

차범석 후기 희곡에 나타난 리얼리즘 연극관의 의미

- <셋이서 왈쓰를>, <오관>, <안네프랑크의 장미>를 중심으로 -

김정남*

<차례>

1. 서론
2. 현대 연극에 있어 리얼리즘의 의미
3. 차범석의 리얼리즘 연극관
4. 현실 '재현'을 위한 서사극적 요소의 차용
5. 극의 '형식'과 '내용'의 개념에 대한 재고(결론을 대신하여)

<국문초록>

이 논문의 목적은 실제한 사건을 작품화한 <셋이서 왈쓰를>, <오관>, <안네프랑크의 장미>를 통해 차범석 후기 희곡의 형식적 특징의 의미를 규명하는 데에 있다. 60년대까지 차범석은 제4의 벽을 전제로 한 사실주의 작품을 써 왔다. 그러나 70년대 이후에는 실존 인물이나 실제한 사건을 토대로 한 작품을 여러 편 창작하는데, 이러한 작품은 서사극적 기법을 활용하는 양상을 보인다. 그런데 이러한 기법적 활용이 서사극의 목적과 부합하는 것이 아니기 때문에 차범석의 후기 작품을 서사극으로 분류하는 것은 적합하지 않다. 영사막이나 해설자를 활용하거나 시·공간을 자유롭게 이동하는 방식은 오히려 인물의 상황을 이해하게 하고, 인물의 내면에 동조하는 데 유리하게 작용하기 때문이다. 이러한 특징은 서사극에 대한 차범석의 이해 부족으로 평가되기도 했다. 그러나 이것은 '현실을 비춘다'는 그의 연극 본질에 충실한 고민의 결과물이다. 차범석은 스스로를 리얼리스트로 평가하는데 여기서 '리얼리즘'의 개념은 '형식'의 문제가 아니라 '내용'의 문제이기에 사실주의극의 형식적인 관습을 지키는 것이 의미 있는 것은 아니었다. 차범석이 서사극적 기법을 활용한 것은 리얼리즘 연극의 완성을 위해 실제한 사건을 재현하기 가장 적절한 방식을 모색한 것이다. 따라서 차범석의 연극관에 대한 깊이있는 이해 없이, 형식적 특징만으로 극을 분류하는 태도는 지양해야 할 것이며, 후기에 창작된 사실주의극의 형식적 파괴만 주목하여 이것이 차범석 후기 희곡 전반에 나타난 현상이라고 결론 짓는 것 역시 주의해야 할 것이다.

주제어 : 차범석 후기 희곡, 리얼리즘 연극, <셋이서 왈쓰를>, <오관>, <안네프랑크의 장미>

1. 서론

차범석의 희곡을 언급함에 있어 <산불>은 결코 빼 놓을 수 없는 작품이다. <산불>은 차범석 개인에게는 물론이고 우리 연극사에 있어서도 매우 중요한 작품이기 때문이다. <산불>은 제작극회의 아마추어리즘에서 벗어나 대극장 공연을 가능하게 함으로써 차범석 개인에게는 도약의 기회를 제공한 작품이며, 비사실주의극이 창작되기 시작한 60년대에 사실주의극의 전형으로 중요한 의의를 지니는 작품이기도 하다. 그로 인해 차범석은 대표적인 한국 사실주의 극작가로 자리매김하게 되었다. <산불>의 공연과 관객의 반응은 차범석에게도 뜻깊은 의미가 있었기에 이후 차범석은 <산불>을 개작하기도 하고 영화, 창극, 실험극, 뮤지컬 등으로 여러 차례 재생산하였다. 이러한 동향은 차범석 희곡에 대한 연구 성과에도 고스란히 반영되었다. <산불>을 '해방 이후 리얼리즘 희곡의 최고봉'이라고 평가한 유민영의 연구¹⁾는 이후 연구자들에게 반복적으로 인용되면서 <산불>의 의미가 강조되었다. <산불>에 대한 연구는 작품에 나타난 공간의 의미나 인물들의 갈등구조 및 개인적 욕망을 무대 형상화 방법이나 정신분석학적 측면에서 다양하게 조명하는 결과물로 정리할 수 있다.²⁾ <산불>은 차범석의 대표작답게 꾸준히 공연되었으며 개작되

- 1) 유민영, 「차범석 론-변천하는 사회의 풍속도」, 『한국 현대 극작가론』2, 예니, 1987, 219면.
- 2) 강용준, 희곡 <산불> 드라마투르기 분석 연구, 경희대학교 석사학위논문, 1991.
- 김현정, 차범석 희곡 <산불> 연구, 숭실대학교 석사학위논문, 1998.
- 이명수, <산불>의 공간 연구, 『한국연극학』 13, 1999.
- 김정목, 차범석의 <산불> 연구, 조선대학교 석사학위논문, 2001.
- 박은서, 차범석 희곡 <산불>에 나타난 갈등구조 연구, 동덕여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 백로라, 『1960년대 희곡과 이데올로기』, 연극과 인간, 2004.
- 윤일수, 차범석의 <산불> 연구, 『차범석 희곡 연구』, 국학자료원, 2003.
- 황수아, 차범석 <산불>의 공간 연구, 중앙대학교 석사학위논문, 2005.
- 조보라미, 「분단희곡에 있어서 '경계인'의 위상과 의미」, 『한국극예술연구』 제32집, 2010.
- 이봉일·손정섭, 「차범석의 <산불>에 나타난 성적 욕망 연구」, 국제한인문학

* 영남대 강사

거나³⁾ 영화, 창극, 실험극, 뮤지컬 등으로도 여러 차례 재생산되는데 이러한 재생산의 의의와 한계를 살펴보는 연구도 이루어진 바 있다.⁴⁾

그러나 반복되는 <산불>의 의미 강조는 차범석의 다른 작품을 주목받지 못하게 한 원인으로 작용했으며, 차범석을 사실주의극에서 벗어나지 않은 작가로 이해하게 한 원인이 되기도 했다. 편중된 관심은 <산불>이라는 대작 전후 시기가 차범석 극작 시기의 전부인 양 인식하게 하는 역할을 했다. 그리하여 차범석은 비사실주의극이 주류인 현대 연극계에서 사실주의를 고수한 극작가라는 측면에서 끊임없이 호명 되었다.

이는 차범석 연구의 특징이자 한계라고 볼 수 있다. 즉, 차범석이 사실주의 극작술을 고수했던 1960년대까지의 작품들에 대한 연구가 상대적으로 많은 분량을 차지함으로써 비사실주의극이 현대연극으로 이해되던 1960년대에 유치진으로부터 맥을 잇는 정통 사실주의 연극을 고수한 극작가로 차범석을 자리매김하게 한 것이다. ‘해방 이후 리얼리즘 희곡의 최고봉’이라는 <산불>의 평가는 차범석이 활발하게 극작활동을 하던 1980년대에 내려진 평가라는 측면에서 그의 작품 세계 전체를 규정하는

데 한계가 있음에도 불구하고 오늘에까지 여전히 반복되고 있다. 기존 연구와 같이 60년대 차범석은 사실주의 극작가임이 틀림없는 사실이다. 그러나 2000년대까지 작품 활동을 하는 동안 그는 사실주의극뿐만 아니라 서사극적 요소를 가미한 작품도 여러 편 창작했으며 무용과 음악을 작품에 활용하기도 했다. 다양한 양상은 그의 후기 작품에서 더욱 두드러지는데 이렇게 다양한 그의 작품 세계를 두고 아직도 80년대 평가를 답습하고 있는 점은 분명 문제가 있다. 정작 유민영은 차범석을 ‘다작의 작가’, ‘다양성의 작가’로 규정한 바 있다.⁵⁾ 그러나 이후 새로운 진행 방향에 대한 연구는 활발히 이루어지지 않았다. 이는 80년대에 이루어진 유민영과 김방옥의 평가가 차범석의 연구에 미친 영향이 크기 때문이기도 하지만 차범석 후기 작품의 연구가 그만큼 미흡하다는 의미이기도 하다. 이러한 문제의 근본적인 원인은 100여 편에 이르는 그의 작품이 수집, 분류되지 못했기 때문이다.⁶⁾ 또한 후기 작품 가운데 많은 작품은 무용극, 뮤지컬, 오페라, 악극 등 갈래도 다양할 뿐만 아니라 공연만 되었을 뿐, 지면으로 발표되지 않은 수가 상당한데 이에 대한 연구의 필요성 또한 절실하다.

최근 들어 차범석을 사실주의 극작가로만 규정하는 것에 문제를 제기하며 차범석이 서사극적 요소를 활용해 창작한 작품에 주목하는 연구가 시작된 것은 분명 커다란 성과이다.⁷⁾ 이러한 연구는 차범석이 극적 환영을 유지하는 사실주의극 뿐만 아니라 다른 시도를 했음을 소개하는 차원에서 의미있는 작업이라 볼 수 있다.⁸⁾ 그러나 후기 희곡이 모두 서사극적

회, 『국제한인문학연구』, 2013.

이원희, 「차범석 희곡의 에로스 연구」, 『국어문학』 57, 2014.

이미원, 「“한국 사실주의의 희곡의 최고봉” : <산불> 분석과 주요 공연사」, 『한국예술연구』 10, 2014.

이승희, 『풍속도의 개방성과 휴머니즘의 세계 : 차범석』, 민족문화사연구소 희곡분과, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002.

3) 김선주, 「차범석 희곡의 개작 양상-<산불>, <김안드레아전>, <식민지의 아침>을 중심으로」, 무천극예술학회, 『차범석 희곡 연구』, 국학자료원, 2003.

4) 김향, 「차범석의 <산불> 퍼포먼스 연구」, 『현대문학의 연구』 27집, 2005. _____, 「창극 <산불>에서 경험되는 시간의식과 그 의의」, 한국문학연구학회, 『현대문학의 연구』, 2001.

이은주, 「여성주의 관점에서 본 <산불>의 재해석 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2008.

유한철, 「음악극 <산불>에 나타난 연출미학 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2009.

5) 유민영, 앞의 책, 209면.

6) <표1> 참조.

7) 김향, 「차범석 희곡의 극적 재현 방식의 변모 과정」, 연세대학교 박사학위논문, 2008.

박미란, 「차범석 후기 희곡에 나타난 극작술의 변모 양상과 그 의미」, 서울대학교 석사학위논문, 2010.

8) 평인서는 차범석의 작품을 내용면, 형식면으로 나누어 분류하고 있는데

요소를 활용한 작품만 있는 것은 아니기 때문에 후기 희곡 중 서사극적 요소를 보이는 몇몇 작품을 선별해 차범석의 후기 희곡의 성격을 규정하는 것도 문제가 될 수 있다. 중요한 것은 스스로 ‘현실의 재현’을 강조해 오던 차범석이 어떠한 이유에서 기법적 변화를 추구했느냐 하는 점이며 어떤 작품에서 기법적인 변화를 보이느냐 하는 것이다. 이에 대한 깊이 있는 이해를 위해서는 전체 작품의 흐름 아래, 개별 작품에 대한 보다 세밀한 연구가 필요하다.

차범석은 70년대를 전후로 사실주의극의 형식적 악습을 깨트리는 극작술의 변화를 보이고 있는데, 이런 변화가 후기 희곡 전반에 나타나는 것은 아니다. 차범석은 여전히 전통적인 사실주의극을 창작하고 있지만 어떤 작품에서는 영사막을 사용하거나 해설자를 등장시키고, 춤이나 노래, 또는 환상적인 장면을 추가하기도 한다.⁹⁾ 형식 변화를 보이는 작품이 그렇지 않은 작품과 다른 점은 대체로 창작의 ‘소재’가 바뀌었다는 점이다. 70년대 들어 차범석은 창작 희곡의 소재를 역사적 인물이나 실제 있었던 사건에서 취하는 경우가 많아진다. 전봉준, 서재필, 나혜석, 김대건, 신채호, 김구 등 여러 인물의 일대기를 작품으로 창작한 것이다. 뿐만 아니라 구체적인 모델이 있거나 실제 있었던 사건을 재구성하여 작품을 창작하기도 한다. 현실의 문제에 꾸준히 관심을 가진 차범석은 인물을 통해 당대 현실을 담아내는 작품을 꾸준히 써왔으나 70년대 이후에는 ‘있음직한’ 사건뿐만 아니라 실제로 ‘있었던’ 사건이나 인물에 주목한다. 그런데 중요한 것은 극작술의 변화에도 불구하고 차범석은 스스로를 리얼리

스트로 생각한다는 점이다.¹⁰⁾ 그리하여 해설자나 영사막을 사용한 작품에 대해서도 “사실주의 방법으로” 풀어낸 작품이라 설명한다. 그렇다면 차범석이 생각한 리얼리즘이란 무엇인가? 그에 대한 의미를 규명하기 위해서는 연극에 대한 차범석의 생각과 작품에 나타난 극의 양식적 특징을 함께 고민해 보아야 할 것이다.

본고에서는 제8대 국회의원 나주 선거구에서 있었던 사건을 재구성한 <셋이서 왈쓰를>(1975)과 금정약국 사건으로 유명했던 약사 강상수를 모델로 한 <오판(誤判)>(1977), 그리고 “일본에 끌려가 지하대분영 땅굴 축조에 동원된 조선인 노무자를 다큐멘터리 수법으로 다룬 원작”¹¹⁾인 <안네프랑크의 장미>(1992)를 통해 차범석 후기 희곡의 특징이라 할 수 있는 실제 사건을 재구성하는 극작술의 방식을 살펴볼 것이다.¹²⁾ 그리하여 극작술의 변화에도 불구하고 차범석 스스로 반복적으로 강조하는 ‘리얼리즘’이란 무엇인지 밝히고자 한다.¹³⁾ 이러한 연구는 시간의 흐름에 따라

10) 차범석, 책을 읽고 나서, 『통곡의 땅』, 가람기획, 2000, 366면.

11) 연극 연출 세분화 - ‘드라마투르기’활발, 『한계레』, 1992.9.4.

12) 시간적 거리에도 불구하고 세 작품을 연구 대상으로 삼은 이유는 실제 한 사건의 ‘재현’ 방식에 대한 극 형식의 변화를 살피기 위함이다. 그리하여 이러한 변화가 특정 작품에서만 드러나는 개별성이 아님을 제시하려는 것이다. 차범석 작품 중 역사적 인물이 아니라 실제 사건이나 실존 인물을 다룬 것은 <셋이서 왈쓰를>, <오판>, <안네프랑크의 장미> 이렇게 세 작품이다. 이에 앞서 <활화산>(1974)도 경상북도 월성군 안강읍 옥사마을에 사는 새마을 운동의 기수(旗手)로 각광 받은 인물을 모델로 했다. 그러나 <활화산>은 특정한 개인을 드러내는 데에 주목하기보다 “농촌과 한국적인 여인의 아픔을 되새기면서 미래로 향한 잘 사는 세계를 그려”낸 새마을 정신을 부각하는 데에 초점이 맞추어져 있어(차범석, 작품노트, 『학이여, 사랑일레라』, 어문각, 1981.) 실제한 사건을 드러내기 위한 극의 형식적인 변화는 보이지 않는다.

13) 사실주의는 리얼리즘의 번역어이지만 극의 형식(style)에 대한 서술과 극작가의 작가의식에 대한 서술을 구분하기 위해 전자의 경우 ‘사실주의극’이라는 용어를 사용하고 후자의 경우 사조로서의 ‘리얼리즘’ 혹은 ‘리얼리즘 연극관’이라는 용어를 사용할 것이다. 따라서 사실주의극은 제4의 벽을 전제하여 감정이입을 목적으로 하는 극 양식의 문제이며 리얼리즘은

<장미의 성>, <환상여행>, <불모지>, <성난기계>, <열대여>, <대리인> 등은 비사실적 극작술을 시도한 작품으로 보고 있다. 그러나 이 작품들은 사실주의극의 구조를 깨트리는 정도가 아니라 회상 장면이 도입되면서 현재에서 벗어난 시·공간이 연출된다는 점에서 <장미의 성>과 <환상여행>만 간단히 언급하고 있다.(명인서, 「차범석 연구」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.)

9) <표2> 참조.

변화한 극작술의 변화 양상을 살피는 데 목적이 있는 것이 아니라, 변화 속에서도 드러나는 작가의식의 연속성을 규정하는 데 목적이 있으며 다양한 형식상의 시도와 변형의 내적 근거는 무엇인지 규명하는 데 도움이 될 것이다.

2. 현대 연극에 있어 리얼리즘 연극의 의미

차범석 희곡에 나타난 ‘리얼리즘’ 정신을 분석하고자 할 때, 선행되어야 할 것은 ‘리얼리즘’을 어떻게 규정할 것이냐 하는 문제이다. ‘현실’을 어떻게 붙잡느냐에 따라서 극작가가 받아들이는 ‘리얼리즘’이 결정되는 것처럼¹⁴⁾ 리얼리즘의 개념은 용어를 사용하는 목적과 해석에 따라 실제로 그 경계가 다양하게 해석되었다. 리얼리즘이 사물의 실재성(reality)을 주장하는 입장을 대변한다는 개괄적인 개념 정리를 참고할 때¹⁵⁾ 그 개념은 상대적인 것이지 결코 절대적인 것이 아니다. 작가는 자신의 체험에서 자신의 인식으로 실재를 재구성하여 나타내기 때문에 무엇이 실재인가 하는 물음에 대한 객관적인 답이란 존재하기 어렵기 때문이다. 이에 대해 까간은 실제 그대로의 세계를 묘사하고자 하는 정향은 너무도 무규정적인 것이어서 이것을 예술창작의 방법으로 간주하기는 어렵다고 언급한다. 따라서 리얼리즘은 예술의 전체 세계사 속에서 작용하여 나며지

하나의 방법, 즉 반리얼리즘 방법과 충돌하는 하나의 통일적인 예술방법이 아니라 일련의 구체적인 예술방법(계몽주의 리얼리즘의 방법, 비판적 리얼리즘의 방법, 사회주의 리얼리즘의 방법)들에 대한 공통적인 명칭인 것이다.¹⁶⁾

1987년 『한국연극』에서 특집으로 다루고 있는 ‘한국연극과 리얼리즘’의 ‘리얼리즘 연극의 한국적 수용’에 대한 좌담회는 연극적 측면에서 리얼리즘이 어떻게 수용되고 있는지 재검토하는 자리라는 측면에서 매우 의미 있다. 이 좌담회는 극작가와 연극평론가, 연출가와 무대미술가가 함께 ‘리얼리즘 연극’에 대해 이야기하는 자리였는데 여기서도 화두는 용어에 대한 혼란을 정리하는 것이었다. 연극에서 ‘리얼리즘’이라는 용어는 18세기 서구 연극운동의 의미로 사용되지만, 이에 앞서 무대 재현으로서의 사실주의 무대는 낭만주의 연극부터 시작되었다고 볼 수 있다. 이에 대해 정진수는 낭만주의 연극의 경우 사실적인 무대 재현이 이루어지지만, 전통적인 규범의 파괴나 개화의 발아 등을 볼 때 이것이 낭만주의의 사상이지 리얼리즘의 사상이 아님을 강조한다. 이는 “양식상 음악적 표현은 리얼리즘이라고 볼 수 없”기에 현실적인 것을 취재해서 만든 창극 역시 리얼리즘 연극이라 할 수 없으며 3.1운동 이후의 연극을 우리 연극사에서 리얼리즘의 출발로 본다는 유민영의 의견에 대한 정진수의 반론이었다.

안민수 : 다시 사실주의 얘기로 돌아가면 연극에서 궁극적으로 문제가 되는 단어는 진실(truth)이라는 말인데 항상 내츨릴하다는 말은 어느 스타일에서도 강조되어 왔습니다. 자연주의 연극에서의 진실이라는 말이 리얼리티로 바뀌고 이것이 현상의 정확한 묘사, 관찰, 재현에 있다고 파악한 데서 사실주의가 시작된 것

16) M.S. 까간 저, 진중권 역, 『미학강의』, 새길아카데미, 1998, 350~351면.

예술가가 현실을 가능한 한 충실히, 정확히, 적절하게 재생하고자 하는 경우 그는 삶의 소여들을 복사하는 것이 아니라 존재의 본질과 의미와 가치에 대한 자신들의 관념들에 조응하여 삶의 소여들을 형상적으로 모형화하기 때문이다.

연극뿐만 아니라 다른 예술장르에서도 공통적으로 드러날 수 있는 예술가의 태도를 의미하는 용어이기에 리얼리즘적 태도를 가지고도 비사실주의극의 창작은 가능하다고 볼 수 있다. 이는 리얼리즘을 형식의 문제로 다룰 수 없으며 서사극도 리얼리즘 연극의 표현방식이 될 수 있다는 브레히트의 주장(각주 30참조.)과 이런 태도를 수용하는 차범석의 생각(3장 참조.)과 같은 의미선 상에 있다.

14) 테리 호즈슨 저, 이기우 역, 『연극 용어 사전』, 한국문화사, 1998, 149면.

15) 한국문학평론가협회, 『문학비평 용어사전』 상, 국학자료원, 2006, 567면.

이 아니겠습니까?

한상철 : 사실주의의 가장 중요한 점은 인간과 사물을 합리적으로 설명하려고 노력했으며 인간의 오성으로써 감지할 수 있는 범위에서 파악한다는 점입니다.

(...중략...)

정진수 : 그런데 어쩌면 그러한 구분은 피상적인 발상일 수도 있다는 생각이 듭니다. 우리의 신파극을 낭만주의에, 3.1운동 이후의 신극을 리얼리즘에 대비시키는 것이 통설로 되어 있지 않습니까? 위험할지 모르지만 제 생각으로는 신파극은 낭만주의 이전의 신고전주의에 가깝다고 보아집니다. 그들과 우리의 상황이 다르기 때문에 서로 사조 변천을 짝 맞추듯 께어 맞추 수는 없는 것이겠지요. 신파극의 연원은 일본 가부키에서 나온 것이고 신고전주의는 희랍 고전에서 나온 것입니다. 이것 둘은 무엇보다도 희곡작법, 연기, 무대미술 등에 있어서 무대 관약(convention)을 중시하는 형식입니다. 무대관약에 의지한다는 시각에서 볼 때 신파극은 낭만주의가 아니라 신고전주의에 대입시킬 수 있습니다. 따라서 신파극 이후의 신극이 우리 근대극의 출발이라고 볼 때 그 모습은 리얼리즘이 아니고 낭만주의에 속한다고 봐야 합니다. 왜냐하면 서구의 낭만주의 연극을 그 당시 사람들이 볼 때 놀랄 만하게 사실적으로 보이지 로맨틱하게 보이지 않았을 지도 모르기 때문입니다. 마찬가지로 우리의 신극을 서구 사람들이 보았을 때 로맨틱하게 보이지 절대로 사실적으로 보지 않았을 것입니다. 이런 사실은 그 당시 문헌을 봐도 알 수 있습니다. 사상적인 측면에서도 전통적인 규범의 파괴나 개화의 발아 등을 볼 때 이것이 낭만주의의 사상이지 리얼리즘의 사상은 아닙니다. 르네상스 자체가 그런 사상을 안고 있으니깐요. 루소의 「에밀」에 나오는 계몽주의적 사고인 개인의 중시, 개성의 해방도 낭만주의의 사상이지 리얼리즘의 사상이 아니라는 면에서 볼 때 대국

적인 견지에서 또는 큰 흐름으로 봤을 때 한 단계씩만 뒤로 물러나면 더 짜임이 맞을 것 같습니다. 굳이 기법으로 반박한다 해도 앙투완느나 입센 이전에 영국의 로버트슨만 하더라도 사실주의적 드라마의 기본 기법은 이미 다 선보이고 있었다는 예를 들 수 있겠습니다.¹⁷⁾

위 인용문을 보면 다시 안민수는 스타일의 문제·재현의 문제에 초점을 둔 반면, 정진수는 무대의 사실성으로 연극적 사조 구분을 할 수 없다고 강조한다.¹⁸⁾ 유민영은 희곡의 내용이나 공연 양식에 있어서 서구의 리얼리즘 개념에 맞춘 틀을 유치진 이후로 보고 있는데 이에 대해서도 한상철은 우리의 사실주의극이 사회적 상황을 묘사한다는 점에서만 사실주의적이지 방법론적으로 객관적이고 과학적인 관찰과 분석은 부족하다고 평가한다.

주로 한국 연극사 입장을 대변하고 있는 유민영의 의견을 따라가다 보면, 일제 억압은 리얼리즘적 가치관을 표현하는 것을 불가능하게 했기 때문에 “생동하는 현실”을 담아내는 것만으로도 리얼리즘 연극의 범주에 넣을 수 있다고 설명하는데, 이것이 사실주의극에 대한 연극계의 일반적인 인식이라고 할 수 있다. 결국 좌담회는 결론이 나지 않고 서로의 입장 차이를 인식하는 수준에서 마무리 된다.

그런데 ‘리얼리즘’이 연극에만 적용되는 무대 연출의 개념이 아니라 문학 전반에 적용되는 사조의 문제라면 “세계관, 인생관에 대한 철학적 성찰”이 전제되어야 함은 당연한 것인데, 검열과 같은 외부적 상황에 의해 내용이 굴절된 경우, 그것을 과연 ‘리얼리즘 연극’이라고 할 수 있는 것인가 하는 의문이 생긴다. 또한 서구 리얼리즘 사조의 시작과 우리의 상황

17) 신춘대토론 리얼리즘 연극의 한국적 수용, 『한국연극』, 1987.4, 17-19면.

18) 정진수의 이러한 생각은 이미 84년에 서구연극의 수용과 변용-극장적 측면을 중심으로, 『한국연극』, 1984.12에서 문제제기 한 것이다.

이 다른 경우, 서구 리얼리즘의 틀로 우리 연극을 재단하는 것이 가능한 것인가? 뿐만 아니라 연극의 선동성으로 인해 50년대 반공사상과 60-70년대 국가주의로부터 자유로울 수 없었던 우리의 연극을 논하면서 과연 진정한 리얼리즘이 가능한 것이었는가 하는 문제는 계속해서 과제로 남을 수밖에 없다.

비사실주의극의 새로움이 이미 식상함을 넘어서고 있었던 80년대에 ‘리얼리즘’에 주목하게 된 것은 어쩌면 소박하게나마 ‘리얼리즘’을 논할 수 있는 환경은 이제야 이루어졌기 때문일지도 모른다. 마당극을 통한 비판의식의 발현이 가능해진 80년대에 민중연극에 의해 리얼리즘 정신은 주목받게 된 것이다. 리얼리즘에 대한 논의는 논쟁의 형태가 아니라 문제제기 차원에 그치고만 경향이 있다는 김옥란의 평가처럼¹⁹⁾ 이 좌담회에서 어떤 결론이 지어진 것은 아니지만, 극의 양식의 문제와 내용의 문제를 고민하게 했다는 점에서 의미가 있다.

이에 비해 90년대 이루어진 논쟁은 리얼리즘의 양식과 내용의 문제에 대해 보다 첨예하게 대립한다. 논쟁의 시작은 <오구-죽음의 형식>과 <점아 점아 콩점아>에 대한 이상일의 공연평으로 시작된다. 여기서 이상일은 “굿은 굿이고 연극예술이 아니다.”²⁰⁾라고 언급한 바 있는데, 이에 대해 이운택은 “우리 민족에 있어서 굿은 바로 연극 그 자체였다.”²¹⁾고 반박했고 이에 대해 조준현은 ‘연극이란 무엇인가’라는 본질적인 물음과 함께 리얼리즘의 개념을 정리한다.

연극은 동시대를 살아가는 사람들의 삶의 모습과 다른 것일 수 없으며 ‘지금 여기’서의 진실과 무관한 것일 수 없다. 예술에 있어서 이러한 역사

19) 김옥란, 『한국 연극론 분열과 생성의 목소리』, 연극과 인간, 2006, 84면.

20) 이상일, 공연과 비평 『오구-죽음의 형식, 점아 점아 콩점아』, 『한국연극』, 1990.7, 63면.

21) 이운택, 굿과 연극에 대한 인식의 전환을 위하여-한국연극 7월호의 이상일 교수의 공연과 비평을 읽고, 『한국연극』, 1990.8, 65면.

적·사회적 진실성을 우리는 흔히 ‘리얼리즘’이라고 부른다. 그러나 여기서도 또한 중요한 것은 형식으로서의 리얼리즘이 아니라 정신으로서의 리얼리즘 즉, ‘리얼리즘 정신’이다. 리얼리즘이라는 개념을 형식의 관점에서만 파악하게 되면 결국 입센과 졸라 이후의 협소한 사실주의·자연주의 연극을 가리키는 것이 되고 만다. 그러나 ‘발자크와 톨스토이는 물론이고 조이스와 카프카와 브레히트를 포함하는 리얼리즘이란 예술의 세부적 규칙들에 이리저리 구애받는 소심한 완벽성의 추구나 심미주의적 실험이 아니라, 인간과 참된 삶이 있어야 할 구체적 방식을 밝히려는 순간순간 변모하는 상황에 대처하여 예술 속에 자신의 불가피한 모습을 드러낼 때 우리가 부르는 이름’이라는 지적처럼 리얼리즘 정신이란 협소한 표현형식의 문제가 아니라 바로 우리가 연극을 하는 자세의 문제, 나아가서는 우리가 삶을 사는 태도의 문제인 것이다.²²⁾

조준현은 리얼리즘이 우리가 연극에 임하는 태도의 문제이며 ‘형식’의 차원이 아니라 ‘정신’의 문제임을 강조한다. 그리고 “시대적·사회적 현실의 구조적인 갈등의 축약 속에서 민중들의 집단적·공동체적 의지를 적극적으로 표현”하는 의미에서만 “굿은 우리 민족의 원형극일” 수 있으며 “이때의 굿정신은 곧 리얼리즘 정신”이라고 마무리한다.²³⁾ 이는 정신의 문제로 귀결될 경우 리얼리즘 연극의 확장이 굿까지 가능하다는 지점을 보여준다.²⁴⁾

이렇듯 리얼리즘을 어느 방향에서 바라보느냐에 따라 그 범위는 다르게 나타나기 때문에 용어를 사용하는 맥락적 의미를 이해하는 것이 가장

22) 조준현, 굿과 리얼리즘-이상일·이운택 씨의 논쟁에 부쳐, 『한국연극』, 1990.9, 68면.

23) 위의 글, 69면.

24) 이에 대해 김명곤은 굿과 리얼리즘은 서로 다른 역사적 배경과 이념적 성향을 지니고 있으며 또한 그들은 분명한 양식적 변별점을 지니고 있기에 그러한 변별을 무시한 채 기본정신에 있어서의 공유점을 지나치게 강조하여 양식적인 특성을 무시하는 것은 또다른 관념적 오류에 빠져드는 것이라고 덧붙인다. (김명곤, 굿, 민족극, 리얼리즘-이상일, 이운택, 조준현씨의 글을 읽고, 『한국연극』, 1990.10)

중요하다. 그렇다면 차범석은 리얼리즘의 범위를 어떻게 인식하고 있었을까? 스스로를 리얼리스트라고 생각한 차범석이 리얼리즘을 어떻게 이해했느냐 하는 문제에 천착하는 작업은 그의 희곡 작품이 형식적으로 사실주의극 범주에 속하느냐, 벗어나느냐 구분하는 작업 이전에 이루어져야 하는 필수적인 전제가 될 것이다.

3. 차범석의 리얼리즘 연극관

차범석은 여러 차례 스스로를 리얼리스트로 평가한 바 있다.²⁵⁾ 극작술의 변화에도 불구하고 한결같이 리얼리즘 연극을 강조한 것을 염두에 둘 때 차범석이 생각하는 리얼리즘은 극의 형식의 문제가 아니었음을 알 수 있다. 연극에 대한 차범석의 발언은 시간의 흐름에 따라 구체화되는데, 우선 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」(1967)라는 글에서는 극작가의 사명이 우리 주변의 일들을 소재로 창작하는 것이라 보고 있다. 또한 이러한 소재로 “현실을 비추는 거울을 만들어야”함을 강조하며 연극에서 해설자를 등장시키는 기법적인 측면을 강하게 비판한다.

배우의 한 사람이 해설자 구실을 하며 관객을 향해 말을 건다는 것이 곧 에픽 드라마인 양 레테르를 붙여 시장에 내놓은 성급한 작가, 암전(暗轉)을 이용하여 무대 전환을 자주 그리고 용이하게 하는 것이 무대상의 메카니즘을 풍성하게 투입시켰다고 자부하는 연출가, 그리고 대사 전달이 야 되거나 말거나 무조건 속삭이는 소리라야만이 내면성을 향한 연기라고 우기는 배우……

25) 차범석은 제7희곡집을 출간하면서 “나는 지금까지 리얼리스트를 자부하며 작품을 써 왔다.”(「차범석, 책을 읽고 나서」, 《통곡의 땅》, 가람기획, 2000)고 밝히고 있는데, 이 시기는 형식적인 측면에서 사실주의극에서 벗어나 작품을 쓰던 시기이기에, 차범석이 생각하는 ‘리얼리즘’ 개념에 대한 재고가 필요하다.

이와 같은 지엽적인 기교가 어떻게 작가의 양심과 관객의 소망을 풀어 줄 수 있을 것인가?

한 마디로 말해서 그것은 걸멋에 불과하다. 걸치레란 말이다. 물론 희곡이 상연을 전제로 해야 하고 그러하기 위해서는 보다 유동성있게 그리고 빠른 전진을 보여야 한다는 것은 관객을 위한 소박한 친절이다. 그러나 그것이 희곡의 전부는 아니다. 우리가 들려 줘야 하고, 보여 줘야 할 문제는 관객에게 공명 작용을 일으킬 수 있는 마음의 소리이다. 사회와 현실의 소리를 재현시켜서 들려줘야겠다. 우리가 가고 있는 길이나 지나온 모습을 보여줘야겠다.²⁶⁾

이처럼 차범석은 “지엽적인 기교”를 비판하며 “사회와 현실의 소리를 재현시”킬 것을 강조했고 이는 여러 연구자들에 의해 인용되면서 차범석의 리얼리즘이란 현실을 그대로 투사하는 형식이라고 해석되어 왔다. 그러나 잇달아 발표한 「현대 희곡의 특징」(1968)을 볼 때 극의 양식적 변화 자체를 비판하는 것은 아니라는 것을 알 수 있다. 이 글은 1968년 1월 『현대문학』에 발표된 글로 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」와 비교할 때 시간의 흐름에 따라 작가의 의식이 변화했다고 보기는 어렵기 때문이다.

차범석은 「현대희곡의 특징」이라는 글을 통해 근대극을 개괄적으로 검토하면서 리얼리즘에 대해 “현실을 비추는 거울”이라는 표현보다 좀더 깊이있는 논의를 진행한다. 이 글은 차범석의 연극에 대한 생각을 심도 있게 분석할 수 있다는 점에서 매우 중요하다. 우선 “‘있는 그대로의 현실’을 표현대상으로 하는 자연주의는 결코 공정성을 유지하지는 못했”기에 이를 “극복하고 보다 객관화된 보편성을 추구하려는 리얼리즘이 강조”되었다고 하면서 ‘현실을 비추다’는 의미가 현실 그대로의 재현은 아니라는 점을 밝힌다. 또한 현대는 “기계문명의 복판”에서 “창의성을 잃고

26) 차범석, 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1967, 497~498면.

소비성이 넘치는 대중사회에서는 순수한 감각성마저 마비”되었기에 “현대 사회의 부패나 비합리성을 리얼리스틱하게 그리려고 덤비면 덤빌수록 ‘죽음’이라든가 ‘허무’ 따위의 병적인 모티프가 더 두드러지게 드러”나며, 그것이 현대 희곡의 특징이라고 보았다. 그리하여 리얼리즘의 최초의 태도는 현실을 있는 그대로 그려내는 일이었으나 현대는 너무나 복잡한 혼합체가 되었기 때문에 현대 관객에게 맞는 희곡이 필요함을 역설한다.

희곡이 문학임과 동시에 연극인데도 그 가운데 관객을 흡인할 만한 매력 없이졌기 때문에 이와같은 무대형식이 대중의 호기심을 끌게 된 것이다. 관객을 설득시키려는 엄숙과 교육시키려는 목적의식이 현대인의 기호에는 맞지 않을 것이다. 사회 구조가 복잡하고 생활 속도가 빠르고 게다가 인간의 정서가 메말라가는 현대인에게 무대가 심각한 설교나 사회 단면의 해부를 들이대보았댜자 별다른 감흥을 느끼게 하지 못할 것이다.

그리고 재래식의 리얼리즘 연극은 이미 현대 관중과는 부조화의 식상을 일으키고 있다는 판단이기도 하다. 그만큼 사회가 달라지고 인간의 사고방식이 달라지고 생활감정이 달라짐에 따라서 연극의 표현방식도 빛이 나 달라지기를 바라고 있는지도 모를 일이다.

그런데 여기에 대해서 우리는 브레히트의 견해를 잠깐 인용할 필요를 느끼는 것이다.

브레히트는 연극의 형식을 크게 두 가지로 분류해서 연극의 ‘희곡적 형식’과 ‘서사시적 형식’이라 일컬었다. 그리고 현대연극은 서사시적 형식에 속하며 재래식의 리얼리즘 연극을 희곡적 형식에 소속시켰다.²⁷⁾

이처럼 차범석은 현대 희곡의 한계를 지적하고 이를 극복하기 위한 하나의 방법으로 브레히트가 자신의 서사극을 설명하기 위해 제시한 형식을 소개한다.²⁸⁾ 그리고 “현대 희곡이 모색하는 활로가 될 수 있는 한 방

법을 여기서 발견할 수” 있다고 이야기한다. 브레히트의 말하듯 ‘얘기하면서’ 극을 진행하는 방법론은 ‘비아리스토텔레스’적이기는 하지만 “‘전위극’의 새로운 가치를 우리는 발견할 수 있다”고 언급한다. 이는 차범석이 『무엇을 어떻게 쓸 것인가』에서 해설자의 입장에 대해 비판하던 태도와는 상반된 것이라 볼 수 있다. 전위극의 내적 구조를 참된 리얼리티나 진리를 찾아내기 위한 과정으로 보고 있는 것이다.

‘사무엘 베크’이나 ‘우젠느 이오네스코’ 등으로 이미 알려진 희곡에서 우리는 아리스토텔레스적인 희곡론을 적용시킬 수 없음을 깨닫게 되었다. 그것은 첫째로 전위극 예술은 현실을 파악, 인식의 자세에 그 특징이 있다고 봐야 할 것이다. 즉 외형에 나타난 성격이나 사건보다는 인간의 내면에 존재하는 부조리나 불모성을 보다 크고 깊게 잡아내는 태도라고 볼 수가 있다. 따라서 이들의 희곡에서는 성격도 클라이맥스의 설정도, 그리

이 표는 브레히트가 『마하고니시의 흥망성쇠』에 주석으로 첨부한 대비표이다. 그 후 브레히트는 1938년에 다소 수정, 보완하였다. (김중대, 『독일 희곡 이론사』, 문학과 지성사, 1986, 140면)

연극의 희곡적 형식	연극의 서사시적 형식
1. 행동하면서	1. 얘기하면서
2. 관객을 무대로 말려들게 한다.	2. 관객을 관찰자로 본다.
3. 그 능동성을 난비한다.	3. 그 능동성을 환기시킨다.
4. 여러 가지 감정을 불러일으킨다.	4. 결단을 내리잖고는 못배겨나게 한다.
5. 체험	5. 세계상
6. 암시	6. 증명
7. 관객이 극 중으로 들어가 함께 경험한다.	7. 관객은 마주앉아서 연구한다.
8. 인간을 기정사실로 전제한다.	8. 인간은 연구의 대상이다.
9. 변화 없는 인간	9. 변화하고 있는 인간
10. 결말을 향하는 긴장	10. 진행 도중의 긴장
11. 한 장면은 다른 장면을 위해 있다.	11. 각 장면은 자기 자기 자체를 위해 있다.
12. 생생	12. 조립
13. 사건이 직선적으로 진행된다.	13. 사건이 곡선형으로 진행된다.
14. 진화적 필연적 상관성	14. 비약
15. 고정시된 인간	15. 과정시된 인간
16. 사고가 존재를 결정한다.	16. 사회적 존재가 사고를 결정한다.
17. 감정	17. 이성

27) 차범석, 『현대 희곡의 특징』, 『현대문학』, 1968.1, 294~295면.

28) 차범석, 위의 글, 295면.

고 극적요소도 외면한다. 다만 이들은 시각적인 현실을 믿는 일보다는 그 대상을 분해하는 작업을 통해 참된 리얼리티에 도달하기를 바라는 것이다. 그러므로 그것은 보다 심리적이기를 바라며 그것은 마침내 니힐리즘을 피치 못하게 되는 경우에 부딪치기도 한다. 그러나 일단 그들이 사회와 역사적 현실에 대한 분석이 끝났을 때 느끼는 경멸, 증오, 분노는 곧 하나의 진리를 위해 있을 단 하나의 희열이기도 한 것이다.²⁹⁾

그렇다면 극의 양식으로서의 사실주의극과 비사실주의극에 대해 차범석은 어떻게 이해하고 있는가? 이는 ‘전위극’에 대한 반복되는 그의 견해를 통해 이해할 수 있다. 이러한 생각은 시간이 지나고 발표한 「거부하는 몸짓으로 사랑한다-리얼리즘 연극을 위하여」(1976)를 살펴보면 좀더 명확해진다.

오늘날 우리가 처해 있는 현실이란 19세기나 20세기 초기와는 크게 다르며 그중에서도 과학 문명과 핵무기와 비인간화되어 가는 사회 조직과 정치 조직이다. 그 속에 도사리고 있는 비합리성을 추구하다 보면 예술가는 죽음이나 허무와 만나게 되고 그와 같은 일련의 허무주의가 현대 연극의 모태가 되었다고 해도 과언이 아니다. 즉 현대 문명의 위기가 전위 예술가들에게 하나의 돌파구를 낳게 하였고 그 방법의 하나로 모든 개체를 비인간화시키고 철저하게 분해해버리는 예술적 창조 방법을 낳게 한 것이다. 그것은 종래의 리얼리즘 연극이 보는 현실과 전위 연극이 보는 현실에 대한 해석의 차이가 있을 뿐 그 공통점은 우리가 살아가고 있는 현실을 대상으로 하고 있다. 다만 전자가 보다 구체적이며 직설적인 표현을 취했다면 후자는 추상적이며 우회적인 은유법을 썼을 뿐이다. 아니 어쩌면 이와 같은 표현의 변화를 리얼리즘 연극의 성숙이나 그것에 대한 철저한 추구 끝에 얻어진 해답이자 또 하나의 측면을 발견한 일이라 하겠다. 현실을 비인간화시키고 분해하려는 작업이 현실을 떠나 있을 수 없다면

그것은 엄밀한 의미에서 리얼리즘을 받아들이고 그것을 세련시키고 충족시키는 몸짓이지 무턱대고 파괴하는 거부의 몸짓일 수는 없다. 리얼리즘 연극이 심판을 받는 피고가 아니라 오히려 그는 새로운 연극을 위한 유리한 증인이자 후견인이라고 봐야 할 것이다.³⁰⁾

여기서 차범석은 리얼리즘 연극과 전위 연극의 차이를 현실에 대한 ‘표현’의 차이로 본다. 뿐만 아니라 인식의 내용이 리얼리즘적일지라도, 그 내용의 표현이 반드시 ‘리얼리즘’으로 불리우는 것이어야만 한다고 말할 수 없기 때문에 전위극을 리얼리즘 연극의 성숙으로 이해하고 있다. 이는 리얼리즘 연극에 대한 브레히트의 생각과 닮아있다.³¹⁾ 차범석에게도 리얼리즘은 ‘표현’의 문제가 아니기 때문이다.

차범석은 <리얼리즘 연극 소고>라는 글에서 다시 한 번 브레히트를 인용한 바 있다. 아래 인용문은 1938년, 브레히트가 <민족성과 리얼리즘>이라는 글에서 언급한 내용을 차범석이 자신의 글에서 인용하고 있는 부분이다.

리얼리즘이란 사회 인과관계의 전체를 감싸는 베일을 제거하여 지배적

30) 차범석, 「거부하는 몸짓으로 사랑한다 -리얼리즘 연극을 위하여」, 『한국연극』, 1976.11, 12면.

31) 1930년대 『말』지를 통해 전개된 표현주의에 대한 루카치의 비판과 이를 계기로 시작된 브레히트의 논쟁은 리얼리즘을 어떻게 볼 것인가에 대한 입장의 차이를 드러내는 대표적인 논쟁이라 할 수 있다. 브레히트는 표현주의(혹은 리얼리즘) 논쟁에서 “리얼리즘은 결코 형식의 문제가 아니다. 어느 한 명의 리얼리스트가 사용하는 형식을 끄집어내서 이것이야말로 리얼리즘 형식이라고 칭할 수는 없다. 그것은 리얼리스트 하지 못하다.”고 역설한다. 브레히트는 리얼리스트의 경우 현실 속의 인간들에게 현실적으로 영향을 끼치고자 글을 쓰기 때문에 발자크와 같이 죽은 사람의 형식을 받아들인다면 살아 있는 사람은 아무도 리얼리스트가 되지 못할 것이라 단정한다. 브레히트의 리얼리즘 개념에서 가장 중요한 것은 독자/관객의 ‘이해’이기 때문에 브레히트는 이를 위해 형식은 자유로울 수 있다고 주장한다. (브레히트, 「표현주의 논쟁을 위한 실천적 지침」, 1938년, 서경하 옮김, 『브레히트의 리얼리즘론』, 남녘, 1989, 54~58면 참조.)

29) 차범석, 앞의 글, 296면.

사상을 지배자의 사상이므로 폭로해야한다. 그리고 인간사회가 현재 빠져 들어가고 있는 긴급한 곤경에 대해서도 보다 광범한 해결을 준비하는 관점에서 발전의 요소를 강조하는데 있다.

모든 작가는 그들이 지니는 모든 공상과 독자성의 ‘유모아’와 구상을 충분히 구사할 것은 허용해야 한다. 우리는 지나치게 엄격히 정의를 내린 규범에 대해서 고집해서는 안된다. 우리들은 작가로 하여금 특정한 서사 양식에 묶어 두어서는 아니된다.³²⁾

차범석은 “브레히트”가 강조하는 ‘리얼리즘’에 대해서 재고와 음미를 필요로 함을 언급하며 “리얼리즘 연극 창조에 있어서 가장 경계할 일을 ‘맨너리즘’이라고 지적한다. “그것은 인식과정이 아닌 하나의 즉흥”이며 “창조가 아닌 습성”이기 때문이다. 이렇듯 차범석의 “맨너리즘”에 대한 지적은 브레히트가 루카치와의 논쟁에서 발자크식의 리얼리즘이 더 이상 아무 효력이 없음을 역설하는 지점과 비교해 볼 수 있다.³³⁾ 이를 통해 살펴볼 때 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」에서 차범석이 비판한 극 양식의 태도는 비사실주의극 전반에 대한 비판이라기 보다 비사실주의극의 효과를 의미 없이 차용하는 태도에 대한 비판이라고 볼 수 있다. 즉 비사실주의적 연출을 지적한 것이 아니라 “맨너리즘”을 지적한 것이다. 극의 형식과 연극의 기본정신에 대한 차범석의 이러한 태도는 시간이 지나도 일관되게 반복된다.³⁴⁾

32) 차범석, 리얼리즘 연극 소고, 동국대학교 연극영상학부, 『연극학보』, 1968, 47면.

33) 브레히트는 “발자크는 우리가 지금 살고 있는 세계와는 아주 다른 세계에서 그 나름대로의 인식수단과 표현수단을 가지고서 작품을 썼다. 그런데 그 수단들은 현재 우리의 기술 수준과 (공정, 생물학, 경제학 기타 등등) 전혀 맞지 않으며, 바로 나폴레옹 법전을 막 이용하려는 계급을 위해 작품을 썼다.”고 하며 과거의 방식을 고수하는 일은 “리얼리즘을 거세”하는 일이라 밝힌 바 있다. (브레히트, 리얼리즘적 창작 방법에 대한 단평들, 서경하 역, 앞의 책, 149면)

34) “그런데 문제는 문학도 그렇지만 특히 연극에서도 리얼리즘이란 것을 잘못 인식하고 있는 사람이 많아요. 리얼리즘이 마치 사실의 재관, 사실의 복사라고 생각하는데, 그것이 아니거든요. 그 언저리를 잘못 알거나 아니면 초기 자연주의적인 수법이 리얼

서구에서 발달한 리얼리즘 연극을 비교적 진지하게 받아들이려고 노력했던 발자크는 1931년에 발족했던 ‘극예술연구회’의 활동에서 찾아볼 수가 있다. 그것은 값싼 일본식 신파극의 구각에서 벗어나 연극의 문학과 예술성을 되찾기 위한 피나는 노력임에는 틀림없었다. 그리고 그 구성인이 대부분 외국문학파였다는 사실만으로도 그 가치는 인정할만 했다.

그러나 문제는 그들이 리얼리즘 연극의 주축을 이루었던 극작가들의 작품을 도입, 소개하는데 그쳤지 그 이념과악이나 표현방법의 정립과 확산에는 그 뜻을 다하지 못했다. 고골리, 그레고리부인, 카이자, 피란델로, 셰익스피어, 골즈워지, 톨스토이…… 등 외국작가의 작품을 소개한 공로는 인정할 수 있으나 그에 따르는 연출, 연기 및 무대기교에 대한 개발과 계승은 담보상태로 머물렀고 오직 ‘예술성 있는 연극은 곧 번역극’이라는 불합리한 등식만을 본의 아니게 남긴 셈이다. 그 후로 약 50년이 지난 오늘날 우리가 찾아야 할 리얼리즘 연극의 기본정신은 간 곳없고, 형식상의 ‘새로움’만 쫓고 있는 현실에서 우리는 새삼 자신을 돌아보게 된다. 문제는 하나다. 연극이 오늘의 관객을 위하여 있다면 오늘의 현실을 비추는 연극이라야 하기 때문이다.³⁵⁾

90년대 발표한 이 글에서는 “형식상의 ‘새로움’만 쫓고 있는” “현대연극”의 신체적인 운동이나 곡예사적 연희가 바로 연극적인 행위라고 착각한 “젊은이들”의 “현학적 태도”를 비판하고 있는데 이는 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」(1967)에서 비판하는 내용과 맥을 함께 한다. 비사실주의극에 대한 차범석의 비판과 수용은 그가 생각한 리얼리즘 연극의 성격을 뚜렷

리즘인 것처럼 오인하고 있는 것 같아요. 나는 늘 반문을 하거든요. 그렇다면 외국작가들을 보자, 리얼리즘을 보는 시각에 따라서라면 체홉, 입센, 버나드쇼우, 하우트만 같은 사람들의 작품을 하지 않아야 될 것 아니냐하는 겁니다. 그렇지만 지금 그 사람들 작품을 다들 하고 있어요. 그런 점으로 봐서 생각이 다르다는 얘기지요. 사상과 의도를 나타내는데 있어서 작가의 안목이 있어야지 사진기가 어떤 장면을 영상으로 나타내는 것이 아니거든요.” (김경주, 오늘의 작가(희곡작가 차범석) 견실한 리얼리즘의 파수꾼, 『금호문화』, 1990.8, 138~139면)

35) 차범석, 리얼리즘 연극의 이해, 『목포행 완행열차의 추억』, 용성출판, 1994, 264면.

히 하는 역할을 한다. 차범석은 리얼리즘 자체와 리얼리즘 연극은 구분되어야 한다고 한다. 그리하여 “리얼리즘 연극을 두고 논할 경우, 희곡을 연극자가 행동으로서 표현한다는 연극의 근원적인 기원으로서의 측면과 문학사상으로서의 일반론적인 리얼리즘을 혼동해서는 아니 된다”고 강조한다.³⁶⁾

즉 시인이 ‘있을 수 있는 것’을 묘사한다는 것은 눈앞에 보이는 현실뿐이 아니라 현실의 이면에 숨어있는 본질까지도 묘사한다는 뜻이다. 따라서 이 현실이란 역사성을 지닐 수밖에 없다. 그러므로 세기의 활개친 자 연주의처럼 단순한 눈에 보이는 현실의 정밀한 묘사가 아닌, 오늘날의 ‘리얼리즘’은 모든 경향의 예술적 창조의 밑바닥을 흘러내리는 진실을 뜻하는 것이다. 진실을 추구하려는 것, 진실을 그려놓은 것은 광범한 의미에서 ‘리얼리즘’으로, 그러한 연극은 하나의 ‘리얼리즘’ 연극이라고 볼 수가 있다. 따라서 이런 뜻에서 볼 때 어떤 시대나 어떤 경향의 예술창조의 현상에서도 ‘리얼리즘’은 존재하는 것이라 하겠다.³⁷⁾

리얼리즘 연극은 “현실을 있는 그대로 그린다는데 그치는 것이 아니라 역사적인 현실 가운데 놓여진 인간의 본질을 추구하는데 있”기 때문에 “리얼리즘은 모든 경향의 예술적 창조의 밑바닥을 흘러내리는 진실을 뜻하는 것”이며 어떤 경향의 예술창조의 현상에도 리얼리즘은 존재할 수 있다고 이야기하는데 이는 차범석이 이해한 리얼리즘 연극관의 핵심이라 할 수 있다.

이러한 발언으로 미루어 볼 때 작품에서 살펴볼 영사막·해설자의 사용, 시·공간의 이동과 같은 극작술의 변화는 “참된 리얼리즘”에 도달하기 위한 “리얼리즘 연극의 성숙이나 그것에 대한 철저한 추구 끝에 얻어진 해

36) 차범석, 거부하는 몸짓으로 사랑한다 -리얼리즘 연극을 위하여, 『한국연극』, 1976.11, 9면.

37) 차범석, 리얼리즘 연극 소고, 46면.

답이자 또하나의 측면을 발견한 일”이라 할 수 있을 것이다.

4. 현실 ‘재현’을 위한 서사극적 요소의 차용

현실의 문제에 관심을 가진 차범석은 시대적 배경을 잘 드러내는 인물을 통해 당대 현실을 담아내는 작품을 꾸준히 써왔으나 70년대 이후에는 있음직한 사건이 아니라 실제로 ‘있었던’ 사건이나 인물에 주목한다. 차범석 작품 중 실재 사건을 소재로 한 작품으로는 <셋이서 왈쓰를>, <오관>, <안네프랑크의 장미>를 들 수 있다. <셋이서 왈쓰를>은 제8대 국회의원 선거 당시 매스컴의 주목을 받은 나주 선거구 이야기를 재구성한 작품이다. 당시 주목 받은 나주선거구에서는 학교도 동기이고, 사법고시 합격도 동기생인 나(羅)모와 박(朴)모 두 사람이 여, 아로 나뉘어 공천을 받은 바 있다.³⁸⁾ <셋이서 왈쓰를>은 이를 소재로 타의에 의해 꼭두각시 놀음만 하는 정치풍토를 비판한 작품이다.³⁹⁾ <오관>은 1973년 있었던 금정약국 사건을 소재로 한 작품이다. 금정약국사건이란 제약회사의 잘못된 포장 때문에 감기약을 조제하면서 쥐약을 잘못 섞어 3명이 숨지고 4명이 중태에 빠진 사건으로 차범석은 부산 동래에 있던 금정약국의 강상수 약사를 모델로 하여 그의 억울함을 그려낸다.⁴⁰⁾ 그리고 <안네프랑크

38) 「나주 동창끼리 깨끗한 회전」, 『경향신문』, 1971.5.17.

39) 차범석은 두 사람이 짝을 지어 추는 우아하고도 유려한 왈쓰를 셋이서 춘다고 설정한 것 역시 정치를 풍자적이고 해학적으로 보고 있다는 시선을 드러내는 것이라 설명한다. (차범석, 작품노트, 『식민지의 아침』, 학고방, 1992, 406면)

40) 이 사건은 1976년 상고심 선고공판에서 약사 강상수 피고인에게 유죄를 선고했던 원심을 깨고 사건을 부산지법 합의부로 돌려보낸 바 있다. (재판부는 “약사가 약품을 판매할 때 포장에 국가기관의 검인이 있는지의 여부나 동종 약품에 의한 사고발생이 있었는지의 여부에 대해 특별한 사정이 없는 한 표시약품에 대한 정밀시험까지 해야할 주의 의무는 없다”고 판시했다. 「대법원, 금정약국 사건 파기」, 『경향신문』, 1976.2.12)

의 장미>는 일본에 끌려가 지하 대본영 땅굴 축조에 동원된 조선인 노무자의 딸, 야마네 마사코를 모델로 했다.⁴¹⁾ 야마네 마사코의 아버지 박길상은 조선사람으로 일본의 중부지방 산악지대인 나가노 현에 있는 마쓰시로에서 지하 5백 미터 아래에 일본 천황과 황족들의 피신처와 육군 대본영, 그리고 국가 주요기관을 건설하던 조선노동자였다. 그러나 패전 후 생사조차 알 수 없게 되었고 아버지의 억울함을 밝히고자 나선 마사코의 입장에서 극은 진행된다. 그런데 차범석은 이렇듯 실재 사건을 극화한 경우 현실적 상황을 자세히 드러내고자 시간의 흐름을 달리하기도 하고 여러 자료나 해설자를 이용하여 관객의 이해를 돕기도 하는 등 극작술의 변화를 보이고 있다.

4.1. 영사막의 활용을 통한 정보 제공과 인물의 내면 제시

차범석이 그의 작품에서 영사막을 활용한 것은 <오관>에서 처음 시도한 것이다.⁴²⁾ 같은 해 대한민국연극제에 동시에 발표된 <화조> 역시 영사막을 사용하는데, 차범석은 스스로 영사막 사용의 의도에 대해 자세히 언급한다.

이 희곡이 한 화가의 생애를 다루는 얘기이니만큼 무대 전체가 한쪽의 미술 작품이기를 바랬고 한편으로는 나혜석의 인생행로를 사실대로 관객에게 전달시키고 싶었던 욕심에서 환등기며 영사기를 구사하여 그녀의 작품이며 사진, 초상화 등을 무대 위에 투영하는 방법을 쓰기로 했다.⁴³⁾

41) 차범석은 야마네 마사코의 자전수기 『머나먼 여로』(스포츠서울, 1990)를 번역하는데, 그 과정에서 마사코의 이름에 깊이 공감하게 되었고 이를 토대로 <안네프랑크의 장미>를 집필하게 되었다.

42) 원폭 피해자 이야기를 다루고 있는 <묘지의 태양>(1973)에서 한 차례 배경막을 이용했으나 이는 과거를 회상하는 과정에서 나타난 무대 배경의 역할을 하는 것이었다. 영상과 음향을 활용한 이 회상 장면은 아버지가 30년 전 겪었던 경험을 관객들에게 제시하는 기능을 한다.

나는 이 작품을 하나의 기록적 형식으로 다루어야겠다고 마음 먹었다. 작품의 소개 자체가 실화에서 따온 것이기도 하고 사건의 전개도 거의 사실과 다름이 없는 말하자면 허구의 세계가 아니라는 점에서는 그것도 어디까지나 기록극의 요소를 풍부하게 지니고 있었다. 그래서 환등기의 사용으로 관객에게 주입식으로 강조하는 방법을 구사하기로 했다.⁴⁴⁾

차범석은 영사막 사용이 “사실대로 관객에게 전달”하려는 의도임을 강조하면서 <오관>이 기록극의 성격을 가진다고 밝힌다.⁴⁵⁾ 기록극에서는 신빙성 있는 기록(자료)의 사용을 위해 영사막을 통한 자료 제시 방식이 매우 중요하다.⁴⁶⁾ 그러나 <오관>에 사용된 영사막은 기록극의 성격만 드러내는 장치로 사용되는 것은 아니다. 나혜석의 삶을 재구성한 <화조>의 경우 영사막을 통해 나혜석의 작품을 제시하는데 초점이 맞추어져 있으나 <오관>에서는 ‘소시민의 행복’, ‘소시민의 불안’과 같은 장의 제목을 제시하여 전개될 내용을 예측가능하게 하고, ‘1968년 2월 10일’과 같은 시간적 배경을 제시하기도 하는가 하면, ‘금고 8개월’, ‘집행유예 2년’

43) 차범석, 『화조/작가의 말』, 《제1회 대한민국연극제희곡집》, 한국문화예술진흥원, 1978, 24면.

44) 차범석, 『오관/작가·연출가의 말』, 위의 책, 79면.

45) 기록극이란 역사적, 정치적, 사회적 기록에 의존하면서 이 기록들을 텍스트의 뼈대로 이용하는 드라마이다. 기록극은 허구적 현실을 묘사하거나 또는 역사적으로 실제 일어났던 사건들을 작가의 창작 의도에서 역사적 사실 기록과 다르게 변형해서 줄거리로 꾸미는 드라마와는 다르다. 다시 말하면 기록극은 허구적 현실을 문학적으로 묘사하는 것이 아니라 실제 일어난 사건과 그것에 대한 자료를 드라마의 내용으로 삼고 있으며, 그 내용에 합당한 극형식을 지니고 있다. (김희열, 『독일 기록극에 나타난 사회, 역사의식·피스카토르의 극작술과 호호후트, 김하르트, 바이스의 작품을 중심으로』, 『독일문학』 54, 한국독어독문학회, 1994, 72면)

기록극은 실제하는 현실을 다루었다는 ‘소재’의 측면과 그 소재를 제시하는 방식이 중요한데 이 두 가지 측면에서 볼 때, <오관>은 기록극의 목적성에 부합한다고 볼 수는 없으나 기록극의 요소를 어느정도는 가지고 있는 극이라고 볼 수 있다.

46) 기록극에 있어서 가장 중요한 요소는 사실 기록이다. 기록은 현실의 “신빙성 있고 가공되지 않은 재료”이다. 이는 “어떠한 사실의 조각”으로서 정치적인 협상문이나 연설문, 조서, 뉴스, 인터뷰 등을 말한다. 이러한 기록을 토대로 비판적인 모델을 제시하는 극 형식이 기록극이다. (황성근, 『기록극이란 무엇인가』, 한국학술정보, 2008, 39면)

등의 재판 결과를 정보로 제공하기도 한다. 이는 실재하는 자료 제시의 기능보다 영사막이 각 장면의 줄거리를 미리 알려줌으로써 구체적인 과정에 주목하게 하는 ‘내용 요약’의 기능⁴⁷⁾으로 서사극의 영사막 역할에 가깝다고 볼 수 있다.⁴⁸⁾ 이후 <안네프랑크의 장미>에서도 현실적 정보를 제공하기 위해 영사막이 사용된다.

야마모토 후미에가 무대 한구석에 등장한다. 그녀는 객석을 향해 말을 건다. 이 설명을 이해시키기 위해 적당한 도표며 약도가 무대 후면에 투영되도록 한다.⁴⁹⁾

인용문을 보면 이 경우 역시 관객을 이해시키는 데 목적이 있으며 도표나 약도가 ‘역사적으로 입증’ 된 것이라고 보기는 어렵기 때문에 서사극의 역할에 가깝다고 볼 수 있다. 그런데 <오관>의 경우 영사막의 사용이 이러한 정보 제공의 기능만 수행하는 것이 아니라 등장인물의 심리를 드러내는 경우로 활용되기도 한다.

상석 : 여보세요…… 그렇습니다 (사이) 예?

(우편 영사막에 「?」표가 처음에는 작은 것으로 투사되었다가 다음 대사의 진행에 따라 차츰 확대되어가 화면 가득히 차버린다. 상석의 표정이 굳어지고 수화기를 들 손이 부들부들 떨린다.)

상석 : 그, 그럴 리가 없을텐데요. 나, 나는…… 분명히 (사이) 그럴 리가 없어요. (사이) 그럴 리가 있겠습니까. (사이) 그럴 리가 없습니다. (사이) 그럴 리가 없다니까! (사이) 그럴 리가 없어! 없단 말이야! 없다면 없어!

47) 이승진·오성균, 『브레히트의 삶과 연극』, 『브레히트의 연극 세계』, 열음사, 2001, 501면.

48) 기록극은 소재의 측면을 강조한 개념이기에 문학장르로서 독립적으로 존재하기보다는 역사극이나 정치극, 서사극과 서로 연관되어 나타난다. (황성근, 위의 책, 33면)

49) 차범석, <안네프랑크의 장미>, 《통곡의 땅》, 가람기획, 2000, 46면.

(상석이 수화기를 꺼져라고 내려친다. 영사막에 투사된 의문표가 없어진다.)⁵⁰⁾

카메라의 플래시가 어둠 속에서 서너번 섬광을 발산한다. 이윽고 영사막에는 ‘살인 감기약’ ‘사람잡는 엉터리 약사’ ‘조제약 먹고 연쇄번사’ ‘서민층 위협하는 악질 약사’…… 등의 신문 표제가 현기증을 일으킬 정도의 빠른 템포로 투영된다.

<오관>, 95면

이와 동시에 영사막에 ‘탄산칼슘’과 ‘탄산바륨’의 분자식이 엇갈려 투영되고 요란스러운 ‘콘크리트’ 음악과 ‘고오고오’ 음악이 굉음에 가깝도록 크게 울려 퍼진다.

<오관>, 104면

위 예시문은 모두 상석의 혼란스러운 내면을 드러내기에 적합한 방식이다. 이는 기록극이나 서사극의 형식적 특징을 사용하고 있으나 ‘객관성’을 중시하는 극의 의도에 반하는 방식으로 활용한 경우이다. 무대의 배경으로 스크린을 사용하여 극에 관련되는 영상을 투영시킴으로써 실제 무대상에 일어나고 있는 상황에 대한 폭 넓은 정보를 제공하는⁵¹⁾ 것이 서사극의 본래의 의도라면 <오관>에서는 정보 제공의 기능도 있지만 주인공 상석의 내면을 이해하는 장치로도 활용된 것이다. 인물에 집중하여 그의 감정을 따라가게 하는 극의 전개방식은 서사극의 본래 의도와는 정반대의 효과라 할 수 있다. 이는 기록극·서사극의 형식적 표현 방식을 차용하고 있으나 그것의 목적과는 차이가 있는 차범석 극작술에 있어 특징적인 부분이라 할 수 있다.

50) 차범석, <오관>, 《제1회 대한민국연극제희곡집》, 한국문화예술진흥원, 1978, 87면.

51) 신일수, 『서사극의 무대미학』, 『한국연극』, 1990.9, 127면.

4.2. 해설자 등장상을 통한 정보 제공과 독백 기능

연극에서 해설자를 등장시켜 관객을 향해 말을 거는 방식은 제4의 벽을 통해 들여다보는 환각효과에서 벗어나게 함으로써 사건을 보여주기만 하는 것이 아니라 요약하는 기능을 하게 한다. 차범석은 <대리인>(1969)의 마지막 장면에서 등장인물이 관객을 향해 주제의식을 이야기하는 장면을 설정함으로써 처음으로 사실주의극의 형식에서 벗어난 바 있다. 이후 해설자를 활용하는 형식은 현실의 문제를 재현하는 작품이나 실존 인물을 극화한 작품에서 빈번하게 사용되고 있다. 실제 있었던 사건을 알리기 위해 등장인물이 관객에게 사건을 요약해서 제시하는 경우 해설자의 활용은 매우 용이한 방식이기 때문에 <안네프랑크의 장미>에서도 해설자를 활용해 40여년이나 되는 긴 시간에 대한 이해를 돕는다. 그리하여 과거와 현재의 사건을 반복적으로 교차하는 과정에서 발생할 수 있는 혼란을 극복하게 하여 관객의 이해를 용이하게 한다.

야마모토 후미에가 무대 한구석에 등장한다. 그녀는 객석을 향해 말을 건다. 이 설명을 이해시키기 위해 적당한 도표며 약도가 무대 후면에 투영되도록 한다.

후미에 : 1944년 7월 13일. 사이판도가 미군의 손아귀에 들어가자 도조 내각은 총사직하게 되고 육군대신에는 스기야마 대장이 취임했습니다. 스기야마 대장은 머지않아 미군이 본격적으로 일본 본토공습에 나오리라는 데 대한 대책을 강구 끝에 동부군 사령관 후지에 게이스케 대장에게 즉각 마쓰시로 대본영 공사에 착수토록 명령을 내렸습니다. 공식적 공사명칭은 '마쓰시로 창고공사'로 지칭할 뿐, 육군성 고급 간부들까지도 황실의 피난처 건설 문제는 입 밖에 내지 않은 채 독자적으로 진행되었습니다. 1944년 10월 4일 육군대신으로부터 명령이 내려오

자 조선에서 강제동원된 노무자 7천 명과 국내 각지에서 차출된 노무보국회 회원, 그리고 그 지역 경방단 등 수천 명이 동원되어 창고공사부터 시작되었습니다. 장비는 착암기 3백 대, 콤프레서 20대가 고작이었으니 니시마쓰구마가 사용했던 지원 노무자와 국민징용령에 의해 강제징용된 조선인 노무자들의 힘에 의지할 수밖에 없었어요! 그러나 제가 훗날 어머니한테서 들었던 슬픈 사연은 그날 가네코 료키치가 다녀간 다음이었다고 합니다.

(무대가 밝아지면 박길상의 집. 네 식구가 쓸쓸한 식탁을 둘러앉아 식사를 하고 있다. 사치코는 이따금 박길상의 눈치만 살핀다. 무거운 침묵이 흐른다. 그러나 철없는 아이들은 게걸스럽게 밥을 먹는다. 박길상이 밥그릇을 내려놓고 차를 마신다.)

<안네프랑크의 장미>, 46~47면.

위 인용문에서 후미에는 1944년의 상황을 관객에게 설명한다. 미군의 공습에 대비하려는 일본은 열악한 환경에서 조선인 노무자의 노동력에 의존한 힘든 공사를 지시했다는 내용이다. 그리하여 1944년, 후미에의 아버지 박길상이 어떤 배경 속에서 땅굴 축조공사에 투입되었는지, 그에 대한 정보를 제공한다.

그러나 아래 인용문을 보면, 해설자 활용도 서사극의 목적에 부합하도록 정보를 제공하는 역할만 하는 것은 아님을 알 수 있다.

무대 한 구석에 야마모토 후미에가 등장한다. 전보다는 밝은 표정이다.

후미에 : 그로부터 어인 40년! 아…… 멀고도 고된 여로였죠. 그 동안 우리 어머니가 어떻게 고생했으며 어떻게 한 맺힌 인생을 마감했는가는 얘기하고 싶지 않군요. 눈에 보이지 않는 편견, 눈에 보이는 차별, 그리고 남편으로부터의 버림받음, (쓰게 웃으며) 운명이라도 좋고 숙명이라도 좋아요. 다만 제 아버지가

그런 식으로 사라진 원인은 꼭 케내고야 말겠다는 충동이 나를 잠시도 가만히 있지 못하게 했어요. 그런데 분파가 최용남과의 면담에서 새로운 사실을 밝혀낸 게 더욱 충격적이었어요.
<안네프랑크의 장미>, 62면.

후미에는 해설자 역할과 연기를 함께 하고 있기 때문에 객관적인 입장에서 극의 진행에 대한 안내만 하는 것이 아니라 자신의 감정을 직접적으로 관객을 상대로 드러내기도 한다. 이럴 경우 인물은 서사극에서의 해설자 역할에 충실했다기보다 독백의 기능을 통해 관객으로 하여금 자신의 내면에 공감하도록 하는 것이다.

차범석은 해설자가 등장하는 다른 작품에서도 작품 속 인물이 해설자 역할을 겸하도록 한다. 그리하여 정보도 제공하지만 인물의 심리를 더욱 잘 이해할 수 있게 한다.

4.3. 자유로운 시·공간의 이동을 통한 극의 상황 제시

서사극의 작가는 장소와 시간에 구애받지 않고 자신이 보여주고 싶은 대로 사건과 상황을 조정할 수 있으며, 그렇게 관객에게 전후 연관을 제시할 수 있다. 다시 말해 작가는 동시적으로 벌어지는 사건들을 제시할 수 있고, 줄거리를 반복하거나 다른 시점에서 검토할 수 있으며 또한 사건을 중단시키고 해석을 가할 수도 있다.⁵²⁾ 차범석은 실제 사건을 재구성한 작품이나 실존 인물을 토대로 한 작품의 경우 대부분 이러한 자유로운 시간과 공간의 이동 방법을 활용하고 있다.

유근철의 집과 임호준의 집. 약 한달 후. 초가을 낮. 전에 비해서 방안이 어지러져 있고 여기 저기 신문이며 서류 등속이 널려 있다. 막이 오르

면 유근철과 임호준이 각각 보도진에 둘러 쌓여 기자회견을 하고 있다. 여기저기서 휴대용 마이크가 탁상 위에 놓여있다. 두 사람은 한결같이 수척해 보이며 가벼운 흥분에 떠들고 보인다. 두 사람의 기자회견은 연출상 동시에 진행되어지면서도 대화에는 혼선이 없도록 계산이 있어야 할 것이며 판토마임이 적절하게 삽입되도록 한다.⁵³⁾

<셋이서 왈쓰를>에서 제시한 이 장면은 한 무대 위에서 동시에 두 인물이 기자회견을 하는 상황을 설정함으로써 경쟁적으로 선거운동에 몰입했다는 것을 알려준다. <안네프랑크의 장미>에서도 후미에 아버지의 삶과 40여년의 시간이 흐른 현재의 시점을 반복적으로 교차시키기도 하고 다른 공간에서 일어나는 일을 같은 무대에서 보여주는 방식으로 자유롭게 시간과 공간을 제시한다.

분파: (스위치를 누르며) 들어 봐요? (상태가 좋지 않은 증언이 흘러 나오며)

녹음기에서 약간의 잡음이 흘러나오면서 무대 한구석에 최용남이 거처하고 있는 음산한 방이 어둠 속에 나타난다. 항수에서 들려오는 뱃고동 소리가 한가롭다. 불면 날아갈 것 같은 일본식 목조건물의 좁은 방. 런닝 셔츠 바람의 최용남이 요 위에 앉은 채로 쿨룩쿨룩 기침을 하다가 멈추고 간신히 숨을 몰라 쉰다. 병색이 완연이다. 석양이 구멍 난창호지 위에 붉은 빛을 던지며 더욱 처량한 분위기를 자아낸다.

최용남: 내사 마……늙고…… 병든 몸인기라……생각은 있지만도…… 눈에 안개가 자욱한……첩첩산중인 기라……쿨룩쿨룩……(회상하며) 마쓰시로라카는……죄맨한 마을은……사면이 온통 산이었제……왼쪽에 마이즈루 산……오른쪽에 미나카미 산……그라고……그 사이에 조 산이 있었제……‘조’라 카는

52) 마리안네 케스팅, 차경아 역, 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996, 91면.

53) 차범석, 셋이서 왈쓰를, 《식민지의 아침》, 학고방, 1992, 362면.

건 코끼리라 카는 일본말인 기라……그라이 우리가 땅굴을 판 게……바로……그 조 산 밑이었제…… 아……그 굴속에서 고생한 일 생각하문…… 치가 떨린다, 치가……그 산꼭대기엔 신사가 있고 숲이 울창하니까네……한낮에도 사람 발길이 끊기고……그라고 우리 조선사람들이 모여 살았던 한바가 기요 노라카는 마을로 가는……별판에 있었던 기라……한바가 몇 채나 되는지……잘은 모르지만도 아마……2백 동은 되었을 기라……거기에서 마……6천 명인지 7천 명인지는 모르지만도……좌우시간에 함지박에서 감자씻듯 우글우글 살았제. 그라고……그 박길상 씨 가족……아마 딸 하나에 아들 하나……그래 네 식구 살았제……잉……그래 당신이 그 박길상의 아들이란 말이가? 잉…… 40년 전 일이…… 아……

기요노 구에 있는 한바. 급조한 판잣집이 즐비하게 들어선 살풍경한 풍경. 그 가운데 박길상의 집안.
내부가 드러나 보인다.

<안네프랑크의 장미>, 31~34면.

위 인용문은 아버지와 함께 일한 최 노인의 증언을 후미에가 녹음기를 통해 듣는 과정에서 최 노인의 모습이 자연스럽게 드러나는 장면이다. 요코하마에 살고 있다는 최 노인이 이렇게 무대 한 쪽에 등장해서 증언하고 난 후 최 노인이 말한 “40년 전”의 모습이 또 다시 자연스럽게 이어진다.

박길상 : 황족이라고요?

가네코 : 천황 폐하와 황후 폐하가 거처할 피난처라고 생각하면 돼! 그러니만큼 잡역요원들도 엄선을 해야 한다는 원칙 아래 지금 물색중이래구!

(박길상의 얼굴에 동요의 빛이 역력하자 가네코가 박길상을 설득시킨다. 그 동안 무대 한쪽에서 굴착작업을 하는 노무자들의 마음이 일사불란하게 진행된다. 그것은 인간이라기보다 비인간화의 기계같은 움직임이다.)
<안네프랑크의 장미>, 45면.

뿐만 아니라 후미에의 아버지가 땅굴 축조 작업을 제안 받고 고민하는 동안 무대 한 편에서는 그 작업이 어떤 작업인지 설명해 주는 방식으로 두 상황을 관객에게 제시하기도 한다. 그런데 과거 회상이나 상상을 제시하기 위한 시·공간의 이동은 서사극적 요소를 본격적으로 차용하기 이전부터 차범석이 가장 자주 사용하던 방식이다. 차범석은 시·공간의 이동이 자유롭지 못한 사실주의극에서는 안개나 환상적인 조명 등의 무대 장치를 통해, 그리고 고립된 공간을 설정함으로써 내면의 모습을 드러내곤 했다.⁵⁴⁾ 이러한 점으로 미루어 볼 때 시·공간의 자유로운 이동은 갑자기 극작술이 변화한 것이 아니라 재현하는 상황을 이해시키기 위해 적극적으로 사용한 것이라고 볼 수 있다.

5. 극의 ‘형식’과 ‘내용’의 개념에 대한 재고(결론을 대신하여)

차범석은 현실에 대해 비판의식을 드러낸 사실주의극을 창작하지만 시간이 지나면서 서사극적 요소를 도입한 극을 선보이기도 한다. 이러한 형식의 변화는 극의 소재가 실화를 바탕으로 변화하면서 생겨난 현상이다. ‘있음직한 사건’이 아니라 ‘있었던 사건’을 보여주기 위해서는 그것이 현실에 있었던 일임을 밝히기 위해 여러 자료를 제시하거나 설명해야 했

54) 이에 대해서는 김정남, 차범석 애정 소재 희곡에 나타난 인간 욕망 연구-무적>, <안개소리>를 중심으로, 『한국극예술연구』 제43집, 한국극예술연구, 2014를 참조할 것.

는데, 그러한 제시 방법이 사실주의극에서 벗어나게 한 것이다. 그런데 극작술에 이렇게 변화가 있었다고 하더라도 브레히트의 서사극의 목적과는 다소 거리가 있을 뿐만 아니라 의도 또한 차이가 있기 때문에 차범석의 작품을 서사극으로 가치 평가하는 것은 무리가 있다. 서사극이나 기록극과 같은 형식적 분류가 정치적 실천과 같은 극의 목적과 부합할 경우, 형식적 분류를 하는 것이 마땅히 타당하지만, 차범석의 경우 극의 형식적 변화를 그 목적과는 다르게 차용한 경우이기 때문이다. 차범석의 극작술 변화 원인은 보다 효율적인 재현의 방식을 모색하는 과정에서 나타난 내적 계기에 의한 것이기에 ‘리얼리즘 정신’으로 평가해야 할 것이다.

이를 이해하기 위해서는 차범석이 생각하는 ‘리얼리즘’의 개념 정리가 필요하다. 차범석이 언급하는 리얼리즘은 연극의 ‘형식’이 아니라 ‘내용’의 문제를 의미한다. 그리하여 차범석은 극에 대한 이해 없이 서사극적 기법을 유행처럼 따라하는 극작가군을 비판하지만, 정작 극의 형식과 내용의 분류에 대한 브레히트의 태도는 수용하고 있다. 브레히트도 리얼리즘 연극관을 가지고 서사극을 생각해 냈음을 고려할 때 형식과 내용의 문제에서 개념의 정리는 매우 중요하다. 리얼리즘 정신을 가지고 사실주의극 뿐만 아니라 비사실주의극을 창작할 수 있기 때문에 이분법적 분류에서 벗어나 차범석 후기 희곡을 평가해야 한다.

그러나 지금까지 차범석을 평가함에 있어 그 기준은 형식 중심이었다. 우리 연극계가 형식적 분류를 중심에 두다보니, 차범석 작품은 늘 사실주의나 비사실주의냐가 문제시 되었던 것이다. 따라서 “‘사실주의 신봉자’로 자처하는 차범석”이라는 표현은 문제가 있다. 여기에서 ‘사실주의’ 개념을 극의 형식으로 본다면, 차범석의 후기 작품들을 수용할 수 없기 때문이다. 그러나 ‘비사실주의로 극작술이 변화했다’라고 결론 내리는 것 역시 그의 작품 세계를 단절시켜 리얼리즘 정신을 규명하지 못하는 한계를 드러낸다. 이는 리얼리즘-사실주의/모더니즘-비사실주의(부조리극, 서

사극, 실험극 등)의 도식을 이분법적으로 생각한 결과라 할 수 있다. 어쩌면 우리의 서사극 도입 역시 브레히트의 리얼리즘 정신을 이해하지 못한 채 형식만 도입한 결과일지도 모른다. 그리하여 차범석이 강조하는 점은 리얼리즘 정신이지 형식으로서의 사실주의극은 아님에도 불구하고, ‘리얼리즘’이라는 개념을 형식으로서의 개념과 내용으로서의 개념으로 구별하지 않고 사용함으로써 차범석이 이해한 ‘리얼리즘’을 혼동하고 있었던 것이다. 따라서 차범석 후기 희곡은 비사실주의극으로 규정하기보다 정통 ‘사실주의극의 표현방식에 변화를 준 리얼리즘 연극’으로 이해하는 것이 바람직할 것이다.

다만 한 가지 덧붙이고 싶은 것은 차범석의 후기 작품들을 ‘리얼리즘 연극’으로 평가해야 한다는 것이 형식적 기준으로 작품을 분류했을 때 오는 작품의 가치 평가를 뒤바꿀 수 있다는 의미는 아니라는 것이다. 기록 자료를 내용으로 삼으면서 그에 부합하는 극 형식이 미학적 가치를 지닐 수 있는가 하는 점이 기록극 장르의 내재적 한계로 인식되는 바와 같이⁵⁵⁾ 차범석의 작품도 실재하는 소재를 사용한 것이 비판의 대상이 되기도 했다.

이번 연극제의 입상 작품은 <물도리동>(대통령상, 허규 작·연출), <이혼 파티>(문공장관상, 유보상 작, 이창구 연출), <참새와 기관차>(윤조병 작, 방태수 연출), <아벨만의 재판>(이근삼 작, 이승규 연출), <사자와의 경주>(이어령 작, 정진수 연출) 등으로 연극계의 원로들이라 할 차범석 작, 이진순 연출의 <화조>(극단 광장, 차범석 작, 차범석 연출의 <오관>(극단 산하) 등이 상을 못 받고 말았다. 이들 두 개 작품 중 <화조>는 관객동원 숫자로는 3위를 차지했으나 <오관>의 경우는 꼴찌.

이들 작품은 모두 실화를 소재로 극화한 것들. <화조>는 여류화가 나혜석의 일대기, <오관>은 부산 금정약국 약사의 법정 투쟁기. 이들 두 작

55) 김희열, 앞의 논문, 135면.

품이 심사위원들의 평가에서 제외된 것은 ‘당연한 귀결’이라는 것이 연극계의 공통된 의견이다. 적어도 ‘예술’ 행위는 ‘창조’가 전제된다는 점에서 실화를 예술적 분위기로 미처 용해 승화 시키지 못한 채 무대에 올린다는 것은 솟제 대본을 쓸 때부터 큰 과오를 범하는 것이라 아니할 수 없다는 것이 극계의 말이다.⁵⁶⁾

“예술’ 행위는 ‘창조’가 전제된다는 점”을 강조하는 이러한 입장은 차범석의 후기 작품에 대해 또다른 층위에서 고민해 보아야 하는 문제이다. 기록극이 받아들여졌던 것이 1920년대와 60년대 독일의 분위기와 무관할 수 없었다는 점을 고려할 때 차범석 후기 작품이 한국 사실주의 연극사에서 어떤 가치가 있는가 하는 문제는 관객 수용적 측면을 간과할 수 없는 부분이기 때문이다. 이에 대한 가치 평가는 앞으로의 연구과제로 남겨두도록 하겠다.

표 1 차범석 작품 목록

이 작품 목록은 차범석의 마지막 희곡집인 <옥단어>에 정리된 ‘연보’와 대한민국예술원 유고회원 정보를 중심으로 작성하고 수정·보완한 것이다.

작품명	작품 종류	연도	자료 출처	공연여부
1 별은 밤마다		1951	『현역작가소인극 17선』	목포 문화협회 예술제
2 닭 ⁵⁷⁾		1951	『전우』	
3 밀주 ⁵⁸⁾		1951	『전우』	
4 제2의 벽 ⁵⁹⁾		1952	『전우』	
5 저주		1952		목포중학교1회 예술제
6 윤씨일가		1953	『갈매기』	
7 잔재		1953	『갈매기』	
8 달 뜨는 무렵		1953		목포중학교2회

연도	작품명	원작	출처	공연장
9	백의		1954	예술제 목포중학교3회 예술제
10	내 고향으로 나를 보내주오	스토부인원작	1955	『현역작가소인극 17선』 목포중학교4회 예술제
11	귀향		1956	『조선일보』 신춘문예 당선
12	풍랑		1956	정명여중 예술제
13	무적		1957	『문학예술』
14	불모지		1957	『문학예술』 제작극회
15	사등차		1957	『자유문학』
16	계산기		1958	『현대문학』
17	공상도시		1958	『희곡5인선집』 제작극회
18	강강술래		1959	정신여고 예술제
19	성난 기계		1959	『사상계』
20	나는 살아야 한다		1959	『신문예』
21	상주		1960	『북포문학』
22	분수		1960	『사상계』
23	껍질이 찌지는 아픔 없이는		1960	『껍질이 찌지는』 제작극회
24	공중비행		1962	『사상계』
25	태양을 향하여		1962	『환상여행』 국립극단
26	소낙비		1962	호남예술제 광주서중
27	산불		1963	『현대문학』 국립극단
28	여인천하	박종화 원작	1963	국립극단
29	갈매기 떴		1963	『환상여행』 신협
30	청기와집		1963	『세대』 산하
31	스카이라운지의 강사장		1964	『문예춘추』
32	파도가 지나간 자리		1965	『세대』
33	고구마		1965	중학교교과서
34	풍운아 나운규		1966	목포문학관소장 자료 드라마 센타
35	열대어		1966	『대리인』 산하
36	적과 흑	스탈당 원작	1967	산하

56) 『연극계 심사서 원로급 작품 거의 탈락, 안이한 작품 활동에 경고』, 『동아일보』, 1977.11.16.

37	장미의 성		1968	『현대문학』	산하
38	그래도 막은 오른다		1969		신연극60주년 기념
39	고독한 영웅	福田恒存 원작	1969		산하
40	대리인		1969	『대리인』	산하
41	안개소리		1969	『월간문학』	
42	왕교수의 직업		1970	『현대문학』	산하
43	환상여행		1971	『현대문학』	국립극단
44	키브스의 처녀	베른슈타인 원작	1972		산하
45	묘지의 태양		1973	『월간문학』	
46	위자료		1973	『현대문학』	지방순회공연
47	일심교		1973	『새마을희곡선집』	
48	부활	톨스토이 원작	1973		토월회50주년 기념
49	활화산		1973	『학이여, 사랑일레 라』	국립극단
50	약산의 진달래		1974	『한국문학』	산하
51	새야 새야 파 랑새야		1974	『환상여행』	산하
52	꽃바람		1974	한국희곡디지털 도서관	여인극장
53	낙엽	이병주 원작	1974		배우극장
54	순교자 이차돈		1974	한국희곡디지털 도서관	산하, 신협합동 공연
55	셋이서 왈츠를		1975	『식민지의 아침』	산하
56	쑥굴레떡		1975	한국희곡디지털 도서관	문예진흥원 위 촉집필
57	간주곡		1976	『한국연극』	
58	의사 지바고	파스테르나크 원작	1976		배우극장
59	쌍둥이의 모험		1976	한국희곡디지털 도서관	산하 지방 순회 공연
60	손탁호텔		1977	『학이여, 사랑일레 라』	국립극단
61	화조		1977	『대한민국연극제 희곡집』	광장
62	오관		1977	『대한민국연극제 희곡집』	산하

				희곡집』	
63	제인에어	샤롯데 브론테 원작	1977		산하
64	바람과 함께 사라지다	미가렛 미첼 원작	1978		현대극장
65	학살의 숲		1978	『현대문학』	국립극단
66	표류		1979	『민족문학대계』	
67	페르퀀트	입센 원작	1979		국립극단
68	모모	미카엘렌테 원작	1979		산하
69	학이여, 사랑일 레라		1981	『학이여, 사랑일 레라』	여인극장
70	강	무용극	1982		조영숙무용단
71	갈증	무용극	1982		최청자무용단
72	도미부인	무용극	1984		국립무용단
73	새벽길		1984		대성학원60주 년공연
74	김안드레아전		1985	『한국연극』	
75	대지의 딸 ⁶⁰⁾		1985		포항은하극단
76	은하수	무용극	1985		국립극단
77	식민지의 아침		1986	『식민지의 아침』	청주연극협회
78	꿈하늘		1987	『식민지의 아침』	국립극단
79	십장생도	무용극	1988		홍정희발레단
80	사라공주	국극		한국희곡디지털 도서관	여성극단
81	사막의 이슬		1989	『식민지의 아침』	대하
82	태평천하	채만식 원작	1989	『식민지의 아침』	국립극단
83	저 하늘의 북 소리	무용극	1990		국립무용단
84	고려아가	무용극	1991		국립발레단
85	신장한몽		1992	한국희곡디지털 도서관	한국배우협회 공연
86	안네프랑크의 장미		1992	『통곡의 땅』	국립극단
87	꿈의 춘향	무용극	1992		서울시립무용단
88	청계마을의 우화		1992	한국희곡디지털 도서관	세미
89	무녀도	김동리 원작	1994		띠오베베
90	파도	무용극	1995		국립국악원 무 용단
91	바람분다 문		1995	『통곡의 땅』	신시

92	열어라				
	오델로	무용극	1996		국립무용단
93	나는 불섬으로 간다		1997		광주서중고기념공연
94	산불	오페라	1997		국립오페라단
95	김사와 여선생		1998		
96	가거라 삼팔선	악극	1999		신시 공연
97	친구들	安部公房 원작	1999		국립극단
98	녹두장군	오페라	1999		호남오페라단
99	통곡의 땅		2000	『통곡의 땅』	
100	로마의 휴일	뮤지컬	2000		신시 공연
101	그 여자의 작은 행복론		2002	『통곡의 땅』	산울림 공연
102	처용	뮤지컬	2002	『옥단어』	울산시 주최
103	백록담	오페라	2002	『옥단어』	제주시 주최
104	저 달이 지기 전에	창극	2002		진도시 주최
105	옥단어!		2003	『옥단어』	연희단 거리패 공연
106	바다는 넘치지 않는다		2003		
107	악어새		2003	목포문학관소장 자료	
108	연오랑 세오녀	뮤지컬	2005		포항시립극단 공연
109	무정해협 ⁶¹⁾		2005	공연대본	한·일공동극

57) <닭>은 1952년으로 알려졌으나 『전우』를 통해 1951년 7월에 발표된 작품임이 밝혀졌다. (박태일, 목포정훈매체 <전우> 연구-한국전쟁기 정훈문학 연구, 『현대문학이론연구』 제38권, 2009)

58) <밀주>는 1955년 신춘문에 가작 입선 이전, 1951년 8월~9월 전쟁기에 『전우』에 발표되었다. (박태일, 위의 논문)

59) <제4의 벽>이 원래 제목은 <제2의 벽>이었으나 잘못 기록되어 전해졌다는 것을 박태일은 『전우』 발굴과 함께 제시하였다. (박태일, 위의 논문)

60) <대지의 딸>은 대본은 남아있지 않지만, 포항은하극단 김삼일 연출가에 의한 <활화산>에서 거의 개작된 바 없다고 전한다.(2014년 9월 15일)

61) <무정해협>은 <침묵의 해협>이라는 제목으로 2005년 한·일 합동공연을 하였다. 서울시극단과 일본 도쿄 긴가도 극단이 참가하여 한국과 일본에서 공연되었다. (연출가 김삼일 선생님께 받은 대본에는 <무정해협>으로 표기되어 있음)

표 2 창작 희곡의 형식적 특징

형식적 특징이 표시되지 않은 작품은 사실주의극을 전제로 하여 창작한 작품임.

	작품명	해설자, 영사막, 춤,노래 활용	연도	자료 출처
1	귀향		1956	『조선일보』
2	무적		1957	『문학예술』
3	불모지		1957	『문학예술』
4	사동차		1957	『자유문학』
5	계산기		1958	『현대문학』
6	공상도시		1958	『희곡5인선집』
7	성난 기계		1959	『사상계』
8	나는 살아야 한다		1959	『신문예』
9	상주		1960	『목포문학』
10	분수		1960	『사상계』
11	껍질이 찢어지는 아픔 없이는		1960	『껍질이 찢어지는』
12	공중비행		1962	『사상계』
13	태양을 향하여		1962	『환상여행』
14	산불		1963	『현대문학』
15	갈매기 떼		1963	『환상여행』
16	청기와집		1963	『세대』
17	스카이라운지의 강사장		1964	『문예춘추』
18	파도가 지나간 자리		1965	『세대』
19	풍운아 나운규		1966	목포문학관소장자료
20	열대어		1966	『대리인』
21	장미의 성		1968	『현대문학』
22	그래도 막은 오른다	미확인	1969	
23	대리인	해설자	1969	『대리인』
24	안개소리		1969	『월간문학』
25	왕교수의 직업		1970	『현대문학』
26	환상여행	환상	1971	『현대문학』
27	묘지의 태양	환상	1973	『월간문학』
28	위자료		1973	『현대문학』
29	일심교		1973	『새마을희곡선집』
30	활화산		1973	『학이여, 사랑일레라』
31	약산의 진달래		1974	『한국문학』
32	새야 새야 파랑새야	환상	1974	『환상여행』
33	꽃바람	환상	1974	한국희곡디지털도서관
34	순교자 이차돈	춤	1974	한국희곡디지털도서관

35	셋이서 왈쓰를	동시 장면	1975	『식민지의 아침』
36	썩굴레떡		1975	한국희곡디지털도서관
37	간주곡		1976	『한국연극』
38	쌍둥이의 모험		1976	한국희곡디지털도서관
39	손탁호텔		1977	『학이여, 사랑일레라』
40	화조	영사막	1977	『대한민국연극제희곡집』
41	오관	영사막	1977	『대한민국연극제희곡집』
42	학살의 숲	환상	1978	『현대문학』
43	표류		1979	『민족문학대계』
44	학이여, 사랑일레라	환상,탈,무용	1981	『학이여, 사랑일레라』
45	새벽길	미확인	1984	
46	김안드레아전	영사막,코러스	1985	『한국연극』
47	대지의 딸		1985	
48	식민지의 아침	영사막	1986	『식민지의 아침』
49	꿈하늘	영사막,해설자	1987	『식민지의 아침』
50	사막의 이슬	코러스	1989	『식민지의 아침』
51	신장한몽		1992	한국희곡디지털도서관
52	안네프랑크의 장미	영사막,해설자	1992	『통곡의 땅』
53	청계마을의 우화		1992	한국희곡디지털도서관
54	바람분다 문 열어라		1995	『통곡의 땅』
55	나는 불섬으로 간다	미확인	1997	
56	검사와 여선생	미확인	1998	
57	통곡의 땅	춤,노래,환상	2000	『통곡의 땅』
58	그 여자의 작은 행복론	해설자	2002	『통곡의 땅』
59	옥단어!	환상	2003	『옥단어』
60	바다는 넘치지 않는다	미확인	2003	
61	악어새		2003	목포문학관소장자료
62	무정해협	해설자,춤,환상	2005	공연대본

참고문헌

1. 기본 자료

차범석, <오관>, 《제1회 대한민국연극제희곡집》, 한국문화예술진흥원, 1978.
 _____, <셋이서 왈쓰를>, 《식민지의 아침》, 학고방, 1992.
 _____, <안네프랑크의 장미>, 《통곡의 땅》, 가람기획, 2000.
 _____, 「무엇을 어떻게 쓸 것인가」, 『현대한국문학전집』 9, 신구문화사, 1967.
 _____, 「현대 희곡의 특징」, 『현대문학』, 1968.1.
 _____, 「리얼리즘 연극 소고」, 동국대학교 연극영상학부, 『연극학보』, 1968.
 _____, 「거부하는 몸짓으로 사랑한다 -리얼리즘 연극을 위하여」, 『한국연극』, 1976.11.
 _____, 「리얼리즘 연극의 이해」, 『목포행 원형열차의 추억』, 응성출판, 1994.
 _____, 「거부하는 몸짓으로 사랑했노라」, 범우사, 1984.
 _____, 『동시대의 연극 인식』, 범우사, 1987.
 _____, 『예술가의 삶』, 혜화당, 1993.
 _____, 『떠도는 산하』, 형제문화, 1998.

『경향신문』, 『동이일보』, 『한겨레』, 『한국연극』

2. 단행본

김옥란, 『한국연극론-분열과 생성의 목소리』, 연극과 인간, 2006.
 김종대, 『독일 희곡 이론사』, 문학과 지성사, 1986.
 김태원·이순미 역, 『포스트모던 브레히트』, 현대미학사, 2000.
 김향, 『현대 연극문화와 차범석 희곡』, 연극과 인간, 2010.
 무천극예술학회, 『차범석 희곡 연구』, 국학자료원, 2003.
 백로라, 『1960년대 희곡과 이데올로기』, 연극과 인간, 2004.
 서연호·이상우, 『우리 연극 100년』, 현암사, 2000.
 송동준 외, 『브레히트의 서사극』, 서울대학교출판부, 1993.
 송윤엽 외, 『브레히트의 연극이론』, 연극과 인간, 2005.
 황성근, 『기록극이란 무엇인가』, 한국학술정보, 2008.

게오르크 루카치, 홍승용 역, 『문제는 리얼리즘이다』, 실천문화사, 1985.

_____, 이춘길 역, 『리얼리즘 미학의 기초이론』, 한길사, 1985.

마리안네 케스팅, 차경아 역, 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996.

베르톨트 브레히트, 서경하 역, 『브레히트의 리얼리즘론』, 남녘, 1989.

_____, 한국브레히트학회 편저, 『브레히트의 연극세계』, 열음사, 2001.

스타이안 윤광진 역, 『표현주의 연극과 서사극』, 현암사, 1988.

엘리자베스 라이트, 김태원·이순미, 『포스트모던 브레히트』, 현대미학사, 2000.

3. 논문

강용준, 「희곡 <산불> 드라마투르기 분석 연구」, 경희대학교 석사학위논문, 1991.

김경남, 「차범석 애정 소재 희곡에 나타난 인간 욕망 연구-<무적>, <안개소리>를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제43집, 한국극예술학회, 2014.

김선주, 「차범석 희곡의 개작 양상-<산불>, <김안드레아전>, <식민지의 아침>을 중심으로」, 무천극예술학회, 『차범석 희곡 연구』, 국학자료원, 2003.

김정목, 「차범석의 <산불> 연구」, 조선대학교 석사학위논문, 2001.

김향, 창극 <산불>에서 경험되는 시간의식과 그 의미, 『현대문학의 연구』 44집, 한국문학연구학회, 2001.

_____, 「차범석의 <산불> 퍼포먼스 연구」, 『현대문학의 연구』 제27집, 한국문학연구학회, 2005.

_____, 「차범석 희곡의 극적 재현 방식의 변모 과정」, 연세대학교 박사학위논문, 2008.

김현정, 「차범석 희곡 <산불> 연구」, 숭실대학교 석사학위논문, 1998.

김희열, 「독일 기록극에 나타난 사회 역사의식-피스카토르의 극작술과 호호후트 김하르트, 바이스의 작품을 중심으로-」, 『독일문학』 제54권, 한국독어독문학회, 1994.

명인서, 「차범석 연구」, 『한국희곡작가연구』, 태학사, 1997.

박미란, 「차범석 후기 희곡에 나타난 극작술의 변모 양상과 그 의미」, 서울대학교 석사학위논문, 2010.

박은서, 「차범석 희곡 <산불>에 나타난 갈등구조 연구」, 동덕여자대학교 석사학위논문, 2002.

유민영, 「차범석 론변천하는 사회의 풍속도」, 『한국 현역 극작가론』2, 예니, 1982.

유한철, 「음악극 <산불>에 나타난 연출미학 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2009.

이명수, 「<산불>의 공간 연구」, 『한국연극학』 제13호, 한국연극학회, 1999.

이미원, 「“한국 사실주의의 희곡의 최고봉” : <산불> 분석과 주요 공연사」, 『한국극예술연구』 제10집, 한국극예술학회, 2014.

이봉일·손정섭, 「차범석의 <산불>에 나타난 성적 욕망 연구」, 『국제한인문학연구』, 국제한인문학회, 2013.

이승희, 「풍속도의 개방성과 휴머니즘의 세계 : 차범석」, 민족문학사연구소 희곡분과, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002.

이원희, 「차범석 희곡의 에로스 연구」, 『국어문학』 제57집, 국어문학회, 2014.

이은주, 「여성주의 관점에서 본 <산불>의 재해석 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2008.

조보라미, 「분단희곡에 있어서 ‘경계안’의 위상과 의미」, 『한국극예술연구』 제32집, 한국극예술학회, 2010.

황수아, 「차범석 <산불>의 공간 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 2005.

Abstract

The Meaning of the Realism Theater View Presented in the Latter Play of Cha Beom Seok

- Centered on <Waltz a trois>, <Misjudgement>, <Anne Frank's Rose> -

Kim Gyeongnam

The current dissertation purports to investigate the meaning in the formal characteristic of Cha BeomSeok's latter plays through <Waltz a trois>, <Misjudgement>, <Anne Frank's Rose> which were based on real events. Until the 60s, Cha BeomSeok has written realism plays based on the fourth wall. But after the 70s, he has created many works based on real characters or events, where as in the case of these works shows an aspect of using epic theater techniques. But since the use of such method does not coincide with the epic theater's purpose, it is not appropriate to classify Cha BeomSeok's latter works as an epic theater. Because the method of using a screen or a commentator or freely moving through space time rather enables understanding the character's situation and affects more favorably in accordance to the inner side of the character. Such characteristic is also assessed as Cha BeomSeok's lack of understanding of the epic theater. But this is a result of his honest distress about the nature of theater in "depicting the reality". Cha BeomSeok self evaluates himself as a realist, whereas the concept of "realism" here is not a problem of "formality" but a problem of "content", hence there was no meaning in maintaining the formal custom of the realistic theater. The reason why Cha BeomSeok utilized the epic theater method was because he sought for the most appropriate method in reproducing a real event in order to complete a realism theater. Therefore, the attitude of classifying a play with only a formal characteristic without considering Cha BeomSeok's deep

understanding of theater view must be sublated and only the formal destruction of the realistic play created in the latter stages must be noticed. Also one must be cautious in concluding that such aspect is the overall phenomenon displayed in Cha BeomSeok's latter plays.

Key words : Cha Beom Seok's latter play, realism theater, <Waltz a trois>, <Misjudgement>, <Anne Frank's Rose>

접수일: 2015년 4월 30일

심사기간: 2015년 5월 11일~5월 31일

게재결정: 2015년 6월 19일