

〈산사람들〉에 투영된 공간의 의미와 1930년대 현실과의 상관성에 관한 연구

무대디자인을 통해 조형된 극 공간을 중심으로

김남석

국립부경대학교 국어국문학과 교수, 연극/영화 전공

darkjedi73@naver.com

I. 머리말

II. 무대장치가 김일영과 무대디자인의 관점에서 본 〈산사람들〉

III. 〈산사람들〉 텍스트의 공간: 개방과 은폐의 단면과 교차

IV. 맺음말

I. 머리말

지금까지 〈산사람들〉에 대한 연구는 주로 희곡과 극작술 중심 연구로 진행되었다.¹ 이러한 연구는 텍스트 〈산사람들〉의 내용을 충실하게 해석하고, 희곡(사)적 위치를 밝히는 데에 크게 일조했다. 하지만 그 이후 〈산사람들〉에 대한 연구는 기존 성과를 넘어서지 못하였고, 양적인 측면에서 한동안 산출되지도 못하면서 답보를 면하지 못했다. 그러면서 자연스럽게 〈산사람들〉 연구에서 공연 텍스트로서의 활용도나 의미, 혹은 연극 대본으로서의 의미나 그 역사적 정황을 살피는 연구로 진전하지 못하는 약점도 노출되었다. 김남석의 연구가 일정 부분 그러한 연구에 도전하고 있지만, 아직은 보완할 점이 많다고 해야 한다.²

이 연구는 이러한 연구상의 답보와 한계를 보완하고 새로운 연구의 필요성을 의식하여 그 전환점을 모색하기 위한 시론으로 고안되었다. 그 결과 이 연구에서 중점적으로 논구하려는 논점은 〈산사람들〉이 텍스트 내부에 응축하고 있는 ‘극 공간’의 특이성과, 그 공간을 무대에 발현하려는 시도로서의 디자이너의 표현 의도—실제 무대디자인으로 발현되지 못한 제작 의도—이며, 이를 종합적으로 고찰하여 접근할 수 있는 장소적 측면에서 공간의 미적 형상화 과정이라 하겠다.

1936년 2월에 지면(잡지)에 발표된 〈산사람들〉은³ 1936년 5월에 극예술연

1 서연호, 『한국 근대 희곡사』(고려대학교 출판부, 1996), 177쪽; 이명희, 「이태준 희곡 연구」, 『국어국문학』 제112호(1994), 322-323쪽; 이종대, 「이태준 희곡 연구」, 『상허학보』 제5집(2000), 207-211쪽; 박노현, 「이태준 극작술 연구」, 『상허학보』 제13집(2004), 193-199쪽.

2 김남석, 「이태준의 〈산사람들〉과 제11회 정기공연 무산의 의미」, 『대동문화연구』 제109집(2020), 289-309쪽.

3 이태준, 〈산사람들〉, 『중앙』 제28(1936).

구회가 예정한 제11회 정기공연작으로 선정되어 그 기대를 한껏 모았던 작품이었다.⁴ 극예술연구회는 이례적일 정도로 신속하게 이 작품의 공연을 결정했을 뿐만 아니라, “독자 여러분이 다 아는 바와 같이 산촌의 생활을 중심으로 한 재미” 있(는) 극이라는 평가를 수용했다.⁵ 하지만 <산사람들>은 결국 검열을 통과하지 못하고 그 공연이 무산되고 말았다.⁶ 이 작품은 일제 강점기에 공연되지 못했고, 이후 해방기를 걸쳐 이태준이 월북하면서 해당 작품에 대한 접근은 한동안 제한되었다. 따라서 다채로운 공연 기회를 확보하지 못했고, 이후로도 상당 기간 ‘읽는 희곡’으로 남아 있어야 했다.

주목해야 할 점은 <산사람들>을 공연작으로 선택하여 의욕적으로 공연 활동을 감행하던 1935년 4·5월 시점의 극예술연구회가 내부의 변화 요구를 수용하여 대외적으로 달라진 활동과 극단 이미지를 선보이는 도정에 놓여 있었다는 점이다. 1935년 ‘액년’을 처절하게 경험하고 난 이후 극예술연구회는 1936년 1월 신방침 발표로 극단 목표를 수정하고, 제9회 동양극장 공연으로 흑자 공연에 돌입하더니, 급기야는 제10회 정기공연을 부민관에서 치르는 모험을 선보였다.⁷ <산사람들>로 예정되었던 제11회 정기공연의 직전 공연에 해당하는 제10회 정기공연(이광래 작 <춘선생>, 이서향 작 <어머니> 동시 공연)에서는 흥행 면에서도 200원에 가까운 흑자를 기록했고 5,000명의 누적 관객을 기록하면서, 이른바 대중화의 길에 성공한 듯한 인상도 남겼다.

4 「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 《동아일보》, 1936년 5월 13일자, 3면.

5 「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 《동아일보》, 1936년 5월 13일자, 3면.

6 「극연 제11회 공연 극본 일부 변경」, 《동아일보》, 1936년 5월 21일자, 3면.

7 1936년 1월 1일에 극예술연구회는 신방침을 발표하여, 기존 극단 운영 방식을 일신하고, ‘연 10회 공연 방침’을 수립하고 ‘창작극 위주의 공연’, ‘동호자 포용 정책’, ‘찬조원 모집 확대’ 등의 4개의 세부 사안을 제시했다(「창립 5주년을 맞이하는 극예술연구회의 신방침(新方針)」, 《동아일보》, 1936년 1월 1일자, 31면; 유치진, 「연극운동의 길」, 《동아일보》, 1936년 2월 26일자, 5면).

그러니까 제11회 공연은 이러한 직전 공연의 영향을 적지 않게 수용한 공연이었다. 극예술연구회는 200원 흑자와 5,000명 관객 기록을 이어갈 심산이었으며, 제9-10회 공연의 여세를 몰아가기 위하여 제11회 공연 체제를 그대로 적용할 계획이었다. 더구나 제11회 공연에서는 일본에서 활동하다 귀국한 김일영(金一影)이 합류할 수 있었는데, 국내 데뷔를 앞둔 김일영도 극예술연구회의 의욕적인 활동(1936년 2월 제9회 공연, 1936년 4월 제10회 정기공연)에 고무된 듯 무대디자인에 의욕을 더하면서 〈산사람들〉의 무대 제작에 주목하였다.

이러한 호재와 의욕 충만은 〈산사람들〉을 비롯한 제11회 공연의 운명과 성패를 좌우할 수 있는 중요한 요인이었지만, 〈산사람들〉의 공연이 무산되면서 기대했던 성과에 미치지 못하는 결과로 수렴되었다. 검열로 인한 공연 무산으로 김일영의 무대 아이디어는 구상 단계에서 끝나고 말았고, 〈산사람들〉을 향한 극예술연구회의 구애와 찬란한 도전은 무대화로 직결되지 못했다. 이것은 분명 애석한 일이지만, 이로 인해 간과된 점이 또 하나 있다. 그것은 이러한 공연 무산으로 인해, 〈산사람들〉에 대해 깊은 관심을 가지고 해당 작품의 공연 의욕을 다졌던 극예술연구회의 입장에 대한 학문적 접근 역시 근본적으로 차단되었다는 점이다. 이러한 한계는 〈산사람들〉을 새로운 각도에서 논구해야 할 중요한 이유를 보여준다.

이에, 이 연구에서는 무대 디자이너와 그가 바라보았던 〈산사람들〉 텍스트 내의 공간을 이러한 보완 연구의 시발점으로 간주하고자 한다. 김일영의 등장이 파격적이었고 그로 인해 조선 연극계가 새로운 변화의 계기를 맞이할 수 있었다는 결론도 이러한 시각에 힘을 실어준다. 김일영은 원우전으로 대표되는 기존 무대디자인의 개념을 흔들어 놓고 결과적으로 1930년대 후반과 1940년대 전반에서 신극계의 주요한 핵심으로 부상한 인물이다. 그러한 그가 평가하고 구상했던 〈산사람들〉의 내부와 가치에 대해 살펴보

는 일은 그동안 자료상의 부족과 접근 관점의 고착화로 인해 답보 상태에 있었던 〈산사람들〉의 극적 공간에 대한 새로운 활로를 열어줄 것으로 기대된다. 〈산사람들〉은 읽는 텍스트로서의 가치를 가지고 있을 뿐만 아니라, 그 가치를 무대에서 실현시킬 의미 있는 연극적 요소를 함축한 작품이었기 때문이다.

II. 무대장치가 김일영과 무대디자인의 관점에서 본〈산사람들〉

1. 김일영의 등장과 무대미술의 고민: ‘기초무대’의 개념 제시

김일영은 1936년 극예술연구회 제11회 정기공연 무대장치(제작)의 책임자로 일찍부터 낙점되어 있었다.⁸ 조선예술좌 출신이었던 그가 일본에서 귀국하자⁹ 극예술연구회는 기다렸다는 듯 협업을 제안했고, 그의 등장은 《동아일보》를 비롯한 언론들의 관심을 끌어 그의 참여 활동은 그 자체로 대서특필되었다.¹⁰ 이러한 상황은 극예술연구회가 신방침에 따라 대규모 관객을 겨냥한 공연을 기획하면서, 무대장치(미술)를 통한 관극 욕구의 제고에 관심을 기울였기 때문이다.

더구나 10회 정기공연이 진행되는 동안 극예술연구회 무대(디자인)를 책임진 이들 중에서 무대디자인을 맡아 상임 무대디자이너 격으로 활동한 이가 존재하지 않는 상황이었다. 대중극 진영에서 활동한 원우전에 비견되

8 「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 《동아일보》, 1936년 5월 13일자, 3면.

9 「재동경조선인 조선예술좌 창립」, 《동아일보》, 1935년 6월 5일자, 3면.

10 「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 《동아일보》, 1936년 5월 13일자, 3면; 「극연 공연을 앞두고(1)」, 《동아일보》, 1936년 5월 27일자, 3면.

는 이가 없는 셈이었다. 극단 운영(경리)을 주로 서항석이 맡고, 창작을 유치진이 맡고, 연출을 홍해성이 맡는 것처럼(제1기 공연에서), 무대미술을 전담할 인력을 내심 바랐다고도 할 수 있다. 만일 김일영이 상임 무대디자이너로 활동한다면 이른바 신방침 중에는 동호자 확대 정책에 포함되어 있는데, 이러한 시각에서 볼 때도 김일영은 전략적 동반자로 손색이 없는 인물이었다.

김일영과 유치진은 1935년 조선예술좌 시절부터 친분이 있었을 뿐만 아니라, 조선예술좌가 정식 창립 공연을 위해 유치진의 〈빈민가〉를 공연한 바 있었기 때문에¹¹, 유치진과의 내왕에 필요한 루트는 이미 확보된 상태였다고 해야 한다. 때마침 일제의 조선연극좌 탄압이 일어나면서, 김일영을 비롯하여 오정민, 이화삼, 윤복양 등의 젊은 연극인들이 대거 귀국하면서, 이러한 신진 연극인의 거취와 이동은 조선 신극계의 은근한 관심사가 아닐 수 없었다. 이러한 상황 속에서 김일영의 극예술연구회 합류는 주목되는 사건이 아닐 수 없었다. 그리고 김일영에게는 비교적 일찍부터, 〈산사람들〉에 대한 무대 작업을 차분하게 기획할 기회와 여유가 주어질 수 있었다.

당초 정기공연(작품) 예정에 따른다면, 제11회 정기공연 공연작은 〈자매〉와 〈산사람들〉이었다. 자연스럽게 김일영은 두 공연의 변별력을 극대화하는 무대디자인 전략을 수립하지 않을 수 없었을 것으로 여겨진다. 하지만 공연 직전에 작품이 〈산사람들〉에서 〈호상의 비극〉으로 변경되면서¹², 그의 디자인 구상과 기획에는 적지 않은 차질이 빚어질 수밖에 없었다.

게다가 제11회 정기공연은 처음부터 다작품 공연 체제로 계획되었다. 일제 강점기 대중극 공연에서 관습적으로 적용되었던 1일 다작품 공연 체제는, 당시 장치가 무대디자인에 전념하기 어려운 연극 환경과 무대

11 「재동경예술가단체」, 《동아일보》, 1936년 1월 1일자, 31면.

12 「극연 제11회 공연 극본 일부 변경」, 《동아일보》, 1936년 5월 21일자, 3면.

여건을 조성할 수밖에 없었다. 대개의 대중극단은 전속 무대 디자이너(장치가)를 두는 경우 자체가 드문 일이었다. 설령 무대 디자이너가 배속된(전속으로 선임된) 극단이라고 해도, 2-3작품을 공연하는 1일(1회 차) 공연 일정에서 공연작에 딸린 다수 장면 디자인에 일일이 신경 쓰는 작업은 결코 손쉬운 일이 아닐 수밖에 없었다.

다수의 막과 장을 전환해야 하는 입장에서 본다면, 한 작품 내에서 부속 장면(들)에 적합한 무대장치를 구상하는 일만도 상당히 지난한 작업일 수밖에 없었다. 그런데 한 회에 2-3작품을 공연해야 했고 3-5일이 지나면 공연 예제가 바뀌는 작업 환경에서는, 그만큼의 공력을 다시 투입해야 한다는 부담이 늘 잔존할 수밖에 없었다.

더구나 웬만한 극단은 한 차례(대체로 6회 차 공연 전후) 경성 공연을 한 이후에는, 한동안 휴지기를 갖거나 지방 순회공연에 매달려야 했기 때문에, 무대장치가의 업무 역시 불규칙하게 중단되는 사례 역시 흔했다. 아무래도 지방 순회공연에서 무대디자인과 세트를 온전하게 요구하는 경우는 흔하지 않았기 때문이다.

이러한 정황상의 어려움과 수고로움에 따라, 무대장치가 업무는 공연 제작 전반에서 전반적으로 위축되거나 처음부터 그 임무를 제대로 수행하기 어려울 정도로 소홀하게 취급되는 사례도 적지 않았다. 이러한 제작 여건은 전반적으로 무대디자인의 중요성이나 실현 가능성이 위축되는 상황을 초래했고, 무대미술 분야에서의 발전을 가로막은 해악으로 작용했다.

극예술연구회로서도 이러한 폐해를 효과적으로 해소하지 못했다. 대중극단처럼 경성 공연 이후에 지방 흥행 공연을 하지 않았기 때문에, 극예술연구회가 지향하는 작품 완성은 거듭되는 공연을 통해 증대되는 상황도 기대하기 어려웠다. 따라서 경성 공연에서 무대 완성도를 제고할 방안을 모색해야 했다. 대본과 연기 그리고 연출의 숙련도를 높이는 방안은 이미

끊임없이 모색한 방안이었다.

이를 시각적으로 대체할 중요한 방편 중 하나가 무대미술 분야의 진전이였다. 사실 1930년대 연극 공연에서 스태프 중 무대장치 분야는 손꼽히는 주요 분야였다. 문제는 이러한 무대장치를 획기적으로 개선하고 극단과 공연작의 개성을 향상할 수준을 가진 무대장치가(무대디자이너)의 기용이였다. 이러한 무대디자이너들은 공연 횟수가 많지 않은 극예술연구회에 전속으로 기용되기 어려웠다. 실제로 유망한 무대디자이너들은 대중극계에서 활동하는 경우가 다반사였다.

1930년대 시점에서 연극 공연 콘텐츠의 대량 생산 체제를 구비한 극단이자 상용 가능한 물리적/실질적 극장까지 소유하고 있었던 동양극장조차도(1935년 11월 창립) 무대미술의 중요성을 일찍부터 간파하고 이에 걸맞은 환경을 조성하기 위하여 애쓰고 있었다. 다수의 일정과 대작 공연에 부합할 수 있는 무대 작업을 위해 동양극장은 무대 제작부를 별도로 운영한 바 있는데, 이러한 무대 제작부에는 원우전, 김운선, 정태성 등이 소속되어 있었다. 이들은 노련하고 경험이 많으며 개인별로 특색을 지닌 무대디자이너였다. 여기에 역할 분담까지 이루어져서 김운선은 주로 호화선이나 성군의 장치를 주로 담당했고¹³, 정태성은 주로 음악극을 담당했으며, 원우전은 가장 활발하게 활동하며 청춘좌뿐만 아니라 대외 공연까지 담당하는 활동 폭을 보여주었다. 때로는 그들은 협력하여 작업을 진행하기도 했다. 1937년 6월 호화선이 공연한 <남편의 정조>나 임선규 작 <내가 사랑한 사람들> 혹은 성군의 <이차돈>, <아편전쟁> 등에서 원우전과 김운선이 공동으로 무대장치를 담당한 바 있다.¹⁴

동양극장은 당대 극단 가운데에서 가장 전문화된 시스템을 구축한 단체

13 「성군의 <신곡제>」, 『매일신보』, 1943년 10월 20일자, 2면.

14 「동양극장 호화 주간 극단 호화선의 공연」, 《동아일보》, 1937년 6월 3일자, 5면.

였기에 여러 사람의 무대 디자이너가 협력하는 시스템이 그나마 가능한 극단이었고, 그에 따라 창의적인 무대 작업이 가능했던 거의 유일한 공연 단체라 해야 한다. 다른 극단들은 동양극장만큼 조직적으로 무대디자인 작업을 수행할 수 없는 형편이었다.

사정이 이러한데도 동양극장 같은 전문화된 극단조차 기존 세트의 재활용을 비롯한 유사한(재활용) 무대장치의 제작은 다반사로 이루어졌다. 가령 원우전의 대표작 가운데 하나로 간주되는 〈명기 황진이〉 경우에는 전막의 ‘황진’의 집을 ‘산사’로 바꾸어 기본 세트를 재활용한 적도 있으며, 〈단종애사〉 제작 시점에서는 세트 제작의 시간이 상당히 소요될 것으로 예상되어 대본 완성 이전에 무대 제작에 들어서는 편법을 사용하기도 했다.¹⁵ 그만큼 무대 제작과 창의적 디자인에 필요한 인적, 물적, 시간적 여유가 전반적으로 충분했다고는 할 수 없었다.

당대 대중극의 총본산으로 부상 중이었던 동양극장 역시 무대미술 분야에 관심을 기울이면서도 진척된 성과를 안정적으로 확보하는 데에 주력해야 할 정도였다. 하지만 그 성과는 만만하지 않았다. 동양극장은 무대미술 분야에서 진전된 공연미학을 선보이면서(예를 들면 1936년 1월 〈춘향전〉 무대), 점차 그들의 최전성기 중 한 시기인 1936년 7-8월로 접어들 수 있었다(이른바 〈사랑에 속고 돈에 울고〉 초연 시점).

다만 동양극장을 제외한 대개의 극단들도, 무대미술(디자인) 분야에서 열악한 상황에 처해 있기는 마찬가지였다. 대개의 조선 극단들은 필요에 따라 외부에서 무대 디자이너를 기용하거나 공연 상황에 따라 합류하는 형식으로, 임시 무대장치가에게 무대 제작을 맡기거나 간략한 무대디자인 작업을 일임할 수밖에 없었다. 거의 모든 극단의 사정이 이렇다 보니,

15 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』(서강대학교 출판부, 2018), 147쪽.

공연 일정과 제작 상황에 따라 해당 시점에서 협력 가능한 무대 디자이너를 수시로 초청해서 공연에 임할 수밖에 없었다.

극예술연구회도 예외가 아니어서, 그야말로 매공연마다 상황에 맞게 무대디자이너를 기용해야 했다. 제11회 정기공연까지 정기공연을 거처 간 무대디자인 관련 인력만 꼽아도 김인규와 김정환 조합(제1-2회), 임학선·유형목 공조(제3회), 임학선(제4회), 황토수(제5회), 유형목(제6회, 삼남수해 구제공연), 송병돈(제7회), 최영수/강성범/허남훈(제8회), 정현웅/강성범/허남훈(제9회), 이병현(제10회) 등에 달했다.

대략 한 명의 무대 디자이너가 1-2작품을 맡았고, 평균적으로 1-2회 공연을 수행했다. 1일 다작품 공연의 경우, 대개 작품별로 분담하여 디자인을 책임지거나 혹은 여러 사람이 공조하여 전체 작품의 디자인을 책임지는 방식이 혼용되어 시행되었다. 강성범처럼 후대의 무대 디자이너로 관련 분야에서 전문성을 이어 간 사례도 없지 않으나, 정현웅 같은 삽화가 겸 화가¹⁶ 혹은 황토수처럼 미술가 같은 다채로운 경력을 지닌 인사도 무작위적으로 포함되었다.¹⁷

이들의 기용은 나름의 성공을 거둔 경우도 있으나, 전반적으로 통일성과 안정성을 갖추지 못한 무대장치 분야는 정기공연 제작 과정에서 우선 보완 대상이 아닐 수 없었다. 이처럼 유동적인 무대디자인 작업이나 무대디자이너의 기용 방식은 그 성패나 공과를 떠나 극예술연구회 공연의 맥락과 일관성을 가중하는 작업으로 이어지지 못했다. 그 결과 연출 분야는 비교적 한정된 인사들이 공연 제작을 주도하며 그 연속성을 쌓아갈 수 있었지만,

16 김중태, 「제8회 미전평(5)」, 《동아일보》, 1929년 9월 7일자, 3면; 「미전(1) 특선작」, 《동아일보》, 1931년 5월 24일자, 4면; 김주경, 「제11회 조미전 인상기(4)」, 《동아일보》, 1932년 6월 7일자, 5면.

17 주수전, 「대만 초기 공공미술 연구」, 『미술이론과 현장』 제8권(2009), 164쪽.

무대 디자이너(분야)는 이러한 연속성을 찾기 어려운 난맥상을 드러냈다. 제11회 공연이 주목되는 이유 중 하나가 이러한 혼란한 상황 속에서 합류한 김일영이었다.

김일영은 일본에서 무대디자인을 공부하고, 관련 작업(조선예술좌에서 활동)을 하다가 합류한 촉망 받는 인재였다. 실제로 김일영이 조선에 들어오고 활동을 시작하자, 당대 많은 연극 인사들이 대중극 진영의 원우전과 경쟁할 만한 무대 디자이너의 탄생을 예견하기도 했다. 이러한 예상에 호응이라도 하듯, 김일영은 신극 진영뿐 아니라, 신예 연출가 그룹인 안영일, 이서향 등과 함께 어울려 새로운 연극 세대를 형성하였고, 1930년대 후반기와 1940년대 전반기 조선 연극계의 주목받는 연극인으로 부상하는 이력을 따랐다.

귀국 이전 일본에서의 활동을 통해 알려졌던 김일영에 대해서, 당시 연극인들과 관객들의 기대 역시 클 수밖에 없었고, 자연스럽게 제11회 공연을 보아야 하는 이유 중 하나로 소개(선전)되었다.¹⁸ 각도를 달리해서 본다면, 그의 귀국과 등장은 홍해성의 조선 입성 과정과 여러모로 유사한 측면이 있을 정도였다.

제11회 정기공연은 김일영이 극예술연구회 공연을 통해 조선 연극계에 데뷔하는 자리였기에¹⁹, 그 역시 이 공연에 대한 기대와 소회가 남달랐다고 해야 한다.²⁰ 당시 그의 심정은 제11회 정기공연과 동시에 간행된 『극예술』(4호)에 담겨 있다. 김일영은 이 글을 통해 제11회 공연 ‘장치자’의 입장에서 자신의 심경과 소견을 밝힌 바 있다.²¹

여기서 김일영이 처한 한 가지 전제를 확인해 둘 필요가 있다. 그 전제는

18 「극연 공연을 앞두고(1)」, 《동아일보》, 1936년 5월 27일자, 3면.

19 김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 제4호(1936), 13쪽.

20 「극예술연구회의 약진 제11회 대공연」, 《동아일보》, 1936년 5월 13일자, 3면

21 김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 제4호(1936), 13-14쪽.

김일영이 맡은 제11회 공연이 두 작품의 동시 공연으로 이루어지는 1일 다작품 공연 체제를 따르고 있었다는 점이다. 그것도 하나는 3막의 장막극이고 다른 하나는 단막극이었다. 후술하겠지만, 그것도 단막극은 공연 직전에 교체되는 변수도 기다리고 있었다. 이러한 상황은 손쉽게 간과할 수 있는 상황은 아니었다. 단막극이 애초 작품이 아닌 〈호상의 비극〉으로 변환되면서 더욱 복잡한 양상을 띠 수 있었다.

이렇게 열악하고 절박한 조선 연극계 사정과 복잡다단한 극예술연구회 상황 속에서 김일영은 제11회 공연의 무대미술에 대한 기본적 입장부터 정립했다. 김일영은 ‘막간을 고려하’여, 두 작품의 “이 두 무대를 한 개의 기초무대(基礎撫臺)에서 하기로 하였다”고 기술하고 있다. 김일영은 ‘기초무대’의 정확한 개념을 상세하게 설명하지는 않았지만, 이 개념에 접근할 수 있는 단서를 어느 정도는 남겨두었다고 해야 한다.

김일영은 〈호상의 비극〉의 무대를 구성할 때는 ‘장치에 대한 지식이 전연 없는 관객이라도 한눈에 곧 이해할 수 있게 하’고자 했다고 밝혔고, 〈자매〉에서는 ‘전 3막을 한 장면의 무대를 가지고’ 공연해야 하므로 〈호상의 비극〉과는 전혀 다른 입장에서 접근하고자 했다고 부연한 바 있다. 그래서 그는 〈자매〉의 무대를 사실적인 무대로 구상하고, 아울러 장치가로서 특징이 살아날 수 있는 무대로 설계하고자 했다. 이를 위해서 공통 원안에 해당하는 무대의 개념을 상정했던 것이다.

〈자매〉에 국한해서 말하자면, 관객들이 익숙하고 보편적으로 용인되는 무대에서 한 걸음 진전된 무대디자인을 선보이고자 했다고 볼 수 있다. 이러한 시도는 함께 공연되는 〈호상의 비극〉을 어느 정도 의식할 때 가능한 시도로 보이는데, 그 이유는 두 작품이 함께 공연되어야 했지만 그 격차 역시 분명하게 존재해야 했기 때문이다. 이른바 두 작품(공연) 사이에 내재하는 편차가 필요한데, 이로 인해 〈호상의 비극〉의 경우에는 쉽게 이해되는

무대를 지향해야 한다는 명분을 찾을 수 있었고, <자매>의 경우에는 사실성과 연기력을 확보할 수 있는 정교한 무대를 구현해야 한다는 당위를 지닐 수 있었다. 이러한 차이는 공연 요건을 감안한 편차에 해당한다.

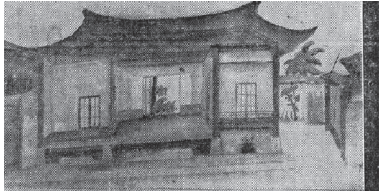
두 무대의 편차는 상당한 편이었지만, 다른 한편으로 볼 때 관객 입장에서는 두 무대의 차이점만 강조하는 무대를 원하지는 않았을 것이다. 두 작품이 개별적인 작품이기는 하지만(작품 상의 연관성은 없다), 한 공간(극장)에서 공연되는 만큼 두 작품의 관련성을 맺어주는 시각적 공유 요소 내지는 교류 기반을 근원적으로 회구하지 않을 수 없었기 때문이다. 두 작품이 함께 공연되었을 때 얻게 되는 감상의 시너지 효과이자, 두 작품을 함께 보아야 하는 내적 필연성이 이러한 공통 요인에 해당한다고 볼 수 있는데, 이러한 공통 요소를 김일영은 '기초무대'로 지칭했다.

실제로 한 공연장에서 두 작품을 연속하여 관람해야 하는 관객이나 내적으로 불연속적인 두 작품을 통해 호소력 있는 공감대를 끌어내야 하는 극단 측 모두는, 두 작품의 공연이 미학적으로 독자적인 성취를 이루기를 원하면서도 다른 한편으로는 조화롭게 어울려 통합적인 전언을 형성하기를 내심으로 바랐을 것이다. 각 편으로 독립된 공연이고 우발적으로 조합된 1일 다작품 공연이었지만, 어떻게 해서든 전체적으로 짜임새 있는 얼굴을 형성하며 두 공연이 연계되기를 회구하는 양가적 목적을 염두에 둘 수밖에 없었다고 할 수 있다. 그래서 1일 2작품 공연 체제가 지닌 애초의 의도나 목적과는 무관하지만, 이러한 공연상 통일성과 작품 해석상 공통성은 제11회 정기공연에서 주목되는 사안이 아닐 수 없었다.

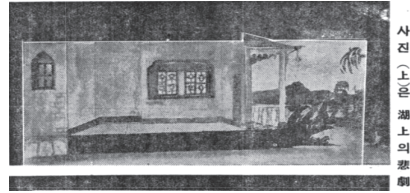
2. 무대 초안과 실제 무대의 격차와 숨은 이유

《동아일보》 측은 이례적으로 두 작품의 무대디자인을 공개한다. 그러면

서 작업 진척도가 빠르고 결과적으로 수준 높은 완성도를 자랑하는 공연이 성사될 것이라는 선전(효과)도 곁들였다. 그것은 김일영에 대한 상찬 겸 부민관 공연에서 ‘관객몰이’를 위한 사전 포석이었을 것으로 풀이된다.



〈자매〉의 무대디자인

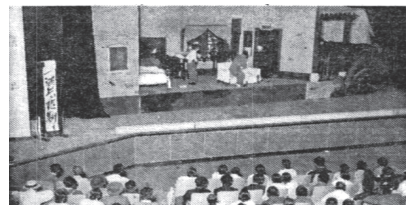


〈호상의 비극〉의 무대디자인²²

그런데 기사를 통해 공개된 두 작품의 무대디자인은 전체적으로 유사하고 통일성도 갖추고 있었다. 서로 연관이 없는 작품이었지만 무대미술상으로는 일정한 맥락과 연관성을 담보한 경우처럼 보이도록 포장되었다. 다만 이 무대디자인은 무대화 과정에서는 서로 다른 세트로 구현되면서, 실제 관극 대상으로서의 무대는 공개된 무대디자인과는 매우 이질적인 맥락을 형성했다는 사실을 염두에 둘 필요가 있다. 무대 초안 시점 두 무대디자인이 형성했던 통일적 안정감과는 다소 거리가 먼, 이질적인 공간감이 결과적으로는 무대 위에 조성된 셈이다. 그 결과는 다음과 같다.



〈자매〉의 공연 사진²³



부민관 공연 〈호상의 비극〉²⁴

22 「사진(상)은 〈호상의 비극〉, (하)는 〈자매〉」, 《동아일보》, 1936년 5월 27일자, 3면. newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1936052700209203010&editNo=2&printCount=1&publishDate=1936-05-27&officeId=00020&pageNo=3&printNo=5567&publishType=00020

〈자매〉의 실제 무대(공연 사진 참조)에서는 ‘지붕’이 전체적으로 생략되었고, ‘기둥’이 간략하게 처리되었으며, 전체적인 인상에서 ‘구옥(고택)’이 아닌 ‘현대적 감각’을 자아내는 디자인이 구현되었다. 무대 도안과는 사뭇 다른 결과가 아닐 수 없다. 반면 〈호상의 비극〉의 무대는 지극히 평면적이고 단순하여, 조잡한 인상마저 산출할 정도로 통상적인 가옥으로 구현되었다.

김일영은 〈자매〉 등의 무대디자인을 맡기 전에 조선 대중극의 무대를 돌아볼 기회가 있었다고 술회하면서, 그때 인상을 “평면적인 ‘박크’”라고 규정하며 “이것은 옛날 신파극 시대의 장치에서 조금도 벗어나지 못한 것”이라고 비판한 바 있다.²³ 그런데 〈호상의 비극〉의 무대장치는 이러한 ‘평면성’을 극복하지 못한 인상이다. 이에 비하여, 〈자매〉의 공연 무대는 시각적인 이미지만으로도 다양한 시간과 공간의 혼합을 인지할 수 있도록 돕고 있으며, 내부 공간을 활용한 경우에는 보이는 부분과 보이지 않는 부분의 조합과 상상을 가능하도록 유도하고 있다.

이러한 편차는 결국 애초 무대 디자이너의 기본 개념(단초)과 완벽하게 무관하지 않겠지만, 두 작품이 지니는 이질적 차이와 그에 따른 연출/제작 관을 지나치게 단순하게 추수한 혐의도 배제하기 어렵다. 그러니까 김일영은 〈자매〉의 공연 콘셉트로서 기초 무대 개념을 응용하여 일정한 공연미학적 진전을 선보일 수 있었지만, 물리적 시각적 세트로서 〈호상의 비극〉에서는 이에 비해 현저하게 저하된 디자인만을 내보이는 데에 그치고 말았다. 그 이유는 아무래도 최초 콘셉트의 설정과 대조적 실현 과정에서 찾아야 할 것 같다.

무대 디자이너의 이러한 원론적 전제와 생각이 이상적으로 적용되기

23 유치진, 〈자매〉, 『조광』 제9-11호(1936).

24 「극연 공연 초야」, 《동아일보》, 1936년 5월 30일자, 6면.

25 김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 제4호(1936), 13쪽.

위해서는, 〈자매〉와 〈호상의 비극〉이 공연되어야 할 연계점 내지는 필연적 매개 요소가 존재했어야 했을 것이다. 설령 그러한 연관성이 본질적으로 작품 사이에 내재하지 않는다고 해도, 궁극에는 그러한 성향을 드러낼 수 있는 공연 내외적 장치가 적절하게 동원되었어야 했다. 그런데 이러한 무대디자인 사이의 공유점은 간과되었다. 주지하듯 실제 디자인을 보면, 이러한 공통 요소는 좀처럼 찾기 어려워 보인다. 그것은 아무래도 두 작품의 배타적 인상과 이질적 이미지가, 궁극적으로는 두 작품 사이의 느슨한 관련성마저 강하게 부정하도록 만들었기 때문으로 풀이된다.

그렇다면 김일영이 구현한 이러한 디자인 단초는 혹 최초 콘셉트에서 잘못 파생된 결과일 수도 있다. 〈자매〉와 〈호상의 비극〉이 아닌, 〈자매〉와 〈산사람들〉 사이에 더욱 유효한 생각이었을 수도 있었다는 뜻이다. 즉 최초 두 작품이 한 무대에서 동시에 공연되기 위해서, 이른바 기초무대를 공유해야 한다는 최초 아이디어는 〈자매〉와 〈산사람들〉 사이에서 더욱 유효한 전제였을 가능성이 크다고 해야 한다. 갑작스럽게 공연 예정 작품이 교체되면서, 기초무대 개념을 근본적으로 수정하지 못하고, 교체된 작품 〈호상의 비극〉에 그대로 적용한 결과일 수도 있다는 의미이다.

이러한 추정은 최초 두 작품의 성향을 볼 때 어느 정도 설득력을 지닌다. 공연 예정작이었던 〈산사람들〉은 〈자매〉와 동시대(일제 강점기)와 같은 사회(조선)의 모습을 서로 다른 각도에서 바라본 작품이므로, 두 작품이 공유하는 기초무대로 1930년대 조선 사회의 현실을 꼽을 수 있으며, 두 작품이 그 실상을 투시하기 위하여 현실 너머의 세상을 바라보아야 한다는 무대디자인상 명제를 공유할 수 있기 때문이다. 최초 기획작이었던 두 작품이, 김일영에게 영감과 콘셉트를 줄 수 있는 작품-공연 조합이었다면 말이다.

이러한 콘셉트가 최초 예정작의 공연을 통해 유효하게 적용되었다면,

‘도시 근교의 삶’(<자매>)과 ‘도시 바깥의 산촌’(<산사람들>)의 공간은 ‘한 사회의 서로 다른 두 얼굴’이라는 공유점을 형성하면서 조선 사회의 보이지 않는 이면 혹은 그 단면으로서의 공간의 의미를 더 폭넓게 확보할 수 있었을 것이다. 실질적인 측면에서도, 공간적 겹침 효과를 이룩할 수 있었을 것이고, 관객들은 그 겹쳐진 공간에서 조선 사회와 현실의 한 국면을 더욱 수월하고 효과적으로 읽어낼 수 있었을 것이다. 결과적으로 제11회 정기공연이 애초 계획대로 실현되었다면—비록 <자매>에 주로 국한된 용어이기는 했지만—김일영이 물리적 단면을 들추어내어 한 사회의 단면을 보여주려고 시도했던 <자매>의 무대 콘셉트가 어찌면 <산사람들>의 그것에도 어울릴 수 있었다는 뜻이기도 하다. 그렇다면 이지러진 형태의 기초무대 개념이 구현되는 일도 조율되지 않았을까 싶다.

3. <산사람들>의 공연 무산과 무대 콘셉트 변화

실제로 두 작품(<산사람들>과 <자매>)은 시간적인 배경에서 공통점을 지니고 있고, 조선인들의 신분 변화와 경제적 몰락을 보여준다는 점에서 유사한 맥락을 형성하고 있었기 때문에, 무시할 수 없는 연관성과 유사성을 지닌 경우라고 하겠다. 이러한 공통점과 공유 맥락은 두 작품을 공연(해야)하는 입장에서는 연계성을 형성하는 데에 도움을 주지만, 이로 인해 무대 디자이너는 한 가지 임무를 더 부여받는다. 그것은 공통점 못지않게 차이점도 분명하게 부각해야 한다는 임무이다.

1일 다작품 체제로 공연이 진행될 경우, 공연을 기획하고 참여하고 연출하는 입장에서는 큰 시너지 효과를 도모할 수 있다. 하지만 한 작품이 아니라 여러 작품을 보여주어야 하는 목표도 실현되지 않을 수 없다. 공연되는 작품들은 서로 다른 장점과 차이도 내장하고 있기 때문에, 이러한 변별력

이 부각되어 제시되어야 한다. 결과적으로 무대 디자이너로서는 두 작품의 공통점 못지않게 차이점도 강조할 필요가 있었다고 해야 한다.

그러니까 무대 디자이너 김일영으로서의 무대화되는 작품 사이의 연계 가능성과 동시 공연의 필연성을 보여줄 수 있는 무대 상황도 연출해야 하고, 다른 한편으로는 각 작품 사이의 개성과 차이를 강조하여 여러 작품을 보는 흥미와 이유 역시 제시해야 한다. 그러니 실제로는 공연되지 않은 작품이지만, 무대 디자이너로서 〈산사람들〉에 대한 관심은 지대했을 것으로 보인다. 〈산사람들〉의 공간 설정(배경 묘사)에 담겨 있는 고심을 분석하면, 공연 기획과 무대장치 당시 김일영이 목표로 했던 차이점에 대한 의견을 추출할 수 있다.

우선 이 희곡의 극 중 장소가 ‘어느 고산지대의 화전부락’으로 설정되어 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 그 설명을 따라가면, 희곡에 다음과 같은 설명이 부기되어 있음을 확인할 수 있다.

무대

좌우양측(左右兩側)에는 큰 낙엽송(落葉松)과 짜장 나무의 신록(新綠)이 옥어졌는데 중앙(中央)엔 나무가지가 드리워 집웅은 보이지 않는 오막사리. 부엌 쪽은 좌측(右側) 나무숲에 가려졌고, 중앙엔 옷방인 듯한 방 한 칸이 보히고는 이내 굴뚝머리다. 굴뚝과 좌측(左側) 나무숲 사이로는 멀—리 첩첩한 산(山)이 보히고 가까이 비스듬한 언덕으로는 화전(火田)인데 바위멍□처럼 타버리다 남은, 크고 시꺼먼 낙엽송 그루들이 너저분하게 보인다. 중앙에는 걸터 앉기 좋은 나무토막이 두어 개 놓여 있다.

소리 폼 폼…… 폼배 폼배……。 (픽 어리석은 목소리가 굴뚝 뒤에서 나는데 장타령의 폼배 폼배가 잘 안 되어 애를 쓰는 소리)²⁶

26 이태준, 〈산사람들〉, 『중앙』 제28(1936), 232쪽.

위에서 묘사된 극적 공간에 대한 해설을 보면, <산사람들>의 공간적 배경이 무대 좌우 양측으로 낙엽송을 비롯한 나무들이 들어차 있어 깊은 산속이라는 점을 강조하고 있고, 그 사이로 가난한 화전민 처소가 실체를 반쯤 감춘 채 무대 중앙에 자리 잡고 있다는 점도 강조하고 있다.

이러한 공간에서 위치한 집 구조에서 좌측으로는 부엌이 위치하고, 중앙에는 옷방이 위치한다. 그리고 수풀 사이로 굴뚝이 살짝 그 모습을 드러내고 있다. 원경으로는 산세가 포착되고, 가까운 곳에는 화전이 펼쳐져 있으며, 전체적으로 숲과 산의 정취가 물씬 배어 나오는 정경이 구현되고 있다.

이러한 공간적 배경은 집 내부, 폐쇄적 공간이 아니면서도, 숲과 산에 둘러싸여 안온한 인상을 자아내고 있는 형국이다. 반개방적 공간이므로, 이를 실현하는 노력과 모색 과정에서 무대 디자이너들은 자신들이 창조해야 할 무대미술에 대한 창의력을 스스로 이끌어낼 수 있다. 그러니 이러한 공간은 나름대로 무대 디자이너의 작업 의욕을 고취할 정도의 매력을 지닌 공간에 해당한다.

이러한 상황은 동시공간대에 조선의 무대 미술가들이 주로 했던 작업과 비교하면 더욱 두드러진 효과를 자아낸다는 사실을 확인할 수 있다. 즉 당시 무대 세트에 흔히 등장하는 한옥(고옥)이나 문화주택으로서의 거실(응접실), 혹은 마당이 있는 집 등의 천편일률적인 기계적인 작업을 도외시킬 수 있는 여건을 지니고 있다. 그래서 일률적으로 방을 구현해야 하거나 유사한 형태의 집에 얹매일 필요가 줄어들거나 덜하게 된다.

특히 무대 중앙에 걸터앉기 좋은 나무토막을 배치해야 하고, 집으로 상정된 공간에는 외부인의 손길에 시달리는 문을 만들어야 하며, 무대 공간 자체가 주 무대(on stage)와 함께 무대 뒷공간(off stage)을 포함하고 있어야 하는데, 이러한 배치는 매우 인상적이다. 실제로 이러한 기묘한 공간적 구조에 대해 무대 디자이너 김일영도 흥미를 느끼고 있었던 것으로 보인다.

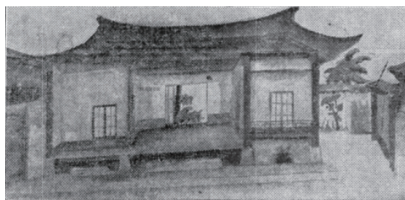
장치가 김일영의 말	
이번에 이태준 작 〈산사람들〉은 희곡도 근래의 걸작이었지마는 특히 장치가로서 상당히 야심을 가지고 덤벼대었는데 부득이한 사정으로 실현하지 못한 것은 썩 유감이다. 특히 〈자매〉 무대와 대조하여서 〈산사람들〉은 아조 만 조건이여서 장치만으로라도 관객에게 권태를 느끼게 하지 않았을 것이었다. 〈호상의 비극〉이 역시 실내임으로 나는 〈자매〉와 무대 조건을 의식적으로 달니하기 위하여서 전부를 실내로 하지 않았다.²⁷	이런데 李泰俊作「山사람들」은 戲曲도 近來의 傑作이었지만 特別 裝置로서 相當히 野心을 가지고 덤벼대었는데 不得已한 事情으로 實現하지 못한 것은 썩 유감이다. 特別 姉妹무대와 對照하여서「山사람들」은 아조 만 조건이여서 裝置만으로 觀客에게 倦悶을 느끼게 하지 않았을 것이다. 「湖上の悲劇」이 역시 實內임으로 나는 「姊妹」와 무대 조건을 意識적으로 달니하기 위하여서 全部를 室內로 하지 않았다.

김일영은 〈산사람들〉의 희곡적 완성도를 인정하고 있으며 그 매력을 상찬하고 있다. 〈산사람들〉이 완성작이었기 때문에, 그 무대 제작 작업에 대한 연극인(장치가)으로서의 ‘야심’을 노골적으로 드러내기도 했다. 그러나 당연하게도 〈산사람들〉의 무대 제작에 적지 않은 기대와 관심을 쏟았던 것으로 보인다. 하지만 그의 기대와는 달리, 〈산사람들〉은 당국의 검열로 공연이 무산되었고, 최초 기획 의도 역시 좌절되는 아쉬움을 남겼다.

위의 글에는 그러한 김일영의 아쉬움이 짙게 배어있다. 그러다 보니 김일영 글의 이면에는 무대디자인과 관련된 유의미한 언급 역시 남게 된다. 김일영은 〈호상의 비극〉의 희곡 읽기를 통해, 해당 작품의 극적 공간을 ‘실내’로 파악했다. 그래서 그는 〈호상의 비극〉의 공간적 조건이 〈자매〉의 무대 조건 같다고 인식했다. 자연스럽게 이러한 유사성(공통성)에 변화를 가미하기 위하여 〈호상의 비극〉의 공간 디자인을 ‘의식적으로’ 변경하였다. 그 결과 〈호상의 비극〉의 무대에는 실외 공간이 상당한 비중과 주요한 역할로 투입하게 된다.

27 김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 제4호(1936), 14쪽.

〈호상의 비극〉의 무대디자인의 변화와 창조는 함께 공연되어야 하는 〈자매〉의 공간 디자인에도 영향을 미쳤을 것으로 보인다. 다시 〈자매〉의 무대디자인을 보자. 앞에서 제시했던 디자인이지만, 논의와 관련하여 설명에 집중하기 위하여 〈자매〉 관련 두 개의 디자인을 함께 인용해 보겠다.



좌) 〈자매〉의 무대 형상(디자인)²⁸



우) 〈자매〉의 공연 사진

좌측 〈자매〉의 디자인(최초 도안)은 실제 제작된 무대상 실내 공간에 비해, 실외 공간의 비중이 넉넉하게 계산된 디자인이었다. 무대 전면에 안채가 존재하고 실외 공간이 부분적으로 부속된 형태라기보다는, 실질적으로 실외 공간이 주를 이루고 있는 상태에서, 실내 공간(안채)은 주로 배경으로 기능하는 형태의무대 배치라고 보아야 할 것이다. 바꾸어 말하면 좌측 원안은 실외 공간을 위주로 다양한 집 안팎 공간을 포용하여 무대에서 구현하려는 의지를 다분히 간직한 디자인이었다.

좌측 디자인이 제시된 시점은 실제 공연 2일 전이었다. 하지만 실제 공연 개막일인 5월 29일에는 우측 디자인으로 〈자매〉의 세트가 실제 무대에서 재현되었다. 좌측 디자인과 상당히 다른 실제 무대 세트가 탄생한 것이다. 그러니 좌측 디자인은 우측 디자인을 제작하기 위한 기본 도안으로 주로 활용되었다고 볼 수 있다.

28 「사진(상)은 〈호상의 비극〉, (하)는 〈자매〉」, 《동아일보》, 1936년 5월 27일자, 3면.

그런데 이러한 변화는 계획 단계의 무대디자인이 실제 제작으로 이어질 때 나타나는 우발적 변화로만은 파악될 수 없다.²⁹ 그렇게 파악하기에는 고전적 건축물로서 대가(집)에서 현대적 문화주택에 접근한 실제 무대 세트 사이의 간극이 지나치게 크기 때문이다. 그러니 원래 디자인과 실제 적용(제작) 사이에 변화가 투입한 이유가 별도로 존재한다고 보는 편이 온당한 판단일 것이다.

그 이유를 찾기 위해, 두 디자인의 발표 시점을 눈여겨보도록 하자. 좌측 디자인이 발표된 1936년 5월 27일은 <호상의 비극>으로 작품 변경이 공포된 이후 시점에 해당한다. <호상의 비극>으로 작품 변경이 알려진 시점은, 《동아일보》 기사 기준으로 같은 해 5월 21일이었다.³⁰ 그러니까 비록 좌측 디자인이 도안된 최초 시점은 확정하기 어렵지만, 적어도 이 도안(좌측 디자인)이 언론에 보도되는 시점 이전에 <호상의 비극> 공연(작품 변경) 사실은 공포되어 있었던 것이다. 김일영의 증언을 통해서도 <호상의 비극>의 무대디자인을 산출하는 과정에서 ‘<자매>의 무대 조건’을 고려했다는 점이 확인된다.

이렇게 발표 시점을 확인하는 이유는 <호상의 비극>이라는 새로운 작품의 교체 상황을 인지하고 있는 상태에서 발표된 무대디자인(좌측)이 이미 실외 공간을 대거 포함하고 있었다는 사실을 새삼 확인하기 위해서이다. 김일영은 두 작품(<자매>와 <호상의 비극>)이 모두 실내를 공간적 배경으로 다룬 작품이었다고 생각했기 때문에, <호상의 비극>의 호수(가)를 추가하여 공간 ‘전부를 실내로 하지 않’으려는 의도를 투입했고, 동일한 의도를 <자매>

29 김일영은 자신의 무대디자인과 관련하여 “조선에는 아직 장치자의 디자인을 백퍼-센트로 살릴만한 제작자(製作者)가 없다”는 푸념을 털어놓기는 한 바 있었다(김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 제4호(1936), 14쪽).

30 「극연 제11회 공연 극본 일부 변경」, 《동아일보》, 1936년 5월 21일자, 3면.

무대디자인에서도 적용하여 가급적 실외 배경을 확장한 콘셉트를 선보이고자 했다.

이처럼 27일자 《동아일보》에 발표된 두 작품의 디자인은 대본에서 지시한 ‘실내’라는 공간적 배경(김일영이 작품을 파악한 대로 하면)에, 김일영 자신이 어떻게 해서든 ‘실외’ 공간의 배치(비중)를 확대하려는 인위적 흔적을 함축한 디자인으로 제시되었다. 그런데 실외 공간의 확대 배치가, 오히려 두 작품의 유사성을 부추기고 말았다.

〈자매〉와 〈호상의 비극〉의 대본에서 ‘실내’라는 공통점을 파악한 무대창치가 김일영은, 두 작품의 차이점을 강조하기 위하여—김일영의 표현을 빌리면 ‘의식적으로 달니하기 위하여’—작품의 배경 ‘전부를 실내로 하지 않’으려는 노력을 투입했다. 그렇게 하여 최초 작품 해석에서 변화된 디자인을 선보였는데, 아이러니하게도 그러한 변모 작업(무대 디자이너의 의도적 차이 형성 노력)이 두 작품을 다시 유사하게 만드는 결과를 낳고 말았다. 27일자 무대디자인은 그 결과이자 증거에 해당한다.

그러니 두 작품 중 하나의 무대디자인이라도, 무대 세트 실제 제작 단계(무대디자인을 무대에 적용하는 과정)에서는 변화되지 않을 수 없었다. 그리고 제작 과정에서의 변화는 주로 〈자매〉를 통해 구현되었고(〈호상의 비극〉은 27일 디자인을 거의 그대로 따랐다), 그 결과가 앞에서 살펴본 대로 〈자매〉 무대디자인의 급격한 변화로 나타났다. 그러니 언뜻 보면 〈자매〉의 우측 디자인(실제 제작 세트)은 그 원본 도안(27일자 디자인)에 해당하는 좌측 디자인을 역행하는 세트로 제작되었다.

변화 부분을 뜯어보면, 우측의 세트 디자인(〈자매〉의 실제 공연 사진)은 좌측 디자인에 비해 실외 공간이 대폭 축소되었음을 확인할 수 있다. 〈자매〉의 최종(우측) 디자인을 보면, 〈자매〉의 원본(좌측) 디자인에서 강하게 강조되는 오동나무나 담장 등이 사라졌고, 건물(안채) 양옆으로 할애된 정원

역시 축소되어 있다. 댕돌 앞의 이동 통로로서의 내정(內庭)만 간신히 남은 형국이라 하겠다.

이러한 변화는 실외 공간을 남겨두기는 했지만, 좌측(왼본) 디자인에서 도전한 만큼 강력한 비중을 두지 않은 결과(그러한 디자인의 실현 의도의 반영)라고 하겠다. 바꾸어 말하면 <자매>의 원본 무대디자인은 실외 공간을 축소하는 방향으로 무대에 적용되었고(실제 제작), 그 과정에서 과거 대가(大家)나 고가(古家)의 인상보다는 현대적 기류에 휩쓸린 김씨 집안 이미지를 보여주는 상징으로 탈바꿈되었다. 그렇다면 그 원인에 대해 생각하지 않을 수 없다.

이러한 디자인의 변화와 일차적 혼란은, 분명 <호상의 비극>이라는 동시 공연작의 영향임에 틀림 없어 보인다. 그로 인해 <자매>는 희곡 읽기 단계에서는 주로 실내 공간을 위주로 한 작품으로 파악되었다가, 27일자 발표 시점에서는 실외 공간을 대거 포함하는 디자인(원본 디자인)으로 변경되어야 했고, 결과적으로 실제 무대 제작 과정에서는 ‘실외 공간 콘셉트’의 중첩(두 작품 동시 공연)을 막기 위하여 실내 공간 위주로 되돌아가는 무대 세트로 현시된 것이다. 이러한 의도 변경과 개작 방향은 심지어 김일영의 말과도 일치하지 않은 것처럼 보이기도 할 정도로 복잡하기 이를 데 없다.

그렇다면 이러한 무대 디자이너의 혼란을 부추긴 근본적 이유에 대해 생각하지 않을 수 없다. 김일영이 흘린 말처럼, 적어둔 말은 그 이유를 근본적으로 이해할 수 있도록 만든다. 김일영은 <산사람들>이 ‘걸작’이었고 ‘야심’을 품을 만한 매력을 지니고 있었다고 칭찬하면서 동시에 “<자매> 무대와 대조하여서”도 “아주 만 조건이여서 장치만으로 관객에게 권태를 느끼게 하지 않”았을 것이라고 술회한 바 있었다. 이러한 아쉬움은 <산사람들>이 가진 무대 조건이 <자매>와 매우 다르다는 점을 새삼 상기시킨다.

〈자매〉와 〈산사람들〉은 1930년대 조선의 현실과 변화 그리고 몰락과 가난을 묘사했다는 점에서 공유점을 지니지만, 몰락의 과정이라고 해도 그 물리적, 신분적, 계층적 차이를 분명하게 보여주고 있다. 〈자매〉가 기존 집권층의 몰락을 보여준다면 〈산사람들〉은 서발턴의 몰락에 초점을 맞추고 있고, 이에 따라 서로 다른 신분의 좌절을 무대에서 드러낼 수 있는 차이를 자동으로 내장할 수밖에 없다.

또한, 무대 디자이너로서 가장 주목할 수밖에 없는 물리적 조건을 따진다면, 일반적인 주거지로서의 지역(도시 근교)과 전통적인 비주거 공간으로서 산속이라는 차이점을 지닌다. 하나의 배경은 인공적이고 사회적이지만, 다른 하나의 배경은 자연적이고 고립적이다. 그래서 두 공간은 자동으로 차이를 획득한 공간으로 구현될 수 있었지만, 그 안에서 흐르는 내적 정서와 주제 의식을 공유될 수 있었다. 왜냐하면 두 공간 모두 몰락하는 이들이 기거하는 공간이고, 결국에는 조선인의 좌절과 현실 패배를 상징하는 역할을 수행하기 때문이다.

Ⅲ. 〈산사람들〉 텍스트의 공간: 개방과 은폐의 단면과 교차

〈자매〉의 무대디자이너 원본 디자인에서 실제 제작 세트로 변모하는 과정은, 동시 공연작 〈호상의 비극〉에 대한 이해가 이루어지고 이를 무대에 적용하는 콘셉트가 급히 마련되면서 일어난 혼란과 깊숙하게 연관되어 있다. 그러니 실제로 재현된 〈자매〉의 무대장치와 세트(무대디자이너)는 〈산사람들〉의 무대디자이너(콘셉트)와 영향력을 측정하는 유용한 단서가 될 수 있다.

비록 김일영의 무대디자인을 직접적으로 확인할 수는 없지만, 그의 발언과 생각은 <산사람들>이 가진 연극적 매력을 상기시키는 역할을 한다. <산사람들>의 대본에 설정된 극적 공간은 동시대의 많은 다른 작품에 비해 개성적인 공간이다. 극적 배경 상 원경(遠景)의 숲(산)과 중경의 화전 그리고 무대 중앙(center)의 집과 집을 둘러싼 숲(무대 좌우)은 결국 산전(山田) 특유의 경치와 복합적 속성을 드러낼 수 있는 조건을 형성하고 있다. 더구나 무대 중앙에는 적지 않은 사람들이 들락거리는데, 등/퇴장하는 이들이 오고 가는 무대 밖 공간은 흥미로운 조합을 이루어내고 있다. 이러한 특색은 <자매>의 무대디자인과 비교할 때 한층 분명하게 이해될 수 있다.

희곡 <자매>의 무대 설명은 아래와 같다. 장막극(3막) <자매>는 전막에 걸쳐 동일한 공간적 배경을 설정하고 있다.

전막을 통하여 김은호(金殷鎬)의 가정. 좌편(左便)에 안방과 우편의 건넌방. 중앙에 마루. 단 안방과 건넌방의 내부는 보이지 안함. 건넌방 앞에는 누마루. 누마루는 일단(一段) 높다. 사랑은 뒤결 편(便)에 있는 모양. 벽오동 나무가 보인다.³¹

이러한 무대 설명은 아래 인용된 무대디자인과 비교할 때 더욱 분명하게 이해된다. 흔히 하수로 분류되는 무대 좌측(‘무대 좌편’, house left)에 ‘안방’이 배치되고, 상수 방향으로 지칭되는 무대 우측(‘무대 우편’, house right)이 건넌방이 배치되었으며 건넌방에 딸려 ‘누마루’가 배치되었다. <자매>의 공간적 배경이자 유일한 장소인 이 누마루 딸린 오래된 대가(大家)는, 김은호와 그의 집안의 과거 영화를 대변하고 있는 건물로서의 의미도 함께 지니고 있다.³²

31 유치진, <자매>, 『조광』 제9-11호(1936), 339쪽.

32 <자매>의 무대디자인에 대해서는 다음 논문을 참조했다(김남석, 「극예술연구회

극작가 유치진은 명문 고택을 작품의 배경으로 삼았고, 구체적으로 고택 안채를 무대 위에 꾸미도록 지시했다. 이 안채에 누마루를 곁들인 별채로서 누각(건넌방)을 설치했는데, 이러한 전각 배치는 명문의 잔영에 해당한다. 또한, 벽오동을 심어, 갈등의 일단을 암시하고자 했다. 벽오동 나무가 대갓집에서 딸이 태어날 때 심어, 그 딸이 장성하여 시집갈 때 베어 혼수를 마련하는 재료를 의미한다면, 제법 큰 벽오동 나무가 집에 남아 있다는 사실은 시집을 가지 않는 딸들의 문제가 잔존하고 있다는 극적 암시이기 때문이다.

앞에서 참조한 5월 27일자 수록 <자매>의 무대디자인(원안)을 살펴볼 때, <자매>를 기획 도안한 김일영의 무대디자인은 원작의 설정(묘사)에 매우 충실한 디자인임을 확인할 수 있다. 김일영의 진술대로 한다면, 원래 <자매>의 무대디자인은 <산사람들>들과 달리 창의적 상상력을 개입시킬 여지가 적은 무대였는데, <산사람들>의 공연이 무산되고 대체 작품으로 <호상의 비극>이 선택되자, 오히려 무대 디자이너가 상상력을 확대할 필요를 느끼는 대상 작품으로 급부상하였다. 즉 <호상의 비극>의 무대가 지나치게 폐쇄적(실내 공간 위주)이기 때문에, <자매>의 무대마저 폐쇄적으로 구현될 수는 없었다. 독립적으로 공연되지만 한 회차로 연속적 공연되어야 하는 두 작품이 지나치게 유사한 구도와 분위기를 풍길 경우, 독립적인 개별 작품의 고유성이 무력화될 위험이 커지기 때문이다.

실제 <호상의 비극>의 무대디자인과 희곡의 공간 묘사를 두루 참조하면, 이러한 사안을 한층 분명하게 확인할 수 있다.

호반에 있는 왕장의 침실 모든 설비가 정돈(整頓)되었고 서재(書齋)가 아름답고

<자매> 공연의 무대 디자인과 ‘단면(斷面)’의 공연 미학적 의미, 『국학연구』 제41집(2020), 447-450쪽).

깨끗하게 걸려 있으며 일면은 호수에 임하였고, 원편은 무성한 가산으로 통하고 일면은 호수에 임하였고 원편은 무성(茂盛)한 가산(假山)으로 통하고 바른편은 낭하(廊下)에서 들어오는 입구가 되어 있다. 탁상(卓上)에는 음식(飮食)이 버려진 채로 있다. 막이 열릴 때 실내 전부는 처참(淒慘)할만치 어둠에 쌓였고 오직 바람이 '커-텐'을 흔들어 호상의 미광(微光)을 엿볼 수 있을 것이다. 비 소리가 주-기 주-기 들린다. 한참 있다가 노복이 바른손에는 양초를 들고 왼손에 채반(菜盤)을 바쳐두고 몽매(夢梅)와 그 아우를 이끌면서 서서히 등장한다.³³

대본의 특성상 〈호상의 비극〉은 실내 공간을 위주로 공간적 배경을 설정한 작품이다. 김일영은 실내와 그 옆에 붙은 호반의 풍경을 살려내고 테라스로 그 연결 부분을 보여주어 그나마 실내 위주의 장면에서 벗어날 수 있는 여지를 마련하고 있다. 앞에서 말한 대로, 이는 실내 장면 위주로 구성될 수밖에 없었던 〈호상의 비극〉의 텍스트에 무대 디자이너가 최대한 변화 요인을 투입한 결과라고 하겠다.³⁴

또 〈호상의 비극〉에서는 비 오는 소리 바람 소리가 끄치자 밝은 달이 나타나고 호수물이 그 빛을 받아 출렁거리는 듯 반짝이도록 한 것으로서 이것은 장치가와 조명가가 새로 고안해 내인 것이라 합니다. 만일 조선에도 '에펙트-마신'이 있다면 이런 것쯤은 손쉽게 될 것이지마는 그러한 기계가 없는 조선에서 그와 같은 효과를 내이게 된 것은 순전히 기술과 두뇌로서 만들어 낸 것이라 합니다. 무대 저편에 호수가 보이고 그 호수에 달빛이 비치어 물이 반짝이는 광경을 상상만 하여보십시오, 얼마나 신기하고 시원스러운 것인가.....³⁵

33 전한(田漢) 저, 김광주 역, 〈호상의 비극〉, 『조선문단』, 1935년 8월, 73쪽.

34 〈호상의 비극〉에 대한 논의는 다음의 논문을 참조했다(김남석, 「〈호상의 비극(湖上의悲劇)〉의 공연 상황과 무대 디자인의 효과에 관한 연구」, 『한국전통문화연구』 제25호(2020), 157-203쪽).

35 「극연 공연을 앞두고(1)」, 《동아일보》, 1936년 5월 27일자, 3면.

그리고 <호상의 비극>의 실외 효과를 최대한 끌어올려 위의 무대 효과를 창출했다. 그 결과 호수의 배경과 미학적 장치를 결부한 무대 효과를 이룩할 수 있었다. 하지만 원작 대본이 지닌 근본적인 특성이자 한계 전체를 뛰어넘을 수는 없었다. 아무래도 <호상의 비극>은 실내 위주의 무대디자인으로 구성될 수밖에 없는 작품이었기에, 다른 변화—연속된 두 작품의 독립성 강화—를 위해, <자매>의 무대디자인을 변화하고자 하는 결단이 다시 요구될 수밖에 없었다.

차이와 변모 작업의 요체는 외부(실외) 공간의 투입을 <호상의 비극>의 사례와는 반대로 상당 부분 억제하는 것이었으며, 실내 공간 위주의 고가(김씨 저택)에 변화를 가하는 작업이었다. 사실 5월 27일자 디자인에서는, 두 작품의 모두 적당한 실내 공간과 추가된 실외 공간이라는 구획상의 유사성이 매우 뚜렷하게 나타나고 있다. <호상의 비극>이 그러한 특성을 활용하여 호수의 비중을 유지해야 했다면, <자매>의 경우에는 안채 바깥 공간과의 접촉을 줄이는 방향으로 세트가 제작될 수밖에 없었다. 그 결과 실제 무대에서는 벽오동, 후원의 월동문, 외부와의 경계를 이루는 담장 등은 무대 제작에서 제외되었다. 그리고 안채는 고택이기보다는 내실의 분위기를 풍기는 ‘모던’한 인상으로 재편되었다.

이러한 변화는 연속적이고 또 복합적이었다. 하지만 그 내부에는 두 작품이 차이를 가져야 한다는 디자이너의 발상이 작동하고 있었다. 5월 27일자 원안 디자인에서 <자매>의 실외 풍경을 되도록 늘리려고 했지만, 궁극적으로는 실내 위주의 디자인을 고수하고 다른 변화를 가미해야 했던 이유는 대부분 함께 공연되는 작품 때문이었다. 즉 <호상의 비극>이 <자매>의 무대디자인을 좌우한 격인데, 만일 이 자리에 <산사람들>이 포진되어 있었다면 이러한 변화 중 일부만 시행되었을 것이다.

<산사람들>은 실외 공간이 함께 어우러져야 하는 극적 공간을 고수한

작품으로 5월 27일자 <자매>의 디자인과 구획과 전체 구도에서 유사한 측면을 지닌 경우였다.

	무대 좌우양측(左右兩側)에는 큰 낙엽송(落葉松)과 짜장 나무의 신록(新綠)이 옥여졌는데 중앙(中央)엔 나무가지가 드리워 집웅은 보이지 않는 오막사리. 부엌 쪽은 좌측(右側) 나무숲에 가려졌고, 중앙엔 옷방인 듯한 방한 간이 보히고는 이내 굴뚝머리다. 굴뚝과 좌측(左側) 나무숲 사이로는 멀—리 첩첩한 산(山)이 보히고 가까이 비스듬한 언덕으로는 화전(火田)인데 바위멍□처럼 타버리다 남은, 크고 시꺼먼 낙엽송 그루들이 너저분하게 보힌다. 중앙에는 걸터 앉기 좋은 나무토막이 두어 개 놓여 있다.
<자매> 무대디자인	<산사람들>의 무대 해설³⁶

<자매>의 안채가 벽과 월동문 그리고 기타 건물(안채 말고 다른 별채)로 둘러싸여 있는 것처럼, <산사람들>의 ‘오막사리’ 역시 첩첩한 산과 제법 울창한 숲과 신록으로 휩싸여 있다. 안채가 안방과 건넌방 그리고 마루로와 뒷마루 등으로 일상 공간이 나누어진 것처럼, 작고 누추한 오막살이이지만 이 공간 역시 부엌, 옷방, 굴뚝 그리고 걸터앉은 나무 등으로 구성되어 있다.

이러한 <산사람들>의 공간을 창조하기 위해서는 김일영은, 주 무대 뒤편(down stage)으로 물러난 집이 반쯤 무대 위에 걸친 채 자리 잡고 있고, 무대 위에는 그루터기를 중심으로 한 일련의 개방 공간이 펼쳐지는 무대

36 이태준, <산사람들>, 『중앙』 제28(1936), 232쪽.

공간을 그려내야 했다. 집이 무대 위에 전진하여 공간을 차지하지 않는 대신, 그 자리에는 산 아래에서 올라오는 길과 숲의 잔재 그리고 나무토막(그루터기) 등이 적절하게 놓여야 외부 공간과 소통할 수 있는 〈산사람들〉 특유의 공간을 형성할 수 있기 때문이다.

현재 전하는 〈자매〉의 무대디자인 원안(5월 27일자 디자인)도 이러한 구도를 견지하고 있다. 무대에서 집은 뒤로 물러나 있고, 그 앞은 공지로 남아 있으며, 뒷마루와 누마루는 걸터앉거나 올라서는 기능을 수행할 수 있어야 했다. 특히 안채 앞 공지에는 뗏돌부터 다양한 기물이 놓임으로써, 〈산사람들〉의 오막살이 앞에 놓여 있었다는 다양한 기물과 다종의 영역을 일부 대체하는 인상이다.

작품 〈산사람들〉 내에 잠재된 인물들의 동선을 고려하면, 오막살이 앞 공지는 산사람들의 식구들이 자신들의 삶을 걱정하거나, 낯선 방문객(외지인)과 위험한 대화를 나누거나, 심지어는 누군가가 죽었거나 가족을 떠나보내야 하는 아픈 사연을 체감해야 하는 공간으로 활용되어야 한다. 이러한 활용처는 정적이고 수동적인 공간이기를 스스로 거부하고 있다. 해당 무대는 산속 깊은 곳에 있는 심처(深處)이자 막다른 공간이지만, 〈산사람들〉의 공간은 오히려 폐쇄적으로 기능하는 공간이 아니다.

바꾸어 말하면, 〈산사람들〉은 정태적인 공간보다는 동태적인 공간과 그 공간으로서의 동선을 폭넓게 요구하는 작품이었다. 무대 디자이너는 이러한 배우의 움직임에 뒷받침할 수 있는 무대디자인을 우선 생성해야 하는 임무에 충실해야 했고, 민활한 김일영은 이를 적극적으로 반영하려는 의도를 피력했다.

무대장치도 그 작품의 테-마에 따라 연출자의 의도에 따라 또는 배우의 동작에 따라 해회곡(該戲曲)이 상연되는 극장의 무대와 객석의 조건에 따라서

같은 현실에서 주어온 것이라도 여러 가지로 달너 진다는 것을 인식하여 주기를 구지 바란다.³⁷

김일영의 주장대로 <산사람들>은 배우들의 다채로운 동작이 가능하고, 연출자의 창의적인 해석을 끌어낼 여지가 큰 희곡이었다. 무엇보다 이 작품과 비슷한 무대 배경을 갖춘 동시대의 희곡은 많지 않았으며, 정교한 동(작)선의 숨은 표출이 가능한 창작극은 거의 없었다. 따라서 무대 디자이너의 창의적 상상력이 구현될 여지 역시 제법 넉넉한 희곡이었다. 무대 디자이너의 입장에서 볼 때도, 이 작품은 내적 완성도가 높을 뿐만 아니라, 공연 대본으로서의 충실성이 높아, 무대 연기와 효과 구현에 적격이었다.

이러한 특성은 <자매>의 희곡에도 일정 부분 적용 가능한 특성이다. 그래서 <자매>의 무대디자인에는 이러한 특성을 가미할 의도가 투영될 수 있었다. 그러니까 두 희곡은 외부로 오는 길이 연결되어 있는 점도 비슷하고 이곳을 낫선 이들뿐만 아니라 내외부인들이 들락거리는 점도 비슷하다. 단순히 들락거리는 점만 비슷한 것이 아니라, 닫힌 공간(주로 안방) 너머를 들여다보려는 움직임이 추가된다는 점이 근본적으로 같다. 산전(山田)을 탐색하는 기자들의 눈초리와 마찬가지로, 김씨 집안의 내부 사정을 들여다보려는 주사와 매파의 눈초리 역시 번뜩이고 있었다.

이러한 특성은 안채 혹은 ‘오막사리’를, 두 겹의 공간으로 축조하도록 유도한다. 하나는 겉으로 보이는 물리적 건물로서의 공간이고, 다른 하나는 내부로 감추어진 속사정을 감추는 은폐된 공간이다. <자매>의 윤집이나 둘째 딸의 거취 혹은 행동이 관심을 끄는 것처럼, <산사람들>에서는 용순이나 집안사람들의 행적 등이 외부인의 관심을 끌게 된다.

이로 인해 무대장치는 한편으로는 거주 공간과 거주인의 생활상을 드러

37 김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 제4호(1936), 14쪽.

내는 역할을 하면서도, 다른 한편으로는 그 내부의 속사정을 감추고 차단하는 폐쇄적/방호적 기능도 함께 수행해야 한다. 무대 공간으로 정리하면, 개방된 공간이고 시각적으로 투시 가능한 영역이지만, 동시에 그 완전한 노출(개방)을 차단하고 투시 불가능의 영역을 한겹 더 지니고 있는 구도여야 한다. 이러한 구도의 무대 배치는 5월 27일자 <자매>의 무대디자인에서 종합적으로 나타나는데, 그것은 <산사람들>의 내외적 특성과 매우 닮아 있는 무대디자인이 아닐 수 없다.

여기서 한 가지 흥미로운 가정을 세울 수 있다. <호상의 비극>이 대체작으로 선정되지 않았다면, 5월 27일자 <자매>의 무대디자인의 대략적, 외형적 콘셉트는 내외적 교류가 강조되어야 하는 <산사람들>의 무대디자인에 덧씌워졌을 수도 있다는 것이다. 즉 김일영은 <산사람들>의 독특한 무대 공간을 묘사하기 위하여 내외가 교통하고, 안팎이 영향을 주고받으며, 투시와 차단이 공존하고, 주변과 본체가 어우러지는 형태의 무대디자인을 구상했을 것이다. 하지만 <호상의 비극>이 새로운 작품으로 결정되면서 <자매>는 고립적인 무대디자인에서 변모해야 했고 그 결과 <산사람들>을 위해 구상해 놓은 전체 콘셉트를 이어받거나 상당히 강력하게 영향을 받은 디자인으로 거듭나야 했다. 그 증거가 5월 27일자 <자매>의 무대디자인이다.

그렇다면 <산사람들>과 함께 공연된다는 가정 하에 구상되었던 <자매>의 더 이전 무대디자인은 어떠한 형태였을까. 실제 무대에서 사진으로 포착된 <자매>의 무대 형상은 그 단서를 제공한다. <자매>는 <산사람들>이 내외 교통과 안팎 교류의 형태의 무대디자인을 채택했을 경우, 내부 지향적이고 고립 폐쇄적인 김씨 일가의 모습을 더욱 강력하게 시사하는 디자인을 취할 수 있었다. 두 개의 조합은 서로 다른 작품을 만들 수 있었고, 의미와 내용상에서 지닌 유사성을 실제 무대에서 극복할 수 있는 유효한 차이를 생산하는 결과를 가져왔을 것이기 때문이다.

따라서 반 개방적인 시선을 수용한 〈산사람들〉과 고립 지향적인 폐쇄성을 지적하는 〈자매〉의 무대 작업이 의미 있는 대조로 제시될 수 있었다고 해야 한다. 하지만 결과는 그러한 콘셉트를 실외 공간을 강조해야 하는 〈호상의 비극〉과, 폐쇄적 성향을 강조하면서 또 다른 변화를 가미해야 하는 〈자매〉의 무대화로 나타날 수밖에 없었다.

이러한 변화의 내적 동인을 따져 볼 때, 〈산사람들〉의 상실은 김일영에게 불운이 아닐 수 없었다. 김일영이 〈산사람들〉의 무대디자인을 원안대로 제시할 수 있었다면 결과적으로 다채로운 공간의 활용을 엿볼 수 있는 희곡의 구현 기회도 증폭될 수 있었을 것이기 때문이다. 더구나 〈자매〉와 〈산사람들〉의 공연 조합은 무대디자인의 다채로운 조합을 가능하게 하면서도 내용과 주제와 화제 면에서도 상호 교류하는 의미망의 결집도 이루어낼 수 있었을 것으로 전망되는 조합이었다.

그러나 김일영으로서는 〈산사람들〉이라는 무대적 충실도와 내적 완결성 그리고 희곡적 안정감을 갖춘 희곡을 무대에서 형상화할 수 없었던 사정이 그저 안타까울 수밖에 없었다고 해야 한다. 아울러 비슷한 기획을 선보이면서 김일영이라는 걸출한 무대장치가마저 맞이한 상태로 개시된 제11회 공연이 그 이전의 공연보다 저조한 성적을 받아둔 이유도 여기에서 찾아야 할지 모른다.

IV. 맺음말

다음은 외부(인) 시각의 틈입을 통해 동시대의 공간을 새롭게 조망할 수 있는 효과를 감지하도록 유도하는 실제 신문 기사와 그 여백을 차지하는 화전민 사진이다.



화전민의 삶을 취재한 기사와 화전민 촌락을 배경으로 한 촌민들의 사진³⁸

〈산사람들〉은 1936년 2월에 지면에 발표되었는데, 〈산사람들〉의 관련 내용을 참조하면 기자 율이 “저두 작년에야 본사서 화전민상을 좀 조사해보내라”고 해서 화전민 촌락을 방문한 적이 있다고 말하는 대목이 존재한다. 이태준이 이 작품을 쓴 시점을 1935년 혹은 1936년으로 상정한다면, 〈산사람들〉 속 발언처럼 그 한 해 이전에 해당하는 1934-1935년은 화전민 상황을 실제 조사한 시기가 될 수 있다. 더구나 이 시기는 사회적으로 볼 때, 조선 사회에서 화전민에 관한 관심과 정책 제제가 폭주하는 시기이기도 하다.

위의 기사는 그러한 시점(1934년 후반기)에서 산출된 기사로, 기자들이 직접 화전민 촌락을 방문하고, 일문일답 형식으로 화전민들의 사연과 생활상을 취재한 후, 사진과 함께 《동아일보》에 게재한 일종의 르포르타주(reportage) 기사였다. 이 사진에는 실제 화전민 촌락의 모습을 포착한 거주 공간이 부기되어 있는데(앞의 사진), 이러한 공간은 〈산사람들〉의 도입부에 제시된 공간 설명과 유사한 측면이 적지 않다.

38 「평원횡관답사(4)」, 《동아일보》, 1934년 10월 3일자, 4면.

물론 두드러진 차이도 나타나는데, 대표적인 차이가 촌락 주변의 풍경이다. 〈산사람들〉의 공간 해설(무대 배경)에는 나무들이 많은 것으로 묘사되었지만, 사진 속 실제 화전민 촌락에는 나무들이 제거되어 ‘비스듬한 언덕’이 그 자취를 드러내고 있는 점은 차이를 보인다. 하지만 다른 특징들은 대체로 일치하여, 사진 오른쪽에는 일부의 나무들이 집을 가리고 있는데, 〈산사람들〉의 무대 공간 역시 그렇게 묘사되어 있다. 집 주위에 너저분하게 나무(단)나 기물들을 늘어놓은 점도 유사하다. 무엇보다 부엌과 방들이 붙어 있고 출입구가 낮은 형상의 움집이 〈산사람들〉의 오막살이 묘사와 유사하다고 할 수 있다.

이러한 유사성이 나타날 수 있는 점은 이태준이 어떠한 방식으로든 화전민촌을 관찰했다는 합리적인 추정을 가능하게 한다. 한 걸음 더 나아가면, 이태준이 화전민 촌락을 유심히 관찰하여 화전민 촌락(산전민 생활상)을 무대 위에 재현하려 했기 때문으로 풀이된다. 이태준도 1934년 무렵에 《조선중앙일보》에서 기자 생활을 수행한 바 있었기 때문에, 화전민에 대한 취재 붐이 일어났을 무렵 관련 고급 정보를 선취할 수 있었을 것으로 추정된다.

일련의 정보 수집을 통해 화전민에 대한 이해를 넓힌 이태준은 하위 주체로서 존재하는 그들의 비참한 생활상을 보여주는 데에 〈산사람들〉의 창작 의도와 작가로서의 필력을 집중했지만, 그를 통해 구현되는 궁핍과 차별(소외) 현상은 가난한 이들만의 서사(사연)만으로는 소기의 성과를 구현하기 어려웠다. 화전민들의 삶을 기존의 방식으로 보여준다면, 앞에서 살펴본 대로 그들의 거처와 생활상은 〈토막〉 류의 희곡들이 담보했던 공간과 그 공간에 대한 이해 방식에 매몰될 수 있었기 때문이다.

이태준은 기자로서의 자신의 감수성과 취재 경험을 작품 내에 녹여내었고, 비참한 화전민의 생활상과 상대적으로 부유하고 여유로운 기자들의

취재 행위를 극 중에서 비교하는 방식을 도입하였다. 기자들의 한가한 시선에 의해 화전민 촌락의 궁핍상을 대하는 강자의 여유가 부각되었고, 궁핍을 대하는 도시인의 상대적 우월감이 비판적으로 조명될 수 있었다. 그것은 사진을 도입한 취재 기사가 드러내는 대비적 상황과 일맥상통한다.

이로 인해 기자라는 존재(감)와 등장(방문) 사건은 가난의 척도를 가늠하는 기준이자 불평등 조장 원인을 시사한다. 이때 기자들은 가난한 이들과 직접적으로 비교되는 인물들로, 화전민을 배출하는 조선 사회와 일제 현실의 문제점을 요약적으로 전달하는 일종의 리트머스 시험지가 될 수 있다. 기자들과 나란히 선 용순 남매는 도시에 부를 빼앗기고 지역적/계층적/경제적으로 착취당하는 하층 계급과 서발턴의 처지를 대변하는 인물이 될 수 있었다.

마치 위의 사진이 문명 세계와 도시 생활을 경험하는 이들의 눈을 거쳐 비참한 생활상으로 전달하고 있고 신문이라는 도시적 물상에 의해 과거의 유적처럼 대비되는 원주민의 모습을 포착하고자 했듯, 〈산사람들〉 내부에는 이러한 시선을 무대와 객석 공간으로 옮겨 ‘대비’와 ‘포착’의 기능이 연극적으로 수행하는 이들이 기자 배역으로 등장했다. 그들은 화전민 촌락에 침입하여 마당을 점거하고 그곳에서 음식을 먹고 돈을 건네고 화전민의 생활상을 비웃듯 관찰한다. 하지만 화전민들은 단속자로 착각하고 겁에 질려, 그들의 보이지 않는 횡포에 감히 저항하지 못하면서, 울분과 저항의 포즈마저 상실하고 만다. 화전민으로서 ‘산사람들’은 연극적 프레임에 포착되어 산속 공간이라는 무대 공간 위에서 구경거리로 전락한 하위 주체들의 또 다른 고충까지 드러내야 했다.

이처럼 기자들이 등장하는 대목 이후에 〈산사람들〉은 계급과 자본의 횡포에 대한 강력한 고발과 사회 불평등에 대한 간접적 비판을 강화하고 있다. 기자들의 안하무인적 태도로 형상화되는 권력자들(지배자들)의 횡포

는, 무단 점유된 공간(용길의 집)이 시각적으로 제공하던 기존 상황에 변화를 가미하면서 극적 공간의 변화를 유도하고 이를 통해 그 내적 의미를 강화하는 속성을 드러내고 있다. 바꾸어 말하면 외부 투입자들로 인해 무대 공간(의 성격)은 변모되었고, 이러한 변화는 우월자이자 지배층으로서의 그들-기자들의 속성(횡포)을 강화하는 효과를 동반한다.

이때 무대는 숲과 길과 집으로 이루어진 조용하고 숨겨진 공간에서 소요와 구경의 공간으로 바뀌고, 그 안에서 남을 구경하고 비판하고 재력을 뽐내고 수치스러운 거래를 일삼는 시정의 공간으로 변모하면 불평등한 사회의 축도가 되었다. 이러한 공간적 의미의 변모는 공포심과 수치심 그리고 적대감을 차례로 경험하는 용순의 표정과 말투에서 더욱 분명하게 가시화된다. 용길과 용순의 집(무대 공간)은 무언가를 구경하려는 욕망과 자신의 판단을 맹신하는 관극의 공간으로 바뀌었다. 그것은 지켜보는 자와 그 앞에서 드러내야 하는 자 사이의 분할을 의미한다.

주목되는 점은 이러한 지켜보는 자의 시선이 관객들에게도 전이된다는 사실이다. 관객들은 기자들의 횡포와 폄하를 지켜보면서, 그러한 광경 자체를 지켜보도록 중요하는 연극의 기능과 함께 동시대인으로서 사회적 하층민을 바라보는 자신의 시선을 점검하지 않을 수 없게 된다. 이러한 점검의 시선은 연극에서 무엇을 바라본다는 것의 의미를 확충하고 자체적으로 보완한다.

당시의 관객들이 바라보고 있는 공간, 즉 무대에서 재현된 산사람들의 집과 거주 공간은 넓게는 그러한 현실의 한 영역을 필연적으로 끼안고 살아야 하는 조선인의 현실이었으며, 이러한 각성은 곧 지켜보는 자의 위치에 현실의 지배층을 대입할 수 있는 여지를 전달했다. 그러니까 당시 사회의 진정한 지배 세력을 기자-우월자의 자리에 대입할 수 있다면, 이로 인해 자신-조선인의 자리가 어디인지에 대해 다시 한번 상기하지

않을 도리가 없었다.

이러한 전언을 얻는 순간 <산사람들>의 무대 공간에서 지목된 초라한 오막살이는 조선인의 거처이고 관객들이 살아가는 현실의 영역이며 동시대의 궁핍한 생활상이 되고 만다. 그들(산사람들)은 곧 자신들(1930년대 관객들)이었으며, 지배자로서의 기자 앞에서 강제로 끌려 나와 얼굴을 선보이고 노래를 부르고 주거와 음식을 보여주어야 하는 구경거리로서의 조선인들이었던 셈이다.

이러한 구경거리로서의 조선인-자신의 모습을 확인하는 순간, 용길의 특별한 설정은 새삼 주목을 끈다. 이태준은 용길의 묘사에서 '병신상스'럽다고 표현했다. 비정상적인 용길의 모습을 자학적으로 그려냈는데, 산사람들을 조선인의 정체성으로 파악하게 된다면 이태준의 이러한 묘사는 자조적으로까지 이해된다. 그리고 병약한 조선인을 넘어 용길이 정신적으로 정신 지체 장애인으로 등장하는 이유는 그 차이와 이질감을 느끼지 못하도록 무대 위에서 세워놓기 위해서였음을 확인할 수 있다.

이러한 인물 설정과 묘사를 통해 관객은 공포심/수치심/적대감을 느끼지 못하고 동시대의 상황에 순응하는 자신에 대해 생각하지 않을 수 없고, 관객으로서 무대를 관찰하는 입장이 아니라 누군가에게 관찰되는 입장에 대해 더욱 강하게 의식하도록 종용당한다. 이러한 시선 전도 현상은 안온한 공간의 집이, 절시증(劫視症)을 공식적으로 허용하는 '욕망의 시장'으로 바뀌는 경험을 반강제적으로 관객들에게 부여한다. 관객으로서의 대중은 자신들이 누군가의 시선에 포착되어 관찰되는 존재라는 공간상의 전이가 성립되는 셈이다.

그것은 현실 세계의 한 단면을 잘라서 관객 대중 앞에서 드러내는 방식일 것이며, 이러한 연극적 성찰을 더욱 강력하게 기능하도록 하기 위해서는 무대 공간에 대한 남다른 천착이 동반되어야 한다. 김일영은 그러한 천착과

시도 그리고 종합적인 성찰을 ‘단면’이라는 단어에 숨겨 두었다. 〈산사람들〉이 비록 공연되지 못하면서 이러한 단면의 의미와 기능은 동시 공연 예정작이었던 〈자매〉에만 국한되어 발현되고 말았지만, 김일영은 단면이라는 용어와 함축된 개념을 통해 무대 디자이너로서 자신이 연극적 공간에 담아야 했던 의미를 공연으로 실행하고자 했다. 그러한 측면에서 〈산사람들〉이 공연되지 못한 아쉬움은 더욱 클 수밖에 없다.

식민지 시대 관객자가 그 관극 내용을 통해, 실제로는 관람하고 있다고 믿었던 관객 자신들이 누군가의 관찰 대상이고 비밀스럽게 관찰당함으로써 상대인 현실의 지배자(우월자)에게 정서적/심리적 쾌감을 선사한다는 사실(과 그에 대한 깨달음)은 연극을 통해 인식 상의 충격을 주기에 부족함이 없다고 해야 한다. 관객 대중이 병신으로 묘사된 용길의 가족(같은 민족)일 수밖에 없고, 어떠한 경우에는 자신이 용길이 되어 용길처럼 자신들이 느껴야 할 공포와 수치와 저항감을 느끼지 못하고 있다는 깨달음은 충격적이지 않을 도리가 없기 때문이다.

따라서 〈산사람들〉에서 공간 묘사와 이를 수행했어야 할 무대디자이너는, 이러한 인식상 깨달음의 공간으로 무대에서 현현할 수 있도록, 기차 등장 이후의 용길의 집을 상징화해야 했다. 이를 위해서 연극 시작부터 단순한 일상의 공간에서 심리의 공간으로 나아갈 수 있는 준비(예행적 연습)가 필요했고, 좁고 작고 더럽고 외진 집만이 아니라 그 안에서 인간들의 기묘한 감정들이 응축될 수 있도록 배치되어야 했다. 비록 김일영은 그 공간에 대한 직접적인 단서를 남기거나, 실제 무대에서 도전하지 않았지만, 〈자매〉에서 사용했던 단면의 의미를 확대한다면, 화전민 촌락 안에 있어야 할 것은 보이는 풍경만이 아니었다는 점을 분명하게 확인하고 있었을 듯하다. 그 보이지 않는 풍경 뒤에 조선이 있었고 조선인도 함께 들어 있었기 때문이다.

참고문헌

1. 1차 자료

《조선문단》, 《동아일보》, 《극예술》, 《조광》, 《문예월간》, 《조선문단》.

2. 단행본

김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』. 서강대학교 출판부, 2018.

서연호, 『한국 근대 희곡사』. 고려대학교 출판부, 1996.

서연호 편, 『한국희곡전집』 제3권. 태학사, 1996.

3. 논문

박노현, 「이태준 극작술 연구」. 『상허학보』 13, 2004, 179-209쪽.

이명희, 「이태준 희곡 연구」. 『국어국문학』 112, 1994, 313-331쪽.

이종대, 「이태준 희곡 연구」. 『상허학보』 5, 2000, 193-218쪽.

주수전, 「대만 초기 공공미술 연구」. 『미술이론과 현장』 제8권, 2009, 163-183쪽.

국문초록

〈산사람들〉은 극예술연구회가 주목한 희곡이었다. 극예술연구회는 1936년 5월 정기공연작으로 이 작품의 공연을 예고했다. 하지만 검열로 인해 이 작품은 공연되지 못했고, 결과적으로 일제 강점기 내내 이 작품의 무대화는 이루어지지 않았다. 그로 인해 지금까지 〈산사람들〉에 대한 연구나 분석은 주로 희곡의 서사에 편중되는 경향을 보였다. 이러한 편중된 접근 방식은 시급하게 보완될 필요가 있는데, 그 돌파구로 김일영과의 연관성을 상정할 수 있다. 김일영은 1936년 5월 제11회 정기공연의 무대디자이너를 담당하면서 〈산사람들〉과 조우한다. 그리고 김일영은 〈산사람들〉의 무대화 과정에서 필요한 무대디자이너를 고민한 흔적을 남겼다. 하지만 공연은 무산되었다. 결국 그 고민은 대체작이었던 〈호상의 비극〉과 동시 공연작이었던 〈자매〉로 일정 부분 전이되어, 각 작품의 무대화 과정에 영향을 끼쳤다. 본 연구는 김일영의 무대 콘셉트를 통해 〈산사람들〉의 무대 공간을 조망할 방안을 찾고, 그러한 무대 공간을 통해 〈산사람들〉의 극적 공간이 지니는 숨은 의미를 찾고자 했다. 결국 〈산사람들〉은 희곡 내에 화전민 터로 대변되는 극적 공간의 창출을 통해 새로운 현실 투시의 시선을 연극 작품에 내장하는 데에 성공한 사례로 남을 수 있었다.

투고일 2020. 12. 7.

심사일 2021. 4. 19.

게재 확정일 2021. 5. 10.

주제어(keyword) 이태준(Lee Taejun), 〈산사람들〉(Sansaramdeul), 극예술연구회(Geugyesuryeonguhoe), 무대디자인(Stage Design), 공간(Play Space)

Abstract

A Study on the Meaning Implied in Play Space of Sansaramdeul(산사람들) and Correlation of Reality in the 1930s

Kim, Nam-seok

Sansaramdeul by Lee Taejun was a play that Geugyesuryeonguhoe paid attention to. Geugyesuryeonguhoe recommended this work as a regular performance in May 1936. However, due to censorship this work was not performed, and as a result the work was not staged throughout the Japanese colonial period. Therefore, until now, research and analysis on *Sansaramdeul* tended to be biased towards the narrative of the play. This biased approach needs to be urgently supplemented, and the breakthrough can be assumed to be related to Kim Iryeoung. Kim Iryeoung encounters *Sansaramdeul* while in charge of stage design for the 11th regular performance in May 1936. In addition Kim Iryeoung left a trace of contemplating the necessary stage design in the stage production process of *Sansaramdeul*. However, the performance was lost. Eventually, the worries were partially transferred to the alternative work Tragedy of the Lake(Ho-sang-ui bi-geug) and the simultaneous performance Jamae (sisters), ultimately had an effect on the staging of each work. This study was to find a way to view the stage space of *Sansaramdeul* through Kim Iryeoung's stage concept, and to find the hidden meaning of the play space of *Sansaramdeul* through such stage space. In the end, *Sansaramdeul* was a successful case of embedding a new perspective of reality into a play through the creation of a play space represented by Hwajeonmin's site in a play.

