

남북한 연극인들의 희곡분석법과 연기법* 차이(差異)와 접점(接點)

김정수(단국대학교 한국문화기술연구소 연구교수)

임옥규(단국대학교 한국문화기술연구소 연구교수)

남한에서 북한 연극에 대한 긍정적 평가는 쉽게 발견되지 않는다. 이데올로기의 논의를 떠나 단순 감상의 대상으로도 대부분의 북한 연극은 무가치화 된다. 본 연구는 이 같은 논의는 공연의 결과물이라는 점을 인식하고, 남북한 연극의 창조 과정에 주목한다. 공연을 위한 희곡분석과 인물구축을 위한 연기법(演技法)에서 북한 연극인들이 선택한 창작방법을 면밀히 탐색하고, 남한 연극인들과의 비교를 통해 차이와 접점을 밝히는 것이 연구의 목적이다. ‘결과’보다 ‘과정’에 초점을 두어 남북한 연극계의 희곡분석법과 연기법을 살펴본바, 남북한 연극인들의 창작방법에서 두 가지의 기본적 공통점을 발견하였다.

첫째, 희곡분석을 살펴보면, 남북한 창작인들은 희곡분석에 있어서 주제를 설정하고, 이후 각 장면을 나누어 각 장면의 개별적 목표를 찾고 있다. 주목할 것은 그들 모두가 추상적 주제를 피하고 역동적 주제를 찾는다는 점이다. 그들은 사건이 전개되고 배우가 움직일 수 있는 구체적 주제를 탐색한다. 추상적 개념은 가상의 시공간을 물리적으로 살아내야 하는 현장인들에게 무의미하기 때문이다. 다만 차이점은 남한이 전체주제 분석에 앞서서 장면분석을 선행하기도 하고, 주제를 명쾌하게 정하지 않는 경우도 있지만, 북한은 철저히 전체주제 분석을 출발점으로 삼는다는 것

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.(KRF-2008-411-J03301, KRF-2008-411-J03302).

이다. 둘째, 연기를 위해서 남북한 배우 모두는 인물의 내면/외면 세계를 구축하고, 그를 위해 체험과 관찰을 중히 여긴다. 그 과정에서 인물의 과거와 사회적 위치를 상상하며, 외면창조를 위해서 인물에 적합한 움직임, 어조, 음성 등을 연구하고 시도한다. 이것이 남북한의 공통점이라면, 역할창조에서는 미세한 차이가 발견된다. 북한에서는 당 차원에서 ‘직접 체험’이 권장되어 모든 배우들이 ‘현장학습’을 연습과정의 일부로 받아들이고, 극중의 원형인물과 같이 살아보는 것이 기본이다. 이에 비해 남한에서 ‘직접체험’은 간혹 권유되지만 배우들이 따라야 할 의무로 강요되지는 않는다. 배우 각자에게 자율성이 부여되는 것이다. 따라서 배우들은 자신의 개성에 따라 ‘자신에게 맡기기’ 또는 ‘관찰’에 의존하며 인물을 완성해나간다. 남한 배우들이 역할창조 방법에 있어서 북한 배우들보다 자율권을 보장받는 것이다. 이 같은 남북한 연극인들의 공통적 창작원리를 압축하면, ‘역동성과 진실성’이다. 무대 위에 존재하는 순간 인물로써 온전히 존재하고자 하는 열망은 모든 남북한 배우들에게 동일한 것이다.

주제어: 남북한 연극, 희곡분석법, 연기법, 차이와 접점, 역동적 주제, 인물구축, 역할창조, 체험과 관찰, 역동성과 진실성, 장면분석법, 배우

1. 시작하는 글

한 편의 연극이 무대에서 그 존재를 과시할 때 관객의 반응은 다양하다. 동일한 작품에 대해서 긍정과 부정의 평은 늘 엇갈린다. 인간이란 자신과 친연성 있는 대상에 대해 호감을 갖게 되고, “말하는 자의 정체(말하는 사람의 경험, 편견들, 지위)는 그 사람이 생각하는 방식에 피할 수 없는 영향을”¹⁾ 끼치기 때문이다. 동일한 문화권 내에서의 연극 관람이 이렇다면, 이질적 사회의 연극은 관객에게 낯설음을 넘어 불편

함까지 안겨줄 수 있다.

남한에서 북한 연극에 대한 긍정적 평가는 쉽게 발견되지 않는다. 이데올로기의 논의를 떠나 단순 감상의 대상으로도 대부분의 북한 연극은 무가치화 된다. 1970년대에 남한에서 북한 연극은 ‘지극히 신파적인 차원의 매너리즘에 머물고 있으며 이러한 악성 매너리즘이야말로 의식과 사상의 전형화가 가져오는 결과’로 인식되었고,²⁾ 1990년대에는 ‘신파극적 표현법에서 완전히 벗어나지 못 하고 언제나 김일성에 대한 감사와 충성으로 이어지는 도식적인 결말 처리 등의 한계를 가지며 아름다움의 표현과 감동이라는 예술 본연의 의미를 성취하는데 실패한 연극’으로 언급되었다.³⁾ 작품에 대한 평가는 수용자의 미학적 관점과 취향에 기인하므로, 북한 연극은 신파일수도, 비(非)예술적인 연극일수도 있다.

그런데 주목할 것은 이 같은 평은 공연의 결과물이라는 점이다. 다시 말하면, 이 이질성과 낯설음은 무대 위에 전개된 ‘상연물’에 관한 것이다. 연극은 ‘과정’을 통해 상연으로 이어진다. 결과물이 낯설고 이질적인 연극도 작가, 연출가, 배우, 무대장치가 등의 창조를 향한 열망을 거쳐 생산되는 것이다. 그렇다면 북한 연극의 창조과정도 우리에게 낯선 것일까. 창조자로서 북한의 배우, 연출가, 무대 장치가들의 한계 극복과, 연습과정에서의 고민도 남한 연극인들과 이질적인 것일까. 연극 연구에서 현장에 관한 연구는 기본임에도 불구하고 현재까지 이에 대한 연구는 진행되지 않고 있다.

1) 마크 포티어, 『현대 이론과 연극』, 백현미·정우숙 옮김(서울: 도서출판 월인, 1999), 24쪽.

2) 김동훈, “북한 연극과 영화의 연기 고찰,” 『통일정책』, 12월(1979), 84쪽.

3) 유진일, “북한 문예이론의 변천과 연극,” 『한국문화연구 2』(경희대학교 민속학연구소, 1999), 105쪽.

본 연구는 이 점에 집중한다.

공연을 위한 희곡분석과 인물구축을 위한 연기(演技)에서 북한 연극인들이 선택한 창작방법을 면밀히 탐색하고, 남한 연극인들과의 비교를 통해 차이와 접점을 밝히는 것이 본 연구의 목적이다. 본론은 창작자 입장에서의 방법론과 적용에 초점을 맞추어 전개될 것이며, 연구범위는 김정일이 『연극예술에 대하여』⁴⁾를 발표한 이후 10년으로 한정한다. 1988년 김정일이 『연극예술에 대하여』를 발표한 이후, 현재까지도 그의 지침은 북한연극인들 모두가 읽고 따라야 할 정전으로 군림한다. 따라서 『연극예술에 대하여』와 이후 10년간의 북한연극계를 살펴보는 것은 현재까지 유효한 그들의 창작방법을 드러내는 것에 다름 아니다. 이에 맞추어 남한 역시 1990년대에 출판된 희곡, 연기, 연출에 관한 문헌을 연구대상으로 놓고자 한다. 1990년대 희곡, 연기, 연출과 관련된 단행본은 김석만의 『스타니슬라브스키 연극론』⁵⁾, 한국문화예술진흥원의 『공연예술총서 2-연출』⁶⁾, 『공연예술총서 4-연기』⁷⁾, 리 스트라스버그 저·하태진 역 『연기의 방법을 찾아서』⁸⁾, 이원경의 『연극 연출론』⁹⁾, 안민수의 『연극연출-원리와 기술』¹⁰⁾, 김균형 편저 『연극제작 이렇게 한다』¹¹⁾ 등이 있다. 이중 이원경과 안민수의 저서는

4) 김정일, 『김정일선집』, 제9권(평양: 조선로동당출판사, 1997).

5) 김석만, 『스타니슬라브스키 연극론』(서울: 도서출판 이론과 실천, 1993).

6) 한국문화예술진흥원, 『공연예술총서 2-연출』(서울: 예니, 1994).

7) 한국문화예술진흥원, 『공연예술총서 4-연기』(서울: 예니, 1994).

8) 리 스트라스버그, 『연기의 방법을 찾아서』, 하태진 옮김(서울: 현대미학사, 1993).

9) 이원경, 『연극 연출론』(서울: 현대미학사, 1997). 『연극연출론』은 이 단행본이 우리 연극인에 의해 쓰인 첫 연출론이라 기술한다.

10) 안민수, 『연극연출-원리와 기술』(서울: 집문당, 1998).

11) 김균형, 『연극제작 이렇게 한다』(서울: 예니, 1998).

역서가 아닌 본인의 작업을 바탕으로 기술한 창작방법론이다.¹²⁾ 따라서 김석만, 이원경, 안민수, 김균형이 공통적으로 제시하는 방법론을 도출한다면, 1990년대 희곡분석과 연기법에 대한 남한의 보편적 방법론은 모습을 드러낼 것이다. 물론 이들과 김정일의 연극론을 같은 선상에 놓는다는 것은 무리일 수 있다. 남한 연출가들의 공통적 방법론을 탐색한다고 해도, 그것이 한 사회의 연극 정전과 동일한 위치일 수 없기 때문이다. 이에 본 연구는 현장연구에 대한 첫걸음이라는 점에 의미를 두고자 하며, 후속 연구자에 의한 수정과 보완을 기대한다.

이외 중요 연구대상은 1990년대 『조선예술』에 기고한 북한 연극인들의 창작수기이다. 그들의 수기는 북한연극 연구에서 단 한 번도 본격적인 조명을 받지 못했다. 연극 현장을 생생하게 담는 창작인의 수기가 소외되어온 이유는 무엇일까. 그들이 ‘틀’ 지워진 연극을 생산하는 수동적 모방자로, 연극 담론의 비(非)주체로 인식되었기 때문일 것이다. 그러나 북한 연극에 대한 남한 연구자에게서도 이유를 찾을 필요가 있다. 현재까지 남한에서 북한 연극에 대한 연구는 주로 문학적 관점에서 진행되어 왔다. 문학과와 창작가를 구분하는 것 자체가 진부한 발상일 수 있다. 그러나 문학 중심의 연구와 창작가 관점의 연구가 병행될 때, 균형 있는 북한 연극 연구가 진행될 것이다. 본문에서 북한 연극인들의 수기는 김정일의 『연극예술에 대하여』와 동일한 비중으로 다루고자 한다. 또한 문헌의 한계를 극복하기 위해 본 연구는 탈북연극인과의 인터뷰를 시도했다.¹³⁾ 박경애(가명)는 북한에서 활동한 연극

12) 이원경이 일반적 방법론을 기술한 반면, 안민수는 연출자 관점에서 희곡분석과 연기법에 대해 보다 체계적인 방법론을 제시하고 있다.

13) 박경애(가명), 김정수와의 인터뷰, 2011년 4월 2일, 대학로 오솔길 북카페, 2시 30분~5시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남. 인터뷰는 박경애가 자신의 연극경력을 처음부터 자세히 회고하며 설명하고, 이 과정에서 연구자가 질문하고 대답

배우로서 북한 연극계의 상황, 희곡분석법, 연기법 등을 시연(試演)을 통해 생생하게 증언해주었다. 다만 박경애의 신변보호를 위해 중요한 구술임에도 불구하고 상당부분 인용하지 못 하는 아쉬움을 밝혀둔다.

북한 연극인들의 수기와 인터뷰의 대응점에는 남한 연극인들과의 인터뷰를 위치시키고자 한다.¹⁴⁾ 인터뷰 작업은 ‘글’로 쓰인 방법론과 현장의 구체적 연대를 담아내기 위함이며, 이를 위해 본 연구는 5명의 남한 배우들을 선정하였다.¹⁵⁾ 선정기준은 연기활동 15년 이상, 1990년대부터 현재까지 활동하는 배우, 1년에 2~3편 이상의 작품에 참여하는 배우이다. 이들은 소박하고 직접적인 언어로, 문헌과는 다른 각도에서 연극의 창조과정을 투명하게 보여줄 것이다. 질적 연구방법이나 자신의 철학적 사유를 ‘대단한 이론가가 아닌 역사에서 중요하게 취급받지 않은 사람들, 여자들, 이름 없는 촌부의 글을 통해’¹⁶⁾ 펼쳤던 푸코의 신념을 거론하지 않아도 이유는 분명하다. 현장인은 연극을 ‘구경’하지 않고 ‘몸’으로 살아내기 때문이다. 남북한 창작가들은 ‘현장에 적용한 연극 이론과 정책이 무엇인가’가 아니라 연극을 위해 현

을 듣는 방식이었다. 박경애는 연기를 직접 시연(試演)하였고, 음악이나 효과에 대해서는 몇 소절 직접 불러주어 북한 연극의 현장을 생생하게 재현해주었다.

- 14) 본 연구에서 배우와의 인터뷰는 제1저자가 담당했다. 현장에서 녹취를 하였으며, 이를 제2저자에게 전달하고 인터뷰 당시의 상황과 언어의 뉘앙스를 전달하며 의논하는 방식을 취했다.
- 15) 인터뷰에 응한 배우는 다음과 같다. 김정호(1997년 데뷔, 현재 프리랜서, 대표작 <유다의 키쓰>, <염소 혹은 실비아는 누구인가>, <굴레방다리 소곡>, <육분의 룩>, <이기동체육관>), 김현(1993년 데뷔, 극단 모시는 사람들 소속, 대표작 <블루 사이공>, <강아지똥>, <로시난테의 여인>, <오아시스세탁소습격사건>, <마누래꽃동산>), 남윤길(1993년 데뷔, 현재 프리랜서, <이날 이때 이즈음에>, <여보, 나 시집보내줘>, <가족>, <헨리5세>), 김현진(1991년 데뷔, 현재 프리랜서, 주요출연작: 마당극).
- 16) 조광제 강의, <현대철학입문 2-미셸 푸코>, 장충동 철학아카데미, 2011년 1월 24일.

장에서 구체적으로 ‘무엇을 어떻게 준비 하는가’를 말해줄 것이다. 이로써 남북한 연극인들이 갖는 창작방법의 ‘차이와 접점’이 명쾌히 드러나고, 북한 연극에 대한 문학 중심적 연구가 ‘문학-연극적’ 관점으로 확장되는 데 기여하기를 기대한다.

2. 주제와 구조분석

연극공연에서 희곡의 위치는 다양하다. 연출가의 미학적 믿음에 따라 희곡은 해석되고 존중되어야 할 대상이기도 하고, 조명이나 의상과 같이 연극요소 중 하나일 뿐이기도 하다.

극작가가 무엇을 어떻게 잘 썼든 못 썼든 그 희곡이 곧 연극은 아니라는 것이다. …… 희곡은 궁극적으로 ‘배우를 통해서’ 연극이 되는 것이니, 희곡은 어디까지나 연극 제작을 위한 하나의 재료인 것이다.¹⁷⁾

이같이 남한 연극계는 ‘희곡’이 제작을 위한 재료 중 하나라는 입장에 동의한다. 더 나가 최근 문자 언어에 대한 도전이 활발해지면서 연극의 출발점은 희곡에서 ‘몸’으로 전환되기도 한다. 그러나 현재까지 북한에서 모든 연극은 ‘서사’로 출발하여 ‘서사’로 종결되는바, 본 장에서는 희곡이 존재하는 또는 존중되는 공연을 전제로 남북한 연극계의 희곡 분석법을 논하고자 한다.

17) 이원경, 『연극 연출론』, 55~56쪽.

1) 전체의 역동적 주제 설정

김정일은 연극요소 중 무엇보다도 희곡을 중요시한다. “연출가의 창조적 사색은 언제나 희곡으로부터 시작되며 희곡을 살리는 데로 지향”¹⁸⁾되어야 하고 “연출가는 희곡에 철저히 의거”¹⁹⁾해야 한다는 것이다. 그렇다면 연출가는 희곡을 분석하기 위해 일차적으로 무엇을 해야 할까? 이에 대한 김정일의 구체적 언급은 없지만, 그의 글을 면밀히 살펴보면 북한에서 장려되는 희곡분석법을 읽어낼 수 있다. 다음의 짧은 글은 희곡분석법에 대한 중요 단서이다.

연극에 대한 연출적 구상은 희곡의 종자에 기초하여야 합니다.²⁰⁾

작품의 종자는 작가가 말하려는 기본문제가 있고 형상의 요소가 뿌리내릴 바탕이 있는 생활의 사상적 알맹이입니다.²¹⁾

‘종자’라는 다소 생소한 용어를 김정일은 ‘작가가 말하려는 기본문제’ 또는 ‘사상적 알맹이’로 설명하는데, 남한의 용어로 치환하면 일반적 개념으로서의 ‘주제’와 가장 가까울 것이다. 그런데 ‘사상적 알맹이’가 종자라는 것은 창작가들에게 불필요한 설명이다. 연극은 가상의 시공간 속에서 구체적으로 전개되는 예술이기에 ‘예를 들면 이것은 …… 이다’와 같은 직접적 설명이 중요하다. 김정일 역시 이를 의식한 듯 보다 구체적인 예를 제시한다.

18) 김정일, “연극예술에 대하여,” 46쪽.

19) 김정일, 위의 글, 232쪽.

20) 김정일, 위의 글, 46쪽.

21) 김정일, 위의 글, 192쪽.

- 혁명연극 <혈분만국회>에서 …… 남의 힘을 믿으면 나라가 망한다
는 …… 대사에는 …… 작품의 종자가 철학적으로 심오하게 밝혀져
있습니다.
- 혁명연극 <3인 1당>은 …… 파쟁과 분렬은 망국의 길이라는 작품의
종자를 체현하고(고딕은 필자)²²⁾

이 같이 ‘종자’는 희곡의 이야기가 집중되는 핵심이며, ‘남의 힘을 믿으면 나라가 망한다’, ‘파쟁과 분렬은 망국의 길이다’와 같이 희곡에 전개되는 줄거리의 압축이다. 흥미로운 것은 김정일이 희곡의 종자(목표, 주제)를 추상적으로 설정하지 않는다는 점이다. 그는 분명 배우가 움직이고 행동할 수 있는 출발점으로써의 종자를 제시한다. 그런데 남한 역시 연극의 주제에 대해 이와 동일한 개념을 갖는다. 남한에서는 ‘종자’가 아닌 ‘목표’, ‘주제’라는 용어를 사용하는데, 다음은 이에 대한 글이다.

“소”에서 목표를 말할 때 ‘농촌 생활의 비참상’이라든가 ‘인간의 꿈과 좌절’ 등과 같은 표현으로 정리하려고 생각할 수 있다. 그러나 그런 표현은 문학적 수식으로는 그럴듯할지 모르지만 연극 작업의 목표로서는 매우 모호한 것이다. 그보다는 “일제하의 소작농이 지주의 수탈에 항거하여 농토를 지키려 하는 저항과 좌절의 애환”이라고 정리하는 것이 바람직할 것이다.

이번에는 “오이디푸스 왕”의 연출목표를 생각해보자. ‘신과 인간의 대립’ 또는 ‘운명에 대한 인간의 투쟁’이라는 목표는 구체적으로 배우들

22) 김정일, 위의 글, 207~212쪽.

이 연기해야 할 행동의 근거를 마련해주지 못한다. 이 극이 처음부터 끝까지 관통하고 있는 극적 행동이 “선왕 라이오스를 살해한 자가 누구인지를 찾는 과정”이다. 그런 구체적 목표 아래 연출된 연극이 보다 구체성 있고 역동적인 모습으로 만들어질 것이다.²³⁾

문학적 관점에서 보면, 김정일/안민수가 제시한 희곡의 종자/목표는 다소 왜소해 보일 수 있다. ‘신과 인간의 대립’, ‘인간의 꿈과 좌절’이라는 주제가 안민수의 표현을 빌려 ‘그럴 듯’해 보이기 때문이다. 김정일이 제시한 ‘사람은 하느님이나 귀신을 믿을 것이 아니라 자기의 힘을 믿어야 한다’와 안민수가 제시한 ‘선왕 라이오스를 살해한 자가 누구인지를 찾는 과정’은 주인공의 행동이나 사건과 가까워 보이므로, 주제로 인정하기에 일차원적 인상을 주는 것은 사실이다.

그러나 그것이 연극이다. 지적 욕망을 충족시켜준다고 해도, 추상적 개념은 구체적 움직임을 염두에 두고 희곡을 분석해야 하는 창작자에게는 경계 대상이며, 북한의 표현을 빌려 ‘청산’ 대상이다. 배우가 역동적으로 움직일 수 있는 근거가 되어 작품을 끌고 나갈 수 있는 종자/목표, 그것이 창작가들이 희곡분석에서 찾아야 할 주제인 것이다. 김균형의 글을 통해 이 같은 입장이 남한연극계에서는 일반화되어 있음을 확인하기로 한다.

예를 들어 셰익스피어의 “햄릿”의 경우 …… 주제는 “너무 주저하는 행동은 더 큰 화를 초래한다”거나, “필요한 행동은 과감해야 한다”거나 혹은 “복수는 쉽지 않다”거나 “좋지 않은 수단으로 얻은 권력은 좋지

23) 안민수, 『연극연출—원리와 기술』, 123쪽.

않은 끝을 유발한다” 등으로 다양하게 설정될 수 있다.²⁴⁾

김균형은 ‘목표’ 대신 ‘주제’라는 용어를 사용하지만, 그 역시 희곡에서 역동적 주제의 탐색이 중요함을 강조한다. 그는 거듭하여 “주제란 이처럼 작품 자체의 제작 방향을 결정하는 가장 기본적인 요소이므로 가장 먼저 해야 할 것은 명백한 주제를 선택하는 일”이라고 한다.²⁵⁾ 주목할 것은 북한에서도 이와 같은 입장이 일반화되어 있다는 점이다. 1990년대에 언급된 작품의 종자는 “새 세대 청년들은 세대와 세대를 넘어 백두의 혁명정신과 전쟁시기 전후복구건설시기의 조선의 혁명정신과 우리 당의 사상을 그대로 계승하고 열렬히 발현하고있는 락천적이며 혁명적인 세대”²⁶⁾, “한 해외교포가 자기 조국과 민족에 대한 자세와 립장에 대한 심각한 사회적 문제를 제기하는 것”²⁷⁾, “솔직하고 순진하고 그러면서도 인간에 대한 사랑으로 가슴 뜨겁게 불 태우고 있는 우리의 새 세대들”²⁸⁾ 등이다. 이 역시 역동적 종자이며, 창작가들에게 어떤 인물이 등장하고, 어떻게 작품이 전개되는지에 대해 윤곽을 제시하고 있다. 북한에서도 종자/주제란 형상의 요소들이 뿌리내릴 바탕, 즉 배우가 움직이고 사건이 전개될 바탕이며, 앞으로 전개될 이야기의 압축인 것이다. 그렇다면 현재 남한의 배우들 역시

24) 김균형, 『연극제작 이렇게 한다』, 92쪽.

25) 김균형, 위의 책, 93쪽.

26) 평안북도예술단 배우 박항일, “작품의 양상문제와 연출형상,” 『조선예술』, 6월(1990), 39쪽.

27) 공훈예술가 김인영, “연출가와 작품에 대한 견해문제,” 『조선예술』, 9월(1990), 48쪽.

28) 평안북도예술단 작가 라성덕, “(창조주기) 새 세대에 대한 나의 관점,” 『조선예술』, 6월(1990), 36쪽.

현장에서 이 같이 희곡의 주제를 분석하고 있을까? 다음은 배우 김현과 남윤길의 입장이다.²⁹⁾

- 김 현: 연출가마다 다른데 …… 전제목표를 설정하는 것은 크게 다르지 않아요. 예를 들면 <로시난테의 여인>의 주제 ‘엄마와 약혼자에 의해 상처받은 수은이를 섬김으로써 치유하는 장석의 이야기’ 같이 ……³⁰⁾

- 남윤길: 희곡 전체를 보는데요, 간단해요, ‘지금은 희망을 바겐세일 중입니다’ 라든가 …… ‘시대가 바뀌어도 가난한 사람, 만나지 못하는 사람은 반복된다’, ‘현대의 메마른 사회에서의 진정한 가족애’, 이런 식이죠. 그런데 주제를 모르는 작품도 있어요(웃음) 작품 끝날 때까지 아무도 몰라요(웃음)³¹⁾

김현과 남윤길은 남한에서 연출가와 배우가 희곡을 분석할 때, 연출가의 취향에 따라 다소 차이는 있으나 전체 목표를 설정하는 것은 유사하다고 밝히며, 주제는 어떤 일이 벌어질 것인가에 초점을 두어 설정됨을 강조한다. 배우들은 주제를 통해 줄거리 전개와 인물의 행동을 암시받는 것이다. 물론 이와는 다소 다른 입장도 발견된다.

연출가마다 다른데 전체 목표를 찾기도 하고요, 꼭 찾지 않기도 해요.

29) 본 연구에서 배우와의 인터뷰는 객관성을 훼손하지 않기 위해 가능한 녹음된 그대로 기술하기로 한다.

30) 김현, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 연극센터, 1~3시, 보이스트레코더 녹음, 1:1 만남.

31) 남윤길, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 17일, 대학로 연극센터, 1~3시, 보이스트레코더 녹음, 1:1 만남.

이미 정해놓으면, 거기에 묶이는 경우도 있어서 …… 창조력이나 상상하는 게 제한되잖아요. 천천히 …… 그러니까 전체를 찾고 부분을 보기도 하고, 부분 먼저 보고 쌓아가면서 전체로 가기도 하고요.³²⁾

배우 김정호는 연출가마다 분석법이 다를 수 있음을 언급하며, 경우에 따라 전체의 주제 분석에 앞서서 부분의 분석이 이루어질 때의 장점에 비중을 둔다. 그렇다면 순서에 있어서는 북한의 입장이 보다 엄격하다고 할 수 있다. 부분에서 전체로가 아니라, 반드시 전체에서 부분으로 진입해야 한다는 주장만이 발견되기 때문이다. 다음은 북한의 국립연극단 연출가 채창원의 창조수기이다.

그저 대본에는 대흥으로 가는 제대군인들의 이야기, 청춘남녀들의 사랑이야기, 성천가의 송어를 놓고 싸트고 자라나는 고향애와 그것이 발전하여 조국애로 번져지는 이야기 등이 라렬되어 있었을 뿐이었습시다. …… 만약 대흥으로 가는 제대군인들과 대학졸업생들의 모습을 그린다고 가정해봅시다. …… 그러면 오늘 우리 시대 청춘들의 아름답고 숭고한 정신세계를 깊이 있게 보여줄 수 없게 되었고, …… 다른 한편 송어를 놓고 고향애, 조국애로 극발전을 끌고나간다고 해 봅시다. …… 주인공은 현옥이가 아니라 영수가 되어야 할 것입니다. …… 이 과정에 우리는 …… 90년대 우리 청춘들의 아름다운 정신세계와 그것을 안받침하고 있는 참된 사랑의 이야기로 작품을 끌고나가자는 결론에 도달하게 되었습니다.³³⁾

32) 김정호, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 10일, 충무로 하늘정원 카페, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

33) 국립연극단 연출가 채창원, “(창조수기) 새로운 형상방법을 부단히 탐구하여,”

채창원은 이 글을 통해 회곡분석 단계에서 주제 설정이 선행되어야 함을 강조한다. 그의 논리에 의하면 전체 주제가 불분명할 때 주변 사건들이 흔들리기 때문이다. 남포시예술단 연출가 공훈예술가 정리일 역시 이에 동의한다. 그는 “회곡 <돈과 생명>을 문학작업을 하지 않고 탁상련습을 거쳐 실내행동작업까지 진행”하였을 경우, “무엇보다 먼저 연극의 종자가 무엇인지 잘 모르겠다는 의견이 제시”되었기에 “작품의 근본문제를 뒤흔드는” 치명적인 문제가 발생했고, 따라서 “작가와의 문학작업을 땀대기식으로나마 진행”하여 “회곡의 종자를 <돈에 죽고 사랑으로 살아간다>”로 규정하였다고 밝힌다.³⁴⁾ 명쾌한 종자 없는 출발은 치명적 문제들을 발생시킨다는 것이다.

북한의 이와 같은 견해는 근대적 사유일수도, 시대에 뒤떨어진 ‘중심주의’의 산물일 수도 있다. 그러나 연극에서의 ‘중심과 주변’, ‘중심과 해체’를 논하는 것은 본 연구의 목적이 아니다. 주목하고자 하는 것은 회곡을 전제로 공연을 준비하는 경우, 회곡분석에 있어서 남북한 연극계에 전체 목표 설정작업이 보편화되어 있다는 점이다. 남한의 경우 연출가에 따라 순서에서 차이는 있다. 일부 연출가는 틀을 정하는 것은 효율성을 극대화하는 한편, 상상력의 제한이라는 단점을 야기한다고 보기 때문이다. 그런데 중요한 것은 전체 분석과 부분 분석이 순서적으로 바뀔 수는 있으나, 어떤 순서로 접근하든 남북한 연극계는 구체적이고 역동적인 주제를 설정한다는 것이다. 추상적 주제는 작품을 끌로 나갈 발판을 마련해주지 못 하기 때문이다. 북한은 ‘탁상작업’에서, 남한은 ‘테이블 미팅’에서 회곡이 무엇을 말하려고 하는가, 즉

『조선예술』, 12월(1991), 37~38쪽.

34) 남포시예술단 연출가 공훈예술가 정리일, “(창조수기) 연출가의 창작적 주견을 놓고,” 『조선예술』, 1월(1994), 25쪽.

희곡 전체의 역동적 주제 탐색을 기본으로 하는 것이다.

2) 장면의 개별적 주제 탐색

희곡 전체의 주제를 분석하는 과정이 끝나면, 남한 연극인들은 보편적으로 장면 분석 단계로 진입한다. 김균형에 의하면 장면분석이란 “주제와의 연계에서 어떤 부분을 강조해야 하고 어떤 부분을 약화시켜야 하는가, 아니면 어떤 부분에 무엇을 추가하고 어떤 부분은 모조리 제거해야 하는가 등이 또한 제기돼야 하는 질문”³⁵⁾이다. 안민수 역시 전체 목표분석 이후에 장면 분석에 들어갈 것을 제시하는데, “각 장면은 연극의 전체적인 목표 아래서 해야 할 역할을 따로 가지고 있기 때문이다.”³⁶⁾ 남한에서 장면 분석의 대표적 방법은 ‘프렌치 신(french scene)’으로³⁷⁾ 다음과 같은 분석법이다.

나뉘어진 각 장면을 역시 각각의 목표를 정해야 한다. ……“소”의 초목표를 지주의 수탈에 저항하는 소작농의 비참상이라고 할 때 첫 장면의 목표는 어떻게 되어야 하는가 생각해보자. “소”의 첫 장면을 풍년을 노래하는 농군들의 아주 흥겨운 타작마당 정경이다. 따라서 추수의 기쁨이 넘치는 화사하고 풍요로운 장면이 되어 하며, 바로 그것이 이 장면의 목표가 되어야 한다. 그런가 하면 말뚝이와 귀찬이가 밤을 주고받으며 속삭이는 사랑의 장면이 있다. 이 역시 티 없는 시골 처녀 총각의 정겹고 구수한 연애의 아름다움이 보이게 그려야 한다.³⁸⁾

35) 김균형, 『연극제작 이렇게 한다』, 93쪽.

36) 안민수, 『연극연출-원리와 기술』, 124쪽.

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

이 같이 전체 목표가 ‘지주의 수탈에 저항하는 소작농의 비참상’일 경우, 각 장면의 목표는 이와 무관하게 ‘풍년을 노래하는 농군들의 아주 흥겨운 타작마당’ 또는 ‘말뚝이와 귀찬이가 밤을 주고받으며 속삭이는 사랑의 장면’이 된다. 장면의 목표가 전체 목표와 독립적으로 설정되는 것은 안민수에 따르면 “어떤 장면은 노란색, 다른 장면은 푸른색, 또는 붉은색으로 만들어 전체적으로 하얀색을 만들어야 하는 것이지 극의 목표가 하얀색이라 하여 모든 장면을 하얀색으로 만들려고 해서는 안 되는 이치와 같”³⁹⁾은 것이다. 그렇다면 1990년대 북한에서의 장면분석법은 어떻게 진행될까.⁴⁰⁾ 이에 대해서 김정일이 명백히 제시한 바는 없지만, 혁명연극 <승리의 기치 따라>를 통해 북한의 장면분석법을 추론해 볼 수는 있다. 이 연극은 김정일이 “희곡대본 창작을 비롯하여 무대형상기간 무려 16차례의 세심한 가르침을 주신”⁴¹⁾ 작품이며, 한국전쟁을 승리로 이끈 김일성을 형상화한 1990년대 대표작이므로, 1990년대 북한의 장면분석법을 알려주기에 부족하지 않을 것이다.

<승리의 기치 따라>에서는 ① 탁월한 전략가로서 김일성, ② 인민의 어버이로서의 김일성, ③ 두 남매의 아버지로서의 김일성이 동시에 구현된다. 세 장면을 나열해보기로 한다.⁴²⁾

38) 안민수, 『연극연출—원리와 기술』, 125~126쪽.

39) 안민수, 위의 책, 124쪽.

40) 해방기 북한에서는 프렌치 썬 장면분석법이 실행되었다. 북조선직업총동맹 군중문화부, 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』(평양: 북조선직업총동맹군중문화부, 1949), 73~74쪽 참조.

41) 국립극단연출가 리몽훈, “(창작수기) 창작적 주견은 어디서 생기는가,” 『조선예술』, 8월(1993), 21쪽.

42) 인용에서의 번호는 편의상 연구자가 붙인 것임을 밝혀둔다.

① 혁명연극에서 최고사령관 김일성 장군님께서는 적들이 수많은 비행기와 군함, 탱크와 대포, 고공병들을 몰고 달려들 때 세계를 향하여 단호히 이렇게 선포하신다. “난 그 어떤 역경 속에서도 우리 인민들의 힘을 믿고 승리를 확신하고 있습니다. 자주적인 우리 인민의 힘은 그 어떤 원자탄이나 로케트보다 더 위력한 무기입니다. 놈들은 이것을 보지 못했습니다.”

혁명연극에서는 이처럼 총이나 대포보다 먼저 인민을 보시고 총포성보다 먼저 인민의 목소리에 귀를 기울이시며 인민대중을 불러일으켜 승리의 열쇠를 싸움 전에 이미 마련해 가시는 위대한 정치가로서의 경애하는 수령님의 결출한 풍모를 남김없이 보여주고 있다.⁴³⁾

② 세포위원장과 그의 안해가 일시적인 전략전 후퇴 시기에 놈들에게 희생되었다는 보고를 받으신 위대한 수령님께서는 몹시 가슴아파하시며 그 유가족들에게 한량없는 사랑을 베풀어주신다.

위대한 수령님께서는 상처 입은 김씨로인의 마음을 따뜻이 위로해주시고 그의 손녀를 혁명학원으로 보내주신다.

그리고 손자인 박성남에게는 부모의 원썬을 갚아야 한다고 하시며 사랑의 기관단총을 안겨주시고 그가 적탱크 7대를 까부시고 쓰러졌을 때에는 친히 군의소에까지 찾아오시어 어떤 일이 있어도 그를 꼭 살려야 한다고 하시면서 몸소 수술립회도 서시고 친어버이사랑으로 간호까지 해주신다.⁴⁴⁾

③ 아버지 장군님의 안녕과 만수무강을 축원하시는 친애하는 그이의 (김정일 — 필자) 간절한 뜻이 담긴 편지와 장군님께서 입맛을 잃으셨을

43) 준박사 조명철, “(관평) 백전백승의 가치를 펼쳐 보인 불멸의 화폭,” 『조선예술』, 8월(1993), 14쪽.

44) 위의 글, 6쪽.

때 메주장에 달래를 넣고 끓여 올리면 식사를 잘하신다고 하시면서 어린 녀동생과 함께 온종일 학원에서 멀리 떨어진 발독에까지 나가시여 캐보내신 달래, 글 대신 손바닥의 크기를 그려 보내신 귀여운 따님의 편지……

편지에 담겨진 숭고한 뜻을 헤아려보시고 달래의 향기도 맡으시면서 자제분들에 대한 대견함과 그림에 잠겨계시던 아버지 수령님께서서는 ……
(이하 생략)⁴⁵⁾

①은 탁월한 전략가로서의 김일성을 구현한 장면으로 조명철의 글과 같이 김일성의 ‘걸출한 풍모’가 드러난다. 이에 비해 ②는 인민의 아버지로서 김일성의 따뜻한 모습을 보여주는 장면이며, ③은 평범한 아버지로서 자식들을 그리워하는 김일성의 모습이다. 세 장면은 각각 김일성의 다른 모습을 담고 있다. 그렇다면 희곡 분석에서 이 장면들은 남한과 같이 개별적으로 설정되는 것일까? 북한 연극인 박경애의 구술은 이 질문에 대해 명백한 답을 준다.

탁상작업할 때, 먼저 전체 주제가 뭔지 다들 모여서 얘기하지. 그때는 다들 와. 대사가 한 마디만 있는 배우도 다들 모이지. 그다음에는 1막에서 뭘 보여줄건지, 2막에서 뭘 보여 줄건지를 토론을 하지. <승리의 기치 따라> 봤지. 1막의 주제는 뭘니다. 2막의 주제는 뭘니다. 이렇게 하는 거지. 만약 1막은 수령의 따뜻한 모습을 보여주는 거다, 2막은 아버지가 아니라 위대한 장군의 모습을 보여주는 거다. 이런 식이지. 거럼, 다 다르게 정하지. 연기도 거럼, 수령으로서랑 아버지로서랑, 거럼 다

45) 위의 글, 16쪽.

다르게 보여주지. 그렇게 수령모습이랑 아버지 모습을 섞어서 하는 게 아니라, 장면마다 다르게 하는 거지.⁴⁶⁾

이와 같이 박경애는 북한에서도 장면 분석은 전체 주제와 무관하게 개별적으로 설정됨을 밝힌다. 전체주제가 ‘수령의 위대함’일 경우, 각 장면은 개별적으로 ‘수령의 따뜻함’, ‘수령의 탁월한 전략능력’ 등으로 설정된다는 것이다. 박경애의 구술이 주관적일 수 있지만, 장면 ②에서 북한 작가들이 김일성의 인간적 풍모를 강조하기 위해 “최고 사령관 동지와 전사와 씨름장면도 설정해보려고도 생각해보았고 같이 식사하시는 장면도 넣어볼까” 생각할⁴⁷⁾ 정도로 자유로웠음을 기억할 필요가 있다. 그들은 지도자 장면과 구분되는 인간적 장면을 위해 다양한 장면을 시도해본 것이다. 물론 “이렇게 되면 탁월한 군사전략가로서의 풍모, 령도의 현명성을 품위 있게 펼쳐보일 수 없다”⁴⁸⁾는 결론에 이르러 이 장면을 삭제했으나, 그들은 김일성과 군인들과의 ‘씨름’장면을 구상할 정도로 장면의 개별적 특징을 드러내고자 시도한 것이다. 또한 장면 ③은 전쟁터에서 김일성이 어린 김정일의 편지를 받는 장면이다. 김일성의 어린 아들과 딸은 아버지에게 손바닥을 그린 편지와 달래를 보낸다. 김일성은 잠시 전쟁의 가혹함을 잊고 달래의 향기를 맡으며, 아들과 딸을 그리워하는 평범한 아버지로 돌아가는 것이다. 굳이 이 장면의 주제를 추론하자면 ‘전쟁 중 아들과 딸을 그리워하는 아버지’가 되는 것이다.

46) 박경애, 본 연구자와의 인터뷰, 2011년 4월 2일, 대학로 오솔길 북카페, 2시30분~5시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

47) 국립극단 연출가, 리몽훈, “(창작수기) 창작적 주견은 어디서 생기는가,” 22쪽.

48) 위의 글, 22쪽.

수기나 평론에서 각 장면의 종자 설정이 기록되지 않는 것은 아쉬운 일이다. 그러나 작품 자체가 “탁월한 군사전략가, 백전백승의 강철의 령장, 위대한 인간으로서의 경애하는 수령님의 숭고한 품모를 그리면서 그것을 생활적으로 진실하고 소박하게 무한한 친근감이 가게 형상”⁴⁹⁾하는 데 초점을 두었다는 것, 각 장면이 김일성의 다양한 모습을 드러내도록 구성되었다는 것은 연출가를 비롯한 창작가들이 각 장면에서 강조할 바를 독립적으로 구축하였음을 말해주는 것이다. 해방기 북한의 설명을 빌리면 ‘인체구성을 해부하는 데 있어서 머리 팔 다리 목 이렇게 명칭을 붙여서 해부를 하지만 결국은 이런 모든 것이 합쳐서 사람이란 형체가’ 되듯 <승리의 기치 따라>는 개별적인 각 장면이 합해져 완벽한 인간으로써의 김일성을 보여주는 것이다. 1990년대 북한과 남한 연극계의 장면분석법은 이 같이 ‘각 장면의 주제를 개별적으로 설정’한다는 공통점을 갖는다고 하겠다.

3. 성격구축(Building a character)과 역할창조(Creating a role)

1) 인물의 내면과 외면 구축

배우가 인물을 살아 있는 인간으로 구축하기 위해서는 인물의 배경을 이해하는 것이 중요하다. 인간은 각 개인사가 있고, 과거 사건과 환경의 총체가 현재의 존재 모습이기 때문이다. 인물의 가족관계, 성장배경에 대한 배우의 치밀한 상상력은 연기를 위한 필수요건인 것이

49) 박사, 부교수 류만, “(평론) 수령형상창조에 관한 우리 당의 주체적 문예리론을 폭넓고 깊이 있게 구현한 혁명적 대작,” 『조선예술』, 8월(1993), 20쪽.

다. 남한에서 이 같은 인물의 내면 구축법은 인물을 지배하는 조건들의 분석으로 시작된다.⁵⁰⁾ 예를 들면 인물이 장남일 경우, 유교사회에서 장남에게 기대되는 일반적인 항목들과 그 환경 속에서의 성장 등을 염두에 두고 인물의 내면세계를 구축해야 하는 것이다. 그런데 이와 같은 성격구축법이 북한에서도 동일하게 발견된다.

성격은 매 사람에게 고유한 것이지만 날 때부터 타고난 것이 아닙니다. 성격은 사람의 사회적 실천활동과 그 과정에 맺어지는 사회적 관계를 통하여 이루어지고 사회력사적조건에 의하여 제약되는 것만큼 개성적인 특징을 띠면서도 시대와 사회제도, 계급과 민족의 공통적인 특징을 가지게 됩니다. ⁵¹⁾

김정일은 인물의 성격구축에서 배우가 염두에 두어야 할 사항을 지시한다. 인물에게 분명 성격이 존재하는데, 그 성격은 타고난 것이 아니라, 인물이 성장하면서 결과적으로 배여진 것임을 강조하는 것이다. 따라서 북한 배우는 “극이 전개되는 데 따라 그 인물이 걷는 생활로정, 성장과정, 정신도덕적 풍모의 변화과정을 깊이 있게 분석하고 그에 맞게 진실한 연기를 하”⁵²⁾도록 요구받는 것이다. 일면 북한이 남한

50) 이에 대해 안민수는 다음과 같이 설명한 바 있다. “예를 들어 “소”에서 말뚝이는 장가를 가려 하고 개똥이는 서울로 도망가려고 하는데 어째서 작가는 큰아들인 말뚝이를 서울로 도망가려는 인물로 만들지 않았는지, 반대로 둘째를 장가가려는 인물로 만들지 않았는지 생각해 볼 수 있다. 이는 통상 한국 가정에 있어서 장남에게 가정을 이어가는 책임을 부여하는 것이 상례이기 때문이다. 이런 것은 “세일즈맨의 죽음”에서 비프와 해피의 관계에서도 유사해서 장남과 차남을 구별되게 만든 것에는 가정적인 배경이 보이지 않는 동기가 되었음을 알 수 있다.” 안민수, 『연극연출－원리와 기술』, 141쪽.

51) 김정일, “연극예술에 대하여,” 242쪽.

에 비해 계급과 민족의 특징을 보다 강조하는 듯하지만, ‘계급’이라는 용어를 ‘사회적 위치’, ‘사회와의 관계’와 관련짓는다면 사회적 배경 분석을 요하는 것은 남한 역시 동일하다.

사회적인 배경의 분석에는 인물의 직업, 교육 정도, 지적 수준, 교육 관계, 사회적 위치, 사회 적응도 포함될 수 있다. 사회적 배경이 연극을 이해하는 데 특히 중요한 요인이 되는 작품으로 “세일즈맨의 죽음”을 들 수 있다. 이 작품에서는 한 평범한 인물이 현대 자본주의 사회에서 자기의 위치를 어떻게든 고수하려고 하는 데에서 일어나는 갈등을 보여 준다. 가정적으로는 두 아들과 원만하지 못한 관계에서 오는 소외감, 아버지로서의 위치가 상실되는 것에 대한 두려움 등을 통하여, 사회에서 인간이 자신의 권위를 어떻게 찾을 것인가 하는 문제를 제기하고 있다.⁵³⁾

이 같이 성격구축에서 남북한 모두는 인물의 개인사와 함께 사회적 위치/계급에 대한 분석을 필수로 제시하는 것이다. 북한의 입장에서는 ‘연기에서 인물의 개성적인 측면을 살리는 것이 중요하지만 그것만 강조한다면 그 인물은 시대와 사회적 관계를 떠난 개인적인 존재로 될 수 있기’ 때문이며, 남한의 입장에서는 사회적 위치가 인물의 내적 갈등과 맞물리고, 내적 갈등은 곧 극을 이해하는 데 중요한 요인이기 때문이다. 남북한이 목적적 관점에서 다소 차이를 갖지만, 인물의 내면세계를 구축한다는 점에서 배우의 입장은 동일하다. 스타니슬라브 스키가 지적했듯이 배우는 “자신의 인간적 자질을 다른 사람의 인생

52) 리성덕, 〈로작해설〉 연기는 성격창조의 예술, 『조선예술』, 5월(1990년), 7쪽.

53) 안민수, 『연극연출－원리와 기술』, 141쪽.

에 맞추어야 하며 그 속에 자신의 모든 영혼을 쏟아 부어야”⁵⁴⁾ 하기 때문이다. 어떤 배우든 극중 인물을 설득력 있게 그려내기 위해서는 텍스트에서 단서를 얻어 인물의 숨어있는 내면을 창조적으로 구축해야 하는 것이다.

인물의 내면이 구축되면, 남한에서는 인물의 외면 창조로 진입한다. 등장인물을 온전히 창조한다는 것은 내면뿐 아니라 외면 창조 역시 필수이기 때문이다. 외면에는 외적으로 감지되는 인간의 특징, 즉 목소리와 움직임이 포함된다. 보다 구체적으로는 ‘키, 몸집, 건강 상태, 신체적 특징, 혈색, 머리색, 걸음걸이, 서 있는 모습, 움직임의 모습과 같은 신체상의 이미지 등이며, 소리의 크기, 높낮이, 음색, 리듬, 속도, 말이 갖는 무게, 말의 모양새’⁵⁵⁾ 등이다. “외형 없이는 내적 성격묘사나 이미지의 전달이 불가능”한 것이다.⁵⁶⁾

그렇다면 현장의 배우들은 이에 어떻게 접근할까. 다음은 남한 배우의 구술이다.

다소 원론적인 선택을 한다고 할까요? 희곡에 있어요 가능한 작가를 따라가려고 하고요. 나라는 사람과 인물은 분명히 다르잖아요. 같을 수도 있고, 다를 수도 있는데, 제 경우는 우선 내가 맡은 인물과 나랑 다른 모습을 찾으려고 많이 노력을 해요, …… 생각하는 거, 걷는 법이라든지, 움직임이라든지, 말투라든지, 그런데 …… 한계는 있어요. 신체변형이라는게 그제 …… 예를 들면 내가 키 160센티의 땅딸한 남자는 안 되잖아요?⁵⁷⁾

54) 스타니슬라브스키, 『배우수업』, 28쪽.

55) 안민수, 『연극연출—원리와 기술』, 145쪽.

56) 스타니슬라브스키, 『성격구축』, 16쪽.

배우 남윤길은 처음 대본을 받으면서, 인물과 자신과의 차이점을 발견하려 노력한다고 한다. 최대한 그 차이점을 찾아 연습기간에 체화하려고 하는데 실상 공연 전까지 처음 계획한 외형의 50%까지 도달하면 어느 정도 만족한다고 한다. 완벽한 변신은 불가능하기에 공연 열흘 전에 스스로 타협을 보며, 도달한 것만을 더 발전시키고 다듬는다는 것이다. 배우 김정호 역시 ‘주로 행동을 찾으며 인물이 어떤 움직임을 할 것인지, 걸음걸이부터 앉아 있는 자세까지’ 탐색한다고 전한다.⁵⁸⁾ 배우들은 연습 초반부터 공연까지 외형의 변화를 위해 노력하는 것이다. 그런데 이 같이 인물의 외형을 구축하는 것은 북한 배우들에게도 동일함이 발견된다.

배역을 받아 연습을 시작한 초기에는 윤철의 내면세계를 형상한 것이 아니라 앞 못 보는 소경의 연기형상에 신경을 쓰면서 이러저러한 인물의 외적형상에 시간을 허비하며 ‘공’을 들였습니다. …… 윤철을 완성된 인간으로 형상하면 기성화된 싱거운 사람으로 보인단지, 또 의도적으로 겸손한 사람으로 형상하면 오히려 가식적인 인간으로 보인단지 또 소박하고 어리무더한 사람으로 형상하면 모자라는 사람처럼 보인단지 이것이야말로 참 딱한 일이였습니다. 그래서 앞 못 보는 소경의 행동을 수십 가지로 해보기도 하고 대사형상도 별 방법으로 다 해봤지만 역시 눈감고 나비잡이하는 격이였습니다.⁵⁹⁾

57) 남윤길, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 17일, 대학로 연극센터, 2~4시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

58) 김정호, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 10일, 충무로 하늘정원 카페, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

59) 평안북도예술단 배우 신금철, “(창조주기) <윤철>과 나,” 『조선예술』, 6월 (1990), 41쪽.

북한 배우 신금철은 <우리 새 세대>의 주인공역을 맡아 역할을 창조할 때의 어려움을 이와 같이 토로한다. 인물의 외적 형상을 창조하면서 겸손한, 소박한, 소경과 같은 외적 행동을 수십 가지로 시도하고 음색과 어조 역시 그의 표현을 빌려 ‘별 방법’으로 해보았으나 성과가 없었다는 고백이다. 수십 가지로 시도해도 성공하지 못한 경우인데, 다음 글 역시 이와 같은 맥락에 있는 북한 여배우의 수기이다.

저로서의 성격분석은 응당 역성격을 곱게 해야 한다고 생각했습니다. 말씨도 곱게, 연기도 곱게 주인공의 역형상을 끌고 가니 갈등이 없어 순수 오해극으로 되고 말았고 감정의 축적과 완화, 시공간적 처리에서도 무리가 오기 시작했습니다. 그래서 이번에는 주인공의 성격을 좀 과격하게 형상하는 방향으로 나갔습니다. 그러나 이번에는 완전히 여자망나니 같은 게 무대문화성 자체가 파괴된다고 의견들이 분분했습니다.⁶⁰⁾

북한 배우 정혜경은 시청각적으로 곱게, 과격하게 인물창조를 시도했으나 결과는 ‘여자망나니’라는 평을 들었고, 고상한 무대의 문화를 파괴한다는 혹독한 비평을 받았다. 흥미로운 것은 이 같은 고충을 남한배우도 동일하게 체험한다는 점이다. 남한 배우들 역시 “관객만 본다고 해서 옆의 배우를 봤더니, 그다음에는 왜 관객은 안 보고 옆의 배우만 보냐”는, “힘이 없어 보인다고 해서 몸에 힘을 주었더니 씨름하러 나왔냐는” 연출가의 지적으로 당황스러움을 경험하기 때문이다.⁶¹⁾ 남북한 배우 모두는 연출가와의 갈등 속에서도 끊임없이 인물

60) 평안북도예술단 연극배우 정혜경, “(창조수기) 생활체험을 깊이 있게 할 때,” 『조선예술』, 1월(1994), 28쪽.

의 외적 구축을 시도하는 것이다.⁶²⁾

물론 인물의 내면/외면 창조 방법이 모든 남북한 배우에게 적용된다고 단언하는 것은 무리이다. 특히 남한의 일부 연출가는 분석보다 “연습 첫날부터 무조건 움직이는 방법”을 선호하기도 한다.⁶³⁾ 표현이 분석에 의해 간하지 않도록 하기 위해서이다. 그러나 연기하는 배우는 인물로써 존재하기 위해 ‘인물의 내면세계’에 영향을 준 요소들을 파악하고, ‘몸과 소리의 변형’을 위해 기본적으로 노력한다. 이것은 ‘순서’의 차이만 있을 뿐, 살펴보았듯이 인물을 창조하기 위해 다수의 배우들이 선택하는 방식이다. 스타니슬라브스키가 강조했듯이 “배우는 무대에서 관객에게 자기 자신을 보여주는 것이 아니라 자신이 창조한 이미지를 보여줘야” 하고⁶⁴⁾ 연기란 기본적으로 배우 자신을 드러내려는 욕망, 즉 “자기과시와 결전을 벌이”⁶⁵⁾면서 자신의 내면과 외면을 버리는 작업이기 때문이다. 연극에 관한 지배층의 정책과 예술가 개인의 신념이 다양해도, 극중에 인물이 존재하는 이상 모든 배우

61) 배우 윤태칸, 극단 말걸기 2009년 겨울 워크숍, 11월 15일, 동국대학교 문화관 205호, 오후 7~9시.

62) “자신의 역할을 외형화하기 위해 배우는 우선 자신이 표현하려고 하는 것을 다양한 방법으로 시도해야 한다. 그리고 그중에서 자신의 역할에 어울리는 것을 찾을 수 있을 것이다. 걸음걸이를 예로 들자면 의심이 많은 사람은 무언가 앞뒤를 살펴보면서 걸을 것이고, 확실한 사람은 언제나 걸음에 자신이 있고 당당할 것이며, 스스로 아름답다고 느끼는 여자는 당연히 매우 부드럽고 우아한 걸음걸이를 취할 것이다. 물론 무언가 부족을 느끼는 여성의 걸음걸이는 어깨가 처지거나 고개가 한쪽으로 치진 걸음걸이와 태도를 취할 것이다. 물론 이런 일반적인 특성이란 모든 사람에게 똑같이 적용되는 것은 아니다”(김균형, 『연극제작 이렇게 한다』, 195~196쪽).

63) 김정호, 본 연구자와의 인터뷰, 2011년 2월 10일, 충무로 하늘정원 카페, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 인터뷰.

64) 스타니슬라브스키, 『성격구축』, 43쪽.

65) 스타니슬라브스키, 『배우수업』, 43쪽.

는 그 인물의 내면과 외면을 새롭게 창조하는 것이다.

2) 체험과 관찰의 창조적 적용

배우가 인물의 내면/외면세계를 구축한 다음 부딪히는 것은 상황에
서의 인물의 짓거리(business)와 몸짓(gesture)이다. 모든 사람은 각기 자
신의 특유한 짓거리와 몸짓이 있는바, 배우 자신의 몸짓이 아닌 인물의
몸짓을 구현하기 위해 모든 배우들은 공통적으로 고민한다. 특히 김정
일은 배우가 배우 자신이 아닌, 인물로 변형될 것을 강력히 요구한다.

배우가 무대에 나오는 인물의 성격을 구체적이며 비반복적인 것으로
그리자면 그에 고유한 개성적인 특징을 똑바로 찾아 내어 그것을 자기
의 것으로 만들어야 하며 인물의 내면세계를 섬세하게 체험하고 그에
맞게 연기를 하여야 합니다. 배우는 연기과정에 인물이 생각하는 식으
로 생각하고 그가 말하려는 식으로 말하며 그가 행동하는 식으로 행동
하면서 그의 개성적인 특징을 구체적으로 살려 내야 합니다.⁶⁶⁾

이와 같이 김정일은 배우가 인물의 고유한 개성적인 특징을 찾아내
어 그것에 맞게 연기를 하도록 촉구한다. 즉 배우 자신이 아닌 인물로
써 생각하고 인물로써 말하고 움직이라는 것이다. 이 접근법 자체는
일반적이라 할 수 있는데, 주목할 것은 이를 위해 복한은 배우에게
‘직접’ 체험을 요구한다는 것이다. 배우가 노동자의 역할을 맡는다면
현장에 가서 노동자와 같이 생활을 하면서 그들의 모습을 보고 배우

66) 김정일, “연극예술에 대하여,” 241쪽.

며, 영감을 얻으라는 것이다. 김정일의 지시는 곧 현장의 배우들이 반드시 지켜야 할 하나의 정전이다. 다음 글은 현실체험이 조직의 차원에서 이루어짐을 보여준다.

그 후 예술단당조직에서는 단막극 <열세번째>의 창조성원들이 현실체험에 들어가도록 조직사업을 짜고 들었습니다. 남동무들은 현실체험을 역전안전부로 나갔고 저는 원형인물의 집을 찾아 떠났습니다.⁶⁷⁾

이 글은 연기를 위해 ‘체험’의 중요성을 현장인과 예술단 모두가 인식을 시사한다. 북한에서는 인물의 체험을 배우에게 개별적으로 맡길 뿐 아니라, 예술단 당 조직 차원에서 프로그램을 구성하여 배우들이 이에 참여하도록 유도하는 것이다. 이후 배우들은 각자의 능력에 따라 현장에서 연기의 단서를 포착한다. 북한 공훈배우 박영걸의 수기이다.

그리고 의학자의 생활을 체험하기 위해 병원에 찾아가 위생복을 입고 의사들과 함께 생활하면서 그들의 체취, 말투, 생활습성, 성격적 특질들을 주의 깊게 관찰하였으며 청진기를 다루는 법, 혈압을 재는 법, 주사를 놓는 법 등 초보적인 치료동작들을 익히기도 하고 의학서적들을 찹찹이 읽으며 많은 의학지식들을 습득할 수 있었습니다.⁶⁸⁾

공훈배우 박영걸은 의사의 역할이 주어졌을 때, 상상이 아닌 체험

67) 평안북도예술단 연극배우 정혜경, “(창조수기) 생활체험을 깊이 있게 할 때,” 28쪽.

68) 공훈배우 박영걸, “(창조수기) 역형상창조의 기본열쇠를 틀어쥐고,” 『조선예술』, 9월(1990), 51쪽.

을 위해 병원을 찾아가 의사들과 같이 생활하였음을 밝힌다. 연기에서 ‘체험’이 기본이기 때문인데, 이것은 단지 의사다운 ‘외형의 구축’만을 위해서는 아닌 것으로 보인다. 박영결은 ‘수술하는 순간의 긴장성과 엄숙성, 신속성과 집중성 그리고 수술을 성공적으로 끝냈을 때의 의료집단의 기쁨이라든가 의료일군들의 과묵하고도 침착하고 결단성 있는 성격, 예민한 판단력과 다정다감한 인정미’⁶⁹⁾ 등 의사의 정서까지 체험했다고 기술하기 때문이다. 상상만으로는 한계가 있기에, 외부에서 창조의 근원을 가져오는 방법이다. 또 다른 북한 배우의 글을 보기로 한다.

그러던 어느 날 도당비서동지가 원형인물의 집에 찾아왔습니다. …… 비서동지가 들어서자 안정숙 동무는 매일 만나는 부모처럼 팔다리를 걷은 상태에서 허물없이 반겨 맞으며 “우리 집에 비서동지가 다 오셨구만요, 어서 들어가십시오”하는 것이었다. 저는 순간 그 광경을 보면서 머릿속에 섬광처럼 툭 치는 것이 있었습니다. 바로 저거이었구나. 역형상에서 역향상에서 그토록 애먹던 것, 성격적 핵, 개성을 못 찾아 헤매던 것을 포악하게 되었던 것이었습니다.

평범한 여성들하고는 달리 남성적이면서도 시원시원한 성미, 그러면서도 가슴속에는 무엇인가 뜨거운 것을 안고 사는 여성이라는 것을 알게 되었습니다.⁷⁰⁾

이와 같이 북한 배우 정혜경은 원형인물과 살아보는 당의 ‘직접체

69) 위의 글, 51쪽.

70) 평안북도예술단 연극배우 정혜경, “(창조수기) 생활체험을 깊이 있게 할 때,” 29쪽.

험’ 방침을 따르며, 그 과정에서 인물에 대한 자신의 한계를 극복한다. 보다 구체적으로는 ‘곱게’, ‘과격하게’ 시도했던 외형표현에서 폴리시 않았던 부분을 ‘남성적’, ‘시원시원한 성미’ ‘가슴속에 뜨거운 것을 안고 사는 여성’으로 해결한 것이다.⁷¹⁾ 그렇다면 현재 남한배우들은 어떤 방식으로 인물을 완성할까. 다음은 남한 배우 김정호의 구술이다.

저는 이런 식으로도 해요. 나한테 말을 하는 거죠. 한번 여자 역을 맡은 적이 있어요 그래서 ‘나는 여자다’ 그러고 나와 보니까. 참 다르더라고요. 여자들 …… 사는 거 피곤하겠어요. 일단 주위를 의식하게 돼요. 사람들의 시선 같은 거요. 그게 …… 참 남자랑 다른 점이었어요. 참, 신기하더라고요. …… 아, 권투코치를 연기할 때도 일어나서 ‘체육관에 가야지’하면 몸이 달라져요. 몸이 그렇게 반응을 해요.⁷²⁾

배우 김정호는 관찰과 함께 자신에 대한 ‘말걸기’를 통해 역할 창조를 하는 입장이다. 여자 역을 맡았을 경우, 자신에게 ‘나는 여자다’라고 말을 건 후, 여자로서 견고 움직여보는 것이다. 그 과정에서 남자와 여자와의 차이점을 몸으로 느끼는 것이다. 북한 배우들이 원형인물과

71) 이와 같은 직접적 체험은 과거 남한 배우들에게서도 발견된다. “어느 유명한 배우가 …… 화류계의 기생과 연애하는 극중의 배역을 맡았는데, …… 한 번도 경험이 없는지라 …… 그 배우가 한 기생을 불러 가까이하자 하니 …… 두 사람은 남이 부러워할 정도로 친숙해져 …… 막이 내린 후 …… 의외로 그 대배우는 냉담하게 대하는 것이었다. …… 그 배우는 “나는 아직 화류계 여자와 접촉을 해보지 못했는데 나에게 화류계 기생과 관계를 맺는 배역을 극단에서 주었으니 경험을 얻으려고 할 수 없이 너를 가까이 하였노라”라고 말했다고 한다. …… 그 배우는 …… 자기의 체험을 쌓으려는 행위를 한 것이다.” 이원경, 『연극연출』, 116쪽.

72) 김정호, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 10일, 충무로 하늘정원 카페, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만담.

같이 살면서, 그들의 내면과 외면을 포착한다면, 김정호의 방법은 인물로써의 재탄생이라 할 수 있다. 이와 다른 각도에서의 접근 역시 존재한다. 남한 배우 김현, 남윤길, 김정호, 김현진과의 인터뷰는 북한 배우들에 비해 남한 배우들이 선호하는 방법은 ‘직접’체험이 아닌, ‘간접’체험이라는 점을 짐작케 한다. 다음은 이에 대한 김현의 구술이다.

할머니 역을 맡았을 때, 텔레비전을 우연히 봤는데, 할머니들이 이렇게 입맛을 많이 다시니까, 혀를 이렇게 한다든지(혀로 입 주위를 닦음—필자), 이런 걸 창조시켜가지고 인물에 맞췄는데 그게 꽤 괜찮았던 것 같아요. 혀를 다신다든지 뭐 이런 거.⁷³⁾

김현은 자신과 거리가 먼 노인 역을 맡았을 때, 우연히 보게 된 할머니의 외형을 기억하여 연기에 적용했다고 한다. 굳이 분류하면 ‘체험’이라기보다는 ‘관찰’의 방법인데, 이것은 남한 배우들이 연기를 위해 사용하는 일반적 방법이라 할 수 있다. 북한 배우가 직접적 체험에서 창조의 단서를 찾는다면, 남한 배우는 간접적 ‘체험’을 역할창조의 원천으로 삼는 것이다. 물론 현재 남한에도 직접 체험을 중요시하는 배우가 있지만, 일반적으로 적용되는 방법이라 말하기는 어렵다. 직접 체험은 실제로 배우에게 장시간을 요구하기에, 시간과 경제력이 허용되지 않는다면 개인적 실천은 불가능하기 때문이다. 따라서 배우들은 특정 대상에 대한 관찰뿐 아니라 일상에서의 관찰에서도 창조의 자료를 찾는다.

73) 김현, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 연극센터, 1~3시, 보이스트레코더 녹음, 1:1 만남.

- 남윤길: 늘 항상 봐요. 일상 사람들과 배우들은 다를 수 있어요. 지나가는 사람들을 유심히 보고, 영화나 연극도 유심히 보고, 표정, 눈빛, 제스처, 소리 같은 걸. 메모해놓았던 적도 있는데, 언제부터인가 안 해요. 그래도 배우생활을 오래하다 보면 다 데이터베이스로 있어요.
- 김 현: 어렸을 땐, 참 열심히 했는데, 뻑뻑하게 쓰기도 하고, 요즘은…… 최근에는(웃음) 쓰거나 그렇게까진 안 해요. 사는 게 바빠서(웃음)…… 그래도 머릿속엔 있어요.
- 김현진: 선배들 중에는 가봐라, 그래야 안다 그러는 분도 있지만, 제 경우는 특별히 뭘 하지는 않아요. 그냥 내가 살아오면서 본거, 들은 거, 그걸 하는 거죠.⁷⁴⁾

남한 배우들은 배우생활에서 관찰의 중요성을 인식하여 관찰한 내용을 머릿속에 기록한다. 한때는 자료집과 같이 메모하기도 했지만, 현재 이들은 남윤길과 김현진의 표현을 빌려 “배우 생활을 오래” 하고 “살아온 게 있어”서 따로 기록하지 않아도 작품이 원하는 인물창조의 기초자료를 소장하고 있는 것이다. 그들에게 “사람이 걷는 방법, 얘기하는 자세, 혹은 급하게 서두르는 모습, 기다리는 사람의 표정 등 등 모든 것을 관찰하고 자신의 경험으로 기억 속에 저장” 하는 것은 일상적 훈련이며,⁷⁵⁾ 이미 내재된 연기법인 것이다. 그러나 남한 배우

74) 남윤길, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 17일, 대학로 연극센터, 2~4시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남; 김현진, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 비어가든, 8~10시, 보이스레코더 녹음; 김현(2~3명의 동료배우들 참석), 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 연극센터, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

75) 김균형, 『연극제작 이렇게 한다』, 191쪽.

들이 ‘체험’의 중요성을 간과하는 것은 아니다. 다음은 북한 배우들의 ‘체험’ 방법론에 대한 남한배우들의 평가이다.

- 김정호: 좋은 방법이네요. 배우가 그런 경험을 한다면 사실 연습 기간 한두 달해서 다른 사람으로 변한다는 게 참 힘든 일이니까. 더 깊은 무언가를 해보려면 경험해보는 게 좋긴 한데 그것도 월급 받으면서 체험한다면, 좋죠(웃음). 북한이나 우리나라 다를 거 없네요. 그쪽은 월급이라도 받지, 우리는 그것도 아니야. 그쪽이 더 난거야.(웃음)⁷⁶⁾
- 김 현: 체험하는 거 좋지요. 여유가 있으면 들었는데 맡은 역할 고 집을 똑같이 해놓고 사는 배우가 있데요. 옷이나 다른 것도 극중 인물의 환경과 비슷하게 하고. 좋지요.⁷⁷⁾

일반적으로 남한 배우들이 ‘체험’보다는 ‘관찰’에 의존하지만 그들 역시 ‘체험’의 중요성을 인정하며, 여유가 있다면 ‘체험’의 방법을 역할 창조를 위해 적용하고자 한다. 그들이 ‘체험’보다 ‘관찰’을 선택하는 것은 상당부분 시간과 경제라는 현실적인 이유인 것이다. 그렇다면 인물구축과 성격창조를 위해 남북한 배우들의 방법은 체험과 관찰로 나누어진다고 할 수 있다. 물론 체험과 관찰은 그 친연성으로 배우가 어느 한쪽만을 선택하고 다른 쪽을 외면하는 것은 실상 불가능하다. 체험하면서 관찰하기도, 관찰하면서 체험되기도 하기 때문이다. 체험

76) 김정호, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 10일, 충무로 하늘정원 카페, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

77) 김현, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 연극센터, 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

을 중시하는 북한 배우들 역시 “늘상 사람을 관찰하는 것이 기본 연기 훈련법”임을 인식한다.⁷⁸⁾ 그러나 굳이 차이를 찾아본다면, 북한 배우들이 직접 체험을 무엇보다 중요시하여 ‘체험’이 창조의 필수과정인 반면, 남한 배우들에게 ‘체험’은 자의와 타의로 인해 선택이라는 점이다. 남한 배우들은 관찰을 비롯한 간접체험을 기본으로 하여, 그 과정에서 포착된 인물의 제스처와 움직임 등을 연기에 적용하는 것이다. 또한 역할 창조에 있어서 북한 배우들이 보다 완고한 ‘직접체험’을 요구받는 반면, 남한 배우들은 배우 자신의 개성에 따라 ‘자신에게 맡기기’ 등 유연성 있게 방법을 찾아가고 있다. 그들이 인물을 창조하기에는 “대본에 나타나는 것은 빙산의 일각에 불과한 분량”이기 때문이다.⁷⁹⁾

4. 맺는 글: 역동성과 진실성

남북한 연극은 주제와 형식에서 차이를 갖는다. 남한이 창작인의 자유에 따라 주제를 설정하는 반면, 북한은 당 정책에 의해 주제를 부여 받는다. 또한 남한의 경우, 창작가의 미학적 믿음에 따라 다양한 형식적 실험이 전개되지만, 북한은 연극혁명 이후 연극인들 모두가 ‘성황당’식 연극의 형식적 틀을 따르도록 요구받는다. 이로 인해 북한 연극은 낯설음과 불편함으로 다가오며, 남북한이 ‘이질적’ 선상에 있다는 인상을 주기도 한다.

78) 박경애, 김정수와의 인터뷰, 2011년 4월 2일, 대학로 오솔길 북카페, 2시 30분~5시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

79) 김석만, 『스타니슬라브스키 연극론』, 248쪽.

그러나 ‘완성물’과 ‘완성과정’은 구분되어야 한다. 연극에서 중요한 것은 희곡/주제만큼이나 그것을 구현하는 창작가들의 방법론이기 때문이다. 이에 본 연구는 ‘과정’에 초점을 두어 남북한 연극계의 희곡 분석법과 연기법을 살펴본바, 남북한 연극인들의 창작방법에서 기본적인 공통점을 발견하였다. 크게 둘로 나누어보기로 한다.

첫째, 남북한 창작인들은 희곡 분석에 있어서 전체의 주제를 설정하고, 이후 각 장면을 나누어 각 장면의 독립적 주제를 찾는다. 주목할 것은 그들 모두가 추상적 주제를 피하고 역동적 주제를 설정한다는 점이다. 즉 사건이 전개되고 배우가 움직일 수 있는 구체적 주제를 탐색하는 것이다. 추상적 개념은 가상의 시공간을 물리적으로 살아내야 하는 현장인들에게 무의미하기 때문이다. 다만 차이점은 남한이 전체 주제 분석에 앞서서 장면 분석을 실행하기도 하고, 주제를 명쾌하게 정하지 않는 경우도 있지만, 북한은 철저히 전체주제 분석을 출발점으로 삼는다는 것이다. 둘째, 연기를 위해서 남북한 배우 모두는 인물의 내면/외면 세계를 구축하고, 그를 위해 체험과 관찰을 중히 여긴다. 내면 창조를 위해서 인물의 과거와 사회적 위치를 상상하며, 외면 창조를 위해서 인물에 적합한 움직임, 어조, 음색 등을 연구하고 시도한다. 이것이 남북한의 공통점이라면, 역할창조에서는 미세한 차이가 발견된다. 북한에서는 당 차원에서 ‘직접체험’이 권장되어 모든 배우들이 ‘현장학습’을 연습과정의 일부로 받아들이고, 극중의 원형 인물과 같이 살아보는 것이 기본이다. 이에 비해 남한에서 ‘직접체험’은 간혹 권유되지만 배우들이 따라야 할 의무로 강요되지는 않는다. 배우 각자에게 자율성이 부여되는 것이다. 따라서 배우들은 자신의 개성에 따라 ‘자신에게 맡기기’ 또는 ‘관찰’에 의존하며 인물을 완성해나간다. 남한 배우들이 역할창조 방법에 있어서 북한 배우들보다

자율권을 보장받는 것이다.

이 같은 남북한 연극인들의 공통적 창작원리를 압축하면, 그것은 ‘역동성과 진실성’이다. 북한은 문학작업-탁상작업-형상작업에서, 남한은 희곡분석-리딩단계-블록킹 작업을 거쳐 연극을 완성한다. 이들은 문학작업/희곡분석에서 작품 전체의 종자/주제를 설정할 때, 추상적 개념이 아닌 줄거리의 압축이라는 역동적 주제를 탐색한다. 이후 탁상작업/리딩단계에서는 인물의 내면, 외면세계를 구축하고, 형상작업/블록킹 단계에서 인물로써 움직이는데, 그때 가장 중요한 것은 인물로써의 ‘진실성’이다. 이를 위해 ‘체험’과 ‘관찰’이 동원되는 것이다. 그리스 배우 폴루스가 “죽은 남동생의 유해를 두고 슬퍼하는 누이의 역을 맡았을 때, 진실한 정서에 도달하기 위해 얼마 전 죽은 친아들의 유해를 무대에 가져와 그 슬픔에 도달하려” 했다는 일화는 그에겐만 해당되는 것이 아니다.⁸⁰⁾ 무대 위에 존재하는 순간 인물로서 온전히 존재하고자 하는 열망은 2500년 전부터 현재까지 모든 배우들에게 동일하다.

* 인터뷰에 성의 있게 응해주신 모든 배우님들께 감사드립니다. 특히 세 시간 가까이 노래와 시연(試演)을 통해 북한 연극의 일면을 생생하게 재현해주신 박경애 배우님께 별도의 감사를 드립니다.

■ 접수: 2월 28일 / 수정: 3월 25일 / 채택: 4월 1일

80) Toby Cole and Helen Chinoy, *Actors on acting*(New York: Crown Publishers, 1970), pp.14~15.

참고문헌

1. 북한 자료

공훈배우 박영걸, “(창조수기) 역형상창조의 기본열쇠를 틀어쥐고,” 『조선예술』, 9월(1990).

공훈예술가 김인영, “연출가와 작품에 대한 견해문제,” 『조선예술』, 9월(1990).
국립극단연출가 리몽훈, “(창작수기) 창작적 주견은 어디서 생기는가,” 『조선예술』, 8월(1993).

국립연극단 연출가 채창원, “(창조수기) 새로운 형상방법을 부단히 탐구하여,” 『조선예술』, 12월(1991).

국립인형극단 작가 정성희, “(창작수기) 원작의 심오한 사상과 극조직에 초점을 두고,” 『조선예술』, 4월(1991).

김정일, 『김정일선집』, 제9권(평양: 조선로동당출판사, 1997).

남포시예술단 연출가 공훈예술가 정리일, “(창조수기) 연출가의 창작적 주견을 놓고,” 『조선예술』, 1월(1994).

리성덕, “(로작해설) 연기는 성격창조의 예술,” 『조선예술』, 5월(1990).

박사, 부교수 류만, “(평론) 수령형상창조에 관한 우리 당의 주체적 문예리론을 폭넓고 깊이 있게 구현한 혁명적 대작,” 『조선예술』, 8월(1993).

북조선직업총동맹군중문화부, 『군중문화총서 연극씨-클원의 수첩』(평양: 북조선직업총동맹군중문화부, 1949).

준박사 조명철, “(관평) 백전백승의 가치를 펼쳐 보인 불멸의 화폭,” 『조선예술』, 8월(1993).

평안북도예술단 배우 박항일, “작품의 양상문제와 연출형상,” 『조선예술』, 6월(1990).

평안북도예술단 배우 신금철, “(창조수기) ‘윤철’과 나,” 『조선예술』, 6월(1990).

평안북도예술단 연극배우 정혜경, “(창조수기) 생활체험을 깊이 있게 할 때,” 『조선예술』, 1월(1994).

평안북도예술단 작가 라성덕, “(창조수기) 새 세대에 대한 나의 관점,” 『조선예술』, 6월(1990).

2. 국내 자료

1) 단행본

- 김균형, 『연극제작 이렇게 한다』(서울: 예니, 1998).
- 김석만, 『스타니슬라브스키 연극론』(서울: 도서출판 이론과 실천, 1993).
- 안민수, 『연극연출-원리와 기술』(서울: 집문당, 1998).
- 이원경, 『연극 연출론』(서울: 현대미학사, 1997).
- 한국문화예술진흥원, 『공연예술총서 2-연출』(서울: 예니, 1994).
- 한국문화예술진흥원, 『공연예술총서 4-연기』(서울: 예니, 1994).
- 마크 포터어, 『현대 이론과 연극』, 백현미·정우숙 옮김(서울: 도서출판 월인, 1999).
- 리 스트라스버그, 『연기의 방법을 찾아서』, 하태진 옮김(서울: 현대미학사, 1993).
- 스타니슬라프스키, 『배우수업』, 신점수 옮김(서울: 예니, 2001).
- 스타니슬라프스키, 『역할창조』, 신은수 옮김(서울: 예니, 2001).
- 스타니슬라프스키, 『성격구축』, 이대영 옮김(서울: 예니, 2001).

2) 논문

- 김동훈, “북한 연극과 영화의 연기 고찰,” 『통일정책』, 12월(1979).
- 김정수, “북한 연극의 창작방법론 연구-1950년대의 인물, 대사, 연기, 연출에 관한 담론을 중심으로,” 『한국연극학』, 41호.
- 유진월, “북한 문예이론의 변천과 연극,” 『한국문화연구 2』(경희대학교 민속학 연구소, 1999).

3. 인터뷰 및 기타자료

- 조광제 강의, <현대철학입문 2-미셀 푸코>, 장충동 철학아카데미, 2011년 1월 24일.
- 극단 말걸기 겨울 워크숍, 동국대학교 문화관 205호, 2009년 11월 1일~12월 25일.
- 김정호, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 10일, 충무로 하늘정원 카페. 1~3시, 보이스레코더 녹음, 1:1 인터뷰.

김현진, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 비어가든, 8~10시, 보이
스레코더 녹음 (2~3명의 동료배우들 참석).

김 현, 김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 4일, 대학로 연극센터, 1~3시, 보이
스레코더 녹음, 1:1 만남.

남윤길·김정수와의 인터뷰, 2011년 2월 17일, 대학로 연극센터, 2~4시, 보이
스레코더 녹음, 1:1 만남.

박경애(가명), 김정수와의 인터뷰, 2011년 4월 2일, 대학로 오솔길 북카페, 2시
30분~5시, 보이스레코더 녹음, 1:1 만남.

4. 국외 자료

Cole, Toby and Helen Chinoy, *Actors on acting*(New York: Crown Publishers,
1970).

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

Methods of Play Analysis and Acting Techniques of Theatrical People in South and North Korea: Difference and Interface

Kim, Jeong-Soo(Research Professor, Dankook University)

Lim, Ok-Kyu(Research Professor, Dankook University)

Positive evaluations for North Korean plays can hardly be found in South Korea. Apart from ideological discussions, most of North Korean plays are evaluated as worthless as even objects for simple appreciation. Recognizing that such discussions are the results of performance, this study focuses on the creative process of plays of South and North Korea. The purpose of this study is to closely explore the creative work methods chosen by North Korean theatrical people in the analysis of play for performance and in acting techniques for character building and to examine the difference and interface through comparing them with South Korean theatrical people. Focusing more on ‘process’ than on ‘results’, this study examined the methods of play analysis and acting techniques of South Korean and North Korean theatrical worlds and

as a result it was found that South and North Korean theatrical people have two basic points in common in terms of the method of creating plays.

First, in the analysis of plays, South and North Korean creative writers establish the themes and then separate each scene and look for individual objective of each scene. Noteworthy is the fact that they all avoid abstract themes but look for dynamic themes. They explore concrete themes that actors and actresses can move when the events develop. It is because abstract concepts are meaningless to the people on the spot who should live on physically in imaginary time and space. The difference is that in South Korea, scene analysis precedes the entire theme analysis and sometimes do not set up the theme clearly but in North Korea, they start thoroughly with the entire theme analysis. Second, actors and actresses of both South and North Korea build inner/outer world for acting and to achieve this, attach greater importance to experience and observation. In this process, they imagine the past and positions of characters, and in order to create outer aspects, they study and attempt movement, tone and timbre suitable to characters. This can be said to be what South and North Korea have in common but delicate difference is found in the role creation. In North Korea, 'direct experience' is recommended in the level of the political party and all actors and actresses accept 'field trip' as part of training courses and basically they try to live on like the original characters in plays. In comparison, in South Korea, 'direct experience' is sometimes recommended but is not forced as duty that actors and actresses should

perform. Autonomy is given to each actor and actress.

Accordingly, actors and actresses go on completing characters depending on ‘speaking to themselves’ or ‘observation’ in accordance with their own personality. More autonomy is guaranteed to South Korean actors and actresses than to North Korean counterparts in the methods of role creation. The principles of creating plays that the theatrical people in South and North Korea have in common are summarized into ‘dynamism and veracity.’ Aspirations to exist as perfect characters at the moment of existing on the stage are the same for both South and North Korean actors and actresses.

Keywords: South and North Korea theatre, methods of play analysis, acting techniques, difference and interface, creative process of plays, dynamic themes, inner/outer world for acting, experience and observation, dynamism and veracity, actors and actresses