

극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재 방식

이민영*

〈차례〉

1. 좌파 연극인들의 자취
2. 범죄파적 연극통합체의 구상
3. 통제된 수행성과 反-帝의 브리콜라주
4. 선전과 흥행 사이, 감춰둔 불온의 영역
5. 좌파 연극운동의 복권을 위한 서설

〈국문초록〉

극단 신건설 사건 이후 조선의 프로연극운동은 모두 소멸된 것으로 여겨졌다. 그러나 조선연극협회를 통해 좌파 계열 연극운동의 명맥이 유지되고 있었으며, 낭만좌를 통해 그 명맥이 이어지고 있었다. 낭만좌는 신건설, 조선연극협회로 이어져온 좌파 계열 연극인들이 일제 말기 식민지 조선의 연극 환경에 어떠한 방식으로 적응하려 했는가를 규명해주는 중요한 극단이다. 또한 낭만좌는 이후 청년극장에서 극단 태양으로 그 명맥을 이어나가면서 일제 말 좌파 계열 연극인들의 이합집산의 과정과 그 원류를 보여준다는 점에서 중요한 의미가 있다. 따라서 일제 말기, 신건설 사건 이후 숨죽이고 있었던 좌파 연극인들의 적응 방법, 연극인으로서 그들이 살아나갔던 존재의 방식을 규명할 수 있다는 점에서 극단 낭만좌를 주목해야 한다. 그리고 이를 통해 일제 말부터 해방 후까지 좌파 계열 연극인들의 이합집산의 원류 역시 발견할 수 있게 되기를 기대한다.

주제어 : 극단 낭만좌, 협동예술좌, 청년극장, 극단 태양, 좌파 연극인

1. 좌파 연극인들의 자취

1935년 4월 카프가 해산되고 같은 해 6월 극단 신건설이 해체된 이후 프로연극운동은 사실상 거의 소멸된 것으로 이해되어 왔다. 카프의 해산과 극단 신건설의 해체, 이것은 좌익연극의 몰락을 기정사실로 만든 결정적 사건이었다. 더 이상 프로연극 혹은 좌파적 성향의 연극은 기획되거나 공연되지 못했다.

그런데 이러한 정황에 대해 박영정은 매우 흥미로운 논의를 전개한 바 있다. 그것은 ‘몰락한 좌파 계열의 연극운동이 조선연극협회(1936)를 통해 그 명맥을 유지하고 있었다’¹⁾라는 것이다. 박영정은 극단 조선연극협회의 활동을 재구하면서, 극단 신건설이 해산한 이후에도 좌익 계열의 진보적 연극운동이 지속되고 있었다고 주장한다. 특히 3·1극장을 중심으로 전개되었던 재동경 조선인 연극운동은 1935년 전문극단을 표방했던 조선예술좌의 창립을 계기로 재도약을 시도했으며, 이 과정에서 동경에서 활동하던 조선예술좌 멤버의 일부가 신극운동을 목표로 귀국했다는 것이다. 김일영, 이화삼, 오정민, 전일검, 윤복양, 박학 등 조선예술좌 일부 멤버의 갑작스러운 귀국은 조선예술좌 차원의 조직적 결의 혹은 방향선택의 가능성을 보여주며, 이들의 귀국 이후 발생한 극예술연구회의 분규, 조선예술좌 귀국파와 극예술연구회 탈퇴파가 결집해 창립했던 조선연극협회는 프로연극운동의 부활을 도모한 결과물²⁾이라는 것이다.

박영정의 이러한 논의는 중요한 가능성을 시사한다. 조선연극협회의 활동은 프로연극계 전반에 몰아닥친 일제의 대대적 압박과 검거 이후에도 좌파 연극인들이 우회적이거나 지속적인 활동을 모색하고 있었다는

1) 박영정, 「조선예술좌의 국내 진출과 극단 조선연극협회」, 『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과인간, 2007, 145~146면; 박영정, 「극단 ‘조선연극협회’연구」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995.

2) 박영정, 앞의 책, 146~150면.

가능성을 보여주기 때문이다. 물론 표면적으로 조선연극협회는 1930년대 초반 카프를 비롯해 지역의 각 프로극단들이 기획했던 프로연극운동을 직접적으로 계승한 것처럼 보이지는 않는다. 활동만 놓고 본다면, 이 단체는 몰리에르의 <수전노>, 고야마 유시(小山祐士)의 <섬 있는 바다의 풍경>, 강문필의 <소아> 등 프로극과 전혀 상관없는 작품을 공연했을 뿐이다. 그러나 조선연극협회가 해산된 1937년 6월 이후의 상황에서 박영정의 주장을 뒷받침하는 중요한 증거들을 발견할 수 있다. 이회삼의 평양행, 박춘명의 동경행으로 인한 진용의 부족이 조선연극협회가 해산할 수밖에 없었던 이유로 짐작되었으나,³⁾ 실제로는 일제 당국의 압력이 주된 이유였다는 것이 김일영에 의해 우회적으로 시사되었다.⁴⁾ 오정민, 김일영, 강호, 추적양이 구속되었던 공산주의자협의회 사건(1938.2)⁵⁾ 역시 좌파 계열 연극인들에 대한 일제의 탄압을 확인할 수 있는 사건이다. 동경 조선예술좌의 해산, 조선연극협회의 결성 그리고 조선예술좌 출신들의 극예술연구회 분규 활동을 신건설 사건 이후 좌익연극운동의 중요한 흐름으로 설명하는 임화의 서술⁶⁾ 역시 기억해 둘 필요가 있다. 즉 조선연극협회의 해산은 신건설 사건 이후 재결집하고 있었던 좌파 계열 연극인들의 우회적 활동마저 원천적으로 봉쇄했던 일제의 탄압이 낳은 결과였던 것이다.

조선연극협회의 해산과 더불어 좌파 연극인들은 그 구심점을 다시 잃게 되었다. 그렇다면 조선연극협회를 끝으로 좌파 계열의 연극운동은 그 자취를 완전히 감추었는가? 이 글은 이러한 의문에서 출발한다. 조선연극협회가 와해된 후인 1938년 1월 30일 극단 낭만좌의 탄생이 가시화된다.⁷⁾

낭만좌의 설립 의도나 그 활동에서 좌익연극의 흔적은 전혀 드러나지 않는다. 낭만좌의 인적 구성, 공연 작품, 극단의 운영 방식 등을 포괄적으로 검토했던 김남석은 극단 낭만좌의 성격을 ‘대중 지향성’으로 밝힌 바 있는데,⁸⁾ 이를 통해서도 알 수 있듯이 낭만좌의 활동에서 좌익연극의 계보를 가지적으로 확인하기란 힘들다. 그러나 좌파연극인들의 명맥을 잇고 있던 조선연극협회 역시 공연 활동만으로는 좌익적 경향을 드러내지 않았던 점을 상기한다면, 극단 낭만좌의 이러한 경향 역시 전시체제 하 조선 연극계의 현실 속에서 다시 읽어볼 필요가 있을 것이다.

극단 낭만좌와 관련한 서술에서 무엇보다 흥미로운 것은 북한연극사에서 낭만좌를 기술하는 태도이다. 북한연극사에서 낭만좌는 프로연극운동의 계보 속에서 신건설을 잇는 중요한 단계로 다루어진다. 한효는 ‘신건설 이후의 프로연극 단체’⁹⁾로 낭만좌의 연극사적 의의를 부각시켰으며, 이강렬은 ‘신건설 사건으로 투옥되었던 일부 단원들이 주동이 된 극단’으로 ‘진보적 의식으로 점철된 사실주의 연극을 통해 프롤레타리아 연극운동의 새로운 환경을 보여준 극단이었다’¹⁰⁾라고 평가했다. 비록 한효와 이강렬의 논의가 구체적 설명을 결여하고 있지만, 이들이 낭만좌를 프로연극운동사 속에서 신건설의 후계로 다루고 있다는 점만은 분명하다. 여기에 조선연극협회에 대한 박영정의 논의를 참고로 했을 때, 낭만좌의 위치는 굉장히 흥미로워진다.

따라서 이 글에서는 선행 논의를 바탕으로 신건설 사건 이후 좌파 연극인들이 어떻게 그 명맥을 이어나가고 있었는가를 극단 낭만좌를 중심으로 설명해보고자 한다. 낭만좌가 활동했던 동시대 연극계의 상황 및 낭만좌의 후신인 “청년극장”과 “극단 태양”까지 논의의 대상으로 다룸으

3) 기사, 『演劇協會의 解散說』, 『동아일보』, 1937.6.22.

4) 기사, 『再起는 어렵습니다 金一影氏談』, 『동아일보』, 1937.6.22.

5) 박영정, 앞의 책, 171~176면.

6) 임화, 『新劇論』, 『청색지』 3, 1938.12.

7) 『文人과 劇人이 提携하여 劇團『浪漫座』를 組織』, 『동아일보』, 1938.1.30; 『『浪漫座』 誕生』, 『매일신보』, 1938.2.2.

8) 김남석, 『극단 낭만좌 공연의 대중 지향성 연구』, 『한국극예술연구』 제44집, 한국극예술학회, 2014, 13~46면.

9) 한효, 『조선연극사개요』, 국립출판사, 1956, 335면.

10) 이강렬, 『한국사회주의 연극운동사』, 동문선, 1992, 93면.

로써 낭만좌의 실체를 보다 정확히 드러낼 수 있으리라 생각한다. 그리고 이러한 작업을 통해 그간 극예술연구회를 중심으로 권력화되어왔던 일제강점기 신극운동의 지평을 넓히고, 연구사에서마저 배제되어왔던 이 시기 좌파 연극인들의 자취를 발견할 수 있게 되기를 기대한다.

2. 범좌파적 연극통합체의 구상

극단 낭만좌는 1938년 1월경 창립했다.¹¹⁾ 창립 당시 낭만좌는 “문인, 극평론가 연극인들이 제휴해 신설된 극단”¹²⁾으로 무대 초년병들의 모임¹³⁾으로, 문학청년들의 동인적 성격¹⁴⁾을 가진 극단으로 이해되었다. 저간의 평가가 이렇듯 그간 낭만좌는 연극사의 한 귀퉁이에서 존재했을 뿐이다. 물론 이러한 평가는 『낭만』(1936)과 『자오선』(1937)의 동인이었던 오장환, 민태규, 안동수 등 문인들의 합류에서 기인했던 것으로 보인다. 그러나 이들이 낭만좌를 이끌었던 핵심 인물이었다고 보기는 힘들며, 구성원 대부분을 무대 초년병으로 볼 근거 역시 미약하다. 진우촌은 1923년부터 활동했던 극작가였으며, 그 외 많은 단원들이 이미 기성 극단의 경험을 가지고 낭만좌에 참가하고 있었다. 특히 김남석의 지적처럼 김소영은 중외극장, 태양극장, 동양극장, 중앙무대와 인생극장까지 거친 당대 손꼽히는 여배우였으며, 남궁선, 지계순, 권서추 등 중간급 내지 대중극단 출신의

11) 극단 낭만좌의 결성 시기에 관해서는 이민영, 동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013, 132면 참고.

12) 창립 당시 멤버로 민태규, 안동수, 오장환, 김옥, 김영보, 진우촌, 박항민, 이병현, 서영복, 유일준, 최운봉, 양훈, 박흥민, 변일로, 박연, 조용범, 박학, 김소영, 양숙규, 하영주, 강정애 등이 있다. 「文人과 劇인이 提携하여 劇團 『浪漫座』를 組織, 『동아일보』, 1938.1.30; 『浪漫座』 誕生, 『매일신보』, 1938.2.2; 新劇團體인 『浪漫座』 出現, 『조선일보』, 1938.2.2.

13) 이운곡, 第一回 演劇콩쿨 所感, 『비판』 44, 1938.4.

14) 이민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 2000, 799~804면.

배우들이 지속적으로 영입되고 있었다.¹⁵⁾

이러한 단원 구성은 한편으로 낭만좌의 이념적 성향이나 연극운동의 성격을 명확히 규정짓기 어렵게 만든다. 심지어 낭만좌라는 이름¹⁶⁾을 걸고 활동했던 3년 5개월 정도의 시간동안 낭만좌의 멤버들은 대단히 유동적으로 움직였다. 그럼에도 불구하고 극단 낭만좌를 조선연극협회 이후 좌파 연극인들의 명맥을 잇고 있었던 극단으로 보고자 하는 이유 중 하나는 김옥의 존재 때문이다. 극단 낭만좌의 대표였으며, 낭만좌 시기 유일한 연출가로 활동했던 김옥은 낭만좌로부터 청년극장, 극단 태양으로 이어지는 낭만좌의 계보 속에서 이 극단이 좌파 계열 연극인들의 결집체였을 가능성에 힘을 실어주는 인물이다. 그는 1935년 12월 신건설 사건 최종 공판에서 징역 1년, 집행유예 3년을 받은¹⁷⁾ 후 활동을 중지했다가, 낭만좌를 통해 활동을 재기한 좌파연극인이었다.

또한 김옥과 함께 낭만좌의 초기 멤버로 활동했던 박학이 동경 3·1극장 출신으로 조선연극협회 결성에 참가했던 점, 동경 조선예술좌 출신들의 극예술연구회 프랙션 활동 후 송재로, 강정애, 맹만식, 이광래가 극예술연구회를 탈퇴하고 조선연극협회에 가담했다가 모두 낭만좌로 규합되었다는 점은 낭만좌의 정치적 성향을 짐작할 수 있게 하는 중요한 단서이다. 여기에 박학과 더불어 낭만좌의 대표 배우로 활동했던 이화삼도 합류하고 있는데, 그 역시 동경 조선예술좌 출신이자 조선연극협회 결성 멤버였다. 즉 과거 좌익연극계에 몸담았던 이력이 있거나 그러한 경향을 지녔던 인물들이 대거 낭만좌로 결집된 것이다.

1938년 즈음부터 조선 연극계의 주된 화두로 떠올랐던 것 중 하나가

15) 김남석, 앞의 논문, 17~22면.

16) 낭만좌를 좌파계열의 계보 속에서 논의할 때, 극단의 명칭 문제 역시 고려해볼 필요가 있다. 낭만좌라는 이름이 카프 창립의 한 축이었던 『백조』 동인의 문학적 경향을 드러낸 것일 수도 있고, 낭만좌의 창립멤버 오장환, 민태규의 동인지 『낭만』에서 이름을 따온 것일 수도 있다.

17) 「林完植·鄭靑山 體刑, 朴英熙 等 全部 執猶, 『동아일보』, 1935.12.10.

흥행극의 난립 문제였다. 중일전쟁의 발발은 정치·경제 방면 뿐 아니라 생활·문화 전방위에 걸쳐 지대한 영향을 미치기 시작했는데, 영화계가 이러한 상황에서 호황을 누렸던 것과 달리 신극계는 ‘연구극의 행동 중지’¹⁸⁾라는 사태를 맞이했다. 극예술연구회의 침묵으로 대표되었던 연구극단의 활동 중지 사태에는 조선연극협회의 해산 문제도 포함되어 있었다. 흥행극단의 상연물은 허용했으나 신극단체의 활동은 봉쇄해버린 상황에서 극예술연구회는 연구극단의 대표이자 상징적 존재로 인식되고 있었으며, 극예술연구회 멤버들을 중심으로 자신들이 토월회 이후 조선 신극운동의 후계임을 자처하는 담론들이 형성되어 있었다. 극단 낭만좌는 바로 이 시기에 등장한다. 낭만좌의 출현은 극예술연구회와는 대비되는 신극단체의 출현으로 받아들여졌으며, 낭만좌를 중심으로 한 또 하나의 흐름이 담론적으로 형성되기 시작했다. 극연좌의 양식성이나 현실 인식의 문제가 곳곳에서 제기되고 있었고, 낭만좌는 극예술연구회 그리고 극연좌와 대비되어 논의되기 시작했다.

임화 역시 이러한 담론을 형성하는 데 일조했다. 신건설 중심의 경향 극운동과 극예술연구회 중심의 실험무대운동을 대비해 극예술연구회의 보수성을 비판했던¹⁹⁾ 그에게 낭만좌는 극예술연구회 중심의 신극담론에 제동을 걸 수 있는 유일한 극단으로 비춰졌다.²⁰⁾ 그리고 그 가지적 성과는 1939년 3월 개최된 동아일보사 주최 제2회 연극경연대회를 통해 나타난다. <상하의 집>(박항민 작, 1939.3)을 공연한 낭만좌는 새로운 경향의 신극 단체로 주목받기 시작했으며,²¹⁾ 극연좌의 대타향으로, 조선연극의 전환기를 시사하는, 조선연극계의 신경향을 기대할 수 있는 극단²²⁾으로

18) 「一時는 停頓狀態이나 沈黙 中 實力 蓄積」, 『동아일보』, 1938.1.3.

19) 임화, 新劇論, 『청색지』 3, 1938.12.

20) 「演劇競演 審査를 마치고 (2)」, 『동아일보』, 1939.3.10.

21) 제2회 연극경연대회 이후 이루어진 좌담회의 첫 논의는 임화의 견해에 대한 기자의 질문으로부터 시작된다. 「演劇競演 審査를 마치고 (1)」, 『동아일보』, 1939.3.9.

22) 「演劇競演 審査를 마치고 (1)」, 『동아일보』, 1939.3.9.

평가받았다. 박항민의 <상하의 집>이 희곡상을 거머쥔으로써 그러한 가능성은 설득력을 얻었던 것으로 보인다.

이 대회에서 극적 구성이 가장 정밀했다고 평가받았던 낭만좌의 <상하의 집>은 자연주의 연극 계열의 작품이었으며,²³⁾ 이러한 작품이 조선 신극이 지향해야 할 모범으로 제시되었다.²⁴⁾ 물론 이러한 평가가 전적으로 옳았다고 판단하기는 힘들다. 일찍이 박영호는 프로트(日本プロレタリア演劇同盟) 해산 이후 일본의 진보 연극계에서 생산된 희곡이 자연주의적 수법을 벗어나지 못했음을 두고, ‘현실 파편의 수집, 의심 없는 리얼리즘 희곡의 주관 분실, 반-리얼리즘의 음모’²⁵⁾라고 비판한 바 있다. 이러한 박영호의 비판에도 불구하고 1939년의 낭만좌, 그리고 낭만좌를 통해 극예술연구회와는 다른 진보적 연극운동의 한 축으로 낭만좌를 부각시키려했던 좌파 연극인들의 의식적 한계는 여전했다. 유치진이 이끌었던 극예술연구회를 두고 임화가 했던 비판은 낭만좌에도 그대로 적용될 수 있는 것이었다.

조선 연극계를 피폐일로로 접어들게 만든 근본적 원인이 시국의 변화에 있었지만, 이러한 점이 담론 안에서 직설적으로 드러나지는 않는다. 오히려 이 시기 담론의 중심으로 떠올랐던 것은 ‘신극의 직업화’ 문제였다. 직업극단화는 극단이 살아남을 수 있는 최선의 방안으로 인식되었으며, 이를 위한 재력(財力)의 획득 방법이 논의되었다. ‘국가의 원조’, ‘개인 독지가의 후원’, ‘극단 자체의 연극 활동’이라는 세 가지 사안이 검토되었다. 윤목의 경우 일본의 신험이나 신축지의 활동 방식을 모델로 극단 자체의 활동을 통해 재원을 구해야 한다고 보았는데,²⁶⁾ 이것은 국가나 개인의 원조가 힘든 조선의 현실을 고려해서 내린 결론이었다. 낭만좌의 기

23) 「演劇競演 審査를 마치고 (3)」, 『동아일보』, 1939.3.11.

24) 이민영, 앞의 논문, 144면.

25) 박영호, 戲曲의 리얼리즘 劇文學 建設의 길 (續), 『동아일보』, 1936.4.17.

26) 윤목, 劇界의 一年 (二), 『동아일보』, 1938.12.24.

반을 상당부분 흔들어 놓았던 1939년 6월 협동예술좌의 창립은 이러한 문제와 매우 관련이 깊다. 시극의 영향 하에 경제적·사상적으로 항쟁하고 있는 신극의 대동단결을 위해 조직되었다고 선전했던 협동예술좌가 국민문화연구소의 재력, 동양지광사(박희도)의 재력에 끌렸다는 사실²⁷⁾은 공공연하게 비판받았다.

낭만좌의 일부 구성원이 협동예술좌로 옮겨간 이유가 순수하게 생존을 위해서였다고 할지라도, 이념적·사상적 문제와 결코 무관하다고 볼 수는 없다. 신극의 대동단결을 주창했던 협동예술좌는 낭만좌와 극연좌에 극단 결합의 의사를 타진했는데, 낭만좌의 대표였던 김옥은 이를 수락했다가 일부 단원들의 반발에 의해 포기했으며,²⁸⁾ 극연좌 역시 이 제안을 거절했다. 김영수는 ‘낭만좌나 극연좌에 포장되었던 의의가 어떤 형태의 것인지 명확히 기록(기억이 아니라 기록)할 수는 없지만 세 단체 사이에 이렇다 할 사상적 대립이 있었다기보다 다만 그들 사이의 의견 불일치 문제가 아니었을까?’²⁹⁾라고 머뭇거렸으나, 이 행간에서 사상적 차이가 문제시되었다는 사실을 읽어내기란 그리 어렵지 않다.

이 사이 낭만좌 구성원들의 움직임은 심상치 않았다. 강정애의 경우 낭만좌와 극연좌 공연에 거의 동시에 참가하고 있었다면,³⁰⁾ 박학, 이화삼 등은 극연좌로 이동했다가³¹⁾ 다시 협동예술좌로 이동한다.³²⁾ 극연좌에서는 지속적으로 내분이 발생한다. 1938년 12월 극연좌 소장파들에 의해 유치진, 김유영, 이찬, 윤목, 김동혁을 비롯한 간부 6, 7인의 해임설이 거론되었으며,³³⁾ 이서향, 이화삼, 이백산, 박학 등 10여명의 단원들이 사직안

27) 김승구, 「己卯年劇壇回顧」, 『문장』 11, 1939.12; 서향석, 朝鮮演劇界의 己卯 一年間(中), 『동아일보』, 1939.12.9.

28) 김영수, 劇界의 一年間, 『조광』 50, 1939.12.

29) 김영수, 위의 글, 1939.12.

30) 강정애는 1938년 5월 극연좌의 18회 공연에 참가한다.

31) 박학과 이화삼은 극연좌의 <풍년기> 공연에 참가했다. 이서향, 「演出者의 말(上), 劇研座 公演을 앞두고 『商船 테나시티』, 『동아일보』, 1938.12.3.

32) 「散在한 劇壇人 中心으로 『綜合藝術座』 結成」, 『동아일보』, 1939.6.30.

을 제출했다(1939.6.)³⁴⁾ 뒤 이어 ‘극연구 단체 통일운동의 실패가 사상적 대립 때문’³⁵⁾이라는 혐의로 동경 학생예술좌의 주영섭, 이서향, 박동근, 마완영 등이 구속되는 ‘학생예술좌 사건’(1939.8)이 발생한다.³⁶⁾ 동경 학생예술좌 멤버들이 극연좌를 통해 좌익운동을 일으키려 했으며, 이를 위해 이서향이 극연좌에 가입해 내분을 주도했다는 것이 밝혀졌다.³⁷⁾

이 일련의 과정을 통해 두 가지 가능성을 추출할 수 있다. 하나는 협동예술좌의 통합 제안이 당국의 묵시 하에 이루어졌을 가능성, 또 다른 하나는 협동예술좌와 당국의 동상이몽이 학생예술좌 사건을 통해 드러났을 가능성이다. 이화삼, 박학이 이서향과 함께 극연좌의 내분을 주도했다는 것은 협동예술좌의 통합 제안이 당국의 묵시와는 근본적으로 다른 방향, 좌파 계열 연극인들의 결집을 염두에 두고 있었을 가능성을 보여준다. 낭만좌, 협동예술좌, 극연좌로 넘나들고 있었던 단원들, 협동예술좌를 중심으로 제안되고 논의되었던 통합체 구성의 문제, 극연좌의 내분과 동경 학생예술좌의 프랙션 작업 등은 좌파적, 혹은 범좌파적 성향의 연극 통합체가 구상되고 있었다는 정황 증거라 할 수 있다.

1936년 동경 조선예술좌의 멤버였던 김두용은 일본 예술계의 동향을 설명하면서 프로문학자와 반·과시즘을 추구하는 진보주의 문학자와의 협동전선 문제를 거론한 바 있다.³⁸⁾ 김두용의 이론적 기반은 프로트 해산 이후 무라이야마 토모요시(村山之義)의 주장에 근거하고 있다. 신헌극단(新

33) 「劇團 『劇研座』의 內糾-24日 一部 解決」, 『매일신보』, 1938.12.26.

34) 岐路에 선 劇研座, 大劇場 進出을 앞두고 ‘除名’ ‘辭職’의 內紛, 『조선일보』, 1939.6.8.

35) 「劇運動, 手術臺에 統一運動에 思想的 對立 嫌疑?」, 『매일신보』, 1939.8.9.

36) 학생예술좌 사건과 극연좌의 관련성에 대해서는 이덕기가 밝힌 바 있다. 이덕기, 「일제 말 극단 현대극장의 국민연극 실천과 신극(新劇)의 딜레마」, 『어문학』 제17집, 한국어문학회, 2010, 300~301면.

37) 鐘路署서 嚴調中인 學生藝術座 事件 擴大演劇을 通하야 左翼思想을 鼓吹한 嫌疑 濃厚, 『매일신보』, 1939.8.11. 이 사건으로 주영섭, 이서향, 박동근, 마완영은 송국되고, 윤목 외 3인은 불구속된다. 「學生藝術座事件」, 『동아일보』, 1939.10.27.

38) 김두용, 日本 文壇 劇壇의 動向(九), 『동아일보』, 1936.3.8.

協劇團), 신축지극단(新築地劇團), 금요회(金曜會), 창작좌(創作座), 축지좌(築地座) 5개 극단이 모여 구성된 신극구락부(新劇俱樂部)는 좌익연극계와 반-파시즘적 관점을 가진 극단들이 결집한 단체로, 변화한 현실 정세에 맞게 변화된 연극운동이 필요하다는 일본 좌익 연극인들의 판단에 의해 만들어진 단체였다. 사회주의 운동에 대한 탄압이 극에 달했던 시기였고, 조선예술좌 역시 이러한 현실 판단 하에 신극구락부에 가입하기를 원했다.³⁹⁾ 일본 좌익 연극계의 판도 변화를 목격하면서 논의를 진행했던 김두용의 주장이 조선연극계에서 시도되기 시작한 것은 조선예술좌와 극예술연구회 탈퇴부가 결성한 조선연극협회, 조선연극협회와 신건설 일부가 결성한 낭만좌, 중앙무대, 낭만좌, 극연좌 탈퇴 부원 일부가 합류했던 협동예술좌에서였다. 그러나 최종적으로 낭만좌와 협동예술좌의 결합 혹은 당대 진보적이라 자임했던 3개의 신극단체 낭만좌, 협동예술좌, 극연좌의 통합은 결국 이루어지지 못했다.

프로트의 해산을 즈음해 일본 좌익극 관계자들은 광의의 자유주의적 입장으로 방향을 선회하기 시작했다. 무라야마 토모요시를 비롯해 일본 좌익극장에서 가장 열성적으로 활동했던 미요시 슈로우(三好十郎)⁴⁰⁾ 역시 그렇듯 창작의 방향을 선회했다.⁴¹⁾ 신극구락부를 중심으로 좌익연극인이 아니었더라도 반제국주의적, 반파시즘적 관점을 가진 진보적 성향의 연극인들이 결집되었으며, 이러한 성격은 사회주의 사상을 전면에 내세운 직접적 계급투쟁이 아니라 활동의 방향을 좀 더 유연(?)하게 변화시켰다. 조선연극협회, 낭만좌, 협동예술좌에서 시도되었던 것 역시 이러한 범좌파적인 연극인들의 통합체였다. 물론 이러한 구상은 시도로 그쳤을 뿐이다. 1939년 8월 조선총독부 경무국의 주도로 결성된 조선영화인협

39) 당시 동경 조선예술좌는 신극구락부의 월 회비 5원을 낼 수 있는 여력이 없어 가입을 하지 못하고 있었다. 김두용, 『日本 文壇 劇壇의 動向 (九)』, 『동아일보』, 1936.3.8.

40) 유치진, 『日本新劇瞥見記-푸로劇의 沒落과 그 後報 (三)』, 『동아일보』, 1934.10.4.

41) 낭만좌가 일본의 좌익작가 미요시 슈로우(三好十郎)의 <지열>을 공연 작품으로 선택했던 이유 역시 이러한 사실과 관련이 있었던 것으로 보인다.

회⁴²⁾가 영화사를 통폐합하고 영화인의 인적 통제를 위한 기관으로 등장했으며, 전시체제가 본격적으로 구축되기 시작했다. 극단의 통폐합과 연극인의 인적 통제 역시 예정된 수순을 밟기 시작했다. 이러한 상황에서 좌익 연극인들이 추진했던 일종의 방향전환, 범좌파적 연극통합체가 그들의 구상대로 만들어지기엔 시기적으로 너무 늦었던 것이다.

3. 통제된 수행성과 反-帝의 브리콜라주

극단 낭만좌는 1938년 2월 동아일보사 주최 제1회 연극경연대회를 시작으로 1938년 내내 외국작품을 번안·각색해 공연했다. 낭만좌는 <햄릿>의 ‘묘지 장면’(셰익스피어 원작, 진우촌 번안, 1938.2)을 시작으로 <죄와 벌>(도스토예프스키 원작, 박향민 각색, 1938.9), <지열>(三好十郎 원작, 박향민 번안, 1938.12), <태양의 아들>(眞船豊 원작, 이광래 번안, 1938.12)⁴³⁾을 공연한다. 그러나 <햄릿>의 ‘묘지 장면’과 <죄와 벌>은 모두 대중과 거리가 먼, 실패한 작품으로 평가되었다. <햄릿>의 실패에 대해 현철은 ‘원래도 어려운 작품을 이해도가 떨어지는 대중 앞에서 그것도 한 장면만 보여준 것이 문제’였다고 지적했으며, 안석주는 극단이 가진 연구적 태도가 대중의 외면을 받게 된 원인이었다고 지적했다.⁴⁴⁾ <햄릿>에서 도출되었던 이러한 문제는 <죄와 벌> 공연에도 그대로 이어진다. 이서향⁴⁵⁾을 비롯해, 각색이 소설을 그대로 낭독해 들려주는 듯 따분하고 산만했다는 최생의 지적⁴⁶⁾까지 공연의 실패가 공통적으로 거론되었다.

42) 『映畫令 實施 앞두고 外廓團體를 組織 朝鮮映畫人協會 誕生』, 『매일신보』, 1939.8.19.

43) 『今年 掉尾의 新劇 浪漫座의 第二回 公演』, 『동아일보』, 1938.12.24.

44) 『演劇競演大會 總評 (其二)』, 『동아일보』, 1938.2.23.

45) 이서향, 『演劇界의 一年 總決算』, 『조광』 38, 1938.12.

46) 최생, 『劇團 『浪漫座』의 公演 “罪와 罰”을 보고』, 『매일신보』, 1938.9.12.

흥미로운 것은 낭만좌의 실패가 대중과의 접점을 찾지 못한 데서 비롯되었다는 평가와, 이와는 모순적으로 그야말로 ‘재미없는’ 흥행극에 불과했다는 비판⁴⁷⁾이 동시에 제기되었다는 점이다. 대중과의 접점을 잃은 실패성 짙은 연극, 이 정도가 <상하의 집>을 제외한 낭만좌 공연 전반에 내려진 평가였다. 신극으로도, 대중극으로도 실패리는 세간의 평가를 낭만좌 역시도 의식했던 것으로 보인다. 낭만좌의 대표적인 극작가로 활동했던 박향민은 ‘원작의 조선화’⁴⁸⁾, ‘전통의 존중’, ‘흥행극의 활용’⁴⁹⁾ 등을 대중의 공감을 얻을 수 있는 방법론으로 제시했다. 이러한 방법은 신고송,⁵⁰⁾ 나옹⁵¹⁾에 의해 지속적으로 제기되었던 조선적 재창조, 흥행극적 소인극의 관객 동원 방식⁵²⁾과 이론적으로 별반 다르지 않다. 그러나 낭만좌의 공연에서 이러한 방법론은 제대로 적용되지 못했던 것으로 보인다. <승무도>(한상직 작, 1939.4)나 <낙랑공주>(박향민 작, 1939.9) 등 전통적, 역사적 소재를 활용한 작품조차 실패에 가까운 작품으로 폄하되었을 뿐이다.⁵³⁾ 그럼에도 낭만좌가 대중과의 접점을 찾는 데 고심했던 흔적은 지속적으로 보인다. 문제는 그러한 접점을 실패성 짙은 신극 작품에서 찾고자 한 데 있을 것이다. <태양의 아들>, <죽제비>(이동규 번안, 1939.7), <안해의 방향>(1939.9) 등 실패성 짙은 마후네 유타카(真船豊)의 작품들을 지속적으로 공연했다는 것⁵⁴⁾은 낭만좌가 가졌던 큰 한계였다.

47) 박향민, 劇壇 一年間の回顧, 『비판』 52, 1938.12

48) 박향민, 『齣案者로서의感想 “섬 잇는 바다 風景”의 公演을 압두고 (上)』, 『매일신보』, 1937.6.5.

49) 박향민, 新劇運動과 朝鮮의 特殊性, 『비판』 64, 1938.8.

50) 신고송, 實驗舞臺의 檢察官 (1), 『조선일보』, 1932.5.10.

51) 나옹, 劇藝術研究會 第五回 公演을 보고 (中), 『조선일보』, 1933.12.8.

52) 신고송, 演劇運動의 出發 (五)-現段階의 浮羅레타리아演劇, 『조선일보』, 1931.8.4.

53) 박서민, 新劇運動의 沈滯期, 『동아일보』, 1939.9.9.

54) 물론 마후네 유타카의 작품이 일본 신극구락부에서 여러 번 공연된 선례가 있었으며, 마후네 유타카를 연극성과 문학성의 일원화를 꾀한 모범으로 박향민이 생각하고 있었다는 점도 레퍼토리 선정의 기준이 되었을 것이다. 박향민, 演劇과 文學精神-新劇 危機의 側面觀 (下). 『동아일보』, 1940.2.29.

그러나 낭만좌의 공연에서 드러나는 이러한 한계를 전적으로 낭만좌만의 한계로 한정하기는 힘들다. 검열의 문제가 남아있기 때문이다. 1938년 3월 낭만좌가 추진하려 했던 <대지>(필 벽 원작, 金子洋文 각본)의 검열 문제는 일제가 연극 장르가 가진 잠재적인 수행성까지도 통제하려 했음을 보여준다. 군벌에 깃뚫힌 중국 농민의 비참상을 그린 <대지>는 중일전쟁 발발 이후 일본 뿐 아니라 조선에서도 베스트셀러가 되었으며, 영화로도 인기리에 상연된 작품이었다. 책과 영화의 보급이 허용된 상황에서 낭만좌가 공연하려 했던 연극 <대지>는 “조선에서는 너무도 벽촌 농민의 생활은 일반 교화에 좋지 않은 영향을 미친다”⁵⁵⁾란 이유로 금지당한다. 낭만좌는 일본 송죽(松竹)에서 공연된 전례가 있었던 카네코 요우분(金子洋文) 각색의 <대지>를 경기도 보안과에 제출했으나 결국 검열의 벽을 넘지 못한다.⁵⁶⁾ 카네코 요우분이 일본 프롤레타리아 운동 잡지 『種蒔<人>』의 창간 멤버였다는 점을 상기한다면, 이 각본이 가진 정치적 지향성을 의심할 여지는 충분히 있다. 더구나 영화나 책과 달리 연극 장르가 가진 현장성을 고려했을 때 이 작품에 잠재된 불온성은 충분히 위협적일 수 있다.

검열의 수위가 낭만좌에만 특별했다고 한정지을 수는 없다. 청춘좌 역시 비슷한 시기에 동양극장에서 <대지>를 공연하려 했으나,⁵⁷⁾ 이후 공연 광고에서 그 작품을 찾을 수 없다. 이러한 사실은 흥행극단 역시 검열의 문제에서 자유롭지 못했음을 말해준다. 물론 청춘좌의 각본은 카프연극부 소속극단 평양 신예술좌에서 활동했던 남궁만이 각색한 것이었다.⁵⁸⁾ 그나마 검열의 잣대가 상대적으로 유연했던 흥행극계의 대본조차 검열을 통과하지 못했다는 것은 남궁만의 이력 때문이었을 수도 있고,

55) 『“大地” 朝鮮에선 演劇 上演 禁止』, 『동아일보』 조간B, 1938.4.7.

56) 같은 글, 1938.4.7.

57) 광고, 『매일신보』, 1938.3.25-31.

58) 『新建設 事件 工判』, 『동아일보』, 1935.10.28.

작품의 서사 자체가 가진 정치적 성향 때문이었을 수도 있다. 그러나 무엇보다도 공연 현장에서 식민지 관객에게 반-파시즘, 반-제국주의의 문제를 환기시킬 수 있는 가능성, 이 작품이 불온한 정치성의 영역과 맞닿아 있다는 점이 검열을 넘지 못한 이유였을 것이다.

국민문화연구소(이후 동양지광사)와 전속계약을 맺은 협동예술좌의 창립은 낭만좌가 선택의 기로에 서 있다는 것을 확인시켜 준 하나의 사건이었다. 재정난에 부딪힌 극연좌를 두고 유치진은 자력적인 경제 수립이 불가능한 상황에서 타력에서라도 힘을 빌려야 한다고 생각했고,⁵⁹⁾ 협동예술좌는 발 빠르게 움직였다. 이 시기 낭만좌가 조선배영동지회와 손을 잡은 것은 타력을 통해서라도 재정적 문제를 해결하는 것이 신극의 존립을 위한 길이라는 연극계의 상황 판단과 무관하지 않았다.

일영회담 시기, 조선배영동지회연맹 경성지부가 자신들의 첫 활동으로 낭만좌에 주문했던 <배영신문>과 <아편전쟁>(江馬修 원작, 村山之義 개역, 한상직 역안, 1939.8.31~9.4)은 낭만좌의 선택과 그 결과의 추이를 보여주는 중요한 공연이다. 영국의 동양 침략을 방지하고 동양인의 동양건설을 부르짖는 취지를 담아달라고 주문받았던⁶⁰⁾ 이 공연은 ‘연극을 이용해 동아 신질서 건설이라는 시국 인식을 보급시킨다’라는 의도를 전면에 내세웠으며,⁶¹⁾ 70명의 인원이 출연하는 거대한 규모로 제작되었다.⁶²⁾ 당시 이 공연은 여러 매체를 통해 홍보되었고, 부민관 앞에는 200명 이상의 관객이 늘어서서 공연을 기다렸다. 그러나 실제 관객은 초대권을 가진 연극 관계자들과, 역시 초대권을 가진 것처럼 보였던 흥행극의 관객(배영동지회연맹이 뿌린 초대권의 관객으로 추측된다)이 대부분이었다.⁶³⁾ 낭만

59) 유치진, 劇界는 依然 多難, 『매일신보』, 1939.1.3.

60) 『浪漫座에서 “阿片戰爭”을 上演, 『동아일보』, 1939.8.25.

61) 『演劇을 통해-排英熱高潮-浪漫座에서 “阿片戰爭”上演-排英同志會後援으로, 『매일신보』, 1939.8.6.

62) 『暴英 罪惡史 『阿片戰爭 公演-明日부터 五日間 府民館에서, 『매일신보』, 1939.8.31.

63) 이동하, 行福의 밤, 『영화연극』 1, 1939.11.

좌가 <아편전쟁> 공연을 통해 확인할 수 있었던 사실은 결국 신극을 통한 관객 획득의 어려움이었다. 더구나 <아편전쟁>에 앞서 공연된 슈프레히콜 <배영신문>은 슈프레히콜의 장르적 특징을 성공적으로 연출하지 못했다고 평가받았으며, 낭만좌 특유의 신파극 세리후는 <아편전쟁> 전반의 문제로 지적되었다.⁶⁴⁾

특히 공연 실패의 이유 중 공통적으로 지적된 것은 1막 아편굴의 묘사였다. 이동하는 ‘첫 막에서 어둡고 비참한 아편굴의 분위기를 그려내지 못했는데 조선 관객이 무엇으로 중국 민중의 비참한 아편 중독 상황을 알 수 있겠는가’⁶⁵⁾ 라고 했으며, 박서민은 ‘아편굴의 분위기가 처참하지 않았기 때문에 전체적인 분위기 조성에 실패했으며, 이런 점은 원작을 그대로 번역하지 않은 각본에서 온 실패’⁶⁶⁾라고 지적했다. 즉 원작에서 묘사했던 아편굴의 비참함이 소거된 낭만좌의 <아편전쟁>은 배영극으로서 그 기능을 못했다는 것이다. 그러나 과연 중국 농민의 비참상이 무대 위에 재현될 것을 두려워했던 총독부가 아편굴의 처참한 비참상을 그대로 재현하도록 허용해주었을까? 사소한 집회조차 불가능했던 1939년의 식민지 조선에서 1929년 무라야마 토모요시의 좌익연극 <아편전쟁>에서 묘사된 비참한 아편굴의 모습이 조선의 무대에서 재현된다는 것은 애시당초 불가능한 일이었다.

한편 낭만좌가 에마 슈의 원작이 아닌 무라야마 토모요시가 개역한 <아편전쟁>을 공연 대상으로 삼았다는 점은 낭만좌의 숨겨둔 의도를 짐작할 수 있게 하는 단서이다. 식민지에 대한 약탈, 피압박 민족의 반항과 투쟁을 소재로 했던 에마 슈의 희곡 <아편전쟁>(5막 12장)은 원래부터도 반제국주의 사상을 기반으로 하고 있는 작품이었지만, 무라야마 토모요시는 이 작품을 원작에서 고작 2장만을 남기고 완전히 개역해버린다.⁶⁷⁾

64) 이동하, 行福의 밤, 『영화연극』 1, 1939.11.

65) 같은 글, 1939.11.

66) 박서민, 新劇運動의 沈滯期-浪漫座 新秋公演의 失敗 原因, 『동아일보』, 1939.9.9.

무라야마 토모요시가 밝힌 개역의 이유는 경제상·시간상의 제약 뿐 아니라 희곡화에 있어 취해야 하는 모멘토, 구성상의 양식에 관한 의견의 차이였다.⁶⁸⁾ 그러나 무엇보다도 이 작품은 무라야마 토모요시가 좌익극장을 떠나 축지소극장과 함께한 첫 작품이었고, 배우들의 신파적 성향을 수정하고 프롤레타리아 직업극단의 길로 나아가기 위한 첫 단추로 선택한 작품⁶⁹⁾이었다는 점을 주지할 필요가 있다. 신파적 성향을 지속적으로 지적받았던 낭만좌가 좌파의 후계라는 자신들의 정체성을 감추었던 작품, 그것이 <아편전쟁> 공연에 숨겨진 의도였을 수 있다.

낭만좌의 <아편전쟁>이 공연되고 한 달 후, 협동예술좌의 창립 작품 <동풍>이 공연된다. 이 작품 역시 배영극이었다. 그러나 낭만좌의 실패와 대조적으로 협동예술좌의 <동풍>은 “영국의 비도덕적 행위와 대륙 침략을 폭로하고 동서양인의 융합을 불가능하게 하는 감정을 표현한 박력이 있는, 극적 전개에 따라 관중의 호흡과 연극적 분위기가 합할 수 있는 작품”⁷⁰⁾이라는 고평을 받았다. 당시 배영동지회의 활동을 기록한 모리타 요시오(森田芳夫)는 협동예술좌의 <동풍>에 대해 경성에서 함남(?), 간도, 상해, 난징, 제남까지 순회공연을 할 정도로 작품의 반응이 좋았으며, 일본에서 공연해도 손색이 없을 만큼 좋은 공연이었다고 전한다. 그의 기록에서 알 수 있듯이 이 공연은 극 중 배경을 조선으로 완전히 개역한 작품이었다.⁷¹⁾ 그러나 실상 녹기연맹의 전종(專從) 연구원이었던 모리타 요시오는 이 공연을 직접 보지 못했고, 그의 기록은 배영동지회의 활동을 선전하기 위해 조작되었을 가능성이 높다. 실제로 안영일⁷²⁾과 유치진⁷³⁾은 낭만좌와 협동예술좌의 이 두 공연이 모두 관객 획득에 실패한

67) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』昭和戰中篇1, 白水社, 1993, 26~27면

68) 村山知義, 『阿片戰爭の上演に際して』, 『築地小劇場』, 제6권 8호, 1929.9, 3면.

69) 같은 글, 3면.

70) 박송, 協同藝術座 創立公演 觀劇記(上), 『동아일보』, 1939.9.29.

71) 森田芳夫, 朝鮮思想諸陣營의 展望, 『東洋之光』, 1941.1, 51~59면.

72) 안영일, 劇界展望, 『조광』 52, 1940.1.

공연이었다고 평가했으며, 결과적으로 이 각각의 공연은 낭만좌와 협동예술좌를 더욱 깊은 침체의 늪으로 끌고 갔다고 보았다.

그러나 한 가지 기억할 것이 있다. 낭만좌와 협동예술좌의 <아편전쟁>과 <동풍>은 무라야마 토모요시의 합류와 함께 좌익 직업극단으로의 전환을 꾀하고 있었던 1929년 늦여름, 축지소극장이 공연한 작품(<阿片戰爭>, <吼えろ支那>)이었으며,⁷⁴⁾ 1931년 4월 청북극장(<지나!>)과 해주 연극공장(<아편전쟁>)의 창립공연작으로 선택된 레퍼토리였다는 것이다. 어떠한 작품을, 언제, 어디서, 누구를 대상으로 공연하는가? 연극이 가진 정치적 수행성은 여기서 발생한다. 청북극장과 해주 연극공장이 시도했던 것처럼 낭만좌와 협동예술좌 공연에서 드러나는 배영의 논리가 조선에서 배일(排日), 반제(反帝)의 논리로 재-전유(Bricolage, Re-appropriation) 될 수 있는 가능성은 여전히 잠재하기 때문이다.

4. 선전과 흥행 사이, 감춰둔 불온의 영역

낭만좌의 일부 연기자와 협동예술좌의 대다수가 동양극장으로 이동하는 것을 본 안영일은 신극의 대동단결이 실패하였더라도 또다시 흩어진 연극적 동지를 규합해 새로운 연극의 재건을 꾀해야 한다⁷⁵⁾고 말했다. 이를 위해 안영일은 ‘연극인협회’라는 단체의 결성을 제안했으며,⁷⁶⁾ 김영수 역시 ‘이 상황을 타개하기 위해 차라리 진용을 규합할 것’⁷⁷⁾을 제안한다. 물론 이 시기, 이들의 제안은 어디까지나 자발성을 전제로 한 것이었다.

73) 유치진, 國民藝術의 길, 『매일신보』, 1940.1.3.

74) 『築地小劇場』 제6권 8호, 1929.9.

75) 안영일, 轉換期의 朝鮮新劇, 『문장』 14, 1940.3.

76) 안영일, 劇界展望, 『조광』 52, 1940.1.

77) 김영수, 演劇時評, 『문장』 17, 1940.5.

그럼에도 불구하고 1940년 후반까지 신극계의 분열은 지속되고 있었다. 낭만좌와는 별개로 이화삼, 박학, 김태진, 박춘명을 필두로 한 또 다른 좌파 연극인들의 단체 ‘조선무대’가 결성되었다. 조선영화주식회사 최남주의 후원을 받았던 조선무대는 협동예술좌와 중앙무대의 인맥들로 결성된 단체였고, 동경 무산자사 출신의 고경흠, 김남천, 카프 출신인 송영, 김승구 등이 포진되어 있었다.⁷⁸⁾ <아편전쟁>의 실패 이후 북선 순회를 떠났던 낭만좌는 활동을 중지하고 있었는데, <아편전쟁>의 실패는 조선배영동지회연맹이라는 관변 단체의 재정적 후원이 신극의 존립에 큰 도움이 되지 않았음을 인식시키는 계기가 되었던 것으로 보인다. 이 시기 조선무대가 보여준 성과, 국민극 시대를 앞둔 송영의 갈등하는 양심이 담긴 <김립>이나 펄벅의 <대지>가 공연될 수 있었던 것⁷⁹⁾은 최남주 개인 독지가의 후원을 받았기에 가능했던 측면이 크다. 그러나 조선무대 역시 활동을 지속하지 못했다. 진보적 연극 세력의 규합은 여전히 담보상태였다.

침체의 늪에 빠진 극단 낭만좌는 극단의 방침을 일신하고 진용을 확대, 강화하기 위해 표면적으로나마 연극보국이라는 명제를 받아들이기로 한 듯 보인다.⁸⁰⁾ 그러나 그것은 어디까지나 표면적일 뿐이었다. 시극에 부응하겠다는 낭만좌의 발화에도 불구하고 1940년 11월 연극신체제협의회에서 극단 신체제 운동에 나설 단체로 지목된 것은 아랑, 고협, 청춘좌, 호화선, 조선무대, 황금좌, 예원좌, 연극호 8개 극단뿐이었으며,⁸¹⁾ 1940년 12월 22일 출범한 조선연극협회에서 총독부 경무국의 지정을 받은 9개 단체⁸²⁾ 중에서도 낭만좌는 호명되지 않는다. 조선무대 역시 제외된다. 조

78) 『朝映』崔社長 後援下에 『朝鮮舞臺』結成, 『동아일보』, 1940.5.30.

79) 『朝鮮舞臺 第一回 公演』『金笠』과 『大地』, 『동아일보』, 1940.6.19.

80) 『劇團 浪漫座 新體制下 陣容 日新』, 『매일신보』, 1940.10.19.

81) 形式과 內容을 一變 舞臺에서 民衆指導 十二日, 演劇新體制協議會, 『매일신보』, 1940.11.8.

82) 이 명단에서 조선무대는 빠지고, 노동좌(국민좌), 조선성악연구회가 추가되었다. 『朝

선연극협회가 흥행극단에 힘을 실어주는 모양새였다는 점도 목과할 수 없지만, 낭만좌 스스로가 당국의 지원이 아닌 자립적인 생존의 길을 모색하고 있었을 가능성은 크다. 1940년 12월 조선연극협회의 지원과 후원을 받지 않았던 낭만좌가 선택하고자 했던 마지막 방법, ‘신체제 이동무대’는 재정적 후원 없는 “최소한의 자본”으로 “자주성을 잃지 않고”⁸³⁾ 활동하고자 했던 낭만좌의 마지막 명운이 담긴 계획이었다.

그러나 조선연극협회의 가맹과 재정이라는 두 가지 문제는 많은 단원들의 이탈을 가져왔다. 박항민마저 청춘좌로 적을 옮겼다. 낭만좌의 이름을 지면에서 다시 확인할 수 있는 것은 1941년 5월 조선연극협회의 산하 기관으로 ‘청년극장’이 등장할 때이다.⁸⁴⁾ 일찍이 김영수가 ‘이럴 거면 차라리 합쳐라’ 했던 말대로 낭만좌와 협동예술좌는 그 ‘중합체’로 극단 청년극장을 결성한다.⁸⁵⁾

청년극장에 이르러 김옥, 박춘명, 이화삼, 박동화, 류정방 등 좌익계 연극인들은 다시 한자리에 모인다. 물론 좌익 연극인들 전체가 규합된 것은 아니었으나, 김옥을 비롯해 동경 무산자극장 출신이자 평양 마치극장의 대표였던 한재덕, 카프연극부 소속 평양 신예술좌에서 활동했던 남궁만, 평양예술좌의 이화삼,⁸⁶⁾ 조선극예술연구회 평양지부의 박춘명⁸⁷⁾ 등 좌파계 인사뿐 아니라 박동화, 이해랑 등 범좌파적 성향의 인물들까지

鮮演劇協會 結成-九劇團을 網羅, 『매일신보』, 1940.12.23.

83) 김옥, 우리 劇壇 打開策-가장 消極的인 私案, 『조광』 62, 1940.12.

84) 1941년 7월 발표된 가입단체 현황을 보면, 아랑, 고협, 청춘좌, 호화선, 황금좌, 예원좌, 연극호, 조선성악연구소, 평화좌, 화랑, 금희좌, 금성좌, 신극단, 광성좌, 흥아, 현대극장이하 경성소재, 국민좌, 연협, 청년극장이하 평양, 신생좌(신의주), 만월부대(강계), 대륙좌(황해도신천) 22개 극단이다(기사에는 23개 극단으로 명시됨). 演協 加盟團體 京鄕-二十三團體, 『매일신보』, 1941.7.10.

85) 창립 당시 멤버로 한재덕, 남궁만, 박춘명, 김옥, 이화삼, 박동화, 류정방, 이석률, 이해랑, 예준희, 오피리, 이영영, 함정숙, 전이아, 문예봉 등이 참가했다. 劇團 『青年劇場』 誕生 平壤半月島에 道場設立, 『매일신보』, 1941.5.29.

86) 演劇協會의 解散說, 『동아일보』, 1937.6.22; 平壤藝術座 事件, 『동아일보』, 1937.6.19.

87) 『新劇團體 平壤에 新設』, 『조선중앙일보』, 1935.6.2.

망라되었다. 청년극장의 이러한 구성은 토월회, 학생예술좌, 극예술연구회 일부, 상업극단 및 영화인들로 망라되어 마치 ‘예원 전반의 대동단결’처럼 보였던 현대극장(1941.3)과는 상당히 대조적이다. 박영호가 ‘기이에 가까운 단결’⁸⁸⁾이라 평가했던 현대극장과 달리 청년극장은 (범)좌파계 연극인들로 구성된 종합체였다.

국가나 관변단체의 힘을 빌지 않고 자생적으로 존립할 수 있는 길을 모색하고 있었던 낭만좌도 더 이상 버틸 재간은 없었던 것으로 보인다. 조선연극협회의 결성으로 연극 통제가 본격화되기 시작했으며, 협회의 가입은 극단의 존립을 좌지우지하는 중요한 사안이 되었다. 협회에 가입하지 못한 극단의 활동은 금지되었고, 해당 극단의 경성 공연은 철저히 제한되었다.⁸⁹⁾ 더구나 1941년 3월 1일부터는 협회 미가입 극단의 공연 자체가 완전히 봉쇄되기에 이른다. 활동을 계속하기 위해서는 강제적으로든 자발적으로든 협회에 가입할 수밖에 없게 되었다.

조선연극협회가 결성된 1940년 12월부터 1941년 4월까지 여러 차례에 걸쳐 경무국의 가맹 승인이 있었으나,⁹⁰⁾ 5개월 남짓한 기간 동안 낭만좌 그리고 많은 좌파 계열 연극인들은 망설였던 것으로 보인다. 청년극장이 평양을 중심으로 결성될 수밖에 없었던 것은 한재덕, 남궁만, 박춘명, 이화삼 등의 지역적 기반에 기인한 것이겠지만, 한편으로 경성에서의 활동이 봉쇄된 상황에서 취할 수 있었던 우회로였을 것이다.

1941년 7월 26일 조선연극협회와 조선연예협회를 통합한 조선연극문화협회가 등장했다.⁹¹⁾ 협회의 결성과 해산 문제에서 연극인들의 의지는 더

88) 박영호, 『藝術性과 國民劇』, 『문장』 25, 1941.4.

89) 『幽靈劇團에 “斷”-中央 公演 不許 京畿道の 方針』, 『매일신보』, 1941.1.15.

90) 2차 가입극단은 평화좌(평양), 연협(평양), 방공극단, 금회좌, 금성좌, 화랑, 예우극장(통천)이며, 홍독부 경무국은 이들 외 극단 및 배우들의 경우 연극협회 직속 이동무대 공연을 위해서만 가입을 허가할 예정임을 밝힌다. 『七劇團 卽 加盟』, 『매일신보』, 1941.2.28.; 이후 이동극단의 가능성을 두고 광성좌, 신생좌, 극단 흥아, 대륙좌, 만월무대가 4월 21일부로 경무국의 가맹을 승인받았다. 『朝鮮演劇協會 五團體 卽 加盟』, 『매일신보』, 1941.5.1.

이상 고려의 대상이 아니었으며, 오직 일원적 지도·통제기관을 통해 연극계를 직접 관리하고 통제하겠다는 당국의 의도만이 선명해졌다.⁹²⁾ 그러나 협회를 통한 통제라는 위계적인 구조가 개인이나 극단의 자율성을 축소시킬지언정 완전히 소거시킬 수는 없었을 터이다. 1942년 연극인들의 신년 좌담회에서 도출된 추상성, 국민연극을 위한 구체적 방법론이 아닌 기술의 증진, 예술성의 문제 등을 다룬 추상적 논제들은⁹³⁾ 통제되지 않는 자율성의 영역이 여전히 남아있음을 보여준다. 특히 연극계가 몰두했던 예술성의 문제는 전시체제하 당국의 지향과 명백히 다른, ‘식민권력과 조선연극계가 동상이몽’⁹⁴⁾하고 있는 현실을 여실히 드러내는 지점이 될 수 있다.

청년극장 역시 한재덕(清水良一)을 대표로 조선연극문화협회에 등재되었다.⁹⁵⁾ 이들이 1942년 3월 중앙 진출 첫 공연작으로 택한 <귀향>(管原卓원작, 1942.3)⁹⁶⁾은 좌익연극에 반대해 연극의 예술성을 옹호했던 스기하라 타카시의 <「北へ帰る」を發表>(1934)를 번안한 작품이었다. 좌익계의 방향 전환 의지를 보여주면서 국민연극이라는 강제된 명제를 우회할 수 있는 방법, 그것이 예술성에 대한 논의로 집약된 것이라면, <귀향>은 그러한 면에서 매우 적절한 선택이었다.

일제 말기 대부분의 극작가들이 상업극단에 종사하면서 자격 획득을 위한 방편으로 국민연극에 참여했던 것처럼⁹⁷⁾ 극단의 생존 전략 역시 이

91) 『劇文化의 새出發-演劇, 演藝의 兩團體 合同』, 『매일신보』, 1942.7.27.

92) 김재석, 『국민연극 시기 조선연극문화협회』 연구, 『어문론총』 제40권, 한국문화언어학회, 2004, 110~111면.

93) 『必勝體制下 演劇人 決意 “座談會”-國民劇의 第二年』, 『매일신보』, 1942.1.4; 1942.1.11.

94) 이승희, 『전시체제기 연극통제시스템의 동원정치와 효과』, 『상허학보』 제41집, 상허학회, 2014, 214면.

95) 『朝鮮演劇文化協會, 事業經過報告書-規約』, 1942.7.26~1943.3.31.

96) 『『靑年劇場』 七, 八, 中央公演』, 『매일신보』, 1942.3.6.

97) 양승국, 『일제말기 국민연극의 존재 형식과 공연구조』, 『한국현대문학연구』 제23집, 한국현대문학학회, 2007, 394면.

와 다르지 않았다. 구체적인 작품 발굴이 선행되어야 할 문제이긴 하지만 청년극장의 레퍼토리들은 제목만으로는 전사이념과 관계된 작품을 찾기 힘들다.⁹⁸⁾ 극단 태양 역시 다양한 성향의 작품을 공연했다. <맹진사댁 경사>의 공연은 시국과 무관한 작품도 수시로 공연되었음을 보여주는 단적인 예이다.⁹⁹⁾

1943년 4월의 북선 순연을 끝으로 청년극장은 김태진, 전창근을 기획진에 추가한다. 그리고 박기섭(松岡琪燮)을 대표로 전선 순회공연을 위한 단체 극단 태양(1943.7)으로 재결성된다.¹⁰⁰⁾ 극단 태양의 대표인 박기섭 역시 극단 신건설 출신의 배우였으나,¹⁰¹⁾ 이 시기 극단을 이끈 실질적 인물은 김태진과 전창근이었다. 세간의 주목을 받았던 <그 전날 밤> 역시 김태진의 작품이었다.

<그 전날 밤>(김태진 작, 안영일 연출, 1943.8.31~9.3)은 조선군 보도부가 추천한 최초의 작품이었으며,¹⁰²⁾ 총독부 기관지 매일신보사의 후원과 대대적인 홍보¹⁰³⁾ 속에서 공연되었다. 그러나 조선군 보도부가 이 작품의

98) <귀향>외 청년극장의 레퍼토리는 <풍속원>(박향민 작, 1942.5), <앵화원>(이상백 작, 1942.5), <스파이와 배우>(문예부 작, 1942.5), <일히진 수평선>(박향민 작, 1942.6), <결혼론>(박향민 작, 1943.2), <아버지>(송영 작, 1943.2), <일인지역>(송향설 작, 1943.2), <난류>(박향민 작, 1943.3) 등이 있다. 서선, 북선 순회공연 작품이었던 <결혼론>, <난류>, <아버지>의 대본이 발굴된다면 좀 더 명확해질 수 있을 것이다.

99) 극단 태양의 레퍼토리 중 시국 선전을 담고 있거나 그랬을 것으로 짐작되는 작품으로는 <그 전날 밤>, <밤마다 돛는 별>(양서 작, 1943.12), <용사애(勇士愛)>(岡田禎子 작, 1943.12), <백야>(일명 <大陸의情熱>(전창근 작, 1945.5) 등이 있다. 그 외, 극단 태양의 레퍼토리로 <인간수업>(이기영 작, 1943.7) <모란꽃 필 때>(김소론(김태진) 작, 1943.7), <북난곡>(미상, 1943.9), <정>(전창근 작, 1944.3), <맹진사댁 경사>(오영진 작, 김태진 각색, 1944.4), <십오 년>(김태진 작, 1944.7), <화랑도>(김태진 작, 1944.7), <영원의 모상>(이광래 작, 1945.4), <야화>(전창근 작, 1945.5) 등이 있다. 이 역시 공연 대본이 발굴된 이후에야 구체적인 논의가 가능할 것이다.

100) 『劇團『太陽』誕生』, 『매일신보』, 1943.7.25.

101) 『새로운 劇團『新建設』出現』, 『조선일보』, 1933.1.7.

102) 이 작품은 조선군 보도부에 의해 “반도 정통연극계에 있어서 최초이자 가장 효과적인 작품으로서 시국선전에 이바지할 수 있다”라는 이유로 추천되었다. 『朝鮮軍師推薦決定, 金兌鎭氏作『그 전날 밤』』, 『매일신보』, 1943.8.25.

103) 『그 전날 밤』을 舞臺에 劇團『太陽』에서 初公演』, 『매일신보』, 1943.8.29.

열성적인 후원자였다는 것만으로 극단 태양의 성격을 규정지을 수는 없다. 시국에 봉공하는 전시선전극을 공연했던 만큼 상업극 공연에도 열성이었던 극단 태양의 이중적 면모는 양승국이 말했던 자격 획득을 위한 방편적 행위의 이면이며, 이승희가 말한 의사(擬似) 전위의 이원성¹⁰⁴⁾이 드러나는 지점일 뿐이다.

오히려 극단 태양이 중앙 첫 공연으로 <그 전날 밤>을 부민관 무대에 올리기 전 진행했던, 창립 순회공연을 주목할 필요가 있다. 극단 태양은 <그 전날 밤>, <모란꽃 필 때>, <인간수업>(이기영 원작, 전창근 각색, 1943.7) 세 작품을 가지고 창립 순회공연을 계획한다.¹⁰⁵⁾ 그러나 실제로 이 세 작품이 모두 공연되었는지는 미지수인데, 첫 공연 안내 8일 후인 1943년 8월 7일에 이미 <그 전날 밤>만 단독으로 광고¹⁰⁶⁾된 것으로 보아 다른 작품들의 공연이 무산되었을 가능성은 배제할 수 없다. 더구나 <그 전날 밤>과 <모란꽃 필 때>가 극단 태양의 레퍼토리로 지속적으로 공연되었던 것과 다르게 <인간수업>은 창립 당시 단 1번만 거론된 후 사라진다.

<인간수업>과 관련해 떠오르는 의문. 이것이 극단 태양의 숨겨진 본질을 드러내는, 그리고 낭만좌로부터 청년극장, 극단 태양에 이르기까지 일체강점기 좌파 연극인들의 존재 방식을 규명해 줄 수 있는 어떤 키워드가 될 것이다. 반미 및 대동아공영 정책을 선전한 <그 전날 밤>을 비롯해, 구체적 면모를 확인할 수 없지만 전시체제하 여성을 관객대상으로 하고 있었던 <모란꽃 필 때>,¹⁰⁷⁾ 권태에 빠진 부르주아 지식인이 노동자로 각성하는 과정을 그린 <인간수업> 이 각각의 작품들은 전혀 다른 의도를 담고 있는 작품들이다. 전시정책의 선전, 흥행 그리고 프롤레타리아

104) 이승희, 앞의 논문, 220면.

105) 광고, 『매일신보』, 1943.7.31.

106) 광고, 『매일신보』, 1943.8.7.

107) 광고, 『매일신보』, 1944.12.12.

의 계급적 각성이라는 기묘한 조합, 선전과 흥행을 위한 공연 사이에 위치한 <인간수업>의 영역, 여기가 바로 극단 태양이 감춰둔 불온의 영역일 것이다. 선전과 흥행 사이 슬며시 끼워진 이러한 불온의 영역을 비단 극단 태양의 공연에서만 발견할 수 있는 것은 아니다. 전진좌가 중앙 진출 공연작으로 예정했던 박영호의 <김옥균의 사> 역시 마찬가지이다.¹⁰⁸⁾ 그리고 이러한 점은 이 시기 좌파 연극인들이 여전히 진보적 연극운동을 지속하고 있었다는 미약하나마 결정적인 증거일 것이다.

5. 좌파 연극운동의 복권을 위한 서설

이제 1930년대 조선공산당 재건운동에 대한 이야기로 돌아가 보자. 공산당 재건 그룹 중 하나였던 ML과 그리고 그 중에서도 한위건과 양명을 중심으로 한 계급투쟁 그룹은 동경 무산자사의 입화와 접촉한다. 그리고 입화를 통해 고경흠과 김효식이 합류하는 방향으로 이들의 조직운동이 진행되었다. 입화, 고경흠, 김효식을 중심으로 한 무산자사는 카프의 조직을 기반으로 공산주의자협의회 비밀결사를 조직하면서 당 재건을 위해 카프의 조직 개편을 시도했다. 그리고 『군기』 사건을 통해 또 다른 조선공산당 재건운동 그룹이었던 양창준, 이적효, 민병휘 등 볼셰비키 그룹을 카프 내에서 밀어냄으로써 이들 무산자사 중심의 동경 소장파가 카프를 장악하기 시작했다.¹⁰⁹⁾ 그러나 신건설 사건과 카프 해체 이후, 연루된 많은 이들이 전향을 했을 때, 조선의 좌익 연극운동은 그 막을 내린 것처럼 보였다. 그러나, 만약, 그랬다면, 해방기 갑자기 떠올랐던 그 뜨거웠던

108) 전진좌의 창립 공연작으로 선정되었던 <김옥균의 사> 역시 들연 공연 명단에서 사라진다. 광고, 『매일신보』, 1944.1.25; 광고, 『매일신보』, 1944.2.22.

109) 이민영, 『프로연극운동의 또 다른 지층: 민병휘와 개성 대중극장』, 『상허학보』 제42집, 상허학회, 2014, 312~320면.

좌익연극의 열기는 어떻게 설명할 수 있을까?

1930년대 중반, 동경에 있었던 조선예술좌의 김두용(그 역시도 무산자사 출신)은 좌익 뿐 아니라 우익의 진보인사까지 포함한 범좌파적 공동전선을 새로운 비전으로 제시한다. 프르트의 해산을 목격했던 무리아마 토모요시의 신극구락부에서 찾은 이 비전은 일본에서는 실현 가능했으나, 조선에서는 불가능한 것이었다. 일본에서 공연될 수 있었던 카네코 요우분의 <대지>가 조선에서는 절대 공연될 수 없는 상황, 이것이 조선의 좌파 연극인들이 마주했던 식민지 연극계의 고단한 현실이었다.

조선연극협회를 통해 그 명맥을 간신히 이어나갔던 좌파 계열의 연극운동이 공산주의자협의회 사건을 끝으로 다시 한 번 그 기반을 잃게 된 후, 극단 낭만좌가 등장했다. 낭만좌는 프로연극운동이 불가능해진 시기, 극예술연구회의 대타항으로, 좌파를 중심으로 진보적 연극인들을 규합하고자 했던, 범좌파적 연극공동체를 염두에 두고 추진된 극단이었다. 물론 이러한 구상을 실질적으로 추진한 것은 낭만좌에서 분과된 협동예술좌였지만, 협동예술좌의 짧은 활동을 전후로 좌파의 구심점 역할을 했던 것은 극단 낭만좌였다.

관변단체의 지원을 받았던 낭만좌의 <아편전쟁>에 담긴 배영의 논리가 배일, 반제의 논리로 재-전유될 수 있다는 것은 한 가지 가능성이지만, 극심한 검열이 자행되었던 당시의 상황에서 이 재-전유의 가능성을 감지할 수 있다는 점만으로도 낭만좌에 대한 평가는 달리할 필요가 있다. 더구나 낭만좌가 조선연극협회에 가입하기까지 걸린 5개월의 공백은 일제의 연극통제정책과 어긋나는 좌파 연극인들의 고뇌가 담긴 시간대라는 점에서 중요하다. 청년극장의 창립공연 <귀향>은 그러한 고뇌의 결과가 드러나는 작품이다. 극단 태양의 창립공연 역시 마찬가지이다. 전시정책의 선전을 표면에 내세우면서 흥행을 통해 연극 활동을 지속해간 당대 대부분의 극단과 마찬가지로 극단 태양이 보여준 선전과 흥행의 이중주

는, <인간수업>을 통해 숨겨진 불온의 영역이 감지되는 순간 완전히 달

라진다. 낭만좌에서 청년극장, 극단 태양까지 이어지는 재-전유의 지점, 불온의 영역들은 좌파 연극인들이 간직했던 작은 불씨였을 것이다.

따라서 극단 낭만좌는 일제강점기 좌파 계열 연극인들의 계보를 확인할 수 있는 중요한 극단으로 재정리되어야 한다. 동경 무산자사-카프-신건설-조선연극협회로 이어지는 계보가 낭만좌로 이어진다고 보았을 때, 낭만좌/협동예술좌-청년극장-극단 태양으로 이어지는 하나의 가지가 형성된다. 이러한 계보는 신건설 사건 이후 숨죽이고 있었던 좌파 연극인들이 중일전쟁 이후부터 해방까지 일제의 통치와 탄압 속에서 어떻게 적응하고, 살아내고 있었는가를, 존재의 방식을 규명해줄 수 있다는 점에서 매우 중요하다.

또한 동경 무산자사의 계보는 신건설 사건 이후 잊혀졌던 좌파 연극운동의 전체적 맥락과 흐름을 복권할 수 있는 단서를 제공한다는 점에서도 매우 중요하다. 중앙무대, 협동예술좌, 조선무대의 관계는 낭만좌와는 또 다른 하나의 흐름으로 좌파 연극운동의 계보학 속에서 새롭게 자리매김할 필요가 있다. 마지막으로 극단 낭만좌를 통해 1940년대 좌파 연극인들의 활동에 대한 새로운 논의 역시 가능할 것이다. 극단 태양을 비롯해, 예원좌, 황금좌, 심지어 고희에 이르기까지 신극단체와 상업극단의 구별이 무의미할 정도로 넘나들었던 좌파 연극인들의 흔적, 그리고 전진좌와 같이 동경 무산자사의 계보 바깥에 위치하는 좌파 계열 극단의 활동을 조명하는 데도 중요한 단서를 제공하기 때문이다. 이 모든 과정은 후일로 넘긴다.

참고문헌

1. 기본 자료

『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』
『동양지광』, 『문장』, 『비판』, 『영화연극』, 『조광』, 『청색지』
『築地小劇場』 제6권 8호, 1929.9.
朝鮮演劇文化協會, 『事業經過報告書-規約』, 1942.7.26~1943.3.31.

2. 단행본

박영정, 『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과인간, 2007.
유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 2000.
이강렬, 『한국사회주의 연극운동사』, 동문선, 1992.
한 효, 『조선연극사개요』, 평양: 국립출판사, 1956.
大笹吉雄, 『日本現代演劇史』 昭和戰中篇1, 白水社, 1993.

3. 논문

김남석, 「극단 낭만좌 공연의 대중 지향성 연구」, 『한국극예술연구』 제44집, 한국극예술학회, 2014.
김재석, 「국민연극 시기 「조선연극문화협회」 연구」, 『어문론총』 제40권, 한국문학언어학회, 2004.
박영정, 「극단 「조선연극협회」 연구」, 『한국극예술연구』 제5집, 한국극예술학회, 1995.
양승국, 「일제말기 국민연극의 존재 형식과 공연구조」, 『한국현대문학연구』 제23집, 한국현대문학학회, 2007.
이덕기, 「일제 말 극단 현대극장의 국민연극 실천과 신극(新劇)의 딜레마」, 『어문학』 제17집, 한국어문학회, 2010.
이민영, 「동아일보사 주최 연극경연대회와 신극의 향방」, 『한국극예술연구』 제42집, 한국극예술학회, 2013.
_____, 「프로연극운동의 또 다른 지층: 민병휘와 개성 대중극장」, 『상허학보』 제42집, 상허학회, 2014.
이승희, 「전시체제기 연극통제시스템의 동원정치와 효과」, 『상허학보』 제41집, 상허학회, 2014.

Abstract

Theater Nangmanjwa, The Way of Leftists Existence
in Theatrical Field

Lee, Min-yeong

After the Theater Singeonseol affair, Korean proletarian theater movement was considered to be all destroyed. However, the theater movement of leftist was maintained by the Korean Theatre Association, and than had left that leads through the Nangmanjwa(Romantic theater).

The Nangmanjwa is extreme important theater which can inquire that leftists of the theater how to adapt change in environment under the end of Japanese colonization era. After it changed name the Cheongnyeonggeukjang(Young man theater), after that changed name the Theater Taeyang(Sun theater). These process shows changes in the alignment and the cause of the theatrical leftists

Therefore, we have to pay attention the theater which was a cluster of leftist, discuss in genealogy about leftists of the theater.

Key words : Nangmanjwa(Romantic Theater), Hyeopdong/yesuljwa(Theater of Cooperative Art), Cheongnyeonggeukjang (Young man Theater), Theater Taeyang(Sun Theater), Leftists of the Theater

접수일: 2014년 10월 31일

심사기간: 2014년 11월 8일~11월 20일

게재결정: 2014년 11월 22일