<격정만리>의 이행기 정의와 연극사의 탈구축

서재길*

〈차례〉

1. 머리말
2. '〈격정만리〉 사태'의 전말
3. 〈격정만리〉의 이행기 정의 크로노토프
4. 다시 그린 '광대들의 예술혼' : 〈격정만리〉 재공연의 의미
5. 맺음말

국문초록

본 논문은 1991년 극단 아리랑에 의해 초연된 〈격정만리〉를 '이행기 정의'라는 관점에서 분석한 것이다. 〈격정만리〉는 한국 근대연극사를 극중극이라는 형식을 활용하여 재현한 작품으로서 초연 당시 서울연극제 공식 참가작에서 갑자기 제외되면서 이른바 '〈격정만리〉 사태'를 낳았다. 이는 형식적인 수준에서 민주화가 진행되고 있던 이행기라는 상황에서 아직 완고하게 자리잡고 있던 권력의 냉전적 사고가 연극계 내부의 진영 논리와 엮이면서 빚어진 해프닝이었다.

〈격정만리〉의 이행기 정의 크로노토프는 크게 세 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 연극사의 주류로 여겨진 '신극' 운동 그룹이 근대연극사에서 점해 온 과잉 대표성을 해소함으로써 연극사에서 주변화되었던 연극단체와 연극인들의 복권을 시도했다. 둘째, 정치-예술 일원론적 · 도구적 연극관에 대한 비판을 통해 연극의 독자성과 자율성에 대한 옹호를 드러내었다. 셋째 조선적 전통에서 현저하게 떨어져 있는 지식인 연극에 대한 비판을 통해 '조선적'인 연극이 부상되었다. 이러한 이행기 정의 크로노토프를 통해 집합적 기억에서 배제되었던 대중극 및 전통 연희 집단의 사적 기억을 연극사의 주류적 담론과 기억에 대한 대항적 혹은 대안적 기억으로 살려내려 한 점에 〈격정만리〉의 의의가 있다고 할 수 있다. 이 같은 연극사의 탈구축은'구술생애사'의 적극적인 활용을 통해서 이루어졌다.

극단 아리랑은 2006년 창립 20주년 기념으로 〈격정만리〉를 재공연하게 되는데, 재공연에서 두드러진 특징은 초연에서 활용했던 '해설자'가 사라졌다는 점이다. 두 번째로 해설자를 대신하여 막간 가수를 내세워 막간을 매우 적극적으로 활용하려 한 점을 들 수 있다. 세 번째로 막간 가요와 극중극의 재연에 있어 최대한 식민지 시기의 발성법과 어투를 재현하려 했다. 이 같은 변화는 막간을 포함한 다양한 장르의 공연예술이 연행되던 식민지 극장의 모습을 최대한

www.kci.go.kr

* 국민대 글로벌인문·지역대학 한국어문학부 조교수

그 시대와 유사하게 재현하기 위한 노력의 소산이라 할 수 있다. 이는 21세기 이후 민주화의 과정에서 이행기 정의의 실현이 불가역적인 수준으로 진전됨으로써 연극사를 둘러싼 공적 기억의 탈구축이라는 '거대 서사'보다 '미시 서사'에 주목하면서 연극 본연의 요소에 집중한 결과로 판단된다.

주제어 : 격정만리, 구술생애사, 극단 아리랑, 김명곤, 이행기 정의, 크로노토프

1. 머리말

올해로 열 번째를 맞이한 일한연극교류센터의 '한국 현대희곡 낭독 공연' 행사는 20년에 걸친 한일 연극교류의 한 시즌을 마감하는 작품의 하나로 김명곤의 <격정만리>를 선정하여 무대에 올렸다.[1] 일본에 의한 식민지 지배와 더불어 성립한 한국 근대연극사를 연극적으로 재현한 <격정만리>가 식민 제국의 수도 한가운데에서 공연되는 과정에서 한국 근대연극사의 대표적인 작품이 일본인 배우들에 의해 일본어로 재연되는 모습은 무언가 기묘한 느낌을 주었다. 낭독 공연의 형식이었고 코로나 19로 인해 행사가 예년에 비해 축소되어 치러지긴 했지만 관객의 반응도 뜨거웠고 공연이 끝난 뒤 진행된 '관객과의 대화(after talk)' 행사에서도 활발한 토론이 이어졌다.[2] 특히 이 날 행사에는 2020년 연말에 일본어로 번역 출간된 유민영의 『한국연극운동사』의 일반 판매를 위한 부스도 설치되어 모종의 위화감마저 들게 했다. 1980년대 이후 민족극 운동을 주도한 대표적인 진보적 극작가의 희곡과 한국 연극계의 대표적인 보수적 학자의 연구서가 한 공간에서 나란히 일본의 관객과 독자에게 소개되고 있었

1) 일한연극교류센터의 한국 현대희곡 소개에 대한 전반적인 내용은 센터 홈페이지(https://tckj.org/)에 잘 정리되어 있다.

2) 필자는 일한연극교류센터가 행사 관계자에게 제공한 유튜브 영상을 통해 이 공연실황과 관객과의 대화를 관람할 수 있었다. 공연 관람과 자료 제공 등에 많은 도움을 준 일한연극교류센터와 이시카와 주리(石川樹里) 선생님께 감사의 인사를 전한다.

기 때문이다.

1991년에 초연되어 올해로서 30주년을 맞이한 연극 <격정만리>는 개화기 신파극에서 시작하여 해방기와 한국전쟁에 이르는 시기의 연극인들의 삶을 극중극이라는 형식을 적극적으로 활용하여 재현한 작품이다. 식민지 시기 토월회와 극예술연구회로 이어지는 지식인 중심의 서구지향적 소인극 그룹을 오늘날의 한국 연극의 기틀을 만든 전사(前史)로 간주해 온 기존의 주류적 시각과 달리, 신파극에서 출발하여 개량신파와 대중극으로 이어지는 일련의 흐름을 함께 한 전문 연극인들의 연극 활동을 '광대들의 예술혼'이라는 시각으로 재평가하려 한 것이었다. 뿐만 아니라 기존의 연극사 서술에서 배제되었던 식민지 시기 만주를 중심으로 생산된 항일 연극을 한국 근대연극사 속에 새롭게 기입하는 한편, 역사의 '구멍' 속에 던져져 있던 식민지 말기 '국민연극'과 연극(인)의 대일협력 문제를 사회적 공론장 속에 편입시키기도 했다.

이 같은 연극사 재해석 시도는 결과적으로 남북 분단과 한반도 냉전 체제 속에서 어떠한 선택과 배제의 논리를 통해서 남한 연극계의 주류 권력이 형성되어 왔는가를 비판적으로 성찰하는 것이기도 하였다. 이런 이유 때문인지 이 연극은 당시 한국연극협회를 비롯한 제도권 쪽에서 주관한 '서울연극제' 공식 참가작에서 갑자기 제외되었고, 이에 대해 극단에서 그 절차와 내용상의 문제점을 제기하면서 연극계 내부의 갈등이 증폭됨으로써 이른바 '<격정만리> 사태'를 낳게 되었다. 뿐만 아니라 권력과 제도권의 연극 검열이 지닌 문제점과 '국가보안법'의 시대착오성을 사회적으로 환기하는 사회 운동으로까지 이어졌다. 오늘날의 아카데미즘이 도달한 지점에서 보면 한국 근대연극사의 다양한 층위와 흐름을 가감 없이 재현하려 했다는 평가를 내릴 수 있을 <격정만리>를 둘러싼 당대의 논란은, 형식적인 수준에서 민주화가 진행되고 있던 '이행기'라는 상황에서 아직까지 완고하게 자리잡고 있던 권력의 냉전적 사고가 연극계 내부의 진영 논리와 엮이면서 빚어진 하나의 해프닝이 아니었던가 한다.

www.kci.go.kr

<격정만리> 초연으로부터 30년이 지난 오늘에 이르기까지 당대의 연극평 몇 편[3]을 제외하면 이 작품에 대한 본격적인 작품론이 씌어지지 않았다는 점에 착목하면서[4] 본 연구는 <격정만리>에 대한 본격적인 분석을 통한 역사적인 자리매김을 시도하려 한다. 이를 위해 우선 2장에서는 이른바 '<격정만리> 사태'의 전말을 오늘의 시점에서 개관하고, 3장에서는 역사학에서 '과거 청산'과 관련하여 제기된 '이행기 정의(transitional justice)'라는 개념을 통해 <격정만리>의 역사적 의미를 분석한다. 또한 4장에서는 2006년 극단 아리랑 20주년 기념의 재공연과 1991년의 초연을 비교하여 이 작품의 변모와 개작이 지니는 의미를 살필 것이다. 이를 통해서 <격정만리>가 던졌던 메시지와 그 연극사적 의미가 드러날 수 있을 것으로 본다.

2. 〈격정만리〉 사태의 전말

1980년대 중반부터 제도권의 바깥에서 마당극을 중심으로 한 민족극 운동을 추구해 온 극단 아리랑은 1991년 가을 '연극의 해 집행위원회'(위원장 권오일)가 주관하는 "91 연극의 해 서울연극제"에 <격정만리>를 출품했다. 오랫동안 연극계 내부에서 서로 반목하던 한국연극협회와 전국

3) 이상우, 「통속극을 '신파극의 실체'로 파악」, 『스포츠조선』, 1991.10.23.; 김재석, 「우리 연극사를 되돌아보게 한 물음이 무엇인가? 거기서부터 출발하자」, 『객석』, 1999. 11.; 서연호, 「양극화 현상의 극복을 시도, 그러나 우리 연극사를 오인시킬 우려 엿보여」, 『객석』, 1991. 11.; 염무웅, 「이해와 용서를 위한 '철저한 드러내기'가 필요하다」, 『객석』, 1991. 11.; 박영정, 「연극 〈격정만리〉로 다시 보는 한국 신극사」, 『월간 말』, 1991.11.; 이영미, 「연극 〈격정만리〉 사건의 두 측면」, 『월간중앙』, 1991.11.; 양승국, 「완성도 한 단계 높인 재창조—극단 아리랑의 〈격정만리〉 재공연」, 『한국일보』, 1991.11.14.

4) '마당극의 무대화'라고 하는 극작술에 주목하여 김명곤의 희곡 전체를 다룬 김숙경의 논문에서 〈격정만리〉를 부분적으로 다룬 바 있다. 김숙경, 「김명곤의 '한국적 연극' 지향과 극작술의 상관관계 연구」, 『한국극예술연구』 27, 한국극예술학회, 2008.

민족극협의회는 1987년의 민주화 대투쟁 이후 한국 사회에서 형식적이나마 민주주의가 진전되는 과정에서 대립보다는 상호 존중과 화해를 모색하려 했는데, '연극의 해'를 표방한 1991년 5월 전국민족극협의회 주최의 '민족극 한마당' 행사에 한국연극협회가 연극 세미나 지원을 한 것은 그 일환이었다. 이러한 취지에서 극단 아리랑도 한국연극협회가 중심이 되어 주최한 1991년 서울연극제에 <격정만리>를 자유참가 작품으로 출품하고 9월 27일부터 공연을 올리기로 한 것이다.

그런데 공연 준비에 한창이던 9월 14일 집행위원회에서 <격정만리>의 '연습 관람'을 요청해 왔다. 연극의 해를 후원하는 문화부와 문예진흥원으로부터 <격정만리>의 대본이 국가보안법에 저촉될 우려가 있다는 통보를 받았다는 것이 그 이유였다. 이미 연극 검열이 폐지된 상황에서 사전 검열의 소지가 있다는 이유로 다소간의 논란이 있었지만, 극단에서는 이를 수락하기로 하였고 약 일주일 뒤인 9월 20일 집행위에서 위촉한 7인(권오일, 임영웅, 김의경, 박웅, 이태주, 서연호, 정진수)이 <격정만리> 연습 관람을 위해 극단을 방문했다. 연습 관람 직후 집행위의 의견을 밝히겠다는 사전 약속과는 달리 집행위는 결과를 다음날 통보하겠다며 자리를 떴고, 연습 관람에 참가한 이들의 의견을 수렴한 집행위에서는 이튿날인 21일 공연이 일주일도 안 남은 시점에서 <격정만리>의 서울연극제 참가 취소 결정을 내렸다. 극단 측은 곧바로 절차상의 문제점을 지적하는 성명서를 발표하였고(22일), 전국민족극협의회 역시 예술 표현의 자유를 보장하라는 성명서를 발표하면서 이른바 '<격정만리> 사태'가 표면화된다.[5]

서울연극제 참가 취소와 무관하게 극단에서는 공연을 진행하는 한편으로 관객을 대상으로 설문 조사와 서명운동을 전개하였다. 또한 10월 2일

5) '〈격정만리〉 사태'의 경과는 「'격정만리' 사태」(극단 아리랑, 『격정만리 : 극단 아리랑 10주년 기념 희곡집. 2』, 공간미디어, 1996.) 등 참고문헌에서 제시한 자료를 참조하여 필자가 재구성한 것임.

에는 집행위 결정에 따른 극단의 명예 훼손과 피해에 대해 항의하고 서울연극제 참가취소 결정의 철회를 요구하는 공문을 발송하면서 작품에 대한 공개토론회를 요청했다. 10월 5일에는 공연에 참가한 객원배우 최종원이 집행위의 사퇴를 촉구하는 성명을 발표하기도 했다.[6] 한편, 10월 7일 공연이 끝난 뒤 집행위 측에서 정진수, 서연호가 참석하고, 문화예술인, 관객, 언론인 등 200여명이 참석한 가운데 학전 소극장에서 공개토론회가 진행되었는데, 정지창(영남대 교수)의 사회로 극단 측 김명곤과 집행위 측 정진수(상임간사)각 각각 10분씩 발표를 했다. 이어 10월 9일 극단에서는 집행위가 극단 아리랑의 서울연극제 참가취소 결정을 내리게 된 과정을 투명하게 공개하라는 공개질의서를 보냈다. 이에 대해 집행위는 19일 회의를 열고 서울연극제 참가 취소 철회는 불가하며 '서울티켓'(596매)에 대한 정부 지원도 불가하다고 최종 통보한다. 이로써 <격정만리>의 서울연극제 참가 취소는 최종 확정되었지만, 관객은 물론 많은 연극인들이 집행위의 무리한 조치에 대해 비판하고 보수 언론조차도 표현의 자유를 언급할 정도로 사회적 파장은 컸다.[7] 한편, <격정만리> 초연이 끝난 14일 김명곤과 정진수는 한국연극협회에서 <격정만리> 사태를 둘러싼 좌담을 갖는데, 두 사람의 좌담 내용은 바로 다음 달에 『한국연극』에 그대로 게재되기도 했다.[8] 또한 서울연극제가 끝난 뒤 극단 아리랑은 11월 2일부터 17일까지 <격정만리>의 추가 공연을 갖게 되는데, 조항용 연출 이호성(홍종민 역) 주연의 초연과 달리 추가 공연에서는 <명자, 아끼꼬, 쏘냐>(1992) 촬영 관계로 사할린 출장 중이었던 김명곤이 직접 홍종민 역을

6) 〈격정만리〉 공연을 위해 극단 아리랑은 기존의 단원 이외에 연극계에서 활발한 활동을 하던 최종원, 이호성, 방은진 등 세 명의 객원배우를 섭외했는데, 그 중 '박철' 역을 담당한 최종원은 당시 한국연극협회에 소속된 회원으로 한국연극배우협회 부회장이기도 했다.

7) 집행위원회 간사이던 정진수는 이 문제를 연극 검열 문제로 프레이밍 하던 보수 언론에 대한 불만을 표시하기도 했다. 정진수, 「'격정만리' 유감」, 『한국연극』, 1991.11.

8) 「(좌담) 참가 취소 파문과 연극사 왜곡」, 『한국연극』, 1991.11. 가감 없이 좌담 내용을 소개했다고는 하나 집행위원회의 시각을 투영한 제목이나 정진수의 글을 좌담 바로 뒤에 게재한 점 등으로 볼 때 균형감 있는 편집으로 보기는 힘들다고 판단된다.

담당했다. 이로써 '<격정만리> 사태'는 일단락을 짓게 되지만, 한국 연극계에 오랫동안 축적되어온 불신과 갈등이 <격정만리>를 통해 표면화된 것이라는 평가를 받기에 이른다.

여기에서 '연극의 해 집행위원회'의 <격정만리> 참가 취소 결정의 취지를 정리해 보면 첫째, 한국 연극사를 왜곡되게 묘사함으로써, 한국연극협회 소속 연극인의 견해와 상치되는 작품에 공식 참가자격을 줄 수 없다는 것이다. <격정만리>가 한국의 신극사를 신파극에서 카프와 사회주의 연극을 거쳐 민중극 혹은 민족극으로 그 흐름이 계승되는 것으로 해석했다는 것이다. 둘째, 북한 체제를 옹호하고 김일성을 찬양하는 연극이 삽입되는 등 실정법 저촉 의혹이 있다는 점에 우려를 표하지 않을 수 없다는 것이다. 실제로 집행위의 결정문에는 "한국연극협회는 김일성 독재체제를 옹호하는 여하한 연극 행위도 용납하지 않을 것"[9]이라는 매우 비장한(?) 표현이 들어 있기도 하다.

이에 대해 극단 아리랑은 한국 근대연극사에 대한 해석의 차이는 존재할 수 있지만 연극사 왜곡은 존재하지 않으며, 연극인의 친일 문제도 공론화될 필요가 있다고 주장했다. 또한 <격정만리>에 출연한 세 명의 객원배우 중 '박철' 역을 담당한 최종원은 공연에 대한 사전 검열적 성격의 연습 관람에 당초 부정적인 견해를 표했음을 밝히면서, 있지도 않는 '용공, 이적성'을 운운하며 날조와 왜곡으로 당국에 호소했다며 집행위의 태도를 문제 삼았다. 한편 사태가 발생했을 당시 영화 촬영 관계로 사할린 현지에 있던 김명곤은 귀국 후 「<격정만리>를 통해본 신극사의 문제점」이라는 글을 통해 극본을 집필한 동기와 연극사에 대한 새로운 조망의 필요성을 주장했다.

이상의 '격정만리 사태'를 30년이 지난 오늘날의 시점에서 보면, 관객이나 저널리즘의 판단에 맡겨야 할 작품 내용에 대해 실정법 저촉을 명분

www.kci.go.kr

9) 극단 아리랑, 앞의 책, 365면.

삼아 주류 연극계가 (사전)검열을 통해 서울연극제에서 배제하려 한 사건으로서,[10] 비공식적 채널을 통해 전달된 권력의 간섭 시도를 자신들의 문화정치에 오히려 적극적으로 활용하려는 과정에서 문제가 비화된 것으로 판단된다. 즉 한반도의 민주화가 진전되고 냉전 체제가 해체되는 과정에서 새롭게 시도된 <격정만리>의 연극사 재해석을 불편해했던 연극계 일각의 과민반응이 권력의 연극 검열에 과잉 동조하는 양상으로 나타난 것이다. 특히 이 작품이 연극계 주류를 친일 연극의 계보를 잇는 것으로 비판하면서 카프를 비롯한 혁명 연극의 계보가 마당극을 필두로 한 민족극으로 계승되고 있다고 묘사함으로써 민족극 운동에 연극사의 정통성이 있는 것으로 그리고 있다는 판단은 과도한 진영 논리에 입각한 논리의 비약이라는 비판을 면하기 어렵다[11] 결국 실정법 위반 운운한 것은 서울연극제 참가작에서 제외시키기 위한 명분에 불과할 뿐이고 실제로는 <격정만리>의 연극사 재해석에 대한 불만이 서울연극제 공식 참가 불가라는 감정적인 대응으로 나타난 것으로 보인다.

다만 당초 집행위원회 쪽에서 문제를 제기한 내용을 지금 시점에서 확인하기 어렵다는 난점 또한 존재한다. 즉 '연습 공연' 당시의 내용이 우리가 지금 확인할 수 있는 희곡집이나 공연영상과 다를 수 있다는 점도 고려할 필요가 있다는 것이다. 공연 연습 당시 김일성에 대한 묘사(과연 '찬

10) 1980년대 중반 이래 검열은 공연윤리위원회 검열 못지 않게 각 직능단체의 간섭, 압력이 극심하여 표현의 자유를 이중으로 억압당하게 되었다는 특징을 지녔다. 이봉범, 「1980년대 검열과 제도적 민주화」, 『구보학보』 20, 구보학회, 2018, 176면.

11) 〈격정만리〉 초연 이후에 잡지 등에 게재된 연극평은 대체로 이 작품이 그 동안 잊혀졌던 월북 연극인들이나 묻혔던 연극사에 대한 복원을 시도한 점을 높이 평가하는 한편 연극인의 대일 협력이 더 이상 공공연한 금기가 되어서는 안 된다고 보았다. 다만 '연습관람' 참관자였던 서연호의 경우 "김명곤의 연극사에 관한 자유로운 해석의 존중과 더불어 객관적으로 책임 있는 해석이 이루어지기를 충심으로 바라는 뜻"에서 "작가의 자율적 해석의 범위를 벗어나 관객들에게 우리 연극사를 오인시킬 소지를 드러낸다"고 보았다(서연호, 앞의 글, 213면.). 이상우 역시 "'타고난 광대들'에 대한 각별한 애착을 보여 주는 동시에 문화적 엘리트주의자에 대한 생리적 반감"을 드러냄으로써 균형감각을 잃은 것으로 비판했다(이상우, 앞의 글).

양인가?)나 홍종민의 사형 재판에 임하는 노승철의 태도가 실제 공연에서 달라졌다는 논란도 남아 있기 때문이다.[12] 실제로 당시 신문 기사에 따르면 공연 직전 사할린에서 귀국한 김명곤이 극장주 김민기와의 협의를 통해 연습 당시 2시간 40분의 공연 시간을 2시간으로 줄이면서 <혈해지창>의 마지막 장면(약 10분), 한국전쟁 중 사회주의 연극 연습 장면에서의 "김일성 장군 만세" 운운하는 구호와 연습실에 걸릴 예정이었던 대형 북한국기(인공기) 등이 들어가는 장면 등이 삭제되었다고 한다.[13]

그러나 공연을 올리기 위해 연습하는 과정에서 연극적 완성도를 높이기 위해 극본의 수정이 수시로 이루어진다는 점을 고려하면, 세부적인 디테일의 차이가 존재한다고 하더라도 작품의 전체 맥락 속에서 그 디테일의 사소한 차이는 그다지 중요한 문제가 아닐 수도 있다고 생각된다.[14] 당시의 시점에서 김일성과 관련된 부분은 일반 대중의 관점에서 다소 불편할 수는 있겠지만 북한의 사회주의 연극의 실체를 극중극 형태로 재연하기 위해 필요불가결한 부분이라고 생각되기 때문이다.[15] 어떻게 보면 1988년의 월북 예술가 해금 이후 문학, 영화 등 다른 분야에서 식민지 시기와 근대 문화사에 대한 발본적인 탈구축 및 재해석 작업이 일어나고 있던 상황에서[16] 오히려 연극계 현장에서의 인식은 아카데미즘 층위에서

12) 「(좌담) 참가 취소 파문과 연극사 왜곡」, 『한국연극』, 1991.11.; 정진수, 「'격정만리' 유감」, 『한국연극』, 1991.11.

13) 「'격정 멀리' 보낸 〈격정만리〉 첫 공연」, 『중앙일보』, 1991.9.30.

14) 국립예술자료원에 소장된 초연 팜플릿에는 "수복이 된 뒤 우익 청년단의 수색으로 체포된 홍종민은 노승철의 묵계 끝에 공산주의자로 고발되어 총살형을 당한다"고 되어 있다(https://www.daarts.or.kr/viewer/document/1068237/). '묵계'를 연극적으로 연출함에 있어 변화가 있을 수는 있겠지만 극의 전체적인 흐름상 이 부분을 특별히 문제 삼기는 어려워 보인다.

15) 〈격정만리〉 공연과 꼭 같은 시기에 방송이 시작된 〈여명의 눈동자〉에 대해서도 최대치(최재성 분), 김기문(이정길 분) 등 사회주의 계열의 독립운동가들의 인물 표현을 두고 유사한 논란이 있었다.

16) 1988년 7월 월북 문인의 해금을 전후한 문학계와 영화계의 문화적 지형에 대해서는 김미지, 「월북 문인 해금의 이면—'불화'의 소멸 그 이후」, 『구보학보』 20, 구보학회, 2018.; 한상언, 「해금할 수 없는 것을 해금하기—월북 영화인 해금 30년의 여정」, 『구

상당 부분 진척되었던 식민지 시기 연극사의 재조명이 충분히 공유되지 못했다는 인상을 준다.[17] 극단 아리랑의 서울연극제 참여 과정이 그러했듯 충분히 상호협의를 통해서 상대방에 대한 불신과 반목을 해소하면서 문제점을 해결해 나갈 수 있었음에도, 당시에 극단의 실질적인 리더가 부재하는 상황에서 감정적인 진영 대립이 격화되고 오해가 오해를 낳으면서 발생한 하나의 해프닝이 바로 '<격정만리> 사태'가 아니었던가 한다.

3. 〈격정만리〉의 이행기 정의 크로노토프

'<격정만리> 사태'는 초연 당시 서울연극제 집행위원회 결정의 정당성 여부와 서울연극제 공식참가 취소로 인한 극단의 명예 실추 및 재정적 손해라는 문제[18]를 해결하지 못한 채로 마무리되었고, 극단 아리랑은 초연 직후 김명곤이 홍종민 역할을 맡은 추가공연을 올린다. 당시 저널리즘에 관극평이 일부 게재되기는 했지만 연극 <격정만리>는 그 이후 본격적인 학문적 검토의 대상이 되지는 못했다. 따라서 초연 30주년을 맞이한 지금 일본에서 낭독공연이 이루어지고, 비록 추가공연 당시의 영상이기는 하지만 <격정만리> 초연 영상이 공개되고 있는 상황[19]에서, 이 작품의 연극사적 의미를 한국사회에서 민주화의 진전에 수반된 과거 청산과

보학보』 20, 구보학회, 2018. 참조.

17) 이런 맥락에서 박영정은 한국 근대연극사를 '정통파적 흐름'과 그 이외의 흐름으로 보고 주류 이외의 모든 연극사적 흐름을 이단시하는 집행위원회의 이분법적 사고야말로 '연극사 왜곡'이라 비판한다(박영정, 앞의 글, 230면.).

18) 박원근은 '〈격정만리〉 사태'를 연극사 인식 문제와 '서울 티켓'으로 대표되는 공적인 예술지원 제도의 문제로 나누고, 논란이 된 전자의 문제는 장기간의 논의가 필요한 반면 논의가 불충분했던 후자에 대해서는 원칙을 세울 필요가 있다고 주장한 바 있다. 박원근, 「무정책의 예술행정은 관객 모독이다」, 『객석』, 1991. 11.

19) 극단 아리랑 제작의 영상 자료를 작가 김명곤의 허락을 받아 필자가 유튜브에 공개하였다(https://youtu.be/lj7EQFcdMaU). 강의와 연구를 위한 목적의 자료 공개와 인터뷰에 협조해준 김명곤 선생님께 감사드린다.

정에서 제시된 '이행기 정의(transitional justice)' 개념[20]을 통해 살펴보는 것도 의미가 있으리라 생각된다.

이행기 정의는 '이행(transition)'과 '정의(justice)'라는 두 개의 개념을 연결하여 만들어진 새로운 개념으로서, 좁은 의미로는 권위주의 체제에서 민주주의로의 진행과정에서 "광범위한 인권 탄압의 잔재를 처리하기 위해서 다양한 국가들에서 도입된 사법적 또는 비사법적 조치들"을 의미한다.[21] 또한 이 개념은 확장되어 공동체가 집단적 뉘우침에 기초하여 집단적 기억을 확립함으로써 국가폭력에 대한 법적 · 역사적 책임을 이행하는 것을 의미하기도 한다.[22] 본고에서는 이행기 정의에서 작동하는 시공간 개념을 바흐친의 '크로노토프'를 차용하여 분석한 이재승의 논의를 빌어 이행기 정의를 권위주의 체제에서 형성된 집합적 기억=국가주의적 기억을 해체하고 대안적 기억의 구축을 시도하는 문화적 헤게모니의 투쟁으로 이해하고,[23] <격정만리>의 의미를 한국 근대연극사에 대한 주류적 기억의 탈구축(deconstrcution)과 대안적 기억에 대한 모색이라는 측면에서 살펴보려 한다.[24]

---

20) 정근식, 「5월 운동의 성과와 한계 : 과거청산과 이행기 정의 사이에서」, 『경제와 사회』 126, 비판사회학회, 2020.

21) 이병재, 「이행기 정의(transitional justice)와 인권—인과효과 분석을 위한 틀」, 『국제정치논총』 55(3), 한국국제정치학회, 2015.; 이영재, 「이행기 정의의 본질과 형태에 관한 연구—공감적 정의 원리를 중심으로」, 『민주주의와 인권』 12-1, 전남대학교 5 · 18 연구소, 2012.

22) 이재승, 「이행기 정의와 크로노토프」, 『민주법학』 64, 민주주의법학연구회, 2017.

23) 이행기 정의를 권위주의 정권 이후의 전환기뿐만 아니라 고대 로마 시대 이래 인류 사회에서 보편적으로 존재하는 문제로 보는 시각도 있다. 제프리 K. 올릭, 강경이 옮김, 『기억의 지도』, 옥당, 2011, 209-214면.

24) 비슷한 시기에 방송된 〈여명의 눈동자〉(1991)나 조금 더 뒤에 나온 〈모래시계〉(1995)는 텔레비전 드라마라는 대중문화 장르의 층위에서 식민지 시기와 권위주의 체제의 집합기억(공적 기억)의 탈구축을 시도한 것이라고 할 수 있다. 소설을 중심으로 한 문학에서는 조정래의 『태백산맥』 등에서 보듯 이러한 시도가 비교적 일찍 나타나기 시작했다. '이행기 정의'라는 개념을 사용하고 있지는 않지만, '민주화 이행기'라는 관점에서 〈여명의 눈동자〉를 분석한 백두산의 논의도 시사적이다. 백두산, 「민주화 이행기 텔레비전 드라마의 분단 재현 방식—〈여명의 눈동자〉를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』

주지하듯 아인슈타인의 상대성 이론의 영향을 받은 바흐친의 '크로노토프(chronotope)' 개념은 "문학 작품 속에 예술적으로 표현된 시간과 공간 사이의 내적 연관"[25]을 지칭하는 "문예학의 비유적 표현"이다.[26] 법문학적 수사(修辭)에서 판결은 법률가들이 집단적으로 써내려 온 연작소설이라 할 수 있고, 이행기 정의의 법은 국가폭력을 겪은 공동체가 자신의 책임에 대해 현재에서 과거로 써 올라가는 대하소설이라고 할 수 있다.[27] 따라서 권위주의 체제에서 형성된 주류적 집합 기억을 대안적 기억으로 대체해 가는 과정에서 만들어지는 내러티브=히스토리 속 시공간 개념을 이행기 정의의 크로노토프라 할 수 있을 것이다. 이런 관점에서 한국 근대연극사의 탈구축이라고 하는 내러티브=히스토리를 구성하는 <격정만리>의 이행기 정의 크로노토프는 크게 세 가지 측면에서 살펴볼 수 있다.

우선, 연극사의 주류로 여겨진 이른바 '신극' 운동 그룹이 근대연극사의 내러티브=히스토리에서 점해 온 과잉대표성을 해소함으로써 그들에 의해 연극사에서 주변화되었던 연극단체와 연극인들의 복권을 시도했다.[28] 특히 한국 근대연극사를 통틀어 가장 대중적인 인기를 끌었던 1910년대 신파극단에서 1930년대 대중극단으로 이어지는 일련의 계보를 우리 연극사의 주요한 흐름으로 해석하려 했다는 점이 주목된다. 뿐만 아니라 이데올로기적 이유 등으로 망각되고 예술적 성취 수준에서는 격하되었던 카

15, 스토리앤이미지텔링연구소, 2018.

25) 미하일 바흐찐, 전승희 · 서경희 · 박유미 옮김, 『장편소설과 민중언어』, 창작과비평사, 1988, 260면.

26) 이병훈, 「예술적 공간을 보는 두 가지 관점—바흐친과 로트만을 중심으로」, 『러시아어문학연구논집』 12, 한국러시아어문학회, 2002, 172-173면.

27) 이재승, 앞의 논문, 109면.

28) 초연 당시 〈격정만리〉를 둘러싼 논쟁을 이상우는 "신극사 정통성의 문제"(이상우, 앞의 글)라 규정하였고, 〈격정만리〉를 옹호한 박영정의 공연평 제목도 「연극 〈격정만리〉로 다시 보는 한국 신극사」였다. 그러나 이두현의 『한국신극사연구』(1966)에서부터 본격적으로 사용되기 시작한 '신극사'라는 용어 자체가 극예술연구회를 정점에 두고 그 계보를 특권화하는 용어라는 점에서 본 논문에서는 '한국 근대연극사'라는 중립적인 용어를 사용하기로 한다.

프의 프롤레타리아 연극이나 만주 독립군의 항일 혁명 연극[29]에 대한 역사적 재평가를 시도하기도 했다.

두 번째로는 정치사회적 요구에 예술을 종속시키려는 정치-예술 일원론적 · 도구적 연극관에 대한 비판을 통해 연극을 비롯한 예술의 독자성과 자율성에 대한 옹호를 드러내었다. 사실 '<격정만리> 사태'에서 주목받지는 못했지만 주인공 홍종민이 궁극적으로 지향한 것은 예술이 정치에 예속되는 것을 거부한 것이다. 작품을 일관해서 비판의 대상이 되고 있는 것은 프롤레타리아 연극은 물론 국민연극과 해방 후 북한연극에 이르기까지 연극을 정치의 도구로 이해하거나 프로파간다 도구로 이용하려는 일련의 시도들이다. 이 작품의 부제가 '광대들의 예술혼'인 것은 '광대'를 정치의 영역으로 끌어들이려는 모든 시도에 대한 저항의 의미로 읽힌다. 그것은 예술의 정치성을 부정하는 이른바 '순수 예술'에 대한 지향과는 결을 달리하는 것으로, 연극이 그 정치성을 표현함에 있어서 예술이 가지는 고유의 형식과 미학적 완결성을 포기할 수 없다는 것을 의미한다.

이렇게 보면 서양 연극을 식민지 조선에 이식하려 한 노승철 류의 신극 운동과, 창극을 포함한 전통 연희 일반, 그리고 홍종민이 몸담은 일련의 신파극 및 대중극 그룹의 세 부류가 정치에 대한 예술의 종속과는 거리를 둔 것으로 남게 된다. 그러나 식민지 말기 친일 연극 등을 통해 부정적으로 재현되는 노승철의 모습을 고려할 때 작가가 좀 더 애정을 두고 그리려 한 것은 앞에서 말한 대중극 그룹과 전통 연희 그룹이라고 할 수 있다. 결국 예술을 정치에 종속시키는 부류와 더불어 조선적 전통에서 현저하게 떨어져 있는 지식인 연극에 대한 비판을 통해 '조선적'인 연극이 부상하게 되는데 이를 <격정만리>의 세 번째 이행기 정의의 크로노

29) '만주국' 성립(1932) 이후 통치권 밖으로 내몰린 항일 혁명 연극은 주로 1932-35년 사이에 유격 근거지에서 공연되었는데, 그 대표작 격인 동북항일연군의 〈혈해지창〉은 해방 후 1959년에 필사본으로 발굴되었다. 이복실, 『만주국 조선인 연극』, 지식과 교양, 2018, 230-239면.

토프로 볼 수 있을 것이다. 이 부분은 심영복-진경숙 부부의 결혼식 피로연 장에서 신파극단 '북극성'에서 함께 활동하다가 이제는 개량신파, 프로연극, 신극 그룹으로 나뉘게 된 옛 동료들의 취중 논쟁의 장면에서 첨예화되어 나타난다.

심영복　　그게 아니고 얼마 전에 신문에 났지 않나? 신극은 대중을 고매한 이상에 유도하여 더욱 향상시키는 역할을 하지마는 신파는 관중의 저속한 취미를 자극하여 더욱 타락시킨다느니 어쩌느니 하면서 매도하는 글을 예술극장 놈들이 신문에 썼지 않습니까.

홍종민　　(벌떡 일어서며) 개 같은 소리야! 그 자식들은 서양연극을 모방해서 혀도 돌아가지 않는 서양사람 흉내를 내고 괴상한 몸짓으로 벌벌 떨고 서서 연극이랍시고 관중을 현혹시킵니다. 하물며 그것을 보고 번연히 모르면서도 아는 척하는 소위 신세대의 청춘남녀라는 것들도 가소로운 것들이지요. 그러니 하는 놈들이나 보는 것들이나 모두가 대학물이나 먹었다고 귀족주의에 빠져서 교만 떠는 머슴아이거나, 외국 것이라면 무엇이든 환장하는 발광증 들린 정신병자들이 아니고 무엇입니까? 아 황금도 싫소, 명예도, 사랑도 나는 다 싫소. 오로지 나의 한 가지 소망은 조선 냄새 나는 위대한 예술을 하고 싶은 것이외다.

(일동, "옳소" 하며 박수를 친다. 홍종민, 탁자에 고개를 박고 쓰러진다.)[30]

KAPF에 가입한 심영복이 자신들의 출발점이기도 했던 신파 계열의 연극을 비판하자 홍종민이 발끈하는 장면이다. 여기에서 비판의 대상이 되는 "서양사람 흉내를 내"는 연극이란 직접적으로는 노승철 류의 신극 운

30) 김명곤, 『격정만리』, 아리랑글방, 1991, 38-39면.

www.kci.go.kr

동을 의미하지만, 심영복의 발언을 반박하는 과정에 나왔다는 점에서 프로 연극 역시 같은 범주에 묶일 수 있다. 이에 대한 홍종민의 비판에서 제시되는 진정한 연극은 "조선냄새 나는 위대한 예술"이다. 지식인 연극도 아니고, 서양 흉내도 내지 않는 진정한 연극으로서의 '조선냄새 나는 연극'은 그러나 메타포의 층위에 머물러 있다. 저널리즘에서 제기되던 신파극에 대한 문제 제기에 대한 논리적인 비판을 소인극 수준에 머물러 있는 신극 운동 그룹과 지식인 사회에 대한 공격으로 대체하고 있기 때문이다.[31] 실제로 위 인용에서 홍종민은 "조선냄새 나는 위대한 예술"에 대해 설명하지 못한 채 인사불성이 되어 쓰러지는 것으로 그려지고 있다. 또한 개벽좌 해체와 카프 검거 선풍 이후 조선을 떠난 박철과는 달리 홍종민은 대중극 지향의 조선극단에 참여함으로써 실제로는 '황금'과 '명예'를 얻는 인기배우의 길을 선택했고, 식민지 말기에는 소극적인 모습이기는 했지만 노승철과 함께 '국민연극'에 참여하여 <대추나무>의 만주 순회공연 무대에 오르기도 했다. 이에 비해 전통 연희 그룹을 의미하는 대금 연주자였던 김갑득(이월선의 첫 남편)은 연극의 초반부 5장에서 <아리랑 고개> 공연을 준비하는 분장실로 이월선을 찾으러 단 한번 무대에 등장한 뒤 자취를 감추고, 14장이 되어서야 홍종민 부부의 대화 속 전언을 통해서 요절했다는 사실이 전해진다. 또한 기생 출신으로 신파극 배우를 거쳐 신극 무대에 섰던 이월선 역시 국민연극을 강요받던 시기 지방 순회 공연을 위주로 하는 '동방 창극단'의 일원이 되어 지방을 유랑하는 것으로 그려진다. 결국 서양 연극을 이식하는 신극 운동이 연극의 미래라는

31) 홍종민이라는 캐릭터와 그가 추구하는 연극의 실체가 모호하다는 점에 대해서는 일찍이 비판적인 견해가 제출되었다. 염무웅은 이 작품을 호평하면서도 박철과 홍종민의 소박한 민족주의 내지 인정주의가 이념적 대립을 극복하는 대안적 전망이 되기에 부족하다고 했고(염무웅, 앞의 글, 214면.), 양승국은 초연 당시 홍종민을 통해 "연극적인 열정을 느끼기에는 역부족이며, 단지 이유를 모르고 죽어간 한 가엾은 우유부단한 연극배우의 무기력한 모습"(양승국, 앞의 글.)을 보여주었다고 평가했다. 김명곤 희곡의 극작술과 미학을 검토한 김숙경의 논문에서도 홍종민의 비전이 선명하지 않아 주제 구현에 부족함이 있다고 평가하고 있다(김숙경, 앞의 논문, 247면.).

점에 동조하지 않지만, 그렇다고 해서 대중으로부터 점점 소외되고 있는 전통 연희나 창극이 자신들이 지향해야 할 새로운 연극의 미래가 될 수는 없는 상황이야말로 홍종민의 '조선 냄새 나는 연극'이 처해 있던 위치였던 셈이다.[32]

그럼에도 불구하고 이상에서 살펴본 <격정만리>의 이행기 정의 크로노토프는 그 자체로서 매우 전복적인 것이다. 외국문학 전공자들을 중심으로 만들어져 신극에 대한 지향을 표방한 '극예술연구회'는 잘 알려진 것처럼 당시의 유학파 지식인 중심의 문화 권력과 미디어의 든든한 지원 속에서 그 소인극적 미숙함에도 불구하고 서항석이 근무하던 『동아일보』를 비롯한 주류 저널리즘의 상찬을 받았다.[33] 신문(학예면)과 잡지(기관지 『극예술』)는 물론 라디오 방송과 유성기 음반 등 다양한 미디어를 통해 반복된 자기언급적 내러티브의 축적과 수행적 세대 담론의 결과로서[34] 극예술연구회는 스스로를 위계적 중심으로 하는 '신극사'의 내러티브를 완성해 나갔다.[35] 그리고 식민지로부터 해방된 이후 '신극' 그룹은 냉전 체제 속에서 때로는 정치권력과 결탁하는 방법으로 연극계의 주류가 됨으로써 자신들을 중심으로 한 위계 속에 한국 근대연극사를 배치하는 방식으로 집단적 기억의 서사를 구축했다. 이른바 '마스터 내러티브(master narrative)'의 구축이다.[36]

---

32) 이상우는 홍종민이 추구한 '조선 냄새나는 연극'이란 결국 대중 통속극에 불과하며 이는 결과적으로는 "일제의 지배 담론에 놀아나는 자기 위안의 논리이고 연극에 대한 허위적 이상"(이상우, 앞의 글)이라고 비판한 바 있다.

33) 양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996, 150-151면.

34) 이승희, 「극예술연구회의 성립」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.; 이광욱, 「극예술연구회의 세대 위치와 신극 담론의 세대 수행성」, 『한국극예술연구』 71, 한국극예술학회, 2021.

35) 심영복이 신파를 비판하는 과정에서 "신극은 대중을 고매한 이상에 유도하여 더욱 향상시키는 역할을 하지마는 신파는 관중의 저속한 취미를 자극하여 더욱 타락시킨다느니 어쩌느니 하면서 매도하는 글을 예술극장 놈들이 신문에 썼지 않습니까."라며 신문기사를 인용하는 장면은 이런 점에서 매우 시사적이다. 저널리즘의 연극비평 담론이 신파를 비판하고 신극의 정당성을 변호하는 논거로 작동하고 있는 상황을 보여주기 때문이다.

이에 비해 문화권력의 중심에 있던 주류 지식인들과 일정한 거리를 두고 있던 대중극 그룹이나 구비전승과 행위전승을 통해 도제적으로 양성되던 전통 연희 그룹의 경우 미디어로부터 소외되고 있었다. 게다가 자신들의 역사를 문자 기록으로 남겨 놓지 않게 됨으로써 '역사'라고 하는 공동체의 집합적 기억에서 소거될 수밖에 없는 운명을 갖고 있었다. <격정만리>의 의의는 집합적 기억에서 배제되었던 이들 그룹의 사적 기억을 연극사의 주류적 담론과 기억에 대한 대항적(counter) 혹은 대안적(alternative) 기억으로서 살려내려 한 점에 있다고 할 수 있는데,[37] 그것은 '구술생애사(oral life history)'의 적극적인 활용을 통해서 이루어졌다.[38] <격정만리>에서 소개되는 '극중극'은 한국 근대연극사라는 문자로 기록된 역사에 존재하는 것이지만, 그 문자 속에 감추어졌던 '광대들'의 역사는 주로 대중극 계열의 원로 연극인들의 기억과 이를 기초로 한 구술생애사에 근거해서 이루어진 것이었다.[39]

---

36) 개인의 기억이 내러티브라면 집합적 기억인 역사도 내러티브이다. 공적 역사(official history)를 담은 이야기를 의미하는 마스터 내러티브(master narrative)라는 개념이 시사하는 것은 대안적 내러티브(alternative narrative)나 대항적 내러티브(counter narrative)도 존재한다는 다원적 역사관(multiple histories)이다. 우에노 지즈코 외, 서재길 옮김, 『전쟁과 성폭력의 비교사』, 어문학사, 2020, 15면.

37) 공식적인 기억과 삶의 경험에서부터 오는 사적 기억 사이에는 잠재적인 괴리가 있는데, 이 괴리는 대중 대항 기억이 출현할 공간을 열어준다. 이를 통해 사적 기억은 헤게모니적인 기억과 담론에 대항하는 대항 담론을 구성한다. 윤택림·함한희, 『새로운 역사쓰기를 위한 구술사 연구 방법론』, 아르케, 2006, 66면.

38) 문서 사료 지상주의에 대한 비판과 구술사에 대한 착목을 통해 '침묵당한 목소리(silenced voice)'를 복원하는 작업에서 여성사가 출발했다는 사실(우에노 지즈코, 이선이 옮김, 『위안부를 둘러싼 기억의 정치학』, 현실문화, 2014, 151-155면.)은 마스터 내러티브의 탈구축에 있어서 구술생애사가 차지하는 중요성을 잘 보여주는 사례라 할 수 있다.

39) 이는 김명곤이 『뿌리 깊은 나무』 기자로 있으면서 남사당패나 장구 장인 등 전통 예술인들을 만나 그들의 생애사를 '민중자서전'으로 기록하면서 전통 예능과 더불어 구술채록의 중요성을 자각하게 된 것과 관련이 있다. 김명곤, 『꿈꾸는 광대』, 유리창, 2012. 그는 한국 근대연극사, 특히 동양극장을 중심으로 한 대중극의 역사와 관련하여 기존의 연극사 기술에 나오지 않는 많은 이야기를 고설봉을 통해 알게 된 것이 〈격정만리〉 창작의 동기가 되었다고 밝히고 있다(필자와의 면담, 2020.10.30.).

<격정만리>에서 재현되고 있는 다양한 에피소드 중 상당 부분은 동양극장 연구생 출신 배우 고설봉의 구술 증언에 기초한 것이다. 이를테면 국민연극 <대추나무> 공연 첫날에 관객이 올까 걱정을 했는데 첫날 만석이 되었다거나 순회극단이 묵던 여관 뒤쪽에 경찰서가 있어 한밤중에 고문당하는 비명이 들렸다는 에피소드,[40] <사랑에 속고 돈에 울고>로 일약 대스타가 된 황철이 동양극단에서 준 2천원으로 교동 뒷편에 기와집을 샀다는 에피소드(44면), 해방 직후 서울에 있던 황철이 남로당의 입당 권유를 받고 단벌옷만 입은 채로 그대로 월북했다는 에피소드(126면), 독립군을 그린 연극에서 김좌진을 주변화했다고 김두한에 의해 배우 심영이 테러를 당한 사건(128면), 한국전쟁 시기 인민군 소좌로 입경한 심영에 의해 춘천으로 이동하던 중 폭격을 당해 도망친 배우 김승호의 이야기(145면), 국립극장 현관 앞에서 인민재판을 받아 죽을뻔 했던 김팔봉과 관련한 에피소드[41] 등은 연극 <격정만리> 속에서 그대로 다른 인물들을 통해 재현되고 있는 것이다.[42]

뿐만 아니라 앞에서 언급한 홍종민의 "조선 냄새 나는 예술"과 그 안티테제로서의 서양 사람 흉내 내는 예술, 혹은 신극 그룹의 소인극적 성격에 대한 비판 역시 고설봉의 연극사 회고에 상당 부분 근거를 두고 있다. 즉 1935년에 세워진 동양극장이 식민지 말기에 이르기까지, 지금도 상상하기 힘든, 배우들에 대한 고정월급제를 실시하면서 연극 공연을 시스템화 했다는 점이나, 연극적 완성도나 연기 측면에서 동양극단의 연극이 신극에 결코 뒤떨어지지 않았다는 점, 쓰키치 소극장에서 연극적 수련을 거친 홍해성이나 박진의 합류로 인해 신극 이상의 연기 완성도를 보였다는

40) 고설봉 증언, 장원재 정리, 『증언 연극사』, 진양, 1990, 93면. 이하 인용면수만 표시.
41) 고설봉, 『빙하 시대의 연극마당 배우 세상』, 이가책, 1996, 250면.
42) 물론 그 외에도 유민영의 『우리 시대의 연극운동사』(단국대 출판부, 1990.) 등에 실린 구술 기록도 활용하고 있다. 예를 들면, 현대극장의 국민연극 만주순회 공연에서 둘째 날 관객이 대폭 줄어든 것(187면) 등이 그것인데, 출전을 밝히고 있지는 않지만 이 역시 연극인의 구술 채록 기록일 가능성이 크다.

점 등이다. 해방 이후의 연극사 기술에서 의도적으로 무시되거나 저평가된 대중극 그룹의 연극적 수준이나 완성도, 시스템화된 공연과 극장 운영, 대중적 인기 등에 대한 역사적 복원과 재평가가 이루어지고 있는 것이다. 결국 지식인 중심의 기록에 바탕을 둔 헤게모니적 기억의 기록으로서의 주류적 역사에 대한 대안적 혹은 대항적 기억으로서의 연극사는 구술생애사를 통해 복원된 <격정만리>를 통해 다원적 역사들(multiple histories)로 새롭게 씌어진 셈이다.[43]

4. 다시 그린 '광대들의 예술혼' : 〈격정만리〉 재공연의 의미

1991년 서울연극제 공식 참가 취소라는 우여곡절은 겪은 <격정만리>는 그로부터 15년이 지난 2006년 극단 아리랑 창립 20주년 기념 공연 레퍼토리로 다시 무대화되는 과정을 겪게 된다. 학전 소극장 무대에서 상연된 초연과는 달리, 2006년 4월 1일부터 16일까지 진행된 이 재공연은 아르코 예술극장 개관 25주년을 기념하는 기획 프로그램으로 대극장의 대형 무대를 이용하여 만들어졌다. 지금은 뮤지컬은 물론 TV 드라마와 영화에서도 맹활약을 하고 있는 지현준이 초연 당시 이호성/김명곤이 맡은 홍종민 배역을 담당했고, 초연 당시 박진섭을 연기했던 배우 권태원이 박철을 맡는 등 배우의 진용이 새로 갖추어졌다. 또한 연기를 하는 배우 이외에도 막간 가수 등도 추가로 섭외하여 무대에 서게 했고, 별도의 음악팀을 구성하여 전문성을 강화했다.[44] 재공연은 전체적인 스토리에 큰 변화가 없

43) 이영미는 기존의 연극사에서 제외하고 있는 신파극, 프로연극, 항일 무장 투쟁기의 연극, 해방 직후의 진보적 연극 등을 연극사의 한 부분으로 취급해 줄 것을 요구한 데에 〈격정만리〉의 연극사적 의미가 있다고 보았다(이영미, 앞의 글, 667면.). 연극사의 탈구축=해체(deconstruction)와 다원적 역사들(multiple histories)의 복원이라는 이 논문의 키워드 역시 〈격정만리〉가 연극사를 바라보는 다양한 시각의 공존과 소통가능성을 지향한 것으로 평가하려는 시각에서 제시된 것이다.

는 가운데 연출상에서 과감한 혁신이 이루어진 것으로 보이는데, 이하에서는 <격정만리>의 초연과 재공연을 비교함으로써 재공연의 의미를 살펴보려 한다.

<격정만리> 재공연에서 두드러지게 나타나는 특징은 초연에서 활용했던 '해설자'가 사라졌다는 점을 들 수 있다. 초연 당시 박철과 이월선의 연락을 주선하는 연극인으로 등장한 해설자는 매 장마다 등장하여 한국 근대연극사의 주요 국면에 대한 역사적 설명을 해 주는 역할을 담당했다. 뿐만 아니라 '해설자 → 박철과 이월선의 편지 왕래와 회고를 통한 연극인들의 이야기 → 그들이 올린 공연'이라고 하는 세 겹의 액자 장치[45]를 통해서 극중극을 재연하는데 기여했다. 재공연에서는 해설자가 사라짐으로 해서 연극사의 방계 지식에 대한 세부적인 설명이 삭제되고 극중극은 두 겹의 구조로 단순화되어 처리되고 있다. 해설자가 사라지게 된 것은 1991년과 2006년이라는 15년의 세월이 만든 한국 근대연극사에 대한 대중적 인식의 변화와 관련이 깊다. 즉 1988년 월북 작가에 대한 해금 조치가 내려진 후 얼마 되지 않은 시점에서 진행된 초연에서는 냉전 체제 하에서 반쪽짜리 문학사와 연극사를 배운 관객들을 위해 해설자를 통한 연극사 설명이 필요했지만, 해금 조치 이후 15년이 지난 시점에서 중등 교육을 받은 젊은 세대에게는 이 같은 설명이 굳이 불필요했던 것이다. 여기에 연극 무대의 외부에서 발화하는 해설자의 존재가 연극의 자족성과 완성도를 해칠 수도 있다는 판단도 작용한 것으로 보인다.[46]

해설자가 사라진 부분에 새롭게 등장한 것은 막간 가수인데, 재공연의

44) 아코디언 김현미, 첼로 조수진, 기타 이원조, 신디사이저 김정혁, 그리고 보컬 이정표가 음악팀에 참여했으며, 테마 송이라 할 수 있는 원일 작곡의 바이올린 곡 「길」을 서두와 결말 부분에 활용했다.

45) 이 점에 대해서는 양승국, 「완성도 한 단계 높인 재창조」, 앞의 글을 참조할 것.

46) 해설자에 의한 해설뿐만 아니라 배우들 사이의 대사를 통해 이루어진 카프에 대한 설명, 해방기 북조선의 정치 상황과 팔로군 계열 독립군의 무장해제 등과 관련된 당대의 역사적 상황에 대한 설명도 과감하게 삭제되었다.

두 번째 특징은 이러한 막간을 매우 적극적으로 활용하려 한 점이다. 물론 초연 당시에도 배우들이 직접 노래를 부르는 등의 방식으로 초창기 예능인들의 종합예술인으로서의 면모를 재현하려 했지만, 아무래도 음악적 완성도는 떨어졌던 것이 사실이다. 이와는 달리 재공연에서는 신파극단의 배우 역할을 담당한 배우는 물론, 아무런 극중 배역을 맡지 않은 전문적인 가수를 무대에 등장시켜 1930년대에 유행했던 '막간'을 재연하려 했다. 당초 인정극과 정극 혹은 희극과 정극 사이의 무대 배치를 위해 출현했던 것이 '막간 가수들'이었고, 잘 알려진 바와 같이 막간 가수로서 가장 명성을 떨친 것이 이애리수였다. 또한 막간이 대중적 연극 형태로 점차 발전한 것이 '레뷔' 등의 이름으로 불렸던 '막간극'이었다고 할 수 있다. 식민지 시기의 극장에서와 같이 다양한 장르의 공연을 한 무대에서 재현할 수 없는 연극 <격정만리>에서는 장과 장 사이의 '막간'을 활용하여 배우나 가수를 등장시켜 식민지 시기 대중음악사의 한 페이지를 장식한 대표적인 노래들을 편성했다.

초연에서도 이들 가요들은 무대공연이 되었지만, 레퍼토리가 재배치되고 그 기능도 달라졌다. 이를테면, 초연에서 신파극단 북극성의 무대공연 직전 레퍼토리로 이용되었던 「황성옛터」는 재공연에서는 「장한몽가」[47]으로 바뀌는 대신, 예술극단 연습장과 홍종민의 집을 연결하는 장면에서 막간 가요로 활용되었다. 또한 초연에서 홍종민-이월선 부부의 관계가 파국으로 치닫는 장면과 심영복-진경숙 부부의 결혼식 장면을 이어주는 장면에서 '브리지 음악'으로 나오던 윤심덕의 「사의 찬미」의 경우에도 막간 가수가 독창을 부르는 독자적인 공연의 형태로 재연되고 있다. 흥미로운 것은 음악팀의 보컬로 참여한 가수 이정표가 막간 가수로 등장하여 노래를 부른 다음에 바로 같은 멜로디의 「광야를 달리는 사나이」가 이어지면

47) 이 노래는 원곡은 일본 가요이다. 〈장한몽〉 공연 즈음에 불렸을 것으로 짐작되며, 1922년에 발행된 『신유행창가』에도 실려 있다. 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1998. 44면. 1928년에 일축조선소리반(K549-b)으로 판매되었다.

서 신파극단의 옛 동료들이 술 마시는 장면으로 이어지고 있는 것이다. 잘 알려진 바와 같이 「사의 찬미」는 루마니아의 작곡가 이오시프 이바노비치(Iosif Ivanovici)가 작곡한 왈츠곡 「도나우 강의 잔물결(Waves Of The Danube)」(영어식으로는 「다뉴브강의 잔물결」)을 번안한 것인데, 「광야를 달리는 사나이」[48]는 이 노래를 좀더 빠른 템포로 편곡하여 "광야를 헤치며 달리는 사나이 / 오늘은 북간도 내일은 몽고 땅 / 흐르고 또 흘러 부평초 같은 몸 / 고향땅 떠난 지 그 몇 해이런가"라는 새로운 가사를 덧붙인 것이다. 영화에서 주로 사용하는 장면 전환의 브리지 음악을 활용하여 서사의 진행과 무관한 외재적 '배경 음악'으로서의 성격을 지닌 막간 가요를 극중 디에게시스 속에서 재현되는 내재적 상황음악으로 연결하고 있는 셈이다.[49] 한편 초연에서 극단이 마련해 준 홍종민의 저택 응접실 장면에서 축음기에에서 흘러나오던 「애수의 소야곡」[50]은 재공연에서는 춤추는 중창단을 동반한 남성 가수의 보다 발전된 형태의 막간 공연으로 바뀌어 나타나고 있다. 이 같은 변화는 막간을 포함한 다양한 장르의 공연예술이 연행되던 식민지 극장의 모습을 재현함으로써 연극적 볼거리를 제공하기 위한 시도였다고 평가할 수 있다.

세 번째는 초연 당시 고설봉의 증언 등을 기초로 재현된 신파극 배우의 연기나 활동사진 <아리랑>의 변사 해설, 연극 <아리랑 고개>와 민요 「아리랑」 등이 공연 당시의 발성이나 창법에 보다 근접하도록 연출되었

48) 「광야를 달리는 독립군」이라고도 하며 1920년대 이청천이 신흥무관학교 생도와 불렀던 노래로 알려져 있다. 박찬호, 안동림 옮김, 『한국가요사 · 1』, 미지북스, 2009, 73면.

49) 영화에 사용되는 음악은 흔히 외재적 '배경 음악'과 내재적 '상황 음악'으로 나눌 수 있다. 전자는 인물의 감정이나 화면의 분위기를 제시하면서 장면 전환을 매끄럽게 해 주는 것으로서 영상 속에서 음원의 출처가 보이지 않는다. 반면 후자는 영화의 내러티브 상황에 속해 있는 음악으로서 음원이 화면에 직접 드러난다는 특징을 지닌다. 구경은, 『영화와 음악』, 문학과 지성사, 2006.

50) 1938년에 발표한 곡으로 매진된 레코드를 구하기 위해 레코드 회사 앞 여관은 전국에서 몰려든 상인으로 만원을 이룰 정도로 인기를 끌었고 남인수를 일약 스타로 만들었다. 박찬호, 앞의 책, 384면.

다는 점이다. 즉 막간 가요와 극중극의 재연에 있어 최대한 식민지 시기의 발성법과 어투를 재현하려 했다. <아리랑 고개>에서 여자 주인공 분이가 눈물 흘리는 연기 장면 및 이를 뒤이어 나오는 「아리랑의 노래」라든가 홍종민-이월선의 결혼식 피로연에서 박진섭이 단성사 전속 변사였던 성동호의 흉내를 내어 해설한 무성영화 <아리랑> 등[51]은 초연과 비교하면 많은 변화를 보이는데, 21세기에 들어 1930년대 유성기 음반(SP 레코드)이 CD 등의 형태로 복원되어 음원에 대한 접근성이 좋아짐으로써 극중극 재연의 수준이 보다 더 정교해진 것으로 판단된다. 이 역시 막간과 마찬가지로 식민지 시기의 대중예술의 양상을 최대한 그 시대와 유사하게 재현하기 위한 노력의 소산이라 할 수 있다.

마지막으로 박철로 대표되는 당시 신파극 및 대중극 계열의 연극인들을 사상운동과 관련된 것으로 설정한 초연의 인물 해석을 약화시킨 점을 들 수 있다. 예를 들어 초연에서 박철은 바쿠닌이나 크로포토킨을 읽는 등[52] 무정부주의자로서의 사상적인 면모를 드러내는데, 이는 박철이 1940년대에 들어 연극협회가 결성되는 상황에서 만주 독립군에 참여하게 되는 복선으로 작용한다. 그러나 재공연에서 박철은 사상가적 면모 대신 연극배우로서의 성격이 보다 강화되며, 신파를 둘러싼 동료들의 의견 대립을 중재하는 장면에서 "연극이란 예리한 무기가 아니라 어머니의 따뜻한 젖가슴 같은~"이라는 표현을 통해 프로 연극에 대한 부정적인 태도를 드러내고 있다. 이 때문에 만주에서 만난 홍종민이 "무정부주의자가 행동하는 전사로 전향하신 겁니까"[53]라고 묻는 초연의 대사도 사라진다. 뿐만 아니라 초연 당시 논란이 된 <혈해지창>과 관련해서도 "삼사 년 전에 까

51) 〈극 아리랑고개(상, 하)〉(출연: 이백수 · 석금성, Columbia 40251A, B, 1931.); 〈영화 해설 아리랑(상, 하)〉(성동호 해설, 유경이 노래, Regal C107A, B, 1934.). 한편 극예술연구회의 유성기 음반극 중에도 〈인형의 집〉이 있으나 〈격정만리〉의 재연 부분과는 다른 장면이다.

52) 김명곤, 『격정만리』, 앞의 책, 28면.

53) 위의 책, 54면.

www.kci.go.kr

마귀라는 별명을 가진 어느 대원이 쓴 거 아입니꺼."[54]라는 대사도 삭제했다.

이상의 고찰을 통해서 초연 당시 이행기 정의의 크로노토프가 가진 비장한 분위기와 계몽적 의도가 전체적으로 볼 때 재공연에서는 많이 약화된 대신 엔터테인먼트적인 요소가 강화되었다는 사실을 확인할 수 있다. 김영삼 정부에서 시작된 과거사 바로 세우기가 정권 교체 이후 이행기 정의 실현으로 이어지고 불가역적인 수준으로 진전됨에 따라 연극사라는 공적 기억의 탈구축이라는 '거대 서사'보다 '미시 서사'에 집중하게 되면서 연극 본연의 흥미적 요소에 집중하게 된 결과로 판단된다.[55] 초연에서 논란이 되었던 연극사의 탈구축보다는 '광대들의 예술혼'이라는 부제에서 드러나는 바 예술의 독자성과 자율성을 좀더 부각시키면서, 홍종민이 갈망하던 "조선냄새 나는 위대한 예술"의 모습을 공공 극장의 무대 위에 재현하려 한 시도를 2006년 재공연이 추구한 이행기 정의의 크로노토프라 할 수 있을 것이다.[56]

---

54) 위의 책, 56면.

55) 김숙경은 김명곤의 '한국적 연극' 지향이 '연극적 방식' 곧 '연극성(theatricality)'의 적극적 활용을 통해 드러나고 있다고 하면서도 〈격정만리〉의 경우 비슷한 시기 다른 작품에 비해 연극성이 약하다고 지적한 바 있다. 초연에 비해 재공연에서 엔터테인먼트의 요소 혹은 연극 본연의 흥미적 요소가 강해졌다는 것은 이 '연극성'이 상대적으로 더 강화되었다는 것을 의미한다.

56) 이행기 정의에서 추급되는 '정의'는 크게 '응보적 정의(retributive justice)'와 '수복적 정의(restorative justice)'로 대별될 수 있다(望月康惠, 『移行期正義: 國際社會における正義の追及』, 京都: 法律文化社, 2012, 25면.). 1991년의 초연이 주류적 집합 기억의 해체와 연극사의 탈구축을 통해 '응보적 정의'를 추구한 것이라면, 2006년 재공연은 홍종민이 추구했던 "조선냄새 나는 위대한 예술"을 무대 위에 재현함으로써 '수복적 정의'를 지향한 것이라 할 수 있다. 이런 점에서 김명곤의 '한국적 연극'이란 결국 홍종민이 추구한 '조선 냄새 나는 연극'과 일맥상통하는 것이라 할 수 있다.

5. 맺음말

본 논문은 1991년 극단 아리랑에 의해 초연된 <격정만리>를 '과거 청산'과 관련하여 제기된 '이행기 정의'라는 관점에서 분석한 것이다. 권위주의 체제에서 형성된 집합적 기억=국가주의적 기억을 해체하고 대안적 기억의 구축을 시도하는 문화적 헤게모니의 투쟁으로 이행기 정의를 규정하고, 한국 근대연극사에 대한 주류적 기억의 탈구축과 대안적 기억에 대한 모색이라는 측면에서 연극 <격정만리>의 의미를 살펴본 것이다.

1991년에 초연된 <격정만리>는 개화기 신파극에서 한국전쟁기 프로파간다 연극에 이르기까지의 연극사를 메타적으로 구성한 작품으로서 연극을 통한 한국 근대연극사의 재해석을 시도했다. 그러나 이 작품은 그 동안 주류적 담론에서 배제되었던 대중극이나 카프 및 만주의 혁명 연극, 1940년대의 국민연극과 해방기의 좌우익 프로파간다 연극 등을 극중극의 형태로 재연하는 과정에서 연극사를 왜곡하고 실정법을 위반했다는 등의 이유로 서울연극제 공식 참가작에서 갑자기 제외되는 우여곡절을 겪었다. 이른바 '<격정만리> 사태'는 형식적인 수준에서 민주화가 진행되고 있던 '이행기'라는 상황에서 아직까지 완고하게 자리잡고 있던 권력의 냉전적 사고가 연극계 내부의 진영 논리와 엮이면서 빚어진 해프닝으로 보인다.

<격정만리>의 이행기 정의 크로노토프는 크게 세 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 연극사의 주류로 여겨진 이른바 '신극' 운동 그룹이 근대연극사에서 점해 온 과잉대표성을 해소함으로써 연극사에서 주변화되었던 연극단체와 연극인들의 복권을 시도했다. 두 번째로는 정치-예술 일원론적 · 도구적 연극관에 대한 비판을 통해 연극의 독자성과 자율성에 대한 옹호를 드러내었다. 셋째 조선적 전통에서 현저하게 떨어져 있는 지식인 연극에 대한 비판을 통해 '조선적'인 연극이 부상되었다. 집합적 기

www.kci.go.kr

억에서 배제되던 대중극 그룹이나 전통 연희 그룹의 사적 기억을 연극사의 주류적 담론과 기억에 대한 대항적 혹은 대안적 기억으로서 살려내려 한 점에 <격정만리>의 의의가 있다고 할 수 있는데, 그것은 '구술생애사'의 적극적인 활용을 통해서 이루어졌다.

극단 아리랑은 2006년 창립 20주년 기념으로 <격정만리>를 재공연하게 되는데, 재공연에서 두드러지게 나타나는 특징은 초연에서 활용했던 '해설자'가 사라졌다는 점을 들 수 있다. 재공연의 두 번째 특징은 해설자를 대신하여 막간 가수를 내세워 막간을 매우 적극적으로 활용하려 한 점이다. 세 번째는 즉 막간 가요와 극중극의 재연에 있어 최대한 식민지 시기의 발성법과 어투를 재현하려 했다. 이 같은 변화는 막간을 포함한 다양한 장르의 공연예술이 연행되던 식민지 극장의 모습을 최대한 그 시대와 유사하게 재현하기 위한 노력의 소산이라 할 수 있다. 이행기 정의의 실현이 불가역적인 수준으로 진전됨에 따라 연극사라는 공적 기억의 탈구축이라는 '거대 서사'보다 '미시 서사'에 집중하게 되면서 연극 본연의 흥미적 요소에 집중하게 된 결과로 판단된다. '광대들의 예술혼'이라는 부제가 의미하는 바 홍종민이 지향한 "조선냄새 나는 위대한 예술"을 무대화 하려는 시도를 재공연이 추구한 이행기 정의 크로노토프라 할 수 있다.

'<격정만리> 사태'를 통해서 되돌아본 1991년 한국 연극계의 지형도는 오늘의 관점에서 보면 격세지감을 느끼게 하는 바가 있다. <격정만리> 초연 이후 영화 <명자, 아끼꼬, 소냐>(1992)에 이어 최초의 100만 관객 동원을 달성한 <서편제>(1993) 주연배우를 거친 김명곤은 김대중 정부에서 국립극장장이라는 중책을 맡게 되며 임기가 끝난 후에는 곧바로 <격정만리> 재공연의 연출을 담당하면서 다시 '광대'의 자리로 돌아오게 된다. 그러나 참여정부의 세 번째 문화부 장관으로 지명되면서 준비하던 <격정만리> 재공연을 마무리하지도 못하고 다시 공직으로 진출하여 문화분야의 최고의 지위에 오르게 된다. 그리고 2020년에는 연극 <흑백다방>

www.kci.go.kr

출연을 계기로 80년대에 머물러 있는 진영 논리에 대해 비판하는 인터뷰를 『조선일보』에 게재했다.[57] 김대중, 노무현 두 대통령에 대한 각별한 애정을 드러낸 바 있는[58] 김명곤이 『조선일보』와 인터뷰를 했다는 사실 그 자체로 화제가 될 만한 것이었다.

그러나 김명곤 스스로는 오랫동안 한국사회의 이념적 분열과 진영 분할에 대해 깊은 고민을 해 온 것으로 보인다. 민족주의적 시각에서 극단적인 좌우의 진영 논리를 비판하는 한편 정치로부터의 예술의 자율성을 적극적으로 옹호하고 있는 <격정만리>의 메시지는 이 같은 그의 오랜 고민의 결과로 이해할 수 있다.[59] 어쩌면 오랫동안 대립하고 있던 한국 연극계 양대 진영의 대표자가 <격정만리>의 일본 낭독 공연 현장에서 서로 손을 맞잡은(?) 장면이야말로 30년전 <격정만리>가 한국 사회를 향해 던진 메시지가 아닐까 생각해 본다.[60]

초연으로부터 거의 30여년이 지난 시점에 지만지드라마에서 한국 희곡선을 편집, 출간하는 과정에서 김명곤은 희곡집 『격정만리』의 저본으로 재공연이 아니라 초연의 대본을 굳이 사용했다. 그리고 일본에서의 낭독 공연을 위한 번역 텍스트 역시 초연 대본을 제시했다. 연극인 블랙리스트와 미투 운동이 한국 연극계의 핫 이슈가 되어 있고 남산 드라마센터 공공성

57) 「80년대에 갇힌 세상, 누군가는 용서와 화해를 말해야 한다」, 『조선일보』, 2020.4.23.
58) 김명곤, 『꿈꾸는 광대』, 유리창, 2012.
59) 김명곤은 초연 팜플릿에 실린 '작가의 말'에서 "그 시대는 예술가들에게 괴로운 선택을 강요한 시대였다. 이 이야기는 그 선택의 옳고 그름을 분별하는 데에 있지 않고, 그러한 선택이 몰고 온 비극을 보여주는 데에 촛점이 있다. 선택을 강요당한 비극적 현실과 그 현실 속에서 대립하고 갈등하고 있는 예술가들의 삶은 오늘의 우리 현실과 무관하지 않다. 내가 20여년간 연극을 하면서 괴로와했던 문제들의 근원이 거기에 있었고, 그 문제들을 붙들어안고 싸우고 고민했던 동료 선배 후배들의 면면이 거기에 있었다."(https://www.daarts.or.kr/viewer/document/1068237/)라고 말한 바 있다.
60) 이행기 정의는 군사독재나 권위주의 정권으로부터 민주 체제로의 정치적 이행에 초점을 둔 1세대와, 무력 분쟁에서 평화로의 이행을 다루는 2세대로 대별될 수 있다. 2세대의 이행기 정의는 분쟁 이후의 평화 구축 활동의 일환으로 특징지어지는데, 여기에는 '면책'과 '은사(amnesty)'까지도 포함하는 '화해'의 추구도 포함된다. クロス京子, 『移行期正義と和解: 規範の多系的伝播・受容過程』, 東京: 有信堂, 2016, 서장 참조.

문제가 사회적 쟁점이 되고 있는 상황에서 30년 전에 <격정만리>가 던졌던 메시지가 오늘날의 '광대'들에게 여전히 유효하다고 생각했기 때문일까.

참고문헌

1. 기본자료

고설봉 증언, 장원재 정리, 『증언 연극사』, 진양, 1990.
고설봉, 『빙하 시대의 연극마당 배우 세상』, 이가책, 1996.
극단 아리랑, 『격정만리 : 극단 아리랑 10주년 기념 희곡집. 2』, 공간미디어, 1996.
김명곤, 『격정만리』, 지만지드라마, 2019.
김명곤, 『꿈꾸는 광대』, 유리창, 2012.
격정만리(초연영상) https://youtu.be/lj7EQFcdMaU
일한연극교류센터 홈페이지 (https://tckj.org/)
국립예술자료원 홈페이지 (https://www.daarts.or.kr/)
『조선일보』, 『중앙일보』, 『한국연극』

2. 단행본

구경은, 『영화와 음악』, 문학과 지성사, 2006.
미하일 바흐찐, 전승희·서경희·박유미 옮김, 『장편소설과 민중언어』, 창작과 비평사, 1988.
박찬호, 안동림 옮김, 『한국가요사 · 1』, 미지북스, 2009.
양승국, 『한국근대연극비평사연구』, 태학사, 1996.
우에노 지즈코, 이선이 옮김, 『위안부를 둘러싼 기억의 정치학』, 현실문화, 2014.
우에노 지즈코·아라라기 신조·히라이 가즈코 편, 서재길 옮김, 『전쟁과 성폭력의 비교사』, 어문학사, 2020.
유민영, 『우리 시대의 연극운동사』, 단국대 출판부, 1990.

www.kci.go.kr

윤택림 · 함한희, 『새로운 역사 쓰기를 위한 구술사 연구 방법론』, 아르케, 2006.
이복실, 『만주국 조선인 연극』, 지식과 교양, 2018.
이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1998.
제프리 K. 올릭, 강경이 옮김, 『기억의 지도』, 옥당, 2011.
望月康惠, 『移行期正義: 國際社會における正義の追及』, 京都: 法律文化社, 2012.
クロス京子, 『移行期正義と和解: 規範の多系的伝播 · 受容過程』, 東京: 有信堂, 2016.

3. 논문 및 기타

김미지, 「월북 문인 해금의 이면— '불화'의 소멸 그 이후」, 『구보학보』 20, 구보학회, 2018.
김숙경, 「김명곤의 '한국적 연극' 지향과 극작술의 상관관계 연구」, 『한국극예술연구』 27, 한국극예술학회, 2008.
김재석, 「우리 연극사를 되돌아보게 한 물음이 무엇인가? 거기서부터 출발하자」, 『객석』, 1999. 11.
박영정, 「연극 〈격정만리〉로 다시 보는 한국 신극사」, 『월간 말』, 1991.11.
박원근, 「무정책의 예술행정은 관객 모독이다」, 『객석』, 1991. 11.
백두산, 「민주화 이행기 텔레비전 드라마의 분단 재현 방식—〈여명의 눈동자〉를 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 15, 스토리앤이미지텔링연구소, 2018.
서연호, 「양극화 현상의 극복을 시도, 그러나 우리 연극사를 오인시킬 우려 엿보여」, 『객석』, 1991. 11.
양승국, 「완성도 한 단계 높인 재창조—극단 아리랑의 〈격정만리〉 재공연」, 『한국일보』, 1991.11.14.
염무웅, 「이해와 용서를 위한 '철저한 드러내기'가 필요하다」, 『객석』, 1991. 11.
이광욱, 「극예술연구회의 세대 위치와 신극 담론의 세대 수행성」, 『한국극예술연구』 71, 한국극예술학회, 2021.
이병훈, 「예술적 공간을 보는 두 가지 관점—바흐친과 로트만을 중심으로」, 『러시아어문학연구논집』 12, 한국러시아어문학회, 2002.
이봉범, 「1980년대 검열과 제도적 민주화」, 『구보학보』 20, 구보학회, 2018.
이상우, 「통속극을 '신파극의 실체'로 파악」, 『스포츠조선』, 1991.10.23.

이승희, 「극예술연구회의 성립」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.
이영미, 「연극 <격정만리> 사건의 두 측면」, 『월간중앙』, 1991.11.
이영재, 「이행기 정의의 본질과 형태에 관한 연구—공감적 정의 원리를 중심으로」, 『민주주의와 인권』 12-1, 전남대학교 5·18연구소, 2012.
이재승, 「이행기 정의와 크로노토프」, 『민주법학』 64, 민주주의법학연구회, 2017.
정근식, 「5월운동의 성과와 한계 : 과거청산과 이행기 정의 사이에서」, 『경제와 사회』 126, 비판사회학회, 2020.
정진수, 「<격정만리> 유감」, 『한국연극』, 1991.11.
한상언, 「해금할 수 없는 것을 해금하기—월북 영화인 해금 30년의 여정」, 『구보학보』 20, 구보학회, 2018.

www.kci.go.kr

Abstract

The Transitional Justice of *Kyeokjeong-Manri* and the Deconstruction of Korean Drama History

Seo Jaekil

This paper examines the play *Kyeokjeong-Manri* (Passion Faraway), first performed in 1991 by the Arirang Theater Company, from the perspective of transitional justice. The play depicts the history of modern Korean drama using the play-within-a-play format. However, the work was suddenly excluded from official participation in the 1991 Seoul Theater Festival, an incident that has been called the *Kyeokjeong-Manri* affair. This incident seems to have been motivated by a Cold War mentality related to the conflict between the liberal and conservative factions of theatrical circles during the transition to democracy in the 1990s.

The chronotopes of transitional justice in *Kyeokjeong-Manri* may be approached from three directions. First, it tried to reinstate some actors who had previously been marginalized in the history of modern Korean drama due to the overestimation of new theater groups that had been regarded as mainstream. Second, it depended on the independence and autonomy of theater by criticizing the political point of view of art and theater. Third, Korean local-colored theater emerged instead of intelligentsia theater, which was very distant from traditional Korean performances. The performance was significant because it restored private memories of melodrama groups and traditional performance groups and presented them as counter or alternative memories to the mainstream memory of modern Korean drama history at that time; this rewriting of history was possible thanks to the oral life histories of veteran melodrama actors.

www.kci.go.kr

In 2006, a revival performance of *Kyeokjeong-Manri* was presented to commemorate the 20th anniversary of the Arirang Theater Company. The revival differed from the 1991 premiere in several aspects. In this performance, the narrator, who had dominated in the premiere, was absent, and the revival used singers during the intermission instead of the narrator. Additionally, the show deliberately tried to imitate the vocalizations and old accent from colonial-era performances. These changes aimed to revive various performance elements from colonial theater, including intermission shows. As transitional justice has become irreversible in Korea after the 21st century, the performance was able to express its true character by concentrating on micro-narratives in place of the macro-narratives of modern Korean drama history.

Key Words: Arirang Theater Company, chronotope, Kim Myeong-kon, *Kyeokjeong-Manri*, oral life history, transitional justice,

접 수 일: 2021년 5월 11일
심사기간: 2021년 5월 17일~2021년 6월 11일
게재결정: 2021년 6월 12일

www.kci.go.kr