 유치진은 극장을 강권이나 영리의 대상이 아니라 예술가와 예술을 위한 것으로 만들겠다는 구상을 밝혔다. 그러나 실상 국립극장은 설립 과정에서부터 정부의 강권이 개입될 수밖에 없는 체제였고, 국립극장의 운영위원회 구성에서 볼 수 있듯이 국가가 경영하는, 극장 예술이 경계해야 할 강권에 노출된 길을 걸어갈 수밖에 없는 체제였다.

유치진은 <원술량>을 통해 개인의 가치보다 국가를 위해서 개인인 존재해야 한다는 것을 이야기한다. 그래서 외세인 당을 몰아내고 민족통일을 이룬 신라를 통해, 외세를 몰아내고 ‘일민’을 이루려는 당대 국가의 지향 이념을 드러낸다. 유치진은 이러한 이념이 최대한 거부감 없이 자연스럽게 관객들에게 전달되도록 하기 위해 원술과 부모 사이의 애정, 원술과 진달래의 사랑에, 생사의 경지를 헤매는 판타지를 배치하고 그래서 국가의 이념이 자연스럽게 관객들에게 받아들여지도록 했다. 정치적인 것을 대중적인 것이 결합하는 방식을 선택한 것으로, 이는 유치진의 장기이기도 한 것이다.

국립극장 개관 공연이지만 <원술량>은 연극의 공공성보다 정치적 역

할을 요구받았으며, 그 결과 많은 관객들에게 효과적으로 전달되는 것이 중요하게 되었다. 대신 유치진은 자신의 구상대로 국립극장을 구성할 수 있었다. 국립극장은 유치진 뿐 아니라 모든 연극인들의 숙원이었지만 유치진이 이를 사유화하고 있다는 혐의가 짙다. 극단 구성에서부터 유치진 개인의 인맥으로 전속극단을 구성하고, 이전과 마찬가지로 자신이 극장과 연출을 주로 하는 시스템을 반복한다. 그러나 이러한 방식으로는 연극계 전체를 아우르는 것도, 연극의 공공성을 실현하는 것도 어려웠다. 그렇기 때문에 전쟁 중 극장장이 서항석으로 교체되면서 유치진의 체제는 부정되고, 이후 많은 논란과 국립극장 무용론 같은 문제를 낳는 단초를 제공하게 된다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

- 유치진, 『원술량』, 자유문화사, 1952.  
 \_\_\_\_\_, 『동량자서전』, 서문당, 1975.  
 \_\_\_\_\_, 『동량유치진전집』 6~9, 서울예대출판부, 1993.  
 『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『평화일보』, 『신천지』

### 2. 단행본

- 국립극장, 『국립극장 50년사』, 태학사, 2000.  
 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003  
 박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.  
 안호상, 『일민주주의의 본바탕』, 일민주주의연구원, 1950  
 \_\_\_\_\_, 『세계신사조론』 상, 일민주주의보급회, 1952.  
 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982.  
 \_\_\_\_\_, 『이해랑평전』, 태학사, 1999.  
 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1996.

- 『연극백과대사전』 2, 平凡社, 1960.  
 松井憲太郎 篇, 『公共劇場の10年』, 美学出版, 2010.

### 3. 논문 및 평론

- 김성희, 「국립극단을 통해 본 한국 역사극의 지형도」, 『드라마연구』 제34호, 한국드라마학회, 2011.  
 김한중, 「일민주주의와 민주적 민족교육론에 나타난 안호상의 역사인식」, 『역사와담론』 제45집, 호서사학회, 2006.  
 박찬승, 「20세기 한국 국가주의의 기원」, 『한국사연구』 제117호, 한국사연구회, 2002.  
 안호상, 「민중교육철학론」, 『조선교육』 1, 조선교육연구회, 1946.  
 \_\_\_\_\_, 「민중교육을 외치노라」, 『새교육』 창간호, 조선교육연합회, 1948.  
 연정은, 「안호상의 일민주주의와 정치·교육활동」, 『역사연구』 제12호, 역사학연구소, 2003.  
 이정숙, 「한국전쟁기 역사소개극과 유치진의 민족극 구상」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회 2011.  
 하유식, 「안호상의 일민주주의 연구」, 『한국민족운동사연구』 제34권, 한국민족운동사학회, 2003.

Abstract

柳致眞의 국립劇場의企画と<元述郎>

A study on the Planning of the Yoo Chi-Jin's National Theatre and  
<wonsullang>

Lee, Jeong-sook

<元述郎>は、国立劇場の開館公演だ。しかし、当時の<元述郎>公演が注目されたのは大変な興行を記録したという点だった。国立劇場の開館記念公演がなぜ興行成績で評価されるのか、これらの疑問を解決するためには、国立劇場が設立された背景と、国立劇場長の劇場長だった柳致眞の企画から国立劇場の性格を究明する必要がある。

国立劇場は、政府の強権と柳致眞の利権が会って形成された。民族芸術のためという名分を出す、その裏には、芸術を政治的に利用しようとする政府の意図と、自分の念願だった劇団を持つとする柳致眞の欲望が存在していた。<元述郎>は、国家のために個人が存在するという話をする。外勢を追い出して、完全な民族統一を成し遂げた新羅を介して、外勢を追い出して "一民"を成し遂げようとする当時の国の指向理念を表わした。

国立劇場は柳致眞だけでなく、すべての演劇人たちの願いであったが柳致眞がこれを私有化している疑いが濃厚だ。柳致眞の個人の人脈で専属劇団を構成して、自分が劇作と演出を主とするシステムを繰り返す。しかし、この方法では、演劇界全体を網羅することも、演劇の公共性を実現することも困難であった。だから、その後に劇場長が徐恒錫に変わ

り柳致眞のシステムは否定され、多くの議論と国立劇場の無用論のような問題を生み出すきっかけを提供することになる。

Key words : National Theatre, Yoo Chi-Jin, wonsullang, Shinyup, Ahn Ho-Sang, Ilminism,

접수일: 2013년 7월 31일  
심사기간: 2013년 8월 12일~8월 30일  
게재결정: 2013년 8월 30일