

북한 혁명연극에 나타난 문예정책의 공연적 실천 양상

인물(人物), 연기(演技), 무대(舞臺)를 중심으로

김정수

단국대학교 연구교수, 연극학 전공
js391@dreamwiz.com

I. 머리말

II. 문예담론: 주체와 민족

III. 공연에서의 실천 양상: 인물(人物), 연기(演技), 무대(舞臺)

IV. 맺음말

이 논문은 2012년 5월 통일부 신진연구자 정책연구과제의 지원을 받아 수행된 연구임.
이 논문은 2012년 9월 25-26일 한국학중앙연구원 제6회 세계한국학대회 『한국전통의
변모: 과거와 현재』에서 발표하였던 「북한의 공연예술: '주체'와 '민족'의 조우」의
내용을 수정 보완한 것임.

I. 머리말

북한은 김정일의 지시로 1978년 연극 〈성황당〉을 제작한 후 〈성황당〉을 모범으로 1984년부터 1988년까지 〈혈분만국회〉(1984. 4), 〈3인1당〉(1984. 5), 〈딸에게서 온 편지〉(1987. 3), 〈경축대회〉(1988. 1)를 완성한다. 이 네 편의 작품은 〈성황당〉(1978)과 함께 5대 혁명연극으로 지칭되며 김정일의 예술업적을 칭송할 때 대표 작품으로 언급되어왔다. 따라서 남한 연구자의 북한 연극 관련 연구에서 혁명연극에 대한 연구가 비교적 일찍 진행된 것은 일면 자연스러운 현상이라 하겠다.¹⁾ 혁명연극은 북한이 앞장서서 선전하는 예술이며 그에 따라 관련 자료가 다른 연극에 비해 상대적으로 풍부하기 때문이다. 그런데 혁명연극을 다룬 선행 연구들이 북한의 문예정책에 초점을 맞추므로써 ‘공연적’ 관점에서의 연구가 현재까지 유보되고 있다는 점이 주목된다.

그 이유는 무엇일까? 본 연구자가 몇 차례 주장했듯이 무엇보다 예술 관련 북한 연구가 예술전공자보다는 정치, 사회, 문학 전공자에 의해 진행된 것을 가장 주된 이유로 들 수 있다.²⁾ 공연물은 비평의 직접적인 대상인 공연예술로서의 연극이 갖는 변별적 특징과 그 메커니즘을 정확히 알고 있을 때 공연으로서 분석될 수 있기 때문이다.³⁾ 특히 연극은 종합예술로서 연기, 무대, 관객, 음악, 희곡 등이 어울려 빛어내는 하나의 공연물 이므로 메커니즘에 대한 인식이 필수인 것이다. 그렇다면 현재는 선행연구의 도움으로 북한의 문예정책보다는, 문예정책이 무대 위에서 어떻게 구현되었는지에 관한 연구가 진행되어야 하지 않을까?

이 질문이 이 글의 출발점이다. 이 글에서는 〈성황당〉을 제외한 네 편의 혁명연극에 대한 공연적 관점의 연구, 즉 이데올로기를 빗겨 감성적 차원에서 남북한의 소통을 촉진할 수 있는 극중 인물, 연기, 무대적 관점에서 혁명연극을 분석하고자 한다. 이를 위해 혁명연극 네 작품이 창작된 시기의 문예담론을 간략히 검토하여 이 시기 문예정책의 핵심이

1) 김정수, 「북한 연극계에서 제기된 청산대상 연극에 관한 연구: 해방 직후부터 한국전쟁 이전까지를 중심으로」, 『정신문화연구』 제33권 제2호(한국학중앙연구원, 2010), 48쪽 참조.

2) 김정수, 위의 논문.

3) 김형기, 「연극비평에 관한 연극학적 고찰 - 대상, 역사, 기능과 형태를 중심으로」, 『동시대 연극비평의 방법론과 실제』(연극과 인간, 2009), 14쪽.

무엇인지를 구명할 것이다. 일반적으로 이 시기 북한 문예정책의 핵심은 조선민족제일주의로 알려져 있다. 북한은 해방 직후부터 문학예술에서 민족성을 언급해왔으며, 특히 민족성은 해방기와 1980년대에 각별히 강조되었다.⁴⁾ 보다 치밀한 연구를 위해서는 북한에서의 민족의 개념과 민족담론에 대한 통시적 고찰이 필요할 것이다. 그러나 그 자체가 또 하나의 주제이자 연구이므로 그 중요성을 기억하며 후속 연구로 남겨두고자 한다. 이 글은 이데올로기적 함의를 우회하여 공연물 자체의 분석에 집중함을 밝혀둔다. 이를 위해 북한자료센터 소장의 〈3인1당〉, 〈혈분만국회〉, 〈딸에게서 온 편지〉, 〈경축대회〉의 DVD 자료를 일차적으로 탐색할 것이다. 물론 30여 년 전의 공연을 현재 시점에서 볼 때 평가의 객관성을 유지하는 것은 어려울 수 있다. 연기양식이나 무대장치 등에서 본 연구자가 갖는 현재 시점의 미학적 관점이 개입될 수밖에 없기 때문이다. 현재 시점에서 본다면 30여 년 전의 공연은 대부분 양식과 기술 면에서 뒤쳐진 공연으로 읽히기 쉬울 것이다. 이를 방지하기 위해 북한 문헌을 적극적으로 활용하고자 한다. 혁명연극이 공연되는 당시 북한의 평론가와 관객에게 공연은 어떻게 인식되었으며, 어떤 의미로 다가왔는지를 섬세하게 고찰한다면 객관적 분석에 접근할 수 있기에 때문이다. 이와 더불어 이 글에서는 논의가 진행되는 과정에서 이론적이거나 관념적인 용어는 최대한 배제할 것을 밝혀둔다. 연극은 창작자(배우)와 수용자(관객)의 입장에서 지극히 시청각적이고 물리적인 예술이기 때문이다. 본문은 등장인물, 연기, 무대에 초점을 두어 진행될 것이며, 이 과정에서 등장인물은 어떠한 배경과 특성을 갖는가, 배우는 어떻게 말하고 움직였는가, 무대는 어떠한 기법으로 제작되었는가에 답하며 전개될 것이다.

4) 북한의 민족문화정책으로는 해방기에 「보물, 고적, 명성, 천연기념물 보존령」(1946. 4. 29), 「보물, 고적, 명성, 천연기념물 보존령 시행규칙」(1946. 4. 29), 「보물, 고적, 명성, 천연기념물 보존령 시행수속」(1946. 4. 29), 「조선물질문화유물조사보존위원회에 관한 결정서」(1946. 11. 1), 「민족문화유산을 잘 보존하여야 한다」(1949. 10. 15), 1950년대에 「력사 유적과 유물을 잘 보존할데 대하여」(1958. 4. 30.), 1960년대에 「력사 유적과 유물보존 사업에 대한 당적 지도를 강화할데 대하여」(1964. 9. 16), 1970년대에 「민족문화유산계승에서 나서는 몇가지 문제에 대하여」(1970. 2. 17), 「민족문화유산을 옹호한 관점과 입장을 가지고 바로 평가 처리할데 대하여」(1970. 3. 4), 1980년대에 「문화유물보존관리사업을 강화할데 대하여」(1985. 7. 11), 「력사 유적과 유물을 발굴 복원하는 사업을 잘할데 대하여」(1987. 6. 7), 「조선민족제일주의 정신을 높이 발양시키자」(1989. 12. 28), 1990년대에 「민족문화유산을 옹계 계승발전시키기 위한 사업을 더욱 개선강화할데 대하여」(1993. 12. 10), 「조선민주주의 인민공화국 문화유물보호법」(1994. 4. 8)이 있다.

북한의 혁명연극을 감각적 측면에서 분석한 이 글이 남한과 북한의 대화 시도에, 서로의 특징에 대한 이해에 기여하기를 기대한다.

II. 문예담론: 주체와 민족

1980년대 북한의 문예담론에서 주목할 것은 단연 1986년 7월 15일 김정일의 「주체사상교양에서 제기되는 몇가지 문제에 대하여」이다.⁵⁾ 김정일은 주체사상과 민족을 관련지으며 주체사상의 중요성을 강조한다. 그렇다면 주체사상이란 무엇일까?

…… 주체사상은 자주적으로 살며 발전하려는 인간의 사회적 본성에 맞게 자연과 사회와 인간을 철저히 개조하여 사람들을 세계와 자기운명의 완전한 주인으로 만들며 인류의 영원한 행복과 번영의 길을 밝혀주는 가장 완벽한 혁명 학설입니다.……

물질세계에서 주인의 지위를 차지하는 것은 자연이 아니라 인간입니다. 물질세계에서 인간은 유일하게 자주적 존재입니다. […] 인간은 자연의 변화발전 법칙을 과학적으로 인식한 데 기초하여 자연을 자기요구에 맞게 개조하고 그것을 자기에게 복무하도록 만들어나가는 세계의 힘있는 주인입니다. 인간은 […] 자기운명을 자주적으로, 창조적으로 개척해 나가려는 사회적 존재입니다.……⁶⁾

김정일에 의하면 주체사상의 핵심은 자주성이다. 그는 동물이 자연의 한 부분이라면, 인간은 자연(환경)을 인식하고 그 환경을 자신의 의지에 따라 바꾸고 변화시키는 존재라고 설명한다. 인간은 자신의 운명을 창조해나가는 세계의 주인이며 사회적 존재라는 것이다. 물론 김정일이 주체사상을 최초로 주장한 것은 아니다. 주체사상에 대한 거의 동일한 설명이 1972년에 발견되기 때문이다. 1972년 김일성은 주체사상이란 ‘한마디로 말하여 혁명과 건설의 주인은 인민대중이며 혁명과 건설을 추동하는 힘도 인민대중에게 있고, 자기 운명의 주인은 자기 자신이며 자기 운명을 개척하는 힘도 자기 자신에게 있다’는 사상이라고 설명한 바 있다.⁷⁾ 김정일은 김일성의 주체사상을 그대로 이어간 것이다. 중요한

5) 김정일, 「주체사상교양에서 제기되는 몇가지 문제에 대하여」, 『김정일 주체혁명위업의 완성을 위하여』 5권(평양: 조선로동당출판사, 1988), 447-471쪽.

6) 김정일, 위의 글, 같은 쪽.

것은 그 맥락이 무엇이든 최근의 탈북인 역시 주체사상이 무엇이나는 질문에 주저 없이 “내 운명의 주인은 나 자신”이라는 사상이라고 답한다는 점이다.⁸⁾ 그렇다면 1970년부터 최근까지 북한에서 주체사상은 인간의 자주성, 즉 내 운명의 주인은 나 자신이라 믿는 철학임은 분명할 것이다. 그런데 흥미로운 것은 동일한 글에서 ‘우리민족제일주의’라는 표현이 발견된다는 점이다.

…… 세계혁명 앞에 우리당과 인민의 첫째가는 임무는 혁명의 민족적 임무인 조선혁명을 잘하는 것입니다. 우리나라혁명에 충실하자면 무엇보다도 자기민족을 사랑하고 귀중히 여기 줄 알아야 합니다. 나는 이런 의미에서 우리민족제일주의를 주장합니다. 우리민족이 제일이라고 하는 것은 결코 다른 민족을 깔보고 자기민족의 우월성만을 내세우려는 것이 아닙니다. […] 내가 우리민족제일주의를 주장하는 것은 자기민족을 가장 소중히 여기는 정신과 높은 민족적 자부심을 가지고 혁명과 건설을 적극적으로 해나가야 한다는 것입니다. 자기민족을 깔보고 남을 맹목적으로 숭배하는 사람들은 […] 주인다운 태도를 가질 수 없습니다.

김정일은 주체를 실현하기 위한 하나의 방편으로 우리민족제일주의를 제안하는 것이다. 그는 연이어 우리민족제일주의란 먼저 자기 민족을 사랑하고 귀중하게 여기는 것, 민족에 대해서 높은 자부심을 갖는 것이라고 설명한다. 남의 문화를 맹목적으로 숭배하는 것은 결국 주인의식에 위배된다는 것이 그의 주장이다. 북한에서 김정일의 지침은 경전 그 이상인바, 주체사상과 민족은 1980년대 북한 문예계에서 핵심 코드로 부상할 수밖에 없는 것이다. 그렇다면 연극에서 주체와 민족성은 어떻게 실천되어야 했을까? 다음 글은 이에 대한 단서를 제공한다.

문학예술작품창작에서 조선민족제일주의를 구현한다는것은 우리 인민의 고유한 생활감정과 정서에 맞는 민족적형식에 인류사상발전의 최고봉을 이루는 주체사상을 담는다는것을 의미합니다.……

조선사람에게는 조선음악이 제일이고 조선화가 제일이고 조선춤이 제일입니다. 문학예술부분에서는 우리 민족의 고유한 특성과 풍습을 무시하는 현상을 없애고 철저히 조선민족제일주의정신에 튼튼히 의거하여 우리 인민의 비위와 정서, 지향과 요구에 맞는 우리 식의 작품을 창작하여야 합니다.……

7) 정성장, 『현대 북한의 정치 - 역사 · 이념 · 권력체계-』(한울, 2011), 96쪽.

8) 김복희(가명), 본 연구자와의 인터뷰, 보이스레코더 녹음(동국대학교, 2009. 5).

소설과 영화, 연극, 미술, 무용을 비롯한 다른 문학예술작품에서도 [...] 우리 당의 주체사상을 구현한 민족적인것을 들고나가야.....⁹⁾

김정일은 조선민족제일주의를 구현한다는 것은 곧 문학예술작품에서 민족적 형식을 담는 것이라고 주장한다. 여기서 민족적 형식이란 전체적 맥락을 보면 우리 고유의 생활감정, 음악과 그림 등의 '전통적' 요소와 연관됨을 알 수 있다. 일례로 그는 같은 글의 음악 부분에서 조선민족제일주의를 구현하려면 민요를 발전시켜야 한다고 주장한다. 그 이유는 우리나라의 민요는 우리 인민의 민족적 정서와 생활감정에 맞는 대표적인 예술의 한 종류이기 때문이라는 것이다. 그는 더 나아가 우리 민족의 우수성을 거듭 강조하며 '우리 민족은 예로부터 정의감이 강하고 진리를 사랑하며 의리를 귀중히 여기고 동정심이 많으며 레절이 밝고 겸손한 품성'을 지녔다고까지 역설한다. 민족에 대한 강조가 감지되는데, 2년 후인 1989년 12월에 발표된 김정일의 「조선민족제일주의정신을 높이 발양시키자」는 이와 관련하여 주목을 요한다.

민족성은 민족이 계승하는 전통에 체현되며 그에 기초하여 높이 발양됩니다. 따라서 전통을 무시하는것은 결국 민족성을 무시하는것으로 됩니다.

전통을 계승하는데서 가장 중요한것은 영광스러운 항일의 혁명전통을 계승하고 구현하는것입니다. [...] 우리는 우리 민족이 창조한 민족문화 유산과 전통을 오늘의 사회주의현실에 맞게 계승발전시킴으로써 민족적형식에 사회주의적내용을 담은 민족 문화를 더 잘 건설하며 우리 인민의 고유한 민족성을 잘 살려나가야 하겠습니까.¹⁰⁾

위의 글은 북한의 연극이 주체와 민족에 관련하여 어떻게 전개될지를 잘 말해준다. 김정일은 명백히 전통을 계승하면서 항일의 혁명정신을 계승하라고 지침을 내린 것이다. 연이어 그는 민족의 전통을 그대로 답습하지 말고 오늘의 현실에 맞게 발전시킬 것을 당부하며 예술작품의 형식에서 민족성을 유지하고 사회주의적 내용을 담으라고 강조한다. 물론 이러한 담론의 배경은 북한 외부의 정치적 변화와 관련 있다.

9) 김정일, 「작가, 예술인들 속에서 혁명적 창작기풍과 생활기풍을 세울데 대하여」, 조선로동당 선전부 책임일군들 및 문학예술부문 일군들과 한 대화, 1987. 11. 30. 『김정일선집(9)』(조선로동당출판사, 1997), 87쪽.

10) 김정일, 「조선민족제일주의정신을 높이 발양시키자」, 조선로동당 중앙위원회 책임일군들 앞에서 한 연설, 1989. 12. 28. 『김정일선집(9)』(평양: 조선로동당출판사, 1997), 462-463쪽.

동구 사회주의가 붕괴되던 1989년 말 조선민족제일주의의 강조는 분명 외부의 위기를 극복하기 위한 방편이기 때문이다. 극단적으로 말하면, 외부의 변화로부터 체제를 지키기 위해 민족주의를 내세워 생존 방향을 모색했다고 할 수 있다. 그러나 이 글이 주목하고자 하는 것은 주체와 민족이 담론으로 내세워진 배경이 아니라, 그 담론에 의해 공연의 실재에서 무엇이 어떻게 전개되었는가이다.

1980년대에 완성된 혁명연극 〈혈분만국회〉, 〈3인1당〉, 〈딸에게서 온 편지〉, 〈경축대회〉에서 김정일의 문예담론은 어떻게 구체화되었을까? 다음 절에서 밝혀보기로 한다.

III. 공연에서의 실천 양상: 인물(人物), 연기(演技), 무대(舞臺)

1. 현재적 자주성과 결합 있는 주인공

김일성과 김정일이 주장하는 주체철학에서 자기 운명의 주인이 자기 자신임은 앞에서 언급한 바 있다. 그렇다면 이 같은 철학과 작품은 어떻게 이어질까? 자기 운명의 주인이 자신이라는 철학을 담은 작품이란 곧 외부의 어떤 시련에도 굴하지 않는 인물, 주제, 소재의 구현을 짐작케 한다. 국립연극단이 공연한 〈혈분만국회〉는 주인공 리준이 독립을 위해 만국평화회의에 참석하지만 미국의 배신으로 뜻을 이루지 못하고 자결하는 내용이다. 작품을 보면 〈혈분만국회〉는 리준의 독립운동뿐 아니라 미국의 배신에 방점을 두고 있음을 확인할 수 있다. 북한의 “주인공인 애국지사 리준의 우여곡절에 찬 운명을 통하여 외세의존은 망국의 길이라는 진리를 심오히 밝혀”낸 작품이라는 설명을 참고할 때¹¹⁾, 〈혈분만국회〉는 확실히 미국에 대한 반감을 의도한 국가기획이었음이 재확인된다. 그렇다면 북한의 관객은 어떻게 보았을까? 북한 관객 리대철의 글을 보기로 한다.

11) 『조선중앙년감』(1985).

혁명연극 《혈분만국회》는 국권회복을 이룩하기 위한 참다운 길을 찾지 못하고 몸부림치던 리준이가 큰 나라에 기대를 걸고 《만국평화회의》에 참가하였으나 뜻을 이루지 못하고 배를 가르는 피의 역사적교훈을 통하여 자주성을 위한 투쟁에서 무엇을 믿고 어떻게 투쟁해야 하는가 하는 문제에 심오한 예술적해답을 주고있다. 다시 말하여 연극은 외세의존은 망국의 길이며 오직 자주정신만이 나라의 자주권을 지킬수 있다는 심오한 진리를 밝히고 있다.¹²⁾

리대철에 의하면 〈혈분만국회〉가 의미 있는 작품인 이유는 역사의 교훈을 통해 자주성을 위해 투쟁하기 위해서 무엇을 믿어야 하는가에 대한 해답을 제시해주기 때문이라는 것이다. 주목할 것은 〈혈분만국회〉의 중요성은 미국의 형상을 통하여 제국주의자들의 위선에 절대로 속지 말아야 하며 환상과 기대를 갖지 말아야 한다는 점을 밝혀냈기 때문이라는 점이다. 그들의 표현에 의하면 ‘미제국주의의 위선’을 폭로한 공이 큰 것이다. 이 작품의 배경은 1900년대 초 일제강점기이다. 적대적 대상으로 일본이 등장함은 쉽게 이해할 수 있는데 굳이 적대적 대상에 미국을 놓은 이유는 무엇일까? 또 다른 북한 관객의 관평은 이 질문에 대한 단서가 될 수 있다.

나는 혁명연극 《혈분만국회》를 보면서 [...] 미일제국주의는 결코 독립을 선사하지 않는다는 것과 자기 힘을 믿지 않고 남에 대한 환상을 가지면 인간이 비극적운명을 면치 못하며 민족이 망국노가 된다는 진리를 다시한번 절痛하게 느끼었다.

오늘 미제국주의자들은 범죄적인 《두개조선》 조작책동에 집요하게 매달리면서 남조선에서 무너져가는 식민지통치를 유지하며 되살아난 일본군국주의를 본격적으로 끌어들이기 위한 책동을 더욱 악랄하게 감행하고 있다.

미일제국주의자들의 공모결탁에 의한 조선침략이 감행된 때로부터 많은 세월이 흘렀다. 이 기간세대는 수없이 바뀌었지만 혁명의 과녁은 결코 변하지 않았다.¹³⁾

관객 안중두는 〈혈분만국회〉를 보면서 ‘오늘’과 관련지어 평을 한다. 오늘도 미제국주의자들이 남한을 통치하고 있다는 것이다. 북한 문화예술지도부 장국범 역시 이와 맥을 같이한다. 그는 〈혈분만국회〉가 시대와 역사의 진리를 깊이 밝혀주었다고 상찬하면서 “오늘 남조선의 전두환사

12) 리대철, 「력사의 교훈을 통하여 자주의 진리를 밝힌 불멸의 화폭 -혁명연극 《혈분만국회》에 대하여-」, 『조선예술』(1984. 6), 4쪽.

13) 평양제2사범대학 학부장 안중두, 「(반향) 세대는 바뀌어도 혁명의 과녁은 변하지 않았다」, 『조선예술』(1984. 7), 67-68쪽.

대매국역적은 피맺힌 력사에서 교훈을 찾을 대신에 우리의 공명정대한 3자회담제한을 한사코 반대하면서 나라를 미제의 식민지로 전락시키고 분렬어로 이끌어가고" 있으며, "일제의 식민지통치하에서 신음하던 남조선인민들은 오늘은 또다시 미제의 군화밑에서 굴욕과 천대를 받으며 신음하고 있다"고 주장한다.¹⁴⁾ 이 주장의 시비를 가리는 것은 이 글의 목적이 아니다. 이 글에서 주목하는 것은 <혈분만국회>가 북한에서 의미 있는 이유는 동시대의 남북한과 남미관계를 폭로하기 때문이라는 점이다. 흥미로운 것은 <3인1당>에서도 이 같은 맥락이 발견된다는 점이다. <3인1당>은 조선 말기의 당쟁을 주제로 하고 있다. 이 작품에서는 전체적으로 배우의 회극적 연기가 돋보이며 <혈분만국회>와 같이 주적은 직접적으로 보이지 않는다. 그런데 북한의 김동범은 <3인1당>의 당쟁 해결 방안을 '김일성 중심의 단결'로 결론짓는다.

위대한 수령님을 단결의 중심으로 높이 모시였기에 우리 나라는 분렬과 파쟁으로 얼룩졌던 비운의 력사에 종지부를 찍고 조선혁명의 고질적 암으로 되어오던 종파를 뿌리채 뽑아버릴수 있었으며 친애하는 김정일동지의 현명한 령도가 있었기에 오늘 우리 인민은 위대한 수령님을 중심으로 하는 하나의 사회정치적 생명체가 되어 오직 혁명승리의 한길을 따라 힘있게 전진하고 있다. 혁명연극은 [···] 목숨보다 귀중한 단결의 전통에 대하여 깊이 알게 해주며 일군들에게 혁명적 의리와 충성의 한마음을 안고 일하며 살도록 힘있게 고무해주고 있다.¹⁵⁾

홍국원은 과거 분렬로 얼룩진 역사가 현재 김일성에 의해서 단합되었으며, 김일성과 김정일의 훌륭한 지도가 있었기에 북한은 하나의 길로 전진하고 있다고 말한다. 그리고 <3인1당>은 이 점을 잘 말해주고 있다는 것이다. 실상 영상으로는 <3인1당>과 김일성을 연관시키는 것은 무리이다. 하나의 풍자극일 뿐이다. 그런데도 북한은 굳이 김일성과 연관시키는 것이다. 그렇다면 소재가 국권회복이나 당쟁이 아닌 혁명연극 <딸에게서 온 편지>(1987)는 북한에서 어떻게 읽혀질까? <딸에게서 온 편지>는 딸이 보낸 편지를 읽지 못하는 아버지가 소박하고 회극적으로 그려지는 작품이다. 교원 엄정희의 글을 보기로 한다.

14) 문화예술부 지도부 장국범, 「외세의존은 망국의 길이다」, 『조선예술』(1984. 7), 69쪽.

15) 홍국원, 「(관평) 력사의 교훈으로 단결의 진리를 깨우쳐주는 명작 -혁명연극 <3인1당>에 대하여-」, 『조선예술』(1987. 11), 15-16쪽.

나는 혁명연극 《딸에게서 온 편지》를 보고 실로 깊은 감동을 받았다.……

현시대는 고도로 발전된 과학기술의 시대이다 […] 나는 자라나는 세대들에게 인류가달성한 과학과 기술을 배워줄 사명을 지닌 교원으로서 혁명하는 사람에게 있어서 학습을 첫째가는 의무로 내세울데 대한 당의 요구를 얼마나 깊이 관찰했는가를 돌이켜보게 된다.……

혁명연극 《딸에게서 온 편지》는 나에게 이러한 량심적가책을 안겨주면서 나의 본신헌명과업인 후대교육사업에서 성과를 거두기 위하여 우선 자신의 실무능력부터 높여야 하겠다는 결의를 다지게 한다.

그럴 때만이 내가 가르치는 학생들에게 더 많은 지식을 심어줄수 있을것이며 온 사회의 인테리화방침 관철에 힘있게 이바지할수 있을 것이다.¹⁶⁾

교원 엄정희는 동시대를(1980년대) 고도로 발전된 과학기술의 시대로 보고 있다. 북한은 1980년대에 온 사회의 인테리화를 내세우면서 과학과 기술교육을 강조한 바 있다. <딸에게서 온 편지>는 동시대의 ‘배워야 한다는 교훈과 맞물려 있는 것이다. 그럼으로써 북한 인민은 “주체사상을 […] 높여나감으로써 […] 어버이수령님과 친애하는 지도자동지를 충성으로 높이 우러러모시기 위하여 역세계 싸워”¹⁷⁾나가야 하는 것이다. 그렇다면 주체사상, 즉 자주성은 1980년대 북한의 선결과제와 존재전략에 맞닿아 있는 동시대적 자주성이라 하겠다.

이와 더불어 재미있는 것은 주인공의 조건이다. <혈분만국회>는 역사물의 일종으로 『조선예술』(1984. 6)에서의 극찬은 이 작품의 위상을 충분히 대변한다. 그런데 흥미로운 것은 북한에서 바라보는 이 작품이 우수한 이유는 주인공인 독립운동가의 약점을 그대로 노출시켰기 때문이라는 것이다.

혁명연극 《혈분만국회》는 정당하게도 리준의 사상적 및 계급적 제한성과 혁명전통의 계선밖에 놓이는 선행한 시기의 독립운동의 약점을 역사적사실 그대로 해부학적으로 보여줌으로써 우리 혁명의 역사적뿌리이며 만년초석을 이루고있는 항일혁명전통의 위대성을 가슴뜨겁게 느끼게하였다.¹⁸⁾

이같이 리대철은 <혈분만국회>가 우수한 작품인 이유로 독립운동가의

16) 김형직사범대학 교원 엄정희, 「(반향) 배움에 대한 참다운 교훈」, 『조선예술』(1987. 8), 55-56쪽.

17) 장국범, 앞의 글, 69쪽.

18) 리대철, 앞의 글, 7쪽.

약점 노출을 든다. 일반적으로 그러지는 주인공의 영웅적 행동이나 뛰어난 책략이 아니라 약점의 노출이 우수한 작품을 만들었다는 것이다. 그렇다면 김일성 주도의 항일운동의 위대성을 돋보이게 하기 위해서, 김일성 주도의 항일운동 작품(혁명전통물)과 김일성이 주도하지 않는 항일운동 작품(일반 역사물)은 구분되어야 하는 것일까? 다행스럽게 이 질문에 대한 답이 될 수 있는 글이 발견된다. 다음은 리령의 주장이다.

…… 만일 일반력사물창작에서 […] 그의 반일애국사상이나 불굴의 의지 등을 일면적으로 강조하면서 그의 풍격을 마치 위대한 수령님께 무한히 충직하였던 항일혁명 투사처럼 높여놓는다면 과연 어떤 결과를 가져오겠는가.

두 말할 것도 없이 그렇게 될 때에는 일반력사물과 혁명전통물의 계선이 모호해질뿐 아니라 혁명전통에 수령의 혁명력과 인연이 없는 것이 끼여들수있으며 혁명전통의 순결성을 보장할수 없는 엄중한 후과까지 가져올수 있다.¹⁹⁾

이같이 리령은 항일혁명 역사물과 일반 역사물을 확연히 구분한다. 동시에 그는 일반 역사물에서 주인공의 능력과 풍격은 절대로 김일성과 동일선상에 있어서는 안 된다고 강조한다. 김일성이 등장하기 이전의 항일운동은 그 나름의 의미가 있지만 한계를 지니고 있으며 작품은 그 점을 분명히 밝혀야 한다는 것이다. 그렇지 않으면 김일성 주도의 항일운동이 순결성과 위대성이 훼손된다는 것이다. 혁명연극에 등장하는 인물들은 김일성과 같이 완전한 인간이 아닌 반드시 결함 있는 인간이어야 하는 것이다. 물론 김일성의 위대함을 강조하기 위해서이다. 이같이 북한에서 혁명연극의 자주성이라는 주제는 동시대적 자주성이며 등장인물의 기본 조건은 김일성의 탁월한 지도력을 강조하기 위해 용감하고 애국적이지만 김일성보다 의식수준이 낮아야 하며 한계가 있는 인물인 것이다.

2. 현실적·개성적·운문적 화술의 연기

북한은 주체를 강조하는 동시에 공연에서의 민족적 정서와 현대적 미감을 강조한다. 그렇다면 연극의 꽃이라고 할 수 있는 연기(演技)에서

19) 리령, 「혁명전통물과의 계선을 똑바로 긋고 향상하는 것은 일반력사물창작의 근본요구」, 『조선예술』(1984. 7), 46쪽.

이 요소는 구체적으로 어떻게 실천되었을까? 영상자료로 확인할 때 〈혈분만국회〉에서 전개되는 북한 배우의 연기는 부분적 과장은 있으나 비교적 현실적이며 사실적이다. 그런데 이것은 수차례의 시행착오를 거쳐 완성된 연기라는 다음 글이 흥미롭다. 작업 초반에 주인공 리준을 구축하면서 실수를 범했다는 리령의 글을 보기로 한다.

우리는 리준의 [...] 용감한 애국적거사를 지나치게 과대평가하면서 그의 애국적인 성격일면만을 부각하는데로 형상을 집중시키려는 연출적인 의도를 세우고 그것을 배우에게 요구하였다.

또한 연출작업에서 생활속에 발을 붙인 주인공을 그린것이 아니라 [...] 사회적인 관계속에서만 주인공의 성격을 추구하려고 하였다.²⁰⁾

연출가 리단은 작업 초반 리준의 인물구축에서 살아 있는 인간보다는 애국적인 성격만 지나치게 부각하였다고 고백한다. 즉, 리준은 작업 초반에 현실성이 결여되고 영웅적 일면이 극히 강조된 비현실적 인간으로 구축된 것이다. 그런데 현실적 인물구축이 현대성이라는 북한의 주장이 주목된다. 다음 글을 보기로 한다.

문학예술작품이 역사적사실을 반영함에 있어서 력사주의적원칙과 현대성의 원칙을 지킨다는 것은 력사적 인물과 사건을 과장하거나 왜소화함이 없이 해당시기에서의 그의 긍부정적측면을 정확히 고찰하면서 그것을 우리 시대의 요구를 해결하는데 이바지하도록 하는 견지에서 분석평가하고 현대적미감에 맞게 그린다는 것을 의미한다.²¹⁾

이같이 김정일은 현대성의 원칙이란 ‘인물이나 사건을 과장하지 않는 것’이라고 주장한다. 인물에 대한 정확한 관찰과 구현이 현대적 미감에 맞는다는 것이다. 그렇다면 현실에 있음직한 인물이 전개하는 연기, 보다 구체적으로 과장되지 않는 화술과 움직임은 무엇일까? 현재 시점에서 〈혈분만국회〉의 연기를 평하면 북한이 선전할 정도의 연기라고 말하기는 어렵다. 주인공 리준은 리단의 주장에도 불구하고 화술의 음조와 음색에서 영웅적 과장이 배어 있기 때문이다. 그러나 30년 전인

20) 인민배우 리단, 「산 인간성격의 창조와 연출가의 자세」, 『조선예술』(1984. 6), 69쪽.

21) 장영, 「력사물창작에서 인물의 전형화 문제 -혁명연극 〈혈분만국회〉를 중심으로-」, 『조선예술』(1984. 9), 69쪽.

1984년에 제작되었음을 고려하면, 다음의 상찬은 어느 정도 인정할 수 있다.

…… 말형상에서 배우는 처음부터 타고난 기성인물의 위치에 선 도도한 인물의 말투로 형상한것이 아니라 일제에게 주권을 빼앗긴 울분과 설움으로 땅을 치며 통곡도 하고 하늘에다 대고 웨쳐도 보는 존재없는 우국지사로서의 말로 진실하게 형상하였다……

배우는 땅속까지 찾아질듯 척 늘어진 몸자세와 다 풀리고 김빠진 낮은 목소리 바탕에 깊은 들숨을 몰아내쉬는 한숨소리와 함께 울분섞인 소리, 느린 속도의 억양으로 대사를 형상함으로써 막전 뒤생활과 그의 심리세계를 인상적으로 부각시켰다.²²⁾

윗글은 <혈분만국회> 이전의 연기와 이후의 연기를 알게 해주는 중요한 자료이다. 북한 연극에서는 일반적으로 배우가 애국지사를 도도한 목소리와 장중한 움직임 등으로 연기한 듯 보인다. 그런데 영상으로 볼 때 <혈분만국회>에서 주인공 리준의 화술은 도도함을 벗어난다. 배우는 호흡을 이용하여 한숨소리, 울분 섞인 소리, 느린 소리 등을 구사하는데 이로써 사실적 화술에 접근하고 있다. 화술은 물론 움직임과 함께 가게 된다. 사진을 통해 몸동작을 보기로 한다.

사진1은 1장의 장면은 아니지만 살펴볼 가치가 충분하다. 이 장면은 리준이 국권회복에 대한 희망을 잃고 땅을 치며 통곡하는 장면이다. 배우는 무대에서 영웅적 모습으로 앉아 있지 않다. 사진과 같이 영상에서도 바닥에 비스듬히 주저앉아 현실성을 강조한다. 리준의 옆에 있는



사진1- <혈분만국회>

두 인물 역시 리준을 향해 비스듬히 앉음으로써 초점을 몰아주어 전체적인 장면이 자연스러워지는 데 일조한다.

이같이 비교적 다양한 화술 시도와 입체감을 주는 연기의 전개는 아내와의 대화 장면에서도 일부 드러난다. 리준 역을 맡은 배우

22) 조창중, 「시대와 인물의 성격에 맞는 우수한 화술형상- 혁명연극 <혈분만국회>의 화술형상에 대하여」, 『조선예술』(1984. 6), 63쪽.

김용범은 아내와의 대화 장면에서도 북한의 표현에 의하면 ‘소리빛갈’, 남한의 표현에 의하면 ‘음색’을 활용한다. 배우는 음색에 적합한 떨림(vibration)을 활용하는데 화술에서 음조·떨림·볼륨의 활용은 연기의 기본으로, 북한 배우 김용범 역시 이 같은 화술의 기술을 활용하여 현실감을 증가시킨다. 화술의 기술을 사용하는 것은 주인공에 한정되지 않는다. 북한은 서 대감 역을 맡은 한진섭 역시 다채로운 화술을 전개했다고 주장한다. 연로한 한진섭은 ‘자신의 연로한 생리적 특성을 오히려 역인물의 성격에 맞게 통일시키면서 3장 서 대감의 집 장면에서 대청마루의 술상을 마주하고 술을 마시며 하는 대사를 탁하게 갈린 듯한 낮은 목소리 바탕에 울음 섞인 말투로, 왜놈에게 국권을 빼앗긴 울분을 상감마마의 처지를 동정하는 감정으로 형상함으로써 임금에게 《충성》을 다하는 그의 계급적 본질을 잘 표현하였다고 한다.²³⁾ 실상 연기에 대한 평가는 주관성이 개입될 수밖에 없다. 영상으로 확인할 때, 이 장면에 대한 북한의 칭송은 다소 과장된다고 하겠다. 그러나 한진섭이 비교적 다채로운 소리를 활용하는 것은 인정할 수 있으며, 작품의 제작 시기를 고려할 때 ‘다채로움’ 그 자체만으로도 주목받을 수 있었음을 이해할 필요가 있다. 다양한 화술과 움직임은 곧 인물의 개성과 연관될 터, 개성적 인물구축은 특히 〈3인1당〉에서 돋보인다.

사진2는 〈3인1당〉의 한 장면이다. 사진에서 알 수 있듯이 세 정승의 움직임은 현실적·사실적이라기보다는 과장된 움직임이다. 작품 자체가 풍자극이기에 연극적 과장은 전제되어 있었을 것이다. 그런데 그 연극적 과장이 인물의 적합성에 맞추어 개성 있게 구현되었다는 점을 주목할 필요가 있다. 영상으로도 개성 있는 인물구축이 확인되는데, 북한 역시 그 점을 높이 평가하고 있음이 확인된다. 다음은 홍국원의 글이다.



사진2-〈3인1당〉

23) 조창종, 앞의 글, 63쪽.

혁명연극 《3인1당》에서 세 정승은 외형적 특징에서나 기질에서 완전히 구별되는 독특한 개성의 소유자들이다.

박정승은 체구부터가 곰같이 우람하게 생긴것처럼 행동도 우둔하고 무지막지하다. 칼부림과 완력을 좋아하는 그는 언제나 그것으로 하여 회극적인 행동을 낳게 되며 그것 때문에 망하고만다.

문정승은 체구부터 박정승과 대조된다. 수수대처럼 키가 꺾두룩하고 강마른 것이 겉으로는 왕족계렬의 기문이라고 점잔을 피우고 허세를 부리지만 속은 묵은 여우처럼 간교하고 생쥐처럼 약삭바르기가 그지없다.

그리고 최정승은 난쟁이처럼 키가 작은 것이 사냥개처럼 검질기며 머리끝부터 발끝까지 교활성과 표독성으로 짝 차있다.²⁴⁾

박 정승, 문 정승, 최 정승은 모두 권력을 탐하는 유형화된 인물이다. 그런데 이 작품에서 배우들은 인물이 유형화되었다고 해서 인물들을 천편일률적으로 구축한 것이 아니라 생동감 있게 구축하려 노력한 것이다. 북한은 작업 초반에는 산 인간의 움직임이 아니라 '게발놀리듯하던 괴이한 손동작과 발동작같은 비진실한' 행동들이 있었다고 한다.²⁵⁾ 그러나 영상에는 이런 모습이 보이지 않는다. 그렇다면 배우들은 초반의 부족함을 극복하고 현실감 있는 연기를 완성했다고 하겠다. 공연에는 절대적인 사실성은 존재하지 않는다. 무대에서는 상대적인 사실성만이 존재한다는 사실을 고려할 때, 풍자극이라는 일정한 양식 내에서의 진실한 연기는 그 양식의 현실감을 관객에게 전달하게 된다. 따라서 혁명연극 〈혈분만국회〉와 〈3인1당〉에서 배우는 근거 없는 과장을 피하여 개성 있고 믿을 수 있는 연기를 전개했다는 북한의 자찬은 객관성이 있다. 북한의 현대적 미감이라는 문예담론은 현실적이고 개성적 화술과 움직임으로 실현된 것이다. 그런데 또다시 주목할 것은 현실적 화술이 민족적 정서와 조우한다는 점이다. 〈혈분만국회〉에는 다음과 같은 대사가 있다.

아, 인제야 조선의 앞날에 려명이 비껴오기 시작하는 구나.
헤쳐갈 망망대해 천리런듯 아득하니
가슴속엔 시름만이 파도처럼 밀려왔네
뚫을 달고 노저으며 어기영차 힘을 내니
찾아온 이 기슭엔 꽃향기만 불어오네.

24) 홍국원, 「(관평) 려사의 교훈으로 단결의 진리를 깨우쳐주는 명작 -혁명연극 《3인1당》에 대하여-」, 『조선예술』(1987. 11), 16쪽.

25) 「(좌담회) 당의 독창적인 문예리론을 지침으로 삼고 -혁명연극 《3인1당》 창조성원들과의 좌담회」, 『조선예술』(1987. 11), 31쪽.

대사 자체가 산문적이라기보다는 운문적으로 구사되어 3/4조, 4/4조의 시조를 연상케 한다. 실상 이 같은 대사 구사는 민족적 정서를 강화할 때 극작가가 자주 사용하는 방식이다. 일례로 해방 이후 남한의 극작가 유치진 역시 우리 민족의 정서를 살리기 위해 <춘향전>의 대사에서 운문성을 수용한 바 있다.²⁶⁾ 이 경우 대사에 맞추어 배우는 자연스럽게 리듬을 타게 되는데 리준도 이 장면에서 대사의 일부는 가락에 맞추어, 일부는 더 나가 노래처럼 읊는다. 물론 미세하여 그 차이가 금방 포착되지는 않지만 몇 번 반복하여 들어보면 미세하게 달라진다는 것을 알 수 있다. 뿐만 아니라 대사의 어미가 고어로 처리되어 있는데 이 대사 역시 배우 화술의 운문성을 더욱 강화시켜준다. 북한 역시 이 점을 높이 평가하고 있다.

뿐만 아니라 배우들의 화술형상에서는 말의 끝맺음역양처리에서도 시대맛을 잘 보여주었다.

말의 맺음역양처리는 말의 뜻과 감정, 민족적정서를 나타내는데서 아주 중요하다. 맺음역양처리에서 시대맛을 더욱 들굴수 있는것이다.

아무리 작가가 이전시대에 맞게 《한숨만 쉬시옵니까》, 《넘려되옵니다》, 《하나이다》 등과 같은 맺음말로 대사를 써놓았다 해도 말소리에 억양을 살려붙이는 배우화술형상에서 지금 사람들이 말하듯 한다면 비록 옷은 옛날옷을 입었다 해도 말에서 그 시대맛을 생동하게 느낄수 없게 되는 것이다.²⁷⁾

이같이 조창중은 대사의 어미가 고어적으로 처리되었음을 강조한다. ‘옵니까’, ‘옵니다’, ‘하나이다’ 등으로 어미가 처리되어 배우는 이 대사에 자연스럽게 고어적 억양을 붙이며 그것이 민족적 정서를 나타내는 핵심이라는 것이다. 사소해 보이지만, 공연의 실제에서 어미 처리는 배우의 연기에 지대한 영향을 미친다. 연극배우 전무송의 말을 들어보기로 한다.

사극은 어떤 틀이 있단구. [...] ‘그랬느니라’ 이런단 말이야. ‘했냐가 아니라. 그러니까 말이 리듬을 타고 템포가 느려질 수밖에 없지. 풀어서 하고, 그러다 보니까 동작까지도 말의 리듬과 템포에 따라서 움직여야 한단 말이야.²⁸⁾

26) 『극예술』 5권, 22쪽.

27) 조창중, 앞의 글, 64쪽.

28) 전무송, 본 연구자와의 인터뷰, 2006. 11. 24. 화정동, 제노 커피숍.

남한 배우 전무송은 대사 자체가 사극의 어조로 쓰여 있을 경우에 배우는 자연스럽게 사극적 어조를 구사하게 된다고 전한다. 물론 리듬과 템포도 이에 따라 재조절되는 것이다. 북한 배우 역시 예외일 수는 없을 터, 배우 김용범은 ‘옴니까’, ‘옴니다’, ‘하나이다’ 등의 대사를 비교적 운율적으로 전개하고 있다. 이것은 김정일의 지침대로 공연의 형식, 특히 연기에서 민족성을 수용한 극명한 예가 될 것이다. 따라서 민족성은 배우들의 연기에서 현실적·개성적·운문적 화술로 실현되었다고 말할 수 있다.

3. 조선화 기법의 무대, 민족적 의상과 소도구

북한은 무대에서도 주체와 민족적 미감을 강조한다. 잘 알려져 있듯이 북한에서 1978년 <성황당>이 창작되었을 때 특히 무대가 주목을 받았다. 북한은 김정일의 뛰어난 미적 감각과 탁월성에 의해 무대 자체가 이동하는 ‘흐름식 무대’를 구현하였다고 주장한다. 이후 북한에서 모든 무대는 <성황당>을 모범으로 움직이고 흐르도록 제작되어야 했다. 그렇다면 1980년대의 혁명연극의 무대제작에서도 움직이는 장치는 기본이 되었을 터, 여기서는 움직이는 무대 이외에 민족성과 관련하여 어떤 기법이 무대에 적용되었는지를 살펴보고자 한다. 먼저 <딸에게서 온 편지>의 무대를 보기로 한다. 이 작품은 1920년대 우리 농촌을 배경으로 한다. 영상1은 움직이는 공연을 캡처하여 선명하지는 않지만 전체적 분위기를 감지하기에는 부족하지 않을 것이다.

북한의 국립극장은 대형무대이며 프로시니엄 양식에 속한다. 무대 자체가 폭과 깊이가 충분하므로 대형구조물이나 원근감을 주는 데 유리한



영상1-〈딸에게서 온 편지〉

무대인 것이다. 영상1을 보면 알 수 있듯이 무대는 기본적으로 원근감을 주면서 단을 세우는 등 입체감을 고려하여 제작되었다. 그런데 눈에 띄는 것은 무대 상수와 하수의 나무 자체가 중심을 향해 곡선을 그리고 있다는 점이다. 따라서 전체적으로 부드러우면서 강하지 않은

느낌을 주고 있다. 또한 영상으로 보는 색상이기에 확신할 수 없지만 색감 자체는 갈색과 짙은 청록색을 섞은 듯하며 부분적으로 채도가 높아 선명함이 드러난다. 주목할 것은 북한은 이 같은 기법을 조선화 기법이라고 설명한다는 것이다. 조선화 기법이란 북한의 성두원에 따르면 “모든 장면들을 구성하고 있는 장치물들과 배경들이 선명하고 간결한 것이며 “부드럽고도 연하면서도 명료한 색채”가 그 특성이다.²⁹⁾ 이 설명의 시비를 가리는 것은 이 글의 목적이 아니다. 주목할 것은 북한은 선명함과 부드러움을 민족적인 것으로 규정하고 그것을 장치의 색상과 나무의 선으로 무대 위에서 구현하였다는 점이다.

또 다른 작품 〈혈분만국회〉의 무대를 보기로 하자. 조선화 기법을 설명한 성두원은 〈혈분만국회〉의 무대에 대해 다음과 같이 극찬한다.

민족수난의 비극을 말해주듯 캄캄한 하늘에 먹장구름이 드리운 가운데 광화문의 커다란 룬판을 보이게 하고 그앞을 역사철사로 묶이운 애국투사들의 행렬이 일제놈들에게 끌리어가는 서장으로부터 시작하여 주인공 리준의 집장면을 거쳐 조선식, 왜식, 양식이 뒤섞인 〈태평관〉 료정장면과 이사한 리준의 집, 그리고 기준이 안해와 리별하는 한강 나루터의 장면을 비롯하여 헤그의 호텔장면에 이르기까지 연극의 기본장면들과 사이장면들은 모두 리준이 활동하고 생활하는 대상과 환경, 시가노가 조선을 현실그대로의 형식으로 보여주면서 그것이 생활과 극의 흐름을 타고 자연스럽게 전개되는 과정에 인물의 성격이 조형적으로 부각되도록 하고 있다. 따라서 이 연극의 무대미술은 무대를 고착된 몇 개의 장면으로 설정하고 거기에 인물들의 생활과 극의 흐름을 억지로 복종시킴으로써 극조직을 억제할뿐아니라 인물들의 행동을 구속한 낡은 형식의 무대미술과는 근본적으로 다르다.³⁰⁾

성두원은 〈혈분만국회〉의 무대가 조선의 현실을 그대로 보여주었다는 점을 극찬한다. 리준의 집, 태평관, 한강 나루터, 호텔 장면들에 관한 설명인데, 영상으로 보면 상당한 규모의 무대장치와 사실성이 확인된다. 무대는 장소가 변함에 따라 사실성을 극대화하여 보는 재미를 줄 뿐만 아니라, 제작연도를 고려할 때 일정 부분 감탄을 낳게 한다. 각 장면에 대한 사진을 다 열거하는 것은 좁은 지면으로는 불가능하기에 『조선예술』에 실린 〈혈분만국회〉의 사진을 제시하기로 한다.

29) 성두원, 「〈피바다〉 식무대미술의 우월성을 과시한 무대화폭 - 혁명연극 《혈분만국회》의 무대미술에 대하여,」 『조선예술』(1984. 6), 62쪽.

30) 성두원, 위의 글.



사진3-〈혈분만국회〉



사진4-〈혈분만국회〉



사진5-〈혈분만국회〉

사진 3-5는 순서대로 태평관, 호텔, 리준의 집이다. 기본적으로 무대는 웅장하며 사실적 재현에 애를 썼다. 장치와 소도구를 역사성을 고려해

제작하고 공간구성에서 원근감이 나도록 무대를 넓고 깊게 쓰며, 2장인 서울 태평관 장면은 2층으로 구성되어 인물의 입체적 움직임을 가능하게 한다. 또한 만국평화회의가 열리는 회의장은 군중 신에 적합한 구조를 갖기에 무대의 웅장함과 사실성은 분명하다. 그러나 조선화의 민족적 특성을 발견하기는 어려운데 흥미로운 것은 북한은 이 무대에서도 민족적 특성을 강조한다는 점이다.

이 연극의 무대미술은 또한 의상, 공예, 건축등 민족미술의 우수한 형식들을 시대와 인물의 성격에 맞게 널리 리용함으로써 형상전반에 민족적 특성이 진하게 발양되었다. 특히 장치미술에서는 자연풍경과 사회상을 반영한 배경그림들과 건축구조물들을 무대물로 재현함에 있어서 민족미술의 좋은 특징들이 잘 부각되었다. 장치물 및 의상, 소도구들이 력사주의적원칙에서뿐만이 아니라 우리 시대 인민들의 사상감정에 맞게 현대성의 원칙에서 옹게 형상되었다.³¹⁾

북한의 관점에서 <혈분만국회>의 무대를 읽어보면 민족성이란 무대 자체뿐 아니라 소도구, 의상, 공예, 건축에도 적용되는 것이다. <3인1당>의 무대미술 역시 민족성을 갖는 것은 “고도로 세부화, 공예화하여 무대 장치물과 의상, 소도구들이 력사적 구체성과 생활적 진실성을 믿음직하게 담보하고 무대예술의 민족적 특성을 보다 진하게 살려”주었고³²⁾, 왕궁 장면 역시 “세공화된 건축 및 단청무늬, 정각과 담정들의 돌기와들, 립체화된 석등, 아름다리나무, 정승들의 흉패, 무사들의 투구와 칼에 새겨진 무늬와 수놓아진 공예품 같은 정교한 소도구들은 무대미술의 민족적 특성을 뚜렷이 보여”주었기 때문이라는 것이다.³³⁾ 그렇다면 북한이 주장하는 무대미술에서의 민족성이란 조선화 기법뿐 아니라 장면의 분위기, 소도구, 의상의 고증적 제작도 포함되는 것이다. 고증적 제작이 민족성이라면 주의할 것은 북한이 의미하는 민족성이 반드시 조선적 집, 의상, 소도구에 한정되는 것이 아니라는 점이다. 김수룡의 글을 보기로 한다.

의상, 소도구형상에서는 다음으로 민족적특성도 옹게 살리는것이 중요하다.

31) 성두원, 앞의 글.

32) 「(좌담회) 당의 독창적인 문예리론을 지침으로 삼고 - 혁명연극 《3인1당》 창조성원들과의 좌담회」, 『조선예술』(1987. 11), 33쪽.

33) 위의 글.

혁명연극 《경축대회》에서 사이고는 어느때든 가보로 내려온다는 군도를 몸에서 떼놓지 않으며 장소에 고려없이 찍히면 칼을 뽑아들고 위세를 뽐낸다.

이것을 통하여 사람들은 일제의 취약성과 약탈성, 칼부림을 즐기는 야마도민족의 야수적기질을 엿보게 되는것이다.³⁴⁾

김수룡은 의상과 소도구에서 민족적 특성을 살릴 것을 강조하면서 〈경축대회〉를 예로 들어 설명한다. 주목되는 것은 일본인의 특성을 살리기 위해 군도를 제작하였는데, 이것이 민족적 특성을 옹기 살렸다는 설명이다. 그렇다면 북한이 주장하는 민족성이란 조선적 특징에만 한정 되는 것이 아님이 다시 한 번 분명해진다. 적어도 공연에서의 민족성이란 각 나라의 특성에 맞는 의상과 소도구의 제작이 되는 것이다. 실상 이것은 민족성이라기보다는 시대상의 반영이라고 보는 것이 보다 적합하다. 김수룡 역시 같은 글에서 “의상, 소도구형상에서는 우선 당시 시대상을 진실하게 반영하는것이 중요하며, 사람들의 옷차림이나 물건들에 새겨진 력사의 흔적들을 정확히 찾아내여 그 특징을 선명하게 보여주어야만 인물을 시대의 전형으로 진실하게 그려낼수 있다”고 강조한다. 이후 그는 민족성과 시대상을 혼합하여 글을 전개한다. 김수룡의 주장은 다소 초점이 모호하지만 분명한 것은 북한에서 민족성은 조선적 특성의 구현뿐 아니라 각 나라의 특성에 적합한 무대, 의상, 소도구의 제작까지 포함하는 보다 넓은 개념으로 통용된다는 점이다. 그렇다면 민족성과 공연의 무대는 조선화 기법의 무대장치, 우리나라를 비롯하여 각 나라의 특성을 반영한 의상과 소도구의 제작으로 실천되었다고 말할 수 있다.

IV. 맺음말

북한에서 혁명연극이 창작되는 시기의 창작 원리는 1986년의 「주체사상교양에서 제기되는 몇가지 문제에 대하여», 1987년의 「작가, 예술인들 속에서 혁명적 창작기풍과 생활기풍을 세울데 대하여», 1989년의 「온 사회에 문화정서생활기풍을 세울데 대하여」와 「조선민족제일주의정신

34) 김수룡, 「의상, 소도구에 비친 시대의 특징과 민족적 특성」, 『조선예술』(2008. 2), 55쪽.

을 높이 발양시키자」에 기인한다. 김정일은 이 글을 통해 자기 운명의 주인은 자신이라는 주체철학, 조선 사람에게 조선음악·조선화·조선춤을 보여줄 것, 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담을 것을 강조했다. 이 담론은 물론 곧 연극계에 수용된다.

연극계는 주체사상과 민족성의 결합을 최대과제로 안으면서 공연의 내용과 양식에서 변화를 보였다. 1980년대 중반 완성된 혁명연극 〈혈분만국회〉, 〈3인1당〉, 〈딸에게서 온 편지〉, 〈경축대회〉는 희곡의 주제와 소재로 자주성을 중심에 놓았다. 이 자주성은 동시대와 연관된 '동시대적 자주성'이어야 했다. 북한에서 연극은 기본적으로 동시대의 인민에게 교훈을 주어야 하기 때문이다. 주목할 것은 이 주제를 구현하는 주인공은 어떠한 경우에도 결합 있는 인물이라는 점이다. 항일투쟁을 하는 애국지사라고 해도 김일성이 등장하기 이전의 애국지사는 사상의 한계가 있어야 김일성의 업적이 순결성을 유지하기 때문이다. 수령 형상에 대한 북한의 강렬한 의지는 희곡에서 한계와 결합 있는 인물의 구축을 독려한 것이다.

연기(演技)에서는 민족성의 담론을 수용하며 현실적·개성적·운문적 화술이 전개되었다. 김정일은 반복하여 민족성을 고수하되 현대의 미감에 맞을 것을 요구했고, 현대적 미감은 곧 현실적·사실적 연기로 수렴된 것이다. 연기는 불필요한 과장을 삼가야 했으며, 이는 곧 개성 있는 인물구축으로 이어졌다. 배우들은 호흡을 이용하여 한숨소리, 울분 섞인 소리 등의 사실적 화술을 발휘했고 이에 맞추어 움직임 역시 다양해졌다. 음색과 음량의 다양성이 인물의 개성화에 직접적인 영향을 미친 것이다. 이 외 배우들은 대사의 어미 처리에 민족성을 극대화하여 적용한다. 대사 자체가 시조적 리듬으로 구사되었고 이에 따라 운율적인 화술전개를 실현한 것이다. 무대 역시 민족성의 지침을 적극적으로 수용한다. 무대 배경은 선명과 간결, 부드럽고 명료한 색채를 특징으로 하는 조선화 기법을 적용하여 제작되고, 장치·의상·소도구 등은 민족의 특성과 시대상을 반영하여 구현되었다.

이 같은 창작 형식이 민족의 정서에 부합하는지, 공연 미학적으로 가치가 있는지에 대한 판단은 각자의 몫이다. 민족적 정서와의 적합성 여부를 가리는 것은 이 글의 목적이 아니다. 일례로 북한이 주장하는 조선화 기법의 그림은 우리의 전통에 부합할 수도, 부합하지 않을 수도

있다. 그러나 그 성과와 별도로 혁명연극에 나타나는 다양성은 주목할 필요가 있다. 김정일이 1970년대부터 강조한 조선화 기법과 흐름식 무대가 북한 연극을 일정 부분 획일화시킨 것은 사실이다. 또한 김일성 우상화를 위해 연극의 등장인물을 반드시 결합 있게 구축해야 한다는 지침을 내림으로써 인물의 고정화를 유도한 것도 사실이다. 그러나 주요 작품에 등장하는 인물의 배경 자체를 다양화하여 이 같은 약점은 다소 완화된 것으로 보인다. 1990년대 중반 이후 선군시대 연극의 등장인물이 모두 군인으로 획일화된 것을 감안하면 애국지사, 민족주의자, 평범한 농부 등 혁명연극의 다양한 주인공은 연극 자체를 다채롭게 장식하는 일등공신이었던 것이다. 1980년대의 혁명연극은 상대적이기는 하지만 확실히 한계를 안은 다양성이 돋보인다고 하겠다.

참 고 문 헌

『조선중앙년감』. 1980-1995.

김정수, 「북한 연극계에서 제기된 청산대상 연기에 관한 연구: 해방 직후부터 한국전쟁 이전까지를 중심으로」. 『정신문화연구』 제33권 제2호, 2010, 48-70쪽.

김정일, 「주체사상교양에서 제기되는 몇가지 문제에 대하여」. 『김정일 주체혁명위업의 완성을 위하여』 5권, 평양: 조선로동당출판사, 1988.

_____, 「온 사회에 문화정서생활기풍을 세울데 대하여」. 조선로동당 중앙위원회 책임일군들과 한 담화, 1989. 1. 5. 『김정일선집(9)』, 평양: 조선로동당출판사, 1997.

_____, 「작가, 예술인들 속에서 혁명적 창작기풍과 생활기풍을 세울데 대하여」. 조선로동당 선전부 책임일군들 및 문학예술부문 일군들과 한 담화, 1987. 11. 30. 『김정일선집(9)』, 평양: 조선로동당출판사, 1997.

_____, 「조선민족제일주의정신을 높이 발양시키자」. 조선로동당 중앙위원회 책임일군들 앞에서 한 연설, 1989. 12. 28. 『김정일선집(9)』, 평양: 조선로동당출판사, 1997.

김수룡, 「의상, 소도구에 비친 시대의 특징과 민족적 특성」. 『조선예술』, 2008. 2. 김형직사범대학 교원 업무회, 「(반향) 배움에 대한 참다운 교훈」. 『조선예술』, 1987. 8.

「(좌담회) 당의 독창적인 문예리론을 지침으로 삼고 - 혁명연극 《3인1당》 창조성원들과의 좌담회」. 『조선예술』, 1987. 11.

리대철, 「력사의 교훈을 통하여 지주의 진리를 밝힌 불멸의 화폭 - 혁명연극 《혈분만국회》에 대하여」. 『조선예술』, 1984. 6.

_____, 「특색있는 불멸의 예술적화폭 - 혁명연극 《딸에게서 온 편지》에 대하여」. 『조선예술』, 1987. 8.

리령, 「혁명전통물과의 계선을 똑바로 굿고 형상하는 것은 일반력사물창작의 근본요구」. 『조선예술』, 1984. 7.

문화예술부 지도부 장관급, 「외세의존은 망국의 길이다」. 『조선예술』, 1984. 7.

성두원, 「《피바다》 식무대미술의 우월성을 과시한 무대화폭 - 혁명연극 《혈분만국회》의 무대미술에 대하여」. 『조선예술』, 1984. 6.

인민배우 리단, 「산 인간성격의 창조와 연출가의 자세」. 『조선예술』, 1984. 6.

장영, 「력사물창작에서 인물의 전형화 문제 - 혁명연극 《혈분만국회》를 중심으로」. 『조선예술』, 1984. 9.

조창중, 「시대와 인물의 성격에 맞는 우수한 화술형상 - 혁명연극 《혈분만국회》의 화술형상에 대하여」. 『조선예술』, 1984. 6.

평양제2사범대학 학부장 안중두, 「(반항) 세대는 바뀌었지만 혁명의 과녁은 변하지 않았다」. 『조선예술』, 1984. 7.

홍국원, 「(관평) 력사의 교훈으로 단결의 진리를 깨우쳐주는 명작 -혁명연극 《3인1당》에 대하여-」. 『조선예술』, 1987. 11.

『극예술』 5권.

김형기, 「연극비평에 관한 연극학적 고찰 - 대상, 역사, 기능과 형태를 중심으로」.

『동시대 연극비평의 방법론과 실제』, 연극과 인간, 2009.

정성장, 『현대 북한의 정치 -역사·이념·권력체계-』. 도서출판 한울, 2011.

김봄희(가명), 본 연구자와의 인터뷰, 보이스레코더 녹음, 동국대학교, 2009. 5.

전무송, 본 연구자와의 인터뷰, 화정동, 제노 커피숍, 2006. 11. 24.

DVD/VHS(북한자료센터) 〈3인1당〉, 〈혈분만국회〉, 〈딸에게서 온 편지〉, 〈경축대회〉.

국문 요약

이 글의 목적은 〈성황당〉을 제외한 네 편의 혁명연극에 나타난 북한 문예담론의 실천 양상을 공연적 관점에서 분석하는 것이다. 북한의 문화예술정책 자체에 대한 연구는 진행되어왔지만 문예담론이 공연에서 어떻게 실천되었는가에 대한 연구는 현재까지 북한 예술 관련 연구에서 사각지대로 남아 있다. 감성의 시대인 21세기에 북한의 공연예술에 대한 공연적 관점의 연구, 즉 이데올로기를 벗겨 감성적 차원에서의 소통을 촉진할 수 있는 희곡, 연기, 무대, 음악 등의 연구는 시급하고도 절실한 것이다. 이 같은 믿음으로 시작된 이 글을 요약하면 다음과 같다.

1978년 김정일의 지도로 〈성황당〉이 제작된 이후, 1980년대 초반까지 북한 연극계는 〈성황당〉의 재공연에 집중했다. 1981년부터 1984년까지의 『조선중앙년감』에 새로운 연극공연 소식이 부재함은 1980년대 초반 연극계가 잠시 소강상태였음을 말해준다. 연극계가 소생한 것은 1980년대 중반 다시 김정일 주도로 ‘혁명연극’이 창작되면서부터이다. 1980년 중반부터 본격적으로 시작된 혁명연극은 1990년대 중반까지 맥을 이어 갔다.

이 시기의 문예담론은 김정일의 담화에서 발견되듯이 주체사상과 민족이다. 민족담론은 물론 체제수호라는 정치적 이유에서 비롯되었다. 정치담론에서 배제된 문예담론은 무대에서 ‘자기 운명의 주인은 자신’이라는 주체철학과 조선사람에게 조선음악·조선화·조선춤을 보여줄 것, 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담을 것을 강조했으며, 이는 곧 연극계에 수용된다. 연극은 내용과 양식에서 변화를 보이기 시작했다. 희곡의 주제는 동시대와 연관된 현재적 자주성이, 연극의 주인공은 김일성의 이상화를 위해 결함 있는 인물이, 연기(演技)는 현실적·사실적·운문적 화술이, 무대에는 선명함과 간결함, 부드럽고 명료한 색채를 특징으로 하는 조선화 기법이 구현된 것이다. 문예담론의 출생비밀이 무엇이었던 작품만 놓고 본다면 혁명연극에서는 분명 다양성이 포착된다. 작품의 본질적 주제는 고정되었으나 공연작품의 배경이 각기 다르고, 등장인물들이 애국지사, 민족주의자, 농부 등 다양하게 설정되었기 때문이다. 북한의 모든 문학예술계가 지켜야 하는 김일성 이상화가

한계로 작용한 것은 사실이다. 그러나 이 시기 북한 배우들의 개별적
기량과 한계를 안은 다양성의 시도는 분명 돋보인다.

투고일 2013. 6. 20.

심사일 2013. 7. 29.

게재 확정일 2013. 8. 5.

주제어(keyword) 북한 문예정책(North Korean literary art policy), 조선민족제일주의(Joseon nation first policy), 주체와 민족(Juche and nation), 무대예술(theatrical art), 인물(character), 연기(performance), 무대(stage), 혁명연극(revolutionary play)

