creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

현대문학연구
제 360 집

해방기 북한연극의 대중성 연구

2014년 2월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학전공
유 연 주

문학석사학위논문

해방기 북한연극의 대중성 연구

2014년 2월

서울대학교 대학원
국어국문학과 현대문학전공
유 연 주

해방기 북한연극의 대중성 연구

지도교수 양 승 국

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2013年 10月

서울대학교 대학원

국어국문학과 현대문학전공

유 연 주

유연주의 문학석사 학위논문을 인준함

2013年 12月

위 원 장 _____

부위원장 _____

위 원 _____

국문초록

본 연구는 해방기 북한연극에 내재한 대중성의 기원과 의미를 규명함으로써, 수령 우상화 연극 혹은 체제 찬양 연극 등으로 평가절하되어 온 북한연극의 새로운 해석 가능성을 제시하는 것을 목적으로 한다. 그동안 해방기 북한연극은 분단 이후 형성된 '북한'체제의 이데올로기적 산물로 해석되었고, 해방기 북한연극의 대중성도 그런 이데올로기적인 관점에서 분석되었다. 그러나 해방기 북한연극에서 나타나는 대중성은 단순히 대중을 계몽하고 프로파간다의 효과를 높이기 위한 목적에서만 드러나는 것이 아니라 대중의 흥미를 염두에 둔 결과로 나타난다는 점에서 그 의미를 재고해야한다.

이에 본고는 해방기 북한연극에 나타난 대중성을 공연 분석적 검토를 통해 살펴보고자 한다. 북한연극이 주제면에서는 이데올로기적 속성이 강하게 드러나지만, 공연의 측면을 고려하였을 때 이념으로만 해석되기 어려운 지점들이 있음을 확인하고, 이것이 대중성을 획득하기 위한 극적 장치였음을 규명하고자 하였다. 또한 북한연극에서 드러나는 대중성의 기원을 일제강점기 프롤레타리아 연극에서의 대중화론에서 찾고, 해방 전과 후의 연속성을 고찰하였다.

해방기 북한의 대중은 1948년 남·북 단독정부 수립을 기점으로 그 성격이 달라지고, 이에 따라 연극도 다른 양상으로 전개된다. 해방 전반기 대중은 민족 공동체로 해석된 바, 이에 해방 전반기 북한연극은 민족 공통 정서를 감상적으로 환기시키는 멜로드라마적 방식으로 대중성을 획득하고자 한다. <북경의 밤>과 <호접>은 항일 투사들의 죽음과 그들을 위한 추모의식을 극화한 작품으로, 투사들의 죽음의 과정을 감상적으로 재현하여 비감을 자아내고, 그들을 추모하는 의식을 탈식민을 위한 제의로 만들어낸다. <가을>과 <들꽃>은 일제강점기에 가장 대중적인 모티프였던 '딸 팔기 모티프'를 변형하여 해방이 되고 돌아온 딸의 이야기를 중심에 둔다. 딸 팔기 모티프는 일제강점기의 트라우마를 강하게 환기시키는 모티프로 기능하면서 동시에 모티프에 내재된 비극성 때문에 연극을 더욱 극적으로 전개시키는 데 일조한다. <뢰성>과 <태양을 기다리는 사람들>은 식민지배자로부터 착취와 억압을 받는 조선인 피식민지인들의 모습을 재현한다. 선한 인물들이 악한 인물들에게 억압을 받지만 굳세게 저항하는 모습, 인과응보적인 결말 등은 해방기 관객들에게 카타르시스를 주면서 대중성을 획득하는 방식이다. 이와 같이

해방 전반기 북한연극은 멜로드라마적인 구조를 통해 탈식민화된 공동체의 욕망을 담아냄으로써 대중성을 획득한 대중극으로 평가할 수 있다.

해방 후반기의 대중은 점차 북한 인민만의 정체성을 확보해 나간다. 대중의 변화를 감지한 연극인들은 전반기의 감상적인 방식으로 대중성을 획득하는 연극에 비판을 가한다. 그리고 점차 인민대중의 삶에 밀착된, 그들의 정서를 반영한 고상한 사실주의 연극론에 기반한 창작이 이루어진다. <아름다운 풍경>, <행복의 길>, <선물>은 소련군 환송 기념 작품들이지만, 소련인들을 무대 위에 오래 머무르게 하지 않고 무대 밖으로 내보내는 방식으로 극을 진행시킨다. 이 작품들은 관객들이 관심 있는 진정한 '독립'이라는 것과 자립 국가 건설에 의지를 더욱 강하게 표출함으로써 대중성을 확보한다. <기관차>와 <단독비행>은 노동 현장을 스펙터클하게 무대화하고 노동자들의 역동적인 모습을 표현하는 작품으로, 해방 이후 일제의 만행에 의하여 붕괴된 산업의 기틀이 복구되고 있음을 보여준다. <인민은 조국을 지킨다>와 <성장>은 대중과 유리된 추상적인 영웅이 아니라 그들의 생활 감정을 고스란히 지닌 살아 있는 '긍정적 주인공'을 형상화함으로써 인민들의 힘과 그들의 가능성을 확인시키는 방식으로 대중성을 획득하고 있다. 이와 같이 해방 후반기 북한연극은 당시 인민들의 감정과 생활을 충분히 고려하여 감정을 이끌어 냈던 대중극으로 평가할 수 있다.

이처럼 연극인의 대중에 대한 고민과 대중의 변화에 대한 민감한 대응은 해방기 북한연극을 정치적 목적극이 아닌 대중극으로서 평가받을 수 있도록 만든다. 일제강점기 프롤레타리아 연극은 종래의 지식인 연극운동에서 탈피하여 노동자·농민 대중이 주체가 되는 연극운동을 도모하고 다수의 창작극을 생산해 내었지만, 객관적 정세의 악화와 자체 내의 역량문제로 논의만큼의 실천에 이르지 못했다. 이들의 논의를 계승한 해방기 북한에서는 연극에 대한 현실적인 뒷받침이 있었고 동시에 연극인들이 명확한 대중 인식을 바탕으로 창작방법을 고민함으로써 이론과 실천이 동시에 이루어질 수 있었다. 그러나 이러한 방식이 1960년대 후반 이후 김일성 한 개인의 우상화와 유일체제의 고착화 작업에 이용되면서 결국 대중성의 진정한 의미를 잃게 된다.

주요어: 해방기, 북한연극, 대중성, 대중화, 멜로드라마, 감상성, 탈식민, 인민, 고상한 리얼리즘, 프롤레타리아 연극
학 번: 2010-22931

목 차

<국문초록>

1. 서론····· 1
1.1. 연구사 검토 및 문제제기····· 1
1.2. 연구의 시각 및 연구범위····· 6

2. 문예대중화의 모색과 식민성 극복····· 22
2.1. 추모 의식의 무대화를 통한 집단적 공감 형성····· 22
2.2. '딸 팔기 모티프'의 변화와 식민잔재청산의 가능성 모색····· 40
2.3. 선악의 인물 구성을 통한 조선인의 화합 강조····· 53

3. 인민대중의 공감 형성과 이상향 건설에의 의지····· 60
3.1. 소련으로부터의 독립과 자립 국가 건설의 의지 표출····· 60
3.2. 노동 현장의 무대화와 노동자의 역동성 표현····· 70
3.3. '긍정적 주인공'의 형상화와 인민의 힘 발견····· 81

4. 해방기 북한연극에 나타난 대중성의 기원과 그 의미····· 95

5. 결론····· 106

<참고문헌>
<부록> 해방기 북한 희곡 목록
<Abstract>

1. 서론

1.1. 연구사 검토 및 문제제기

이 글은 해방기[1] 북한연극에 내재한 대중성의 기원과 의미를 규명함으로써, 수령 우상화 연극 혹은 체제 찬양 연극 등으로 평가절하되어 온 북한연극의 새로운 해석 가능성을 제시하는 데에 목적이 있다. 그동안 해방기 북한연극은 분단 이후 만들어진 '북한'체제에 대한 관점을 통해 해석되기 쉬운, 이데올로기적 산물이었다. 그러나 해방기 북한연극은 '북한'이라는 체제의 구성 과정에서 급작스럽게 나타난 것이 아니라 해방이라는 역사적 사건과 북한으로 이동한 연극인들의 욕망이 결합된 당대의 시공간적 산물이다. 주지하다시피, 해방 직후 월북한 극작가, 연출가, 배우 등 연극인들 중에는 이념적인 선택이 아니라 개인적인 선택으로 북한으로 이동한 경우가 많았으며 해방의 시점에서 이들은 대부분 전문극단에서 활동한 경험이 있는 사람들이었다. 이들 연극인들이 만든 북한연극은 정치 체제의 반영이라는 목적극으로 출발했을지라도 이념적으로 해석되기 어려운 흥미로운 지점들이 발견된다. 본고에서 분석의 대상으로 삼은 작품들은 식민잔재청산과 새 국가 건설 등 해방 당시의 과제들을 전면적으로 다루고 있으면서도 주제적인 측면을 넘어서는 감성적인 파급효과를 나타내고 있다. 이는 해방기 북한연극에서 대중은 수동적인 관객의 위치가 아니라 연극과 사회활동에 참여할 수 있는 주체로 인식되었다는 것을 의미하는 바, 본고에서는 이를 북한연극에 나타난 대중성의 의미를 통해 해명하고자 한다.

---

1) 해방 이후의 시기를 일컫는 말로는 해방기, 해방공간, 해방 직후, 해방 전후, 광복기, 미·소 군정기 등 다양한 용어들이 있다. 문학 연구에서는 '해방 공간', '해방기', '해방 직후' 등의 용어가 널리 쓰이고 있고, 북한 문학사에서는 '평화적민주건설시기'라는 용어가 주로 쓰인다. 본고에서는 객관적이고 보편적인 의미에서의 시기를 가리키는 '해방기'라는 용어를 선택하고자 한다.
해방기라고 했을 때 1945년 8·15 직후부터 남한에서 단독 정부가 수립된 1948년 8월 15일까지를 다루는 해방 3년사와 1945년 8·15 직후부터 1950년 6·25 발발 직전까지 다루는 해방 5년사, 1945년 8·15 직후부터 1953년 휴전협정 체결까지를 다루는 해방 8년사 등이 있다. 본고에서는 1945년 8월 15일부터 1950년 6월 25일까지 해방 5년사로 한정하고, 연구 대상도 이 시기에 창작·발표된 희곡 작품을 중심으로 논의하고자 한다. 시기를 6·25 이전으로 한정하는 이유는 한국전쟁 이후에는 본고에서 중요하게 다루고 있는 관객대중의 성격이 변하고, 연극 작품도 그에 따라 변화를 보이기 때문이다. 그러므로 해방기 이후의 작품에 대한 논의는 차후의 과제로 미루고 해방기 작품 분석에 집중하고자 한다.

해방기 북한연극에 대한 연구는 1970년대와 1980년대 관주도의 초기 연구[2]를 거쳐, 1988년 월북 작가 해금(解禁) 조치 이후 본격적으로 논의되기 시작한다. 해방기 북한연극에 대한 연구는 크게 두 가지 유형으로 나눌 수 있다. 첫 번째 유형은 운동·비평사적 연구이며 한국연극운동사의 일부로 북한연극을 다루는 논문도 이 경향으로 분류될 수 있다.[3] 그 중 유민영의 연구는 식민지 시기 프롤레타리아 연극부터 1970년대 북한연극까지 넓은 시기를 조망하여 북한연극의 기원과 흐름을 보여준다는 점에서 의의가 있다.[4] 그러나 해방기 북한연극이 김일성의 교시를 그대로 따른 정치극이며, "藝術 이전의 政治, 이데올로기 宣傳物"[5]이라고만 평가함으로써 일체 다른 해석 가능성을 배제하고 있다. 특히 "대중에 대한 情緖涵養이라든가 건전한 敎育的 機能을 외면"[6]했다는 서술이나, "예술적 가치는 전혀 없고 오로지 판에 박은 듯한 이념구호의 작품들이 대중의 공감을 살 리가 만무했다"[7]는 서술은 해방기 북한에서 연극이 대중문화의 중심에 있었다는 사실을 간과한 평가라고 할 수 있다. 이강렬은 해방기 북한에서 "다양한 활동을 통해 연극인구를 늘리고 있었다"는 것과 "1948년에는 사상성과 무대미학이 어느 정도 구축된"[8] 작품이 나타나고 있음에 의미를 두고 있으면서도 예술가들을 단순히 당의

---

2) 이에 속하는 연구는 다음과 같다.
국토통일원. 『북한문학예술분야사업 총화집: 1949, 1970』, 국토통일원정책기획실, 1974.
_____, 『북한의 문화예술』, 조사연구실, 1981./1984./1985.
_____, 『통일문화지향과 문화예술』, 조사연구실, 1985.
_____, 『남북한 비교총서』, 국토통일원, 1988.
김창순 편, 『북한문화론』, 북한연구소, 1978.
북한연구소 편, 『북한총람』, 북한연구소, 1983.
한국문화예술진흥원 편, 『북한의 공연예술』, 1985.

3) 김문환, 「북한연극의 특징: 체계적 접근」, 권영민 외, 『북한 문화예술 연구의 방향』, 韓國文化藝術振興院, 1990.
박영정, 「연극」, 『한국현대 예술사대계 1-해방과 분단 고착 시기』 1, 시공사, 1999.

4) 유민영, 「北韓의 舞臺藝術」, 『北韓文化論』, 북한연구소, 1978.
_____, 「北韓舞臺藝術의 現況」, 『북한』 88, 북한연구소, 1979.04.
_____, 「北韓 演劇의 分析과 批判」, 『통일정책』 5-4, 국토통일원평화통일연구소, 1979.12.
_____, 「北韓演劇의 劃一化와 『革命性』」, 『자유공론』 175, 한국자유총연맹, 1981.10.
_____, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.
_____, 『한국근대연극사 신론』, 태학사, 2011.

5) 유민영, 위의 글, 『北韓文化論』, 북한연구소, 1978, 348쪽.

6) 유민영, 위의 글, 『北韓文化論』, 북한연구소, 1978, 324쪽.

7) 유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001, 317쪽.

결정에 무조건적으로 따르고 강령적 교시를 실천하는 수동적인 입장에 놓고 있어, 북한연극의 획일적이고 정치적인 측면만을 강조하는 한계가 있다.[9] 이석만은 1948년 남한의 단독정부 수립을 기점으로 해방 전반기와 후반기를 나누고, 해방 전반기 서울의 우익과 좌익, 평양의 연극, 해방 후반기 남한과 북한의 연극을 각각 살펴본 다음 그 성과와 의의를 고찰하고 있다. 이 연구는 해방기 연극의 전체적인 윤곽을 보여주며, 남한과 북한의 연극이 분화되어가는 과정과 각각의 연극계가 형성되는 과정을 잘 설명하고 있다. 그러나 이 연구 역시 연극을 비롯한 문예활동이 당의 강령과 문예정책에 부응한 것으로 보는 관점을 취하고 있어 해방기 북한연극의 연극적 특성을 충분히 밝히지 못한 채 "선전, 선동성을 강조한 계몽극 내지 목적극의 성격"만을 드러내고 있는 한계가 있다.[10]

두 번째 유형은 해방기 북한연극 작품론이다.[11] 이 유형의 연구들은 북한연극을 주제별로 분류하여 살피거나, 연극을 당시 북한의 담론에 비추어 분석하는 경우가 많다. 먼저 주제별로 작품을 분류한 연구를 살펴보면, 이상우는 '토지 개혁과 농촌 문제', '항일혁명전통', '남한 사회의 모순과 이에 항거하는 남한 민중들의

---

8) 이강렬, 『한국사회주의연극운동사』, 동문선, 1992, 192쪽.

9) 이강렬, 「북한의 연극(2)-1930~1960년대를 중심으로」, 김문환 편, 『북한의 예술』, 을유문화사, 1990.

10) 이석만, 『해방기 연극 연구』, 경희대학교 박사논문, 1996.(이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.)

11) 이에 속하는 연구는 다음과 같다.
김향, 「해방 직후 남궁만 희곡에서 구현되는 멜로드라마적 특성 연구」, 『한국극예술연구』 제42집, 2013.12.
____, 「인민공화국 수립기 남궁만 희곡에서 구현되는 멜로드라마적 정치성」, 『한국문학이론과 비평』 61, 한국문학이론과 비평학회, 2013.
민병욱, 『북한연극의 이해』, 삼영사, 2001.
박영정, 「북한 공연예술의 역사와 장르」, 『북한 연극/희곡의 분석과 전망』, 연극과인간, 2007, 201쪽.
양승국, 「1945~53년의 남·북한 희곡에 나타난 분단문학적 특질」, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994.
유민영, 「북한의 희곡」, 권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989.
이상우, 「북한희곡 50년, 그 경향과 특징」, 『상허학보』 No.7, 상허학회 2001.
_____, 「북한희곡에 나타난 이상적 여성 국민 창출의 양상-1960년대 이전과 이후 이상적 여성 국민의 변화양상을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.
이재명, 「해방기 북한 희곡의 제 양상-국립극장 공연작을 중심으로」, 『해방기 연극의 재조명-2012년 한국극예술학회 제4차 정기학술대회 자료집』, 2012.11.10., 1~16면
전지니, 「해방기 남북한 희곡의 젠더정치 연구」, 『한국극예술연구』 제40집, 한국극예술학회, 2013.06.

투쟁', '역사극'으로,[12] 서연호는 '혁명적 전통', '토지개혁', '창조적 노동', '미제와의 투쟁과 판소리계 소설의 현대적 해석작업과 소련 작품의 번역'으로,[13] 나덕기는 '창조적 노동을 통한 애국주의', '반한·반미를 통한 조국 통일', '새로운 사회주의 국가 건설', '조·소 친선 관계의 국제주의'로 분류한다.[14] 북한의 문학사에서도 작품을 주제별로 분류하고 있으며, 리령의 경우 '혁명전통을 주제로 한 연극', '토지개혁과 관련된 농촌 경리의 발전과 농민들의 장성 모습을 반영한 작품들', '농촌문제를 취급한 연극', '로동계급의 새로운 투쟁모습', '민족고전과 력사극', '번역극' 등으로 나눈다.[15] 각각의 분류를 살펴보면 연구자들이 선택하는 어휘의 차이만 있을 뿐 각각의 연구들이 비슷한 주제로 작품을 분류하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 이렇게 해방기 북한연극을 주제별 분류를 할 경우, 각 작품에 표면적으로 드러나는 주제는 김일성과 당의 교시와 일정 부분 일치하기 때문에, 해방기 북한 연극은 교시를 반영하는 연극, 체제에 영합하는 연극, 정치적인 메시지를 주기 위한 연극 등으로 평가될 수밖에 없다.

이러한 문제는 해방기 북한의 강령과 문학예술 창작에 어떻게 적용되고 있는지 분석하는 논문에서 더 확연하게 드러난다.[16] 당시 북한 문학예술의 토대는 강령과 이론에 의해 마련되었을지라도, 연극은 무대와 관객 간의 상호작용이기 때문에 이를 매개하는 의사소통의 구조에 대한 관심이 필요하다.

최근 기존의 시각에서 벗어나 북한연극만의 미학을 분석하려는 연구도 나오고 있다. 정낙현의 연구는 북한연극이 가진 사상성과 대중성 두 측면을 분석하려는 시도이다.[17] 이 연구는 북한희곡이 '사상성'과 '대중성'이라는 이중적 요소를 지니고 있으며 이를 충족시키기 위한 다양한 극적 기제들을 활용하고 있다는 점에 주목한다. 북한희곡에서 생경한 구호와 선전을 통한 사상성 전달 이외에 흥미를 지속시키기 위한 대중성을 추구하고 있는데 이는 북한희곡의 단선 구조와 획일화된

12) 이상우, 「극양식을 중심으로 본 북한 희곡의 양상」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.
13) 서연호, 「북한연극의 실태와 원리에 관한 고찰」, 서연호 편, 『한국 연극의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001.
14) 나덕기, 「해방기 북한 희곡 연구」 영남대학교 박사논문, 2012.
15) 리령, 「해방후 연극예술의 발전」, 『빛나는 우리예술』, 조선예술사, 1960.
16) 임옥규·김정수, 「해방기 북한 문학예술의 강령과 창작의 실제」, 『우리어문연구』 42권, 우리어문학회, 2012.
17) 정낙현, 「북한 희곡의 특성과 구조 연구-1945년-1960년대 중반의 작품을 중심으로」, 이화여자대학교 박사논문, 2004.

이데올로기 선전이라는 특징을 탈피하여 관객들에게 일상의 연극적 흥미를 주고, 더 나아가 당의 부속물로서의 희곡 작가의 창작 활동에 활력을 주었을 것이라는 분석이다. 그러나 이 연구는 북한연극에 드러나는 대중성 그 자체의 의미보다는 프로파간다의 효과를 강화시키는 대중성의 측면에만 주목하고 있다는 한계가 있다.

해방기 북한연극의 공연미학을 분석한 연구도 주목할 필요가 있다. 김정수는 해방기 북한연극을 공연적 관점에서 살펴보고 이 시기 북한연극의 공연미학을 고찰한다.[18] 당시 발표된 공연 평론 분석을 통해 해방기 북한연극은 당 정책을 반영했다고 해도 공연의 완성도가 높지 않으면 좋은 평가를 받지 못했으며, 생활을 진실되게 구현한 작품이 높은 평가를 받았다는 사실을 확인하고 있다. 이 연구는 기존에 간과되었던 당대 공연 평론을 검토하여, 해방기 북한의 공연미학을 밝히고 있다는 점에서 의의를 갖는다. 하지만 공연미학 연구임에도 불구하고 당시 북한연극이 관객과 맺고 있는 관계를 파악하는 데에까지는 이르지 못하고 있어 아쉬움이 남는다.

이와 같이 검토했을 때, 해방기 북한연극에 대한 연구의 한계는 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다. 첫 번째는 '북한'의 연극이라는 특수성 때문에 북한연극을 연구할 때에는 기본적으로 연극적 시각으로 분석하기 보다는 정치적, 이데올로기적 잣대로 접근하는 경우가 많다는 것이다. 작품의 주제나 소재가 정책과 얼마나 부합하는지, 북한의 문예이론이나 문예정책이 어떻게 작품에 반영되고 있는지 등과 같은 부분에 초점을 맞춘 분석을 하는 경향이 그런 대표적인 예라고 하겠다. 이러한 방식으로 북한연극에 접근할 경우 북한의 연극은 관객을 선전선동하기 위하여 정치적 메시지를 주는 목적만 충족한 연극으로 전락하게 된다. 이러한 경향은 현재 우리가 북한연극에 대하여 가지고 있는 일종의 편견을 그대로 해방기 북한연극에까지 소급해서 적용하고 있다는 점에서 당시 연극을 객관적으로 보기 어렵게 만들고 있다. 그러므로 일차적으로는 북한연극에 대한 선입견을 배제하고 작품에 접근하는 시각이 필요할 것이다.

두 번째는 해방기 북한연극이 가진 공연미학적인 특징에 대한 분석이 간과되고 있다는 점이다. 기존의 연구에서는 희곡텍스트의 문면에 드러나는 김일성이나 북한의 체제를 찬양하는 대사 분석에 치중하여 그 발언이 당시 지배 담론과 얼마나

18) 김정수, 「해방기 북한 연극의 공연미학」, 『공연문화연구』 제20집, 2010.02.

부합하는가를 분석하고 있고, 북한연극이 일종의 김일성 찬양극으로 읽힐 가능성만을 확인하는데 그치고 있다. 그러나 희곡은 일반적으로 무대 위에서는 공연을 전제로 창작되며, 작품의 독해도 무대화를 염두에 두고 이루어져야 한다.

셋째는 당시 북한연극이 보여준 관객에 대한 고려가 간과되었다는 점이다. 이는 해방기 북한연극을 완전한 선전선동극으로 전제하고, 관객을 능동적인 주체가 아닌 수동적인 존재로 파악한 데에서 오는 한계라고 할 수 있다. 그러나 당시 북한의 연극인들은 대중을 유동하는 존재로 파악하고, 그들의 변화에 능동적으로 대처하며 연극에서 대중성을 획득하고 있다. 또한 관객을 단순히 수동적인 입장에 놓인 관객으로만 보지 않았으며, 연극과 사회활동에 참여할 수 있는 주체로 인식한 결과 대중의 창발성을 끌어내기 위한 노력도 함께 이루어졌다. 일제강점기 연극계에서 이미 관객을 기저에 둔 연극적 모색이 꾸준히 지속했던 바,[19] 해방기 북한에서 관객에 대한 논의는 해방 전의 논의를 바탕으로 한층 심화되고 있었다는 것을 간과해서는 안 될 것이다.

1.2. 연구의 시각 및 연구범위

북한에서 연극은 “대중의 사상, 감정, 의지를 조직하는 선전자, 선동자, 조직자의 사명”[20]으로 만들어진다는 점에서 본질적으로 대중성을 담지하고 있다고 할 수 있다. 기존의 연구가 선전·선동의 효과를 높이기 위한 대중성에 초점을 두고 북한연극을 분석하는 것도 바로 이러한 이유 때문이다. 그러나 해방기 북한연극에서 나타나는 대중성은 단순히 대중을 계몽하고 프로파간다의 효과를 높이기 위한 목적에서만 드러나는 것이 아니라 대중의 흥미를 염두에 둔 결과로 나타난다는 점에서 그 의미를 재고해야할 필요성이 생긴다. 이때 대중의 흥미를 간파하는 연극인들의 감각은 해방기 북한에서 만들어진 것이 아니라 해방 전부터 키워온 것으로, 해방기 북한연극의 대중성을 분석하기 위해서는 연극인들의 해방 이전의 활동 역시 주목할 필요가 있다. 그럴 때만이 대중극으로서 북한연극의 새로운 면

19) 신아영, 「1930년대 연극과 관객 연구」, 이화여자대학교 석사논문, 1989.
20) 安漠, 「朝鮮文學과藝術의 基本任務」, 『文化戰線』 創刊號, 1946.07.

모를 밝힐 수 있을 것이다.

해방기 북한에서 예술운동의 방향에 대한 논의를 시작할 때, 대중을 이해하는 것이 선결과제로 부각된다. 해방 직후 문예운동이 "인민을 주체로 하여 새출발을 시작"[21]하기 위하여 "우리가 인민대중의 사상-쉽게 말하자면 그들의 생각, 희망, 나가는길(체계화한 생각, 행동 등) 이것을 이해하고 옹호하는" 것이 중요하고, 그럴 때 대중이 "우리의 예술을 이해하고 수용하게 될 것"[22]이라는 말에는 예술 창작보다 중요한 것은 대중에 대한 이해이며, 대중을 이해하는 과정이 선행되어야 대중들도 예술을 받아들일 것이라는 생각이 담겨있다. 대중을 이해하기 위해서는 "생활의 흐름을 보고 이 흐름 가운데서 새로히 창조되고 있는 전형적 사정을 파악"해야 한다. 이는 구체적으로 "농민의 토지에 대한 관계가 어떻게 변해졌고 노동자의 노동에 대한 관계가 어떻게 바꾸어졌는가"[23]에 대한 것이다. 여기에서 이들이 대중을 보는 중요한 관점이 나타난다. 바로 대중이 환경에 따라 바뀔 수 있다는 점이다. "지금 조선의 현실은 토지개혁과 노동법 실시로 인민대중의 기초 구축이 전면적으로 개변되고 따라서 인간의 생활감정도 추이되고 있다"[24]는 서술은 대중은 유동적인 존재이며, 그들의 변화에 따른 새로운 작품 창작이 요청되었다는 것을 의미한다.[25] 지금까지 북한연극을 볼 때, "당이 필요로 하는 정치적 수단에 맞추어 創作活動을 展開"[26]한다는 시각은 당시 예술인들이 당보다 먼저 고려하고 있는 것이 바로 대중이라는 점, 대중의 변화에 대응하는 예술을 강조했다는 점에서 바뀌어야 할 것이다.

일반적으로 대중을 분석하는 데 있어서 지배적인 관점은 대중을 고정된 실체로 보는 것이다. 고정된 실체로서 대중을 분석하는 관점은 크게 긍정적으로 평가하는 흐름과 부정적으로 평가하는 흐름이 있다.[27] 대중을 부정적으로 보는 관점이

---

21) 이기영, 「창작방법상에 대한 기본적 제문제」, 『해방기념 평론집』, 1946.08.; 이선영·김병민·김재용 편, 『현대문학 비평 자료집 1』, 태학사, 1993, 35쪽.

22) 한설야, 「예술운동의 본질적 발전과 방향에 대하여-해방 1년간의 성과와 전망」, 『해방기념 평론집』, 1946.08.; 이선영·김병민·김재용 편, 위의 책, 33쪽.

23) 한효, 「문학과 민주건설」, 『해방기념 평론집』, 1946.08.; 이선영·김병민·김재용 편, 위의 책, 89쪽.

24) 한설야, 앞의 글, 33쪽.

25) 물론 이는 유물 변증법적 역사관에 입각한 것으로 해방기 북한의 발전단계를 의식한 논의이기도 하다. 하지만 중요한 것은 대중에 대한 논의가 이러한 인식의 단계에서 끝나는 것이 아니라 대중을 이해하는 과정을 거쳐 실제 창작으로 이어지고 있다는 점이다.

26) 池淑, 「演劇中心으로 본 北韓文藝政策에 對한 硏究」, 서강대학교 석사논문, 1985, 52쪽.

나 긍정적으로 보는 관점은 모두 대중을 고정된 실체로 보기 때문에 대중 개념에 탈역사적, 비발전적인 성격을 부여한다. 그러나 고정된 실체로서의 대중은 역사·사회·문화적으로 갇힌 틀에서 설명될 수밖에 없다는 한계가 있다. 기존 연구에서는 북한의 대중을 고정적인 실체로 파악하고, 교육·계몽의 대상 혹은 당의 명령과 지도를 받는 수동적인 대상으로 놓는 관점을 취하고 있는데, 이러한 관점에서 북한연극은 당의 선전하는 역할과, 관객대중을 계몽하고 선동하는 역할만을 할 뿐이라고 해석할 수밖에 없다. 그러나 해방기 북한의 평론에서도 확인할 수 있듯 해방기 북한에서 예술인들은 대중을 유동적인 실체로 보고 그에 따른 창작 방법을 강구한다.

유동적인 실체로서 대중을 분석하는 관점에서 대중은 '모든 사람도 아니고 사회 내의 노동 계급과 같은 특정 집단도 아닌 동태적인 것이며, 계급적 위치, 그들이 벌이고 있는 특정 투쟁 같은 몇 가지 점에서 차이를 보이기도 하는 다양한 사회 집단들'이다. 그러므로 대중은 '정의될 수 있는 것이 아니라 상황에 따라 달리 조직될 수 있는 대상'[28]이다. 해방기라는 특수한 시기는 그 어느 때보다도 동태적이며 유동적으로 변하는 상태였고, 그런 복잡다단했던 해방정국에서 대중의 성격은 정치·사회·문화의 변동에 따라서 변할 수밖에 없었다. 그러므로 본고에서 의미하는 대중은 내적·외적 요인에 의하여 변할 수도 있고, 어떤 고정된 정체성으로 구성될 수도 있는 가능성을 지니는 존재로, 점차 '인민'의 정체성을 가지게 된다는 특징이 있다. 해방기 북한의 대중은 남한과 북한 단독정부 수립을 기점으로

---

27) 대중을 부정적으로 보는 관점(여기에는 매튜 아널드(Matthew Arnold), 오르테가(Jose Ortega y Gasset), 리비스 부부(Frank Raymond Leavis, Queenie Dorothy Leavis) 등과 이른바 '좌파'로 분류되는 프랑크푸르트학파와 알튀세르(Louis Pierre Althusse) 계열의 구조주의 진영 등이 속한다.)에서 대중은 거칠고 세련되지 않은 야만적인 존재로 문화를 수동적·기계적으로 수용하거나 저질 문화를 확산시키기도 한다.(이는 '문화와 문명'의 전통에 기여한 매튜 아널드의 관점으로 "문화를 지켜 온 사람들은 언제나 소수였다"고 보는 리비스주의로 이어진다. 리비스는 문화의 평준화 내지 하향화를 경계하면서 소수의 문화를 지켜온 이들이 권위를 잃고 대량문명과 대량문화가 생산되는 환경 때문에 문화가 쇠퇴한다고 본다.)
대중을 긍정적으로 보는 관점(이러한 관점은 영국 버밍엄 학파와 피스크(John Fiske), 톰슨(Edward Palmer Thompson)를 위시한 미국 문화연구 계열을 아우르는 '문화연구' 진영과 사회주의 담론에서 나타난다.)에서 대중은 의미 생산의 능동성과 창조성을 갖춘 존재로, 문화를 자발적이고 능동적으로 수용하거나 스스로 자신들의 문화를 창조하기도 한다.(피스크는 '대중문화'를 '대중의 문화', 즉 대중이 그 의미를 창조하는 과정으로 설명한다.)

28) 박명진, 「문화 연구-새로운 시각의 모색을 위하여」, 박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중-문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996. 15~16쪽.

달라지고 있으며, 연극은 대중의 변화에 따라 해방 전반기와 후반기에 대중성을 획득하는 방식이 달라지고 있다.[29] 본고에서는 이런 흐름을 고려하여 남·북한의 단독정부 수립을 기점으로 해방기를 전반기와 후반기로 나누어 해방기 북한연극을 고찰하고자 한다. 해방기 북한에서 대중의 변화를 확인하기 위해서는 우선 해방기 연극계와 사회적 분위기를 살펴볼 필요가 있다.

1945년 8월 15일, 우리 민족은 일제로부터의 해방과 동시에 3·8선으로 나뉘게 된다. 한반도에서 일본군의 항복접수와 무장해제는 1945년 말 완료되었지만 미국과 소련 양군은 철군하지 않았고, 미소는 한국인과 물자의 자유로운 3·8선 이동을 제한한다. 그렇게 그어진 3·8선은 미소 양군의 점령 3년 동안 이데올로기의 장벽이자 분단의 실체로 굳어져 간다.[30] 미소 양군의 점령 기간 동안 양측은 각자의 지배 영역에서 자신들에게 우호적 이데올로기·체제 이식에 노력했다. 국토의 분단과 함께 미소로 대표되는 자본주의-사회주의 간의 진영 대립과 이데올로기 대립이 한반도에 유입된 것이다. 이로 인해 한반도는 단순히 국토의 차원에서만 남과 북으로 갈라진 것만이 아니라, 이데올로기의 차원, 더 나아가 민중의 생활과 감정의 차원에서도 서로 달라지는 환경에 놓이게 되고, 이러한 분화의 과정에서 당연히 남한과 북한의 연극도 달라지기 시작한다.

남한에서 연극인들의 활동은 적산극장 처리 문제, 입장세법, 공연법 제정 등 각종 제약이나 규제 때문에 점점 어려워져가고, 당국의 탄압이 강화되어 대중 사업이 더 이상 지속되지 못하였을 뿐만 아니라 테러 사건[31] 등으로 인하여 일반 공

---

29) 이석만은 해방기에 연극인들의 활동과 희곡 작품의 경향이 다르게 나타나기 때문에, 남한의 단독정부 수립시기인 1948년 8월 15일을 전, 후로 전반기와 후반기를 나누어 작품을 분석한다.(이석만, 『해방기 연극 연구』, 경희대학교 박사논문, 1996(이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.) 참조.) 본고에서도 남·북한의 단독정부 수립시기 전, 후로 전반기와 후반기를 나누어보는 시각을 취하지만, 이석만의 경우와 달리 대중의 변화가 연극의 변화를 견인했다는 전제로 전반기와 후반기를 나누어 분석할 것이다.
김재용은 해방 전반기와 후반기를 고상한 리얼리즘이 정착되는 1947년을 기준으로 나누고 있다.(김재용, 『북한 문학의 역사적 이해』, 문학과지성사, 2004, 19쪽.) 그러나 평론에서 고상한 리얼리즘이 정착되기 시작하는 시점과 실제 창작에 반영되는 시점이 다르고, 연극에서 고상한 리얼리즘이 주도적인 연극론으로 채택되어 쓰이는 시점은 남·북한 단독정부 수립 이후이기 때문에 본고에서는 해방 전반기와 후반기를 단독정부 수립을 기점으로 해방 전반기와 후반기를 나눈다.

30) 이 시기에는 38선 경비에서도 한국 경찰이 관여하게 되면서 북한과의 직접적인 마찰이 심해진다. 그리하여 1947년 중반까지 농민과 월남민 등에 의해 이루어지던 사소한 월경사건들은 1947년 후반에 들어서면서 군사적 도발의 의미를 지니게 된다.(정병준, 『한국전쟁』, 돌베게, 2006, 191쪽.)

연 활동도 중단되는 사태를 맞게 된다.[32] 해방기의 어수선한 분위기[33]를 틈타 신파극이나 사극, 악극과 같은 대중극이 범람하기 시작한다.[34] 반면 북한에서는 오히려 이 시기에 다양한 연극 활동이 이루어질 수 있도록 다양한 방면으로 투자를 하고 연극인들의 월북을 이끌어낸다.[35] 1946년 3월 23일 김일성이 '20개 정강'을 발표하여 '민족문화, 과학 및 기술을 전적으로 발전시키며 극장, 도서관, 라디오방송국 및 영화관 수효를 확대시킬 것'과 '과학과 예술에 종사하는 인사들의 사업을 장려하며 그들에게 보호를 줄 것'을 장려한 것을 시작으로 공연여건이 정비되고,

---

31) 「종합예술제 중지—1차의 테러 사건으로」, 『독립신보』, 1947.01.11.

32) 해방기 남한의 연극정책(적산극장 처리 문제, 입장세법, 공연법 제정 등)과 그를 둘러싼 논란에 대해서는 박영정, 「식민주의의 그림자 해방기의 연극영화정책」, 『연극/영화 통제정책과 국가 이데올로기』, 월인, 2007, 89-131쪽 참조. 해방기 남한에서 좌익연극인들에 대한 탄압과 월북 과정은 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996, 32-33쪽./ 박영정, 「연극」, 『한국현대 예술사대계』 1, 시공사, 1999 참조.

33) 해방기 남한의 사회상에 대해서는 다음 글 참조.
이봉범, 「해방공간의 문화사」, 『상허학회』, 2009./ 「서울표정」, 『경향신문』, 1946.10.06.-11.09./ Shabshina, F. I, 김명호 역, 『1945년 남한에서』, 한울, 1996, 256-267쪽 참조.

34) 李台雨, 「新派와史劇의流行」, 『경향신문』, 1946.12.12. 참조.

35) 해방 당시 이념적인 이유 말고 연극적인 동기로 월북한 연극인들이 다수 있었던 것으로 보인다. 특히 북한 당국에서 연극인에게 연극환경을 선전하고 이를 통해 월북을 이끌어냈던 것으로 보인다. "38선이 그어지면서 저쪽은 소련군이 경비를 보고 이쪽은 미군이 경비를 하고, 처음에는 왔다갔다하는 게 그렇게 어렵지가 않았거든. 경비들만 하고 어디 가는 사람은 볼 일 보러간다 고향에 간다 하면 통과가 다 되었어요. 당시 연극인들과 문화예술인들은 그때 전부 서울에 집결해 있었거든. 그때 어떤 일이 있었는고 하니 38이북 북쪽에 극장들이 굉장히 많았어요. 평양, 원산, 함흥, 흥남, 청진에 대극장들은 전부 일본사람들이 관할하고 있었는데 해방이 되니 비었죠. 그러니까 전부 이북에서는 공산당에서 접수해 가지고 극장이 비어있으니깐 서울에 있는 연극인들 서울에 다 몰려있지 말고 고향 사람들은 고향무대를 찾아달라. 그래서 북쪽에서 사람들이 와 가지고 평양이 고향인 사람은 평양에서 함흥이 고향인 사람은 함흥에서 원산이 고향인 사람은 원산에서 전부 도립극장을 만들고 국립극장을 만들 테니 고향으로 넘어와서 공연을 해달라. 고향무대가 되었눈데 연극하는 사람이 없어서 되겠느냐. 집이 있어야 살 거 아니냐 하면서 배우들이 넘어가면 일본 사람이 살던 좋은 가옥들을 전부 배우들에게 주고 생활보장을 해준다 이렇게 된 거거든. 이렇게 됐을 때 가야 된다는 사람, 여기 있어야 된다는 사람, 이렇게 됐어요.
그 때 서울의 연극계는 상당히 혼란스러웠고, 연극인들의 얘기가 연합군들이 우릴 싸워서 우리를 해방시켜주었으니 38선이 굳어질 거라고는 생각을 안했어요. 그러니까 평양에 가서 연극을 해도 한 달이나 두 달 후에는 다시 들어올 수 있을 거고 또 여기서 연극을 해도 원산, 함흥으로 한달 후에는 갈 수도 있을 거고 이렇게 편안한 마음으로 처음에는 시작이 되었어요. 누구도 상상 못하지만 우리는 그때 그런 심정으로 서로 얘기했죠."(고설봉, 『이야기 근대연극사』, 창작마을, 2000, 38-39쪽.)

1947년 1월 9일에는 중앙예술공작단을 필두로 국립극장이 설립되기에 이른다.[36][37] 이런 연극 환경 정비로 북한의 연극인들은 대극장 공연도, 이동식 연극도 필요에 따라 할 수 있게 된다. 연극인들은 월북 후 빠르게 체제 정비를 이룬 환경에서 바로 연극을 시작할 수 있었고,[38] 북한의 연극은 이들의 월북으로 극작의 측면이나 공연의 측면 모두 비약적으로 발전하게 된다.

이렇게 남한과 북한 각각의 체제가 정비되는 중에, 1948년 남한과 북한의 단독정부 수립은 분단이 고착화되는 데 결정적인 계기가 된다. 대중들은 점점 분단을 받아들이고 자신들의 체제에 적응해나간다. 남·북 단독정부 수립은 단순히 정치·경제적인 차원에서만 변화를 가져온 것이 아니라 대중과 그들의 삶에도 큰 영향을 미쳤고, 대중들의 마음속의 국가 범위를 한정시켰다. 이러한 과정을 거치면서 점차 북한의 대중은 인민의 정체성을 획득해간다.

이러한 흐름을 살펴보았을 때, 해방 전반기 대중의 성격은 크게 세 가지 정도로 요약해볼 수 있다. 첫째로 해방 전반기 대중은 민족이라는 공동체로 묶일 수 있다. 이때의 대중은 분단보다는 해방이라는 데에 더 의미를 두고 있었고, 3·8선을 영구분단의 의미로 받아들이지 않았으며, 분단의 내면화가 아직 이루어지지 않았기 때문이다. 둘째로 이때의 대중은 특별한 이념적 정체성을 갖지 않는다. 남

---

36) 서울에서는 국립극장 설립이 1950년에 개관했던 데 비해 평양의 경우 보다 일찍이 극장 문제를 비롯한 연극 환경이 상당히 양호한 방향으로 해결된다. “극장은 남조선과 같이 흥행사나 모리배나 테러단의 자금조달자의 수중으로 돌아가지 않고 연극인과 영화인의 수중으로 돌아왔습니다”(임화, 「북조선의 민주건설과 문화예술의 위대한 발전」, 『문학평론』 3, 1947.04, 42쪽.)는 임화의 전언은 남한의 연극인들에게는 극히 이상적인 환경으로 받아들여지고도 남음이 있는 내용이었다.(박영정, 「연극」, 『한국현대 예술사대계』 1, 시공사, 1999, 165쪽 참조.)

37) 뒤이어 같은 해 4월 이후에는 각도(시)의 예술공작단을 중심으로 평양시립극장을 비롯한 도(道) 단위의 규모와 성격을 지닌 극장들이 연이어 설립되고, 1947년에서 1949년에 걸쳐 교통국예술극단, 내무성극단, 인민군예술극장, 로동자예술단, 농민극단, 청년예술단 등 여러 사회단체 소속 극단들이 자신들 군중예술활동에 기초하여 창립되었다. 또한 각도의 이동예술대와 각도 농맹이동예술대 망들이 1947-48년 사이에 조직·정비되어 상설공연과 이동공연 및 중앙과 지방극장망 체계가 일정하게 구축되었다.(이강렬, 앞의 책 참조.)

38) 초기의 북한 공연예술은 이와 같이 월북 예술인을 중심으로 형성되었다. 해방 직후 서울에서 활동하던 공연예술인의 다수가 월북하여 북한 공연예술의 초기 역량을 구축하는 데 크게 기여했는데, 1946년초에 월북한 신고송, 한효를 비롯하여 송영, 김승구, 박영호, 함세덕 등의 대표적인 연극인들 외에 극작가인 김태진, 조영출, 한태천, 연출가인 안영일, 나웅, 주영섭, 배우인 황철, 심영, 지경순, 김소영, 이론가인 이제현 등도 월북을 택한다. 이렇게 월북한 연극인들은 해방기 이후 북한 연극의 핵심적인 인물로 활동하면서 6·25 이전까지 북한 연극계를 주도해 나가게 된다.(이강렬, 위의 책 참조.)

한이나 북한이라는 체제에 완전하게 속하지 않고, 그 영토에 살고 있기는 하지만 온전하게 체제에 우호적인 세력이라고 할 수 없다. 해방 전반기 북한의 주민들은 사회주의 사회를 선택한 사람들이 아니었고, 사회주의 사회에 대해서 잘 아는 사람들도 아니었으며, 자신의 체제의 선택에 있어서 자의식을 가지고 있던 사람들은 많지 않았다. 셋째로 이때의 대중은 노동자·농민만이 아니라 전 계층을 포괄한다. 물론 지주 계급이나 친일파와 같은 경우 개혁의 추진 과정에서 배제되고 배척되지만, 해방 전반기에는 대중의 구성원으로 존재했다.[39]

해방 전반기 연극인들은 이런 대중의 복합적인 성격에 대한 분석에서부터 대중성을 위한 방식을 모색하게 된다. 일단 대중이 민족공동체로 받아들여졌던 바,[40] 통일과 민족연극 수립이 우선 과업으로 생각된다.[41] 이때 연극은 민족 전체가 공감할 수 있고 민족유산을 계승하고 발전시키는 방향으로 나아가는 것을 목표로 한다.[42] 그리고 비이념적인 대중을 고려해서 사회주의적 이데올로기를 곧바로 주

39) 물론 개혁의 추진과정에서 북한체제는 민족의 구성원들에게 동등한 자격을 부여한 것이 아니라 사회경제적 출신배경에 따른 차별을 두었다. 토지 및 재산을 가지지 않은 노동자와 농민을 새로운 체제의 중심적 사회구성 집단으로 규정한 반면, 지주, 부르조아 등 재산을 가진 집단은 도태되어야 할 대상으로 규정하였고 그들의 사회적 영향력을 박탈하고 정치적 권력에서 배제하였다.(김하영, 「북한 체제의 초기 집단정체성 형성에 관한 연구」, 『북한연구학회보』 제9권 제1호, 2005 참조.) 그러나 이들에 대한 공공연한 배제와 배척이 이루어진 것은 해방 후반기로 볼 수 있다. 특히 토지 개혁을 성공적으로 이룬 후, 대다수 인민의 동의가 암묵적으로 이루어지고, 친일파 숙청작업이 본격적으로 추진된다.(김학준, 『북한50년사』, 동아출판사, 1995, 108쪽.) 그리고 북한에서 배척당한 이들 대부분 북한 사회 내에서 저항이나 반대의 움직임을 보이기보다 남한으로 도피하는 방식을 택한다.

40) 북한에 있는 대중뿐만 아니라 "남조선까지를 운동의 대중권에 완전히 투입"시키기도 한다.(한설야, 「예술운동의 본질적 발전과 방향에 대하여-해방 1년간의 성과와 전망」, 『해방기념 평론집』, 1946.08.; 이선영·김병민·김재용 편, 앞의 책, 24쪽.)

41) 이때 남한에서는 '진보적 민족연극론'을 주장한다. 진보적 민족연극론은 '진보적 전망을 내포한 진보적 민주주의 국가 건설을 위한 내용과 신파극의 대중적 요소를 변증법적으로 통일시킨 자립연극의 형태'(이석만, 앞의 책, 51쪽.) 정도로 정리할 수 있다. 남한의 진보적 민족연극론과 북한에서의 민주주의 민족연극론은 서로 유사함을 확인할 수 있는데, 이는 남한에서 진보적 민족연극론을 주장했던 이들은 안영일, 한효, 신고송 등의 연극인들로 그들은 1946년 10월부터 월북하기 때문에 북한에서 민주주의 민족연극론을 주장한 이들과 거의 동일하다. 그러므로 이 시기까지는 남한과 북한의 작품 경향이나, 연극론의 전개양상 등이 크게 다르지 않고, 통일과 민족문화 수립이라는 공동의 목표를 향하여 연극 활동을 전개하고 있다.

42) 북한에 남한의 '조선공산당'과 다른 독자적인 '북조선노동당'이 창설되면서 당의 문예정책에 상응한 민주주의 민족연극론이 제기되고, 민주주의 국가 건설을 위해 복무하는 연극이 만들어지기 시작한다. 그러나 민주주의 민족연극론의 모태는 민족연극론으로 대중의 의미가 크게 달라지지 않고, 다만 일련의 민주개혁이 발표되면서 민주개혁의 내용을 다룰 것을 강

입시키는 방식을 피한다. 토지개혁, 법령반포, 선거 등 북한의 정책을 선전하는 내용을 담고 있더라도, 직접적인 방식이 아닌 대중들에게 익숙한 대중극의 방식을 취한다. 또한 "人民大衆的基礎우에 建設되여야할 우리文學藝術의對象은 첫재로 朝鮮人民의多大數를点한勞動者, 農民일것이요, 둘재로 知識分子層其他層일것"[43]이기 때문에 해방 전반기에는 "우리文學者, 藝術家가 勞動者 農民만을그리하여야함을 意味하는것도안이요, 文學藝術의自由로운創造性을 制約하는것도안이다."[44] 그래서 해방 후반기가 되면 노동자·농민만을 위한 연극이 만들어지는 것과 달리 전반기에는 다양한 계층을 포섭할 수 있는 연극이 만들어진다.

해방 전반기의 대중은 이처럼 다양한 성격을 가지고 있기 때문에 연극에서 대상으로 하는 관객도 대중의 다양한 속성을 공유한다. 게다가 해방 전반기 도시에는 아직 상업 극단이 남아있고, 그들의 레파토리와 경쟁해야하는 상황이다.[45] 당시 대표적인 연극평론가인 한효가 일제강점기의 신극운동, 프롤레타리아연극운동 그리고 이때까지 극단의 주류를 이루고 있는 대중극, 이 세 가지의 연극 유산 중에서도 "흥행의 측면에서는 대중극에서 가장 많은 유산을 계승해야한다"[46]고 지적하는 것도 바로 이러한 관객대중과 연극 환경을 고려한 발언으로, 대중극을 계승하는 것이 연극의 대중적 경쟁력을 높이기 위한 방안일 것이기 때문이다. 이러한 상황에서 대중극의 방식을 계승하는 것은 단순히 통속화의 길을 걷는 것이 아니라 연극의 대중화를 위한 선택적인 전략이 될 것이다.[47]

조한다는 점에서 약간의 차이를 보일 뿐이다.

43) 安漠,「朝鮮文學과藝術의 基本任務」, 『文化戰線』 創刊號, 1946.07, 11쪽.

44) 安漠, 앞의 글, 11쪽.

45) "현재 북조선의 문화중심인 평양시내의 극장을 찾아 그 무대에서 상연되는 연극이나 악극을 볼 때 그 중에는 진지한 태도로 연극예술창조에 애쓰고 있는 극단도 불무하나 어떤 극단은 구태의연한 저속하고 안일한 얘기에 머물러 관객에게 안가한 갈채를 얻으려고 하고 있다. 이러한 태도는 상업주의적 경향을 가진 극단에서 많이 볼 수 있고 극단보다 악극단에서 더많이 볼 수 있다."(신고송, 「민주연극의 체제수립을 위하여」; 이선영·김병민·김재용 편, 앞의 책, 81쪽.)

46) 한효는 정신적 분야에 있어서는 신건설 이후 프롤레타리아연극에서는 청년의 열성과 고도의 사상성을, 신극에서는 신극인이 가져오던 고매한 연극정신 등 들을 정당히 계승할 것을 주장한다.(한효, 「조선연극에의 요망」, 『인민예술』 제1호, 1945 참조. 이 평론은 한효가 남한에 있을 때 발표한 것이지만, 월북 이후에도 이런 문제의식이 이어지고 있다고 판단하여 인용하였다.)

47) 가령 1930년대 프롤레타리아 극단 '메가폰'이 제1회 공연의 레퍼토리에 「깨어진 장한몽」을 넣음으로써 기존의 '신파극'에 익숙한 관객을 프로연극으로 이끌어냈던 방식은 해방 후에도 지속된다. 해방기 북한연극에서 이와 같은 방식은 대중의 변화에 따라 다양하게 고안

해방 전반기 북한연극은 일제강점기 대중극이 가진 대중성의 미적 특성 중에서도 통속성[48]을 계승하고 있고, 통속성 중에서도 특히 눈물을 강조하는 감상성[49]이 두드러지게 나타난다. 이러한 특성은 멜로드라마의 일반적 구조라고 할 수 있는데,[50] 멜로드라마에서 감상성은 관객을 울게 만들거나, 강렬한 감정, 특히 강력한 파토스를 만들어내면서 억압된 것의 배출을 하는 역할을 한다. 해방 전반기 많은 연극이 눈물을 강조하는 감상성을 보이고 있는 것은 관객들이 식민 지배를 겪으며 억눌렸던 것에 대한 배출을 효과적으로 돕는 역할을 한다는 점에서 대중성을 확보하는 전략이라고 할 수 있다.

더 나아가 해방 전반기 북한연극에서 이런 과도한 감정 상태는 선한 피식민자와 악한 식민자라는 구도를 만들어낸다. 선인과 악인 사이에 존재할 수 있는 다양한 성향의 인물들을 삽입시키지 않고 온전한 이분법적 선악 구도를 만들고 이들의 불합리한 관계를 보여줌으로써 관객을 격앙시킨다. 특히 관객은 극단적인 도덕적 불의를 목격할 때의 흥분, 비탄의 감정과 사악함이 약자를 괴롭히는 것-통상 일종의 신체적 폭력을 가하면서-을 볼 때 가슴 밑바닥으로부터 끓어오르는 동요와 격분 등을 느끼게 된다. 이러한 멜로드라마적인 무대는 관객들을 악인을 향해 있는 그대로의 솔직한 증오, 혐오, 혹은 경멸을 쏟아낼 카타르시스적 쾌감을 선사한다.[51]

“탈식민은 제국주의의 희생양이었던 국가가 정체성을 회복하기 위해 필요한 것”[52]이고, “탈식민적 욕망은 정체성을 위한 탈식민화된 공동체의 욕망”[53]이라고

되며 이에 대해서는 후술하겠다.

48) 일반적으로 대중예술의 미학은 통속성으로 요약된다. 통속성 체험의 다섯 가지 범주로는 웃음의 해학성, 성의 관능성, 폭력의 선정성, 몽상의 환상성, 눈물의 감상성 등이 있다.(박성봉, 『대중 예술의 미학』, 동연, 2001, 323~369쪽 참조.)

49) 이러한 통속성은 ‘인간과 사회의 복잡한 국면들을 단호하게 분석하고 묘사하는 대신 순간적이고 자극적인 흥밋거리를 제공’하여 대중을 현실도피의 세계로 인도한다. 일상에서 끊임없이 우리를 위협하는 불확실, 초조, 죽음, 실연, 전쟁, 좌절감, 박탈감, 압박감 등에서 질서와 안정의 세계로 도피하려는 욕구를 지적한다.(John G. Cawelti, 「도식성과 현실도피와 문화」, 『대중예술의 이론들』, 동연, 2000, 86~87쪽.) 1930년대 대중극에서 이런 도피 욕구를 충족시키는 통속성. 그러나 해방기에는 다르다.

50) 멜로드라마는 크게 다섯 가지 핵심적인 구성 요소들, 즉 강렬한 파토스, 과장된 감상성, 도덕적 양극화, 비고전적 내러티브 그리고 스펙터클 효과들 간의 다채로운 결합을 지닌 극이라고 할 수 있다.(Ben Singer, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 19쪽.)

51) Ben Singer, 이위정 역, 위의 책, 66~68쪽.

52) Simon During, 「Postmodernism or Post-colonialism Today」, 『Textual Practice』 Vol

할 때, 해방 전반기 북한연극은 이런 감정 과잉의 방식으로 식민성을 극복하고 민족의 자존감을 높이는 동시에 민족의 정체성을 회복하는데 기여하고 있다. 즉, 해방 전반기 북한연극은 멜로드라마적인 구조를 통해 탈식민화된 공동체의 욕망을 담아냄으로써 대중성을 획득한다.

해방 후반기에는 앞서 언급한 것처럼 남·북 단독정부 수립으로 북한의 대중이 점차 인민의 정체성을 갖게 된다. 해방 후반기 북한 인민의 정체성에 해방 전반기부터 진행된 일련의 개혁들이 영향을 미친다. 가령 농민들의 삶에 가장 큰 영향을 끼친 것은 토지개혁이라고 할 수 있을 것이다. 완전한 소유의 개념이 아닌 국가로부터 임대의 방식이었다고 하더라도, 농민들이 일제강점기부터 해방기에 이르기까지 처음으로 자신의 토지를 분배받게 되었고 농작물을 자신들의 소유로 할 수 있게 되었다는 것이 중요하다.[54] 이러한 경험의 축적으로 농민들은 사회개혁에 동참하려는 의지가 높아지고 북한의 인민으로서 정체성을 형성해나간다. 노동자들의 삶에 가장 큰 영향을 끼친 것은 노동법의 제정이라고 할 수 있다. 새로운 노동법은 8시간 노동, 정해진 1일 식량배급, 표준화된 임금표, 2주간의 유급휴가, 단체협상 권리, 위험한 작업장에서의 아동노동 금지 등을 요구했다.[55] 이러한 노동 환경의 변화는 일제강점기에는 상상할 수 없었던 것으로, 노동자들의 삶의 질이 높아지면서 문화·여가 생활에 대한 욕망을 갖게 하였다.[56] 이러한 긍정적인

1, Issue 1, 1987, 32쪽.

53) Simon During, 위의 글, 43쪽.

54) 일제강점기 전 기간을 통해 약 3%의 지주가 전(全) 경지의 50~60%의 토지를 소유하면서 75%~85%의 토지가 없거나 적은 농민을 지배했다. 소작료는 현물납(現物納) 위주로 생산물의 50%~90%에 달하였다.(황한식, 「미군정하 농업과 토지개혁정책」, 『해방전후사의 인식 2』, 1989, 251~291쪽 참조.) 1946년에는 흉년이었다고 하지만 농작물을 지주에게 착취당하지 않고 약간의 세금을 제외한 나머지는 온전히 자신들의 소유로 할 수 있었고, 1947년에는 풍년을 맞이하여 농민들은 소작료보다 낮은 현물세만 내면 추수한 곡식들이 온전히 자신들의 소유가 된다는 것을 확인한다. 농민들은 이러한 일제강점기의 열악했던 생활과 현재 자신들의 상황을 비교하면서 '살암직'하다고 생각하고(Aleksandr Gitovich·B. I. Bursov, 최학송 역, 『1946년 북조선의 가을』, 글누림, 2006, 71쪽.), "평생 제일 큰 행복"을 느낀다고 술회한다.(Anna Louise Strong, 이종석 역, 「북한, 1947년 여름」, 김남식 외, 『해방전후사의 인식』 5, 한길사, 1989, 525쪽. 특히 이 책의 저자는 이러한 토지소유와 일상생활에서의 변화들이 북한의 농민들을 새 정권의 강고한 지지세력으로 만들었다고 보는 관점을 취하고 있다.)

55) Charles K. Armstrong, 김연철·이정우 역, 『북조선 탄생』, 서해문집, 2006, 144~145쪽.

56) 일제강점기 노동자의 하루 평균 노동시간은 12-14시간이었는데 북한은 1946년 6월 노동법령을 발표하면서 8시간 노동제와 1년에 2주간의 정기휴가를 명시함으로써 노동자들의 여가시간을 확대했다. 또 동년 7월 발표한 '남녀평등법'을 통해 여성의 사회적 활동과 재산권을

변화는 노동자들이 새 정부에 대한 지지를 하게끔 하였으며 인민의 정체성을 확립하는데 도움을 주었다. 그밖에도 여성들의 권위 향상, 교육의 기회 제공, 각종 사회보장제도의 확립, 적산가옥의 분배 등은 대중이 현재 자신들의 삶에 만족하고 사회개혁에 동참하려는 의지를 높이고, 대중이 점차 북한의 인민으로서 정체성을 확립해나가는 데 큰 기여를 한다. 이때 인민은 단순히 '형식상 주권의 담지자', 국민으로서의 대중(mass)의 의미를 넘어 지배체제의 가치와 이데올로기를 담지한 정치적 범주의 주체를 일컫는 말이 된다.[57]

각각의 체제에 적응하지 못한 대중들은 월남과 월북이라는 선택을 통해 자신들의 소속을 정해나가기도 한다. 해방기에는 고국으로 귀환하는 사람들과 이념 혹은 다른 이유들로 인한 월남과 월북을 택한 사람들이 많았고, 특히 1948년을 기점으로 월남과 월북이 대거 이루어진다.[58] 북한 내의 문학 담론에 포섭될 수 없었던 문인들은 『응향』 사건 등을 계기로 월남하고, 남한의 정권에 의해 배제되었던 문맹의 문인들은 월북하면서 문인들의 공간배치도 이루어진다. 이전까지 문학의 중심지였던 서울의 문단세력이 서울과 평양으로 이분되고 개인적인 이유로 북한 혹은 남한에 머물렀던 문인들은 이념적 정체성에 따라 남북의 공간을 새로운 자신의 고향으로 선택하게 되는 것이다.[59]

이런 대중의 변화에 연극인들은 새로운 연극을 구상하고 전반기에 대중성을 획득하는 방식과는 다른 방식을 찾아나가게 된다. 해방 전반기에 대중성을 획득하기 위하여 취했던 방식을 그대로 유지하는 연극은 해방 후반기에 강하게 비판 받

보장하고 각종 탁아소, 학교건설을 통해 여성의 육아 및 가사노동시간을 줄임으로써 여성의 여가시간 역시 늘어나게 되었다.(이명자, 「해방공간에서 북한의 근대 경험의 매개체로서 소련영화의 수용 연구」, 『통일문제연구』 제54호, 2010, 250쪽.)

57) 한성훈, 『전쟁과 인민-북한 사회주의 체제의 성립과 인민의 탄생』, 돌베개, 2012 참조.

58) 월남의 경우, 1946년 3월에서 6월까지 그 수가 증가하는데, 이는 '민주개혁'으로 인한 토지 몰수와 종교적 억압 및 사상적 동기로 인한 것으로 추측된다.(김종수, 「북한의 '친일파' 처리에 관한 연구(1945-1948)」『大學院硏究論集』 Vol.35, 東國大學校 大學院, 2005, 317-318쪽 참조.) 그리고 1948년에도 상당한 규모의 인구가 북한에서 남한으로 이동을 하는 것을 확인할 수 있는데, 이는 남북분단이 기정사실화되면서 북한체제에 적응하지 못하는 층이 마지막 기회라고 판단하여 월남하는 것으로 분석할 수 있다.(이용기·김영미, 「주한미군 정보보고서(G-2보고서)에 나타난 미군정기 귀환·월남민의 인구이동 규모와 추세」, 『한국역사연구회회보』 32, 한국역사연구회, 1998.05, 17-23쪽 참조). 이러한 이동은 1948년 남한의 '대한민국'과 북한의 '조선민주주의인민공화국'의 성립을 기점으로 줄어들다가 전쟁기에 다시 늘어난다.

59) 이민영, 「1947년 남북 문단과 이념적 지형도의 형성」, 『한국현대문학연구』 39, 한국현대문학회, 2013.04, 453쪽.

는다. 특히 이때 해방 전반기와 후반기의 대중의 변화를 인지하지 못하는 시대착오적인 방식을 비판한다는 점은 주목을 요한다. “어떤 시기에는 우리 관객도 ‘신목이 나오고 그 앞에 정간수를 떠 놓고 제를 지내며 또는 선낭당이 나오는 등의 연극적인 것’에 흥미를 느끼었으나 지금의 우리 관객은 그런 것에는 하등 흥미를 느끼지 않”[60]는다는 말에는 관객의 성격이 예전과 다르게 변했다는 인식과 아무리 연극적인 기교가 뛰어난 작품이라고 하더라도 관객의 변화에 둔감하다면 좋은 작품이 될 수 없다는 생각이 반영되어 있다. 이러한 평론을 참고할 때, 기존 연구에서 북한연극을 신파극이라고 평가하는 것도 재고해볼 여지가 생긴다. 만약에 신파적이고 감상적인 방식의 연극이 극적인 재미를 주고 관객을 현혹시키기 때문에 체제가 정비되고 대중이 변화한 후에도 계속 유지했다면 해방기 북한연극은 대중영합적인 연극이나 신파극 등으로 평가할 수밖에 없을 것이다. 그러나 분명한 것은 이들은 관객대중의 변화에 예민한 반응을 보였고, 이에 따라 창작의 방향도 변하면서, 내부적으로 ‘신파’적인 것에 반성을 가하고 있다는 사실이다.

그러면서 등장하는 것이 바로 ‘고상한 리얼리즘[61] 연극론’이다. 우선 고상한 리얼리즘은 해방 전반기 1947년 김일성의 신년사를 계기로 하여 ‘북조선문학예술총동맹 제1차 확대상임위원회의 결정서’(1947.01.15~18)에서 ‘고상한 사상’과 ‘고상한 예술성’으로 창작할 것을 발표한 뒤 한국전쟁 무렵까지 구체화·공식화되고,[62] ‘긍정적 주인공론’에 기초한 혁명적 낭만주의로서의 사회주의 리얼리즘에 가까운 창작방법론이다. 지금까지는 ‘고상한 리얼리즘’이 김일성의 1947년 연설에서 나온

60) 신고송, 「쏘베트 劇作上의 몇가지問題와 우리 劇作에 주는 敎訓」, 『문학예술』, 1950.05. 본론에 인용한 내용은 신고송이 박영호의 작품 「순이」에 대하여 비판한 부분이다. 신고송은 박영호의 극작과 연출을 칭찬하면서도 이 작품에 나타나는 신파적, 감상적인 방식의 희곡, 연출 연기에 대해서는 강한 비판을 한다. 만약에 이 작품이 해방 전반기의 대중을 염두에 둔 작품이었다면 이러한 비판을 받지 않았겠지만 이 작품은 해방 후반기 대중을 상대로 공연했기 때문에 시대착오적인 것이라는 비판을 받게 되는 것이다.

61) 해방기에 북한문단에서 ‘고상한 리얼리즘’과 ‘고상한 사실주의’라는 표현은 혼재되고 있다. 오태호는 문예 기관지의 경우 ‘고상한 리얼리즘’이라는 표현이 ‘고상한 사실주의’라는 표현보다 적어도 3배 이상 훨씬 더 많이 자주 등장한다는 점에서 ‘고상한 리얼리즘’이라는 용어를 선택한다.(오태호, 「해방기(1945~1950) 북한 문학의 “고상한 리얼리즘” 논의의 전개 과정 고찰」, 『우리어문연구』 46집, 2013.) 본고에서도 논자들이 사용한 표현을 그대로 살리되, 그 경우를 제외하고는 오태호의 논의에 따라 ‘고상한 리얼리즘’이라는 용어를 선택하여 사용하고자 한다.

62) 고상한 리얼리즘은 한국전쟁을 거치면서 ‘고상한 애국주의’로, 한국전쟁 이후 ‘사회주의 리얼리즘’으로 바뀌고 1960년대 후반 주체문예이론이 나오기 전까지 북한의 유일한 창작방법론으로 규정된다.

‘고상한’이라는 어휘에서 따온 것이라는 이유로 정치와 창작방법론의 관련성의 측면에서 주로 주목되어왔다.[63] 그리고 고상한 리얼리즘론은 소련의 사회주의 리얼리즘론을 무주체적으로 수용한 산물로 평가되기도 한다. 소련의 사회주의 리얼리즘에 대한 맹목적 신뢰와 북한의 현실에 대한 과대평가가 깔려있다고 보는 것이다.[64] 그리고 고상한 리얼리즘은 영웅적 투쟁을 통해 대중들을 긍정적으로 교양하려는 목적으로 제기되면서 북한 문학의 도식주의적 성향의 시발을 알린 것으로도 평가되고 있다.[65] ‘고상하지 않은’ ‘부르조아 문학, 자연주의, 예술지상주의, 형식주의, 반동조류 문학, 정치적 무관심, 무사상성, 낡은 사상’들을 배타적인 내용으로 괄호치고 ‘고상한 사상성과 예술성’을 강조함으로써 도식주의 문학의 도래를 선포[66]했다는 것이다. 그렇지만 고상한 리얼리즘에 따른 해방 후반기 북한연극은 위에 언급한 결함에도 불구하고 관객들의 지지와 호응을 얻고 있으며, 연극의 예술적 수준을 높이기 위한 방법으로 고상한 리얼리즘 연극론이 구체화된다. 이러한 부분들을 고려해본다면 고상한 리얼리즘 연극론을 단순히 도식주의적이라거나 무주체적인 산물이라는 말로 재단해버릴 수 없게 된다. 특히 이는 관객과 해방 후반기 북한연극과의 관계에서 다시 생각해봐야 할 문제이다. 고상한 사실주의 연극론이 창작에 반영되는 시점을 고려해볼 때 연극인들이 관객의 성향을 정확히 짚어내고 움직인다는 것을 방증해주기 때문이다.

고상한 리얼리즘 연극론이 연극에 실제로 반영되기 시작하는 시기는 해방 후반기로, 평론에서는 지속적으로 논의되고 있었던 것에 비하면 꽤 늦은 시기라고 할 수 있다. 이는 연극인들이 단순히 김일성 혹은 당이 제시한 문예이론이기 때문에

---

63) 김승환, 「해방공간 북한문학-문화적 민주기지 건설론을 중심으로」, 『한국학보』 63, 1991, 216-222쪽 참조.
김승환은 ‘고상한 조선사람의 전형=김일성 장군’으로 보고, 그 전형이 김일성이므로 김일성을 더욱더 고상한 인간으로 만드는 것이 고상한 리얼리즘의 최대 명제라고 말한다. 그러나 당시에 고상한 인물과 김일성을 일대일로 대입하여 우상화하려는 논의는 없었으며, 오히려 고상한 인물로 조선인민의 형상을 묘사할 것을 요구했다는 점, 특히 연극에서는 인민들의 언어·생활습관·생활감정 등이 중요하게 다루어지고 있다는 점을 상기해볼 때 위와 같은 평가는 맞지 않는다는 것을 알 수 있다.

64) 하정일, 「북한 문학비평의 기원과 형성」, 『분단 자본주의 시대의 민족문학사론』, 소명출판, 2002,167~168쪽 참조.

65) 김재용, 「초기 북한문학의 형성과정과 냉전 체제」, 『북한문학의 역사적 이해』, 문학과지성사, 1994, 107쪽.

66) 오태호, 「해방기(1945~1950) 북한 문학의 “고상한 리얼리즘” 논의의 전개 과정 고찰」, 『우리어문연구』 46집, 2013, 352쪽.

무조건적으로 받아들인 것이 아니라는 사실을 방증한다. 고상한 리얼리즘 연극론이 창작에 반영되기 시작하는 것은 해방 후반기 대중이 인민의 정체성을 갖기 시작하는 무렵이고, 연극인들이 실제로 인민들의 안으로 들어가서 인민들을 파악하고 난 다음의 일이다. 해방 후반기 북한연극에서는 당국에서 원하는 긍정적 주인공이라는 전형을 '상상으로' 만들어내는 것이 아니라, 인민들 내부에서 긍정적인 에너지를 찾고 이를 발현시키는 인물을 긍정적 주인공으로 내세울 수 있게 되는 것이다.

"위선人民의 藝術이되려면 人民이알수있어야하겠고 人民의 生活에서取材해야겠는데 아직 그 表現이 生梗或은難堪하고 人民의實際生活과는거리가멀뿐아니라 一部에는 藝術을象牙塔속에가둘려는 藝術至上主義者가 있다"[67]는 김사량의 자기비판에서도 알 수 있듯, 당시 당의 지시도 있었지만 작가 자신들의 창작에 대한 갈증이 그들이 직접 인민들의 삶을 경험 하고자한 동력이 되었다. 작가들은 자신들이 "아직 思想的으로 生活的으로 完全히武裝되지 못하였다"고 판단하면서 "우리 生活이民衆과 遊離되어있었고 社會生活과 遊離되어있었기때문"에 "作家들이 農村에가서 農村生活을할 수 있는" "勞動者와같이 일할 수 있는" 경험을 갖고 이후 창작에 임하자고 말한다.[68] 작가가 노동자·농민 대중의 삶을 경험하고 그 경험을 바탕으로 창작에 임해야 한다는 논의는 해방기 북한에서 처음 제기된 것이 아니다. 이는 해방 전과 후 프롤레타리아 예술운동의 대중화 논의에서 빠짐없이 거론되었던 문제로, 해방기 북한의 예술인들이 이 문제를 다시 제기하는 것은 해방 전에 미처 이루지 못한 대중적 문예에 대한 기획이라는 점에서 중요하다.[69] 해방기 북한에서 이런 논의를 거쳐 인민대중의 삶에 밀착하여 나온 것이 바로 고상한

67) 文銀九(咸南 敎育部長,), 「北朝鮮各道藝術聯盟 關係者座談會」, 『문화전선』 2집, 1946.11, 13쪽.

68) 金史良, 「北朝鮮各道藝術聯盟 關係者座談會」, 『문화전선』 2집, 1946.11, 16쪽.

69) 일제강점기에 프롤레타리아 문예운동을 하던 이들을 중심으로 대중 안으로 들어가서 그들의 실상을 담은 문학을 해야 한다는 논의가 진행되고, 그 실천의 일환으로 연극에서는 이동식 소형극장, 연극서클, 소인극, 슈프레히콜 등과 같은 대중들에게 다가가기 위한 공연방법의 모색이 이루어진다. 그러나 일제치하의 현실에서는 대중에게 다가가거나 대중의 생활을 직접 체험하고 제대로 담아내는 것조차 어려운 상황이었고, 현실적인 문제들이 그들을 가로막았다. 해방이 되고 해방 전보다는 진일보한 논의를 펼치고 실천력을 보여주기도 하지만, 진보적 예술운동 전반에 대한 탄압이 가속화되어 많은 예술인들은 월북을 하게 되고, 이들의 월북 이후 1947년 후반을 기점으로 이러한 논의가 사라진다. 그러나 이들의 대중화 기획은 남한에서 북한으로 자리를 옮겨 계속된다는 점에 주목을 요한다.

리얼리즘론이고, 이후 북한연극의 창작에 방향을 제시한다. 해방 후반기 “인민들의 높아진 민주력량”이 연극을 성공적으로 만들었다는 평가[70]와 앞서 살펴본 대중의 변화를 인지하지 못하는 시대착오적인 연극 방식에 대한 신고송의 비판을 살펴보면 연극인들에게 관객의 변화에 따른 창작방법의 변화가 얼마나 중요하게 받아들였는지 확인할 수 있다. 이는 지금까지 북한연극을 평가할 때 당의 교시가 창작으로 이어진다고 생각했던 관점을 바꾸게 하고, 특히 연극에서 무엇보다 중요한 관객의 변화가 새로운 창작을 이끌어내는 동기가 됐음을 확인시켜준다.

“재미있는” 요소는 개인에 따라 또는 사회집단 또는 대중 일반과 관련하여 끊임없이 변한다.[71] 또한 대중은 자신들의 관심사가 이야기되면 대담한 표현방식도 이해하고 새로운 관점도 인정하며, 형식적인 어려운 문제도 극복하는 경향이 있다.[72] 그러므로 노동자·농민의 투쟁을 다룬 연극이, 지금 우리에게는 교조적이고 선동적으로만 보이는 메시지들이 해방기 관객들에게는 삶과 밀접한 내용으로 자연스럽게 “재미있는” 요소가 되었을 수 있다는 점을 상기해야 한다. 해방 후반기 북한의 인민들은 일련의 개혁들을 자신들의 생활로 받아들이기 때문에, 개혁과 관련된 것을 무대화했을 때 더욱 현실적인 자신들의 이야기로 받아들일 수 있게 된다.[73] “지금의 우리 관객에게는 새 기계를 발명하기 위한 로동자들의 투쟁과 새 영농방법을 위한 농민들의 투쟁에 더욱 흥미를 느낀다”[74]는 서술은 관객의 흥미가 자신들의 생활과 밀착된 것에 있음을 간파한 것이라고 하겠다. 이러한 대중의 감각은 “연극을 자기의 일상생활과 결부하여 분석”[75]하는 단계로 나아간다.

이와 같이 해방 후반기 연극의 대중성은 인민의 생활과 밀접한 현실성[76]에서

---

70) 崔青羽, 「레뽀르따쥬-人民이要求하는演劇, 人民藝術劇場地方公演記」, 『새조선』 8.15解放3週年記念特輯號, 國立朝鮮人民出版社, 1948, 84쪽.

71) Antonio Gramsci, 조형준 역, 「민족-민중문학-"재미에 대해"」, 『그람시와 함께 읽는 문화』 2, 새물결, 1992, 31쪽.

72) Bertolt Brecht, 서경하 역, 「민중문학」, 『브레히트의 리얼리즘론』, 남녘, 1989, 102쪽.

73) 당대 북한의 연극과 영화 감상문에서 대중들이 자신들의 삶과 밀접한 내용에 흥미를 갖고 자신들의 이야기처럼 느껴져서 재미있다는 평가를 내린다. (림은길, 「참말로 그시대에 돌아간듯하였습니다」, 『영화예술』 제3호, 조선영화예술사, 1949.)

74) 신고송, 「쏘베트 劇作上의 몇가지問題와 우리 劇作에 주는 敎訓」, 『문학예술』, 1950.05.

75) “오늘 연극에 대한 일반 관객의 관심은 비상히 높아졌으며 연극을 보는 감상적 력량도 장성하였다. 그들은 연극을 자기의 일상생활과 결부하여 분석하며 연극 예술의 사상-예술적 수준에 대하여 크고 작은 문제들을 간과하지 않는다.”(신고송, 『연극이란 무엇인가』, 국립출판사, 1956.)

76) 재현의 진실성은 관객들에게 정보를 제공하며, 동시에 감동도 준다. 왜냐하면 관객들이 스

찾을 수 있다. 인민의 생활 감정의 솔직한 묘사, 인민들이 일하는 현장의 구체적인 무대화, 인민대중의 언어와 대화의 사용, 현실에 있을 법한 인물들의 등장, 인민의 생활과 밀착한 소재 등을 사용해서 관객인 인민대중의 흥미를 이끌어내고 대중성을 취하는 방식인 것이다.

다만 인민대중들이 현실적이라고 받아들이는 지점과 북한에서 담론적으로 만들어내고자 했던 지점이 조금 다른데, 가령 농민들과 노동자들은 일련의 민주개혁을 김일성 개인 혹은 당이 자신들을 위해 주는 선물로 받아들이는 것이 아니라 자신들이 식민지 시기부터 투쟁하고 싸웠던 노력의 결과물로 받아들이는 것이다. 그리고 그 지점 때문에 국가에서 전달하고자 하는 담론과 실제 연극과 차이가 생기기도 한다. 이러한 것들이 바로 해방 후반기 북한연극에서 정치성과 대중성의 사이에서 대중성에 조금 더 신경을 쓴 곳일 것이다.[77]

이러한 시각을 바탕으로 본고는 해방기 북한연극에 나타나는 대중성을 규명하고자 한다. 2장에서는 해방 전반기 북한연극에서 민족 공통 정서를 환기시키는 장치들을 분석하고, 이것이 탈식민 상태에 놓인 해방기 전반기 관객대중의 정서적 공감을 유발하는 양상을 살펴보고자 한다. 3장에서는 인민의 정체성을 확립해 나가는 해방 후반기 관객들의 생활과 밀착된 극적 장치를 사용하여 관객의 흥미를 이끌어내고 이상적 국가 건설의 의지를 발현시키는 양상을 살펴보고자 한다. 그리고 4장에서는 해방기 북한연극에 나타나는 대중성을 일제강점기 프롤레타리아 연극의 연장선상에서 찾고 그 의미를 규명할 것이다. 이러한 분석의 과정을 통해 북한연극만이 가진 미학을 발견하고 해방기 북한연극의 대중성을 설명할 수 있을 것이라고 기대한다.

스로를 동일시하여 보기에는, (…) 자기자신을 닮은 (그 비속함과 일상성 까지도) 인물들이 더 나을 것이기 때문이다.(Jean-Jacques Roubine, 김애련 역, 『연극이론의 역사』, 1993, 147쪽.)

77) 그럼에도 불구하고 이러한 연극들이 탄압을 받지 않고 계속 지속될 수 있는 까닭은 그러한 균열이 자신들이 제시하는 방향과 크게 다르지 않고, 북한의 체제에 위협이 될 만하지는 않다고 판단했기 때문일 것이다. 그러나 재단의 과정은 지속되고 있었고, 1950~60년대를 거치면서 비판과 숙청이 계속 이어진다. 이러한 재단의 과정이 계속 이어지다가 1960년대 후반 주체문예론이 등장하면서 사라지고 북한의 문학은 그야말로 김일성 일가 찬양 문학으로 변질되기에 이른다.

2. 문예대중화의 모색과 식민성 극복

2.1. 추모 의식의 무대화를 통한 집단적 공감 형성

김창만의 「북경의 밤」(『八·一五, 解放一週年紀念戱曲集』, 1946.08)과 김사량의 「胡蝶」(『八·一五, 解放一週年紀念戱曲集』, 1946.08)은 항일무장투쟁 전사들의 죽음과 그들을 위한 추모의식을 극화한 작품이다. 두 작품은 해방 전 항일 투쟁 현장에서 쓰인 초고를 저본으로 한다는 공통점이 있다.[78] 이 작품들은 해방 전에 쓰였지만 해방 전반기에 중요하게 받아들여져서 '8·15, 해방 1주년기념식에서 공연되고, 『八·一五, 解放一週年紀念戱曲集』에 실리는 등 해방 전반기 북한 연극의 창작방향을 제시하는 역할을 하고, 해방 전반기까지 북한의 인기 레퍼토리로 거듭 공연된다.

해방 전에 쓰인 작품이 해방 후에 인기를 얻는 데에는 몇 가지 이유가 있을 것이다. 우선 무대 위에서 재현되는 항일 투쟁의 역사는 "도둑처럼 찾아온 해방"이 아닌 독립의 증거로 기능하며, 이들의 작품은 독립을 쟁취하려는 주체적 노력을 보여준다는 점에서 해방기 관객대중의 마음을 사로잡기에 충분했다. 이때 극장이라는 공간은 더 이상 민족이 상상의 산물이 아니라 가시적인 공동체임을 보여주는 장소이자, 해방의 감격을 민족이라는 환상 속에서 만끽할 수 있게 하는 감각의 장[79]으로 기능함으로써, 관객대중이 해방의 즐거움을 누릴 수 있도록 해주었다. 그리고 이 작품들이 인기를 얻는 데에는 두 작가의 이력도 중요한 역할을 하였다. 작품을 좀더 이해하기 위해서는 우선 작가인 김창만과 김사량의 이력에 대해서 살펴볼 필요가 있다.

우선 김창만(金昌滿)[80]은 일제강점기 항일무장투쟁에 투신한 인물로 일제말기

---

78) 김창만의 「북경의 밤」 초고는 1944년 7월 1일에, 김사량의 「호접」의 초고는 1945년 7월 7일에 완성되었다.

79) 양근애, 「해방기 연극, 기념과 기억의 정치적 퍼포먼스」, 『한국문학연구』 36집, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.06. 참조.

80) 김창만(金昌滿, 1907~1966.05)은 1938년 10월에 창설된 조선의용대에 참여하였으며, 1939년 말에는 조선의용대 유동선전대 대장을 맡아 호북성(湖北省)의 제5전구(戰區)와 서안(西安) 일대에서 활동하였다. 1941년 여름 화북 팔로군 근거지로 이동하였으며, 1942년 7월에 창립된 화북조선독립동맹의 중앙집행위원 및 조선의용군 화북지대 정치위원으로 선출되었다. 1944년 초부터 화북조선독립동맹 적구공작반(敵區工作班) 선전 책임자로 활동하였다.
해방 후 조선독립동맹 중앙위원의 한 사람으로서 북한으로 귀국하였으며, 1946년 북조선노

화북조선독립동맹 선전부장을 역임한다. 주로 선전선동에서 두각을 나타냈으며, 그 중 주력 분야는 연극의 극작과 연출이었다. 그는 김학철, 김위, 최채, 김사량 등과 함께 무장선전대 항일연극을 이끌었다. 해방 후 그는 고국으로 돌아와서 투쟁에서의 역할을 인정받아 북조선노동당 중앙 선전선동부장을 역임하며 해방기 북한의 선전·선동의 중심에 있던 문학과 예술 분야를 이끌어간다. 그는 1946년 3월 25일 북조선예술가대회를 개최하고 '북조선예술총연맹'을 결성하는 등 초기 북한문단을 형성하는 데 중요한 역할을 담당한다. 해방기 북한에서 김창만은 지도자로서의 역할을 하는 동시에 직접 희곡을 발표하기도 한다. 그가 항일무장투쟁 당시 썼던 희곡 「强制兵」은 북조선예술총연맹 기관지인 『문화전선』 창간호에, 「북경의 밤」은 『八·一五,解放一週年紀念戲曲集』에 발표되고, 두 작품 다 공연이 이루어졌던 것으로 확인된다.[81]

김사량은 일제 말기 "在支半島出身學兵을 慰問"[82]하기 위한 위문단의 일원으로 중국에 파견되어 공식 일정이 끝날 무렵 태항산(太行山)에서 들어온 조선의용군 공작원과 북경에서 만나 탈출한다. 김창만과는 이 탈출을 계기로 만나게 된다. 당시 김창만은 "선전공작에 있어서 가요와 무용, 연극 등으로 대인기인 조선의용군"[83]의 선전부장으로 있었고, 김사량은 김창만에 대한 소문을 듣고 그에게 극작을 배울 수 있을 것이라고 생각하고 반가워한다.[84] 김사량은 김창만과 함께 지내

동당 선전선동부장, 1949년 조국통일민주주의전선 중앙위원 등의 요직을 역임하였다. 해방기에 발행된 저서로는 『모든 것은 조국건설에』(로동당출판사, 1947) 등이 있다.
그는 1958년 8월 종파사건과 연안파(延安派) 숙청 당시 숙청당하지 않았는데, 그 동안에 누구보다도 앞장서서 같은 연안파인 김두봉, 최창익 등의 숙청을 주장하며 김일성(金日成)에게 충성을 다하였다. 그 공로를 인정받아 1961년 조국평화통일위원회 상무위원 및 당 중앙위원회 부위원장 겸 정치위원을 거쳐 1962년 내각 부총리에 선출되었고, 최고인민회의 제2·3기 대의원을 지내기도 하였다. 1966년 중앙위원회 부위원장 겸 정치위원이 되었으나 활동이 중단되었고, 그해 5월 주체사상에 위반되는 선전선동활동을 하였다는 이유로 숙청당하였다.(김학철, 『최후의 분대장』, 문학과지성사, 1995./ 김호웅, 『김학철 평전』, 실천문학사, 2009./ 이종석, 『조선로동당연구』, 역사비평사, 2006 참조.)

81) 「强制兵」은 1945년 말에서 1946년 사이에 공연되었을 것으로 추정된다.(李基奉, 『北의 文學과 藝術人』, 思社研, 1986, 162쪽.), 「북경의 밤」은 1946년도에 중앙예술공작단이 공연하였으며, 지방순회공연의 레파토리로도 공연되었다.(서연호·이강렬,·『북한의 공연예술』 1, 고려원, 1989, 168~169쪽.)

82) 「文化往來」, 『每日申報』, 1945.05.15. 참조.

83) 김사량, 김재용 편, 『김사량 선집1-노마만리』, 실천문학사, 2002, 138쪽.

84) 김사량은 "선전부장이 극작가라는 말이 듣기에 매우 반가웠"고, "들어가 공작에 붙는다면 나 역시 선전부에 소속할 것이기 때문에 작가 부장이라니 얻음이 더 클 것이"라는 기대를 한다.(김사량, 김재용 편, 위의 책, 153쪽.)

는 길지 않은 태항산에서 체류기간 동안 조선의용군들을 위한 희곡을 창작하고, 해방 직후 이 희곡들을 연달아 지면에 발표한다.[85][86] 해방이 되고 고향으로 돌아온 김사량은 평남지구 프롤레타리아 예술동맹의 위원장을 맡게 되고, 북한의 문학·예술 분야에서 중추적인 역할을 하게 된다.

김창만과 김사량은 이러한 일제강점기 독립 투쟁의 이력만으로도 해방기 관객들의 관심을 끌었다.[87] 그뿐만 아니라 두 사람은 조선의용군에 몸담고 있으면서 선전·선동의 현장에서 직접 대중을 이끌고 공연을 해본 경험이 있고,[88] 여러 번의 공연을 통해 대중을 파악하고 있다는 강점이 있다.[89] 이런 이들의 감각과 해방기

---

85) 그 작품은 「봇똘의 군복」(『赤星』 창간호, 1946.03), 「胡蝶」(『八·一五,解放一週年紀念戲曲集』, 1946.08), 「더벙이와 배뱅이」(『문화전선』, 1946)이다.

86) 김사량이 쓴 모든 작품은 해방 전반기에 무대화된다. 「봇똘의 군복」은 1947년 1월 11일부터 15일까지 평양 악극단 창립 공연으로 평양의 삼일극장에서 공연되었고, 이어서 「더벙이와 배뱅이」는 1월 21일부터 28일까지 평양 악극단에 의해 평양 삼일극장에서, 1월 29일부터 2월 1일까지는 극단 신생에 의해 평양 문화극장에서 공연된다.(「劇場街」, 『朝鮮新聞』, 1947.01.11., 1947.01.19., 1947.01.29.; 布袋敏博, 「초기 북한문단 성립 과정에 대한 연구-김사량을 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2007, 67~68쪽.)

87) 특히 김사량은 중일전쟁 이후 가속화된 일본 제국주의의 폭압 속에서 조선을 탈출하여 일본제국의 영향이 미치지 않는 중국 지역으로의 망명에 성공한 유일한 작가이다. 그의 독특한 이력이 당시 북한 청년들에게 영향을 미쳤음을 언급하는 글이 있어서 주목을 요한다. "그 중에서도 당시 북한에서 가장 젊은이들의 마음을 끌고 매혹시킨 것은 (…) 중국 연안에서 돌아온 '독립동맹'파들이었다. 일제에 끌려간 학병들이 지리적 조건 때문에 가장 많이 탈출해 간 곳이 거기였고, 기이한 그들의 행적은 젊은층들에게는 동경의 대상이 아닐 수 없었다."(李基奉, 『北의 文學과 藝術人』, 思社研, 1986, 164쪽.)

88) 조선의용군은 중국공산당의 팔로군(八路軍), 신사군(新四軍)과의 협력 하에 대일 선전 및 거주한인에 대한 선전·조직 활동을 주로 했다. 조선의용군은 일본군 후방 곳곳으로 나아가 일본에 대한 반전사상 선전과 일본군에 동원된 조선인 병사들의 탈출공작 등에 큰 성과를 올렸으며, 대원수를 늘리고 대원들의 군사, 정치, 교육을 강화했다. 유격지에서 일본군과 직접 싸우는 일이 많지 않았지만, 1941년 12월 12일의 호가장(胡家莊) 전투와 1942년 5월의 반소탕전 등의 전투는 널리 알려져 있다. (역사학연구소, 『함께 보는 한국근현대사』, 서해문집, 2004, 241~242쪽. / 화강, 시양, 김승일 역, 「한국독립운동과 국공 양당과의 관계에 대한 약론」, 『중국항일전쟁과 한국독립운동』, 시대의창, 2005 참조)

89) 김사량은 조선의용군에서 활동할 당시 관객대중이 민족수난에 대한 사실을 취급한 연극을 어떻게 받아들이고 반응하는지 기록해두었다. 김사량은 식민 지배에 놓인 피지배인들에게 이러한 공연이 어떤 감정을 불러일으킬지, 어떤 효과가 있을지 미리 인지하고 있었다고 할 수 있다.
"상연되는 극본의 내용은 전쟁에서 취재하여 전투 의식과 희생 정신을 고취하는 것도 있고 끝끝내 굽힘이 없는 감옥 투쟁의 내용이며, 혹은 아픔의 주림 속을 헤매는 국내 동포의 생활을 그린 것 등 다채로웠다. 너무 뻐저리고도 직접적인 사실들이기 때문에 그들은 또 보고 또 보아도 무대 앞에서 늘 울게 된다고 한다. 주먹을 그러쥐고 몸부림도 치고……."(김사량,

대중의 감성이 만날 때 파급력은 자연스럽게 높아질 수밖에 없는 것이다.

그러나 해방 후반기가 되면 이러한 경향의 작품은 점차 사라지고 비판까지도 받게 된다. 특히 김사량의 「호접」은 그 "에모-슈날 한 要素를 過重하게 使用하므로서 觀衆의情緖에 必要以上으로 呼訴하려는 態度"[90]가 지적받는다는 점에 주목할 필요가 있다. 물론 기존 연구에서 지적하듯 이 작품에 가해진 비판은 정치적인 변화에 의한 것으로 볼 수도 있다.[91] 그러나 이 작품들의 감상적이고 관객의 정서에 호소하는 경향은 해방 전반기 연극을 특징짓는 중요한 성격이고, 해방 후반기에는 이러한 전반기의 경향을 지양해가면서 연극이 만들어진다는 점에서 간과할 수 없는 부분이다. 그러므로 이 작품들을 분석함으로써 해방 전반기 연극의 특징을 밝히고, 해방 후반기와 변별되는 지점과 그 의미를 찾을 수 있을 것이다.

「북경의 밤」은 연안의 태항산 조선의용군 진영에서 공연된 후 항일 투쟁 의지를 고취시키려는 목적 하에 해방 전 여러 지역에서 공연된 레퍼토리 중의 하나이다. 해방 후에는 1946년도에 국립극단의 전신인 중앙예술공작단이 첫 레퍼토리로 공연하였으며, 당시 가장 인기 있었던 작품이라고 전해진다.[92]

「북경의 밤」은 북경의 감옥에서 일제의 간악한 고문과 회유 끝에 순국한 항일 투사의 실화를 극화한 작품으로, 2장 구성으로 되어있다. 1장은 조선의용군 포로 김철(金鐵)과 일본 고문기술자인 고교(高橋)의 대치 상황을 보여준다. 고교는 김철로부터 그의 애인이자 동료 혁명가 김영의 은신처와 그들 집단의 북경 책임

김재용 편, 『김사량 선집1-노마만리』, 실천문학사, 2002, 153-154쪽.)

90) 안함광, 「북조선 창작계의 동향」, 『문화전선』 3집, 1947.02, 21쪽.

91) 북한이 점차 김일성 중심의 정치체제로 변화해감에 따라 연안이나 태항산 지역에서의 항일운동은 과소평가되고, 김일성의 만주에서의 항일운동을 중심으로 항일무장투쟁의 역사가 서술되어간다. 김재용은 「호접」이 1947년 김사량 작품집인 『풍상』과 1955년 그의 죽음을 기념하여 나온 작품집 『김사량 선잡』에도 포함되지 않는 것을 이러한 정치적인 문제의 영향이라고 판단한다. 본고에서도 그러한 시각에 동의하지만 이 작품의 비판이 감상적인 것에 있음에 좀더 주목하고자 한다.

92) 서연호·이강렬, ·『북한의 공연예술』 1, 고려원, 1989, 168~169쪽 참조.
"1946년 5월 당시 평양에서 활동하던 '조선예술좌', '인민극장', 함남에서 활동하던 '민중극장', 함북에서 활동하던 '청년예술극장', 황해도에서 활동하던 '신예술좌' 등을 망라하여 조직된 '중앙예술공작단'이 선택한 첫 작품이 <북경의 밤>이며, 그 밖의 몇몇 레퍼토리를 가지고 지방순회공연을 떠난다.
레퍼토리들 중에서 당시 가장 인기 있었던 작품은 <북경의 밤>이며 등장인물이 네 사람밖에 되지 않지만 각기 뚜렷한 성격을 지닌 세 사람의 부정적 인물과 한 사람의 긍정적 인물 간의 대립적 갈등을 통해 주인공 김철의 강인한 혁명정신을 관객에게 일러주고 있다."

자의 신원을 알아내려고 협박하고 고문하지만, 김철은 이에 굴하지 않고 당당하게 죽음을 맞이하겠다는 의지를 보여준다. 2장은 1장으로부터 1주일 후 지하 유치장에서 김철과 일본인 순사, 조선인 변절자 장영택, 고교(高橋)가 차례로 회유하고 고문하는 과정이 무대화된다. 결국 계속되는 고문으로 김철은 죽음을 맞이하게 되고, 그의 죽음을 애도하는 것으로 막이 내린다.

김창만은 “이 글을 작년(昨年) 적의 유치장에서 끝까지 혁명절개(革命節介)를 직히고 돌아간 ++동지(同志)의 영전(靈前)에 삼가 올리나이다. 1944년 7월 1일. 김창만”[93]이라는 헌사로 시작되는 작가의 말을 붙임으로써 이 작품이 실화를 바탕으로 하고 있다는 것[94]과 제의적임을 암시하고 있다. 이 작품에서 주목해야 하는 곳이 바로 이 두 지점이다. 이 작품은 실화를 바탕으로 하고 있음에도 불구하고 서정적이고 감상적인 방식으로 기억을 재현하고 허구적인 장면이 다수 삽입된다. 그리고 작품의 마지막에 혁명투사에 대한 추모의 분위기를 형성하는데 이로써 식민지를 경험한 해방기 대중들의 정서적 공감의 장을 마련하고 있다.

막이 오르면 밤 2시 해골이 나뒹구는 들판 무덤가와 한 달 전 체포된 조선의용군 포로, 온갖 고문에도 굴하지 않고 당당하게 죽음을 맞이하겠다는 의지를 보이는 김철과 그를 피스톨로 겨누고 있는 고교가 서로 대치한 채 무대 위에 모습을 드러낸다. 그들은 막이 열리고도 대사와 행동 없이 긴 시간 대치한다. ‘긴 사이’ 동안 관객은 오브제[95]들이 놓인 무대와 김철의 몸을 주시하게 된다.

> 밤 두 시.
> 막이 오르면, 어떤 인가 없는 뜰! 주위에는 소나무가 죽 느러져…… 무시무시

---

93) 김창만, 「북경의 밤」, 북조선예술총연맹 편, 『八·一五,解放一週年紀念戱曲集』, 북조선예술총연맹, 1946.; 이재명 편, 『해방기 남북한 극문학 선집 Ⅰ』, 평민사, 2012, 439쪽.

94) 실제로 그는 김위, 조련, 진동명 등과 함께 북경에 잠입해 비밀공작원 활동을 펼친 바 있다.(탁목창지, 「잊혀진 공산주의자들-화북조선독립동맹을 중심으로」, 이정식·이홍구 편, 『항전별곡-조선독립동맹자료 1』, 거름, 1986, 62쪽 참조.) 작품에서 언급하고 있는 북경 책임자이면서 주인공 김철의 애인으로 나오는 김영은 실존인물 김위일 가능성도 높다.(이재명, 「해방기 북한 희곡의 제 양상-국립극장 공연작을 중심으로」, 『해방기 연극의 재조명-2012년 한국극예술학회 제4차 정기학술대회 자료집』, 2012.11.10., 7쪽 참조.)

95) 여기서 ‘오브제’란 소도구, 무대장식, 배우의 육체까지 포함하여 의미를 산출하는 극의 물질적·가시적인 재료의 총칭을 뜻한다. 오브제는 배우에 의해 어떤 형태로든 조작이 가능하고 무대에서 형체를 만들 수 있어야 하는 사물이어야 한다. 따라서 본질적으로 오브제라 칭할 수 없는 육체의 일부도 배우가 그것을 가지고 의미 산출의 작업을 하면 오브제가 된다.(A. Ubersfeld, 『연극기호학』, 문학과지성사, 1988, 179~180쪽.)

하다. 캄캄한 들판에 단지 보이는 것은 '묘' 우에 놓인 '해골 대구리'. 그 옆에 피스톨이 사람의 생명을 노리는 듯 지긋지긋한 빛을 내고 있다.

긴 사이.

점점 어슴프레하게 밝어지면서 그 해골과 피스톨 앞에 선 김철이 나타난다. 또 그 옆에는 피스톨을 가슴에 겨누고 있는 高橋……

김철이 넋잃은 사람 모양으로 머-ㅇ 하니 서서 해골대구리만 바라본다. 공포, 이지(理智)를 잃은 모양, 전신이 조곰씩 떨린다. 여러 가지 취조에 시달려 옷은 다 찢어지고 맥이 다 풀렸다.

긴 사이.[96]

앞서 언급한 것처럼 이 작품은 실존인물의 행적과 그의 죽음을 극화한 것이다. 그가 어떻게 죽음을 맞이하게 되는지 구체적인 행동 묘사로 무대화할 수도 있겠지만 극작가는 첫 번째 무대를 조명하면서, 두 번째 등장인물을 조명하면서 두 번의 '긴 사이'를 두며 침묵으로 극을 진행시킨다. 관객은 오랜 침묵동안 무대를 관찰하고 무대가 주는 의미를 찾는 동시에 무대 위의 상황과 그 전사를 상상하게 된다.[97]

(일주일후)

막이 오르면 밤 한시.

지하실! 정면에 창이 높이 달렸고, 좌쪽에는 우(위)로 오르는 층층다리가 보인다.

유치장! 방안에는 아무 것도 없고, 방금 전까지 '취조'에 쓰던 긴 의자, 들통, 쥐전재(주전자), 채쯕, 몽치, 공중에는 밧줄이 달여. 의자 두 개 모두가 무질서하게 아무렇게나 널려 있다. 음침한 방안 무시무시한 기분. …… (어두컴컴한 광선)

정복(征服)당한 북경의 밤. 술, 계집, 노래, 침략자의 너털웃음, 광무(狂舞)의 밤. 밤도 깊어 새로 한 시. 경찰서 지하실에서 몸부림치고 있는 혁명가! 김철, 이 속에 잡히운 지 1개월이 넘는다. 뭇 즘생이 그의 생명과 피를 노리고 있다. 사선

96) 김창만, 「북경의 밤」, 앞의 책, 441쪽.

97) 연극의 담화에는 침묵도 포함된다. 스타니슬르브스키는 '침묵'이 없이는 연극에서 '말'이 통용될 수 없다고 주장한 바 있다. 침묵은 말을 다른 기호 체계-예컨대, 몸짓·공간·음악·조명 등으로 대체시키는 기능을 하고 이에 의해 등장인물의 유형이 결정될 수도 있기 때문이다. (신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990, 101쪽.)

(死線)에서 격투하고 있는 '진리의 용사' 김철, 그는 벌서 일주일이 넘도록 굶었다. 물 한 목음 못 얻어먹고 …… 놈들은 김철을 굶머 죽일 작정 …… 김철은 벌서 피가 마르기 시작했다. 정신을 잃기 시작.

놈들은 별별 고문(물을 멕이고, '비행기'를 태우고, 불노 찌지고, 손톱 밑에 참대침질)을 썼으되, 한 가지 비밀은 알 수 없었다. 최후로 高橋가 생각한 것이 이렇게 굶겨서 말여서 김철의 '혼'을 사로잡자는 것이다. 철은 목이 탄다. 배가 곺으다. 고통, 죽엄에 가까운 자의 몸부림! 그 자신도 그 몸과 신경을 지휘할 능력을 잃었다. 그러나 끝까지 혁명 절개를 사수하는 김철. 방바닥에 쓰러져 누웠다. 기진 맥진……

긴 사이.[98]

2장의 도입부도 마찬가지로 '긴 사이'를 둔다. 이때 무대 지시문은 '음침한', '무시무시한 기분', '정복당한 북경의 밤', '광무의 밤' 등 무대 전체의 분위기를 음침하고 어둡게 만들어 무거운 분위기를 형성하여 관객에게도 무거운 감정을 만들어낸다. 특히 무대 위에 놓인 해골이나 피스톨 같은 오브제들은 식민 지배자의 폭력성을 떠올리게 하는 장치가 되고, 이러한 오브제들을 무대 위에 배치함으로써 관객들이 스스로 감정을 형성하도록 만들고 있다. 이러한 방식은 관객들에게 직접적인 공포와 두려움을 주기보다는 주인공의 고통에 공감하고 안타까움을 느끼도록 만드는 장치가 된다.

그리고 조명이 밝아오면 김철이 무대 앞에 서 있는데, 그의 몸 역시 무거운 감정을 만들어내는 데 일조한다. '넋잃은' 표정, 떨리는 전신, 찢어진 옷 등을 통해서 고문의 흔적을 보여주고, 관객의 안타까움을 자아낸다. 김철의 몸은 감정을 드러내기 위한 무대적 요소로 작용한다. 트라우마의 경험은 서사가 불가능[99]하기 때문에 대사로 전달하는 것보다 배우의 몸을 통해 전달하는 것이 효과적이다. 따라서 고문 받은 흔적이 있는 항일 투사의 몸은 일제강점기의 트라우마를 그대로 드러내는 매체로 작용할 수 있다. 해방기는 일제강점기의 트라우마를 그대로 서술하는 것을 불가능한 시대로, 트라우마가 새겨진 김철의 몸은 무대 위에서 민족의 고통을 효과적으로 재현해낸다.

김철은 물도 마시지 못하고 음식도 먹지 못한 상태로 고문을 받아 극단적인 한

98) 김창만, 「북경의 밤」, 앞의 책, 442~443쪽.
99) 알라이다 아스만, 변학수·채연숙 역, 『기억의 공간』, 그린비, 2011, 359쪽.

계에 이른다. 그러나 무대 위에서는 잔인하고 자극적인 고문 장면을 부각시키지 않고,[100] 오히려 감상적인 장면만을 연출하고 있다. 일제의 순사와 조선인 변절자 장영택, 그리고 조선혁명사업 파괴를 주업으로 삼고 있는 고문기술자 고교가 차례대로 그를 회유하고 핍박한다. 시를 읽거나 눈물을 흘리는 순사의 모습을 보여지고 서정적이고 감성적인 방식의 고문 장면이 도입된다. 가령 장영택은 김철을 회유하기 위하여 '청춘'과 '생명', '삶'과 '죽음'에 대한 시를 읊는다. 이 장면에서 고문을 받는 김철은 의연한 모습을 보이지만, 오히려 고문하는 장영택은 울고 눈물지으면서 감상성을 두드러지게 드러낸다. 간수로 등장하는 巡査의 캐릭터는 특히 감상성을 드러내는데 큰 역할을 한다.

巡　(공손히 들어와, 또다시 밖을 살이고나서 조용히) 긴상, 내 한 가지 김산(긴상)한테 물어볼 말이 있는데 …… 말해 주실여우? 물론 내가 긴상한테 취조를 하는 거야 않이지! 이것은 나의 직책도 안니까! 단지 내가 오랫동안 않이 긴상이 이곳에 잡혀온 후! 내가 긴상을 알게 된 후 나의 머릿속에는 한 개 해결할 수 없는 문제가 생겼단 말이야! (혼자말 비슷하게) 내가 벌서 조선서 순사 노릇을 해먹은 지 십여년이지만, 훈7등의 '훈장'까지 탓지만 이런 문제에 부드처 보기는 처음이야…… (자백인 듯) 참 이상한 일이야!

金　웨 심심한가? 웨 또 나를 가지구 히롱해 볼 작정인가?

巡　물론 긴상이야 나를 한 개 원수로 대할 터이지 …… 이것은 당연한 일이야 …… 그렇나 내가 지금 하는 말은 결코 히롱도, 다른 아무것도 않이요 …… 나의 양심에 있는 말을 할 뿐이고 …… (하소)

金　량심? 흥…

巡　(밖을 돌보고와서) 긴상, 나를 이해해 주시오! 나도 긴상과 같은 이를 몰나보지 않습니다. (흥분) 나는 긴상과 같은 위대한 혁명가

100) 대사 사이에 "아이구 아이구…… (옆방에서 취조소리. 놈들의 대는 욕설)", "아이구,…… (죽어가는 소리, 우덩텅 퉁탕 소리.)" 등과 같은 옆방의 취조소리와 고문을 당하는 이들의 신음소리 등이 무대 밖에서 들려온다. 이는 식민 지배자의 폭력성을 강하게 환기시키는 장치이기는 하지만 그 자체로 공포나 두려움을 주지는 않는다. 이는 김철이 고문을 받고 있고 그가 긴박한 상황에 놓여있음을 환기시켜주는 역할을 하고 극적인 긴장을 주는 정도의 역할을 한다.

한테 머리를 숙이지 않을 수 없오이다. 그 거룩한 인격에는 … 비록 순사 노릇을 해먹는 놈이지마는…… 나도 사람이요, 사람은 사람이 알어보는 법이니까…… (흥분) 우리 사람끼리 (저주한 듯)

金　그래. 그대도 사람, 나도 사람인데는 틀임없지! 그러나 일본 파시스트 강도놈들의 앞잡이…… 나는 조선혁명을 할랴는 사람, 사람에도 종류가 있으니까……

巡　(머리를 숙인다. 양심의 타격을 바든 모양)

金　사람이 될야면 좋은 일도 좀 해 바야지……

巡　그렇습니다. 나도 오늘까지 좋은 일을 못 해본 놈입니다. 더구나 순사 노릇을 해먹기 시작한 이래…… 그래…… 내 오늘까지 수많은 조선혁명가를…… 참다운 조선사람을…… 내 손으로 많이 죽엣오…… 내 손에는 조선사람의 피가…… (참회, 번민, 양심의 가책. 꿈꾼 듯이)

(…)

金　흥! 그대들로서는 오늘 조선사람의 심사를 알 수 없어…… 오늘 조선의 정복자로서는, 통치자로서는 오늘 조선사람들의 심리를 알긴 어렵지! 오직 조선사람만이 놈들한테 눌일 대로 눌이고 짓밟힐 대로 짓밟힌 빨일 대로 빨인 조선사람들만이 조선의 혁명가들만이 그 심리를 알 수 있지 …[101]

순사는 김철을 고문하면서 내내 자신이 하고 있는 일에 대한 회의를 하고 반성을 한다. 게다가 그의 태도는 자신이 고문하고 있는 김철에게 공손하기까지 하다. 그는 잔혹하고 냉철하지 못하고 자조적이고 비애적인 모습을 보여주며, 김철은 굳건하고 완강하게 버티면서 그들을 조소한다. 이렇게 적으로 상정된 인물들이 자신의 행동에 정당성을 찾지 못하고 후회하고 반성하는 반면 김철은 의연한 모습으로 대응하고 있다. 이러한 장면에는 민족적인 자존감을 회복시키려는 의도가 담겨있다고 볼 수 있다.

식민성 회복을 위하여 가장 중요하게 다루어지는 것은 바로 김철이 유언처럼 말을 내뱉는 장면이다. 이 작품이 실제 인물과 실제 사건을 바탕으로 쓰여진 것은 이미 언급한 바 있다. 김철의 고문 장면을 직접 목격하고 마지막 유언을 들은 사람은 없었겠지만, 이 연극 자체가 김철의 유언을 들려주기 위한 것인 듯 김철

101) 김창만, 「북경의 밤」, 앞의 책, 443~445쪽.

의 비장한 대사는 계속 이어진다. 고문 속에서도 절개를 지킨 지사는 기운이 다 빠진 상태에서도 당당하게 외친다. “절대로 조선혁명은 이제야 비로소 자기 갈 길을 가고 있”[102]으며 “오늘 조선사람과 왜놈, 조선혁명과 반동세력과 사이에는 여하한 응부도 타협도 있을 수 없다. 네가 죽으면 내가 살고, 내가 살면 내가 죽고, 생사의 싸홈이 있을 뿐(…) 여기에 여하한 응부도 ‘타협’도 있을 수 없다. 잔소리 말고 나를 죽여라. (배곯아 고통 쓰러진다)”와 같이 강인한 정신을 보여주는 대사는 탈식민 상태에 놓인 해방 전반기의 관객들에게 민족적 자존감을 세워주는 역할을 하면서 동시에 대중성을 획득할 수 있는 장치인 것이다.

金鐵　(임종의 찰나 반즘 이러나 정신이 똑똑해) 동무들, 끝까지 싸워 주시오! 세상에서 일본 파시스트의 세력을 모조리 소멸할 때까지 - 조선에서 왜놈들을 완전히 몰아낼 때까지, 조선에서 자유의 기빨이 날릴 때까지, 조선독립은 머지 않은 것을. 동무, 나에게 준 임무를 완성 못하고 나는 갑니다. - 그러나 나는 끝까지 적에게 굴치 않고 싸웠오. 동무! 놈들을…… 나의 원수를. (쓰러진다. 또 이러나며) 김영 동무, 잘 싸워주오. 김영 내…… (쓰러진다)

은은히 들여온다. 추도가(追悼歌)
막.[103]

김철은 결국 죽임을 당하지만, 정신적으로는 승리를 이룬다. 탈식민 상태의 관객들에게 김철의 정신적 승리는 곧 자신들의 승리로 받아들여질 수 있다. 김창만은 고문과 회유, 그럼에도 불구하고 정신적인 승리를 거두는 과정을 보여줌으로써 당대의 관객들에게 커다란 카타르시스를 느끼게 한다. 동시에 그를 추모하는 의식을 마지막에 무대 위에 시각적으로 재현함으로써 목숨을 잃은 순국선열 그리고 일제 치하에서 힘겹게 살아가야 했던 민족을 위한 제의[104]를 완성시킨다.

---

102) 김창만, 「북경의 밤」, 위의 책, 452쪽.
103) 김창만, 「북경의 밤」, 앞의 책, 456쪽.
104) 제의적인 것은 어떤 유일한 사건의 성스러운 재현에서 나타난다. 그것은 모방할 수 없는 행동, 눈에 보이지 않는 혹은 자발적인 연극, 특히 관객 앞에서 연기자가 생생하게 희생물로 보여지기 등으로 표현된다. 그때 행해지는 집단적 속죄행위에서 어떤 희망이 열창되고, 관객 역시 자신의 관심사나 영혼의 가장 깊숙한 곳을 모든 사람이 눈앞에 드러내게 되는 것이다. 요즘, 많은 연출이 ‘무대화한 미사’의 형태로 전향하고 있는데, 그 예를 들자면 다음

김사량의 「호접」(『八·一五,解放一週年紀念戱曲集』, 1946.08)은 해방직후 남한과 북한에서 모두 각광을 받았다.[105] 일제말기 많은 문학가들이 일본 제국주의에 협력을 하였던 반면에 김사량은 중국으로 망명하여 항일을 했기 때문에 대중들의 집중적인 조명을 받을 수밖에 없었다. 게다가 태항산에서 조선인과 중국인의 항일운동을 다룬 희곡을 창작하였기 때문에 더욱 주목을 끌었다. 그리하여 이 작품은 해방직후 남북 모두에서 출판되거나 공연된 유일무이한 작품이 되었다.[106] 일단 김사량은 해방 전 1945년 7월 7일 기념일에 원고를 완성하여 '華北太行山中 조선 독립 동맹'에서 공연하고, 해방 후 1946년 1월 5일부터 12일까지 서울의 '大陸劇場'에서 상연하고,[107] 1946년 3월 1일 기념일에 원고를 다시 고쳐 '평남 예술연맹'에서 공연한다.

이 작품은 1941년 12월 12일 태항산 호가장(胡家莊)에서 일어났던 조선의용군의 호가장 전투를 다룬 것으로 김사량이 직접 체험한 사건은 아니지만, 동료들로

과 같다: 연기자의 희생제의, 어떤 지고한 의식상태로의 통과제의, 반복과 음열성(音列性)의 후렴구들을 사용하기, 부동성 혹은 유일한 '퍼포먼스'에 대한 강박관념, 눈에 보이지 않는 것을 보이게 만들려는 갈망, 개인의 제의적 죽음을 통해서 어떤 정치적 변화를 암시하기, 무대적 제의식에 관객을 참여시키려는 강한 집념 등.(Pavis, Patrice, 신현숙· 윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, 411쪽.)

105) "1946년 12월 중순, 평양극장에선 일대 돌풍이 일었다. 김사량의 연극 「봇돌이의 군복」에 이어 「호접(胡蝶)」이라는 연극을 평양극장에서 공연하여 연안(延安) 망명인들의 항일운동의 일면을 소개했을 때 인기는 최고조에 달했다." "이 「호접」은 평양 공연에 앞서 그 해 10월에 서울 단성사에서 먼저 공연되었다. 그때도 대성황이었고 김명시는 공산당 주최로 YMCA강당에서 열린 환영대회에서 연안의 독립운동과 조선의용군의 활동을 소개하여 청중들의 열렬한 박수 갈채를 받았다."(李基奉, 『北의 文學과 藝術人』, 思社研, 1986, 163쪽. 이 자료에는 「호접」의 줄거리가 조금 다르게 기술되고 있다. 그렇기 때문에 완전하게 신뢰할 수는 없지만 정황적인 부분에서는 상당히 일치하는 곳이 있기 때문에 참고할만한 자료라고 생각하여 인용하였다.)

106) 김재용, 「김사량의 『호접』과 비민족주의적 반식민주의」, 김재용·곽형덕 편역, 『김사량, 작품과 연구 2』, 역락, 2009, 669쪽.

107) 「公演廣告」『中央新聞』, 1946.01.05., 제65호.
"김사량이 평양을 거쳐 갑자기 서울에 나타났다. 상당수 작가 배우들이 월북을 하고 있을 때에 그가 서울에 나타났으니 연극계로선 놀랄 일이었다. (…) 『호접』은 중국 연안 팔로군에서 활동하던 한국청년들의 얘기였는데 그 시절엔 실제로 일제의 학병에서 달아나 들어갔거나 직접 팔로군에 지원했던 한국인들이 적지 않았다. 그러한 자신의 체험을 작품화한 것으로 진중생활에서 휴지조각에 틈틈이 써두었던 피와 땀이 어린 작품이었다. 비록 전쟁을 주제로 한 것이었지만 부드러운 대사 하나하나가 시 그 자체였다. 그러므로 희곡으로선 잘 쓴 작품이었고 우리 희곡사에서 오래도록 기록될 만큼 수준이 높았던 작품이었다. 달리 대인이 없던 차에 극단 전선은 2회 공연 작품으로 그 『호접』을 택했다.(김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 126~127쪽.)

부터 들은 이야기를 바탕으로 만들었다. 호가장 전투는 1942년 5월 반소탕전과 함께 조선의용군의 가장 대표적인 전투로 꼽힌다.[108] 조선의용군은 본래 전투에 일선으로 나서기보다는 후방에서 대원들의 선전·선동을 담당한다. 호가장에서 전투가 있던 날도 조선의용군은 선전활동을 하고 있었으며, 선전활동을 마친 의용군이 쉬고 있던 새벽을 틈타 갑작스레 일본군이 들이닥쳐 전투가 일어나게 된 것이다. 이 연극은 전체 3막 구성으로, 1막은 1941년 12월 11일 밤, 2막은 12일 새벽, 3막은 12일 낮을 배경으로, 의용군의 선전활동 모습부터 대원들이 선전활동을 끝내고 휴식을 취하는 모습, 갑작스럽게 전투가 일어나는 상황, 대원들의 죽음과 그들을 위로하는 추모의식 등 전투가 일어났던 날을 순차적으로 재현한다. 이 작품 역시 앞서 언급한 김창만의 작품과 마찬가지로 이 작품에도 감상적이고 제의적인 특징을 가지고 있다. 우선 공연에 들어가기에 앞서 아래 인용과 같은 자막을 보여주는데, 이 작품이 실화를 바탕으로 하고 있다는 것을 언급하고 있으며 제의적인 공연임을 암시하고 있다.

> 이 연극은 1941년 12월 중국 팔로군의 정치공작에 배합하여 화북 석가장 부근에 출동한 우리 조선의용군의 무장선전대 29용사가 애통히도 피로써 물들인 장절한 전투기록이다. 만리이역 산지에서 일본대군의 포위진을 통렬히 무찌른 이들의 불같은 정신과 애끓는 조국에 눈물겨운 동지애. 우리는 이를 친애하는 국내동포들과 같이 한자리에 읊조리고자 한다. 모름지기 이들 조국 해방의 열사에 대한 감사의 념을 다시금 새롭게 하여 또한 못내 뜻을 못이루고 피눈물을 머금으며 차디찬 광야에 쓰러진 여러 민족 영웅의 영을 위안하기 위하여 하루 바삐 참다운 통일전선 밑에 건국일로로 돌진하자![109]

1막은 군중대회 장면으로 시작된다. 공작원들이 군중을 향해 연설을 하고, 연극을 하고, 노래와 춤을 추면서 분위기가 점점 격앙되어간다. 군중대회는 성공적으로 끝이 나고 밤이 늦어 공작원들과 군중은 흩어진다. 무대에 남은 대원들은 자

108) 이 전투는 중국의 항일 투쟁사에서도 중요하게 다루어지며, 지금까지도 호가장 마을 사람들에게 회자가 되고 있다. 그리고 이 전투와 관련된 중요한 인물인 김학철과 김사량을 기리기 위하여 2005년에 '항일 문학비'가 건립되기도 했다.(김문음, 「중국 태항산, 김학철-김사량 항일문학비 건립행사를 다녀와서」, 『새길이야기』 제18호, 2005 참조.)

109) 김사량, 「호접」, 『八·一五,解放一週年紀念戲曲集』, 1946.08.; 이재명 편, 『해방기 남북한 극문학 선집』, 평민사, 2012, 233쪽.

신들의 선전활동에 대해 자찬을 하면서 흥분된 분위기를 이어간다. 열정적인 군중대회 장면과 군중대회를 보면서 즐거워하던 군중들의 모습, 선전활동을 성공적으로 마치고 행복해하며 웃고 떠드는 선전원들의 모습은 뒤에 일어날 전투와 전사들의 죽음을 더욱 비극적으로 만들어 준다.

밤은 깊어가고 무대 위에는 보초를 서는 인원만 남는다. 남은 이들은 잡담을 하다가 점차 자신들의 개인적인 이야기를 털어놓게 된다. 시인으로 등장하는 김학운은 군중대회의 연극을 연출한 사람이기도 하다. 퉁소 불기를 좋아하는 그는 전선에서 낭만을 잃지 않고 살아가는 풍부한 내면을 가진 인물로 그려진다. 그는 현재는 일본군과 싸워야 하기 때문에, 하순을 사랑하지만 오빠와 여동생의 관계로 남기로 한다. 연극에서 일본 병사역을 맡았던 이만갑은 조선의용군에 스파이로 들어왔다 자수를 하고, 지금은 전투만 벌어진다면 서슴없이 싸우러 나가겠다고 다짐한다. 그는 일경에 끌려갔다가 죽어 돌아온 아버지를 생각하며 왜놈과 싸우다가 죽으면 아버지 있는 곳에 갈 수 있고, 싸워 이겨 조선으로 나아간다면 그리운 어머니를 만날 수 있다고 이야기한다. 박철동은 유복자로 태어나 어머니를 잃고, 누이도 망명간 매부 따라 아라사로 간 뒤에는 소식이 끊기고 오직 검둥강아지에 의지해 살아온 인물이다. 각각의 인물들이 자신들의 개인사를 털어놓으면서 점차 서정적인 분위기를 형성한다. 더욱이 이야기가 '고향' '조국' '어머니' 등 감상에 빠질 수밖에 없는 주제로 이어지면서 애상적 분위기로 변해간다. 이때 김학운은 퉁소를 불어 애상의 정서를 더한다.

송일석, 김학운, 박철동, 이만갑 등 개인적인 이야기를 했던 인물들은 새벽에 일어나는 전투로 목숨을 잃게 된다. 이들의 이야기는 인물들의 죽음을 더욱 비극적으로 만들어주는 장치라고 할 수 있다. 특히 그들의 이야기는 못 이룬 사랑에 대한 것이거나 헤어진 가족에 대한 것, 떠나온 고향에 대한 것이기 때문에 더욱 안타까움을 느끼게 한다. 그리고 그것은 바로 조국을 잃은 설움을 상기시키는 것이기 때문에 해방기 관객들에게 더욱 각별한 의미로 받아들여질 수가 있는 것이다.

2막에서는 전투의 상황이 무대화 된다. 그러나 전투 그 자체를 보여주기 보다는 각 인물들이 죽음을 맞이하는 장면을 길게 보여준다. 특히 총을 맞은 김학운이 하순에게 고백을 하며 죽어가는 장면이 굉장히 길게 이어진다.

김학운　　그리고 동무, 나를 용서해 주. 순이 동무. (어루만지며) 지금까지

내 마음속의 고뇌를 동무까지도 못 알아주는 듯하였소. 나는…… 나는 동무를 끝없이 사랑했소. 샛별처럼 내 속가슴에 불을 비쳤소…… 눈에 보이지 않는 끈으로 나의 심장을 얽어매었소…… 꽃처럼 연약한 듯하면서도 쇠보다 더 억센 끈으로…… 나는 동무를 끝없이 사랑했소!!

(…)

김학운　(손으로 허비적거리며) 순이 동무, 뜻을 못 이루고 죽으나, 내가 죽으면 떠날 때 내가 지어 부르며 나는 장송가로…… 나를…… 보내 주…… 내 장송가로 제일 먼저 내가…… 떠나는 것도…… 행복된 죽음이요…… 그리고…… 동무…… 내 무덤에는 내 가슴 위에는…… 조그마한 나무 조각에라도……[110]

김학운은 하순과의 추억을 이야기하기도 하고, 사랑의 감정을 토로하기도 한다. 결국 그는 사랑하는 여인의 품에 쓰러져 죽는다. 이만갑은 빼앗았던 적의 기관총을 막 붙들고 바위에 의지하여 숨지는 순간까지 꽃보다 더 아름다운 미소를 남기며, 여섯 명의 적을 죽인 박철동은 장렬하게 죽음을 맞이한다. 송 분대장은 대포의 알을 넣어 쏠 때마다 송일석이라는 이름을 말해달라고 하며, 죽은 혼이 되어서라도 조선 독립을 위해 싸우겠다는 의지를 보여준다. 각각의 인물들이 총이나 포탄을 맞고 죽어가면서 길게 유언을 하는 장면은 극적 리얼리티를 떨어뜨린다고 볼 수 있다.[111] 그러나 이 작품에서 리얼리티보다 더욱 중요한 것은 관객들에게

110) 김사량, 「호접」, 앞의 책, 263~264쪽.

111) 권외영은 “이 작품에서는 김학운이 죽은 것으로 설정되어 있으니 당시 조선의용군은 김학철이 죽었다고 알고 있었던 것으로 보이며 따라서 구구절절 긴 유언을 하는 것은 상상의 소산이고, 상식적으로 생각해도 전투의 와중에 비통한 유언이 이어진다는 것은 불가능한 일이다. 상식적으로 생각해도 전투의 와중에 비통한 유언이 이어진다는 것은 불가능한 일이다. (…) 3막의 경우는 비장미가 지나쳐 다소는 장황하고 지루하다.”(권외영, 「김사량 문학의 미적거리 연구」, 인하대학교 석사논문, 2010, 83쪽.)라고 설명한다. 그러나 일단 김학운 역할은 김사량의 회고를 참고할 때, 김학철을 상정하지 않았음을 확인할 수 있다. 김사량은 이 작품의 배경이 된 호가장 전투에 대해 “겨우 네 명(손일봉, 박철동, 왕현순, 한청도)뿐의 희생으로써 진퇴 유곡의 사지를 돌파하여 반격한 사실은 매우 장한 일이 아닐 수 없다. 이 돌위전에 있어서 대장은 팔을 잃었으며 또 한 명(김학철)은 총탄에 넘어져 불행히 일군에게 납치되었다. 그리고 전사자 네 명, 이네들의 성명과 약력이며 최후의 정경은 대략 이러하다.”(김사량, 김재용 편, 『김사량 선집1-노마만리』, 실천문학사, 2002, 161~162쪽)라고 설명하고 있다. 이에 김학철은 전사자에 포함되지 않았다는 것을 확인할 수 있다. 그리고 중요한 것은 이 작품은 당시 전투에 참여한 사람들의 증언을 바탕으로 창작된 ‘연극’이라는 점이다. 일단 박철동을 제외한 등장인물들의 이름은 실제 전사자들의 이름과 다르며, 극적 상

형성되는 감정이며, 이런 비현실적인 설정과 극적 장치를 통하여 비극성을 고조시키고 있다는 점이다. 그렇기 때문에 이런 구구절절한 유언의 장면은 오히려 관객의 감정을 고조시키기 위한 연극적 장치로 봐야할 것이다.

3막은 대원들의 죽음을 확인하고 그들을 위한 추모의식이 무대화된다.

(일동 나팔소리와 같이 차렷을 하고 국기 향해 경례.)

김대장　(시체를 향해 두어 걸음 나가) 사랑하는 동무들. 우리를 두고 먼저 가는 동무들 보았소? 우리의 조국이 받치는 위대한 꽃다발이오- 산 선물이오- 마침내 그들의 흘린 피는 새로 찾아온 한 겨레, 한 형제의 가슴속에 안은 화신에도 화약을 던지고 말았소!! 아까의 비통한 이 동무들의 고백을 들으셨소? 이것이 다 우리의 조국이 없는 죄로부터 나오는 비극이 아니고 무엇이겠소? 동무들, 우리도 동무들이 보여준 제일분대의 돌격 정신을 길이길이 귀감으로 삼아 우리의 피가 최후의 한방울이 남을 때까지 조국을 찾기 위하여 싸우겠소.

군중이 몰려든다. 소학교 떼도 여교사의 인솔로 등장. 사병2도 묵묵히 등장.

동무들- 우리의 영웅, 조선의용군의 열사들- 참으로 우리는 오늘에야 비로소 동무들을 우리의 영웅이라고 부를 수 있는 것같소. (…) 그대들의 피는 여러 혁명선열들의 거룩한 피와 땅속에서 얼기설기 엉키고 뭉치여, 장차 가져올 위대한 우리나라에 아름다운 꽃을 찬란히 피울 것이오. 인민의 꽃, 민중의 꽃, 아, 위대한 인민의 나라…… 원컨대 안식하시라.(물러선다.)[112]

조소대장　(한 걸음 나와 인사하고) 제1분대장 송일석 동무는 조선 평안북도 희천 태생으로, 금년 26세. 과묵침용의 인으로 여태까지 한 번

황도 작가의 의도에 의해 창작된 것으로 실제와 구별할 필요가 있다. 이 작품을 분석하는데 있어서 무엇보다 중요한 것은 당시 상황을 얼마나 구체적으로 잘 묘사했고 정확하게 서술했는지가 아니라, 작가가 의도적으로 배치한 것이 무엇이고 그것이 어떠한 효과를 자아냈는가의 문제일 것이다. 본고에서 중요하게 생각하는 것은 불필요한 유언 장면을 길게 늘이면서 작가가 얻고자했던 감정적인 파급 효과이다.

112) 김사량, 「호접」, 앞의 책, 280쪽.

도 생장의 역사를 밝힌 적이 없어 세밀한 것은 알 수 없으나, (…)

두 나라 국기를 덮어준다.

조소대장 우리 의용군에 있어 청춘의 상진이던 이만갑 동무는 금년 18세. 조선 황해도 신천 태생. 일찍이 중학 시대로부터 혁명운동에 가담하여 싸우다가 금년 가을에 사선을 넘어 우리 의용군으로 들어와, 그야말로 각렬한 불덩어리처럼 맹렬한 활동을 하였습니다. (…)

두 나라 국기를 덮어준다.

조소대장 그리고 우리의 혁명시인 김학운 동무는 조선 서울태생으로 타고난 천품의 시재로서, 민족의 요망을 울부짓다가 작년 가을 사랑하는 처자를 두고 이리로 탈출하여 온 이래, 펜을 들었던 손에 검을 바꿔 쥐고 우리와 같이 싸워왔습니다.(…)

두 나라 국기를 덮어준다.

조소대장 끝으로 조선 함북 청진 태생의 박철동 동무는 우리들이 화차대구리라고 불러온 만치 다부진 적달만한 몸둥이, 도시 담덩어리였습니다. 고향에는 부모형제 하나 없는 천애 고독한 몸으로, 열한 살에 조국을 걸어나와…… (놀래어 움칠한다.)[113]

추모의식은 천천히 길게 이어진다. 대장과 소대장은 한 사람 한 사람 이력을 들려주고 그들의 죽음을 기리는 행위를 한다. 무대 위에 장렬히 전사한 전우들의 사체를 그대로 전시하고, 사체를 국기로 덮어주는 행위를 함으로써 엄숙한 추모의식을 완성하고 있다. 이때 이만갑이 죽음으로 바꾼 “기관총”, 김학운이 항상 “몸에 지니고 다니는 퉁소” 등의 오브제를 보여주며 죽은 이들을 떠올리게 하고, 그들의 죽음을 숭고하게 받아들이도록 만든다.

113) 김사량, 「호접」, 앞의 책, 281~284쪽.

죽은 이들의 추모의식이 진행되는 동안 사라졌던 임성옥이 미친 채 나타난다.

음악 반주로 학운의 장송가를 장중히 부르며 국기를 선두로 들것과 전리품인 기관총, 평사포 등이 전우의 손에 하나하나 들리어 서서히 우편으로 전진.

모진 바람 몰아치는 길가엔
못내 풀고 쓰러지는 그 원한
우리들이 갚아 주길 맹세하네.

임성옥　　(행렬 뒤에서 땅에 떨어진 칼을 접어들며 노래)…… 아이마니, 참 내가 귀한 보물을 얻어 들었네…… (몸에 감추며) 우리 창수 갔다 주어야지. …… 수영이은 무얼 주나…… 깃발로 꽃수레 만들어 줄까…… 꽃수레를 왜놈들이 발길질에 부숴버렸데요…… (노래 따라 부른다)

(…)

임성옥　　(신비스런 미소를 지으며 산길로 올라서서) 안녕히들 가세요. 네…… 우리나라 깃발을 독수리가 채가겠다구. 그래 병아리 떼가 덧을 놓았다우…… 범이 하나도 아니구, 셋이나 되더래요…… 우리 수영이가 가마 타고 시집갈 때 호랑요를 씌워 아무도 물어가지 못하게 할 테야요…… 안녕히들 가세요. 네…… (뒷벼랑을 굽어보며) 저기 금비녀가 있네. 우리 수영이에게 주어야 (몸을 바꾸어 공중거리로 떨어지며) 저 금비녀, 금비녀.

하순이　　앗!!

차성렬　　여보!

장남수　　오, 저 동무가 자살을……

사병 몇 달려 내려간다.

차성렬　　(한참 망연히 내려다보며)…… 여보, 잘하셨소! 억한 소리도, 그러나 나는 당신 대신으로라도 죽지 않소, 응…… 소리 없이 곡하고, 그리고 이 칼은 당신 말대로 창수에 주어 훌륭한 조선 사람을 만드리다…… (일어서며) 어서들 조용히 가십시다……

다시 따라서며 장송가 부르기 시작.
천천히 막.[114]

아편장수였던 차성렬은 일본군의 꾐에 넘어가 조선의용군에 스파이로 들어왔다가 자백을 하고 조선의용군에 입대한 사람이다. 아이들을 일본군 치하에 두고 왔기 때문에 항상 마음속으로 걱정을 하고 있다. 그의 부인인 임성옥 역시 시종일관 아이들에 대한 걱정뿐이고, 아이들을 일본군의 손에서 빼내기 위하여 스파이 역할까지도 맡으려 했다. 그러나 그녀는 전투 중에 자신의 손으로 일본군 특무를 죽이게 되면서 아이들에 대한 걱정과 자신들이 살아가야할 길이 아득해지게 되자 미쳐버리고 결국에는 자살을 선택하고 만다. 이런 임성옥의 모습은 자신의 의지와는 상관없이 비극적인 상황에 처한 민족의 문제를 상기시키고, 투사들의 죽음과 맞물려 비극성을 고조시키는 역할을 한다.

김사량의 「호접」은 항일 투사들의 죽음을 비장하게 보여주는 동시에 그들을 추모하는 의식을 마지막에 무대 위에서 재현함으로써 투쟁 중에 목숨을 잃은 항일 투사들과 일제 치하에서 힘겹게 살아가야 했던 민족을 위한 제의를 완성시킨다.[115]

해방 전반기에 공연된 항일무장투쟁을 다루고 있는 김창만의 「북경의 밤」과 김사량의 「호접」 등의 작품과 이후에 공연되는 항일무장투쟁을 소재로 한 작품들은 큰 차이를 보인다. 가장 눈에 띄는 차이는 만주에서의 항일운동이 아닌 지역의 항일운동을 보여주었다는 것이다. 해방직후 이북에서 김일성과 그 동료들은 만주에서의 항일운동을 내세우려고 하였기 때문에 연안이나 태항산 지역에서의 항일운동을 애써 과소평가하거나 혹은 무시하려고 하였다. 만주에서의 항일운동은 조선인 대중들 속에서 일어난 것이고 연안이나 태항산에서의 항일운동은 조선인 대중이 없는 상태에서 일어난 것이기 때문에 질적으로 차이가 나는 것이라고 보았던 것이다. 그리하여 시간이 흐르면서 이러한 경향은 강해지기 시작했는데 정치적 구도가 어느 정도 윤곽이 잡혀가던 1947년에 이르러서는 만주 이외의 항일운동을 내세우기가 어려워진다. 결국 김사량이나 김창만이 숙청당하는 이유도

114) 김사량, 「호접」, 앞의 책, 288~289쪽.
115) 제의의 기능은 첫째 다양한 종류의 사회적, 우주적 질서를 만들고 유지하고, 둘째 공동체를 형성하며, 셋째 전이와 변화를 가져온다.(Tom F. Driver, Jr., 『The Magic of Ritual: Our Need for Liberating Rites That Transform Our Lives and Our Communities』, HarperSanFrancisco, 1991 참조.)

이러한 것 때문이라고 볼 수도 있다.[116] 그렇기 때문에 이 작품들은 만주 이외의 항일무장투쟁을 보여주는 거의 유일한 작품들로 가치를 지닌다.

그리고 이 작품들에서 두드러지는 "에모-슈날 한 要素를 過重하게 使用하므로서 觀衆의情緖에 必要以上으로 呼訴하려는 態度"[117]는 해방 전반기 북한연극을 특징짓는 것이다. 해방 후반기가 되면 이러한 태도는 비판받게 되고 더는 이러한 경향의 작품들이 나오지 못한다. 하지만 이 작품들은 분명 해방 전반기에 북한연극의 대중성을 특징짓는 작품으로 전반기 북한연극이 추구해야 할 방향으로 제시되었던 작품들이라는 점에서 중요하다고 할 수 있다. 이 작품들에 나오는 추모와 송덕은 죽은 자들을 위한 의식이 아닌 산자들의 정신적인 외상을 보상해주는 회복의 행위로[118] 이러한 방식은 해방기 탈식민의 감상에 휩싸여있는 관객과 만났을 때, 효과적으로 작용할 수 있었던 것이다.

2.2. 딸 팔기 모티프의 변화와 식민잔재청산의 가능성 모색

신고송[119]의 「들못」(『文化戰線』 제2호, 1946.11)과 남궁만[120]의 「가을」

116) 그러므로 김사량은 이 작품을 그의 작품집 『풍상』에 수록할 수 없었던 것으로 보인다. 태항산에서 창작된 다른 두 작품은 비록 태항산에서 쓰여지기는 하였지만 조선의용군의 항일운동을 다룬 것이 아니기 때문에 별로 문제가 안 되지만 호접은 직접적으로 조선의용군의 항일 활약상을 다루었기 때문이다.(김재용, 「김사량의 『호접』과 비민족주의적 반식민주의」, 김재용·곽형덕 편역, 『김사량, 작품과 연구』 2, 2009, 670쪽.)

117) 안함광, 「북조선 창작계의 동향」, 『문화전선』 3집, 1947.02, 21쪽.

118) 망자 기억의 경건성은 곧 보편적 문화 터부에 대한 응답이다. 망자들은 안치하여 편안히 쉬게 해야 한다. 그렇지 않으면 망자들은 산 사람의 안녕을 방해하고 다른 사람과의 원만한 관계를 위협하기 때문이다.(알라이다 아스만, 변학수·채연숙 역, 『기억의 공간』, 그린비, 2011, 46쪽.)

119) 신고송(申鼓頌, 1907~?)은 아동문학가로서 문단활동을 시작하였고, 동시, 동화, 아동극, 아동평론에 이르기까지 다양한 아동문학 활동을 펼쳤다. 1930년 11월 사범학교 시절부터 알고 지내던 이상춘(李相春)·이갑기(李甲基)와 함께 대구에서 극단 가두극장(街頭劇場)을 조직하였다. 그러나 당국의 탄압으로 극단 활동이 벽에 부딪히자 일본으로 건너가 1931년 11월에 결성된 동지사의 편집부에 소속되어 활동하다가, 1932년 2월 동지사가 코프(KOPF, 일본프롤레타리아문화연맹) 산하 코프조선협의회로 해소되면서 그 기관지 『우리동무』의 편집에 종사하게 된다. 귀국 후 서울에서 이상춘·강호(姜湖) 등과 함께 잡지 『연극운동』을 발간하는 한편, 극단 메가폰과 신건설을 조직하는 등 프롤레타리아 문예운동을 주도하였다.

(『朝蘇文化』 제3호, 1946.12)은 '딸 팔기 모티프'가 극적 사건의 중심에 놓이는 작품들이다. 일제강점기 연극에서 딸 팔기 모티프는 주로 딸이 팔려가는 시점의 사건을 다룬다면, 해방기 북한연극에서는 팔려갔던 딸이 해방을 맞이하여 가족의 품으로 돌아온 후의 사건을 다루고 있다는 차이가 있다. 하지만 딸 팔기 모티프를 사용하고 있는 해방기 북한연극은 일제강점기 대중극과 비슷한 구조를 취하고 있다는 점에서 그 연속성을 고찰할 수 있게 한다. 특히 대중극에서 대중성을 형성하는 극적 요소로 자리 잡은 이별의 최루성과 인과응보와 해피엔딩의 구조는 이 모티프를 다룬 해방기 북한연극에서도 이어지고 있고, 이는 해방기 북한연극이 다양한 성격의 대중으로부터 대중성을 획득하기 위한 전략이었다는 점에서 주목을 요한다. 해방기 관객에게 딸 팔기 모티프는 일제강점기의 트라우마를 강하게 환기시키는 모티프로 기능하면서 동시에 모티프에 내재된 비극성 때문에 연극

해방 후에 그는 1945년 9월 조선프롤레타리아문학동맹과 조선프롤레타리아연극동맹의 중앙집행위원, 그리고 조선프롤레타리아예술동맹의 연극부문 중앙집행위원에 선임되는 등 급진적인 프롤레타리아 연극운동의 핵심역할을 담당하였다. 1945년 12월 조선프롤레타리아연극동맹이 조선연극동맹으로 흡수·재편되자, 이에 반기를 들고 1946년 4월 월북하여 북조선연극동맹의 부위원장 직책을 맡고, 북한 연극의 기초를 마련한다.

120) 남궁만(南宮滿 1915.11.06~1987.11.09.)은 평남 강서군에서 출생하였으며, 평양 보통학교를 중퇴한 후, 1929년 15세의 나이로 평양고무공장의 노동자로 일하기 시작하였다. 그는 공장 내의 문예 서클에서 창작 활동을 시작하면서, 노동 연극 운동에도 가담한다.(남궁만, 『공산주의자』, 조선작가동맹출판사, 1961, 225쪽 참조. 남궁만은 당시 써클의 레파토리가 "로동운동에서 제기되는 정치적 테제나 로동자들의 당면한 생활 문제" 등을 주제로 하였기 때문에 기성 작품으로 충족이 되지 않았고, 그래서 자신이 노동자로서 직접 창작에 임하게 되었음을 밝히고 있다.) 이후 그는 1934년 평양에서 극단 '신예술좌'를 조직하였으며, 기림리 노동자 지구에서 공연을 준비하다가 5·1절을 앞두고 경찰에 검거되기도 한다.(한효, 『조선 연극사 개요』, 국립출판사, 1956, 296쪽.) 그는 1936년 「데릴사위」(『조선중앙일보』, 1936.01.01.~28)가 신춘문예 희곡부문에 당선되면서 중앙에 데뷔하게 된다. 「데릴사위」는 "그대로 무대에 올릴 수가 있으리만치 극본으로써도 살린 것"(홍해성, 「현상모집 희곡선후언」, 『조선중앙일보』, 1936.01.30.)이라는 평가를 받았으며, "무대를 잘 안다"(「新春文藝選後感」, 『東亞日報』, 1940.01,21.)는 평가를 받기도 한다. 이후 그는 「山幕」(『조선중앙일보』, 1936.03.02.~21), 「靑春」(『조선문학』 2권 8호, 36.08.), 「전설」(『매일신보』, 1941.01.25.~02.10) 등을 발표한다.

그는 계속 평양에 거주하면서 해방기 북한연극북조선문학예술총동맹 선전부장(1946~1947), 북조선연극인동맹 서기장(1947~1948) 등을 역임하였고 해방기에만 「복사꽃 필 때」(1946), 「가을」, 「하의도」, 「봄비」, 「홍경래」(1947), 「산하유정」(1947), 「로동자」(1948), 「제주도」(1948), 「기관차」(1948), 「결혼문제」(1948), 「소낙비」(1949), 「산의 감정」(1949), 「니꼬라이 떠나는 날」(1949), 「토성랑 풍경」(1949), 「아름다운 풍경」(1949), 「또 전투가 일어나는 밤」(1950), 「임산철도공사장」(1950) 등 해방기 북한에서 가장 많은 희곡을 발표한 작가이다.

을 더욱 극적으로 전개시키는 데 일조하게 된다. 신고송의 「들꽃」과 남궁만의 「가을」은 해방기 전반기에 발표된 작품으로 후반기에 발표된 작품들보다 더 감정이 강조가 되고 삼각관계 중심의 플롯과 멜로드라마 특유의 감정 과잉이 부각된다는 특징이 있다.

신고송의 「들꽃」은 3막의 장막극으로 신고송이 월북해서 처음으로 쓴 희곡이다. 신고송 연구자 김봉희는 해방 후 신고송의 희곡 창작 활동은 '사회주의적 사실주의'를 기초로 하여 인민들의 생활을 현장성 있게 폭넓게 반영한다고 보고 있다. 그는 연구 대상에서 「들꽃」을 제외하는데 그 이유가 바로 "신파극 성격이 강"하기 때문이라고 설명한다.[121] 그러나 이 작품에서 주목해야할 것은 바로 그 "신파극 성격"이다. 신고송은 "어떤 나라에서든지 '신파'가 연극계를 지배하는 시기는 연극예술의 파멸을 말하는 것"[122]이라고 단호하게 말하고 있다. 그러나 해방 전반기에 그는 이런 신파성이 높은 작품을 내놓는다. 이 작품은 '사회주의적 사실주의'라는 기준에서는 예외적인 작품으로 보이기는 하지만, 그가 추구하던 '대중성'이라는 측면에서는 예외적이라고 볼 수 없다. 특히 이 작품은 해방 전반기의 대중성을 의식한 독해가 필요한 작품이다.

「들꽃」은 토지개혁 법령 발표 직후('一九四六년 六월하순에서 七월까지') '三十八도선의 접경지인 강원도 어느 농촌'을 배경으로 한다. 농민인 조장곤은 해방이 되고 토지개혁으로 땅도 분배 받았지만 해방 전 징병으로 끌려간 아들 갑준의 생사를 알 수 없어서 해방의 의미도, 토지개혁의 의미도 찾지 못하고 트집만 잡는다. 그에게는 해방 전 가정 형편 때문에 서울 술집으로 팔아버렸던 딸 갑선이 있는데 갑선은 해방이 되고 집에 돌아와 있다. 조장곤은 갑선을 보면 답답해 하기만 하고 갑선은 자신의 희생에도 불구하고 아버지가 역정을 내는 것에 속이 상한다.

---

121) 신고송의 「들꽃」은 작가의 의도보다 멜로성이 강하여 극 후반부에 신파극 형태를 띠게 된다. 갑선은 새로운 공산주의 인간형으로 그리지 못하고, 옛 여인을 위해 희생하는 가여운 비극의 여 주신공 '들꽃'으로 만들어 버리고 말았다. 북한의 토지 개혁법 지지와 공산주의 사상 개조라는 그의 목적은 지나치게 신파적인 요소로 변했다. 그래서 구성의 치밀성이 떨어질 뿐만 아니라 공산주의사상과 연관성에 거리감이 느껴지는 텍스트다.(김봉희, 『계급문학, 그 중심에 서서』, 한국학술정보, 2009, 159~160쪽.)

122) 신고송, 「연극에 있어서 형식주의 및 자연주의적 잔재와의 투쟁」, 『문학예술』, 1952.01.

최씨　　이 에미야 네속을 다 알아 아버진들 어데 몰라서 그러는 건가.

갑선　　그럼 왜 내얼골만 보면 역정을 내고 미워하는게요? 내가 누 때문에 칠년이나 긴세월을 작부노릇을했어요.

최씨　　누가 그걸 모르나.

갑선　　나는팔려 가면서도 내 한몸 버리구라도집안이 잘살기를 바랐어요.

최씨　　글세 그걸 다 안다니까.

갑선　　딸자식을 팔아 먹구두 집안이 잘되기는커녕 더 망해 가지않았어요.

최씨　　딸자식을 팔아먹은 부모의 속은어떠했겠니.

갑선　　딸을 팔아먹구두 조선사람은 못살게만 되두룩 마련인걸요. 나도 하로 바삐 빗을 갚겠다고 이를 악물고 애를 썼지만은 빗은 더 늘어만가게 마련인걸.

최씨　　인제 왜놈들이 다 물러갔으니 잘 살게 됐다지 않니.

(…)

갑선　　해방이후 북선서는 나같은 팔린게집들이 다 풀려나갔다는데 남선에서는 아모 소식이 없어 얼마나 애를 태웠는지 몰라요! 그러다가 이번에 이렇게 풀려오지않았어요…… 이만하면 해방된 보람이 있지 뭐에요![123]

위의 인용은 갑선이 자신만 보면 역정을 내는 아버지가 서운하여 어머니인 최씨에게 서운한 감정을 토로하는 장면이다. 가족을 위해서 작부노릇까지 했는데도 자신을 미워하는 아버지의 태도가 서러운 것이다. 갑선은 자신이 팔려 가면 가족은 잘 살 수 있을 거라고 믿었지만 오히려 집안은 점점 더 망해가고, 자신도 열심히 살았지만 빚만 늘어간 현실을 이야기한다. 식민지 시기 딸 팔기 모티프는 고통스러운 '현실인식의 매개항'으로서, 이를 통해 비판적 현실인식까지 획득하고 있었다. 해방기에 딸 팔기 모티프는 우선 해방이 되고 팔려간 딸이 집으로 돌아올 수 있기 때문에 해방의 기쁨을 의미하기도 하지만 집으로 돌아온 것이 마냥 행복하기만 한 것은 아니다. 그녀의 몸에 남은 식민지적 상처로 인하여 해방이

123) 신고송, 「들꽃」, 『文化戰線』 제2호, 1946.11, 137~138쪽.

되었음에도 불구하고 고통이 계속 되는 것이다. 이 작품은 식민지 시기의 구조적인 모순으로 인한 민족적인 비극을 갑선의 집 상황과 딸 팔기 모티프를 통해서 드러내고, 해방의 의미 역시 이 모티프를 통해서 찾아낸다.

갑선은 고향에 돌아와서 그의 옛 애인인 보안서장 강진만과 다시 만나게 된다. 강진만은 그녀의 과거에 상관하지 않고 그녀에게 청혼을 한다. 갑선은 자신의 깨끗하지 못한 과거 때문에 고민한다. 그녀의 고민은 슬픔이 극대화 되어 길어진 대사를 통해 드러난다.[124]

> 갑선　　그래…… (손목을 쥐며) 나를 보아. 우리집 아버지가 나를 술집에 다 팔아먹을 때…… 내가 좀더 뭘 알았다면 싸왔을게다…… 그러나 그때 우리집은 너무도 살림살이가 군색했기 때문에 어린 내 마음에도 내몸하나 버리고 집안식구를 살리지 허고 아무말 없이 팔려갔었단다…… 그러나 나를 팔아먹구 우리집형편이 피인줄 아니…… 형편이 피기커녕 점점 더 어려워만 갔지…… 나만 내몸만 버리고 내 일생만 망쳤지…… 지금 생각하면 왜 그때 내가 좀더 굳세게 싸우지아니했나 몸시 뉘우쳐진다…… 그때 내가 좀더 싸웠던들…… 이렇게 쓰라린 변은 안당하겠지…… 필순아 요새내가 마음으로 얼마나 괴로워 하는지 몰으지…… 이렇게 괴로울줄 알았으면 차라리 몸이 풀려나지 않구 맺십년이던지 늙어 죽을때까지 팔려다녔으면 싶다…… 처음 풀려 올때는 장속에 가쳐있던 새가 오래만에 노여저서 마음대로 하늘을 날러다니는 것이 몹시 기뻣다만은 맺날 안지나니 기쁨은 다 어데로 가고 쓰라림이 한가지씩 한가지씩 생겨 나더라…… 필순아……(한숨을 쉰다)[125]

위의 인용은 갑선과 진만의 여동생 필순의의 대화중에 갑선의 넋두리가 이어지는 부분이다. 갑선의 대사에는 문장과 문장 사이마다 말줄임표가 있다. 말줄임표에는 갑선의 망설임과 깊은 고민이 담겨있다. 드라마는 주로 대사에 의해 전개되

---

124) 홍재범은 멜로드라마에서 과잉이 발생하는 지점을 첫째는 작가의 개입에 의해 감정을 과장·설명하는 대사구성으로부터, 둘째는 외부 사건에 의해 발생·소멸되는 감정적 요인에 의한 행동방식으로부터, 셋째는 인과관계의 빈약함을 대신하는 도덕적 비학(秘學)으로부터 찾고 있다. (홍재범, 「1930년대 한국 대중비극 연구」, 서울대학교 박사논문, 1998, 70~87쪽 참조.)

125) 신고송, 「들꽃」, 앞의 책, 144~145쪽.

는 것이 사실이지만, 대대로 드라마는 언어를 한계 요소에 이르기까지 활동시키고, 결정적인 순간에 등장인물을 '침묵'시킨다. 혹은 등장인물들을 웃거나 울게 하는 등 언어를 사용하지 않고도 그들의 감정의 상태를 표현하고 언어는 몸짓을 통해 보충된다.[126] 이 장면에서 갑선은 넋두리를 늘어놓으면서도 자신의 지울 수 없는 과거 때문에 문제가 해결될 수 없음을 느끼고 한숨과 침묵으로 대화 속에 답답함을 드러내고 있다. 이렇게 대사의 내용과 인물의 연기가 조화가 되면서 감상성은 고조가 된다. 그리고 "자학과 자기연민"을 드러내는 대사는 흔히 신파극이나 트로트 가요에서 많이 쓰이는 구절들로 신파적인 특성으로,[127] 감정과잉을 여실히 드러내는 기능을 한다.

갑선은 진만을 사랑하기 때문에 진만 곁에 남고 싶은 마음과 그에게 누를 끼치고 싶지 않아 떠나고 싶은 마음이 동시에 들어 고민한다. 진만은 한결같이 그녀에게 사랑을 보여주지만 그녀는 계속 떠나려는 마음을 먹는다. 이 작품에서 가장 감상성이 두드러지는 장면은 바로 진만과 갑선의 대화 장면이고, 이 장면에서 두 사람은 비극적인 연인의 모습을 그대로 드러내면서 관객들로부터 슬픔을 자아낸다.

진만　　그럼 그증거로 내가 먼저 갑선씨의 손을 잡아 들이지오
△진만이 일어나서 덥석 갑선의 두손을 잡는다 갑선이 어쩔줄을 모르다가 감격과 추억에서 복잡한 감정이 복바친다 가늘게 느껴운다.
진만　　(그대로 손을 잡고) 왜 우십니가 울지말고 내 이약기를 들어주십시오 나는 지금 갑선씨의 손을쥐고 칠년전 일을 생각합니다 이손을 통해 칠년전 갑선씨가 나에게 주던 그애정이 다시금 더듬어집니다 칠년전에 쥐어 보던 그때와 같이 지금도 갑선씨의 손은 따뜻하고 부드럽군요…… 나는 이 변함없는 갑선씨의손과 같이 마음도 변함 없을것이라고 믿습니다.
△갑선은 참을 수 없다는 듯이 진만의손을 뿌리치고 마당에 있는 나무에기대어 흐느껴운다 진만이 따라가서 우는갑선의 어깨를 손으로 잡는다[128]

진만　　내가 아직 변변지는 못하나 갑선씨가 믿어 주고 의지를 해도 과

126) Peter Pütz, 『드라마 속의 시간-극적 긴장 조성의 기법』, 들불, 1994, 193쪽.
127) 이영미, 「신파양식의 신파에 대한 태도」, 『대중서사연구』 9, 2005 참조.
128) 신고송, 「들꽃」, 위의 책, 148쪽.

히 실수는 없을것입니다…… 갑선씨 오늘까지 제가 만주로 감옥으로 쫓겨 다니노라고 결혼이란 문제를 깊이 생각해 본일이 없었습니다 해방이후에 고향에 돌아와 지금보안서장이라는 중책을지고 있기 때문에 그동안 멫군데서 들어온 혼담도 돌볼만한 여가가 없어 그대로 팽개쳣습니다 그렇게 된 것을 저는 다행으로 생각합니다. 갑선씨가 돌아오고 더구나 갑선씨의 마음에는 칠년전과 조곰도 다름이 없는 순진함을 그대로 지니고 있는 것을 알았을 때 나는 잃었던 보배를 도루 찾은것같이 기뻣고 제가 맡은 일에 전보다 더 정력이 쏟아지는 것 같았습니다…… 이마당에 갑선씨가 서울로 도루가버리는 것은 제게다 켜준 등불을 도루 꺼버리고 가는것입니다.

갑선　(또 한참 느낀다)

진만　(갑선의 두손을 쥐고) 자! 갑선씨 오래ㅅ만에 켜진 이등불을 지킵시다.[129]

갑선은 울기만하고 진만은 그런 갑선의 손과 어깨를 잡으면서 자신이 갑선을 얼마나 사랑하는지 보여준다. 다른 혼담에도 불구하고 갑선을 잊지 못하고 찾아온 것이나 그녀의 육체적인 타락은 신경도 쓰지 않고 오히려 마음의 순수함을 알아주는 것은 멜로드라마의 남자주인공의 모습을 닮아있다. 그러던 중에 작부시절 알고 지내던 김광필을 만난다. 김광필은 갑선이를 자신의 첩이 되어 같이 서울로 가자고 꼬드긴다. 이렇게 갑자기 갑선과 진만 사이에 김광필이 나타나고 삼각관계가 형성되면서 위기가 고조된다.

죽은 줄 알았던 갑준이 살아서 돌아오면서 조장곤은 완전히 다른 사람이 된다. 그 전에는 못 느끼던 토지개혁의 의미도 갑준이 돌아온 후 갑준에 의해서 느끼게 되고 갑선의 집에는 행복한 기운이 감돈다.

조장곤　(언덕에서서 아들과딸의 간곳을 찾노라고 한참 바라보다가 마당으로 나려와서) 그애들은 일찍이도 어데를 갔고나.

최씨　(부엌에서) 갑준이가 제 누이를 끌고 들에 나간게지유.

조장곤　밭에는 없는데……

최씨　논에 있는게지유.

---

129) 신고송, 「들꽃」, 앞의 책, 156쪽.

조장곤　　들에는 뭣이 그리 바빠 그렇게 불이 나게 나간담……

최씨　　갑준이가 이번에 새로 얻은 논과 밭이 보고 싶다고 제 누이를 끌고 갔대유.

조장곤　　차차 보면 못봐서…… 오자마자 쉴새도 없기 그야단이야……

최씨　　토지 얻은게 기브지 않겠수…… 임자두 인제는 바로 말 해 봐유 토지생긴게 좋은지 나쁜지.

조장곤　　똑 바루 말하면 나는 좋은줄도 몰랐어…… 늙은 내가 단지 하나 의지하고 살던 자식을 사지에 보내 놓구 금이면 내게 무슨 상관이며 옥이면 무슨 상관이랴…… 그러나 갑준이가 살아서돌아온 이마당에 인제야 해방된게 기쁘고 땅 생긴게 기쁜 것 같다. 더구나 갑준이가 제 살아온 것 보다도 토지분배 받은걸 더 반가워 하고 좋아 하는걸 보니 낸들 어찌 안좋겠니…… 그저 춤이라도 추고싶다[130]

'토지 개혁'에 대해서도 "좋긴 뭘 좋"냐고, '비료 배급'을 준다고 해도 "그까지ㅅ것 나오나 마나……"라고 퉁명스럽게 대응하던 조장곤의 태도는 아들의 귀환 이후 확연하게 달라진다.[131] 아들이 돌아오고 나서야 진정한 토지 개혁의 의미를 찾게 되는 것이다.[132] 그러나 이들 가족이 가장 행복한 순간 가장 비극적인 사건이 일어난다. 김광필은 갑선이를 자신의 첩이 되어 같이 서울로 가자고 꼬시는 중에 진만 이하 보안서원들이 갑선이네 집으로 김광필을 추적해서 들어오고, 갑선은 김광필이 방어하려고 쏜 권총에 진만을 대신해서 맞고 쓰러진다. 결국 갑선은 진만의 품에 안겨 죽고, 가족들은 통곡을 한다. 그리고 '진만이 갑선을 고요하게 눕히고 주먹으로 눈물을 씻을 때 고요히 막'이 내린다. 이러한 갑작스러운 사건 전개를 볼 때 아들의 귀환이 그 자체로 중요한 사건이 되기보다는 뒤에 나올 비극성을 높이는 기능을 한다고 할 수 있다.

---

130) 신고송, 「들못」, 앞의 책, 159쪽.

131) 이 작품에는 토지개혁에 대해 무조건적인 찬성이나 민주개혁을 이루어낸 김일성에 대한 찬양을 하는 작품이 아니다. 오히려 토지개혁에도 불구하고 첫 번째로 현물세를 내야하는 것에 대해서 세금을 막대하게 걷어가지 않을까 하는 농민들의 불안과 불신이 담겨있다. 그러므로 오히려 농민들이 공감할 수 있는 여지가 커질 것이다.

132) 아들이 돌아오기 전까지의 조장곤의 태도는 북한 체제에 반동적으로 보이기에 충분하다. 아들이 돌아온 후에도 토지개혁의 진정한 의미를 찾는다기보다는 아들이 돌아온 것에 대한 감격으로만 보이기도 한다.

이런 점에서 갑선의 죽음을 해석하는 데 있어서도 기존의 연구의 시각도 바뀔 필요가 있다. 기존에 갑선의 죽음을 오염된 여성들이 공동체 밖으로 축출당하는 양상으로 분석하는 연구에서는 '민주건설시기 북한의 희곡에서 집단의 순수성을 보장하는 방법은 민족 반역자를 축출하는 것이었으며, 그 과정에서 오염된 여성들 또한 가혹한 처벌을 받게 된다'고 말한다. '노동하는 여공들이 남성 인물과 동등하거나 우월한 위치에서 활약하는 반면, 모리배에게 오염된 여성들은 민족공동체에서 배제되는 수순을 밟게' 된다면서 「들꽃」의 갑선을 비롯하여 북한의 희곡에 등장하는 많은 여성들이 모두 가난 때문에 각각 술집, 상인, 일인(日人)의 공장에 넘어가며, 종국에 자기 처벌을 통해 민족 구성원임을 증명하려 한다. 그런데 이들의 타락의 표지는 모리배에 의한 육체의 훼손 여부가 되며, 이들이 민족의 일원으로 거듭나기 위해서는 우선적으로 배제(죽음, 추방)되는 단계가 선행한다는 점에서 북한 희곡의 경직성을 확인하고 있다.[133] 그러나 이 작품은 연극을 하기 위해서 만들어진 희곡 텍스트로 서사 분석의 차원이 아니라 공연 분석의 차원에서 그 의미를 재고해야할 필요가 생긴다. 이 작품이 연극으로 공연이 될 경우 식민지 경험을 갖고 있는 해방기 관객대중에게, 특히 딸 팔기의 경험을 가진 혹은 적어도 딸 팔기를 목격한 대중들에게 이 이야기가 어떻게 받아들여질 것인가를 생각해보아야 한다. 해방기 대중들에게 이 이야기는 자신들의 이야기이자, 가족·이웃들의 이야기로 받아들여질 가능성이 더 높기 때문이다.

그리고 이 연극에서 갑선을 사랑하는 진만의 태도에 주목할 필요가 있다. 진만은 보안서장이라는 중책을 맡고 있지만 자신의 직책에 갑선의 과거 행적이 문제가 될 거라고 전혀 생각하지 않는다. 그리고 갑선의 과거에도 불구하고 깨끗한 마음을 알아볼 줄 아는 인물이다. 해방 전이나 후의 연극에서 여성의 육체적인 타락을 용인하는 경우는 거의 드러나지 않는다. 가령 「장한몽」과 같은 작품에서 여성이 비록 마음으로 배신을 했더라도 몸을 더럽히지 않으려고 무던히 애를 쓰고, 결혼을 했음에도 불구하고 순결을 지키는 등 몸의 순결이 마음의 순결보다 더욱 중요하게 다루어진다. 그리고 여성의 몸이 더럽혀지지 않았을 경우에만 다시 남성에게 받아들여질 수 있다. 그런데 「들꽃」에서는 갑선의 육체적인 타락은 진만에게 전혀 문제가 되지 않고 진만은 갑선에게 끝까지 구애를 한다. 결국

133) 전지니, 「해방기 남북한 희곡의 젠더정치 연구」, 『한국극예술연구』 제40집, 2013.06, 70쪽.

이 연극은 갑선의 죽음을 숭고하게 만듦으로써 두 사람의 멜로드라마를 완성시키고 있다.

해방 전 발표된 희곡 중 많은 작품들이 당대 농촌의 현실과 농민들의 삶을 취급하고 있는데 이러한 농민극들이 거의 모두 공통적으로 '딸 팔기'의 모티프를 취하고 있다. 당대 현실에서 딸 팔기란 농민극에서 식민지 농촌 현실의 질곡과 여성 착취의 현실을 반영하는 대표적 모티프로 기능한다. 이면에는 딸 팔기라는 선정적 모티프를 사용하여 관객의 관심을 적극 붙잡고자 하는 대중극의 흥행 전략도 함께 자리 잡고 있었다.[134] 해방 후 팔려간 딸의 귀환 모티프 역시 감상성이 두드러지며 대중성을 확보할 수 있는 이야기가 될 수 있다. 그리고 관객들은 갑선에게 감정이입[135]을 하고, 그녀를 동정하는 과정(눈물 등)에서 관객 스스로가 위로를 받을 수 있게 되는 것이다.[136]

남궁만의 「가을」은 해방 전 만주에서 고생을 하다가 북한으로 이주해온 꼴지네 가족들의 이야기이다. 해방 전 꼴지네 집은 만주에서 왜병이 쳐들어와서 온 동리가 불바다가 되어 정신없이 도망을 가다가 그만 아들 永三을 잃고 만다.

사나이	그게 오년인가 그럼 아주먼네가 이마을루 이사온지는 얼마나되죠?
어머니	칠년재로군 그동안 동리의 신세두 많이졌네
사나이	낯서른 동리에 오셔서 무척 고생을 하셨죠
어머니	아모려나 제땅에 들어서니 마음놓이네 제고향은 아니래면서두 그 눔의 만주땅을 생각하면 제고향 진배없어. 늘 버릇처럼 하는 말이지만 三년五년 가진 애를 다써서 땅을 일구어 놓으면 왜놈들은 또랄리판을 일으켜서는 우리조선사람들을 내여쫓는군 만주땅이 살기좋다구해서 떠나갔다가 무진고생을 했네 왕청으루 연길루 서간도루……

134) 양승국, 「1930년대 농민극의 딸 팔기 모티프의 구조와 의미」, 『한국 연극학의 위상』, 태학사, 2002 참조.

135) 도덕적 감정이입은 하나의 인격체로서의 너에 대한 도덕적 지각으로서, 이는 타자를 관심과 존중을 받을 만한 가치가 있는 존재로 지각하는 것을 의미한다. 이는 연민이나 사랑과 같은 특수한 감정과 같은 것이 아니고, 타자로 향해지고 타자를 존중하는 관심의 느낌을 가질 수 있는 기본적인 능력을 뜻한다.

136) 전지니가 분석한 다른 작품들의 경우에도 성적 타락이 문제시된다기보다는 그들의 도덕적, 사회적 타락이 더 문제시되는 경우로, 위와 같은 잣대로 분석하기 힘들다.

농사두 잘되구 제대루 살만하게되믄 또내쫓기우는군 머 비적 토벌을 한다나…… 왜병들이 쳐들어 와서는 집에다 불을 질으구…… 바루 연길있을 때일세 五년을 접어드니까 농사두 잘된가을인데 또 그눔의 왜병들이 쳐들어 왔어. 온동리가 다 불바다가 됐는데 우리내외는 아이들을 업구 앞세우구는 그냥 정신없이 날이 밝두룩 도망을가다보니까 글세 우리둘째ㅅ놈이 고만 따라오질 못했군그래? (먼回想을 더듬어 목이메인다) 그불이 펄펄 붓는 집안에서 나오지 못하구 말었지.

사나이　그게 영일이 바루밑엣동생 입니까?

어머니　그래 그애가 바루 다섯 살때구 지금 우리꼴지가 젓먹을 때로군-정녕 그애는 집에서 나오지두 못하구 불에쌔우구말었어[137]

꼴지네 집은 집안 형편 때문에 어쩔 수 없이 꼴지를 点植에게 시집보내는 조건으로 돈을 빌린다. 그러나 꼴지는 点植에게 시집가는 게 죽는 것보다 싫을 정도이어서 끊임없이 그로부터 도망을 치려고 하지만 계속 실패한다.

그러던 중에 아들 永三이 늠름한 保安幹部員이 되어 동리에 나타난다. 永三의 등장으로 꼴지는 팔려갈 위기에서 벗어나게 된다.

永三　(保安幹部員의 服裝을 늠늠하게 차리고 登場 처녀들의 앞으로오며 擧手로 敬禮한다) 잠간 말슴을 뭇겠습니다 아마을구장댁은 어디입니까?

(…)

처녀　(뒤에서 당황이 잡어끄는 꼴지를 뿌리치고나서) 저 미안하지만……

永三　네 무슨말슴입니까?(가까이온다)

처녀　(몹시 주저하다가) 집에서 어른들이 혼사를 맺었는데 말예요 서방이 나이두 많구 마음에 안들어 그러는데……

永三　그야 본인의 의사를 무시하고 혼사를 맺릉 수 없겠죠

처녀　돈을 받었어요 그돈을 물어줄길두 없구 살수두 없구……

137) 남궁만, 「가을」, 『朝蘇文化』 제3호, 1946.12, 214쪽.

永三　　돈이야 차차 갚어두 좋겠지만 결혼이란 중대한 일이니까 너무 본인의 의사만 주장할것두 아니구 어른들과 잘상의해서 신중히 하셔야 할게입니다.
아모튼 우리조선 여성들두 해방되여서 남녀는 평등이니까 여자의 인권을 무시하는 그런결혼은 어떤사정이 있어도 해서는 안될게입니다.

처녀　　고맙습니다.

永三　　(退場)[138]

永三은 꼴지와 그 친구들의 이야기를 듣고 조언을 해주는데, 그의 조언을 듣고 꼴지는 点植에게 반항을 한다. 그런데 그런 꼴지를 点植은 폭력으로 억지로라도 데리고 가려고 든다.

点植　　듯기 싫다 이꼴을 하구두 도리여 큰소리야 가자이년(몹시잡어끈다)

꼴지　　죽여라 죽여!(기에차서 발악한다)

점식　　죽어라 이년죽어(쓸어져 발버둥치는 꼴지를 그냥질질달고간다)

어머니　　(기급해서 달려든다) 이놈아 이게무슨 짓이냐

永一　　(달려가 막는다) 돈이면 돈이지 이게 먼가 개되지야

点植　　물려라(永一을 발길로찬다)
이년이 상구두 앙탈이야(더욱몹시잡어끈다)

꼴지　　오빠 오빠……

어머니　　이놈아 내딸 내놔라 내딸내놔(달려든다)

永一　　(어머니와 同時해서 달려든다) 못간다

点植　　머가 어째(永一을 몹시 후려차고 어머니를 떠밀어 버린다)

-永三　　區長 登場한다 永三 이光景을보고급히 달려와 点植을 떠밀치고 꼴지를 부축해일으킨다-

(…)

永三　　듯기싫다 아까 잠간들어 너이사정은 잘안다 결혼은 본인의 의사가 아니면 안되는것이니까 본인이 반대하는 결혼은 할 수 없다

138) 남궁만, 「가을」, 앞의 책, 221~222쪽.

> 그리구 돈을얼마 돌려주었다고 하는데 그것은 결혼과는 하등관계 가없고 이집의 빗으루 돌려야 할 것이다 하물며 우리북조선은 남녀平等권법령이 실시되여 남녀가 다같은 인권을 가젓거든 큰죄가 되는걸 모르는가
> 여러말 할게없이 다시는 이여자에게 손을 건드리지 말며 빗진돈은 이집의 사정을 보아서 적당히 물도록 하는데 만일 이여자에대한 감정으루해서 못되게 그런다면 단호히 처벌을 받을것이니 그리알어

이때 永三이 등장하여 문제를 해결한다. 그는 点植과 같은 폭력의 방식으로 대응한 것이 아니라 결정적인 순간에 '우리북조선의 남녀平等권법령'에 대한 설명으로 상황을 종결시킨다. 그러나 이 작품에 있어서 중요한 것은 '남녀平等권법령'을 강조하는 것이 아니다. 전체 작품을 살펴보았을 때도 이 법령에 대한 언급이 나오는 것은 앞에서 永三과 처녀들의 만남이 있던 장면과 点植이 나타나서 난장을 벌이는 장면 두 장면 밖에 안 된다. 관객에게 크게 영향을 미칠 정도의 분량도 아닐뿐더러 극의 재미를 상쇄시키지도 않는 범위에서 잠깐 언급된다. 오히려 이 작품에서 중요한 것은 이 남녀평등법령을 보여주는 방식이다. 기존의 연구에서 오해하고 있는 것처럼 '이념구호'를 그대로 장광설로 풀지 않고, '딸 팔기 모티프'와 '귀환 모티프'에 녹여서 극적으로 구성해서 보여준다. 点植이 나타나서 꼴지와 그의 오빠 永一, 그리고 그의 어머니에게까지 폭력을 행사하고 있을 때 永三이 등장하여 모든 상황을 해결한다. 그리고 동시에 永三이 잃어버렸던 아들이었다는 것을 확인하면서 "一同제각기의 立場에서 감격이서리는대로" 막이 내린다.[139] 点植의 횡포가 가장 거세어졌을 때, 귀환한 아들의 등장이 비극적인 순간을 극적으로 해결하는 수단이 되는 것이다.

본 절에서 살펴본 작품들은 일제강점기의 구조적인 모순을 담은 '딸 팔기'라는 모티프가 해방기에 어떠한 의미를 담고 있는지를 살펴보고 있다는 점에서 공통점을 가지고 있다고 할 수 있다. 일제강점기 가장 대중적인 모티프를 이용하여 식민지 시기의 구조적인 모순을 드러내는 동시에 해방을 맞이한 시기에 이러한 모

139) 다만 이들이 자신의 아들임을 알게 되는 것은 "쌍가마" 때문이라는 것은 작위적인 설정이지만, 이 이야기에서는 아들을 찾는 과정보다 딸이 팔려가는 위기에서 구하는 것이 우선이기 때문에 크게 중요한 설정은 아니다.

순을 해결할 방법을 모색하고 있다는 점에서 의미가 있다 하겠다. 그리고 이 작품들에서는 모순의 해결방법을 토지개혁이나 남녀평등권법령 등으로 제시하고 있는데 이는 해방기 북한에서 가장 중요하게 여기는 현안을 자연스럽게 드러내는 방식이라고 할 수 있다. 프로파간다적인 목적성으로 인해 극적 구조가 무너질 수도 있지만 균형을 잘 잡고 결말로 가는 방식은 이들의 극작술이 뛰어남을 보여주고, 동시에 프로파간다적인 경직성보다는 대중성을 확보하는 극작술을 보여주고 있다고 할 수 있다.

2.3. 선악의 인물 구성을 통한 조선인의 화합 강조

김사량 「雷聲」(『우리의 太陽』, 1946.08)과 박령보[140] 「太陽을 기다리는 사람들」(『戱曲集』, 1948.08)[141]은 항일무장투쟁 혹은 수령형상화의 대표적인 희곡으로 알려져 있다. 기존의 연구에서 이 작품들은 김일성을 우상화하고 있다는 이유로 적극적인 평가를 받지 못한 반면,[142] 북한의 연극사에서는 같은 이유로 굉장히 고평한다. 그러나 이 작품들에서 김일성 우상화에 대한 것만 읽어 내다보니 실제 공연되었던 당시의 평가는 간과된 경향이 있다. 해방기 북한의 희곡 작품은 당대의 평가와 연극사적인 평가가 다른 경우가 종종 있다. 특히 이 절에서 다루려고 하는 수령형상화가 드러나는 희곡의 경우가 그러한데, 김일성 우상화가 진행된 뒤의 문학사가 어떻게 달라지는지를 보여주는 대표적인 예라고 할 수 있다.[143]

---

140) 박령보(朴玲寶, 1916.10.25.~1989.06.04.)는 함경남도 함주군 조양리에서 출생하였고, 함흥공립농업학교를 졸업하고 1937년부터 강원도 화천군과 평강군에서 교원으로 재직하였다. 그후 일제의 징집을 피해 중국 만주로 건너가 교원·사무원 등으로 활동하면서 독학으로 문학공부을 하였다고 알려져 있다. 해방 후 귀국하여 함경남도연극동맹, 조선작가동맹 함경남도지부 등에서 활동하면서 작품을 썼다. 해방기에 발표한 작품으로는 만주에서 활동한 독립군의 활약을 그린 「장백산맥」(1947)과 「태양을 기다리는 사람들」(1948) 등이 있다.

141) 1948년 8월 上旬 國立歌劇場 공연

142) 민병욱은 「태양을 기다리는 사람들」을 '혁명적 문학예술'의 공식에서 벗어나지 않는 작품으로 소개한다. (민병욱, 『북한연극의 이해』, 삼영사, 2001, 108쪽.)

143) 오늘날과 같은 항일무장투쟁의 혁명전통화는 1960년대 후반을 지나 1970년대에 이루어졌다고 할 수 있다. 북한의 혁명전통의 상징화 및 신화화 과정에 대해서는 조은희, 「북한 혁

> 위대한 수령님에 대한 우리 인민들의 절대적인 신뢰와 흠모심을 보여주는 「태양을 기다리는 사람들」(박령보 작, 4막5장, 1948년)을 비롯한 우수한 작품들이 창조 공연됨으로써 새 조선 건설에 나선 우리 인민들의 혁명적 수령관 확립과 빛나는 혁명전통으로 교양하는데 이바지하였다.[144]

이처럼 박령보의 「태양을 기다리는 사람들」은 이후에 쓰여진 연극사에서는 좋은 평가를 받는데 그 이유는 수령형상화의 연극이기 때문이다. 그러나 당시 평론가 한효의 연극평을 보면 "현실을 구체적으로 묘사"하지 못한 것에 대한 비판을 하고 있다. 해방기에는 아무리 수령형상화 연극이라고 하더라도 미흡한 점이 있을 경우 충분히 비판할 수 있는 환경이었음을 짐작할 수 있다.

> 박령보씨의 「태양을 기다리는 사람들」 5막은 동변도 무송현만 강둔 농민들의 항일의식과 항일연군 군사들의 영웅적 전투를 그린 작품이다. 작가의 설명에 의하면 만강는 장백산맥 원시림을 해치고 건설한 육십년 개척사를 가진 조중인 난거부락 이라고 한다. 더욱이 남상근의 대사에 의하면 여기서 사는 조선 농민들은 60년 전에 이조의 부패한 정치의 불평을 품고 온 사람들이라고 한다. 이러한 곳에서 박씨가 취재하게 된 것은 매우 흥미있는 일이다. 그러나 이처럼 흥미있는 제재임에도 불구하고 박씨는 도대체 이곳 농민들의 생활을 그리는데 관심을 돌리지 않았다.(…) 어떠한 경우에 있어서나 작가의 임무는 자기의 형상을 통하여 현실을 구체적으로 묘사(描寫)하는 일이다. 이 임무를 망각하거나 또는 그것으로부터 멀어진 작가는 벌써 작가로서 아무것도 할 수 없는 사람이다.[145]

박령보의 「태양을 기다리는 사람들」은 항일 무장 투쟁이 이루어지고 있는 1935년 가을 동북 무송현 만장툰을 배경으로 '일본의 위성국 만주국에서 일제와 그 추종세력들에 의해서 침략, 약탈당하는 인민의 현실'이 중심적으로 형상화 된다. 이 연극에서 가장 극적으로 형상화되는 것은 식민지배자로부터 피식민지인들이 착취와 억압을 받는 장면이고, 이러한 장면은 선악의 인물구성을 통해서 보여

명전통의 상징화 방식 연구」, 이화여자대학교 박사논문, 2007./ 서재진, 「김일성 항일무장투쟁의 신화화 연구」, 통일연구원, 2006. 참조.

144) 김동춘, 「새 조선 건설과 연극예술」, 『조선예술』, 1990.02.

145) 한효, 「藝術祝典의 戱曲들」, 『문학예술』 제1집, 1949.01, 20~21쪽.

지고 있다. 특히 약한 여성의 수난을 무대화함으로써 조선인들의 핍박의 잔혹함을 강조하는 방식으로 극이 진행된다.

동혁　　허- 내 체면이 우습게 됐군. 음 애야 혜숙아, 이리 와 좀 앉어라. 너로구나. 이야기 좀 하자.
혜숙　　(떨어져서 앉으며) 말씀하세요.
동혁　　네 아버지가 어떻게 돼서 속히 나오게 된 줄이나 아니?
혜숙　　죄가 없으니 나오셨겠지요.
동혁　　허- 저런 물귀신들이라구야. 이 봐! 현 만주 형법으로선 죄인을 은밀히 숨겨 두거나 도주하는 데 방조를 준 자는 똑같은 처벌을 받는단 말이야. 그런데 첸둥산이란 놈은 만주 정치를 반대한 사상 범인이다. 다시 말하면 치안 유지법에 국가 소란죄에다 류치장 문을 부셨으니 국가 재산 파괴죄까지 범했단 말이다. 그러니 네 아버지의 죄도 알 만 하지?
(…)
동혁　　참 철부지로구나. 거절 말구 어서 받어. (천을 쥐여 주는 척 하면서 손목을 잡는다)
혜숙　　(손을 빼려고 애쓰며) 놓으세요. 너무 깔보지 마세요.
동혁　　무서워할 건 없어. 내가 물어 뜯진 않을 테니까…….
혜숙　　놓지 못하겠어요?
동혁　　혜숙아, 내가 네 만족을 채워 줄 테니 우리 집으로 와 응, 알겠지? (남혜숙의 허리를 안으려 한다)
혜숙　　(그의 손을 뿌리치고 일어 서며 경멸하듯) 좀 점잖게 노세요![146]

만장툰 툰장인 전동혁은 남상근의 딸 남혜숙을 첩으로 들이려고 한다. 혜숙의 아버지 이야기로 협박을 하며 혜숙을 희롱하는 장면이 길게 이어진다. 피식민지인이었던 대중에게 이러한 장면은 분노의 감정을 일으키게 한다.

스즈끼　　좋다. 그럼 내가 그 머리통에 들게 해 주마. (랑하 쪽 문을 열고) 최군! 그년을 물골이 나도록 족쳐라!
최 경장이 때리는 소리와 남혜숙의 비명이 들려 온다. 스즈끼는 탁자에 두 손

146) 박령보, 「太陽을 기다리는 사람들」, 『戱曲集』, 國立人民出版社, 1948.

을 고이고 담배를 피우며 남상근을 쳐다본다.
스즈끼　　인전 흥정을 좀 해 보지. 어때? 딸년을 죽이겠어? 내 말을 듣겠어?
상근　　……
남혜숙의 비명이 높아지더니 급자기 작아진다.
스즈끼　　흥 대답이 없어? 얼마나 뻗대나 두고 보자. (랑하 쪽 문을 열고) 최근! 그 년을 이 방으로 끌어 와!
잠시 후 실신한 남혜숙을 최 경장이 들고 등장.[147]

식민지시기를 다룬 해방기 북한연극에는 강간, 성폭행 등의 성(性)적으로 민감한 장면이나 폭력적인 장면 등 자극적인 장면은 나타나지 않는다. 고문의 장면도 잔인성을 부각하고 신체의 상해를 직접적으로 보여주는 방식은 피하고 있다. 아직 식민 상처가 회복되지 않은 해방기 대중들에게 자극적인 방식은 극을 진행시키는 데 오히려 방해가 될 것이기 때문이다. 그렇지만 여성들이 수난을 당하는 장면이나 고문 장면 등 수난의 장면들은 자주 나타난다. 여성들의 수난은 주로 성폭행보다는 성희롱의 장면으로 보여준다. 다른 포스트 콜로니얼 드라마에서처럼 식민지 피해 여성들의 "트라우마를 구체화"[148]하는 방향이 아니라 오히려 트라우마를 감추고, 드러내지 않는 방식으로 극이 진행되는 것이다. 그렇게 하기 위해서 일단 성적으로 희롱을 당하는 여성들은 비록 신체는 나약하지만 정신은 강한 이들로 형상화된다. 이들은 모욕을 당하는 상황에서도 당황하거나 나약해지지 않고, 굳건하게 버티며 오히려 강하게 저항한다. 이러한 장면에는 결국 식민지배하에서의 여성 수난을 보여주는 데에 목적이 있었다기보다 우리 민족의 문제, 특히 여성의 신체처럼 나약한 체력을 가졌던 민족의 문제로 부각시키는데 목적이 있기 때문일 것이다.

김사량의 「뇌성」은 해방기 북한에서 가장 먼저 김일성을 형상화한 희곡이다.[149] 이 작품은 김일성찬양특집으로 발간된 『우리의 太陽』에 수록되었고,

147) 박령보, 「太陽을 기다리는 사람들」, 위의 책.
148) Helen Gilbert·Joanne Tompkins, 문경연 역, 『포스트 콜로니얼 드라마』, 소명출판, 2006, 300쪽.
149) 김일성을 우상화하는 대부분의 북한 희곡 작품에는 김일성이 등장하지 않는다. 그러나 김사량의 작품에는 김일성이 등장한다는 점에서 매우 특이하다고 할 수 있다. 이 작품 뒤에 김사량이 「白頭山」(1948.04)이라는 제목으로 김일성의 보천보 사건을 형상화한 작품을 쓴 것으로 기록되어 있으나 현재 작품이 남아있지는 않다. 이 작품은 「뇌성」에서 미흡한 부

1946년 공연 연습 중에 '金日成에게 一週日間을 侍從하면서 金日成의偉大(?)한 모습과 動作을 본땄'[150]다고도 알려져 있다. 이 작품은 월북 연출가 나웅에 의해 평양시 삼일극장에서 중앙예술공작단의 공연으로, 8월 15일을 전후해서 25일간 대대적으로 공연되었다.[151] 그리고 이 작품은 김일성과 김정숙[152], 김정일이 함께 관람한 작품이라고 전해지기도 한다. 이러한 이유로 이 작품은 북한연극사에서 굉장히 고평하는 작품이기도 하다.[153]

「뢰성」은 1937년 6월 초, 항일연군의 습격으로 독이 올라있는 일본토벌군본부 앞을 배경으로 한다. 일본토벌군의 목표는 김일성부대를 섬멸하는 것이지만 신출귀몰하는 김일성부대를 잡기가 쉽지 않다. 이 작품에서 주로 장면화되는 것은 포로로 잡힌 사람들을 고문하는 것과 그들의 강인한 정신으로 저항하는 모습이다.

> 김혜란 고목에게 끌려나온다. 박찬석도 나온다. 돌층대 우에서 오빠를 발견, 둘이 아연 경악.
>
> 김혜란　　앗……
>
> 박찬석　　헛허허…… 성공이다. 아무리 지독한 년이래도 핏줄은 못 이기겠는 게지. (소림에게) 제가 오늘 아츰(아침) 저 년을 취조하려온 함남 경찰부 박경부보입니다.

분을 보완한 것으로 김일성 형상화 작품이지만 '大盛況'을 이루었다고 전해진다. (三八社 편, 「北韓演劇史」, 『以北通信』 4, 5, 三八社, 1949.05, 17쪽.)

150) 三八社 편, 「北韓演劇史」, 『以北通信』 4, 5, 三八社, 1949.05, 15쪽.

151) 김승환, 「해방 직후 북조선노동당의 문예정책과 초기 김일성주의 문학운동」, 『개신어문』 8집, 1993.09, 265쪽.

152) 김정숙(金正淑, 1919~1949): 사회주의운동가. 김일성(金日成)의 첫번째 부인이자 김정일(金正日)의 친모.

153) 연극 《뢰성》(희곡 김사량)은 주체35(1946)년에 창작되여 그해 8월 북조선로동당창립대회가 열린 날에 첫막을 올리여 민족의 태양 김 일 성장군님을 따라 새 조선건국에 한사람같이 떨쳐나섰던 우리 인민의 열렬한 사랑을 받은 작품이다. 작품은 력사적인 서강회의후 조선인민혁명군에 대한 일제의 대규모적인 《토벌》공세속에서도 전반적반일민족해방투쟁을 일대 앙양에로 이끌어올리기 위해 보천보전투를 승리적으로 이끄신 위대한 수령님의 탁월한 령도풍모와 그이께 충직한 조선인민혁명군 대원들의 불굴의 투쟁모습을 생동하게 보여준 작품이다. 작품은 해방후 처음으로 어버이수령님을 형상한 극작품인것으로 하여 주체연극예술의 귀중한 재보로 되고있다.(「주체 100년사에 빛나는 명작들-보천보전투와 3편의 기념비적예술작품」, 『로동신문』, 2011.05.06.)

(…)

둘이 조이를 살펴보며 수군수군.
그 새에 김혜란은 고목에게 끌려와 나무 밑에 펄썩 쓸어진다.

소림　(닥어가며) 아마, 여장군었대? 여자동지가 붓들렸는데두 한 년석 달아나지 않을 젠, 헷헤헤. 신출귀몰이구 무에구 일성이두 어지가니 기급한 모양이지…… (…) 최후로 또 한 번 기회를 준다. 그래, 그냥 개심치 않고 이 총칼 앞에 꼬구러질 테냐?

김혜란　호의가 너무지나친다. 어서 죽여라!

(…)

김혜란　죽여라!

고목　무엇이, 이년! (챗직으로 막 후려갈긴다)

(…)

박찬석　그렇게 끝까지 말을 안 들으면 김일성 이하 모두 죽이고 네 아버지 오빠 동생까지 다- 잡어죽인다!

김혜란　없다, 없어. 나는 부모두 동기두 없다.

시천　(찬물을 얼굴에 끼얹으며) 횟회회, 거즛말이 말아!

박찬석　(일어나며) 이년의 게집에 상게두 매가 모잘라서……네 본명이 박금녀지?

김혜란　언제나 내 이름은 왜놈의 원수라고 불은다!

고목　이년의 수작질 봐! (다시 챗직질)[154]

김혜란의 고문은 길게 이어지고 고문에 이어 김일성의 할머니가 등장한다. 김혜란과 김일성의 할머니는 1막 내내 취조를 당하며 무대 위에 등장해있다. 고문의 대상으로 약한 여성을 선택하여 고문의 폭력성을 더욱 강하게 드러내고 할머니까지 이용하는 일본의 야비함을 강하게 비판한다.

2막에서는 총을 맞고 죽어가는 김일성 부대 부대원의 모습이 부각된다. 그가

154) 김사량, 「雷聲」, 『우리의 太陽』, 북조선예술총연맹, 1946.08, 67~68쪽.

고통스러워하는 모습과 부대원들에게 인사하는 모습, 왜놈들을 더 때려 부수지를 못하고 죽게 되어 원통함 등을 보여주고 결국 그는 무대 위에서 죽음을 맞이한다. 그가 죽은 뒤 시체를 무대 위에 그대로 올려놓은 채 극이 진행되는데 이러한 극 진행으로 안타까움은 배가 된다.

이렇게 민족 수난을 그린 작품들은 선악의 인물 구성을 통하여 선한 인물들이 악한 인물들에게 굳세게 저항하는 모습을 그리고 있다. 비록 실제로 당시 그들이 일본군이나 친일파 세력들을 이기지는 못했지만 해방된 현재의 상황에서 그들은 결국에는 이겨낸 것이나 다름없다. 그리고 함께 겪는 고통은 기쁨보다 더 단단한 결속을 만들어주고 슬픔에 관한 민족적 기억들은 의무를 부과하고 공동의 노력을 요구하기 때문에 승리보다 더 가치가 있다.[155] 그러므로 이러한 작품들은 민족적 기억의 무대화를 통하여 민족 감정 치유에 도움이 될 것이다.

이 두 작품에서 두드러지는 것은 '절대 악인'인 일본인 혹은 친일분자들이 '절대 약자'인 식민지 조선인으로 이루어진 인물 구성과 인과응보적인 결말이다. 특히 이 연극에서 일본인이 조선인을 탄압하는 장면은 비슷한 경험을 공유하고 있는 해방기 관객들을 분노하게 만든다. 이때 자기를 화나게 만들었던 상황, 즉 자존심이 상했던 경험은 강한 기억으로 남아 자존심을 회복하기 위한 노력을 자극해서 자기 분발의 계기가 된다는 점에서 분노는 건강한 기능을 가지고 있기도 하다.[156] 그리고 멜로드라마적인 특징 중 하나인 선인과 악인으로 분명하게 구별되는 등장인물들은 비극적인 선택의 여지가 전혀 없다. 그들은 선한 감정이나 사악한 감정, 전혀 모순을 허락하지 않는 확신과 자명한 이치로 무장되어 있다. 그들의 감정과 담화는 패러디의 극단으로까지 과장되는데, 그것은 관객에게 쉽게 동화작용을 유발하고, 쉽게 카타르시스를 느끼게끔 도와준다.[157] 특히 이러한 작품에서 카타르시스는 상처받은 해방기 관객들의 민족 감정을 치유해준다는 점에서 의미가 있을 것이다. 이 작품들에는 김일성이라는 민족 영웅이 등장하여 상처받은 민족 감정을 회복시키는 데 일조하고 있기도 하다. 북한에서 김일성의 만주 경험은 민족적 상실, 투쟁, 궁극적 부활에 관한 서사시로 표현되었다. 민족 해방 운동의 실제 중심이었을 뿐만 아니라 한국의 식민화와 복원에 대한 하나의 메타포였다.[158]

---

155) Ernst Renan, 류승구 역, 「국민이란 무엇인가?」, Homi Bhabha 편, 『국민과 서사』, 후마니타스, 2011 참조.

156) 이런 효과는 집단에서도 나타난다.(최현석, 『인간의 모든 감정』, 서해문집, 2011, 131쪽.)

157) Pavis, Patrice, 신현숙・ 윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.

해방 전반기 북한 연극의 주제는 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 항일 혁명을 비롯한 민중들의 혁명을 형상화한 역사극이고, 다른 하나는 농민 및 노동계급의 사회주의 의식 개혁의 성장과정을 다룬 작품이다.[159] 표면적으로는 이 시기의 북한 연극이 정치적 목적에 따른 천편일률적인 주제를 다루고 있고 '민주개혁 선전과 수령 받들기에 집중'[160]하는 것처럼 보일 수 있다. 기존 연구에서 북한 연극이 도식적이고 선전·선동적이라고 평가하는 것은 바로 이러한 측면에 대한 비판이다. 하지만 이 시기 북한연극은 민족공통의 기억을 이끌어낼 수 있는 소재를 취하고 극적 상황이나 인물 설정에 있어서 해방 전 대중극에서 주로 취하던 멜로드라마적 구성을 취함으로써, 대중극적 흥미를 이끌어내어 다양한 관객을 이데올로기와 크게 상관없이 하나의 감정 집단으로 묶어준다는 특징이 있다. 북한 연극에서 이러한 멜로드라마적이고 감정적인 부분을 신파적이라고 비판하기도 하지만, 이 시기 신파적인 감상성을 추구하는 데에는 당시 관객대중을 인식하고 있다는 것이 전제되어야만 한다. 멜로드라마적 요소를 삽입하여 감상적인 방식으로 극을 진행시키는 것은 아직 사회주의 체제에 익숙하지 않은 북한의 대중들로부터 대중성을 이끌어내는 방식이다. 그러나 단순히 대중극적인 재미만을 추구하는 것이 아니라 멜로드라마적 요소와 사회에서 하고 싶은 이야기를 적절하게 섞어서 전달한다는 데 해방 전반기 북한연극의 특이점이 있다.

---

158) 찰스 암스트롱, 김지혜 역, 「가족주의, 사회주의, 북한의 정치 종교」, 임지현·김용우 편, 『대중독재 2-정치 종교와 헤게모니』, 책세상, 2005, 177쪽.

159) 항일 혁명을 비롯한 민중들의 혁명을 형상화한 역사극으로 분류되는 작품으로는 김사량 「뢰성」(1946), 박령보 「장백산백」(1947), 「태양을 기다리는 사람들」(1948) 등의 항일 무장 투쟁 형상화 작품과 남궁만 「하의도」(1946), 이동규 「새벽의 노래」(1946) 등의 남한 인민들의 투쟁을 담은 작품, 남궁만 「홍경래」(1947), 김태진 「리순신장군」(1948) 등의 역사극이 있다. 농민 및 노동계급의 사회주의 의식 개혁의 성장과정을 다룬 작품으로는 남궁만 「복사꽃 필 때」(1946), 「봄비」(1947), 한태천의 「바우」(1946), 박영호 「비룡리 농민들」(1947), 탁진 「꽉쇠」(1947」 등이 있다. (이석만, 앞의 책 참조. 이석만이 해방 전반기의 주제로 '항일 혁명 운동의 형상화'와 '사회주의 의식개혁의 고취'로 분류하는 것을 참조하여 본고에서는 이러한 주제에서 벗어나는 작품들을 다수 포함하기 위한 방법으로 '범위를 조금 더 확장하여 주제를 재분류하였다.)

160) 김용직, 『북한문학사』, 일지사, 2008, 85쪽.

3. 인민대중의 공감 형성과 이상향 건설에의 의지

3.1. 소련으로부터의 독립과 자립 국가 건설의 의지 표출

해방기 북한에서 소련에 대한 선전활동에는 모든 가능한 기구가 동원되었다. 소련이 북한에 '우호적'인 국가라는 점을 선전하기 위하여, 직접적으로 소련의 '해방'역할을 제시하거나 간접적으로 소련군의 일반적인 '해방'임무, 소련의 '평화애호'정책을 제시하였다.[161] 소련 선전을 담당한 곳은 조소문화협회였다. 1945년 11월 창립 후 처음에는 지도부의 잦은 교체와 입주건물 미비 등의 문제로 협회활동이 미미하였으나, 1946년 11월 이기영의 회장취임 후부터 협회는 본격적인 활동에 나선다.[162] 이들은 강연, 번역물 및 간행물(10일마다 통보, 월간 「조선문화」) 출판, 소련영화 상영, 전시회, 『소련공산당약사』 강의 및 러시아어학습(3개월 과정) 서클, 소련관련 각종 집회 등의 활동을 벌였다.[163] 이런 활동을 봤을 때 소련은 북한에 큰 영향을 끼친 것으로 보인다. 해방기 북한을 연구한 연구자들이 소련군을 '완벽한 통제자'나 '철저한 지시자'로 표현하거나,[164] 소련이 '해방' 직후부터 완전한 통제 하에 북한을 계획적, 체계적으로 공산화하였다고 주장하는 것[165]도 북한에 대해 소련의 영향이 얼마나 컸는지를 확인시켜주는 분석이라고 할 수 있다. 문학 연구에 있어서도 북한 문학에 나타나는 소련 문학의 영향을 살펴보거나, 고려문인들의 북한 문단에서의 활동 분석을 통해 북한이 어떻게 소련 문학을 체득하는지를 확인하거나, 북한에서 소련 예술 수용 양상을 분석하는 등 파악하는 등 초기 북한문학 형성기에 있어서 소련의 영향을 살펴보는 방향으로 진행되

161) 정성임, 「소련의 對북한 점령정책에 대한 연구: 1945.8.~1948」, 이화여대 박사논문, 1999, 141~142쪽.

162) 1947년 5월 중앙 5개국(조직국, 선전선동국, 번역국, 출판국, 총무국)과 34개 지부(6개 도, 28개 시)에 회원 25,000명을 그리고 1948년 7월 중앙관리국, 107개 지역지부(6개 도, 12개 시, 89개 군), 4,690개 공장지부, 13,337개 시 및 농촌 초급단체 등으로 확대되고 회원수도 756,352명에 이르렀다.

163) 정성임, 위의 글, 135쪽.

164) 金俊燁, 金昌順, 『韓國共産主義運動史』, 第1卷, 서울: 高大亞細亞問題硏究所, 1962./ 양호민 외, 『한반도분단의 재인식(1945~1980)』, 나남출판사, 1993. 등.

165) 김영명, 「남북한세력의 권력의 공고화」, 양호민 외, 『한반도분단의 재인식(1945~1980)』, 나남출판사, 1993./ 金昌順, 『北韓十五年史1945年8月~1961年1月』, 知文閣, 1961./ 양호민, 「한반도는 이렇게 분열되다」, 양호민 외, 『한반도분단의 재인식(1945~1980)』, 나남출판사, 1993./ 吳永鎭, 『하나의 證言』, 國民思想指導院, 1952. 등.

고 있다.[166] 물론 해방기 북한 곳곳에 스탈린과 레닌의 초상이 붙어있고, 붉은 군대가 곳곳에 주둔하고 있었으며, 소련어를 제2외국어로 배우는 등 북한 전역이 소련의 영향권 내에 있었던 것은 부정할 수가 없는 사실이다. 그리고 문학 역시 소련의 영향을 많이 받았고 친소련적인 모습을 보여주고 있다. 그러나 해방기 북한연극에서는 단순히 친소련적이라고만 평가할 수 없는 균열 지점이 나타난다. 아이러니하게도 그런 작품들은 소련인이 등장한다는 공통점이 있다.

해방기 북한에서 발표된 소련인이 등장하는 작품으로는 남궁만 「아름다운 풍경」(1949), 탁진 「행복의 길」(1949), 한민 「선물」(1949), 남궁만 「니꼬라이 떠나는 날」(1949), 박혁 「모쓰크바에로」(1950), 신고송 「목화꽃 필 무렵」(1950) 등이 있다. 이 작품들의 공통점은 모두 소련군이 북한에서 철수하기로 한 시점 이후에 써졌다는 것이다. 해방기 북한에서 소련인이 직접 등장하는 번역극은 상연되더라도 창작극에서 직접 소련인이 등장하는 경우는 거의 없다. 평론에서는 소련군에 대한 찬양이 계속적으로 이루어지고, 소설과 같은 장르에서도 소련에 대한 이야기가 부분적으로라도 다루어지는 반면, 연극에서는 의도적으로도 대사에 소련이나 소련인에 대한 이야기를 하는 경우가 많지 않다. 소련인이 등장하는 작품들은 거의 소련군 환송 기념으로 창작된 위에 언급한 작품이 대부분이다. 이렇게 연극에서 소련에 대한 이야기를 기피한다는 것은 당시 인민대중의 감정을 고려함이고 해방기 북한연극을 분석하는 데에서 간과할 수 없는 지점이다.

남궁만 「아름다운 풍경」(『(쏘련군 환송 기념 창작집) 위대한 공훈』, 1949)은 평양역 앞의 공원이 배경이다. 이 작품은 소련군 장교 이와노프가 본국으로 돌아가는 날의 풍경을 담고 있다. 극이 시작되면 공원에 단골집에 하루의 일과를 마치고 막걸리 한 잔 하려는 노동자들이 찾아온다. 노동자들은 술 한 잔 하면서 일상적인 이야기를 하고, 그런 그들 앞에 이와노브가 트렁크를 끌고 나타난다.

---

166) 김낙현, 「재소(在蘇) 고려문인들의 북한문학 형성기의 활동과 역할」, 『우리문학연구』 34집, 2011.
오창은, 「소련군대에 헌사한 북한 시인들의 정서적 예찬」, 『근대서지』 1, 근대서지학회, 2010.03.
유임하, 「북한 초기문학과 '소련'이라는 참조점 : 조소문화 교류, 즈다노비즘, 번역된 냉전 논리」, 『한국어문학연구』 제57집, 한국어문학연구학회, 2011.
이명자, 「해방공간에서 북한의 근대 경험의 매개체로서 소련영화의 수용 연구」, 『통일문제연구』 제54호, 2010.
이명재, 「북한문학에 끼친 소련문학의 영향」, 『어문연구』 제30권 제4호, 2002.
정진아, 「북한이 수용한 '사회주의 쏘련'의 이미지」, 『통일문제연구』 제54호, 2010.

이와노브　(투렁크를 두 개 무겁게 들고 舞臺後則 公園 오솔길로 나타난 뻰취에 짐을 놓고는 時計를 보고 사위를 살피다가 단골집으로 온다)
늙은勞動者　여 까비땅 어디 가십니까?
이와노브　(반갑게 握手 한다) 모쓰크바 갑니다. (勞動者에게 손을주고 다시 색시에게로 간다)
늙은勞動者　본국으로 돌아가세요.
색시　까비땅 섭섭 합니다. 단골손님이 또 한분 가시는군요.
이와노브　(握手하며) 마담 안녕 하십시오.
늙은勞動者　제대 되어 가신다드니 오늘 떠나시는군요.
이와노브　동무들! 안녕 하십시오. 일 많이 하십시오.[167]

소련 군장교인 이와노브는 제대하고 본국으로 돌아가는 길에 역 앞에 단골집에 잠깐 들른 것이다. 이렇게 사람들과 작별 인사를 하는 장면이 계속 이어지다가 김윤영이 나타난다. 김윤영은 백두산 밀림지대를 개척하기 위하려 산림철도공사장으로 전근가는 길이다. 그는 부인 윤채봉과 함께 장모를 모시고 가고 싶지만 장모가 병환이 위중하고 그런 어머니를 두고 갈 수 없어 부인은 망설이고 있다. 윤채봉이 남편을 가지 못하게 계속 설득하는 장면이 계속 이어지다가 새로운 소식이 전달된다.

-이윽고 방울소리 요란하며 한사람이 달려들어와 단골집 벽에다 新聞 號外를 붙인다-
늙은勞動者　(달려가 본다) 쏘련군 철퇴다.
-金允永, 이와노브 그리고 公園 이곳 저곳에서 漸次로 사람들 몰려든다.-
늙은勞動者　쏘베트상임위원회는 쏘련군대가 철퇴 할 것을 응락한다. 까비땅! (握手한다) 고맙소! 과시 쏘련은 약소민족을 위하는 나라요.
-群衆들 記事를 읽는소리 歡呼聲等이 어즈러우며 늙은勞動者의 뒤를 이어 쏘聯將校에게 차례로 握手하며 인사의말을 건닌다.-감사합니다. 인제 조선은 완전자주독립을 얻게 됐습니다. 쏘련은 우리조선을 영원히 잊지말고 후원하여

167) 남궁만 「아름다운 풍경」, 『(쏘련군 환송 기념 창작집) 위대한 공훈』, 1949, 북조선문학예술총동맹 문화전선사, 376~377쪽.

주십시오. 소리 소리 感激에 차고 이와노브는 축복합니다. 조선의 독립을 축복합니다 等 사뭇 즐거운 인사가 한동안 계속된다-

늙은勞動者　자 여러분! 우리 조선을 해방 시켜주구 또 많은 원조를주신 쏘련군대를 위해서 만세를 부릅시다.

一同　쏘련군대 만세!

-群衆은 사뭇 高調된 흥분가운데 흐터지며 金, 이와노브 뻰취便으로 온다-

金允永　(골돌한 생각을 헤치면) 까비땅 이와노브! 나 공사장으로 가기를 결심했소.

이와노브　?……

金允永　동무들이 인제 돌아가심으로 해서 우리들의 책임은 더욱 무거워졌소. 우리 조선의 건설은 누가 하겠소. 오직 우리들 손에 달리지 않었소.[168]

소련인이 등장하는 작품들에서는 위의 인용과 같이 소련인에게 감사하는 마음을 표현하는 대사가 주를 이룬다. 이러한 장면을 보면 북한 사람들이 소련인들에게 고마운 마음을 적극적으로 표현하고 있다고 볼 수도 있다. 그러나 이들이 소련인 등장인물에게 감사하는 것은 소련인 의사가 자신의 병을 낫게 해 줘서, 신기술을 알려줘서 등의 이유도 있지만 가장 큰 이유는 소련군대가 북한에서 모두 철수하기 때문이다. 해방기 남한에서 미국이 “해방의 조력자에서 ‘독립’의 대상으로 변화”[169]한 것처럼 해방기 북한에서도 소련이 해방의 조력자였지만, 점령이 길어지면서 다시 식민지가 되지 않을까 하는 공포가 해방기 대중들의 내면에 생겨났던 것이다. 따라서 해방 후반기 북한연극은 즉 소련인들을 환송하고 무대 밖으로 내보내는 방식으로 등장시켜 대중들의 공포를 해소시키는 방식으로 극이 진행되고 있다.

이와 함께 살펴볼 작품인 탁진의 「행복의 길」(『조선녀성』, 1949.10) 역시 소련인들이 등장하지만 그들의 할 일을 끝내고 고국으로 돌아가는 장면으로 극을 마무리 짓는다. 주인공인 영실의 집안은 일본에 의해서 불행해진 집안으로 나온다. 영실은 식민지 시기 단식투쟁을 선동했다는 이유로 고문을 당해서 눈이 보이

168) 남궁만 「아름다운 풍경」, 위의 책, 402~403쪽.

169) 소설에서 해방의 조력자로서 열렬한 환영을 받으며 등장한 미국이 일본이 물러간 자리 대체된 ’외세’로, 새로운 탈식민의 대상으로 인식되는 과정은 황종민, 「해방기 소설에 나타난 미국 표상 연구」, 서울대 석사논문, 2009 참조.

지 않는다. 그의 아버지 김두호 역시 일본인들과 싸움을 해서 두세 번 감옥에 다녀온 이력이 있다. 김두호는 영실을 데리고 병원에 갔지만 고치기 어렵다는 이야기만 듣고 온다. 이때 이들이 사는 마을에 소련군대의 영화반이 영화 상영을 위해 들어오게 되면서 소냐라는 소련군대 여의사와 안드레이라는 소련군대 군관을 만나게 된다. 김두호는 소련 군대와의 인연에 반갑게 그들을 맞이한다.

소-냐	뭐요? (놀라며) 농민동맹 위원장님이요?
안드레이	자아 이분이요 소-냐동무 나는 당신에게 이분을 농민동맹위원장으로서 또는 나의 가장 인연 깊은 조선동무로서 소개하우 자아 김두호동무- (김두호에게) 이 녀성동무 우리 군대 보건 책임자 소-냐동무입니다
김두호	(소-냐와 악수하고 너무감격에 차서) 이 안드레이 동무는 나에게는 정말 잊을 수 없는 은인이요…… 아니지요 당신들 쏘련군대는 정말 우리조선민족의 은인이요 (안타까운심장을 표현하기에 애를 쓰며) 내가 해방이 되기까지 감옥에 있는 것을 이동무들이 들어와서 우리손에서 왜놈들이 걸어놓은 쇠사슬을 풀어주섰지요
소-냐	(알아듣지못하고 안드레이를 쳐다본다)
안드레이	(소-냐에게) 이동무는 농민투사였소……우리부대가 함흥에 들어가 가지구 여러애국자들을 구출하려 감옥으로갔을 때 내가 제일 첫 번으로 이동무를 석방했섰지요 무엇이나 첫 번한일은 오래 기억에 남는법이니까요[170]

김두호와 안드레이의 개인적인 인연은 북한과 소련의 국가적인 인연으로 확장되면서 동시에 일본의 악행과 소련의 선행이 대비되기도 한다. 김두호와 인드레이의 인연으로 안드레이와 함께 온 보건 책임자 소냐는 영실의 눈을 검사하게 되고 영실의 눈을 고칠 수 있다고 말한다. 일본의 만행에 의한 실명이 소련의 선행에 의하여 고쳐지게 되는 것이다.

2장은 얼마 후 겨울로 계절이 바뀌고 영실이 눈에 붕대를 감고 소냐와 행복한 시간을 보내는 모습을 보여준다. 그리고 다시 장면이 바뀌어 봄이 찾아오고 영실은 붕대를 푼다.

---

170) 탁진, 「행복의 길」, 『조선녀성』, 조선녀성사, 1949.10, 86~87쪽.

(동수 붕대를풀고 약으로 눈을 씻는다)
…여러사람 모두 주시한다
……김영실 천천히 시각(視覺)을 얻는다
영실　　(새로운 광명을 얻고 경이 스러워한다)
……아버지……
김두호　　영실아
영실　　동수씨
동수　　영실이
(모두 어쩔줄을 모른다 정순이네 할머니 밖으로 나가서 규식이를 위시한 동리 사람들을 대려온다……
모두들 경이하여 웅성댄다……)
……동리 아이들 따라들어온다
영실　　(주위를 바라보고) 당신이 안드레이동무……
안드레이　　다와리시치 김영실……
영실　　내눈 내눈이 보여요…… 안드레이동무…… 소-냐동무가 내눈을 띠워주었서요…… 나는 이제야 해방된 우리나라를 보게됐어요……
누데기속에서만 살던 우리들의 살림이 이렇게 변하구 저 들판의 곡식이 모두 우리 것이구 나는 이것을 보게됐어요 안드레이동무……
모두가 당신들의 고마운 덕이였지요……
내눈 내눈을 이렇게 보게한것두…… 아버지……[171]

영실은 결국 눈을 뜨고 세상을 바라보게 되고 자신의 눈을 뜨게 해주고 해방된 조국을 보게 해준 소련인들에게 고마음을 전한다. 그러나 이 작품에서도 소련인들은 떠나간다. 이미 소냐는 고국의 부름을 받고 영실이 눈을 뜨는 것도 못 보고 떠났고, 안드레이 역시 떠나게 되어 사람들에게 인사를 한다. 더욱 극적인 설정을 위해서 쏘냐가 갑자기 돌아와서 영실의 눈이 어떻게 치료되었는지 확인하는 장면, 영실이 감격하는 장면 등을 더 넣을 수도 있겠지만 결국 소냐는 끝까지 다시는 등장하지 않은 채 막이 내린다.

171) 탁진, 「행복의 길」, 위의 책, 93~94쪽.

안드레이　(노래를 마치고) 김두호동무…… 이사람 기쁜 마음 대단히 큼니다(새로운 악수를한다) 나 시간 바삐 가야겠습니다…… 김영실동무…… 최동수동무…… (악수를 한다)
영실　이제 소-냐동무 올때에 기대렸다 같이가시면 좋지않아요?
안드레이　꼭 가야합니다…… 이제 당신나라 위하야 일 많이 하십시오……
아이들　도스위다-니야
안드레이　도스위다-니야[172]

안드레이는 동네사람들과 마지막 인사를 나누면서 나라를 위해서 일 많이 하라는 인사를 하면서 떠나간다. 소련인의 입을 통해서 국가 건설에 이바지할 것을 전달하는 것처럼 보이지만 실제로는 소련인들을 떠나보내면서 인민들이 다짐하는 것이다. 이처럼 해방 후반기 북한연극에서 소련인이 등장하는 작품의 등장인물들의 의식에서 소련인들이 고국으로 돌아간 뒤에 자신들이 자립적으로 국가를 잘 건설해보고자 하는 의지가 강하게 드러난다.

이 연극들에서 소련인들의 성격은 아무런 개성이 드러나지 않는다. 위에서 나온 소련 군장교 이와노브나 소련 군관 안드레이, 소련 의사 쏘냐 등, 이들은 극적 전개상 핵심적인 기능만을 가진 인물로 등장한다. 그들은 소련인이라는 기호 외에 다른 입체적인 성격을 부여받지 못한다. 각각의 인물이 서로 대체되어도 될 만큼 변별점이 드러나지 않는다. 한민의 「선물」(『(쏘련군 환송 기념 창작집) 위대한 공훈』, 1949)의 소련적십자병원의사 싸따로브도 역시 기능적인 인물로 등장한다. “이번에 쏘련군대가 모두 떠나 가신다니 떠나시기전에 한번 찾아 뵐나구” 북한의 인민들이 선물들을 싸서 싸따로브의 집 현관 앞에 모여든다. 북한의 인민들의 성격은 분명하게 드러나고 성격을 드러내기 위한 사건들이 계속 이어진다. 러시아어를 하지 못하는 인물들이 “露語로 門碑를 써부”친 문패를 보고도 계속 헤매는 장면을 시작으로 “문학써-클원으로 시를 써온” 處女의 시를 읽는 장면, 선물로 가져온 감자를 비틀거리다가 “광주리를 안흔채 넘어”지는 장면 등을 삽입하여 개성 넘치는 인민들에 대한 묘사를 하고 있다. 그에 비해 소련인 싸따로브 부부의 모습은 아무런 성격이 느껴지지 않을 정도이고, 그들이 하는 말도 다른 소련인들의 대사와 마찬가지로 천편일률적이다.

172) 탁진, 「행복의 길」, 위의 책, 95쪽.

싸따로브　고맙습니다 여러분 우리들은 모두다 쏘련으로 돌아가게되었습니다 나도 내일은 고향으로 떠나게 되었습니다
이제는 모-든 기관을 조선사람들의 장성된 기술로써 능히 이겨나갈수 있기 때문입니다.
여러분이 바라든 진정한 중앙정부를 세웠기 때문입니다.
김일성장군을 수상으로 받들고 인민들이 모다 굳게 뭉치어 우리나라와 또 많은 민주주의 국가들과 어깨를 같이하게 된 것을 나는 기뻐합니다
앞으로 더욱 손을잡고 반동을 부시고 이겨나갑시다[173]

이 역시 앞에서 살펴본 작품에서 안드레이가 동네사람들에게 마지막 인사로 한 것과 같은 맥락의 대사이다. 싸따로프가 안드레이보다 한 가지 덧붙인 것은 조선에 대한 믿음의 말로 '조선사람들의 장성된 기술'과 '진정한 중앙정부'에 대한 칭찬이다. 이러한 대사를 내부인이 아닌 외부인, 소련인의 입을 통해서 발화시킴으로써 현재 자신들이 어느 정도의 위치에 있는지 확인받고, 인민들에게 자부심을 갖게 한다. 이처럼 해방 후반기 북한연극에서 소련인이 등장하는 작품에서 중요한 것은 소련인, 혹은 소련 찬양이라기보다는 북한 내부의 문제, 현재 자신들의 모습에 대한 자각과 의지를 발현하는 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 소련인이 등장하는 희곡은 세 가지 특징을 보인다. 첫째로 소련인의 성격이 두드러지지 않는다는 점이고, 둘째 소련인을 환송하는 장면이 중심이 된다는 점, 셋째 조국의 발전을 위하여 앞으로 우리가 노력하겠다는 메시지를 분명히 밝히고 있다는 점이다.[174] 이러한 특징은 연극이 소련에 대한 우호적인 메시지를 전달해야하는 입장에 있지만, 연극의 관객인 인민대중의 감정을 의식한 결과로 나타난 것이라고 추정할 수 있다. 해방기 북한을 방문했던 미국인 기자의 인터뷰를 보면 소련군에 대한 당시 북한 인민들의 내면을 들여다볼 수 있다.

그들 주장에 따르면 러시아인들은 미국과의 조약 때문에, 그리고 오직 자문을

173) 한민의 「선물」, 『(쏘련군 환송 기념 창작집) 위대한 공훈』, 1949, 446~447쪽.
174) 몇몇 희곡에서는 소련인과 함께 국가의 발전을 위하여 떠나는 인물이 나오는 경우도 있다.

하기 위해서만 북한지역에 머물고 있다는 것이었다.

어떤 사람은 “러시아인들이 일본으로부터 우리를 해방시켰습니다. 그러나 우리 한국인들은 나머지 모든 일을 해냈습니다”라고 말했다.

러시아인들이 외교적인 관계를 담당하고 있고 북한의 국방을 지원하고 있다고 내가 지적하면(1947년 가을에 북한에는 자체 군대가 없었다) 그들은 그런 것들이 아무 문제도 되지 않는 듯이 무시해버렸다. “선거, 경찰, 사법, 행정 등의 모든 나라일에서 우리 한국인들이 주인 역할을 하고 있습니다”라고 말하곤 했다.[175]

위의 인용을 참고해보면 해방기 북한의 인민들은 ‘선거, 경찰, 사법, 행정 등 모든 나라일’에서 자신들이 주인이라는 의식을 분명히 드러내고 있다. 소련은 일본으로부터 우리를 해방시키는 역할만을 했을 뿐, 해방기 당시 북한에서 다른 역할을 하고 있다는 것을 인정하지 않는 태도가 엿보인다. 소련이 북한지역에 머무는 것에 대해서도 ‘자문을 위해서’라고 한정된 목적만 인정하고 있다. 그들에게는 오직 온전하게 해방된 영토에서 ‘주인 역할’을 잘 하는 것만이 관심사인 것처럼 보인다. 해방기 북한연극에서도 이 지점은 동일하게 발견된다. 연극에서 인물들은 소련에 대한 고마움을 발화하고 있다고 하더라도 피상적인 언급에서 그칠 뿐이고, 정작 자신들의 삶에 대한 관심을 표출하는데 더 신경 쓰고 있다. 일련의 소련인들이 등장하는 연극은 소련인 환송을 목적으로 하지만 실제로는 인민 자신들의 이야기를 담고 있는 것으로, 그들이 관심 있는 진정한 ‘독립’이라는 것과 자립 국가 건설에 의지를 더욱 강하게 표출함으로써 대중성을 확보한다. 식민지를 겪었던 해방기 인민들에게 소련의 주둔이 또 다른 식민지 생활을 겪게 하지는 않을까 걱정이 되었을 것은 분명하다. 해방기 북한연극은 소련인들의 선행을 보여주거나 소련인들의 활약을 보여주는 대신 북한사람들이 소련인들을 환송하는 장면을 주로 사용하고 있다. 해방기 인민들이 무대 위에서 소련인들의 퇴장을 확인하고 식민 트라우마를 극복할 수 있도록 하면서 대중성을 획득하는 방식이다.

평론들에서는 소련의 실상, 노동자·농민들의 삶, 여성들의 삶, 문학과 예술, 과학 등 다양한 분야에 대한 관심을 드러내는 것과 달리 연극에서는 그러한 것에 대한 관심을 크게 드러내지 않는다. 소련에 대한 무관심은 특히 등장인물의 성격 묘사에서 드러난다. 위에서 분석한 작품들 외에도 소련인이 등장하는 작품들에서

175) Anna Louise Strong, 이종석 역, 「북한, 1947년 여름」, 앞의 책, 502~503쪽.

소련인 등장인물들은 ‘소련인’이라는 특질과 ‘직업(군인, 의사, 연구원 등)’적 특질만이 변별적으로 드러날 뿐, 인물의 개별적 성격을 드러내거나 개성을 발휘할 수 있는 사건이 전혀 삽입되지 않는다. 오직 ‘소련인’을 무대 앞에 내세우는 목적만을 위한 기능적인 인물로만 등장하고 있는 것이다. 이는 친소련적인 담론을 재현해야 하지만 인민대중의 감정을 의식하게 되면 담론을 그대로 담아낼 수 없고, 어떤 식으로든 변형해야 했던 상황에 연극인들이 대처하는 방식이자, 대중성을 의식한 감각이 빚어낸 결과라고 생각한다.

이 연극들이 공연될 당시 북한에서는 소련군이 철수를 결정했지만, 아직 남한에서 미군은 철수에 대한 계획이 없던 상황이다. 이 작품들에서는 남한에 머물러 있는 미군에 대한 적개심은 여과 없이 드러나고, 그런 미군과 비교하여 소련군에게 고마움을 강하게 표현하기도 한다. 이러한 감정들은 미국이라는 제국을 비판하고 그 제국에 기생하는 남한의 인사들을 비판하는 데까지 추동할 수도 있고, 인민들이 새로운 생활을 영위할 것에 대한 다짐으로 이어질 수도 있기 때문에 중요하다고 하겠다.

3.2. 노동 현장의 무대화와 노동자의 역동성 표현

해방 후반기 대다수의 북한연극은 노동 현장을 무대화하고 노동자들을 역동적으로 형상화한다. 노동 현장의 무대화는 북한연극에 두드러지는 특징 중 하나인데, 노동 현장이 극적 공간[176]이 됨으로써 노동 자체가 극적 사건이 되고 노동의 과정이 플롯이 되는 등 노동 자체가 연극의 중심 테마로 들어오게 된다.

---

176) 연극 공간은 구체적이고 물리적인 공간 뿐 아니라 상연의 실제적, 잠재적 모든 기호들이 창출하는 총체적 개념이다.(이화원, 「연극의 공간성 분석을 위한 비교 연구」, 『연극교육연구』 10, 2004, 79쪽.) 극적 공간은 무대 위에서 배우가 직접 대사와 행동을 통해 사건과 행동을 만들어 내는 가시적인 공간과 무대 위에서 재현되지는 않지만 인물의 발화나 보고자의 정보 전달을 통해 혹은 청각적인 기호를 통해 제시되는 비가시적인 공간 모두를 포괄하는 개념이다.(양근애, 「1930년대 후반 장막극의 극적 공간 연구」, 서울대학교 석사논문, 2007, 9쪽 참조.) Anne Ubersfeld는 가시적 공간과 비가시적 공간을 무대 공간과 드라마 공간으로 명명한다.(Anne Ubersfeld, 신현숙 역, 『연극 기호학』, 문학과지성사, 1988 참조.) 본고에서 사용하는 극적 공간, 무대 공간과 같은 개념은 Anne Ubersfeld의 개념을 따른다.

1920~30년대 연극에서도 노동의 문제는 중요하게 다루어졌다. 그러나 당시 노동자들의 실체험을 넘어설만한 극적 성과를 올리지 못하고 있으며, 노동자를 상대로 공연하기에는 한계를 지닌 작품도 많았다. 이는 노동 현장 자체가 작품의 중심적 소재가 되지 못하고 있기 때문에 발생할 수밖에 없는 문제이다. 노동 현장의 생생함이 없이 주변적인 사건을 통해 당대의 노동문제에 접근하는 방식은 진보적 지식인을 위한 연극은 될 수 있을지 모르지만 현장 노동자들을 상대로 하기에는 한계를 지닌다. 그들이 현장에서 느끼는 문제점들을 제대로 짚어내지 못하면서, 공연담당자들이 제기하는 문제에 대해 노동자 관객들의 공감대가 높아질 수는 없다.[177]

해방기 북한연극에서는 노동 현장을 무대화함으로써 이러한 한계를 일정 부분 극복하고 있다. 노동 현장의 현장성이 강조되면서 노동자들의 역동적인 모습이 자연스럽게 담기게 되고, 노동 과정에서 벌어지는 사건과 노동자들 사이의 갈등이 중심적으로 다루어지는 것이다. 이로써 노동자 관객들과 공감대를 형성하고 흥미를 끌 수 있게 된다.

해방기 북한의 연극은 극적 공간으로 노동 현장을 다루면서도 무대 공간[178]으로는 노동 현장을 선택하지 않기도 하고, 소박한 공장을 무대 공간으로 선택하기도 하지만, 많은 작품들이 스펙터클한 노동 현장을 무대 공간으로 설정한다. 광활한 산간에 있는 철도 공사장을 배경으로 하기도 하고, 기관차 수리 공장을 배경으로 기관차를 무대에서 움직이게도 하며, 비행장을 배경으로 하여 비행기의 모습과 소리를 들려주기도 한다. 이렇게 스펙터클하게 무대화된 노동 현장은 해방이 되고 일제의 만행에 의하여 붕괴된 산업의 기틀이 복구되고 있음을 확인시켜주면서 노동자 관객뿐만 아니라 일반 인민대중 관객들의 흥미도 유발한다. 그리고 인민대중의 역동적인 모습을 보여주면서 산업을 복구하는 힘이 바로 인민들로부터 나왔음을 확인시켜주고 있기도 하다.

남궁만의 「機關車」(『戱曲集』, 1948.08)와 오정삼[179] 「單獨飛行」(『(單幕戱

177) 김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 87쪽.
178) 무대 공간은 앞서 언급한 것처럼 극적 공간의 가시적인 공간을 의미하며, 극장의 무대 위에서 직접 사건이 벌어지는 공간을 의미한다.
179) 오정삼(吳貞三)의 행적은 아직 밝혀진 바 없다. 기록을 살펴보면 해방 전에는 경성동요극연구회의 계획부에 몸담았던 것으로 보이며(「京城童謠劇硏究會創立」, 『東亞日報』, 1938.01.28.), 극연좌(劇硏座)에서 효과를 담당했고(「本社學藝部後援으로 劇硏座大公演」, 『東亞日報』, 1938.09.13.), 조선무대(朝鮮舞臺)이 창립될 때 효과반(効果班)에 있었던 것으

曲集) 아름다운 생활』, 1950.03)은 스펙터클한 무대공간과 노동자들간의 경쟁관계가 두드러지는 작품들로 노동 현장의 역동성을 잘 드러내고 있다. 이 작품들은 일단 거대한 무대장치와 광활한 무대배경으로 시각적 스펙터클을 강조했으며, 기계가 움직이는 소리(비행기 소리) 등을 들려줌으로써 청각적 스펙터클을 강조한다.

남궁만의 「기관차」[180] 배경은 기관차 수리공장으로, 직장 회의에서 '8·15 해방 3주년 기념 돌격작업으로 민청에서 기관차 미지하 1070호 한 대, 일반 작업에서 미까하 두 대, 합 세대를 8·15 전으로 수리 완수하여, 새 국기를 받들고 달리게 할 것을 결정'함으로써 극이 시작된다. 그러나 이 작업에는 장애가 많다.

> 김영호　　그러니까 자재나 기술상 형편으로 보아서 八·一五 기념으로는 불가능할뿐만 아니라, 저렇게 로폐한 기관차를 곳치자면 거진 새차를 만드는 거나 닥지 않는 자재와 기술이 요하는 만큼, 우리 공장으로써는 근본적인 해결이 없이는 도제히 불가능한 일입니다.
> 저 기관차는 첫째 왜놈들이 만주철도용으로 만들엇든 것으로 조선 철도에는 규격이 맛지가 않습니다. 그러니까 차량을 전부 갈지 안어서는 안 되며, 그러자면 구랑쿠핑, 쟈나루, 비스통붓슈 등을 새로 만들며, 기관 부속만 해도 (書類를 펴들며) 대소 연관, 선부수관, 좌우 주수기, 압력계, 감압변(辨) 공기변 분배변 자동제동변 단독제동변 기적변 안전변 동륜 선륜 주련봉 동력발전기 공기압축기 가바나 그리고 보히라는 전부 개조를 요하며 기타 각기관 부속품 일체와 호-스, 파이프등을 전부 새로히 갈지안어서는 안됩니다.[181]

해방 전 일본인들도 이 공장에서 고치지 못한 기관차인데다가 상황은 열악하기만 하다. 그런 기관차를 북한의 철도 노동자들의 자발적인 노력으로 수리하게 되

로 확인된다.(「『朝映』 崔社長後援下에 『朝鮮舞臺』結成」, 『東亞日報』, 1940.05.30.) 일제강점기에는 주로 효과를 담당했던 것으로 보이며, 희곡 작품은 확인되지 않는다.
해방기 북한에서는 대표적인 극작가로서 왕성하게 활동한다. 현재 남아있는 작품으로는 「집」(1948), 「한라산」(1948), 「손자」(1949), 「단독비행」(1950), 「가을하늘 아래에서」(1950), 「종곡」(1950) 등이 있다.

180) 1948.08.02.作, 1948.08.20. 交通局藝術劇團初公演.

181) 南宮滿, 「機關車」, 『戱曲集』, 國立人民出版社, 1948,

는 과정을 보여준다. 그 과정에서 긍정적인 주인공 최원남의 열성과 선반, 조립반, 주물반 등의 노동자들의 땀과 노력도 매우 중요하게 형상화된다. 이는 새로운 국가 건설에 자발적으로 참여하는 노동자들의 영웅적인 모습을 작품 속에 형상화하고 있다는 평가와도 이어지는 부분이다.[182] 그러나 이 작품이 단순히 '노동자들의 집단적 영웅화와 굳게 단결된 노동자들의 모습을 통해 새로운 사회 건설에 복무하는 창조적 노동자 상을 만들려는 작가의 의도'만 드러나 있는지는 생각해봐야 할 것이다. 왜냐하면 그러한 인물들의 모습보다 더욱 이 극에서 눈에 띄는 것은 무대 위에 올라와 있는 기관차이기 때문이다.[183]

이 작품에 나오는 구랑쿠핑, 쟈나루, 비스통붓슈, 대소 연관, 선부수관, 좌우 주수기, 압력계, 감압변, 공기변, 분배변, 자동제동변, 단독제동변, 기적변, 안전변, 동륜, 선륜, 주련봉, 동력발전기, 공기압축기, 가바나, 보히라, 호-스, 파이프 등의 기계 용어들부터 노동자들이 기계를 만지고 고치는 구체적인 행동들은 노동자가 아닌 일반 관객들에게는 꽤나 낯설 수 있을 것이다. 그러나 이처럼 구체적인 노동현장의 모습을 보여준다는 것은 해방 전반기의 관객과 관객성이 달라졌기 때문이다. 해방 후반기의 관객은 인민의 대다수인 노동자·농민이 된다. 노동자·농민 관객을 대상으로 그들의 노동 현장을 형상화하고 그들 가운데 주인공을 설정하여 노동의 의미를 찾아가는 과정을 보여주는 것 자체가 또 다른 대중성을 위한 것이라고 할 수 있다. 그 뿐만 아니라 이 작품은 스펙터클이라는 연극적 기법을 활용하여 관객의 주목을 끌고 있다는 점에서 더 많은 관객을 획득할 가능성이 있는 것이다.

> 機關車修理工場- 콩크리트建築의 大工場은 四面壁이 유리門으로 트이엿고 工場의 한 部分을 잡은 舞台 한가운데 老廢한 機關車가 가로 놓였다 機關車는 受理機台인 비-무쟈끼에 실리어 있다. 機關車 周圍로는 機關用 파잎 車輪 其他 附屬品들이 山積해있고 한옆 저편 뒤로는 旋盤 화로 等의 設備가 바라보인다

182) 나덕기, 「해방기 북한 희곡 연구」 영남대학교 박사논문, 2012, 41쪽.

183) 남궁만은 극작에 있어서 '공장의 외형' 뿐만 아니라 '공장건설의 내적인면 본질적인 면'을 건드려야함을 강조한 바 있다. 예를 들면 일제의 파괴로부터 복구건설되었으며 다시 경제건설계획의 대도에 올라섰다면 이 공장만이 갖는 과거가 있고 건설의 의의가 있고 명일 건설될 새로운 모습이 있다는 것이다. 이렇게 그 공장만의 특수성을 잡아내는 것이 올바른 주제를 설정하는 길이고 동시에 유형성에 빠지지 않고 전형적인 모습을 찾는 길이라고 설명한다. (남궁만, 「직장강좌-단막극은 어떻게 쓸것인가」, 『로동자』 제3호, 1949.03, 59쪽 참조.)

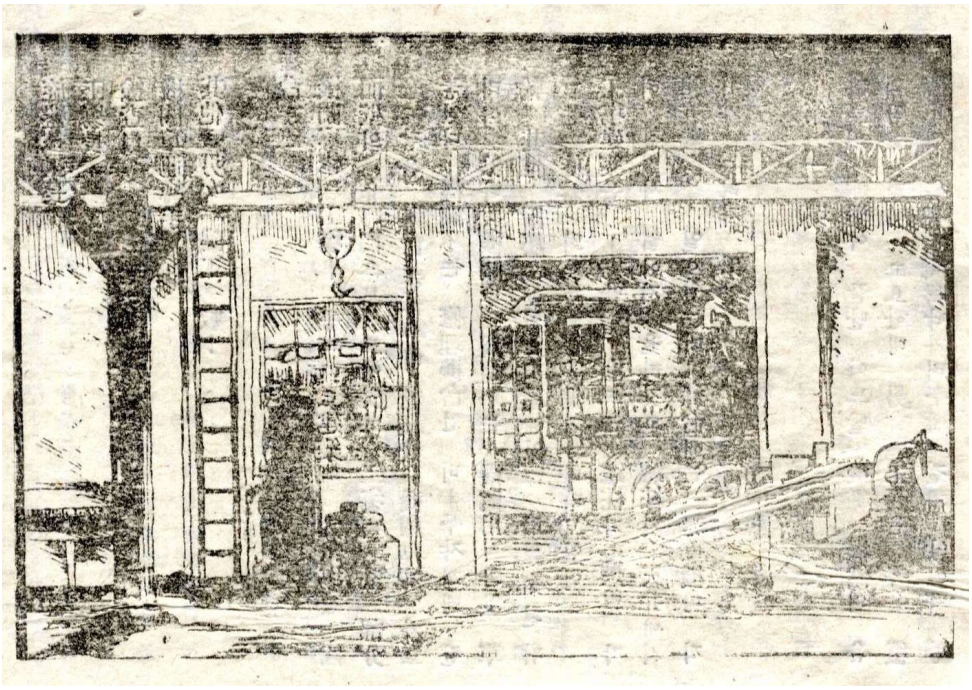
工場建築은 工場안을 받드는 鐵柱가 適當히 자리 잡어서 얽어져 올라갓고 鐵柱가 天井에서 起重機台를 일으웠는데 舞台에는 起重機의 꺽쇠가 느러져 있다.

第一場

하로의 作業이 끝난 어느날午後! 機械의 움직임은 멎어 고요한데 男女職工들은 혹은 機關車에 혹은 機材낙가리우에 걸쳐 앉어서 방금 職場會議를 하는 중이다.

-幕이 올으면 會議는 심각한 討論이 버러지고 있다.[184]

작업 현장에 있는 장치들이 대도구와 소도구들로 무대 위에 놓인다. 무대 막이 오르면 관객들은 대공장 안의 노쇠한 기관차와 기중기 그리고 그 주변으로 산재한 기관용 파이프, 차륜, 기타 부속품 등의 무대장치와 무대소품을 먼저 보게 된다. 그리고 이 무대는 공장의 내부만 무대 공간으로 설정한 것이 아니라 안쪽 무대와 바깥쪽 무대를 설정하여 바깥쪽은 유리문을 통해서 볼 수 있게 되어 있다. 일단 관객은 무대의 스펙터클에 압도당하게 된다.



184) 南宮滿, 「機關車」, 앞의 책, 2~3쪽.

(그림-「機關車」의 무대입체도)[185]

최원남은 남아서 야간작업을 시작한다. 기술자인 김영호는 수리할 가능성이 없는 기술 실험을 하고 있는 최원남에게 작업을 중지할 것을 명령한다. 그러나 열성에 넘치는 최원남과 공장 사람들은 작업을 계속한다. 다시 돌아온 김영호는 그만하고 돌아가라고 하지만 사람들은 돌아가지 않고 계속 시도한다. 그러던 중에 허성남이 무리하여 다치게 된다. 공장장과 김영호가 다시 등장한다. 화가 난 김영호는 공장장과 이 문제에 대하여 논쟁을 벌인다. 공장장은 배우고 싶어 하고 솔선하는 민청원들을 지도하기는커녕 나무라는 김영호에게 화를 내고 김영호는 그에 불만을 품고 나가버린다. 남은 사람들은 다시 작업을 하고 결국 성공해낸다. 이러한 노동자들의 열성에 노쇠한 기관차를 고치게 된다. 1장에서는 노쇠한 기관차가 2장에 거의 수리가 된 모습으로 바뀌어 있다.

第二場

舞台 前場과 同

-第一場에서 몇일후- 들창으로 陽光이 빛나는 午前-幕이 올으면 들창밖으로는 建築工事場의 建設의 모습이 雄장하게 바라보이고 工場은 作業이 분주하다. 旋盤에서는 쇠깍는 소리가 수없이 가닥지고 다시 엉키이고 단야班에서는 쇠를 두드리는 소리 가늘게 육중하게 가닭지고 鐵板에 電力으로 못을 솟는 소리 더욱 자즈러지고 구-렝이 움직이고 단야班의 풀부부이 멀리 붉게 되어 올으고 일에분주한 技工員 어수선스럽게오가며 工場안은 사뭇 어즈럽다

前場에서 보이든 機關車는 인제 修理되여 체모를 갓추고 塗裝까지되여 방금 움직일상 싶은 태세를 갓추었다. 머리에는 民靑旗를 꽂아서 民靑의 突擊作業인 것을 말한다

機關車에는 技工員들이 붓터서 혹은 보히라에 불을 넣고는 機關을 손질하고 혹은 塗裝이 분주하고 하기는 車밑에서 산소容接하는 火光이 번쩍이기도한다-

-긴사이-

許性男 崔元南 技術指導員 起重機에 비스통에 붓는 機械를 싯고 뒤에서 나온다.[186]

185) 南宮滿, 「機關車」, 위의 책, 1쪽.
186) 南宮滿, 「機關車」, 위의 책, 22쪽.

2장에서도 김영호와 민청원들의 갈등이 계속된다. 기관차를 고치고자하는 의지와 원칙을 지키려는 의지 사이의 갈등인 것이다. 그러나 결국 김영호도 노동자들의 열성에 승복하고 만다. 해방기 북한에서 중요했던 것은 원칙을 지키는 것보다는 어떠한 방법을 쓰더라도 효과적으로 생산현장을 복구시키는 것이었다. 원칙만을 고수해서는 빠른 시일 내에 산업 현장을 복구하고 노동을 증산시킬 수 없었기 때문이다. 연극에서는 이러한 문제를 노동자들끼리의 갈등을 통해서 제시하고 열성이 원칙을 이기는 장면을 그림으로써 새로운 사회주의 국가 건설과 인민 경제 계획의 완수를 위해 투쟁하는 선진적이며 영웅적인 노동자를 형상화하고 있다.

마침내 노동자들의 승리로 기관차는 완전히 수리되고 검사원에게 성능이 신품을 능가한다는 평가를 받는다. 그에 대한 확인으로 극의 마지막에는 그 기관차가 무대 위에서 움직이는 장면을 보여준다.

-이윽고 正午 싸이렌이 요란히 들려온다-
-機械의 움직임은 일제히 머즈며 妓工員들 점심그릇을 들고 뿔뿔이 사라진다-

崔元南　검사원동무가 웨 안와? 동무들! 우리는일을 마자 맛치구 점심을 먹읍시다

一同 좋소(더욱 일에 바쁘다)

-이때 라디오가 울려 나온다-

라디오　동무들! 八,一五기념 돌격작업주간에 있어서 동무들은 얼마나 수고를 하십니까. 八월 十五일 해방三주년기념일도 몇일 남지 안었습니다 그러면 어제까지의 각반의 작업성적표를 말씀 들이겠습니다 주물반 一二0퍼센트 선반반 一八0퍼-센트 조립반 一三0퍼센트 단야반 一四0퍼-센트 동무들! 인제 몇일 남지않은 八一五기념 돌격주간의 생산경쟁을 각반동무들은 애국적 열성으로 불꽃을 일으켜 보다높은 최후의 성과를 거두어 주시기 바랍니다
동무들! 동무들의 피곤을 풀어들이기 위하여 점심시간을 리용하여 우리 직장 음악써-클동무들의 음악연주를 보내 드리겠습니다
(음악 소리가 고요히 흘러나온다)[187]

檢查員　(이윽고 工場長, 金永浩, 指導員까지 握手를 맛치고 車에 올은다)

187) 南宮滿, 「機關車」, 위의 책, 30쪽.

동무들! 크게 수고 하셨습니다 그럼 동무들의 자랑을 국장동무께 전하겠습니다

許性男　(달려 나온다) 그럼 단녀오겠습니다

金永浩　어서 타게

許性男　고맙습니다(車에 올은다)

運轉手　동무들! 고맙습니다 저는 이번, 최고대의원선거의 빛나는 승리를 위하야 마음껏 달리겠습니다

一同　(크게 환호가 올은다)

-汽車는 길게높이 고동을 올리며 움직이기 시작하며 幕--188)

이 작품은 무대에서 수리된 기차가 움직이는 것으로 막이 내린다. 관객들은 고장난 기관차가 움직이기까지의 과정을 목도함으로써 어려운 과업을 해결하는 과정을 노동자-배우들과 함께하고 있다. 기차가 움직일 때 사람들의 환호와 기차의 고동소리는 사람들의 가슴을 울리기에 충분할 것이다. 이 작품은 인물들 간의 갈등으로 극적 긴장을 주고 스펙터클한 무대화로 관객들을 압도함으로써 대중성을 획득하고 있다.

오정삼 「단독비행」은 비행장이라는 대형 스펙터클의 무대에서 南平이 단독비행을 할 때까지의 과정을 보여준다.

광활한 비행장전경-(우칙후면) 멀리 비행기 一 격납고일부가 보이고 전면에 칙면으로 비행기가 놓여 동체는 보이지 않으나 날개 (翼) 만이 웅장하게 무대중앙까지 뻗어나갔다.

좌칙은 산줄기가 펼처져 그 련봉이 후방을 가로질렀다. 산넘어 공장굴뚝이 아득하게 바라보인다.

막이 오르면 연습기의 폭음이 맑은 하늘을 울리는 가운데 기장 정비학생 1, 2 날개 밑에서 정비작업에 분망하고 있다. 그 옆에 통신수 무전기를 점검하고 있다.

격납고 저 멀리 신호수가 방금 착륙하려는 비행기에 향하여 신호를 보내고 있다.

188) 南宮滿, 「機關車」, 위의 책, 35쪽.

(무대 뒤에서 전사들이 훈련하는 교관에 구령이 이곳 저곳에서 들려오고 이와 아울려 영내에서 비행사의 노래가 우렁차게 들려온다)[189]

막이 열리면 비행기 날개가 웅장하게 무대 중앙까지 뻗어있다. 광활한 비행장의 모습이 무대 앞쪽에 펼쳐지고 무대 후면에는 산줄기가 뻗어있는 배경이 펼쳐진다. 이 작품 역시 무대 공간이 광활하다. 그리고 동시에 비행기의 폭음과 훈련하는 이들의 구령, 노래가 우렁차게 들리면서 역동적으로 극이 시작된다. 관객들은 일단 막이 오르자마자 이러한 시청각적 스펙터클에 압도당하게 되는 것이다.

이 극의 주된 갈등은 첫 단독비행을 위해 비행조종 훈련에만 집중을 하는 남평과 그런 남평에게 군중문화 오락사업에도 적극 참가해야한다고 권유하는 동기 정남 사이에 있다.

南平　내겐 지금 단독비행만이 중요해! 정치교양사업도 사업이려니와 비행기에 대한 기술습득을 소홀히할 수 있느냐말야!

正南　그러니까 동무의 사상이 옳지못하다는게야. 군대 내의 정치 문화교양사업은 군대 내의 자각성을 재고하며 규률을 강화하는 중요한 고리로 된다는 것을 동무는 모르는가? 동무는 단지 착잡한 기계조작과 조종간 조정에만 치중하여 정치 문화교양사업을 등한시한 결과 동무의 태도는 무엇을 말하는가? 사상적으로 확고한 신념을 열지 못하고 항상 초조해 하지 않는가?

南平　단독비행을 앞둔 순간 때문이라고 생각하네.

正南　쓰딸린대원수께서 군대 내의 정치 문화교양사업의 역할에 대하여 이렇게 말씀하시지 않었나!
「군인들에게 보급한 정치적 각성은 전선에 있어서 마치 무기처럼 군대를 고무하며 동작하게 하며 견결한 동작과 정신과 견인성을 유지하는 결정적인 의의를 가지고 있다」고… 동무 이 말씀은 우리군대가 정치적 무식과 문화적으로 무교양해서는 안된다는 것을 강조한 것이 아닌가?[190]

그러나 남평은 끝까지 자신의 의지를 굽히지 않는다. 남평이 다른 활동은 전혀

189) 오정삼 「單獨飛行」, 『(單幕戱曲集) 아름다운 생활』, 문화전선사, 1950, 120~121쪽.
190) 오정삼 「單獨飛行」, 위의 책, 126쪽.

하지 않은 채 밤낮없이 비행조종 연습에만 몰입하는 이유는 자신보다 한 달 먼저 첫 단독비행에 성공한 정남에게 경쟁심을 느꼈기 때문이다. 그래서 정남의 이야기를 경청하지 않고 고집을 부려 첫 단독비행에 나선다. 그의 첫 단독비행은 결국 실패한다. 너무 긴장한 탓에 당황하고 만 것이다.

며칠 후, 남평은 정남과 서로 마음을 터놓으며 이야기하면서 자신이 마음에 여유가 없었음을 인정한다.

南平　　난 한날 한시에 입대한 동무가 나 보다 비행 훈련이 빠른 것을 보구 더욱 더 이를 악물고 훈련에 덤벼들었네. 그러나 종내 동무는 한달이나 빠르게 앞서 단독비행을 하고 마렀네.

正南　　이제 알구 보니 경쟁이었네 그려.

南平　　나 혼자의 경쟁이었지! (점점목소리가 높아진다) 이윽고 나에게도 단독비행할 날이 돌아왔네. 아 그날처럼 마음이 설레본 적이 있었으며 긴장된 일이 있었던가! 그날 흥분과 감격속에서 떠 올랐네. 거창하고 위대한 의지가 고동치는 온몸과 전투기의 나래와 꼬리가 하나처럼 움직일 때 「나는 어느듯 이렇게 자랐느냐! 인민군대 비행사로 복무하는 것이 이같이 영예스럽고 행복하다」이렇게 생각하면서 난 조종간을 힘껏 잡았네.

(…)

正南　　각크랑의 고장이었단 말인가!

南平　　(쓸쓸히) 그만 착각한내가 당황하다 보니 그새 압축 공기가 다 새나구 말었다네. 게다가 비상 크랑을 잊어먹었으니 어떻게 됐겠나.

正南　　다 알었네

南平　　(오랜 사색에 잠겨) 틀림없이 난 처음부터 끝까지 초조했던 것만은 사실이었어! 이게 정말 마음의 여유를 못가진 탓이었을까?

正南　　(히죽이 웃는다)

南平　　(다급히) 자신심을 사상적으로 확고히 가지지 못한 탓이었을까? 응 동무!

正南　　(사이) 확실이 그렇다고 믿네.[191]

191) 오정삼 「單獨飛行」, 위의 책, 135~136쪽.

남평은 스스로 각성하고 자신의 과오를 뉘우치고 있다. 해방기 북한연극에서 사상을 전달하는 방법은 작가를 대신하는 인물이 나와서 다른 인물들을 가르치고 주입시키는 방식이 아니라, 자신의 행동을 통해서 스스로 깨닫게 하는 방식을 주로 사용한다. 이렇게 자신의 잘못을 깨달은 남평에게 두 번째 기회가 찾아온다. 그가 정치교양사업을 하기로 마음먹지는 않았지만 자신의 잘못을 깨달은 것만으로도 두 번째 단독비행을 우수하게 성공할 수 있었다.

남평의 두 번째 비행은 마침 면회를 온 부모님이 등장하여 그 장면을 지켜보게 한다. 무대의 한계로 직접적으로 비행기가 나는 모습을 보여주기는 힘들기 때문에 2장의 배경은 면회실로 바뀌고 그 장면을 대신 부모님의 입을 통해서 전달하는 방식을 취한다. 거기에 비행 장면을 더욱 실감나게 보여주기 위하여 비행기 소리를 음향효과로 활용한다. 우렁찬 비행기 소리만으로도 무대를 가득 채울 수 있게끔 적절한 타이밍에 소리를 삽입해줌으로써 관객에게 비행기가 나는 모습을 계속적으로 환기시켜준다.

(練習機 머리 위를 윙하고 지나간다)
朴氏　　(귀를 가리운다)
朱文官　　(들창문 밖을 내다보며) 어유 몹시두 빠르다. 제빈들 저렇게 빠를 수가 있담.[192]

‘요란 하게 지나가는 비행기 소리’, ‘전투기의 거센 폭음’ 등의 청각적으로 스펙터클한 소리를 계속 삽입하고 그 모습을 부모님이 창밖을 보면서 중계하는 방식으로 장면이 계속 진행된다. 그래서 관객은 직접적으로 비행 장면을 보는 것은 아니지만, 이미 1장에서 무대 위에 있었던 비행기 날개의 모습과 계속적으로 환기되는 비행기 소리 등을 통해서 그 장면을 충분히 상상할 수 있게 되는 것이다. 오정삼의 「단독비행」 역시 인물들 간의 심리적인 갈등으로 극적 긴장을 주고 스펙터클한 무대화로 관객들을 압도함으로써 대중성을 획득하고 있다.

이상 살펴본 「기관차」와 「단독비행」은 노동 현장을 무대 공간으로 설정하여 노동자들의 역동적인 노동의 모습과 그 성과를 무대 위에서 보여주는 작품들이다. 스펙터클의 활용을 통해서 인민대중들에게 일제 강점기 일본인 소유였던

192) 오정삼 「單獨飛行」, 위의 책, 137~138쪽.

공장이 어떻게 복구되고 있으며 얼마만큼 산업이 발전하고 있는지를 눈앞에서 확인시켜주고, 일본군이 물러나고 인민군이 들어선 후에 비행술이 얼마만큼 발전하고 있는지도 무대에서 보여준다. 그런 과정을 무대에서 보여주면서 노동자들 간의 심리적인 갈등으로 극적 긴장을 주고 새로운 사회주의 국가 건설과 인민 경제 계획의 완수를 위해 투쟁하는 선진적이며 영웅적인 노동자를 형상화하고 있다. 그리고 이와 같이 해방 후반기 북한연극에서는 노동자의 역동적인 모습을 생생하게 표현하고 노동 현장의 사실적인 무대화를 통하여 노동의 결과를 직접적으로 보여주는 등 당시 건설 도상에 있던 북한의 인민들의 노동의 중요성을 일깨워주는 동시에 인민들의 노동을 중요하게 다루어줌으로써 인민대중의 호응을 받을 수 있었던 것이다.

3.3. ‘긍정적 주인공’의 형상화와 인민의 힘 발견

해방기 북한에서 제기된 ‘고상한 리얼리즘’ 창작방법론에서 가장 중요하게 다루어진 것은 ‘긍정적 주인공’의 형상화이다.[193] 이 시기 고상한 리얼리즘 창작방법에서 요구된 긍정적 주인공은 창조적 노동의 성격, 영웅주의적 성격, 혁명적 낙관주의적 성격, 전진과 혁신의 성격 등을 가진 인물로 요약된다.[194] 구체적으로 살펴보자면 첫 번째로 긍정적 주인공의 역할은 혁신적이고 창조적 노동을 수행하는 것이다. 작가는 생산 공장이나 근로 현장에서 노동을 그 자체로 단순히 형상화하는 것으로 그치는 것이 아니라, 노동 속에서 새 인간이 어떻게 발전하며 그의 긍정적 특질들이 어떻게 발현되는가에 관심을 기울여야 한다. 두 번째로 긍정적인

193) “오늘날 새로운 조선문학에 있어 요구되는 새로운 긍정적 전형은 국가와 인민을 진심으로 사랑하는, 민주주의 조국건설을 위하여 헌신적으로 투쟁하는, 모든 낡은 구습과 침체성에서 벗어난, 높은 민족적 자신과 민족적 자각을 가진, 고상한 목표를 향하여 만난을 극복할 줄 아는, 모든 문제를 해결하는 데 있어서 높은 창의와 재능을 발양하는, 고독치 않고 배타적이 아닌, 다른 사람들을 이끌고 용감하게 나아가는, 그야말로 김일성장군께서 말씀하신 생기발랄한 민족적 품성을 가진 그런 조선사람의 형상을 말하는 것이다.”(안막, 「민족문학과 민족예술 건설의 고상한 수준을 위하여」, 『문화전선』 5집, 1947.08, 7쪽.)

194) 과학원 언어문학연구소 문학연구실 편, 『우리 나라에서 맑스-레닌주의 문예이론의 창조적 발전』, 과학원출판사, 1962, 114~122쪽 참조.

주인공은 영웅주의적 성격은 철저한 인민성에 바탕을 둔 대중적 영웅주의이다. 고상한 사실주의 문학·예술에서는 평범한 노동자, 농민, 인텔리 등도 얼마든지 혁명적인 투쟁으로 영웅적 성격으로 재창조될 수 있다. 세 번째로 혁명적 낙관주의적 성격이 긍정적 주인공 형상화에 반영된다. 혁명적 낙관주의는 어떠한 환경에서도 최후의 승리를 확신하며 혁명의 과업을 낙관하는 정신으로 사회주의 및 공산주의 승리의 필연성을 인식하는 고유한 혁명 정신이다. 이 시기 희곡과 연극에 나타나는 혁명적 낙관주의는 인민대중의 번영과 행복 속에서 자기의 즐거움과 행복을 찾는 긍정적 주인공의 혁명적 낙관성과 이어져 있다. 네 번째로 긍정적 주인공은 전진과 혁신의 성격을 가진다. 전진에 대한 불굴의 지향을 통하여 또는 이 지향을 방해하는 모든 것과의 투쟁을 통하여 새로운 인간의 성격을 창조하고자 한다.[195]

긍정적 인물들이 현실의 객관적인 발전은 나타내기보다는 작가의 주관적 열망과 지향을 대변할 뿐만 아니라, 천편일률적인 모습들을 보여주고, 긍정적 인물의 형상화를 위해 갈등이 약하게 설정되면서 작가의 이념과 관념만을 강조하는 경향을 낳았다는 비판을 받기도 한다.[196] 이러한 긍정적 주인공의 형상화를 통해 독자들이 본받아야 할 모델을 제공함으로써, '바른' 정치적 태도와 방향을 제시하며, 사회주의가 달성될 수 있다는 마술적 믿음을 부여한다[197]는 것이다. 그러나 이러한 긍정적 주인공은 작가가 관념적으로 창조한 것이 아니라 인민들 사이에서 발견된 것이라는 점에서 위의 비판을 그대로 받아들일 수 없게 한다.

북조선문학예술총동맹은 작가들을 공장·광산·농촌·어촌·인민부대 및 보안대 등에 파견했다. 작가의 현지 파견 계획에 따르면 1949년 한 해 동안 문학부분의 파견 작가는 81명에 달하고, 주재한 연일수도 1,164일에 달한다고 보고되어 있다.[198] 이 시기에 송영, 이북명, 박웅채 등이 흥남공업지대에, 김사량이 황해도제철소에, 황건 등이 아오지 탄광에 파견되었다. 이 사업은 대중과 예술가들의 간극을 좁히고자 마련된 방안으로, 작가들로서는 노동 현실을 직접 경험함으로써 그것을 작품에 반영할 수 있고, 현장 노동자들의 경우 작가들을 통해 당의 노선이나 이념을 지도받을 수 있기 때문에 일석이조의 효과를 가져올 수 있다.[199]

---

195) 나덕기, 앞의 글, 18~26쪽 참조.
196) 나덕기, 위의 글, 25~26쪽 참조.
197) 신형기, 『해방직후의 문학운동론』, 제3문학사, 1989, 125~126쪽.
198) 국토통일원, 『북한의 문학예술분야 사업총화집』, 1974, 7쪽.

송영[200]은 흥남지구 공장지대에서 4년간 동원작가 생활을 한다. 그리고 이 기간

199) 이렇게 파견된 예술인들은 르포르타주를 작성하여 자신들의 경험을 공유하기도 했다. 일제강점기에도 노동자들의 삶을 담은 작품을 창작하기 위한 기반으로 르포르타주가 작성되었다. 일제강점기 노동자들의 삶을 다룬 르포르타주 같은 경우에는 1920년대 중반부터 활발하게 작성되고 1930년대 초반 정점을 이루면서 이북명을 비롯하여 한설야, 이기영과 같은 작가들이 노동자들의 생활을 밀착하여 보여주는 작품을 쓰는 등 발전을 보인다.(박선영, 「A Forgotten Aesthetic Reportage in Colonial Korea 1920s-1930s」, 『비교한국학』 Vol.19 No.2, 2011 참조.) 그러나 이는 1935년 카프 해소 이후 일제의 탄압으로 인하여 점차 사라졌다가 다시 재개되는 것은 해방 직후 남한에서 진보적 리얼리즘론의 일환으로 르포르타주론(김오성, 「보고 통신문학의 제 문제」, 『문학비평』, 1947.06.)이 제기되면서 부터이다. 그러나 해방 직후에도 인민의 일상생활이나 투쟁과 밀착된 작품을 써야 한다는 요구가 많았음에도 현실적인 한계로 인하여 인민의 실상을 깊이 있게 담아내지는 못한다.(박정선, 「해방기 문화운동과 르포르타주 문학」, 『어문학』 제106집, 2009 참조.) 해방기 북한에서 다시 예술인들이 대중들의 생활에 밀착한 글쓰기를 위하여 증산현장을 체험하고 르포르타주를 쓰기 시작하는 것은 해방 전과 후에 미처 이루지 못한 대중적 문예에 대한 의지를 보여주는 것이라는 점에서 중요하다. 해방기 북한에서 발표된 르포르타주는 다음과 같은 것이 있다.
송영, 「흥남인민공장사수기-현지동원작가창작노-트에서」, 『조소문화』 제4집, 1947.03, 124~132쪽./ 송영, 「생산과 문학-동원작가 현지보고로써」, 『문화전선』 제4집, 북조선문학예술총동맹, 1947.04, 80~87쪽. / 남궁만, 「현지보고문-제사공장기」, 『조선문학』 1, 1947.09. / 朴世永, 「都工興南日記」, 『문학예술』 제2호, 1948.07. / 김상오, 「황해제철소기」, 『문학예술』 제3호, 1948.11. / 윤두헌, 「바다로 가자」, 『문학예술』 제5호, 1949.05. / 탁진, 「승리－성진제철소기」, 『문학예술』 제6호, 1949.06.

200) 송영(宋影, 1903.05.24.~1977.01.03. 국내에는 1979년 사망으로 알려졌으나, 비석에 1977년 1월 3일 사망이라고 기록되어 있다고 한다.)은 배재고보를 중퇴한 후 1922년 '염군사(焰群社)'를 조직하여 잡지 『염군(焰群)』에 희곡 「백양화(白洋靴)」를 발표하였으나 『염군』은 사상적 불온성을 이유로 발간 허가를 받지 못한다.(「「焰群」은 불허가」, 『조선일보』, 1923.12.09./ 「焰群에도壓迫」, 『동아일보』, 1924.03.05.) 염군사 운동의 실패와 중산계급이던 가정의 몰락으로 1922년 도일한 송영은 초자(硝子)공장의 견습직공 등 자유 노동자, 공장 노동자로 전전하면서 현장 경험을 쌓는다. 귀국 후 송영은 『개벽(開闢)』에 「느러가는 무리」가 입선하여 본격적인 문단 활동을 시작하고, 프로연극 활동에 가장 많은 대본을 제공해 준 작가이다. 카프가 해소되고, 송영은 대중극단으로 그 자리를 옮겨서도 많은 작품을 창작한다. 1937년 '동양극장'의 문예부장의 자리에 있으면서 '중앙무대', '청춘좌', '호화선' 등의 흥행극단에 많은 대본을 제공해 주는 등 왕성한 활동을 한다.(양승국, 「계급의식의 무대화, 그 가능성과 한계」, 『한국현대극작가론 4-송영』, 태학사, 1996, 21~22쪽 참조.)
해방 후 송영은 한설야, 이기영 등과 함께 1945년 8월 '조선프롤레타리아문학동맹'을 결성하여 임화, 김남천 계의 '조선문학건설본부'에 대항하다가 '조선문학동맹'의 결성을 계기로 월북하게 된다. 1946년 1차 월북파에 가담한 송영은 북조선 문학예술동맹 상무위원(1946)을 시작으로 대외문화련락위원회 위원장, 최고인민회의 상임위원회 위원, 작가동맹중앙위원회 상무위원, 문예총중앙위원, 국립연극극장(오늘의 국립연극단) 총장 등 요직을 역임한다. 북한에서도 많은 작품을 남기고 있는데, 해방기 대표작은 「해는 뜨다」(1946), 「김삿갓」

동안 자신의 경험을 살려 활발하게 창작 활동을 한다. 희곡에서는 1947년 「인민은 조국을 지킨다」와 1949년 「자매」, 「나란이 선 두 집」 세 편이 흥남 공장 지대를 배경으로 하고 있다.

「인민은 조국을 지킨다」[201]는 일제강점기부터 해방 이후까지 자신들의 삶의 터전을 지키기 위한 노동자들의 투쟁을 다루고 있다. 1막은 제1차 세계대전 이후 일본의 제국주의가 강화되고 그로인한 식민 착취가 더욱 심해지는 1930년을 배경으로 하고, 2막은 1945년 해방직후를, 3막은 1947년을 배경으로 하여 인민들이 어떻게 자신들의 터전을 지켜나가는지 묘사하고 있다. 1장에서는 "森林까지 통으로 집어 삼키기 爲"해서 森林組合令을 내"렸고, 이를 참지 못해서 일어난 一九三0年 七月事件인 端川 農民蜂起"를 다루고 있다.[202] 2막은 일제가 패망하고 남한에서 철수하게 되면서 흥남 질소 비료공장을 파괴하려하지만 노동자들이 공장을 수호하기 위한 투쟁을 벌여 지켜내는 내용이다. 3막은 인민들이 증산을 위하여 열심히 노동을 하지만 노동자들 중에 한 명이 돈을 더 벌기 위하여 인민들 몇 명을 꼬셔내어 서울 용산공장으로 도망가려다가 스스로 뉘우치고 반성하는 내용을 담고 있다. 이렇게 각각의 막에서 다른 시대를 다루고 있고, 다른 투쟁의 내용을 담고 있지만, 이 작품에서 이야기하고 싶은 것은 인민들의 힘, 강인한 생명력에 대한 것이다.

이 작품에서는 인민들이 자신의 터전을 지키기 위하여 투쟁하는 장면이 주가 된다. 일제강점기부터 해방 이후까지 인민들이 어떻게 생활을 해왔으며, 자신들의 권리를 지키기 위해 얼마나 노력해왔는지 투쟁 장면을 통해서 보여주고 있다. 그리고 그 투쟁의 선봉에 서는 긍정적 주인공의 형상화를 통해 인민들의 강인한 생명력을 보여주고 있다. 특이한 것은 이 작품에서 긍정적 주인공은 어느 한 인물이 아니라 마을 사람들 전체이며, 어른들은 물론 "少年同盟員"인 아이들까지도 각성한 인물로 그려내고 있고, 부인과 딸들도 투쟁의 강력한 조력자로 등장한다는

(1947), 「인민은 조국을 지킨다」, 「나란이 선 두 집」(1948), 「즐거운 우리집」, 「강화도」(1949), 「금산군수」, 「자매」, 「어머니」 등이 있다. 한설야 계열로 분류되는 송영은 1960년대 한설야가 몰락할 무렵 숙청당했지만, 1986년 김일성에 의해 복권되어 애국렬사릉으로 안치되었다고 한다.

201) 라웅 연출, 평양시립극장 배우 집단창조.

202) 1930년 7월, 일제의 산림정책을 반대하는 함경남도 단천의 2000여 농민은 군청을 포위 습격하여 쳐부수었다. 이 투쟁은 단천 농민 동맹이 주도하였는데, 투쟁 과정에서 여러 명의 농민이 경찰의 총탄에 맞아 목숨을 잃었다.(역사학연구소, 『바로 보는 우리 역사』, 서해문집, 2004, 346쪽.)

점이다. 특히 명옥의 단호하면서도 결연한 투쟁 방법은 관객들에게 강한 인상을 심어주기에 충분하다.

明國　(急히 登場) 어머니 누나가 머리를 비여들고
尹小淡　뭐? 머리를 비여들고?
明國　누나가 촌아저씨들에게 죽을 노나주면서…… 그리드니만 별안간 적은칼로써 딴-머리를 비여들고 울면서 연설을 하다가-
金益桂　그래 어찌나됐니?
明國　순사놈들이 잡으려니가 도망을쳐서-
金明玉[203] 등장. (한손에 딴머리를 쥐였다. 당홍단기가 나부낀다)
尹小淡　어찐일이냐?
明玉　(아모대답도없이 어린 듯이 방문턱에 올아서며) 여러선생님들 아모것도 모르는 저이들은 저이들의 全名譽와 全生命을 이번싸흠에 받이겠다는 맹세로 이 머리딴을 비여들었습니다. 先生님들 아저씨들! 오늘 싸흠에는 이겨주십시오 數千명농민들도 굳은 決意로써 단단히 뭉처있습니다. 유치장속에있는 革命家들은 求해내세야 합니다 저이들 건우회원들도 끝까지 싸흘軍糧을 대고말겠습니다 (사이) 어머니 아주머니 왜놈들의 銃끝도 무될날이 오고말것입니다 (눈물을 씻으며 室內로 內退)
일동 感激. (눈물들이 어린다)[204]

이 장면은 명옥의 투쟁 의식을 명확하게 드러내는 장면이다. 명옥은 댕기를 딴 긴 머리를 베어 들고 나타난다. 전 장면과 다르게 짧아진 머리카락을 하고 붉은 댕기가 묶여있는 머리카락를 손에 쥐고 나타나는 장면은 강한 인상을 심어주기에 충분할 것이다. 명옥이 등장하기에 앞서 동생 명국이 나타나 명옥의 상황을 전달하고 있는데, 이는 관객에게 명옥의 등장에 대한 기대감을 심어주고, 갑자기 짧아진 머리에 의아함이나 놀란 마음이 들지 않게 한다는 점에서 효과적이라고 하겠다. 그리고 명국이 무대 밖의 상황을 전달함으로써 오히려 명옥이 얼마나 결연한 마음으로 머리카락을 자르게 되었는지 상기시키게 한다.

---

203) 金明國으로 표기되어 있으나, 金明玉의 오기로 보인다.
204) 宋影, 「人民은祖國을지킨다」, 『戱曲集-人民은祖國을지킨다』, 北朝鮮文學藝術總同盟 文化戰線社, 1947, 29~30쪽.

이 연극은 굉장히 많은 수의 군중이 등장한다. 그러나 무대의 한계로 모두 등장하지는 못하고 “더 큰 喊聲(조선 독립 萬歲 소리)”, “군중들의 喊聲” 등 군중들의 함성소리로 대체하여 군중의 스펙터클을 느끼게 한다.

2장에서는 일본인들의 공격으로부터 공장을 수호하기 위하여 총격연습하는 장면과 대격전의 장면이 지루하다시피 길게 이어진다. 이러한 격전 장면에서는 중심이 되는 중장년층 남성들뿐만 아니라 아동, 여성, 노인까지도 모두 등장하여 그들의 군집된 힘을 보여준다. 이러한 투쟁 끝에 김명국이 전사하지만 결국 민중들은 자신들의 피와 땀으로 공장을 지켜낸다.

> 하로밤동안 모-진 暴風雨는 우리들의 前衛 金明國同志의 붉은 피로써 맑에 개였습니다. 그리하야 風前의 燈火같았던 우리들의 이工場은 解放을 禮讚 하여주는 決然한 아츰햇빛속에 完全하면서도 儼然한 姿態로써 滿足한 微笑를 띄우고 이렇게 있습니다. 勿論 우리들의 工場을 우리들이 지키였다는 것은 우리들 핏속에 넘쳐 흐르고있던 祖國愛의 發露라고 생각합니다.[205]

「인민은 조국을 지킨다」는 일제강점기부터 해방 후까지 인민들이 자신들의 터전을 지키기 위한 노력을 보여줌으로써 인민들의 민중성을 보여주고 그들의 가능성까지 조명한 작품이다. 이 작품에는 한 명의 긍정적 주인공이 아닌, 여러 명의 긍정적 주인공들을 등장시키고, 남자와 여자, 어른과 아이 구분 없이 모두가 조국을 지켜낸 영웅으로 그려내고 있다.

백문환의 「성장」[206]은 1945년 8월 하순경부터 1946년 10월 중순까지 북한 어느 농촌의 농민들이 토지개혁을 쟁취하기까지의 모습을 보여주는 극이다. 덕삼은 소작쟁의에 참여했다가 무기징역을 받고 15년간 옥살이를 하게 되고 해방이 되고서야 풀려난다. 그의 사위이자 장녀 금녀의 남편 춘길은 장인과 함께 소작쟁의를 하다가 투옥되고, 7년 만에 탈옥을 한 뒤로 행방불명이 된 상태이다. 극이 시작되는 시점은 해방 직후, 가을걷이가 시작되기 직전이다. 극에 등장하는 농민들의 관심사는 오직 땅의 주인이 누가 될 것인가이다. 주인이 누가 되느냐에 따라서 당장 그들이 납부해야하는 세금이 달라질 수도 있고, 앞으로 농사를 계속 지을 수 있을지 없을지도 결정되기 때문이다. 그래서 덕삼은 오랜 옥고로 인하여 몸이 망

---

205) 宋影, 「人民은祖國을지킨다」, 위의 책, 97쪽.
206) 강렬구 연출, 평북도립극장 배우집단 창조.

가질 대로 망가져서 거동이 어려운 상태이지만 바쁘게 동리를 오고가고, 그의 집에서 15년 전 소작쟁의에 함께 참가했던 마을 농민들을 모아놓고 회의를 연다.

덕삼　그렇게 우숩게 생각할 일이 아니야 여보게들! 지금도 기억하고 있나? 옛날 우리들을 지도해 주시든 백상구선생께서 무엇이라고 말씀 하섰나? 일본놈의 토지건 조선놈의 토지건 할것없이 지주놈들의 토지는 전부 몰수해서 직접 이 양손으로 밭가리하는 농민들에게 분배해 주어야 한다고 말씀하지 않었나!

성호　그렇지요 기억하다뿐이겠습니까?

덕삼　그때는 그 말이 암만해도 귀에 잘 들어오지 않었지만 오늘에 와서 그말대로 실지에 해볼 수 있는 때가 오지 않었나말일세 자네들 생각들 해보란 말이야 그렇지 않은가?

치옥　그렇기두 하지!

성호　그렇습니다 지주놈 땅에다가 우리 농민들을 꽁꽁 얽어 매놓고 등뒤에는 총칼을 가저다대고 지주놈들은 우리 농민들의 피와 땀을 제 마음껏 빨아 먹게 하든 일본놈들이 물러가게 되지않었습니까

一同　그렇지

성호　그러니까 이제는 무서울것이 있습니까? 우리들은 일본놈이 한참 승이 세여 갈때도 목숨을 내 걸고 놈들과 싸우지 않었소 춘길이는 어데가고 춘길 어머니는 왜 죽었습니까 아저씨는 왜 무기징역을 받었고 세욱영감(致玉에게) 자네는 왜 二년씩이나 감옥살이를 했었나? 이거다 우리 농민들의 생명과도 바꿀수 없는 땅을 위해서 일본놈 지주놈들과 피와 죽엄으로써 싸운 생생한 투쟁기록이 아니겠습니까? 이러한 우리들이 일본놈이 꺼꾸러진 이판에 두려울것이 하나도 없습니다 우리들은 자유로운 몸이 되었습니다 맘대로 말하고 맘대로 웨칠수도 있습니다 아프면 아프다 싫으면 싫다고도 내댈수 있습니다

세욱　그렇구 말구

(…)

치옥　「땅은 어떻게 되어야 하느냐? 땅은 제손으로 밭가리하는 우리 농민에게 달라」 이것이 모두 통합된 결론입니다.[207]

207) 백문환, 「성장」, 앞의 책, 116~117쪽.

이들 역시 일제강점기 자신들의 권리를 수호하기 위하여 투쟁을 했었고, 앞으로도 투쟁할 것을 다짐한다.

덕삼　　이 사람들 그렇지 않은가 생각을 좀 해보란말이야 애초에 소곰이 부적 부적 타는 황무지갈판을 뒤집어엎고 씨를 뿌리고 곡식을 거두워 먹게 논을 풀어놓은 것은 대체 누구의 힘인줄 아나? 일본놈인줄아나?

(…)

덕삼　　그런줄 알지 우리들 부모가 아니면 우리들 자신의 피땀으로 되어진 것이 이 농장이 아닌가 말일세

(…)

덕삼　　그러니까 내 의견은 이렇네

(…)

덕삼　　이번에 우리들은 황만하 아니라 황만하 할아버지 같은 녀석들이 와서 수작을 해도 우리가 갈어 먹던 이 농장 밭은 그놈들게 내주어서는 안되네 대가리가 열두조각이 나도 없네… 내밭으로 맨들어야 한단말이야

성호　　그렇습니다 이번통에 우리들은 토지에 얽어매 놓은 철쇠를 끊고 완전히 자유스러운 농민이 되어야 합니다[208]

어려운 마르크스 이론을 언급하지 않고도 농민들의 입을 통해 농민들의 말로 농사짓는 사람들이 토지의 주인이 되어야 함을 주장한다. 일제강점기 프롤레타리아연극에서 농민극이 창작되기는 했지만 미흡한 정도였다. 카프에서 농민문제극 창작에 조직적으로 관여하지 않았던 것 같고, 작가들의 관심도 그리 높지 않았던 것 같다. 인테리 계층의 작가들이 농민들의 문제에 관심을 갖고 문제의식을 갖기가 쉽지 않기 때문이다. 몇 편 되지 않는 작품이지만 농민들의 단결, 소작쟁의를 통해서 농민문제를 해결하자는 결론에 이르지만 탄압 등의 문제로 그 이상 나아가지 못하고 거기에서 중단되어 버린다.[209] 해방기 북한연극에서는 의식이 깨인 농민들을 주인공으로 형상화할 수 있을 정도로 농민문제에 대한 자각이 생겨났고 그러한 농민들을 형상화함으로써 토지개혁의 의미를 더 확실하게 전달할 수 있게

208) 백문환, 「성장」, 위의 책, 118~119쪽.
209) 김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 131, 159쪽.

되었다.

2장은 전막에서 3일이 지난 새벽 농민들이 의기투합하여 쟁의를 준비하는 과정으로 시작된다.

> 舞臺-달밤 낮처럼 밝다. 오동나무 아래는어숭쿠려하게 그림자가 졌다 토방우에는 덕삼와 금순이가 마주앉어서 기빨을 부치고 있다 토방 아래는 金女가 등잔불밑에 앉어서 기빨을집어 꼬매고 앉았다 그외 사람들은 나무앞에 거적을 깔고 앉았다 거북이와 세욱영감은 션기와 황기를 달아매는 등 일을 도웁고 있다. 成活는 횡기와 션기에 글을쓰고 致玉은 그것을 잡아주고 있다 부엌문에는 희미한 불빛이 어리우고 굴뚝에서는 연기가 솟고 있다 여기저기 벌써 다 맨든 깃대를 세워놓은 것이 보인다 幕이 오르면 모두 일에만 열중한다 무대는 고요하다 귀뚜라미 소래만이 유란하다[210]

성호　　그럼 소인들은 좀 휴식해 볼까 (담배를 내 부친다 또 침묵이 지나간다 致玉은 마당에 누어서 아래와 같은 노래를 부르기 시작한다)

황무지 갈판을 논풀어 놓고
호미쌀 게죽이 억울하구나
　　때려 부셔라 우리들의 원쑤를
일본놈과 지주놈을 때려부셔라

해마다 나는쌀 다 어대 가고
해마다 남는건 빗만이구나
때려부셔라 우리들의 원쑤를
일본놈과 지주놈을 때려부셔라[211]

쟁의를 준비하는 농민들은 “十五년전 어느날밤 일이” 생각나게 하는 노래를 부르고 깃발을 만드는 등 쟁의를 준비하는 장면으로 구성되어 있다. 이들의 이러한 노력으로 결국 토지개혁이라는 약속을 얻어낸다.[212] 여기에서 중요한 것은 해방

210) 백문환, 「성장」, 앞의 책, 122쪽.
211) 백문환, 「성장」, 위의 책, 123~124쪽.
212) 일제강점기 전 기간을 통해 약 3%의 지주가 50~60%의 토지를 소유하면서 75%~85%의

기 농민들이 토지개혁을 선물처럼 받지 않았다는 것이다. 앞에서 언급한 송영의 작품과 마찬가지로 투쟁으로써 자신들의 권리를 획득했고, 김일성이라는 존재는 자신들의 요구를 들어준 합리적인 지도자일 뿐이다.[213]

새 봄이 오고 덕삼의 부인 최씨는 모종을 고르고 있다. 그런데 굉장히 서툰 모습을 보여 남편에게 혼난다. "언제 종자를 어떻게 골라서 심어본때가 있"냐는 말은 일제강점기 농사를 지어본 농민만이 가질 수 있는 감정을 유발시키고 있다. 해방이 되고 "제땅을 얻었겠다 한알 벌면 할알이 다 내해가 되는 판"에 농사는 더욱 행복한 일이 될 수밖에 없다.

3막은 가을걷이 후 가정형편이 나아진 모습을 무대의 변화를 통해 보여준다.

토지가 없거나 적은 농민을 지배했다. 이는 일제강점기 식민 농업의 모순을 여실히 보여주는 것으로 이런 봉건적 관계는 개선되지 않은 상태로 해방을 맞게 된다.(황한식,「미군정하 농업과 토지개혁정책」, 『해방전후사의 인식2』, 1989. 258~265쪽.)
해방 이후 농민들은 나라가 해방되었으니 토지에 대한 권리도 마땅히 다시 되찾아야 한다고 생각했다. 그래서 해방이 되자마자 농지개혁을 통해 농민에 의한 토지소유를 실현하려는 농민들의 움직임이 본격화되었다. 전국농민조합총동맹('전농')이 결성(1945.12.08.)되고, 미군정은 군 정령 제9호를 내려 '3·1제도'라는 소극적인 농업정책을 실시하였다. 1946년 3월 5일 '북조선토지개혁법'이 발표되자 미 군정청에서는 눈가림으로 토지정책을 펼쳐 나간다. 그러나 '전농'에서 체결한 농지 개혁 법안을 본 회의에서 상정하나 폐기되고 만다. 1945년 12월 12일 전국농민조합총동맹이 조직되어 '소작료 3·7제와 최저 임금제'를 행동강령으로 내세우나 미군정과 우익 측은 대한독립촉성농민총동맹을 결성하여 반공투쟁이라는 명분하에 노동문제를 가로막는다. 이로 인해 '9월 총파업'과 '10월 대구항쟁'이 일어난다. 그 후 공산당의 통제를 떠나 민중들의 쌓인 불만이 폭발하여 격렬해진 민중항쟁 형태로 나타난다.(한국민중사 연구회 편, 『한국 민중사Ⅲ』, 풀빛, 1986.) 농민들의 토지에 대한 열망은 매우 높았고 토지를 되찾고자 하는 시위로 이어지게 된다. 미군정은 이러한 시위를 인민항쟁으로 규정하고, 발생 원인을 극렬 공산주의자들의 책동으로 보고 탄압했다. 일제강점기 빼앗긴 토지를 되찾고자 하는 농민들의 열망을 미군정은 단순히 좌익세력의 책동으로 보고 있는 것이다.(함한희, 해방 이후의 농지개혁과 궁삼면 농민의 사회경제적 지위 및 그 변화, 韓國文化人類學 Vol.23 No.1, 1991. / 함한희, 농민들의 역사의식에서 나타난 민족주의적 담론의 의미, 韓國文化人類學, Vol.24 No.1, 1992 참조.) 그러나 해방 이전 소작쟁의는 대부분 소작료에 관한 투쟁이 아니라 소유권에 대한 투쟁이었고, 1933~1939년까지의 총독부 통계에 따르면 소작권 관련 쟁의는 전체의 80.9%인데 반해 소작료 관련 쟁의는 17.4%에 불과하다는 사실을 참고할 때, 농민들이 소작권을 되찾으려는 움직임은 단순히 좌익의 책동이나 이데올로기 주입의 문제로 볼 수 없다

213) 이에 대해서는 해방기 북한을 방문한 미국 기자가 인터뷰한 내용을 참고해볼 수 있다.
"우리나라가 해방된 뒤에 우리는 토지를 요구하기 시작했습니다. 정부는 우리 이야기에 귀를 기울였고 우리에게 토지를 주었습니다. 평생 제일 큰 행복이었습니다."(Anna Louise Strong, 이종석 역, 「북한, 1947년 여름」, 김남식 외, 『해방전후사의 인식 5』, 한길사, 1989, 525쪽.)

전막과 동일한 덕삼의 집이지만, 형편이 나아졌음을 확연히 눈치 챌 수 있도록 집의 구조도 바꾸고 살림살이도 바꾼다.

> 무대　　집은 그 자리에 깨끗하고 아담한 마루 달린 三間 기와집으로 변했다 흙 냄새가 아직도 나는듯한 새집이다 집뒤로 돌아간 토담은 판장으로 변하고 두쪽 대문도 달렸다 처마끝에는 뚱딴지가 달렸고 전선이 디리꽂혔다 하수쪽 안에는 돼지 우리도 지였다 상오 부엌끝은 곡간으로 되었다 그 外에 집에 적당한 도구를 배치할 것이다 막이오르면 무대 비이고 앞 마당에서는 사람들 지껄이는 소리 탈곡기 선풍기 돌아가는 소리가 함께 버물리어 들려온다 지금 앞마당에서는 덕삼네 마당질이 한참이다[214]

이렇게 어떠한 사건을 전후로 대비적인 무대를 쓰는 것은 해방기 북한연극의 특징이다. 이러한 공간의 변화는 “은근히 새겨진 이데올로기의 가장 즉각적인 표현”[215]방법으로 유용하게 쓸 수 있다.

그동안 약혼을 했던 만섭과 금녀의 관계는 위태로워졌다. 만섭은 일확천금을 노리고 토지개혁 대신 자신의 팔촌 형인 만하가 땅을 불하받길 바랐지만 토지개혁이 이루어졌기 때문에 꿈이 산산조각 나버렸다. 그래서 그는 농부로서 마음을 잡지 못하고 나태한 생활을 하고 있었고, 그의 모친 역시 자신들이 받은 토지가 적다면서 불평만 하고 정작 농사에는 관심을 두지 않았다. 결국 가을걷이가 시작되고도 그들은 수확을 하지 않고, 현물세 내는 데에도 동참을 하지 않는 등 문제가 점점 커진다. 그러자 동리의 반(班) 회의가 소집된다. 금순은 자신이 노력해서 그를 돌려놓으려 애썼지만 소용이 없다는 것을 깨닫고 이 비판에 동참, 결국 파혼을 선언하기에 이른다.

> 금순　　(일어서서가만이 머리를들면서) 여러분! (떨리는음성으로) 정말 여러분앞에 나서기가 부끄럽습니다 (고개를숙이고 눈물을흘린다 무대는 긴장되었다) 여러분도 다 아시겠지만 만섭씨는 앞으로 제 남편이될 사람입니다 그래서 그랬는지 저는 저분은 가장뒤떨어지고 옳지못한생각을가지고 살아갈려고하는 것을 그냥보구만있을수 없었습니다 그릇된생각을 머리에서 뽑아내주기위해서 정성을바쳐

214) 백문환, 「성장」, 앞의 책, 169쪽.
215) 미셸 프뤼네르, 김덕희 역, 『연극 텍스트의 분석』, 동문당, 2005, 84쪽.

서 별즛을 다했습니다

(…)

금순 (점점흥분대지면서) 여러분 이런 사람이 그래 金장군께서 땅을 얻어받은 북조선 농민입니까?

(…)

금순 그렇습니다 그렇게 생각합니다 건달꾼은 우리동리에 필요치안습니다 (너무통분해서 말소리가다 메인다)

(…)

만섭 금순이 정말그러기야(최씨에게 向해서) 날 이렇게 망신시켜주야 옳소? 그래

금순 여기잠간만 게시오… (방안으로들어가서 네장봇다리를 들고 나온다 만섭앞에내놓으면서) 난 정말 당신같은 사람의 안해는 될수없어요 이것은 당신네거요 가지고가시오 빨리 내집을 나가주시오[216]

금순은 새로운 조국 건설에 자신의 감정까지도 속이고 의연하게 이별에 대처하는 그런 영웅적인 모습을 보여주지 않는다. 오히려 자신의 약혼자를 비판해야만 했던 상황과 어머니에게 미안해서 소리내어 운다. 이처럼 그녀는 대중과 유리된 추상적인 영웅이 아니라 그들의 생활 감정을 고스란히 지닌 살아 있는 인물로서 이 극의 사건을 이끌어 간다.[217]

만섭이 소홀한 동안 거북이와 친해진 금순은 거북이가 교육받으러 잠시 집을 비운 동안 거북이의 할아버지를 돌봐드리기로 한다.

거북 여러분, 안녕히 게십시오

일동 공부잘하구 오게

거북 (금순앞에가서 손을잡으며) 금순동무

금순 거북동무 안심하고 공부잘하구와요

(거북과 금순의 두눈에는 감격과 기쁨에찬 눈물이 달빛에 번득인다 그들은 좀처럼 쥐인손을 놓을줄 모른다)

천천히 幕[218]

---

216) 백문환, 「성장」, 앞의 책, 196~199쪽.

217) 양승국, 「1945~53년의 남·북한 희곡에 나타난 분단문학적 특질」, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994, 375쪽.

거북과 금순과 같은 인물이야말로 북한의 극문학이 형상화하고자 하는 전형적인 인물이며 바로 이러한 인물이 그들이 말하는 긍정적 주인공이 된다.[219]

앞서 살펴본 송영의 「인민은 조국을 지킨다」와 백문환의 「성장」 두 작품에서 두드러지는 것은 바로 인민들의 힘이다. 이러한 인민들 힘이 바로 그들이 창조하고자하는 긍정적 주인공이 나올 수 있는 바탕이 되는 것이다. 해방기 북한을 방문했던 미국인 기자는 해방기 북한 인민들을 다음과 같이 바라보고 있다.

> 북쪽의 한국인들은 자신들 스스로 상황을 이끌어가고 있다고 생각하는 것 같았으며, 그와 같은 사실은 내게 아주 인상적이었다. 그들은 그 문제에 있어서 심지어 순진하게조차 보였다. 어떤 농부도 그렇게 말했지만 나는 한국인들이 되풀이해서 민주적 정부, 보통선거권, 토지개혁, 농업, 산업, 교육을 확장시키는 것이 자신들의 손에 달려 있다고 얘기하는 것을 들었다.[220]

> 북한 사람들이 첫 번째 선거에서 보여준 헌신과 열정은 다른 오래된 민주국가에서 경험한 것들을 훨씬 넘어서는 것이었다. 내가 만나본 어떤 북한 사람도 자신이 '인민의 힘'에 의해 지배되는 해방조국에서 살고 있다는 것을 의심하지 않았다.[221]

그가 관심있게 지켜본 것은 바로 '인민의 힘'에 대한 북한 인민들의 믿음이다. 해방기 북한에서 이루어진 개혁의 문제를 지금까지는 위로부터 주어진 것으로 보는 경향이 지배적이었다. 그러나 인민들의 시선으로 볼 때에는 민주적 정부, 보통선거권, 토지개혁, 농업, 산업, 교육을 확장시키는 것이 자신들에 손에 달려있고 자신들의 의지에 따라 사회가 변해가고 있다고 느끼고 있는 것이다. 이러한 그들의 믿음과 의지를 포착한 것이 바로 해방 후반기 북한연극의 특징이고, 이를 통하여 연극에서 대중성을 확보할 수 있는 것이다.

> "만약 내년에 다시 저의 집에 오게 된다면 그때에는 정말 좋은 것을 대접하겠

218) 백문환, 「성장」, 앞의 책, 200쪽.
219) 양승국, 「1945~53년의 남·북한 희곡에 나타난 분단문학적 특질」, 위의 책, 376쪽.
220) Anna Louise Strong, 이종석 역, 「북한, 1947년 여름」, 앞의 책, 502쪽.
221) Anna Louise Strong, 이종석 역, 「북한, 1947년 여름」, 위의 책, 513쪽.

습니다.”

주인의 말이었다.

이 말은 관심을 가질 말이었다. 우리는 조선에서 이미 여러 차례나 이 말을 들었다. 모든 사람들이 앞으로는 나아질 것이라는 희망을 갖고 있었다. 그들은 오랜만에 처음으로 이런 신심을 갖고 있었다. 그리고 그런 행복한 생활이 머지 않아 다가올 것이라 믿고 있었다.[222]

해방 전반기 북한의 연극은 과거에 대한 치유와 극복을 그 중심에 두고 있다. 과거를 넘어 현재를 살아가야 하는 인민들에게 북한의 연극인들이 전달하려 했던 메시지는 일제에 대한 저항과 식민지 상처를 넘어설 굳센 의지였다. 해방 전반기에 지배적인 경향의 작품들은 북한의 체제가 조금씩 정착하면서 그 모습을 감춘다. 민족의 수난을 상징하던 몇몇 인물들을 통해 관객들을 감상에 빠지게 하던 방식은 점차 사라져 가고 그 자리는 북한의 체제와 함께 성장해가야 하는 활기찬 인민들의 모습이 차지한다. 발전해 가는 북한의 경제체제 속에서 인민들은 패자가 아닌 이 사회를 함께 만들어가는 승자로 그 위치를 옮겨야 하는 것이다. 이것은 곧 고상한 리얼리즘이라는 연극론 속에서 실천의 가능성을 엿보이게 한다. 해방기 북한연극은 해방기라는 특수한 상황과 인민들의 바람, 인민들이 꿈꾸는 이상향을 무대 위에 그려내며 인민들의 공감을 사고 대중성을 획득해낸다.[223]

---

222) Aleksandr Gitovich·B. I. Bursov, 최학송 역, 『1946년 북조선의 가을』, 글누림, 2006, 140쪽.

223) 그러나 이런 방식이 6·25를 전후로 국가주의에 포섭되면서 진정한 인민성·민중성을 잃어가는 모습을 보인다. 특히 전쟁이 가까워지면서 남한을 적으로 상정하여 주로 분노와 증오를 유발하는 연극이 많이 만들어진다. 남한의 군수·대통령 등을 희화화하는 연극(<금산군수>, <소위대통령>), 남한지역에서 투쟁지역을 무대화한 연극(<하의도>, <제주도>, <산사람들>, <새벽>, <한라산>, <항쟁의 노래>), 남한과 북한의 접경지역에서 벌어지는 전쟁을 보여주는 연극(<또전투가일어나는밤>, <초소>, <승리는 우리의 것이다>) 등, 남한을 적으로 상정하고 인민들의 민중성을 전쟁에 이용하려는 모습이 포착되는 것은 안타까운 일이라고 하겠다.

4. 해방기 북한연극에 나타난 대중성의 기원과 그 의미

이상의 텍스트 분석에서 볼 수 있듯이 해방기 북한연극의 대중성은 해방 전반기와 후반기 대중의 변화에 따라 각각 다른 양상을 보인다. 해방 전반기에는 다양한 성격의 대중이 혼재되어있었기 때문에 일제강점기 대중극적 방식을 이용하는 방식으로 대중성을 획득하고 있다. 대중극의 방식에서도 특히 멜로드라마적 구조를 이용하여 민족 공통 정서를 감상적으로 환기시키고 탈식민화된 공동체의 욕망을 담아냄으로써 통속적 대중성을 획득하고 있다. 해방 후반기에는 대중이 북한에서 일련의 개혁을 경험함으로써 점차 인민의 정체성을 갖게 되기 때문에 인민대중의 생활을 연극에 사실적으로 담아내는 방식으로 대중성을 획득하고 있다. 해방 전반기에 제기되었던 '고상한 사실주의' 연극론은 해방 후반기에 인민대중의 감정과 생활을 그려내는 양식으로 구체화되고 발전되며, 해방 후반기의 연극은 고상한 사실주의적인 기법으로 인민대중의 감정과 생활을 반영하여 인민대중의 공감을 형성함으로써 대중성을 획득하고 있다. 해방 후반기 이와 같은 대중성 획득의 방식은 1960년대 후반 유일체제가 고착화되기 이전까지 지속되며, 김정일의 지도로 만들어지게 되는 혁명연극과 혁명가극 이전의 북한연극의 전형이 된다.

이와 같이 해방기 북한연극에 나타나는 대중성은 해방 전반기와 후반기 대중의 변화에 따라 달라진다. 여기에서 확인할 수 있는 것은 해방기 북한연극은 연극에서 관객의 의의를 충분히 인식하고 만들어졌으며, 해방기 북한연극에서 나타나는 대중성은 단순히 대중을 계몽하고 프로파간다의 효과를 높이기 위한 목적에서만 드러나는 것이 아니라는 점이다. 해방기 북한의 연극인들은 대중을 수동적인 관객의 위치가 아니라 연극과 사회활동에 참여할 수 있는 주체로 인식했으며, 대중의 변화에 기민하게 반응하고 대중성을 이끌어내려고 노력했다. 해방기 북한에서는 이렇게 작품에서 대중성을 획득하는 한편, 문화에 소외되기 쉬운 지방 및 공장, 광산, 농어촌, 산간벽지 등 생산 현장의 대중들이 연극을 쉽게 즐길 수 있도록 이동예술대를 조직하여 순회공연을 하고, 대중들이 직접 연극에 참여할 수 있는 환경을 조성하는 등 연극의 대중화에도 노력을 기울인다. 이러한 활동은 일제강점기 프롤레타리아 연극 활동의 연장이며, 보다 진일보한 모습이라고 할 수 있다. 이에 본 장에서는 일제강점기 프롤레타리아 연극[224] 과 해방 직후 남한의 진

보적 연극, 해방기 북한연극을 함께 고찰하고, 이를 통해 해방기 북한연극의 대중성의 기원과 의미를 밝히고자 한다.

우선 해방기 북한연극계의 인적구성을 살펴보면 일제강점기 프롤레타리아 연극과의 관련성을 확인할 수가 있다. 해방기 북한에서 조직된 '북조선문학예술총동맹'[225]의 구성원은 다음과 같다.

북조선문학예술총동맹 각 동맹 상임위원급 부서

북조선문예총

- 위원장: 이기영
- 부위원장: 안막
- 서기장: 이찬
- 중앙상임위원: 이기영, 한설야, 안막, 이찬, 안함광, 한효, 신고송, 한재덕, 최명익, 김사량, 선우담

---

224) 본고에서는 해방기 북한연극에서 계승하고 있는 카프 연극, 진보적 연극, 혁명연극 등을 총칭하여 프롤레타리아 연극이라는 용어로 정리하여 사용하고자 한다.

225) 해방직후 평양에는 순수민간단체로 '평양예술문화협회(平壤藝術文化協會)'가 발족된다. 회장에는 최명익(崔明翊)이, 연극부장에는 주영섭(朱永涉)이 있었다. 이 협회의 목적은 '政治的 立場을 떠나 自由롭고 非官僚的인 文化運動을 展開'하는데 있었다.(오영진, 『하나의 증언』, 중아문화사, 1952, 188-191면 참조.) 그러나 북한 내에서 공산주의 성향이 아닌 순수예술을 지향하는 이들의 활동은 쉽지 않았고, 연극부에서는 연극강습회를 개최하거나 연구생을 받아들이는 정도의 활동만 할 수 있었다.
그러다 중앙에 의해 결국 발전적 개편이라는 명목과 함께 해체 명령이 떨어졌고 '평남지구 프롤레타리아 예술연맹'이 후속으로 조직된다. 이 단체에는 발기·주동자인 고일환을 비롯하여 극작가 남궁만 등이 참여하였다. 그러나 이때까지도 뚜렷하게 활동을 보이지는 않는다. 국토분단으로 실질적인 의미에서 북한의 수부가 된 곳은 평양이었지만, 그것은 정치, 군사상의 개념으로 그렇게 된 것일 뿐, 1946년 초에 이르기까지 38선 북쪽의 시인, 작가들에게 문학과 문화 활동상의 심리적 본거지는 여전히 서울이었기 때문이다.(김용직, 『북한문학사』, 일지사, 2008 참조.)
이후 한설야(韓雪野), 이기영(李箕永), 박세영, 안막, 송영 등 카프의 간부 출신들이 월북하여 '평남지구 프롤레타리아 예술연맹'의 지도부를 차지하고 비로소 1946년 3월 25일에 '북조선예술총련맹(北朝鮮藝術總聯盟)'이 출범한다. 이 단체는 공산당의 선전(선동)부장 김창만(金昌滿)의 지도하에 1946년 10월 위원장 이기영, 부위원장 안막, 서기장 이찬을 중심으로 '북조선문학예술총동맹(北朝鮮文學藝術總同盟)'으로 확대·개편되면서 산하에 문학, 음악, 미술, 연극, 영화 무용, 사진 등의 부문별 동맹을 두었으며 기관지 『문화전선(文化戰線)』을 발간하였다. 『문화전선』의 제1집은 북조선예술총연맹에서, 제2집부터 제4집까지는 북조선문학예술총동맹에서, 제5집부터는 문화전선사에서 발행된다.

북조선문학동맹

- 위원장: 이기영
- 부위원장: 안함광, 한효
- 서기장: 김사량
- 중앙상임위원: 이기영, 한설야, 안막, 안함광, 김사량, 한효, 이찬, 윤세평, 최명익, 이동규, 박석정, 김조규, 박세영

북조선연극동맹

- 위원장: 송영
- 부위원장: 신고송, 김승구
- 서기장: 강호
- 중앙상임위원: 송영, 신고송, 김승구, 강호, 한태천, 남궁만, 마완영, 나웅, 이석진, 김일용[226]

북조선문학예술총동맹 각 동맹 중앙위원

- 북조선문학예술총동맹 중앙위원: 한설야, 이기영, 이찬, 김사량, 최명익, 안막, 안함광, 한효, 한재덕, 신고송, 선우담, 송영, 이동규, 윤기정, 박세영, 김창만, 나웅, 이면상, 김태연, 최승희, 신두희, 주인규, 한식, 김북원, 안용만, 서순구, 김우철, 최인준, 김조규, 조종건, 윤세평, 이문빈, 이북명, 이소진, 정관철
- 북조선문학동맹 중앙위원: 한설야, 이기영, 김사량, 최명익, 안막, 안함광, 한효, 한재덕, 박팔양, 이찬, 전몽수, 박석정, 전재경, 이동규, 한덕선, 김영혁, 윤세평, 윤기정, 박세영, 민병균, 김조규, 정청산, 한봉식, 백인준, 엄호석, 안용만, 김남인, 석인해, 김상오, 서순구, 현경준, 김우종, 한식, 홍순철, 최인준, 임순득[227]

북조선문학예술총동맹의 구성원들은 한설야, 이기영, 박세영, 안막, 안함광, 송영, 신고송, 나웅, 강호 등 카프의 출신의 문인들이 대부분이며, 지방 프로극단에서 활동하던 한재덕, 남궁만, '동경학생예술좌사건'로 구속된 바 있는 마완영 등도

226) 「북조선문학예술총동맹 각동맹상임위원급부서」, 『문화전선』 제2집, 북조선문학예술총동맹, 1946.12, 50쪽.

227) 「북조선문학예술총동맹각동맹중앙위원」, 『문화전선』 제2집, 북조선문학예술총동맹, 1946.12, 77쪽.

포함된다. 이와 같이 해방기 북한문단은 프롤레타리아 문인들로 구성되며 연극계도 프롤레타리아 연극의 기반을 가진 이들로 구성되고 있다.

1945년에서 1946년 사이에 남한에서 임화 등이 중심이 된 '문학건설본부'와의 문단 주도권 장악을 위한 노선투쟁에서 패배한 '조선프롤레타리아예술동맹'계 일부의 월북(한설야, 이기영, 한효 등)이 시작되면서부터 좌익의 문학장(文學場)이 서울 중심에서 평양 중심으로 재편되기 시작하고 이에 따라 연극인들 역시 월북하기 시작한다. 신고송, 한효는 이동규, 윤규섭, 박세영 등과 함께 1946년 3월말과 4월초 사이에 월북하였으며, 송영, 김승구, 박영호 등은 1946년 11월 이전에 월북을 하였다. 함세덕은 1947년 가을이 되면서 월북을 하고, 이 외에 극작가인 김태진, 조영출, 한태천, 연출가인 안영일, 나웅, 주영섭, 배우인 황철, 심영, 지경순, 김소영, 이론가인 이제현 등도 월북을 택한다. 이렇게 월북한 연극인들은 해방기 이후 북한연극의 핵심적인 인물로 활동하면서 6·25 이전까지 북한연극계를 주도해 나가게 된다.[228]

연극인들의 월북에는 몇 가지 이유가 있다. 일단 이데올로기적인 측면을 무시할 수는 없다. 남한에서는 좌익연극인에 대한 탄압이 거세지고, 정판사사건으로 미군정당국은 공산당에 대해 강경책을 펴게 되었고, 대중 사업이 더 이상 지속되지 못하였을 뿐만 아니라 테러 사건 등으로 인하여 일반 공연 활동도 중단되는 사태를 맞게 된다. 이로 인하여 프롤레타리아 연극인들은 검거와 테러 등을 피해 월북하게 된다. 월북의 또 다른 이유는 연극적인 측면 때문이다. 일단 남한에서는 적산극장 처리 문제, 입장세법, 공연법 제정 등 각종 제약이나 규제 때문에 공연하기가 점점 어려워져가지만 북한에서는 오히려 이 시기에 다양한 연극 활동이 이루어질 수 있도록 다양한 방면으로 투자를 하고 연극인들의 월북을 이끌어낸다. 그래서 이데올로기와 관계없이도 연극을 하기 위해 북한으로 오는 경우도 많이 있었다.

이처럼 북한에서는 연극을 비롯한 문학 활동에 적극적인 지지가 뒷받침되었다. 1946년 3월 23일 김일성이 '20개 정강'을 발표해서 '민족문화, 과학 및 기술을 전적으로 발전시키며 극장, 도서관, 라디오방송국 및 영화관 수효를 확대시킬 것'과 '과학과 예술에 종사하는 인사들의 사업을 장려하며 그들에게 보호를 줄 것'을 장려한다. 1947년 1월 9일에는 중앙예술공작단을 필두로 국립극장이 설립되고, 뒤이

228) 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996, 33쪽 참조.

어 동년 4월 이후에는 각도(시)의 예술공작단을 중심으로 '평양시립극장'을 비롯한 도(道) 단위의 규모와 성격을 지닌 극장들이 연이어 설립되었다. 이러한 공연 여건이 정비되고, 연극인들의 월북과 정착이 맞물려 북한 연극은 비약적인 발전을 이루게 된다.

대중화의 문제에 있어서 중요한 것은 해방기 북한에서는 중앙뿐만 아니라 문화에 소외되기 쉬운 지역 및 생산 현장의 대중들이 연극을 쉽게 즐길 수 있도록 이동예술대를 조직하여 지방순회공연을 했다는 것이다. 1947년에서 1949년에 걸쳐 교통국예술극단, 내무성극단, 인민군예술극장, 로동자예술단, 농민극단, 청년예술단 등 여러 사회단체 소속 극단들이 자신들 군중예술활동에 기초하여 창립을 보게 되었다. 또한 각도의 이동예술대와 각도 농맹이동예술대 망들이 1947-48년 사이에 조직·정비되어 상설공연과 이동공연 및 중앙과 지방극장망 체계가 일정하게 구축되었다.[229] 체계의 구축과 더불어 이동예술대의 활동도 활발하게 이루어진다. 1948년 인민예술극장의 예를 보면 5월 3일부터 41일간을 함북 함남 강원의 3도에 걸치는 지방공연을 계획하고 평양을 떠나 원산, 라남, 청진, 회령, 성진, 성진제강소, 흥남, 본궁공장, 함흥, 원산 코스를 돌고 6월 14일 귀양한다. 공연 작품은 김태진의 『이순신 장군』이고, 공연 횟수는 1일에 주야 2회, 인민군대 7,700여명 앞에서 무료공연 6회까지 총 65회를 공연한다.[230] 이동연극을 위해서 "무대장치에 쓰페-쓰를 축소하는 문제와 셋트 조명도구 의장등을 운반하는 문제등"이 있었지만 무대장치를 축소하고 인민위원회의 도움을 받는 등 나름대로의 해결방법을 찾아가고 있다.

해방기 북한에서는 인민대중이 직접 연극에 참여할 수 있는 환경을 조성하는 등 연극의 대중화에도 노력을 기울이고 있었다. 특히 연극써클의 활성화를 통해 인민대중의 문화적 욕구를 충족시키고, 연극에서 인민들의 창발성을 발현시키고 있다. 우선 해방 직후부터 북한에서는 써클 조직을 시작하여 1949년 6월 당시 북한 전역에서 각 분야 문화예술소조 7,100여 개가 조직되었으며, 소조원 수는 96만여 명에 이르렀다.[231]

---

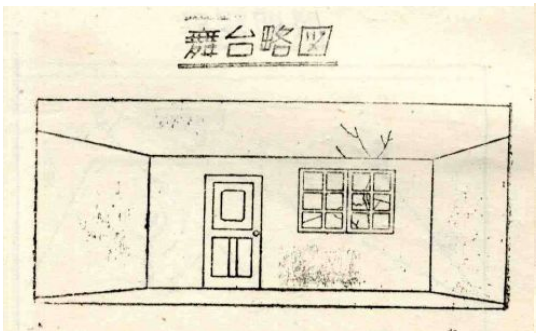
229) 이강렬, 앞의 책, 참조.

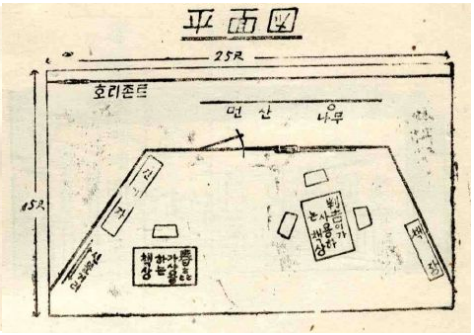
230) 崔青羽, 「레뽀르따쥬-人民이要求하는演劇, 人民藝術劇場地方公演記」, 『새조선』 8.15解放3週年記念特輯號, 國立朝鮮人民出版社, 1948 참조.

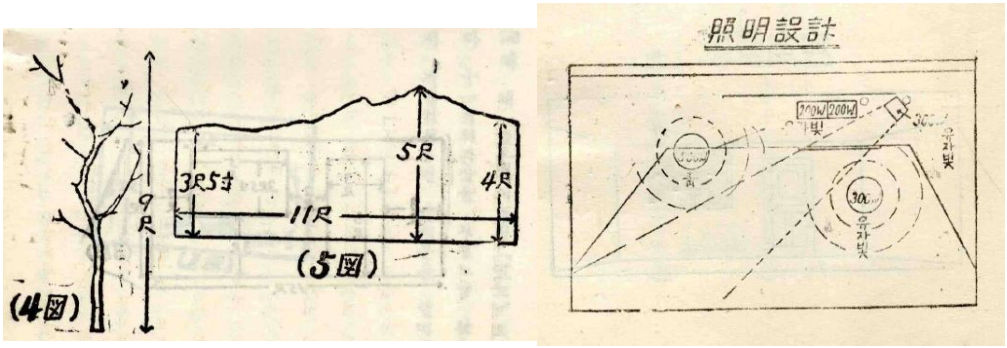
231) 김성보, 『북한의 역사1-건국과 인민민주주의의 경험 1945~1960』, 역사비평사, 2011, 114쪽.

써클의 활성화를 위하여 먼저 전문 작가들이 직접 단막극 등 써클 연극에 어울리는 희곡을 제공하였다. 노동자·농민·청년층·여성 등 특정 계층이나 집단을 위한 잡지 『로동자』, 『농민』, 『청년생활』, 『조선녀성』 등에 각 조직에 맞는 내용의 작품을 발표함으로써 연극 활동에 도움을 주고 있다. 대표적인 작품으로는 한태천의 「두 가정」(『로동자』, 1950), 탁진의 「행복의 길」(『조선녀성』, 1949), 신고송의 「목화꽃 필 무렵」(『농민』, 1949.10), 황의현의 「가마니」(『농민』, 1949.11) 등을 들 수 있다. 이때 희곡 작품은 짧은 단막극으로 무대장치 등이 간소하게 연출될 수 있는 작품을 선호한다.

그리고 희곡 작품에 연출법, 분장법, 장치법 등 연극 창작에 있어서 실질적인 도움이 되는 내용을 함께 담은 책도 발행된다. 이러한 책들은 각 지방, 직장의 써클에 배포되어 써클연극에 참조할 수 있도록 한다. 대표적인 책으로는 『인민희곡집-연극창조의실제』(북조선문학예술총동맹, 1947), 『써-클문고(1)-도화동』(농민신문사, 1949), 『농촌써클용희곡집』(북조선농민동맹중앙위원회군중문화부, 1950) 등이 있고, 이 책들에는 써클에서 공연하기 쉬운 작품과 그 작품을 무대화할 때 주의해야할 사항 등을 함께 실어놓았다. 『써-클문고(1)-도화동』의 예를 살펴보면 써클연극을 위해서 창작된 1막의 짧은 희곡 한민의 「도화동」을 싣고 부록으로 무대장치 전문가 강호의 「무대장치에대하여」를 함께 싣고 있다. 「무대장치에대하여」에는 이 희곡을 써클에서 올릴 것을 전제로 스케치된 무대장치 설명, 구체화된 수치 제시, 상세한 무대도구 제작방법 그림, 필요한 재료 설명(대안으로 쓸 수 있는 것까지도 제시) 등 연극을 올릴 때 바로 활용할 수 있도록 구체적인 설명과 그림, 설계도 등을 함께 첨부하고 있다.







(그림-「도화동」 舞臺略圖, 平面圖, 세트, 照明設計)[232]

그밖에도 써클원들이 참고할 수 있도록 전문서적이 출판되기도 하는데 국립예술극단에서 펴낸 『연극써클원의 수첩』(북조선직업총동맹군중문화부, 1949.09)와 신고송의 『농촌 연극 써-클 운영법』(1949.10)과 같은 책이 대표적이라고 하겠다. 이 책들에는 연극을 만드는 방법 외에도 연극의 역사 및 연극 용어 해설 등 연극에 대한 기초적인 지식을 쌓을 수 있는 정보까지도 담고 있다.

이런 지원을 기반으로 해방기 북한에서는 연극써클이 굉장히 활성화된다. 1949년의 8·15해방 4주년기념 경축대회에서 경축의밤 행사(무도회, 경축공연 등), 전국체육축전, 대전람회 등과 함께 성대하게 치러진 8·15해방 4주년기념 예술축전에 전문극단과 아마추어 극단의 공연이 함께 오른다.

232) 문화선전성문화국편, 『써-클문고(1)-도화동』, 농민신문사, 1949.

(그림-8·15해방 4주년기념 예술축전)[233]

8·15해방 4주년 기념 예술축전은 8월 1일부터 1개월여에 걸쳐 평양에서 성대히 진행된다. 예술공연에는 국립 각도립극장을 비롯한 16개 단체의 전문극단 및 가극단이 참가하였으며 7개의 음악단 무용단 6개의 각도 이동예술대 및 노동자·농민·학생들로 조직된 각도종합예술써클 등이 광범히 참가하였다. 전문극단의 연극과 써클의 연극이 함께 공연되었다는 것도 의미가 있지만, 이 축전에서 더욱 의미가 있는 것은 노동자·농민·학생들이 직접 자신들의 레파토리를 구축하고 무대화시켰다는 것에 있다.[234]

> 생산직장의 써-클음악과 연극은 세 번째의 八·一五축전경연을 통하여 그것이 질적으로나 량적으로 높이 발전하였다는것을 명시하였다.
>
> 로동자들이 창작한 소설, 시, 노래, 희곡 등 문학작품은 생동(生動)하는 그들의 감정과 생활을 청신한 수법으로 표현되어 구술같은 아름다움을 가지고 우리 공화국 북반부의 각종 출판물에 나타나고 있다. 특히 흥남 인민공장의 로동자들은 우수한 내용을 가진 몇 개의 문집을 냄으로써 우리 조선 로동계급들의 자립적 군중문화 발전의 정도를 뚜렷이 뵈여 주었다.[235]

---

233) 리교진 편, 『조선화보』 제2호, 조선화보사, 1949.08.
위에 책에 정확하게 기술되어 있지는 않지만, 상단의 사진은 배우의 수도 월등하게 많고 스펙터클한 무대 연출을 보았을 때 전문극단의 연극으로, 하단의 사진은 간단한 무대 설치와 상대적으로 적은 배우 수를 보았을 때 노동자·농민 써클의 연극으로 추정된다.

234) "참가한 각 단체들은 2개년 인민 경제계획 수행을 위한 근로자들의 증산투쟁을 비롯하여 조국통일과 조쏘친선을 주제로한 작품들을 자기의 레파토리로 하고 사실주의에 립각한 새로운 연기를 창조하여 인민들을 애국주의로 고무하였다. 특히 로동자 농민 학생들로 조직된 각도종합예술써-클들의 우수한 연기는 해방후 4년간에 벌써 근로자들이 문화의 창조자로 등단하였다는것을 여실히 보여주었다."(리교진 편, 위의 책, 1949.08.)

235) 국립극장 예술지도부 편, 「써클연극과 군중문화」, 『군중문화총서 1-연극써-클원의수

위의 인용에서 볼 수 있듯 해방이 되고 1949년에 이르면 북한의 인민들은 직접 희곡을 창작하고 무대화하는 등 그 문화적 역량이 높은 수준에 이르고 있는 것을 확인할 수 있다. 1954년이 되면 8·15해방 9주년 기념 전국예술축전에 9개 연극단체와 12개 써클종합예술단의 2,434명이 참가하고, 써클문예현상모집의 희곡부문에는 112편이 응모되는데 이는 소설의 수 110편보다도 많은 숫자이다.[236] 이만큼 연극에 대한 인민들의 열의가 높아지는 것을 볼 때, 연극써클을 "군중 문화 사업이라 불리는 문화예술 대중화 정책의 일환"[237]으로만 볼 수 없다.[238]

『군중 문화 총서Ⅶ-로동자문예집』[239]은 인민들의 창작 작품집으로 시 8편, 소설 1편, 희곡4편, 시나리오 1편이 담겨있다. 이 작품집에서 희곡은 대부분 창작자 본인이 근무하는 근무지인 흥남 비료 공장 접촉 류산 공사장, 원산 기관구, 강원도 동해안 어느 어촌, 강원도 철원 제사 공장 등 다양한 지역과 다양한 노동현장을 배경으로 하고 있다. 그리고 모든 작품이 작품집이 발행된 1949년 현재를 배경으로 자기 자신과 밀접한 사건을 다루고 있다는 특징이 있다. 물론 아마추어의 작품인만큼 작위적인 설정을 하거나 등장인물의 성격이 어색한 측면도 발견되지만 자신들의 사건을 다루고 있는 만큼 현장성이 두드러지고 인물들의 개성이 잘 나타나는 편이다.

첩』, 북조선직업총동맹군중문화부, 1949.06, 7쪽.

236) 국토통일원 편, 『북한의 문화예술』, 1990 참조.

237) 김성보, 앞의 책, 114쪽.

238) 북한에서 서클 활동은 그때부터 오늘날에 이르기까지 인민들의 생활에서 중요한 부분을 차지한다. 군중문화 활동이란 '전문예술인이 아닌 일반 군중이 참가하여 진행하는 문화사업'으로 말 그대로 일반 군중들이 즐길 수 있는 문화사업으로 각급 학교나 기관과 공장, 기업소, 협동농장 등에서 활동하고 있는 아마추어 예술가들에 의한 문화활동이나 인민들이 참여하는 문화활동이다. 아마추어 예술인들에 의한 활동으로는 예술기동선전대가 있으며, 북한은 주민들의 군중문화예술 활동 참여를 독려하기 위하려 노래 수첩 지참, 노래보급원 임명, 쉴참 노래경연, 1인 1개 이상 악기다루기, 그림해설모임, 영화주인공 따라 배우기 등등의 대중운동을 시행하고 있으며, 학교나 공장, 기업소 단위별로 예술소조를 조직하여 조직적인 예술활동을 전개하도록 지원하고 있다.
이러한 군중문화 사업은 문화예술의 선전선동의 효율을 극대화할 수 있는 방법으로 활용되고 있다. 즉 '혁명 발전의 매시기 매단계마다 군중문화예술 활동을 통한 교양사업을 적극화'하여 인민대중으로 하여금 혁명의 필요성을 가슴으로 느끼고 참여할 수 있도록 선전하는 것이 예술가들의 중요한 역할 가운데 하나이다. (전영선, 『북한의 사회와 문화』, 역락, 2006. 215~216쪽.)

239) 오택근 외, 『군중 문화 총서Ⅶ-로동자문예집』, 북조선 직업총동맹 군중문화부, 1949.

해방기 북한에서 이렇게 왕성하게 노동자·농민 대중을 위한 연극 활동을 펼칠 수 있었던 것은 일제강점기 프롤레타리아 연극 운동이라는 전사가 있어서 가능했다. 일제강점기 신고송은 대중과 결합하여 대중성을 획득하고자 한다면, 노동자·농민 대중과 맞는 조건이 있어야 한다고 보고, 그 조건을 충족시키기 위해서는 노동자·농민의 '이니치아틔-브'를 발휘할 것을 제시한다.

> 五 創意性發揮
> 『藝術運動에잇어서 勞動者農民大衆의 이니치아틔-브를發揮하라』
> 이것은 우리의藝術運動全般에잇서서 가장큰任務의하나이다 藝術運動과大衆이 完全히結合하려면 거긔에適應한條件이必要하다 한개의小說과한개의演劇이重要한 問題를 取扱하엿슴에도不拘하고 勞動者農民大衆의意에合하지안코 大衆性이업다 고한다면 거긔에는 반다시 그 小說乃至演劇이 勞動者農民大衆과相合치안는무슨 條件이 伏在하고잇슬것이다. 우리는이問題를解決하고 우리의藝術運動이 勞動者 農民의意에 適應하도록하기위하야 우리의藝術運動에다 勞動者農民의 『이니치아 틔-브』를發揮하여야 할것이다 이問題의大部分은 勞動者農民의日常生活과 藝術 運動의 密接으로 解決될것이다[240]

이를 위해서는 노동자·농민의 일상생활과 예술 운동이 밀접하게 관련이 있어야 된다고 하면서 그 실천 방안으로 세 가지를 제시한다. 첫째는 직장을 중심으로 노동자 자신의 연극적 내지 연예적 활동을 촉진할 것, 둘째는 노동자·농민과 공동으로 제작 활동에 참가하고 비판회를 개최할 것, 셋째는 기관지 출판물에 노동자·농민 관객의 의견을 발표할 것 등이다. 이러한 논의는 그동안 노동자·농민을 수동적인 관객, 계몽시켜야 하는 대중으로만 바라보던 것에서 연극과 사회활동에 참여할 수 있는 주체로 격상시켰다는 점에서 문제적이라고 할 수 있다.

다만 노동자·농민 관객을 대상으로 하는 실제 연극적인 실천으로서의 공연은 그리 쉽지 않았던 것으로 보인다. 이동식소형극장은 1931년 창립공연을 준비하였으나 뜻을 이루지 못하고, 1932년 2월에 가서야 함흥에서 이동공연을 성사시킨다. 그러나 이러한 어려움에도 불구하고 실제 공연 이후 이동식소형극장에 참여한 연극인들은 매우 구체적이고 실천적인 논의를 할 수 있게 된다. 가령 극장이 아닌 조합회관이나 마루, 마당 등의 열악한 공간에 적응해야 하는 문제, 입장료가 저렴

240) 신고송, 「연극운동의 출발-現段階의 푸로레타리아演劇」 (3), 『조선일보』, 1931.08.01.

해야 하며, 해외 작품보다는 조선에 특수한 현상에 맞는 각본을 선정할 것, 경제적으로나 기술적으로 一幕場을 상연할 것, 각 지방의 특수성에 맞는 각본을 사용할 것, 더욱이 대사를 그 지방의 지방어로 사용하는 것의 유리함 등을 논할 수 있게 되는 것이다.[241] 그러나 이들의 과감한 대중화 실천은 이후 찾아보기 어려우며, 이후 이어지는 메가폰과 신건설의 공연은 여전히 대도시 대극장 공연을 중심으로 이루어진다. 그리고 일제말기로 향해갈수록 객관적 정세의 악화와 자체 내의 역량문제로 논의만큼의 실천에 이르지 못했다.

그럼에도 불구하고 일제강점기 프롤레타리아 연극은 당시 대중의 대다수를 차지하고 있는 노동자·농민 관객에 대한 문제의식을 바탕으로 '관객조직'과 '연극서클'의 시도를 하고 소인극을 활성화하는 등 1930년대 연극 대중화의 구체적인 방안을 제시하고 실천하고자 노력했다. 만약에 이들의 논의가 없었다면 해방기 북한에서는 대중화의 방법론부터 논의가 되었어야 할 것이다. 프롤레타리아 연극의 대중화 논의를 계승한 해방기 북한에서는 연극에 대한 현실적인 뒷받침이 이루어지고 동시에 연극인들이 명확한 대중 인식을 바탕으로 창작방법과 실천방법을 고민함으로써 빠른 시기 안에 이론과 실천이 동시에 이루어질 수 있었다.

해방기 북한연극은 대중성을 획득하기 위해서 대중의 취향에 영합하는 방식을 취하는 것이 아니라 인민대중의 생활에서 소재를 발견하고 그들의 삶과 밀착된 작품을 창작하여 인민대중의 흥미와 공감을 이끌어내는 방식으로 대중성을 획득해나간다. 그리고 이러한 방식은 1960년대 후반 유일체제가 고착화되기 이전까지 지속되며, 김정일의 지도로 만들어지게 되는 혁명연극과 혁명가극 이전의 북한연극의 전형이 된다. 또한 대중들에게 자신들의 창발성을 발휘할 수 있는 기회가 주어짐으로써 예술의 대중화가 광범위하게 이루어진다. 그리하여 해방기 북한에서 예술은 전문가의 영역이나 가닿기 어려운 곳에 있는 것이 아니라 인민들이 접근하기 쉬운 곳에 위치하게 되면서 연극의 진정한 대중화가 이루어진다. 특히 소외된 지역이나 계층이 없이 연극을 즐길 수 있도록 이동연극이 활발하게 이루어지고 노동자·농민들이 자신들의 창발성을 발휘할 수 있게 연극써클이 활발하게 이루어진 것은 그 성과라고 하겠다.

241) 추적양, 「移動式小型劇場運動-地方巡廻公演을 마치고」, 『조선일보』, 1932.05.06.

5. 결론

본고는 해방기 북한연극에 내재한 대중성의 기원과 의미를 규명함으로써, 수령 우상화 연극 혹은 체제 찬양 연극 등으로 평가절하되어 온 북한연극의 새로운 해석 가능성을 제시하고자 하였다. 그동안 해방기 북한연극은 분단 이후 형성된 '북한'체제의 이데올로기적 산물로 해석되었고, 해방기 북한연극의 대중성도 그런 이데올로기적인 관점에서 분석되었다. 그러나 해방기 북한연극은 연극에서 관객의 의의를 충분히 인식하고 만들어졌으며, 해방기 북한연극에서 나타나는 대중성은 단순히 대중을 계몽하고 프로파간다의 효과를 높이기 위한 목적에서만 드러나는 것이 아니다. 해방기 북한의 연극인들은 대중을 수동적인 관객의 위치가 아니라 연극과 사회활동에 참여할 수 있는 주체로 인식했으며, 대중의 변화에 기민하게 반응하고 대중성을 이끌어내려고 노력했다.

이에 본고는 해방기 북한연극에 나타난 대중성을 공연 분석적 검토를 통해 살펴보았다. 북한연극이 주제면에서는 이데올로기적 속성이 강하게 드러나지만, 공연의 측면을 고려하였을 때 이념으로만 해석되기 어려운 지점들이 있음을 확인하고, 이것이 대중성을 획득하기 위한 극적 장치였음을 규명하고자 하였다. 또한 북한연극에서 드러나는 대중성의 기원을 일제강점기 프롤레타리아 연극에서의 대중화론에서 찾고, 해방 전과 후의 연속성을 고찰하였다. 이를 통해 해방기 북한연극은 일제강점기 프롤레타리아 연극에서 추구했지만 미처 완수하지 못했던 대중화의 기획을 이루어낸 것임을 밝힐 수가 있었다.

우선 2장에서는 해방 전반기 북한연극을 살펴보았다. 해방기 북한의 대중은 1948년 남·북 단독정부 수립을 기점으로 그 성격이 달라지고, 이에 따라 연극도 다른 양상으로 전개된다. 해방 전반기에는 다양한 성격의 대중이 혼재되어있었기 때문에 일제강점기 대중극적 방식을 이용하는 방식으로 대중성을 획득하고 있다. 대중극의 방식에서도 특히 멜로드라마적 구조를 이용하여 민족 공통 정서를 감상적으로 환기시키고 탈식민화된 공동체의 욕망을 담아냄으로써 통속적 대중성을 획득하고 있다

김창만의 「북경의 밤」과 김사량의 「호접」은 항일 투사들의 죽음과 그들을 위한 추모의식을 극화한 작품으로, 투사들의 죽음의 과정을 감상적으로 재현하여 비감을 자아내고, 그들을 추모하는 의식을 탈식민을 위한 제의로 만들어낸다. 남

궁만의 「가을」과 신고송의 「들꽃」은 일제강점기에 가장 대중적인 모티프였던 '딸 팔기 모티프'를 변형하여 해방이 되고 돌아온 딸의 이야기를 중심에 둔다. 딸 팔기 모티프는 일제강점기의 트라우마를 강하게 환기시키는 모티프로 기능하면서 동시에 모티프에 내재된 비극성 때문에 연극을 더욱 극적으로 전개시키는 데 일조한다. 김사량의 「뢰성」과 박령보의 「태양을 기다리는 사람들」은 식민지배자로부터 착취와 억압을 받는 조선인 피식민지인들의 모습을 재현한다. 선한 인물들이 악한 인물들에게 억압을 받지만 굳세게 저항하는 모습, 인과응보적인 결말 등은 해방기 관객들에게 카타르시스를 주면서 대중성을 획득하는 방식이다. 이와 같이 해방 전반기 북한연극은 멜로드라마적인 구조를 통해 탈식민화된 공동체의 욕망을 담아냄으로써 대중성을 획득한 대중극으로 평가할 수 있다.

해방 후반기에는 대중이 북한에서 일련의 개혁을 경험함으로써 점차 인민의 정체성을 갖게 되기 때문에, 대중의 변화를 감지한 연극인들은 전반기의 감상적인 방식으로 대중성을 획득하는 연극에 비판을 가한다. 그리고 인민대중의 생활을 연극에 사실적으로 담아내는 방식으로 대중성을 획득하고 있다. 해방 전반기에 제기되었던 '고상한 사실주의' 연극론은 해방 후반기에 인민대중의 감정과 생활을 그려내는 양식으로 구체화되고 발전되며, 해방 후반기의 연극은 고상한 사실주의적인 기법으로 인민대중의 감정과 생활을 반영하여 인민대중의 공감을 형성함으로써 대중성을 획득하고 있다. 해방 후반기 이와 같은 대중성 획득의 방식은 1960년대 후반 유일체제가 고착화되기 이전까지 지속되며, 김정일의 지도로 만들어지게 되는 혁명연극과 혁명가극 이전의 북한연극의 전형이 된다.

남궁만의 「아름다운 풍경」, 탁진의 「행복의 길」, 한민의 「선물」은 소련군 환송 기념 작품들이지만, 소련인들을 무대 위에 오래 머무르게 하지 않고 무대 밖으로 내보내는 방식으로 극을 진행시킨다. 이 작품들은 관객들이 관심 있는 진정한 '독립'이라는 것과 자립 국가 건설에 의지를 더욱 강하게 표출함으로써 대중성을 확보한다. 남궁만의 「기관차」와 오정삼의 「단독비행」은 노동 현장을 스펙터클하게 무대화하고 노동자들의 역동적인 모습을 표현하는 작품으로, 해방 이후 일제의 만행에 의하여 붕괴된 산업의 기틀이 복구되고 있음을 보여준다. 송영의 「인민은 조국을 지킨다」와 백문환의 「성장」은 대중과 유리된 추상적인 영웅이 아니라 그들의 생활 감정을 고스란히 지닌 살아 있는 '긍정적 주인공'을 형상화함으로써 인민들의 힘과 그들의 가능성을 확인시키는 방식으로 대중성을 획

득하고 있다. 이와 같이 해방 후반기 북한연극은 당시 인민들의 감정과 생활을 충분히 고려하여 감정을 이끌어 냈던 대중극으로 평가할 수 있다.

이처럼 연극인의 대중에 대한 고민과 대중의 변화에 대한 민감한 대응은 해방기 북한연극을 정치적 목적극이 아닌 대중극으로서 평가받을 수 있도록 만든다. 무엇보다도 중요한 것은 해방기 북한연극이 그 어느 때보다도 대중과 밀착되어 있었다는 것이다. 일제강점기 프롤레타리아 연극은 종래의 지식인 연극운동에서 탈피하여 노동자·농민 대중이 주체가 되는 연극운동을 도모하고 다수의 창작극을 생산해 내었지만, 객관적 정세의 악화와 자체 내의 역량문제로 논의만큼의 실천에 이르지 못했다. 이들의 논의를 계승한 해방기 북한에서는 연극에 대한 현실적인 뒷받침이 있었고 동시에 연극인들이 명확한 대중 인식을 바탕으로 창작방법을 고민함으로써 이론과 실천이 동시에 이루어질 수 있었다. 특히 노동자·농민 대중이 주체가 되어 그들의 '이니치아티브'를 발휘할 수 있도록 소인극, 연극써클 등을 활성화하여 인민대중의 문화적 욕구를 충족시키고, 연극에서 인민들의 창발성을 발현시키고 있다.

하지만 '응향' 사건, '백두산' 사건 등 계속되는 체제 내부의 재단으로 인하여 연극인들이 완전히 자유로운 창작 환경이 마련되지는 않았다는 인식을 갖기까지 얼마 걸리지 않았다. 그럼에도 불구하고 연극인들은 인민대중의 연극을 만들고 그들이 연극을 할 수 있는 환경을 조성해나간다. 6·25를 기점으로 많은 이들이 정권에 실망하고 좌절하지만, 그래도 인민대중을 위한 연극을 만들기 위한 노력은 계속된다. 그러나 불행하게도 이러한 방식이 1960년대 후반 이후 김일성 한 개인의 우상화와 유일체제의 고착화 작업에 이용되면서 결국 대중성의 진정한 의미를 잃게 된다. 그 안에서 점점 북한연극도 체제에 순응하거나 체제 옹호하는 것만 살아남고 우리가 지금 북한연극하면 떠올리는 정치 우위의 연극, 수령 형상화 연극 등의 전통만 만들어내고 말았다. 이에 결국 연극인들의 연극 대중화라는 꿈은 좌절되고, 연극인들은 선전·선동을 위한 목적을 위해 복무하게 되는 것이다.

<참고문헌>

1. 기본자료

(1) 신문자료
『경향신문』, 『노동자신문』, 『농민신문』, 『독립신보』, 『동아일보』, 『로동신문』, 『매일신보』, 『조선신문』, 『조선일보』, 『중앙신문』, 『현대일보』 등.

(2) 잡지자료
『건설』, 『근로자』, 『농민』, 『로동』, 『로동자』, 『문학예술』, 『새조선』, 『선전원』, 『선전자』, 『영화예술』, 『예술시대』, 『이북통신』, 『인민』, 『인민교육』, 『인민예술』, 『적성』, 『조선녀성』, 『조선문학』, 『조선화보』, 『조소문화』, 『조쏘친선』, 『청년생활』, 『호랑이』 등.

(3) 단행본자료
과학원 언어문학연구소 문학연구실 편, 『우리 나라에서 맑스-레닌주의 문예이론의 창조적 발전』, 과학원출판사, 1962.
국립극장 예술지도부 편, 『연극써-클원의수첩』, 북조선직업총동맹군중문화부, 1949.
國立藝術劇團編, 『人民戱曲集-演劇創造의 實際』, 北朝鮮文學藝術總同盟 文化戰線社, 1947.
김사량 외, 『군중문화총서Ⅲ-단막희곡집』, 북조선직업총동맹군중문화부. 1949.
김사량, 김재용 편, 『김사량 선집1-노마만리』, 실천문학사, 2002.
金旭 외, 『單幕戱曲集-아름다운생활』, 文化戰線社, 1950.
金日成, 『(金日成將軍重要論文集) 民主朝鮮自主獨立의길』, 勞動出版社, 1947.
金昌滿, 『모든 것은 조국건설에』, 勞動黨出版社, 1947.
南宮滿 외, 『戱曲集』, 國立人民出版社, 1948.

남궁만, 『공산주의자』, 조선작가동맹출판사, 1961.
느 브 뽀뽀바, 장응태 역, 『각급 직업동맹의 대중문화 사업을 개선할 데 대하여』, 노동자신문사, 1947.
리령, 『빛나는 우리예술』, 조선예술사, 1960.
林河 외, 『長幕戱曲三人集』, 文化戰線社, 1949.
문화선전성문화국 편, 『써-클문고(1)-도화동』, 농민신문사, 1949.
북조선예술총연맹 편, 『金日成將軍讚揚特輯-우리의太陽』, 北朝鮮藝術總聯盟, 1946.
사회과학원 주체문학연구소 편, 『문학예술사전』 (하), 과학백과사전종합출판사, 1993.
宋影, 『戱曲集-人民은祖國을지킨다』, 北朝鮮文學藝術總同盟 文化戰線社, 1947.
宋影·南宮滿, 『文戰文庫-單幕戱曲集』, 文化戰線社, 1949.
____, 『불사조』, 조선작가동맹출판사, 1959.
____, 『송영선집』, 조선문학예술총동맹출판사, 1963.
신고송 외, 『綜合單幕戱曲集』, 文化戰線社, 1950.
신고송, 『농촌연극써-클운영법』, 국립인민출판사, 1949.
_____, 『선구자들』, 조선작가동맹출판사, 1958.
오택근 외, 『군중 문화 총서-로동자문예집』, 북조선 직업총동맹 군중문화부, 1949.
劉春錫 외, 『8·15解放四週年記念-作品集』, 北朝鮮文學同盟員山地區委員會, 1949.
李東珪, 『短篇集』, 朝蘇文化協會中央本部, 1948.
이재명 편, 『해방기 남북한 극문학 선집』 Ⅰ, Ⅱ, 평민사, 2012.
韓雪野 외, 『쏘련군 환송 기념 창작집-위대한 공훈』, 문화전선사, 1949.
한효, 「민주 건설 시기의 조선 문학」, 『해방후 10년간의 조선문학』, 조선작가동맹출판사, 1955.
____, 『조선 연극사 개요』, 국립출판사, 1956

(4) 기타자료

한국문화예술진흥원, 『통일문학전집(컴퓨터파일)』, 2003.

2. 국내논저
고설봉, 『이야기 근대연극사』, 창작마을, 2000.
국토통일원 편, 『북한의 문화예술』, 1990.
국토통일원. 『북한문학예술분야사업 총화집: 1949, 1970』, 국토통일원정책기획실, 1974.
_____, 『남북한 비교총서』, 국토통일원, 1988.
_____, 『북한의 문학예술분야 사업총화집』, 1974.
_____, 『북한의 문화예술』, 조사연구실, 1981./1984./1985.
_____, 『통일문화지향과 문화예술』, 조사연구실, 1985.
권외영, 「김사량 문학의 미적거리 연구」, 인하대학교 석사논문, 2010.
김낙현, 「재소(在蘇) 고려문인들의 북한문학 형성기의 활동과 역할」, 『우리문학연구』 34집, 2011.
김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.
김문음, 「중국 태항산, 김학철-김사량 항일문학비 건립행사를 다녀와서」, 『새길이야기』 제18호, 2005.
김문환, 「북한연극의 특징: 체계적 접근」, 권영민 외, 『북한 문화예술 연구의 방향』, 韓國文化藝術振興院, 1990.
김봉희, 『계급문학, 그 중심에 서서』, 한국학술정보, 2009.
김성보, 『북한의 역사1-건국과 인민민주주의의 경험 1945~1960』, 역사비평사, 2011.
김승환, 「해방 직후 북조선노동당의 문예정책과 초기 김일성주의 문학운동」, 『개신어문』 8집, 1993.09.
김승환, 「해방공간 북한문학-문화적 민주기지 건설론을 중심으로」, 『한국학보』 63, 1991.
김용직, 『북한문학사』, 일지사, 2008.
김재석, 『일제 강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.
김재용, 「김사량의 『호접』과 비민족주의적 반식민주의」, 김재용·곽형덕 편역, 『김사량, 작품과 연구 2』, 역락, 2009.
_____, 『북한 문학의 역사적 이해』, 문학과지성사, 2004.
김정수, 「해방기 북한 연극의 공연미학」, 『공연문화연구』 제20집, 2010.02.

김종수, 「북한의 '친일파' 처리에 관한 연구(1945-1948)」『大學院硏究論集』 Vol.35, 東國大學校 大學院, 2005.
金俊燁, 金昌順, 『韓國共産主義運動史』, 第1卷, 서울: 高大亞細亞問題硏究所, 1962.
김창순 편, 『북한문화론』, 북한연구소, 1978.
金昌順, 『北韓十五年史1945年8月~1961年1月』, 知文閣, 1961.
김하영, 「북한 체제의 초기 집단정체성 형성에 관한 연구」, 『북한연구학회보』 제9권 제1호, 2005.
김학준, 『북한 50년사』, 동아출판사, 1995.
김학철, 『최후의 분대장』, 문학과지성사, 1995.
김향, 「인민공화국 수립기 남궁만 희곡에서 구현되는 멜로드라마적 정치성」, 『한국문학이론과 비평』 61, 한국문학이론과 비평학회, 2013.
____, 「해방 직후 남궁만 희곡에서 구현되는 멜로드라마적 특성 연구」, 『한국극예술연구』 제42집, 2013.12.
김호웅, 『김학철 평전』, 실천문학사, 2009.
나덕기, 「해방기 북한 희곡 연구」 영남대학교 박사논문, 2012.
민병욱, 『북한연극의 이해』, 삼영사, 2001.
박명진, 「문화 연구-새로운 시각의 모색을 위하여」, 박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중-문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996.
박선영, 「A Forgotten Aesthetic Reportage in Colonial Korea 1920s-1930s」, 『비교한국학』 Vol.19 No.2, 2011.
박성봉, 『대중 예술의 미학』, 동연, 2001.
박영정, 「북한 공연예술의 역사와 장르」, 『북한 연극/희곡의 분석과 전망』, 연극과인간, 2007, 201쪽.
_____, 「식민주의의 그림자 해방기의 연극영화정책」, 『연극/영화 통제정책과 국가 이데올로기』, 월인, 2007.
_____, 「연극」, 『한국현대 예술사대계 1-해방과 분단 고착 시기』 1, 시공사, 1999.
박정선, 「해방기 문화운동과 르포르타주 문학」, 『어문학』 제106집, 2009.
三八社 편, 「北韓演劇史」, 『以北通信』 4, 5, 三八社, 1949.05.
서연호, 「북한연극의 실태와 원리에 관한 고찰」, 서연호 편, 『한국 연극

의 쟁점과 새로운 탐구』, 연극과 인간, 2001.
서연호·이강렬, ·『북한의 공연예술』 1, 고려원, 1989.
서재진, 「김일성 항일무장투쟁의 신화화 연구」, 통일연구원, 2006.
신아영, 「1930년대 연극과 관객 연구」, 이화여자대학교 석사논문, 1989.
신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.
신형기, 『해방직후의 문학운동론』, 제3문학사, 1989.
알라이다 아스만, 변학수·채연숙 역, 『기억의 공간』, 그린비, 2011.
양근애, 「1930년대 후반 장막극의 극적 공간 연구」, 서울대학교 석사논문, 2007.
_____, 「해방기 연극, 기념과 기억의 정치적 퍼포먼스」, 『한국문학연구』 36집, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.06.
양승국, 「1930년대 농민극의 딸 팔기 모티프의 구조와 의미」, 『한국 연극학의 위상』, 태학사, 2002.
_____, 「1945~53년의 남·북한 희곡에 나타난 분단문학적 특질」, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994.
_____, 「1945~53년의 남·북한 희곡에 나타난 분단문학적 특질」, 『한국연극의 현실』, 태학사, 1994.
_____, 「계급의식의 무대화, 그 가능성과 한계」, 『한국현대극작가론 4-송영』, 태학사, 1996.
양호민 외, 『한반도분단의 재인식(1945~1980)』, 나남출판사, 1993.
역사학연구소, 『바로 보는 우리 역사』, 서해문집, 2004.
_____, 『함께 보는 한국근현대사』, 서해문집, 2004, 241~242쪽.
吳永鎭, 『하나의 證言』, 國民思想指導院, 1952.
오영진, 『하나의 증언』, 중아문화사, 1952.
오창은, 「소련군대에 헌사한 북한 시인들의 정서적 예찬」, 『근대서지』 1, 근대서지학회, 2010.03.
오태호, 「해방기(1945~1950) 북한 문학의 “고상한 리얼리즘” 논의의 전개 과정 고찰」, 『우리어문연구』 46집, 2013.
유민영, 「北韓 演劇의 分析과 批判」, 『통일정책』 5-4, 국토통일원평화통일연구소, 1979.12.
_____ 「北韓舞臺藝術의 現況」, 『북한』 88, 북한연구소, 1979.04.

_____, 「北韓演劇의 劃一化와 『革命性』」, 『자유공론』 175, 한국자유총연맹, 1981.10.
_____, 「北韓의 舞臺藝術」, 『北韓文化論』, 북한연구소, 1978.
_____, 「북한의 희곡」, 권영민 편, 『북한의 문학』, 을유문화사, 1989.
_____, 『한국근대연극사 신론』, 태학사, 2011.
_____, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.
유임하, 「북한 초기문학과 '소련'이라는 참조점 : 조소문화 교류, 즈다노비즘, 번역된 냉전논리」, 『한국어문학연구』 제57집, 한국어문학연구학회, 2011.
이강렬, 「북한의 연극(2)-1930~1960년대를 중심으로」, 김문환 편, 『북한의 예술』, 을유문화사, 1990.
_____, 『한국사회주의연극운동사』, 동문선, 1992.
李基奉, 『北의 文學과 藝術人』, 思社研, 1986.
이명자, 「해방공간에서 북한의 근대 경험의 매개체로서 소련영화의 수용 연구」, 『통일문제연구』 제54호, 2010.
이명재, 「북한문학에 끼친 소련문학의 영향」, 『어문연구』 제30권 제4호, 2002.
이민영, 「1947년 남북 문단과 이념적 지형도의 형성」, 『한국현대문학연구』 39, 한국현대문학회, 2013.04.
이봉범, 「해방공간의 문화사」, 『상허학회』, 2009.
이상우, 「극양식을 중심으로 본 북한 희곡의 양상」, 『한국극예술연구』 제11집, 한국극예술학회, 2000.
_____, 「북한희곡 50년, 그 경향과 특징」, 『상허학보』 No.7, 상허학회 2001.
_____, 「북한희곡에 나타난 이상적 여성 국민 창출의 양상-1960년대 이전과 이후 이상적 여성 국민의 변화양상을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.
이석만, 『해방기 연극 연구』, 경희대학교 박사논문, 1996.(이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996.)
이선영·김병민·김재용 편, 『현대문학 비평 자료집 1』, 태학사, 1993.
이영미, 「신파양식의 신파에 대한 태도」, 『대중서사연구』 9, 2005.

이용기·김영미, 「주한미군 정보보고서(G-2보고서)에 나타난 미군정기 귀환·월남민의 인구이동 규모와 추세」, 『한국역사연구회회보』 32, 한국역사연구회, 1998.05.
이재명, 「해방기 북한 희곡의 제 양상-국립극장 공연작을 중심으로」, 『해방기 연극의 재조명-2012년 한국극예술학회 제4차 정기학술대회 자료집』, 2012.11.10.
이재명, 「해방기 북한 희곡의 제 양상-국립극장 공연작을 중심으로」, 『해방기 연극의 재조명-2012년 한국극예술학회 제4차 정기학술대회 자료집』, 2012.11.10., 1~16면
이종석, 『조선로동당연구』, 역사비평사, 2006
이화원, 「연극의 공간성 분석을 위한 비교 연구」, 『연극교육연구』 10, 2004.
임옥규·김정수, 「해방기 북한 문학예술의 강령과 창작의 실제」, 『우리어문연구』 42권, 우리어문학회, 2012.정낙현, 「북한 희곡의 특성과 구조 연구-1945년-1960년대 중반의 작품을 중심으로」, 이화여자대학교 박사논문, 2004.
전영선, 『북한의 사회와 문화』, 역락, 2006.
전지니, 「해방기 남북한 희곡의 젠더정치 연구」, 『한국극예술연구』 제40집, 2013.06.
전지니, 「해방기 남북한 희곡의 젠더정치 연구」, 『한국극예술연구』 제40집, 한국극예술학회, 2013.06.
정병준, 『한국전쟁』, 돌베게, 2006.
정성임, 「소련의 對북한 점령정책에 대한 연구: 1945.8.~1948」, 이화여대 박사논문, 1999.
정진아, 「북한이 수용한 '사회주의 쏘련'의 이미지」, 『통일문제연구』 제54호, 2010.
조은희, 「북한 혁명전통의 상징화 방식 연구」, 이화여자대학교 박사논문, 2007.
池淑, 「演劇中心으로 본 北韓文藝政策에 對한 硏究」, 서강대학교 석사논문, 1985.
최현석, 『인간의 모든 감정』, 서해문집, 2011.

하정일, 「북한 문학비평의 기원과 형성」, 『분단 자본주의 시대의 민족문학사론』, 소명출판, 2002.
한국문화예술진흥원 편, 『북한의 공연예술』, 1985.
한국민중사 연구회 편, 『한국 민중사Ⅲ』, 풀빛, 1986.
한성훈, 『전쟁과 인민-북한 사회주의 체제의 성립과 인민의 탄생』, 돌베개, 2012.
함한희, 「농민들의 역사의식에서 나타난 민족주의적 담론의 의미」, 『韓國文化人類學』, Vol.24 No.1, 1992.
함한희, 「해방 이후의 농지개혁과 궁삼면 농민의 사회경제적 지위 및 그 변화」, 『韓國文化人類學』 Vol.23 No.1, 1991.
홍재범, 「1930년대 한국 대중비극 연구」, 서울대학교 박사논문, 1998.
황종민, 「해방기 소설에 나타난 미국 표상 연구」, 서울대 석사논문, 2009.
황한식, 「미군정하 농업과 토지개혁정책」, 『해방전후사의 인식 2』, 1989.
布袋敏博, 「초기 북한문단 성립 과정에 대한 연구-김사량을 중심으로」, 서울대학교 박사논문, 2007,

3. 국외논저

Assmann, Aleida, 변학수·채연숙 역, 『기억의 공간』, 그린비, 2011.
Aleksandr Gitovich·B. I. Bursov, 최학송 역, 『1946년 북조선의 가을』, 글누림, 2006.
AnnaLouise Strong, 이종석 역, 「북한, 1947년 여름」, 김남식 외, 『해방전후사의 인식』 5, 한길사, 1989.
Antonio Gramsci, 조형준 역, 「민족-민중문학-"재미에 대해"」, 『그람시와 함께 읽는 문화』 2, 새물결, 1992.
Ben Singer, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.
Brecht, Bertolt, 서경하 역, 「민중문학」, 『브레히트의 리얼리즘론』, 남녘, 1989, 102쪽.
K. Armstrong, Charles, 김지혜 역, 「가족주의, 사회주의, 북한의 정치 종교」, 임지현·김용우 편, 『대중독재 2-정치 종교와 헤게모니』, 책세상, 2005
_____, 김연철·이정우 역, 『북조선 탄생』, 서해문집,

2006.
Hurley, Erin, Theatre & Feeling, Palgrave Macmillan, 2010,
Renan, Ernst, 류승구 역, 「국민이란 무엇인가?」, Homi Bhabha 편, 『국민과 서사』, 후마니타스, 2011 참조.
Helen Gilbert·Joanne Tompkins, 문경연 역, 『포스트 콜로니얼 드라마』, 소명출판, 2006.
Jean-Jacques Roubine, 김애련 역, 『연극이론의 역사』, 1993.
John Fiske(ed.), “mass society/mass society theory”, Key Concepts in Communication and Cultural Studies, London and New York: Routledge,1994.
John G. Cawelti, 「도식성과 현실도피와 문화」, 『대중예술의 이론들』, 동연, 2000.
Descotes, Maurice, 「연극 관중의 문제」, 이인성 편역, 『연극의 이론』, 청하, 1991.
Pruner, Michel, 김덕희 역, 『연극 텍스트의 분석』, 동문당, 2005.
Pavis, Patrice, 신현숙· 윤학로 역, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
Brooks, Peter, 이승희·이혜령·최승연 역, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.
Pütz, Peter, 『드라마 속의 시간-극적 긴장 조성의 기법』, 들불, 1994.
Williams, Raymond, 『Keywords-A vocabulary of culture and society』, New York: Oxford University Press, 1983.
Scalapino, Robert A., 이정식·한홍구 역, 『한국공산주의운동사』 Ⅱ, 돌베개, 1986,
Shabshina, F. I., 김명호 역, 『1945년 남한에서』, 한울, 1996.
Simon During, 「Postmodernism or Post-colonialism Today」, 『Textual Practice』 Vol 1, Issue 1, 1987.
Schatz, Thomas, 한창호·허문영 역, 『할리우드 장르의 구조』, 한나래, 1995.
Tom F. Driver, Jr., 『The Magic of Ritual: Our Need for Liberating Rites That Transform Our Lives and Our Communities』, HarperSanFrancisco, 1991.

화강, 시양, 김승일 역, 「한국독립운동과 국공 양당과의 관계에 대한 약론」, 『중국항일전쟁과 한국독립운동』, 시대의창, 2005.

<부록> 해방기 북한 희곡 목록[242]

작가	작품명	연도	출전
김창만	강제병	1945	문화전선
송영	해는 뜨다	1946	
김사량	호접	1946	희곡집
김창만	북경의 밤	1946	희곡집
남궁만	복사꽃 필 때	1946	희곡집
서만일	김구 삽화	1946	희곡집
한태천	형로	1946	희곡집
남궁만	하의도	1946	남궁만희곡집/해토무렵/공산주의자
리동규	새벽의 노래	1946	단편집
김사량	더벙이와 배뱅이	1946	문화전선
신고송	들꽃	1946	문화전선
김사량	뇌성	1946	우리의 태양
한성	정방공	1946	조선영화문학선집
윤두헌	대하는 흐르고 있다	1946	조쏘친선
김학철	소위정판사위폐공판(독막극)	1946	호랑이
김영근	조선 빨치산	1946	

242) 본 목록은 이석만, 『해방기 연극 연구』, 태학사, 1996의 <해방기 북한 희곡 작품 목록>과 이재명, 「해방기 남북한 극작품의 데이터베이스화 및 공연문화사 연구 결과보고서」, 2009의 <해방 공간 북한 희곡 작품 목록>을 참조하여 작성하였으며, 국립중앙도서관에서 2006년도부터 수집한 미 국립문서기록관리청에 소장 되어 있는 전쟁노획문서 컬렉션 중 북한노획문서(RG242 National Archives Collection of the Seized Documents)의 수집문서에서 새롭게 발굴한 작품을 추가하였다.

박혁	눈보라	1946	
백인준	묘향산맥	1946	
신고송	불꽃	1946	
한태천	봉화	1946	
송영	김삿갓	1947	인민은 조국을 지킨다
송영	인민은 조국을 지킨다	1947	인민은 조국을 지킨다
남궁만	봄비	1947	남궁만희곡집
남궁만	홍경래	1947	남궁만희곡집
한태천	바우	1947	문화전선
김일동	양반과 종	1947	인민희곡집
서만일	좀	1947	인민희곡집
서만일	해풍	1947	인민희곡집
한태천	삼십년만의외출	1947	인민희곡집
한태천	새날의 설계	1947	인민희곡
남궁만	산하유정	1947	조선문학
남궁만	가을	1947	조소문화
탁진	꽉쇠	1947	해토무렵
공훈	조국을위하여	1947	
박령보	장백산맥	1947	
박영호	비룡리 농민들	1947	
신고송	3.1 전후	1947	
신고송	수정골 사람들	1947	
윤세중	안골동네	1947	

오정삼	집	1948	농민
김문학	묘하전 섬천 평	1948	단막희곡집
남궁만	노동자	1948	단막희곡집
서순구	토지 찾든 날	1948	단막희곡집
탁진	꽉쇠	1948	단막희곡집
한형숙	원보 노인의 출범	1948	단막희곡집
김윤식	청년로	1948	로동자
남궁만	제주도	1948	문학예술
김태진	리순신장군	1948	이순신장군
박영호	홍수	1948	인민희곡집
송영	나란히 선 두 집	1948	일체면회를거절하라/단막희곡집
한민	벌판	1948	청년생활
남궁만	기관차	1948	희곡집
오정삼	한라산	1948	희곡집
한민	백무선	1948	희곡집
박혁	나룻가에서	1948	희곡집
박령보	태양을 기다리는 사람들	1948	희곡집/승리자의군상/해바라기/통일문학전집
백문환	성장	1948	희곡집/해토무렵/장막희곡3인집
남궁만	결혼문제	1948	
류기홍	원동력	1948	
박영호	열풍	1948	
박태영	갱도	1948	
박혁	기다리는 사람들	1948	

서만일	들꽃	1948	
송영	즐거운 우리집	1948	
한민	장가가는날	1948	
남궁만	소낙비	1949	단막 희곡집
박령보	태양촌	1949	농민
박태영	마을의 역장	1949	농민
황의현	가마니	1949	농민
신고송	목화꽃필무렵	1949	농민/종합단막희곡집/총합-전막극집
남궁만	산의 감정	1949	단막 희곡집
박태영	항구	1949	단막 희곡집
박혁	여공의 노래	1949	단막 희곡집
한민	약혼하는 날	1949	단막 희곡집
한태갑	승리는 우리의 것이다	1949	단막 희곡집
김사량	무쇠의군악	1949	단막 희곡집/로동자
한민	도화동	1949	도화동
남궁만	니꼬라이떠나는날	1949	로동자
오정삼	손자	1949	로동자
남의주	기관사	1949	로동자문예집
리룡천	젊은 대지	1949	로동자문예집
리재창	녀직공	1949	로동자문예집
신홍순	동트는 바다	1949	로동자문예집
남궁만	토성랑 풍경	1949	문학예술
박혁	고향사람들	1949	문학예술

함세덕	산사람들	1949	문학예술
탁진	산비	1949	선전자/종합단막희곡집
남궁만	아름다운 풍경	1949	위대한 공훈
한민	선물	1949	위대한 공훈
송영	강화도	1949	일체면회를 거절하라
유춘석	소나무집	1949	작품집
윤세중	땅(이기영 원작)	1949	장막희곡3인집
임하	항쟁의노래	1949	장막희곡3인집
탁진	행복의 길	1949	조선녀성
송영	금산군수	1949	종합단막희곡집/일체면회를거절하라
신고송	불길	1949	창작생활과 보건
송영	자매	1949	해토무렵/송영선집
박성덕	신선생	1949	
송영	어머니	1949	
신고송	최후의 날	1949	
조령출	폭풍지구	1949	
김욱	하늘아래 첫동네	1950	아름다운생활
남궁만	또전투가일어나는밤	1950	아름다운생활
오정삼	단독비행	1950	아름다운생활
윤세중	초소	1950	아름다운생활
주동인	새벽	1950	아름다운생활
허춘	경쟁	1950	아름다운생활
황의현	확대경	1950	아름다운생활

박태영	우리집	1950	아름다운생활/해토무렵
박혁	모쓰크바에로	1950	아름다운생활/해토무렵
오정삼	가을하늘 아래에서	1950	농촌써클용희곡집
오정삼	종곡	1950	농촌써클용희곡집
황의현	사둔댁 경쟁하세	1950	농촌써클용희곡집
황의현	새며누리	1950	농촌써클용희곡집
한태천	두가정	1950	로동자/아름다운생활
전무길	을지문덕장군	1950	을지문덕장군
윤두헌	창용의 입원	1950	조쏘친선
남궁만	임산철도공사장	1950	종합단막희곡집
윤두헌	위인의초상	1950	종합단막희곡집
한태천	상봉	1950	종합단막희곡집
함세덕	소위대통령	1950	종합단막희곡집
허춘	봄	1950	종합단막희곡집
류기홍	은파산	1950	
박령보	순이	1950	
우운선	산정	1950	
선우인석	민청갱	?	자필원고
주동인	할머니와 새학교	?	자필원고

Abstract

A Study on the Popularity of North Korea's Theater during the Liberation Period(1945-1950)

Yu Yeonju

Department of Korean Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This study aims to present a novel interpretability of North Korean theatre that has been underestimated as the theatre for lauding the leader or the regime by establishing the origin and meaning of the popularity immanent in North Korean theatre during the liberation period. North Korean theatre during the liberation period has been rendered as the ideological product of North Korean regimes formed since the division of territory. Likewise, the popularity of North Korean theatre during the liberation period has been analysed from the perspective of ideology. However, the popularity manifest in North Korean theatre during the liberation period should be revisited in terms of attracting people's attention not just serving for political demagogy and propaganda.

In this context, the present study is to investigate the popularity of North Korean theatre during the liberation period via an analytical review of theatrical performance. Specifically, this study is to establish the dramatic

devices intended to win popularity on the ground that some aspects are far from the ideology although ideological attributes are prevalent themes of North Korean theatre. Also, the present study elicits the origin of popularity in North Korean theatre from the popularization theory that governed the proletarian theatre during the period of Japanese occupation and considers the continuity throughout the pre- and post-liberation period.

The character of North Korean general public during the liberation period changed as from 1948 when independent governments were established in north and south. As a consequence, theatrical performance developed towards different aspects. During the first half of liberation period, the general public was rendered as a national community. Thus, North Korean theatre during the first half of liberation period attempted to win popularity by means of melodramatic chords arousing a common nationalist sentiment. <A Night in Beijing> and <A Butterfly> dramatized the death and remembrance of anti-Japan fighters by sentimentally reproducing the course of their death full of pathos and by commemorating the memory of the deceased as a post-colonial proposal. <Autumn> and <Wild Flowers> were focused on the stories of daughters who returned after liberation by transforming the 'motif of trading daughters' which was the most popular motif during the Japanese occupation period. The motif of trading daughters aroused a distressful trauma lingering from the period of Japanese occupation, whilst the tragic factors inherent in the motif facilitated the dramatic development.

<A Roaring Thunder> and <Waiting for the Sun> reproduced the adversities of colonists oppressed and exploited by Japanese imperial occupiers. The audacious resistance of good characters oppressed by evil ones and the ending with nemesis were part of the approaches to give a catharsis to the audience and to win popularity during the liberation period. In short, North Korean theatre during the first half of liberation period can be considered a popular theatre, melodramatically structured to convey the desire of post-colonial communities and win popularity.

The general public in the latter half of liberation period gradually formed the identity specific to North Korean people. Theatrical people, sensing the shift in the general public, criticized the earlier theatre for trying to win popularity through sentimental approaches. Subsequently, creative plays emerged based on a noble realism closely mirroring the sentiment of people. <A Beautiful Landscape>, <A Road to Happiness> and <A Gift> commemorated the farewell to the Soviet army, where Russian characters did not appear on the stage for long but exited shortly.

These plays won popularity by expressing an authentic 'independence' and the intent to build an independent state, which drew attention from the audience. <A Locomotive> and <A Solo Flight> spectacularly staged the field of labour and depicted the dynamic aspect of labourers and the post-liberation restoration of the industrial basis broken down by the brutality of Japanese imperialism. <People Defend their Homeland> and <Growth> obtained popularity by embodying 'a positive hero' living with the sentiment and emotion of real people instead of an abstract one apart from the general public and by confirming people's power and potential. In sum, North Korean theatre in the latter half of liberation period can be considered a popular theatre that took into account people's sentiment and life to the fullest to elicit the public sentiment.

Theatrical people's concern with the general public and their agile response to the shift in public sentiment accounts for the view that North Korean theatre during the liberation period was a popular theatre far from political intention. The proletarian theatre during the period of Japanese occupation forsook the conventional intellectual theatrical movement to advocate the theatrical movement towards the general public, e.g. workers and farmers, and created a number of original plays. Nonetheless, due to the worsening objective state of affairs and the issue of internal competency, the discussion was not fully put into practice. Succeeding to such discussion, North Korea supported its theatre substantially during the liberation period, whilst theatrical

people pondered upon the creative methods based on a clear awareness of the general public, which contributed to theoretical and practical development. Yet, since the latter half of the 1960s, such an approach has veered to idolizing an individual Kim IL Sung and to solidifying the monolithic system, which has eventually caused the authentic meaning of popularity to vanish.

keywords : liberation period, North Korea's theater, popularity, popularization, melodrama, sentimentality, postcolonial, people, noble realism, proletarian theater
Student Number : 2010-22931