

국민연극론의 현실 - 국민극경연대회와 관련하여

양 승 국 *

I. 국민연극의 개념과 수용¹⁾

원래 국민연극이란 '민족의식에 의거하여 독립된 통일국가를 건설하려고 하는 국민의식을 반영하는 연극'²⁾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.³⁾

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 '大政翼贊會'의 합작으로 마련된 「국민연극으로서의 신극의 재편성, 설계도」에 의하면, '新劇'의 명칭을 '國民演劇'으로 바꿀 것이 제시되어 있다.⁴⁾ 이후 3월 기존의 연극잡지들인 『中央演劇』, 『舞臺』, 『新演劇』이 통합되어 『國民演劇』이 창간되고⁵⁾, 4월에

* 서울대학교 인문대학 국어국문학과 부교수

- 1) 국민연극에 대한 개념과 성격에 대해서는 이미 연구자가 『한국근대연극비평사연구』(태학사, 1996)의 제2부 5장 「1940년대 국민연극론」에서 자세히 검토한 바 있다. 본 논문의 국민연극론에 대한 개념과 성격은 여기에 발표된 내용을 거의 그대로 옮기고 있음을 밝혀 둔다.
- 2) 早稻田大學演劇博物館編, 『演劇百科大事典』, 平凡社, 1990, 2권, 468쪽.
- 3) 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.
- 4) 倉林誠一郎, 『新劇年代記』(戰中編), 白水社, 1972, 389~390쪽 참조.

는 '日本演劇協會'가 조직된다.

이러한 정세에 발맞추어 大山功은 『國民演劇』 창간호에 「國民演劇論序說」이라는 논문을 발표하여 국민연극의 개념을 규정한다.⁶⁾ 그는 국민연극의 개념에 대하여 세 가지 기준을 제기하고 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 자각 위에 새롭게 打建된 연극”으로 국민연극을 규정하고 그 성격을 재미있을 것, 알기 쉬운 것, 일본정신⁷⁾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 의해⁸⁾ 최초로 발표된다. 그는 신극운동의 방향은 “自我功利的 私行을 배격하고 國家奉仕를 第一義로 하는 국민연극의 확립”과 “各自職能에 따라 국가에 봉사하는 것을 基調로 하는 新國民演劇의 확립”에 있다고 주장한다. 이로부터 조금 후 유치진⁹⁾은 “신체제하에 있어서의 국민의 건강한 오락으로써, 或은 국

5) 菅井幸雄, 『近代日本演劇論争史』, 未來社, 1979, 219~220쪽.

6) 이러한 일본의 국민연극론에 대하여는 菅井幸雄, 위의 책, 214~230쪽 참조.

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

8) 「國民演劇으로 出發—新劇運動의 向方」, 『매일신보』, 1940.11.16~18.

민 교화 기관으로써 국민의 潑潑한 이념을 담을 수 있는 국민연극을 창조하지 않으면 안 된다”라는 것을 강조한다. 그러나 이러한 나옉과 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 고도 국방 국가의 신체제를 지원하기 위한 국민극운동을 전개할 것을 주장한다. 그는 흥행극의 오락성과 상업주의를 비판하면서 신극은 고급의 레퍼터리, 연출, 무대장치 등으로 관중을 지도 계몽하는 연극이라고 규정한 후, ‘고도 국방 국가 의식의 양양, 국책의 선전과 문화적 교양을 제공하는 교육으로서의 국민극 수립을 위하여 신극 단체의 결성을 절대적으로 주장¹⁰⁾한다. 그는 이어서 한국현대연극사의 전개 과정을 살펴면서¹¹⁾ ‘극예술연구회’의 공적을 나열한 후, 이들이 중심이 되어서 신극운동을 계승하는 차원으로서의 국민극을 수립할 것을 옹변조로 주장한다.¹²⁾

이러한 제안은 곧 극단 ‘현대극장’의 조직으로 실현된다. 현대극장은 1941년 3월 16일 유치진을 대표로 하여 함대훈, 서항석, 朱永涉, 李源庚, 姜貞愛, 金映玉, 李雄, 尹星畝, 劉桂仙, 金信哉, 李白水, 姜弘植, 全玉, 金陽春, 玄芝涉, 金東赫, 馬完英, 李海浪, 劉宗烈, 金丹美 등의 단원으로 조직되었다. 이를 두고 박영호는 “人物別로 보면 이 안에는 前日の 극연과 학생예술좌와, 토월회와 일부 상업극단과 영화인들로 성원되어 마치 藝苑 전반의 대동단결로 보여진다”¹³⁾고 평하고 있는데 이들 활동의 이론적 토대는 역시 과거 극

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

10) “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.)

11) 이들의 연극사 회고는 다른 극연관계자(가령 서항석)의 그것과 거의 동일하다.

12) “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積を残した彼等が、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.)

13) 朴英鎬, 「藝術性과 國民劇」, 『文章』, 1941.4. (양승국편, 『한국근대연극영화비평자

예술연구회원들이 마련해 주고 있다. 특히 이 중 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 국가 이념을 연극 속에 집어넣어 가지고 이 순화된 연극 문화를 국민 대중에게 보급시키자는 것'이라고 설명한다. 그는 이러한 전제하에, 국민연극은 한 나라의 국민정신의 정화가 연극적으로 표현된 것이기 때문에 새로운 개념은 아니지만 고대 각국의 국민연극과 '현대극장'의 국민연극은 다음의 점에서 차이가 난다고 주장한다.

그러면 고대의 각국의 국민연극과 현재 우리 현대극장이 실천한 국민연극의 차이는 어떤 곳에 있는가?

과거의 국민연극이라 할 수 있는 것을 일언으로 말하자면 국민정신의 전통적 정서를 함양하고 고무하는 데 있다고 한다면, 오늘의 국민연극은 여기서 일보를 更進하여 건강한 국민정신을 함양하는 것은 말할 것도 없지만, 그것보담도 국민 전체를 일괄한 국민정신의 결합을 도하는 연극이요, 또 예술지상주의적이 아닌 국가 목적 달성을 꾀하는 데 일익적 임무를 담당할 연극이어야 할 것이다. 말하자면 연극 자체가 예술적으로 완성되는 동시에 이것이 국가사회적으로 효과를 가져와야 할 것이다.¹⁴⁾

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

그러면 국민연극은 무엇이나 국민연극이란 어떻게 된 것이냐 하면 나는 그것을 이렇게 말하고 싶다. 국민연극이란

1. 근대극에서 일보를 進하여 국가리념을 굳세게 무대에 표현할 것.
2. 근대극의 민중이란 넘어나 막연한 대상을 여기서는 국가정신을 참으로 이해하는 민중으로 고쳐야 할 것.
3. 체제도 민중 속에서 구하되 銃後의 민중이라는 것을 염두에 두어야 할 것.

료집』 12권, 361쪽. 이하 『자료집』으로 표기함.)

14) 『매일신보』, 1941.3.30.

4. 구체제와 신체제에 대한 변모를 명확히 할 것.
5. 개인보다 공익우선이란 것을 이해할 것.

이런 조목의 관념을 연극 속에 집어 넣어 가지고 이것이 예술적으로 조화되고 정비되어 구상화되어야 할 것이다.¹⁵⁾

이렇듯 '현대극장'의 출발과 함께 국민연극에 대한 논의가 활발해지며, 그 실천론의 형태는 1941년 6월의 '현대극장'의 <홍룡강> 공연으로 구체화되며, 1942년 9월의 '국민극경연대회'로 본궤도에 오르게 된다. 이러한 활동에 맞추어 1941년부터 국민연극에 대한 논의가 활발히 전개되기 시작한다.

II. 국민연극의 성격

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 되는 과제를 떠맡게 된다.

咸世德은 「新劇과 國民演劇」에서 “나는 과거의 신극인으로서 압호로의 국민연극 수립에 있어서 신극과 국민연극이 어떠한 연관되어야 하고 신극이 어떠한 發足으로 국민극을 구현해야 할가를 논위하기 위하여 신극과 국민극의 본질을 考究해 보고저 한다”¹⁶⁾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.

이까 말한 바와 갖치 국민연극이란 속어가 등장한지 불과 5, 6개월은 지나지 못함으로 우리에게는 아직껏 그 이론이 확고히 수립되지 못했다. 다만 국민 전체는 국가적인 연극을 요망했고 연극의 담당자들도 자기들의 연극을 국민생

15) 咸大勳, 「國民演劇의 現段階」, 『朝光』, 1941.5. (『자료집』 12권, 369쪽)

16) 『매일신보』, 1941.2.7.

활에 근거해야 되겠다고 각성을 하고 잇섯던 것만은 사실이다.

東寶劇團은 자기들이야말로 국민연극이라 하였고, 前進座는 금번 호평을 받은 〈陸奧宗光〉이야말로 국민극의 대표작이라 했고, 新國劇은 新國劇대로 澤正時代부터 국민연극의 수립에 발아해 왔으므로 이제야 그 개화를 보았다고 하고, 조선에 잇서도 老童座가 國民座라고 간판을 改漆하였다.

이러고 보면 대체 어느 것이 국민극인지 그 정체를 파악할 수 없게 되었다.

그러나 그 구체화의 방법에 잇서서는 각극단 구구하지만, 최고의 목표가 국민의 이념에 일치된 그 최후의 선에서는 동일한 것이다. 국민적 의식에 근거를 두고 국민의 지지를 받으며 국민을 위하여 행해지는 예술적 업적일 것이다.¹⁷⁾

여기에서 말하는 5, 6개월은 함세덕의 규정에 의하면 1940년 8월 극단 '新築地'와 '新協'의 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 혐의가 짙을 정도로 상식적인 명제라고 볼 수 있다. 특히 '~일 것이다'로 끝난 자신 없음의 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.

국민연극이란 어휘가 한 시국어처럼 등장케 되자 혹 일부에서는 흔히 나치스 독일 국민연극과 동일시하는 듯한 경향이 었지 않은 듯하다. 그러나 나치스 宣傳省에 속하여 정치의 방편적 역할을 하는 독일과 국민의 정신을 주인으로 하는 우리의 연극은 가튼 전체주의 정치 형태이되 독일과 아국이 다른 것과 가티 또한 다른 것이다. 나치스에서는 국가가 국비로서 일 정치기관 선전기관으로 사용하되 아국에서는 국가가 통제 협력 지도는 할지언정 관리는 아니할 것이다.¹⁸⁾

독일의 나치스 연극과는 애써 일본의 국민연극이 다르기를 바라는 한 연극인의 순진한 소망이 은연 중 이 부분에 투영되어 있음을 볼 수 있다. 이

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

18) 위의 글, 같은 곳.

처럼 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 신체제하의 국민연극을 어떻게 수립해야 할 것이냐? 이 설계에 대해서는 여기에는 장황히 쓸 지면도 없고 내 자신도 충분한 연구가 없으니 다음 기회에 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 옛신극의 활동—인용자 주이 요즘 우리나라의 정치 경제 문화가 신 체제라는 새로운 정치 체제 아래에 혁신됨에 따라서 문화의 일익인 연극도 재 음미하지 않을 수 없게 되었다.

현하 정세는 모든 사회생활이 종래와 같이 자유경쟁적으로 개인의 생활만을 위주할 수 없다. 개인보다도 국가를 앞세우고, 국가를 위해서는 개인을 바치지 않으면 안 된다.

그러기 때문에 우리는 종래와 같은 신극에 대한 각인각색의 견해를 성립시키기 전에 국가라는 크다란 명제 앞에는 우리의 예술을 내놓지 않으면 안 되게 되었다. 즉 앞으로서의 신극의 지도정신은 균용할거적인 종전과는 달라서 단지 하나다. 그것은 국가가 이념하는 정치적인 방면이 그것이다. 이 방향으로 정비되어 있는 신극을 우리는 오늘날 국민극이라 부른다. 여태까지 신극으로써 불려지던 연극은 그 역할이 끝났다. 인제는 새로운 시대를 이끌어 갈 연극은 국민극으로 대치되지 않을 수 없게 된 것이다.¹⁹⁾

이렇게 신극의 종말을 선언하면서도 한편으로 유치진은 “오히려 신극의 근본적인 정신을 살려주는 자 혹은 그 정신을 일보 실현의 길로 이끄러 주는 자가 국민극이라”고 주장한다. 이렇게 신극의 정신을 비판적으로 계승한 연극으로서의 국민연극을 강조하는 입장은 과거 ‘극예술연구회’의 멤버였던 신극론자들의 일반적 견해라고 할 수 있다.²⁰⁾

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

20) 한대훈이 그 대표적 인물이다. 그런데 이 점에서도 과거 ‘극예술연구회’ 창립 멤버와 그렇지 않은 사람 간의 차이점을 발견할 수 있다. 가령 과거 ‘동경학생예술좌’의 주도 멤버였던 朱永涉(「國民演劇을 爲하여」, 『매일신보』, 1941.4.9.~10.)은,

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 국민연극이라는 것은 과거의 국민연극보다 좀더 적극적으로 국가정신을 연극 속에 넣어 가자는 것임에 틀림없는 것이다.

그러기에 첫째로 국민연극은 건전한 국민정신 또는 국민도덕이 정당화하게 된 연극이어야 할 것이다. 어떤 연극이든 「모랄」이라는 것이 있으나 급일에 있어서 우리의 최고의 도덕이란 것은 자유주의, 개인주의와 사회주의를 지양한 전체주의의 국민도덕인 것이다. 즉 국민 전체를 한 개의 국민정신으로 결합하는 연극이다. 둘째로 우리는 예술지상주의 연극이 아니고 국가 목적을 달성하는 목적의식이 있어야 할 것이다. 그러나 국가 목적 달성이란 이 정신만이 무슨 표어나 포스타처럼 드러내 놓고 예술 속에 용해되지 않으면 이것은 결국 연극이 아닌 것이다. 그러기에 첫째 연극은 연극으로서 고도의 연극이 구성이 되고 여기 국가정신이 용해되어야 할 것이다.²¹⁾

국민연극론 중에서 이 언급만큼 국민연극의 성격이 명확히 드러난 것은 없다. 그것은 곧 ‘예술성을 바탕으로 국민 전체를 한 개의 국민정신으로 결합하는 연극’으로 요약된다. 그렇다면 이때 예술성이란 어떻게 획득되며 국민정신의 실체는 무엇인가. 그의 핵심은 국민연극의 창작방법론으로 모아지며, 이에 대한 해답은 ‘국민극경연대회’를 통해서 어느 정도 파악될 수 있다.

신극은 개성의 완성, 해방을 절규하고, 새로운 개인주의, 자유주의적인 색채를 띠고 일반 지식 계급을 포함하고 있는 연극으로, 이제 역사적 전환기에 이르러 모든 연극 행동은 국민연극으로 합류하게 되었다고 하여 신극을 완전한 극복의 대상으로 간주한다. 물론 이때의 극복 대상이 되는 연극에는 당연히 상업주의 연극도 포함된다. 그리하여 “이제부터 연극계에는 신극, 신파란 대립적 개념이 없�지고 국민연극으로 통일될 것이다. 남은 것은 국민연극인 것과 연극 예술이 아닌 것이 존재할 따름이다”라는 극단적인 주장까지 서슴지 않는다.

21) 『자료집』 12권, 370쪽.

III. 국민연극 창작방법론

국민연극은 신극과 신파극에 대한 비판적 대안으로 출발한 것으로 정치적으로는 신체제의 이념을 수행하는 연극이다. 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.

예술의 새로운 발전이면 어디로 향한 발전일까. 그 방향은 두말할 것 없이 신체제하에 있어서의 국민이 향할 바 이념의 길이다.

그러므로 그 이념을 밝히고 그 이념의 건전한 발전을 꾀해서 국민으로 하여금 이념의 최후의 승리를 약속해주지 않으면 안된다. 요즘 항간에는 신체제하의 연극이라면 무대에 나와서 국기나 내두르고 군가나 합창하면 괜찮은 줄 알고 있다. 그러나 其實은 그들이 무대에서 국기를 내두르는 것은 그들이 상연하는 퇴폐적인 상연물의 內宿(감프라지)을 하기 위해서다. 국기만 내두르고 군가만 부르면 타락한 연극이라도 상연할 수 있다면 이는 진실로 한심한 노릇이다. 이 현상은 오히려 국민의 악감을 사고 드디어 국민 문화의 저하를 초래할 뿐이다.²²⁾

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

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 국민연극에서 관중을 어딴느냐 하면 일었다는 편이 더 타

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

당하다 할 것이다. 그러면 이 관중 문제를 엇더케 해결할 것이냐는 국민연극의 한 개 방법론이 안일 수 없다. 첫째 관중이 국민극을 조화하지 않는 이유는 종래 자유주의적 사상과 감정의 잔재가 남아 있기 때문에 이런 연극이 감정으로나 사상적으로나 친해질 수 없다는 것이 그 하나요 그 다음 하나는 금년도의 국민연극이 대개 사상의 선전적인 경향이 연극적인 것보다 너무 앞섰다는 것이다.²³⁾

이러한 언급으로 미루어 보면 국민연극에 관중의 반응이 매우 부정적이었던 것을 알 수 있다. 그 이유로 함대훈은 자유주의적 사상의 잔재와 기술 부족을 들고 있다. 자유주의적 사상의 잔재가 남아 있다는 것은 뒤집어 말하자면 신체제의 이념에 관중일반인은 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 어떻게 관객이 있어야만 자신들의 작업에 의미를 둘 수밖에 없으므로 필연적으로 그들은 연극 기술적인 문제를 가장 중요하게 여기지 않을 수 없다.

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

국민연극은 리알이 기반이 되어 그 이념은 낭만에까지 빠져야 할 것으로 생각된다. 그러나 그 방법으로서서는 대별하여 두 가지 스타일이 있기 안을까 한다. 그 하나는 선이 가늘고 섬세하여 주로 곡선의미를 보이는 환상적인 동양화적 수법이요, 그 그는 그와 반대로 선이 굵고 거칠고 직선적인 것, 말하자면 서양화적인 것이 그것일까 한다. 금반 <흑룡강>에서는 나는 후자를 택하였다.(…)

이상의 세 가지 점내용문제, 형식문제, 대관중문제—인용자 취에 나는 유의하려 하였더라는 것은 (一)의 내용문제에 있어서 이데올로기만 앞세우면 그건 값싼 시국극이 될 것이고 (二)의 형식에만 고려하면 그것은 과거의 예술지상주의적인 작품이 될 것이고 (三)의 대관중문제에 용의하지 않으면 신극이나 흥행극의 오류를 거듭하게 될 염려가 있기 때문이다. 국민극은 실로 이 세 가지가 혼연히 조화되는 데서 비로소 생길 수 있을 것으로 생각된다.²⁴⁾

23) 『매일신보』, 1941.12.13.

24) 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 立場에서」(『每日申報』, 1942.1.15~20)에서 희곡의 중요성을 설명한 후 작가들로 하여금 창작의 시야를 넓힐 것을 강조한다. 그는 다른 평론가들과는 달리 협소한 개념의 국민극에서 탈피할 것을 강조한다. 그는 '방공, 방첩이나 지원병, 위문대 등의 주제만을 취급하는 협의의 국민극으로부터, 윤리 관계, 도덕 문제, 애정 문제, 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"²⁵⁾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, "반도 연극은 반도 연극으로써 일본 연극운동의 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

25) "국민극은 단호한 국민적이념 위에 섰다. 八紘一宇의 대사상은 우리 일본국민의 정신이며 주체며 이념이다. 이 정신 밑에서 더 한층 높게 값있게 국민다운 사상을 사상하고 생활을 생활하는 게 우리들 국민들의 태도며 의무다. 국민극은 이러한 국민적 행동이다. 이 행동이 위대하면 위대할수록 진실하면 진실할수록 국민적으로부터 세계적으로 될 수 있다. 즉 일본적인 세계적이 될 수 있다." (『매일신보』, 1942.1.16.)

업고 창작의 자유를 고수하려는 작가적 몸부림이라고도 할 수 있는 것이다.²⁶⁾

이러한 기술적인 방법론은 주로 예술성과 오락성의 결합으로 요약된다. 金健은 이를 '재미있으면서도 숭고한 사상을 지닌 연극'²⁷⁾으로 설명하고 있으며, 함대훈은 서양 근대극에 대중성을 가미한 것으로 설명한다. 함대훈은 이의 논리적 근거로 전체주의적 연극론을 제시하고 있어 주목을 끈다.

결국 국민연극은 中村吉藏氏가 朝日新聞에 쓴 것과 같이 피라미드형의 연극 이야기 할 것입니다. 말하자면 정점은 결국에 있어서 소수 지식층 계급으로 채우고 脚部와 中腹은 다수 대중층이 쌓아올려야 할 것입니다. 그러므로 종래의 신극처럼 지식 계급만을 상대로 할 것이 아니라 지식 계급과 일반 국민이 분열되지 않고 전체적 관객층으로서 잘 조화와 종합이 된 형태를 만드는 것이 곧 국민연극의 기준이 될 것이라 믿습니다. 요컨대 관객층으로 본다면 무차별적인 전체주의적 연극이 국민연극의 진정한 방향이라 할 것입니다.

그러니까 이 의미에서 국민연극의 성립은 연극 구성의 방법론으로서 서양 근대극 계통에서 보는 언어적 기초를 적당히 섭취 활용하는 동시 대중성이라는 것을 또한 저조에 흐르지 않을 정도로 삼입시켜 이것이 또 용해 조화시키는 한 개의 창의와 고심 참담한 실제적 노력이 요구될 것입니다.²⁸⁾

전체적인 관객층이 조화된 연극을 위해서 신극 정신에 대중성을 가미해야 하겠다는 것으로, 결국 대중성·오락성을 수용하지는 자기책적인 논리이다. 이러한 방법론은 과거의 흥행극·대중극적인 성격을 지닌 단체들로서는 상업성 추구의 좋은 빌미가 되지 않을 수 없다.²⁹⁾ 그리하여 오정민은 제 1회 '국

26) 송영의 '국민극경연대회' 참가 작품인 <산풍>(1회), <역사>(2회), <신사임당>(3회) 등은 다른 작품들과는 달리 선전의 요지가 생경하게 드러나지 않는다. 특히 <신사임당>과 같은 작품은 평범한 역사극으로도 읽힌다. 이 점도 이러한 송영의 창작 태도와 관련이 있을 것이다.

한편으로 송영은 1943년 말의 시점에서 과거의 '이념의 부족'을 자기 비판하면서 <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.

27) 金健, 「私の新演劇論—新體制を契機として」(7), 『경성일보』, 1941.3.4.

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

29) 이른바 국민연극 시기에 가장 활발한 활동을 벌이는 극단의 정체는 바로 악극단

민극경연대회'에 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 제제와 언어의 측면에서 국민연극운동의 조선적 특수성을 강조한다. 즉, '같은 일본국민으로도 내지와 조선은 그 특수성이 다를 것'이므로, 무대에서의 조선어 사용³⁰⁾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.³¹⁾ 이러한 정도에 이르면 이미 국민연극론은 이론이기를 포기한, 단지 신념의 차원에서 제기되는 논설일 뿐임을 알 수 있다.

들이라는 점, 그리고 국민연극론에 참여한 많은 연극인들과 그 전의 비상업주의 연극인들이 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 무주 건적이라는 점이 특징이다. 이를 보면 많은 연극인들이 한편으로는 국민연극에 발을 들여 놓고 있으면서도 그 주된 활동 무대는 대중극단들이며, 오히려 순수한 국민연극의 활동에 종사한 연극인들은 주로 극단 '현대극장'의 일부 핵심 단원에 국한되고 있다는 점을 알 수 있다.

- 30) 星出壽雄은, 완전한 국어[일어]연극은 대다수의 관객이 국어를 해득한 뒤에야 가능하므로, 그 전에는 일상의 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 제 2회 '연극경연대회'에서는 일어극을 한 편씩 첨가하여 공연하였다. 이후 많은 대중극단들이 일상적인 공연에서 일어극 1편의 공연을 병행하였다.

- 31) 吳禎民, 「劇作家への希望」, 『국민문학』, 1943.2. (『자료집』 13권, 9쪽)

IV. 국민연극론과 국민극경연대회

1942년 7월 26일, 조선연극협회와 1941년 1월 27에 결성된 조선연예협회가 양 협회의 발전적 해소리는 명분으로 조선연극문화협회로 통합·창립된다. 이에 따라 극단이 새로 개편·정립되고, 종래 조선연극협회 소속이던 이동극단 2개대는 통합하여 제1대가 되고, 새로 조선연예협회 소속의 이동연예대가 이동극단 제2대로 개편된다. 이렇게 하여 1942년 말 기준으로 조선연극문화협회 산하 단체로는 이동극단 2개, 극단 13개, 약극단 8개, 창극단 3개, 곡마단 9개, 만담반 1개 등 모두 36개 단체였다. 그 회원수는 남자 540명, 여자 380명, 찬조원 10명으로 모두 930명이었다.

1943년 1월 협회 상무이사 김관수가 발표한 활동 방침에 의하면 ①전연극인의 연성회(練成會) ②연극문화전람회 개최 ③연극 전문 잡지 간행 ④조선연극사 편찬 ⑤이동극단기 ⑥연극대회 계속 등으로 되어 있다.

이 중 가장 중요하게 취급된 행사는 연극경연대회 개최라고 할 수 있다.

제1회 경연대회는 1942년 9월 18일부터 11월 25일까지 성군, 아랑, 현대극장, 고협, 청춘좌의 5극단이 참가하여 부민관에서 개최되었다. 그 참가 작품과 입상지를 보면 다음과 같다.

성군 — 〈산돼지〉(박영호 작, 이서향 연출, 김운선 장치)
 아랑 — 〈행복의 계시〉(김태진 작, 안영일 연출, 김일영 장치)
 현대극장 — 〈대추나무〉(유치진 작, 서항석 연출, 길진섭 장치)
 고협 — 〈빙화(氷花)〉(임선규 작, 전창근 연출, 김정환 장치)
 청춘좌 — 〈산풍〉(송영 작, 나웅 연출, 원우진 장치)

단체상 — 아랑, 고협
 작품상 — 〈대추나무〉(유치진)
 연출상 — 나웅, 안영일
 장치상 — 원우진(청춘좌)
 개인연기상 — 서일성(성군), 서경애(성군), 황철(아랑), 김양춘(현대극장), 박학(고협), 김선초(청춘좌)

제2회 경연대회는 1막의 국어극(일어극)을 포함하여 참가하였는데 1943년 9월 16일부터 12월 26일까지 역시 부민관에서 열렸다. 그 참가 작품과 입상자를 보면 다음과 같다.

- 예원좌 — 〈역사〉(송영 작, 나용 연출, 강호 장치)
- 성군 — 〈신곡제(新穀祭)〉(김건 작, 한노단 연출, 김운선 장치)
- 황금좌 — 〈북해안의 후조〉(이광래 작, 박춘명 연출, 강성범 장치)
- 청춘좌 — 〈꽃 피는 나무〉(임선규 작, 박진 연출, 원우전 장치)
- 현대극장 — 〈황해〉(함세덕 작, 유치진 연출, 윤상렬 장치)
- 고협 — 〈아름다운 고향〉(김태진 작, 신고송 연출, 김정환 장치)
- 아랑 — 〈물새〉(박영호 작, 안영일 연출, 김일영 장치)
- 태양 — 〈밤마다 뜬 별〉(양서 작, 전창근 연출, 이승만 장치)

- 조선어극 단체상 — 해당자 없음
- 개인상 각본상 — 송영
- 연출상 — 안영일
- 연기상 — 황철(아랑), 한일송(청춘좌), 박영신(아랑), 임효은(예원좌), 강노석(청춘좌)
- 장치상 — 김일영(아랑)
- 국어극 1석 — 고협 〈한역(寒驛)〉(三好十郎 작)
- 2석 — 황금좌 〈동상(銅像)〉(이광래 작)
- 개인연기상 — 김선영(현대극장), 심영(고협)

제3회 대회는 1945년 1월 29일부터 3월 7일까지 조선어극 공연만을 대상으로 실시되었다. 대회 방식도 한 곳에 모여 경연을 치르는 것이 아니고 각 극단별로 공연을 하면 그것을 심사하는 방식으로 이루어졌다. 이 때의 참가 작품과 입상자는 다음과 같다.

- 청춘좌 — 〈신사입당〉(송영 작, 안영일 연출, 김일영 장치)
- 예원좌 — 〈별의 합창〉(박영호 작, 이서향 연출, 김정환 장치)
- 신생극단 — 〈현해탄〉(조명암 작, 나용 연출, 김정환 장치)
- 황금좌 — 〈개회춘〉(조천석 작, 안종화 연출, 강호 장치)
- 고협 — 〈상아탑에서〉(임선규 작, 이서향 연출, 강호 장치)
- 성군 — 〈달밤에 걸던 산길〉(송영 작, 한노단 연출, 김운선 장치)
- 아랑 — 〈산하유정〉(김승구 작, 안영일 연출, 김일영 장치)

단체상 — 극단 아랑

작품상 — 〈산하유정〉, 〈상아탑에서〉

연출상 — 안영일 〈산하유정〉

장치상 — 김일영 〈산하유정〉

연기상 — 황철·박영신(아랑), 이예란(예원좌), 변기종(청춘좌), 박제행(고협)

연기장려상 — 조미령(청춘좌), 엄미화(아랑)

이러한 국민극경연대회가 어떠한 방식으로 심사되었고 어떠한 기준에서 해당 작품들이 수상하였는지는 분명하지 않다. 다만 제1회 경연대회의 심사 후기³²⁾만은 전해지고 있어 이를 통해 당시의 공연 분위기와 심사 기준을 어느 정도 엿볼 수 있다.

우선 제1회 경연대회는 “매일신보사가 우대권을 발행해 준 것과 방송협회가 무대중계방송을 해 준 점 가튼 것은 전공연을 통하여 육만여명의 관중을 동원케 된 것이 대단한 후원³³⁾이었다. 그러나 이렇게 관중을 동원한 공연이었지만 작품 수준은 썩 만족스럽지 못한 것으로 보인다. 심사위원 외의 참여위원제를 설정하여 29명이 공연 평가에 참여하였지만 “그 의견을 조금이라도 표백한 사람은 17명으로서 그 중 삼 극단 이상에 대하여 극단의 성적을 비교한 분은 11명”이며, “엄격한 의미의 채점을 해 준 분은 겨우 5명으로서 그 결과 2극단과 3극단이 동점이며 또 그 차 1점이었다.”

이러한 점에서 경연 수준 자체만의 심사는 무의미하다고 판단한 심사위원회에서는 그 동안의 극단 활동을 종합적으로 평가하여 ‘고협’과 ‘아랑’에 단체상인 총독상을 수상하고 상금 1,000원을 500원씩 나누어 주었다. 이 과정에 대하여 다음과 같이 말한다.

「고협」이 「街頭」 「동백꽃 피는 마을」 등을 가지고 전시하의 민심의 지도에 노력해온 공적을 인정하고 이번 공연에서도 작품에서 조선의 국민연극의 일을 보인 점 및 각연기자의 연기를 노피 평가한 바이다. 「아랑」은 각본의 경향은 양호했지만 산문적인 때문에 연출가 및 연기가 속달치는 못했스나 그 노력을 노피 보고 또 「삼대」 기타 과거의 업적을 인정하여 「고협」과 함께 총독상을 나누기로 된 것이다. 총독상을 일 극단에 결정하지 않은 것은 발군의 극단을

32) 辛島驍, 「競演劇審査後記」, 『매일신보』, 1942.12.19~20.

33) 辛島驍, 「競演劇審査後記」, 『매일신보』, 1942.12.19.

인정키 어렵기 때문이며 각극단의 이번의 역연에 대한 □□노력을 생각하면 오극단 도도에 총독상을 주고 시뻐지만 그리할 수도 업고 각단의 상황을 종합 판단하여 「고협」 및 「아랑」으로 결정한 것이다. 그리고 「현대극장」, 「청춘좌」, 「성군」은 다음 말하지만 혹은 작품상으로 혹은 연출 장치 연기상으로서 각각 그 극단의 노력을 表賞한다.³⁴⁾

이를 보면 경연대회에 앞서 국민연극의 성격과 창작방법에 관하여 여러 가지로 논의가 되었지만, 막상 국민극경연대회에 이르러서도 만족할 만한 국민연극의 성과물을 내어 놓지 못하고 있음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 비록 의욕 넘친 무대를 보여 주긴 하였지만 과거 대중극 작가의 작품에 나타난 '신파성'의 극복 문제는 여전히 화두로 남는다.³⁵⁾

가령 다음과 같은 1회 출품작인 임선규의 〈빙화〉의 한 대목은 이념 전달의 생경성을 드러낸 것으로 종래 비판받아 온 창작 방법의 한 면을 잘 보여 준다.

朴永哲 응 아네. 東洋을 救할 것은 日本 맞게 업다는 것을 잘 아네. 日本 사람이나 朝鮮 사람이 東洋의 한 모퉁이에서 한 神話를 가지고 進化하고 한 갈래 歷史의 軌道를 밟으며 生存해 왔다는 건도 알아. 朝鮮 사람이 지금 第一 필요한 것은 그들의 精神 속에 生活 속에 祖國을 붓 들고 모셔야 한다는 것이라는 건도 아네. 지금이든지 將來든지 朝鮮 사람은 日本 百姓이라는 관념을 붓잡고 매달려야만 幸福할 수 있다는 것은 明白허네. 이것은 새로운 運命이야. 우리 이곳 沿海州 二十萬 名 이 이렇게 비참한 運命을 당하는 건도 祖國을 버리고 東洋의 새로운 運命에 反逆했기 때문이야.³⁶⁾

송영은 앞에서 보인 「國民劇의 創作—作家의 立場에서」(『매일신보』, 1942.1.15.~20.)에서 “내용이 혁신되면 형식도 혁신된다. 박구어 말하면 새로운 내용은 새로운 형식을 규정한다.”고 전제하고 국민극의 창작방법과 관

34) 위의 글, 같은 곳.

35) 1회 경연대회에서 임선규작 전창근 연출의 〈빙화〉는 대성황을 이루었지만 세트가 무너지는 대실수를 드러낸다. (金健, 「第一回 演劇競演大會印象記」, 『조광』, 1942. 12.

36) 이재명 외 엮음, 『해방전(1940~1945)공연회록집』 3권, 평민사, 2004. 154쪽.

련하여 다음과 같이 말하고 있다.

필연성 없는 우연, 성격 없는 인형, 관련성 없는 사실들로써 역제로 눈물을 짜어내고 박수를 박고자 하는 희곡과 연출은 국민극이 될 수 없다.

진실하고 건전하고 자연스럽고 향기 높흔 내용과 형식만이 국민극 희곡이 될 수 있다.

客年 每新主催 연극인 좌담회 석상에서도 압호로는 「신극과 신파」라는 말을 쓰지 말았으면 조캐다는 말이 이구동성으로 나왔다. 올흔 의견이다. 신극과 신파라는 말은 국민극 제창 이전에 건전히 못하든 시절에서나 구별되어야 할 불쾌한 존재다.

이런 의미에서 보면 국민극이란 재래의 부족하든 모순이 만흔 예술성이 적은 상업적으로 00뻬든 일체의 불건전을 청산배격하고 가장 예술적으로 높고 올흔 연극으로 향상발전된 새 연극을 가르킴이다.

다시 말하면 국민극이란 이념이 새로워지고 높하진 것은 말할 것도 업시 보담 더 예술적으로 질이 높하진 연극을 가르킴이 된다. (1942.1.17.)

이러한 비판은, 곧 과거 프롤레타리아 연극에 종사하면서 얻은 극작술을 토대로 한, 대중극 작가의 작품 경향에 대한 비판이다. 이를 통하여 과거 신극 계열, 프로 연극 계열, 대중극 계열 작가들의 국민연극 창작 경향의 편차도 엿볼 수 있다. 가령 박영호의 경우 그가 과거 동적인 무대에 도취하였던 습관이 여전히 남아 있어 그의 1회 출판작인 〈산돼지〉가 “동적면의 미가 인상적이 못되고 언제나 시각적 유감을 초래”한다는 지적³⁷⁾ 역시 이러한 특징을 드러낸다.

국민연극론의 대표적인 이론가인 오정민은 표면적으로는 제1회 경연대회 이후 국민연극이 발전해 온 것으로 자부한다.

신춘의 극계는 일반적으로 성황을 일우고 있다. 경연 참가 극단의 남북선 순연이라든가 만주 진출이 빈번하여 모도가 좋은 성적을 올리고 있음은 물론 계절의 관계도 있으나 무엇보다도 연극 경연을 계기로 하여 지방인심에 파급시킨 선전력이 막대하였음을 알 수 있다.³⁸⁾

37) 金健, 위의 글, 132쪽.

38) 吳禎民, 「演劇時評」, 『조광』, 1943.4. (『자료집』 13권, 20쪽)

오정민은 이러한 국민연극의 성과로 함세덕의 〈에밀레종〉 공연을 높이 평가하면서도, 국민연극의 고민으로서 “종래와는 다른 현실의 내면적 심도와 시국이 요망하는 작품의 적극성을 어떻게 결부시켜야 할 것인가-하는 혼미에 빠지고 있다”라고 하여 솔직히 창작의 어려움을 토로한다.³⁹⁾

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.

반도의 신연극이 국가 목표의 노선을 끼고 如斯히 본격적인 면모를 갖추어 그 사명 달성에 매진하고 있음에도 불구하고, 반면에는 허다한 결함과 불충분한 문제가 가로 노렸음을 간과할 수 없다. 즉 국민문학과 같이 국민연극도 결코 저급한 의도와 안이한 방법으로 일시적인 효과만을 노리는 것이 목적이 아닌 이상, 연극 이념으로서도 높은 것을 견지해 가야 할 것이며, 연극 창조를 위한 의욕에 있어서나 연극인의 교양으로 보아 유감됨이 적지 않다.

(…) 기타 기술적으로는 각극단이 통일된 연기 체계를 확립치 못한 데서 오는 연기의 혼란, 또는 연출 장치 작가 등이 제각기 대가연하여 각부분에 총친 화력이 결여되어 있다는 실정—그러한 것을 일일이 들자면 한이 없다.

요컨대 신연극의 현상은 흥행적으로는 대단한 호황이면서도 질적으로는 저조와 혼미에 있으며, 연기자들은 그저 「움직이고 말하는」 상품에 불과하다는, 여기에 타개해야 할 문제가 숨겨 있다.⁴⁰⁾

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

V. 결 론

1940년대 국민연극론은 제국주의 국가 일본의 정치 이념을 수행하기 위한 목적에서 제기되었다. 이러한 목적론적인 연극론은 이미 그 이전의 프롤

39) 吳禎民, 「演劇時評」, 『조광』, 1943.6. (『자료집』 13권, 22쪽)

40) 吳禎民, 「演劇時評」, 『조광』, 1943.8. (『자료집』 13권, 48쪽)

레타리아 연극운동을 통해서 어느 정도 실현된 바 있어서 당시의 연극인들에게 낯선 것만은 아니었다. 그렇기 때문에 선동·선전의 이념을 구현하더라도 '산 인간'을 그려야 한다는 당위론적인 명제에 충실하기 위한 창작방법론적인 고민이 여러 각도에서 제기되었다.

그러나 국민극경연대회 출품작과 수상작들을 살펴볼 때, 과거 대중극 활동을 하던 극작가의 작품에서 오히려 이념 전달의 구호가 생경하게 드러나고, 이에 대한 비난의 강도가 거센을 알 수 있다. 결국 국민연극의 이념이 대중성과 쉽게 접목되지 못한 채 계몽성에 매몰됨을 알 수 있고, 관객은 이러한 계몽성은 도외시하고 단지 작품 속의 낭만성만 즐기고 있는 것이다. 이러한 모순을 타개하기 위하여 송영과 같은 작가는 국민연극의 개념을 보다 넓게 해석하려고 애쓰며, 오정민과 같은 비평가는 생활 속에서 우러나오는 진정한 일본 정신을 극화하기를 주문한다.

그러나 실제에 있어서는 국민연극이 거듭될수록 관객은 이를 외면하며 대중적인 악극 공연에만 환호하게 되는 것이다. 이러한 점에서 같은 국민연극 작품이라 하더라도 작가의 과거 행적과 취향에 따라 그 체제 영합적인 성격에서는 많은 차이가 남을 짐작할 수 있다. 이러한 점은 이 시기에 창작되고 공연된 모든 작품들의 내적 구조를 보다 면밀히 검토한 후에 내릴 수 있는 결론이 될 것이다. 이는 극텍스트의 속성상 무대와 관객과의 의사소통의 구조를 해명해야 하는 보다 본질적인 작업으로 후고로 미루어 둔다.

참고문헌

1. 기본자료

『매일신보』

양승국편, 『한국근대연극영화비평자료집』, 태동, 1991.

이재명 외 엮음, 『해방전(1940~1945)공연회곡집』 3권, 평민사, 2004.

早稻田大學演劇博物館編, 『演劇百科大事典』, 平凡社, 1990.

倉林誠一郎, 『新劇年代記』(戰中編), 白水社, 1972.

2. 논저

菅井幸雄, 『近代日本演劇論爭史』, 未來社, 1979.

徐淵昊, 「親日演劇의 歷史의 背景」, 『日本學』7, 동국대학교 일본학연구소, 1988.4.

양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.