

# 1950년대 ‘현대극’으로서 사실주의 연극의 양상

- 차범석의 장막극과 제작극회의 공연을 중심으로

이영석\*

〈차례〉

1. ‘현대극’과 사실주의
2. 인물과 극중 현실의 간극을 통한 현실 반영
  - 2.1. 극중 현실에 대한 이중적 태도
  - 2.2. 현실에 대한 윤리적 대응
3. 사실적 재현의 양상
  - 3.1. 절제된 재현 감각
    - 3.1.1. 감정의 절제와 일상적 사실성
    - 3.1.2. 심리의 시각화와 사실성의 우위
  - 3.2. 감정의 절제와 심리 표출 사이의 길항
4. 미완의 사실성: 결론을 대신하여

〈국문초록〉

이 글에서는 차범석의 희곡과 제작극회의 공연 내용을 통해서 1950년대 사실주의 연극의 한 양상을 점검한다. 1950년대 후반 한국 연극계에서는 현대극 수립의 논의가 활발하게 진행되었다. 차범석과 제작극회는 ‘현대적 감각’에 맞는 연극 활동을 표방하였다. 그것이 극작과 공연에서 어떻게 드러났는가를 고찰하는 것은 현대극 수립을 위한 모색의 양상을 점검한다는 의미가 있다.

차범석과 제작극회는 감정을 발산하는 연기에 반대하였고, 사실에 부합하는 생활상을 무대화하려 했다. 차범석은 감정의 토로를 통해 현실의 비참함을 폭로하는 방식에 반대하고 현실에 문제점을 객관화시키기 위해 노력한다. 그것은 현실과 거리를 두며 그것을 비판적으로 바라보는 인물을 통해 시도된다. 차범석의 장막극 <불모지>, <공상도시>, <깍질이 찢어지는 이품 없이는>에는 객관적 극중 세계에 포괄되지 못하는 주관적 내면의 영역을 지닌 인물이 등장한다. 이 인물들은 자신을 둘러싼 극중 현실에 대한 부정적 인식을 보임으로써 작품이 반영하고자 하는 현실에 대해 사회 비평적 역할을 수행한다. 이것은 1950년대 현실에 대한 차범석 희곡의 연극적 대응이라 할 수 있다.

제작극회에서도 사실적 재현을 중심 미학으로 삼아 공연을 전개한다. 이들은 연극에서 감정의 절제를 추구했으며, 무대장치에서는 시대적 생활상에 부합하는 환경을 조성하려 노력했다. 차범석의 텍스트와 그 무대화에서는 때로 인물의 심리적 정황을 무대장치에 반영하거나 현재의 심적 상태를 암시하기 위해 과거 회상 장면이 도입되지만, 작품의 전체 양식은 사실적 재현의 테두리에서 벗어나지 않는다. 하지만 때로 등장인물들의 주관적 정당성은 구체적인 사건 안에서 형상화되지 않고 광기나 분노로 직접 표출되는 양상을 띤다. 이것은 절제된 행동으로 인물의 심리 변화를 암시하고자 한 제작극회의 연기 노선과 모순되는 것이며, 관객에게 거부감을 사거나 무대-객석 간에 의도와 결과의 불일치를 가져오기 쉬운 것이었다.

비록 텍스트와 공연에서 이들이 추구한 절제의 미학이 온전히 실천되지는 못했으나, 연극에서 감정보다는 정확한 극 행동을 추구하고 현실에 부합하는 재현의 충실성을 기하는 이들의 노력은 이후 사실주의 성취의 토대가 되었다. <산불>의 공연은 이점을 잘 보여준다.

주제어 : 등장인물의 주관성, 사실주의, 제작극회, 차범석, 현대극

## 1. ‘현대극’과 사실주의

한국 연극사 및 희곡사 연구에서는 새로운 미적 경향이 도입된 1950년대를 연극사 전개의 중요한 변곡점으로 보고 있다. 시대 구분에 있어, ‘근대 연극’에 대비하여 1960년대 이후를 ‘현대 연극’으로 따로 설정하는 경우에는, 현대 연극으로의 이행이 1950년대에 시작된 것으로 파악하고 있는 것이다.<sup>1)</sup> 1950년대 후반의 나타난 연극의 변화 양상은 일찍부터 관심의 대상이었고, 이에 대해 주로 한국 근대극을 대표하는 사실주의 양식에 대비하여 1950년대 연극에 나타난 비(반)사실주의적 기법을 확인하는 연구가 지속적으로 이어졌다.<sup>2)</sup> 한편 사실주의 양식 내부의 변화 또한 관심의 대상이었는데, 그 변화란 비사실적 기법을 수용하여 ‘절충적 사실주

1) 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005, 33면, 43~53면.  
 2) 오영미, 「1950년대 후반기 한국희곡의 변이양상」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992; 「1950년대 연극론 고찰」, 『경희어문학』 제14집, 1994; 『한국 전후 연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996; 김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 제32집, 고려대국어국문학과, 1993; 안상숙, 「1950년대 한국 실험극 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1997; 박윤경, 「1950년대 희곡의 비사실적 특성 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 1999.

\* 한국예술종합학교 강사

의<sup>3)</sup> 혹은 '수정 사실주의'<sup>4)</sup>의 성격을 보이거나, 등장인물의 주관성의 영역이 다루어지기 시작했다는 것으로 요약된다.<sup>5)</sup>

1950년대 중반에 등단하여 제작극회를 통해 소극장 운동을 전개했던 차범석의 경우, 세대상으로는 신진극작가에 속하면서도 사실주의 양식을 고수한 결과 새로운 연극 경향과 관련해서는 적극적인 검토의 대상이 되지 못했다. 그는 비사실주의와는 거리가 멀었고 심리적 주관성보다는 세대의 '풍속도'<sup>6)</sup>를 그려내는 관조적 시선<sup>7)</sup>의 작가로서 여겨졌기 때문이다. 그러므로 등단하면서부터 사실주의 작품을 즐기치게 창작해 온 차범석의 작품에 대해 사실주의론에 입각하여 그 양식적 성취도<sup>8)</sup>나 주제 및 내용 분석이 이루어진 것은 지극히 자연스러워 보인다.<sup>9)</sup> 더욱이 차범석 스스로가 피력한 일련의 리얼리즘론<sup>10)</sup>은 그의 작품에 대한 이러한 접근법을 뒷받침한다. 그 결과 차범석은 “한국 희곡과 연극의 주된 흐름인 리얼리즘극을 계승하고 있다”<sup>11)</sup>는 평가를 얻게 된다.

실제로 차범석은 사실주의가 작가로서 양식적 선택임을 분명히 한다.

- 3) 김방옥, 『한국 사실주의 희곡 연구』, 가나, 1988, 172~194면.
- 4) 박명진, 「1950년대 연극의 지형도」, 『한국희곡의 근대성과 탈식민성』, 연극과 인간, 2001, 100~103면.
- 5) 김옥란, 「유치진의 50년대 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995, 249면; 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996, 212면.
- 6) 유민영, 「변천하는 사회의 풍속도」, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997, 523~549면.
- 7) 신봉승, 「불모지의 풍속도-차범석론」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966, 456면.
- 8) 안한상, 「삶의 형상화로서의 리얼리즘극」, 구인환 외, 『한국전후문학연구』, 삼지연, 1995; 김향, 『현대 연극문화와 차범석 희곡』, 연극과인간, 2010.
- 9) 유민영, 앞의 글; 김상렬, 「운명론적 세계관과 그 극복의 문제」, 조건상 편저, 『한국전후문학연구』, 성대출판부, 1993; 김성희, 「1950년대 한국 희곡에 나타난 가정문제 고찰」, 『한국연극학』 제9호, 한국연극학회, 1997; 정호순, 「차범석의 리얼리즘 희곡 연구-1950년대 작품을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제8집, 한국극예술학회, 1998.
- 10) 차범석, 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966; 「리얼리즘 연극 소고」, 『연극학보』 제2집, 동국대학교 연극영화학과, 1968; 「거부하는 몸짓으로 사랑한다」, 『한국연극』, 1976년 11월호; 「나의 창작 교실」, 『한국연극』, 1980년 5월호; 『동시대의 연극인식』, 범우사, 1988.
- 11) 정호순, 「차범석의 리얼리즘 희곡 연구-1950년대 작품을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제8집, 한국극예술학회, 1998, 373면.

1966년에 그는, 연극이 “현실을 비추어 주는 거울”이 되어야 하며, “보다 절실하게, 그리고 보다 철저하게 리얼리즘을 신봉하고 싶고 그것을 구현하고 싶은 충격을 느낀 지 오래”<sup>12)</sup>라고 밝힌다. 사실주의가 사회를 비추는 거울의 역할을 할 수 있다거나, 그래서 작가로서의 소명을 사실주의를 통해 실현해 보고자 하는 노력은 한국 근대 연극의 형성기부터 존재했다. 차범석 이러한 태도를 계승하고 있으며, “이른바 신연극이 시작된 역사가 고작해서 60년밖에 안 된다는 서글픈 연륜을 헤아려 볼 때, 나는 먼저 리얼리즘 연극의 수립부터 공고히 할 필요가 있다고 주장하고 싶다”고 하여 사실주의 수립을 한국 연극사의 여전한 과제로 인식한다. 이렇듯 그에게 사실주의 선택은 현실에 대해서나 연극사적 맥락에 있어서나 작가적 소명으로 신념화 되어 있다.

그런데 그는 또한 1950년대 자신의 연극 활동을 당시의 기성 연극에 대한 단절과 대안 모색의 차원에서 인식하고 있다. 제작극회의 창립 취지에 대해 차범석은 “제작극회가 하나의 타겟으로 겨냥한 대상은 바로 극단 ‘신협’이었다. 과장된 표현법이나 상업주의적 레퍼토리 선정이 모두 우리에게겐 불만이였다. 좀 더 내면적이고도 현대적 감각에 맞는 연극을 하자는 게 우리 젊은이들의 주장이었다”<sup>13)</sup>라고 회고한다. 제작극회는 창립 선언문을 통해 “참된 현대극 양식의 수립”<sup>14)</sup>을 자신의 과제로 제시했고, 국립극장과 신협으로 대표되는 당시의 기성 연극에 대해 “현대인의 미의식 감각에 감응되지 않는 퇴역적 무대에 현대인은 친근함을 느낄 수 없다”<sup>15)</sup>고 진단했다. 이는 기성 연극이 달라진 리얼리티 감각을 포착하지 못한다는 점을 지적하며 강한 단절의식을 드러낸 것이라 할 수 있다.

작가의 노선과 극단의 노선은 서로 독립적으로 존재할 수도 있는 것이

- 12) 차범석, 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966, 497면.
- 13) 차범석, 「제작극회와 나」, 『예술가의 삶』 6, 혜화당, 1993, 177면.
- 14) 차범석, 「한국 소극장 연극사-대학극회와 제작극회」, 『예술세계』 1989 가을호, 125면.
- 15) 「제작극회 창립 선언」, 차범석, 같은 글, 같은 면.

지만, 상호 근거가 될 수도 있다. 1950년대 창작된 차범석의 장막극이 모두 제작극회에서 공연되었고, 그 외의 레퍼토리들 역시 사실주의 계열의 작품이 주종을 이루고 있어서, 차범석이 작가로서 표명한 사실주의에 대한 신념과 제작극회가 주창한 '현대적 감각'에의 추구는 자신들의 극작과 공연을 기성 연극에 대한 대안적 활동으로 여기며 서로 호응했음을 시사한다.

이러한 측면에 대한 관심은 이미 표명된 바 있다. 손화숙은 “소극장 운동이 기성 연극의 안이한 자세를 거부하고 실험 정신을 그 근본으로 삼는다는 점에서 이 시기의 차범석의 희곡에서도 이러한 의욕적인 측면이 발견될 것을 기대”<sup>16)</sup>한다. 하지만 “재현으로서의 리얼리즘은 당시로서는 실험적이라 할 수 없으며, 따라서 그의 실험정신은 주제의식의 면으로 한정”<sup>17)</sup>된다고 그 의미를 제한한다. 백로라는 레퍼토리에 대한 점검을 통해서, 제작극회가 보여준 연극이 “다양한 연극, 창의력 있는 연극이었다기보다는 현대의 옷을 입은 사실주의 연극이었을 뿐이었다”<sup>18)</sup>고 평가한다. 차범석과 제작극회의 사실주의 선택은 같은 1950년대에 등장했으면 서도 비사실주의를 표방한 오학영과 같은 신진극작가나 원방각 등의 실험적 소극장 운동에 비해 도전적인 성격이 약한 것이 사실이다. 그런 점에서 실험성이 부족하다는 연구의 평가는 이들이 미학적으로 보수적인 입장에 섰음을 적절히 지적하고 있다. 하지만 주로 사실주의 ‘선택’이 부각되면서, 상대적으로 현대극 수립을 위한 ‘시도’의 내용에 대해서는 자세한 고찰이 이루어지지 않았다고 할 수 있다. 현대극 수립은 1950년대 전후 연극에서 중요한 담론으로 부상했으며, 기성과 신인 할 것 없이 다양한 모색과 논의를 전개했다. 차범석과 제작극회 또한 자신들의 활동을 현대극 수립과 결부시키며 이 담론에 참여했다. 이러한 맥락에 주목하여

이 글에서는 이들이 표방한 “내면적”이며 “현대적 감각”에 맞는 연극이 사실주의 양식 안에서 어떻게 모색되었는가를 고찰하려 한다. 신인 극작가로서, 소극장 운동의 주체로서 보인 이들의 창작 내용을 살펴보는 것은 1950년대 현대극 모색의 한 양상을 점검하는 의미를 지닐 것으로 생각된다.

1950년대 차범석의 희곡은 1955년 조선일보 신춘문예에 가작으로 당선된 <밀주>에서부터 1960년 <껍질이 깨지는 아픔 없이는>까지로 묶어 볼 수 있다. 1960년에 그의 제1희곡집이 출간되었다는 외적인 측면과 더불어, <껍질이 깨지는 아픔 없이는>이 1950년대를 정리하면서 60년대로 이어지는 지점에 놓이는 것으로 보이기 때문이다. 이 시기는 또한 제작극회의 활동 시기이다. 1956년에 결성된 제작극회는 1961년 4.19 기념 공연으로 <껍질이 깨지는 아픔 없이는>(차범석 작, 허규 연출, 국립극장 대극장, 1961.4.21.~25)을 올린 후 약 2년 동안 공연 활동을 중지하게 되면서 1950년대 소극장 운동을 일단락 짓는다. 본고에서는 이 시기 차범석의 희곡을 고찰하되, 특히 50년대 극작 경향을 분명히 드러내고 있다고 판단되는 장막극 <불모지>(1957), <공상도시>(1958), <껍질이 깨지는 아픔 없이는>(1960)을 주요 대상으로 삼고자 한다. 이들 작품들은 또한 제작극회에서 공연되었으므로, 1950년대 차범석의 극작과 제작극회의 활동은 긴밀한 상관성을 지니고 있었다고 할 수 있다. 이 글에서는 먼저 텍스트에 드러난 인물 유형을 통해 차범석이 주목한 재현 대상을 점검하고 그것이 제작극회의 공연에서 어떻게 형상화되었는가를 점검할 것이다. 이를 통해 이들이 주장한 ‘현대적’ 감각의 실제 내용과 그 한계가 드러날 것으로 기대된다.

16) 손화숙, 「차범석 초기 희곡 연구」, 『우암어문논집』 제5호, 부산외국어대학교 국어국문학과, 1995, 220면.

17) 손화숙, 같은 글, 221면.

18) 백로라, 「1950년대 연극론」, 『승실어문』 제15집, 1999, 507면.

## 2. 인물과 극중 현실의 간극을 통한 현실 반영

## 2.1. 극중 현실에 대한 이중적 태도

제작극회가 표명한 입장, 즉 기존의 연극이 리얼리티를 담지 못한다는 진단은, 무대 위 재현의 결과물이 재현 대상의 진실을 드러내지 못한다는 진단과 다르지 않다. 재현 대상과의 관계를 상실했을 때, 무대 위의 모든 것은 공허한 연극성의 강조에 떨어지게 되어서, 감정을 목적으로 하는 표현들은 진부한 것이며 과장된 것으로 보이게 되는 것이다. 그러므로 '새로운 재현 감각'이란 재현 대상의 진실을 무엇으로 파악하는가에 관련되어 있다고 할 수 있다. 이점에서 김경옥이 청산 대상으로 제시한 사실주의의 성격은 차범석과 제작극회에게 '현대극'으로서의 사실주의 감각이란 무엇이었는가에 대한 시사점을 제공한다. 1956년에 창단된 제작극회의 동인으로 참여하게 되는 김경옥은 그보다 한 해 전인 1955년에 극단 민국(民劇)의 <돈>(손기현 작, 이원경 연출, 시공관, 1955.7.3) 공연에 대한 평가를 통해서 기성 연극에 대해 비판한다.

**일종의 회고취미인지는 모르지만 지난 삼일부터 시공관에서 상연되는 극단 「민국」의 「돈=손기현 작 이원경 각색 연출」은 초기적 리얼리즘으로 돌아간 느낌을 주는 연극이었다.** 작품을 비롯해서 연출 연기 모두가 그러한 시대감각 속에 꼭 같이 생리하고 있다는 것이 결코 우연한 일치는 아니라고 생각되기 때문에 이러한 연극이 있어야하는 우리의 문화적 풍토에 다시금 숙연함을 느낄 따름이다. (중략) 남의 돈을 훔치고 도망친 주인공이 살인할 수도 있는 것은 당연하며 그것에 비극성을 찾아 볼 아무런 「모랄」도 없다. 그리고 상이군인인 아들의 위치는 무엇인가? **어떻든 주요인물에 「모랄」이 결여되어 있다는 것이 이 작품을 「비극」에까지 이끌고 가지 못한 큰 원인의 하나라고 할 수도 있다.** 그리고 연출이 비극성을 내면화해 보려고 애쓴 것을 알 수 있는데 「포인트」가 희미하여 구심적 극구성이 되지 못한 감이 있으며 (중략) **거듭 말하거니와 모두 초기적 리**

엘리즘의 스타일을 가지고 있음은 작품 연출의 탓인지?<sup>19)</sup>

(이하 강조 인용자)

김경옥은 민국의 <돈>이 텍스트, 연출, 연기에서 모두 초기적 리얼리즘의 형태를 띤다고 평한다. 인용문을 통해서 파악할 수 있는 <돈>의 내용은 “어린 딸의 입학금을 마련하기 위해서 가난한 농부가 살인하게” 되는 것으로, 빈곤의 사회상을 다룬 작품이라 할 수 있다. 이를 김경옥은 등장인물의 비참함에 공감할 수 있는 구체적인 극중 현실의 창조가 결여된 상태에서 살인이라는 사건만을 감정적으로 강조하여 비극성으로 포장한 결과, 사실상 멜로드라마에 귀착되었다고 평한다. 이러한 내용을 통해서 김경옥이 말하는 “초기적 리얼리즘”의 의미를 추측해 볼 수 있다. 그것은 사회적 현실을 소재로 취해서 사실주의적 태도를 표명하면서도, 극단적인 사건과 감정적 과잉으로 정당성을 확보하려는 방식 때문에 현실 재현의 리얼리티 획득에 실패한 경우를 가리킨다고 할 수 있다. 김경옥은 이를 회고 취미나 낡은 시대감각으로 여기면서 청산의 대상임을 분명히 한다.

김경옥은 이러한 현상의 근본 원인으로 ‘모랄’의 부재를 꼽는다. 이때 모랄이 뜻하는 것이 무엇인지 정확하게 설명하고 있지 않지만, 글의 맥락에 따라 이해하자면 외부 사건에 특정한 방식으로 반응하게 되는 인식의 지평이라고 할 수 있다. 그가 “비극성을 찾아 볼 아무런 「모랄」도 없다”고 한 말은 살인이라는 사건 자체가 등장인물에게서 비극적 감정을 촉발하는 것이 아니라, 등장인물이 그것을 비극적인 것으로 인식할 수 있는 심리적, 윤리적 특성을 지닐 때에 비로소 사건의 의미가 구현된다는 것을 뜻한다. 주목할 것은 김경옥에게 등장인물이 감정을 발산하는 존재가 아니라 사건과 충돌을 일으키고 사건에 반응할 근거를 내부에 지

19) 김경옥, 「초기 「리얼리즘」의 무대 - 민국 「돈」의 시대감각, 경향신문, 1955.7.12.

니고 있는 존재로 상정되어 있다는 점이다. 그가 여전히 미진했다고 평가하지만 그나마 “연출이 비극성을 내면화해 보려고 애쓴 것”을 긍정적으로 보고 있는 것은, 등장인물이 외부 사건에 대해 그저 감정을 발산하기보다는 자신의 심리적 성격, 그의 용어를 빌면 ‘모랄’과 충돌하는 지점을 드러내야 한다는 것으로 이해된다. 이것이 극작, 연출, 연기에서 모두 달성되지 못했다는 것이 <돈> 공연에 대한 김경옥의 진단인 셈이다.

차범석의 경우 제작극회의 취지에 대해 “좀 더 내면적”<sup>20)</sup>인 연극을 하자는 것으로 설명하면서 당시의 기성 연극에 대한 비판을 드러내지만, 그것이 구체적으로 무엇인지에 대한 직접적인 설명은 찾아보기 어렵다. 하지만, 그가 자신의 과제로 내세운 “새로운 인간형의 창조”가 뜻하는 바와 그것이 1950년대 극작에서 발현된 양상을 통해 그 의미를 생각해 볼 수 있다.

정통적인 연극이 없는 것도 사실이고 그것을 제대로 발전시키지 못한 것도 사실이지만, 전후에 밀려든 새로운 풍조(사실은 그렇게 새로운 것도 못되지만)에 휩쓸리는 일부 연극 학도의 호사 취미는 어떻게 봐야 할 것인가? **표현 형식의 혁명도 물론 필요한 과제이긴 하다. 그러나 우리에게 보다 절실한 문제는 새로운 인간형의 창조가 아닌가 한다.**<sup>21)</sup>

같은 글에서 차범석은 “우리 주변에 작품의 소재는 거의 무진장으로 산재해 있다”<sup>22)</sup>면서 현실에서 소재를 취하자는 창작 방법론을 내세운다. 사실주의 극작가 차범석에게 새로운 인간형이란 우선 현실 세태를 잘 보여줄 수 있는 인물이라 할 수 있다. 하지만 그는 또한 “다만 작가의 책임 한계로서 전근대적인 자연주의 문학의 테두리를 벗어나지 못했거나 신

과 연극이 흔히 범하는 유형적인 인물 묘사가 죄라면 죄이지 그 소재가 왜 잘못이란 말인가”<sup>23)</sup>라고 말하며, 현실에 대한 재현이 단순한 묘사나 유형화에 떨어질 것을 스스로 경계한다. 이 경우 “새로운 인간형”이란 세태를 대변하여 현실에 대한 충실한 재현을 가능하게 하면서, 동시에 그러한 재현이 기계적인 묘사나 감정의 자극을 위한 유형화에 떨어지지 않게끔 현실의 문제점을 잘 부각시켜 줄 수 있는 인물이라 할 수 있다. 사실상 이러한 인물 제시는 현실에 대한 반영을 추구하는 사실주의 연극에 있어서 극작의 기본 사항이라고 할 수 있다. 자연주의의 인물들이 주어진 세계의 폭압성에 함몰되거나, 멜로드라마의 인물들이 선악의 선명한 이분법을 바탕으로 도덕적 우의를 주장한다면, 사실주의의 인물들은 모순된 것으로 제시된 극중 현실에 간극을 보이고, 현실과의 관계를 재탐색함으로써 현실에 대한 작가의 전언을 전달하게 된다.

차범석은 다른 글에서 사실주의가 “현실과의 대결, 현실에의 인식, 현실의 표현에 그 뿌리”를 두고 있다고 전제한 후, “리얼리즘」 연극은 객관적 세계를 인식함과 동시에 그 객관적 세계에 대한 창조자의 실천을 극적 행동으로 표현하는 가운데 성립된다”고 규정한다.<sup>24)</sup> 그리고 자신의 극작을 통해 형상화하려는 인물의 행동에 대해 다음과 같이 설명한다.

인간의 행동은 인간자체의 자연적 존재로서 그치는 것이 아니라 **그를 둘러싼 외적자연과 항시 적응하려고 하고 반발하려고도 하고 나아가서는 그것에 대해서 작용을 하려는데 있는 것이다.** (중략) 그러므로 「리얼리즘」 연극은 우리 인간개체의 생활에서부터 사회나 구가에 이르기까지 인간의 현실적 행동의 「프로세스」에 보다 민감하고 끈덕지고 생활화된 것을 찾아야 할 것이다.<sup>25)</sup>

20) 차범석, 『제작극회와 나』, 『예술가의 삶』 6, 혜화당, 1993, 177면.

21) 차범석, 『무엇을 어떻게 쓸 것인가』, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966, 497면.

22) 차범석, 같은 글, 같은 면.

23) 차범석, 같은 글, 498면.

24) 차범석, 『리얼리즘 연극 소고』, 『연극학보』 제2집, 동국대학교 연극영화학과, 1968, 45~46면.

25) 차범석, 같은 글, 48면.

차별적의 작품들은 이러한 창작 방법론에 대한 지속적인 실천의 결과물이라 할 수 있는데, 1950년대 장막극에서 주요 인물들은 자신에게 주어진 극중 현실을 부정적으로 인식하면서도 그것과의 재통합을 바라는 입사예의 욕망을 동시에 지니는 것으로 드러난다. 이러한 인물 유형의 모색 과정을 등단작인 <밀주>에서부터 1950년대 작품에 줄기차게 등장하는 '제대군인' 인물들을 통해서 살펴볼 수 있다.

<밀주>는 당시 폭등한 곡물가를 안정시키기 위해 내려진 금주령을 이용하여 벽촌 사람들을 상대로 금품을 뜯어내는 가짜 수색원들을 제대군인인 효석이 퇴치하는 내용이다. 흑산도가 배경인 이 작품에서 효석은 섬 안에서 유일하게 글을 읽을 수 있는 '식자'로서, 어업조합이나 면에 가서 답판을 지을 수 있을 정도로 분별력을 갖춘 인물이며, 불합리한 흥정을 강요하는 조합원을 "물속에다 쳐박고는 낙신하게 때려준"<sup>26)</sup> 일이 있을 정도로 과감한 실천력을 갖춘 인물이다. 이런 효석이 가짜 수색원들의 사기가 거의 성공할 시점에 고향 마을에 당도하여 이들을 통쾌하게 퇴치한다. 그는 일시에 모든 문제를 해결하는 데우스 엑스 마키나(Deus ex Machina)와 같은 존재이다. 제2국민병 병역을 마친 것으로 묘사되는 그는 전쟁이라는 국가적 차원에서나 사기꾼을 퇴치하는 마을 공동체의 차원에서나 문제 해결에 꼭 필요한 건설적인 젊은이로 묘사된다.

그러나 다음 작품인 <귀향>에서 노무자 상기의 귀향은 그리 행복한 것이 아니다.<sup>27)</sup> 전쟁터에 나가 연락이 끊긴 상기를 기다리는 동안 그의 아내 필레네는 면사무소 동원계장인 박주사의 아이를 임신하고, 이 사실을 알게 된 본처에 의해 목숨을 잃는다. 이러한 상황에서 귀향한 상기는 배신감과 분노를 느끼지만, 자신의 딸 필레를 삶의 원동력으로 삼고자

26) <밀주>, 『조선일보』, 1955.1.29.

27) 최전방 일선 노무자로 일하고 돌아온 상기의 신분은 군인은 아니다. 그러나 전쟁을 수행하고 돌아온 귀환자로서의 자질을 가진 인물로서 '제대군인' 인물에 포함된다고 볼 수 있다.

한다. 하지만 그에게 전해지는 것은 필레가 자신이 떠난 이듬해에 죽었다는 소식뿐이다. 상기의 비참함은 고조되고, 그는 광기를 내비친다.

**상기**      야! 이제 내게 남은 것이 뭐람! (일어서서 허공을 쳐다보며) 하나님도 무심하지지! 내가 가지고 있는 것은 모조리 빼앗아가야지만 끝이 난단 말인가? 그럼 왜 이 목숨까지 안 빼앗았던 말이야! (광적으로) **다 빼앗아 가져라! 다 가져가! (하며 속옷을 팽개치고 실성한 사람처럼 윗길로 넘어간다.** 김씨는 다시 땅을 치며 울고 군중들은 서서히 돌아간다. **멀리서 상기의 허전한 울음소리가 가늘게 들려온다.** 이웃마을에서 뛰어노는 「강강술래」의 합창이 아련히 들려오고 달은 처절할 만치 밝다.<sup>28)</sup>

작품의 말미에서 이루어진 상기의 등장은 <밀주>에서 효석의 예와는 정 반대로, 극중 현실의 문제를 해결하는 것이 아니라, 문제를 제기하는 역할을 한다. 그것은 제대군인의 '진정한 귀환'이란 불가능이라는 문제이다. 상기가 전쟁을 치르고 돌아오는 동안 그의 삶의 터전은 해체되었고, 남은 것이 없는 고향에서 상기는 유리된 존재가 된다. 작품의 마지막 그의 퇴장은 이점을 상징적으로 드러난다. 그는 무대 밖에서 울음소리만으로 존재한다. 이처럼 <귀향>은 전쟁 이후 귀환자들의 사회적응에 대해 <밀주>와는 반대로 부정적인 전망을 내놓는다. 그렇다고 여기에 적절한 사회 비평적 시각이 개입해 있다고 보기엔 어렵다. 이 작품은 전형적인 멜로드라마의 즐거움을 지니고 있으며, 작품의 마지막 장면에서 상기가 보여주는 광기는 비참함이 강조된 상황에 놓인 남성 주인공의 감정 토로에 가깝다.

이상 두 작품에서 '귀환'을 바라보는 작가의 시각과 진단은 모두 막연

28) <귀향>, 『조선일보』, 1956.1.6.

한 것이라 할 수 있다. 토속성을 바탕으로 마을 주민들의 순박성과 공동체의 단결력을 긍정하는 것이나, 아내의 배신과 딸의 죽음을 대면해야 하는 가장의 비참함을 강조하는 것이나 '귀환자'의 실체성이 소거되어 있기 때문이다. 효석의 경우에는 해결사의 면모만이, 상기의 경우에는 일방적인 피해자의 면모만이 부각되어 있다.

단막극을 거쳐 첫 장막극 <불모지><sup>29)</sup>에 이르면 체대군인 경수는 극중 현실에 대해 다른 태도를 보이게 된다. 그는 효석처럼 현실의 문제를 해결하지도, 상기처럼 거기에서 완전히 유리되지도 않으면서 중간적 태도를 보이는 것이다. 우선 경수는 작품의 말미에 등장하여 플롯을 마무리하는 역할을 하는 것이 아니라 중심 플롯에 참여한다. 경수의 취직은 침울함과 냉소에 빠져 슬로 세월을 보내면서 자주 가족과 불화를 겪는 경수에게 남겨진 유일한 기회로 여겨지기에, 가족들의 중요 관심사가 된다. 경수의 회생과 가족들과의 화해 가능성이 하나의 플롯이 되어 있는 것이다.

경수는 너물이 없이는 취직 부탁을 할 수 없는 사회에 대해서는 냉소를 보이고, 돈이 없는 자신에 대해서는 피해의식에 사로잡혀 있으며, 자신을 이해하지 못하는 가족에게는 분노와 광증을 보인다. 하지만 그는 극중 현실을 전면적으로 부정하지 않고, 그것에 대해 이중적인 입장을 취한다. 자신을 이해하지 못하는 가족들을 거칠게 대하지만, 정작 가족을 위해 돈을 구하려다 강도 행각을 벌인다. 현실의 부조리를 공박하지만, 내심 취직을 해서 현실에 성공적으로 귀환하기를 바란다. 이러한 이중성은 자신에 대한 태도에서도 드러난다. 그는 절망과 무력감으로 인해 자살충동에 시달리면서도, 반대로 권총을 들여다보며 목숨의 생리적 절박함을 상기함으로써 생의 의지를 회복하려고 애쓴다.<sup>30)</sup> 이러한 이중성은

29) <불모지>, 《껍질이 찢어지는 아픔 없이는》, 정신사, 1966. 이하 작품 인용은 본문 괄호 안에 게재지 면수 표시.

30) 그런 점에서 그의 자살충동은 자기실현의 방법을 찾지 못한 자가 스스로를 향해 보이는 도착적인 공격성이라고 할 수 있으며 항상 생의 의지를 수반한다. 경수의 자살충동에 대해 김옥란은 간접적인 살부욕망으로서 극단적인 과거부정을 의미한다고

그가 현실과의 간극을 해소하지 못하고 강도행각을 벌일 때에도 유지된다.

형사       그러나 범행 사십분 후에 붙잡혔지요. 그러니까 강도 미수범이지요!

경수       강도가 아닙니다. 두 달만 빌리자고 했어요!

형사       듣기 싫어! 그걸 말이라고 해?

경수       정말입니다! 난 돈이 필요했기에……

형사       돈을 빌리려면 좋게 빌릴 것이지 무기로 위협하면서 빌려?

경수       정말 훔칠 의사는 없었어요. 순간적으로…… (100)

경수       네 말대로 나는 철저히 비겁했었지! 그러나 나 하나 때문에 집안이 헝클어지고 그늘질 것을 모르는 척 할 순 없었다… 나만 없어지면 그것으로 끝나는 일이었으니까… (사이) 그러나 변화한 거리에 나섰을 때 내 마음은 차츰 변해졌어! 그러다가 보석상 앞을 지나치려던 순간의 나는 벌써 엉뚱한 짓을 공상했었다. 경제야! 이걸 정말 어처구니없는 일이지만 그 순간만은 매력이 있는 일이었다. 「이왕 죽을 바엔…」이런 생각이 나를 마구 몰아댔다.(101)

돈에 대한 절실함이 이를 해결할 적절한 방법을 찾지 못했을 때, 경수의 내적 인식과 외부 행동 사이에는 간극이 발생한다. “죽을 수도 속일 수도 굴복할 수도 없었던 그의 무거운 보행은 드디어 사실의 방향을 놓

보았으며, 정호순은 집에 애착을 가진 경수가 부권과 전통적 가치를 인정하고 있으므로 극단적인 현실부정이라는 의견을 제출한 바 있다(김옥란, 『1950년대 희곡에 나타난 전후세대의 현실인식』, 『한양어문연구』 제13집, 한양대 한양어문연구회, 1995, 32~33면; 정호순, 앞의 글, 365면). 그러나 경수의 자살 충동은 극단적인 성격보다는 이중적 성격을 지니고 있다고 할 수 있다.

친 채 자기 감정의 독단에 취해 버리고 만다.”<sup>31)</sup> 이렇게 해서 경수를 중심으로 하는 플롯상의 긴장은 가족애와 사회로의 귀환으로 해소되는 것이 아니라 객관적 상황과 주관의 상태 사이의 분열로 증폭된다.

차범석은 경수라는 인물을 통해 1950년대 현실의 한 측면을 진단하고자 한다. 이것은 그가 제대군인으로서 ‘귀환자’이자 ‘부적응자’라는 점과 관련이 있다. 부재를 전제로 하는 귀환자는 자신에게 주어지는 현실을 낯설게 바라볼 수 있으며, 부적응자는 현실에 대한 비판적 시각을 제공할 수 있다. <불모지>의 경수는 자신을 현재의 사회 현상을 낳은 주체가 아니라 거기에 던져진 존재로 느끼는 사람들, 즉 당시의 젊은이들이 현실을 어떤 감각을 통해서 받아들이는가를 보여준다. 당시의 젊은이들은 현대성을 추구하지만 낙후된 사회 현실을 마주해야 했으며, 경쟁과 물신화의 열기 속에서 열패감을 맛보기 쉬웠다.<sup>32)</sup> 차범석이 제대군인이라는 인물 유형을 반복해서 등장시킨 것은 이러한 사회적 현실의 모순을 분명하게 보여줄 수 있는 인물을 형상화하는 과정이었다고 할 수 있다.

경수의 특이점은 현실의 문제점을 극중 현실과 내적 심리 사이의 분열을 통해 보여준다는 점이다. 하지만 경수는 착란과 실성으로 빠지지 않고, 자신의 인식과 행동 사이의 간극을 늦게나마 깨닫는다. 그는 완전히 주관의 세계에 함몰되는 것이 아니라, 객관 세계와의 끈을 잃지 않는다. 그렇기 때문에 분열을 보일지라도, 주관이 객관을 압도하는 것이 아니라 단지 객관에 포괄되지 못하는 자신만의 영역을 확인할 뿐이다. 그것은

31) 천승준, 「과국의 드라마 불모지, 산불」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966, 481면.  
32) 여기에는 젊은 세대가 마주한 왜곡된 사회현실이 관련되어 있다. 1950년대 한국은 다른 제3세계 국가들에 비해서 상대적으로 높은 경제 성장률을 보였지만, 이러한 성과는 사실 수공업적 노동에 의지한 것이었고 절대 빈곤의 상태에서 벗어난 것은 아니었다. 그러면서도 물신화 풍조가 만연했고, 미국 문화의 유입을 중심으로 소비적 대중문화가 유행했다. 한편에서는 입시와 국가고시를 통해 신분 상승의 열기가 뜨거워지던 시대였지만 정치는 낙후되어 있었으며, 전쟁 이후 사회 재건의 문제는 적합한 해법을 찾지 못한 상태였다. 1950년대 사회경제적 상황에 대해서는 유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사·남한의 변화를 중심으로」, 『해방전후사의 재인식2』, 책세상, 2006 참조.

그가 극중 현실에서 전제되어 있는 가치, 즉 가족애를 받아들이고 있으며, 극중 현실 안에서 제 몫을 하려는 입장을 유지하고 있기 때문이다. 이렇게 경수는 현실과 간극을 보이면서 현실에의 입사를 바라는 이중적 모습을 보여준다.

## 2.2. 현실에 대한 윤리적 대응

일단 등장인물의 주관성의 영역과 극중 현실 사이의 간극이라는 구도가 마련되자, 이 구도는 제대군인뿐만 아니라 다른 인물로 확산된다. 차범석의 다음 장막극인 <공상도시>(1958)<sup>33)</sup>에도 제대군인이 등장하여 극중 현실을 비판하지만, 이 비판은 또한 다른 인물이 느끼는 세계와의 간극을 가중시키는 역할을 한다.

<공상도시>는 ‘진정한 사랑’을 위해 가정을 버린 하영, 그의 현재 아내인 소설가 경심, 그리고 하영에게 버림받은 아들 동준의 시선을 대비시킨다. 하영은 20년 전 구여성이었던 아내와 이혼하고, 그녀의 후배이자 소설가인 경심과 재혼했지만, 현재에는 남편으로서나 가장으로서의 지위를 잃고 살아간다. 경심에게 자신의 소설쓰기를 이해하지 못하며 경제적으로 무능한 하영과의 삶은 자신의 판단 착오로 인한 실수일 뿐이다. 교차점을 찾지 못하는 이들의 입장은 각자가 행하는 과거에 대한 회상과

33) 『공상도시』, 제3회 제작극회 공연대본(등사본, 이화여자대학교 소장). <공상도시>에는 두 개의 판본이 있다. 첫 번째 판본은 등사 단행본으로 전하는 제작극회 제3회 공연대본이자 『지방행정』 7권 3·4호, 1958.3~4에 실린 것이다. 『지방행정』에 실린 것은 제작극회에서의 공연 일정인 1958년 3월 29~30일과 시기상 겹치는 것으로서 공연본을 그대로 실은 것이다. 두 번째 판본은 1958년 12월에 출간된 <희곡5인선집>(성문각)에 실린 것이다. 둘의 차이는, ‘공연대본’(『지방행정』본)에는 경심에 의해 1막의 회상이, 하영에 의해 3막의 회상이 이루어져, 자신의 삶의 반추하는 두 인물의 시선을 엇갈림을 균형 있게 다루어졌다면, ‘성문각본’에서는 두 번의 회상이 모두 하영에 의해 이루어져서 전체 플롯이 하영의 반추로 되어 있다는 점이다. 본고에서는 제작극회의 공연을 함께 다루려 하므로 ‘공연대본’을 대상으로 삼는다.

독백을 통해 드러난다. 이들은 <불모지>의 경수와 마찬가지로 불만족스러운 현실에 포괄될 수 없는 자신만의 주관의 영역을 드러낸다. 하지만 그들 스스로가 현재의 부정적인 현실을 초래했다는 점에서 차이가 있다. 하영은 경수처럼 현실에 대한 부정과 입사 욕망 사이의 이중성보다는 극중 현실에 대한 수긍과 거부를 오가는 양가적 태도를 보인다. 경심의 대응은 사뭇 다르다. 그녀는 자신이 만든 현실을 부정하는 방법으로 또 다른 현실, 즉 소설 속에서 가상의 현실을 다시 만들어낸다. 그녀는 이 '공상' 속에 거주한다.

**경심**        하나 남은 꿈마저 없어지게 되니까요. 공상이라고 해도 좋아요. 저는 그 하나 남은 공상을 먹고 사는 고독한 인간이에요. (55)

현실을 대하는 이들의 서로 다른 태도는 하영의 현실을 이중으로 위태롭게 한다. 현재 경심에게 진정으로 존재하는 것은 자신이 소설 속에 창조해 놓은 현실일 뿐으로, 그녀는 하영과의 삶에 '실재성'을 부여하지 않는다. 더욱이 정숙한 아내를 버리고, 아들을 포기하고, 아버지와 절연하는 등, '천륜'을 어기면서까지 경심을 선택한 하영의 진심은 경심이 쓰는 소설의 소재로 휘발되어 버릴 상황에 직면한다. 하영은 한편으로는 아내와의 관계 회복에 노력하고, 다른 한편으로는 소설을 중단시킴으로써 자신의 '현실'을 복원하려 한다. 그러나 소설쓰기에 대한 경심의 의지는 확고해서, 하영에게 남은 선택이란 꺾대기만 남은 가장의 지위나마 유지해 가는 것뿐이다.

동준에게도 극중 현실은 부정의 대상이다. 그는 한쪽 다리와 한쪽 눈을 잃은 상이군인이자 빈곤으로 인해 어머니와 동생의 죽음을 겪은 자로서, 피해의식과 분노로 가득한 심리상태를 보여준다. 그는 스스로를 가족에게나 사회에서 버려진 자로 여기며, 자신을 유리시킨 하영과 경심의

삶이야말로 허위에 찬 것임을 폭로한다.<sup>34)</sup> 동준의 등장으로 하영은 동준의 '아버지'와 경심의 '남편'이라는 지위 사이에서 갈팡질팡한다. 하영은 동준에게 경심을 만나지 말아 달라고 부탁하는가 하면, 아들과의 관계를 잃지 않기 위해서 금전적인 도움을 약속하기도 한다. 하지만 그가 자신의 가부장적 정체성을 회복하려고 할수록 그의 정체성이란 사실상 텅 비어 있음이 반증될 뿐이다. 그의 모든 노력이 수포로 돌아가자 하영은 깊은 죄책감을 느끼며 고립을 선택한다.

**하영**        (애원하듯) 여보 나 혼자 여기 있게 해 주구려! 조용히 좀……응?

**경심**        어디 편찮으세요?

**하영**        아니라니까! 좀 생각할 일이 있어서 그래…….

**하영**        참 회사일이 잘 안 됐나요? 그래 그 일에 대해서 너무 신경을 써서 피로하신 게로군요. 약을 잡수시고 오늘 밤은 일찍 주무세요. 식모! 장순 엄마! (하며 부산히 나간다.)

**하영**        (절망적으로) 아! 이렇게 될 줄을 어떻게…누가… 알았어! 선회! 동준야! 용서해라.

-막-(115)

이처럼 <공상도시>는 전통적 가치만 훼손되었을 뿐, 그 보상은 존재하지 않는 세계를 보여준다. 여기서 등장인물들은 '사랑'과 '예술'이라는 근대적 허위의식을 선택한 결과 현재의 정신적 불구상태를 노출한다. 이렇게 보면, 이 작품에서 등장인물들이 정신적 상태는 전통적 가치가 흔들리는 현실에 대한 작가의 진단을 위해 마련된 장치라고 할 수 있다.<sup>35)</sup>

34) 이에 대해 유민영은 “현대인의 이기적인 허상을 적나라하게 벗기는 차범석의 메스”라 평가한다. 유민영, 앞의 글, 536면.

35) 차범석은 <공상도시>의 주요 인물인 하영, 동준, 경심의 심리적 특성이 동시대인들의 심리적 상황임을 강조한다. “자아를 억압하는 부정에 항거는 커녕 도리어 굴복하

<불모지>에서처럼 <공상도시>의 인물들은 극중 현실과의 괴리를 겪는 심리 상태를 보여줌으로써 현실 문제를 부각시킨다. <공상도시>에서 그것은 특히 등장인물의 윤리적 불모성과 허위의식에의 정도로 인한 것으로 제시되어 있다. 경수처럼 하영 역시 이 간극을 해소하고자 노력하지만, 끝내 실패함으로써 대안 부재의 현실을 보여준다.

1960년 작 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는><sup>36)</sup>(이하 <껍질>)은 이와 같은 간극이 어떻게 해소될 수 있는가를 다루고 있다. 이제 더 이상 체대군인은 등장하지 않으며 현실에 대한 비판적 시각은 예술가가 담당하게 된다. 현실에 대해 비판적 시각을 확보할 수 있는 요건으로 낙후된 현실이 강요한 무기력보다는 혼탁한 현실에 대한 대타의식으로서 '순수'가 선택된 것이라 할 수 있다.<sup>37)</sup>

아버지가 국회의원인 청년 피아니스트 대영은 아버지 강기수를 향해 자주 분노의 감정을 내비침으로써 왜곡된 정치현실에 대한 비판적 태도를 보인다. 하지만 현실의 변혁을 위해 구체적 실천 방안을 모색하지는 않는다. 그보다는 바른 가치관을 세움으로써 이와 대결하려고 한다.

(방안에 혼자 남은 대영이가 말없이 돌아서서 무대 중앙으로 나온다.  
그의 눈에는 일종의 노기가 불타오르고 있는 것 같다.)

는 개인의 우울과 타성, 자신의 그늘진 과거를 감추기 위하여 외계를 향해 발산하는 신경 과민과 불안, 돌아갈 수 없는 꿈을 되짚는 미소…… 이것들은 모두가 현대인의 비극이요 생활의식의 흐름인 것이다" <공상도시>, 팜플렛(유민영, 위의 책, 537면에서 재인용).

36) <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>, 《껍질이 찢어지는 아픔 없이는》, 정신사, 1960.

37) 차범석의 1950년대 작품 중에서는 <나는 살아야 한다>(1959)에서 마지막으로 체대군인이 등장한다. 이 작품에서 차범석은 가족애와 애국이라는 통념에 기반을 둔 일차원적 계몽성을 실현한다. 1950년대 말에 이르면 체대군인 문제에 대한 사회적 관심이 시들해졌다는 것이 그 이유일 수 있다. 그러나 작가에게도 체대 군인을 통한 비판적 시선의 확보가 더 이상 설득력이 없다고 판단한 결과일 것이다. 이후 체대군인은 <나는 살아야 한다>의 화해 모티프를 차용하여 <불모지>를 재창작한 것으로 보이는 <태양을 향하여>(1962)에 다시 등장하지만, 50년대적인 시의성은 상실한 것으로 보인다. <태양을 향하여>에서 경수는 가족과 화해하며 현실 개혁을 다짐한다.

대영      왜 모든 사람이 한 사람을 바라봐야 하는 것일까? 내 자신을 믿고 살 수는 없는 것일까? (39)

대영이 자신의 가치관을 견지하는 데에 방해가 되는 것은 강기수의 '아들'이라는 가부장적 정체성이다. 이 정체성을 거부하지도 받아들이지도 못하면서 그는 분열증적 증세를 보인다. 아버지가 자신의 정치 생명을 위해서 소속 정당을 바꾸는 모습을 바라보고, 과거 유력한 대권주자를 암살한 음모의 장본인이었다는 것을 알게 되면서 대영의 분열증과 광기는 증폭된다. 그에게는 <불모지>의 경수나 <공상도시>의 하영에서처럼, 부정적으로 인식하더라도 자신의 정체성이 받아들여지기를 바라는 현실은 존재하지 않는다. 아버지를 중심으로 억압적 위계질서를 보이는 가족이라는 공간은 그에게 아들이라는 정체성 외의 다른 가능성을 허용하지 않기 때문이다. 이 작품에서 가족이 당시 한국의 사회현실을 은유하는 것이라 할 때,<sup>38)</sup> 무대 위에서 그가 존재할 수 있는 방법은 마땅치 않다. 기껏해야 피아노 연주의 형태로 심리를 표출하거나, 미국 유학이라는 방식으로 극중 현실에서 소거되기를 바랄 뿐이다. 사실상 대영이 거주할 곳은 현실에 대해 분노를 느끼는 자신의 주관의 영역뿐이다.

대영은 가족의 범위를 벗어나 무대 밖에서 혁명의 가능성과 조우함으로써 무대 위에서도 숨 쉬게 된다.<sup>39)</sup> 부정선거와 독재 정권을 규탄하는

38) 이승희, 「1960년대 차범석 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000, 198면.

39) 이는 무대 밖에 존재하는 것으로 상정된 대안적 가치관이 무대 위의 공간을 지배하게 되었음을 의미한다. 일반적으로 극중 공간은 “무대 안과 무대 밖의 공간” 다시 말해 “현동적 공간과 잠재적 공간”으로 나눌 수 있다. 현동적 공간이 “무대상에서 현실화되어 여러 무대적 기호들과의 어울림에서 구체적 의미나 기능을 지니게 되는 공간”이라면, 잠재적 공간은 “보이지는 않으나 무대 공간과 병존해 있거나 복도 등에 인접한 공간, 사실처럼 느껴지는 공간을 말한다. 등장인물은 자신의 담화를 통해서 잠재 공간을 무대 위에 구축시키고자 하기 때문에, 이러한 의도 및 갈망이 강력하게 투사되어 있는 잠재 공간은 역동적인 힘을 내포하게 된다.” 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990, 129~131면.

대모에 참가하고 혈서를 쓰면서, 그는 새로운 현실을 개척하고자 한다. 새로운 현실이란 아직 미지의 것이지만 그는 이미 그것을 강력하게 지향한다.

**대영** 어머니! 저는 어머니와 토론을 하고 싶지 않아요. 그리고 아버지의 과거를 추궁하고 규탄하자는 게 아닙니다. 지금은 한 개인의 쓰라린 하소연이나 한사람의 영웅을 숭상하는 시기는 아니니까요. 어머니 말씀대로 평범한 인간들이 모여 사는 커다란 덩치가 큰 문제지요. **제가 지금까지 허위와 기만의 껍질에서 살아온 이상 내일부터는 새로 옴터 나오는 새싹을 보고 싶어요.** 껍질이 썩었는데 왜 아픔이 없겠어요? 하지만 참아야지요! (67~68)

새로운 현실을 새싹에 비유할 만큼 차범석의 현실 인식은 이렇다 할 구체성을 보여주지 못한다. 대영의 감격스런 어조는 오히려 작가의 막연한 전망을 반증하는 듯이 보인다. 그럼에도 불구하고 개인과 사회의 간극은 사회적으로 '바른 윤리'를 획득함으로써 해소되는 양상을 보인다.<sup>40)</sup> 이제 대영은 피아노도 치지 않고 미국 유학도 보류한 채 데모(혁명)의 대열에 참여한다. 대영은 가부장적 질서가 부과하는 일방적 정체성을 거부하고 세계와 매개될 수 있는 새로운 윤리를 받아들임으로써 자신의 분열을 극복했다고 볼 수 있는데, 이처럼 <껍질>에 이르러 등장인물은 자신의 내적 의식과 극중 현실을 화해시키게 된다.

현실을 부정하고 그것과의 괴리를 발견하는 것은 이전 시대의 희곡에서도 자주 발견되는 현상이다. 하지만 현실과의 관계에서 일방적인 양

40) 작품에 따라서 이 '바른' 윤리가 조금씩 다르게 제시되지만 대체로 현실 사회에서 상식적인 수준으로 인정받을 수 있는 도덕률을 넘어서지 않는다. 그런 점에서 차범석이 제시하는 계몽적 주제 의식은 보수적이며 현실 추수적인 성격을 지닌다. 이를 김상열은 '운명론적 세계관'이라 평가한다. 김상열, 『운명론적 세계관과 그 극복의 문제, 조건상 편저, 『한국전후문학연구』, 성대출판부, 1993, 192면.

상을 보였다고 할 수 있다. 식민지 시대 사실주의 작품에 등장하는 '근대적 인물'들은 '개인'이라는 이름으로 자신의 주관적 영역을 절대화하고 현실과의 화해가 실패하는 경우 광기나 실성으로 객관 현실과의 관계를 상실한다. 반대로 사회경제적 모순에 대해 계몽과 변혁의 의지를 드러내는 경우에는 극중 현실을 개조의 대상으로 삼는다. 극중 현실과 거리감을 유지할 때에도 그것은 화해나 입사의 대상이 되지 않는다. 이때의 인물들은 도덕적 자존심을 지키거나 삶의 마지막 보루로서 가족 윤리를 재확인하는 방법으로 현실 사회에 대한 거리감을 유지한다.<sup>41)</sup>

차범석 희곡에 등장하는 인물들은 극중 세계에 대해 이중적인 태도를 보이며, 개인의 바른 윤리의 획득을 사회적 입사의 방법으로 삼는다. 그들은 자신의 현실에 만족하지 못하며 그것을 부정하지만, 동시에 현실에의 입사와 화해를 지향한다. 그들은 현실 세계에서 자신의 입지를 찾으면서도 그것에 성공하지 못한 현재의 처지에 의해 현실과의 간극을 경험한다. 특히 그 간극을 불안정한 심리나 의식 상태를 통해 노출한다는 것이 차범석 인물들의 특이점이라 할 수 있다. 그리고 사회적으로 추인되는 윤리의식을 자신의 모럴로 삼음으로써 이에 대처하려 한다. 이러한 인물을 무대에 올리는 것은 과장된 감정 표현으로 단순히 비참한 사회상을 드러내는 방식을 지양하고, "좀 더 내면적"인 방식으로 현실을 진단하는 연극적 방법이 될 수 있다.

### 3. 사실적 재현의 양상

#### 3.1. 절제된 재현 감각

41) 식민지 시대 사실주의 희곡의 전반적인 성격에 대해서는 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004 참조.

## 3.1.1. 감정의 절제와 일상적 사실성

세계와 간극을 보이는 인물들, 그리고 이들이 속한 현실은 어떻게 무대화되었는가. 이 점에서 차범석의 텍스트와 제작극회의 공연 스타일은 조용하기도 하며 어긋나기도 한다. <불모지>, <공상도시>, <껍질> 세 작품은 모두 제작극회에서 공연되었다.<sup>42)</sup> 공연에 대한 자세한 비평이 남아 있지 않아 그 성과를 짐작하기란 쉽지 않지만 당시의 공연 사진을 보면 사실적 재현이라는 텍스트의 양식적 성격을 무대에도 적용하고 있음을 알 수 있다.

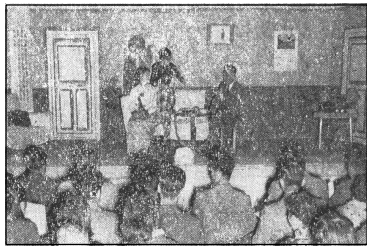


그림 1 &lt;공상도시&gt; (&lt;희곡5인선집&gt;)



그림 2 &lt;공상도시&gt; (『한국일보』, 1958.4.2)

텍스트와 무대에 맞추어 연기 역시 사실주의적 양상을 띠었을 것으로 생각해 볼 수 있다. 연기에 대한 몇몇 비평의 간단한 언급 속에서 제작극회에서 지향한 연기의 특징을 간취해 볼 수 있다. 제3회 공연이었던 <공상도시>에 대한 평가 중에는 “「발산」보다 저류의 오뇌(懊惱)를 의식적으로 강조하다가 정체된 공간이 좀 답답은 하지만 연출(오사량)의 호흡에도 공감할 수가 있다”<sup>43)</sup>는 내용이 있어서 연출, 연기에서 감정의 과잉에 빠

42) 제3회 <공상도시>, 오사량 연출, 서울문리사범대 강당, 1958.3.29.~30; 제4회 <불모지>, 김경옥 연출, 서울문리사범대강당, 1958.7.26.~28; 제10회, 4.19 기념 공연 <껍질>이 짜지는 아픔 없이는>, 허규 연출, 국립극장, 1961.4.21~25.

지지 않으려 유의했음을 짐작해 볼 수 있다.<sup>44)</sup> 제6회 공연 <목살된 사람들>(오상원 작, 최창봉 연출, 1959.5.25~28, 원각사)의 연기에 대한 다음의 평가는 제작극회가 보여준 연기의 성격을 가늠하는 데에 도움이 된다.

## &lt;신인과 새 연기&gt;

관객과의 호흡은 물론 대사의 전달도 어려운 대극장 조건이 빚어 낸 결과는 「인토네이션」의 극복성이었다. 대부분의 기성연기인들은 이상한 「인토네이션」을 가지고 친편일률적인 대사를 해 왔고 신인들은 그들을 모방하여 얼마만큼 대가의 것을 잘 흉내 내느냐 하는 데 연기력량의 가치 척도가 있을 정도로 되어 버렸다. 이 문제는 이즈음 우리 연극의 병이다. (중략) 「제작극회」는 비교적 자연스러운 「인토네이션」을 사용하고자 노력한 점이 눈에 안 띄우지도 않지만, 일부 연기자들의 박력 없는 대사에 는 차라리 전자에 못지않게 불쾌감을 주었다.<sup>45)</sup>

신인들이었던 제작극회의 연기는 미숙한 것이었지만 감정의 강조를 최대한 피하고 자연스러움을 추구한다는 분명한 지향점을 가진 것이었다. 그것이 비록 연기상의 미숙함으로 말미암아 “박력 없는 대사”라는 느낌을 주었지만, 위의 인용문에서 보이듯 기존의 과장된 연기 스타일과는 다른 ‘새 연기’를 추구했음은 분명히 감지되었다. 제9회 공연 존 오스본(John James Osborne, 1929~1994)작 <성난 얼굴로 돌아다보라(Look back in

43) 「전진적 자세의 ‘제작극회’ 제3회 발표회 <공상도시>」, 『한국일보』, 1958.4.2.

44) 스타니스슬랍스키의 『배우수업』의 한국어 최초 번역자가 오사량인 점은 그가 사실주의 연기에 깊은 관심이 있었음을 반증한다(스타니스슬랍스키, 오사량 역, 『배우수업』, 성문각, 1970에 붙은 유치진, 이해량의 추천의 글 참조). 하지만 오사량의 번역은 일역판의 중역이며 번역상의 오류와 스타니스슬랍스키 시스템에 대한 제한된 이해를 포함하고 있다. 스타니스슬랍스키에 대한 체계적인 이해와 수용은 그 이후의 과제로 대두된다. 오사량 번역의 특성에 대해서는 홍재범, 『한국어판 『배우수업』과 주어진 상황 그리고 자감, 『스타니스슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006 참조.

45) 김기팔, 『소극장 운동의 문제점(속)』, 『한국일보』, 1959.5.30.

anger) > (최창봉 연출, 원각사, 1960.7.7~10)에 대한 평가에서도 “최창봉씨의 연출은 섬세하고 침착하며 인물도 잘 움직인 훌륭한 솜씨였다. 단지 좀 더 극적 감정을 양양했으면 하는 욕심이 있었다”<sup>46)</sup>는 내용을 찾아 볼 수 있다. 전체적으로 섬세함에 만족하면서, 감정의 “발산”과 “양양”이 이루어지지 않았음을 아쉬워하는 내용들이다.

차범석 스스로도 감정의 발산에 반대한다. 1959년에 차범석은 신인소극장 창립공연에 대한 감상을 통해서 자신의 ‘현대적’ 사실주의 감각을 내비친다.

최종일에 본 연극을 통하여 필자는 그 연령에 비해 무대상의 생활이나 표현기술이 침착하여 웬만한 기성연극인들에게서는 찾아볼 수 없는 청신함을 발견했음은 무엇보다도 반가운 일이었다. (중략) 그러나 필자의 본의가 찬양보다 조언에 위주함으로써 상호의 발전을 기하는 데 있는 만큼 몇 가지 욕심을 말하고 싶다.

첫째 화술의 문제다. 현대기의 경향이 외상보다 내면에 있고 사건보다 심리에 있다면 연극의 화술도 과장된 억양이나 필사적인 절규는 진작 씻어져 있어야 할 문제인데도 실체는 기성이건 신인이건 별로 다른 바가 없음은 어인 까닭인가? (중략) 고조된 감정을 반드시 웅변으로 직결시켜야 한다는 법은 업기 때문이다. 둘째로 무대상의 육체운동이다. 한 개의 「포오즈」는 조각과 같이 일각의 움직임은 무용과 같아야 한다. 그것은 결코 멋진 걸음걸이나 도금한 장식을 말함이 아니라 자연스럽게 정확하고 자신 있는 움직임을 가리키는 말이다. 비틀거리는 것인지 허둥거리는 것인지 분간할 수 없는 보행이나 새끼를 꼬듯이 몸을 비틀고 감정과 불일치하는 「포오즈」는 무의미한 것이다. 셋째로 무대형성의 장식인 「클라이막스」가 불선명했다. 「카아질」 소령의 변절의 동기가 밝혀지기까지의 강파른 경사는 좀 더 박력과 「템포」가 요구되었다. 그것이 부각되었던들 이 연극이 지닌 정치를 배경으로 한 사상과 인간 사이에 가로놓인 심각성은 훨

씬 극적미를 발견했을 것이다.<sup>47)</sup>

차범석은 연극의 현대적 경향이 “외상보다는 내면에 있고 사건보다 심리에 있다”고 설명하면서, “기성 연극인들에게서는 찾아 볼 수 없는 청신함”을 발전시킬 방안으로, ‘과장’이나 ‘절규’ 없이 상황에 적합한 행동을 통해 절제된 표현을 할 것을 제안한다. 화술(diction)과 행동(action)에 대한 이러한 인식은 스타니슬랍스키(Stanislavski, 1863~1938)로 대표되는 사실주의 연기론에 비추어 볼 때, 상당히 정확한 진단이라 할 수 있다. 스타니슬랍스키는 인물의 감정을 과장하고 이를 신체적으로 표현하기 위해 과도한 동작을 사용하는 연기를 살아있는 정서(living feeling)와 상관없는 기계적인 ‘고무도장’(rubber stamps) 연기라 칭하면서, 이러한 연극적인 화술(theatrical speech)과 꾸민 동작들(plastic movement)들은 모두 연극적 효과를 강조하기 위한 상투적인 수법(diché)에 지나지 않는다고 설명한다.<sup>48)</sup> 실제로 차범석은 스타니슬랍스키 연기론에 대해 체계적인 이해를 도모한 것으로 보인다.

상식적으로 말해서 정서란 거기 따르는 표정 몸짓의 변화를 필연적으로 가져 오는데서 남의 정신통향을 엿볼 수가 있는 유일한 창이다. 그러므로 자고로 명배우는 자신이 지닌 역의 정신통향을 관객에게 보여 주기 위한 수단으로 정서를 중요시했다. 그러나 정서란 묘사되어질 성질의 것인지 한 번 생각해 볼 문제이다. 우리가 살고 있는 현실의 인간을 관찰하면 알 수 있듯이 정서란 그것에 선행하는 것의 결과이다. (중략) 그런데 직업적인 배우는 단지 울기 위해서 울고 웃기 위해서 웃는 것이다. 바꾸어 말해서 그들의 연기는 무대 위에서 하나의 습관화된 연기였기 때문에 「체휼」은 지나치게 연극적이라고 평했던 것이다. 그것은 어디까지나 유형

47) 「차범석, 기대되는 집단 <신인소극장> 창립공연, 『조선일보』, 1959.8.5.

48) Constantin Stanislavski, trans. Elizabeth R. Hapgood, *An Actor Prepares, Theatre Art Books*: New York, 1959, pp.23~25.

46) 「분노하는 인간상 <성난 얼굴로 돌아보라> 제작극회 공연, 『경향신문』, 1960.7.9.

적이요 공식화된 연기에 흐르기 마련이다.

그러나 연극적이 아닌 연기를 하고 보다 「리얼리스트」한 연극을 창조하기 위해서는 무엇보다도 먼저 인간의 자연법칙에 대해서 겸손하게 따라야 하는 것이다. 그러기에 「스타니슬라프스키」는 인간의 행동을 중요시했고 그는 인간의 현실적 행동의 「프로세스」란 인간의 모든 정신적과정, 인식과정, 의지과정, 정서과정을 그 속에 포함시켜야 한다고 했다.<sup>49)</sup>

차범석은 사실주의 연극의 규범으로 스타니슬라프스키를 들고, “정서란 그것에 선행하는 것의 결과”<sup>50)</sup>라는 그의 규정을 인용하며 사실주의 연극론의 기초 사항을 설명하고 있다. 또한 스타니슬라프스키가 행동을 중요시했다는 점과 그 이유에 대해 설명한 내용을 보면, 그가 스타니슬라프스키 연극 시스템에서 ‘행동’이 가지는 중요성에 대해 상당히 높은 이해도를 가지고 있음을 알 수 있다.<sup>51)</sup> 이 글은 차범석이 1968년에 쓴 것이므로 1950년대에 그의 연극 인식에 직접 관련되는 것은 아니지만, 사실주의 연극에 대해 단순히 감각적 차원에서 접근한 것이 아니라 지속적인 전문적인 관심을 기울였음을 알 수 있다.

차범석은 자신의 연출 작업에서도 섬세한 무대화를 지향한 것으로 보인다. 오화섭은 제작극회 8회 공연이었던 <돌개바람>(김자림 작, 1960. 3.16~21, 원각사)에서 차범석의 연출이 “텔레카시”했다며 다음과 같이 평하고 있다.

「돌개바람」의 작가 김자림 여사는 작의 가운데서 과감하게 운명을 개발하려는 이상적인 연인을 그리고 싶었다고 말하고 있지만 작품의 짜임

49) 차범석, 「리얼리즘 연극 소고」, 『연극학보』 2집, 동국대학교 연극영화학과, 1968, 49면.

50) Constantin Stanislavski, *ibid.*, p.38.

51) 스타니슬라프스키 연극 시스템에서 신체적 행동의 중요성과 정서적 측면과의 관련성에 대해서는 김태훈, 「스타니슬라프스키시스템(Stanislavsky System), 신체적 행동법(The Method of physical action)의 원리와 활용」, 인나 살로비에바, 김태훈 편역, 『스타니슬라프스키의 삶과 예술』, 태학사, 1999 참조.

새라든지 연극의 앙상블이 캐조이어서 시종 재미있게 볼 수 있었다. 연출자 차범석씨는 어느 때보다도 참세(纖細)한 솜씨를 보여주었다.<sup>52)</sup>

감정 절제에 대한 제작극회와 차범석의 지속적인 주문은 단순히 감정의 과잉에 대한 거부감이나 산뜻한 감각에 대한 애호 취미로만 보이지는 않는다. 그것은 감정적 과장 속에서 리얼리티가 결여되는 것을 문제시하고 있는 것이다. 창단 이후 소극장 운동을 펼쳐 온 제작극회에서 처음으로 “대극장 진출의 욕심”<sup>53)</sup>을 부린 <껍질> 공연에서도 이점을 중요시한다.



그림 3 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는> (『경향신문』, 1961.4.22)

52) 오화섭, 「전진적 자세-제작극회 팔회 공연을 보고」, 『동아일보』, 1960.3.25.

53) 차범석, 「이 한 장의 사진」, 『한국연극』 통권 292호, 2000년 10월호, 5면.



그림 4 <껍질이 깨지는 아픔 없이는> (『서울신문』, 1961.4.27)

공연에 대한 다음의 비평은 비록 전체적으로 공연의 성과를 부정적으로 보고 있지만, 지적하는 내용은 오히려 제작극회의 공연이 소위 '대극장 문법'을 따르지 않고, 사실에 부합하는 생활상을 무대화 하려고 노력했음을 알려준다.

정치 꼭두각시의 가정을 무대로 정치악의 연쇄반응을 제법 '리얼'하게 그리려는 의도는 보였지만 그것이 '커리커췌어' 내지는 '개그'의 범람으로 주제의식의 농도가 묽어져 주객전도의 인상을 짙게 한다. 이러한 작품을 연출자는 대담하게 요리하였지만 정작 나온 밥상은 대단한 것이 아니었다. 그가 다짐한 바 세대 간의 특징, **한국적 특징은 선명하게 표현되지 못하였고 실험이 실험으로만 그쳐 생경하고도 정물화같은 무대를 빚어내 고야 말하였다. 「도큐멘터리」 수법이며 음악효과 등은 무대에 제법 생기를 불어넣어주었다. 우리네 생활감각을 살려 신발을 벗고 방에 드나들게 한 것 등 연출자의 세밀성이며 산뜻한 감각은 살만하다.** 연기진이 무대에 「다이나믹」한 요소가 아쉬웠던 것은 역시 연기자들에게 그 뜻을 돌려야 하겠다.<sup>54)</sup>

위의 평자가 “우리네 생활감각을 살려 신발을 벗고 방에 드나들게 한 것”에 주목했다는 사실이 놀랍다. 실내와 실외 공간을 구분하고, 극중 시대상을 바탕으로 사실성을 획득할 수 있는 기본적인 처리가 오히려 참신한 것으로 받아들여지고 있는 이러한 상황은 ‘무대 위 생활’로서의 사실주의 연기가 아직 많이 정착되지 않았음을 반증한다. 이러한 상황에서 신예 연출자 허규는 세밀한 사실성을 바탕으로 당대의 생활상을 그려내려 한 것으로 보인다. 사실성에 대한 추구는 4.19의 배경이 된 당시의 시대상을 무대화하려는 노력과 함께 이루어진 것으로 보인다. “한국적 특징”이니 “도큐멘터리 수법”이니 하는 지적은 시대상을 무대화하겠다는 연출자의 이러한 의도를 짐작하게 한다. 이 작품에서는 음향 효과 역시 섬세하게 이루어진 것으로 보인다.

**정아** (고개를 떨어뜨리며) 그리기 말이오...**(이때 2층에서 울려오는 피아노 선율은 한층 격정적인 곡으로 변해가다 말고 똑 같은 소절을 몇 번이고 되풀이하고 있다. 잠시 후 기수가 외출 준비를 하고 「도어」에서 들어선다.)** (22)

대영은 피아노 소리를 통해 극중 상황에 대한 자신의 생각을 여러 번 드러내는데, 공연에 대해 전체적으로 부정적으로 평가한 위의 비평에서조차 “음악효과 등은 무대에 제법 생기를 불어넣어주었다”고 말하고 있는 것을 보면, 대영의 심리적 변화에 맞추어 잘 안배된 음향 효과가 이루어졌음을 알 수 있다.

이상에서 살펴본 것처럼 제작극회의 미의식은 ‘과장된 표현의 거부’와 ‘시대적 사실성의 표현’이었다고 요약할 수 있다. 이 중 시대적 사실성의 표현은 사실주의 연극의 기본 특성이라 할 수 있다. 사실주의가 한국 근대극의 오랜 전통이라고는 하지만, <껍질>에 대한 공연평이 보여주듯

54) 「의욕과 무대와의 거리-껍질이 깨지는 아픔 없이는, 『서울신문』, 1961.4.27.

그것이 일관성 있게 실천되어오지는 못한 것으로 보인다. 오히려 국민연극 시기와 해방기, 그리고 전쟁을 거치면서 형성되어온 공연 문법, 즉 거대한 무대장치를 배경으로 감정 중심의 연기를 펼치던 상황에서, 제작극회에서 보여준 감정의 절제와 무대 위 생활로서의 연기는 간결함과 산뜻함의 감각으로 다가왔던 것이다.

### 3.1.2. 심리의 시각화와 사실성의 우위

<불모지>의 공간 설정에 대해서, 서연호는 경수 가족의 절망적 상황과 “하늘을 향해 치닫는 고층 건물의 모습은 비극적인 불모의 현실적 모순을 상징적으로 대조한다”<sup>55)</sup>고 지적한다. 이것은 차범석 희곡의 공간이 단순한 현실 묘사가 아니라는 점을 시사한다. 그리고 “사실을 그대로 드러내기보다는 사실의 이면을 통해 심층화시키려는 이같은 노력은 전후의 새로운 변화의 하나로 볼 수 있다”<sup>56)</sup>고 평가한다. 이러한 평가는 공간의 사회적 상징성을 지적하고 있는 것인데,<sup>57)</sup> 이는 또한 등장인물의 주관적 심리 상태의 반영으로 읽히기도 한다. “온종일 햇빛이 안 드는 탓인지 한층 어둡고 습하며 음산한 공기가 찬바람처럼 풍겨”(71) 나오는 <불모지>의 공간은 물신화의 경향 속에서 전통적 가치를 고집하는 최노인의 심리적 위축이나 사회 적응의 돌파구를 찾지 못하는 경수의 고립 등, 경수 가족의 심적 상태를 반영하기 때문이다.

<껌질>에서는 더욱 직접적으로 인물의 심리를 보여주는 장치가 마련되는데, 그것은 ‘창’이다. 열림과 닫힘을 속성으로 하는 창은, 극중 현실에 대한 등장인물의 고립감과 함께 그 고립을 벗어나고자 하는 열망을 보여

55) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996, 356면.

56) 서연호, 같은 책, 같은 면.

57) 김향 역시 <불모지>의 ‘납은 가족’이 사회적 차원의 의미를 담고 있음을 지적한다. 김향, 『현대 연극문화와 차범석 희곡』, 연극과인간, 2010, 55면.

주는 데에 대단히 적절한 심리적 오브제라 할 수 있다. 무대의 “좌편 벽은 남쪽으로 향한 유리창이 온통 차지하여 정원을 훤히 내다볼 수 있게 되어 있다”(12). 대영은 “말없이 창가로 가서 밖을 내다본다”(27)거나 거칠게 피아노를 연주해서 간접적인 방법으로 극중 상황에 대해 자신의 의사를 표현한다. 가정 내의 허위의식을 비웃는 유미 역시 그림4에서와 같이 아버지의 억압적인 지배에 저항감을 느낄 때에 창밖을 바라본다.

유미	누가 그걸 말하는 거예요? 어쨌든 이런 사태가 벌어지게 된 정치악이 공화당과 공화당 출신의 대통령에게 있었는데는 것은 숨길 수 없는 사실이니까요!
기수	건방진 소리 말아! 내가 무얼 안다고!
유미	<b>의견도 말할 수 없나요? 흥! (하며 자리에서 일어나 창가로 간다.)</b> (58)

이처럼 창문은 인물의 심리를 반영하고 상징성을 띠지만, 사실적 재현의 차원을 넘어서지는 않는다. 이 작품이 강기수의 가족이라는 극중 현실의 모습을 통해 극 외부의 사회 현실을 은유하듯, 공간 역시 국회의원 가정의 응접실이라는 사실적 재현의 차원과, 부조리한 상황에서 돌파구를 찾지 못하는 사회적 현실을 상징하는 차원에 걸쳐 있다. 창문은 사실적 재현의 무대 한편에 상징이라는 이질적 요소로 존재한다. 하지만 이 이질성은 전면적으로 표면화되지 않고 등장인물의 행위와 매개 될 때 언뜻 나타났다가 사라진다. 창문은 거실의 한 부분이라는 속성을 버리지 않음으로써 사실적이며 안정적인 연기 구역을 제공한다.

인물의 심리를 시각화한다 할 때, 무대장치에 의탁하는 소극적인 방법에서 한 걸음 더 나아가 직접적인 그것과 관련된 장면을 구성하는 시도가 이루어졌다. 사실주의 양식을 고수하는 차범석에게 그것은 인물들이 자신의 과거에 대해 회상하는 장면을 통해 이루어진다. 이것은 마음 속

기억들을 무대화하는 방식의 취한 것으로서, 여전히 재현의 우위성을 보여준다.

**경심** (중얼거리며) 내게 잘못이 있는 건 아니야. 애당초에 **그이**가 나를 유혹하지 않았던들 내가 지금 이렇게 울지는 않았을 거야. 나는 20년 전에 이런 상태가 오리라는 육감이 들었어! 그렇지만 어쩔 수 없었어! 나로서는 어쩔 수 없는 일이었지! **(이때 조명은 차츰 어두워지고 멀리서 비 몰아 오는 소리가 나고 무대는 완전히 어두워진다. 어둠 속에서 번개가 치고 바람이 분다. 무대는 다시 밝아진다. 20년 전 어느 늦은 봄. 밤 10시경. 밖에는 비가 억수로 쏟아지고 있다. 젊은 날의 경심이 탁자에 마주 앉아 원고를 쓰고 있다.)** (19~20)

**하영** (그 무엇을 추궁하듯) 설마 그럴 리가... 하지만 모를 일이 지... (피로운 듯이) 아! 아득한 옛 이야기... **20년! 집사람의 예감이 옳을지도 몰라! 내가 아직도 선회를 못 잊어 하는 것은 사실일지도 몰라.** 아니 그럴 리가 없어! 그럴 리가 있어? (하영은 자신이 머리에서 솟아나는 잡념을 털어버리기라도 하듯이 불쑥 일어서서 좌편 창가로 가서 창밖을 내다본다. (이웃집 라디오에서 흘러나오는 처량한 음악이 회상의 정을 한결 짙게 자아낸다. **이때 광선은 차츰 어두워지면서 20년 전의 과거를 회상하는 하영의 표정만이 어둠 속에서 잠시 피어 있다가 마침내 완전한 어둠으로 사라진다.)** (71~72)

<공상도시>에서 회상은 모두 두 차례에 걸쳐 이루어진다. 첫 번째는 소설의 내용을 놓고 하영과 의견 대립이 첨예화된 후 이루어지는 경심의

회상으로서, 둘 사이에서 연애감정이 싹트는 순간을 재현함으로써 현재 그녀가 느끼는 후회의 감정을 강조한다. 두 번째는 아들 동준이 찾아왔음을 직감하고 그를 대면하기 전에 이루어지는 하영의 회상이다. 아버지 양참봉과 의절하면서까지 분처 선희와의 이혼을 결심하는 상황에 대한 회상은 이제 곧 아들과 대면해야 하는 하영의 부채의식을 강조한다. 이처럼 회상은 현재 <공상도시>의 인물들에게 일어나는 심리적 동요의 기원을 보여주는 역할을 한다. 자신의 선택에 대한 평가는 회상 전후에 ‘말하기’를 통해 직접적인 방식으로 전달되지만, 관객이 그것을 심정적으로 이해하는 데에는 ‘보여주기’의 방법이 더욱 중요한 역할을 하게 되는 것이다. 이처럼 회상은 현재 사건의 전사(前史)를 전달하는 방식으로 전체극 구성에 포괄되면서, 인물의 주관적 영역을 ‘보여주기’라는 재현 원리 안에서 제시하는 데에 유용한 기법이 될 수 있다.

회상은 또한 직접 ‘말하기’의 생경함을 완화시킨다. 회상에 결부된 코멘트는 발화의 명확한 대상(과거의 사건)과 지향점(그것을 바라보는 나)을 가지게 됨으로써, 비록 여전히 설명적이긴 하지만 상대적으로 자연스런 계기 안에서 이루어질 수 있다. 물론 이때 인물들의 발화는 표면적으로 독백의 형태를 띠지만 자신의 생각을 모두 쏟아내는 낭만주의극의 인물이 보여주는 열정적 행위로서의 독백은 아니다. 그것은 그저 회상에 따라 붙은 짧은 혼잣말에 불과하다. 이렇게 <공상도시>는 인물들의 내면을 다루면서도 재현의 테두리에서 벗어나지 않고자 한다.

<공상도시>의 회상 기법은 극히 단순한 방식으로 사용되었다. 그 단순함이란 극 진행의 현재적 재현을 잠시 멈추고 과거 시점의 재현을 삽입하는 것이다. ‘회상’은 물론 과거 시점에서의 이동이 전제되는 기법이지만, 이때의 과거는 현재의 의식의 흐름과 동궤에 놓여 상호작용하면서 연극적 현재성을 획득해야 한다. 다시 말해 인물의 회상이란 ‘현재’ 발생하고 있는 사건의 지위를 얻어야 하는 것이다. 하지만 <공상도시>에서 회상은 인물의 현재 의식 구성에 참여하지 못함으로써 과거 사건을 무대

에서 직접 보여주는, 과거에 대한 '재현'의 장치가 될 뿐이다.<sup>58)</sup>

그림1과 그림2를 보면, 텍스트에서와 마찬가지로 공연에서도 회상 장면은 단순하게 처리된 것으로 보인다. 그림1은 어린이가 있는 것으로 보아 경심의 딸이 등장하는 1막 경심의 회상 장면으로 생각되며, 그림2는 왼쪽에 색안경을 쓴 남자 인물이 있는 것으로 보아 동준이 등장하는 3막 후반부의 장면으로 보인다.<sup>59)</sup> 두 사진은 변화 없이 동일한 무대를 보여주고 있어서, 회상 장면이 텍스트의 지시처럼 무대장치의 변화 없이 조명 변화로만 표현되었을 것으로 생각된다. 이 정도의 변화는 시간적 변화에 대한 단순한 표지일 뿐, 20년이라는 시간의 격차를 여실하게 재현하기에는 한계가 있다. 공연에 있어서도 인물의 회상은 현재 심리를 구성하는 역동적 요소로서 다루어진 것이 아니라, 과거 장면으로 교체되는 표지의 역할을 했을 뿐이다.

<공상도시> 공연에 대한 비평은 “장치(정우택)는 소위 「전위파」의 응용이 어떠했을까 싶다”<sup>60)</sup>는 내용을 담고 있다. 이것은 등장인물이 근본적으로 자신의 주관성 속에서 존재한다는 이 작품의 성격이 평자에게 인지되었음을 보여준다. 필요한 것은 사실적 재현의 공간이 아니라 객관성이라는 양식적 필터에 의해 걸러질 필요가 없는 내면의 공간, 혹은 주관성이 반영된 공간일 것이다. 하지만 이것은 차범석과 제작극회의 연극적 지향점은 아니었다.

58) 이점은 손화숙에 의해서도 지적된 바 있다. 손화숙, 앞의 글, 218면.

59) 그림 1과 그림 2는 동일한 공연의 다른 장면으로 보인다. 무대 장치가 같을 뿐 아니라 관객이 앉은 위치와 뒷모습마저 동일하다. 뒷벽에 걸린 장식들의 간격, 사진 하단에 포함된 관객의 수와 위치 등을 통해 좌우 비율을 고려해 보면, 그림 1에 비해 그림 2는 좌우로 좁은 영역을 담고 있음을 알 수 있다. 그림 1 왼쪽에 있는 무대 위의 출입문은 그림 2에는 포함되지 못한 것이다. 그림 1 중앙 의자에는 여인과 함께 어린이가 앉아 있다. 왼쪽 전체에서 어린이가 등장하는 것은 1막에서 경심의 딸 정주가 잠든 상태로 등장하는 장면이 유일하다. 그림 2는 20년 만에 나타난 동준이 경심과 소설의 내용에 대해 이야기를 나누고 이를 하영이 긴장하며 바라보고 있는 장면이다.

60) 「전진적 자세의 '제작극회' 제3회 발표회 <공상도시>」, 『한국일보』, 1958.4.2.

### 3.2. 감정의 절제와 심리 표출 사이의 길항

감정을 발산할 것이 아니라 내면의 심리를 정확한 극 행동을 통해 전달해야 한다는 제작극회의 연기노선 안에서 등장인물의 주관적 진정성이 가시화되기란 쉽지 않아 보인다. 등장인물의 심리상태를 전달하는 데에는 몇 가지 방법이 있을 것이다. <불모지>에서 경수와 한 방을 쓰는 동생 경재는 가족에게 자살충동에 시달리는 형의 상태를 전달하여, 경수를 단순한 문제아에서 구원한다. 물론 이 정보는 관객에게도 전달된다. <공상도시>의 동준은 색안경을 쓰고 한쪽 다리가 의족인 그로테스크한 모습으로 등장한다. 그의 훼손된 신체는 냉소와 분노로 점철된 그의 발화 방식에 최소한의 개연성을 부여한다. 그러나 이와 같은 방법에는 한계가 있다.

세계와의 거리감을 자신의 속성으로 삼는 인물들은 그 어려움을 가중시킨다. 그들은 연극 담화에 적극적으로 참여하지 않는다. 특히 경수, 동준, 대영 등, 극중 현실에 대해 적대적 감정을 품은 인물들은 자주 등장하지 않으며, 등장하더라도 극 담화를 주도하지 않는다. 등장인물의 말과 행동은 인물을 드러내는 주된 방법이므로 어떤 인물이 연극 담화를 기피하게 될 경우에는 막연한 분위기로만 존재하기 쉽다. 경수에 대해 “그의 태도는 어딘지 차고 쌀쌀하며 자포자기적이다”(81면)라거나 대영에 대해서 “그의 눈에는 일종의 노기가 불타오르고 있는 것 같다”(39면)고 묘사하는 등, 인물이 품기는 인상에 대한 설명이 보이는 것은 이러한 사정의 반영이라 할 수 있다.

극중 현실에 거리를 두는 인물들은 중심 갈등을 전개시키는 적극적인 역할을 수행하지 못한다. 그렇다고 단순히 사건을 촉발하는 모티프나 극 전체를 관망하는 시선으로만 존재할 수도 없다. 그 이유는 앞에서 살펴 보았듯, 이들의 심리 상태와 모럴이 현실 반영에 있어서 핵심적인 역할을 담당하기 때문이다. 이들은 담화에 활발히 참여하지 못해도 자신의

결핍과 바람을 분명히 드러낼 필요가 있다. 간헐적인 담화 상황에서 내적 정당성을 강력하게 전달하기 위해 선택된 것은 분노와 광기의 표출이다.

**경수**      참아? 기다려? 나중에 보자? 힘을 써보자? (**거의 광증을 일으키며**) 그게 나를 병신 취급하는 수작들이야! 나를 농락하는 건방진 짓이야! 부모도 형제도 나를 적당히 놀리고 있는 거야! (불모자: 85)

**동준**      (**광적으로 웃으며 혼자 소리처럼**) 그래 돈이면 돼! 돈으로 안 돼는 일은 없었지! (갑자기 표정이 굳어지며 하영에게 욕박하며) 그렇지만 나는 안 될걸요! 이 가슴 속에 맺힌 울분과 슬픔만은 돈으로 벽을 발라 준대도 알 풀릴걸요! (하며 돈을 책상 위에 뿌려 해친다) (공상도시: 104)

**대영**      그러나 내가 생각하는 것은 그것이 아니라니까요. (**차츰 격해지며**) **아! 뭐라고 말했으면 좋을지 모르겠어!** 모순 위에 서서 모순을 미워해야 하는 어릿광대를! 창녀가 창녀의 딸을 보고 꾸지람 하는 격이지! 헛하... (**그는 광적으로 웃다 말고 의자에 쓰러지더니 어느 사이에 흑흑 느껴 운다.** 애선은 소리 없이 눈물을 흘리면서 깨어진 화병 조각을 줍는다.) (꺾질: 53)

부조리하거나 허위에 찬 현실을 비판하기 위해서라 하더라도, 감정적 과잉이 엿보이는 이러한 대사가 자주 무대화될 때에는 오히려 역효과가 날 수 있다. 관객들이 작품 전체 내용에 비추어 발화의 내용을 인정한다 하더라도 발화의 양상에는 거부감을 가질 수 있기 때문이다. 그렇게 된다면 관객들이 이들의 시선을 매개해서 극중 현실을 보는 것이 아니라

그의 시선을 무의식적으로 거부하게 되고, 그 결과 현실을 바라보는 작품의 시각은 공감을 얻지 못하게 될 것이다.

이들 세 명의 등장인물 즉 경수, 동준, 대영이 어떻게 연기되었는지를 자세히 논하고 있는 비평은 찾아 볼 수 없다. 다만 <꺾질>에서 신인임에도 불구하고 주연을 맡은<sup>61)</sup> 최불암의 연기에 대해 “의욕만으로 흥분작약(興奮雀躍)치 말고 「꺾질이 깨지는 아픔」을 겪어야만 하겠다”<sup>62)</sup>는 평가가 내려진 것으로 보아 최불암이 연기한 대영이 설득력을 얻는 데에는 미흡했던 것으로 생각된다. 이것은 “차츰 그의 평온했던 감정의 성곽이 무너지기 시작하며”<sup>63)</sup> 표현되어야 하는 대영의 격정적인 대사와, 당시 신인이었던 최불암의 미숙한 연기가 함께 작용한 결과라 할 것이다.

제작극회의 제9회 공연이었던 존 오스본 작 <성난 얼굴로 돌아다보라><sup>63)</sup>(최창봉 연출, 원각사, 1960.7.7~10) 역시 이와 같은 문제점을 보여준다. 등장인물 지미는 날품풀이로 생계를 이어가는 젊은이로서 에드워드 왕조 시대의 대영제국의 화려함을 그리워하는 기성세대를 통렬하게 비웃는다. 그에게 종교적 신앙심이나 남녀 간의 애정윤리, 가족애의 가치관 등은 기성세대, 그 중에서도 특히 부르주아들의 가치관일 뿐이다. 노동자 계급과 새로운 세대를 대표하는 지미라는 인물 창조로 인해 이 작품은 “기성적인 모든 것에 일차 반항을 해 보는”<sup>64)</sup> 영국 ‘앵그리 영 맨’(angry young man) 세대의 대표작으로 꼽힌다. 이러한 작품의 성격은 차범석 작품에 등장하는 인물들이 현실을 비판하는 방식과 유사하며 1950년대 연극에 나타났던 세대의식과도 일맥상통한다. 또한 이 작품이 사실주의적 재

61) 차범석, 「이 한 장의 사진」, 『한국연극』 통권 292호, 2000년 10월호, 5면.

62) 「의욕과 무대와의 거리-꺾질이 깨지는 아픔 없이는」, 『서울신문』, 1961.4.27.

63) 존 오스본, 김당재(김경욱) 역, <성난 얼굴로 돌아다 보라>, 『새벽』, 제7권 제6호, 1960. 1960년 7월에 이루어진 제작극회의 공연을 앞두고 게재되었으며 독자 반액 할 인권을 함께 제공하고 있는 점으로 보아, 이 번역본은 공연을 위해 마련된 공연 대본으로 보인다.

64) 백철, 「‘앵그리 영 맨’에 대하여」, 『새벽』 제7권 제1호, 1960.1, 211면.

현을 고수한다는 점에서 제작극회의 공연 작품으로 선택된 것은 자연스러워 보인다.

분노를 표출하는 차범석의 인물들이 간헐적으로 등장하는 데 반해, 지미는 거의 퇴장이 없이 독점적으로 발화하면서 극 담화를 지배한다. 그가 뱉어내는 독설은

하나의 연설이 될 정도로 길고 힘차다. 따라서 이 텍스트를 공연할 때에는 지미의 발화가 관객의 공감을 얻어 내는 것이야말로 성공에 관건이 된다. 제작극회의 공연 사진을 보면 지미의 주도로 되어 있는 텍스트의 성격이 공연에도 반영된 것으로 보인다. 지미의 다락방을 사실적으로 묘사하고 있는 무대에서, 다른 인물들은 테이블 주변에 모여 있는데 반해 지미는 이들과 동떨어져 무대 전면을 향해 있다. 이렇게 되면 그의 발언은 극 내부의 세계를 향한 토로에서 관객을 향한 연설로 전환된다. 이러한 연출은 몇몇 장면에서 이루어진 것이겠지만, 공연주체들에게 지미 역의 중요성이 충분히 인식되었다는 것은 쉽게 짐작할 수 있다. 하지만 이러한 연출과 연기에 대해서는 상반된 두 개의 평가가 이루어졌다.

그러한 뜻에서 무엇보다도 이 연극의 주요인물이 <지미>가 왜 흥분하고 고민하는가 하는 정신적 면이 뚜렷이 관객에게 전달되어야 했을 텐데 그 <지미> 역을 맡은 김길호가 <미스·카스트>였다. 우리가 많고 성격 파악이 부족했을 뿐 아니라 허장·과장으로 연극하는 척하는 인상을 준 것이다. 다른 사람은 미숙한 데가 약간 있는 대로 소극장적 <리얼>한 방향이 있는데 그나마 전체의 <하모니>를 <지미> 역이 깨친 것은 유감이었다.<sup>65)</sup>

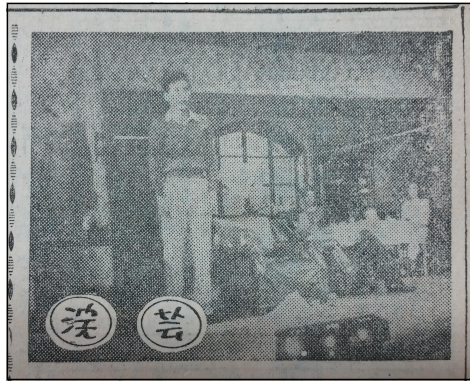


그림 5 <성난 얼굴로 돌아보라> (『경향신문』, 1960.7.9)

분노는 방향을 제시할 때 비로소 가치를 지니게 마련인 것이다. 영국의 극작가 존·오스본은 『성난 얼굴로 돌아다보라』에서 젊은이의 분노가 무엇인가를 보여주려고 한다. 실상 『성난 젊은이들』의 문학운동은 단명한 이십세기의 신화이지만 오스본의 연극에서는 무엇이든 **분노인가가 확실히 드러나 있다고 할 수 없다.** (중략) 이러한 문제작이 『제작극회』의 이번 공연에서 어느 때보다도 가장 성공적이었다는 것을 동경해 마지 않는다. **연출자 최창봉씨는 『지미』의 분노에다 강인한 개성과 신념이라는 성실성을 부여함으로써 그 분노를 부조시켰다.** 박석인씨의 본격무대의 도움을 받아 리듬과 템포를 적절하게 요리한 연출자의 솜씨를 높이 평가한다. 연기자들은 작중인물에 부합되는 좋은 연기를 보여주었다. 『지미』 역의 김길호씨는 전회보다 많은 발전을 했으며 이번 연극에 있어서의 주역에 손색이 없다. **외향적인 면을 좀 더 극복했으면 좋겠다.**<sup>66)</sup>

경향신문의 평자가 “다른 사람은 미숙한 데가 약간 있는 대로 소극장적 <리얼>한 방향이 있는데”라고 언급한 것을 보면, 이 공연에서도 제작극회의 리얼리티 감각은 실천된 것으로 보인다. 문제는 지미가 흥분하고 고민하는 이유가 드러나지 않았다면, 그 원인을 배역을 맡은 김길호의 연기상의 미숙에 돌리고 있다는 점이다. 반면 오화섭은 오히려 텍스트를 지미 개인의 분노의 원인을 제시하는 것보다는 젊은 세대의 저항성 자체를 제시하는 것으로 읽는다. 그리고 연출자가 모호한 지미의 분노에 개성과 신념을 부여했다고 높이 평가한다.<sup>67)</sup>

이러한 시각 차이에서 생각해 볼 것은, 제작극회가 ‘감정의 절제’라는 자신의 모토를 실천하려고 노력함에도 불구하고 인물의 정당성을 확실히 표출하고자 하는 시도가 감정의 발산으로 이어지면 무대·객석 간에는

65) 『분노하는 인간상 <성난 얼굴로 돌아보라> 제작극회 공연, 『경향신문』, 1960.7.9.

66) 오화섭, 『구상화된 분노-성난 얼굴로 돌아다보라를 보고』, 『동아일보』, 1960.7.14.

67) 오화섭은 동인제 극단의 모태라고 할 수 있는 학생극 운동에서 지도적인 역할을 했고 동인제 극단의 결성과 활동에도 참여한 바 있으므로 이들의 공연에 대해 우호적인 시각을 견지한 것으로 보인다.

의도와 결과의 어긋남이 발생할 수 있다는 점이다. 경향신문의 “과장으로 연극하는 척”이라든가, 오화섭의 “외향적인 면을 좀 더 극복했으면 좋겠다”는 평가를 통해, 배우 김길호 또한 지미의 분노를 표출하는 과정에서 외적 표현에 치우침을 짐작해 볼 수 있다. 감정 발산에 조심스러운 제작극회의 인물 형상화 방법론과, 이들이 공연한 텍스트에서 인물이 분노와 광기를 표출하는 양상 사이에는 길항작용이 있었던 것으로 보인다. 여기에는 또한 ‘자연스러운 연기’에 대한 지향성과 미숙한 신인들이었던 창작주체의 실천력 사이에 쉽게 일치하지 않는 간극이 존재한 것으로 보인다. 이것은 텍스트의 사실주의적 성취도뿐만 아니라, 당시 연기에 대한 이해의 수준이 함께 결부되어 있는 문제라고 할 수 있는 것이다. 이처럼 1950년대 제작극회의 공연에서는 내면화への 모토와 심리의 외부적 발산 사이에 불안정한 교착(交錯)이 있었다고 할 수 있다.

#### 4. 미완의 사실성 : 결론을 대신하여

이상에서 살펴본 것 같이, 차범석, 그리고 제작극회에서 단순한 자연주의적 재현을 극복하고 참신한 사실주의를 선보이기 위해 선택된 방법은 섬세한 등장인물의 내적 정당성과 현실과의 괴리를 부각시키고, 이를 통해 그들이 처한 현실의 문제점을 제시하는 것이었다. 극중 현실에 대한 이들의 인식 내용에 관객을 동참시키는 것이, 감정적 설득을 무대·객석 간 소통의 방법으로 삼는 기존의 ‘낯은’ 연극을 극복하는 길로 여겨졌다. 이것을 무대에 실천할 때에 제작극회 동인들은 감정의 발산을 자제하고, 생활상에 부합하는 사실적인 무대를 구현하려 노력했다. 이것이 그들이 말한 참신한 현대극의 실제 내용이었다고 할 수 있다. 차범석의 텍스트와 제작극회의 공연에서 이러한 지향점이 일관성 있게 실천되지 못한

지만, 제작극회가 지향하고 실천했던 감정의 절제와 사실성의 추구는 이후 사실주의 연극 성취에 중요한 토대가 되었다고 할 수 있다. 1962년 <산불> 공연(차범석 작, 이진순 연출, 1962.12.25~29, 국립극장)은 이점을 보여준다.

**원색에 가까운 신중 초가, 대나무 밭 등 나무랄 데가 없었다.** 무엇보다도 백성희, 진랑, 나옥실을 주축으로 한 연기진은 관객에게 다시 없는 감명을 주었다. 과거에는 왜 그랬을까? 하는 의심이 들 정도로 박력 있는 연기를 보여주었다. (중략) 국립극장 공연 때마다 유명처럼 따라다니던 프롬프터를 완전히 추방했다는 사실이 반가웠으며 또한 착실한 연습도 느낄 수 있어 좋았다.<sup>68)</sup>

이근삼은 무대의 사실성을 높이 산다. 그리고 프롬프터의 추방을 반기고 있다. 프롬프터가 불러주는 대사를 받아 즉석에서 연기할 경우, 인물에 대한 연구가 부족한 상태이므로 자연스레 막연한 정서를 과장하는 데로 흐르기 쉽다. 프롬프터가 추방되었다는 것은 이제 연기가 인물과 상황에 대한 철저한 파악과 체화의 과정을 거쳐서 이루어지는 것으로 받아들여졌음을 뜻한다. 요컨대 연기에 대한 인식의 향상이 이루어진 것이다. 그러므로 이근삼이 “또한 착실한 연습도 느낄 수 있어 좋았다”고 평가하게 된 것은 자연스런 일이었다고 할 수 있다. 이처럼 이 공연에서는 차범석의 극작,<sup>69)</sup> 무대장치, 그리고 연기에서 사실성의 성취도가 향상되었음을 알 수 있다. 감정의 발산을 중심으로 하는 과장의 극장성과, 철저한 사실성에 기반한 재현성 사이에, 그 전환점으로서 차범석과 제작극회의

68) 이근삼, 「이 해의 가장 큰 수확-국립극단의 산불 공연」, 『한국일보』, 1962.12.29.

69) 김향은 <산불> 공연의 토대로서 “차범석 작품의 ‘복제적 무대’는 당시 고질적인 국립극장 공연의 병폐를 깨고 사실적이고 세밀하게 제작된, 공을 많이 들인 무대로 구현되는 데 성공했다”고 평가한다. 김향, 『현대 연극문화와 차범석 희곡』, 연극과 인간, 2010, 52면.

현대극으로서의 사실주의가 자리하고 있었다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 임희재 외, 《희곡5인선집》, 성문각, 1958.  
 존 오스본, 김경옥 역, <성난 얼굴로 돌아다 보라>, 『새벽』, 제7권 제6호, 1960.  
 차범석, 《껍질이 찢어지는 아픔 없이는》, 정신사, 1960.  
 \_\_\_\_\_, <밀주>, 『조선일보』, 1955.1.26, 29.  
 \_\_\_\_\_, <공상도시>, 공연대본(이화여대 도서관 소장), 『지방행정』 7권 3~4호, 1958.3~4.  
 『경향신문』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『조선일보』, 『한국일보』, 『예술세계』, 『한국연극』

### 2. 단행본

- 김방옥, 『한국 사실주의 희곡 연구』, 가나, 1988.  
 김 향, 『현대 연극문화와 차범석 희곡』, 연극과 인간, 2010.  
 서연호, 『한국연극사-현대편』, 연극과 인간, 2005.  
 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990.  
 오영미, 『한국 전후 연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.  
 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.  
 차범석, 『동시대의 연극인식』, 범우사, 1988.  
 Constantin Stanislavski, trans. Elizabeth R. Hapgood, An Actor Prepares, Theatre Art Books: New York, 1959.  
 스타니슬라프스키, 오사랑 역, 『배우수업』, 성문각, 1970.

### 3. 논문

- 김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 제32집, 고려대국어국문학

- 과, 1993.  
 김상렬, 「운명론적 세계관과 그 극복의 문제」, 조건상 편저, 『한국전후문학연구』, 성대출판부, 1993.  
 김성희, 「1950년대 한국 희곡에 나타난 가정문제 고찰」, 『한국연극학』 제9호, 한국연극학회, 1997.  
 김옥란, 「유치진의 50년대 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995.  
 \_\_\_\_\_, 「1950년대 희곡에 나타난 전후세대의 현실인식」, 『한양어문연구』 제13집, 한양대 한양어문연구회, 1995.  
 김태훈, 「스타니슬랍스키 시스템(Stanislavsky System), 신체적 행동법(The Method of physical action)의 원리와 활용」, 인나 살로비에바, 김태훈 편역, 『스파니슬랍스키의 삶과 예술』, 태학사, 1999.  
 박명진, 「1950년대 연극의 지형도」, 『한국희곡의 근대성과 탈식민성』, 연극과 인간, 2001.  
 박미란, 「차범석 후기 희곡에 나타난 극작술의 변모 양상과 그 의미」, 서울대학교 석사학위논문, 2010.  
 박윤경, 「1950년대 희곡의 비사실적 특성 연구」, 고려대학교 석사학위논문, 1999.  
 백로라, 「1950년대 연극론」, 『승실어문』 제15집, 1999.  
 백 철, 「'앵그리 영 맨'에 대하여」, 『새벽』 제7권 제1호, 1960.  
 손화숙, 「차범석 초기 희곡 연구」, 『우암어문논집』 제5호, 부산외국어대학교 국어국문학과, 1995.  
 신봉승, 「불모지의 풍속도-차범석론」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966.  
 안상숙, 「1950년대 한국 실험극 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1997.  
 안한상, 「삶의 형상화로서의 리얼리즘극」, 구인환 외, 『한국전후문학연구』, 삼지원, 1995.  
 오영미, 「1950년대 후반기 한국희곡의 변이양상」, 『한국극예술연구』 제2집, 한국극예술학회, 1992.  
 \_\_\_\_\_, 「1950년대 연극론 고찰」, 『경희어문학』 제14집, 1994.  
 유민영, 「변천하는 사회의 풍속도」, 『한국현대희곡사』, 새미, 1997.  
 유영익, 「거시적으로 본 1950년대의 역사·남한의 변화를 중심으로」, 『해방전후사의 재인식2』, 책세상, 2006.  
 정호순, 「차범석의 리얼리즘 희곡 연구-1950년대 작품을 중심으로」, 『한국극예술

연구』 제8집, 한국극예술학회, 1998.

차범석, 「무엇을 어떻게 쓸 것인가, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966.

\_\_\_\_\_, 「리얼리즘 연극 소고, 『연극학보』 2집, 동국대학교 연극영화학과, 1968.

\_\_\_\_\_, 「제작극회와 나, 『예술가의 삶』 6, 혜화당, 1993.

천승준, 「과국의 드라마-불모지, 산불, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1966.

홍재범, 「한국어판 『배우수업』과 주어진 상황 그리고 자감, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006.

## Abstract

### Aspects of the theatrical realism as “contemporary theatre” in 1950s Korea

- focused on Cha beomseok's plays and the productions of  
Jejackgeukhoe(The Production Theatre Circle)

Lee Youngseok

In this paper, we check to one aspect of the realistic theater performances in 1950s through the contents of the drama and production of Cha beomseok and Jajackgeukhoe. The discussion of contemporary theatre is actively developed in the late 1950s, South Korea. Cha beomseok and Jajackgeukhoe was advocating a theatrical activities for the "theatrical modern". To consider the aspect that is realized in Playwriting and performances is meant to check the pattern of seeking to establish a contemporary drama. Cha beomseok and Jajackgeukhoe were against the emission of feelings and tried to conform the realistic style on the stage. Cha beomseok sought the realistic aesthetics by the character looking at the distance between himself and the reality. In the 1950s' play works, however, distinctive characteristics are found. In <Bulmoji>(The Wasteland), <Gongsangdosi>(The Fancy City), <Ggepjilijjaejineumapeumoepsineum>(The Shell can not be torn without Pain), the characters with the subjective inner regions which is not encompassed into the objective world in the drama were appeared in his play.

These figures are to be critical for the social reality reflected in the works by the awareness of the negative reality of the drama surrounding them. Their critical awareness of the dramatic reality raises the need for a sound social ethic that will enable the successful joining to that reality, and social reality also. In this way, the Cha Beomseok's

plays of this period is beyond the level of simple reproduction of reality. It is to carry out the functions of the social edification. This can be called theatrical response to the reality in the 1950s.

Jajackgeukhoe' production developed and pursued realistic reproduction aesthetics. They were seeking restraint of emotion in acting, the stage setting was trying to create an environment that meets the contemporary life. Sometimes The subjectivity of a person was reflected on the stage set, or the memory of a person was visually represented. But it was entirely without departing from the borders of the factual representation. However, the subjectivity of the characters that appear in the drama of Cha beomseok seems to conflict with such reproduction. Subjective validity of the characters in realistic reproduction had not been specifically staged, but are channeled into madness and rage. This was contrary to the acting route to pursue a disciplined behavior. It was easy to buy a reluctant of audience. And in between stage and audience, brought the inconsistency of intention and outcome.

The achievement in realistic style of Cha beomseok and Jajackgeukhoe was not complete it. These activities, however, were the foundation of the contemporary realism theater in 1960 's as <Fire> shows well it.

Key words : Cha Beomseok, contemporary drama, Jejackgeukhoe(The Production Theatre Circle), realism, subjective aspect of character

접수일: 2015년 1월 30일

심사기간: 2015년 2월 4일~2월 23일

계재결정: 2015년 3월 12일