

조선 근대 무대미술을 통해 근대 연극사를 되짚기

—김남석, 『조선연극과 무대미술』 I·II(소명출판, 2021)

백두산*

국문초록

『조선연극과 무대미술』 I·II은 1910년대부터 1940년대까지 근대 무대미술 자료를 공연 줄거리와 대본, 평론, 배역과 연기, 극단사의 맥락과 엮어 한국 근대 무대미술의 전개에 대한 풍요로운 해석을 시도하고 있다. 이 책은 ‘사실주의’ 무대의 발전에 따른 거시적 도식이 아닌, 개별 극단과 공연의 무대미술 양상을 미시적으로 추적하며 조선 근대 연극계에서 무대미술의 전략과 위상을 중심으로 근대연극사의 흐름을 다시 살펴보는 작업에 주목하였는데, 이에 따라 신파극 출현 이후의 대중극단과 동양극장, 토월회, 극예술연구회 등의 활동은 무대미술의 구성과 전략에 초점을 두어 조망된다. 특히 이 책에서는 원우전의 무대미술의 전개를 중심으로 1920년대 토월회부터 1930년대 동양극장, 1940년대 아랑에 이르는 한국 무대미술의 중심적인 계보와 활동을 당대 대중극단의 전략 및 시스템과 견주어 짚어가며, 동양극장 무대장치부의 활동과 김일영 등 극예술연구회 계열의 신진 무대미술가의 등장으로 변화하는 무대미술사(연극사)의 흐름을 포착하는 데 주력하고 있다.

www.kci.go.kr

* 서울시립대 국어국문학과 부교수

1. 들어가며 : 조선 연극계에서 무대미술의 위상을 상상하기

일제강점기의 연극을 공부한 사람들은 신문이나 잡지에서 그 '귀한 무대사진 한 장을 접하게 되는 순간 은은한 기쁨을 누리는 경험을 한다. 일제강점기 일간신문 및 잡지에서 무대사진은 보기 드문 자료라 대부분의 연구에서는 평론을 조합하여 무대를 '읽었기에 무대를 상상하는 작업은 어딘가 지난하고 부족한 작업이었다는 느낌을 떨치기 힘들기 때문이다. 실제 무대구성을 볼 수 있다는 그것만으로도 연구의 숨통이 다소간 뚫리는 느낌이랄까. 그렇기에 무대사진 자료를 다수 수록하였던 노승희의 『해방 전 한국 연출의 발전 양상 연구』(동국대학교 연극영화과 박사학위논문, 2005)나 근대 무대미술사 연구성과로 제출된 박성희의 『한국 근대극 무대미술의 발전 양상 연구』(한양대학교 연극영화과 박사학위논문, 2012)는 숨이 막힐 때마다 물을 마시듯 들여다보는 논문들이었으나, 근대 무대미술에 관련한 자료나 전문서에 대한 목마름은 가시질 않던 것이었다. 목마른 사람이 샘을 파는 법이다. 최근 근대 배우극단사에 대한 연구로 일제강점기 연극 연구 분야에서 많은 업적을 제출하였던 김남석 선생의 근작 『조선연극과 무대미술』 I·II(소명출판, 2021)은 1910년대부터 1940년대까지 근대 무대미술 자료를 공연 줄거리와 대본, 평론, 배역과 연기, 극단사의 맥락과 엮어 한국 근대 무대미술의 전개에 대한 풍요로운 해석을 시도하고 있어 근대 연극사 연구자들에게 반가운 저서이다.

2010년대까지 한국 근대 무대미술 연구는 대체로 연출사와 공연사, 연기방식의 논구 가운데 무대미술의 활용 방식을 언급하거나, '환영적 무대 장치의 시작', '사실적 배경', '입체화 무대', '전문적 무대미술' 등 '사실주의' 무대의 발전 단계를 중심으로 논의되었다. 그러나 연출사연기사공연사의 관점에서 무대미술을 바라보는 연구에서 근대 무대미술의 위상은 기실 뚜렷하지 않았고, 반대로 '사실주의' 무대미술의 도입과 발전이라는 관

점에서 분석된 근대 무대미술사의 방향은 개별 극단이나 무대미술가의 활동을 서구적 무대기술의 도입이나 전신자(傳信者)로서 바라보며 한국 무대미술의 ‘발전’을 서술한다는 느낌을 지울 수 없어 아쉬움이 있었다. 이 책에서는 1911년 신파극의 출현 이후부터 해방 직전까지 ‘연기와 서사의 공간’으로서 무대미술의 창조가 ‘개별 무대미술가와 극단에서 어떠한 방식으로 전개되었는가를 중심으로 조선 근대연극과 무대미술의 관계를 조망한다. 여기서 ‘연기와 서사의 공간’으로서, ‘개별 무대미술과 극단의 시각’을 중심으로 한국연극과 무대미술의 전개를 다루었다는 점은 보다 설명이 필요하다.

우선, 『조선 연극과 무대미술』에서는 일본식 신파극 무대미술의 도입 이후 사실주의 무대미술의 난숙이라는 무대미술사의 발전적 도식보다, 개별 공연에서 어떠한 의도로 무대미술이 구성되었는지, 이러한 의도가 성공적이었던 것인지, 또한 유사한 소재의 여타 무대미술과 견주어 어떠한 점이 차별화된 것인지 분별하는 데 주목한다. 이러한 관점에서 근대 무대미술은 시대적으로 균일한 발전의 도식이 아닌, 개별 극단들의 특수성, 곧 “일제강점기 조선의 극단(연극단체) 중에서도 무대미술(혹은 무대 디자인)의 중요성을 인정하고 일찍부터 이러한 역할에 주목하는 단체들이 적지 않았¹⁾”던 선구적 활동에 초점을 두어 조망된다.

이러한 관점에서, 한국연극사의 주요 공연은 무대미술의 관점에서 재해석된다. 예를 들어, 저간 신문연재소설의 인기나 극서사에 주목하여 살펴봐왔던 혁신단의 <쌍옥루>에 대한 분석에서는 공간과 사건의 압축을 포기하고 한강을 무대화한 지점에 주목하며 한강의 무대화가 “장면화 자체가 불거리이고 흥행요소²⁾” 되었다는 점을 밝히고 있다. 동양극장 호화선의 무대미술에 대한 흥미로운 분석에서는 동선이나 연기공간의 구축보다 항구에 배가 드나드는 무대(<항구의 새벽>(1937.6), <애별곡>(1938.3))

1) 김남석, 『조선연극과 무대미술』 I, 소명출판, 2021, 19면.

2) 위의 책, 60-61면.

나 금강산의 스펙터클을 강조하는 무대(<내가 사랑하는 사람들>(1937.6))를 재현하는 데 공을 들였던 호화선의 흥행전략과 무대미술의 관계를 읽어내고 있다. 요컨대 인기배우가 망라되어 있어 연기공간과 무대미술의 조화가 필요하였던 청춘좌와는 달리 출연진 이외의 흡인력이 필요하였던 호화선에서는 무대의 스펙터클 그 자체가 강조되었던 것이다.³⁾ 이러한 서술에서는 근대 연극사와 극단사의 전개를 연출, 연기, 극서사와 다른 위상, 곧 조선 연극계에서 무대미술의 전략과 위상을 중심으로 다시 들추고, 이에 따라 조선 근대 연극사의 흐름을 다시 살펴보는 작업이 책을 관통하는 주요한 문제의식이었음을 간취할 수 있다.⁴⁾

두 번째로 개별 무대미술가에 대한 행적과 작업의 추적에 많은 분량을 할애하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 특히 『조선 연극과 무대미술』 I 권의 2장은 그 자체로 책 한 권의 분량에 이르는 방대한 서술을 통해 1920-1940년대 토월회에서부터 동양극장, 아랑에 이르는 원우전의 행적과 무대미술 작업의 분석에 초점을 두고 있으며, II 권에서는 동양극장 호화선의 정태성, 극예술연구회 계열의 김정환, 강성범, 황토수, 정현웅, 김일영 등 무대미술가의 활동에 대해 다루고 있다. 초창기 무대미술사 연구에서 무대미술사의 서술이 연출사나 공연사 연구와 분리되지 않았다는 지적은 기실 무대미술가에 대한 개별적인 연구가 이루어지지 않았다는 지적과도 일맥상통한다. 고유명사가 공백으로 남은 역사의 서술이랄까. 이러한 관점에서 이 책에서 주력하는 무대미술가의 행적과 작업에 대한 분석은 이후의 연구를 위한 귀중한 첫 걸음으로서의 가치가 있다.

3) 김남석, 『조선연극과 무대미술』 II, 소명출판, 2021, 77-82면.

4) “내가 진정으로 꿈꾸고 기획했던 연구(저술)는 조선 연극(1911-1945년 시점까지를 잠정적으로 지칭)에서 무대미술이 차지하는 역할과 분야에 대해 충분히 논구하고, 무대미술을 통해 이해될 수 있는 조선 연극의 흐름을 정리하는 작업(책)이었다. 그러니까 조선 연극 속에서 무대미술의 위상을 발견하고 싶었고, 무대미술을 통해 조선 연극의 흐름을 개관하고 싶었다. 어느 한쪽이어야 한다는 생각보다는 양자가 모두 결합여야 한다는 생각에 가까웠다.” (김남석, 『조선연극과 무대미술』 I, 앞의 책, 7면)

2. 동양극장 원우전을 중심으로 바라본 한국 근대 무대미술의 흐름

『조선 연극과 무대미술』 I 과 II 의 구성을 살펴보면 다음과 같다.

- I 권 : 1장 1910~20년대 신극 무대디자인
 2장 원우전을 중심으로 살펴본 일제 강점기 조선 연극과 무대 미술
- II 권 : 3장 정태성과 동양극장의 무대미술
 4장 1930년대 신극 진영의 무대디자인과 그 흐름
 5장 조선성악연구회와 창극의 무대
 6장 무대디자인으로 재구하는 1940년대 연극들
 7장 대중극과 신극 무대디자인의 맥락과 차이

이러한 구성 가운데 주목할 만한 것은 동양극장 계열 극단과 원우전의 무대미술을 중심으로 한 한국 근대 무대미술의 흐름에 대한 분석이다. 조선 근대 무대미술에서 원우전은 개별 무대미술가의 이름 이상의 위상을 지닌다. 원우전의 무대미술은 1920-1930년대 토월회 이후의 신극과 대중극의 무대미술 제작의 경험이 연속되는 흐름을 보여주면서, 제한된 극장환경 및 동양극장 무대장치부의 공연 시스템 안에서 조선적 무대미술이 구축되는 과정을 보여주는 무대미술사의 블랙박스이다. I 권 2장에서 중점적으로 서술되는 원우전 무대미술의 특수성은 토월회의 <춘향전>(1925)에서부터 관찰되는 무대의 3분할에 따른 가옥 등의 전형적 무대구성, 걸개그림과 입체적 무대장치의 조화와 나무 등의 오브제 배치를 통한 원근감과 균형감의 구현, 극장 환경 덕에 평면적 무대구조에 그치기 쉬웠던 환경에서 무대 단을 활용하여 높낮이를 주어 공간감을 확대하고 연기공간을 확보하는 무대장치의 배치, 이상화된 장소 재현의 감각 등으로 분석

된다. 이는 토월회 시절 원우전의 무대미술에서 산견되는데, 이후 동양극장 계열의 극단이나 아랑 등 대중극계 전반에서 활용된 무대미술의 전형으로 서술되고 있다.

이 과정에서 『조선 연극과 무대미술』은 동양극장 설립 이후 체계화되었던 대중극단의 공연 시스템 및 당대 대중적 전략과의 관련 하에서 원우전 무대미술의 특수성을 해명하고 있다. 1일 2, 3작품을 무대에 올려야 했던 동양극장의 경우 무대장치 디자인은 3분법의 구조를 통해 집을 무대화하는(때로는 기존 무대장치 디자인을 활용한) 전형성을 보여주며, 무대의 빠른 전환을 위해 전 막의 무대장치를 가감/변용되는 경우도 발견된다. 동양극장 무대의 상당수는 공간의 대칭적 균형과 연기장소의 확보, 장소의 재현이라는 실용적 관점에서 구현되고 있었다. 또한 당대를 다른 동양극장 무대의 다수는 문화주택의 이미지를 구현하고 있는데, 책에서는 문화주택의 이미지를 바탕으로 화려한 실내장식을 구현하였던 무대미술의 방향에 대하여 문화주택과 서양식 생활에 대한 “상상력의 확산과 대리만족”을 의도하였던 극단의 대중적 전략과 엮어 분석하고 있다.

한편, 원우전의 무대디자인에서는 걸개그림(배경막)의 다채로운 활용이 두드러진다. 걸개그림은 공연에서 정형화된 삼분구조나 대칭성에 의해 경직된 무대의 긴장을 불러일으키는 장치로 사용되는 경우도 있는데, <외로운 사람들>(1937.7), <남아행장기>(1937.7)에서 활용되는 곡선형 풍경의 걸개그림이 무대의 원근감을 부가하였던 예 등이 이에 해당한다. 나아가, 동양극장의 전형성에서 탈피한 원우전 무대미술의 예로 <춘향전>(1936.1)에서 좌우대칭을 파괴하는 만곡(彎曲)성 디자인의 역동성이나 호화선에서 공연된 <내가 사랑하는 사람들>(1937.6)에서 금강산의 원경과 중경, 근경의 구도를 재현하며 “당시로서는 압도적인” 스펙터클을 재현하였다는 점이 강조된다. 이러한 관점에서는 원우전의 걸개그림(배경막)

5) 김남석, 『조선연극과 무대미술』 I, 앞의 책, 307면.

6) 김남석, 『조선연극과 무대미술』 I, 앞의 책, 357면.

사용이 단순히 무대배경에 대한 사실적 재현에 그치지 않고 고유한 미적 기능을 하였다는 전제가 엿보이며, 또한 원우전의 무대미술에서 걸개그림으로 활용된 금강산 연작 스케치나 고택 스케치의 활용에 대한 서술은 원우전 무대디자인의 독창성을 규명하는 논점으로 읽히기도 한다.

I 권 2장에서 집약적으로 다루어지는 원우전 무대미술 작업에 대한 분석적 고찰은 이후의 각 장에서 개별 무대미술을 판별하는 중요한 기준으로 제시되고 있다. 3장에서 호화선의 무대디자인에 대한 설명에서는 동양 극장 청춘좌 무대미술과의 공통성을 비교하면서 호화선 무대미술만의 특수성으로 “무대미술적으로 부각하기 위한 디자인의 채택⁸⁾을 통해 시각적 스펙터클을 강조한 무대디자인을 실현하였던 공연을 예시하는데, 이 작업에서는 다시 원우전이 호명되고 있다. 5장에서는 조선성악연구회가 원우전의 협력을 통해 무대미술 작업을 수행하였다는 점에서⁹⁾, 6장에서는 1940년대 무대미술을 개략적으로 분석하는 자리에서 아랑 시절 원우전이 작업한 <김옥균>(1940.4)과 그 모태로서 원우전의 무대미술로 추정되는 청춘좌의 <심야의 태양>(1937.11)을 다룬다는 점¹⁰⁾ 등에서는 다시금 무대미술의 전범이자 기준으로서의 ‘원우전’이라는 그림자가 읽힌다.

이러한 관점에서 4장은 원우전의 영향력, 곧 대중극 무대미술의 영향력 밖에 있었던 신극 무대미술의 흐름을 다루는 부분으로 주목된다. 이 책에서는 무대미술의 관점에서 1기 극예술연구회의 실천은 축지소극장의 모델에 기대거나 전문적 무대미술가의 등장이 지체되는 과정으로 그 한

7) 원우전 무대스케치에 대한 관심과 실제 작품에서의 활용 양상에 대한 추적은 이 책의 기원으로서 주목할 만하다. 저자는 근대 무대미술사 연구에 착수하였던 계기로 2013년 한국예술기록원(현 아르코예술기록원)에서 의뢰하였던 《원우전 무대미술 도면》 54점의 분석에서부터 출발하였다고 기술한다. (김남석, 『조선연극과 무대미술』 I, 앞의 책, 7-9면.)

8) 김남석, 『조선연극과 무대미술』 II, 앞의 책, 79면. 호화선의 무대미술 중 금강산의 스펙터클이 강조되었던 <내가 사랑하는 사람들>은 원우전의 솜씨이다.

9) 위의 책, 430면.

10) 위의 책, 464-496면.

계가 뚜렷하였다 분석한다. 이후 해외유학과 출신의 무대미술가 김일영이 합류하여 보여준 제11회 공연 <자매>(1936.5), <호상의 비극>(1936.5) 등의 작업에 이르러 극연은 독창적인 무대미술의 가능성을 보여준다. <자매>에서 조선 고택의 디자인에서 시선의 차단과 개방, 관객들의 관람 시야 구축을 위해 가옥의 지붕과 기둥을 제거한 ‘단만의 디자인이나 <호상의 비극>에서 조명을 이용한 호수 디자인의 시도 등은 실제 공연 상황의 제약에 의해(또한 <호상의 비극>의 경우 자료로 확증할 수 없다는 문제에 의해) 무대화의 성과를 단언할 수는 없지만, 환영적 무대의 상상력을 뛰어넘은 새로운 시도로 평가된다. 동시에 새로운 무대미술가로서 김일영의 등장, 곧 1930년대 중반 해외유학과 무대미술가의 등장은 1940년대 원우전과의 경쟁 양상에 초점을 두어 서술되고 있다는 점에서¹¹⁾ 원우전은 ‘숨은 산’으로 다시금 등장하여 이채롭다.

3. 나가며

여기까지 읽다 보면, 한국 근대 무대미술에 있어 원우전은 무엇인가, 또한 무대미술사의 관점에서 정리된 근대연극사의 흐름은 무엇인가 생각하지 않을 수 없다. 책의 결론에 해당하는 7장에서 원우전 무대미술과 한국 근대연극사의 흐름은 다음과 같이 요약된다.

원우전의 행보는 대중극 진형에서는 강력한 동력이 될 수밖에 없었다. 일제강점기 조선의 연극계가 대중극계를 중심으로 운영되었고, 그러한 대중극계의 활동은 상대적으로 많은 공연으로 채워질 수밖에 없었기 때문이다. 무대장치기는 드물었고, 그것도 개성적인 공연미학을 창출할 수 있

11) 위의 책, 325-328면.

는 장치기는 손에 꼽을 수 있는 정도였다. 원우전은 이러한 상황 속에서 대중극계의 공연 전반에 참여하였다. (…)

제1기 극예술연구회는 무대디자인에 대한 강력한 재현 의지를 피력하지 않았다. 사실 제2기에 접어들면서도 이러한 성향은 크게 변화하지 않았는데, 이러한 극예술연구회의 연극적 생리에 변화를 준 이가 김일영이었다. 김일영은 일본에서 조선예술좌에서 활동하며 무대미술에 대한 자립적 미학관을 가진 무대디자이너였다. 세인들은 김일영의 등장을 원우전의 독주 시대를 끝낼 디자이너의 출현으로 간주하기도 했다. (…)

궁극적으로 무대미술은 극예술연구회의 공연 상황을 보여주고 그 성과를 측정하는 일종의 바로미터 구실을 할 수 있다. 제1기 적지 않은 공연이 이러한 측면에서 미학적 완성도와 거리가 멀다고 하겠다. 서구의 위대한 작품을 고른 경우에도, 이러한 작품의 미학적 재창조 과정에서는 다소 답보적인 상황을 연출하고 만 흔적도 강하게 담보된다.¹²⁾

이 책에서 다룬 무대미술사와 근대연극사의 관계, 원우전의 위상, 극예술연구회의 무대미술에 대한 비판적 논지를 조금 더 음미해 보자. 이 부분을 저자의 전작 『조선 대중극의 용광로 동양극장』(2018)에서 마지막으로 기술한 문장과 비교하여 음미한다면 보다 풍미가 짙겠다. “동양극장은 1930-40년대를 잇는 연극사적 교량이었으며, 각종 연극적 계파와 지향으로 혼류를 이루었던 (대중)극계를 통합 합류하여 하나의 통합된 실체로 제련해 낸 조선(한국) 연극의 용광로였다.”¹³⁾ 원우전의 무대미술은 1920년대 토월회부터 1930년대 동양극장에 이르는 한국 연극사의 중심적인 계보와 무대의 상상력을 연결하는 존재로서, 토월회와 취성좌 계열, 곧 신극과 대중극을 아울러 동양극장으로 집결되는 무대미술사(연극사)의 중심적 흐름을 보여주는 존재로 중요하다. 극예술연구회의 단계에서 무대디자인의 독창성은 깊이 고민되지 못하였는데, 한편으로 원우전의 무대에

12) 위의 책, 517-521면.

13) 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 2, 서강대학교 출판부, 2018, 386면.

서 나타나는 대중극의 전형적 구조나 관습적 면모는 김일영과 같은 새로운 무대디자이너의 출현에 의해 일신의 가능성을 지니게 되며, 1930년대 중반 극예술연구회 당시까지 도전적인 가능성의 측면에 머물고 있었다. 연극운동론의 측면에서 극예술연구회와 동양극장이 지닌 근대연극사적 위상을 감안한다면, 무대미술의 차원에서 바라보는 근대연극사는 역설적으로 챔피언과 도전자가 뒤바뀐 구조이다.

이 책에서 다루었던 각종 무대미술가의 행적이나 개별 무대미술가의 독창적 미학에 대한 분석은 연구자 스스로 밝혔듯 아직 미완의 단계이다.¹⁴⁾ 예를 들어 초기 극예술연구회의 무대미술에 관여하였던 황토수의 무대미술은 서양화가이자 삽화가로 활동하였던 토수(土水) 황술조(黃述祚)와의 연관성을 토대로 정현웅과 함께 근대화단과 극예술연구회의 관련성을 중심으로 분석적으로 살필 수 있다. 또한 원우전의 금강산 디자인의 미학과 스케치에서 나타나는 ‘원경-중경-근경’의 구조는 원우전이 서화미술회에서 수학하였던 동양화가 출신이었다는 점에서 그의 무대미술에 나타난 동양미술의 특수성 차원에서 보다 깊게 논의될 수 있겠다. 한 발이라도 진전된 화두를 던져주는 것이 마중물의 역할이다. 『조선 연극과 무대미술』은 한국의 척박한 무대미술사 연구의 토양에 이 마중물의 기능을 다하고 있다.

14) “지금의 연구 수준에서는 그들의 활동을 일일이 분리하지는 못했고, 주로 호화선 혹은 동양극장 무대미술부의 영역에서 다루어야 했다. 차후 연구를 더욱 진행할 수 있다면, 이들의 삶과 이력 역시 개별적으로 분리되고 영역별로 심화할 방안을 찾고 싶다.” (위의 책, 21면)