

유치진의 50년대 희극 연구

- <자매·2>와 <한강은 흐른다>를 중심으로 -

김옥란*

<차례>

- I. 서론
- II. 전쟁체험과 사실주의극적 성과
 - 1. 피난지 부산의 가짜의식 : <자매·2>
 - 2. 서울 잔류민들의 왜곡된 현실 : <한강은 흐른다>
- III. 내면화된 전쟁과 상처
 - 1. 양가감정과 주체의 분열 : <자매·2>
 - 2. 광기와 상처 : <한강은 흐른다>
- IV. 결론

I. 서론

유치진은 '30년대 이후 한국 근대 희곡문학을 주도해온'¹⁾ 극작가이다. 그는 30년대 극예술연구회를 통해 본격적으로 사실주의극을 시도했으며, 그 성과로 <토막>(1932), <반민가>(1933), <버드나무 선 동리의 풍경>(1934), <소>(1934) 등 선구적인 사실주의극을 남김으로써 사실주의극이 우리 근대희곡사에서 정착²⁾하도록 했을 뿐만 아니라 이후 지속적이고 일관되게 사실주의극을 추구함으로써 사실주의 극양식이 근대희곡사의 주류³⁾를 이

* 한양대 박사과정

1) 유민영, 『한국현대희곡사』(기린원, 1988), p.355.

2) 김방옥, 『한국사실주의희곡연구』(동양공예예술연구소, 1988), pp.96-7.

3) 유민영, 앞의 책, p.257.

루게 했다.

50년대는 이러한 근대희곡사가 마감되는 때이다. 즉 50년대는 ‘근대희곡사 후기’⁴⁾로서 이 시기를 전후하여 근대극과 현대극이 갈라진다. 또한 바로 이 시기는 유치진의 극작활동 후기⁵⁾에 속하기도 하는데, 유치진은 이때까지도 여전히 사실주의극을 고수하고 있다. 요컨대 유치진은 근대희곡사와 자신의 작가적 운명을 함께 하고 있는 셈인데, 따라서 그의 사실주의극은 작가 개인의 작업을 넘어서 근대극 전체에 대한 일종의 대표성을 갖게 된다.

그러나 유치진의 사실주의극에 대해서는 주로 초기의 작품에만 연구가 집중되어 있을 뿐 극작활동이 마감되는 50년대에 대한 연구⁶⁾는 아직 부족한 상태이다. 이는 50년대에는 전쟁과 전후 혼란기로 인해 극작 및 연극활동 자체가 미미했고, 그나마 이루어진 것도 전쟁과 분단상황 아래 획일적인 목적성을 띤 것이 대부분이기 때문에 연구가치가 떨어지는 것들이다. 그러나 50년대는 근대극과 현대극의 분기점으로서, 즉 우리의 근대극사 40년 동안 축적해온 연극적 토대 위에서 서서히 우리 스스로의 새로운 모색과 가능성이 탐구되고 있는 시기로서 그 희곡사적 의의가 좀더 구체적으로 밝혀져야 한다고 본다.

결국 이는 50년대 극작가들의 작품을 좀더 면밀히 검토해보는 연구작업이 필요한데, 유치진의 50년대 사실주의극은 기존의 사실주의 극양식을 고수하

4) 서연호, 『한국근대희곡사』(고려대출판부, 1994), p.29. 서연호에 의한 우리 희곡사의 시대구분은 다음과 같다. 1910년대는 근대희곡사 전기(근대극 초창기 희곡), 1920년부터 1945년 광복까지는 근대희곡사 중기(근대극 발전기 희곡), 그리고 1945년부터 1959년까지는 근대희곡사 후기(근대극 수정기 희곡)이다. 이렇게 1910년대부터 1959년까지가 크게 ‘근대희곡사’로 묶이고, 이후 1960년대부터 오늘날까지는 ‘현대희곡사’로 구분된다. 따라서 본고에서는 근대극과 현대극의 구분을 위와 같은 시대구분에 따르기로 한다.

5) 유치진의 극작활동은 크게 세 시기로 나눌 수 있다. 선구적인 사실주의극이 쓰여진 30년대와 친일극의 40년대, 그리고 주로 역사극과 반공극이 쓰여진 50년대가 그것이다.

6) 50년대의 유치진에 대한 연구는 다음과 같다. 양승국, 『해방이후 유치진 희곡을 통해 본 분단현실과 전쟁체험의 한 양상』, 『한국의 전후문학』(한국현대문학연구회, 1991). 이상우, 「전쟁체험의 구성성과 드라마의 낭만성:유치진론」, 『1950년대의 소설가들』(나남, 1994). 이광호, 「리얼리즘의 변용과 통속성:유치진의 <한강은 흐른다>의 재인식」, 『한국극예술연구』 4(태학사, 1994)

고 있으면서도 삶의 내적 의미, 인간의 내면의식을 추구하는 현대극의 주관성을 이미 수용하고 있다는 점에서 특히 중요하다. 대표적인 작품으로 <자매·2>(1955)와 <한강은 흐른다>(1958)가 있는데, 이 두 작품 모두 사실주의극으로서 당대의 현실에 대한 객관적인 사실성을 획득하고 있다. 그러면서도 또 한편으로는 전쟁으로 인해 왜곡되고 피폐화된 인간의 내면심리(7)를 보여주고 있다. 예컨대 모순된 양가감정, 주체의 분열, 불구의식, 전쟁에 대한 원죄의식 등 두 작품에는 일종의 정신병적 증후군을 보이는 인물들이 등장하고 있다. 요컨대 유치진의 50년대 사실주의극은 양식상 기존의 사실주의극을 고수하고 있지만, 주제상 50년대 후반 신진 극작가들에게서 보이는 심리적 주관성의 측면(8)과 서로 연결되고 있다.

따라서 이하에서는 유치진의 50년대 사실주의극의 두 특성을 <자매·2>와 <한강은 흐른다>를 중심으로 다음과 같은 두 가지의 측면에서 살펴보고 하겠다. 먼저 유치진 개인뿐만 아니라 근대극의 주류를 이룬 양식이었던 사실주의극이 50년대적 현실에 어떻게 대응하고 있으며 그 극적 성과는 무엇인가를, 그리고 다음으로는 심리적 측면에서 전쟁이 각 개인에게 어떻게 내면화되고 있는가(9)를 살펴볼 것이다. II장의 '전쟁체험과 사실주의극적 성과'와 III장의 '내면화된 전쟁과 상처'가 각각 이에 해당한다. 본고는 이를 통해 30년대에만 치중했던 유치진 연구의 범위를 50년대까지 넓혀 유치진에 대한 재평가의 기회를 갖고자 하며, 이로써 신진 극작가들에게 국한된 50년대 회극 연구의 편협성을 극복하고자 한다. 그리고 마지막으로 근대극을 마감하는 시기의 사실주의극의 위상을 검토해보고자 한다.

7) 이미윈은 <한강은 흐른다>의 분석에서 '심리적 요인'의 중요성을 지적하고 있는데, 이는 '간접적인 전란의 묘사이면서 더 큰 전란의 피해를 느끼게' 한다고 평가하고 있다. 이미윈, 『한국근대극연구』(현대미학사, 1994), p.382.

8) 특히 오화영의 경우가 그렇다. 오영미, 「1950년대 후반기 한국회극의 변이양상」, 『한국극예술연구』 2(태동, 1992) 참고.

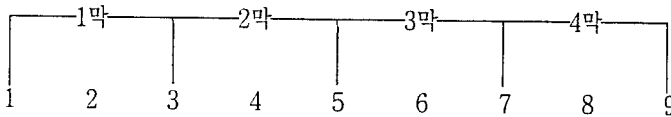
9) 이를 위해서는 정신분석학적 방법이 적용될 것이다. 정신분석학은 인간 내면의 무의식적 측면을 대상으로 의식적인 분석을 해내는 데 유용하다. 따라서 이는 각 개인에게 내면화된 전쟁으로 인해 주관성이 극대화된 50년대적 상황의 분석에 적절한 방법이 될 것이다.

II. 전쟁체험과 사실주의극적 성과

<자매·2>(1955)와 <한강은 흐른다>(1958)는 유치진 자신이 말하고 있듯이, '남성 위주의 목적성 질은 행동극'으로부터 벗어나 새로운 시각, 즉 '여성 피해자'의 관점에서 전쟁을 바라보고자 한 작품들이다¹⁰⁾. 이는 결국 이 두 작품에 이르러서는 전쟁에 대해서 어느정도 객관적인 거리 유지가 가능하게 되었음을 의미하기도 하는데, 이러한 거리 유지는 50년대적 상황에 대한 리얼리티 획득이라는 면에서 긍정적으로 작용하고 있다. 요컨대 이 두 작품에서 유치진은 같은 시기의 목적성 질은 반공극이나 역사의식이 결합된 역사극이 도식적이거나 피상적인 한계를 지니고 있는 것과는 달리 객관적인 사실성을 획득하고 있다. 따라서 이하에서는 사실주의극으로서의 이 두 작품의 특성을 각각 피난지 부산의 현실과 전쟁중인 서울의 현실을 중심으로 살펴보고자 한다.

1. 피난지 부산의 가짜의식 : <자매·2>

<자매·2>¹¹⁾는 전쟁 중인 1951년의 피난지 부산의 현실을 그리고 있다. 먼저 이 작품의 전체 구성을 주요 장면별로 분석하면 다음과 같다.



1. 가짜 화장품을 만들고 있는 가짜아저씨/최열의 시쓰기
2. 낡은 양공주 차림의 성희 등장

10) 『유치진전집』 9(서울에대출판부, 1993), p.222.

11) 텍스트는 『유치진전집』 3(서울에대출판부, 1993)에 수록된 것이다. 이는 『예술원보』 1(1955.6)에 실린 초기본을 개작한 것이지만, 피난지 부산의 현실을 드러내는 면에 있어서는 '탁월한 개작'임을 이미 인정받고 있다. 이상우, 앞의 논문, p.393 참고.

3. 비관적인 시인 최열의 지폐를 대신 찢는 성희
4. 성희와 자신을 동일시하는 최열
5. 옥경의 고백 : 최열의 시에 용기언어
6. 성희와 최열의 사랑/옥경의 질투
7. 가짜아저씨 몰래 판주머니를 차고 있는 행상녀
8. 또다시 창부 차림인 성희
9. 서울로 떠난 성희/성희를 찾아 떠나는 최열/옥경의 호느낌

이 극은 난리 중에 헤어진 언니 성희가 부산으로 옥경을 찾아오면서 시작 되고, 성희가 떠나왔던 서울로 다시 되돌아가는 것으로 끝난다. 따라서 이 극에서 문제시되는 것은 왜 성희가 다시 서울로 떠나야하는가이다. 무엇이 성희를 다시 서울로 되돌려보내는가, 곧 피난지 부산의 현실이란 과연 어떤 것인가이다.

먼저 이 극에서 피난지 부산의 현실을 보여주는 단면으로서 제시되고 있는 곳은 '피난민들이 몰려사는 침침한 지하실'(189)¹²⁾이다. 이 지하실 장면은 극의 시작과 끝인 1막과 4막의 배경이 되고 있는데, 바로 이 1막과 4막에서 성희의 등장과 떠남이라는 문제적인 행동이 제시되고 있다. 곧 1막과 4막의 피난민촌은 결국 피난지 부산의 현실을 직접적으로 보여주고 있는 곳이다. 이에 비해 2막의 병원 입원실은 사건 전개를 위해 필요한 공간으로서, 그리고 3막의 해수욕장은 전쟁상황이나 피난지의 현실과는 동떨어진, 오히려 비현실적이라 할 만큼 1막·4막과는 대조적인 공간으로서 기능하고 있다. 따라서 이하에서는 1막과 4막을 중심으로 피난지 부산의 현실인식에 대해서 살펴보기로 하겠다.

그런데 1막과 4막은 피난지 부산의 현실을 보다 직접적으로 나타내고 있다는 점 외에도 한가지 공통점이 더 있다. 그것은 둘 모두 가짜아저씨와 행상녀의 대화장면으로부터 시작하고 있다는 점이다. 여기서 가짜아저씨와 행상녀는 각각 전쟁통에 부인을 잃어버렸거나 홀로 월남한 피난민으로 일시적

12) 이하 괄호 안의 숫자는 『유치진전집』 3에서 인용된 페이지 번호이다.

인 부부관계를 맺고 있으면서 가짜 화장품을 만들어 팔며 생계를 유지하고 있는 인물들이다. 그러나 이들의 관계는 원래 진짜 부부가 아니라는 점에서 외면상으로도 정상적인 것이 아닐 뿐만 아니라, 비록 일시적이거나 부부의 관계를 유지할지라도 서로를 믿지 못하고 있다는 점에서 내면적으로도 비정상적이다. 따라서 1막과 4막의 처음을 이들로부터 시작한다는 것 자체에 이미 비정상적인 상황에 대한 암시가 내포되어 있다.

막이 오르면 창에서 새어나오는 저녁녘의 여인 광선을 받아가며 가짜아저씨, 외국산의 화장품 용기에 가짜 화장품을 채우고 있다. 그 반대편 어두침침한 구석에는 장발 청년 최일, 껌 껌 책상에 고개를 묻고 뭔가 쓰고 있다. 전기불을 켜 때 다.

이윽고 화장품 행상하는 여자 나타난다.

행상녀 (들어서며 떠들썩하게) 가짜 아즈바니, 화장품 좀더 많이 맹글어야겠시요.

가짜아저씨 (깜짝 놀라 화장품을 감추고) 쉬이, 너까지 가짜, 가짜하든 어떻게 돼?

행상녀 인자 살 길 났쇠다.

가짜아저씨 기분이 단단히 났군 그래.

행상녀 글썸, 이것 보라우요! (하고 빈 가방을 털어 보인다)

가짜아저씨 아이구, 그 물건을 다 어디에다 맥었누?

행상녀 오늘은 더 서면쪽으로 나가지 않았갔시오? 어느 부자집엘 들어갔더니 게가 바로 사당택이외다래. 한 에미나이가 사니끼니 너도 나도 하고 막 달려들어서 글썸, 호호호...

가짜아저씨 하하하... 통쾌하다.

행상녀 이렇게 가짜가 판을 쳤으니 내래 떠들만 하잖소?

가짜아저씨 현대, 오늘 맹근 건 그보다 더 근사하지, 자아... (하고 행상녀의 코에다가 화장품을 자랑스럽게 대준다) [189]

이상은 1막의 첫장면이다. 행상녀는 가짜 화장품을 다 팔고 들어와 '가짜가 판을 치는'(189) 세상이라고 좋아하고, 가짜아저씨는 놀라 화장품을 감춘다. 한참 전쟁이 진행 중인 이때 극은 시작부터 가짜가 판을 치는 세상에 대한 찬사를 늘어놓고 있다. 따라서 바로 이들의 옆에서 불켜는 것도 잊은 채 어둠 속에서 시쓰기에 열중인 최열의 모습은 얼마나 우스꽝스럽게 비치는 것인가. 결국 여기에서 최열의 시쓰기 행위는 일종의 조롱거리로서 제시되고 있는 것이다. 이는 다음 장면에서 가짜아저씨에 의해 "저게 진짜 조물주가 만드신 가짜 인생야"(193)라는 말로서 확실한 야유의 대상이 되고 있기도 하다. 이상 첫장면에서 노리고 있는 것은 가짜의 세상과 그 속에서 진짜가 도리어 조롱되는 전도된 상황이다. 이것이 피난지 부산에 대한 첫 정보이며 이로부터 관객은 가짜든 진짜든 모두 비정상적이라는 인식을 가지게 된다.

이러한 전도된 상황은 이후에 계속되는 장면들의 전제가 된다. 성희가 등장하는 두번째 장면에서도 마찬가지이다. 동생 옥경은 1·4 후퇴 때 헤어진 언니 성희를 애타게 기다리고 있는데, 정작 성희는 '납아빠진 양공주 차림'(194)으로 등장한다. 전쟁 전에는 저명한 대학교수의 딸이자 당대에 유명한 소프라노였던 성희의 이러한 등장은 '전쟁 같은 건 말끔히 잊어버리고'(196) 명랑하고 건강하게 살고 있는 동생 옥경과 대조적이다. 결국 이 장면에서 성희는 최열처럼 일종의 조롱거리, 구경거리가 되고 있다. 창부의 옷차림 뿐만 아니라, 몸에 지니고 다니는 수면제 약병, 뱃고동 소리를 대포소리로 듣는 환청, 술취한 뒤의 주정꾼 행세 등 모두가 구경된다. 곧 여기서 성희는 파괴된 서울의 모습으로서 구경되고 있다. 그리고 그 결과는 "저 꼴로 살아와도 곤란"(198)하다는 것이다. 요컨대 성희의 등장은 피난지 부산의 전도된 상황을 더욱 부각시키는 기능을 하고 있다. 서울이 부산으로 바뀐 것, 진짜가 가짜에 의해 조롱당하는 것에서 더 나아가 역전된 원래 상황이 거부되면서 구경거리로서 전락하고 있다.

성희에 대한 이러한 부정적인 평가는 동생인 옥경에게도 마찬가지로 적용될 수 있다. 여섯번째 장면에서의 옥경의 질투가 그 예이다. 즉 옥경은 성희

를 ‘버려지먹은 것’, ‘병든 것’(213)으로 간주하고 근본적으로는 거부하고 있다. 진짜가 오히려 가짜에 의해서 조롱을 받았던 것처럼, 전도된 운명인 성희의 현재는 옥경을 비롯해서 피난민촌 사람들 어느 누구에게도 받아들여 지지 않는다. 피난민들은 전쟁의 상처를 입고 있는 성희(13)를 이해해주기보다는 오히려 거부한다. 요컨대 여기서 전쟁은 개인의 상처로서만, 어떤 한 개인만의 끔찍한 허물인 것처럼 거부되고 있다¹⁴⁾. 결국 성희와 옥경을 포함한 피난민들 사이에는 깊은 단절만이 존재하는 것이다.

그런데 4막에서 이러한 상황에 대한 또 한번의 전도가 일어난다. 4막의 첫장면은 다음과 같다.

막이 오르면 쭈그리고 돈을 세고 앉았던 행상녀, 근심스럽게 집안을 살피는다. 아무도 없음을 확인한 다음 허리에서 돈 전대를 끄른다. 세던 돈을 도로 전대에 넣고 다시 허리에 차려 한다. 밖에서 들어와서 이 광경을 본 가짜아저씨, 시치미를 떼고 안으로 들어온다. 행상녀, 도둑질이나 하다 들킨 사람처럼 당황하여.

행상녀 기침이나 하고 들어오시라우요.

가짜아저씨 그 돈 이리 내요 내외간에 내 것 내 것이 있소?

행상녀 내외간이면 살이나 쉬지, 돈까지?

가짜아저씨 살은 쉬어도 돈은 못 쉬는다 그런 말인가?

행상녀 우리는 가짜부부라메?

가짜아저씨 언제는 진짜라더니?

행상녀 그만두시고래. 난리에 잃어버린 묵은 예편네를 밤낮 기대리고 있으면서? 그 예편네만 나타나봐. 난 밀려나고 말지.

13) 성희는 ‘전란 때 정신적 타격’(187)을 받고 타락한 인물로 설정되어 있다.

14) 따라서 이는 ‘전쟁의 상흔이 단지 정신적 타격을 받은 ‘성희’에게 집중되고 다른 사람들은 비교적 건강하게 살고 있다는 식의 인물 설정은 전쟁의 의미와 충격을 단지 흥미차원으로밖에 끌어들이지 못한 한계로 남는’다고 본 양승국의 논의(양승국, 앞의 논문, p.201 참고)와는 다른 해석인 것이다. 즉 성희를 경멸하고 거부하는 가짜아저씨, 행상녀, 옥경의 시선과 거리두기를 통해 피난지 부산의 전도된 상황을 오히려 객관적으로 보여줄 수 있었던 것이다.

가짜아저씨 우리끼리 말이지만 가짜 아닌 게 어딴어? 이 세상에. …가짜 사
 장에, 가짜 형사 …가짜 박사에, 가짜 숙녀 …우리가 사는 이 지구도
 가짜구 …진짜는 장차 우리가 영생활 천당뿐야.

행상녀 텃당에 가본 사람 있소? 없는데 뭐?

가짜아저씨 그럼, 천당이구 뭐구 다 가짜란 소린가?

행상녀 가짜가 진짜구, 진짜가 가짜야. [217]

이상은 가짜부부인 가짜아저씨와 행상녀가 가짜/진짜타령을 벌이는 장면이다. 가짜아저씨 몰래 돈을 따로 감추다가 들킨 행상녀가 부부행세를 하고 있던 자신들의 관계는 결국 가짜일 수밖에 없으며, 그럼에도 여전히 진짜부부 행세를 하며 살아갈 수밖에 없지 않느냐는 변명을 늘어놓는다. 그리고 같은 논리로, 행상녀는 끝내 돈은 내놓지 않으면서 육체관계만은 허락하는 이중적인 태도를 보인다. 가짜가 진짜로 전도된 상황에서 다시 진짜가 가짜라는 또한번의 전도가 일어난 것이다.

그런데 여기서 중요한 것은 이러한 ‘가짜가 진짜구, 진짜가 가짜’라는 이중적 논리가 이전의 모든 대결양상들, 즉 가짜아저씨와 최열, 옥경과 성희의 대결양상에 양면가치를 부여하고 있다는 점이다. 진짜에 대한 가짜의 우월, 전략한 진짜의 조롱에서 또한번의 전도가 일어나 이러한 가짜의 우월성—전략한 진짜에 의한 평가절상—자체도 의문시된 것이다. 곧 가짜와 진짜는 어느 하나의 기준에 의해서 평가되는 것이 아니라, 자체에 분열적이고 이중적인 의미를 갖게 된다.

그렇다면 무엇이 이러한 이중논리를 가능케 하는가. 가짜아저씨의 경우 그것은 “난리에 잃어버린 묵은 예편네를 밤낮 기다리고”(217) 있기 때문이며, 행상녀의 경우에는 “이래배두 난 저 압록강가에서 이 남쪽 끝 부산바다까지 횡횡 날으는 대포알을 헤치고 기어온 사람”(218)이기 때문이다. 즉 전쟁상황 때문이다. 요컨대 피난지 부산에서 살아가는 가장 현실적인 인물들이 바로 이 가짜아저씨와 행상녀라고 할 때, 여기서 전쟁의 현실논리는 바로 이러한 이중논리, 양면가치를 인정하는 것이 아닌가 한다. 따라서 성희와 최열

이 이극의 현실논리에서 거부되고 있는 것도 이들과는 반대로 비판적인 현실에 대한 비판적인 반응, 즉 정직한 반응을 하고 있기 때문이다.

그리하여 이제부터는 그야말로 온통 ‘가짜가 판을 치게’ 되는데, 성희의 ‘가짜 연극’(219), 김대석을 따돌리는 가짜아저씨·행상녀의 연극, 옥경의 가짜 반응 등이 그것이다. 먼저 성희의 ‘가짜 연극’이란, 성희가 최열에 대한 사랑을 포기한 후 옥경에게 일부러 보이려고 다시 창부가 되어 흑인병사를 끌고 들어온 일이다. 그런데 여기서 아이러니칼한 것은 연극 자체가 이미 가짜 현실인데, 이 가짜 연극 안의 성희의 모습이야말로 현실 속의 진짜 모습—‘서울서 놀아먹던 양갈보 칼덴’(218)—이라는 것이다. 다음으로 가짜아저씨와 행상녀의 연극은 옥경 대신 성희를 서울로 올려보내는 데 성공하는데, 이는 앞서의 성희의 연극이 연장된 것이라 할 수 있다. 가짜아저씨 자신이 “누가 꾸렸는지 이 연극의 끝막음은 아주 근사해”(229)라고 말하고 있지 않은가. 그리고 옥경의 가짜 반응이란 성희와 최열이 서울로 떠난 뒤 두 사람의 행복을 ‘비는 체’(229)하지만 끝내 분한 울음을 터뜨리는 것을 말한다. 옥경은 성희와 최열의 사랑을 끝내 인정하지 않는다.

그러나 정작 여기에서 중요한 것은 이렇듯 온통 가짜로 꽉 채워진 채 막을 내리는 마지막 장면의 의미이다. 성희와 최열이 떠난 직후 무대 위에는 가짜아저씨, 행상녀, 옥경이 남아있다. 그리고 가짜아저씨는 “병든 것들은 병든 것들끼리 살게 하고, 성한 것은 성한 대로 남아있게”(229) 하라는 말로 이 상황을 정당화하고 있다. 즉 서울로 떠난 성희와 최열은 ‘병든 것들’로, 부산에 남아있는 자신들은 ‘성한 것’으로 동일시하고 있다. 그러나 재미있는 것은 이렇게 부산에 남아있는 이들은 모두 가짜들이라는 사실이다. 가짜 화장품을 팔고 가짜 관계를 유지하고 있는 가짜아저씨와 행상녀, 현실에 대해 가짜 반응—전쟁이 한창 진행중인 때 ‘전쟁같은 건 말끔히 잊어버리고’(196) 사는 것—을 보이고 있는 옥경이 아닌가. 무대 위에는 이제 진짜들은 모두 추방된 채 가짜들만이 남아있는 셈이다. 그리고 이들이 남아있는 부산 자체도 원래 고향이 아니라는 점에서 이들에게는 본질적으로 가짜일 수밖에

없는 곳이다. 이를 정리해보면 다음과 같다.

- ┌ 서울 : 병든 것 : 진짜 …… 성희, 최열
- └ 부산 : 성한 것 : 가짜 …… 가짜아저씨, 행상녀, 옥경

이를 통해 알 수 있는 것은 피난지 부산의 현실인식이란 ‘아직 전투지구’(195)인 서울과의 대조에서 얻어지는 것으로, 성한 것들끼리 남아있다는 이곳은 결국 가짜들로 가득차 있을 뿐이라는 것이다. 따라서 자신들을 성한 것으로, 정상적이라고 자부하는 것도 결국은 가짜일 뿐으로, 서울이든 부산이든 병들지 않은 것은 없다는 최종적인 역설을 가능하게 한다. 결국 <자매·2>는 피난지 부산의 현실을 이러한 가짜의식, 허위의식을 통해 신랄하게 보여주고 있는 것으로, 동시대의 반공극이나 역사극들이 성취하지 못했던 사실성을 획득하고 있다 하겠다.

2. 서울 잔류민들의 왜곡된 현실 : <한강은 흐른다>

앞절에서 살펴본 <자매·2>는 당대 현실에 대한 거리유지와 객관적 사실성 획득이라는 점에서 사실주의극으로서 성공하고 있다. 즉 <자매·2>는 50년대적 상황에도 사실주의극적 양식이 유효함을 보여주고 있다. 그런데 <자매·2>가 이렇듯 기존의 사실주의극의 범주에 드는 작품이라면, <한강은 흐른다>는 일종의 ‘확장된 사실주의극’¹⁵⁾으로서 사실주의극의 새로운 가능성을 엿보게 하는 작품이라 할 수 있다. 즉 <한강은 흐른다>는 유치진이 세계연극시찰 직후에 쓴 첫작품으로 새로운 의도와 방법을 시도한 극으로서, 기존 사실주의극의 범위와 한계를 넓게 확장시킨 작품이라 할 수 있

15) <한강은 흐른다>의 새로운 시도에 대해 서연호는 ‘사실주의의 수정과 절충’으로 보았고, 이광호는 ‘리얼리즘 연극의 형식을 확장’ 해간 것으로 평가하고 있다. 따라서 본고에서는 이를 ‘확장된 사실주의극’으로 명명하여 보다 구체적으로 다루기로 하겠다. 서연호, 앞의 책, p.352. 이광호, 앞의 논문, p.256.

다. 이는 30년대 이래 줄곧 사실주의극을 고집해온 유치진 말기의 의미있는 작업으로서, 50년대 회극사에 있어서 유치진의 가치를 재조명하도록 한다. 단지 한가지 아쉬운 점은 이 작품이 유치진의 사실상 마지막 작품¹⁶⁾으로서 그러한 시도가 계속 이어지지 못한 것이다. 따라서 이하에서는 확장된 사실주의극으로서 <한강은 흐른다>가 기존의 사실주의극과 다른 면모를 우선 살펴보고, 다음으로는 확장된 사실주의극이 50년대적 현실 탐구에 어떻게 기여하고 있나를 구체적인 작품분석을 통해 살펴보도록 하겠다.

먼저 <한강은 흐른다>가 기존의 사실주의극과 다른 점은 '구심적인 삼일치식 고전극 형태의 작법을 지양하고 각 장면을 풀어헤친 원심적 수법'¹⁷⁾으로 쓰여진 극이라는 것이다. 이에 따라 이 극의 연출 또한 '되도록 단일장치로서 막 대신에 조명과 음악을 사용하여 막간없이 진행'¹⁸⁾되도록 지시되고 있다. 실제로 이 극은 4막이나 5막 등 막 중심의 구성이 아니라, 전체 22경으로 된 장면 중심의 구성이다. 그리고 '서울 동대문 시장 부근'(314)인 시장통의 '한길'을 구심점 삼아 벽돌건물, 양식 목조건물, 매춘굴 등 여러 성격의 공간을 펼쳐놓고 있다. 즉 여기서 알 수 있는 것은 신극사 이후 거의 유일한 형식으로 고수되어온 막 중심의 사실주의극이 장면 중심의 극으로 새롭게 시도되고 있다는 점이다.

그렇다면 장면 중심의 극으로서 <한강은 흐른다>는 막 중심의 극과 비교했을 때, 어떤 극적 효과를 얻고 있는가. 먼저 <한강은 흐른다>는 한길을 중심으로 한 여러 공간들을 단일무대로 동시에 표현하고 있다. 즉 여기서는 막 중심의 극에서 막이 바뀔 때마다 무대전환을 해야하는 물리적인 어려움이 있는데 반해, 그러한 어려움없이 고정된 단일무대에 최대한 집중하도록 한다—조명과 음악을 통해 단일무대 위의 각 공간을 강조하거나 겹치게 혹

16) 이후 작품으로는 <별승무>(1959)와 <청개구리는 왜 날이 곳으면 우는가>(1964)가 있다. 그러나 각각 소품 형식이거나 단편적인 아동극으로서 완벽한 형식을 갖춘 극작품으로 보기는 어렵다.

17) 유치진, 『유치진 회극선집』(성문각, 1959), p.297.

18) 『유치진전집』 3, p.314.

은 감춤으로써 극적 리듬을 조절하면서. 따라서 이 공간에서는 다양한 인물과 사건들이 펼쳐지지만, 최종적으로는 시종일관 무대에 고정되어 있는 이 단일무대¹⁹⁾의 의미에 대해 묻게 한다.

다음으로 <한강은 흐른다>의 원심적 구성은 일종의 구심점으로서 집중되고 있는 이 단일무대 위에 최대한의 다양성을 부여하고 있다. 즉 막 중심의 극이 여러번의 막전환으로 인한 물리적인 시간·공간상의 문제점들을 해결하기 위해 강력한 통일성 및 일관성을 요구하는 구심적 구성이고, 그리하여 일관된 사건전개의 플롯이 보다 우선적이었다면, <한강은 흐른다>의 장면 중심 구성, 곧 원심적 구성은 플롯보다는 상황 자체에 보다 충실할 수 있고, 그로 인해 중첩되는 여러 상황들로부터 다양성을 획득하게 된다.

결론적으로 말해서 <한강은 흐른다>의 장면 중심의 원심적 구성은 기존의 사실주의극에서 보이는 막 중심의 구심적 구성과는 다른 새로운 시도로서 극적 효과면에서 긍정적으로 작용하고 있다. 따라서 <한강은 흐른다>는 기존의 사실주의극과는 달리 ‘확장된 사실주의극’으로서의 가치를 갖는다고 할 수 있다. 즉 이전의 사실주의극이 플롯을 중시하는—플롯의 전개에 따라 막이 중심이 되는—‘잘 짜여진 극’으로서의 사실주의극이었다면, 유치진에게서 확장된 사실주의극은 플롯보다는 인물과 그에 따른 다양한 관계, 상황을 강조하고 있다²⁰⁾. 결국 이는 기존의 통일적인 가치관이나 규범이 파괴된 50년대적 상황에 보다 적합하게 맞아떨어지고 있기도 하다²¹⁾.

19) 한가지 아쉬운 점이 있다면, 무대의 부분들을 전체적으로 살려서 보여주지 못한 점이다. 이러한 무대에서는 사건 전개상 필요한 장면들의 순차적인 제시 뿐만 아니라, 전체 무대를 포괄적으로 살려서 중첩된 이미지를 얻는 것 또한 필요하기 때문이다.

20) 원래 서구적 개념의 사실주의극의 특징은 플롯보다는 인물을 중시하는 것으로, 엄격히 말해서 플롯 중심의 ‘잘 짜여진 극’(well-made play)은 사실주의극과는 구분되는 것이다. 그리고 연극사적으로 봤을 때, 사실주의극은 잘 짜여진 극을 반대하고 나온 것이다. 따라서 유치진의 ‘확장된 사실주의극’은 오히려 서구적 개념의 사실주의극에 좀더 접근한 것으로 볼 수 있다. *The Facts on File Dictionary the Theatre*, edited by Packard, Pickering and Savidge(New York, 1988), p.356, p.416, pp.537-8.

21) 이러한 맥락에서 <한강은 흐른다>의 원심적 구성을 ‘역사적 무게’가 실리지 못한, ‘대중성’의 창작원리에 의한 것이라는 이광호의 논의는 재검토되어야 한다. 이광호, 앞의 논문, pp.258-9 참고.

그렇다면 확장된 사실주의극인 <한강은 흐른다>는 50년대의 현실을 어떻게 바라보고 있는가. 그리고 이를 통해 드러나는 당대 현실의 사실성은 어떤 것인가. 구체적인 작품론으로 들어가보자. 이는 앞서 살펴본 확장된 사실주의극적 특성과 결코 무관할 수 없는데, 원심적 구성과 이에 구심점 기능을 하고 있는 단일무대 위의 다양성이 그것이다. 따라서 이하에서는 전투지구 서울에 대한 일종의 비유로까지 의미가 확대되고 있는 동대문시장 부근 시장통을 중심으로, 또한 이곳에 남아있는 서울잔류민들의 다양한 생존방식을 중심으로 논의를 전개해보도록 하겠다.

먼저 이 극에서 한가지 특기할 만한 것은 이 극의 중심배경이 서울 동대문시장 부근 '시장통'이라는 점이다. 이곳은 전쟁이 한창 진행중인 서울의 한복판에 열리고 있는 시장이라는 점에서 다분히 역설적인 공간이다. 이곳은 죽음의 공간이면서 동시에 먹고 살기 위해 발버둥치는 곳이기 때문이다. 따라서 이는 무대 자체를 처음부터 역설적인 공간으로 설정하고 있는 것이며, 결국 피난지이면서 전쟁터보다 더 타락한 부패상을 보이고 있는 <자매·2>의 공간과 서로 일맥상통하고 있다.

그렇다면 이러한 공간을 채우고 있는 것은 무엇인가. 무대 위의 각 공간들을 살펴보면, 동대문시장으로 향하는 한길을 중심으로 벽돌 이층건물, 양식 목조건물, 매춘굴 등이 있다. 먼저 무대 중앙에 L자의 한길이 있고, 한길을 마주보고 벽돌 이층건물과 양식 목조건물이 있으며, 한길을 따라 내려간 무대 주변에 매춘굴이 있다. 즉 무대상의 위치로 보아도 이 극의 중심은 한길이고, 벽돌 이층건물과 양식 목조건물은 서로 대립적이며, 한길의 끝에 연결되어 있는 매춘굴은 무대중심과는 떨어져 있지만 서로 연결되어 있다는 점에서 의미심장한 곳임을 알 수 있다. 이는 각각의 공간에 속하는 인물들의 갈등양상에 그대로 적용되고 있는데, 한길의 소장과 부산손님, 매춘굴의 로즈 메리 등은 서로의 공간에 공생하고 있으며, 벽돌 이층건물의 희숙과 양식 목조건물의 클레오파트라는 서로 대립적인 관계에 있다.

그런데 이중에서 중심 공간은 바로 한길과 매춘굴이라 할 수 있다. 왜냐

하면 벽돌 이층건물과 양식 목조건물은 건물 자체로서가 아니라, 그 건물에 거주하고 있는 회숙과 클레오파트라라는 인물들의 대립으로 대체되고 있다는 점에서 공간상으로는 부차적인 성격을 갖는다. 그러나 한길은 회숙, 클레오파트라는 물론이거니와 정철, 소장, 삼룡, 성경할아버지, 두더지 등 서울잔류민들 각각의 유형으로 상징되는 모든 인물들이 실제로 행동하는 곳이다. 그리고 매춘굴은 무대중앙의 한길과 서로 내적으로 연결되어 있으면서, 한길이 보여주는 현실논리 이면에는 뒤틀리고 왜곡된 내면의식이 있음을 시사하고 있기 때문이다. 곧 한길이 무대중앙에 위치해 있으면서 보다 행동적이며 사건중심의 공간이라면, 무대주변에 위치해 있는 매춘굴은 보다 서정적이며 내면의식을 드러내는 공간이라 할 수 있다. 따라서 이하에서는 한길과 매춘굴을 중심으로 논의를 전개해보도록 하겠다.

4월 초순의 어느 추운 날 아침이다.

삼룡은 '영양 본위 전제민 구호소 직영 식당'이라고 써붙인 야대, 미군부대에서 나온 쓰레기 식료품을 가마에 끓이면서 명량한 유행가를 부르고 있다.

...[노래 생략]...

삼룡 (외친다) 싸구려! 찢찢 끓는 꿀꿀이죽이 싸구려!

회숙, 자기 처소에서 나타나, 무대 중앙 적당한 곳에 담배 파는 목판을 차려놓는다. 야대 앞으로 나아가 죽을 사먹는 등이 꼬부라진 늙은이 하나! 그는 성경할아버지이다.

두더지, 끈으로 어린것을 이끌고 힘없이 들어와 전제민 구호소로 간다. 빈집에서 패종을 훔쳐온 것이다. 때마침 구호소 소장 나온다. 말쑥하게 차린 부산 손님과 그의 툇마니 따랐다. 이 두 사람의 옷차림은 딴 세상사람 같다.

소장 (부산 손님에게) 그러면 최후로 한마디 하겠소. 그 값으로 저 물건을 가져갈려거든 가고, 싫거든 그만두슈.

두더지 (패종을 소장에게 내밀며) 소장님, 이거르 사줍세.

소장 (패종을 받고 지전 한장을 던져준다. 두더지, 그 돈을 UN축 한 그릇과 바꾸어 어린것과 나누어 먹는다) [316]

이상은 한길로부터 극의 처음이 시작되고 있는 부분이다. 즉 한그릇을 먹기 위한, 즉 생존의 문제가 절대적인 서울 잔류민들의 상황이 전제되고 있다. 또한 여기서는 피난을 가지 못한 혹은 가지 않은 서울 잔류민들이 소개되고 있는데, 담배를 파는 희숙, 폭격에 가족을 잃고 혼자 남은 성경 할아버지, 도둑질로 연명하는 두더지, 전재민 구호소란 간판을 내걸고 사기행각을 벌이고 있는 소장, 모리배 부산손님 등이 그들이다. 요컨대 이들은 피난지가 아니라 바로 이곳에 있음 자체가 문제시되는 인물들로서, 전투지구인 서울 한복판에 세워진 시장의 논리에 철저히 복종하고 있는 인물들이기도 하다. 즉 이곳은 지전 한장과 죽 한그릇이 교환되는 것에서 보이듯, 오로지 물질적 관계만이 인정되고 통용되는 곳이다. 소장과 부산손님의 거래, 이후 다이아몬드 반지를 둘러싼 둔 이중 사기극 또한 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

그리고 더 나아가 이러한 시장의 논리는 인간관계의 내부로까지 침투하고 있는데, 이제 인간과 인간 사이의 의사소통은 더이상 불가능하며, 인간들과의 관계에는 화석화된 물질만이 남아있다. 예컨대 이러한 화석화된 물질로는 소장, 클레오파트라, 미꾸리가 벌이는 이중 사기극에서의 다이아몬드와 희숙, 철, 클레오파트라의 어긋난 삼각관계에서의 수상록을 들 수 있다. 먼저 다이아몬드는 이 사람에게서, 저 사람에게로 끊임없이 옮겨다니긴 하지만 끝내 어느 누구의 소유도 되지 못한다는 점에서 각 인물들의 소외되고 고립된 관계를 부각시키고 있다. 그리고 수상록은 희숙과 철의 어긋난 관계를 다시 바로 잡아주긴 하지만 결국 찢겨지고 만다는 점에서 마찬가지로 인간과 인간 간의 단절이 영원히 메꿔질 수 없는 것임을 보여주고 있다. 결국 여기서 다이아몬드와 수상록은 교환가치마저도 없는 아무 쓸모없는 물질로 전락하고 있다. 따라서 이들 물질은 인간관계의 한 흔적으로서만 화석화되어 남아있는 것이라 할 수 있다.

그렇다면 이러한 시장의 현실논리는 어떤 내적 논리를 갖는가. 한길과 무

대공간상으로 뿐만 아니라 내적으로도 서로 연결되어 있는 매춘굴 장면을 통해 살펴보자.

클레오파트라 (비스듬히 앉아 눈을 스르르 감으며 외운다)

산야는 전화 입어 벌집 같애도
 한강은 흐른다, 쉬일 사이 없이.
 이 몸은 포탄 맞아 누더기 같애도
 한강은 속삭인다, 가슴 속 깊이.
 한강은 나의 뉘! 너의 젓줄기!
 한강이 흐르는 동안 우린 살아 있다.

손님들 (철을 제외하고) 브라보!

부산손님 (술잔을 쳐들며) 가련한 서울을 위해서!

손님들 (철을 제외하고는 따라서) 우리 서울 만세! (치켜든 술잔을 일제히 비운다)

이때에 밴드는 옛날을 추억하는 슬픈 곡으로 응한다.

부산손님 부인, 저 곡에 맞춰서 한번...

부산 손님, 클레오파트라에게 춤을 청한다. 클레오파트라, 눈물을 씻고 응한다.
 부산 손님, 상대를 위로하듯 꼭 껴안고 돈다. 홀 안에 있는 손님과 댄서들, 모두 도취한 듯 짝을 지어 춤춘다. 그러나 철만은 혼자서 술만 쥔다.

로즈 메리의 노래에도 애조가 넘친다.

철 그런 죽어가는 소린 질색이다. 다른 곡! 다른 곡! 막 때려부시는 걸... 자
 야! 부서라! (혼자 나서서 미친 듯이 지르박의 춤을 춘다)

반주, 지르박의 곡으로 변한다. 로즈 메리, 신이 나서 철의 상대로 나선다. 다른 손님들 따라서 춤춘다. 광선이 어슴프레해지며 광기가 홀을 뒤덮을 때에 ...
 [이하 생략]... [332-3]

이상은 제 7경의 매춘굴 안의 홀 장면²²⁾이다. 가화(假花)와 내은 불빛, 재즈음악으로 표현되고 있는 이곳은 한길과는 대조적인 분위기이다. 한길이 바리케이트, 가시철망, 방공호, 흐트러진 벽돌 등으로 ‘격전지’(315)의 흔적을 짙게 나타내 보이고 있는데 반해 이곳은 비록 가짜지만 꽃이 있고, 음악이 있다. 클레오파트라에 의해 읊어지는 서울의 찬가에서처럼 사람들은 이곳에서 한때나마 전란의 상처를 서로 위로하고 슬퍼하는 듯하다. 따라서 한길에서는 전쟁상황 속의 생존방식이 어떤 것인가의 외부상황을 보여주었다면, 매춘굴 안에서는 그러한 외부상황의 내면의식이 흐르고 있다. 공간상으로도 한길은 말 그대로 길 위의 노출된 상황을 보여주는 곳이며, 매춘굴 안은 숨겨진, 은밀한 장소이다.

그러나 문제는 전란의 상처를 슬퍼하고 위로하는 듯한 이러한 ‘애조(哀調)’(332)가 실제로는 ‘광기’(333)의 한 이면일 뿐이라는 점이다. 사람들로 하여금 ‘옛날을 추억하’(332)도록 하는 클레오파트라와 서울찬가는 사실 부산손님의 지갑 속에 들어있는 다이아몬드를 훔치기 위해 분위기를 잡는 거짓 슬픔에 지나지 않으며, 따라서 이 슬픔은 곧이어 지르박 곡의 광기로 쉽게 돌변한다. 즉 ‘가련한 서울’(332)을 위해 슬퍼하는 사람들, 그리고 자신의 이익을 챙기면서 거짓으로 슬퍼하는 클레오파트라, 소장 등 모두는 미친 듯이 지르박 춤을 추는 광기 속으로 함몰되고 있다. 그리고 이러한 광기는 결국 폭력—철과 톨마니의 격투—과 자포자기적인 혹은 퇴폐적인 춤으로서 끝나고 있는데, 이는 결국 이곳에서의 내적 논리가 광기와 폭력임을 보여준다. 그런데 여기서의 광기와 폭력은 각각 평상시의 이성과 법질서를 왜곡시키고 전도시켜 나타내고 있다는 점에서 외면적으로는 이성—그렇잖아도 명목으로 전재민 구호소를 차리고 있는 소장—이 있고, 법—사건을 해결하는 정보원—이 존재하는 것처럼 보이는 한길 또한 광기와 폭력의 내적 논리에 의해 지배되고 있음을 강하게 암시하고 있다.

22) 매춘굴 장면은 전체 22경 중 이 제 7경의 단 한 장면뿐이다. 이곳에서는 나머지 21경의 모든 외면적인 현실논리들을 내면적으로 압축하여 보여주고 있다.

이상 <한강은 흐른다>에 나타난 서울 잔류민들의 현실은 외면적으로는 한길로, 내면적으로는 매춘굴로 각각 제시되고 있다. 먼저 한길에서는 어느 정도 일상생활의 외면을 가장하고 있지만, 그 안에서 인간관계는 철저히 파괴된 채 화석화된 물질들만이 남아있었다. 곧 이곳은 시장의 논리와 죽음의 흔적들만이 지배하는 곳이었다. 다음으로 매춘굴에서는 그 자체가 비밀상성의 공간이지만, 그보다는 한길의 현실논리를 왜곡시키고 전도시켜 보여줌으로써 한길 또한 광기와 폭력이라는 동일한 내적 논리를 가지고 있음을 드러내고 있다.

이상 결론적으로 말해서 확장된 사실주의극으로서의 <한강은 흐른다>는 서울 잔류민들의 다양한 생존방식과 그 내적 논리를 성공적으로 그려내고 있다. 즉 여기서 사실주의는 전쟁체험과 혼란한 사회상에 대한 객관적 힘을 여전히 유지하고 있으면서, 확장된 사실주의적 방법으로서 그 속에서 살아가는 인간들의 왜곡되고 전도된 상황을 각각의 장면들과 장면들의 대비효과를 통해 극대화하고 있다. 따라서 바로 여기서 50년대 유치진의 희곡사적 위치를 다시 한번 가늠해볼 수 있다. 유치진은 50년대에든 사실주의극을 고수하고 있다는 점에서 이 시대에도 여전히 사실주의극이 유효함²³⁾을 반증했다. 그리고 사실주의극의 형식을 탄력성있게 확장했다는 점에서, 즉 새로운 시대와 그 시대에 맞는 극형식에 대한 모색을 하고 있다는 점에서 이후 계속되는 60년대와 내적으로 연결²⁴⁾되고 있다. 결국 확장된 사실주의극으로서의 <한강은 흐른다>는 근대 희곡사를 마무리하는 50년대와 새로운 시대인 60년대를 이어주는 역할을 하는 작품으로서 유치진의 희곡사적 의의와 함께 재평가되어야 할 것이다.

23) 이는 50년대 후반 차범석에게 계승되어 본격적인 사실주의극이 완성된다.

24) 이는 50년대 후반 신진 극작가인 오학영 등에서부터 연계되고 있다.

Ⅲ. 내면화된 전쟁과 상처

앞장에서는 50년대 유치진 사실주의극의 성과에 대해서 논했다. 즉 <자매·2>는 50년대적 상황에 대한 리얼리티 획득에서, <한강은 흐른다>는 확장된 사실주의극으로서의 성과가 각각 인정될 수 있다. 그러나 한편으로 50년대 사실주의극은 그 나름의 한계를 지니고 있기도 한데, 50년대 사실주의극이 당대 현실의 외면적 현실성을 드러내는 데는 성공하고 있지만, 내면적 사실성의 추구에 있어서는 취약한 듯하다. 예컨대 주변인물들을 통한 사실성 획득은 탁월한 반면, 극의 내적인 논리를 주도해가는 주인공들의 성격은 대체로 취약하다. 따라서 이하에서는 객관적 사실성의 측면보다는 인물들의 내면심리를 중심으로 논의를 전개해보도록 하겠다. 이는 비록 50년대 유치진 사실주의극에서의 성과는 아니지만, 동시대 신세대 극작가들의 심리적 측면과 서로 연결되고 있다는 점에서 그 의미가 있다. 즉 여기서 유치진의 사실주의극은 그 양식은 서로 다르지만, 주제상 50년대 후반 신진 극작가들과 상호 연관되고 있다.

1. 양가감정과 주체의 분열 : <자매·2>

앞장에서도 살펴보았듯이 <자매·2>는 50년대적 상황에 대한 리얼리티 획득에 있어서 뛰어나다. 즉 전쟁이 한창 진행 중인 때, 피난지 부산의 현실을 이중적이며 분열적인 것으로 파악했다. 이는 현실에 대해 객관성을 유지하는 사실주의극의 한 성과라 할 수 있는데, 특히 이에는 가짜아저씨, 행상녀와 같은 회극적 인물들의 기여가 컸다. 이들은 자신들이 처해있는 현실—곧 피난지 부산의 현실—에 대해 끊임없이 조롱하거나 비꼬면서, 즉 비판적인 현실을 희화화시킴으로써 오히려 현실에 대한 객관성을 획득하고 있다.

이에 반해 주인공인 성희나 최열은 원래 작가가 의도했듯이, 전쟁으로 인해 인간이 '얼마나 참담한 자태로 전락하고 있는지'²⁵⁾를 말 그대로 보여주

고만 있을 뿐 그 인물들의 내적 논리를 충분히 살리고 있지 못하다. 이들은 현실에 대해 과도하게 밀착해 있음으로써 얼핏 감상주의로 흐르고 있는 것처럼 보인다. 그러나 이는 주관적 현실성이라는 면에 있어서는 또다른 평가를 받을 수 있는데, 여과되지 않은 이러한 현실대응 태도를 통해 오히려 50년대적 상황에 대한 내면적 리얼리티를 얻을 수 있기 때문이다²⁶⁾.

바로 이러한 입장에서 봤을 때, 이미 객관성을 확보하고 있는 희극적 인물들 또한 다시 읽힐 수 있는데, 이는 그들로부터 도출되었던 '가짜' 의식의 내적인 논리는 과연 무엇인가에 대한 질문이 될 것이다. 결국 이는 객관성을 확보하고 있는 희극적인 인물들이든, 과도하게 주관적인 주인공들이든 주관성 과잉의 50년대적 현실²⁷⁾을 벗어나지는 못함을 의미한다. 따라서 이하에서는 각 인물들의 내면심리를 객관적 사실성에 의해서가 아니라 주관성의 측면에서 살펴보고자 하겠다.

그렇다면 50년대적 현실이란 구체적으로 어떤 것인가. <자매·2>에서 그것은 이중논리, 양면가치를 인정케 하는 것이었다. 이는 곧 전쟁체험의 현실 논리로 이어지는 것인데, 전쟁으로 인해 서울(혹은 고향) 대신 피난지 부산에, 진짜가 아니라 가짜로서 살아야 하는 전도된 상황이 바로 그러한 이중성, 양면성을 강요하고 있다. 예컨대 피난민들의 '가짜' 의식은 끊임없이 '진짜'에 집착하고 있다. 이는 주인공을 포함해서 등장인물들 모두에게 해당되는 것으로, 결국 여기에서의 문제는 이들이 이러한 이중성, 양면성에 어떻게 대응하느냐는 것이다.

전쟁의 현실 논리인 이중성, 양면성에 대응하는 방법은 두 가지가 있을 수 있다. 그것을 인정하거나, 인정치 않는 것이다. 진짜로부터 전도된 가짜에 적응하거나, 그것을 거부하는 것이다. 여기서 가짜아저씨, 행상녀, 옥경이는

25) 『유치진전집』 8, p.352.

26) 50년대 신세대 작가들이 이러한 '무의식적' 표출을 '의식적으로' 실험하게 되는 것이리라.

27) 이는 50년대 신세대 소설가들의 소설에서 두드러지게 나타난다. 예컨대 장용학, 손창섭의 경우가 그것이다. 그리고 이는 오학영 등 50년대 후반의 신진 극작가들에게서도 공통적으로 나타나는 경향이다.

전자에, 성희와 최열은 후자에 속한다. 가짜아저씨와 행상녀는 어쨌든 ‘가짜로라도 살려’(193)고 애쓰고 있으며, 옥경은 ‘쓰러린 피난살이에도 불구하고’(205) 명랑하게 살고 있다. 반면에 성희는 양공주가 되어 귀향²⁸⁾을 했으며, 최열은 술에 취한 채 지폐를 허공에 뿌린다.

그러나 가짜에 적응하든 적응하지 않든 간에 이들 모두는 일종의 정신병적 증후군을 보이는데, 가짜아저씨, 행상녀, 옥경의 양가감정과 성희, 최열에게서 보이는 주체의 분열이 그것이다. 이는 전쟁으로 인한 현실논리인 이중성으로부터 기인하는 것으로, 각 개인의 현실로 내면화된 것이라 할 수 있다. 그리고 각 개인의 내면화된 전쟁의 현실이 병적이라는 것은 결국 그 자체에 이미 비정상성이 내포되어 있었기 때문이라 할 수 있다. 따라서 이하에서는 가짜아저씨, 행상녀, 옥경의 경우와 성희, 최열의 경우를 묶어 각각 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

먼저 가짜아저씨, 행상녀, 옥경의 경우, 이들이 어쨌든 일종의 가족관계²⁹⁾를 이루며 살고 있으며, 그 가족관계가 기존의 가족관계를 전도시킨 채 보여주고 있다는 점에서 전후의 파괴된 가족구조를 보여준다. 예컨대 부권을 상징하고 있는 가짜아저씨는 권위 대신 ‘가짜’로서 그 성격 자체가 희극화되어 있다. 그리고 모권을 상징하고 있는 행상녀는 물질만능주의와 결탁한 성적 타락—가짜아저씨와의 육체적 동거—을 보이고 있고, ‘그리운 어머니’(198)라는 기존의 어머니상은 이미 죽은 것으로서, 즉 단지 초상화로만 그 흔적을 남기고 있다.

그렇다면 하나의 가족단위를 이루고 있는 이들이 보이는 양가감정이란 구체적으로 어떤 것이며, 그것이 의미하는 바는 무엇인가. 이들의 모순된 감정은 성희의 귀향에서 극대화되고 있다. 예컨대 극초반에 성희는 간절한 기다림의 대상이었다. 그러나 막상 성희가 양공주가 되어 돌아오자 모두들 성희

28) 부산은 원래 고향이 아니다. 그러나 전도된 현실 속의 고향이라 할 수 있다. 따라서 성희의 등장은 이 가짜 고향에 돌아온 것이라 할 수 있다.

29) 성희에게 자신을 소개하는 가짜아저씨의 말을 들어보라. “우리가 이렇게 한식구로 사는 동안에 어느새 내가 이 집안 아저씨가 된 거지”(197)(밑줄필자)

를 거부한다. 가짜아저씨는 성희를 ‘저꼴로 살아와도 곤란’(198)하다고 말하고 있으며, 행상녀는 자신들의 거처가 성희로 인해 ‘양갈보 소굴’(220)이 될 것을 염려하여 성희를 내쫓을 궁리를 한다. 그리고 옥경 또한 최열과 사랑에 빠진 성희를 질투한다. 이들은 가짜로서의 자신들에 대해서는 너그러우면서도 현실에 대한 진짜 반응을 보이고 있는 성희에 대해서는 냉정한 시선을 보내고 있다. 결국 여기서 이들은 성희라는 한 개인을 거부함으로써, 자신들을 포함한 모두가 전쟁의 상처를 입고 있음을 강력히 부정하고 있다. 마치 이들은 성희를 일종의 희생양으로서 몰아가고 있는 듯하다. 따라서 마지막에 성희가 홀로 서울로 떠나는 것도 결국 일종의 추방이라 할 수 있다.

그런데 이들과는 예외적으로 최열은 이러한 성희의 현실을 받아들일 뿐만 아니라 그것을 자신의 현실로 동일시하고 있다.

최열 ...당신이 죽지 못해 발버둥치는 걸 보고, 그 발버둥치는 자태 속에서 난 내 자신을 발견했거든.

성희 그 무슨 소리람.

최열 그동안 나도 꽤 여러번 죽으려고 소동을 피웠소. 그 때문에 친구에게 폐도 더러 끼치고 경찰의 신세도 졌지. 그러나 그때, 그건 내 자신이 행한 거니까 내가 내 자신의 자태를 볼 수 없었소. 그러다가 이번에 남이 죽으려고 발버둥치는 모양을 보니, 그게 바로 내 자신의 모양인 것 같았소. 그래 난 나도 모르게 바닷물로 뛰어든 거죠. 그건 마치 우리가 뺨을 얻어맞았을 때, 저도 모르게 손으로 제 뺨을 막는 거나 같은 게 아닌가 싶었소.

성희 호호호... 참, 우스운 이론도 다 듣네.

최열 이게 무슨 착각인지 모르지만, 지금 거기 누운 당신도 꼭 내 자신같이 느껴져서 당신이 아프다면 내가 아픈 것 같고, 당신이 피로워하면 나도 피롭구...

성희 ...

최열 나는 이게 소위 애정이라는 게 아닌가 생각도 해보았소. 그러나 그것도 아니오. 내 심회는 그런 흔해빠진 통속적인 말로는 도저히 표현될 수

없소

성희 그러면 내게서 바라는 대가는?

최열 아무것도 없소. 살아달라는 것밖엔.

성희 그것뿐야?

최열 제발 살아주오. 내가 내 자신을 위하듯이 나는 성희씨를 위하고 섬기겠소. 사람이란 자기를 위해선 살 가치가 없는 거지만, 자기 아닌 타인을 위해서는 살 수 있는 것이란 말의 뜻을 인제야 나도 알았소.[203]

이상은 최열이 성희와 자신을 동일시하고 있는 장면이다. 즉 최열은 외부 현실인 가짜를 거부하고 진짜인 성희를 받아들이고 있다. 최열은 다른 사람 들처럼 성희를 ‘병든 것’이 아니라 오히려 ‘정상’(197)으로 보고 있다. 그리고 그런 성희에게서 자기 자신의 모습을 본다. 즉 여기서 성희는 거울 속에 비친 최열의 이미지가 된다. 실제로도 성희는 최열을 대신해 지폐를 찢기도 하며, 투신자살을 기도하기도 한다. 따라서 성희와 최열은 서로 거울관계³⁰⁾에 있다 하겠다.

그러나 성희와 최열의 거울관계에는 두 가지의 문제점이 있다. 하나는 동일시의 대상이 사회적·도덕적으로 인정된 규범이나 이상들³¹⁾이 아니라 거울이미지, 곧 자기 자신이라는 점이다. 이로 인해 한 개인은 사회적 관계로 연계되지 못하고, 더욱더 폐쇄적으로 자기 속에 고립되기 때문이다. 이는 기존의 가치관이나 이상이 파괴된 외부현실에 대한 철저한 불신에서 기인하는 것으로서, 앞서 말한 가족구조의 파괴와 함께 50년대의 정신사적 현실을 엿보게 한다.

다른 하나는 거울이미지를 진짜로 받아들임으로써 생기는 주체의 분열 현상이다. 주체의 외부에 있는 거울이미지는 진짜가 아니다. 예컨대 거울 속에 비친 ‘나’는 좌우가 바뀌어 있다. 곧 ‘전도된 형태’³²⁾다. 그러나 주체는 그

30) 여기서 거울이미지, 동일시 현상, 그로 인한 주체의 분열 및 소외 등은 라캉의 정신분석학적 개념에 따른 것이다. 아니카 르메르, 「동일시의 변증법」, 『자크 라캉』(문예출판사, 1994), pp.257-268 참고.

31) 위의 책, p.264.

이미지를 진짜로서 받아들인다. 결국 ‘나’와 거울 속의 ‘나’ 사이에서 주체의 분열이 일어나며, 이중에서 거울 속의 ‘나’를 진짜로 받아들임으로써 주체인 ‘나’는 소외된다³²⁾. 따라서 최열의 경우, 그는 아이러니칼하게도 외부 현실의 가짜를 거부하고 진짜로서 받아들인 성희로 인해 오히려 주체의 분열을 일으키게 된다. 이는 성희 또한 마찬가지로, 일부러 창부 차림으로 나타나 ‘연극’(219)을 하는 장면에서 극대화되고 있다. 이 연극에서 성희는 최열의 거울이미지로서의 역할 대신 서울에서의 역할—‘서울서 놀아먹던 양갈보 칼맨’(218)—을 하고 있는데, 최열은 이것이 자신이 동일시했던 아직 ‘거룩한 순정’(204)이 남아있는 성희가 아니기 때문에 거부한다³⁴⁾. 즉 여기서 성희는 서울과 부산이라는 이중적인 분열 현상을 스스로 드러내 보이고 있는 것이며, 최열은 두 개로 갈라진 거울 속의 자신의 모습에서 혼란을 느끼고 있는 것이다³⁵⁾.

결론적으로 말해서 가짜로 전도된 현실을 거부한, 즉 내적으로는 아직 진정성을 갖고 있다고 믿어지는 성희와 최열 또한 그 내부로부터 병들어 있다. 이들의 병은 이중성의 현실논리를 단순히 수락하는 가짜아저씨 등에 비해, 그 현실논리를 인정하지 않으면서도 내적으로는 깊이 감염되어 있다는 점에서 오히려 더 심각하다. 요컨대 전쟁으로 인해 전도된 상황 속에서 개인들은 그러한 현실을 인정하든 인정하지 않든 ‘병든 것’으로서 살아갈 수밖에 없는 것이다.

이상 <자매·2>는 전쟁의 현실논리가 이미 각 개인들에게 내면화되고 고착되어 있음을 보여주고 있다. 이는 50년대적 상황의 심각성을 말해주는 것

32) 위의 책, p.261.

33) 위의 책, pp.259-261.

34) 최열의 동일시는 궁극적으로 일종의 나르시즘이다. 즉 거울 속의 자신으로서 성희를 사랑한 것이었고, 이는 곧 자기애(自己愛)인 것이다. 따라서 동반자살을 시도하는 것도 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 즉 ‘전설 속의 나르시스가 자신의 이미지와 결합하려다 물에 빠져 죽은 것처럼’ 최열은 창부로서의 성희가 아니라, 거룩한 순정을 지니고 있는 성희와의 동일시를 위해 죽음을 택하는 것이다. 위의 책, p.266 참고.

35) 더 나아가 이들은 서로에게서 소외되고 있다. 타인과의 동일시 속에서의 자기 소외, 그리고 서로를 맞비추는 거울관계에서 그 소외가 끝없이 중첩되며 이어지기 때문이다.

으로, 여기서 각 개인들의 상처는 상호 양가감정의 희생물이 되고 있으며, 더 나아가 개인 자체마저도 분열되어 있어서 전쟁의 상처는 근원적으로 치유의 가능성마저 잃고 있다.

2. 광기와 상처 : 〈한강은 흐른다〉

앞장에서도 살펴보았듯이 〈한강은 흐른다〉는 전투지구 서울의 왜곡되고 전도된 현실을 다루고 있다. 서울 잔류민들은 전쟁이 한창 진행중인 서울 한복판에 서있는 사람들로서 전쟁의 또다른 모습을 보여주고 있었다. 즉 이들은 전쟁이 단순히 사회·역사적인 사건으로서만 그치는 것이 아니라 각 개인들에게 내면화된 것으로서 그 흔적을 깊숙히 남기고 있음을 보여주고 있다. 이러한 전쟁의 흔적은 특히 한길과 매춘굴 장면에서 잘 드러나고 있었다. 일상적이고 현실적인 한길의 논리 이면에는 매춘굴에서처럼 광기와 폭력의 논리가 작동하고 있는 것이다. 이처럼 〈한강은 흐른다〉는 서울 잔류민들의 생존의 공간인 한길과 그 내면의식의 표출인 매춘굴이라는 상이한, 그러나 내적으로 서로 연결되어 있는 두 공간의 대조를 통해서 성공적으로 사실성을 획득하고 있었다.

이에 비해 한길을 마주보고 서있는 벽돌 이층건물이나 양식 목조건물의 공간성은 잘 드러나지 못하고 있다. 대신 이 공간들은 회숙과 클레오파트라라는 인물들로 대체되어 갈등관계를 이루게 되는데, 철과의 삼각관계가 그것이다. 그러나 이들의 삼각관계는 그 계기가 회숙의 상처라는 지극히 개인적인 것이어서 얼핏 이 극이 멜로드라마로 전락³⁶⁾한 것으로 보일 수도 있다. 그러나 회숙의 상처는 궁극적으로는 전쟁으로 인한 것으로 단순히 개인적인 차원에 그치는 것은 아니다. 곧 이는 50년대 문학사 전반에서 보이는 ‘불구’의 이미지와 서로 연결되기도 한다. 따라서 회숙, 철, 클레오파트라의 삼각관계에서 나타나는 과도한 주관성 또한 바로 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

36) 서연호, 앞의 책, p.354.

그리고 이러한 주관성은 이미 한길과 매춘굴에서도 문제시되었었다. 외면적인 현실 공간인 한길에 비해 매춘굴은 주관적인 내면의식이 표출되는 공간이었다. 이렇듯 <한강은 흐른다>는 한길, 매춘굴, 벽돌 이층건물, 양식 목조건물 등 사실적인 무대공간을 고수하고는 있지만, 광기를 보이거나 상처에 집착하는 인물 등 오히려 주관적인 측면이 강조되고 있다. 따라서 이하에서는 각 공간들을 점유하고 있는 인물들의 심리적 측면을 중심으로 논의를 전개해보도록 하겠다.

<한강은 흐른다>의 인물들은 한결같이 모두 전쟁의 상처를 입고 있는 사람들이다. '성한 집일지라도 탄흔을 입지 아니한 데가 없다'(314)는 무대환경에 대한 작가의 언급에서처럼 전쟁이 진행중인 서울 한복판에 무사히 살아있는 사람들이라 할지라도 상처를 입지 않은 사람은 없는 것이다. 다리병신인 두더지, 포탄에 의해 한쪽 가슴을 잃은 희숙 등 육체적인 상처 뿐만 아니라, 전쟁통에 사랑하는 사람과 헤어지거나 가족을 잃은 사람들의 정신적인 상처, 그리고 기존의 가치관이나 윤리의식을 상실한 채 물질적인 충족에만 매달리는 사람들 또한 전쟁의 상처에 대한 일종의 보상욕구로서 지극히 현실적인 반응을 보이고 있는 것이다.

결국 어떻게든 살아남으려는 이들의 존재방식은 이러한 상처와 결코 무관하지 않다. 왜냐하면 전쟁의 잔혹성은 죽음뿐만 아니라 살아남음 자체에도 있기 때문이다. 이 살아남음은 전쟁의 상처를 고스란히 안고 있는 것이기 때문에 죽음보다도 고통스러울 수 있으며, 오히려 죽음이 더 나은 것일 수도 있는 것이다. 따라서 전쟁의 상처에서 가장 문제되는 것은 바로 상처입은 삶을 어떻게 지탱해나가느냐는 것이다.

<한강은 흐른다>에서는 이러한 상처에 대해 크게 두 가지 부류로 반응하고 있다. 하나는 상처를 인정하고 현실적인 대응을 하는 것이며, 다른 하나는 상처 자체를 인정하려들지 않고 거부하는 것이다. 전자에는 소장이나 클레오파트라, 미꾸리처럼 오로지 돈(물질)만을 추구하거나, 로즈 매리, 삼룡, 두더지처럼 소박한 꿈으로서 그 상처를 감싸고자 하는 인물들이 속한다. 후

자에는 희숙, 철, 정애처럼 상처에 집착하고 있는 인물들이 속한다. 여기서 전자의 인물들은 주로 한길과 매춘굴에, 후자의 인물들은 나머지 공간에 각각 속하는 사람들이다. 따라서 이하에서는 한길·매춘굴의 인물들과 나머지 공간의 인물들을 각각 구분하여 살펴보기로 하겠다.

먼저 한길에서 가장 대표적인 인물은 소장이다. 그는 여기에서 시장논리라는 현실원칙을 철저히 지키며 살아가고 있으며, 그로인해 실제로 상당한 치부(致富)를 하고 있다. 그리하여 소장의 현실주의는 로즈 메리에게 새로운 이상형으로 비치기까지 한다. 이러한 소장 외에 한길을 대표하는 또다른 인물로 두더지가 있다. 두더지는 무대의 맨처음과 끝에 일종의 프롤로그와 에필로그³⁷⁾ 장면에 등장하여 한길을 중심으로하는 무대 전체의 이미지를 시각화해서 보여주는 한편, 실제로 시종일관 한길을 떠나지 않는 인물로서 제시되고 있다. 공간상 매춘굴이 한길의 현실논리에 대한 내면의식을 보여주고 있는 곳이었다면, 인물로는 두더지가 소장의 현실주의에 대한 이면의 모습을 보여주고 있다 하겠다.

멀리서 울려오는 포 소리와 기관총 소리에 막이 열리면 캄캄한 무대! 포탄이 가까이 날아와 떨어진 듯 땅을 뒤흔들며 큰 건물이 허물어지는 소리 난다. 한구석 방공호에서 자던 두더지, 아이를 안고 무대 중앙으로 기어나와 갈 바를 몰라 부들부들 떠다. 또 한방의 포탄이 횡, 비단을 찢는 소리를 내며 머리 위를 난다. 가까운 건물에 적중! 또 와르르 허물어지는 소리 난다. 두더지, 고함을 치고 도망해 버린다. 포 소리 조용해지며 무대 차츰 밝아진다.[315-6]

이상은 프롤로그 장면에 나오는 두더지의 모습이다. 무대 중앙을 뒤흔드는 포탄소리, 포탄소리에 놀라 경악하는 두더지의 그림자—무대는 아직 어둡다. 게다가 다리병신인 두더지의 움직임 자체는 마치 궁지에 몰린 짐승의 모습과도 같다—는 흡사 그로테스크하며, 비명소리와 함께 무대가 밝아지고 있

37) 여기서 프롤로그와 에필로그는 작가 자신이 명명한 것이 아니라, 장면의 성격에 따라 논의의 편의를 위해 필자가 붙인 것이다.

다. 곧 조명이라든지, 음향, 그림자, 비명(절규) 등 다분히 표현주의적으로 처리되고 있는 이 장면은 두더지가 끝내 부산행의 꿈이 좌절된 채 무대에 남는 에필로그 장면³⁸⁾과 함께 한길의 현실논리란 결국 공포와 좌절로부터 기인한 것임을 강력하게 암시하고 있다. 그리고 매춘굴의 광기와 폭력성 또한 공포나 좌절의 한 대응양상임을 알게 해준다. 즉 광기는 공포를 잊기 위한 순간적인 대응양상으로서, 폭력성은 좌절된 욕망이 거꾸로 분출된 양상이라 할 수 있기 때문이다.

이상 한길에서 소장과 두더지는 각각 치부(致富)와 부산행(行)의 꿈을 가지고 있다는 면에서 상처에 대해서 현실적인 대응을 하고 있다고 할 수 있다. 즉 이들은 일단 상처가 있음을 인정하고, 그에 대해 적극적이든 소극적이든 일종의 대응을 하고 있다. 그래서 이들은 비록 왜곡되고 비틀린 현실 속에서나마 이렇게 살아남게 되는 것인지도 모른다.

그러나 이와는 달리 상처 자체에 집착하고 거부하는 인물이 있는데, 대표적으로 희숙이 그렇다. 희숙은 여자 의용군에 강제로 끌려간 전투에서 치명적인 부상을 당했었다. 그 결과 가슴을 잃게 되는데, 그럼에도 불구하고 약혼자인 철과 다시 만나려는 일념으로 전투지구인 서울에 계속 남는다. 그런데 여기서 한가지 이상한 점은 그런 희숙이 극초반에는 자신의 상처를 까맣게 잊고 있다는 것이다. 희숙의 상처가 밝혀지는 것도 희숙 자신에 의해서가 아니라 울케 정애의 말에 의해서였다. 그리고 이후 희숙은 상처에 대한 강박관념으로 고통스러워하면서, 다시 만난 철의 사랑도 거부한다. 즉 여기서 희숙은 상처에 대해서 망각증과 강박증이라는 상반되는 감정을 동시에 보이고 있다. 결국 여기서 희숙은 과도하게 상처에 집착하고 있는 것이라 할 수 있는데, 왜냐하면 상처에 대한 집착이 심할수록 상처에 대한 거부 또한 강하게 일어날 수 있기 때문이다.

38) 이 장면 또한 음향과 음악, 절규 등 표현주의적으로 처리되고 있다. 즉 이 장면들은 전체 극의 사실주의적 성격과는 다소 이질적이다. 그러나 전체 극의 이미지를 요약적으로 제시하거나 강렬한 인상을 주고 있다는 점에서 비사실주의적인 표현수법을 효과적으로 수용하고 있다 하겠다.

그러나 여기에서 정작 중요한 것은 이 상처가 숨겨져 있다는 점이다. 회숙은 자신의 상처를 밝히지 않은 채 철의 사랑을 거절한다. 따라서 철의 구원이 거부되는 것, 더 나아가 철의 속죄나 구원까지도 거부되는 것은 바로 이 상처가 끝내 숨겨져 있기 때문이다. 달리 말해 철은 이 상처로부터 소외되어 있다.

철 … 난 지금 도마 위에 얹힌 물고기야, 우선 살고 보자, 하고 몸부림 치는 동안에 뜻하지 아니한 짓을 저지르고 있어. 회숙이 날 구해줘. 날 다시 한번 푸른 바다 넓은 물 속에서 거침없이 헤어나다치게 해줘, 난 물이 그리워. 이 매마른 세상에서 내게 숨을 쉬게 해줄 수 있는 사람은 오직 회숙이뿐야.

회숙 내겐 그런 능력이 없어. 나 역시 이 동안에 치명적인 타격을 받은걸.

철 왜 없어. 있어! 있구말구! 제발 날, 날 사랑한다고 한마디만 해줘. 그 한마디 소린 뒤집혀진 내 머리와 갈피를 못잡는 내 넋을 바른 길로 인도해 줄 거야. 회숙이, 한마디만! 자아! 얼른!

회숙 몇 천번 말해도 소용없어.

철 (수상록을 다시 보며) 내 글과 내 필적을 이렇게 위하는 것만으로도 우리의 사랑을 영원히 간직하려는 회숙이의 결심이 충분 이상으로 증명됐는데, 왜 이렇게 날 괴롭혀? (수상록을 들추며) 회숙이, 우리의 지난날을 회상해봐, 우린 피차에 얼마나 사랑했던지…

… 중간 생략 …

회숙 이것이 문제라면 자아, 그 눈으로 똑똑히 봐요! (하며 철의 손에서 수상록을 빼앗아 찢는다)

철 (놀라) 회숙이! (하고 대든다. 그러나 회숙은 어느새 발기발기 찢어버리고 말았다) 회숙이, 이게 무슨 짓이야? 왜 이 귀중한 걸…

회숙 이젠 알았을 거야, 내 본, 본심을. [358-9]

이상은 회숙이 철의 구원 요청을 거부하고 있는 장면이다. 회숙의 상처는 자신은 물론 타인까지도 구할 수 없게 만들만큼 치명적이지만 아이러니컬하

게도 철저히 숨겨져 있다. 그리하여 희숙은 철은 물론 자신의 구원까지도 포기하게 되는데, 수상록을 찢는 행위가 바로 그것이다. 여기서 수상록은 전쟁 전에 철이 희숙에게 써보낸 연서를 모아는 것으로, 오해로 인해 삼각관계에 빠지게 된 이 두 사람의 관계를 바로 잡을 수 있는 유일한 물건이다. 그리고 이는 희숙이 항상 지니고 다니는 것으로 철의 사랑을 거부하긴 하지만 그 사랑을 이루고 싶은 욕망의 한 흔적으로서 끊임없이 희숙의 주변에서 환기 되는 물건이기도 하다. 따라서 희숙이 수상록을 찢는다는 것은 철과의 사랑은 물론 자신의 욕망까지도 포기하는 것을 의미한다. 결과적으로 여기서 희숙은 타인의 속죄는 물론 자기구원의 가능성마저도 거부하고 있는 셈이다.

그렇다면 구원의 가능성도 욕망의 대체물도 사라진 희숙에게서 남는 것은 무엇인가. 인간에게서 욕망이란 삶을 지탱해주는 일종의 동력³⁹⁾이라 할 수 있다. 따라서 이제 모든 가능성이 사라진 희숙을 충족시키는 유일한 욕망으로서 오로지 죽음만이 남는다. '파편을 맞았으면 그 자리에서 죽어나 했더라면'(366)이라고 몸부림치는 희숙은 살아남음 자체를 부정하게 되고 유일하게 충족될 수 있는 죽음을 택한다.

주위 사람들도 같이 눈물을 씻는다. 성경할아버지는 희숙의 시체를 봄의 꽃으로 덮어준다. 이때에 정보원, 클레오파트라와 미꾸리에게 포승을 지워 현판에서 나타난다.

철 잠깐만 나오리. 여기에도 또 한놈의 죄인이 있습니다. 이놈은 그까짓 소매 치기 따위가 아니고 천하에도 잔인무도한 살인범이예요. 이놈은 공산당에 가까이 갔다가 무참히도 사람을 죽였소. 보십시오, 여기에 그 증거가 이렇게 빠드러져 있습니다. (정보원, 희숙의 시체를 본다) 그뿐이겠습니까? 이놈은 제 은사 (정애를 가리키며) 바로 이 부인의 남편입죠. 그 은사를 죽였소. 자야, 이 가증한 살인마를 잡아가십시오! 이놈은 이미 하늘의 벌을

39) 권택영, 「라캉의 욕망이론」, 『욕망이론』(문예출판사, 1994), p.11. 여기서의 욕망, 욕망의 대체물, 욕망충족으로서의 죽음의 의미 등은 모두 라캉의 욕망이론에 따른 개념들이다.

받은 놈이니 이 지상에서도 가장 준엄한 형벌에 처해 주세요.
정보원 감시다. 가서 조사를 하게.

철을 앞세우고 정보원, 퇴장. 그 뒤에 클레오파트라와 미꾸리를 끌고—부산 손
님과 그의 딸마니도 따라 나가려 한다. 다시 나타난 두더지 소리친다.

두더지 우리 예편네르 찾아 언제 한강으 건너겠음매? 언제? 언제?

멀리서 들리는 포소리와 기관총소리. 홀에서 흐르는 재즈 음악, 발광이나 하는
듯 더욱 높아지면서 무겁게 막이 내린다. [379]

이상은 희숙의 자살 직후와 두더지의 에필로그 장면이다. 희숙을 죽음으
로 몰고간 비밀—가슴의 상처—이 비로소 모든 사람에게 밝혀지고, 철은 절
망한다. 그리고 자기가 속죄하고자 했던 죄를 다시 나열하면서 자진 체포되
어 간다. 결국 여기서 희숙의 죽음은 자신의 상처 뿐만 아니라, 타인의 죄
그리고 속죄의 가능성마저도 불가능하게 하고 있다.

그렇다면 모든 것이 사라진 이 공간에 남는 것은 무엇인가. 극의 마지막
에 소장은 이미 사기를 치고 도망친 상태이며, 희숙은 죽었고, 철과 클레오
파트라, 미꾸리는 체포되어 갔으며, 로즈 메리와 삼룡 또한 이미 부산행이
결정되어 있어서 곧 이곳을 떠날 것이다. 결국 무대 위에는 부산행의 꿈이
좌절된 채 두더지만이 홀로 남아 절규한다. 그리고 이 절규는 다시 ‘멀리서
들리는 포소리와 기관총소리’(379) 그리고 ‘발광이나 하는듯 더욱 높아지
(379)는 재즈음악에 묻히고 만다. 곧 이는 무대 위의 현실을 다시 한번 요약
하고 있는 것으로, 포소리와 기관총소리는 전쟁으로 인한 공포와 좌절을, 그
리고 미친듯이 흘러나오는 음악소리는 매춘굴에서의 광기와 폭력성을 각각
환기시키고 있다.

이상 <한강은 흐른다>는 전투지구인 서울에 남아있는 잔류민들의 상처와
그에 대한 대응양상을 통해 그들이 전쟁의 상처를 어떻게 치유하고 있는가

를 보여주고 있다. 먼저 가장 현실적인 공간인 한길과 매춘굴에서는 상처에 대한 집착보다는 다른 것을 꿈꿈으로써 상처를 보상하고 있었다. 예컨대 한길의 현실논리를 대변하고 있는 소장의 지나칠 정도의 치부욕(致富慾)과 부산행을 소망하는 두더지의 꿈이 그것이다. 그리고 이는 어쨌든 서울에 남아 있는 사람들 모두가 선택할 수밖에 없는 방법이기도 하다.

그러나 이 중에서 유일하게 꿈꾸지 않고 상처 자체에만 집착하고 있는 사람이 있는데, 그가 바로 희숙이다. 희숙은 상처를 다른 것으로 대체하지 못한 채 상처 그 자체에 고착되어 있는 양상을 보이고 있다. 결국 희숙은 자신에게 남아있는 유일한 희망인 죽음을 택하게 되는데, 이는 희숙에게 남겨진 유일한 치유방법이었던 것이다. 바로 여기서 전쟁은 일종의 원죄의식으로까지 확대되고 있는데, 희숙의 상처와 죽음은 인간이 인간을 치유할 수 없는, 혹은 인간 스스로 자기구원의 가능성마저도 포기하게 하고 있기 때문이다.

IV. 결론

유치진은 사실주의극으로 30년대 이후 한국 근대희곡사를 주도해온 극작가로서 50년대에 작품활동을 마감하고 있다. 50년대는 또한 근대희곡사가 마감되는 때인데, 이 시기에도 유치진은 여전히 사실주의극을 고수하면서 50년대적 현실에 대응하고 있다. 따라서 유치진 50년대 사실주의극은 근대극의 주류를 이루어온 사실주의 극양식이 50년대에도 여전히 유효한가의 문제, 그리고 이후 60년대의 비사실주의적 현대극과 어떤 내적 연관성을 갖는가의 문제 등에서 그 희곡사적 의의가 재조명될 필요가 있었다.

50년대 유치진의 대표적인 사실주의 희곡으로는 <자매·2>와 <한강은 흐른다>가 있다. 즉 50년대 중후반에 쓰여진 두 작품은 벌써 전쟁체험에 대해 일정한 거리를 유지하고 있으며, 이를 통해 피난지 부산과 전투지구 서울의 현실을 객관적으로 그려내는 데 성공하고 있었다. 즉 전쟁기 피난지 부산에 만연되어 있는 가짜·허위의식이나 전투지구 서울의 왜곡되고 혼란한 사

희상은 동시대의 반공극이나 역사극에서는 볼 수 없는 객관적인 사실성을 획득하고 있는 것으로 50년대에도 여전히 사실주의극이 유효함을 보여주고 있다.

그러나 50년대의 사실주의극은 전후의 혼란한 사회상을 보여주는 데는 이렇듯 탁월하지만 주관성 과잉의 50년대적 상황을 보여주는 데에는 미흡한데, 특히 극의 내적 논리를 이끌어가는 주인공들의 성격이나 극적 동기의 취약이 문제시되고 있었다. 이로 인해 이 극들은 50년대적 현실에 대한 사실주의극적 성과에도 불구하고 멜로드라마나 대중극으로 비판받기도 하는데, 이는 또다른 측면에서 논의될 수도 있다. 즉 이는 유치진 개인의 세계관이나 극작술의 한계로서가 아니라 50년대 사실주의극의 한 한계일 수도 있는 것이다. 50년대는 전쟁체험이 단순한 사회·역사적인 사건으로 그치는 것이 아니라 각 개인에게 내면화되었고, 그로 인해 개인의 주관성이 극대화된 시대이다. 따라서 객관적 사실성을 추구하는 사실주의극으로선 한계를 지닐 수밖에 없는 것이다.

바로 여기서 유치진의 사실상 마지막 작품인 <한강은 흐른다>의 희곡사적 위치가 새롭게 부각되는데, 이 극에서 유치진은 기존의 막 중심의 구심적 구성으로부터 탈피하여 장면 중심의 원심적 구성을 시도하여 사실주의극의 형식을 확장하고 있었다. 결국 이는 위에서 말한 50년대 사실주의극의 한계와 관련되는 것으로, 유치진은 이때 이미 새로운 극에 대한 필요성을 인식하고 있었으며 그것을 사실주의극의 테두리 안에서 실험하고 있는 것이라 할 수 있다. 이러한 실험은 형식적인 측면에서 뿐만 아니라 부분적인 표현방법에서도 이루어지고 있는데, 특히 두더지의 프롤로그·에필로그 장면에서 표현주의 수법이 효과적으로 쓰여진 것을 그 예로 들 수 있다. 따라서 비록 사실주의극의 범위 안에서이지만 이러한 실험은 50년대 후반의 신진 극작가들의 작업과 그 맥이 닿고 있는데, 유치진은 본격적인 사실주의극을 완성시켰다고 인정되는 차범석, 일련의 표현주의극으로 인간의 내면심리를 추구하고 있는 오학영과 내적으로 연결되고 있다.

이상 유치진의 50년대 사실주의극은 50년대에도 여전히 사실주의 극양식을 유지하고 있다는 점에서, 그리고 한편으로는 사실주의극의 테두리 안에서 새로운 형식 및 표현방법을 수용하고 있다는 점에서 근대극이 마감되고 있는 50년대와 현대극이 시작되는 60년대의 연결점 역할을 하고 있다. 즉 사실주의극은 유치진의 경우에서도 보이듯이 30년대 이래 50년대까지도 꾸준히 그 성과를 이루고 있으면서 우리의 새로운 극전통으로 자리잡고 있으며, 이를 통해 축적된 연극적 토대 위에서 60년대의 다양하고 새로운 모색들이 가능하게 된 것이 아닌가 한다.

참 고 문 헌

1. 작품 및 자료

- 유치진, <자매>, 『예술원보』 1, 1955.6
_____, <한강은 흐른다>, 『사상계』, 1958.9
_____, 『유치진전집』 3, 서울예대출판부, 1993
_____, 『유치진전집』 8·9, 서울예대출판부, 1993

2. 단행본

- 김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공연예술연구소, 1988
서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994
유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988
이미원, 『한국근대극연구』, 현대미학사, 1994
아니카 르메르, 이미선 역, 『자크 라캉』, 문예출판사, 1994
자크 라캉, 권택영 편, 『욕망이론』, 문예출판사, 1994
The Facts on File Dictionary of the Theatre, edited by Packard,
Pickering and Savidge, New York, 1988

3. 논문

- 양승국, 「해방이후 유치진 희곡을 통해본 분단현실과 전쟁체험의 한 양상」, 『한국의 전후문학』, 한국현대문학연구회, 1991
오영미, 「1950년대 후반기 한국희곡의 변이양상」, 『한국극예술연구』 2, 태동, 1992
이광호, 「리얼리즘의 변용과 통속성」, 『한국극예술연구』 4, 태학사, 1994
이상우, 「전쟁 체험의 구체성과 드라마의 낭만성:유치진론」, 『1950년대의 소설가들』, 나남, 1994