

1940년대 국민연극론 연구*

양 승 국**

<차 례>

- | | |
|------------------------|----------------------|
| 1. 머리말 | 2) 신체제연극론 |
| 2. 국민연극론의 연극사적 배경 | 3) 국민연극론 |
| 1) '극연좌'의 침묵과 '신극'의 부진 | 4. 국민연극론의 내용 |
| 2) 신극재건론 | 1) 국민연극의 성격론 |
| 3. 국민연극론의 전개와 구조 | 2) 국민연극의 창작방법론 |
| 1) 신연극론 | 5. 결론-국민연극론의 연극사적 위상 |

1. 머리말

1940년대 일제말의 연극사에 대해서는 어느 정도 연구가 진척된 바 있다. 이른바 '국민연극' 극단의 활동에 대해서는 일찍부터 실증적인 검토¹⁾가 이루어졌으며, 이후 연극사적 배경과 희곡작품의 검토²⁾까지 진행되고 있어서 한국현대연극사의 공백 부분은 그동안 상당히 메워지고 있는 추세이

* 이 논문은 1995학년도 울산대학교 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

** 울산대 교수

1) 李杜鉉, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.

2) 徐淵昊, 「친일 연극운동의 전개양상」, 『외국문학』, 1988.5.

———, 「親日演劇의 歷史的 背景」, 『日本學』 7, 동국대학교 일본학연구소, 1988.7.

金性希, 「國民演劇에 관한 研究」, 『한국연극학』, 한국연극학회편, 새문사, 1985.

박영정, 「일제하 연극 통제 정책과 친일연극인」, 『역사비평』, 1993, 겨울.

이미원, 「국민연극 연구」, 『한국근대극 연구』, 현대미술사, 1994.

다. 특히 최근 이미원에 의해 이 시기의 친일희곡의 대부분이 유실되지 않고 보관되고 있음이 밝혀진 바 있어서 이들 작품에 대한 개별적인 연구는 앞으로 본격적으로 전개될 전망이다.³⁾

본고는 이러한 선행연구에 기대어, 소위 ‘국민연극론’의 실체에 보다 가까이 접근하여, 그 연극비평사적 의미를 점검해 보고자 한다. 이를 위해 그저 막연히 친일연극론이라고 이름하고 있는 이 시기의 연극비평을 보다 세밀히 검토하여, 그 이론적 배경과 구조를 해명하고자 한다. 그럴 때 친일희곡의 의미와 구조가 분명히 밝혀질 수 있을 것이며, 그것이 곧 한국현대연극사의 이면을 밝히는 실마리가 될 수 있을 것이기 때문이다.

한국현대연극사에서 국민연극론이란 일반적으로 일제말에 드러난 친일연극론 전반을 지칭하며, 좁게는 1941년 이후에 극단 ‘현대극장’의 창립과 함께 활발히 논의된 연극운동론만을 의미하기도 한다. 본고에서는 넓은 의미로서의 국민연극론을 검토하는 입장에서 논의를 전개하고자 하나 특정한 시기의 운동론을 강조하는 입장도 동시에 고려하고자 한다. 그러나 본고에서 다루고자 하는 부분은 어디까지나 비평론에 한정할 것이며 희곡작품에 대한 접근은 아직 미완의 과제로 남겨두고자 한다. 여전히 이 시기의 희곡의 전면모가 드러나지 않고 있는 이상 단편적인 언급만으로는 논점의 중심을 흐릴 우려가 있기 때문이다. 따라서 희곡작품과 유기적 관련을 맺고 있지 않은 채의 비평사적 접근은 어쩔 수 없이 연극운동론적 측면이 강조되는 한계를 지닐 수밖에 없음을 밝혀둔다.

2. 국민연극론의 연극사적 배경

1) ‘극연좌’의 침묵과 ‘신극’의 부진

3) 이미원, 윗글. 이미원은 윗글에서 각작품의 개별적인 줄거리를 간략히 소개하고 있다.

1939년의 연극계의 실상은 ‘극연좌의 침묵, 중앙무대의 해산, 낭만좌의 침체, 협동예술좌의 산만’으로 요약된다.⁴⁾ 이러한 진단은 극계 1년간을 회고하는 다른 글들에서도 마찬가지로인데, 이러한 언급중 특히 주목되는 것은 ‘극연좌’에 대한 것이다.

論界를 좁혀 具體的으로 말하자면 劇研座는 今年 6월에 內紛을 이르켜 現在死境에 빠져있으니, 그 原因은 同座의 前身 劇藝術研究會에서부터 潛在해 있었다. 劇研座는 世人이 周知하는 바와 마찬가지로 劇藝術研究會의 後身으로 客觀的 政勢와 自體가 內包하고 있는 矛盾을 解決하기 위하여 現在의 劇研座로 改名한 것이다. 객관적 政勢란 劇藝術研究會가 가지고 있던 自由主義的인 民族主義的인 理念을 現實이 許納치 않은 것이며 自體의 矛盾이란 劇藝術研究會가 本質的으로 小市民的인 디레탄트의 모험이면서 對社會的으로는 專門劇團을 標榜하려는 것이었다.

그러나 劇研座는 그들 디레탄트를 몰아내고 改組한 그 當時부터 그 組織의 無力함과 無性格을 暴露했다. 그것은 確定的인 組織을 가지지 못하고 公演 때마다 在東京留學生의 歸鄉者들의 힘을 빌렸고, 劇藝術研究會의 8년 동안 歷史를 들쳐내 가지고 바류-로 삼는 한편 宣傳用句로 쓰는 無能力한 企劃의 暴露가 그것이다. 물론 그 裡面에는 내부의 苦悶을 외부에 내비치지 않으려는 劇團 企劃者의 苦悶이 숨어 있다는 것을 모르는 배 아니나 왜 그 手段 以外에 希望과 새로운 理念에 불타는 劇研 小壯派에게 모든 일을 떠맡겨 줄 어르다운 處斷을 하지 못할 要因은 어디 있었을까? 劇藝術研究會 때의 保守派는 東京에서 돌아온 몇몇 사람 및 그 影響下에 있던 所謂 小壯派의 理念과 企劃의 野心을 陰謀하는 言辭로 取扱하고 드디어 그네들을 劇研座에서 내몰고 現在는 保守派 몇몇 분이 김빠진 劇研座를 弔喪하게까지 되었다. 劇研座가 오늘의 運命에 到達하게 된 그 氣脈이 움죽이기 시작하지 오래다가 금년 6월에 기어코 爆發되고 말았다. (밑줄 인용자, 이하 동일)⁵⁾

4) 林和, 「新劇의 새 活路-高協 中央公演을 보고」, 『朝鮮日報』, 1939.12.28.

5) 金承久, 「乙卯年劇壇回顧」, 『文章』 11, 1939.12. 양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 태동, 1991. 12권, 164~165면. 이하 이 자료집의 인용은 권수와 면수만을 밝힐 것임.

이를 보면 ‘극연좌’는 내분으로 침묵을 지키고 있는 상태임을 알 수 있다. 그리고 그 주요 원인은 ‘협동예술좌’의 조직으로 많은 단원이 이탈한 때문임을 짐작할 수도 있다. 물론 위와 같은 언급이 ‘협동예술좌’의 주도자인 김승구의 언급인 만큼 주관적인 견해일 수도 있다. 그러나 김영수의 다음과 같은 언급은 ‘극연좌’의 실상을 비교적 객관적으로 드러내 준다고 할 수 있다.

그러나, 劇研座로서는 이 合同說로 因해서 間接的으로 內部에 動搖를 이 르키게 되었던 것이며, 따라서 오랜 時日을 끌고 내려오며 合同하는 것이 옳 으나 그르냐는 問題보다도 그 必要性에 있어서 意見이 百出되었던 것이다.

그 意見의 詳細한 內容을 이곳에 羅列할 興味는 이제 와서 나는 조금도 느끼지 않으나, 그러나 그들 幹部 사이에 意見의 對立으로 因해서 結局에 가 서는 內部에 있어서 두 派로 分立되었던 것이다. 하나는 合同說에 贊同하고, 協同藝術座로 加盟하기로 決定한 派고 다른 한 派는 依然히 劇研座로서의 使命을 具現해 보자는 말하자면 保守派였다. 이러한 兩立된 두 派는 얼마를 合議를 거듭하더라도 到底히 同心同體가 될 수는 없었다. 그리하여 結局 그 들은 그들의 主張과 主見대로 각기 갈 곳으로 가고 말았던 것이니, 劇研座로 부터 다시금 協同藝術座로 座席을 옮긴 幹部로서는 李曙郷, 李白山[水], 李化 三, 朴學 等 重要「멤버-」를 비롯하여 十餘人이 넘는 大部隊였다. (…)

果然 劇團「劇研座」는 幹部층의 多量的인 移動으로 因해서, 우선 現實의 問題로서 公演을 갖기에도 거의 不可能할 만한 程度의 打擊을 받았던 것이 다.

그러므로 여러 가지 理由中에서도 이러한 理由가 가장 으뜸이 되어 劇研 座의 今年에 있어서의 活動은 전혀 注目の 對象이 되지 못하였던 것이다. 下 半期에 있어서 그들은 거의 解散 狀態에 빠지어 있던 것을 一般은 熟知하리 라 믿는다.⁶⁾

이러한 ‘극연좌’에 대해서는 그 핵심 멤버의 한 사람인 徐恒錫에 의해서

6) 金永壽, 「劇界의 一年間」, 『朝光』 50, 1939.12. 자료집 12권, 170면.

도 ‘明日의 躍進을 피하면서 暫時 沈黙하고 있다’고 언급되고 있다.⁷⁾ 김영수에 의하면,⁸⁾ 이러한 ‘극연좌’의 침묵 상태는 그 이듬해 봄까지 계속되고 있고, 그러면서도 ‘극연좌’는 여전히 대외적으로는 해산을 선언하지 않고 있음을 알 수 있다.

이렇게 ‘극연좌’로 대표되는 이른바 ‘신극’의 부진은 1940년에도 계속 이어지고 있다. 다음과 같은 김영수의 언급은 이를 잘 보여준다.

果然 新劇은 沒落하나? 하는 疑問符號를 찍은 채, 지리한 동안 우리는 演劇을 잃어버리고, 또는 잊어버리고 내려 왔다. 그야 新劇團體라야 이미 解散을 宣言하고 나선 것에, 또는 그야말로 暗暗裡에 어디로인지 行方不明이 된 것에, 제 각기 비록 公公然하게 소리쳐 廣告는 안했다 하더라도 벌써 前年度부터 그들의 取할 바 態度는 取하고 있는 지 오래니까, 今年 들어서 우리 目前에 제법 어엿한 舞臺 하나도 展開되지 않았다 하더라도 事實 우리는 前같이 그렇게 지나치게 놀라거나, 지나치게 서운해 하지는 않았다.⁹⁾

위에서 이미 해산을 선언하고 나선 극단은 ‘중앙무대’를, 행방불명이 된 극단은 ‘극연좌’를 의미하는 것으로 볼 수 있다.

이러한 점에서 볼 때 ‘극연좌’는 당국의 탄압에 의해 강제로 해산된 것이 아니라 극단내의 능력 부족으로 활동을 못한 상태에서 흐지부지 사라져 버리고 만 것임을 알 수 있다. 물론 이러한 활동의 부진이 ‘협동예술좌’의 조직을 계기로 비롯된 것이라면, 어느 정도 당국의 회유가 있었음을 추측해 볼 수도 있다. 그러나 “가혹한 일제의 탄압으로 극연좌도 발족한지 만 1년만에 해산되고 말았다”¹⁰⁾는 식의 언급은 ‘극예술연구회’에 대한 애정어린 시선의 연장선에 놓여 있는 주관적인 견해일 뿐이다. 분명히 ‘극연좌’는 내부의 문제로 활동을 ‘못하고’ 있는 것이다.

7) 徐恒錫, 「朝鮮演劇의 걸어온 길」, 『조광』, 1940.2.

8) 金永壽, 「演劇時評」, 『문장』, 1940.5.

9) 金永壽, 「演劇時評」, 『文章』, 1940.10. 자료집 12권, 305면.

10) 李杜鉉, 위책, 216면.

1939년의 연극계의 현실은 이러한 ‘신극’의 부진으로 요약될 수 있으며, 그 핵심적인 원인 제공자는 바로 ‘극연좌’의 침묵인 것이다. 이러한 ‘신극’의 부진은 당시 서서히 진행되기 시작한 ‘국민연극론’의 내적 계기가 된다는 점에서 매우 중요하다.

이러한 신극의 부진을 틈타서 등장한 극단이 ‘협동예술좌(약칭 협예)’이다.

今年 6월에는 우리 劇壇에 特記할 만한 일이 있었으니 그것은 協同藝術座의 탄생이다. 協藝는 前述한 劇研을 脫退한 新銳들과 中央舞臺의 解散 멤버가 合流하여 時局의 影響下에 組織된 것이다. 外部에 宣傳하기는 新劇大同團結이라 하였지만 其實은 自主의인 大同團結이 못되고 國民文化研究所의 財力(나중엔 物主가 東洋之光社로 變했지만)의 魅力이겠다고 본다.¹¹⁾

그러나, 『동양지광』의 주재자인 박희도의 지원으로 설립된 극단 ‘협예’는 1939년 9월 <동풍>으로 창립 공연을 올렸지만 실패하고, 이후 1939년말의 지방공연을 끝으로 침체에 빠져 들어간다.¹²⁾ 이러한 시국에 영합하는 극단의 등장과 함께 ‘낭만좌’는 배영운동(排英運動)의 정치적 분위기에 편승한 <아편전쟁>을 1939년 9월 공연하고, 극단 ‘고협’이 ‘신극’을 표방하며 1939년 12월 <정어리>를 서울에서 공연하여 호평을 받는 등¹³⁾ 극단의 재편이 활발히 모색된다.

朝鮮의 新劇運動은 只今까지도 매우 苦難하였고 앞으로도 또한 多事하리라는 것을 잘 안다. 이러한 苦難의 歷史를 거둬하여 오든 가운데서 協同藝術座가 國民演劇의 樹立을 意圖하여 새로운 思想的인 根據에서 新劇의 大同團結을 試驗한 것은 實로 壯한 일이였으나 이 劇團이 主體의인 힘의 不統一로 因하여 分散된 것은 참으로 怨痛한 일이 아닐 수 없다. 이와 같이 協同藝

11) 金承久, 「乙卯年劇壇回顧」, 『文章』 11, 1939.12. 자료집 12권, 166면.

12) 이러한 ‘협동예술좌’의 활동에 대해서는, 서연호, 「친일 연극운동의 전개 양상」, 『외국문학』, 88.5를 참조할 것.

13) 鄭芝蓉, 「觀劇小記 <정어리>에 對한 것」, 『文章』, 1940.12.

術座와 劇研座를 中心으로 한 新劇運動의 中樞勢力이 衰頹해짐을 따라 劇團 高協이 新劇의 先驅라고 自任하고 나온 것은 實로 意外이었다.¹⁴⁾

그러나 1940년이 되어도 여전히 신극 부진을 우려하는 목소리는 높다. 이 당시의 대표적인 평론가 김영수는 1940년도 상반기의 연극계를 정리하는 지면에서 역사물의 대두를 다음과 같은 우려의 시선으로 바라보고 있다.

그들이 일부러 創作을 피하고 이같은 도리어, 손대기 어려운 史劇을 編成해 가지고 나왔음에는, 各各 그들로서의 適當한 理由가 있을 것이나 그러나 이것을 통틀러 한 곳에 모아놓고 생각할 때 우리는 이곳으로부터 卽 이러한 「레퍼토리-」의 選定으로부터 여러 가지 그들의 內面的인 理由를 忖측히 推定할 수 있으리라 믿는다.

우선 其一은 늘 그것이 그것 같은 大衆物에 이미 권태를 느끼기 시작한 觀客을 다시금 새로운 무엇으로든지 붙잡자는 野心일 것이고, 其二는 資料의 貧困과 生産 過剩으로부터 온 作家의 疲勞로부터 一時 休養을 하자던 그릇된 心算이었을 것이고 其三은 劇團과 劇團 사이에 일어난, 競爭心理에서였을 것이다.

하여튼 以上の 어느것이든지 또는 理想의 아무런 理由에서가 아니든지 오늘날의 劇作家가 疲勞를 느끼고 있는 것만은 숨길 수가 없는 사실이다.¹⁵⁾

특히 ‘자료의 빈곤과 생산의 과잉’에서 비롯된 ‘작가적 피로’로 이러한 역사물의 대두의 원인을 진단하고 있는 것은 더 이상의 종래의 ‘신극’이 제대로 활동할 수 없다는 우회적 표현일 터이다. 그리하여 그는 1940년을 ‘침체의 1년’¹⁶⁾으로, 심지어는 ‘신극의 완전 붕괴’¹⁷⁾로 규정하고 있는 것이다.

14) 安英一, 「轉向期の 朝鮮新劇」, 『文章』, 1940.3. 자료집 12권, 225면.

15) 金永壽, 「歷史物の 擡頭-上半期劇壇總評」, 『조광』, 1940.8. 자료집 12권, 287면.

16) 金永壽, 「演劇界」, 『朝光』, 1940.12.

17) 金永壽, 「演劇의 覺醒」, 『人文評論』, 1941.1.

이러한 신극의 부진은 곧 신극재건을 모색하게 되고 이 과정에서 자연스럽게 ‘신극’의 개념은 변질되어 가기 시작한다.

2) 신극재건론

위와 같은 신극 부진의 원인은 무엇인가. 이에 대한 문제 제기는, 특히 ‘극연좌’의 침묵을 계기로 ‘극연좌’가 ‘극예술연구회’ 당시부터 지녀온 아마추어적 성격에 대한 비판에서 출발한다. 그것은 곧 신극의 직업화와 흥행극의 정화라고 하는 이중의 과제를 당시의 신극운동 주체들이 감당할 능력이 없었음을 의미한다. 이러한 입장에서 安英一은 신극 부진의 원인을 다음과 같이 설명한다.

大概 이 땅의 演劇運動이 지금의 混亂과 危機를 招來하였다는 것은 어대서 그 基因을 차져야 할 것인가. 그 事實은 오늘의 世代가 當面하고 있는 歷史인 現實이 너무나 偉大하였고 怒濤와도 같이 우리 生活 앞에 顯現하였다는 데 더 큰 原因이 있을 것이다.

다시 말하면 이 巨大한 段階를 맞이할 銳利한 炯眼과 體系있는 準備가 없었다는 데 그의 基本的 性格을 容易히 發見할 수 있을 것이다. 따라서 그것은 곧 朝鮮 演劇運動이 傳統을 가지지 못하였다는 것을 말하는 同時에 演劇運動의 無內容性 藝術的인 主張의 缺如라는 것을 明白하게 指示하고 있는 것이라고 하겠다.

우리는 한 時機를 體驗하고 새 世代를 맞이할 때 極히 安逸한 感情과 素朴한 原理에 依據하여 無批判하게 過去를 拒否하고 明日에 野合하려고 한다.

이러한 態度는 實로 眞正한 文化-演劇人의 가질 바 行爲는 못된다.¹⁸⁾

안영일은 위와 같이 연극운동의 위기의 원인으로 ‘역사적 현실의 거대한 단계를 맞이할 준비’가 부족했음을 지적한다. 여기에서 이미 ‘신체제연극론’

18) 安英一, 「劇界展望」, 『朝光』, 1940.1. 자료집 12권, 190~191면.

의 단초를 보게 되는 것으로서, 계속하여 그는 신극의 직업화가 흥행극으로의 전락으로 떨어져 버렸음을 비판하고는¹⁹⁾ 이에 대한 모색의 방법으로 다음과 같이 주장한다.

그러므로 朝鮮新劇의 發展은 無理論한 職業化에 있지 않고 新劇 自身의 再教育에 있다고 하겠다. 新劇運動 自身이 百年의 大計를 세운다고 하면 無根據한 飛躍에 있는 것이 아니라 正常的인 健實한 發展을 꾀하는 데 있다. 나는 朝鮮의 新劇運動이 眞實한 意味의 職業化를 經驗할 段階에 이르렀다고 하면 그것은 곧 興行演劇이 淨化될 時機라고 생각한다.

지금의 우리 新劇은 너무 어리다. 오늘의 新劇이 갈 길은 爲政者의 寬大한 理解를 기다려 극히 演劇 文化를 사랑하는 民間資本과 映畫資本을 動員하여 中央에 있어서 新劇 自體의 藝術的인 힘을 培養하며 學究的인 演劇行動을 繼續하여야 할 것이다.²⁰⁾

사실 신극 부진의 원인과 그 타개책을 규정하기는 상식적인 일일지도 모른다. 왜냐하면, 이러한 고민은 한국현대연극사가 진행되어 오면서 끊임 없이 되풀이 된 사항으로, 이는 일찍이 金祐鎭에 의해서(「우리 新劇運動의 첫 길」, 『조선일보』, 26.7.25~8.2) 모색되어 온 이래 개인적인 투고나 언론사의 특집 형식으로 거의 매년마다 되풀이 된 연극계의 이슈²¹⁾라고 할 수 있는 과제이기 때문이다. 그러나 위와 같은 안영일의 언급에 이르면 이러한 타개책이 소위 신극 위기의 시기를 맞아 조금 다른 각도에서 모색되기 시작하고 있음을 보게 된다. 연극운동에서의 경제적 토대의 마련이란 당연한 조건이지만 위와 같이 노골적으로 인위적인 지원을 바란 적은 그동안 없었다. 그럼에도 불구하고 1940년대에 이르러서는 이에 대한 필요성이 솔

19 안영일, 같은 글, 위책, 191~192면.

20) 같은 글, 같은 책, 193면.

21) 가령 「朝鮮演劇의 向上淨化, 朝鮮映畫의 再建方策」(『조선일보』, 1934.5.26~6.23)의 특집 기고와 「朝鮮演劇의 나아갈 方向」(『동아일보』, 1939.1.8~13)과 같은 좌담이 대표적이다.

직히 제기되고 그를 위한 인위적인 극단 개편이 논의되고 있는 실정인 것이다.

出發에서 最後의 一日까지 온갖 誹謗과 受難을 무릅쓰고 오로지 이곳의 新劇을 爲해서 여기저기 빗을 지면서까지 뿐만아니라 적지 않은 情熱과 時間을 消費하면서까지, 무릇 二十數回의 公演을 가진 劇研座가 오늘같이 답답한 沈默을 지키고 있는 것은 表面에 내세울 이유다운 이유도 있겠지만 「돈이 없었다」는 理由도 그 중 큰 것에 하나일 것이다.²²⁾

이러한 진단 이후의 처방으로 김영수는 ‘낭만좌’와 ‘협예’의 합동을 제의하기에 이른다. 이러한 극단의 재편에 대한 제의는 ‘신체제연극론’으로 자연스럽게 연결된다.²³⁾

안영일은 이에 대해 극단(劇壇)내보다는 외적인 제도적인 면에서 그 타개책을 모색하고 있어 주목된다. 그는 먼저 신극운동은 아마추어의 손에서 해방되어 아카데미즘에서 재출발할 것을 주장한다.

다음으로 朝鮮의 新劇運動은 「아카데미즘」에서 再出發하여야 한다. (...) 내가 「아카데미즘」에서 再出發하는 意圖는 演劇은 常識이 아니라는 根據에서 提唱하는 것이다. 朝鮮의 新劇이 30年의 歷史를 經驗하는 동안에 때로는 高踏의 世界에서 彷徨하고 때로는 政治主義의인 演劇의 길을 걸었다 할지라도 그것은 文化的인 意味에서 良心의이었고 先驅의인 行程이었다. 그러나 그 演劇行動이 觀念에 있어서는 先行的인 過程을 거렀다 할지라도 演劇의으로는 「아마튜-어」의 規範을 벗어나지 못한 채 只今에 이르렀다는 事實은 참으로 興味 깊은 일이 아닐 수 없다. (...)

22) 金永壽, 「演劇時評」, 『文章』, 1940.5. 자료집 12권, 249면.

23) 李民은 「新體制와 演劇」(『인문평론』, 1940.11)에서 “이러하므로 먼저 劇團의 確固한 結成을 期하기 爲하여 現存 團體의 再檢討 再編成을 하여 그 團體들을 全體의인 「統一」으로 結合시켜 새로운 演劇文化的 確立을 爲한 恒久的인 體制가 必要할 것이다.”라고 언급하고 있다.(자료집 12권, 312면)

그러므로 우리는 文學의 힘을 받고 演出體系와 演技體系를 再設計하며 劇場美術家, 劇場音樂家를 養成하므로 해서 新劇의 再出發을 企圖하여야 한다. 우리는 演劇을 愛好하는 常識인이 아니고 民衆을 啓蒙하며 이 땅의 演劇文化를 建設하는 演劇專門家로서의 教養과 自矜을 가져야 하는 同時에 演劇技術者로서의 教訓을 받아야 할 것이다. 眞正한 演劇은 常識이 아니다.

藝術을 常識으로만 여겨오든 「아마튜어」의 손에서 演劇을 解放하여야 할 것이다.²⁴⁾

이러한 주장은 지극히 원론적인 것으로 바람직한 입장의 개진이다. 이는 그동안 ‘극예술연구회-극연좌’로 형성된 신극계의 주체에 대한 비판의 성격을 띠는 것이고, 1940년의 시점에서는 더욱 당연한 논점이라고 할 수 있다. 그런데 다음과 같은 현실적인 주장에 이르면 우리는 안영일의 ‘선구적’인 안목을 발견하고 아연 긴장하지 않을 수 없다.

우리는 끝으로 朝鮮新劇運動을 오늘의 위기에서 구하는 具體的인 方途의 하나로 演劇의 「아카데미-상」의 設定과 朝鮮演劇人協會(?)의 結成을 促進하는 運動을 들 수 있다. 물론 朝鮮新劇運動의 根城이 될 劇場建設問題 같은 것이 꺾으나 緊急한 課題일 것이로되 그것은 只今の 政勢로는 한 개의 理想論일 수밖에 없으므로 이곳에서는 삼가랴 한다.

오늘의 政勢로 보아 演劇人協會의 結成이라는 것은 至極히 重要的 運動의 하나이어야 할 것이다. 所謂 앞으로 닥쳐올 演劇統制問題와 같은 것도 演劇人協會를 통하여 民間 演劇人의 總意를 積極的으로 反映시킬 것은 勿論이요 興行劇團의 醜惡한 引拔工作 其他를 統制함으로써 興行演劇을 淨化시키며 地方 演劇運動의 助長과 中央에 있어서는 新劇의 再編成과 이르는 바 新劇의 職業化 같은 問題도 演劇人協會에서 眞摯하게 議論된 바를 實踐하도록 하여야 한다. 그의 具體的인 方法으로 協會의 「演劇賞」의 設定과 「演劇 콩쿨」이다.²⁵⁾

24) 安英一, 「劇界展望」, 『朝光』, 1940.1. 자료집 12권, 193~194면.

25) 安英一, 위글. 위책 12권, 194면.

‘조선연극협회’가 1940년 12월에 결성되었음을 상기한다면,²⁶⁾ 위와 같은 제안은 실로 놀랄만한 민첩성이 아닐 수 없다. 그러나 그것이 협회의 결성 이든, 연극상의 제정과 연극 풍질의 시행이든 간에 그보다 여기서 문제를 삼아야 할 것은 바로 이러한 제안이 이른바 신극주창론자 사이에서 자발적으로 제기된 사항이라는 점이다. 이러한 제안은 ‘극연좌’의 핵심 멤버인 서항석의 경우에도 크게 다르지 않다.

그런데 現下의 朝鮮演劇界를 살펴보건대 劇人及 劇團의 離合集散이 너무도 無常하고 그 標榜이 早變夕改되어 混亂과 彷徨을 極하고 있어 明日의 歸趨를 豫測하기 자못 困難한 態 있다. 이리하여 「조선의 연극은 어대로나나?」는 巷間의 興味를 끄는 話題가 되어 있다. (…)

外面 混亂하고 內實 沈滯한 劇界의 現狀을 보는 때 그 原由를 客觀的 政勢의 不利, 劇團 經濟의 궁핍, 劇人의 人格, 志操, 教養의 低下 等에 돌리는 것이 거의 通論이 되다싶이하여 있다. 이 中에서도 우선 먼저 두 難關의 打開가 있는 후에야 朝鮮의 演劇은 비로소 安全한 길을 걸으면서 正常的인 發達을 하게 될 것이라 한다.

筆者도 勿論 이에 同感이다. 그런데 이 難關의 打開策에 對하여 恠히들 取締當局의 保護, 社會有志의 支援 등 他力的 條件의 功利를 力說하거나와 筆者 또한 이에 異議를 插하지 아니 한다. 다만 筆者가 한 걸음 더 나아가 主張하고 싶은 것은 難關 打開의 原動力은 劇人의 情熱이라는 것이다. 情熱이 불타는 곳에 不可能은 녹아 可能이 될 수 있을 것이다.²⁷⁾

위와 같은 언급을 보면 1940년의 시점에서 ‘취체당국의 보호’와 같은 체제 순응적인 발언이 신극론자 사이에 이미 일반화되어 있음을 알 수 있다. 다만 서항석은 여기에 ‘극인의 정열’을 덧붙이고 있을 뿐이다. 그러나 이 제안은, 토월회의 출현 10년후 극예술연구회가 꺾기한 것처럼 극예술연구회가 출발한지 10년째인 현재가 ‘대망의 시기’라는 도식에서, “新劇은 이제

26) 이러한 연극계의 움직임에 대해서는 박영정, 앞글 참조.

27) 徐恒錫, 「朝鮮演劇의 걸어온 길」, 『조광』, 1940.2. 자료집 12권, 201~202면.

新局面을 打開하여야할 地頭에 逢着하였다. 明日의 演劇을 낳기 위하여 우선 必要한 것은 劇人の 再敎育과 劇場의 獲得이다. 이에 發憤하고 나설 者는 그 누구누구이나?"²⁸⁾라는 대망론으로 요약되고 말아 그 순수성을 의심받기에 충분하다.

이러한 제안과 함께 안영일에 의해서 신파극 수용론이 제기된 것도 흥미있는 점이다. 이러한 시도는 이른바 중간연극의 맥을 잇는다는 점에서는 새로운 것이 아니나, 신극론자로부터 분명하고도 당당하게 제시되고 있다는 점에서 의미가 있다. 안영일은 신극운동의 비애를 리얼리스트틱한 연기체계를 확보하지 못한 점이라고 지적한 한편, 신파극은 비록 내용이 저열하고 표현이 과장적이기는 하지만 여기에는 조선적인 인간의 체취가 묻어있다고 규정하고는 다음과 같이 신파극의 수용을 주장한다.

그러면 新劇은 魅力이 없고 滋味가 없는 演劇인가. 그것은 지극히 어리석은 誤解다. 그러므로 나는 리얼리스트틱한 演技體系-新劇의인 演技體系만이 眞實로 朝鮮의 演劇을 代表할 創作方法이라는 것을 斷言한다.

그러나 그것이 具象性을 갖고 豊饒한 內容을 完備한 演技形式이 되려면은 더 많이 現實 生活에서 배울 것은 勿論이나 古典에서 乃至는 新派演劇에서 까지 배워야 할 것이다. 新派演劇이라는 것이 低俗한 頹廢의인 演劇體系라 할지라도 그곳에서 조금이라도 배울 것이 있다고 하면 우리는 더 率直하고 文化人으로서의 雅量이 있어야 할 것이다.

그러나 이 땅의 新劇人들은 그것을 意識的으로 拒否하였다.

이곳에 新劇의인 理論과 形象의 矛盾 — 理論으로서의 리얼리즘과 形象에서 보는 新派的인 誇張 — 을 發見할 수 있고 그것이 더 나아가서는 新劇과 新派演劇과의 限界를 曖昧하게 하는 原動力이 되었다. 나는 新派演劇의 頹廢性, 世紀末의인 卑俗性을 잘 알고 있다. 그럼에도 불구하고 新派演劇 陣營에서 實로 眞實한 演劇을 要望하며 그곳에서 자기의 本然의 樣姿를 發見하려고 苦悶하는 一部 演劇人이 있다는 것을 잊어서는 안된다.

그러나 섭섭하게도 이 땅의 新劇人은 上座에 處해 있으므로 해서 新劇人

28) 윗글, 위책, 207면.

으로서의 特權을 自慰하였고 新派演劇을 지나치게 輕蔑하므로서 自己의 溫床을 擁護하려고 하였다.²⁹⁾

위에서 보듯 신파극 수용론은 그동안 고답적인 행동을 해 온 신파극인에 대한 비판을 전제로 제시되고 있다. 이러한 수용론이 1940년의 시점에서 자연스럽게 주장될 수 있는 것은 앞에서 보듯 신파극의 부진과 그 맥을 같이 한다. 그리고 이러한 사항은, 신파극 부진의 주요 원인이 바로 대중성을 확보하지 못한 데 있다는 점, 그리고 이는 곧 경제적 기초를 마련하지 못함을 의미하며, 이것이 바로 ‘극연좌’, ‘중앙무대’, ‘협동예술좌’ 등의 이른바 신파극단체들의 무능에 대한 근인(根因)이라는 사실을 인정하는 것이다.

이러한 의미에서 신파극과 신파극의 결합 혹은 협동은 당시의 가장 현실적인 극단(劇壇) 타개책으로 제시되는데 그 가능성을 보여준 극단이 ‘고협’이다.

그러나 이러한 모든 理由[극단 고협의 <무영탑>공연의 훌륭함]보다도 무엇보다도 가장 強力의으로 우리의 興味를 刺戟시킨 것은, 그들의 清新을 다한 舞臺의 充實한 「양상블」이었다.

우선 脚色者가 「劇研」 時代에 佳作 「道念」을 들고 나온 가장 良心的이고 才氣潑刺한 新劇人 咸世德氏고, 演出者 역시 「劇研」 時代에 가장 貢獻이 많고 거기 따라 質로나 量으로나 남긴 바 業績이 現在에 있어서 누구보다도 有勢한 柳致眞氏며, 또 여기에 따르는 舞臺裝置家가 역시 新築地나 劇研과 같은 純然한 新劇團體를 緣由해 나온 新劇人 李源庚氏라는 데 第一意的으로 우리의 興味와 興奮은 아울러 傾注되었던 것이다. 演技者 中에서도 李海浪씨 같은 新劇出身을 찾아낼 수 있었을 때, 幕이 오르기 前부터 一般의 期待는 얼마든지 컸다.³⁰⁾

이 언급에서 김영수가 강조하는 부분은 각색자, 연출자, 장치가, 연기자 가 모두 신파극 출신이었다는 점이다. 물론 연기자 모두가 그런 것은 아니겠

29) 安英一, 「轉向期的 朝鮮新劇」, 『문장』, 1940.3. 자료집 12권, 222면.

30) 金永壽, 「演劇時評」, 『文章』, 1940.10. 자료집 12, 306면.

지만, 연기자중에 이해랑과 같은 신극 출신을 발견할 수 있었다는 것만으로도 고협의 공연을 신뢰할 수 있다는 식의 언급은 그동안 신극인들의 비타협성을 비난하는 문맥으로 읽혀질 수 있다. 과거 동양극장에 참가한 연출가 洪海星의 이력에서 보듯 상대를 보다더 적극적으로 필요로 한 것은 이른바 흥행극[대중극] 단체들이었다고 할 수 있다. 그러나 1940년의 시점에서 더 이상 신극과 흥행극의 구별이 무의미할 정도로 신극의 활동이 부진하여서 극단 ‘고협’은 ‘흥행극에서 신극으로’ 방향을 고쳐 잡고 등장하였으며³¹⁾ ‘신극의 선구를 자임하고’³²⁾ 나올 수 있었던 것이다.

이러한 ‘고협’의 성과는 자연스럽게 극단의 재편을 제기하게 되고³³⁾ 신극의 개념에 대한 수정을 요구하게 되는 계기를 마련해 준다. 그리고 이러한 극단 재편론은 연극인들의 각성을 부르짖는³⁴⁾ 신체제연극론으로 이어지는 것이다.

3. 국민연극론의 전개와 구조

1) 신연극론

한국연극사에서 ‘신연극’이란 용어는 개화기 이후의 창극을 의미하는 말에서 신파극을 의미하는 것까지 당시로서의 ‘새로운 극’의 개념으로 사용되었으나, ‘신파극’과 ‘신극’이란 용어가 널리 쓰임에 따라 사라져 버리고 만다.³⁵⁾

31) 임화, 앞글.

32) 安英一, 「轉向期の 朝鮮新劇」, 『文章』, 1940.3.

33) 신극단체의 재편은 이보다 앞서 ‘협동예술좌’에 의해 주장되기도 하였지만 뚜렷한 성과를 거두지 못하였다. (金永壽, 「劇界의 一年間」, 『朝光』, 1939.12)

34) 金永壽, 「演劇界」, 『조광』, 1940.12.

35) 이에 대한 자세한 언급은 즐고, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1992.8. 1장 2절을 참고할 것.

이러한 ‘신연극’이란 용어가 1940년에 들어서자 다시 나타나기 시작한다.

光武年間に 劇場 圓覺社가 創立되어 明治 42년에 李人植氏가 처음으로 「雪中梅」, 「銀世界」 등을 同劇場에서 上演하였으니 이것이 朝鮮 新演劇의 第一聲이었다. 明治 44년에는 林聖九가 金陶山, 金小浪, 梁聖賢, 林容九 諸氏와 같이 革新團을 組織하여 南大門 밖 御成座에서 興行하였다. 그 뒤 東京에서 돌아온 尹白南氏는 趙重桓氏와 함께 圓覺社를 引受하여 文秀星이라는 一座를 일으켰고 李基世氏는 唯一團을 組織하여 演興社에서 開幕하였다. 以上이 草創期였다.³⁶⁾

그동안의 연극사를 개괄적으로 설명하는 자리에서 서항석은 이처럼 ‘신연극’이란 용어를 사용한다. 이는 마치 오식(誤植)처럼 보일 정도로 김재철의 연극사 서술의 표현을 그대로 사용하고 있는 부분이다. 일찍이 김재철은 “光武年間に 圓覺社 劇場이 創立되어 1909년에 最初로 李人植氏가 新劇 「雪中梅」, 「銀世界」 등을 上演하였으니 그것이 朝鮮新劇의 第一聲이었다.”³⁷⁾라고 서술한 바 있는데, 서항석은 이의 언급에서 실증적인 검토 없이 단지 1909년을 명치 42년으로 바꾸어 놓았을 뿐, 전체적 문장구조는 거의 동일하다. 그런데도 유독 ‘신극’은 ‘신연극’으로 교체되어 있는데, 이에 대한 만족한 설명은 발견되지 않는다. 그러나 다음과 같은 그의 다른 글을 보면 이의 교체가 다분히 의도적인 서술임을 알 수 있게 된다.

나는 우선 이 글의 序頭に 있어서 「新演劇」이란 用語에 對하여 若干의 說明이 必要함을 느낀다.

이것은 近來에 新派란 말과 新劇이란 말을 일부러 混同하는 劇團도 있고 新劇이란 말로써 新派와 新劇을 합부로 包括한 著述도 있어 新派와 新劇의 間에 用語의 混亂이 生김을 보는 까닭이다. 그래서 나는 이에 「新演劇」이라는 말을 써서 新派와 新劇을 包括시키는 同時에 新派와 新劇의 混同을 피하

36) 徐恒錫, 「朝鮮演劇의 걸어온 길」, 『조광』, 1940.2. 자료집 12권, 202면.

37) 「朝鮮演劇史」(36), 『동아일보』, 1931.7.4.

려 한다. 나는 이러한 見解로써 이미 「新演劇」이란 말을 朝光誌 今年 二月號 所說 「朝鮮演劇의 걸어온 길」이라는 拙文에서 試用한 일이 있었는데 今後 劇團側의 混同은 依然하고 한편 評壇의 一部에는 그 混同을 非難하는 소리가 차차 높아가는 터이므로 이 「新演劇」이란 用語에 對한 注意를 다시 喚起하여 둔다.³⁸⁾

이를 보면 위의 「朝鮮演劇의 걸어온 길」에서부터 의도적으로 ‘신연극’이란 용어를 사용하였음을 알 수 있는데, 서항석은 그 이유로 연극계에서 신파와 신극을 혼동하고 있기 때문이라고 강변하고 있다.

다시 1939~40년의 연극계를 되돌아보았을 때 우선 알아차릴 수 있는 연극계의 실상이 바로 신극활동의 부진이며, 이를 계기로 극단 ‘고협’에서 신극의 주체로 나서고 있는 현실도 앞에서 살펴본 바와 같다. 그럴 때 ‘극연좌’의 핵심 멤버인 서항석이 느끼는 소외감 혹은 당혹감을 짐작할 수 있거니와, 위에서 신파와 신극을 ‘일부러’ 혼동하는 극단은 곧 ‘고협’을, 신파와 신극을 함부로 포괄한 저술은 곧 김재철의 『조선연극사』를 의미하는 표현임을 알 수 있다.

안영일은 「轉向期の 朝鮮新劇」에서 김재철의 『조선연극사』가 신극과 신파극을 혼동하고 있다고 분명한 지적을 한 바 있다. 그러나 이때 안영일은 신극의 고답적인 행동을 비판하고 신파극의 장점을 수용할 것을 주장하기 위한 말머리로서 지적한 것인데, 이것이 서항석에게는 바로 아무 극단이나 신극이란 용어를 사용하지 말라는, 자존심에서 고안해낸 대응어가 된 것이다. 서항석은 “때로 新劇이란 말에 魅力을 느낀 新派界의 劇團이 新派임을 糊塗하려고 「新演劇」이란 用語를 쓴다 할지라도 無妨하니 조치 안흐나”는 이유로서 이 용어를 합리화시키고 있다. 이처럼 이러한 표현에는 비록 ‘극연좌’는 활동하지 못하고 있지만 자신들만이 신극의 주체라고 하는 비현실적인 뉘앙스가 담겨 있음을 충분히 알 수 있는 것이다.

그러나 극계의 현실은 서항석보다는 안영일의 관점에서 ‘신연극’의 용어

38) 徐錫錫, 「新演劇 二十年의 消長」(1), 『동아일보』, 1940.5.12.

를 사용한다. 즉, 신극과 신파극을 하위 개념으로 포괄하는 상위개념이 아닌, 신극과 신파극의 결합, 즉 대중성과 예술성을 결합한, 중간연극의 개념으로서의 연극이 그것이다. 이러한 연극의 실체는 곧 ‘재미있으면서도 숭고한 사상을 지닌 연극’으로서의 ‘신연극’을 의미하는 것으로 변질된다.³⁹⁾ 이때 과거의 연극은 ‘구연극’이며, ‘국민연극’이 ‘신연극’이 되는 것이다.

이러한 관점에서 吳禎民은 국민연극을 지칭하는 의미로서의 ‘신연극’이란 용어를 별다른 부연 설명 없이도 다음과 같이 자연스럽게 사용하고 있다.

半島의 新演劇이 抽象的인 데서 이제야 生活現實 속으로 뿌리를 뻗게 되었음을 看取할 수 있어 반가웠다.(…)

紙面的 關係上 詳細한 作品評은 尙겠으나 「三男妹」는 演劇競演 以後 半島의 新演劇이 表面的인 데서 內面的인 深度와 氣魄을 作品에 나타내게 된 것으로 注目할 만하다.⁴⁰⁾

이처럼 오정민은 당대 연극계의 활동을 비평하는 지면에서 당대의 연극을 ‘신연극’이라고 지칭하고 있음을 알 수 있는데, 다음과 같은 언급에서는 ‘신연극’과 ‘국민연극’의 관계가 보다 분명해진다.

그런데 滿洲事變 以後의 社會政勢는, 半島의 演劇界에도 複雜하게 反映되어, 從來의 新劇團(研究劇과 學生劇)은 解體하는 同時, 또한 新派劇側의 有能한 分子가 擡頭하여 一時 中間演劇을 標榜하는 團體가 簇出하였다. 中間演劇은 新劇과 新派와의 握手이며, 藝術性과 大衆性의 兩者를 並行시킨다는 것이 그 趣旨였다.

國際政勢의 緊迫은 드디어 支那事變을 誘起하였고, 다시 大東亞戰爭으로 進展하게 되면서, 半島의 演劇界는 커다란 轉換의 渦中에 휩쓸리게 되어, 時局演劇, 國責演劇에서 國民演劇으로까지 發展하게 되었다.

半島의 新演劇이 國家 目標의 路線을 끼고 如斯히 本格的인 面貌를 갖추

39) 金健, 「私의 新演劇論-新體制를 契機として」(7), 『京城日報』, 1941.3.4.

40) 吳禎民, 「演劇時評」, 『朝光』, 1943.4.

어 그 使命 達成에 邁進하고 있음에도 不拘하고, 反面에는 許多한 缺陷과 不充分的 問題가 가로 노렸음을 看過할 수 없다. 즉 國民文學과 같이 國民演劇도 決코 低級한 意圖와 安易한 方法으로 一時的인 效果만을 노리는 것이 目的이 아닌 以上, 演劇理念으로서도 높은 것을 堅持해 가야 할 것이며, 演劇創造를 爲한 意慾에 있어서나 演劇人의 敎養으로 보아 遺憾됨이 적지 않다.⁴¹⁾

‘新演劇의 狀貌’라는 부제가 붙어 있는 이 시평에서 오정민은 신극과 신파극 양자를 모두 비판한 후, 이의 극복으로 예술성과 대중성을 결합한 형태로서의 중간연극을 제시한다. 그 뒤에 이어지는 신연극의 규정은 바로 이러한 중간연극의 시대적인 표현인 것이다. 이러한 신연극은, 종래의 신극과의 차별성을 강조하기 위한 의미에서 사용된 용어로, 이는 ‘건전하고 명량한 오락’으로서의 연극을 포괄하는 새로움을 강조한 명칭인 것이다. 그리고 이때의 신극은 다분히 좌익적 이념에 입각한 사상성을 강조하는 연극이라는 부정적인 이미지를 지니고 있는 용어로서 극복될 대상으로 규정된다.⁴²⁾

이상에서 ‘신연극’이란, 단순한 용어 채택의 문제가 아니라, 전과는 분명히 다르게 시도되는 이 시기 연극의 새로움을 강조하기 위한 용어로서 자연스럽게 제시된 것이라고 보아야 한다. 결국 이러한 새로움은 당연하게도 국민연극으로 귀결되는 것이지만, 이러한 흐름은 국민연극이라는 용어가 본격적으로 사용되기 훨씬 전부터 오히려 신극론자들로부터 제기되고 있다는 점이 더욱 주목되는 것이다. 이렇듯 국민연극론은 신극재건론, 신극과 신파극의 결합론이라고 하는 연극계 내부의 흐름을 뒤에 업고 자연스럽게 진행될 수 있었으며, 그 중심 주체는 불행하게도 과거의 신극론자들

41) 吳禎民, 「演劇時評」, 『朝光』, 1943.8.

42) 咸世德, 「新劇과 國民演劇」(1), 『每日申報』, 1941.2.7

咸大勳, 「近代劇と國民演劇」(4), 『京城日報』, 1941.3.8.

宋影은 ‘신극’과 ‘신파’라는 말을 국민극 제창 이전에 구별되었던 불쾌한 존재로 규정한다. (『國民劇의 創作-作家的 立場에서』(3), 『每日申報』, 1942.1.17)

인 것이다.

2) 신체제연극론

연극계에서 신체제가 본격적으로 언급되는 것은 1940년 11월 경이다. 이는 ‘극단의 신체제’를 표방하고 다시 등장한 ‘낭만좌’의 활동을 두고 김영수가 「演劇時評」란을 통하여 언급함으로써 본격화된다.

한동안, 新劇 華麗하던 時節에 하나의 野心部隊였던 劇團 「浪漫座」가 最近에 다시 劇團의 新體制를 부르짖고 나왔다는 人事通牒을 받았다.

이들의 「劇團의 新體制」란 果然 그 어떠한 具體的 方針 아래 成案을 보게 되었는지, 아직껏 그들의 첫 舞臺를 보지 못해, 앞서 무어라고 말할 수야 없는 일이지만, 如何間 모든 번거로운 理論을 當分間 措置하고라도, 于先 그들이 힘차게 復興의 旗幅을 들었다는데 우리는 얼마든지 衷心으로 謝意를表하지 않을 수 없다.⁴³⁾

그러나 위에서 보듯, 김영수는 신체제의 방침을 확실히 모르고 있는 태도를 취한다. 단지 그는 이를 두고 “今日의 進歩的인 新劇人에게 있어서, 共通된 가장 情熱的인 運動이어야 할 것”이라는 원론적인 입장만 개진하고 있을 뿐이다.

이에 비하면 李民의 글(「新體制와 演劇」, 『人文評論』, 1940.11)은 신체제하의 연극운동의 방향을 최초로 분명히 밝히고 있다는 점에서 주목된다.

新體制의 標語 아래 모든 機構의 全面的 改訂을 보이고 있는 지음 內地에서는 벌써 劇團의 方向이 國民演劇의 樹立에로 志向되어 있으며 그의 實驗과 探求에의 途上에 邁進코 있음을 본다. 그러나 朝鮮에 있어서는 아직 新體制의 演劇的 性格이라는 것이 分明치 않고 따라서 그의 向方을 찾지 못하고

43) 『문장』, 1940.11. 자료집 12권, 308면.

彷徨하는 狀態에 놓여 있다. 各産業, 文化部門이 大舉하여 國家的 體制에 協力하여 活動하고 있는 只今 演劇界만이 時代의 大勢의 圈外에 放置되어 超然하고 있을 수는 물론 없을 것이다.

그러면 朝鮮演劇界의 新體制는 어떻게 展開되어야 할 것인가.

아직 具體的인 움직임은 보이지 않으나 不遠에 그 運動은 必然的으로 오리라는 것은 想像하고도 남음이 있다. 그것은 다른 部門과 같이 舊體制의 蓄積과 成果가 檢討되고 거기서 革新的인 新機軸을 探索하여 飛躍과 一新으로서의 文化體制의 一翼을 確立하여야 될 것이다.⁴⁴⁾

신체제하의 연극은 국민연극의 수립으로 지향되어 있지만, 한국에서는 아직 그 연극적 성격이 분명하지 않은 상태이다. 이를 위해서 이민이 서둘러 제시한 구체적 방침은 다음의 네 가지로 요약된다.

첫째, 구체제의 축적과 성과가 검토되고 거기에서부터 혁신적인 신기축이 탐색되어야 한다. 이를 위해서는 먼저 과거 조선연극계가 범한 모든 과오를 일소해야 한다. 둘째, 극단의 확고한 결성을 기하기 위하여 현존 단체를 재검토·재편성하여 새로운 연극문화를 확립하여야 한다. 셋째, 극단 경영자들은 국가 사회에 봉사한다는 희생적 정신을 바탕으로 비양심적인 상업주의를 일소하기 위하여 노력하여야 한다. 넷째, 연기자들은 문화적인 입장을 재인식하고 연극인으로서의 신념과 훈련을 쌓아가야 한다. 이와 함께 스태프도 재편성되어야 한다. 그리고 신인들을 배출할 수 있도록 새로운 조직을 결성하여야 한다.

그렇다면 구체적으로는 어떻게 하면 '신체제 공연'이 될 수 있는가. 이를 위해서 김영수는 '건전 명랑한 오락'을 강조한다. 그는 1940년의 연극계를 회고하는 자리(『轉換期の一年』, 『문장』, 1940.12)에서 각색 공연의 유행을 소극적인 태도라고 비판한다. 그리고 다른 한편으로는 朴英鎬의 희곡 <우미관 근처>의 상연 불가를 계기로 하여 '건전 명랑한 연극'의 실기를 보여주고자 한다.

44) 자료집 12권, 311면.

있는 그대로를 똑바로 보고, 똑바로 생각하고, 그리고서 自己의 생각한 바 그대로를 가장 率直하게 記錄하는 것이 劇作家的 第一의 任務인 것은 말할 것도 없다. 그러나 이것은 演劇活動이 極히 自由主義的이었고, 同時에 작가는 極히 個人主義的이었던 過去한 時代의 이야기가 되지 않으면 안 될 것이다.

나는 여기서 公益 優先이란 單語를 생각할 수도 있다. 물론 演劇保國이란 精神도 再認識할 수 있다. 그러나 그보다도 우리는 먼저 「健全 明朗한 娛樂」을 樹立해야 된다는 데 굳건한 깨달음이 있어야 되고, 따라서 여기에 대한 充分한 準備가 있어야 되리라고 나는 생각한다. 이것은 말하지 않아도 新體制에 翼贊하는 演劇人으로서의 態度인 것이다.⁴⁵⁾

이러한 규정에 의하면 생각한 바를 솔직하게 기록하는 것은 개인주의 시대에서나 있을 법한 일로서 신체제하에서는 연극보국의 정신에 입각한 전체주의적인 창조를 유일의 목표로 해야 한다. 이를 위해서는 <우미관 근처>와 같이 어두운 길을 통해서 밝은 데로 나가느니보다는 애초부터 밝은 데를 찾아서, 또 될 수 있는 대로 밝은 데만 골라가는 것이 현명한 방법이라고 주장한다. 그리고 이를 위해서 김영수는 다른 지면(「演劇의 覺醒」, 『인문평론』, 1941.1)에서 극적 형상의 통일 외에 신체제를 위한 건설적 생명을 주입시켜야만 한다고 하여 다음과 같이 주장한다.

그러면 大體 어떠한 것이 健全한 建設的인 娛樂(演劇娛樂)이 될 수 있는가? 그 對答은 매우 簡單할줄로 안다. 왜 그러나 하면 今日까지의 우리가 가졌던 演劇은 우리가 呼吸하는 生活面에서 가져온 作家의 心眼을 通하여 藝術的으로 咀嚼되고 濾過된 體系있는 劇的 具象이 아니라 但只 어떤 空間的 事件을 進行시키는 多數 人物(俳優)의 說明에 不過했던 것이기 때문에 그것은 演劇의 本質로 보아서 가장 不健全하고 頹廢한 것으로 흘러 버리었던 것이다. 그러므로 연극이 健全한 娛樂이 되자면 어디까지나 우리들의 生活面을 土臺로한 가장 確한 寫眞과 藝術的 濾過의 過程을 거친 劇의 形象의 統一이러야만 한다고 말할 수 있을 것이다. 그러면 우리는 的確한 寫眞, 藝術的

45) 자료집 12권, 325면.

濾過, 劇的 形象의 統一에만 拘執 것인가. 물론 그것은 그렇지 않다. 우리들은 以上の 三條件(이것은 너무나 抽象的이나) 以外에 또 한가지 條件을 添加 해야 할 것이다. 그것은 卽 建設的 生命을 注入시키는 것이다.⁴⁶⁾

적확한 사진, 예술적 여과, 극적 형상의 통일 외에 건설적 생명을 주입 시켜야만 건설적인 오락이 될 수 있다는 위의 규정은 곧 형식을 부수적인 것으로 취급하는 내용 위주의 창작관이라고 할 수 있다. 그러면 생활면을 토대로 한 리얼리즘 정신의 위에 서는 건설적 생명이란 무엇인가. 김영수의 논리는 이 지점에서 멈추어 있다. 물론 그는 윗글에서 신체제운동의 근본정신을 “肇國의 精神에 基하여 大東亞의 新秩序를 建設하고 나아가 世界의 新秩序를 確立할 것을 期함”이라고 규정하고, 이를 위해서는 “國體의 本義를 顯揚하고 庶政을 一新하여 國家의 總力を 發揮하고 卍 國防國家體制의 完成을 期함” “萬民이 各各 그 職分에 奉公하여 協心戮力하고 大政翼贊의 臣道를 다하기를 期함” 등의 방침을 내세우지만,⁴⁷⁾ 어디까지나 이러한 언급은 원칙적인 표제어에 불과하다.⁴⁸⁾

이러한 신체제연극론은 1940년 12월에 출발한 ‘조선연극협회’의 결성에 의해 구체적으로 개진된다. 柳致眞은 노골적으로 연극협회가 해 주어야 할 일 다섯 가지를 요구하고 있으며⁴⁹⁾ 마구잡이로 국기나 내두르고 군가나 합창하는 타락한 연극이 신체제의 이름을 빌려 행세하는 풍조를 비판하기도 한다.⁵⁰⁾ 박영호는 이러한 흐름을 ‘신체제의 세상’이라고 다분히 시니컬

46) 자료집 12권, 346면.

47) 위책, 347면.

48) 이러한 면에 비하자면 ‘全體主義 國家主義를 基調로 하는 新體制에 參加하여 內鮮一體의 旗幟 아래 國家를 爲해 步調를 맞추자’라고 하는 이광수의 예술관(「新體制下의 藝術의 方向-文學과 映畫의 新出發」, 『삼천리』, 1941.1)이 훨씬 더 실천적인 셈이 된다.

49) 柳致眞, 「新體制下의 演劇-朝鮮演劇協會에 關聯하여」, 『춘추』, 1941.2. 유치진은 여기에서 ①연극학교의 설립 ②연극 감독부를 설치하여 예술적 검열 시행 ③잡지 발행 ④연극상제도 실시 ⑤연극인 공제회 조직 등을 제안한다. 이를 보면 유치진은 여기서 현실을 외면하든지 아니면 현실에 둔감한[나관적인] 태도를 보인다.

한 어조로 규정하고, 기술이 발휘되지 않는 작품들을 비판한다.⁵¹⁾

이렇게 1940년 가을부터 시작된 신체제연극론은 1941년도에 들어서면서 그 실천적 모색이 활발히 논의되고 있음을 알 수 있다. 이러한 다소 산만한 신체제연극론은 1941년 3월의 ‘현대극장’의 조직으로 중심점을 찾게 된다. 그럴 때 신념으로서의 국민연극론이 구체화되면서 이후 해방될 때까지 전 연극계를 통어하는 규율로서 확고하게 자리잡게 되는 것이다.

3) 국민연극론

원래 국민연극이란 ‘민족의식에 의거하여 독립된 통일국가를 건설하려고 하는 국민의식을 반영하는 연극’⁵²⁾으로, 연극사적으로는 주로 시민의식 성장에 따른 근대국가의 성립과 관련된 19세기 말의 근대극운동을 지칭한다. 이러한 개념의 국민연극은 내셔널 시어터(National Theatre)의 번역어로 그 하부 개념으로 민족연극을 포함하고 있다.⁵³⁾

그러나 이러한 국민연극이란 용어는 1940년대 일본의 경우에는 전혀 다른 의미로 사용된다. 1940년 8월 24일 일본의 ‘新協’과 ‘新築地’의 양극단이 당국에 의해서 해산된 후, 1941년 1월 정보국과 ‘대정익찬회(大政翼贊會)’의 합작으로 마련된 ‘국민연극으로서의 신극의 재편성, 설계도’에 의하면, 신극의 명칭을 ‘국민연극’으로 바꿀 것이 제시되어 있다.⁵⁴⁾ 이후 3월 기존의 연극잡지들인 『중앙연극』, 『무대』, 『신연극』이 통합되어 『국민연극』이

50) 『國民演劇 樹立에 對한 提言』, 『每日申報』, 1941.1.3.

51) “新體제의 世上이 됐다. 公益優先이란 말이 愛用된다. 企業이 資本의 結縛에서 解放되면서 俄然 普及된 國民語다. 個人이 國民으로 바뀌었다. 資本이 企業으로 바뀌었다. 頹廢가 健全으로 바뀌었다. 現實도 生活로 바뀌어졌다. 演劇協會가 생겼다. 劇作家同好會가 생겼다.”(『演劇時評』, 『문장』, 1941.3)

52) 早稻田大學演劇博物館編, 『演劇百科大事典』, 平凡社, 1990, 2권, 468면.

53) 국민연극의 개념과 민족연극과의 관계에 대하여는 徐淵昊, 『親日演劇의 歷史的 背景』, 『日本學』 7, 동국대학교 일본학연구소, 1988.4. 참조.

54) 倉林誠一郎, 『新劇年代記』(戰中編), 白水社, 1972. 389~390면 참조.

창간되고,⁵⁵⁾ 4월에는 ‘일본연극협회’가 조직된다.

이러한 정세에 발맞추어 大山功은 『국민연극』 창간호에 『國民演劇論序說』이라는 논문을 발표하여 국민연극의 개념을 규정한다.⁵⁶⁾ 그는 국민연극의 개념에 대하여 세 가지 기준을 제시하고 있는데, 이에 따르면, 첫째 국민연극의 시대성으로, 국민연극은 역사성, 시대성에 따라 제약되고 발전되는 연극이며, 둘째 국민연극의 형태적 다양성으로, 국민연극은 일정한 장르와 형태를 지닌 것이 아니라 “국민의식을 지니고 국민문화운동의 일익인 조건과 자격을 구비하고 있으면 국민연극”이 되며, 셋째로는 국민연극의 정치성으로, 위의 국민의식을 臣民의식으로 인식하는 정치성의 우위의 연극이 바로 국민연극이다. 이러한 大山功의 臣民演劇을 비판하면서 伊澤紀는 『國民演劇의 諸問題』(『國民演劇』, 1941.4)에서 “국민연극은 일본국민으로서의 자각을 연극에 반영한 것”이라고 규정하고, 浜村米藏은 『國民演劇論』(『國民演劇』, 1941.10)에서 “대중의 국민적 자각위에 새롭게 打建된 연극”으로 국민연극을 규정하고 그 성격을 재미있을 것, 알기 쉬운 것, 일본정신⁵⁷⁾의 성격을 창조할 것으로 설명한다. 이 밖에도 山本修二는 『戰爭, 文化, 國民演劇』(『演劇と文化』, 1941.9)에서 “국민이 지향하는 방향을 추구하는 연극”으로 국민연극을 규정하면서 우선 일본인이라는 것의 의미를 파악한 뒤 연극을 알아야 할 것을 강조하고 있으며, 山田肇(『國民演劇について』, 『國民演劇』, 1941.7)는 연극을 보는 습관을 길러줄 것을 강조한다.

그러나 국내에서는 이러한 일본의 움직임보다 더욱 민첩하게 국민연극이 수용된다. 국민연극이란 어휘를 표제어로 사용한 비평문은 羅雄에 의해⁵⁸⁾ 최초로 발표된다. 그는 신극운동의 방향은 “自我功利的 私行을 排擊하고 國家奉仕를 第一義로 하는 國民演劇의 확립”과 “各自職能에 따라 國

55) 菅井幸雄, 『近代日本演劇論爭史』, 未來社, 1979. 219~220면.

56) 이러한 일본의 국민연극론에 대하여는 菅井幸雄, 위책, 214~230면 참조.

57) 여기에서 그가 말하는 일본정신은 국가의 진전을 촉진한 국민적 기질로서 충의, 효행, 패배하지 않는 혼, 깨끗함을 좋아하는 정신, 희생을 의미한다.

58) 『國民演劇으로 出發-新劇運動의 向方』, 『매일신보』, 1940.11.16~18.

家に 奉仕하는 것을 基調로 하는 新國民演劇의 確立”에 있다고 주장한다. 이로부터 조금 후 유치진⁵⁹⁾은 “新體制下에 있어서의 國民의 健康한 娛樂으로써, 或은 國民教化機關으로써 國民의 潑潑한 理念을 담을 수 있는 國民演劇을 創造하지 않으면 안 된다”라는 것을 강조한다. 그러나 이러한 내용과 유치진의 언급은 아직 원칙적인 제언의 수준에 머물 뿐이다.

이런 점에서 일본에서의 변화를 가장 민첩하게 그리고 ‘성실하게’ 국내에 적용한 비평가는 함대훈이다. 그는 「國民劇樹立の意義」(『京城日報』, 1941.1.28~30)에서 새로운 신극 단체의 결성으로 고도국방국가의 신체제를 지원하기 위한 국민극운동을 전개할 것을 주장한다. 그는 흥행극의 오락성과 상업주의를 비판하면서 신극은 고급의 레퍼터리, 연출, 무대장치 등으로 관중을 지도 계몽하는 연극이라고 규정한 후, ‘고도국방국가의식의 양양, 국책의 선전과 문화적 교양을 제공하는 교육으로서의 국민극 수립을 위하여 신극 단체의 결성을 절대적으로 주장’⁶⁰⁾한다. 그는 이어서 한국현대연극사의 전개 과정을 살펴면서⁶¹⁾ ‘극예술연구회’의 공적을 나열한 후, 이들이 중심이 되어서 신극운동을 계승하는 차원으로서의 국민극을 수립할 것을 옹변조로 주장한다.⁶²⁾

이러한 제안은 곧 극단 ‘현대극장’의 조직으로 실현된다. 현대극장은 1941년 3월 16일 유치진을 대표로하여 함대훈, 서항석, 주영섭, 이원경, 강정애, 김영옥, 이웅, 윤성모, 육계선, 김신재, 이백수, 강홍식, 전옥, 김양춘, 현지섭, 김동혁, 마완영, 이해랑, 유종열, 김단미 등의 단원으로 조직되었다.

59) 「國民演劇 樹立에 對한 提言」, 『매일신보』, 1941.1.3.

60) “で、ここに我は今、高度國防國家意識の昂揚、國策の宣傳並に文化的教養の生きた教育としての國民劇樹立のために、新劇團體の結成を絶對的に主張するものである。”(『京城日報』, 1941.1.28)

61) 이들의 연극사 회고는 다른 극연관계자[가령 서항석]의 그것과 거의 동일하다.

62) “今や我國は高度國防國家の新體制を整へ、東亞共榮圈確立のため、全國民が總力を發揮してゐる折柄、新劇運動に歴史的功績を残した彼等が、國策演劇の樹立のために奮起する秋ではないだらうか? ここにおいて、當局は正しき國民劇樹立に努力するよう新劇關係者へ警鐘を鳴らす時期である。”(『京城日報』, 1941.1.29)

이를 두고 박영호는 “人物別로 보면 이 안에는 前日の 劇研과 學生藝術座와, 土月會와 一部 商業劇團과 映畫人들로 成員되어 마치 藝苑 全般의 大同團結로 보여진다”⁶³⁾고 평하고 있는데 이들 활동의 이론적 토대는 역시 과거 극예술연구회원들이 마련해 주고 있다. 특히 이중 함대훈의 활동은 괄목할 만하다.

그는 현대극장 창립에 즈음하여 구체적인 활동방침을 설명하는 글(「國民演劇의 첫 烽火-劇團 現代劇場 創立에 際하여」, 『每日申報』, 1941.3.30~4.2)을 발표하면서 국민연극이란 ‘一言으로 말하자면 國家理念을 演劇 속에 집어넣어 가지고 이 純化된 演劇文化를 國民大衆에게 普及시키자는 것’이라고 설명한다. 그는 이러한 전제하에, 국민연극은 한 나라의 국민정신의 정화가 연극적으로 표현된 것이기 때문에 새로운 개념은 아니지만 고대 각국의 국민연극과 현대극장의 국민연극은 다음의 점에서 차이가 난다고 주장한다.

그러면 古代의 各國의 國民演劇과 現在 우리 現代劇場이 實踐한 國民演劇의 差異는 어떤 곳에 있는가?

過去의 國民演劇이라 할 수 있는 것을 一言으로 말하자면 國民精神의 傳統의 情緒를 涵養하고 鼓舞하는 데 잇다고 한다면, 오늘의 國民演劇은 여기서 一步를 更進하여 健康한 國民精神을 涵養하는 것은 말할 것도 없지만, 그것보담도 國民全體를 一括한 國民精神의 結合을 圖하는 演劇이오, 또 藝術至上主義의 이 아닌 國家目的 達成을 꾀하는 데 一翼의 任務를 擔當한 演劇이어야 할 것이다. 말하자면 演劇 自體가 藝術的으로 完成되는 同時 이것이 國家社會的으로 效果를 가져와야 할 것이다.⁶⁴⁾

이러한 관점에서 그는 그 뒤의 비평에서는 다음과 같이 보다 구체적인 언급으로 국민연극의 개념을 규정한다.

63) 朴英鎬, 「藝術性과 國民劇」, 『文章』, 1941.4. 자료집 12권, 361면.

64) 『每日申報』, 1941.3.30.

그러면 國民演劇은 무엇이나 國民演劇이란 어떻게 된 것이나 하면 나는 그것을 이렇게 말하고 싶다. 國民演劇이란

1. 近代劇에서 一步를 進하여 國家理念을 근세에 舞臺에 表現할 것
 2. 近代劇의 民衆이란 넘어나 漠然한 對象을 여기서는 國家精神을 참으로 理解하는 民衆으로 고쳐야 할 것
 3. 題材도 民衆 속에서 求하되 銃後의 民衆이라는 것을 念頭에 두어야 할 것
 4. 舊體制와 新體制에 대한 變貌를 明確히 할 것
 5. 個人보다 公益優先이란 것을 理解할 것
- 이런 條目的 觀念을 演劇 속에 집어 넣어 가지고 이것이 藝術的으로 調和되고 整備되어 具象化되어야 할 것이다.⁶⁵⁾

이렇듯 현대극장의 출발과 함께 국민연극에 대한 논의가 활발해지며, 그 실천론의 형태는 1941년 6월의 현대극장의 <흑룡강> 공연으로 구체화되며, 1942년 9월의 국민극경연대회로 본궤도에 오르게 된다. 이러한 활동에 맞추어 1941년부터 국민연극에 대한 논의가 활발히 전개되기 시작한다.⁶⁶⁾

65) 咸大勳, 『國民演劇의 現段階』, 『朝光』, 1941.5. 자료집 12권, 369면.

66) 훗날 韓民은 「演劇時感」(『조광』, 1944.9)에서 1941년에 국민연극이라는 새로운 요구와 과제가 제출되었다고 회고한다. 1941년에 발표된 국민연극론중 중요한 것을 나열하면 다음과 같다.

李光洙, 「新體制下의 藝術의 方向」, 『三千里』40, 1941.1.

金永壽, 「演劇의 覺醒」, 『人文評論』14, 1941.1.

金 健, 「新體制下의 演劇」, 『朝光』63, 1941.1.

柳致眞, 「國民演劇 樹立에 對한 提言」, 『每日申報』, 1941.1.3.

咸大勳, 「國民劇樹立의 意義」, 『京城日報』, 1941.1.28~30.

柳致眞, 「新體制下의 演劇」, 『春秋』1, 1941.2.

咸世德, 「新劇과 國民演劇」, 『每日申報』, 1941.2.7~11.

金 健, 「私의 新體制演劇論」, 『京城日報』, 1941.2.25~3.4.

柳致眞, 「新劇과 國民劇」, 『三千里』142, 1941.3.

咸大勳, 「近代劇と 國民演劇」, 『京城日報』, 1941.3.5~9.

咸大勳, 「國民演劇의 첫 烽火- 劇團 現代劇場의 創立에 際하여」, 『每日申報』, 1941.3.30~4.2.

朴英鎬, 「藝術性과 國民劇」, 『文章』25, 1941.4.

4. 국민연극론의 내용

1) 국민연극의 성격론

국민연극론은 무엇보다도 국민연극의 성격을 규정하는데 치중한다. 왜냐하면 우선 국민연극이란 개념 자체가 연극인들에게 익숙하지 않기 때문이다. 따라서 종래의 ‘신극’이란 명칭에서 ‘국민연극’을 강요받았을 때, 평자들은 우선 신극과 국민연극과의 관련성을 분명히 밝혀야 하는 과제를 떠맡게 된다.

咸世德은 「新劇과 國民演劇」에서 “나는 過去의 新劇人으로서 압호로의 國民演劇 樹立에 잇서 新劇과 國民演劇이 어떠한 聯關되어야 하고 新劇이 어떠한 發足으로 國民劇을 具現해야 할가를 論謂하기 위하여 新劇과 國民劇의 本質을 考究해 보고져 한다”⁶⁷⁾고 하여 논의의 목적을 분명히 밝힌다. 이는 역으로 많은 사람들이 아직 국민연극의 성격에 대하여 분명한 입장을 지니지 못하고 있음을 알게 해 주는 면으로, 함세덕은 이에 대하여 다음과 같이 언급한다.

아까 말한 바와 갖치 國民演劇이란 熟語가 登場한지 不過 5, 6 個月은 지나지 못함으로 우리에게는 아직껏 그 理論이 確固히 樹立되지 못했다. 다만 國民全體는 國家의인 演劇을 要望했고 演劇의 擔當者들도 自己들의 演劇을 國民生活에 根據해야 되겠다고 覺醒을 하고 잇섯던 것만은 事實이다.

東寶劇團은 自己들이야말로 國民演劇이라 하였고, 前進座는 今番 好評을

咸大勳, 「國民演劇의 現段階」, 『朝光』67, 1941.5.

咸大勳, 「國民演劇의 方向」, 『春秋』5, 1941.6.

柳致眞, 「國民演劇의 具象化問題-‘黑龍江’ 上演에 際하여」, 『每日申報』, 1941.6.5.

咸大勳, 「國民演劇方法論」, 『春秋』11, 1941.12.

柳致眞, 「演劇界의 回顧-文化 朝鮮의 一年」, 『春秋』11, 1941.12.

咸大勳, 「國民演劇에의 轉向-劇團 一年의 動態」, 『每日申報』, 1941.12.8~13.

67) 『매일신보』, 1941.2.7.

밖은 「陸奧宗光」이야말로 國民劇의 代表作이라 했고, 新國劇은 新國劇대로 澤正時代부터 國民演劇의 樹立에 發芽해 왔으므로 이제야 그 開花를 보았다고 하고, 朝鮮에 있어서도 老童座가 國民座라고 看板을 改漆하였다.

이러고 보면 大體 어느 것이 國民劇인지 그 正體를 把握할 수 없게 되었다.

그러나 그 具體化의 方法에 있어서서는 各劇團 구구하지만, 最高의 目標가 國民의 理念에 一致된 그 最後의 線에서는 同一한 것이다. 國民의 意識에 根底를 두고 國民의 支持를 받으며 國民을 爲하여 行해지는 藝術的 業績일 것이다.⁶⁸⁾

여기에서 말하는 5, 6개월은 함세덕의 규정에 의하면 1940년 8월 극단 신축지와 신협희의 해산을 기준으로 한 것이다. 그렇기 때문에 함세덕은 솔직한 표현으로 국민연극의 정체를 알 수 없다고 한 것이다. 비록 ‘국민적 의식에 근거하고 국민의 지지를 받으며 국민을 위하여 행해지는 예술적 업적’이라고 국민연극을 규정하고 있지만, 이는 그 유명한 링컨 대통령의 민주주의에 대한 정의를 차용한 협의가 짙을 정도로 상식적인 명제라고 볼 수 있다. 특히 ‘~일 것이다’로 끝난 자신없음의 표현이 이러한 이 시기 연극인의 내면풍경을 잘 보여준다고 할 수 있다.

다음과 같은 함세덕의 언급은 이 시기 국민연극론을 수용해야만 하는 연극인의 당혹감을 역으로 보여주는 부분이라 할 만하다.

國民演劇이란 語彙가 한 時局語처럼 登場케 되자 或 一部에서는 흔히 나치스 獨逸 國民演劇과 同一視하는 듯한 傾向이 없지 않은 듯하다. 그러나 나치스 宣傳省에 屬하여 政治의 方便의 役割을 하는 獨逸과 國民의 精神을 主人으로 하는 우리의 演劇은 가튼 全體主義 政治 形態이되 獨逸과 我國이 다른 것과 가타 또한 다른 것이다. 나치스에서는 國家가 國費로서 一 政治機關 宣傳機關으로 使用하되 我國에서는 國家가 統制 協力 指導는 할지언정 管理는 아니할 것이다.⁶⁹⁾

68) 咸世德, 「新劇과 國民演劇」(2), 『매일신보』, 1941.2.8.

69) 윗글, 같은 곳.

독일의 나치스 연극과는 애써 일본의 국민연극이 다르기를 바라는 한 연극인의 순진한 소망이 은연중 이 부분에 투영되어 있음을 볼 수 있다. 이처럼 1941년도에 들어서면서 본격화되기 시작하는 국민연극론은 국민연극의 개념 규정이 분명히 이루어지지 않은 채 수용되고 있음을 보여준다.

가령 유치진은 앞의 「國民演劇 樹立의 提言」에서 국민연극의 개념을 규정하지도 않은 채 “그러면 新體制下의 國民演劇을 어떻게 樹立해야 할 것이냐? 이 設計에 對해서는 여기에는 張皇히 쓸 紙面도 없고 내 自身도 充分한 研究가 없으니 다음 機會에 미루어 詳示해 보겠다”라고 하여 서둘러 글을 끝맺고 있음을 본다. 그러나 이 글 이후 유치진은 다음과 같이 국민연극의 개념과 신극과의 관계에 대하여 언급한다.

그러던 것[신극의 활동-인용자 주]이 요즘 우리나라의 政治 經濟 文化가 新體制라는 새로운 政治 體制 아래에 革新됨에 따라서 文化의 一翼인 演劇도 再吟味하지 않을 수 없게 되었다.

現下 政勢는 모든 社會生活이 從來와 같이 自由競爭의으로 個人의 生活만을 爲主할 수 없다. 個人보다도 國家를 앞세우고, 國家를 위해서는 個人을 바치지 않으면 안 된다.

그러기 때문에 우리는 從來와 같은 新劇에 對한 各人各색의 見解를 成立시키기 前에 國家라는 크다란 命題 앞에다가 우리의 藝術을 내놓지 않으면 안 되게 되었다. 卽 앞으로서의 新劇의 指導精神은 軍雄割據의인 從前과는 달라서 단지 하나다. 그것은 國家가 理念하는 政治的인 方面이 그것이다. 이 方向으로 整備되어 있는 新劇을 우리는 오늘날 國民劇이라 부른다. 여태까지 新劇으로써 불려지던 演劇은 그 役割이 끝났다. 인제는 새로운 時代를 이끌어 갈 演劇은 國民劇으로 代置되지 않을 수 없게 된 것이다.⁷⁰⁾

이렇게 신극의 종말을 선언하면서도 한편으로 유치진은 “오히려 新劇의 根本的인 精神을 살려주는 者 혹은 그 精神을 一步 實現의 길로 이끄러

70) 柳致眞, 「新劇과 國民劇-新劇運動의 今後方向」, 『삼천리』142, 1941.3, 167~168면.

주는 者가 國民劇이라”고 주장한다. 이렇게 신극의 정신을 비판적으로 계승한 연극으로서의 국민연극을 강조하는 입장은 과거 극예술연구회의 멤버였던 신극론자들의 일반적 견해라고 할 수 있다.⁷¹⁾

이러한 국민연극의 개념 규정과 자리매김에 가장 공을 들인 이론가는 앞에서 잠깐 언급하였듯이 함대훈이다. 그는 「國民演劇의 現段階」(『朝光』, 1941.5)에서 앞에서 보인 다섯 항목의 규정 후에 다음과 같이 다시금 그 개념을 정리한다.

우리가 오늘날 國民演劇이라는 것은 過去의 國民演劇보다 좀더 積極的으로 國家精神을 演劇 속에 넣어 가자는 것임에 틀림없는 것이다.

그러기에 첫째로 國民演劇은 健全한 國民精神 또는 國民道德이 正當化하게 된 演劇이어야 할 것이다. 어떤 演劇이든 「모랄」이라는 것이 있으나 今日에 있어서 우리의 最高의 道德이란 것은 自由主義, 個人主義와 社會主義를 지양한 全體主義의 國民道德인 것이다. 즉 國民全體를 한 개의 國民精神으로 結合하는 演劇이다. 둘째로 우리는 藝術至上主義 演劇이 아니오 國家目的을 達成하는 目的意識이 있어야 할 것이다. 그러나 國家目的 達成이란 이 精神만이 무슨 標語나 포스터처럼 드러내 놓고 藝術 속에 溶解되지 않으면 이것은 結局 演劇이 아닌 것이다. 그러기에 첫째 演劇은 演劇으로서 高度의 演劇이 구성이 되고 여기 國家精神이 溶解되어야 할 것이다.⁷²⁾

71) 함대훈이 그 대표적 인물이다. 그런데 이 점에서도 과거 극예술연구회 창립 멤버와 그렇지 않은 사람 간의 차이점을 발견할 수 있다. 가령 과거 동경학생예술좌의 주도 멤버였던 朱永涉(「國民演劇을 爲하여」, 『매일신보』, 1941.4.9~10)은, 신극은 개성의 완성, 해방을 절규하고, 새로운 개인주의, 자유주의적인 색채를 띠고 일반 지식계급을 포함하고 있는 연극으로, 이제 역사적 전환기에 이르러 모든 연극행동은 국민연극으로 합류하게 되었다고 하여 신극을 완전한 극복의 대상으로 간주한다. 물론 이때의 극복 대상이 되는 연극에는 당연히 상업주의 연극도 포함된다. 그리하여 “이제부터 演劇界에는 新劇, 新派란 對立의 概念이 업서지고 國民演劇으로 統一될 것이다. 남은 것은 國民演劇인 것과 演劇藝術이 아닌 것이 存在할 따름이다”라는 극단적인 주장까지 서슴지 않는다.

72) 자료집 12권, 370면.

국민연극론 중에서 이 언급만큼 국민연극의 성격이 명확히 드러난 것은 없다. 그것은 곧 '예술성을 바탕으로 국민전체를 한 개의 국민정신으로 결합하는 연극'으로 요약된다. 그렇다면 이때 예술성이란 어떻게 획득되며 국민정신의 실체는 무엇인가.

이에 대한 해답은 '국민극경연대회'를 통해서 비로소 파악되지만, 여전히 연극계의 한 편에서는 이러한 노력에 대해서 소극적인 자세를 취하는 것으로 보인다.

요즘 劇界가 脚本難에서 오는 再上演物이 많고 따라서 劇團으로서는 藝術的인 것보다도 興行的인 것을 主眼으로 하려는 傾向이 濃厚하여, 일건 競演大會에서 쌓여올랐든 理念의 塔이 動搖되고 몹어져 가고 있음을 본다. 現代에 있어서 가장 頻繁한 公演과 旺盛한 劇本 消化力에 應해 주어야 할 劇作家 側에서 創作 方向에 대한 深刻한 懷疑를 느끼고 있는 것이다. 卽 國民演劇으로서의 概念은 오랜 摸索을 거쳐 昨年度 演劇競演大會에서 겨우 把握되었다 하나, 이제 새로운 段階를 마지함에 當하여 從來와는 다른 — 現實의 內面的 深度와 時局이 要望하는 作品의 積極性을 어떻게 結付시켜야 할 것인가 — 하는 昏迷에 빠지고 있다. 이 問題에 對하여는 다른 機會에 詳論하려 하지만 左右間에 昨今の 劇界가 表面的으로는 平穩한 듯이 보이나 實은 志向을 잃은 頻廢狀態에 있음이 窺知된다.⁷³⁾

국민연극 실천의 대표적인 이론가의 한 사람인 오정민의 이러한 안타까움의 표현을 역으로 살펴보면, 당시의 연극인들 특히 극작가들은 국민연극 이념에 입각한 작품 활동에 소극적이거나 회의적임을 짐작할 수 있다.⁷⁴⁾ 그럼에도 불구하고 일부의 비평가들은 꾸준히 자신들의 국민연극에 대한 이념을 실천하기에 노력한다. 그의 핵심은 국민연극의 창작방법론으로 모

73) 吳禎民, 「演劇時評」, 『조광』, 1943.6. 자료집 13권, 22면.

74) 이러한 점에서 작품 속의 대사에 나타난 친일적인 발언만을 기준으로 그 작품의 친일성을 규정짓는 것은, 희곡장르가 본질적으로 지닌 작품 행동의 측면을 고려한다면, 일면적인 판단일 수 있다.

아진다.

2) 국민연극 창작방법론

국민연극은 신극과 신과극에 대한 비판적 대안으로 출발한 것으로 정치적으로는 신체제의 이념을 수행하는 연극임은 이미 앞에서 살펴본 바와 같다. 따라서 국민연극의 입장에서는 연극의 고답성과 상업성의 어느 한 편만을 고집한다는 것은 더 이상 무의미한 시도이다. 이에 따라 국민연극론은 유난히 예술성과 대중성의 조화를 강조한다.

국민연극 출발기에는 특히 예술성은 상실한 채 신체제의 이데올로기만을 강조하는 선전극적 공연에 대한 반발이 두드러진다.

藝術의 새로운 發展이면 어디로 向한 發展일까. 그 方向은 두말할 것 없이 新體制下에 있어서의 國民이 向할 바 理念의 길이다.

그러므로 그 理念을 밝히고 그 理念의 健全한 發展을 圖해서 國民으로 하여금 理念의 最後의 勝利를 約束해주시지 않으면 안된다. 요즘 巷間에는 新體制河의 演劇이라면 舞臺에 나와서 國旗나 내두르고 軍歌나 合唱하면 靚찮은 줄 알고 있다. 그러나 其實은 그들이 舞臺에서 國旗를 내두르는 것은 그들이 上演하는 頹廢的인 上演物의 內宿(캄프라지)을 하기 위해서다. 國旗만 내두르고 軍歌만 부르면 墮落한 演劇이라도 上演할 수 있다면 이는 眞實로 한심한 노릇이다. 이 現狀은 오히려 國民의 惡感을 사고 드디어 國民文化의 低下를 招來할 뿐이다.⁷⁵⁾

이러한 비판은 '조선연극협회'의 결성 이후, 연극에서의 '연극보국', '건설적인 오락', '건설적 생명' 등을 강조하는 이른바 신체제연극론에 따라, 예술적으로 저급인 공연이 성행하는 연극계의 현실에 향해서 있다.

신체제연극론에 있어서는, 개인주의와 자유주의를 초월한 전체주의적

75) 유치진, 「國民演劇 樹立에 對한 提言」, 『매일신보』, 1941.1.3.

통일을 강조한 바 있다. 그러한 입장에서 공연의 양상불이 강조되고 전체적인 무대의 완성이 추구되어 극단 고희의 <정어리> 공연이 호평을 받기도 한다.⁷⁶⁾ 그러나 김영수는 같은 지면에서 동시에 이러한 전체주의적 창조 노력의 사라져 버렸다고 아쉬워하고 있다.

昭和 15年度에 있어서 가장 重大한, 或은 가장 重要한 劇壇의 記錄은 무엇보다도 于先 新劇의 完全 崩壞일 것이다. 이것을 일찍이 新劇에 從事하던 그들 당사자들에게 原因을 묻는다면 여러 가지의 理由와 說明이 있을 것이나, 그러나 이미 表示된 結果는 結果다.

모든 商業的 術策을 排擊하고, 個人主義的인 又は 自由主義的인 行動을 意識的으로 忌避해 가며 어디까지나 全體主義的인 創造를 唯一의 目標로 情熱의 舞臺를 形成해 가던 新劇이, 今年에 들어와서 그 어떠한 뚜렷한 宣言 하나 없이 暗暗裡에 자취를 감추어 버렸다는 것은, 온갖 文化部門의 總力과 新體制를 希求하는 今일에 있어서 損이면 損이었지, 益 될 것은 없을 줄 안다.⁷⁷⁾

개인주의가 아닌 전체주의의 이념을 연극에 적용하였을 때, 그 방법으로 공연의 양상불을 의도하였다는 것은 나름대로 고민의 흔적으로 파악된다. 그런데 1940년 말의 시점에서 다시 창작의 빈곤[혹은 질식]에 직면하였을 때, 이의 원인으로 지적되는 점은 무엇인가. 그것은 당연하게도 기술 부족이다. 이 점을 일찍부터 지적하고 있는 논자가 박영호이다.

素材가 가진 現實性과 作家로서의 道德的 動機와를 충분히 格鬪시킴이 없이, 燃燒함이 없이는 거기엔 作劇術이 不許된다. 新體制란 결코 하늘에서 떨어진 게 아니라 우리네의 生活과 함께, 作家도, 演出家도, 企業家도, 다 가치 過去에서, 舊體制 속에서 引繼되고 再組織된 것이다. 舊體制 때 잘 써지던 作品이 新體制가 되고 나서 극이 막혔다는 소리는 可及的 안 할 소리요,

76) 金永壽, 「演劇의 覺醒」, 『인문평론』, 1941.1.

77) 위책, 338면.

그보다도 觀客의 感覺이 높아짐에 反하여 作劇術이 뒤진 自己를 發見함이 賢者의 일이다.⁷⁸⁾

國民劇이란 어떤 常識的인 流行藝術이 되어선 안된다. 그것은 차라리, 高度의 精神的 準備 우에 構成되는 藝術이라야 할 것이다. 한 개의 巨大한 素材가 藝術的으로 琢磨되고 溶解되고 再演劇化에까지 이르러서 비로소 國民藝術의 伴侶로 認定될 것이다. 그와는 反對로 답답한 實際가 우리 劇壇 우에 나타난다면 그것은 「藝術性을 喪失한 空虛한 國民劇」이 될 것이다.⁷⁹⁾

이러한 박영호의 입장은 철저한 작가적 자세의 수립 문제에 놓여 있다. 그는 정작 국민연극의 이념을 거론하는 데는 거의 두드러지지 못한다. 그가 유난히 문제삼고자 하는 부분은 바로 작가의 기술, 즉 예술성인 것이다.⁸⁰⁾

1941년 한 해를 회고하는 지면(「國民演劇에의 轉向-劇界一年間의 同態」, 『매일신보』, 1941.12.8~13)에서 함대훈은 국민연극의 문제점으로 다음과 같은 관중의 무관심을 지적한다.

그렇지만 우리는 國民演劇에서 觀衆을 어땀느냐 하면 일었다는 편이 더 妥當하다 할 것이다. 그러면 이 觀衆問題를 어땀게 解決할 것이냐는 國民演劇의 한 개 方法論이 안일 수 없다. 첫째 觀衆이 國民劇을 조화하지 않는 理由는 從來 自由主義적 思想과 感情의 殘滓가 남아 있기 때문에 이런 演劇이 感情으로나 思想的으로나 親해질 수 없다는 것이 그 하나요 그 다음 하나는 今年度の 國民演劇이 大概 思想의 宣傳的인 傾向이 演劇的인 것보다 너무 앞섰다는 것이다.⁸¹⁾

78) 「演劇時評」, 『문장』, 1941.3.

79) 「藝術性和 國民劇」, 『문장』, 1941.4.

80) 이 점이 박영호의 특징이다. 그는 1945년의 시점에 이르기까지 이에 대한 모색을 계속하는데, 그의 「戲曲과 演出」(『매일신보』, 1945.2.28~3.4)이 대표적으로, 이 글에는 시극적인 색채가 전혀 나타나 있지 않다.

81) 『매일신보』, 1941.12.13.

이러한 언급으로 미루어 보면 국민연극에 관중의 반응이 매우 부정적이었다는 것을 알 수 있다. 그 이유로 함대훈은 자유주의적 사상의 잔재와 기술 부족을 들고 있다. 자유주의적 사상의 잔재가 남아 있다는 것은 뒤집어 말하자면 신체제의 이념에 관중[일반인]은 동조하지 않는다는[비판적이라는] 것을 의미한다. 따라서 이념 선전적 경향이 생경하게 드러나는 이러한 국민연극을 관중들이 좋아할 리가 없다. 그렇다면 이러한 내적 문제를 극복하기 위한 방안은 무엇인가. 연극인들은 어쨌든 관객이 있어야만 자신들의 작업에 의미를 둘 수밖에 없으므로 필연적으로 그들은 연극기술적인 문제를 가장 중요하게 여기지 않을 수 없다.

이러한 기술적인 문제는 역시 일차적으로는 극작가들의 중심 과제가 될 수밖에 없다. 현대극장 창립공연(1941.6.6~8) 작품으로 <흑룡강>을 창작한 유치진은 자신의 창작 방법을 다음과 같이 설명하고 있다.

國民演劇은 리알이 基盤이 되어 그 理念은 浪漫에까지 빠져야 할 것으로 생각된다. 그러나 그 方法으로서는 大別하여 두 가지 스타일이 잇지 안을까 한다. 그 하나는 線이 가늘고 纖細하여 주로 曲線의 美를 보이는 幻想的인 東洋畫의 手法이요, 그 打는 그와 反對로 線이 굵고 거칠고 直線의인 것, 말하자면 西洋畫의인 것이 그것일까 한다. 今般 「黑龍江」에서는 나는 後者를 택하였다.(…)

以上の 세 가지 점[내용문제, 형식문제, 대관중문제-인용자 주]에 나는 留意하려 하였더라는 것은 (一)의 內容問題에 있어서 이데올로기만 앞세우면 그건 값싼 時局劇이 될 것이고 (二)의 形式에만 考慮하면 그것은 過去의 藝術至上主義의인 作品이 될 것이고 (三)의 對觀衆問題에 用意하지 않으면 新劇이나 興行劇의 誤謬를 거듭하게 될 念慮가 잇기 때문이다. 國民劇은 實로 이 세 가지가 渾然히 調和되는 데서 비로소 생길 수 잇을 것으로 생각된다.⁸²⁾

82) 柳致眞, 「國民演劇의 具象化問題-黑龍江 上演에 際하여」, 『매일신보』, 1941.6.5.

국민연극의 방법으로 회화적 기법을 연관시켜 자신의 작품은 야성적인 대륙 기질을 표현하기 위하여 선이 굵은 서양화적 방법을 택하였다는 것, 그리고 국민연극은 일반 국민을 관중으로 하는 내용과 형식이 조화된 연극이 되어야 한다는 것이 유치진의 요지이다.

이렇듯 당대의 극작가들은 공통적으로 이러한 기술 문제에 봉착하여 나름대로의 해결 방법을 모색하고 있음을 알 수 있는데, 이러한 과제에 가장 적극적인 관심을 보이고 있는 논자는 宋影이다. 그는 「國民劇의 創作-作家의 입장에서」(『每日申報』, 1942.1.15~20)에서 회극의 중요성을 설명한 후 작가들로 하여금 창작의 시야를 넓힐 것을 강조한다. 그러나 그는 다른 평론가들과는 달리 협소한 개념의 국민극에서 탈피할 것을 강조한다. 그는 ‘방공, 방첩이나 지원병, 위문대 등의 주제만을 취급하는 협의의 국민극으로부터, 윤리관계, 도덕문제, 애정문제, 가정, 공장 등을 취급하는 광의의 국민극’으로 나아갈 것을 작가에게 주문한다. 그는 이러한 광의의 국민극의 근거로 ‘국민극은 국민다운 사상을 실천하는 국민적 행동으로, 이 행동이 위대하고 진실할수록 국민적인 것에서 세계적인 것으로, 즉 일본적인 것이 세계적인 것으로 될 수 있다’는 논리를 내세운다. 일견 모순처럼 보이는 이러한 논리를 수용한다면, 국민연극은 더 이상 국민연극으로서의 특수성을 상실하는 것이 되고 만다. 게다가 그가 계속하여 ‘조선말을 하는 것이 반(反)내선일체라고 생각하는 것은 일종의 소아병’이며, ‘진실하게 현실을 재현함에 비로소 향기 높은 예술이 될 수’ 있고, ‘반도연극은 반도연극으로써 일본연극운동의 일환이 되어야만’한다고 주장하고 있는 점은, 완전한 내선일체, 황국신민화의 관점에서는 오히려 불충일 수도 있다. 따라서 송영의 이러한 논리는 이중적으로 해석될 수도 있다. 즉, 한편으로는 더욱 철저하게 국민연극의 이념에 충실하려고 노력하는 방법론적 모색이거나, 아니면 이러한 방법론을 뒤에 업고 창작의 자유를 고수하려는 작가적 몸부림이라고도 할 수 있는 것이다.⁸³⁾

83) 이미월에 의하면(『국민연극연구』, 『한국근대극연구』, 현대미술사, 1994) 송영의

이러한 기술적인 방법론은 주로 예술성과 오락성의 결합으로 요약된다. 金健은 이를 ‘재미있으면서도 숭고한 사상을 지닌 연극’⁸⁴⁾으로 설명하고 있으며, 함대훈은 서양 근대극에 대중성을 가미한 것으로 설명한다. 함대훈은 이의 논리적 근거로 앞의 김영수와는 다른 의미로서의 전체주의적 연극론을 제시하고 있어 주목을 끈다.

結局 國民演劇은 中村吉藏氏가 朝日新聞에 쓴 것과 같이 피라미드형의 演劇이어야 할 것입니다. 말하자면 頂點은 結局에 있어서 小數 知識層階級으로 채우고 脚部와 中腹은 多數 大衆層이 쌓아올려야 할 것입니다. 그러므로 從來의 新劇처럼 知識階級만을 相對로 할 것이 아니라 知識階級과 一般 國民이 分裂되지 않고 全體的 觀客層으로서 잘 調和와 綜合이 된 形體를 만드는 것이 곧 國民演劇의 基準이 될 것이라 믿습니다. 요컨대 觀客層으로 본다면 無差別의인 全體主義的 演劇이 國民演劇의 眞正한 方向이라 할 것입니다.

그러니까 이 意味에서 國民演劇의 成立은 演劇構成의 方法論으로서 西洋近代劇 系統에서 보는 言語的 基調를 適當히 攝取 活用하는 同時 大衆性이라는 것을 또한 低調에 흐르지 않을 程度로 插入시켜 이것이 또 溶解 調和시키는 한 개의 創意와 苦心 慘憺한 實際的 努力이 要求될 것입니다.⁸⁵⁾

전체적인 관객층이 조화된 연극을 위해서 신극 정신에 대중성을 가미해야 하겠다는 것으로, 결국 대중성[오락성]을 수용하자는 자구책적인 논리이다. 이러한 방법론은 과거의 흥행극[대중극]적인 성격을 지닌 단체들로서는 상업성 추구의 좋은 빌미가 되지 않을 수 없다.⁸⁶⁾ 그리하여 오정민은

1942년 9월 제1회 국민극경연대회 참가작품인 <산풍>에서는 의외로 선전의 요지를 찾기 힘들다고 한다. 이점도 이러한 송영의 창작태도와 관련이 있을 것이다.

한편으로 송영은 1943년 말의 시점에서 과거의 ‘이념의 부족’을 자기비판하면서 <武山大尉傳>을 창작하였음을 밝히고 있는데(『演劇의 決戰體制』, 『매일신보』, 1943.12.17~21), 이를 뒤집어 보면 그가 국민연극 초기에는 의식적으로는 그 이념에 적극적으로 동참하지 않았음을 짐작할 수 있다.

84) 金健, 「私の新演劇論-新體制を契機として」(7), 『京城日報』, 1941.3.4.

85) 咸大勳, 「國民演劇의 方法論」, 『춘추』, 1941.12. 자료집 12권, 406면.

제1회 국민극경연대회에 참가한 다섯 극단의 순회공연을 계기로 오히려 경영자층에게 상인 근성에 빠지지 말고 오락성에 예술성을 병행하기를 주문하고 있는 정도가 된다.

이러한 기술적인 면보다는 정신적인 면에서 국민연극의 방법론을 탐구한 대표적인 평론가도 역시 함대훈이다. 그는 제재와 언어의 측면에서 국민연극운동의 조선적 특수성을 강조한다. 즉, ‘같은 일본국민으로도 내지와 조선은 그 특수성이 다를 것’이므로, 무대에서의 조선어 사용⁸⁷⁾은 ‘부득이 한 것’이며, 영웅적인 낭만성을 길러 줄 사극의 필요성이 제기됨을 주장한다.

이러한 조선적 특수성의 강조는 어디까지나 내선일체를 추구하는 효과적인 방법론의 일환으로 제기된 것으로, 오정민은 한 발 더 나아가 아예 극작가들에게 일본의 신화 정신을 체득하여 그것을 작품 속에 표현할 것을 희망하고 있다. 즉, 일본의 고대로부터 국민의 혈액 속에 일관하여 흘러내리는 신화 정신인 明, 淨, 直의 ‘まこと[眞]’를 체득하여 그것을 극화하기를 바라고 있는 것이다.⁸⁸⁾ 이러한 정도에 이르면 이미 국민연극론은 이론이기

86) 이른바 국민연극 시기에 가장 활발한 활동을 벌이는 극단의 정체는 바로 악극단들이라는 점, 그리고 국민연극론에 참여한 많은 연극인들과 그전의 비상업주의연극인들이 직간접으로 대중극단들과 관계를 맺고 있다는 점은 이를 잘 보여준다. 가령 1944년 1월 한 달만을 살펴보더라도, 李光來와 黃金座, 徐恒錫과 半島歌劇團, 朴英鎬와 阿娘, 金兌鎭과 高協, 姜湖와 國民座, 宋影과 朝鮮樂劇團, 金一影과 羅美羅歌劇團, 申鼓松과 朝鮮樂劇團 등 그 관계는 매우 다양하며 무조건적이라는 점이 특징이다. 이를 보면 많은 연극인들이 한편으로는 국민연극에 발을 들여 놓고 있으면서도 그 주된 활동무대는 대중극단들이며, 오히려 순수한 국민연극의 활동에 종사한 연극인들은 주로 극단 현대극장의 일부 핵심 단원에 국한되고 있다는 점을 알 수 있다.

87) 星出壽雄은, 완전한 국어[일어]연극은 대다수의 관객이 국어를 해독한 뒤에야 가능하므로, 그 전에는 일상어의 부분이나 연극 전체의 일부분을 국어로 공연하여 국어보급운동에 기여할 것이지만, 학교극등의 소인극은 반드시 국어를 사용할 것을 지침으로 교시하고 있다. (『朝鮮演劇の新發足』, 『朝鮮』319, 1942.10)

실제로 1942년 9월 4일에 이화여전에서 일어극을 공연하였으며 1943년 9월부터 12월까지의 제2회 연극경연대회에서는 일어극을 한 편씩 참가하여 공연하였다. 이후 많은 대중극단들이 일상적인 공연에서 일어극 1편의 공연을 병행하였다.

를 포기한, 단지 신념의 차원에서 제기되는 논설일 뿐임을 알 수 있다.

그러나 이러한 국민연극의 창작은 실제에 있어서는 만족할 만한 수준을 보여주지는 못한 것 같다. 해가 지날수록 이에 대한 평단의 불만이 높아지는 것을 보면 이 사정을 어느 정도 짐작할 수 있을 것으로 보인다.

半島の 新演劇이 國家 目標의 路線을 끼고 如斯히 本格的인 面貌를 갖추어 그 使命 達成에 邁進하고 있음에도 不拘하고, 反面에는 許多한 缺陷과 不充分的 問題가 가로 노렸음을 看過할 수 없다. 즉 國民文學과 같이 國民演劇도 決코 低級한 意圖와 安易한 方法으로 一時的인 效果만을 노리는 것이 目的이 아닌 以上, 演劇理念으로서도 높은 것을 堅持해 가야 할 것이며, 演劇創造를 爲한 意慾에 있어서나 演劇人의 教養으로 보아 遺憾됨이 적지 않다.

(…) 其他 技術的으로는 各劇團이 統一된 演技體系를 確立치 못한 데서 오는 演技의 混亂, 또는 演出 裝置 作家 등이 各其 大家然하여 各部門에 總親和力이 缺如되어 있다는 實情-그러한 것을 一一이 들자면 限이 없다.⁸⁹⁾

이렇듯 국민연극론은 분명한 목적의식에서 제기되었지만 식민지 조선의 경우에는 이론과 실천의 괴리가 적지 않았던 것으로 보인다. 이는 결국 국민연극론의 한계가 되겠지만, 이 한계야 말로 당대의 한국의 연극인들이 창작활동을 유지할 수 있었던 최소의 호흡공간이었을 것이다.

5. 결론 - 국민연극론의 연극사적 위상

국민연극론은 한국현대연극사에서의 가장 강력한 목적연극론으로서, 일제말의 신체제에 익찬(翼贊)하기 위한 문화예술운동의 일부분으로 전개된 연극운동론이다. 이에 따라 흔히 부정적인 측면에서 연극사의 감추고 싶은 일부분으로만 언급되는 정도여서 아직 이에 대한 심도 있는 논의가 이루어

88) 吳禎民, 「劇作家への希望」, 『국민문학』, 1943.2. 자료집 13권, 9면.

89) 吳禎民, 「演劇時評」, 『조광』, 1943.8. 자료집 13권, 48면.

어지지 않고 있거나 외면되고 있는 현실이다. 그러나 국민연극론은 엄연한 당대의 현실이며 5년 이상을 유지해 나간 대표적인 연극운동론인 만큼 이에 대한 객관적인 평가가 시급한 실정이다.

이러한 국민연극론의 연극사적 위상은 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있다.

우선 연극사의 전통과 관련한 문제이다. 국민연극론이 강력한 목적연극론인 만큼 그 전시기의 프롤레타리아 연극운동론과 해방직후의 진보적 민족연극론과 관련한 연극사적 위상이 강조될 수 있으며, 신극운동과의 연관성도 아울러 주목된다. 특히 신극과 신파극의 결합을 주장하며 기술적으로는 예술성과 오락성[대중성]을 결합하고자 시도한 것은 해방직후의 한효의 주장(『朝鮮演劇에의 要望』, 『인민예술』 1, 1945.12)에 연결된다. 이와 함께 훌륭한 선전 선동연극은, 결국 산 인간을 통한 자연스런 육화에 의해 그 효과가 배가된다고 할 때, 이 시기에 습득한 기술이 직·간접으로 해방이후 남북한 연극에 미친 영향을 고려하지 않을 수 없다.

한편으로는 이러한 국민연극론의 보다 세밀한 검토를 통해 당대에 활동한 많은 연극인들의 내면풍경을 규시(窺視)할 수 있으며, 이를 근거로 친일연극활동에 대한 객관적인 재검토가 가능해질 수 있다. 분명히 이들 비평 사이에는 적지 않은 관점의 편차가 존재한다. 과거 몸담고 있었던 연극운동단체에 따라 평론가 사이에는 논점의 강조에 분명한 차이가 존재하며, 개별적인 평론간에도 차별성이 발견된다. 이를 제대로 파악할 수 있어야만 친일연극과 희곡작품을 올바르게 판단할 수 있게 된다. 이와 함께 이들 국민연극론을 통해 당대의 연극활동의 이면을 짐작해 볼 수 있는 것도 부수적인 의의라고 할 수 있다.

본고의 검토를 통해 그동안 논의의 사각지대에 놓여 있던 일제말의 연극비평의 실상과 그 의미를 어느 정도 살펴볼 수 있었다. 다만 이러한 본고의 논의는 당대 창작된 희곡의 내용과 기술적 수준을 고려하지 않고 진행된 것이어서, 이 시기 비평에서 보여준 이론들이 어떻게 작품 속에 구체

화되고 있는지는 미처 검토하지 못하였다. 그보다 오히려 본고에서 의도하고자 한 바는, 이른바 친일극들을 분석하기 위한 예비적 작업으로서의 실증적 검토였으며, 한국현대연극사의 전시기를 아우르는 비평사적 시각의 확보였다.