

1950년대 유치진 희곡의 희곡사적 위상

이승희*

<차 례>

1. 1950년대 유치진 희곡의 문제성
2. 작품 분석
 - 1) 전반기-반공이념의 멜로드라마적 구조화
 - 2) 후반기-이념의 후경화와 통속성의 강화
3. 극작술의 기본 성격과 변모의 의미
 - 1) 계몽성/통속성의 착종과 그 기원
 - 2) 사실주의 양식의 수정과 계몽성의 감옥
4. 1950년대 유치진 희곡의 성격과 사적 의미

1. 1950년대 유치진 희곡의 문제성

어느 시대를 막론하고 지속되는 것과 새로이 浮上하는 것, 그리고 그 양자 사이에서 줄타기를 하는 것이 공존한다. 역학관계상 이들은 서로 균 등할 때도 있으며 불균등할 때도 있다. 그런 관점에서 보자면 1950년대는, 분단과 6·25 전쟁 체험이라는 역사적 환경이 前代의 역학관계를 뒤바꿀 수 있는 시기였다.

주지하다시피 1950년대 전반기는 많은 연극인들의 월북과 죽음으로 남

*세명대 강사

한 연극계는 황폐화되다시피 한 상황이었다. 그때는 흥행 위주의 악극단과 창극단이 차츰 성하여 연극계를 장악하고 있었고, 대구에 내려가 있던 국립극장과 서울에 먼저 올라온 신탁의 활동은 기존의 작품과 번역극을 중심으로 근근히 이어가고 있었다. 그러다가 중반에 접어들어 신진 극작가들이 『현대문학』 『자유문학』 『문학예술』 등의 문예지 추천과 각 일간지의 신춘문예를 통해 등단함으로써, 연극계는 새로이 부상하는 신진극작가들을 얻게 되었다. 그러나 그 많은 신진극작가들은 대개 단명하고 말았다. 1950년대에 등장하여 이후 ‘살아남아’ 연극계에 영향을 미친 인물들은 극소수에 불과하였다. 이는 새로이 부상한 세력이 하나의 ‘권력’으로 살아남지 못하였음을 의미하는 것이고, 그들의 작업은 단지 史的인 계보상 先位置했다는 정도, 달리 말하자면 잠재적 가능성의 일 계기가 되었을 뿐이었다. 그와 같은 역할은 오히려 6, 70년대의 작가들에게 넘겨졌다.

가령 가장 파격적인 실험을 시도했다고 인정되는 오학영 희곡으로부터 우리는 ‘위험한 줄타기’를 발견할 수 있다. 그는 전쟁체험으로 획득한 기존의 고민들을 ‘전통적’인 무대 양식과 결별을 꾀하고 새로운 방식으로 전달하고자 하였다. 그러나 작가의 문제의식은 전대 양식과의 결별을 꾀할 정도는 되지만 새로운 양식을 주조해낼 만큼은 못되었다. 오히려 기존의 무대양식을 취한 <深淵의 다리>¹⁾에서 더 안정된 양상을 발견할 수 있다. 외국극을 모방한 듯한 혐의를 주지만, 그 희곡은 실존에 대한 문제의식을 <닭의 의미>²⁾보다도 더 충분히 던져 줄 수 있었다. 오학영이 새로운 양식을 주조해낼 만큼 ‘정신적 혼란’을 경과하지는 않았으나 재래의 방법으로 말할 수 있는 것만큼은 가지고 있었던 것이다. 이를 다른 각도에서 보자면 오학영은 재래의 글쓰기/읽기/보기 방식에 훨씬 익숙해 있었으며, 이는 세계를 바라보는 인식체계가 그와 같은 자장 내에 있었다는 것을 의미한다. 인식의 전환이 없는 한 ‘다른 인식 체계’로 ‘다른

1) 『현대문학』, 1959.11.

2) <닭의 의미>(『현대문학』, 1957.11.), <生命은 습처럼>(『현대문학』, 1958.5.), <꽃과 十字架>(『현대문학』, 1958.8.) 등 세 편을 일컫는다.

글쓰기'를 생산해낼 수는 없는 것이다.

여타 신진 극작가에게서도 사정은 마찬가지이다. 그들이 전대와는 구별되는 부상세력으로 남지 못한 것은 바로 재래의 것에 많이 긴박되어 있었던 데에 그 원인이 있다. 물론 그 많은 신진들이 연극계를 떠나 버린 데에는 복합적인 요인이 작용하였다. 그러나 그런 것들을 모두 고려한다고 하더라도 여전히 남는 문제는, 1950년대에는 전대의 것들이 여전히 유효했거나 영향력을 행사하였다는 점, 부상세력은 독자적으로 연극이념을 구상화시킬 수 없었다는 점이다.

사정이 그렇다면, 전대의 권력이 여전히 유효하거나 영향력을 행사하면서도 새로운 기운이 착종된 듯한 1950년대라는 공간에 대하여 새롭게 조명할 필요가 있다. 바로 그와 같은 지점에서 유치진의 문제성이 발견된다. 1930년대 초부터 그가 걸어왔던 길은 근대희곡사의 주요한 축을 담당했던 '적자' 혹은 '주류'의 행보였으며, 그것은 이른바 '사실주의극'의 형성 과정을 의미하는 것이었다. 이는 그의 희곡이 양적으로나, 희곡사와 연극사적으로 그 가치를 획득했다는 것을 의미한다. 더욱이 1950년대의 그의 작업이 극작술상 전대로부터의 지속과 변모를 아울러 보여준다는 점에서 검토할 만한 가치가 있는 것으로 판단된다. 따라서 기성 권력의 상징이라 할 수 있는 유치진의 1950년대 희곡을 검토하는 것은, 작가론적인 차원에서 뿐만이 아니라 우리 근대희곡사와 연극사에서 1950년대의 정체성을 파악하는 하나의 접근으로서 그 의미가 있으리라 본다.³⁾ 이는 바로 본고의 문제의식의 출발인 셈이다.

3) 그런 점에서 유치진이 근대희곡사와 자신의 작가적 운명을 함께 하고 있고, 따라서 그의 사실주의극은 유치진 개인의 작업을 넘어서 근대극 전체에 대한 일종의 대표성을 갖는다는 김옥란의 관점은 정확한 지적이라 할 것이다. 「유치진의 50년대 희곡 연구-〈자매·2〉와 〈한강은 흐른다〉를 중심으로」, 『한국극예술연구』 4집, 태학사, 1994. 248면.

2. 작품 분석

1) 전반기 - 반공이념의 멜로드라마적 구조화

□ 1950년 6월 25일, 전쟁이 발발하자 유치진의 극작 경향은 반공극으로 기울어진다. 유치진은 전쟁 중인 1951년 무렵 고향인 통영에 내려가 있었는데, 이 시기에 <祖國은 부른다(痛哭)>(4막)⁴⁾와 <순동이>(3막),⁵⁾ 그리고 유일한 단막극인 <青春은 祖國과 더불어>⁶⁾ 등 무려 세 편이나 집필한다. 이 시기의 희곡들이 적게는 2년, 많게는 8년 후에 출판되었기 때문에 개작의 가능성을 배제할 수는 없지만, 그럼에도 불구하고 전쟁 중에 국가기관의 의뢰나 청탁과는 무관하게 이런 반공극을 집필하였다는 사실은 작가의 자발적인 반공이념의 표현이었다는 것을 말해 준다.⁷⁾ 전쟁이 끝난 직후인 1953년 12월에도 역시 반공극인 <나도 人間이 되련다>(4막)를 발표하는데,⁸⁾ 이 희곡은 공산주의에 대한 일종의 전면적이고도 최종적인 심판의 성격을 띤다고 볼 수 있다.⁹⁾

즉 유치진은 전쟁이 시작되고 휴전이 되기까지 역사극 두 편¹⁰⁾을 제외

- 4) 《나도 人間이 되련다》, 진문사, 1953.12. 이 작품 제목에 ‘一名 痛哭’이라는 부제가 붙어 있는데, 나중에 개작이 되면서 《유치진희곡선집》(성문각, 1971)에는 <통곡>이라는 제목으로 게재되었다. 본고에서는 1953년 초판본을 그 분석 대상으로 삼고 있으며, 따라서 제목은 <조국은 부른다>로 통일하기로 한다.
- 5) 《원술랑》, 자유문화사, 1952. 이후 유치진 희곡집 《자매》(진문사, 1955. 3)에는 <푸른 성인>으로 개작되었다. 본고에서는 초판본인 <순동이>를 분석대상으로 삼는다.
- 6) 《유치진희곡선집》, 성문각, 1959.1.
- 7) 물론 <조국은 부른다>의 경우, 제목 앞에 ‘(公報處 制定)’이라는 표시가 되어 있기는 하나, 이 역시 집필 후에 지정된 것이다.
- 8) 《나도 人間이 되련다》(1953).
- 9) 이 희곡에는 ‘人間性を 抹殺하려는 共産黨의 内幕을 暴露한 얘기’라는 부제가 붙어 있다.
- 10) <가야금><처용의 노래> 모두 통영 시절에 집필한 것들이다.

하고는 반공극에 전력을 다한 셈이다. 게다가 소인극용으로 집필된 단막극 <청춘은 조국과 더불어>를 제외하고는 모두 상연되었다. <조국은 부른다>는 1952년 11월 4일 극단 劇協의 창립공연으로 동아극장에서 가장 먼저 상연되었다.¹¹⁾ 그 다음이 <나도 인간이 되련다>로, 이 작품은 1953년에 출판되자마자 곧이어 12월 25일에 자신의 연출로 시공관에서 상연되었고,¹²⁾ <순동이>는 1955년 12월에 한국연극학회 주최로 열린 제3회 전국대학 연극경연대회(8개 대학 참가)의 상연작으로 지정되었다.¹³⁾

② 우선 이 반공극들에서 눈길을 끄는 부분은 4편 모두가 삼각관계로 형성된 갈등구조를 취하고 있다는 점이다. <조국은 부른다>의 대길-옥실-강억조, <청춘은 조국과 더불어>의 연길-옥란-김주사, <순동이>의 순동이-덕이-곰이, <나도 인간이 되련다>의 복희-석봉-나타야사김 등의 삼각관계가 바로 그것이다. 즉 작가로부터 옹호되는 반공이념 주제가 명백한 이 작품들에 애정의 문제가 결부되어 있는 것이다.

그런데 여기서 애정의 문제는 반공이념을 제시하기 위한 도구적 성격이 짙다. 예를 들어 <조국은 부른다>에서 대길은 자신의 자살 결심을 후방의 부패에 대한 분노와 회의 때문인 것처럼 말하지만, 그것보다는 강억조가 옥실을 제것으로 만들려다 뜻대로 되지 않는 까닭에 저지른 행패(차수에 대한 고발 조치)에 대한 분노가 더 직접적이다. <청춘은 조국과 더불어>나 <순동이>의 경우는 이념적인 동기에서 출발한 것이 아니라 개인적인 욕정과 소유욕 때문에 공산주의를 선택하는 것으로 나타난다. <나도 인간이 되련다>에서는 이념을 무기로 사랑을 강요하는 애욕의 화

11) <통곡>이라는 제하에 許碩 연출/강성범 장치로 상연되었다. 진용은 변기중, 최남현, 최무룡, 오사랑, 이순이, 심복수, 김재선 등이다. 이 작품은 1955년 6월 13일에 다시 극단 서라벌의 창립공연으로 올려졌다. 이때는 金圭大 연출/강성범 장치로 시공간에서 상연되었다. 『演藝資料』, 『한국예술지』 권1, 1966. 544·547면.

12) 앞의 자료, 앞의 책, 545면.

13) 앞의 자료, 앞의 책, 548면.

신을 보여 준다. 이와 같이 유치진이 선택한 반공이념의 제시 방법은 이념간의 첨예한 갈등과정을 통해서라기보다는 이념과 애정의 교묘한 착종 상태에서 이루어지고 있는 것이다.

이와 같은 주제의 제시 방법은 전개상 필연적으로 작위적인 결말을 야기한다. 우선 <조국은 부른다>의 경우를 보도록 하면 결말부에서 중요한 국면 세 단계를 거쳐 대단원에 이르고 있다는 사실을 알 수 있다. 첫 번째는 대길의 자살을 시도하는 대목이다. 대길은 옥실에 대한 오해로 인한 자신의 어리석음과 후방에 대한 분노의 교착으로 자신이 가지고 나온 총으로 자살을 시도한다. 문제는 그 교착에 엄청난 비약이 존재한다는 사실이다. 자살 시도의 계기 자체는 사실 전자로부터 보다 직접적으로 야기된 것인 데 반해, 그것의 의미는 후자, 즉 후방에 대한 분노로 비약·수렴되고 있는 것이다. 즉 멜로드라마적인 전개가 이 국면에서 급격하게 이념의 문제로 급상승되고 있는 것이다. 그러다 보니 후방에 대한 분노는 너무 급작스럽게 일어나는 감정적인 것으로 비춰지고, 설사 그렇다 하더라도 그 정도로 자살을 결심한다는 것은 극단적인 선택으로밖에 비춰지지 않는다.¹⁴⁾ 두 번째는 대길의 자살을 만류한 어머니와의 장면이다.

허서 너희 젊은 놈이 약한 맘을 먹으면 그만큼 우리의 힘이 줄어드는 줄을 왜 모르느냐? 우리의 힘이 강해야 나라가 바로 잡히고 나라가 바로 잡혀야 저 강가 놈 같은 구대기 때도 없어지는 게 아니냐?

대길 천만에요! 어머니, 똑똑히 들으세요. 저런 것들이 후방에서 옥실거리고 있는 동안엔 절대로 우린 싸움에 이길 수 없고 나라도 바로 설 수 없는

14) 이런 측면은 대길의 자살 결심에 중요한 ‘총’이라는 소품 사용에서도 드러나는데, 전쟁 중이기 때문에 휴가나온 병사의 총기 소지는 당연한 사실이겠지 만 실탄까지 장전하고 있었다는 점에서 사실과 명백히 배치된다. 주제를 관철시키려 했던 작가의 의도는 급기야 리얼리티의 명백한 훼손이라는 결과까지 초래했던 것이다. 이 점은 <청춘은 조국과 더불어>의 연길의 전쟁 발발 직후임에도 불구하고 결사대의 신분으로서 카야빈총을 소지하였다는 데서도 드러난다.

거예요.

허씨 저 강가놈이 본이나? 저게 본이거든 그럼 죽어라!! 맘대로 죽어!! (하며 銃을 내준다)

대길 어머니! (하고 엎디어 온다)

허씨 (아들의 등을 어루만지면서) 대길아, 이 에미가 고구마를 내놓고 길거리
에 쭈구리고 앉아 있으면서도 고양이 진미를 쳐먹고 호강등양을 하고 돌아
다니는 것들을 볼 때마다 나는 너를 둔 것을—조국을 위해 피를 흘리고
있는 네가 내게 있는 걸—다시 없는 자랑으로 살아 왔단다. 너마저
죽으면 이 에미에겐 자랑조차 없어지는 게 아냐? 음 대길아.(느낀다)¹⁵⁾

이 장면은 이 희곡의 주제를 함축하고 있는 대목이다. 그것은 바로 후방과 전방이 애국적인 정신으로 서로 협조할 때만이 전쟁에서 승리할 수 있다는 것이다. 여기서 삼각관계의 문제성은 아예 자취를 감춰버리고 만다. 그런데 여기서 더욱 ‘극적’인 세 번째 단계가 이어지는데, 그것은 강역조가 대길로부터 흠뻑 두들겨 맞은 후, 무대 한 편에서 이 대화를 지켜보고 있다가 급작스럽게 개과천선한다는 사실이다. 1막에서는 위선적인 선동으로 대길을 전쟁터로 보냈지만, 4막 마지막에 이르러서는 자신도 직접 참전할 것을 결심하는 변화를 보여 주는 강역조의 개과천선은 이 희곡이 궁극적으로 의도하고 있는 최종 결론인 셈이다. 따라서 대길로 하여금 자살까지 결심하도록 하여 극의 분위기를 고양시켜 후방의 부패상을 비판하고 부패상의 표본 인물인 강역조를 변모시킴으로써, 반공이념의 정당성을 자명한 것으로 만들고 있다.

<청춘은 조국과 더불어>와 <순둥이>의 플롯 역시 행복한 결말로 끝나는데, 거기에도 역시 애정과 이념 사이에 일정한 비약이 존재하며 그것의 결과는 지극히 권선징악적인 형태로 드러난다. 김주사나 꿈이는 모두 애육 때문에 공산주의를 선택하는데, 작품 내에서 충분히 설명된다 할지라도 그것 자체가 이미 어떤 필연성과는 상관없는 선택인 것이다. 이는 이념의 선택, 특히 공산주의의 선택이 마치 사적인 애정 문제로부터 기인

15) <조국은 부른다>, 앞의 책, 167면.

하는 것 같은 ‘착각’을 불러 일으켜 일종의 ‘통념’을 형성하고 이를 이데올로기화하는 것이라고 볼 수 있다. 여성 인물이 애정의 방향 여하에 따라 특정 이념에 위치해 있는 현상도 그와 같은 관점에서 살필 수 있다.

그러한 양상은 결국 반공이념이라는 훼손할 수 없는 대의명분을 선전하기 위해 쓰여진 반공극의 당연한 귀결이라 할 수 있다. 그 목적을 달성하기 위해 결말부도 명쾌하게 권선징악의 구도로 마무리된다. 김주사는 연길의 활약으로 죽음을 당하며, 꿈이는 국군에 의한 마을의 탈환으로 ‘善人’들에 의하여 붙잡힌다. 그래서 그들의 패배 자체는 반공이념의 승리로 장식된다. 특히 <순동이>에서 순동이가 덕이 아버지의 죽음을 방관했다는 자책감으로 자살을 시도하는 대목들은 결과적으로 후방에서 어떻게 해야 하는가라는 반공이념의 간접적인 선전이며, 순동에 대한 최돌이의 위로는 반공이념의 ‘너그러운 인정’까지 과시하는 것이다. 멜로드라마적 갈등구조 속에서 대립구도가 설정되고 반공이념이라는 자명한 대의명분에 의해 갈등이 해결되는 이와 같은 양상은, <조국은 부른다>보다도 훨씬 도식적인 구조에 의해 구성된 것임을 말해 준다.

한편 <나도 인간이 되련다>는 앞의 세 작품과는 달리 선인의 죽음으로 마무리된다. 그러나 선인의 죽음이 곧 세계나 이념에 대한 비극적인 인식을 의미하지는 않는다. 복회와 같이 달아나던 석봉은 복회가 총에 맞아 죽자, 스스로 단도를 찔러 자살을 기도한다. 바로 그 마지막 대목을 인용해 보기로 한다.

위원장 아이구, 이일이 어찌겠니? 당의 지령은 무스기 일이 있더라도 이놈의 두상만은 살리겠는데...(하며 칼을 빼앗으려 한다)

석 봉 (기를 쓰며) 어렵었다. 내가 살아 너희 놈들에게 이용당하느니, 차라리 죽어 너희놈들의 허위성을 폭로해 주고야 말테다! (마지막 힘을 다하여 한 번 더 쿵 찌른다)

(...중략...)

위원장 (누가 불세라 屍體를 덩쳐 누르며) 아, 이 일이 그만 세상에 알아지구 말겠구마. (부들부들 떨고 있다)

- 幕 - 16)

당에서 그를 죽이려 하지 않는 이유는 석봉이가 말했듯이, “아버지부터 2대째나 내려온 공산주의자인 백석봉이 얼마나 공산주의 사회가 싫었으면 반역을 했을까? 정말 공산주의란 인간을 구원할 수 없는 사상이로구나”라는 공산주의에 대한 懷疑가 유포되는 것을 막기 위함이었다. 따라서 석봉의 죽음은 스스로가 선택한 것이며, 그의 죽음은 공산주의와의 대결의 일환이라는 점에서 일종의 정신 승리인 셈이다. 이 ‘영웅적’인 죽음을 장식하는 것은, 바로 감상성의 고양이며 “부들부들 떨고” 있는 위원장에 대한 작가의 우쭐뎀이다.

그런데 여기에서도 마찬가지로 석봉의 정신승리가 사실은 삼각관계의 구도로부터 야기되었음에도 불구하고 이념의 문제로 급상승된다는 점에 있다. 석봉으로 하여금 공산주의에 대하여 환멸하게 만들기 시작한 것은 다름아닌 애정 문제에서 야기된 사상성에 대한 감시로부터 비롯한다. 여기에 나타샤킴이 개입되고 상황은 석봉의 작품의 사상성 문제로까지 결부되어 계속 석봉을 궁지로 몰아가기만 한다. 공산주의의 ‘비인간성’을 천명하기 위하여 애정문제는 이념문제로의 질적인 전환을 시도한다. 이와 같은 개연성의 필연성화는 작가가 믿고 있는 통념과 믿음에 기반하고 있는 것이며, 이러한 도식성을 통해 주인공의 ‘영웅적’인 죽음과 정신승리를 유도해내고 있는 것이다.

이렇듯 반공이념을 멜로드라마적으로 구조화하고는 있으나 이 희곡들이 궁극적으로 겨냥했던 주제 제시를 위해서는 그 구조상 일정한 비약을 용허할 수밖에 없었으며, 이 비약은 이념극의 성격을 필연적으로 약화시킬 수밖에 없다는 것을 의미한다. 그 부산물이라 할 수 있는 인물 형상화의 허약성은 바로 그러한 점을 명백히 드러낸다. 대길·연길·석봉 등은 대의명분을 쥐고 있는 인물들이기는 하지만, 사소한 것에 오해하거나 하여 좌충우돌하는 다혈질로 묘사된다. 이러한 현상은 일차적으로는 이념과 애정의 기계적인 결합에서 오는 혼란의 산물이다. 멜로드라마적으로 구조

16) <나도 인간이 되련다>, 앞의 책, 84면.

화하였더라도 그것이 주제와 긴밀히 결부되지 못했기에 극단적인 처방을 감수할 수밖에 없는 상황을 자초하였고, 그런 상황에서 인물의 성격은 내적인 필연성을 갖추기 어려웠기 때문이다. 즉 유형적인 성격에서나마 최소한 지켜질 수 있는 인물의 리얼리티가 결여된 채 드러나게 된 것이다. 더욱이 그러한 혼란스런 성격들은 이들이 빚어내는 몇몇 장면들이 폭력적이고 관능적이며 감상적이라는 점에서 작품들이 통속적으로 경사되는데 일조하고 있다.¹⁷⁾ 이러한 인물들로부터 명분상 반공이념을 찾을 수 있을지는 몰라도 인식적·정서적 동의를 이끌어낸다는 것은 쉽지 않은 일이다.

이상의 반공극 4편에서 확인할 수 있는 사실은, 우선 유치진이 전쟁을 경과하는 동안 그리고 종전이 된 후, 그에게 있어 극작 방향은 반공이라는 주제를 드러내는 것이었다는 점이다. 그런데 문제는 그와 같은 주제를 드러내기 위해 삼은 육체는 다름아닌 멜로드라마적인 구조였다는 사실이며, 그로부터 작위적인 결말과 성격의 異常性이 야기되었다는 데 있다. 따라서 다분히 그 희곡들이 반공이념을 현시하고 있음에도 통속성으로의 경사를 피할 수 없었던 것이다.

2) 후반기 - 이념의 후경화와 통속성의 강화

① 전반기에 반공극을 왕성하게 집필하였던 유치진은 중반 이후에 이념의 강조가 현저히 약화되어 있는 <姉妹(2)>와 <漢江은 흐른다>를 내놓는다.¹⁸⁾ <자매(2)>(5막)¹⁹⁾는 전쟁 중인 1951년 부산을 배경으로 성희

17) 박성봉은 『대중예술의 미학』(동연, 1995)에서 통속성의 범주로 웃음의 해학성, 성의 관능성, 폭력의 선정성, 몽상의 환상성, 눈물의 감상성 등 다섯 가지로 제시하고 있다.

18) 이상우는 <자매(2)>에 와서 획기적으로 달라지는 점을 바로 이념지향적 주제 의식의 퇴조라고 밝힌 바 있다(『유치진 희곡의 변모과정 연구』, 고대 박사논문, 1995.12. 174면).

19) 『예술원보』 1호, 예술원, 1955.6.

와 옥경 자매에게 일어난 비극적인 이야기이고, <한강은 흐른다>(22景)²⁰⁾ 역시 1951년 서울 동대문시장 부근을 배경으로 다양한 인물군상들이 펼쳐지는 가운데 연인관계인 정철과 희숙에게 일어난 비극적인 이야기이다. 그 비극은 이념에서 직접적으로 기인한다기보다는 전쟁이 가져다 준 정신적·육체적 상처로 인한 것에 초점이 맞추어져 있어, 작품 전체에서 이념적인 경향은 상당히 후퇴되어 있는 양상을 보인다. 유치진에게 있어 이념이란 민족적·국가적 주제와 같이 보다 거시적인 성격의 것을 의미하는데, 이념적 경향의 퇴조란 바로 이러한 주제들이 작품의 골간을 이루지 않고 있다는 것을 말해 주는 것이다. 다만 전반기의 반공이념은 전쟁이 끝난 이후 다소의 거리를 둔 형태로, 즉 작품의 후경이 되어 존재할 따름이다.

이렇듯 반공이념의 퇴조 현상을 보여주는 하지만, 두 작품 모두 삼각관계를 사용하고 있다는 점에서는 전반기 희곡의 연장선 위에 있는 셈이다. 그렇다면 다음과 같은 물음을 던질 수 있다. 이념이 후경화되어 있는 상태에서 삼각관계의 구조로 작품의 주제적 지향을 드러낼 때 과연 어떤 결과가 나올 것이며 그것의 의미는 무엇인가.

② <자매(2)>에서는 옥경-최열-성희가 삼각관계를 이루고 있다. 그 관계가 주조해내는 주제는 두 층위로 설명될 수 있다. 하나는 전쟁으로 입은 정신적·육체적 상처가 빚어낸 두 자매의 비극이다. 전쟁은 유복한 가정에서 태어나 촉망받는 성악가였던 성희를 양공주로 전락하게 만들었으며, 비극적이게도 동생과 삼각관계에 놓이도록 만들었던 현실인 것이다. 전쟁이 아니었다면 그런 비극은 존재하지 않았을 것이기에, 결과적으로 이 희곡은 전쟁의 참상, 더 나아가 공산주의 이념에 대한 우회적인 비판의 효과까지 아우르고 있는 것이다. 또 다른 하나는 이미 일어나버린 전쟁의 비극을 현실로 받아들였을 때, 그리고 자매간의 삼각관계라는 비극

20) 『사상계』, 1958.9.

을 현실로 인정하였을 때, 그런 상황에서 과연 ‘어떻게 해야 하는가’라는 실존적인 물음이다. 그에 대하여 작가는 “본능”이라는 단어로 화두를 던진다. 몇 대목을 인용해 보도록 한다.

① 聖姬 사람의 본능이란 언제까지나 억제할 수 없는게다. 한 남자를 두고 형제끼리 맞서선 안된다는 우리의 도덕율(道德律) 때문에 결코 너는 네 진정을 희생시켜서는 안된다. (94~95면)

② 聖姬 네게 무슨 잘못이 있다고 용서를 하니, 그게 사람의 본능인데…… 꽤니 맘을 썩이지마아…… 아무도 사람의 본능을 남으랴 수 없고 탓할 수도 없다.

玉京 그건 본능도 아니고 아무것도 안야. (101면)

③ 詩人 (적한 눈물을 보이며) 왜 끝끝내 제 양심을 속이며 자기의 가슴 속에 살아있는 ‘人間’을 부정하려는 거야? 최후의 순간까지 제 본심을 속인다면 난 성희를 경멸할테야. 경멸해. (하며 쓸어트린다) (107면)
(…중략…)

聖姬 (한사코) 안되어요. 놔요. (하고 몸부림을 친다. 그러나 독은 이미 천신에 돈 모양이다. 벌써 기진하여) 옥경야, 미안하다. 너 나를 용서해라. 선생님의 품 속이 이렇게도 편안하구나. 내가 내게 본능을 속이지 말렸는데. 그 말은 내게 하는 말이었나부다. (詩人崔의 가슴에 파고든다.)

玉京 선생님, 언니를 꼭 껴안어 주세요. 꼭……

詩人 내 없이는 성희는 절대로 눈도 못감아.

聖姬 선생님, 내 한평생은 선생님과 사귀 그 며칠뿐이었어요. 내 생애는 그 며칠을 위해 있었던 거예요. 아아— (하며 숨을 걸운다)

玉京 언니, 언니. (덥석 안시고 激烈히 운다)

詩人 (일어서 나가며) 성희, 나도 이 길로 곧 성희의 뒤를 따를테니 마음 놓고—

가까운 성당에서 울려 오던 鍾소리와 더불어 장엄한 음악소리, 이때 일층 놓아지며, 막 무겁게 내린다. (107면)²¹⁾

성희는 도덕률보다는 본능이 중요하다고 옥경에게 권고하지만 그 말은

21) 이상은 <자매(2)>, 앞의 책에서 인용.

자신에게도 해당되었다고 고백하고, 역시 최열도 성희의 본심-본능이 중요하다 한다. 다만 옥경만이 그것은 본능과 상관없다고 주장한다. 그러나 사실 옥경의 말대로 본능을 운운할 필요가 없는 상황에서, 한 작중인물을 죽음에 이르게 하는 과정은 어떠한 논리적·정서적 정당성을 얻지 못하고 있다. 따라서 ‘어떻게 해야 하는가’라는 실존적인 화두로서의 ‘본능’은, 이 희곡이 전반적으로 이념적인 퇴조 양상을 보임에도 불구하고 작가가 작위적으로 작품 표면에 떠올린 그 잔존으로 볼 수 있다.

더욱이 이 희곡의 플롯을 보더라도 그 점은 명료해진다. 지하실에 기거하고 있는 가짜아저씨와 최열과 옥경이 꾸리고 있는 피난지 생활의 정경 묘사는 안정감을 주지만, 점차로 삼각관계가 작품의 중심으로 자리잡으면서 급기야 마지막에 이르러서는 멜로드라마적 경사를 뚜렷하게 보여 준다.²²⁾ 앞에서 인용한 ③에서 보는 바와 같이, 성희의 마지막 대사나 최열의 자살 결심이 대비처지는 대목의 비극성은 역설적으로 통속화의 절정을 보여 주고 있다.

인물의 성격 역시 반공극에서 보여 주었던 리얼리티의 결여된 면모를 고스란히 드러낸다. 삼각관계의 무리한 전개와 ‘본능’과 같은 계몽적 전언류의 돌발적인 주제 제시의 기계적인 결합은, 성격의 작위성을 야기할 수밖에 없다. 그렇기 때문에 조중과 울증이 교차되는 듯한 성희의 변덕스러운 성격과 행동이 나올 수밖에 없었던 것이며, 유치한 염세주의자인 최열의 이상성이 필요했던 것이다. 옥경의 경우도 “사내 어른들은 과거를 가진 여자라도 진심으로 좋아 할 수 있나요?”라고 탐색할 정도로 애정문제에서 비열한 질투를 보이다가도, 이내 김대석에게 의도적으로 접근할 만큼 언니에 대한 애정을 보일 수 있었던 것이다.

이렇듯 이 희곡을 실존의 차원에서 접근한다면, 국가적인 주제 즉 애국주의와 동일시되는 반공이념에서 한켠 비껴났다는 점 자체는 이전의 반

22) 그런 점에서 서연호가 “개성적인 인물과 집약적인 구성력을 보이면서 사실주의로 전개되다가 중반에서 멜로드라마로 전락”(『한국근대희곡사』, 고려대출판부, 1994, 354면)한다는 지적은 타당하다.

공극과는 확연하게 구별되는 것이라 말할 수는 있다. 그렇지만 국가적인 주제 대신에 부상한 개인 주제는 삼각관계의 멜로드라마적 경사를 강화시켰을 뿐만 아니라, 돌발적인 주제 제시-‘본능’-로 주제의 불명료함마저 야기하고 말았다. 요컨대 개인적인 주제에 익숙하지 않는 유치진으로서는, 이념의 후경화가 이루어진 상태에 있는 이 희곡의 필연적인 경로를 막연한 휴머니즘 내에서 옹호되는 주제적 제시와 아울러 통속성의 좀더 강도높은 개입으로 열어둘 수밖에 없었던 것이다. 따라서 이 작품은 범박하게 말해서 전쟁의 비극상에 대한 극화라는 정도로 정리될 수 있을지는 몰라도 더 이상의 가치평가는 어렵다고 볼 수밖에 없다.

③ <한강은 흐른다>²³⁾는 <자매(2)>와 마찬가지로 삼각관계의 구조를 지닌다고 앞서 말한 바 있다. 그러나 그것은 이 작품에서 현저하게 약화되어 있다. 주인공을 중심으로 한 삼각관계가 이 작품의 핵심적인 갈등구조를 형성하고 있지 않기 때문이다. 이는 현상적으로는 바로 이 작품이 원심적 구성을 강하게 지향하고 있다는 데 있다.²⁴⁾ 행인이나 악사를 제외하더라도 21명에 달하는 극중 인물들이 펼치는 주요한 사건은, 크게 세 가지로 나눌 수 있다. ①철/희숙의 갈등 양상과 그 비극적 결말, ②클레오파트라/미꾸리의 소매치기 행각과 체포, ③전재민구호소장의 사기 행각과 체포 등이다. 이 밖에 두더지와 로오즈메리의 부산행에 대한 열망, 삼룡의 희숙에 대한 연정, 정애의 철에 대한 증오라는 좀더 부차적인 즐거리에 속하는 것들이 있다.

②③의 경우, 당시 세태의 가치관들을 집약적으로 보여 주는 성격을 띠

23) 이 희곡은 지면에 발표된 동년 동월 26일에 극단 신희, 李海浪 연출로 상연된 바 있다. 시공관에서 상연된 이 작품의 진용은 장민호, 황정순, 유계선, 최상익, 최남현, 주선태, 조항, 박암, 김승호, 김동원 등이었다.

24) 김방옥은 유치진의 30년대 희곡 <토막><빈민가><버드나무선 동리의 풍경>을 분석하는 자리에서 원심적 구성의 성격을 지적한 바 있다(「한국 사실주의 희곡 연구」, 이대 박사논문, 1987. 88면).

고 있는데 그 가치의 중심에는 바로 ‘물질’이 있다. 소장이나 클레오파트라, 미꾸리는 모두 돈을 위해서라면 부도덕한 일을 서슴지 않으며, 로오즈메리가 이상보다는 현실을 중시하게 된 것도 모두 그 때문이다. 전쟁의 참화 와중에서 그네들이 생존하는 방식으로 삼은 부도덕한 행위는 그들 입장에서는 모두 정당화된다. 그런데 이러한 부도덕성은 모두 결말부에서 정치된다. 바로 이러한 사실은 전쟁으로 인한 변화된 세태를 반영하고는 있으나 부정되고 징계되어야 할 대상으로서 삼았을 뿐, 그것의 의미에 대한 관심은 결여되어 있다는 것을 보여 준다. 따라서 ②③은 주요 사건이라기보다는 오히려 ①의 풍경으로 기능하는 측면이 강하다고 할 수 있다.

따라서 철과 회숙의 갈등 구조는 이 희곡의 가장 중요한 사건이라 할 수 있는데, 이들 관계를 방해하는 것은—제3자인 클레오파트라와 같은 인물이 아니라—두 당사자의 심리적인 요인으로부터 빚어진 갈등이라는 점²⁵⁾에서 삼각관계의 지배력은 현저히 약화되어 드러난다. 바로 이 점이 삼각관계 양상의 약화를 가져온 보다 근본적인 이유이다.

그러나 그런 조건이 오히려 멜로드라마적 경사를 강하게 보인다는 것은 다른 작품들의 경우와 비교할 때는 아이러니한 일이지만, 양자의 심리적인 갈등이 유아적 단순성을 벗어나지 못한다는 점에서 그런 결과를 피할 도리는 없다. 이 유아적 단순성은 회숙과 철의 극적 행동에 리얼리티가 결여되어 있는 현상적 사실에서 발견할 수 있다.²⁶⁾ 회숙의 급작스런

25) 극적 발전의 중요한 동인이 철과 회숙의 심리라는 점은 이미원이 이미 지적한 바 있으며, 오영미도 인물 형상화면에서 내면적 사실성을 획득하였다는 점을 거론한 바 있다(이미원, 「전란이 남긴 희곡」, 『한국현대문학사』, 현대문학사, 1989. 292~293면. 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996. 174면).

그러나 본론에서 지적되었지만 그 심리의 발현양상에 드러나는 것으로 보아서 극적 발전의 동인이라거나 내면적 사실성이라 고평하기는 어렵다고 본다.

26) 인물의 리얼리티 결여에 대해서는 이광호의 「리얼리즘의 변용과 통속성—유치진의 <한강은 흐른다>의 재인식」(『한국극예술연구』 4집, 태학사, 1994. 263~267면)을 참조.

태도 변화에 철이가 도저히 이해하지 못하는 것이 당연할 정도로 희숙의 성격에는 일관성이 결여되어 있다. 오빠에 대한 도리를 넘어설 정도로 ‘지고한’ 사랑이 육체의 문제에서 걸림돌이 되어 관계에 갈등을 일으키고 자살하는 심각성까지 드러내는 것이다. 그럼으로써 어느새 성격상의 유아적 단순성에서 비롯한 결과들의 원인이 공산주의의 가해성으로 환원되는 것이다. 그래서 희숙은 전쟁의 피해자로서 관객들로부터 연민을 불러 일으키는 존재로 묘사된다. 그러나 이와 같은 전개는 개연성은 있을지라도 전쟁의 상흔을 다루는 이 테마에 있어서 그 보편성에 심각한 훼손을 가하는 것이라 할 수 있다.

철의 성격은 희숙보다 더 중형무진이다. 희숙 오빠의 촉망받는 수제자(화가)이자 희숙의 약혼자인 그는 공산주의 이념에 경도되어 한 가정을 파탄에 빠뜨리나, 이념에 대한 회의와 희숙에 대한 사랑으로 죽음을 무릅쓰고 남하한 인물이다. 그런데 희숙의 돌변한 태도에 대하여 철의 광기가득한 시위적인 행동은 그야말로 광폭함과 유치함을 동시에 보여 준다. 그 광폭함과 유치함은 때로는 삼손이나 헤라클레스와 같은 완력의 형태로, 때로는 주저없이 키스나 정사 장면을 연출해내는 것으로 드러난다. 그러다가 희숙의 변함없는 사랑을 알게 된 후, 그는 다시 순진한 청년의 모습으로 되돌아온다.²⁷⁾ 하나의 예를 들어보기로 하자.

이때 洋式木造建物에서 哲이 나타나더니 喜淑을 힘껏 보고는 허공에 대해 몇 개의 뺨치를 먹인다. 失戀당한게 분해 못건디는 모양이다.

(…중략…)

哲 (클레오파트라를 휘 들어 공중에 치켜 올린다. 클레오파트라 어린애같이 「에그그」하며 호호거리며 웃는다. 희숙이더러 봐 달라는 듯이 클레오파트라의 입을 맞춘다.)

喜淑 (얼굴을 돌리며 避해 선다.)²⁸⁾

27) 철의 성격은 <조국은 부른다>의 대길과 <나도 인간이 되련다>의 석봉과 많이 닮아 있으며 희숙 또한 삼각관계에서 순정적인 면모를 보여 주는 여성 인물들과 많이 닮아 있다.

그렇다면 이렇게 성격의 필연성을 무리하게 훼손시키고 통속성의 면모를 현저하게 보이면서까지 이 희곡에서 부각시키려고 한 것은 무엇인가. 그에 대한 해답은 결말에 있다. 작품은 부산으로 떠나려는 행복한 순간을 절정에 두고 급격하게 파국을 맞이하는데, 희숙이 아직도 해결하지 못한 빈민 끝에 자살하고 이에 철이 자신의 과오에 대하여 참회하는 것으로 끝나기 때문이다. 그럼으로써 말미의 이 두 장면은 비극적인 분위기를 조성한다. 다시 말하자면 이 희곡은 그 비극성을 드러내기 위함인데, 그것은 전쟁의 비극성이며 그 비극성은 바로 이념의 문제로 귀결되고 있는 것이다. 철이 참회하는 마지막 대사를 보도록 하자.

철 잠깐만 나오리. 여기에도 또 한 놈의 죄인이 있습니다. 이 놈은 그까짓 쓰리꾼 따위가 아니고 천하에도 잔인무도한 살인범예요. 이 놈은 공산당 선전에 눈이 어두어 무참히도 사람을 죽였소. 보십시오. 여기에 그 증거가 이렇게 뻗으려져 있습니다. 그 뿐이겠습니까? 이 놈은 제 은사(正愛를 가리키며) 바로 이 부인의 남편입죠. 그 은사를 죽였고 그리고 제 애비 제 예미까지도 죽인 놈이예요. 자아 이 가증한 살인마를 잡아가십시오! 이 놈은 이미 하늘의 벌을 받은 놈이니 이 지상에서도 가장 준엄한 형벌에 처해 주세요. 자아, 잡아다가 당장에 목을 비어주십시오.²⁸⁾

즉 모든 비극의 책임을 자신에게 돌리고 있으며 그 자신은 바로 공산주의의 加害性을 대표하고 있다. 그것은 곧 그의 참회가 바로 공산주의에 대한 비난과 폭로의 성격을 띠는 것이다. 이 대사를 마친 후, 철이 정보원을 따라 무대에서 퇴장하는 것으로 이 희곡은 끝난다. 정보원을 등장시켜 권선징악적인 결말에 이르는 이와 같은 과정을 통해서, 원심적인 구성으로 다채로운 인물 군상을 보여 주려는 일련의 시도들이 사실은 전쟁의 비극성의 고양이라는 주제적 지향에 의해 갈무리되고 있음을 볼 수 있다. 그렇다면 ‘한강은 흐른다’라는 제목이 암시하는 바는 반어적이라 할 수

28) <한강은 흐른다>, 앞의 책, 395면.

29) <한강은 흐른다>, 앞의 책, 420면.

있다. '한강은 흐른다'는 댄스홀에서 클레오파트라가 읊는 시로, 그 내용은 다음과 같다.

클레오파트라 (비스듬히 앉아 눈을 감으며 외운다)

山野는 戰火입어 벌의 집갈애도
漢江은 흐른다. 쉬일 사이 없이-

이몸은 砲彈맞아 누덕이 갈애도
漢江은 속삭인다. 가슴속 깊이-

漢江은 나의 뉘! 님의 젓줄기!
漢江이 흐르는 동안 우린 살아있다.

(以上の 詩의 낭독을 경청하고 있던 호올 안의 사람들, 짬은 除外하고는 모조리 감격하여 「부 라보오!」를 부른다.)³⁰⁾

그러나 전쟁의 비극성이 처절하게 와닿지는 않는다. 왜냐하면 그 비극성을 드러내기 위한 갈등 양상이 인물의 비현실성에 기초하고 있다는 점에서 시대적인 것으로 고양되지 못했을 뿐만이 아니라, 오히려 통속성이 농후한 전개를 보여 주고 있기 때문이다.

이렇게 보았을 때 <한강은 흐른다>는 전쟁의 폐해를 다채롭게 보여 줄 수 있는 세태 묘사와 애정문제라는 다소 개인적인 주제 제시에도 불구하고, 전쟁이 가져온 제관계의 변화에 대한 인식의 불철저로 통속적으로 전개되는 결과를 낳았다고 요약될 수 있다. 그러면서도 작가는 결국 이렇게 이념의 전면적인 제시가 현저히 감퇴되어 있는 이 희곡의 결말부에, 반공이라는 계몽적인 주제를 돌발적으로 제시하고 이를 이 작품 전체의 주제로 귀결시키는 것을 잊지 않았다. 그럼으로써 이 작품 역시 반공

30) <한강은 흐른다>, 앞의 책, 389면.

이념의 멜로드라마적 구조화라는 전반기 반공극과 질적으로 크게 다르지 않다고 말할 수 있을 것이다. 다만 전반기 반공극이나 <자매(2)>의 경우 삼각관계에 의한 갈등구조가 멜로드라마적 경사를 가져온 직접적인 계기였던 데 반하여, 이 희곡은 원심적 구성으로 그런 함정은 교묘히 피해갔지만 결과적으로 다시 함정에 빠질 수밖에 없었다는 점이 다를 뿐이다.

④ 이상에서 확인할 수 있었던 것은, 우선 전반기 희곡들과는 달리 국가적인 주제가 전면에서 드러나지 않고 후경화되는 양상을 보여 주었으나 그것은 오히려 통속성을 강화시켰고, 그러면서도 ‘본능’이라든가 반공이념과 같은 작가의 직접적인 전언이 거의 극 말미에 생경하게 결부되어 돌발적으로 제시되고 있다는 점이었다.

이념이 후경화된 요인은 우선적으로 국가적인 주제인 반공이념 혹은 애국주의가 그 시의성을 잃어간다는 것과 함께 새로운 계몽적 전언의 부재로 말미암은 데 있다. 반공이념이 내면화되어 반영되는 것은 가능하지만, 강도 높은 반공극을 집필하는 시기는 한정되어 있는 법이다. 유치진이 목적극의 생명에 대하여 누구보다도 잘 알고 있었을 것이기에, 그의 극작 방향은 다른 곳으로 선회할 수밖에 없었던 것이다. 그러나 부르주아적인 그의 계몽성은 보편적이고 추상적인 국가적·민족적 주제에는 호응할 수는 있었으나, 좀더 구체적이고도 심층적인 차원으로까지 내려갈 수는 없었다. 그렇기 때문에 이 시기 그의 작품들이 애정문제를 다루고 있는 가운데 멜로드라마적 경사를 강하게 보이면서도 자신도 정리되지 못한 어설픈 메시지를 강조하거나(<자매(2)>), 다시 반공이념으로 주제를 갈무리(<한강은 흐른다>)할 수밖에 없었던 것이다.

3. 극작술의 기본 성격과 변모의 의미

1) 계몽성/통속성의 착종과 그 기원

□ 주지하다시피 유치진은 공리주의적·계몽주의적인 연극관을 버린 적이 없었다. 아울러 멜로드라마적 경사를 보인다는 점도 여러 연구자들에게 누차 지적되어 왔다. 그 만큼 그의 희곡에서 계몽성과 통속성은 어떠한 방식으로든 밀접하게 결합되어 있다. 앞장에서 살펴 본 바로는 그의 1950년대 희곡도 어떠한 형태로든 반공이념과 통속성이 긴밀히 연관되어 있었다. 그런데 반공이념의 제시는 바로 계몽성의 발현 방식의 하나이기에, 유치진의 1950년대 희곡 역시 그 이전의 작업들과의 연장선에 놓인다고 볼 수 있다.

<漢江은 흐른다>(1958)에 이르는 동안³¹⁾ 이른바 ‘<소> 사건’이 있었던 1930년대 중반에 현실 묘사의 껍진성으로부터 설화적/역사적 공간의 낭만화가 이루어지는데, 이때부터 작가의 이념은 현실을 압도하기 시작하고 그에 따라 통속성의 적극적인 개입이 이루어지기 시작한다. 이 시기에 성립된 일종의 공식주의는 역사극에서 친일연극으로, 친일연극에서 반일·반공극으로의 전환을 무리없이 이루어낸다. 그 공식은 그대로 남되 그때그때 요구되는 소프트웨어—특정 이념을 치환시키기만 하면 되었던 것이다.

그런 그가 6·25 전쟁을 체험하였고, 따라서 그의 공리적인 극작 태도가 반공극이라는 결과로 이어진 것은 아주 자연스러운 일이라 할 수 있다. 유치진이 관객들에게 주지시키고 싶어 했던 계몽의 내용은, 공산주의

31) 아동극 <청개구리는 왜 날이 꺾으면 우는가>(1964년작, 『문학사상』, 1983.3에 발굴·수록됨)가 있지만, 실질적인 극작 활동은 <한강은 흐른다>로 마감한다고 할 수 있다. 이는 <청개구리는……>가 아동극이기 때문이 아니라, <한강은 흐른다>가 작품의 공식적인 발표와 공연화가 이루어진 마지막 작품이기 때문이다.

이념은 모든 비극의 원인이자 비인간적인 惡이라는 사실이었다. 그런데 유치진은 이와 같은 반공이념의 적시를 이념과 이념의 문제로 대결하지 않고 멜로드라마적인 방식으로 풀어내고자 하였다. 즉 이념과 이념의 대결 속에서 특정한 한 이념에 승리를 부여하는 상식적인 방식을 택하지 않고, 그것과는 필연적인 관계에 놓이지 않는 갈등구조를 통해 주제화하려 했던 것이다. 그에 따라 사회의 제관계 속에서 대립의 문제를 포착하는 방식이 아니라 다소 모호한 인정적인 측면, 더 나아가 감상성을 자극하는 멜로드라마적 구조를 취함으로써 반공이념을 적시하고자 했다. 이와 같은 방식으로 존재하는 반공극이 통속물로 빠져 버릴 공산이 큰 것도 그런 이유에서이다. 반공이라는 뚜렷한 계몽적 전언을 가지고 있는 희곡, 즉 반공극에는 부정되거나 변질될 수 없는 엄격한 명분이 존재하며, 작가는 이를 훼손하지 않는 범위 내에서 사건을 전개시키되 도덕적인 명료함이 강조되는 공식적인 구조를 취하기 마련이다. 이 시기 유치진의 반공극이 존재했던 방식은 바로 멜로드라마적인 방식으로 어떻게 변주해내든간에 명분을 표면화하는 그런 것이었다. 이념이 후경화되어 있는 희곡에서조차 주제의 돌발적인 제시 양상은 그런 관점에서 이해될 수 있다.

② 그렇다면 그와 같은 양상의 기원은 어디로부터 오는 것일까. 그것은 유치진이 1930년대 중반 이후에 대극장론을 주장하면서 제창한 ‘로맨티시즘’의 지속적인 영향력에 있다고 할 수 있다. 당시 유치진은 한 인터뷰에서 대무대에서 ‘리얼리즘’에 충실한 작품은 빈 데가 있고 기름기가 없어 딱딱하니 공상·희망·분노·이데올로기 등을 배태한 로맨틱한 수법을 사용하자는 요지의 발언을 한 적이 있었다.³²⁾ 이러한 발언은, 1930년대 후반기의 역사극들이 <토막>이나 <소>와 같은 작품과는 사뭇 다른 양상을 띠는 데서도 여실히 드러난다. 그런데 문제는 유치진이 사실주의를 자연주의에 가까운 것으로 이해했으며, 이것을 보완해줄 만한 것으로 로

32) 유치진, 「浪漫性 無視한 作品은 기름없는 機械」, 『동아일보』, 1937.6.10.

맨틱한 수법 혹은 ‘로맨티시즘’을 받아들였으나 이 역시 리얼리티를 떨어 뜨리는 관념적인 요소에 불과하였다는 데 있다. 즉 유치진은 사실주의를 기계적으로 이해하였고, 여기에 다시 ‘기름기’에 해당하는 ‘낭만성’이 기계적으로 개입하게 되었던 것이다. 그리하여 그 낭만적인 요소들은 주로 멜로드라마에서 설정되는 삼각관계나 애정문제 혹은 감상성으로 드러나는 데, 이런 양상들은 1950년대의 반공극에 이르기까지 지속되었던 것이다.³³⁾

한편 1936년에 부민관이 세워지고 이를 유치진이 사용할 수 있게 되었을 즈음부터, 대극장은 그의 사실주의극 형성과정에 지대한 영향을 끼친다. 대극장이라는 무대는 자연주의적인 묘사를 폐기하고 재빨리 ‘낭만성’과 결합하는 조건이 되었기 때문이다. 또한 당시 관행이 거의 며칠간의 단기 공연이었고, 그에 따라 대극장 공연에서 적어도 적자를 최소화하거나 면하려면 단시간 내에 가급적 많은 관객을 확보해야 하는 난점을 가지고 있었다. 때문에 대극장 공연은 불특정 다수의 관객 대중에게 보편적으로 평준화되어 있는 상식과 불거리를 제공하지 않으면 공연상에 상당한 어려움을 겪을 수밖에 없었던 것이다. 따라서 대극장에서는 어떤 실험을 시도하기에는 위험부담이 컸고 이에 따라 안정적인 무대를 꾸미는 것이 중요한 원칙으로 작용하였으리라 추측할 수 있다. 이러한 사정은 1950년대에서도 마찬가지였다. 더욱이 폐허화된 전후 공간에서 관객을 여성극극이나 영화에 빼앗긴 상태에서 ‘기름기’가 없는 연극을 가지고는 난국을 돌파할 수 없는 현실이었던 것이다. 유치진 희곡의 계몽성이 안고 있는 내적인 계기와 함께 이러한 실질적인 공연 환경은, 그의 사실주의 희곡이

33) 이와 같은 사정은 1950년대 역사극에서도 고스란히 드러난다. 윤금선은 ‘리얼리즘을 토대로 한 로맨티시즘’은 유치진의 역사극을 형성시킨 토대로 보았으며 이 시기에도 지속되고 있음을 밝혔다. 특히 그의 낭만성이 모두 애정의 삼각관계로 드러난 점에 주목하면서, 그의 역사극이 ‘리얼리즘’과 남녀 주인공의 ‘로맨스’라는 이중구조로 되어 있음을 그 특징으로 들었다. 『1950년대 유치진의 희곡』, 『한양어문연구』 13집, 1995.12. 101면 참조.

필연적으로 통속성으로의 경사를 부추기는 데 일조하였으리라고 본다. 유치진에게 있어서 대극장의 사용은, 그의 사실주의극이 ‘진지한’ 계몽적인 주제를 멜로드라마적으로 구조화하는 데 영향을 끼친 환경이었던 것이다.

이렇듯 현상적으로 통속성으로의 위험한 줄타기는, 유치진이 ‘<소>사건’에 이어 대극장론을 본격적으로 주장하는 즈음에 창작 방침이 ‘낭만성’의 도입으로 바뀌면서 시작된 것으로 보인다. 이는 곧 좁게는 작가의 창작 태도에서, 넓게는 작가의 세계관의 문제와 직결되는 문제임을 의미한다. 그러면서도 동시에 그것은 이런 전환 지점의 이전 시기, 즉 창작 방침이 바뀌기 이전의 문제이기도 하다.

③ 이를 위해 잠시 그의 초기 연극관에 대한 검토를 해보도록 한다. 유치진이 일본에서 막 돌아와 발표한 글들은 현 연극계에 대한 비판적인 조감과 의욕적이면서도 새로운 논의의 성격이었다. 그도 그럴 것이 일본에서의 체류시기는 그로서는 감수성과 지적인 욕구가 왕성하였던 시기였고 일본 연극계에서는 좌파 연극이 주류라 할 수 있는 신극이 한참 활발하게 진행되고 있을 즈음이었기에, 유치진 나름의 연극에 대한 포부가 그 영향 하에 놓여 있음이 당연하다 할 것이다. 따라서 「最近 十年間の日本の新劇運動」³⁴⁾ 「산 新聞劇」³⁵⁾ 「勞働者俱樂部劇에 對한 考察」³⁶⁾ 등 일련의 글들과, 글들 속에 반영되어 있는 아나키즘에 대한 호의적인 태도에서 관심의 향방을 대강 짐작할 수 있다. 한편 유치진은 로망롤랑의 민중 예술론이 자신을 문학과 결별하고 연극을 만날 수 있게 한 지표였음을 피력한 바 있다.³⁷⁾ 이러한 대략적인 상황에 근거하여 유치진의 연극관이 ‘민중연극론’과 그 실천형태로서의 ‘아나키즘 연극운동’과의 결합으로 형

34) 『조선일보』, 1931.11.12~12.2.

35) 『동아일보』, 1931.12.17~19.

36) 『동아일보』, 1932.3.2~5.

37) 「내 心桴의 絃을 울리는 作品—로만로란의 民衆藝術論」, 『조선일보』, 1933.1.11~12.

성되었다는 논의가 나오게 되었으며,³⁸⁾ 또한 유치진의 아나키즘적 특성에 주목하기도 한 것이다.³⁹⁾ 그리고 유치진의 일련의 연극 작업이 계몽성을 바탕으로 한 근대극을 표방했다는 점에서 카프측과 동일 선상에 놓이고, 실제로 그의 초기 희곡들이 주로 농민이나 도시 빈민의 피폐한 삶을 묘사했다는 점에서, 유치진은 나웅에 의해 한때 동반자 작가로 간주된 적도 있었다.⁴⁰⁾

그러나 실제의 연극활동은 이러한 연극관과는 일정한 거리가 있었다.⁴¹⁾ 이 거리에 바로 유치진의 연극활동을 특징짓는 계몽성의 특질이 함축되어 있다. 유치진이 만약 아나키즘에 경도되어 있었다면 적어도 극연보다는 카프와의 일시적인 제휴 형태가 적절한 선택이었을 것이다. 그러나 그는 극연을 택하였고, 이는 그의 아나키즘이 선행연구에서 지적된 바와 같이 심정적인 차원에서 머물렀던,⁴²⁾ 즉 관념의 소산이었음을 증명해주는 것이다. 따라서 유치진의 계몽성이 카프의 그것과 다른 점은, 바로 계몽성에의 지향이 다분히 부르조아적인 기반 위에서 있다는 점일 것이다. 공리주의적이면서도 휴머니즘적인 입장에서 세상에 대하여 무언가 발언해야 한다는 의지만 있을 뿐, 거기에는 실질적인 현실 변혁에 관한 관심과 의지가 결여되어 있었다. 그래서 1930년대 사실주의 최대 성과라 일

38) 양승국, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극예술연구』 3집, 태동, 1993. 50면.

39) 윤진현, 「유치진 초기 희곡 연구—아나키즘의 영향을 중심으로」, 인하대 석사논문, 1994.

40) 나웅, 「演劇運動의 新段階—카프 演劇部の 새로운 發展을 爲하야(六)」, 『조선중앙일보』, 1934.3.28.

41) 이에 대하여 김재석이 「유치진의 초기 희곡과 연극론의 거리」(『어문학』 58집, 어문학회, 1996.2)에서 밝힌 바 있다. 이 연구에서는 그 이유를 ①그가 가지고 있던 현실인식의 한계로 인해 진보적 연극을 추진할 만한 동력을 스스로 확보하지 못한 것, ②극예술연구회라는 단체가 가지고 있던 운영방식으로 인해 행장연극적 공연 자체가 받아들여질 수 없었던 것으로 설명하고 있다.

42) 양승국, 앞의 논문, 48면의 주37 참조.

켜어지는 <소>에서조차 꺾진한 묘사와 분위기는 존재하되 왜 현실이 그런가에 대한 과학적인 분석은 결여되어 있는 것이다. 이는 현실에 대한 불철저한 인식으로부터 기인한다.⁴³⁾ 그가 ‘기름기’ 혹은 ‘낭만성’의 도입을 강조했던 것도 바로 이런 한계 속에 자리한다. 따라서 1950년대 희곡들이 보여준 통속성애로의 경사는 유치진 희곡의 계몽성이 초기부터 안고 있던 문제점에서 비롯한 필연적인 결과였던 것이다.

④ 다른 한편으로는 1950년대가 전쟁 체험을 객관화하기에는 이른 시기였다는 점에서 당대 희곡들이 감정적이고 비이성적 판단에 의해 쓰여졌다는 점을 심분 이해할 수도 있다. 그 시기에 대하여 최근 사회과학적 연구 분야에서 도달한 객관적인 관점을 1950년대에 적용한다면 그것은 무리한 요구일 따름이다. 그러나 시대적인 제약이 공통적으로 당대 극작가들에게 강요한 이데올로기를 감안한다 하더라도 여전히 남는 문제는 왜 그런 방식으로 전달해야 했는가라는 점이다. 그런 점에서 그런 경향의 작가적 기원을 중요한 요인으로 설정하는 것은 적어도 유치진의 경우에는 유효하다는 판단이다.

요컨대 유치진은 현실에 대한 분석이 정치하지는 못하지만 연극을 통해 대사회적인 발언을 해야한다는 관념적인 계몽주의자였고, 그런 그의 존재조건은 그의 계몽성의 허약성과 함께 통속성의 혐의를 동반하였던 것이다. 그러면서도 그의 희곡들이 보여주는 계몽성이나 통속성은 1930년대 카프 극작가들의 계몽성이나 1950년대에 이르기까지 줄곧 왕성한 생명력을 보여주는 대중극의 통속성과도 구별된다는 점에서 특징적이다. 유

43) 물론 카프계열의 극작가들에게도 그 관념성의 혐의는 지울 수 없다. 다만 관념적일지라도 현실에 대한 계급적인 분석과 구체적인 전망이 그들에게 있었다는 점에서 유치진과는 구별된다. 그런데 흥미로운 것은 카프계 극작가들의 그 관념성이—유치진과 마찬가지로—30년대 중반 이후 쉽게 통속성애로의 경사를 가져 왔다는 점이다. 송영이 그 대표적인 예이다(줄고, 「송영과 채만식의 풍자희곡 연구」, 성균관대 석사논문, 1992. 49~55면, 109~112면 참조).

치진이 현실에 대한 관심을 적극적으로 표명하는 동안에도 그의 희곡은 카프 극작가들처럼 세계에 대한 분석이 작품 속에 투영되어 있지 않았으며 오히려 낭만화의 방향으로 기울어졌다. 또한 계몽적인 전언을 극화하는 과정에서 통속성의 개입을 열어둘 수밖에 없었지만, 그것이 영리적인 목적을 뚜렷히 하는 상업적인 통속물과는 엄연히 구별된다. 오히려 대중극의 통속성처럼 세련되지 못한 형태로 주제와 결부되어 있을 뿐이다. 이러한 성격은 유치진의 사실주의극의 성격이며, 좀더 성급한 일반화를 하자면 그것은 1950년대 기성작가들에게서도 공통적으로 발견되는 것이라 할 수 있다.

2) 사실주의 양식의 수정과 계몽성의 감옥

① 지금까지 보통 사실주의는 19C 말 서구에서 태동되었던 ‘사실주의 (Realism)’의 의미로 이해되어 왔다. 따라서 당대 현실에 대한 객관적·과학적인 묘사, ‘잘 짜여진 극(well-made-play)’에 기반한 구성의 기교, 인위적인 극작술의 배제, 무대장치의 사실적 재현 등의 충족 여부가 작품 분석의 중요한 기준이 되어 왔다. 이에 따라 유치진의 1930년대의 몇몇 작품, 그 중에서도 <소>가 1930년대 사실주의 최대의 수확으로 이미 지적된 바 있다.⁴⁴⁾ 이러한 평가에는 객관적인 묘사와 핏진성을 기반으로 하고 인위성이 배제된 구성의 기교의 완숙이라는 기준이 작용하고 있다. 이렇게 보자면, 1950년대 희곡을 포함한 이후 유치진의 사실주의 희곡은 퇴보를 거듭해온 산물에 지나지 않는다고 볼 수 있을 것이다.

그러나 문제는 서구의 역사와 우리의 역사가 다르다는 사실에 있다. 서구에서의 사실주의는 낭만주의 시대의 자양분을 토대로 하였으면서도 그에 대한 부정과 반란으로 형성되었다. 거기에는 세계를 바라보는 ‘진실의 방식’이 표현되어 있는데, 즉 있는 그대로의 사회와 생활을 과학적·객관

44) 김방욱(1987), 90~91면 참조.

적으로 묘사하는 것이 바로 극적 진실이라 믿었던 것이다. 하지만 우리의 경우는 그러한 역사적인 경로에서 자연스럽게 산생되지 않았다. 그들이 오랜 세월에 걸쳐서 이루어 놓은 것들을 우리는 단숨에 그리고 한꺼번에 경험해버렸다. 그렇기 때문에 세계를 바라보는 ‘또다른 진실의 방식’으로 표현될 수밖에 없었다.

따라서 우리와 서구의 시간적·공간적 차이성을 무시하고 근대라는 시간 안에 균질화하여 가치평가를 내리는 것은 온당한 관점이라 할 수 없다. 지금까지 그러한 접근은 종종 우리 근대희곡의 면모를 결여태로 파악하도록 해왔다. 그것이 일면 타당한 지적이라 인정할지라도 차이를 간과한 절대 비교는 우리 연극의 실상을 온전히 드러낼 수 없는 한계를 지니고 있다. 따라서 사실주의 개념은 결여태를 확인하는 준거로 사용할 것이 아니라, 시공간적 차이에서 비롯한 ‘우리의 사실주의(realism)’라는 의미로 구성되어야 한다고 본다. 본고의 관심은 정점에 도달한 수준작이 아니라 史의 전체를 관류하고 있는 그 정체성에 있다. 그것이 바로 ‘우리의 사실주의’를 구성하는 실제 내용이라 보기 때문이다.

그렇게 보자면 유치진이 줄곧 사실주의 양식을 고집해온 것과 계몽성과의 상관관계에 대해 생각해 볼 수 있다. 앞에서 살펴 본 바로는 유치진은 계몽성의 원리에 의해 반공이념을 제시하는데, 그것의 전달은 멜로드라마적인 구조화를 통해서였다. 그 과정에서 작품의 통속성은 피할 수 없었다. 이러한 현상의 의미는 의도적이든 그렇지 않든간에 유치진에게 있어 사실주의극이란 계몽적·공리적이어야 한다는 것에서 출발하고 있으며 아울러 통속성의 징후를 보여 준다는 점일 것이다. 이는 첫째로는 그의 극적 진실 개념이 ‘로맨티시즘’을 가져올 수밖에 없었던 현실인식의 추상성에서 야기된 것이며, 둘째로는 놀이성이 있어야 한다는 그의 연극관이 그에 호응하였던 것으로 짐작된다. 요컨대 유치진에게 있어서 사실주의극이란 계몽성과 통속성이 교묘하게 착종되어 있는 스타일로 구축되어 있는 것이라 요약할 수 있다.

② 그렇다면 <한강은 흐른다>가 외형상 변모되었다는 사실에 대하여 신중한 검토와 해석이 뒤따라야 할 것으로 보인다. 왜냐하면 양식이 어떠한 주제적 지향과 일대일 대응을 이루고 있는 것은 아니지만, 무대 위에 묘사해내는 방법은 특정한 이념적 지향이나 진실이라 믿고 있는 바와 밀접한 관계를 맺고 있기 때문이다.⁴⁵⁾ 따라서 양식의 진정한 변화는 세계에 대한 인식 방법이 변화됨을 의미하는 것이며, 연극에 있어서 이는 극적 진실에 대한 관념의 수정을 의미한다.

기존 연구사에서는 이 작품이 1950년대와 1960년대를 잇는 희곡사적 의의가 있는 희곡이라는 데에는 대체적으로 합의하고 있다.⁴⁶⁾ 변화의 성격이 표면적이든 본질적든간에 그런 의의를 두는 근거로는 무엇보다도 이 작품이 ‘리얼리즘의 확장’이라고도 일컬어지는 전대와는 구별되는 양상을 보여 준다는 점 때문이다. 리얼리즘의 확장은 사실주의의 자기 변용이라는 점에서, 그리고 60년대의 실험적인 연극들의 前형태라는 점에서 의미있는 사실로 받아들여지고 있다.

따라서 유치진의 극작술이 바뀌었다는 사실은 일단 작가 개인에게 있어서나 희곡사와 연극사에 있어서 중요한 징후로서 받아들여질 수 있다. 기존 양식의 해체가 새로운 정신의 표현을 함축한다고 했을 때, 유치진의 극작 동력으로서 주요하게 작용하였던 계몽성의 세계에도 필연적으로 변화가 일어날 수밖에 없을 것이기 때문이다. 그러나 앞에서 살핀 바와 같이 유치진이 강박되어 있는 계몽성의 테제에는 아무런 근본적인 변화가 일어나지 않았으며, 그의 양식적 변용은 새로운 ‘극적 진실’을 보여 주지

45) “내용에 의해 제한되고 내용에 봉사하면서도 그것은 동시에 내용과는 다른 (별개의) 그 무엇도 나타내고 있는 것이다. 그렇기 때문에 예술사를 보면, 어떤 특정한 내용으로부터 산출된 양식이 그 다음에 완전히 다른 내용의 요구들에도 적용되는 경우들이 나타난다.”(M. S. 까간 著, 진중권 역, 『미학강의』 2, 새길, 1991. 366면)

46) 양승국, 「해방이후의 유치진 희곡을 통해 본 분단현실과 전쟁체험의 한 양상」, 『한국의 전후문학』, 한국현대문학연구회 편, 태학사, 1991. 202면. 이광호(1994), 259면. 김옥란(1995), 281면. 오영미(1996), 178면. 참조.

못하였다.

물론 이 희곡의 원심적 구성은 일단 성공한 것처럼 보인다. 주요 줄거리만으로 극을 구성하였을 경우와, 부차적인 줄거리들을 첨가하였을 경우를 차례로 생각해 보면, 그 효과는 명징해진다. 전자만으로 구성한다면 전쟁의 참화가 가져다 준 비극성은 과도한 주관성의 함몰을 피할 수 없었겠지만, 부차적인 줄거리들을 첨가함으로써 전쟁의 비극성을 좀더 객관화할 수 있었다. 더 이상 단일한 양상으로는 표현할 도리가 없는 혼란의 와중을 반영하는 연극의 형식적 조용이라고도 볼 수 있다. 또한 장면 중심의 구성과 한 장면 내에서도 다초점이 잦은 것도 그 같은 맥락에서 살필 수 있다. 총 22장면 중, 모든 인물들이 만날 수 있는 公的 공간인 행길 장면이 무려 10개나 되는데, 이 장면들에서는 대사를 치고 있는 인물군 외에 여러 인물들이 주변에 포진하고 있어 그들에게도 주시하게끔 만들고 있다. 이는 기존의 막 중심의 전개에서는 기대할 수 없는 효과이다. 이와 같은 특징은 원심적 구성의 효과와 조용하는 것이다.⁴⁷⁾

그러나 원심적 구성이 이 희곡에 기여하는 효과와 성과가 있다면 그것은 바로 거기까지만이다. 그 첫 번째 이유로는 원심적 구성이 지니는 그러한 긍정적 측면이 전쟁의 비극성과 반공이념이라는 주제로 성급하게 갈무리되면서 희석화된다는 데 있다. 전쟁 발발 이후 현격하게 달라져버린 삶의 조건과 환경, 그리고 가치관에 대하여 다채롭게 형상화해내면서

47) 그렇다고 해서 이러한 형식적 변화가 단순히 영화적 기법의 도입이나 영향으로 설명될 수는 없다. 영화의 용어인 FI와 FO를 사용했다고 해서 그것이 반드시 그 영향이라고 볼 수는 없는데, 왜냐하면 그것은 기술의 발전과 밀접한 연극의 기법이며 표현만 달랐을 뿐이지 전혀 새로운 것은 아니기 때문이다. 또한 양식적 변화에 조응하여 신속한 장면변환에 필요한 조명의 사용을 영화의 프레임 개념과 비교하여 그 영향관계를 논한다는 것은 아무래도 무리인 듯하다.

영화 기법의 영향과 도입이라는 견해에 대하여는 다음과 같은 연구가 있다. 김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 32, 고대 국어국문학연구회, 1993. 106~107면. 이상우(1995), 앞의 논문, 175~177면.

도, 결국은 '그래도'라는 전쟁 발발 이전의 가치관으로 손쉽게 재단해버리고마는 것이다.

두 번째 이유는 원심적 구성의 긍정적인 효과 이면에 통속성을 강화하는 측면도 아울러 가지고 있다는 점이다. 무대 위에서는 관능적인 음악과 춤이 펼쳐지고 충격전이 일어난다. 이러한 장면들은 마치 볼거리를 충분히 제공하는 브로드웨이의 상업적인 뮤지컬을 연상시킨다. 그렇게 본다면 이 희곡의 부분부분은 눈물의 감상성, 성의 관능성, 폭력의 선정성을 야기하는 요소로 가득 채워져 있는 셈이다. 더불어 소장과 삼룡의 실랑이를 비롯한 몇몇 대목은 웃음을 던져 주기도 한다. 그래서 반드시 이런 요소들이 통속성을 야기한다고 볼 수는 없겠지만, 이런 면모들은 원심적 구성마저도 통속성이 농후한 요소들의 배치를 위한 묘안일 수도 있다는 혐의까지 불러일으킨다. 더욱이 사건의 발전에 실질적으로 개입한다고 보기 어려운 클레오파트라를 끌어들이거나 이보다 정도는 약하나 삼룡을 삼각관계의 한 축으로 만든 것도, 결과적으로는 통속성의 증장을 부추기고 있는 것이다.

이렇게 본다면 양식상의 일정한 변모는 결과적으로 기존 주제의식을 전달하기 위한 도구이자 볼거리가 되었을 뿐, 더 이상의 새로운 의미를 생산해내지는 못했다고 볼 수 있다. 따라서 그것은 '리얼리즘의 확장'이라 말할 정도로 고풍의 대상은 아닌 것이다.

그렇다면 <한강은 흐른다>가 양식상 변모를 보였다는 사실은 무엇으로 설명될 것인가. 그것은 유치진이 1956년과 1957년에 걸쳐 1년여 동안 미국을 비롯한 서양연극계를 시찰한 데서 그 직접적인 계기를 찾을 수 있다.⁴⁸⁾ 유치진이 바라본 서양연극계는 자신이 지금까지 해온 작업에 대한 반성을 확인시켜 주는 거울인 동시에 새로운 방향으로 영감을 불어넣어준 확증이었다.⁴⁹⁾ 반성의 계기였다는 것은 자신의 작업에 한계를 절

48) 서양연극계의 시찰에 관해서는 『동량유치진 전집·9-자서전』(서울예대출판부, 1993)의 234~265면 참조.

49) 박영정은 유치진의 서양연극계 시찰에 대하여 다음과 같이 정리한 바 있다.

감하였다는 것을 의미하는데, 그것은 한편으로는 반공극 집필 이후 뚜렷할 만한 성과를 올리지 못한 창작자로서의 고심이 있었을 터이고 다른 한편으로는 기존 방식이 더 이상 대중과 호응하고 있지 못하다는 위기감이 있었을 것이다. 그러는 가운데 자신이 프로시니엄 무대에서 해방된 서양 연극계의 동향으로부터 이전과는 다른 모색의 필요성을 느꼈던 것이다. 전통극에 대한 관심이 1930년대에 이어 다시 부상하게 된 것도 그와 같은 맥락에서 비롯되었다. 그런데 전통극의 현대화라는 과제는 30여 년 동안 사실주의극을 해온 유치진의 몫이라기보다는 그 다음 세대의 몫이었다. 따라서 유치진의 극작 변화는 사실주의극 내에서 시도를 피하는 것으로 드러났던 것이며 그 작품이 바로 <한강은 흐른다>인 것이다.

그런데 루카치가 말하는 미적 선형성은, 그로 하여금 형식상의 추상적 보편성, 즉 현실에 대한 이념의 우위로부터 나온 논리에 의한 공식성을 가지고 특수한 내용의 본질적 요소들을 무차별화하는 수법(manier)에 빠지게 하였던 것이다.⁵⁰⁾ 그가 극작 활동을 그만두는 그때까지 그와 같은 매카니즘에 지배되고 있었던 이상, 그의 사실주의 양식에 대한 수정도 바로 그런 자장 내에 있다고 말할 수 있다. 그렇기 때문에 사실주의 양식의

“유치진의 서양연극계 시찰은 사실주의 일변도의 우리나라 근대 연극 활동에 대한 전반적 반성 위에서, 사실주의적 프로시니엄 무대에서 해방된 현대극에의 지향성과, 가면극과 창극으로 대표되는 전통극의 유산에 대한 자부심과 그 창조적 계승에 대한 확신을 가지게 하는 계기로 작용했다고 할 수 있겠다.”(『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997. 236면)

50) 루카치는 ‘수법(manier)’에 대하여 다음과 같이 설명한다.

“(…상략…) 그 관찰방식과 표현수단을 그 자체 속에서 고정화하고 그로부터 현실과 현실의 룰을 수용하는 일정의 미적 선형성을 만들어낸 결과, 그로부터 생성된 형식적 요소가 작품 속에서 형상화될 소재에 맞서 일종의 자립성을 갖추게 된다면 예술가는 수법에 빠져 있다고 규정할 수 있다. (중략) 그러한 추상적 주관성은 그때그때의 구체적이고 특정한(특수한) 내용에 대하여 형식상의 추상적 보편성으로 맞서 있으며 상향할 때에도 하향할 때에도 그 내용의 진정한 예술적인 본질, 결국 그 특수성을 무시해버리고 만다는 점이다.”(여균동 역, 『미와 변증법』, 이론과실천, 1987. 189~190면)

수정은 변화된 현실 혹은 인식과 조용한 형식적 변화라기보다는 다분히 형식적인 차원에 머문 변화라 할 수 있다. 유치진은 이때까지도 여전히 계몽성의 감옥으로부터 자유롭지 않았던 것이다.

4. 1950년대 유치진 희곡의 성격과 시적 의미

Ⅰ 이 글을 쓰게 된 문제의식의 출발은 1950년대의 지배적인 양식과 지향은 무엇이었는가로부터 비롯된 것이었다. 그 지점에서 기성 작가로서 우리 근대희곡사에서 중요한 위치에 있는 유치진을 선택하게 되었는데, 특히 <한강은 흐른다>가 기존 방식에서 탈피할 일련의 시도를 하고 있다는 점에서 검토할 만한 가치가 있다고 판단되었기 때문이다.

검토 결과, 우선 전반기 희곡은 반공이념을 멜로드라마적으로 구조화되어 있다는 사실을 확인할 수 있었다. 이는 유치진이 1930년대부터 줄곧 견지해왔던 계몽성을 현저하게 드러내는 것임과 동시에, 1930년대 후반에 대극장론과 맞물려 주장되어온 '낭만성'의 개입의 결과로 이해할 수 있다. 이러한 양상은 이념의 후경화가 보이는 후반기 희곡에서도 여실히 드러난다. 오히려 이념이 후퇴된 상황에서 멜로드라마적인 구조는 결과적으로 통속성을 강화하는 방향으로 드러났다. 그러면서도 쉽게 포기되지 않는 이념 제시에 대한 강박은 다시 한번 그의 작품세계가 계몽성의 감옥 안에 놓여 있음을 확인하게 해주는 대목이었다. 따라서 그의 사실주의 양식의 수정은 근본적인 변화라기보다는 미적 선형성에 의해 공식화된 스타일의 변형이라고 해석할 수 있을 것이다.

그런 점에서 마지막 작품이라 할 수 있는 <한강은 흐른다>가 유치진이 보여 줄 수 있는 모든 것을 다 보여 준 작품으로 여겨지는 것은 지나친 말이 아닐 것이다. 왜냐하면 유치진이 그 작품에서 자신의 사실주의극이 보여 주었던 모든 것을 총화하고 있을 뿐만이 아니라, 지금까지 전혀 해보지 않았고 그의 다음 세대의 몫이라 할 수 있는 것을 시도하였기 때

문이다. 그러나 바로 그 이유에서 이 작품이 마지막이 되었는지도 모르겠다.

이렇게 본다면 유치진의 사실주의 희곡의 성격은, 민족적·국가적 대의 명분에 긴박되어 있되 통속성의 개입을 용허하는 인식 구조를 반영한 것이라 할 수 있다. 유치진은 계몽주의적·공리주의적 연극관을 지녔는데, 이를 지탱하고 있는 세계는 현실을 압도할 정도로 강력한 것인 동시에 지극히 추상적이고 보편적인 것이었다. 그런 성격은 작품에 있어서 공식화된 형식적 구조를 배태하였고, 그 형식적인 구조는 통속성을 자기의 형질로 쉽게 수용하였다. 바로 이런 성격이 그의 사실주의극을 형성하였던 것이다.

이런 인식 구조에 긴박되어 있는 작가들은 개인이나 사회의 제관계를 변증법적으로 인식하기 힘든 법이다. 그런 점에서 유치진에 대하여 임화가 “새로운 意味를 갖는 藝術的 人物을 한 사람도 創造해내지” 못했다고 평가하였을 때,⁵¹⁾ 그것은 전적으로 옳았으며 1950년대까지도 여전히 유효한 평가인 것이다. 현실과의 긴장관계를 포기한 관조의 태도에서 비롯된 계몽성의 세계는 더 이상 생생한 인물을 창조해내지 못한다. 1950년대 작품에서 서로 유사한 인물들을 발견할 수 있었던 것도 바로 그와 같은 데서 기인한 바가 크다. 때문에 그 밖의 주제들인 사회·가정·개인 문제에 친숙하지 않은 것은 당연한 것으로 보인다. 유치진이 그의 작품에서 세대 문제를 심각하게 제기한 적이 없었다는 점은 그런 점의 방증으로서 가능하다. 그렇기 때문에 그런 주제들을 시도하였을지라도 주관성에 함몰되기가 쉬운데, 이는 현실에 대한 이념의 우위라는 관념성이 빚어낸 쌍생아(<자매(2)>)이기 때문이다.

② 유치진에게 있어 계몽성은 그가 연극인으로서 평생을 바칠 수 있도록 한 원동력이자 사실주의 희곡의 정초에 공헌한 뛰어난 극작가라는 평

51) 임화, 「劇作家 柳致眞論—現實의 貧困과 作家의 悲劇」, 『동아일보』, 1938.3.2.

가를 안겨다 준 영예의 근본이었다. 그러나 동시에 우리 근대 사실주의극의 한계로 지적되는 요소들의 근본적인 원인을 제공하였다는 점에서는 불행이라 할 수 있다.⁵²⁾ 그래서 유치진의 다음과 같은 회고는 그런 점에서 우울한 고백처럼 들린다.

대체로 후진국에서 민족주의가 강하게 부각된 것도 그 때문이리라. 내 경우만 하더라도 평생을 짓누른 역사적 환경이 언제나 생존을 위협하는 공포로서 작용했기 때문에 삶의 목표였던 연극마저 공리적으로 생각하게 만들었던 것이다. 가령 내가 생업의 차원을 넘어 삶의 지상목표로 설정하고 따라서 그러한 범주를 한 발자국도 벗어나지 않았던 연극의 입문과정에서부터 오늘에 이르기까지 그것을 예술로서가 아니라 민족계도로나 더 나아가 자위의 한 방편으로 여겼던 것도 그 때문이 아니겠는가. 내 이제와 생각하니 그런 삶의 방식과 예술적 행위가 옳았던 것 같기도 하면서도 어딘가 허함은 어인 일인가.⁵³⁾

그런데 이와 같은 계몽성에의 긴박은, 비단 유치진에 한정되는 것이 아니라 일제강점기를 경유한 신극인들에게 공통적으로 드러나는 公的인 현상으로 이해된다. 근대가 개인의 발견을 가져왔던 서구와는 달리, 민족적 과제에 집착할 수밖에 없었던 우리 신극인들은 그로부터 자유로울 수 없었다. 그렇기 때문에 유치진이 민족적·국가적 주제를 제외한 영역 속에서는 무기력함을 보여 줄 수밖에 없었던 것이며, 이 같은 경향은 동시대의 다른 작가들에게도 쉽게 발견될 수 있다.

52) 여석기의 다음과 같은 지적은 유치진의 연극에 대한 균형잡힌 평가라 할 수 있다.

“韓國演劇이 1930년대 이후 리얼리즘의 洗禮를 받았으면서도 자기의 것으로 消化된, 토착적 바탕에 근걸르 둔 方法을 창조해내지 못했다라는 사실은, 리얼리즘을 최초로 실천한 이 뛰어난 극작가를 위해서 뿐만 아니라 新劇 全體의 알찬 발전을 위해서도 큰 不幸이 아닐 수 없다. 그리고 이 점은 아직 우리에게 주어진 宿題로 남아 있는 것이다.”(『柳致眞과 愛蘭演劇』, 『연극평론』 10, 1974. 여름호, 20면)

53) 유치진, 『동량유치진 전집·9-자서전』, 46면.

그러는 가운데 1950년대에 등장한 신진 극작가들은 유치진과 같은 기성 작가들이 놓였던 역사적 환경과는 다른 지점에서 출발하였기에 전대와는 차별화되는 면모를 보인다. 비록 계몽성의 세례를 무의식적으로 내면화했을지는 몰라도, 적어도 청년기에 경험한 전쟁체험과 분단은 다른 인식체계를 요구하였음이 틀림없다. 그렇기 때문에 기성 작가들에게서 보이는 메시지의 삼입과 같은 생경한 계몽적 전언이 산견된다 할지라도, 변화된 역사적 환경은 기존과는 다른 인식 체계를 요구하였고 이에 조용하는 다른 양상의 희곡을 내놓았던 것이다. 차범석과 이용찬의 희곡은 유치진의 멜로드라마적 경사를 피해 갔으며, 애정을 주된 소재로 삼은 주평·김상민·하유상·임희재 등의 희곡은 유치진처럼 이념의 제시를 위한 통속적인 구조화वाद 일정한 거리를 두고 있었다.

그러나 그럼에도 불구하고 문제는 전쟁으로 인한 새로운 환경의 조성이 이루어지고 그에 따라 새로이 부상하는 신진 극작가들이 대거 등장하는 1950년대에도 여전히, 유치진이 경험한 근대와 그로부터 생산된 희곡과 연극의 성격이 유효한 세력으로 지속되었다는 점이다. 새로움, 즉 신진 극작가들에 의해 비사실주의적인 기법 실험이 간간히 시도되었음에도 불구하고 그 시도는 현실에 대한 치열한 고민의 산물로 轉化되지 못하였다. 그것은 그들조차 유치진이 경험한 근대의 산물이 존속할 수 있었던 시대 기운으로부터 자유롭지 않았음을 증명해 주는 것이다. 그리하여 차범석 등 몇몇을 제외한 1950년대 신진 극작가들의 대다수는 그로써 생명을 다하였고, 유치진으로 상징되는 우리 근대희곡사적인 과제는 이들의 다음 세대인 6,70년대 작가들에 넘겨지게 된 것이다.

[3] 이로부터 1950년대에서 유치진 희곡이 의미하는 바는 명확해진다. 유치진은 1950년대 이전과는 근본적으로 다른 세계를 보여 주지 못했다. 계몽성과 통속성이 착종된 그의 사실주의극은, 일반적으로 사실주의극이 보여줄 수 있는 세계에 대한 냉엄한 시각을 통한 형상화와는 다소 거리를 둘 수밖에 없었다. 전쟁 이후 그의 작업에 견줄 만한 경쟁 세력이 존

재하지 않는다고 말해도 좋을 시기에 그런 그의 극작 방향은 어떤 의미에서는 당대 연극계를 둘러싼 견고한 城이기도 하다. 그러나 당시는 엄연히 전쟁 이전과는 다른 현실적 조건을 가지고 있었기에 새로운 기운이 감돌았으며 유치진 자신도 변화의 필요성을 감지하고 있었다. 그렇기에 서양 연극계를 시찰하는 동안 그를 사로잡고 있던 새로운 시도への 욕구는 양식상의 변화라는 결과로 이어졌던 것이다. 그럼에도 불구하고 새로운 기운을 향한 ‘떨림’은 미완으로 끝났으며, 그의 연극에 대한 열정은 연극교육가·연극행정가로 투영되기에 이른 것이다.

이와 같은 유치진이라는 개인에 대한 평가는 1950년대 연극계의 지형을 설명해주는 프리즘이기도 하다. ‘떨림’이 있되 전대의 미망에 여전히 사로잡혀 있었다는 사실은, 신진 극작가들이 ‘떨림’이 있되 전환의 결정체를 보여주지 못한 채 전대 양식에서 자신들의 문제의식을 담아내는 데 보다 안정감을 느꼈다는 사실과 일정한 접점을 이루고 있는 것이다. 그런 점에서, 즉 1950년대 유치진의 희곡은 당대의 연극계가 형성하고 있었던 형질의 한 부분을 전형적으로 보여 주고 있다는 점에서 사적으로 중요한 의미가 있다라고 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『문학사상』, 『사상계』, 『예술원보』, 『한국 예술지』, 『현대문학』

2. 저서

박성봉, 『대중예술의 미학』, 동연, 1995.

박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.

서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대 출판부, 1994.

오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.

유치진, 《나도 人間이 되련다》, 진문사, 1953.

_____, 《원술령》, 자유문화사, 1952.

_____, 《유치진희곡선집》, 성문각, 1959.

_____, 『동랑유치진 전집·9—자서전』, 서울예대 출판부, 1993.

G. 루카치 著, 여균동 역, 『미와 변증법』, 이론과 실천, 1987.

M. S. 까간 著, 진중권 역, 『미학강의 2』, 새길, 1991.

3. 논문

김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 32, 고대 국어국문학연구회, 1993.

김방옥, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 이화여대 박사논문, 1987.

김옥란, 「유치진의 50년대 희곡 연구—〈자매·2〉와 〈한강은 흐른다〉를 중심으로」, 『한국극예술연구』 4집, 태학사, 1994.

김재석, 「유치진의 초기 희곡과 연극론의 거리」, 『어문학』 58집, 어문학회, 1996.

양승국, 「해방이후의 유치진 희곡을 통해 본 분단현실과 전쟁체제의 한 양상」, 『한국의 전후문학』, 한국현대문학연구회 편, 태학사, 1991.

_____, 「1930년대 유치진의 연극비평 연구」, 『한국극예술연구』 3집, 태동, 1993.

여석기, 「柳致眞과 愛蘭演劇」, 『연극평론』 10, 1974. 여름호.

윤금선, 「1950년대 유치진의 희곡」, 『한양어문연구』 13집, 1995. 12.

윤진현, 「유치진 초기 희곡 연구—아나키즘의 영향을 중심으로」, 인하대 석사논문,

1994.

이광호, 「리얼리즘의 변용과 통속성－유치진의 <한강은 흐른다>의 재인식」, 『한국극예술연구』 4집, 1994.

이미원, 「전란이 남긴 희곡」, 『한국현대문학사』, 현대문학사, 1989.

이상우, 「유치진 희곡의 변모과정 연구」, 고대 박사논문, 1995.

이승희, 「송영과 채만식의 풍자희곡 연구」, 성균관대 석사논문, 1992.

<Abstract>

A Study on Yoo Chi-Jin's Plays Written in 1950s from the Viewpoint of the History of the Korean Modern Drama

Lee, Seung-Hee

□ The paper targets to clarify what style and inclination were dominantly used by the Korean writers in 1950s. Taking it into account, I decided to study the works of Yoo Chi-Jin, who played a critical role in establishing the foundation of the Korean modern drama. One of his dramas, *Han River Flows* seemed to have taken up something new, far different from established style of predecessor and was considered worth studying in that regard.

Anti-Communist ideology was frequently observed in the works written during the first half of his writing period, most of which have melodramatic structure. Romanticism along with enlightening inclination was a theory kept being expressed in his works published since 1930s. He tried to present all these theories in his works published during latter half of his writing history, when he tried to have any specific ideology move backward. The melodramatic structure with a specific ideology moving backward encouraged a feature of popularity clearly distinguished in his works. But still under the influence of enlightenment, he couldn't but stick to the idea of presenting an ideology in his works. As a result, the change in a realistic style in his works was not fundamental but can be explained to be a change of style that had been accomplished by his

transcendental cognition.

Yoo Chi-Jin's realistic dramas reflected his cognition structure which had been deeply concerned with national justice on the one hand, on the other popularity. His outlook on drama could be generally said to take care of both enlightenment and public interest. He established the outlook on a firm, but at the same time popular as well as abstract background. The outlook gave formality in the structure of his works, which helped to accommodate the popularity in his works, and also laid background for his realistic dramas.

Most of the writers captured with cognition structure have difficulty in recognizing dialectically the relationship between each individual or between an individual and society where he belongs. When a writer gives up expressing tension, normally created by maintaining the relationship with the reality of life, his works tend to lose liveliness which their characters must kept. Yoo Chi-Jin's works in 1950s lost the liveliness of characters and readers of his works can easily meet with similarity in most of the characters created by him. And society, home management and other personal interest were not the major topics of his works. Even in case he tried to take those topics, they were very subjective and reflected the fact that he placed priority in an ideology to the realities of life.

[2] Enlightenment was a motive for most Yoo Chi-Jin's works and at the same time played a basic role in enhancing his reputation as a play writer who has given birth to realistic dramas. But at the same time, the idea of enlightenment had modern realistic dramas face up with some limit in expressing creativity.

Most of modern drama writer who spent their days under Japanese

imperialism were excessively attached to the idea of enlightenment like Yoo Chi-Jin. In the western society, modern civilization had encouraged individualism, but the Korean modern dramatists could not stay away from the national disaster all the Korean people were suffering then. Accordingly, like other dramatists of his period, he seemed extremely feeble in handling topics other than issues concerned with the nation and the Korean people.

However, rising dramatists of 1950s have experienced different historical situation from writers of standing such as Yoo Chi-Jin and tried to express different subjects in their works. The idea of enlightenment might have been involved in their works unconsciously, but the Korean war and the tragic division of the peninsula must have requested them to have a different understanding. As a result, even though rising dramatists adopted a crude technique such as the insertion of enlightening message, which had been used by their predecessors, they were still required to have different recognition system and their dramas were required to directly show the difference.

In 1950s when the Korean war had worked to form a new environment, which also resulted in the appearance of new dramatists, the modernity which Yoo Chi-Jin and his contemporaries experienced and their works kept staying as one of main currents which led the world. New dramatists sometimes tried non-realistic techniques in their writing, but they were awkward to express the realities of life they had experienced. They could not totally stay away from the spirits of the times when Yoo Chi-Jin lived. Therefore, most dramatists of the time, except a few including Cha Bum-Suk, who just started to expose their names in 1950s's couldn't continue their literary activities. Instead, the writers of 1960s and 1970s have taken over the

role.

③ Based on the explanation above, we can clearly see how important Yoo Chi-Jin's dramas worked in 1950s. We can't see any basic difference in Yoo Chi-Jin's works written both after and before 1950s. The ideas of both enlightenment and popularity were expressed being mixed up together in his realistic dramas and they could not but be wanting in cool-headed vision for the environment around him, which most of realistic dramas claimed to stand for. After the Korean war, the situation around him seemed not very competitive and he almost led the theatrical circle. In brief, the realistic dramas of his could be said to show how importantly those two ideas were accepted by drama writers. However, post-war theatrical world was much different from pre-war, requesting something new and Yoo Chi-Jin also felt the request for change. Yoo Chi-Jin could take a chance to look around the western theatrical world and it encouraged him to give some change in his style. But this new trial of his remained unfinished and his aspiration for drama had continued to encourage him to devote himself to drama education and drama administration.

We can catch overall theatrical world of 1950s through the study of Yoo Chi-Jin and his around. He felt some need for change but was still engaged in the ideas of predecessors. And it explains the reason why new dramatists also felt easy with the styles of their predecessors even though they were strongly requested to show something different and new. In that regard, Yoo Chi-Jin's dramas written in 1950s showed a typical mode of the time which had been formed around theatrical circle.