



차범석과 4·19

- 4·19 전후 차범석의 행적과 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>의 개작을 중심으로*

백두산**

<차례>

1. 서론
2. 4·19 전후의 차범석 : 정신사본의 창작 전후
 - 2.1. 4·19 전후 차범석의 행적과 내면
 - 2.2 정신사본의 분석 : '진행 중인 혁명'의 흥분과 창작 논점
3. '4·19혁명 1주년 기념' 공연의 준비와 공연본 분석
 - 3.1. 국립극장 공연(1961.4) 전후 차범석의 행적
 - 3.2 공연본의 분석 : '완결된 혁명'의 서사와 개작 방향
4. 결론

국문 초록

이 글은 1960~1961년 사이 극작가 차범석의 행적과 회곡 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>의 창작 및 공연본 개작 과정을 중심으로, 그가 인식한 '4·19'의 의미와 작품의 변모 양상을 고찰한다. 이 작품은 세대 갈등 구조나 4·19 재현의 한계라는 측면에서 평가되었으나, 본고는 차범석의 논설, 연극계 활동, 자서전적 기록을 토대로 4·19에 대한 작가의 인식을 재구성하며 이를 1960년 정신사본과 1961년 공연본의 비교·해석의 논점에 활용하였다.

4·19 발발 당시를 결말로 둔 정신사본에 비해 공연본에서 차범석은 이승만 하야까지의 총체적 과정을 담으려 하였다. 실제 공연본에서는 정치적 강기수와 같은 구세대 인물이 느끼는 윤리적 딜레마에 보다 주목하였고, 연애 서사와 예술가 서사를 활용하여 4·19 이후 신세대의

* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 신진연구자 지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2024S1A5A8029000)

** 서울시립대학교 인문대학 국어국문학과 부교수

*** 이 논문은 한국드라마학회 추계학술대회(2024.11.16.) 발표문을 보완한 것이다.

정당성이 보다 강화된 서사 구조를 보여준다. 또한 작품의 서사 한 편에 해방기 좌익 세력에 대한 1공화국의 폭압을 담아 두기도 하였다. 공연본으로의 개작 과정에서 차범석은 4·19의 의미를 정치변혁보다 '자유'의 확대로 해석하였고, 이는 현실 정치의 변화 가능성에 회의적이었던 그의 현실인식의 반영이기도 하였다.

주제어: 제작극회, 차범석, <겹질이 께지는 아픔 없이는>, 3·15부정선거, 3·15마산의거, 4·19혁명

1. 서론

이 글은 1960년부터 1961년까지의 차범석의 연극계의 행적과 비평에서 나타난 4·19에 대한 인식의 변화 과정을 살펴보고, 이를 토대로 <겹질이 께지는 아픔 없이는>(이하 <겹질>)의 창작(1960.8 탈고) 및 공연본으로의 개작(1961.4 공연) 과정을 분석하는 논의이다. 구체적으로, 차범석에 대한 작가론적 연구의 일환으로 4·19에 대한 차범석의 개인적 체험과 4·19 전후의 비평 및 연극계에서의 활동을 살펴본다. 이어 정신사본 <겹질>(1960.8)과 '4·19 1주년 기념 공연'으로 기획된 <겹질>의 국립극장 공연본(1961.4)의 특징과 개작 과정을 중심으로 1960-1961년 사이 4·19에 대한 인식과 창작에서의 주안점이 변화하는 과정을 분석한다.

차범석은 전후 연극계의 중심 작가이자 한국연극사상 가장 많은 극작품을 남긴 인물이면서, 연극협회 회장 등을 역임하며 1960-70년대 한국연극의 리얼리즘과 '향토성'을 중심으로 한 '주류'의 의식을 계승한 연극인이다. 동시에 반공극이나 '새마을연극' 창작 등 관제적 공연에까지 관여하여 주류 연극계의 한계까지도 고스란히 드러내었던 문제적 인물이기도 하다. 그렇기에 차범석 희곡의 평가는 전후 연극에 집중되어 있고, 작가론적 관점의 종합적 연구는 극과 극의 평가에 가려 기대보다 많지 않다.¹⁾

1) 최근 20년간 작가론의 관점에서 차범석을 다룬 연구성과로는 전성희, 『차범석 평전』, 태학사, 2024. ; 김향, 『한국 연극문화와 차범석 희곡』, 연극과 인간, 2010.을 거론할 수 있다.

차범석의 희곡 세계에서 <껍질>은 차범석의 초기 희곡군에 묶이면서, 1950년대 차범석 희곡과의 연속성과, 4·19 직후의 정치의식을 담지한 극으로서의 의미를 동시에 지닌 작품으로 평가되었다. 연속성의 차원은 주로 차범석의 초기 희곡에서 전개하였던 ‘세대론’의 관점인데, 가족 구성 안에서 구세대가 강요하는 모순을 거부하는 신세대 주체를 구현하는 구조를 가리킨다. 동시에 기존 연구에서 <껍질>은 ‘4·19 혁명’을 표현하는 데에 한계가 명백한 작품으로 평가된다. 가족 간의 갈등이 피상적이라는 점²⁾, 이전 작품에 비해 신세대의 승리를 표현하려 노력하지만 작품의 신세대(대영과 유미)가 ‘4·19 혁명’의 주체로 적합하지 못하였다는 점³⁾, 기성세대에 대한 ‘전면적 부정’이 두드러지지만 (가족 이데올로기나 현실에) 현존하는 보수성을 돌파할 만한 신세대적 가치를 부각하는 작가의 시선은 부재하다는 점⁴⁾ 등이 작품의 한계로 지적된다.

-
- 2) 김방옥은 <껍질>에서 “부패한 정치현실은 이 극의 배경”이며, 핵심을 가족 간의 갈등으로 보고, “가족의 거실인 동시에 외부사회와의 직접적 연계를 지닌 어색한 공간”에서의 서사 전개에 한계로 평가한다. (김방옥, 『한국 사실주의 희곡 연구』, 가나, 1988, 165-167면.) 한편으로 가장이자 정치가인 강기수를 중심으로 한 ‘가족 공간’으로서의 특수성에 주목하여, <껍질>에서 정치 담론과 세대 담론이 병치되지만, 심층적으로 다루어지지 못했음을 지적하는 연구도 제출되었다. (백로라, 『1960년대 희곡과 이데올로기』, 연극과 인간, 2004, 98-101면.)도 제출되었다.
- 3) 정호순은 <껍질>의 대영과 유미의 삶의 조건이 혁명이 일어나게 된 사회경제적 조건과 거리가 멀어 “피상적인 현실 인식”에 머물며, 피아니스트 대영이 인식하는 현실적 모순은 불투명하여 “대학생으로서, 예술가로서 지닌 순수한 열정에서 비롯된 것”으로 보이고, 아버지의 정치적 부정에 둔감하고 불안한 정국에도 데이트를 즐기던 유미가 혁명의 대열에 뛰어드는 것이 설득력을 지니기 어렵다는 점을 지적한다. (정호순, 「1960년대 희곡에 나타난 4·19와 세대의식」, 『한국 희곡과 연극운동』, 연극과인간, 2003, 122-123면.) 손화숙 역시 대영의 변화에 대한 설득력 부족으로 인해 작가가 궁극적으로 도달하고자 한 역사적 존재로서의 새로운 인간형에는 미치지 못한 것으로 본다. (손화숙, 「1950년대 리얼리즘 희곡의 한 양상」, 『한국현대희곡연구』, 국학자료원, 1997, 66면.)
- 4) 이승희, 「풍속도의 개방성과 보수적 휴머니즘의 세계 : 차범석」, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002, 131면. ; <껍질>에서 작가의 ‘운명론적 세계관’이 어떻게 사회변혁으로 갱신되는지에 대한 형상화가 불명확함을 지적한 김상열의 논의(김상열, 「운명론적 세계관과 그 극복의 문제」, 조건상 편, 『한국전후문학연구』, 성균관대학교 출판부, 1993, 192면.)나 ‘혈연의식에 얽매어 보다 큰 사회의 모순을 비판하지 못한’ 대영이나, 극에

한편으로 <겹질>에 대한 논의에서 4·19에 대한 작가의 시선을 재검토하는 방향은 새로운 논의를 위한 전제가 되기도 하였다. 예컨대, <겹질>을 현실에 대한 신세대의 현실 개혁 의지를 강조한 작품이라기보다는 ‘4·19가 태동하기까지의 발생 경위’에 주목한 작품이라는 논의⁵⁾나, 4·19를 둘러싼 심각한 갈등을 그리기보다는 혁명적 변화가 추동하는 ‘막연하고 낭만적인’ 희망 그 자체를 그리는 데 있었다는 논의⁶⁾가 그러하다. 최근에는 초기 희곡세계와 변별되는 <겹질> 전후의 작품 실천을 차범석의 ‘4·19’와 ‘5.16’ 사이의 정치적 상황에 대한 인식의 변화 과정으로 읽어가는 논의 역시 제출되었다. 제작극회 시기의 경향이었던 ‘도시화·근대화 과정의 문명비판’ 주제가 4·19 이후 <겹질>부터 <공중비행>(『사상계』, 1962.12)⁷⁾에 이르러 정치비판, 정치풍자의 논점으로 이행하였으나, 군사정부의 수립 이후 정치적 불온에 대한 억압 속에서 윤리와 풍속의 문제로 창작의 방향을 전환하였다는 것이다.⁸⁾ 이러한 관점은 <겹질>의 창작을 관통하는 1960-1962년 사이를 군사정부 이후의 좌절과 창작방향의 전환이 드러난 시기로 본다는 점에서 본고에 시사하는 바가 있다.

본고에서는 두 가지의 논점을 통해 차범석의 <겹질>을 다시 살펴보려 한다. 첫 번째는 4·19의 상황이 창작 당시 차범석에게 어떻게 인식되었는

서 정치적 문제를 날카롭게 건드리지만 이후의 실천행위(시위 참여)에 극적 필연성을 발견하기 어려운 유미의 형상화를 지적한 백로라의 논의(백로라, 위의 책, 103-105면.) 역시 이러한 사례를 가리킨다.

- 5) 조용부, 「차범석 희곡의 세대간 갈등」, 고려대학교 인문정보대학원 석사논문, 2012, 43면.
- 6) 최상민, 「차범석 희곡 <겹질이 깨지는 아픔 없이는> 재고」, 『문화와 융합』 42권 10호, 한국문화융합학회, 2020. 이러한 논점에서 이 논문에서는 공간구조나 음향효과(피아노 소리 등)의 효과와 배치가 집중적으로 분석된다.
- 7) <공중비행>은 초기 연보작업에서 1961년 작으로 잘못 기재되어 혼동을 일으켰으나(「작품·공연연보」, 무천극예술학회 편, 『차범석 희곡연구』, 국학자료원, 2003, 265면.) 1962년 12월호 『사상계』의 ‘희곡삼인선’ 기획으로 하유상, 이용찬의 단막극과 함께 실린 작품이다.
- 8) 이상우, 「로컬리티부터 아메리카까지 : 1950-60년대 차범석 희곡에 나타난 전통과 근대」, 『어문논집』 101, 민족어문학회, 2024, 176-178면.

가를 살피는 작업을 수행할 것이다. 4·19는 1960년대 예술가의 내면에 흔적을 남기는 중대한 경험이었다. 1960년대의 문화예술에 대한 논의에서 전제되어야 하는 것은, 4·19가 하나의 이념형이 아니며, 복수의 의미를 가진 ‘사건’들로 이해되어야 한다는 사실이다.⁹⁾ 1960-1961년의 상황에서, 차범석에게 있어 4·19는 정치세력 교체를 불러온 ‘혁명’인가 아니면 어떠한 의미를 포함하는 사건인가? 이같은 독해를 위해 본고에서는 차범석의 마산의거에 대한 논설과 4·19 전후 연극계에서의 활동, 국립극장 개혁안 등을 <껍질>의 창작과 개작 맥락을 이해하기 위한 자료로 활용한다.

두 번째는 1960년 8월 탈고된 정신사본 <껍질>(1960.12)(이하 ‘정신사본’)¹⁰⁾과 제작극회 제10회 공연(중앙국립극장, 1961.4.21.~25)을 위해 제작된 공연본(이하 ‘공연본’)¹¹⁾ 사이의 개작 과정이다. 다소의 시차를 두고 제작된 이 두 판본은 서사의 골격은 비슷하나 장면구성에서 삭제/추가된 부분, 특히 3장과 4장의 구성 변화를 통해 차범석이 4·19 시기 차범석이 무대

-
- 9) “4·19를 하나의 이념형으로 환원하려는 시도들, 이를테면 4·19가 촉발한 ‘시민의식’을 ‘반제 반봉건’이라는 이념적 지표로 규정할 때, 4·19 이후의 한국문학은 이런 이념적 기준에 의해 평가될 수밖에 없게 된다. 이런 논리의 장 안에서 4·19는 하나의 이념으로 환원되고, 한국문학은 그 이념의 척도에 의해 위계적 질서가 만들어지게 된다. 그곳에서 한국문학의 미적 실천의 개별성과 자율성의 영역은 봉쇄된다. 그렇다면 4·19를 복수의 의미를 가진 ‘사건’으로 이해할 수는 없을까? 4·19는 정치적인 사건이고 사회적인 사건이며, 동시에 문화적인 사건이며, 다른 층위에서 미학적인 사건이다. 이 사건들의 층위에 어떤 위계가 있을 수 없다.”(이광호, 「4·19의 ‘미래’와 또 다른 현대성」, 우찬제·이광호 편, 『4·19와 모더니티』, 문학과지성사, 2010, 45-46면.) 본고에서 ‘4·19혁명’이라는 용어가 아닌, ‘4·19’라는 용어를 선택하여 사용하는 것은 하나의 이념형으로 환원되지 않았던 4·19의 특성을 부각하는 전략이다.
- 10) 논문에서 활용한 초기 판본은 차범석, <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>, 『껍질이 찢어지는 아픔 없이는』, 正信社, 1960, 11-69면. 작품 말미에 “一九六〇年 八月”로 탈고일이 적혀 있다. 본문에서는 ‘정신사본, 면수’로 인용부를 표기한다.
- 11) 차범석, <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>, 아르코예술기록원 현대공연예술콜렉션(1945~), 1961. ; 차범석, <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>, 국립극장 공연예술박물관(자료번호 TSC00077), 1961. 두 판본은 표지에 “보관용”이라 날인되고, 상단에 “NO.37”이라 수기된 동일 대본이다. 아르코예술기록원의 협조를 얻어 아르코 소장본을 연구자가 촬영하여 ‘자료’란에 수록하였다.([자료] 차범석의 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>공연대본 해제, 『한국극예술연구』88, 2026) 본문에서는 ‘공연본, 면수’로 인용부를 표기한다.

를 통해 표현하고자 한 강조점을 확인할 수 있다.

본문에서는 4·19 발생 전후 차범석의 논설과 연극계에서의 행적을 중심으로, 차범석이 인식한 '4·19'의 문제를 살펴보고, 두 판본의 비교연구를 수행한다. 2장에서는 4·19 전후 차범석의 행적을 살펴보고 이 시기 창작되었던 정신사본 <껍질>의 창작 모티프와 4·19에 대한 그의 생각과 연관한 작품의 주요 논점들을 살펴본다. 1절에서는 1950년대 후반부터 1960년 8월까지 차범석의 제작극회 활동, 3·15부정선거와 마산의거에 대한 논설, 4·19 직후 국립극장 개혁안, 덕성여고 분쟁 사태를 중심으로 4·19의 한복판에서 있던 37세의 극작가 차범석의 내면을 살피고, 2절에서는 정신사본 <껍질>의 창작 모티프와 극 구조를 중심으로 논의를 진행한다.

3장에서는 정신사본의 창작 이후 1961년 차범석의 행적을 살펴보고, '4·19혁명 1주년 기념공연'으로 준비되었던 <껍질> 공연본 개작의 의미를 살펴볼 것이다. 1절에서는 1960년 논의하였던 국립극장 개혁이 좌절되었던 국면에서의 차범석의 연극계 행적, 국립극장 지정공연으로 마련되었던 <껍질> 공연의 준비과정을 살펴보고, 2절에서는 공연본 <껍질>의 개작 과정을 중심으로 논의를 진행한다. 2장과 3장 분석에서는 사실, 비평, 작품 뿐 아니라 구술채록문과 자서전 등 차범석의 내면을 파악할 수 있는 에고다큐먼트를 폭넓게 사용할 것이다.

2. 4·19 전후의 차범석 : 정신사본의 창작 전후

2.1. 4·19 전후 차범석의 행적과 내면

1956년 3월 차범석은 서울로 상경, 동년 5월에 조직된 제작극회 동인으로 활동하며 본격적 연극 활동에 나선다. 이 시기는 차범석의 자서전이나

구술채록문에서 제작극회 활동을 중심으로 소극장 운동을 위한 극작과 연출에 매진하였던 시기로 언급된다. 그러나 1950년대 말부터 1960년대 초의 차범석은 방송극과 여성극극 집필, 대극장 공연을 위한 유명 소설작품의 각색 등 다채로운 집필을 수행하는 대중적 직업 극작가의 면모를 지니기도 하였다.¹²⁾ 또한 4·19 발발 당시 그는 덕성여자고등학교의 5년차 교사였다.

1950년대 후반 제작극회 동인들은 극단 신탁의 연기방식 및 공연 취향과 차별화된 ‘내면적’, ‘현대적 감각의 리얼리즘 연극을 추구하였다.’¹³⁾ 그러나 1960년 제작극회의 ‘내면적/현대적 감각은 ‘시대’보다는 연극미학에 보다 치중되어 있었던 감이 있다. 신세대의 눈으로 본 전후사회의 비판(<불모지>(차범석) 등)이나 분단 문제(<사랑을 찾아서>(박현숙)를 다룬 일부 작품에서 역시 1공화국의 정치·사회의 민감한 문제를 첨예하게 다루

12) 『차범석전집』에 수록되지 않은 1950년대부터 1962년까지의 방송극, 여성극극, 소설 각색 활동만을 언급하면 다음과 같다.

* 방송극 : 시추에이션 드라마 <청춘기상도>(차범석·하유상·강문수·이석정 작, HLKZ-TV, 연대미상), <푸른 날개의 꿈>(오사랑 연출, HLKA(KBS-R), 1956.11.16.) KBS무대 <염소>(HLKA, 1961.11.2.) 금요극장 <나도 인간이 되련다>(차범석 각색, HLCK(KBS-TV), 1962.1.26.) <동경에서 온 사나이>(심영식·심야성) 연출, HLKV(MBC-R), 1962.4.1.-28), <행복을 파는 사나이>(최창봉 연출, HLKV, 1962.7.2.-8.4)

* 여성극극 : <꽃이 지기 전에>(4막 6장)(이진순 연출, 여성극극단 진경, 계림극장, 1958.2.13.-), <대추향전>(임춘앵극약단, 시기미상), <견우와 직녀>(2막 11장)(임천수 각색, 백은선 연출, 임춘앵극약단, 명동 시공관, 1958.7.11.-)

* 소설 각색 : <의사 지바고>(4막)(파스테르나크, 극단 신탁, 1959.)[공연은 무산됨], <여인천하>(5막 10장)(박중화 원작, 이진순 연출, 극단 민곡(국립극단), 시공관, 1960.2.26.-3.2)

(『라디오』, 『동아일보』, 1956.11.16. ; 『방송극춘평』, 『동아일보』, 1962.7.22. ; 박진, 『호화로운 무대 : 임춘앵의 <견우와 직녀>』, 『조선일보』, 1958.8.8. ; 『본지 ‘신춘문예’가 낳은 작가들 : 프로필과 근황』, 『조선일보』, 1961.12.6. ; 『광고』, 『조선일보』, 1960.2.25. ; 차범석, 『작가약력』, 『희곡오인선집』, 성문각, 1958, 82면; 『연보 : 차범석』, 『신한국문학전집 : 희곡선집 2』, 어문각, 1980, 566-568면.)

13) 1950년대 제작극회의 ‘내면적’ 연기와 ‘현대적 감각’에 걸맞은 리얼리즘의 지향은 이영석, 『1950년대 ‘현대극’으로서 사실주의 연극의 양상: 차범석의 장막극과 제작극회의 공연을 중심으로』, 『한국극예술연구』 47, 한국극예술학회, 2015. 참조.

었다 보기는 힘들었기 때문이다. 1960년 3·15부정선거의 시기, 차범석은 제작극회 8회 공연 <돌개바람>(김자림 작, 원각사, 1960.3.16.-20)의 연출을 담당하고 있었다. 조선일보 신춘문예작 공연이었기에 조선일보사의 후원을 얻어 경제적 어려움은 덜하였지만, 공연 자체는 ‘연기진의 혼성에서 오는 부조화’를 지적받으면서¹⁴⁾ 애초의 야심에는 덜 찬 모양새였다.

「있는 그대로 느끼게 하라」의 문제성 : 마산의거에 대한 차범석의 논점

이윽고, 3·15 부정선거부터 마산의거, 4·19에 이르는 혁명의 시기가 찾아왔다. 이에 대한 차범석의 최초의 반응은 ‘마산의거’(3·15부정선거)에 대한 『새벽』지의 특집기획 ‘문화인의 항변’에 실린 「있는 그대로 느끼게 하라」이다. 3·15 직후에 쓰인 이 글에서¹⁵⁾ 차범석은 생존 문제가 질문이 필요하지 않듯, 민권이 침해당하는 것 역시 정치의 문제가 아닌 생존에 가까운 문제라는 점을 지적한다. “우리에게 보다 중요한 문제는 선거나 정치적인 전략에 있는 것이 아니라 적어도 민주주의를 지향하는 우리 민주공화국의 공지를 살리자는 데 있는 것”¹⁶⁾으로, 3·15 이후의 상황을 한국 사회에 대한 근원적인 불만의 표출로 이해한다. 차범석은 자유와 민권, 그리고 민권의 침해에 대한 문제제기가 마산의거의 핵심이라 인식하였다. 구체적으로, 마산의거의 전개 과정에서 나타난 폭압적인 공권력 사용은 ‘민주우방국가들의 도움에 의해 싹트기 시작한 민주주의와 자유를 꺾는 민족에 대한 죄악임을 지적한다. 이어 3·15 마산의거 이후의 과제는 정권의 퇴진이나 특정 정당의 승리가 아닌, ‘민권을 옹호하고 국민의 자유를 보장하는 과제가 새로운 과제이자 책임으로 제기된다고 주장한다. 3·15부정선거와 마산의거를 자유와 민권의 유린 상황으로 보는 관점은 여타 지식인

14) 이철범, 「의욕과 제작의 사이: 제작극회 제8회 공연평」, 『조선일보』, 1960.3.17.

15) 1960년 4월 10일 인쇄된 『새벽』 5월호의 ‘문화인의 항변’ 특집기사는 도착순으로 원고를 수록하여 총 30명의 문인들의 글이 게재된 대형 기획이었다. 대체로 마산의거에 대한 지식인들의 관점과 반성, 향후 전망과 실천의 계획이 담겨 있다.

16) 이상 인용문은 차범석, 「있는 그대로 느끼게 하라」, 『새벽』, 1960.5, 140-141면.

들의 당대 논설과 표면적으로 별 차이는 없다.

동시에, 「있는 그대로 느끼게 하라」에서는 현실 정치와 사회변화에 관한 깊은 회의가 은연중 감지된다는 것이 특징이다. 특히 차범석이 3·15를 의미화하는 방식에서 강조하는 ‘대중과 ‘자유’, 대중과 지식인들이 겪는 ‘정치 불신’의 관계에 주목할 필요가 있다. 차범석이 바라본 대중은 ‘있는 그대로의 사태를 바라보는 식안(識眼)을 지녔으나, ‘자신의 생활에 관심을 둘 뿐’이다. 그렇기에 ‘자유를 획득하기 위해서는 대중의 식안(識眼)으로 ‘보는 그대로 느끼는 그대로 말하게 하는 구조, 곧 언론과 집회, 의사 표현의 자유를 보장하는 것이 필요하다.

우리가 원하는 것은 어느 정당의 승리가 아니다. 우리 국민이 희구하는 것은 진정한 뜻에서의 자유인 것이다. “하늘은 스스로 돕는 자를 돕는다”는 격언이 진실이라면 전체의 국민은 항상 정의와 자유의 편에 서는 것이다. 전체국민의 의사나 발언의 인쇄지(印書紙)에 나타나는 사진처럼 그렇게 정확하고도 세밀하게 반영될 수는 없다손 치더라도 국민 대중은 항상 있는 그대로의 사태를 바라보는 식안(識眼)쯤은 가지고 있는 것이다.

따라서 그들의 입이 열리지 아니하고 그들의 손발이 움직이지 않았다 해서, 다시 말하자면 침묵이 곧 찬성이요 협력적이라고 생각한다면 그것은 정치인의 큰 오산이며 위정자의 난시안(亂視眼)일 것이다. 그들이 말을 아니하고 방관적 태도로서 따라오는 한 우리가 원하는 자유도 민주주의도 찾을 수는 없는 것이다. 그들에게 보는 그대로 느끼는 그대로 말하게 하라. 그들이 거닐고 싶은 그대로 가게 하라.

그것은 마치 말을 배우기 시작하고 움직임을 가지기 시작한 유년기의 아이를 지도하는 경우와 흡사하다.

그렇지 아니하면 그들이 장차 어떠한 비굴감이나 자기열등감에 사로잡히는 경우 국가 전체의 손실은 이루 말할 수 없이 되고야 말 것이다.

따라서 민권을 유린한다는 것은 총을 쏘고 고문을 하는데만 적용되는 말만은 아니다. 그와 같은 직접적이며 능동적인 행위로 인한 양성적(陽性

的) 유린보다는 눈에 보이지 않은 간접적인 유린을 우리는 경계하고 지양할 줄 알아야 된다. 개인의 마음 속에서 맴도는 불안과 불신과 불만 이것들은 곧 간접적인 유린의 부산물들이다. 신문 구독의 자유를 막고 집회의 자유를 막고, 비판의 자유를 억제하는 조치는 국민생활에 그늘을 지게 하는 것이다.

모든 국민은 정치에 대한 흥미는 가지고 있을지언정 자신의 생활만큼 관심을 가지려고 하지 않은 것이 이 즈음의 세대인 것 같다.

특히 문화인이나 지식층에 속하는 사람들일수록 정치에 대한 관심이 희박하여가는 경향은 곧 우리의 정치에 대한 불신이라고 해도 과언이 아닐 것이다. (차범석, 「있는 그대로 느끼게 하라」, 『새벽』, 1960.5, 141-142면.)

이것이 3·15, 나아가 4·19 이후 구가해야 할 ‘자유’에 대한 차범석의 일반론이라면, 독특한 엘리트 의식을 바탕으로 한 관점임을 간취할 수 있다. 차범석은 대중/국민의 역량을 긍정하고 있으나, 대중의 지지를 바탕으로 현실 정치의 구조가 변화하는 사회 운동으로서 4·19를 규정하지 않는다. 대중은 ‘식안을 지닌 존재이자 혁명의 주도적 세력임은 인정치 않을 수 없지만 동시에 ‘방관적 태도’를 지닌 존재들이다. 4·19 이후의 사회적 책무는 이러한 대중을 섬세하게, 마치 ‘말을 배우기 시작하고 움직임을 가지기 시작한 유년기의 아이’처럼 대하며, ‘비굴감과 자기열등감에 사로잡히지 않도록 지도해야 하는 것이다.

그러나 이 글에서는 단순한 엘리트적 자의식만으로 수렴되지 않는 지점 역시 발견된다. ‘누가 지도할 것인가?’라는 질문에 대한 답을 의도적으로 피하는 듯하기 때문이다. 사회 변혁의 주체에 대한 불안과 회의는 이 글의 구조에도 드러나 있다. 이 글에서 그는 대중을 지칭할 때 ‘그들과 ‘우리를 혼용하며, 정치에 관심이 희박한 기존의 ‘문화인이나 지식층과 글쓴이를 분리한다. 요컨대 차범석의 문장에서는 3·15 당시 그의 내면 안에 자리한 모호한 위치가 감지된다. 대중과 자신을 구분하면서, 정치에

관심이 없는 지식인 및 문화인들과도 구분하면서, 동시에 대중과 419 이후의 전망을 공유하려 하는 분열된 모습이기 때문에 그렇다.

<껍질>에는 앞서 살핀 대중과 문화인·지식인들의 관계, 예술가의 책무 등 419 이후에 대한 상상이 녹아 있다. 차범석의 극작 세계의 변모라는 관점에서, ‘비굴감과 자기열등감’으로부터 대중을 구제해야 한다는 다소 계몽적 주제는 이 시기에 떠오른 차범석의 새로운 구상이었다. 차범석의 초기 희곡에서 신세대는 오히려 차범석이 언급한 ‘간접적인 유린’의 양상, 내면의 불안과 불만, 불신의 상황을 강하게 드러낸 바 있었다. <불모지>의 경우, 혼구세업의 몰락 속에서 최 노인 집안의 희망이었던 경수는 제대 후 권총강도가 되고, 경애는 영화배우의 꿈을 이루지 못한 채 사기당한 채 자살하며, 무대는 통곡 속에서 막을 내린다. 후술하겠으나, 이 시기 마산의거에 대한 관찰은 <껍질>의 창작 모티프와도 이어져 있다. 또한 정신사본 <껍질>의 기획은 ‘비굴감과 자기열등감’으로부터 대중을 구제해야 한다는 주제가 구현된 것으로, 초기 희곡 경향과의 결별한 극작의 방향 전환을 염두에 두고 있었다.

419 직후 : ‘연극인 자체의 정화’ 주장과 사학 비리에 대한 저항

「있는 그대로 느끼게 하라」에서 느껴지는 혁명에 대한 기대와 흥분의 감각은 419 직후, 차범석의 연극계 비판의 맥락에서도 드러나 있다. 차범석은 「연극인 자체의 정화를 위하여 : 관제적(官製的)인 작품부터 일소(一掃)하자」(『동아일보』, 1960.5.7.)를 통해 기성 연극계에 대한 비판을 공식화한다. 이 논설의 핵심은 국립극장의 혁신을 위해 ‘연극인 자체의 정화와 ‘양보’, ‘세대교체’가 필요하다는 것이었다. ① 전문 연극인들이 무대로 돌아와야 한다, ② 1년에 4편의 창작극을 제작할 수 있도록 상연 기획안을 만들고 문호를 개방해야 한다, ③ 연출가의 세대교체가 이루어져야 한다는 논점은 이후 연극진흥을 위해 차범석이 반복적으로 전개하였던 논의의 틀을 이룬다. 419 시기의 논설에서만 등장하는 보다 도전적인 부분은,

앞뒤의 문맥을 조심스레 매만지며 '원로급 극작가 일부의 관제극을 거론하는 장면'에 드러나 있다.

물론 우리 연극계에 있어서 원로급 속하는 분들 가운데 연극의 부활과 연극운동의 재생을 위하여 심혈을 경주하는 분이 전혀 없었던 것은 아니다.

그러나 이 원로급 극작가 일부 중에는 거의 관제극을 일삼았던 것도 부정 못할 사실이다. 또한 몇몇 분의 노력만으로는 좀체로 나올상 싶지 않을 만큼 많은 연극인은 몰육과 사교와 안일성의 틈바구니에서 취생몽사하고 있는 실정이었다. 그 증거로 국립극단의 실적이 무엇을 남겨놓는가를 정시하면 쉽사리 알 수 있는 사실이다. 물론 거기에는 부당한 관료 정책이나 시대착오적인 예술감각이 가로막았던 이유도 있었지만 무엇보다도 첫째는 '사람이 없다는 점이다. 근 백명을 채워주는 전속 배우의 이름과 실지로 연극창조에 참여할 수 있는 배우의 현실은 너무나 허황된 차이었다. 정상적이며 체계적인 연기이론이나 연기 수련도 없이 악극이건 신파건 무대에서 생활했다는 경력만 있으면 과장에서 굶어들인 상층처럼 받아들여서 무엇을 하겠다는 것인가? (차범석, 「연극인 자체의 정화를 위하여 : 관제적(官製的)인 작품부터 일소(一掃)하자」, 『동아일보』, 1960.5.7. 인용자 강조)

위의 논설에서 '관제극'에 가담하였던 '원로급 극작가'의 문제는 이후의 전개에서 국립극장 역량의 문제로 변화하며 다소 필봉이 꺾여 있다. 그럼에도 기성 극작가 및 연극인들에 대해 비판을 시도하고 있다는 점에서 419 직후 차범석의 첨예한 내면을 보여주기에는 넉넉하다. 그는 과연 누구를 비판하였던 것일까. 차범석의 구술채록문에는 419 이후의 연극계 상황에 대한 회고가 등장한다. 이 중 이승만 정권기의 문충과 박진서항석이 진순, 반공예술인단에 관여하였던 극단 실험과 이해랑김동원, 이승만을 극화한 오영진에 대한 비판적인 언급은 위 논설의 맥락을 이해하는 데 참고할 만하다.¹⁷⁾

차범석의 기성 연극계에 대한 비판은 당시 비주류·청년 연극인들이 지니고 있었던 연극계에 대한 비판적 인식과 궤를 같이하고 있었다. 실제 이승만 정권과 친밀하였던 이들 기성 연극인들이 1960년 7월 국립극장 운영위원회에 재차 선임되자, 연극계의 거센 비판에 직면하기도 하였다.¹⁸⁾ 4·19 직후 연극계의 자정과 개혁은 차범석에 중요한 문제였다.

이 시기, 차범석은 연극협의회(1960.6.20. 결성)에 제작극회 주요 동인들과 발기인으로 참여하였다.¹⁹⁾ 연극협의회는 ‘연극계에 대한 관권적인 간섭’, ‘연극계 내부의 편협한 종파성’을 타파하며 검열 철폐와 공연의 자주성 보장, 극예술의 국가 지원을 주장하였다. 차범석은 연극협의회 산하의 극작가협회(1960.8.8. 결성) 부회장에 선출된다.²⁰⁾

4·19 직후, 현실 권력의 모순에 대한 차범석의 인식이 보다 첨예화되어 갔던 맥락은 덕성여고 교사로서 겪은 1960년 5월부터의 덕성여고 분쟁 사

- 17) “차 : (….) 또, 비하인드 스토리가, 4·19가 낫잖아. {네, 4·19} 4·19가 낫을 때 제일 먼저 바람맞은 게 문충이야. {네} 문충은 이승만 지지파들이거든. 모윤숙이, 이현구, 김광섭이, 뭐 박진 다 서항석, 거기에 사무총장이 이진순이야. 그게 부정부패, 3·15 부정선거, 다 안고 있는 집단의 사무총장이니까 요즘 말하면 친일파 뭐 하듯이 그때는 ‘친이파’지. {네, 이승만파} 거세당했어. 또 신협, 유치진, 이해랑, 김동원 다 신협 단원들 니들 뭐냐, 임화수하고 반공예술단을 해가지고 너희들 안 돼. 이쪽에서 다 찢렸어. (….)
- 차 : 〈청년 이승만〉을 신협에서 했어. 그리고 그것을 다시 시나리오를 써가지고 〈풍운〉이라는 제목으로 해서 영화, {오영진} 응, 그거 오영진 작품 아냐. {오영진 작품} 그러니까 오영진이라는 사람도 재미난 게 권력에 붙어먹기로 유명한 사람이었거든. 각 대마다. {후략} (차범석 구술, 김성희 채록연구, 『2004년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 49 : 차범석』, 한국문화예술진흥원, 2005, 165-166면.)
- 18) 당시 국립극장 운영위원회 개편 관련 비판은 「그사람이 그사람들이지」, 『경향신문』, 1960.7.17. ; 「다시 고개드는 아부군상들」, 『동아일보』, 1960.7.22. ; 이용찬, 「국립극장 운영위개편을 보고 반혁명정신의 노정을 경계한다」, 『동아일보』, 1960.7.24.
- 19) 「연극협의회 발기」, 『경향신문』, 1960.5.28. ; 「의견종합기구로 발족 : 연극협의회(가칭) 발기」, 『조선일보』, 1960.6.1. 제작극회 동인 중 오사랑, 차범석, 김경옥, 이두현, 최창봉, 최명수가 연극협의회 발기인으로 확인된다.
- 20) 극작가협회는 연극협의회를 중심으로 16개 단체가 합동한 〈피는 밤에도 자지 않는다〉 공연에 참여하거나, 문교부의 공연단체 등록지시에 “예술가의 관권사찰” 기도라 항의하며 성명을 내는 등의 활동을 하였다. 「극작가협회 창립」, 『조선일보』, 1960.8.13. 「공연단체에 등록을 지시」, 『경향신문』, 1960.9.10. ; 「이룩된 극단의 합동공연」, 『조선일보』, 1960.10.8.

태의 경과에서도 살펴볼 수 있다. 덕성여고 분쟁은 4·19 직후 재단비리에 대한 저항으로, 동년 5월 13일부터의 동맹휴학으로 시작되었다. 24일에는 이종락 등 학생 시위를 지지하였던 덕성여고 교사들이 해임되었고, 교사 해임 당일에 덕성중고교 해직교사와 학부모, 학생들은 문교부에서 이사장과 교장의 퇴진을 요구하는 시위를 재차 벌였다. 6월 서울시 학원분규 위원회에 의해 덕성여자중고등학교장의 퇴진이 권고되어 상황은 학생과 '투쟁파' 교사들에게 유리한 듯 보였으나, 교장 퇴진을 위한 후속 조치는 계속 지연되고 있었다.²¹⁾

기실 차범석은 목포 출신의 소설가 박화성의 추천으로 덕성여고 교장 송금선에 의해 발탁된 교사였고, 덕성학교의 창립자 차마리사의 자서전 원고를 대신 집필할 정도로 재단과 학교에 인정을 받고 있었다. 그럼에도, 1960년의 차범석은 고3 담임교사의 지위를 유지하면서 학생 시위에 동조 하였던 '투쟁파' 교사가 되었다.²²⁾ 그렇기에 이러한 선택은 한편으로는 의외이고, 한편으로는 덕성여고 분쟁 전후로 '투쟁파' 교사가 되기까지 내면에 갈등과 주저함이 있었으리라는 것은 쉽게 유추할 수 있는 사실이다. 그럼에도, 교사로서 학생의 편에서 투쟁하였던 경험은 연극계에서의 경험과 함께 4·19 당시 현실 권력의 모순에 끝내 발언할 수밖에 없었던 차범석 내면의 치열한 풍경을 보여준다. 차범석의 자서전『떠도는 산하』, 1996)과 구술채록문에서 역시 덕성여고 분쟁은 4·19를 둘러싼 그의 중요한 경험으로 기억된다.

2.2 정신사본의 분석 : '진행 중인 혁명'의 흥분과 창작 논점

21) 「부형과 교직원들까지 시위」, 『동아일보』, 1960.5.25.; 「학원분규 수습 문교부서 재지시」, 『경향신문』, 1960.5.25. ; 「덕성여교분규단락」, 『동아일보』, 1960.6.3. ; 「덕성여고전교사 경찰서에 일명 구속」, 『조선일보』, 1960.6.16. ; 「분규 아직 7개교」, 『경향신문』, 1960.7.8.

22) 차범석 구술, 김성희 채록연구, 앞의 책, 128-131면.

창작의 모티프 : 「있는 그대로 느끼게 하라」와의 관련성을 중심으로

銃彈에 터진 / 피는 天地에 불을 붙이고 / 죽어서 너희는 이나라 深層部
 에 살아서 있다 / 죽어서 사흘이면 / 復活하는 젊은 이름들이여,
 낱알의 이름은 / 불려서 虛空에 뜨더라도,
 三月에 이은 四月, / 四月의 푸른 공기에 묻은 혼령은 / 말 없는 말쑤이
 되어, 지금 / 준엄한 심판을 내렸다.
 四月은 역시 殘酷한 달인가. / 껌질이 찢어지는 / 아픔이 없이는 싸이 트
 지 못하는 / 陣痛을 참고 견디자. (박남수, 「不死鳥에 부치는 노래」 (1), 『조
 선일보』, 1960.5.2.)

연극협의회가 조직되고 덕성여고 분쟁이 소강상태에 머물렀던 1960년 8월, 차범석은 단행본에 수록된 <껌질>을 탈고하였다. 차범석의 구술에 의하면 <껌질이 찢어지는 아픔 없이는>이라는 제목은 위의 시에서 차용한 것이다.²³⁾ 「죽어서 사흘이면 / 부활하는 젊은 이름들을 진혼하는 박남수의 시는 <껌질>의 신세대 서사의 열개와 대응되기도 한다.

그러나 정신사본에서 중심 갈등을 주조하는 것은 야당에서 여당 민의 원으로 전회한 부패 정치인 강기수를 중심으로 한 서사이다. 이는 「있는 그대로 느끼게 하라」의 후반에 제시된 실제 ‘정치적인 배반의 사건을 모티프로 한 것으로 보인다.

민중을 위하고 국민을 위한 정치가 국민으로부터 경원을 당하고 방관시 당하는 대상이 되었을 때 그 책임은 누구에게 돌아갈 것인가. 아니 어느 편에 돌린다고 해서 우리는 무엇을 얼마만큼 얻게 될 것인가.

민권을 옹호하고 국민의 자유를 보장하는 과제는 모든 정치인의 과제이며 책임이다. 그러나 그 타개책은 국민에게 물질적인 혜택은 못 줄 망

23) 차범석 구술, 김성희 채록연구, 131면.

정 정치적인 배반을 하여서는 아니될 것이다.

민중의 지지를 받아오던 정당이 자기네들의 이권이나 세력부식에 눈이 멀어 마침내 집안싸움이 소송사건을 일으키는 격의 추태는 곧 간접적인 민권유린이며 정치에 대한 불신이 되는 것이다. 상거래와 협상이 국민의 권리를 희생시키면서까지 필요한 우리의 현실은 아닐 것이다.

한 사람의 위대한 정치가보다 백사람의 온순한 시민이 필요한 우리의 풍토에 있어서 우리는 다시 한 번 자각이 있어야만 될 것이다.

있는 그대로를 보게 하고, 있는 그대로를 말하게 하라. 그리하여 그들로 하여금 권리를 가지는 자의 기쁨과 보람을 몸소 맛보게 하라. (차범석, 『있는 그대로 느끼게 하라』, 앞의 글, 142면. 인용자 강조)

위에서 강조한 부분들은 단순한 한국 정치 현실에 대한 일반론이 아닌, 1960년 3월 말부터 4월 초까지 한국 정치에서 벌어졌던 각종의 사건들을 지적하는 것으로 봄이 옳다.²⁴⁾ 특히 정·부통령 선거를 앞두고 선거규칙 변경을 위한 자유당의 공작으로 1960년 1월부터 2월까지 민주당에서 자유당으로 민의원 10인이 당적을 옮긴 사건은²⁵⁾ 위의 서술에서 ‘민중의 지지를 받아오던 정당의 집안싸움과 ‘정치적인 배반에 대한 언급의 배경이다. 차범석의 창작극에서 실화를 모티프 삼은 작품이 다수임은 주지의 사실이다. <껍질> 역시 그러하다. 특히 위에서 당적을 변경한 민의원 10인 중, 경남 마산의 민의원 허윤수의 행적은 <껍질>의 극서사와 대조하여 볼 때 창작 과정에서 참고하였던 중요 사건임이 드러난다.

허윤수는 민주당 중도계 정치인으로서, 정계 입문 이후 1958년의 2·4파동

24) 예를 들어, ‘집회의 자유’, ‘비판의 자유’는 1958년 12월 보안법 개정안을, ‘신문 구독의 자유’는 1959년 5월 군정법령 제88호를 근거로 한 경향신문 발행허가 취소 처분과 연결된다. 이 문제는 <껍질> 1장의 기자들과의 기수의 대화 속에 등장한다.

25) 자유당으로 당적을 이동한 민의원들은 신구파 갈등을 내세우고 있었으나, 기실은 자유당의 정치공작과 거액의 뇌물 수수와 관련한 것이었다. 이들은 1천만환에서 3천만환에 달하는 댓가를 받고 당적을 이동하였는 소문이 언론을 통해 화제가 되었다. (『정계소셜 - 탈당은 돈과 감정의 소치 : 당사를 팔아도 한 사람 분이라고』, 『동아일보』, 1960.1.8. ; 『변절위원들의 비화첩』, 『경향신문』, 1960.5.27.)

(이승만 정권의 제3차 국가보안법 개정과 야당 의원들의 탄압이 이어진 사건) 국면에서 국보법 개악반대 국회농성 투쟁의 전면에 나서 화제가 되었던 인물이다. 그는 1959년 민주당 대통령 후보로 조병옥을 지지하였던 수요회의 주요 요인이기도 하다.²⁶⁾ 그러나 1960년 1월 5일, 허윤수는 마산 민의원인 자유당 이용범으로부터 동양주정 경영권을 약속받고 민주당의 신구과 갈등을 이유로 탈당을 선언, 자유당에 입당한다. 선거 이틀 전, 허윤수는 동양주정의 직공 500명을 해고하였고, 3월 15일과 4월 11일, 1·2차 마산의거 당시 시위대에 의해 마산 자택이 파괴되었다. 국회 차원의 마산 의거에 대한 진상조사가 이루어진 3월 하순부터, 허윤수의 행적은 마산의 거의 신문지상을 통해 집중적으로 보도되기 시작하였다.²⁷⁾

한편으로 「있는 그대로 느끼게 하라」에서 강조한 ‘한 사람의 위대한 정치가보다 백 사람의 온순한 시민이 필요하다’는 구절, ‘위대한 인물에 대한 숭배와 충성을 비판하는 표현은 <껍질>에서 주동인물 대영의 입을 통해 시니컬하게 반복하여 내뱉는 대사가 되었다.²⁸⁾ <껍질>에서 대영의

26) 「여야 대결 去畚 尖銳化」, 『동아일보』, 1958.12.7. 「보안법 파동 열전으로 돌입」, 『경향신문』, 1958.12.7. ; 「박순천 허윤수 의원 뇌잔탕으로 중태」, 『경향신문』, 1958.12.25. ; 「병상에서 외치는 민주주의 : 눈물어린 위로·공감」, 『조선일보』, 1958.12.26. ; 「누가 이기느냐 : 민주당의 대통령후보자 지명전」, 『조선일보』, 1959.8.18. ; 「대통령 후보에 조씨 추대키로」, 『동아일보』, 1959.9.3.

27) 마산의거 국면에서 허윤수의 행적은 제1차 마산의거(3·15)의 전단계에서 마산 시민들에게 영향을 준 사건으로 평가된다. 김주열 열사의 시신이 발견되어 시작된 제2차 마산의거(4.11-13) 당시, 허윤수의 자택은 시위대에 의해 재차 파괴된다. (허윤수의 행적 및 마산의거와의 관계는 김수자, 「1960년대 마산의거에 대한 「특수성」과 「보편성」 논쟁」, 『이화사학연구』 43, 이화사학연구소, 2011, 267-268면. 50주년4·19혁명사기념사업회, 『4·19혁명사』(상), 2011, 211면. 관련기사는 「잔학한 고문·만행」, 『조선일보』, 1960.3.16. ; 「어름이나마 빛나게 했으면…」, 『동아일보』, 1960.3.24. ; 「정계스몹」, 『동아일보』, 1960.3.30. ; 「마산서 오늘밤 중대사태」, 『동아일보』, 1960.4.11. ; 「마산사건 원인규명 착수」, 『동아일보』, 1960.4.17.)

28) * [1막] 대영 : 왜 모든 사람이 한 사람을 바라봐야 하는 것일까? 내 자신을 믿고 살 수는 없을까(정신사본, 29면.)

* [2막] 대영 : 모두들 위대한 인간만을 바라보는 미덕을 알고 있었으니까요. (정신사본, 33면.)

* [4막] 대영 : 어머니! 저는 어머니와 토론을 하고싶지 않아요. 그리고 아버지의 과거를

대사를 통해 표현되는 대중의 ‘습관과 같은 비판적 관점 역시 「있는 그대로 느끼게 하라」에서 지적인 무관심한 대중과 부패한 정치의 관계 속에서 이해된다.

‘진행 중인 혁명’의 서사 : 극시간 구성과 ‘정치 불신’의 서사화 전략

정신사본은 ‘서울 주택가에 있는 강기수의 응접실에서 “1960년 2월 하순부터 4월 중순까지의 약 50일 동안”(12면.)으로, 4월 중순(419 당시) 학생시위가 격화되고 있는 순간을 클라이막스 삼아 구성된다. 막별로는 ‘1960년 2월 하순/오전(1막), ‘7일 후/오후(2막), ‘10일 후/저녁(3막), ‘4주일 후/오전 11시(4막)로, 2막은 극 중 보수당 당수 오한석 박사의 장례일이고, 3막은 대통령선거 3일 전(3.12)을 배경으로 지역에서 부정선거의 움직임이 절정으로 치달던 시기임을 보여준다.²⁹⁾ 4막에서는 학생운동이 격화되고 유혈진압이 일어나며 1960년 4월 19일로 치닫는 시기를 보여준다. <겹질>의 결말은 진행 중인 혁명의 순간, 데모대의 ‘우렁찬 행진곡으로 매조지 된다. 극 구성의 관점에서, 정신사본의 4막은 3·15와 4·19의 사건들을 한꺼번에 서사화하여 다소 혼란스럽기에 구성상의 오점으로 지적될 수 있다. 한편으로, 이 작품에서 4·19의 전개 과정은 4막에 몰려 있는데, 이는 시민혁명으로서의 4·19의 전개과정을 서사화한다기보다는, 혁명 이전 한국 정치의 모순을 형상화하는 데 치중하겠다는 작가의 의도를 읽을 수 있다.

정신사본은 1공화국 시기 실제 정치적 사건을 지시하는 사건과 대사를

추궁하고 규탄하는 게 아닙니다. 지금은 한 개인의 쓰라린 하소연이나 한 사람의 영웅을 숭상하는 시기는 아니니까요. (정신사본, 67-68면.)

- 29) “세용 : 원 천만예요. 저로서는 마땅히 할 일을 했을 따름이죠! 김상일 의원께서도 선생님의 새로운 결심을 무엇보담도 기뻐하고 계시던데요. 사실 보수당으로서는 커다란 손실인만큼 공화당엔 큰 이득이니 말입니다.三日 후면 대통령선거도 공화당의 승리로 돌아갈 테니 이제 姜 선생님의 관운이 트이셨습니다” (정신사본, 45면.)

“유미 : 참 오다가 보니까 벽보가 붙었는데 세상이 뒤숭숭해요.

애선 : 왜?

유미 : 대통령 선거가 —주일밖에 안 남았는데 경상도와 전라도에서는 공화당의 선거 간섭이 심하다고 학생들이 데모를 했대네요?” (정신사본, 55면.)

배치하며 당대 부패한 정치 현실과 극사건을 긴밀히 연관시키는 전략을 취한다. 1막의 서두, 보수당의 ‘공평선거 전략(대통령선거 전략)’을 취재하러 온 신문기자들과 보수당 중앙위원 강기수의 대화에서는 1공화국 최대 정치자금 스캔들인 ‘중석발’ 사건, 정권에 의한 신문사 폐간과 같은 실제 정치 사건을 대사 속에서 지시한다. 또한 1막과 2막에서 다루어지는 오 박사의 죽음은 민주당 대통령 후보 조병옥의 서거(1961.2.15.)를 연상시킨다.³⁰⁾ 야당 지도자의 죽음 이후 중견 정치인이 여당에서 경제적 댓가를 약속 받고 당적을 옮기는 강기수의 서사는 1막과 2막의 중심 극사건을 이룬다. 이를 통해 1공화국의 정치 스캔들이 연결되어 ‘정치 불산’의 문제를 환기하고 있다.

정신사본에서 한국 정치의 서사는 해방기까지 넓게 확대된다. 지금/여기의 극시간에서 강기수의 변심은 오 박사의 죽음 직후 강기수의 저택을 아주 오랜만에 방문한 첫째 애선의 등장(1막의 마지막) 이후이다. 2막과 3막에서, 애선은 동생들과의 대화 및 강기수와의 대화를 통해 강기수의 전사(前史)를 드러내는 역할을 수행한다. 해방 직후 강기수는 공화당 당수 ‘김 박사’와 정치적 운명을 같이 하면서 만사위에게 민중당 당수를 암살 사주하였으나, 이후 김 박사에 대한 여론이 불리해지자 보수당의 ‘오 박사’를 따랐다. 영애는 일본에 있는 남편 정도영의 귀국할 수 있도록 할 것을 요구하며 강기수의 탈당 결심을 부추긴다.

이 과정에서, 정신사본에서는 강기수의 당적 이동이 영애와의 혈연의 정이나 불가피한 정치적 선택이었다는 뉘앙스를 철저히 배제하며, 오직 정치적·경제적 이익을 우선한 이율배반적인 ‘배신’이었음을 부각한다. 정신사본에서 강기수는 오 박사의 장례(2막) 이후 보수당을 탈당하였다가(3

30) 민주당 대통령 후보로 지명되었던 유석 조병옥은 신병 치료차 미국에 체류 중 2월 15일에 사망하였고, 이후 운구되어 21일 돈암동에 호상소가 설치되었고 25일 국민장으로 장례가 치루어졌다. 정신사본의 시간 구조에 비추어, 오 박사의 사망 사건은 조병옥 사망을 극화한 것으로 보인다.

막) 약간의 시간을 가진 후 공화당에 입당하는데(4막), 탈당 요구는 오 박사의 대통령 당선이 불투명해지던 1막 초반부터 이미 아내의 권유를 통해 경제난을 타개하기 위한 방책으로 무대 위에 일찍 드러난다. 곧, 관객들의 해석 속에서 2막과 3막에서 전개되는 강기수의 정치적 행보는 경제적 이익과 연관된 것으로 이해되도록 배치한 것이다. 정신사본 3막, 탈당 후 기수와 애선의 대화 장면에서도 이러한 점이 드러난다.

기수 : 몇 번 이야기 하면 알겠니? 응 조금만 기다리면 된다니까 (소리를 낮추며) 너에게만 알려두지만 며칠 안으로 나는 다시 공화당으로 입당하게 된다.

애선 : (눈물이 가신 얼굴로) 그럼 아버지께서 공화당에 입당하게 된 동기는 아뻐를 살리기 위해서인가요?

기수 : (우물쭈물하며) 물론 그것이 가장 큰 직접적인 동기이지! 그밖에 몇 가지 원인도 있긴 하지만……. (정신사본, 48)

요컨대 정신사본에서 강기수의 ‘양심’이나 도덕적 딜레마는 잘 드러나지 않는다. 그렇기에 4막의 종결부, 혁명 시위의 한 가운데에서 “내가 나를 속였구나... 이렇게 아픈 것을 모르고... 이렇게 아픔이 심한 것을”(정신사본, 69) 되뇌며 고뇌하는 모습은 다소 갑작스러운 변화처럼 읽히기도 한다. 양심과 도덕적 딜레마가 드러나지 않는 것은 아내 정아, 첫딸 애선 역시 마찬가지다. 정신사본에서 기수와 정아, 애선은 혈연에 기초한 정서보다 정치적 유효리로 사태를 판단하여, 당면한 이익에 따라 협조하거나 갈등하는 관계를 구성한다. 이는 정신사본이 그려낸 ‘정치적’ 가족 관계의 특징과 연결되어 있기도 하다.³¹⁾

31) 백로라 역시 이러한 점을 지적한 바 있다. “가족 관계에 정치적 문제가 개입하는 것은 기수와 애선의 대화에서 더욱 두드러진다. (...) 기수의 과거 행적 때문에 애선은 아버지를 불신하고, 기수는 딸을 불안한, 혹은 위협적인 존재로 인식하게 되는데, 이로 인해 부녀기간의 대화에서 혈연적 위계질서가 사라지고 이해관계가 들어서게 되며, 대화

냉소적인 ‘어릿광대’ : 신세대 서사의 의도와 문제

정신사본을 중심으로 진행된 선행 연구에서 지적한 바와 같이, 이 작품의 주제적 구성은 신구세대의 갈등을 통해 드러나도록 배치되어 있다. 그러나 그 갈등의 폭은 앞서 다루었던 ‘정치 현실의 서사에 비해 심화되었다고 보기는 힘들다. 419에 공감하는 신세대 인물군으로 등장하는 것은 둘째 대영과 셋째 유미이다.

정신사본에서, 피아니스트 강대영은 미국 유학을 앞둔 선병질적이고 우울한 인물이다. 영문학도인 유미는 때때로 벽보를 눈여겨 보는 등 사회 변화에는 대영보다 민감하나 실천에는 무심한 대학생으로 설정되어 있다. 대영은 선거를 앞두고 아버지를 탐문하기 위해 의도적으로 방문한 경찰을 불쾌하게 여기고(2막), 할머니와 애선에게 매형과 아버지에 얽힌 과거를 캐묻는 인물이다(2막). 결국 아버지와 애선의 대화를 ‘우연히’ 듣고 사건의 전모를 알게 된 후 유학을 포기하겠다 선언하지만, 극사건에서 대영의 선언은 별다른 반향을 얻지 못한다(3막). 유미는 세용의 주선으로 공화당 재정부장 김상일의 자제인 준섭과 ‘우정’으로 만나고 있다(2막). 기수와 정이는 공화당에서의 정치적 입신을 위해 둘의 연애를 지지하고, 혼담이 오가게 된다(3막).

신세대 인물군 중에서도 특히 대영은 비밀의 탐색에 골몰하면서도 내적 고뇌만을 반복하는 인물로 등장한다. 정신사본에서 집안의 비밀을 알아차린 이후, 대영은 적극적인 행동보다 “내 자신이 그것을 이겨낼 수 있을런지가 두려울 뿐”(정신사본, 50면.)인 상태에 빠져, 스스로를 “모순 위에서 서서 모순을 미워해야 하는 어릿광대”³²⁾라고 지칭한다. 요컨대 1막부터 3

의 양상은 험박과 거래의 형태를 띠게 된다.”(백로라, 앞의 책, 99면.)

32) “대영: 그러나 내가 생각하는 것은 그것이 아니라니까요. (차츰 격해지며) 아! 뭐라고 말했으면 좋을지 모르겠어! 모순 위에 서서 모순을 미워해야 하는 어릿광대를! 창녀가 창녀의 말을 보고 꾸지람하는 격이지! 헤헤... (그는 광적으로 웃다말고 의자에 쓰러지더니 어느 사이에 훌훌 느껴온다. 애선은 소리없이 눈물을 흘리면서 깨어진 화병 조각을 줍는다)” (정신사본, 53면.)

막까지 신세대와 기성세대 사이의 갈등은 극서사의 발전과 전환을 추동하는 행동을 결여하고 있다.

신세대의 변모는 4막에 집약되어 있다. 정신사본 4막에서 유미는 ‘애정이나 결혼을 정치와 맞바꿀 수 없어’ 전화를 통해 준섭과 파혼한다. 대영은 시위 대열에 합류하여 머리가 깨지고, 혈서를 쓰기 위해 칼로 자신의 손가락을 쥔 채 등장하여 미국 유학 포기를 재차 선언한다. 이후 대영은 시위 동료 및 유미와 함께 재차 데모 행렬에 합류하기 위해 집을 나선다. 선행연구에서 정신사본 <껍질>의 신세대의 서사는 대체로 ‘419 주체로서의 정체성이 빈약하다는 점이 지적되는 것은 바로 이러한 극의 구조를 가리킨다. 신세대의 절망을 강렬한 파토스를 동반하며 그려내었던 <불모지> 등의 초기 대표작에 비추어 보아도, 이러한 선택은 의외로 보인다.

왜 차범석은 신세대를 냉소적인 ‘어릿광대’로 그렸을까? 「있는 그대로 느끼게 하라」에서 거론한 ‘대중과 ‘문화인이나 지식층에 대한 논점을 참고해 보자면 작가의 의도는 설명이 가능하다. 대영의 서사는 자기 표현과 정보 획득의 수단이 억압된 대중이 지니는 무력감과 자기혐오감의 표출 이면서, 동시에 정치에 대한 무관심하였던 ‘문화인이나 지식층이 자기를 혁신하는 과정을 보여준다. 동시에 4막의 구성에서는 대영이 자신의 손가락을 해하여 스스로 미국 유학과 피아니스트로의 성공이라는 개인의 전망을 멈추고, 데모대에 합류하여 ‘대중과 자신의 전망을 하나로 합하는 상징적 서사가 펼쳐진다.

대영 : 어머니! 저는 어머니와 토론을 하고 싶지 않아요. 그리고 아버지의 과거를 추궁하고 규탄하자는 게 아닙니다. 지금은 한 개인의 쓰라린 하소연이나 한 사람의 영웅을 숭상하는 시기는 아니니까요. 어머니 말씀대로 평범한 인간들이 모여사는 커다란 덩치가 큰 문제지요. 제가 지금까지 허위와 기만의 껍질에서 살아나온 이상 내일부터는 새로 옴터나오는 새싹을 보고 싶어요. 껍질이

찢지는데 왜 아픔이 없겠어요? 하지만 참아야지요!

유미 : 오빠! (하며 감격의 눈물을 뿌린다)

대영 : (비로소 봉대가 감긴 손가락을 내보인다) 아버지! 이거 보세요.

정아 : 어떻게 된 일이나?

대영 : (조용하나 똑바로) 찢지요! 칼로 찢어요. 허지만 참았어요. (하며 미소를 보인다)

(…)

대영 : 나 자신도 모르겠어요! 술을 마실 줄 안다면 죽도록 취하고 싶은 심정이니깐요. (정신사본, 67-68면.)

마지막 장면에서 대영의 정서를 관통하는 것은 ‘죽도록 취하고 싶은 심장’으로 표현되는 혁명의 흥분이다. 무력감과 자기혐오감과 같은 ‘개인의 쓰라린 하소연’은 서 있을 자리가 없고, “권리를 가진 자의 기쁨과 보람”³³⁾만이 존재한다. 정신사본의 결말에서, 무대는 기성 세대의 울음소리와 절망적 포즈의 한 칸에 ‘밖에서 들려오는 구호’가 ‘우렁찬 행진곡으로 변해가는 소리로 변화하는 과정을 들려주며 막을 내린다. 419의 주체가 누구인지 답변하기 주저하던 차범석이었음을 상기한다면, 피아니스트 대영이 예술을 포기한 채 혁명에 동참하고자 자신의 손을 해하고, ‘죽도록 취하고 싶은 심장’ 속에서 대중과 자신의 전망을 합하는 과정은 단연 비범한 것이다. 419의 흥분 속에서 작가 차범석이 지녔던 내면의 흥분과 대응하는 듯하기 때문이다. 419는 차범석에게 예외적인 ‘자유’의 시기였다.

잡복한 ‘해방기 좌악’의 서사

‘혁명의 흥분’은 차범석의 창작에 있어 어떠한 ‘자유’를 주었을까. 이를 살펴보기 위한 다른 논점으로 정신사본에서 다루어진 ‘해방기 좌악’의 서사에 주목할 수 있다. 해방기 좌악의 서사는 정신사본에서 최초로 시도된

33) 차범석, 「있는 그대로 느끼게 하라」, 앞의 글, 142면.

것으로, 이후 <산불>까지 이어지는 문제의식의 출발점으로도 주목된다. 흥미로운 것은, 정신사본 <껍질>에서 해방기 좌익의 서사는 중심 극사건과는 무관한 자리에 미묘하게 은폐되어 있다는 점이다.

2막에서 대영은 아버지 강기수가 김 박사에서 오 박사 추종으로 바뀌어가며 ‘민족진영에서 꾸준히 싸워온 것’을 비웃는다.

유미 : 그게 왜 위선이에요? 사람의 주관이나 인생관에도 하나의 전환기는 있지 않아요?

대영 : 그 인생관이 항상 이용할 수 있는 힘을 중심으로 전환하니까 탈이거던!

유미 : 어떻게 아버지는 해방 이후 민족진영에서 꾸준히 싸워온 것은 사실이니까요.

대영 : (비꼬우며) 그렇지! 사람이 꾸준히 세끼니 밥을 먹듯이 말이지!

유미 : (그 이상 대꾸할 말을 잃고) 오빠는 왜 그렇게 파백이처럼 비꼬우기만 하죠? 피아노만 잘 치면 제일인가? 땀!

대영 : 너처럼 순진하지 못해서 미안하구나! (정신사본, 40)

대영의 눈에 아버지의 정치적 배신은 해방 이후 권력을 유지하기 위한 꾸준한 행위의 결과다. ‘민족진영’이 유지하였던 권력은 기실 해방기의 진보·사회주의 진영과의 대결 속에서 얻어진 것이다. ‘해방기 좌익’의 서사, 한국 사회의 레드 콤플렉스는 3·15 마산의거(극에서는 기수의 본가와 염전의 보관창고를 데모대가 습격한 사건)를 ‘빨갱이들의 수작’으로 비판하는 강기수의 대사에 적나라하게 드러난다.

기수 : (호통을 하며) 뭐가 그렇지만이냐? 이견 틀림없이 빨갱이들이 수작일 게다!

정아 : 빨갱이가요?

기수 : (신문을 가리키며) 여기 경찰국장의 담화에도 그렇게 나타나 있어!

청년 A : 학생들이 대다수였는데요?

기수 : 학생이라고 빨갱이가 아니라는 법이 있나? 더구나 그 지방은 해방 후에는 '제2 모스크바'라는 별칭이 있었잖아? (두사람들을 노려보며) 자네들도 그 때 '민창'에 가담했지만 내가 살려주었지?

청년 A : (두 손을 모아 부비며) 예…… 모두가 영감님의 덕택이었읍죵! 예…….

기수 : (더욱 기고만장하여) 그래 내가 지금까지 선거구민에게 무슨 잘못이 있었다고 내 재산을 해치느냐 말이야? 응? 자네들도 아다시피 수리조합을 세워준 것도 중학교를 설치한 것도 다 내가 들어서 해놓은 일 아니겠나?

청년 B : 그렇습죵! 세상이 다 아는 일이고 말고요.

기수 : 그뿐인가 六二五 사변 때 빨갱이놈에게 협력했다고 쇠고랑을 찰번 했던 놈들을 모두 살려준 게 누구였던가 생각조차 못해? (정신사본, 56면.)

해방기 좌익의 서사는 표면적으로 3·15를 '빨갱이의 책동'으로 몰아갔던 1공화국에 대한 비판과 이어져 있으나, 그러한 극서사 전개상의 필요보다 과잉되어 있다. 대표적으로 '제2모스크바'라 불렸던 고향에서 '민창'에 가담하여 "빨갱이놈에게 협력했다고 쇠고랑을 찰번 했던 놈들"이었던 청년들의 서사가 그러하다. 이러한 장면 구성은 공연본에도 그대로 유지된다. <껍질>의 '해방기 좌익' 서사는 남북 분단의 이념대립, 그 중에서도 1공화국의 레드 콤플렉스를 다루는 차범석의 첫 시도로 인상적이다. 차범석의 <산불>(1963)로 보다 치밀하게 다루어질 남북 분단과 전쟁, 좌익의 문제가 스치듯 등장한다.

나아가 정신사본에서는 남편 정도영을 '빨갱이'라 호명하는 장면이 삽입되어 있어 특이하다. 영애의 남편 정도영은 강기수와 김 박사에 의해 10년간 동경을 떠돌게 된 최대의 희생자처럼 그려진다. 그는 일제강점기 학병 출신으로, 귀환 이후 '취직이 안 되어' 기수의 뜻에 따라 김 박사가

주재하는 ‘통일연맹’의 훈련부장을 맡았다. 도영은 기수와 김 박사의 명으로 민중당 당수 암살을 결행하였고, 기수는 도영을 ‘피난 가던 해 이듬해 일본으로 보냈다. 이어 당적을 보수당으로 옮긴 이후인 4년 전부터 도영에 대한 경제적 지원을 멈추어, 지금은 구두담이로 연명한다는 소문이다. 그동안 영애는 부산 시대에서 지내게 된다. 정신사본에 등장하는 영애의 서사 중, 오직 정신사본에만 있는 다음과 같은 부분은 주목할 만하다.

(유미가 복도로 나가자, 대영은 재빠르게 애선에게 닥아온다)

대영 : (속사기듯) 누님! 매부가 빨갱이라는 게 사실인가요?

애선 : (당황하며) 누가 그런 소릴…

대영 : (조급하게) 대답부터 하세요?

애선 : 그것도 할머니가 가르쳐주시던?

대영 : 내가 묻고 있는 건 매부 이야기에요!

애선 : 너희들까지 알 필요는 없어! (하며 뜨개질 하던 것을 들고 내실 쪽으로 나가려 한다) (정신사본, 34면.)

<껍질>에서 ‘김박사의 산하 조직에서 자행되었던 정치요인 암살 사건을 다루는 것은 제1공화국의 정치 현실 비판에 집중하는 작품의 의도에 비추어 이해 가능하다. 그러나 이 장면에서 거론한 ‘빨갱이’의 서사는 전체 서사의 전개와 통합되지 않는다. 심지어 어디에서 들었는지도 앞뒤의 맥락이 없어 확실치 않고, 매부 도영이 진정 해방기의 좌익 인사였는지 아니었는지 역시 이후 한 마디도 거론되지 않는다. 극서사의 잉여로 남은 것이다.

‘해방기 좌익’의 서사가 <껍질>에서 다루어졌던 맥락에는, 6·25전쟁으로 목포가 인민군에 함락되었던 시기 인민군에 협조하였던 일로 고초를 겪었던 작가의 자전적 요소가 반영된 것으로 보인다. 그리고 대영의 의심 속에 (아마도 작가의 내면 속에) 잉여적으로 달라붙어 있었던 ‘민족주의 진영’에 대한 회의 역시 확인할 수 있다. 이후 차범석의 전집 및 선집류에

서는 정신사본을 계속 옮겨 두게 되어, 해방기 좌익의 서사는 <껍질>의 정본 속에 계속 남게 되었다.

1960년의 차범석은 <껍질>의 창작을 단순히 본격 장막극의 창작을 시도해 본 것 뿐 아닌, 본인의 창작에서 하나의 기점으로 여겼다. “모든 객관적인 생활이 제2공화국의 수립을 계기로 각성과 재출발을 내걸듯이 나도 이 책을 꾸밈으로서 나의 창작 생활에 하나의 전환점을 가져와야겠다고 스스로 다짐을 해보는 것이다.”³⁴⁾ 이는 4·19 직후 정신사본 <껍질>의 창작이 작가에게 어떠한 의미를 지녔었는지를 다시 생각해 한다. 4·19라는 예외적 상태에서 차범석은 <껍질>을 통해 ‘전환점’을 꿈꾸었다. 대영의 서사에서 ‘예술은 절대적 가치가 아니었고, 사회 변혁을 염원하던 대중과 자신의 전망을 일치시키고자 하였다. 한편으로 대한민국 사회에서 드러내길 주저하였던 작가의 과거나 1공화국의 반공주의에 의해 금기시되었던 ‘민족주의’에 대한 비웃음까지도 작품에 담아두었다. 그것은 4·19 직후 작가 차범석이 느낀 흥분과 자유 속에서 예외적으로 표현될 수 있었다.

3. ‘4·19혁명 1주년 기념’ 공연의 준비와 공연본의 분석

3.1. 국립극장 공연(1961.4) 전후 차범석의 행적

1960년 7월, <성난 얼굴로 돌아다보라>(존 오스본 작, 김경옥 역, 최창봉 연출, 제작극회, 원각사, 1960.7.7.-10) 공연의 호평은 제작극회 공연 활동에 활기를 주었으나, 4·19 직후 연극계는 전반적으로 정치 혼란으로 인한 침체를 맞이하였다. 번역극과 창작극을 막론하고 공연의 양과 질에서 모두 황폐하였는데, 여기에는 연극협의회가 창립기념공연으로 내세운 <피는 밤에도 자지 않는다>(이용찬 작, 박용구 연출, 시공관, 1960.10.15-19)의

34) 차범석, 「후기」, 『껍질이 찢어지는 아픔 없이는』, 정신사, 1960, 227면.

실패 역시 한몫 하고 있었다.³⁵⁾ 여기에 1960년 12월 소극장 원각사의 화재 전소로 인해 한국 연극계의 만성적인 문제였던 공연장 부족 사태는 보다 심화되었다

이 시기 차범석의 논설 역시 419 직후의 국립극장 혁신안에서 제기한 실무적 열개가 반복된 창작극 진흥론³⁶⁾, 소극장 건립의견³⁷⁾ 등에 그치고 있었고, 기성 연극인들의 양보와 연극계 정화 문제는 다시 거론되지 못하였다. 국립극장의 개혁 역시 요원해졌다. 민극과 신희의 국립극단 자격은 존치되었고, 서항석 극장장은 유임되었다. 국립극단 운영위원회가 새로 구성되었다는 것이 다를 뿐이었으나, 그마저 연극 뒤편 이승만 정권과의 관계 때문에 비판받고 있었던 오영진, 유치진, 이해랑이 포함되어 있었다.³⁸⁾ 예산과 구성 역시 변함이 없었다. 당시 『경향신문』 연예면에 무기명으로 실린 논설(1960.10.15.)에서는 “반혁명분자가 점거하고 있는 국립극장이라 하여 내면으로는 불쾌와 반목을 머금고 외면으로는 반혁명분자의 지시로 또는 원조로 연극을 한다. ‘연극인은 연극을 해야 하나까 어찌는 수 없다는 궁색한 입장표명을 하면서’³⁹⁾라고 국립극장의 현상 유지와 연극계의 무기력을 조롱하고 있었다.

35) 1960년 연극계에 대한 조망은 이근삼, 「요란했던 口號·진전없는 舞臺」, 사상계, 1960.12. ; 여석기, 「어수선하고 보람없는 한해: 그러나 연극은 살아있다」, 『동아일보』, 1960.12.23. ; 이원경, 「'60년의 문화계 정리-연극계: 공연을 했으나 관객은 없어」, 『경향신문』, 1960.12.27. ; 이원경·여석기 대담, 「'61년에 지표를 둔 경자문화: 연극」, 『조선일보』, 1960.12.29. <피는 밤에도 자지 않는다>에 대하여 이근삼은 다음과 같이 평하였다. “가장 중요한 연극에의 성실한 태도가 없이 무성의하게 극을 마구 뚜드려 맞추어 무대에 올려놓아 觀客의 무한한 멸시를 받아서는 안될 일이다. 차라리 宣傳文이나 프로그램만을 돌리고 공연을 안 한 것보다도 못했다. 연극은 무대에서 하는 것이요, 결코 시중 중에서 입으로 해서는 안된다는 좋은 교훈을 얻었다.”(이근삼, 앞의 글)

36) 차범석, 「잠자는 희곡문학: 연극부흥운동은 희곡에서」, 『자유문학』 5, 1960.10.

37) 「원각사를 속히 수축하자」, 『경향신문』, 1961.1.12.

38) 1960년 7월 선임된 국립극장 운영위원은 현제명, 김생려, 오영진, 유치진, 이해랑, 이원경, 조택원 등이다. 음악, 연극, 발레 등 국립극장에서 공연하였던 분야의 예술인들을 포함시킨 것이었다. (「그사람이 그사람들이지」, 『경향신문』, 1960.7.17.)

39) 「무엇하는 국립극장인가: 二개극단 두었으나 관객은 없고」, 『경향신문』, 1960.10.15.

덕성여고 사태 역시 해결이 지지부진하기는 마찬가지였다. 교장 퇴진 권고 이후로도 재단의 별다른 움직임은 없었고, 실제 재단측 교장의 퇴진은 5·16 군사정변 직후인 1961년 6월, 부정입학실태조사 후속조치 시기까지 미루어졌던 것이다.⁴⁰⁾ 자서전에서 그는 자신이 체험한 덕성여고 분쟁의 소회를 다음과 같이 기록한다.

요컨대 칼자루를 쥔 자는 절대로 승복도 회개도 하지 않으며 무슨 수를 써서라도 장기전(長期戰)으로 버티는 법이라는 것을 나는 잘 알고 있었다. 시간을 버는 자만이 최후의 승리를 얻는다는 원리를 왜 그대들은 모르는가. 학생과 교사들이 빗속에서 학원 자유와 민주주의를 외칠 때 그들은 폭신한 호텔방에서 전화통에 매달린 채 모든 수단과 돈으로 회유하고 있다는 사실을 왜 모르는가. 중앙청 안의 문교부 산하 공무원들은 언제나 힘이 있는 자의 편에서 있지 깃뻛히고 약한 자 편에서 있지 않다는 것을 왜 모르는가! 어제까지의 동료 교사도 오늘은 적이다. 나를 따르던 학생도 종이 한 장 사이에서 망설이다가 반대쪽으로 발을 옮기는 그 버릇을 왜 모르는가. (차범석, 「떠도는 산하」, 유민영·전성희 편, 『차범석 전집』11, 태학사, 2019, 185-186면.)

차범석은 결국 1961년 3월, 교직을 내려놓게 된다. 국립극장 개혁안과 덕성여고 분쟁에서 차범석은 공히 혁명 이후의 사회 자정을 희망하는 편에 섰으나, 결국 구체제의 강고함을 확인한 패배의 기억만이 남게 된 셈이다.

곧이어 연극인 차범석의 행보는 기성 연극계에 순응하는 쪽으로 연속되었다. 이 시기 차범석이 가장 중요하게 생각한 일은 1960년 12월 희곡집

40) 「부형과 교직원들까지 시위」, 『동아일보』, 1960.5.25.; 「학원분규 수습 문교부서 재지시」, 『경향신문』, 1960.5.25.; 「덕성여교분규단락」, 『동아일보』, 1960.6.3.; 「덕성여고전교사 경찰서에 일명 구속」, 『조선일보』, 1960.6.16.; 「분규 아직 7개교」, 『경향신문』, 1960.7.8.; 「13개 남녀 중·고교장 해임」, 『경향신문』, 1961.5.24.

이 발간되어 발표된 <겹질>을 공연하는 일이었기에, 서항석을 찾아가 제작극회의 4·19혁명 1주년 기념 공연을 국립극장에서 공연할 수 있도록 부탁한다. “대관료만 감해 주고 약간의 제작비 보조만 있으면 승낙을 해 주십사 하고 간청을 올렸다.”⁴¹⁾ 한다. 결국 <겹질>은 국립극장 지정공연으로 선택된다. 4·19혁명 이후 국립극장을 둘러싼 여론의 악화로 타개책이 필요했던 서항석의 입장에서도 제작극회와의 협력은 나쁠 것이 없었고, 더군다나 문교부 공보국장 김경옥의 존재 때문에 제작극회의 부탁을 쉽게 거절할 수도 없는 상황이었다.⁴²⁾

연극계의 무기력이나 차범석의 실망감과는 별개로, 1961년 초 제작극회 주도의 국립극장 공연은 제작극회의 무대 제작 역량을 최대한 발휘한 공연으로 기획되었다. 동인 뿐 아니라, 최불암 등 대학극 출신 신인들을 발탁하고 기성 배우들을 초빙하였다. 연출에는 대학극 출신으로 이전 공연의 조연출을 맡았던 허규, 배우진에는 오사랑(강기수 역), 한은진(윤정아 역), 최불암(대영 역), 김복희(애선 역), 이로미(유미 역), 최상현(김준섭 역)와 같이 기존 동인들과 신진, 중견을 고루 배치하였다.⁴³⁾

그럼에도, 국립극장의 조력을 얻어 공연되었던 <겹질>은 기실 국립극장으로 대표되는 기성 연극인의 입장에서나 차범석 및 제작극회 동인의 입장에서나 모두, 결끄러운 것이었다. 서항석은 <겹질>의 공연 프로그램에 수록된 극장장의 글에 다음과 같은 미묘한 표현을 섞어 넣었다.

-
- 41) 차범석, 「떠도는 산하」, 유민영·전성희 편, 『차범석 전집』11, 태학사, 2019, 187면.
 42) 김경옥은 장면 총리의 공보비서관이 된 경향신문 정치부장 송원영과의 친분으로 인해 문교부 공보국장으로 임명되었다. 당시 제작극회의 젊은 동인이었던 안평선에 의하면 장면 내각 성립 이후 김경옥이 국립극장장으로 부임한다는 소문이 파다하여 기성 연극인들의 비토 여론도 생겨났다. 결국 김경옥은 국립극장장을 지휘하는 위치였던 문교부 공보국장직에 발탁되었고, 이는 당시 파격으로 받아들여졌다. 안평선은 국립극장에서의 <겹질> 공연이 가능했던 것 역시 김경옥 공보국장의 영향이었던 것으로 이해한다. (안평선 구술, 이영미 채록연구, 『2018년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 298 안평선(1936~)』, 아르코예술기록원, 2020, 178-179면.)
 43) <겹질>의 공연 상황에 대한 연구는 전성희, 앞의 책, 226-229면. ; 이영석, 앞의 논문. 참조.

口號와 中傷으로 藝術하는 風土에서 꾸준히 後園을 가꾸어나온 制作劇會의 姿勢가 이번 公演을 契機로 보다 充實한 內容과 圓熟한 技能을 發揮해준다면 國立劇場으로서도 더할 나위 없는 기쁨으로 여기겠다. (서항석, 「제작극회공연에 축하」, 『껍질이 찢어지는 아픔 없이는』 공연 프로그램, 중앙국립극장, 1961.4.21.-25.)

1953년부터 61년까지 중앙국립극장장을 역임하였던 서항석이 4·19혁명 1주년을 기념하는 공연에서 한국 연극의 문제점을 '구호와 중상으로 예술하는 풍토'로 운운한 것은 그리 담백해 보이지 않는다. 4·19 직후 '연극계의 정화를 외치던 일군의 연극인들과 그 근거리에 있었던 제작극회의 입장에서는 특히 가시 돋힌 말처럼 들린다. 국립극장에서의 <껍질> 공연의 기획은 '4·19혁명 기념공연'이면서, 동시에 국립극단으로 대표되는 기성 연극계와의 공생을 선택한 차범석의 4·19, 최후의 풍경이었다.

3.2 공연본의 분석 : '완결된 혁명'의 서사와 개작 방향

'완결된 혁명'의 서사 : 4·19를 다루는 극시간의 변화

제작극회 제10회 공연 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>(허규 연출, 중앙국립극장, 1961.4.21.-25)을 위해 제작된 공연본은 정신사본의 탈고와 불과 6개월도 채 되지 않은 시차를 지닌 작품이다. 일견 세련된 무대화를 위한 다듬기 정도일 듯하지만⁴⁴⁾ 두 작품이 그리는 4·19의 극시간과 그에 따른 막의 구성에 다소의 차이를 보이기에 해명이 필요하다.

정신사본에서 다루는 4·19는 학생 데모를 클라이막스 삼은 '진행 중의 혁명'을 다루었으나, 공연본에서 4·19의 시간은 제1공화국의 몰락, 곧 이승

44) 물론 매끄러운 공연 진행을 염두에 둔 개작 역시 존재한다. 대표적으로, 정신사본에서 애선의 비밀(남편 도연의 일본 도피)을 대영과 유미에게 전하는 다소 기능적인 역할을 했던 박씨부인(할머니)는 공연본에서 삭제되었다.

만의 하야를 포함한다. 공연본의 극시간은 “2월 하순부터 4월 하순까지의 약 50일 동안”(공연본, 2)으로, 막별 구성에서는 ‘1960년 2월 하순/오전(1막), ‘10일 후/황혼이 깔릴 무렵(2막), ‘10일 후/오전(3막), ‘3주일 후/낮(4막)으로 구성되어 있다.

극시간의 변화에 따라 극사건의 배치 역시 차이를 보인다. 1막의 시간적 배경은 동일하다. 그러나 2막은 극 중 오박사의 장례가 끝난 이후로, 3막은 대통령 선거와 3·15 마산의거가 발발한 직후로 변화한다.⁴⁵⁾ 4막은 대사에서 신문기사 속의 ‘대학 교수들의 데모’를 거론하면서⁴⁶⁾ 막 후반부에 대통령의 하야를 알리는 라디오 뉴스가 재현되어, 이승만 정권의 퇴진이라는 당면의 목표가 달성된 1960년 4월 26일 오전 11시임이 드러난다.

요컨대 정신사본이 4막에 3·15와 4·19의 사건들을 한꺼번에 서사화하여 시민혁명 그 자체보다 혁명 이전의 정치 모순에 주목한 반면, 공연본은 3막에 3·15, 4막에 4·19를 순차적으로 구현하고 있어 ‘4·19 1주년 공연’으로서 시민혁명의 총체적 모습을 보여주려는 의도가 강화된 것이다. 이에 따라 종전의 장면 배치는 재배열되었다. 작품 서사의 주요 내용과 개작부를 순서대로 정리하면 다음과 같다.

막	정신사본	공연본
1	① 강기수와 기자들의 대통령 선거전략 인터뷰	좌동
	② 정이는 계원들의 갯논 독촉에 서러움을 겪음	삭제 [식모 옥이를 통해 간접 제시]
	③ 정이는 세용에게 오박사의 대선 당선이 불투명하다는 이야기를 듣고, 세용은 당적 이동을 권해볼 것을 제안	좌동

45) “세용 : 간밤에는 저도 취했었죠. 김상일 의원의 자동차 운전수가 간신히 집앞에까지 데려다 주었으니 망정이지...근래에 그렇게 취해본 일은 없었으니까요...사실 어제 연회 석은 김박사의 대통령 당선 축하라기보다는 강선생님의 입당 축하연 같은 인상인데요. 헛허...”(공연본, 88면.)

46) “정아 : 나가지 말아요. 그렇지 않아도 어수선 한데 그러다가 무슨 일이 있으면 어떻게 해요... (신문을 가리키며) 대학 교수들까지 ‘데모’를 했더니 도대체 어떻게 디는 판국 이에요? (기수를 쳐다보다)”(공연본, 120) 이는 4월 25일 서울대학교 대학교수단의 시국선언문 채택과 시위를 가리킨다. 4월 26일 아침 이승만 대통령은 하야 성명을 발표한다.

	④	정아는 경제적 궁핍과 가족의 지간 희생을 강조하고, 탈당을 권유	정아는 경제적 궁핍과 가족의 지간 희생을 강조 [탈당을 직접 권유하지는 않음]
	⑤	오박사의 사망 소식	좌동
	⑥	홀로 영애가 찾아옴. [막]	대영의 안내로 영애 등장, 영애는 오박사 사망 소식을 듣고 졸도. [막]
2	⑦	유미와 애선은 오박사 장례 증계방송을 청취 유미는 애선의 과거를 질문하나 응답을 회피함	[오박사 장례 증계 장면 삭제] 유미는 애선의 과거를 질문하나 응답을 회피
	⑧	대영의 질문에 애선은 남편 정도영이 일본에 있음을 언급	좌동
	⑨	형사의 방문. 사찰을 위한 이유 없는 방문에 대영이 분노함	형사의 방문. 신원조사차 대영에게 출두할 것을 통보하고 대영이 분노함
	⑩	할머니, 기수가 정도영을 일본으로 보냈다 언급	[할머니 서사 삭제] 유미와 준섭의 통화. 대영은 준섭을 비난
	⑪	대영은 아버지의 잦은 정치적 배신을 비판하고, 유미는 아버지를 옹호하여 인정함	좌동
	⑫	유미는 준섭과 외출하기로 하고, 준섭은 기다리는 사이 정아, 대영과 조우함 준섭과 유미의 결혼을 기대하는 정아의 모습 [막]	좌동
	⑬		기수의 귀가. 정아는 이후의 계획을 체근. 애선은 10년간의 고통을 토로하고 기수는 은밀히 탈당 계획을 밝힘 [막]
3	⑭	대통령 선거 3일 전, 기수와 세용은 탈당 성명을 준비하고 있음	선거 직후의 평화로운 집안. 정아는 김상일 집안과의 혼사 논의를 위해 출타 준비를 하고 있음
	⑮	애선은 10년간의 고통을 토로하고 기수는 공화당 입당 계획을 은밀히 밝힘	시골촌님 A B, 어젯밤 데모로 기수의 집과 염전아 피해 입었음을 알리고 기수는 분노함 [정신사본(2)과 동일]
	⑯	대영, 애선과 대영의 대화를 문밖에서 듣고 아버지의 처신에 반발함. 미국 유학을 보류하겠다 하지만 목살당함	대영의 등장. 시골 손님들과의 대화를 문밖에서 듣고 집안과 사회의 '대변화'를 자신만이 모르고 있다 기수를 추궁하나 목살당함
	⑰	애선, 대영에게 과거를 토로함. 대영은 누이의 이기심을 비난하지만 문제삼지 않을 것을 약속함 대영의 격정적인 피아노 연주. [막]	애선, 대영에게 과거를 토로함. 대영은 누이의 이기심을 비난하지만 문제삼지 않을 것을 약속함
	⑱		유미는 대영과 애선을 통해 자신의 혼담 소식을 전해 듣고 따지기 위해 외출 준비
4	⑲		대영, 기수의 처신에 반발하며 미국 유학을 보류하겠다 하지만 부권으로 억눌리게 됨. 유미는 결혼을 반대하지만 기수는 부권으로 억압. 대영·유미, 상황에 절망 [막]
	⑳	시골촌님 A B, 어젯밤 데모로 기수의 집과 염전의 피해 입었음을 알리고 기수는 분노	거리의 소음과 어지러운 집안. 기수, 정아, 세용의 대화를 통해 4·19 기간 시위의 격화 과

		정이 드러남.
㉑	시위가 격화되고, 기수는 김상일에게 강경책으로 대응하라 연통할 것을 계획. 당 본부로 출타를 준비	기수, 정아, 세용은 유미에게 준섭과의 교재를 이어갈 것을 설득하나, 유미, 준섭에게 절교를 통보.
㉒	유미, 전화로 준섭에게 절교를 통보 세용과 기수는 유미를 설득하나, 유미는 기수의 행적을 비꼬며 거절	준섭, 방문하여 가족들의 피신을 권유함. 기수는 피신을 결심하지만 유미는 피신을 거절
㉓	시위의 격화. 상황을 살피려 당본부 외출을 준비하는 기수	준섭, 유미에게 정치나 시선에 휘둘리지 않는 진심을 토로하고, 유미는 받아들임
㉔	시위 참가로 머리를 부상당한 대영, 미국 유학 보류를 선언. 혈서를 쓴 손가락을 보임	시위가 격화되고, 기수는 당 본부로 출타를 준비
㉕	대영과 유미, 시위에 함류. 대영의 번뇌와 애선의 절망. 시위 소리는 우렁찬 행진곡으로 [막]	시위 참가로 머리를 부상당한 대영, 미국 유학을 가지 않겠다 선언. 부상자를 구하다 총탄에 상한 두 개의 손가락을 보임
㉖		대통령 하야를 알리는 라디오 뉴스
㉗		정아, 애선, 기수의 절망 대영의 광적인 피아노 소리. 시위 소리는 우렁찬 행진곡으로 [막]

<표1> 작품 서사의 주요 내용 (* 음영 표시는 주요 개작부)

<표1>에서 정리한 바와 같이, 주요 개작부와 추가된 사건은 주로 3막과 4막에 배치되어 있다. 공연본으로 개작하는 과정에서 작가가 가장 힘을 쏟았던 것은 3:15부터 4:19까지의 전개 과정, 혁명의 완결 과정을 보여 주는 것이었다.

기성 세대의 도덕적 딜레마를 보여주기 : 공연본의 기획

정신사본에서 구성되었던 실제 정치적 사건들의 직접적 지시와 ‘정치의 불산’을 묘사하는 전략은 공연본에서도 거의 그대로 드러나 있다. 한편으로, 강기수, 정아, 애선을 중심으로 이울배반적이고 ‘정치적’이어서 관객들이 감정이입하기 힘든 인물을 형상화하였던 정신사본의 구상은 공연본에서 다소 수정되었다. 구체적으로, 공연본에서 배신을 일삼는 노쇠한 정치인이자 권위적 가장으로 그려진 강기수의 서사는 공연본에서도 대체로 유지되었으나, 보수당 탈당과 공화당 입당의 과정, 곧 정치적 배신을

둘러싼 일부 장면을 조정하여 강기수의 가책과 그가 느낄 도덕적 딜레마 상황을 보여주기 위해 노력한다. 또한 강기수의 정치적 배신을 둘러싸고 아내 정애와 맏딸 애선 역시 주저함과 망설임의 감정을 드러내기도 한다.

정신사본에서 당선 가능성이 낮은 오 박사를 버리라고 권유하던 아내 정아의 대사(1막)가 공연본에서 삭제되는 것 역시 이러한 맥락에서이다. 공연본에서 정아는 오 박사의 죽음 이전부터 경제적 문제와 자녀들의 진로를 우려하여 남편이 공화당에 합류하기를 원하지만, 직접 강기수에게 자신의 뜻을 전달하기 주저한다.⁴⁷⁾

공연본은 탈당을 강권하는 맏딸 애선과 강기수의 대화에서 역시 양심의 가책을 무대 위에 드러내는 구성을 취한다. 공연본 2막에서 추가된 장면 중, 기수가 맏딸 애선을 위로하기 위해 탈당 계획을 은밀히 알리는 장면은 이러한 개작의 맥락을 보여준다. 앞서 인용하였던 정신사본의 2막, 기수와 애선의 대화와 비교해 본다면 차이가 보다 선명하게 보인다. 공연본은 오박사가 죽은 지 불과 열흘만에 탈당을 결행하는 강기수를 그리면서, 그가 양심의 가책 속에서 ‘비굴한’ 선택을 하는 것을 관객들이 관찰할 수 있도록 배치한다. 애선 역시 아버지에게 탈당을 요구하는 일이 양심에 반하는 일인지 알고 있다.

기수 : (결의를 가지고) 금후부터 너이들에 대한 모든 부채는 다 갚아주마.

47) “정아 : (갑자기 히스테릭하게) 오박사는 절대로 당선이 안 되요. 두고 보세요.

기수 : (벌떡 일어서며) 대체 당신이 정치에 대해서 뭘 안다고 당선이 되느니 안되느니 하고 지껄리고 있오?

정아 : (딸아 일어서며) 여보 할 얘기가 있어요.

기수 : 듣고 싶지도 않소 (하며 나가려 한다)

정아 : (딸아 가며) 여보 꼭 한 마디만…….

기수 : (돌아서서 정아에게로 다가서서) 자 그런 쓸데없는 생각 말고 진정을 해요.

정아 : (기수의 눈을 말없이 바라보며 무엇이냐고 말을 하려다 말고 힘없는 목소리로) 내게는 웬일인지 믿어지질 않아요. 꼭 무슨 불행한 일이 일어날 것만 같아요.” (공연본, 33-34면.)

애선 : (막상 듣고 보니 오히려 죄스러운 생각이 든다) 아버지 저는 그런 뜻으로 말씀하신 것이 아니었어요.

기수 : 이제부터 내가 결정한 일에 대해서는 내게 일체 말을 말아다오. 나는 누구의 간섭도 받지 않고 일할 테니까.

회의와 비굴감 교차되는 기수의 표정을 애선이가 측은하게 바라보고 있을 때 급히 막이 내린다. (공연본, 85)

이 과정에서 공연본은 강기수의 행동에 일말의 정당성, 가족을 위해 행동한다는 작은 정당성을 부여한다. “나는 누구의 간섭도 받지 않고 일할 테니까” 외치면서도 이와 대조되는 ‘회의와 비굴감 교차되는 기수의 표정’은 차별적이 제기한 ‘우리 정치의 현실의 문제를 윤리의 깊은 차원에서 건드린다. 그리하여 차별적이 공연본 1막과 2막에서 그려내는 강기수 가족은, 경제적 곤란을 겪고, 형사의 사찰에 시달리며, 정치적 배신 앞에서는 주저하는 ‘야당’ 정치인과 그 가족들의 형상에 보다 가까워졌다. ‘정치’의 불신을 묘파하기 위해, 기성 세대를 대표하는 인물들을 철저하게 모리배와 같은 이율배반적 형상으로 밀어붙였던 정신사본의 냉소적이고 철저한 태도에 비해, 공연본은 기수를 철저하게 비정한 인물로 그려내지 못하고, 일말의 인간적 면모를 부여한 셈이다.

419의 분위기가 완연하였던 정신사본 집필의 단계에서, 강기수의 형상화는 선과 악의 뚜렷한 대비를 통한 정치 비판의 맥락에 집중되었다. 그러나 419로부터 1년 남짓 지난 공연본 개작의 시점에서 기수의 성격은 보다 ‘인간적 면모’가 부여되었다. 이러한 개작의 맥락은 극작술의 차원, 그리고 공연의 차원에서는 긍정적인 것이었다. 중심 갈등을 일으키는 강기수의 성격은 보다 입체적으로 형상화되었고, 이를 당대 연극계의 1급 배우였던 오사량이 설득력 있는 연기로 구현할 수 있었기 때문이다. 실제 공연평에서는 오사량의 호연과 더불어, 강기수의 형상화가 가장 성공적

이었던 것으로 상찬된 바 있기도 하다.⁴⁸⁾

한편으로, 이러한 부분에서 정신사본의 문제의식과 ‘애매하게’ 갈라지는 지점이 발생하고 있음은 주목해야 한다. 기성 세대가 만들어낸 정치 현실을 비판하는 <껍질>의 구조를 크게 건드리지는 않으면서도, 419 국면에서 이 사회의 ‘주류’가 느꼈을 법한 도덕적 딜레마를 그려내는 자세 이기에 그렇다. 1961년의 차범석에게 왜 강기수의 도덕적 딜레마를 보여 주는 것이 중요했을까? 단순히 공연을 위해 극작 구조를 보완하는 의미에 그쳤을까? 공연 프로그램에 수록된 「작가의 말」을 살펴보자.

우리에게는 또 하나의 노래가 마련되었다. 三月 一日이 쓰러린 상처의 날이라면 四·一九는 벽찬 숨결의 날이라고 해두자. 그러기에 나는 노래를 불러보고 싶었던 것이다.

그러나 이 노래는 애당초의 감정과 一年 후의 오늘과는 차츰 거리가 멀어지고 있는 것 같다.

우리가 바라던 것은 이것이 아니라고 만나는 사람마다 쓴 입맛을 다시는 것을 보면 四·一九의 노래는 역시 울분과 항거의 노래일지도 모른다. 그러기 때문에 나는 애당초부터 기쁨이나 찬양을 앞세우고 싶은 생각은 없었다. 우리는 어쩌면 속지 않으려고 발버둥치면서 사실은 속아넘어가는 것인지도 모른다. 그것을 姜基秀에게서 꼬집어내려고 했다. 뿐만 아니라 지구가 돌아가듯 인간의 삶이 돌고 사상이 돌고 있는 허무감도 놓칠 수가 없었다. 그러기에 여기 등장하는 사람들은 제각기의 길을 걸어가는 사람들이다. 그것도 모두가 긍정할 수 있는 상황 속에 있다. 그런 까닭으로 어떤 의미에 빠서는 극적인 양동이 악화되지 않을가라는 의혹도 없지가 않았다. 그러나 나는 극적인 것을 대립에서 보다 분위기에서 찾아보고 싶었다. 외부에서 밀려오는 파도 속에서 시달려가는 인간상 가운데서 말이다.

48) “사월혁명이라는 ‘캠퍼스’ 속에 생활이나 인물을 담아본 것 같은 작위성이 두드러진다. 그것은 유형적인 등장인물에서 풍겨온다. 다만 강기수란 인간상만은 음영있게 부조된 셈인데 그 유일한 성과를 이 연극의 전성기로 생각할 때 서운한 감을 금할 수 없다.” (英, 「산만한 무대」, 『조선일보』, 1961.4.26.)

四.一九라는 윗적 조건이 없었던들 그런 비극이 안 일어나지 않겠느냐는 반문도 받았다. 그러나 사람이 놓여진 위치는 결국 환경속에 있지 아니한가?

어떻든 나는 철학적인 철학을 앞세우고 싶지는 않다. 생활이 있을 뿐이다. 二十四 시간의 평범한 생활 속에서 생겨나는 감정을 말하는 것이다. (차범석, 「작가의 말」, 『껍질이 찢어지는 아픔 없이』 공연 프로그램, 중앙국립극장, 1961.4.21.~25., 3면.)

1961년 차범석이 감각하는 4:19는 ‘애당초의 감정’이 아니다. 1년 후의 시점에서, 차범석이 파악한 4:19는 ‘기쁨과 감격’보다 ‘울분과 항거의 노래’다. 공연본의 개작 과정에서 차범석은 외적인 환경의 급격한 변화 속에서 ‘속지 않으려고 발버둥치면서 사실은 속아넘어가는’ 군상들의 이야기를 그려내겠다 기획하였고, 이를 위해 공연본에서는 정치 비판의 강도가 약해질 위험을 감수하면서도 강기수의 행동에 정서적 근거, 양심의 가책과 딜레마를 드러내는 장면들을 추가하였다.

4막에서 기수는 ‘4.19’라는 파국을 맞아 자신의 선택을 회의하지만, 끝내 변화하지는 못한다. 강기수는 부패한 정치 현실의 서사를 끌어가는 주동 인물의 역할을 수행하면서도, 결말에 이르러 자신의 선택으로 인해 고통 받는 인물처럼 그려지는 셈이다. 이러한 형상화에서 작가 특유의 ‘허무감’은 보다 두드러지게 되었다. 한편으로, 공연본에 드러나 있는 이러한 애매한 지점, ‘기성세대’와의 화해의 제스추어에는 4:19 이후 ‘주류’ 기성 연극계와의 공존을 선택하였던 작가의 변화한 인식 역시 감지할 수 있겠다.

유미와 준섭의 연애 서사 : ‘매국도배’ 자녀들의 사랑이 지닌 역할

대영과 유미의 서사는 공연본 3막과 4막을 중심으로 대폭 개작된 것으로, 공연본만의 특징적 양상이 가장 뚜렷하다. 특히 유미와 김준섭의 연애 서사가 대폭 추가되었음에 주목할 수 있다. 아울러 4막의 대영의 시위

가담 장면 역시 중요한 변화를 가했다.

준섭은 정신사본에서 2막의 한 장면에만 등장하는 인물로, 공화당 재정부장 김상일 의원의 아들이자 기수의 비서 나세용의 주선으로 유미와 이제 막 연애를 시작한 청년이다. 정신사본에서 준섭은 2막에 유미와의 데이트를 위해 무대 위에 등장하여 코믹 릴리프 역할로 활용되었고, 4막에서는 무대 위에 등장하지도 않은 채 유미에게 전화로 일방적 파혼을 당하며 극서사에서 사라진다. 정신사본의 유미와 준섭의 연애 서사는 4막의 파혼을 통해 유미에게 4·19 세대로서의 정당성을 부여하기 위한 목적의 다소 기능적 장치에 가깝다 볼 수 있다.

반면, 공연본에서 유미와 준섭과의 연애 서사는 기능과 의미 면에서 보다 확대되어 있다. 2막에서 준섭은 “생각한 것보다는 훨씬 검소한 차림에 성실성마저 엿보”(공연본, 65)이는 차림으로 처음 등장한다. 유미의 의사와 관계없이 부모에 의해 둘 사이의 혼담이 진행되자, 유미는 기수에게 항의한다(3막). 유미의 항의는 “연애감정”(공연본, 125)의 문제이기도 하지만, 영애처럼 아버지에게 이용당하며 살지 않겠다는 의지이다. 그러나 아들 대영의 저항과 마찬가지로 딸 유미의 저항 역시 기수에게 목살 당한다. 그리하여 3막의 결말에 이르게 되면, ‘자기 의지대로 살겠다는 대영과 정략결혼을 반대하는 유미는 기수에 대항하는 공동의 전선을 형성한다.

4막에서, 정신사본에서의 맥락과 마찬가지로 ‘정치에 휘둘리기 싫은’ 유미는 준섭과 절교를 선언한다. 그러나 뒤이은 장면에서 준섭은 고립된 기수 가족을 피신하기 위한 차량을 가지고 방문하고, 유미에게 자신의 진심을 보인다. 준섭 역시 자신의 사랑을 “정치나 이권의 미끼로 사용”당할 생각이 없다는 것이다.

준섭 : 나는 아버지의 일을 비판하거나 따지고 싶지 않아요. 다만 나와 유미씨와의 관계만은 옳다고 봐요.

유미 : 준섭씨! 그렇지만 우리들의 애정을 정치나 이권의 미끼로 사용

당한다면 불유쾌하지 않아요?

준섭 : 그건 나도 동감이요!

유미 : (의외의 말에 놀라며) 예!

준섭 : 그렇다고 나는 실망하거나 주저하고 싶지 않아요. 설사 아버지가 비록 반역자요 매국도배로 낙인을 찍히더라도 나는 유미씨를... (하며 손목을 더 정답게 쥐어 준다. 유미는 큰 충격을 받으며 준섭의 얼굴을 쳐다 본다)

유미 : 그렇지만 세상 사람들은 우리를 볼 때...

준섭 : 우리는 세상 사람들에게 보이기 위해서 사랑하지는 않았소! 나는 사랑할 수 있는 사람을 붙들어 놓겠다는 것 뿐이요! 유미씨가 그것마저 싫다면 언제든지 유미씨 곁에서 떠나갈 각오를 하고있소.

(공연본, 144-145)

공연본에서 구세대는 데모대를 피하기 위해 이 집을 떠나야 하는 사람들이고, 신세대는 집을 지키는 사람들이다.⁴⁹⁾ 유미와 준섭은 ‘매국도배(賣國徒輩)’ 자녀들의 결합이라는 손가락질을 받을 지라도 이 집을 떠나지 않고 남기로 결정한다. 준섭은 이 작품에서 현실 정치나 데모, 양자에서 거리를 둔 인물로 그려진다. 공연본에서 젊은 두 남녀의 ‘사랑’은 ‘자유’의 구가임과 동시에, 정치에 휘둘리지 않은 자유의 영역을 강조하는 전략이 된다. 이후 <산불>(1963), <청기와집>(1963)과 같은 차범석의 1960년대 희곡이 금기적 사랑을 통해 개인의 욕망과 억압적 사회구조를 드러내는 작업을 전개하였음을 상기한다면, 공연본에서 419가 개방한 ‘자유’를 ‘매국도배’ 자녀들의 사랑 이야기로 구성하여 정치 비판으로 확대하고 있다는 점은 발상의 유사성 차원에서 주목할 만하다. 한편으로, 차범석이 공연본에서 이러한 ‘사랑’을 정치나 현실 논리가 침범하지 못하는 순수한 영역

49) 정신사본에서는 반대로, 집에 머무는 사람들은 구세대이고, 데모의 행렬에 합류하기 위해 떠나는 사람들이 신세대이다.

으로 그려내었던 맥락에서는, 역설적으로 정치에 대한 깊은 불안과 냉소 역시 감지할 수 있겠다.

예술가 서사의 구축

공연본에서 강대영을 중심으로 구축된 신세대 서사의 경우, 혁명기 예술의 의미가 부각되고 예술가 서사로서의 특징이 두드러지게 된다는 점이 특징이다. 공연본에서 “봄 웨에타 차림의 후리후리한 대학생”(공연본, 41)으로 묘사된 대학생 대영은 아침 산책길에 애선을 발견하여 집 안으로 들어오며 무대에 처음 등장한다(1막).

1막과 2막에서 강대영의 서사는 장면의 배치가 달라졌을 뿐이지, 정신 사본과 큰 변화는 없다. 대영은 가족의 비밀을 탐색하면서 냉소적인 ‘어릿광대’의 모습으로 고뇌하는 형상으로 그려진다. 3막에서 대영은 집 안에서 일어난 모든 상황에 초대되지 않았으나, 문밖에서 우두커니 서서 대화를 엿듣는 조용한 관찰자처럼 그려진다. 그는 시골 청년들과 기수의 대화를 문밖에서 듣고는 마산의거 소식을 알았고(공연본, 101), 어머니의 옷을 폼평하다 유미의 혼담 소식을 듣게 된다(공연본, 102). 마찬가지로 애선과의 대화를 통해 아버지의 해방기 행적의 전모 역시 알게 된다(공연본, 108-112). 대영의 성격 변화와 결심은 모두 자신이 겪거나 벌인 사건이 아닌, 엿듣거나 전달된 이야기를 통해 구성되고 있다. 이는 공연본에서도 해결되지 못한 극작술의 결함이기도 하다.

3막에서 대영과 기수의 갈등은 보다 심화된다. 그러나 그 실천의 방향, 대영이 주장하는 자신의 ‘의지’는 작품에서 모호하다. 대영은 아버지의 ‘비밀’과 ‘거짓’을 알게 되었고, 애선의 요구에 의해 매부 도영의 비밀을 공개하여 아버지의 앞길을 막지 않겠다 약속한다. 그러나 애선과 같이 그 비밀을 풀고 살아갈 수 없으니 대영은 자신의 의지대로 살아가겠다 주장한다. 아버지의 명령에 복종해야 한다는 ‘습성’에서 벗어나겠다는 것이다. (공연본, 121-123). 그러나 그 ‘의지’가 무엇인지는 확실치 않아, 3막까지 대

영은 강기수와 대립하며 극의 갈등을 증폭시키는 인물로까지 성장하지는 못한다.

아이러니하게도, 이러한 대영의 서사 구조는 명백한 극작술의 약점임에도 불구하고, 차범석은 강대영의 모호한 신념과 결여된 행동 의지를 전반부에 드러내는 것을 의도한 것 같다. 「작가의 말」(공연프로그램)에서 그는, 이 작품에서 “극적인 앙등(昂騰)이 악화”될 우려가 있음을 알고 있다고 언급한다. 그러나 그의 의도는 “외부에서 밀려오는 파도 속에서 시달려가는 인간상”⁵⁰⁾을 그려내는 것이었다. 강대영의 경우, 4막 419의 한복판은 그러한 시공간이다.

공연본 4막은 창문이 열려있는 어지러운 모습의 집안 풍경을 보여준다. 준섭의 제안에 따라 가족들은 시위대를 피해 외곽에 머물기로 하여 집안은 어수선하다. 이어 밖에 다녀온 영애가 시위의 격화와 오늘 낮 대통령의 중대 성명이 있을 것임을 알리면서, 아우성 소리, 만세 소리, 파도 소리 등이 무대 위에 집중된다.

대영에게 419는 갑작스레 찾아온 것이지만, 시위대 합류는 자신의 의지로 선택한 것이었다. 공연본으로의 개작에서 중요한 맥락은 대영의 손가락 손상에 관한 개작의 맥락이다. 정신사본에서 대영은 혈서를 쓰기 위해 손가락을 찢었다. 곧, 그는 데모대에 합류하여 진정성을 보이기 위해 피아니스트의 생명인 손가락을 스스로 손상시켰다. 공연본에서 대영의 손가락은 무장 경찰의 총탄에 의해 손상된 것이다. 아래는 공연본에 추가된 장면이다.

친구 : (...) 우리 "데모"대가 광화문에 이르렀을 때 갑작이 최류탄이 터지지 않겠어요. 그러자 우리는 땅 바닥에 엎드려 눈을 감고 포복을 시작 했습니다. 그랬더니 방위선을 치고 있던 무장 경찰들이 일제히 사격을 시작 했죠!

50) 차범석, 「작가의 말」, 『껍질이 찢지는 아픔 없이는』 공연 프로그램, 앞의 자료, 3면.

유미 : (흥분하며) 비겁하게…그런…

친구 : 그러자 "데모"는 사방 팔방으로 호터졌지요. 그 때는 이미 몇 개의 부상자와 시체가 길바닥에 피를 토하여 누어 있었지요. 그러자 누가 "부상자를 구하자"고 외쳤지만 총탄이 나라 드는 안이라 감히 뛰어 들 수가 있어야죠. 이 때 대영군이 쏠살같이 뛰어나가 한 학생을 업어 냈죠. 그 순간 총탄이 대영군 손을 마치고… (숨을 돌린다)

애선 : 저를 어째! 예그

정아 : 이 녀석아! 몇일 안 있으면 미국 갈 녀석이 손가락을… 이래가지고 어떻게 피아노를 치겠단 말이나!

대영 : (다시 천천히 봉대를 감으며) 음악에 생명을 바치는 사람도 있는데 손가락 하나 둘이 문제예요.

기수 : (엄하게) 어떻든… 예정대로 떠나거라.

대영 : 안 가겠어요. 이 눈으로 모든 것이 무너지고 모든 것이 새로 돌아나는 것을 보고 싶어요. 그것을 보지 않고는 나는 미국에 갈 자격이 없는 것입니다. (하며 자리에서 불쑥 이리난다. 거리의 우렁찬 만세와 노래 소리가 훨씬 가까웁게 들려 온다. 이와 함께 "부정 선거 다시 하라" "자유 없는 나라에 민주주의 없다"라는 구호가 들린다)

정아 : (대영의 팔을 붙들며) 안된다! 너만은 나가서는 안 되! 대영아 제발 이 애미 말을 들어라!

대영 : 어머니! 염려 마세요. 친구와二층에 올라가겠어요.

영애 : 대영아! 너는 책임이 있는 몸이 아냐! 제발 나가지 마라.

대영 : 누나! 먼 훗날 우리의 아들 딸들이 "데모"를 이야기할 때 대할 자료는 갖어야지요! 어머니 염려마세요. (친구에게) 여보게 올라가세…

(세 사람은 다른 사람이 미처 말릴 여유도 없이 손목을 잡고 현관 쪽으로 나가二층으로 올라간다) (공연본, 160-162)

자신이 ‘현실 도피자가 아니라며 재차 학생시위에 참여하고자 집을 나서며 끝맺음 되는 정신사본과는 달리, 공연본에서 대영은 직접적이고 적극적으로 행동하여 자신의 손을 희생한 인물로 그려진다. 그는 데모를 위해 혈서를 쓰고 시위를 나가는 ‘진행 중의 모습이 아니라, 이미 시위에 참여하여 부상을 입고 이탈하여 시위대를 응원하는 존재다. 그의 데모는 이미 ‘완결된 것이다. 아울러, 정신사본에서 시위 현장을 멀리서 들리는 음향과 구호로 처리하였던 것과 달리, 공연본의 위의 장면은 시위 현장의 감각을 보다 생생히 그려내는 것을 의도하고 있었다. 실제 공연에서 구호와 노랫소리는 효과음으로 전달되어 높이 평가되기도 하였다.⁵¹⁾

이와 동시에 공연본의 대영 서사의 개작에서 흥미로운 것은 피아니스트로서의 정체성 문제가 보다 전면화된다는 점이다. 선행연구에서 종종 다루었던 <껍질>에서 피아노 소리는 대영의 내면을 보여주는 오브제다. 정신사본부터 사용되었던 피아노 소리 오브제는, 공연본에서 보다 강화되어 결말의 의미 구현에 기여하게 된다.

정신사본의 구성에서, 피아노 소리는 장면의 분위기를 조성하거나 대영의 내면을 표현하는 수단으로 사용되며, 장면의 분위기를 고조시킬 뿐 극서사 전개에 중요한 장치로 고려되지는 않는다. 정신사본 1막에서 무대 위의 첫 피아노 소리는 정아와 계원들의 만남 장면의 서두부터 “얼마 전부터 2층에서 ‘피아노’의 탄력 있는 선율이 미풍처럼 흘러”(정신사본, 17) 오는 것이다. 피아노 소리는 계주들에게 대영의 존재를 인식시키는 장치의 역할에 그친다. 2막에서는 ‘우울한 곡조의 피아노 곡이, 3막에서는 ‘성난 파도’와 같은 피아노곡이 연주되는데, 이는 각각 장례식과 부친의 탈당 전야를 바라보는 대영의 내면 표현으로 이해된다. 정신사본 4막은 막

51) <껍질> 공연평에서 오사랑(강기수 역)을 제외한 젊은 배우진의 연기가 지적되었고, ‘산만한 무대’, ‘평범한 무대’와 같이 범작으로 평가되었으나, 효과음의 기능만큼은 상찬되었다. “효과음으로 학생들의 고함이 들릴 때 눈시울이 뜨거워졌는데 그러한 감명을 무대에서 받을 수 없었던 것은 아쉬운 일이다.”(英, 『산만한 무대』, 『조선일보』, 1961.4.26.)

전체에서 피아노 소리 없이 '구호'와 '우렁찬 행진곡'으로 극을 마무리한다. 요약하자면, 대영의 피아노는 미풍같은 소리에서, 우울한 소리, 성난 파도와 같은 소리를 거쳐, 4막에서는 피아노 대신 구호와 행진곡이 대영의 내면 표현을 대체하는 것이다.

반면 공연본에서는 서두부터 피아노 소리를 보다 긴밀하게 조직한다. 피아노 소리의 첫 등장은 비서 나세용과 정아가 기수의 탈당을 의논하는 은밀한 대화 이후에 사용된다.

세용 : (속사기듯) 지금 상태를 진흙 구덩이인들 알면서 들어갈 수야 없잖아요?

정아 : (답답한 듯) 지금 나오시는 모양인데, 좀 더 생각을 해보고 다시 의논을 하지…….

이때 대영이 치는 피아노 소리 한층 격정적인 음으로 변해가다 말고 똑같은 소절을 몇 번이고 되풀이하고 있다. 잠시 후 기수가 외출 준비를 하고 '도어'에 들어선다. (공연본, 24)

이 '똑같은 소절의 격정적인 음은 1막에서 라이트 모티프로 등장한다. 결국 대영은 '격정적인 음을 제대로 쳐 내지 못했다. 2막과 3막의 음악 구성은 정신사본과 동일하다. 대영에게 유학을 보류하겠다는 선언하면서 '피아노도 치고 싶지가 않아졌다'고 저항한 이후(3막) 대영의 피아노 소리는 끊어지게 된다.

3막에 더 이상 피아노를 칠 수 없었던 대영은, 4막에서 419 시위에 참여하여 손가락 2개를 희생한 뒤에 '광적으로' 피아노를 연주할 수 있게 된다. 친구들의 부축을 받아 2층에 올린 대영의 피아노 소리는 마지막 장면에 등장한다. 공연본에서는 대통령 하야를 발표하는 라디오 뉴스를 듣고 절망하는 기수, 정애, 애선의 비통한 대사와 겹쳐, 대영의 '광적으로 치

는 피아노 소리를 삼입한 것이다.

기수 : (뉘 나간 사람처럼) 김박사가 하야하신다고? 그럼 우리는... 우리는 누구를 믿고 살아간단 말이야

정아 : (울떡거리며) 우리는 죽었구려! 다 죽었어! (하하 웃는다)

애선 : (아버지에게 매달리며) 아버지! 그럼 나는 어떻게 되는 거예요! 일본에 있는 아범은 어떻게 살아가요! 예! 아버지! (하며 흐느끼며 통곡으로 변한다)

이 세 사람의 원통을 비웃기라도 하듯 2층에서 대영이가 광적으로 치는 피아노 곡이 집안을 흔든다.

기수 : (발광하듯) 조용히! 조용히 좀 해!

(거리의 소음은 마침내 우렁찬 행진곡으로 변해 간다)

<막>

(공연본, 165-166면.)

공연본의 결말에서 대영이 419의 대중에게 합류하는 방법은 데모대에 합류하여 구호를 외치는 것이 아닌, ‘피아니스트’, 곧 예술가로서의 형상이다. 그의 ‘광적으로 치는 피아노 곡은 1막의 라이트 모티프와 연결되어 419 이전에 완성하지 못했던 연주를 완성한 것처럼 그려진다. 4막에서 연주되는 대영의 피아노 음악은 아버지 기수에 대한 저항으로 상징된다. 피아노 소리는 절망하는 가족들의 ‘원통을 비웃기라도 하듯’ 연주되고, 기수는 그 소리에 저항할 수 없다. 결국 4막의 결말에서, 이 집안에는 세 가지의 소리가 무대를 가득 채우게 된다. 구세대의 통곡, 데모대의 행진곡, 그리고 대영의 피아노 소리.

‘예술가 서사의 개작 양상을 조금 더 풀어보자. 시위에 출진하기 위해 집을 나서는 대영 일행과 절망하는 기수 일행 뒤로 ‘구호와 ‘우렁찬 행진곡이 들리며 매조지되는 정신사본의 결말에서, 대영은 피아니스트로서의

정체성을 버리고 4·19의 거대한 흐름에 참여하는 ‘대중이 되기를 바라는 존재였다. 반면, 공연본에서 대영은 4·19의 열기를 체험하고 손가락 2개를 희생한 후, 비로소 아버지 기수와 대항할 수 있는 수단으로서 피아노 소리를 얻게 된다. 요컨대 공연본의 대영은 신세대이자 4·19 이후의 예술가라는 정체성을 지닌 존재로 형상화되었다. 차범석은 결말에 시민의 승리한 켄에 구세대의 통곡을 담아 양면적인 세계를 그려내고자 하였고, 이 한 켄에 4·19 이후의 예술이라는 자신의 주제를 담아 두었던 것이다.

예술가 서사의 구성은, 4·19의 열기가 가라앉은 다음 다시 기성 연극계와 공존하기를 선택했던 차범석의 내면을 반영하는 듯하다. 4·19 이후 별다른 성과 없이 흐지부지되었던 국립극장 개혁의 국면과, 결국 실패로 끝났던 덕성여고 분쟁의 경과를 지켜보았던 차범석이었다. 4·19의 이상과 변혁의 의지가 결국 현실 권력의 강고함에 부딪혀 좌절되었던 상황 앞에서, 그는 자신이 창조한 두 개의 신세대 서사, 정치에 휘둘리지 않는 순수한 ‘사랑의 영토와 ‘예술가 서사의 영토를 구상하여 작품을 매조지했다. 그리하여 1961년 공연본의 결말에는, 정신사본의 대영이 마지막에 지녔던 꿈, 곧 사회 변혁을 꿈꾸는 대중의 전망과 주인공의 전망이 일치될 수 있으리라는 서사는 구성되지 못했다. 대영은 데모대의 시민 행렬에서 상처 입은 채 빠져나와, 피아니스트의 자리로 돌아갔다.

대영이 다시 거리로 나가지 못하고 피아노가 있는 2층에 안착한 것처럼, 1961년 이후의 차범석 역시 연극계의 이익을 대변하는 데 진력하였고, 정치 권력에는 협조적이었다. 5.16 군사쿠데타 이후, 군사정부 공보부는 1961년 12월 차범석을 통해 예총 산하 한국연극협회의 결성을 의뢰하였고⁵²⁾ 동년 12월 26일, 차범석은 한국연극협회 창립총회에서 최연소 상임

52) 「한국 예술 문화단체 총연합회 연내로 결성」, 『경향신문』, 1961.12.20. 백로라는 군사 정부에 의한 문화예술단체 통합과 한국연극협회 결성 국면에서 차범석이 ‘연극계의 분파주의’에 대한 문제의식을 지니고 있었으나, 국가 주도 관리, 통제의 위험성을 간파하고 있었음을 지적한다. 이는 기성 연극인들 역시 마찬가지였다. (백로라, 『1960년대 회곡과 이데올로기』, 연극과 인간, 2004, 17-20면.)

이사로 지명되었다.⁵³⁾ 한국 연극사에서 ‘주류’로 기억되는 연극인 차범석의 행보가 1961년을 기점으로 본격화된 것이다. 일련의 과정을 거쳐, 차범석에게는 ‘연극만이 중요한 가치가 되었다.

4. 결론

1960년의 차범석은 <껍질>의 창작을 하나의 기점으로 여겼다. 그에게 4·19는 대중의 자유를 방해하는 민권 유린의 상황에서 터져 나온 거대한 저항이었다. 4·19 전후의 차범석은 국립극장의 자정과 관제적 연극인들의 자성을 요구하고, 국립극장 개혁안을 제시했으며, 덕성여고 사학재단에 대항하는 학생들을 지지하는 ‘투쟁과 교사였다. 정신사본 <껍질>은 그 치열한 시기의 흔적이다. ‘진행 중인 혁명’을 그려내는 극서사 구조를 바탕으로, 부패 정치인 강기수의 서사를 중심으로 해방기부터 4·19 이전까지 한국 정치의 현실을 비판적으로 그려내는 데 주안을 두었다. 아울러 정신사본에서 차범석은 예술가 대영의 변화를 통해 대중과 자신의 전망을 일치시키는 상상을 극의 결말에 그려 두었다. 정신사본부터 공연본에 이르기까지 <껍질>에 남겨두었던 ‘해방기 좌익’의 서사에서는 이 시기 혁명에 대한 흥분과 창작 과정에서 그가 구가하였던 ‘자유’의 감각을 감지할 수 있다.

그러나 4·19 이후인 1961년의 시점에서 연극계 정화와 국립극장 개혁은 요원하였고, 덕성여고 분규는 ‘투쟁과’의 실패로 돌아갔다. 1961년을 통과하며 차범석은 기성 연극계와 공존하기를 선택한 협조적인 ‘주류’ 연극인이 되었다. 이러한 흔적은 <껍질> 공연본 개작 과정에도 드러나 있다. 1961년 ‘4·19혁명 1주년 기념공연’을 위해 개작한 이 공연본은 이승만 하야

53) 「신진들에 문호 개방」, 『조선일보』, 1962.1.12.

까지의 4·19의 전개를 총체적으로 그려내기 위해 3막과 4막을 중심으로 개작되었다. 극작술의 차원에서 공연본은 정신사본보다 완성도가 높다. 공연본에서는 강기수와 같은 기성 세대의 도덕적 딜레마에 보다 관심을 두어 기수의 성격은 입체적으로 구성되었고, 신세대 서사는 대폭 추가되어 정치의 영역이 건드릴 수 없는 ‘사랑의 서사와 예술가 서사를 새로이 구축하였다. 한편으로 공연본의 개작부에서는 정치에 대한 깊은 불신과 정치 변화에 대한 냉소적 태도를 찾아볼 수 있다.

1961년의 공연 이후, 차범석은 정신사본을 자신의 정본으로 본 것 같다. 1972년 현대한국문학전집 9권에 수록된 <껍질>부터, 이후 모든 선집에서 차범석은 정신사본을 그대로 옮겨 두었다. 정신사본은 극작술의 측면에서 다소 불완전하지만, 정치 불신의 문제에 착목하여 강기수를 둘러싼 현실 정치의 역학, 회의와 불신의 구조가 강력한 힘을 발휘하는 텍스트이다. 공연본은 차범석의 희곡집 어디에도 실리지 못한 작품이 되었지만, 4·19의 전 과정을 다루겠다는 문제의식 한편에 4·19 이후의 회의가 드러나 있는 독특한 판본으로서, 4·19 이후 차범석 희곡의 주제와 극작 방향의 변화를 이해하기 위한 흥미로운 이본이다.

<껍질>은 차범석의 작품군 중에서도 4·19의 이상과 흥분 속에서 정치 현실을 직접 겨냥하며 날카로운 비판을 시도했던 예외적 작품이다. 차범석은 ‘대중의 능력과 현실의 변화 가능성을 낙관하지는 못했으나, 이 시기의 차범석은 이전에도, 이후로도 없을 혁명의 열기를 작품에 담아내었다. 그의 극작생 전반에서 ‘예술가임을 포기하고, 냉소를 잠시 내려놓고, 사회 변혁의 전망과 자신의 꿈을 일치시키고자 노력했던 이러한 순간은 다시 오지 않았다.

아울러 <껍질>의 창작과 공연본 개작이 이루어진 1960-1961년의 시기는 차범석의 전체 작가생의 검토에서 시사하는 점이 크다. 1963년 극단 산하를 창단하고 1968-1972년 사이 40대의 나이에 한국연극협회 이사장으로 봉직하면서, 차범석은 자신의 작품을 공연할 수 있는 극단을 소유하고

검열과 단체등록을 좌우할 수 있었던 명실공히 한국 연극계의 '주류'로 자리하였다. 박정희 정부 시대에 한국 연극계의 지도자급 인사로서 그의 선택은 대체로 제3공화국과 불화한 적이 없었고, 체제에 복무하는 보수적인 면모를 보였다. 그러나 때로, 차범석은 주류의 보수적 연극 지도자로서의 정체성과는 다른 과감한 선택을 하기도 하였다.⁵⁴⁾ 이러한 의외의 면모는 결국 4·19 전후의 뿌리, 거슬러 올라가 해방기의 경험 속에서 레드 콤플렉스를 경험하였고, 현실 권력에 치열하게 비판적이었던 그 시기의 뿌리로부터 자양분을 길어 만들어진 결과이리라. 작가론적 관점에서 차범석과 4·19를 탐색하는 의미는 바로 이 지점에 있다.

54) 예를 들어, 민중적 저항성이 담겨 있어 이후 마당극계의 주요 대본으로 활용되었던 〈노비문서〉(윤대성, 1973 초연)는 산하가 아니었다면 공연될 수 없었고, 산하 이후 70년대에 공연이 인가된 적이 없었다. 〈옛날 옛적에 휘어이 휘어이〉(최인훈, 1976 초연) 역시 마찬가지의 경우다.

참고문헌

1. 기본자료

『조선일보』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『매일신보』, 『경향신문』, 『사상계』, 『새벽』, 제작극회, 『껍질이 찢지는 아픔 없이는』 공연 프로그램, 중앙국립극장, 1961.4.21.~25.,

차범석, 「작가약력」, 『희곡오인선집』, 성문각, 1958.

_____, 「있는 그대로 느끼게 하라」, 『새벽』, 1960.5

_____, 『껍질이 찢지는 아픔 없이는』, 서울: 正信社, 1960

_____, 「잠자는 희곡문학 : 연극부흥운동은 희곡에서」, 『자유문학』 5, 1960.10.

_____, 〈껍질이 찢지는 아픔 없이는〉, 아르코예술기록원 현대공연예술콜렉션 (1945~), 1961.

_____, 〈껍질이 찢지는 아픔 없이는〉, 국립극장 공연예술박물관(자료번호 TSC00077), 1961.

_____, 「연보 : 차범석」, 『신한국문학전집: 희곡선집 2』, 서울: 어문각, 1980.

_____, 「떠도는 산하」, 유민영·전성희 편, 『차범석 전집』11, 태학사, 2019.

차범석 구술, 김성희 채록, 『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 49: 차범석』, 한국문화예술진흥원, 2005.

2. 단행본

김방옥, 『한국 사실주의 희곡 연구』, 서울: 가나, 1988.

김 향, 『한국 연극문화와 차범석 희곡』, 서울: 연극과 인간, 2010.

무천극예술학회 편, 『차범석 희곡연구』, 서울: 국학자료원, 2003.

백로라, 『1960년대 희곡과 이데올로기』, 서울: 연극과 인간, 2004.

안평선 구술, 이영미 채록연구, 『2018년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 298 안평선(1936~)』, 아르코예술기록원, 2020.

전성희, 『차범석 평전』, 서울: 태학사, 2024.

50주년 4·19혁명사기념사업회, 『4·19혁명사』, 2011.

3. 논문 및 기타

- 김상열, 「운명론적 세계관과 그 극복의 문제」, 조건상 편, 『한국전후문학연구』, 서울: 성균관대학교 출판부, 1993.
- 김수자, 「1960년대 마산의거에 대한 ‘특수성’ 과 ‘보편성’ 논쟁」, 『이화사학연구』 43, 이화사학연구소, 2011.
- 손화숙, 「1950년대 리얼리즘 희곡의 한 양상」, 『한국현대희곡연구』, 서울: 국학자료원, 1997.
- 이상우, 「로컬리티부터 아메리카까지: 1950-60년대 차범석 희곡에 나타난 전통과 근대」, 『어문논집』 101, 민족어문학회, 2024.
- 이광호, 「4·19의 ‘미래’ 와 또 다른 현대성」, 우찬제·이광호 편, 『4·19와 모더니티』, 서울: 문학과지성사, 2010.
- 이승희, 「풍속도의 개방성과 보수적 휴머니즘의 세계: 차범석」, 민족문학사연구소 희곡분과, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002.
- 이영석, 「1950년대 ‘현대극’ 으로서 사실주의 연극의 양상: 차범석의 장막극과 제작극회의 공연을 중심으로」, 『한국극예술연구』 47, 한국극예술학회, 2015.
- 정호순, 「1960년대 희곡에 나타난 4·19와 세대의식」, 『한국 희곡과 연극운동』, 연극과인간, 2003.
- 조용부, 「차범석 희곡의 세대간 갈등」, 고려대학교 인문정보대학원 석사학위논문, 2012.
- 최상민, 「차범석 희곡 <껍질이 찢어지는 아픔 없이는> 재고」, 『문화와 융합』 42권 10호, 한국문화융합학회, 2020.

Abstract

Cha Beom-seok and the April 19 Revolution:
Focusing on Cha Beom-seok's Activities Before and
After the April 19 Revolution and the Revision of
Without the Pain of Breaking the Shell

Baek, Doosan

This study examines playwright Cha Beom-seok's activities between 1960 and 1961, as well as the creative process and subsequent revision of his play *Without the Pain of Breaking the Shell*, in order to explore his perception of the April 19 (4·19) movement and the transformation of the work. While the play has been evaluated in terms of its generational conflict structure or its limitations in representing 4·19, this paper reconstructs the playwright's understanding of 4·19 based on his essays, theatrical activities, and autobiographical records, and uses this perspective as a framework for comparing and interpreting the 1960 published version and the 1961 performance version.

Compared to the published version, which concludes with the outbreak of 4·19, the performance version reflects Cha's attempt to encompass the broader process leading up to Syngman Rhee's resignation. In this revised version, greater emphasis is placed on the ethical dilemma experienced by members of the older generation, represented by the politician Kang Gi-su. At the same time, through the use of romantic and artistic narrative strands, the work constructs a narrative that more strongly legitimizes the younger generation in the aftermath of 4·19. The play also incorporates, within its narrative margins, representations of the First Republic's repression of leftist forces in the post-liberation period.

In the process of revision into the performance version, Cha Beom-seok interprets the meaning of 4.19 less as a political revolution and more as an expansion of “freedom.” This perspective reflects his skeptical view regarding the possibility of substantive change in contemporary political reality.

Keywords : the April 19 Revolution, Cha Beom-seok, Jejak Geukhoe(the Production Theatre Company), the March 15 fraudulent election, the March 15 Masan Uprising, *Without the Pain of Breaking the Shell*

접 수 일: 2026년 4월 9일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 16일

게재결정: 2026년 5월 16일