

70년대 북한 공연예술 변혁의 사회정치사적 고찰

이춘길*

1. 머리말
2. 문학예술혁명의 배경과 전개
3. 70년대 가극혁명
4. 70년대 연극혁명
5. 맺음말

국문요약

본 논문은 70년대 북한 공연예술계의 전개를 가극혁명, 연극혁명 등 그 당시 북한의 공연예술분야에서 일어난 ‘문학예술혁명’을 중심으로 하여 살펴본다. 특히 공연예술분야의 ‘문학예술혁명’과 이 시기의 북한 공연예술의 변혁을 북한 자체의 사회정치적 맥락 속에서 총체적으로 고찰하고자 한다. 이러한 고찰에서 우리는 70년대가 가극, 연극, 음악 등을 위시한 북한 공연문화 전반의 결정적인 변화가 초래된 시기이며, 오늘날까지 북한의 공연문화 지형을 규정하고 있는 이정표적인 작품들이 창조된 매우 중요한 시기임을 확인할 수 있다. 혁명가극 ‘피바다’의 창작에서 시작된 북한의 가극혁명은 1971년 혁명가극 ‘당의 참된 딸’, 1972년 혁명가극 ‘밀림아 이야기 기하라’, 혁명가극 ‘꽃파는 처녀’ 등의 공연으로 이어졌다. 한편 이어서 70년대 후반에는 연극분야 전체에서의 변혁작업 소위 ‘연극혁명’이 일어났으며 그 대표작이 혁명연극 ‘성황당’이다. 소위 ‘성황당식 혁명연극’은 종래 북한의 연극적 형태와 관습을 해체하고 내용과 형식에서 기존의 연극과는 상이한 새로운 유형의 연극이다. 이러한 성황당식 혁명연극을 창조하기 위한 소위 ‘연극혁명’ 속에서 현재까지 북한연극의 기본양상을 주조한 창작체계와 창작방법 전반에 있어서의 변혁이 이루어진다. (주제어: 문학예술혁명, 가극혁명, 연극혁명, 피바다식 혁명가극, 성황당식 혁명연극)

www.kci.go.kr

* 안양대학교 공연예술학과 교수

1. 머리말

60년대 후반부터 북한에서는 인민들을 대상으로 하는 교양사업과 사상사업의 주요한 고리가 문학예술¹⁾에 있다고 보고 소위 ‘문학예술혁명’을 기획하고 추진하였다. 60년대 후반과 70년대에 걸친 ‘문학예술혁명’을 추진하면서 당시 북한의 차세대 지도자로 부상하던 김정일은 ‘영화예술론’, ‘연극예술에 대하여’ 등의 문예미학적 저술들과 작가, 예술가들에 대한 창작실천적 지휘를 통하여 예술문화 부문 및 사상 분야에서 자신의 주도적 지위와 역할을 확립하기 시작하였다. 오늘날의 북한 공연문화의 모습은 바로 김정일에 주도에 의해 이 시기부터 본격적으로 형성되기 시작하였다고 해도 과언이 아니다.

그 당시 김정일은 공연예술부문의 당면과제로 민족적 형식에 사회주의적 내용을 담은 주체적 민족예술 건설노선을 강조하면서 북한 공연예술계의 대표적 성과작으로 얘기되는 ‘피바다’(1971년), ‘꽃파는 처녀’(1972년), ‘당의 참된 딸’(1972년) 등의 가극과 ‘성황당’(1978년) 등 주요한 연극작품의 창작을 직접 지휘하였다.

1960년대에서 1970년대 걸쳐 종래의 예술문화 및 공연문화를 근본적으로 변혁하는 소위 ‘문학예술혁명’이 추진된 사회정치적 배경은 그 당시 혼란스러웠던 북한 권력구도 내부의 정치적 상황이라고 할수 있다. 이 당시 갑산파 등 당 내부 파벌의 도전에 직면했던 김일성을 중심으로 한 항일유격대 출신세력은 당의 유일지도체계 및 유일사상체계를 확고히 하고 당과 대중의 단결을 강화하는데 기여하는 새로운 사상문화를 형성할 필요성을 절박하게 인식하게 되었다. 이를 위한 정치적 타개책의 일환으로 문화예술 부문에서는 소위 ‘문학예술혁명’이 추진되게 되었다.

본 연구는 오늘날 북한 공연예술 지형을 결정적으로 규정했던 중요한 시기인 70년대 문학예술혁명의 전개와 오늘날까지 이어지는 북한 공연예술문

1) 북한에서 의미하는 ‘문학예술’ 개념은 언어를 기본수단으로 하여 생활을 형상적으로 반영하는 문학 만이 아니라 음악, 무용, 연극, 영화, 미술 등 다른 예술형태들도 포괄하는 넓은 개념이다.

화의 확립과정을 당시의 사회정치적 배경 위에서 역사적으로 추적하면서 북한의 1차 문헌자료와 김정일의 주요 공연문화관련 저술들을 중심으로 실증적으로 고찰해 보고자 한다.

지금까지 북한의 공연문화 및 공연이론에 대한 우리의 이해는 매우 단편적이었으며 또한 2차적 북한관련 자료 및 문헌이 주로 논의되고 분석되었다는 문제점을 지니고 있다. 북한 공연예술의 현상황을 객관적으로 이해하고 앞으로의 추이를 전망하기 위해서는 실사구시적 입장에서 북한의 공연문화와 공연이론에 대한 우리의 이해를 보다 심화시킬 필요가 있을 것이다.

그러나 아직은 북한과의 학문적 소통이나 교류의 빈곤, 앞서 축적된 이론적 성과물의 빈약함, 일차적 문헌자료의 부족 등 여러가지 제약으로 인하여 이글 역시 기존의 북한 공연문화 연구논문의 문제점과 한계로부터 완전히 자유롭지 못하다는 것을 부인할 수 없다. 이러한 작업들을 계기로 앞으로 현대 북한의 공연문화 및 공연이론에 대한 논의가 보다 활성화되고 우리의 북한 공연예술에 대한 이해수준이 보다 심화되기를 기대해 본다.

2. 문학예술혁명의 배경과 전개

1967년 북한의 노동당 제4기 제15차 전원회의는 김정일에 의한 문학예술혁명의 본격적인 추진에 있어서 중요한 계기를 이루는 사건이다. 이 회의에서 김정일은 당 내부의 소위 부르조아분자, 수정주의분자들의 과오를 비판하고 당의 통일단결을 고수하기 위한 투쟁을 전개하여 이들을 숙청하는데 앞장섰다. 숙청은 주로 당의 사상문화 분야에 집중되었는데 대상자들은 사상문화 분야를 담당하고 있었던 김도만(사상담당비서), 고혁(문화예술부장)을 거쳐 당시 부수상, 허석선(당교육과학부장) 등과 박금철, 이효순 등 소위 갑산파 당간부들, 안함광과 박팔양 등의 문예이론가들이었다.

이들에게 부과된 죄명은 ‘당원들에게 부과된 당정책교양과 혁명정책교양을 방해하였으며 당 안에 부르조아사상, 수정주의사상, 봉건유교사상, 교조주의, 사대주의, 종파주의, 지방주의, 가족주의와 같은 온갖 반혁명적 사상

을 펴뜨려 당과 인민을 무장해제시키려고 책동했다’는 것이었다. 김정일은 그 뒤 이들의 사상여독을 정리하고 당의 유일사상체계를 수립하기 위한 사업에 주력하였으며, 특히 해독이 심한 예술문화분야 및 출판보도분야를 직접 장악하여 지도하였다. 이러한 60년대 후반 북한사회주의 체제에서의 사상문화투쟁의 배경과 경과 그리고 거기서의 김정일의 역할에 대해 북한의 문헌은 다음과 같이 정리하고 있다.

“일부 창작가, 예술인들 속에서는 남의 것을 쳐다보며 그것을 덮어놓고 받아들이는 사대주의, 교조주의와 옛날 것을 그대로 되살리며 찬미하는 복고주의적 경향이 나타나 우리 문학예술발전을 저해하였다. 문학예술의 이러한 실태는 문학예술에 대한 당적 영도를 그 어느 때보다 강화할 것을 요구하였다. 친애하는 지도자 동지께서는 우리 혁명과 문학예술 자체발전의 합법칙적 요구 그리고 우리 문학예술의 실태를 깊이 헤아리신데 기초하시어 주체의 문학예술건설위업을 빛나게 계승발전시킬 큰 뜻을 품으시고 문학예술사업을 친히 맡아 나서시었다.”²⁾

김정일은 전원회의 직후인 1967년 5월 30일 문학예술부문 담당자들 앞에서 한 연설 ‘문학예술부문에서 당의 유일사상체계를 튼튼히 세울데 대하여’에서 지금까지 소위 반당반혁명분자들이 문학예술부문에 부식한 여독을 청산하고 당의 유일사상체계를 확립하기 위한 몇가지 과제와 방도를 제시하고 있다. 김정일은 여기서 문학예술부문에서 당의 유일사상체계를 세우기 위해서는 당의 유일사상을 철저히 구현하여야 하며 여기서 중요한 것은 항일혁명투쟁시기에 이룩된 소위 혁명적 문학예술전통을 계승발전시키는 것이라고 주창하였다. 이리하여 문학, 노래, 연극 등을 위시한 항일혁명시기 창작된 모든 문학예술은 북한의 문학예술유산에서 본받아야 할 유일한 혁명적 전통으로 인정받게 된다.

가령 문학을 중심으로 고찰해 보면 북한 문학계에서 항일혁명 문학이 공식적으로 등장하게 되는 것은 1954년을 전후한 무렵이다. 1945년 이후부터 1954년 이전까지 씌어진 문학사론과 그와 비슷한 내용을 담고 있는 글에서 항일혁명 문학은 등장하지 않는다. 6.25 전쟁이 끝날 무렵부터 시작된 항일

2) 『문학예술혁명과 빛나는 영도 (1)』, 『조선예술』, 1984년, 2월호, 12쪽.

혁명 문학 연구에 힘입어 1954년 무렵부터 항일혁명 문학이 논의되기 시작한다. 그 이전에는 카프를 중심으로 한 초기 사회주의적 사실주의 문학이 북한문학의 중심적인 전통으로 평가되고 있었으며 1954년부터 1967년 이전까지는 카프를 중심으로 한 문학과 항일혁명 문학이 나란히 북한의 혁명적 문학전통으로 평가받았다. 그러다가 1967년 제4기 제15차 전원회의를 계기로 유일사상의 체계가 확립된 후 북한 문학계는 카프를 평가절하하고 항일혁명문학을 유일한 혁명적 전통으로 평가하기 시작하였다. 카프 전통의 평가절하는 동시에 카프에 몸담고 활동하던 작가들에 대한 비판이 되기도 하였다. 이 무렵 카프의 전통을 고집하던 구카프 문학인들은 비판을 받고 그 이후 당분간 문학활동을 할수 없게 되었다.³⁾

김정일이 주도한 1967년 이후의 사상투쟁은 문학, 연극을 포함한 문학예술의 모든 부문에서 항일혁명시기 문학예술 부문의 전통들을 절대화하여 이것이 유일한 혁명적 문학예술전통으로 자리잡게 하였고 나아가 기존의 문학예술사 체계와 서술을 근본적으로 전환시켰다.

김정일이 이 당시 문학예술혁명의 주요과제로 제시한 것은 ‘민족적 형식에 사회주의적 내용을 담는다’라는 사회주의사실주의 문예이론의 핵심명제였다. 김정일은 특히 예술문화 분야에서 주체를 세울 것을 주장하면서, 내용은 혁명적이고 인민적이며 사회주의적이지만 그것을 표현하는 모든 양식과 형식에 있어서는 민족적인 자기그릇에 담을 것을 모든 작가와 예술가들에게 강력하게 요구하였다.

해방 이후부터 전개된 북한의 사회주의 예술문화는 60년대에 들어와서도 일제시대의 카프와 같은 종래의 진보적 문학예술경향이 지니는 서구적 분위기와 지식인적 냄새를 완전히 불식하지 못하였다. 이 당시의 북한 예술문화계의 사정에 대해 80년대 북한의 한 문헌은 다음과 같이 묘사하고 있다.

“당시 당과 문학예술부문 안에 잠입해 있던 반당반혁명분자들은 우리 당의 문예노선과 정책을 왜곡하고 위대한 수령님께서 창시하신 항일혁명문학예술의 영광스러운 전통을 헐뜯으며 문학예술부문 안에 부르조아사상, 봉건유교사상, 사대주의사상과 같은 온갖 반동적인 사상을 퍼뜨리려고 책동하였다. 이자들은 또한

3) 김재용, 『북한문학의 역사적 이해』, 문학과지성사, 1994년, 215-231쪽.

우리 문학예술을 우경의 길로 끌고가기 위하여 창작가, 예술인들 속에서 부르조아적 생활양식을 퍼뜨리면서 당의 주체적 문학예술 건설방침을 의식적으로 왜곡 집행하였다.”⁴⁾

그리하여 이당시 북한의 문학예술혁명은 예술분야에서 과거의 식민지반봉건사회가 남겨놓은 낡은 사상과 고루한 틀을 청산하는 것과 동시에 내부적으로 소련이나 중국 등 다른 나라의 혁명전통과 문화유산을 은근히 선망하는 사대주의와 교조주의를 척결하고 새로운 주체적 예술문화를 창조하기 위한 투쟁으로 시작되었다. 김정일은 문학예술혁명의 이론적 결산이라고 할수 있는 ‘영화예술론’의 머리말에서 문학예술혁명을 다음과 같이 정의하고 있다 :

“문학예술혁명은 내용과 형식, 창조체계와 창조방법의 모든 영역에서 낡은 것을 뒤집어 엮고 새로운 주체의 문학예술을 건설하기 위한 사상문화분야에서 심각한 계급투쟁이다.”⁵⁾

문학예술혁명을 통해 북한에서는 종래 예술의 내용과 형식의 변혁은 물론 창조체계와 창조방법에 이르기까지 예술문화 전반에 걸치는 개조가 착수되었다. 미학적인 주요과제로는 내용적 측면에서는 온갖 사회적 구속에서 벗어나기 위하여 투쟁하는 소위 ‘자주시대’의 인간전형과 인민대중을 중심에 설정하는 것, 형식적 측면에서는 내용에 걸맞게 인민들이 좋아하고 알기 쉬운 대중적이고 통속적인 예술형식을 개척하는 것 등이 제시되었다. 예술은 자기나라 인민들의 사상과 감정에 맞게 창조되고 발전되어야 한다는 것이다.

예술문화를 소위 ‘우리식’으로 발전시키자는 요구가 북한 ‘문학예술혁명’의 요체라고 할수 있다. 즉 ‘조선인민의 이익과 조선인민의 사상과 감정에 맞고 조선혁명에 철저히 복무하는 새로운 예술문화’를 발전시키는 것이 당시 문학예술혁명의 목표였다. 김정일은 앞의 저작에서 복잡하고 어려운 문

4) 『문학예술혁명과 빛나는 영도 (5)』, 『조선예술』, 1984년 6월호, 12쪽.

5) 김정일, 『영화예술론』, 『주체혁명위업의 완성을 위하여』, 제2권, 조선노동당출판사, 1973년, 101쪽.

학예술혁명을 성과적으로 수행하기 위해서는 창작에서 주체의 원칙을 지키고 당성, 노동계급성, 인민성을 구현하며, 항일혁명투쟁시기에 이룩된 혁명적 예술문화전통을 계승하고 발전시켜야 한다고 강조하였다.

60년대 말부터 본격적으로 추진된 문학예술혁명은 먼저 예술의 담당자인 작가, 예술인들을 북한의 지배이데올로기인 주체사상으로 무장시켜 소위 당에 충실한 혁명적 예술가로 준비시키는 한편, 현대적 종합예술인 영화를 제일 먼저 변혁하여 거기서의 성과와 경험을 바탕으로 가극, 연극, 문학 등 다른 예술 부문들을 개조시킨다는 전략으로 진행되었다. 그러면 이 당시 영화예술부문부터 시작된 문학예술혁명에 의한 70년대 북한 공연문화의 구체적인 전개과정과 성과 등에 대해서 가극 및 연극을 위시한 전반적 공연문화에서의 변혁의 내용을 중심으로 살펴보겠다.

3. 70년대 가극혁명

과거의 관행이 남아있던 문화예술부문을 재정비하고 문학과 예술 분야의 소위 ‘주체적’ 발전노선과 당의 유일사상체계를 세우기 위한 전략으로서 60년대 말부터 북한에서는 항일혁명투쟁시기에 이룩된 혁명적 문학예술전통의 계승과 재창조가 본격적으로 추진되었다. 항일혁명문학예술의 전통을 계승하는데서 핵심적인 것은 김일성과 항일유격대원들이 30년대에 중국 동북지역에서 창작하고 대중들 앞에서 공연한 소규모 연극작품들인 ‘피바다’, ‘꽃파는 처녀’, ‘한 자위단원의 운명’ 등 소위 ‘고전적 명작’들을 발굴하여 영화와 가극, 연극, 소설 등 여러가지 예술형식으로 옮기는 작업이었다.⁶⁾ 이러한 작업을 수행하기 위하여 당시 북한의 대표적 음악가, 연출가, 작가, 배우들이 총동원되었다. 이들 고전적 작품들은 김일성과 유격대원들이 항일혁명시기에 대중들을 교양하고 혁명화하여 항일전선에 동원하기 위해 직접 창작하여 여러 마을에서 공연한 것들이다. 이제 이러한 작품들을 다시 영화

6) 김정일, 「작가, 예술인들 속에서 당의 유일사상체계를 철저히 세울데 대하여」, 『김정일 문예관 연구-문헌자료집』, 문화체육부, 1996, 357쪽.

화하고 가극화하는 것은 혁명적 문학예술의 전통을 고수하고 소위 ‘주체적 문학예술’을 창조하기 위한 투쟁의 기본과제로 설정되었다.

1968년 4월 이러한 고전적 작품들 중에서 제일 먼저 ‘피바다’를 영화로 만들 것이 결정되었다. 30년대에 창작된 연극작품으로 원제 ‘혈해’인 ‘피바다’의 영화화 사업은 1967년에 조직된 전문적인 영화제작집단인 ‘백두산창작단’이 수행하였다. 당시 김정일은 이 작업의 성공적인 수행을 위해 백두산창작단과 예술영화촬영소의 촬영기와 조명기재, 녹음설비 등 기자재들을 현대적인 것으로 교체해 주었고 영화필름복사공장을 새로 건설하고 예술영화촬영소에 3관편성 관현악단을 마련해 주는 등 영화예술계에 최대한의 지원을 보장하였다.

영화 ‘피바다’는 1969년 말에 완성되었으며 이어서 1971년에는 ‘피바다’를 종합무대예술인 가극으로도 옮기는 작업이 착수되었다. 가극이란 가사와 음악적 형상수단을 기본으로 하고 무용, 미술 등 여러가지 형상수단을 통하여 인간생활을 반영하는 종합적 무대예술의 한 형태이다. 즉 가극은 대본에 담겨진 사상주제적 내용을 음악, 연기, 대화, 무용 그리고 장치, 의상과 같은 여러가지 표현수단들을 이용하여 형상화한다.

당시 북한에서는 두가지 형태의 가극예술이 존재하였다. 하나는 창극이고 다른 하나는 서양가극인 오페라였다.⁷⁾ 창극이란 판소리를 극장화한 것으로서 한 사람의 소리꾼이 여러 배역은 물론 해설가 노릇까지도 하는 일인극을 여러 배우가 역할을 나누고 창을 주고 받으며 음악적으로 전체 장을 끌고 가는 예술양식이다. 그러나 이 양식은 일제의 민족문화말살정책의 결과로 근대적인 발전을 거치지 못한 채 그대로 해방 후에까지 이어지게 되었으며, 북한에서는 현대인의 미감과 사회주의 현실에 부적합한 양식으로서 침체의 늪에 빠지게 되었으며 극복의 대상으로 간주되게 되었다.⁸⁾

7) 『문학예술혁명과 빛나는 영도 (9)』, 『조선예술』, 1984년 10월호, 13쪽.

8) 북한에서는 이미 50년대부터 창극분야를 혁신하기 위해 여러 가지 노력을 하여 왔다. 1960년에 국립민족예술극장 민요단이 무대에 올린 창극 ‘강건너 마을에서 새 노래 들려온다’ (신고송 대본, 김진명·윤영환 곡)는 사회주의농업협동화라는 현실주제를 다루고 있으며, 판소리음악조를 없애고 맑고 유순한 서도민요조를 바탕으로 하는 등 새로운 시도를 하였다. 1964년에 새로 창작된 창극 ‘춘

한편 오페라는 서양에서 수백년 간 발전되어 온 음악양식으로서 관현악곡이 난해하고 전문적이며 등장인물들이 주고받는 대화에 억지로 곡을 맞춘 대화창(레시타티브)은 우리 느낌과 감정에 맞지 않고, 또한 주인공의 체험세계를 연극에서의 독백식으로 독창곡으로 표현하는 아리아도 전문가본위의 성악적 기교와 과장된 수법으로 전개되고 있어 일반 대중이 부르기에 는 너무 까다롭고 힘든 것으로 비판의 대상이 되었다.⁹⁾

1971년 초 ‘피바다’를 가극으로 옮기는 과정에서 종래의 가극예술 형태들을 지양하는 ‘가극혁명’을 일으키자는 방침이 제시되었다. 종래 가극의 온갖 낡은 틀을 허물어버리고 새로운 혁명가극을 건설하는 데 있어서 중심 과제는 ‘인민성, 민족적 특성, 통속성’을 구현하는 것이었다. 인민성, 민족적 특성, 통속성을 구현하여야 가극예술이 인민대중의 사랑을 받을 수 있으며 사람들을 혁명사상으로 교양하고 투쟁으로 불러일으키는 데 이바지하는 인민적이며 혁명적인 예술이 될 수 있다는 기본방향이 설정되었다.¹⁰⁾

이러한 인민성, 민족적 특성, 통속성 등의 기본원칙을 가극예술에서 구현하기 위한 구체적인 창작적 방법론도 제시되었다. 첫째로 가극의 노래를 절가화하여야 한다. 가극의 노래를 절가화한다는 것은 가극의 모든 노래들을 절가로 만든다는 것이며 가극의 기본적 형상수단인 성악형식을 당대의 대

향전(조영출 대본, 이면상·신영철 작곡)도 종래의 판소리창극에서 탈피하여 한시조의 가사들을 현대화하고 음악을 민요 혹은 신민요의 민중적인 음조로 일관시킨 사실주의적 창극으로 일정한 성과를 거두었다. 이것들은 낡은 창극의 틀을 해체하는 혁신적 성과였으나 전반적으로 창극은 60년대까지 고티를 벗어나지 못한 채 답보적 상태에 머물러 있었다.

9) 북한에서 가극은 해방 후 40년대 후반에 이미 이면상, 김원균 등의 주도 하에 국립예술극장 내의 국립가극단에서 ‘온달’, ‘지리산’, ‘인민유격대’, ‘꽃신’ 등의 창작가극과 ‘카르멘’ 등의 서양가극이 활발하게 공연되었다. 그러나 가극분야에서는 서양식 틀이 60년대 까지 그대로 답습되어 소위 ‘주체적·민족적’ 가극발전의 요구를 충족시키지 못하였다. 1966년 평안북도 가무단이 창조한 민족가극 ‘무궁화꽃수건’은 30년대의 항일무장투쟁을 다루면서 창극의 민족적 특성과 서양가극의 극작술을 창조적으로 결합하여 새로운 진전을 보였다. 그러나 여기에서도 아리아와 대화창(레시타티브)을 기본으로 하는 서양가극의 틀을 벗어나지 못하였다.

10) 김정일, 『혁명가극 ‘피바다’는 우리식의 새로운 가극』, 『김정일 문예관 연구·문헌자료집』, 문화체육부, 1996, 435-438쪽.

중의 정서와 미적 기호에 맞게 인민적이며 통속적인 것으로 만든다는 것을 의미한다.

절가는 여러 개의 절로 나누어져 있는 정형시 형태의 가사를 같은 곡조에 맞추어 반복하여 부르게 되어 있다. 절가는 원래 민중들의 노동생활과 집단 생활에서 발생하여 전승되어 오면서 다듬어지고 완성된 세련된 민중적인 가요형식이다. 예를 들면 우리나라 각 지방에 내려오는 아리랑 같은 민요에서도 우리는 절가와 후렴구로 개인과 군중이 있고 받으며 부르는 노래의 전통을 엿볼 수 있다는 것이다.

이러한 민요형식의 절가는 민중이 자기의 감정정서를 다양하게 표현할 수 있는 민중음악양식의 정수라 할 수 있으며 당대 민중의 정서와 현대적 미감에 맞게 변화되어야 하는 것이다. 가극노래의 절가화를 통해서 종래 가극의 낡은 성악형식들이 극복되고 인민적이고 민족적인 새로운 유형의 가극음악의 기초가 확립되었다고 주장된다.¹¹⁾

인민성, 민족적 특성, 통속성 등을 새로운 가극건설에서 구현하기 위한 두번째 방도로서 가극에 방창을 적극 도입할 것이 제시되었다. 가극에 방창을 이용한다는 것은 등장인물이 아닌 무대 밖의 성악수단을 무대형상에 받아들인다는 것을 의미하며 이것을 통해 가극예술의 표현적·형상적 제한성을 극복하는 것을 목적으로 한다. 종래의 가극에서는 등장인물들만 노래를 부른다. 이들의 노래는 주로 생활의 논리, 성격의 논리에 따라 주어지는 주정적인 서술형식의 노래로서 극에 반영되는 사회적·역사적 환경과 끊임없이 변하는 극적 정황 등을 여러가지 형식과 방법으로 밝힐 수 없는 서술적 제한성을 가진다.

그러므로 가극예술에서 형상의 폭을 넓히고 작품의 사상을 깊이있게 밝혀내기 위해서는 무대 밖의 성악수단인 방창을 적극 도입하는 것이 중요하다는 주장이다. 여기에 따르면 방창은 등장인물들의 주정적 서술형식의 노래와는 달리 객관적 서술로서 주인공, 인물들의 사상감정과 정서를 대변하거나 그것을 제3자적 입장에서 서술하고 동정하는 등 다양한 형상적 기능을 수행한다. 또한 방창을 통해 등장인물들의 생활을 다각적으로 진실하고

11) 김경희·임상호, 『‘피바다’식 혁명가극 1』, 문예출판사, 1991년, 79쪽.

생동하게 묘사할 수 있게 된다는 것이다. 가극에 방창을 도입하는 방침은 종래의 가극에는 볼 수 없었던 전혀 새로운 성악수단을 도입함으로써 민중적인 절가형식의 위력을 더욱 높이고 가극을 보다 통속화할 수 있게 되었다고 주장된다.¹²⁾ 가극에 무용을 필수적인 것으로 받아들이는 것도 새로운 가극창작에서 인민성, 민족적 특성, 통속성을 구현하기 위한 중요한 세번째 방도로 제시된다. 무용을 가극의 필수적인 형상수단으로 삼는다는 것은 종래의 가극에서처럼 무용을 넣을 수도 있고 넣지않을 수도 있는 부차적인 것으로서가 아니라 어떤 가극에서나 반드시 들어가야 하는 필수적인 구성요소로 삼는다는 것을 의미한다. 이것이 의미하는 것은 또한 무용을 작품의 주제사상해명과 아무런 연관이 없는 막간의 유희거리로서가 아니라, 자기의 독자적인 형상과제를 지니고 극의 주제사상의 해명에 적극 이바지하는 극작술의 중요한 요소로 인식한다는 것이다.

원래 무용은 음악과 노래에 기초하여 창조되면서 음악과 노래로서는 모두 표현할 수 없는 사람들의 생활과 감정을 독특한 형상수단인 아름다운 율동과 조화로운 무용구도에 담아 생동하게 펼쳐는 형상적 힘을 지니고 있다. 그러므로 가극창조에서 무용을 받아들이면 그 형상적 기능을 더욱 강화할 수 있다는 것이다. 무용은 특히 주인공의 내면세계를 풍부하게 보여주는 수단이며 또한 극적 사건을 추동시키는 역할도 담당할 수 있다는 것이다. 가극에 무용을 배합하는 새로운 방법이, 노래도 있고 춤도 있는 형식을 좋아하는 우리 인민의 취미와 기호에 맞게 가극의 종합적인 무대를 보다 풍부하게 하고 가극의 형상을 심화시키는 창조적인 방도라고 적극적으로 평가되었다.

마지막으로 무대미술을 더욱 발전시키는 것도 가극건설에서 인민성, 민족적 특성, 통속성을 구현시키는 중요한 방도로서 제시되었다. 여기서 중요한 것은 무대미술을 입체화하는 것으로 파악되었다. 이것은 무대장치, 무대 의상, 무대공예, 무대조명, 환등 등에 의하여 이루어지는 무대공간의 조형적-시각적 형상들을 현실에서와 같이 입체감이 나게 형상화함으로써 관객들이 현실을 보는 것과 같은 느낌을 지니고 가극을 보게 한다는 것을 의미

12) 한중모·정성무, 『주체의 문예이론 연구』, 사회과학출판사, 1983년, 455쪽.

한다.

무대미술의 입체화가 무대미술의 생명인 무대미술형상의 진실성을 확고하게 보장함으로써 극형상의 진실성과 생동성을 달성하는 데 있어서 중요한 작용을 하는 것으로 인식되었다. 한편 무대미술을 더욱 발전시키는 데 있어서 중요한 것이 조선회를 바탕으로 하여 민족적 감정에 맞는 무대미술의 화폭을 창조하고 새로운 형식을 탐구하는 것이라고 주장되었다.

이상 네가지가 북한 문학예술혁명의 일환인 ‘가극혁명’ 수행에서 제시되었던 새로운 방도들이다. 1971년 3월부터 혁명가극 ‘피바다’의 창작이 시작되었다. ‘피바다’의 창작사업은 전체 문학예술 부문의 사업으로 전환되어 북한의 모든 우수한 창작가와 예술가들을 망라되었다. 그리하여 북한의 대표적인 공연예술단체인 만수대예술단과 국립가무단, 영화음악단 등 중앙의 예술단들의 유능한 작곡가들이 모두 동원되었으며 배역을 위한 배우들과 연주가들도 광범위하게 망라되었다.

김정일의 직접적인 현장지도 아래에서 완성된 가극 ‘피바다’는 1971년 7월 17일 초연되었다. 북한의 문화예술 관련문헌들은 혁명가극 ‘피바다’가 종래 가극의 온갖 낡은 형식을 완전히 허물고, 절가와 방창에 기초한 민족적이며 인민적인 음악형식에 무용을 배합하고 무대미술을 입체화한 전혀 새로운 현대적인 가극형식의 창조라고 높이 내세우고 있다. 혁명가극 ‘피바다’에서 시작된 소위 가극혁명은 1971년 12월 혁명가극 ‘당의 참된 딸’, 1972년 4월 혁명가극 ‘밀립아 이야기하라’, 1972년 11월 혁명가극 ‘꽃파는 처녀’ 등의 공연으로 이어졌다.

김정일은 1973년의 ‘혁명가극 건설에서 이룩한 성과를 공고발전시킬데 대하여’라는 글에서 당원들과 근로자들 속에서 당의 유일사상체계를 철저히 세우며 온 사회를 혁명화, 노동계급화하는데 적극 이바지하는 혁명가극을 더 많이 창작할 것을 독려하고 있다¹³⁾. 이후 70년대에 걸쳐 북한에서는 위에 언급된 대표적 혁명가극들 외에도 혁명가극 ‘금강산의 노래’와 지방예술단체들에서 창작한 ‘한 자위단원의 운명’, ‘은혜로운 해빛아래’, ‘연풍호’,

13) 김정일, 『혁명가극 건설에서 이룩한 성과를 공고발전시킬데 대하여』, 『문학예술 혁명과 빛나는 영도 (10)』, 『조선예술』, 1984년 11월호, 13쪽 에서 재인용.

‘남강마을 여성들’, ‘청춘과원’ 등을 비롯한 많은 가극들이 무대에 올려지게 되었다. 70년대는 북한에서 가극예술의 전성기로 불리울 정도로 가극이라는 양식은 대중들의 관심을 한몸에 받으면서 이 시기 북한의 공연계 나아가 전체 문화예술계에서 중심적인 지위를 차지하게 된다.

그러나 이당시 북한의 가극예술은 앞서 살펴본 것처럼 60년대 후반의 당내 갈등을 배경으로 한 유일지도체계 및 유일사상체계의 확립이라는 정치적 목적에 규정되면서 내용과 형식적인 측면에서 이데올로기적인 요소의 과잉 및 소재의 비다양성, 형식적 과감성 및 실험성의 빈곤 등의 문제점을 보이게 되었다.¹⁴⁾ 30년대 항일혁명전통을 주제로 한 내용적 기본틀과 김정일에 의해 정식화된 양식적 요소들을 고수하고 있는 북한의 소위 피바다식 혁명가극 모델은 80년대 이후 현재까지 당대 현실을 반영하는 새로운 가극 창작에 규범이 되면서 창작적 불모성의 주요원인이 되고 있다. 안타깝게도 오늘날까지 북한 공연예술계는 70년대의 성과를 뛰어넘는 새로운 가극작품들을 내놓지 못하고 있으며 가극이라는 장르 자체가 쇠퇴하는 양상마저 보이고 있다.

4. 70년대 연극혁명

1973년 김정일은 ‘영화예술론’이라는 저서를 발표한다. 이 저서는 북한의 소위 ‘주체의 문예이론’의 발전에 있어서 중요한 자리를 차지하고 있다. ‘영화예술론’은 1960년대 후반부터 전개된 ‘문학예술혁명’의 이론적 결산이라고 할 수 있다. ‘영화예술론’은 모두 8장 47절로 구성된 방대한 분량이다.

14) 유민영은 북한의 혁명가극을 극히 도식적 해결과 단순한 줄거리, 권선징악의 멜로드라마에 김일성 혁명지도사상만을 삽입한 것에 불과하다고 부정적으로 평가하면서, 마침 분단 직전에 신파극과 악극을 하던 통속연극인들이 상당수 월북했기 때문에 스펙타클한 가극 창조가 용이했을 것 같다는 독특한 주장을 하였다. 그에 따르면 북한의 공연예술은 “1970년대에 들어서는 자유주의사회의 부르주아 반동문화예술 침투를 경계하면서 오직 주체사상을 내세운 김일성 위상화의 극치를 달린 것이다”

권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989, 290쪽.

각 장의 제목은 다음과 같다: ‘생활과 문학’, ‘영화와 연출’, ‘성격과 배우’, ‘영상과 촬영’, ‘화면과 미술’, ‘장면과 음악’, ‘예술과 창작’, ‘창작과 지도’.

각 장의 제목에서 알 수 있는 것처럼 ‘영화예술론’은 단순한 영화예술과 영화제작에 관한 구체적인 이론서나 실무적 지침서가 아니라 영화, 연극, 문학, 음악, 미술 등 문학예술 전반과 그 창조체계에 관한 당시의 이론적-실천적 논의를 집대성하고 체계화한 저작이라고 할 수 있다. 특히 ‘영화와 연출’ 및 ‘성격과 배우’ 등은 내용적으로 연극예술과 직접 연관되는 부분이며 같은 주제는 80년대 후반 ‘연극예술에 대하여’라는 김정일의 저술에서 보다 집중적으로 다루어지게 된다.

‘연극예술에 대하여’는 1.연극혁명, 2.극문학, 3.연극무대형상 등 세부분으로 구성되어 있는데 ‘연극혁명’ 장은 70년대 초부터 시작된 북한 연극혁명의 배경과 취지, 내용과 성과 등에 대해 구체적으로 정리하고 있다. 북한에서 연극은 1970년대에 들어와 영화의 성행으로 쇠퇴하고 있었고 가극혁명의 성과물인 혁명가극들이 등장한 이후에는 큰 빛을 보지 못하게 되었다. 이 당시 연극인들은 연극 창작의 한계를 느끼게 되었다. 1970년대 전반기 북한연극은 사회주의적 현실발전의 요구에 따라가지 못하고 주민들의 정서적 욕구를 충족시켜주지 못했으며 이제 새로운 형식과 내용의 연극예술의 필요성이 대두하게 되었다.¹⁵⁾

이에 김정일은 70년대 초 시대의 요구와 인민의 감정 및 미감에 맞게 연극의 낡은 틀을 부수고 새로운 연극혁명을 이룰 것을 지시하며 먼저 항일혁명기의 연극 ‘성황당’의 재창작을 국립연극단에 지시하였다. 이후 수차례의 시연과 수정 작업을 거친 후 1978년 8월 31일 ‘성황당’이 초연된다. 이후 혁명연극 성황당은 ‘성황당식 혁명연극’이라는 지칭처럼 북한 연극의 새로운 모델로 자리잡게 된다.

연극혁명이란 “내용과 형식, 창조체계와 창조방법의 모든 영역에서 낡은 것을 쓸어버리고 시대의 요구에 맞는 새로운 혁명연극을 창조하기 위한 투쟁”¹⁶⁾으로 정의된다. 이시기 북한에서는 60년대 말과 70년대 초에 걸친 영

15) 설성경 외, 『북한식 문화예술 창작방법론 연구』, 문화체육부, 1998, 256쪽

16) 과학백과사전종합출판사 편, 『문학예술사전』 하, 1993, 524쪽.

화혁명과 가극혁명 등의 문학예술혁명을 수행한데 기초하여 문학예술혁명의 완성으로서 연극혁명을 본격적으로 전개하였다. 연극혁명은 그 당시까지 북한의 연극무대에 남아 있었던 부르조아사상, 봉건사상, 수정주의, 사대주의, 교조주의를 극복하고 주체를 세우기 위한 투쟁을 전개하여 연극인들의 낡은 사상잔재와 연극창작의 낡은 틀을 없애는 성과를 낳았다고 적극적으로 평가된다.

구체적으로 희곡은 종래의 사건위주의 문학에서 인간위주의 문학으로 되었으며 종래의 가부장적이며 관료주의적인 낡은 연출체계가 극복되게 되었고, 배우연기에서도 도식적이며 과장된 종래의 형식주의적이며 자연주의적인 낡은 연기체계가 혁신되었다. 특히 배우가 무대에서 실제인물이 활동하는 것처럼 연기하는데 중점을 두었고, ‘영화예술론’에서 제시된 것처럼 인물형상창조에서 배우의 세계관이 결정적 역할을 한다는 입장이 구현되도록 하였다.

연극혁명에서 창출된 새로운 창작이념과 방법은 이제 ‘성황당식 혁명연극’의 고유한 특성을 구성하며 규범적인 위치를 차지하게 된다. ‘성황당식 혁명연극’의 주된 특성은 다음과 같다. 첫째, ‘성황당식 혁명연극’의 가장 기본적인 내용적 특징은 북한의 현시대 규정인 ‘주체시대’에 맞는 극으로서 ‘무엇보다도 우리 시대, 주체시대가 제기하는 초미의 문제인 자주적인 인간 문제, 인간의 자주성에 관한 문제를 기본으로 내세우고 그 실현을 위하여 투쟁하는 자주적인 인간 전형’¹⁷⁾을 세우는 것이다.

17) 김정일, 『연극예술에 대하여』, 『북한의 문화예술 행정제도 연구』, 문화체육부, 1995, 250쪽. 북한의 문예관에서 종래 서양의 사실주의 문예관과 이론적 차별성을 이루는 것은 문학예술의 본성에 대한 소위 ‘주체적인 견해와 관점’이라고 할 수 있다. 이것은 문학예술을 무엇으로 보는가 하는 문예관의 근본문제로서, 북한의 소위 주체의 문예관은 현 시대의 참다운 문학예술을 ‘주체의 인간학’이라는 독특한 개념으로 파악하고자 한다. 김정일은 ‘주체의 인간학’으로서의 문학예술을 자주성에 대한 문제, 자주적인 인간에 대한 문제를 내세우고 주체형의 인간전형을 창조하여 인민대중의 자주위업 수행에 이바지하는 새 형의 문학예술이라고 정의한다. 자주시대의 요구를 반영하여 나온 새로운 문학예술인 ‘주체의 인간학’은 종래 서양의 사실주의론에서처럼 인간을 사회적 관계 속에서 보면서 그것에 머물지 않고 한 걸음 더 나아가서 자주성의 요구에 맞게 자연과 사회를 개조하고 변혁하는 주체로 형상화한다는 것이다. 다음을 참조, 김정일,

희곡을 포함한 새로운 문학인 ‘주체의 인간학’이 종래의 사실주의문학이나 비사실주의문학과 구별되는 본질적인 특성은 그 철학적 기초가 다르다는 데 있다. 즉 ‘주체의 인간학’은 주체사상의 철학적 원리에 기초하고 있으며 자주성을 생명으로 하는 사람의 본성과 여기에서 흘러나오는 인간문제를 밝힘으로써, 사람을 세계와 자기 운명의 주인으로 내세우며 사람이 주인으로서의 책임과 의무를 다하도록 하는데 이바지한다는 것이다. 주체사상의 요구와 인민대중의 지향에 맞게 혁명과 건설에서 인민대중이 차지하는 주인으로서의 지위와 그들의 역할을 형성하는데 중점을 둔다. 혁명연극 ‘성황당’을 보면, ‘하느님’이나 ‘귀신’, ‘부처’ 같은 그 어떤 신적인 존재가 세계의 주인이며 지배자인 것이 아니라 자주적인 사상의식을 가진 인민대중이 세계의 주인이며 유일한 지배자라는 주체사상을 반영하고 있다.

둘째, ‘성황당식 혁명연극’의 주된 형식원리는 생활적인 형식을 기본으로 한 입체성에 있다. 참다운 연극의 특징은 내용과 형식의 완벽한 통일에 있다는 전제 하에 성황당식 연극에서는 실제 현실에서 벌어지는 생활을 보는 것처럼 진실하게 느끼게 되는 것이 가장 중요하다는 것이다. 즉 현실생활을 있는 그대로 사실적으로 보여주기 위해 여러 형상수법을 새롭게 탐구하여 현실을 입체적으로 진실하게 그리는 것이 성황당식 연극의 형식이다. 이러한 사실성과 진실성을 보장하기 위해서 인위적이거나 무대적인 대사를 배격하고 사람들이 일상적으로 쓰는 말을 사용할 것을 권하는데, 일상적인 말이 가장 생활적이면서도 철학적 깊이와 예술적 의미를 갖게 된다는 것이다.

또한 무대미술에 나타나는 성황당식 연극형식의 특징은 흐름식 입체무대를 채택했다는 점이다. 흐름식 입체무대는 ‘피바다식 가극’에서 처음 사용된 무대미술형식으로서 성황당식 연극에서 변형시켜 연극에 맞게 사용했다. 흐름식 입체무대미술은 극의 진전에 따라 무대장치와 배경이 끊임없이 바뀌도록 한 기법이다. 이것은 인물이 살고 있는 사회역사적 조건과 자연지리적 조건, 시대의 생활상과 민족적 생활풍습은 물론 인물의 내면세계까지 드러나도록 하려는 의도에서 구상된 것으로 무대에 생동감을 주었다. 더불어 성황당식 연극에서 음악도 대사와 함께 중요한 형상수단으로 인정받게 된

다. 여기서 음악은 인물의 다양한 사상과 감정을 드러내고 극을 발전시키며, 배우들의 연기를 자연스럽게 하여 장면을 정서적으로 전환시키는데 자주 이용된다.

북한의 다른 모든 문학예술에서와 마찬가지로 성황당식 연극에서도 가장 기본적인 원칙은 작품이 전달하는 사상성에 근거한다. 이러한 사상예술성이 높은 작품을 만들기 위해서는 종자를 바로 잡는 것에서 출발해야 한다. 작품의 종자라는 북한 특유의 개념은 ‘영화예술론’에서 처음 제시된 문예미학적 범주인데 작가가 말하려는 기본문제가 있고 형상의 요소가 뿌리내릴 바탕이 있는 생활의 사상적 알맹이로 규정된다. 현실에서 어떤 종자를 골라 잡는가 하는 것에 따라 작품의 성격과 사상예술적 질이 규정된다는 것이다.

종자를 바로 골라잡아야 시대가 제기하는 절실한 인간문제에 올바른 해답을 줄 수 있으며 작품의 깊이를 보장할 수 있게 된다. 종자는 당의 정책적 요구와 극적 요구 모두에 만족하는 것으로 잡아야 하고 또한 시대가 제기하는 인간문제에 해답해 줄 수 있는 종자는 생활 속에 있기 때문에 작가가 생활을 잘 알아야 시대의 요구와 인민의 지향에 맞는 의의있는 종자를 골라잡을 수 있다는 것이다.

연출과 관련해서도 연극혁명은 새로운 개념을 제시한다. 연출가는 창작단의 사령관이라고 정의하면서 가부장적이며 관료주의적인 연출체계가 아니라 창조와 지도, 예술창조사업과 사상교양사업을 함께 들어줄 수 있는 연출가의 지위와 역할을 강조한다. 연출가가 예술지도에서 집단의 창조정신, 창조능력을 높이 발양시켜야 하며 예술지도에서 즉흥성과 경험주의를 없애고 과학성을 구현해야 한다는 것이다. 연출은 희곡에 기초하여 극적으로 묘사된 인간성과 생활을 직관적으로 무대공간에 생생하게 재현하는 것이지만 형상수단과 형상수법들을 독창적으로 탐구 활용하여 전반적인 무대형상을 창조해낸다. 즉 활자화된 대본을 3차원의 무대공간에 살아있는 인물들을 통해 그대로 보이면서 독특한 색깔을 갖게 하는 것에 연출예술의 창조적 특성이 있다고 보고, 연출을 ‘창조와 영도의 예술’로서 중요하게 평가한다.

여기서 연출가가 독자적 작가로서 자신의 독창성을 발휘하여 희곡을 자기 식으로 무대에 형상하기 위해서 구체적으로 4가지의 기본 요소가 강

조된다. 첫째, 자신의 의도를 직선적으로 노출해서는 안된다. 모든 형상요소를 종자를 살리도록 예술적 기교를 사용하여 빈틈없이 맞물려 놓으면서도 남들이 그것을 눈치채지 못하도록 하여야 한다.

둘째, 발전하는 현실의 요구와 구체적 설정에 맞게 끊임없이 새것을 탐구하여야 한다. 창조사업이 심화되면서 보다 많은 실천적 문제가 제기되고 사람들의 문화정서적 요구가 높아지고 있기 때문에 새로운 형상방법을 적극 탐구할 것을 요구한다. 따라서 현실에 근거하여 항상 새로운 것을 구상하고 그에 맞는 새로운 형상방법을 찾아낼 수 있어야 한다.

셋째, 연출가는 창조사업에서 무대라는 연극의 형태적 특성을 잘 살려야 한다. 연극은 무대를 전제로 하고 배우와 관객 간의 생동한 교감을 실현하는 예술이므로, 이러한 생동감 있는 교류를 위해서는 연출가가 감정조직을 잘하고 배우로 하여금 연기를 잘하게 해야 한다. 배우가 연기를 잘하도록 유도하는 것은 결국 연출가의 지도력에 달려있다.

넷째, 연출가가 예술지도를 할 때에는 즉흥적으로 하거나 경험주의를 내세우서는 안되고 철저하게 과학적으로 계산하여야 한다. 오늘의 현실은 과학적인 이론에 기초한 과학적인 방법, 과학적인 실천이 요구되고, 연출가는 예술발전과 창작에 작용하는 법칙을 깊이 연구하고 체득하여야 한다. 연출가는 생활을 미학적으로 파악하는 일반적인 원리와 방법에서부터 문학형상을 분석하는 원리와 그것을 무대의 특성에 맞게 창조하는 재능있는 예술가로서 철저히 자신을 준비할 때에만 창작단의 사령관으로서의 역할을 다할 수 있다는 것이다.

또한 연극은 살아있는 인간형상을 창조하는 예술이며 연극에서 살아있는 인간형상을 창조하는 직접적 담당자는 배우라고 하면서 더불어 배우연기의 중요성이 강조되고 있다. 배우의 기본임무는 진실한 인간형상을 창조하는 것이며 진실한 인간형상 만이 사람들에게 생활의 진리를 가르쳐주고 심금을 울릴수 있다. 따라서 배우는 인물의 성격에서 핵을 똑바로 잡고 그것을 구체적이고 비반복적인 개성으로 잘 살려내 한다는 것이다. 이러한 인물의 성격적 특성 가운데서 본질적인 의의를 지니는 것은 인간의 모든 사고와 행동의 기초이며 그것을 규제하는 사상이다. 따라서 배우들은 등장인물의 사

상과 내면세계를 섬세하게 체험하고 자기화하며 그에 맞게 연기를 하여야 한다.

연극혁명은 연극예술은 배우의 예술이며 배우는 연극의 얼굴이라고 규정하면서 배우의 연기에서도 기존의 연기체계와 방법을 벗어나기를 요구한다. 일정한 틀에 갇힌 연기나 과장된 연기를 신파조의 연기 또는 형식주의적, 자연주의적인 낡은 연기라고 배격하고 배우가 무대에 나와서 실제인물이 활동하는 것처럼 연기를 해야 한다고 강조한다. 즉 인물의 성격과 고유한 개성을 자기의 것으로 만들어야 하며 인물의 내면세계를 섬세하게 체험하고 그에 맞게 연기를 하여야 한다. 배우는 연기과정에서 인물이 생각하는 식으로 생각하고 그가 말하는 식으로 말하며 그가 행동하는 식으로 행동하면서 그의 개성적인 특징을 구체적으로 살려내야 한다.

나아가 배우는 인물의 성격을 전형화하여야 한다고 요구된다. 모든 사람의 성격 속에는 고유한 개성적인 특징만 있는 것이 아니라 그가 살고 있는 시대와 사회제도의 특징, 계급과 민족의 일반적인 특징도 체현되어 있다. 따라서 인물은 전형화되어야 진실하고 생동하게 살아나게 되고 시대와 계급의 대표자로 된다는 것이다. 그리고 사람의 성격은 고정불변하는 것이 아니므로, 배우는 인물의 성격을 끊임없이 발전하는 과정으로 보여주어야 한다. 배우는 무대에서 ‘연기’를 할 것이 아니라 현실에서처럼 진실하게 행동하여야 한다. 그러기 위해서는 무엇보다 중요한 것이 대사인데, 배우가 대사를 성격과 정황에 맞게 형상화하려면 인물의 내면세계와 생활을 깊이 파악하고 진실하게 체험하여야 하며 인물의 성격이나 정황에 맞는 독특한 말투를 살려야 한다고 강조된다.

이상과 같은 미학적 특성을 구현한 70년대 후반의 ‘성황당식 혁명연극’은 종래 북한의 연극적 형태와 관습을 극복하고 내용과 형식에서 새로운 면모를 갖춘 새로운 유형의 연극이며¹⁸⁾ 이러한 성황당식 혁명연극을 창조하기 위한 ‘연극혁명’ 속에서 북한연극계에 새로운 창조체계와 창조방법이 세워지게 되었다고 주장된다. 그리고 이러한 연극혁명은 본질에 있어서 항일혁명투쟁기에 이룩된 혁명적 연극전통을 계승하여 주체사상이 철저히 구현된

18) 과학백과사전종합출판사 편, 『문학예술사전』 하, 1993, 527쪽.

사회주의적 연극예술을 건설하기 위한 사업으로 규정된다.¹⁹⁾

이러한 항일혁명투쟁기에 이룩된 최초의 혁명적 연극전통의 본보기 작품이 바로 ‘성황당’이었다. 이후 70-80년대 북한연극계는 ‘성황당’ 외에 항일혁명투쟁시기에 만들어진 다양한 주제의 연극작품들, 즉 ‘혈분만국회’, ‘딸에게서 온 편지’, ‘3인1당’, ‘경축대회’ 등을 성황당식 연극으로 다시 형상하여 무대에 올리게 되었으며 이 다섯 작품을 오늘날 북한에서는 5대혁명연극이라고 지칭하며 높이 평가하고 있다.

그러나 가극예술에서와 마찬가지로 북한의 연극계도 70년대 전반에 걸친 유일지도체계 및 유일사상체계의 확립이라는 정치적 목적에 규정되면서 30년대 항일혁명전통을 주제로 한 이데올로기적 내용과 정식화된 양식적 요소들을 전범으로 하게 되었다.²⁰⁾ 이러한 전범을 고수하면서 북한의 소위 성황당식 혁명연극 모델은 오늘날 현대적 추세에 대응하는 내용과 형식의 획기적 쇄신의 면모를 보이지 못하고 있다. 2000년대에 들어와서도 북한 연극계는 70년대와 80년대 초의 성과를 뛰어넘는 새로운 대작 스케일의 당대적 연극작품들을 내놓지 못하고 있으며 코메디나 촌극류의 일부 경희극을 제외하고는 대중으로부터 다시금 유리되는 양상을 보이고 있다.

5. 맺음말

지금까지 70년대의 북한의 공연예술계의 변모과정을 가극혁명, 연극혁명

19) 과학백과사전종합출판사 편, 『문학예술사전』 하, 1993, 527쪽.

20) 서연호와 이강렬은 이점에 대해 다음과 같이 비판하고 있다: “이처럼 북한에서는 연극을 다양한 형식으로 발전시키기보다는 사회주의적 사실주의 연극을 위한 ‘성황당식 혁명연극’이라는 표본에 맞추어, 사람들의 사상을 혁명적이며 투쟁적으로 만들기 위한 수단으로 이용하고 있는 것이다.” (서연호·이강렬, 『북한의 공연예술』, 고려원, 1990, 50쪽) 이러한 관점에서 볼때 “북한의 연극은 세계에서 그 유례를 찾아보기 어려운 정치적인 목적극, 선동극, 계몽극으로 존재하고 있다. 김일성, 김정일 부자의 세습적인 독재체제를 강화, 유지, 계승시키기 위하여 연극은 오직 정치의 도구와 수단으로서만 독재자의 수중에 갇혀 있으며, 진정한 예술가의 작품으로서 또한 세계의 연극과 교류하는 자유로운 예술로서의 본질을 상실하고 있는 것이다.”(같은책, 60쪽)

등 소위 ‘문학예술혁명’을 중심으로 하여 살펴보았다. 또한 문학예술혁명과 이 시기의 북한 공연문화의 전개를 북한 자체의 사회정치적 맥락 속에서 총체적으로 고찰하고자 하였다. 이러한 고찰에서 우리는 70년대가 가극, 연극 등 북한 공연문화 전반의 결정적인 변화가 초래된 시기이며, 오늘날까지 북한의 공연문화 지형을 규정하고 있는 이정표적인 작품들이 창조된 매우 중요한 시기임을 확인할 수 있었다.

지금까지의 70년대 북한 공연예술문화 변화에 대한 역사적 고찰과 이론적 분석을 바탕으로 80년대 이후 북한 공연문화의 동향을 간단히 정리하고 비평해 보는 것으로 맺음말을 대신하겠다. 80년대 이후 시기에 대한 본격적인 고찰은 후속 과제로 남기고자 한다.

김정일은 1992년 문학예술부문 관계자 및 창작가, 예술인들에게 한 연설문 “다부작 예술영화 ‘민족과 운명’의 창작성과에 토대하여 문학예술 건설에서 새로운 전환을 일으키자”에서 80-90년대 초의 북한 예술계의 담보적 상태를 인정하면서 70년대의 문학예술혁명을 90년대에도 계속해서 전개할 것을 강력하게 요구하고 있다.

“문학예술혁명은 문학예술의 모든 부문이 주체사상의 요구에 맞게 완전히 개조될 때까지 중단없이 계속 수행하여야 합니다. 문학예술혁명은 어제만이 아니라 오늘도 하고 있으며 내일도 계속됩니다. 일부 창작가, 예술인들 속에서 문학예술혁명이 이미 1970년대에 끝난 것처럼 생각하고 있기 때문에 지금 문학예술부문에서 새로운 창작적 양상이 일어나지 못하고 제자리걸음을 하고 있습니다.”²¹⁾

공연예술부문, 특히 가극부문의 현황에 대해서 김정일은 부정적인 평가를 내리고 있다. 70년대 초 ‘피바다’, ‘꽃파는 처녀’ 등 소위 5대혁명가극을 창조한 이후부터 거의 20년의 세월이 흘렀지만 새로운 가극을 한편도 내놓지 못하고 있다는 것이다. 김정일은 여기서 1990년대에 적어도 5개 이상의 새로운 가극을 만들 것을 목표로 제시하였다. 즉 가극 부문에서 새로운 5대 가극을 창조하여야 한다는 것이다. 북한에서는 90년대 새로운 가극혁명을

21) 김정일, 『다부작 예술영화 ‘민족과 운명’의 창작성과에 토대하여 문학예술 건설에서 새로운 전환을 일으키자』, 『영화예술』, 1992년 10월호, 22-23쪽.

위한 최초의 시도로써 천리마운동의 선구자인 진응원이라는 실재인물을 주인공으로 하는 혁명가극을 만드는 시도를 하였으나 그다지 성공적이지 못했다.

보다 주목할만한 80년대 북한 공연예술계의 시도는 새로운 유형의 가극인 ‘민족가극’이 민족문화유산의 현대적 계승발전 사업의 일환으로 80년대 후반부터 창작되기 시작하였다는 점이다. 1989년 민족가극 ‘춘향전’의 창작으로 시작된 민족가극은 ‘심청전’, ‘박씨부인전’ 등의 작품으로 이어지고 있다. 이들 민족가극들도 노래의 절가화와 방창의 도입 등의 요소를 지니고 있어 넓은 의미의 ‘피바다식 가극’의 범주에 포함된다고 할 수 있으나 민족고전을 소재로 하고 있다는 점에서 70년대의 혁명가극과는 유형을 달리한다. 이러한 북한 공연예술계의 새로운 경향이라고 할수 있는 민족적 흐름은 90년대의 전설무용극 ‘봉선화’와 민속무용조곡 ‘평양성사람들’, 민속무용조곡 ‘계절의 노래’ 등을 거쳐 2000년대의 대규모 종합공연예술작품인 ‘아리랑’에서 절정을 이룬다. 이러한 변화의 사상적·이념적 배경은 80년대 후반부터 북한에서 대두하기 시작한 민족적 주체성, 민족성에 대한 강조 및 새로 등장한 체제수호적 이데올로기인 ‘조선민족제일주의’라고 할 수 있을 것이다.²²⁾

90년대 후반 이후 오늘날까지 북한은 체제적 위기와 난국을 타개하기 위하여 군대를 혁명과 건설의 주력군으로 내세우는 소위 ‘선군정치’를 실시하고 있다. 이러한 과정에서 최근 군대의 문화적 기풍과 성과를 전 사회에 일반화하고자 하는 새로운 이념과 정책인 ‘선군혁명문화’, ‘선군예술’ 등 새로운 개념이 등장하고 있으나 여기에 따른 북한 공연예술계의 변화양상에 대한 이론적 고찰은 후속 과제로 남기고자 한다.

22) 조선민족제일주의는 1980년대 후반부터 북한에서 등장한 새로운 민족주의적 이념체계이다. 김정일은 1989년 조선노동당 중앙위원회 책임일꾼들에게 한 연설 ‘조선민족제일주의정신을 높이 발양시키자’에서 다음과 같이 조선민족제일주의를 정의하고 있다: “조선민족제일주의정신은 한마디로 말하여 조선민족의 위대성에 대한 긍지와 자부심, 조선민족의 위대성을 더욱 빛내어 나가려는 높은 자각과 의지로 발현되는 숭고한 사상감정입니다.” 김정일, 『조선민족제일주의정신을 높이 발양시키자』, 『주요논문집』, 통일원, 1993년, 169쪽.

참고문헌

- 권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989.
- 권영민 외, 『북한 문화예술 연구의 방향』, 문화발전연구소, 1990.
- 김경희, 립상호, 『‘피바다’식 혁명가극 1』, 문예출판사, 1991.
- 김재용, 『북한문학의 역사적 이해』, 문학과지성사, 1994.
- 김정분, 『미학개론』, 사회과학출판사, 1991.
- 김정일, 『무용예술론』, 조선노동당출판사, 1992.
- 김정일, 『미술론』, 조선노동당출판사, 1992.
- 김정일, 『음악예술론』, 조선노동당출판사, 1992.
- 김정일, 『연극예술에 대하여』, 『북한의 문화예술행정제도 연구』, 문화체육부, 1995.
- 김정일, 『주체문학론』, 조선노동당출판사, 1992.
- 김정일, 『주요 논문집』, 통일원, 1993.
- 김준규, 『‘피바다’식 가극의 방창에 관한 연구』, 사회과학출판사, 1984.
- 김최원, 『‘피바다’식 혁명가극 2』, 1991.
- 문화체육부, 『북한의 문화예술 총람』, 문화체육부, 1993.
- 문화체육부, 『김정일 문예관 연구』, 문화체육부, 1996.
- 박승덕, 『사회주의문화건설이론』, 사회과학출판사 편, 조국, 1989.
- 사회과학원 문학연구소, 『문학예술사전』, 과학백과사전출판사, 1975.
- 사회과학원 『문학예술사전 상 중 하』, 과학백과사전종합출판사, 1983-1993.
- 사회과학원 문학연구소, 『주체사상에 기초한 문예이론』, 사회과학출판사, 1975.
- 서연호·이강렬, 『북한의 공연예술 1』, 고려원, 1990.
- 『조선중앙연감』, 조선중앙통신사, 1949-1990.
- 한중모·정성무, 『주체의 문예이론 연구』, 사회과학출판사, 1983.
- 잡지 『조선영화』, 문예출판사, 1977.
- 잡지 『조선예술』, 문예출판사, 1977.

Abstract

Betrachtung über die Entwicklung der Theaterkultur Nordkoreas in den 70er Jahren

Lee, Tschun-Kil

Dieser Aufsatz betrachtete die Entwicklung der Theaterkultur Nordkoreas in den 70er Jahren. Dabei wurde es auf alle wichtigen Bereiche der Theaterkunst eingegangen, Im Mittelpunkt dieser Betrachtung standen ‘die Literatur- und Kunstrevolution’ und die Rolle von Kim Jeong-il. Auch wurde ‘die Filmkunsttheorie’, die als ideelle und theoretische Grundlage für die Literatur- und Kunstrevolution anzusehen war, mit dem Schwerpunkt der Theatertheorie betrachtet. Vor allem wurde es versucht, die Entwicklung der Theaterkultur Nordkoreas in diesen Zeiten im Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Konflikte vor und nach der 15. Gesamtversammlung in der 4. Periode des Zentrallausschusses der Partei als Ganzes zu erklären. (Key words : Nordkorea, Kultur, Theaterkultur, Kim Jeong-il, Filmkunsttheorie, Kunstrevolution)

이 위 논문은 2011년 4월 27일 투고되었고, 심사를 거쳐 5월 25일 게재가 확정되었음.