

한민족공동체통일방안 발표 1주년기념
북한의 문화예술 심포지움 결과보고서

국통조90-12-82

3050

북한 의 문화 예술



Handwritten notes in Korean, including the number '100' and other illegible characters.

국토통일원

이 책은 「한민족공동체 통일방안」 발표 1주년을 기념하여 한국예술문화단체 총연합회가 주최하고 우리 원이 후원한 「북한의 문화예술」 심포지움(1990. 9. 12, 세종문화회관)에서 발표된 논문과 토론내용을 정리·수록한 것으로서 당원의 견해와는 무관한 것입니다.

목 차

북한의 문학	권영민	3
북한의 미술	유준상	39
북한의 영화	김정옥	57
북한의 음악	한상우	71
북한의 혁명가극	서연호	89
주제별 토론		109
종합토론		141
첨부 : 심포지움 일정		165

北 韓 의 文 學

權 寧 珉
(서 울 大)

1. 問題의 提起
2. 分斷狀況과 北韓文學
3. 主體思想과 北韓文學
4. 맺 는 말

1. 問題의 提起

'80年代 후반에 이루어진 우리 文藝領域의 가장 重要한 變化는 理念的 禁忌地帶의 開放이라고 할 수 있다. 政治 社會의 民主化 過程속에서 새로운 關心事로 提起된 北方政策이 理念的 開放을 促進시켜 놓고 있는 가운데, 南北交流의 새로운 可能性도 可視化되기 시작하고 있다. 文化藝術의 경우, 이미 越北 文人·藝術家들에 대한 解禁措置가 이루어졌으며, 南北 文化藝術의 交流問題가 여러 方面에서 論議되고 있는 것이 事實이다. 이러한 狀況的 變化는 理念的 要求에 의해 斷切된 우리 文化藝術의 正統性을 回復하고, 民族 共同體 文化의 確立을 이루어야 한다는 歷史的 命題를 基盤으로 하고 있기때문에, 앞으로 더욱 急速한 進展을 보일 것으로 생각된다.

그러나 南北 文化藝術의 交流는 그 當爲論的인 意味에도 불구하고 결코 그 實踐的 成果를 期待하기가 쉽지 않다. 지난 '89年 여름의 '南北藝術祭'에 대한 論議라든지, 南北作家會談問題 등이 오히려 南北 文化藝術 交流를 더욱 힘들게 만드는 걸림돌이 되었고, 최근 南北會談에서 關心을 모으게 했던 南北 藝術團 相互訪問 公演이 전혀 進展을 보지 못한채 遲延되고 있는 것이 좋은 例가 될 것이다. 이같은 問題는 여러 方面에서 그 理由를 찾을 수 있겠지만, 文化藝術의 領域에서 본다면 相互 理解의 不足을 가장 큰 理由로 指適할 수 있다. 그리고 바로 이러한 相互 理解의 不足은 南北 文化藝術의 엄청난 隔差에서 비롯된 것임은 두말할 必要조차 없는 일이다.

北韓의 文化藝術은 分斷 以後 오늘에 이르기까지 黨의 政策에

따라 社會主義 藝術에서 要求되고 있는 理念性에 의해 變化해 왔다. '60年代 以後에는 主體思想에 根據한 主體의 文藝理論을 確立하고 主體 文藝의 創造를 文化藝術 領域의 基本方向으로 規定하고 있는 것이다. 南韓에서는 解放直後부터 脫이데올로기를 目標로 하는 文化藝術의 本質的 價値 追求 傾向이 널리 擴大되었다. 이러한 現狀은 文化藝術의 領域을 政治 社會的 現實과 分離시키고자하는 超越主義的 傾向을 낳기도 하였는데, '60年代 中半을 거치면서 文化藝術의 社會參與 問題가 提起되었고, 統合論的 觀點에서 民族 文化藝術을 論議하는 態度가 擴大되기도 하였다.

南北의 文化藝術은 이처럼 서로 다른 指向點을 드러내면서 民族文化藝術의 共同體的 意識을 毀損시켜 왔다. 北韓의 文化藝術이 集團性的 理念에 根據하여 價値論的인 意味만을 強調해 왔다면, 南韓의 文化藝術은 表現論的 要件과 價値論의 問題를 개성과 現實을 바탕으로 동시에 論議해 온 것이 事實이다. 그 結果로 南北의 文化藝術은 體制와 理念의 壁을 넘어서기 어려운 隔差를 드러내고 있는 것이다.

그러므로, 南北의 文化藝術 交流는 南北 文化藝術에 대한 相互理解의 基盤을 造成하기 위한 基礎的인 實態調査 作業을 交流問題에 대한 論議 以前에 우선적으로 必要로 한다. 이 作業은, 南北 文化交流가 窮極的으로 民族共同體 文化藝術의 確立을 目標로 한다는 點을 생각할때, 어떤 理念的 要求나 政治的인 성향을 벗어나, 客觀的이고도 實證的인 資料의 整理를 통해서 異質化의 現狀을 診斷하는 것만이 同質性 回復을 위한 必須的인 過程이라고 할 것이다. 最近 北韓의 원전들이 무분별하게 刊行되고 있는 것은 이같은

準備作業이 전혀 이루어지지 않은 가운데 성급하게 南北 文化交流을 서두르고 있는데에 그 原因이 있다. 專門的인 研究家들에 의해 客觀的이고도 開放的인 論議가 이루어졌다면, 北韓의 實相이 보다 正確하게 소개될 수 있었으리라 생각된다.

이 글은 北韓의 文化藝術이 어떠한 性格을 지니고 있으며, 그것이 어떤 政策에 의해 推進되고 있는지를 살펴보고자 하는데에 그 目標을 둔다. 특히 最近 1980年代에 들어서면서 國際的인 冷戰體制의 崩壞와 開放化 추세에 따른 與件變化를 주목하면서, 北韓의 文學이 어떤 傾向을 보이고 있으며, 南韓의 文化藝術에 대한 態度가 어떠한 것인가를 確認해 보고자 한다. 南韓의 文化藝術에 대한 北韓에서의 비판운동은 그들의 黨의 文藝政策에 依據하고 있기 때문에, 그 實踐的 戰略을 理解하는 것은 南北 交流問題를 타결해 나가는 데에 있어서 여러가지 示唆點을 提供할 수도 있을 것이다.

2. 分斷狀況과 北韓文學

가. 北韓文學의 成立과 그 方向

北韓의 文學이 民族分斷 以後 어떻게 變貌해 왔는가를 明確하게 說明하기란 쉬운 일이 아니다. 北韓에서 이루어진 모든 文學活動이 北韓社會 內部的 政治 社會的 變化와 密接한 聯關性을 지니고 있는데다가, 그 실상을 客觀的으로 照明해 볼만한 資料를 제대로 具備하고 있지 못하기 때문이다.

그러나, 北韓 文學이 指向해 온 理念과 價値는 어느정도 짐작이

가능하다. 最近에 公開되기 시작한 資料들을 參考할 경우, 北韓 文學이 社會主義 藝術로서 要求받게 마련인 理念性에 根據하여 黨의 政策에 따라 變化해 왔다는 事實을 確認할 수 있다. 北韓 文學의 基本方向은 黨의 文藝政策에서 規定하고 있듯이 每 時期에 黨의 政策을 높은 藝術性을 가지고 진실하게 반영해야 한다는 原則에 따르고 있다. 다시 말하면, 黨의 유일사상인 金日成의 革命思想으로 人民·大衆을 무장시키고 革命的 先鋒的 任務를 遂行해야 한다. 이를 위해서는 帝國主義的 思想文化의 侵透를 막고, 主體思想에 立脚하여 革命 위업에 힘있게 服務하는 革命的 文學藝術의 發展을 追求해야 하는 것이다.

北韓의 文學은 階級主義 理念에 立脚한 社會主義的 事實主義 文學으로 그 性格을 規定할 수가 있다. 그러므로, 社會主義 建設을 위한 勞動階級의 革命偉業에 服務한다는 機能性이 強調되고 있다. 社會主義的 事實主義 原則은 文學藝術의 創作에서 가장 올바른 유일한 것으로 내세워지고 있으며, 文學藝術의 歷史的 發展過程을 說明하는 方法으로서 내세워지고 있는 것이다. 물론 社會主義的 事實主義의 概念은 金日成의 主體思想에 의해 主體性과 革命性이 더욱 強調되는 方向으로 固定되고 있는 것이 事實이다. 오늘의 北韓文學이 主體의 文學時代를 구가하면서 金日成에 대한 추종과 革命 理念의 고양에 힘쓰는 것도 이때문이다. 이같은 概略的인 事實을 前提하고 볼때, 解放以後 北韓의 文學이 變貌해온 과정은 여러가지 次元에서 論議해 볼 수 있다. 北韓社會 內部的 變化過程과 文學의 關係를 생각해 볼 수도 있고, 黨의 文藝政策의 變化를 文學의 變貌過程과 聯關시켜 볼 수도 있다.

北韓에서는 文學藝術이 北韓의 社會的 變動과 聯關하여 대개 네 段階의 變化過程을 거쳐온 것으로 說明되고 있다. 첫째, 平和의 祖國 建設期 (1945 ~ 1950), 둘째, 祖國解放 戰爭期 (1950 ~ 1953), 셋째, 戰後 復舊 建設과 社會主義 基礎建設을 위한 鬭爭期 (1953 ~ 1960), 넷째, 社會主義 全面的 建設과 社會主義 完全 勝利를 앞당기기 위한 鬭爭期 (1960 年代以後)가 바로 그것이다. 이러한 時代的 段階의 設定은 北韓 社會의 歷史發展 段階를 그들 나름의 方法과 觀點에 의해 구획해 놓은 것으로서, 대부분의 文學藝術 關係研究書가 비슷한 原則을 고수하고 있다. 그러나, 文學藝術의 方面에서 그 本質的인 속성을 엄두에 들 경우, 北韓의 文學藝術은 1960 年代 中盤을 分水嶺으로 하여 그 양상이 크게 바뀌고 있는 것이 사실이다. 1960 年代 中盤以前에는 社會主義 理念의 文化藝術的 實踐이 중심을 이루고 있다면, 1960 年代 中반을 넘어서면서부터는 主體의 文藝運動이 폭넓게 展開되어 왔다고 할 것이다. 말하자면, 1960 年代 中반이후 北韓의 文學藝術은 金日成의 主體思想에 의해 그 概念과 本質과 價値를 새롭게 規定하게 되었으며, 主體思想에 立脚한 새로운 指向을 드러내게 되었다고 할 수 있다.

그러므로 北韓의 文學이 解放以後 어떻게 變貌되고 있는가를 論議하기 위해서는 主體思想의 成立을 중요한 분기점으로 하여 主體思想 以前의 文學과 主體思想 以後의 文學으로 區分해 보는 것이 좋다. 北韓의 文藝政策이 主體思想을 指導理念으로 삼게 되면서부터 北韓 文學은 社會主義的 事實主義 藝術美學에서 主體의 文藝理論에 立脚한 革命的 美學으로 그 根本 理念을 바꾸게 되었던 것이다.

主體思想이 確立되기 전의 北韓文學이 社會主義 國家建設과 그

體制의 定立을 위해 思想과 理念에 대한 宣傳 啓蒙에 앞장선 것은 1945年 解放直後부터 1960年代 초반까지의 일이다. 물론 1960年代 以後에도 文學의 領域에서 비슷한 役割이 持續적으로 強調되어 왔음은 事實이다. 그러나, 이 時期에 北韓社會는 解放直後の 不安, 6·25 戰爭으로 인한 파괴, 戰後 復舊作業을 위한 動員 등으로 이어지는 混亂狀態를 겪게되었기 때문에, 社會主義 政治體制의 定立을 위한 思想 理念의 宣傳啓蒙이 무엇보다도 重視되었다고 할 것이다. 우선 社會主義 文藝政策의 確立과, 그 實踐을 위한 文化藝術 人들의 組織動員이 이루어졌고, 모든 文學藝術 活動이 黨과 人民에게 服務하기 위해 社會主義 理念의 大衆의 宣傳啓蒙에 바쳐졌던 것이다.

解放直後 南北 分斷이 고정되면서, 北韓에서 社會主義 理念의 藝術的 實踐을 目標로 하여 組織된 本格的인 文藝團體는 <北朝鮮文學藝術總同盟> (1946.3)이다. 이 組織은 이미 서울에서 結成된 <朝鮮文學家同盟> (1946.2)과 分離되어 平壤을 중심으로 하는 北韓地域의 독자적인 文藝活動을 장악하는 團體로 登場한 것이다. 이 組織의 中心人物들은 대부분 서울에서의 活動을 포기하고 社會主義 理念에 立脚한 새로운 文藝活動을 위해 越北한 이기영, 한설야, 안함광, 송영, 박세영 등을 들수 있다. 이들은 「進步的 民主主義에 의한 民族文化의 樹立, 半封建·半民族的 藝術勢力과 觀念의 소탕, 民族文化遺産의 批判的 계승」등의 슬로건을 내세우며 北韓地域의 모든 文藝活動을 장악하게 된 것이다.

<北朝鮮文學藝術總同盟>은 文藝運動의 方向을 社會主義的 事實主義의 바탕으로 共產黨의 政治路線에 종속시키고, <中央藝術工作團>

(1946.5) 을 組織하여 그 理念의 宣傳活動을 積極的으로 展開한다. 이른바 ‘建國思想動員運動’은 당시 北韓 住民의 思想을 共產主義로 改造하기 위한 意識改革運動이었다고 할 수 있는데, 文學 藝術家들이 先鋒에 나서서 教化 啓蒙運動을 擔當했던 것이다. 그리고 黨組織內에서도 文藝運動의 路線과 그 政策의 方向을 固定시키기 위해 自體內의 理論과 政綱을 整理하게 된다. 1947年 3月 黨中央委員會 第29次 會議에서 採擇한 ‘北朝鮮에 있어서의 民主主義 民族文化建設에 關하여’라는 결정은 北韓의 共產黨이 文藝運動에 대한 規制를 具體的으로 提示한 것이다. 이 決定에는 文化藝術이 祖國과 人民에게 服務해야 한다는 前提가 내세워져 있으며, 文學藝術이 프롤레타리아 獨裁下에서 大衆을 社會主義의 精神으로 교양하는데 目的을 두어야 한다고 規定되어 있다. 이러한 規定은 곧바로 北韓의 모든 文學藝術人들에게 하나의 服務條項으로 强要되었음은 물론이다.

그런데, 1950年 6·25 戰爭을 겪으면서 北韓의 文學藝術은 새로운 變化를 겪게 된다. 우선 休戰과 함께 社會的 混亂이 어느정도 平정되자, 北韓에서는 文學藝術人에 대한 대대적인 肅清이 斷行된다. 남로당의 政治的 몰락과 함께 상당수의 越北 文人들이 文壇에서 除去된 것이다. 戰爭 直後의 復舊作業에 들어서기 전에 이루어진 文人 肅清은, 文學 藝術家들의 黨的 統一性を 破壞하려는 일체의 宗派主義的 破壞行爲를 거부하고, 大衆의 革命 鬭爭意識과 戰鬭意識을 마비시키는 부르조아 文學思想을 粉碎해야 한다는 黨의 指示에 따른 것이다.

이러한 文壇 肅清과 思想統制를 實現한 後에, 北韓 當局은 戰後

復舊事業과 經濟發展을 위해 文學藝術人들을 다시 組織 動員하게 된다. ‘친리마운동’으로 지칭되고 있는 전후 復舊事業의 遂行은 北韓에서 社會主義體制의 定着을 可能하게 하였으며, 大衆에 대한 思想的 統制를 쉽게 할 수 있도록 하였던 것이다.

이처럼 解放 直後부터 1960年代 初期까지 北韓의 文學은 社會主義體制의 確立을 위한 宣傳啓蒙의 役割을 擔當하고 있었다. 6·25를 前後한 時期의 文學作品 가운데에서 詩의 경우는 趙其天의 長詩 〈백두산〉과 姜承翰의 〈한라산〉이 주목된바 있다. 이 두 作品은 모두 詩的 形式의 面에 있어서 서사성의 確保라는 새로운 試圖를 보여주고 있는데, 〈백두산〉이 英雄的 형상을 통한 理念의 提示를 위주로 하고, 〈한라산〉이 集團的 意識의 表出을 통해 鬪爭性을 強調한 點이 좋은 대조를 이룬다.

소설의 경우에는 이기영의 〈땅〉, 〈두만강〉이 특히 注目되고 있다. 〈땅〉은 北韓의 土地改革運動을 背景으로하여 무산계급의 社會的 成長과 社會主義 體制의 確立을 歷史的인 必然性으로 解釋하고자 하는 特性을 지니고 있다. 이 小說이 民主的 國家 建設期에 알맞은 새로운 人間型的 創造에 成功하고 있다는 評을 받고 있는 것은 바로 이때문이다. 〈두만강〉은 대하적 性格을 지닌 小說로서, 우리 近代史의 全體的인 흐름을 民衆勢力의 성장과 그 自主性을 위한 鬪爭으로 具體化시켜 놓고 있다. 小說的 기복과 構成의 變化에도 불구하고 歷史 解釋의 의도성이 짙게 깔려있는 作品이라고 할 것이다.

이밖에도 윤세중의 〈시련 속에서〉, 천세봉의 〈석개울의 새봄〉, 황건의 〈탄막〉 등이 評判作으로 認定받았다. 이 作品들도 그 內

容이 모두 社會主義 體制의 定立過程과 聯關되는 것으로서, 集團的 階級意識이 中心을 이루고 있음은 물론이다.

6·25 戰爭이 끝난 후부터 北韓 文學에서는 金日成을 찬양하고, 그 指導力을 宣傳하는 作品들이 많이 登場하고 있는 點이 또다른 特徵의 하나로 指適될 수 있을 것이다. 金日成의 항일 武裝鬪爭의 勇猛性을 노래하거나 6·25 戰爭 當時의 指導力을 誇張的으로 宣傳하고 있는 詩와 小說들이 이무렵부터 北韓文學의 主類를 이루게 된 셈이다.

나. 1960 年代 以後의 北韓文學

北韓의 文學史에서 1960 年代 以後 最近에 이르는 時期는 社會主義의 全面的 建設과 社會主義 完全 勝利를 앞당기기 위한 鬪爭의 段階로 設定되어 있다. 當代 文學의 意味를 鬪爭的 實踐에 두고 있는 이같은 態度는 南韓의 解放을 目標로 삼고있는 政治的 의도와 直結되는 것이다.

1960 年代 以後 北韓의 文學藝術은 社會主義的 事實主義의 美학적 要件을 金日成의 主體思想에 立脚하여 새롭게 規定함으로써 主體性과 革命性이 더욱 고양되는 變貌를 보여준다. 1960 年代 以前의 文學藝術이 社會主義의 理念, 階級的 要素, 人民性의 要件 등을 증시하고 集團的인 것과 전형적인 것의 創造를 強調했다면, 1960 年代 以後의 文學藝術에는 主體的인 것과 革命的 鬪爭意識이 내세워짐으로써 그만큼 理念性이 強化되고 있다고 할 것이다. 그러므로 社會主義的 事實主義의 概念도 人民 大衆이 선호하며 향수하고 있는

民族的인 文藝의 形式을 통해 社會主義의 理念과 勞動階級の 革命的 意識을 구현하고 形象化하는 方法으로 認識된다. 이것은 물론 勞動階級の 革命的 世界觀인 마르크스主義를 基礎로 하여 革命的인 것의 勝利를 指向하는 歷史發展의 合法則性을 正確히 반영하기 위한 것이라고 說明된다. 社會主義의 事實主義가 階級的 存在로서의 人間의 鬭爭을 具體的인 社會 歷史的 環境과의 統一속에서 묘사한다는 本質 概念이 정식화되어 있는 것처럼 北韓에서는 社會主義의 事實主義 文學藝術이 特定한 國家의 社會·歷史的 條件에 따라 달라질 수밖에 없음을 強調한다. 北韓社會가 追求하고 있는 社會主義的 國家建設의 革命的 遂行이라는 과업에 따라 文學藝術도 그 要求를 實踐해 나아가기 위한 독자적인 要件을 갖추어야 한다는 것이다. 그렇기때문에 北韓의 文學藝術은 勞動階級の 文學藝術이 追求하는 國際主義的인 속성보다 오히려 民族的인 것, 主體的인 것이 強調된다. 말하자면 民族的 主體性에 대한 要求가 強調되고 있다고 할 것이다. 北韓의 文學藝術이 主體思想의 要求에 따라 그 革命的 概念을 再定立하게 된 것은 '主體의 文藝理論'이라는 文學藝術에 대한 일종의 교조적 綱領이 確立되면서부터이다. '主體의 文藝理論'은 1970年代 초반에 그 前提的인 범주가 이미 具體化되었던 것인데 文學藝術로서 主體 確立의 本質的인 內容을 科學的으로 밝히고 그것이 文學藝術을 時代의 現實的 條件과 文學藝術 自體 發展의 要求에 맞게 創造해 나아가는 올바른 길임을 밝힌다는데 目標을 두고 있다. 文學藝術에서의 主體確立의 本質的 內容은 "자기 人民의 정서와 感情에 맞게 文學藝術을 創造하여 자기나라 革命과 자기나라 人民을 위해 積極 服務하는 文學藝術을 建設하는 것"이

다. 여기서 말하는 자기 人民의 정서와 感情에 맞는 文學藝術이란 인민의 藝術的 才能과 創造的 知慧가 깃들어 있는 ‘民族的 文藝形式’을 뜻한다. 그리고 바로 이 民族的 文藝形式을 통해 社會主義 國家 建設의 革命的 理念을 구현하는 것이 主體의 文藝理論의 目標라고 할 것이다.

北韓의 主體의 文藝理論은 그 論理的인 性格으로 볼때 文學藝術의 民族的 形式과 社會主義的 革命 理念이라는 內容을 統合論의으로 再解釋하고 있는 것처럼 생각된다. 藝術形式의 民族的 特殊性을 내세우면서 동시에 그 內容에서 革命的 理念이라는 社會主義的 思想의 보편성을 強調하고 있기 때문이다. 그러나 實際로 主體의 文藝理論과 그 理論에 立脚하여 創作된 文學藝術을 보면 몇가지 重要的 概念의 變質을 確認할 수가 있다. 우선 主體의 文藝理論에서 強調하고 있는 文藝의 民族的 形式이라는 것이 傳統的인 民族文學藝術의 形式에 대한 現代的 재인식과는 거리가 멀다. 社會主義的 事實主義의 미학적 原則보다는 金日成의 革命思想에 根據하여 革命的 理念을 構現하고 있는 ‘革命的 文藝形式’을 民族文學 藝術의 전형으로 내세우고 있기 때문이다. 革命的 文藝形式이란 日帝 殖民地 時代 金日成의 항일무장투쟁 時期에 金日成의 指導아래 創作되었다고 하는 抗日革命文學藝術 〈꽃파는 처녀〉, 〈피바다〉, 〈한 자위단원의 運命〉, 〈朝鮮의 노래〉등의 形式을 指稱한다. 이 作品들은 勞動階級의 영도아래 進行되는 革命鬭爭을 마르크스-레닌主義의 革命的 立場에서 형상화함으로써 人民 大衆의 階級的 각성을 可能하게 하고 革命鬭爭에 參與할 수 있도록 革命的 世界觀의 形成에 積極的으로 寄與하고 있으며, 人民大衆의 要求와 參與에 의해 이루어졌다

는 點에서 社會主義 文學藝術이 본받아야할 불멸의 전형으로 評價되고 있는 것이다.

主體의 文藝理論에서 民族的 文藝形式이 文藝의 民族的 傳統이 아니라 革命的 鬪爭意識의 表現形態로 고정되고 있는 것처럼 社會主義的 理念이라는 그 內容的 要件도 사실은 金日成의 革命思想으로 귀결되고 있다. 당의 唯一한 指導思想인 金日成의 革命思想이 革命鬪爭의 勝利와 建設事業의 成果를 위해 文學藝術을 통해 具現된다는 것은 당연한 일이다.

이와같은 主體의 文藝理論의 創作的 實踐을 위해 文學에서는 文學藝術의 革命的 思想性的 要件을 強調하는 創作指導方法으로서의 '중자론'을 내세우고 있으며 集團的 革命意識의 형상화를 效果的으로 遂行하기 위한 '集體創作'과 '速度戰'의 方法을 널리 活用하고 있다.

主體의 文藝理論이 一般化된 1970年代의 文學藝術은 그 內容이 크게 세가지로 대별된다. 첫째는 金日成의 抗日武裝鬪爭의 革命的 위업을 讚揚한것, 둘째는 北韓의 社會主義 國家建設의 偉大성을 宣傳하는 것, 셋째는 南韓에 대한 革命的 統一의 課題를 強調하는 것 등이다. 이 가운데서 가장 중시되고 있는 것은 '抗日革命文學藝術'의 傳統을 이어받고 있는 첫째 傾向이다. 金日成의 生涯를 小說化하고 있는 <불멸의 역사>가 나왔고 '抗日革命文學藝術'의 形態가 革命的 大作으로 再創作되어 革命歌劇, 革命小說, 革命映畫 등의 이름으로 널리 宣傳되고 있다. 그러므로 抗日革命 文學의 傳統은 北韓의 文學藝術로서 核心的인 要素가 되고 있으며, 分斷의 狀況에서 特히 南韓 解放을 위한 革命鬪爭을 強調하기 위해 그 理念的 要件을 중시하고 있는 것이다.

3. 主體思想과 北韓文學

가. 黨의 唯一思想 體系와 文學

北韓의 文學은 조선노동당의 文藝政策에 의해 그 性格과 方向이 규정된다. 北韓社會內에서 黨의 組織은 革命思想을 실현하는 政治的 무기로서의 의미를 지니고 있다. 그러므로, 모든 文學家는 黨의 政策과 路線을 正確하게 포착해야 하며, 이를 創作을 통해 實踐的으로 具現하지 않으면 안된다. 黨의 指導아래에서 文學家는 創作에 임하며, 黨이 부여하는 使命을 철저하게 遂行해야 한다.

北韓의 黨의 文藝政策의 根本的인 目標은 金日成의 主體思想에 입각하여, 혁명위업에 힘있게 服務하는 革命的 文學藝術의 發展을 追求하는 것이다. 이를 위해서는 제국주의적 思想 文化의 侵透를 철저히 배격하고, 모든 文學家들을 黨의 유일사상으로 武裝시키며 革命化, 勞動階級化한다는 것이 전제조건으로 내세워지고 있다. 그리고 朝鮮勞動黨은 文學가들을 組織動員하여, 社會主義的 文學藝術의 性格과 任務, 그 발전 方向과 創作 方法들에 대한 黨의 政策的 要求를 具體的으로 제시하고 있는 것이다.

北韓의 文예 政策가운데 가장 중요한 要件은 모든 文學藝術이 반드시 黨의 노선과 政策에 의거하여 創作되어야 하며, 革命發展의 매 시기에 黨의 政策을 높은 예술성을 가지고 진실하게 反映해야 한다는 점이다. 뿐만아니라 당대의 가장 절실한 社會政治的 問題들에 대해 藝術的 해명을 줌으로써 黨의 유일사상인 首領의 革命思想으로 人民大衆을 武裝시키고 勞動階級化의 과정에 參與하도록 黨의 政

策을 관철시키는데에 선봉이 되어야 한다는 것이다. 이러한 要件은 文學藝術을 徹底하게 黨에 예속시키고 黨과 수령에 대한 忠誠과 찬양을 위해 文學예술을 動員하며, 社會主義的 理念과 首領의 革命思想을 強調함으로써 일체의 自由主義的, 제국주의적 思想文化의 侵透를 防止한다는데에 그 意味가 있다.

이처럼 北韓의 文學藝術이 黨의 政策과 密接하게 연결되어 있는 것은 社會主義的 文學藝術이 갖고 있는 일반적인 特徵이라고 할 수 있지만, 北韓文學의 본질은 主體思想에 기초한 문예 理論을 통해 규정되고 있다. 主體思想에 기초한 문예 理論은 1970년대에 들어서면서 北韓 文藝 政策과 文藝 理論의 근간을 이루게 된다. 이것은 金日成의 主體思想을 社會主義 리얼리즘의 原則과 結合시킨 것으로서 文學예술에 대한 일종의 교조주의적 강령이라고 할 수 있을 것이다.

金日成에 의해 主體의 問題가 제기되고, 그것이 思想的인 틀을 갖추어 登場한 것은 1960년대의 일이다. 戰後 建設事業의 成功的인 推進을 바탕으로, 金日成은 人民 大衆이 主體가 되어 人民 大衆의 利益을 위해 民族的 현실에 맞게 社會主義的 革命을 推進해야 한다는 주장을 내세운 바 있다. 이러한 主張은 勞動階級의 民族的 任務에 대한 레닌의 견해에 기초한 것이지만, 人民 大衆의 자주성과 創造性을 적극 발양시키는 새로운 마르크스 레닌주의적 指導思想으로 공식화된다. 그리고 이 주장은 社會主義 革命에서 견지해야 할 根本 立場과 根本 方法을 밝혀주는 위대한 革命思想으로 며받들어지면서, 北韓勞動黨의 유일사상으로 규정되기에 이르는 것이다. 사상에서의 主體, 政治에서의 自主, 經濟에서의 自立, 國방에서의 自衛의

原則을 내세운 主體思想은 오늘날 北韓社會를 主體의 시대로 고정시켜놓은 擴張된 指導理念으로 자리잡고 있다.

主體의 文藝理論은 文學藝術에서 黨의 유일사상 體系를 確立하는 問題를 가장 중요한 要件으로 내세우고 있다. 문학예술에서 黨의 유일사상 體系를 徹底히 세우기 위해서는 首領에 의해 이룩된 革命的 문예전통을 전면적으로 계승 發展시키며, 文學藝術事業에 대한 黨의 영도를 확고히 보장해야 한다는 것이다. 文學藝術을 통해 黨의 유일사상을 具現한다는 것은 예술적 형상에 의해 黨의 유일사상인 首領의 革命思想과 그에 基礎한 黨의 路線과 政策을 正確히 反映한다는 것을 意味한다. 社會主義的 문학예술은 勞動階級을 黨의 유일사상으로 武裝시켜 그들 속에서 革命的 세계관을 확고히 세우며 그들을 革命鬭爭과 建設事業에로 적극 불러 일으켜야 할 사명을 지니는 것으로 그 기본임무가 규정되어 있다. 그렇기 때문에 北韓의 文學 藝術은 金日成의 革命思想을 黨의 유일사상으로 徹底히 具現하고 人民大衆을 共產主義 세계관으로 武裝시키는 데에 積極的으로 이바지하는 革命的인 문학 예술로 고정되는 것이다.

이처럼 金日成의 革命思想을 黨의 유일사상으로 體系化하고, 문학 예술을 통해 이를 具現하고자 하는 것은 절대적인 수령 숭배의 思想을 合理化하고자 하는데에 기인한다. 北韓에서 首領의 革命思想은 革命的 要求와 현실 發展의 합법칙성을 正確히 反映하고 있으며, 따라서 가장 革命的이며 科學的인 것으로 추켜세워지고 있다. 따라서 首領의 革命思想과 그 구현인 黨의 路線과 政策을 떠나서는 社會主義를 위한 人民大衆의 鬭爭現實을 正確하게 이해할 수 없다는 것이다. 人民大衆의 生活과 鬭爭自體가 首領의 革命思想을 實現하기

위한 과정이며, 革命과 建設이 즐기차게 推進되는 현실 自體가 首領의 革命思想이 具現된 結果라고 說明될 정도로, 수령의 革命思想에 절대성을 부여하고 있다.

그런데, 이러한 革命思想을 바탕으로 黨의 유일사상체계를 文學藝術에서 徹底히 確立하기 위해서는 金日成의 革命的 문예전통을 계승 발전시켜야 한다는 것이다. 金日成의 抗日 革命鬪爭時期에 그 영도 아래에서 創作되었다고 하는 革命的 文學藝術로서 〈피바다〉, 〈한 자위단원의 운명〉, 〈꽃파는 처녀〉 등은 모두 社會主義 文學藝術이 본받아야 할 불후의 名作으로 손꼽히고 있다. 이 作品들이 지니고 있는 思想 藝術的 價値를 계승 발전시켜 나아가는 길이 革命的 文예전통을 계승하는 것이며, 黨의 유일사상체계를 文學 藝術에서 徹底히 세우는 일임은 論議의 여지가 없다고 할 것이다.

나. 主體思想에 기초한 文學理論

主體의 文學理論은 主體思想에 根據한 北韓의 文藝理論으로 文學藝術에서 主體確立의 本質的인 내용을 科學的으로 밝히고, 그것이 文學藝術을 시대의 현실적 條件과 文學藝術 自體發展의 要求에 맞게 創造 發展시키는 올바른 길임을 천명한다는 目標을 지니고 있다.

1970년대 초반에 그 論理的인 체계의 完成을 본 主體의 文藝理論은 北韓 文藝政策의 根據를 이루고 있는 동시에 文學研究와 文藝創作에서도 지도적 지침으로 내세워지고 있다.

主體의 文藝理論에서 強調되고 있는 文學藝術에서의 主體確立이란 자기 人民의 정서와 감정에 맞게 文學藝術을 創造하여 자기 나라

革命과 자기 나라 人民을 위해 積極的으로 服務하는 文學藝術을 建設함을 意味한다. 文學예술의 創作과 그 향수 과정이 모두 主體의 要求에 이어진다는 뜻이다. 그렇기 때문에, 主體의 文藝理論에서는 문학예술의 문제를 社會主義 리얼리즘의 方法으로 說明하더라도 徹底히 主體的인 立場에서 자기 現實과 利益을 염두에 두기 마련이다. 社會主義 리얼리즘의 속성 자체가 民族的 형식에 社會主義的 內容을 담는것을 原則으로 하는 文學藝術의 創作方法으로 규정되고 있는 이 유가 여기에 있다.

사회주의적 사실주의는 革命的 內容, 階級的 內容을 자기 나라 人民이 좋아하고 그들의 구미와 정서에 맞는 民族的 형식으로 表現함으로써 사람들을 共產主義的 革命精神으로 튼튼히 武裝시키며 자기 나라 革命을 위하여 積極 鬪爭하는 열렬한 革命家로, 참된 共產主義者로 교양하는 데 이바지할 수 있다.(문학예술사전, p.497)

主體의 文藝理論은 社會主義 리얼리즘의 發生과 그 發展 過程이 特定の 國家와 社會의 具體的인 歷史的 條件에 따라 달라지게 된다는 점을 強調하는 데에서부터 그 論理的 根據를 마련하고 있다. 그렇기 때문에 金日成이 말한대로, '民族的 형식에 社會主義的 內容을 담는 것'이라는 社會主義 리얼리즘에 대한 정의는 일종의 高 級적 명제로 내세워지고 있는 것이다. 말하자면, 社會主義 리얼리즘의 概念을 우리의 社會 歷史的 條件에 맞게 새로이 규정하고, 主體的인 立場에서 革命的인 文學藝術의 發展方向을 바르게 제시하는 것이 主體의 文藝理論의 핵심이라고 할 것이다.

主體의 文藝理論에서는 藝術의 형상을 民族的인 情緒와 感情에 맞는 民族的 文學藝術 形식을 통해 追求하고 있다. 民族的 文藝의 形식에는 人民의 藝術的 才能과 創造的 智慧와 生活感情이 깃들어 있다고 믿기 때문이다. 그러므로 文藝의 藝術的 형상성을 높이기 위해서는 民族的 文藝形式을 통해 현실 生活을 眞實하게 反映하고 作品의 높은 思想藝術性을 保障할 수 있도록 努力해야 하는 것이다.

그렇지만, 主體의 文藝理論에서 強調하고 있는 것은 藝術的 형상성 그 自體가 아니다. 民族的 文藝의 形식을 통해 勞動階級の 革命思想을 徹底하게 具現하고 社會主義 理念을 제시하는 데에서 內容과 形식의 統一을 얻을 수 있기 때문이다. 民族的 形식을 바탕으로 삼고, 거기에 社會主義的 內容을 統一시킴으로써 人民大衆의 生活感情에 맞는 革命的 文學藝術을 發展시킬 수 있다는 것이다. 물론 여기서 말하는 社會主義的 內容이란 作家 藝術家들이 黨的, 勞動階級的, 人民的 立場에 서서 生活 現實을 眞實하게 反映함으로써 可能的인 것이다.

이같은 主體의 文藝理論은 그 性格으로 볼때, 社會主義 理念이라는 內容의 보편성과, 民族的 文藝의 形식이라는 形식의 특수성을 統一하고자 하는 특이한 論理的 귀결을 보여준다. 北韓에서 主體의 文藝理論을 文藝學의 최고의 경지로 내세우는 것도 이러한 論理的 性格을 중시하고 있기 때문이다. 그러나, 이같은 의견상의 論理性에도 불구하고, 民族的 文藝의 形식이라든지 社會主義 理念이라든지 하는 것의 具體的인 內容을 檢討해 보면, 主體의 文藝 理論의 지향점이 分明히 드러나고 있다. 主體의 文藝 理論에서 強調하고 있는 文藝의 民族的 形식이란 전통적인 민족 문예의 形식과는 거리가 멀다.

그것은 金日成에 의해 일제 식민지 시대 抗日 武裝 鬪爭期에 指導 創作되었다는 革命的 文藝 형식으로 대변되고 있을 뿐이다. 社會主義的 文學藝術이 본받아야 할 불멸의 전형이라고 선전되고 있는 <피바다> <꽃파는 처녀> <한 자위단원의 운명> 등이 바로 그 具體的인 형태에 해당된다. 이 作品들은 勞動階級의 영도아래 진행되는 革命鬪爭과 建設事業을 마르크스-레닌主義의 革命的 立場에서 형상화함으로써 人民 大衆에게 階級的 각성을 可能하게 하고 革命 鬪爭에 參與할 수 있도록 革命的 세계관 형성에 이바지하고 있다고 評價되고 있다. 그러므로 全 社會의 勞動階級化 革命化에 이바지하기 위해서는 人民의 영광스런 抗日武裝鬪爭과 그것을 계승하고 있는 장엄한 革命위업을 위한 鬪爭을 형상화하는 作品들이 持續的으로 創作되어야 한다는 것이 黨의 政策이라고 할 것이다. 특히 抗日革命 文學藝術들은 人民 大衆이 스스로 參與하고 스스로 그 創造에 앞장서서 人民 大衆의 鬪爭의 현실을 보여주고 있는 것들이기 때문에, 이러한 革命的 文藝 형식이야말로 民族的 文藝形式의 전형에 다름아님을 強調하고 있는 것이다.

결국 主體의 文藝理論에서 내세우고 있는 民族的 文藝形式은 革命的 文藝形式을 뜻한다고 할 수 있다. 문예의 형식이 그 전통성이나 예술적인 要件에 의해 說明되는 것이 아니라, 革命的 文예 전통을 계승하고 있는 형식에 국한되는 셈이다. 民族的 文예 形式과 統一을 이루어야 한다는 社會主義 理念이라는 것도 마찬가지로 黨의 유일사상인 金日成의 革命思想임은 論議의 여지가 없는 일이다. 黨의 유일사상인 首領의 革命思想과 그 具現인 黨의 政策路線을 正確히 반영하고 거기에 徹底히 服務하는 것만이 社會主義 文學藝術의 올바른 發展 과정임을 전제하고 있기 때문이다. 이러한 속성을

놓고 볼때, 主體의 文藝 理論이란 金日成의 革命思想에 대한 徹底한 신봉을 目標로 하는, 文學藝術에 있어서의 교조적인 하나의 강령임을 짐작할 수 있다. 金日成의 指導 아래 創作되었다고 하는 抗日革命文藝의 형식을 民族的 文藝형식의 規範으로 내세우면서, 그러한 형식의 계승 發展을 통해 유일사상인 金日成의 革命思想을 具現한다는 것은 金日成에 대한 무조건적인 추종을 要求하는 것이라고 할 수 있을 것이다.

社會主義 리얼리즘의 創作方法을 金日成의 主體思想과 결합하여 主體의 文藝理論으로 論理化시켜 놓고 있는 北韓에서는 <종자론>이라는 또다른 文藝理論의 概念을 만들어 내고 있다.

종자라는 것은 作品의 基本的인 핵이라고 규정된다. 北韓의 文學藝術論者들은 종자를 作品의 가치를 규정하는 데에 있어서 가장 根本的인 問題로 取扱하고 있다. 作品을 創作하기 위해서는 종자를 똑바로 잡아야 자기의 사상 미학적 의도를 正確히 전달할 수 있고, 作品의 철학적성을 保障할 수 있다는 것이다. 그렇기 때문에 모든 文學藝術 作品에는 반드시 作家의 個性的이고도 독창적인 종자가 드러나 있어야 하며, 거기서 예술적인 형상화가 이루어져야 한다고 主張하고 있다. 이러한 주장에서 본다면 文學藝術作品에서의 종자란 作品속에 담겨지는 가장 핵심적인 미적 요소이며, 동시에 思想的 요소라고 할 것이다. 종자에는 作家가 말하고자 하는 핵심적인 主題와 思想的인 根本 요소가 담겨있기 때문이다. 그리고 여기서 作品의 主題와 思想이 모두 종자에 의해 규정되며, 藝術的 형상마저도 종자에 따라 좌우된다는 論理가 나오게 되는 것이다.

그렇다면 종자론에서 가장 중요한 問題는 어떤 것으로 규정되고

있는가? 이것은 두말할 필요도 없이 思想性的 問題라고 할 것이다. 여기서의 思想性이란 黨의 政策을 正確히 反映하고 黨의 路線과 政策에 徹底하게 의거하여 시대가 제기하는 社會 政治的인 과제에 올바른 思想的 해답을 제기할 수 있는 것을 뜻한다. 종자에 관한 인식은 주제·사상·소재 등과 같은 問題와 직결되며, 作品의 構成이나 형상화의 方法도 이로부터 기초가 서게 된다고 한다. 그러나 무엇보다도 먼저 勤勞 大衆은 共產主義 革命精神으로 교양시킬 수 있는 思想性을 갖지 않으면 안된다. 그러므로 思想性이야말로 藝術作品의 價値를 규정하는 유일하고도 정당한 基準이 되는 것이며, 바로 이것이 종자를 바로잡는 데에서 비롯된다고 말하고 있는 것이다. 다시 말하면, 종자를 바로잡는 것이야말로 藝術의 형상적 創造過程에서 思想性和 藝術性을 올바르게 결합하는 일이며, 文學 藝術의 참다운 共產主義 人間學으로 만들 수 있다는 것이다.

北韓의 文學 藝術家들은 이 같은 종자론의 理論的인 指針을 실천에 옮기기 위해 다음과 같은 具體的인 準備過程을 필요로 하게 된다.

첫째, 모든 文學 藝術家들은 思想 미학적으로 자신의 藝術的 才能을 키워야 한다. 모든 作品은 독자적인 創作 實驗을 통해서가 아니라, 金日成의 교시와 그 具現이라고 할 수 있는 黨의 政策路線에 대한 깊이 있는 이해와 參與와 지지를 통해 可能해진다. 文學 藝術家들은 黨의 政策과 路線이 實現되는 社會現實속에서 革命的 열기와 기백을 체험해야 하며, 그 속에서 독창적인 종자를 發見해 내야 한다.

둘째, 종자론에 의거하여 모든 文學 藝術家들은 보다 目的 지향적인 사상 미학적 준비를 거쳐 創作에 임해야 한다. 社會主義 文

學 藝術은 언제나 革命鬭爭에 앞서 있는 勤勞 人民들의 미학적 要求와 부합되어야 하며, 역사 발전에 대한 展望을 제시해야 한다.

세제, 勞動階級을 대변하고 있는 黨에서는 종자론을 가지고 文學 藝術의 創作에 보다 完全한 指導 事業을 展開할 수 있게 되었으며, 思想性和 藝術性的 結合에 障礙를 초래하는 요소들을 徹底히 극복할 수 있도록 文學 藝術家를 指導할 수 있게 된 것이다.

이와 같은 要件에 의거하여 具體화된 종자론은 北韓에서의 革命的 文藝運動의 發展에 대한 요구를 필연적으로 반영한 것으로 評價하고 있다. 종자론은 문학 예술분야에서 볼 수 있는 온갖 사대주의적·교조주의적 견해와 發展을 徹底히 克服하고 社會主義 文學 藝術을 發展시킬 수 있는 지도적 指針으로 내세워지고 있음은 물론이다.

그러나, 종자론은 문예 미학의 차원에에 볼 때, 가장 根本的인 두 가지의 요건에서 이미 그 問題點을 스스로 드러내고 있다고 할 것이다.

첫째는, 종자론 자체가 徹底하게 內容主義的인 論理로 편향되어 있다는 점을 지적할 수 있다. 文學 藝術의 형상성과 그 미학적인 要件을 문제삼기 위해서는 文學 藝術의 형식과 內容의 변증법적인 統一을 目標로 하지 않으면 안된다. 이러한 論理는 蘇聯의 社會主義 리얼리즘론에서도 일찍이 전형의 創造라는 藝術的 과제를 통해 규명된 바 있다. 계급적인 토대 위에서 藝術이 成立된다는 主張이라든지, 內容이 형식을 규정한다는 주장 등은 이미 마르크스-레닌주의 미학론을 비속화시키고 있다는 主張도 제기된 바 있다. 그런데 北韓의 文藝論者들은 藝術的인 기법과 디테일을 모두 종자에 集中시

키고 북중시킬 것을 強調하고 있으며, 作家가 말하고자 하는 思想的 알맹이로서의 종자에 의해 형상의 요소들이 뿌리내릴 수 있다고 주장하고 있다. 예술의 創造過程과 그 創造物로서의 예술의 價値問題를 徹底하게 그 사상성만을 통해 評價하고자 하는 이들의 態度는 결국 예술의 存在價値를 黨의 要求와 政策에 복무하는 수단으로 규정함으로써 비예술화의 論理를 자연스럽게 드러내고 있는 것이다.

둘째, 종자론에서 내세우고 있는 思想性的 實體가 黨의 유일사상인 金日成의 革命思想이라는 점을 생각한다면, 종자론이라는 것도 金日成主義로 규작됨을 알 수 있다. 文學 藝術에서 本質的인 종자의 發見이라는 것이 결국은 徹底的 金日成主義로의 귀결을 意味하고 있기 때문이다.

그런데 이같은 종자론의 內容과 直結되는 創作原則으로서 속도전의 概念을 주목할 필요가 있다. 속도전이란 종자를 바로 잡고 作品에 대한 把握이 생긴 뒤에 높은 창작속도를 保障해야만 作品의 질도 높아진다는 특이한 創作方法이다. 속도전의 기본 原則은 發展하는 革命鬪爭의 現實에 맞게 作家 藝術家들이 담보와 침체를 모르고 언제나 緊張된 狀態에서 기동적으로 創作에 임하여 우수한 作品을 더 많이 더 빨리 創作하는 것이다. 이같은 속도전의 原則은 創作의 속도를 높여 創作期間을 줄이면서도 作品의 思想藝術的 質은 높아지게 한다는 데에 그 요체가 있다고 한다. 속도전이 作品의 質을 높일 수 있게 되는것은 作家 藝術家들에게 고도의 政治的 열의를 集中하고 創造的 사색을 積極的으로 지속시킬 수 있다는 점에 根據한다. 作家 藝術家들이 하나의 創造的 열정에 휩싸여

모든 소극적 사고를 克服하고, 黨의 유일사상인 首領의 革命思想에 集中할때, 作品의 質을 높일 수 있다는 것이다.

이같은 속도전의 原則을 效果的으로 遂行하기 위해 北韓의 文學 藝術家들은 집체창작이라는 일종의 共同創作을 많이하게 되고, 속도전을 벌이는 과정 자체를 緊張된 創作戰鬥의 過程으로 생각하면서 創作에 임하게 되는 것이다.

하지만, 이러한 속도전의 原則은 作家의 個性的인 사고를 차단하고, 創作의 自由를 制限할 수 있는 규제 장치가 될 것임은 당연한 일이다.

다. 革命文學의 精神과 路線

北韓의 文學藝術은 社會主義 리얼리즘의 미학적 原則이 핵심을 이룬다. 주체의 文藝理論이라는 것도 社會主義 리얼리즘의 方法과 金日成의 主體思想을 결합시킨 것이라고 할 수 있다. 社會主義 리얼리즘은 흔히 마르크스主義 미학의 기본 要件 가운데 하나로 看做되고 있지만, 그것이 政治的 요구에 의해 이루어진 文學藝術에 대한 규정이라는 점에서 미학의 차원과 관계없는 하나의 강령에 불과하다는 비판도 내려지고 있다.

社會主義 리얼리즘은 원래 리얼리즘의 方法과 社會主義 理念을 基本原則으로 하고 있기 때문에, 藝術의 형상성을 문제삼을 경우에 리얼리즘의 方法이 우선적으로 중요시된다. 그러나 전형적인 環境속에서 전형적인 性格을 묘사해야 한다는 方法論的 原則은 社會主義 理念으로 人民 大衆을 教化해야 한다는 社會的 任務條項에 의해 밀

러나기 마련이다.北韓에서 社會主義 리얼리즘은 民衆이 선호하며 향수하고 있는 民族的 文藝의 형식을 통해 社會主義 理念, 革命思想등을 具現하고 형상화하는 方法으로 규정되고 있다. 다시 말하면, 勞動階級の 革命的 세계관인 마르크스主義를 基礎로 革命的인 것의 勝利를 지향하는 歷史發展의 合法則性を 正確히 反映하며, 階級的 存在로서의 인간의 鬭爭을 具體적인 社會 歷史的 環境과의 統一속에서 묘사하는 方法이라고 할 것이다. 이러한 기본 概念에 따라 社會主義 리얼리즘은 당성, 노동계급성, 인민성의 要件을 필수적으로 지니게 된다.

北韓의 文學藝術에서 당성은 黨에 대한 충실성, 黨의 혁명위업에 대한 徹底한 服務의 精神에서 드러나는 것으로 說明된다. 그러나 實際로는 黨의 首領에 대한 充實性으로 要約되고 있다. 文學藝術에서 당성을 具現하기 위해서는 首領의 革命思想과 그 구현인 黨의 路線과 政策에 徹底히 의거해야 하는 것으로 규정하고 있기 때문이다. 勞動階級性이라는 것은 勞動階級の 立場과 觀點을 고수하며 勞動階級の 利益을 옹호함으로써 文學藝術로 하여금 勞動階級の 혁명위업에 徹底히 服務하는 가운데 표현된다는 것이다. 이것도 물론 文學藝術을 革命에 대한 교양, 階級에 대한 교양을 위한 武器로 認識하는 데에서 비롯된 것이다. 인민성의 경우에도, 人民들에게 革命思想을 교양하고 革命과 建設을 힘차게 떠밀고 나가도록 선동하는 役割을 가장 強調하고 있다.

그런데 이러한 당성, 노동계급성, 인민성이라는 社會主義 리얼리즘의 세가지 要件은 일찌기 蘇聯作家同盟에서 규정한 바 있는 일종의 創作 슬로우건으로 내세워졌던 것이다. 藝術의 階級的 本質과

社會的 機能에 대한 理念的 규정을 內包하고 있는 社會主義 리얼리즘은 전형성의 概念을 擴大 深化하면서 마르크스主義 미학의 원리로 내세워졌던 것이다. 그런데 北韓에서 社會主義 리얼리즘의 모든 要件이 首領의 革命思想에 귀착되고 있다. 革命性이라는 理念의 要求를 社會主義 리얼리즘의 가장 핵심적인 속성으로 내세우고 있는 것이다. 北韓의 文學藝術이 勞動階級의 革命的 武器가 되고 있는 것은 바로 이같은 革命性的 理念에서 비롯된 것이라고 할 수 있다.

IV . 맺 는 말

北韓의 문화예술에 대한 論議는 그 直接的인 對象이 되고 있는 자료의 不備로 인하여 여러 가지 한계를 지닌다. 그러나 南北 文化交流의 진전을 위해서는 北韓 문화예술에 대한 실상의 正確한 파악이 시급하며, 본격적인 研究作業이 적극 推進되어야 한다.

北韓의 文藝政策은 閉鎖的인 北韓 社會의 문화예술을 철저히 당에 종속시키기 위해 마련된 통제의 方法처럼 생각된다. 北韓에서 내놓고 있는 “주체의 문예이론”은 文化藝術에 대한 집단적인 통제의 論理를 문예의 이름으로 바꿔놓은 것이기 때문에 社會主義 문예미학의 기본적인 원리마저 왜곡시켜 놓고 있다. 그리고 당에 의해 組織 동원되고 있는 문학 예술인들이 創作指導事業이라는 이름 아래 個人的인 藝術活動을 봉쇄당한 채 당의 政策과 김일성의 사상 선전원으로 전락하고 있음을 쉽게 알 수 있다. 이같은 北韓 文藝政策의 속성은 다음의 세가지 사실로 요약 정리될 수 있을 것이다.

첫째, 民族文化藝術의 정통성 왜곡을 들 수 있다.

北韓의 文藝政策이나 文學理論은 표면상으로 민족적인 것에 상당한 관심을 기울이고 있는 것처럼 보인다. 文藝政策의 原則 가운데 民族文化 유산을 시대의 要求에 맞게 비판적으로 계승한다는 점을 분명히 하고 있으며 주체의 文藝理論에서도 민족적인 문예의 형식을 중요시해야 하며 社會主義 理念과 民族的인 문예형식의 창조적인 결합을 주장하고 있는 것이다.

그러나 여기서 말하고 있는 “民族”의 概念은 역사적 存在로서

의 민족의 概念을 바르게 지시하고 있는 것이 아니다. 주체의 文藝理論이나 종자본등에서 언급되고 있는 민족적인 것은 어디까지나 계급적인 것과의 유기적인 연관 속에서 規定되고 있다. 民族的인 것은 대개 김일성의 항일鬪爭 또는 社會主義 革命課業을 要求하는 근로대중의 의식을 통해 나타나는 것으로 되어있다. 그러므로 民族的인 것은 곧 階級的인 것이 되며 바로 그 階級的인 요건은 김일성의 주체사상으로 집약된다.

北韓의 文學藝術이 社會主義 文學藝術이 갖추어야 할 階級性이나 당성을 우위에 놓고 있는 한 民族的인 것이 무시될 수밖에 없음은 당연한 일이다. 그럼에도 불구하고 민족은 곧 근로 인민 階級으로 국한된다. 하지만 엄격한 의미에서 볼 때 계급적인 의식은 특정계급이 特殊한 狀況에서 배타적인 자기인식을 갖게 될 때 발생된다. 반대로 民族意識이란 民族의 歷史的 傳統과 社會的 變化속에서 民族 全體의 삶에 대해 갖게 되는 歷史的 概念으로서의 자기 의식이라고 할 수 있다.北韓은 社會主義 革命을 그 目標로 내세우고 있기 때문에 革命의 주도 세력인 勞動階級을 언제나 주체세력으로 인정하며 民族의 問題를 계급 問題로 국한시키고 있는 것이다.

이같은 階級意識은 역사의 記述 특히 文學史의 記述에서 잘 드러나고 있다.北韓의 社會科學院에서 간행한 <조선문학사>의 內容은 철저하게 계급의식에 의해 쓰여지고 있기 때문에 우리 民族의 정서와 生活를 아름답게 표현한 많은 作品들이 부르조아적이라거나 自然主義的이라는 명목으로 文學史에서 추방되고 있다. 그들은 오직 階級的인 鬪爭意識만을 特別히 強調하여 그것이 우리 文學의 전부

인 것처럼 과장하고 있는 것이다.

둘째, 김일성의 이상화 作業을 위한 文學藝術의 동원을 들 수 있다. 北韓의 모든 文學藝術은 김일성의 교시에 의해 그 方向이 정해지며 김일성과 그의 일가를 對象으로 찬양과 선전을 반복해야 하며 오직 김일성을 위해 바쳐지고 있다. 北韓의 文藝理論은 모두 김일성과 당의 政策에 그대로 따르고 있다.

北韓에서 이루어지고 있는 모든 文學藝術의 창작 活動이 共產主義 인간학으로 불려지고 있는 社會主義 藝術美學의 본질까지도 왜곡하면서 김일성 개인을 위해 통제되고 있는 것은 北韓 社會의 權力 構造가 오직 김일성 개인에게 집중되어 있음을 뜻한다. 김일성은 北韓에서 가장 위대한 文藝理論家이며 가장 뛰어난 文學藝術人처럼 숭앙된다. 이같은 김일성 이상화는 主體思想이라는 김일성의 독재를 위한 정치사상의 일종의 교조적인 규정에 의해 合理化되고 있으며 文學藝術에서도 주체의 確立을 요구함으로써 바로 그러한 정치적 교조주의가 藝術領域을 지배할 수 있도록 하고 있는 셈이다.

세째, 모든 文學藝術의 創作活動이 철저하게 집단화되어 있는 점을 지적할 수 있다. 文學藝術은 個人的 創造的 상상력에 의해 산출된다. 그리고 그것은 人間精神이 누릴 수 있는 最大의 自由임에 틀림없다. 하지만 北韓 當局은 藝術創作에서의 個人的 정서와 취향과 상상을 철저히 배격하고자 한다. 그들은 인민대중의 이름을 들어 創作의 개성을 억누르고, 주체의 문예이론을 내세워 상상의 범주까지 규정해 놓고 있다. 北韓에서 모든 文學藝術人들이 黨에 의해 장악되고 있는 組織의 成員이 되어 附與된 業務로서 創作을 강요당하고 있는 것은 個性을 배격한 집단화의 論理가 藝術創作을 지

배하고 있기 때문이다.北韓의 文學藝術은 文學의 미학적 의미를 구현한다기 보다는 黨의 政策과 路線을 선전 계몽하고 革命的 理念을 내세우기 위한 도구로 존재하는 것이다.

네째,北韓의 文藝政策과 이어지는 南韓 文藝에 대한 비판이 革命的 理念성에 입각한 相對的 배제론에 의거하고 있음을 주목할 必要가 있다.南韓에서 이루어지고 있는 文化藝術의 이념적 對立과 그 양극화 現象을 놓고,北韓이 비판과 찬양을 동시에 감행하고 있는 것은 南韓 文藝의 다양성을 분열주의적인 것으로 판단한데에 그 理由가 있다. 그러므로 우리는 南韓의 文化藝術이 보여주고 있는 理念的 갈등을 오히려 自由民主主義 體制아래 이루어지고 있는 文學藝術의 다양한 충동으로 내세울 수 있는 文化的 저력을 드러내어 보여주어야 할 것이다.

北韓 文化의 現況과 그 性格을 개괄적으로 檢討한 이 글에서 다시 제기해 보고자 하는 하나의 課題는 南北 文化藝術 交流問題의 새로운 타결방안이다. 이미 檢討한 것처럼北韓은 1970年代 이후 主體思想을 確立한 뒤부터 社會主義 文化藝術의 優越性 問題를 더 이상 強調하지 않고 있다. 이미 그들은 1960年代까지 南韓 文化藝術의 제국주의적 타락을 딛고 일어설 수 있는 社會主義 文化藝術 建設을 完了했다고 말하고 있다. 그렇기때문에 그들은 이미 文化藝術의 상호 優越性에 대한 論爭을 끝내고, 새롭게 民族文化藝術의 正統性 論爭을 제기하고 있는 것이다. 主體의 文藝理論이라는 것이 바로 그 根本理念이며, 여기에 입각한 黨의 文藝政策도 민족 文化藝術의 正統성을北韓이 確立하고 있다는 점에 主안점을 두고 있다고 할 것이다. 南韓 문예비판이 모두 제국주의 植民地 文化로의 南韓 文藝의

戰略을 문제삼는 데에 집중되는 것도 바로 이같은 정통성 論爭의 과정과 연결되는 것이다. 최근 南北文化藝術團의 공연문제에서 北韓이 革命歌劇〈꽃파는 처녀〉의 공연을 끝까지 고집한 것도 그러한 그들의 계산을 그대로 드러낸 것이다.

그러므로 南北韓의 文化藝術 交流問題는 앞으로 한동안 民族文化藝術의 정통성에 대한 시비를 거듭하게 될 것으로 豫想된다. 이 問題는 우리 文化藝術이 감당해야 할 가장 중요한 問題이기 때문에, 이를 解決하기 위한 文化藝術의 폭넓은 觀點의 確立이 시급하다고 할 것이다. 南北의 文化藝術을 동시에 조망하면서 그 속에서 民族文化藝術의 진정한 자기 정체를 確認할 수 있을 때, 이질화된 南北 文化의 동질성 회복도 可能하게 될 것이다.

〈 參 考 文 獻 〉

金日成, 〈우리革命에서의 文學藝術의 任務〉, 평양, 朝鮮勞動黨出版社, 1965.

金日成, 〈民族文化遺産 繼承에서 나서는 몇 가지 問題에 대하여〉, 평양, 朝鮮勞動黨出版社, 1976.

金日成, 〈군중예술을 發展시키자〉, 평양, 朝鮮勞動黨出版社, 1977.

金日成, 〈革命的 文學藝術을 創作할 데 대하여〉, 평양, 朝鮮勞動黨出版社, 1978.

김하명, 〈文學藝術作品的 종자에 관한 理論〉, 평양, 社會科學出版社, 1977.

박종식, 〈文學概論〉, 평양, 朝鮮作家同盟出版社, 1960.

社會科學院 文學研究所, 〈南朝鮮에 류포되고 있는 반동적 文藝思想의 本質〉, 평양, 科學院出版社, 1963.

社會科學院 文學研究所, 〈主體思想에 기초한 文藝理論〉, 평양, 社會科學出版社, 1975.

社會科學院 文學研究所, 〈朝鮮文學史〉 (1 - 5), 평양, 科學百科辭典出版社, 1981.

朝鮮勞動黨, 〈우리黨의 文藝政策〉, 평양, 社會科學出版社, 1973.

朝鮮人民共和國 社會科學院, 〈文化人들은 文化戰線의 鬪士가 되어야 한다〉에 대하여, 평양, 社會科學出版社, 1974.

朝鮮人民共和國 社會科學院, 〈社會主義的 文學藝術에서 생활묘사〉, 평양, 과학백과사전출판사, 1979.

朝鮮作家同盟, 〈前進하는 朝鮮文學〉, 평양, 朝鮮作家同盟出版社, 1960.

朝鮮作家同盟 中央委員會 4.15 創作團, 〈불멸의 歷史〉, 평양, 文藝出版社,
1980.

한중모, 정성무, 〈主體의 文藝理論研究〉, 평양, 社會科學出版社, 1983.

朝鮮作家同盟, 〈朝鮮文學〉, (1980 ~ 1989)

권영민 (편), 〈北韓의 文學〉, 을유문화사, 1989.

권영민, 〈韓國民族文學論研究〉, 민음사, 1988.

北 韓 의 美 術

—社會的 事實主義와 主體美術에 관해서—

劉 俊 相
(國立現代美術館)

1. 들어가는 말
2. 主體思想과 主體美術
3. 社會主義的 事實主義와 「문화어」
4. 맺는 말

1. 들어가는 말

美術을 研究하는 方法에는 두가지 認識類型이 있다고 생각된다. 책을 통해서 間接的으로 研究하는 方法과 直接 눈으로 確認하는 方法이 그것이다. 前者는 읽는 作業이고 後者는 보는 作業을 가리킨다. 直接 눈으로 確認하는 感覺的 確實性으로부터 出發해서 作品이 뜻하는 바로 接近하는게 바람직함은 재언할게 없다. 그러면서도 이번 筆者의 研究는 前者의 方法으로 進行되었다. 北韓은 아직 닫혀진 땅이기 때문이다. 이것은 우리들의 불행이라고 하겠다.

「朝鮮美術博物館·現代編」에 收錄된 作品은 60年代初부터 現在까지의 傾向을 장르별로 編輯한 것인데, 朝鮮畫, 油畫, 出版畫(版畫·水彩畫), 彫刻, 産業美術(포스터), 工藝 등으로 되어있다. 이것을 類型으로 認識하면 事實的인 表現技法으로 類別해 볼 수 있다. 자연을 正確하게 사생한 自然主義도 있고 勞動者들의 勞動現場을 극적으로 描寫한 場面도 보이며 傳統技法으로서 꽃을 描寫한 菜色畫도 간혹 눈에 띈다. 그러나 主種을 이루는건 역시 金日成을 主題로 삼은 여러 靖황장면들이다. 이것이 일차적으로 눈에 들어온 北韓美術이다. 造形的關心의 立場에선 별로 신기할게 없었으며, 事實主義美術의 特色인 경직된 規範性이 視覺의 자유로움을 制約한다는 느낌이 들었을 뿐이다. 이것은 南韓에서 美術을 배운 筆者의 偏見일 수도 있다. 또는 北韓에서 말하는 부르조아思想에 陷沒된 병적 감성인의 獨善일는지도 모른다. 그러나 이러한 筆者의 主觀的인 感想하고는 상관없이 「北韓美術」은 「主體美術」로서 存在하며 지난

40年間 「빛나는 轉換」을 이룩했다는 데까지 생각이 미쳤을때, 筆者는 새로운 視覺에서 北韓美術에 關係 研究하게 되었던 것이었다.

2. 主體思想과 主體美術

美術뿐 아니라 北韓의 社會的分業과 一體를 形成하는 基盤構造의 單位를 「主體」라고 말할 수 있다. 그러니까 美術을 創造하는 美術家의 「主體」는 北韓社會를 構成하는 構造的 單位로서의 「個體」를 뜻하는게 된다. 여기서의 個體는 南韓의 美術家처럼 自律的이고 獨者的인 藝術的個性으로서의 個人을 뜻하는게 아니라, 北韓社會의 「主體的」인 全體性を 構成하는 單位로서의 個體를 가리키고 있다. 이것을 圖式的으로 說明하면, 한 社會의 全體성은 여러 要素들로 構成되지만 그 要素의 하나 하나는 그 社會의 體系를 特徵지우는 法則에 따른다는 것이다. 따라서 北韓의 美術家は 個別의 自律과 일회성을 實驗하는데 美術을 發揮하는건 아니며, 社會의 體系가 要求하는 全體性を 충실히 履行하는데서 美術을 發揮한다고 하겠다. 이것이 「主體美術」이다.

*

*

主體哲學은 처음으로 自主성과 創意性, 意識性이 社會의 存在인 사람의 本質的 特性을 이룬다는 것을 밝힘으로써 人間에 대한 完璧한 解明을 주었으며 自然과 社會를 支配하고 改造하는 主人으로서의 사람의 地位와 役割에 대하여 올바른 解明을 주었습니다…….

(金正日：“主體哲學의 理解에서 提起되는 몇가지 問題에
대하여”)

*

*

主體思想은 사람이 모든 것의 主人이며 모든 것을 決定한다는
哲學的 原理에 基礎하고 있음을 알게 된다. 그러나 여기서의 「사
람」은 앞에서 비유했던 自律的이고 일회적인 個性은 아니다. 다르
게 말해서 <貴族처럼 思索>하는 사람도 아니며 <士大夫처럼 感
受>하는 사람도 아니다. 누구나 싫어하는 勞動을 통해 自我意識을
實踐하는 사람을 가리키고 있다. 따라서 여기서의 「사람」은 自己
生産的이고 能動的인 態勢로서의 「主體」를 뜻한다. 金正日是 마르
크스레닌主義的 立場에 基礎해서 自身の 主體思想을 發展시켰다고
밝히고 있듯이 여기서 우리는 「主體思想」의 實體가 「勞動階級」
이라는 걸 알게 된다.

*

*

社會主義, 共產主義를 建設하기 위한 勞動階級の 革命은
本質에 있어서 首領(金日成=筆者註)의 革命思想을 社會生
活의 모든 面에 구현하기 위한 歷史的 偉業이다. 때문에
勤勞人民大衆을 首領의 偉大성과 不滅의 業績으로 武裝시키
는 것은 社會主義的 事實主義 美術앞에 나선 가장 重大한
基本課業으로 된다.

(조인규：“朝鮮藝術” 1985. 8月號)

*

*

美術家들이 우리 黨이 걸어온 艱苦하고 즐기찬 革命의
길과 우리 人民의 英雄的 鬪爭 모습들을 美術作品에서 活

롭게 향상해낸 것은 매우 좋은 일입니다. 美術作品的 內容에서 뿐만아니라 表現手法과 기교에서도 커다란 進歩가 이루어졌습니다.

(金日成：“社會主義文學藝術論” 432 P)

*

*

위에 인용한 조인규의 「勞動階級」과 金日成의 「美術家들」은 社會的 分業의 職種으로 유별되는 號稱으로 받아들이기 쉽다. 또는 身分位階의 稱號로 생각하려는 사람들도 있을 것이다. 이것은 自由世界의 사람들에게서 一般的으로 나타나는 通念으로서의 知識觀이라고 하겠다. 相對的으로 말해서 「藝術」은 하나의 「職業」(메티에)인가...의 問題가 여기서 말하는 美術家의 「主體性」을 열어주는 열쇠가 된다는 뜻이며, 그 자물쇠는 北韓인 「共和國」의 社會體制(다른 共產國家에 있어서도 얼마전까지는 劃一的으로 適用되었던...) 속에 있다는 점을 명심해야겠다.

北韓의 美術家は 「美術家同盟」에 加入함으로써 「美術家」가 되며, 美術을 製産하는 「主體」가 된다. 자유진영의 경우처럼 自由職業의 職種(?)은 아니며 결코 個別的인 選擇 또는 價値觀 혹은 觀心으로 誘發되는건 아니다.

藝術의 기원을 勞動說로 보건 제기설로 보건간에 그 감성적 유발원은 유희(에피큐로스)였다는게 全體主義 社會體制가 갖는 공통적인 견해이다. 멀리는 그리스의 「共和國」에서 藝術家를 不必要한 存在로 여겼으며, 가깝게는 1930年代의 나찌獨逸인 「民族社會主義」體制가 藝術撲滅運動(반달리즘)을 惹起했던게 그 實例이다. 이러한 거부반응은 藝術에 관한 「價値觀」의 對立되는 立場을 반영하고

있다. 近世에 대두된 社會學派의 立場에선 〈美的能力的 이상한 發達은 도덕적인 견지에서는 하나의 重大한 병적증세이다〉(듀르켄)로 비치기까지 한다. 藝術이 社會的 分業과 일체를 形成하는 職業으로 나타나는건 16세기의 「누가」組合(이태리 北部地方)과 화란의 「길드」協同組合이다. 韓半島에서도 조선족의 태조 원년에 圖畫署라는데 創設되어 韓日合併時까지 그런데로 維持되지만, 이것은 社會的 分業도, 職種도 아니었다. 社會 그 自體가 미분화의 狀態였기 때문이다. 그러니까 우리들이 民族藝術이라고 자랑하는 고구려청자, 조선조의 백자와 목기등을 生産(푸로덕티브)한 당사자인 「藝術家」들은 無名의 賤民에 불과했던 것이었다.(이점 南北의 文化行政當局은 유의할 必要가 있다)

*

*

자기의 고유하고 훌륭한 美術形式을 가지고 있으면서 구태여 남의 것을 본따려고 할 必要가 없습니다. 朝鮮畫를 업수이 여기고 西洋畫만 내세우려는 것은 민족허무주의이며 사대주의적 傾向입니다. 지금 西方諸國主義의 나라들과 資本主義나라들에서는 그림을 보고도 그것이 무슨 그림인지 도무지 알수 없는 이른바 추상화가 판을 치고 있다고 합니다. 우리는 이러한 썩어빠진 부르조아적 思想潮流가 우리나라 美術系에 밀려들어오지 못하도록 강하게 鬪爭해야 하겠습니니다.

(「社會科學의 義務에 대해서」)

*

*

위에 인용한 글 가운데의 「그것이 무슨 그림인지 도무지 알수 없는 이른바 抽象畫가 판을 치고 있다고 합니다. 우리는 이러한

썩어빠진 부르조아적 思想潮流가…」의 「썩어빠진」, 「抽象畫」는 바로 作品을 가리킨다기보다, 그것을 創造(?)한 藝術家의 「主體性」을 뜻하고 있다는 점에 留意해야겠다. 그러니까 「썩어빠진」 主體에서는 「도무지 알수 없는 이른바 抽象畫」밖에 나타날리 없다는거며, 藝術의 「主體」인 「勞動者階級」으로서의 藝術家는 「美術」을 「勞動」의 과정을 통해, 즉 〈藝術的 作業〉(워크·오브·아트)과 機能的作業〉(워크·오브·오퍼레이션)의 綜合段階에서 實踐(푸락시스)될때 物的인 製作(포이에시스)이 되는거며 따라서 社會에 寄與한다는 것이다. (藝術을 社會的 分業의 立場에서 보면 物製作的 機能(Skeupoétique)과 어렵고 쓰라린 詩想에 관한 카테고리와 原理의 총체를 일컫는다고 프랑스의 美學者 E. 스리오는 定義한바 있다)

여기서 結論的으로 提起되는 問題는 다음의 의문이라고 하겠다. 그러면 「勞動階級」으로서의 「藝術家」는 무작정 시키는대로 美術의 일을 해야만 하는가… 이다. 結果에 대한 豫測(컨텐플레이션)도 없고 個別로서의 關心과 評價도 없이 다만 機械처럼, 전혀 습관적으로 어제의 일을 끝없는 未來로 되풀이해야 하는가가 問題된다고 하겠다. 이것은 「精神衛生學」의 基本課題이기도 하다.

*

*

共產主義는 人間의 「자기소외」로서의 私有財産을 積極的으로 「止揚」하고, 人間에 의한 人間을 위한 人間性을 진정한 意味로서 獲得하는 것이다. 따라서 共產主義도 社會的인 人間的 存在로 되돌아가는 일이며 …… 그리고 存在와 本質과의, 對象化와 自己確認과의, 自由와 必然과의 個와 類

의 關係사이의 鬭爭의 진정한 解結로 이르는건 자명하다고 하겠다. (칼·마르크스「經濟學·哲學노트」)

美術을 創作한다는건 칠한다든가 그린다든가 하는 作業(일)을 거쳐서 실천된다. 제아무리 고원한 理想을 가지고 있어도 소용없다. 그것은 感覺的確實性으로 確認할 수 없다. 이처럼 製作된 作品은 하나의 結果로서 作家를 떠나, 「自己疎外」로서의 物質的存在로 남게 된다. 그러나 이처럼 자기를 떠나버린 作品을 통해 作家는 자신이 얼마큼 表現할 수 있는지를 반성하게 되며, 이것이 계기가 되어 새로운 作業을 하게 된다. 가령 조각을 예들면, 自然의 돌에 人間의 精神과 勞動이 합쳐서 그것을 彫刻作品으로 만들었다고 했을 때, 그 製作過程에선 人間과 돌이 하나로 어우러져 분리될 수 없었으나 일단 作品이 완성되면, 作品은 作家로부터 떨어져나간다. 이경우 彫刻作品은 人間화된 物質이며, 自然 그대로의 物質은 아니다. 거듭하면, 人間이 自身の 「美術」을 對象化한 存在로서의 물질이라는거며 이러한 結果를 우리는 「彫刻」이라고 부른다. 그러니까 人間은 物質을 통한 自己生産의 過程을 作業(勞動)함으로서 경험하게 된다는거며, 일단 製作된 作品은 그속에 作家를 「自己疎外」한다는 것이다.

이처럼 製作된 作品은 그 作家의 作業의 역량을 측정하고 반성하게 하는 對象物로 대립된다. 그래서 作家는 더욱 훌륭한 作品을 製作해야 하겠다는 自己生産의 충동을 느끼게 되며, 이러한 對象化의 「止揚」(고칠 것은 고치고 배제할 것은 버려서 보다 높은 段階로 發展綜合시킨다는 뜻. 이 말은 원래 辨證法의 概念으로서 비교적 빈약한 抽象的인 狀態로부터, 보다 풍족하고 具體的인 狀

態로 이행시키는 發展을 뜻한다. 定立은 反定立을 낳고 反定立은 定立의 矛盾을 극복하는 段階에서 종합으로 발전한다는게 그것이다)의 과정으로 일하는 사람들의 樂園을 建設하자는게 마르크스의 「精神衛生學」이었다.

그리고 1917年 10月 러시아가 이러한 樂園建設의 선두주자로 등장하게 된다. 그러나 1963年을 전후해서 소비에트에서 제기되었던 이른바 〈藝術論爭〉은 마르크스의 「個와 類의 관계사이의 鬭爭의 진정한 解決」을 전혀 「자명」하지 않은 것으로 변질시킨 바 있었다. 당시의 首相 후루시초프는 資本主義國家와 共產主義國家는 平和共存政策을 계속하지만, 文學, 藝術의 世界는 이데오르기의 世界이기때문에 國內問題로 제한되며, 社會主義리얼리즘의 原則을 당성으로서 고수한다는 것이었다. 당시의 소비에트는 抽象美術, 前衛美術의 경향들이 시도되는 시기였으며, 파스테르나크, 솔제니친, 에프트셴코등이 소비에트관료제 비판을 일삼던 때이다.

3. 社會主義的 事實主義와 「문화어」

앞에서도 말했듯이 筆者의 北韓美術研究는 「읽는 作業」으로 進行되었다. 이러한 經驗을 통해 筆者가 느껴야 했던건 北韓의 美術關係 글은 일종의 規格的인 文章體라는 것이었다. 筆者들의 個別性하고는 상관없이 한사람이 機械的으로 쓴게 아닌가로 생각될만큼 글의 構成이 同一하다는 인상을 주었다. 옛날에 〈文體는 人品 그것이다〉고 배운적이 있는데, 〈文體는 國家〉이라고 聯想될만큼 어떤

強制의 面이 있다는걸 느껴야만 했다. 먼저 北韓의 「文化語」에 대해서 알아본다.

* * *

우리 말을 發展시키기 위하여서는 터를 잘 닦아야 합니다. 우리는 우리 革命의 참모부가 있고 政治, 經濟, 文化, 軍事의 모든 方面에 걸치는 우리 革命의 全般的 戰略과 戰術이 세워지는 革命의 首都이며 요람지인 平壤을 中心地로 하고 平壤말을 基準으로 하여 言語의 民族的 特性을 保存하고 發展시켜 나가도록 하여야 하겠습니까. 그런데 “標準語”라는 말은 다른 말로 바꾸어야 하겠습니까. “標準語”라고 하면 마치도 서울말을 標準하는 것으로 그릇되게 理解될 수 있으므로 그대로 쓸 必要가 없습니다. 社會主義를 建設하고 있는 우리가 革命의 首都인 平壤말을 基準으로 하여 發展시킨 우리 말을 標準語라고 하는 것보다 다른 이름으로 부르는 것이 옳습니다. 「文化語」란 말도 그리 좋은 것은 못되지만 그래도 그렇게 고쳐쓰는 것이 낫습니다. (金日成: 「朝鮮語의 民族的 特性을 옳게 살려 나갈 데 대하여」 1966. 5. 14)

* * *

「文化語」는 革命的으로 세련되고 文化的으로도 다듬어진 우리 民族語의 最高形態이다.

오늘의 평양말은 그 어떤 制限된 社會層에 의하여 이루어진 말도 아니며 또한 그 어떤 한 地方의 方言을 母體로 하여 이루어진 말도 아니다. 다시말하여 평양말은 社會的인 또는 地域的인 閉鎖性을 철저히 克服하고 社會全體成員들의 말가운데서 가장 우수한 要素들에 의하여 이루어진 말이다. 이와같이 오늘의 평양말은 資本主義社會의 首都의 말

과는 本質的으로 구별되는 言語的 特性을 가진다.

(최정후: 「朝鮮語學概論」)

* * *

이상에서 인용한대로 北韓의 「文化語」는 南韓의 標準語에 該當된다. 한편 人間관계의 여러 事件에 있어서 意見의 일치와 贊成에 도달할때는 항상 言語的過程에 의하여 達成되며, 그렇지 않으면 達成되지 않는다고 할때, 言語의 役割에 대해서 같은 「한글」을 使用하는 同族사이에 政治的으로 配慮된 言語懸隔이 있다는 짐을 염두에 두어야겠다. 그리고보니 「思想의 本體는 言語이다」를 일찌기 간파했던건 J. 스타린이었다. 말이 안되는 思想이란 있을 수 없다는 것이다. 푸로파간다, 슬로우건, 아지테이션등은 모두 言語로서 傳達된다. 言語學者는 文體와 文章을 區別한다. 전자는 싹이 트는 것 같은 生命現象으로서의 言語를 뜻하지만, 후자의 경우 그것을 概念으로서 그리고 同時에 判斷으로서 使用할때 그 手法은 強壓의 手段이 된다고 보고있다. 그리고 이것이 어떤 價値와 결탁할 때, 組織, 이데올로기, 黨派의 집안의 言語가 된다고 한다. 더욱 나쁜건 이러한 價値로서의 文章體(ecriture)는 모든 말을 각기 하나의 特殊한 意味속에 가두어 버린다는 것이다. 이 경우 言語는 보이지않는 테로리스트일수도 있다.

北韓美術을 말하면서 「言語」의 이야기를 하는건 그런데로 충분한 理由가 있다. 앞에서도 말했듯이 北韓美術의 類型은 〈그림으로 그린 文學〉으로 비유되는 事實主義美術이며, 이것을 造形的인 位相學의 範疇에서 말하는건 거의 무의미하기 때문이다. 「朝鮮文學藝術總聯盟」의 藝術理念인 「社會主義的 內容이란 무엇인가?」를 引用

하면서 이 問題를 檢討해 보기로 한다.

* * *

社會主義的 內容이란 무엇인가? 그것은 革命的인 內容, 階級的인 內容을 말합니다. 다시말하면 낡은 것은 없애고 새 것을 創造하는 內容. 勤勞人民들의 利益을 擁護하는 內容, 모든 사람들을 다 잘 살게 하자는 內容입니다. 그러면 民族的 形式은 무엇이겠습니까? 民族的 形式은 朝鮮사람이 좋아하고 朝鮮사람의 구미에 맞는 그러한 形式이다.

* * *

이상의 「內容」을 事實主義 「形式」의 技法으로 묘사한게 美術 作品에 있어서의 社會主義的 事實主義이다. 따라서 「形式」은 16世紀에 開發된 事實的 特色으로서의 表現樣式과 別로 區別되지 않지만 「內容」은 어디까지나 北韓社會의 現實課題를 담고 있다는게 된다.

「事實主義」는 원래 文學과 연관해서 당시의 社會現實을 視覺的으로 記錄했던 美術運動이며, G. 쿠르베의 <눈에 보이는 것을 보이는 것처럼 그린다. 천사는 눈에 안보이기 때문에 그리지 않는다>가 이것의 存在理由를 要約하고 있다. 이것은 순수한 造形運動은 아니며 부르조아의 支配에 不滿을 품은 反動的 테마로서 社會現實을 告發한다는 일종의 告發美術인 것이었다. 그러나 이러한 事實主義를 「社會的 事實主義」와 混同해서는 안된다. 蘇聯 및 共產黨이 公式의 黨藝術로 표방했던 것도 「社會的 事實主義」였다. 그것은 黨의 指導級 人士라든가 勞動者, 農民등인 정해진 人物들을 讚美하기 위한 아카데미한 美術이었는데, 훗날 <人象主義는 본 것을 그리고, 表現主義는 느낀 것을 그렸으며, 社會主義 리얼리즘은 귀로

듣는 것을 그린 다) ...고 述懷한 바 있다.

「事實主義」와 「社會的事實主義」는 이처럼 技法上으로는 類似하나 그것이 담고있는 「內容」은 다르다. 前者는 「눈」의 事實主義라면 後者는 「이데올로기」의 事實主義라고 하겠다. 그리고 이러한 이데올로기는 黨에 의해서 演繹的으로 傳達되며, 그 피로는 앞에서 例示한 「文化語」로 敎示되는게 北韓美術의 成立過程이라는 것이다. 윤범모의 〈北韓의 文藝政策과 美術理念〉 가운데서 여기에 해당되는 부분을 引用하여 도움을 얻기도 한다.

北韓의 美術關係 글을 엄격하리 만큼 하나의 規範性을 지키고 있다. 어떠한 批評文일지라도 으레히 글의 모두에 金日成(혹은 金正日)의 어록을 引用한 다음 自身の 意見을 改進하는 형식을 취하고 있다. 이같은 방식은 嚴重性 혹은 公評性을 維持해야 할 辭典에서 조차 같은 방식이 通用되고 있다. 특히 일반적으로 本文이 명조체인 것에 반해 어록부분은 으레히 고딕체로 強調하고 있다. 北韓藝術이 얼마만큼 金日成의 指導理念 아래 놓여 있는가를 알려주는 例라 하겠다. 특히 美術關係 글의 대부분은 당국의 指導理念이나 革命性등 基本思想의 說明에 대부분을 割愛하고 있음도 特徵 가운데 하나다. 구체적인 美術內的 評價는 매우 稀薄한 편이다. 심한 경우는 하나의 作品을 설명하면서도 그 作品의 作家에 관한 藝術世界나 人的事項은 물론 作品의 제원(크기라든가 製作年度 혹은 材料나 所藏處)조차 무시하기가 일쑤다.

北韓美術의 特徵的인 樣式의 하나로 「朝鮮畫」를 들 수 있다. 圖版으로 印刷된 作品에서 받은 筆者의 間接的인 印象은 경쾌한 色調로 構成되는 畫面의 効果와 纖細한 筆致로 全體的인 印象을

부드럽게 해준다는 것이었다. 東洋畵의 質感과 西洋畵의 表現技法이 共存하는 것같은 매우 야릇한 느낌마저 들었다.

* * *

朝鮮畵를 基本으로 美術을 發展시킨다는 것은 무엇보다 먼저 여러 갈래의 美術形式에 비하여 朝鮮畵를 質적으로나 量的으로 優位를 차지할 수 있게 앞세운다는 것을 意味하며 朝鮮畵를 토대로 하여 모든 美術種類를 다같이 우리 人民의 脾胃와 情緒에 맞게 우리 식으로 發展시켜 나간다는 것을 意味한다.

(하경호 : 「朝鮮畵와 社會主義的 民族美術建設理論」)

* * *

「朝鮮畵」는 北韓當局이 國策으로 밀고 있는 나름대로의 獨自的인 美術形式으로 생각되며, 金正日도 「美術家들은 朝鮮畵를 基本으로 하여 여러가지 種類와 形態의 美術을 더욱 發展시켜야 한다」고 독려하고 있는 것을 보아도 짐작되는 바가 있다. 南韓에서도 「東洋畵」를 「韓國畵」로 改稱하자는 움직임이 있었기에 「朝鮮畵」도 一種의 改名으로 생각하려는 사람이 있을런지 모른다. 그러나 筆者의 생각은 다르다. 가령 「한글」을 「國語」라고 呼稱하는 경우처럼 「朝鮮畵」는 國體를 염두에 둔 文化政策的인 배려로서의 概念이라고 생각되기 때문이다. 따라서 「朝鮮畵」는 北韓當局이 文化政策으로 밀고 있는 視覺言語의 「標準語」같은 것이며, 「人民의 比위와 情緒」인 感性的 레벨이 「맞춤법」에 해당된다. 그러니까 「朝鮮사람」이 그린 그림은 모두 「朝鮮畵」가 되는건 아니다. 그러기 위해서는 學校에서 標準語를 배우는 것처럼 「社會畵」를 통

해서 「朝鮮畫」를 익혀야 한다는게 된다. 그리고 이러한 社會畫의 頂上에 黨이 있다는게 된다.

4. 맺 는 말

現代의 文化比較學은 「한 地域(또는 民族)의 文化를 研究하려면 그 地域의 住民이 되라」고 勸告한다. 멀리서 바라보는 산은 푸른 빛이지만, 그렇게 바라보고 서있는 觀察者의 땅의 색깔과 그 산의 색깔은 같다는 뜻이다. 이것을 觀察者는 모른다. 멀리 떨어져 있기 때문이다. 예컨대 막대기가 부러지지 않았다는 것을 唯物論的으로 배우고 난 다음에 방금 물속에서 부러진 막대기를 唯心論的으로 보게 되는·현상처럼 이러한 자기 기만에 대한 反省은 남쪽과 북쪽사람들에게 더불어 要求된다고 하겠다.

感情이나 感覺을 客觀的으로 取扱하는건 거의 不可能하다. 더욱이 人間의 知覺은 치수로 헤아릴 수 없기 때문에 그것이 무엇으로 어떻게 構成되는지를 알 수 없다. 남쪽과 북쪽의 차이는 그림으로 그려진 것과 그림을 칠하고 있는 資料가 서로 다르다는 것과 같다. 美術의 影像을 物理學的으로 證明하는게 무의미하듯이 캔버스의 表面과 거기 칠해진 물감을 心理學的으로 檢證하는 것도 무의미하다.

이번 北韓美術의 研究過程에서 얻은 最上의 收穫은 北韓에도 「美術家」가 많다는 事實의 發見이었다. 이러한 美術家를 「主體美術」의 「主體」니 뭐니 하는데 대해서 남쪽이 간섭할 어떤 理由도

없다. 美術은 이데올로기가 創造하는게 아니라 人間의 머리와 손이 그리고 칠함으로써 나타나는 것이기 때문이다. 이러한 人間이 있는 한 美術은 수시로 나타난다.

이처럼 그림을 그리는 사람은 千年前에도 있었고 앞으로의 千年後에도 있다. 「事實主義」나 「抽象畫」나 하는 樣式과 理念하고는 관계없이 그림을 그리는 사람이 있으면 그것은 나타난다. 文化는 이러한 習慣으로 維持되며 持續性으로서의 安定性을 社會에 賦與한다.

北韓은 政治的인 視覺에선 멀리 보이는 異方地帶이고 接近이 어려운 對象이지만 文化的 習慣의 視覺에선 바로 우리의 同胞이며 同族이다. 남쪽이건 북쪽이건 一常的인 實體性은 區別되지 않는다. 북녘하늘의 푸른 빛과 남녘하늘의 푸른 빛을 政治的으로 分類하는 게 넌센스인것 처럼...

〈 參考資料 〉

「朝鮮美術博物館」(日本에서 出刊된 原色版)

「朝鮮藝術」(月刊誌)

「朝鮮語學概論」(1983)

「朝鮮美術史」(한마당·전재)

「第3世界の 美術文化」(윤범보 편저)

其他 論文集·雜誌 등

北 韓 의 映 畫

金 正 鈺
(中 央 大)

1. 北韓映畫의 概觀
2. 煽動과 教科書로서의 映畫
3. 藝術性과 思想性

1. 北韓映畫의 概觀

北韓의 藝術은 執權黨인 勞動黨 그리고 그 政權과 분리해서 論할 수 없다는 것은 공지의 사실이다. 北韓의 藝術은 개인의 創造로서의 藝術이 아니라 黨의 政策과 이른바 김일성 교시를 弘報하는 手段이며 노골적인 煽動의 무기인 것이다. 이런점에서 한 藝術의 장르가 그 社會에서 얼마만큼 중요한 比重을 갖느냐 하는 것은 우리 社會에 있어서와 같이 藝術家와 民衆이 결정하는 것이 아니라 黨, 즉 김일성이 결정하는 것이다. 그리하여 映畫는 北韓社會에서 黨의 결정과 김일성의 뒷받침을 받고, 다른 藝術分野에 비해서 적어도 量的으로는 꽤 활발한 움직임을 보여온 것 같다.

「우리 勤勞者들과 靑年들을 教養하는데서 여러가지 藝術이 다 必要하지만 그 가운데서도 소설과 映畫에 힘을 넣어야 합니다. 특히 좋은 映畫를 많이 만들어야 하겠습시다.」 (김일성 저작선집 4권 제2판 151페이지)

김일성의 이 말은 映畫가 政治的으로 가장 利用價値가 있는 藝術이라는 것을 말한 것이다. 이런 말은 김일성이 처음 한 것은 물론 아니다. 레닌이나 스탈린도 映畫를 共產主義가 利用할 수 있는 최대의 文化的 手段임을 強調했었다.

「映畫는 모든 藝術에서 가장 중요한 것이 되고 있으며 大衆煽動에 있어서 가장 유력한 무기이다.」 (스탈린)

映畫를 藝術로서가 아니라 大衆煽動의 武器로 생각할 때 그 어느 藝術의 장르보다도 利用價値가 있다는 것은 자명한 일이며 이러한 觀點에서 北韓의 共產集團은 映畫政策에 꽤 역점을 두어 왔

으며 그들 나름대로 매우 効率的으로 映畫를 大衆煽動의 武器로 이용해 온 것으로 생각된다.

1945年 2次大戰이 끝나고 우리 祖國은 38線으로 分斷되었는데 北韓에는 映畫撮映所가 없었다. 그러므로 解放後 약 4年 동안은 전적으로 蘇聯映畫의 輸入上映에 의존해 온 것으로 보인다. 그러다가 1949年 國立映畫撮映所가 만들어지고 文化映畫 「惱炎」, 「용광로」를 만들었으며 이른바 劇映畫로는 1950年 「내 고향」을 내놓았다. 그러니까 김승구 시나리오, 김홍식 演出의 「내 고향」이 北韓에서 나온 최초의 劇映畫가 되는 셈이다. 그러나 6·25 動亂으로 해서 그들의 映畫撮映所는 機能을 나시 상실하고 50年에서 53年 사이에는 다시 蘇聯映畫의 輸入上映에 전적으로 의지하게 된다. 1955년에는 그들의 國立映畫撮映所의 시설이 복구된 것으로 나타나며, 記錄上으로 藝術映畫 2편, 翻譯映畫 3편, 記錄映畫 9편, 科學技術普及映畫 1편, 時報 65편이 製作된 것으로 되어있다. 여기서 藝術映畫란 우리의 劇映畫를 의미하며 翻譯映畫란 外國映畫를, 그리고 科學技術普及映畫란 科學이나 技術을 소재로 한 文化映畫를 의미하며, 시보란 우리의 뉴스映畫에 해당되는 것이다.

1957년에는 國立映畫撮映所가 藝術映畫撮映所와 記錄映畫撮映所로 나누어지게 되며 1960년에는 182편의 장·단편영화가 製作된 것으로 발표되었는데 漫畫映畫, 人形映畫, 兒童記錄映畫 등을 만들어 다양한 映畫 장르를 開拓하고 유사성과 圖式性을 극복했다고 자찬하고 있다. 또한 민정식, 정준채, 윤득춘, 김영희 등이 공동 演出한 집체작 「영광스러운 우리 조국」이 천연색 廣幅映畫로 撮映된 것으로 되어 있으므로 色採映畫와 씨네마스코프가 北韓에 최초로 등장한

것이 이때가 아닌가 한다. 하여튼 1960年을 고비로해서 北韓映畫는 전후의 復舊를 거쳐 상당히 활발한 움직임을 보이기 시작한다. 映畫施設도 834個, 人口 1人口 年間 觀覽回數가 151回 였다고 하니 그들의 統計를 그대로 믿는다면 世界에서 映畫를 가장 많이 보는 社會라는 얘기가 된다. 映畫施設이라는 표현은 그대로 映畫館을 의미하는 것 같지는 않고 移動映寫班, 또는 各機關이 保有하고 있는 映寫機까지를 포함시킨 숫자로 느껴진다. 人口 1人口 觀覽回數가 이처럼 많은 것은 映畫를 본다는 것을 하나의 學習으로서 全體人民에게 강요하고 있다는 것을 말해주고 있으며 또한 北韓과 같은 社會에서 映畫는 유일한 娛樂으로서 간주될 수도 있는 것이다. 하여튼 그들은 「현실발전의 비약적인 속도에 발맞추어 黨 政策을 제때에 機動性있게 具現, 시사속보성을 提高, 現實生活을 藝術적으로 전형화함으로써 현실발전에 동적인 추동력을 주었다」 (60年 藝術年鑑)고 추켜세우고 있다. 「祖國의 품으로」, 「두만강」등을 카이로映畫祭, 모스크바映畫祭 등에 出品한 것도 이 時期이며 그들이 걸작이라고 내세우는 리지용 씨나리오, 박한 演出의 「分界線 마을」도 61年에 製作되었다. 63年에는 그들이 人民賞 계관작품으로 불후의 名作이라고 추켜세우는 「정방공(精紡工)」이 製作되고 이른바 藝術映畫가 20편 製作된 것으로 되어있다. 64年에는 「共和國 기치 만세」(1,2부)라는 천연색 장편 記錄映畫가 인민상 계관작품으로 選定되는데 祖國을 서사시적 畫幅으로 담았다고 자랑하고 있다. 하여튼 記錄映畫를 인민상 계관작품으로 選定한 것은 주목할 만 하다. 또한 이해에 2.8 映畫撮映所가 새로이 創設되었다.

60年代 후반에서 70年代에 들어서면서 김일성의 유일사상이 强調되고, 그러므로써 60年代 중반까지 볼 수 있었던 個人의 이름은 완전히 자취를 감추고 김일성의 敎示에 따라 또는 김일성이 직접 쓴 作品을 충실히 映畫로 옮겼다는 식으로 모든 藝術的 創造의 영광을 김일성에게 돌리며 藝術映畫社, 記錄映畫撮映所 또는 백두산 창작단 식의 製作 撮映所만이 記錄으로 나온다. 個人의 말살 내지는 상실의 映畫製作過程에서 이루어진 것이다.

이 時期에 그들의 내세우는 北韓의 名作으로는 「유격대의 오형제」(68), 「피바다」(69), 「꽃피는 마을」(70), 「한 자위단원의 운명」(70), 「勞動家庭」(71), 「꽃피는 처녀」(73), 「이세상 끝까지」(77) 등을 들 수 있다.

70年代 후반에서 80年代 초반에 걸쳐 몇가지 새로운 경향이 나타나고 있다. 그 하나는 70年代에 김일성과 김정일의 부자세습이 隱密하게 準備되어 왔다면 80년에 들어서면서 그것을 公式化했으며 이러한 과정에서 北韓映畫의 새로운 指導者이자 精神的 支柱로서 김정일을 내세우기 시작한 것이다. 김정일은 이미 73년에 탁월한 映畫理論 指針書인 〈映畫藝術論〉을 저작했으며 60年代에서 70年代에 걸쳐 만들어진 대부분의 이른바 北韓의 名作들이 김일성의 원작을 映畫化한 것이라면 그것을 映畫化 하는데 있어서는 김정일의 指導가 결정적 役割을 했다고 말하고 있는 것이다. 김정일이 映畫에 대해서 각별한 관심을 가지고 있는 것은 사실인 것 같으며 “朝鮮藝術映畫撮映所”나 “2·8映畫撮映所”에 자주 들림으로써 實務 指導라는 명분아래 北韓映畫製作의 全分野에 全權적 影響力을 주기 시작했다고 볼 수 있다. 이러한 김정일의 등장으로

해서 基本的으로는 變化가 없다고 하더라도 약간의 變化가 일어났음을 느끼게 한다. 그 하나는 北韓의 文化가 전적으로 閉鎖的임에도 불구하고 選別的이기는 하지만 蘇聯이나 中共映畫를 보다 많이 輸入하기 시작했으며 海外 映畫祭에의 參加라든가 또는 海外에서의 北韓映畫 上映會 등을 組織하므로써 말하자면 映畫의 國際的 交流에 關心을 보이기 시작한 것이다.

신상옥씨와 최은희씨의 拉致도 이러한 脈略에서 理解될 수 있다. 김정일은 北韓映畫에 무언가 새로운 돌파구가 마련되어야 한다고 생각했고 그 手段을 海外映畫에 대한 관심으로 풀어보려고 한 것이다. 80年代에 들어서서 최초로 蘇聯과 中共 등과 合作映畫를 만들었으며 신상옥과 최은희의 拉致도 결과적으로는 韓國映畫의 北韓導入의 性格을 띄우게 되었다고 할 수 있다. 신상옥씨와 최은희씨가 北韓에서 만든 「돌아오지 않는 밀사」(84), 「탈출기」(84), 「소금」(85), 「사랑 사랑 내사랑」, 「심청전」, 記錄映畫 「방과제」 등은 基本的으로는 그들의 사상적 울가미를 벗어나지는 못했지만 종래의 北韓映畫와는 다른 韓國映畫의 影響을 받은 作品임을 부정할 수 없는 것이다.

또하나 중요한 傾向으로는 대작씨리즈 映畫의 등장이라 할 수 있다. 「이름없는 영웅들」(1981), 「조선의 별」(1981) 등이 그것으로 「이름없는 영웅들」은 6·25 당시를 배경으로 해서 유엔군 側에 침투한 이른바 北韓 빨치산들의 눈부신 활동을 다분히 흥미위주의 활극처럼 만든 것으로 20편의 작품이 만들어졌으며, 「조선의 별」은 일제시대를 배경으로 해서, 김일성의 일대기와 獨立 遊擊戰을 다룬 것으로 8편이 만들어진 것으로 되어있다. 이러한 대작씨리즈물은

劃一化된 映畫를 만듦으로써 어쩔 수 없이 나타날 수 밖에 없는 소재의 빈곤을 극복하는 方法일 수도 있지만 그들이 내세우는 이른바 ‘불멸의 歷史’를 映畫로서 整理한다는 구실도 있을 수 있는 것이다. 다만, 김정일 자신도 最近에 와서는 이러한 大作主義에서 脫避하여 간절하면서도 호소력있는 映畫의 製作에 주력을 해야 한다고 말한점으로 보아서 大作主義가 빠지기 쉬운 劃一성과 매너리즘을 警戒하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이러한 대작들 외에도 「14 번째의 겨울」(80), 「양지마을 사람들」(81), 「월미도」(82), 「군담책임비서」(82), 「불타는 마음」(83), 「開拓者」(84), 「도라지 꽃」(87), 「민족의 태양」(88), 「임격정」(1~4부)(87) 등을 그들은 이 時期의 優秀作으로 내세우고 있다.

현재 北韓에는 ‘朝鮮 藝術映畫 撮映所’, ‘2·8 映畫撮映所’, ‘記錄映畫撮映所’, ‘科學教育映畫撮映所’ 등 4개의 撮映所가 있으며, 82년에는 이른바 ‘野外撮映距離’가 建立되었는데 이것은 주로 outdoors 撮映을 위한 撮映團地의 性格을 띠우고 있는 것 같다. 教育機關으로는 ‘平壤 映畫大學’이 있는데 애당초 ‘平壤 演劇映畫大學’으로 出發했으나 72년에 ‘映畫大學’으로 分離되었으며 83년에 30周年을 맞이한 것으로 되어있다. 映畫演出과 映畫撮映, 映畫理論, 映畫俳優學 등 4個學科의 4年制 大學으로 300여명 學生이 있는 것으로 알려져 있다. 北韓의 映畫人들이 김일성과 김정일 그리고 黨으로부터 革命的 藝術人, 천리마 藝術集團, 思想藝術的으로 무장된 모범부대 라는 칭호와 評價를 받고있는 것을 볼때 北韓社會에서 映畫가 차지하는 比重은 다른 藝術分野에 비해서 크다고 말 할 수 있을 것이다.

2. 煽動과 教科書로서의 映畫

個性있는 創造作業으로서의 藝術은 北韓에서는 容납될 수 없다. 오직 「共產主義의 革命精神으로 教養하는 무기로 生活과 鬪爭의 教科書로」(78.11, 朝鮮藝術, 김진태) 存在할 수 있을 뿐이다. 이러한 확고부동한 北韓의 藝術政策은 아무래도 個人的인 作業에 의존하는 一般藝術의 경우 때로 葛藤이 있을 수 있지만 個人이 完全히 거세된 北韓의 映畫의 경우 이러한 목적의식에 쉽사리 順應하게 된다는 것을 우리는 理解할 수 있다.

「映畫는 黨報의 社說과 같이 호소성이 높아야 하며 現實보다 앞서 나가야합니다.」(社會主義 文化藝術論 114 페이지)

이러한 金日成의 교시를 北韓映畫는 充實히 이행하고 있다고 하겠으며 이점에 있어서 北韓映畫는 北韓의 藝術가운데서 模範生인 것이다. 특히 그들이 불후의 名作으로 내세우는 인민상계관작품들은 金日成의 유일사상에 투철하며 그때 그때의 이른바 黨의 課題를 反映시키는 데에 전력을 다하고 있다.

항일유격과 階級鬪爭 그리고 계급의식의 각성을 다룬 映畫는 北韓映畫에서 가장 많이 볼 수 있는 패턴이라고 할 수 있으며 「유격대의 5형제」, 「피바다」, 「한 자위단원의 운명」, 「꽃파는 처녀」등에 이어 「조선의 별」과 같은 장편 시리즈 映畫가 이러한 類型에 속한다고 할 수 있으며 그것을 그들 나름대로의 역사관속에 整理하려고 하고있다. 그러나 歷史的 事實이나 金日成의 抗日鬪爭을 찬양하는 이러한 作品말고 오늘의 問題를 그들이 내세우는 政策에 따라 어떻게 解決해야 하는가 하는 방향제시의 性格을 지닌 作

品도 적지 않다. 政策이나 金日成의 교시가 現實生活에서 어떻게 具體적으로 適用되고 실천되어야 하는가를 劇적으로 꾸며서 보여주는 것이다.

이러하면 「分界線 마을에서」는 그들 나름대로 심각한 社會問題인 越南者 家族의 問題를 다루고 있다. 주인공 성례의 남편은 6·25 動亂때 越南을 했다. 그 성례가 間諜인 作業班長의 꼬임과 방해를 물리치고 黨委員長 덕례의 指導로 올바르게 살아간다는 內容으로 꿈에 남편이 間諜으로 오자 자수를 권유한다는 식의 대목도 있다.

「만일 좋은 사람들을 벗겨주지 않고 계속 罪人取扱을 하게 된다면 나쁜놈들이 와서 쓸라다거리며 장난질을 하게 됩니다. 映畫〈分界線 마을에서〉의 주제가 이것을 잘 보여주고 있는데 作業班長으로 기어든 間諜놈이 열성적으로 나오려는 越南者 家族을 ‘내가 암만 죽도록 애를 써도 별수없다’고 하면서 動搖시키다가 폭로되고 맙니다. 우리의 立場은 戰爭때에 美國놈들에게 強制로 끌리어 갔거나 속아서 나간 越南者 家族들을 적극 포섭하고 爭取하자는 것입이다.」(金日成 저작선집 3권 319 페이지) 金日成의 이러한 말은 이 映畫가 만들어진 동기를 단적으로 說明해주고 있다고 하겠다.

결국 北韓의 모든 映畫는 金日成 자신이 劇本을 썼거나 金日成의 교시를 充實히 映畫化한 것으로 되어 있다. 새로운 勞動階級을 주인공으로 그리고 이른바 천리마 기수들의 보람찬 生活을 형상적으로 보여주었다는 「정방공」(63), 「勞動家庭」등도 金日成의 다음과 같은 교시에서 이루어진 것으로 되어 있다.

「映畫의 主人公은 快活하고 樂天的이며, 난관앞에 굴할줄 모르며

앞으로 나아가려는 의지가 매우 강한 전형적인 새人間으로 그려져야 합니다. 그리고 지난날 賤待받고 壓迫받던 사람이 끊임없는 努力과 수양으로 헌신적 勞動의 시련을 거쳐 마침내 成功하고야마는 그런 生活過程을 잘 그려야 합니다.」(金日成 선집 2권 575페이지)

이밖에 「꽃피는 마을」은 農民의 問題를 다룬 것으로 되어있고 「이세상 끝까지」는 畜産의 問題를 깃들이고 있으며 女性勞力의 동원이 절실해지면 그것을 美化하는 映畫를 만들고 北送僑胞로 해서 問題가 제기되면 곧바로 北送僑胞를 主人公으로 해서 金日成과 당에 忠誠을 다하는 內容의 映畫를 만드는 것이다. 「안중근, 이등박문을 쏘다」에서도 그들이 내세우는 重要한 점은 안중근의 의지가 金日成과 같은 지도자를 갖지 못함으로서 헛된 것이 되었다는 것을 強調하는데 있다.

결국 그들이 어떤 政策을 내세우면 그것을 무조건 옹호관철하여야 한다는 것이며 어떤 경우에도 어버이 수령님께 끝까지 忠誠해야 한다는 것이 그들이 내세우는 모든 불후의 名作의 골자라고 할 수 있다. 「黨의 노선의 政策을 무조건 받아들이고 무조건 찬양」하는 데에서 北韓의 불후의 명작들은 얼마든지 양산될 수 있는 것이다.

3. 藝術性과 思想性

北韓은 그들의 천편일률적인 선동영화를 最高의 藝術作品으로 추

커세우고 있다. 과연 그럴수 있는 것일까? 黨 노선의 계몽과 선
 동으로 일관해있는 그러니까 타율적인 목적의식에 전적으로 얽매어
 있는 그들의 映畫가 과연 높은 예술성을 지닐 수 있는 것일까?
 藝術이란 政治宣傳의 시너로 전략해야 하는 것일까? 결국 그들이
 소리높여 자화자찬하는 예술성이란 그들의 非藝術的이며 반예술적인
 映畫를 거짓 예술성으로 포장하는 또하나의 宣傳으로 밖에 볼 수
 없는 것이다. 일찌기 獨逸의 미학자 콘라드·랑게(Conrad Lange)는
 映畫는 藝術일 수 없다고 주장하였다. 映畫가 지니는 뛰어난 복사
 적 性格으로 해서 作家의 主觀과 상상력이 끼어들 여지가 없는 映
 畫는 藝術일 수 없다고 주장하였다. 映畫가 지니는 뛰어난 복사적
 性格으로 해서 作家의 主觀과 상상력이 끼어들 여지가 없는 映畫
 는 藝術일 수 없다고 판단한 것이다. 그러나 그는 映畫가 지니는
 弘報·教育등의 수단으로서의 영화의 社會的 機能은 높이 評價했다.
 北韓映畫는 바로 이 랑게의 理論을 뒷받침하는 경우라고 생각된다.
 예술가의 主觀과 상상력등은 전혀 끼어들 여지가 없는 北韓映畫. 그
 것은 당의 노선과 金日成과 金正日 교사의 充實한 복사에 지나지
 않으며 그 신파적 과장에 지나지 않는다. 그들은 現實에 파고든 事
 實主義를 그들의 創作方法으로 내세우고 있지만 빈틈없는 原則과 패
 턴에 얽매임으로서 現實과는 무관한 도식성에 빠지고 있는 것이다.
 그들은 흔히 이른바 그들의 불후의 고전적 名作을 추켜세우는데
 <총전에 가지고 있던 도식적인 틀을 마사버렸다>는 표현을 쓰고
 있는데 그러한 映畫들 자체가 不幸히도 도식적틀에 얽매인 천편일
 른작적인 作品들인 것이다. 이러한 도식적인 틀에 얽매인 천편일률성
 이 과연 觀客을 사로잡을수 있을 것인가? 이러한 회의를 北韓의

映畫人들이 안가질 리 없으며 그 방패로서 연기면에서의 신과적과 장과 無聲映畫 때를 연상케하는 과장된 희극성을 가미하고 있는 것으로 느껴진다.

그들이 내세우는 사상성도 마찬가지이다. 主人公들의 내면적인 葛藤과 體驗에 의해서 형상화 되는 것이 아니라 도식적으로 꾸며진 교조를 깊은 사상성으로 내세울 수는 없는 것이다. 결국 그들이 내세우는 藝術性과 思想性은 存在하지 않는 허구의 것이며, 그 허구성을 은폐하기 위해서 높은 藝術性과 思想性을 구호로 외치고 있다고 느껴진다. 그들은 이곳에서 劇映畫라고 말하는 장편영화를 「藝術映畫」라고 부른다. 이러한 엉뚱한 장르의 분류나 用語도 너무나 타율적인 목적의식의 도구가 됨으로써 藝術과는 거리가 멀어진 그들 영화의 비예술성을 은폐하려는 저의에서 만들어진 것이 아닌가 한다.

韓國映畫를 반성할 때 지나친 상업주의로 해서 藝術性이 망각되고 단순한 興行으로 타락된 경우도 없지않다. 반대로 北韓映畫는 映畫産業을 완전히 國家가 장악함으로써 상업주의로 타락할 염려는 없으나 완전히 黨의 선전도구로 轉落함으로써 완전무결하게 藝術性을 거세하고 있는 것이다. 우리 映畫는 보다 多樣한 전개에의 可能性이 있고 그림으로서 藝術的 創造에의 可能性이 있다면 北韓映畫는 그 철저한 획일성으로 해서 예술적 可能性을 스스로 포기하고 있는 것이다.

이러한 北韓映畫에 蘇聯이나 동구라파 또는 中國의 映畫에서 일어난 것과 같은 變化를 기대한다는 것은 당장에는 不可能한 일이다. 그러나 金日成보다는 적어도 감각적인 면에서는 새로운 映畫를

理解하고 있는 것으로 느껴지는 金正日이 北韓의 映畫產業의 실질적 대부로 80년대를 前後해서 登場했다는 사실과 80년대에 들어서면서 비록 共產圈에 한정된 것이지만 映畫의 國際的 交流에 보다 많은 관심을 보인 점등으로 보아서 變化의 조짐이 전혀 없는 것은 아니다. 이를테면 韓國에서도 開封된 「모스크바는 눈물을 믿지 않는다」라는 蘇聯映畫는 北韓에도 輸入 開封된 것으로 되어있다. 南과 北을 단절한 映畫의 벽도 같은 蘇聯映畫가 北과 南에서 일반에게 開封되었다는 사실로 해서 언젠가는 崩壞될 수 있는 실마리가 보인다고 말한다면 그것은성급한 판단이라는 비판을 받을지라도 모른다.

北 韓 의 音 樂

韓 相 宇
(音樂評論家)

1. 音樂에 대한 北韓의 視覺

2. 音樂의 種類 및 內容

가. 創 作

나. 演 奏

3. 맺 는 말

1. 音樂에 對한 北韓의 視覺

우리는 音樂의 定義에 대해서 大衆 人間의 思想과 感情을 音을 통해 表現하는 時間的인 藝術이다라고 말하고 있다.

다시말해 音樂은 누구든 自由롭게 자신의 感情을 表出하면 되는 것이며 이를 받아들이는 感想者의 立場에서도 自由롭게 공감할 수 있는 것이다.

그러기에 音樂의 歷史를 살펴보더라도 各樣各色的 音樂的 취향을 接할 수 있으며 또 歷史의 흐름에 따라 音樂의 모습도 變化되어 오고 있음을 볼 수 있다.

그러나 이러한 變化는 어디까지나 個人의 自由로운 藝術作業을 통해 自然스럽게 이루어진 것이지 결코 이를 어떤 힘에 의해 人爲적으로 만들어진 것이 아니다. 藝術의 값을 높이 치게되는 理由 중의 하나는 藝術的 精神이야말로 次元높은 순수성을 維持하고 있기 때문이며 어떤 세속적 내음으로부터도 汚染되지 않고있기 때문이다.

그러므로 藝術이 그 값을 認定받고 영원히 그 生命을 維持해 나가기 위해서는 꾸밈없는 인간의 신실한 感情의 꿈틀거림이 그 音樂속에 담겨져야 하며 그 生成過程이 어떤 힘에 의해서도 抑壓되거나 變조되어져서는 안된다.

더군다나 藝術이 政治的 目的이나 獨裁者의 手段으로 쓰여지게 될때 그건 이미 藝術이 아니며 그 힘이 무력해질때 그 藝術도 함께 자취를 감추게 된다는 사실을 우리는 經驗을 통해 알고있는 것이다.

그런데 우리와 이웃하고 있는 같은 땅이요 같은 피를 가지고 있는 北韓은 世界 歷史上 그 類例를 찾아 볼 수 없으리만큼 아주 독특한 音樂의 視覺을 가지고 있어 우리의 立場에서 볼때 北韓의 音樂은 藝術이라기 보다는 獨裁政權과 김일성 偶像화를 위한 도구로 쓰여지고 있음이 분명하다.

이러한 北韓의 音樂에 대한 分명한 態度는 이미 여러차례 言及되었기에 더 말할 必要를 느끼지 않지만 全世界 특히 무섭게 變化되고 있는 東歐圈의 모습을 피부로 느끼는 現今에 이르기까지도 일관된 態度를 維持하고 있는 北韓의 音樂에 대한 視覺을 다시 한번 言及하지 않을수 없어 먼저 간단히 소개하고자 한다.

北韓 音樂은 김일성 교시에 의한 朝鮮 音樂의 중요한 原則에서 한말자욱도 벗어나서는 안되며 또 벗어날 수도 없다.

그것은 音樂은 人民을 위한 것으로 되어야하며 그럼으로 人民性을 基本으로 한다고 되어있다. 그런데 진실한 人民性이란 民族性, 大衆性과 더불어 思想性, 現實性, 전형성 등의 原理들을 훌륭히 자체속에 흡수함으로서 事實主義 藝術의 基本으로 되어야 한다고 못박고 있다. 뿐만아니라 「政治的 無關心性과 非科學性을 배격하며 코스모포리즘의 惡影響과 西구라파 반사실주의 音樂에 대한 추종자들을 반대하고 부르조아적 藝術에 대한 불요불굴의 鬪爭속에서 進行되어야 한다」고 말하고 있다.

좀더 分명한 이들의 要求를 살펴보면 「過去의 비참한 生活을 증오하며 祖國과 民族을 반역하는 원수들의 시도를 폭로하며 그들에 대한 적개심을 發揮시키며 그를 向하여 용감하게 싸우며 매진하는 祖國創建과 改革의 주인공을 묘사하며 우리의 손으로 만들어

진 事實主義 作品들을 要求한다」라고 하고 있으며, 金日成 自身도 「경축음악행사에 대해서도 主體를 세워야하는데 主體란 黨의 唯一 思想體系를 세우는 것이고 유일사상이란 곧 자기수령의 革命思想, 自己黨 政策으로 전당을 무장시키고 모든 黨員들을 수령과 黨 中央의 주위에 굳게 묶어 세워 革命事業을 해나가도록 한다는 것을 意味한다」고 역설함으로써 音樂의 窮極的인 目的이 무엇인가를 뚜렷이 하고 있다.

2. 音樂의 種類 및 內容

北韓 音樂의 가장 重要한 核心은 가창곡과 5大 革命歌劇이라고 할 수 있다. 그럴수밖에 없는 것이 앞에서 言及한 그들의 要求를 충실하게 履行하기 위해서는 소리보다는 가사가 重要하기 때문에 가사가 붙어있는 音樂이 重要視될 수밖에 없으며 實際로 순수 기악곡은 거의 찾아볼 수가 없다. 있다고 하더라도 예컨대 피바다 교향곡은 피바다 歌劇에서 나오는 노래들을 중심으로 다시 管絃樂曲으로 만든 것으로 이미 歌詞가 있는 音樂들을 다시 器樂曲으로 編曲한 것들이 있을 뿐이다.

이처럼 순수 器樂曲을 배제하는 理由는 歌詞가 없는 器樂曲으로는 그들이 要求하는 事實主義에 대한 目的이 達成될 수 없기 때문이며 이미 歌詞를 통해 大衆들의 마음속에 자리잡고 있는 歌唱曲들을 다시 器樂曲으로 편곡 演奏하는 것은 이를 듣는 民衆들이 은연중에 音樂과 더불어 그 歌詞를 음미하게 되기때문이 아닌가

한다.

音樂을 크게 나누면 歌唱曲, 歌劇, 器樂曲 그리고는 民謠로 分類할 수 있지만 歌唱曲에는 다시 金日成, 金正日을 비롯한 그들 일가를 讚揚하는 頌歌가 있어 이 頌歌가 北韓 音樂의 主類라해도 過言이 아니다.

實際로 頌歌로 分類되는 歌唱曲이 現在까지 해마다 수십곡이 作曲되고 있으며 作品集에 실려있는 것도 600곡이 있을뿐만 아니라 해마다 發刊되는 朝鮮音樂年鑑을 살펴보면 그해에 作曲된 重要作品 가운데 거의 80% 이상이 頌歌인 것을 確認할 수 있다.

朝鮮音樂 600曲集 가운데에도 確實하게 金日成, 首領님 등의 歌詞가 들어있는 노래만 하더라도 「金日成將軍의 노래」, 「김일성원수께 드리는 노래」, 「수령이시여 命숨만 내리시라」 등 84곡이 收錄되어 있고 이러한 個人崇拜 以外에도 음으로 양으로 이들을 讚揚하는 노래가 80%를 점하고 있다.

둘째로는 政策歌謠인데 이 政策歌謠는 黨의 唯一思想을 노래한 것을 비롯해서 소위 사상무장을 위한 歌詞들로 되어있다. 예컨대 고향집 어머니는 肉體的 生命을 주어도 영생하는 삶, 政治的 生命만은 안겨주지 못한다. 오직 우리 黨만이 우리 모두를 자애로운 한뫼에 안아 키워주고 革命의 한길로 내세워주는 참된 어머니라고 表現하고 있다.

셋째로는 勞動歌謠인데 말할것도 없이 勞動을 讚美하며 北韓 住民들로 하여금 그들의 勞動이 신성한 것이라고 믿도록 하는 煽動的 目的이 있는 것이다.

이러한 勞動歌謠안에는 軍歌라든가 實質的 目的을 위한 노래들이

많이 들어있다.

축구팀을 위한 應援歌도 있는데 그 歌詞의 內容을 살펴보면 축구도 결국은 수령의 恩惠로 可能的 것이라고 結論짓고 있다.

넷째는 革命歌謠인데 항일 빨치산을 비롯해서 끊임없이 이어지는 革命鬪爭을 부추기는 歌謠들이다.

다섯째는 소위 絃情歌謠라는 것인데 이름은 絃情歌謠이지만 앞부분에서는 아름다운 자연을 노래하고 있는데 후렴에 가서는 이 모든 것이 首領님의 恩惠라는 結論으로 모아지고 있어 결국 北韓의 歌唱曲들은 어느것 하나도 순수한 노래는 없다는 結論에 到達하게 된다.

가. 創作

앞에서도 言及한 바와같이 本質적으로 北韓의 音樂은 歌詞傳達을 目的으로 하고있다고 해도 過言이 아니다.

그럼으로 北韓音樂은 歌詞가 있는 歌謠가 中心으로 되어있고 器樂曲의 경우에는 널리 普及된 歌謠의 旋律을 利用하고 있는 것이 대부분이다.

조선명곡 600 曲集에서 보면 그들이 말하는 藝術歌曲 分野가 302 편이고 5大 革命歌劇에 나오는 아리아들이 200 편 그리고는 映畫 主題音樂이 108 편으로 되어있다.

여기서 다시 音樂의 內容을 分類해보면 藝術歌曲 302 편 가운데 金日成 일가의 偶像화를 노래한 것이 232 편이나 되며 그외의 作品들도 순수한 絃情歌曲은 한편도 없는 實情이다.

그들이 주장하고 있는 世界的인 名曲이라고 하는 歌曲들의 題目

을 살펴보면 「김일성원수께 드리는 노래」, 「꿈을주셨네, 사랑을 주셨네」, 「수령님의 만수무강 축원합니다」, 「그이는 人民의 太陽」, 「충성의노래」, 「수령님 모시고 사는 이 幸福」, 「세월이 갈수록 깊어지는 사랑」, 「恩惠로운 품」, 「수령님 다녀가신 사랑의 길」, 「어버이 수령님 만풍년주셨네」 등 우리의 立場에서는 도저히 理解할 수 없는 題目들로 꽂차있다. 다시말해 정상적인 人間社會에서는 전혀 불리위질 수도 없는 音樂뜻을 名曲이라고 하며 강제로 부르게 하고 있으니 根本적으로 우리의 音樂과는 比較할 수 없는 狀態가 아닌가 한다.

曲의 內容上으로 볼때 16 마디의 두토막形式이 가장 많고 後半의 8마디를 후렴으로 處理, 反復해서 強調하고 있다. 그들이 말하는 누구나 부르기 쉽고 금방 잊을 수 있도록 하기위해 같은 旋律의 反復使用이 많이 利用되고 있는데 音樂的인 정점은 언제나 金日成을 指稱하는 곳에다 두고 있다.

302 편의 歌唱曲 가운데 民謠調의 가락을 띤것이 40편 程度이며 시작음과 끝음이 단조의 으뜸음으로 되어있는 것이 全體의 60프로를 占하고 있는데 비해 단음계의 슬픔 혹은 內面的 깊이를 表出하는 特性보다는 韓國的이라는 意味를 強調하기 위한 手段으로 그렇게 쓰고있는 것 같다.

대중성을 염두에 두고 知識水準의 낮고 높음과는 關係없이 쉽게 부를수 있도록 하려는 것이 가장 重要的 創作의 基本이기는 하지만 우리의 視覺으로 볼때 藝術歌曲으로 分類할 수 있는 作品은 한편도 없다는 結論에 도달하게 된다.

曲 中間에는 조바꿈되는 경우도 겨우 10여편에 불과해 우리나라

의 歌謠나 童謠程度의 水準에 지나지 않으며 멜로디의 進行이나 화음 構成에서도 유치한 段階를 벗어나지 못하고 있다. 音樂에 대한 感情表現에서도 그들이 지시하고 있는것을 보면 「崇嚴하게, 경모의 情을 안고」, 「절절한 마음으로 hymn의 정을 안고」, 「幸福하게 親愛感을 가지고 폭넓게」, 「감회깊게 밝고 부드럽게」, 「경건한 마음으로 감격에 넘쳐」 등 그들이 歌唱曲에서 어떤 感情을 要求하는가를 알 수 있다.

다른 作品들은 철저하게 外面되고 있는 狀況에서 그들이 말하는 歌唱曲을 통해 表現할 수 있는 가장 고상하고 次元높은 世界를 金日成의 個人 崇拜로 連結시킴으로서 北韓의 住民들로 하여금 그가 전능한 「神」임을 믿게 하려는 것이다.

그러나 眞實로 고상하고 次元높은 音樂의 世界가 무엇인지를 모르는 大多數 北韓 住民들에게 있어서 이런類의 表現은 그나름의 影響力을 주고 있다고도 생각되는데 그러나 이점은 音樂의 藝術의 實體를 알게되는 순간 그 意味를 상실하게 될 것임이 분명하다.

北韓 歌謠의 作曲技法을 나누어 보면,

첫째, 갖춘마디의 노래라 할지라도 金日成 앞에 오는 감탄사「아」라든가 「오」는 마지막 박자인 약박자로 하는 方法,

둘째는 金日成에 대한 讚揚의 構體的 事實을 열거하는 앞부분에서는 짧은 박자로 나누어 경쾌하게 하되, 후면부 金日成이라는 단어의 部門에서는 긴박자로 바꾸는 方法,

셋째는 金日成, 首領님, 또는 「위대한」 이라는 단어에서는 最高音을 使用 強調할 것,

넷째로는 언제나 金日成을 表現할때는 「레가토」창법으로 곱고

부드럽게 表現할 것 등 4가지가 重要視 되고있다.

오랜동안 北韓의 우방국가로서의 役割을 감당해온 蘇聯을 비롯한 동구라파의 나라들이 급속도로 變化되면서 이러한 變化의 물결이 北韓에 들어오지 못하도록 現在의 北韓은 그 어느때 보다도 철저하게 外部世界와 차단된 狀態를 維持하고 있거니와 音樂의 경우는 벌써 60年代에 들어서면서 일체의 外國作品들을 배제한 가운데 그들이 만든 歌唱曲들만을 부르고 연주하고 있다.

이는 바로 그들이 主張하고 있는 現實性이라든가 思想的 무장을 주입시킬 수 있는 매체로서 歌詞가 없는 音樂은 不可能하다는 判斷下에 그들이 北韓 住民들에게 注入시키려는 具體的인 事實들을 歌詞에 담고 그 歌詞를 보다 容易하게 傳達하기 위해 歌唱曲을 選擇하고 있는 것이며 그 結果 歌詞가 없는 獨奏曲이라든가 管絃樂曲들은 자취는 감추고 말았던 것이다.

물론 現在에도 간혹 器樂曲이나 管絃樂曲 또는 協奏曲 등이 연주되고는 있으나 앞서서도 言及한 피바다交響曲을 비롯해서 管絃樂曲 「문경고개」, 「내故鄉의 정든집」, 피아노協奏曲 「결전의 길로」, 피아노獨奏曲 「朝鮮은 하나」 등은 모두가 이미 歌詞가 있는 歌唱曲으로 널리 알려진 作品들을 편·개작한 것이다.

그러므로 이러한 類의 作品들을 듣는 北韓 住民들은 자신들이 의고있는 歌詞의 연상작용을 통해 具體的인 意味를 자연스럽게 음미하게 되는 것이다.

이상에서 열거한 여러形態와 歌唱曲의 音樂的 內容에서 볼때 순수한 藝術歌曲은 없으며 歌唱曲의 形態 역시 초보적인 水準, 다시 말해 우리의 音樂歷史에서 볼때 洋樂이 들어온 초기시대의 作法에

서 머무르고 있다고 하겠다.

결국 그들이 主張하는 「개성적」이며 「事實的」이고, 「唯一思想的」이라는 意味가 音樂속에 어떻게 용해되었는지는 모르나 「歌詞」의 內容을 빼어버린다면 音樂의 旋律 自體에서는 그들의 主張을 찾아 볼수가 없는 것이다.

나. 演 奏

北韓에서 發刊되고 있는 朝鮮音樂 年鑑을 보면 한해에 있었던 重要演奏會가 소개되어 있는데 그중 마지막에는 對外 演奏라는 欄이 있는 것을 發見케 된다.

그러니까 이 對外演奏란 바로 北韓의 住民이 아닌 다른 사람들 즉 外國人이나 外國에서 公演된 것을 意味하는데 對外 演奏에서만 外國의 作品들이 演奏되고 있을뿐 國內 演奏에서는 단 하나도 外國의 저명한 作品들이 무대에 오르지 않고 있음을 볼 수 있다.

또하나 그들의 演奏形態는 全世界의 音樂界가 共通으로 하고 있는 정통 古典音樂의 演奏形態를 무시하고 있다는 것이다.

그래서 말이지만 여기서 우리가 밝히고 싶은것은 北韓의 音樂家들 중에서는 카라얀 指揮 콩쿨에 입상한 指揮者를 비롯해서 各種 콩쿨에 上位入賞하는 演奏家들이 있지만 이들의 成長이나 이들의 演奏活動이 國內用이 아닌 對外用이라는 사실이다. 왜냐하면 이들이 各種 콩쿨은 演奏하는 레파토리들은 北韓內에서는 演奏되지 않으며 指揮者의 경우에도 극소수의 對外用을 除外하면 베토벤을 指揮할 수 있는 기회도 갖지 못하기 때문이다.

北韓에는 中央과 地方에 여러가지 形態의 公演團이 있지만 그중

가장 水準높은 公演團體로는 피바다 歌劇團을 비롯해서 國立交響樂團, 만수대예술단, 平壤 모란봉예술단, 國立歌劇團 등을 들 수 있고 軍隊의 組織으로는 朝鮮人民軍協奏團이 活動하고 있는데 우리와 같은 오케스트라의 編成은 國立交響樂團 하나가 아닌가 한다.

재일동포 出身으로 1960年에 北韓으로 들어가 國立交響樂團의 상임지휘자로 있는 김병화는 北韓을 代表해서 각종 對外用 演奏를 소화해내고 있으며 특히 日本의 레코드사를 통해 CD로 발매되고 있는 윤이상 作品 全曲씨리즈중 交響曲 1番을 비롯한 管絃樂曲을 演奏 발매하고 있다.

예컨대 國立交響樂團이 1986年 한해동안 參加한 重要 演奏會를 살펴보면 蘇聯音樂會, 윤이상音樂會, 바르샤바가을국제현대음악축전, 4월의 봄 등인데 이들 演奏會를 除外한 國內用 演奏에서는 하나도 外國의 作品을 演奏하고 있지 않다.

소위 對外演奏라는 項目에는 차이코프스키의 백조의호수, 환상서곡, 로미오와 주리엘, 交響曲 4番 등이 들어있는데 이 曲들은 蘇聯音樂會에서 演奏한 것으로 생각되며 以外에 쇼스타코비치의 祝典序曲과 라벨의 라발스가 포함되어 있다.

그런데 이 曲들은 모두 北韓 住民이 아닌 外國人들을 위한 對外公演에서 演奏된 것이며 윤이상音樂會에서는 윤이상의 作品인 무악, 交響曲 1番, 클라리넬協奏曲, 光州여 영원히 등이 演奏되고 있지만 이 역시 北韓의 一般住民들과는 關係가 없으며 北韓의 청중들이 윤이상의 作品을 理解할 수도 없을 것으로 생각된다.

그런데 이상의 對外演奏를 빼고 國內에서 演奏된 國立交響樂團의 레파토리를 보면 交響曲 피바다, 管絃樂曲 내고향 정든집, 청산벌에

풍년이 왔네, 그네뛰는 처녀, 목숨으로 지키자 땅끝까지, 피아노協奏曲 결전의 길로, 바이얼린協奏曲 즐거운 舞稻曲, 피아노 2중주곡 조선이 너를 빛내리, 피아노獨奏曲 조선은 하나, 트럼펫 3중주 조국의 바다지켜 영생하리라 등 도저히 古典器樂曲이라고 할 수 없는 선동적인 題目들이 망라되어 있다.

이처럼 對外演奏를 除外하고는 北韓의 演奏團體들이 國內住民들을 위해 公演할 때는 創作品 自體도 이미 고전음악의 기틀에서 벗어나고 있기도 하지만 演奏形態가 우리와는 다른 점이 많이 있다. 우선 北韓에는 大衆的인 音樂과 古典的인 音樂으로 나뉘어 있지도 않을뿐 아니라 모든 音樂의 形態가 黨의 方針에 따라 創作되고 또 演奏되기 때문에 管絃樂團의 樂器 編成에서도 기타, 만도린, 아코디언 등도 함께 演奏될뿐 아니라 개량 국악기도 混合해서 使用하고 있다.

여기에서 우리가 注意해서 생각해 볼것은 北韓에서는 創作보다 再現過程 즉 演奏의 効果에 대해 더 신경을 쓰고 있다는 사실이다.

그것은 音樂이 感想者에게 傳達되는 것이 바로 演奏를 통한 소리라는 點에서 大衆性과 아울러 그들이 끊임없이 北韓 住民들에게 注入시키려는 革命的 思想性을 煽動的으로 傳達하기 위해서는 傳統的인 樂器의 配列도 무시할뿐 아니라 성악의 경우에도 전혀 다른 창법을 創案해내서 쓰고있는 것이다.

交響樂團의 演奏에서는 樂譜를 보고 演奏하지만 대부분의 演奏는 樂譜도 없이 暗譜로 演奏하기 때문에 舞臺위의 매너도 선동적인 要所가 많으며 소리의 울림 못지않게 視覺的인 點을 重要視 여기

고 있음을 알 수 있다.

성악의 경우에도 그들이 演奏하는 노래나 합창을 들어보면 다른
점이 느껴지는데 基本的인 발성과정에서도 가냘프고 순하고 깨끗한
소리만을 要求하고 있는 것이다. 일찌기 金日成이 소리에 대해 교
시했다는 대목을 보면 「民族的 旋律과 感情에 맞게 자연스러우면
서도 아름다운 소리를 내면되고 자연스럽게 부드럽게 그리고 곱게
소리를 내는 발성법을 택해야 하겠다」고 하고 있다. 또한 「일부
사람들이 주장하는 것처럼 썩소리를 우리의 民族的 旋律에 맞는
발성으로 보는것은 잘못이다」라고 했는데 이러한 교시에 의해 北
韓의 가수나 합창단들은 원소리나 통소리, 그리고 판소리에서 쓰여
지는 탁성(거치른 음)을 배재함으로서 基本的으로 가냘프고 순하게
표현토록 하고 있다.

소리를 곱게내기 위해서 그들은 歌詞의 발음을 유순하게 그리고
똑똑하게 들리도록 하고 있다.

이런 意味에서 그들의 발성은 특이하며 초기 流行歌의 가수들에
서 볼수 있었던 얇고 가냘픈 그리고 약간의 비브라토가 섞인 묘
한 소리를 만들고 있다. 결코 강직한 소리라든가 威嚴있는 소리는
容納되지 않으며 모든 탁한 음을 使用 못하도록 함으로서 우리 民
謠唱에서도 그들의 獨特한 發聲을 利用하고 있다.

결국 音樂은 大衆을 壓倒하는 手段이 아니라 說得하고 쓰다듬는
役割에 국한시키고 있는것 같고 「허밍」이라든가 急激한 크레센토
등을 利用 聽衆의 마음을 사로잡으려는 의도가 보인다.

드라마틱 소프라노라든가 테너는 찾아볼 수 없고 코로라투라적인
要素에 리릭을 가미시킨 애먼 소리로 呼訴하는 나약한 面을

품고 있다.

이러한 方法은 결국 音 自體 또는 音樂藝術이 가지고 있는 보다 強力한 힘, 예컨대 인간의 마음을 根原的으로 變化시키는 自由에의 갈망을 封鎖하고 최소한의 音律的 表現만을 빌어 聽衆들을 그들이 원하는 線에서 묶어두려는 것이다. 하지만 이러한 方法은 보다 強力한 힘을 가진 音樂에 부딪치게 될때 언제라도 허물어지게 된다는 사실을 그들은 알고있는지 모르겠다.

北韓에서 使用하고 있는 歌唱法은 世界 어느나라에서도 찾아 볼 수 없는 것이며 그들의 音樂에 影響을 끼친 蘇聯 音樂에서도 반주 악기라든가 몇몇 要素 以外の 音樂的 形態는 完全히 차단되고 있다.

만일 어떤 歌手의 소리가 선진적으로 좋게 타고났다고 하더라도 소리의 質이 聽衆에게 너무 짙은 무엇을 줄 정도의 呼訴力이 强하다면 北韓에서는 쓸모가 없으며 너무 強力한 소리라든가 자극있는 소리 역시 배척 당하고 말 것이다.

金日成 偶像化에 대한 어떤 도전도 그들은 容納치 않으며 더욱이 人間의 마음을 흥분시키고 變化시킬 수 있는 힘을 가진 音樂의 경우 그들은 철저히 아주 작은것까지도 黨과 首領의 교시라는 명목으로 자기들이 원하는 方向으로 끌여가고 있다.

3. 맺 는 말

1986年度 朝鮮音樂年鑑에 보면 소위 5大 革命歌劇으로 불리우는 피바다를 비롯한 公演現況이 나와있다.

여기에서 보면 피바다가 公演回數 1,000회를 비롯해서, 꽃파는 처녀 560회, 밀림아 이야기하라 1,210회, 당의 참된 딸 830회, 금강산의 노래 830회 등이다.

이처럼 革命歌劇의 公演回數가 많은 것은 그들이 追求하는 思想 理念 教育에 가장 알맞는 內容을 갖추고 있기때문인데 어떤 藝術的 감흥을 맛보기 위해서가 아니라 일종의 思想教育의 次元에서 公演되고 있는 것이다.

이들 革命歌劇은 어떤 音樂的인 形態나 綜合藝術로서의 모습을 重要視하는 것이 아니라 그들이 傳達하려는 內容을 그들이 創案 해낸 演奏形態로 公演하기 때문에 우리의 立場에서 본다면 모든 것이 混合된 形態로 밖에 볼 수 없으며 音樂藝術 自體가 가지고 있는 「값」은 전혀 認定되지 않고 있다.

우리의 傳統樂器인 가야금의 境遇에도 그들은 21현으로 줄을 늘려 洋樂器와 같은 調律로 演奏하고 있으며 무용의 境遇에도 革命歌劇에서 使用되고 있는 단순한 律動을 除外하면 藝術로서의 무용을 찾아 볼 수 없다.

요즈음 많은 分野들에서 南北對話를 나누려고 시도하고 있는 줄 알지만 가장 어려운 점 다시말해 南北이 目的부터 다른 分野가 바로 藝術과 宗教가 아닌가 한다.

그들은 自身들의 音樂을 世界的인 名曲이라고 떠들고 있지만 眞

實한 意味에서 北韓에는 藝術로서의 音樂은 存在하지 않고 있다. 다만 演奏家들의 경우에는 能力있는 音樂家들도 있음을 認定해야 할 것이다.

그러나 外國에서 공부하고 外國의 著名한 콩쿨에서 입상한 演奏家들은 결국 北韓에서 活動할 수 없을 것이며 音樂藝術의 實體가 무엇인지 알게될때 北韓의 音樂은 단숨에 그 效用價値를 잃게 될 것이 分明하다.

평양 시내에서 音樂이 公演될 수 있는 公演場으로는 2·8文化會館, 平壤劇場, 봉화예술극장, 중앙노동자회관, 平壤大劇場 등이며 外國 演奏家들이 公演을 할때에도 반드시 金日成을 讚揚하는 노래들을 演奏케 하고 있다.

藝術은 거짓이 없어야 하고 藝術은 자유로워야하며 藝術은 人間의 感情에 뜨거운 感動을 傳達해야 한다. 그러나 北韓의 音樂은 創作過程에서 부터 演奏되어지는 과정에 이르기까지 音樂이 갖추어야 할것들을 하나도 갖추지 않고 있다.

결국 南北韓의 音樂的 交流는 政治的 意味는 있을 수 있겠으나 音樂의 本來의 意味는 전혀 없다고 하겠으며 특히 韓國에서 藝術團이라는 名稱을 쓰는 것이라든지 그들의 革命歌劇과 비슷한 舞臺를 만들려는 것은 다시 한번 생각해 보았으면 한다.

그들이 서울공연에서 革命歌劇을 公演한다해서 우리도 그와 비슷한 類의 舞臺를 만드는 것은 말도되지 않으며 우리는 北韓住民이 理解하든 안하든 우리가 항상 해오던 音樂의 形態 그대로를 보여주는 것이 보다 합당하며 그래야 音樂이 어떤 것인지를 그들이 알게 될 것이다.

北韓의 革命歌劇

徐 淵 昊
(高 麗 大)

1. 北韓演劇의 展開
2. 革命歌劇
3. 革命演劇
4. 北韓演劇의 實體

1. 北韓演劇의 展開

演劇의 現實的 효용성을 극도로 強調하면 目的劇이 된다. 社會의 어떤 實質的 變動을 가져오기 위하여 觀衆을 行動으로 刺戟하는 演劇이 바로 그러한 類의 演劇이다. 演劇을 階級鬭爭을 위한 무기로 사용하는 경우, 戰爭의 승리를 위한 수단으로 活用하는 경우, 배타적인 國수주의나 社會의 特定 階層에 대한 一方的인 擁護, 혹은 어떤 社會·政治 問題에 대한 意도적인 선동물 등으로서 使用하는 경우가 모두 선전극이며 목적극이다.

우리 연극사에서 으뜸으로 지목할 수 있는 目的劇은 식민지시대의 親日演劇과 분단 이후의 北韓演劇이다. 특히 北韓演劇은 世界 연극사에서 유사한 事例를 찾아보기조차 어려울 만큼, 극렬한 目的으로 일관되고 있다는 점에서 놀라움과 함께 주목을 이끌게 한다. 이 小論은 최근의 北韓演劇 특히 革命歌劇과 革命演劇의 실상과 실체를 규명해 보고자 하는데 그 趣旨를 두고 있다.

北韓에서는 그들의 연극사에 관한 時期를 다음과 같이 區分하였다. 즉 (1) 항일 무장투쟁 과정에서 창조 공연된 革命演劇 (1930~45), (2) 平和的 民主建設時期的 演劇 (1945~50), (3) 위대한 祖國 解放戰爭時期的 演劇 (1950.6~53.7), (4) 戰後 復舊 建設과 社會主義 基礎 建設時期的 演劇 (1953.7~61.9), (5) 社會主義 建設時期的 演劇-1 (1961.9~66.10), (6) 社會主義 建設時期的 演劇-2 (1966.10~70.11), (7) 社會主義 建設時期的 演劇-3 (1970.11~73.9), (8) 社會主義 完全 勝利를 앞당기기 위한 鬭爭時期的 演劇 (1973.9.~現在) 등 여덟 段階이다. 이러한 時期 중에서 본고에서 다루고

자 하는 내용은 第8期에 該當되는 셈이다.

그러나 最近의 北韓演劇을 온당하게 理解하기 위해서는 이상과 같은 연극사의 全般的인 脈絡을 함께 把握해야할 必要가 있다. 저들이 記述한 내용을 土臺로 각 時期의 特徵을 살펴보면 아래와 같이 要約된다.

第1期の 演劇은 김일성(1912.4生)이 만주 일대에서 항일 무장투쟁을 展開하는 한편으로 共產主義 運動을 하면서 人民들에게 民族的, 階級的 解放의 理念과 단결력을 鞏固히 하고, 아울러 목숨을 아끼지 않는 實踐的 戰意를 북돋우기 위해 각지에 산재해 있던 무장대오를 中心으로 展開한 現場的인 演劇運動이었다고 한다. 뒤에서 다루어질 第8期の 演劇은 대개 이 時期의 김일성이 직접 창작 공연하였거나, 당시 김일성의 鬪爭 일대기를 事實대로 극화시킨 것이라고 記述해 놓았다.

그렇지만 우리는 이 時期 김일성의 나이가 겨우 십대 후반에서 이십대 전반기에 불과할 뿐만 아니라, 이 時期의 김일성 演劇活動에 대한 客觀的인 資料가 공개된 바 없으며, 아울러 最近에 記述된 北韓演劇史에서 이 時期의 內容이 追加되었다는 점에서 信憑性이 없음을 지적해 두고자 한다. 이 時期의 김일성 演劇活動에 대한 客觀的 資料의 確認도 없이, 北韓에서 發刊된 演劇史를 그대로 信賴한 채, 第1期の 技術을 그대로 一方的으로 옮겨놓은 最近 南韓에서의 北韓演劇 認識이나 研究도 신중히 再考되어야 할 것이다.

第2期の 演劇은 분단과 김일성정권 樹立期의 演劇이라 할 수 있다. 식민지시대 北韓地域에는 이렇다할 演劇基盤이나 演劇人이 별로 없었다. 光復이 되자 연극계 역시 좌우익으로 分열 對立하였는데,

좌익계는 1920年代 중반부터 프롤레타리아演劇運動을 해온 사람들이 주축이 되었다. 이들 프로演劇人들은 光復 이후 남로당과 路線을 함께 하면서 活躍하다가 차차 狀況이 不利해지자 대거 월북하기에 이르렀다. 바로 이들이 오늘날 北韓演劇의 土臺를 다진 전위세대들이었다.

저들의 記述에 의하면, 이 時期의 演劇은 서구의 문예사조를 반동적 문예사상으로 規定하고 이들과의 非妥協的 鬪爭속에서 演劇의 당성, 인민성, 戰鬥性 및 社會主義的 리얼리즘의 기치를 더욱 鞏固히 했다고 한다. 演劇의 선전성, 선동성, 전투성, 기동성을 強化하기 위해 中央藝術工作團을 設立하였으며, 특히 演劇이 勞動者들의 勞動現場을 묘사함에 있어서 勞動階級의 전형성을 創出시키는데 힘을 경주하였다고 한다. 그리하여 조국창건과 위대한 民主改革의 주인공이 바로 勞動者라는 式으로 선동 고무시키면서 김일성政權을 樹立하였다.

第3期の 演劇은 戰爭期間으로서, 김일성은 演劇이 싸우는 人民들의 수중에서 가장 強烈하고도 예리한 무기가 되게 하며, 최후의 勝利에로 고무 충동하기 위한 것이어야 한다고 하면서, 演劇이 愛國心을 반영하고 人民軍隊와 一般人들의 英勇성을 反映하며 敵에 대한 증오심을 誘發시켜야 한다고 하였다. 演劇人들은 소편대로 나누어져 軍部隊를 巡回하면서 機動性 있게 公演하였다 한다. 公演은 과장된 연기와 격동적인 대사, 빠른 展開와 끊임없는 葛藤으로 展開되었고, 觀客들은 演劇의 戰鬥的인 雰圍期에서 흥분과 감격을 일으켰다고 한다.

이 時期는 소위 反帝國主義 演劇의 傳統을 樹立하였을 뿐만 아

나라, 남로당 出身의 演劇人들을 自然主義 演劇의 잔재 및 反動的인 문예 혹은 미제 간첩이라는 죄명으로 숙청시킨 때이기도 하다.

第4期の 演劇은 戰後 復舊 建設에 參與하는 많은 勞働者들의 모습을 生動感 있게 그림으로써 演劇의 目的性을 높이고자 하였다. 종래 도식주의 경향을 타파한다는 理由로 演劇人들도 직접 勞働의 現場에 參與하도록 하였고, 그 體驗을 土臺로 實際性 짙은 勞働者象을 그려내도록 하였다. 더 나아가서는 勞働者들 자신의 體驗을 바탕으로 한 집체작품을 내놓도록 하고서 그러한 作品을 選好 찬양하기 始作하였다. 60年代 初부터는 演劇의 천리마운동 理論과 方法이 樹立 示達되기에 이르렀다.

第5,6,7期の 演劇은 社會主義 建設을 위한 名分으로 規定되고 있으나 천리마운동의 소위 主體思想의 實現을 통한 金日成 父子의 唯一體制를 確固히 하는데 주의를 둔 目的劇으로 일관되었다. 60年代 初에 金日成은 文學 藝術이 천리마시대를 反映하면서 새 時代, 새 人間의 生活을 묘사하는데 주력할 것을 力說하였다. 이 時期에 들어와서 劇團들이 하나 둘씩 폐쇄되기 始作하면서 결국 國立演劇團 하나만이 존속하게 되었다. 반동적인 演劇人들에 대한 肅清도 계속되었다.

한편 金日成은 主體時代의 文學 藝術은 金日成의 主體思想과 교시를 指導的 指針으로 하고 主體思想으로 一貫되어야 한다는 方針 아래, 革命的 文藝傳統을 똑바로 찾고 그것을 繼承 發展시키기 위한 理論과 창작의 問題들을 全面的으로 밝히면서 그 실천에 스스로 앞장섰다. 그리하여 演劇을 비롯한 모든 文藝活動에 金日成 父子가 직접 진두지휘를 맡게 되었다. 70年代 以後에 나타난 소위

革命歌劇과 革命演劇은 이러한 金日成 父子의 唯一 절대 獨裁體制의 構築과 維持 繼承戰略과 戰術的 目的에 그 본의가 있는 것이다. 그리고 이러한 變化의 要因으로는 中國의 文化大革命(1966 ~ 1975)의 影響도 간과할 수 없다.

北韓演劇에서는 革命歌劇이나 革命演劇 以外에도 民族歌劇, 음악무용서사시극, 詩劇, 兒童劇 등의 장르가 있다. 그런데도 여기서 革命歌劇과 革命演劇을 對象으로 分析的으로 살피고자 하는 까닭은 이것들이 오늘의 北韓演劇을 가장 침예하고 명료하게 보여주고 象徵하는 代表的인 實象이자 實體이기 때문이다. 이것들의 온당한 이해야말로 바로 北韓演劇의 實象과 實體를 把握하는 契機이라 할 수 있다.

주지하는 대로 第6共和國이 樹立된 以後 우리 週邊에서는 北韓研究가 차차 活氣를 띠기 始作하였다. 演劇分野에 대한 研究 역시 예외가 아니어서 수편의 論文과 著作이 刊行되었다. 필자의 이 소론도 先學의 研究에 적지않은 도움을 받았다. 이 소론의 展開를 위해서 특별히 밝혀두고자 하는 것은 演劇研究에 가장 先行되어야 할 실제 公演의 觀劇이 不可能한 狀態에서 다만 北韓關係 映像 資料와 文字記錄物에 依存하였다는 事實이다.

2. 革 命 歌 劇

1970年代 初에 成立된 革命歌劇은 北韓 公演藝術의 집대성이자 대명사라 할 수 있다. 이른바 5代 革命歌劇이라 불리는 <피마

다〉 (1971), 〈당의 참된 딸〉 (71), 〈꽃 파는 처녀〉 (72), 〈밀림아 이야기하라〉 (72), 〈금강산의 노래〉 (73) 등을 저들은 대대적으로 자랑하고 있으며, “피바다식 歌劇”이라는用語를 보통명사로 쓰고 있을 정도로 演劇을 包含한 모든 公演藝術의 正형으로 삼고 있다.

北韓에서는 60年代 以前까지 歌劇에 대한 朝鮮式 歌劇을 창극으로 分類하였다. 그러나 60年代부터는 창극 대신 民族歌劇이란 名稱을 導入하여 一般 歌劇과 相對的인 概念으로 쓰다가 70年代부터는 “피바다식 革命歌劇”을 民族歌劇으로 부르게 되었다. 民族歌劇이란 朝鮮의 民謠에 土臺를 두고 새롭게 發展시킨 歌劇을 統稱한다.

저들은 70年代에 대한 成果 評價에서, 黨의 主體的인 文藝思想과 獨創的인 文藝方針이 빛나게 구현되어 文學 藝術의 모든 分野에서 일대 革命的 轉換이 일어났는데, 革命映畫, 革命歌劇, 革命演劇, 革命小說을 비롯하여 思想 藝術性이 높은 作品이 多量 創作되었으며, 文學 藝術이 黨의 主體的인 文藝路線에 따라 찬란히 개화 發展한 主體藝術의 대전성기였다고 단언한 바 있었다. 이러한 成果를 具體的으로 지적한다면, 黨의 현명한 영도 밑에 抗日武裝鬪爭時期에 創作된 불후의 高전적 名作들을 文學藝術의 여러가지 形式에 옮기는 事業이 成果的으로 實現되었다는 것과 아울러, 위대한 수령님의 영광 찬란한 革命歷史를 폭넓고 깊이있게 형상한 記念碑的 大作들이 훌륭히 創作되었다는 內容이다.

金日成 自身도 〈피바다〉를 들어 人民을 위하여 복무하는 藝術 人民들이 좋아하는 藝術이라 하였다. 결국 要約하면 革命歌劇은 金

日成의 抗日武裝鬪爭을 土臺로 하여 그 자신이 戲曲을 쓰고, 동시에 자신의 理念과 方法과 지휘에 의해 무대화 하였으며, 主體藝術이라는 명분으로 자신의 절대 權力을 擁護 維持시키려는 目的劇에 지나지 않는 것이다. 人民이니, 黨이니, 主體니 불후의 고전이니 하는 것은 한낱 수식어나 權力을 위한 利用手段에 불과한 것이다.

北韓에서는 革命歌劇의 必要性에 대하여, 종래의 가극이 비록 진보적이었다 하더라도 階級社會 內에서 職業主義 울타리를 벗어나지 못하여 階級的 脈絡이 올바르지 않으며, 신화 전설적이며 封建世態的인 저속한 內容으로 일관되어 보통 사람들의 生活과 거리가 멀고, 노래도 아닌 까다롭고 어색한 대화장을 基本으로 하였으므로 理解하기 어렵고 자주적이지 아니하였다고 비판한다. 그러므로 이같은 낡은 양식을 人民性, 通俗性, 民族的 特性과 革命的 世界觀에 의거해서 새롭게 바꾸고, 아울러 公演藝術의 모든 형상 수단이 主體思想의 內容과 形式에 함께 이바지할 수 있도록 하기 위해서 革命歌劇이 必要하게 되었다고 한다.

北韓에서 發表한 文藝理論에 의하면, 社會主義的 事實主義 文學藝術에서 黨性을 훌륭히 具現하는 問題는 수령에 대한 充實性을 구현하는 問題와 밀접히 統一되어 있으며, 수령에 대한 充實性을 통하여 가장 철저하게 구현된다고 하면서, 「黨 中央」은 수령님에 대한 充實性이 곧 黨性, 勞動階級性, 人民性의 최고 表現이라고 가르쳤다고 하였다.

통속성이라는 用語도 消極的인 의미가 아니라 積極的인 概念으로 使用하였다. 그것은 가사를 하나 써도 누구나 다 알아볼 수 있는 가사를 쓰며, 노래를 하나 지어도 누구나 다 부를 수 있는 노

래를 짓도록 한다는 것이다. 人民大衆의 生活에서 제기되는 절실한 問題, 그들의 理解와 직접 關聯되는 生活內容을 담으며, 그것을 一般 大衆의 要求와 지향에 맞게 알기 쉽도록 民族的 形式에 담아 반영한다는 것이다.

革命歌劇이 어떠한 것인지를 具體的으로 分析하기 위해 우선 저들의 5대가극 內容을 살펴보기로 하겠다. 앞서 지적한 대로 이러한 作品들은 1920~30年代 金日成이 직접 創作한 것을 70年代에 와서 수령님의 새로운 藝術理論과 方法의 총 지휘에 따라 집체적으로 무대화시킨 것이라 한다.

<피바다>는 日帝治下에서 中國 지주와 왜경에게 혹독한 착취와 억압을 받으면서 民族的 階級的 모순을 解決하기 위해 抗日鬪爭하는 農民과 유격대원들의 行動을 통해 革命理念을 고취시키고자 한 가극이다. 여기서 “피바다”란 日帝의 토벌에 의해 마을이 온통 血海를 이룬데서 제명된 것이다. 아버지가 獨立軍으로 출가한 지 오래인 農家에서 長子는 다시 유격대원이 되어 떠나고, 어머니는 딸(갑순, 16세)과 次子를 데리고 어렵게 살아간다. 어느날 정찰나왔던 유격대원을 숨겨준 까닭에 어린 次子는 어머니가 보는 앞에서 死殺당한다. 어머니와 딸은 장자가 소대장이 되어 있는 산 속의 유격대를 찾아들어, 각기 재봉대원과 선전대원이 되어 活躍한다. 결국 그들은 故鄉마을을 襲擊하여 敵을 소탕하고 사람들을 解放시킨다. 이 作品에서는 어머니와 딸이 革命思想에 눈뜨게 되고 그 實踐에 투신하는 過程이 매우 중요하게 그려져 있다.

<黨의 참된 딸>은 다정다감하고 양전한 간호원(연옥)이 6.25 戰爭에 參戰하여 온갖 어려움과 危險을 겪으면서도 黨이 자신있게

말긴 革命的 任務를 끝까지 遂行하며 싸우다 최후를 마친다는 內容이다. 말하자면, 黨員은 革命을 위하여, 社會主義와 共產主義의 總國적 勝利를 위하여 모든 것을 다 바쳐 鬪爭하는 자각적인 革命 鬪士여야 한다는 金日成의 教시를 加劇화시킨 作品인 셈이다.

〈꽃 파는 처녀〉는 일제치하의 악덕 지주에게서 온갖 박해와 시련을 겪으며 차차 革命家로 成長해가는 農民의 딸(꽃분)과 아들(철용)의 이야기를 그리고 있다. 좁쌀 두 말의 빛 때문에 꽃분의 家族은 모두 지주네 머슴살이를 하게 된다. 꽃분이는 어머니의 약값을 구하기 위해 꽃을 팔다가 억울하게 도둑의 누명을 쓰게 되며, 어머니 대신 다시 머슴살이를 하게 된다. 마지막 部分에서 철용이는 農民의 革命蜂起를 成功시키며 꽃분이는 지주에게 通敵하게 복수한다. 北韓에서는 이 作品을 가리켜, 지구상에서 帝國主義者들이 남아 있는한 革命的 創作의 교과서이자 불멸의 본보기가 될 것이라고 극찬하고 있다.

〈밀림아 이야기하라〉는 金日成에게 충성하는 革命鬪士(병훈)를 주인공으로하여 共產主義的 人間象을 부각시키고 소위 主體思想의 注入에 초점을 맞춘 作品이다. 병훈은 金日成의 教양을 받은 뒤 任務를 遂行하기 위하여 日帝의 統治區域에 派遣되어 마을의 구장이 된다. 온갖 制約과 어려움에도 마을사람들을 이끌고 金日成의 유격대를 위한 포대 공사를 벌이며, 그의 속뜻을 모르는 마을 사람들은 차차 그를 오해하거나 배반하게 되어 심지어는 딸, 사위, 사돈까지 그를 증오하고 멸시한다. 그러나 그는 끝까지 좌절하거나 포기하지 않고 鬪爭하여 附與받은 革命課業을 完遂한다.

〈금강산의 노래〉는 日帝時代에 나라없는 죄로 생이별을 하였던

황석민 一家가 金日成이 세운 社會主義制度 안에서 20年만에 재회하는 內容으로서, 社會主義制度는 人民이 이룩한 가장 위대한 革命의 전취물로서 幸福과 繁榮의 원천이라는 金日成의 교시를 主題로 한 것이다. 이러한 5대 歌劇 以外에도 日帝治下에서 그들의 자위단을 脫出한 것이 罪가 되어 총살당한 靑年의 이야기를 그린 〈한 자위단원의 운명〉 (74)이 成功的인 革命歌劇으로 주장되고 있다.

革命歌劇의 表現方法은 “피바다식”이라는 用語로 統稱되고 있다. 종래의 歌劇은 대사와 대사장을 위주로 해 온 데 비하여, 이 대화장을 소위 절가로 만들어 부르고 있다. 절가는 詩語가 평이하고 운율이 순탄한 정형시형태의 가사에 곡을 붙인 것으로서, 革命歌劇의 모든 노래와 音樂은 이러한 절가로 이루어져 있다. 즉 대사에서 분리된 일련의 노래들로서 각각의 노래들은 정형시 形態의 가사가 똑같은 가락에 맞추어 반복된다. 1節, 2節 심지어는 8절까지도 반복된다. 절가는 주인공의 노래뿐만 아니라 방창에도 適用된다.

저들은 이 절가를 간결한 구조 속에 모든 크고 작은 內容과 完結된 思想을 自由롭게 담을 수 있는 세련되고 위력있는 形式이라고 내세운다. 절가의 長點은 악곡형식의 統一感과 作品의 감상 領域에서 意味 發生이 빠르게 나타날 수 있다는 點이다. 短點으로 나타나는 단순 반복성을 解決하기 위하여 독창, 중창, 합창, 관현악 수법들을 活用하고 있다.

방창은 歌劇을 비롯하여 映畫, 演劇, 무용 등 무대 公演藝術 用語로 널리 쓰인다. 주인공의 정신세계나 극적상황, 극 진행을 무대

밖에서 說明하고 補充하는 절가형식의 노래形式이다. 방창은 독창, 중창, 합창, 여성, 남성, 혼성 등 여러가지 形式의 노래로 이루어진다. 주인공의 정황을 성악형식으로만 處理하는 것이 아니라, 관현악과도 結合되고 하나의 장면이나 장과 장을 연결하여 作品의 형상성을 높이는 구실을 한다.

노래의 中心은 민요풍이다. 朝鮮의 音樂은 반드시 朝鮮的인 것이 바탕이 되어야 하고, 朝鮮 人民의 感情에 맞아야 하며, 그것은 민요를 바탕으로 民族的 선율을 發展시켜야 한다는 理論에 바탕한 것이다. 아울러 西洋 악기와 西洋 音樂은 이러한 民族音樂에 再統攝되어야 함은 물론 民族音樂으로 主體를 確立해야 한다는 것이다. 歌劇의 관현악편성도 이러한 理論에 따라, 고음단소, 단소, 고음저대, 중음저대, 저대, 장새납, 대피리, 저피리, 소해금, 중해금, 대해금, 저해금 등 새로이 改良한 民族 악기가 주체가 되고, 거기에 西洋 악기를 配合하는 方法을 取하고 있다.

演劇 의상은 事實主義的인 生活的 의상이 주를 이룬다. 무용이 混合되는 演劇에서는 춤 動作의 효율이나 선을 強調하기 위해서 저고리 팔소매를 좁게 한 것이나 치마를 올려 입게 한 것이나 발이 안 보이게 길게 한 것, 또는 꽃과 눈과 같은 自然을 象徵하여 만든 의상이 活用된다. 의상에서도 朝鮮的인 特性을 強調하는 것이 저들의 方針이다.

演技는 事實主義的인 生活的 演技가 주를 이룬다. 그러나 격정적이고 戰鬪的이며, 과장되고 교시적인 行動을 자주 드러낸다. 저들은 社會主義的 事實主義라는 表現을 쓰고 있으나 演技의 基本은 종래의 멜로드라마에 그중 가깝다.

歌劇의 무용은 主人公에 초점을 맞추어 그의 思想發展과 心理世界의 劇의 情狀에 어울리게 分割시키는 役割을 한다. 무용은 한 순간, 한 계기, 한 모양을 통하여 全體를 헤아려볼 수 있게 하는 유일한 能力을 지녔으므로, 그 視覺的 造型성으로 劇의 發展의 흐름에 대해 중요한 계기를 마련해 줄 뿐더러, 劇을 더욱 박력있게 해준다고 한다. 歌劇에서 각 作品當 무용을 3~4 장면 정도 插入하는 것이 基準이 되어왔으며, 무용들은 대체로 그 장면에 따라 이름이 주어진다.

무대 美術은 원근화법에 基礎한 事實主義的인 背景과 나무틀에 기초한 裝置에 조명을 비추는 方式이다. 다만 特徵이라면 장면의 變化를 자주하여 마치 全體가 움직이는 듯한 느낌을 強調한다는 點을 들 수 있다. 저들은 主人公의 運命 發展과 密接하고, 現實과 같이 진실하고 生動感을 주며, 民族的 情서가 풍부한 것을 무대 美術의 指針으로 提示하였다. 요컨대 多場面으로 된 變化 많은 造型적 형상이 主人公의 運命선을 따라가며 흐름식으로 펼쳐서, 性格의 發展에 따라 그에 연관된 生活環境과 情狀을 現實 그대로의 具體的인 直觀적 형상으로 보여줌으로써, 극의 發展에 寄與하도록 한다는 것이다.

革命歌劇의 또 하나의 特徵으로는 집체성을 들 수 있다. 製作方式이 集체적일 뿐 아니라 公演成果에서도 集체적 效果를 의도하고 있다. 여기서 個人 藝術家의 個性이나 비중, 才能은 크게 중요시 되지 않는다. 오로지 革命의 完遂를 위한 투철한 使命과 責任과 實踐的 鬪爭이 있을 뿐이며, 金日成에 대한 忠誠이 우선된다. 이러한 側面은 藝術家만이 아니라 公演을 감상하는 觀衆에게도 適

用된다. 감상을 통해서 個人的인 느낌을 自由롭게 얻는 것이 아니라 역시 革命에 대한 각오를 다지고 새롭게 하는 것이다. 요컨대 이 모든 행위가 다른 나라의 歷史나 現實에서는 일찌기 그 유래를 찾아볼 수 없는, 金日成의 目的과 의도대로 集團的으로 展開되고 있다는 事實이다.

3. 革 命 演 劇

北韓에서 즐겨 使用하는 革命演劇의 概念과 용례는 물론 러시아에서 수용된 것이다. 마르크스 理論의 實踐家인 레닌이 1905年 黨性的인 文學을 주장한 이후, 프롤레타리아 演劇運動은 점차 고개를 내밀기 始作하였으며, 1917年 볼셰비키에 의해 소비에트政府가 樹立되자 本格的으로 展開되었다. 1935年 以後에 그것은 社會主義 리얼리즘이라는 체계적인 理論으로 繼承 擴大되기에 이르렀다. 러시아를 비롯한 共產主義 社會에서는 이러한 프롤레타리아 演劇과 社會主義 리얼리즘 演劇들을 革命을 위한 文藝라 하여 革命演劇이라 統稱한다.

北韓에서는 앞서 記述한 바와 같이, 金日成이 抗日 武裝鬪爭을 하던 1930年代부터 벌써 革命演劇을 公演해 왔다고 주장한다. 그리하여 그들은 오늘날 北韓 演劇의 뿌리가 1920年代 중반 서울에서 始作된 프롤레타리아 演劇에 있는 것이 아니라, 수령동지의 직접적인 活動에서 비롯되어 現在까지 눈부시게 發展되어 왔다고 한다. 初期의 革命演劇은 植民地治下에서 심각한 社會 諸盤의 모순을 階

級的 視覺에서 비판하고 大衆에게 革命思想을 각성 교양시키는 作品들이었는데, 오늘날 北韓에서는 이러한 傳統을 發展的으로 繼承하고 있다는 것이다.

革命演劇의 基礎理論은 앞서 革命歌劇과 다를 바 없었다. 즉 당성, 勞動階級性, 人民性을 基盤으로 하고, 통속성과 民族性을 現實性 있게 具現시키며, 金日成수령의 主體思想에 입각하여 演劇을 革命完遂의 鬪爭道具로 삼는다는 것이다. 이같은 北韓의 理論은 레닌이나 스탈린의 革命演劇을 繼承하였음이 分明하나, 金日成 父子의 權力獨占을 위한 目的으로 그 理論이나 方法을 無理하게 왜곡 변조 날조시키고, 또한 교조적으로 强行되고 있는 點에서 一般的인 革命演劇과 特徵을 달리 한다. 앞서 記述한 革命歌劇은 再論의 餘지없이 이러한 革命演劇의 한 下位概念에 속하며, 北韓의 演劇史는 곧 革命演劇史라는 것이 저들의 確固한 觀點이다.

北韓에서는 1978 年에 發表된 〈성황당〉을 革命劇의 正형으로 내세우면서 그 以後에 發表된 〈血憤 萬國會〉, 〈딸에게서 온 편지〉, 〈3인 1당〉, 〈꽃 피는 처녀, 10주년기념 및 700회기념 경축 야외공연〉 (1988. 9. 16) 등을 最近에 成功한 5대 革命演劇으로 자랑하고 있다. 아울러 “성황당식 演劇”이라는 用語를 革命演劇의 이상적인 표본으로 삼고 있다. 그러므로 여기서는 〈성황당〉을 具體的으로 分析함으로써, 최근 北韓 革命演劇의 實態를 살펴보고자 한다.

저들이 卽후의 高전적 名作이라고 자처하는 〈성황당〉은 植民地 時代의 심각한 民族的 階級的 종교적 모순을 고발, 비판하고, 共產主義運動을 통해 마을사람들 스스로가 이러한 모순을 극복해 가는

과정을 그린 作品이다. 民族的 모순을 그리기 위해 郡守에게 아부하여 面長이 되고자 서로 치열하게 싸우는 地主 항주사와 구장을 등장시키고, 절의 땅을 지키기 위해서 日本軍 수비대장에게 아부하는 주지를 등장시켰다. 階級的 모순을 드러내기 위해 지주 및 구장과 소작인들의 葛藤을 첨예화 시켰으며, 종교적 모순을 첨예화시키기 위해 무당을 따르는 지주와 구장의 부인을, 佛敎를 믿는 지주를, 그리고 郡守의 처제이자 기독교 전도사인 정마리아를 각기 등장시켜 이들의 葛藤을 과장되게 첨예화 시켰다.

主人公인 복순엄마와 복순은 가난한 小作農인데다 애당초 성황당을 믿는 소박한 性格으로 등장한다. 지주네 며슴인 들쇠와 구장네 며슴인 만춘은 고아로 자라난 불우한 靑年으로서, 온 마을의 소작인들과 더불어 갖은 고초를 겪는다. 지주와 구장은 소기의 目的을 達成하기 위해 복순을 郡守의 첩으로 보내려고 혈안이 되어 서로 각축하는 데서 극적인 葛藤이 발단된다. 日帝의 彈壓에도 불구하고 들쇠와 만춘 등 마을 靑年들은 夜學을 통해 社會主義 理念을 깨닫게 되고, 民衆의 集團的인 힘으로 제반 모순과 맞서 싸워나간다. 결국 복순엄마 복순 역시 鬪爭에 나서게 되며 복순은 만춘과 結合된다. 作品의 후반에서 복순엄마가 스스로 성황당을 부수고 마을의 젊은이들과 합세하여 鬪爭하는 行爲를 통해 主題를 強調하였다. 앞서 지적한 바와 같이 이 作品은 金日成의 原作을 새로이 무대화시킨 것으로서, 종교와 미신이 人民들의 階級意識과 革命性을 마비시키는 아편이라는 그의 교시에 準據한 것이다.

<성황당>은 “피바다식” 歌劇 方法을 大幅 應用하여 製作된 것임을 쉽게 알 수 있다. 다만 歌劇은 절가와 방창을 위주로 한데

비하여 革命演劇은 대사를 위주로 하면서 절가와 방창을 간간히應用하고 있는 點이 다르다. 대사의 重要性을 強調하면서 저들은, 모든 대사는 명대사로 만들되 人物의 性格과 생활형상화에 어울리게 하고 日常語로서 時代나 社會的 雰圍氣가 선명히 드러나게 하며, 함축성과 아울러 肯定的인 人物은 품위있는 말을 使用하도록 해야 한다고 하였다.

또한 여기에 대해서, 배우는 革命的 世界觀으로 무장하고 이에 依據하여 등장인물의 性格과 生活를 깊이 있게 探究 分析하여 體現해야 하며, 形式主義的 要素를 배척하고 化술력을 높이고, 등장인물들의 行動을 진실하게 表現해야 한다는 것이다. 또한 극작 방법은 종래의 도식적 실내극적 구성형식과 극작법을 버리고 戲曲의 基本要素인 人間關係, 葛藤, 狀況, 事件 등을 生活과 性格의 論理에 맞게 입체적으로 現實感 있게 開拓하며, 종래 事件 中心의 方式을 버리고 등장인물의 감정을 中心으로 긴장과 이완 및 축적과 폭발을 자연스럽게 펼쳐보이도록 해야 한다고 하였다. 音樂, 舞臺장치, 舞踊, 의상, 조명에 대해서도 “피바다식” 理論과 같은 內容과 方法에 따라 作品을 製作하였다.

그러나 실제로 作品을 살펴보면, 어디까지나 金日成 교시에 의한 宣傳 선동 계몽을 앞세운 演劇이어서 構造的으로나 표현상으로 적지 않은 무리와 독선이 確認된다. 억지스런 葛藤, 지나친 과장, 操作的인 전개와 결말, 흑백 論理, 과잉된 감정, 集團的인 行動을 통한 무리한 舍理化 등등은 저들이 애써 내세운 “피바다식, 성황당식” 理論마저도 스스로 무력화 시키고 모순에 빠져들게 하고 있다. 진실한 行動이니 社會的 雰圍氣니 현실감이니 體現이니 하는 것

은 어디까지나 北韓式의 目的劇에 限定된 概念에 불과하다는 事實이다.

4. 北韓演劇의 實體

北韓에서는 오늘날 그들의 演劇을 社會主義 完全 勝利를 앞당기기 위한 鬪爭劇으로 규정해 놓고 그 실천에 열중하고 있다. 과연 社會主義 完全 勝利란 무엇이며 실제로 可能한 것인가. 저들은 그들의 社會가 民主 建設時期를 거쳐 社會主義 建設時期에 돌입한지 이미 오래이며, 이제는 完全한 勝利만 남겨두고 있다고 주장한다. 그러나 北韓을 研究한 어느 학자의 論文에서도 그들이 社會主義 社會建設에 成功하였다는 結論을 찾아볼 수 없을 뿐만 아니라, 실제로 歷史는 어느 時期에도 完全한 社會의 建設은 존재하지 않았고 아울러 존재하기도 어렵다는 것이 우리의 상식이다. 社會主義 社會建設의 先進을 가고 있는 서구 유럽의 경우를 보아도 자명한 事實이다.

하물며 演劇을 통한 革命的 혹은 政治的 鬪爭이란 그 자체가 이미 힘의 한계와 性格的 制約을 내포한다. 演劇이 경우에 따라 鬪爭의 道具가 될 수 있기는 하나, 만능의 무기도 아니고 便利한 수단은 더더구나 아닌 것이다. 歷史적으로 演劇이 社會를 改造하고 계몽하고 改善하는데 寄與해온 공적을 우리는 결코 과소 評價하지 않는다. 그러나 그렇다고 해서 그러한 훌륭한 演劇이 쉽게 製作되었다거나 어떤 일관된 目的이나 理念에 의해서만 可能할 수 있었다고 속단하는 것은 분명 억지다.

앞서도 지적하였거니와, 오늘날 北韓의 演劇은 世界에 유래가 드문 目的劇으로서, 그나름대로는 정연한 理論과 구체적인 方法을 내세우고 아울러 成功的인 公演을 자칭하고 있으나, 실제로는 金日成 부자의 權力 獨占을 合理化시키고 영속화 시키기 위한 선적극이자 선동극에 지나지 않는다. 그것은 金父子의 獨裁體制가 붕괴되면 동시에 곧 사라질 수 밖에 별다른 대안이 없는, 보편성을 갖추지 못한 獨占的 目的劇일 뿐이다. 世界 演劇의 총체적인 흐름 위에서 比較한다면, 저들의 이른바 革命歌劇이나 革命演劇은 本質的으로 퇴영적인 리얼리즘이자 작위성 짙은 멜로드라마로서, 전반적인 낙후성을 면치 못하고 있는 것이 그 실상이다. 權力에 아부하고 奉仕하는 藝術이 眞실을 表現할 수 없다는 것은 東西古今의 眞理인 것이다.

主 題 別 討 論

북한의 문학 · 미술 분야

사 회: 김 문 환(서울대)
토 론: 이 형 기(동국대)
정 소 성(단국대)
김 영 기(이화여대)

김문환 : 공교롭게도 발표하신 분들은 評論에 주로 종사하시는 분들이고 이 討論에 참석하신 분들은 시인, 소설가 그리고 실제 디자인 제작에 관여하신 분이어서 조금 이론적인 차원보다는 흥미로운 實際的인 次元에서의 질의나 토론이 예상되기도 합니다.

한분이 10분을 초과하지 않도록 협조해 주시기 바랍니다.

먼저 이형기선생님, 그 다음 정소성선생님이 文學部門에 대한 토론을 해주시겠고 김영기선생님이 美術分野의 토론을 해주시겠습니다.

이형기 : 권영민교수의 발표를 잘 들었고, 사전에 작성하신 페이지도 제 나름으로는 숙독을 했습니다. 그리고 그 내용들은 모두가 제가 아는 범위안에서 北韓文學의 실상을 있는 그대로 정확하게 또 요령있게 소개를 해주셨습니다. 그렇기 때문에 저로서는 거기에 특별히 새로 추가해야 할 어떤 사실을 제시할 수가 없고 또 문제점도 지적할 수가 없습니다. 그러나 권교수 발표를 기본적으로 제가 수공하는 그런 전제하에 그중 일부를 제 나름대로 보충설명하는 그런 함축을 갖는 의견을 몇 말씀 개진해 볼까 합니다.

아까 말씀하신 것 중에서 권 교수께서 북한문학의 세가지 특성을 아주 그야말로 요령있게 정리를 해주셨습니다.

첫째는 黨의 문학이고 두번째는 革命性的의 문학이고, 세번째는 主體文學이다 이랬습니다. 이 사실은 이 세가지가 하나로 통합됩니다.

당의 문학, 黨이라고 하는 것은 일종의 조직입니다. 조직의 의사는 그 조직의 구성원들이 합의에 의해서 결정을 하는 것입니다. 이것이 상식입니다. 어떤 당이나 마찬가지입니다. 그 합의에 의해서 당의 노선이고 정책이고 결정이 되는데, 북한에 있어서의 당이라고 하는 것은 이것이 그렇지 않습니다. 북한의 당의 문학할 때 당의 노선, 당의 정책은 구체적으로 무엇인가 그것을 잘 시사해 주는 그쪽의 기록이 있습니다. 이북에서 간행된 「문학예술사전」이라고 하는 책에 보면, 이것은 1972년에 나온 책입니다. 그리고 북한에서 나온 책은 어느 책도 개인이 내는 책은 없습니다. 거기에는 개인이 마음대로 出版社 차리는 것이 아니니까요. 거기에서 「문예학」이라고 하는 항목을 보면 이렇게 해설이 되어 있습니다.

“우리 당의 문예학은 수령님의 위대한 주체적 문예사상과 그 구현인 당의 문예정책의 창조성과 정당성을 해설 선전하고 이어 현명한 영도밑에 사회주의적 문학예술의 발전에서 달성한 거대한 성과와 경험들을 이론적으로 개괄하며, 또 유구한 민족 문화유산을 연구하고 체계화한다” 여기서 우리 당의 文藝學이라고 하는 것은 수령님의 위대한 주체적 문예사상과 그 구현인 당의 문예정책, 그러니까 수령의 위대한 주체적 문예사상을 구체화하는 것

이 당의 文藝政策이고, 문예에 관한 노선이라는 것입니다.

문예정책 뿐만 아니라 경제정책도 위대한 수령님의 그 주체적인 경제사상, 또 무슨 국방정책도 위대한 수령님의 주체적인 국방정책에 관한 그 사상을 구현하는 것이, 이게 당의 정책입니다.

그러니까 문학에 관한 수령의 어떤 지침이 곧 당의 문학이라고 할 때 구체적 내용을 이루는 것입니다. 그러니까 당의 문학도 곧 수령의 문학으로 귀결되어 갑니다.

그 다음 혁명성의 문학이라고 하는데 이 혁명성의 문학의 내용도 마찬가지입니다. 86년에 나온 「조선문학개관」이라고 하는 책의 서문에 보면 이런 구절이 있습니다. 그 朝鮮文學概觀은 아까 권교수께서 소개를 하신 다섯권으로 되어 있는 조선문학사의 축소판이라고 보시면 되겠습니다.

“위대한 수령 김일성동지의 영도밑에 창조 발전된 항일혁명문학의 탄생은 우리 인민의 유구한 문학사에서 일대 전환을 가져온 역사적 사변이었다. 항일혁명문학이 탄생함으로써 조선 문학은 진정한 인민의 문학, 참으로 혁명적인 노동계급의 문학으로 발전하였으며, 그 고귀한 터전위에서 새 조선의 찬란한 문학예술이 꽃피어났다” 이 인용을 보면 바로 혁명성의 문학의 표본이라고 하는 것은 위대한 수령 김일성동지의 영도밑에 창조 발전된 항일혁명문학 그것이 표본입니다. 그것이 발전하여 오늘의 혁명성의 문학을 이룬 것입니다. 그러니까 이 혁명성의 문학이라는 것도 역시 조금 전 말씀드린대로 김일성 개인에게로 귀결이 됩니다.

그 다음에 주체의 문학이라고 하는 것은 말할 필요가 없습니다. 물론 그쪽에서 주체사상이라고 하는 것이 권교수도 페이지에

서 소개하셨다시피 思想에서의 주체, 政治에서의 자주, 經濟에 있어서의 自立, 國防에 있어서의 自衛라고 하는 네가지 원칙을 내세우기는 합니다마는, 그러나 이것이 김일성 개인을 절대화시키는 유일사상이라고 하는 것은 천하가 다 아는 상식입니다. 그러기 때문에 혁명성의 문학이고, 당의 문학이고, 주체의 문학이고 하는 이 세가지 특성이 결국 하나, 김일성 절대와 유일사상 그것을 선전하고, 선동하는 그런 목적을 행해서 하나로 수렴되어 있습니다. 이런 김일성의 주체사상이 문학의 이론으로 전용된 이것이 바로 주체의 문예이론이라고 하는 것입니다. 그러기 때문에 실질적으로 金日成의 敎示를 통해서 다른 전체분야의 방향을 지시하듯이 문학창작에 관하여, 문학의 이론에 관하여 언제나 구체적인 사실을 지시를 합니다. 그러기 때문에 북한에 있어서는 모든 문학이론이 김일성의 주체사상, 그것을 문학에 적용시킨 주체의 문예이론으로 귀결됩니다.

북한에 있어서의 문학이론가는 권영민교수의 페이퍼에 보면 김일성이 아주 최고의 문학가다, 그런 말씀을 하셨는데 사실 그렇습니다. 최고의 문학이론가일 뿐만 아니라 단 한사람의 문학이론가입니다. 그밖의 다른 이론은 나올 수가 없으니까요. 그럼 실질적으로 있는 文學 理論家들은 무엇인가? 그 최고이론가의 기본 지침을 부연설명하는 사람들입니다. 그러니까 단 하나의 문학이론, 김일성이 구체적으로 제시하는 단 하나의 문학이론이 指導理念이 되어 있는 그런 문학의 내용은 구체적으로 뭐가 됐든 아주 단순한 것이 됩니다. 또 이론에 있어서 김일성이 최고의, 그리고 유일한 존재일 뿐만 아니라 창작에 있어서도 최고의 창작가가 김

일성입니다.

북한의 대표적인 작품 「피바다」라는 것은 1950년대에 나온 「조선문학통사」에 보면 김일성이 아니고 빨치산 시대에 빨치산 대원들이 김일성의 지도를 받아가지고 만들었다 이렇게 되어 있습니다. 그런데 80년대에 나온, 아까 권교수가 소개하신 다섯권짜리를 보면 전부 김일성 자신이 쓴 것으로 되어 있습니다. 그러니까 불후의 최고의 작품도 창작가도 김일성 자신입니다. 그러니 國語文學은 오로지 김일성 개인에서 출발하여 개인에게로 귀착되는 것이죠. 따라서 이것은 인간의 개별성, 개인의 무슨 천재성이나 또 거기에 뿌리를 두고 있는 독창성이나 이런 것을 전혀 인정을 하지 않습니다. 그러니까 자꾸 集體, 무슨 창작이라고 하는 방법도 나오고 개인이 필요없는 것이니까 여러가지 집단으로 또 「속도전」이라고 하는 창작방법이 나옵니다. 속도전이 별개 아닙니다. 끝에 정해지고 방법론도 정해졌으니까 여럿이 모여서 공장 제품 만들 듯이 빠른 시일안에 많은 작품을 만들어 내는 그 방법이 速度戰입니다. 이렇게 되다가 보니까 기본적으로 개인주의 철학에 입각해 있는 우리의 문학이나 우리의 예술, 아니 한국의 예술뿐만 아니라 전 세계의 문학이나 전 세계의 예술하고 너무 이질성이 엄청나게 큰 것이어서 우리 민족의 지상과제의 하나인 통일의 문제, 또 그것과 관계되는 남북의 동질성 회복의 문제, 이런 것을 염두에 두고 문학의 교류문제를 생각할 때 제 개인으로는 어떻게 해야 이것이 조금이라도 물고를 터낼 수 있을까 참 망막합니다. 그러나 일이 어렵다고 해가지고, 망막하다고 해가지고 아이고 모르겠다 해가지고 주저앉아버릴 수는 없으니 현재

저로서는, 활발하게 교류를, 문학작품의 교류, 또 문학인의 교류라도 좋습시다하는 우선 文學作品의 交流부터 추진을 해봤으면 좋겠어요. 그러나 우리가 추진을 한다고 해가지고 저쪽에서 받아 들이느냐 하면 그렇지 않습니다. 저쪽은 개인주의적인 철학에 입각해 있는 문학을 받아들이면 저 전체주의체제의 자체가 무너져 버립니다. 그러니 우리는 저쪽이 받아 주던 안 받아 주던 국어문학을 우리 국민들에게 많이 개방하는 이런 정책을 취해서 저쪽 문학에 대한 이해의 영역을 여러 사람들과 共有해 볼 수 있는 이런 기회를 가졌으면 어떻겠나, 그 다음에 차츰차츰 可能性의 모색을 해가면 뭔가 일이 되지 않나 싶습니다.

김문환 : 그 발표에 대하여 보충하여서 북한문학을 일반에게 開放해서 그 실상을 일반이 알게 하자 하는 提案까지 하셨습니다. 그것은 나중에 종합토론 시간에 조금 더 발전시키겠습니다. 정소성선생님께서 作家의 立場에서 한번 말씀해 주시겠습니다.

정소성 : 제가 문학이론을 하는 그런 이론가가 아니고 외국문학자 입과 동시에 또 소설을 직접 쓰는 사람입니다. 그런 제가 이런 문학이론의 마당에 초청된 이유를 저 나름대로 생각해 보았습니다.

이렇게 문학이론을 탐구하는 사람들의 문학이론의 발표내용을 창작자로서, 또 외국문학자로서 어떻게 생각하느냐 이런 각도에서 제가 초청된 것이라고 생각을 하게 되었습니다.

저는 發題論文을 발표하신 권 교수에게 세가지만 질문을 하겠습니다.

먼저 권영민교수의 논문에서 북한의 문학이 민족의 순수한 문학적인 특성을 위배하고 있다는 얘기들을 많이 봤어요. 그래서 권교수의 의식속에 민족이라는 것이 무슨 문학의 단위처럼 이렇게 생각하지 않느냐 저는 이런 생각을 했습니다. 그런데 이 문학이라는 것이 전혀 민족하고는 관계 없다고 저는 생각합니다. 문학이라는 것은 완전히 개인의 것이고, 개인의 창작의 세계입니다. 문학이라는 것이 어떠한 집단 의식이나 그러한 어떤 기존의 가치라든가, 어떤 이념이라든가 이런 것에서 문학을 독립시켜야 진정한 문학, 나아가서 진정한 인간의 모습을 파악할 수밖에 없다, 이런 식으로 지금 세계 문학이 나가고 있는데 지금 우리나라 문학은 자꾸 뒷걸음질 칩니다. 물론 여기에 북한문학은 더욱 뒷걸음질쳐 있어서 까마득한 옛날 얘기하는 것 같고, 그런 식으로 문학을 생각한다면 短編하나, 콩트하나 창작할 수 없습니다. 어떻게 자기의 창작의 세계를 자기 내면에서 끌어와야지 무슨 집단이라든지 민족이라든가 어떤 가치관이라든가 이런 것을 결부시켜서 어떻게 자기의 상상력을 발휘할 수 있습니까? 그래서 민족문학의 진정한 개념이 무엇이라는 거죠.

두번째 질문은 지금 우리 문학에도 굉장히 民族文學이라는 것이 강조되고 있습니다. 그래서 남한문학의 실체가 사회주의가 아닌 자유주의 사회에서의 문학의 고유한 특성을 가지고 있느냐 하는 그러한 남한문학의 특성을 우리가 정립할 필요가 없습니다. 그래서 이러한 남한문학에 끼친 북한문학의 특성이 과연 있는 것인가, 있다면 과연 무엇인가 하는 이러한 남한문학의 본질을 우리가 정립할 필요가 있지 않느냐 하는 것을 제가 말씀드리고 싶습니다.

세번째로 北韓文學의 특성은 뭐니뭐니 해도 개인을 인정하지 않는 데 있다고 생각합니다. 예술은 개인의 상상력의 소산인데 북한은 전혀 그렇지 않고, 아까 말씀드린 그러한 특성을 가지고 있으니까 전혀 이것은 얘기가 되지 않습니다. 이럴 경우에 만약에 교류가 실현된다고 할 때에 우리 남한의 문학에 있어서 현실적으로 말해서 큰 두가지 흐름이 있습니다. 이것은 굉장히 심각하고 예민하고 실질적으로 가장 뚜렷한 그러한 큰 조류가 있습니다. 이럴 경우에 예를 들어서 전년에 펜클럽 세계대회라든가 이번엔 시인대회에서도 그러한 두가지 큰 조류가 아주 그 외국인들한테는 창피한 분열상을 드러냈습니다. 이럴 경우에 아까 권교수 말씀도 남한문학도 거론하고 어떤 파트는 치고 어떤 파트는 올린다, 이렇게 말씀을 했습니다만, 이럴 경우에 과연 남한문학의 代表性이라고 할까 주된 흐름이 무엇이라고 생각하시며, 구체적으로 교류를 할 경우에 어느 쪽 문학을 내세울 것인가 하는 이러한 문제에 있어서 발제자는 어떻게 생각하시는지 저는 물어보고 싶습니다.

사실 우리가 골드만 같은 사람의 얘기를 들어보면 이 자본주의 사회에서는 진정한 문학작품이 없다고 단언하고 있습니다. 왜냐하면 자본주의 사회에서의 모든 문학작품의 창조라는 것은 결국은 돈 벌기 위해서 한다는 것입니다. 그래서 이러한 골드만 얘기가 배척될 요소가 없지 않지만 우리나라 문학의 하나의 큰 다른 주류를 형성하고 있는 사람들의 주장에 골드만 이론이 뒷받침되고 있는 것입니다. 우리가 이렇게 생각할 때 과연 자본주의가 잉태하고 있는 그러한 여러가지 모순점이 우리나라의 큰 흐

름의 두가지 문학을 만드는데 하나의 큰 원인이 되지 않았느냐 이런 생각도 하고, 과연 우리가 일방적으로 또 이렇게 다른 두 가지에서 어느 문학을 좋다 나쁘다 할 수 있느냐 하는 이 점에 있어서 우리는 우리의 현실을 냉정히 돌아봐야 되지 않겠는가 하는 것을 권교수에게 저는 질문을 하는 것입니다.

다시 한번 말씀드리면 첫번째 질문은, 民族文學이라는 것이 가능한 것인가? 두번째, 남한에 끼친 북한문학의 영향은 있는가? 세번째, 남한문학의 대표성은 무엇이며 이것을 좋고 나쁘고 이렇게 평가할 수 있는가? 만약에 純粹文學을 지향할 경우에 남한의 짧은 자본주의가 잉태시킨 모순점은 어떻게 변명되고 또 설명될 수 있는가? 이 점에 대해서 세가지 질문을 했습니다.

김문환 : 예상했던대로 권교수가 마지막에 건드린 민족적 정통성과 관계된 그러한 질문이 제기됐습니다.

토론에 대한 대답이 사실은 즉각적으로 주어져야 되겠지만 우리의 전체적인 구조가 綜合討論에 대답할 수 밖에 없게 되어 있기 때문에 종합토론시간에 권선생님 말씀하시고 또 다른 의견이 있는 분들 의견을 들어 보겠습니다.

마지막에 남으신 분이 상당히 시간부담이 있으시겠습니다마는 김영기 교수님께 부탁드리겠습니다.

김영기 : 시간이 초읽기에 몰려가지고 제가 준비해 온 것을 정리해서 간단하게 말씀드리겠습니다.

우선 結論부터 말씀드리면 지금 문학부분에서 말씀드린 내용에 미술도 결코 예외가 아니라고 생각합니다. 그래서 이 주제를 놓

고 심포지움을 하는 문학, 또는 영화, 또는 연극 여러가지 부분의 글들을 제가 읽고 얻은 결론은 미술분야 뿐만 아니라 우리가 이 문제를 북한의 문제와 남한의 문제를 얘기할 때 남한의 시각에서 북한을 보는 그러한 편협된 시각이 아니라 이것을 韓半島의 문화와 예술이라는 공동의 문제를 가지고 문제를 풀어가야 되지 않겠는가 하는 것을 먼저 결론적으로 제가 말씀드리고 싶습니다.

앞으로 이러한 문화와 예술을 논할 때 우리 입장에서 북한을 얘기하는 것 자체가 어떻게 보면 문제에 있어서의 現象學的 오류를 저지를 수 있는 그런 우려가 전 있다고 봅니다. 물론 제가 보는 입장에서 여러가지 남독이 가지 않은 점도 있지만 적어도 우리가 문제의 인식을 좀 더 현상학적으로 하기 위해서는 그러한 관점에서 앞으로 얘기가 되어야 되지 않겠는가 라는 것을 하나 제안으로 드립니다.

그리고 제각 생각한 바로는 북한미술을 보면 미술의 本來의 機能이 있고, 할 수 있는 기능이 있다고 이렇게 봅니다. 그럼 우리가 철학적으로 본질과 비본질의 문제라고 할 수도 있겠지만 과일칼을 가지고 과일을 깎는 것은 본래의 기능이고, 본래의 과도를 가지고 적이 왔을 때 무찌를려고 과도를 무기로 사용할 때는 과일의 과도가 할 수 있는 機能이라고 이렇게 얘기할 수가 있습니다. 그러기 때문에 예술이 본래의 기능으로서 또 예술의 본질이 가지고 있는 어떤 기능을 볼 때 북한은 미술이 가지고 있는 본래의 기능보다는 할 수 있는 기능쪽에서 밖에는 존재하지 않는다. 그런 의미에서 우리가 예술의 본래의 기능을 중요시

여기면서 활동을 하고 있는 이러한 자유세계의 미술과 어떻게 접촉할 수 있겠는가 하는 쪽에서 主體美術이라고 하는 것을 생각해야 합니다. 「주체미술」이라는 용어를 유준상선생님께서 사용하셨는데 저는 그것을 「주체의 미술」이라고 표현하는 것이 가장 정확하지 않는가 이렇게 봅니다. 왜냐하면 주체라고 하면 우리가 Identity 개념과 혼동될 우려가 있고, 그 다음에 그것을 전형적인 한국의 주체적인 Traditional Identity 나 또는 Cultural Identity 라는 개념으로 오인할 우려가 있기 때문에 주체 사상의 미술이다, 이렇게 보면 주체의 미술이라고 하는 것이 가장 적합할 것 같습니다.

그래서 거기에는 할 수 있는 기능만이 존재한다고 볼 수 있고요, 그런 속에서 예술 본래의 기능을 어떻게 하면 되찾게 할 수 있겠는가 라고 하는 것이 저희들의 과제고, 그 다음에 두번째로는 소위 그 현대 물리학에서의 粒子와 波動說의 관계로 본다면 우리가 歷史性만을 자꾸 강조하고 민족, 주체 이런 것들을 자꾸 강조하다보면 그것은 즉 입자적 개념을 강조하는 것이고, 그 다음에 그것을 떠나서 世界性만을 강조한다면 그것을 파동성이라고 보겠습니다.

그래서 우리가 입자와 파동설의 개념을 대입시켜서 보면 북한은 입자만을 강조함으로써 파동성에 대한 오차가 무한대로 생기고 있고, 또한 우리는 파동성을 너무 강조한 세계성을 강조함으로써 어떤 의미에서는 입자성에 대한 오차가 생기고 있다고도 봅니다. 그래서 아까 문학에서 토론하신 분이 지적하신 문제중에 민족을 너무 강조하는 것이 좀 문제가 있지 않느냐 하셨는데 그

것은 세계성에 대한 하나의 파동성을 추구해 감으로써 결국은 입자성 문제가 생기는 것에 대한 자연발생적인 어떤 하나의 예술의 밸런스, 나와 他에 대한 밸런스, 또 입자와 파동에 대한 확률적 밸런스를 위해서 가지고자 하는 하나의 사회적 현상으로도 우리가 볼 수 있다고 봅니다. 그래서 저는 그런 의미에서 남한은 상당히 相對性에 대한 것을 강조하는 사회가 돼서 미술분야에서는 서양의 미술이나 이런 것들을 너무 무분별하게, 또는 어떠한 이해의 수준이 도달하지 않은 상태에서 받아들이는 그런 형식주의적인 도입이 상당히 있다고 우리가 보기 때문에 그런 부분이 있다. 따라서 우리가 世界性을 강조하는 과정에서 우리는 입자성의 문제가 있다고 봅니다.

따라서 또 북한은 입자성, 주체사상이라는 것 자체가 문제가 있지만 입자성을 너무 강조함으로써 폐쇄주의적으로 세계성에 대한 오차를 무한대로 일으키고 있다. 따라서 또한 그것이 문제다. 그런 의미에서는 우리가 앞으로 이러한 문제는 문화와 예술이라는 측면에서 한반도의 문화와 예술이라는 차원에서 우리가 앞으로 이 문제를 거시적으로 논의해 가는 것이 하나의 접근과정에 있어서 우리의 태도가 아닌가 이렇게 한번 결론을 짓고 말씀드릴 수 있습니다.

김문환 : 고맙습니다.

지금 여러분들이 토론을 들어 보셨습니까라는 사실상 시간제한 때문에 본격적인 토론은 자꾸 우리가 지연시킬 수 밖에 없습니다. 그러기 때문에 종합토론까지 여러분들이 참석을 하셔야 오늘

의 참석의 의의가 살아나리라고 봅니다.

특히 지금 사례는 북한 예술이나 남한 예술을 들고 있습니다
마는 내용은 사실상 보편적인 성격을 띤 美學的인 論爭입니다.
그러기 때문에 어디까지 대답이 되고 어디까지 대답이 될 수 없
는지는 제한된 시간에서는 우리가 딱 한계를 가질 수밖에 없습
니다마는, 그러나 우리의 생각을 좀 더 활발하게 움직이면서 우
리 예술이 갖고 있는 문제에 대한 보다 근원적인 토론을 한번
촉발해 보도록 그렇게 노력을 해보겠습니다.

1 시반에 다시 속개를 하겠습니다. 오전부분은 이것으로 끝내겠
습니다.

북한의 영화 · 음악 · 혁명가극 분야

사 회 : 김 문 환 (서울대)
토 론 : 김 기 덕 (영화감독)
서 우 석 (서울대)
양 해 숙 (이화여대)

김문환 : 먼저 북한의 영화에 대해서는 서울예전 영화과 교수이시자 영화감독이신 김기덕선생님께서 말씀해 주시겠습니다. 김교수님께서 이 이론분야 뿐 아니라 실제적인 분야에서도 유의한 토론을 해주시리라 생각합니다.

音樂에 대한 평론은 서우석교수님께서 토론해 주시겠습니다. 서교수께서는 서울대학교에 계시면서 최근에 서양음악연구소를 새로 창설하셨는데, 그중에는 북한음악 연구도 포함되어 있습니다.

마지막으로 연극에 관한 부분은 이화여자대학교 독어독문학과에 계시는 양혜숙선생님이 말씀해 주시겠는데 양선생님은 演劇評論家로도 활약하시면서 작년과 금년에 걸쳐서 중국 연변과 소련 지역의 한인사회를 방문하시면서 그곳에서 이루어지는 예술에 대한 현장 감감이 가장 생생할 것이라고 생각이 됩니다. 혹시 북한 연극과 연관해서 북한 이외의 지역에 있는, 그러나 사회주의권에 있는 우리 동포들의 연극이라든지 하는 것과 연관시켜서 앞으로 진로같은 것을 짚어 줄 수 있지 않을까 그런 기대를 해보겠습니다.

세분 선생님을 모시는 박수를 해주시고 토론으로 들어가겠습니다.

김기덕 : 저는 한 세가지로 나누어서 말씀을 드리고자 합니다. 먼저 한가지 제언을 하고 싶은데요. 북한의 문화예술을 이해하는데 가장 어려운 점이 자료의 부족이라는 것입니다. 특히 시청각 매체인 영화나 연극, 또는 오페라, 미술 등 이런 것들이 문자를 통한 것에 그쳐서는 우리가 실상이나 실태를 파악하는데는 여러가지 문제점이 있지 않나 그런 생각이 되어서 앞으로는 남북의 문화교류를 대비하는 의미에서도 좀더 충분한 자료와 시간을 가지고 접근을 하는 것이 바람직하지 않겠는가 그런 말씀을 먼저 드리겠습니다.

그리고 저 역시 80년대 초에 국토통일원에서 주최한 북한문화 전반에 걸친 연구가 있었습니다. 거기서 영화부분에 주제를 맡아서 연구를 했습니다마는 10년이 지난 오늘 북한영화 실상에 아무런 변화가 없구나 하는 것을 한마디로 요약해서 말씀드릴 수 있지 않나 그렇게 생각합니다. 그것을 반증하는 자료로서 제가 북한의 '88년도와 '89년도 全國 映畫文學現象募集 요강을 보니까... 그들은 시나리오를 영화문학이라고 표현을 하고 있습니다. 이것은 김일성의 생일인 4월 15일과 당 창건일인 10월 10일을 기념하기 위해서 두차례에 걸쳐서 실시가 됐는데 그 현상모집 요강에 실린 主題입니다.

위대한 사상가·정치가·전략가로서의 경애하는 수령님과 우리 당의 위대성과 불멸의 업적, 고매한 공산주의적 덕성을 반영한 작품, 혁명적 수령관·주체의 혁명관을 세워 나가는 과정을 그린 작품, 혁명의 주인다운 기풍을 세우고 맡겨진 혁명과업을 자주적으로 창조적으로 해나가는 주체형의 인간 전형을 형상화한 작품,

김일성 동지께서 영광스러운 항일투쟁시에 이룩하신 빛나는 혁명 전통을 그린 작품, 뭐 일일이 이것을 다 읽을 수가 없습니다.

뭐 10가지가 되는데 이 10가지 중에 어느 하나 김일성주석과 김정일 아버지와 연관되지 않은 것이 없다라는 것이 제가 한가지 지적하고 싶은 것입니다.

김정옥교수님께서 발표하신 주제중에 한가지 제가 관심을 끄는 부분이 있습니다. 그것은 '70년대 후반에서 '80년대 초반에 걸쳐서 새로운 경향이 나타나고 있다고 지적을 하셨습니다. 그 하나는 북한의 문화가 전적으로 폐쇄적임에도 불구하고 선별적이기는 하지만 소련이나 중공의 영화를 보다 많이 수입하기 시작했다는 것을 지적하셨고, 또 한가지 海外映畫制의 참가라든가 또는 해외에서의 북한영화 상영 등을 조직함으로써 영화의 국제적 교류에 관심을 보이기 시작했다, 이런 것을 지적해 주셨습니다. 또한 신상옥, 최은희씨의 납치도 이러한 맥락에서 이해할 수 있는 것 같다 그러시구요, 김일성 보다는 영화를 감각적으로 이해하고 있는 것으로 느껴지는 김정일이 북한 영화산업의 실질적 代父로 '80년대를 전후해서 등장하여 국제적 교류에 보다 많은 관심을 보인 점으로 보아 변화의 조짐이 나타나고 있다고 지적을 하셨습니다.

이러한 일련의 것을 볼 때 이것은 '80년대 후반 동구권에 불어닥친 自由化의 물결을 의식한 김정일의 주도적 변화인가, 아니면 또 한가지 제가 수집한 자료에 의하면 '87년 9월 제1회 비동맹국 및 개도국 영화제에서 최우수 작품상인 햇불 금상을 받은 「도라지 꽃」이라는 작품이 있습니다. 이것을 그해에

한달 보름여동안 각지서 청소년들을 대대적으로 동원해 가지고 집단관람을 시킨 바가 있고 그후 이에 대한 地上討論會를 실시했다고 그렇게 알려져 있습니다. 이것은 혹시 북한사회에 어떤 변화가 싹트고 있는 것이 아닌가 하는 것으로도 보여지는데 기에 대한 김교수님의 견해는 어떠신지요?

또 한가지는 앞으로 전개될 문화예술 교류의 차원에서 분명 영화작품의 교류도 이루어질 것으로 봅니다. 가까운 예로서, 물론 이것은 해외에서 이루어질 것으로 예상되는 남북영화교류입니다마는 금년 10월 10일부터 13일에 걸쳐 뉴욕펜스대학에서 개최되는 南北映畵交流展에 북한에서는 「달매와 범달이」, 「가야금에 깃든 사연」등 사극영화 2편과 「사랑의 노래」, 「우리 이웃이야기」등 극영화 2편, 그리고 기록영화 「금강산, 묘향산」등을 출품할 예정이라고 합니다.

그런데 이게 우리가 영화교류를 하면서 부닥칠 첫번째 걸림돌이, 아까 다른 분야에서도 지적을 하셨습니다마는 정통성 시비가 남북대화 이상으로 커다란 걸림돌이 될 것으로 예상이 됩니다. 따라서 우리는 앞으로의 교류를 대비해서 그들의 작품의 내용을 가지고 얘기 한다는 것은 도저히 불가능할 것 같습니다. 따라서 좀더 접근하기 쉬운 각 분야별 연구, 예를 든다면 드라마 트릭이라든가 演出論이라든가, 技術論이라든가, 연기론이라든가 이러한 것에 대한 대비를 해야 될 것이 아닌가 하는 저 나름대로의 생각을 가지고 있습니다.

과연 우리가 앞으로 남북영화교류를 대비해서 우리가 지녀야 할 접근방법은 어떠한 것인지, 크게 나누어서 그 두가지 부분에 대

해서 말씀해 주셨으면 감사하겠습니다.

김문환 : 이어서 서우석선생님의 토론으로 들어 가겠습니다. 친절하게도 서우석선생님께서 질의 내용을 유인물로 만드셨기 때문에 상당히 저희가 도움을 많이 받을 수 있겠습니다.

서우석 : 먼저 한상우선생님께서 북한음악의 실상에 대해서 잘 알려 주셔서 우선 감사를 드립니다.

토론자는 먼저 북한에 대한 이와 같은 1차적인 연구에 이어서 그 다음에 2차적인 연구가 어떤 방향으로 이루어져야 할 것인가에 대해서 저희 소견을 말씀드릴려고 합니다.

북한의 예술현상을 이해하기 위해서 우리는 ① 예술작품에 대한 비평에 이어서 ② 예술에 대한 이념적 이해가 뒤따라야 한다고 생각합니다. 그래서 ①에 이은 ②의 연구가 이루어져야만 공산주의 사회에서의 예술에 대한 진정한 이해가 이루어지는 것입니다.

북한의 예술은 공산주의 체제이념에 근거하고 있고, 한국의 예술은 자본주의 체제의 이념에 근거하고 있습니다. 따라서 우리는 자본주의 사회의 예술의 이념적 근거와 공산주의 사회의 예술의 이념적 근거의 차이를 이해해야 합니다. 그런데 이 글에서는 자본주의의 예술적 이념에 대한 요약은 여기서 벗어나는 일이기 때문에 또 다 할 수가 없는 일이기 때문에 생략합니다. 그러나 그 둘을 비교하기 전에 먼저 우리는 현대예술의 개념을 이해하지 않으면 안됩니다. 그러니까 천년전 2천년전 전의 藝術概念과 지금 우리의 예술개념이 뭐가 다르냐 하는 것이죠.

현대예술의 개념은 啓蒙主義 이후의 개념이라고 말합니다. 여기서 이러한 說들이 누구의 학설인지는 전부 생략하고 얘기하겠습니다. 계몽주의 이후의 예술의 개념은 현대와 전 현대를 구별하는데요, 이 현대와 전 현대는 계몽주의라는 사조에 의해서 경계지어지는 것입니다. 계몽주의는 계몽주의 세계 이전의 여러가지 문제를 셋으로 분리를 합니다. 하나는 진리를 밝히는 학문의 문제이고, 두번째는 사회정의를 실천하는 도덕과 윤리의 문제이고, 세번째는 아름다움을 추구하는 自律的 藝術로 나누었습니다. 그래서 이 셋은 서로 간섭하지 않기로 하고 20세기까지 발전돼 왔습니다. 그리고 이 세분야의 경영으로 세상사를 나누었고, 각각은 다른 분야의 간섭을 받지 않는 독립된 체계로 발전하게끔 촉진되었습니다. 여기서 우리는 예술의 자율성의 뜻을 아주 깊이있게 이해해야 합니다. 앞에도 많은 얘기가 나왔지만 민족주의 개념이 예술에 들어올 수 있느냐, 또는 당의 명령이 예술안으로 들어올 수 있느냐 하는 것들이 예술의 자율성의 개념입니다.

그런데 17세기 이후 계몽주의 사업이 진행되면서 계몽주의는 계몽주의 이전시대의 사회를 유지하던 큰 기둥인 종교가 차츰 힘을 상실하게 됩니다. 이에 따라 종교보다는 예술이 인간 영혼의 심오한 요구를 충족시켜 줄 수 있다는 신앙에 이르게 되었고, 따라서 예술에 대한 宗教的 信念이 일반화 됐다고 말해지고 있습니다.

그런데 공산주의의 첫 출발인 러시아가 공산주의 국가를 형성하던 20세기 초에 예술에 대한 이와 같은 생각은 이미 서구에서는 보편적인 것이었습니다. 그래서 공산주의는 예술의 자율성과

종교성을 수정해야 하는 입장에 놓이게 됩니다. 즉 예술은 공산주의가 목표하는 바의 전체적 목적에 부합해야 하는 것으로 제정의됩니다. 다르게 말해서 예술의 자율성을 강조하기 보다는 社會正義의 실천이라는 예술의 기능을 더 강조하게 됩니다. 이는 멀리하는 하나의 사회안에서 예술과 도덕의 실천을 분리하게끔 유도한 계몽주의적 계획에 대한 반발이었고, 또 가까이는 예술을 영혼의 심오한 영역으로 인정하는 예술에 대한 종교적 신념을 바로 잡자는 것이었습니다.

북한에서 이 사업이 성공했다고 말하기는 어렵죠. 물론 그 이유가 무엇인가를 살피는 것이 우리가 북한을 연구해야 되는 입장이라고 생각합니다.

여기서 우리는 동구와 소련의 예술현상과 북한의 예술현상을 동일한 평면위에 놓을 수 없는 이유를 발견하게 됩니다. 또한 한국의 예술과 서구의 예술을 동일한 평면위에 놓고 논의할 수 없는 근본적인 이유도 여기에 있는 것 같습니다. 그것은 왜 그러냐하면 계몽주의 이후 2, 3백년 이상 예술의 발전을 직접 겪은 동구와 또 서구의 예술을 외국의 문화로서 받아 들여야 하는 한반도의 특이한 상황을 비교하는 것이기 때문입니다. 동구는 (물론 소련을 포함해서) 19세기 浪漫主義를 통해서 이미 상당한 정도로 발전된 예술을 자신이 살고 있는 국가의 문화적 전통으로 받아들이면서 그러면서 공산주의 이념에 맞게 그것을 수정해야 하는 과업을 짊어진 경우이고, 북한은 어떤 과업을 짊어졌냐하면 20세기 초에 수입된 외국의 문화로서 그것을 수용해야 하는 동시에 또 이를 공산주의에 맞게 수정해야 하는 과업을

깊어진 경우가 됩니다.

이 차이는 우리가 북한의 예술을 이해하려고 할 때 결코 간과할 수 없는 것입니다. 즉 북한은 서구의 예술을 받아들이면서 동시에 수정해야 하는 그런 장점과 단점을 지녔고, 우리의 경우는 이념적 수정없이, 그 수정의 심각성 없이 서구의 예술을 수용할 수 있었다는 장점과 또한 단점을 갖는 것입니다. 여기서 우리는 서구의 예술이 수정되면서 수용되는 것이 좋으나 또는 수정되지 않은 채 우리처럼 수용되는 것이 좋으나를 따지는 그런 견해에 머물러서는 안됩니다. 그 수용의 성패여부는 단순히 이론적 진술에만 근거하는 것이 아니기 때문입니다. 예술은 구체적 작품으로 나타나기 때문에 그렇죠. 오히려 그 수용의 구체적 상황을 살펴야 하며, 동시에 예술이 무엇이며, 또한 무엇이어야 하는가에 관심을 가져야 하는 문제이기 때문입니다.

북한의 노래들이 아까도 지적하셨듯이 최고 권력자인 수령을 찬미하는 가사 일색입니다. 그러면 그 이유가 무엇일까, 그것을 살펴 봐야겠죠. 수령을 찬미하는 찬미의 가사는 그 뒤에 무엇인가를 숨기고 있을 것입니다. 그럼 숨기고 있는 것이 무엇일까 그 말이죠. 그 가사는 권력자의 찬미라는 겹질뒤에 社會正義, 즉 공정한 분배라는 환상을 숨기고 있는 것으로 보입니다. 이는 가사를 분석해 보면 수령의 찬미뒤에 즉시 우리는 평등하게 살고 있다는 가사가 뒤에 숨어있죠. 다시 말해서 북한은 잘 살고 있다는 생각을 인민에게 심어주고 있는 것입니다. 북한이 공정한 분배사회라는 생각을 인민의 무의식에 심는 이유는 물론 체제를 유지하기 위한 것입니다. 구체적으로 말하자면 공산관료계층이 자

신들에게 과도하게 돌아오는 분배를 최고 권력자의 찬미를 이용해서 호도하는 것입니다. 그들은 노래를 통해 공정한 분배의 허위의식을 조장함으로써 자신들을 합리화합니다. 즉 통치를 위한 英雄化이건, 또는 개인적 나르시시즘이건 간에 수령에 대한 아첨을 북한 최고 권력자가 수용하고 있다는 사실은 북한 수령의 최대의 약점입니다. 북한의 최고 권력자가 보다 현명했다면 자신을 찬미하는 가사를 금지시킴으로써 인민들을 보다 현실적인 사람들로 만들 수 있지 않았을까, 이렇게 생각이 됩니다.

한편, 그러면 한국의 大衆歌謠를 봅시다. 한국의 대중가요는 감상적 차원의 美的 체험이라는 자기 함몰로서, 즉 예술의 자율성을 강조함으로써 학문과 도덕과 예술이 서로 독립돼 있는 것임을 강조합니다. 이 점에서 북한의 가요와 한국의 대중가요는 사회적 구조를 반영하는 對立形입니다. 심하게 말하면 북한의 노래는 권력자를 찬미함으로써 공정한 분배의 착각을 조장해 왔고, 한국은 대중가요에서 감상적인 감정을 함몰하는 것이 예술이며, 이것이 인간 영혼의 가장 값진 상태라는 허위의식을 조장함으로써 사회정의에 대한 무관심을 조장해 왔습니다. 그 결과 두 경우 모두 노래를 권력의 구조에 봉사하게 한 것 같습니다. 즉 북한은 노래를 인민의 父性的 아버지적 환상인 수령에게 바치는 꽃으로 사용했고, 한국은 노래를 사회정의에 무관심한 이기심에 바치는 꽃으로 사용한 것 같습니다.

서구의 계몽주의적 정신에서 보자면 한국 가요나 북한의 노래나 모두 성숙한 인간이 즐기는 예술이 아닙니다. 이 둘은 상당한 정도로 실패한 것 같습니다. 그 실패의 원인은 계몽주의의 근

본이 성숙한 이성 즉, 미신적이 아닌 이성을 근거로 하고 있음의 심각성을 간과했기 때문입니다.

이 점에서 북한은 수령찬미의 노래로 인민을 목적으로 우민화하였고, 우리는 자기 감상적 최면을 예술의 자율성이라는 미명으로 보호함으로써 결과적으로 국민을 愚民化할 위험을 지니고 있습니다.

즉, 계몽주의적인 입장에서 학문과 도덕, 예술 이 세 개의 분류로 나누어 볼 때 북한은 예술과 학문을 연결시키는 것을 금기로 삼고, 한국은 예술과 도덕을 연결시키는 것을 금기로 삼고 있지 않나 생각이 듭니다. 이제 우리는 북한음악의 연구가 차츰 작품의 평가라는 1차적 단계의 연구를 지나서 그 2차적 단계의 연구가 구체적으로 어떻게 이루어져야 할지에 대해 생각해야 할 것입니다. 북한의 음악에 대한 작품분석적 연구는 앞서 살펴본 듯이 예술에 대한 이념적 근거를 이해한 다음에는 그렇게 중요한 작업이 아니게 됩니다. 오히려 우리가 북한의 음악에서 무엇인가 특징적인 것을 찾으려고 한다면 그것이 제작되고 공연되어서 청중에게 傳達되는 과정이 어떠한 것인지에 관심을 돌려야 할 것입니다.

자본주의 사회에서는 음악, 특히 대중음악의 생산, 전달, 소비의 회로가 이윤추구의 유통구조에 힘을 입고 있지만 공산주의 사회에서는 그 회로가 국가의 통제하에 있습니다. 그래서 앞으로 우리의 관심은 예술의 생산, 전달, 소비를 북한이 어떻게 통제하고 있는가를 역사적으로 살펴야 할 것으로 보입니다. 물론 그 연구는 우리가 써먹기 위해서 해서는 안되는 연구겠죠. 간단히 말하

면 북한의 예술은 북한의 정치·경제적 구조하에서 살피야 합니다. 이 연구에서는 개개의 작품의 작품성은 이미 논의의 대상이 되지 않는다는 것이 저의 생각입니다.

은유해서 말하자면, 우리가 천년후에 지금의 이념과는 전혀 다른 이념의 사회에서 1990년의 한국을 바라본다고 할 때 그러한 태도로 우리가 북한을 바라 볼 수가 있다면 그것이 지금 우리가 북한을 보아야 하는 관점이 아닌가 하는 생각입니다. 물론 이러한 관점이 거의 불가능할 만큼 어렵다는 것은 우리가 알고 있는 것이죠. 북한의 예술이 실패한 예술인지 성공한 예술인지에는 관심을 갖지 말고 考古學者가 옛날의 고적을 연구하듯이 북한을 연구해야 되지 않나 이렇게 생각이 듭니다.

그래서 이러한 관점에서 북한의 예술과 한국의 예술을 간단히 비교해서 유인물에 없는 것을 한 1분만 말씀드리겠습니다.

북한은 예술의 자율성은 인정을 하지 않습니다. 그러니까 예술의 내적 발전의 법칙을 무시합니다. 그러니까 무슨 음악 다음에는 자연스럽게 무슨 음악이 나와야 되고, 무슨 미술 다음에는 무슨 미술로 발전해 가는 것을 인정 안합니다. 반면 예술과 사회정의를 연결하려고 노력하는 것이죠. 이때 사회정의는 반드시 윤리적인 개념을 전제로 하고요, 이 윤리는 여러가지 속성을 가진 중에 개인 自意的으로 어디에 종속된다는 속성을 갖습니다. 이 자의적 종속의 속성을 북한이 수령으로 수령하는 것이 북한 예술의 실상이 아닌가 하는 생각입니다. 따라서 도덕과 사회정의와 예술을 연결하기 때문에 북한은 예술과 학문을 연결하는 것을 금기로 삼기 때문에 북한에서는 문학이론이 부재하고 예술이론이

부재한 것이 아닌가 하는 생각입니다. 한편 한국에서는 예술의 자율성을 제 1위로 내세우기 때문에 예술의 내적 발전의 법칙을 굉장히 중요하게 인정을 합니다. 그래서 항상 무슨 「이즘」을 먼저 내세우는 사람이 가장 앞선 예술가로 평가를 받죠. 이런 경우에 뭐가 문제냐 하면 서구 예술의 주변성을 극복해야 하는 과제가 주어집니다. 왜냐하면 우리가 제일 앞서야지 남이 앞선 것을 배우는 것은 별 가치가 없는 것이기 때문이겠죠.

반면 한국에서는 예술과 학문의 연결이 아주 중요하게 강조가 되는데 이것이 예술발전의 내적 법칙에 관심이 있기 때문입니다. 그래서 사실 한국에서는 예술이 大學에 귀속되어 있다는 생각이 드는데 세계적으로 예술이 이렇게 심각하게 대학에 귀속된 사회가 없지 않나 하는 생각이 듭니다.

그래서 앞서 지적했듯이 예술과 사회정의라는 연결이 논의가 되고 또 그것을 연결지으려고 할 때에 문제가 되는 것이 우리 자본주의의 근본적인 이념이 아닌가 하는 생각이 듭니다.

이것이 제 분야는 아니고 제가 요즘 생각하고 있는 것들을 간단히 정리해서 말씀을 드렸는데요, 많은 오류가 있으면 지적을 해주시기 바랍니다.

감사합니다.

김문환 : 오전 중에 사회자로서 잠깐 언급한 부분이 사실로 등장한 셈입니다. 말하자면 우리가 지금 토론하고 있는 것이 좀더 본격화 되기 위해서는 이것이 단순히 개별 예술의 문제가 아니라 藝術本性에 대한 토론으로, 말하자면 美學的인 토론으로 본격화 돼

야 된다 하는 그런 생각을 가졌다고 말씀을 드렸는데 지금 서우석선생님께서 제기하신 문제는 단순히 지금까지 발표된 내용에 대한 어떤 질의라기 보다는 앞으로 어떤 식으로 우리의 논의가 진전돼야 되겠느냐 하는 근본적인 문제와 연결되는 부분이라고 생각이 돼서 앞으로 우리들의 사고를 정리하는데 굉장히 중요한 대목입니다. 말하자면 거기서 말씀하신 자율성의 문제만 하더라도 지금 동구나 서구에 사회주의와 직접·간접으로 연결되어 있는 많은 사람들이 고민하고 있는 문제가 예술작품이 갖고 있는 이른바 절대적 자율성이 아니라 상대적 자율성의 문제를 어떻게 규명하느냐 하는 것이 미학의 중요한 과제로 등장하고 있는데, 말하자면 그런 문제들이 지금 서선생님이 지적하신 문제들과 아주 긴밀하게 연결되어 있다고 생각이 들었습니다.

어쨌든 남은 시간을 양혜숙선생님께서 유효적절하게 사용해 주실 것을 기대하면서 양선생님께 마이크를 돌리겠습니다.

양혜숙 : 앞에서 많은 분들이 좋은 얘기를 해주셨고, 또 궁금하던 점도 많이 배웠습니다.

시간이 10분밖에 안 남았고 제가 또 논리적으로 얘기하는데는 재주가 없습니다. 그래서 지도 사실은 서우석선생님이 좋은 말씀을 해주셨기 때문에 그러한 제안을 하나 하면서 연구의 발전적 방향을 잡아야 되지 않겠나 하는 얘기를 하고 싶었습니다.

지도 다행스럽게도 '80년대에 통일원에서 북한의 연극과 동구권 연극을 비교 연구해 달라고 부탁을 받고, 그때로서는 저에게 굉장히 생소한 분야였고, 그렇기 때문에 더 흥미롭기도 했지만 참

어려운 시기였습니다. 그렇지만 그때 제가 폴란드와 소련과 동독 연극을 주로 북한 연극과 비교 연구하면서 느낀 것은 어쩌면 같은 동구권, 사회주의 나라의 사회이면서도 이렇게 북한이 다를 수가 있을까 굉장히 의아한 의구심을 갖게 되었고, 시간관계상 그것까지 연구할 단계가 못 되었습니다. 그래서 예술작품을 위주로 하는 現象的인 研究에 그치고 말았는데 그때에 제 의구심은 동구권의 연극은 극히 피상적이긴 하지만 유고, 폴란드나 각기 다른 역사를 가지고 비교적 가깝게 모여서 발전해 가고 있던 그러한 東歐圈의 演劇은 그 역사적 배경, 사회적 구조, 그리고 인간관, 사회관 이런 것들이 비교적 굉장히 근사치였음에도 불구하고 그들의 연극이 가지고 있는 활력, 지금 논의가 되고 있는 예술의 자율성, 비록 그것이 상대적 자율성이긴 하지만 폐쇄된, 또 통제된 사회속에서 의아스럽게도 굉장한 역할을 하고 있구나, 다시 말하자면 그들이 지향하고 있는 공산주의적이고 사회주의적인 그러한 어떤 동일된 사회에 반대되는 방향으로 인간을 일깨우고, 인간을 생각하게 하고, 또 인간으로 하여금 다른 세계에 대한 상상력을 일깨워 주는 힘을 발휘하고 있구나 하는 것을 예외없이 봤습니다. 그런 것에 비해서 북한의 연극은, 그저 우리가 혁명가극, 혁명연극을 봤고, 또 가끔 텔레비전 드라마를 보긴했지만 그속에서 살고 있는 사람들의 모습과, 다시 말하자면 아주 단막극으로 이루어진 작은 작품들에서 움직이는 그러한 일상생활에 대한 단막극을 보고, 반대로 革命劇에서 나오는 모습을 보고 거기에서 나오는 괴리, 또 기현상이라고 할 수 있을 만큼 집체적인 것, 이러한 것들이 저에게는 굉장히 의아하게 느껴졌습니다.

그래서 이 두가지가 아무리 우리가 접근을 한다해도 북한사회가 안고 있는 자체로서의 사회적 여건과 경제적 여건, 지리적 여건 다시 말하자면 우리의 과거, 남한과 같은 과거를 같이 나누어 가진 북한민족으로서, 같은 민족으로서의 전통에 얼마나 뿌리를 두었느냐, 그리고 또 현재 그것을 어떻게 수용해야 되는데 왜 그렇게 밖에는 수용이 못 되겠느냐 하는 커다란 두가지 질문을 남긴채 저는 10년이란 세월을 그대로 흘러 보냈습니다.

그리고 사실 오늘 제가 여기 절의자로 나와 앉게 된 것은 극히 개인적인 욕심에서도 나와 앉았습니다. 그동안 우리나라의 북한에 대한 모든 연구가 어느만큼 와 있을까 그것을 내가 배울 수 있는 좋은 기회라면 이 절의자의 영광된 자리를 한번 누려 봐도 좋겠다 하고 나왔는데 유감스럽게도 제가 궁금했던 그 두가지가 아직도 10년이 지난 우리의 북한예술, 특히 公演藝術에 커다란 진전이 없는 것 같다. 그 예기는 북한사회가 10년동안 변하지 않은데도 원인이 있겠지만 우리가 북한을 보는 눈에도 역시 다른 변화가 없는 것이 아니냐, 그리고 이러한 관점은 우리가 좀더 객관적인, 학술적인 그러한 태도로 좀 바뀌 봐야되겠다 하는 것이 하나의 제언이고, 그것은 서우석선생님이 극히 구체적으로 더군다나 논리적으로 전개한데에 덧붙여서 하는 말씀이 되겠습니다.

단지 그런 맥락에서 두가지 질문을 서연호선생님께 던지겠습니다. 여기 페이지 42 페이지에 보면 唱劇이 소위 60년대 이전까지 가극에 대한 조선식 가극을 창극으로 분류하였다. 그러나 60년대부터는 창극대신 民族歌劇이란 명칭을 도입하여 일반가극

과 상대적인 개념으로 쓰다가 70년대부터는 피바다식 혁명가극을 민족가극으로 부르게 되었다. 그렇다면 결국 60년대 이전에 창극이라는 그 바탕속에는 전통속에서 소위 판소리를 토대로 하고 그것을 일본에서 신극을 도입하면서 만들어낸 창극, 그 개념과 얼마만큼 유사성이 있고 얼마만큼 바르게 받아 들였는지 그것이 하나 궁금한 것이고요, 그 다음에 두번째로 굉장히 아이러니칼하게 들리기는 하지만 북한의 공연예술을 보게 되면 이 공연예술 특히, 문학이나 미술, 이런 관객이 극히 피동적으로, 또는 개인적으로 수용할 수 있는 예술과는 달리 이 공연예술이라는 것은 어김없이 대중과 함께 만나는 자리에서 그 호흡을 같이 해야만 가능하게 완성되는, 소위 완성이 가능한 예술인데 이 대중의 개념, 소위 관객은 이 공연예술과 어떤 관계에 놓여 있었는지. 사실상 북한의 사회도 굉장히 많이 여러 단계로 바뀌었으리라 고 생각을 합니다.

예를 들어서 제가 '85년에 동베를린에 가서 연극을 관람할 수 있을 때 여기 김정옥 선생님이 같이 갔지만 국제연극 ITI 劇藝術協會에서 총회가 있어서 제가 '81년에 보고 '85년에 두번째 보게 됐고, 그때 봤을 때 저는 어떤 경험을 했느냐 하면 그동안 오랫동안 공연을 못하게 했던 하이너 뮐러, 지금 세계적으로 유명한 동독의 극작가인데 그 사람의 작품을 공연 못하던 것을 세계 이목의 개방성을 제공하기 위해서 가능하게 했다, 그런데 제가 보기에 그 사회를 비판하는 것은 똑같이 아주 구체적이고 적극적으로 동독사회라는 구조적인 모습을 비판하고 있는데 그것을 어떻게 공연하게 했느냐, 그렇게 얘기를 하니까 “그 작품은 공

산주의 사회를 비판하는 것이고, 지금 우리는 사회주의를 살고 있다. 그래서 사회주의를 실현하고 있는 이 사회에서는 공산주의의 구조나 이런 것은 얼마든지 비판할 수 있다. 그래서 가능하다” 그래서 저는 아! 이게 우리가 볼 때는 그게 그것 같이 보이는 사회변화가 이 사람들에게는 굉장히 구체적으로 변화했다고 느끼고 살고 있구나 하는 생각을 해서 그 사회에 대한 굉장한 異質感과 소외감 같은 것을 느꼈습니다.

중국에 가서도 마찬가지로 비슷한 것을 느꼈는데 북한에도 분명히 그러한 사회의 변화가 있었을 것이고, 그 사회변화가 바로 공연예술에 직결해서 변화했을 텐데 그것에 대한 해답이 가능하 실는지? 두가지 질문을 했습니다.

김문환 : 정확하게 시간을 지켜주셔서 저희가 3시 30분 휴식시간을 가질 수 있게 됐습니다. 15분동안 쉬게 되어 있습니다.

질의를 하실 분들은 물론 자유롭게 신청을 해주셔도 좋겠습니 다마는 가급적이면 질문요지든지 아니면 최소한도 나는 어떤 사 람인데 어떤 질문을 하고 싶다라는 것을 사회자에게 미리 알려 주시면 질문을 배정하는데 굉장히 도움이 되겠습니다.

몇분에게는 제가 질문을 해서 토론을 부탁드립니다마는 특 히 일반참여자 중에서 질문을 하시고 싶으신분은 이 휴게시간을 활용하여 미리 신청해 주시기 바랍니다.

고맙습니다.

綜 合 討 論

社 會：金 文 煥(서울大)

討 論：參 席 者 全 員

김문환 : 맨 먼저 發題하신 분들이 오전 오후에 걸쳐서, 제기된 질문에 대해서 응답하실 내용이 있으시면 먼저 그 부분에 대해서 대답을 하고, 그 다음에 오늘 지명토론하신 분 이외의 몇분에게 질문을 부탁드립니다. 합니다.

먼저 권영민선생께서 오전중에 제기된 문제들을 말씀해 주시겠는데 다시 한번 환기시켜 드릴 필요는 없겠습니다마는 이형기선생님께서 주로 보완적인 말씀을 하시고, 그러나 북한의 실태를 일반이 잘 알도록 자료들을 더 많이 공개했으면 좋겠다 하는 의견을 첨부해 주셨습니다.

그러나 정소성선생께서는 세가지 문제로 나누어서 질문을 제기하셨는데 그러나 그것을 한마디로 요약한다면은 결국은 民族的 正統性과 관계되면서 예술의 자율성에 대한 토론으로 그것이 연결이 될 수 있지 않을까 그런 생각이 듭니다. 주로 현실과 연관시켜서 가급적이면 너무 추상적이지 않은 방식으로 응답과 또 계획된 토론이 이어졌으면 합니다.

우선 권영민선생님 아마 준비되셨을 것 같아서 시간을 드립니다.

권영민 : 주어진 시간이 5분인데 사실 제기된 문제가 길게 얘기하면 아주 대단히 중요한 문제일 수도 있기 때문에 효과적인 대답을 할 수 있을는지 의문입니다.

이형기선생님께서 지적해주신 말씀들은 저 자신도 전적으로 동감이기 때문에 실질적으로 우리가 북한의 문학을 얘기한다면 한마디로 '金日成主義의 文學이 있을 뿐이다' 라고 하는 그런 결론

에 도달하게 되는 것은 너무나 당연한 일이기 때문에 사실은 그런 식의 지적이 자칫 북한의 문학적 실상을 왜곡하거나 또는 지나치게 부정적으로 접근할려는 태도로 오도될 우려가 있는 데, 사실은 북한문학 자체, 또는 문학정책 자체가 마르크스주의가 있고, 레닌주의가 있고, 모택동주의가 있는 것처럼 김일성주의라는 것도 만들어야겠다는 그런 생각을 가졌을 가능성을 우리가 충분히 인정할 수 있습니다. 그러기 때문에 ‘김일성주의 문학이 있을 뿐이다’라고 하는 그런 지적은 전적으로 옳은 것이고 사실은 그것이 북한문학의 실상일 수 있다는 것에는 조금도 부정의 여지가 없다, 이렇게 말씀드릴 수가 있습니다.

정소성교수께서 세가지 질문을 하셨는데 그 세가지 질문중에 두가지는 오늘의 테마, 북한의 문학이라는 테마와는 관계없는, 어쩌면 제자신, 발표자인 제 자신의 문학적 태도나 관점에 대한 질문인 것 같아서 이 자리에서 그것을 길게 설명할 의미가 없다는 생각이 듭니다. 왜 그러냐 하면 작가가 창작에 임하고, 시인이 씨름 쓰고, 화가가 그림을 그리고, 음악인이 음악을 하는 것은 그것은 개인의 자유, 개인의 창작에 의해서든 어떻든 간에 우리가 그것을 뭐라고 얘기할 수는 없지만, 나는 이론가라기 보다는 문학연구가인데 문학연구가 입장에서는 그런 다양한 문학적 현상들을 설명할 수 있는 어떤 틀을 요구하게 됩니다. 그런 것이기 때문에 개인주의적인 어떤 성향이나 또는 문학의 순수지향적인 문학예술의 그런 요건들을 제가 부정할 생각도 전혀 없는 것이고, 또 어떤 특징의 정향에 관점을 두어서 문학을 논의할 그럴 태도도 전혀 없습니다. 왜 그러냐 하면 우리가 북한문학을 에

기한다고 할 때 이 북한문학을, 사실은 아까도 얘기했지만 어떤
 관점에서 우리가 보느냐, 이게 아주 중요한데 사실 아주 미묘한
 정치적인 그런 입장에서 이미 우리는 민족공동체로의 통일방안이
 라는 것을 확정했고, 남북한이 정치적으로 서로 체제를 유지하고
 있고 갈등을 보이고 대립해 왔는데도 불구하고 그것을 韓民族共
 同體라는 이름으로 포괄하려는 노력을 지금 하고 있습니다. 그렇
 다면 사실 북한문학이 김일성주의로 가든 黨의 文學으로 가든 뭐
 든간에 그것도 사실은 넓은 범위속에 넣어서 우리 나라 사람들
 이 쓰고 있는 북쪽에는 이런 문학이 있고 남쪽에는 이런 문학
 이 있다는 것을 용인하지 않고서는 그런 식의 접근이 불가능해
 진다 하는 것입니다. 그런데 그런 것을 뭐라고 얘기할 수 있을
 까. 언제까지나 우리가 북한문학, 남한문학이라고 할 수 있을까.
 제가 쓰고 있는 민족문학이란 개념은 어떤 이데올로기나 이념을
 실은 개념이라기 보다는 소박하게 말해서 우리 민족이 만들어낸
 문학, 말하자면 정치적인 면에서 민족공동체라고 하는 그런 개념
 을 설정한다면 문학의 면에서도 우리 민족이 만들어 낸 문학으
 로서의 민족공동체의 문학이라는 그런 개념을 염두에 두고 생각
 해 봐야 되겠다 이런 것입니다. 그리고 바로 그런 식의 태도를
 우리가 갖게 된다면 남한의 문학중에서 어떤 것이 정통성을 가
 지고 있고 어떤 것이 대표성을 가지고 있냐 하는 그런 질문이
 아무 필요가 없습니다. 남한에 다양한 문학이 있고 북한쪽이 남
 한의 문학을 선별적으로 어떤 것은 옳고 어떤 것은 그르다고 얘
 기하는 것 바로 그게 남한문학의 현상이고, 남한문학의 특징이고,
 우리가 해온 문학의 힘입니다. 그중에 어느 하나를 들고서 우리

가 대표라고 얘기하고 내세운다면 역시 그것은 남북문학의 교류를 하고 민족적 동질성을 확인하고 하는 그런 작업과는 아무 관계가 없습니다. 남쪽에서는 이렇게 다양한 문학을 그동안 해왔다, 그게 우리 남쪽의 문학이 가지고 있는 특징입니다.

그래서 예를 들면 60년대 후반기에 일어났던 순수문학, 참여문학, 70년대 이후에 민족문학, 순수문학, 민중문학 등등 다양한 논의가 나오고 최근에는 노동해방문학까지 나왔는데 그것 다 남한의 문학 예술이 가지는 폭입니다. 그만큼 넓다는 것입니다. 그러니까 그중에서 어느 것이 대표다, 이런 것을 얘기할 필요가 없어요. 그 전체가 다 남한문학의 실상이고 이게 바로 남한문학의 특징이라는 것을 강조해야만 얘기가 되는 것이지, 그중에서 또 어느 것을 뽑아가지고 요것만 우리는 얘기하겠다 하면은 북한의 김일성주의 문학만 하겠다고 하는 것하고 조금도 다를 바가 없고 우리가 관점의 면에서 남북문학의 교류라든지 통합을 얘기할 때 우위에 설 수 없다 하는 것입니다. 바로 그런 것이 문체가 되기 때문에 어느 쪽이나 라고 하는 질문은 그것은 이미 벌써 문학을 얘기하는 입장자체가 偏頗性을 드러내고 있다는 것을 말해 주기 때문에 그런 편파성을 극복하려는 오늘과 같은 이런 모임에서는 실제로 그런 질문이 중요하게 거론될 성격이 아니다, 이런 말씀을 드리고 싶습니다.

그러기 때문에 저는 남북한 문학의 교류라든지 또는 南北文化會談이라든지 이런 것을 얘기할 때 일단 남북한 문화 예술의 실상을 명확하게 파악하는 것, 그것을 인정하는 것, 이게 필요하다는 것을 늘 주장했거든요. 작년에 作家會談 한다고 그러는데 그

쪽에 명단 쪽 나온 사람들을 보면, 이쪽의 대표들이 그 사람이 정말 작가인지, 시인인지, 어디 소속되어 있는지 아무 것도 모릅니다. 아무 것도 모르는 사람들의 이름이 쪽 나와 있는데 이쪽에서는 고향이 어디고 국민학교를 어디서부터 나왔는지까지 다 알고 있는 공개된 그런 대표단의 명단이 나와 있다 이것입니다.

어떻게 만나서 무슨 얘기를 시작하겠느냐, 알아야 된다 하는 것입니다. 실체를 인정하고 알아야만 그런 얘기가 가능해진다. 그러기 때문에 어느 것을 대표라고 내세우느냐 하는 것이 아니라 남한의 문학이 가지고 있는 그런 포괄성 자체가 바로 대표다, 그것을 우리가 얘기하지 않고서는 북한의 하나로 조직화된 그런 문학에 대응할 힘이 없다는 것, 그리고 그런 포괄성 속에서 사실은 북한의 문학도 우리 한민족공동체방안과 마찬가지로 분단 이후 북한에서 만들어진 독특한 한 문학으로 일단 그 실체를 인정하는 방향으로 논의돼야 되지 않겠느냐 그런 생각을 합니다.

김문환 : 정소성선생님이 제기했던 문제와 지금 답변하신 사이에는 약간의 차이는 있는 것으로 저는 느끼고 있습니다. 왜냐하면 만일 권영민선생님이 말씀하신대로 하자면은 일종의 相對主義的인 입장이 될 수도 있는데 아까 북한의 문학을 말씀하시는 부분에서 특히, 마지막 부분에서는 북한 문학이 갖고 있는 여러가지 문제들을 비판적으로 지적하신 부분도 있습니다. 그렇게 되면 단순히 그것은 상대주의적인 입장이기 보다는 여전히 어떤 관점을 가지고 상대에 대해서 입장을 취하기 때문에 지금 말씀하신 것과고는 조금 입장이 달라진 것이 아닌가 그런 느낌을 갖고 있습니다. 나

중에 다시 시간이 있으면 되돌아 가도록 하겠습니다.

아까 정선생님이 제기하신 문제를 저 나름대로 파악하라고 한다면 여전히 自律性의 문제에 대한 얘기였고, 그것이 개인의 문제로 제기가 됐는데 문제는 개인주의로 그 사람들이 지적한 부분이 이기주의하고 상통되는 것처럼 그런 오해들이 있을 수 있다. 말하자면 그런 개인에 대한 어떤 존중이라는 것이 단순히 이기주의를 얘기하는 것이냐 아니면 자각된 주체를 얘기하는 것이냐 하는 사이에서 상당히 논쟁의 여지가 많은 부분인데 그것은 서우석선생님이 말씀하신 계몽주의 이후의 서양문명 전체에 대한 비판하고도 연결이 됩니다. 그래서 단순하게 대답될 부분들이 아니어서 어떻게 나중에 다시 정선생님이 정리해서 말씀하실지, 아니면 그 정도의 발언으로 만족하실지 그것은 조금 후에 다시 시간을 정리해 보겠습니다.

두번째 부분은 김영기선생님의 질문과 연관됩니다. 김영기선생님이 디자인 전공이시기 때문에 조금 더 그런 문제를 제기하신 것 같은데 예술의 본래적 기능하고 일종의 附隨的 機能 또 할 수 있는 일이라고 표현하셨는데 그런 기능 사이에 어떤 조정을 얘기하면서 우선 순위를 얘기하면서, 복한의 경우에는 예술이 갖고 있는 본래적 기능보다는 예술이 할 수도 있는 기능, 말하자면 계급투쟁의 수단으로서의 기능을 더 많이 강조하는 것 같다. 그러나 만일 김영기선생님 자신이 종사하고 있는 디자인 예술이라고 하는 것이 순수예술에 비교해 봤을 때 본래적인 기능과 부수적인 것중 어느쪽에 더 쏠냐, 그러면 남한에서 얘기하는 디자인 예술은 예술의 본래적인 기능에 더 충실했다고 봐야 되느냐 그런

문제하고도 연관이 됩니다. 그러나 발표를 하신 분의 질문에 대한 소감은 어떠신지 모르겠는데, 아까 별로 얘기할 것이 없다고 그러셔서 제가 일부러 그 문제를 조금 제기해 봤습니다.

유준상 : 자율이라는 문제는 지금 저희들이 속해 있는 사회가 자유진영이라고 가정했을 때 자유진영하에서 그렇게 야단스럽게 옹호되거나 그런 것은 아닙니다. 자율이라는 것은 어디까지나 상대적인 것이고, 또 한 예술가의 활동이라는 것도 그 예술가가 속해 있는 사회라든가 역사의 운동속에서 일어나는 전체적 운동속에 하나의 個別事이기 때문에 사회라든가 역사를 떠난 순수한 개인의 예술가의 자율이라든가 이런 것은 하나의 환상이니까 그렇게 얘기를 시작하면 굉장히 어렵다고 생각합니다. 따라서 이럴 경우에 제 생각으로는 이런 것 같습니다. 이북의 主體美術이라는 것은 미술이라는 것은 아무래도 미술가가 그리거나 칠하거나 만들거나 하는 것이니까 지금 현재는 잠정적으로 과도기적으로 그리고 칠하는데 있어서는 주체다 그런 뜻입니다. 다만 그 사람이 그려야 될 제 목이라든가 이런 것은 연역적으로 말하자면 김일성이라든가 교시로서 내려 온 것이고, 또 공감하는 미술작품이라는 것은 그것을 수용하는 수요가 있어야, 말하자면 일반 관중이죠. 그것을 이북으로 치자면 人民인데 인민의 선호도라든가 또는 인민이 좋아하는 것이라든가 이런 것을 아무래도 설정을 하겠죠. 그래서 이 주체라는 말도 매우 복합적인 뜻을 가지고 있기 때문에 이것을 구조적으로 분석을 하기 전에는 말을 단순히 할 수 없는 그런 성질의 것이라고 생각합니다. 다만 주어진 짧은 시간에 얘기를 해야 되기 때문에 주체미술이다, 민족이다, 이런 말을 저희가 쓰기

는 합니다만 이북에 그런 것이 있는 것으로 저는 알고 있습니다.

그래서 아까 김교수가 말한 本來的 기능과 附隨的 기능이라는 얘기를 하는데 원래 예술에 있어서 본래적 기능이라는 것이 흔히 말하는 純粹藝術, 해서 예술행위라는 말을 쓰고 있습니다만, 부수적 기능이라는 것은 말하자면 북한의 경우를 예시를 할 경우에 이리이러한 테마를 내가 그려라 했을 때 그리는 사람은 조작적인 작업만 해야 됩니다. 조금 전문적으로 얘기하자면 조작이라는 것은 자기가 자율적으로 작품을 그리는 것이 아니라 어떠한 어떠한 테마가 정해져서 그리는 것이기 때문에 마치 사람이 기계처럼 행동을 하게 된다 그런 뜻이죠. 그래서 조작적 작업과 예술적 작업이라는 것은 원래 미학이 가지고 있는 근본적인 어려운 난제입니다. 따라서 흔히 조작적 작업의 결과가 계산적인 어떤 프로덕티브한, 어떤 권위예술의 측면을 계산적인 예술이다, 흔히 이렇게 쓰는데 그러한 계산적인 작업으로의 어떤 디자인을 김교수가 얘기했던 것 같습니다.

그러나 이북에서는 제가 보기에는 우리가 말하는 예술적 작업과 조작적 작업이 그것이 複合機能으로 인정을 하는 그런 것으로 알고 있습니다. 물론 아까 권교수 말씀대로 북한이라는 지역과 남한의 지역, 맨 먼저 오늘 첫머리에 홍장관계서 이북에 가셨더니 어떤 저희 나라 예술가가 있는데 이북사람이 물어봤더니 예술의 어떤 유발론을 개별에게 두었다 그런 얘기죠. 개인에 두었다 해서 이제 어떻게 예술을 개인의 관심을 가지고 할 수가 있느냐 이렇게 얘기를 했다고 그런답니다. 이것은 예술 자체의 문

제가 아니라 사회체제의 문제이기 때문에 어떤 남한의 예술가도 이북에 있는 한은 그쪽 체제속에서의 예술을 하기 마련인 것입니다. 또 이북의 어떤 예술을 갖다 남한에 들고 와서 그림을 그리라고 그러면 이 사람한테 연역적으로는 시험이 따로 있는 것이 아니니까 자기가 그리고 싶은대로 그릴 수 밖에 없습니다. 이게 흔히 우리들이 자율이라는 얘기가 될테죠. 이것은 저희들 현실론이 그렇습니다. 따라서 이것을 너무 어떤 미술사적인 美學的인 觀念으로서 그냥 차용을 해서 자율이다 이런 말을 우리가 난삽하게 쓰기 시작하면 이것은 어떤 미학에 대한 순수한 관념적인 토의장인지, 또는 그들의 현실을 어디서부터 출발해서 얘기를 시작해야 하는 것인지가 불투명해지기 때문에 그렇게 토론을 진행하는 것은 좋지 않다고 생각합니다. 따라서 아까도 말씀드렸드시 한 예술가의 개별사라는 것은 한 예술가를 둘러싸고 사회, 역사 전체의 변동적인 운동사 속에서의 하나의 개별사이기 때문에 그것은 이북이나 이남이나 같은 것이라고 생각을 합니다. 다만 여기에서 뭐가 틀리는 문제가 생기느냐 하면 거기에 해당되는 우리의 지식으로서의 개념이라든가 관념이라든가 또는 언어적 차이, 이런 문제가 아무래도 있을테고, 또 이북은 물론 전체를 먼저 설정을 하고 거기에 전체 보존의 단위로서의 한 개별을 인정하는 그런 입장이라면 남한은 그게 반대로 되어 있겠죠. 그러니까 이런 대유법으로 우리가 앞으로 얘기를 시작하며는 자칫 하면 하나의 空論이 되기 쉽고 理想이 되기 쉽기 때문에 저는 되도록이면 이런 문제는 삼가하고 싶습니다.

따라서 예술은 건설하고 확실한 조작적인 작업과, 칠을 한다든

가 그런다든가 이렇게 해나가는 모든 작업이라는 것은 하나의 능동적이고 자기 생산적인 노동을 통해서 나타나는 것은 틀림없습니다. 또하나 이북에서 생각하는 것은 인간의 속성을 주체를, 그러니까 주체미술에 있어서의 생각하는 주체와 느끼는 주체는 예술가 자체에다가는 그것을 실천하는 사람에게는 일단 이론은 안하는 것으로 되어 있는 것 같습니다. 이북으로 볼 때는요. 그러니까 생각하는 주체로서의 미술과 느끼는 주체로서의 미술은 예술가로부터 나오지 않고, 예술가는 생각하는 주체의 미술과 느끼는 주체의 미술을 예술가한테 부여를 하면 그 예술가는 그것을 그리는, 다시 말해서 노동을 하는, 실천을 하는, 이 노동이라는 말이 좋지는 않습니다만, 그것을 일로써 구현을 하는 그런 입장에, 그러니까 일하는 주체에, 미술도 일을 해야 하니까 칠을 한다든가, 쌓는다든가, 그런다든가 하는 것은 다 일이니까 서양말로 하면 워크란 말일테고 사회학적인 말을 빌리면 노동이란 말이 됩니다만, 워크라고 그래보죠, 그러면 그런 일을 통하지 않고서야 미술이 나타날리 없습니다. 이것은 여러분 잘 아시드시 헤겔이 말한 읊으지 않는 시인이라는 것은 있을 수 없는 것이니까, 내가 시를 잘 쓴다고 아무리 머리속에 생각을 해봤자 읊어놔야 시가 되고 안되고 그러는거죠. 그러지 않는 화가라는 것이 어디 있습니까? 물론 문제는 손하고 발을 쓰지 않고 머리속으로만 미술을 생각하는 사람이 많다는 것이 문제가 되는거죠. 미술을 그려놔야 될 것 아니겠습니까? 피카소가 아무리 그게 어떻게 하더라도 피카소는 평생에 93살에 죽었는데 14 만점이라는 작품을 만들었습니다. 그러면 14 만번 노동을 했다 그런 얘기입니다. 이렇

경우에 우리들이 예술을 어떤 인식의 회로로 우리가 수용을 하고 있느냐 하는 것이 문제가 되는 것이라고 생각을 하는 것이고 또 그런 면에서는 작품이 좋건 나쁘건 차치하고, 미학적으로 차치하고, 한 인간의 예술을 대하는 실천적인 작업의 경과로 봤을 때는 이북에는 굉장히 착실한 작가가 많다고 저는 생각을 해 보고 싶습니다. 작품의 결과가 좋다 나쁘다 하는 것은 차치하는 뜻입니다. 반대로 이남에는 예술에 실제적으로 작업을 안 하고 나는 예술가요 하는 사람이 혹시 또 많은지도 모른 것입니다. 사실 이런 측면에서부터 우리도 한번 생각을 해 봐야 되지 않느냐 하는 것이 제 생각이고, 여기서는 오늘 주어진 것이 주체미술의 문제이기 때문에 말씀드린 것입니다.

현대라는 것은, 20세기는 여러분 잘 아시드시 실증적이고 실천적으로 작업을 하는 결과를 가지고 우리가 예술이라고 하는 시대이니까 이것을 19세기적인 또는 18세기적인 계몽적이라든가 이런 관념만 가지고는 할 수가 없는 시대에 우리가 살고 있기 때문에 이런 대비가 앞으로 남북에 대한 문제를 보다 문제 그대로 실제적으로 우리가 연구를 하고 또 장차에 저희들의 어떤 직업적 사회적 또 문화사적인 것을 대비하면서 연구를 해야 할 과제가 아닌가 저는 이렇게 생각합니다. 그래서 아까 말씀하신 본래적 기능과 부수적 기능이라는 것은 원래는 하나의 기능이었다는 것을 제 생각엔, 이것을 불란서 말로 제가 대답을 드릴 수는 없고요, 트라바이 오페르또아 그런 뜻이고, 또 하나는 트라바이 워드아르제 그러니까 예술적 작업과 조작적 작업으로서는 공존하는 것이니까 그것을 굳이 분리를 해 가지고, 특히 우리나라가 공예

미술, 순수미술 이렇게 분류를 하는데 그것은 관념상으로 분류를 하는 것이지 모든 예술이라는 것은 건실한 작업으로부터 나타나는 셈이죠. 純粹藝術을 하는 것은 건실한 작업이고, 공예예술하는 것은 형편없는 작업이다, 이렇게 된다면 이게 舊韓末 시대도 아니고 사대부가 하는 것은 좋은 예술이고 독쟁이가 독을 열심히 만드는 것은 형편없는, 그 당시는 사회계급을 가지고 예술의 결과를 평가했던 아주 좋지 못한 사회적인, 신분적이 이런 내포가 예술을 평가하는데 작용을 했던 시대의 잔재입니다. 그러니까 굳이 이걸 구별할 필요가 없다고 저는 생각합니다.

김문환 : 다음에는 김정옥선생님께 드린 김기덕선생님의 질문에 대한 답변입니다. 김선생님이 핵심적으로 여쭙 본 것은 결국은 김정일 시대에 들어 와서 북한영화의 변화 가능성이 과연 어느정도까지 엿보이느냐 하는 것과 연관된 질문이었던 것 같고, 덧붙여서 저는 김정옥선생님의 개인적인 작업하고 연관시켜서 우리 지금 여기 나왔던 문제중에서 집체 창작의 문제에 대한 것도 같이 좀 말씀드릴 수 있으면 합니다. 왜냐하면 자유극장에서 그동안 하신 작업들 중에 集團創作을 지향한 것들이 많기 때문에 김정옥선생님이 하시는 집단창작하고 북한에서 소위 얘기하는 集體創作을 어떻게 서로 비교해서 얘기할 수 있는지 혹시 그런 대답을 해주시면 우리가 집체에 대한 문제를 이해하는데 조금 더 도움이 되지 않을까 싶습니다.

김정옥 : 아까 주제 발표를 제가 할 때는 할 얘기가 별로 없을 것 같다고 그랬는데 지금 이 시점에서는 할 얘기가 굉장히 많은 것 같습니다.

간단히 아까 김기덕선생님 질문하신 것 몇가지에 대해서 말씀드리도록 노력해 보겠습니다.

먼저 김정일의 등장으로 해서 뭔가 변화가 있느냐 문제는 아까도 말씀드렸습니다마는 분명히 뭔가 변화가 있다고 느끼고 있습니다. 그것은 東歐의 自由化 물결을 북한이 모방한다고는 생각하지 않지만 북한의 경우도 그러한 것을 의식하지 않을 수 없을 것이다. 그래서 그러한 의식하에서 적어도 김정일은 뭔가 변화를 시도하고 있다. 그러한 것이 영화문학 현상모집 같은 것도 그렇고, 뭔가 大作시리즈를 내놓는다든가 또 국제적인 교류를 한다든가 여러가지 이러한 것들이 그러한 예가 됩니다. 그 다음 신상옥감독과 최은희씨를 납치해 가지고 가서 거기의 제도하에는 없는 「신필림」이라는 회사를 만들어 가지고 신필림이라는 영화 회사 이름으로 영화를 만들게 한다든가 이것은 결국은 북한에 없는 예외를 인정해주겠다고 하는 자세라고 생각이 됩니다. 말하자면 예외를 만들어 가고 있다.

제가 아까 음악 경우에도 북한식이 아닌 약간의 예외를, 뭔가 세계와 연결을 갖는 이런데는 예외가 필요하다는 생각들을 하고 있는 것이 아닌가 이런 생각에서 분명히 변화가 일어나고 있고, 그러한 변화는 저는 불행인지 다행인지 모르지만 김일성이 가지고 있는 영화에 대한 감각과 김정일의 영화에 대한 감각은 굉장히 다를 것이라고 생각이 됩니다.

그 다음에 김일성과 김정일이 북한의 영화에 주는 영향이 너무 크기 때문에, 예를 들자면 기록에 보면 김정일이 영화촬영소에 들어서 실제 현장지도를 2천 몇가지에 대해서 했다, 그러니까 2천 몇가지를 지적하고 고치라고 했으니까 얼마나 많은 간섭을 했겠느냐 말이지요, 이런 식으로 말하자면 김일성이 지적할 때와 김정일이 지적할 때 하고는 좀 달라지지 않는가. 예를 들자면 김일성의 경우에는 제가 생각할 때 음악도 다분히 뭔가 찬송가 비슷한 음악을 좋아한 것이 아닌가 하는 느낌이 들고, 그리고 또 연기 이런 것도 굉장히 新派調를 좋아한 것이 아닌가 하는 생각이 듭니다. 왜냐하면 과거에 김일성이 봤던 것, 또는 김일성이 지냈던 과거는 신파조와 연결이 되어 있을 수 밖에 없었다. 이런 점에서 그렇다 보면 김정일은 과정에서 김일성과는 분명히 다르기 때문에 적어도 영화나 이런데서는 상당히 다르지 않을까 이런 생각이 듭니다.

그 다음에 셋째 우리 영화와의 접근 방법을 말씀하셨는데 그걸 저는 두 가지로 생각합니다.

하나는 제 3의 장소에서 그러니까 이번에 뉴욕에서 한국과 북한영화가 만난다는 것은 대단히 좋은 일이라고 생각이 되고 그래서 제 3의 장소에서 객관적으로 양쪽 영화가 만나고 경쟁하는 것이 아니라 그럼으로써 서로 뭔가 눈을 뜨게 되는 이러한게 된다는 것은 대단히 좋은 일입니다.

그 다음에 또하나 접근방법은 정부가 주도하지 않는 교류가 역시 중요하다고 생각하는 것은, 예를 들자면 정부가 우리 정부에서 저쪽에 이 영화를 보내야겠다, 또 북한에서는 자기들이 생

각하는 이 영화를 보내겠다, 이것은 결코 좋은 방법이 아닙니다. 남쪽의 예술가가 북한에 가서 우리가 초청하는 영화는 이것을 하고 싶다, 이렇게 북한 영화를 보고 한국의 영화인들이 흥미있는 영화를 초청하도록, 또 반대로 북한의 예술가들이 우리 영화에서 뭔가 얻을 수 있는 흥미있는 것을 초청하는 이러한 예술가들이 주체가 되는 교류가 이루어질 때 진정한 교류가 되지, 정부에서 서로 대표를 뽑아가지고 보내는 이런 것은 운동시합과는 다른 성격이기 때문에 별로 의미가 없지 않겠나 저는 이런 생각을 해 왔습니다.

그리고 마지막 사회자께서 말씀하신 집단창조 문제는 저희가 자유극장에서 집단창조를 내세우는데 북한에서 내세우는 집단창조하고는 완전히 성격이 다르다고 생각하고 오히려 반대되는 것이라 저는 생각을 합니다. 그 이유가 북한에서 집단창조를 하게 되는 이유는 각 개개인의 개성이나 이런 것을 반영시키자는 것이 아니라, 예를 들자면 김일성이면 김일성, 또는 정책적으로 이러한 것을 한다. 그래서 여러 사람이 협력해서 이 방향으로 가라고 하는 것이고 저희가 집단창조를 생각해 본 것은 희곡을 어떤 사람이 써 가지고 배우들이나 연출가가 그 희곡에 충실하게 재현한다고 하는 것은 우리가 너무 희곡작가에게만 종속되는 것이기 때문에 그러지 않고俳優가 하고 싶은 이야기가 있으면 한마디 할 수도 있고 또 배우가 어떤 장면에서 꼭 유행가를 한번 불러고 싶다면 유행가도 한번 불러라 이런 생각이기 때문에 말하자면 거기에 참가하는 사람들의 개개인의 의식이 공연속에 어떻게 반영되는가 이러한 생각이기 때문에 제가 생각하는 집단창조

는 정말로 각 개개인이 자기들의 집단적인 뉘를 반영시켜 보는 이런 것이라면, 저쪽은 상당히 劃一化 되고 뭔가를 통일하기 위한 집단창조의 성격으로 이어 가지고 어떤 개개인의 개성이 반영되는 것은 상당히 배제되는 것이 아닌가 생각합니다. 그런 점에서 이북의 연극에서 우리 연극을 많이 연구해 가지고 반영을 하면 상당히 오히려 효과적이 아닐까 이런 생각을 해 봅니다.

김문환 : 다음 마지막으로 演劇分野에 대한 양혜숙선생의 질문이었습니다.

하나는 용어 문제였는데, 民族歌劇하고 창극이라고 하는 것의 상관관계에 대한 것이고, 또 하나는 그런대로 그안에서 변화되는 조짐이 있다고 그럴 때 관객과의 관계에서 그것을 어떻게 설명할 수 있겠느냐 그런 두가지 질문으로 볼 수 있겠죠?

양혜숙 : 전통의 수용적 입장에서 질문을 했습니다.

서연호 : 제가 본 기록에는 60년대 이전에 창극이라는 말이 있는데 그 이후에는 그것을 쓰지 않거든요. 그런데 원래 북한 지역에는 판소리가 없습니다. 과거의 기록을 보면 더러 북쪽 지방에 사는 사람이 전라도 지방에 가서 판소리를 배운 사람은 있지만 북한에는 근본적으로 판소리, 우리가 말하는 南道唱의 전통으로서의 판소리는 없거든요. 만약에 그런 유사한 것이 있다면 배방이 곳 같은, 어떤 분은 그것이 판소리의 시원이다, 이렇게 말씀하시는 분도 있는데 그 음악성이 전혀 다릅니다. 배방이 곳이라는 음악하고 우리가 말하는 육자배기 소리의 판소리는 전혀 다르기 때

장에서 대단히 감동을 받았다, 아주 뜨거운 뭉클 받았다, 그렇게 기록이 되어 있는데 그것은 그 사람이 그렇게 느끼고 썼는지 일방적으로 그쪽에서 그렇게 기록했는지는 알 수 없죠. 그것은 솔직한 관객의 반응으로 받아 들이기는 어려울 것 같네요. 그래서 지금 북한에서 발표된 자료에서는 북한의 연극관객의 심리적인 변화, 소위 정서적, 느끼는 변화에 대해서는 우리가 추적하기 어렵지 않는가 생각됩니다.

세번째는 하나 더 추가해서 말씀드리고 싶은 것이 있는데 이것은 전혀 오늘 말씀하신 분하고 관계가 없습니다. 그것 오해하시면 안되는데, 지금 간혹 북한관계 글을 쓰는 분, 연극계도 그렇고, 다른 분들도 그렇고 하는데 신파조라는 말이 자꾸 나옵니다. 지금 김정옥선생님도 그 말씀을 쓰셨는데 김정옥선생님이 잘못 말씀했다는 것이 아니라 우리가 전통적으로 생각하는 신파조라고 하는 연극의 요소, 그 다음에 요즘 우리가 신파조라는 말을 쓰면서 또하나 잊어버리고 있는 것이 變詞調라고 하는 것이 있거든요. 변사조라고 하는 말이 과거에 많이 쓰던 말인데 요즘은 잘 안 쓰는 것이죠.

과거에 연극하신 분들은 신파조라는 말을 썼어요. 그 다음에 또하나 무슨 말을 썼나 하면 멜로조라는 말을 썼어요. 멜로드라마의 멜로조. 그러니까 연극의 전문적인 개념으로 말하면 신파조, 변사조, 멜로조는 다른 것입니다.

그런데 아까 제가 발표할 때 마지막 부분에 지금 북한의 연극이라는 것을 객관적으로 어떻게 봐야 되느냐 그것은 대단히 퇴영적으로 19세기 중반기에 거의 끝나버린 서양 연극의 멜로드라

문에 음악적으로 같은 개념으로 볼 수 없지요. 말하자면 북한에서 말하는 창극이라는 것은 지금 우리가 이쪽에서 이해하는 판소리를 기조로 하는 현대화된 연극이라는 그런 장르 개념이 아니고, 그 사람들이 창극이라는 말을 썼을 때에는 아직 자기들의 어떤 음악의 장르가 정립되지 않은 상태에서 소위 음악극, 노래극이라는 의미에서 노래를 많이 삼입한 창을 위주로 하는 연극이다. 이런 개념으로 60년대 이전에 막연히 써 온 것 같아요. 그러다가 60년대부터 우리가 아는 천리마운동이 일어나는데 그것이 말하자면 김일성 주체화 내지는 김일성 唯一體制로 강력하게 몰아치는 그 과정에서 이제는 우리가 민족이라는 것을 내세워야 된다. 그래서 우리 민족의 과거 우리 민요조의 노래를 위주로 하면서 음악을 다 자기들 나름대로 현대화시킨다는 그런 명목에서 민족가극이니, 민족음악이니, 민족이란 말이 굉장히 많이 나옵니다. 그런데 이 革命歌劇이라는 것이 나오니까 그런 개념이 쑥 사라지고 요즘 나오는 책에는 주로 혁명가극을 많이 쓰고 있거든요.

그러니까 남쪽에서 생각하는 그런 창극과는 우선 다르다고 저는 그렇게 느끼고 있습니다. 제가 본 책에는 그렇게 느끼고 있는데 과연 제가 잘 알고 있는지 그것은 모르겠습니다.

두번째 질문하신 관객의 변화문제는 대단히 이것은 알기가 어렵습니다. 그것에 대해서 자료가 없습니다. 왜 그런 문제가 있냐 하면 그 자료를 조직하고 기술하고 발표하고 평가하는 것은 소위 당 지도부 내지는 거기에 선택받은 사람들 뿐이지 그것을 보고 듣는 사람이 어떻게 평가하는지에 대한 반응에 대해서 솔직한 기록이 없고요, 다만 더러 반응이라고 나오는 것은 관객의 입

마의 분위기를 기본으로 깔고 그러한 수법을 기본으로 깔면서 거기다가 메세지를 붙여 넣으려고 하는 퇴영적인 연극이다 그런 애기입니다. 말하자면 저쪽에서 쓰고 있는 社會主義 리얼리즘이라는 말이 굉장히 학생들에게 근사하게 들리는 것 같은데 직접 필름을 통해서 연극을 봤을 때는 그것은 서구에서 말하는 소셜 리얼리즘하고는 거리가 있습니다. 제가 보기로는 그렇습니다. 그러니까 그것은 소셜 리얼리즘이라는 아주 근사한 것 같은 개념을 우려 먹고 있지만 실제 내용은 19세기 중반기에 거의 생명이 종식돼 버린 멜로드라마에다가 김일성 사상을 소위 김일성 주장을 거기다가 넣어서 메세지화 시키는 것이 오늘날 북한연극의 실상이니까 사실은 세계적으로 뒤진 연극을 하고 있는 것이다, 그런 생각입니다.

만약에 그렇다면 신파조라는 북한의 연극이 신파조라는 말보다는 이것은 멜로조라는 말이 더 개념적으로 합당하다. 왜냐하면 신파조라는 것은 1920년대 초기에 거의 사라져 버렸습니다. 그 신파조라는 것은 우리 나라 사람이 흉내내기 어렵습니다. 일본 사람의 독특한 발성법이기 때문에 대단히 어렵습니다. 그래서 흉내를 빌려다가 못낸 상태에서 거의 끝났는데, 그것이 나쁘게 영향을 많이 미쳤죠. 저는 그렇게 정리를 해 드리고 싶습니다.

김문환 : 아마 마지막에 말씀하신 양식의 문제는 연극하시는 분들 내부에서 더 토론이 되어야 될 문제인 것 같습니다.

저로서는 오늘 회의를 주재하면서 사회를 보면서 몇가지 상당히 중요한 문제가 앞으로 우리가 토론의 제목으로 연구의 제목

이 될 수 있을 것이라고 하는 느낌을 갖고 있습니다. 아까 말씀드린대로 결국은 예술 창작이라는 것에 대한 이해가 자율성의 문제하고 연관이 될 수 밖에 없는데 18세기, 19세기를 지배하였던 그러한 관념으로서의 절대적 자율성의 문제하고 전혀 다른 차원에서 오늘날의 예술의 자율성의 문제가 토론되어야 되겠다. 개인을 중시하는 문제가 자칫 잘못하면 심리적인 쾌락을 맛볼려고 하는, 그러나 예술의 목표로 퇴영할 그런 가능성이 있다 하는 것을 우리가 한번 염두에 둬보자 하는 생각입니다.

또 하나는 아까 권영민선생께서 분명히 지적해 주신대로 북한에서의 文藝政策이라고 하는 것이 1947년의 제 29차 中央委員會의 決議와 상당히 연관이 되어 있습니다. 그런데 이 시점을 여러분들이 상당히 중요하게 생각하셔야 할 것은 바로 그것이 스탈린주의라든지 모택동주의라는 것과 상당히 밀접한 연관속에서 이루어지고 있는 시점입니다. 또 하나 역시 스탈린주의, 그렇게 정색되는 과정은 국내의 권력투쟁과도 연관이 있지만 나치스와의 투쟁이라고 하는 외부적인 요인으로 평계를 대고 있습니다. 그러기 때문에 金日成主義라고 하는 것을 국제적인 시각에서 우리가 한번 검토해 봐야 될 그런 필요가 있다 하는 느낌을 가졌습니다. 그와 연관해서 사회주의 내부의 여러가지 예술에 대한 관념도 상당히 변화가 무쌍하다 하는 것을 우리가 목격하고 있습니다. 그러기 때문에 북한의 어떤 변화 그것도 단순히 현상적인 변화가 아니라 바람직한 변화를 예상한다고 했을 때 脫金日成時代에, 말하자면 북한예술이 어떤 변화를 갖는 것이 바람직하나 하는 것이 잘못하면 탁상공론 같지만 우리 주변에서 있는 상업주의에 대

한 하나의 代案과 이것이 맞물려 있기 때문에 저는 오늘 토론의 어느 부분들은 중대한 문제들을 제기했다고 봅니다.

여전히 같은 맥락에서 정통성의 문제가 상당히 앞으로 고민해 봐야 되는 주제라고 생각합니다. 항일투쟁이라고 하는 것과 연관된 저 사람들의 해석이 왜곡된 형태인 것은 틀림없지만, 그러나 민족의 정통성 문제를 다룰 때 항상 제기되는 것이 이 문제이기 때문에 우리 쪽에서 이 문제를 어떻게 다루어 나갈 것이냐 하는 것이 하나의 주제로 부각될 수 있습니다.

아까 참고로 연대를 말씀해 주셨습시다만, 중국에서 文化大革命이 일어나던 시기가 바로 북한에서 김일성주의가 강화되는 시기입니다. 그러나 중국은 4人邦이 몰락하면서 적어도 그 이후에 새시대라고 그 사람들이 얘기합니다마는 새시대의 사회주의 예술 정책은 북한의 그것과는 조금 다릅니다. 북한은 1975년에 4인방이 무너지고 중국내에서 새시대의 문화가 싹틀려고 하는 시점에 오히려 점점 김일성주의를 강화했던 시대적인 아이러니가 있습니다. 그러기 때문에 북한의 예술을, 특히 미래지향적인 입장에서 우리가 어떻게 이해해야 되느냐 그 변화를 어떻게 바람직하게 유도할 수 있느냐 그것이 우리 내부의 문제하고 어떻게 연관되느냐 했을 때 이러한 여러가지 참고 사항들이 조금 더 넓은 시각에서 고려되지 않으면 안되겠다 그런 느낌을 갖습니다.

序頭에 우리가 확인한대로 오늘은 북한의 문화 예술에 대한 실태를 확인해 보는 그러한 연구 모임이었습니다. 앞으로 이런 연구 모임이 서우석선생님께서 제시했던 새로운 연구방향까지도 염두에 두면서 앞으로 좀더 진전된 토론이 있었으면 하는 기대가 있습니다.

〈添附〉

심포지움 日程

심포지움 일정

10:00 - 10:40 개 회 식

개회사 : 강 선 영 (예총회장)

치 사 : 홍 성 철 (국토통일원장관)

격려사 : 이 어 령 (문화부장관)

10:45 - 12:30 주제발표 및 토론

- 발 표 : 북한의 문학, 권 영 민 (서울대)
북한의 미술, 유 준 상 (국립현대미술관)
- 사 회 : 김 문 환 (서울대)
- 토 론 : 이 형 기 (동국대), 정 소 성 (단국대),
김 영 기 (이화여대)

13:30 - 15:30 주제발표 및 토론

- 발 표 : 북한의 영화, 김 정 옥 (중앙대)
북한의 음악, 한 상 우 (음악평론가)
북한의 혁명가극, 서 연 호 (고려대)
- 사 회 : 김 문 환 (서울대)
- 토 론 : 김 기 덕 (영화감독), 서 우 석 (서울대)
양 해 숙 (이화여대)

15:30 - 15:45 휴 식

15:45 - 17:30 종합토론

- 사 회 : 김 문 환 (서울대)
- 토 론 : 참석자 전원