

## 1950년대 후반기 한국희곡의 變移樣相

오영미\*

### 목 차

1. 서론
2. 본론
  - (1) 50년대 희곡현황
  - (2) 후반기 희곡의 기법의 실험
  - (3) 주제와 등장인물의 변화
  - (4) 극적 성과의 문제
3. 결론

### 1. 서론

해방후 좌우 연극의 대립이라는 이념적 소용돌이 속에서 예술이 지향해야 할 바가 무엇인지조차 알 수 없었을 때, 연극인들은 해방 전 반일을 했던 친일을 했던 재빠른 입장 표명에 여념이 없었다. 일제 청산에 대한 이러한 혼란상들은 50년 중앙국립극장의 개관으로 그 구심점을 찾은 듯 했으나, 이것도 몇 개월 지나 몰아닥친 전쟁으로 허사가 되고 말았다. 그래서 50년대 초반기 희곡계의 활동은 전시체제 하에서 이루어졌으며, 국립극장은 대구로 옮겨져 재개관되고 유치진에 이어 서항석이 제 2대 국립극장장으로 취임하였다. 이 당시 창작극은 여전히 부진하였고 그나마 창작계는

\* 경원전문대 강사. 주요논문: 「한국 근대 역사극 연구」.

1) 이진순, 「한국연극사 2」(제3기 1945~70), 『한국연극』(1987.2), pp.47~48 참조.

기성 연극인들 몇몇에 의해 연명되고 있었다.<sup>1)</sup> 이러한 50년대 창작극계에 신인들의 바람이 불기 시작한 것은 수도가 서울로 환도되면서 중단되었던 신춘문에 제도가 재개되고 『현대문학』 등의 잡지를 통하여 추천제도가 활기를 띠기 시작하면서였다.

50년대 중후반기에 들어서면 현대극 양식의 제작이라는 모토를 내건 <제작극회>가 결성되고, 이미 미군정하에서부터 도입되기 시작한 서구의 부조리극이나 일련의 실험극 양식들이 창작원리로 대두하기 시작하면서 우리 창작 희곡들은 종래와는 다른 양상을 띠게 된다. 즉 여러 면에서 다양화되어 가는 모습을 볼 수 있다.

한국 희곡계의 전통은 사실주의적 경향에 의해 주도되어 온 것이 사실이다. 해방전 김우진에 의해 표현주의적 기법이 시도된 것은 사실이지만 이후로 그 부류의 맥락을 형성하지 못한 채 서구 사조에 대한 지식인의 짧은 관심에 그치고 말았다. 그래서 1910년대 창작 희곡의 효시를 보인 이후 우리 희곡계는 양적으로도 부족했지만 양식상으로도 단선적인 행로를 걸어왔다고 해도 과언이 아니다.

이렇게 우리 극계를 주도했던 사실주의적이고 단선적인 경향과는 달리 50년대 후반에 이르면 극작술이나 주제 구현 등에서 색다른 경향을 보여주는 극들이 나타난다. 이러한 흐름을 이분법적으로 갈라서 비사실주의적이라고 명명할 수는 없다. <우리 창작극의 흐름 중에서 비사실주의적으로 뚜렷한 징후를 보이는 것은 60년대 이후<sup>2)</sup>라고 보아야 할 것이다.> 그러나 이것은 갑작스런 등장이 아니라 이미 50년대 후반 형성된 사실주의를 탈피하려는 일련의 시도에 맥락이 닿아 있는 것으로 본다. 그래서 이 연구는 사실주의적인 극기법의 확장<sup>3)</sup>이라는 면에서 50년대 창작극을 분석하려고 한다. 물론 여기에는 그러한 시도가 이후에 이어지는 비사실주의적인 경향과 사적으로 이어질 수도 있다는 생각도 포함하고 있다.

19세기 이후 연극과 인생에 관한 종래와는 상이한 시각에서 출발한 사실주의적 이념은 ‘눈에 보이는 현실을 무대 위에 그대로 옮겨 놓는다’는 기본적인 전제를 깔고 있다. 그래서 무대 표현법이나 극작 표현법에 있어서 현실을 유사하게 무대에 옮겨놓기 위한 제반 장치들을 동원했다. 한국희곡사에

2) 이근삼의 희극에서부터 본다.

3) 기법적, 사조적인 측면에만 국한시킨다.

서 50년대 이전의 희곡들은 이러한 범주를 거의 벗어나지 않은 것들이었다. 일상의 가능한 사건, 五感으로 감지가 가능한 인물, 일반적인 대화, 현실적인 무대 등이 그 구체적인 사항들이다. 비사실주의적이라고 하면 그로부터 탈피하려는 경향을 이룸이다. 그러나 50년대 우리 창작자들은 비사실주의적인 면모를 보이기는 하지만 다소는 사실주의적인 원리에 근거하고 있기 때문에 김방옥이 사용한 ‘절충적 사실주의’<sup>4)</sup>라는 용어를 사용함이 타당할 듯싶다.

다른 장르에 비해 연구층이 빈약했던 희곡계는 현재까지 이 시기에 대한 본격적 관심이 이루어지지 않고 있는 형편이다. 유민영의 『한국현대희곡사』<sup>5)</sup>에서의 작가별 언급과 ‘응접실희곡’으로 분류한 김방옥의 『한국사실주의희곡연구』, 이미원의 「6.25와 분단희곡」<sup>6)</sup> 「전란이 남긴희곡」<sup>7)</sup> 등이 있다. 유민영의 연구는 제한된 소수의 작가에 그친 감이 있고 김방옥의 연구는 충분한 타당성은 있으나 서구의 연극이론에 대입식으로 꿰어 맞추었다는 것 등이 문제가 되는데 그런 면에서 이미원의 연구는 이 시기에 대한 본격적인 최초의 언급이라고 할 수 있다.

선학의 연구에 힘입어 이 연구는 50년대 후반 특히 신인의 작품들에서 두드러지게 보이는 소재나 극기법의 변이양상 등을 분석하려는데 목적을 둔다.

## 2. 본 론

### (1) 50년대 희곡현황

50년대 창작 희곡은 필자의 조사에 의하면 120여편에 이른다. 중후반기에 발표된 작품들이 압도적으로 많은데, 이는 전쟁과 극계의 혼란상에 그 원인이 있는 것으로 보인다.

기성작가나 신인이거나 간에 당시의 주된 관심사는 전쟁이나 전쟁 후의

4) 김방옥, 『한국사실주의 희곡연구』, 동양공연 예술연구소, 1989, p.172.

5) 유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988.

6) 이미원, 「6·25와 분단희곡」, 『한국의 전후문학』, 태학사, 1991.

7) 이미원, 「전란이 남긴 희곡」, 김태준 외, 『한국현대문학사』, 현대문학사, 1989.

혼란한 사회상을 고발하는 데 있었다. 경향으로 보면, 기성작가군들이 전쟁 상황을 직접적인 배경으로 사용한 경우가 많고 신인의 경우는 이데올로기의 문제보다는 사회상의 묘사에 주력했다는 것이다.<sup>8)</sup> 유치진, 이광래, 김진수 등이 전자에 속하고 임희재, 차범석, 오학영, 이용찬, 오상원, 김상민, 주평, 박현숙, 하유상 등이 후자에 속한다.

유치진은 〈청춘은 조국과 더불어〉 〈한강은 흐른다〉 〈푸른 성인〉 〈자매〉 등을 통하여 전쟁이 몰고 온 비극상들을 기성인다운 뛰어난 극작술로 형상화해내었고 이광래는 〈집〉, 김진수는 〈불더미 속에서〉 등을 발표하였다.

임희재의 〈복날〉 〈고래〉, 차범석의 〈四等車〉에서는 빈궁고발을 주로 다루었고, 이들과 유사하게 실업문제를 다룬 것으로 김진수의 〈아들들〉과 차범석의 〈계산기〉 등이 있다.

이 당시 신인 희곡에서 두드러지는 특징으로 성도덕의 문란이나 전쟁과는 전혀 상관없이 단순한 애정행각을 그린 작품들이 나왔는데, 이들에서는 종래에 찾아보기 힘든 사상과 인물들이 발견된다. 오학영의 〈닭의 의미〉 3부작, 김포천의 〈百分의 九十九를 잃은 사람들〉, 박동화의 〈나의 독백은 끝나지 않았다〉, 이용찬의 〈기로〉와 주평의 〈흑백〉, 김상민의 〈비오는 성좌〉, 〈벼랑에 선 집〉, 차범석의 〈무적〉 등이 그렇다.

가정문제나 가족의 분열이 소재가 된 경우도 있었는데, 이용찬의 〈가족〉 〈모자〉, 주평의 〈漣彈〉, 김진수의 〈청춘〉, 오상원의 〈잔상〉, 박현숙의 〈항변〉, 장용학의 〈일부변경선근처〉 등이 있다.

또한 구세대와 신세대의 갈등을 다룬 것으로 차범석의 〈불모지〉, 오학영의 〈심연의 다리〉, 하유상의 〈젊은 세대의 백서〉 〈딸들 자유연애를 구가하다〉가 보이고 있다.

이때까지 청산되지 않았던 일제 하의 비극을 다룬 경우도 있었는데 이광래의 〈반달이 떠 있는 새벽〉, 김진수의 〈제국일본의 마지막 날〉이 그렇다.

또한 기법적인 측면에서 종래의 희곡에 비해 다양화를 보이는 극들이 보이는데, 김진수의 〈청춘〉, 오학영의 〈닭의 의미〉 3부작, 〈항의〉, 박현숙의 〈女囚〉, 이용찬의 〈기로〉, 〈가족〉, 이광래의 〈기류의 음계〉, 임희재의 〈꽃잎을 먹고 사는 기관차〉 등이 있다.

8) 이머원, 전계서, pp.130~133.

## (2) 후반기 희곡의 기법적 실험

① 현대성을 상징하는 음향의 사용

음향의 사용을 통하여 작가가 의도하는 분위기를 구성해 낸 작품들로 오학영의 그것들을 들 수 있다. 종래의 희곡에서 보면 음향의 사용은 단순한 정보전달의 경우나 일상적인 소리 이상의 의미를 지니지는 않았다. 그의 작품에서 음향은 현대성을 상징하는 분위기 설정과 인물들의 황폐한 정신 세계를 외부로 표출하는 역할을 한다. 그래서 그의 극에서 음향의 사용은 주제의식과도 밀접한 관련을 지닌다.

형수와 시동생의 불륜을 다룬 〈심연의 다리〉에서는 카바레에서 들리는 재즈음악이나 고양이 소리 등을 사용하여 남녀 간의 애정과 타락이 불러오는 적나라한 분위기를 감각적으로 표출해 내고 있다. 음향을 사용한 부분을 보면 그 소리를 사용해야 한다는 필연성은 보이지 않는다. 그러나 전체적으로 그것들은 나름대로 소리에 의한 분위기를 조성하고 있고 적절한 순간에 인물의 심리를 잘 드러내고 있다.

〈닭의 의미〉에서는 닭이 깃을 치는 소리와 뇌성, 번개소리, 불협화음 등이 사용된다. 이 극에서는 음향이 주인공인 상화의 불안한 심리와 현실에 맞설 수밖에 없는 정신적 고뇌를 표현하고 있다. 여기서 닭이 깃을 치는 소리는 상징성을 지닌다. 주인공은 계속해서 현실과 부딪히고 그는 내부로부터 비상하려는 욕구를 가지고 있다. 그러나 그는 끝없는 좌절을 경험하기 때문에 극의 분위기는 전체적으로 어두울 수밖에 없다.

〈생명의 합창〉에서 계속되는 불협화음에 대한 음향지시는 주인공 상화와 결혼을 요구하는 아란 사이의 심리적 마찰을 보여준다. 극의 마지막에 상화가 아란을 죽이고 나서 깨닫는 화합, 생명에의 지향같은 것이 유려한 코러스 화음으로 처리되는 것도 또한 인물의 내면을 외부적으로 표출하는 도구인 것이다.

〈꽃과 십자가〉에서는 주로 유리 깨지는 소리와 뇌성, 번개를 사용한다. 이는 생명의 부활을 상징하는 십자가에로의 지향을 일깨워 주기 위한 것이다. 이 작품에서 주인공 상화는 살인죄로 교수대에 오르게 되면서 죽음을 초월한 사랑(아란의 사랑)에 고뇌하고 마침내 그것을 깨달으며 얻기도 한다.

〈항의〉는 문둥병을 앓으면서 누이를 살해하기까지 주인공 지영이 겪는

심리적 고뇌를 금속성 음향과 천둥소리에 의존하여 표출하고 있다.

### ② 무대의 변화와 時空의 넘나들

사실주의극에서의 무대는 현실의 한 장소를 그대로 옮겨놓아야 했다. 종래의 우리 극들이 그랬고, 이렇게 한정된 장소적 제한은 결국 시간이나 사건에까지 영향을 주었는데, 그래서 삼일치의 법칙이 비교적 지켜졌다고 볼 수 있다.

그런데 박현숙의 <女囚>는 여러 공간을 한 무대에 집결시켜 시공을 넘나들 수 있도록 하기 위하여 조명에 의한 무대분할을 시도하고 있다. 무대는 세 부분으로 나누어져 각기 북한 내무서, 민규네 응접실, 법정 등을 나타낸다. 무대장치는 사실적이라기보다는 각 장소의 특성을 드러내는 작은 소도구만 배치하면 되게끔 했다. 극은 죄수인 정애리의 법정진술로 시작하여, 그녀가 간첩혐의를 받고 법정에 서기까지의 과정이 회상수법으로 다루어지고 있다. 이러한 시간에 대한 넘나들은 결국 사실적 무대를 거부하게 되는 것이다.

<女囚>보다 일년 전에 발표된 이용찬의 <가족>은 우리 희곡사상 회상수법을 가장 먼저 시도한 경우로 잘 알려져 있다. 박기철의 임종장면을 시작으로 가장 고전적인 구성방식 중의 하나인 추적극(detective story)의 형식을 취하며 시공을 넘나들고 있다. 여기서의 무대 역시 사실성을 벗어나 시간대에 따라 높이를 달리하는 단(壇)으로만 구성되어 있다. 여기에서도 <女囚>에서처럼 조명을 통하여 시공간을 구별해 주고 있다.

### ③ 인물의 심리묘사와 의식의 표출

표현주의극은 자연주의자들의 '표면적인 외양의 관찰'에 반기를 들고 가장 근원적인 진실을 인간의 내부, 즉 영혼과 욕망의 비전에서 찾았다. 내면의 진실을 찾는 표현주의극은 작품 전체에 꿈 혹은 특히 악몽이나 환상같은 느낌이 지배적이며 무의식의 세계를 드러내려 하므로 사실적인 장면은 꿈과 엇바뀌고 대화는 운문과 산문, 혹은 전문(電文)과 같은 짧은 문체나 장황한 독백을 번갈아 사용한다. 50년대 우리 극에는 이러한 표현주의적 기법의 일단이 보인다.

라이트가 명멸하는 역광이 창 안으로 쏟아져 들어온다.

그 속에 이명규의 환상이 명멸한다.

이명규 (초조한 모습) 어찌면 바랄 것도 아니지만 - 그렇지

〈답의 의미〉 중

상화의 머리 위에 심연처럼 처참하게 흔들리고 있는 울가미  
무거운 짐목에 싸인다. 멀리 허공에서 “아란이”하는 소리  
비애와 분노가 교차하는 상화의 얼굴에는 땀이 흐르고 있다.

상화 (혼취한 사람같이) 저 소리, 귀를 떠날줄 모르는구나 (돌연히 끌어안을  
듯하면서) 아란이.

간수 옥!

진행인 광기야, 광기. (엎어지는 상화를 보고 겁이 나서 간수와 함께 꿈무니  
를 뺀다)

상화 (아란의 몸뚱이를 더듬거리며 오염을 참지 못한다)

나 (어느 틈에 크로즈 업 된다)

밤의 긴 물결이다.

저 하이양게 지친 하늘 밑은

짐승의 외마디 같은

목매인 울음을 운다.

〈꽃과 십자가〉 중

이와 같이 몽롱한 분위기의 설정과 환상의 교차, 운문 대사 등이 동원되  
고 있는데, 이러한 성향의 극단은 상징성이 두드러지는 〈꽃과 십자가〉의  
자아확산 내지는 분열의 수법이다. 이 작품에서는 상화라는 인물이 나, 상  
화 知, 상화 心, 상화 像 등으로 분리된다. 이는 인물의 내면을 표현하려는  
표현주의적 기법에서 흔히 사용하는 방식으로 일종의 자아확산이다. 이와  
같이 인물을 임의적으로 융해시키는 것은 인간의 시각을 한 시점에 고정시  
키지 않고 극도의 주관적인 사고를 객관화하려는 노력이다.

이러한 기법은 이광래의 〈기류의 음계〉에서도 보인다. 그는 작의를 통하  
여, ‘그러므로 의식작용을 화술에만 의존치 않고 의식의 요소를 구체적으로  
직관케 하기 위하여 작중 박환기의 인물을 3인으로 등장시켜 각각 〈知〉  
〈情〉〈意〉를 분담케 하였다.’<sup>9)</sup>라고 하고 있다. 여기서 우리가 주목해야 할

9) 이광래, 「기류의 음계」 중 〈作意〉

점은 비사실주의적인 수법들이 가장 사실적인 원리에 의해서 구사되고 있다는 점이다. 그는 관념적이고 난해한 어휘사용을 거부하고 현실가능한 플롯 위에서 쓰고자 한 것이다. 어떻게 보면 당시 극들의 한계일 수도 있고 복잡다단한 현대를 감당해내고자 하는 극적 몸부림일 수도 있다.

김진수의 <청춘>은 등장인물이 꾸는 꿈 장면을 실제 대사로써 보여주기도 한다. 이 역시 대사에만 의존할 수 없는 인물의 내면을 외부로 표출하기 위한 수법인 것이다.

④ 해설자의 등장, 씬의 도입, 대화의 단절수법

이용찬의 <기로>는 등장인물이 중간 중간에 해설자로 분리되어 나온다. 극에서 해설자의 등장은 연극은 연극일 뿐이라는, 극적 환상을 깨기 위한 서사적 기법 중의 하나이다. 이러한 연극이념은 사실주의적인 원리와는 상반되는 것으로 관객의 일방적인 감정이입을 막을 수 있다.

<항의>에서는 영화적 기법의 영향을 볼 수 있다. 시나리오에는 희곡에 비해 장소적인 제약을 덜 받는다. 그래서 어쩔 수 없이 희곡은 장면 변화가 적을 수 밖에 없고 가시적으로 구성이 가능한 현실을 끌어오기가 심상이다.

<항의>는 단막물임에도 불구하고 씬넘버가 23까지 나가고 있다. 이러한 기법이 과연 효율적이었는가에 대해서는 의문이지만 무대호흡법으로는 연출이 가능하리라 본다. 단지 씬에 대한 개념이 모호한 탓이었던지 그 단위가 장소의 이동을 벗어나 사건의 변화까지도 포괄하고 있어 문제점으로 지적될 수 있겠다.

<생명은 합창처럼>에서는 서구의 부조리극에서 흔히 나타나는 혼자 말하기 혹은 대화의 단절 장면이 보인다. 주인공 아란과 상화 사이에 대화의 형식을 취하고 있으면서도 전혀 꼬리가 맞물리지 않는 장면이 이 경우에 해당된다.

(3) 주제와 등장인물의 성격

50년대 극들에서 보이는 기법적 실험은 당시 문학 일반에서 보이는 난해성, 비도덕성까지도 연결이 된다.

1959년 12월 『자유문학』에서는 ‘50년대의 문학을 말한다’라는 주제로

평론가와 문학인들의 좌담회를 마련하였다. 거기에서 논자들은 기성작가군에 비견되는 신진작가군의 특성으로써 문장이 난해하다는 것을 들었고 이 당시에 전체적으로 매음이나 가정파경에 관한 소재들을 너나할것없이 사용하고 있다고 하였다. '50년대를 하나의 전후세대라고 한다면 이는 전후파 문학의 특성이다'라고 규정한 바 있는데, 당시 유행하던 문단의 풍조처럼 신인이라고 할 수 있는 당시 극작가들은 그들의 작품에 비유리적인 인간상들을 그려내고 있다. (오학영)의 작품집에서 보이는 두 사람의 해설은 그런 면에서 주목할 만하다.

대부분이 단막물인 오학영의 작품에는 불협화로 점철된 묘한 장난과 같은 생활양상이 무겁게 널려 있다. 현대적인 생활공토의 불합리한 부산으로 야기된 이 묘한 장난들은 한결같이 불신과 갈등과 파멸로서 조성되어 있어, 읽는 이로 하여금 가볍게 털어버릴 수 없는 짐액질의 공감과 사고를 남겨주고 있다. - 천승세

첫째로 그의 작품은 약간의 난해성을 띠고 있었다. 그것은 주로 인간의 내면적 심리적 갈등을 탐색해 나간 것이었기 때문이다. 그리고 그 주인공들은 한국의 전통적인 세계에서는 만나보기 힘든 이방인이었다. 왜냐하면 그들에게는 우리들의 상식적인 가치관, 사회일반의 루울에서 벗어나 있었기 때문이다. - 김우중<sup>10)</sup>

그의 작품 <닭의 의미> 3부작에 나오는 상화라는 인물은 화가이다. 화가는 직업은 50년대 희곡에서 애용되던 인물의 직업으로 그 성격은 대체로 자유분방하고 우리의 전통적인 사고와는 역행하는 사고를 지닌 인물들로 나타나는 것이 재미있는 현상이다. 주인공 상화의 첫번째 좌절은 전란 중에 입은 상처에 있다. 그는 다리를 절고 있다. 여기서 미약하지만 전쟁의 상처가 가져온 이 시기의 젊은이의 좌절이 드러난다. 그는 기성세대인 부모, 특히 쓰러진 사업을 일으키기 위해 아들을 정략결혼시키려는 아버지와 대립하고 있다. 여동생인 숙은 사귀던 남자의 아이를 임신한 채 버림을 받고 절망한다. 그래서 이들은 전란 후 황폐한 정신세계와 자아의 상실을 겪

10) 오학영, 『꽃과 십자가』 해설.

고 있는 셈이다. 비윤리적인 인간의 모습이 좀 더 본격적으로 드러나는 것은 2부 〈생명은 합창처럼〉에서이다. 상화는 자신의 모델인 아란이 임신한 사실을 알고도 책임지기를 거부하며 실수로 그녀를 죽이기까지 한다. 3부 〈꽃과 십자가〉에서는 상화가 사형선고를 받고 여러 개의 자아로 분열이 되어 갈등을 겪다가 교수대에 오른다는 얘긴데, 모든 일을 저질러 놓은 그제서야 그는 생명의 소리에 주목하게 되는 것이다. 그의 고뇌의 근원은 가시적으로는 전쟁의 상처와 현실과의 마찰에 있지만 무엇인지 모를 의식의 심연을 헤매고 있다. 〈항의〉에서는 왜곡된 인간상이 더욱 확대되는데 문둥병을 앓고 있는 주인공이 누이에게 키스를 요구하고 이에 실패하자 누이를 목졸라 죽인다.

그의 살인 행위는 합리적인 이유가 없는 순간적인 자아폭발과 같은 것이다. 〈심연의 다리〉에서는 일본식의 구식가옥에 살고 있는 현순, 무경 내외와 시동생 현웅의 삼각관계를 다루고 있다. 무경은 시동생의 아이를 임신해 있고 무언지 모를 반항의식으로 가득찬 현웅은 형이 보는 앞에서 무경과의 애정행각을 벌이기도 한다. 현웅의 불만은 그들이 살고 있는 이 구식가옥, 즉 돌아가신 아버지의 혼이 담겨 있는 이 낡음에 있다. 그는 자유분방한 야성을 숨길 길이 없고 그래서 살아생전 아버지와의 종종 부딪쳤던 것이다.

그는 그것을 형수와의 불륜으로 분출하고 있는 것이다. 이 극은 당시의 사회적인 세대 간의 갈등을 표면에 내세우고 있지만 결국은 비정상적인 인간군상들을 통하여 이성과 절제로 상징되는 현순과 야성과 본능으로 상징되는 현웅의 심리적 대비를 그려내고 있다.

이 외에도 〈성아의곡〉 〈흑백〉 〈비오는 성좌〉 〈벼랑에 선 집〉 등 신진 극작가의 대부분의 작품들은 불륜, 삼각, 성도덕의 무란 등을 다루고 있으며 등장인물들은 한결같이 비도덕적인 경우들이다. 이를 전후문학이 지니는 시대 고발성으로 돌린다고 하더라도 결국 당시 우리 창작극들이 보여주는 인간관이 부정일변도로 흐르고 있는 것만큼은 사실이다. 이 또한 종래에 보기 어려운 부패상, 혼란상인 것이다. 50년대 창작극이 여러 신인들의 등장에도 불구하고 성과를 거두지 못하고 있다는 사실에 대하여 이광래는 다음과 같이 슬회하고 있다.

아무튼 영원한 불모지인가 하고 개탄만 하던 희곡단에 이렇듯 슬한 작가와

작품이 쏟아져 나왔다는 것은 (시, 소설에 비교하면 문제되지 않지만), 실로 경하할 일이 아닐 수 없다. 태동이니 맹아가 문제가 아니라, 우리 희곡사상 일찍이 보지 못하던 개화기라고 보는 사람이 있다는 것도 무리가 아니다. 또 한가지 열거한 작가와 작품의 대부분이 신인들의 손으로 창작된 것이라는 점을 중시하여, 우리 극단, 적어도 희곡단만은 세대교차가 일찌기 성취되리라고 관측한 사람이 많다는 것도 또한 사실이다. 그것은 또한 기성작가들이 희곡의 〈主要事實〉을 유전(遺傳)이니 기타 사회적인 문제를 과학적인 방법으로 구심적으로 파고들어, 새로운 운명 앞에 파토스의 비극, 즉 근대극의 테두리에서 맴돌고 있는데 불만을 품었던 까닭이다.

과연 그렇다면 그 술한 신인들은 이러한 테두리에서 이탈하고 있는가? 그들은 20세기 후반기에 접어든 작가들이요, 현대사조의 어구(於口)에서 출발한 작가들이 아니냐? 근대극과 현대극 사이에 다리를 놓았다고 생각되는 체코프의 원심적 희곡의 관곡(關曲)이나 벗어난 희곡들인가? 하고 생각할 때, 실로 한심스러운 정도로 기성작가들의 세계관의 테두리에서, 제자리 걸음을 하고 있는데 놀라지 않을 수 없다. 시·소설과 같은 문학은 말할 것도 없거니와 다른 모든 예술분야가 20세기 후반이라는 관문을 통과하여 현대라는 세계사적 과업을 수행하려고 온통 몸부림치고 있는 판에, 우리 희곡단은 제자리 걸음에서도 구실을 다 못하고 있는가?<sup>11)</sup>

#### (4) 극적 성과의 문제

오학영의 희곡에서 두드러졌던 비정상적(도덕적, 윤리적으로)인 인물의 설정과 분위기를 드러내 주는 상징적 음향의 사용은 종래의 희곡에서 볼 수 없는 새로운 시도가기는 하지만 이는 단순한 성과에 그치고 있다고 보아야 할 것이다. 그의 작품은 사실주의적인 스토리 라인을 중심으로 하면서 새로운 기법을 포장해 놓은 셈이 된다. 전후의 황폐한 정신세계에서 느껴지는 인물들의 자의식과 도덕적 분열이 종래의 창작극에서 보였던 인물들과는 판이하기 때문에 우리는 낯선 무엇인가를 느낀다. 그러나 그들의 행동, 사건은 현실적인 선을 넘지 못하며, 새로운 기법상의 시도는 사실적인 대화의 수법만으로 표현해내기 힘든 의식을 보여주기 위한 작가의 탈출

11) 이광래, 「해방 20년 희곡개관」, 한국문인협회 편, 『한국예술지』 6권.

구로 보인다. 이것은 성숙되지 못한 모방과 서구극에 대한 지적 호기심에서 유발되었다고 본다. 50년대 후반의 극들이 멜로물의 성격을 벗어나지 못하는 것도 이러한 데에서 연유한다.

여석기는 50년대 한국연극에 끼친 미국 현대극의 영향을 부정적으로 평가하면서 “모든 유사성이나 영향의 흔적은 아주 피상적인데 그쳐버렸고 한국적인 풍속극에서 흔히 볼 수 있는 인간관계가 겉으로만 추적되어 있을 뿐이다”<sup>12)</sup>라고 말하고 있다.

조명에 의한 무대분할과 표시, 공간의 기법에서 〈여수〉는 전쟁과 분단이라는 시대적 아픔을 겪고 살아가는 여주인공의 정신적 행로를 잘 드러내 주었다. 전통적 사실주의극에서는 一元的이며 외면적인 사건 중심의 진행, 또한 그것이 요구하는 압축적 기교를 중심으로 한다. 〈여수〉 〈가족〉 등에서 보이는 위와같은 수법은 외적인 공간 대신에 그것을 내면화, 상징화함으로써 인물의 내면 상태를 드러내고자 하는 것이다. 그러나 〈가족〉의 경우 이런 구성법이 극적 성과면에서 볼 때 효과적이었느냐에 대해서는 의문이 간다.

인물의 심리묘사와 의식의 표출수법으로 비현실적인 장면을 삽입한다거나 운문의 사용, 자이확산의 기법을 사용하는 것은 피상적으로 그런 기법들이 무엇인가 분열된 자의식을 드러내 주고 있는 감은 주지만 상징성의 폭이 너무 좁았다. 〈기류의 음계〉는 작의를 통하여 작가가 미리 밝혔지만 단순한 의식의 형태를 보여주기 위한 시도이다. 줄거리는 가난한 출신의 주인공이 사랑과 물욕 사이에서 방황하다 자살한다는 것으로 이것 역시 돈과 사랑에 얽힌 멜로물의 수준을 벗어나지는 못한다.

〈기류〉에서의 해설자의 등장은 더욱 효과가 없는 경우로 따로 해설자라는 인물이 설정된 것이 아니고 등장인물 중의 한 사람이 잠시 그의 역할에서 분리되어 사건 전개와 극중인물을 대변해 주는 것인데, 이는 읽는 이로 하여금 혼란만을 초래할 뿐이지 그가 왜 그렇게 해설을 해주어야 하는지에 대해서는 아무 설득력도 가지지 못하고 있다.

극적 성과 면에서 볼 때 50년대 우리 창작극의 기법적 시도는 종래의 사실주의적인 원리 위에서 변이된 시도이기 때문에 전대의 극으로부터 본격

12) 여석기, 「50년대 한국연극에 끼친 미국연극의 영향」, 『한국연극의 현실』, 동화출판사, 1974.

적인 탈바꿈을 하기에는 당시로서는 요원했다고 볼 수 있다. 뿐만 아니라 일부에서 보이는 기법적 오류는 아직까지 서구극의 피상적 추종에 불과한 것이 아니냐 생각한다.

### 3. 결 론

지금까지 1950년대 우리 창작극의 극기법상의 변이양상을 고찰해 보았다. 분명 50년대 극의 분위기는 여러 면에서 종래의 희곡과는 다른 양상을 보이는 것이 사실이다. 사조적 측면에 국한시켜 볼 때 그것은 사실주의적인 경향에서 벗어나려는 시도로 볼 수 있다. 그러나 50년대도 아직까지 사실주의 양식을 근간으로 하는 희곡이 계속해서 창작되었고 다소 양상을 달리하는 이러한 희곡들도 피상적 기법의 차용에 그쳐 제대로 된 극을 구현해 내지는 못하고 있다. 굳이 이들 작품들에 대해 의미를 둔다면, 그것은 작품이 지닌 무게보다는 그것을 담는 형식의 새로움에 대한 관심에서일 것이다.

그럼에도 불구하고 50년대 중후반에 나타난 극들은 사적인 면에서 다음과 같은 의의를 찾을 수 있다.

첫째는 종래의 사실주의적이고 단선적인 행로에서 벗어나 다양화를 꾀하는데 기여했다는 것이다.

둘째는 외면적 사건 위주의 인물형성에서 우리 희곡이 인간의 내면으로 확장됐다는 것이다.

셋째는 전후문학에서 보이는 이데올로기적인 관심과 흑백논리가 희미해진 대신 본격적인 창작의식이 대두되었다는 것이다.

넷째는 무대가 서양식 실내공간<sup>13)</sup>으로 옮겨지고 종래의 하류층이나 빈곤층에의 관심에서 중,상류층으로 확대되었다는 것이다. 이 연구는 50년대 전반을 포괄할 수 있는 원리를 꿰어내지 못했다는 결점을 스스로 안고 있으며 우리의 희곡을 사조적 측면에서 정확하게 구분할 수 있는 방법적 시도가 정치하지 못한 감이 있다. 차후의 연구과제로 돌리기로 한다.

13) 김방옥, 전제서, p.156.