

북한 연극계에서 제기된 청산(清算)대상 연기(演技)에 관한 연구: 해방직후부터 한국전쟁 이전까지를 중심으로

김정수

단국대학교 한국문화기술연구소 연구교수, 연극 전공
js391@dreamwiz.com

- I. 시작하는 글
- II. 신파의 청산: 일본적 억양과 가부키적 연기 청산
- III. 형식적 연기의 청산: 서양적 연기와 감정적 연기 청산
- IV. 대안으로서의 연기: 조선인의 움직임과 화술, 관찰과 논리의 연기
- V. 맺는 글

I. 시작하는 글

오늘날 우리 남한에서 북한 연극에 대한 연구는 점차 심도를 더하고 있다.

초기 북한 연극의 소개를 중심으로 시작한 연구는 현재 연극론, 문예이론, 희곡, 혁명연극 등으로 연구대상을 다양화하며 연구의 폭과 깊이를 확대시키고 있다. 선행연구자 이석만은 1950년대 북한 연극론의 전개과정을 연구했고, 유진월은 문예이론을 검토함으로써 북한 문화의 한 측면을 고찰했으며, 김겸섭은 북한 연극이 걸어온 길과 그 미학적 특징을 정리했다.¹⁾ 또한 박영정은 북한의 혁명연극 〈성황당〉을 연구하여 북한 연극의 실제적 측면에 접근하려 했다.²⁾ 북한 연극에 대한 남한의 연구가 소개에서 연극론으로, 연극론에서 공연적 측면으로 확대되고 있는 것이다.

그런데 현재까지 북한 연극의 연기(演技)가 본격적인 연구대상에서 유보되어 왔다는 점이 흥미롭다. 그 이유는 무엇일까?

첫째는 우리 연극학 연구가 연극을 공연적 관점보다는 문학적 관점에서 논의해 왔기 때문일 것이다. 북한의 희곡, 극작가, 연극론 등의 연구가 연기연구보다 양적으로 우세한 것은 이 같은 사실을 반영한다. 그리고 이것은 북한 연극뿐 아니라 남한 연극연구에도 동일한 현상이라고 할 수 있다.

연극예술의 가장 본질적 요소는 배우와 관객이며, 배우가 관객 앞에서 전개하는 ‘어떤 행위’, 즉 연기는 연극만의 특징이다. ‘연기는 느낌이며, 연기는 행동이며, 연기는 환상이며, 연기는 기술이며, 연기는 창조’³⁾라는 말은 연극예술에서 연기가 가장 중요한 요소임을 말해준다. 개인의 관점을 반영한 연극이든, 정책에 부응하는 수단으로서의 연극이든 연극이 무대에 올라간 이상 이것은 동일하다. 연기가 없는 연극은 성립할

1) 이석만, 「1950년대 북한 연극론의 전개양상연구」, 『한국연극학』(한국연극학회, 1997); 유진월, 「북한 문예이론의 변천과 연극」, 『한국의 민속과 문화』(경희대학교 민속학연구소(구 한국문화연구), 1998); 김겸섭, 「북한 문예정책의 변화와 북한 연극의 미학」, 『통일문제연구』(영남대학교 통일문제연구소 2004).

2) 박영정, 「혁명연극 〈성황당〉으로 본 북한연극」, 『북한연극/희곡의 분석과 전망』(연극과 인간, 2007).

3) Jerry L. Crawford, *Acting*(University of Nevada, 1984), p.3.

수 없기에 북한 연극의 연기에 대한 연구는 시급하고도 절실한 것이다.

둘째 이유는 연극예술의 특성 때문일 것이다. 연기는 무대에서 창조되는 동시에 소멸된다. 직접 공연을 관람한 경우에도 관람 행위 자체가 주관적이기에 연기를 연구대상으로 놓는다는 것은 조심스러울 수밖에 없다. 또한 연기에 관한 자료가 남아 있는 경우에도, 희곡이나 연극론에 비해 훨씬 미진하다는 것 역시 연구를 지연시키는 이유가 된다. 그러나 이 모든 것은 어려움일 뿐 불가능을 의미하지는 않는다.

최근 남한에서 우리 연극의 연기에 대한 기초연구가 활성화되고 있다. 한국문화예술위원회의 <구술로 만나는 한국예술사> 사업을 예로 들 수 있는데, 이 사업의 구술자로 채택된 원로 연극인들은 1910년 신파극부터 우리 연극과 연기를 생생하게 증언한 바 있다. 또한 2008년 『한국 근·현대 연극 100년사(史)』⁴⁾ 편찬위원회 연기분과는 연극인들과의 간담회를 개최하였다.⁵⁾ 원로 배우 백성희가 참가하여 적극적으로 악극연기에 대해 증언하였는데, 이 구술 역시 악극연기연구의 기초자료가 되고 있다. 이 같은 구술 자료와 기사에 실린 연극평, 선행연구자들의 개인인터뷰 자료⁶⁾, 연기에 관한 북한 문헌 등을 종합하면 남한과 근대라는 공통분모를 가졌던 북한의 해방기 연기연구⁷⁾는 충분히 가능한 것이다.

4) 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회, 『한국 근·현대 연극 100년사』(집문당, 2009).

5) 참석 - 고향미, 김의경, 명인서, 박미영, 백성희, 유인경, 이준희, 이향나, 채승훈(2008년 8월 1일, 대학로 예가).

6) 개인 인터뷰가 실린 논문으로는 송효숙, 「배우 백성희 연구」, 동국대학교 연극학 석사학위논문(1999); 김방욱, 「한국 연극의 사실주의적 연기론 연구 - 그 수용과 전개양상을 중심으로」, 『한국연극학』 22(2004); 노승희, 「해방전 한국연극연출의 발전양상연구」, 동국대학교 연극학 박사학위논문(2004); 김정수, 「한국연극 연기에 있어서 화술표현의 변천양태연구 - 1900년대부터 1970년대까지」, 동국대학교 연극학 박사학위논문(2007) 등이 있다.

7) 이 연구는 이석만의 견해에 따라 해방 5년사를 '해방기'로 설정하고자 한다. 이석만은 '해방기'라는 용어에 대해 다음과 같이 설명한다. "8.15직후부터 6.25발발 직전까지 이르는 소위 해방 5년사에 관한 용어로 사학계에서는 '미군정기'가 정설로 되어 있고, 미군정기와 남한 단독정부 수립 이후로 나누는 '해방기', '8.15직후', '해방직후', '해방공간' 등의 용어가 있다. 그 중에서 역사적 혼돈기라는 중점을 둔 빈 공간으로서의 '해방공간'이라는 용어가 많이 쓰이고 있다. ... (중략) ... 본고에서는 역사적 동질성을 담보한 보편적 범위로서의 '해방기'라는 용어를 선택하고자 한다. 이 '해방기'라는 용어는 문학 연구자들이 공통적으로 사용하는 용어이기도 하다. 이 시기를 8.15직후부터 남한 단독정부 수립시기인 1948년 8월 15일까지로 보는 해방 3년사와 8.15직후부터 6.25발발 직전까지를 다루려는 해방 5년사가 있다. 여기에 8.15직후부터 1953년 휴전협정 체결까지를 한 시기로 다루는 해방 8년사가 덧붙여지는 경우도 있다. 본고에서는 당대의 문학적 과제가 통일된 민족문학을 성취하는 데 있었음을 감안할 때, 8.15직후부터 6.25발발 직전까지의 문학활동의 주체의식이 크게 다르지 않다고 보고 해방 5년사를

주영섭은 해방기 북한이 청산해야 할 연극대상을 조목조목 다섯 가지로 들고 있다. ① 일제잔재의 청산, ② 자연주의적 잔재의 청산, ③ 상업주의적 잔재의 청산, ④ 신파적 잔재의 청산, ⑤ 형식주의 청산이다.⁸⁾ 또한 신고송은 북한 연극계의 급선무는 무엇보다도 ‘형식주의적 연극인 소위 신파적 경향을 청산하는 것’이라고 거듭 밝힌다.⁹⁾ 주영섭과 신고송의 언급을 종합하여 축약하면, 북한이 청산하고자 한 연기는 신파적 연기와 형식적 연기가 될 것이다.

이 논문은 해방기 북한 연극계에서 제기된 청산대상 연기의 구명(究明)을 직접목적으로 하며, 청산하고자 한 연기를 토대로 북한이 지향하고자 한 연기에 접근하는 것을 간접목적으로 한다. 주지하다시피 해방기 북한의 문예이론은 ‘고상한 사실주의’이다. 그러나 필자는 ‘사실주의’라는 사조적 개념으로 북한 연기에 접근하지 않을 것을 밝혀둔다. ‘사실주의 연기법’은 정의하기도 분분하며, 무엇보다 서구의 사조개념을 북한 연기에 대입시키거나 연극예술을 문예이론에 종속시키는 것 자체가 무리일 수 있기 때문이다. 본문은 북한이 ‘어떠한 연기사조를 청산 또는 지향했는가’가 아니라 배우가 무대에서 ‘어떻게 말하고 움직이는 것을 청산했는가’ 또는 지향 했는가’에 초점을 두어 전개될 것이다. 그 과정에서 이론적이거나 관념적인 용어는 최대한 배제하기로 한다. 연기는 창작자/수용자(배우/관객)의 입장에서는 지극히 시청각적이고 물리적인 예술이기 때문이다.

이외에 무형예술인 연기를 글로 설명하는 한계를 극복하기 위해 배우들의 화술을 악보화하였음을 밝혀둔다.¹⁰⁾ 우리 연극학계에서 화술표현을 위해 통용되는 기호는 아직 구축되어 있지 않다. 필자가 2007년 효과적인 화술설명을 위해 처음 악보를 사용한 바 있으며,¹¹⁾ 이외에 현재까지 학계에서 화술표현에 대한 새로운 방법 제시는 발견되지 않고 있다. 이에 필자는 연기(화술)표현 방법론의 필요성을 다시 제기하며, 그 방법론

‘해방기’로 설정하여 연구하고자 한다.” 이석만, 『해방기 연극연구』(태학사, 1996), 9-10쪽.

8) 주영섭, 「연출과 사실주의」, 《문학예술》2, 1948년 7월, 40-41쪽.

9) 신고송, 「조베트 연극에서 우리는 무엇을 배우는가」, 《문학예술》9, 1949년 4월, 66쪽.

10) 본문의 악보는 음악에서의 악보와는 구분된다. 배우들의 화술을 이해하기 위한 한 방법으로 작성한 것이므로, 박자나 마디 표시는 기재하지 않았음을 밝힌다. 악보작성자는 배인교(단국대학교 한국문화기술연구소 연구교수)이며 작성날짜는 2010년 4월 7일과 2010년 5월 31일이다. 악보작성 과정은 필자가 공연에 대한 자료를 종합하여 일차 악보를 배인교에게 제시한 후, 논의를 거쳐 배인교가 이차 악보를 완성하여 필자에게 전달하는 방식이었다. 이후 악보작성자의 이름은 생략하기로 한다.

11) 김정수, 앞의 논문(2007).

의 하나로 악보작업을 조심스럽게 제안하고자 한다.

한국전쟁 이후 남한과 북한이 다름의 선상에 있다면, 해방기는 '다름'과 '같음'이 공존하는 시기일 것이다. 다름이 발아한, 동시에 같음이 존재한 해방기 북한의 연기연구가 남한과 북한이 대화하려는 하나의 시도로, 서로의 특징을 이해하려는 노력으로, 북한 연극의 의미화와 이론화를 위한 기초 작업으로 기여하기를 기대한다.¹²⁾

II. 신파의 청산: 일본적 억양과 가부키적 연기 청산

북한에서 연기에 대한 언급 중 '신파연기'를 청산하지는 논의는 여러 곳에서 발견된다. 해방직후 북한 연극계에서 활발히 담론을 주도했던 신고송, 주영섭, 안영일 모두는 지면을 통해 신파연기를 청산의 제1순위로 지목했다. 다음은 주영섭의 글이다.

야비(野卑)하고 저속(低俗)하고 영합(迎合)적이며 퇴폐적(頹廢的)인 일초 신파적 경향을 일소해야 할 것이다. 실로 우리 연극예술에 있어서 신파에서 얻을 것은 아무것도 없다. 조선연극유산에 있어서 가면극, 인형극, 구극, 신극, 프롤레타리아연극에서 계승(繼承)섭¹³⁾할 것은 많지만 신파에서 계승할 것은 없다.

주영섭은 신파연기는 수준이 낮고 쇠퇴해 갈 뿐 아니라 '야비한 연기기'에 '청소'하듯 깨끗이 버려야 할 연기양식이라고 주장한다. 북한에게 신파는 배울 것도 계승할 이유도 없는 연기인 것이다. '야비'와 '저속'이라는 표현이 다소 과격하지만 이 같은 견해는 해방기뿐 아니라 한국전쟁까지 북한 연극계의 공인된 관점으로 굳어졌다. 이를 입증하는 1952년 신고송의 글을 보기로 한다.

'신파'는 현실에 대한 진실한 묘사 곧 현실의 혁명적 발전을 통하여 묘사한 대신에 비현실적·우연적 '사건성'과 '연극성'을 요구한다. 그러므로 '신파'는 현실성과 예술성과는 아무런 인연도 없으며 사상성에 대하여는 돌아보지 않는다. '신파'에는 예술적

12) 이 연구에서 북한 문헌 인용시에는 북한의 맞춤법과 띄어쓰기를 따르기로 한다. 북한의 맞춤법과 띄어쓰기는 남한과 다소 상이하다. 일례로 연출가 나웅은 북한의 문헌에서 '라웅'으로 기재되어 있다. 그러나 전체적인 맥락에서 살펴볼 때 해석과 이해에는 무리가 없어 보이기에 북한 문헌에 한해서 북한의 맞춤법을 따르고자 한다. 또한 모든 인용 문헌에서의 밑줄은 필자가 기재한 것임을 밝혀둔다.

13) 주영섭, 앞의 논문(1948), 41쪽.

과장이 아니라 내용 없는 형식적 과장이 지배적이며 심각한 예술적 형상이 아니라 기교적 판박이가 지배적인 것이다.¹⁴⁾

신파는 형식에만 치우친 과장된 연기이며, 진지한 예술이라기보다는 기교적이고 판박이인 연기, 그 이상은 아니라는 설명이다. 그렇다면 신파라는 연기는 어떠한 화술과 움직임이었기에 이 같은 혹평을 받고 청산의 1순위로 지목되었을까. 해방기 ‘신파’연기의 실체를 드러내기 위해서는 1910년대부터 해방전후까지의 신파연기 탐색이 필수적이다.

1910년대 신파연기는 “정말 같으면 아이고라고 울지마는 일본식으로 우는 소리를 짜낸다”¹⁵⁾는 기사가 말해주듯이 일본식 연기와 밀접한 양식이었다. 1920년대 신파배우의 연기를 전해들은 이원경은 신파연기를 보다 구체적으로 증언해 준다. 증언의 핵심은 ‘일본어의 억양에 한국말을 대입시킨 화술’이라는 것인데¹⁶⁾, 보다 명료한 설명을 위해 그가 증언한 화술을 악보화하기로 한다.

악보1



이 악보는 일본어의 ‘오하이오 고자이마쓰’의 억양을 음표로 표시한 것이다. 악보작업은 화술에 대한 효과적인 설명을 위한 편의상의 방법일 뿐이다. 실제 일본인의 억양이나 각 개인의 화술은 이 악보와는 다르게 전개될 것이다. 주목하고자 하는 것은 우리 배우가 ‘안녕하십니까’의 대사를 일본어의 억양에, 예를 들면 악보1과 같은 억양에 맞춘다면 부자연스러울 뿐 아니라 거부감을 줄 수밖에 없다는 점이다. 1929년에 신파연기에 대해 “그 과백(科白)이 부자연하고 과백의 음조가 우리의 과백의 음조가 아니며”¹⁷⁾라는 홍해성의 글은 이 같은 거부감을 잘 말해준다. 따라서 “가장 불유쾌하고 불명예하며 치욕적인 시기에 지은 민족적,

14) 신고송, 「연극에 있어서 형식주의 및 자연주의적 잔재와의 투쟁」, 《문학예술》(1952년); 이선영·김병민·김재용 편, 『현대문학비평자료집2-북한편-』(태학사, 1993).

15) 기사, 「눈물연극을 견한 내지부인의 감상(2)」, 《매일신보》, 1914년 6월 27일자.

16) 김정수, 앞의 논문(2007), 32쪽.

17) 홍해성, 「극예술 운동과 문화적 사명 - 조선 민족과 신극운동」, 《동아일보》, 1929년 10월 20일자.

계급적 죄업을 속죄청산하기 위하여는 무자비한 비판과 장구하고 겸허(謙虛)한 노력이 필요”¹⁸⁾했던 해방직후라면, 일본어 모방 화술은 북한에서 비난의 1순위일 수밖에 없는 것이다.

그런데 흥미로운 것은 신파화술의 음조가 우리의 것이 아니라 말에 연이어 “과백의 어음(語音)의 흐름이 흡사히 불쌍한 돼지 짐승, 목에 칼을 받을 때 부르짖음 같다”라는 홍해성의 언급이다. 이 짧은 언급은 신파연기에 대한 또 다른 단서를 제공하기에 주목된다. ‘돼지가 목에 칼을 받을 때 부르짖음’이라면 단순 일본어의 억양이 아니라 그 이상의 기이한 화술을 암시하기 때문이다. 굳이 글로 옮기면 ‘돼지가 목에 칼을 받을 때 부르짖음’은 극렬한 외침이나 비명에 가까운 화술로 해석되기 때문이다.

보다 구체적인 연기양태의 탐색이 중요한데, 다행히 서연호의 저서 『한국연극사-근대편』은 신파연기의 구체적 양태를 알려준다. “강약과 완급, 투박함과 섬세함, 거침과 부드러움을 적절하게 조화시키는 가부키나 신파의 연기(일종의 定型)에 대하여 한국 신파는 자신을 드러내기 위한 과장된 연기와 즉흥성이 점차 체질화”¹⁹⁾된 연기라는 것이다. 서연호의 연구는 홍해성이 지적한 ‘기이한 화술’이란 곧 가부키나 일본 신파에 상당히 닮아 있음을 시사해 준다. 그뿐 아니라 1950년 전후 우리 신파극을 직접 관람한 배우 오현경 역시 서연호와 같은 맥락에서 신파연기를 증언한다.²⁰⁾ 오현경이 시연(試演)한 대사의 일부를 악보로 작성해 보기로 한다.

악보2



악보에서와 같이 화술은 일본어의 일상 억양이나 음조가 아니다. 오현경은 시연(試演)을 위해 턱을 약간 숙이고 목을 눌러 강한 힘을 주면서 발성한다. 따라서 화술은 발성 자체가 억눌리고, 음조의 격차가

18) 신고송, 「연극운동과 그 조직」, 《인민》, 창간호(1945년 12월); 이선영 외, 앞의 책.

19) 서연호, 『한국연극사-근대편』(연극과 인간, 2004), 110-111쪽.

20) 김정수, 「한국적 움직임과 화술의 모색: 1910년부터 1920년대까지」, 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회, 『한국 근·현대 연극 100년사』(집문당, 2009), 12-13쪽.

큰 양태가 된다. 몸짓 역시 극히 비일상적이다. 오현경은 대사를 하면서 몸을 등글러 왼쪽에서 오른쪽으로 반원을 긋는다. 이에 따라 머리 역시 등글러지는데, 그 리듬에 맞추어 눈빛 역시 살짝 원을 그리며 강한 빛을 발한다. 따라서 오현경의 “거 가부키랑 똑같더라고”라는 회고는 서연호의 글과 같이 놓고 판단할 때 객관성을 획득한다.

확인할 것은 북한 역시 ‘신파’연기를 가부키식의 연기와 동일시하였는 가이다. 이를 위해서 북한이 언급하는 ‘신파극’을 살펴보기로 한다.

19세기 말 일본에서 이른바 《구극》인 《가부끼》에 대치하여 나온 현대극 형식의 형식주의적 연극. 《가부끼》는 16세기 말 일본에서 나온 민족극 형식으로서 음악적 요소와 무용적 요소, 극적 요소가 결합된 종합예술형식이다. 《가부끼》에서 배우들의 연기는 일정한 격식과 틀에 박힌 도식화된 것이었다. 신파극은 《가부끼》의 격식화된 틀을 반대하여 새로운 형식의 극을 창조한다고 하였지만 신파극 제창자들 대부분이 《가부끼》 배우들에게서 교육을 받은 사정으로 하여 《가부끼》의 제한성에서 완전히 벗어나지 못하고 그의 격식화된 틀을 그대로 답습하였다. 신파극 배우들은 인물의 내면세계를 떠나 외적인 기교 일면만을 포구함으로써 류형화, 도식화된 신파연기의 특(틀-필자)을 만들어냈다. 신파극에서는 등장인물들의 초상, 말투, 몸짓, 걸음새, 소리색깔, 웃음소리, 울음소리 등이 그의 성별과 연령, 신분과 직위에 따라 일정하게 격식화되어 있었다. ... (중략) ... 신파극의 형식적인 경향은 우리 나라에서의 사실주의 연극예술 발전에 오랜 기간에 걸쳐 적지 않은 장애를 주었다. 우리 배우들의 화술형상에서 오랫동안 내려오던 신파적인 낡은 특은 ... (하략)²¹⁾

이 글은 1988년 북한의 『문학예술사전』에서 발췌한 것이다. 1988년의 관점에서 보는 신파극이기에 북한이 해방기에 바라보았던 신파극과 동일한가에 대해 의문이 있을 수 있다. 그러나 ‘신파극의 배우들이 일본 가부키 배우들에게 배운 틀이 있는 연기가 ‘우리 배우들에게 영향을 주어 우리 연극예술 발전에 장애를 주었다’는 설명은, 이 글에서 언급하는 신파연기가 해방전후 우리 연극계에 존재했던 가부키식 연기임을 알 수 있게 해준다. 그뿐 아니라 1956년 신고송 역시 신파연기의 발생과 형식에 대해 『문학예술사전』과 동일하게 설명하며 “조선에서 반봉건 사상 투쟁에 약간의 역할을 수행하였으나 그것은 결국 일본 제국주의 침략자들의 통치의 사상적 기반을 닦아주는 방조적 역할을 수행하였고 조선 현대극 발전에 오랫동안 지장을 주었으며, 8.15해방 후까지도 우리

21) 과학백과사전종합출판사, 『문학예술사전(상)·(하)』(과학백과사전종합출판사, 1988·1993).

연극에 많은 해독적인 작용을 한 연극”²²⁾이라고 주장한다. 또한 그는 1952년 “신파는 형식적으로 내용적으로 일본 제국주의적 잔재”²³⁾라고 동일하게 언급한다. 이 같은 신고송의 글과 『문학예술사전』의 설명은 북한이 언급하는 신파연기 역시 지금까지 살펴본 일본 가부키적 연기와 동일하다는 충분한 근거가 된다.

따라서 북한이 청산해야 할 연기로 지목한 신파연기는 ① 일본어의 억양에 한국어를 대입한 ② 가부키식의 억양과 기성(奇聲)의 ③ 가부키식의 특정 포즈를 취하며 머리를 꺾는 ④ 이유 없이 몸을 둥글게 회전하는 ⑤ 극 진행과 무관하게 눈빛을 번뜩이는 연기라고 하겠다.

III. 형식적 연기의 청산: 서양적 연기와 감정적 연기 청산

신파연기와 더불어 북한이 청산하고자 한 또 하나의 연기는 형식주의 연기였다. 북한은 신파연기를 형식주의 연기의 일부로 간주하므로, 이 장에서는 신파를 제외한 형식주의 연기에 주목하고자 한다. 먼저 형식주의에 대한 북한의 설명을 보기로 한다.

문학예술작품의 형식과 내용을 분리시키고 절대화하는 반동적부르쥬아문예사조. ... (중략) 형식주의는 작품의 내용을 무시하고 형식에 치우친 봉건귀족문학예술의 반사실주의적인 창작태도와 경향을 이어받아 19세기 말-20세기 초에 자본주의 여러 나라들에서 반동적인 문학예술사조로서 널리 퍼졌다. 우리나라에서는 1920-1930년대의 부르쥬아문학예술에서 심하게 나타났다. 형식주의는 오늘 미국을 비롯한 자본주의 나라들과 남조선에 류포되어 있는 반동적이며 퇴폐적인 문학예술의 주되는 사조의 하나로 되고 있다.²⁴⁾

이 같은 설명을 연극의 장으로 옮기면, 형식주의 연기는 우리나라에서 1920-1930년대 ‘부르쥬아 연극에서의 두드러진 현상’이 된다. 북한은 형식주의 연기를 이 문헌이 발표된 1988년 남한의 연극에서도 발견할 수 있다고 설명한다. 그러나 해방기 북한이 청산하고자 했던 ‘형식적

22) 신고송, 『연극이란 무엇인가』(국립출판사, 1956), 70쪽.

23) 신고송, 앞의 논문(1952).

24) 과학백과사전종합출판사, 앞의 책.

연기'는 1950년 이전의 연기를 의미하므로, 이 장에서는 1950년까지로 범위를 좁혀 논의를 전개하고자 한다. 1930년대 우리 연극계에서 전개된 신극과 악극, 대중극의 연기를 면밀히 살펴본다면, 북한이 청산하고자 한 형식주의 연기를 상당부분 드러낼 수 있을 것이다.

1. 그로테스크한 몸짓과 기계적 화술의 탈피

북한은 형식주의가 '예술지상주의, 기교주의와 밀접히 련관'되어 있다고 주장하며 형식주의에는 '인상주의, 상징주의, 립체주의, 미래주의, 구성주의, 초현실주의, 추상파, 다다이즘' 등이 속한다고 설명한다.²⁵⁾ 거칠게 말하면, 사실주의의 대안으로서의 모더니즘 연극 형식이 북한이 청산하고자 한 형식주의 연기 중 하나인 것이다.

1930년대 비사실주의, 또는 반사실주의와 관련된 연기는 극예술연구회의 번역극에서 찾아볼 수 있다. 극예술연구회는 2회 공연에서 표현주의 계열의 연극 〈해전〉을 과감히 무대에 올린 바 있다. 기사는 이 작품에서 배우들이 무대에 비틀어 눕는 등 그로테스크한 형상을 연출하였다고 전한다.²⁶⁾ 이러한 몸짓은 당시로서는 분명 파격적인 실험이었을 것이다. 연극계에서는 〈해전〉에 대한 의견이 분분했다. 낯선 실험극의 이해를 돕기 위해 박용철은 다음과 같은 감상법을 제시하기도 했다.

표현파극에 있어서서는 동작과 규환이 주가 되고 대사는 극의 진행에 반주쯤박게 되지 않는 것인데 이 해전과 가티 템포 빠른 극에서 극의 전체를 감상하려 하지 안코 한갓 한 개 한 개의 대사만을 주으로 하다가 속히 지쳐버려 일찍 도라간 관중들은 표현파극의 특색을 알아볼 기회를 앗갑게도 노쳐 버렸고²⁷⁾

표현파극을 바로 감상하는 법은 기의에 초점을 맞추지 말고, 기표를 통해 전달되는 이미지를 감상하라는 것이다. 그러나 빠른 템포의 '조금도 알아들을 수 없는 대사'는 그 지루함으로 관객에게 '실로 고통'을 안겨주었다.²⁸⁾ '보통 관중에게 상구경하는 맹인격'²⁹⁾이었다면 관객과의 공감대

25) 과학백과사전종합출판사, 위의 책.

26) 《동아일보》, 1932년 6월 26일자.

27) 박용철, 「실험무대 제2회 시연 초일을 보고」, 《동아일보》, 1932년 6월 30일자.

28) 박용철, 위의 논문.

29) 주영하, 「실험무대 시연. 〈해전〉극평」, 《조선일보》, 1932년 7월 1일자.

형성에는 분명 실패한 것이다. 중요한 것은 북한에게 이 같은 연기는 ‘내용을 무시하고 형식을 절대화’하여 ‘진실한 생활의 내용’을 반영하지 않는 무의미한 연극이라는 점이다.³⁰⁾ 현실과 거리가 먼 인물의 움직임, 특히 비틀린 몸짓 같은 그로테스크한 형상은 사람들의 사상과 의식을 마비시키는 독으로 간주되었기 때문이다.

그런데 이같이 그로테스크한 또는 서양적 제스처를 모방한 연기가 1930년대 대중극에서 간혹 나타났다는 점이 재미있다. 1930년대 후반 중앙무대의 공연평을 통해 이 같은 사실을 확인하기로 한다.

그러나 작품의 해석(解釋)이 정당했다고는 볼 수 없습니다. 『17세기기사도의 물어(物語)』가튼 감을 주었습니다. 그리하여 크로테스크하기도 그 극(極)에 달하였습니 다. 그런데 결점(缺點)은 부자연한 포즈미를 치중(置重)한데도 있다고 생각합니다. 예를 들면 1막의 『막절이(幕切り)』라든가 기타 역자(役者)의 일거일동입니다. 말하자면 이것은 다른 견지에서 보랴면 작자의 근본정신의 이메-지만에 집점(點)을 두었습 뿐 기타는 흥미(興味)본위(本位)로 대중에게 영합(迎合)하려는 소극적(消極的)의도(意圖)였는 것도 가타습니 다.³¹⁾

이 글을 주목해야 하는 이유는, 박향민이 우리 대중극 극단의 번역극 공연에서 전개된 배우들의 제스처를 구체적으로 알려주기 때문이다. 그는 연기의 결점으로 ‘부자연한 포즈미’를 거론한다. 이것은 극의 진행과 관계없이 배우가 어느 시점에서 ‘정지동작’ 또는 ‘유형적 몸짓’을 보여주었 음을 분명 시사한다. 또한 ‘이메-지만에 집점’을 두었다는 것은 시각적 이미지에 치중하 비현실적인 형상을 연출하였음을 의미한다. 이어지는 박향민의 글은 그 같은 연기를 한층 더 세밀하게 말해준다.

…(상략) 더욱 삼막에 잇서서는 속칭 『노랑 목소리』 그대로의 신파독백을 농(弄)하 는데는 불쾌하였습니다. …(중략) … 그 중 심(甚)하게 극과 동떨어진 - 말한자면 『다 그라스영화』처럼 불필요한 포즈미를 시종여일하게 유의지속(留意持續)한 것입니다. 고로 성격이 각조(刻彫)가 조금도 나타나지 안케 된 것입니다.³²⁾

물론 전부는 아니었겠지만, 대중극 배우들은 번역극에서 서양인의 화술을 그대로 모방하기도 했고, 인상적이었던 서양 배우의 제스처를

30) 과학백과사전종합출판사, 앞의 책.

31) 박향민, 「중앙무대 공연을 보고」, 《비판》65(1938년 9월)(양승국, 『한국근대연극영화 비평자료집』14, 33-34쪽).

32) 박향민, 위의 논문.

선택하여 반복적으로 보여주기도 했던 것이다. 결과적으로 작품의 등장 인물은 사라지고 서양 영화배우가 무대 위에 구현된 것이다. 따라서 일본 <축지소극장>의 아오야마가 서양의 영화장면을 보여주면서 ‘여성 과 포옹하는 법’, ‘키스하는 방법’, ‘죽었을 때 넘어지는 법’ 등을 지도하였듯이 우리 연극인들도 서양인의 연기 관습을 지도하였을 수 있다”³³⁾는 노승희의 견해는 충분히 타당하다.

그렇다면 화술에 있어서 ‘노랑목소리’는 어떠한 양태였을까. 1930년대 극예술연구회의 번역극 중 화술과 관련된 기사를 보기로 한다.³⁴⁾ 다음은 이에 대한 박용철, 신고송의 글이다.

심리적 동요의 잔영이 표현되지 안코 말과 동작이 너무 직선적으로 경직한 감이 있었다.³⁵⁾

기계적인 연기가 많았으며 극적 동작이 인공적이며 기계적이어서 부자연스러웠다. … (중략) … 신주민군의 홀레스타프호는 연기의 변화가 적고 형에 틀어박힌 곳이 많다.³⁶⁾

1930년대 극예술연구회는 특히 번역극에서 화술이나 동작이 ‘기계적, 직선적, 형에 틀려 박힌 양식’이라는 평을 받았다. 당시 기사는 그 이유로 ‘얼굴이 뚱뚱한 사람’을 ‘뚱뚱한 얼굴을 가진 자’로 번역하는 번역의 미숙함을 지적한다.³⁷⁾ 배우들이 우리에게 낯선 서양 어순의 대사로 연기한 결과 ‘리듬상실의 대사와 동작’,³⁸⁾ ‘동작의 공식화’,³⁹⁾ ‘인형적 연기’⁴⁰⁾가 전개된 것이다. 이것을 단서로 화술을 악보화해 보기로 한다.

악보3



33) 노승희, 앞의 논문, 134쪽.

34) 김정수, 「한국적 움직임과 화술로의 진입」, 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회, 『한국 근·현대 연극 100년사』(집문당, 2009), 28-31쪽 참고.

35) 박용철, 「실험무대 제2회 시연 초일을 보고」, 《동아일보》, 1932년 6월 30일·7월 5일자.

36) 신고송, 「실험무대의 검찰관」, 《조선일보》, 1932년 5월 12일자.

37) 기사, 「극예술연구회 공연 관람기」, 《신동아》, 1932년 6월 1일자.

38) 나용, 「실험무대 제1회 시연 초일을 보고(2)」, 《동아일보》, 1932년 5월 10일자.

39) 김광섭, 「고·고리의 검찰관과 실험무대(2)」, 《조선일보》, 1932년 5월 14일자.

40) 나용, 「극예술연구회 제5회 공연을 보고(중)」, 《중앙일보》, 1933년 12월 8일자.

이 악보의 대사는 특히 ‘어색한 번역’이 드러나는 박용철 번역의 〈인형의 집〉에서 발췌한 것이며⁴¹⁾ 음조는 ‘기계적, 직선적’이라는 평에 근거하여 작성한 것이다. 기계적, 직선적인 화술이라면 배우는 이 악보에서와 같이 동일한 음으로 3·4음절을 대사한 후, 음을 올리거나 내려 또다시 3·4음절을 말하는 양태가 될 것이다. 정서나 의도에 따라 음조가 변하는 것이 아니라 정해진 틀에 음조를 대입하는 현상인데, 이러한 연기는 기계적인 인상을 주어 인형이 말하는 듯 들릴 수 있다. 주목할 것은 북한이 이같이 틀 있는 연기를 형식주의로 간주하였다는 점이다. 다음은 이에 대한 라웅의 글이다.

이들은 더퍼놓고 관중에게 커다란 인상을 줄라는 허망(虛妄)된 욕심에서 허위의 연기를 즉흥적으로 랍조(濫造) 확장(擴張)하거나 낡은 무대에 있었던 것을 무비판적으로 답습(踏襲)하는 데 있다고 생각한다. 이러한 연기는 산 인간감정에서 나온 것이 아니라 비속한 외부적 모사에만 끝나는 것이므로 진실한 예술적 감동을 주지 못한다.⁴²⁾

이 글에서 연이어 라웅은 “현실의 환경과 조건에 맞는 산 감정을 분석·종합·체험”하려는 노력 없이 “안일한 류형적인 형태를 무의미하게 반복”하는 연기는 “배우가 관객에게 자기광고와 아침(阿諛)에서 나온 것”이기에 “관객에게 혐오(嫌惡)의 감을 갖게 하는 것”으로 “예술의 적”이라고까지 단언한다. 주영섭 역시 “무대상의 일초 형식주의를 청산(清算)해야 할 것”을 강조하면서 특히 “공식화한 연출, 공식화한 연기를 일소(一掃)해야 한다”고 역설한다.⁴³⁾ 공식(公式)이 있는 연기는 살펴보았듯이 곧 서양인의 연기관습, 인형이나 기계가 움직이고 말하는 듯한 연기가 되는 것이다.

따라서 북한이 청산하고자 한 형식주의 연기의 한 양태는 1930년대부터 1950년까지 특히 번역극에서 자주 나타났던 ① 그로테스크한 움직임과 속사포 대사, ② 서양인(서양배우)의 제스처, ③ 기계적(직선적) 화술이라고 하겠다.

41) 박용철, 『박용철 전집』2(동광당서점, 1937), 516쪽.

42) 라웅, 「사실주의적 연출 연기 체제 수립을 위하여」, 《문학예술》9(1949년 4월), 43쪽.

43) 주영섭, 앞의 논문(1948), 41쪽.

2. 음악적 화술과 움직임, 감정 과잉 분출 연기의 극복

해방기 상업주의 연극 역시 북한 연극계에서 청산의 대상이었다. 신고송은 그 이유를 다음과 같이 설명한다.

연기자들의 일부는 우리가 가장 웅근(雄根)하고 진지한 태도로 국가창조의 대업에 갈력해야 할 이 시기에 가장 먼저 도모(圖謀)한 것이 ‘팬스홀’과 ‘카바레’의 창설에 의하여 경도(輕度)와 부박(浮薄)의 정신부터 심으라 하였다.⁴⁴⁾

북한의 시각에서 상업주의 연극은 해방 후 ‘새 건설’이라는 거대한 국가적 흐름에 부응하지 못하는 연극이었다. 연극 정신의 부재, 주제의 빈곤에 대한 지적인데, 다음 악극단을 예로 들은 신고송의 글은 주목을 요한다.

악극단들은 일제 末葉(말엽)의 퇴폐적인 가곡과 형식을 그대로 躡躑(답습)하여 지속한 무대를 보여주고 있었다. 평양의 건국좌 신생극단, 삼천리아극단, 평양가극단, 동방가극단 등과 신의주의 정춘무대, 원산의 신성가극단 등이 그러한 것이었다.⁴⁵⁾

우리나라에서 악극단은 1930년대 초 권삼천의 삼천가극단(1929)과 배구자 악극단(1930)이 등장하면서 본격적으로 악극 시대를 열어갔는데 이들은 일본의 다카라스카 소녀가극단에 직접적으로 영향받으며 조직된 것이었다.⁴⁶⁾ 따라서 우리 악극단이 창단 초기 일본 가극단의 영향을 받는 것은 불가피한 상황이었을 것이다. 신고송이 지적하듯이 특히 노래에서 일본 가극풍이 구현되었을 가능성이 크다고 하겠다.

주목하고자 하는 것은 악극 배우들의 화술이다. 서항석이 정의하듯 악극은 “대사와 동작과 노래와 무용과 경음악으로 엮어가는 하나의 연극”이다.⁴⁷⁾ 연기에서 노래와 ‘대사’의 혼용은 기정사실인데, 이 중 노래를 제외한 대사 부분을 살펴보기로 한다.

악극 배우들의 화술이 ‘신과적(가부키적 - 필자) 연기보다는 자연스러운’⁴⁸⁾ 양식이었다는 오현경의 구술은 악극의 화술이 가부키식의 기성(奇

44) 신고송, 앞의 논문(1945).

45) 신고송, 「연극동맹」, 《문학예술》(1949년 8월), 82쪽.

46) 김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』(연극과 인간, 2007), 360쪽.

47) 박노홍, 「한국악극사」, 《한국연극》(1978년 6월), 59쪽.

48) 김정수, 앞의 논문(2007), 106쪽.

聲)과는 다른 양태였음을 확실히 짐작케 한다. 백성희 역시 이와 유사한 증언을 한다.

리얼리티가 있다고 하면 가극배우가 가장 리얼하다. 노래를 하잖아. “그랬습니다” 하고 노래로 들어간단구. 음악하고 연결되기 때문에 독특한 조가 없어.⁴⁹⁾

배우 백성희는 악극 배우와 신파극 배우의 화술이 달랐음을 강조하며, 그 이유로 악극 배우들이 독특한 조가 없음을 들고 있다. 오현경 역시 악극의 연기는 가부키식의 연기보다 자연스러운 양식이었다고 전하므로 백성희의 구술은 타당해 보인다. 그런데 가부키식의 화술이 아니었다고 해도 악극이 어떠한 ‘조’를 갖지 않았다고 단정하기에는 무리가 따른다. 1950년 극협 의 〈원술량〉에 대한 다음 기사 때문이다.

(상략) ... 연기진에서 원술은(김동원) 높은 어조로 일관하여 억양이 없이 뉴양스가 없고 ... (중략) ... 공주 백성희는 어디까지나 악극형이다.⁵⁰⁾

원영초는 극협 〈원술량〉에서 배우들이 전개한 연기에 대해 조목조목 거론하면서, 특히 백성희에 대해 ‘악극형’이라는 표현을 한다. 이것은 당시 ‘악극형’이라고 통용되는 연기가 존재했음을 시사하는 중요 자료이다. 따라서 악극이 독특한 조가 없었다는 백성희의 구술은 가부키적 연기에 비해 독특한 조가 없었다는 것으로, 또는 최소한 1950년 이후의 악극 연기로 이해하는 것이 타당할 것이다. 보다 객관적인 증언이 필요한 데, 다행히 이원경의 구술은 악극 배우들의 화술에 대한 중요 단서를 제공한다.

... 악극하는 사람은 음악을 가지고 대사를 하니까 연기력이 부족한 것은 아니야. 능수능란한 것은 신파하는 사람과 같아. 악극 연기가 신파(1930년대 대중극-필자)랑 어떤 뚜렷한 구분이 있는 것은 아니고.⁵¹⁾

이원경의 구술이 중요한 이유는 악극의 화술을 들로 가늠할 가능성을 주기 때문이다. 하나는 음악이 동반된 화술이며, 다른 하나는 대중극과

49) 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회, 앞의 책, 58쪽.

50) 원영초, 「국립극장인상기 - 원술량을 보고」, 《조선일보》, 1950년 5월 10일자.

51) 김정수, 앞의 논문(2007), 105-106쪽(이원경은 ‘신파’라는 용어를 신파극의 지칭으로도, 대중극의 지칭으로도 혼합하여 사용한다. 따라서 인터뷰의 맥락상에서, 또는 필자가 재질문한 결과를 토대로 이원경이 언급하는 신파에 대해 () 안에 보충설명을 하였다).

뚜렷한 구분이 없는 화술이라는 것이다. 하나씩 살펴보기로 한다.

첫째, 음악이 동반된 화술은 화술만으로 진행되는 연기에 비해 대사에 음악적 여운이 남겨진다는 점을 주목할 필요가 있다. 노래 따로, 대사 따로가 아니라 백성희의 표현을 빌려 '대사 후 음악으로 들어가는' 방식이기 때문이다. 대사 자체가 일상 회화체보다는 자연스럽게 음악을 타는 방식일 수밖에 없는 것이다. 그로 인해 백성희의 주장과 같이 독특한 조는 없을 수 있다. 그러나 이원경의 '대중극 배우들이 출렁거리는 듯한 화술을 전개했다는⁵²⁾ 구술과 같이 '조가 없는 대신, 대사 자체가 노래인 듯한 인상을 주는 것은 불가피한 것이다. 물론 이와 함께 배우의 움직임 역시 일상적 움직임과는 다르게 전개될 것이다. 배우가 음악적 리듬을 타고 대사하면서 일상적 몸짓을 보여주는 것은 어렵기 때문이다. 따라서 원영초가 언급한 '악극형'이란 악극이 아닌 공연에서도 배우가 노래적인, 음악적 느낌이 흐르는 화술과 움직임을 보여준 양태라 하겠으며, 이 연기가 북한이 극복하고자 한 연기 중 하나라고 볼 수 있다.

둘째는, 악극과 대중극 연기가 뚜렷한 구분이 없다는 전제 하에 대중극 연기를 통해 악극 연기를 살펴보는 것이다. 1930년대 대중극 공연은 1997년 CD로 복원되었기에 당시 배우들의 화술은 직접 확인이 가능하다.⁵³⁾ CD에 수록된 대중극 공연을 들어보면, 배우들이 일상에 비해 빠른 화술을 일정한 악센트를 주어 전개함이 드러난다.⁵⁴⁾ 그런데 정서적 측면에서 화술을 들어보면, 배우들의 화술이 전반적으로 상당히 감정적이라는 점이 즉시 발견된다. 이것은 대중극 화술에서 공통적으로 발견되는 현상이다. 녹음과 현장 공연은 차이가 있을 수 있지만, "극히 소수의 작품을 제외고는 어느 것이나 기교에 잇서서는 볼 만한 것이 잇스나 감상적인 것이 만타"⁵⁵⁾는 당시의 논평은 대중극에서 감정 과잉의 연기가 전개되었음을 재확인시켜 준다. 또 다른 글을 보기로 한다.

52) 김정수, 위의 논문(2007), 106쪽.

53) 유성기로 들던 연극모음(1930년대)(서울: 신나라레코드사, 1997).

54) 대중극 배우들의 빠른 화술은 녹음상의 문제일 수 있다. 그런데 CD에 녹음된 것이라도 극예술연구회 배우들의 화술에 비해 대중극 배우들의 화술이 보다 빠름이 확인된다. 따라서 이 연구에서 대중극 배우들의 화술이 빠르다는 것은 극예술연구회 배우들에 비해 상대적으로 그렇다는 것임을 밝혀둔다.

55) 村山知義, 《매일신보》, 1945년 4월 26일자(유민영, 『한국근대연극사』(단국대학교 출판부, 2000), 921쪽에서 재인용).

그런데 나는 이 희곡을 읽고 또 이런 만흔 희곡의 상연을 보고 두 가지 일에 놀랐다. 첫째는 너무나 감상적이라는 것 … (중략) … 예술은 감정의 수단을 통하여 희곡사상을 전달하는 것이다. 그러나 그 감정이 과다하여 이성을 일컬 때는 그것은 감상이 된다. 조선의 희곡은 다분히 이런 경향을 가지고 있다. 이것이 작가의 흥중에서 처나온 것이라면 비록 감상적이라 할지라도 순수미가 있을 것이다. 그런 역지로 관객의 감정을 일으키라고 하야 있을 수 없는 성격과 사건을 만들어 올리면 그것은 「이래도 울지 안으랴 이래도 울지 안느냐」 하는 격이 된다.⁵⁶⁾

이 글은 외국인의 입장에서 관객 소감을 서술한 글이기에 우리 연기를 객관화해 볼 수 있는 재미있는 자료이다. 1945년 村山知義는 조선의 배우들이 감정표현이 지나쳐 마치 관객을 향해 ‘이래도 울지 안으랴’ 하며 눈물을 강요하는 듯한 인상을 받았다고 전한다. 이것은 언어의 한계를 갖는 외국인의 시각이기에 일면 더욱 정확할 수 있다. 기의에 대한 집중이 기표, 즉 연기의 물리적 측면과 분위기로 전환되기 때문이다. 물론 관객 소감은 주관적일 수 있다. 그러나 1930년대 작품의 슬픔과 연민에 초점을 둔 “… (중략) … 불상하고도 박명한 머누리여 - 당신의 차즐길은 결국 죽음박게 업섯든가요 - 누가 - 누가 - 그를 죽였나(임서방 작, 「누가 그 여자를 죽였나」)⁵⁷⁾라는 공연소개 기사 역시 감정자극의 연기가 유행하였음을 극명하게 말해준다. 따라서 이 모든 자료를 종합적으로 놓고 보았을 때, 대중극과 악극 배우들이 감정 분출적 연기에 주력했음은 분명한 사실이라고 하겠다.

이 같은 연기에 대한 가치판단은 이 연구의 목적이 아니므로, 이상을 토대로 1930년대 악극과 대중극 배우들의 연기를 정리해 보고자 한다. 1930년대 악극 배우들의 연기는 가부키적 억양과 기성(奇聲)과는 분명 구분된다. 그러나 ‘악극형’이라는 통용어가 있었듯이 악극배우들의 연기 특징은 분명 존재했으며, 그것은 음악의 여운이 있는 화술과 움직임이라 할 수 있다. 또한 악극과 대중극 배우들의 연기를 정서적 측면에서 파악해 보면 감정 과잉적인, 또는 감정 분출적인 연기임이 발견된다. 복한은 거듭 반복하여 관객에게 커다란 인상을 주려는 자기 과시적인, 현실에서 볼 수 없는 움직임과 말이 전개되는 연기를 형식주의로 비판한 바 있다. 따라서 악극, 대중극과 관련하여 복한이 청산하고자 했던 연기는

56) 村山知義, 「희곡계의 現狀」, 《매일신보》, 1945년 5월 19일자(유민영, 위의 책, 922쪽에서 재인용).

57) 기사, 《매일신보》, 1938년 8월 31일자.

① 음악적 화술과 움직임, ② 감정 과잉 분출 연기로 수렴될 수 있다.

IV. 대안으로서의 연기: 조선인의 움직임과 화술, 관찰과 논리의 연기

2장과 3장에서 밝힌 신파적 연기와 형식적 연기의 특징을 정리하면 ① 일본어의 억양에 한국어를 대입한 ② 가부키식의 억양과 기성, ③ 가부키식의 특정 포즈를 취하며 머리를 꺾는 ④ 이유 없이 몸을 등글게 회전하는 ⑤ 극 진행과 무관하게 눈빛을 번뜩이는 ⑥ 그로테스크한 움직임과 속사포 대사, ⑦ 서양인(서양배우)의 제스처 모방, ⑧ 기계적(직선적) 화술, ⑨ 음악적 화술과 움직임, ⑩ 감정 과잉 분출 연기가 된다.

이 열 가지의 연기를 청산하고 북한이 그 대안으로 제시한 연기는 어떠한 연기였을까? 알려진 바와 같이 북한은 해방직후부터 사실주의 연기를 주장한 바 있다. 그러나 '사실주의 연기는 정의하기 극히 광범위하고, 서구의 개념을 북한 연기에 대입시키는 것은 북한 연기연구에 역작용이 될 수도 있다. 따라서 '사실주의 연기'로부터 시작하는 연역적 방법이 아니라 청산의 대상이 된 열 가지 연기에 부정법을 대입하고 여기에 북한이 구현하고자 한 연기를 교차시키는 귀납적 방법이, 북한이 지향하는 연기에의 접근에 보다 효과적일 것이다. 예를 들면 청산하고자 한 연기가 ① '일본어의 억양에 한국어를 대입한 연기'라면 부정법을 대입하여 ① '일본어의 억양이 아닌' 과 같은 방식으로 '...이 아닌 연기'가 해방직 후부터 북한이 도달하고자 한 연기가 되는 것이다.

이 같은 방식으로 열 가지 연기를 좁혀보면, 북한 연기의 지향점은 ① 일본적 또는 서양적 화술과 움직임이 아닌, ② 가부키식의 기성과 움직임이 아닌, ③ 노래하듯 출렁이는 화술이 아닌, ④ 감정 과잉 분출이 아닌 연기로 축약된다. 일면 이 결과가 수학적 부정과 합산으로 보일 수 있다. 그러나 ① 과 ② 는 북한의 사실주의 연기는 최소한 일본적이지도, 서양적이지도 않은 연기여야 함을 분명히 알려준다. 북한 연극계에서는 조선의 연극 수립과 무대 위에 조선인을 구현하는 것이 지상과제였던 것이다. 신고송의 글이다.

조선의 연극은 사상적으로는 재무장을 하고 예술적으로는 백지(白紙)로 환원(還元)하여 출발함이 옳지 않을까. 우리는 이즉(피스카를)에게서도 (메이엘호르드)에게서도

(라이로프)에게서도 또는 (란체코), (스타니스란스키)에게서도 배흔 바도 없고 축지 소극장과 신념의 아류는 있었을지는 몰으나 조선연극으로서의 한 체계를 세울 만한 주류도 없었고 능력도 없었다.⁵⁸⁾

신고송은 우리 연극이 백지로 돌아가 처음부터 다시 시작해야 한다고 주장한다. 일본을 통해 서양의 연출법과 연극이론이 수입되었으나, 당시 우리는 실천할 여건이 부족하기에 굳이 모방하려고 노력할 필요가 없다는 것이다. 이것을 연기로 옮겨보면, 더 이상 외국의 연기스타일을 모방하지 말고 백지에서 출발해 조선의 연기를 구현하지는 의지에 다름 아니다. 따라서 북한이 조선의 “생활에서 언어를 듣고 경청하여 문학작품에서 언어를 탐구하고 자기의 직업에서 언어를 배울 것”⁵⁹⁾을 강조한 것은 필연이었을 것이다. 언어는 조선의 객관적 현실생활에서 나온 것이어야 하며, 우연이 아닌 산 언어에서 나오는 것이어야 했기 때문이다.⁶⁰⁾ 이 같은 주장은 곧 인물의 형상화와 긴밀히 연관된다. 다음은 인물 형상화에 대한 라웅의 글이다.

현실적 인관관계와 극장 내에서 연기자들을 옹계 관찰함으로써 인물창조에 있어서 옹지 못한 유형(類型) 내지(乃至) 기형(畸形)에 빠지지 않고 새로운 타입의 전형적 인간을 형상화할 수 있는 것이다. ... (하락)⁶¹⁾

북한에게 무대 위의 인물은 상상이나 외부의 모방이 아닌, 우리의 현실에 존재하는 인간, 더 구체적으로 바로 옆의 연기자들과 같은 조선의 인물이어야 했다. 다시 말하면 조선인의 몸짓과 억양이 무대 위에 구현되어야 하는 것이다. 한효의 주장과 같이 북한에서는 “조선 사람 특유의 심성을 농침 없이 묘사”하는 희곡이 우수한 희곡이며,⁶²⁾ 올바른 연기는 기본적으로 우리의 움직임과 우리 억양의 화술인 것이다.

이와 동시에 배우는 비현실적인 ‘노래하듯 출렁이는 화술’, ‘감정 과잉 분출 연기’에서도 벗어나야 했다. 다음은 라웅의 글이다.

연출가가 무대에서 인물은 명확한 성격을 부여하며 과장(誇張)한다는 것을 잘못 이해하고 왕왕히 연출자의 좁은 주관적 취미(趣味)에서 그 연기자에게 한 가지 특징만을 허위에 가치를 만치 그 특징을 과장(誇張)함으로써 현실적 인간이 아닌 기능적, 기형(畸

58) 신고송, 앞의 논문(1945).

59) 신고송, 앞의 논문(1948), 93쪽.

60) 라웅, 앞의 논문(1949), 40쪽.

61) 라웅, 위의 논문, 37쪽.

62) 한효, 「예술축전의 희곡들」, 《문학예술》(1949년 1월), 24쪽.

形)적 인간을 만드는 수가 있다.⁶³⁾

북한에서 인물의 특징을 강조하기 위한 현실감 없는 연기, 즉 극적 믿음이 결여된 채 시청각적으로 관객의 관심을 끌고자 하는 연기는 기형적 연기로 간주되었다. 충실한 연기란 “무대에서 정확하고 논리적이고 일관적이며 맡은 역할 하나가 되어 생각하고 노력하고 실감하고 행동하는 것”⁶⁴⁾이다. 따라서 관찰과 논리에 근거하여 동작과 인물을 창조하라는 다음의 요청이 제기된 것은 필연이었을 것이다.

(상략) … 동작이란 외부적 형식에만 끝나는 것이 아니고 내부적 활동이란 정신적 내용에 그 근거를 가지고 있다. 그러므로 연출가가 배우에게 동작을 지도할 때 그 동작이 내부적 정당성을 가지고 논리적으로 일관(一貫)시켜야 하며 레알하게 하여야 한다 … (중략) … 연기자의 최대 임무는 인물창조다. 배우는 희곡의 인물을 계급적 입장에서 현실에서 관찰하고 과학적으로 분석하고 성격지어서 깊은 연기력으로 개괄(概括)하여 무대에 형상화하는 것이다.⁶⁵⁾

이같이 북한에서 배우는 움직일 때, 형식에 먼저 근거하는 것이 아니라 움직임의 근거에 먼저 집중해야 했다. 배우는 자신이 왜 움직여야 하는지 스스로에게 물어 움직임의 정당성을 가져야 했고, 그것을 논리적으로 인물에 적용해야 하는 것이다. 인물창조에 있어서도 상상이 아닌 객관적 관찰을 통해 노동자는 노동자의 보편적 몸짓과 화술을, 부르조아는 부르조아의 보편적 몸짓과 화술을 연기의 출발점으로 삼아야 하는 것이다. 따라서 근거 없이 감정을 분출하는 화술이나 자기 과시적 연기는 반드시 지양되어야 하는 것이다.

이러한 연기가 북한의 사실주의 연기라 할 수 있다. 사실주의 연기를 간략히 ‘제4의 벽을 통해 무대를 보는 듯한 환영을 주는 연기로 정의하기로 하자. 북한이 이 같은 연기를 실현했는지에 대한 판단은 극장에 대한 자료가 뒷받침되어야 가능하다. 해방기 북한의 극장에 대한 구체적인 자료가 아직 발견되지 않았기에 서양의 사실주의 연기 개념이 북한에서 실현되었는지에 대해 언급하는 것은 아직 성급할 수 있다. 그러나 사조적 정의가 아닌, 북한 배우들이 도달하고자 한 연기에 대해서는

63) 라웅, 앞의 논문(1949), 37쪽.

64) 라웅, 위의 논문. 45쪽.

65) 라웅, 위의 논문, 42쪽.

충분히 말할 수 있다. 그것은 조선인의 움직임과 화술이며, 현실을 면밀히 관찰하여 인물에 논리적으로 연결시킨 연기인 것이다.

V. 맺는 글

살펴본 바와 같이 해방기 북한 연극, 특히 연기에서 가장 중요한 것은 일제와 서양적 잔재의 청산이다. 이 연기양식은 신파적인 연기와 형식주의적 연기로 환언할 수 있다. 무형예술인 연기의 양태를 밝히는 것은 분명 어려운 작업이지만, 북한의 문헌과 남한의 문헌, 인터뷰 자료를 통해 살펴보았을 때 신파적 연기는 ① 일본어의 억양에 한국어를 대입한 ② 가부키식의 억양과 기성(奇聲), ③ 가부키식의 특정 포즈를 취하며 머리를 꺾는 ④ 이유 없이 몸을 둥글게 회전하는 ⑤ 극 진행과 무관하게 눈빛을 번뜩이는 연기이며, 형식주의적 연기란 ① 그로테스크한 움직임과 속사포 대사, ② 서양인(서양배우)의 제스처 ③ 기계적(직선적) 화술, ④ 음악적 화술과 움직임, ⑤ 감정 과잉 분출 연기임이 발견되었다.

그리고 이 같은 연기를 청산한 이후 북한이 도달하고자 한 연기는 ① 일본적 또는 서양적 화술과 움직임이 아닌, ② 가부키식의 기성과 움직임이 아닌, ③ 노래하듯 출렁이는 화술이 아닌, ④ 감정 과잉 분출이 아닌 연기가 된다. 논의를 좀 더 전개하면 이 네 가지의 연기를 토대로 북한이 전개하고자 한, 또는 전개했던 연기는 결국 조선인의 움직임과 화술이라고 하겠다. 해방은 북한 연극인에게 연기의 지향점을 정립시켜 주는 사건이었던 것이다.

이를 토대로 좀 더 생각해 보기로 하자. 그렇다면 해방기 남북한 연극계에서 ‘다름’은 무엇이고, ‘같음’은 무엇이였을까? 서양적 연기의 청산, 즉 그로테스크한 움직임과 화술의 청산이 특히 북한에서 강조된 것은 사실이다. 따라서 북한에서의 서양(미국) 번역극 공연을 발견하는 것은 어렵다. 이에 비해 남한은 서양(미국) 번역극을 상당수 무대에 올린 바 있다. 극단 신희이 공연한 『목격자』(맥스웰 앤더슨), 『검둥이는 서러워』(헤이워드 부처), 『애국자』(시드니 킹슬레이), 『용사의 집』(아더 로레즈) 등을 그 예로 들 수 있다.⁶⁶⁾ 그로 인해 북한이 그토록 청산하고자

66) 정주영, 「극단 신희사(史) 연구 - 1947년부터 1973년을 중심으로 -」, 동국대학교 연극

한 서양적 움직임과 화술이 남한의 무대에서는 불가피하게 존재했다고 할 수 있다. 이것이 해방기 남북한 연극계의 '다름' 중 하나일 것이다.

그러나 이것으로 해방기를 '다름'만에 치중하여 바라보는 것은, 우리 연극계의 사실을 사실로 남기려는 시도를 희석시킨다. '조선적 연기 수립' 의지는 분명 이 시기의 남북한 연극인들 모두의 과제였기 때문이다. 일례로 남한 연극인의 대표라 할 수 있는 유치진 역시 해방 이후 "하머터면 말살당할 뻔하였던 우리의 아름답고 바른말을 되찾고 배우지는"⁶⁷⁾ 의도로 극작에 임했음을 밝힌 바 있다. 그의 의지는 <자명고> 등의 역사극에서 고어를 모방한 대사, 즉 '- 리이까?', '- 나이다' 로 실천되었다.⁶⁸⁾ 이것은 남북한 연극인들 모두가 해방기에 우리의 말과 행동을 찾으려고 주력했음을 시사한다. 또한 '일본적 연기의 청산'이 해방 이후 북한 연극계에서 갑자기 대두된 연기론이 아니었음도 주목할 필요가 있다. 본문에서 살펴보았듯이 일본의 가부키적 연기는 해방 이전부터 우리 연극계의 식자층이 우려를 표한 양식이었다. 물론 식자층의 우려와는 별도로 우리 신파극과 대중극은 대중의 호응을 토대로 발전하였고, 존중되어야 할 의미와 미학을 갖고 있다. 다만 해방 이전, 좌우익 연극인 상당수가 가부키적 연기를 교정되어야 할 양식으로 간주했다는 사실이 중요하다. 이것은 해방기의 남북한 연극계가 '다름'을 받아시키면서, 해방 이전의 '같음'을 유지하였음을 잘 말해주는 때문이다.

영화학과 석사학위논문(2004), 219-220쪽.

67) 유민영 편, 『동량 유치진 전집』9(서울예대출판부, 1993), 206쪽.

68) 유치진, 『역사극집, 제1권: 마의태자, 자명고』(현대공론사, 1955), 150쪽.

참 고 문 헌

- 김봉희 편저, 『신고송 문학전집』. 서울: 소명출판, 2008.
- 김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』. 서울: 연극과 인간, 2007.
- 박영정, 『북한연극/희곡의 분석과 전망』. 서울: 연극과 인간, 2007.
- 박용철, 『박용철 전집』2. 경성: 동광당서점, 1937.
- 서연호, 『한국연극사-근대편』. 서울: 연극과 인간, 2004.
- 신고송, 『연극이란 무엇인가』. 평양: 국립출판사, 1956.
- 유민영, 『한국근대연극사』. 서울: 단국대학교 출판부, 2000.
- 유치진, 『역사극집, 제1권: 마의태자, 자명고』. 서울: 현대출판사, 1955.
- 이석만, 『해방기 연극연구』. 서울: 태학사, 1996.
- 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회, 『한국 근·현대 연극 100년사』. 서울: 집문당, 2009.
- Jerry L. Crawford, *Acting*. University of Nevada, 1984.
- 김검섭, 「북한 문예정책의 변화와 북한 연극의 미학」. 『통일문제연구』 제25-26집, 2004, 163-180쪽.
- 김방옥, 「한국 연극의 사실주의적 연기론 연구-그 수용과 전개양상을 중심으로」. 『한국 연극학』 제22호, 2004, 147-214쪽.
- 김정수, 「한국 연기에 있어서 화술표현의 변천양태 연구-1900년대부터 1970년대까지」. 동국대학교 박사학위논문, 2007.
- 노승희, 「해방전 한국연극연출의 발전양상연구」. 동국대학교 연극학 박사학위논문, 2004.
- 송효숙, 「배우 백성희 연구」. 동국대학교 연극학 석사학위논문, 1999.
- 유진월, 「북한 문예이론의 변천과 연극」. 『한국의 민속과 문화』 제2호, 1999, 91-112쪽.
- 이석만, 「1950년대 북한 연극론의 전개양상연구-1950년 6월부터 1958년을 중심으로-」. 『한국연극학』 제9호, 1997, 279-298쪽.
- 정주영, 「극단 신희사(史) 연구-1947년부터 1973년을 중심으로-」. 동국대학교 연극영 화학과 석사학위논문, 2004.
- 기사, 「눈물연극을 견한 내지부인의 감상(2)」. 《매일신보》, 1914년 6월 27일자.
- 기사, 「극예술연구회 공연 관람기」. 《신동아》, 1932년 6월 1일자.
- 기사, 《동아일보》, 1932년 6월 26일자.
- 기사, 《매일신보》, 1938년 8월 31일자.

- 김광섭, 「고 - 고리의 검찰관과 실험무대(2)」。《조선일보》, 1932년 5월 14일자.
- 박노홍, 「한국악극사」。《한국연극》, 1978년 6월.
- 박용철, 「실험무대 제2회 시연 초일을 보고」。《동아일보》, 1932년 6월 30일-7월 5일자.
- 박향민, 「중앙무대 공연을 보고」。《비판》65, 1938년 9월.
- 신고송, 「실험무대의 검찰관」。《조선일보》, 1932년 5월 12일자.
- _____, 「썬베트 연극에서 우리는 무엇을 배우는가」。《문학예술》9, 1949년 4월.
- _____, 「연극동맹」。《문학예술》, 1949년 8월.
- _____, 「연극에 있어서 형식주의 및 자연주의적 잔재와의 투쟁」。《문학예술》, 1952년.
- _____, 「연극운동과 그 조직」。《인민》, 창간호, 1945년 12월.
- _____, 「연출에 대하여」。《문학예술》, 1948년 4월.
- 나웅, 「극예술연구회 제5회 공연을 보고(중)」。《중앙일보》, 1933년 12월 8일자.
- _____, 「실험무대 제1회 시연 초일을 보고(2)」。《동아일보》, 1932년 5월 10일자.
- 라웅, 「사실주의적 연출 연기 체제 수립을 위하여」。《문학예술》9, 1949년 4월.
- 원영초, 「국립극장인상기 - 원술량을 보고」。《조선일보》, 1950년 5월 10일자.
- 주영섭, 「연출과 사실주의」。《문학예술》2, 1949년.
- 주영하, 「실험무대 시연. 〈해전〉극평」。《조선일보》1932년 7월 1일자.
- 村山知義, 《매일신보》, 1945년 4월 26일자.
- 村山知義, 「희곡계의 現狀」。《매일신보》, 1945년 5월 19일자.
- 한효, 「예술축전의 희곡들」。《문학예술》, 1949년 1월.
- _____, 「조선연극예의 요망」。《인민예술》1, 1945년 12월.
- 홍해성, 「극예술 운동과 문화적 사명 - 조선 민족과 신극운동」。《동아일보》, 1929년 10월 20일자.
- 과학백과사전종합출판사, 『문학예술사전』 상·하, 과학백과사전종합출판사, 1988·1993.
- 양승국, 『한국근대연극영화 비평자료집』1-22. 서울: 연극과 인간, 2006.
- 유민영 편, 『동랑 유치진 전집』. 서울: 서울예대출판부, 1993.
- 이선영·김병민·김재용 편, 『현대문학비평자료집』2. 서울: 태학사, 1993.
- 악보작성자: 배인교(단국대학교 한국문화기술연구소 연구교수), 2010년 4월 7일, 2010년 5월 31일).
- 유성기로 들던 연극모음(1930년대), 서울: 신나라레코드사, 1997.

국 문 요 약

이 연구는 해방직후부터 1950년까지 북한 연극계에서 청산대상으로 지목된 연기양태의 구체적 구명(究明)을 직접목적으로 하며, 그 결과 북한이 지향하고자 한 연기의 접근을 간접목적으로 한다. 무형예술인 연기에 관한 연구는 분명 어려운 작업이지만, 북한의 문헌과 남한의 문헌, 인터뷰 자료를 다각도에서 살펴봄으로써 연구의 목적에 도달할 수 있었다. 북한에서 청산대상이었던 신파적 연기는 ① 일본어의 억양에 한국어를 대입한 ② 가부키식의 억양과 기성(奇聲), ③ 가부키식의 특정 포즈를 취하며 머리를 꺾는 ④ 이유 없이 몸을 둥글게 회전하는 ⑤ 극 진행과 무관하게 눈빛을 번뜩이는 연기이며, 형식주의적 연기란 ① 그로 테스크한 움직임과 속사포 대사, ② 서양인(서양배우)의 체스처, ③ 기계적(직선적) 화술, ④ 음악적 화술과 움직임, ⑤ 감정 과잉 분출 연기임이 발견되었다. 그리고 이 같은 연기를 청산한 이후 북한이 도달하고자 한 연기는 ① 일본적 또는 서양적 화술과 움직임이 아닌, ② 가부키식의 기성과 움직임이 아닌, ③ 노래하듯 출렁이는 화술이 아닌, ④ 감정 과잉 분출이 아닌 연기가 된다. 논의를 좀 더 전개하면 이 네 가지의 연기를 토대로 북한이 전개하고자 한, 또는 전개했던 연기는 결국 조선인의 움직임과 화술이 전개되는 연기인 것이다.

한국전쟁 이후 남한과 북한이 다름의 선상에 있다면, 해방기는 '다름'과 '같음'이 공존하는 시기일 것이다. 다름이 발아한, 동시에 같음이 존재한 해방기 북한의 연기연구가 남한과 북한이 대화하려는 하나의 시도로, 서로의 특징을 이해하려는 노력으로, 북한 연극의 의미화와 이론화를 위한 기초 작업으로 기여하기를 기대한다.

투고일 2010. 4. 12.

수정일 2010. 5. 24.

게재 확정일 2010. 6. 3.

주제어(keyword) 북한 연극(North Korea's Stage Drama), 청산대상 연기(Liquidated Acting Performances), 해방기 연기(From post-liberation to Pre-Korean War acting), 가부키와 신파(Kabuki-style and Sinpa-style acting Performance), 형식적 연기(Ceremonial acting style)