

1950-60년대 한국 연극에 나타난 화술 인식과 무대 언어의 변화

박미란*

〈차례〉

1. 신진 연극인의 등장과 과장된 연기에 대한 비판
2. 세대 의식에 근거한 '정확한 말하기'에 대한 인식
3. 감각적 언어의 활용을 통한 무대 언어의 확대 모색
4. 양식에 적합한 화술의 구현과 연기의 전문성에 대한 인식
5. 결론

〈국문초록〉

이 논문은 1950-60년대 한국 연극계에 나타난 화술에 대한 인식과 화술의 변화 양상을 살펴봄으로써 이 시기 연극의 현대극적 성격을 규명하는 것을 목표로 한다. 주지하다시피 1950-60년대의 신진연극인들은 기성 연극의 과장된 연기 방식과 화술을 비판하며 보다 '자연스러운' 연기 방식을 추구한다. 그러나 절제된 표현에 대한 추구는 기성 연극인과 신진 연극인 모두를 아우르는 연극계 공동의 과제였던 바, 과장된 화술에 대한 비판을 사실성과 일상성의 추구로 이해하는 것은 신진연극인들이 왜 화술을 본격적으로 문제 삼은 것인가에 대한 온전한 해명이 되지 못한다.

1950-60년대 연극에서 화술이 강조된 것은 한글세대로서 신진연극인들이 지녔던 '정확한 말하기'에 대한 인식과 결부되어 있다는 점에서 중요하다. 이들에게 화술을 정립하는 것은 '감정이나 분위기를 내기에 급급한' 방식에서 벗어나 보다 깊이 있는 연기를 가능하게 하는 방법이자, 국어 교육의 일환으로서 올바른 우리말의 사용이라는 의미를 지니는 것이라고도 할 수 있다.

www.kci.go.kr

* 서울대학교 국어국문학과 강사.

이에 따라 이 시기의 작품에서는 다양한 언어적 방식을 시도하여 무대 언어의 변화를 꾀하기도 한다. 이 시기 연극은 관념적인 대사나 일방적인 전달 방식을 지양하고 보다 자연스럽고 일상적인 대화를 지향하였으며, 방언을 전면적으로 사용하는 등 다양한 시도를 통해 무대 언어의 외연을 확대하고자 하였다.

또한 1960년대 연극에서 나타난 화술의 변화는 양식적 적합성을 고려한 결과였다는 점도 중요하게 지적할 수 있다. 이 시기 연극계에서는 사실주의극, 고전극, 희극 등 극의 양식에 따른 화술의 변화가 필요하다는 인식 및 방송극과 구분되는 연극 화술의 특수성에 대한 인식도 제기된다. 이와 같이 양식적 적합성을 고려한 화술에 대한 추구는 연극의 전문성에 대한 추구와도 결부되는 것으로서 한국 연극이 기존의 무대 관습에서 벗어나 현대성을 성취하는 데 기여하였다.

주제어: 무대 언어, 연극의 전문성, 연기 방식, 현대극, 화술

1. 신진 연극인의 등장과 과장된 연기에 대한 비판

1950년대 중후반 연극계는 영화 산업의 성장과 방송 매체의 보급으로 침체에 놓이게 된다. 전쟁기에 활발한 공연을 보여주었던 여성 국극과 극단 실험은 1950년대 중후반을 지나며 이전의 영광을 잃어가고 있었으며 연극계는 불황에 빠지게 된다. 이때 전후의 연극계는 이러한 위기가 한편으로는 극장과 연기자의 부족이라는 물적 조건에서 기인한 것임을 인식하면서도 다른 한편으로 변화한 관객의 감각을 연극이 따라가지 못하고 있기 때문임을 지적하며 연극의 쇠신이 급선무라는 주장을 피력한다.

제작극회와 실험극장 등 이 시기 신진 연극인으로서 연극계에 등장한 다수의 동인제작단은 ‘연구와 실험’을 통해 한국 연극의 질적 전환을 이끌고 실험과 국립극단으로 대표되는 기성 연극과 구분되는 새로운 흐름을 이끌 것임을 천명했다. 이들은 한국 연극이 현대극으로 전환되기 위해서는 기성 연극이 보여주는 낡은 감각의 무대에서 탈피해야 함을 강조하면서 무대의 활용 방식과 연기의 방식, 작품의 경향과 극작술 등 다각도에서 변화를 모색하고자 하였다.

이때 신진 연극인들이 기성 연극의 문제점 중 가장 근본적인 것으로

지적인 것은 바로 과장적 표현으로 일관하는 연기였다. “소극장은동이 여러 가지 무대적인 아방가르드를 도입하고 있지만, 현대인의 인간의식을 보다 행동적으로 파악하여 그 목숨의 자세를 추구하는 연기의 감각에 의해 현대극의 매력은 다시 찾아질 것”¹⁾이라는 김경옥의 지적인 연기의 변화를 가장 중요하게 인식했던 이 시기 연극인들의 인식을 단적으로 보여준다고 할 수 있다.

특히 이러한 태도는 실험을 대타향으로 삼았던 제작극회에서 가장 뚜렷하게 나타나는데, “현대인의 미의식에 감응되지 않는 퇴영적 무대에 현대인은 친근감을 느낄 수 없다. 따라서 즐거움과 인상을 받을 수 없을 뿐 아니라 아무런 의미도 찾을 수 없음이 확실하다”²⁾고 선언하며 기성 연극의 무대와 연기를 강도 높게 비판한 제작극회는 실험식의 과장된 연기스타일에서 벗어나 ‘내면적’이고 ‘현대적’인 무대를 보여주고자 한다는 것을 내세웠다.³⁾ 차범석은 현대에는 외상보다 내면을, 사건보다 심리를 중시하므로 연극의 화술에서도 과장된 억양이나 필사적인 절규는 사라져야 한다는 의견을 피력한다.⁴⁾ 기성 연극인들의 연기는 현대인의 감각에 영합되지 않는 ‘신과조의 ‘양식주의적 습벽’이므로 신진 연극인들은 이러한 과장된 연기와 부정확한 화술에서 벗어나 보다 자연스러운 연기와 정확한 화술을 익힘으로써 섬세한 내면과 내적 진실성을 드러내야 한다는 주

1) 김경옥, 「새 연기의 창조」, 『서울신문』, 1960.1.10.

2) 차범석, 『한국소극장연극사』, 연극과인간, 2004, 86면.

3) 차범석이 제작극회 공연을 통해 1950년대 후반 한국 연극계에서 추구했던 현대극 수립의 양상에 대해서는 이영석, 「1950년대 ‘현대극’으로서 사실주의 연극의 양상—차범석의 장막극과 제작극회 공연을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제47집, 한국극예술학회, 2015 참조.

4) 차범석, 「기대되는 집단 「신인소극장」 창립공연」, 『조선일보』, 1959.8.5.

차범석과 함께 제작극회의 동인이었던 김경옥 또한 현대극에 있어서의 무대 연기는 “생명의 갈구를 속사김으로써 파악하려는데 그 본질이 있으며 따라서 그 형식에 있어서도 일절의 부자연스런 과장을 배격하고 있는 것”이라고 단언하면서 현대의 연기란 “조그만치의 과장이나 과잉도 용허하지 않을 뿐더러 오히려 감정의 억제 표현으로써 형상화하고 있으며 가벼운 한숨소리조차도 전달되도록 꾸며지고 있는 것”이라고 주장한다. (김경옥, 「본격적인 연기수련을」, 『동아일보』, 1959.7.15.)

장은 제작극회뿐 아니라 전후 연극계에서 광범위하게 발견되는 것이었으며, 1960년대에 들어서서도 반복적으로 제시된다.

1950-60년대 연극이 과장된 연기에 대한 비판을 하며 ‘신파조’, ‘신파적 연기술’이라는 용어를 사용하는 것에서 짐작할 수 있듯이 이들의 논의는 일견 식민지 시기부터 이어지는 ‘신극 담론’의 연속선상에 있다고 할 수 있다. 흥행극을 대타항으로 삼았던 식민지 시기의 신극 담론에서도 신파극에서의 연기 방식을 비판하면서 감정을 절제하고 보다 사실적인 표현을 꾀해야 한다는 주장이 제기되었으며⁶⁾, 해방기와 전쟁기에 ‘낭만주의적 연기술의 경향이 확대’되면서도 여전히 ‘사실주의적 연기술에 대한 요구도 함께 의식되고 있었기 때문이다.’⁸⁾ 즉 이들은 해방 이후 남한의 연극계에 자리 잡은, 극예술연구회에서 실험으로 이어지는 ‘신극의 신파극 비

-
- 5) K, 「소극장을 부감한다—실험, 연구무대가 되어야 한다」, 『경향신문』, 1960.7.16.; 「양식주의 습벽에 도전—새전통 수립하려는 실험극장, 최초로 「요네스쿠」의 「수업」을」, 『서울신문』, 1960.11.18.; 김경옥, 「연극과 연기자의 인지 문제」, 『동아일보』, 1960.7.3.
- 6) 이운곡, 「중앙무대 공연평」, 『동아일보』, 1937.7.9.; 오정민, 「연기산어—무대연기의 기본문제(1)」, 『동아일보』, 1938.4.1.; 「연극조선의 밝아온 자취(5)」, 『동아일보』, 1938.2.22.
- 7) 김정수는 신극은 1930년대 초반 감정을 절제하다가 해방 이전까지의 화술에서 점진적으로 감정을 수용했으며, 해방 이후부터 서울 수복까지는 감정을 한층 강화하여 비장한 사극조와 영탄조의 화술이 출현했다고 밝히고 있다.(김정수, 「한국연극 연기에 있어서 화술 표현의 변천양태 연구: 1900년대부터 1970년대까지」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2007, 128면.) 이영석 또한 전후 연극의 탈재현주의 미학을 분석하면서 그 이전까지의 한국 연극이 재현주의적 미학에 기반하고 있었으며, 시각적 스펙타클의 구현, 이분법적 세계관, 감정의 강조에 치중하는 연기 관행 등 다분히 낭만주의적인 양상을 보였다고 지적하고 있다.(이영석, 『한국 전후연극과 탈재현주의』, 푸른사상, 2017 참조)
- 8) 국립극단의 2회 공연인 <뇌우>(조우 작, 유치진 연출, 국립극장, 1950.6.6.~15.)에서 황정순과 백성희의 연기가 다른 배우들에 비해 사실적이었다는 인식 등이 대표적인 예라고 할 수 있다. 이 공연이 대형 스펙타클 중심의 낭만주의적 속성을 강하게 띠는 것이었다고 하더라도(위의 책, 79면), 이 공연에 참여했던 이해랑, 백성희, 차범석 등은 배우들의 연기를 보다 자연스러운 연기와 과장된 연기로 구분하며 인식하고 있어 ‘사실주의적 연기술’에 대한 인식도 함께 교착되어 있다는 점은 찾아볼 수 있다.(<뇌우> 공연에서 배우들의 연기에 대한 백성희의 술회는 김남석 엮음, 『연극의 정석: 백성희의 삶과 연극』, 연극과인간, 2015 참조.)

판 담론을 차용하여 현대극 운동의 근거로 삼음으로써 유치진과 서항석 등 기성 연극인들의 폭넓은 동의와 지지를 받을 수 있었으며 ‘현대극 운동의 정당성을 확보할 수 있었다.

그러나 식민지 시기 ‘신극의 신파극 비판이 근대극의 달성과 무대적 사실성의 확보라는 측면에서 강조된 것이라면 전후의 현대극 담론에서는 ‘내면상의 표현으로 압축될 수 있는 현실을 표현하는 방식의 변화와 연계하여 강조되는 것이라는 점에서 서로 구분된다.⁹⁾ 즉 현대라는 새로운 시대가 요구하는 새로운 연극에 대한 추구로서 과장된 연기가 비판되었다는 점에서 전후 연극계에서 요청되는 감정의 절제는 사실주의 연기 양식의 수립이라기보다는 연기 일반에 대한 인식의 변화가 추구된 것¹⁰⁾이라고도 할 수 있을 것이다.

또한 이들은 바로 자신들의 목표와 유사하게 ‘감정의 절제’를 추구했던 ‘신극론자’들을 비판의 대상으로 삼는 데 있어 기성 연극인들이 실질적으로 이루어낸 무대의 수준에 초점을 맞춘다. 기성 연극인과 자신들을 구분하는 세대적 의식이 ‘연기’의 방식을 중심으로 하고 있었기 때문에, 이러한 연기의 쇄신은 새로운 세대에 속하는 학생극 공연에서 더욱 강조되었으며 1950년대 후반부터 등장하기 시작한 다양한 동인제극단의 무대적 성취를 판단하는 기준이 된다. 즉 이전까지는 연기술 등도 물론 비평의 지점이 되기는 하지만, 무엇을 다루고 있는가 하는 극의 내용적 차원이나 사상적 차원이 더 중요했다면, 전후 연극계에서는 연기술 자체가 바로 기성극단과의 차별점을 두는 지점이 되면서 이러한 기술적 차원이 공연의 성과를 판단하는 중요한 기준이 되는 것이다. 이는 동인제극단이 성장하면서 또 다른 기성 극단이 되어가는 1960년대에 한국연극의 전문화 문제

9) 주지하다시피 휴전 이후 일반 관객이 외국 영화를 통해 새로운 연기를 접하면서 기왕의 연기 방식은 관객의 외면을 받기 시작했으며 연극계는 새로운 방향 모색이 연기술의 변화에서 시작되어야 함을 주장한다. 새로운 시대의 연극은 연기의 변화를 필연적으로 요구한다는 것이다.

10) 이영석, 앞의 책, 240면.

와 연관되어 더욱 중요하게 제기되었다고 할 수 있다.

그렇다면 1950-60년대 연극계가 기성 연극계와 구별지으며 지향하고자 한 ‘감정의 절제’와 ‘자연스러운 연기’의 구체적 양상을 확인하고 이러한 시도가 무엇을 의미하는가 하는 점을 규명할 필요가 있다. 이를 위해서는 연기와 연출의 양상, 화술의 양상 등을 복합적으로 살펴보아야 할 것이나, 이 글에서는 우선적으로 화술의 변화에 초점을 맞추고자 한다. 신파적 연기관습의 탈피라는 목표에서 가장 강조된 것 중 하나가 바로 화술의 변혁¹¹⁾이었다는 점에서 본고는 1950-60년대 연극에 나타난 화술 인식과 실천의 변화 양상을 검토하고자 한다.

이 시기 연기나 화술에 대한 연구는 소략한 상태인데, 크게 연극사적 변화의 측면에서 접근하는 연구와 배우 연구의 일환으로 다루어지는 경우¹²⁾로 나눌 수 있다. 김정수는 프롬프터의 폐지와 연습시간의 확장, 희곡에 대한 체계적 분석의 강화는 배우들이 자신의 개성을 떠나 인물로의 집중을 가능하게 하였으며, 이에 따라 장식적 어조가 사라지고 보다 일상적 어조의 화술로 전환될 수 있었다고 지적한다. 또한 빠른 템포의 대화로 이루어진 소극(笑劇)적 성격을 지닌 작품들이 등장함에 따라 불필요한 억양과 꾸밈, 수식이 사라졌고, 이러한 변화로 인해 1960년대 들어 사실주의적 화술로의 횡보가 본격화되었다고 주장한다. 이영석 또한 제작극회가 실제 공연에서 감정의 절제를 지속적으로 실천해 나갔던 양상을 분석

11) 차범석은 제작극회가 신협에 대해 가졌던 반감에 대해 언급하면서, “신협이 극예술연구회의 유포로 사라지는데 무대상에 이뤄지는 것이 우리가 보기에 현대적인 감각이 없다. 첫째로 그 배우가 하는 화술. 예로키션. 이것이 아직도 신파까지는 아니지만은 신파의 물이 덜빠진 과장된 거. 발성 자체가 목을 찌는 소리”였다는 점을 지적한다. (한국문화예술위원회, 김성희 대담, 차범석 구술채록)

12) 1950년대에 주로 활동한 배우에 대한 연구로는 송효숙, 「배우 백성희 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 1999; 김남석, 『배우의 거울』, 연극과인간, 2004; 배진성, 「배우 이순재 연구」, 세종대학교 대학원 석사학위논문, 2010; 황찬우, 「배우 이순재의 연기스타일 연구」, 청주대학교 대학원 석사학위논문, 2014; 전형재, 「배우 오현경 연구」, 경기대학교 석사학위논문, 2010; 전현아, 「배우 전무송 연기에 관한 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2019 등을 들 수 있다.

함으로써 전후 연극계에서 감정의 발산을 통해 관객을 일방적인 수신자로 삼는 방식에서 탈피하여 관객의 능동적 해석활동을 지향하고 있었음을 밝히고 있다.¹³⁾

이처럼 선행 연구에서는 전후 연극에서부터 제기되기 시작한 과잉된 연극 관습에 대한 비판이 사실적 화술과 일상적 화술의 구현으로 나타나기 시작했으며 결과적으로 이전보다 한결 자연스러운 연기를 구현하게 되었다고 주장하고 있다. 이러한 지적은 일면 타당하지만, 사실성과 일상성의 강화라는 측면만으로는 1950-60년대 연극계가 보여주는 현대극 지향과 세대론적 성격을 모두 설명하기 어렵다는 문제가 남는다. 과잉된 연극술의 탈피, 감정의 절제 등은 신진 연극인뿐만 아니라 이해랑, 김동원 등 기성 연극인에게서도 나타났던 바, 이러한 당대 연극계 공동의 과제가 기성극단과 동인제극단에서 어떻게 다르게 나타났던 것인가를 탐색할 필요 있기 때문이다. 다시 말해 이해랑의 연기론이 사실주의적 연기술을 지향하면서도 여전히 ‘낭만적 연기술¹⁴⁾’의 성격을 지닌 것이라면 동인제극단의 화술과 연기는 어떠했는가, 유사한 목표를 공유하면서도 이들은 어떻게 기성 연극과 자신들의 담론을 차별화하고 있었는가 등의 지점을 짚어 볼 필요가 있다. 또한 1960년대 연극계는 1950년대에 제기되기 시작한 현대극의 추구를 이어받으면서도 이 시기의 중요한 연극적 목표로서 ‘전문화의 추구를 설정한다는 점에서 화술의 변화가 이러한 ‘연극 전문화’와 어떻게 관련되는가도 살펴보아야 하는 지점이라고 할 수 있다.

즉 1950-60년대 연극계에 나타난 화술의 변화를 단순히 사실성과 일상

13) 이영석, 앞의 책, 239-240면.

14) 노승희는 이해랑이 담론적 차원에서는 내적 진실을 바탕으로 한 현대적 연기를 주장했지만 실제 연출 방식에서는 내적 진실에 대한 표현을 감정이입으로만 받아들임으로써 내적 심리를 구체적인 행동으로 표출하는 연기술을 모색하지 못하고, 감정 그 자체를 표현하려는 모호한 형태의 낭만적 연기술을 보여주었다고 지적한다.(노승희, 「이해랑의 낭만적 사실주의 연기술의 정착과정 연구—“내적 진실” 개념의 변형 과정과 관련하여, 『한국극예술연구』 33집, 한국극예술학회, 2011, 87면.)

성의 강화라는 측면으로 이해하기에는 그것이 왜 ‘현대극에 대한 지향이며, 이들이 비판하고자 했던 ‘신과조’ 비판이 어떤 의미가 있는지에 대한 설명이 온전히 이루어지지 못한다. 구체적으로 식민지 시기 신극 담론과의 차이가 무엇이며, 화술의 변화를 통해 지향하고자 했던 바가 무엇인가, 왜 이들이 화술을 본격적으로 문제 삼은 것인가 등에 대한 해명이 필요하다. 이와 함께 그것이 1960년대의 연극계의 과제였던 전문화의 추구와 관련되는 양상도 함께 규명할 필요가 있다.

2. 세대 의식에 근거한 ‘정확한 말하기’에 대한 인식

일상에서 화술이 말의 수식이나 설득력 등 주로 언변(言辯)과 관련된 ‘말을 지어내는 기술을 의미한다면 연극에서의 화술이란 극작가가 만들어 놓은 대사를 구사하는 전문 기술¹⁵⁾로서, 일상어와 언어(말)라는 표현 기호만 일치할 뿐 자기의 의지로 말하는 것이 아니라는 점에서 발성이나 발음 훈련 등 별도의 훈련이 필요하다.¹⁶⁾ 즉 화술은 단순히 글자의 의미를 전달하는 말하기가 아니라 무대 위에서 어떻게 소리를 내고 전달해야 하는가, 자기의 목소리를 어떻게 조절해야 하는가, 그리고 작가의 의도를 연극자가 자기의 사고나 심리, 정서로 어떻게 표현할 것인가 하는 연기술¹⁷⁾의 일환인 것이며, 따라서 화술의 변화는 연극적 미의식의 변화와도 관련되는 것이라고 할 수 있다.

전후 연극계에서 이루어진 기성 연극의 화술에 대한 비판에서 자주 지적되는 것은 억양과 발성법, 발음의 문제이다. 전근영은 연희극예술연구회의 <사랑은 죽음과 함께> 공연(존 패트릭 작, 이기하 연출, 연세대학교

15) 오세곤, 『배우의 화술』, 다솔, 2002, 19면.

16) 이상전, 『화술로 배우는 연기』, 연극과인간, 2006, 27면.

17) 위의 책, 40-41면.

노천극장, 1956.6.2.)에 대해 극적 구성과 작품의 형상화에 있어 학생들로서는 신기록적인 성과를 보였다고 상찬하면서도 화술의 측면에 있어서는 “기성인에 가까운 안일한 포지션”이 보이며 “전반적인 에크큐유션에 있어서 어미가 또는 단어와 단어의 접촉이 흥행단체가 지니는 형식성을 완전히 탈피시키지 못한 것이 결점”¹⁸⁾이라고 지적한다. 이러한 ‘결점’은 여타의 공연에서도 화술을 비판함에 있어 반복되는 지점이라고 할 수 있다.

관객과의 호흡은 물론 대사의 전달도 어려운 대극장 조건이 빚어낸 걸과는 「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 가치척도가 있을 정도로 되어 버렸다. 이 문제는 이즈음 우리 연극의 병이다.¹⁹⁾

연기진은 변기중 씨를 비롯해 모두 열연이나 하나같이 주의해야 할 점이 에로큐션의 재검토라는 절대적인 과제이다.²⁰⁾

위의 인용문 중 첫 번째는 원방각의 <생명은 합창처럼> 공연(오혁영 작, 이광래 연출, 원각사, 1959.5.22.-24.)과 제작극회의 <묵살된 사람들> 공연(오상원 작, 최창봉 연출, 원각사, 1956.5.25.-28.)에 대한 김기팔의 공연평 중 일부이며, 두 번째는 국립극단의 <젊음의 찬가> 공연(이용찬 작, 박진 연출, 국립극장, 1962.4.6.-11.)에 대한 이진순의 공연평의 일부이다. 이 두 공연평은 각각 신진 연극인들로 이루어진 동인제극단의 공연과 기성 연극인들이 주축이 된 국립극단의 공연을 대상으로 삼으면서도 연극계 전반에서 나타나는 화술의 문제를 지적하고 있다는 점에서 당시의 연극계가 전반적으로 화술의 어떤 측면을 문제 삼고 있는지를 보여준다. 이 공연평에서 지

18) 전근영, 「현대지성을 대변할 것—학생극의 진로에 대하여」, 『동아일보』, 1956.6.10.

19) 김기팔, 「소극장 운동의 문제점(속)」, 『한국일보』, 1959.5.30.

20) 진, 「소극장적 분위기-국립극장 면모 살린 「젊음의 찬가」」, 『경향신문』, 1962.4.12.

적된 ‘이상한 인토네이션, ‘에로큐션(elocution)’에 대한 비판은 과장된 말하기와 정확하지 않은 말하기에 대한 지적이라고 할 수 있다. 이러한 비판은 연극의 가장 기본 조건 중 하나가 ‘정확한 말하기’에 있다는 인식에서 기인한다. 정인섭은 자신이 화술을 가르치기도 했던 국립극장 부설 연기인 양성소 1기 연구생들의 <작가를 찾는 육인의 등장인물> 공연(루이지 피란델로 작, 이진순 연출, 시공관, 1959.3.5-7)에서 화술의 중요성을 다음과 같이 강조하는데, 여기에서 바로 이러한 인식을 찾아볼 수 있다.

기성 연극은 대사의 발성에 대해서 말하면 역시 신파적인 「만네리즘」이 다분히 있었고 발음이 불명하고 「액센트」에 부주의하기 때문에 뜻을 못알아들을 때가 많았다. 이 문제는 한국의 배우나 연출법이 감정이나 분위기를 내기에 급급하여 화술의 기본 조건인 발음과 「액센트」를 등한시해 온 까닭이라고 하겠다. 한국의 시가의 리듬의 기초가 수립되지 않고 사상성이 앞서 있듯이 연극이 경개나 행동의 기분에만 치우치고 「스피이치」의 기초를 확립 못했다는 것은 우리 「한글」 연구의 미개적으로 남아 있는 현상에 있어서는 불가피일는지 모르나 화술의 기초공사에 대한 연구가 연출가에 의해서 불가능하다면 대사만의 지도자가 따로 분담되어야 할 과도기를 설정할 필요가 있지 않을까 생각한다.²¹⁾

이 글에서 정인섭은 기존의 연극이 감정이나 분위기를 내는 것에 치우쳐 오면서 화술의 기본 조건인 발음과 액센트를 등한시해왔으며, 그로 인해 ‘스피이치’의 기초를 확립하지 못했다고 지적한다. 기성연극의 ‘신파적인 화술’은 그것이 단지 비밀상적인 것이라는 점 때문이 아니라 화술의 기본 조건을 결여한 것이기에 문제시되는 것이다. 이때 정인섭은 연극에서의 화술의 미비를 ‘한글 연구의 미개착’과 연결지음으로써 국어 교육이

21) 정인섭, 「연극의 장래와 화술의 재인식—국립극장 연구생 발표회를 보고」, 『동아일보』, 1959.3.13.

나 국어 연구의 측면에서 화술에 접근하는 태도를 보여준다. 즉 연극에서 화술을 정립하는 것은 ‘감정이나 분위기를 내기에 급급한 방식에서 벗어나 보다 깊이 있는 연기를 가능하게 하는 방법이자, 국어 교육의 일환으로서 올바른 우리말의 사용이라는 의미를 지니는 것이라고도 할 수 있다.

이는 이 시기 연극계에서 발음과 억양과 함께 화술의 문제점으로 지적되는 것이 부정확한 ‘끊어 읽기라는 점에서도 드러난다. 오화섭은 팔월극장의 <삼중인격> 공연(이용찬 작, 이원경 연출, 원각사, 1960.4.15-20.)에서 대사의 억양이 자연스러워졌음을 상찬하면서도 연기자들이 “프레이징(때기)을 잘못하여 의미의 전달이 명확치 않은”²²⁾ 곳이 있었음을 지적하고 대사를 완전히 소화해 낼 것을 주문한다. 이것은 배우들의 호흡이 제대로 조절되지 못했기 때문이라고 할 수도 있지만 오화섭은 그러한 연기술의 차원보다는 끊어 읽을 곳과 연결하여 읽을 곳을 제대로 구분하지 못함으로써 대사 전달이 불분명하게 되고 있음을 지적하는 것이다. 국어에서 ‘끊어 읽기’는 텍스트의 의미와 구성을 돕는 결정적인 역할을 하는 것으로, ‘끊어 읽기’를 통해서 문장의 의미를 분절하거나 융합할 수 있다. 특히 국어의 경우 같은 문장일지라도 어디에서 끊어 읽느냐에 따라 의미가 전도되는 경우가 있기 때문에 문맥의 흐름상 정확한 끊어 읽기를 요한다.²³⁾ 이러한 지점은 연극에서의 화술만이 아니라 우리말의 화술 일반이 지니고 있는 특징이기도 하다는 점에서 정확한 우리말의 구사라는 관심 속에서 이루어진 것이라고 할 수 있다.

이처럼 제작극회로 대표되는 1920년대 중반 생들의 신진 연극인 및 실험극장으로 대표되는 1930년대 중반 생들의 신진 연극인들에게 신파조에 대한 비판과 새로운 화술의 추구는 바로 이러한 ‘부정확한 말하기’에 대한 비판이며, 따라서 새로운 화술의 추구는 우리말에 대한 정확한 이해라는 의미를 지닌 것이라는 점에서 중요하다. 즉 이들은 단순히 사실주의극

22) 오화섭, 「인간원형의 발굴—팔월극장 『삼중인격』을 보고」, 『동아일보』, 1960.4.20.

23) 김종석, 『연기화술의 이론과 실제』, 연극과인간, 2014, 53면.

의 확립을 위한 ‘일상적 화술의 정립하고자 하는 것이 아니었으며, ‘올바른 말하기 방식’을 지향한 결과였다고 할 수 있는 것이다.

주지하다시피 해방 후 이중어 글쓰기 세대와 한글세대는 식민지 시기와 다른 언어 환경 및 문화 환경에 놓여 있었고 언어에 대한 새로운 인식을 세대적 근거로 삼고 있었다.²⁴⁾ 제작극회를 창단했던 최창봉, 차범석, 김경옥 등 1920년대 중후반의 세대들이나 실험극장의 멤버였던 김의경, 이순재, 오현경 등 1930년대 중후반의 세대들은 일본어 교육을 받고 자란 세대에서 식민지시기에 유년기를 체험하여 해방을 맞아서야 한글을 습득한 세대에 해당한다. 차범석이 해방 전 일본어로 습작을 했다고 술회하는 것처럼 1920년대 중후반생들인 신진 연극인들은 일본어 글쓰기가 익숙한 세대였으며, 실험극장을 위시한 1930년대 중후반의 세대들은 초등 교육은 일본어로, 해방 후 중등교육을 한국어로 받은 세대로서, 해방 후 한글세대로서의 자의식을 가지고 있는 세대라고 할 수 있다.²⁵⁾ 1950-60년대 전반 기까지는 창작극이 활발하지 않았다는 점에서 이 신진 연극인들은 당대 문학계가 보여준 것과 같은 ‘글쓰기’에 대한 자의식은 분명하게 보여주지 않지만, 그 대신 무대에서의 ‘말하기’라는 측면에서 신과조로 대변되는 ‘일본식 말하기’의 방식에서 벗어난 정확한 ‘우리말 말하기’에 대한 분명한 의식의 일환으로서 화술의 혁신을 지적하고 있다는 점이 중요하다.

화술에 대한 이와 같은 인식 변화와 함께 신진연극인들에게는 정확한 화술을 구현하려는 노력도 나타나게 된다. 이순재는 실험극장의 활동에

24) 전후 세대와 한글 세대의 언어 인식과 글쓰기 방식에 대해서는 박숙자, 『해방 후 한글 세대의 독서 체험과 글쓰기』, 『어문논총』 71집, 한국문학언어학회, 2017; 김용희, 『전후 세대 ‘언어’의 문제와 모더니티』, 『한국언어문화』 49집, 한국언어문화학회, 2012 등 참조.

25) 1920년대 중반 생인 신진연극인들은 이중어 글쓰기 세대이고, 1930년대 중반 생인 신진연극인들은 한글세대로서, 1950-60년대 연극계에서 ‘정확한 우리말 말하기’로서의 화술의 정립이라는 목표를 공유하면서도 언어 인식이나 실천에 있어서 차이를 보인다. 이 세대적 분기점과 차이점에 대해 보다 상세한 논의가 필요하나 본 논문에서는 이들이 공통적으로 기성 연극에 대해 지니는 세대적 정체성에 초점을 맞추고 있어 이들의 차이에 대해서는 상세하게 논의하지 못하였다. 이는 후속 연구로 남긴다.

대해 술화하며 당시에는 사전을 펴놓고 국어를 공부하면서 연극을 했으며 그 결과 자신들의 화술은 기성 극단과 다를 수 있었다고 언급한다.²⁶⁾ 역시 실험극장의 동인이었던 유용환도 실험극장에서는 번역극을 하면서 일본어 중역이 아닌 직역을 했다는 것에 자부심을 내비치며,²⁷⁾ 중역에 비해 보다 자연스러운 언어를 사용할 수 있었음을 강조한다. 이러한 태도는 일본어 중역 대본을 번역했던 제작극회와 구분되는 지점이기도 하다.

이해랑과 신진연극인들이 신파조 화술의 탈피와 절제된 표현이라는 목표를 공유하면서도 분기되는 지점이 바로 화술의 변화를 꾀하는 지점에 있다고 할 수 있다. 이해랑과 김동원 또한 감정의 절제에 대한 인식을 공유하고 있었으며, 신파적 화술에서의 탈피로서 ‘음량의 감소’를 시도한다. 이해랑이 미국 연극 시찰 후 신협외 <육망이라는 이름의 전차> 공연(테네시 윌리엄스 작, 유치진 연출, 시공관, 1955.8.28.-31.)에서 인위적으로 크게 말하는 것을 경계하고 작은 소리로 자연스럽게 구사하는 화술을 지향했다(거나²⁸⁾ 김동원이 신협외 <세일즈맨의 죽음> 공연(아서 밀러 작, 김규대 연출, 시립극장, 1957.1.1-9)에서 자신의 목소리나 몸동작이 부자연스럽다는 평을 듣고 있었다는 점을 의식하여 ‘심리적인 내면 연기를 위해 일부러 대사의 톤을 한 단계 낮추었다²⁹⁾는 것이 바로 그것이다. 이러한 음량의 감소가 연기의 크기의 문제이자 ‘사실상’의 차원에서 화술을 인식한 결과라면, 신진연극인들은 음량의 감소보다 발성법과 억양의 변화에 있어 정확한 말하기 방식의 구사를 강조한다. 이것은 세대의식에 기반한 화술의 변혁이 극예술연구회·신협외로 이어지는 신극의 ‘적자’와 구분되는 새로운 무대를 실천하는 것과 관련된다는 것을 의미한다.

26) 한국영화사료관, 배수경 대담, 이순재 구술채록문.

27) 유용환, 「극단 ‘실험극장’, 김영무 엮음, 『한국 동인극단 50년사』, 지성의샘, 2010; 유용환, 『무대 뒤에 남은 이야기들』, 지성의샘, 2005.

28) 정상순, 「스타니스슬라브스키 시스템의 한국 유입 양태에 관한 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 1997, 58면.

29) 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 228면.

여기에서 실험으로 대표되는 기성극단의 외부에 있던 연극인들이 이러한 화술의 변혁에 동참하고 있다는 것은 흥미로운 지점이다. 1916년생인 이원경과 오화섭은 세대적으로는 이해랑, 김동원 등 실험의 세대에 속하지만, 오화섭은 제작극회에 관여하였으며, 이원경은 전후의 신진극작가로 등장했던 이용찬 등과 팔월극장을 창단하고 현대극 운동에 참여한다.³⁰⁾ 이러한 이원경과 오화섭은 한국어의 장단음, 높낮이 등에 대한 발음 등 정확한 화술에 대한 인식을 보여주고 신진연극인들을 교육하는 역할을 담당하기도 한다.

전후 연극계에 영미 희곡을 활발히 번역했던 오화섭의 작업은 다른 번역에 비해 때끄러운 번역이라는 평가를 받을 정도로 오화섭은 우리말에 대한 관심이 있었던 것으로 보인다. 또한 오현경은 오화섭이 연세대학교의 연희극예술연구회의 지도교수를 맡으면서 학생들에게 화술의 정확성을 강조하고 지도했다고³¹⁾ 술회하고 있어, 우리말 말하기에 대한 오화섭의 관심이 번역 활동에 그치는 것이 아니라 신진 연극인들에게도 영향을 주었음을 짐작할 수 있다.

이원경 또한 1960년대에 드라마센터에서 연극아카데미 학생들을 가르치면서 화술 교육을 실시한다. 이원경은 무대미술가, 연출가로서도 유명했지만 화술의 원칙론적 방법을 제시³²⁾했다는 평가를 받는다. 서울 태생으로서 정확한 서울말을 구사할 수 있었던 이원경은 학생들에게 화술의 중요성을 강조하고 학생들의 화술을 교정해 주며 우리말의 아름다움과 중요성을 강조하였는데, 구체적으로 정확한 발음과 장단음 구별, 끊어 읽기, 띄어 읽기, 종결어미, 연결어미 처리 등에 대해 지적을 했다.³³⁾ 이원경은 무대

30) 이원경은 한편으로는 유치진, 이해랑 등과 활동하기도 하나 창극 등을 연출하는 등 연극계의 주요 흐름에서는 다소 벗어나 있었다는 점에서 실험으로 대표되는 기왕의 '신극'에 대한 거리두기가 가능했던 것으로 보인다.

31) 한국문화예술위원회, 서지영 대담, 오현경 구술채록문.

32) 김은균, 『한국연극연출가론』, 동행, 2011, 145면.

33) 전현아, 앞의 글, 52면.

위에서 바르게 말하기에 대한 훈련을 하면서 이상하고 어색한 억양은 극장의 크기에서 오는 볼륨 문제가 아니고 호흡과 말을 만들어 발음하는 사이에 조화가 이루어지지 않는 데서 기묘한 음정이 만들어진다는 점을 지적하였으며, 녹음기를 가지고 다니며 화술 연습하는 것을 녹음했다가 들려주며 틀린 곳, 바르지 않은 발음 등을 지적하거나 성우들의 화술을 녹음하여 올바른 화술과 그른 화술을 구별하여 들려주기도 했다고 한다.³⁴⁾

또한 1960년대에 성우들의 등장이라는 환경도 정확한 말하기에 대한 인식이 제고된 배경 중 하나로 지적할 수 있다. 라디오, TV가 늘어남에 따라 성우들도 늘어나고, 이들이 연극계로 들어오거나 연극계에서 성우, TV로 진출하기도 한다. 산하의 창단에 성우들이 대거 진출하였다는 점이나, 연극 아카데미를 비롯하여 1960년대 연극영화과에서 전영우의 화술 강의가 이루어졌다는 점도 이들이 정확한 화술의 중요성을 익힐 수 있었던 환경이라고 할 수 있다.

이처럼 화술의 변화에 대한 강조는 전후의 새로운 세대가 지녔던 정확한 우리말 말하기에 대한 인식에서 기인하는 것이었으며, 이는 연극에서의 화술의 정립을 국어 교육과 연관 짓는 태도로도 나타난다. 이에 따라 연극의 사회적 필요성을 전후의 국어교육 및 화술 교육과 연관하여 논의하고자 하는 관점이 제시되기도 한다. 예컨대 유치진은 국정교과서가 문장 본위, 쓰기 본위에서 말하기 본위로 변화하고자 한다는 점을 제시하면서 미국의 국어교육이 말하기 본위로 이루어지고 있으며 미국에서는 연극대학을 “스피취 드라마틱 카레지”라고 하여 국어시간의 화술을 가르치는 선생은 다 연극대학 출신이라고 강조한다. 유치진은 국어 교육이 화술본위로 바뀌진다면 연극의 역할이 커질 것이라는 전망을 내놓고 있는 것이다.³⁵⁾ 이와 유사한 관점이 백철에게서도 나타나는데, 백철은 중앙

34) 전현아, 앞의 의 글, 54면. 이원경의 화술에 대한 인식은 이원경, 『연극 연출론』, 현대미학사, 1997 참조.

35) 『을미년 1955 문화계 회고—문학, 연극, 미술, 음악을 말하는 좌담회(2)』, 『경향신문』.

대학에 연극 영화과를 두는 의의를 짚어보는 글에서 연극영화과는 배우를 전문으로 양성하는 일종의 배우학교처럼 생각하기 쉬우나 연극과 영화는 화술의 예술로서, 연극영화과의 보다 전반적인 목표는 직업적인 배우를 내놓는 이상으로 한국의 국어교육의 화술적인 교사를 양성해내는데 있다고 강조한다.³⁶⁾ 물론 이와 같은 태도는 연극의 사회적 위치를 재정립하고자 하는 의도에서 기인한 것이라고 할 수 있겠지만, 전후의 사회문화적 변화 속에서 연극이 ‘화술의 정립’이라는 역할을 담당할 수 있다는 인식은 분명 연극 자체의 변화 및 연극의 사회적 역할의 변화에 따른 새로운 방향제시라고 할 수 있다.

즉 1950-60년대 연극계에서 이루어진 신파조 화술에 대한 비판과 탈피에 대한 노력은 일상성과 사실성의 강화에 따른 사실주의적 화술의 정립이라는 목표 속에서 이루어진 것이 아니라, 정확한 우리말의 구사라는 목표 속에서 이루어진 것이라고 할 수 있다. 1950-60년대의 연극계에서 화술의 변화와 정립이 발음, 억양, 끊어 읽기 등 문법적 차원과 관련된 ‘정확한 말하기’를 중심으로 모색되면서 감정과 대사의 연계 등 연기술적 측면에 대한 심도 있는 접근이 이루어지지 못했다는 점은 한계로 들 수 있다. 그럼에도 신진 연극인들이 우리말에 대한 인식을 제고하면서 화술의 변화를 이끌어가고 있었다는 점은 분명한 성과라고 할 수 있을 것이다.

3. 감각적 언어의 활용을 통한 무대 언어의 확대 모색

1950-60년대의 연극계에서 기존의 ‘신파조’ 억양과 발성법을 지양하고 정확한 말하기가 추구된 것이 우리말에 대한 관심에서 기인한 것이었듯

1955.12.20.

36) 백철, 「의사표시와 화술교육—대학에 연극 영화과를 두는 의의」, 『경향신문』, 1959.1.30.

이, 이 시기에는 보다 다양한 말하기 방식을 탐색하고자 하는 시도가 함께 나타난다. 배우의 화술은 희곡의 언어와 분리될 수 없는 것이라는 점에서 이것은 배우의 말하기만이 아니라 희곡의 차원에서도 나타나는 변화라고 할 수 있다. 특히 신진연극인들이 비판했던 것이 기성 연극인들의 '과잉된 화술'이었으며, 이것이 주로 관념적인 대사나 일방적 전달의 방식을 통해 나타났다는 점에서 이러한 대사를 지양하고 구체적인 대화와 감각적인 표현의 중요성을 보다 강조하게 된다. 이는 전후 연극계에서 1960년대로 달라지면서 보다 분명하게 나타나는 변화라고 할 수 있다.

전후 연극에서는 한편에서 절제되고 정확한 화술에 대한 인식이 나타나면서도 다른 한편으로 감정이 과잉된 표현이 빈번하게 나타난다. 예를 들어 원방각이 공연한 오학영의 <생명은 합창처럼>(오학영 작, 이광래 연출, 원각사, 1959.5.22.-24)에서 사랑과 생명에서 생의 근거를 깨닫는 마지막 장면에서 상화의 독백은 영탄조로 길고 강하게 발화되는데, 이 대사에 음악성과 심리적 정당성을 부여하고자 한 것이라 하더라도 음악성을 인위적으로 강조하고자 할 때 생경한 강조와 감정의 과장으로 호를 위협이 있다.³⁷⁾ 신무대실험극회의 <제오계절> 공연(이철향 작, 이철향 연출, 원각사, 1960.1.12.-14)에 대해 오화섭이 색을 다르게 써보려는 작자의 의도는 인정하면서도 관념적인 센티멘털리즘의 과잉을 지양해야 한다고 단언하는 것이나³⁸⁾ 신무대실험극회의 <젊은 하늘 아래서> 공연(오학영 작, 이철향 연출, 국립극장, 1962.8.28.-30)에 대해 차범석이 대사가 관념으로 흐르는 것을 지적하는 것³⁹⁾ 등, 인물의 심리적 갈등을 드러내는 방식으로 관념적인 독백이 사용되었을 때 무대에서의 화술 또한 과잉으로 흐르기 쉽다는 점이 지적된다.

따라서 전후 희곡에서 빈번하게 등장했던 관념적 표현이나 감정을 일

37) 이영석, 앞의 책, 242-244면.

38) 오화섭, 「전위적인 열의—신무대실험극회 공연을 보고」, 『동아일보』, 1960.1.29.

39) 차범석, 「단막극시리즈 총평—끈기있는 포복부대」, 『서울신문』, 1962.9.9.

방적으로 토로하는 등의 대사는 1960년대 희곡에서는 지양되는 면모를 보인다. 산하가 공연했던 차범석의 <청기와집> 공연(차범석 작, 이원경 연출, 국립극장, 1964.3.27.-31)에 대해 “관념적인 대사가 많은 우리 극작가들에게선 토속적인 분위기 속에서 풍겨오는 생활적인 대사는 귀한 것”⁴⁰⁾이라는 평가가 내려지거나 민중극장이 공연한 박조열의 <토끼와 포수> (박조열 작, 김정옥 연출, 국립극장, 1965.9.3.-6)에 대해 재치 있는 대사의 세련됨을 상찬하는 등⁴¹⁾이 그 일례라 할 수 있다. 특히 박조열의 <토끼와 포수>는 “인생을 관조하는 차분한 작가의 눈을 찾아볼 수 없었던 것이 아쉬운”⁴²⁾ 점이라고 지적받는 것에서 알 수 있듯이 작품의 주제의식을 강조하는 기왕의 평가 기준에서 비껴있는 작품이었지만 박조열이 제2회 동아연극상 특별상을 수상하는 것에서 알 수 있듯이 감각적이고 세련된 대사는 현대극의 주요한 요건 중 하나로 추구되었다.

1960년대에는 전통적인 사실주의 작품에서만 아니라 희극이나 부조리극적 성격을 지닌 작품에서도 구체적이면서도 감각적인 대사의 중요성이 제고된다. 1960년대에는 이오네스코의 <대머리여가수>, 베케트의 <고도를 기다리며>, 박조열의 <목이 긴 두 사람의 대화>와 같은 부조리극 계열의 작품이 공연되는데, 이들 작품은 그 내용의 관념성과 비논리성에도 불구하고 희곡의 언어에 있어 관념어의 나열이 아니며 다양한 비유가 활용된 감각적인 것이었다는 점에서 구체적인 공연에서는 소극(笑劇)적인 것으로 형상화될 수 있었다. 민중극장의 <대머리 여가수>(외젠 이오네스코 작, 김정옥 연출, 반도호텔 다이나스티룸, 1963.11.19.-20) 공연에 대해 임영웅은 “언어가 심리의 전달이란 구실을 포기하고 쏟아져 나올 때 그것으로 조성되는 혼란과 비논리적 세계에서 비롯되는 공포까지는 표출되지

40) 임영웅, 「불투명한 주제—극단 산하의 「청기와집」, 『경향신문』, 1964.4.8.

41) 「불모지서 얻은 수확—극작가 박조열 씨, 『동아일보』, 1965.9.14.

42) 임영웅, 「재치있는 창작극 아쉬운 인생관조—민중극장의 「토끼와 포수」, 『경향신문』, 1965.9.9.

못했지만 <대머리여가수> 속에 담긴 소극적인 요소는 제대로 발휘되어 관객을 웃겼다⁴³⁾고 평가한다. 이는 민중극장의 공연이 <대머리여가수>가 지닌 부조리극적 특성을 온전히 구현하지는 못했다고 하더라도, 이 공연이 보여준 감각적인 언어의 활용은 관객들에게 신선한 화술로 인식될 수 있었음을 짐작하게 한다.

또한 이 시기에 이루어진 화술의 다양화에서 중요하게 지적할 수 있는 것이 무대 언어로서 방언을 적극적으로 사용하기 시작했다는 점이다. 물론 기왕의 작품에서도 방언을 사용하는 인물은 쉽게 찾아볼 수 있으나⁴⁴⁾ 작품 전체에 방언을 수용한 경우는 매우 드물다. 농어촌의 현실 등을 배경으로 하는 사실주의극 작품에서도 방언은 거의 사용되지 않거나 특정 인물에게만 제한적으로만 사용되고 있는 것이다.

해방 이후 사실주의 희곡의 대표적인 작품으로 농어촌 사람들의 삶을 충실히 반영하여 토속성을 살렸다고 평가받는 차범석의 <산불>(1962)도 일상어의 구현이라는 측면에서는 성과를 보이지만⁴⁵⁾, '1951년 겨울의 소백 산맥 줄기에 있는 촌락이 무대 배경인 것과 무관하게 인물들은 방언이 아닌 표준어를 기본으로 사용하고 있다.

양 씨 (흡 되로 쌀을 되다 말고) 아니 이건 한 흡도 못 되는구면
 그래! (하며 최 씨를 쳐다본다)

최 씨 (거만하게) 그것도 큰 맘 먹고 퍼왔어! 우리 살림에 쌀 한
 흡이면 어디라고……(하며 외면한다)

양 씨 누군 쌀 귀한 줄 몰라서 그런가. 반회에서 일단 공출하기

43) 임영웅, 「산뜻한 성과 거뒀—민중극장의 살롱드라마」, 『경향신문』, 1963.12.2.

44) <이영녀>(1925)에서의 전라도 방언, 김영수의 <혈맥>(1947), 유치진의 <나도 인간이 되련다>(1953) 등에서의 함경도 방언 등 사실주의 희곡에서 인물의 '리얼리티'를 드러내기 위해 방언은 종종 사용된다. 1960년대 공연된 작품 중에서도 이용찬의 <삼중인격>(1960)에서 전라도 방언, <푸른 명맥>(1962)에서 충청도 방언 등이 사용되고 있다.

45) 김정수, 앞의 글, 145면.

로 작정한 일이니까 흡은 채워야지……. 어서요 사월이네!
 최 씨 (비위가 상한 듯) 그것 밖에 없는 걸 어떻게 하란 말이우?
 양 씨 (쓴 웃음을 뺨으며) 궁하기는 매한가지지. 그러지 말고 어
 서 채워 와요! 쌀이 없으면 보리, 보리가 없으면 감자라
 도…….46)

이 작품에서 마을 주민인 ‘최씨’와 ‘양씨’의 대사는 “못 되는 구먼,” “어
 떻게 하란 말이우” 등 구어체 대사로 이루어져 있어 자연스러운 말하기
 가 가능하지만, 이들 인물이 소백산맥 근처의 작은 마을 토박이라는 설정
 에도 불구하고 표준어를 사용하고 있음을 알 수 있다. 그것은 무대의 언
 어가 기본적으로 표준어여야 한다는 전제에서 기인하는 것으로, 극중 배
 경이 다른 작품과 화술의 차원에서는 크게 구분되지 않게 된다.

그런데 1964년 국립극장 현상모집 당선작품이었던 천승세의 <만선>과
 신헌과 한국일보가 공동 모집한 현상모집 당선 작품이었던 이만택의
 <무지개>는 각각 호남 방언과 영남 방언을 전면화하고 있다는 점에서
 차이를 보인다.

구포덕 (연방 고개를 내저으며) 얘기는 몰라! 나는 몰라!
 곰 치 (다시 구포덕의 목을 졸라잡고) 이것을 나 죽이고 말겨여!
 말 안 할래? 얘기 으따가 뒀어? 응? 어서 말을 해!
 구포덕 갔다! 가부렀어!
 곰 치 못이? 가?
 구포덕 찌그 물으로 갔다! 가부렀어!
 곰 치 배에다 실어 보냈구나! 응?
 구포덕 아문! 물으로 가야 안 죽어! 지 명대로 살라면 물으로 가
 야해! 좋은 사람 부모 만나서 호강하고 크라고! 그래사 지

46) 차범석, 『산불』, 『대리인』, 선명문화사, 1969, 13면.

명대로 살탱께! 찌그 물으로 배 타고 갔다!⁴⁷⁾

칠산 앞바다를 무대 배경으로 하는 <만선>에서 구포덕과 곰치의 대사는 <산불>의 대사와 달리 호남 방언으로 이루어져 있다. 이것은 인물들의 사실성을 높이기 위해 사용된 것이지만 단순히 인물의 사실성의 구현에만 기여하는 것은 아니다. 희곡의 차원에서는 표준어처럼 표기가 정립되어 있지 않은 방언의 ‘쓰기’를 수행하는 것이면서, 화술의 차원에서는 방언의 ‘말하기’를 수행하도록 한다는 점에서 중요하기 때문이다.

특정 인물만 방언을 사용하는 것이 아니라 대부분의 등장인물이 방언을 사용해야 함으로써 배우들은 공연에서 새로운 화술을 익혀야 한다. 현상모집 당선작인 이 두 작품에 대한 공연이 기획될 때, 공연 담당자들이 방언의 과감한 사용이라는 점을 분명하게 의식하고 있었다는 점⁴⁸⁾에서 <만선>과 <무지개>의 공연은 과연 방언이 전면적으로 무대 언어로 가능할 수 있는가에 대한 시험의 성격을 지니는 것이었다고 할 수 있다. 즉 무대에 등장하는 연기자들 대부분이 방언을 훈련하고 구사해야 했다는 점, 표준어 중심이었던 무대 언어에서 방언이 전면화된 무대 언어가 등장한다는 것은 화술의 새로운 시도라고 볼 수 있는 것이다. 특히 이 두 작품에서 호남 방언과 영남 방언은 단지 토속성과 일상성의 구현에만 기여한 것이 아니라 표준어에 비해 강화된 운율감, 생동감 있게 사용되는 대사를 통해 대사의 묘미를 발산해주고 있다는 점에서 이는 무대 언어의 외연적 확장을 의미하는 것이라고도 할 수 있다.

실제 공연 성과를 살펴보았을 때, 이 두 공연에서 배우들이 방언을 익히는 데 난점이 있었으며 결과적으로 익숙하지 않은 사투리 때문에 대사 전달이 명확하지 않았거나⁴⁹⁾ 연기에 지장을 받아 템포가 느려⁵⁰⁾진다는

47) 천승세, 「만선」, 한국극예술학회 편, 『한국현대대표희곡선집』2, 태학사, 1996, 437면.

48) 「활기씨는 7월의 극계—두 극단서 현상희곡 당선작 공연」, 『동아일보』, 1964.6.27.

49) 임영웅, 「비극의 한 단면—국립극단 37회 공연 『만선』」, 『경향신문』, 1964.7.8.

문제를 낳기도 하였다. 하지만 이는 새로운 무대 언어로서 관객에게 새로운 화술의 감각을 선보이는 경험이 되었으며, 이후 자유극장이 공연한 오영진의 <해녀 물에 오르다>(1967)에서 제주 방언이 사용되거나 1970년대의 작품에서 노경식의 <달집> 등 토속적인 언어를 사용하는 작품들이 보다 빈번하게 나타난다는 점에서 1960년대에 이루어진 방언의 활용은 무대에서의 화술 방식이 확대되는 데 기여하였다고 할 수 있다.

4. 양식에 적합한 화술의 구현과 연기의 전문성에 대한 인식

1950-60년대에 이루어진 화술의 변화가 무대 언어의 가능성을 모색하는 과정과 관련되었다는 것과 함께 이 시기에 사실주의 희곡뿐만 아니라 희극, 부조리극, 고전극 등 다양한 양식이 공연되면서 각 양식에 적합한 화술에 대한 인식이 제고되었다는 점도 지적할 수 있다. 1960년대 동인제극단은 사실주의극 중심의 산하, 프랑스 희극 중심의 민중극장과 자유극장 등 극단의 색깔을 어느 정도 가지고 있기도 했으나 구체적인 공연 목록을 확인할 때에는 대체적으로 고전극에서 현대극까지 폭넓게 공연하였다. 또한 한 극단에서 소속된 배우라 하더라도 다른 극단의 공연에 참여하는 경우가 많았기 때문에 배우들은 다양한 작품의 경향을 모두 경험하고 있었다고 할 수 있다.

따라서 1960년대 연극에서 화술의 변화가 단순히 감정의 절제를 기반으로 한 ‘일상어’에 가까운 ‘자연스러운’ 말하기만을 지향했다면 이러한 다양한 양식에는 적합하지 않다는 문제가 발생하게 된다. 실제로 기성 연극의 과장된 화술을 비판하며 자연스러운 화술을 강조했던 1950년대 말과 1960년대 초의 신진 연극인들의 화술은 이러한 지점을 보여주고 있었던 것으

50) 오화섭, 『『올 스타』의 연—『신협』의 『무지개』, 『동아일보』, 1964.7.16.

로 보인다. 앞서 인용했던 김기팔의 공연평에서 김기팔은 제작극회의 <목살된 사람들> 공연에 대해 “비교적 자연스러운 「인토네이션」을 사용하고 자 노력한 점이 눈에 안 띄우지도 않지만, 일부 연기자들의 박력 잃은 대사에는 차라리 전자에 못지않은 불쾌감을 주었다”⁵¹⁾고 평가한다. 이는 제작극회의 공연은 ‘신파조에서 탈피하여 일상적이고 자연스러운 화술을 보여주고 있지만 작품이 요구하는 극적 정서를 표현해야 하는 무대 언어로서는 부족하다는 점을 지적하는 것이라고 할 수 있다.

1960년대에 들어서서 이와 같은 지적은 보다 구체화되는데, 한 작품 안에서 양식에 적합한 화술을 구사한 부분과 그렇지 못한 부분을 지적하거나, 한 배우가 양식이 다른 여러 작품에서 각각의 작품 성격에 적합한 화술을 구사하였는가를 점검하는 태도가 나타난다. 동인극장의 <바다로 가는 기사> 공연(존 M. 싱 작, 정일성 연출, 국립극장, 1963.8.2.-4)에 대한 공연평에서 오화섭은 이 작품이 ‘시극적인 작품이라고 언급한 후, 어머니역 강부자의 마지막 독백은 리드미컬해서 효과적이나 다른 장면에서 큰소리로 우는 것은 부자연스럽⁵²⁾’다고 지적한다. 강부자가 보여준 ‘리드미컬한 독백’은 이 작품이 서정적인 성격이 강한, ‘시극적인 성격을 지니고 있기 때문에 적합한 화술인 것이며 그러한 성격에 어긋나는 ‘큰 소리로 우는’ 것은 적절하지 않은 화술이 되는 것이다.

이는 실험극장의 <안티고네> 공연(장 아누이 작, 허규 연출, 국립극장, 1963.10.12.-14.)에서도 지적되는데, 여운계는 1962년 드라마센터에서 공연된 <밤으로의 긴 여로> 공연(유진 오닐 작, 이해랑 연출, 드라마센터, 1962.6.20.-7.8.)에서 절제된 연기가 돋보였으며⁵³⁾, 1963년 실험극장에서 공연한 <안티고네>에서 일상적인 화술을 보여주었다는 점에서 신진 연극인

51) 김기팔, 「소극장 운동의 문제점(속)」, 『한국일보』, 1959.5.30.

52) 오화섭, 「순수성 지닌 연기—동인극장의 「바다로 가는 기사」」, 『동아일보』, 1963.8.6.

53) 「의욕넘치는 무대, 습벽 탈피 못한 연기도—오닐 작 「밤으로의 긴 여로」」, 『서울신문』, 1962.6.22.

의 '깨끗한 연기'를 보여준 연기자로서 평가받는다. 그러나 이러한 화술은 사실주의극인 <밤으로의 긴 여로>에는 적합한 것이지만, <안티고네>에서는 여운계의 지나친 일상적 화술이 극의 양식적 성격을 해치고 있다는 점이 지적⁵⁴⁾된다. 즉 <안티고네> 공연에서 여운계의 화술과 연기 방식은 기성 연극인이 지니고 있었던 과장된 화술 방식에서 벗어나 보다 정확하고 일상적인 언어에 가까운 것이었으나, 작품의 성격에 필요한 이상으로 일상적인 화술을 구사한 것이 문제가 된 것이다.

이는 1960년대에 신진 연극인들이 점차 연극계에서 자리를 잡아가며 다양한 양식의 공연을 수행하는 상황에서 각 양식에 적합한 화술을 구현할 수 있어야 한다는 점이 강조되는 것이라 할 수 있다. 이에 따라 사실주의 극의 경우 일상어적 화술의 활용, 고전극의 경우 독백과 방백을 살려야 한다는 것, 희극의 경우에도 희극에 적합한 보다 양식화된 언어를 사용해야 한다는 인식이 나타났으며⁵⁵⁾, 1960년대 중반을 넘어가면서 공연에 대한 비평에서도 단순히 '과장되지 않은 화술인가'라는 기준이 아닌 '작품의 성격이나 양식에 적합한 화술인가'라는 기준이 적용되는 것을 볼 수 있다.

이때 이러한 양식 적합성에 대한 고려는 연기의 전문화에 대한 추구와 관련된 것이라고 할 수 있다. 배우는 단순히 과장된 표현에서 벗어난 절제된 화술만을 목표로 하는 것이 아니라 자신이 맡은 작품과 역할의 성격에 적합한 화술을 정확하게 구사할 수 있어야 한다는 것이다. 그러나 이러한 양식에 따른 화술의 변화가 요구되었던 것에 비해 실제 배우들이 그 모든 변화를 성공적으로 구현했던 것은 아니었던 것으로 보인다. 이러한 양상에 대해 다수의 비평에서는 배우의 수련 부족과 '아마추어성'을 비판하며 양식에 적합한 화술을 자유자재로 구사하였을 때 연기의 전문성이 확보되는 것임을 역설한다. 따라서 1960년대 중후반에 이르면 분명

54) 「치밀한 연출—실험극장의 『안티고네』」, 『동아일보』, 1963.10.21.

55) 여석기, 「상반기의 연극—레퍼터리 연기면에 좀더 진지한 자세를」, 『동아일보』, 1967. 6.20.

한 발성과 대사전달의 중요성, 각각의 무대와 배역에 적합한 화술의 중요성이 강조되면서 배우의 연기에 대한 체계적인 훈련의 필요성과 연기의 전문화에 대한 요구⁵⁶⁾가 강하게 나타나게 된다.

이것은 1960년대 중후반이 되면 1950년대 말, 1960년대 초에 등장했던 신진연극인들의 TV 진출이 활발해지며 TV와 무대를 넘나들게 되면서 연습 부족이 공연의 질을 저하하게 만들거나, 연기자의 공백을 훈련이 충분히 되지 않은 신인들이 채우게 되는 상황에서 더욱 중요한 문제로 제기된다고 할 수 있다. 이때 많은 연기자들이 TV 연기를 겸하게 되면서 한편으로는 화술이 보다 일상적 말하기에 가까워지게 되는데,⁵⁷⁾ 이러한 현상에 대해 방송 연기처럼 무대에서 대사를 말한다는 점을 문제로 인식하면서 TV에서의 화술과 무대의 화술의 차이를 강조하여⁵⁸⁾ 무대 화술과 연기에 대한 분화된 인식이 나타난다는 점도 특기할 수 있다.

극단 탈과 민중극장에서 연출로 활동했던 이효영은 1967년 동인제극단들의 연극운동의 방향을 되짚으며, 한국 연극이 정확한 화술과 분명한 대사 전달 등을 통해 ‘듣는 연극’으로서의 매력과 가치를 지닐 수 있어야 한다고 강조한다.⁵⁹⁾ ‘듣는 연극’의 가치에 대한 이와 같은 강조는 1950-60년대 연극이 ‘신파조로’ 대변되는 화술에서 벗어나 보다 정확하고 전문적인 화술을 달성함으로써 무대 언어의 현대적 변화를 이끌어낼 수 있을 것이라는 이 시기 연극계의 목표와 실천이 단적으로 제시된 것이라고 할 수 있다.

56) 1950-60년대 한국 연극 비평에서의 전문화 논의에 대해서는 박미란, 「1950~60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 50집, 한국극예술학회, 2015 참조.

57) 정주영, 「한국 카메라 연기의 변천 과정에 관한 연구」, 청주대학교 대학원 박사학위논문, 2018 참조.

58) 「호뜻한 서정적 무드—실험극장 공연 「파니」」, 『서울신문』, 1967.3.23.

59) 이효영, 「연극운동의 방향」, 『서울신문』, 1967.6.22.

5. 결론

이 논문은 1950-60년대 한국 연극계에 나타난 화술에 대한 인식과 변화 양상을 살핌으로써 이 시기 연극의 현대극적 성격을 규명하고자 하였다. 주지하다시피 1950-60년대의 신진연극인들은 기성 연극의 과장된 연기 방식과 화술을 비판하며 보다 자연스러운 연기 방식을 추구한다. 절제된 표현에 대한 추구는 기성 연극인과 신진 연극인 모두를 아우르는 연극계 공동의 과제였지만, 1950-60년대 연극에서 화술이 강조된 것은 한글세대로서 신진연극인들이 지녔던 '정확한 말하기'에 대한 인식과 결부되어 있다는 점에서 중요하다. 이들에게 화술을 정립하는 것은 '감정이나 분위기를 내기에 급급한 방식에서 벗어나 보다 깊이 있는 연기를 가능하게 하는 방법이자, 국어 교육의 일환으로서 올바른 우리말의 사용이라는 의미를 지니는 것이라고도 할 수 있다.

이에 따라 무대에서 다양한 언어적 방식을 시도하여 무대 언어의 변화를 꾀하기도 한다. 이 시기 연극은 관념적인 대사나 일방적인 전달 방식을 지양하고 보다 자연스럽고 일상적인 대화를 지향하였으며, 방언을 전면적으로 사용하는 등 다양한 시도를 통해 언어의 가능성을 시험하고자 하였다.

1960년대 연극에서 나타난 화술의 변화는 단순히 '일상어적 말하기'만을 지향한 것은 아니었으며, 양식적 적합성을 고려한 결과였다는 점도 중요하게 지적할 수 있다. 이 시기 연극계에서는 사실주의극, 그리스극 등의 고전극, 희극 등 극의 양식에 따른 화술의 변화가 필요하다는 인식 및 방송극과 구분되는 무대 언어의 말하기의 특수성에 대한 인식도 제고된다. 이와 같이 양식적 적합성을 고려한 정확한 화술에 대한 추구는 연극의 전문성에 대한 추구와도 결부되는 것이라고 할 수 있다.

이처럼 1950-60년대 연극은 무대에서의 정확한 말하기로서 화술에 대한

인식이 이전 시기에 비해 강화되는 양상을 보이며, 화술의 다양화를 꾀하기도 한다. 그럼에도 이 시기에 언어 자체를 또 하나의 재료로서 활용하려는 시도는 크게 나타나지 않는다. 다시 말해 1970년대 최인훈의 희곡이나 유덕형, 안민수의 연출에서 나타나는 바와 같은, 말 자체를 늘이거나 줄이는 방식, 침묵과 리듬감의 적용 등 언어를 ‘물질적 재료’처럼 사용하는 방식은 1950-60년대의 연극에서는 찾아보기 힘든 것이었으며, 1970년대 이후의 연극계에서 시도되는 ‘신체 연극적 방식’도 찾아보기 힘들다. 이것은 언어 중심의 연극이었던 1960년대 연극이 지니는 한계라고도 할 수 있을 것이다. 또한 1960년대 내내 연기의 전문성 부족이 한국 연극이 지닌 최대의 약점으로 지적되었듯이, 정확한 발음과 발성, 양식에 적합한 화술의 구현을 체계적인 화술 교육 없이 개개인의 역량에 맡기고 있었기 때문에 이들이 목표했던 전면적 변화에는 이르지 못하게 된다.

그러나 다른 한편으로 이 시기 연극은 한국어의 정확한 구사를 강조하면서 ‘신과조로’ 대변되는 무대 언어의 쇄신을 꾀하고, 감각적인 언어와 방언 등을 무대 언어로 수용하며 무대 언어의 외연을 확장하는 한편 서로 다른 연극적 양식에 적합한 화술에 대한 인식을 제고한다. 화술에 대한 이와 같은 인식의 변화는 연극 또는 연기에 대한 관념의 변화를 이끌며 연기의 전문화를 추구하는 데 기여하였으며, 한국 연극이 현대극으로 전환되는 데 중요한 역할을 했다고 평가할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『조선일보』, 『한국일보』

2. 단행본

김남석, 『배우의 거울』, 연극과인간, 2004.

_____ 엮음, 『연극의 정석: 백성희의 삶과 연극』, 연극과인간, 2015.

김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.

김영무 엮음, 『한국 동인극단 50년사』, 지성의샘, 2010.

김은근, 『한국연극연출가론』, 동행, 2011.

오세곤, 『배우의 화술』, 다솔, 2002.

우상진, 『화술로 배우는 연기』, 연극과인간, 2006.

유용환, 『무대 뒤에 남은 이야기들』, 지성의샘, 2005.

이영석, 『한국 전후연극과 탈재현주의』, 푸른사상, 2017.

이원경, 『연극 연출론』, 현대미학사, 1997.

차범석, 『대리인』, 선명문화사, 1969.

_____, 『한국소극장연극사』, 연극과인간, 2004.

한국극예술학회 편, 『한국현대대표희곡선집』2, 태학사, 1996.

3. 논문 및 기타

김용희, 「전후 세대 ‘언어’의 문제와 모더니티」, 『한국언어문화』 49집, 한국언어문화학회, 2012.

김정수, 「한국연극 연기에 있어서 화술 표현의 변천양태 연구: 1900년대부터 1970년대까지」, 동국대학교 대학원 박사학위논문, 2007.

노승희, 「이해량의 낭만적 사실주의 연기술의 정착과정 연구—“내적 진실” 개념의 변형 과정과 관련하여」, 『한국극예술연구』 33집, 한국극예술학회, 2011.

박미란, 「1950-60년대 연극의 아마추어리즘 비판과 전문화 추구의 의미」, 『한국극예술연구』 50집, 한국극예술학회, 2015.

박숙자, 「해방 후 한글 세대의 독서 체험과 글쓰기」, 『어문논총』 71집, 한국문학언어학회, 2017.

- 배진성, 「배우 이순재 연구」, 세종대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- 송효숙, 「배우 백성희 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 1999.
- 이영석, 「1950년대 ‘현대극’으로서 사실주의 연극의 양상—차범석의 장막극과 제작극회 공연을 중심으로」, 『한국극예술연구』 47집, 한국극예술학회, 2015.
- 전현아, 「배우 전무송 연기에 관한 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2019.
- 전형재, 「배우 오현경 연구」, 경기대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- 정상순, 「스타니슬라브스키 시스템의 한국 유입 양태에 관한 연구」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 1997.
- 정주영, 「한국 카메라 연기의 변천 과정에 관한 연구」, 청주대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 한국문화예술위원회, 김성희 대담, 차범석 구술채록문.
_____, 서지영 대담, 오현경 구술채록문.
- 한국영화사료관, 배수경 대담, 이순재 구술채록문.
- 황찬우, 「배우 이순재의 연기스타일 연구」, 청주대학교 대학원 석사학위논문, 2014.

Abstract

Awareness about Speech and Change
in Stage Language in Korean Dramas
in the 1950s and 1960s

Park Miran

This study aims to investigate the characteristics of dramas in this period as modern dramas by examining the awareness and aspect of change in the speech in the world of Korean drama in the 1950s and 1960s. As you may know, rising men of the theater in the 1950s and 1960s pursue more natural acting styles, criticizing the exaggerated acting style and speech of the existing dramas in the 1950s and 1960s. However, since the pursuit of temperate expressions has been a common task in the world of theater, covering both existing men of the theater and rising ones, understanding the criticism of exaggerated speech as a pursuit of reality and everydayness cannot be a complete explanation about why the rising men of the theater called speech into question in earnest.

The emphasis of speech in the dramas in the 1950s and 1960s is important in that it is associated with the awareness about accurate Korean speaking. Establishing speech, for them, is a method that enables deeper acting, breaking from the method 'busy expressing a feeling or atmosphere' and has a meaning as the right use of Korean as part of Korean education as well.

Accordingly, actors seek a change in stage language, attempting various linguistic styles on the stage. Dramas during this period aimed at more natural and more everyday conversations, avoiding abstract lines or a one-way delivery method and would test the potential of language through various attempts, e.g., Adjusting the tempo of lines or using

dialects overall.

The change in the speech of the dramas in the 60s did not simply aim at speaking in 'everyday language' but considered the appropriateness of style as well, which can be pointed out significantly. In the world of the theater during this period, the awareness of the necessity of a change in speech according to the style of the drama, classical dramas, such as realist dramas or Greek dramas and comedy and the awareness of the distinctive characteristics of speaking in a stage language differentiated from that in broadcasting dramas. Like this, the pursuit of accurate speech considering the appropriateness of style is associated with the pursuit of expertise in drama, which contributed to the Korean drama's achievement of modernity different from the existing stage.

Key Words: Acting style, Expertise in Drama, Modern drama, Stage language

접 수 일: 2019년 5월 15일

심사기간: 2019년 5월 22일 - 5월 31일

게재결정: 2019년 6월 20일