

## 유치진의 새로운 극작 모색과 <한강은 흐른다>

이정숙\*

### <차례>

1. 서론
2. 기법적 새로움에 대한 모색
3. 소통 불가능성과 지향성 상실
4. 새로움에 대한 인식의 거리
5. 결론

### <국문초록>

연극활동을 시작한 이래 언제나 연극계의 중심에 있던 유치진이 <한강은 흐른다>를 마지막으로 사실상 극작활동을 중단하게 된다. 극작에 대한 강한 의욕을 보이던 유치진이 왜 극작활동을 중단하게 되는지, 그 맥락을 이해하기 위해서는 <한강은 흐른다>와 이 공연을 둘러싼 정황들을 고려할 필요가 있다.

유치진이 주로 바람직한 교화의 방향을 보여줄 수 있는 긍정적 주인공과 그를 지지하고 따르는 부차적인 인물로 주로 활용했는데 비해 <한강은 흐른다>의 인물들은 서로 소통하지 못하며, 관객들의 공감을 얻어내는 데도 실패하고 있다. 유치진의 희곡은 모든 사건들이 중심 줄거리로 집약되는 잘 만들어진 극 구조를 보였다. 그러나 <한강은 흐른다>는 줄거리를 촘촘하게 엮어가면서 긴장감을 상승시키기보다 사흘이라는 짧은 시간동안 일어나는 흥미있는 사건을 여러 개 엮어서 관객의 시선을 묶어두고 있다. 여기에 댄스홀, 재즈와 춤, 그리고 다이아반지 사기사건 등을 배치하여 볼거리를 만들고 있다. 그러나 이러한 새로운 구도를 활용하여 만들어내는 주제는 이전 반공극의 논리를 되풀이하는 것에 그치고 있다.

1950년대 후반은 새로운 관객의 등장과 함께 새로운 연극에 대한 요구가 높아지던 시기였다. 유치진 또한 그러한 요구를 알고 있었다. 다만 유치진은 새로움의 실체를 형식에서 찾고, 형식에서 변화를 추구하는 것으로 관객들의 요구를 충족시킬 수 있다고 판단했던 것이다. 그러나 그러한 그의 생각은 관객들의 소통을 끌어내지 못했다. 외형만 새롭지 그 내용은 전혀 새롭지 않았기 때문이다. 야심차게 내놓았던 연극이 많은 관객을 확보하지 못하게 되자 국립극단을 나와 유치진과 함께 직접

극단의 길을 가려던 「신협」은 다시 국립극장의 전속극단으로 들어가게 된다. 이로 인해 유치진은 자신의 연극적 기반을 잃게 된다. 결국 극단과 관객을 잃은 유치진은 강렬한 극작 의욕에도 불구하고 더 이상 극작에 손을 대지 못하게 된다.

주제어: 유치진, 한강은 흐른다, 육랑이라는 이름의 전차, 유지컬, 신협, 멜로드라마

## 1. 서론

유치진에 있어 <한강은 흐른다>는 아주 중요한 작품이다. 이전의 작품과는 상당히 다른 기법적 시도를 보여준다는 점에서도 흥미롭지만, 이 작품을 끝으로 사실상 희곡창작을 중단하게 된다는 점에서 특히 그러하다. 1931년 극예술연구회를 통해 연극활동을 시작한 이래 유치진은 언제나 연극계의 중심에 서 있었다. 그러던 유치진이 <한강은 흐른다>를 마지막으로 사실상 극작활동을 중단하게 된다. 이즈음까지도 극작에 대한 의지를 강하게 드러내던 유치진이 왜 극작을 중단할 수밖에 없었는지, 그 이유의 단편을 이해하기 위해서 주목해야 할 작품이 바로 <한강은 흐른다>라고 할 수 있다.

<한강은 흐른다>는 1958년 9월 『사상계』에 발표되었고, 극단 「신협」에 의해 같은 달 9월 26일에서 10월 1일까지 6일간 「시공관」에서 공연되었다. <한강은 흐른다> 공연은 당시 여러 가지 이유에서 관심을 모았는데, 먼저 공연 시기가 모든 흥행단체가 앞을 다투어 경쟁하는 이른바 “추석 푸로”로 많은 관객을 동원할 수 있는 시기였다는 점 그리고 유치진이 오랜만에 희곡을 쓰고, 또 그동안 무대를 떠나 영화로 진출하였던 김동원, 최은희, 장민호, 강계식 등 “과거 신협단원들과 극계 베타란들이 전원 참가”<sup>1)</sup>한 작품이라는 점에서 화제가 되었다. “무대를 잃고 영화의 길로 들어섰던 그들이 오랜만에 유씨의 역작을 얻어 보여줄 이번 무대야말로

\* 경북대학교 기초교육원 초빙교수

1) 「하기 힘든다는 연극 해도 안 봐주는 연극」, 『동아일보』, 1958. 10. 5.

꺼져가는 한국극계를 되살리는 힘<sup>2)</sup> 될 것이라는 점에서 기대를 모았으며, 특히 국립극장과 결별한 「신협」의 재기공연이라는 점에서도 공연에 대한 주위의 기대는 컸다.

<한강은 흐른다> 공연은 이러한 다양한 층의 기대와 관심 속에서 진행되었다. 그런데 이 화제의 작품을 마지막으로 유치진은 더 이상 새로운 작품을 내놓지 못한다. 물론 좋은 희곡을 창작하고 싶다는 의지는 지속되지만 작품 창작으로 이어지지는 못했다. 이 글이 주목하는 것은 바로 이 지점이다. 유치진과 「신협」의 모든 역량이 집결된 공연이었음에도 불구하고 <한강은 흐른다>의 성과가 왜 다음 작품 창작으로 이어지지 못하고 작품 활동을 마감하게 된 것인지, <한강은 흐른다> 공연을 통해서 유치진의 의도와 한계를 읽어보려 한다.

<한강은 흐른다>는 많은 연구자들이 주목한 작품이다. 특히 기존의 유치진 희곡과는 다른 기법상의 변화를 시도하고 있다는 점에서 “확장된 사실주의극으로 사실주의극의 새로운 가능성을 엿보게 하는 작품<sup>3)</sup>”이라는 평가를 받았다. 기존의 막과 장에서 벗어나 “속도감 있는 장면 전환으로 다채로운 원시적 구성을 보여주는”, “거대한 무대 장치는 무대 위에 그대로 고착시켜둔 채 극적 사건이 진행되는 장소로만 스포트라이트를 이동하여 역동적인 사건을 진행시키는<sup>4)</sup>” 영화적 기법을 도입한 것을 배우의 육적인 실험성으로 평가하였다. 즉 <한강은 흐른다>가 보여주는 기법상의 새로움은 ‘리얼리즘의 확장’으로, 60년대 실험적인 연극들의 전형태라는 점에서 의미있게 받아들여졌다.<sup>5)</sup> 그러나 양식의 진정한 변화는 세계에

대한 인식 방법이 변화되는 것인데, <한강은 흐른다>는 유치진이 강박되어있는 계몽성의 테체에 아무런 근본적인 변화가 일어나지 않았다는 점에서 새로운 극적 진실을 보여주지 못했다<sup>6)</sup>는 평가 또한 받고 있다.

<한강은 흐른다>가 기존의 사실주의극의 기법을 활용하면서도 이를 확장시켜 새로운 효과를 의도했다는 것에 대해서는 대체적으로 시각이 일치하고 있다. 이 시기 유치진이 기존과는 다른 연극에 대한 구상을 보이고 있는 것은 분명하다. 물론 유치진이 <한강은 흐른다>에서 처음으로 기법상의 변화를 시도한 것은 아니다. 국립극장 극장장에 취임한 이후의 작품에서부터 기법적 변화를 모색하기 시작한다. 특히 춤과 음악 같은 요소를 도입하여 극의 형식에 변화를 시도하였고, 이는 <한강은 흐른다>의 변화로 이어지고 있다. 그런데 이러한 모색이 <한강은 흐른다>를 마지막으로 중단된다. 여기에서 해명되어야 할 문제가 왜 이러한 모색이 더 이상 지속되지 못하고 유치진이 극작을 중단하는 결과를 가져오게 되는지, 유치진의 내적 논리라고 할 수 있겠다.

유치진은 늘 극작에 대한 왕성한 의욕을 보였다. 그런데 <한강은 흐른다>를 발표한 이후 사실상 극작활동을 중단한다. 이 글에서는 유치진이 왜 극작을 중단할 수밖에 없었는지, 유치진의 의도와 관객의 기대 사이의 거리를 중심으로 그 맥락을 설명하고자 한다. 그러기 위해 유치진이 <한강은 흐른다>를 통해 새롭게 시도한 기법적 모색을 짚어보고 그 변화에 대한 관객들의 반응 등의 지점을 통해서 유치진의 연극적 지향과 그 결과에 대해 논의하고자 한다. 이를 통해서 극작에 대한 의욕에도 불구하고 왜 유치진이 더 이상 작품을 발표할 수 없었는지 그 맥락들을 설명할 수 있을 것으로 기대한다.

2) 『경향신문』, 1958. 9. 21.

3) 김옥란, 「유치진의 1950년대 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회, 1995, 257~258쪽.

4) 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1996, 245~257쪽. 이상우는 이러한 변화 이유를 1956년 세계 연극계를 순방하면서 특히 미국 연극계의 새로운 극작 기법과 헐리우드 영화 등에서 자극받은 것으로 보았다.

5) 이승희, 「1950년대 유치진 희곡의 희곡사적 위상」, 『한국극예술연구』 8집, 한국극예술학회, 1998, 334쪽.

6) 그러면서도 <한강은 흐른다>는 유치진이 보여줄 수 있는 모든 것을 보여준 작품으로, 사실주의극이 보여주었던 것을 총화하고 있으며, 지금까지 해보지 않았던 다음 세대의 뒤편이라 할 수 있는 것을 시도하고 있다는 이유에서 그의 마지막 작품이 되었는지 모르겠다는 의견을 제시하였다. 이승희, 위의 글, 338~339쪽.

## 2. 기법적 새로움에 대한 모색

<한강은 흐른다>는 기법에서 새로운 변화가 모색되고 있다. 유치진 희곡의 변화는 국립극장 설립 이후에 발표한 희곡에서부터 시작된다. 1950년대 전반기에는 주로 음악이나 춤과 같은 시청각적인 요소들을 활용하여 연극에 변화를 시도하였다.<sup>7)</sup> 극의 구조는 이전과 같은 방식으로 가져가되 기법적인 측면에서 다양한 볼거리를 활용하여 극을 풍성하게 만드는 방식을 선택한 것이다. 특히 모든 희곡에 작곡가를 둘 만큼 음악에 신경을 썼다. 이전에는 작곡할 경비도, 작곡할 사람도, 또 연주할 시스템도 없어 외국의 유명한 곡을 사용했는데, 이 경우 곡 자체가 가지고 있는 이미지와 연극의 이미지와 맞지 않아 어려움이 있었다며,<sup>8)</sup> 50년대에 발표한 희곡에는 매 작품마다 음악가를 두어 극의 내용이 관객에게 전달되는 측면에까지 관심을 기울였다.

<한강은 흐른다>에서도 음악은 극 전개에 중요한 역할을 한다. 극의 음악은 영화음악 작곡가로 유명한 정윤주<sup>9)</sup>가 담당했는데, 유치진의 희곡 <까치의 죽음>을 무용곡<sup>10)</sup>으로 작곡한 인연이 있기도 하다. 특히 <한강은 흐른다>에서는 당시에는 생소한 재즈라는 새로운 음악과, 댄스홀이라는 새로운 공간을 활용하여 전쟁이라는 상황에 처한 인물들의 불안을 드러내며 볼거리를 만들어내고 있다.

호울은 활짝 핀 벚꽃 복숭아꽃 등으로 뒤덮였다.

네온 불빛에 구슬픈 「자즈·송」을 흥흥거리는 로오즈매리

댄서들 안고 도는 손님들. 그 중에는 부산 손님과 그의 딸만이, 미꾸리, 클레오파트라, 전재민 구호소 소장 등 그밖에 외국군인들도 끼었다. 철은 혼자서 양주를 키고 앉았다.

춤이 끝나자-

**로오즈** (철에게 달려와서) 어머니- 누군가 했더니 바로 鄭哲군! 나의 국민학교 시절의 동창생이구먼! 웬 일야, 喜淑일 두고 혼자 나왔으니? 나하고 한번(하며 춤을 청하는 자세를 짓는다)<sup>11)</sup>

**클레오파트라** (비스듬히 앉아 눈을 감으며 외운다)

산야는 전화입어 벌의 집 같애도  
漢江은 흐른다. 쉬일 사이 없어-

이품은 砲彈맛아 누덕이 같애도  
漢江은 속삭인다. 가슴속 깊이-

漢江은 나의 뉘! 님의 젓줄기!  
漢江이 흐르는 동안 우린 살아있다.

(以上の 시의 랑독을 경청하고 있던 호울 안의 사람들, 晝를 除外하고는 모조리 감격하여 「부라보요!」를 부른다)<sup>12)</sup>

화려한 조명이 비추는 댄스홀에 재즈 음악이 흐르고 손님들은 댄서들과 어울려 춤을 춘다. 전쟁이라는 현실을 잊기 위해 사람들은 낮선 공간

7) 이정숙, 「한국전쟁기 역사소재극과 유치진의 민족극 구상」, 『한국극예술연구』 34, 한국극예술학회, 2011.

8) 이두현 대담, 『한국연극이면서』, 도서출판 피아, 2006, 206쪽.

9) 정윤주는 유치진과 같은 통영 출신의 작곡가로 196,70년대 <사랑방 손님과 어머니>, <갯마을>, <저 하늘에도 슬픔이> 등의 영화음악 작곡가로 유명한 인물이기도 하다. 작곡가 정윤주에 관한 자세한 내용은 오희숙, 「정윤주」, 『음악과 민족』 26, 민족음악학회, 2003. 참조.

10) 1950년 6.25전쟁이 일어나면서 정윤주는 통영으로 피난을 내려오게 되었고, 그곳에서 유치진을 만나게 된다. 그리고 유치진이 보여준 아동극 <까치의 죽음>의 대본을 정독한 후 유치진의 허락을 받고 이를 무용곡으로 작곡하였다고 한다. 오희숙, 위의 글.

11) 유치진, <한강은 흐른다>, 388쪽.

12) 유치진, <한강은 흐른다>, 389쪽.

에서 양주를 마시며, 낮은 음악을 흥얼거린다. 재즈라는 음악과 이러한 낮은 풍경을 통해 사람들의 심리적 공허함을 드러내며, 한편으로는 시각적이고 정서적인 호기심을 자극한다. 댄스홀, 내온 불빛, 재즈, 댄서 그리고 양주라는 번쩍거리고 새로워 보이는 서구식 소비문화는 동대문시장이라는 공간의 남루한 현실과 대비되면서 새로운 욕망의 공간을 만들어 낸다. 그리고 이러한 분위기를 배경으로 해서 클레오파트라의 다이아몬드 반지 절도 사건이 발생하게 된다.

극에서 가장 흥미진진한 부분은 이 다이아몬드 반지 절도 사건이다. 유엔군 부대에 납품하는 일로 돈을 모은 부산손님이 대금으로 받은 돈을 다이아몬드 반지와 교환하기를 원하면서 사건은 시작된다. 사기 치는 데 이력이 난 소장은 소매치기인 클레오파트라 일당과 짜고 그녀의 다이아몬드를 부산손님에게 건넸다가 도로 훔치는 작전을 세우고, 부산손님과 클레오파트라와 미꾸리 그리고 소장이 댄스홀에 모여들면서 긴장감은 고조된다. 부산손님은 클레오파트라에게 호감을 보이며 춤을 청하고, 곧이어 자신의 다이아몬드를 도난당했다는 사실을 알게 되면서 화려했고 떠들썩하던 댄스홀의 분위기는 급변한다. 특히 클레오파트라가 춤을 추는 동안 다이아몬드를 훔쳐갔다고 생각한 부산손님이 클레오파트라의 몸수색을 하지만 결국 반지를 찾지 못하고 오히려 정철에게 맞아 나가떨어지는 사건 전개가 상당히 긴장감 있다. 극은 이러한 극적인 사건을 춤과 음악과 엮어서 빠르게 전개시킨다. 이러한 장면과 사건 전개는 마치 뮤지컬의 한 장면을 연상시킨다.

사실 유치진은 뮤지컬에 상당한 관심을 가졌던 것으로 보인다. 1937년 뮤지컬이 원작인 <포기와 베스>를 처음으로 연출한 일이 있었고, 1962년에는 한국 최초로 이를 뮤지컬 형식으로 공연하기도 한다.<sup>13)</sup> 연극에서 음악이 가지는 효과에 대해 잘 알고 있었던 유치진은 미국연극시찰 중 브

13) 유치진, 『포기와 베스의 연출』, 『동량유치진전집』 2, 서울예대출판부, 1993, 353쪽.

로드웨이를 돌아보며 뮤지컬이 가진 영향력을 잘 알게 된다. 특히 브로드웨이의 연극은 1년 전에 예매를 해야 할 정도로 관객들의 관심을 끌고 있다는 사실에 주목하였다. 뮤지컬이 가진 영향력에 주목했던 유치진은 춤과 노래, 빠르고 극적인 사건전개 등의 방식을 자신의 연극에 적용해 본 것으로 보인다.

<한강은 흐른다>는 숨돌릴 틈 없이 사건을 연속시킨다. 이를 위해 막과 장 대신 조명의 이동에 따라 장면을 바꾸고 극을 진행시키는 전략을 선택한다.<sup>14)</sup> 당시 공연에서 “전막 22경을 한번도 막을 내리지 않고 다만 조명의 변화만으로 두 시간 반 동안을 박력있게 이끌어나”<sup>15)</sup>했다는 언급을 보면 이러한 장면 구성이 상당히 인상적이었던 것은 분명하다. 유치진은 희곡의 마지막에 무대 상연시 “연출은 되도록이면 단일 장치로써 막 대신 조명과 음악을 사용하여 막간없이 진행되었으면 한다”<sup>16)</sup>고 주의를 덧붙였고, 만일 막간을 설정할 경우에는 10경의 끝에 두면 좋을 것이고 15경 끝에 두어도 좋다고 언급하였다. 유치진은 장면을 나누지 말 것을 당부하면서도 부득이 장면을 나누게 될 경우 2부분을 제시하는데, 이는 날이 바뀌는 것을 기준으로 하고 있다. 굳이 막을 나누려면 하루 단위로, 즉 하루가 끝나는 밤 시간을 막으로 나누도록 제안한 것이다. 이렇게 되면 극 속의 시간은 사흘이다. <한강은 흐른다>는 사흘이라는 시간 동안, 전쟁기 시가전으로 폐허가 된 서울의 시장 한 칸에서 조명에 비추어 그곳에 살고 있는 사람들의 고통스러운 현실을 관객들에게 보여주고 있다. 그래서 여러 피난민들과 그들의 주머니를 노리는 소장, 소매치기 미꾸리와 클레오파트라, 그리고 서로를 그리워하던 희숙과 정철의 사연을 드러내 보여준다. 그러나 보여주는 방식은 무겁거나 고통스럽지 않다. 여

14) <한강은 흐른다>가 영화적 기법을 사용하고 있는 것에 대해서는 많은 연구자들이 주목하고 있는데 이상우의 『유치진 연구』, 태학사, 1996와 이승희(앞의 글)의 글을 참조

15) 이광래, 『인간혼의 흐느낌-실험공연 “한강은 흐른다” 평』, 『동아일보』, 1958. 10. 5.

16) <한강은 흐른다>, 420쪽.

러 가지 극적 사건들을 배치하여 아주 긴장되고 빠르게 극을 진행하며, 음악과 춤을 통해 흥겨우면서도 쓸쓸한 분위기를 연출해낸다.

시간의 흐름을 길게 가져갈 때는 중심인물의 서사를 따라가는 것이 용이하다. 그러나 <한강은 흐른다>는 고정된 공간을 배경으로 짧은 시간 동안 일어난 이야기를 풀어가기 때문에 그 공간에 놓인 사람들의 다양한 이야기들이 섞여들게 되고, 중심인물의 서사와 주변인물들의 서사가 복잡하게 얽히면서 입체적인 극의 구도를 만들어내게 된다. 이전의 유치진이 긴 시간의 흐름을 따라가면서 중심인물의 심리적인 측면을 부각시켰다면, <한강은 흐른다>는 짧은 시간동안 한 공간에서 일어나는 여러 사건들을 연속시킨다. 이를 위해 막 구분 없이 조명의 변화에 따라 전개시켜 극 전개를 긴박하게 보여준다. 말 그대로 관객이 눈을 땔 수 없게 하는 것이다.

극의 중심 사건은 정철과 희숙 두 사람의 사랑이다. 그러나 동시에 클레오파트라와 미꾸리 그리고 소장이 연루된 다이아반지 사기 사건이 전개되며, 또 소장이 주변 사람들의 돈을 관리한다는 명목으로 받아서 도망가는 사건이 겹쳐진다. 이전의 유치진의 희곡은 모든 일들이 중심 줄거리를 중심으로 집약되는 잘 만들어진 극 구성을 보였다. 그러나 <한강은 흐른다>는 짧은 시간 동안 사건의 가장 흥미 있는 부분만을 부각시키고, 계속해서 다른 흥미 있는 이야기를 이어가면서 관객들이 시선을 땔 수 없게 한다. 정철과 희숙, 두 사람의 사랑이야기도 가장 극적인 부분에서 시작해서 마무리로 달려가고 있으며, 이 사건과 교차해서 다이아반지 사기사건과 소장의 사기사건을 배치하여 계속해서 관객들이 극에서 시선을 땔 수 없게 한다. 즐거움을 촘촘하게 엮어가면서 긴장감을 상승시키기보다 흥미 있는 장면을 엮어서 관객의 관심을 묶어두려는 이러한 방식이 이 시기 유치진이 시도한 구성의 새로움이다. 시간이 짧아진 대신 시야가 넓어지면서 다양한 사람들과 사건들이 극의 중심에 놓이게 된 것이다. 이러한 방법이 유치진은 그 시대의 포착이라고 생각한 것이다.

### 3. 소통 불가능성과 지향성 상실

<한강은 흐른다>는 표면적으로 정철과 희숙 두 사람의 사랑이야기를 따라가면서 이면에 그들을 불행하기 한 원인으로 공산주의자들을 배치하고 있다는 점에서 유치진의 일관된 문제의식을 읽을 수 있는 작품이다. 그러나 같은 소재를 활용하면서도 극의 분위기는 이전의 반공극과는 상당히 다르다. 이는 인물들의 성격 변화에서 기인한 것으로 보인다. <한강은 흐른다> 이전의 유치진은 관객의 동일시가 용이한 인물을 활용하였다. 젊고 잘생기고 용감하며, 현실의 위기를 헤쳐나갈 분명한 지향을 가진 인물을 등장시켜 관객이 누구를 지지해야할지를 쉽게 판단할 수 있도록 하였다. 그러나 <한강은 흐른다>의 인물은 관객이 동일시의 감정<sup>17)</sup>을 형성하기가 상당히 어렵다.

극의 주인공인 정철의 바람은 단지 희숙의 마음을 다시 얻는 것이다. 희숙의 마음 또한 정철을 향해 있다. 그러나 폭격으로 가슴에 상처를 입은 희숙은 정철을 사랑하고 있음에도 자신의 결함 때문에 마음을 그대로 내보이지 못한다. 여기까지의 상황은 그동안 익숙하게 보아왔던 설정으로 보인다. 하지만 희숙이 자신의 마음을 거절하자 정철이 보이는 행동은 이전 희곡의 주인공과는 확연히 다르다. 정조를 잃었어도 이해할 수 있다며 희숙의 마음을 다시 얻으려 하던 정철은 희숙이 끝내 자신의 마음을 거절하자 난폭한 행동을 하며 자포자기의 심정이 된다. 그래서 범 죄자인 클레오파트라 일행과 어울리면서 그들의 범죄에 이용당하기도 한다. 특히 희숙에게 거절당한 것에 대한 반감으로 클레오파트라와 어울리는 모습은 사랑이 아니기 때문에 더욱 관객들에게 불편하게 다가온다.

17) 동일시란 일반적으로 관객들은 주로 자신들의 실제 자아와 가장 비슷하거나 혹은 그들의 이상적인 자아와 가장 닮았다고 생각하는 등장인물에 감정을 투사하면서 이루어진다. 클레 월슨, 김문환 역, 『공연예술심리학』, 연극과인간, 2000, 88쪽.

**클레오파트라** (큰 유리컵에 양주를 가득 채준다)  
**철** (한숨에 들이키고) 또 줘! (클레오파트라는 다시 잔을 채워준다)  
**클레오파트라** 한잔만 더! (하고 또 쳐주려 한다)  
**철** 썩은 물보다 색다른 동물이 좋아! (상대방의 팔과 어깨를 주린 듯이 훑고 뺀다)  
**클레오파트라** 호호호.....아이 징그러워! (하며, 철을 떠다민다)  
**철** (맹수같이) 싫어? 싫다문 죽여놓는다!  
**클레오파트라** 내말 듣겠다고 약속한다문-  
**철** 뭐든지! 이 세상을 부셔버리자는 약속이문 더 좋고!  
**클레오파트라** (만족해서) 아이, 착해! (하면서 철에게 덤빈다)

두 사람이 한덩어리가 되었을 때-  
 (F.O)<sup>18)</sup>

미꾸리와 동업자이면서도 애인 관계이기도 한 클레오파트라는 댄스홀에서 혼자 술을 마시던 정철을 발견하고 그를 범죄에 이용하기로 마음먹는다. 희숙에게 상처받고 자포자기한 심정이 되어 있던 정철은 클레오파트라의 술책에 걸려들게 된다. 자신을 사랑하는 희숙의 진심을 오해하여 난폭하게 행동하고, 클레오파트라와 어울리면서 사기에 이용당하는 정철의 모습은 관객들의 호감을 끌어내지 못한다. 사실 그의 잘못으로 스승이자 희숙의 오빠인 안화백을 죽음으로 몰아넣었음에도 자신의 마음을 받아주지 않는다고 원망하고 나쁜 여자와 어울려 범죄에 연루되고, 이러한 행동이 결국 희숙의 죽음을 가져오게 된다는 점에서 관객들은 정철의 행동에 동의하지 못하게 된다.

유치진은 멜로드라마의 공식을 활용한 이야기 전개를 즐겨 사용했다. 이 경우 관객들의 감정이입을 유도하는 인물을 활용하는 것이 중요하다.

국민연극 시기나 해방 후의 유치진 희곡의 주인공물은 대중문학에서와 같이 잘생기고 용감하고 정의로운 인물이었다. 그래서 관객의 동일시를 유도하며 주인공이 보여주는 세계를 관객들이 자연스럽게 수용하도록 하였다. 그러나 <한강은 흐른다>에서 인물들은 자기 욕망에만 가득한, 소통 부재의 상황을 보여준다. 이는 사랑하는 사이에서도 마찬가지이다. 정철의 잘못으로 자신의 스승이자 희숙의 오빠인 안화백이 죽게 된 일 때문에 두 사람의 사랑은 순탄하지 않은 상황이다. 그러나 무엇보다 문제는 이들이 서로에 대한 마음을 그대로 드러내지 못한다는 데 있다. 전쟁 중 폭격으로 가슴에 상처를 입은 희숙은 온전하지 못한 몸 때문에 자신의 감정을 솔직하게 드러내지 못한다. 이에 정철은 희숙에게 다른 남자가 생긴 것이라 오해하여 난폭하게 행동하고 사기꾼인 클레오파트라와 어울리며 자신을 밑바닥으로 던져버린다. 두 사람의 이러한 어긋남은 상대에 대한 애정에서 비롯된 것이기는 하다. 그러나 자신의 상황을 솔직하게 이야기하지 않는 것이나, 상대의 마음을 헤아리지 못하고 이를 분노로 받아들이는 것이나, 결국 서로 이해하고 관계를 회복할 수 있는 가능성이 사라지게 만드는 결과를 가져오게 된다.

극의 다양한 인물들은 자기 욕망에 충실하다. 다른 사람에 대한 이해나 배려는 찾기 어렵다. 그래서 인물들 사이는 단절되어 있다. 이러한 단절을 가장 잘 보여주는 인물이 클레오파트라이다. 미꾸리와 클레오파트라는 악인이지만 서로 같은 일을 도모하는 사이이다. 하지만 이들은 철저히 서로를 믿지 않는다. 클레오파트라는 심지어 자식조차 믿지 않는다. 클레오파트라는 정철과 희숙의 사이에서 삼각관계를 형성하는 역할도 하지만, 또한 소장파 함께 전쟁이라는 혼란스러운 상황에 처한 사람들을 속여 그들의 돈을 취한다는 점에서 가장 부정적인 존재이기도 하다. 이처럼 철저히 자신의 욕망에만 충실한 클레오파트라가 돈에 집착하게 된 계기는 자신의 아이 때문이다.

18) <한강은 흐른다>, 394쪽.

**클레오파트라** 벌써 십여년전 일야. 난 어쩌다가 새길 뻔어. 이게 참 귀여웠어. 허지만 내 직장 때문에 킬 수가 있어야지. 할 수 있나? 남의 집에 빨졌지 그리고三年 후에 찾아갔더니 이 에미를 아주 몰라보지 않아? 그동안 얻어먹은 암죽에 팔려 에미 똥통 잊어버린거야. 그때 난 생각했어. 人間이란 동물은 혈육이 아니고 물질에 좌우된다는 걸……

**미꾸리** 그래서 소매치기로 나섰군?

**클레오파트라** 음, 돈을 가져야 사람 구실을 하기 때문야.<sup>19)</sup>

클레오파트라는 자신이 낳은 아이가 엄마인 자신보다 암죽을 준 여자를 더 따르는 것을 보고 상처를 받게 된다. 그래서 “인간이란 동물은 혈육이 아니라 물질에 좌우된다”는 생각을 갖게 되고 돈만을 추구하며 살게 되었다고 이야기한다. 사실 젖먹이 어린애가 자기를 길러주는 사람을 어머니라고 생각하는 것은 당연하다. 그러나 클레오파트라는 이 일을 통해 인간이 혈육보다 물질에 좌우된다는 신념을 가지게 된 것이다. 자신의 입장에서만 상대를 이해하려는 이러한 태도는 이해와 소통이 단절된 시대를 보여준다. 자식과의 관계에서조차도 무조건적인 사랑이나 희생이 불가능한, 그래서 돈을 가져야만 사람 구실을 할 수 있는 시대, 클레오파트라의 대사는 그녀의 내면풍경과 함께 시대의 분위기를 알게 해준다.

정철과 희숙은 애정문제로 묶여있지만, 극의 다른 인물들은 돈을 매개로 관계를 형성하고 있다. 부산손님과 소장, 로오즈매리와 소장, 클레오파트라와 미꾸리 등등 극의 인간관계는 대부분 돈으로 얽혀있다. 그렇기 때문에 서로에 대한 믿음은 부정되고 있다. 믿게 되면 그것은 바로 사기로 이어지기 때문이다. 소장과 클레오파트라가 벌인 사기 사건은 작은 신뢰를 이용한 것이었다. 그렇기 때문에 극에는 신뢰할만한 긍정적인 인물이 등장하지 않는다.

유치진은 일관되게 연극의 교화적 측면을 중요하게 여겼다. 그렇기 때문에 관객의 공감을 유도하여 바람직한 교화의 방향을 보여줄 수 있는 긍정적 주인공과 그를 지지하고 따르는 부차적인 인물들을 등장시켰다. 그러나 <한강은 흐른다>의 인물들은 이전 희곡과 다르다. 특히 주인공인 정철은 이전 희곡의 인물들과 달리 감정이입이 용이하지 않다. 무엇보다 전쟁기의 비참한 현실을 이겨내기 위한 어떠한 지향도 갖고 있지 않다. 그는 단지 희숙의 마음을 얻고자 하는 지극히 개인적인 욕망만을 가지고 있고, 그 바람이 이루어지지 않자 자신을 놓아버리는 모습을 보여준다. 이전 희곡에 등장하던 반듯하고 지향해야할 이념이 분명하던 젊은이와는 전혀 다른, 현실에 대한 분노를 드러내는 거친 인물이다. 전쟁 이전의 정철은 시를 쓰는 문학청년이었다. 그러나 전쟁이 그를 공산주의에 대한 분노와 희숙에 대한 집착 이외에는 관심이 없는 인물로 바꾸어 놓았다. 정철이 보여주는 모습은 이전의 유치진 희곡에서 보아오던 주인공에 비해 상당히 낮설다. 전쟁이라는 상황에 대한 성찰도 그 고통스러운 현실을 이겨내기 위한 방향 같은 것도 없다. 그러면서 모든 문제의 책임을 공산주의자들에게로 돌려버린다.

**철** 잠깐만 나오리. 여기에도 또 한 놈의 죄인이 있습니다. 이놈은 그까짓 쓰리꾼 따위가 이니고 천하에도 잔인 무도한 살인범이예요. 이놈은 공산당 선전에 눈이 어두어 무참히도 사람을 죽였소. 보십시오. 여기에 그 증거가 이렇게 뻔으러져 있습니다. 그뻔이겠읍니까? 이놈은 제 은사(정애를 가리키며) 바로 이 부인의 남편입죠. 그 은사를 죽였고 그리고 제애미 제애미까지도 죽인 놈이예요. 자아 이가중한 살인마를 잡아가십시오! 이놈은 이미 하늘의 벌은 받은 놈이니 이 지상에서도 가장 준엄한 형벌에 처해주세요. 자아, 잡아다가 당장에 목을 비어주십시오.<sup>20)</sup>

19) <한강은 흐른다>, 『사상계』, 1958. 9, 382쪽.

20) <한강은 흐른다>, 420쪽.

그들 모두를 이렇게 비참한 상황으로 몰아넣은 것이 공산주의자들이라는 정철의 인식은 “오늘의 현실에 있어서나 내일에 있어서나 변함없는 유치진의 도덕의 세계”<sup>21)</sup>라고 할 수 있다. <한강은 흐른다>가 시도한 새로움에도 불구하고 유치진의 의식은 반공극에서 보여주었던 세계에 머무르고 있는 것이다. 이런 점에서 유치진은 전혀 변하지 않았다고 할 수 있다.

<한강은 흐른다>는 반공극에서와 같이 전쟁 후방의 현실을 다루면서도 전혀 다른 인물과 사건을 포착하여 관객들에게 새로움을 준다. 그러나 관객의 동일시를 유도하지 못하는 인물을 활용하는 방식은 관객들과도 소통하지 못하는 결과를 만들어내게 된다. 감정의 동일시가 일어나지 않는다면, 작가에서 시작해서 해석자와 청중을 통하는 극적 의사소통의 고리에서 무엇인가가 빠진 것이다.<sup>22)</sup> 청중이 무지하거나 혹은 준비가 되어있지 않은 경우가 원인일 수 있지만 이 경우 관객이 원하는 새로움과 유치진이 보여주는 새로움 사이의 거리에서 기인하고 있는 것으로 볼 수 있겠다.

#### 4. 새로움에 대한 인식의 거리

1950년대 중반 이후부터 새로운 연극, 새로운 관객에 대한 요구가 나타난다. 기존 연극이 관객을 잃어버렸기 때문에 관객에게 환영받을 수 있는 새로운 연극이 필요하다는 것이다. 이 시기의 연극평을 보면 유난히 연극이 관객들의 눈높이를 고려해야 한다는 등의 요구가 높다.

지난 어느 시절에 성공했다는 것, 한 작가의 전성시대에 습득한 「드라마투르기」, 배우의 연기, 이런 것만 유일이 재산으로 되풀이되는 연극으로 오늘날도 관객의 갈채를 바란다는 것은 너무 어리석은 생각이다.

21) 오영진, 「『한강은 흐른다』를 보고 -신협』의 재출발을 환영하여, 『경향신문』, 1958. 10. 5.

22) 글렌 윌슨, 위의 책, 89쪽.

「포스타·발류」가 있는 작가, 연출가 더욱이 배우들이 나오는 연극이라 해서 관객은 무조건 극장으로 달려들지는 않는 것이 현실이다. 그리고 보면 전 연극인은 무엇보다도 먼저 연극이 현존 관객에게서 환영을 받을 수 있게 할 방안을 연구해야하지 않을까?<sup>23)</sup>

“지나간 연극을 지금, 아무리 보려해도 보아지지 않는 것”<sup>24)</sup>이라며 지금의 관객들에게 환영받을 수 있는 방안을 연구할 것을 요구한다. 이는 관객의 기호가 바뀌었다는 것을 드러내는 것으로 기존의 방식으로는 관객들과 소통할 수 없음을 연극인들 또한 인식하고 있음을 보여준다. 그래서 “연극인들은 무엇보다도 연극이 다시 관객을 찾을 수 있도록 연극 본래의 매력을 찾는 방향으로 전심혈을 경주했어야”<sup>25)</sup> 했다.

유치진 또한 연극계의 변화와 새롭게 등장한 관객층과 그들의 요구를 의식해야 하는 상황이었다. 이 과정에서 유치진의 고민의 결과를 보여주는 것이 극단 「신협」의 <육망이라는 이름의 전차> 공연이다. 「신협」은 1955년 8월 26일부터 31일까지 6일간 유치진 연출로 시공관에서 <육망이라는 이름의 전차>를 상연한다. 신협」의 대표배우 김동원이 스탠리 역으로, 미국극계를 돌아보고 귀국하였던 이해랑은 미치역으로, 출연했다.<sup>26)</sup> 특히 이 공연에서 주목하게 되는 점은 번역극 공연임에도 유치진이 이를 한국적인 상황에 맞게 연출하였다는 점이다.

이번 한국에서 신협극단이 훌륭한 번역으로 이 연극을 상연하였는데, 전체적으로 보아 양반가족의 몰락으로 취급하고 있다. 여주인공 백성희씨(부란쉬)는 정신병적인 개성이 뻔히려는 심리경향을 막는 역할을 보였고,

23) 이원경, 「연극 무너지는 전통-1958년 문화계 결산」, 『동아일보』, 1958. 12. 17.

24) 이원경, 위의 글.

25) 이원경, 위의 글.

26) 김동원은 <육망이라는 이름의 전차> 공연을 “몰락한 미국 남부 귀족 처녀 블랑시를 통해 현대인의 소외와 절망적인 고독을 그린 명작”이라고 회고했다. 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 223쪽.

몰락한 양가의 딸로서 전체적으로 적절한 연기였다. 김동원씨(스탄리-)는 원작처럼 광포한 것이 아니라 가정불화에 대항하여 그의 유산과 가족을 보호하는 한국남자이었다. 「스텔라」의 황정순씨는 완전히 비근대적인 여성으로 훌륭한 연기였는데 이것은 한국말로 된 번역으로 이해될 수 있는 것이다. 「스탄리」에 대한 「스텔라」의 사랑은 완벽한 것으로 보였는데 한국의 사회적 환경으로 보아 일가의 아내로서 오히려 알맞은 대사이기도 하다. 이것이 바로 「윌리엄스」의 연극을 한국사회의 전통에서 보건대 거칠은 현실생활과 결혼에 대한 도덕을 다시금 재확인하는 것으로 변양케 한 것으로 본다. 그래서 「부란쉬」는 도덕적 관념이 결핍된 징조로 취급되고 있는 것이다. (중략)

유치진씨는 이 극을 한국적으로 가장 훌륭한 솜씨로 연출하였으며 일반대중에게 충분히 이해시킨 것이다.<sup>27)</sup>

유치진은 <욕망이라는 이름의 전차>를 “현실생활과 결혼에 대한 도덕을 재확인”하는 연극으로 연출했고, 이 공연은 상당한 성공을 거둔다. 즉 새롭게 등장한 관객들의 호응을 얻게 된 것이다. 이에 대해 이해랑은 “상반기에 있어서 대관객적인 안이한 레퍼어트리를 상연하여 관객을 잃어버린 극단이 예술적인 의욕을 살리기 위한 레퍼어트리를 상연함으로써 오히려 예상외의 많은 관객을 얻었다”<sup>28)</sup>며, 이는 그동안 극단이 관객의 예술적인 역량을 잘못 인식했다는 것을 보여주는 것이라고 언급하였다. <욕망이라는 이름의 전차>의 성공은 극단이 새로운 관객들의 요구가 어떤 것인지를 가늠할 수 있는 계기가 되었다는 점에서도 의미가 있다.

<욕망이라는 이름의 전차> 공연은 예상외의 성과를 얻었고, 이러한 성공에 힘입어 유진오닐의 <느릅나무 밑의 욕망>을 공연한다. 이 작품 역시 반응이 괜찮았다. 미국 연극이 관객의 호응을 얻게 되자 1957년에는

27) 아서 맥다가이트, 「한국적으로 다룬 연출-신협의 「욕망이라는 이름의 전차」, 『경향신문』, 1955. 9. 2.

28) 이해랑, 「1955년의 극계 지양된 대관객의 호흡-연극인이 오인했던 관객의 감식안, 『동아일보』, 1955. 12. 29.

<세일즈맨의 죽음>을 공연하는 등 계속해서 미국연극을 소개하는데, 이 공연들 역시 상당한 성공을 거두게 된다. 이후 1956년 미국 록펠러 재단의 초청을 받아 1년간 미국의 문화계 각 분야를 시찰하고 귀국한 유치진의 극작 방향은 자연스럽게 “이념이나 철학성이 유니버설화된 작품”<sup>29)</sup>으로 구체화된다. 그리고 <한강은 흐른다>를 발표한다. <한강은 흐른다>는 멜로드라마적인 구조를 활용하면서도 좀더 새롭고 다양한 기법들을 동원한, 유치진이 생각하는 새로움이 집약된 작품이었다. 공연에 대한 기대도 높았다. 유치진이 심혈을 기울여 발표한 작품이라는 점과, 「신협」의 대표배우들이 참여한 「신협」 재건공연이라는 점에서 주목을 받았다. 그러나 기대했던 것에 비해 관객은 많지 않았다.

여기에 동원된 관객 6일간 11회 공연은 유료입장자 일반(400환)이 약 8000명, 군경반약(200환)이 약 500명이라는 정도였다. 이것은 물론 금년 들어서 국립극장에서 상연한 어느 연극에 동원된 관객 수보다도 많은 것이다.

그럼에도 불구하고 여기에서 들어온 입장료 총액이 326만 7천환이어서 입장세를 비롯하여 시공관 대관료 선전비 등 비용을 제하고 나면 극단 「신협」 앞으로 들어오는 금액이 145만 7100환이라는 것이다. 여기에서 또 단체 자체로서의 영업 소득세 등을 빼고나면 122만 9400환이 남는 정도라고 한다.

이번 「신협」의 경우는 단원들이 「가란티」는 일체없이 동인적인 처지에서 협력하였기 때문에 인건비라든가 작품 연출료 기타 사무비, 잡비 등은 든 것이 없고 장치비와 선전비가 들었을 뿐이라고 하지만, 보통의 경우 한 작품을 무대에 올리기까지에는 300만원 이상이 든다고 생각할 때 도저히 채산에 맞지 않는 노릇이다.

만약에 「추석푸로」로서 악극을 올렸다면 극단의 경우 5배 이상인 6-700만원이 수입을 단체 자신이 올릴 수 있었을 것이라고 관계자들은 종래의 예에 비추어 말하고 있는 것이다.<sup>30)</sup>

29) 유치진, 「낮잠 자면서, 『경향신문』, 1957. 7. 14.

30) 「하기 힘든다는 연극 해도 안 봐주는 연극, 『동아일보』, 1958. 10. 5.

추석이라는, 관객을 가장 많이 동원할 수 있는 시기의 성적이라는 것을 고려하면 상당히 실망스러운 성과였다. <한강은 흐른다>가 거둔 수익으로는 극단이 유지될 수 없었다. 문제는 「신협」은 단원들이 연극을 직업으로 삼은 직업극단이었다는 점에 있었다. 직업극단은 공연 수익으로 단원들이 생활을 유지할 수 있도록 지원을 하는 체제를 갖춘 극단을 말한다. 그런데 <한강은 흐른다>의 공연 수익은 유치진의 연극으로는 극단이 유지될 수 없다는 것을 확인시켜 주었다.

유치진이 <한강은 흐른다>를 들고 나올 때 연극계 전체가 기대를 가졌다. 특히 「신협」이 국립극장과 결별하고 「신협」이라는 이름으로 공연을 한다는 점에서 그러했다. 실제 이 공연은 「신협」의 재기공연이라는 점에서 주목을 받았다.<sup>31)</sup> 국립극단 소속 극단이었던 「신협」은 한국전쟁기 국립극장의 운영이 정지되었던 시기에도 피난지 대구에서도 유치진과 함께 활발한 공연활동을 벌였다. 그런데 유치진이 미국에 체류하는 동안 서항석이 극장장으로 있는 국립극장 소속극단으로 옮겨가게 된다. 단원들의 경제적으로 안정을 보장해줄 수 있다는 것이 이유였다. 그러나 귀국 후 유치진이 이 사실을 알게 되면서 문제가 생겼고, 여기에 유치진의 희곡 <왜싸워>를 둘러싼 논란이 겹쳐지면서 기존의 「신협」 단원들은 대거 국립극단을 나와 유치진과 함께 「신협」이라는 이름으로 재출발을 도모하게 된다. <한강은 흐른다>는 바로 그 첫 공연이었다.

<한강은 흐른다>는 「신협」이라는 직업극단이 공연 수익으로 극단을 운영해 갈 수 있는지, 그 가능성을 보여주는 공연이라는 점에서 중요했다. 더구나 당시 한국연극계에서 가장 영향력 있는 인물인 유치진이, 그것도 미국의 연극계 시찰을 마치고 돌아와서 야심차게 준비한 첫 작품이

31) 「극단 「신협」 재건공연 한강은 흐른다」, 『경향신문』, 1958. 9. 21.

「「신협」 재건 51회 공연 유치진 작 「한강은 흐른다」」, 『동아일보』, 1958. 9. 25.

극단 신협재건 공연 한강은 흐른다 -오랜만에 찾은 연극의 매력」, 『경향신문』, 1958. 9.27.

「「한강은 흐른다」를 보고 -신협 재출발을 환영하여」, 『경향신문』, 1958. 10. 5.

라는 점에서 기대는 컸다. 이 공연의 성공은 「신협」과 유치진이 함께 연극활동을 지속할 수 있게 하는 근거가 되는 것이기도 했다. 그렇게 때문에 공연의 성공은 절실한 것이었다. 직업극단인 「신협」은 공연 수익으로 극단원들이 생계를 꾸려가야 하는 만큼 관객 수는 극단의 유지에 중요한 근거였다. 그러나 <한강은 흐른다>가 거둔 수익으로는 전문극단 체제가 유지되기 어려울 정도였다.

사실상 우리나라의 현실로서는 하나의 직업극단이 연극행동을 계속하기엔 운영 면에 있어서 거의 절대에 가까운 만큼 불가능하게 되어 있다. 즉 경제적으로 수지 발란스가 맞지를 않는다. 이것을 여실히 증명하고 남음이 지난번 추석의 신협의 <한강은 흐른다> 공연에 동원된 관객의 수로써 알 수 있다.<sup>32)</sup>

결국 「신협」은 다시 국립극장의 전속극단으로 들어가게 된다. 새로운 시대, 새로운 관객과 소통하고자 야심차게 내놓은 공연이 기대에 못 미치는 결과를 얻게 된 이유를 어떻게 설명할 수 있을까. 새로운 관객들은 새로운 연극을 원했다. 유치진 또한 그러한 요구를 알고 있었다. 다만 유치진은 새로움의 실체를 극의 형식에서 찾았고, 형식에서 변화를 추구하는 것으로 관객들의 요구를 충족시킬 수 있다고 판단했던 것으로 보인다. 그러나 그러한 그의 생각은 관객들의 호응을 끌어내지 못했다. 새로운 기법을 시도하였으나, 그러한 새로운 형식에 담긴 내용은 동일하였기 때문이다. 그는 새로운 연극의 외형은 보았으나, 여전히 과거의 인식에서 자유롭지 못했다. 외적인 변화는 가능했으나, 연극이란 외형의 변화만으로 완성되는 것 아니라는 점에서 유치진의 모색은 한계를 지니고 있었다. 결국 그는 극작의 방향을 새롭게 고민해야 하는 처지가 되었다.

유치진이 극단에 소속되어 극작활동을 한 극작가였다는 점도 극작활

32) 이원경, 「1958년 문화계 결산-무너지는 전통」, 『동아일보』, 1958. 12. 17.

동을 어렵게 하는 원인이 되었다. <한강은 흐른다> 공연을 계기로 해서 그의 연극 활동의 기반이라 할 수 있는 극단이 없어져버렸기 때문이다. 1930년대 「극예술연구회」에서부터 1940년대의 「현대극장」과 「극협」 그리고 1950년대의 「신협」에 이르기까지 유치진은 극단 소속 작가로 활동을 해왔다. 그런데 <한강은 흐른다> 이후 「신협」이 다시 국립극장 소속이 되면서 유치진은 극작 활동의 근거를 잃어버리게 된 것이다.

멜로드라마라는 익숙한 틀을 활용하면서도 전혀 다른 인물과 기법을 활용한 <한강은 흐른다>의 방식은 새로운 연극에 대한 유치진의 고민이 도달한 결과였다. 그러나 이러한 새로움은 관객들에게 그다지 환영받지 못했던 것으로 보인다. 이 시기 새롭게 등장한 관객들에게 유치진의 연극은 외형만 새롭게 그 내용은 전혀 새로울 것 없는 기존 이야기를 되풀이하는 것에 불과한 것으로 여겨졌기 때문일 것이다. 결국 극단과 관객을 잃은 유치진은 강렬한 극작 의욕에도 불구하고 더 이상 극작에는 손을 대지 못하게 된다. 물론 <한강은 흐른다> 공연 이후에도 유치진은 계속해서 극작에 대한 강한 의욕을 보인다. 좋은 작품을 써야 극작가로서의 자신의 존재 의의도 있으며, 우리나라 연극을 바로 세우는 뒷받침도 된다<sup>33)</sup>는 것이다. 그러나 그 스스로도 인정하고 있는 것처럼 그가 “나아가려는 바 본도”<sup>34)</sup>에 해당하는 작품은 더 이상 발표하지 못하게 된다.

## 5. 결론

1931년 연극활동을 시작한 이래 유치진은 언제나 연극계의 중심에 있었다. 그러던 유치진이 <한강은 흐른다>를 마지막으로 사실상 극작활동을 중단하게 된다. 극작에 대한 강한 의욕을 보이던 유치진이 왜 <한강

33) 유치진, 「작품을 쓰자」, 『동아일보』, 1959. 1. 5.

34) 유치진, 「작품을 쓰자」.

은 흐른다>를 마지막으로 극작활동을 중단하게 되는지, 그 맥락을 이해하기 위해서는 <한강은 흐른다>와 이 공연을 둘러싼 정황들을 섬세하게 고려할 필요가 있다.

유치진은 일관되게 연극의 교화적 대중성을 추구하였다. 그렇기 때문에 관객의 공감을 유도하여 바람직한 교화의 방향을 보여줄 수 있는 긍정적 주인공과 그를 지지하고 따르는 부차적인 인물들을 등장시켰다. 그러나 <한강은 흐른다>의 다양한 인물들은 서로 소통하지 못하고 있으며, 관객들의 공감을 얻어내는 데도 실패하고 있다.

<한강은 흐른다>는 막과 장 대신 조명의 이동에 따라 장면을 바꾸고 극을 진행시키는 방식을 사용한다. 극의 시간은 사흘, 공간은 전쟁기 시가전으로 폐허가 된 서울의 시장 한켠으로 고정되며, 그곳에서 사흘 동안 일어나는 일에 조명에 비추어 관객들에게 보여주고 있다. 긴 시간 동안 갈등이 형성되면서 긴장이 고조되는 방식이 아니라, 흥미의 정점에서 이야기를 풀어가고, 여기에 더 긴장감 있는 사기 사건들을 엮어서 관객이 극의 사건에서 눈을 뗄 수 없게 한다. 또한 뮤지컬식의 불거리를 배치하여 관객들이 눈을 뗄 수 없게 한다.

그러나 이러한 새로운 구도를 활용하여 만들어내는 주제는 그들을 이렇게 비참한 상황으로 몰아넣은 공산주의자들의 부정성을 폭로하는 반공극의 논리를 되풀이하는 것에 머무르고 있다. 새로운 기법을 발견하고는 있지만 기법에서의 새로움에 그칠 뿐 새로운 시대의 요구를 수용하지는 못하고 과거 반공극의 논리에서 머무르고 있는 것이다.

1950년대 중반 이후부터 새로운 연극, 새로운 관객에 대한 요구가 나타나기 시작한다. 유치진 또한 새롭게 등장한 관객층과 그들의 요구를 의식해야 하는 상황이었다. <육망이라는 전차>를 비롯한 미국연극 공연의 흥행성공을 보면서 새로운 관객층의 기호를 파악한 유치진은 <한강은 흐른다>를 발표한다. 그러나 기대했던 것에 비해 관객은 많지 않았다. 그 이유는 관객들의 요구와 유치진이 추구한 새로운 극작 사이의 거리 때문

이다. 새롭게 등장한 관객들은 새로운 연극을 원했다. 유치진 또한 그러한 요구를 알고 있었다. 다만 유치진은 새로움의 실체를 형식에서 찾았고, 형식에서 변화를 추구하는 것으로 관객들의 요구를 충족시킬 수 있다고 판단했다. 그러나 그러한 그의 생각은 관객들의 소통을 끌어내지 못했다. <한강은 흐른다>에서 유치진은 새로운 기법을 시도하고 있으나, 그러한 새로운 형식에 담긴 내용은 동일했다. 그는 새로운 연극의 외형은 보았으나, 여전히 과거의 인식에서 자유롭지 못했다. 외적인 변화는 가능했으나, 연극이란 외형의 변화만으로 완성되는 것 아니라는 점에서 유치진은 한계를 지니고 있었다.

유치진은 극단에 소속되어 극작활동을 한 극작가였다는 점도 더 이상의 극작활동을 어렵게 하는 원인이 되었다. <한강은 흐른다> 공연은 직업극단으로 「신협」을 운영해 갈 수 있는지, 그 가능성을 보여준다는 점에서 중요했다. 이 공연의 성공은 「신협」과 유치진이 함께 연극활동을 지속할 수 있는 근거가 되는 것이기도 했다. 그러나 <한강은 흐른다>가 거둔 수익으로는 전문극단체제가 유지되기 어렵다는 것이 확인되었고 이후 「신협」이 국립극장의 전속극단으로 들어가게 되면서 유치진은 극단이라는 기반을 잃게 된다. <한강은 흐른다> 공연 이후에도 유치진은 계속해서 극작에 대한 의욕을 보인다. 그러나 그가 “나아가려는 바 본도”에 해당하는 작품은 더 이상 발표하지 못한다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 유치진, <한강은 흐른다>, 『사상계』, 1958. 9.  
 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975.  
 유치진, 『동량유치진전집』, 서울예대출판부, 1993.  
 『경향신문』, 『동아일보』

### 2. 단행본

- 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.  
 박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.  
 유민영, 『이해랑평전』, 태학사, 1999.  
 이두현 대담, 『한국연극이면사』, 도서출판 피아, 2006  
 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.  
 윤금선, 『유치진 희곡연구』, 연극과인간, 2004.  
 글렌 윌슨, 김문환 역, 『공연예술심리학』, 연극과인간, 2000.

### 3. 논문

- 김옥란, 「유치진의 1950년대 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 5, 한국극예술학회, 1995.  
 오희숙, 「정윤주」, 『음악과 민족』 26, 민족음악학회, 2003. 참조  
 이승희, 「1950년대 유치진 희곡의 희곡사적 위상」, 『한국극예술연구』 8집, 극예술연구회, 1998.  
 이정숙, 「한국전쟁기 역사소재극과 유치진의 민족극 구상」, 『한국극예술연구』 34, 한국극예술학회, 2011.

Abstract

柳致眞의 새로운 劇作 模索 と <漢江は流れる>

李貞淑

演劇活動を始めた以来、常に演劇界の中心にいた柳致眞が<漢江は流れる>を最後に劇作活動を中断することになる。劇作に強い意志を見せていた柳致眞がなぜ劇作活動を中断することになるのか、それを理解するためには、<漢江は流れる>公演をめぐる状況を考慮する必要がある。

柳致眞は観客の共感を誘導して望ましい教化の方向を示すことができる主人公と彼を支持する人物を登場させた。しかし、<漢江は流れる>は、疎通ができない人物を登場させて観客の共感を獲得することができなかった。柳致眞の戯曲は、ウェルメイドプレイの構成を示した。しかし、<漢江は流れる>は緊張感を維持するために短い時間に起こる面白い出来事を通じて観客の視線を縛っている。ここにダンスホール、ジャズ、ダンス、そしてダイヤの指輪詐欺事件などを配置し、見どころを作っている。

1950年代後半は、新しい観客の登場とともに、新しい演劇の要求が高くなってきた時期であった。柳致眞は、そのような要求を知っていた。ただし柳致眞は新しさの実体を形式で尋ねたし、形式の変化を追求することで、観客の要求を満たすことができると判断したのである。しかし、そのような考えは、観客の疎通を引き出せなかった。観客は柳致眞の劇が見ただけ新しく、その内容は全く新しくないと思った。野心的に出した演劇が、多くの観客を確保しなくなると、国立劇団を出て柳致眞と一緒に職業劇団の道を行こうとした「新協」は、再び国立劇場の専属劇団

に入ることになる。これにより、自分の演劇的基盤を失うことになる。結局劇団と観客を失った柳致眞は強烈な劇作意欲にもかかわらず、もはや劇作には手を出さなくなる。

キーワード: 柳致眞, 漢江は流れる, 欲望という名の電車, ミュージカル, 新協, メロドラマ

접수일: 2012년 11월 15일  
심사기간: 2012년 11월 20일~12월 4일  
게재결정: 2012년 12월 4일