

리얼리즘의 변용과 통속성

- 유치진의 <한강은 흐른다>의 재인식 -

이광호*

I.

유치진은 1930년대 이후 이 땅의 근대희곡문학을 주도한 작가이다. 식민지 시대에 <소>, <토막> 등 선구적인 리얼리즘 작품을 썼던 그는, 식민지 말엽의 친일극의 상처를 딛고, 해방후 우익 연극진영을 이끌면서 역사극과 반공 목적극을 창작했다. 그리고 1950년대 후반에 이르러 유치진은 보다 확장된 리얼리즘의 세계를 시도한다. 한국 근대희곡사에서 유치진은 전쟁과 1950년대 남한의 전후현실에 대해 적극적으로 응전한 작가로 남아있다. 특히 그는 좌익이 사라진 1950년대 남한 연극계의 독보적인 존재로서 막강한 영향력을 행사한 작가이다. 희곡은 단혀있는 언어학적 텍스트가 아니며 역사적 맥락 속에 그 문학과 실천성을 검증받아야 한다는 입장에서 1950년대의 유치진을 읽을 때, 우리는 다음과 같은 관점에서 그의 문학적 성과를 평가할 수 있다. 즉 그가 전후 남한의 사회현실에 대해 얼마나 치열한 작가적 인식을 보여주었으며, 이와 함께 그의 리얼리즘이 얼마나 깊고 풍요로운 심화와 확대의 양상을 드러냈는가 하는 점이다.

1950년대의 유치진 희곡은 대개 두 가지 측면에서 평가될 수 있다. 그 하나는 그가 동족상잔의 비극과 전후의 현실을 휴머니즘의

* 고려대 박사과정, 문학평론가. 저서로 평론집 『위반의 시학』이 있음.

입장에서 비판적으로 다루었다는 점이고, 두번째는 50년대 후반에 이르러 리얼리즘 연극의 형식을 확장해 나갔다는 것이다. 그런데 이 두 가지 그의 문학적 성과를 전면적이고 예각적으로 보여주는 작품이 1958년에 쓰여진 <한강은 흐른다>라고 할 수 있다. 이 작품은 전쟁의 와중에 있는 사회의 참담한 생존의 현실을 다룸으로써 그 비극의 역사적 요인으로서의 전쟁에 대한 비판적 입장을 보여준다. 전쟁이라는 극한상황을 살아가는 인간들의 일그러진 생태를 그려낸 이 작품은, 전쟁기에 쓰여진 도식적인 반공목적극으로부터 어느 정도 거리를 유지하고 있고, 형식적인 측면에서 전통적인 사실주의 극의 닫힌 형식에서 벗어나 탄력적인 실험을 시도한다. 이러한 요소들이 <한강은 흐른다>를 50년대 유치진의 대표작의 하나로 만들고 있기 때문에, 해방 이후의 유치진의 작업에 대한 평가에 있어 이 작품이 가지는 비중은 각별하다. 더욱이 이 작품 이후 그는 희곡창작에서 멀어지게 되어 이 작품은 그의 창작작업 전체를 정리하는 최후의 대표작이 되고 말았다. 하지만 이런 주변적 사실들이 이 작품의 문학성을 입증하는 것은 아니며, 문학사적 의미망 안에서의 이 작품의 문제적 성격을 부각시키는 것일 뿐이다. 따라서 50년대의 유치진에 대한 총체적인 평가를 위해 무엇보다 선행되어야 할 것은 그의 작품에 대한 분석 작업을 통해 그의 작품의 은폐된 구조를 드러내는 일이며, 그 구조의 문학적 실천적 의미를 질문하는 일이다.

II.

<한강은 흐른다>의 공간은 수도 서울을 재침한 공산군이 UN군에게 격퇴당한지 얼마 안된 1951년 4월 초, 아직 포성이 멎지 않은 폐허가 된 서울 시내 동대문 시장 주변이다. 무대는 중앙에 여주인공 희숙과 그 울케가 거주하는 이층 건물이 위치해 있고 한쪽에는 클레

오파트라가 거주하는 양식 목조건물이 있으며, 다른 한쪽에는 전제민 구호소라는 간판이 붙은 한국식 고옥이 있다. 여기에 극한적 상황 속에서 생존을 위해 몸부림치는 인간들이 모여서 살고 있으며, 그들의 거칠은 삶의 모습과 갈등이 이 공간 안에서 펼쳐진다. <아직 송장냄새가 가시지 않고 화약냄새가 코를 찌르는 이 전투지구>에서 그들은 생존 그 자체를 위해 속이고 싸운다.

<한강은 흐른다>는 우선 외형적인 측면에서 당시로서는 독특한 양식을 보여준다. 이 작품은 막과 장의 구분없이 모두 22경으로 이루어져 있다. 작가는 <이 연극의 연출은 되도록이면 단일장치로서 막 대신 조명과 음악을 사용하여 막간없이 진행되었으면 한다>라고 밝히고 있다. 이 작품은 막이라는 전통적인 장면전환의 수법 대신에 조명과 음악을 통한 속도감 있는 장면전환을 시도하고 있다. 다시 말하면 무대장치는 그대로 둔 채 조명을 생동감있게 움직여 사건이 벌어지는 장소를 드러내는 방법을 취한다. 대개 사건이 벌어지는 장소는 무대 위의 어느 한 건물의 내부이거나 한길이다.

- 정애 내겐 결혼을 막고 어찌고 할 권한이 없는 사람요
 철 (자기 무릎을 치며) 정말이지요? (되었다는 듯이 회숙의 방으로 뛰어 올라간다)
 정애 그러나 내가 학생이 저지른 죄를 용서했다고 생각해선 안돼요. 난 남을 해치는 잔인한 인간이 되고 싶지 않을 뿐요. 그러면 나머지 학생과 똑같은 인간이 되고 말 테니까.
 철 고마워요, 사모님. (F.O)

16.

양식 목조건물의 실내.

(F.I)

다음 날 낮.

바깥 한길에서 삼용의 <꿀꿀이죽 사려!>하고 외치는 소리 들린다.

방에서 클레오파트라 혼자, 권총을 만지고 있다.

사람 오는 기척!

클레오파트라, 얼른 권총을 숨기고 문틈으로 바깥을 내다본다. 안심하고 현관의 빗장을 벗겨준다.

미꾸리, 등장.

위의 부분은 15경과 16경의 전환과정을 보여준다. 조명을 이용하여 빠른 장면의 이동을 보여주며, 하룻밤의 경과라는 시간의 진행상황도 F.O, F.I라는 영화적인 장면전환의 수법을 통해 관객에게 전달된다. 또한 이 연극에서는 포소리, 음악소리 등 청각적 요소들이 극의 분위기 조성과 장면전환에 적절히 활용되고 있다. 희곡이라는 텍스트에 한정해서 볼 때, 이러한 장치들이 실제의 상연과정을 통해 자아내는 효과에 대해서 단언 하는 것은 쉽지 않다. 우리는 단지 연극적인 상상력을 통해 희곡이라는 <구멍 뚫린 텍스트>의 구멍을 채워나갈 수 있을 뿐이다. 우선 이러한 장면전환의 장치들은 전통적인 연극 관객들에게는 신선한 느낌을 불러 일으켰을 것이다. 하지만 우리가 숙고해야 할 것은 이러한 장면전환의 작가적 의도와 예술적 효과와의 관계에 관해서이다.

그는 이 작품의 창작방법에 대해 <求心적인 삼일치식 고전극 형태의 작법을 지양하고 각 장면을 풀어헤친 遠心的 수법으로 써 본>¹⁾ 것이라고 한 바 있다. 이러한 의도는 다양한 인간형이 등장하는 이극의 전개양상과 밀접하게 연관되어 있다. 그는 전쟁의 와중에서 인간적 순결성을 상실한 인물들의 일그러진 삶의 양상을 영화와도 같이 다채롭게 보여주려 했던 것 같다. 이것은 연극의 형식에 대한 작가의 열린 태도를 반영하는 것이며, 그가 1956년에 미국의 연극계를 탐방한 다음 여기서 많은 새로운 미국작품들을 보고 이에 자극받았을 가능성 역시 인정된다. 구성의 측면에서 볼 때, 이러한 장면전환

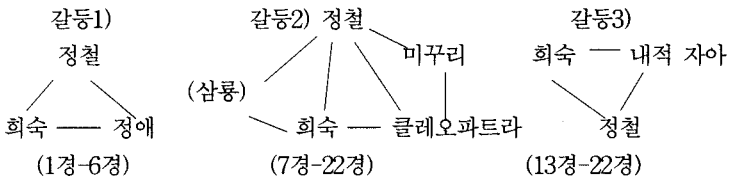
1) 유치진, 『유치진 희곡선집』, 성문각, 1959, 297면.

의 수법은 사건과 행위 하나 하나가 긴밀한 인과관계로 짜여진 <팽팽한 플롯>이라는 전통적인 양식에서 벗어나 있음을 알 수 있다.²⁾ 전통적인 수법의 변용과 인접예술 기법의 도입은 기술적인 측면의 진보적인 양상이다. 하지만 우리는 여기서 이러한 실험이 가지는 문학적 의미와 효과에 대해 질문해야 한다. 엄밀한 의미의 실험은 인간과 세계에 대한 새로운 관점을 드러내기 위해 기존의 문학적 관습을 전복하는 것을 의미하며, 여기에는 당연히 당대 사회와 문학에 대한 역사적 문제의식이 실려있어야 한다. 그런데 이 작품에서 유치진의 실험은 인간과 사회에 대한 새로운 관점의 제시에 그 초점이 맞추어져 있다기 보다는 관객에게 다양한 볼거리와 재미를 선사하려는 노력에 무게중심이 주어져 있다. 이것은 그의 실험이 근원적인 차원에서 이루지지 않은 것임을 의미한다. 영화적인 장면전환뿐 만 아니라 유행가와 댄스홀에서 흘러나오는 배경음악들, 춤과 정사와 폭력과 총격전과 난무하는 액션장면들은 이 작품의 형식이 미국연극과 뮤지컬, 헐리우드 영화의 대중미학에 자극받은 것임을 짐작하게 한다. 그렇기 때문에 이러한 형식실험적인 요소들은 전쟁이라는 극한상황 속에 다양한 생존의 양태를 속도감 있게 보여준다는 효과와 함께 대중성의 확보라는 창작원리가 그 밑에 깔려있는 것이다. 그가 이 작품에서 리얼리즘의 확장을 시도하려 했다면, 그것을 통해 전후의 현실을 보다 탄력적으로 다루면서 그 사회의 숨은 상처를 드러내었다는 맥락에서만 문학사적 의미를 가질 것이다. 이런 관점에서 그의 실험은 1950년대 이전의 리얼리즘 연극과 1960년대 이후의 실험적 연극들을 이어준다는 표면적인 성과에도 불구하고 엄밀한 의미에서의 역사적 무게가 실리지 못한 것이다.

2) 김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 제32집, 고려대 국어국문학회, 1993, 104면.

III.

이 작품 속에는 여러 명의 인물들이 등장하고 있다. 그 인물들은 모두 전쟁이라는 상황의 조건 때문에 인간다운 삶을 누리지 못한다. 그들은 생존 자체가 위협받는 현실 속에 내버려져 있다. 그들은 서로를 속이고 배신하고 싸우고 상처 받는다. 이들의 유일한 희망은 부산으로 탈출하는 것이다. 부산은 이들에게 전쟁의 위협과 궁핍으로부터 벗어날 수 있는 장소로 부각된다. 하지만 극의 말미에 와서 이들의 부산행은 쉽게 성사되지 않는다. 여주인공 회숙의 자살과 소장의 사기 등으로 그들의 꿈은 좌절된다. 전쟁의 와중에 있는 서울 변두리에서 남쪽으로 탈출하려는 열망은 당대적인 현실성을 갖고 있는 것이다. 하지만 이들의 부산행의 좌절은 전쟁이라는 상황에 의해 기인하는 것이기 보다는 삼각관계를 중심으로 한 인물들의 갈등에서 비롯된다. 이 작품에는 격렬하고 다채로운 갈등요소들이 혼재하고 있다. 이 작품의 주된 갈등구조는 다음과 같이 도식화해볼 수 있다.



이 작품의 초반부는 갈등1)의 상황을 관객에게 전달하는 것이 중심이다. 갈등1)의 상황은 연인관계인 정철과 회숙, 그리고 회숙의 율케이자 정철의 스승의 부인인 정애 사이에서 이루어진다. 전쟁의 와중에서 인민군에 의해 아버지가 끌려간 정철은 강요에 못이겨 그의 스승의 은신처를 자백한다. 정애는 이렇게 남편을 죽음의 상황으로 몰아넣은 정철을 용서할 수 없고, 회숙은 정철에 대한 사랑과 오빠

에 대한 죄책감 사이에서 고민한다. 이러한 갈등의 양상은 이 드라마가 보여주려한 바의 전쟁에 의해 인간관계가 훼손되는 비극적 상황에 부합된다. 그리고 그것은 당대적 상황 속에 리얼리티를 가지는 갈등의 양상이다. 이 갈등을 통해 전쟁에 의한 인간적 관계의 파멸이라는 비극적 현실이 극명하게 드러날 것이다. 그런데 극이 진행될 수록 갈등1)의 상황은 약화되고 곧 갈등2)의 상황이 전면에 대두하게 된다.

갈등2)의 상황은 전형적인 삼각관계가 중첩되어 있다. 갈등2)는 멜로드라마적인 상황을 연출한다. 희숙의 의도적인 차가운 태도 때문에 낙담하고 자포자기한 정철은 자신의 참모습을 잃어버린 채 포악한 면모를 보여주며, 그의 이용가치를 발견하고 그에게 이끌리는 클레오파트라의 노골적인 접근이 시작된다. 거기에는 클레오파트라와 동거중인 미꾸리의 음모와 질투도 개입된다. 이에 비하면 정철, 희숙, 삼룡의 삼각관계는 두드러지지 않는다. 갈등2)의 중심축은 정철에 대한 변함없는 사랑을 가진 희숙과 그것을 이해하지 못하고 클레오파트라의 유혹에 넘어가는 정철과의 엇갈린 관계이며 이는 관객의 안타까움을 자아내게 한다. 그런데 13경 이후부터 정철은 희숙의 진심을 확인하고 다시 희숙에게 적극적으로 구애하게 되고 정철의 사랑을 받아들일 수 없는 희숙의 내적 갈등은 더욱 심화된다.

갈등3)은 포탄에 의해 가슴에 상처를 입어 온전한 여성의 모습을 갖지 못해 정철의 사랑을 허락할 수 없는 희숙과 이를 이해하지 못하는 정철과의 갈등이다. 육체적인 여성성을 상실한 희숙은 정철에 대한 사랑과 자신의 육체적 결함에 대한 자의식 사이에서 갈등한다. 그 갈등은 그녀의 내부에서 일어나지만 정철은 그 갈등의 결정적인 요소로 개입되어 있다. 그런데 이 갈등3)이 증폭되면서 갈등1)과 갈등2)는 이 드라마의 진정한 갈등이 아니었음이 드러난다. 자신의 육체적 결함 때문에 변민하던 희숙이 자살하는 것으로 귀결되고마는

이 드라마를 비극이라고 할 때, 그 비극의 직접적 요인은 갈등1)과 갈등2)가 아니라 갈등3)이 된다. 이 때문에 갈등1)과 갈등2)는 비극으로서의 이 드라마의 의미구조에 진정한 역할을 담당하지 못한다.

이 드라마가 전쟁으로 인한 여인의 수난을 그리려 했다면, 여기에 부합되는 주된 갈등으로서 갈등3)은 이 작품의 주제적인 측면에 결정적인 역할을 할 수 있다. 특히 그녀의 육체적 상처가 전쟁으로 인한 것이라는 점은 상황의 일정한 필진성은 물론 상징성을 동시에 갖는 것이다. 그런데 문제는 갈등3)이 비극의 주된 요인으로 부각됨에 따라 갈등1)과 갈등2)는 그 의미가 희석되어 버린다는 것이다. 특히 갈등1)의 경우는 이 드라마가 추구하려고 하는 전쟁의 비극성을 강렬하게 부각시키는 상황임에도 불구하고, 후반부에 가서는 별로 대수롭지 않은 갈등임이 드러난다. 희숙의 울케인 장애의 태도는 정철에 대한 완강한 거부의 태도에서 이해의 태도로 돌변한다. 이와 연관해서 차라리 희숙을 중심으로 전개되는 갈등1)을 중심으로 극의 이끌어갔다면 보다 진지한 비극적 체험을 드러낼 수 있었을 것이라는 분석도 가능하다.³⁾

이렇게 보면 작가는 이 드라마의 주제적인 측면에 작용하는 갈등을 집중적으로 부각시키지 못하고 멜로드라마적인 성격이 강한 갈등2)에 상당한 시간을 할애함으로써 작품의 통일성을 훼손하는 결과를 빚었다고 할 수 있다. 물론 작품의 통일성은 모든 문학작품의 절대적인 가치평가의 기준일 수는 없다. 하지만 단일하고 단선적인 플롯의 전개방식이 아니라 하더라도 다양한 요소들이 긴밀하게 연관된 유기적인 전체를 구성하는 것은 작품의 주제적 투명성과 구조의 내적 완결성을 위해 필요하다. 갈등2)는 엄밀한 의미에서 전쟁이라는 상황 그 자체와 살아있는 관계를 갖고 있지 못하다. 전쟁의 상황이 아니더라도 이러한 진부한 삼각갈등은 가능할 것이기 때문이다. 그

3) 서연호, 『한국연극론』, 삼일각, 1975, 134면.

리고 갈등3) 역시 회숙의 상처가 포탄에 의한 것이었다고는 하지만, 그것은 젊은 여자의 신체적 결합이라는 보다 개인사적인 문제에 한정되어 있다. 따라서 이 드라마의 갈등구조는 전쟁의 비극성에 초점이 맞추어지지 못하고 갈등의 양상이 분산되고 멜로드라마의 요소가 개입됨으로써 그 통일성을 상실하고 산만해졌을 뿐만 아니라, 작품의 주제적 명료성을 드러내는데도 실패하고 있음이 드러난다. 작품의 갈등구조와 표현하려는 의미의 중심이 일치하지 못하고 있는 것이다.

IV.

이러한 갈등구조의 한계는 성격창조의 측면에서도 드러난다. 1950년대의 유치진은 인물 하나 하나에 대한 내면적 탐구보다 인물들 간의 격렬한 갈등양상에 초점을 맞추는 작법을 보였다. 물론 인물의 성격은 인물의 행위와 다른 인물들 간의 관계 속에서 비로소 구체화된다. 그런데 유치진의 경우 통속극적인 갈등의 양상을 증폭시킴으로써 인물의 행위가 개연성을 갖지 못하고 리얼리티를 약화시켜 그 성격의 깊이를 드러내지 못하는 문제점을 노정한다. 이 작품의 멜로드라마적 경사는 삼각 갈등을 묘사하는데 치우치게 되어 인간에 대한 탐구를 제대로 밀고 나가지 못한다. 이러한 문제점은 우선 대사의 통속적 성격에서도 드러나는데,4) 이는 성격창조의 실패와 밀접하게 연관된다.

작가의 의도대로라면 이 드라마에서 가장 집중적으로 묘사되고 그 내면적 갈등이 세밀하게 드러나야 할 인물은 회숙이다.5) 회숙은 두

4) 서연호, 위의 글, 133면.

5) 유치진은 그의 50년대의 작업을 회고하면서 반공 목적극 이후의 작품들에 대해 다음과 같이 설명한 바 있다.

<이처럼 나 자신 전쟁의 피해자로서 적을 이겨야 되고 또 그래야만 민

가지 고민을 동시에 안고 있다. 정철에 의해 희생된 오빠에 대한 죄책감과 포탄에 가슴을 잃어버린 육체적인 불구라는 콤플렉스가 그것이다. 오빠에 대한 죄책감 하나만으로도 희숙의 내적 갈등은 대단히 심각한 것임에 틀림없다. 이 내적 갈등으로 해서 희숙이라는 인물이 당대의 역사적 현실로부터 받는 고통은 상당히 깊다. 그런데 극이 진행됨에 따라 희숙은 이러한 고민에는 그리 집착하지 않고 자신의 육체적인 상처에 대한 고민에 압도당하는 인물로 그려진다. 여기서 포탄에 의해 가슴에 입은 상처가 인간의 생명이 경시되고 불구가 수없이 발생하는 극한적인 상황 속에서 한 여자를 자살로 몰고 갈 정도로 심각한 것인가에 대한 의아함, 다시 말하면 그녀의 자살이 얼마만한 사실적인 심리적 동기를 가지는가에 대한 의문이 제기될 수 있다. 혈육에 대한 죄의식과 육체적 불구에 대한 콤플렉스는 사랑에 빠진 젊은 여성에서 다같이 중요한 문제일 것이다. 하지만 전쟁이라는 상황을 고려한다면 오빠에 대한 죄의식이 보다 절실한 아픔으로 부각될 수 있지 않을까?

극의 구성 안에서 보면, 작가는 그녀의 자살을 통해 이 드라마를 비극으로 마무리하기 위해 육체적 결함에서 비롯되는 그녀의 내적 갈등을 무리하게 삽입하고 그것을 극대화하여 최후의 결정적인 비극의 요인으로 몰아간 것으로 보인다. 물론 희숙은 스스로를 파멸의 길로 치닫을 수밖에 없는 성격 상의 <비극적 결함>을 내재하고 있

족의 생존도 가능하다고 믿고 작품을 써다보니 남성위주의 목적성 짙은 행동극이 된 느낌이다. 그래서 나는 두가지 방향을 또 다시 모색케 되었다. 한 가지는 여성 피해자를 통해서 공산주의의 사악성과 전쟁이 인간에게 주는 무서운 파괴력을 실감시켜야겠다는 것과 다른 한가지는 우리민족에서 소재를 찾아 자괴감에 빠져있는 국민에게 자긍심과 전통의 가치를 일깨워야겠다는 것이었다. 그래서 씌어진 것이 <자매 2>, <한강은 흐른다>이며 <처용의 노래>, <가야금>, <남사당>, <까치의 죽음>인 것이다.>

『유치전 전집 9』, 서울예대 출판부, 1993, 222면.

는 인물일 수 있다. 하지만 그녀에게 성격적인 결함 혹은 의식의 분열과 갈등이 있다면 그것은 보다 깊이있게 묘사될 필요가 있으며, 또한 그런 비극의 요소를 증폭시키는 사회환경의 요인이 구체적으로 드러나야 한다. 그러나 이 작품에서는 정철의 분별없는 폭력행각과 주변인물의 범죄세계에 대한 묘사에서 너무 많은 시간을 할애해버려서 정작 회숙의 내적 갈등에 대한 부분은 치밀하게 묘사되지 못한다. 때문에 이 비극의 주인공인 회숙의 성격과 내적 갈등이 생생하게 살아나지 못하고 있다.

이러한 성격의 문제는 정철에게도 일어난다. 정철은 이 드라마에서 상대적으로 많이 묘사되고 있는 인물임에도 불구하고 이해하기 어려운 인물이다. 정철을 많이 묘사하게 되는 것은 정철을 중심으로 한 삼각갈등에 극의 많은 부분을 할애하고 있기 때문이다. 그런데 한 여자에 대한 사랑 때문에 사선을 넘어올 정도의 순정을 품고 있고, 스승과 연인에 대한 인간적인 죄책감을 가지고 있는 화가지망생 예술가가 그렇게 갑자기 포악해질 수 있다는 것은 설득력이 약하다. 그는 극의 중반에서 아무에게나 뚜렷한 이유없이 폭력을 휘두르는 난폭하고 싸움 잘하는 인간으로 그려진다. 밑바닥 인생들의 비참하고 일그러진 삶을 적나라하게 보여주려는 의도와 더불어 활발한 액션장면 등을 통해 드라마의 활기와 볼거리를 선사하려는 대중성의 배려가 이렇게 한 인물의 성격을 엉뚱하게 만들어놓은 것이다. 더욱이 정철은 회숙에 대한 사랑을 지워버리지 못하는 남자임에도 불구하고 클레오파트라의 유혹에 그렇게 쉽게 자신을 포기하는 것은 그의 순정적인 사랑에 어울리지 않는다. 특히 정철의 대사에서 그의 순정적인 성격에 어울리지 않는 통속적인 요소들이 집중적으로 등장하는 것은 작품의 통일성과 문학성을 훼손하는 요인이 된다.

- 1) 클레오파트라 한잔만 더!(하고 또 쳐주려 한다)
철 썩은 물보다는 색다른 동물이 좋아!(상대방의 어깨를 주린 듯이 뺏다)
클레오파트라 호호호...부끄러워!(하며 철을 떠민다)
철 싫어? 싫다든 죽여놓는다!
클레오파트라 내 말 듣겠다고 약속한다든...
철 뭐든지, 이 세상을 부셔버리지는 약속이든 더욱 좋고!
클레오파트라 (만족해서) 아이, 착해(하면서 철을 안는다)

- 2) 철 뭐가 부끄러워? 우린 약혼 후엔 키스만은 하기로 했었잖아? 실상 그후 얼마나 많이 했는데 만날 때마다 남의 눈을 피해서. 옳아, 너무 오랫동안 해서 얼얼해진 거로군. 사실은 나도 좀 서먹서먹해지긴 했어. 자아 희숙이, 줄 사람이 그렇게 빠면 칭 한 사람이 더 무안하잖아? 이리와.(손을 잡아끈다)
희숙 낚요!(하며 뿌리친다)
철 정말 이러기야? 그럼 강제로라도 (대든다)
희숙 안돼! 안돼! (하고 자기의 불구된 육체에 이성의 손이 닿을 까봐, 기를 써 몸을 빼려고 한다. 그러나 철에게 꼭 껴안겨 희숙은 강제적으로 키스를 당하고 만다. 희숙은 쓰러져 운다)
철 (씨근거거리며) 아니 뭣이 분해서 우는 거야? 입술을 대신 안될 사람하고 입을 맞췄단 말야? 왜 이러는 거야? 말을 해! 말을!
희숙 가요! 가!(하고 소리지른다)
철 옳아 내가 다른 여자하고 놀아서? 그래서 나를? 희숙이, 그게 날 안붙이는 이유야?

1)은 클레오파트라의 유혹에 자포자기한 정철이 넘어가는 장면이고, 2)는 정철이 희숙의 사랑을 알고 다시 구애하는 상황에서 희숙이 육체적인 결합 때문에 그를 거부하는 장면이다. 이 장면들은 갈등의 진행양상을 설명하기 위해 필요한 장면이었는지 모른다. 하지만 이

장면들에서의 정철의 행동과 대사는 대단히 거칠고 저급하다. 이와 같은 행동과 대사가 희곡에 등장해서는 안될 이유는 없다. 하지만 이러한 요소들은 정철이라고 하는 인물에게 설정된 성격과 부합되지 못하고 있을 뿐만 아니라 극의 통속성을 강화하는데 한 몫하고 있다는 점은 지적되어야 한다. 그렇기 때문에 희곡의 죽음에 의한 정철의 슬픔과 자신이 죄인이라는 절규에는 인간적 진실과 역사적 의미가 실리지 못한다.

클레오파트라 역시 리얼리티가 부족한 인물이다. 그녀는 일확천금을 노리는 악랄한 소매치기로 나오며 정철에 대한 접근 역시 그를 범죄에 이용하기 위해서이다. 하지만 미꾸리의 질투에 대한 그녀의 태도를 보면 그녀의 정철에 대한 태도는 단순히 그를 이용하기 위한 것이 아님이 드러난다. 그녀는 정철에 대한 연정을 느끼고 있다. 클레오파트라의 정철에 대한 태도의 이러한 이중성은 그 자체로 문제가 되는 것은 아니다. 하지만 극의 갈등양상을 격렬하게 몰고가기 위해 작가는 클레오파트라에게 과격한 액션을 맡긴다. 클레오파트라는 정철을 유혹하기 위해 노골적으로 자신의 육체를 이용하고, 정철과 희숙에 대한 질투 때문에 미꾸리로 하여금 희숙을 죽이도록 사주하고 급기야는 그들에게 총질까지 한다. 이는 생존 그 자체를 위해 범죄를 저질러야하고 몸을 팔아야 했던 극단적인 상황에서는 어울리지 않는 행동이며, 돈을 벌기위해 미꾸리와 범죄의 음모를 꾸미는 그녀의 영악한 성격에도 맞지 않는 것이다. 이 극에 나오는 인물들의 범죄는 전쟁이라는 극한 상황 속에서 최소한의 생존을 위한 몸부림으로 그려져야만 전쟁의 비극성이 더욱 부각될 수 있을 것이다.

이외에도 이 드라마에는 극의 중심 갈등의 주변에서 보조적인 역할을 담당하는 적지않은 인물들이 나온다. 이는 전쟁의 소용돌이 속에서 훼손된 인간관계들을 다양하게 펼쳐보이는 이 작품의 특성과 연관된다. 이들은 미군부대에서 나온 쓰레기로 꼴꼴이 죽을 끓여 팔

면서 밀수를 하는 전재민 구호소 소장을 중심으로한 인물들이다. 삼룡은 희숙을 짝사랑하는 바보스럽고 착한 인물이며, 미꾸리는 클레오파트라와 파트너인데 정철의 등장으로 질투심을 느낀다. 이 두인물은 중첩된 삼각관계를 위해 마련된 인물이라는 혐의가 짙다. 원장과 로즈 메리는 중심갈등 이외에 또 하나의 사건을 만드는 인물이다. 전재민 구호소라는 간판을 내걸고 모리배 장사치와 결탁한 야비하고 위선적인 원장의 기만적인 술수에 몸을 파는 댄서로서 허무적 퇴폐주의에 물들여있는 로즈 메리가 기만당하는 사건이 그것이다. 이것은 밀바닥 인생들의 왜곡된 인간관계와 생태를 다룬다는 취지에는 어울릴지 모르나 작품의 중심갈등 이외에 또 다른 사건을 배치하여 극을 산만하게 만든다. 두더지와 성경할아버지 역시 극의 진행에 보조적인 역할을 수행하면서 전쟁의 와중에 휩쓸려 상처받은 인간군상을 다룬다는 의미에서는 그 역할이 인정되지만, 한정된 시간 내에 지나치게 많은 인물들을 등장시켜 극을 산만하게 하는 요인으로 작용하고 있다는 점 역시 부인할 수 없다.

V.

작품의 내재분석을 통해 우리는 이 드라마가 희곡으로서의 극적 개연성과 필연성이라는 맥락에서 적지 않은 구조적 결함을 가지고 있음을 파악할 수 있었다. 그렇다면 이제는 이 글의 서두에서 제기한 문제, 즉 50년대의 유치진의 작업에 대한 문학적 평가라는 측면에서 이 작품의 의미를 정리해보자.

먼저 이 작품의 외형적인 참신함이 영화적인 장면전환의 기법임은 쉽게 파악될 수 있고 그것의 새로움 자체는 일차적으로 인정될 수 있지만, 그 실험의 내용이 세계인식의 새로움을 동반하지 않음을 밝힌 바 있다. 이러한 기법의 실제의 효과는 극의 전개에 다채로움과

속도감을 부여하여 관객에게 다양한 볼거리를 제공하는 데에만 한정될 뿐이다. 그렇다면 그가 금과옥조처럼 여기던 도식적인 리얼리즘극의 형식을 탄력적으로 변용한 것은 진정한 리얼리즘의 확장이라고 보기 어렵다. 엄밀한 의미의 실험은 기법의 신기성에 의지하는 것이 아니라 세계를 다르게 바라보는 인식들의 전환이어야 하고, 그 전환에는 그 사회의 구조적 상처를 다른 방식으로 드러내려는 역사적 문제의식이 실려있어야 한다.

또한 이 작품에는 전쟁에 의해 상처받은 인간들의 훼손된 관계와 다양한 생존의 양태를 다룬다는 주제적인 측면에 부합되는 갈등이 집중적이고 깊이있게 묘사되지 못하고 있다. 짙은 애육의 세계가 동반된 멜로드라마적인 삼각갈등과 범죄세계의 활극에 지나치게 많은 시간을 할애하고 갈등의 양상을 산만하게 전개함으로써, 결과적으로 인물성격의 깊이를 확보하지 못하며 갈등이 갖는 사회적 의미 역시 약화된다. 극적 상황이 현실성을 갖지 못함으로써 미학적 설득력이 허약하다. 이러한 구조적 실패 역시 관객의 흥미를 유발하고 다양한 볼거리를 제공한다는 대중성에의 배려에서 기인하는 것으로 보인다.

그렇다면 이 드라마는 전쟁이 야기한 인간성 훼손에 대한 비판과 리얼리즘의 확장이라는 표면적인 긍정적 측면에도 불구하고, 근본적으로 대중적인 연극을 만들어야한다는 창작원리가 작품 전체에 관철되고 있는 작품이다. 이 때문에 전쟁으로 인한 인간왜곡을 진실되게 서술하고 폭로함으로써 한국사회의 역사적 가능성을 개방한다는 리얼리즘의 목표가 만족되지 못한다. 유치진은 리얼리즘이 단순히 기법과 언어의 문제가 아니라, 현실의 세부에 대한 사실적인 재현과 총체적인 세계인식의 긴장관계로부터 그 예술성을 획득한다는 원리를 올바르게 이해하지 못한 것이다. 이것은 그의 리얼리즘의 불철저성을 의미한다. 유치진에게 전쟁은 깊이있게 탐구되어야할 사회적 역사적 주제이기 보다는 공산주의라는 악이 저지른 범죄였으며, 전쟁

의 비극 역시 휴머니즘이라는 보편적 이념의 측면에서 다루어져야 할 문제였다. 그의 반공주의와 계몽주의적 휴머니즘이라는 문제들은 한국적인 역사적 현실로서의 전쟁과 전후현실을 정직하게 이해하는데는 부정적인 요인으로 작용한다. 6) 그는 전쟁에 대한 피해의식 그 자체에 붙들려 있었기 때문에, 전쟁으로 야기되는 개인적 비극의 진정한 역사적 의미를 탐구할 작가정신을 확보하지 못했으며, 통속극으로의 경사는 이러한 가능성을 결정적으로 차단했다고 할 수 있다. 더욱이 친일의 상처를 가진 우익 진영의 대표적 작가로서의 그의 정치적 입지는 그로 하여금 사태를 객관적으로 바라볼 만한 자리에 서지 못하게 했을 것이다.⁷⁾

그렇다면 우리는 1950년대의 유치진이 왜 그토록 통속극에 경사될 수 밖에 없었는가에 대해 고찰할 필요가 있다. 그것은 두가지 맥락에서 설명될 수 있다. 그 하나는 작가 유치진 자신의 세계관과 스타일 속에 이미 배태되어 있는 낭만적인 요소이다. 그가 <말초적인 리얼리즘에만 구속되지 말고, 좀더 인간의 자유로운 감정 공상 희망 분노 이태올로지 등을 잉태한 로맨틱한 수법이라야 독자나 관중들에게 어필할 수 있을 것>이라고 주장한 것은 이러한 그의 낭만적 태도를 극명하게 드러내 준다.⁸⁾ 역사극은 물론 1950년대 사회를 다룰

6) 유치진은 아에 관해 다음과 같이 밝히고 있다.

<6·25전쟁은 궁극적으로 공산주의자들이 일방적으로 저지른 민족 최대의 죄악이기 때문에 우리는 분연히 일어나서 적을 분쇄해야 한다는 생각하에서 집필에 임했다. (중략) 나 자신이 순전히 외부의 힘에 의해 급작히 피해를 당한 입장이기 때문에 전쟁 기간 내내 통분과 흥분으로 가득차 있었다. 그렇기 때문에 작품도 자연히 목적성을 띠지 않을 수 없었고 사람들에게 자극을 주어 일깨워야 되겠다는 생각으로 글을 썼다.>

유치진, 위의 책, 221면.

7) 50년대 유치진 희곡의 현실인식의 한계에 대해서는 양승국 「해방이후의 유치진 희곡을 통해 본 분단현실과 전쟁체험의 한 양상」(한국현대문학연구회, 1991)을 참조할 수 있다.

때조차 빈번히 그의 드라마는 당대의 상처와 고통을 정직하게 드러내지 못한채 멜로드라마에의 유혹에 이끌린다.

두번째는 1950년대의 우리 연극계의 상황과 이에 대한 유치진의 창작태도와 연관된다. 연극사와 그를 둘러싼 문화상황과 문화제도에 대한 연구가 부족하기 때문에 이에 대해서는 자상한 논의를 할 수 없지만, 1950년대의 우리 연극은 바야흐로 대중성과 상업성예의 요구를 외면하지 못했던 것 같다. 전란에 시달린 대중들은 자신들의 상처를 위로받고 빼앗긴 문화적 즐거움을 되찾아줄 무대를 필요로 했을 것이다. 그리고 이런 대중의 요구에 적극적으로 대응하는 것은 당연한 사실이다. 문학생산 행위는 경제적 사회적 문화적 여건과의 관련 속에서 이루어지며, 작가는 많은 독자와 관객과의 생동적인 관계를 얻는데 유리한 창작의 방식을 선호할 수 밖에 없다. 1950년대 유치진이 주도한 <신협>은 전후으로 인한 연극관객의 절대감소와 미국영화를 비롯한 영화의 범람으로 다수의 관객층을 빼앗기는 어려움과 폭넓은 대중적 인기를 누리던 악극과 여성국극의 통속적 무대 예술이 판을 치는 열악한 환경 속에서 전후 연극의 새로운 재건을 위해 고군분투하지 않을 수 없었다.⁸⁾ 또한 유치진은 초기부터 줄기차게 연극의 계몽적 효용성과 대중성에 대한 적극적인 관심을 표명해온 작가이다. 하지만 참된 의미의 연극운동은 교훈적인 내용에 대중들의 취미와 기호에 부합되는 요소를 어떻게 가미하는가의 문제이기 보다는, 연극을 통해 대중들에게 어떻게 인간과 역사에 대한 반성적 의식의 자리를 마련해주는가 하는데 그 실천적 준거가 있다. 연극이 진정한 문화운동, 사회운동으로 의미를 가지는 것은 이러한 수준에서이다.

8) 유치진, 동아일보, 1938.6.10.

9) 이상우, 「전쟁체험의 구체성과 드라마의 낭만성」, 『1950년대의 소설가들』, 나남, 379면.

결국 유치진 희곡의 낭만적 요소와 계몽주의적 태도는 그의 리얼리즘을 허술한 것으로 만들었다. 1950년대의 유치진의 작업이 한국 연극의 개선이라는 일차적인 목표에 기여한 점은 인정한다 하더라도 진정한 근대적 민족극의 확립이라는 척도에서 볼 때는 문학적 빈곤을 노출하고 있다. 그의 문학적 빈곤이 1950년대 희곡문학의 빈곤을 의미하는 것이라는 사실은 우리에게 안타깝게 다가온다. 하지만 문학사의 맥락 안에서 보면 그의 이러한 한계 역시 역사적인 것이었음을 이해하지 않으면 안된다. 문학적 실천은 역사 속에서 이루어지고, 역사 속에서 그 의미를 드러내고, 역사 속에서 다시 읽혀지기 때문이다.