

1930년대 유치진의 연극비평 연구

양 승 국*

목 차

1. 머리말
2. 연극의 '대중성'과 민중연극론
 - 1) 관객의 예술로서의 연극
 - 2) 소극장운동에 대한 비판
3. 창작극위주와 '관중본위론'
4. 기술에 대한 관심과 대극장론
 - 1) 연극관의 변화와 기술에 대한 관심
 - 2) 대극장론과 '로맨티시즘'의 제창
5. 유치진 연극비평의 의의와 한계
6. 결 론

1. 머리말

한국현대연극에 대한 연구는 그동안 양적으로나 질적으로나 많은 발전을 보인 것이 사실이다.¹⁾ 그럼에도 불구하고 연극비평 분야에 대한 연구는 아직 활발히 이루어지지 못하고 있으며, 그나마도 실증주의적인 접근을 거의 벗어나지 못하고 있는 실정이다. 그 중 서연호의 개별 비평가에 대한 연구²⁾가 선구적인 업적으로 평가되며, 양

*울산대 국문과 교수, 주요논문 「1920~30년대 연극운동론 연구」의 다수.

1) 1990년까지의 연구성과에 대해서는 『한국극예술연구』 제1집 (태동, 1991.3)의 부록을 참조할 것.

2) 『한국근대희곡사연구』(고려대출판부, 1983)에서 부분적으로 다루고 있다.

승국,³⁾ 金挽秀,⁴⁾ 金性希,⁵⁾ 신아영⁶⁾ 등의 연구가 특정한 시대를 중심으로 다룬 본격적인 논의에 해당된다.

그러나 유치진의 비평에 대해서는 신아영의 논문만이 '1930년대의 前半期'의 한 부분으로서 다루고 있을 뿐으로, 독립적인 유치진의 연극비평에 관한 연구는 아직 한편도 이루어진 바가 없다. 신아영의 논문은 1930년대 전반기의 연극비평을 프롤레타리아연극과 유치진의 이론을 중심으로 '연극의 관객지향성'이라는 기준에 의해 살펴본 것으로, 종래 연구가 지닌 자료정리의 한계를 어느 정도는 극복하고 있다. 그러나, 양측의 이론을 하나의 방법론으로 살펴보고자 한 데 따른 약점을 극복하지 못하였으며, 그리하여 유치진의 연극론을 '대중성'으로 파악하는 통찰력을 보이면서도 그것의 현실적인 의미까지를 파악하는 데는 미흡한 아쉬움을 남겼다.

이와는 달리 양승국의 「1920-30년대 연극운동론 연구」(서울대 박사학위논문, 1992.8)는 연극비평을 연극운동의 관점에서 종합적으로 고찰한 실증적인 시도로서 '극예술연구회'를 중심으로 한 연극운동론이 독립적으로 다루어지고 있으며 이 가운데에서 유치진의 연극비평이 부분적으로 거론되고 있다. 그러나 유치진에 관한 논의는, '극예술연구회'의 변모에 맞추어 걸음으로 드러난 논쟁을 중심으로 하여 논리가 전개됨에 따라, 그 속에 관류하고 있는 제반 연극론의 본질을 파악하는 데는 여전히 미흡한 한계를 드러내고 있다.

유치진에 대한 그동안의 이해는 주로, 그가 식민지시대의 최고의 극작가 또는, '극예술연구회'를 실질적으로 이끌면서 이 땅에 '신극'의 역사를 심어 놓은 최대의 연극인이라는 식의 거의 일방적인 존경에 가까운 평가가 중심이 되어온 것이 보통이다.⁷⁾ 그리고 이러한 평가는 어느 정도는 긍정적이기도 하다. 그러나 이러한 평가의 이면에는, 연구자들이 유치진이 누린 해방이후의 연극적 지위에 지나치게

3) 「1930년대 연극대중화론에 대한 연구」, 『관악어문연구』 13, 1988.

4) 「1930년대 연극운동연구」, 서울대대학원, 1989.

5) 「1930년대 연극론에 대하여」, 『한국연극학』 3, 대광출판사, 1989.

6) 「1930년대 前半期 연극론 연구」, 『한국극예술연구』 1, 태동, 1991.

7) 정형상의 「유치진 연구-신극사적 위치를 중심으로」(전남대학교학위, 1970)이 그 중 대표적이다.

위압당해 있었거나, 그가 남긴 모든 연극관계 평문을 엄밀히 검토하지 않은 채 '극예술연구회(이하 극연)'의 업적에 일방적으로 기대된 연구자들의 비과학적인 선입관이 잠재해 있음을 완전히 부정할 수는 없다.⁸⁾

물론 긍정적인 선입관과 함께 부정적인 선입관도 당연히 배제하여야 할 비과학적인 연구 태도임은 당연하다. 따라서 본고는 유치진에 대한 어떠한 선입관에서 연구를 출발하지 않는다. 오히려 필자가 앞에서의 논문⁹⁾에서 다소 범하였던 유치진에 대한 부정적인 평가의 오류¹⁰⁾를 반성하는 것으로부터 본고의 논의를 전개할 것이다.

유치진에 대한 올바른 이해는 곧 한국근대연극사에 대한 그것에 해당한다. 왜냐하면 연극활동이 가장 활발한 1930년대는 한국근대연극사의 제반 가능성과 한계가 고스란히 드러나 있는 시대라 할 수 있으며, 이 시기에 가장 왕성한 연극공연활동과 비평활동을 전개한 유치진이야말로 바로 그 중의 핵심인물이므로, 그에 대한 이해가 바로 한국근대연극사의 이해를 위한 관건이 되는 것이다.

주지하듯이 유치진은 극작가로서 뿐만 아니라, 연극운동가로서도 활발한 활동을 하여 한국연극사에 뚜렷한 업적을 남겼다. 그러나 그에 대한 연구는 위에서의 신아영의 논문을 제외하고는 모두 희곡 작품에만 한정되어 있어서, 그가 보여준 연극실천의 참모습을 온전히 파악하기란 여전히 미흡한 채로 남아 있다. 즉, 유치진에 대한 연구

8) 최근에 와서 이러한 평가에 대해 반성적인 시각이 대두되고 있는데, 분단과 전쟁기의 희곡을 통해서 그의 작가의식을 살펴본 양승국의 「해방이후의 유치진 희곡을 통해 본 분단현실과 전쟁체험의 한 양상」(『한국현대 문학연구』 1, 태학사, 1991)이 그 중 하나이다.

9) 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992.8.

10) 필자는 위의 논문에서, 유치진의 연극운동론을 설명하면서, 그가 지닌 연극의 대중성의 개념을 완전히 파악하지 못하여 단선적으로 그것을 '관중본위'와 연관시켜 부정적으로 평가한 바 있었다. 오류란 바로 이점을 지적한 것이다. 그렇다고 하여 그것이 역으로 바람직한 것이었다거나 어쩔 수 없었다는 긍정적인 결론이 되어야 한다는 식의 오류가 아니라, 유치진을 부정적으로 본 그 자체의 결론이라기 보다는, 그것에 도달하는 과정이 다소 피상적이었다는 점이다. 따라서 본고는 이점에 유의하면서 논의를 전개해 나가도록 할 것이다.

는 그의 희곡 자체의 작품성 뿐만 아니라 그것의 공연과의 연관성, 그리고 '극연'에 관계하면서부터 보여 주는 일련의 연극관계 평문들을 통해 드러나는 연극관의 변화까지를 세밀히 검토하여야만, 그 체계가 설 수 있는 것이다.

따라서 본고에서 살펴보고자 하는 유치진의 '연극비평'은 연극공연에 대한 비평, 희곡창작에 대한 비평 등의 실제 비평 뿐 아니라, '연극론'이라 이름할 수 있는 순수 이론, 그리고 연극을 어떻게 실천할 수 있을 것인가 하는 '연극운동론'까지를 포함하는 광의의 개념으로 채택한 것이다. 실제로 연극비평사의 입장에서는 이들간의 구분이 모호하고, 당시의 모든 연극관계 평문들은 연극론보다는 연극실천론 즉 연극운동론의 관점이 훨씬 우세하기 때문에¹¹⁾ 본고에서도 이들 개념을 다 아우를 수 있는 '연극비평'이란 일반적인 용어를 사용하기로 한다.

한편, 1930년대를 제외한 해방이전의 유치진의 연극비평으로는, 1941년에 쓰여진 4편의 글¹²⁾을 제외하고는 거의 발견되지 않는다. 아울러 '현대극장'의 결성(41.3.16) 이후에는 이와 관련한 연극비평을 남기지 않은 채, 공연활동에만 노력을 기울이기 때문에, 유치진의 연극비평은 1930년대가 그 활동의 중심이 되어 있음을 알 수 있다. 이처럼 유치진의 연극비평에 대하여서는, 1930년대를 곧 해방이전의 전체 시기로 간주하고 이해하여도 별 무리는 없을 것으로 본다.

2. 연극의 '대중성'과 민중연극론

1) 관객의 예술로서의 연극

연극의 한 요소로서 관객을 언급할 때, 그때의 관객은 단순히 연극공연을 도와 주는 물질적인 원조자로서가 아니라, 무대에서 발산되는 공연의 모든 형상소를 분석 종합하여 무대 위에 되돌려 주는,

11) 이에 대해서는 앞의 줄고 서론을 참조할 것.

12) 「국민연극 수립에 대한 제언」(『매일신보』, 41.1.3), 「신체제하의 연극」(『춘추』, 41.2), 「연극시평」(『조광』, 41.6), 「연극계의 회고」(『춘추』, 41.12)

보이지 않는 의사소통의 주체자로서의 적극적인 기능을 수행한다. 이러한 의미에서 연극을 관객의 예술이라고도 할 수 있으며, 바로 이러한 무대와 관객간의 상호작용(inter play)을 연극만이 지닌 본질로 파악하고 있음¹³⁾은 주지의 사실이다.

유치진도 이 점을 잘 알고 있으며, 그의 글 곳곳에서 이러한 연극의 본질을 매우 강한 어조로 강조하고 있다. 그런데 유치진은 이러한 연극의 본질을 '대중성'이란 용어로 설명하고 있음이 특이하다. 그 중 다음 글은 유치진의 연극관의 모든 면모를 드러내어 주는 매우 주목할 만한 언급이다.

영화는 그 형식이 우연히 현대의 기계공업의 힘과 금융자본의 기구에 적합하므로 그 공급과 생산이 연극에 비하여 편리할 뿐이지 그 예술이 본질적으로 가지는 대중성에 있어서는 겨우 연극의 원편에도 설 수 없는 것이다.(중략) 그러나 연극에 있어서는 관람자가 받는 감동은 어디까지나 집단적이다. 관람자는 자기의 주위를 가진다. 하여 그 심리는 무대에서 진행되는 사건과 그 실내의 공기에 제약당하는 것이다. 즉 관람자는 연극의 일부분이 되어서 관람자가 양출(釀出)하는 분위기는 직접 무대상의 효과를 제약하고 그 효과가 반향하여 다시 관람자 자신의 가슴을 잡아 감동시키는 것이다.(중략)

연극이 가지는 우수한 대중성은 그뿐이 아니다. 무대 위에서 진진되는 배우의 동작과 표정 그리고 연극구성에 필요한 색채와 음영 등이 쓸 새 없는 변화와 율동은 영화처럼 실물의 그림자가 아니며 문학처럼 죽은 활자가 주는 인상이 아니다. 어디까지라도 유형적(有形的) 표현인 만큼 연극은 그 형식이 대중의 취향에 들어맞게스리 거칠고 힘차다. 하여 연극의 무대상에 나타난 사건을 관중에게 수자적(數字的) 두뇌로써 이성적으로 해석하고 추리시키지 아니한다. 감각으로써 포착하고 본능으로써 느끼게 하는 것이다.(...중략...)

「연극은 모든 간접적 존재물을 배제하여 직접적으로 그 미(美)를 관중에게 던져서 관중으로 하여금 그 미에 융합시켜 그 미에 연초(燃焦)되기를 요구한다 하여 그것이 완전히 성취될 순간에는 한 인생 즉 생명

13) J.L.Styan, *The elements of drama*, Cambridge Univ.Press, 1982,p.82.

이 시현(示現)되는 것이다.»(…중략…)

(…산대놀이와 오광대의 민중성을 언급…)

이 사실은 극을 휩싸고 구경하는 민중이란 극을 구성하는 한 요소이며 극을 진행시키는 한 도구임을 예증함이요 극장과 관중이란 뿔레야 뿔 수 없는 유기적 관계에서 혼일(渾一)히 일개(一箇)가 되어 있는 것을 말함이다. 즉 이때에는 연극이란 직접 민중의 창작이며 오락이오 드디어 그들의 의지인 것이다. 이보다 더 밀접한 예술의 대중성을 어디서 구하라! 연극이 가지는 이 대중성이야 연극의 가장 독자(獨自)한 특징이며 가장 고상한 이상이라 하겠다.

(…그러나 이러한 대중성을 상실했다…)

이와 같은 연극의 타락을 분통하는 일군의 자각인들이 있으니 그들의 실로 진지한 태도는 「입센」 이후의 소극장운동으로 피로(披露)되었다. 그들의 전 역량은 연극이 상업가의 손에 농락되어 그의 권위를 잃은 여태까지의 연극에 대한 도전에서 시작하였다. (…중략…)

연극 상업화를 구하려 한 소극장은 다시 한 번 연극의 전문화적(專門化的) 함중(檻中)에 갇혀서 거리에 지나치는 대중의 존재를 망각하여 버렸다. 이 연극에서도 연극의 이상(理想)하는 참된 대중성은 박탈되어 버리고 말았다. (강조-인용자)¹⁴⁾

다소 길게 인용한 이 부분은 유치진의 연극관을 이루는 핵심에 해당한다. 그가 자신의 연극관을 구체적으로 드러내는 것은 이 글에서가 처음으로 이후의 그의 연극관도 실상은 위의 언급의 부연 또는 변모과정에 불과하다.

유치진이 우리의 연극사에 그 첫 모습을 드러낸 것은 ‘극예술연구회’의 조직 직전 ‘연극영화전람회’를 개최하는 선전문¹⁵⁾을 발표하면서부터이다. 서항석(徐恒錫)에 따르면,¹⁶⁾ 그가 유치진을 처음 만난 것은 바로 ‘연극영화전람회’에서이다. 당시 동아일보 학예부 기자였

14) 유치진, 「연극의 대중성」, 『신흥영화』 1, 32.6. (양승국 편, 『한국근대 연극영화비평자료집』 4권, 태동, 1991, 361~364면. 이하 이책에서의 재 인용은 자료집으로 略記함) 이하 유치진의 글은 필자명을 생략하고 인용함.

15) 「연극영화전을 개최하면서」, 『동아일보』, 31.6.19~21.

16) 서항석, 「유치진군-동무를 말함」, 『조선문단』, 35.8.

던 서항석과 연극계 선배 윤백남(尹白南)이 홍해성(洪海星) 돕기의 차원에서 개최한 ‘연극영화전람회’에서 유치진은 이른바 ‘해외문학과’의 중심멤버이자 후의 ‘극연’의 구성원들을 처음 만난 것이다.¹⁷⁾ 그럼에도 불구하고 ‘연극영화전람회’의 후원자인 동아일보의 지면에 그전까지 일면식도 없었던 유치진으로 하여금 그 선전문을 작성하게 한 것은 어떤 연유이었을까.

‘연극영화전람회’ 이전에 연극에 관련된 평문을 발표한 바 있는 후의 ‘극연’의 멤버로는 정인섭(鄭寅燮)이 5편으로¹⁸⁾ 으뜸이며 그 뒤로는 함대훈(咸大勳)의 ‘체홉 연구’ 2편¹⁹⁾이 고작일 뿐이다. 그러나 이들의 글도 실제의 연극 또는 희곡의 이론에 관한 평문이라기보다는 주로 외국의 극작가에 대한 해설에 그치고 있는 실정이다. 이에 비하면 홍해성이 일본에 있으면서 발표한 「민족과 극예술—예술운동과 문화적 사명」(『동아일보』, 29. 10. 15~26)은 그전에 김우진(金祐鎭)과 공동의 이름으로 발표한 「우리 신극운동의 첫 길」(『조선일보』, 26. 7. 25~8.2)의 재론이면서도 보다 구체적인 실천방안을 제시하고 있다는 점²⁰⁾에서 다른 ‘극연’회원의 논의들보다는 훨씬 앞서 있다.

홍해성은 ‘축지소극장(築地小劇場)’에서의 활동이 일찍부터 주목받

17) 유치진은, 일본에서 연극을 좋아하는 사람들을 수소문하여 만나서 무엇인가 일을 해보려고 하였지만 뜻대로 되지 않았음을 훗날의 회고에서 밝히고 있는데, 이때의 인물들은, 許南實, 金令愛, 崔貞熙, 李軒求, 鄭寅燮, 張盧提 등으로 여기에는 해외문학과와 이현구와 정인섭이 포함되어 있다. 그러나 그가 귀국하여 만난 연극관계 인물들로는, 安夕影, 金永八, 沈熙, 崔承一, 秦長燮, 趙在浩 등과 그 밖의 토월회 회원들이었다. 이를 보면 ‘극연’ 조직 당시까지만 하여도 유치진과 ‘해외문학과’의 멤버들과는 거의 교류가 없었음을 알 수 있다. (이상에 대해서는 『東朗自敘傳』, 서문당, 1975, 107면, 120면 참조)

18) 「예술교육과 아동극의 효과」(『조선일보』, 26.8.24 31), 「쇼오극의 작품과 사상」(『해외문학』, 27.7), 「브레이크 死後 백년제, 입센 탄생 백년제」(『동아일보』, 28.4.1 10), 「杜翁과 沙翁劇」(『동아일보』, 28.9.20~10.6), 「입센 永生」(『신생』, 30.3) 등.

19) 「체홉의 기념제」(『동아일보』, 29.11.13 14), 「환멸기의 露文豪 안톤 체홉 연구」(『동아일보』, 30.3.4 19)

20) 이에 대한 보다 자세한 것은 줄고, 「1920~30년대 연극운동론 연구」의 2장 3절을 참조할 것.

은²¹⁾ 당대의 명사로서 1930년 6월 귀국(『조선일보』, 30. 6. 29)한 후 ‘극연’ 이전에 이미 ‘경성소극장’(30. 8), ‘신흥극장’(30. 10), ‘토월회’(31. 2) 등의 공연에 관여한 바 있는 연극계의 전문가인 것이다.

이러한 점등을 고려해 볼 때, ‘해외문학과’와 직접적인 교류가 없던 유치진이 ‘연극영화전람회’의 선전문을 쓰게 된 것도 바로 그가 흥해성을 잘 알고 있었다는 점²²⁾, 그리고 그를 통해 유치진의 일본에서의 연극경험이 인정받을 수 있었다는 점 등의 가능성을 추측해 볼 수 있다.

그런데, 유치진은 바로 이러한 ‘선전문’에서 본래의 의미를 넘어서 자신의 연극관을 은근히 드러내고 있어서 주목된다. 그리고 그것은 유치진의 자신감의 표현이자 용기의 발로이기도 하다. 유치진은 ‘우리는 극에 대한 고유의 전통을 잃어 버린 지 오래’라고 하여 여기에 연극 부진의 원인이 있다고 주장하면서 이러한 전통을 잃어 버리게 된 원인으로 무엇보다도 검열을 우선으로 들고 있다.

그러면 왜 우리는 우리의 전통을 잃어버리게 되었을까. 그 원인은 무엇일까. 그 골자적(骨子的) 원인으로 무엇보다 먼저 검열을 들 수 있다. 새로운 문화의 발아를 저지하는 검열은, 흐르는 전통의 줄기까지도 마르게 하는 것이다. 참신한 생명은 묵은 전통에서 생기는 것이니 묵은 전통은 새싹의 거름이니 전통이 없는 곳에서 새로운 예술의 발랄한 용출(湧出)을 기다리기는 어려운 것이다. 작금(昨今) 연극영화 운동에서 두각을 가진 신인의 배출이 적고 건전한 독학자(篤學者)가 없는 것은 그 때문이 아닐까. 그네들 독학적 신인의 손으로 비로소 우리는 우리의 종래의 잇은 전통을 찾으며 장래의 발전을 약속할 수 있을 것이다.²³⁾

유치진이 제일 먼저 발표한 이 글에서도 그 후의 ‘극연’ 회원들과는 매우 다른 연극관을 드러내고 있음이 주목되는데, 다음과 같은 이현구(李軒求)의 언급과 비교하여 보면 이 점이 한층더 명확해진다.

21) 『조선일보』, 25.1.9. 기사 소개.

22) 「나의 극예술연구회」, 『연극평론』, 1971. 가을. 참조.

23) 「연극영화전을 개최하면서」(申), 『동아일보』, 31.6.20.

조선에 참다운 신극을 수립하기 위하여는 먼저 진정한 의미로의 극예술행동을 일으키지 않으면 안되겠다는 진실한 사회적 충동과 재재적 욕구로서 조직된 것이 극예술행동이다.(…중략…)

그러나 조선과 같이 하등 극적 전통을 가지지 못하고 그런데다가 나날이 외국 극문화의 정통보다도 말류(末流)를 취급하는 폐해가 우심(尤甚)하여 왔던 오늘의 조선 극계의 확청(廓淸)은 실로 중대한 사회적 내지 문화적 의의를 가지게 되는 동시 그 실천에 있어서 막대한 곤란과 고통을 절감케 된다.²⁴⁾

이현구는 위의 글에서 ‘진정한 의미의 극예술행동’을 주장하고 있는데, 그것은 곧 ‘외국 극문화의 정통’을 취급하지 못하는 ‘조선극계의 확청’을 의미한다. 이런 관점은 바로 연극부진의 원인을 조선현실의 낙후에서 찾고자 하는, 그리하여 무엇보다도 관객에 대한 교화 계몽을 일의적인 목표로 삼고자 하는 ‘극연’ 회원의 일반적인 입장을 대변한다.

그러나 유치진은 이와 다르다. 그에게 있어서 ‘진정한 극예술행동’이란 이현구식의 ‘외국 극문화의 정통’과 같은 추상적인 구호가 아니라 관객과 함께 하는 연극일 뿐이며, 그것은 ‘산신문극’이어도 괜찮고 ‘노동자 구락부극’이어도 무방한 것이다. 이러한 유치진의 개념으로서 관객은 교화를 받아야 할 수동적인 대상이 아니다. 연극을 관객에게 가져 가는 것, 그것이 바로 유치진이 추구하는 연극운동의 본질이며, 바로 이러한 점이 이후 ‘극연’ 후기의 활동에 있어서 유치진과 그 밖의 다른 회원들간의 방법론적 차이를 드러내어 주게 되는 것이다.

이러한 점에서 유치진이 「산 신문극」(『동아일보』, 31.12.17~19)과 「노동자 구락부극에 대한 고찰」(『동아일보』, 32.3.2~5)에 이어 앞서와 같은 본격적인 자신의 연극론(「연극의 대중성」)을 펴려하는 것은 따라서 우연이 아니다. 유치진이 「연극의 대중성」에서 주장하고 있는 요점을 정리하면 다음과 같다.

24) 「조선에 있어서의 극예술행동의 현단계 - ‘실험무대’ 탄생에 際하여」, 『조선일보』, 31.11.15~17.

- ① 영화는 대중성에 있어서 연극에 비견할 수 없다.
- ② 연극이 지니고 있는 대중성이란 관객과의 교감을 의미한다.
- ③ 연극이란 민중의 창작이며 오락이다.
- ④ 그러나 현대는 이러한 대중성을 상실하였다.
- ⑤ 이러한 대중성을 다시 획득하기 위하여 소극장운동을 일으켰지만 그마저도 상업가의 농락으로 실패하였다.
- ⑥ 오늘날 대중성은 부르조아연극의 상업적 대중성과 프롤레타리아연극의 교화적대중성으로 나눌 수 있다.
- ⑦ 현대연극의 가장 두드러진 대중성은 프롤레타리아연극의 대중성이다.

여기에서 특히 주목되는 것은 소극장운동에 대한 부정적 견해이고, 그에 대한 실천적 대안으로서 프롤레타리아연극운동을 강조하고 있다는 점이다. 물론 유치진 스스로 프롤레타리아연극운동을 실천하겠다는 의지를 밝힌 바는 전혀 없지만, 적어도 부르주아의 상업극보다는 프롤레타리아연극을 더 의의 있는 존재로 간주하고 있음은 분명하다. 이러한 점에서 ‘신건설’ 해산기의 프로연극운동가들이 그를 동반자로 인식하고 있었음²⁵⁾은 나름대로의 타당한 이유를 갖는다. 그러나 결국, 유치진은 프로연극을 선택하지 않는다. 그렇다면 다음으로 유치진이 선택할 수 있는 운동의 방향은 무엇인가. 적어도 위의 글은 이에 대한 해답의 실마리를 이미 제공해 주고 있는 것이 된다. 미리 밝혀 두자면 그것은 스스로의 ‘대중성’의 개념을 변질시키든가, 아니면 뗏뗏이 부르주아연극으로 방향을 전환하든가 하는 선택의 문제가 된다. 그러나 유치진은 이점에 있어서도 특이한 방법을 모색한다. 그것은 바로 두 가지의 방법을 하나로 결합하면서도 ‘상업적 대중성’의 의미 만큼은 거부하는 것이다. 이점이 또한 유치진 연극론의 가장 은밀한 거머뭇이기도 한 것이다.

25) 나웅, 「연극운동의 신단계-카프 연극부의 새로운 출발을 위하여」, 『조선중앙일보』, 34.3.21~30.

2) 소극장운동에 대한 비판

유치진의 두번째의 논문은 일본의 연극을 소개하고 있는 「세계극단의 動態-최근 십년간의 일본의 신극운동(『조선일보』, 31.11.12~12.2)이다. '세계극단의 동태'라는 기획 타이틀 하에서 프랑스는 이현구가, 러시아는 함대훈이, 독일은 김진섭이, 그리고 일본은 유치진이 집필을 담당한 이 특집의 대상국 중에서 당시 우리의 연극운동과 가장 밀접한 관계에 있는 국가는 역시 일본이다. 따라서 일본의 연극운동은 가장 많은 분량(12회)으로 소개되었고, 이것을 위해서 유치진은 동경으로부터 직접 자료를 건네 받은 것으로 되어 있다.²⁶⁾ 또한 일본의 경우는 유치진이 직접 연극활동을 실천한 바가 있는 만큼 그 누구보다도 자신있게 소개할 수 있음도 충분히 짐작할 수 있다.

유치진의 이 글은, '최근 십년간의 일본의 신극운동'이라는 부제로 되어 있으면서도 십년간의 일본연극의 실상을 연대기적으로 보여주기보다는 '축지소극장'의 붕괴 이후의 프롤레타리아연극의 발전을 중심으로 서술되고 있고, 따라서 유치진의 강조점이 어디에 있는가를 역으로 잘 보여주고 있는 것이 된다. 그러나, 당시 일본의 실상이 프로연극의 왕성기임을 고려할 때, 유치진이 프로연극에 대해 깊은 관심을 갖는 것은 오히려 당연하다고 할 수 있으며, 따라서, 그보다 주목하여 볼 점은 오히려 유치진이 지니고 있는 小山内薫의 '축지소극장'에 대한 비판의 깊이와, 그와 아울러 아나키즘 극단 '해방극장(解放劇場)'을 비교적 자세히 소개하고 있는 점이다.

먼저 '축지소극장'에 대한 다음의 언급을 살펴보자.

여기에 기탄없이 말한다면 요컨대 축지소극장운동은 일문학청년의 서재(書齋)에 불과한 감이 있었다. 이 극장은 특수한 연극청년을 위하여 다만 일개의 회극 소개기관에 지내지 못하였스니 최대수의 민중의 욕망은 어느새 용납해 볼 여가가 업섯다. 일반대중의 관심을 반영치 못하는 극장은 정당한 의미에서 연극의 퇴보를 말함은 물론이었다.

26) 마지막 회의 글 말미에 '이 글을 마칠 때 많은 자료를 보내 준 재동경 金昊奎君에게 多謝한다.'라는 언급으로 이를 알 수 있다.

이 경향은 단지 축지 뿐만 아니다. 소위 소극장운동이란 것이 가지는 세계적으로 공통한 폐풍(弊風)이었다.²⁷⁾

유치진은 ‘축지소극장’을 ‘문학청년의 서재’ 정도로 취급하여 그저 ‘희곡 소개기관’에 불과한 것이라고 비판한다. 그리고 바람직한 연극은 ‘민중의 욕망을 용납’할 수 있어야 하는 것인데, ‘축지소극장’은 바로 이점에서 실패한 것이라고 유치진은 규정하고 있다. ‘축지소극장’의 역사를 되돌아볼 때 과연 이 극단²⁸⁾이, 유치진의 규정대로 일반대중의 관심을 반영하지 못한 것으로 간단히 보아넘길 수 있는 존재인지도 검토해 보아야 하겠지만,²⁹⁾ 그보다 주목해 볼 것은 유치진이 ‘축지소극장’을 소극장운동의 대명사로 취급하여 사실은 이 소극장운동을 비판하고 있다는 점이다.

일본에서 ‘國民文藝會’(1919.4)를 중심으로 전개된, 歌舞伎・新派의 대극장연극에 대한 ‘연극의 민중화’ 논의는 1920년대초부터 ‘소극장운동’으로 그 방향을 전환하게 된다. 일본에서의 소극장운동은 1919년 8월부터 제시되는 것이지만, 1923년 『新潮』와 『演劇畫報』가 동시에 ‘소극장특집’을 꾸미면서 활발해진다. 소극장의 개념은 1911년 園義雄이 그의 『아메리카新劇史』라는 저서에서 ‘상업극장에 의거하지 않은 반상업주의 비상업주의 소극장운동’을 ‘신극’이라 부르면서 당시의 소극장들을 소개하고 있는 것으로부터 비롯된다. 이러한 소극장운동의 개념은 대륙식의 ‘연극실험실’적인 운동과 미국식의 ‘국민문화운동’의 두 가지로 나뉘어지는데, 이 중 후자는 관중의 조직화, 즉 극장을 공동사회화하는 것(Little Community Theatre)으로서 전자의 문학소극장 또는 예술소극장과는 대비된다. 일본의 소극장운동

27) 「최근 십년간의 일본의 신극운동」(4), 『조선일보』, 31.11.15.

28) 유치진이 ‘축지소극장’을 극단의 개념으로 파악하고 있는지, 아니면 극장의 개념으로만 파악하고 있는지는 불분명하다. 오히려 양자를 혼동하고 있는 느낌마저 준다.

29) 일반적으로 일본의 문학사 또는 연극사에서는 ‘축지소극장’의 ‘연극의 실험실’적인 업적은 인정하면서도 번역극 편중에 따른 창작극 위축에 대해서는 비판을 가하는 것이 일반적이다. (三好行雄・竹盛天雄 編, 『近代文學』 3, 有斐閣, 1977, 239~241 면 참조) 그러나 유치진처럼 소극장 운동과 결부하여 비판하는 견해는 거의 눈에 띄지 않는다.

은 특히 이러한 미국식의 소극장운동에서 영향을 받은 것으로, 1923년 3월의 '東京小劇場'의 공연을 가능하게 하고, 이후 '先驅座'(1923. 4)의 공연등에서 보다 구체적으로 실현된다.³⁰⁾ 이러한 때 小山内薫은 「小劇場과 大劇場」(『新演藝』, 1922.6 7)을 발표한다. 그는 이 글에서 소극장의 존재이유를 ① 무대와 관객간의 거리를 좁힌다 ② 상업성에 구애되지 않는 희곡을 공연한다 ③ 매일 공연목록을 바꾸고 좌석을 예약하여 원하는 작품을 골라 볼 수 있다 ④ 여러 형태의 무대장치를 시도하여 보는 일종의 무대연구소이다 등으로 규정하고, 소극장은 항상 예술로서의 극의 연구실이 되지 않으면 안되는데, 이것이 소극장의 가장 중대한 임무라고 주장한다. 계속하여 '연극의 민중화 문제'와 관련하여 小山内薫은 「平民과 演劇」(『藝術畫報』, 23.5)을 발표하여 자신의 '민중연극론'을 펼친다. 그의 논리는, 연극은 평민 일반의 것이 되어야 하는데 단순히 군중에게 어필하려는 것은 흥행사가 목적하는 바로 연극의 타락이다. 따라서 평민의 연극이란 진실로 평민의 의지와 평민의 감정으로 이루어진 연극이어야 한다는 내용으로 요약된다.³¹⁾ 바로 이러한 小山内薫의 '소극장론'과 '민중연극론'이 1924년의 '축지소극장'운동의 이론적 근거가 되는 것이다.

그러나 유치진은 이러한 소극장운동을 연극의 '대중성'이란 관점에서 비판하고 있는 것이다. 그렇지만, 小山内薫이 소극장운동의 존재이유로 가장 먼저 무대와 객석의 거리가 가까워서 배우와 관객의 친밀도가 높다는 것을 지적³²⁾하고 있음을 상기할 때, 이러한 소극장의 특성이 연극의 대중성과 어떻게 접맥될 수 있을 것인가에 대해서는 柳致眞은 별다른 관심을 갖고 있지 않다. 단지 소극장을 '기형적 잔형'³³⁾이라고 규정하고 있을 뿐이다.

30) 일본의 소극장운동은 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』 1, 白水社, 1986. 「大正期の小劇場運動」 참조.

31) 위책, 376~379면.

32) 「小劇場と大劇場」, 菅井幸雄 編, 『小山内薫演劇論全集』, 未來社, 1981, 25면. 아울러 小山内薫은 소극장이란 용어가 서양에서는 보편적으로 '친밀한 극'(Théâtre intime, Intimes Theater, Theatre of Intimacy)이란 개념으로 받아들여지고 있음을 지적한다.(위책, 23면)

33) 「연극의 대중성」, 『신흥영화』, 32. 6.

유치진은, 소극장운동을 ‘창(窓)없는 실험실’로 비유하여, ‘축지소극장’의 분열을 ‘실험실에서 가로(街路)로’ 나선 것으로 적극적으로 환영하고는 이렇게 가로로 나온 신극에 대해서는 ‘대중화적 경향’을 띤 것과 ‘부르조아 찌나리즘’에 채용된 것으로 파악하고는 이에 대해 다음과 같이 부연하고 있다.

환언하면 (1)신극은 나쁜 의미로서나 조흔 의미로서나 현대의 찌나리즘의 영향을 도외하고는 존재할 수 어는 것을 깨달았다. (...중략...)

(2) 여태까지 시험관적 존재에 불과하였던 신극은 오년간의 꾸준한 기초 준비를 한 결과 부르조아 상품으로 채용된 것이다.. 즉 대홍행주 松竹은 신극의 흥행가치를 타산하여 보고 자기의 극장을 개방하였다.

여기에서 신극의 찬란한 대극장 진출이 한동안 실현된 것이다. (강조-인용자)³⁴⁾

이러한 언급에 이르면 신극의 대극장 진출은 ‘찬란한’ 것이며, 그럴 때 신극의 ‘대중화’가 이루어진 것으로 유치진은 파악하고 있는 것이다. 그러나 아직 유치진의 연극관이 이러한 신극의 ‘이상형’에 일치하고 있는 것은 아니다. 왜냐하면 이 단계의 유치진은 여전히 아나키즘극단인 ‘해방극장’의 추종자이며, 또한 단순히 그러한 의미에서 ‘소극장운동’을 비판하고 있는 것이기 때문이다.

요컨대 유치진이 소극장운동을 비판하고 있는 근거는, 앞에서 살펴본 바와 같은 연극의 ‘대중성’ 개념에 의거했을 때, 소극장은 바로 이러한 ‘대중성’을 지니지 못한 연극으로 간주되기 때문인 것이다. 그런데 위의 글에서 나타나는 문맥으로 볼 때면 어느샌가, 유치진의 ‘대중성’은 ‘대중화’와 유사한 개념으로 사용되고 있음이 발견된다. 연극만이 지닌 ‘무대와 관객간의 상호작용’이라는 개념으로서 정의된 ‘대중성’은 이처럼 경우에 따라 얼마든지 변질될 위험성을 내포하고 있는 것이다. 그것을 유치진은 이미 1931년도 말, 국내에 그 평필을 잡자마자, 자신도 모르게 드러내게 된 것이다.

그러나 유치진으로서는 아직, 소극장운동의 대안으로서 대극장은

34) 「최근 십년간의 일본의 신극운동」(6), 『조선일보』, 31. 11. 19.

등을 지향하고 있지는 않다. 현실적으로 ‘극연’과 같은 소극장운동의 실체가 이제 막 출발한 데 지나지 않았고, 일본과 마찬가지로 한국에서도 프로연극운동이 그 전성기의 활동을 보이고 있었기 때문에, 유치진으로서도 이 중의 한 방법을 택하지 않고는 연극운동의 실천이 불가능한 실정이었다. 그러나 유치진은, ‘극연’에 몸담고 있으면서도 실제로는 그들의 소극장운동에 동감하지 않았으며, 그렇다고 프로연극운동에 뛰어든 형편도 아니었다.

후일 그가 남긴 다음과 같은 회고를 보자.

내가 꿈꾸던 길을 버리고 새 기치 아래에 참가한 나는 나아갈 방향 감각에 혼란이 와서 한동안 허탈감에 빠지게 되었다.

연극에 뜻을 둔 이래로 연극의 예술성보다도 연극을 이용한 계몽만을 추구해오던 내게는 극예술연구회의 방향은 아주 다른 길이었기 때문이다.

나는 내 동경 유학 시절에 일본서 정통적인 소극장운동의 실천집단인 축지소극장에는 그다지 흥미를 가지지 않고 메이엘호리드의 연출텍스트로 「空氣鎗頭」, 「檢察官」 등을 상연하던 극단 ‘근대극장’에 가담 해서 현실을 극화하는 운동에 흥미를 품고 있었고, 극단 ‘해방극장’이란 아나키스트 극단에 따라다니면서 인간의 절대자유를 끈질기게 추구 하는 전투적 예술활동에 공감하고 있었던 것이었다.

나는 내 마음을 정리하여 극예술연구회가 지향하는 새로운 방향에 적응을 하는 데 상당한 시일을 요했다.³⁵⁾

이러한 언급을 보면 초기에 유치진이 지녔던 연극운동의 방향을 어느 정도는 짐작할 수 있는데, 그것은 바로 ‘아나키즘연극운동’인 것이다. 유치진은 일본의 신극운동을 소개하는 앞에서의 글 10회 분(31.11. 27)에서 아나키즘 극단 ‘해방극장’을 긍정적으로 소개하고 있으며, 「노동자구락부극에 대한 고찰」(『동아일보』, 32.3.2~5)에서는 아예 ‘해방극장’의 연출가 飯田豊二의 연극관에 기초하여 자신의 논리를 전개해 나가고 있다.

35) 「나의 극예술연구회」, 『연극평론』, 1971. 가을, 62면.

여기에 논하려고 하는 노동자구락부극은 현재 露西亞 등지에서 行勢하고 있는 그것과 반드시 동일한 것이라고 자부하지 않는다. 여기에는 필자의 독단이 어느 정도까지 윤색되었다. 이 독단은 젊은 아나키스트 연출가 飯田豊二氏의 제창하는 바 靑服劇에 암시된 바 많다.³⁶⁾

이를 보면 유치진은 프로연극 그 자체보다도 아나키즘연극운동에 더 깊은 관심을 기울이고 있음을 알 수 있는데, 이는, 비록 신문 편집자에 의해서 그 내용은 생략되었지만, 飯田豊二의 〈우리들은 범인이다〉라는 작품을 ‘노동자구락부극’의 가장 대표적인 작품으로 소개하고 있음(마지막회, 32.3.5)에서 더욱 분명해진다.

유치진이 어떠한 경로로, 그리고 어느 정도로 아나키즘에 경도되어 있었는지는 확인되지 않지만,³⁷⁾ 한 가지 분명한 것은 바로 이 아

36) 「노동자구락부극에 대한 고찰」(1), 『동아일보』, 32.3.2.

37) 유치진의 그의 자서전에서(『동량자서전』, 211-212면), 해방직후의 공산주의 체제를 비판하는 가운데 다음과 같은 언급을 하고 있다.

“일찌기 나는 「아나키즘」에 심취했었다. 내가 사숙하던 사람 중에는 일본의 아나키스트 大杉榮이 있었으며, 그는 내게 큰 감명을 준 「로망·로망」의 「민중예술론」을 번역한 사람이었다. 물론 나는 「아나키즘」이 말하는 바 자유연합에 의한 사회통치가 끝내 이상으로만 머물 뿐, 영원히 목표물에 닿지 못하는 사다리인 것을 알고 있었다. 또 개인 자유의 극대화를 부르짖는 그들 아나키스트의 나태하고 이완된 실생활과 비조직성에 대해서도 싫증을 느끼고 있었다. 그러나 나는 개인의 절대자유를 주창한다는 점에서 「아나키즘」을 존중하고 있었으니만큼, 인간의 개성을 무시하고 자유를 말살하는 공산주의의 획일성에 대해서는 도저히 관동할 수가 없었고 나아가서는 공산주의 자체에 대해서도 회의만 깊어 갈 따름이었다.”

이러한 ‘아나키즘’에 대한 비판적 언급은 여기에서가 처음이다. 이는 ‘아나키즘’과 ‘공산주의’의 공통점에 집착한 관점에서 기인한 비판이라고 할 수 있겠는데, 당시의 좌우 대립에서의 유치진의 선택적 입장을 고려한다 하더라도, 그의 ‘아나키즘’은 그만큼 심정적인 차원에만 머무르는 것임을 알 수 있다. 왜냐하면, 식민지 치하에서 개인의 자유를 존중한다는 의미에서의 ‘아나키즘’ 선택이란 운동의 개념보다는 예술가의 개성옹호라는 보편적인 개념을 미화시킨 것에 지나지 않는 것이기 때문이다. 모든 예술가는 근본적으로 아나키스트라는 점(이에 대해서는 김윤식, 『한국근대문학사상사』, 한길사, 1984, 138~139면 참조)을 고려해 볼 때, 유치진의 ‘아나키즘’ 이해의 일면을 위와 같은 언급에서도 충분히 짐작해 볼 수 있는 것이다.

나키즘연극운동의 개념에 의거하여 소극장운동을 비판하고 있다는 사실이다. 그리고 이러한 비판의 이면에는 유치진이 지닌 연극의 ‘대중성’의 개념이 다분히 자의적으로 자리잡고 있음을 또한 알 수 있는 것이다.

그렇다면 이러한 유치진의 연극관을 형성하게 해 준 보다 근본적인 이념적 근거는 어디에서 찾을 수 있는가.

나는 그 實例(傑作—인용자 주)를 表題한 로만 로란의 『민중예술론』에서 발견하였다.

지금 내가 이 책자를 재독한다면 오히려 로만 로란의 그 空疎한 抽論에 하품할 것이다. 그런 것이 었지도 한 시대에는 그러케도 나의 정열의 炬火를 불태어 주었는지……생각하면 그때의 나의 존재는 그 책에 사로잡혀 잇섯든 것이다.³⁸⁾

이 글은 ‘내 心琴의 絃을 울린 작품’이라는 특집 중 여섯번째로 발표된 유치진의 것이다. 이 글에서 유치진은 로망 롤랑의 ‘민중예술론’을 언급하고 있는데 자신의 연극관을 은밀하게 드러내고 있어 주목된다. 유치진은 이 글에서 ‘지금 여기’에서의 연극관에 대한 언급을 애써 감추려고 하고 있지만, 그러한 감춤 뒤에 더 본질적인 부분이 담겨 있다는 것을 알아차리기는 그다지 어려운 일이 아니다. ‘지금 읽는다면 하품할 것’이라는 표현의 가정형을 주목하여 다음과 같은 마지막 부분을 살펴보자.

전민중과 한 뭉치가 되야 가지고 민중의 물결 속으로 시대와 가티 추진하는 자——그것이 연극이었다.

이 위대한 것——이 장엄한 것!——연극! 그것은 항상 민중에 싸여서 그와 가티 자란 것이었다. 나는 내가 차출 물건을 비로소 차준 듯 하얏다. 그러나 나에게는 다시 整字로 계산 못할 또 한가지의 의문이 습격하얏다.——내가 었더케 이가튼 연극을?

이래 십년간 나는 이 의문 속에서 연극을 붓들고 왔다. 그러나 그것

38) 「로만 로란의 민중예술론, 『조선일보』, 33. 1. 24.

이 아주 이 모양이다.

이러한 언급을 통해 보면 유치진의 연극관은 10년 전이나 지금이나 여전히 변하지 않고 있다는 것을 알 수 있다. 유치진으로서는 오히려 지금은 어떻게 실천할 것인가가 더 중요한 과제인 것이다. 그러므로 지금 다시 읽는다면 하품할 것이라는 표현은 지금은 나이를 좀더 먹었다는 체면치레의 표현에 불과한 것이고, 실상은 위와 같은 연극의 정의에서 보듯 여전히 ‘민중연극론’을 추종하고 있음을 잘 알 수 있는 것이다.

롤랑의 민중연극론의 개념은, 관객으로서의 민중의 주체성을 강조하여 그들이 주체가 되는 연극을 획득하여야 하며, 그를 위해서는 과거의 전통적인 형식과 내용을 전면적으로 부정하여야 한다는 논리이다. 이러한 민중연극론이 민중계몽의 연극으로 잘못 소개되어 일본에서 1919년의 ‘國民文藝會’와 그 후의 ‘築地小劇場’의 이념에까지 왜곡·수용되는 것³⁹⁾인데, 이에 비하면 유치진의 로망 롤랑의 이해는 비교적 정확한 것임을 짐작할 수 있다. 따라서 이러한 ‘민중연극론’에 의거했을 때, ‘築地小劇場’과 같은 소극장운동을 비판하고 있는 유치진의 논리는 나름대로의 타당성을 획득할 수 있게 되는 것이다.

이렇게 보면 유치진의 연극관은 로망 롤랑의 ‘민중연극론’의 이론이 그 실천형태로서 ‘아나키즘연극운동’과 결합하여 형성된 것임을 짐작할 수 있다. 바로 이 점에서 유치진은 당시의 그 어떤 연극인보다도 분명한 자기 주관이 서 있으며, 또한 바로 이 점에서 여타의 ‘극연’ 회원들과 그 입지점이 뚜렷이 구별된다고 할 수 있다.

유치진의 연극관이 나름대로의 뚜렷한 입지점에 놓여 있을 때, 그가 말하는 연극의 ‘대중성’도 그 정당한 의미를 획득할 수 있는 것이며, 그럴 때 그의 소극장운동에 대한 비판도 설득력을 갖는다. 그러나 이렇게 유치진이 자신만의 뚜렷한 연극관을 주장할 때는, 그가 아직 ‘극연’의 이념에 동감하지 않고 있을 때였기 때문에 가능하다는 점을 간과해서는 안된다. 유치진은, 자신의 작품 〈토막〉이 ‘극연’의

39) 菅井幸雄, 「新劇史におけるロマソ・ロラソの民衆劇」, 『變革期の演劇』, 未來社, 1976, 278~290면. 참조.

제 3회 공연으로 호평을 받게 되자, 차츰 ‘극연’의 핵심회원으로 영향력을 발휘하게 되며,⁴⁰⁾ 그와 함께 자신의 연극관도 수정하여 가는 것이다.

바로 이러한 수정의 가운데에서 자신의 논리를 지탱해주는 근거는 여전히 ‘대중성’인 바, 이 ‘대중성’의 개념이 ‘창작극위주론’과 ‘대극장론’의 주장에서 그 본래적 의미를 변질시키고 만다. 그리고 이러한 변질의 귀결로서 ‘관중본위’와 ‘로맨티시즘’을 주장하게 되는 것이다.

3. 창작극위주와 ‘관중본위론’

유치진이 한국의 연극전통에 대해서 ‘극연’의 다른 해외문학과 회원들과는 매우 상반된 견해를 지니고 연극운동을 시작하였음은 이미 언급한 바와 같은데, 그 중에서도 특히 주목되는 것은 ‘극연’의 레파토리를 창작극으로 할 것인가 번역극으로 할 것인가의 문제에 있어서의 유치진의 태도이다.

유치진은 ‘극연’ 초기부터 줄곧 창작극위주론을 주장하는데, 이는 일찍부터 그 자신이 지니고 있었던 ‘민중연극론’의 연극관과 〈토막〉창작 이후 확고해진 극작가로서의 지위가 서로 맞물림에 따라 더욱 자신있게 전개된다. 그러나, 다른 해외문학과 회원들의 번역극위주론도 만만치 않은 것이어서, 유치진의 ‘창작극위주론’은 초기에는 다소 타협적인 자세로 제기된다.

그러나 끝으로 우리가 가장 경계하여야 할 것은 우리가 번역물 편중으로 인하여 창작물의 출현 생장을 방해하는 그런 것은 절대로 해서는 안될 것이다.

그것은 앞에 말한 바와 같이 번역물의 존재의의란 어대까지라도 창작물의 출생을 위한 산파역에 지나지 않으니까……우리는 가급적으로 항상 번역희곡보다 창작희곡을 높이 평가할 용의를 가지며 장차 출현 할 창작희곡을 위하여 될 수 있는 대로의 편리를 도모하여 놓지 않으면 안

40) 줄고, 「1920~30년대 연극운동론연구」, 서울대박사학위논문, 1992. 8, 제4장 제1절 참조.

될 것이다. 출판에 있어서도 물론 그래야 할 것이로대 상연에 있어서도 작품으로서 未及한 점이 있고 효과로 보아서 부족한 것이 있더라도 항상 창작 희곡을 앞세울 만한 관대성을 가지지 않으면 안될 것이다. 그리하여 우리 극작가로 하여금 그들의 작품을 自鞭하여 불 기회를 주지 않으면 안될 것이며 작가로 하여금 창작의 胎盤을 일상 무대에다 두도록 할 것이다.⁴¹⁾

유치진이 이렇게 창작극의 생산을 강조할 수 있는 것은, 당시로서는 그만이 유일하게, 희곡창작에 대하여 비평할 수 있는 문단의 위치를 차지하고 있기 때문이며, 그럼으로써 그의 주장은 충분한 설득력을 지닐 수 있는 것이다. 즉, 그는 위의 글 이전에 「신춘 희곡계와 그 收穫」(『조선일보』, 33.4.28), 「금춘 희곡계 전망」(『조선일보』, 33.5.1) 등을 통하여 창작희곡에 대한 비평을 이미 제기한 바 있었다. 그러한 비평을 통해서 나름대로 드러내고자 한 한국연극의 문제점—창작희곡의 부진—을 뒷글을 통해 구체적으로 제기하고 있는 것이다. 이러한 문제제기는 김광섭(金光燮)이 ‘번역극이 연극수립의 유일한 길’⁴²⁾ 이라고 주장하였다가, 민병휘(閔丙徽)의 비판⁴³⁾을 받게 되자, ‘솔직하게 말한다면 나도 외국극보다는 우리의 언어로 된 극을 기대한다’⁴⁴⁾고 입장을 후퇴시키는 자세에 비한다면 그 논지가 훨씬 분명한 것이다.

유치진은 번역극에 대하여, 그것이 관중교화보다는 작가교양에 훨씬 더 큰 계몽적 역할을 가지는 것⁴⁵⁾이라는 점에서 그 필요성을 인정할 뿐이다. 바로 이 점에 있어서도 김광섭으로 대표되는 해외문학과 회원의 연극관과 그 입장을 달리 하는 것이다. 즉, 연극을 관객의 예술이라고 하였을 때, 앞에서 보았듯이 유치진이 연극을 관객(민

41) 「희곡계 전망—창작극과 번역극」(下), 『동아일보』, 33.9.29.

42) 김광섭, 「우리의 연극과 외국극의 영향」, 『조선일보』, 33.7.30.

43) 민병휘, 「외국극의 수립으로만 조선의 극문화는 수립될 것인가?—김광섭씨에게 問答」, 『조선일보』, 33.8.18—19.

44) 김광섭, 「반박에 대한 재반박, ‘신극’과 ‘연극’의 차—민병휘군에게 줌」, 『조선일보』, 33.9.13 15.

45) 「신극수립의 전망」(2), 『동아일보』, 34.1.7.

중)에게 가져가자고 주장한 것에 비하여, 김광섭은 저속한 관중을 하루빨리 교육시켜서 ‘신극’⁴⁶⁾을 수용할 수 있게 되기를 강조한다.⁴⁷⁾ 이렇듯 창작극이나 번역극이냐의 문제는 곧, 관객을 계몽의 대상으로만 여기느냐 아니면 연극의 향수(享受) 주체로서 간주하느냐하는 관객관의 차이에서 비롯되는 문제이기도 한 것이다. 바로 이 점에서 유치진의 관객관은 당연히 앞에서 살펴본 바와 같은 민중연극론에 근거한 것이지만, 아울러 그것은 뒤에 살펴볼 ‘관중본위’의 시비거리에 휘말릴 소지를 충분히 내포하고 있는 것이다.

또한 유치진의 번역극위주에 대한 비판은 다분히 연극적 실천의 문제와 결부되어 있어서 그 현실성을 충분히 보여주고 있는 것이 된다.

요컨대 지금은 우리가 번역극으로써 선진국의 극술의 모색에 몰두하고 잊지마는 이 번역극의 모색기가 느러지면 느러질수록 우리에게는 여간 큰 손실이 오지 않는 것이다. 일(一)에 번역극이 우리 생활에 너무나 생경한 탓으로 차차 관객의 하품이 늘어갈 것이요, 이(二)에 연기자의 연기에 내면적 ‘에모션’의 통일을 결하게 될 것이다. 그 이유는 외국 작품에 나타나는 델리카시한 감정생활이란 우리가 이성으로는 이해할 수 있으나 우리의 감성으로는 경험해 보지 못한 것이 많다. 그러므로 번역극에 있어서 우리의 연기자는 항상 외국인의 표면적 흉내에만 끄치고, 그들의 생활감정의 심오한 부분에 돌입하지를 못하고 있는 것이다.⁴⁸⁾

번역극 공연의 문제점을 위와 같이 두 가지로 지적하고 있는 것은, 1920년대부터 연극에 관심을 지녀온 심훈(沈熏)이 일찍이 ‘극연’의 문제를 ‘해외문학에만 도취하여 조선의 현실과 관중을 이해하지 못한 것’⁴⁹⁾이라고 지적한 것과 같은 ‘극연’에 대한 극계 내외의 일반적인 비판에 따른 뒤늦은 자기반성이 된다. 바로 이러한 자기반성을

46) 여기에서의 신극은 임센이후의 근대극을 의미한다. 한국근대연극사에서의 ‘신극’의 의미에 대하여는 앞의 줄고, 제1장의 제2절을 참고할 것.

47) 김광섭, 「관중시론」, 『극예술』 2, 34.12.

48) 「극문학 계발의 두 가지 과제」, 『동아일보』, 35.1.8.

49) 심훈, 「연극계산보」, 『동광』, 32.10.

적극적으로 표명하고 있는 것이 유치진의 돋보이는 점이며, 이러한 실천론에 대한 모색 속에서 유치진은 자신의 의지대로 ‘극연’의 활동을 전개해 나갈 수 있게 되는 것이다.

그런데, 앞에서 말했듯이, 유치진의 번역극에 대한 비판은 관객을 연극의 주체자로 파악하는 나름대로의 일관된 관점에 근거하는 것이지만, 한편으로 이러한 관객에 대한 강조는, ‘관중본위’의 연극 즉, ‘관중을 위한 연극’으로서의 ‘대중성’을 강조하는 개념으로 쉽게 치환될 수 있는 것이어서 ‘극연’ 후기의 이른바 ‘관중본위론’의 시비를 불러 일으키게 되는 것이다.

우리는 금후에 우리의 번역극을 어떻게 우리의 관중한테다가 가져갈 것이냐는 문제에 대해서 나는 다만 한 가지의 답안밖에 안 가졌다. 그것은 ‘관중본위로’라는 한 마디의 말로써 끄친다. 여태까지의 우리의 번역극 행동을 돌아보건댄 주로 원작자에 대한 충실! 이것이 第一位에 섰었다.(…중략…)

그러기 때문에 그 결과는 관중의 불평으로 나타난다. ‘우리(관중)는 그 극은 이해치 못하겠소’—즉 이 불평은 여태까지 우리가 관중은 돌아볼 여가 없이 원작자가 제일위에다만 두고 (혹은 원작을 존경하는 연극인 본위로)극을 上場시켰기 때문에 나타난 ‘디렘마’이다.

(…중략…)

우리는 외국극에서 1. 무대기교를 충분히 구사하는 법을 배우고 2. 우리의 대사적 언어와 그 ‘리듬’을 정리시키고 3. 사상적 철학적 내용성을 섭취하여야 할 것이다. (…중략…) 요는 외국극을 어떻게 조선적으로 소화시키느냐는 문제에 오로지 걸렸으리라고 나는 생각한다. 그리고 ‘조선적으로 소화시킨다’는 말은 반드시 그 척도가 관중본위로서 수행되어야 할 것은 물론이다. (강조-인용자)⁵⁰⁾

이 글에서 보듯, 번역극을 어떻게 관객에게 친근하게 보여줄 것인가의 문제해결을 위한 방안으로서, ‘관중본위’가 제기된 것이다. 그리고 이것은 곧, 유치진이 일관해서 주장해온 창작극위주론의 문맥에

50) 「창작희곡 진흥을 위하여」(5), 『조선일보』, 35.8.8.

연결되는 것이고 그의 ‘대중성’의 개념과도 연관되는, 연극실천의 본질적인 문제라고 할 수 있다. 따라서 이러한 의미에서 제기되는 ‘관중분위’는 당연한 실천 방안인 것이다.

그런데, 이러한 ‘관중분위’의 주장이 ‘번역극의 조선적 소화’가 아닌 일반론으로서의 ‘관중위주’의 논리로 확대되고 나면 그 결과는 어떻게 될까.

이석훈(李石薰)은 유치진의 이러한 ‘관중분위’를 ‘통속화’의 주장에 지나지 않는다고 즉각 반박하고 나선다.

대체 ‘관중분위’란 말은 오늘의 지열한 관극수준에 있어 무엇을 의미할 것이나를 생각해 본다면 ‘통속화’ 이외의 아무 것도 아님을 알 것이다. 연극의 흥행적 가치는 관중 측에서 결정하는 것이다. 즉 작자가 아무리 떠들고 비평가가 제아무리 필진을 편다 하더라도 관중이 대중적으로 많이 보아주지 않는 이상 흥행가치는 쪼이 될 것이다. 그럼으로 ‘관중분위’ 운운은 곧 ‘흥행적 가치’를 많이 건주는 의미일 것이니 말하자면 극단으로서의 그 경제적 근거의 확립을 꾀하지 않을 수 없는 당면의 필요로부터 감행하게 된 중대 전향이 아닐 수 없다.

여기서 나는 우려하노니 이상과 같은 전향을 보인 이후의 단체 그 자체는 실체에 있어 그가 가진 바 본래의 매력을 반감하게 되지 않을까 하는 점이다. 다시 말하는 세간에서 말하는 바 ‘흥행극’과 대동소이 하든가 혹은 기술의 미숙으로부터 오히려 ‘흥행극’보다도 떨어진다는 평을 받게 되지 않을까?⁵¹⁾

이석훈의 이러한 견해는 ‘관중분위’의 의미를 일반적인 개념으로 해석한 결과에서 비롯된 것으로, 유치진의 애초의 의도에서 본다면 터무니 없는 오해일 수 있다. 다시말하면, 유치진의 의도는 ‘번역극의 조선적 소화’를 강조한 데에 지나지 않을 수도 있기 때문이다.

‘극연’은 1935년 7월 창립 제 4주년을 맞으면서 소위 ‘제2기적 활동’을 내외에 천명하면서 다음과 같은 실천방침을 밝힌다.

51) 이석훈, 「연극시감」, 『비판』, 35.10.(자료집 8권, 113면)

우리는 爲先 좀더 공연수를 늘려서 힘의 최대한도를 측정하려 하며 좀더 창작극의 출현을 기다리고 또한 이 앞으로 창작극을 ‘레파토리’의 대부분으로 편입해 보려고 한다. 이리하여 조선이 가진 모든 창작력을 시험하여 보려 한다. 이것은 얼마나 현실이 가능되었는지 모르겠으나 우리는 어느 정도의 成案을 가지고 여기에 착수하고 있다.

다음으로 우리는 좀더 경제적 기초를 세우려고 한다. 연극은 경제를 떠날 수 없는 까닭이다. 여기에서 우리는 관객층 조직을 착수한다. 찬조원 모집이 그것이다. 이것은 극연의 관객에 대한 오랜 成案이었다. 그리하고 그 경제적 기초를 불순하게 취하려고 하지 않는다. 연극을 잊어버리지 않으면서 그 장래를 위하여 회원의 생활의 약간이나마 후원하고자 함에서다.

다음으로 극연은 소극장을 의도하는 준비공작에 있다. 우리는 과거에 있어서 그 제창을 이미 하였고 그 기회가 오기보다 그 기회를 만들려고 하였지만 이제 그 어떠한 분위기만이라도 만들려고 한다.

우리는 이 모든 것이 얼마나 실현될가를 制束키는 어려우나 이 하나의 집단이 다음 세대의 지반이 되고 적어도 다음 세대에 어떠한 발전을 암시하는 기초공작이 되기에까지 추진코자 한다.⁵²⁾

이러한 김광섭의 천명은 그 후 유치진에 의해서도 다시 한번 확인⁵³⁾ 되거니와 이러한 극연 제2기의 방침은 ① 창작극 위주 ② 경제적 기초 확립 ③ 소극장운동의 세 가지로 요약할 수 있다. 이러한 방침에 유의한다면 유치진의 ‘관중분위’는 곧 ‘창작극 위주’를 표명할 때 이미 설정해 놓은 복안임을 알 수 있게 된다. 그리고 이것은 유치진의 처음의 의도와 같은 ‘번역극의 조선적 소화’를 의미하는 것만은 아님을 쉽게 알아차릴 수 있는 것이다.

유치진은 극작술을 강의하는 자리⁵⁴⁾에서도 관중의 중요성을 강조하는데 그 이유를 다음과 같이 설명한다.

52) 김광섭, 「연극운동과 극연—四주년을 맞으면서」, 『조선문단』, 35.8, 120면.

53) 「乙亥年の 조선 연극계—그 현상과 동향」, 『사해공론』, 35.12.

54) 「극작가가 되려는 분에게」, 『학등』, 36.2.

왜?

관중이란 연극의 한 부분인 까닭이다.

작곡가가 ‘피아노’의 ‘키’의 음조를 이해 못하고는 작곡할 수 없는 것과 같이 극작가는 관중의 군중적 심리의 파문을 추측 못하고는 극작할 수 없다.

극작술이란 관중의 마음을 저울질하는 術이다.

(一)‘무대적 리듬’이란 말이 있고 (二)극의 ‘클라이막스’란 말이 있다. 이 말은 결국—(一)은 관중의 마음의 파동을 말하는 것이오 (二)는 관중의 마음의 최고조를 말하는 말이다. 모두다 관중이 본위다.⁵⁵⁾

이렇게 되면 유치진의 ‘관중분위’는 보다 적극적인 개념으로 확대된다. 연극에서의 관객의 중요성을 이처럼 ‘관객분위’로 해석하였을 때, 그때의 연극의 예술성은 결국 그 공연에 참가하는 관객의 질적 수준에 의지하게 될 수밖에 없다. ‘관중은 무대의 거울이고, 무대에서 일어나는 모든 사건은 관중의 心裏에 비치어서 비로소 효과를 나타내는 것’⁵⁶⁾이므로, 따라서 극작가는 ‘관중의 心理의 동향’을 알아야만 한다. 이처럼 관중이 연극전체를 결정짓는 지렛대의 역할을 하는 것으로 파악하는 것은 분명히 ‘무대와 객석의 교감’이라는 일반적인 관점을 뛰어 넘은 것이 된다. 게다가 1930년대의 관객은 ‘극연’ 회원들이면 누구나 다 탄식하는 교화되어야 할 집단에 지나지 않는 것이 아니던가.

결국 문제는 유치진이 파악하고 있는 관객의 현실적 의미가 무엇인가에 달려 있는 것이다. 일찌기 유치진은 ‘민중연극론’을 주장한 바 있으며, 그것이 아나키즘연극운동과 결합하였을 때, 관객은 교화되어야 할 대상이 아니라 연극을 통하여 자신의 의지를 실천하는 주체인 것이다. 그렇기 때문에 유치진은 연극의 브나로드운동을 주장하면서 다음과 같이 언급할 수 있었던 것이다.

연극이란 모든 예술 중에서 가장 풍부한 대중성을 가졌다. 그는 직

55) 자료집, 8권 271~272면.

56) 위책, 270면.

접적으로 관중의 감정에 애필하는 위대한 특성을 가졌다. 그리고 그뿐 아니라 다른 어느 예술 형식보다—시, 소설, 그림, 음악에 비하여—가장 명백하게 그리고 구체적으로 ‘현실’을 보일 수 있는 표현 형식이다. 이 같은 연극의 특성은 여기에 나의 사족을 기다리지 않더라도 누구나 인정하는 바이다.⁵⁷⁾

이러한 연극관 혹은 관객관은 농민극을 제창하는 이유에서도 또한 발견된다.

연극이란 일반 민중의 창작이요, 그의 오락이요, 드디어 그들의 의지인 것이다. 이 같은 연극으로 하여금 농촌과 분리시키고 그의 팔할 이상의 최대다수를 점한 농민의 의지를 무시하여 도회에만, 그리고 도회인에게만 그의 관심을 限하려 한 데에 연극의 타락의 근본 원인이 있는 것은 물론이다. 우리는 연극을 이 불행한 질곡에서 구출해야 할 것이다. 그럼으로 우리가 여기에서 농민극을 고찰하는 것은 그것은 연극의 한 특수한 형태로서가 아니요 박탈된 연극정신, 또는 연극본질이 탈환으로써 생각될 것이라고 믿는 바이다. 여기에 농민극 제창의 본질적 의의가 있는 바이다.⁵⁸⁾

이러한 언급에서는 연극의 주체로서의 관객과 민중으로서의 관객의 의미가 드러나 있다. 그러나 ‘관중본위’를 주장할 때의 관객의 의미는 이와는 그 질을 달리 하는 개념이 된다.

연극은 항상 아량이 넓고 심장이 크고 예술의 모든 風雲을 반영하는 전국민적인 바로메타—가 되기를 원한다. 관객이란 전국민이 선출해야 파견한 극장의 참석자이다. 거기에는 각층의 인민이 잇서야 하고 잇게 되는 것이다.

극장은 이런 관중의 전의사를 반영하고 지배하면서 성장하지 않으면 안될 것이다. 거기에 비로소 연극이 가지는 명일의 이상도 잠재하는 것

57) 「연극의 브나로드운동」(1), 『조선중앙일보』, 34.1.1.

58) 「농민극 제창의 본질적 의의」, 『조선문단』, 35.2. (자료집 7권, 337면)

이다.

나의 이런 이상을 비틀어서 나를 관중분위론자라고 하는 자 있는 모양이다. 관중이란 ‘사회’인 이상 그 사회를 반영하고 도전하는데 나의 연극 본래의 希願이 있는 것만을 알아만 준다면 거기에 대한 술어야 무어라고 해도 조다.⁵⁹⁾

관객이 전국민이 선출한 극장의 참석자인 각층의 인민일 때, 그들을 본위로 하여 연극을 만든다는 것은, 곧 그러한 다양한 계층의 공통적 심리 한 가지에 우선 크게 의존해야 한다는 의미가 된다. 그럴 때, 그들이 공통적으로 추구하는 것은 무엇인가. 그것이 ‘오락성’(흥행적 가치) 이상의 의미를 지닐 수 있는 길은 단 한가지 ‘극연’이 보여준 실천적 활동에서만 찾아질 수 있을 것이다. 그러나 이러한 ‘관중분위’가 ‘대극장 연극’을 추구하고 ‘로맨티시즘’을 표방하기에 이르러서는 결국 유치진의 논리는 그 설득력을 상실하게 되고 마는 것이다.

4. 기술에 대한 관심과 대극장론

1) 연극관의 변모와 기술문제에 대한 관심

유치진은 ‘극연’에 가담할 때부터 실상은 ‘극연’이 표방하는 ‘신극운동’에 적극적인 관심을 기울이지도 않았으며, 오히려 축지소극장식의 ‘연극의 실험실’적 활동에는 반감을 지니고 있었음은 이미 앞에서 살펴 본 바 있다. 또한 다른 ‘극연’ 회원들과는 달리 일관되게 ‘소극장운동’에 반대하여 왔음도 알 수 있다. 그러나 초기에 드러낸 소극장운동에 대한 반감은 유치진 특유의 ‘대중성’의 개념과 민중연극론에 입각한 적극적인 연극적 실천과 결부된 의지의 표명이었지만, 차츰 이러한 연극관은, 그가 ‘극연’ 활동에 적극적인 역할⁶⁰⁾을 하면서

59) 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, 37.6.11.

60) 이 점은 유치진이 1933년의 ‘극연’ 제3회 공연 때에는 대본(〈토막〉)만 제공하여 주었다가, 제5회 공연(33.11) 때에는 대본(〈버드나무 선 동리의 풍경〉)을 직접 연출하고, 이후 홍해성 이후 ‘극연’의 상임연출을 맡는것을 보면 잘 알 수 있다.

부터 변질되기 시작한다.

1934년 초두에 유치진은 ‘신극수립의 전망’을 말하는 자리에서 조선에서의 신극운동을 낙관적으로 전망하면서 그 근거로 다음과 같이 언급하고 있다.

제일, 연기자의 소질이 우수하다는 것. 제이, 생활 표현이 일반으로 결핍되었다는 것. 이상의 두 가지가 그것이다.(…중략…) 그 외에도 연극발전의 素地를 닦구는 것은 흥행시장에 있어 현대의 대중예술의 총아인 영화가 조선에서는 불행히 산출되지 못하고 있다는 사실을 들 수 있는데 이 사실은 드디어 영화의 요구를 대신하여 연극이 대중적 총애를 독점하게 될 것이오 독점하고 있다.

이와 같이 생활표현의 결핍으로 말미암아 조선의 관중은 무조건으로 연극을 좋아할 뿐더러 거기에서 얻는 감흥을 될 수 있는 대로 놓치지 아니할 량으로 항상 소박한 감수성을 개진하고 있다.(강조-인용자)⁶¹⁾

당시의 객관적 정세에도 불구하고 신극수립을 낙관적으로 보고자 하는 근거로 유치진은 우선 연기자의 소질이 우수하다는 것을 들고 있다. 유치진은 이때까지 ‘극연’의 활동에 대한 언급을 한 번도 한 적이 없다. 오히려 흥행극단들인 ‘明日劇場’,⁶²⁾ ‘門外劇團’,⁶³⁾ ‘朝鮮研劇舍’⁶⁴⁾ 등의 공연비평을 발표할 정도로 ‘극연’외의 공연에 관심을 갖고 있었으며, 이들 극단에 대한 비평에 있어서도 다른 ‘극연’ 회원들과는 달리 일방적인 비난을 가하지 않는다. 이는 이후의 ‘동양극장’을 중심으로 한 흥행극단의 활동에 대해서도 여전히 견지하게 되는 비평 태도로서, 이를 통해서 우리는, 유치진이 지니고 있는 현실적 연극관을 충분히 엿볼 수 있게 되는 것이다.

이러한 유치진이 ‘극연’에서의 첫 연출(제5회, 33.11.28~30) 이후, 당시의 배우들의 소질에 관하여 처음으로 언급하고 있는 것이다. 물론 공연 비평에서 특정한 배우들의 연기에 대한 비평은 있었으나,

61) 「신극수립의 전망」(1), 『동아일보』, 34.1.6.

62) 「명일극장 1회 공연」, 『동아일보』, 32.12.6.

63) 「문외극단 공연을 보고」, 『동아일보』, 32.12.18.

64) 「연극사 공연을 보고」, 『동아일보』, 33.5.5 9.

위처럼 신극수립의 전망과 관련하여 전체적인 배우들의 수준을 언급하기는 윗글에서가 처음인 것이다. 이때의 배우들이 ‘극연’만의 배우들을 언급한 것인지 아니면 다른 흥행극단들까지를 포함하고 있는 것인지는 확실치 않으나, 그가 그동안 관심을 가져온 바를 종합한다면 일반적인 당시의 배우들을 다 아우른 표현으로 생각할 수 있을 것이다. 그러나, 문제는 이러한 사실의 진위보다도, 그가 ‘극연’ 연출을 처음 맡은 후에 이러한 언급을 하였다는 데에 있다.

배우들의 수준을 높이 평가하고 그로부터 신극수립의 가능성을 찾고 있음은 유치진이 공연현실에 대한 관심을 지속시키고 있다는 근거이면서, 그 중에서도 특히 기술문제에 대하여 더욱 깊은 관심을 지니고 있다는 것을 말해주는 사항이다. 또한 이점은 이후 연극의 현실적 여건을 언급하는 여러 곳의 평문에서 반복적으로 확인되는 사항이기도 하다.

다음으로 주목되는 언급은 ‘생활표현의 결핍’이라는 판단의 근거와 ‘대중성’의 개념이다. 영화가 산출되지 못하므로 연극이 발달할 것이라는 근거가 어디에 있는지 분명치 않고, 또한 1933년에 고작 영화가 3편 밖에 제작되지 못한 사실을 근거로⁶⁵⁾ 이렇게 단정지을 수 있는지도 의문시되지만, 이보다 더 중요한 것은 이렇게 말하고 있는 표현 방식의 문제이다. 즉, ‘현대의 대중예술의 총아’ ‘대중적 총애’라는 표현에서 공통적으로 발견되는 ‘대중’의 개념이 유치진 자신이 일찌기 자신의 연극관으로 드러내었던 ‘대중성’의 개념과는 어떻게 연관되는 지가 불분명한 것이다. 그리고 이러한 ‘생활예술의 결핍’으로 관중은 무조건으로 연극을 좋아하게 된다면, 그때의 연극의 성격은 어떤 것이 될 것인지도 아울러 궁금한 사항이 아닐 수 없다.

유치진이 이렇듯 기술문제에 더욱 구체적인 관심을 갖게 되는 것은 좌익연극의 케메리라는 일본의 연극현실을 직접 목도하고 나서부

65) 1926년 <아리랑>이 발표된 이후 최초의 발성영화 <춘향전>이 제작된 1935년에 이르기까지의 한국영화의 제작 편수를 보면, 1926년 3편, 1927년 14편, 1928년 12편, 1929년 6편, 1930년 11편, 1931년 11편, 1932년 4편, 1933년 3편, 1934년 6편, 1935년 7편의 총 77편으로 이 중, 1926년도와 33년도가 제일 부진했음을 알 수 있다. (이효인, 『한국영화역사상의 1』, 이문과 실천, 1992, 59면. 참조)

터인데, 이는 객관적 정세의 변천에 따라 자신의 연극관이 변질되고 있음을 은연중 드러낸 것이어서 이후의 대극장론과 ‘로맨티시즘’의 주장을 고려한다면 매우 시사적인 것이 아닐 수 없다.

유치진의 일본연극계에 대한 진단은 다음과 같다.

이곳 일본 신극단의 현상은 이르는 바 좌익연극의 궤멸이후로(그러
 툃 盛旺하였든 일본좌익극은 지금은 완전히 몰락상태에 빠졌음) 바야흐
 로 침체의 절정에 달하고 있소. 全新劇壇을 통하여 지금은 이전 축지소
 극장 시대의 모색적 진지성도 차출 수 업고 좌익시대의 당파적 열광도
 볼 수 업소. 다만 무기력한 隨性만이 이 나라의 신극을 누르고 있는 것
 갓소.⁶⁶⁾

이러한 일본연극계에 대한 진단 이후에 유치진이 전망하는 ‘조선
 신극의 앞날’은 여전히 낙관적이다.

그러나 조선서는 연극이 질적으로 일본의 그것에 꺾 떠러지지마는
 사회의 관심과 민중의 지지는 일본에 비해서 매우 활발하다고 나는 보
 는 것이오. 지금 조선의 민중은 사실 연극외에는 자기의 자태를 반영시
 킬 예술적 오락이 업고 그리고 우리의 양심적인 청년은 자기표현의 대
 중적 모색에 얼마나한 潛熱的 蠱動을 느끼고 잇는지 모르오.⁶⁷⁾

유치진의 이러한 판단은 「신극수립의 전망」(『동아일보』, 34.1.6~
 12)에서 보여준 그것과 대동소이하다. 일본에서의 ‘좌익연극의 궤멸’
 이라는 충격적인 사건을 목도한 후에도 유치진이 여전히 이러한 낙
 관적 전망을 견지하고 있다는 점은 유치진 자신의 현실인식과 결부
 하여 유의해 볼 점이라 하겠지만, 여기에서 더욱 주목하여 볼 사항
 은, 바로 이러한 전망을 현실화시키기 위한 실천 과제로서 ‘재능문
 제’를 제시하고 있다는 점이다. 이는 유치진이 일본 연극계의 실상을
 더욱 자세히 소개하는 그 후의 지면⁶⁸⁾에서 일본 신극계의 새로운 모

66) 「재능개척이 필요—조선예원에 檄함」(4), 『조선일보』, 34.9.20.

67) 위와 같은 글.

68) 「푸로극의 몰락과 그 後報」, 『동아일보』, 34.10.1~5.

색에서 드러나는 공통적인 문제점을 ‘기술자의 부족’(마지막회, 34. 10.5)으로 지적하고 있는 것과 일맥상통하는 점이라고 할 수 있다. 이렇듯 유치진의 기술에 대한 관심은 그가 ‘극연’의 연출을 맡은 이후로 지속적으로 제기되고 있는 관심사항이라고 할 수 있다.

이러한 기술문제에 대한 관심과 아울러 유치진은 연극의 경제적 현실에 대하여도 구체적인 관심을 표명하기 시작한다. 유치진은 1935년 한 인터뷰⁶⁹⁾에서 ‘극연’의 소인극(素人劇)적인 결합의 근본원인을 극단자체의 결합으로 간주하고 그것을 구체적으로 ‘기술자의 부족’으로 단정하고 있다. 그러면서 기술자 양성방법을 묻는 기자의 질문에는 다음과 같이 답변하고 있다.

간단히 말씀하면 첫째 배우들의 생활을 보장해 주도록 적어도 일개월에 일회씩 공연은 있어야겠고 그러케 하자면 미리 관객의 반가량은 영속적 회원으로 얻어놔야 되겠습니다. 둘째로는 기술양성이니 기술향상을 위해서는 조선 작품만을 상연해야 되리라고 믿습니다.

인터뷰의 기사 제목은 ‘경제조건보다는 기술자에’라고 하여 문제를 기술자의 부족으로 돌리고 있지만, 사실 이 두 가지의 문제는 결국 동전의 앞 뒤와 같은 상보적인 관계라는 것이 위의 문맥 속에 드러나 있다. 기술자의 양성을 위해서는 경제적 토대의 마련이 필수라는 현실적 판단이 그것이다.

이러한 판단은 ‘연극전문극단’을 주장하면서 구체화된다.

그러나 이 아마추어적 태도는 꼭 소극적으로 되기 쉽기 때문에 연극 전선을 전폭적으로 戰取시킬 기운을 억제 놓는 수가 흔히 많다. 그 이유는 아마추어 극단은 연극 자신이 그 극단원의 생활을 보장 못해 주기 때문에 그 극인이 자기의 전시간을 연극운동에다가 제공하지 못하는 까닭이다. (...중략...)

여기에 있어서 비로소 우리는 우리의 극인이 연극에 전문적으로 종사할 수 있도록 해주지 않으면 안될 것이다. 즉 연극전문극단의 필요가

69) 「경제조건보다 문제는 기술자에」, 『조선중앙일보』, 35.5.11.

이로 말미암아 제창되는 것이다.

그러면 연극전문극단의 출현을 위해서 무엇이 그 중 필요할 것인가?

一, 경제력 二, 기술자

이상의 두 가지 연극단체의 경제력과 기술자 양성이 무엇보다 긴급하다는 것은 여기에 새삼스레 부연할 것도 못된다.⁷⁰⁾

‘극연’의 연극을 ‘소인극’으로 치부하고는 연극전문극단을 주장하는 이러한 유치진의 언급은, 소위 ‘극연’의 제2기적 활동을 맞을 무렵부터 유치진이 이미 다방면의 구상을 통하여 자신의 연극관을 실천하기 시작했다는 사실을 잘 보여준다. 이러한 일련의 논의 전개를 통해 볼 때 ‘극연’의 변모는 필연적인 사항임을 잘 알 수 있게 되는 것이다.

요컨대, 유치진의 이러한 주장들에서 알 수 있는 것은 자신이 연극실천의 중심에 들수록 초기에 지녔던 연극관의 상당부분이 변질해 가고 있다는 점이다. 즉, 초기에 지녔던 ‘민중을 향한’ 연극관이 기술문제 극장문제 등 경제적인 연극현실과 결부되면서 연극전문극단이라고 하는 직업연극인으로서의 목표설정으로 그 방향을 전환하고 있는 것이다. 이러한 목표를 현실화시킬 수 있는 계기는 마침내 찾아오게 되는데, 그것은 구체적으로 ‘동양극장’의 설립을 맞아 ‘극연’의 경쟁의식이 확고해지게 된 것과, ‘부민관’이라는 대극장을 사용할 수 있게 된 사실의 두 가지라고 할 수 있다. 따라서 유치진은 이를 위하여 ‘대극장론’과 ‘로맨티시즘’의 논리를 전개해 나가기 시작하는 것이다.

2) 대극장론과 ‘로맨티시즘’의 제창

앞에서 살펴보았듯이 유치진은 1935년을 전후하여 연극의 현실문제에 적극적인 관심을 표명하기 시작하는데, 이는 1936년 2월 ‘부민관’이라는 1천 8백 석의 대극장⁷¹⁾이 완성되자 ‘대극장론’으로 구체화

70) 「조선극단의 現勢와 금후 활동의 다양성」, 『조선일보』, 35.7.7.

71) 유민영, 『한국극장사』, 한길사, 1982, 91면.

된다. 즉, 그 해 4월부터 ‘극연’은 이 ‘부민관’에서 공연을 계속하게 되어 柳致眞은 훗날 이때부터 ‘극연’이 전문극단化 되었다고 회고⁷²⁾하고 있는데, 이를 보면 유치진이 주장했던 일련의 논의-관중본위론, 전문극단론, 경제적 토대, 기술문제 등-은 모두 이 대극장론으로 귀결되는 것임을 알 수 있다. 그만큼 유치진이 가장 힘주어 강조하는 공연방법론이 바로 이 대극장론인 것이다.

그러나, 대극장론은 ‘극연’의 공식적인 방침이라기보다는 어디까지나 柳致眞의 개인적인 견해일 뿐이다. ‘新劇運動에 對한 나의 構圖’(『삼천리』, 37.1)라는 설문에서 李軒求, 徐恒錫, 金玼燮 등의 다른 ‘극연’회원들은 공통적으로 柳致眞과는 달리 여전히 ‘소극장론’을 주장하고 있는 것을 보면 이를 잘 알 수 있다. 그러니까 다른 회원들은 ‘부민관’의 공연 속에서도 이념적으로는 ‘소극장운동’을 지향하고 있는 것이다. 또한 극연 제2기의 방침도 어디까지나 소극장운동을 목표하고 있었다는 것은 이미 살펴본 것과 같다.⁷³⁾ 그럼에도 불구하고 유치진은 대극장을 고집하는 것이다.

柳致眞은 위의 설문에서 대극장 찬성의 이유를 다음과 같이 밝힌다.

소극장운동이란 것은 그것으로써 한 연극형식이 구성되다시피 되어 있는 현재-내 자신이 하고 있는 연극에도 그 소극장의 영향이 치명적으로 못백혀 있습니다마는 될 수 있으면 소극장식 연극에서 버셔나섰으면 합니다. 그 이유는 소극장연극이란 연극의 한 실험실이란 의미에서는 매우 존경할 바 있으나 소극장이 가지는 그 무대적 조건이 연극의 그 본연적 생명을 거세시킨 감이 만키 때문입니다.

연극이 가지는 소극장적 요소는 완전히 영화에다가 양도시켜 버리고 금일의 연극이 가지는 바 그의 본연적 생명을 차져야 할 것 같습니다.

현대에 있어서 연극이 영화에 눌러 있는 것은 사실입니다. 여기 대한 타개책은 현재 우리가 가진 소극장적 악폐를 棄揚하는 데서 새로히 출발되어야 할 것이 아닌가 합니다.

72) 「금년극계개관」, 『조광』, 37.12.

73) 김광섭, 「연극운동과 극연-四周年을 맞으면서」, 『조선문단』, 35.8.

이런 의미에서 나는 소극장 운동에 대해서는 별 희망을 부치지 않고 오히려 반대하는 자의 하나입니다.⁷⁴⁾

소극장에 대한 이러한 비판은 소극장의 결함으로서 대중성의 결여라는 점을 지나치게 의식한 데서 비롯된 것이다. 소극장적 요소를 영화적 성격으로 규정하는 위와 같은 언급은, 소극장연극은 대중성이 부족하고 대중성이 부족한 것은 연극보다는 영화의 특성이라고 판단한 데서 기인한다. 이러한 대중성의 규정은 그의 연극관에 따르자면 정당한 것으로 볼 수 있으나, 이러한 대중성에 대한 개념에 의거했을 때, 대극장연극이 어떻게 이 대중성을 획득할 수 있느냐의 문제에 대해서는 전혀 언급이 없다. 대극장에서 ‘소극장에서 박탈당한 연극성을 탈환하고 싶다’는 윗글 다음에 계속되는 주장을 보면 유치진의 ‘대중성’ 개념은 연극성과 동의어로 쓰이고 있음을 짐작할 수 있는데, 이때의 연극성이란 다시 무엇을 의미하는 개념으로 사용된 것인지가 불분명하다. 대극장에서만 연극성이 가능하다고 했을 때는 스펙타클한 장면 중심의 대무대를 말하는 것 같기도 하고 ‘메이얼홀드’를 곳곳에서 언급하는 것을 보면 그의 ‘극장성’(theatricalism)을 혼동하는 것 같기도 하다.⁷⁵⁾ 아무튼 이러한 ‘대중성’의 개

74) 「신극운동에 대한 나의 구도」, 『삼천리』, 37.1. (자료집 9권, 223면)

75) 유치진은 그의 글 곳곳에서 ‘메이얼홀드’를 언급하고 있는데 이를 정리해보면 다음과 같다.

① 「노동자구락부극에 대한 고찰」(『동아일보』, 32.3.2~5)에서는 무대와 객석이 일치한 극장의 예로서 ② 「연극의 대중성」(『신흥영화』, 32.6)에서는 연극의 대중성의 모색의 예로서 그의 극장을 ③ 「역사극과 풍자극」(『조선일보』, 32.8.27)에서는 ‘창극’ 주장의 방편으로서 ④ 「조선연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하여」(『조광』, 35.11)에서도 ‘창극’과 관련하여 ⑤ 「신극운동에 대한 나의 구도」(『삼천리』, 37.1)에서는 연극성을 구현한 대극장의 예로서 등이다.

이를 통해 보면 유치진은 연극의 대중성과 관련한 ‘메이얼홀드’의 극장을 강조하거나 그가 동양연극에 관심을 지녔다는 사실을 들어 ‘창극’에 대한 관심을 환기시키기 위한 방편으로서 ‘메이얼홀드’를 언급하고 있음을 알 수 있다. 이러한 점에서 유치진의 ‘메이얼홀드’에 대한 관심은 다소 그 핵심에서부터 벗어나 있음을 짐작할 수 있다. 아무튼 이에 대한 문제는 앞으로 더욱 세밀하게 연구되어야 할 비교연극학적 과제라고 하겠다.

넘이 초기의 ‘민중연극론’에 심취하던 때의 그것과는 그 거리가 상당히 떨어져 있음을 짐작할 수 있다.

다음과 같은 언급을 보면 유치진의 ‘대중성’의 개념이 결국 어떠한 의미로 사용되고 있는지가 한층 더 분명해진다.

그러나 요즘에 와서는 과거에 연극이 가졌던 자리에 영화라는 새로운 예술이 등장하여 현대인의 총애를 받기 시작하였다.

영화는 현대의 기계문명이 낳아 준 예술인 만큼 확실히 그 대중성과 그 템포에 있어서 현대의 호흡과 일치한다. 그것은 거부할 수 없는 사실이다.⁷⁶⁾

유치진이 일찍이 「연극의 대중성」(『신흥영화』, 32.6)에서 연극만의 고유한 특성으로 강조했던 ‘대중성’은 위와 같은 언급에 이르면 완전히 영화적 특성으로 변질되어 버리고 만다. 곧, 더이상 ‘대중성’은 ‘무대와 관객의 상호작용’의 의미가 아니라 단순한 ‘통속성’(popularity)에 지나지 않게 되어 버리고 마는 것이다.

유치진은 이러한 대중성의 실현으로서 대극장연극을 주장하게 되고 부민관에서의 공연을 계기로 다음과 같은 자신감까지를 표명하게 되기에 이른다.

우리가 부민관 무대를 사용함으로써 힘은 말할 수 없이 들지마는 연극에 대한 이상은 차츰 가까워 오는 듯하다. 그 이유는 부민관과 가튼 대극장을 사용함으로써 민중예술로서의 연극의 본질을 수행할 수 있는 까닭에서이다.

좀더 대극장식의 희곡이 제작되었으면! 나는 건강이 회복되는 대로 더 야심적인 일을 하고 싶다.(강조-인용자)⁷⁷⁾

‘부민관’과 같은 대극장에서의 공연을 통해 마침내 연극의 ‘이상’이 가까워져 온 듯한 기쁨을 느끼며 그럼으로써 ‘민중예술로서의 연극

76) 「연극과 현대인」, 『조광』, 39.7, 104면.

77) 「梨園雜感—演劇無題」(3), 『조선일보』, 37.3.20.

의 본망'이 수행될 수 있다고 주장하는 유치진의 연극관은 이 지점에 이르면 완전히 본말전도의 오류를 드러내고 만다. 여기에서 우리는 비로소 유치진이 주장하는 바 '관중본위'와 '전문극단'의 실체가 '대극장'의 울타리 안에서 하나로 접맥됨을 발견하며 이들 속에 공통적으로 관류하고 있는 연극정신이란 곧 통속성에 지나지 않는 것임을 알아차리게 되는 것이다.

그렇다면 위에서 말하는 바의 '대극장식의 희곡'이란 무엇일까. 이에 대한 대답은 유치진 스스로 다음과 같이 밝히고 있다.

비교적 소규모의 극단까지도 부민관 같은 대무대를 쓰게 되는 관계로 지금까지 레알리즘에 충실했던 작품은 빈(空) 데가 있고 기쁨이 없으며 딱딱하기만 합니다. 그러니까 말초적인 레알리즘에만 구속되지 말고 좀더 인간의 자유스러운 감정—공상, 희망, 분노, 이데올로기 등을 배제한 로맨틱한 수법이라야 일반 독자나 관중을 에필할 수가 있을 것입니다.⁷⁸⁾

이 언급은, '文壇打診卽問卽答記'라는 인터뷰의 특집 중 유치진의 답변으로서, 리얼리즘은 말초적인 것이기 때문에 대극장에는 로맨틱한 수법이 맞다고 하는 주장이다.

이러한 유치진의 리얼리즘관은 이미 〈춘향전〉공연에 즈음하여 제기된 바 있는 것으로, 유치진은 이 때 리얼리즘의 한계를 극복하기 위하여 사극을 창작하기로 하였다고 하여 다음과 같이 언급하고 있다.

나는 이상과 같이 테마의 コキツマリ(막다름—인용자 주)를 느낀 동시에 리얼리즘 연극의 コキツマリ도 아니 느낄 수 없었습니다. 리얼리즘 연극의 위기는 벌써 30년 전 불란서 안토와—느의 자유극장 해체 때 萌芽된 문제이니 여기에서 새삼스럽게 내가 蛇足하여 논위할 겨를이 없거니와 실로 조선에 있어서의 리얼리즘 연극은 開花도 하기 전에 퇴조에 밀리고 있는 감을 내게 준 것입니다.⁷⁹⁾

78) 「낭만성 무시한 작품은 기쁨없는 기계」, 『동아일보』, 37.6.10.

79) 「춘향전 각색에 대하여」, 『극예술』5, 36.9. 11면.

한국에서의 리얼리즘 연극은 개화하기도 전에 퇴화하고 말았다는 유치진의 이 언급이 실상은, 1935년 여름의 ‘극연’ 제8회 공연 작품으로 선정된 유치진의 〈소〉가 검열에 불통과되고 이어서 한태천(韓泰泉)의 〈토성낭〉, 심재순(沈載淳)의 〈줄행낭에 사는 사람들〉, 그리고 손 오케이시의 〈뉴노와 공작〉이 계속하여 검열에 걸리게 되자,⁸⁰⁾ 이에 대한 좌절감에서 비롯된 표현임은 이미 주지한 바와 같다.

따라서 유치진이 대극장연극을 지향하게 된 이면에는 ‘극연’에서의 일련의 리얼리즘연극이 불가능해지게 된 객관적 정세와도 연관이 있음은 분명하다. 그러나 유치진은 이러한 상황에 따라 어쩔 수 없이 리얼리즘을 포기하기보다는, 그보다 한 발 앞서 리얼리즘 그 자체에 대한 문제점을 제기하면서 그의 대안으로 로맨티시즘을 제기하기에 이르는 것이다. 즉, 리얼리즘의 본질을 문제삼고 있는 것이다.

그러나 리얼하게 그려진 작품이 반드시 우수한 작품일 수는 없다. 리얼을 푼코 나아가 인생을 구하는 작가의 혼—이것을 詩魂이라 할는지—이 혼이 작품을 결정하는 최후의 것일 것이다.

그러므로 작가의 창작의 대상은 어디까지든지 우리의 구하는 ‘인생’이다. 우리에게 高調되어야 할 것은 이 인생이요. 인생을 찾는 시혼일 것이다.

현실의 가지가지 사실은 단지 우리의 구하는 인생은 이러타는—작가의 인생관을 설명하는 한 도구에 불과할 것이다. 그러므로 현실은 결코 그것만으로는 창작의 수단은 될지언정 창작의 목적물은 될 수 없다.

리얼리티한 사실은 아모리 리얼리티해도 한 예술품이 될 수 업는 것과 같다.⁸¹⁾

유치진은, 리얼리즘연극의 한계를 지적하는 것으로부터 로맨틱한 희곡 창작을 주장하고, 나아가서는 위와 같이 리얼리즘 창작방법론의 본질까지를 문제삼고 있다. 이 시기에는 이미 임화(林和)가 「사실주의의 재인식」(동아일보, 37.10.8 14)을 통하여 낭만주의에서

80) 「올해년의 조선연극계—그 현상과 동향」, 『사해공론』 12, 35.12.

81) 「일허버린 시혼을 찾자—위선 리얼리즘의 수정부터」, 『조선일보』, 38.3.9.

다시 사실주의로 자기비판의 도정을 확실히 한 바가 있는 실정인데도 불구하고, 유치진은 위와 같이 요령부득의 창작방법론을 외치고 있는 것이다. 따라서 이에 대해 당연한 비판이 제기되는 것인데, 그것이 바로 채만식(蔡萬植)에 의한 유치진의 시나리오 〈도생록(圖生錄)〉 비평⁸²⁾이다.

채만식은 이 글을 통해 유치진의 작품이 얼마나 리얼리티를 결여하고 있는가를 드러내고자 하였는데, 주목해 볼 것은 그에 대한 부분적인 비판의 타당성보다도, 다음과 같은 유치진의 창작 태도에 대한 비판의 표현이다.

유치진씨는 금년 5월 레알리즘을 결별했다. (…중략…)

실로 자다가도 웃을 노릇이다. 레아리즘이란, 현실을 현실대루 그려만 놓는 것이 아니라 현실의 변증법적 발전의 相貌 즉 ‘眞의 세계’를 그리는 것이라는 것은 이미 상식이다. 그리고 현실을 현실대로만 (실상은 정지된 표상의 세계를 사진 찍듯이) 그려 노코 마는 것은 사실주의의 기계적 모방이라는 것쯤 새삼스럽게 설명할 필요도 없는 것이다.

그런 것을 유치진씨는 현실을 현실대루만 그리는 것이 레아리즘이래서 그를 버린다고 공언까지 했스니 妄發도 이만저만 친다 하겠다.⁸³⁾

채만식에 의해서 지적되는 이러한 상식적인 오류조차도 극복하지 못할 정도로 유치진의 로맨티시즘론은 그 이론적 근거가 불분명한 것이다.⁸⁴⁾ 즉, 유치진은 자신이 말하는 ‘시혼’의 개념이 무엇이지 분명히 제시할 능력이 없는 채⁸⁵⁾위의 언급에 따르면 1938년 5월 리얼리즘과 결별

82) 채만식, 「문학과 영화, 그 실천인 〈도생록〉 평」, 『조선일보』, 38.6.16~21.

83) 『조선일보』, 38.6.21.

84) 이에 대해서는 임화의 유치진론(「극작가 유치진론, 현실의 빈곤과 작가의 비극」, 『동아일보』, 38.3.1~2)을 참조할 것.

85) 유치진은 위의 채만식의 비판에 대해 「영화옹호의 辯-채만식씨에게 주는 글」(『조선일보』, 38.6.16~21)에서 반박을 시도한다. 그러나 이 반박은 지역적인 세부 묘사의 문제를 중점적으로 거론하고 있어 채만식이 비판한 리얼리즘의 태도와는 직접 연관되지 않는다. 게다가 이 글은 다분히 인신공격적인 감정을 노골적으로 드러내어 편집자인 李源朝에 의해 3회로 중단되고 만다. 그러자 유치진은 이원조에게 항의하게 되고 결국은 이원조와 洪起文에게 폭력을 휘두른 것으로 알려져 있다. (이에 대해서는 민병휘, 「문화와 폭력, 유치진씨의 만행을 誅함」, 『비판』, 38.9. 참조)

한 것이다.

1938년 5월은 언제인가. 주지하듯이 이는 ‘극연’이 ‘극연좌’로 개칭하게 된 시기를 가리킨다. 따라서 위의 채만식의 언급을 수용한다면 유치진은 ‘극연좌’로의 개편에 맞추어 공식적으로 다시한번 리얼리즘의 결별을 극단 방침으로 천명하였음을 추론해 볼 수 있다. 그러나 이에 대하여 유치진이 직접 지면을 통하여 밝힌 바는 없다. 다만 다음과 같은 언급 속에서 ‘극연좌’에 대한 유치진의 입장을 어느 정도는 짐작해 볼 수 있을 뿐이다.

금년 5월 극예술연구회는 극연좌로 개칭하였다. 연극전문극단으로 나아가 보려 함이다. 극연이 극연좌로 개칭하고 연극전문극단으로 나아가기에 있어서는 재래의 극연의 이 비상시국 하에 있어서 너무나 비생산적인 활동이다. 즉 ‘生業報國’이란 시국적 ‘슬로강’에 어긋난다—이런 당국의 御示도 있었고, 또 一方 필자가 수삼년래 기회 있는 대로 제창한 바 연극전문화의 길이야말로 앞으로 조선신극의 나아갈 길이라는 것이 회원 일반의 의사였기 때문에 단연 연극전문화의 ‘코—스’를 취했다.⁸⁶⁾

‘극연’에서 ‘극연좌’로의 변모는 일제에 의해 무직자(곧, 연극외의 직업이 없는 자)로만 구성하도록 압력을 받아 시행된 것인 만큼 ‘극연좌’는 專業연극인들에 의한 조직인 것이다. 즉 연극직업극단인 것이다. 따라서 ‘극연좌’에 이르러 유치진의 ‘전문극단’의 개념이 명실상부하게 실천되기에 이른 것이다.

이제 유치진으로서는 더이상의 방법론적 모색은 존재하지 않는다. 그동안 자신이 추구해 온 핵심적인 방침, 즉 대극장연극, 연극전문극단화, 로맨티시즘의 작품 공연 등의 방침은 실천의 터전을 확실히 다진 것이다. 다만, 단 한 가지 문제가 된다면 그것은 ‘경제적 원조’뿐이다. 이에 대해서 유치진은 분명하게 자력적인 경제확립보다도 ‘他力’에서 경제력을 빌릴 것을 주장⁸⁷⁾한다. 이는 유치진이, 일찍이

86) 「조선의 신극은 어디로—우리 극계의 현황」, 『사해공론』, 38.9. (자료집 10권, 413~414면)

87) 「극계는 의연 단란」, 『매일신보』, 39.1.3~4.

신극수립의 방법을 모색한 최승일(崔承一)의 견해⁸⁸⁾에 대한 반론⁸⁹⁾으로부터, 부분적인 수용,⁹⁰⁾ 그리고 드디어는 위와 같은 적극적인 수용에서 보듯, 물질적 원조에 대한 관심을 증폭시켜 나가고 있음을 잘 말해주고 있는 사항이 아닐 수 없다.

이러한 모든 여건은 마침내 1941년 3월 16일 ‘현대극장’의 결성⁹¹⁾을 맞아 그 결실을 맺을 수 있게 된다. 이제는 물질적 토대마저도 해결된 것이다. 따라서 유치진으로서는 작품생산에만 몰두할 수 있게 된 것이고 자신의 연극이상을 펼쳐 볼 수 있게 된 것이다. 따라서 유치진의 연극비평이 이 자리에서 멈춘 것은 지극히 당연한 일인 것이다.

5. 유치진 연극비평의 의의와 한계

유치진의 연극비평 활동은 ‘극연’의 변모과정과 엄밀히 대응한다. 아니 오히려 극연 초기의 1~2년 간을 제외하고는 ‘극연’ 활동의 이론적 토대를 제공해 준 셈이 된다. 그만큼 유치진의 연극활동은 ‘극연’을 통하여 나름대로의 연극관을 실천에 옮긴 도정이라고도 볼 수가 있다. 그러한 점에서 ‘극연’에 대한 다음의 임화의 언급은 재삼 흥미해 볼 가치가 있다.

극연 만한 큰 단체로서 여태까지 조선극단에서 어떤 의미에서고 ‘이 니시아티브’를 발휘해 본 일이 없지 않은가? 시류에 밀려서 부득이하야

88) 최승일, 「지식과 돈이 있는 흥행사가 있으면」, 『조선일보』, 34.6.7.

「연극의 기업화」, 『조선일보』, 35.7.10.

최승일은 이 글을 통해 신극수립의 방법으로 극단 내외의 물질적 원조자를 기대한 바 있다.

89) 「조선연극의 앞길—그 방침과 타개책에 대하여」, 『조광』, 35.11.

90) 「올해년의 조선 연극계—그 현상과 동향」, 『사해공론』, 35.12.

유치진은 여기에서 최승일의 견해를 일부 수용하여 연극에서 기업주의 물질적 원조를 기대하는 것은 흥행극계로는 최선의 방법이라고 언급하고 있다.

91) 이에 대해서는 함대훈, 「국민연극의 첫 봉화—극단 현대극장 창립에 際하여」, 『매일신보』, 41.3.30~4.2. 참조.

혈 수 없이 조금씩조금씩 자리를 옮겨 본 데 지나지 안타 하야도 극연으로선 辯解의 여지가 있으리라고 생각되지 않는다.

진실로 ‘슬로모-손’의 극단이다. 경향극의 퇴조후 동양극장의 흥행극이 확립되며 여러가지 조건이 급박하야, 조선의 신극이 미증유의 혼란 속에 들었을 때 극연은 실로 원망스러울 만치 무능했다.

예술성의 확보 ‘레알리즘’에의 길!을 만일 그때 극연이 선명하게 선언하고 실행할 수 있었다면 극연은 조선 신극사상 가장 준열한 ‘파이롯트’가 될 수 있었을 것이다. (강조-인용자)⁹²⁾

이러한 ‘극연’에 대한 비판은 곧 유치진에 대한 비판으로 대치될 수 있다. 즉, 유치진의 연극론의 변모가 바로 위와 같은 비판의 대상에 해당하는 것이라고 할 수 있다. 유치진만큼 연극운동의 전면에서 나서서 왕성한 활동을 전개한 연극인도 한국근대연극사에서 찾아보기 힘들지만, 그만큼 주체적으로 연극적 제약을 극복하기보다는, 위의 지적대로 시류에 밀려 연극관을 조금씩 변모시키고 만 데 불과한 한계 또한 유치진은 지니고 있다.

1930년대 후반, 프로연극이 몰락하고 동양극장이 설립된 후 ‘극연’의 정체성은 찾아보기가 힘들어지고 만다. 번역극으로부터 창작극으로 그 실천방침을 바꾸어 놓고도 그것을 구체화시킬 만한 능력이 부족했던 것은 단지 기술문제 또는 경제적 토대의 문제보다는 이른바 ‘흥행극계’와 대결할 만한 확고한 정체성이 부족한 때문이라고 보아야 한다. 요컨대, ‘극연’의 연극활동을 실질적으로 주도하게 된 유치진이, 초기에 지녔던 ‘민중연극론’과 ‘대중성’의 개념을 차츰 ‘통속성’으로 변모시켜 가면서도, 그것을 뒤로 감추려고만 하였지 그에 걸맞는 적극적인 실천을 등한시한 점은, 결국 ‘극연’의 활동을 크게 위축시키고 만 결과를 낳았으며, 또한 그후 ‘극연’이 연극계의 주도권을 행사하지 못한 계기가 되고 만 것이다.

이러한 점에서, 비로소 기술문제가 관건이 되었을 때, 흥행극계에서 제기하는 ‘극연’에 대한 여러 비판⁹³⁾에 대해서 적극적으로 대처할

92) 임화, 「신극론」, 『청색지』, 38.12, 21면.

93) 주로 신불출에 의해서 제기된다. 보다 자세한 것은 앞의 출고 제4장 4절 참조.

수 없었던 것 역시 유치진의 한계라고 볼 수밖에 없다. 또한 ‘동양극장’의 활동 이후, ‘신극정신과 흥행극계의 발전한 연극기술의 결합’이라는 과제가 ‘조선연극협회’(36.8)와 ‘중앙무대’(37.6), 그리고 ‘고협’(39.2) 등에 의해서 적극적으로 모색될 때, ‘극연’으로서는 여전히 이념상의 ‘신극운동’에서 벗어나지 못하고 있었던 것 역시 유치진의 한계라고 보아야 한다.

그럼에도 불구하고, 유치진이 대다수의 해외문학과 회원들의 문화적 편견과 연극적 물이해를 극복하고 ‘극연’의 중심에서 연극적 이상을 실현하고자 한 점은 높이 평가하지 않을 수 없다. 특히, 창작극을 위주로 한 연극대중화의 강조에 따라 많은 창작희곡이 생산되고, 또한 활발한 연극비평의 성과가 공연실제와 맞물려 한국연극의 방법론을 진지하게 모색할 수 있었던 이론적 틀을 마련해 주었다는 점에서, 유치진의 연극비평은 그 연극사적 의의를 획득할 수 있을 것이다.

5. 결 론

유치진은 극작, 연출, 비평을 통하여 1930년대(해방이전)의 한국연극의 중심적 활동을 수행해 온 인물이다. 그는 가장 많은 비평을 남겼으며, 또한 가장 다양한 문제점을 제기한 한국근대연극의 대표자이다. 본고는 이러한 유치진의 비평활동을 점검하여 연극비평가로서의 그의 위치를 정립시키고자 한 시도였다. 유치진의 연극사적 업적은 일반적으로 인정하는 바이므로 본고에서 특히 주목한 점은 그의 연극론의 변모과정이며, 아울러 그 속에서 드러나는 연극정신의 실체였다. 그럼으로써 유치진의 성과와 한계가 더욱 분명해질 수 있으리라 가정했고, 그럴 때만이 한국근대연극사의 허실이 온전히 드러날 수 있으리라 간주했던 것이다.

유치진은 1930년대초 한국연극사에 그 모습을 드러내면서부터 나름대로의 뚜렷한 연극관을 지니고 있었으며 그것을 적극적으로 실천하려고 노력하였다. 이러한 유치진의 연극관은 로망 롤랑의 ‘민중연극론’과 ‘아나키즘연극론’을 토대로 성립한 것이었으며, 관객(민중)에게로 연극을 적극적으로 가져가자고 하는 ‘대중성’의 개념에 의거한

실천론의 모습을 지닌 것이었다.

그렇기 때문에 유치진은 ‘극연’ 초기 해외문학과 회원들의 ‘소극장 운동’과 ‘번역극위주론’에 반대하고 ‘관중본위’와 ‘창작극위주론’을 주장하게 된 것이다. 이러한 의미에서 유치진이 보여준 실천적 모색은 한국근대연극사를 통하여 그 방법론이 가장 분명한 경우로서, 이로 인해 다수의 창작극이 생산되고 활발한 연극비평이 전개될 수 있었던 것은 유치진의 뚜렷한 업적이라고 할 수 있다.

그러나, 이러한 초기의 연극론은 유치진 나름대로의 연극의 ‘대중성’ 개념에 의거하여 ‘관객의 의지를 실천하는 연극’의 이상을 구현하고자 하는 시도로서 제기된 것이었지만, 이는 차츰 연극현실과 맞물리면서 관객의 기호에 영합하는 관객추수주의의 의미로 변질되고 만다.

유치진은 이의 적극적 수용으로서 대극장론을 펴게 되고 ‘극연’의 연극전문극단화를 주장하게 되지만, 그의 실천행태가 ‘극연좌’의 한계를 벗어나지 못하고서는 ‘신극’도 ‘홍행극’도 아닌 또 하나의 상업극단에 지나지 않게 될 뿐이다. 유치진은 그의 극복으로 나름대로의 ‘로맨티시즘론’을 주장하지만 이 역시 현실도피적인 타협책이란 비난을 크게 벗어나지 못한다.

유치진은 이러한 자신의 한계를 미처 깨닫지 못한 채, 경제적 토대의 마련이라는 나머지 하나의 방법론을 모색하게 되고 마침내 이에 도달하게 된다. 그러나 그를 기다리고 있는 것은 막다른 골목, 국민연극의 현실이었던 것이다. 이를 미처 알아차리지 못하고 거부하지도 못한 것, 이것이 바로 유치진의 한계이자 곧 한국연극의 한계인 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『每日申報』, 『東亞日報』, 『朝鮮日報』, 『朝鮮中央日報』, 『中央日報』
梁承國 編, 『韓國近代演劇映畫批評資料集』(영인본 전 17권), 태동,
1991.

2. 국내논저

金挽秀, 「1930년대 연극운동연구」, 서울대대학원, 1989.
金性希, 「1930년대 演劇論에 대하여」, 『韓國演劇學』 3, 대광출판사, 1989.
金允植, 『韓國近代文學思想史』, 한길사, 1984.
徐淵昊, 『韓國近代戲曲史研究』, 고려대출판부, 1982.
신아영, 「1930년대 前半期 연극론연구」, 『한국극예술연구』 1, 태동, 1991.
梁承國, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대 박사학위논문, 1992. 8.
柳敏榮, 『韓國劇場史』, 한길사, 1982.
李杜鉉, 『韓國新劇史研究』, 서울대출판부, 1981.
이효인, 『한국영화역사강의 1』, 이론과 실천, 1992.

3. 국외논저

菅井幸雄, 『演劇の傳統と現代』, 未來社, 1969.
———, 『築地小劇場』, 未來社, 1976.
——— 編, 『小山内薫演劇論全集』II, 未來社, 1981.
大笹吉雄, 『日本現代演劇史』 1~3, 白水社, 1986.
倉林誠一郎, 『新劇年代記』 1~2권, 白水社, 1972.