

연구 논문

북한경제의 시장화와 노동시장의 변화

금재호

해방기 비(非)천재들을 위한 북한의 연극 제작법

김정수

해방기 비(非)천재들을 위한 북한의 연극 제작법

김정수 | 단국대학교 연구교수 | js391@dreamwiz.com

1. 여는 글: 예술 창조의 공유

예술 장르가 다양한 만큼이나 예술의 본질과 기능에 대한 의견도 다양하다. 예술은 ‘인간 정신의 교양 수단’ 이기도, 그 ‘자체가 존재 이유’ 이기도, ‘이데올로기의 매개물’ 이기도 하다. 그런데 이 모든 의견들이 공통적으로 합의하는 것은, 예술이란 인간에게 무언가 ‘의미’ 있는 것이며, 그로 인해 예술은 종사해 볼 가치가 있으며, 그것이 미(美)와 관련되든 사상과 관련되든 존재해야 한다는 것이다. 그렇다면 예술 창작은 소수의 천재뿐 아니라 비(非)천재들과도 반드시 공유되어야 한다. 이 이유를 위해 난해한 이론을 열거할 필요는 없다. 예술 창작은 온몸의 세포가 깨어나는 ‘역동적’ 체험이기 때문이다. 창작인들이 연극예술을 빠져들 수밖에 없는 ‘수렁’ 으로 표현하는 것도 이 역동적 체험 때문일 것이다.

주목되는 것은 이 같은 관점, 즉 예술의 창작이나 향유가 전문가뿐 아니라 일반인들과도 공유되어야 한다는 관점이 해방기 북한 연극계에서 발견된다는 점이다. 해방기 북한은 연극 창작에서 신비주의와 엘리트주의를 극도로 경계했다.¹⁾ 예술은 타고난 천재성으로가 아니라, 정확하고 과학적인 방법에 의하여 구현된다고 보았기 때문이다. 일반 대중·농민·노동자도 올바른 창작방법을 숙지한다면, 창작 주체가 될 수 있다는 것이다.

본 연구가 집중하는 것은 연극예술에 대한 이 같은 북한 연극계의 ‘믿음’ 이다. 일반 대중도 기회가 주어지고 창작방법만 공유한다면 예술의 생산자가 될 수 있다는 신념, 그 신념을

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2008-411-J03301).

1) “작가, 예술인들 속에서 예술신비주의와 신인 작가, 예술인들을 출시하는 경향을 철저히 없애고 신인들을 더 많이 육성하기 위하여 적극 노력하여야 하겠습니다.” 「문학예술을 발전시키며 대중문화사업을 활발히 전개할 데 대하여」 북조선로동당 중앙위원회 상무위원회에서 한 결론, 『김일성 저작집 3』, 조선로동당출판사, 1979, p.437.

따라 그들이 제시한 제작법은 일반인과 전문 예술인과의 거리를 과연 좁힐 수 있을까. 또한 그 방법론은 연극 창작에 있어서 어느 정도의 실현 가능성을 담보하며, 예술적 완성도에 어떻게 기여할까. 이 같은 질문을 염두에 두고 해방기 북한이 대중매체를 통해 비(非)전문가, 특히 농민·노동자를 위해 제시한 연극 제작법의 특성을 탐색하고, 그 의미를 당시와 현재의 시선으로 읽어 내하고자 한다. 주요 분석대상은 『인민 희곡집』의 「직장연극을 위하여」(1947년), 『군중문화 총서: 연극씨-클원의 수첩』(1949년), 『농촌 씨-클 운영법』(1949년)이며, 이외 북한의 문학예술 잡지인 『문학예술』, 『문화전선』, 『조소문화』 등을 참고하고자 한다. 또한 연구과정에서는 해방기 북한의 국가 정책/이데올로기적 논의는 가능한 한 제외하고, 연극 창작에 관한 구체적인 방법에 초점을 둘 것을 밝혀 둔다. 그 이유는 첫째, 북한 예술 연구가 상당 부분 정치적/사회적 함의 탐색에 경도되어 있으며, 둘째 이로 인해 서사 연구가 양적으로 축적되었기 때문이다. 자료의 한계를 안을 수밖에 없는 북한 예술 연구에서 이 같은 선행연구는 분명 경의를 표할 귀중한 업적이다. 다만 본 연구는 ‘예술(art)’이란 표현은 라틴어 ‘아르스’에서 유래했고, ‘아르스’는 그리스어 ‘테크네’의 번역이며, 그리스 시대의 ‘테크네’는 르네상스 시대까지 ‘기술(skill)’을 의미했음을 기억하며,²⁾ 예술의 어원과 그 문법에 따라 제작법/기술을 탐구함으로써 북한 연극 관련 연구가 정치/사회적 관점에서 예술/기술적 관점까지 확장되는데 서투른 시작이 되고자 한다.

II. 희곡의 사상·구조·리듬 분석

일반적으로 공연 준비를 위한 기본 설계는 희곡이 존재할 경우 선택한 희곡을 이해하는 것에서 출발한다. 남한의 연출, 배우, 무대, 의상 등 각 분야의 전문가들이 ‘모든 것은 작품 안에 있다’고 믿을 만큼 희곡분석은 창작에 있어서 중요한 비중을 차지한다. 사실주의적 취향을 가진 창작자에게 “희곡이란 연극의 가장 중요한 요소로서 마치 피아노 악보와 같은 역할”³⁾이기 때문이다. 재미있는 것은 이 같은 관점 자체가 아니라, 이 관점이 일반 대중을 위해 북한이 제시한 연극 제작법에서도 발견된다는 점이다.

이것이 만일 전문극단인 경우에는 약 1개월 전에 연출자에게 작품을 연구하고 공부하도록 시일을 줍니다. 그러나 씨-클에서는 대략 1주일 동안 연출자한테 연구하는 시간을 주면 됩니다. 그리하여 이 시일 동안 연출자는 작가 이상으로 작품에 대한 예술적 감흥을 가져야 합니다. 작가가 이 작품을 쓰던

2) 블라디슬로프 타타르키비츠, 이용대 역, 『여섯 가지 개념의 역사』, 서울: 이론과 실천, 1998, p.21.

3) 김균형, 『연극 제작 이렇게 한다』, 서울: 예니, 1998, p.15.

때와 마찬가지로 작품의 세계를 알아야 하고 또 이 동안에 무대에다 올리기 위한 구상을 하여야 합니다. 이렇게 몇 번이고 읽는 동안에 떠오르는 것을 노트에 필기하여 둡니다. 적어도 1주일 동안에 단막물인 경우에는 20번은 읽어야 합니다.⁴⁾

북한은 전문극단에게는 1개월의 분석 기간을, 서클 공연에서는 한층 짧은 1주일의 분석을 권한다. 비(非)전문가들에 대한 관대한 시선이 발견되는데, 중요한 것은 어떤 경우든 연출가뿐 아니라 ‘연극을 하려고 하면 문화부에서 일하는 동무들이나 또는 관계 동무들이 모두 모여 앉아서 희곡을 정치적으로나 예술적으로나 충분히 검토’ 할 것을 권한다는 것이다. 연극의 목표를 ‘표현의 즐거움’ 이 아닌 ‘대중의 교양’ 에 두기 때문이다. 특히 새 국가의 건설이 지상과제로 천명되고, 모든 문학 예술인들이 “입과 붓으로 애국주의와 민주주의 정신으로 교양할 책임”⁵⁾이 있었던 해방기였기에, 연극 창작 역시 일종의 정치/사상 투쟁으로 간주된 것이다. 일반 대중들에게 연극을 위해 주제분석을 우선 하라는 다음의 지도는 대중을 교육하고자 하는 국가적 의도를 명확히 대변한다.

희곡 작가가 그 각본을 통하여 관객에게 무엇을 주려고 뜻하였는가를 틀림없이 똑바로 파악하여야 한다. 만약 그것을 옳게 파악하지 못한다면 강조하여야 할 데를 강조하지 못하고 쓸데없는 데 지엽적인 데 힘을 들여 상연하는 전체적 목적을 뒤바꾸어 버릴 수도 있다. 가령 현물세 완납운동을 취재한 각본을 상연하는데 그 가운데 나오는 부분적인 청년 남녀의 연애 사건에 힘을 들여 연출하였거나 강조한다면 그 각본을 상연하는 목적은 달성하지 못하고 관객들의 인상에는 다만 그 연애 사건만이 머리에 남을 것이다. 이는 부분적인 사실을 전체적인 또는 기본적인 사실 같이 잘못 본 결과에서 나오는 실패이다.⁶⁾

창작인은 희곡을 분석하는 데 있어서 작가의 메시지를 최우선으로 파악해야 하는 것이다. 신고송이 친절하게 예를 들었듯이, 작품에서 개인의 취향에 따라 어느 한 지점이 매혹적이라고 해도 그 유혹에 빠지지 말고 작가가 무엇을 말하려고 하는가를 항상 유념해야 하는 것이다. 남한에서 장려되는 연습과정에서의 즉흥성, 즉흥성에 따른 변주는 허용되지 않는다. 작품의 사상성, 즉 ‘중심’ 에서의 출발과 그 성취가 창작인의 취향과 개성의 위에 위치하는 것이다. 작가 연구의 필요성도 “작품을 좀 더 근본적으로 구하기 위해서”, “작품이 가지는 사상성과 표현양식을 더 명확히 알기 위해서”이며, “작가의 출신성분과 그 사상성을 아는 것이 작품을 연구하고 분석하는 데 큰 도움이 되기 때문” 이다.⁷⁾ 굳이 현재의 시선에서 바라보면 희곡에

4) 북조선직업총동맹 군중문화부, 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수집』, 평양: 북조선직업총동맹군중문화부, 1949, p.65.

5) 김일성, 『문화인들은 문화전선의 투사로 되어야 한다』, 1946년 5월 24일, 『김일성 저작집 2』, 평양: 조선로동당출판사, 1979.

6) 신고송, 『농촌연극씨-클운영법』, 국립인민출판사, 1949, p.27.

7) 북한은 작가분석을 위해 ‘1. 이 작품을 쓴 작가는 어느 시대 사람인가, 1. 어디서 이 작가는 성장하였는가, 1. 어느 나라 사람인가, 1. 언제부터 작

대한 시청각적 접근이 아닌 주제적 접근이기에, 분명 연극적 분석이라기보다는 문학적 분석에 가까워 보인다. 그런데 주목되는 것은 북한이 문학적 분석만을 중요시하는 것은 아니라는 점이다. 구체적인 장면분석에 대한 다음의 글 때문이다. 9장면에 대한 주제가 서술되어 있는데, 그중 세 장면만을 옮겨 보기로 한다.

- ① 관구와 희순이가 기쁘게 논다.
- ② 아버지가 들어오면서 관구와 희순에게 다시 기쁨을 준다.
- ③ 아랫동리서 현물세를 바치러 가는 풍악소리에 자기들의 현물세 관계를 안다.⁸⁾

북한이 제시한 장면분석법을 자세히 살펴 보면 각 장의 주제는 연극적, 다시 말하면 ‘배우가 역동적으로 움직일 근거’ 를 제시해 주는 분석임을 알 수 있다. 북한의 해석에 의하면 희곡 <장가는 날>의 주제는 ‘현물세를 바치는 농민들의 아름다운 경쟁심’⁹⁾이고, 이 중 장면 1은 ‘관구와 희순이가 기쁘게 논다’, 장면 2는 ‘아버지가 들어오면서 관구와 희순이에게 기쁨을 준다’ 가 된다. 장면분석은 사상에 입각한 분석이 아니라 안민수의 표현을 빌리면서 ‘연극의 전체적인 목표 아래서 해야 할 역할을 따로 가지고 있’ 음을 의식한 연극적 분석인 것이다.¹⁰⁾ 또한 희곡의 초점을 연구하라는 다음 신고송의 제시는 그가 표현하지는 않았지만 연극적 리듬을 의식하는 북한 연극계의 일면을 잘 말해 준다.

각본의 사건이 진행되는 그 과정을 자세히 연구하면 여러 가지 굴곡이 있는 것을 알 것이다. 즉 사건은 처음에 발단(發端)이 있다. 이 발단은 낮은 데서 시작한다. 발단된 사건은 점점 발전하여 감정과 투쟁이 고조로 올라가는 클라이맥스(초점 또는 최고초점이라고 한다)에 도달한다. 클라이맥스에 도달한 사건은 다음으로 해결으로 들어가 끝을 막는다.

발단에서 발전하여 클라이맥스로 나아가서 해결로 끝나는 각본은 가장 일반적인 간단한 사건의 진행이다. 좀 복잡한 각본은 사건이 발단하여 발전하는 과정에 몇 개의 작은 클라이맥스가 만들어져 있다. 이런 각본은 사건의 진행 가운데 전변(轉變)을 만들어 둔 것이다.¹¹⁾

신고송은 장면분석에서 평면적인 분석을 경계한다. 사건이 진행되는 것을 자세히 연구하여

품을 쓰기 시작하였으며 이 작품은 어떠한 사회적 환경속에서 어떤 과정을 통하여 나왔는가, 1. 과거에는 어떠한 경향의 작품을 썼는가, 1. 현재 이 작가의 생활은 어떠한가, 1. 과거에 쓴 유명한 작품들은 무엇인가, 1. 8·15 전부터 글을 썼는가 그렇지 않으면 8·15 이후에 나온 신인인가’ 를 탐구할 것을 제시한다(『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』, pp.67~68).

8) 북조선직업총동맹 군중문화부, 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』, pp.73~74.

9) 북조선직업총동맹 군중문화부, 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』, p.68.

10) 안민수, 『연극 연출: 원리와 기술』, 서울: 집문당, 1998, p.124.

11) 신고송, 『농촌연극 씨-클 운영법』, pp.27~28.

인물의 감정과 사상이 어떠한 지점을 향해서 달려가는 흐름을 반드시 찾아야 한다는 것이다. 이 같은 기·승·전·결의 구조 탐색은 희곡의 사상 전달뿐 아니라 보는 재미와 관객을 극으로 끌어들이는 역할을 한다. 구조분석이 이루어질 때 각 장면의 강약, 높낮이, 완급 등을 결정할 수 있으며, 이로써 작품은 하나의 음악 연주와 같이 리듬과 템포를 타면서 전개되기 때문이다. 북한의 이 같은 설명은 아리스토텔레스적 구조를 전제로 한 듯이 보인다. 각 에피소드가 병렬적으로 나열되어 고리를 이루며 수평으로 진행되는 서사적 구조, 또는 순환되는 부조리적 구조에 대한 개념은 보이지 않는바, 해방기 북한이 연극구조에 대해 일면 협소한 시각을 가지고 있는 것은 사실이라 하겠다. 그들의 분석법은 남한에게 익숙한 용어로 치환하면 ‘프렌치신(french scene)나누기’¹²⁾라는 여러 분석법 중의 하나일 뿐이기 때문이다. 그런데 흥미로운 것은 프렌치신 구조만 주장하는 그들의 글에서 프렌치신 분석의 본질에 대한 통찰이 발견된다는 점이다. 희곡분석을 인체에 비유하는 다음의 짧은 글은 주목을 요한다.

그렇기 때문에 인체구성을 해부하는 데 있어서 머리 팔 다리 목 이렇게 명칭을 붙여서 해부를 하지만 결국은 이런 모든 것이 합쳐서 사람이란 형체가 구성되는 것입니다.¹³⁾

북한은 인간을 해부하면 머리, 팔, 다리, 목 등이 될 수 있는데, 결국 이것이 다 합해져서 ‘인간’이라는 완성된 구조물이 된다고 주장한다. 이 문법을 장면분석에 적용하면, 각 장면은 독립적으로 자기만의 색깔로 존재하지만 동시에 전체와 유기적인 관계 속에서 존재한다는 의미와 다름 없다. 물론 여기서는 팔이 인간이 아니듯이, 각 장면이 유기적으로 전체와 연결될 뿐 전체가 아니라는 의미를 포함하는 것이다. 남한 연출가 안민수가 누누이 주장하듯 장면분석이란 “어떤 장면은 노란색, 다른 장면은 푸른색, 또는 붉은색으로 만들어 전체적으로 하얀색을 만들어야 하는 것이지 극의 목표가 하얀색이라 하여 모든 장면을 하얀색으로 만들려고 해서는 안되는 이치”¹⁴⁾와 맞닿아 있는 것이다. 해방기 일반 대중을 위해 북한이 제시한 희곡분석법에 있어 작가의 사상 탐구가 우선인 것은 분명하다. 그러나 이같이 연극성을 잃지 않고 있다는 점이 주목된다. 유기적/극적으로 희곡을 분석하여 가상의 시공간을 살아야 하는 배우에게 구체적으로 움직일 근거를 제시하는 것이다. 북한의 방법론은 전문적 관점에서 본다면 분명 소박하고 협소하지만, 그 원리 자체는 현재 전문가들에게도 중요시되며 현장에서 일반적으로 통용되고 있다.

12) Dietrich, John E. and Ralph W. Duckwall, *Play Direction*, Prentice-Hall, 1983, p.33.

13) 북조선직업총동맹 군중문화부, 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』, 1949, pp.73~74.

14) 안민수, 『연극 연출: 원리와 기술』, 서울: 집문당, 1998, p.124.

III. 체계적 계획에 따른 교사로서의 연출

북한은 서클에서 연출자는 “마치 한 대의 자동차를 만드는데 설계도를 작성하고 그 설계도에 의하여 만들어진 부분품들을 어루만지어 움직이는 자동차로 꾸며 내놓고 그 자동차가 잘 움직이는지 혹은 원활치 못한 데가 있는가를 검열하는 기사의 역할” 과도 같다고 설명한다.¹⁵⁾ 전체를 아우르는 통솔가로서의 역할이 강조되는 것이다. 북한은 이를 위한 연출의 일차적 작업으로 희곡에 대한 연구를 요구한다. 희곡이 ‘무엇을 어떻게 보고, 이것을 표현하기 위해서 어떤 방법을 썼는가’ 에 대한 탐구를 강조하는데, 이에 대해서는 앞 장에서 살펴보고왔기에 본 장에서는 연습 진행과 관련된 사항을 중점적으로 살펴보기로 한다. 다음은 『인민희곡집』(1947년)¹⁶⁾과 『군중문화총서』(1949년)¹⁷⁾에서 제시된 연출가의 일정표이다.

〈표 1〉 『인민희곡집』(1947년)과 『군중문화총서』(1949년)에서 제시된 연출가의 일정표

『인민희곡집』(1947년)			『군중문화총서』(1949년)				
연습과정			일수	날짜	연기	연출	비고
1. 책 읽기	연출 의도 (1일간)		1	4월 1일	책 읽기	연출 플랜 발표	예산서 제출
2. 책 읽어 보기		장치·의상 디자인 (3~5일간)	2	2일	읽어맞춤		
3. 말연습	성격분석	조명효과 플랜 (4~6일간)	3	3일	읽어맞춤	연기 플랜 제출	
4. 동작		(8~13일간)	4	4일	읽어맞춤	장치 플랜 제출	
5. 개별 연습	동작연습 일정 중 이용		5	5일	읽어맞춤	의상소도구 플랜 제출	
6. 전체 연습	2~3일간		6	6일	기본위치 설정	조명효과 플랜 제출	
7. 무대연습	1~2회		7	7일	동작연습		
	1일간 휴식		8	8일	동작연습	부분연습	
8. 상연			9	9일	동작연습		
			10	10일	동작연습		
			11	11일	동작연습		
			12	12일	동작연습		
			13	13일	동작연습		
			14	14일	시연회		일체 검열
			15	15일	초일		

15) 신교승, 『농촌 연극 씨-클 운영법』, p.21.
 16) 국립예술극단편, 『인민희곡집』, 문화전선사, 1947, pp.198~199쪽
 17) 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수집』, pp.81~82.

이 표는 당시 국립극장에서 상연한 한 민 작(作) <장가가는 날>의 연습 일정표이다. 북한은 서클 연극에 있어서 15일 정도의 연습 일을 제시하는데, 연출가는 연기자들 앞에서 연출 플랜을 발표하며 전체적으로 개괄적인 설명을 덧붙여 본격적인 연출을 시작하는 것이다. 일반적으로 남한에서 권유되는 연습일은 60일 정도이지만, 실상 이것은 권유일 뿐 연출가의 스타일에 따라 연습 기간은 현재 2주에서 6개월까지 다양하다. 연습 기간만을 놓고 본다면 해방기 북한의 일정표는 현재 남한과 비교할 때 큰 차이가 없다고 할 수 있는데, 주목해야 하는 것은 연출 계획표뿐 아니라 계획표가 장려된 이유이다. 라옹의 글이다.

연출가는 …… 어떠한 방법과 수단을 채택할까 하는 희곡과 상연의 관련한 복잡한 문제 해결을 위한 과학적 계획을 세울 줄 알아야 하며 그것을 세울 뿐만 아니라 그 결정을 정확히 실천할 수 있는 능수가 되어야 한다. 그러므로 연출계획은 실현 가능한 구체성 가운데서 현실과 유리되지 않은 정치적 경제적 극장조건을 반드시 고려하여야 하며 …… 아무런 플랜이 없는 즉흥적 연출식인 경험주의도 극복하여야 한다.¹⁸⁾

당시 북한 연극계에서는 계획을 세운 ‘체계적’ 연습의 진행이 장려되었던 것이다. 현재에도 공연 날짜를 정해놓고 연습을 시작하는 연극예술에서 연출가의 계획성은 중요하다. 정확한 시기에 무대가 완성되고, 의상/조명/음향 등이 구비되어야 공연 때 차질 없이 관객을 만날 수 있기 때문이다. 이는 무대를 전제로 하는 예술의 특징이다. 북한 역시 이에 대해 동일한 것이다. 그런데 그들이 또 다른 이유로 ‘계획’을 더욱 강조하였다는 점이 흥미롭다. 계획이 중요한 이유로 연극이 ‘연출가의 주관적 자기 취미에 떨어지는 수단이 되어서는 아니되’기 때문이라는 라옹의 주장 때문이다. 해방기 북한에서 연극으로 구현된 세계는 공적인 시공간이었다. 연극은 개인의 관점을 전개하는 가상의 시공간이 아닌, 행위자와 관람자의 유익을 위해 존재하는 공적인 시공간이며, 이를 위해 플랜이 필요했던 것이다. 조금 더 확대 해석하면, 북한에서 ‘플랜’은 개인의 독단을 막는 장치였다.

이 외에 연습 기간에서 중요한 것은 연습의 내용인바, 그 구체적 내용을 살펴보기로 한다.¹⁹⁾ 다음은 ‘책 읽기’에 대한 북한의 설명이다.

이 책 읽는 동안에(책 읽는 동안이라는 것은 대본을 각자 가지고서 모여 앉아서 조용조용 읽습니다. 이때 무대에서 연극하는 식으로 감정이든지 억양을 부치고 큰소리치면 안 됩니다. 대화의 부분 부분에서

18) 라옹, 『사실주의 연출 연기 수립을 위하여』, 『문학예술』, 1949. 4.

19) 본 장에서 연습의 구체적 내용은 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』에서 발췌한 것이다. 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』은 국립극장 예술지도부가 책임편집하고, 집필자에 한국 근대 연극사 최고의 배우 황철, 연출의 황제로 인정받았던 안영일의 무대장치 파트너 김일영, 한진선, 주영선, 신고송 등이 포진되어 있기에 해방기 북한 연극 제작법의 결정판이라 할 수 있기 때문이다. 이후 연습의 내용에 대해서는 각주를 생략하기로 한다.

강약 고저와 부자연스러운 부분을 정정하고 음색을 실천하여 봅니다. 물론 이때에 성격의 특징을 명확히 알아야 하고 또 무대에서 자기의 위치와 동작의 일부로써 표정의 초보로 출발하여야 됩니다. 표정이라는 것은 얼굴씨 주는 것인데 눈알 눈썹 입술 코 이빨 볼 등 감정의 표현에서 가장 중요합니다. 그리고 이 책 읽는 동안에(合幟) 서로 대화와 대화 사이의 호흡이 정리되고 적당한 사이가 약속되어야 합니다. 무대에서는 서로 각 인물들이 대화를 주고받고 하는데 감정의 변화 고저 강약에 따라 대화가 그와 같이 변하는 것입니다.

북한은 책 읽기 단계에서 특히 배우가 감정을 개입하여 읽지 않도록 하며, 자연스럽게 말하는 데 초점을 두고 있다. 재미있는 것은 남한과의 공통점과 차이점이다. 대본 읽기 첫 단계에서 감정을 배제하는 것은 현재 남한도 입장이 동일하다. 일찍부터 정형화된 감정은 그 이상의 발전을 가로막는 기제로 작용할 가능성이 크기 때문이다. 그런데 북한이 이 단계에서 ‘성격의 특징을 명확히 알아야 한다’ 는 주장은 남한과의 차이점이라 할 수 있다. 일반적으로 남한에서 연출가는 초반 연습에서 인물분석에 대한 의견을 아껴 두는 편이다. 물론 이것은 절대적인 것은 아니다. 연출가에 따라 첫 모임이 지난 다음날부터 바로 움직이도록 요구하기도, 책 읽기 작업을 진행하면서 배우와의 개별 만남을 마련해 인물의 성격과 목표를 제시하는 경우도 있기 때문이다. 따라서 굳이 남한과 비교한다면, 북한의 경우 배우들의 창의력보다는 연출가의 교사적 기능이 강조된 것으로 보인다. 이 같은 맥락은 이후 진행되는 ‘선연습’ 에서도 동일하게 적용된다.

선연습에 들어가서 며칠 동안은 대본을 한쪽 손에 쥐고 등퇴장의 결정과 또는 대체적인 기본동작 위치 등을 결정합니다. 이 사이에 연출가는 연기자들에게 확실한 행동을 가르치고 감정을 완전히 표현하게 하고 대사는 벌써 동작과 완전히 유기적으로 통일을 가지게 하여야 합니다. 그러면 이 시기를 거쳐서 다음은 대본을 손에서 떼어야 하며 대사를 연기자는 완전히 암송하여야 합니다. 대사를 완전히 암송하지 않고는 표정동작과 감정에서 나오는 대사가 일치되지 않습니다. 우선 연습 때에는 모든 갈등이 뚜렷하게 정면에 나와야 합니다.

‘서기연습’ 이란 배우의 위치를 정하고 행동선을 포함한 모든 움직임은 만드는 과정이다. 일반적으로 남한에서 연출가는 배우들이 자유롭게 움직이도록 하면서 거점만을 제시한다. 물론 불필요한 시간 낭비를 없애기 위해 등퇴장의 위치는 미리 정해 놓지만, 구체적으로 행동선까지 제시하는 경우는 특별한 상황이 아니면 드문 것이다. 매일매일 ‘다르게 하기’ 를 요구하는 연출도 드물지 않다. 이에 비해 서기연습에서도 북한의 서클 연극 연출가는 교사로서의 역할을

담당해야 했음을 읽어 낼 수 있다. 물론 이것은 '지배' 나 '통제' 와는 구분된다. 북한은 서클 연극의 연출자가 구체적으로 배우의 제스처와 비즈니스까지 가르치는 것은 삼가도록 요구하였기 때문이다. 다음의 글을 참고한다.

연출자는 원칙적으로 연출자 자신이 동작을 하면서 연기자에게 가르쳐서는 안 됩니다. 연출자는 그가 느끼지 못하는 점을 설명하여 주고 암시를 주고 연기자의 창의성을 발휘하도록 하여야 합니다. 요새 씨-클에서는 아직 초보적인 연기들이기 때문에 대개 그 지도에 있어서 직접 동작을 하여 보이면서 지도하는 경향이 있는데 이것은 결코 정상적인 것은 아닙니다.

이같이 연출자는 배우에게 직접적인 시연을 통한 연기 지도를 삼가야 했다. 이것은 이 글 앞에서 인용된 글과 마찰을 일으키는 것으로 보일 수 있다. 앞글에서는 분명 '확실한 행동을 가르치고' 라고 명시되어 있기 때문이다. 그런데 면밀히 글을 살펴보면, 앞글은 등퇴장과 관련된 언급이므로, 앞글에서의 '행동' 은 남한의 용어로 해석하면 행동선, 즉 '배우가 움직이는 선' 이며 위 글에서 말하는 '동작을 하면서 연기자에게 가르쳐서는 안 됩니다' 라는 의미는 배우의 제스처와 비즈니스에 관련된 것으로 해석하는 것이 타당하다. 북한이 행동선과 행동에 대한 개념을 명백히 밝히지는 않지만, 문맥상으로 볼 때 이 둘을 구분하고 있음이 확실하다. 서클 연극의 연출가는 등퇴장의 결정과 기본 위치는 확실하게, 그 다음 디테일 작업에 해당하는 제스처와 비즈니스는 암시를 통해 지도해야 하는 것이다. 이 역시 교사로서의 연출법인 것이다.

이 같이 대중을 위해 북한이 제시한 연출작업을 순서적으로 나열하면 배우의 화술 교정, 움직임의 근거 찾기, 제스처와 비즈니스 찾기가 된다. 먼저 큰 틀의 거시 형상화에서 미시 형상화의 단계를 밟는 것이다. 즉, 부분에서 전체로의 이행이 아니라 전체에서 단계적으로 미시적 부분을 완성하는 방법인 것이다. 사회주의든 자본주의든 모든 연출가에게 강조되는 '전체에 대한 통찰' 과 상당히 맞닿아 있는 것이다. 차이점이라면 북한에서 연극 서클의 연출가는 배우에게 '의식관념 감정 감각 등 세세하게 분석시키고 이것을 대사로서 즉 몸색 동작 표정을 통하여 표현할 수 있도록 방향을 가르쳐' 주어야 한다는 주장에서 드러나듯이 연출가의 교사적 기능이 한층 강조된다는 점이다.

IV. 전형(典型)에 기초한 사실적 연기

연극예술의 3요소는 무대, 배우, 관객이며 연극의 본질적 요소는 현존하는 관객 앞에서 현존하는 배우가 전개하는 행위, 즉 연기(演技)이다. 북한 역시 배우를 “연극에 있어서 가장 중요한 역할을 노는 사람”²⁰⁾으로 간주하며 연기의 중요성을 강조한다. 배우의 연기는 인물구축이 그 첫걸음인데, 북한에서 배우는 인물구축을 위해 일차적으로 인간의 ‘보편성’에 의존한다. 신고송의 “육체가 비대(肥大)한 사람 가운데는 흔히 성격이 너그럽고 온순하며 또는 무딘 데가 있는 사람들이 많고 육체가 가늘고 야윈 사람 가운데는 성격이 괄괄하고 성급한 사람이 많은 례가 있다”는 설명은 인물구축에서 보편적 관찰을 배제하지 않음을 잘 말해 준다.²¹⁾ 그런데 그 다음에 이어지는 글이 재미있다.

이 육체적 조건보다 성격에 더 결정적 영향을 주는것은 생활환경과 처지 이 생활환경과 처지라는 것은 그 사람이 처하여 있는 사회(社會)의 경제적 조건과 자연적 조건을 말하는 것이다. 크게는 부란(腐爛)해 가는 자본주의 국가인 아메리카 사람들이 대체로 거만하고 향락적이고 부르주아적 자유주의에 젖어 있는 그런 성격이라면 소비에트 사람들은 건실하고 건전하며 강인하고 신축(伸縮) 있는 성격이며 친숙하기에 쉽고 명랑한 성격을 가졌다.²²⁾

신고송에 의하면 육체적 조건보다 성격에 더욱 결정적 영향을 주는 것은 한 인간이 처해있는 사회/경제적 조건이다. 이 주장은 일면 타당하게 들리지만 그 다음의 ‘자본주의 국가의 사람들이 거만하고, 소비에트 사람들이 건실하고 명랑한 성격’이라는 연이은 설명은 다소 동의하기가 주저된다. 인간 자체에 대한 집중이라기보다는 자본주의/사회주의라는 두 대의 축을 만들고 그 안에서 고정된 이미지를 확대재생산하고 있기 때문이다. 물론 이것은 해방기에 북한의 국가정책이었던 ‘소련 이미지 만들기’와 맞물리는 것이다. 국가정책이 연극계에 반영된 일면이다. 그렇다면 어떠한 경우든 미국인은 거만하게, 소련인은 밝고 명랑하게 연기해야 했을 것이다. 일종의 법칙이, 그들의 표현을 빌리면 ‘전형’이 생성된 것이다. 또한 주목할 것은 이 같은 전형화는 미국인/소련인에 한정되는 것이 아니라 일반 노동자 연극에도 적용된다는 점이다. 다음은 노동자 역에 대한 북한의 지침이다.

20) 신고송, 『농촌 연극씨-를 운영법』, p.37.

21) 신고송, 『농촌 연극씨-를 운영법』, pp.40~41.

22) 신고송, 『농촌 연극씨-를 운영법』, pp.40~41.

오늘의 전형적인 노동자들의 심리를 파악함으로써 명랑하고 건설적인 타인을 무대 위에 표현(表現)해야 될 것이다. 왕왕 우리는 노동자 역을 맞게 되면 제국주의 시대의 불균형적이던 모습을 그대로 표현하기 쉬운 것이다. 왜냐하면 우리의 머릿속에 아직도 일제 잔재가 남아 있기 때문이다. 실례를 들어 말한다면 탄광에서 일하는 노동자라고 해서 얼굴을 검둥이로 만든다든지 또한 굴속에서 일한다고 해서 햇볕을 못 보고 일하기 때문에 얼굴이 창백하리라는 추측 밑에서 오늘의 현실을 망각하고 영양 부족의 모습을 표현한다는 것은 가장 옳지 못한 표현방법일 것이다. 즉 다시 말하면 오늘 노동자들의 리념은 그러한 협소한 부정적 면에서 흐르는 것이 아니라 씩씩하고 단련된 노동 속에서 날로 석탄 채굴량을 제고시키는 애국심을 표현하는 것이 가장 중대한 과업일 것이다.²³⁾

북한에서 노동자 인물을 구축할 때, 노동자가 석탄 채굴과정에서 얼굴이 검게 된 것이 실제라고 해도 그것은 표현에서 금지되었던 것이다. 노동은 신성한 것이기에 노동자는 항상 명랑하고 건설적인 모습으로 구축되어야 하는 것이다. 인물의 표현에서 ‘명랑함’ 과 ‘건설적’ 이라는 전형이 생성되는 것이다. 이 전형은 곧 모든 역할구축에 적용된다. 청년에 대한 북한의 또 다른 지침은 이를 재확인해준다.

첫째로 육체적으로 발육되었으며 청년 이외의 인간들보다 적극성과 헌신성이 있고 사회사업을 체험하며 여러 환경에서 시련 받는다. 둘째로 그는 사상적으로 정의와 진리를 탐구하여 생활에 대한 희망에 차 있으며 자기 이상을 실천하려는 의욕으로 충만된 단순한 심리를 가지는 것이다. 셋째로 청년은 인생에 있어서 꽃피려는 시절이며 발전과 향상에 대한 많은 꿈을 가지는 그런 시기의 인간이다.²⁴⁾

이 같이 청년 인물에 대해서도 일정한 전형이 이미 제시되어 있다. 반드시 청년은 적극적이고, 희망에 가득 차서 의욕적인 자세로 꿈을 꾸어야 하는 것이다. 해방 이전에 간혹 무대에 등장했던 “말과 표정이 어떤 가는 선으로 나약한 일제시대에 보는 연극의 주인공이 세련된 것 같”지만, 이러한 인물은 “아무 투쟁정신도 없는 인물” 에 지나지 않으며, 그것을 “누구도 예술이라고 말할 수 없다” 는 것이다.²⁵⁾ 더 나가 북한은 청년을 구축할 경우 나약하게 표현하는 것은 “일제하 상업 극단들에서의 전통적 악습” 이라고 보면서, “객석에 아첨하며 개인주의적 연기를 하며 연극예술의 집단성을 파괴하며 사회생활을 진실히 예술적으로 보여주는 것이 아니라 노름거리로 상품으로 파는 것” 이라 단호히 비판한다.²⁶⁾ 이를 위해 전형에서 벗어나는 인물구축은 그들의 표현을 옳기면 “공화국 연극계에서 완전히 숙청”²⁷⁾할 대상인 것이다.

23) 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수첩』, pp.105~106.

24) 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수첩』, pp.110~111

25) 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수첩』, p.113.

26) 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수첩』, p.113.

27) 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수첩』, p.113.

이 같이 전형에 대한 강력한 추종은 자칫 인물의 유형화를 가져올 가능성이 크다. 그러나 북한은 표현에서의 전형과 유형을 뚜렷이 구분한 것으로 보인다. 다음은 신고송의 글이다.

우리가 지주를 생각할 때 의례히 바지춤이 허리에까지 미끄러져 내려오는 굵다란 배꼽이 달린 배를 노상 내놓고 머리에는 탕근을 쓰고 손에는 긴 담뱃대를 든 것으로 생각한다. 그러나 지주들 가운데는 그렇지 않은 지주도 있을 것이다. 옷맵시는 가장 야무지게 차리고 행선머리도 가장 조심스러운 태도를 가진 그런 지주도 있다.

우리가 하나의 자본가를 생각할 때 남조선에 있는 친일파 매국노를 생각할 때 의례히 그 인물은 뚱뚱한 몸과에 기름진 뱃대기를 내밀고 있고 코는 주독이 올라 새빨강게 되고 옷은 검은빛 레복을 입고 손에는 단장을 쥐고 입에는 요송연을 무는 것으로 생각한다. 그러나 자본가나 남조선 반동파 가운데는 이와는 아주 다른 류(類)의 인물도 많이 있는 것이다.

이와 같이 연극자가 한 사람의 인물을 형상하는데 보통으로 있는 형태라 하여 판에 박은 그런 인물을 만들어 낸다면 이것은 유형적(類型的)이 되고 마는 것이다. 그러므로 연극자는 한 인물이 가질 수 있는 특징(特徵)을 잘 나타내어 형상하는 데 주의하여야 할 것이다.²⁸⁾

이 글은 당시 북한이 간주하는 유형적 인물과 전형적 인물의 구체적 모습을 잘 보여주는 중요 자료이다. 당시 북한에서 배우가 지주를 형상화할 때, 일반적으로 ‘바지춤이 허리에까지 내려오고 볼록 튀어난 배를 늘상 내놓는 모습으로 구축된 것으로 보인다. 또한 자본가나 매국노는 기본적으로 뚱뚱해야 하며, 손에 항상 단장을 쥐고, 코는 술로 항상 새빨강게 분장을 한 모습으로 무대에 구현되었던 것이다. 그런데 신고송은 이 같은 인물구축은 전형이 아니라 유형임을 강조하며, 판에 박은 인물구축을 삼갈 것을 주장한다. 북한은 유형과 전형을 분명 구분하며, 유형적 연기의 탈피를 중요시한 것이다. 서클의 배우들은 연기에 있어서 최소한 “‘아! 저런 인물은 어느 동네에나 보통으로 있는 인물이다’ 하는 느낌을 주” 지 않도록, “어느 곳에든지 보편적으로 있다 하지마는 그 성격이나 행동이 판에 박은 듯이 동일하지는 아니하” 게 인물을 구축하도록 지도받은 것이다.²⁹⁾ 새로운 인물 창조, 살아 있는 개성적 인물의 구현은 ‘유형’ 을 의도한 공연이 아닐 경우, 모든 배우들의 열망이다. 이에 대해서 북한 역시 같은 맥락임이 읽혀지지만, 1950년대 중반까지 북한 전문극단의 연극에서도 “진실감이 부족하” 고 “작위적” 이라는 비평이 발견되는바,³⁰⁾ 해방기 서클 연극에서 인물의 ‘전형’ 은 의도는 되었지만 성공에 도달하지는 못했다고 보는 것이 타당할 것이다.

28) 신고송, 『농촌연극씨클 운영법』, pp.43~45.
29) 신고송, 『농촌연극씨클 운영법』, pp.42~43.
30) 박림 외, 『문학예술과 계급성』, 평양: 국립출판사, 1955, p.53.

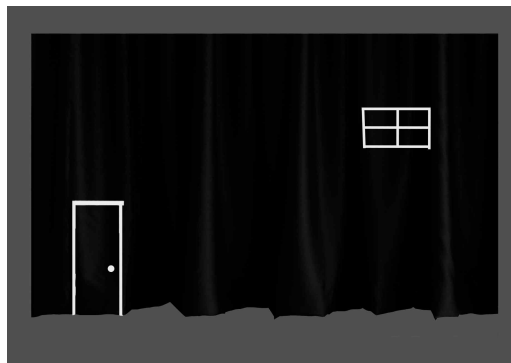
V. 실용적·경제적 무대와 음향

일반 대중이 생산의 주체인 연극서클은 기본적으로 무대장치 기술이나 제작비에 있어서 한계를 갖는다. 연극 연습은 농민/노동자들이 본업을 유지하는 가운데 이루어지므로 연극 제작을 위해 투자되는 시간 역시 절대적으로 부족할 수밖에 없다. 간략한 무대장치가 권유되었을 것이 자연스럽게 짐작되는데, 흑막장치법을 권하는 다음의 글은 짐작을 사실로 전환시킨다.

무대의 배후에 커다란 검정막을 치고 그 막 앞에서 모든 연극을 하는 것이다. 물론 여기에 소두가 같은 것은 손쉽게 구할 수 있는 신문들을 차려 놓으나 그 무대가 각본에서 방 안이라고 지정되었거나 들 밖이라고 지정되었거나를 불문하고 모든 등퇴장은 무대의 오른쪽과 왼쪽의 두 옆구리에서 하게 된다…… 검정막을 치고 연극을 할때 더욱 효과를 내는 방법은 그 검정막 위에다 테이프(흰 종이를 길다랗게 자른 것)로 간단한 그림을 그리는 것이다. 가령 무대가 실내일 때는 검정막 위에 극히 생략된 몇 개의 선을 그어서 들창 하나만 그려 둔대도 그것이 방 안이라는 기분을 뚜렷이 나타낼 것이다.³¹⁾

이같이 북한은 무대를 위해 플랫이 아닌 천의 사용을 권하고 있다. 뒷막을 천으로 처리할 경우 연극계에서는 일반적으로 검은 색을 선택한다. 배경이 흑색이어야 관객의 시선을 배우에게 집중시키고, 배우의 의상이 어떠한 색이든 천의 색에 묻혀 흐려지는 경우를 방지할 수 있기 때문이다. 신고송은 방이나 문을 표현할 때 보다 효과적인 방법으로 흰 테이프를 사용할 것을 권하는데, 그의 지침에 따라 무대를 그래픽으로 작업하면 다음과 같다.³²⁾

〈그림 1〉 무대

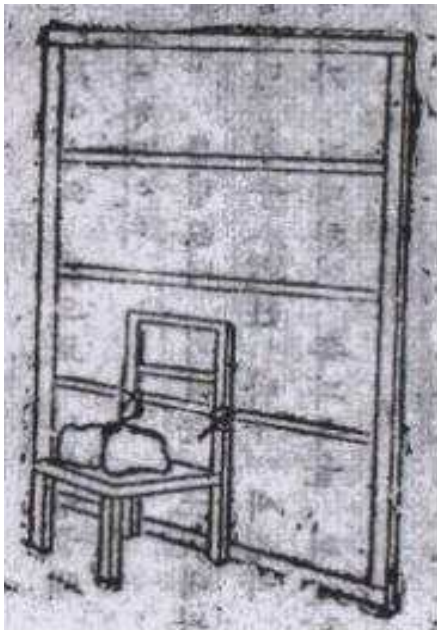


31) 신고송, 『농촌 연극씨클 운영법』, pp.77~78

32) 김정수, 『한국전쟁시기 북한 연극의 공연양상 연구: 인물과 연기를 중심으로』, 『북한연구학회보』, 제14권 제1호, 2010, p.141.

이 같은 무대는 인형극에서 쉽게 볼 수 있는 무대로, 제작이 간편하고 경제적이며 다음 공연에도 활용할 수 있는 장점이 있다. 흑막은 남한에서도 아마추어 또는 비전문 연극인들이 즐겨 사용하는 장치이며, 전문극단에서도 몽환적인 분위기를 원할 때 연출가들이 사용하기도 한다. 색채 있는 부드러운 질감의 천을 이중 삼중으로 사용하여 천의 겹침에서 오는 이미지를 활용하는 것이다. 물론 북한에서 이 같은 무대만이 권유된 것은 아니다. 경우에 따라 플랫을 제작하지만, 이 경우에도 간소함은 제작의 기본이 된다. 플랫의 뒷면을 제시한 그림이 있기에 옮겨 보기로 한다.³³⁾

〈그림 2〉 플랫의 뒷면



해방기 일반 대중에게 플랫 제작은 이와 같은 방법으로 권유되었다. 일반적으로 플랫을 제작하는 것 자체는 비전문극단일 경우에도 복잡한 장식이 들어가지 않는다면 큰 무리는 없다. 다만, 무대への 고정이 어려운 것이다. 일반적으로는 바닥과 천장에 못을 박는데, 무대가 좁을 경우에는 고정시키기 위해 각목을 사용하게 된다. 간혹 무대가 극히 협소할 경우, 연기 공간까지 플랫이 밀려나와 실제 배우가 움직일 공간이 극히 협소해지기도 한다. 그런데 왼쪽 그림과 같이 의자 위에 무거운 돌을 놓아 플랫을 고정시킨다면, 기본적으로 플랫이 연기 공간을 침범하는 경우는 피할 수 있다. 해방기 비전문극단의 현실을 충분히 배려한 제작법이라고 하겠다. 물론 배우

의 움직임에 따라 플랫이 흔들릴 수 있다는 점에서 우려되는 무대이기도 하다. 그러나 이 점을 고려하여 천장에 고정장치를 부착한다면, 무대 자체는 제작에서의 간소함과 경제성을 충분히 살리는 무대인 것이다. 기본적으로 무대장치의 기본은 ‘간소함과 경제성’ 이라 할 수 있는데, 이 같은 관점은 곧 다른 장치에도 이어질 것이다. 음향에 대한 다음의 글을 보기로 한다.

빛 소리: 대 달린 부채의 량편에 콩을 실로 꿰서 많이 달아 가지고 손으로 흔든다. 부채는 하나뿐만

33) 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』, p.210.

아니라 여러 개를 만들고 여러 사람들의 손으로 비의 대소(大小)에 따라 조절한다.
파도소리: 벼들상자나 키에다 콩이나 팥을 두어 되 넣어 가지고 좌우로 흔든다.
기우: 날알이 쏟아지는 소리와 들추는 소리로 표현한다.
말 달리는 소리: 나무로 만든 공기(그릇)를 량손에 들고 벽이나 마룻바닥에 대고 말발굽 소리의 박자(拍子)를 투닥거리면 된다. 벽과 마루는 세멘트나 회벽일 때 더욱 실제 소리와 가깝다.
벌레 소리: 깨어진 자기(磁器)의 쪽을 둘 가지고 그 깨어진 면을 서로 갈면 벌레 소리가 난다.³⁴⁾

이같이 음향에서도 복잡한 장치물보다는 일상생활에서 쉽게 접할 수 있는 도구들을 이용하여 효과를 내도록 권유된다. 물론 이것도 북한만의 방법은 아니다. 최소 1960년대까지 남한의 전문극단에서도 출연하지 않는 배우들은 무대 뒤에서 이와 같은 도구를 이용하여 음향을 담당하고는 했다. 음향에서도 실용성과 경제성이 기본임이 확인되는데, 동시에 주목할 것은 또 다른 장점이다. 연극은 재생된 필름의 반복이 아닌, 현장의 배우들이 전개하는 예술이다. 모든 공연은 같은 시간으로 진행되지 않는다. 배우들이 갖는 그날의 리듬에 따라 극의 리듬과 템포는 늘어지기도 빨라지기도 하는 것이다. 이 경우에는 오히려 그 리듬과 템포를 읽고 그에 따라 즉각적으로 반응하는 음향이 더 유용한 것이다. 따라서 해방기 북한이 일반 대중을 위해 제시한 무대/음향 장치법은 실용과 경제라는 면에서, 그리고 극의 리듬에 즉각적으로 반응한다는 점에서 장점을 갖는다고 하겠다.

VI. 맺는 글: 창작 주체의 경계 허물기

해방기 북한은 예술 창작이 소수의 엘리트나 천재에 의해 창조되는 생산물이 아니라 일반 대중 역시 정확한 방법을 숙지한다면 예술 생산의 주체가 될 수 있다고 믿었다. 곧 실천에 옮겨진 그들의 신념은 1947년 『인민희곡집』의 「직장 연극을 위하여」, 1949년 『농촌 연극씨-클 운영법』, 1949년 『군중문화총서: 연극씨-클원의 수첩』으로 그 모습을 드러냈다. 이 세권의 단행본은 희곡, 연출, 연기, 무대, 의상, 조명, 음향 등 연극요소 관련의 각 부분을 일반 대중이 어떻게 활용할 것인가를 상세히 다루고 있다. 지금까지 살펴본 바를 요약해 보고자 한다.

먼저 희곡 부분에서는 작품의 주제와 작가의 사상을 깊이 탐구한다. 연극인을 비롯한 모든 예술인들은 일종의 투사이며, 무대는 개인의 세계를 펼치는 것이 아니라 인민을 위해 미래를 제시하는 공적 시공간이기 때문이다. 그러나 그들이 ‘사상’ 탐구에만 함몰된 것은 분명

34) 신고송, 『농촌 연극씨-클 운영법』, pp.91~92.

아니었음이 드러난다. 문학적 관점뿐 아니라 연극적 관점에서 장면의 역동적 주제를 찾고, 각개의 장면과 전체의 유기성을 인식하고 그에 따른 장면분석을 시도했기 때문이다. 한편 연출에 있어서는 체계적 계획에 따른 진행이 가장 강조된다. 연출가는 15일 정도의 시간을 두고, 먼저 배우 개인이 갖고 있는 화술 습관을 조절한다. 이후 행동선(블로킹)에 대해 연출가가 사전 분석을 하여 현장에서 배우들을 지도한다. 연출가는 강력한 권리로 지도하며, 이후 세부작업인 제스처/비즈니스 단계에서는 배우의 창조성을 자극한다. 연출가의 다양한 역할 중 교사로서의 역할이 강조되고 있는 것이다. 연기에 있어서는 자연스러움과 사실성이 강조된다. 그러나 그들의 ‘사실적 인물구축’은 실제 존재하는 인물이라기보다는 해방기 인민들에게 모범으로 제시된 모습, 예를 들면 노동자일 경우 고된 노동에 시든 모습이 아닌 강건하고 명량한 모습이며 전형화된 것이다. 북한은 유형적 인물구축은 삼갈 것을 강조하지만, 비(非)전문가 극단의 배우들은 연기 미숙으로 인해 일정 부분 유형화된 인물구축을 벗어나기 어려웠을 것으로 판단된다. 무대와 음향에 있어서는 기본은 실용성과 경제성이다. 무대는 쉽게 구할 수 있는 검정 천으로 막을 치거나, 플랫을 사용할 경우에는 의자 위에 무거운 돌을 놓아 설치와 제거의 편의를 고려하도록 한다. 음향은 일상에서 쉽게 구할 수 있는 소재를 활용하여 배우가 직접 소리 내도록 권유되는데, 이는 실용적일 뿐 아니라 극적 리듬을 같이 탄다는 장점으로도 기능한다.

해방기 북한 연극계가 일반 대중을 위해 제시한 연극 창작법은 비전문적이기도, 전문적이기도 하다. 특히 무대 제작에 있어서는 비(非)전문인의 한계를 벗어날 수 없었던 것으로 보인다. 또한 희곡분석에 있어서는 연극적 분석을 병행하지만, 문학적 분석을 우위에 둔 것도 연극적 관점에서 본다면 비전문적이라 할 수 있다. 그러나 연출과 연기는 다소 다른 양상을 보인다. 거시적 관점에서 미시적 관점에서의 이동, 인물의 입체적 구현은 현재의 연기법과도 유사성이 발견되며, 연극예술의 본질에 상당히 근접한 방법론이기 때문이다. 이 같은 방법론을 통해 해방기 북한의 일반 대중은 예술의 소비자가 아닌 생산자로 그 위치를 변화시킬 수 있었을 것이다. 동시에 비(非)전문가 배우들은 가상의 시공간 속에서 다른 인물로 화(化)하여 의식의 확장을 체험했을 것이다. 북한당국이 의도한 것도 이 점이었다. 연극을 통해 대중을 교육시키며, 새로운 사회에 맞는 인간으로의 변화가 예술의 최종적 목표였기 때문이다.

그렇다면 해방기 북한 연극의 제작법, 이를 통해 ‘예술 생산의 공유’를 꿈꾸었던 북한 연극에는 어떤 의미를 부여할 것인가? 그들이 주장하듯 해방기에 지배계급과 피지배계급의 문화가 분리되어 존재했다면, 또한 전문 예술가와 일반인이 ‘전문성’에 의해 서로 분리되었다면 그것은 현재에도 동일하다고 할 수 있다. 예술은 ‘직관’과 ‘기술’이 뒷받침되어야 하고 장시간의 전문적 훈련을 요구하기 때문이다. 그러나 방법론/제작법의 공유는 그 분리의

벽을 허무는, 적어도 마모시키는 기제가 될 수 있다. 북한에서 예술 대중화 정책이 대중을 통제하고 지배하기 위한 국가 차원의 전략이었다고 해도, 전문 예술가와 비전문가들 사이의 경계를 허무는 시작임은 분명하다. 1957년의 경우 “90여 명의 전문 예술인들이 생산 직장에 파견되고, 5개 독립극장에 ‘씨클 지도자 양성반’ 이 설치되어 예술소조 활동을 위한 기반이 마련” 된 것은 이에 대한 극명한 증거가 된다.³⁵⁾ 따라서 해방기 비(非)천재들을 위한 북한의 연극 제작법에 ‘창작 주체의 경계 허물기’ 라는 의미를 부여하고자 한다.

35) 전영선·김지니, 「제4장 북한 공연예술단체의 대외공연 양상과 특성 연구」, 『북한 예술의 창작 지형과 21세기 트렌드』, 도서출판 역락, 2009, pp.178~179.

참고문헌

1. 북한 자료

- 국립예술극 단편, 『인민희곡집』, 문화전선사, 1947.
- _____, 〈해풍〉, 〈30년만의 외출〉, 〈새날의 설계〉, 〈양반과중〉, 〈좁〉, 『인민희곡집: 연극 창조의 실제』, 1947.
- 과학백과사전종합출판사, 『문학예술사전』, 상·하권, 1988.
- 김일성, 『김일성 저작집 2』, 『김일성 저작집 3』, 평양: 조선로동당출판사, 1979.
- 꼰뜨판진 씨모노브, 『로씨야 문제』, 외국문서적출판사 모스크와, 1950.
- _____, 〈바우〉, 『조선문학』, 연변문학월간사, 1947. 3.
- _____, 〈땅〉, 〈성장〉, 〈투쟁의 노래〉, 『장막희곡 3인집』, 평양: 문화전선사, 1949.
- 느 오쓰뜨롭쓰끼, 〈강철은 어떻게 단련되었는가〉, 『쏘련문학선집 1』, 모스크바 외국 로동자 출판부 역, 조선문화협회, 1947.
- 리령 외, 『빛나는 우리 예술』, 평양: 조선예술사, 1960.
- 라웅, 「사실주의적 연출 연기 체제 수립을 위하여」, 『문학예술 9』, 1949. 4.
- 박령보, 〈태양을 기다리는 사람들〉, 『희곡집』, 국립인민출판사, 1948.
- 박림 외, 『문학예술과 계급성』, 평양: 국립출판사, 1955.
- 백문환, 〈성장〉, 『희곡집』, 국립인민출판사, 1948.
- 북조선총동맹 군중문화부, 『군중문화총서: 연극씨-클윈의 수첩』, 1949.
- 송영, 〈나란히 선 두집〉, 『단막희곡집』, 문화전선사, 1949.
- _____, 〈인민은 조국을 지킨다/ 김삿갓〉, 문화전선사, 1947.
- 신고송, 〈선구자들〉, 『신고송희곡집』, 조선작가동맹출판사, 1958.
- _____, 『농촌 연극씨-클윈영법』, 평양: 국립인민출판사, 1949.
- _____, 「연극운동과 그 조직」, 『인민』, 창간호, 1945. 12.
- _____, 「연출에 대하여」, 『문학예술』, 1948. 4.
- _____, 「쏘베트 연극에서 우리는 무엇을 배우는가」, 『문학예술 9』, 1949. 4.
- _____, 「연극동맹」, 『문학예술』, 1949. 8.
- _____, 「연극에 있어서 형식주의 및 자연주의적 잔재와의 투쟁」, 『문학예술』, 1952.
- _____, 「희곡 창작과 언어문제」, 『문학예술』, 1952. 10.

- _____, 『연극이란 무엇인가』, 평양: 국립출판사, 1956.
- _____, 「극문학 발전을 위한 중심문제」, 『제2회 조선작가대회 문헌집』, 평양: 조선작가동맹출판사, 1956.
- 조선문화협회, 해방기희곡 〈답싸움〉, 〈해방〉, 〈고독〉, 1946.
- 주영섭, 「연출과 사실주의」, 『문학예술 2』, 1949.
- 한 효, 「예술축전의 희곡들」, 『문학예술』, 1949. 1.
- _____, 「조선연극에의 요망」, 『인민예술 1』, 1945. 12.
- 황 철 외, 『생활과 무대』, 평양: 국립출판사, 1960.
- _____, 『문학예술과 계급성』, 평양: 국립출판사, 1955.
- 황 철, 『무대화술』, 조선예술사, 1959

2. 국내 자료

- 김균형, 『연극 제작 이렇게 한다』, 서울: 예니, 1998.
- 김봉희 편저, 『신고송 문학전집 2』, 서울: 소명출판, 2008.
- 김정수, 「해방기 북한연극의 공연미학」, 『공연문화연구』, 제20권, 서울: 한국공연문화학회, pp.31~61, 2010.
- _____, 「북한 연극의 창작방법론 연구: 1950년대의 인물, 대사, 연기, 연출에 관한 담론을 중심으로」, 『한국 연극학』, 한국연극학회, 2010. 8.
- _____, 「한국전쟁 시기 북한 연극의 공연 양상: 인물과 연기를 중심으로」, 『북한연구학회보』, 북한연구학회, 2010. 8.
- _____, 「북한 연극계에서 제기된 청산대상 연기에 관한 연구: 해방 직후부터 한국전쟁 이전까지를 중심으로」, 『정신문화연구』, 한국학중앙연구원, 2010. 6.
- _____, 「해방기 북한 연극의 공연미학」, 『공연문화연구』, 한국공연문화학회, 2010. 2.
- 블라디슬로프 타타르키비츠, 『여섯가지 개념의 역사』, 이용대 역, 서울: 이론과 실천, 1998.
- 안민수, 『연극 연출: 원리와 기술』, 서울: 집문당, 1998.
- 전영선·김지니, 『북한 예술의 창작 지형과 21세기 트렌드』, 도서출판 역락, 2009.

3. 외국 문헌

- Dietrich, John E. and Ralph W. Duckwall, *Play Direction*, Prentice-Hall, 1983.