

이해랑의 낭만적 사실주의 연기술의 정착과정 연구

—‘내적 진실’ 개념의 변용과정과 관련하여—

노승희*

<차례>

1. 들어가며
2. 배우의 내적 진실에 대한 질문
3. 내적 정서의 압축적 표현
4. 관객과의 정서 교류를 위한 접근
5. 감정이입을 통한 인물 창조
6. 나가며

<국문초록>

이 논문은 이해랑이 1937년부터 1962년까지 연기자로 활동하는 동안 사실주의 연기술을 어떻게 발전시켰으며 그의 연기 접근 방법이 우리나라 사실주의 연기의 규범으로 인식되는 이유를 살펴보고자 한다. 특히 그가 중요시 여긴 ‘내적 진실’이라는 개념의 변화 과정과 그 개념이 스타니슬랍스키 시스템과 맞물리면서 초래된 문제점을 짚어보고자 한다.

이해랑은 연극이 특정 이념이나 상업적 오락에 치우치는 것을 거부하였기 때문에 일제 강점기 하에서는 신극의 비속성을 비판하기 위한 전략으로 ‘내적 진실’ 개념에 집중하고, 해방 이후에는 좌익극의 선동적인 연기 스타일에 대한 거부감으로 그 개념을 ‘연극의 순수성’과 중첩시키고 있다. 이러한 개념들 이면에는 이해랑의 미적 이상주의, 예술 지상주의가 저변에 흐르고 있기 때문에 그의 연기 접근법은 심미적인 무대 움직임, 유동적인 극적 분위기를 강조하는 경향을 보여준다. 특히 그는 스타니슬랍스키에 대해 부분적인 이해에 머물러 사실주의 연기를 배우의 역할에 대한 감정이입과 동일시함으로써 내적 심리를 구체적인 행동으로 드러내는 사실주의 연기의 요체에 접근하지 못하는 한계를 드러낸다.

따라서 그가 추구한 사실주의 연기란 서구 사실주의 연기와는 다른, 관객에게 감정과 분위기를 호소하는 식의 낭만주의 무대 관습을 바탕으로 한, 심미적으로 이상화된 소리와 움직임으로 감정 그 자체를 드러내려는 낭만적 형태를 특징으로 한다. 이런 낭만적 요소를 함축한 그의 연기 접근 태도에도 불구하고 이해랑의 연기술은 사실주의 연기술의 규범으로 인식되고, 그가 강조한 ‘내면 연기’

는 배우의 연기력을 평가하는 잣대로 인식되는 모순을 보여준다. 이러한 현상은 우익 연극이 남한에서 정치 권력화 되는 과정과 맞물린 그의 정치적 행보와 그로인해 우리나라 현대극에 끼친 그의 영향력과 무관하지 않음을 시사한다.

주제어: 이해랑, 내면연기, 내적진실, 스타니슬랍스키 시스템, 사실주의

1. 들어가며

우리 근대극에 있어서 사실주의 연극은 그 실현 여부에 대한 논의가 지속될 정도로 우리 근대극의 궁극적인 지향점이었으며 연출, 연기 모든 영역에 있어서 일종의 규범이자 준거 틀로서 작용하였다. 그러나 엄밀히 말하면 우리 근대극은 사실주의 연극을 실현하는 과정에 있었다기 보다는 ‘사실적 환영주의 무대’를 구현하며 발전했다고 보는 것이 좀 더 정확하다.

개화기 서구 문명이 유입되면서 활동사진이라든가 유성기 음반의 보급은 대중들에게 ‘사실적 환영’에 대한 욕구를 증대시켰으며, 이는 사실적 재현을 위한 새로운 내용과 형식의 무대를 발전시키는 계기가 되었다. 1900년대 ‘신연극’의 등장이나 1910년대 신극의 무대는 이러한 사실적 환영에 대한 모색의 일환이었으며 1920, 30년대 서구 근대극이 도입되면서 부터는 본격적으로 사실적 환영주의 무대가 구현되는 과정으로 진입했다.

사실적 환영주의 무대란 16세기 서구 르네상스기에 원근법에 의거한 프로시니엄 무대에서 발전된 형태로 사실적 묘사의 ‘배경화 장치’를 배경으로 배우가 관객을 향해서 전시하는 식의 2차원적인 움직임을 보이는 무대를 의미한다. 반면 사실주의 연극은 19세기 서구 합리주의의 산물로서 등장하여 제4의 벽을 전제한 ‘환경으로서의 장치’ 안에서 배우가 3차원적으로 움직이며 삶을 재현하는 연극을 말한다.

* 극단 표현과 상상 대표, 연출가

우리 근대극은 사실주의 연극을 지향하고 있었음에도 불구하고 일제를 통한 간접 수용으로 인한 서구 사실주의 연극에 대한 불명확한 인식 이라든가 유치진이 주창한 ‘로맨티시즘을 토대로 한 리얼리즘’과 맞물린 대극장 중심의 공연 형식, 국민연극 시기 역사극의 낭만적 요소의 확대, 프롭르티의 지속적 존재와 소란스런 관극 관행 등 다양한 원인들이 혼재되어 실제로는 배우가 관객에게 자신을 펼쳐보이는 낭만주의 무대 관행을 지속시켰으며 그런 의미에서 사실적 환영주의 무대를 발전시켜왔다고 할 수 있다.

이처럼 2차원적 낭만주의 무대 관행과 3차원의 사실주의 연극이라는 서로 모순된 무대 양식이 혼재되어 발전한 까닭에 우리 근대극에서 서구 사실주의 연극의 실현 여부에 대한 논란이 지속될 수 밖에 없었다고 하겠다. 그리고 그 논란의 중심에는 언제나 이해량의 내적 진실, 내면 연기 등 그의 연출, 연기 접근법에 대한 문제 제기가 있었다.

이는 이해량이 우리 근대극의 대표 극단인 신극협의회(이하 신협)의 주요 연기자로서 1950, 60년대 무대 창조의 주체로서 대중적 관심을 받았으며, 1955년 미국무성 초청으로 미국 연극계를 시찰한 다음부터 스타니슬랍스키 시스템에 심취하여 사실주의 연극에 대한 강한 애착을 보인 결과에서 기인한다. 실제로 그의 <밤으로의 긴 여로>(1962. 연출 및 주연)는 신협 최고의 사실주의 무대로 평가되고¹⁾ <천사여 고향을 보라>(1978. 연출)를 통해 ‘우리나라 사실주의 연출가로서 제 일인자’²⁾라는 명성을 얻었으며 그가 강조한 내면 연기는 이후 우리나라 사실주의 연기의 기준이자 표본으로 인식되어 왔기 때문이다.

그는 1937년부터 1962년까지 35년간 연기자로서, 1949년부터 1989년까지 연출자로서, 혹은 연극학과 교수로서 근대에서 현대를 아우르는 장구한

기간 동안 사실주의 연극을 구현하기 위한 일관된 노력을 기울였을 뿐만 아니라 연기자 출신으로는 드물게 예총회장, 공화당 국회의원, 예술원회장 등을 역임하며 연극 정책에 관여한 바도 크다. 그만큼 그가 우리 근현 대극에 끼친 영향력은 지대하다 할 수 있으며 이는 그의 사실주의 연기술이 우리나라 사실주의 연기 형태를 정착시키는데 중요한 규범으로 작용하였음을 시사한다.

그럼에도 그의 사실주의 연기술은 소위 ‘이상주의적 사실주의’ 혹은 ‘시적 사실주의’ 등으로 일컬어져 왔다.³⁾ 이렇게 지칭되는 이유는 그의 연기술이 서구의 사실주의 연기 접근법과는 다른 형태임을 전제한다. 실제로 그의 연기술은 낭만주의 무대 관행이 유지되던 우리 근대극의 특별한 무대 조건들과 밀접히 관련되어 있기 때문에 낭만적인 요소를 다분히 함축하고 있다. 그럼에도 불구하고 그는 연기자로서의 경험을 토대로 자신만의 연기술을 확립시키고 그것을 사실주의 연기의 표본으로 정립시켰다는 점에서 이전의 홍해성, 유치진 등의 연출자들의 사실주의 연기 접근 태도와는 궤를 달리한다.

본고에서는 이처럼 이해량의 사실주의 연기 접근 방법이 낭만적인 형

3) 김방옥, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구」, 『한국연극학』 22, 2004, 176면, 180~181면; 신현주, 배우 김동원 연구, 동국대 연극학 석사학위논문, 1998, 66면, 80~82면. 이해량은 연극을 현실의 이상화라고 주장해 왔으며 이해량의 연기 스타일을 무대에서 구현한 배우 김동원 역시 인생의 진실을 그대로 드러내기 보다는 아름답게 표현되어야 한다는 것을 강조하면서 자신의 연기를 시적 사실주의라고 규정한 바 있다. 이는 무대에 섰을 때 배우의 동작 하나 하나를 아름답게 보이게 하는 것을 의미한다. 실제로 이해량은 깊은 호흡, 정서를 강조하기 위한 비사실적 동선, 허공을 비사실적으로 오래 응시하기 등을 자주 사용하였다. 이해량이 지향하는 연기는 현실을 아름답게 표현하기 위해 이상화된 몸짓과 움직임 가진 연기 스타일이라는 점에서 그의 사실주의 연기는 이상화되거나 낭만적인 요소를 담고 있다. 이에 본고는 그의 연기 스타일을 낭만적 사실주의 연기라고 지칭하고 있는 바, 관객을 향해 펼쳐 보이는 2차원적인 낭만주의 무대 관습을 근간으로 한다는 점에서는 ‘낭만주의적’이라는 개념이 타당성이 있다고 여겨지나 이해량이 연기의 디테일한 부분들을 심미적으로 이상화시켜 표현하는 것을 지향한다는 점에서 ‘낭만적’이라는 개념을 사용하였음을 밝힌다.

1) 김정수, 「한국 연극 연기에 있어서 화술표현의 변천양태 연구」, 동국대 연극학 박사학위논문, 2007, 136면.

2) 유민영, 『이해량 평전』, 태학사, 1999, 396면.

태를 보이는 그 원인을 그의 연기술의 확립 과정과 연결시켜 규명하고, 그 결과 그의 사실주의 연기술이 가지는 의의와 한계를 재고해 보고자 한다. 특히 그가 연기자로 활동한 1930년대 후반부터 1960년대 초반까지의 기간은 일제 강점기와 해방공간의 좌우익 대립, 전쟁 및 전후 미군정 지배 체제 등 정치적 혼란기에 해당하는 만큼 이러한 일련의 정치, 사회적 정황이 연기자로서 이해랑에게 어떤 결단을 촉구했으며 그것이 그의 사실주의 연기술을 확립하는 데에 어떻게 작용하였는지를 함께 추적해 보고자 한다.

이에 본고에서는 그가 연기 생활을 시작한 출발점부터 연극 활동 전반 내내 일관되게 중요시 해 온 ‘배우의 내적 진실’이라는 이해랑 연기술의 핵심 개념의 변화 과정을 중심으로 그의 연기술의 발전 양상을 함께 짚어보려 한다.

2. 배우의 내적 진실에 대한 질문

이해랑의 연기술의 핵심을 단적으로 말하면 ‘배우의 진실된 내면의 정서’, ‘내적 진실’의 표현이라고 할 수 있다. 이해랑이 ‘배우의 진실’에 대한 질문을 시작한 것은 1938년 동경학생예술좌의 <지평선 너머>에서 주역 로버트 메이오 역으로 출연했을 때의 경험에서 비롯된다. 그는 작품의 종막에서 언덕을 기어오르는 연기를 할 때 어색한 동작으로 대사만 외우고 있었던 자신을 돌이켜보면서 “마음의 진실이 우러나지 않고 건성으로 행동했을 때 배우가 안정감을 가질 수 없다는 것을 깨달았다”고 회고하고 있다.⁴⁾

이해랑은 이 지점부터 마음의 진실, 즉 ‘배우의 내적 진실’에 대한 질

문을 시작하고 이것은 이후 ‘내면 세계의 표현’, ‘입체적인 표현’, ‘내면 연기’라는 개념으로 확대되면서 그의 연기 생활 전반에 걸쳐서 일관되게 나타나는 핵심 개념으로 자리한다. 이처럼 그는 자신의 첫 주역의 경험을 통해서 배우가 역할에 몰입하여 안정된 표현을 하지 못한 원인을 마음의 진실과 연결 짓고 있다. 그런데 여기서 그가 말하는 ‘내적 진실’이라는 개념이 당시의 신파 대중극의 연기 형태를 겨냥한 것임을 주목할 필요가 있다.

그는 이미 극예술연구회(이하 극연)의 <어둠의 힘>(1936년. 유치진 연출) 공연을 보고 ‘연극에도 이렇게 진실한 면이 있는’ 것에 경탄한 바 있으며 이때부터 ‘진실’이라는 용어를 신파 연극과의 비교를 위해 사용하고 있다. 그에게 신파 연극은 ‘비속’하고 ‘허위’의 연극이라면 극연의 공연은 ‘진실’한 면을 가진 연극으로 간주하고 있다.⁵⁾

극연 자체가 ‘기성극단의 사도의 흐름을 구제하는 것’⁶⁾을 목표로 창설된 단체이고 신파 대중극에 비하여 문학성을 가진 작품을 무대화했다는 점, 그 결과 극연의 연기가 신파극에 비해서는 상대적으로 기계적인 액센트나 템포가 완화되어 있다는 측면에서⁷⁾ 과장 연기에서 탈피하기 위한 노력을 보여준 것은 사실이다. 이해랑은 이러한 극연의 연기 접근법에서 신파극이 지니는 ‘비속성’과 ‘허위’의 극복 가능성을 본 것이며 비속성과 허위의 상대 개념으로서 ‘진실’된 연기를 추구하였다.

그렇다면 그가 말하는 신파극의 비속성이란 무엇인가? 중앙무대 공연에 대한 이해랑의 공연평을 통해 살펴보자.

……단순하고 유치한 감정을 가진 인물들이 무대 우를 드나들며 쓸데 없는 사이가 떠서 관객을 지루하게 할 뿐이다. 관객이 허품을 할 것을 안

5) 유민영, 앞의 책, 88면.

6) 이두현, 『한국 신극사 연구』, 서울대출판부, 1990, 172면.

7) 김정수, 앞의 책, 75~80면.

4) 이해랑, 『허상과 진실』, 새문사, 1991, 263~265면.

연기자는 여기저기 무리를 하여 쓸데없는 열을 노피며 무내용적인 과장적 연기를 한다. 그 결과는 신과의 연기가 되고 무대에도 정서가 건조되고 레알한 감정이 말러부터 대신 허구적인 부르지즘만이 남아서 연극전체를 산만하게 하였다. ……배우 자신이 격분하고 흥분하는 것은 벌써 연기가 아니다. ……우리는 또 정서적인 면이 결여된 배우의 연기에서 절대로 예술적 감흥을 얻을 수는 없다. ……정서와 감정이 필연으로 연결되지 안코 비약하는 것은 아주 확실한 무대적 형상을 파악하지 못한 때문이요, 표현력이 박약하기 때문이다. 이 비약적 연기는 배우의 무지로 인하여 쓸데없는 곳을 과장하고 중요한 곳에서 억양을 떠러트리고 하는 악질적 도리비아리즘에 빠지고 만다. 이러케 되면 급기야 관객은 내용도 모르고 연극을 보게되며 관객석과 무대는 전혀 별세계가 된다. ……⁸⁾

중간극을 표방한 대중극단인 중앙무대의 공연에 대한 이해랑의 평가는 배우의 과장적 연기로 인해 배우와 관객간의 교류가 없었다는 점에 주목하고 있다. 그의 논리에 따르면 신극의 비속성은 배우가 자기가 표현해야 하는 정서의 필연적인 연결 없이 단순하게 표현하는 것으로 내용없이 스스로 열을 내는 거짓된 과장성을 의미한다. 그 결과 연기는 비약을 일삼게 되어 불필요한 부분에서 억양을 올리고 내리면서 정서없이 이루어져 관객과 아무런 정서적 교류를 할 수 없는 상태를 지시한다.

따라서 ‘비속성’과 상반된 개념으로서 그가 강조하는 ‘내적 진실’이라는 배우가 표현해야 하는 실제적인 감정 및 정서를 필연성에 의거하여 표출함으로써 관객과 정서의 교류가 가능해지는 상태를 뜻한다. 결국 그가 말하는 ‘배우의 내적 진실’이란 인물이 가진 필연적으로 연결된 감정, 즉 실제적인(real) 감정 혹은 정서를 의미한다. 당시 신과 대중극이 기계적으로 감정을 표출하는 경향을 가졌던 데 비하여 논리적으로 감정의 흐름을 찾으려 했다는 점에서는 한 걸음 진보된 견해이다.

하지만 그가 말하는 필연적인 연결을 가진 감정이라는 것은 다분히 모호한 개념으로 출발하고 있다. 이해랑과 동경학생예술과 시절 함께 한 김동원이 당시 스타니슬랍스키의 『배우수업』을 읽었다는 것을 토대로 한다면⁹⁾ 이해랑 역시 표피적으로나마 『배우수업』을 읽었을 가능성이 있으며 스타니슬랍스키가 언급한 ‘내면의 정서’ 등에 영향을 받아 ‘내적 진실’이라는 용어에 초점을 맞춘 것으로 보인다. 그러나 당시 그에게 스타니슬랍스키는 단순한 이해의 수준에 머물러 있었던 만큼 인물의 감정과 행동을 연결시켜 설명할 단계는 아니었다. 그런 점에서 그가 언급한 ‘배우의 내적 진실’이란, 구체성을 가진 개념으로 출발했다기 보다는 신과 연극의 과장된 연기에 대한 거부감을 표출하기 위해 신극계열의 연기 형태를 전략적으로 선택하고 그것을 신과 연기와 차별화시키려는 의도에서 차용한 개념이라고 볼 수 있다.

‘내적 진실’이라는 개념은 그가 신극의 비속성을 극복하는 방법으로서 연극이 예술적 환상을 불러일으켜야 한다는 것을 강조하는 데에서 좀더 분명해진다. 그에 의하면 “예술적 환상을 일으키지 못하는 연극은 구유와 같은 연극”으로 추하고 비속한 연극을 지칭한다. 반면 “현실을 수단으로 하되 현실의 피안으로 끌고 가는, 이름답게 꾸며진 무대”는 비속한 연극의 대안으로서 제시되고 있다. 즉 “예술적 환상”과 “시미(詩美)”가 구현되었을 때 연극은 추하고 찬한 비속성에서 벗어날 수 있다는 주장이다.¹⁰⁾ 앞서 중앙무대 공연 평에서 그가 신과 연극의 비속성을 ‘단순하고 유치한 감정’을 드러내는 것에서 찾았다면, 여기서는 ‘단순하고 유치한 감정’의 상대어로서 ‘시적인 아름다움’, ‘예술적인 환상’이라는 개념을 사용하고 있다. 결국 그가 중요한 개념으로 부각시킨 배우의 ‘내적 진실’이

9) 정상순, 「스타니슬랍스키 시스템의 한국 유입 양태에 관한 연구」, 동국대 연극학 석사학위논문, 1997, 44면.

10) 이해랑, 「비속성의 극복」, 『조광』 69, 1941년 7월. 양승국, 『한국 근대 연극 영화 비평자료집』 17(이하 『비평자료집』), 78~80면 재인용.

8) 이해랑, 「연기자의 두뇌-중앙무대 공연을 보고」, 『조선일보』, 1938년 8월 7일.

란 궁극적으로 ‘예술적인 환상’ 혹은 ‘시적인 아름다움’을 표현하기 위한 접근 방법이라는 것을 알 수 있다.

여기서 추하고 비속한 연기에서 벗어나 고상하고 아름다운 연기를 지향하는 그의 심미적인 연극관 내지는 미적 이상주의의 입장이 드러난다. 그의 이러한 태도는 ‘연극을 공부할 때부터 오늘까지 내 연극세계를 지배하고 있는 것은 연극은 현실을 이상화시켜야 한다는 것’¹¹⁾이라는 그의 회고에서도 입증된다. 그의 미적 이상주의는 이후 예술적인 극적 분위기를 창조하기 위한 양상블 연기와 계산된 행동선의 사전 작성이라는 독특한 연기 연출 접근 방법을 만들어내는데 일조한다.

이러한 미적 이상주의는 그가 일본에서 귀국하자마자 연기자로 활동한 국민연극 시기에도 지속적으로 이어진다. 국민연극 시기에 그가 활동한 극단은 중간극을 표방하던 고헤과 신극 계열을 계승한 현대극장에서서 공공연히 국책극을 공연하는 극단이었다. 그럼에도 불구하고 그는 국민연극에 대한 문제의식 보다는 여전히 신과 대중극에 대한 비난과 신과 극에 환호하는 관객의 어리석음을 지적하는데 집중하고 있다.

그는 관객이 연극의 근원이라고 인식하고, 관객과의 정서적 교류를 중요시 여겼음에도 불구하고 신과 대중극에 호응하는 관객들을 일컬어 ‘결코 유식한 무리가 아니’며 관객을 지배하는 것은 ‘원시적인 본능과 감정’이라는 비판적인 입장을 보인다. 그래서 ‘관객은 큰 어린애’여서 ‘연극에 있어 예술을 구하지 않고 단순한 오락을 구하며 배우가 머리를 썼을 때 보다 몸을 썼을 때 더 환영한다’고 일축한다. 그래서 ‘관객의 어린애와 같은 오락적 태도가 오늘의 상업주의 연극의 성황을 보게’한 원인으로 인식하고 있다.¹²⁾

이러한 관점은 해방 후에도 그대로 이어진다. 그 자신 수준 높은 순수 무대로 인정한 낙랑극회와 전선의 합동 공연이었던 김사량의 <호접>이

11) 이해랑, 『허상과 진실』, 383면.

12) 양승국, 앞의 책.

홍행에 실패하자 이를 ‘그간 신과에 오염됐던 풍토’에서 원인을 찾는다 든가¹³⁾ 해방 직후의 신과극을 일컬어 ‘관객의 낮은 정신과 결부’¹⁴⁾된 것으로 보는 입장은 그의 미적 이상주의의 맥락에서 비롯된다. 실제로 국민연극은 1930년대의 신극, 신과극, 프로극 계열의 연극 양태가 일원화되고 선동적인 계몽극의 성향을 가졌던 만큼 대중적인 요소를 극대화시킨 무대 양태를 보여준다. 현대극장에서 국민연극론에 앞장섰던 함대훈이 국민연극은 ‘상부의 소수 지식층과 하부의 다수 대중 계층으로 관객이 구성되어 이들이 다함께 즐기는 피라미드형의 연극이어야 한다’는 것을 강조한 것이나 총독부 통제관인 尾川壽雄이 국민연극에서 오락성의 중요함을 제기한 것처럼 근본적으로 국민연극의 방향은 대중에게 사랑을 받으면서도 국책에 부응하는 낭만적 멜로드라마이다.¹⁵⁾

이해랑은 대중적인 오락성을 중요시 한 국민연극에 스스로 참여하고 있음에도 불구하고 여전히 신과극의 오락적인 비속성을 비난하는 데에만 집중하는 모순된 태도를 보인다. 이는 이해랑의 작품에 대한 해석이 정치 역사적인 맥락에서 이루어지지 못하고 미적 이상주의 입장에서만 바라보는 데서 연유한다.

국민연극의 대다수를 차지하는 역사극은 멸망사의 이야기를 통해 민족 담론과 식민 담론이 묘하게 교차되어 민족의 정체성을 심미화시킨 희곡들이 대부분이다.¹⁶⁾ 외적으로 민족의 비극을 미화시킨 역사극 레퍼토리에 대해 이해랑의 인식은 극연 시절 유치진의 ‘리얼리즘을 토대로 한 로맨틱시즘’ 연극의 연장선 정도에 머물렀던 것으로 보인다.¹⁷⁾ 실제로 극

13) 이해랑, 『예술에 살다』 21, 『일간 스포츠』, 1978년 6월 2일.

14) 유민영, 앞의 책, 217면.

15) 이상우, 『1940년대 현대극장과 친일극 연구』, 『한민족 어문학』 38, 한민족어문학회, 2001, 26면.

16) 이상우, 『표상으로서의 망국사 이야기』, 『한국 극예술 연구』 25, 한국극예술학회, 2007 참조.

17) 노승희, 『해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구』, 동국대 연극학 박사학위논문, 2004, 143~151면.

단 고향에서 이해랑의 첫 출연작도 유치진의 <춘향전>이었으며 현대극장에서 빈번하게 공연된 레퍼토리 역시 유치진의 <춘향전>이었던 것을 보면¹⁸⁾ 이해랑에게 있어서 국민연극의 역사극은 ‘영웅적인 낭만성’을 미적으로 표현하는 또 다른 리얼리즘 연극으로 인식되었을 가능성이 크다.

그렇다면 이해랑은 국민연극 시기 예술적 환상을 구현하기 위해 어떠한 연기술을 모색한 것일까? 당시 이해랑이 출연했던 <마의태자와 낙랑공주>에 대한 이회삼의 공연평을 통해서 살펴보기로 하자.

조선에 있어서 고전물을 상연할 때에 늘 느끼는 유감은 연출은 말할 여지도 없거니와 연기에 있어서 늘 골동품적인 자연주의의 비율동적인 그림자가 사라질 줄 모른다는 것이다. 이번 고향에서 본 연기는 그 기술이 역시 비율동적인 면은 청산치 못하였다고 보나 한갓 기뻐든 것은 전체적으로 보아 웅변적인 자태를 가졌고…… 기리샤 로-마극을 방불케한 것만은 고마운 일이었다.¹⁹⁾

1940년 3월에 공연된 유치진 작 <마의태자와 낙랑공주>에 대한 이회삼의 평가는 ‘자연주의의 비율동적인’ 연기를 골동품적이라 표현함으로써 국민연극에 맞지 않는 연기 양태임을 지적하고 있다. 다시말해 이 작품은 국민연극의 특징이라 할 군중 장면의 역동성이라든가 관객의 심금을 울릴 정도의 시각적 볼거리가 충분하지는 않았던 것으로 짐작된다. 그럼에도 불구하고 연기자들의 움직임에서 웅변적인 자태를 엿볼 수 있었던 것에 대해서는 만족스러운 평가를 내리고 있다.

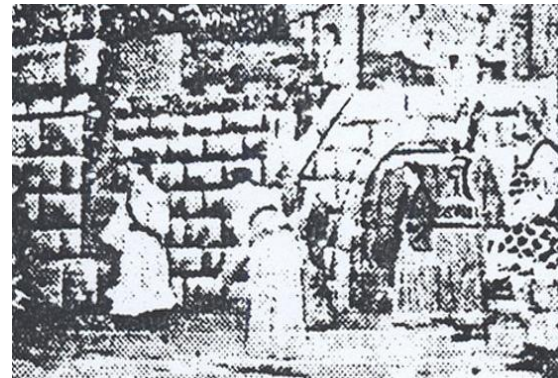
이 작품의 무대장치를 보면 웅장한 신라 왕궁을 사실적으로 재현한 건물을 배경으로 하고 있다. (사진1)²⁰⁾ 당시의 역사극은 대중적인 오락성과

18) 이상우, 1940년대 현대극장과 친일극, 20-22면.

19) 이회삼, 『마의태자와 낙랑공주 종막기』, 『인문평론』 16, 1941년 4월. 양승국, 『비평자료집』 17, 4~5면 재인용.

20) 『매일신보』, 1941년 3월 14일.

선동적인 요소가 강화되어야 했던 만큼 화려하고 사실적인 재현이 이루어진 거대한 장치가 필수였다. 대신 화려하고 웅장한 무대 장치가 강조되었던 만큼 상대적으로 연기자는 왜소하고 축소되어 보이는 특징을 가진다. 그렇기 때문에 이회삼이 언급한대로 ‘기리샤 로-마극’을 방불케 할 만큼의 ‘웅변적인 자태’를 지니지 않고서는 연기자의 움직임이 제대로 전달되기 어렵다. 이런 까닭에 국민연극의 무대에서는 사실적인 움직임 보다는 연기자의 움직임을 확대시킬 수 있는 율동적인 움직임이 요구될 수 밖에 없다.



(사진 1) 마의태자와 낙랑공주

무대의 특성상 연기자를 확장시켜야 하므로 연기자는 움직임과 소리를 확장시켜야 하는 것은 물론이요, 중국적으로는 감정도 확대시키기 마련이다. 더욱이 이 시기 역사극의 무대는 사적 정확성에 의거한 건축학적인 장치로 구성된 것임에도 불구하고 실제로는 3차원적인 무대 장치로 기능하지는 못했다. 낭만성을 극대화한 역사극에 걸맞게 연기자들은 소리와 움직임을 확대시켜야 하므로 인물간의 상호 관계를 갖기 보다는 관객을 향하여 자신의 감정을 호소해야 하기 때문이다. 결국 사실적인 건축학적 무대 장치가 설치되었다 해도 이러한 무대는 배경화와 다름없이

2차원적인 ‘사실적 환영주의’ 무대의 차원에서 크게 벗어나지 못한다.

이런 이유 때문에 이해랑이 감정의 비약을 탈피하고 개연성을 찾는데 집중하였다 해도 그의 ‘내적 진실’은 소리와 움직임의 확대함으로써 표출되는 양상을 띠게 되어 감상적이고 낭만적인 분위기를 자아내는 연기 형태를 보였으리라는 것을 쉽게 추론할 수 있다. 김영수가 이 작품에 대해 ‘인물의 성격 분석이 부족하고 인물의 배치가 평면적’이었다고 평가한 것은 이러한 연기형태에서 기인하는 것이라 할 수 있다.²¹⁾

그럼에도 불구하고 현대극장 2회 공연인 <흑경정>에서 이해랑은 단편적이긴 하지만 내적 진실을 표현하기 위한 시도의 예를 보여준다.

이 연극을 통해서 내가 처음으로 입체적 연기를 시도했다는 데 큰 자부심을 갖는다. 마리우스가 연인 화니를 남기고 마지막 배 떠나는 장면. 이 별리의 순간에 떠나는 발길에다 남겨둔 마음의 이중 감정을 표현하기가 무척 어려웠다. ……며칠간 고민을 하다 문득 무대 소품을 이용한 간접 표현방법에 생각이 미쳤고 연출자인 유선생도 기발한 착상이라면서 기뻐했다. 그 방법은 카운터의 술잔 2개를 비벼냄으로써 떠남을 앞둔 망설임의 복합적 감정을 전달하는 것이었다. 얼마나 그 효과가 선명했는지 이 연극이 공연된 후 술집을 찾을 때면 곧잘 술잔을 부비는 흥내내는 광경을 접할 수 있었다.²²⁾

위의 술잔을 비벼대는 제스처는 지금 있는 곳에서 떠나야 하는 마음과 연인을 두고 가야하는 마음의 갈등을 표현한 예이다. 그는 이러한 연기를 ‘입체적 연기’라고 스스로 일컬으면서 평면적이고 설명적인 신파연기와 구별 짓고 있다. 다시말해 이중적인 감정을 드러내는 이런 표현이야말로 마음의 진실을 포착하는 입체적인 연기 방법이라고 여기고 있

21) 김영수, <고협 관극기>, 『매일신보』, 1941년 3월 18일.

22) 이해랑, <예술에 살아>, 17, 『일간 스포츠』, 1978년 5월 29일.

는 것이다. 이러한 구체적인 제스처는 당시에는 찾아보기 어려운 인상적인 표현 방법으로서 감정의 개연성을 찾으려는 이해랑의 탐구의 정도를 짐작하게 한다.

그런데 여기서 주목할 것은 이 작품이 <흑룡강>과 더불어 현대극장의 만주 순회공연때 친일적인 요소로 인하여 만주 관객들의 냉대를 받은 작품란 점이다.²³⁾ 실제로 당시 국민연극이 일반 대중에게 관심을 받지 못했던 점에 비추어본다면²⁴⁾ 대중에게 외면을 당할 만큼 한계를 가진 국책극에 대해서도 이해랑의 관심은 오로지 인물의 내적 진실을 어떻게 아름답게 표현할 것인지에 집중되어 있다는 것을 알 수 있다. 그것은 앞서 <마의 태자와 낙랑공주>에서의 웅변적인 자태이든 <흑경정>의 술잔을 비비는 입체적 연기이든 같은 맥락에서 파악할 수 있다.

이해랑에게 있어서 신파극의 비속성에 대한 거부감은 상대적으로 그의 미적 이상주의를 강화시키는 결과를 가져왔고, 신파 연기와 차별화를 위해 ‘배우의 내적 진실’이라는 개념을 전략적으로 등장시켰다고 할 수 있다. 그로인해 국민연극과도 같은 국책극에서조차 오로지 심미적인 연기 표현 방법에만 집중함으로써 그의 ‘내적 진실’ 개념은 감정을 확대하는 낭만적인 연기 양태와 결합되는 양상을 보이게 된다.

3. 내적 정서의 압축적 표현

이해랑은 일본 유학시절 동경학생예술좌 사건에 연루되어 공산주의 사상운동의 혐의를 받고 구속된 경험 이후 공산주의에 대해서 심한 거부감을 가지고 있었다. 그의 공산주의에 대한 혐오감은 해방 직후 좌익 연

23) 유민영, 앞의 책, 162면.

24) 양승국, 『일제 말기 국민연극의 존재 형식과 공연 구조』, 『한국현대문학연구』 23, 한국현대문학회, 2007 참조.

극인들의 확산을 저지하기 위한 우익진영의 민족극 수립 운동으로 이어지고 그 과정에서 그는 순수 예술 정신을 부각시키기 위한 ‘연극의 순수성’을 강조하게 된다. 이때부터 신파극의 비속성에 대한 상대적인 개념으로 내세웠던 배우의 ‘내적 진실’은 ‘연극의 순수성’과 맞물리면서 좌익극에 대한 의도적인 반발을 위한 개념으로 이행된다.

해방 직후 좌익극이 우세를 보였을 때 그는 낙랑극회와 전선에서 연기자로 활동하다가 1946년 유치진이 좌익극에 대항하는 ‘연극브나로드 운동실천위원회’를 결성하고 이어서 1947년 유치진을 고문으로 한 ‘조선예술문화사’의 조직과 유치진이 연출활동을 재개한 극예술협회(이하 극협)의 창립이 이어지면서 우익 진영이 세를 확보하자 이해량은 비로소 좌익극에 대한 적극적인 논평을 가하기 시작한다.

그는 우선 좌파 연극인들의 정치적 공리심을 연극의 진실을 침해하는 연극예술에 대한 반동행위라고 공격하고 있다.

그들은 실증적인 사상의 현실적 합리화에 부심하고 격양하면 할수록 그들의 예술가로서의 자아의 심오한 곳이 침범되어가는 것은 모르고…… 오히려 연극의 진실을 침해하는 각도에서 연극예술을 조정하는 정당적인 정치적 진실을 수립하려고 노력하는 그들의 영웅적인 정치적 공리심은 순수한 예술적 정신과 예술생명에 대항하여 그렇지 않아도 예술적으로 위기에 직면한 연극예술을 건조한 세계에 박차를 강요한다. …… 현실 밖에서 현실과는 독립해 존재해 있는 새로운 환상의 세계를 창조하려는 연극예술의 내적 욕망을 무시하고 어떤 치우친 사상의 구체적 실현을 위하여 그 사상의 선동적 전파를 피하려는 행동은 연극예술에 대한 반동이 아닐 수 없기 때문이다. ……정당의 갈등에 휩쓸리어 추잡한 현실의 속박 속에 연극마저 끌어넣어 순수해야 할 연극의 세계를 탁류로써 흐릴 필요가 어디 있느냐? ……25)

25) 이해량, 『허상과 진실』, 12~13면.

위의 글을 통해 친일연극에 적극 가담했던 인물들이 친일행각에 대한 뉘우침 없이 좌익 연극을 주동하며 정치적 공리심을 드러내고 있는 상황에 대해서 이해량은 그들의 도덕성을 공격하는 수단으로서 연극의 순수성이라는 명분을 내세우고 있음을 엿볼 수 있다. 위의 글의 논지는 좌파 연극인들의 정치적 공리심 때문에 연극의 진실이 정당적인 정치적 진실로 대체되고 있다는 지적으로서 연극의 정치주의에 대한 비난이다. 이러한 입장은 극협의 순수연극운동과 대비시켜 좀 더 극명하게 드러난다.

순수연극이란…… 연극예술이 가질 수 있는 연극의 진리와 함께 살고 그 진리와 더불어 창조하려는 운동이다. 일제에서 해방된 연극운동이란 상술한 정치 운동일진데 그 밑에서 허덕거리고 있는 연극을 구출하여 해방하지 않으면 이 땅의 연극은 나중에는 살은 다 썩고 뼈만 남은 해골이 될 것은 타는 불을 보는 것보다도 더 뻥하다. ……순수연극운동이란 다시 말하면 연극의 정화운동이다. 연극이 아닌 잡스러운 정치현실이 뻥뻥스럽게 연극에서 큰 얼굴을 하고 연극이 가져야 할 연극 자체의 미를 옆에다 밀어놓고 전면에서 우쭐거리는 폭탄의 행위에 대한 항거요. ……연극으로 하여금 연극의 길을 걷게 하기 위하여 연극의 독립을 부르짖는 운동이다. ……26)

극협의 순수연극 운동에 대해 언급한 부분으로서 이해량은 정치 이데올로기화와 상업주의 연극의 타락에 대립하여 ‘동인제’ 운영을 표방했던 극협의 활동을 순수예술 정신을 위한 순수연극운동으로 명확히 제시하고 있다. 이에 순수연극 운동의 역할은 ‘연극 자체의 아름다움을 옆에다 밀어놓고 전면에서 정치적 공리심으로 우쭐거리는 좌익 연극의 정치 운동을 정화시키는 것’임을 표명하고 있다.

그에 의하면 순수연극 운동이란 ‘연극예술이 가질 수 있는 진리와 더

26) 이해량, 앞의 책, 16~17면.

불어 살고 그것을 창조하려는 운동'을 말하는데, 위의 글에서 지적한 바에 따르면 연극이 가진 진리란 연극의 진실을 의미하며, 앞서 신파극의 비속성의 상대 개념으로서 내적 진실과 연결짓는다면 여기서 연극의 진실이란 현실과는 독립한 예술적 환상을 일컫는다. 결과적으로 그가 말하는 순수 연극 운동은 예컨대 그동안 강조해 온 '현실의 추잡함에서 벗어나 현실의 피안으로 끌고가는 연극', '예술적 환상을 드러내는 연극'을 목표로 하는 행위를 의미한다.

이러한 입장에서 이해량은 좌익 연극을 '타이프 연극'이라 지칭하면서 좌익극의 연극에서 볼 수 있는 선동적인 요소들에 대해 거부감을 표하고 있다.²⁷⁾ 다음은 1947년 3.1연극 기념제에서 함세덕의 <태백산맥>과 조영철의 <위대한 사랑>에 대한 이해량의 공연 후기이다.

대체로 그들의 무대에서는 생각하는 인간을 볼 수가 없었다. ……성격이 단순한 인물들이 환경과 생활을 저주하고 삶의 고통을 발악하며 현실을 증오하고 울부짖고 군중과 관객을 향하여 가슴에 주먹을 처박고 비장한 선동적 연설을 하는 것이었다. 그래서 그들의 무대에는 언제나 침착성이 결여되고 우락부락한 폭거에 질리어 예술적 정서는 창백한 얼굴로 전율하고 있었다. ……두 작품이 다 인물의 정신적인 내용이나 생활의 깊이보다는 인물들이 발악하고 타도를 절규할 수 있는 기회를 구성하기 위하여 억지로 사건을 엮어놓은 선동극이었다. 배우들은 관객의 열광적인 박수를 계산하여 원작의 선동적인 내용을 확대하고 연출가는 계획적으로 그것을 더 강화하기 위하여 군중의 동작을 정리하고 그리하여 열을 이기지 못한 선동자의 목청이 갈라진 소리와 군중들의 아우성소리로 연극의 전구도를 흔들어놓았다. ……²⁸⁾

27) 이해량, 앞의 책, 73면.

28) 이해량, 『조선극작가론』, 『예술조선』, 1947년 1월. 유민영, 앞의 책, 209~210면 재인용.

좌익 연극의 무대는 연기 연출의 접근 방법에서 보면 선동적인 연기 양태라든가 군중 장면의 스펙터클한 연출적 고안 등 국민연극의 총체극과 맞닿아있다. 국민 연극 시기에 이미 1930년대 신파 대중극과 프로극의 연극인들이 혼재되어 활동했었고 해방 직후 대부분의 연기자와 연출자들이 좌익 연극에 가담했던 상황을 고려한다면, 이해량의 입장에선 좌익극에 포함된 신파적인 요소와 선동적인 요소를 한꺼번에 공격하는 것이 신극 계열을 계승하는 극협의 순수연극운동을 옹호하는 전략이 될 수 있었으리라는 것은 자명하다.

위의 글에서 알 수 있듯이 이해량은 좌익극의 인물들이 정신적인 내용이나 생활의 깊이를 드러내지 못한 점에서 신파극이 가지는 무내용적인 비속함과 관객의 박수를 위해 선동적인 요소를 강화하고자 군중 장면의 스펙터클을 강화시키는 '타이프 연기'의 허위성을 동시에 지적하며 공격하고 있다. 현실을 직접 묘사하는 좌익극은 이해량에게 있어서는 예술적 환상이 결여된 연극으로서 정치적인功利심만을 가진 억지 연극인 동시에 '정신적인 내용'을 갖지 않은, 즉 내적 진실이 표현되지 않은 비속성과 허위로 이루어진 연극이다. 이러한 논리에 따라 이해량은 좌익극을 순수예술과 대비되는 극 형태로 공격하고 있는 것이다.

좌익극에 대한 거부감은 이해량에게 있어서 그들이 부르짖는 사회주의 리얼리즘에 대한 혐오감으로 이어졌으며, 특히 좌익연극인들이 스타니스라브스키 시스템 운운하며 자신들의 연극을 리얼리즘으로 주장하는 것에 대해 의도적으로 반발하고 회피하게 된다.²⁹⁾ 그 자신 회고담에서도 민족 진영의 예술인들은 리얼리즘이라는 말을 입에 올리지도 않았다고 할 만큼 그는 안티리얼리즘을 강력하게 표명한다. 이해량은 후일 리얼리즘에 대한 이 같은 오해가 착각이었으며 오랜 세월동안 연극사의 진행을 퇴영적인 방향으로 흘러가게 한 원인이며 연극을 현실성, 진실성과 거리

29) 이두현, 『대담 한국연극이면서』, 피아, 2006, 262면.

가 먼 것으로 꾸미기에만 부심했다고 고백한 바 있다.³⁰⁾

그 단적인 예로 이해랑은 자신이 연출했던 <별>(1948)에서 작품 전체의 아름다움을 위해 구슬 아가씨에게 노랑 저고리에 파랑치마로 성장을 시켰던 것을 들 수 있다. 구슬 아가씨가 나오는 장면은 초반부 두메산골 피신시절 뿐이어서 누더기를 입어야 마땅하지만 이후 쫓기기 시작하면서 계속 남장을 하기 때문에 관객에게 구슬 아가씨의 여자로서의 아름다움을 심어주고자 성장을 시켰다는 것이다. 이에 대해 이해랑 스스로 ‘연극은 아름다운 것이 되었지만 인생의 진실과는 거리가 먼 것’이 되고 말았다는 후회를 하고 있다.

이처럼 리얼리즘에 대한 거부감과 회피는 현실적인 이야기 보다는 역사물이나 기존의 번역극에 치중하게 만들었으며 그 결과 이 시기 극협 무대는 국민연극 시기의 역사극의 연장선에서 크게 벗어나지 않는다. 그럼에도 이해랑에게 있어 국민연극 시기에 비해 다소나마 진전된 것이라면 인물의 복잡한 감정을 압축된 정서로 표현하는 데에 집중하였다는 점을 들 수 있다. 이러한 측면은 그가 1946년 낙랑극회의 <너우>(이서향 연출) 공연에 대해서 “불만한 연극이었고 현재 조선서 볼 수 있는 최고도의 조흔 연극이었다”는 호평을 하면서도 “성격의 내부를 지류하는 성실한 정서의 암시에 충실하지 못했다”던 점과 황철의 연기에 대해서 “추악한 현실에서 이탈하려는 내적 고민이 안보였다”는 점을 지적하는 데서도 잘 드러난다.³¹⁾

여기서 이해랑의 ‘내적 진실’ 개념이 인물의 복잡한 감정을 압축적이고 암시적으로 표현하는 것으로 조금씩 구체화되어가는 것을 볼 수 있다. 1949년의 한 기사에서도 그는 “이제 절박하게 느껴지는 것은 연극의 내면적인 문제”라고 하면서 좌익연극을 겨냥하며 “실생활의 직접적인 모방이 연극의 예술적 환상을 방해하고 연극의 독자적인 양식을 파괴한 일은 없

었는지”에 대해 반문함으로써³²⁾ 상대적으로 정서의 압축적 표현이 예술적 환상으로 이끌기 위한 수단이라는 것을 보여준다. 그의 ‘내적 진실’이 일제 말기에는 신파극과의 차별화를 위하여 비속하지 않은 표출을 위해 예술적 환상을 일으켜야 한다는 것을 강조했다면, 해방 후에는 좌익극의 리얼리즘을 의식하여 현실에 대한 직접 모방이 아닌 정서의 압축적 표현을 통해 예술적 환상을 창조해야한다는 논지로 발전하고 있다.

문제는 이해랑이 언급한 내적 정서의 압축적 표현이라는 것이 대부분 역사극에서 모색되었고 미적 이상주의를 실현하기 위한 의지에서 비롯되었다는 점에서 그의 연기 접근 태도가 낭만적인 요소를 함축할 수밖에 없다는 점이다. 그가 극협에서 출연한 레퍼토리만 봐도 <자명고>, <마의태자>, <왕자호동과 낙랑공주>, <대춘향전>, <은하수>, <왕소군>, <별> 등 역사극이 다수이다. (사진2³³⁾) 이러한 역사극 무대는 사실적 세부 묘사의 건축학적 무대 장치를 배경으로 연기자들이 관객을 향하여 전 시하는 식의 2차원적인 낭만주의 무대 관행을 그대로 유지했기 때문에 국민연극 시기의 역사극에서 크게 벗어나지 않는다. 극협 공연의 대부분을 연출한 유치진의 연출 기법 역시 극연 시절의 ‘리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘’ 무대의 연장선상에 있으며, 오히려 국민연극 시기를 지나면서 군중 장면이나 스펙터클한 요소들이 강화되었기 때문에 낭만적인 형태는 좀 더 확대되었다고 할 수 있다.

앞서 <별>의 경우에서처럼 역사극의 무대는 좌익극을 의식하여 의도적으로 아름다운 예술적 환상을 지향했기 때문에 연기술 역시 예술적 감흥을 부여할 수 있는 움직임과 화술이 따라올 수밖에 없다. 실제로 당시 이해랑이 출연한 역사극의 사진들만 보더라도 연기자들의 자태는 사실적 이라기 보다는 좀 더 우아해 보이고 아름답게 보이도록 꾸며진 몸짓

30) 이해랑, 『허상과 진실』, 174~175면.

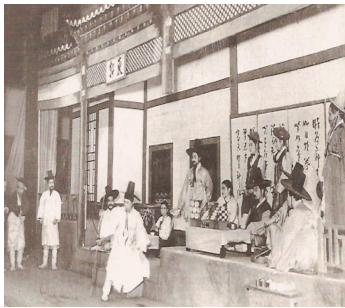
31) 이해랑, 『극평 너우를 보고』, 『동아일보』, 1946년 7월 16일.

32) 이해랑, 연극인의 변, 『경향신문』, 1949년 10월 17일. 양승국, 『비평자료집』 20, 360면 재인용.

33) 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 140면.

을 특징으로 하고 있다.

가령 옆에 서있는 인물을 쳐다 볼 때 몸을 상대방을 향해 틀어서 바라 보는 것이 아니라, 몸을 45도 정도로 틀고 고개를 빼내어 얼굴을 옆으로 비스듬히 돌린 형태를 보여준다. 두 사람의 대화에서도 서로 교류하는 것이 아니라 각자 관객석을 향한 채 허공을 쳐다보며 이야기하는 것이 그러한 예들이다. 이러한 몸짓은 서구 낭만주의 연극에서 전형적으로 볼 수 있는 연기 형태로 관객을 향해 펼쳐 보이는 무대 관행의 단적인 면이다. (사진3)³⁴⁾



(사진 2) 대춘향전



(사진 3) 자명고

이처럼 이해량이 질문하기 시작한 ‘내적 진실’은 해방기 좌익극에 대한 반발로 인해 의식적으로 심미적인 차원으로 접근하였기 때문에 낭만적인 요소를 강화시키는 결과를 가져왔다고 할 수 있다. 그런데 이러한 낭만적인 연기 접근 방식이 형성되는 과정이 1948년 과도 정부 수립과 더불어 우파 연극인들이 남한에서 그 세력을 권력화하는 과정과 맞물린다는 점을 주시할 필요가 있다.

극협은 좌익극에 대한 열세를 극복하고 우익 진영 연극의 확립을 위해 그 출발부터 미군정의 지원에 의존하였다. 이에 정부수립을 위한 총선을

34) 김동원, 앞의 책, 133면.

앞두고 ‘총선선전문화계몽대’로서 순회공연을 비롯하여 ‘사절단 환영공연’이라는 명목하에 미군정의 막대한 제작비를 부여받고 <대춘향전> (1948)을 대대적으로 공연하였다. 1949년 <애국가>, <용사의 집>, 1950년 <높은 압산> 등의 미국 작품을 연달아 공연한 것도 미공보원의 후원에 연유한다. 미국 작품들과 <대춘향전>의 경우 그 재정적인 후원에 힘입어 무대 시각적인 요소가 강화되었고 그만큼 관객들의 불거리를 충족시켰기 때문에 열광적인 호응을 얻게 되었다. 따라서 극협 공연은 점차 대중적 인기를 모으게 되고 이에 비례하여 이해량에 대한 대중들의 관심도 전폭적으로 증대하는 결과로 이어진다.³⁵⁾

정부와 밀착된 극협 활동의 선봉에서 이해량은 우파 연극의 세력 확장을 위해 적극적으로 참여하였으며 점차적으로 민족 진영의 중심적인 연기자로서 자리매김하게 된다. 이러한 그의 정치적 태도는 좌파 연극의 정치적 공리심을 공격하던 기존의 입장과는 모순되기도 한다. 이와 관련하여 이승희는 우파 연극인들이 기존에 보인 반정치주의와 모순되게 ‘국가만들기’의 명분을 내세워 자신의 입지를 강화시킬 수밖에 없었으며 마침내 ‘순수연극론은 복면을 벗어버리고’ 우파 연극이 헤게모니를 획득하게 되는 과정을 분석한 바 있다.³⁶⁾ 그러한 관점에 의거했을 때, 정부의 지원에 적극 가담한 이해량의 정치적 행동들은 좌익연극에 저항하기 위해 몰두했던 그의 입장에서는 순수연극을 위한 명분이 되었을 수밖에 없으며, 모순되게도 순수연극운동을 통해서 정치적 입지를 확보하는 이율배반적인 결과를 초래한 것이라 하겠다.

해방기의 역사극 레퍼토리에서 보여준 낭만적 요소의 강화, 즉 예술적인 감흥을 부여하기 위해 소리와 움직임이 미적으로 확대시키는 이해량의 연기 스타일은 우익 진영 연극의 정치 권력화와 맞물리면서 대중적

35) 유민영, 앞의 책, 243면.

36) 이승희, ‘해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구’, 『한국극예술연구』 21, 한국극예술학회, 2005, 208~209면.

지지를 얻는 연기 형태로 확립되어 갔음을 알 수 있다. 여기서 이해량이 강조한 배우의 ‘내적 진실’은 인물의 정서를 드러내는 구체적 행동으로 연결되기 보다는 감정의 막연한 관념적 표현으로 이행되었고 그 결과 이해량의 낭만적 연기 양태가 해방 후 남한 연극의 중요한 근간으로 작용하게 된다.

4. 관객과의 정서 교류를 위한 접근

1950년부터 이해량은 국립극장 전속극단인 신탁의 연기자로서 활동하면서 <원술량>, <너우> 공연에 엄청난 숫자의 관객들이 대거 몰리고, 전란 중 피난지에서도 관객들이 인산인해를 이루며 대중적 호응을 보이는 경험을 하면서 관객에 대한 가치를 재인식한다. 특히 7만 5천여명의 관객을 동원했던 것으로 알려진 국립극장 제 2회 공연인 <너우>의 공연에서는 좌익극에 대해 의도적으로 안티 리얼리즘을 외치던 그가 “리얼리즘의 입김이라는 것이 그렇게 연극적으로 무서운 성과를 거둘 수 있고 관객의 가슴을 치는 연극창조를 할 수 있으며, 진정한 인생의 면모를 보여주는 연극이 된다는 사실을 그때 우리 연극인들은 깨닫기 시작했다”고 할 만큼 관객들의 호응에 강한 인상을 받는다.³⁷⁾

관객에 대해 재인식하게 된 이해량은 그의 ‘내적 진실’과 관련하여 ‘관객과의 정서 교류’에 대한 탐색을 발전시킨다. 그에게 있어 관객과의 정서 교류란 배우가 암시적으로 표현한 정서를 관객이 상상해 내는 관객의 내면적인 창조성과 관련되어 있다. 이해량이 관객과의 교류를 처음으로 인지한 것은 동경학생예술좌 시절 주역으로 출연했던 <지평선 너머>(1936)에서 상대 여배우가 실수로 등장하지 않았을 때의 경험에서 비롯한다.

상대역을 하는 여배우가 등장할 때가 되었는데 등장을 하지 않았다. 나는 능금나무 그늘에서 보고 있던 책을 접어두고 일어나서 말없이 그 책에서 얻은 시상에 잠긴 듯 발길을 옮겼다. 좌측으로 갔다. 우측으로 갔다 하면서…… 그런데 어찌된 일인가? 갑자기 객석이 물을 뿌린듯이 조용해졌다. 그리고는 관객이 하나같이 몰아쉬는 숨소리가 들려왔다. 마치 폭풍의 전야를 예상하는 듯한 긴장된 숨소리…… 그리고 그 눈, 장대를 메운 눈과 눈이 모두 나에게 쏘려 나의 움직임을 쫓고 있는게 아닌가. 그들은 무대에 선 배우보다 한발 앞서서 극적으로 긴장을 하고 있었다. ……그들의 상상력은 먼저 배우의 연기에 앞서서 연극을 창조하고 있었다. 나는 이렇게 직접 무대에 서서 체험한 경험을 통하여 비로소 관객의 존재 가치와 소중함을 깨달았다. ……그들의 상상력을 존중하기 시작하였다. ……³⁸⁾

이해량이 처음 주역으로 출연하면서 상대역이 등장하지 않자 무언가 어색하게 시간을 채우며 긴장하고 있었을 때 관객들 역시 앞으로 벌어질 지 모를 일에 대한 상상으로 긴장을 하는 것을 경험한 내용이다. 특히 관객들이 자신에게 집중하여 눈을 떼지 않는 것을 보면서 관객들이 연극 세계에 대해 얼마나 기대감을 갖고 있는지를 깨닫게 되었고 그들의 상상력이 연극을 창조하고 있다는 것을 인식했다는 것이다. 관객의 상상력에 대한 인식은 이후 전란 중에도 극장 정원의 3,4배가 넘는 관객들이 모여 들었던 피난지에서의 공연 상황을 통해서 좀 더 확대된다.

이해량은 1955년 동아일보에 개재한 「관객과의 정서적 교류」에서 연출도 ‘대 관객적인데 초점을 두고’ 해야하며 배우 역시 ‘관객에게 어떻게 보일 것이냐는 것을 계산하며’ 연기를 해야한다는 내용을 신고 있다. 즉 무대상의 정서를 관객의 시선에서 예술적인 것으로 받아들일 수 있어야 한다는 입장을 보여주는 내용이다. 관객이 어떻게 보느냐에 주안점을 두고 있다는 것은 앞서 관객의 상상력에 대한 인식에서 비롯된 것으로 그

37) 이해량, 『허상과 진실』, 328면.

38) 이해량, 앞의 책, 144면.

가 생각하는 관객은 ‘정서적인 내용을 설명하지 않고 암시만 해도 자신의 상상력을 통하여 이해’할 수 있는 존재로서 ‘예술적인 행동을 피하는 연기자들과 함께 내면적으로 연극을 더불어 창조해나가는 존재’이다.³⁹⁾

그렇기 때문에 배우는 내적 정서를 설명하듯 과장된 연기로 표출하기 보다는 암시적으로 드러내야 하며, 그것이 가능하기 위해선 예술적으로 계산된 연기를 해야 한다고 주장한다. 그랬을 때에만 관객은 자신의 내적 창조성을 발휘하여 암시적인 정서를 상상할 수 있으며 비로소 예술적인 감흥을 얻을 수 있기 때문이다. 그렇다면 이해량이 말하는 계산된 연기는 무엇인가? 이에 대해서는 <맥베스>(1952) 연출 수기에서 이해량이 연기자들에게 제시한 조건들을 통해 단서를 찾을 수 있다.

1. 우선 무내용적 연기를 철저히 배격하자. 2. 우주와 가치 광대하게 생각하고 별과 같이 적게 표현하자. 3. 현실적인 조건 혹은 양양하는 극적 정서보다 예술적인 분위기 조성에 힘쓰자. 그리하여 나는 외부로 뻗치려는 연기자들의 정열을 억압하여 되도록 내면적인 깊이를 갖게하는 동시에…… 연기자들이 인물에 대하여 원작 이상의 것을 머리에 그리고 연기할 것을 요구하였다. ……“마녀들과 헛것이 구성하는 초현실적인 분위기와 맥베드 공포의 분위기가 주제적인 정서를 이루어야한다. 그 외에 인물의 성격이라든가, 심리라든가, 현실적인 정서라든가 하는 문제는 그 다음이다” ……맥베드를 창조하는 연극의 일절 구성요소가 마치 한 사람이 숨을 쉬듯 한 호흡으로 공포의 분위기를 구성하여 주기를 요구하였다. …… 맥베드와 같이 열에 뜬 머리로써만 볼 수 있는 것-육안으로는 볼 수 없는 공포의 환영을 관객에게 보여주어야 한다.⁴⁰⁾

관객에게 암시적 정서를 드러내기 위해서는 비속한 설명적 연기가 아니라, 원작 이상의 것에서 찾아지는 내면적인 깊이를 가진 연기를 통해

궁극적으로 예술적인 분위기를 구성할 것을 요구하는 대목이다. <맥베스>의 경우 공포의 분위기라는 주제적 정서가 인물의 성격이나 심리보다 우선한다고 할 정도로 그는 극적 분위기의 창조를 가장 중요시 여기고 있다. 그리고 이런 극적 분위기를 창조하기 위해서는 연극의 요소들이 한 호흡으로 구성되어야 한다는 것을 전제로 하고 있는데, 이것은 그가 늘 강조해온 ‘무대 요소들의 앙상블’을 의미한다.

그는 관객이 극장에 모여드는 결정적 이유를 배우의 움직임과 음악, 조명, 무대 등 무대 요소 전체의 앙상블의 묘미를 느꼈을 때라고 볼 정도로⁴¹⁾ 극적 분위기 창출을 위해서 무대의 앙상블을 중요시했다. 이런 앙상블을 위해서 이해량이 사용한 대표적인 방법이 지정 행동선을 작성하여 유동적인 움직임을 만들어내는 연출 기법이다. 앙상블을 염두에 두고 만들어진 행동선은 연출자가 사전에 치밀하게 계산하여 작성한 것이므로 연극자가 그에 따라 움직인다는 것은 결과적으로 계산된 연기를 하는 셈이 된다.

그가 연출했던 오페라 <왕자호동>(1954)의 연출 의도를 보면 그는 연극자를 잠시도 한 장소에 고정시키지 않고 끊임없이 움직이게 함으로써 인물의 성격과 심리를 표현하려 하고 있다. 이렇게 ‘끊임없는 동작의 유동’을 시도하는 이유는 움직임 없이 한 자리에서 인물의 심각한 사상이나 정서를 충분히 표현할만한 높은 수준에 도달한 연극자가 국내에 없다는 게 이유였다.⁴²⁾ 그는 앙상블을 이룰 수 있게 인물들의 동작의 흐름을 미리 계산하여 행동선으로 작성하고 그것에 의거해 연극자들을 움직이게 함으로써 무대 요소 전체의 앙상블을 이루려고 한 것이다.

배우와 관객간의 정서적 교류에 대한 그의 논리를 정리해보면, 관객과 배우가 정서 교류를 하기 위해서는 배우가 암시적인 정서 표현을 통해 예술적 감흥을 부여했을 때 가능한 것이며, 암시적인 정서 표현을 위해

39) 이해량, '관객과의 정서적 교류', 『동아일보』, 1955년 1월 16일.

40) 이해량, 『허상과 진실』, 129~130면.

41) 이해량, 위의 책, 395~396면.

42) 이해량, '왕자호동 공연을 앞두고', 『한국일보』, 1963년 12월 24일.

서는 극적 분위기를 표출해야 하는데 이는 앙상블을 위한 계산된 연기에 서 가능하다는 내용이다. 그리고 여기서 계산된 연기란 내적 정서를 드러내기 위한 끊임없는 동작의 유동에서 이루어지는 것이며, 그렇기 때문에 연출자의 사전 행동선에 따른 움직임과 몸짓이 개입하게 된다.

이해랑의 연출은 유치진에 비해서 훨씬 더 세밀하게 계산된 연기를 요구했던 것으로 보인다. 이는 이해랑 스스로 극적 분위기 창출을 위해 심미적인 몸짓들을 만들어내는데 주력했던 연기자였기 때문이다. 다음은 <호텔>(1953)에서 충신이자 간신인 이중적인 이아고 역할을 표현하기 위해 이해랑이 보여주었던 세부 몸짓에 대한 전세권의 관극담이다.

오셀로 : 확실한가?

이아고 : 부인께서는 장군과 결혼하기 위해서 자기 부친을 속였고(45도 각도로 고개를 돌려 오셀로를 본다. 반응을 보기 위함이다. 고개를 다시 정면으로 돌려) 부인이 장군을 보고 무서워 떨어졌을 때 실은 장군을 가장 사랑했지요(45도로 고개를 돌려 오셀로를 본다)

오셀로 : 그랬지.

이아고 : (다시 정면으로 고개를 돌려) 그것이 중요합니다. 것처럼 젊은 분이 부친의 눈을 가리우고 요술이라고 생각할만큼 수단을 쓰는 분이죠. 참. 너무 지나친 말을 했나요? 저는 장군을 너무 생각한 나머지……(45도 각도로 고개를 돌려서 오셀로를 본다)⁴³⁾

괄호 안의 이아고의 몸짓은 충신이자 간신이라는 이중적인 모습을 표현하기 위한 이해랑 특유의 세부 묘사를 보여준다. 여기서 이해랑이 말하는 계산된 연기란 프리 액팅(pre-acting)의 절차를 많이 가지는 전형적인

양식화된 연기의 일면으로 나타난다. 이러한 연기 양식은 서구 신고전주의 연극을 상기시키는 것으로 내적 정서를 절제시키는데서 오는 절제미와 아름다운 시의 낭송조 화술을 통한 심미적인 효과가 동반되었던 연기 양식이다. 그러나 이해랑의 양식화된 연기는 그 개별 몸짓만을 보았을 때는 압축과 절제미를 보여주는 듯 하지만 극 전체의 무대 양식과 관련되었을 때에는 절제미를 보여주는 형태라고 보기 어렵다.

예컨대 1955년 지정 좌석제가 도입되기 전까지 우리 극장 환경은 천명 내외의 객석을 가진 대극장이었고 두 배가 넘는 관객을 입장시켰기 때문에 연기자는 ‘이래도 안들릴 것이냐고 사뭇 때를 쓰고 부르짖던 억지의 연기’를 할 수 밖에 없었다.⁴⁴⁾ 더욱이 피난시절에는 정원의 3~4배의 관객들이 인산인해를 이루었고 관객 중에는 어린 아이까지도 포함되었다.⁴⁵⁾ 관객은 파도를 치듯이 서로 밀리면서 관람할 정도였으며 박수로 환호하거나 극이 시시하고 배우의 말이 잘 안 들릴 때는 관객이 야유를 보내는 것은 일상적이었다.

대극장에서 정원 초과 관객을 대상으로 연기를 할 때 연기자는 필연적으로 움직임과 몸짓을 확대시키게 되고 소리를 지를 수밖에 없다. 이러한 조건 속에서 이해랑의 양식화된 연기는 절제미를 보여주기 보다는 오히려 감정을 극대화시키는 경향을 보일 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 이해랑의 프리 액팅의 절차 연기를 눈여겨 보면 관객과 정서를 교류하기 위하여 몸짓 하나 하나에 관객의 시선에서 심미적인 감흥을 얻을 수 있도록 치밀하게 계산하는 노력을 기울이고 있음을 알 수 있다. 물론 이것은 그가 심미적인 극적 분위기를 창출함으로써 궁극적으로 예술적인 환상을 관객에게 부여하려는 그의 미적 이상주의에서 기인한다.

연기자가 소리를 질러야 하는 극장 환경임에도 이해랑은 연기자의 화술에서도 심미적인 효과를 주려는 시도들을 보여준다. 여석기를 비롯한

43) 유민영, 앞의 책, 275면.

44) 이해랑, 허위의 탈을 벗고, 『서울신문』, 1956년 1월 16일.

45) 김정수, 앞의 책, 122면.

당시 무대를 관람한 배우들의 회고에 의하면 국민연극 시기의 역사극에서는 고어투의 감상적인 사극조의 화술이 사용되었다면 전쟁 이후에는 느린 템포의 영탄조로 바뀌었다고 증언한다.⁴⁶⁾ 이러한 증언들을 참고하면 이해량의 화술 역시 시조를 낭송하는 듯한 느린 템포의 영탄조에서 크게 벗어나지 않으리라는 것을 짐작할 수 있다. 더욱이 이러한 화술은 심미적인 분위기를 표출하는데 적합한 형태라 할 수 있는 만큼 이해량의 연기 접근법은 아름답게 보이기 위한 이상화된 낭만적 연기를 강화시키는 방향으로 발전해 갔다고 하겠다.

물론 사실주의 희곡 보다는 역사극이나 셰익스피어 연극을 주로 올렸던 전쟁 이후의 공연들은 이러한 낭만적 연기 양식이 형식적으로 맞아떨어졌다고 할 수 있다. 따라서 내용과 잘 어울리는 형식의 무대는 예술적인 감흥을 부여할 가능성이 크며 더욱이 전시중의 불안한 심리의 도피처로서 낭만적 연기 스타일이 부여하는 감흥과 위안은 관객들을 극장으로 모여들게 하는 요인이 되었을 것이다. 이렇게 인산인해를 이루며 극장을 가득 메운 관객들을 보면서 연기자로서 이해량은 그들과의 정서적 교류를 느끼지 않을 수 없었을 것이며, 그들의 존재에 대한 중요성을 인식하지 않을 수 없는 것은 당연하다.

그런데 관객에 대한 그의 이러한 재인식은 대중들이 신과 대중극에는 호응하면서도 수준이 높은 작품을 외면하는 관객들의 낮은 정신과 원시적인 본능을 타냈던 과거의 그의 태도와는 사뭇 비교가 된다. 이해량이 연기자로 데뷔하던 시절 처음 인식했던 관객의 상상력에 대한 중요성이 이 시기 다시금 환기하는 이유는 무엇일까? 전란 중임에도 극장에 몰릴 듯이 찾아온 대중들을 직면하면서 이해량은 관객들이 현실의 고통을 무대적 환상을 통해 극복하려는 문화적 욕구를 가진 존재라는 것을 인식할 수밖에 없었을 것이다. 그것은 동시에 그들의 욕구를 해결해주는 문화

주체로서 연기자의 정체성을 확립시키고 싶어하는 배우 이해량의 욕망에 대한 자각이기도 하다.

여기서 주목할 것은 이러한 자각이 자신의 연출, 연기 형태를 신협외 연극을 대표하는 것으로 대중들에게 각인시키고 결과적으로 남한 연극의 전형으로 확립시키려는 정치 권력화의 과정으로 이행되었다는 점이다. 이것은 앞서 극협 시절 이해량이 경험 한 우익 진영 연극의 헤게모니 획득 과정의 연장선에서 이해할 수 있다. 더욱이 정부의 재정적인 지원에 의해 제작된 작품들이 대중들의 호응을 받았던 것을 경험한 이해량은 관객 확보를 위해 정부의 재정적 지원이 절대적임을 의절감한 바 있다. 이러한 경험을 토대로 그는 전란 중에는 미군정의 후원을 받기 위해 문충구국대나 문예중대를 조직하여 위문 공연을 다니는 것으로부터 1954년 예술원 회원에 최소연령으로 피선될 때까지 적극적인 친정부적 행동을 이어간다.

환도 후 1953, 54년 그가 출연하거나 혹은 연출을 했던 작품들이 반공극인 <나도 인간이 되련다>, 정치극인 <줄리어스 시이저>와 같은 작품이었다거나 <자유부인>, <대춘향전>, <은장도>, <가야금의 유래>와 같이 흥행을 목적으로 한 레퍼토리들이 대부분이었던 것에서도 그의 연극 활동이 권력화의 과정으로 옮겨가고 있다는 것을 확인 할 수 있다. 그는 대중의 지지를 얻음으로써 문화 주체로서 정체성을 획득하고자 했으며 이러한 그의 노력은 자신을 정부의 이데올로기를 옹호하는 문화 권력 주체가 되는 노정으로 이끌었다. 그 과정에서 계산된 연기를 통해 미적인 극적 분위기를 창출하려는 이해량 특유의 연기 접근 방법은 한 걸음 더 남한 연극의 연기 스타일로 정초되어 갔다고 하겠다.

46) 김정수, 앞의 책, 120~124면.

5. 감정이입을 통한 인물 창조

이해랑은 미국무성의 초대로 1955년 3개월간 미국의 도시들과 뉴욕의 액터스 스튜디오(Actor's Studio)를 방문하여 스타니슬랍스키의 연기론이 훈련되는 현장을 목격하고는 지금까지 좌익 연극에 대항하여 안티리얼리즘을 부르짖던 것에서 급선회하여 리얼리즘 연극의 수립에의 결의를 다진다.⁴⁷⁾ 이때부터 이해랑은 스타니슬랍스키에 심취하여 그의 평생의 지론으로 ‘스타니슬랍스키의 연극론은 연극의 진리이며 절대적인 것’이라는 신념을 확고히 한다.⁴⁸⁾ 그의 스타니슬랍스키에 대한 신봉은 그의 ‘내적 진실’의 개념이 ‘내면 연기’로 확장, 고착되는 중요한 계기라는 점에서 주목하지 않을 수 없다. 그가 강조한 내면 연기의 개념은 이후 우리나라 현대극과 영화, TV에서 배우의 연기를 평가하는 절대 기준처럼 작용할 만큼 그 영향력이 크기 때문이다.⁴⁹⁾

미국 시찰에서 귀국 후 이해랑이 우선적으로 시도한 스타니슬랍스키 시스템에 의거한 사실주의 연기술은 어떤 것인지 <육망이라는 이름의 전차>에서 조연출을 담당했던 오사량의 회고를 살펴보자.

<육망이라는 이름의 전차> 연습을 할 때의 일이다. ……이해랑 선생은 미취 역을 맡아 연습 중이었는데 무대에서 대사를 말하는 이해랑 선생의 목소리가 너무 작아서 거의 들리질 않았다. 나는(필자 주·오사량) ‘선생님, 좀 크게 말하세요’라고 몇 번이나 말했지만 선생의 목소리는 좀처럼 커질 줄 몰랐다. 나는 다시 한번 말했다. ‘선생님, 크게 말씀하시래두요’ 그러자 선생은 이렇게 말씀하셨다. ‘그러면 사실주의가 아닌데……’⁵⁰⁾

이 일화를 통해서 귀국 후 이해랑의 사실주의 연기 접근은 ‘작게 말하기’부터 시작하고 있다는 것을 알 수 있다. 이해랑은 미국 연극 시찰 후 “우리 연극이 동작 과잉임에 비하여 미국 연극은 인물에 대해서 생활할 수 있는 행동, 즉 생활을 완전히 재현하는 연극이어서 행동이 적고 되려 동작을 억누른다”는 요지의 기사를 기고한 바 있다.⁵¹⁾ 미국 연극을 통해 그가 인식한 사실주의 연극이란 일상의 움직임과 소리를 보여주는 것이었고 그런 까닭에 그는 귀국 후 움직임과 소리의 축소에서부터 사실주의 연기에 접근한 것으로 보인다.

그가 움직임과 소리를 축소시키는 데에는 1955년 도입된 지정좌석제도 큰 몫을 한다. 지정좌석제도가 실시된 이후로 객석의 분위기가 조용해져서 굳이 움직임이나 소리를 확대시키지 않고 자연스런 표현을 할 수 있게 되었기 때문이다. 이런 극장 조건의 변화와 맞물려 이해랑은 생활을 재현하기 위한 방법으로 작게 말하기를 시도했던 것이다. 이것은 김동원이 <세일즈맨의 죽음>을 공연했을 때 “연극이 시작되자 나의 첫마디 대사부터 안들린다! 크게하라!는 객석의 고함 소리가 고막을 뚫어 당황하지 않을 수 없었다”는 회고에서도 입증된다.⁵²⁾

이러한 형태는 그가 연출가로 활동할 때에 연극자가 손을 많이 쓰거나 쓸데없이 움직이는 것을 좋아하지 않았던 데에서도 분명히 드러난다.⁵³⁾ 그는 움직임과 소리가 축소된 표현에서 내적 진실이 훨씬 더 효과적으로 드러난다고 단순화시켜 생각했으며 그런 의미에서 배우들에게 내면으로 연기하라는 말을 거듭했던 것으로 보인다.

앞서 이해랑을 중심으로 한 극단 신희의 연기가 이상화된 형태로 심미적으로 꾸며졌고, 움직임과 소리 뿐 아니라 감정도 확대되면서 감상적 내지는 낭만적인 요소를 보여주었던데 비해 움직임과 소리의 축소는 그

47) 이해랑, 『허상과 진실』, 388면.

48) 정상순, 앞의 책, 46면.

49) 안치운, 『연극제도과 연극읽기』, 문학과 지성사, 1996, 195면.

50) 정상순, 앞의 책, 58면.

51) 이해랑, 미국극계시찰 보고, 『한국일보』, 1955년 7월 19일.

52) 김동원, 소극장 운동을, 『서울신문』, 1957년 9월 2일.

53) 김방옥, 앞의 글, 177면.

런 관습적인 연기를 탈피하려는 시도임에는 틀림없다. 더욱이 1950년대 후반은 외국 영화가 인기를 끌기도 했거니와 신희의 레퍼토리 가운데 미국 현대극이 다수를 차지하다보니 서양식 억양에 우리 말을 맞추는 식의 번역투 화술이 상용되었는데 이해량은 이러한 억양을 점진적으로 교정하려는 노력을 보이기도 한다.⁵⁴⁾

이러한 사실주의 연기술에 대한 모색은 그가 <배우수업> 하권의 서문에 특별히 인용한 스타니슬랍스키의 주장에서도 추론된다.

……배우의 연기가 사람의 마음의 심층을 파고드는 조용한 감동, 잔잔한 극적정서, 마치 우리의 생명과 생활의 맥박을 채는 것과 같은 섬세한 정서의 흐름을 관객이 또 그와 같이 조용히 느끼면서 받아들이는 연극의 연출을 원하고 있었다.⁵⁵⁾

스타니슬랍스키가 언급한 개념들은 이해량이 지금까지 강조 해 온 ‘내적 진실’과 ‘정서의 유동적인 흐름’, ‘관객과의 정서적 교류’의 개념들과 맞아떨어진다. 단지 스타니슬랍스키는 ‘조용한’ 감동, ‘잔잔한’ 극적정서, ‘섬세한’ 정서의 흐름이라는 형용어를 덧붙이고 있을 뿐이다. 이해량은 스타니슬랍스키의 이러한 주장을 근거로 지금까지 자신이 생각해 온 ‘내적 진실’을 좀 더 잔잔하고 섬세하게 표현할 경우, 스타니슬랍스키 시스템에 의한 사실주의 연기술을 구현할 수 있다고 생각한 것으로 보인다.

이러한 인식은 이후 그가 연출 활동을 하면서 “보이지 않는 곳에 가려져 있는 저변에서 우러나오는 진실한 정서”를 표현하기 위해 감정을 억제하거나⁵⁶⁾ “현실에서 들어볼 수 없는 소리, 인물들의 깊은 마음 속에서 우러나오는 그런 소리”를 형상화하려는⁵⁷⁾ 모색으로 이어지는 데에서 좀

54) 김정수, 앞의 책, 133~134면.

55) 이해량, 『또하나의 커튼 뒤의 인생』, 보림사, 1985, 235면.

56) 이해량, 앞의 책, 129면.

57) 이해량, 『허상과 진실』, 116면.

더 확연해진다. 즉 “연극을 하는 동안에만 열어두었다가 끝나면 다시 닫고 하는 메인 커튼 외에, 관객에게 연극이 어느 면을 영원히 보이지 못하게 닫아놓는 또 하나의 얇은 커튼이 연극 속에 쳐져있다”는 연극관을 형성하게 되는데⁵⁸⁾ 이러한 관점은 보이지 않는 내적 진실을 표현하기 위해 ‘섬세함’과 ‘깊이감’을 더하려는 노력의 일환을 보여준다.

그러나 섬세함과 깊이감을 강조하고 있음에도 내면의 진실이라는 개념이 궁극적으로 감정과 정서의 흐름이라는 측면에서만 단순하게 탐구되고 있다는 점에서 이전에 언급한 내적 진실의 개념과 근본적인 차이를 발견하기 어렵다. 실제로 그는 스타니슬랍스키 시스템과 관련된 특별한 배우 훈련술을 계발하거나 가르치기 보다는⁵⁹⁾ 자신이 언급해 온 배우의 ‘내적 진실’, ‘정서의 흐름’ 등을 사실주의 연기술과 일치하는 개념으로 제시하는데 주력하고 있다.

1964년에 그가 연출한 <학 외다리로 서다>(1964)의 연출노트에서도 그는 사실주의 연극의 목표를 ‘생활현실의 밑바닥을 저류하는 정서적 흐름을 눈에 보이게 창조하는 것’이라 보고 ‘현실적인 풍속적 진실보다 인물의 내면적 진실이 더 중요하다’고 기술하고 있다.⁶⁰⁾ 그에게 사실주의 연극은 언제나 자신이 주장하던 바, ‘인물의 내적 진실에 의한 정서적 흐름을 창조하는 연극’에서 크게 벗어나지 않고 있다.

여기서 알 수 있는 것은 그가 스타니슬랍스키 시스템이라는 구체적인 연기 방법론을 신봉하고 있음에도 불구하고 그것을 실현하지 못하고 있을 뿐더러 스타니슬랍스키 시스템에 대해 부분적으로 오해를 하고 있다는 사실이다. 그 배경에는 그가 일어난 <배우수업>을 통해서 스타니슬랍스키를 받아들였다는 한계가 가로놓여있다. 일어난 <배우수업>은 인물의 성격과 정서를 찾아내는 것에만 초점이 맞추어 있기 때문이다.⁶¹⁾

58) 유민영, 앞의 책, 420면.

59) 김방옥, 앞의 글, 177면.

60) 유민영, 앞의 책, 328면.

그러나 스타니슬랍스키 시스템에서 말하는 내적 심리란 인물이 극 안에서 자신이 해야 하는 것이 무엇인지 분명하게 인식하고 그 목표에 의거하여 ‘주어진 상황’에서 동기를 찾아내어 구체적인 행동으로 표현하는 것을 의미한다. 즉 내적 정서는 주어진 상황을 전제하여 그에 따르는 적합한 외적 행동으로 드러나야 한다. 하지만 이해량의 내적 정서 표현은 인물의 감정에만 초점을 맞추고 있기 때문에 결과적으로 감정이입에만 집중하게 된다. 즉 배우가 자신이 맡은 인물에 감정이입을 하는 것이 내면 연기라는 오해를 초래하고 있다.

이런 점은 이해량이 스타니슬랍스키 시스템을 일컬어 “내면적 심리묘사, 자연스런 연기 스타일, 잠재의식적인 연기”로서 “한 마디로 말해 연기자 자신이 극중 인물과 일치된 상태에서의 재창조된 연기가 곧 리얼리즘 무대라는 연극론”으로 이해하고 있는 데에서 분명하게 드러난다.⁶²⁾ 이에 대해서는 배우의 인물 창조 과정에 대한 그의 설명에서 좀 더 자세히 기술되고 있다.

……배우는 자기가 아닌 자신이 맡은 인물이 되려고 그 인물의 처해있는 환경에 자신을 적응시키려고 노력을 한다. 이렇게 노력을 거듭하는 사이에 배우는 인물과 거리가 좁혀진다. 극중인물의 존재를 피부로 느끼고 또 극중인물이 느낄 수 있는 것과 같은 유사한 감정을 그도 느끼기 시작한다. 극중인물이 희곡에서 일어나와서 그와 내적인 교류를 시작한 것이다. ……어느 틈엔가 극중인물이 배우의 내면에 들어와서 살고있는 것이다. 그리고 자기가 하고 싶어하는대로 말을 하고 움직여 줄 것을 요구하

61) 홍재범, 스타니슬랍스키 연기 용어에 대한 고찰(1), 『한국연극학』 17, 한국연극학회, 2001, 129-154면. 홍재범은 『배우수업』의 일어판과 영어판에서 사용한 용어 번역의 오류 및 러시아본의 내용 누락을 지적하고 있다. 일어, 영어, 한국어 번역의 오류로 인하여 스타니슬랍스키 시스템을 배우가 인물에 감정 이입을 하는 것으로 인식할 수 밖에 없게 된 경우, 러시아본에 있는 ‘주어진 상황’의 누락으로 감정의 설정이 자리잡게 된 가능성을 언급하고 있다.

62) 이해량, 『예술에 살아』 39, 『일간 스포츠』, 1978년 6월 29일.

고 있는 것이다. ……배우는 그의 명령에 복종을 하며 감정적인 봉사를 한다. 그러면서 극중인물이 느낄 수 있는 진실한 감정을 그도 내적으로 느끼고 그것을 실감한다.⁶³⁾

연기자가 인물을 창조하는 과정을 인물에의 감정이입으로 설명하는 부분이다. 이처럼 내적 심리를 인물의 감정이입과 관련해서만 이해할 경우 주어진 상황과 관련하여 인물의 내적 정서가 야기하는 행동을 표출하는 것이 아니라 감정 그 자체를 설정하는 오류를 범하게 된다. 사실주의 연기술에서 연기자가 인물이 슬프다, 혹은 행복하다고 할 때 연기자는 그에 따르는 외적인 구체적 행동을 통해 그 정서를 표현해야 한다. 그러나 주어진 상황을 고려하지 않은 채 감정 이입을 통해 그 정서를 표현할 경우, 내적인 정서 자체를 설정하게 되므로 논리적인 구체적 행동이 아니라 정서의 분위기만 자아내는 막연하고 과장된 몸짓이나 불필요한 움직임 사용하게 된다.

이해량이 스타니슬랍스키 시스템이라는 구체적인 연기 방법론을 통해 사실주의 연기를 구현하려 했다는 점에서 전 시대의 신극 계열의 연출자들에게서 볼 수 없었던 진전된 탐색을 한 것은 사실이다. 따라서 그에 의해 우리의 근대극은 관습적인 과잉 연기를 탈피하여 사실적인 심리의 섬세함을 모색했다는 점에서 분명 긍정적인 영향을 끼쳤다. 그러나 애초에 모호하고 관념적으로 출발했던 배우의 ‘내적 진실’은 스타니슬랍스키에 대한 오해로 인해 인물의 창조과정에서 감정 이입에만 초점을 맞추는 결과를 가져왔다. 그로인해 이해량의 연기 접근법에 있어서 내적인 정서는 그에 적합한 외적 행동과 결합하는데 까지 이르지 못하고 감정과 느낌 그 자체를 설정하는 현상으로 변형 발전되었다고 하겠다.

더욱이 그의 연기술은 인물간의 상호 교류 보다는 관객을 향해 무대의 전면으로 나와 관객에게 감정을 드러내고 호소하는 낭만주의 무대 관행

63) 이해량, 『또하나의 커튼 뒤의 인생』, 125면.

의 틀 안에서 발전하였고 그의 미적 이상주의로 인하여 배우의 소리와 움직임이 심미적으로 아름답게 표현하는데 주력했던 만큼 그가 구현하려 했던 사실주의 연기는 일상의 움직임 이라기 보다는 낭만주의 무대 관행에 의거한 이상화된 낭만적 움직임으로 나타난다. 그럼에도 불구하고 이해량의 내면 연기 개념은 스타니슬랍스키 시스템의 구현과 동일하게 인식되면서 우리나라 사실주의 연기술의 전형으로 자리잡는 모습을 보여주었다고 하겠다.

그 결과 내면 연기는 우리나라 배우들의 연기를 평가하는 중요한 잣대처럼 인식되면서, 정서에 적합한 구체적인 행동의 발현 보다는 인물의 내면 세계에 대한 해석에 가치를 두는 연기 접근 태도를 초래하기도 하였다. 이와 관련하여 우리나라 연기 비평에 있어서 외면 보다는 내면을 중시하고 내면은 외면에 비해 무게와 깊이를 갖는 공간으로 간주되면서 내면 연기를 강조하는 시각에 대한 안치운의 비판을 환기해볼 필요가 있다. 그에 의하면 우리 연극계가 내면에 대해 강조하는 이유는 몸에 비하여 내면을 영원한 것, 이상적인 것, 가치있는 것으로 인식하는 이분법적 사고의 틀 때문이며 우리 근대극에 결핍된 인문주의의 열등감을 극복하기 위한 방편으로서 내면이 강조된 데에서 원인을 찾고 있다.⁶⁴⁾

미적 이상주의를 지향하던 이해량에게 있어서 섬세함과 깊이감을 가진 내면의 정서라는 스타니슬랍스키의 개념은 그의 예술 지상주의에 적합한 개념으로 비추었을 가능성이 크다. 일제 강점기와 해방 공간에서의 좌우익 대결이라는 역사적 질곡을 거치면서 이해량에게는 보이는 세계보다 보이지 않는 내적 진실에 우월성을 부여하려는 욕망이 강렬하였으리라는 것은 쉽게 짐작할 수 있다. 연극을 숭고하고 이상화된 형태로 창조하고자 했던 그의 열망으로 인해 그의 '내면 연기'는 우리 연극에서 우월한 연기 형태로 자리매김 하였으며, 그로 인해 논리적인 구체적 행동

이 부재한, 인물의 정서와 극적 분위기만 강조되는 낭만적인 연기 유형을 유지하면서 사실주의 연기술로서 발전, 정착되었다고 하겠다.

6. 나가며

이해량의 내면 연기에 대한 평가는 사실주의 연기에 대한 오해를 초래하여 우리 근대극의 사실주의 연극 발전을 정체시켰다는 부정적인 평가와 내면 심리의 깊이감을 표현하고 연극의 예술적인 품격을 높였다는 긍정적인 반응으로 엇갈린다.

이러한 평가를 전제로 지금까지 신파 대중극이 만연하던 시기에 자신의 연기 경험을 토대로 '내적 진실'에 대한 탐구에서 출발하여 그것을 스타니슬랍스키 시스템과 연결하여 사실주의 연기술로 확립하기까지 그의 사실주의 연기 접근 방법이 우리 근대극의 연기술로 정착해 가는 과정을 추적해 보았다.

일제 강점기 그가 신파 대중극에 대한 저항감으로 내적 진실이라는 개념을 통해 신파극의 비속성을 공격한 것은 자신이 추구하는 연극이 신파 연극과는 다른, 진실된 연극임을 분명히 하려는 일종의 정치적 전략이라고 할 수 있다. 이것은 해방 이후에는 다른 양상으로 발전하게 되는데, 그는 좌익극의 선동 연기에 대한 거부감으로 '내적 진실'과 '연극의 순수성'을 결합시킴으로써 자신이 속한 우익 연극의 도덕성을 부각시키려는 태도를 보여주었다.

이 과정에서 그는 우익 진영의 연극을 남한에서 권력화하는데 적극적인 참여를 함으로써 의도적으로 좌익극의 리얼리즘에 반하여 상대적으로 예술적 환상을 강조하고, 현실적인 이야기 보다는 역사물을 통해 인물의 정서를 압축적으로 표현하는 방법을 모색하였다. 그에 따라 그의 연기술은 예술적 환상을 일으키기에 적합하게 심미적으로 꾸며진 형태

64) 안치운, 앞의 책, 187~207면.

로 발전하면서 낭만적인 요소를 강화하게 되었다.

전쟁 중 피난지에서의 연극은 그에게 대중들의 열광적인 호응을 경험하는 계기를 부여하였고 이때부터 관객의 대중적 욕망을 채우는 문화 주체로서의 행보를 보여주었다. 그는 적극적으로 미군정과 협력하여 정부의 이데올로기를 옹호함으로써 극단 실험의 무대를 유지시키는데 혼신의 노력을 기울이고 점차 남한의 대표적인 연기자로 군림해 갔다. 여기서 그는 관객과의 정서적 교류를 위하여 무대 요소들의 상상력을 중요시하게 되고 이를 위해 심미적인 극적 분위기를 겨냥한 계산된 연기를 강조하는 결과를 가져왔다.

1955년 미국 연극계 시찰은 그에게 스타니슬랍스키에 대한 재발견의 계기를 부여하지만 스타니슬랍스키에 대한 부분적인 이해로 인해 내적 진실에 대한 표현을 감정이입으로만 받아들이는 한계를 보여주었다. 이로 인해 그는 내적 심리를 구체적인 행동으로 표출하는 연기술을 모색하지 못하고 감정 그 자체를 표현하려는 모호한 형태의 낭만적 연기술을 사실주의 연기 접근법으로 확립시키는 모순을 초래하였다.

결과적으로 1930년대 후반부터 1960년대 초반까지 이해량의 사실주의 연기술은 낭만주의 무대 관행을 기본으로 한 낭만적 혹은 이상화된 사실주의 연기술이자 정서 그 자체를 표현하는 낭만적 색채를 가진 양식화된 연기 접근법이라 할 수 있다.

참고문헌

<기본자료>

김영수, 「고협 판극기」, 『매일신보』, 1941년 3월 18일.
 김동원, 「소극장 운동을」, 『서울신문』, 1957년 9월 2일.
 양승국, 『한국 근대 연극 영화 비평자료집』 17, 20, 서울: 연극과 인간, 2006.
 이해량, 「관객과의 정서적 교류」, 『동아일보』, 1955년 1월 16일.

_____, 「극평 뇌우를 보고」, 『동아일보』, 1946년 7월 16일.
 _____. 『또하나의 커튼 뒤의 인생』. 서울: 보림사, 1985.
 _____. 「미국극계시찰 보고」, 『한국일보』, 1955년 7월 19일.
 _____. 「연기자의 두뇌-중앙무대 공연을 보고」, 『조선일보』, 1938년 8월 7일.
 _____. 「예술에 살다 15」, 『일간스포츠』, 1978년 5월 27일.
 _____. 「예술에 살다 17」, 『일간스포츠』, 1978년 5월 29일.
 _____. 「예술에 살다 21」, 『일간스포츠』, 1978년 6월 2일.
 _____. 「예술에 살다 39」, 『일간스포츠』, 1978년 6월 29일.
 _____. 「왕자호동 공연을 앞두고」, 『한국일보』, 1963년 12월 24일.
 _____. 『허상과 진실』, 서울: 새문사, 1991.
 _____. 「허위의 탈을 벗고」, 『서울신문』, 1956년 1월 16일.

<단행본>

김동원, 『미수의 커튼콜』, 서울: 태학사, 2003.
 유민영, 『이해량 평전』. 서울: 태학사, 1999.
 안치운, 『연극제도와 연극읽기』. 서울: 문학과 지성사, 1996.
 이두현, 『대담 한국연극이면서』, 서울: 피아, 2006.
 _____. 『한국 신극사 연구』, 서울: 서울대출판부, 1990.

<논문>

김방욱, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구」, 『한국연극학』 22, 한국연극학회, 2004.
 김정수, 「한국 연극 연기에 있어서 화술표현의 변천양태 연구」, 동국대 연극학 박사학위논문, 2007.
 노승희, 「해방전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구」, 동국대 연극학 박사학위논문, 2004.
 신현주, 「배우 김동원 연구」, 동국대 연극학 석사학위논문, 1998.
 양승국, 「일제 말기 국민연극의 존재 형식과 공연 구조」, 『한국현대문학연구』 23, 한국현대문학회, 2007.
 이상우, 「1940년대 현대극장과 친일극 연구」, 『한민족 어문학』 38, 한민족어문학회, 2001.
 _____. 「표상으로서 망국사 이야기」, 『한국극예술 연구』 25, 한국극예술학회,

2007.

- 이승희, 『해방기 우파 연극의 헤게모니 획득과정 연구』, 『한국극예술 연구』 21 한국극예술학회, 2005.
- 정상순, 『스타니슬랍스키 시스템의 한국 유입 양태에 관한 연구』, 동국대 연극학 석사학위논문, 1997.
- 홍재범, 『스타니슬랍스키 연기 용어에 대한 고찰(1)』, 『한국연극학』 17, 한국연극학회, 2001.

Abstracts

A Study on the Adaptation Process of Romantic Realism Acting in Korea by Lee, Hae-rang: With Regard to the Transformation Process of His Concept of *Inner Truth*

Ro Seunghee

This paper explores how Lee, Hae-rang has developed realism acting from 1937 to 1962, a period when Lee used to work as an actor.

It particularly focuses on how he built up the acting style of Korean realism by connecting the concept of "inner truth," which he greatly valued from his early acting career, with Stanislavsky system at a later period.

Lee concentrated on the "inner truth" as a strategy to criticize the vulgarism of Shimpa theater, as he disapproved of any theater's bias towards any specific ideology or commercial entertainment. After Korea's liberation, he combined the "inner truth" with the "innocence of the theater," as he became repulsed by the demagogic acting style of the leftist theater. Due to his view that valued the inner truth of actors, he started to cooperate with the American Military Government in Korea around the Korean War period and gradually established himself as the representative actor in the rightist wing.

Lee devoted himself so much to pursue an acting style for exchanging sentiments with the audience that he only emphasized aesthetic stage movements and fluid dramatic atmosphere. As a result, he failed to approach a cardinal point of realism acting, which is to act the inner psyche out as specific behaviors.

Accordingly, the realistic acting style Lee pursued evolved into a style different from that of Western realism, following the romantic stage conventions that appeal the audience for sentiments and ambience. Nevertheless, due to Lee's status as a reigning actor in South

Korea, his acting style was perceived as the norm in the field and became a cause for the Korean theater of realism to partially present romantic acting style.

Key words : Lee, Hae-rang, inner truth, Stanislavsky, the realistic acting

접 수 일 : 2011년 2월 28일

심사기간 : 2011년 3월 7일~3월 19일

게재결정 : 2011년 3월 19일