

1940년대 현대극장과 친일극 연구*

이 상 우**

< 목 차 >

- I. 머리말
- II. 현대극장의 성립과정 : 극연좌에서 현대극장까지
- III. 현대극장의 국민연극론 : 국민연극연구소와 함대훈
- IV. 현대극장의 공연 작품 : 유치진과 함세덕
- V. 맺음말

< 요약문 >

현대극장(1941-1945)은 일제 말기의 대표적인 친일 연극 단체로서 활발한 공연 활동을 벌였으며 극단 부설로 국민연극연구소를 세워 신진 연극인을 양성하고 국민연극의 이론을 수립하였다. 현대극장은 극연좌(극예술연구회의 개칭)를 계승한 이론바 신극 단체이다. 극연 출신인 유치진, 함대훈, 함세덕 등이 극연좌 붕괴 이후 현대극장 창립까지 2년 간의 공백기를 연결시키면서 신극의 범통을 이어갔다. 현대극장 부설 국민연극연구소는 당시 조선 최고의 강사진을 초빙하여 교양교육과 연극 실무 교육을 병행하면서 연구생과 청강생을 양성하였고, 함대훈을 중심으로 국민연극의 이론을 수립하는 노력을 기울였다.

현대극장은 20여 편의 레퍼터리를 갖고 40여 회의 공연 활동을 벌였는데, 이 가운데 절반 가량의 작품을 극작가 유치진과 함세덕이 공급하였다. 유치진은 주로 현대극장 초기에 집중적으로 작품을 썼는데, <흑룡강>, <북진대>, <대추나무> 등 만주 개척을 소재로 한 개척극이 주종을 이루었다. 반면 함세덕은 유치진이 극작에서 손을 뗀 후인 현대극장 중·후기에 주로 작품을 발표하였는데, <흑경정>, <황해> 등 바다를 소재로 한 해양극과 <어빌레종>, <낙

* 이 논문은 1998학년도 영남대학교 학술연구조성비에 의한 것임

** 영남대학교 교수

화암> 등과 같은 낭만적 역사극이 주종을 이루었다. 당시에는 대륙 개척의 의지와 대양에 대한 동경이라는 모티프는 국책에 부합하는 소재였던 것이다. 이러한 점에서 현대극장의 공연 작품은 친일 목적성을 지녔던 것이다.

이러한 한계에도 불구하고 현대극장은 일제 말기에 신극의 맥을 잇고, 공연 활동을 통해 무대기술을 축적함으로써 해방 이후의 연극 발전에 기여하였다는 점에서 긍정적인 측면을 찾아볼 수 있다.

I. 머리말

극단 현대극장(現代劇場, 1941.3-1945.8)은 일제 말기에 활동한 대표적인 친일극단의 하나로 꼽힌다. 당시 신극계를 대표하는 연극인 유치진, 함대훈, 함세덕 등이 주도한 현대극장은 1941년 3월 <흑룡강> 상연을 시작으로 하여 1945년 8월 <비둘기>를 공연하면서 해방을 맞을 때까지 <흑경정>, <북진대>, <대추나무>, <어밀레종>, <남풍>, <황해>, <청춘>, <백야> 등 약 20여편의 레퍼터리를 상연하였으며, 그 공연 회수는 40여 회에 이른다. 일제 말기 신극의 계보를 잇는 극단으로서 4년 남짓한 기간 동안 이만한 공연 활동을 벌였다는 것은 대단히 왕성한 활동력을 보여준 것이라고 할 수 있다. 현대극장의 전신(前身)이 되는 극예술연구회(劇研會 포함)가 현대극장의 활동 기간을 훨씬 상회하는 기간(1931-1939) 동안 활동하면서 26회 공연(비정기 공연 2회 포함)에서 36편의 레퍼터리를 상연했던 것¹⁾과 비교하면 이같은 사실은 분명하게 확인된다.

그럼에도 불구하고 이제까지 극단 현대극장에 관한 개별적 연구는 별로 이루어지지 못했다. 이는 대개 일제 말기의 친일극에 대한 연구에서 부수적으로 다루어지는 것이 일반적이었다.²⁾ 현대극장이 일제 말기에 왕성하게 활동한 바

1) 이상우, 「극예술연구회에 대한 연구」, 『유치진 연구』, 태학사, 1997. 268면.

2) 김성희 「국민연극에 관한 연구」(『한국연극학』, 1985), 박영정 「함세덕의 <어밀레종>에 관한 일고찰」(『한국극예술연구』 제2집, 1992), 이미원 「국민연극 연구」(『한국근대극연구』, 1994), 이상우 「함세덕의 <황해> 연구」(『한국연극학』 제12호, 1999), 「일제 말기 유치진의 만주체험과 친일극」(『연극의 이

있는 중요한 극단임에도 불구하고 개별 연구 주제로 거의 다루어지지 않은 이유는 무엇인가. 첫째, 친일극단이라는 이유가 가장 클 것이다. 현대극장은 ‘국민연극(國民演劇)’의 기수를 자임하며 출범한 극단이므로 처음부터 친일극단으로서의 노선을 분명하게 지향하였음은 두말할 나위도 없다. 이처럼 ‘친일(親日)’이라는 부정적(Negative) 이미지를 가진 극단에 대한 평가는 아무래도 부정적 평가 일변도로 흐를 가능성이 높기 때문에 연구자 스스로 이에 대한 연구를 회피하는 경향이 크다고 할 수 있다. 둘째, 자료의 빈곤이 또 하나의 이유가 될 것이다. 현대극장의 공연 레퍼터리는 20여 편을 상회하지만 이 가운데 현재 대본이 완전하게 전해지는 작품은 6편에 불과하다. 유치진작 <춘향전>, <흑룡강>, <대추나무>, 함세덕작 <황해>, <낙화암>, <어밀레종> 등이 그것이다.³⁾ 그것도 <흑룡강>, <황해>, <어밀레종> 등의 작품은 최근 몇 년 사이에 새로 발굴된 자료들이기 때문에 그동안 현대극장 레퍼터리에 대한 본격적인 연구가 진행되기에 어려운 실정이었다. <어밀레종>, <흑룡강>, <황해>는 1990년대 초, 중반에 발굴되어 최근 몇 년 사이에 박영정, 이미원, 서연호, 이상우 등 소수의 연구자들에 의해 연구되었을 뿐이다. 셋째, 비평 자료의 빈약과 해독의 어려움 때문이다. 일제 말기의 공연 비평 자료는 다른 시기에 비해 현저히 적은 편이다. 1940년대에 들어 『동아일보』, 『조선일보』 등 민간신문이 폐간되었고, 각종 문예지들의 발간이 엄격히 제한되었기 때문에 비평 담론의 공간이 매우 협소해졌고, 비평가들이 친일극에 대한 지상(紙上) 논의를 회피하는 경향이 있었기 때문에 당시의 공연 비평 자료는 다른 시기에 비해 현저히 적은 편이다. 게다가 1940년대의 자료는 상당수가 일문(日文)으로 씌어진 것이어서 자료 해독이 쉽지 않다. 이러한 이유로 인해 그동안 현대극장에 대한 개별 연구는 연구자들 사이에서 외면되어온 경향이 있다.

그러나 최근에 발간된 서연호 교수의 『식민지시대의 친일극 연구』(태학사, 1997)에서는 현대극장에 대한 연구가 비교적 상세하게 이루어졌다. ‘제2장

론과 비평, 창간호, 2000) 등이 그러한 사례들이다.

- 3) 1943년 7월에 현대극장이 상연한 이서향의 <봄밤에 온 사나이>는 『인문평론』(1941.4)에 작품의 일부가 연재되다가 중단되었고 공연 대본은 전하지 않는다. 때문에 현재 작품의 일부만 전하고 있으며 대본의 전모는 알 수 없다.

친일극 운동의 전개'에서 현대극장에 대하여 한 항목을 설정하여 ① 현대극장의 조직, ② 국민연극연구소, ③ 공연 활동 등으로 세분하여 살펴보고 있다. ①에서는 현대극장의 설립 동기와 조직, ②에서는 국민연극연구소의 운영방식, ③에서는 <흑룡강>, <흑경정>, <북진대>, <대추나무> 등 주요 공연 작품 등에 관하여 서술하였다. 아울러 '제3장 친일극 작가와 작품'에서는 현대극장 소속 극작가인 유치진과 함세덕의 친일극 작품세계에 대하여 비중있게 다루었다. 이로써 서 교수의 『식민지시대의 친일극 연구』에서 현대극장에 관한 연구의 큰 진전이 이루어진 것은 분명한 사실이다.

그럼에도 불구하고 필자는 현대극장에 대하여 보충되어야 할 논의가 더 많이 있다고 생각한다. 극연좌의 해체에서 현대극장의 창립에 이르는 과정에 대한 규명, 현대극장의 국민연극론 전개와 국민연극연구소와의 관련성, 유치진과 함세덕에 의해 창작된 현대극장 레퍼터리의 친일극적인 특징의 분석 등이 더 깊이 논의되어야 할 부분이라고 생각한다. 따라서 이 글은 이러한 부분에 초점을 맞춰 논의를 전개하고자 한다. 특히 현대극장의 핵심인 유치진, 함대훈, 함세덕, 세 인물에 초점을 맞춰 현대극장의 특성을 규명하기로 한다.

II. 현대극장의 성립과정 : 극연좌에서 현대극장까지

주지하는 바와 같이, 현대극장은 극예술연구회(劇研座)의 실질적인 후신이라 할 수 있다. 현대극장의 주요 멤버인 유치진(대표), 이현구(선양부 책임자), 주영섭(무대부 책임자), 함대훈(연구부 책임자), 서항석, 함세덕, 이웅 등이 극연 출신인 점을 보면 그러한 사실에 이견을 제기하기 어렵다. 그런데 극연은 1939년 5월에 해산한 것으로 알려져 있다. 그리고 현대극장은 1941년 3월에 창립되었다. 그렇다면 두 극단 사이에 근 2년에 이르는 공백기는 어떻게 보아야 할 것인가 하는 문제가 남는다. 현대극장의 창립 이전 2년 간의 공백기, 즉 현대극장 창립의 전사(前史)에 대한 보다 상세한 규명이 요구된다.

이두현의 『한국신극사』(1966) 이래 이제까지 우리 연극사에서 극연은 1939년 5월에 일제 당국의 탄압에 의해 해산한 것으로 기술되었다.⁴⁾ 그러나

당시의 평문들을 면밀하게 살펴 보면, 극연의 공연 활동이 1939년 5월 이후 사실상 중단된 것은 분명하지만 1939년에 극연이 해산하였다는 확정적 증거를 찾기는 어렵다. 극연의 주요 멤버인 서항석은 1939년 12월에 그 해의 연극계를 회고하는 글에서 흥행극 계열의 청춘좌, 호화선은 동양극장의 전속이고, 중간극 계열의 고희, 아랑은 경제적 배경이 확고한 반면, 신극 계열의 극연좌와 낭만좌는 사정이 어렵다고 말하고 있다. 따라서 “극연좌와 낭만좌는 그 전문화, 기업화를 어떻게 피하면서 더욱 고도의 예술성을 발휘하여 갈는지 내년의 기대와 흥미는 오로지 이에 달려 있다.”고 1940년의 연극계를 전망하였다.⁵⁾ 또 비슷한 시기의 다른 지면에서 임화는 1939년의 연극계는 신극이 침체하고 방황하는 현상을 보여주고 있다면서 극연좌의 침묵, 중앙무대의 해산, 낭만좌의 침체, 협동예술좌의 산만을 그 사례로 들고 있다.⁶⁾ 이듬해 초 서항석은 『조광』의 지면을 통해 조선연극 30년사를 정리하면서 극연좌는 현재 “명일의 약진을 피하면서 잠시 침묵하고 있다”고 기술하였다.⁷⁾ 한편, 김영수는 1940년 5월에 조선 신극계의 문제점을 지적하는 한 지면에서 “아직 극연좌가 대외적으로 해산을 선언하지 않은 이상 잠시 이들에 대한 기대는 보류하는 것이 예의일 것”이라며 극연좌의 존재를 확인한 바 있다.⁸⁾

이렇듯 극연 내부의 시선으로 보나 제3자의 시선으로 보나, 적어도 1940년 봄까지 극연좌는 공식적으로 해산하지 않은 것이 분명해 보인다. 그렇다면 이 시기의 극연좌는 어떤 상태에 놓여 있었는가. 공식적으로 해산한 것은 아니지만 실질적으로는 거의 붕괴 상태에 놓여 있었던 것으로 보인다. 협동예술좌의 핵심 멤버인 김승구의 증언에 의하면, 1939년 연극계의 특징은 신극의 침체로 요약할 수 있는데 당시 3대 신극 단체라 할 수 있는 극연좌는 가사상태에 빠져 있고, 낭만좌는 꾸준히 활동하지만 전도가 암울한 상황이며, 중앙무대는 이미 해산(1939.6)한 상황이라고 한다. 그는 극연좌의 붕괴 상황에 대해 매우 상

4) 이두현의 『한국신극사』(서울대출판부, 1966. 216면)가 가장 대표적이며, 이후의 거의 모든 연극사 논의들이 이러한 견해를 따르고 있다.

5) 서항석, 「조선 연극계의 기묘 1년간」, 『동아일보』, 1939.12.12.

6) 임화, 「신극의 새 활로」, 『조선일보』, 1939.12.28.

7) 서항석, 「조선연극의 걸어온 길」, 『조광』, 1940.2. 106면.

8) 김영수, 「연극시평」, 『문장』, 1940.5. 141면.

세하게 언급하고 있다.

論界를 좁혀 구체적으로 말하자면 劇研座는 금년 6월에 內紛을 일으켜 현재 死境에 빠졌으니 그 원인은 同座의 前身 劇藝術研究會에서부터 잠재해 있었다. 극연좌는 世人이 주지하는 바와 마찬가지로 극예술연구회의 後身으로 객관적 정세와 자체가 내포하고 있는 모순을 해결하기 위하여 현재의 극연좌로 改名한 것이다. 객관적 정세란 극예술연구회가 가지고 있던 자유주의 적이고 민족주의적인 이념을 현실이 용납지 않은 것이며 자체의 모순이란 극예술연구회가 본질적으로 소시민적인 디레탄트의 모임이면서 대사회적으로는 전문극단을 표방하려는 그것이다.

그러나 극연좌는 그들 디레탄트를 몰아내고 개조한 그 당시부터 그 조직의 무력함과 무성격을 폭로했다. 그것은 확정적인 조직을 가지지 못하고 공연 때마다 재동경유학생의 귀향자들의 힘을 빌렸고, 극예술연구회의 8년 동안 역사를 들쳐 내가지고 바류-로 삼는 한편 宣傳用句로 쓰는 무능력한 기획의 폭로가 그것이다. 물론 그 이면에는 내부의 고민을 외부에 내비치지 않으려는 극단 기획자의 苦悶이 숨어있다는 것을 모르는 바 아니나 왜 그 수단 이외에 희망과 새로운 이념에 불타는 극연 少壯派에게 모든 일을 떠맡겨 줄 어른다운 처단을 하지 못할 요인은 어디 있었을까? 극예술연구회 때의 保守派는 동경에서 돌아온 몇몇 사람 밑 그 영향 하에 있던 소위 소장파의 이념과 기획적 야심을 陰謀하는 言辭로 취급하고 드디어 그네들을 극연좌에서 내몰고 현재는 보수파 몇몇 분이 김빠진 극연좌를 用喪하게까지 되었다. 극연좌가 오늘의 운명에 도달하게 된 그 氣脈이 움직이기 시작한 지 오래다가 금년 6월에 기어코 폭발되고 말았다. 작년도에 연출된 <깨어서 노래하라>, <상선 테너시티>에서 李曙郷은 극연 소장파를 대표하여 그 두각을 나타냈으나 그것은 결국 정열에 사로잡힌 예술지상주의의 무대였고, 금년도의 <부활>(이백산 연출), <목격자>(유치진 연출), <춘향전>(유치진 연출)은 정열을 잃은 상업주의의 야망을 가진 무대였다. 이 성질을 달리한 두 갈래의 기획이 넓다란 가프를 만들고 延하여 내분의 도화선이 되어 금년 상반기를 넘기지 못하고 동좌는 활동을 정지하게 되었다.⁹⁾

이와 같이, 김송구는 극연좌 붕괴의 원인은 내분 때문이며 그 내분은 극연

9) 김송구, 「기묘년 극단 회고」, 『문장』, 1939.12. 219-220면.

좌 내의 보수파와 소장파 사이의 갈등에 기인한다고 진단하였다. 그가 말하는 보수파란 유치진, 서항석을 중심으로 한 극연 구파(舊派)를 지칭하는 것이며, 소장파란 이서향, 이백산, 이화삼, 박학 등을 중심으로 한 극연의 신진세력을 의미하는 것이다. 극연은 1939년 5월 제24회 정기 공연을 마치고 보수파와 소장파 간에 내분이 일어나 거의 붕괴 상태에 이르게 되는 것이다.¹⁰⁾

그런데 극연좌 내분의 원인은 바로 극연좌와 협동예술좌 간의 합동 문제에 대한 의견 충돌에 있었던 것으로 보인다. 김영수는 「극계의 1년간」이라는 글에서, 극연좌는 1939년 6월에 안기석, 김승구가 주축이 되어 발족한 협동예술좌와의 합동 논의로 인해 합동 찬성파와 잔류파(보수파)가 갈려 내분을 겪다가 붕괴하게 되었다고 말한다.¹¹⁾ 박희도가 운영하는 동양지광사(東洋之光社)(처음에는 국민문화연구소에서 지원)의 든실한 재력에 의존한 협동예술좌는 '신극 대동단결'을 표방하며 공궁에 처한 신극 단체와의 합병을 모색하였다. 이에 협동예술좌는 극연좌와 낭만좌에 합동 제의를 하는 한편 1939년 6월에 해산한 중앙무대의 단원을 영입하였다. 재력이 풍부하고 시국과 정세에 부합하는 극단인 협동예술좌의 합병 유혹에 극연좌의 신진세력이 동요하게 되었고¹²⁾, 이를 놓고 극연좌의 보수파와 의견 대립을 벌이게 된다. 결국 이서향, 이백산, 이화삼, 박학 등 신진세력 10여명은 극연좌를 탈퇴하여 협동예술좌에 참여하게 된다. 이에 따라 극연좌는 단원의 대량 이동으로 인해 공연 활동을 갖는 것이 불가능할 정도의 타격을 받게 되는 것이다. 극연좌가 1939년 5월 이후 거의 활동 중단 상태에 놓이게 되는 것은 이같은 내부적 이유에서 비롯되는 것이며, 그동안 기존 연극사에서 제기한 바와 같이 일제 당국의 탄압으로 강제 해산되었다는 명백한 징후는 찾아보기 어렵다. 극연좌는 신진세력의 탈퇴 이후 활동 능력을 상실한 채 1940년 봄까지 거의 가사 상태에서 극단의

10) 기사 「기묘에 선 극연좌」, 『조선일보』, 1939.6.8.

11) 김영수, 「극계의 1년간」, 『조광』, 1939.12. 148-149면.

12) 협동예술좌는 동양지광사의 전속극단으로 활동하는 대신 동양지광사로부터 단원 전원의 월급을 지급받는다라는 파격적인 조건의 장기계약을 맺는다. 이로써 협동예술좌는 조선 최초로 유급제도를 지닌 신극 단체가 된다. (김영수, 위의글, 149면)

생명을 연명하고 있었던 것으로 보인다.

그렇다면 1940년 봄부터 이듬해 3월 현대극장 출범까지의 공백기는 어떻게 볼 것인가 하는 문제가 여전히 남는다. 이 무렵 극연좌와 잔류파의 주요 멤버들은 무엇을 하고 있었는가. 1940년 들어 극연좌는 사실상 해체 상태에 놓여 있었고, 잔류파는 제각기 살길을 찾아 흩어진 것으로 보인다. 유치진은 「대륙인식」(1940.7)이라는 글에서 “금반(今般)에 1개월 동안이나 만주여행을 내가 하였는데”라고 쓴 것으로 보아 1940년 상반기에 약 1달간 만주에서 체류한 것으로 보인다.¹³⁾ 이 무렵 유치진의 처가가 북만주 빈강성(濱江省) 연수현(延壽縣)에서 개간사업을 하고 있었고, 1940년 봄부터 그의 실제(實弟)인 청마(靑馬) 유치환이 그 곳에서 농장 관리인으로 일하고 있었으므로¹⁴⁾, 그 무렵 1달에 걸친 그의 만주 체류는 충분한 개연성을 가지고 있는 바 이는 극연좌의 해체로 인한 충격, 그리고 이제까지 자신이 쌓아온 연극적 성과가 무너지는 좌절감과 허탈감에서 벗어나고자 하는 노력의 일환으로 볼 수 있을 것이다.

어쨌든 그는 연극에 대한 미련을 버리지 못하였던지 만주에서 돌아와 다시 연극 활동을 재개한다. 그러나 극연좌의 해체로 활동 무대를 잃은 그는 대중극단 고희의 공연에 관여하면서 연극 활동을 재개하는 것이다. 그것은 1940년 9월에 고희의 <무영탑>(현진건 원작/함세덕 각색) 연출을 맡게 된 것을 의미한다. 심영이 이끄는 고희는 1940년 초에 유치진 작 <춘향전>을 상연하여 유치진과의 인연을 맺은 뒤, 9월에는 <무영탑>을 상연하면서 아예 유치진에게 연출을 맡기며 돈독한 우의를 다지게 된다.¹⁵⁾ 유치진은 <무영탑>의 각색을 극연좌 출신 극작가인 함세덕에게 맡겼고, 주인공 아사달 역을 극연좌의 공연 <개어서 노래 부르자>(오데츠 작/이서향 연출, 1938.9)에서 배우로 출연한 적

13) 유치진, 「대륙인식」, 『문장』, 1940.7. 100면.

14) 박철석 편저 『유치환』(문학세계사, 1999) 191면, 조상기 「유치환 연구」(한양대 박사논문, 1989) 37면 참조.

15) 1940년 초에 고희가 <춘향전>을 상연하면서 심영과 유치진이 친분을 맺게 된 것으로 보인다. 뿐만 아니라 이해랑의 기억에 의하면 심영은 유치진의 부인 심재순과 한 집안 사이였다고 한다. 이해랑의 저서에는 <춘향전> 대신에 <마의태자>라고 써져져 있으나 이는 그의 착오인 것으로 보인다. (이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991. 282면)

이 있는 이해랑에게 맡겼다. 극연좌 출신의 유치진, 함세덕, 이해랑이 연출, 각색, 주역을 맡은 <무영탑> 공연은 1940년 9월부터 그 해 연말까지 남선(南鮮), 서선(西鮮), 북선(北鮮) 등 지방 순회 공연을 연이어 다닐 만큼 대단한 인기를 얻었다.

그러한 와중에 일종의 연극통제기관인 조선연극협회가 결성(1940.12)되었다. 중일전쟁(1937)이 장기화하면서 1938년 3월 국가총동원법이 제정되고 이를 기점으로 체제로서의 일본 파시즘이 성립되기에 이른다.¹⁶⁾ 1938년을 전환점으로 일본이 전시총동원체제에 돌입하게 됨에 따라 식민지 조선에도 일본의 전례를 쫓아 ‘국민정신총동원조선연맹’이 결성된다. 이 단체는 1940년 10월에 국민총력조선연맹(國民總力朝鮮聯盟, 약칭 총력연맹)으로 개편되는데, 같은 해 12월 총력연맹은 산하에 문화부를 설치하여 예술 분야의 통제를 시작한다. 조선연극협회도 이러한 맥락에서 탄생되는데, 총독부 경무과장 八木信雄의 지도 하에 이서구, 김관수 등이 협회의 결성을 주도하였다. 이에 따라 1940년 12월 22일 부민관에서 조선연극협회가 결성되는데, 회장에는 이서구, 상무이사에는 김관수, 그리고 이사에 박진, 유치진, 최상덕이 각각 선임되었다. 그리고 경무국이 지정한 아랑, 청춘좌, 호화선, 황금좌, 연극호, 예원좌, 노동좌, 조선성악연구회, 고협 등 9개 극단만이 연극협회의 소속 극단으로 인정을 받았다.

이 무렵 일본 연극계의 상황은 어떠한가. 1940년 8월 일본 신극계의 쌍두마차라 할 수 있는 극단 新協과 新築地가 해산된다. 두 극단이 당국의 권장을 받고 ‘자발적 해산’을 하는 형식을 갖추었으나 실질적으로는 당국에 의한 강제 해산인 셈이었다. 1940년 2월에 新協이 <大佛開眼>을 상연하였는데, 이를 관람한 경시청 특고과장(特高課長) 中村次太郎이 작품에 사회주의 리얼리즘적인 요소가 내포되어 있음을 발견하고 신협과 신축지 두 극단을 해산시킬 것을 결심한다. 그리고 같은 해 8월에 두 극단의 주요 멤버 100여명을 검거하고 자발적으로 해산할 것을 권장하게 되는 것이다. 이 두 극단은 당국의 ‘자발적 해산’ 요구를 받아들이고 각각 성명을 발표하여 앞으로 연극보국(演劇報國)에 앞

16) 高橋幸八郎 의 편, 차태석·김이진 역, 『日本近代史論』, 지식산업사, 1981. 308-310면.

장서고 명랑·건전한 국민적 연극의 수립에 전념하겠다는 다짐을 하며 극단의 해산을 선언하게 된다. 이 두 극단의 해산은 일본 국민연극시대의 본격적인 시작을 알리는 중대한 사건이 되는 것이다.¹⁷⁾

이렇듯, 1940년 8월 일본의 극단 신헌, 신축지의 강제 해산, 그리고 1940년 12월 조선연극협회의 창립 등을 접한 유치진은 국민연극시대의 도래라는 시대적 대세의 불가피성을 수락하지 않을 수 없는 상황에 놓이게 된다. 그러던 중 1940년 가을 총독부 경무국 사무관 星出壽雄으로부터 새로운 극단을 창단할 것을 요청받게 된다. 그는 星出의 제안을 거절할 경우 발생할지 모를 검거 선물을 우려해 함대훈과 함께 극단 현대극장의 창립을 준비하게 되는 것이다.¹⁸⁾

극원 동료들에게 불어닥칠 검거 선물을 피하기 위해 총독부 당국의 현대극장 설립 요청을 받아들였다는 유치진의 회고를 액면 그대로 받아들이기는 어렵다. 국민연극시대의 대세를 단순히 수락하고 이러한 조건 하에서 연극인으로서는 성공을 모색하기 위해 현대극장의 창립을 받아들였다고 보는 편이 보다 설득력을 지닐 것이다.¹⁹⁾ 왜냐하면 그는 이미 1940년 초에 「국민예술의 길」이라는 글을 통해 시국극(時局劇)의 필요성에 대해 주장한 바 있기 때문이다. 그는 그 글에서 현재 시국극은 연극계의 시급한 과제이지만 먼저 예술성을 확보하고 그 다음에 건전한 내용을 담자는 내용으로 당시 시국에 대한 완곡한 동조 입장을 표명하였다.²⁰⁾ 또 그는 현대극장의 설립을 앞둔 1941년 초에 한 평문에서 조선연극협회는 연극통제를 위한 관민의 협의기관인데, 통제란 예술의 속박을 의미하는 것이 아니라 오히려 예술의 새로운 발전을 위한 기초적인 자세라 보아야 한다면서 협회의 연극통제를 두둔하였다. 더 나아가 그는 국민연극은 ‘정치의 시화(詩化)’라고 규정하며, 국민의 이념, 정서와 호응하며 예술적으로 승화된 국민연극을 만들자고 제안하였다.²¹⁾ 현대극장의 설립 이전에

17) 菅井幸雄, 「國民演劇論論爭」, 『近代日本演劇論爭史』, 東京: 未來社, 1979. 214-217면.

18) 유치진, 「자서전」, 『동량유치진전집(9)』, 서울예대출판부, 1993. 154-156면.

19) 서연호는 유치진이 연극계로부터 자신이 소외됨을 참지 못하여 현대극장을 설립하게 된 것이라고 해석하였다. (서연호, 『식민지시대의 친일극 연구』, 태학사, 1997. 86면)

20) 유치진, 「국민예술의 길」, 『매일신보』, 1940.1.3.

그가 쓴 글들을 통해 볼 때, 그는 이미 국민연극시대를 기정사실로 받아들이고 있었으며, 그러한 시대적 조건을 정면 돌파하여 연극계에서 성공의 길을 찾고 있었던 것이다.

그는 당국의 배후 지원을 받으며 1941년 3월 16일 극단 현대극장을 창립하였다. 현대극장의 설립에 필요한 자금은 유치진에 의해 조달되었는데, 이 과정에 당국의 도움이 있었던 것으로 보인다. 유치진은 현대극장 결성식에서 경과보고를 통해, “평양의 朴承燁, 朴承煥 두 형제 분과 辛五憲씨 등 연극운동에 깊은 이해와 뜨거운 성의를 가지신 분들의 물질 원조와 당국을 비롯하여 여러 연극인의 열렬한 성원 아래 우리들의 새 출발을 기약하게 된 것은 참으로 감격이 크다.”²¹⁾고 언급함으로써 박승엽 등 자금주의 재정 지원과 당국의 후원이 현대극장의 설립에 큰 도움이 되었음을 알렸다. 평양의 고무공장 경영주인 박승엽 형제가 일개 연극단체에 대해 거액(3만원) 출자를 한 것은 당국의 개입이 없었다면 불가능했을 것으로 판단된다. 더욱이 현대극장은 아랑, 고협, 청춘좌, 호화선 등과 같은 영리 목적의 흥행 극단이 아니고 채산성이 없는 신극 단체이기 때문에 현대극장에 대한 출자에서 투자의 개념이 성립하기 어렵기 때문이다. 이렇게 볼 때, 현대극장은 星出壽雄을 비롯한 총독부 당국자의 강력한 정치적·행정적 지원, 박승엽 등 당국에 협조적인 기업인의 물질적 지원, 유치진·함대훈·주영삼 등 신극인들의 실무적 노력에 의해 창립되었음을 알 수 있다.

어쨌든 현대극장은 1941년 3월 16일 오후 3시 경성 태평통 부민관 소강당에서 총력연맹 문화부장 失鍋永三郎, 총독부 사무관 星出·永出, 경성문화영화사 사장 津村勇, 연극계 인사 등의 외빈과 현대극장 관계자 등 50여명이 참석한 가운데 거창한 결성식을 가졌다. 함대훈의 사회로 궁성 요배와 목도가 행해졌고, 대표 유치진의 경과보고, 단원을 대표한 이백수의 선서문 낭독, 외빈을 대표한 星出·永出·津村勇·정인섭의 축사 및 격려사 등이 이어졌다. 그리고 폐회 후에는 국민연극의 깃발을 들고 출범한 극단답게 단원들이 함께 조선 신궁을 참배하였다.

21) 유치진, 「국민연극 수립에 대한 제언」, 『매일신보』, 1941.1.3.

22) 기사 「국민극 수립의 봉화」, 『매일신보』, 1941.3.18.

창립 당시 현대극장의 임원진을 살펴 보면 대표는 유치진, 총무부·선양부·무대부·연구부의 각 책임자는 윤형련·이현구·주영섭·함대훈 등이었다. 주요 단원으로는 서항석, 함세덕, 이원경, 이백수, 강홍식, 양훈, 김일영, 이웅, 마완영, 윤방일, 강정애, 전옥, 김영옥, 유계선, 김양춘, 김동혁(김동원), 이해량, 김단미 등이 포진하였다. 주요 면면들을 살펴 보면 알 수 있듯이, 현대극장의 단원들은 극연 계열과 동경학생예술좌 계열, 토월회 계열, 대중극 계열(영화인 포함) 등의 다양한 출신들의 연합체로 구성되었다.²³⁾ 그러나 동경학생예술좌 계열은 극연좌 말기에 극연좌에 가담하게 되므로 범극연 계열에 속한다고 볼 수 있고, 토월회 계열은 이미 1920년대 후반부터 대중극에 흡수되었기 때문에 대중극 출신들과 더불어 범대중극 계열로 보는 데 별 무리가 없을 것이다. 이렇게 본다면 현대극장의 단원 구성은 범극연 계열의 단원이 극단의 주축이 되고, 거기에 범대중극 계열의 연기자, 무대기술자 등이 보완적 관계를 이루는 구도로 이루어졌다고 할 수 있다.²⁴⁾ 현대극장은 극단 사무실을 경성부 태평동 1정목 27번지에 두었다.²⁵⁾

III. 현대극장의 국민연극론 : 국민연극연구소와 함대훈

현대극장은 국민연극 수립을 위한 신진 연극인의 양성, 국민연극 이론의 체계화, 희곡 생산에의 협력을 위해 극단 부설로 국민연극연구소를 설치하고 소장에 함대훈을 임명하였다. 즉, 국민연극연구소의 설치 목적은 ① 신진 연극인의 교육 및 양성, ② 국민연극 이론의 체계화, ③ 국민연극 상연을 위한 레퍼터리의 개발이었다.²⁶⁾ 그러나 실제로 국민연극연구소가 레퍼터리 개발을 수행한 실적은 별로 없는 것으로 보이며, 주로 신진 양성과 국민연극 이론 개발에 치중하였다. 먼저, 국민연극연구소는 신진 연극인의 양성을 위해 연극 교육과정을 설치하였고, 교무과장으로는 함세덕이 선임되었다. 여기서 교육받게 될

23) 박영호, 「예술성과 국민극」, 『문장』, 1941.4. 205면.

24) 이상우, 「함세덕의 <황해> 연구」, 『한국연극학』 제12호, 1999. 7면.

25) 기사 「국민연극연구소 개강소와 심사회」, 『매일신보』, 1941.4.30.

26) 함대훈, 「국민연극의 첫 봉화」, 『매일신보』, 1941.4.1.

사람은 지원자 180명중에 심사를 거쳐 65명을 선발하였는데, 이를 다시 연구생과 청강생으로 30여명씩 나뉘 교육과정 수료 후 무대에 설 사람은 연구생으로, 그리고 지식 차원에서 연극을 공부할 사람은 청강생으로 분류하였다.²⁷⁾ 따라서 연구생은 배우 지망생들로 구성되었고, 청강생은 전문학교 학생들이 주류를 이루었으며, 교육 장소로는 휘문중학교 강당이 사용되었다.

국민연극연구소에서 개설한 교과목과 그 강사진은 다음과 같다.

일본정신 : 尾高朝雄(경성제대 교수), 森田芳夫, 津田剛(이상 綠旗聯盟)

일 본 어 : 寺田瑛(경성일보 학예부장), 함병업(동경제대 국문학사)

일 본 사 : 末松保和(경성제대 교수), 이능화(민속학자)

세계정세 : 御手洗辰雄(경성일보 사장), 서춘(매일신보 주필), 黒木剛一(해군 대좌), 薄勲(육군 소좌)

예술개론 : 이광수(소설가), 백철(매일신보 학예부장), 정인섭(연전 교수), 이태준(이전 교수)

연 극 사 : 辛島曉(경성제대 교수), 송석하(민속학자), 서항석(단원, 독문학자)

연극개론 : 함대훈(단원, 러시아문학자)

희 곡 론 : 이현구(단원, 불문학자), 장기제(영문학자)

연 출 론 : 유치진(단원, 영문학자)

배 우 술 : 주영섭(단원, 연출가), 윤목, 이백수(단원, 연기자)

무대미술 : 배운성(장치가), 이원경(단원, 장치가)

음 악 : 이종태(이전 교수), 임상희²⁸⁾

당시 국민연극연구소의 교과목에는 「일본정신」, 「일본어」, 「일본사」, 「세계정세」 등 내선일체화 및 시국 인식을 주입시키는 정신 교육 과목이 큰 비중을 차지하고 있음을 알 수 있다. 이러한 과목들은 대부분 일본인이 강의를 맡았으며, 연극 과목들은 대체로 현대극장 단원과 관련자들이 맡았다. 특히 정신 교육 과목들의 강의를 맡은 강사들은 당시 이 방면의 최고 권위자들이었다. 「일본정신」의 尾高朝雄과 「일본사」의 末松保和, 그리고 「연극사」의

27) 기사 「국민연극연구소 심사합격자」, 『매일신보』, 1941.5.15.

28) 서연호, 앞의책, 88-89면 참조.

辛島曉는 당시 조선 최고의 고등교육기관인 경성제국대학의 교수들이었다. 경성제대 법문학부의 법철학 교수인 尾高朝雄은 東京帝大 정치학과와 京都帝大 철학과를 마치고 경성제대 조교수로 임명된 뒤에 다시 독일, 프랑스, 영국, 미국 등지에서 2년 간 공부하고 돌아와 경성제대에서 법철학을 가르쳤다.²⁹⁾ 독일의 법학 이론가 한스 쾰젠의 제자를 자임한 그는 경성제대의 학생과장을 맡으면서 1941년 태평양전쟁이 터지자 솔선하여 삭발을 하고 이에 따르지 않는 학생들에게 가혹한 징계를 내렸으며, 학생들을 상대로 일본에 협력하도록 포섭공작을 하였을 만큼 경성제대 안에서도 당국의 방침을 엄실히 추종하기로 유명한 자였다.³⁰⁾ 따라서 국민연극연구소에서 「일본정신」을 가르치기에 적격이었다. 경성제대 역사학 교수인 末松保和는 일본사 뿐만 아니라 조선 역사에도 관심이 많아 『京城帝國大學 創立 10周年 記念論文集(史學篇)』에 「新羅六部考」를 발표하기 했다.³¹⁾ 그런 만큼 조선 역사와 비교하면서 「일본사」 강의를 할 수 있는 능력을 지닌 인물이라 할 수 있다. 경성제대의 문학담당 교수인 辛島曉 역시 경성제대 논문집에 「金聖歎の生涯とその文藝批評」(1929), 「日本文學關係著作支那翻譯目錄」(1936) 등을 발표하였는데, 연극사가 전공은 아니지만 그의 폭넓은 학문적 관심과 조선 문화예술계에서의 영향력(총력연맹 예술부문 연락계) 등을 고려하여 「연극사」 강의를 맡긴 것으로 보인다.

津田剛은 녹기연맹 주간 겸 기관지 『綠旗』의 발행인이고, 森田芳夫는 녹기연맹 이사 겸 『녹기』의 편집부장으로서 녹기연맹이라는 단체의 최고위 간부들이다. 녹기연맹은 처음에는 일본인 중심의 황화운동 단체로 출발하였다가 총독부의 지원을 받으면서 조선 내의 유력한 내선일체화운동 단체로 성장하였다. 이에 따라 배상하, 현영섭, 김용제 등 조선인들도 간부로 참여하였다.³²⁾ 녹기연맹의 이같은 성격으로 볼 때, 津田剛과 森田芳夫는 「일본정신」 강의에

29) 『朝鮮人事興信錄』, 近澤商店印刷部, 1935. 77면.

30) 이충우, 『京城帝國大學』, 다락원, 1980. 214, 230, 242, 247면.

31) 경성제국대학 문학회, 『경성제국대학 창립 10주년 기념논문집(史學篇)』, 大阪屋號書店, 1936. 참조

32) 김학민·정운현 편, 『친일과 죄상기』, 학민사, 1993. 462-463면.

서 주로 내선일체의 이데올로기를 주입하는 데 주력했을 것으로 보인다.

「일본어」를 강의한 寺田瑛은 일본어 신문인 경성일보 논설위원 겸 학예부장을 맡고 있었고, 「일본사」 강의를 맡은 이능화는 중추원 조선사 편수관을 맡은 70대 고령의 사학자로서 사계의 권위자였다. 「세계정세」를 맡은 경성일보 사장(겸 총력연맹 선전부장) 御手洗辰雄, 매일신보 주필(겸 총력연맹 문화부 출판부문 연락계) 서춘, 해군 대좌 黒木剛一, 육군 소좌 薄勳 등은 각기 언론인 및 군 장성으로서 세계정세와 시국의 흐름에 정통하여 시국 강연에 자주 초청되는 인물들이었다. 대체로 국민연극연구소 강사진의 다수는 각종 시국 강연회에 강사 자격으로 자주 초빙되는 인물들이었다.³³⁾

한편, 「무대미술」을 강의한 배운성은 유명한 화가였고, 「음악」을 가르친 이종태와 임상희는 부부였는데 부인은 무용을 가르쳤다. 남편은 작곡가이자 후생악단(厚生樂團)의 전무이사였다. 「예술개론」은 이광수, 백철, 정인섭 등 저명 문인들이 강의하였고, 「연극사」, 「연극개론」, 「희곡론」, 「연출론」 강의는 극연(해외문학과) 출신들(서항석, 함대훈, 이현구, 장기재, 유치진)이 분담하였고, 「배우술」, 「무대미술」의 강의는 비교적 연극 실무에 밝은 동경 학생예술좌 출신들(주영섭, 이원경)과 현역 무대인들이 맡아주었다.

국민연극연구소의 두 번째 주요 임무는 국민연극 이론의 체계화에 있었는데, 이러한 임무 수행을 위해 주로 소장인 함대훈이 나섰다. 그는 '조선의 大山功'이라 할 수 있을 만큼 국민연극 이론의 수립에 앞장선 인물이다. 이 시기에 그가 쓴 국민연극론은 다음과 같은 것들이 있다.

「國民劇 樹立の意義」, 『경성일보』, 1941.1.28-30.

「近代劇と國民演劇」, 『경성일보』, 1941.3.5-9.

「국민연극의 첫 봉화」, 『매일신보』, 1941.3.30-4.2.

「국민연극의 현단계」, 『조광』, 1941.5.

「국민연극의 방향」, 『춘추』, 1941.6.

33) 寺田瑛, 辛島驍, 정인섭, 이현구, 백철, 함대훈 등은 1940년 11월 조선문인협회가 주최한 총후 사상운동을 위한 전선 순회 강연회에 강사로 참가한 바 있다. (임종국, 『친일문학론』, 평화출판사, 1963. 100-102면 참조)

「朝鮮演劇の現状」, 『국민문학』, 1941.11.

「국민연극의 방법론」, 『춘추』, 1941.12.

「국민연극에의 전향」, 『매일신보』, 1941.12.8-13.

국민연극론과 직접적으로 관련된 함대훈의 글은 1941년경에 집중적으로 씌어졌음을 알 수 있다. 그 이듬해로 접어들면 국민연극에 대한 함대훈의 경도는 훨씬 누그러져서 본격적인 국민연극론에 해당하는 글을 찾아보기 어렵다. 「문화시평 : 연극과 극장문제」(『매일신보』, 1942.5.7.), 「예원산필 : 연극경연성과」(『매일신보』, 1942.12.6-15.), 「연극과 흥행」(『매일신보』, 1942. 12. 29.) 등과 같이 잡문에 가까운 글들이 보일 뿐이다.

그는 현대극장의 설립을 준비하는 단계에서 현대극장의 출범을 위한 사전정지 작업의 일환으로써 국민연극의 필연성에 관한 논의를 주도하였는데, 이러한 성격의 글로는 「國民劇 樹立의意義」, 「近代劇と國民演劇」이 있다. 여기에서 그는 국민극을 수립하기 위한 새로운 신극 단체의 필요성을 제기하면서 극연을 주축으로 한 새로운 국민연극 단체의 출현을 주장하여 현대극장의 창립을 예고하였다.³⁴⁾ 현대극장 창립 이후에 수개월 간 그는 국민연극 이론 수립의 열렬한 기수가 된다. 그는 비슷한 시기에 일본에서 전개된 국민연극론을 예의주시하면서 그 논의를 조선 연극계에 끌어들였다. 특히 「국민연극의 현단계」와 「국민연극의 방법론」에서 그러한 특징이 두드러지게 나타난다. 「국민연극의 현단계」에서 그는 국민연극의 정의는 시대와 조건에 따라 다른 것인데, 현재의 국민연극은 국가 이념을 표현하고 총후의 민중을 염두에 두고 제재를 선택해야 하며 신체제를 강조하고 개인보다 공익을 우선하는 연극이어야 한다고 주장하였다. 함대훈은 국민연극이란 특정한 사조, 형식, 기법을 지닌 연극이 아니라 국가의 이념과 시책을 충실히 반영하는 연극을 의미하는 것이라고 말한다.

국민연극이란 오늘날 새로이 만든 것은 물론 아니다. 고대 희랍의 소포클레스나 유리피데스는 희랍인의 국민극이었고, 셰익스피어는 또한 영국의 홀

34) 「國民劇 樹立의意義」, 『경성일보』, 1941.1.28-29.

를한 국민연극이었다. 몰리에르의 극이 불란서인의 국민연극인 것은 다시 내가 재연할 필요가 없는 것이다. 그러나 국민연극이란 그 시대와 환경에 따라 다른 것이니 우리가 오늘날 국민연극이라는 것은 과거의 국민연극보다 좀더 적극적으로 국가정신을 연극 속에 넣어가자는 것임에 틀림없는 것이다.³⁵⁾

그런데 그의 이같은 주장은 일본의 국민연극 이론가 大山功의 논리를 그대로 옮긴 것에 불과하다. 일본에서는 1938년 9월에 국민연극연맹 준비회가 결성되어서 국수적인 일본정신에 입각한 국민연극론의 방향이 전개되기 시작하였는데, 大山功은 이 때부터 長谷川伸, 飯塚友一郎 등과 더불어 이러한 논의과정에 참여한 국민연극론 수립의 선구자이다.³⁶⁾ 그는 「國民演劇論序說」(1941.3)이라는 글에서, 국민연극의 이론을 수립하고 체계화하는 것은 매우 어려운 문제인데 그것은 국민연극론자들이 국민연극의 시대성, 형상적 다양성, 정치성의 문제를 제대로 인식하지 못하기 때문이라고 보았다. 그는 국민연극을 ‘국민의식을 가진 연극’으로 규정하고 에도(江戸)시대의 가부끼는 당시의 국민의식이라 할 수 있는 서민계층의 시민이데올로기를 반영하였으므로 당대의 국민연극이었으며, 坪内逍遙, 小山内薫으로부터 시작된 신극도 소자본가 지식인(시민)의 자유주의적 세계관의 연극적 표현이라 할 수 있는데 당시의 자유주의적 개인의식은 국민의식과 완전 합치되는 것이기 때문에 그것 역시 당대의 국민연극이라고 주장하였다.³⁷⁾ 이렇듯 그는 국민연극은 시대에 따라 그 정의가 달라질 수 있는 유연한 개념으로 보았는데, 함대훈이 소포클레스의 연극이 희랍인의 국민극이고 셰익스피어 연극이 영국인의 국민극이라는 논리는 大山功의 것을 원용한 것에 불과하다. 더 나아가 함대훈은 상업극, 신극, 아동극, 소인극, 야외극 등과 같은 다양한 장르와 형태의 연극이 모두 국민연극이 될 수 있다고 한 大山功의 주장을 받아들여 국민연극의 중요한 장르로서 이동연극과 축제극(페전트극)의 필요성을 강조하였다.³⁸⁾

35) 함대훈, 「국민연극의 현단계」, 『조광』, 1941.5. 78면.

36) 菅井幸雄, 앞의책, 214면.

37) 大山功, 「國民演劇論序說」, 『國民演劇』, 1941.3. (野村喬・藤木宏幸 編, 『近代文學評論大系(9) : 演劇論』, 東京:角川書店, 1972. 286-290면)

38) 함대훈, 「국민연극의 첫 봉화」(『매일신보』, 1941.4.2.), 「국민연극예의 전

다음으로 주목할 만한 글은 유치진의 「원칙적인 것과 구체적인 것」(『조광』, 1941.6)에 대한 응답의 형식으로 씌어진 것으로 보이는 「국민연극의 방법론」이다. 「원칙적인 것과 구체적인 것」에서 유치진은 그동안 국민연극론이 여러 편 제출되었으나 이는 국민연극의 발족을 위한 이론적 서사(序詞)에 불과할 뿐이었다면서 국민연극의 구체적 방법론이 제출되어야 할 것이라고 요청하였다.³⁹⁾ 서간체 형식으로 씌어진 「국민연극의 방법론」은 유치진의 구체적 방법론 요청에 응대하여 나름대로 국민연극의 방법론을 제시한 것이다. 여기서 그는 국민연극은 소수 지식계급의 연극이 아니라 국민 대중 전체가 열광하는 연극이라고 단정하면서, 일각에서는 현대극장의 연극 <혹경정>이 국민연극이 아니라는 논란이 있는데 이는 국민에게 원대한 꿈과 이상을 갖게 하는 연극이기 때문에 국민연극이 될 수 있다고 두둔하였다. 더 나아가 그는 국민연극은 상부의 소수 지식층과 하부의 다수 대중 계층으로 관객이 구성되어 이들이 다함께 즐기는 '피라미드형의 연극'이어야 한다고 주장하였다. 그런데 이러한 논의 역시 자신의 독자적인 방법론을 제시한 것이 아니라 일본의 앞선 논의를 추종한 것에 불과하다. 이는 종래의 신극은 오벨리스크(obelisk)형의 연극이었던 데 반해 장래의 국민연극은 피라미드형의 연극이지 않으면 안 된다고 주장한 中村吉藏의 「國民劇の方法論について」(『朝日新聞』, 1941. 9. 19 - 21)에서 빚진 것이다. 여기서 中村은 대중의 참여없이 연극이 창조될 수 없다는 입장을 분명히 하였는데⁴⁰⁾, 이는 함대훈이 국민연극에 신극의 요소와 대중성을 융해, 조합해야 한다고 거듭해서 주장하는 것과 맥락이 상통하는 것이다.

현대극장에서 국민연극론의 수립에 가장 앞장 선 사람은 함대훈이지만 여기에는 유치진, 함세덕, 주영섭 등도 가담하였다. 함대훈은 국민연극의 이론적 전개는 자신이 현대극장 창립 직전에 경성일보에 쓴 글이 그 단초가 되었고, 이후 자신에 이어 유치진, 주영섭, 김건, 함세덕, 홍해성, 김사랑, 박영호 등이 국민연극 논의에 가담하였다고 정리하였다.⁴¹⁾

향」(『매일신보』, 1941.12.10)

39) 유치진, 「원칙적인 것과 구체적인 것」, 『조광』, 1941.6. 241면.

40) 菅井幸雄, 앞의책, 229면.

함대훈은 1942년에 접어들면서부터 국민연극 이론가로서 활동하는 데 대해 상당한 부담감을 느꼈던 것 같다. 국민연극 이론의 수립이라는 과제를 다른 논자들에게 떠맡겨 두고 자신은 국민연극의 논의구조에서 빠져 나오는 듯한 인상을 준다. 그러다가 그는 유치진의 독단적인 극단 운영방식과 연극적 성향에 불만을 품고 서항석, 주영섭, 이원경 등과 함께 1943년경 현대극장에서 탈퇴하게 된다.⁴²⁾

그는 1937년 장편소설 『순정해협』을 『조광』에 연재하였으며, 『무풍지대』(1938)을 발표한 바 있는 소설가이기도 했다. 이러한 경험을 살려 그는 현대극장에 염증을 느낄 무렵에 현대극장 이야기를 소재로 삼은 장편소설 『북풍의 정열』(1943)을 발표한다. 『북풍의 정열』은 잡지사 대표 인동철과 자선병원 여의사 순영, 잡지사 사원 정현 사이의 애정 갈등 모티브를 토대로 하여 일제 말기의 친일적 출판운동, 만주개척사업, 국민연극운동에 열중하는 세 친구(인동철, 사공진, 이구)의 애국적 열정을 형상화한 소설이다. 그런데 R여진문과 교수를 그만 두고 극단 국민극장을 만들어 연극운동에 투신하는 이구의 이야기는 거의 현대극장의 경험담을 바탕으로 삼은 것이어서 흥미롭다. 이구는 친구 인동철을 찾아가 극단을 만들 자신의 결심에 대해 말하는데, 이 과정에서 이 새 극단이 당국의 대대적 후원을 받게 될 것이며 앞으로 총독부 경무과, 도 보안과, 경찰서, 총력연맹, 군, 보호관찰소 등과 협조하게 될 것이라며 인동철의 도움을 요청한다.⁴³⁾ 인동철이 대표로 있는 잡지사가 협동예술좌를 후원한 바 있는 동양지광사를 연상시키는 것은 물론이며, 이구가 대표로 있는 극단 국민극장은 그 설립과정과 레퍼터리가 현대극장의 그것과 너무도 흡사하다. 창립공연 작품이 만주개척 소재를 다룬 작품(<흑룡강>)이며, 또 다른 레퍼터리는 백제 멸망의 소재를 다룬 것(<낙화암>)으로 되어 있다. 그리고 국민극장 부설 국민연극연구소에 관한 소재 또한 마찬가지이다. 또 만주개척사업에 몰두하는 사공진의 이야기는 처가가 만주개척사업에 관여하는 유치진의 경

41) 함대훈, 「국민연극예의 전향」, 『매일신보』, 1941.12.12.

42) 노제운, 「자유를 향한 동경에서 닫힌 현실로」, 『함세덕문학전집(1)』, 지식산업사, 1996. 549면.

43) 함대훈, 『북풍의 정열』, 조선출판사, 1943. 309-312면.

우를 연상시킨다. 『북풍의 정열』은 함대훈 자신과 그의 극예술연구회 동료들(유치진, 이현구 등)이 함께 겪은 현대극장의 경험을 애국적 열정으로 미화한 친일소설인 것이다.

IV. 현대극장의 공연 작품 : 유치진과 함세덕

현대극장의 상연 레퍼터리는 모두 20여 편을 상회하는데, 이는 주로 유치진과 함세덕으로부터 공급되었다. 유치진의 작품으로는 <흑룡강>(1941), <북진대>(1942), <대추나무>(1942), <춘향전>(1942) 등이 있고, 함세덕의 것으로는 <흑경정>(〈남풍〉으로 게재)(1941), <추석>(1941), <어밀레종>(1943), <황해>(1943), <청춘>(〈봉선화〉으로 게재)(1944), <낙화암>(1944), <백야>(1945) 등이 있다. 이 두 사람의 작품이 현대극장 전체 레퍼터리의 절반 가량을 차지한다.

그 밖의 작가들이 쓴 작품으로는 이서향의 <봄밤에 온 사나이>(1943), 김승구의 <로나 부인 행장기>(1943), 阿木翁助의 <백일홍>(1943), 久坂榮二郎의 <어머니와 아들>(1943), 진우촌의 <늬명>(1944), 조천석의 <무장선 서멘호>(1944), 菊田一夫의 <결혼안전>(1944), 정비석의 <춘향의 윤리>(1945), <청춘의 윤리>(1945), 박재성의 <애정무한>(1945), <비둘기>(1945) 등 10여 편이 있다.⁴⁴⁾ 현대극장의 공연 목록은 다음과 같이 정리할 수 있다.

- 1941. 6.6-8. 창립 공연 <흑룡강>
- 8.29-9.2. <흑룡강>, <흑경정>
- 9.21-23. <흑룡강>, <흑경정>, <추석>
- 10.2-11. <흑룡강>, <흑경정>, <조춘>
- 1942. 4.4-7. 신춘 공연 <북진대>
- 4.14. 남선 공연 <북진대>
- 10.8-9. <북진대>
- 10.16-18. <대추나무>

44) 민병욱, 『한국회극사연표』, 국학자료원, 1994. 710-711면 참조.

- 12.17-20. <춘향전>
1943. 1.8-9. <춘향전>
- 1.26. <춘향전>
- 2.23-26. <대추나무>
- 4.22. <어밀레종>
- 7.15. <봄밤에 온 사나이>, <백일홍>
- 8.18. 북선 순회 공연 <어밀레종>, <춘향전>, <남풍>
- 10.17-22. <어밀레종>
- 11.13-17. <남풍>, <로나 부인 행장기>
- 11.23-26. <황해>, <춘성 부부>
- 12.4-8. <어머니와 아들>, <로나 부인>
- 12.9-11. <대추나무>
1944. 1.1-5. <무장선 서멘호>
- 3.31-4.4. <청춘>
- 4.16-20. <춘향전>
- 5.11-15. <대추나무>
- 5.31-6.4. <남풍>, <결혼안건>
- 6.10-17. <낙화암>
- 7.21-25. <낙화암>
- 8.17-21. <봉선화>
- 9.16-20. <봉선화>
- 9.28-10.2. <어밀레종>
- 10.12-17. <낙화암>
- 10.26. <뇌명>
1945. 1.17. <백>⁴⁵⁾
- 1.20-26. <백야>
- 3.13. <춘향의 윤리>
- 4.13-17. <대추나무>
- 4.18-22. <어밀레종>
- 5.30. <봉선화>, <백야>

45) 함세덕의 작품으로 알려진 <백>과 <백야>는 같은 시기에 상연된 작품으로서 동일 작품일 가능성이 높다.

6.6. <애정무한>, <청춘의 윤리>

8.13-15. <비둘기>

이 가운데에 현대극장에서 상연한 인기 레퍼터리를 간추려 보면 대강 <춘향전>, <대추나무>, <흑룡강>, <북진대>, <청춘>, <어머래종>, <낙화암>, <흑경정> 등 8편 정도를 꼽을 수 있다. 그 중 각각 4편씩이 함세덕과 유치진의 작품일 만큼 현대극장의 상연 목록에서 이 두 작가가 차지하는 비중은 절대적이다. 그런데 1942년 말을 기준으로 삼아 이전 시기에는 주로 유치진의 작품이, 그리고 이후 시기에는 주로 함세덕의 작품이 많이 상연되었음을 알 수 있다.

이러한 현상은 어떤 이유에서 비롯되는 것일까. 현대극장 전기의 주요 레퍼터리는 <흑룡강>, <북진대>, <대추나무>, <춘향전> 등인데, 이는 이 시기 현대극장의 극작 활동이 거의 유치진의 독무대라 할 수 있음을 말해주는 것이다. 그만큼 1941-42년 간에 유치진은 의욕적으로 국민극 창작에 몰두하였다. 그러나 그는 1942년 4월 <북진대> 공연을 마친 후부터 국민극의 창작에 염증을 느끼게 된다. 그도 그럴 것이 현대극장이 1941년 6월 <흑룡강> 공연에서 그 해 9월 <흑경정> 공연에 이르기까지는 산천초목도 울릴 기세로 뻗어 나아갔으나 10월 지방공연부터 기세가 차츰 꺾이기 시작하여 1942년 4월 <북진대> 상연이 끝나고 나서부터는 한동안 깊은 침체에 빠져들기 때문이었다.⁴⁶⁾ 이 침체기를 겪으면서 유치진은 국민극 창작에 깊은 회의를 느끼게 된 것으로 보인다. 국민연극이 “밤낮 해야 발전이 없을 뿐 아니라 하면 할수록 조잡”⁴⁷⁾하게 느껴진 것이다.

그는 국민극에 대한 이러한 회의감을 느끼면서 자기 보호본능이 발동하여 1942년 가을 <대추나무>를 발표한 뒤부터는 극장에서 완전히 손을 떼고 연출 및 대외적 활동에만 전념한다. 국민연극이 밤낮 해바야 발전이 없고 조잡한 것이라면 더 이상 작품을 써봐야 자신에게 오명만 남길 것 같으니 아예 극장에서 손을 떼자는 것이 바로 그 시기에 그를 지배한 내면심리였던 것으로 보

46) 유치진, 「극장은 연극을 결정한다」, 『신시대』, 1942.9. 84면.

47) 유치진, 위의글, 88면.

인다.

그런 와중에서도 나는 뭔가 조금이라도 피할 길을 찾아보았다. 우선 레퍼터리 선택에 있어서 이념적인 것을 배제해보려 한 것이다. 내가 희곡을 더 이상 쓰지 않았던 것도 그런 연유 때문이었다. 나는 그 때 30대 중반의 왕성한 정력과 의욕이 넘친 시기였다. 1930년대까지만 해도 1년에 한 편 이상의 희곡을 썼었다. 그러나 소위 국민극 시대에는 단 세 편만 쓴 것이다. 1945년 민족 해방을 맞지 못했더라도 나는 더 이상 희곡을 쓰지 않았을 것이다. 그 점은 내가 1941년과 1942년에 세 편의 작품을 쓰고 3년 동안 전혀 쓰지 않은 사실로도 증명될 것이다. 여하튼 현대극장의 레퍼터리는 파놀 희곡의 번안물을 시작으로 번역극 몇 편과 신인들의 작품을 택하기 시작했다. 가령 재능이 보였던 함세덕의 <남풍>, <황해>, <어밀레종>, <청춘>, <봉선화>, <백야>, <낙화암> 등 상업성 짙은 창작물을 위시하여 이서향, 김승구, 박재성, 박노아 등 신인들의 장막물들을 대담하게 무대에 올린 것이다.⁴⁸⁾ (강조, 인용자)

유치진의 회고에서 보듯이, 그는 일제 말기에 친일극을 단 세 편만 쓰고 말았던 사실을 은연중 자랑스럽게 여기고 있는 듯하다. 그러나 그가 1943년부터 극작 활동을 중단한 것을 놓고 민족의식의 발로로 해석하는 것은 곤란하다. 왜냐하면 그는 해방 직전까지 극작에만 손을 댔을 뿐 현대극장 연극의 연출에는 계속 관여하였음은 물론 1943년 4월에 발족한 조선문인보국회에서 이광수, 최재서, 유진오 등과 더불어 간부로 활동하였고, 같은 해 8월 일본에서 개최된 대동아문학자대회에 유진오, 최재서, 김용제 등과 함께 조선 대표로 참가하는 등 문화예술계의 지도급 인사로서 친일적인 대외 활동을 계속하였기 때문이다.⁴⁹⁾ 유치진이 극작 이외의 활동은 계속 하면서 유독 극작에만 손을 떼는 것은 일종의 자기 보호본능 때문인 것으로 볼 수 있다. 일회적 예술인 연극에서 유일하게 보존되는 요소가 희곡(대본)이라는 사실이 그에게 부담으로 작용하

48) 유치진, 「자서전」, 앞의책, 163면.

49) 임종국, 앞의책, 143, 149, 150면

송민호, 『일제말 암흑기 문학 연구』, 새문사, 1991. 21-26면.

였던 것이다.⁵⁰⁾ 이 때문에 1943년 이후 현대극장의 극작 활동은 함세덕을 위시한 몇몇 신인 작가들에게 떠맡겨지게 되는 것이다.

그러나 함세덕은 처음부터 현대극장의 주요 극작가로 인식되고 있었다. 유치진은 1940년 극단 고희의 <무엽탑> 각색을 함세덕에게 맡길 만큼 그의 극작 능력을 이미 간파하고 있었고, 현대극장의 제2회 상연작(<혹경정>)을 주저없이 그에게 맡겼던 것이다. 그 만큼 유치진은 함세덕의 극작 능력을 신뢰하였고, 그에 따라 그에게는 많은 기회가 주어졌다. 1942년 가을 <대추나무> 창작 이후 유치진이 극작에서 손을 떼면서 현대극장의 레퍼터리는 거의 함세덕에 의해 주도된다. <어밀레종>을 비롯해 <황해>, <청춘>, <백야> 등의 신작 레퍼터리들을 쓰게 된다. 이밖에 현대극장의 레퍼터리는 아니지만 <추장 이사베라>(『국민문학』, 1942.3), <마을은 쾌청(町は秋晴れ)>(『국민문학』, 1944.11) 등의 친일극 작품도 창작하였다. 그 만큼 함세덕은 이 시기에 극작에 열중하였던 것이다.

이 무렵에 그가 극작가로서 크게 성장할 수 있는 중요한 계기가 만들어지는데, 그것은 그의 일본 유학 경험이다. 그는 1942년 5월경부터 이듬해 여름경까지 일본의 극단 전진좌(前進座)에서 일본 국민연극의 실상과 무대기술, 연출 등을 공부한다. 물론 그의 유학 동기는 유치진과의 갈등에서 비롯된 것이지만⁵¹⁾, 이 유학 경험으로 그는 일본의 많은 국민연극들을 관람하고 익히면서 일본 연극의 뛰어난 무대기술을 체득하게 된다.⁵²⁾ 이는 유학 직후에 곧바로 창작되는 <황해>를 통해서 잘 나타난다. 그의 유학 경험은 그가 현대극장의 대표적인 극작가로서 성장하게 만든 중요한 전기가 된 것이다.

유치진은 현대극장의 창립 공연 작품으로 ‘국민연극의 시작(試作)’이라고 평

50) 이상우, 「함세덕의 <황해> 연구」, 앞의책, 15면.

51) 함세덕은 1942년 봄에 <어밀레종>의 연출 문제로 유치진과 의견 대립을 보이다가 유치진의 권유로 떠밀리다시피 일본 유학을 가게 된다. (노제운, 앞의책, 549면)

52) 그의 이같은 경험은 「동경 국민연극의 전망 : 독립직업극단과 신극단」(『매일신보』, 1943.3.2-10), 「연극의 무대기술」(『매일신보』, 1943.7.24-31) 등에 반영된다.

가받는 <흑룡강>을 창작하였다. <흑룡강>은 본래 유치진이 계획한 '대륙(大陸) 3부작' 중의 1부작으로서 선견(先遣) 개척민의 수난사를 통해 민족협화의 정신을 형상화한 작품이다.⁵³⁾ 유치진은 당시 일본에서 유행한 이른바 '개척문학(開拓文學)'의 일환으로서 만주 개척극 3부작을 계획하였던 것 같다. 그가 만주 개척을 소재로 한 개척문학에 관심을 갖게 된 것은 자신의 만주 체험과 직접적으로 관련되었던 것으로 보인다. 그는 <흑룡강> 창작 이전에 1달간의 만주 체류 경험이 있을 뿐 아니라 1942년에 조선문인협회의 추천으로 총독부 척무과가 주최한 만주국 개척 시찰단의 일원으로 약 20일간 북만주 지방을 시찰한 바 있다.⁵⁴⁾ 또 이를 바탕으로 「개척과 희망」(『매일신보』, 1942. 7.30-8.5), 「남빈선에서(拉濱線にて)」(『東洋之光』, 1942.10), 「창성둔에서(昌城屯にて)」(『국민문학』, 1942.10) 등과 같은 일련의 만주 기행문들을 썼다. 그만큼 이 무렵 유치진은 만주 개척 문제에 지대한 관심을 보였으며 이는 바로 그의 회극 창작에 반영되었다. 그 첫 성과물이 바로 <흑룡강>이었다.

<흑룡강>은 만주국 건국 무렵인 1932년 2월 하얼빈 근방 북만주 어느 농촌 마을을 배경으로 삼아 쓴 작품으로서 주인공 김성천과 조선인 개척민들이 만주 토호 장거강 등과 한만(韓滿) 민족 갈등을 겪다가 오해가 풀리고 난 뒤에 서로 힘을 합쳐 중국 군벌 장학량 잔당들과 싸워서 이긴다는 내용을 갖고 있다. 작품 곳곳에 만주 민요와 민속을 소개하는 등 친만주적 요소가 담겨있는데, 이는 민족협화와 대동아공영권 건설이라는 국책에 부응하기 위해 의도적으로 씌어진 것이다.⁵⁵⁾

그러나 <흑룡강>에는 이같은 이념적 요소만 나타나는 것이 아니다. 활극적, 멜로드라마적 요소가 강하게 드러나는데 이를 통해 대중성을 추구하려 했던 것으로 보인다. 이는 유치진이 「국민연극의 구상화 문제」(『매일신보』, 1941.6.5)에서 <흑룡강>은 관객 대상층을 한정된 지식층이 아닌 모든 계층을 망라한 대중으로 설정하고 이를 위해 '문학적인 면'보다 '극장적인 면'을, 그리

53) 주영섭, 「<흑룡강> 연출기」, 『매일신보』, 1941.6.6.

54) 유치진, 「北滿으로 향하면서」, 『대동야』, 1942.7. 705-6면.

55) 이상우, 「일제 말기 유치진의 만주체험과 친일극」, 『연극의 이론과 비평』 창간호, 한국예술종합학교 연극원, 2000. 68면.

고 '사색적인 것'보다 '감각적인 것'을 추구하는 데 주력하였다고 한 창작 의도와 무관하지 않다. 이는 당시 국민연극 이론의 기수 함대훈이 「국민연극의 방법론」에서 제창한 '피라미드형 연극'의 주장이나, 총독부의 실질적인 연극 통제관인 星川壽雄이 「연극통제의 제문제」에서 국민연극에서 오락성의 중요함을 제기한 주장과 궤를 같이하는 것이다.

주영섭이 연출을 맡은 <흑룡강>은 김사랑, 박영호, 星川壽雄, 芳村香道(박영희) 등으로부터 대체로 호방하고 역동적인 드라마 구성을 지녔다는 긍정적인 평가를 받았다. 그러나 송영은 결론이 기계적으로 맺어져 전반의 예술을 잃어버린 '개념적 작품'이 되었다고 혹평하였다.⁵⁶⁾

유치진은 이후 <북진대>와 <대추나무>를 쓰면서 만주 개척문학의 궤를 이어갔다. 비록 <북진대>는 직접적인 만주 개척극은 아니지만 일본의 대륙 진출에의 의지를 찬양한 작품이라는 점에서 같은 맥락에서 이해될 수 있는 작품이다. 1941년 여름에 현대극장의 사무실이 견지정(현재 종로구 견지동)에 있는 시천교 교당 내로 이사하였는데, 이 때 유치진이 시천교 원로 회원들로부터 이용구(李容九)가 이끌던 일진회의 활약담을 듣고 이를 극화하려던 참에 경성 대화숙의 요청을 받고 쓰게 된 작품이 바로 <북진대>이다.⁵⁷⁾ <북진대>는 유치진의 친일극 가운데 친일 목적성이 가장 강하게 나타나는 작품으로 평가되는데, 한일합방의 공로자인 이용구와 일진회 회원들의 명사봉공을 찬양하는 내용의 작품이다. 경성 대화숙은 “내선일체의 철저는 일한합병에 대한 올바른 인식으로부터 출발해야 한다.”는 의도로 <북진대>를 기획하게 되었다고 말하였다.⁵⁸⁾ <북진대>는 『대동아』 1942년 7월호에 일본(日文)으로 쓰여진 작품 경개가 전하는데, 이를 통해 볼 때 이 작품은 러일전쟁 당시 일본의 군용 철도(경의선) 건설과 군수품 수송, 적정 탐지 등에 적극 협력한 일진회의 활약상을 그리면서 궁극적으로는 대륙 진출을 위한 일본의 의지를 미화한 것이다.

<대추나무>는 일제의 국가 시책인 분촌운동(分村運動)을 선전하는 친일 목적극이다. 현대극장은 이 작품으로 제1회 국민연극경연대회에 참가하여 작품

56) 송영, 「국민극의 창작」, 『매일신보』, 1942.1.20.

57) 유치진, 「北進隊餘話」, 『국민문학』, 1942.6. 26-27면.

58) 大和熟記, 「北進隊を企劃して」, 『국민문학』, 1942.6. 35-36면.

상(정보과장상)을 수상하였다. <대추나무>의 갈등구조는 매우 복잡적이다. 대추나무를 둘러싸고 경주와 정촌 두 집안의 사람들이 벌이는 ‘대추나무 갈등’과 만주 이주를 둘러싸고 찬성자와 반대자들이 벌이는 ‘만주 이주 갈등’, 그리고 경주, 정촌 두 집안의 자녀들 간에 벌어지는 ‘애정 갈등’ 등이 복잡하게 연결되어 있다. 이 중에서 이념 선전적 요소는 만주 이주 문제를 둘러싼 갈등이고 나머지 부분은 희극적 재미를 유발시키는 대중적 요소라 할 수 있다. 그러나 이 두 요소들은 서로 조화를 이루지 못하는 결함을 보여주었다.⁵⁹⁾

이 시기 현대극장의 레퍼터리로 제공된 유치진의 작품들은 만주 개척극이라는 측면에서 당국의 국책에 적절히 부합하는 친일 목적극이 되었다. 친일극의 한 장르로서 그가 만주 개척극을 선택한 것은 그의 개인적인 만주 체험과 1930년대 자신이 즐겨 쓴 바 있는 농촌극 3부작(<토막>, <버드나무 선 동리 풍경>, <소>)과의 연관성 때문이었을 것으로 보인다.

이러한 점은 함세덕과 무척 대조적이었다. 함세덕은 유치진과 대조적으로 인천 출신답게 <산허구리>(1936), <해연>(1940), <무의도기행>(1941) 등과 같은 일련의 어촌극들을 발표하면서 극작 활동을 시작하였다. 그리고 현대극장에서의 첫 작품으로는 뼈놀의 <마리우스>를 인천을 배경으로 번안, 각색한 <흑경정>을 발표하였다. 원작이 무색할 만큼 재치있는 번안으로서 당시에 좋은 반응을 이끌어낸⁶⁰⁾ <흑경정>은 “태양과 푸른 바다와 종려수의 남양(南洋)을 동경하는 흑경정네 외아들 광화와 선창에서 잡화를 파는 정순과의 청결하고도 슬픈 청춘의 사랑을 그린” 작품으로 알려져 있다. <흑경정>은 당시 ‘국민연극이다, 아니다’라는 시비에 휘말렸을 만큼 친일 목적성이 강하게 드러나는 작품은 아니었던 것으로 보인다. 그보다는 낭만적인 사랑과 바다에 대한 동경이 주조를 이루는 작품인 것으로 보인다. 그러나 대동아공영권의 건설을 위해 남양으로의 진출이 요구되는 당시에는 바다에 대한 꿈과 동경은 바로 국책에 부합하는 바람직한 내용이 되었던 것이다.

<흑경정>이 상연되기 전에 이미 일본에서 <마리우스>를 번안, 각색한 <蒼海亭>(文學座 제5회 공연, 1939.2.24-27)이 공연되었고, 미국과 태평양전쟁을

59) 김진, 「제1회 연극경연대회 인상기」, 『조광』, 1942.12. 참조

60) 이해당, 앞의책, 296면.

벌이던 1942년에도 역시 같은 작품을 번안한 <三十六時間碇泊>(東寶演劇研究會 제1회 공연, 1942.9.3-6)이 상연되었던 것을 보면⁶¹⁾, 당시의 문화적 맥락에서 바다에 대한 꿈과 이상을 그린다는 것은 국가의 정책에 부합하는 훌륭한 국민연극이 되는 것이었다. 이런 맥락에서 <흑경정>은 일종의 낭만적 멜로드라마로서 관객 대중으로부터 사랑을 받으면서도 국책에 부응하는 작품으로 인정받을 수 있었던 것이다.

함세덕은 여기에서 더 나아가 일종의 어촌극인 <무의도기행>을 새롭게 뜯어고쳐 <황해>라는 본격 해양극(海洋劇)을 써낸다. 현대극장은 이 작품으로 1943년 가을에 개최된 제2회 국민연극경연대회(1943.9-12)에 참가하게 된다. 제2회 연극경연대회의 주제는 ‘증산’과 ‘징병’이었는데, 이 대회의 참가작들 중에는 특히 해양정신(海洋精神)에 대한 강조가 나타나는 작품이 많았다.⁶²⁾ 이러한 시대적 분위기에 따라 <황해>가 씌어지게 된 것인데, 이 작품이 본격 해양극으로 평가받을 수 있는 것은 황해 바다를 극중 공간으로 끌어들이는 점에서 찾을 수 있다. <황해> 2막의 극중 공간은 ‘황해 연평벌의 용유환 선상’이다. 이 바다 한 가운데 떠있는 선상에서 어부들은 고기잡이를 하고, 거친 파도에 배가 조난당할 위기를 겪기도 하며, 주인공 천명은 바다에 뛰어들어 배의 부자리를 막아 파선 위기를 막는다. 이같은 장면들은 무대 한 가운데 커다란 어선 세트를 설치하고 역동적으로 상연되었다는 점에서 매우 주목을 끈다. 일찍이 우리 근대연극사에서 볼 수 없었던 역동적인 해양극의 모습을 보여주었기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 어업 증산, 해군 지원, 전체주의 의식이라는 친일 목적성을 갖는 점에서 한계를 지닌다.

현대극장 시절에 나타난 함세덕의 또 다른 작품 경향으로 주목을 요하는 것은 역사극 분야이다. 현대극장에서는 그의 역사극 <어밀레종>, <낙화암>을 상연하였고, 이 작품들은 관객들로부터 큰 인기를 누렸다. 이 중에서 <어밀레종>은 현대극장 시절에 창작된 것이어서 특히 관심을 끈다. 현대극장과 성보악극단이 합동 공연한 <어밀레종>(서항석 연출, 1943.4)은 신라시대 봉덕사 신종의 주조과정에 얽힌 전설을 극화한 작품이다. 국가의 대역사인 봉덕사 신

61) 倉林誠一郎, 『新劇年代記(戦中編)』, 東京:白水社, 1969. 301, 435면.

62) 오정민, 「演劇の一年」, 『신시대』, 1943.12. 65면.

중(어밀레중)을 만들기 위해 예술혼을 불태우는 주종사 미추홀의 열정, 그리고 미추홀과 왕의 누이 시무나 사이의 신분을 초월한 사랑을 다룬 이 작품은 탐미주의적인 예술적 열정과 숭고한 낭만적 사랑이 절묘하게 결합된 수작이다. 이 <어밀레중>은 많은 작품들로부터 영향을 받은 것으로 지적된다.⁶³⁾ 岡本綺當의 신가부키품의 연극 <修禪寺物語>(1909년 상연), 長田秀雄의 희곡 <大佛開眼>(1920년 상연), 그리고 谷崎潤一郎의 단편소설 <春琴抄>, 현진건의 장편 소설 『무영탑』(1939) 등이 <어밀레중>의 창작에 일정한 영향을 끼친 작품들이라 할 수 있다. 가면을 만드는 장인 아사오의 진지한 창조정신을 그린 <修禪寺物語>, 백제에 있는 아내도 잊고 오직 불국사의 석탑 건조에만 몰두하는 석공 아사달의 장인적 열정을 그린 『무영탑』 등에서는 주인공의 뜨거운 예술혼을 본받았다. 그리고 <春琴抄>로부터는 사랑하는 연인의 흉한 화상을 보지 않기 위해 자신의 눈을 스스로 멀게 하는 탐미적 사랑의 모티브를, 『무영탑』 으로부터는 석공 아사달과 공주 주만과의 신분을 초월한 사랑의 모티브를 배웠다고 할 수 있다. 또 <大佛開眼>에 나타나는 불상 건조의 대역사에 관한 모티브라든가, <修禪寺物語>, <春琴抄>에 나타나는 탐미주의적 경향도 마찬가지로 할 수 있다.

특히 주목할 만한 경우는 『무영탑』과 <어밀레중>의 관계이다. 전술한 바와 같이, 1940년에 극단 고희의 <무영탑> 공연에서 함세덕은 각색 작업을 맡은 바 있는데, 이 과정에서 그는 현진건의 『무영탑』 으로부터 많은 예술적 감명을 받은 것으로 보인다. 그리고 이러한 점이 <어밀레중>의 결정적인 창작 동기로 작용하였던 것으로 보인다. 소설 『무영탑』의 아사달, 주만, 금경신의 애정 삼각관계, 그리고 아사달과 주만의 신분을 초월한 사랑 모티브는 희곡 <어밀레중>에서 미추홀, 시무나, 당 태자의 애정 삼각관계, 미추홀과 시무나의 신분을 초월한 사랑 모티브로 변주된다. 또 『무영탑』에서 공주 주만이 미친한 석공 아사달과 사랑을 이루기 위해 자신의 얼굴에 일부러 화상을

63) 장혜전 「함세덕 희곡에 나타난 외국작품의 영향 문제」(『수원대 논문집』 7집, 1989), 박영정 「함세덕의 <어밀레중>에 관한 일고찰」(『한국극예술연구』 2집, 1992), 서연호 「함세덕과 일본연극」(이상우 편, 『함세덕』, 새미, 2001) 등을 참조.

입히는 이야기가 나오는데 이는 <어밀레종>에서 왕의 누이인 시무나가 주종사 미추홀과의 사랑을 위해 자신의 얼굴에 화상을 입히는 것으로 다시 재생되는 것이다. 당시 평론가 오정민은 함세덕의 <어밀레종>이 “주종과 인신공양에 관련하여 민간에 전래되어온 哀話를 취제한 것으로 작가가 그에 첨부하여 주종사와 신라 공주와의 지위를 초월한 ‘사랑’이 곡기윤일랑(谷崎潤一郎)의 <春琴抄>식 결말에 도달한다는 일종의 ‘멜로드라마’적 오락성을 노린 것”⁶⁴⁾이라고 평하였다.

이같은 오정민의 비평은 정확한 것이었다. 유치진이 현대극장 초기에 주로 이념적 경향이 짙은 작품을 창작한 데 반해, 함세덕은 현대극장 중·후기에 주로 낭만적인 멜로드라마를 창작하였던 것이다. 이들 극작가의 성향처럼 현대극장 초기의 레퍼터리들은 대체로 이념적 경향이 강했던 반면 중·후기의 레퍼터리들은 대중적 성향이 지배적이었다고 할 수 있다.

V. 맺음말

이제까지 우리는 일제 말기의 대표적인 신극 단체인 현대극장에 관하여 살펴 보았다. 특히 극연좌의 해산과정에서 현대극장의 창립에 이르는 공백기에 대한 규명, 현대극장 부설 국민연극연구소의 교과목 및 강사진의 특징과 소장 함대훈의 국민연극 이론, 그리고 유치진과 함세덕에 의해 창작된 현대극장 상연 레퍼터리의 특성 분석에 초점을 맞추었으며, 이 과정에서 현대극장의 핵심 인물인 함대훈, 유치진, 함세덕을 중심으로 논의를 전개하였다. 이러한 논의의 전개를 통해 우리는 다음과 같은 결론을 얻을 수 있다.

첫째, 극연좌는 일제 당국에 의해 강제 해산되지 않았으며 1940년경까지 무기력하게나마 연명하였고 이를 승계한 것이 현대극장이라는 사실, 그리고 이 두 극단 사이의 핵심적 연결고리가 유치진이었다는 사실이다. 1940년 극연좌의 붕괴 이후 활동 공간을 상실한 유치진은 잠시 만주에 체류하다가 귀국한 후로는 극단 고향에 의탁하여 연극 활동을 재개한다. 이 시기에 유치진은 연

64) 오정민, 「<어밀레종>을 보고」, 『조광』, 1943.6. 102면.

극계의 주체가 되지 못하고 소외감을 느끼게 되는데, 이 때 당국의 대대적인 행정적, 물질 지원을 받고 함대훈 등과 더불어 현대극장을 창립하게 되는 것이다. 따라서 현대극장의 창립은 일제의 강압과 회유에 의한 것이라기보다는 국민연극 시대의 대세를 수락한 유치진의 자발적 선택이라고 보는 것이 타당할 것이다.

둘째, 현대극장이 부설로 세운 국민연극연구소는 신진 연극인의 양성을 위해 당시 조선 최고 수준의 강사진을 초빙하여 교양 교육과 연극 실무 교육을 병행하였으며, 국민연극 이론의 수립을 위해서 함대훈이 적극 나섰는데 주로 일본 국민연극론을 조선에 적용하는 수준을 크게 넘어서지 못하였다. 그의 이론 수립 작업은 1941년에 집중되며 이후에 이러한 작업은 현대극장 내에서 유치진, 주영섭, 함세덕 등에 의해 계승된다.

셋째, 현대극장의 공연 레퍼터리는 주로 유치진과 함세덕에 의해 공급되는데, 유치진의 작품은 현대극장 초기에, 그리고 함세덕의 작품은 중·후기에 집중적으로 상연된다. 이는 1943년 이후 유치진이 국민극 창작에 염증을 느껴 극작 활동에서 손을 떼고 연출에만 전념하였기 때문이다. 유치진의 작품은 주로 <흑룡강>, <북진대>, <대추나무> 등 대륙 개척의 의지를 그린 만주 개척극이 주종을 이루는데 반해 함세덕의 작품은 <흑경정>, <황해> 등 바다에 대한 꿈과 동경을 그린 해양극이 주종을 이룬다는 점에서 흥미로운 대조를 보인다. 이밖에 함세덕의 현대극장 상연작으로는 <어밀레종>, <낙화암> 등의 낭만적 역사극이 관객의 주목을 끌었다.

현대극장은 총독부 당국의 요청에 부응하여 극연좌 출신의 핵심 멤버들(유치진, 함대훈 등)이 만든 극단이다. 이들은 용의주도하게 창립 직전에 국민연극 이론의 수립과 후진 양성을 위한 교육 및 연구기관의 설립을 계획하였고, 바로 이를 실행에 옮겼다. 그리고 이 기관을 통해 연구생들에게 내선일체화와 시국인식을 가르치고, 국민연극 이론을 체계화하는 작업을 수행하였다. 또 일본의 대륙과 대양으로의 진출 의지를 찬양하는 작품을 공연함으로써 일제 당국에 적극 협력하는 친일적 예술 행동을 행하였다. 그러나 긍정적인 관점에서 본다면, 극연좌 해산 이후 신극이 궤멸된 상태에서 현대극장은 신극의 맥을 잇는 역할을 수행하였다. 현대극장은 일제말 암흑기에 극연의 법통을 계승하

였고, 해방 이후에 이를 극협, 신탁에 물려줌으로써 한국 신극의 계보를 잇는 교량적 역할을 하였다. 그리고 당국의 전폭적 지원을 받음으로써 극연좌 시절에 비해 보다 체계적인 교육·연구 체제를 갖추고 한 단계 발전된 연극을 할 수 있었던 점, 또 이를 통해 실무적인 무대기술을 축적함으로써 해방 이후의 연극 발전에 기여한 점 등은 1940년대의 극단 현대극장이 지닌 공적이라 할 수 있을 것이다.

주제어 : 현대극장, 극예술연구회, 극연좌, 고협, 친일극, 국민연극연구소, 국민연극론, 만주개척극, 해양극

참고 문헌

각주로 대신함.

※ 이 논문은 2001년 5월 18일 투고 완료되어 2001년 6월 21일까지 심사위원이 심사하고 2001년 6월 9일까지 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재 결정된 논문임.