

# 반공극 <한강은 흐른다>의 창작 동인과 극적 특성 연구\*

김재석\*\*

## 〈차례〉

1. 서론
2. 록펠러재단 지원금 신청을 위한 신탁 재건 작업
3. 유치진 반공극의 새로운 모범 <더 피플 윈 스루>
4. 지역사회 극장 공연을 위한 반공극 <한강은 흐른다>
5. '기획 상품'으로서 <한강은 흐른다>의 성과와 한계 - 결론을 곁하여

## 국문초록

이 논문에서는 <한강은 흐른다>의 창작 동인과 극적 특성을 유치진 연극 활동의 흐름 속에서 살펴보았다. 1957년 6월에 미국 연극 연수를 마치고 귀국한 유치진은 서울에서 지역사회 극장을 운영하는 세계적 반공 극작가를 연극 활동의 목표로 삼았다. 지역사회 극장 건립을 위한 록펠러재단 지원금을 신청하기 위해서는 극단 신탁의 재건과 유치진의 능력을 증명해 줄 작품이 필요하였다. 그 과정에서 유치진의 작품 방향이 구체화 되었다. 그것은 지역사회 극장에서 공연 가능한 반공극이면서도 강력한 대중성을 지닌 작품이었다. 그런 점에서 <한강은 흐른다>는 일종의 '기획 상품'의 의미를 지닌다.

유치진의 창작에 도움이 된 작품이 우 누(U Nu)의 반공극 <더 피플 윈 스루>이다. 1952년에 미국의 패서디나 플레이하우스(Pasadena Playhouse)에서 공연되었고, 1957년에 작품집으로 출간된 세계적인 유명세를 지닌 반공극이다. <더 피플 윈 스루>는 공산주의 이념의 허구성과 공산주의 반란군의 잔인함이 잘 부각되어 있어서 미국이 원하는 반공극의 모범이었다. <더 피플 윈 스루>는 주동인물(protagonist)과 반동인물(antagonist)의 대결구도가 극히 미약하고, 주동인물 아웅 윈(Aung Win) 외에 여러 인물들의 이야기가 병렬적으로 연결되어 있으며, 막을 구분하지 않고 전체 8장(scene)으로 극이 구성되어 있다. 유치진은 이러한 작품을 '탈 입센형' 연극으로 분류했는데, <한강은 흐른다> 역시 그러한 특징을 고스란히 가지고 있

\* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF- 2019S1A5A2A01046646)

\*\* 경북대학교 인문학술원 객원연구원

다. 주동인물과 반동인물의 대결구도가 극히 미약하며, 주동인물 정철 외의 여러 극인물들의 이야기가 독립적으로 존재하고 있다. 초연에서는 장소의 변화에 따라 22경(scene)으로 나뉜 극 구성이 장점으로 부각되었으나, 관객에게는 경의 사용이 특별한 의미를 가지지 않는다.

〈한강은 흐른다〉는 중극장 규모의 아레나(arena) 무대에서 공연하기 위한 작품이므로, 유지진은 단일 극공간 내에 여러 장소를 배치하였다. 유지진은 대사만으로도 정보를 충분히 전달할 수 있는 상황은 실내에서 처리하고, 특별히 강조하여야 할 부분은 극인물들이 무대 전면의 한길로 나오도록 했다. 〈한강은 흐른다〉는 선한 주동인물과 악한 반동인물의 대결이라는 이분법적 설정을 사용했던 이전의 반공극과 다른 특성을 가지고 있다. 유지진은 정철안희숙 외 여러 인물들의 사연도 충실하게 담아내었으며, 살아남기 위해 몸부림치고 있는 사람들의 모습을 통해 전쟁의 비극성을 관객들이 느낄 수 있게 하였다. 그러한 특성으로 인해 공산주의자들의 잔혹성이 부각될 여지가 적은 작품이 되었다. 미국이 원하는 반공극을 의식한 유지진은 이를 만회하기 위해 기나긴 정철의 대사를 통해 관객에게 직접 공산주의자들의 잔혹성을 전달하였다. 그러나 그러한 시도가 극의 사실성을 파괴하고 있으며, 반공극으로서 완성도를 떨어뜨리고 말았다.

주제어: 더 퍼플 윈 스루, 록펠러재단, 반공극, 아시아재단, 우 누, 유지진, 지역사회 극장, 〈한강은 흐른다〉

## 1. 서론

유치진에게 있어서 1958년은 특별한 의미를 가지고 있다. 그는 8월 26일자로 재단법인 한국연극연구소 유지재단의 설립 인가를 받아서 지역사회 극장(communitiy theatre) 운영의 초석을 마련했고, 9월에는 신협 제51회 공연으로 전체 22경으로 구성된 반공극 <한강은 흐른다>를 공연했다.<sup>1)</sup> 록펠러재단(the Rockefeller Foundation)의 미국 연극 연수를 통해 설정된 연극 활동의 목표를 향해 그가 행동하기 시작한 것이다. <한강은 흐른다>는 추석 명절에 맞추어 9월 26일부터 10월 1일까지 시공관에서 공연되었다. 매일 2회(오후 1시, 7시)가 기본이었으나, 관객 유치를 위하여 추석날(27일)과 다음 날은 3회씩이나 공연하였다.

1) 유지진, 〈한강은 흐른다〉, 『사상계』, 1958.9. 연극 〈한강은 흐른다〉의 배역은 장민호(정철), 황정순(안희숙), 한은진(최인해), 유계선(클레오파트라), 박상익(미꾸리), 최만현(소장), 강효실(로오즈 메리), 정건우(삼룡), 강계식(성경 할아버지), 주선태(부산 손님), 조항(두터지), 박암(정보원), 김승호(점쟁이), 김동원(철의 종제), 문정숙(덴서B)이다.

유치진의 바람대로 관객들이 많이 찾아왔고 연극계의 반응도 좋았다. 이광래는 “전막 이십이 경을 한 번도 막을 내리지 않고 다만 조명의 변화만으로 두 시간 반 동안을 박력 있게 이끌어 나간<sup>2)</sup>” 점을 높게 평가했다. 김경옥도 극 구성에 있어서 “기성 수법을 지양하고 조명과 효과를 충분히 이용하여 템포를 두려는 감각은 작자의 끊임없는 전진<sup>3)</sup>”이라고 했다. 막 구분 없이 22경으로 짜인 극 구성을 높이 평가한 당대 비평가들의 관점은 후대 연구자들에게도 이어지고 있다. 여러 연구자들이 <한강은 흐른다>의 새로운 극 구성 방식을 영화적 기법의 도입으로 설명하고 있다. <한강은 흐른다>에서 “기동성 있게 사건의 장소를 이동하는 스포트라이트는 마치 영화에서의 카메라와 같은 기능을 수행<sup>4)</sup>”한다고 했다. 유치진이 영화적 기법을 도입한 이유를 “1956년 세계 연극계를 순방하면서 특히 미국 연극계의 새로운 극작 기법과 할리우드 영화 등에서<sup>5)</sup> 받은 자극이라고 설명했다. 그러한 입장에서 한 걸음 더 나아가 “<한강은 흐른다>는 3차원의 연극이 아니라 2차원의 영화 이미지를 위한 스토리보드, 영상 속 장면의 초안을 그린 시나리오로 읽혀져야 한다<sup>6)</sup>”는 주장까지 나왔다.

<한강은 흐른다>의 극 구성을 영화적 기법과 관련시킨 해석에 대해 수긍하면서도 풀리지 않는 의문은 여전히 남아 있다. 미국에서 연극과 영화를 접한 경험으로 <한강은 흐른다>에 영화적 기법을 도입했다는 주장은 일제강점기 유치진의 연극영화 활동에 비추어 볼 때 설득력이 약하기 때문이다. 유치진은 오래 전부터 연극과 영화의 갈래적 특징을 제대로 이해하고 있었다. 그는 <포기>의 극 구성을 “「입센형」에서 버서나서 보다 자유분방한 연극적 형태”라고 설명하면서, “이 자유분방한 대담한 수법

2) 이광래, 「인간혼의 흐느낌」, 『동아일보』, 1958.10.5.

3) 김경옥, 「소생과 비약 - 신험의 공연」, 『조선일보』, 1958.10.9.

4) 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1996, 246면.

5) 이상우, 위의 책, 246면.

6) 주현식, 「유치진의 「한강은 흐른다」에 나타난 영화적 기법 연구」, 『한국문화이론과 비평』 60호, 한국문화이론과비평학회, 2013, 191면.

은 우리가 흔히 영화에서 보는 자유분방한 통일 그것”<sup>7)</sup>이라고 했다. 식민지조선에서 인기리에 상영되었던 영화 <목격자>와 구분되는 연극 <목격자>를 만들기 위해 유치진은 공연 효과를 극대화할 수 있는 방안을 찾기 위한 모색을 거듭하였다.<sup>8)</sup> 1937년에 유치진은 극예술연구회 영화부의 <애련송> 제작에 적극적으로 참여하였고, 신부 역을 맡아 직접 출연하기도 했다. 극예술연구회의 두 번째 영화를 위해 유치진이 창작한 시나리오 <도생록>은 1938년 6월에 개봉되었다.<sup>9)</sup> 미국의 할리우드를 방문하기 훨씬 이전부터 연극적·영화적 기법을 자유롭게 구사할 수 있는 능력을 유치진이 갖추고 있었다는 점을 간과해서는 안 된다. 이승희의 지적처럼 <한강은 흐른다>의 극 구성 특징을 공연 “기술의 발전과 밀접한 연극의 기법”<sup>10)</sup>으로 이해하는 쪽이 합리적이라 여겨진다.

이 글에서는 유치진이 전체 22경의 새로운 극 구성 방식을 <한강은 흐른다>에 도입하게 된 이유와 극적 효과, 그리고 유치진 연극 활동에서 이 작품이 가지는 의미에 대해 살펴보고자 한다. 그러한 목적을 달성하기 위하여 미국 연극 연수를 마치고 귀국한 이후 유치진의 연극 활동의 흐름 속에서 <한강은 흐른다>의 창작 동인을 찾아볼 것이다. 미국 연극 연수를 마치고 귀국한 유치진의 목표는 확고했다. 유치진은 서울에서 지역사회 극장을 운영하고 있는 세계적인 반공 극작가를 꿈꾸었다.<sup>11)</sup> 그러한 목적을 이루기 위해 유치진이 시급하게 해결하여야 할 문제가 있었다. 첫째

- 
- 7) 유치진, 「흑인극 『포-기』를 압두고」(상), 『조선일보』, 1937.1.21. 유치진이 ‘입센헝’이라 부르는 작품은 기본형 극짜임(basic plot)을 가진 작품이며, 긴밀한 인과 관계로 구축된 작품이다.
- 8) 김재석, 「유치진의 리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘과 <목격자> 공연」, 『한국극예술연구』 제71집, 한국극예술학회, 2021 참조.
- 9) 시나리오 <도생록>은 영화 개봉에 맞추어 1938년 『조광』 6월호에 발표되었다. 극예술연구회의 영화 제작에 대해서는 이정숙, 「극연의 영화제작과 전문극단 모색」, 『한국극예술연구』 제62집, 한국극예술학회, 2018 참조.
- 10) 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004, 363면.
- 11) 김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제61집, 한국극예술학회, 2018 참조.

는 록펠러재단의 지원금 신청에 꼭 필요한 극단 신탁의 재건이고, 둘째는 지역사회 극장에서 공연 가능한 반공극을 창작하는 것이다. <한강은 흐른다>는 이러한 목적을 수행하기 위해 창작된 일종의 ‘기획 상품’이다.

광복 후 유치진의 연극 활동은 미국과 긴밀하게 연계되어 있다. 그러므로 이 글에서는 국내 자료뿐만 아니라 미국 도서관과 문서 보관소(archive)에서 발굴한 자료들을 적극 활용하고자 한다. 미국 도서관과 문서 보관소에서 발굴한 자료를 통해 유치진의 광복 후 연극 활동을 분석한 연구 성과는 지난 몇 년 동안 상당한 양이 축적되어 있다. 김옥란은 “CIA 자금지원을 받아 심리전을 수행한 반공조직”<sup>12)</sup>이었던 아시아재단(Asia Foundation)이 유치진을 적극 후원하고 있었다는 사실을, 그리고 정중현은 유치진의 반공극이 자유아시아위원회(Committee for Free Asia)에서 실행한 ‘원고 발굴 사업’(Manuscript Program)<sup>13)</sup>과 관련 있다는 점을 밝혔다.<sup>14)</sup> 후속 성과들 중에서는 이정숙과 손증상의 논문이 주목에 값하고 있다. 이정숙은 자유아시아위원회 원고 발굴 사업과 <나도 인간이 되련다>를 살펴 “체형적 반공극에서 이념적 반공극으로”<sup>15)</sup> 변화가 이루어졌다는 점, 1958년 신탁 재건에 아시아재단의 자금 지원이 있었다는 사실을 밝혔다.<sup>16)</sup> 손증상은 유치진이 주도한 제3회 전국대학연극경연대회에서 반공극 <순동이>가 지정 작품으로 선정된 과정을 상세하게 논의했다.<sup>17)</sup>

12) 김옥란, 「냉전 센터의 기획, 유치진과 드라마센터- 아시아재단 유치진 신탁 파일을 중심으로」, 『한국학연구』 47호, 인하대학교한국학연구소, 2017, 202면. 문화냉전의 측면에서 이루어진 김옥란, 「유치진과 미국, 드라마센터와 문화냉전」, 『한국학연구』 51호, 인하대학교한국학연구소, 2018도 중요한 연구 성과이다.

13) 이 글에서는 Manuscript Program의 기획 취지를 고려하여 ‘원고 발굴 사업’으로 번역하였다. 당시에는 자유아시아위원회로 표기하는 경우가 많았지만, 혼란을 줄이기 위하여 현재 외래어 표기법에 따른 자유아시아위원회로 통일시켰다.

14) 정중현, 「자유아시아위원회(CFA)의 ‘원고 프로그램’(Manuscript Program) 지원 연구」, 『한국학연구』 43호, 인하대학교 한국학연구소, 2016.

15) 이정숙, 「자유아시아위원회(CFA)와 유치진의 <나도 인간이 되련다>」, 『어문논총』 86호, 한국문학언어학회, 2020.

16) 이정숙, 「유치진의 신탁 재건 기획과 아시아재단의 지원」, 『어문학』 제150집, 한국어문학회, 2020.

선행 연구 성과를 수용하면서, 이 글에서는 유치진이 미국에서 접했던 <더 피플 윈 스루>(The People Win Through)의 영향에 대해 집중적으로 논의하고자 한다. <더 피플 윈 스루>는 버마 수상을 역임한 정치인이자 작가인 우 누(U Nu)의 유명한 반공극인데, 한국에는 거의 알려지지 않은 작품이다. 유치진이 미국에 머물고 있던 1957년 1월에 영역된 희곡집 『더 피플 윈 스루』가 출간되었다.<sup>18)</sup> 유치진이 영역 작품집 출간을 희망했던 태플린저(Taplinger) 출판사에서 간행하였으며, 반공주의자 에드워드 헌터(Edward Hunter)가 해설을 맡았다. 우 누는 <더 피플 윈 스루> 이전에 몇 편의 연극 작품을 발표한 바 있다.<sup>19)</sup> 초대 수상으로 재직 중이던 1951년에 공산주의자들의 반란에 대한 비판을 목적으로 창작한 계몽선전극이 <더 피플 윈 스루>이다. 정부의 적극적인 지원으로 버마 전역에서 널리 공연되었으며, 버마 국민들이 필수적으로 관람해야 할 작품이 되었다.

<한강은 흐른다>의 극 구성에 대한 논의에서는 록펠러 아카이브 센터(Rockefeller Archive Center)에서 확보한 공연 무대 사진을 사용한다. 막을 내리고 무대장치를 바꾸는 보편적 방식을 사용하지 않기 위해 유치진은 경(scene)으로 극을 구성하는 방식을 도입하였다. 신탁의 초연 무대 장치를 정확히 알면 유치진의 의도를 제대로 파악할 수 있을 터이지만, 그 동안 자료 부족으로 인해 논의에 한계가 있었다. 『한국연극의 아버지 동량 유치진』에서 신탁의 <한강은 흐른다> 공연을 언급하면서 제시한 무대 사진은 1962년 드라마센터의 공연의 것이다.<sup>20)</sup> 정확하지 않은 자료를 사용

17) 손증상, 「1950년대의 학생극과 유치진의 반공주의적 민족연극 - 전국대학연극연맹대회를 중심으로」, 『국어국문학』 192호, 국어국문학회, 2020.

18) U Nu, *The People Win Through: a Play*, New York: Taplinger Publishing Co., 1957. 버마는 1989년부터 미얀마(Myanmar)로 국호를 바꾸었지만, 이 글에서는 1950년대 상황을 고려하여 버마로 통일하였다.

19) U Nu, *ibid.*, p.1. 불교 승려의 방랑한 생활을 비판한 단막극을 1934년에, 가정생활 문제를 풍자하는 두 편의 희곡을 1937년에, 1938년에는 버마 사회를 비판한 <매드 휴 매니티>(Mad Humanity)를 발표하였다.

20) 유민영, 『한국연극의 아버지, 동량 유치진』, 태학사, 2015, 540면.

하게 되면 작품 해석에서도 오류가 발생하게 된다. 이번에 공개하는 자료는 무대 장치를 설치 완료한 후 찍은 석 장의 사진을 이어 붙인 것인데, 무대 정면에서 찍었으므로 신협이 초연 무대를 왜곡 없이 볼 수 있다.

이 논문에서 활용하는 유치진 관련 자료의 대부분은 미국 록펠러 아카이브 센터 및 스탠포드대학교(Stanford University)의 후버연구소(Hoover Institute)에서 발굴한 것들이다. 이러한 기관에서 확보한 자료들은 자체 기준에 따라 분류된 낱낱의 문건들이므로, 학회에서 요구하는 논문이나 저서의 인용 지침에 따라 주석을 달기에 어려운 점이 있다. 이 글에서는 인용된 해당 자료의 작성자와 수신자를 밝힌 제목, 문건 생성 날짜, 자료함 번호를 각주에 표기하고자 한다.<sup>21)</sup>

## 2. 록펠러재단 지원금 신청을 위한 신협 재건 작업

한국전쟁 휴전 후 서울로 돌아 온 유치진은 자신의 “지상과제요 초미의 급무”는 “실지회복(失地回復) 운동”이며, 그것은 “극단(劇壇)의 재건을 뜻하는 것”<sup>22)</sup>이라고 밝혔다. 표면적으로는 전쟁 중에 초토화된 연극계의 활성화를 위해 노력하겠다는 뜻이지만, 이면에는 잃어버린 연극계 주도권을 되찾고자 하는 유치진의 욕망이 놓여 있다. 그는 초대 국립극장장으로 취임하였으나, 한국전쟁으로 인해 포부를 펼치지 못한 상태에서 물러났다. 대구에 있던 국립극장의 재개관을 앞둔 1952년 12월에 서항석이 국립극장장에 임명되었다.<sup>23)</sup> 그 당시 한국 연극계에서 가장 큰 영향력을 행사할 수 있는 자리가 국립극장장이라는 사실은 누구도 부인할 수 없다.

21) 록펠러재단 자료는 ‘Rockefeller/자료함 번호’로, 후버 연구소의 자료는 ‘Hoover/자료함 번호’로 표기할 것이다.

22) 유치진, 『동량자서전』, 서문당, 1975, 299면.

23) 「대구국립극장장에 서항석씨 임명」, 『동아일보』, 1952.11.19.

유치진이 자신의 목표를 실지회복이라는 다분히 전투적 용어로 표현한 이유를 충분히 이해할 수 있다. 국립극장에서 물러난 그는 연극계의 중심에서 밀려났다는 생각을 가지고 있었고, 반드시 중심으로 돌아가겠다는 의지를 불태우고 있었던 것이다. 그는 국립극장장에 버금가는 힘을 행사할 수 있는 조직을 만들어 한국 연극계의 중심이 되겠다는 야심을 가지고 있었다. 실지회복 운동에 나선 유치진의 든든한 후원군은 미국이었다.

1957년 6월 29일에 귀국한 유치진은 지역사회 극장 건립 준비를 시작했다. 미국 연극 연수 기간 중에 “파스(Fahs)와 구두로 나누었던 토론에 기초”<sup>24)</sup>하여 록펠러재단의 지원금을 신청하고자 했다. 지원금 신청을 위해 우선 해결해야 할 문제가 국립극장에 흡수되어 사라진 극단 신탁을 되살리는 일이었다. 지역사회 극장에는 상주 단체(resident company)가 있어야 하는데, 신탁이 그 역할을 맡아야 했기 때문이다. 유치진과 극단 신탁의 관계는 특별했다. 1956년에 미국 연극 연수 신청서를 록펠러재단에 제출하면서 유치진은 자신의 직위를 “극단 신탁의 연출가”<sup>25)</sup>(Director, Sinhyup Theatrical Company)라고 밝혔으나, 미국 연수 기간 동안 자신을 신탁 대표로 소개하는 경우도 많았다. 예를 들어, 1956년 11월 23일 미국의 전국 연극 협의회 연례대회에서 연설할 때, 그는 자신의 직위를 “신탁 대표(Representative, Sin-Hyup Theatrical Company), 한국 연극 아카데미 대표(Director, Korea Drama Academy), 국립 무대예술협회 회장(Chairman, National Stage Arts Society)”<sup>26)</sup>으로 표기했다. 그 무렵 신탁의 대표가 아니었음에도 불구하고, 그렇게 표기하는 데 거리낌이 없을 정도로 신탁에 대한 유치진의 입장은 각별했다.

24) 「유치진이 록펠러재단의 파스에게 보낸 편지」, 1958.11.4., Rockefeller/F19.

25) 유치진, 「록펠러재단 연수자 이력서 및 지원서」, 3면, Rockefeller/F5666.

26) Chi-Jin Yoo, “Speech delivered at the Annual Meeting of the National Theatre Conference”, 1956.11.23., p.3, Rockefeller/F5666.

신협을 자신에게 종속된 단체처럼 대하는 유치진의 특이한 자세는 극단의 출발과 관련이 있다. 신협은 뜻을 같이 하는 연극인들이 모여 받기회를 가지고, 이후 총회를 거쳐 공식적인 활동을 시작하는 식의 보편적 수순을 밟아 창단된 극단이 아니다. 국립극장장 유치진이 구상한 연극 공연 단체 운영 방식에 의해 탄생된 단체이다. 유치진은 국립극장에 신극협의회라는 부서를 두고, 그 산하에 두 극단을 전속 단체로 두고자 했다. 두 극단이 각각 “신작 1편씩을 2주일 공연함으로써 국립극장을 연중무휴로 운영”<sup>27)</sup>하려는 목표였다. 1947년에 결성된 동인제 극단 극예술협회가 국립극장과 계약을 맺고 신극협의회에 소속되었으나, 또 다른 단체는 끝내 결정되지 않았다. 여러 가지 문제가 있었겠지만, 당시 유치진의 세력권 내에 있는 극단이 더 이상 없었던 이유가 제일 크다고 판단된다. 극예술협회의 주축은 김동원과 이해랑이었고, 유치진은 고문이었다. 극예술협회가 유일한 전속 단체였으므로 유치진의 연극계 세력이 국립극장의 연극 활동을 도맡게 되었다. 하나의 단체뿐이었으므로 신극협의회는 줄임말 ‘신협’이 점차 소속 단체 명칭처럼 불리기 시작했고, “결국 이전의 극예술협회가 신협으로 이름만 바꾼”<sup>28)</sup> 결과가 되었다. 그러한 관계로 인하여 유치진은 신협을 자신이 만든 단체로 여겼고, 항상 자신이 원하는 방향으로 따라올 극단으로 생각하고 있었다.<sup>29)</sup>

서항석이 국립극장장으로 임명되면서 신협의 위치가 애매해졌다. 1953년 대구에 있는 국립극장을 떠나 신협은 서울로 돌아왔다. 그 후 신협은 독자적인 공연 활동을 계속하였으나 전후의 어려운 환경으로 인해 흥행 성과는 좋지 않았다. 경제적 어려움에 처한 신협은 1957년 5월에 제50회 작품으로 탐정극 <박쥐>(라인하드·홉프우드 합작)<sup>30)</sup>를 공연한 후 단원 전

27) 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 165면.

28) 위의 책, 166쪽. 김동원은 해당 쪽에서 극예술협회를 극예술연구회로 오기했다.

29) 유치진의 이러한 태도로 인해 이해랑과 김동원을 비롯한 신협 단원들은 드라마센터 건립 과정에서 마음의 상처를 많이 입었다. 유치진과 신협의 관계에 대해서는 별도의 논문에서 좀 더 상세하게 다루기로 한다.

제가 막 귀경한 국립극장 소속으로 옮겨갔다.<sup>31)</sup> 극단 단원들은 것처럼 중요한 결정을 내리면서도 미국 연극 연수를 마치고 유럽 각국을 순방하던 중이던 유치진과 의논하지 않았다. 유치진이 지역사회 극장 설립에 대한 계획을 사전에 극단의 주요 단원들과 전혀 의논하지 않았기 때문에 발생한 사건이라 하겠다.

신협은 공식적으로 해산 결정을 하지 않았지만, 단원이 없는 상태가 되어 독자적 극단 활동은 불가능했다. 록펠러재단 지원금 신청 서류를 준비해야 하는 유치진은 다급해졌다. 지원금 신청서를 작성할 때 신협 공연 연보를 사용할 수 없게 되었으므로, 자신의 극장 운영 능력을 증명할 방법도 사라져 버린 것이다. 급조한 신생 극단으로는 록펠러재단의 심사를 통과할 자격을 갖추기 어려우므로, 껍질만 남은 신협을 되살리는 방법 외에 다른 도리가 없었다. 유치진은 국립극단에 소속된 신협 단원들을 다시 모으기 위해 국립극장을 흔들기 시작했다. 신협이라는 명칭을 국립극장에서 사용하지 않는 점을 문제 삼으면서, 그는 이해당과 김동원에게 “어떡하든 싸워서 신협 이름을 되찾으라”<sup>32)</sup>고 압박을 가하였다. 신협과 전속 계약하는 방식이 아니라 단원들을 국립극장 소속으로 고용하였으므로, 국립극장에서 국립극단이라는 명칭을 사용하는 것은 당연했다. 그 사실을 알고 있음에도, 유치진은 국립극장이 해결 불가능한 명칭 문제를 제기하여 신협 단원들의 탈퇴 명분을 축적해 나갔다.

국립극장장인 서항석은 물러날 수 없었다. 국립극장은 <인생차암>(차범석) 공연을 이용하여 대대적인 선전에 나섰다. 국립극단 제3회 공연을 예고하면서 “신극을 위하여 고군분투한 구 신협 멤버 전원”<sup>33)</sup>이 출연한다는 사실을 전면에 내세웠다. 국립극장은 변기중, 강계식 등 16명의 성명을

30) 「탐정극 박쥐 상연 신협이 시립극장서」, 『경향신문』, 1957.4.24.

31) 「환도 숙원 성취한 국립극장 구각을 탈피하고 제 구실 할 수 있나」, 『동아일보』, 1957.7.5.

32) 이해당, 『희상의 진실』, 새문사, 1991, 400면.

33) 「국립극단 제3회 공연」, 『경향신문』, 1957.10.27.

공개하면서 국립극단원이라고 분명하게 밝혔으며, 이해랑이 연출을 맡는다는 사실까지 자세하게 언급했다. 과거 신험 단원이었던 연극인들이 이제는 국립극단원으로 활동 중이라는 사실을 공표한 것이다. 신험의 연출가였던 김규대는 <인생차압>을 공연하면서 “극단 신험의 존재를 부인하면서도 국립극단은 ‘구신험’이라고 대서특기 선전을 한 것은 실로 가관<sup>34)</sup>이라 비판 했다. 국립극단의 명칭을 신험으로 교체할 수 없는 사실을 깨달은 이해랑은 사표를 제출하였다. 이해랑은 “불과 2회 공연을 치르고는 신험 단원들은 모조리 국립극단을 탈퇴<sup>35)</sup>하였다”고 했다. 그러나 11월 28일부터 12월 5일까지 무대에 오른 제4회 공연 작품 <딸들은 연애자유를 구가한다>에 신험 출신 배우 강계식, 백성희, 장민호, 황정순 등이 출연하였으니,<sup>36)</sup> 이해랑의 기억과 달리 집단 탈퇴는 아니었다.

신험 출신 배우들을 빼가기 위해 국립극단을 흔든 유치진에 대한 공격이 더욱 거세졌다. 이른바 “왜 싸워” 사건이 발생한 것이다. 아시아재단의 지원을 받아 1957년 12월에 개최될 예정이었던 대학연극경연대회의 지정작품인 <왜 싸워>가 친일연극 작품이라는 문제가 제기되었다. 전국문화단체총연합회는 <왜 싸워>가 “일제 말기에 총독부 식민지 정책을 수행하기 위한 연극 경연대회에서 총독의 상을 받았던 <대추나무>를 개작 개명한<sup>37)</sup> 작품이라는 사실을 공개했다. 그 사실을 인지한 문교부가 대회 개막 직전에 <왜 싸워> 공연을 불허하였으므로 대학연극경연대회는 무산될 수밖에 없었다.<sup>38)</sup> 당시 서항석은 문총의 최고위원이었고, 그와 친밀한 이헌구, 김광섭, 안중화가 7명의 최고위원에 포함되어 있었다.<sup>39)</sup>

34) 김규대, 「정유 문화계 총평」, 『경향신문』, 1957.12.24.

35) 이해랑, 「연극운동 형로(荊路) 십년」, 『동아일보』, 1958.8.10.

36) 차범석, 「국립극단 제4회 공연을 보고」, 『조선일보』, 1957.12.7.

37) 「파문 던진 희곡 <왜 싸워>」, 『경향신문』, 1957.12.12.

38) 이 과정에 대해서는 손증상, 앞의 글, 447-452면 참조.

39) 「문총 10회 정총 성황」, 『조선일보』, 1957.4.16. 그 외 인물은 모윤숙, 이하운, 도상봉이다.

<왜 싸워>로 인해 부각된 친일 논란은 실지회복 운동에 매진하고 있던 유치진에게 치명타가 될 수 있었다. 유치진은 서항석 측의 연극인들이 자신을 포함한 신탁 관련자들을 연극계에서 추방하려는 계약으로 받아들였다.<sup>40)</sup> 김동원은 『경향신문』을 통해 서항석 국립극장장을 공개적으로 비판하고 나섰다. 국립극장이 국립극단이라는 명칭을 고수하려는 이유가 “신탁이라는 이름을 땅속에 묻어버리려는 현 국립극장장(서항석)의 고의적인 소견”<sup>41)</sup>이라고 주장했다. 그는 “새해에는 반드시 형이 거리에서 신탁 오십일 회 공연이라는 간판을 보게 될 것”<sup>42)</sup>이라고 장담했다. 유치진이 이해랑과 김동원에게 신탁 재건 공연을 약속하였다는 짐작이 가는 대목이다. 국립극단의 제4회 공연까지 참여하면서 행동을 유보하고 있던 신탁 출신 배우들이 이 무렵에 대거 탈퇴하였다. 마침내 신탁 재건이라는 유치진의 뜻이 이루어졌다.

친일 전력이 부각되면서 어려움에 처한 유치진의 든든한 후원자는 미국이었다. 서울 방문에서 유치진을 만난 파스는 한국 연극인들의 “광장한 질투”<sup>43)</sup>에 의해 벌어진 사건으로 받아들였다. 파스는 미국 측 인사들에게 자신의 입장을 전하였고, 유치진에게 록펠러재단 지원금 신청을 독려했었다. 아시아재단에서도 “유치진이라는 훌륭한 ‘대표 사절’(Ambassador)”<sup>44)</sup> 지원하기 위한 노력을 멈추지 않았다. 유치진은 신탁 운영을 위한 자금 및 부대사업을 위한 경비를 아시아재단에 지원 신청하였고, 몇 차례에 걸쳐 지원을 받게 된다.<sup>45)</sup>

40) 이해랑은 서항석, 박진, 이무영, 이진순에게 무고를 당한 사실이 있는데, 유치진에 대한 악감정으로 인해 자신에게도 피해가 왔다고 생각했다. 이해랑, 앞의 책, 404-409 참조.

41) 김동원, 「신탁과 나」, 『경향신문』, 1957.12.30.

42) 김동원, 「신탁과 나」, 『경향신문』, 1957.12.30.

43) Charles Burton Fahs, *Diary Trip to Japan and Korea: 4 April-5 May 1958*, Rockefeller Foundation, p.42.

44) 「월커가 아시아재단 대표에게 보낸 문건」, 1956.7.24, Hoover/p-277.

45) 아시아재단의 지원에 대해서는 이정숙, 「극연의 영화제작과 전문극단 모색」, 『한국극

이러한 상황을 거치면서 실험 재건 공연을 위한 작품의 창작 방향이 구체화 되었다. 첫째는 미국의 지원이 한국 연극계에서 성과를 내고 있다는 사실을 증명할 수 있어야 하고, 둘째는 국립극단에서 탈퇴한 실험 단원들이 후회하지 않을 만큼의 흥행 성적을 올릴 수 있는 작품이어야 했다. 첫째 조건을 만족시키기 위해서는 중극장 규모의 지역사회 극장에서 공연 가능한 반공극이 적절했다. 록펠러재단의 지원금으로 건립될 지역사회 극장의 미래를 실제로 보여주어 신뢰를 확보할 수 있을 뿐 아니라, 유치진이 간절하게 원하고 있었던 영역 작품집 출간도 기대해 볼 수 있기 때문이다. 둘째 문제는 전쟁 체험을 가진 관객들의 슬픔을 자극할 수 있는 소재의 선택으로 해결 가능했다. 휴전 후 4년 정도 시간이 흘렀지만 국민들이 받은 전쟁의 상처가 쉽게 치유될 수는 없었다. 가족과 친지들의 억울한 죽음을 비롯해 납북, 굶주림, 욕정 등 한국 전쟁기에 발생한 갖가지 아픔들을 배경으로 전개되는 청춘남녀의 비극적 사랑 이야기는 관객들의 슬픔을 자극하여 강력한 대중성을 획득할 수 있다. <한강은 흐른다>는 그러한 조건들을 의식한 작품인데, 새로운 극 구성 방식의 도입에는 반공극 <더 피플 윈 스루>의 영향이 크다.

### 3. 유치진 반공극의 새로운 모범 <더 피플 윈 스루>

#### 3.1. 미국 연극 연수에서 발견한 버마 작가 우 누

자유아시아위원회의 원고 발굴 사업을 통해 반공극 창작에 적극적으로 나선 유치진은 자신의 작품이 영어로 번역되어 미국에서 출간되기를 희망했다. 세계적 반공 극작가라는 위상이 실지회복에 강한 영향력을 행사

할 수 있다고 판단했기 때문이다. 출간 계획은 쉬이 이루어지지 않았지만, 미국에서 연수를 받는 동안에도 반공극 <나도 인간이 되련다>의 영역 출간을 위한 유치진의 노력은 계속되었다. 아시아재단과 록펠러재단에서는 영역 작품집 출간을 받아들이지 않았지만, 귀국 길에 오르는 순간까지도 유치진은 자신의 계획을 포기하지 않았다.<sup>46)</sup> 유치진은 우 누의 반공극 <더 피플 윈 스루>를 록펠러재단의 소개로 알게 되었다. 1956년 12월에 유치진은 <더 피플 윈 스루>를 공연한 로스앤젤레스(Los Angeles)의 패서디나 플레이하우스(Pasadena Playhouse)를 방문하였고, 공연에 대한 정보를 적극적으로 수집하였다.<sup>47)</sup> 유치진은 버마어로 창작된 작품이 번역되어 미국에서 공연된 과정이 궁금했던 것이다. 패서디나 플레이하우스에서 자발적으로 <더 피플 윈 스루>를 선택해서 이루어진 공연이 아니었다.

신생 독립국가 버마의 수상인 우누는 소련·중국과 미국의 어느 쪽에도 쏠리지 않는 외교 정책을 지향하려 했다. 중국과 국경을 맞대고 있는 버마의 정치적 가치를 알고 있던 미국은 수상 우 누에게 공을 많이 들이고 있었다. 미국의 입장에서는 버마 전역에서 공연되고 있던 <더 피플 윈 스루>가 호재였다. 랑군(Rangoon) 미국 대사관의 조지 에드먼(George Edman)은 우 누의 허락을 얻어 <더 피플 윈 스루>의 미국 공연을 추진하였다. 1952년에 패서디나 플레이하우스의 보베이커 벤 알리(Boubaker Ben Ali)가 연출을 맡았으며, 국영 방송인 미국의 소리 “VOA가 개입하여 이 작품을 국제적으로 방송”<sup>48)</sup>하면서 세계적 유명세를 얻었다. 1955년 수상 우 누가 미국

46) 김재석, 「유치진의 반공극 <나도 인간이 되련다>와 미국」, 『어문학』 제156집, 한국어 문학회, 2022, 183-188면 참조.

47) 「한국 극작가 우누의 연극 제작을 계획하다」, 「버마 아시아재단 부대표인 윌리엄 L. 아일리스가 한국 대표에게 보낸 문건」(1957.6.24)에 동봉된 영자신문 기사, Hoover/p-277.

48) Michael Charney, “U Nu, China And The “Burmese” Cold War: Propaganda In Burma In The 1950s”, Zheng Yangwen, Hong Liu and Michael Szonyi ed., *The Cold War in Asia: The Battle for Hearts and Minds*, Boston: Brill, 2010,

을 방문하자, 미국 정부는 패서디나 플레이하우스에 <더 피플 윈 스루>의 특별 공연을 부탁하였다. 준비 기간이 촉박하여 낭독 공연으로 대체되었지만, 수상 우 누는 플레이하우스 배우들이 랑군에 와서 공연할 수 있도록 주선하겠다고 큰 만족감을 표했다.

패서디나 플레이하우스 방문 이후 유치진의 관심은 우 누에게 집중되었다. 1957년 1월에 영어로 번역된 작품집 『더 피플 윈 스루』가 간행되자, 유치진은 자신의 작품도 우 누처럼 출간되기를 희망한다고 아시아재단에 편지를 보냈다. 출판사 대표인 태플린저는 유치진에게 “우 누는 국제적으로 유명한 인물이므로 당신과 경우가 다르다는 것을 이해시키기 위해 애를 썼다.”<sup>49)</sup> 자신이 창작했던 반공극 작품들에 비해 극 구성이 많이 다른 <더 피플 윈 스루>는 유치진의 호기심을 불러 일으켰다. 유치진은 <더 피플 윈 스루>를 탐독하였고, 귀국 길에 우 누를 만나기 위해 예정에 없었던 버마를 직접 찾아가는 열성을 보였다. 록펠러재단이 제공하는 일정에는 버마 방문이 포함되어 있지 않았으므로, 유치진은 아시아재단의 제임스 스투어트(James L. Stewart)에게 도움을 요청했다. 스투어트는 랑군의 아시아재단에 급하게 연락하여 유치진의 방문을 성사시켜 주었다.<sup>50)</sup> 1957년 2월 22일에 미국을 떠난 유치진은 유럽 각국의 연극을 돌아보았으나, 그 여정에서 가장 의미 있는 나라가 버마였다. 영국을 비롯한 유럽의 여러 나라는 과거 연극을 확인해 보는 의미를 가지고 있었지만, 버마는 유치진의 미래 연극 방향과 깊은 관련이 있었기 때문이다.

유치진은 수상 우 누와 면담을 요청했고, <더 피플 윈 스루>의 한국 공연 허가를 얻고자 하였다. 버마 아시아재단이 노력하였음에도 불구하고 일정 문제 때문에 수상 우 누와 만남은 성사되지 않았다. 수상을 대신

p.53.

49) 「더 태플린저가 마가렛 폴라드에게 보낸 편지」, 1957.1.22., Hoover/p-277.

50) 「동남아 지역 책임자 에버톤 콘저가 프레드만에게 보낸 문건」, 1957.6.24., Hoover/p-277.

한 통합 문화예술인 양성회(Union Cultural Artistes Uplift Society) 총무 우텃 신(U Tet Shein)으로부터 공연 허가 및 기타 사업에 대한 협조 약속을 받았다.<sup>51)</sup> 량군에서 유치진은 미국에서 제작한 영화 <리벨리온>(Rebellion)을 보았다. 우 누의 <더 피플 윈 스루>를 각색한 영화 <리벨리온>은 미국 자본으로 제작한 버마 영화에 해당한다. 패서디나 플레이하우스에서 우 누의 작품을 공연한 후, 미국 당국은 폴 갠제린(Paul Gangelin)에게 각색을 맡겼다. 갠제린은 미국 의회의 반공산주의위원회에 출석하여 공산주의에 심정적 지지를 가진 동료에게 불리한 증언을 했던 극우 인사이다.<sup>52)</sup> 미국에서 버마 배우들을 출연시켜 버마어로 제작한 영화 <더 피플 윈 스루>를 통해 수상 우 누는 세계적 반공 극작가로 부상하였다. 영화 <리벨리온>은 미국을 중심으로 한 세계적 반공산주의 연계망이 가진 큰 힘을 유치진에게 시사해 주었다.

<더 피플 윈 스루>는 록펠러재단의 지원금 신청을 눈앞에 둔 유치진에게 많은 도움이 되었다. <더 피플 윈 스루>가 공연된 패서디나 플레이하우스는 820석 정도의 규모였다.<sup>53)</sup> 지역사회 극장에서는 장기간 공연을 계속 할 수 있으므로 단기간에 마쳐야 하는 대극장 공연에 비해 수익이 높아지는 이점이 있다. 지역사회 극장의 무대는 대극장 무대에 비해 협소하기 때문에 극공간과 극시간의 운용을 달리 해야 한다. 4막으로 구성된 <나도 인간이 되련다>는 유치진의 분류에 따르면 전형적인 ‘입센형’ 작품이다. <나도 인간이 되련다>의 1막은 이른 봄의 아침나절에 백석봉의 2층 방이며, 2막은 전막에서 수일 후의 밤이며 국립예술극장 총장실이다. 3막은 전막에서 2,3일 후의 저녁이고 나타아샤김의 양실(洋室), 4막은 같은

51) 「한국 극작가 우누의 연극 제작을 계획하다」, 「버마 아시아재단 부대표인 윌리엄 L. 아일리스가 한국 대표에게 보낸 문건」(1957.6.24)에 동봉된 영자신문 기사, Hoover/p-277.

52) Michael Charney, *op.cit.*, p.51.

53) 김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제61집, 한국극예술학회, 173-174면 참조.

날 밤중의 정복회 하숙집이다.<sup>54)</sup> 이처럼 각각의 막마다 극공간과 극시간이 달라지기 때문에 막을 내리고 무대 장치를 변경시켜야 공연이 자연스럽게 이루어진다. <나도 인간이 되련다>와 같은 작품은 지역사회 극장에서 공연되기에 적절하지 않다는 사실을 유치진이 알게 되었다. 유치진이 방문한 미국의 지역사회 극장에서는 막이 설치되어 있지 않거나, 있다하여도 사용하지 않는 경우가 일반적이었다. 드라마센터가 막이 없는 아레나(arena) 무대를 선택한 이유도 유치진이 그러한 경향을 수용하였기 때문이다. 유치진은 장막극이긴 하지만 대극장보다 지역사회 극장에서 공연하기에 유리한 반공극의 형식적 특성을 <더 피플 윈 스루>에서 보았다.

### 3.2. <더 피플 윈 스루>의 연극적 특징

<더 피플 윈 스루>는 유치진의 분류에 따르면 ‘탈 입센형’ 연극에 속한다. 같은 반공극 계열 극이지만 그 동안 유치진이 발표한 작품들과 여러 면에서 차이를 가지고 있다. <더 피플 윈 스루>는 첫째 주동인물(protagonist)과 반동인물(antagonist)의 대결구도가 극히 미약하며,<sup>55)</sup> 둘째 주동인물 아웅 윈(Aung Win) 외에 여러 인물들의 이야기가 병렬적으로 연결되어 있으며, 셋째 우 누는 막을 구분하지 않고 전체 8장(scene)으로 극을 구성했다. 극인물의 성격 변화에 주안점을 두고 있지 않는 극작술이므로 극인물들은 유형적 성격(stereo type)을 지니고 있으며, 다양한 인물군이 만들어내는 상황이 주동인물을 둘러싼 환경이 된다. <더 피플 윈 스루>의 이러한 특징으로 인해 “극짜임(plot)과 극인물 성격이 다소 약한”<sup>56)</sup> 작품이라는 평가를 받기도 한다.

54) 유치진, 『나도 인간이 되련다』, 진문사, 1953, 11면.

55) 주동인물과 반동인물의 대결구도에 대해서는 김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과인간, 2011, 71-73면 참조.

56) Richard Butwell, *U Nu of Burma*, Stanford: Stanford University Press, 1969, p.81.

<더 피플 윈 스루>의 특징을 상세하게 살펴보기 위해 장별로 극공간과 극시간을 정리해 보았다.

장	극공간	극시간
서장		현재(공연 시간)
1	랑군의 우 바 티엔(U Ba Thein)의 집	1948년 3월 저녁 8시경
2	공산당이 마을을 점령한 후 공산주의 본부로 개조된 페구(Pegu) 지역의 마을 도서실	1948년 4월 초
3	마을 촌장의 집	2장에서 1주일 후
4	마을 외곽 지역	1949년 4월
5	시골 길	1949년 4월
6	마을의 공산당 인민법정	1949년 8월
7	양 빈타(Nyaungbintha) 마을의 집	1950년 1월
8	공산당 점령 지구 본부	1950년 3월

<더 피플 윈 스루>에 나타난 극사건의 전체 시간은 1948년 3월에서 1950년 3월까지 2년 정도이다. 2년의 시간을 여덟 개의 장으로 나누었는데, 극시간과 극공간이 겹치는 장은 없다. 여덟 개의 장을 관통하는 이야기의 주동인물(Protagonist)은 아웅 윈이다. 극에서 지속적으로 아웅 윈과 대결구도를 형성하면서 갈등을 일으키는 특정한 반동인물은 나타나지 않는다. 마지막에 아웅 윈을 살해한 보 탁 툰(Boh Tauk Tun)이 있지만, 두 인물이 극에서 지속적으로 대결구도를 형성하지는 않고 있다. 그로 인해 <더 피플 윈 스루>의 독특한 극 구성이 만들어졌다. 일반적 연극과 달리 주동인물 아웅 윈은 1장과 2장, 3장에 등장한 후 모습이 보이지 않다가 마지막 8장에 가서야 다시 출연한다. 우 누는 아웅 윈이 변화해 가는 모습을 직접 형상화 하지 않았다. 아웅 윈이 처한 상황과 관련 있는 다양한 인물의 경험을 여러 장에서 나누어 보여주어, 그의 변화가 개인적 깨달음이 아니라 공산주의 반군에 속한 누구라도 그렇게 될 수밖에 없는 필연임을 전달하려 한다.

1장에서 3장까지는 아웅 윈의 이야기이다. 1장에서 아웅 윈은 반란군의

일원으로 강인한 모습을 보여준다. 아웅 윈은 킨 누에(Khin Nwe)와 결혼하여 열 살의 아들과 여덟 살인 딸을 두고 있다. 그는 1948년 2월에 우 누 정부에 대항하여 반란을 일으킨 PVO(People's Volunteer Organization)의 일원이었다. PVO는 아웅 윈이 속한 백색파(White Band)와 황색파(Yellow Band)로 나뉘어 암투를 벌이고 있었다. 아웅 윈의 아버지는 반란에 참여한 아들을 적극 말리면서 다가 올 총선에서 투표로 현 정부를 응징하라고 설득하지만 실패한다. 아웅 윈은 수상인 우 누가 “독립 담화로 영국 제국주의자들에게 나라를”<sup>57)</sup> 팔아 넘겼다고 생각하기 때문에 반군에 합류했다. 아웅 윈의 모습은 당시 버마 반란 세력의 주장을 대변하고 있다. 우 누는 아웅 윈을 아픈 딸의 얼굴도 보지 않고 떠나가는 아버지로 그려서, 반군의 비정함을 드러내었다.

2장과 3장에서 아웅 윈은 자신의 신념을 점령지의 마을 사람들에게 전파하려 하지만 뜻대로 되지 않아 실망감을 느끼기 시작한다. 2장에서 아웅 윈은 마을 사람들에게 우 누 정부가 영국에 이용당하면서 그들의 이익만 챙기는 “양의 탈을 쓴 늑대”(p.89)라고 주장하지만 반응을 제대로 얻지 못한다. 일부 마을 사람들은 총선에서 반대하면 되지 반란을 일으킬 필요가 없다는 반론을 펴기도 한다. 3장에서 아웅 윈은 자신의 신념이 현실 앞에 무참하게 꺾이는 상황을 경험한다. 마을을 점령한 반군은 정부군에 협조한 마을 사람들을 처형하여 그들의 힘을 과시하려 한다. 아웅 윈은 마을 사람들의 마음을 얻어야 반란이 성공할 수 있다는 신념에 따라 처형을 반대하지만, 공산주의 혁명론을 주장하며 억박지르는 반군 대장 보 탁 튼에게 굴복하게 된다.

아웅 윈: 잘 생각해요, 보 탁 튼. 만일 당신이 사람들을 쏘게 된다면, 당신은 큰 실수를 하게 될 겁니다.

[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr)

57) U Nu, *op.cit.*, p.73. 이하 작품 인용은 본문에 해당 페이지 수만 기록하기로 한다.

보 탁 튼: 네가 알고 있는 게 뭐야? 파리코뎨는 왜 실패했는가? 그들이 사람들을 많이 죽이지 않았기 때문이야. 큰 실수를 하는 것은 내가 아니야. 너는 레닌이 한 말을 기억해야 해. “죽여라. 만약 죽여야 할 누구라도 있다면, 약해지지 마라. 그들을 무자비하게 죽여라.”(p.112)

마을 사람들을 확실한 보 탁 튼이 떠나고, 아웅 윈은 “아무 것도 하지 못하고 멍하니 바라보고”(p.112) 있는 데 막이 닫힌다. 자신의 신념과 달리 사람들의 목숨을 가볍게 여기는 반군의 행동에 아웅 윈이 충격을 받고 있다는 점을 알려 주는 마무리이다. 관객들은 아웅 윈이 조금씩 변화해 가면서 공산주의 반군에서 이탈하는 모습을 예상하고 있었지만, 우 누는 그의 모습을 그 이후에 보여 주지 않는 방법을 사용하였다.

4장은 백색과 PVO에 속한 두 명의 병사 아이 니엔(Aye Nyein)과 타 산(Tha San)의 이야기이다. 이들은 아웅 윈과 직접적 관련이 없으며, 4장의 내용이 앞의 장면들과 인과관계를 가지고 있지도 않다. 4장은 반란이 시작되고 1년 정도 지난 1949년 4월이다. 멀리서 총성이 들리는 전투 현장에서 두 명이 나누는 이야기의 요점은 버마 공산주의자들의 오판에 대한 비판이다. 버마 공산주의자들은 “해외에서 수입된 잘리고 말린 교리를 강제로 우리 목구멍에 밀어”(p.115) 넣는 잘못을 저지르고 있다는 것이다. 5장은 같은 시기의 피난민들이 겪게 된 사건이다. 그들은 전쟁터가 된 마을을 떠났지만 반군들에게 붙들려 돈과 값나가는 물건을 빼앗기게 된다. 그 사실을 두고 반군 내부에서 충돌이 일어났고 서로 총을 쏘아 모두 죽고 만다. 그 광경을 본 피난민은 “불쌍한 인간들. 그들은 혁명을 이야기하지만, 진실은 모두 무장 강도”(p.143) 라고 비판한다. 버마 반군에 속한 공산주의자들의 한계를 지적하는 우 누의 의도가 드러난다. 반군 내부의 PVO 병사와 피난민을 이용하여 공산주의자들을 비판함으로써 인위적인 느낌을 최소화한 것이다.

6장의 극시간은 1949년 8월이며, 공산당이 점령한 마을에서 벌어진 인민재판을 보여준다. 공정한 재판의 형식을 취하고 있지만, 공산당 간부의 뜻에 따라 인민재판의 형벌이 결정되고 만다는 점을 드러내고 있다. 마을 주민이 “정부가 토지 국유화법을 통과시켰으니, 혁명이 필요 없지 않느냐고 다른 농부에게 말한 이유로 징역 3년”(p.151)을 선고 받는 광경은 재판을 요식 행위로 만들어버린 공산주의자들의 만행을 잘 보여주고 있다. 7장의 극시간은 1950년 1월이다. 반군이 출몰하는 지역의 마을 사람들이 가진 저항 의지를 보여주고 있다. 공산주의자들에게 저항하는 친정부 게릴라인 미야 기(Myä Gyi)는 마을 사람들도 함께 투쟁에 참여해 주기를 호소한다. 우 누는 국민들이 공산주의자들의 만행을 깨닫고 있으며, 자신을 희생해 가며 투쟁하는 사람들이 늘어나고 있음을 강조하여 보여주었다.

4장에서 7장까지 아웅 윈은 나타나지 않지만, 공산주의 반군의 횡포에 진력이 난 버마 국민들이 그들을 물리치기 위해 힘을 모으고 있다는 사실을 관객들은 충분히 알 수 있다. 그러므로 8장에서 보여주는 아웅 윈의 사상적 변화가 갑작스럽지 않고, 필연적 결과라는 느낌을 관객들이 가지게 된다. 8장은 1950년 3월의 공산당 점령지구의 본부에서 일어나는 사건이다. 아웅 윈은 버마의 정치 상황을 오판하여 반군에 참여한 사실을 후회하고 있다. 우 누는 무려 638단어에 이르는 기나긴 대사를 통해 아웅 윈의 깨달음을 전달하고 있다.

아웅 윈: 만일 우리가 처음에 세심하게 계획을 세웠더라면, 스스로 백색과 PVO라고 부르는 도둑들, 건달들, 인간쓰레기 집단에 잠시라도 합류할 수 있었을까? 선전번호가 “버마인을 죽여라”이고, 버마인들의 마을을 약탈하고 죽이고 강간한 카친족과 잠시라도 같이 할 수 있었을까? 당연히 아니지! 우리는 신중한 계획을 세우지 않았기 때문에, 그들과 합류하면 얻을 것도 없고 잃을 것도 없다고 생각하기 시작했다.(p.172)

자신의 잘못된 판단을 후회하는 기나긴 아웅 윈 대사의 일부만 소개하였지만, 그 속에는 4장에서부터 7장에서 보았던 모든 사실들이 나열되어 있다. 우 누는 4장에서부터 7장까지 별도의 인물들로 별개의 사건을 나열함으로써, 그 모든 사실을 아웅 윈이 직접 겪는 것에 비해 객관성이 훨씬 더 강조되는 효과를 만들어 내었다. 강력한 계몽선전 효과를 관객에게 부여할 수 있는 이상적 공연기법이다.

우 누는 마지막에 가족을 동원하여 관객의 슬픔을 자극하고 있다. 관객들은 아들이 보낸 편지에서 아웅 윈이 반군에서 이탈해 가족의 품으로 돌아오기를 간절히 바라고 있다는 사실을 알게 된다. 그러나 그는 가족 품으로 돌아가지 못한다. 자신이 경멸해 마지않는 반군 지도자 보 탁 툰의 총에 죽고 만다. 그는 “혁명은 어린아이의 장난이 아니다”(p.184)는 유언을 아들에게 남기고 세상을 떠난다. 관객의 슬픔을 이끌어내려는 의도가 너무나 분명하지만, 공산주의를 비난한 아웅 윈의 주장을 관객들이 긍정적으로 받아들이도록 하는 결말이다. <더 피플 윈 스루>의 결말은 서장의 해설자가 던진 질문의 답에 해당한다.

<더 피플 윈 스루>의 공연 의도는 서장에서 해설자를 통해 직접 설명된다. 현재 버마는 갈림길에 서 있으며, “하나의 길은 무력으로 권력을 장악하는 것”이고, “다른 하나는 공정한 민주적 방법으로 선출된 대표자에게 국민이 자발적으로 권력을 위임하는 것”(p.52)라고 한다. 무력으로 버마를 바꾸려던 아웅 윈은 후회 속에 죽어간 반면, 총선을 지지하던 그의 아버지는 가족과 함께 살아남았다. <더 피플 윈 스루>를 관람한 관객의 선택은 후자로 몰릴 수밖에 없다. <더 피플 윈 스루>는 미국이 원하는 반공극이 어떠한 작품인지를 잘 보여주고 있다. 아웅 윈의 입을 통해 관객에게 직접 전달될 것처럼, 권력 장악을 위해서라면 무슨 짓이든지 저지할 수 있는 피도 눈물도 없는 살인자들이 공산주의자라는 점이 작품에 드러나 있어야 한다. 자유아시아위원회의 원고 발굴 사업에서 유치진이 경험했던 바가 변함없이 지속되고 있었던 것이다.

#### 4. 지역사회 극장 공연을 위한 반공극 <한강은 흐른다>

유치진은 패서디나 플레이하우스 규모의 지역사회 극장에 맞는 반공극을 목표로 하였다. 지역사회극장 건립 지원금을 록펠러재단에 신청하기 위해서는 대극장보다 중극장에 어울리는 작품이 적절했기 때문이다. 그러나 당시 서울에서 연극 공연이 가능한 극장은 시공관 정도 밖에 없었다. 시공관은 3층까지 객석이 있는 1,200석에 가까운 대극장이었지만, 유치진은 <한강은 흐른다>의 무대 장치를 자신이 목표로 하고 있는 지역사회 극장의 무대 규모에 맞추었다. 무대 규모가 달라지면서 극공간 사용에 있어서 변화가 따르게 되고, 무대 막을 사용하지 않기 위해서는 극 구성이 달라져야 한다. 유치진은 <더 피플 원 스루>를 통해 얻은 경험을 바탕으로 하여 <한강은 흐른다>에 새로운 극 구성 방식을 도입하였다.

직전 작품인 <나도 인간이 되련다>에서 유치진은 ‘입센 형’, 즉 기본형 극짜임(plot)의 극작품이 지닌 전형적 창작 방법을 그대로 지키고 있었다. 극은 기승전결의 4막으로 구성되어 있으며, 막에 따라 극공간과 극시간을 달리 하면서 사건을 전개해나간다. 주동인물 백석봉과 반동인물 나타야샤 김이 갈등하며 대결구도를 형성하고, 백석봉의 사랑이 깨어지는 과정이 순차적으로 그려진다. 그와 달리 <한강은 흐른다>는 ‘탈 입센형’에 속하는 작품이다. <한강은 흐른다>의 연극적 특징을 세 가지로 정리할 수 있는데, 첫째는 주동인물과 반동인물의 대결구도가 극히 미약하며, 둘째는 주동인물 정철 외의 여러 극인물들의 이야기가 독립적으로 존재하고 있으며, 셋째는 막 구분 없이 전체 22경(scene)으로 극을 구성했다는 것이다.

<한강은 흐른다>의 주동인물은 정철인데, 극 전체에서 지속적으로 그와 갈등하면서 대결구도를 형성하는 반동인물이 특정되어 있지 않다. 정철이 소망하는 대상(Object)인 안희숙을 두고, 극 전체에서 그와 대결하는

극인물이 존재하지 않는다. 여러 극인물들 가운데 정철을 증오하고 있는 안화백의 아내 최정애, 혹은 질투에 눈이 먼 클레오파트라를 반동인물로 보는 입장도 있을 수 있겠다. 안희숙은 낙동강 전선에서 입은 부상으로 유방을 절제한 사실에 절망하여 자살하였다. 정철과 대결구도를 형성하면서 부정적인 힘으로 안희숙을 죽음에 이르게 하지 않았으므로, 최정애와 클레오파트라라는 반동인물이 아니다. 반동인물이 부재한 <한강은 흐른다>는 극적 갈등이 미약한 반면, 정철을 둘러싸고 있는 전시 후방의 비극적 상황이 부각되는 강점을 가지게 되었다.

<한강은 흐른다>의 극시간은 1951년 4월 초이다. 국군과 유엔군이 서울을 재탈환하였으나 “미아리 고개 저편은 아직도 적의 준동지대”<sup>58)</sup>일 정도로 불안한 상황이다. 유치진은 것처럼 위험한 서울을 떠나지 못한 사람들의 사연을 부각시켜 한국전쟁의 비극성을 드러내고자 했다. 최정애는 남북당한 남편이 돌아오기를 기다리며 아이를 데리고 힘들게 살아가고 있고, 함경도에서 피난 오다가 부인과 헤어진 후 정신이 이상해진 두더지는 아이를 데리고 부산으로 갈 방도만 찾고 있다. 소장은 자선사업가로 위장한 채 매음녀들의 돈을 갈취해 달아나려는 계획을 꾸미고 있고, 몸을 팔아 모은 전 재산을 그에게 맡긴 로우즈 매리(백련)는 생활력 강한 남자를 만나 결혼하겠다는 꿈을 이루려 애를 쓴다. 클레오파트라와 미꾸리는 동거하면서 소매치기 행각을 벌이고 있지만, 돈을 모아서 자기 자식들과 살아보겠다는 희망은 버리지 않고 있다.

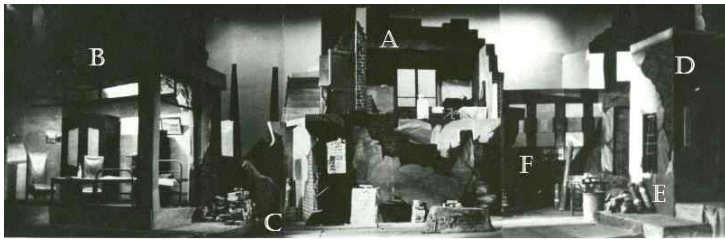
유치진은 반공극 <순동이>와 <통곡>, 그리고 <나도 인간이 되련다>에서 선한 성격의 주동인물과 악한 성격의 반동인물의 대결이라는 이분법적 설정을 사용했다.<sup>59)</sup> 그는 <더 피플 윈 스루>를 통해 공산주의자의 부정적인 모습을 반동인물을 통해 직접 보여주는 반공극의 한계를 알게

58) 유치진, <한강은 흐른다>, 378면. 이하 작품 인용은 본문에 해당 면수만 기록하기로 한다.

59) 김재석(2022), 앞의 글, 172면 참조.

되었고, <한강은 흐른다>에서 변화를 추구하였다. <한강은 흐른다>에서는 절망적 상황에서도 살아남기 위해 몸부림치고 있는 상처 입은 사람들의 모습을 통해 전쟁의 비극성을 관객들이 느끼도록 하였다. 최정애와 두더지의 삶은 전쟁으로 인해 파괴된 가족들의 아픔을 대변하고 있으며, 희숙과 클레오파트라, 미꾸리는 폐허 속에서도 희망을 잃지 않으려 몸부림치는 군상들의 삶을 보여주고 있다. 이들은 정철의 주변에 존재하고 있기는 하지만, 정철의 삶에 결정적 영향을 미치는 일은 없다. 그들이 있음으로써 정철이 겪는 아픔이 그만의 것이 아니라는 점이 강조되며, 이를 통해 한국 전쟁의 비극성이 제대로 전달될 수 있었다.

그러한 작가 의도를 무대상에 제대로 표현하기 위해 유치진은 단일 극공간 내에 여러 장소를 포괄하는 무대를 구상했다. <한강은 흐른다>의 무대 사진을 보면, 시공관의 무대를 폭넓게 활용하지 않고 여러 장소를 오밀조밀하게 배치한 사실이 확인된다. 대극장 무대에 비해 좁은 중극장의 아레나 무대를 의식한 배치이다.



극단 신희 <한강은 흐른다> 초연 무대 장치

L자로 된 두 행길. 하나는 동대문 시장으로 그리고 다른 하나는 새 「팬끼」 칠한 매춘굴로 통했다. 이 두 행길에 끼인 반파괴된 옥상이 있는 벽돌 이층 건물과 이 두 행길 건너편에 선 양식 목조 건물과 한국식 교육. (378면)

<한강은 흐른다>의 무대 사진에서 A는 안희숙과 최정애의 방이고, B는 클레오파트라와 미꾸리가 동거하는 방, C는 건물 앞의 한길이다. D는 전채민구호소이며, 건물 앞 공간 E는 UN죽을 파는 곳이다. F는 매춘굴의 홀이다. 실내에서 배우가 연기하는 A·B·F는 벽을 제거하여 관객이 안을 볼 수 있게 만들었다. 안희숙과 최정애가 살고 있는 건물의 1층에 성경 할아버지, 지하 방공호에 두더지와 아이가 살고 있으나 극인물들이 실내를 사용하지 않기 때문에 벽으로 막혀 있다. 막을 내리지 않고서도 사건 전개에 어려움이 없도록 잘 설계된 무대인데, 무대장치를 맡은 박석인의 공이 크다.

안희숙이 살고 있는 벽돌 건물 이층 방과 클레오파트라의 양식 목조 건물 방은 작은 공간이므로 배우들의 연기가 세밀하게 이루어질 수밖에 없다. 연극은 영화와 달리 클로즈업이 되지 않는다. 무대 조명을 이용하여 방을 돋보이게 할 수는 있어도, 갑자기 방 내부를 확대시켜 관객에게 보여줄 수는 없다. 대극장에서 <한강은 흐른다>를 공연할 경우 배우들의 연기가 제대로 보이지 않아 관객들의 불만이 제기될 수 있다.<sup>60)</sup> <한강은 흐른다>는 무대와 객석 거리가 가까운 중극장에서 공연하기 때문에 조명으로 주목의 효과를 얻을 수 있어 문제가 되지 않는다. 유치진은 대사만으로도 정보를 충분히 전달할 수 있는 상황은 실내에서 처리하고, 특별히 강조하여야 할 부분은 극인물들이 무대 전면의 길로 나오도록 했다. 극인물들이 길에서 상황을 만들어 내기 때문에 관객들이 극을 이해하는데 어려움이 없다. 중극장 무대를 활용하려는 유치진의 의도가 무난한 성

60) <한강은 흐른다>를 공연할 당시 시공관은 시설이 열악하였고, 음향 상태가 특히 좋지 않았다. 그러한 조건을 잘 알고 있는 유치진이 방안이라는 좁은 공간을 사용한 것에서도 지역사회 극장 무대를 의식한 창작이라는 점을 잘 알 수 있다. 국립극단에서 활동한 최명수는 1962년 국립극장이 공보부로 이관된 후 시공관을 대대적으로 수리하였으며, 그 이후 “작은 숨소리까지도 맨 뒷좌석에 전달될 정도로 음향상태가 잘 되어 연극극장으로서 아주 적격”이었다고 회고했다. 최명수, 「국립극단의 명동시절과 나」, 국립극단 엮음, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000, 47면.

과를 거두었다고 평가할 수 있겠다.

극을 22경으로 구성한 이유도 그 연장선에서 이해되어야 한다. 유치진은 <더 피플 윈 스루>에서 막 구분 없이 경만으로 구성된 극의 장점을 알게 되었다. 앞에서 설명하였듯이, <더 피플 윈 스루>의 주동인물인 아웅 윈은 극의 절반(4경-7경)에 아예 등장하지 않는다. 주동인물 없이 상황이 전개될 경우, 인과관계에 구애 받지 않아도 되기 때문에 별개 극인물들 각각의 사연을 다루기가 용이해 진다. 유치진은 장소 변화를 기준으로 구분하여 경으로 나누었다. 각각의 장소는 해당 극인물의 생활 근거지이므로, 그 경에서는 그 극인물의 사연이 중심 이야기가 된다. <한강은 흐른다>의 그러한 특징을 이해하기 위해 경 및 장소, 조명 효과를 표로 정리해 보았다.

경	장소 (조명)	경	장소 (조명)
1	행길 (F.O)	12	벽돌 건물의 이층 방
2	양식 목조건물의 실내 (F.O)	13	행길
3	벽돌 건물의 이층 방	14	벽돌 건물의 이층 방
4	행길	15	행길 (F.O)
5	벽돌 건물의 이층 방 (F.O)		다음 날 낮
	다음 날 새벽	16	(F.I) 양식 목조건물의 실내
6	(F.I) 행길 (F.I)	17	(F.I) 벽돌 건물의 이층
7	(F.I) 매춘굴 안의 호울 (F.O)	18	행길과 벽돌 건물의 옥상
8	양식 목조건물의 실내	19	양식 목조건물의 실내
9	행길	20	행길 (F.O)
10	양식 목조건물의 실내 (F.O)	21	벽돌 건물의 이층 방
	다음 날 아침	22	행길
11	(F.I) 행길		

연극 공연에서 극공간은 일반적 장소 개념이 아니라, 주제와 관련된 의미를 생성하는 장소이다. 그러므로 극공간이 변화될 경우 새로운 의미가 생성되고 있다는 사실을 관객들이 감지할 수 있어야 한다. 전체 22경이란 표현 때문에 극공간이 자주 바뀌는 것 같은 착각이 일어나지만, <한강은 흐른다>의 극공간은 동대문 시장 근처 동네 한 곳으로 고정되어 있다.

<한강은 흐른다>의 관객들은 처음부터 끝까지 동대문 시장 근처 동네에서 전개되는 사건을 목격하고 있으므로, 극공간이 이동한다는 느낌이 없다. <한강은 흐른다>에서 부산이란 도시는 의미가 큰 극공간이다. 부산은 전쟁의 위협으로부터 안전이 보장된 곳이며, 상처 입은 사람들이 새로운 희망을 꿈꿀 수 있는 곳이다. 유치진은 “관객의 상상에 의해 구축되는 비가시적 공간”<sup>61)</sup>으로 부산을 처리하였으므로 무대에 실재하지 않는다. 만일 무대의 일부분에 조명을 밝힌 후 그곳을 부산의 어느 장소로 사용한다면 관객들은 극공간이 이동되었다는 사실을 알게 될 것이다. 이처럼 현재 무대 위에 별개의 극공간을 조명으로 만들어 내었을 때에 스포트라이트(spotlight)의 효과를 논의할 수 있겠지만, <한강은 흐른다>에서 조명의 역할은 그렇지 않다.

<한강은 흐른다>의 제1경의 장소는 행길(C)이고, 제2경은 양식목조건물의 실내(B)여서 장소가 달라진다. <한강은 흐른다>의 제1경은 극을 관람하는 데 필요한 각종 정보를 제공하는 도입부 역할을 하기 때문에 극인물 대부분이 등장한다. 장소가 행길이어서 무대 전면의 조명이 밝게 켜져 있는 상태에서 배우들이 연기를 하게 되며, 실내인 ABF에는 극인물이 없는 상태이므로 개별 조명을 밝힐 필요가 없다. 여러 사람들이 행길(A)과 전채민구호소(D) 앞에 모여 떠들썩한 가운데에도 클레오파트라와 미꾸리는 갑자기 나타난 정보원으로 인해 숨죽이고 있다. 잠시 후 “정보원의 퇴장을 기다려 미꾸리 클레오파트라와 같이 양식목조건물의 현관으로 미끄러져 들어간다.”(380쪽) 관객들은 두 사람이 방(B)으로 들어가는 것을 보면서 다음의 일에 대해 기대하게 되는데, 그 순간에 “로오즈메리가 매춘굴 골목에서”(380쪽, F) 떠들썩하게 등장하기 때문에 시선을 돌리게 된다. 제2경이 시작되면서 클레오파트라의 방(B)에 조명이 밝아지면, 관객들의 시선은 어두워지는 행길(C)에서 방으로 이동하게 된다. 두 사람이 들어간 방

61) 김재석(2011), 앞의 책, 84면.

에 대한 기억이 있는 관객들은 연속된 상황으로 이해하기 때문에 제1경과 제2경의 구분이 아무런 의미가 없다.

유치진은 제1경의 마지막에 FO라고 표기해 놓았다. 페이드아웃(Fadeout)이란 용어는 영화에서도 사용하고 있지만, 무대의 조명이 서서히 어두워지는 상황을 일컫는 연극 용어이다. 일본에서 요안(ようあん)이라 번역했고, 식민지조선에서는 한자어를 그대로 읽어서 용암(溶暗)이라 했다. 그 반대의 경우는 용명(溶明, fade in)이다. 제2경이 시작되면 방(B)이 밝아지면서 “클레오파트라는 침대에 들어 누었고 미꾸리는 신경질적으로 실내를 왔다 갔다”(382쪽)하는 모습을 관객들은 보게 된다. 그때 행길을 밝히고 있던 무대 조명이 조금씩 어두워지면서 관객들의 시선이 클레오파트라와 미꾸리의 행동을 주목하게 만든다. 어두워진 행길은 관객의 시선에서 벗어났으므로, 그때까지 무대에 남아 있던 소장과 로오즈, 점쟁이, 삼룡 등이 자연스럽게 퇴장할 수 있다. 유치진이 제1경의 말미에 FO를 설정한 이유는 무대 사용을 용이하도록 하기 위해서이다. 극 전체를 통해 FO은 배우들이 무대에서 퇴장해야 하는 경우에 사용하고 있으며, 배우들이 퇴장할 필요 없는 경우에는 경이 바뀌어도 FO을 사용하지 않는다.

관객에게는 경의 구분이 의미 없다는 사실은 제3경과 제4경, 제5경의 전개에서도 확인된다. 제2경의 장소인 클레오파트라 방(B)의 조명이 FO되면서 무대 전면 조명은 다시 밝아지고, 방(A)에서 정철을 기다리며 매무새를 다듬고 있는 희숙이 보인다. 관객들은 제1경의 마지막에 희숙이 2층 방(A)으로 올라가고, 정철은 하던 일을 마치기 위해 퇴장한 사실을 알고 있다. 그러한 관객들은 최정애의 귀가와 정철의 방문을 시간의 흐름 속에 이어지는 상황으로 받아들여지게 된다. 제4경(C)과 제5경(A)은 더욱더 연속적 느낌이 강하다. 희숙을 찾아 온 정철을 최정애는 매몰차게 방에서 쫓아버린다. 2층 방에서 계단을 내려간 정철을 뒤쫓아 희숙이 행길로 내려오면 제4경으로 바뀐다. 연속적인 상황에서 장소만 행길(C)로 바뀌었을 뿐이다. 행길에서 희숙과 정철이 나누는 대화를 이층 방(A)에서는 정애가 엿

듣고 있는 상태에서, 희숙이 방으로 올라오면 제5경으로 바뀐다. 제3경에서 제5경까지는 조명의 변화조차 없기 때문에 관객의 시선은 무대 A → C → A로 자연스럽게 이동하게 되어서, 관객들은 경의 바뀔에 대해 전혀 인지할 수 없다.

유치진은 단일 극공간에서 다양한 인물들의 사연을 형상화하면서, 장소 변화를 기준으로 구분하여 경으로 나누어 놓았다. 미국의 지역사회 극장에서 보편적인 연극, 즉 막을 내려놓고 극공간을 변경시켜야 할 필요 없는 연극을 지향하고 있던 유치진의 선택이었다. 유치진은 막 구분을 하지 않았으나, 극시간의 변화와 장소의 변화를 결합시켜 보면 <한강은 흐른다>는 4막 극에 해당한다. 전체 22경 가운데 극시간의 이동이 큰 부분을 꼽아보면 5경과 6경 사이, 10경과 11경 사이, 15경과 16경 사이이다. 위 표에서 회색으로 표시된 부분인데, 그 지점을 중심으로 하여 보면 극은 네 개의 의미 단락으로 구분이 된다.<sup>62)</sup> 극짜임의 측면에서 보면 네 개의 의미 단락은 도입부-상승부-정점부-하강부 및 종결부의 기능을 하고 있다.

<한강은 흐른다>의 제1경에서 제5경까지가 1막에 해당한다. 정철과 안희숙이 만났지만 정애의 반대에 부딪히고, 소장은 클레오파트라와 다이아 반지를 훔칠 음모를 꾸민다. 도입부에 해당한다. 제6경에서 제10경까지는 2막이며 상승부에 해당한다. 안희숙이 자신을 피하는 이유를 알지 못한 정철은 괴로워하고, 클레오파트라가 정철을 유혹한다. 제11경에서 제15경까지는 3막에 해당하며 정점부이다. 정철은 희숙의 사랑을 다시 확인하게 되고, 소장은 반지와 클럽 여성들의 돈을 훔쳐서 도망 갈 준비를 한다. 제16경에서 제22경은 4막으로 하강부 및 종결부이다. 정철은 희숙과 함께 부산으로 떠나려하지만 그녀의 자살로 무산되고, 클레오파트라와

62) 조금 더 세분하여 시간 경과가 약간 긴 편인 6경과 7경 사이, 12경과 13경 사이, 19경과 20경 사이를 장(場)으로 보면 4막7장의 극 구성이다. 유치진은 “만일 막간을 설정할 경우엔 제10경의 끝에 들어 좋을 것이다. 그리고 또 하나의 다른 막간은 제15경 끝에 둘 수 있을 것이다.”(420면)이라고 했다.

미꾸리는 정보원에게 체포당한다. <한강은 흐른다>가 공연시간이 짧은 경 단위로 극이 구성되어 있어서 특별해 보이지만, 4막의 극짜임과 별다른 차이를 가지지 않고 있다. <한강은 흐른다>를 연출한 이해랑은 막을 올리고 내리지 않을 뿐이지, 작품의 기조는 4막 극이라는 사실을 파악하고 있었다. 그는 “이 연극에는 우리의 연극계로서는 새로운 과제가 듬뿍 담겨있다”고 하면서도, “새로운 것이란 단지 새롭다는 것만으로서 어떤 명분을 세울 수 있는 것이 아니기 때문에” 조금하계 해결하지 않으려 했다. 새로운 극 구성의 핵심을 정확히 파악한 이해랑은 <한강은 흐른다>를 “연극의 전통적인 방법인 리얼리즘적인 면”<sup>63)</sup>에서 연출 하였다.

## 5. ‘기획 상품’으로서 <한강은 흐른다>의 성과와 한계 - 결론을 곁하여

<한강은 흐른다>는 서울에서 지역사회 극장을 운영하는 세계적인 반공 극작가라는 원대한 꿈에 유치진을 한 걸음 더 가까이 다가서게 한 작품이다. <한강은 흐른다>는 록펠러재단의 지원금 신청에 유리한 증거로 활용하기 위한 작품이었으므로, 중극장 무대에서 공연하기에 적합한 반공극은 변할 수 없는 절대적 기준이었다. 또 하나의 필요조건은 국립극단에서 복귀한 신협 단원들에게 생활비를 지원할 수 있을 정도로 흥행이 잘 될 수 있는 작품이어야 했다. 유치진은 <더 피플 윈 스루>에서 얻은 경험을 통해 그러한 문제들을 무난하게 해결할 수 있었다. 유치진은 <한강은 흐른다> 공연으로 신협이 건재하고 있음을 과시하였고, 해외 연극 전문에서 얻은 새로운 극작술로 한국 연극의 미래를 개척한 작가라는 궁

63) 이해랑, 「「한강은 흐른다」를 연출하며」, 『한강은 흐른다 팸플릿』, 신협, 1957.9.26.-10.1.

정적 평가도 얻었다. 그가 목표로 했던 바를 상당 부분 이루었다고 해도 좋겠다.

유치진은 <한강은 흐른다>의 공연 성과를 록펠러재단 지원금 신청에 적극 활용하였다.<sup>64)</sup> 유치진은 공연 팸플릿과 각 신문에 게재된 연극평도 모두 번역하여 록펠러재단으로 보냈다. 록펠러재단의 파스는 이것은 “분명히 당신의 프로젝트를 보강”<sup>65)</sup>하는 자료라고 격려했다. <한강은 흐른다>의 공연 팸플릿은 작품 소개에 머물지 않고 한국 연극의 발전 방안에 대한 논의까지 포함하고 있다. 공연 팸플릿이 중요한 자료라는 사실을 알고 있는 유치진은 다분히 미국의 지지자들을 의식한 발언을 「신극운동의 과제」라는 제목으로 실어 놓았다. 그는 영화가 서울의 극장을 모두 점령해 버렸으므로 연극은 절대적 위기에 처했다고 설명했다. 극장이 없어서 “두 달이나 석 달 만에 한 프로 육일간의 공연만으로는 도저히 한 극단 삼십여 명의 생활을 해결할 수” 없으므로, “저녁마다 연극을 할 수 있는 우리 자신의 전용무대를”<sup>66)</sup> 만들어야 한다고 주장했다. <한강은 흐른다>는 총 열한 번의 공연에 “유료 입장자 일반(사백 환)이 약 팔천 명, 군경 반액(이백 환)이 약 오백 명”<sup>67)</sup> 정도가 찾아왔다. 유치진은 <한강은 흐른다> 공연에 “매일 평균 1,300명의 관객”<sup>68)</sup>이 찾아왔지만, 극단이 이익을 남기지는 못했다고 파스에게 설명했다. 일일 관객이 많았음에도 적자인 이유를 공연 기간이 6일에 불과했기 때문이라고 밝히면서 한 달 정도 공연을 계속할 수 있다면 충분한 수익을 남길 수 있다고 했다. 지역사회 극장 건립의 타당성을 확보하는 증거로 <한강은 흐른다>가 활용되었다.

<한강은 흐른다> 공연을 마쳤으므로, 유치진은 극단 실험을 상주 단

64) 유치진은 <한강은 흐른다>의 영어 제목을 *So Flows River Han*으로 번역했다.

65) 「파스가 유치진에게 보낸 문건」, 1958.11.7., Rockefeller/F19.

66) 유치진, 「신극운동의 과제- 극장과 기술자를 다시 찾자」, 『한강은 흐른다 팸플릿』, 실험, 1957.9.26-10.1.

67) 「하기 힘든다는 연극 해도 안 봐주는 연극」, 『동아일보』, 1958.10.5.

68) 「유치진이 파스에게 보낸 편지」, 1958.10.30., Rockefeller/F19

체로 지정한 지원금 신청서를 제출할 수 있었다. 유치진은 국립극단 운영이 부실하기 때문에 신협이 가치가 더욱 중요해졌다고 서류에서 강조했다. <한강은 흐른다>의 공연 팸플릿에 게재된 「인사 말씀」의 대부분은 국립극장에 대한 비난과 신협 단원들이 탈퇴하게 된 이유로 채워져 있다. 국립극장은 “기획의 빈곤성과 통솔의 졸렬성”으로 운영이 부실하게 되었으므로, 신협 단원들은 “국립극장에서의 품팔이를 지양하고 동극장을 탈퇴”<sup>69)</sup>하였다고 밝혔다. 공연 팸플릿은 지역사회 극장의 상주 단체로서 신협의 건강성을 증명하는 자료로 록펠러재단에 제출되었다. 유치진은 신협이 “극단 설립 이후 지난 10년 동안 50편의 연극 공연을 펼쳤으며, 극단은 성공적으로 공연을 했기 때문에 극단은 흥행수입으로 버틸 수”<sup>70)</sup> 있는 한국의 유일한 극단이라고 자랑했다. 그는 신협의 공공성을 강조하였는데, “연공서열이 아닌 개개인의 재능에 따라 등급이 매겨지며, 배우들에게 역할을 할당하는 것도 연극의 요구사항과 출연자의 능력에 따라 결정”<sup>71)</sup> 된다고 하였다. 극단 신협의 주요 문제는 운영위원회에서 결정되는데, 연출가 이해랑이 운영위원회 위원장이라고 했다. 당시 유치진의 처신과 극단 신협의 관계를 생각해 보면, 신협에 대한 설명이 대부분 과장되어 있음을 잘 알 수 있다.

유치진과 파스의 협력 작업은 착실하게 진행되었고, 1959년 1월에 록펠러재단은 지역사회극장 건립을 위한 자금 지원을 승인하였다. 그러한 점에서 <한강은 흐른다>는 드라마센터를 중심으로 펼쳐지는 1960년대 유치진 연극 활동의 출발을 알리는 작품으로서 중요한 의미를 지닌다. 그렇지만, <한강은 흐른다>는 극작가로서 그가 나아갈 방향을 모호하게 만들어 버린 문제적 작품이기도 하다. 미국 연극 연수를 마치고 귀국한 유치

69) 「인사 말씀」, 『한강은 흐른다 팸플릿』, 신협, 1957.9.26.-10.1.

70) 「극단 신협(Theatrical Company Shin-Hyop)」, 1959.1.30., Rockefeller/F19. 이 문건은 록펠러재단에 제출한 지원금 신청 서류에 포함되어 있다.

71) 「유치진이 파스에게 보낸 편지」, 1958.10.15., Rockefeller/F15.

진은 “이제부터의 연극은 조잡한 「내쇼널리즘」의 탈을 벗어나서 「유니버살」화 되지 않으면 안 될 걸로 생각<sup>72)</sup>한다고 밝혔고, 자신의 창작 방향을 “이념이나 철학성이 유니버-살화<sup>73)</sup> 된 작품이라고 설명하였다. 미국 연극 연수 후 첫 작품인 <한강은 흐른다>는 그의 주장과 달리 미국의 내셔널리즘에 스스로 포박된 작품이다. 미국이 원하는 반공극에 맞추고자 하는 “작가 의도가 너무 강하여 창작 방법과 부조화를 불러일으킨<sup>74)</sup> 사례는 <나도 인간이 되련다>에서 이미 찾아 볼 수 있다. <한강은 흐른다>에서는 그러한 현상이 더욱 심화되어 있다.

<더 피플 원 스루>는 장을 달리하면서 극공간과 극인물을 바꾸는 방식으로 공산주의자들의 만행을 객관화시켜 보여주는 데 성공하였으나, <한강은 흐른다>는 극공간이 고정되어 있어 그러한 효과를 기대하기 어려웠다. 1951년 4월 초 서울이라는 극시간과 극공간 특성으로 인해 <더 피플 원 스루>처럼 공산군이 직접 등장하여 횡포를 부리는 상황을 <한강은 흐른다>에는 넣을 수 없었다. 그로 인해 <한강은 흐른다>는 전쟁에서 피해를 입고 고생하는 사람들의 삶은 생생하게 그려져 있지만, 공산주의자의 만행이 무대에 직접 표현되지 않는 작품이 되어버렸다. 장차 영역 작품집이 출간되고 미국의 지역사회 극장에서 공연되기를 희망하는 유치진으로서 반공극을 위한 좀 더 강력한 설정이 필요하게 되었다. 그는 정철의 장광설(長廣舌)을 통해 문제를 해결하고자 했다.

최정애가 “이래도 학생은 사람이오? 사람이결랑 양심을 가져요!”(407쪽)라고 비난하자, 정철은 자신의 경험과 깨달음을 그대로 털어 놓는다. 인민군의 잔혹성, 공산주의에 저항하는 남한 민중들의 모습, 납북된 인사들이 겪고 있는 고초 등을 정철이 관객에게 직접 알려주는 것이다. <한강은

72) 경희 대담, 「서울→미국→유련(1) - 내가 본 「아메리카」인, 『주간희망』, 1957.7.19, 5면.

73) 「나의 기호」, 『경향신문』, 1957.7.14.

74) 김재석(2022), 앞의 글, 164면.

<흐른다>의 문제점을 정확히 보여주는 부분이므로 줄이지 않고 옮겨 놓기로 한다.

정철: (소꾸치는 울음을 간신히 수습하여) 그리고도 낙동강 전선에 가서야 비로소 제가 뭘하고 있다는 걸 깨달았으니 얼마나 제가 못났습니까? 놈들은 조국 전쟁을 완수시킨다는 미명 아래에 이루 말할 수 없는 만행을 감행하다가 마침내 전선이 불리해지니까 저와 제 전우 몇 사람을 어떤 고지의 소나무에다 철사로 휘휘 칭칭 묶어매어 놓고 손에 다간 기관총 한 자루씩 쥐어 줬습니다. 그 고지는 사수하라는 거죠. 그러나 국군은 촌분의 유예를 주지 않고 폭격을 해 왔습니다. 마침내 전 매여 있던 소나무와 같이 하늘에 날랐습니다. 정신이 되살아 나자 전 절 대포밥으로 내세울 분대장 놈을 찾아 갔습니다. 묻지 않고 죽여 버렸죠. 내게 달려드는 소대장 마저 죽였습니다. 그리고 산맥을 타고 북으로 북으로 달렸습니다. 납치된 우리의 지도자들이 평안도 어느 산중에서 중노동을 하고 계시다는 소식을 들었기에 선생님과 제 가친을 뵈려 한 것이었습니다. 그러나 제가 그쪽에 닿았을 적에는 그 수용소는 텅텅 비어 있었습니다. UN군의 진격을 피해 다른 곳으로 이동한 것이었어요. 전 어디든 찾아 가려 했습니다. 그러나 너무 막연해서 어떻게 해서 좋을지 몰랐고 게다가 희숙이가 보고 싶어 견딜 수 있어야죠. 그래서 산맥을 타고 도로 월남했어요. 제가 범한 죄를 생각하면 전 도저히 이 하늘 아래 다시 살아 있을 수 없으며 더구나 사모님을 면대할 수 없는 놈입니다. 그러나 희숙일 보고픈 일념이 뻘뻘스럽게도 제 발길을 예까지…… (407면)

정철은 구구절절 자신이 한 일들을 나열하고 있지만 설득력이 너무 약하다. 인간의 생명을 하찮게 여기는 공산주의자들의 잔혹성을 폭로하고자 하는 의도인데, 전쟁 현실과 너무나 동떨어진 정철의 체험담으로는 관객들의 반공정신을 고양하는 효과를 얻기 어렵다. 초연 <한강은 흐른다>의 관객 대부분은 전쟁을 체험한 사람들이므로 정철의 초인간적 활약상을 듣고 실소를 금치 못하였을 가능성이 크다. 미국이 원하는 반공극을 의식하여 유치진이 무리하게 삽입한 정철의 장광설은 극의 결말과 부조화를 일으키면서 <한강은 흐른다>의 완성도를 현저하게 떨어뜨려 놓았다.

공산주의에 동조한 잘못에 대한 반성의 마음을 장황하게 고백하고 있는 정철의 모습은 <더 퍼플 윈 스루> 8장의 아웅 윈을 옮겨 놓은 것이다.<sup>75)</sup> 회의 참석차 방문한 공산군 사단 본부에서 아웅 윈은 아들이 보낸 편지를 받는다. 엄마가 병에 걸렸다는 소식을 전하면서 부디 집으로 돌아와 달라는 편지를 읽은 아웅 윈의 마음이 흔들린다. 공산주의자들의 만행을 경험하면서 자신의 선택이 잘못되었음을 깨닫고 있었기 때문이다. 아웅 윈은 자신과 마찬가지로 입장을 가진 동료들 향해 자신의 속마음을 털어 놓는다. 제대로 계획을 세우지도 않은 상태에서 반란을 일으켰고, 잘못을 바로 잡기 위해 또 다른 잘못을 저지르는 악순환 속에 자신이 빠져들었다고 후회한다. 아웅 윈의 장광설은 버마 공산주의 반란군의 잘못이 무엇인지를 관객에게 전달하는 기능을 수행한다. 관객들은 아웅 윈의 자기반성에서 공산주의자들의 반란이 명분 없다는 점을 깨닫게 된다. 우 누는 아웅 윈의 장광설을 <더 퍼플 윈 스루>의 결말과 연계시켜 놓음으로써 극적 효과를 극대화시켰다. 아웅 윈은 문제를 풀기 위해서는 내부의 적과 싸워야 한다고 결심했지만, 결국 보탁 툰의 총에 죽고 말았다. 자신의 잘못을 바로잡으려 하였으나 죽음을 맞는 결말은 공산주의의 잔인성

75) 이 글의 3장 2절에서 다루고 있는 <더 퍼플 윈 스루> 8장의 내용과 아웅 윈의 대사 참조.

을 폭로하는 기능을 충실히 수행하고 있다.

정철의 장광설과 회숙의 죽음이 직접 연결되어 있지 않은 <한강은 흐른다>는 그러한 효과를 얻지 못한다. 안희숙은 사고로 유방을 잃은 상처에 대해 이야기하지 않았으므로, 정철은 마지막까지 죽음의 이유를 알지 못했다. 더구나 안희숙은 스승을 납북시킨 정철의 잘못은 “눈에도 보이지 않는 하나의 실수에 지내지 않지만, 내해는 죽어서야 비로소 가서질 수 있는”(416쪽) 죄라고 생각하고 있다. 스승을 납북시킨 잘못이 ‘실수로 정리되어 버린 상황에서 정철의 장광설은 반공 인식의 확대에 별다른 영향력을 행사하지 못한다. 더구나 연인을 찾아 서울에 나타난 정철은 전향한 반공주의자이며, 이미 공산주의 타파를 위해 목숨을 걸고 행동했던 인물이다. 그러한 그가 안희숙의 주검 앞에서 “이놈은 공산당 선전에 눈이 어두어 무참히도 사람을 죽였소.”(420쪽)라며 울부짖는 모습은 개인의 회한을 드러내는 정도에 머물 뿐, 공산주의 본질에 대한 비판에는 미치지 못한다.

<한강은 흐른다>가 이전의 반공극과 다른 새로움을 가지고 있는 것은 사실이다. 창작 활동에 나타나는 새로움이 궁정적 의미를 가지기 위해서는 익숙한 것에서 벗어나고자 하는 당위적 목적이 분명하여야 한다. 유치진은 미국 연극 연수 경험을 바탕으로 삼아 ‘내쇼널리즘에서 벗어나 유니버살화하는 새로운 시도를 하겠다고 밝혔다. 그러나 새로운 시도가 미국의 시선에 자신을 맞추는 결과였으므로 <한강은 흐른다>가 지닌 새로움은 새로움의 가치를 온전하게 지니고 못한 피상적 변화에 머물고 말았다. 막을 구분하지 않는 22경의 극 구성이라는 형식적 새로움의 외피를 걷어내고 나면, <한강은 흐른다>는 “인과응보형의 짜임새에 지나치게 기대었으며, 반공 이념을 전파하는데 있어서도 논리적이지 못하고 감정적”<sup>76)</sup>인 1950년대 반공극들과 별반 다르지 않다.

76) 김재석, 「1950년대 반공극의 구조와 존재 의미」, 『한국 연극사와 민족극』, 태학사, 1998, 417면.

<한강은 흐른다>는 록펠러재단 지원금 신청을 앞두고 여러 가지 문제를 동시에 해결하기 위한 일종의 '기획 상품'이다. <한강은 흐른다>는 유치진 연극 활동의 현안 문제를 해결하는 데 초점이 맞추어진 작품이므로, 공연의 결과를 차기 작품 창작의 바탕으로 활용하는 순환적 흐름을 만들어 내지 못한다. 미국의 지원 없이 반공극을 스스로 개척해 나갈 수 있는 여력이 유치진에게는 없었다. <한강은 흐른다>의 영역 공연이나 출판이 이루어졌다면 이후 반공극의 방향이 좀 더 분명해질 수 있었겠지만, 유치진의 노력에도 불구하고 그러한 기회는 주어지지 않았다.<sup>77)</sup> <나도 인간이 되련다>의 출판 및 공연 실패와 더불어 <한강은 흐른다> 역시 동일한 결과에 이르자 유치진은 반공극 창작 동력을 상실하고 말았다. 시간이 많이 흐른 1962년 10월 3일에 <한강은 흐른다> 공연이 다시 시작되었다.<sup>78)</sup> 지역사회 극장 드라마센터의 소속 극단인 드라마센터가 한 달 동안 장기 공연한 <한강은 흐른다>는 미국 연극 연수 후 유치진이 꿈꾸어 왔던 숙원이 마침내 이루어진 공연이라는 의미를 가진다. 한편으로는 지역사회 극장을 운영하는 세계적 반공 극작가의 꿈이 이루어질 수 없는 망상이었다는 사실을 스스로 깨달은 공연이기도 했다.

77) 유치진의 드라마센터 운영 초기에 나타난 미국의 영향에 대한 글에서 이 문제를 좀 더 상세하게 다루기로 한다.

78) 『『한강은 흐른다』 3일부터 개막』, 『경향신문』, 1962.10.2. 이해량 연출, 김성원(정철), 권영주(안희숙) 출연, 김정환 미술, 백남수 장치제작, 김상호 무대감독.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

- 신협, 『한강은 흐른다 팸플릿』, 1957.9.26-10.1.  
 유치진, <한강은 흐른다>, 『사상계』, 1958.9.  
 \_\_\_\_\_, 『나도 인간이 되련다』, 진문사, 1953.  
 \_\_\_\_\_, 『동량자서전』, 서문당, 1975.  
 Fahs, Charles Burton, *Diary Trip to Japan and Korea: 4 April-5 May 1958*,  
 Rockefeller Foundation, 1958.  
 Hoover Institute records, Korea 8504, Program, Social & Economic Cultural  
 Theatre.  
 Rockefeller Foundation records, projects, RG 1.2 (FA387).  
 U Nu, *The People Win Through: a Play*, New York: Taplinger Publishing Co.,  
 1957.  
 『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『주간희망』

### 2. 단행본

- 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.  
 김재석, 『한국 연극사와 민족극』, 태학사, 1998.  
 \_\_\_\_\_, 『한국 현대극의 이론』, 연극과인간, 2011.  
 유민영, 『한국연극의 아버지, 동량 유치진』, 태학사, 2015.  
 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1996.  
 이송희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.  
 이해량, 『허상의 진실』, 새문사, 1991.  
 Butwell, Richard, *U Nu of Burma*, Stanford: Stanford University Press, 1969.

### 3. 논문 및 기타

- 김옥란, 「냉전 센터의 기획, 유치진과 드라마센터- 아시아재단 유치진-신협 과일을 중심으로」, 『한국학연구』 47호, 인하대학교한국학연구소, 2017.  
 \_\_\_\_\_, 「유치진과 미국, 드라마센터와 문화냉전」, 『한국학연구』 51호, 인하대학

교한국학연구소, 2018.

김재석, 「유치진의 록펠러재단 미국 연극 연수에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 제61집, 한국극예술학회, 2018.

\_\_\_\_\_, 「유치진의 리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘과 <목격자> 공연」, 『한국극예술연구』 제71집, 한국극예술학회, 2021.

\_\_\_\_\_, 「유치진의 반공극 <나도 인간이 되련다>와 미국」, 『어문학』 제156집, 한국어문학회, 2022.

손증상, 「1950년대의 학생극과 유치진의 반공주의적 민족연극 - 전국대학연극경연대회를 중심으로」, 『국어국문학』 192호, 국어국문학회, 2020.

이정숙, 「극연의 영화제작과 전문극단 모색」, 『한국극예술연구』 제62집, 한국극예술학회, 2018.

\_\_\_\_\_, 「유치진의 신탁 재건 기획과 아시아재단의 지원」, 『어문학』 제150집, 한국어문학회, 2020.

\_\_\_\_\_, 「자유아시아위원회(CFA)와 유치진의 <나도 인간이 되련다>」, 『어문론총』 86호, 한국문학언어학회, 2020.

정중현, 「자유아시아위원회(CFA)의 ‘원고 프로그램’ (Manuscript Program) 지원 연구」, 『한국학연구』 43호, 인하대학교 한국학연구소, 2016.

주현식, 「유치진의 「한강은 흐른다」에 나타난 영화적 기법 연구」, 『한국문학이론과 비평』 60호, 한국문학이론과비평학회, 2013.

최명수, 「국립극단의 명동시절과 나」, 국립극단 엮음, 『국립극단 50년사』, 연극과인간, 2000.

Charney, Michael, “U Nu, China And The “Burmese“ Cold War: Propaganda In Burma In The 1950s”, Zheng Yangwen, Hong Liu and Michael Szonyi ed., *The Cold War in Asia: The Battle for Hearts and Minds*, Boston: Brill, 2010.

## Abstract

The Study on the Creative Motives and Dramatic  
 Characteristics of Anti-Communist Play  
*So Flows River Han*

Kim Jaesuk

In this paper, the creative motives and dramatic characteristics of *So Flows River Han* were examined in the flow of Yoo Chijin's theatrical activities. Yoo Chijin, who returned home after completing his US theater training in June 1957, aimed to become a world-class anti-communist playwright who runs a community theater in Seoul. In order to apply for the Rockefeller Foundation grant for the construction of a community theater, a work was needed to prove Yoo Chijin's ability. Yoo Chijin made most of the Shinhyup members return from the National Theater to rebuild the theater company Shinhyup. In this process, the direction of Yoo Chijin's work was embodied. It was an Anti-Communist, yet powerfully popular play that could be performed in community theaters. In this regard, *So Flows River Han* has the meaning as a kind of 'planned product'.

The work that helped Yoo Chijin's creation was U Nu's Anti-Communist play, *The People Win Through*. It is a world-famous Anti-Communist play that was performed at the Pasadena Playhouse in the United States in 1952 and published as a collection of works in 1957. *The People Win Through* was an example of the Anti-Communist play that the United States wanted because it highlighted the fiction of communist ideology and the brutality of communist rebels. In this work, the confrontation between the protagonist and antagonist is extremely weak, and the stories of several characters other than the protagonist, Aung Win, are connected in parallel. It consists of eight scenes

without distinguishing acts. Yoo Chijin classified these works as a 'de-Ibsen type' play, and *So Flows River Han* also has such characteristics. The confrontation between its protagonist and antagonist is very weak, and the stories of various characters other than the main protagonist Jeong Cheol exist independently, and it is made up of 22 scenes without any distinction. Yoo Chijin divided the 22 scenes according to the change of place, but the division has no special meaning to the audience.

Since *So Flows River Han* is a work for performing on a medium-sized arena stage, Yoo Chijin placed several places within a single space. Yoo Chijin handled the situation in which information could be sufficiently conveyed with only lines indoors, and the parts that should be emphasized in particular was to have the characters come out on a main road in front of the stage. *So Flows River Han* has a different characteristic from the previous Anti-Communist play, which used the dichotomous setting of a confrontation between a good protagonist and an evil antagonist. Yoo Chijin faithfully captured the stories of other characters besides Jeong Cheol and Ahn Huisuk and allowed the audience to feel the tragedy of the war through the images of people struggling to survive. Such characteristics weakened the emphasis on the brutality of communism. Yoo Chijin, conscious of the Anti-Communist play that the United States wants, delivered the brutality of the communists directly to the audience through Jeong Cheol's long lines to make up for it. However, such an attempt destroyed the realism of the play and lowered the level of perfection as an Anti-Communist play.

Key Words: Anti-Communist Play, Asia Foundation, community theatre, *So Flows River Han*, *The People Win Through*, the Rockefeller Foundation, U Nu, Yoo Chijin

접 수 일: 2022년 11월 12일

심사기간: 2022년 11월 17일~2022년 12월 1일

게재결정: 2022년 12월 19일