

[자료해제]

유치진을 통하여 본 1930년대 초반의 연극사

- 일본어 평론 「조선의 신극운동」을 중심으로 -

야나가와 요스케*

1. 들어가며

본고는 새로 발굴된 동량 유치진(1905-1974)의 일본어 평론 「朝鮮に於ける新劇運動-土月會の解體と劇團新興劇場の成立(조선의 신극운동-토월회의 해체와 극단 신흥극장의 성립, 이하 조선의 신극운동)」(1931)¹⁾을 중심으로 유치진의 초기 연극관과 극단 신흥극장의 활동 양상에 대하여 정리한 것이다.²⁾ 지금까지 유치진의 비평 활동은 『동아일보』에 연재된 「연극영화전을 개최하면서」(1931) 이후 시작되었다는 것이 정설이었다. 그러나 그는 이에 앞서 한국 신극운동에 관한 글을 일본어로 발표하였던 것이다. 필자가 확인한 바에 따르면 유치진은 대담을 포함하여 총 11편의 일본어 글을 발표하였다.³⁾ 이 일본어 글들은 공통적으로 일제 말기에 발

* 서울대학교 국어국문학과 박사과정 재학중.

- 1) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動-土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 『劇場』 第2卷 第2號, 劇場社, 1931.2.
- 2) 유치진의 작품은 『동량 유치진 전집』(1993)을 통하여 정리되었고 최근 작품목록도 새롭게 작성되었으나 「조선의 신극운동」에 대한 언급은 없다. 한국극예술학회 편, 「유치진 연보」, 『유치진』, 연극과인간, 2010. 412-424면.
- 3) 유치진은 연극과 관련된 글을 두 편, 개척지 시찰에 관한 글 네 편, 징병제와 관련된 글 한 편, 그리고 수필 네 편을 발표하였다. 연극과 관련된 「朝鮮新劇界一瞥-劇研座を中心として」(『京城日報』, 1938.8.2-4)와 「明滅燈-劇壇轉換の時」(『京城日報』, 1941.

표되었으며, 개척지 시찰과 징병제 등 시국과 관련된 내용을 담고 있다. 그러나 「조선의 신극운동」은 대학 졸업을 앞둔 유치진이 일본어로 발표하였다는 점에서 일제 말기의 글들과 그 의미를 달리한다.

「조선의 신극운동」은 ‘토월회의 해체와 극단 신흥극장의 성립’이라는 부제목에서 확인되듯이 토월회 해체 이후의 연극운동을 신흥극장에 초점을 맞추어 서술한 평론이다. 한국의 신극운동의 역사를 일본 연극인들에게 소개하는 목적으로 작성된 이 평론은 (1) 유치진이 다닌 도쿄연극연구소의 강의 내용과 (2) 유치진 초기 연극관의 원류, (3) 신흥극장의 설립 선언문과 제2회 공연 예정 작품의 소개, 홍해성의 연극관 등 세 가지 특징을 가진다. 유치진의 일본 유학 시절에 대해서는 지금까지 좌익 연극계와 관련지어 논의되어 왔다.⁴⁾ 그러나 대학 졸업을 앞둔 1931년 전후 유치진이 도쿄연극연구소에서 열린 연극 강좌를 들었고 이때 이미 그의 초기 연극관이 어느 정도 형성되었다는 사실이 확인되었다. 신흥극장에 대해서는 기존의 자료들과 달리, 설립 선언문과 제2회 공연 예정 작품 등 극단에 관한 구체적인 내용과 홍해성이 주장한 대중성 문제 등 새로운 정보를 담고 있다.

이하 본고는 「조선의 신극운동」의 내용에 대하여 발표 매체와 그 성격, 유치진의 초기 연극관, 신흥극장의 방향성과 홍해성의 연극관을 중심으로 논의를 진행하고자 한다.

8.24), 개척지 시찰에 관한 「開拓地見學だより－通化にて」(『京城日報』, 1942.6.18.), 「昌成屯にて」(『國民文學』, 1942.10), 「拉賓線にて－半島人とお米」(『東洋之光』, 1942.10), 정인택과의 대담 「滿州開拓民視察報告」(『綠旗』, 1942.8), 징병제에 관한 「先ず尚武の精神」(『京城日報』, 1942.5.30), 수필 「新年偶感－生きることの恐ろしさ」(『京城日報』, 1939.1.8)와 「京城散歩道－南大門通りと南大門と」(『國民新報』, 1939.9.3), 「片想」(『國民新報』, 1940.2.18), 「北進隊餘話」(『國民文學』, 1942.6) 등.

4) 이상우, 「릿쿄대학시대의 유치진과 일본 좌익연극계의 동향」, 『Journal of Korean Culture』 Vol28, 한국어문학국제학술포럼, 2015: 김재석, 「유치진의 연극 입문에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제51집, 한국극예술학회, 2016.

2. 『게키쇼』와 도쿄연극연구소

「조선의 신극운동」은 1931년 2월 도쿄 게키쇼샤(劇場社)에서 발행된 월간잡지 『게키쇼(劇場)』 제2권 2호에 발표된 유치진의 일본어 평론이다. 『게키쇼』는 게키쇼가이사(劇場街社)에서 발행된 『게키쇼가이(劇場街)』의 후계지로, 1930년 12월에 창간되어 1931년 4월까지 총 다섯 호 발행되었다.⁵⁾ 당시 일본에서 간행된 연극 잡지는 발행 주체별로 기관지(조직과 극장), 집단 또는 동인, 개인 편집 등 세 유형으로 구분되는데,⁶⁾ 이에 따르면 『게키쇼가이』와 『게키쇼』는 두 번째 형태에 속한다. 게키쇼샤와 관련이 깊은 반쇼야 에이치(番匠谷英一, 1895-1966)는 두 잡지가 쓰키지소극장(築地小劇場) 및 신쓰키지극단(新築地劇団) 관계자들을 중심으로 한 동인이었지만 ‘청신발랄(清新潑刺)’한 창작과 번역극을 발표하여 활발하게 활동하였다고 한다.⁷⁾ 『게키쇼』는 ‘평론’과 ‘번역 희곡’, ‘부록’, ‘연구’, ‘창작 희곡’ 등으로 구성된 매체였고 「조선의 신극운동」은 ‘연구’란에 게재되었다. 유치진의 평론은 『게키쇼』에 유일하게 실린 한국 극예술 관련 자료이다.⁸⁾ 그렇다면 유치진과 『게키쇼』의 관계는 어떻게 설명할 수 있을까.

유치진의 생애 전체를 생각할 때 「조선의 신극운동」이 발표된 1931년은 여러모로 중요한 의미를 가진다. 우선 주목해야 할 것은 그가 이 시기에 일본 유학 생활을 마치고 귀국하였다는 점이다. 1920년부터 일본에서 교육을 받은 유치진이 1927년 릿쿄대학 문학부 영문과에 입학하여 아일랜드 문학에 큰 관심을 가졌다는 사실은 널리 알려져 있다. 졸업논문으로 제출된 손 오케이시(Sean O'Casey, 1880-1964)론은 릿쿄대학 영문과 학회

5) 『게키쇼』는 현재 일본 국회도서관과 일본근대문학관 등에 소장되어 있다.

6) 久保榮, 「演劇雑誌の編輯に就いて」, 『綜合ジャーナリズム講座』 4, 内外社, 1931, 271頁.

7) 番匠谷英一, 「演劇雑誌變遷史」, 『綜合ジャーナリズム講座』 12, 内外社, 1931, 267頁.

8) 해외 연극 관련 기사는 유럽 지역이 중심이며, 아일랜드 연극에 관한 글도 일부 발표되었지만 아시아에 대한 글은 거의 실리지 않았다. 『게키쇼』 총목차는 본고 권말 ‘부록1’을 참조.

지에도 게재되었다. 이것은 그의 논문이 내용적으로 높이 평가받았음을 의미한다. 1931년 봄 졸업시험과 졸업논문을 마치자마자 졸업식에 참석하지도 않고 바로 귀국한 유치진은⁹⁾ 경성에서 연극영화전람회 개최와 극예술연구회 결성, 연극비평과 창작 등 본격적인 연극 활동을 시작한다. 이러한 맥락에서 유치진에게 1931년은 하나의 전환기라 할 수 있다.

1931년 대학 졸업을 앞둔 유치진은 「조선의 신극운동」을 어떻게 쓰게 되었을까. 그 실마리를 잡기 위해서는 잡지 『게키쵸』의 「편집후기」에 주목할 필요가 있다.

조선의 신극운동을 쓴 유치진 군은 현재 도쿄연극연구소에서 연구 중인 진지한 청년이다. 좀처럼 소개된 바 없었으므로 일독하시기 바란다.¹⁰⁾

인용문에서 주목되는 것은 유치진이 도쿄연극연구소에서 연구를 하고 있었다는 사실이다.¹¹⁾ 도쿄연극연구소는 『게키쵸』 동인 즉 쓰키지소극장 및 신쓰키지극단 관계자들을 중심으로 구성된 단체이며 1930년 말 체계적인 연극 강좌를 기획하였다. 이 연구소에서 ‘연구 중’이라는 「편집후기」 내용을 근거로 유치진이 이 강좌를 수강하였을 가능성이 제기된다. 이와 더불어 도쿄연극연구소와의 관계에 대해서도 주목할 필요가 있다.

도쿄연극연구소의 연극 강좌는 1930년 11월 15일부터 반년 동안, 일주일에 세 번, 두 시간씩 진행되었다. ‘이론’과 ‘실제’, ‘실습’ 등 세 가지로 구성된 이 강좌 내용은 다음과 같다.¹²⁾

-
- 9) 유치진, 「나의 ‘극예술연구회」, 『연극평론』 제5권, 연극평론사, 1971, 59면.
 10) 「編輯後記」, 『劇場』 第2卷 第2號, 劇場社, 1931.2, 115頁. 번역과 강조는 인용자. 이하 유치진의 일본어 텍스트 인용문은 모두 필자가 번역한 것이다.
 11) 이 사실에 대하여 유치진의 자서전과 평전 등에서 언급되지 않았다. 『동량 유치진 전집』 9, 서울예대출판부, 1993; 한국극예술학회 편, 앞의 글; 유민영, 『한국연극의 아버지-동량 유치진 평전』, 태학사, 2015.
 12) 이 강좌 내용은 『게키쵸가』 1930년 11월호(2권 12호)와 『게키쵸』 1930년 12월호(1권 1호) 및 1931년 1월호(2권 1호)의 권두 광고를 바탕으로 필자가 정리한 것이다.

구분	강의 제목	강사	세부 내용
이론	예술총론	八住利雄	-
	세계연극사	櫻田常久	-
	희곡총론	番匠谷英一	-
	극장론	増戸憲雄	-
	연출론	水品春樹	-
실제	배우술(俳優術)	靑柳信雄, 伊藤智子, 新見勇, 東屋三郎	발성법, 화술, 동작술, 분장술
	무대기술	水品春樹	무대감독, 무대효과
	무대미술	伊藤熹朔	장치, 코스튬
실습	미상	미상	본독(本讀), 입계고(立稽古), 좌담회, 모의 극단 행동

<표 2> 도쿄연극연구소 강의 일람

<표1>을 통하여 알 수 있듯이, 이 강좌는 예술 일반론부터 시작해서 세계연극사, 극장론, 연기, 무대기술, 실습 등 연극학을 체계적으로 교수하는 내용이었다. 이 강의 가운데 세계연극사에 대해서는 『게키쵸』에 연재된 사쿠라다의 「구주연극사」를 통하여 그 내용이 확인되는데, 프랑스와 독일 등 유럽 연극사를 중심으로 정리한 것이었다. 당시 경제적으로 어려운 상황에 처해 있었고¹³⁾ 대학 졸업을 앞둔 유치진이 이 강좌를 얼마나 수강하였는지 알 수 없다. 졸업식에 참석하지 않고 바로 귀국하였다는 사실을 고려할 때, 유치진은 이 강좌를 수료하지 않았을 가능성도 있다.

다만 「편집후기」의 내용을 통하여 유치진이 이 강좌를 수강한 사실은 확인되며 그러한 맥락에서 한국 신극 운동에 관한 원고 청탁 받거나 기

13) 유치진은 한 회고에서 대학 시절 생활이 어려워 학교를 몇 번 그만두려고 하였다고 한 바 있다. 유치진, 「나의 自傳抄」, 『삼천리』 5, 삼천리사, 1948.9, 17면. 한편 그는 자서전에서 1920년대 후반 “연극 구경에 재미를 붙이면서 대학 생활이 소홀해졌다”고 한다. 『동량 유치진 전집』 9, 서울예대출판부, 1993, 91면.

고한 것으로 보인다. 도쿄연극연구소 강좌의 수강생에 관한 정보는 지금까지 확인되지 않았다. 이 강좌가 열린 1930년 말 유치진을 제외하면 도쿄에서 연극을 공부하고 있던 소위 ‘해외문학과’ 인사들과 배우로 활동한 홍해성은 이미 귀국한 상태였다. 따라서 유치진 외에 한국인으로 이 강좌를 수강할 만 한 사람은 거의 없었을 가능성이 높다.

유치진은 유학 생활을 마칠 무렵, 도쿄연극연구소에서 열린 연극 강좌를 수강하였고 그 인연으로 「조선의 신극운동」을 발표하였다. 유치진과 도쿄연극연구소의 구체적인 관계가 불분명함에도 그가 일본 좌익극단을 비롯하여 대학 밖에서 연극 관련 활동을 했다는 사실은 확실한 것으로 보인다.

3. 유치진 초기 연극관의 원류

「조선의 신극운동」에서 유치진은 자신의 연극관과 극단 신흥극장에 대하여 서술하는데 3장에서는 그의 연극 전통에 대한 태도와 연극 대중화 문제를 중심으로 살펴보고자 한다. 연극 전통에 대해서는 「연극영화전을 개최하면서」, 연극 대중화에 대해서는 「연극의 대중성」(1932)의 내용과 각각 관련된다는 점에서 「조선의 신극운동」은 초기 유치진 연극관의 원류를 여실히 보여주는 자료라 할 수 있다.

유치진은 기본적으로 한국의 연극 전통이 검열을 비롯한 일제의 식민 지배로 인하여 상실되었다는 입장에 선다. 이때 말하는 ‘전통’이란 가면극과 인형극 등을 비롯한 ‘토속적 예술’을 의미한다. 유치진은 「조선의 신극운동」에서 이러한 예술 전통이 일제의 문화정치 때문에 소멸되고 있다고 보는데 그 배경에는 그의 개인적 경험이 깔려 있다. 통영에서 태어난 유치진은 자신의 소년시절에 대하여 다음과 같이 회고한다.

연극에 관해서도 나의 소년시절, 지금부터 20년 전까지만 하여도 전통적인 조선의 연극은 불충분하나마 민중의 오락적 양식으로 유지되었다. 장엄한 그리스극을 연상시키는 농민 야외극인 <오광대>나, 기타 가면극, 인형극, 중국의 연극처럼 연출된 <춘향전>이라는 소설의 각색물 등이 지금도 나의 기억에 생생하게 남아 있다. 시골에서 자란 나는 1년에 네다섯 번이나 순회해 온 유랑극단의 예능을 변두리 가설 천막 밑에서 어른들과 함께 보곤 하였다.¹⁴⁾

인용문에서 유치진은 1910년대 초반까지만 하여도 한국의 전통적 연극이 불충분하나마 남아 있었다고 한다. 이와 유사한 회고는 그의 수필 「무제」에서도 확인된다.¹⁵⁾ 유치진의 어린 시절에는 가면극과 인형극 등이 민중의 오락물로 기능하였지만 1920년대 이후 문화정치가 실시되어 어용학설이 보급되면서 그러한 전통은 상실해 가고 있다는 것이다. 유치진은 이러한 전통의 상실은 동시에 새로운 문화에 대한 발아까지 저지시켰다고 본다.

이러한 언급은 유치진의 평론 「연극영화전을 개최하면서」에서도 확인된다. 유치진의 주장은 새로운 연극운동을 일으키기 위하여 전람회를 개최하고 신인을 양성해야 한다는 것이었다.¹⁶⁾ 한편, 「조선의 신극운동」에서는 1920년대 초반에 시작한 새로운 연극운동으로 토월회에 주목하였다. 토월회의 활동에 대하여 유치진은 비판점을 지적하면서도 식민지라는 특수한 상황에서 끝까지 싸웠다는 점을 높이 평가하였다.

한국 극예술의 역사상 중요한 위치에 놓여 있는 토월회와 예술연구회에 대해서는 연구가 활발하게 진행되어 왔지만, 연극 전통과 유치진의

14) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動—土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 前掲書, 68頁.

15) 유치진, 「무제」, 『동량 유치진 전집』 6, 서울예대출판부, 1993, 393-395면.

16) 유치진, 「연극영화전람회를 개최하면서 (상)」, 『동아일보』, 1931.6.20.

실제 활동 양상에 대해서는 비교적 주목되지 않았다.¹⁷⁾

앞서 인용한 부분에서 유치진은 소년시절 통영에서 본 가면극과 인형극에 대하여 언급하였는데 필자는 1930년대 초반 연극 전통을 보존하기 위하여 그가 여러 단체 활동에 참여한 사실을 확인하였다. 당시 신문 보도에 따르면 1933년 유치진은 정인섭, 송석하와 가면 전람회를 개최하고 ‘조선인형극회’ 창립에 참여하였다. 가면 전람회의 경우, 조선민속학회가 회원을 모집하기 위하여 개최한 것이며 유치진은 정인섭, 송석하와 전시 기획에 관여하였다.¹⁸⁾ 유치진의 이름은 조선민속학회 명단에서 확인되지 않지만 민속학과 연극이 마주치는 가면을 매개로 학회 회원들과 교류한 것으로 보인다.¹⁹⁾ 한편 조선인형극회는 연구부와 실연부(實演部)로 구성된 단체이며 정인섭과 송석하, 유형목 등 조선민속학회 회원을 중심으로 연극계에서 유치진과 김복진, 미술계에서 구본웅과 박광진, 음악계에서 김영애와 이종태 등이 참여하였다.²⁰⁾ 유치진은 정인섭, 송석하와 연구부에 속하였는데 조선인형극회의 구체적인 활동 양상은 불분명하다. 다만 가면극과 인형극에 대한 유치진의 태도를 생각할 때, 이러한 전기적 사실을 고려할 필요가 있다.

「조선의 신극운동」은 연극 전통과 동시에 연극 대중화 문제에 대해서도 언급한다. 유치진의 초기 연극비평에서 대중화 문제는 중요한 논점으로 부각된다. 선행연구에서는 특히 「연극의 대중성」을 중심으로 논의가

17) 유민영은 『유치진 평전』에서 전통극과의 관련 양상을 자세히 정리하였지만 구체적인 단체 활동에 대해서는 언급하지 않았다. 유민영, 앞의 책, 603-640면 참조.

18) 「민속학회 가면전」, 『동아일보』, 1933.1.28. 이 전람회는 1월 26일부터 30일까지 낙랑파라에서 개최되었다.

19) 1932년 4월 결성된 조선민속학회 발기인은 손진태와 백낙준, 이선근, 최장순, 유형목, 정인섭, 송석하 등 일곱 명이였다. 학회 결성 과정과 그 배경에 대해서는 다음 연구를 참조. 金廣植, 「朝鮮民俗學會の成立とその活動」, 『植民地期における日本語朝鮮說話集の研究－帝國日本の「學知」と朝鮮民俗學』, 勉誠出版, 2014, 375-383頁. 다만 이 논의에서 가면 전람회에 대하여 언급되지 않았다.

20) 「劇界近事一束－조선인형극회 창립」, 『동아일보』, 1933.12.23.

진행되었는데 그 논리는 부르주아 및 문학청년들만 향유하던 연극을 대중에게 개방해야 한다는 것이었다.²¹⁾ 이와 유사한 논리는 「조선의 신극운동」에서 다음과 같이 서술된다.

조선의 이 신극 대중화라는 문제는 당연히 여러 방면에서 다양한 의견이 있을 것이다. 그러나 지금까지 신극운동을 보았을 때, 지나치게 입센 이후의 소극장운동의 폐취(弊臭)를 청산하지 못하고, 아직까지 소규모적 활동을 답습한 것이 많아 유감스럽다. 일반적으로 지금까지 소극장적 신극에서는 극장은 연극을 위하여 존재한다기보다는 오히려 희곡을 위하여 존재하였다. 적어도 희곡을 소개하는 하나의 기관이 되었다고 할 수 있다. 희곡은 문학이다. 극장에 너무나 문학적 냄새가 심하였던 것이다. 심지어 극장은 선발된 소수 연극청년 내지 문학청년들의 수도원이 되어 지나가는 대중들과 아무 상관없이 개막의 종이 울린 것이다.

이것은 실로 연극의 퇴화를 의미한 것에 틀림없다.²²⁾

인용문은 유치진이 신흥극장의 선언문에서 언급된 대중성 문제를 이어받아 한국 극예술에 대한 자신의 논의를 전개시킨 부분이다. 여기서 유치진이 강조한 것은 입센 이후 등장한 소극장운동에 대한 불만이다. 그 논의의 핵심은 소극장이 희곡을 소개하는 기관으로만 기능하고 소수 연극 내지 문학청년들만 드나드는 ‘수도원’이 되어버렸다는 점이다. 이러한 견해는 같은 시기 졸업논문으로 제출된 유치진의 오케이시론에서도 확인된다.²³⁾ 「조선의 신극운동」에서 유치진은 이 소극장에 대하여 구체적으로 언급하지 않았지만 이 비판은 쓰키지소극장에 대한 그의 태도와

21) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 1, 신흥영화사, 1932.6, 11면. 유치진과 연극의 ‘대중성’ 문제에 대해서는 다음 연구를 참조. 양승국, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극예술연구』 제3집, 한국극예술학회, 1993, 36-51면.

22) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動—土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 前掲書, 71頁.

23) 柳致眞, 「シヨーン・オケエシイ研究(前承)」, 『英米文學』 第2卷 第2號, 立教大學英文學會, 1932.6, 65-66頁.

일치한다.²⁴⁾ 그러한 대중과 거리가 먼 소극장운동의 한계를 극복하기 위하여 유치진은 연극을 가두로 해방시킨 러시아의 연출가 메이에르홀드(Vsevolod Emilevich Meyerhold, 1874-1940)의 예를 든다.

「조선의 신극운동」에서 여러 연극 관계자의 이름이 언급되는데 그 중에서 메이에르홀드와 손 오케이시, 야쓰미 도시오(八住利雄, 1903-1991)는 유치진의 도쿄 생활과 연결 지어 생각할 필요가 있다. 1920년대 중반 일본에서 ‘메이에르홀드 현상’이라 불릴 정도로 메이에르홀드에 대한 관심이 높아졌을 때, 그것을 적극적으로 추진한 사람이 야쓰미였다.²⁵⁾ 와세다 대학에서 러시아문학을 전공한 야쓰미는 쓰키지소극장의 기관지와 『게키쵸』 등을 중심으로 메이에르홀드 외에도 동시대 러시아연극에 관한 논고를 다수 발표한 인물이다. 그러나 무엇보다 중요한 것은 야쓰미가 도쿄연극연구소에서 ‘예술총론’ 강의를 맡았다는 사실이다.

이 강의 내용은 현재 확인하기 어렵지만 「조선의 신극운동」에서 유치진은 극장이 혁명의 ‘예비 행동소(行動所)’가 되어야 한다는 야쓰미의 발언을 언급한다. 여기서 ‘혁명’을 한자 ‘革命’ 대신 가타카나로 ‘カクメイ’라 표기하여 그 의미를 강조한 유치진은 야쓰미의 발언이 ‘영똥하게 보였지만 좋은 일’이라고 생각하였다. 야쓰미가 러시아문학을 전공하였다는 사실을 염두에 두면 이 혁명은 곧 러시아혁명을 의미한 것으로 해석된다. 메이에르홀드의 연극 이념과 방법은 러시아 10월혁명을 배경으로 형성된 것이었다. 그러나 러시아와 달리 일제의 ‘경제적·정치적’ 침략을 받은

24) 유치진, 「최근 십년간의 일본의 신극운동(3)」, 『조선일보』, 1931.11.15. 물론 유치진은 이러한 단점이 쓰키지소극장만이 아니라 전 세계 소극장운동이 가진 공통적인 ‘폐풍(弊風)’이라 하였다.

25) 쓰키지소극장 문예부 부원들과 펴낸 『メイエルホリド研究』(1928)에서 야쓰미는 80면 분량으로 「十月革命後のメイエルホリド」를 집필하였다. 야쓰미와 메이에르홀드의 관계와 ‘메이에르홀드 현상’에 대해서는 다음 연구를 참조. 武田清, 『新劇とロシア演劇—築地小劇場の異文化接触』, 而立書房, 2012, 9-23頁, 及び 102-111頁. 최근 한국에서 다케다의 논의를 참조하여 유치진과의 관련성에 대한 논의가 제출되었다. 이상우, 앞의 글, 48-54면.

한국에서는 그러한 혁명을 일으킬 여유가 없다는 것이 유치진의 견해였다. 이것은 연극을 가두로 해방시키려는 메이에르홀드의 입장을 들면서도 식민지의 고압적 검열제도 때문에 대중화의 과정을 검토해야 한다는 점에서도 확인된다.

그러나 유치진은 「조선의 신극운동」의 결론에서 한국이 겪은 일제의 식민 지배 경험이 새로운 연극의 양식이 된다고 주장한다. 이때 호출된 것이 아일랜드의 극작가 손 오케이시이다. 손 오케이시는 한국의 신극이 나아가야 할 방향성을 제시하는 과정에서 등장하는데 그것은 영국의 식민 지배를 받은 아일랜드에서 오케이시가 탄생한 사실을 염두에 둔 것이다. 유치진은 졸업논문에서 가난한 집안에서 태어나 노동자로 일하던 손 오케이시가 애비 극장에 드나들면서 창작을 시작하게 되었다는 전기적 사실에 주목하는데²⁶⁾ 그러한 상황이 새로운 극작가를 탄생시켰다고 본다. 따라서 아일랜드와 유사한 식민지 상황에 놓여 있는 한국의 연극도 그 경험을 계기로 발전해야 한다는 주장을 하는 것이다.

이처럼 「조선의 신극운동」을 참조하여, 1930년대 초반 유치진의 연극 관과 도쿄연극연구소를 비롯한 새로운 전기적 사실이 밝혀졌다. 연극 전통과 대중화 문제, 일제의 식민지 상황에 대한 입장 등 이후 유치진의 평론에서 나타난 요소가 이미 도쿄 유학 시절에 형성되었음을 알 수 있다. 또한 메이에르홀드와 손 오케이시에 대한 짧은 언급을 통하여 유치진이 영향을 받은 연출가와 극작가의 존재도 확인되었다.

4. 흥해성과 대중성

26) 柳致眞, 「シヨーン・オケエシイ研究—ヂユウノと孔雀」, 『英米文學』 第2卷 第1號, 立教大學英文學會, 1931.10, 34-41頁.

「조선의 신극운동」은 유치진 개인의 연극관만이 아니라 극단 신흥극장에 대한 중요한 정보를 제공해 준다. 신흥극장에 대하여 기존의 연극사에서는 당시 신문보도와 극평, 회고 등을 중심으로 정리되었다.²⁷⁾ 이에 따르면, 1930년 가을 결성된 신흥극장은 11월 단성사에서 제1회 공연으로 <목단등기(牡丹燈記)>를 상연하였다가 실패로 인하여 해산하였다고 설명된다. 그러나 유치진의 평론에서 신흥극장의 설립 선언문과 제2회 공연 예정 작품을 확인할 수 있다.

신흥극장은 결성 당시 제1회 공연으로 세 작품을 무대에 올릴 예정이었다. 신문 기사에 따르면 제1회 공연 예정 작품은 후지모리 세이키치(藤森成吉, 1892-1977)의 <상연기(相戀記)>와 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가>, 막심 고리키의 <밤 주막>이었다.²⁸⁾ 그러나 실제로 제1회 공연에서는 <상연기>를 번안한 <목단등기>만 상연되었다. <목단등기>가 첫 공연 작품으로 선택된 이유는 토월회 배우들의 의견이 반영된 결과라 할 수 있다. 신흥극장은 토월회 배우를 중심으로 결성된 극단이었고 그 토월회는 1929년 <목단등기>를 상연할 예정이었다.²⁹⁾

<목단등기>는 쓰키지소극장에서 상연된 <상연기>의 대본을 한국어로 그대로 옮겨 무대에 올린 것이며 바로 그 이유 때문에 공연에 실패하였다고 한다.³⁰⁾ 제1회 공연 예정 작품으로 소개된 <밤 주막>과 <무엇이

27) 고희산, 「신흥극장의 첫 공연 <목단등기> 인상기」, 『매일신보』, 1930.11.13. - 18; 김연수, 「1930년 朝鮮演藝界(2)-興行界의 受難時代」, 『매일신보』, 1931.1.2; 박진, 「한국연극사 제1기-제3장」, 『예술논문집』 제15집, 예술원, 1976, 192-194면.

28) 「囑望되는 신극단-신흥극단 出現」, 『동아일보』, 1930.10.23. 이 기사에는 ‘신흥극단’이라 나오지만, 바로 다음 날 ‘신흥극장의 오식이었다고 정정되었다. 「訂正」, 『동아일보』, 1930.10.24.

29) 이광욱, 『1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조』, 서울대학교 박사학위논문, 2018, 156쪽 각주 334번 참조.

30) 고희산, 앞의 글; 박진, 앞의 글, 193면. 중국 고전 <전등신화(剪燈新話)>를 번안한 <상연기>는 실제로 1928년 2월 쓰키지소극장에서 상연되었고 홍해성은 ‘勞働者’역을 맡았다. 淺野時一郎, 「公演演目別配役一覽表Ⅱ(1926.7~1929.3. その6)」, 『私の築地小劇場』, 秀英社, 1970, 付録 참조.

그녀를 그렇게 만들었는가>도 홍해성이 쓰키지소극장 시절 실제로 출연한 작품이었다.³¹⁾

1930년 11월 단성사에서 상연된 <목단등기>에는 30여 명의 배우가 출연하였는데³²⁾ 유치진에 따르면 그 배역은 ‘喬生’을 李白水, ‘淑芳’을 石金星, ‘金蓮’을 金蓮實, ‘趙老人’을 李素然, ‘樵夫’를 李啞笑, ‘住持’를 洪到無가 각각 맡았다고 한다.³³⁾ 물론 당시 도쿄에 있던 유치진은 실제로 이 공연을 보지 못하였지만 <목단등기> 배역에 관한 거의 유일한 자료라는 점에서 주목을 요한다.

신흥극장 제2회 공연은 실제로 상연되지 않았다. 그러나 홍해성과 김유영의 증언을 통하여 제2회 공연이 준비되었다는 사실은 확인된다. 홍해성은 고한승의 ‘열렬한 지지로 제2회 공연을 준비하다가 ‘부득이한 사정’으로 중간에 해산되었다고 하고,³⁴⁾ 김유영은 신흥극장이 각본을 몇 편 작성하였다고 증언한다.³⁵⁾ 이 증언을 뒷받침하는 것이 「조선의 신극운동」에 나타난 제2회 공연 작품에 관한 언급이다. 유치진은 신흥극장 제2회 공연으로 1931년 1월 17일부터 미나도좌에서 박승희의 <아리랑고개> 1막과 기쿠치 칸(菊池寛, 1888-1948)의 <겐소의 고코로모치(玄宗の心持, 이하 겐소의 마음)> 1막, 그리고 후지모리 세이키치의 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가>를 3막으로 줄여 상연할 예정이었다고 한다.³⁶⁾ 1922년 11월 도쿄 유라쿠자(有楽座)에서 상연된 <겐소의 마음>은 당조 시대를 배경으

31) 홍해성은 <밤 주막>에서 ‘韃靼人’역, <가노쥬(彼女, 이하 그녀)>라는 제목으로 상연된 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가>에서 ‘參會者’와 ‘収容者’역으로 출연하였다. 「公演演目別配役一覽表Ⅱ(1926.7~1929.3. その2)」及び「公演演目別配役一覽表Ⅱ(1926.7~1929.3. その3)」, 浅野時一郎, 前掲書, 付録

32) 「신흥극장 (제1회 공연) <목단등기> 상연」, 『동아일보』, 1930.11.12.

33) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動—土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 前掲書, 70頁.

34) 홍해성, 「韓國演劇略史」, 백철 편, 『세계문예사전』, 민중서관, 1955, 837면.

35) 김유영, 「영화가에 입각하여—今後 ‘프로’ 영화운동의 기본 방침은 이러케 하자(10)」, 『동아일보』, 1931.4.12.

36) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動—土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 上掲書, 70頁.

로 양귀비와 현종이 등장한 작품인데, 흥해성과의 관계는 불분명하다. 그러나 나머지 두 작품에 대해서는 신흥극장이 하나의 방향으로 내세운 대중성을 염두에 둘 필요가 있다.

「조선의 신극운동」에서 유치진은 신흥극장 설립 선언문을 인용한다. 이 선언문에서 눈여겨봐야 할 것은 대중성을 강조한 점이다. 유치진은 그 일부를 일본어로 번역하여 인용하는데 그것을 한국어로 옮기면 다음과 같다.

……우리는 대중생활에 영양과 위안이 될 수 있는 재미있는 연극-모든 것이 대중적 의지를 반영한, 훌륭한 연극을 하루 바삐 여러분들과 함께 만들기 위하여 노력중이다……라고.

그리고 또

……소위 지식계급만을 표준으로 삼은 연극은 일반 대중들의 관심을 얻지 못하여, 일반 대중들이 선호하는 것은 일부 특수계급에서는 야비천속(野卑賤俗)한 것으로 화살과 같은 비난통매(非難痛罵)를 받을 것이다. 그리고 최종적으로 연극은 그 방향성으로는 지침을 잃고, 경제적으로는 지지를 잃어 결국 미로에 빠져버린다……라고.³⁷⁾

인용문에서는 대중 생활에 위로를 줄 만 한 연극의 필요성이 강조된다. 그 연극의 특징이란 지식인 계층이 아니라 일반 대중들의 '경제적 지지를 받는 것이었다. 이러한 내용이 첫 공연 작품인 <목단등기>에 어느 정도 반영되었는지는 미지수이다. 그러나 제2회 공연으로 상연될 예정이었던 <아리랑고개>와 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가>의 경우, 대중들의 인기를 얻었다는 점에서 신흥극장이 나아가고자 하였던 방향이 어느 정도 짐작된다.

<아리랑고개>는 1929년 11월 토월회 재기 공연으로 조선극장에서 상

37) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動-土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 前掲書, 70-71頁.

연되었는데 관객은 물론 연기중인 배우들까지 울 정도로 큰 호소력을 가졌다고 한다.³⁸⁾ 이와 마찬가지로 1927년 4월 쓰키지소극장에서 상연된 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가>도 유사한 평가를 받았다. 검열로 인하여 제목을 <그녀>로 바꾸어 상연된 이 작품은 영리한 사회 비판적 내용을 담고 있어 관객들의 큰 지지를 얻었다.³⁹⁾ 1930년 2월에는 일본에서 영화화되어 사회주의 사상의 영향을 받은 '경향 영화'로 큰 성공을 거두었다.⁴⁰⁾ 이처럼 대중적인 호소력을 가진 작품을 신흥극장은 무대에 올릴 예정이었던 것이다. 신흥극장이 흥해성을 중심으로 결성되었다는 사실을 고려할 때, 대중성을 강조한 이 선언문에 그의 연극관이 반영되었을 가능성은 충분하다.

흥해성의 연극관에 대해서는 아직까지 자료 부족으로 인하여 해명되지 않은 점이 많다. 1930년대 후반 동양극장 시절에 대해서는 그나마 흥해성 본인의 회고를 통하여 그 방향성을 어느 정도 알 수 있다.⁴¹⁾ 선행연구에서는 이 회고를 근거로 동양극장의 민중 지향성을 지적해왔다.⁴²⁾ 그러나 신흥극장 설립 선언문은 흥해성이 1930년대 초반부터 대중성을 중요시하였음을 시사한다. 이것은 신흥극장 제2회 공연 예정 작품들이 가진 성격에서도 확인된다.

이처럼 「조선의 신극운동」은 유치진의 연극관뿐만 아니라 신흥극장과

38) 윤갑용, 「극과 영화-토월회의 <아리랑개개>를 중심 삼고 (중)」, 『동아일보』, 1929.11.30; 박승희, 「토월회 이야기-한국 신극운동을 회고한다 (완)」, 『사상계』 통권 124호, 사상계사, 1963.8, 290-293면.

39) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未来社, 1976, 37-41頁; 스가이 유키오, 박세연 옮김, 『쓰키지소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005, 77-81면.

40) 이 영화가 일본에서 개봉되자마자 김유영은 평론을 발표하였다. 그 내용은 쓰키지소극장 공연에서 대중들의 큰 인기를 얻었다는 점을 평가한 한편, 영화에 대해서는 '맑스주의 소아병적 착각'을 지적한 것이었다. 김유영, 「영화비판 (6)-<판도라의 상자>와 푸로영화 <무엇이 그 여자를...> 보고서」, 『조선일보』, 1930.4.4.

41) 흥해성, 앞의 글, 841-843면.

42) 유민영, 「해성 홍주식 연구」, 『언론문화연구』 제11집, 서강대학교 언론문화연구소, 1993, 147면; 서연호, 「연출가 흥해성론」, 『한림일본학』 제1집, 한림대학교 일본학연구소, 1995, 221면.

홍해성을 비롯한 연극사의 공백을 메운 중요한 자료적 가치를 지닌다. 본고 3장에서 자세히 살펴보았듯이 유치진은 연극의 대중화 문제를 논의하는 과정에서 신흥극장의 설립 선언문에 언급하였다. 신흥극장에 대해서는 제1회 공연이 실패한 사실 외에 구체적인 이념 등은 잘 알려지지 않았지만 유치진의 글을 통하여 연극의 대중화를 주장하였다는 사실이 새롭게 확인되었다. 홍해성의 연극관과 관련된 부분에 대해서는 후속 연구가 필요한 대목이다.

5. 나가며

1931년 봄 유학 생활을 마치고 귀국한 유치진은 연극영화전람회 개최와 극예술연구회 결성, 연극 창작과 비평 등 다양한 활동을 본격화하였다. 선행연구에서 유치진의 비평 활동은 연극영화전람회의 선전문으로 시작되었다는 것이 정설이었다. 그러나 본고는 이 선전문에 앞서 유치진이 일본어로 쓴 「조선의 신극운동」을 새로 발굴하여 그의 초기 연극관과 극단 신흥극장의 성립 선언문과 제2회 공연 예정 작품, 홍해성과 대중성 문제 등을 정리하였다.

일반적으로 한국의 근대연극비평은 1920년대부터 신극운동의 이름으로 시작되어 1930년대에 들어 본격화되었다고 하는데 유치진이 바로 1931년 1월 일본어로 한국의 신극운동에 관한 글을 발표하였다는 사실은 눈여겨봐야 한다. 이 평론이 발표된 배경에 대해서는 불분명하지만, 도쿄연극연구소를 운영하던 게키죠사에서 원고 청탁을 받거나 유치진 스스로가 기고한 가능성이 높다. 도쿄에서 유학 생활을 보내던 유치진의 신극운동과 식민지 상황을 바라보는 시각이 드러나 있다는 점에서 이 평론은 귀중한 자료라 할 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

백철 편, 『세계문예사전』, 민중서관, 1955.

유치진, 「나의 ‘극예술연구회」, 『연극평론』 제5권, 연극평론사, 1971.

_____, 『동랑 유치진 전집』 6, 서울예대출판부, 1993.

_____, 『동랑 유치진 전집』 9, 서울예대출판부, 1993.

『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『사상계』, 『삼천리』, 『신흥영화』.

『英米文學』, 『劇場』.

2. 단행본

스카이 유키오, 박세연 옮김, 『쓰키지소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005.

유민영, 『한국연극의 아버지—동랑 유치진 평전』, 태학사, 2015.

한국극예술학회 편, 『유치진』, 연극과인간, 2010.

浅野時一郎, 『私の築地小劇場』. 秀英社, 1970.

金廣植, 『植民地期における日本語朝鮮説話集の研究—帝國日本の「學知」と朝鮮民俗學』, 勉誠出版, 2014.

菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未来社, 1976.

武田清, 『新劇とロシア演劇—築地小劇場の異文化接触』, 而立書房, 2012.

内外社 編, 『綜合ジャーナリズム講座』 4, 内外社, 1931.

_____, 『綜合ジャーナリズム講座』 12, 内外社, 1931.

3. 논문

김재석, 「유치진의 연극 입문에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제51집, 한국극예술학회, 2016.

박진, 「한국연극사 제1기—제3장」, 『예술논문집』 제15집, 예술원, 1976.

서연호, 「연출가 홍해성론」, 『한림일본학』 제1집, 한림대학교 일본학연구소, 1995.

양승국, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극예술연구』 제3집, 한국극예술학회, 1993.

유민영, 「해성 홍주식 연구」, 『언론문화연구』 제11집, 서강대학교 언론문화연구소, 1993.

이광욱, 『1930년대 한국 신극운동의 전개과정과 담론구조』, 서울대학교 박사학위논문, 2018.

이상우, 「릿쿄대학시대의 유치진과 일본 좌익연극계의 동향」, 『Journal of Korean Culture』 Vol.28, 한국어문학국제학술포럼, 2015.

부록 1

『게키쵸』 총 목차

1권 1호 (1930.12)

- (평론) 櫻田常久, 「戯曲と叙事詩、叙情詩との關係」
八住利雄, 「演劇の煽動性についての考察 (メイエルホリド研究
の二)」
- (연구) 中井駿二, 「戯曲に於ける共同制作の問題」
ア・ストリンドベリ, 「俳優の資格」
- (소개) 「東都研究劇團の言葉」
- (강좌) 櫻田常久, 「歐洲演劇史」
- (희곡) 番匠谷英一, 「一九三〇年戯曲界展望」
青柳信雄, 「一九三〇年の新興演劇」
- (번역희곡) エ・ウ・メツレル, 堀正旗 譯, 「ドウアモントー或は兵卒オ
ドイツソイスの歸宅」
ア・グリッ, 八住利雄 譯編, 「勇敢なる兵卒シュベイクの冒
険—ハーシェクの物語より」
- (편집후기) 編輯後記

2권 1호 (1931.1)

- (평론) 八住利雄, 「條件劇と自然劇 (メイエルホリド研究の三)」
- (번역희곡) シンクレア, 中川龍一 譯, 「ビル・ポーター」
メツレル, 堀正旗 譯, 「ドウアモント」
- (강좌) 櫻田常久, 「歐洲演劇史」
- (부록) 「現代演劇人總覽」

- (바다 건너편을 보다) 中川龍一, 「現代演劇人總覽」
野淵昶, 「アベイ座をめぐる劇作家群」
中井駿二, 「グランギニョールについて」
- (극장인 월단) 北村喜八, 「水谷八重子論」
- (창작희곡) 番匠谷英一, 「反抗鬼」
青柳信雄, 「第二十三蝙蝠」
- (편집후기) 編輯後記

2권 2호 (1931.2)

- (평론) 中井駿二, 「現在劇壇の動搖形態とその歸趨 (一)」
八住利雄, 「俳優の技術について (メイエルホリド研究の四)」
- (번역희곡) 메ツレル, 堀正旗 譯, 「ドアumont (完結) - 或は兵卒オデ
イツソ이스の歸宅」
シンクレア, 中川龍一譯, 「ビル・ポーター」
- (부록) 「市川猿之助に與へる言葉 (到着順)」
「各地方新劇團一覽表」
- (연구) 野淵昶, 「「ブブス先生」演出覺書」
柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動」
北村喜八, 「市川左團次論」
- (창작희곡) 番匠谷英一, 「反抗鬼 (完結)」
- (편집후기) 編輯後記

2권 3호 (1931.3)

- (평론) 中井駿二, 「現在劇壇の動搖形態とその歸趨 (二)」
八住利雄, 「舞臺空間の組成について (メイエルホリド研究の五)」
- (창작희곡) 三好三十郎, 「原始産業-八景 (第一部) 知事と沿岸漁業」

小野金次郎, 「アントアネット・ホテルの半旗事件ー七場」

(강좌) 櫻田常久, 「歐洲演劇史 (四)」

(부록) 「友田恭助・田村秋子に與へる言葉 (到着順)」

「各地方新劇團一覽表」

(연구) 靑柳信雄, 「歌舞伎の再吟味 (一)」

八住利雄, 「早川雪洲論」

(번역희곡) シンクレア, 中川龍一 譯, 「ビル・ポーター (完結)」

(편집후기) 編輯後記

2권 4호 (1931.4)

(연구) 伊藤熹朔, 「ピスカトール素描」

(번역희곡) ジョン・ドス・パス, 中川龍一 譯, 「航空會社 (三幕四場)」

(강좌) 櫻田常久, 「歐洲演劇史 (五)」

(평론) 中井駿二, 「日本プロレタリア劇作家論 (一)」

靑柳信雄, 「歌舞伎の再吟味 (二)」

田邊若男, 「プロレタリア・リアリズムの俳優」

(부록) 「各地方新劇團一覽」

(창작희곡) 春日三十郎, 「原始産業ー六景 (第二部) 季節勞働者」

堀正旗, 「泥に塗れた黨旗ー七場 (或は黨葬)」

(편집후기) 編輯後記

조선의 신극운동

- 토월회의 해체와 극단신흥극장의 성립¹⁾

유치진 | 야나가와 요스케 옮김

1

목하 조선은 그 특수한 사회적 정세와 주변 환경으로 인하여 연극운동 뿐만 아니라 일반적으로 예술 활동의 발달(澆漑)한 발전이 저지되었다. 식민지를 향한 무력적 침략주의는 그 문화적 발아를 사갈(蛇蝎)과 같이 두려워한다. 그들에게는 (피식민자들이-번역자) 무지하기만 하면 되는 것이다. 적어도 (그 편이-번역자) 취급하기 쉬운 것이다. 그리고 그들은 소위 문화정치의 가장 자미(滋味) 난 것으로 그들의 어용학설을 이식하기에 분주하다. 그 때문에 조선에는 수백 개의 어용학교가 설립되기도 하였다.

그러나 그 문화정치 때문에 조선의 토속적 예술은 그 전통을 근본적으로 상실해 가고 있음 을 놓치면 안 된다.

연극에 관해서도 나의 소년시절, 지금부터 20년 전까지만 하여도 전통적인 조선의 연극은 불충분하나마 민중의 오락적 양식으로 유지되었다. 장엄한 그리스극을 연상시키는 농민 야외극인 <오광대>²⁾나, 기타 가면극, 인형극, 중국의 연극처럼 연출된 <춘향전>이라는 소설의 각색물 등

1) 柳致眞, 「朝鮮に於ける新劇運動-土月會の解體と劇團新興劇場の成立」, 『劇場』 第2卷 第2號, 劇場社, 1931.2, 68-72頁.

2) 원문에는 '<오인도화(五人道化)>'라 나온다. 유치진은 수필 「무제」에서 소년 시절 통영에서 구경한 <오광대>에 대하여 언급한 것으로 보아 이것은 <오광대>를 옮긴 말로 보인다. 유치진, 「무제」, 『동량 유치진 전집』 6, 서울예대출판부, 1993.

이 지금도 나의 기억에 생생하게 남아 있다. 시골에서 자란 나는 1년에 네다섯 번이나 순회해 온 유랑극단의 예능을 변두리 가설 천막 밑에서 어른들과 함께 보곤 하였다.

나는 아무 생각 없이 전통을 고맙게 생각하는 고고학자가 아니다. 그러나 하나의 예술형태를 순식간에 송두리째 상실해 가는 것은 슬퍼해야 할 사실이 아니겠는가! 그것도 이렇게나 짧은 시간에.

이렇게 해서 조선의 연극은 그 전통을 상실해 가고 있는데 이와 동시에 새로운 것에 대한 건전한 발아 또한 저지되었다.

조선은 도처에서 관헌의 고압적 의지(意地)를 목격해야 한다. 그들의 의지는 마치 무지함과 같다. 엉망진창이다.

야쓰미 도시오(八住利雄) 씨는 언젠가 극장을 혁명(革命)³⁾의 예비 행동소(行動所)라 하였다. 혁명(カクメイ)이 극장에서 한 번 음미되는 것은 엉뚱하게 보이지만 좋은 일이라고 생각하였다. 그러나 우리에게서 혁명(カクメイ)의 예비 행동소—혹은 예술적 음미소(吟味所)를 가질 만한, 그러한 여유는 전혀 없다. 경제적·정치적 침략은 조금도 틈을 주지 않는다.

조선의 현금 실정은 실로 연극 그 이상일 것이다. 조선인은 굳이 비싼 돈을 내어 극장을 매개로 하지 않더라도 그 실생활에서 극적 흥분제를 경험할 수 있다. 이 사실은 조선 문자로 발행된 신문의 제3면이 용감하게 증명하고 있다.

이와 같은 특수한 사회적 상황에서 건전한 예술운동의 향상을 기대하는 것은 애초에 무리한 주문이 아닌가. 연목구어와 다름없는, 불가능에 가까운 이야기가 아닌가 싶다.

3) 원문에는 ‘혁명’이 일부 한자와 가타카나로 표기되어 있다. 원문의 어감을 살리기 위하여 번역에서는 그 표기를 괄호 안에 넣었다.

2

그러나 한 민족의 하나의 표현수단으로서의 연극, 그것에 대한 예술적 욕구는 인간의 본능 중의 하나라 박탈될 수 없는 것으로 보인다. 그 이유는 지금과 같은 사회적 상황에서도 조선 각지에서는 연극에 대한 열애의 목소리가 높아지고 있기 때문이다. 물론 그것은 극단 형태로 나타나 심지어는 공연까지 갖게 되었는데, 그러나 대체로 그 극단은 신극이 일반적으로 가진 결함을 다 갖추고 놀라운 성장을 이루지 못한 채 물거품처럼 사라지기 마련이다. 그 가운데 우리가 가장 주목할 만한 활동을 한 극단으로 지금 여기에 토월회를 들고자 한다.

지금부터 약 10년 전의 일이다. 당시 조선의 극단(劇壇)이라는 것은 군소의 연구적 신극단이 종종 대두했지만 대체로 일본의 가와카미 오토지로(川上音次郎) 등의 아류에 속한 기형아적 신파극 형식이 소개되어 무지한 관객들의 값싼 박수를 받았을 때였다. 그러한 영양이 부족한 극단을 일소하여 등장한 것이 바로 토월회였다.

이후 토월회는 여러 번 어려움을 겪으면서도 조선 신극단의 중심이 되어 해외 연극 소개나 창작극을 상연하여 7, 8년 동안 줄기차게 공연을 해왔다. 그리고 지난 1930년 봄경 그 활동이 중연되어 지금은 완전히 해체되고 말았다. 토월회의 연극 행동에는 물론 기탄없는 시각으로는 여러모로 비난을 받아야 할 점도 있을 것이다. 그러나 앞서 언급하였듯이 특수한 지역인 조선에서 이만큼이나 끝까지 싸움을 계속하였다는 것은 매우 드문 일이었다. 그것은 물론 주재자이자 연출자인 박승희 씨의 연극에 대한 열망과 극단원들의 희생적 노력 덕분에 가능하였던 것이다. 이리하여 조선의 극단은 과거 수년 간 명실 공히 토월회 무대에서 배출된 사람들에 의하여 운영되었던 것이다.

3

토월회가 마침내 해체된 1930년 양춘(陽春), 조선의 극단은 일본에서 귀국한 신인 홍해성 씨를 맞이하여 명확한 앞날이 예상되었었다. 홍해성 씨는 쓰키지쇼게키쵸(築地小劇場) 창립시절부터 단원이었고 일본 신극계에서는 오래 전부터 잘 알려진 인물인 듯하다.

앞서 언급한 토월회 활동을 조선 신극의 제1기로 본다면 현재 조선 신극단은 홍해성 씨의 등장으로 제2기로 이행하고 있다.

홍 씨는 고국으로 귀국하자마자 토월회 해체 후 사면팔방으로 흩어진 극장인들을 규합하여 극단 신흥극장을 만들었다.

그 첫 공연은 작년 11월 11일부터 닷새 동안 경성시내 단성사⁴⁾에서 상연되었다. 당시 상연된 작품은 이기영 씨가 번안한 <목단등기(牡丹燈記)> 5막 8장이었다.

그 배역을 간단하게 옮겨보면

喬生, 李白水
 淑芳, 石金星
 金蓮, 金蓮實
 張老人, 李素然
 樵夫, 李啞笑
 住持, 洪到無
 기타 다수 (演出 洪海星)

이 제1회 공연을 나는 불행히 볼 수 없었지만 한 비평에 의하면 일반적으로는 기대 이상의 센세이션은 없었지만 연출상으로는 매우 효과적 성공을 거두었다고 한다.

다음 공연은 이번 달 17일부터 경성시내 미나도좌에서 박승희 작 <아

4) 원문에는 '國成社'라 나오지만 단성사(團成社)의 오식으로 보인다.

리랑고개> 1막, 기쿠치 칸(菊池寛) 작 <겐소의 마음(玄宗の心持)> 1막 및 후지모리 세이키치(藤森成吉) 작 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었는가(何が彼女をさうさせた)>를 3막으로 압축하여 번안한 것을 공연한다고 한다.

이 공연 이후 계속해서 미나도좌에서 장기적으로 흥행할 계약을 맺었다고 하니 앞으로 제3회, 제4회 공연을 잇달아 할 것이다. 그때가 되면 극단 신흥극장의 목표는 명확히 세간에 소개되겠지만 현재의 성과만으로는 아직 시비할 단계가 아니다.

그러나 신흥극장의 출발에서 우리가 가장 눈여겨보아야 할 것은 신극 대중화에 대한 노력이다. 첫 공연 시의 선언에서도 그 의도가 명확히 드러나 있다. 즉

……우리는 대중생활에 영양과 위안이 될 수 있는 재미있는 연극-모든 것이 대중적 의지를 반영한, 훌륭한 연극을 하루바삐 여러분들과 함께 만들기 위하여 노력중이다……라고.

그리고 또

……소위 지식계급만을 표준으로 삼은 연극은 일반 대중들의 관심을 얻지 못하여, 일반 대중들이 선호하는 것은 일부 특수계급에서는 야비천속(野卑賤俗)한 것으로 화살과 같은 비난통매(非難痛罵)를 받을 것이다. 그리고 최종적으로 연극은 그 방향성으로는 지침을 잃고, 경제적으로는 지지를 잃어 결국 미로에 빠져버린다……라고.

조선의 이 신극 대중화라는 문제는 당연히 여러 방면에서 다양한 의견이 있을 것이다. 그러나 지금까지 신극운동을 보았을 때, 지나치게 입센 이후의 소극장운동의 폐취(弊臭)를 청산하지 못하고, 아직까지 소규모적 활동을 답습한 것이 많아 유감스럽다. 일반적으로 지금까지 소극장적 신극에서는 극장은 연극을 위하여 존재한다기보다는 오히려 희곡을 위하여 존재하였다. 적어도 희곡을 소개하는 하나의 기관이 되었다고 할 수 있다. 희곡은 문학이다. 극장에 너무나 문학적 냄새가 심하였던 것이다.

심지어 극장은 선발된 소수 연극청년 내지 문학청년들의 수도원이 되어 지나가는 대중들과 아무 상관없이 개막의 종이 울린 것이다.

이것은 실로 연극의 퇴화를 의미한 것에 틀림없다.

일본의 금일 신극계의 부진 침체에는 여러 가지 이유가 있을 것이다. 그 이유 중의 하나로 나는 일본신극도 역시, 그 출발에 있어 지식계급적 요소를 너무나 많이 지녔음을 지적할 수 있다. 극장이 지식계급에 점유되었기 때문에 그 관객 동원이 여전히 국한되어 심지어는 예술적으로도, 경제적으로도 어쩔 수 없이 난관에 부딪힌 것이다. 이 난관을 돌파하는 방법으로 본질적으로 신극이 가진 지식계급성을 없애야 한다.

오늘날 세계적으로 훌륭한 연극-예컨대 메이에르홀드의 그것과 같은 것-은 연극의 가두로의 해방과 연극의 대중화에 있어 가장 의의 있는 발달이 이루어지지 않았는가!

이상의 의미에서 극단 신흥극장의 연극 대중화에 대한 노력은 가장 주목을 받아야 할 것이다.

그러나 신흥극장이 고압적인 식민지 검열제도와 어떻게 싸우고 (혹은 어떻게 타협하여) 어느 만큼의 상업주의를 받아들여, 어떠한 예술적 대중화를 단행할 것인지는 그 사업이 진행됨에 따라 더 음미되어 검토되어야 할 것이다.

4

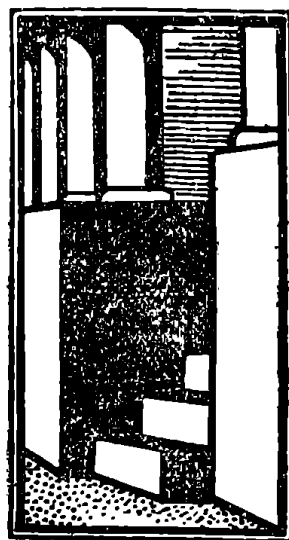
조선의 신극이 한 정년(丁年)에 도달하기에는 아직 갈 길이 멀다. 암연(暗然)하다. 단지 연극만이 아니라 모든 예술부문이 비참하게도 잔해적 활동을 할 수밖에 없는 지금, 실로 줄기찬 힘을 필요로 한다.

아무튼 조선에서는 광범한 대중층의 지지를 얻는 연극의 기능이야말로 가장 중대할 것이다. 그리고 가장 다난(多難)하여야 할 것이다.

조선이 겪어야 할 오늘날의 이 경험이야말로 내일 조선의 심대한 수확
일 것이다. 아일랜드의 체험이 손 오케이시를 탄생시킨 것처럼.

조선의 연극은 다른 모든 문화기관과 함께 미래에 있다. 미래를 위하
여 존재한다!

(1931년 1월)



朝鮮に於ける新劇運動

——土月會の解體と劇團新興劇場の創立——

柳 致 眞

1

目下朝鮮は、その特殊なる社會的情勢と周圍の環境から、演劇運動のみならず、一般的に藝術活動の潑刺たる發展が阻止されてゐる。殖民地に對する武力的侵略主義は、その文化的發芽を、蛇かつの如く恐れてゐる。彼等には無智であればそれでいいのである。少くとも取扱ひいいのであらう。そして彼等は、所謂文化政治の最も滋味なるものとして、彼等の御用學說の移植に奔走してゐるのである。その爲めに朝鮮には、數百の御用學校が設立されてはゐる。

しかし、その文化政治の御陰で、朝鮮の土俗的な藝術は、その傳統を根柢から、失ひつゝあることを見逃してはならぬ。

演劇に就いて云つて見ても、僕の少年時代、少くとも今から二十年程前までは、傳統的な朝鮮演劇は、不十分ながらも、

民衆の娛樂的糧として保持されてゐたのであつた。莊嚴なギリシャ劇を思はせるやうな、農民ペーチェントの『五人道化』その他假面劇や人形劇、支那劇風に演出されたものとしては『春香傳』と云ふ小説の脚色物等が、未だ僕の記憶に鮮かに残つてゐる。田舎に育つた僕は、年に四五回も巡回して來る旅行者の藝を、場末の假設天幕の下で、よく大人に連れられて見せて貰つたものであつた。

僕は無暗に、傳統を有難たがる考古學者ではない。しかし一つの藝術形態を、見る見る中に根こそぎ失ひつゝあると云ふことは、悲しむべき事實ではなからうか！ しかも、かくも短時間の中に。

かやうにして朝鮮の演劇は、その傳統を失ひつゝあるが、それと同時に、新しきものへの健全なる發芽も同様に、阻止されてゐるのである。

朝鮮は凡ゆる處に、官憲の高壓的な意志に出逢はなければならぬ。彼等の意志は、まるで無智である。ムチヤクチャである。

八住利雄氏は何時か、劇場をもつて革命の豫備行動所と云つた。カクメイが一度劇場に於いて吟味されることは、バカげた事のやうに思へるが、いいことであると思つた。しかしわれわれには、カクメイの豫備行動所——或は藝術的吟味所をもち得るやうな、そんな暇は全くない。經濟的政治的侵略は、毫毛のスキを残さないのである。

朝鮮の現今の實情は、實に劇以上であらう。朝鮮人はわざ／＼高い木戸を拂つて、劇場の媒介を待たずとも、その實生活に於て、劇的興奮劑を経験し得る。この事實は、朝鮮文字にて發行される新聞の第三面が、勇敢に物語つてゐるのである。

かくの如き特殊なる社會的情況に於て、健全なる藝術活動の向上を欲することは、大體無理な注文ではなからうか。木によつて魚を求めるとやうな、不可能に近い話ではなからうかと思はれる。

2

しかしある民族の一表現手段としての演劇、それに對する藝術的慾求は、人間の本能の一つとして、剝奪することの出來ないもののやうに思はれる、と云ふのは、現在のやうな社

會的情況に於ても、朝鮮の各地からは、演劇に對する熱愛の聲が烽火されてゐるからである。勿論それは劇團にまで形態され、遂には公演まで獲得するに至るのではあるが、しかし大體に於て、それらの劇團は、新劇が通例的にもつ缺陷を完備してゐて、目覺ましい成育を遂げない中に、水泡のやうに消えてはなくなるものである。その中であつて、われわれに、最も注目し得る活動を遂げた劇團として、今こゝに土月會を擧げることが出来ると思ふ。

今から約十年前である。當時朝鮮の劇壇と云ふものには、群少の研究的新劇團がボツボツと擡頭してはゐたが、大體に於て日本の川上晋次郎等の亞流を汲んだ畸形兒的新派劇形式が紹介されて、無智な觀衆の間に安價な拍手を受けてゐた時である。これらの營養不足な劇團を一蹴して、俄然、登場したのが即ち土月會であつた。

爾來土月會は、幾度も難礁に出逢ひながらも、よく朝鮮新劇壇の中軸となつて、外國劇の紹介や創作劇の上演に努め七八年間根氣強い公演を獲得して來た。そして昨一九三〇年の春頃、その活動が終熄し、今は全く解體されて了つたのである。土月會の演劇行動には勿論、忌彈なき視角からは色々非難さるべき點もあるであらう。しかし前にも述べたやうな特殊な地域である朝鮮に於て、これ程までも最後の闘ひを闘ひ續けたと云ふことは、全く奇殊としなければならぬ。

ことである、それには勿論、その主宰者にして演出者たる朴勝喜氏の演劇に對する熱望と、劇團員の犠牲的努力とが然らしめたのであらう。しかし朝鮮の劇壇は、過去數年間と云ふもの名實共に、土月會の舞臺から吐き出された人々に依つて、動員されてゐたのであつた。

3

土月會が丁度解體された一九三〇年の陽春、朝鮮の劇壇は日本から歸つた新人洪海星氏を迎へて、躍如たる生氣が豫約されたのであつた。洪海星氏は築地小劇場の創立時代からの成員で、日本の新劇界には可成舊くから知られてゐたやうである。

前に述べた所の土月會の演劇活動を以つて、朝鮮新劇の第一期を劃するとするならば、今の朝鮮の新劇壇は、洪海星氏の出現によつて、將に第二期的活動に移らんとしてゐる。

洪氏は故國に歸るや、土月會の解體後、四面八方に離散してゐた劇場人を糾合して、劇團新興劇場を起したのである。

その旗擧げ公演は、昨年十一月十一日から五日間、京城市内の國成社に於て開幕されたのである。當時の出し物は、李箕永氏翻案の『牡丹燈記』五幕八場であつた。

その配役を略記して見ると

喬生 李白水
淑芳 石金星

金蓮 金蓮實
張老人 李素然
樵夫 李啞笑
住持 洪到無

其他 多數 (演出 洪海星)

この第一回公演は、私は不幸にして見る機會を得なかつたが、ある種の批評によると、一般的には期待以上のセンセイションはなかつたが、演出上には可成効果的成功を修め得たとのことであつた。

次回の公演は、今月十七日から京城市内のミナド座に於て朴勝喜作『アリラン峠』一幕 菊池寛作『玄宗の心持』一幕及び藤森成吉作『何が彼女をさうさせたか』を三幕に切りつめて翻案したものを携へて登場すると云ふ。

この公演後引き續き、同ミナド座に據つて長期興行の豫約が成立したさうだから、順次に第三、四、五回の公演を矢繼早に獲ち得るであらう。その時にもなれば劇團新興劇場の目標は、判然として世間に紹介されるであらうが、今までの仕事のみを以つては、未だ是非すべき程のものをもつてゐない。

しかし新興劇場の出發に於いて、最もわれわれに括目されるべき所のは、新劇の大衆化への努力であらう。旗擧げ公演の時の宣言にも明かにその意圖を表はしてゐる。即ち——
……われわれは大衆生活に營養と慰安になるやうな面白

い演劇——凡てが、大衆的意を反映する所の勝れたる演劇を、一日も早くあなた方と共に打ち建てやうと努めてゐるのである……と

そして又

……所謂智識階級のみを標準としての演劇は、一般大衆からは顧みられず、一般大衆の好む所のものは、一部の特殊階級からは、野鄙賤俗なるものとして、矢のやうな非難痛罵を降らすのである。そして遂に演劇は、その行路には指針を失ひ、經濟的には支持を失つて、結局迷路に行き倒れとなるのである……と

朝鮮に於けるこの新劇の大衆化と云ふ問題には、當然色々な方面から色々な意見もあるであらう。しかし今までの新劇運動を見るに、餘りに、イブセン以來の小劇場運動の弊を清算し切れず、今尙四疊半的活動を踏襲してゐるものが多いのは遺憾である。一般に今までの小劇場的新劇に於ては、劇場は演劇の爲に存在すると云ふより寧ろ、戯曲の爲に存在した。少くとも戯曲を紹介する一機關化した了つたと云へる戯曲は文學である。劇場は餘りに文學的香氣が多かつたのである。そして遂には劇場は、選ばれた少數演劇青年乃至文學青年の修道院化し、通りすがりの大衆からは何らの關りなく開幕の銅鑼は鳴つたものである。此は實に演劇の退化を意味すること勿論である。

日本の今日の新劇界の不振沈滞には、種々な理由が擧げられるであらう。その理由の一つとして私は、日本新劇もやはり、その出發に於いて智識階級的要素を餘りに多く持ち過ぎてゐたことを指摘することが出来ると思ふ。劇場が智識階級に専有されてゐた爲に、その觀客の動員が今尙局限され、遂には藝術的にも經濟的にも行きつまるべく餘儀なくされたのである。この難關を打破する一策として、本質的から新劇がもつ智識階級性をふり落さなければならぬと思ふ。

今日の世界的に勝れたる演劇——例へばメイエルホルドのそれのやうなもの——は演劇の街頭への解放、演劇の大衆化に於て、その最も意義ある發達が遂げられたものではなからうか！

以上の意味に於て、劇團新興劇場の演劇の大衆化への努力は最も注目されるべきことであると思ふのである。

しかし新興劇場が高壓的な殖民地の檢閲制度と如何に闘ひ(或は如何に妥協し)何れ程の商業主義を取入れて、如何なる藝術的大衆化を斷行し得るかはその仕事が進むに従つて、もつと吟味され検討されるであらう。

4

朝鮮の新劇が一人前の丁年に達するには、まだ前途は遼遠である。暗然である。たゞ演劇ばかりでなく、凡ての藝術部門が、慘めにも殘骸的活動を強ひられてゐる現在にては、實

に根氣よき精力こそ必要であらう。
 とまれ朝鮮に於ては、廣汎な大衆層を擁した演劇の機能こそは、最も重大であらねばならない。そして最も多難であらねばならない。

朝鮮がなめなければならぬ今日の此の大きな體驗こそは、明日の朝鮮への甚大な收獲であらう。アイランドの體驗が、ジョン・オケーシーを産み出したやうに——
 朝鮮の演劇は、他の凡ゆる文化機關と共に未來にある！
 未來の爲にある！

(一九三一、一月)

各地方新劇團一覽の三

構成劇場主意

構成劇場は、吾々の創造性と生活感情とを、演劇によつて自由に表示するために生れた。
 吾々は、社會形態及人間性に對する劇藝術の多角的機能と、時代の要望に具へる力とを把握して、合理的社會構成と新文化進展への協働的立場より、新興劇場人としての使命を全うすべく精進するものである。これが、吾々の行動意思である。(事務所大阪市西成區田端通三ノ二〇)

構成劇場 劇團員

五丈 獲	勝本 葉子	須 元 亥	樺田 享
渡邊 三郎	菊田 雅夫	丹野 宰吉	喜多 吟子
阿賀 杜里	狭山 健一	東 英 治	佐々木澄子
淺香 龍	澤田 龍二	生野 道子	芝 廸子
岡村 鐵也	多田 俊平	龍田 博	柳 葉子
谷 宣治	天城 純	陶山 民夫	櫻井 馨
藤見 政彦	吉田 太郎	眞木 葵	北村 四郎
眞山 啓	永井 靜樹	三浦 尅	小林 孝一
村居 淨二	佐野常次郎	山本 芳郎	辻井 一男
八瀬 薫	松谷 英一	河上 勇喜	瀧沼赤太郎
外村 晋	土井 一郎	北谷 賢	