creative commons
COMMONS DEED

저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사 학위논문

재일조선인 연극운동의 전개과정과 공연방식 연구

2016년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

김 사 량

재일조선인 연극운동의 전개과정과 공연방식 연구

지도교수 양 승 국

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2016년 **6**월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

김 사 량

김사량의 문학박사 학위논문을 인준함

2016년 **7**월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본 연구는 1920년대 중반에서 1930년대 후반까지 재일조선인들에 의해 전개되었던 연극운동의 실제적 양상을 파악하고자 하였다. 재일조선인 연극운동은 프롤레타리아 연극운동을 통해 시작되었는데, 1925년 10월에 결성된 조선프로극협회를 통해 첫 시도를 보인 바 있다. 이후 이들의 연극 활동은 1927년 하반기부터 프로문예조직의 변화에 발맞추어 공연실천을 통해 전위부대로서의 역할을 담당하게 된다. 즉, 프로문예 단체가 제3전선사(第三戰線社), 카프(KAPF) 동경지부, 무산자사(無産者社), 동지사(同志社), 코프(KOPF) 내 조선협의회로 변천해나가는 동안, 그 실천은 카프 동경지부 연극부, 무산자극장, 동경조선어극단, 3·1극장 등을 통해 이루어졌던 것이다. 이처럼 재일조선인들의 프로극운동은 늘 이론과 실천의 긴밀한 연관관계 속에서 전개되었으며, 특히 김두용의 '예술투쟁' 논리와 같이 대중을 획득하고 조직을 확대하는 데 초점을 맞춘 예술적 실천을 추구하고자 하였다.

재일조선인의 프로극운동은 그 자체가 제국주의적인 지배 논리에 반기를 들고 시작되었기에 계급의식을 내면화하고 있었다. 또한 피지배민족이 식민종주국인 일본에서 살아가야 했던 현실을 인식해나감에 따라 부각되었던 민족의식 역시 다른 한 축을 형성하고 있었다. 객관적 정세의 문제로 인해 조선에서의 운동은 적지 않은 제약을 받아야 했고, 이를 일본에서 대신 실행하고자 했던 재일조선인 연극운동은 조선의 노동 대중 조직을 목표로 내세우며 출발하였다. 이들의 강경한 운동이론과 방침은 카프 경성본부와의 예술과 정치에 관한 논쟁에서 우위를 점하게 되었으나, 운동자금 부족 등으로 인해 한계에 부딪히기도 하였다. 한편, 재일조선인 노동 대중을 조직화할 필요성이 대두됨에 따라 그들 또한 본격적인 조직 대상에 포함시키게 되었는데, 이러한 양방향적 지향점은 재일조선인 공연의 가능성과, 관중으로서의 조선인 노동 대중의 존재를 인식하게 되었던 일본인 프로극계의 동향과 깊이 연관된다. 이 시기에 고조된 프롤레타리아 국제주의에 따라 일본인 프로극운동과의 조직연대가 이루어졌던 반면, 재일조선인들의 민족의식 표출의 욕구는 잠시 잠재시키게 된다.

코프 산하 프롯트(PROT)에 소속되어 있었던 3·1극장의 공연 활동은 계급주의적 운동방침을 중시하는 코프와 민족단체로서의 의의를 중요시하는 프

롯트 양쪽 시각에 부응해가며, 공연 속에 민족의식과 계급의식을 고루 담게 되었다는 점에서 주목할 만하다. 이들의 공연은 처음에 국제주의적 연대를 강조한 내용이 위주였으나, 조선협의회가 와해되고 민족연극단체로서의 정체성이 내외로부터 요구됨에 따라, 조선의 현실을 구체적으로 인식하고 무대화하려는 리얼리즘의 높은 차원의 연극적 기법이 강구되었다. 이들 공연에서 포착되는 특성은 각 작품마다 나타나 있는 '조선성'과 '계급성'이라는 두 가지 요소로 나타나며, 그것들의 발현에는 당시의 현실적인 삶 속에서 그들이 바랐던 염원의 층위가 그대로 드러나 있다.

3·1극장이 와해된 이후에는 기존 프로극 공연의 정치 편중적 경향에 대한 반성적 재인식이 이루어졌다는 점이 중요하다. 이 시점을 즈음하여, 줄곧 우위를 점해 왔던 계급의식과 잠재되었던 민족의식의 비중이 전도되는 가운데, 스스로의 정체성에 대한 자의식을 공연 속에 명확히 드러낼 수 있는 계기가 만들어졌기 때문이다. 이때 이루어진 공연은 고려극단으로의 개편 및 동경신연극연구회와 조선예술좌로의 분열과정과 맞물려 대중 영합주의와 같은 과도기의 양상을 드러내기도 하였다. 하지만 두 극단의 근저에 깔려 있던 민족연극 수립을 위한 진보의식은 나중에 조선예술좌로 통합되는 공통분모로서 작용하게 되었다. 두 극단이 통합되기 직전에 조선예술좌가 공연한 <서화(鼠火)>, <토성랑>은 무대미술, 연출, 배우의 연기 등이 한데 어우러져 총체적인 리얼리즘 공연을 구현했으며, 그 무대는 일본 연극계의 진취적 리더들로부터 극찬을 받았다. 이와 같은 성공은 김두용이 도출해낸 '혁명적 리얼리즘'의 이론적 정당성이 동경학생예술좌와의 상호교류를 통해 축적된 '로맨틱 리얼리즘'의 대중적 상연방식과 결합될 수 있었기 때문에 가능하였다.

통합된 조선예술좌는 1936년 가을, 당국의 강압적인 제재로 인해 해체된다. 이들의 해체는 고려극단의 출현 이후 공연의 방식이 변모했음에도 불구하고, 강한 체제비판과 첨예한 현실인식을 기조로 삼는 초기의 경향이 이어졌음을 추정하게 한다. 리얼리즘 공연의 높은 차원을 추구했던 이들의 역량은 때를 같이 하여 조선에 귀국한 조선연극협회 회원들의 다양한 공연방식을 통해 국내에 파급되었으며, 정신·기술 양면에서 조선 극계에 적지 않은 족적을 남기게 된다. 한편 조선예술좌에서 연마된 이들의 개별적 역량은 특히 안영일을 통해 일본 신협극단의 공연 활동에도 영향을 미쳤으며, 이때 특히 '조선성'이 일본식으로 미화되어 수용된다. 여기에는 군국주의로 향하는

문화정책의 영향도 간과될 수 없으나, 그보다는 혁명적 전통성을 근간에 지닌 재일조선인 연극인들의 민족정신에 대한 일본 극계의 동경심이 크게 작용되었을 것이다.

이처럼 이들 재일조선인 연극운동에 개재되어 있던 민족정신의 존재는 사실상 프로극운동을 포함한 이들의 전시기적 활동 속에 제국주의적 지배로부터 해방되어 독립하려는 실천적 의지가 운동의 핵심 동기로서 자리 잡고 있었음을 방증한다. 이러한 점은 예컨대 해방 직후 연극계의 좌·우 대립구조 속에서, 이념적 차원에 머무르지 않고 민족 독립에 대한 염원과 식민 통치에 대한 저항 정신을 그린 김사량의 작품 공연에 재일조선인 연극인들이 대거 참여하였다는 사실에서도 잘 드러나 있다. 이는 연극운동에 임했던 그들의 공통적인 의식과 지향을 나타내는 것이라 하겠다.

본 연구는 그동안 밝혀지지 않았던 새로운 발굴 자료들을 통해 아직 충분히 연구가 이루어져 있지 않은 재일조선인의 연극운동에 대한 하나의 인식틀을 제시하고자 하였다. 여기서 도출된 결과가 이 분야의 연구를 활성화시키고, 새로운 시각으로 바라본 재일조선인 연극운동이 한국 근현대 연극사에 풍요로운 자양분이 될 수 있기를 소망한다.

주요어: 재일조선인, 연극운동, 공연, 리얼리즘, 프롤레타리아 연극, 3·1극장, 조선예술좌, 동경학생예술좌, 계급의식, 민족의식
학번: 2010-30752

목 차

Ⅰ. 서론 · ····· 1
1. 선행연구사 검토 및 문제 제기 ····· 1
2. 연구의 시각 및 방법 ····· 5

Ⅱ. 프로극운동의 성립배경과 공연실천의 모색 ····· 16
1. 프로문예조직의 변천과 추진 동력 ····· 16
1.1. 제3전선사와 카프 동경지부 조직 강세의 맥락 ····· 16
1.2. 공연실천을 통한 자기 실현성의 발견
: <2층의 사나이(二階の男)>, <월출(月出)> ····· 27
1.3. 무산자사의 예술투쟁 이론과 한일 연대의 모색 ····· 37
1.4. 동지사로의 결집 경위 및 계급의식과 민족의식의 혼재 ····· 48
2. 동경조선어극단의 공연실천 방향성 ····· 58
2.1. 조선인 노동자 관중들과의 공감대 형성: <하차(荷車)> ····· 58
2.2. 한일 연대적 계급의식의 표출
: <도적놈(泥棒)>, <프로재판(プロ裁判)> ····· 65
2.3. 조선성 제시의 가능성: <삼림(森林)> ····· 74

Ⅲ. 3·1극장과 현실인식의 무대화 ····· 78
1. 3·1극장의 조직특성과 국제 연대의식의 실천 ····· 78
1.1. 3·1극장의 결속력과 프로극단으로서의 자긍심 ····· 78
1.2. 조선협의회와의 연계성 및 혁명의식 ····· 83
1.3. 반전의식에 대한 공명: <카이저의 병사(カイゼルの兵士)> ····· 93
2. 식민지 현실에 대한 인식과 연출의 변화 ····· 101
2.1. 관념성에 대한 비판의 수용: <만경촌(万頃村)> ····· 101
2.2. 경계(境界) 인식을 통한 자아 발현
: <국경(國境)>, <그믐날(みそか)> ····· 107
2.3. 조선성 부각을 위한 독자적 연출방식
: <포함 고크체펠(砲艦コクチェフェル)> ····· 111
3. 사실적 재현방식의 구축 ····· 123

3.1. 객관적 인식을 통한 조선성의 구체적 표현
: <강남 제비(江南燕)> ····· 123
3.2. 투쟁심 내재화 전략과 그 효용성: <아버지들> ····· 131
3.3. 현실성 획득을 위한 다각적 시도
: <아편전쟁(阿片戰爭)>, <빈민가(貧民街)> ····· 136

Ⅳ. 조선예술좌와 리얼리즘 상연의 재인식 ····· 154
1. 조선예술좌의 성립과정 ····· 154
1.1. 3·1극장의 변모와 민족성 흥기에 대한 내부적 혼란 ····· 154
1.2. 고려극단의 창단과 신극운동 수립을 위한 통일적 진보 의식 ····· 157
1.3. 동경신연극연구회와 신연극 창조의 다면적 모색
: <회사원각하(會社員閣下)>, <옥중의 춘향(牢屋の春香)> ····· 161
1.4. 조선예술좌 준비 공연의 대중성 획득전술과 자의식 고무
: <보통학교 선생(普通學校先生)> ····· 166
2. 조선예술좌의 리얼리즘 구현 방식 ····· 172
2.1. 조직 재편 및 동경학생예술좌와의 상호작용 ····· 172
2.2. 리얼리즘 상연의 총체적 구현: <서화(鼠火)>, <토성랑(土城廊)> 184
2.3. 대중적 상연방식 정립과 현실성에 대한 집념
: <소>, <산(山)사람들>, <표랑(漂浪)> ····· 194
3. 진보성에 대한 대안 모색과 문화변혁의 의지 ····· 205
3.1. 조선예술좌의 국내진출과 리얼리즘 상연의 다층적 침투
: <수전노>, <소야(騷夜)>, <섬 잇는 바다 풍경> ····· 205
3.2. 신협극단의 조선성 수용과 민족정신에 대한 동경심
: <춘향전>(1938년) ····· 224
3.3. 형상좌(形象座)의 시도와 재일조선인 연극인들의 동일 의식 ····· 240

Ⅴ. 결론 · ····· 263
참고문헌 ····· 269
<부록> 재일조선인 연극운동 공연작품 목록 ····· 283
Abstract ····· 296
日本語 抄録 ····· 301

<그림 목차>

그림1: '국제 연극 데이'의 공연 프로그램 ····· 64
그림2: 동경조선어극단 <도적놈>의 한 장면 ····· 69
그림3: <프로재판>의 한 장면 ····· 71
그림4: 3·1극장 단원들(1933년) ····· 83
그림5: I·A·T·B올림피아드 모스크바 파견 중간경연대회의 리플릿 ····· 94
그림6: 3·1극장 <강남 제비>의 공연 스틸사진 ····· 126
그림7: '조선인 위안의 밤'의 공연 티켓(1934년 2월 15일) ····· 134
그림8: <빈민가>의 무대 스케치 ····· 150
그림9: 3·1극장 공연의 신문광고 ····· 155
그림10: 동경학생예술좌 <나루>의 한 장면 ····· 176
그림11: 동경학생예술좌 <소>의 제1막 장면 ····· 176
그림12: <이시다 미츠나리>의 한 장면 ····· 181
그림13: <이시자 미츠나리>에 찬조 출연한 동경학생예술좌 좌원들 ····· 181
그림14: 조선예술좌 <서화>의 한 장면 ····· 187
그림15: 조선예술좌 <토성랑>의 한 장면 ····· 193
그림16: 조선연극협회 <수전노>의 한 장면 ····· 211
그림17: 조선연극협회 <수전노>의 무대 ····· 211
그림18: 신협극단 <춘향전>의 제2막 제2장 장면 ····· 232
그림19: 신협극단 <춘향전>의 한 장면 ····· 232
그림20: 현대극장 <북진대>의 한 장면 ····· 246
그림21: 왼쪽부터 김일영, 박영호, 안영일 ····· 248
그림22: 이서향의 초상 ····· 253

<표 목차>

표1: 조선협의회와 재일조선인 프로극 단체들의 관계도 ····· 84
표2: 조선농촌의 계급구성 백분율 ····· 109
표3: '외숙' 소재지의 변화 ····· 145
표4: 고려극단의 임원 배치도 ····· 158
표5: 조선예술좌 준비공연의 기록(1935년) ····· 167
표6: 조선예술좌 지역공연의 기록(1936년) ····· 195
표7: 신협극단 <춘향전>의 장면구성 ····· 228

Ⅰ. 서론

1. 선행연구사 검토 및 문제 제기

본 연구는 일제강점기 1920년대 중후반에서 1930년대 후반까지 재일조선인에 의해 전개된 연극운동의 실제적 양상을 파악하는 데 목표를 둔다. 이들의 활동은 1925년 10월에 결성된 프로극협회 이후, 1927년 후반부터는 주로 프로문예 조직을 통해 본격적으로 사회에 나타나게 된다. 이들에 대한 연구는 지금까지 국문학계를 중심으로 이루어졌는데, 기본적으로 그들의 연극운동이 문예이론을 동반하고 정치성이 강조되었기에 공연 자체보다도 그 토대를 이루는 사상과 이론, 그리고 조직적 변화양상에 초점이 맞추어져 왔다. 이런 연구는 이들의 연극운동의 흐름을 이해하는 데 유효한 방법임에는 틀림없다. 그러나 운동의 실제 내용이라 할 수 있는 작품의 공연과정이 간과됨으로써 이들 활동에 대한 역사적 위상이 명확히 규명되지 못하였다.

한편 프로극운동 자체는 식민지 조선에서도 사회적인 요구를 받아 진취적인 연극인들의 주도로 1920년대 후반부터 1930년대 중반까지 그 동향이 포착되지만, 일본 총독부의 극심한 통제로 실제로 상연된 프로극 공연은 많지 않다. 그에 비해 일본에서는 같은 시기에 재일조선인들에 의해 활발히 공연되었는데, 그 공연방식과 운동방침은 프로문예조직에서 이어져 나왔다. 그러므로 본 연구는 우선적으로 이들 프로문예조직 활동을 살펴 보고, 이후 연극운동에서도 주요한 역할을 한 활동가들에 대해 주목하고자 한다.

재일조선인 연극운동에 대한 연구는 먼저 일본 내에서 시작되었는데, 쓰보에 센지(坪江汕二)[1]가 시도한 그들 연극운동을 개괄한 연구가 처음이다. 김정명[2] 또한 비슷한 시기에 일본 당국 측의 자료[3]를 연대별로 정리하였고, 박경식[4]에 의해 한일합방에서 8.15해방 이전까지의 재일조선인 운동사에 민족독립운동으로서의 시각이 강하게 부여되었다. 이들의 관점은 본 연구의 1

1) 坪江汕二, 『在日本朝鮮人概況』, 巖南堂書店, 1965.
2) 金正明 編, 『朝鮮獨立運動』Ⅳ, 原書房, 1966.
3) 內務省警報局(特高警察), 「社会主義運動の状況」. 司法省刑事局思想部判事 吉浦大蔵의 보고서 「思想研究資料特輯 第七十一号」.
4) 朴慶植, 『在日朝鮮人運動史-8·15解放前』, 三一書房, 1979.

차 자료로서 자료적 측면이나 연구의 논리전개에 적지 않은 시사를 주었다. 그 뒤로 그들 연극운동의 전체상을 대략적으로 파악하려는 연구가 주를 이루어지는 가운데, 특히 오오무라 마스오(大村益夫, 1933～)가 '미국의회도서관 소장 미군몰수자료 가운데 포함된 구 내무성 자료 중 『우리 동무(ウリトンム)』를 발견하고, 1991년 10월 6일 조선학회(本部 天理大學)에서 보고'[5]한 후부터는 임전혜[6] 등에 의해 문학운동과의 연계성이 탐구되었다.

이들에 대한 연구는 이 시기를 전후하여 국내에서도 활발히 이루어진다. 먼저 1990년대 초에 이석만[7]에 의해 프로극단의 작품 분석이 이루어지고 조선과 일본에서 공통으로 상연된 레퍼토리가 소개되었고, 때를 같이 하여 양승국[8]에 의해 이들 프로극운동이 한국 근대연극의 한 조류라는 시각이 조명되었다. 그 후 권영민[9]은 카프(KAPF, 조선프롤레타리아예술동맹) 경성본부와 동경지부 간 문예운동의 상호연관을 구체적으로 정리하였다. 그의 연구는 카프 동경지부가 경성본부를 압도해 조직의 주도권을 장악하게 된 과정을 비중 있게 다루었는데, 본 연구 제2장의 내용에 많은 시사를 주었다. 카프 경성본부와 동경지부의 대립적인 양상에 대한 연구는 그에 앞서 박성구[10]에 의해 시도된 바 있다. 박성구가 그들 대립양상을 경성의 문학주의('예술'운동)와 동경의 정치주의(예술'운동')의 구도로 봤다면, 권영민은 동경지부의 정치주의는 '민족문학 운동이라는 높은 차원의 정신적 노력'이었다는 점을 피력하였다. 2000년 이후에는 안광희[11]에 의해 국내에서 발굴된 자료들을 통해 조직변천과 상연 레퍼토리가 보강되었다. 특히 그는 프로극운동으로서의 활동에 주목해 그 발전단계를 정리했으며, 이 분야에 대한 활기를 불어 넣었다. 민병욱[12]은 이석만의 연구에 이어 그들이 상연한 희곡텍스트의 구조에

---

5) 大村益夫, 「コップ朝鮮協議会と『ウリトンム』」, 『語研フォーラム』11号, 早稲田大学 語学教育研究所, 1999, p.1.
6) 任展慧, 『日本における朝鮮人の文学の歴史』, 法政大学出版局, 1994. 大村益夫, 같은 논문, pp.1~23.
7) 이석만, 「1930년대 프로극단의 공연작품 분석」, 『한국극예술연구』Vol.1, 한국극예술학회, 1991.
8) 양승국,「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1992.
9) 권영민, 『한국 계급문학 운동사』, 문예출판사, 1998.
10) 박성구,「일제하(1920 년대 중반~1930년대 초) 프롤레타리아예술운동에 관한 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1988.
11) 안광희,「한국 프롤레타리아 연극 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2000.
12) 민병욱,『인제 강점기 재일 한국인의 연극운동』, 연극과 인간, 2000.

주목하였으며, 서연호[13]도 『한국연극사』에 일부 이들이 상연한 프로극 레퍼토리를 소개하였다. 그 후 정혜경[14]에 의해 이들 연극운동의 의의를 민족운동의 흐름으로 조망하려는 시도가 이루어졌다. 여기서 권영민과 박경식의 관점이 승계되는 지점을 발견할 수 있다. 이는 한일 양국의 연구자들 사이에 비슷한 시각이 모아지는 경향으로 주목할 필요가 있다.

조직변천의 과정을 모색한 이러한 연구들은 박영정[15]에 의해 하나의 집대성을 이루고 있다. 특히 그의 연구는 재일조선인 프로극운동과 국내 극계와의 연관관계에 주목하며, 그들의 국내진출의 맥락[16]을 가시적으로 파악할 수 있다는 점에 의의가 있다. 그의 연구 성과는 본 연구자에게 재일조선인 연극운동에 대한 심층적인 탐구심을 유발했으며, 이 분야에 대한 실증적 조사에 대한 필요성을 불러일으켰다.

위에서 소개한 선행연구들은 유사한 시각을 공유하고 있으나, 각기 특징적인 학문의 경향이 나타난다. 즉 일본에서는 이들 활동을 독립운동이라는 큰 범주 안에서 거시적으로 서술하려는 경향이 있는 반면, 국내에서는 프로극운동이라는 독립된 분야로서 접근하여 그 자세한 사건을 미시적으로 파악하려는 경향이 있다. 전자의 방법에서는 노동운동이나 청년운동 등, 같은 시기에 성행한 다른 조직운동과의 차별점이 흐려진다는 단점이 있다. 다시 말해 큰 흐름을 파악하는 데는 유용하나 문화운동과의 차별적인 의의를 분간하기가 어렵다는 것이다. 이에 비해 후자는 프로문예운동에서 논의된 이론적 특수성과 표면에 나타난 현상을 자세히 검토할 수 있다는 장점이 있다. 그 반면 재일조선인이 같은 시기 같은 장소에서 동시에 진행된 다른 사회운동과 근저에서 연결되어 있던 궁극적인 지향점이 상대적으로 등한시될 우려가 있다. 이는 남북분단 이후 여건상 기술하기 어려운 점이 있었다는 한계를 감안해도 그들의 활동이 한국연극사와 관련성이 떨어지게 취급되는 결과를 초래할 수 있다. 이 학문의 방향은 선행연구들의 예를 통해 보이듯이, 역사적 사실을 한쪽 시각으로만 다루는 가능성을 내포한다. 각기 다른 양국의 학문적 경

---

13) 서연호, 『한국연극사』, 연극과 인간, 2003.

14) 정혜경,「1930년대 재일조선인 연극운동과 학생예술좌」, 『한국민족운동사연구』Vol.35, 한국민족운동사학회, 2003, pp.5~50.

15) 박영정,『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과 인간, 2007.

16) 한편 박영정의 연구를 보면 이들 연극운동의 국내 수용에 대한 시각은 비교적 이른 시기부터 지속되어왔음을 알 수 있다. (박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』No.5, 한국극예술학회, 1995.)

향에서 중요한 것은 양자의 시각에 대한 비판적 총화임은 두 말할 나위도 없다. 즉 프로문예운동에서 출발된 재일조선인 연극운동의 궁극적인 목표가 무엇인지를 찾아내는 일이 곧 필수사항이 된다. 이는 조직 추진방향에 따라 그들이 상연한 공연 자체에 대한 실증적 분석을 통해서만 이루어낼 수 있다.

이런 시각을 바탕으로 본 연구의 대상을 '재일조선인 프로연극운동'이 아니라, 그보다 광의적 범주인 '재일조선인 연극운동'으로 설정하고자 한다. 여기에는 이들 운동에 대해 프로극운동으로서만 접근하려는 시각에 일정한 거리를 두고, 객관성을 확보하려는 의도가 있다. 프로극운동 활동가들은 1930년대 중반에 경찰 당국의 탄압을 받은 후, '조선의 신극운동', '신연극', '진보적 민족연극' 등 변화를 거치면서 활동을 이어나가게 된다. 이들은 1940년을 전후하여 대거 조선으로 귀국하고 해방 직후의 조선 연극계에 주요한 활동을 전개하게 된다. 본 연구가 그들의 이런 후속적인 연극 활동에도 관심을 보이는 것은 이들 연극운동을 한국 근현대연극사의 일부분으로서 보려는 의도와도 관련된다.

또한 이들 연극운동의 실제적 양상을 파악하기 위해 진취적인 연극인들에 대한 탐구를 병행하려고 한다. 이들 프로극운동이 탄압으로 봉쇄당한 이후 인물간의 지향점 차이로 인해 조직이 분열되기도 했기 때문이다. 그간 주요 활동가들에 대한 논의는 많지 못했으나 최근에 학계에서도 주요 활동가들에 대한 전기적 접근이 이루어지고 있다. 대표적으로 재일조선인 노동운동의 전체적인 방향키를 잡고 그 흐름을 선도했으며 프로문예운동 시작단계부터 강한 지도력을 보였던 김두용(金斗鎔, 1903～?)에 대한 연구[17]나, 일본 프로극운동의 방향을 이끌고 조선인 연극인들과 가까이 지낸 무라야마 도모요시(村山知義, 1901～1977)에 관한 연구[18]가 있다. 그 밖의 주요활동가로 최병한

17) 재일조선인 문화운동과 관련해서는 다음과 같은 자료들이 참고할 만하다.
'윤문선, 「정치적 과제와 문학운동-김두용론」, 『한국문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989, pp.361~383. 藤石貴代, 「金斗鎔と在日朝鮮人文化運動」, 『近代朝鮮文学における日本との関連様相』, 緑蔭書房, 1998, pp.191~227, pp.303~312. 鄭栄桓, 「金斗鎔と「プロレタリア国際主義」」, 『在日朝鮮人史研究』第33号, 緑蔭書房, 2003, pp.5~20. 김인덕,「식민지시대 재일조선인운동과 金斗鎔」,『일제시대 민족해방운동가 연구』, 국학자료원, 2002, pp.33~55. 李修京,「金斗鎔の思想形成と反帝国主義社会運動」,『일본어문학』Vol.38, 일본어문학회, 2007, pp.365~380. 박경수,「1930년대 김두용의 반파시즘 프로문예운동의 세 방향」,『일본어문학』Vol.44, 일본어문학회, 2009, pp.359~386.'

18) 外村大, 「植民地期における在日朝鮮人の文化活動」, 『植民地文化研究:資料と分析』第13号,

(崔丙漢), 김파우(金波宇, 金寶鉉), 전일검(全一劍, 全鳳鐘), 안영일(安英一, 安禎浩), 김일영(金一影, 金禹鉉) 등이 있으며 이들의 개별적인 행적과 성향에도 주목해야 한다.

이처럼 이들 연극운동의 실제적 파악은 주요 인물들에 대한 탐색과 그리고 프로극운동 이후의 후속적인 공연활동까지 포괄해 논의되어야 한다. 하지만 1930년대 중반이후 이들의 변화된 활동에 대해서도 그 이전 시기의 활동과 마찬가지로 한국과 일본 학계에서도 주로 일본 당국 측 기록에 의지하여 극단의 재편과정이나 상연된 작품명만을 정리하는 수준에서 크게 벗어나지 못하고 있다.[19] 즉 이들 프로극운동에 대한 기술이 미진했기 때문에 그 변화가 어떻게 이루어졌는지에 대한 파악이 충분히 이루어지지 못한 것이다. 본 연구는 이들의 프로극 활동의 양상을 토대로 삼고 그 이후 변화된 활동에 주목하고자 한다. 그리하여 이들의 활동이 조선에 들어와 국내 연극계에 어떠한 영향을 주었는지를 밝히는 일이 본 연구의 최종 목표라 할 수 있다. 이를 위해 프로극운동 이후 진보적 민족연극으로서의 변화된 의식을 가지고 상연한 공연 자체에 대한 탐구가 깊이 있게 다루어져야 한다. 본 연구는 이 같은 문제의식과 목표를 가지고 해방기 이전까지의 이들 연극운동에 대한 시각적 단서를 제시함으로써 그 위상을 새로이 조명하고자 한다.

2. 연구의 시각 및 방법

재일조선인 연극운동의 공연양상을 탐구하고자 할 때 가장 먼저 고려해야 할 것은 '재일조선인'의 정체성이다. 특히 피식민지인의 신분으로 종주국에서 살아간다는 특수한 환경에 대한 인식은 이들 조직운동의 근본적인 발생 동기를 이해하는 데 필수적이다. 그들의 모든 조직적 활동에는 생활에서 스며나온 삶의 희구(希求)와 환경개선의 의지가 담겨져 있기 때문이다. 더군다나 이들은 조선인 노동 대중을 프로극 공연의 관객으로 설정하였다. 이는 작품의 내용이나 공연의 기획 자체가 재일조선인들 사이에서 통용되는 공통적인

植民地文化学会, 2014, pp.2~10.

19) 실질적으로 활동을 벌인 마지막 극단이었던 조선예술좌의 일부 좌원들이 1930년대 중반 이후 조선연극협회를 통해 상연한 <수전노>, <소야(騷夜)>, <섬 잇는 바다 풍경>이나, 일본 신협극단을 통해 상연한 <춘향전>에 대해서는 연구가 진행되고 있는 반면, 그 전까지의 이들 공연이 분석된 예는 극소수에 불과하다.

감각에 맞춰져 있었음을 의미한다. 재일조선인들 사이에서 이루어진 공연이라는 점만을 고려하더라도 그들 사이에 공유되었던 시각을 탐구하는 일은 불가결하다.

앞에서 살펴본 선행연구들의 경향을 반추해보면 일본 측에서 나온 연구들에는 다소의 차이는 있으나 재일조선인이라는 존재에 대한 인식이 기본적으로 깔려 있다. 이는 그 연구들이 대부분 일제강점기의 일본 상황을 경험적으로 알고 있거나, 혹은 현재도 일본에 거주하는 재일한국·조선인 학자들에 의한 연구라는 사실과 무관하지 않다. 일본의 생활환경에 대한 이해가 그들의 행동 동기에 접근하는 데 용이한 면이 있음은 당연하다.

그에 비해 모든 연구가 그렇다고는 할 수 없지만 국내 연구의 경향은 재일조선인에 대한 그런 인식이 충분하다고 보기는 어렵다.[20] 이로 인해 유발되는 문제는 프로극운동의 이론과 그 실천 사이에 개재하는 활동가들의 핵심적 동기가 간파되기도 전에 그 두 가지를 기계적으로 연결시키거나 동일시함으로써 결과적으로는 단지 공산주의운동의 일익이라는 부분만이 부각되어 버린다는 점이다. 이런 경향에 대해 정혜경은 사회주의세력에 대한 폄하된 평가와 일본 내에서의 지역적 특성 및 상황에 대한 이해의 부족을 지적한 바 있다.[21] 본 연구자도 이런 주장에 동의한다. 이상의 두 가지 흐름을 보고 본 연구가 잠정적으로 세운 가설은 재일조선인 연극운동은 민족운동의 하나였다는 것이다. 이에 대해서는 양국에서 나온 연구 성과들을 상호대조하고, 특히 공연 내용 속에 포착되는 그들의 염원의 층위와 의식 사이의 관계를 다룸으로써 상세히 논증해 나갈 것이다.

양쪽 연구의 시각을 비판적으로 수용하기 위해 우선 재일조선인에 대한 기본적인 개념을 파악할 필요가 있다. 이에 대한 고찰은 그들이 선택한 공연 텍스트의 내용을 깊이 이해하는 데도 직접적으로 연관된다. 본 연구에서 이들의 모든 조직 활동을 기술하기는 어려우나, 프로문예운동이 발생한 전사(前史)를 중심으로 기술해 보기로 한다. 박경식의 다음 정의는 한일합방 이

---

20) 이런 점에서 김인덕, 정혜경 등의 연구들은 재일조선인 자체를 대상으로 연구하고 있다는 점에서 참고가 될 만하다. (김인덕,「재일조선인 민족운동 연구: 1925-31年 時期 社會主義運動을 中心으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 1996. 김인덕, 『在日朝鮮人史와 植民地文化』, 景仁文化社, 2005. 정혜경, 「1920년대 재일조선인과 민족운동」, 『한국근현대사연구』제20집, 한울, 2002. 정혜경, 『일제시대 재일조선인민족운동연구』, 국학자료원, 2013. 등)

21) 정혜경, 「1920년대 재일조선인과 민족운동」, 『한국근현대사연구』제20집, 한울, 2002, pp.225~229를 참조.

후에서 해방이전까지 재일조선인의 존재를 이해하는 데 많은 시사점을 준다.

> 대부분의 재일조선인은 농민출신이지만 전시중의 집단적 강제연행(1939-45)을 제외하면, 대개가 지주에게 땅을 빌려 농업을 하는 소작농조차 제대로 할 수 없고, 도시에 나가도 일할 공장마저 없어 마침내 갖은 억압을 받으며 일본으로 도항, 유랑한 자들로 프롤레타리아·반 프롤레타리아였다. 그 출신성분을 보면 약간의 소부르주아적인 면을 가지고 있었던 것도 사실이지만, 일본의 노동자계급들과는 비교할 수 없을 정도로 일본 제국주의 지배자에 대한 적대의식이 철저하였다.[22]

그는 재일조선인의 범주로 노동자나 유학생 모두를 포괄하고 있으며, 그들이 일본에 오게 된 계기와 그들의 출신 자체가 계급주의 사상에 공명되기 쉬운 존재였음을 상기시킨다.[23] 일본에서 살게 된 이들은 생계수단을 위해 비숙련 노동자가 되었고[24] 공장이나 공사판 등에서 일하는 미조직 자유노동자가 많았다. 그런데 도일(渡日) 시기를 불문하고 조선인들의 삶에서 가장 중시되어야 할 점은 일본 내에서의 피차별적인 생활과 노동조건이다. 이들은 열악한 노동환경 속에서 일본 내 최하위 노동자들이 받았던 임금보다 훨씬 적은 저임금을 받으면서 주로 육체노동의 일을 했고, 조선인 부락이나 함바(飯場)[25] 등지에 모여 살며 극도로 낮은 생활수준을 가졌다.

이런 삶이 일본에 유학을 갔거나 일찍부터 일본에 건너가서 살고 있던 진취적인 인텔리겐치아들에게 어떤 감화를 주었는지는 짐작하고도 남는다. 이들 중에는 고학생[26]도 상당히 많았다. 이들은 일본 국내외 그리고 조국이 놓

---

22) 朴慶植, 『在日朝鮮人運動史』, 三一書房, 1979, p.13.

23) 물론 한일합방 이전에도 유학생, 계절노동자들을 중심으로 도일(渡日)한 이들이 있었지만, 그 수가 미약한 수준이었던 데 비해, 1911년에서 1921년 사이에는 약 10배가, 그리고 1931년까지에는 약 100배가 증가했음을 알 수 있다. (정혜경, 『일제시대 재일조선인민족운동연구』, 국학자료원, 2013, p.48.) 이들의 도일 목적은 여러 가지가 있었으나, 예컨대 제1차 세계대전으로 군수품 생산량이 증가해 경기가 좋아진 일본에 가서 일자리를 구하려고 했거나, 조선보다도 나은 생활환경을 위해 이주한 경우들이 대부분이었다. 한일합방 이후 많아진 재일조선인의 도일의 목적 가운데 경제적인 이유가 가장 많았다는 사실을 볼 때, 그 원인은 근본적으로 토지조사사업(1910~1918년)에 따른 직·간접적인 영향으로 봄이 옳을 것이다.

24) エドワード·W·ワグナー 著, 外務省アジア局アジア課長 訳, 「日本における朝鮮少数民族: 1904~1950年」, 外務省アジア局北東アジア課, 1961, p.12.

25) 함바(飯場): 광산이나 공사현장의 노무자 합숙소. 또한 그곳에 그들을 합숙시켜 놓고 십장이 지배하는 제도를 말함.

26) 당시 고학생들은 주로 신문/우유 배달, 인삼 장사, 인력거 차부, 일용 노동직 등에 종사하고

여 있는 상황을 보고 처음에는 사상운동을 전개하고 그것이 강화되면서 점점 노동 대중을 조직하는 활동으로 이어갔다. 당시 이들 행동에 영향을 준 사회현상으로서는 러시아혁명의 성공과 사회주의사상의 고조, 제1차 세계대전 이후 진전되던 산업공업화 반대를 위한 일본 내 대규모 쌀 소동, 그리고 전쟁 말엽에 제출된 윌슨의 민족자결주의의 불완전한 성과 등을 들 수 있다. 하지만 그들이 가장 크게 영향을 받은 것은 1919년 조선 각지에서 일어난 3·1운동과 그것의 강력한 도화선이 된 2·8독립선언이었으며, 그 사건들은 '많은 조선인들을 항일 민족운동에 참가하게 했고 이들을 정치적으로 각성'[27]시켰다. 이런 정치적 대응방식은 박경식이 말한 바대로 제국주의적 지배자에 대한 적대의식 표출로 사회표면으로 나타나게 된 것이다.

재일조선인 노동 대중이나 인텔리겐치아들에게 공통적으로 들어맞는 그런 기본적 이해를 염두에 두고 본 연구에서 다루는 '재일조선인'이라는 대상의 범위를 좀 더 명확히 규정할 필요가 있다. 그 이유는 당시 국내와 일본을 왕래했던 연극인들이 워낙 많았으며, 일본에 거주한 기간도 다양하여 재일조선인이라는 명칭을 적용하기가 애매하기 때문이다.[28] 이에 본 연구는 '일제강점기 일본에서 조직 또는 극단을 결성해 연극 활동을 벌인 조선인'을 대상으로 삼기로 한다. 이렇게 함으로써 활동기간이나 거주지 등에 상관없이 운동으로서의 연극 활동에 참여한 연극인들의 행동을 다룰 수 있게 된다. 또한 비록 학생단체이긴 했지만 여전히 자세한 탐구가 이루어져야 할 '동경학생예술좌'의 활동도 살펴볼 수 있게 된다. 이 범주에 속하는 진취적인 리더들의 동향이야말로 본 연구가 최대의 관심을 기울이는 대상이다.

1920~30년대에 살았던 진취적 리더들의 활동을 자세히 살펴보면, 주로 자유주의 사상을 근거로 한 민족주의 진영과 사회주의나 공산주의 사상을 기반으로 한 좌익계(계급주의) 진영으로 크게 양분되어 나타남을 알 수 있다. 그런데 1910년대에 처음에 민족주의운동으로 시작된 재일조선인 운동은 1920년대에는 공산주의운동에 밀려 약화되고 만다. 그 이유 중 하나가 '종래

학비와 생활비를 조달하면서 공부를 하였다. 스스로가 학생이자 노동자인 삶 속에서 일반 노동자들과의 접촉이 많았음은 물론이다.

27) 이용철, 「1910~1920년대 재일조선인 청년조직과 민족운동」, 한신대학교 석사학위논문, 2008, p.11.

28) 가령 유치진처럼 양쪽 연극계에 몸을 담그면서 일찍부터 일본에 살게 된 인텔리겐치아들이 많았다.

의 민족주의운동에 대한 깊은 반성과 함께 그것에 자포자기한 사람들이 다수 사회주의운동으로 참여했기 때문'[29]이라는 해석이 암시하듯, 당시의 그들 사상이 반드시 고정된 것만은 아니었다. 그러므로 재일조선인 프로극운동의 양상에 대한 파악도 그 속에 민족운동에 대한 공통적인 의식이 어느 정도 내재되어 있었음을 전제할 수 있다.

민족의식과 계급의식을 중요시하는 사상은 당시 절대다수였던 일본 내 조선인 노동자들 속에 급속도로 침투되어갔으며, 의식이 있는 사람들은 민족주의 사상 또는 공산주의 사상을 무기로 하여 반일 독립운동을 펼치게 된다.[30] 이런 운동의 흐름상, 이들 행동에 대한 탐구는 일본에서의 현실적인 상황과 그들이 겪은 생활적인 문제와 밀접하게 관련되어 있었음을 알게 된다. 다시 말하면 이들 연극운동은 민족의식과 계급의식의 관계 속에서 관찰되어야 한다.

일제강점기를 함께 지낸 재일조선인들에게는 진취적 리더, 노동 대중 등에 상관없이 비록 그런 주의·주장에 다른 경향이 있었다 하더라도, 거기에 조국에 대한 향수나 현실적인 생활난, 일제 압력에 대한 경계심과 반항심 등 상호 중첩되는 의식들이 공유되고 있었다. 생존을 위협하는 생활환경은 조국이 놓여있는 상황과 더불어 현실에 대한 인식을 강하게 불러일으켰고, 현실 개선의 의지는 그 뜻을 실현시키기 위한 조직 결성으로 이어졌다. 그리하여 그들의 공연 내용에도 자연스럽게 부조리한 현실에 맞서는 내용이 담겨질 수밖에 없었다. 그들에게 공유된 의식은 희곡작품과 공연의 형상화 속에서 '계급성'과 '조선성'이라는 요소로서 자주 등장한다. 본 연구에서는 편의를 위해 각 공연작품에서 식민지 조선에 관한 형상이 포착될 경우 이를 '조선성'으로, 그리고 일본 또는 조선에서 계급적 관점에서 현실 개선과 그들의 삶의 모습을 다루는 문제가 포착될 경우 이를 '계급성'이라는 표현을 사용하고자 한다. 그런데 이 두 가지 개념은 하나의 작품 안에서 혼재되어 나타나는 경우가 적지 않아 그것들이 갖는 의미 중 한 가지를 재단하여 사용하기 어려울 수도 있다. 그러나 이들 연극운동에서 이 두 개념은 다음과 같은 범주로 구분해 적용할 수는 있을 것이다.

즉 '계급성'이라는 개념은 마르크스의 유물사관에서 비롯된 것으로 사회를

29) 정진성, 같은 논문, p.39.
30) 朴慶植, 같은 책, p.92.

계급적인 특색에 따라 바라보는 시각을 말하는데, 특히 노동계급의 혁명적 입장과 이익을 대변한다. 따라서 여기에는 계급적 관점에서 바라보는 '현실'에 대한 문제가 중요하게 다루어진다. 즉 작품에서 다루어진 내용이 현실의 모습과 어느 정도 근사한지, 혹은 현실로 받아들일 수 있는지가 계급성을 나타내는 하나의 지표가 된다. 그에 비해 '조선성'이라는 개념은 다소 복잡한 의미를 가진다. 말 그대로의 의미를 따르면 '조선성'은 '작품 속에 나타난 조선적인 것'을 가리킬 때 사용될 수 있다. 그런데 이 '조선성'은 특히 재일조선인들의 정체성을 나타낼 때 자주 사용된다는 특징이 있다. 즉 거리상으로는 떨어져 있으나 원래는 조국에 있어야 한다거나, 언젠가는 돌아간다는 의식, 그리고 향수의 표상이 되기도 한다. 그러므로 그것이 부정되거나 강압적인 제재가 가해진다면, 언제라도 그 모습이 강하게 제시된다. 그런데 이 조선성은 일본의 제국주의가 군국주의의 방향으로 확대되며, 피식민지인들을 향해 언어의 말살, 창씨개명 등 황국신민화 정책이 추진됨에 따라 그 쓰임새가 다소 달라진다. 이때 조선성은 예컨대 특정한 나라의 정체성을 드러내는 의미를 최소화하기 위해 그보다 더 큰 범주의 '민족성'이라는 말로 표현되기도 하고, 또는 그것이 지니는 항쟁의 의미가 완전히 전도되어 지배논리 정당화의 방편으로서 나타나기도 한다. 이처럼 조선성은 이들 연극운동이 처한 객관적인 상황에 따라 쓰임새가 달라지기도 하지만, 기본적으로는 조선의 상황을 나타내는 개념임에는 다를 바 없다.

이 두 가지 요소가 이들 공연의 형상화에서 자주 중요하게 다루어지는 이유는 그만큼 그들 생활 속에 그것들이 결핍되거나 억압당했기 때문이다. 이 말은 현실의 생활에서 얻지 못하는 것을 공연의 형상을 통해 그들이 제시하고 또 구하고자 하였다는 가정을 가능케 한다. 여기에 이들 공연방식이 리얼리즘 상연의 방향으로 강하게 기울어가게 된 핵심적 이유가 있을 것이다. 리얼리즘 구현방식의 발전 단계는 그들의 이런 정신적인 갈망의 각 층위를 보이고 있으며, '조선성'과 '계급성'이라는 요소로서 강하게 드러나게 된다. 본 연구는 이 두 가지 요소를 기본적인 분석의 잣대로 삼고, 작품마다 그것들이 어떻게 변화되어 나타나게 되는지에 초점을 맞출 것이다.

본 연구가 갖는 이런 분석의 방법은 공연형상 속에 사회상이 오롯이 반영된다고 보는 시각에서 연유한다. 알렉산더(Victoria D. Alexander)가 예술과 사회가 긴밀하게 관련된다고 보는 입장을 옹호했듯이[31], 본 연구도 이런 사

회 반영적 접근의 유효성을 믿는다. 이런 방법과 함께 본 연구는 하나의 지속적인 '운동'으로서의 그들의 연극 활동에 관심을 기울이기에 그 전개의 전후 맥락적인(contextual) 분석도 동시에 진행시키도록 한다. 다만 그럴 때 앞에서도 언급했듯이 이들 연극운동이 늘 '계급적'인 행동과 '민족적인' 행동이 수없이 교차되어 있다는 점에 유의하여야 한다. 이런 두 가지 분석 방법의 적용으로 이들 연극운동에 대한 해석이 방대해질 수 있다. 그러나 이는 그들 연극운동의 전체상을 객관적으로 바라보려는 본 연구의 기본적인 방향과 맞닿아 있으며, 보다 균형 잡힌 분석결과를 얻기 위한 수순으로 생각한다.

이와 같은 논의의 방향에 따라 이들 연극운동의 실제적 양상에 대한 종합적인 파악은 다음에 언급하는 단계를 통해 이루고자 한다. 우선 기존 연구성과를 계승하는 한편, 더 나아가기 위해 새로운 공연 자료의 발굴을 통해 공연형상과 그 변화과정에 주목하고자 한다. 다만 작품마다 드러나는 뚜렷한 특징과 그 변화양상을 포착하려고 할 때, 그 특징들이 상연시기에 따라 명확하게 구분되어 나타나지 않는다는 한계점은 존재한다. 어떤 공연은 비공식적인 이동공연을 통해 시기와는 상관없이 자주 상연되기도 했고, 특정 시기에만 공연된 작품도 있기 때문이다. 하지만 예컨대 카프 동경지부 연극부와 3·1극장과 같이 기록상 확인되는 합법적인 공연의 흐름을 살펴볼 때, 전자엔 조선 프로문예운동의 지향점이 뚜렷이 나타나 있고, 후자엔 일본 프로문화운동과 연계된 방향성이 나타나 있다.

이런 사실들은 본 연구가 프로문예조직에서 중요하게 논의된 운동의 목표지점에 우선적으로 살펴야함을 주지시킨다. 이에 대한 고찰은 본 연구 제2장에서 자세히 다루어질 것이며 여기서 도출된 운동 추진의 방향성은 그 후의 연극운동 전체의 토대가 된다는 의미에서 매우 중요하다. 특히 여기서 중심적으로 규명되어야 하는 것은 조직운동과 공연활동 사이의 연계양상이다. 즉 1920년대 후반에서 1930년대 초까지 이들의 프로극 공연은 프로문예운동의 실천부대로서의 역할을 수행하게 된다. 제3전선사에서 출발하여 카프 동경지부, 무산자사를 거쳐 동지사로 이르는 조직변천 속에서 합법적인 공연의 시도가 꾸준히 이루어졌으나 이 시기에 실제로 공연된 작품은 그리 많지 않다.

카프 동경지부의 상연 작품	<2층의 사나이>, <월출>

31) Alexander, *Sociology of the Arts*, Blackwell Publishing, 2003, p.22.

이는 일본 당국의 엄격한 검열을 통한 탄압과 함께, 이 시기의 공연활동 자체가 아직은 본격적으로 전개되기 이전으로 스스로의 이론구축과 실천의 가능성을 모색하는 시기였기 때문이다. 따라서 이 시기에 공연된 몇 안 되는 작품에 대한 해석을 문예운동과의 연관성으로부터 도출하고자 하는 시도는 타당성이 있다. 그러므로 이 시기에 발행된 『예술운동』, 『무산자』 등의 기관지에서 자주 거론되었던 '예술투쟁'의 개념을 특히 주의 깊게 다루고, 카프 경성본부와의 방향노선 차이에서 차별화되는 변별적 특성을 파악하고자 한다.

재일조선인 프로문예운동은 1932년 초 동지사 해체 이후부터 일본 프로문화운동의 한 부분으로서 합류되어 진행된다는 점에서 그 전까지의 운동노선과는 확실히 구분된다. 여기서는 특히 계급성과 민족성에 대한 그들의 생각을 엿볼 수 있는 계기가 될 수 있으므로 이때의 조직 변천의 추이와 그 배경에 대해 자세히 살펴보기로 하겠다. 일본인 운동으로의 합류라는 그들의 새로운 운동방침 논리를 이해하기 위해서는 재일조선인 및 일본인 양측 연극인들의 상호접촉과 교류가 검토되어야 한다. 이와 관련해 일본 좌익문화단체에서 발행된 기관지, 잡지, 신문 등을 통해 자세한 동향을 추적해 나가기로 한다. 이런 방법은 동시에 재일조선인 연극운동이 일본인 측에서 어떤 존재로 여겨졌는지에 대해서도 파악할 수 있다는 이점이 있다. 본 연구가 참고할 자료는 다음과 같다.

발행단체	자료명	발행연도
극단 '프롤레타리아극장'	『プロレタリア藝術』	1927-28
'전위사(일본공산당 이론지)'	『前衛』	1928
'전일본 무산자 예술연맹(나프, NAPF)'	『戰旗』	1928-31
'전일본 무산자 예술단체 협의회(나프, NAPF)'	『ナップ』	1930-31
'일본 프롤레타리아 극장동맹(프롯트, PROT)'	『プロレタリア演劇』	1930, 33
'일본 프롤레타리아 연극동맹(프롯트, PROT)'	『演劇新聞』	1931-33
'상동'	『プロット』	1932
'일본 프롤레타리아 문화연맹(코프, KOPF) 중앙 협의회'	『プロレタリア文化』	1932-33
'상동'	『働く婦人』	1932
'상동'	『大衆の友』	1932~33
'상동'	『大衆の友』의 부록	1932-33

	『ウリトンム』	
‘상동’	『コップ』	1933
‘문화 집단사’	『文化集團』	1933-35

일본 프로문화 운동 조직과의 합류에서 주목되어야 할 것은 프롤레타리아 국제주의적 연대의 고조 속에서 재일조선인과 일본인 프로극운동이 상호작용하는 모습이다. 그들의 ‘합류’는 ‘동화’와는 분명히 다르지만, 일본인 운동과 정확히 어떤 변별점을 지녔다고 할 수 있는지가 명확히 규명되어야 한다. 왜냐하면 여기서 재일조선인 연극운동의 독자성의 문제가 제기될 수 있기 때문이다. 특히 1930년대 초 재일조선인 노동자들을 규합해 탄생한 동경조선어극단의 공연활동이 동지사가 코프(KOPF, 일본 프롤레타리아 문화연맹)[32] 내 조선협의회로 해소되는 시기에 이루어졌다는 점을 생각할 때 더욱 그러하다. 이들이 공연하는 양상 속에는 이런 조직 합류에 따른 방향성이 반영되는 것이 마땅하기 때문이다. 이에 대해서는 제2장 마지막 부분에서 자세히 다룰 것이다.

동경조선어극단의 상연 작품	<하차>, <도적놈>, <삼림>

제3장 이후의 논의에서는 동경조선어극단이 3·1극장으로 개칭되고 이들이 프롯트(PROT, 일본프롤레타리아 연극동맹)[33] 소속 전문극단으로서 활동하게 되는 모습에 초점을 맞추었다. 특히 코프 내 조선협의회가 주도한 다양한 국제행사의 참여를 통해 3·1극장이 추구하는 바가 단계적으로 구체화되는 양상을 파악할 수 있을 것이다. 여기서는 식민지 현실에 대한 인식을 높여가고 사실적 재현방식의 기술적 수준 또한 향상시키는 과정 역시 포착할 수 있을 것이다. 특히 공연 속에 나타난 그들의 의식과 감정의 다양한 층위는 조선협의회와 프롯트의 상호협력, 그리고 일본인 연극인들의 조력을 통해 실

32) KOPF: 일본 프롤레타리아 문화연맹(Federacio de Proletaj Kultur Organizoj Japanaj)의 약칭. 나프(NAPF, ‘전일본 무산자 예술연맹’ 및 그 개편 후의 조직인 ‘전일본 무산자 예술단체협의회’)의 후속 문화단체로서 1931년 말에 조직되었으며, 일본 프로문화운동의 전 영역을 통일하는 기관으로서 1934년까지 지속되었다.

33) PROT: ‘일본 프롤레타리아 연극동맹’의 약칭. 나프의 구성단위로서 1928년 3월에 먼저 ‘일본 프롤레타리아 극장동맹’으로서 결성된 이후 1931년 10월에는 ‘일본 프롤레타리아 연극동맹(약칭은 똑같이 PROT)’으로 개칭되었으며, 좌익 연극단체와 코프와의 촉매역할을 하였다.

현된 부분이 많았을 것으로 보인다. 그러므로 공연방식이 변화되고 발전되는 계기를 준 일본인 프로극계로부터의 관심 또한 주의 깊게 관찰할 것이다. 3·1극장의 공연 레퍼토리 중 본 연구가 분석대상으로 삼은 상연 작품은 다음과 같다.

3·1극장의 상연 작품	<카이저의 병사>, <만경촌>, <국경>, <그믐날>, <강남 제비>, <아버지들>, <포함 고크체펠>, <아편전쟁>, <빈민가>

이들의 공연에서 나타난 '조선성' 및 '계급성' 등의 요소는 3·1극장이 해체되고 극단의 재출발이 이루어지는 1930년대 중반 이후부터는 다소 다르게 나타나게 된다. 그 이유는 재정적인 어려움의 극복과 정치 편중적인 상연방식의 청산이라는 목표에 따라 공연의 모습도 달라졌기 때문이다. 그러나 이런 변화는 고려극단 창단에서 동경신연극연구회 및 조선예술좌로의 분열, 그리고 두 극단의 조선예술좌로의 통합의 조직 변화 속에서도 3·1극장에 있던 멤버들이 그대로 이어져 있기 때문에 악화된 객관적 정세에 맞춘 대안의 모습이었을 것으로 짐작된다. 이런 공연방식의 변화에는 특히 같은 시기에 학생연극 활동을 벌이고 있던 동경학생예술좌와의 접촉이 서로의 주관적 역량의 향상에 많은 영향을 미쳤을 것으로 보인다.

동경학생예술좌의 상연 작품	<나루>, <소>, <춘향전>, <지평선>, <벌판>

이러한 논의는 제4장에서 자세히 밝히고자 한다. 고려극단 분열 이후 각 극단에서 상연되었거나 혹은 상연 예정이었던 작품은 다음과 같다.

동경신연극연구회	<회사원 각하>, <옥중의 춘향>, <가을의 밤>
조선예술좌	<보통학교 선생>, <선술집>, <다치노미(立飮)>, <울릉도>, <조정재판>, <서울의 지붕 밑>, <서화>, <토성랑>
통합 조선예술좌	<소>, <토성랑>, <아리랑 고개>, <농촌의 봄>, <표랑>, <산사람들>

위의 목록 중 현재 찾아볼 수 있는 텍스트는 원작이 영화 시나리오인 <회사원 각하>를 비롯해 <옥중의 춘향>, <보통학교 선생>, <서화>, <토성

랑>, <소>, <산사람들>, <표랑> 등이다. 앞서 언급했듯이 동경신연극연구회의 공연활동 이후부터는 현상타파를 위한 대중 영합적인 방향이 모색되기도 하는데, 동경학생예술좌와의 협동작업 및 동경신연극연구회와 조선예술좌의 재통합으로 그들의 예술적 역량은 그 전까지 축적되어온 다양한 공연방식의 조화·결합으로서 발휘된다. 본 연구에서는 이들 연극공연의 집대성이라 할 수 있는 이 시기 공연까지 이르게 되는 과정을 객관적인 시각으로 면밀히 관찰할 것이며, 이와 함께 그들의 공연의 수준을 검토해보고자 한다.

재일조선인 연극운동의 위상을 파악할 때 마지막으로 초점이 맞춰질 곳은 조선예술좌 와해 이후의 그들 활동의 모습이다. 이는 그들의 연극운동의 지속성을 규명하는 작업으로서도 중요한 의미를 지닌다. 특히 3·1극장의 공연활동과 통합조선예술좌로 이어지는 흐름 속에서 계승된 상연기술과 의식적인 맥락이 그 후에 양국의 연극계에 어떻게 수용되고 침투되었는지가 밝혀져야 한다. 조직단체로서의 활동이 모두 봉쇄당하자 그들에게는 조선으로 귀향하거나 아니면 일본에 남아서 일본인 극단에서 개별적인 활동을 벌이는 길밖에 남아있지 않았다. 이런 주·객관적인 상황의 변화는 공연 속에 나타나는 '조선성'과 '계급성'에도 변화를 가져오게 된다.

특히 '조선성'은 앞서 언급했듯이 일본 신협극단의 공연활동 속에서 하나의 미화된 우상을 만들어내는 소재로서 활용되기도 한다. 한편 그들이 의식했던 '계급성'은 보다 더 '현실성'을 나타내는 방향으로 기울어진다. 예컨대 조선으로 귀국한 멤버들이 창단한 조선연극협회의 공연활동을 통해 일본에서 배양된 리얼리즘 상연의 기술력과 의식적 층위가 조선 연극계에 침투하는 양상을 보인다. 비록 실제 공연에서는 상연방식이 달라졌다고 하더라도 리얼리즘 추구를 기본자세로 한 이들의 연극공연의 양상은 자세히 살펴볼 필요가 있다. 즉 재일조선인 연극운동의 연장으로서 파악해야 한다는 것이다. 그들 연극운동의 지속성은 일본에서는 1930년대 후반에 동경학생예술좌 및 조선예술좌 양측의 후속 단체라 할 수 있는 '형상좌(形象座)'의 시도로 이어졌으며, 그리고 해방 직후 조선에서는 진보적 민족연극운동의 공연양상에 직·간접적인 영향을 미쳤을 것으로 보인다.

본 연구에서는 그동안 깊이 있게 다루지 못했던 공연 형상화의 다각적인 분석과 종합적 평가를 통해 이들 연극운동에 대한 위상과 의의를 규명할 것이다. 본 연구에서 제시한 연구의 시각과 방법은 재일조선인 연극 활동을 입

체적으로 부각시켜 이들 활동의 의의를 새로이 재고할 수 있는 실마리가 될 것으로 기대한다.

Ⅱ. 프로극운동의 성립배경과 공연실천의 모색

1. 프로문예조직의 변천과 추진 동력

1.1. 제3전선사와 카프 동경지부 조직 강세의 맥락

재일조선인 프로극운동은 1925년 10월 31일에 동경에서 창립된 조선프로극협회로부터 시작되었다고 할 수 있다. 창립 당시 회원들을 보면 김남두(金南斗), 최병한(崔丙漢), 선렬(宣烈), 최시원(崔時元), 임호(林虎), 김석호(金錫浩) 등 10여 명[34]이었는데 김남두, 최병한, 선렬 등 사회운동가들이 중심이 되어 이듬해 7월에 기관지 『극성(劇星)』 창간호를 발행하였다.[35] 그 외의 기록이 없는 것으로 보아 이들의 모임은 프로극공연의 상연 자체를 계획하였다기보다 당시 재일조선인들이 처했던 의식주와 차별대우 등의 문제를 논하고[36], 극예술이 사회운동의 일환으로서 할 수 있는 역할을 함께 모색하는 성격이 강했던 것으로 보인다. 이때 최병한[37]이 참여했던 것을 보면 당시 연극운동을 전개하기 전에 기본적인 인적 네트워크를 구축하려는 의도가 있었던 것으로 생각된다.

한편 재일조선인 프로문예운동은 1927년 3월 경[38] 동경에서 유학생들을 중심으로 결성된 문예단체였던 제3전선사(第3戰線社)의 활동을 통해서 표면

---

34) 「『프로』劇協會 東京朝鮮人이 組織」, 『동아일보』, 1925. 11. 7.
35) 「新刊紹介」, 『조선일보』, 1926. 7. 19.
36) 「東京푸로劇會館問題 家主謝罪로 解決」, 『조선일보』, 1926. 1. 13.
37) 프로극협회의 활동 이전에 최병한은 조선일보 해주(海州)지국 기자로 활동하였으며(「社告」, 『조선일보』, 1925. 4. 28.), 프로극협회의 활동 이후에는 민족단일당을 지향했던 신간회 동경지회(1927년 5월 설립) 간사를 거치고 카프 동경지부(1927년 10월) 연극부를 통해 본격적으로 공연 활동에 착수하게 된다. 이처럼 폭넓고 적극적인 그의 활동은 그 후에도 재일조선인 프로극단을 조직하는 모습 등에서 계속 확인된다. 이는 연출가·기획자로서의 그의 소질을 보여주는 것이며, 이후에 활발해지는 재일조선인 프로극운동의 원천적인 동력이었음을 짐작케 한다.
38) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1034.

화되었다고 할 수 있다. 이 단체의 주요 멤버들은 홍효민(洪曉民), 조중곤(趙重滾), 이북만(李北滿), 김두용(金斗鎔), 한식(韓植), 고경흠(高景欽), 홍양명(洪陽明) 장준석(張準錫) 등이었으며, 그해 5월[39]에는 문예평론잡지 『제3전선(第3戰線)』 창간호를 발행한다. "6월이나 7월에 제2호가 나온 것으로 추측"[40]되지만 현재 찾아볼 수 없다. 그들의 활동이 두드러지게 나타난 것은 그 해 조선에서 문예 강연회를 연 일이다. '7월 4일 부산, 5일 대전, 7일 경성, 9일 함흥, 10일 홍원이라는 일정으로 하기 순회강연을 계획'[41]했는데, 그 강연목록을 보면 예술운동에 대한 그들의 의욕이 엿보인다.

春香夢은 果然 春香夢엿든가 韓 植
無産文藝의 史的 考察 趙重滾
現段階의 文藝理論 洪曉民
過去와 現在의 演劇 金斗鎔[42]

一, 文藝의 社會科學的 批判에 대한 諸問題 洪陽明君
一, 方向轉換에 立脚한 文藝理論 洪曉民君
一, 日本文壇의 鳥瞰 李北滿君
一, 文藝의 社會性 高景欽君
一, 無産文藝의 史的 考察 趙重滾君[43]

이 순회강연회가 대전, 경성, 함흥 등지에서 성공적으로 개최된 것은 당시의 기사 내용[44], 이북만의 글[45] 등을 통해서 알 수 있다. 함흥에서는 400명 이상의 청중이 보러 와 중간에 경찰에 의해 해산 명령을 당할 정도로 열광적인 반응을 보였다고 하는데, 그때의 강연 목록을 보면 다음과 같다.

---

39) 「新刊紹介」, 『동아일보』, 1927. 5. 7.
40) 사이키 카쓰히로, 「제3전선파의 프롤레타리아 예술운동 연구」,부산대학교 석사학위논문, 2009, p.18.
41) 「戰線社巡廻延期」, 『동아일보』, 1927. 6. 30.
42) 「第三戰線社講演」, 『동아일보』, 1927. 7 9.
43) 「本報大邱支局後援下에 第三戰線社文藝講演 시일장소는 추후발표」, 『중외일보』, 1927. 6. 26.
44) 「夏期休暇를 利用◇講演, 演劇, 活寫等 내故鄕爲해活動하는學生들」, 『동아일보』, 1927. 7. 22.
45) 李北滿, 「朝鮮の芸術運動-朝鮮に注目せよ」, 『プロレタリア芸術』第一巻 第三号, マルクス書房, 1927. 8.25, pp.47~48.

一, 國民文學의 現實的 任務와 無政府主義文藝排擊　韓 植
一, 獨唱　蔡奎燁
一, 새 演劇과 映畵運動에 對하야　金斗鎔
一, 詩朗讀　韓 植
一, 無産文藝의 史的 考察 及 現段階의 藝術理論　趙重滾[46]

이때 김두용의 강연제목에 연극운동에 관한 것이 있어 주목된다. 이 단체가 문예운동에 관심을 두고 과거의 예술운동과는 달리 실천적인 연극운동의 중요성을 소개하려는 의도가 보인다. 이는 기존에 조선에서 행해져왔던 순회연극과는 다른 '운동'으로서의 프로극 강연이었던 것으로 추측된다.

이와 같은 김두용의 활동은 축지소극장(築地小劇場) 개장(1924년 6월 13일) 이후 일본 극계에서 강력히 일기 시작했던 프로극운동의 동향과 무관하지 않다. 그러나 1927년 여름까지의 일본 프로극운동은 이론과 실천에 있어서도 아직 여명기에 있었으며, <2층의 사나이(二階の男), 1926년 10월>, <해방된 돈키호테(解放されたドン·キホーテ), 1926년 12월>나 <프린스·하겐(プリンス·ハーゲン), 1927년 6월> 등 몇 가지 프로극적 공연만이 이루어진 상황이었다. 아직 사회에 큰 이슈가 될 만한 본격적인 프로극 공연이 이루어지기 전이었다는 사실을 생각하면, 영화운동까지 포함한 이들의 강연회 내용은 매우 진취적인 것이었음을 알 수 있다.

한편 당시의 일본 문예조직의 상황을 보면 1927년 6월 10일에 프로예(일본 프롤레타리아 예술연맹, 日本プロレタリア芸術連盟)가 지도이론상의 대립, 즉 예술운동 내에 있는 '후쿠모토주의(福本主義)[47]'적인 요소와 그 반대요소가 대립한 결과, 노예(노농예술가연맹, 勞農芸術家連盟)로 분열되는 시기

46) 「夏期休暇를 利用◇講演, 演劇, 活寫等 내故鄕爲해活動하는學生들」, 『동아일보』, 1927. 7. 22.

47) 후쿠모토 가즈오(福本和夫, 1894~1983)의 이론체계이며, '마르크스주의자가 스스로를 강하게 결정(結晶)시키기 위해서는 그 전에 일절의 비마르크스주의적인 요소와는 결정적으로 분리하지 않으면 안 된다'(栗原幸夫, 『プロレタリア文学とその時代』, インパクト出版会, 2004, p.23)고 하는 '분리결합론'을 내세웠다. 야마카와 히토시(山川均, 1880~1958)의 이론체계(야마카와주의)와 대립되는 것은 당시 야마카와의 이론이 유물변증법(materialistic dialectic)적이지 않고 사회주의와 조합주의와의 절충이라고 보았기 때문이었다. 그러나 1927년 코민테른이 제출한 27년 테제에 의해 두 이론체계는 모두 비판을 받고 이후 급속도로 몰락해갔다. (大笹吉雄, 『日本現代演劇史 昭和戦前編』, 白水社, 2001, pp.405~414.)

에 있었다.[48] 후쿠모토주의와 반대되는 입장은 아오노 수에키치(青野季吉)의 입장으로 대변된다. 그는 1920년대 중반까지『씨뿌리는 사람(種蒔く人)』동인을 거쳐 후속문예잡지인 『문예전선(文芸戰線)』주필로서 프로문예운동을 지도하는 사람이었다. 그러나 프로예가 노예로 분열되고 『문예전선』이 노예의 기관지가 된 후부터는 『문예전선』파 내에 머무르면서 후쿠모토주의 계열 사람들과 거리를 두게 된다. 노동운동과의 연관성을 강조한 그의 「목적의식론(自然成長と目的意識)」[49]은 프로문학운동을 '자연발생적인 프로문학에 목적의식을 심어주는 운동'으로 규정하고, '질적 변화를 하기 위해서는 자연생장을 이끌어 올리는 힘이 있어야만 한다'고 주장하였다. 그러나 당시 일본의 무산계급운동이 경제투쟁에서 정치투쟁 단계로 접어든 시기였기 때문에 그의 이런 설명은 후쿠모토주의 옹호자였던 나카노 시게하루(中野重治), 가지 와타루(鹿地亘) 등 문학운동 속에 마르크스주의적인 관점을 중시하는 문예인들로부터 맹렬한 비판을 받게 된다. 즉 문예전선파의 이른바 '사회주의문학과 예술의 가치는 양립된다는 입장에 철저하게 대립하고 전무산계급적 정치투쟁으로 문예운동을 밀고 나가려고 했던 것이다.'[50] 이런 조직대립 양상 속에서 제3전선사의 중심멤버였던 이북만은 '노예와는 전연 반대의 입장에 서서 프로예의 적극적인 응원을 기대한다'[51]고 했고, 프로예 기관지인 『프로레타리아예술(プロレタリア芸術)』에 글[52]을 실어 후쿠모토주의 계열 문인들과 긴밀한 관계를 유지했던 것을 보면 제3전선파의 입장도 크게 다르지 않았음을 알 수 있다.

경성에서 열린 이들의 순회강연은 카프 경성의 방계(傍系) 조직이었던 '조선학생예술연구회'의 후원 하에 이루어졌는데, 여기에 카프와의 접점이 보인다. 임화의 회고에서도 제3전선파와 카프와의 첫 만남이 언급되어 있다.

> 七月 下旬에 드러서 東京에 잇던 左翼 朝鮮인 靑年들로 만드럿든 『第3戰線』社의 一行이 京城으로 夏休次로 講演을 오게 되엇다. 그 때 마침 雜誌『第3

48) 倉林誠一郎, 『新劇年代記<戰前編>』, 白水社, 1972, p.169에서 재인용.
49) 『文芸戰線』, 1926년 9월호. (임규찬 엮음, 『일본프로문학과 한국문학』, 연구사, 1990, pp.74~81.)
50) 栗原幸夫, 같은 책, pp.32~42.
51) 李北滿, 같은 글, p.48.
52) 위 글 외에도 이북만이 쓴 「朝鮮とその守護神」이나 임화의 시 <タンクの出発(탱크의 출발)>이 이북만의 번역으로 실려 있다. (『プロレタリア芸術』第一巻 第四号를 참조.)

戰線』의 創刊號가 나온 때로 서울에 잇는 우리들은 一層 氣運을 어더 鐘路 YMCA에서 文藝講演會를 열고 場內에서 雜誌를 팔고 하엿다. (중략) 八月에 東京서 다시 李北滿이 오게 되고 하야 여때까지 '文化主義'的이엇든 藝術同盟이 急激히 이 사람들의 '東京的 政治氣分'에 잇끌니어 急激히 政治的 薰氣가 놉하지고 日本의 '푸로'藝術運動과의 ××的 連絡이 成立되어 實로 놀라운 發展이엇다.

이러한 雰圍氣는 次次로 同盟의 徹底한 改革과 同時에 方向轉換의 一層의 徹底化 等을 要求하는 運動으로 變하얏다.[53]

그의 회고에서도 알 수 있듯이 제3전선파 멤버들은 이 순회공연에서 이루어진 카프와의 접촉을 통해 카프 동경지부를 만들게 된 것이다.[54] 9월 1일에 열린 카프의 임시총회는 이들을 카프로 합류하게 하는 조직개편이 이루어졌고, 개편된 강령의 내용은 다음과 같다.

綱 領
우리는 無産階級運動에 잇서서 맑스主義의 歷史的必然을 正確히 認識한다。그럼으로 우리는 無産階級運動의 一部門인 無産階級藝術運動으로써
一、封建的 及 資本主義的 觀念의 徹底的 排擊
二、專制的 勢力과의 抗爭
三、意識層 調成運動의 遂行을 期한다

委員改選
金復鎭 朴英熙 趙明熙 韓秉道 崔鶴松 尹基鼎 (京城)
李北滿 洪陽明 趙重滾 韓植 洪曉民(東京)
李相和(大邱)
朴容大(元山)[55]

위 결의사항을 통해 제3전선파의 중심멤버들이 그대로 카프 동경지부 위원으로 선출되었음을 알 수 있다. 카프 본부는 이와 함께 9월 4일 경성에서 제

53) 임화, 「文壇의 그 시절을 回想한다-多事하던 三十年 前後의 '藝術同盟'」, 『조선일보』, 1933. 10. 8.
54) 권영민, 같은 책, p.122.
55) 「本部報告」, 『藝術運動』創刊號, 朝鮮푸로레타리아藝術同盟 東京支部, 1927. 11. 15, pp.52~53.

1회 위원회를 통해 기관지 『예술운동』을 동경지부 책임 하에 동경에서 발행하기로 결정한다. 이에 따라 10월 2일[56]에 신간회 동경지부 회관에서 창립대회를 개최하고, 기존에 있던 『개척(開拓)』(1926년 11월 15일 창간) 잡지의 필진들도 참여하여 정식으로 카프 동경지부가 출범하게 되었다. 기관지 『예술운동』 창간호는 바로 다음 달인 11월 15일에 일본에서 발행되었다. 일본에서의 발행은 원고검열제도[57]로 인해 조선에서는 잡지발행이 불리했기 때문이다. 이런 상황과 더불어 여기에는 카프 본부의 영향력 확대의 안목이 있었을 것으로 여겨지지만, 현실적으로는 정반대의 상황으로 추진된다. 즉 동경에서의 잡지발행은 동경지부의 역량이 부각되고 그것을 카프 본부에게 알리는 형태가 된 것이다.

동경에서의 기관지 발행은 물론 카프 본부의 지부로서의 활동이었고 그 배포 대상은 처음부터 조선 내 독자들이었다. 그러나 『예술운동』의 편집발행인을 맡은 김두용이 말하고 있듯이[58] 아무리 합법적인 절차를 밟아도 배포 중에 압수당하는 위험요소에서 벗어날 수 없고 금액 납부도 잘 되지 않는다는 어려움이 있었다. 잡지 발행의 이와 같은 상황은 결과적으로 본부와 지부라는 구도에서 볼 때 나중에 그들 사이의 대립적 관계로 이어지게 된다. 그런데 그들 사이의 갈등은 이런 발행과 배포의 어려움으로 인해 동경지부 맹원들의 글이 중심적으로 실렸기 때문에 빚어진 것이 아니라, 사실상 그들 사이의 문예이론에 대한 인식차이 때문에 야기된 것이다.

『예술운동』 창간호에 실린 박영희의 글[59]은 앞서 언급한 아오노(青野季吉)의 문학운동론 속에 있던 「목적의식론」을 문예운동론을 위한 이론으로서 차용하였다는 점에 문제가 있었다. 즉 아오노의 '목적의식'은 사실상 한 작품 안에서 예술의 '자율성'과 양립될 수 있는 개념이었는데, 박영희가 그것을 정치적인 투쟁으로 가는 '방향전환론'으로 받아들였기 때문이다. 그의 주

---

56) 『조선일보』, 1927. 10. 10의 기사 내용과 「本部報告」, 『藝術運動』 創刊號 한편 「朝鮮プロレタリア芸術連盟へ」, 『プロレタリア芸術』 第一巻 第五号에는 카프 동경지부가 10월 3일에 창립되었다고 기재되어 있다.

57) 조선에서는 원고 그대로를 먼저 검열 받아야 했으며 여기서 통과되지 못하면 활자로 인쇄하지 못하였다. (金斗鎔, 「朝鮮のプロ文学の現状」, 『プロレタリア文学講座 第三編』, 白揚社, 1933, p.255에서 참조.)

58) 金斗鎔, 같은 글, p.266.

59) 朴英熙, 「無産階級文藝運動의 政治的役割」, 『藝術運動』 創刊號, 朝鮮푸로레타리아藝術同盟 東京支部, 1927. 11. 15, pp.4~8.

장이 후쿠모토주의의 영향 속에서 정치투쟁의 문제가 최대의 관심이었던 동경지부 맹원들에게 미온적인 것으로 비추어졌음은 당연하다. 그의 이론이 정치투쟁으로의 약간의 진전을 보였다고 한들 그들이 보기에는 '문학적 요구 안에 머무르면서 목적의식을 주입시키는 운동'[60]으로밖에 보이지 않았다.

이에 대한 동경지부의 논리는 이북만의 글[61]에 대변되어 있다고 할 수 있다. 그는 후쿠모토가 말하는 '하부구조의 방향전환은 상부구조의 방향전환을 가능케 하기 때문에 상부구조를 말하기 전에 먼저 경제투쟁이 정치투쟁으로 방향전환이 되어야 한다'[62]는 논리를 예술운동에 적용시킨다. 그는 "勞動組合, 靑年同盟이 가진 特殊性에 대한 鬪爭과 갓치 藝術은 藝術의 領域內에서 一切의 鬪爭을 政治的으로 敢行해야 한다"[63]고 하면서 카프야말로 그 영역을 맡아야 한다고 말한다. 목적의식론에 대해서는 예술가의 의식만 사회주의적으로 경도되는 것을 경계하고, '예술 영역 내의 행동이 전무산계급적 견지에 서서 대중의 정치적 사회적 자유를 위해 투쟁'[64]함을 강조하였다. 요컨대 예술운동을 펼치는 카프의 임무를 말하는 것이었다.

그러나 카프를 중심기관으로 하고 예술운동을 통해 조직 확대를 이룬다는 그의 이론은 사실상 박영희가 말한 의식차원의 방향전환론을 배격하는 데 목적이 있었다. 제3전선파에서 동경지부 맹원들에게 이어지는 그들의 이런 강한 논리전개는 나중에 박영희도 동경지부의 "논리를 따름으로써 자기 논리의 변화를 보일 정도"[65]가 된다. 동경지부 맹원들이 기관지 발행을 통해 나중에 카프의 주도권을 잡게 되는 데에는 예술운동에 대한 그런 이론적 우위가 처음부터 있었기 때문이다.

이듬해 2월에 발행된 『예술운동』 제2호(1·2월호)는 제대로 배포되지 못했던 것[66]으로 생각되는데, 양쪽 기관지에 실린 「동경지부 보고」에서는 프로극운동과 관련된 동경지부의 동향을 엿볼 수 있다.

---

60) 임규찬 엮음, 같은 책, pp.77~80.
61) 李北滿, 「藝術運動의 方向轉換論은 果然 眞正한 方向轉換論이엿든가?」, 『藝術運動』 創刊號, 朝鮮푸로레타리아藝術同盟 東京支部, 1927. 11. 15, pp.9~26.
62) 李北滿, 같은 글, p.9.
63) 李北滿, 같은 글, p.16.
64) 李北滿, 같은 글, p.23.
65) 임규찬 엮음, 『일본프로문학과 한국문학』, 연구사, 1990, p.64.
66) 이 시기 조선에서는 '제3차 조선공산당 사건'(1928년 2월)이 일본에서는 '3.15 사건'(같은 해 3월)이 일어나 많은 사회주의자들이 검거를 당하였다.

①『예술운동』창간호 「동경지부 보고(10월) 」

10월 2일 創立大會를 新幹會東京支會館에서 開催하고 左의 事項討議를 可決하다.

一, 支部規約通過

一, 新幹會支持의 件

一, 朝鮮總督暴壓政治反對同盟에 加入의 件

一, 檢閱制度改正期成同盟에 加入의 件

一, 機關紙 發行의 件

一, 任員選擧

庶務部(常任) 趙重滾　財政部(常任) 金斗鎔

敎育部(常任) 韓 植　出版部(常任) 李北滿

技術部(常任) 洪陽明　文學部長　張準錫

美術部長　李 圓　演劇部長　崔丙漢

音樂部長　缺員

10월15일 常任委員會開催.

在東京勞動組合主催『在東京地方勞動者慰安會』出演의 件 可決.

10월16일 敎育部會開催席員이 十七名. 演劇部會開催. 常任委員會開催.

10월17일 演劇演習開始. 脚本은 싱구레아 作『二階의 男』.[67]

②『예술운동』제2호「동경지부 보고」

10월29일 勞動者慰安會에『二階의 男』出演.

12월 4일 日本프로예 東京支部大會에 祝文發送.

同日 演劇準備委員會를 열고 公演時日은 1월14일 午後6시 場所는 國民講座, 上演脚本은 金斗鎔 作 『朝鮮』15場과 李相祚 譯『다리 없는 마틴(足のないマーチン)』5 幕으로 決定.

1월10일 演劇準備委員會를 열고 演劇公演을 事情에 의해 을 1월19·20일 兩日로 延期.

1월17일 警視廳에서 上演脚本『朝鮮』은 全文削蹄, 『다리 없는 마틴』도 人形劇이 아니면 안 된다고 하여 緊急擴大委員會를 열고 上演은 어쩔 수 없이 1달간 延期함과 同時에 各 單體에 當局의 不法 彈壓 抗議의 檄文을 發送하고, 똑같이 內閣總理大臣, 內務

67) 「東京支部報告」, 『藝術運動』創刊號, 朝鮮푸로레타리아藝術同盟 東京支部, 1927. 11. 15, pp.53~54.

大臣, 警視總長에게 抗議文 發送을 決議.

1월25일 臨時總會를 本會館에서 開催하고 左記 事項을 討議可決하다.

一, 演劇公演暴壓에 關한 件

一, 演劇公演에 關한 件

一, 日本푸로레타리아藝術聯盟, 前衛藝術聯盟, 鬪爭藝術家聯盟 支持에 關한 件

一, 被選委員

△執行委員長 張準錫

政治部(常任) 辛國柱, 李友狄, 李相祚

組織部(常任) 韓 植, 李承和, 李撤

敎育部(常任) 韓 植, 曹喜淳

出版部(常任) 李北滿, 朴炳浩, 李現旭

財政部(常任) 李炳燦, 成耆伯, 金錫庠

技術部(常任) 金斗鎔

△專門部

演劇部 崔丙漢

文學部 李基昌

美術部 李 圓

音樂部 李鐘泰[68]

양쪽 기관지를 통해 알 수 있는 것은 동경지부는 창립된 지 얼마 안 되는 시기부터 연극공연의 상연을 계획하였다는 사실이다. 제2호의 내용은 원본을 볼 수 없어 자세한 내용을 알 수 없다. 그러나 김학렬에 따르면 "제1호에 비해 논설이나 비평의 비중이 많아졌고 (중략) '카프' 작가들을 이론적으로 무장시켜 창작을 유도하는 데에 주된 목표"[69]가 보인다고 한다. 그 목차는 생략하지만 제2호에는 경성본부 맹원들의 글이 안 보이고 한식의 「공식주의자의 견지를 양기하라」나 김두용의 「예술운동의 출발점의 재음미」 등은 창간호에서 보였던 이북만의 논리를 이어받고 카프 본부를 비판한 내용이었던 것으로 추측된다.[70]

---

68) 金学烈, 「「カップ(KARP)」の機関誌」」, 『朝鮮大学校 学報』Vol.3, 朝鮮大学校, 1998, pp.33~35, 「푸로藝術同盟 東京支部 決議 조직톄 변경 건의」, 『동아일보』, 1928. 2. 2.

69) 金学烈, 같은 논문, p.33.

70) 김두용은 카프 본부와 동경지부의 대립관계가 격화되어가는 상황을 다음과 같이 서술하고 있다.

이렇듯 동경지부와 경성본부의 갈등이 점점 심해지는 상황 속에서도 동경지부는 조직 확대를 계속 꾀한다. 이는 제2호에서 정치부와 조직부가 생긴 것을 보아도 알 수 있다. 또한 활동보고 란에 연극공연에 대한 안건이 많이 보이는데 이를 통해 연극공연의 기획이 조직 확대를 위한 방편이었음을 알게 된다. 이런 상황과 함께 정치부에 새로 이우적[71]이 들어오고 또한 카프 동경지부 집행위원장인 장준석은 1928년 2월에 창립된 삼총해금관동동맹의 선전부 임원[72]이 되었는데, 이런 사실들은 이들 예술운동 속에 일제 폭압정치에 반대하여 정치적으로 투쟁하려는 방향성이 짙어졌다는 것을 말해준다. 이와 함께 1927년 5월에 신간회 동경지회에서 간사를 맡았던 최병한이 동경지부 연구부에서 계속 활동하고 있던 점을 고려할 때, 이들 연극공연의 기획은 당시 사회운동의 객관적인 요구이자 동경지부의 핵심적 활동이었을 것으로 추측된다.

그런 점에서 비록 실제로 상연되지는 못했지만, 제2호 동경지부 보고에 실린 김두용 작, 연출의 <조선>(10장)과 이상조 역, 조중곤 연출, 최병한 조수의 <다리 없는 마틴>(5막) 공연은 그들의 주요활동이었다.[73] 상연금지를 당한 <조선>의 내용은 『노동농민신문』에 실린 기사를 통해 대략적으로 알 수 있다.

> 상연 작품은 1927년 중에 일어난 (조선민족에게) 중요한 사건을 다루고 있다. 우리(노동농민당 일본인들=인용자 주)는 그것을 통해 일본 제국주의의 조선민족에 대한 탄압, 그에 대항하여 일어나는 용감한 젊은 프롤레타리아트 및 농민의

"동경은 특히 일본에서도 운동이 가장 활발한 지역이기 때문에 이론적으로나 실천적으로도 훨씬 앞서 가니, 동경지부에 있는 사람들이 이론적으로도 상당히 앞서 있다. 그에 비해 조선에서는 운동이 활발하지도 않고 선진 일본의 운동경험을 받아들이는 데에도 거리상 불편해서 이론적으로나 실천적으로도 동경에 비해 뒤떨어지게 된다. (중략) 그래서 상대방이 유명한 문인이더라도 상관하지 않고 그를 기회주의니 공식주의니라고 말하고 계속 비판을 가했기 때문에, 저쪽에서도 다소 화가 났는지 이번에는 동경에 있는 사람들에 대해 섹트주의니 후쿠모토주의니 관념론자니 등 말해 결국 양쪽이 논쟁하게 되었다." (김두용, 같은 글, p.267.)

71) 이우적은 1927년에 제3차 고려공산청년회 일본부의 핵심 간부였고 신간회 간사를 맡기도 하였다. 또한 『예술운동』 창간호에는 재동경 청년동맹을 대신하여 동경지부에 지지를 표명한 바 있다. (李友狄, 「青年運動과 文藝運動」, 『藝術運動』 創刊號, 朝鮮푸로레타리아藝術同盟 東京支部, 1927. 11. 15, p.35를 참조.)

72) 「三總 解禁 關東同盟 創立 동경 각 단톄가」, 『중외일보』, 1928. 2. 4.

73) <조선> 공연이 불허판정을 받았을 때 동경지부 맹원들의 실망감 토로는 반대로 말하면 연극공연에 대한 이들의 의욕을 반증한다. 이에 대해서는 이강렬, 『한국사회주의연극운동사』, 동문선, 1992, p.30을 참조.

강력한 투쟁의 모습, 사멸해가는 낡은 조선, 힘으로 충만한 새로운 조선의 소생(甦生)을 보게 될 것이다.[74]

극의 정확한 줄거리는 알 수 없지만 몇 가지 정보를 통해 <조선> 공연에서 중점이 두어졌던 내용을 파악할 수 있다. 이 작품에서 주목되는 점은 조선에서 일어난 실제 사건을 토대로 창작되었다는 점이다. 즉 제국주의적 힘의 논리로 인해 조선의 민중이 불합리하게 당하는 모습이 그려졌을 터이지만, 다른 한편 '낡은 조선'이라는 표현도 있어 민중을 각성시키는 계몽적인 성격의 극이었을 가능성이 크다.

이 공연은 검열당국으로부터 '검열은 통과해도 흥행은 허가하지 않는다'는 통보를 받았는데, 일부 강한 선동성이 내포되었을 것이다. 검열통과에 문제가 없었다는 것은 극작술상의 우회적 기법의 사용을 의미하기도 한다. 이처럼 창작극에서 어느 정도 고도의 기술을 쓸 수 있었다는 것은 그만큼 김두용을 비롯한 동경지부 연극부가 가진 창작방법에 대한 이론적 수준 또한 어느 정도 높았음을 암시한다. <조선> 공연은 카프본부와의 대립구도가 형성되는 과정에서 기획된 것이었기 때문에 이는 실천 형태에서도 카프 본부를 앞서가겠다고 하는 그들의 강한 의지를 말해주는 것이라 할 것이다. 그렇게 볼 때 조선의 민중을 각성시키려는 이 작품은 조선에서의 순회공연을 전제로 창작되었을 가능성이 높다. 특히 이 연극이 앞서 언급한 제3전선사의 조선 순회강연회와 후술하게 될 동경지부 연극부의 조선 순회공연의 계획 사이에 쓰였다는 것을 볼 때 그런 의도가 분명해진다.

물론 <조선>보다 먼저 <2층의 사나이>가 상연되었지만 <2층의 사나이>는 번역극으로 조선의 현실과는 무관한 작품이었다. 조선 민중의 각성을 위해서는 김두용을 비롯한 동경지부 연극부 사람들을 조선의 실제 사건을 소재로 한 창작극이 필요하다고 생각하여 <조선>의 공연을 의도하였을 것이다. 이렇듯 이들은 연극이 지닌 현실성에 초점을 맞춰 공연하려고 의도하였다음을 알 수 있으며, 여기에 프로극운동을 강하게 추진해 나가려고 했던 동경지부의 조직적 강세의 근본적인 이유가 엿보인다. 조선 현실에 대한 이들의 관심은 처음부터 어려움을 겪어야 했으나 다른 한편 그들의 프로극운동에 대한 의지를 내면적으로 증폭시키고 창작극 상연에 대한 다양한 방법을

74) 「朝鮮プロ芸の演劇公演」, 『労働農民新聞』, 1928. 1. 14.

구하는 노력으로 이어지게 된다.[75] 그러므로 이후 이들의 공연작품은 당분간 일본에서 먼저 검열을 통과한 작품들의 재상연이라는 형태를 취하게 된다.

1.2. 공연실천을 통한 자기 실현성의 발견 : <2층의 사나이(二階の男)>, 월출(月出)>

카프 동경지부 발족이후 연극부의 첫 번째 중요한 활동은 싱클레어(Upton Sinclair, 1878~1968) 원작 <2층의 사나이(二階의 男)>(원제목: The Second-Story Man)>를 상연하는 것이었다. 이 공연은 1927년 10월 29일에 우에노(上野)공원 자치회관에서 열린 동경조선노동조합 주최 '노동자 위안의 밤(勞動者慰安の夕)' 행사의 일환으로서 무대로 올려졌다. 그런데 <2층의 사나이>가 재일조선인 프로극 공연의 출발점에 서게 된 것은 사실상 일본 프로극계 동향과 깊은 연관이 있다. 이 작품이 일본에서 처음 상연된 것은 1926년 10월 3일에 열린 '무산자의 밤(無産者の夕)' 행사에서 이동연극의 선구적 극단이었던 '트렁크극장(トランク劇場)'에 의해서이다.[76] 그 후에도 '전위좌(前衛座)', '프롤레타리아극장(プロレタリア劇場)', '좌익극장(左翼劇場)' 등 일본 프로극단들의 초기 공연 작품으로서 자주 무대에 올려졌다.[77] 동경지부의 첫 번째 공연 이후에도 이 극은 1929년 2월 17일에 산타마(三多摩)노동조합위안회에서도 상연된 적이 있으나, 그 후에는 1930년대 중반에 이르기까지 한참 동안 공연되지 않은 것으로 보인다. 이렇게 보면 <2층의 사나이>는 한일 양쪽 프로극운동에 있어 프로극 공연실천이 본격화되기 이전단계에 상연된 작품이라는 점에서 공통점이 보인다.

이 작품이 공연 대본으로서는 1928년에 일어 번역본이 출판[78]된 것을 확

---

75) 한편 이런 공연 상연의 현실적인 어려움에 닥치자 이북만은 동경지부가 예술운동을 위해 취해온 이론 위주의 노선에 대해 자기비판을 가하고 있어 주목된다. 특히 그는 예술적인 활동에 의해 투쟁하지 않고 예술과 전연 분리된 형태로 투쟁하고 카프 본부의 활동을 공식주의로 간주했던 사실을 돌이켜보고 있는데, 이는 『예술운동』창간호를 통해 카프 본부로부터 지적받은 '작품 행동에 대한 경시'를 사실상 어느 정도 수용한 것이기도 하다. 그의 이런 냉정한 자기비판 또한 동경 소장파들의 이후의 작품 행동에 대한 시각을 발전시키는 데 일조했던 것으로 여겨진다. (李北滿, 「芸術運動の過去と現在(二)」, 『戦旗』第1巻 第1號, 全日本無産者藝術聯盟本部, 1928. 5. 5, pp.21~25.)

76) 民主評論編集部 編, 『新劇の40年 』, 民主評論社, 1949, p.206.

77) 佐々木孝丸 編, 『プロレタリア演劇』1巻1號 復刻版, 戦旗復刻版刊行会, 1982, p.100.

78) 北村喜八 訳, 「二階の男」, 『世界戯曲全集(亜米利加篇)』 第10巻, 世界戯曲全集刊行会,

인할 수 있으나 일본 프로극단들의 상연 기록과 주요 활동가들의 좌담[79]을 통해 볼 때 실제로 이 희곡이 프로극계에 소개된 것은 그 이전인 1920년대 중반이었을 것으로 짐작된다. 카프 동경지부의 <2층의 사나이>는 그 사이에 공연되었고 일본 프로극운동의 동시성을 볼 때, 공연대본은 희곡으로 출판되기 이전에 그들 사이에 공유되었을 것으로 짐작된다. 이는 동경지부 연극부와 일본 프로극단과의 긴밀성을 말해줌과 동시에 먼저 일본에서 검열을 통과한 작품을 상연하고자 했던 이들의 의도를 보여준다.

이러한 검열 문제를 고려한 불가피한 선택이었다고 하더라도 상연 작품의 내용은 카프 동경지부 연극부가 추구하는 방향성을 짐작할 수 있다는 점에서 매우 중요하다. 최병한 연출의 <2층의 사나이>의 줄거리는 연출가 스스로에 의해 다음과 같이 설명되어 있는데, 그가 연출가로서 역점을 두었던 부분을 알 수 있어 그대로 옮겨보도록 한다.

> 엇던 勞動者가 鐵工場에서 일을 하다가 衝風爐가 暴發하여 그 안에 펄々 끌른 철편이 뛰는 바람에 눈이 石炭재가 되엿다. 그러나 會社 밥을 먹고 자라난 辯護士에게 속어 그만 賠償金한 푼 못 밧게 되고 게다가 工場으로부터 좃겨낫다. 다시 就職고 못하고 집안 식구는 죽고 할 수 업시 二層의 男(盜賊질)을 하게 되엿다. 正밤중에 千萬奇逅!로 늘 원수 갑흐랴든 辯護士 집에를 드러갓다. 그러나 辯護士夫人의 天眞한 純正과 그 夫人이 自己男便이 그 버러드러오는 돈이 勞動者의 피를 빠려가지고 오는 돈인 즐을 처음으로 알고 弱한 女子의 엇질줄 모르는 無限한 苦惱을 보고 辯護士 목에다 드리 쏠려든 拳銃을 풋켓트에 집어넛코-『마-님 이者의 목슴은 당신에게 맛기고 갑니다』이러케 말하고 나간다.[80]

위 설명을 볼 때 이 공연의 내용은 1928년에 출판된 기타무라 기하치(北村喜八, 1898~1960)의 일어 번역본과 다른 점이 없으므로 이후의 분석에서는 기타무라의 번역본을 기초로 한다.

최병한에 따르면 이날 행사에는 천여 명의 군중들이 모여들었으며, 100명 이상의 경관들이 지켜보는 긴박한 분위기 속에서 상연되었다. 동경지방 '조

1928.

79) 民主評論編集部 編, 같은 책, pp.206~237.

80) 崔丙漢, 「勞動者慰安會雜感 音樂=演劇=感想」, 『藝術運動』 創刊號, 朝鮮푸로레타리아藝術同盟 東京支部, 1927. 11. 15, p.56.

선노동자 위안'이라는 행사의 성격상 그 군중들은 모두 조선인들이었으므로 작품은 조선어로 상연되었을 것이다. 그런 회관 내 분위기로 봐서는 공연 중에 상연금지를 당할 위험성이 컸는데, 관중들이 '暴發하는 感情을 抑制'해준 덕분에 무사히 공연을 마칠 수 있었다고 한다. 이 작품의 내용 중 관중들에게 그런 감정을 불러일으켰으리라 생각되는 부분은 노동자인 관중들의 입장을 대변하는 장면이 나왔을 때일 것이다. 변호사 오스틴이 직장에서 자행해 온 모습이 그의 아내에게 샅샅이 드러나는 다음 장면 또한 거기에 포함된다.

오스틴 : 넌 모를 거야….

짐 : (거칠게) 당신은 내가 혼자 읽어서 이해할 수 있게 해주지 않았잖아. 당신은 거짓말을 했어.

오스틴 부인: 당신은 적어도 이 분이 부당한 취급을 받고 있는 모습을 가만히 보고 있기만 했었겠죠. 서류의 성질에 대해 솔직한 말을 안했을 뿐만 아니라, 거기에 서명하면 어떤 결과가 되는지에 대해서도 아무 말도 안하셨을 거예요.

오스틴 : 넌 잘 모른다고. 내가 그런 일을 할 수가 있어? 난 회사의 이해(利害)를 대표하고 있는데 말이야.

오스틴 부인: 그게 저 분들을 위해 당신이 하는 일인 거네요?

오스틴 : 그게 내가 해야 하는 일이야. 어떻게 해보려 해도 나한텐 어쩔 수 없는 일이야..

오스틴 부인: (거칠게) 당신은 여태까지 그런 일만 해 오신 거네요. 그리고 앞으로도 그렇게 하실 거고.

오스틴 : 아니 잠깐….

오스틴 부인: 당신은 그런 일을 해서 돈을 버시는 거네요! 그런 돈을 집에 가지고 들어오시고! 그 돈을 어떻게 벌었는지에 대해서는 한 번도 저에게 말해주지 않으셨잖아요! 당신의 죄를 저한테도 덮어씌우시는 거죠!

오스틴 : 아니 헤렌!

오스틴 부인: 당신은 그렇게 해서 승진을 꾀하셨던 거네요! 그리고 제가 있는 곳으로 와서는 자랑스럽게 얘기하신 거죠! 그 돈으로 우리는 결혼을 했을 테고! 이 돈… 살인의 대가와 같은 돈… 이 불쌍한 노동자를 속이고 그의 권리를 빼앗고… 이 세상에 있는 모든 걸 뺏어 얻은 돈이었지요!

오스틴 : 야 너는 정신을 잃고 있어. 너는 비즈니스란 걸 모르는 거야.
오스틴 부인: 전 완벽하게 이해하고 있습니다. 아이들이라도 다 알죠…. 모르는 건… 젊은 신진 변호사인 당신뿐이에요![81]

여기에서도 보이듯이 특히 고조되는 그의 아내의 어조는 여태까지 일삼아 온 오스틴의 악행이 그녀의 행복한 현재를 만들었다고 깨닫고 급기야는 자신을 향한 수치심으로 치닫게 된다. 이 극은 위 장면을 전환점으로 각 인물들에게 심리적 변화가 일어난다. 이는 사실상 이 극이 기존 가치관에 대한 변화에 내용의 핵심이 있음을 나타내고 있는 것이기도 한데 각 인물들의 심리 변화의 중심에는 오스틴 부인의 청결하고 순진한 마음이 있다.

각 인물들의 변화를 좀 더 자세히 보면, 우선 오스틴 부인의 경우 남편에 대한 맹목적인 믿음으로 인해 변호사인 남편이 벌어다 주는 돈을 정당한 일의 대가로만 알아왔으나, 짐으로부터 그 실상에 대해 구체적으로 들음으로써 한순간에 경멸감으로 바뀐다. 한편 실업노동자인 짐의 경우 오스틴의 악행 때문에 직장, 가족 모든 것을 잃고 자포자기가 되어 '2층의 남자(도적질하는 사람)'가 된다. 그에게 있어 오스틴과의 재회는 품고 왔던 복수를 실행할 수 있는 절호의 기회였다. 그러나 남편에 대한 오스틴 부인의 혐오감 표출은 그의 직접적인 행동을 단념하게 만든다. 즉 그런 죄악을 멈추게 하기 위해 자기 남편을 혐오하고 오히려 짐을 도우려는 그녀의 순진함이 그를 진정시킬 만큼의 힘을 발휘한 것이다. 이러한 급변은 결국 같은 노동자들이 당하고 있는 실상을 지배계급에게 알린다는 짐의 궁극적인 목표를 돋보이게 한다. 오스틴의 심리변화는 짐에게 새로운 일터와 적당한 기회, 그리고 돈을 주려는 태도에서 나타난다. 이런 그의 변화 또한 부인의 청결한 마음을 되돌리기 위한 행동임은 당연하다. 하지만 이 변화는 상황모면을 위한 표면상의 변화에 불과하므로 짐에게는 받아들여지지 않는다.

이처럼 이 극에서는 오스틴 부인이 중심에 서있음으로써 극적 상황이 만들어진다. 즉 그녀가 몰랐던 사실을 알게 됨으로써 행에서 불행으로 사태가 급전된다.[82] 그녀의 그런 '발견'은 짐과의 만남을 통해 촉발되었지만, 오스틴이 이를 인정함으로써 부인이 받는 정신적 충격은 최고치로 솟구친다. 그러

81) 北村喜八 譯, 「二階の男」, 『世界戯曲全集』 第10巻 アメリカ現代劇集, 世界戯曲全集刊行会, 1928, pp.487~488.
82) 아리스토텔레스 외 저, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2004, p.69.

나 일관성이 있는 오스틴 부인의 청결한 성격은 죄악을 멈추게 하기 위한 윤리적인 선택을 하기 때문에, 극을 진행시키는 원동력이 된다. 이처럼 발견과 급전이 함께 일어나고 주인공이 가진 일관된 성격은 극을 진전시키는 하나의 '성격적 결함'이 되고 있다는 점에서 소포클레스의 <오이디푸스왕>의 극 구조를 연상케 한다.

<오이디푸스왕>과의 유사성은 오스틴 부인이 남편을 추궁하는 행위에 잘 드러나 있다. 즉 진실을 알아내려는 이 과정은 부부간의 믿음을 깨트리는 위험성을 충분히 안고 있다. 이는 전사(前史)를 알려고 하는 나머지 결국 파멸로 치닫게 되는 오이디푸스왕의 주된 행동과 매우 닮아있다. 차이를 보이는 것은 진실이 확인되고 난 후 주인공에게 주어지는 해결 방식이다. 스스로의 눈을 찌르게 하는 오이디푸스왕과는 달리 <2층의 사나이>에서는 비록 결말은 관객의 상상에 맡겨지지만, 오스틴 부인이 짐으로부터 넘겨받은 권총으로 남편을 벌하게 내버려 둔다. 결말의 이런 차이는 관중들에게 전달되는 감정과도 무관하지 않다. <오이디푸스왕>의 결말은 주인공의 행위를 통해 관중들에게 카타르시스를 일으키지만, <2층의 사나이>처럼 미해결로 남겨진 결말은 그러한 감정의 정화가 일어나지 않으므로 여기에 관중들의 직접참여의 필요성이 강하게 요청되는 것이다. 짐의 마지막 대사는 관중들의 그런 '폭발하는 감정'을 더욱 고조시키는 데 부족함이 없었을 것이다.

짐 : 당신은 말을 통해 아니면 슬프다고 느껴지긴 하겠지만…… 사실 그런 일을 할 수 있게 생겨 먹지는 않았어. 당신네들은 자기의 집이나 아름다운 옷을 갖지 않으면 안 된단 얘기야… 그런 게 없으면 살아갈 수가 없는 거지. 당신네가 시험 삼아 해봤자 아무 짝에도 쓸모가 없지. 그 이유는 당신네들이 나 같은 계급을 먹고 살아가야 하기 때문이야……. 우리들 등에 올라타고 가야 한다는 말이지. 그리고 내가 보기엔 당신은 누구의 등 위에 올라타고 살아갈지는 그다지 중요한 문제가 아니야. 당신은 남편에게 다른 일을 시킬지도 모르지. 근데 남편은 같은 일을 다른 방법을 통해서 할 뿐이지…… 당신은 그것을 보지 않으려고 할 뿐이고. 어찌 됐건 돈을 벌게 되면 그건 나와 같은 인간으로부터 착취를 한 돈인 거야. 아나? 내가 일을 한다……. 나는 밑바닥 인간이야. 내가 훌륭한 물건을 만든다. 그러면 당신네들이 그

것을 손아귀에 넣게 된다. (사이) 그럼 안녕.

오스틴 부인: 당신은 잔혹하네요.

짐 : 그럴 리가 있나? 나는 사실대로 말했을 뿐이야. 당신에겐 안 되었다는 생각도 들지만 말이야. 나는 당신을 위해 할 수 있는 모든 걸 할께. (양팔을 뻗으면서) 내가 뭘 해줬는지 보라고. 난 당신에게 남편의 생명을 주었잖아.

오스틴 부인: 맙소사![83]

실생활 속에서 언제든지 짐과 비슷한 실업노동자가 되기 일쑤였던 재일조선인 노동자들에게 있어 이 극의 내용과 구조는 상당히 선동적인 효과를 주었을 것이다. 그런 상황은 최병한이 '張次 暴風가치 이러날랴는 무거운 숨소래와 쓰노는 피를 感得치 안할 수 업섯다'[84]는 말에 나타나 있다.

짐의 마지막 대사와 행동은 그의 목적이 반드시 복수에만 있지 않았음을 알려준다. 즉 오스틴을 직접 벌하지 않고 그 자리를 그대로 뜨는 모습 속에는 비열한 억압자에 대해 물리적인 힘으로 응징하는 대신, 그동안 겪어온 온갖 고생과 노동자들의 실태를 다른 계층 사람들에게 알리려는 의도가 사실상 더 강했음을 말해주고 있다. 바꿔 말해 노동자계급이 착취당하고 있는 모습을 사회적으로 공론화시켜 그 정당성에 대해 호소하고 있는 것이다. 실제로 그날 행사는 공연이 끝난 뒤 그대로 노동자대회로 전환이 되었고, '조선폭압정치 반대동맹의 선전비라'가 뿌려지는 동시에 노동자들의 시위행렬로 이어졌다. 거기에는 <2층의 사나이>에서 제시되었을 그런 공론화의 요구에 그들이 강하게 반응했기 때문인 것으로 해석된다.

이런 결과는 동경지부 연극부의 의미 있는 공연 성과로 평가되어야 할 부분이다. 특히 이 공연을 통해 하나의 아지·프로(선동·선전: agitation·propaganda)극 아지·프로극의 성공적인 범례를 만들었다는 점에서도 중요한 의미가 있다. 또한 <2층의 사나이>의 성공은 그들이 직면하고 있는 문제가 작품 속에 반영되었을 때, 재일조선인 노동자 관중들에게 아지·프로의 효과를 높일 수 있다는 기본원칙을 확인하였다는 의의가 있다. 이런 사례를 기반으로 동경지부 연극부 맹원들은 이후의 재일조선인 프로극 공연의 새로운 가능성을 모색해 간다.[85]

---

83) 北村喜八 譯, 같은 희곡, pp.491~492.
84) 崔丙漢, 같은 글, p.57.

한편 1929년 2월 17일에는 산타마 노동조합위안회에서 <2층의 사나이>와 함께 그레고리 부인(Lady Augusta Gregory, 1852~1932) 작, 이병찬 연출의 <월출(月出)>(원제목: The rising of the moon)이 상연되었다. 여기에서는 이 극을 직접 연출한 이병찬(李炳燦)의 글[86]이 남아있으므로 이것을 중심으로 분석하고 동경지부 연극부의 동향을 고찰해보도록 한다. 우선 공연텍스트에 관해 살펴볼 필요가 있다. 박영정도 말하고 있듯이[87] 이때 일본에서 상연된 <월출>의 공연텍스트는 1930년 6월에 『대중공론』에 발표된 최병한 역보(驛補)의 <월출>인 것으로 보인다. 사실 <월출>의 조선어 번역본은 비슷한 시기에 세 사람[88]에 의해 발표되었지만, 시기적으로나 카프 동경지부 연극부와의 관련성에서 볼 때 최병한의 <월출>이 공연텍스트로 사용되었을 가능성이 가장 높다. 다만 여기서 좀 더 깊이 있게 살펴보아야 하는 것은 그의 번역본에 나오는 표현들이다. 이미 기존 연구자들로부터 지적되어온 것처럼[89] 최병한의 번역은 그레고리 부인이 쓴 원본에 충실한 것은 아니었다. 그러나 이는 '최병한 역보'라는 표기가 말해주듯, 일본에 살고 있는 조선인들에게 조선어로 공연하기 위해 아일랜드 희곡을 상황에 맞게 각색한 것이라는 점을 염두에 두어야 한다.

그런데 최병한의 <월출>은 일본어 번역본을 통한 중역의 가능성이 있다. 이는 동경지부 연극부 맹원들에게 유난히 극심하게 가해진 검열제도에 비춰봤을 때 더욱 설득력을 얻는다. 당시 이 희곡의 출판의 상황에서 미루어볼 때 구스야마 마사오(楠山正雄, 1884~1950)에 의해 일어 번역으로 출판된 <쓰키노데(月の出)>[90]가 가장 널리 알려져 있었을 것으로 보인다. 이것을

85) 그러나 <2층의 사나이> 성공 이후 경찰 당국은 이들의 공연 활동을 순조롭게 진행되게 내버려 두지 않았음은 물론이다. 그 대표적인 예가 1928년 상반기의 <조선>의 상연불허 처분이었고, 그해 여름 고국방문 순회연극의 중지였다. 그러나 이들이 같은 해 5월부터 이동극장을 설치하고 비합법적인 공연활동으로 전환하게 된 것은 검열을 비하기 위한 효과적인 방법 모색의 결과였다고 할 수 있다.

86) 李炳燦, 「移動劇場」, 『無産者』第3卷 第1號, 無産者社, 1929. 5, pp.1D~2D.

87) 박영정, 같은 책, pp.34~35.

88) 박용철 번역, 「달 쓸 째」, 『개벽』16호, 1921. 10, pp.130~139; 崔丙漢 譯補, 「月出」, 『大衆公論』7호(第2卷 第5號), 大衆公論社, 1930. 6, pp.192~200; 최정우 번역, 「月出」, 『조선일보』, 1931. 10. 3~15.

89) 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994, p.223, 장원재, 「레이디 그레고리 작『월출』과 한국어 번역본의 비교 연구」, 『외국문학연구』13, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2003. 2, pp.264~269.

90) 구스야마 마사오에 의한 번역은 첫판이 1910년에 신초샤(新潮社)로부터 나왔고, 그 후 특히

최병한 역보의 <월출>과 비교해보면 예컨대 '남자'의 키가 '5尺5寸'이라는 표기 일치나, 한자, 문맥상 표현이 상당히 유사하므로 그의 번역본은 이 <쓰키노데>를 통한 중역이었을 것으로 보인다. 그러나 다른 한편 예컨대 'gaolers'로 되어 있는 것을 '죄수(囚人)'로 오역한 구스야마를 그대로 따르지 않고 '간수(看守)'로 제대로 번역한 부분도 있어 다른 판본도 함께 참조했을 것으로 추측된다.[91]

한편 이 시기에 일본에서 <월출>이 상연된 기록을 보면 1924년 7월 12일에 후쿠오카에서 농촌 신극운동의 선구였던 와카바카이(嫩葉會)[92]가 제9회 시연회에서 상연을 선보인 것 말고는 주요극단의 상연기록은 보이지 않다.[93] 이 사실은 동경지부 연극부의 <월출>이 <2층의 사나이>처럼 일본 프로극계에서 먼저 상연된 작품을 조선어로 상연한다는 기존의 방법에서 벗어나 그들만의 지향점을 가진 독보적인 공연을 구축하려는 의도에서 선택된 작품이었다는 해석이 가능해진다. 이에 대해서는 <조선>처럼 완전히 독자적인 창작극을 추진하면 다시 상연금지를 당할 우려가 있고, 그렇다고 일본 프로극계의 작품만 추종하면 독자성이 없어지는 비판적인 인식 하에 이루어졌다고 볼 수 있을 것이다. 이러한 점에서 그들 스스로가 갖는 존재론적 문제를 새로운 레퍼토리를 통해서 제시하고자 한 안목을 엿볼 수 있다.

이들이 상연한 <월출>이 역점을 두었던 부분과 연출적 관점을 알아보기 위해 연출을 맡은 이병찬 자신이 기술한 줄거리 설명을 그대로 옮겨보기로 한다.

「月出」은 民族主義者가 脫獄할야다가 海岸에서 把守하면서 逮捕할야는 警部의 心理的 葛藤을 그린 것인 鼓吹인데 脫獄者는 母國의 民謠를 불느면서 或은

1920년부터는 1930년까지 같은 번역본이 자주 출판되었다. 본고에서는 レヂイ·グレゴリ 作, 楠山正雄 驛, 「月の出」, 『世界戲曲全集 第九卷 愛蘭劇集』, 世界戲曲全集刊行會, 1928. 9, pp.81~102를 참조하였다.

91) 그 외에도 자세한 지시문의 생략이나 극의 맨 마지막 부분에 '경부'라는 어디에도 없던 인물이 등장한다는 점이 주목된다. 그런 사실들을 종합해볼 때 최병한의 <월출>은 1차적으로 구스야마의 <쓰키노데>를 기조로 하여 구할 수 있는 모든 자료들을 참고하고, 거기에 조선인 관중들로부터 공감을 얻을 수 있는 내용을 가미한 것으로 보아야 할 것이다.

92) 와카바카이는 1923년 4월에 후쿠오카현(福岡県)에 있던 우키와군(浮羽郡)에서 개업 의사였던 야스모토 도모유키(安元知之)를 중심으로 7명의 농촌 청년들과 함께 창립한 일본 최초의 농촌극단이다. 와카바카이에 대해서는 秋庭太郎, 『日本新劇史』下卷, 理想社, 1971. 11, pp.423~426을 참조.

93) 民主評論編輯部, 『新劇の四十年』, 民主評論社, 1949. 7, pp.206~237.

愛國的 思想을 식히면서 警部를 속히려 하다가 나중에 自己가 그 犯人이라 함에 그를 알면서도 내여놋는 民族心理發揮의 劇이다. 한마디로 말하면 愛國心(民族同情心)과 金錢(懸賞金)과의 葛藤-愛國心이 勝利되여가는 過程을 그린 것이다.[94]

그의 설명에도 있듯이, 그들의 공연은 모국에 대한 민족의식이 '경부(警部)'의 직무상의 의무감을 꺾게 한다는 기본구조를 그대로 따르고 있다. 따라서 이들의 공연 또한 조선인 관중들로 하여금 애국심이 고취되는 방향으로 연출되었던 것으로 추측할 수 있다. 그러나 공연의 평가에 대해서는 같이 상연된 <2층의 사나이>도 포함해 '이러한 脚本이 何等 勞動者의 生活하고 密接히 關係업는' 까닭에 아지·프로의 효과를 충분히 얻지 못하였다는 자기비판을 하고 있다.

이 부분은 우에노공원 자치회관에서 상연한 <2층의 사나이> 때와 사뭇 다른 상황을 연상케 한다. 이때의 상연 실패의 원인에 대해서는 자세히 알 수 없지만, <2층의 사나이> 초연 이래 1년 이상의 시간이 경과했었기 때문에 아지·프로적인 효과를 얻기 위해서는 좀 더 자체적인 상연방식의 진전이 있었어야 하는데 이를 이룩하지 못했던 것으로 보인다. 결국 이병찬은 그 반성으로 "大衆的 行動에까지 誘致하여 ×命에 結付식히는 脚本"[95]이 필요하다는 당면과제를 내세우게 된다.

이러한 자기비판에도 불구하고 <월출>의 상연은 동경지부 연극부의 공연으로서 중요한 의미를 지닌다. 그것은 다름이 아니라 이 극에 내재되어 있는 민족의식 고취의 맥락을 아지·프로 전략으로서 삽입하였다는 사실 때문이다. 즉 동경지부 연극부의 레퍼토리 선정에는 제국주의 일본으로부터의 해방 및 독립에 대한 의식을 관중들에게 고무시키고자 했던 의도가 보인다. 이것이 일본 프로극단의 주요 공연 레퍼토리 속에 <월출>이 보이지 않은 결정적인 이유인 것으로 생각된다. 이런 '혁명성'은 <조선> 공연 이후에도 여전히 사그라지지 않고 그들에게 있어 프로극운동을 전개하는 하나의 핵심적인 이유였을 것이다. 이런 층위는 이병찬의 다음 언급을 통해서도 명백히 알 수 있다.

94) 李炳燦, 「移動劇場」, 『無産者』第3卷 第1號, 無産者社, 1929. 5, 1D.
95) 李炳燦, 같은 글, 2D.

그들(아일랜드민족)은 ×(獨)立 대신에 自治國을 選擇하였다. 結局 「월출」의 作者는 全愛蘭民族을 英帝國主義의 支配로부터 解放식히지 못한 것이 아닌가?

「月出」이 上演中 「警部를 때려×(눕)여라」는 觀衆의 怒氣가 싸인 叫喚을 들엇다.

그러나 단지 이것 때문에 이 劇을 上演한다면 이것은 民衆에게 「살길」을 指示함이 아니라 愛蘭民族의 運命과 갓치 自治의 길을 指示하는 것에 不過하다.

朝鮮 各地에서 이 劇을 上演할야는 劇場은 이것을 생각하지 안어서는 안 된다.[96] (괄호 안은 인용자 주.)

물론 그의 이런 말에는 계획대로 효과를 얻지 못한 실망감이 보이지만, 중요한 것은 여기에 <월출>에 걸었던 당초의 기대감이 반영되어 있다는 사실이다. 그의 이런 의도는 최병한의 <월출> 마지막 부분에도 잘 나타나 있다. 특히 원본에는 없는 '경부'의 존재와 그의 대사는 보는 이로 하여금 민족의식과 계급의식 양쪽을 함께 각성시키기 위해 추가된 부분이라고 보아도 무방할 것이다.

部長 : (怒한다) 빨리 나가라는데 웨 이래. 둘 다 초롱을 가지고 빨리 빨리 가. (二人 退場)

(男 桶 뒤에서 나온다. 男과 部長 한참 얼골만 서로 치여다 본다)

部長 : 자네는 무얼 기대리고 잇써.

男 : 帽子를 주구려. 그 다음……수염과……當身도 내가 어러죽는 것 보고 십지는 안켓지요. (部長 帽子와 수염을 내준다)

男 : 큰 놈이 넘어지고 적은 놈이 이러날 저-(손을 흔들며) 동산에 달이 들 때!

(男 노래 부르며 退場. 警官 밧비 上場)

警部 : 千圓! 賞金千圓! 에잇(달여가서 피스톨을 쏜다) (悲命(悲鳴). 同時에 巡査 X, B가 달여온다)

警部 : 잡아라. 저 놈 저 놈!

部長 : (男이 퇴장한 편을 물끄럼이 본다) -幕-[97] (괄호 안은 인용자 주.)

96) 李炳燦, 같은 글, 같은 곳.
97) 崔丙漢 譯補, 같은 희곡, p.200.

여기에서 추가된 이 마지막 부분에 대한 해석으로서 도망가는 남자가 체포되어 끝난다고 잘못 판단되는 경우가 있다. 그러나 지금까지 본 동경지부 연극부의 공연 의도에 비추어볼 때 경관이 총을 쏘기는 하지만 이로 인해 남자가 도주에 실패하였다고 볼 수는 없다. 이는 말하자면 경관이 억지를 쓰는 모습을 넣음으로써 최후에는 민족의식(애국심)이 이기는 모습을 확실히 보여주기 위해 삽입된 하나의 장치에 불과하기 때문이다. 그렇게 볼 때 '경부'라는 인물은 흔히 계급주의적인 작품에서 악의 근원으로서 나오는 예컨대 '돈', '권력', '지배계층', '제국주의' 등과 같은 존재와 등가로서 계급의식과 민족의식 앞에 '공통의 적'으로 설정된 것이다.

이처럼 최병한의 각색내용을 통해서도 민족의식의 발현은 <월출> 공연 기획 단계에서 명백히 의도된 것이었다. 정작 그것을 받아들이는 재일조선인 노동자 관중들에게는 아일랜드극이니 만큼 자신들의 문제로서 받아들여지기 어려웠을 것이다. 앞에서 본 이병찬의 자기비판은 이런 알레고리적 기법을 충분히 활용하지 못했기 때문에 나온 것으로 판단된다. 그들의 이런 문제의식은 당시 관중들의 직접적인 반응에서 얻어진 것이었지만, 아지·프로 효과를 가장 우선 순위에 두었던 그들에게 다음 단계를 위한 실제적인 과제를 파악할 수 있게 했을 것이다. 그 개선의 방향은 희곡 자체의 내용으로 돌아가게 되었고, <2층의 사나이>와 <월출> 두 희곡 속에 공통적으로 볼 수 없었던 "勞動者生活의 箇々의 生活을 舞臺에 再生식히는 脚本"[98]에 대한 필요성을 인식시키게 된다.

이러한 요구는 그들로 하여금 노동계급 속으로 직접 들어가 그들의 직접적인 투쟁의 모습을 그린 작품을 생산해야 한다는 계급주의적 방향으로의 가속화를 가져온다. 그런 한편 <월출>에서 보였던 민족의식의 방향은 직접적인 발현의 욕구를 잠시 온존시킨다. 그것은 특히 일본 프로극계로부터 많은 관심을 받으면서 이후로 이어지는 재일조선인 프로극운동의 실천적 모습을 통해 단계적으로 발현하게 된다.

1.3. 무산자사의 예술투쟁 이론과 한일 연대의 모색

<2층의 사나이>의 초연 이후 1928년 초부터 일어난 조선공산당 당원, 재

98) 李炳燦, 같은 글, 같은 곳.

일노총(재일본조선노동총동맹), 청년동맹(재일본청년동맹) 등의 간부에 대한 대대적인 탄압은 동경지부 연극부에도 영향을 미쳐 극심한 검열 속에서 <월출>(1929년 2월) 등을 겨우 상연한 추진 동력마저 위축되게 만들었다. 이런 상황은 가열되는 카프 경성본부와의 마찰 앞에 동경지부에 있던 멤버들에게 새로운 조직의 결성을 도모하게 하였다. 즉 1929년 5월에 당시 검거를 피할 수 있었던 김두용, 이북만, 성기백(成耆伯) 등을 중심으로 결성된 무산자사가 그것이다. 이런 흐름은 예술운동에 대한 이들의 정치의식 고양으로 나타나는데, 이는 무산자사 발족의 경위에서도 나타난다. 즉 제3전선사 때부터 예술운동에 깊이 관여했던 고경흠이 상해에 가서 ML파의 한위건(韓偉健), 양명준(梁明俊) 등과 협의하여 김민우(金民友), 차석동(車石東), 김영두(金榮斗) 등과 함께 카프 동경지부를 당 재건운동으로 이용코자 동경지부에 있던 일부 사람들을 규합하여 무산자사를 결성한 것이다.[99]

그러나 이 무산자사는 객관적인 정세의 악화를 고려해 표면상에는 합법 출판사를 가장하여 기관지『무산자(無産者)』를 발간했는데, 그 내용을 볼 때 이 단체의 주 활동이 당 재건운동에 초점이 맞춰져 있었음을 알 수 있다. 이처럼 문예조직 내부에 당원이 들어가 이면활동을 벌인다는 방식은 사실상 카프 동경지부에서도 이미 실시된 것이었다. 중요한 것은 이런 정치적 활동으로의 편중이 예술운동에 끼친 부작용이다. 이미 이북만도 자기비판했듯이 동경지부가 실질적인 예술 활동과 유리된 채 이론투쟁만 해온 탓으로 예술운동과는 상관없는 다른 조직 사람들이 동경지부 내에 들어오게 되었다.[100] 이런 내부적 상황은 예술운동을 통해 앞으로 나아가고자 했던 몇몇 핵심 활동가들에게 과연 예술운동이란 무엇인가라는 원론적인 의문을 갖게 하였다. 무산자사 설립 때 위원장을 맡았던[101] 김두용은 이 문제에 대해 무산자가 지향하는 바를 구체적으로 제시하였다.

『무산자』제1호[102]에 실린 그의 글[103]은 예술운동에 대해 무산자사가 가

---

99) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1035.

100) 카프 동경지부는 한때 '첨예분자가 가장 많은 전위 투사양성소'라 불릴 정도로 예술조직이 갖는 문화단체로서 특수성에 편승하고자 정치적인 단체(노동조합, 청년동맹, 신간회 등)의 간부들이 대폭 들어와 있었다고 한다. (金斗鎔, 「政治的 視角에서 본 藝術鬪爭-運動困難에 對한 意見」, 『무산자』, 무산자사, 1929. 5. 13, pp.4E~6E. 金斗鎔, 「朝鮮のプロ文学の現状」, 『プロレタリア文学講座 第三編』, 白揚社, 1933, pp.274~275.)

101) 金三奎, 『朝鮮の眞實』, 至誠堂, 1960, p.11.

102) 무산자사는 『무산자』를『예술운동』의 후속 기관지로 간행했으므로 그 창간호가 제3권 제

진 방향성을 나타내고 있다. 무산자사의 예술운동에 대해 그는 “프로레타리아 藝術을 生産하여 그것을 널니 勞農大衆의게 펏쳐서 勞農大衆을 宣傳×動하는 것이다 故로 政治鬪爭의 一部分이다”[104]라는 정의를 내린다. 즉 과거 예술운동은 머리로만 이해하고 여타의 정치조직과 구별되는 실천, 즉 예술의 생산이 없었다고 강조하였다. 그의 이런 견해는 동경지부와 경성본부와의 차별점이 명확하지 않았다는 것을 암시하였다. 이러한 문제를 해결하기 위해서는 진정한 예술작품이 나와야 하는데 그가 생각하는 진정한 예술이란 기술만이 아닌 ‘정치투쟁과 결합된 예술’이었다.

그런데 여기서 그가 말한 ‘정치투쟁과 결합된 예술’이 내포하는 의미가 무엇인지를 살펴볼 필요가 있다. 이에 대한 설명은 그가 자주 사용한 ‘예술투쟁’이라는 개념을 알아봄으로써 해석이 가능하다. 예술의 실천을 하나의 정치운동으로서 전개하려고 할 때 대두되는 문제가 바로 예술투쟁의 문제이다.[105] 간단히 말해 예술을 통해 정치적으로 투쟁한다는 것인데, 이에 대한 그의 논의는 먼저 박영희에 대한 비판을 통해서 구체화된다. 즉 박영희의 목적의식론은 예술작품 안에 정치적 의식을 주입한다는 것이었으나, 실제로는 예술운동과 정치운동의 관계가 괴리되어버려 결국 정치적 투쟁의식은 예술작품 안에서만 머무르게 된다. 그가 보기에 이는 진정한 예술투쟁의 태도가 아니었다.

이는 한편 예술자체에 대해 그가 가졌던 개념이 무엇인가가 중요해진다. 여기서 ‘예술에는 정치적 가치가 있는 예술과 예술적 가치가 있는 예술 두 부류가 있는 것이 아니라, 예술은 원래 정치적 가치를 지닌다’[106]고 말한 그의 생각을 따를 때, 예술을 통해 정치적으로 투쟁한다는 의미는 즉 예술이

1호로 되어 있다. 이는 무산자사가 카프 중앙을 비판하면서도 카프 동경지부로서 카프 중앙과의 관계를 유지하려고 했기 때문으로 해석된다. (박경수, 「일제하 재일 문학인 김두용의 바제국주의 문학운동 연구-제3전선사에서 코프(KOPF)의 해체까지-」, 『우리文學硏究』 Vol.25, 우리문학회, 2008, p.306.)

103) 金斗鎔, 「政治的 視角에서 본 藝術鬪爭-運動困難에 對한 意見」, 『無産者』, 무산자사, 1929. 5. 13.

104) 金斗鎔, 같은 글, 1E.

105) 예술투쟁에 대한 그의 논의는 『무산자』 제1, 제2호 양쪽에 실리고 있다. 예술투쟁의 중요성은 역설적으로 설명되어 있는데, 제1, 제2호 둘 다를 종합적으로 이해할 때 비로소 그 실제가 파악된다.

106) 金斗鎔, 「朝鮮のプロ文学の現状」, 『プロレタリア文学講座 第三編』, 白揚社, 1933, pp.272~273.

원래부터 지닌 정치적 가치를 극대화시켜야 한다는 말이 된다. 또한 다른 글에서 언급된 '정치투쟁'에 대한 그의 설명을 그가 가졌던 예술자체에 대한 개념에 접목하면 예술투쟁의 본질이 드러나게 된다. 여기서 정치투쟁이란 "前衛 等이 具體的 '스로-간'을 大衆 압헤 내걸고 政治的 暴露를 거듭하면서 ×動宣×하면서 그 '스로-간'을 大衆에게 浸透식히는 現實的 過程"[107]이며, 예술은 그 도구가 되어야 한다는 것이다. 이렇게 보면 박영희가 정치를 예술의 도구로 보았던 것과는 반대로 김두용은 예술을 정치의 도구로 보았다는 말로 요약할 수 있다.

이런 그의 예술투쟁 이론은 실천으로 옮겨지기 위한 구체적 방안도 함께 제시된다.

> ① 참으로 프로레타리아藝術의 生産이 업는 곳에 藝術運動 可能하다는 幻想은 斷然 벌이지 안하면 안 된다
> ② 푸로藝術이 生産되어도 지금의 政治的 不自由의 밑헤서는 「工場의 中」 「農村의 속」에 注入할 수 잇다고 생각하는 幻想은 벌이지 안하면 안 된다
> ③ 그레함으로 一般으로 「藝術鬪爭은 政治鬪爭의 一部分이라」는 等의 傲慢은 벌이지 안하면 안 된다. 眞實히 藝術鬪爭이 政治鬪爭의 一部分으로 되랴면 그는 政治鬪爭의 한가운대에 서지 안하면 안 된다. 然故로 우리의 今日의 스로-간은 이러하다.「政治鬪爭으로 들어가라!」 그래서 藝術의 門을 나오는 것은 藝術의 門으로 들어가는 것이다 何故냐하면 거기에야 푸로레타리아-트의 生活이 잇스니까 그리고 過去의 藝術家의 末梢神經을 벡겨벌이는 것은 참다운 푸로레타리아藝術을 生産하는 所以이다.[108]

①은 예술운동의 중심에는 예술의 생산이 있어야 함을 다시 한 번 강조함으로써 그간 경성본부와 동경지부 내에 나타난 공식주의적인 경향을 비판하는 것이다. 내용적으로는 이북만의 자기비판과 같지만 <조선>을 직접 쓰고 연출까지 하고자 했던 그의 실천력을 생각하면 이 주장이 무산자사 구성원들에게 준 영향력이 어느 정도였는지 가늠된다. ②는 진정한 예술운동을 전개하기 위해 슬로건 차원의 운동을 지양하고 직접 예술품을 무산대중 속으

107) 金斗鎔, 「우리는 엇더케 싸울 것인가?-아울너「文藝公論」「朝鮮文藝」의 反動性을 暴露함-」, 『無産者』 제3권 제2호, 무산자사, 1929. 7. 26, p.30.
108) 金斗鎔, 「政治的 視角에서 본 藝術鬪爭-運動困難에 對한 意見」, 『無産者』 제3권 제1호, 무산자사, 1929. 5. 13, 7E.

로 가지고 들어가는 방법의 제시이다. 프로극운동과 연관시켜 보면 이는 이동연극 형태의 공연방식의 활성화를 의미함을 알아차릴 수 있다.[109] ③은 그가 예술 자체에 대해 가졌던 정치적인 가치의 극대화를 말한 것이다.

이런 김두용의 논리는 예술운동에 종사하는 활동가들에게 실질적인 투쟁의식과 함께 진정한 예술작품을 생산하고 그것을 무산대중 속으로 직접 가지고 들어가라는 말이 된다. 그의 예술투쟁 논리는 『무산자』 제2호에서 운동과 결합된 예술의 역할이 언급됨으로써 그들의 임무가 한층 더 명확해진다.

> 藝術의 役割은 푸로레타리아-트의 組織事業을 助力함에 잇다. 具體的으로 말하면 ×(당)의 思想的, 政治的 影響을 促進擴大함에 잇다. (중략) 藝術의 內容은 階級的 必要에 內容인 이 「슬로-간」의 思想과 이 「슬로-간」과 結付하는 感情이 되지 안어서는 아니 될 것이다 (중략) 그럼으로 階級的 藝術家의 任務는 ××(혁명)的 푸로레타리아-트의 生活感情을 藝術에 把握해야 이것을 階級的 內容인 ×(당)의 「슬로-간」과 生々하게 結付식히여 「슬로-간」의 內容과 思想을 大衆의 「슬로-간」으로 맨들기 爲하야 藝術의 ×(煽)動 宣×(傳)의 힘을 充分히 發揮하는 데 잇지 안으면 안 된다.[110] (괄호 안은 인용자 주.)

종합적으로 볼 때 그의 예술투쟁의 논리는 예술이 갖는 대중성을 활용하여 당의 슬로건과 대중의 감정을 연결시키는 실천적 방안이었음을 알 수 있다. 이런 방향성은 무산자사가 직면했던 객관적·주관적 상황을 고려하고 예술운동의 볼셰비키화[111]론을 절묘하게 적용한 것이었으니 그 영향 또한 클

---

109) 이동극장에 대한 방향성 제시는 『무산자』 제2호에 실린 김두용의 글을 통해서도 확인된다. (金斗鎔, 「우리는 엇더케 싸울 것인가?-아울너「文藝公論」「朝鮮文藝」의 反動性을 暴露함-」, 『無産者』제3권 제2호, 무산자사, 1929. 7. 26, p.37.)

110) 金斗鎔, 「우리는 엇더케 싸울 것인가?-아울너「文藝公論」「朝鮮文藝」의 反動性을 暴露함-」, 『無産者』제3권 제2호, 무산자사, 1929. 7. 26, p.31.

111) 볼셰비즘(Bolshevism)은 원래 러시아혁명을 실현하고 소비에트 러시아를 건설한 레닌 주도의 정치세력(볼셰비키, 다수파)의 시상 및 운동을 나타내는 용어이다. 이 말은 레닌주의를 중핵으로 한 러시아 마르크스주의의 급진적 좌익을 가리키기도 한다. 예술운동의 볼셰비키화는 이런 급진적인 방향을 의미한다. 일본에서 이에 대한 논의는 1928년도부터 본격적으로 이루어졌으며, 계급적 이데올로기를 대중에게 구체적으로 어떻게 침투시켜가야 하는지에 대한 근본적 방법론에서 출발한다. 말하자면 프로예술운동에 대한 논의는 누구를 대상으로 하는가, 무엇을 제재(내용)로 하는가, 예술형식은 무엇인가 등의 문제로 돌아가 그런 문제들에 관통되는 '대중'에게 초점을 맞춘다.

수밖에 없었다. 이처럼 예술투쟁의 이론과 실천 방안의 구체적 제시는 그동안 논쟁을 벌여온 카프 경성본부와의 대립구도를 종식시킬 만큼의 충분한 설득력을 가졌다.

특히 이동극장 제창은 당시 동경지부가 아직 해산되지 않았었고 그 연극부와 무산자사가 유기적인 관계에 있었으므로[112] 강하게 제시될 수 있었던 것이다. 비록 실제로 공연이 이루어지지 못했으나[113] 1929년 7월 중순에 '프롤레타리아극장 이동부대'라는 이름으로 계획된 동경지부 연극부의 조선 순회공연[114]이 이를 뒷받침해준다. 그런데 중요한 것은 이런 이동극장을 통한 공연실천의 방안이 일본에서가 아니라 조선에서 실현되고자 하였다는 점이다. 이는 무산자사와 프롤레타리아극장의 지향점이 조선에 있었음을 의미하는 것이다.

이런 무산자사의 조선 지향성은 김두용[115]으로부터 「재일본 조선노동운동은 어떻게 전개해야 하는가(在日本朝鮮勞働者は如何に展開すべきか)」[116]라는 논문이 제출되면서 전반적인 재일조선인운동이 일본인 운동으로의 합동적인 방향성이 대두되었을 때 그들의 정체성과 관련해 문제가 되었음은 당연하다. 무산자사 존립에 대한 논쟁의 전말은 이 단체가 나프(전일본 무산

---

112) 박영정, 같은 책, p.42.

113) 「푸로劇場 公演 中止 脚本 不許可로」, 『朝鮮日報』, 1929. 7. 26.

114) 이때 순회공연 기획은 다음과 같은 것이었다.
"巡廻地方 豫定地 = 京城, 平壤, 開城 水原 元山 咸興, 大邱, 新義州 其他 要求에 應할 수 잇슴.
演出目錄 루·멜덴 作 炭坑夫(一幕 四場)(演出...李炳燦), 村山智義 作 全線(暴力團記)(三幕 九場)...(李炳燦), 荷車(一幕)...(演出 安 漠), 高田保 作 어머니를 求하자!(一幕)...(演出 安 漠)"(「「푸」藝 東京支部 푸로劇場 全 朝鮮 巡廻公演 京城倒着은 來 二十日頃」, 『동아일보』, 1929. 7. 16.)
이처럼 예상 공연 레퍼토리와 순회지로 볼 때, 기획의 규모가 상당히 컸음을 알 수 있다.

115) 그에 대한 연구는 한국과 일본에서 다방면에서 이루어지고 있는 한편, 그가 언제 일본으로 들어갔는지에 대해서는 아직 불명확한 부분이 있다. 그러나 연구자들 사이에서는 그가 함남 함흥 출생으로 구제(舊制) 중학교로 진학 이전에 도일하여 긴죠(錦城)중학교, 구제 다이산(三高)고등학교, 동경제대 미학미술사학과(애초에는 영문과 지망)를 다닌 사실에 대해서는 견해의 일치가 보인다. (藤石貴代, 같은 논문, 鄭栄垣, 「金斗鎔と「プロレタリア国際主義」」, 『在日朝鮮人史研究』33, 在日朝鮮人運動史研究会, 2003, pp.5~20. 李修景, 「金斗鎔の思想形成と反帝国主義社会運動」, 『일본어문학』제38권, pp.361~380. 등) 입학 후에는 동경제대 회원들을 중심으로 구성된 학생운동단체인 신인회에 가입하였고 그 후 대학을 중퇴하였다.

116) 이 논문의 여파로 1929년 12월 이후에 재일본청년동맹이 일본공산청년동맹으로 해소되고 재일노총이 일본노동조합전국협의회(전협, 日本労働組合全国協議会)로 해소되게 된다. (金斗鎔, 『在日本朝鮮労働者は如何に展開すべきか』, 無産者社出版部, 1929. 11을 참조.)

자 예술단체 협의회)[117]로 해소해야 하는지 그대로 남아야 하는지에 대한 것이었다. 이때 무산자사에는 김삼규를 책임자로 하여 임화(林和), 김남천(金南天), 한재덕(韓載德), 안막(安漠) 등[118] 나중에 1930년 4월 이후 카프 중앙의 2차 방향전환[119]을 주도하는 인물들이 활동하고 있었다.[120] 이들은 김두용이 주장한 나프로의 해소안에 대해 다른 견해를 가졌고 무산자사가 조선인 단체로서 그대로 일본에 존립해야함을 주장한 것이다.[121]

> ① 무산자사는 조선 노동자·농민을 대상으로 하는 잡지사이므로 원칙적으로는 조선에 있어야 하지만, 원칙이 있으면 동시에 구체적 정세에 따라 변칙도 있는 법, 일본이 비교적 합법성이 쟁취되어 있기 때문에 일본에 존재하는 것이 유리하다.
> ② 무산자사는 잡지사로서 일본좌익단체와 연락이 있으며, 보석중인 조선 전위들과 연락을 안 한 것은 그 필요가 없기 때문이다.[122]

위의 두 글은 무산자사의 정체성을 드러내고 있다는 점에서 주목된다. ①은 조선 지향성이라는 문제와 함께 조선에 대한 끊임없는 관심을 그리고 ②는 일본인 운동과의 합류 대신 '제휴'하는 의식을 엿볼 수 있다. 이런 조선과 일본에 대한 양방향적 지향성은 무산자사의 실천부대라고 할 수 있는 무산

---

117) 나프는 이미 1928년 3월에 '전일본 문산자예술연맹(NAPF)'이라는 이름으로 성립되고 있었지만, 그해 12월부터는 '무산자예술단체협의회(똑같이 NAPF)'로 개칭·재조직되었다.

118) 金三奎, 같은 책, p.11.

119) 카프 제2차 방향전환을 통해 개편된 조직원들은 다음과 같다.
'技術部: 權 煥(常任)
文學部: 權 煥(常任) 李箕泳, 韓雪野, 朴英熙, 宋 影
映畫部: 尹基鼎(常任) 林 和, 金孝植, 李赤曉, 朴完植
演劇部: 金基鎭(常任) 崔承一, 安 漠, 韓澤鎬, 申 英
美術部: 李相大(常任) 安夕影, 鄭河普, 姜 湖
書記: 洪宰植(增選)
中央委員: 李箕泳, 朴英熙, 尹基鼎 金基鎭, 韓雪野, 朴容大, 李相和, 李北滿, 安 漠(新)
權 煥(新), 嚴興燮(新), 宋 影(新)'
(「프로藝盟 本部 中央委員 決意」, 『中外日報 夕刊』, 1930. 4. 29.)

120) 그 중 특히 임화는 1929년 가을부터 이북만의 집에 합숙하게 되고 약 1년간 식객 노릇을 하면서 그에게서 교육과 훈련을 받았다. (김윤식, 『임화연구』, 문학사상사, 1989, pp.204.)

121) 이런 무산자사의 행동은 정희영(鄭禧泳)을 중심으로 한 ML파 일본총국 계열과 김동하(金東河), 최무성(崔武聖) 등 전협 계열 활동가들에게 반동적인 것으로 간주되고 이들의 조직 활동을 철저히 배격하였으나, 그 실상은 재일조선인 공상주의 운동의 헤게모니 장악과정으로 요약될 수 있다.

122) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, pp.1036~1037.

자극장의 활동을 볼 때 더 잘 드러나게 된다.

무산자극장은 프롤레타리아극장 멤버들이 1929년 11월 17일에 동경지부가 해체됨에 따라 거기에서 독립된 극단이다. 무산자극장의 멤버들은 “이병찬, 최병한 등을 중심으로 임화, 안막, 한재덕, 이귀례”[123] 등이었다. 이는 프롤레타리아극장의 멤버들에 더하여 무산자사 조직개편 때의 주요멤버들이 참여한 것이다. 신고송에 따르면 창립 당시 이 단체는 전문극단을 표방하여 결성되었으며 일본에서 제1회의 공연이 있었다[124]고 하지만 자세히 알 수는 없다.

그 후 무산자극장의 활동방침은 1930년 5월 16일에 열린 제3회 임시총회에서 결의된 내용[125]을 통해 어느 정도 파악된다. 즉 여기서 ‘演出部, 演技部, 脚本部, 美術部, 映畫部의 各 部門 硏究會를 充實히 할 것’과 ‘客觀的 主觀的 諸 條件으로 因하야 一切 大公演의 方針을 抛棄하고 鬪爭力量을 移動劇場에로 集中식힐 것’이 결의된 것을 보면 예술투쟁을 위한 이동극장의 논의가 여기서 극단형태로서 구체화된 것을 알 수 있다. 그러나 무산자극장의 이동극장 논의는 1930년 4월 이후 안막·한재덕·임화 등이 귀국하고 이들이 카프 경성본부 재조직에 적극적으로 참여하게 됨으로써 일본에서의 활동은 부진하게 된다. 이에 따라 무산자극장은 자연스럽게 해체되지만[126], 여기서 구축된 예술운동 볼셰비키화의 구체적 전략은 조선에서 마치극장의 결성[127] 등 국내활동으로 이어졌다는 점에서 이들이 가졌던 조선 지향성이 어느 정도 실현화되었다고 볼 수 있을 것이다.[128]

---

123) 박영정, 같은 책, p.49.

124) 申 贊, 「在日本朝鮮勞動者演劇運動」(1932. 5), 『한국근대연극영화비평자료집』 4, 연극과 인간, p.276.

125)「東京 無産者劇場 臨示總匯開催 당면문제결의」, 『조선일보』 1930. 5. 24.

126) 무산자극장의 해체 시기는 대략 1930년 하반기로 잡을 수 있다. 그 이유는 무산자극장 제3회 임시총회의 시기(1930년 5월 16일) 이후에는 직장 내로 이동하여 공연하는 재일조선인 연극운동이 일본 각 지역에서 많아지는 데 비해, 무산자극장의 활동은 보이지 않기 때문이다. 또한 같은 해 11월 4일에 일본의 노농예술가연맹(문예전선파) 소속의 극단이었던 분센극장(文戰劇場) 탈퇴 멤버들이 ‘무산샤게키조(無産者劇場)’라는 같은 이름의 이동극단이 결성(無産者劇場, 「無産者劇場結成宣言」, 法政大学 大原社会問題研究所 소장 팸플릿, 1930. 11. 4.)되었으며, 이에 대해 아무런 문제 제기가 없었던 것을 보면 무산자극장은 이때에 벌써 해체되었던 것으로 봐야 한다.

127) 「『맛치』劇場創立 평양에 설립」, 『중외일보』, 1930. 3. 28.

128)

핵심멤버들의 귀국에 의해 무산자극장은 활동이 어려워진다. 또한 무산자사의 활동기간 동안 조선과 일본에서 일어난 검거사건[129]의 여파로 당 조직은 거의 괴멸상태에 빠지게 되었고, 이때 그들이 중시했던 조선과 일본에 대한 지향성의 비중이 바뀐다. 즉 김호영(金浩永), 김두용 등 재일노총에 있던 간부들은 "조선민족의 해방을 기약해 세력획득의 투쟁을 위해서는 그 전제로서 일본공산당을 지지하여 그 원조를 기대하지 않을 수 없다"[130]는 방침을 내놓게 된다. 사실상 이런 한일 연대의 방향성의 배경에는 1928년 7월에 열린 코민테른 제6회 대회에서 채택된 '일국일당원칙'[131]과 그 해 11월에 코민테른의 새 방침으로 받아들여진 '12월 테제'[132]가 있었다. 이후 무산자사의 운동노선 또한 한일 연대의 방향으로 크게 전환되는 기운이 고조된다.

즉 제1·제2차 검거를 경험한 무산자사의 핵심간부들은 우선 그 전까지 프로예술운동에 있어 지향점을 조선에 두고, 민족해방이라는 독자적 요구를 그 중심 내용으로 해온 것을 오류로 판단한다. 그리고 그 이후로는 "민족적 편견을 초월하여 일선(日鮮) 프롤레타리아트의 계급적 협동을 강조"[133]하게 된

무산자극장의 역량이 조선에서 확인되는 것은 1930년 3월 24일 평양에 설립된 프롤레타리아 연극단체인 '마치극장'의 경우이다. 즉 마치극장은 무산자사에서 편집부 책임으로 있던 한재덕이 중심이 되어 결성되었는데, 그가 무산자극장의 멤버였던 점과 마치극장의 공연 레퍼토리가 안막과 이병찬이 연출을 맡았던 프롤레타리아극장 이동부대의 레퍼토리와 겹쳐있는 점에서 그러하다. 맛치극장이 준비한 제1회 창립 공연 레퍼토리는 다음과 같았다.

"각본 작자
<民亂 前날> 각본부 작
<고개> 옷트 뮤러 작
<洗濯쟁이> 각본부 작
<炭坑夫> 루멜덴 작
<미물의 치료> 각본부 작
<트락크의 선물> 久板榮二郎 작
<全線> 각본부 개작"

(「『맛치』劇場 第一回公演 下旬頃 平壤에서」, 『조선일보』, 1930. 4. 5.)

129) 대표적으로 1928년 2월 당시 일본총국 책임비서였던 박락종(朴洛鐘)과 조선부장 최익한(崔益翰)이 체포되자 청년부 조직에 대한 추적이 이루어진 일을 들 수 있다. 같은 해 7월에는 제4차 조선공산당 재건 때 조선에서 책임비서로 있던 차금봉(車今奉)이 검거되고, 동경에서는 8워 29일에 20명 이상의 당 조직 관계자(조선을 포함해 36명)가 그리고 이듬해 5월에는 메이데이 행사를 계기로 수뇌자 등 25명이 검거되었다.

130) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.127에서 재인용.

131) 각 나라에서는 코민테른의 지부가 있고 또한 그 구성체인 단 하나의 공산당만이 존재할 수 있다는 것이다. 일본 내 조선공산당의 존재는 바로 이 원칙에 부합하지 않은 대상이 되었다.

132) 12월 테제의 핵심 내용은 과거의 조선공산당 재건운동은 민족주의 세력과 합동하여 주로 사회주의적 소부르주아 지식인고 학생들을 통해 전개되었지만, 이제부터는 민족개량주의자들을 고립시키는 동시에 노동자·농민을 기초로 한 당을 재조직한다는 것이었다.

다. 그런데 여기서 재일조선인 프로예술운동이 가졌던 민족적 해방의 요구가 '민족적 편견'으로 정의되고, '계급적 협동'이라는 국제주의적 시각으로 대체된 것은 일본인 운동과의 연대를 위한 이론적 근거가 마련된 한편, 민족성 자체에 대한 논의를 당분간 축소시킨다는 다른 문제를 대두시키게 된다.

그럼에도 불구하고 이런 한일 연대로의 움직임은 무산자사에 있던 몇몇 재일조선인 프로극 운동가들에게 긴요한 문제로 인식되기에 이른다. 예를 들어 권환은 예술운동의 볼셰비키화를 철저히 한다는 목적 아래 프로 예술가들이 제재(題材)로 삼아야 할 열 가지 목록 중 "조선 프롤레타리아트와 일본 프롤레타리아트의 연대적인 관계를 명확하게 하는 작품"[134]을 들고 있다. 권환은 무산자사에서 구축된 예술운동의 볼셰비키화 과정 속에 구체적 작품의 주제를 넣었다는 의미에서 김두용의 논리를 진일보시켰다. 그의 시각 속에는 '대중'의 요구와 계급적 연대의식이 자리 잡고 있었음은 물론이다.

이러한 의식은 1931년에 들어서면서 현실적인 과제로서 대두된다. 즉 1931년 3월에 나프의 기관지 『戰旗』3월호에 제출된 안막의 「프롤레타리아 예술운동의 현황(朝鮮におけるプロレタリア芸術運動の現狀)」은 조선과 일본의 프로예술운동의 조직적 연결의 중요성이 주장된다. 안막의 글은 주로 카프의 현 단계 상황을 중심으로 조선에서 프로예술운동이 어떻게 전개되고 있는지 자세히 기술하였다. 그의 논지 또한 예술운동의 볼셰비키화 임무를 내세우면서 카프 내 주요 이론가인 김기진, 박영희, 윤기정 등 우익적 경향의 이론가들을 비판하고 동시에 자신을 포함한 새로운 이론가들(임화, 이효석, 권환 등)의 지도적 역할을 강조하였다.

나프 기관지에 이 글을 발표한 안막의 목적은 일본에 그다지 알려져 있지 않은 조선프로예술운동을 알리기 위해서였다. 조선에서 전개되고 있는 부르주아예술(민족주의예술, 예술을 위한 예술, 사회민주주의예술 등)의 파시즘화와 일본제국주의 밑에서 당하고 있는 다양한 폭압의 심각성을 고발함으로써 지배계급과 무산계급 사이의 존재인 소부르주아 예술가들의 임무를 역설적으로 강조한 것이다. 이런 그의 이론적 근거는 '12월 테제'와 프로핀테른의 '1930년 9월 테제'였으나, 더 직접적으로는 1930년 11월 '국제 프롤레타리아 혁명작가대회'에서 결의된 '나프는 조선 프로예술운동에 더욱 관심을 가져

133) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.198.
134) 권환, 「조선예술운동의 당면한 구체적 과정」, 『중외일보』, 1930. 9. 2~16.

최대의 원조를 해야 한다'라는 지령에 두고 있음을 알 수 있다. 그의 논의의 핵심은 두 나라 예술운동의 조직적 연대의 필요성을 강조한 것이었다.

이런 움직임은 일본에서도 프롯트(일본프롤레타리아극장동맹) 제3회 전국대회에 참석한 신고송(申鼓頌)의 방청기록을 통해서도 확인된다.

> 在日朝鮮人 勞動者에 對한 演劇運動에 對하야. 이 問題는 大阪 戰旗座의 提案으로 具體的 討議를 中止바더 적극적 成案은 하지 못하엿스나 大阪 等地 朝鮮人 勞動者의 集團地區에는 朝鮮語 演劇 또는 朝鮮人을 위한 演劇이 必要하다는 것을 滿場一致로 決議하야 大阪戰旗座의 旣往에 假設된 鮮語部 가튼 組織과 硏究를 실천하기로 하엿다. (중략) 今年의 演劇活動은 勞動者 農民의 獨創性『이니치아듸』와 國際的 提携 等으로 重要한 『모멘트』가 되어잇다. 여긔 對하야 朝鮮의 프로레타리아 演劇活動은 엇더한 길을 밟어야 하겟는가 國內의 特殊事情과 이러한 要緊한『모멘트』와의 結合은 엇더케 하여야 되겟는가 ××的 演劇運動者로 默過할 수는 업슬 것이다 同志 諸君의 階級的 眞摯한 意見과 實踐이 잇기를 바란다.[135]

그의 글을 보는 한, 아마추어 조선인 연극단 출현에 대한 프롯트의 반응은 신고송에게 놀랍고 새로운 일본인 연극인들의 반응으로 비추어졌을 것이다. 이 기록이 재일조선인 밀집 지역이었던 오사카에서 관찰된 상황이긴 했지만, 프롯트의 이런 적극적인 반응을 볼 때 재일조선인이라는 존재를 그들의 연대의 대상으로서 새로 인식하려는 태도가 감지되었을 것이다.

이로써 무산자사가 가졌던 조선 지향성의 맥락은 일본과의 조직연대의 필요성이 대두됨으로써 새로운 국면을 맞이하게 된다. 그러나 무산자사의 활동은 1931년 1월에 이북만과 이수만이 조선에서 엄중취조를 받았고[136], 8월에는 카프 중앙위원이었던 임화와 이들은 무산자사의 중심 간부들에게로 차례대로 검거가 확대됨에 따라 조직이 와해되고 만다. 2중 3중으로 고통이 가해진 이런 탄압에 따라 보다 덜 심한 일본인 운동과의 연대를 절감하게 된다. 무산자극장 멤버들에게서 나타난 예술운동의 심화된 이론과 한일 연대의 움직임은 조선 지향성을 자신들 안에 내재시키고 코프 발족과 거의 같은 시기

135) 「日本 프로劇場同盟 第三回 全國大會 傍聽記」, 『朝鮮日報』, 1931. 5. 27~31.
136) 「『無産者社』 李北滿 被檢 그의 실제는 즉시 석방해 東大門署 嚴重 取調」, 『조선일보』, 1931. 1. 25.

에 결성된 동지사의 활동을 통해 그 실천을 위한 조직적 태세가 갖추어지게 된다.

1.4. 동지사로의 결집 경위 및 계급의식과 민족의식의 혼재

앞의 논의에서 동경지부 연극부와 그 이동부대로서의 프롤레타리아극장, 그리고 무산자극장의 이동극장 이론 등을 통해 재일조선인 프로극운동은 하나의 전문극단을 결성하는 데 필요한 역량을 조밀하게 축적시켜왔다고 할 수 있으며, 그 과정에서 현실적인 한일 연대의 방향성이 모색된 것을 확인하였다. 그러나 그것들은 조선에서의 프로극운동 전개를 전제로 했기 때문에 조선 국내에 지향점을 두었던 운동을 일본에서 구축한다는 의미가 컸다. 그러나 이 장에서 언급할 동지사의 활동은 그런 운동의 모습과는 다른 양상을 띠고 있다. 동지사가 정확히 어떤 활동을 했는지 알 수 있는 자료는 현재 찾아볼 수 없지만, 일본 당국의 기록과 신문 등의 몇 가지 자료를 통해 이 단체가 가졌던 취지를 짐작할 수 있다. 우선 동지사의 멤버 구성을 보면 다음과 같다.

書記局: 朴魯甲, 洪荒, 金寶鉉(金波宇)
編輯部: 申孤松, 蘇生, 李滌, 李如水, 金延漢,
組織部: 朴亥釗(朴石丁), 崔丙漢, 林將春,
經營部: 辛石然, 朴吉文, 吳天福[137]

이중 최병한, 박석정, 이찬, 박장춘, 박길문, 소생, 김연한, 오천복 등은 카프 동경지부 내지는 무산자사에서 활동을 한 사람들이었고, 구성원 중에는 이름이 보이지 않지만 이북만·김두용 또한 동지사 조직결성에 가담하였다. 멤버들 구성만을 보면 동지사가 앞의 두 단체에 속했던 활동가들을 단순히 합쳐놓은 것처럼 여겨진다. 그러나 여기에 신고송, 김파우 등 프로극운동의 실천가들이 참여하고 있으므로 동지사의 결성은 그 시작부터 프로극공연 실천의 폭이 열린 상태에서 출발했음을 알 수 있다.

그런데 이처럼 동지사에 실천적인 역량이 모일 수 있었던 것은 최병한을

137) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1038.

중심으로 결성된 '동경조선프롤레타리아 연극연구회'의 활동이 그 토대로서 작용하였다는 사실을 제외하고 논의할 수 없다. 일본 당국의 자료에 의하면 동경조선프롤레타리아 연극연구회 주요멤버는 최병한, 한원래(韓遠來), 이화삼(李化三), 윤상열(尹相烈) 등이었다. 이들은 1931년 6월에 결성되었으며 다음과 같은 표어를 내세웠다.

> 우리들은 무산계급운동에서 마르크스주의의 역사적 필연을 정확하게 인식하고, 무산자계급운동의 일부문인 프롤레타리아 연극운동을 통해 봉건적 계급관념 자본주의적 관념을 철저히 배격하여 전 피압박 민중의 해방을 기한다.[138]

그러나 『연극신문』[139]을 보면 이 연구회의 시작은 이미 1930년 9월경에 생긴 '동경조선프롤레타리아 연극연구부'라는 모임으로부터 그 흐름이 이어져왔음을 알 수 있다.[140] 이 연구부는 1931년 4월경부터 본격적인 활동을 개시했으며 신고송의 말에 따르면 당시 실업노동자 10여 명이 함께 모여 그 해 7월에 다마가와(多摩川) 일대의 토목노동자 집회에 2, 3차례 이동공연을 하였다고 한다.[141] 이때의 활동에 한원래, 이화삼, 윤상렬 등이 참여했을 것으로 추측된다. 그때의 이동공연 중 다마가와 사리채집장에서 열린 집회에서는 <이층의 사나이>, <하차>가 상연되었으며, 100여 명에 이르는 조선인 노동자들의 집회에서 공연되었다. 둘 다 1막 공연으로 내용이 짧긴 하나 특히 <하차>는 공연에 필요한 인원수도 모아야 했으므로 공연준비를 나름 철저히 해서 단체의 응집력이 마련되었을 것이다. 이런 공연활동이 프롯트로부터 주목을 받게 되고 그 활용성이 논의될 정도였으니 멤버들의 사기와 함께 공연 자체의 성과도 높았을 것이다. 이것이 조선인만의 본격적인 연극단체를 만들게 되는 계기가 되었으며[142], 동경조선프롤레타리아 연극연구회로서 이후에는 프롯트 가맹을 목표로 "계급적인 연극투쟁을 과감하게 이어간 것이

---

138) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1037.

139) 1931년 9월 20일 발간된 『연극신문』은 노동자들의 서클 활동을 원활하게 하는 목적으로 발행되었다.
(小野宮吉, 『演劇新聞』第1號, 日本プロレタリア劇場同盟, 1931. 9. 20, p.1.)

140) 高飛, 「日本に於ける民族演劇の現勢」, 『演劇新聞』第42號, 日本プロレタリア劇場同盟, 1933. 2. 15, p.3.

141) 신찬, 「재일본 조선 노동자 연극운동」, 『한국근대연극영화비평자료집』제3권, 태동, p.345.

142) 「朝鮮語劇團 確立へ」, 『演劇新聞』第2號, 日本プロレタリア劇場同盟, 1931. 10. 15, p.3.

다."[143]

동경조선프롤레타리아 연극연구회와는 별도로 비슷한 시기에 또 하나의 재일조선인 프로극 단체가 오사카에서 탄생된다. 이 단체는 오사카 지방의 노동자들 사이에서 만들어진 자발적인 아마추어 프로극단이었다. 이런 움직임이 생긴 큰 이유는 1920년대 후반에 있었던 3·15사건[144]이나 4·16사건[145]이라는 대규모 검거사건을 들 수 있다. 즉 부당한 취급에 반기를 들고 일어난 좌익계 대중들이 볼셰비키운동의 일환으로서 대중조직을 만들고 전국 각지로 확대시켜 나갔던 흐름과 맥을 같이 하고 있기 때문이다. 특히 오사카센키자(大阪戰旗座)[146] 내에 생긴 '조선어부'는 연극을 직장 속으로 가지고 들어가 수차의 이동공연을 올렸다고 한다.[147] 이때의 공연이 어떤 형태로 이루어졌는지에 대해 확인할 수 있는 자료는 없다. 그러나 프롯트 창립 때의 단체들[148] 사이의 관계로 미루어볼 때, 일본 프로극계에서 당시 이동연극용으로 흔히 쓰였던 <이층의 사나이>, <하차>, <도적놈> 등 비교적 내용이 짧은 작품이 상연되었을 것으로 추측된다.[149]

오사카센키자 내 조선어부의 이런 이동공연 활동은 오사카센키자가 프롯트 가맹단체였기 때문에 그 소식이 프롯트에 전해지게 되고, 신고송이 프롯

---

143) 高 飛, 같은 글, 같은 곳.

144) 1928년 3월 15일에 발생한 공산당원과 사회주의단체원들에게 가해진 전국적인 탄압과 검거사건을 말한다. 이때 무산정당 관계자 약 1,600명이 한꺼번에 검거되었는데, 이 사건을 계기로 좌익진영의 예술가들이 합동으로 향하는 움직임이 고조된 결과, 열흘 뒤에는 나프(전일본 무산자 예술연맹)가 발족되었다. (김사량, 「일본 프롤레타리아 연극 전성기의 담당자」, 『일본문화연구』 제55집, 동아시아일본학회, 2015, pp.14~15.)

145) 3·15사건 이후 일본에서도 공산당 재건운동이 재개되었으나, 당조직부원의 검거가 계기가 되어 1929년 4월 16일에 전국적으로 시행된 검거사건을 말한다. 그 해만 해도 5,000명에 가까운 공산당원이 검거되었다.

146) '센키자(戰旗座)'라는 명칭이 언제부터 사용되었는지 확실히 알 수 없다. 하지만 구 프롤레타리아예술연맹이 나프로 통합되면서 오사카에 있던 오사카지부도 나프 오사카지부가 되었고, 그 연극부로서 센키자가 결성되었다는 사실이 확인된다. (大岡欽治, 「関西における戦前プロレタリア演劇の研究(三)」, 『演劇会議』 第16号, 演劇会議発行所, 1970, pp.51~52.) 한편, '오사카센키자'는 프롯트 창립(1929년 2월) 직후인 2월 9일에 오사카좌익극장으로부터 개칭된 이름이다. (大笹吉雄, 같은 책, p.506.)

147) 신찬, 같은 글, 『한국근대연극영화비평자료집』 제3권, 태동, p.345.

148) 프롯트 창립 당시 그 구성 단체는 '동경좌익극장', '오사카좌익극장', '가나자와전위극장(金沢前衛劇場)', '시즈오카전위좌(静岡前衛座)', '교토청복극장(京都青服劇場)', '마츠모토지방준비회(松本地方準備会)', '코베지방준비회(神戸地方準備会)'였는데, 그 중 오사카좌익극장이 프롯트 가맹 직후인 1929년 2월 9일에 오사카센키자로 개칭도었다. (大笹吉雄, 같은 책, p.506.) 오사카센키자 내에 조선어부가 설치된 것은 1930년에 들어가서부터이다. (신찬, 같은 글, p.345.)

149) 浦曙駒, 「三一劇場과 國際演劇 十日間」, 『조선일보』, 1933. 3. 3.

트 제3회 전국대회에서 들은 것처럼 조선어부를 독립된 극단으로 결성하는 논의가 결의되었던 것이다. 그러나 프롯트의 이 결의안은 일본 당국의 탄압에 의해 무산되고 말았으며, 대신 여기에 자극을 받은 프롯트 내에 있던 두세 명의 조선인이 이번에는 동경에서 극단 결성을 준비한 것이다.

조선어 연극 또는 조선인을 위한 연극을 목표로 한 극단 결성을 위해 이들이 취한 방법은 일본의 '동경 프롤레타리아 연예단(東京プロレタリア演芸団)[150]' 내에 먼저 과도적 형태로서 조선어부(1931년 10월 15일 이후 확립)를 만들고 수차의 이동공연을 한 것이다.[151] '프롤레타리아 연예단'이란 일본 좌익극장에 있던 이동부가 1930년에 독립하여 결성된 단체로 아지·프로 계몽활동을 위한 이동형태의 작은 극단이다.[152] 프롤레타리아 연예단의 후속 단체인 메자마시타이(メザマシ隊)의 주요 활동가로서 김파우의 이름이 자주 보이므로 이 조선어부에는 그가 참여했을 것이다. 또한 프롤레타리아 연예단에 참여한[153] 신고송도 앞에 보았듯이 한일 연대의 뜻을 가지고 있었으므로 이 조선어부 결성에 적극적으로 가담했을 것이다.[154]

재일조선인 프로극 단체의 형성 과정 중 간과할 수 없는 것이 하나 있는데, 그것은 프롯트의 좌익극장과 신축지극단이 공동으로 주최한 '프롤레타리아 연극연구소'이다. 이 프롤레타리아연극연구소는 전문적인 배우훈련 교습소로서 1931년 4월 6일에 제1기 연구생을 모집하여 59명의 연구생이 입소했는데, 연구소 서기국원으로 있던 마쓰모토 캇페이(松本克平, 1905~1995)에 따르면 그 중 재일조선인 연구생이 3명이 참가하였다. 이 연구소는 교육기간

---

150) 1930년 4월 창립된 이동식 전문 연예대(演藝隊)이다. 이후 단순히 '프롤레타리아 연예단'으로만 표기한다.

151) 신찬, 같은 글, 같은 곳, 「朝鮮語劇團 確立へ」, 『演劇新聞』第2號, 日本プロレタリア劇場同盟, 1931. 10. 15. p.3.

152) 이 작은 극단은 이후 1932년 2월에 '메자마시타이(メザマシ隊)'로 개칭되고 나서 이동연극을 통해 프롯트 중에서도 가장 활발한 활동을 펼치게 된다. (江津萩枝, 『メザマシ隊の青春 築地小劇場とともに』, 未來社 1983, p.24. 藤田富士男, 「日本プロレタリア演劇運動の系譜-中国·大連における終盤戦」, 『演劇研究』第37卷, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2014, p.6.)

153) 신고송이 프롤레타리아 연예단에 「出版法違反事件其他에 관한 건」, 『思想에 關한 情報4』 경성지방 법원검사국 문서, 京城本町警察署長, 1932. 9. 13, pp.8~9.

154) 한편 신고송과 일본 프로극계 활동가들의 접촉은 그보다도 먼저 1929년 여름에 열린 '프롤레타리아연극 하기 강습회'를 통해 이루어졌던 것으로 보인다. 이 강습회는 2주 동안 무라야마 도모요시의 아틀리에에서 열렸으며, 강사진은 사사키 다카마루(佐々木孝丸), 무라야마, 히사이타 에이지로(久板栄二郎), 오노 미야키치(小野宮吉), 사노 세키(佐野碩), 스기모토 료기치(杉本良吉), 오가와 신이치(小川信一) 등 일본 프로극계 핵심 인물들로 구성되어 있었다. (大笹吉雄, 같은 책, p.518. 松本克平, 『八月に乾杯』, 広隆社, 1986, p.93.)

을 제1기·제2기 3개월씩으로 나누어 매주 6시간(월·수 3시간씩 수업)의 연극 이론 및 전문적인 실습을 6개월간 배우는 곳이었다.[155] 여기에 있던 제1기 연구생들이 같은 해 5월 29일부터 6월 7일까지 이치무라좌(市村座)에서 상연된 신축지극단의 <동양차량공장(東洋車輛工場)>(무라야마 도모요시 작, 히지가타 요시 연출) 공연에 엑스트라로 찬조출연을 하였다.[156] 그런데 이때 배역 중 '직공'과 '목공' 역할에 '김(金)'이라는 인물이 있고 '인부' 역은 '신(申)'이라는 인물이 맡았는데[157] 앞에서의 논의를 통해 이 두 출연자는 김파우와 신고송이었음이 드러난다.[158]

그해 9월 15일부터 개최된 연구소 제2회 양성 과정과 연구생 현황을 보면 이 프롤레타리아연극연구소가 재일조선인 및 일본인 프로연극인 사이의 교류를 촉진하는 매개적 역할을 한 사실이 잘 드러난다. 즉 제2회 연구생은 32명이었는데, 그 중 재일조선인 연구생은 남자 4명 여자 1명, 총 5명이었으며 1932년 4월초에 졸업한 그들 중 2명(남자 1명, 여자 1명)이 3·1극장에 소속하게 되었기 때문이다. 제2회 연구생들은 프롯트 전국대회나 프롯트 동경지부 창립대회에 참가하고 또한 기관지의 편집이나 발행·출판 및 그 배포 등 조직의 실제적 기술 습득에 중심을 두었기 때문에 가장 짧은 시간 안에 정확한 지식을 얻을 수 있었다.[159] 또한 제3회 연구생에는 총 57명 중 8명의 재일조선인 연구생이 포함되어 있었다.[160] 이를 보아도 프롤레타리아연극연구소의 교육과정은 프로극 활동에 대해 의욕과 관심이 많은 재일조선인 활동가들에게 합법적으로 이론과 실천을 익힐 수 있는 공간으로 작용했음은 의심의 여지가 없다. 이처럼 프롤레타리아연극연구소는 제1회와 제2회의 재일조선인

---

155) 졸업생들은 좌익극장, 신축지극단, 프롤레타리아 연예단, 그 외 입단을 희망하는 여러 극단·단체에 추천되었는데, 지도강사진이나 수업내용을 보면 당시 다른 데에서는 습득할 수 없는 교육내용이 죄다 모아져 있었음을 알 수 있다. 연구생들에게 가장 큰 특혜였던 것은 "연구생이라고 하더라도 극장에 속해 있는 사람들과 아무런 차이 없이 프롤레타리아연극 실천자가 되어 직접 공연활동, 이동활동에 참가하고 또 다른 한편 필요한 연극이론은 연구소에서 접할" 수 있다는 점이었다. 연구생들은 이론과 현장 경험을 통해 실천적인 역량을 키울 수 있었으며, "조직에 속하는 기술자들로부터 훈련을 받을 수 있었다. (丸山定夫, 「役者のはなし」, 『(綜合)プロレタリア藝術講座』第5卷, 內外社, p.86.)

156) 東野英治郎, 「俳優(7)プロレタリア演劇研究所の頃」, 『テアトロ』29卷, 1962, pp.16~20.

157) 倉林誠一郎, 『新劇年代記』<戰前期>, 白水社, 1972, pp.406~407.

158) 재일조선인 연구생 중 나머지 1명은 동경조선 프롤레타리아 연극연구소와 관련된 인물이었을 가능성이 있지만 확실하지 않다.

159) 松本克平, 같은 보고서, pp.134~135.

160) 松本克平, 같은 보고서, p.136.

연구생들에게는 자신들의 본격적인 극단을 준비하는 데 중요한 기관이 될 수 있었다.

이렇게 볼 때 1931년 전반에서 중·후반에 걸쳐 재일조선인 프로극 실천단체의 활동은 크게 나누어 보면 최병한을 통해 카프 동경지부 연극부로부터 그 맥이 이어진 동경조선프롤레타리아 연극연구소를 모태로 한 흐름과 오사카센키자 내 조선어부 이동연극 활동에서 자극을 받아 김파우·신고송 등의 실천가들이 동경에서 프롤레타리아연극연구소를 통해 프롤레타리아 연예단 내 조선어부로서 활동한 두 흐름이 공존했음을 알 수 있다.

이들 활동은 한편으로는 조선의 상황을 염두에 두고 '전 피압박민족의 해방'을 목표로 하고 그리고 프롯트의 조력 안에서 한일 연대를 구가하는 계급협동을 목표로 해서 본격적인 극단을 결성하려는 두 조류가 있었음을 알 수 있다. 이런 재일조선인 프로극 단체의 중요한 두 흐름은 무산자사의 와해라는 제약을 딛고 각각 스스로의 운동의 강화 및 확대를 위해 하나의 조류 속에 통합되어야 한다는 필요성을 자각한 결과라고 할 수 있다. 동지사는 바로 이러한 재일조선인 실천적 프로극운동의 두 흐름을 한 조직 안에 통합시키고 연구하는 단체였다.

동지사의 직접적인 활동에 대해서는 기관지인 『동지(同志)』에 자세한 기술이 있었을 것이지만, 현재는 찾아볼 수 없으므로 이론 당국 측 기록에 의지할 수밖에 없다. 그런데 일본 당국 측 자료는 실제로 프로극운동 당사자들의 직접적인 활동의 의도를 확인하기 어렵다. 따라서 프로극운동과 동지사의 상관관계에 대한 파악을 위해서는 그 기록을 재검토할 필요가 있다. 우선 1931년 11월 20일 결성당시 동지사가 가졌던 목표를 보면 다음과 같다.

> '동지사'는 정당한 마르크스주의예술이론을 파악하고 기술을 수련하는 연구단체로서 일본프롤레타리아문화연맹과 '카프'를 적극적으로 지원해 그 확대강화를 위해 투쟁한다.[161]

여기서 보듯이 동지사는 주로 마르크스주의의 예술이론과 기술을 연구하는 단체로서 출발했으나, 동지사 또한 재일조선인들만으로 구성된 단체였기 때문에 민족단체로서의 성격을 필연적으로 지녔음은 물론이다. 이는 사실 제

161) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.241.

3전선사부터 카프 동경지부 및 무산자사에 이르기까지의 조직운동 속에서 보인 조선 지향성의 맥락과 기본적으로 다르지 않다. 그러나 여기에 '전피압박 민중의 해방'을 목표로 했던 동경조선 프롤레타리아연극연구회의 최병한 등의 참여로 인해 동지사가 '마르크스주의의 예술에 대해 연구하는 민족단체'라는 2중적인 성격이 좀 더 강하게 부여되었음을 주시해야 한다.

동지사가 가졌던 이러한 이중적인 특성은 특히 동지사의 코프에의 가맹이라는 문제를 둘러싸고 표면화되어 나타난다. 이를 알기 위해서는 동지사의 일본프로극운동으로의 합류에 대한 코프 측 상황부터 살펴보아야 하겠다. 하나는 코프 창립 때의 행동강령이었던 '식민지 및 반식민지에서의 제국주의적 지배문화에 대한 투쟁'이라는 목표는 단지 강령으로만 받아들여졌었고, 실제로 식민지 문제에 관해서는 기관조차 존재하지 않았다는 문제의식이다.[162] 이는 3·15 및 4·16사건 이후 재건된 일본공산당이 프로핀테른 제5회 세계대회(1930년 8월)에서 결정된 「프롤레타리아문화-교육조직의 역할과 임무」[163]라는 테제 수행을 코프가 맡게 되면서 그와 같은 기관의 필요성이 다시금 대두되었던 것이다.

또 하나는 동지사 멤버들 중에는 나프에 소속(동지사는 코프보다 먼저 성립되었음)되지 않은 사람들이 있었으므로 이들에 대한 소속문제가 대두되어 조선인단체를 만들고 그것을 코프에 가맹시켜야 한다는 주장이 나타난 것이다.[164] 여기서 확인할 수 있는 것은 동지사 간부들이 일본 프롤레타리아예술운동에의 합류를 적극적으로 추진하려 하였다는 점이다. 이는 무산자사의 운동방침과는 뚜렷한 차이인데, 당시 일본에서의 조선공산당이 괴멸상태에 빠져 있었다는 것을 고려하면 더욱 동지사가 코프와의 접점을 찾으려 하였다는 점이 이해된다.

이런 배경을 볼 때 동지사가 코프에 가맹하고 일본 프로문화운동 속에서 활동하게 된 추이는 어느 정도 필수적인 사항이었음을 알 수 있다. 그런데 그 가맹의 방법을 놓고 표면화된 것이 동지사의 민족단체로서의 정체성이다. 즉 '하나의 국가 안에 민족적으로 두 단체의 병립은 이론상 불가하다'[165]는

162) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.240.
163) 「プロレタリア文化=及び教育の諸組織の役割と任務」, 『プロレタリア文化』2月號, プロレタリア文化聯盟, 1932. 2.
164) 小川信一, 「組織に関する二三の問題」, 『プロレタリア文化』1月號, プロレタリア文化聯盟, 1932. 1, pp.92~93.

일국일당원칙을 동지사에게도 적용시킬지 어떨지에 대한 논의가 코프 내부에서 일어난 것이다. 코프 서기국의 입장은 일국일당원칙에 의거하여 코프에의 해소를 주장하였다. 서기국장을 맡은 오가와 신이치(小川信一)의 다음 언급에는 계급적 사안 속에 민족적인 문제를 포함시키려는 의도가 보인다.

> 조선인만의 예술단체를 만드는 것은 문화연맹의 입장에서 말한다면 오류라 해야 한다. 일본에서 노동하고 있는 조선인 노동자와 일본인노동자를 구별하는 것은 오류이다. 우리는 민족적인 모든 편견을 버리지 않으면 안 된다. 우리는 협력하여 일본제국주의에 대해야 한다. (중략) 단 이때 주의해야 하는 것은 조선에 있는 예술단체의 협의회 격인 카프이다. 이것은 당연히 조선프롤레타리아문화연맹으로 발전되어져야 하는 것으로, 동지사 사람들에게는 (중략) 조선의 문화운동의 확대·강화를 위해 싸워야 할 책임이 가해져 있다. 이 책임을 포기하는 것은 오류이다.[166]

코프 서기국의 입장을 대변하는 그의 말은 계급적 문제와 민족적인 문제 두 가지를 함께 다루고 있다는 의미에서 두 가지 성격을 모두 갖춘 동지사 사람들에게 설득력 있게 다가갔음직도 하다. 그러나 다른 한편 민족단체로서 동지사가 갖는 성격을 축소시키게 한다는 층위 또한 존재한다.

이에 맞선 주장은 무라야마 도모요시와 모리 이치로(森一郎)가 제기한다. 그들의 견해는 "일본 내지(內地)에 있어 민족제(民族制)로 된 조선인만의 문화적 대중적 조직이 필요하므로 동지사는 카프 동경지부로 전화(轉化)되어야 한다"[167]는 것이었다. 이는 일본 내 조선인 노동자들의 문화적 욕구를 충족시킨다는 점에서 더욱 민족적인 시각을 이해한 의견이었다.

동지사는 이러한 두 견해 모두를 그대로 카프 중앙에 보고하였으며 의견을 구하였다. 여기에서 한 가지 주목할 것은 동지사가 카프 중앙과 연결고리를 쥐고 있었다는 것이다. 이는 물론 구성원 개인적으로는 감정적인 어긋남이 있었으나 조직적으로는 연관관계가 지속되어 있었음을 나타내는 것이다. 사실 이는 무산자사에서 활동하던 동경소장파들의 역량이 카프 중앙으로 넘어간 것을 상기한다면 극히 자연스러운 일이었을지도 모른다.

---

165) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.241.
166) 小川信一, 같은 글, p.93.
167) 坪江汕二, 『在日本朝鮮人概況』, 巖南堂書店, 1965, p.153.

동지사 해체문제는 결과적으로 카프 중앙위원 측으로부터 '동지사는 해체하고 코프로 가맹하는 것이 이론상 정당하다'[168]는 결정이 떨어지게 되자, 동지사는 스스로 해체선언을 하고 코프 내 조선협의회 확립을 추진하게 된다. 이 과정에서 무라야마·모리의 견해로 대변되던 동지사 멤버들이 가졌던 민족단체로서의 자각은 일제히 계급의 관계로 보는 시각으로 바뀌게 된다. 신고송, 박석정과 코프 서기장 오가와 신이치 외 서기들이 함께 협의를 하고, 1932년 2월 2일에 안막, 이찬, 박석정이 작성한 '해체선언'을 통해 동지사는 두 달 남짓한 활동기간을 마치게 된다. 그 해체선언 중 주요한 내용을 보면 다음과 같다.

> 동지사는 처음 자신의 조직을 민족적으로 구별된 재일조선인만의 조선예술서클로서 그 목표가 단순히 프롤레타리아예술연구에만 있다고 하는 잘못된 규정으로 인해 (중략) 첫째로 재일본 조선노동자의 문화적 욕구의 충족을 위한 투쟁, 둘째로 카프를 주체로 한 조선프롤레타리아예술(문화) 운동에 대한 적극적인 원조를 위한 투쟁이라고 규정하기에 이르렀던 것이다. 그러나 (중략) 민족별로 재일조선인만으로 독자적인 문화적 대중적 조직을 가지는 일이 마치 민족문화의 구속함이 없는 자유로운 발달의 촉진을 위한 올바른 방책인 양 생각해온 견해는 그 조직적 방향에 있어 전연 틀린 것으로서 비판받아야 한다. (중략) 종주국(예컨대 일본) 민족은 지배계급에 속하고 식민지 민족(예를 들어 조선)은 피압박계급으로 볼 수 없는 것처럼, 다수의 계급에 의해 이루어져 있는 민족의 문화를 단순히 민족문화로서 이해하지 않고 동일의 민족에 대해서도 그 계급관계에 의해 프롤레타리아문화민족 개량주의문화 등으로 구별함으로써 비로소 민족문화에 대한 정당한 견해를 얻을 수 있게 된다. (중략) 일선(日鮮) 노동자농민은 그 공통의 강적(强敵)인 일본제국주의에 대항하여 결합함이 필요하며, 또한 일본프롤레타리아문화운동은 더욱 더 식민지 조선의 혁명적 프롤레타리아문화운동의 원조를 위한 투쟁을 수행함으로써 위대한 성과를 거두어야 한다.[169]

여기에 나타난 것처럼 처음에는 자신들이 가졌던 민족문화에 대한 인식에 대해 자기비판하면서 이제부터는 계급관계에 의해 이해되는 민족문화 건설의 방향으로 나아가려는 변화가 확인된다. 또한 일본 프로문화운동으로부터

168) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1039.
169) 同志社, 「資料 解體宣言」, 『プロレタリア文化』第二卷 第三號, 日本プロレタリア聯盟印刷所, 1932. 7, pp.105~107.

의 원조를 강하게 요구하는 모습에서는 당연히 자신들이 그 중개 역할이 되므로 큰 지원자를 영입하여 한일 간 프로문화운동의 모든 면에서 상승효과를 거두겠다는 의향도 있었을 것이다.[170]

동지사가 이런 행동으로 나가게 된 것은 사실상 이들의 프로극 실천부대라고 할 수 있는 동경조선어극단의 활동이 있었기 때문이다. 동지사와 동경조선어극단이 유기적인 관계에 있었다는 사실은 전반적으로 두 단체의 활동시기가 겹쳐져 있고 동경조선어극단이 프롯트에 가맹한 시기 또한 동지사 해체선언 발표 직후(1932년 2월)였던 것을 보아도 분명하다. 즉 동지사가 마르크스주의적 예술이론의 연구를 담당하고, 그것을 실천 형태로 옮긴 것이 바로 동경조선어극단이었다고 할 수 있다. 동지사의 안목은 그 실천 단체인 동경조선어극단의 활동을 발전시키고자 한 것이었다.

이런 사실은 동지사가 예술운동에 대해 가졌던 의식에서 더 구체적으로 파악할 수 있다. 즉 동지사는 자신의 임무를 "1. 재일본조선노동자농민들 속에서의 예술운동, 2. 조선에 있는 예술운동의 원조"[171]에 두었는데, 그 중 첫 번째 임무가 바로 동경조선어극단의 활동을 의미했던 것이다. 그리고 거기에는 예술운동의 볼셰비키화 과정으로서 노동자 및 농민 속으로 예술을 파급시키려고 했을 때 관중으로서의 조선인 노동 대중의 발견이 하나의 계기로서 작용했을 것이다. 즉 이들의 존재는 이들 뿐만 아니라 일본 프로극계에서도 하나의 중요한 관심 대상이었으며, 양쪽 운동의 합류가 제창되기에 이르는 핵심적인 요소였을 것이다.

이러한 프로극계 동향과 함께 동지사 속에 일본인 운동으로의 지향점이 생기게 된 또 하나의 이유를 들자면 그들 조직 속으로 새로 들어온 신고송, 김파우 등 이미 일본 프로극 진영 속에서 연극 활동을 전개하던 활동가들의 영향도 무시할 수 없다. 그들의 참여는 김두용이 가졌던 일본인 운동으로의 해소 논의[172]의 연장선 위에서 프로극운동도 그 뒤를 따르게 하는 직접적인 원인을 제공했으리라 여겨진다. 여기에 그때까지의 재일조선인 프로극운동조직에서 나타난 조선 지향성에 더하여 일본 내 조선에 대한 지향성이 함께

---

170) 동지사가 해소와 코프 내 조선협의회 결성에 대한 의도에 대해서는 다음 장 서두에서 다시 한 번 자세히 검토하겠다.

171) 任展慧, 같은 책, p.166.

172) 金斗鎔, 같은 글, p.270. 김두용은 이 글에서 무산자사가 나프로 해소되어야 했음을 회상하고 있다.

공존했음을 알 수 있다. 동지사에는 작가, 연극, 영화, 음악, 미술의 다섯 부문이 있었으나[173] 그 중 가장 활발한 활동을 벌인 것이 동경조선어극단의 활동이었으며 그런 의미에서 이때의 재일조선인 프로극운동에 있어 동지사는 하나의 큰 기둥 역할이 되어 있었다. 다음의 논의에서는 이런 시각에 입각하여 직접 동경조선어극단이 공연을 통해 그 대중들과 어떻게 상호작용했는지를 살펴보도록 한다.

2. 동경조선어극단의 공연실천 방향성

2.1. 조선인 노동자 관중들과의 공감대 형성: <하차(荷車)>

앞에서 본 두 가지 프로극단의 과도적 형태가 1931년 11월에 하나로 통합되어 결성된 극단이 동경조선어극단이다.[174] 그런데 이 합동은 먼저 조선어부를 없애고 규모가 더 컸던 동경조선프롤레타리아 연극연구소를 재조직함으로써 이루어진 것이다.[175] 따라서 이 극단은 사실상 최병한이 주도하였다고 보아야 한다. 조선어부에 있던 김파우나 신고송 등은 원래부터 프롯트와 긴밀했기 때문에 프롯트로부터의 지원을 동경조선어극단에 원활하게 전달하는 역할을 하게 된다.

동경조선어극단의 제1회 공연은 그해 말 12월 23, 24일 양일간 '조선노동자의 밤(朝鮮勞動者の夕)' 행사의 일환으로서 축지소극장 무대에 올려졌다. 이 때에 상연된 작품은 <하차(荷車)>, <도적놈(泥棒)>, <삼림(森林)> 세 편이었으며 모두 조선어로 그리고 프롤레타리아 연예단 찬조출연으로 <프로재판(プロ裁判)>은 일본어로 상연되었다.[176] 이들의 제1회 공연은 사실상 재일조선인 프로극 공연 중 처음으로 정식 극장에서 상연된 것이다. 이날 행사는 프로키노[177] 및 일본프롤레타리아음악동맹(P·M) 조선부 등의 응원으로 성황

---

173) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, pp.1038~1039.

174) 이러한 움직임에 대해서는 동경조선프롤레타리아 연극연구소가 프롯트 가맹을 목표로 활동했던 점과 프롤레타리아 연예단 내 조선어부의 활동이 프롯트의 지도 및 지원 아래에서 이루어졌던 점을 고려할 때, 두 개의 재일조선인 프로극 단체의 통합은 프롯트의 활동 방침 아래 이루어졌다고 할 수 있다.

175) 신 찬, 같은 글, p.346.

176) 「東京で初めての朝鮮語の芝居…朝鮮語劇団の第一回試演成功　プロットプロキノも助演で」, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1932. 1. 1, p.2.

을 이루었다고 한다. 이틀 동안의 공연을 통해 400명의 노동자가 보러 왔으며 그 중 80%가 재일조선인이었다.

동경조선어극단이 창단되었을 때 단원수는 12~13명이었던 것으로 알려져 있다. 이들은 이듬해 2월 14일부터 23일까지 '국제연극데이' 행사에 참여해 <하차>를 재상연했는데, 이때의 공연 프로그램에 소개된 아래의 단원들이 동경조선어극단의 핵심단원이었다고 말할 수 있을 것이다.

> 최병한, 이선(李宣), 윤상열(尹相烈), 이화선(李化仙), 이춘남(李春男), 김정숙(金貞淑), 조영준(趙榮濬), 황성봉(黃性峰), 아상월(阿上月), 전일검(全一劒)[178]

여기에 동경조선프롤레타리아 연극연구소에 있던 한원래와 김파우, 신고송을 포함시키면 13인이 된다. 위 단원들 중 대부분은 동경에 사는 노동자들이었다.[179]

동경조선어극단의 제1회 공연에 대해서는 신고송이 노동자 동원수도 그렇거니와 상연 레퍼토리도 '자체의 역량과 경제적 조건' 때문에 1막 작품들밖에 준비하지 못하였다며 자기비판하고 있다. 이는 환언하면 그때의 작품들은 이미 과거 이동공연을 통해 어느 정도 시도된 작품들이라서 특별한 변화를 주지 못하였다는 것을 의미한다. 따라서 이 극단은 양과 질 양면에서 앞으로 어떻게 나가야 할 것인가에 대한 방향성을 모색할 수 밖에 없다.

먼저 <하차(荷車)> 공연분석에 앞서 이들이 사용한 텍스트에 대한 논의가 선결되어야 한다. 현재 상연대본이 남아있지 않으므로 당시 공연 평이나 제반 여건으로부터 추측하여 상연텍스트에 가까운 판본을 가려내야 한다. 사실 <하차>는 동경조선 프롤레타리아연극연구소의 노동자 집회 공연에서도 상연된 바 있고, 1929년 7월에 계획된 프롤레타리아극장 이동부대 조선 순회공연 레퍼토리 중에서 유일하게 검열을 통과한 작품이기도 하다. 검열로 인해 허가된 공연이 많지 않았던 당시 상황을 고려할 때 동경조선어극단의 <하차>도 기본적으로는 동경지부 연극부에서 가지고 있던 조선어 역본이었던

---

177) 1929년에 결성된 일본프롤레타리아영화동맹의 약칭. 1930년 전후에 좌경적인 영화를 제작하고 상연하였으며, PM과 함께 돌아다니면서 영화회가 이루어졌다.

178) 倉林誠一郎, 『新劇年代記 戰前編』. 白水社, 1972, p.447.

179) 「東京で初めての朝鮮語の芝居　朝鮮語劇団の第一回試演成功　プロット·プロキノも助演で」, 같은 신문, 같은 곳.

것으로 생각된다. 동경지부가 가지고 있던 조선어 역본과 유사한 텍스트로 생각되는 것으로 박영희가 『조선지광』[180]에 발표한 <하차>가 있다.

그런데 동경조선어극단이 국제연극데이에서 상연한 <하차>는 최병한 역으로 되어 있다. 최병한 역 <하차>를 볼 수 없으므로 문제는 박영희가 발표한 <하차>와 최병한 역의 <하차>의 차이이다. 이를 알기 위해서는 그가 <하차> 서두에 쓴 글과 <하차>의 내용을 직접 대조해보며 검토해 보아야 한다.

> 不幸히 캅푸 東京支部 演劇部의 日驛과 朝鮮驛만 잇고 그外의 原文이나 或 參考될 다른 驛이 업슴으로 爲先 그냥 多少間 改驛 訂正을 加혀서 發表한다. 主人公의 일음도 朝鮮人名으로 한 것을 그냥 하엿다.[181]

그의 짧은 표현만으로는 정확히 해석할 수 없으나 그가 동경지부 연극부가 소유하고 있던 조선어 역본을 다소 개작한 것이 드러난다. 물론 박영희가 발표한 <하차>는 1930년 8월에 출판되어 동경조선어극단보다도 시기가 이르다. 하지만 전술했듯이 동경조선프로레타리아 연극연구회의 모태였던 최병한의 동경조선 프롤레타리아 연극연구부가 1930년 9월경에 생겼다는 것을 고려해보면 동경지부 연극부장이었던 최병한이 그 전에 조선어 번역본을 만들었을 것으로 추측된다. 박영희가 참고한 동경지부에 있던 조선어 역본은 최병한 번역이었을 것이다.

그런데 최병한의 조선어 역본은 또 일어 번역본을 통한 중역이었다.[182] 그가 참고로 하였다고 생각되는 일어 번역본은 두 가지가 있다. 하나는 『문예전선』[183]에 발표된 쓰지 쓰네히코(辻恒彦)의 <니구루마(荷車)>(Otto Mülle 원작 <Der Wagen>이고, 다른 하나는 일본 프로극계 선각자로서 '트렁크극장'을 이끌었던 사사키 다카마루(佐々木 孝丸, 1898~1986)가 이동연극용 대본으로서 같은 제목으로 낸 번안본[184]이다. 쓰지 쓰네히코는 1926년 11월에

---

180) 옷토·뮤라 原作, 「荷車」, 『朝鮮之光』 第92號, 朝鮮之光社, 1930. 8.
181) 박영희 서두문, 옷토·뮤라 原作, 같은 희곡, 같은 곳.
182) 동경조선어극단 제1회 공연에서 상연된 <하차>의 텍스트가 일어 번역본을 통한 중역이라는 사실은 1932년 『プロレタリア文化』 2월호에 실린 '국내 문화뉴스(國內文化ニュース)' 란에 기재되어 있다. (山内謙吾 編, 『プロレタリア文化』 2月號, 日本プロレタリア文化聯盟, 1932. 2, p.100.)
183) 『文藝戰線』, 文芸戦線社, 1927. 10, pp.84~93.

결성된 본격적인 프로극단 '전위좌(前衛座)'[185]의 창립공연 <해방된 돈·키호테(解放されたドン・キホーテ)>[186]를 비롯해, 해외의 신흥문학 번역자로서 프로극계와 관련이 깊은 사람이었으며, 1930년까지 여러 번 지면[187]에 실렸다. 최병한의 조선어 역본이 어느 쪽 텍스트를 통한 중역이었는지는 비교가 필요한데, 결론적으로 말해 사사키의 번안본은 그 가능성이 희박하다. 왜냐하면 동경조선어극단의 제1회 공연의 재상연이었던 국제연극데이의 공연 프로그램에는 차부(車夫), 노동자, 여공 등이 나오는데 사사키의 <니구루마>에는 여공이 안 나오고 차부의 '아내'가 대신 등장하고 있기 때문이다. 또한 사사키의 <니구루마>가 "원본과 상당히 다른 작품"[188]이라는 이유와 함께 철저히 일본의 상황에 맞게 번안되어 있어서 "민족연극의 발전상으로 보아도 큰 의의를 갖는 것으로서 상당히 기대"[189]를 받고 있었던 동경조선어극단의 공연 텍스트로 사사키의 번안본의 내용이 들어갔을 리 없다.

한편 박영희가 발표한 <하차>와 쓰지 쓰네히로의 <니구루마>는 거의 같은 내용이다. 두 번역본의 차이는 주인공 중 노동자 청년들의 이름이 프리츠, 로버트, 겔트루드라는 이름 대신 A, B, C라는 인물로 대체되어 있는 점과 그들이 속해 있는 단체가 공산청년인지 조합인지의 차이 뿐이다. 이렇게 볼 때 동경조선어극단이 쓴 공연텍스트는 '<데르 바겐>을 직역한 쓰지의 <니구루마>'[190]를 중역한 최병한의 <하차>였음을 알게 된다. 그것은 박영희에 의해 정정된 등장인물들의 이름을 빼면 박영희가 발표한 <하차>와 거의 유사하였다고 보아도 큰 무리가 없다. 다음에 쓰지의 번역본을 중심으로 동경조선어 각본의 <하차>를 분석해 보기로 한다.

우선 <하차>의 줄거리는 다음과 같다. 주인의 땅을 일구어 사는 빈농인

---

184) 落合三郎, 「荷車」, 『慶安太平記後日譚』, 鹽川書房, 1930. 5. 오치아이 사부로(落合三郎)는 사사키의 필명이다.

185) 전위좌는 기존에 있던 '트렁크극장(トランク劇場)'의 성공에 힘입은 멤버들을 중심으로 『문예전선』 작가들을 총 망라한 선진적인 문예인과 연극인들의 집합체적인 극단이었다. (김사량, 같은 논문, p.24.)

186) ルナチャルスキー作, 千田是也·辻恒彦 共譯, 『解放されたドン・キホーテ』, 金星堂, 1930.

187) 「荷車」, 『新興文学全集』第18巻, 平凡社, 1928.「荷車」,『新興文學全集』第18卷, 平凡社 1930.『銀行家が戰場を馳驅する(世界プロレタリア傑作選集)』, 平凡社, 1930.

188) 김재석, 「<하차>에 대한 비교 연구」, 『語文學』第112輯, 한국어문학회, 2011, p.253.

189) 「鮮人勞動者の喜び 朝鮮語劇團の公演」, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟『演劇新聞』發行所, 1931. 12. 15, p.2.

190) 김재석, 같은 논문, 같은 곳.

차부는 '짬을 흘리고도 죽 한 그릇 못 먹는 놈'이다. 그는 주인의 심부름으로 무거운 짐을 실은 하차를 끌고 가는 도중, 짐이 너무 무거워 하차가 꼼짝도 하지 않자 지나가는 귀부인, 목사, 교수, 부르주아 중학생 등에게 도움을 요청한다. 그 과정에서 경관이 개입되고 실랑이가 벌어지게 된다. 소위 사회의 고위층이나 얼핏 보기에 공적 권리를 위한 위치에 있는 그런 사람들은 진작 곤경에 처해진 신분이 낮은 사람에게 도움을 주지 못할망정 도리어 화를 내피하거나 규제를 강하려고 한다. 오직 끝에 나오는 조합원인 노동자들만이 하차를 밀어 차부를 도와준다. 이처럼 <하차>는 부르주아계층과 프롤레타리아계급의 대립관계를 각각 유형 인물들의 접촉을 통해 이분법적으로 나타내고 있다. 결국 이 극에서는 노동자와 농민의 연대가 강조된다.

앞에서 말했듯이 동경조선어극단의 제1회 공연은 전반적으로 평이 좋았으며 그 후에도 이 <하차>를 가지고 이동공연을 꾸준히 해나간다. 『연극신문』을 통해 추산되는 이들 <하차> 상연의 장소만 세어도 10군데가 넘는다.[191] 그 중 <하차>에 대한 대표적인 관극 평들을 보면 다음과 같다.

> ① 상당히 평판이 좋았고 특히 마지막 장면에서는 정말로 노동자와 농민이 손을 잡아야 한다는 굳은 의지를 결심하게 하였다.[192] (1932. 2. 1.)
> ② <하차>는 조선의 형제들에게 뱃속에서부터 '의의 없음!'을 외치게 한다.[193] (1932. 2. 15.)
> ③ 동경조선어극단은 최근에 눈부신 활약을 계속하고 있다 (중략) 동경 근교로 순회 소공연을 하였다. (중략) 관객은 네 군데 합계 1천명이상으로 집계되었으며, 그 대부분은 조선의 형제들이었다.[194] (1932. 2. 15.)
> ④ 이번 <하차>는 시로 근사하였다. (중략) 자본가들의 앞잡이인 너구리들이 남을 위하는 척하면서 실속을 차리는 모습이 잘 보였다. 자기의 동포인 형제에

191) 동경조선어극단의 창립공연(1931년 12월 23·24일)부터 1932년 2월 15일 이전까지 『연극신문』에 실린 동경조선어극단의 이동공연 횟수를 합산하여 말한 것이다. 지면에 발표된 것만 보아도 이 시기에 하코네야마(箱根山)의 토목공사장, 동경 조호쿠(城北) 소비조합 주최 '조선노동자의 밤(朝鮮勞動者の夕)', 미카와시마(三河島)의 미야마클럽(三山クラブ), 후츄(府中) 연예장, 가나가와(神奈川) 후타고(二子), 다마가와(多摩川)의 다카츠칸(高津館), 나카노(中野), 축지소극장 등 각지에서 공연이 이루어졌음을 알 수 있다.

192) 「朝鮮語劇団の目覺しい躍進ぶり」,『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1932. 2. 1, p.2.

193) 「職場の兄弟の喊聲の中に 東京支部競演開始 二月十五日を記念して」,『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1932. 2. 15, p.2.

194) 「プロット加盟記念 朝鮮語劇団近郊公演に！」, 같은 신문, 같은 곳.

게 개만도 못한 취급을 하는 고등 음매 귀부인들, 그리고 조선의 부르주아자식…나는 보면서 화가 치밀어 참을 수가 없었다. 끝에 가서 진정한 노동자가 오고 다른 형제의 짐까지 하차에 실어 기운차게 그것을 미는 장면 등을 보면서 참으로 마음이 든든하였다. 앞으로도 계속해서 조선어극단의 연극을 보여주길 바란다.[195] (1932. 3. 20.)

이 같은 반응을 통해 당시 동경조선어극단의 <하차>가 관중들에게 어떻게 비추어졌을지 짐작해 볼 수 있다. 첫째로 이들의 <하차> 공연은 상당한 수준을 갖췄을 것으로 보인다. 축지소극장에서 제1회 공연을 성황리에 마친 그들에게 있어 그 전까지도 계속 상연해 온 <하차>의 극적 완성도는 의심되지 기 때문이다. ①은 이동연극을 했을 때의 관중들의 반응인데, 박영희의 <하차>에서도 보이듯이 그들의 공연이 농민과 노동자의 연대가 중요하게 다루어졌을 것으로 추측된다. 특히 다수의 일본인 노동자가 있는 현장에서는 관객이 충분히 이해할 수 있도록 시작하기 전에 해설을 넣는 노력도 부가되었다.[196] 이런 주제를 재일조선인들이 상연함으로써 인종의 차이를 넘어 프롤레타리아트라는 공통의 의식을 갖게 하는 데 효과를 올렸을 것이다. 또한 이들은 보통 프로키노, P·P, P·M(일본 프롤레타리아 미술가동맹)과 함께 이동공연을 했는데, 프로키노가 가진 영사기를 조명 대신에 사용한다거나 하는 방식을 쓰면서 매 공연에 임하였다. 이와 같은 이들의 의욕적인 열의는 관중들로부터 ①과 같은 긍정적인 반응을 자아낸 것이다.

두 번째로 ②, ③의 반응을 통해 조선인 노동자 관객들과의 소통이 원활했음을 알 수 있다. 동경조선어극단은 제1회 공연을 마치고 지면을 통해 '동경지방의 조선 형제들의 피크닉, 좌담회로 지속적이고 원활하게 이동공연을 한다'[197]는 뜻을 밝혔고, 그 장소는 산허리 토목공사장에 있는 오두막에서 자그마한 회관에 이르기까지 다양하였다. 공연장이 도심에 가깝거나 행사 규모가 커질수록 경찰 당국으로부터 제약에 노출되었음은 물론이다. 그런 상황 속에서 보통 100명에서 250명 정도의 재일조선인 관중들로부터 '뱃속

195) 「通信 感激した朝鮮語の芝居」, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1932. 3. 20, p.2.
196) 「朝鮮語劇団の目覺しい躍進ぶり」, 같은 신문, 같은 곳.
197) 「東京で初めての朝鮮語の芝居 朝鮮語劇団の第一回試演成功 プロット·プロキノも助演で」, 같은 신문, 같은 곳.

에서부터 ‘의의 없음!’을 외치게 한다’는 반응이 나왔음은 무대와 관중석 사이의 소통이 상당히 원활했음을 의미한다. 공연의 내용을 하나의 정보로 본다면 발신자와 수신자 사이의 정보전달이 상호 간에 즉각적으로 이루어졌음을 나타낸다.

세 번째로 ④를 통해 알 수 있는 것은 그들의 <하차>가 조선의 상황에 맞게 각색된 무대였다는 사실이다. 여기에 언급된 인물들의 상황으로 미루어볼 때, 이 공연은 기본적으로 앞서 본 박영희 발표의 <하차>와 가까운 텍스트였음이 비로소 분명해진다. 동경에 사는 일본인으로 추정되는 이 프롯트 통신원이 느꼈던 반응을 볼 때 이들 <하차>가 언어적인 한계를 뛰어넘어 조선의 상황에 내용을 맞춰져 있었다는 사실이다. 조선어를 알아듣지 못했을 이 통신원에게 조선의 상황이 전달되게 하고 프롤레타리아트로서의 연대의식을 불러일으켰다는 것은 주목할 만하다.

그림1: ‘국제연극데이’의
공연 프로그램

국제연극데이에서의 <하차> 상연[198] 또한 호평을 받았다. 이때 공연에서

198) 국제연극데이에서 상연된 <하차>의 공연진은 다음과 같다.
‘번역: 최병한, 연출: 이선, 장치: 윤상열, 의상: 이화선. 차부: 이춘남, 귀부인: 김정숙, 청년단원: 조영준, 중학생: 황성봉, 목사: 아상월, 교수: 윤상열, 여공: 이화선, 노동자: 전일검.’ (『××演劇デー プロット 東京地方支部所屬劇團 競演 プログラム』, 1932. 2. 13~22.)

는 특히 '차부'역을 맡은 이춘남의 연기가 돋보였다.[199] <하차>에 대한 관극평들을 모두 종합할 때 동경조선어극단의 공연에서 특별히 부족함이 지적되어 있지 않았다는 점은 실로 놀라운 일이다. 이는 어느 정도 볼만한 연출력과 경험많은 단원들의 연기의 실력이 향상되었기 때문일 것이다. 다른 한편 몇몇 연극인들을 제외하고는 이른바 비전공자들이었음을 생각할 때, 그들의 연기가 돋보였던 다른 이유 또한 존재했을 것이다.

비전문적인 단원들의 연기가 관중들에게 잘 전달될 수 있었던 이유는 바로 이들 대부분이 노동자 출신이었다는 사실과 무관하지 않다. 즉 배우들은 스스로가 관중들과 똑같이 프롤레타리아계급에 속하며 그 감정을 숙지하고 있었기 때문에 연기가 자연스럽게 나왔다는 말이다. 그들이 가진 자연스러움은 익숙한 상황에 대한 몰입에서 나오는 것이므로 훈련된 배우가 갖는 노련함 못지않은 표현력을 가질 수 있었을 것이다.

성공적인 공연이 되기 위해서는 기본적으로 관중들에게 감정의 몰입이 이루어져야 하는데, 그것을 방해하는 최대요인은 배우가 갖는 '어색함'임은 두말할 나위 없다. <하차>에서의 그들의 연기력이 이 시점에서 부족함이 없게 느껴졌던 이유는 "노동자농민의 자립적 극단"[200]을 표어로 한 이들의 정체성과도 밀접한 관계가 있다. 즉 이들의 역량은 자신들과 처지가 비슷한 관중들 앞에서 표출된 감정이 공감을 받을 때 그 진가가 발휘된다. <하차>는 이후 실천적 방향성을 개척해 나가야 했던 상황 속에서 이들에게 공연활동에 대한 자신감을 안겨주었을 것이다.

2.2. 한일 연대적 계급의식의 표출
: <도적놈(泥棒)>, <프로재판(プロ裁判)>

여기서 <도적놈(泥棒)>과 <프로재판(プロ裁判)>을 동시에 다루어보고자 하는 것은 그 내용적인 면에서 몇 가기 공통점이 있기 때문이다. 우선 두 작품은 서로 작가가 다르지만 둘 다 일본에서 한일 연대의 중요성이 주목을

199) "동경조선어극단의 <하차>는 성공하였다. 말은 필자에게 알아들을 수 없었지만 그런데도 상당히 재미있게 봤다. 특히 차부의 이춘남의 연기 등은 쉽사리 따라할 수 없는 재주이다. 이 극단의 이후 활동이 특히 기대가 된다." (倉林誠一郎, 같은 책, p.449에서 재인용.)

200) 「東京で初めての朝鮮語の芝居　朝鮮語劇団の第一回試演成功　プロット·プロキノも助演で」, 같은 신문, 같은 곳.

받기 시작한 1931년 초반에 초연[201]되었고 거의 같은 시기에 창작되었다. 내용적으로도 한일 연대의 주제가 똑같이 강조된다. 이 두 희곡은 창작된 이후부터 주로 요세(奇席)[202]와 같은 대중적인 연예장에서 이동공연으로 상연되었는데, 당시 일본 프로극계의 중심무대로서 기능하던 축지소극장 무대에서 같은 날 상연된 것은 동경조선어극단의 제1회 공연이 처음이다.

<도적놈>은 프롯트의 레퍼토리 위원이었던 시마 기미야스(島公靖, 1909~1992)가 쓴 촌극(寸劇)[203]인데, 창작된 지 1년 정도 후에 『연극신문』(1932년 2월 1일) 지면상에 발표되었다. 이 극은 짧은 길이에 등장인물도 2명 내지는 3명[204]만 나온다. 그런 간편성 때문에 1931년 3월에 신축지극단(新築地劇団)에 의해 축지소극장에서 상연된 이래 지방의 자립극단이나 프롯트 가맹극단의 소공연으로도 자주 상연되었다. 이 기간 동안 재일조선인의 자립적 아마추어 극단에 의해 공연되었을 가능성[205]도 있으나 본격적인 공연 시도는 동경조선어극단의 제1회 공연을 통해서이다. 이들의 <도적놈>은 그 이후 12월 31일부터 이듬해 1월 20일까지 좌익극장의 <붉은 메가폰(赤いメガホン)>[206](무라야마 연출 및 장치) 중 11번째 순서에 들어가 상연되기도 하는 등 일본 프로극운동의 주류 속에서 한 부문을 담당하였다. <프로재판>은 좌익극장의 이동 소공연[207] 레퍼토리를 비롯해 이후 그 이동부대인 프롤레타

---

201) 島公靖, 「泥棒」, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1932. 2. 1, p.3. 民主評論編輯部, 『新劇の四十年』, 民主評論社, 1949. 7, p.213.

202) 요세: 에도시대 초기부터 있던 소규모의 상설 연예장으로 재담(才談), 만담(漫談) 등을 중심으로 야담(野談), 곡예(曲藝) 등의 대중연예도 함께 흥행되었다. 현재에도 남아 있다.

203) 촌극(short play): 상연시간이 짧고 보통 연예장의 흥을 돋우기 위해 막간(幕間)을 이용해 상연되는 짤막한 경연극(軽演劇)을 말한다. 촌극은 제1차 세계대전 이후부터 1930년대에 걸쳐 절정의 인기를 얻었다.

204) <도로보우>의 맨 끝 장면에서는 작은 보따리를 멘 남자 한 명이 나타나는데, 그가 기분이 고조된 아지타로부터 "아저씨! 밤길 가시거든 배 먹고 가. 아지타의 배가 얼마나 맛있다고."라는 말을 듣고 말없이 멍해지는 장면이 있는데, 작가인 시마는 그의 존재에 대해 '일본인 실업자의 마음으로 썼다'(中村榮二, 「『泥棒』上演手引」, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1932. 2. 1, p.3. 中村栄二, 같은 글, 같은 곳.)고 하고 있다. 하지만 만일 이 남자 역할이 빠진다고 해도 극이 가지고 있는 주제가 손상될 정도는 아니기 때문에 공연장의 상황에 따라서는 2명만으로도 효과적인 상연이 가능했을 것이다.

205) 그 하나의 예로서 한 빈농 청년들이 만든 '나의 극단(おいらの劇団)'이 상연한 <도적놈>을 들 수 있다. 프롤레타리아 연예단의 대장이었던 나카무라 에이지(中村榮二)는 이들의 공연에 대한 비평 및 상연 때의 주의사항들을 기술하고 있다. (中村栄二, 같은 글, 같은 곳을 참조.)

206) <붉은 메가폰>에는 '적색 버라이어티(赤色バライエティー)'라는 부제가 달려 있는 점에서도 알 수 있는데, 이 작품은 작고 다양한 공연들을 이어서 보여주는 옴니버스 형태의 공연이었다. ①에서 ⑭까지 순서가 있었으며 <도적놈>은 그 중 ⑪번째 순서에 들어가 조선어로 상연되었다.

리아 연예단의 레퍼토리로서 활용되었다.[208] 이 극은 동경조선어극단에 의해 직접 상연된 것은 아니지만, 그들의 제1회 공연에 찬조 출연한 프롤레타리아 연예단의 레퍼토리로서 함께 무대에 올랐다.

이 두 공연 또한 전술했듯이 '조선노동자의 밤' 행사에서 상연되었기 때문에 대상을 조선인 노동자 관객들에게 맞춰 선택되었을 것이다. 행사를 주관한 프롯트 측에서도 "일본인 노동자보다도 비참한 생활을 이어가고 있는 조선의 형제들을 기운 내게 한다"[209]는 의도가 있었다. 그런 의미에서 본다면 프롯트는 코프에서 조선인 노동 대중 획득을 위한 새로운 방침을 이동공연이 아닌 본격적인 극장무대에서 어느 정도 성과를 거둘 수 있을지 가늠해볼 수 있는 좋은 기회였다. 이후 그들에 대한 프롯트의 협조와 관심이 높아진 것을 볼 때 이 두 작품 또한 인정될 만한 성과를 거두었을 것으로 여겨진다. 이날 행사의 <도적놈>과 <프로재판>의 상연 형태에서 차이를 보였던 것은 전자가 조선어로 후자가 일본어로 상연되었다는 점이다. 동경조선어극단의 공연에서 이 두 작품의 형상화가 어떤 의미를 지녔는지를 알아보기 위해 각각 텍스트에 대한 분석이 선행되어야 한다. <도적놈>을 먼저 살펴보기로 한다.

초라한 모습의 한 남자(도둑)가 배 밭에 들어와 배를 하나 따는 순간, 배 밭주인인 '아지타'가 덤벼들어 그를 붙잡는다. 아지타는 배의 수량이 맞지 않아 이상하게 여기고 숨어서 지켜보고 있었다. 아지타는 남자를 붙잡은 후 그를 죄인이라 하고 마을 전체에 소문내는 대신, 배를 왜 훔쳤는지를 물어보지만, 그는 아무런 대답을 하지 않는다. 무슨 말을 들어도 가만히 있던 도둑은 아지타가 내뱉은 '도둑'이라는 소리를 듣자 비로소 어눌한 말투로 자신이 한 행동을 털어놓기 시작한다.

남자 : 나는 도둑이다.
아지타 : 뭐 도둑? (어이없어 하며) 야! 배를 내놔. 내가 이렇게까지 말하는데 딴 나라 사람이라도 모를 리가 있나. 어서 배를 내놔.
남자 : (돌연히) 돌려준다. 농부 아저씨, 그 대신 나 받고 싶은 거 있어.

---

207) 倉林誠一郎, 같은 책, p.385.
208) 大笹吉雄, 같은 책, pp.588~590.
209) 「鮮人労働者の喜び 朝鮮語劇団の公演」, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟 『演劇新聞』発行所, 1931. 12. 15, p.2.

아지타 : 무어라! (주먹을 날린다)

남자 : (그의 손을 잡아) 맞아. 난 이렇게 (호주머니에서 배를 꺼내면서) 배를 하나 훔쳤다. 하지만 너의 나라는 우리나라 뺏었다.

아지타 : (놀라며) 뭐, 뭐라고?

남자 : 나는 조선이다. 우리나라, 우리 집, 우리의 재산 전부 빼앗아간 건 누구야.

아지타 : (깜짝 놀란다) 으헤![210]

이처럼 아지타가 놀란 이유는 배를 훔친 도둑의 대답이 자신이 생각할 수 있는 범위를 벗어나 있었기 때문이다. 아지타는 그가 일본인이 아닌 다른 나라 빈민임을 알아차렸지만, 그런 이주민이 가졌던 심정까지 깊게 생각한 적이 없었기 때문에 오히려 왜 '조합에 신청하지 않느냐'며 노동자와 농민 사이의 결속력을 내세워 그를 훈계하기도 한다. 그러나 도둑의 말을 듣고 이해심이 부족했던 것은 오히려 자기 자신이었음을 깨닫게 되자 아지타는 급기야 그를 도우려고 한다.

남자 : 내 논밭 내 것이 아니게 되었어. 처자식도 있는데 어떻게 해. 모두 죽어, 죽어. 하지만 죽으면 안 돼. 우리는 모두 말해. 땅을 돌려줘! 우리는 무리를 해서도 살고 그러기 위해 일을 해. 다른 길은 없다. 그래서 이거 뺏었다. 이거 나빠. 네가 말하는 거 다 옳아. 나도 농부였으니까… 내 나라에서… 이거 돌려준다. (아지타에게 돌려준다)

아지타 : 음… 그런 말 들으니까 그럴 만도 하다. (잠시 생각하다가) 그럼 먹어. 배부를 때까지 먹어. 용서해주라 널 때린 거. 안되지. 그런 거 받을 수 있나. 너희가 먹고 간다면 하나 남지 않아도 뭐라고 하는 게 아니지. (억지로 배를 남자에게 되돌려주며) 배가 고파서야 싸울 수가 있나.

남자 : (말없이 받고 그것을 앙 문다)

아지타 : (가만히 보고 있다) 아직 많이 있어.

남자 : (입에 물면서) 맛있다!

아지타 : 나라가 달라도 우린 형제잖아. 가난한 사람은 가난한 사람끼리 서로 잘 맞대잖아. 하하하하

---

210) 島公靖, 같은 희곡, 같은 곳.

남자 : 아하하하하. (아지타의 손을 잡으며) 난 살 거야. 목이 날아가도 일본의 너희들, 우리를 지켜줄 거지.[211]

이처럼 아지타의 심정은 그에 대한 동정심을 넘어 제국주의 일본에 함께 대항하려는 동지로서의 연대의식으로 옮아간다. 이와 같은 아지타의 심정변화는 이 작품의 핵심적 주제이며 국제 프롤레타리아트적인 시각의 중요성을 나타내고 있다.

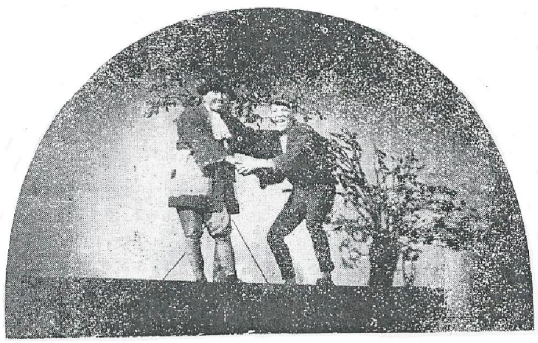

그림2: 동경조선어극단 <도적놈>의 한 장면
(『働く婦人』二月號, 1931, p.87.)

<도적놈>에서 그려지고 있는 한일 연대는 배를 훔치는 현장에서 일어나는 개인(조선인) 대 개인(일본인) 사이의 사건 해결방식을 나라와 나라 사이의 문제 해결로 비약시킨다. 그런 반면 <프로재판> 속 한일 연대는 흔히 일어날 수 있는 노동현장에서의 집단적인 문제에 대한 해결방식이 명시되어 있어 보다 현실적인 차원의 극 구조를 지닌다고 할 수 있다. 이어서 신조 신이치로(新城信一郎)가 쓴 <프로재판>의 내용을 분석해보기로 한다.

같은 직장에서 일하는 조선인 및 일본인 공장노동자들은 경영자로부터의 해고 반대를 요구하고자 함께 파업하기를 결심한다. 그러나 파업에 들어가자마자 그들 사이에 문제가 생긴다. 양쪽 노동자 대표는 서로 상대편을 고소하겠다며 '프로변호사'라는 간판이 달린 사무소에 급하게 들어온다. 이들의 주장은 서로 어긋나 있는데, 즉 조선인 노동자 측은 일본인 노동자들이 자기들만 살기 위해 조선인을 해고시켜 달라고 조합간부에게 부탁하러 갔다고 하

211) 島公靖, 같은 희곡, 같은 곳.

고, 또 일본인 노동자 측은 조선인 노동자들이 임금 삭감도 감안할 테니 자기들만 계속 고용해달라며 감독에게 부탁하러 갔다는 것이었다. 두 고소인의 말을 듣고 있던 변호사(프로변호사)는 사건 뒤에 각 노동자들을 관리하는 타락한 간부들이 회사로부터 뒷돈을 받고 스캐브[212]를 동원했음을 알아차리지만, 그것을 스스로 깨닫게 하기 위해 게임 대결을 통해 해결하려고 한다.

흥분해 있는 이 두 노동자는 상대방을 먼저 고소하기 위해 프로변호사가 말하는 대로 일단 게임 리그 전(팔씨름, 몸짓으로 어휘 맞추기, 놀이딱지)에 도전하는데, 프롤레타리아 단결의 중요성이 적혀있는 놀이딱지에 열중하는 과정에서 둘 다 냉정해진다.

변호사 : 둘 다 왜 그래? 자 읽는다. '단결하면 꼭 이긴다', '같은 패끼리 싸움은 지는 원인', '맥없이 지는 것은 타락 간부의 탓' (둘 다 말없이 생각만 한다) 아니 어떻게 된 거지? 딱지를 가져가야지. 승패를 가릴 수가 없잖아. 둘 다 싸우러 왔는데 대체 왜 그러는 거야? 그렇게 생각만 하고 있으면 도대체가 싸움이 안 되잖아.. 알겠어 그럼. 내가 한번 노래라도 불러서 기운 좀 내게 해줄게. 압록강타령[213]으로 가볼게. (노래 부른다)

조선과 일본 동지의 저 반항을
교활한 자본가에게 아이고 이용당하고 얼쉬구-
일치단결 좋-다
폐쇄 당하고 만다니 그럼 또 다시
쟁의는 이길 수가 없다지요 잘-한다

조선인 : 선생님 알겠어요. 우리들이 잘 못했네요.

일본인 : 맞다. 나도 정말 뻐저리게 알았어요. (조선인에게) 우리들이 잘 못하였다. 용서해줘. 늘 비칠이라고 얕잡아 말해서. 일부로 힘든 일들만 시켜가지고.

조선인 : 아니 우리들도 똑같이 그랬는데 뭐. 아무것도 아닌 걸 비뚤어지게 보고 말이야. 서로 프롤레타리아인데.[214]

---

212) 스캐브(scab): 파업을 파괴하는 사람을 가리킨다.

213)'압록강타령(鴨綠江節)'에 대한 음성자료는 다음 웹사이트를 참조할 것.
https://www.youtube.com/watch?v=bSt1aTCRXaQ (2015. 12. 11. 현재)

여기서 그들은 일단 악수를 하고 나가려 하지만 사실상 아직 서로에 대한 오해가 완전히 풀린 것은 아니다. 그들의 오해는 확실한 증거를 잡아내지 않으면 또 다시 반복될 수 있다. 이에 대해서도 <프로재판>은 위트 있게 희극적인 방식으로 해결한다. 그 사이에 변호사는 간판을 뒤집고(간판 뒷면에는 점술사의 마크가 그려져 있다) 재빨리 점쟁이로 변장한 후 사무소 앞을 지나가던 조합간부를 붙잡고 그의 출세를 칭찬해가면서도 이번 사건 내막을 캐낸다. 이처럼 <프로재판>은 비록 극의 진행 자체는 비현실적으로 전개되지만, 다루고 있는 소재 자체는 당시 노동자들에게 있어 지극히 현실적인 문제이다. 파업이라는 주제가 다루어진 만큼 자칫하면 작품 전체가 무겁게 흘러갈 수도 있다. 그러나 이 작품에서는 그런 주제가 중심에 놓여 있으면서도 스파이 폭로와 한일 연대에 비중을 둠으로써 직접적인 롤 모델인 노동자 관중들이 보기에도 큰 부담이 느껴지지 않는다. <프로재판>은 무거운 주제에 대한 시각의 전환을 유도하는 작품이라 할 수 있다.

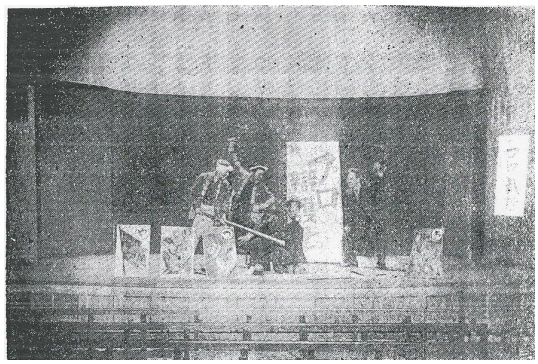

그림3: <프로재판>의 한 장면
(新城信一郎, 같은 기관지, p.82.)

지금까지 봐온 <도적놈>과 <프로재판>의 내용을 보면 둘 다 한일 연대가 강조되고 있지만 무대 형상화에 있어서는 각기 미묘한 차이가 보인다. 우선 조선인과 일본인의 직접적인 대화로 이루어지는 <도적놈>에 비해 <프로재판>은 두 노동자 사이에 변호사라는 중개인물이 개입하고 있다. 이런 구

214) 新城信一郎, 「プロ裁判(移動劇場臺本)」, 『戰旗』, 戰旗社, 1931. 2, p.83.

조는 각각 가지고 있는 상황의 심각성을 나타낸다. 즉 <도적놈>은 개인과 개인 사이의 직접적인 대화가 이루어지고 있어 둘 사이의 관계를 회복할 가능성이 잠재되어 있는데 비해, <프로재판>에서는 흥분하고 있는 두 인물 사이의 관계는 중개자 없이는 쉽게 회복할 수 없을 만큼 이미 골이 깊어져 있다. 후자의 상황을 통해 알 수 있는 것은 이 극이 시작되기 이전에 전사(前史)로서 있었던 한일 연대에 대한 얄팍한 의식이다. 함께 파업에 들어가기를 결심했으면서도 서로에 대한 그런 피상적인 신뢰감은 사소한 일로 인해 쉽게 무너질 수 있음을 보여준다. 이는 실제로 같은 노동현장에서도 임금에 큰 차이가 있었던 두 집단 사이에 실제로 있었던 원활하지 못한 소통의 구조를 연상케 한다. 그 반면 <도적놈>에서는 마주친 둘이 아예 상대방의 신상에 대해 잘 모르는 상황이었기에 새로운 사실에 대한 '발견'을 통해 상황이 '급변(여기서는 호전)'될 수 있다.

이런 미묘한 차이는 엄밀하게 말해 작가가 작품 속에서 그리려고 했던 한일 연대에 대한 규모의 차이에서 비롯된다. 즉 <프로재판>에서는 그 층위가 일본 내에서의 연대에만 초점이 맞춰져 있다. 말하자면 일본 노동현장 내에서의 조선인 노동자와 일본인 노동자의 단결이다. 반면 <도적놈> 속의 조선인은 고국에서는 농민이었는데, 일본에 와서 노동자가 된 산업예비군[215]이다. 그런 의미에서 보면 극중 인물로서의 재일조선인은 그 존재 자체가 노동자·농민의 결합을 나타내기도 한다. 그렇기 때문에 프롤레타리아 연대의 관점에서 볼 때 아지타가 그에게 설득당하는 것은 당연하다. 도둑의 전사가 아지타의 심정변화를 유발시키기 때문이다. 그러한 도둑의 형상은 <프로재판> 속 조선인에게서는 보이지 않는다. 이는 오로지 일본에서 살고 있는 현실생활 속에서의 그들의 모습에 초점이 맞춰졌기 때문이다.

두 작품에 나타나는 이런 성격 형상화의 차이는 재일조선인들이 직면하고 있던 문제의 각각 다른 층위의 문제를 반영하고 있다. 즉 <도적놈>에는 역사적 맥락과 함께 좀 더 민족적인 문제를 개선해야 한다는 시각이 농후하다.

---

215) "자본주의 사회가 고도화됨에 따라 생기는 실업자/반(半)실업자 등의 과잉노동인구. (중략) 마르크스는 상대적 과잉인구의 존재 형태로서, ①농촌에서 도시로 진출할 기회를 기다리는 잠재적 과잉인구, ②공장·광산 등의 근대산업 주변에서 유출·유입되는 유동적 과잉인구, ③불규칙한 취업상태에 있는 정체적 과잉인구 등을 들고 있"(두산동아 백과사전연구소 편, 『두산세계대백과사전』 14, 두산동아, 1999, p.205.)다. 도일 조선인 노동자들의 상황을 미루어 볼 때 ①, ②, ③의 모든 형태가 해당되었던 만큼, 그 실업률은 상당히 높았을 것이다.

희극적 구조를 가지고 있는 <프로재판>의 활용성에서 볼 때 더 자주 상연되었을 법도 한데, <도적놈>에 비해 그렇지 못했던 이유는 <프로재판>에서 그려진 한일 연대의 방향 속에 이민족간의 진정한 화해의 모습이 덜 다루어졌기 때문이다. 이는 객관적으로도 이들의 <도적놈>이 무라야마 연출의 <붉은 메가폰> 중 11번 째 순서로서 채택되었고, 프롤레타리아 연예단의 조선어극 공연[216]에서도 이 극이 좋은 평가를 받았다는 사실을 통해서도 짐작된다.

> 조선의 동지는 일본어로는 대사를 잘 칠 수가 없어서 전체적으로 아직 어설프지만, 조선어로 하면 이것이 같은 사람인가 할 정도로 잘 하니까 감탄하였다. 조선어로 된 민족연극 만세![217]

프롤레타리아 연예단의 대장이었던 나카무라 에이지(中村榮二)의 이런 반응은 <도적놈>에 '민족연극'적인 요소가 강하게 드러났기 때문이다. 그렇게 볼 때 <도적놈>이 관중들에게 주었을 효과는 특히 조선인들에게는 극이 진행되는 내내 어눌한 말투로 더듬더듬 대사를 읊는 '도둑'에게 투영된 자신의 처지를 발견했을 것이다. 또한 <도적놈> 내용을 이해한 일본인 관중들에게는 피상적인 한일 연대에 대한 새로운 인식을 가져다주었을 것이다. 연극을 보러 극장에 오는 "사람들은 하나의 모범적인 형태를 통해서 삶을 바꾸려고 한다"[218]고 할 때 두 부류의 관객 각각에게 그들의 현실을 돌아보게 했을 가능성은 크다. 특히 조선인 관중들에게는 재일조선인 캐릭터의 형상화가 현실세계에서의 비슷한 상황으로 비추어짐으로써 현실성이 부여되었을 것이다. 이때 극중 인물과 극중 인물을 연기하는 배우 사이에 존재하는 모순적인 배우의 현존(現存, presence)의 의미가 여기서는 아주 가까운 형태로 비추어졌을 것이다.[219]

---

216) 中村栄二, 같은 글, 같은 곳.
217) 中村栄二, 같은 글, 같은 곳.
218) 조셉 체이킨 지음, 윤영선 옮김, 『배우의 현존』, 현대미학사, 1995, p.34.
219) 무대 위의 '배우의 현존'에 관해서는 조셉 체이킨 지음, 윤영선 옮김, 같은 책, pp.32~33을 참조. 저자는 여기서 베를리너 앙상블에서 활동한 에크하르트 샬의 경우에 대해 설명하고 있다. 그는 에크하르트 샬의 공연은 "브레히트 작품을 보는 관객들에게 연기하고 있는 배우 그리고 연기 사이에 있는 공간을 양자택일적으로 보게 하는 명확한 관점을 제공한다"고 설명했다. 이런 시각에 서서 볼 때 <도적놈> 및 <프로재판>에 나오던 재일조선인 배우들을 보는 관중들의 시각은 그러한 관점이 결합된 상태에 가까웠던 것으로 여겨진다.

이처럼 두 작품의 동시상연은 이들의 현실에 극도로 가까운 극 내용과 계급의식의 표출을 통해 한일 연대의 방향을 가속화시키는데 중요한 계기를 마련하였다고 할 수 있다.

2.3. 조선성 제시의 가능성: <삼림(森林)>

동경조선어극단의 또 다른 주요 레퍼토리로서 <삼림(森林)>을 들 수 있다. 이 극은 동경조선어극단 문예부가 제작하였으나 지면에 발표된 흔적은 찾아볼 수 없다. 현재 볼 수 있는 것은 이 공연에 대해 아주 짧게 언급된 글들뿐이고 따라서 자세한 극 구조를 알아보기도 어렵다. 그렇긴 해도 남아있는 작품에 대한 언급과 관중들의 반응 등을 통해 <삼림>이 가졌던 특성과 동경조선극단의 공연으로서의 의미에 대해 살필 수 있으리라 판단된다.

우선 공연 내용에 대해서는 다음처럼 간단하게만 언급되어 있다.

> <삼림>은 조선의 백두산에서 실제로 일어난 사건을 각색한 것으로 영림서나 어용상인의 모략에 넘어가 고경(苦境) 밑바닥으로 떨어져가는 삼림노동자의 모습을 그려낸 것[220]

대략적인 줄거리만 확인할 수 있는 상황이지만 이 극은 앞서 살펴본 작품들과는 확연한 차이점이 보인다. 첫째로 다른 작품들에서는 프롤레타리아트들의 연대를 통해 희망적인 분위기가 감돌았다면, 이 작품은 조선에서 실제로 일어난 사건을 제재(題材)로 하여 그 비참한 상황에 초점이 맞춰짐으로써 절망적인 분위기가 전면에 그려졌을 것이라는 점이다. 그 절망적인 분위기란 이 극이 실제 사건에 바탕을 두었기 때문에 더욱 현실감이 있었을 것이다. 다시 말해 재일조선인 관중들 앞에서 상연된 <삼림>은 실제로 고국 조선의 비참한 현실을 상기시킨다는 점에서 절망적인 것으로 비추어졌다는 말이다.

두 번째로 이 작품은 원작이 있고 자신들의 상황에 맞게 번역·각색한 것이 아니라 독자적으로 창작한 작품이었다는 점이다. 이 점은 재일조선인 프

220) 「東京で初めての朝鮮語の芝居　朝鮮語劇団の第一回試演成功　プロット·プロキノも助演で」, 같은 신문, 같은 곳.

로극운동에 있어 상당히 중요한 부분이다. 즉 동경지부 연극부에서 연습까지 한 김두용 작 <조선>의 상연 불허 이래, <삼림>이 이들 연극운동에서 첫 번째로 상연할 수 있었던 창작물이 된 것이다. 그런 만큼 이 희곡이 발견되지 못한 아쉬움은 덜어낼 수 없다.

세 번째로 이 작품은 동경조선어극단에서 3·1극장으로 개칭되고 난 후에도 그들의 대표적인 상연 레퍼토리 중 하나로서 활용되었다는 점이다. 이 점은 <삼림>이 갖는 세 가지 특징 중 가장 주요한 부분이라 할 수 있다. 즉 1933년 2월 15일 발행된 『연극신문』 기사에는 민족연극운동의 전위로서 3·1극장의 활동을 소개하고 있는데, 그 주요 레퍼토리 중 첫 번째 순서에 <삼림>이 소개되어 있는 것만 보아도 그러하다. 이 기사는 동경조선어극단의 후계단체인 3·1극장 공연레퍼토리에 대해 말한 것이지만, 전술했듯이 동경조선어극단은 그 모태를 '자본주의적 관념을 철저히 배격하여 전 피압박 민중의 해방을 기한다'고 표방한 동경조선프롤레타리아 연극연구회로부터 계속 이어져 왔다. 따라서 사실상 그런 목표는 단체가 개칭이 되어도 중심멤버와 작품 레퍼토리가 변화되지 않는 이상 이들 활동의 근간에 기본적으로 깔려 있었던 목표로 보는 것이 옳다. 줄거리로만 볼 때 <삼림>은 동경조선어극단 문예부가 가졌던 그런 같은 목표의식에서 제작되었다고 할 수 있다. 즉 이 극은 민족연극운동을 실질적으로 여는 첫 작품이 된 것이다.

이러한 사실들은 <삼림> 공연에 대한 다음 평들을 볼 때 더욱 명확해진다.

> ① 관객 모두가 고향인 조선에 있었을 때 일본 자본가정부로부터 시달렸던 고통스러운 생활(그것은 일본에 와서도 마찬가지다)을 떠올리고 감개무량한 기분이 되어 진지하게 보고 있었는데, 마침내는 분개한 나머지 박수와 노호가 시끄럽게 터져 나와 산골짜기에 메아리쳤다.[221]

이 글은 1932년 1월 2일에 동경조선어극단이 관동지방과 중부지방 사이에 있는 하코네(箱根)산 중턱 토목공사장으로 이동공연을 했을 때의 평이다. 조선인과 일본인 노동자 100명 정도의 관중들 앞에서 상연된 <삼림>은 그들의 북받쳐 오르는 감정을 폭발시킬 만큼의 영향력을 행사했던 것이다.

---

221) 「朝鮮語劇団の目覺しい躍進ぶり」, 같은 글, 같은 곳.

그 외 이 작품이 상연되었을 때 무대 상의 분위기가 엿보이는 평도 있다.

> ② 배경 등 그때 장면에서는 지방색이 잘 드러났고 온돌을 지피는 것조차 마음대로 하지 못하는 가난한 가정의 모습이 연출되어 깊은 감명을 주었다.[222]

이는 동경조선어극단 제1회 축지소극장 공연무대에 대한 평인데, 이와 같이 그들의 <삼림> 공연은 앞의 작품들 못지않게 노동자 관중들에게 깊은 인상을 남겼음을 알 수 있다. 위 두 글은 이 <삼림> 공연의 미장센(Mise-en-Scène)에 대해 동경조선어극단이 가졌던 몇 가지 안목을 엿볼 수 있다.

우선 극의 소재로 볼 때 예컨대 영림서 직원과 어용상인이 함께 모략을 꾸미는 장면, 지방색이 드러나는 방, 그리고 제목만 보아도 기본적으로 삼림 풍경 등 이 극에 걸맞은 배경을 위해 어느 정도 규모가 큰 대소도구가 필요했을 것이다. 하지만 그런 장면들의 필요성 때문에 <삼림>이 <하차>나 <도적놈>만큼 빈번하게는 아니었어도 이동연극으로 상연되기 어려웠다고 여겨지지는 않는다. 왜냐하면 ①에서 언급되어 있듯이 이 극이 실제로 하코네산 중턱에 있는 산골짜기에서 공연되었을 때에도 다른 작품들 못지않게 큰 효과를 거두었기 때문이다. 여기에 이 극이 갖는 환경연극(environmental theater)[223]적인 요소가 돋보인다. 그럴 경우 산길, 허름한 어두막집, 숲과 시내, 골짜기 등 자연 속에 있는 풍경은 그대로 무대배경으로 활용될 수 있고, 배우들의 활동 공간이 넓어지고 무대와 객석은 같은 노동현장 속에 있으므로 그들 사이의 상호교류도 쉽게 일어났을 것이다. 이와 같이 <삼림>은 자연환경을 최대한으로 이용할 수 있다는 장점도 있었다.

그러한 점은 또한 검열문제를 고려할 때에도 그들에게 유리하게 작용했을 것으로 보인다. 앞에서도 언급했듯이 동경조선어극단 멤버들에게 계승되었을 재일조선인 프로극운동의 기본적인 목표는 그들이 창작한 <삼림> 내용 속에 적지 않게 반영되었을 것이다. 그런 의미에서 보면 이 극 또한 상연금지

---

222) 「東京で初めての朝鮮語の芝居　朝鮮語劇団の第一回試演成功　プロット·プロキノも助演で」, 같은 신문, 같은 곳.

223) 환경연극: 1960년대~1970년대 실험극의 중요한 방향을 이끌었던 연행이론이다. 특히 배우와 관객 사이에 존재하는 경계를 없애기 위해 동일한 환경에서 상호 교류하는 과정에 관심을 기울인다. 리처드 셰크너(Richard Schechner, 1934~)와 퍼포먼스 그룹의 실험극을 통해 가장 많이 탐구되었다.

처분을 당할 위험성이 컸을텐데, 문예부에서는 이런 상황에 철저히 대비했을 것이다. 즉 일본인 활동가들보다도 더 심한 탄압의 대상이었던 재일조선인 프로극운동가들에게 극장공연뿐만 아니라 이동공연으로도 활용성이 높은 연극의 제작은 예술운동의 볼셰비키화 과정과 관련하여도 중요한 문제였다. 이미 검열이 통과된 다른 작품들에 비해 <삼림> 제작은 그런 다방면의 상황을 고려해 안전하게 상연까지 가게 하는 그간의 경험과 발상이 응축되어 있었을 것이다.

검열과 관련해 한 가지 의아하게 생각되는 것은 제국주의 일본에 대한 비판 내용이 분명히 포함되었을 <삼림>이 정식 극장에서 상연할 수 있었다는 점이다. 물론 시기적으로 볼 때 김두용 작 <조선>(1928. 1월 공연취소) 때보다 4년이 경과된 상태였지만, 재일조선인 프로극운동가들에 대한 탄압은 1931년 8월 이후에도 코프, 프롯트, 동지사 등이 활발하게 활동한 시기에도 그 강도를 점점 더 높이고 있었다. 그런 상황에서 <삼림>이 축지소극장에서 상연된 것만으로도 큰 성과였다. 그런데 이를 가능하게 한 것은 프롯트·프로키노 등의 지원으로 함께 준비한 '조선노동자의 밤'이라는 행사의 특성이 효과를 발휘했던 것으로 보아야 할 것이다.

여기에 그 전까지의 재일조선인 프로극운동과 비교했을 때 다소 다른 시각이 포착된다. 즉 민족연극운동으로서의 방향성이 그것이다. 이 문제에 대해서는 다음 장의 3·1극장의 공연활동과 그 해체과정에서 자세히 드러나게 될 것이지만, 이들의 공연활동이 앞으로 추진해나가는 하나의 중요한 요소였음은 쉽게 짐작이 가능하다. 객관적인 시각에서 볼 때 재일조선인 노동 대중들에게 문화적 소외의 문제를 해결하고 민족문화에 대한 욕구를 충족한다는 차원이 검열의 다른 기준이 적용되었을 것으로 생각된다. <삼림> 상연은 바로 이런 맥락에서 이해되어야 한다. 그것은 이때의 '조선인 노동자의 밤' 행사를 시작으로 1932년 3월에는 '극동민족연극의 밤(極東民族演劇の夕)', 7월에는 '중국, 조선, 대만의 밤(中國、朝鮮、台湾の夕)', 그해 말에 '조선연극의 밤(朝鮮演劇の夕)' 등 일련의 민족연극이 상연되는 행사 개최로 이어지는 흐름과 무관하지 않다. <삼림>은 이러한 민족연극운동의 시발점에 놓여있는 것이다.

이와 같은 논의들을 종합해볼 때 <삼림> 공연과 동경조선어극단 공연활동의 전모가 어느 정도 파악될 수 있다. 즉 이들의 제1회 공연은 당시의 조선인 및 일본인 노동자관중들에게 조선인의 삶이 어떠한지를 무대화시켜 보

여줄 수 있는 기회가 되었다. 뿐만 아니라 그 공연에는 관중 모두에게 한일에 대한 의식적인 해결 방법을 제시하여 그 흐름을 선도하였다. 그 중에서도 일제 비판적인 내용을 형상화한 <삼림>의 제작은 그동안 축적되어온 문예부의 창작적인 안목이 효과를 거두었고 그 상연은 민족적인 행사를 활성화시킨다는 새로운 흐름을 낳았다. <삼림>을 통한 강한 민족성 제시는 앞에서 살펴본 한일 프롤레타리아연대를 희망적으로 그린 작품들과 동시에 상연함으로써 이들에 대한 독자적인 방향성이 일본인으로부터도 주목을 받았다는 점에서 특기되어야 할 것이다.

이처럼 동경조선어극단이 닦아 온 프로극운동의 실천을 위한 여러 노력들은 이후 3·1극장의 공연활동으로 이어져 다양한 성과를 올릴 수 있는 단단한 토대가 되었다고 할 수 있다. 이후 재일조선인 프로극운동은 일본 프로극운동 속에서 민족연극이라는 한 부분을 맡으면서 꾸준한 공연활동을 펼쳐 비약적인 발전을 이루게 된다.

Ⅲ. 3·1극장과 현실인식의 무대화

1. 3·1극장의 조직특성과 국제 연대의식의 실천

1.1. 3·1극장의 결속력과 프로극단으로서의 자긍심

앞장에서 살펴본 재일조선인 프로문예 조직의 변천과 프로극 공연의 모색과정을 통하여 특히 프로극 실천에 대한 논의가 일본 프로극계 동향과 긴밀한 연관 속에서 고조되었음을 확인하였다. 특히 예술운동의 볼셰비키화화가 당면과제로서 긴요한 문제로 대두된 이래, 공사판이나 집회 등 노동현장 속으로 직접 들어가 몇 차례의 이동연극 활동을 펼친 것은 노동 대중의 반응을 실감할 수 있었다는 점에서도 큰 성과가 있었다. 프로극 실천의 추진 가능성은 특히 그 대상이 되는 '대중' 자체에 관심이 옮겨졌을 때, 재일조선인 노동자들의 존재가 재인식되었다는 점이 중요하다. 이는 사실상 재일조선인과 일본인 양측의 프로극 단체의 상호연대가 급속도로 긴밀해지는 주된 요

인이기도 하다.

그런 움직임은 '1국 1당 원칙'과 함께 '1927년 2월에 결성된 조선공산당 일본부(후에 일본총국)가 코민테른 제6회 대회의 결의에 따라 1931년 12월 '해체선언서'를 냄으로써 일본 내 조선인 공산주의자들이 일본공산당으로의 가맹을 단행'[224]한 흐름과 깊게 연관된다. 즉 당이라는 기반을 잃은 이상, 동지사로 모아진 재일조선인 프로극운동의 추진동력을 그대로 잃지 않고 진전시키기 위해 일본인 운동으로의 해소가 불가피했던 것이다. 이때 최병한을 중심으로 결성한 동경 조선프롤레타리아연극연구회가 동경조선어극단으로 재조직되고, 프롯트 동경지부 조선어부에 있던 김파우(서기부)나 신고송(편집부)이 동지사에서 실무 자리를 담당해 프로극운동의 추진력을 높이는 체제가 갖추어졌다.

동경조선어극단에서 연출을 맡았던 최병한이 동지사의 조직부에 있었던 사실은 프로극운동을 효율적으로 밀고 나가려는 그들의 상호보완적인 체계를 잘 보여준다. 그가 카프 동경지부 연극부에서 번역과 연출을 맡고 문예부와 실천부 두 가지의 역할을 수행했듯이, 동경조선어극단에서 연출을 맡으면서 동지사의 의향을 바로 실천화시킬 수 있었다. 이처럼 동지사는 동경조선어극단이 프로극운동을 추진하는 기반이었다.

그러나 동경조선어극단은 동지사가 코프 내 조선협의회로 해소되고, 일본의 전체적인 프로문화운동 속에서 프롯트의 역할이 커지게 되자 동경조선어극단의 소속이 문제가 되었음은 당연하다. 즉 동지사의 코프 내 조선협의회로의 해소는 동지사와 한 몸이었던 동경조선어극단의 프롯트 가입이 이루어져야 했고, 새로 3·1극장으로서 조선협의회의 지도를 받게 된 것이다. '3·1극장'으로의 개칭은 '프롯트 가맹이 계기'가 된 것은 사실이지만, 운동으로서 바라볼 때 '동지사와 동경조선어극단', '조선협의회와 3·1극장'이라는 구도가 명백히 보인다. 이는 조선협의회 결성 이후 거기에 신고송, 김파우, 박석정, 김용제 등이 협의원으로 있었던 사실을 보아도 알 수 있다. 3·1극장의 활동은 그 전까지의 재일조선인 프로극운동이 늘 이론과 실천이 함께 작용해 왔던 것처럼 이후 조선협의회와의 긴밀한 결속 속에서 추진된다.

다른 한편 3·1극장 결성 당시의 실질적인 활동력은 최병한이 이끈 동경

224) 広瀬貞三, 「李清源の政治活動と朝鮮史研究」, 『新潟国際情報大学 情報文化学部 紀要』7, 2004, p.36.

조선프롤레타리아연극연구회에 있던 노동자 출신 연기자들의 역량을 기반으로 하고 있다. 미조직 자유노동자 인구가 많았던 재일조선인 노동자들 사이에서 그들이 3·1극장의 배우로서 극단조직에 참여하였다는 사실이 놀라지 않을 수 없지만, 이는 연극운동에 거는 그들의 기대가 그만큼 컸음을 의미한다.

이처럼 3·1극장은 재일조선인 노동자와 프로극 문예인들의 실천적인 활동 역량이 모두 결집된 극단이었다. 그리고 스스로가 가진 '노동 대중'으로서의 이력은 그 후 관념적인 차원에서가 아니라 대중들에게 진정으로 다가서고자 하는 직접적인 노력들 속에서 다양한 상연의 성과와 연결된다. 3·1극장의 이런 정체성은 그들의 연극운동의 지향점을 조선에만 한정시키지 않고 일본 내 조선인 속으로 스스로를 강하게 표현하는 이유가 되었다.

3·1극장의 공연활동을 살펴보기 전에 단원들의 구체적 면면을 알아볼 필요가 있다. 여기에는 동경조선어극단에 있던 멤버들을 비롯해 연출가, 배우, 무대미술가를 포함해 3·1극장 공연활동에 조력한[225] 멤버들이 열거하기로 한다. 그 멤버들에는 다음과 같을 사람들이 깊게 관여하고 있었다.

> 최병한, 이선, 윤상열, 이화선, 이춘남, 김정숙, 조영준, 황성봉, 아상월, 전일검(全一劍, 全鳳鐘), 신고송, 김파우(金波宇, 金寶鉉), 한홍규(韓弘奎, 韓遠來), 송수찬(宋洙瓚), 이홍종(李洪鐘), 안영일(安英一, 安禎浩), 포서구(浦曙駒), 이서향(李曙響, 李榮秀), 유철(柳徹), 허달(許達, 許薰, 趙又磧), 이화삼(李化三), 윤북양(尹北洋), 정명원(鄭明源), 이원석(李源錫), 이철연(李徹璉), 김일영(金一影, 金禹鉉), 오철영(吳鐵榮), 김수만(金壽萬), 김미사(金美砂), 최영자(崔英子), 홍태모(洪太模), 김홍(金弘, 金革山), 강양양(姜陽々), 이현(李賢), 한예환(韓礼丸), 고병준(高秉俊, 高飛), 김영희(金榮熙), 김봉원(金鳳元), 고기선(高基善), 한부전(韓富田).[226]

동일인물로 추측되는 멤버도 있으나 약 2년 반 동안의 활동 기간 중, 평균적으로 대략 30명 안팎의 단원들이 활동하고 있었다. 앞장에서 언급했듯이

---

225) 3·1극장의 정식 단원에 정확히 누가 있었는지 밝히는 일은 사실상 한계가 따른다. 일본 당국 자료에 적혀 있는 이름이 다양할 뿐 아니라, 단원이 아니어도 공연에 참여하게 되면 그의 이름이 인쇄물에 나타나기 때문이다. 이런 이유로 여기에서는 누가 3·1극장의 단원이었는지 보다도 3·1극장과 관계된 실천가들 모두를 기술하기로 한다.

226) 松本克平, 같은 책, pp.92~93. 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.245, pp.409~413, pp.1046~1047. 朴慶植, 『在日朝鮮人関係資料集成』第二巻, 三一書房, 1975, pp.858~859.

김파우는 원래 아지·프로 전문 이동극단인 메자마시타이 소속으로 활동하다가 1932년 11월에 프롯트 내 조선위원회 책임자가 되었을 때 거의 같은 시기에 3·1극장에 합류하고, 배우 및 연출가로 활동하였다. 신고송도 그의 행적에서 미루어 볼 때 3·1극장의 중심멤버로 보아야 한다. 하지만 그는 극단 결성 초기에 『우리 동무』와 『연극운동』의 조선 내 배포 건으로 1932년 8월 30일부터 1935년 9월까지 즉 3·1극장의 대부분의 활동시기를 옥중에서 지냈으므로 직접적으로는 활동하지 못하였다.

안영일은 3·1극장 공연에 출연하면서도 홍태모나 이인재(李寅載), 이강복(李康福)처럼 프롯트 소속인 신축지극단의 단원으로서 많은 활동을 하였다. 특히 그는 나중에 무라야마 연출의 고리키(Maxim Gorky) 작 <밑바닥에서(どん底)>(1936년 9월)나 장혁주(張赫宙) 작 <춘향전(春香伝)>(1938년 3월) 등에서 무라야마의 연출조수로서 중요한 역할을 하게 된다. 고병준(고비)은 현택휴(玄宅休) 등과 함께 별도로 '스코프극단(スコップ극단)'[227]의 핵심 멤버로 있으면서 3·1극장 공연에 출연하였다. 이서향은 3·1극장에 <그믐날> 등 각본을 제공했기 때문에 깊게 관련되지만, 3·1극장 공연에서 그의 이름이 흔히 발견되지 않다. 이는 나중에까지의 그의 활동을 볼 때 그는 배우보다 연출가에 뜻이 있었으나 3·1극장에서는 아직 그의 역량을 발휘할 수 있는 단계에 이르지 못했기 때문이었을 것이다.

3·1극장 결성 첫해에는 사실상 'I.A.T.B(국제노동자연극동맹) 올림피아드'라는 국제행사로의 참여로 활동을 개시한다. 이때 이들은 프롯트에 가입된 다른 극단들과 공동으로 무라야마 도모요시 작, 사노 세키 연출의 <승리의 기록(勝利の記錄)>(1932. 9. 20~25.)과 오사와 미키오(大澤幹夫) 작, 마쓰바라 다쿠이치(松原卓一) 연출의 <마을의 공사장(村の工事場)>에 찬조 출연하였다. 이동공연으로는 특히 '1932년 8월 이후에는 이동 아지·프로대를 만들고 A, B, C반으로 나누어 피크닉이나 위안회에 출동하여 전문극단이나 자립극단 등과 공동공연을 개최'[228]하는 등 조선협의회의 지령 하에 서클 반을 조직하는 등의 활동도 병행하게 된다. 그 외 김파우·전일검·안영일 등은 3·1

227) 1932년 4월 3일에 동경에 있는 직장 내 노동자 클럽에서 탄생하였다. 전 단원 약 15명은 조선인 및 일본인 반반으로 구성되고 있었으며, 그 중 프롯트 관계자가 8명이 있었던 것을 미루어볼 때 이 극단은 전현적인 직장 내 자립극단이었음을 알 수 있다. (高飛, 같은 글, 1933. 2. 15, p.3.)

228) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1046.

극장에 재적하면서 일본인 극단 공연에 개별적으로 출연하기도 하였다.[229]

그런데 이들 공연활동 전개의 흐름을 파악하기 위해서는 하나의 단체 활동으로서 정식극장에서 공식적으로 상연된 공연을 살펴야 한다. 3·1극장의 공연활동의 흐름을 보면 사실상 대중에 대한 계급주의사상의 전파를 '대의'로 하는 문화운동인 이상, 유물사관에 입각한 현실인식 촉구에 주된 관심을 두고 있었으며, 결성 때부터 해체될 때까지 그 임무를 수행하기 위해 전심전력을 다하게 된다. 그랬기 때문에 공연의 형상에서 계급성·조선성의 문제가 가장 큰 관심사였으며, 관중들의 반응이나 스스로의 방향성 설정에 따라 레퍼토리와 현실인식의 외연을 넓혀가게 된다.

사실 이 두 가지 개념들은 한 작품 속에도 혼재되어 나타나기도 한다. 하지만 그들 공연활동의 발전과정을 유심히 볼 때 일본 프로극계의 동향에 민감하게 반응하면서 그러한 개념들을 강조하거나 수정을 가하면서 프로극단으로서의 긍지를 심화시키는 과정이 포착된다. 이들의 공연활동에 대한 분석은 그런 혼합된 개념들을 어떻게 인식해 가는지가 주안점이 된다. 이를 알아보는 것은 연극단체로서 지향했던 그들의 목표가 정확히 어디에 있었는지를 파악하는 데 필요한 작업인 동시에 여기에 3·1극장이 가진 자긍심과 독자적 전개의 의미가 숨어 있을 것이다.

예고하자면 이들 활동에서 특히 독자성이 확인되는 시기는 전쟁반대나 농민의 지주에 대한 반란을 묘사한 이른바 계급성을 강하게 드러내는 초반기를 지나서부터이다. 이때 조선성은 주·객관적으로 민족연극단체로서의 역할이 발견됨으로써 그들의 무대에서도 민족성이 좀 더 강하게 들어나게 된다.

3·1극장은 만주사변과 상하이사변이 일어나고 객관적인 정세가 한층 악화되자 코프도 재정난에 부딪히게 되고, 조선협의회나 각 단체의 조선위원회 멤버들이 검거를 받은 시기에도 프로극 공연을 활발하게 이어간다. 프로극 실천에 대한 이들의 긍지가 가늠된다. 이때 그들의 공연활동 속에는 이후의

---

229) 3·1극장의 공연활동과는 별개로 개인적으로 일본 프로극단 공연에 참여한 예는 다음과 같다.
'김파우: <파란 유니폼(青いユニフォーム)>(1932. 2.14~23.), <붉은 집게>(1932. 5. 24~27.)
전일검: <동양차량공장(東洋車輛工場)>(1932. 10. 5~20.)
안영일: <아사카와 탄광(朝川炭坑)>(1932. 11. 10~24.), <날개 달린 구두(羽根の生えた靴)>(1933. 1. 2~16.), <쓰크바 비록(筑波秘録)>(1933. 2. 6~12.), <砲艦コクチェフェル(포관 코크체펠)>(1933. 2. 13~20.), <인생안내(人生案内)>(1933. 5. 5~9.) <고료오카쿠혈서(五稜郭血書)>(1933. 6. 23~7. 5.), <눈보라(吹雪)>(1933. 7. 27~8. 6.)' (倉林誠一郎, 같은 책, pp.448~552.)'

재일조선인 연극운동으로 이어지는 핵심적인 의식들이 담겨졌을 것으로 보이는데, 특히 그런 국면에 대해 자세히 알아보도록 한다.

그림4: 3·1극장 단원들(1933년)
(松本克平, 같은 책, p.91.)

1.2. 조선협의회와의 연계성 및 혁명의식

3·1극장의 공연활동을 살펴보기에 앞서 그 전개에 조직적 기둥이 된 조선협의회의 활동에 우선 주목해야 한다. 이 부분이 중요한 것은 재일조선인 프로극운동의 활동 방침이 파악될 뿐 아니라 이들에 대한 코프(일본 측)의 인식을 동시에 살펴볼 수 있기 때문이다. 여기서 중심적으로 다루어야 하는 것은 이들의 프로극 활동방침에 관한 것이며, 특히 3·1극장의 공연활동과의 관련성에 초점을 맞춰 기술하기로 한다. 먼저 코프 내 조선협의회의 위치와 3·1극장과의 관계는 다음과 같이 나타낼 수 있다.

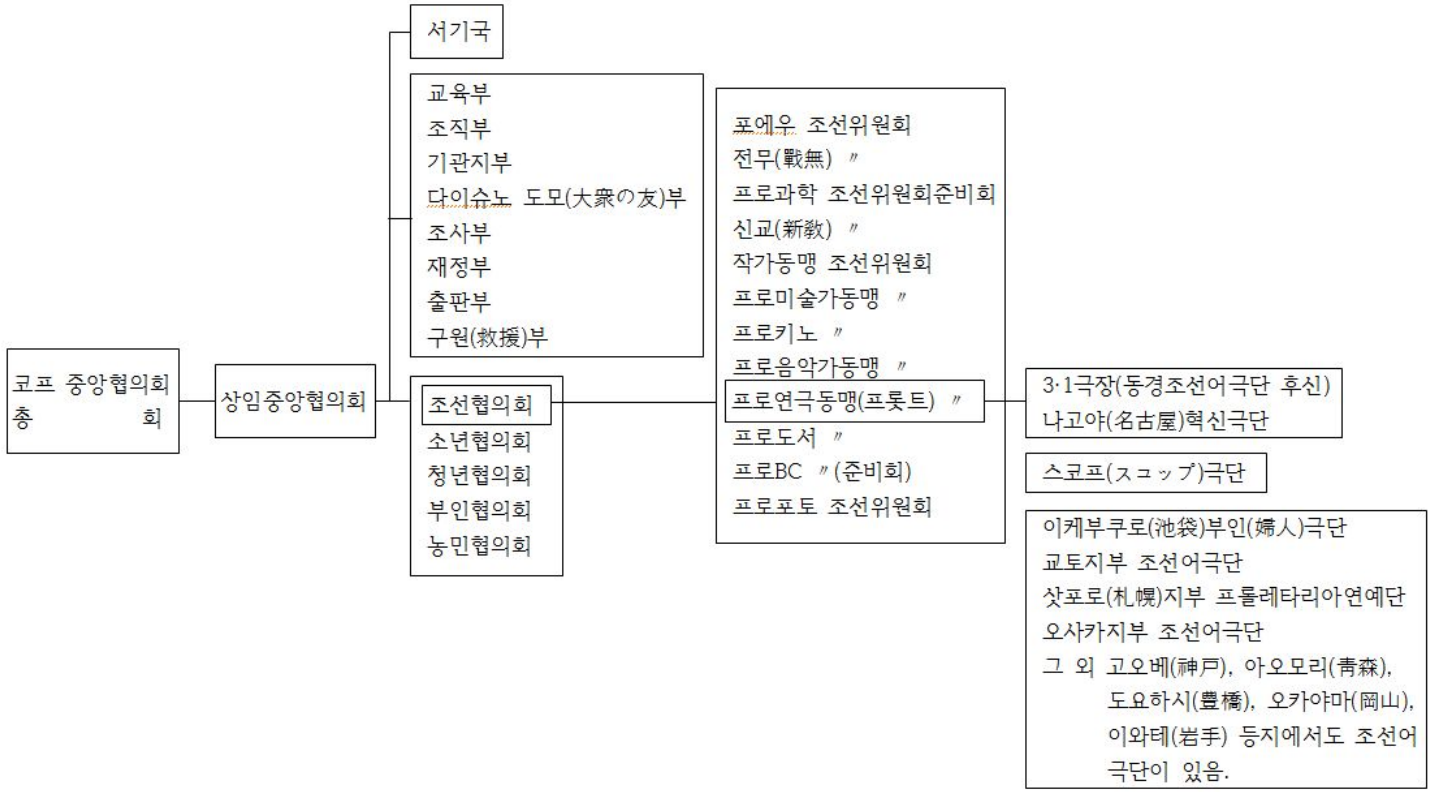

표1: 조선협의회와 프로극 단체들의 관계도

(金正明 編, 같은 책 Ⅳ, pp.244~245. 高飛, 같은 글, p.3.)

조선협의회는 결성(1932. 3) 이후 약 1년간은 위와 같은 조직체계 안에서 기관지 발행, 조직 간의 연결망의 구축, 이론연구 등을 중심으로 활발한 활동을 벌인다. 조선협의회는 그 임무를 크게 두 가지로 설정했는데 하나는 '일본 내지의 조선인 획득'에 그리고 또 하나는 '카프의 화대 강화'에 두었다.[230] 이는 여태까지의 재일조선인 예술운동이 지녀왔던 조선 지향성의 맥락이 일본 내 조선인까지 확실히 넓어졌음을 나타낸다.

조선협의회는 다른 협의회와 동등한 위치에 있었으며, 특히 프롯트 및 작가동맹의 활동과 유기적으로 연결되어 그 방침이 프롯트에 소속된 3·1극장에 바로 반영되는 구도를 갖추었다. 이들의 구체적인 운영방식은 각 동맹 중앙부에 '조선위원회'를 설치하고, 여기에서 조선협의회로 대표를 보내 결의된 사항들을 다시 각 동맹으로 전달하였다. 또한 각 동맹의 지부에는 조선위원회나 조선문제 연구회를 조직하게 했으며, 또한 프롯트 동경지부에는 민족문제연구회가 있었고[231] 3·1극단이나 나고야 혁신극단 등 프롯트에 가맹된 다른 극단들과도 서로 연계하고 있었다. 협의원에는 김용제(金龍濟, 프로작가동맹), 이홍종(李洪鐘, 프롯트), 박영근(朴榮根, 프로음악가동맹), 류정식(劉正植, 프로과학), 은무암(殷武巖, 포에우[232]), 윤기청(尹基靑, 신흥교육), 정운상(鄭雲祥, 프로포토), 박해쇠(朴亥釗, 朴夕丁, 야프[233]) 등이 있었고, 이들은 조선협의회를 지령 탑으로서 조직 확대와 각 부문의 통일을 목표로 움직였다.[234]

조선협의회는 조선인의 획득이라고 하는 코프의 조직방침의 일부를 적극적으로 수행하기 위해 '조직부'와도 밀접한 관계를 가졌다. 이런 그들의 행동은 조직의 활동 방침 속에 스스로에 대한 지원과 원조를 정당하게 요구하고자 하는 행위였으며 동지사를 해체시켰을 때의 요구사항을 그대로 실행했음을 알 수 있다. 이런 '조선인 획득'의 과제는 결성 이후 3개월이 지난 시점에서 "일본의 노동자농민 사이에서 식민지 문제에 대한 관심을 높일 것"[235]이라는 임무가 새로 조선협의회의 목표에 추가되어 있는 점에서도 확

230) 「コップ中央協議会書記局ニュース」, 『プロレタリア文化』第二巻 第4号 , 日本プロレタリア文化聯盟印刷所, 1932. 4, p.97.
231) 같은 보고, pp.96~97.
232) '일본 프롤레타리아 에스페란티스트동맹'의 약칭.
233) '일본 프롤레타리아 미술가동맹'의 약칭.
234) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1041.
235) 「朝鮮協議會報告」, 『日本プロレタリア文化聯盟〔擴大〕中央協議会一般報告』, 戰旗復刻版

인할 수 있고, 조선인 문제를 일본인의 문제로서 확대하려는 데 의욕적인 자세를 취하였다. 그런데 이러한 노력은 각 동맹들 사이에서 조선협의회의 활동이 조선인에 의해서만 추진되어야만 한다는 일본인들의 잘못된 인식을 깨뜨리기 위한 방책 중 하나였음을 다음 글을 통해 알 수 있다.

> 그와 같은 기회주의는 필연적으로 일본인 서클 사이에서 식민지 문제에 대해 불충분하게 취급하게 하고, 나아가서는 조선인 획득의 문제를 포기하게 만들고 있다. (중략) 이와 같은 활동방법이 허용될 수 있을까. 우리들의 전 활동은 정밀한 조사에 의해 과학적 계획에 따라 이루어져야 한다.[236]

이런 비판의식과 열의는 이후의 활동에 접목되어 적지 않은 대중 획득의 성과를 낳게 되는데, 그 중 가장 활발해진 것은 서클활동이었다. 여기서 말하는 '서클'은 그전의 프로극운동에서 노동 대중을 조직하려는 방법으로서 투입되던 '드라마·리그(drama league)'라는 조직방법과는 다르게, 기업이나 직장 내에 자율적으로 만들어지는 예술서클 모임을 가리킨다. 조선협의회는 1년 사이에 약 30개의 서클과 1000명의 서클원을 조직했는데[237], 여기에는 프로극 활동의 영향이 상당히 컸을 것이다. 앞에서 언급했듯이 1932년은 일본 프로극계 동향 안에서 프롤레타리아 국제주의가 전면에 나타난 시기였으며, '국제 노동자 연극데이(1932. 2. 14~24)'와 같은 국제 행사를 시작으로 코프 1주년 기념투쟁으로 열린 '조선의 밤(1932. 12. 8)'에서는 1천 2~300명(그 중 반 이상은 미조직 대중)의 대중동원 성과가 있었고, '극동민족연극의 밤(1933. 2. 25, 26)'의 성공적인 개최, 그리고 주로 3·1극장을 중심으로 한 각 예술단체의 활발한 이동활동[238]이 이루어졌던 사실을 볼 때, 이런 프로극 활동이 서클활동 결성에도 적지 않은 계기를 마련해 주었음은 당연하다. 극장공연과 이동공연은 상연형태에서 각각 다른 특징을 가지고 있지만, 둘 다 극이라는 친숙한 형태를 통해 한꺼번에 많은 대중들에게 아지·프로 효과를 발휘할 수 있다는 점에서 그것들의 상호작용은 자율연극과 같은 서클 결성

刊行會, 1979, p.43.

236) 「朝鮮協議會報告」, 같은 보고서, p.45.

237) 「朝鮮協議會報告」, 『プロレタリア文化』 1933년 6·7月合併號, 日本プロレタリア文化聯盟印刷所, 1933. 8, p.65.

238) 「朝鮮協議會報告」, 같은 보고, p.65.

의 유도체가 되어 최대한으로 기능했을 것이다.[239]

이와 같은 재일조선인 프로예술운동과 서클과의 유기적 관계를 촉진함에 있어 한 가지 더 거론되어야 할 부분은 『우리 동무(ウリトンム)』라는 조선어 잡지의 발간이다. 『우리 동무』는 코프가 간행한 대중계몽 잡지인 『대중의 벗(大衆の友)』의 부록으로서 코프 중앙협의회 출판소에서 출판되었다. 김용제, 박해쇠, 김두용, 이홍종 등을 중심 편집원으로 하여 1932년 6월 이후 창간 준비호를 2회, 이후 창간호를 포함해 총 5회가 발행되었다.[240] 『우리 동무』가 발행된 시기를 보면 대체로 프로극의 국제적인 행사가 개최된 시기와 맞물려 있고, 또한 그 중에는 「3·1극장 뉴스」 등의 글이 실려 있음은 프로극 공연이 상연될 때 대중들의 서클활동을 촉진하는 수단으로서 『우리 동무』가 상호보완적인 매체로서 기능했음을 알 수 있다. 이러한 방법은 물론 임화의 회고에서도 확인되듯이 순회강연을 하러 조선에 왔던 제3전선사의 모습을 연상케 한다. 프로극공연의 상연과 조선어로 발행된 『우리 동무』의 배포는 그 전까지의 조선인 노동 대중의 한일 양 방향적 획득 전술을 응집시켜 '일본에 있는 조선인'에게 더 조준을 맞추게 하는 것이었다.

그런 노력에도 불구하고 조선협의회의 조직적 활동은 결성된 지 1년 후 나온 보고에서 다음과 같은 자기비판을 하게 된다.

> 주된 결함은 어디에 있었을까? 한마디로 말하면 조협(=조선협의회, 인용자 주) 확립을 위한 투쟁은 어디까지나 코프 확대강화 투쟁의 일환으로서 생각하지 않고 또한 그를 위한 기본적인 방침이 결여되었기 때문에 그 투쟁이 섹트화한 것이 결코 용납할 수 없는 오진으로서 지적되어야 할 것이다.[241]

이러한 비판이 나오게 된 주된 원인은 1932년 1월에 조선협의회와는 별개

---

239) 이동공연과 극장공연을 통한 대중 획득 논리에 대해서는 大岡静雄, 「プロット大衆化の為に!」, 『プロレタリア文化』1933년 5月號, 日本プロレタリア文化聯盟印刷所, 1933. 5, pp.65~70을 참조.

240) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1044에서 참조. 大村益夫, 「コップ朝鮮協議会と『ウリトンム』」, 『語研フォーラム』99年 秋号, 早稲田大学語学教育研究所, 1999, p.12. 오오무라의 조사에 의하면 그것들이 간행된 상황은 다음과 같다.
'창간준비 제1호=1932. 6. 25, 창간준비 제2호=1932. 8. 1, 창간호=1932. 9. 23, 제2호=1932. 11. 25, 제3호=1933. 1. 1, 1933년 2월호=1933. 2. 20, 1933년 8월호=1933. 8. 1.'

241) 「朝鮮協議會報告」, 같은 보고서, 같은 곳.

로 결성된 '노동계급사'와 조선협의회 사이의 알력싸움이었다. 노동계급사는 코프에 소속되어 있으면서도 카프와 연계된 독자적 노선을 추진하려다가 카프 경성본부가 조선협의회를 이론상 정당하다고 보았으므로 이 단체는 곧 해체된다. 조선협의회는 이러한 분파적 단체와 함께 『우리 동무』의 내용 자체도 '조선에 있는 노동자에게 읽게 하는 계몽잡지'와 같은 형태가 된 것을 문제점으로 지적하였다.

그러나 이런 비판의식은 정당한 비판이었다고 말하기 힘들다. 즉 당초 조선협의회가 가졌던 두 가지 목표 중 '카프의 확대 강화'에는 조선 내 프롤레타리아트 획득의 임무가 포함되어 있었기 때문이다. 이런 관점에서 보면 노동계급사의 활동은 조선협의회의 활동 내에 회유할 수 있기만 하였다면 자기들의 역할을 충실히 수행할 수 있는 수단이 되었을 것이다. 노동계급사의 활동을 분파적 행동으로 보는 시각은 코프에 소속되어 있던 조선협의회의 코프의 입장을 의식한 것이었으며, 여기에 조선협의회에 대한 코프의 아량이 엿보인다. 오오무라 마스오(大村益夫)는 이런 코프 중앙의 태도를 일본 좌익문화운동 추진자들의 '본질적으로 자기의 문제로서 파악할 수 없는 사상적 타락'[242]으로 보았다. 조선협의회의 이런 '역량부족' 때문에 조선협의회는 동지사 해체 시 강하게 주장한 '원조'를 코프 중앙에게 강하게 요구할 수 없게 되었고, 이 시기 코프의 재정난과 맞물려 조선협의회는 새로운 운동방침과 자금 조달을 꾀하게 된다.[243]

그런데 이와 같은 문제는 프롤레타리아 국제주의가 범하기 쉬운 오류이기도 하였다. 즉 앞에서 본 것처럼 민족해방운동을 위한 하나의 방편으로서 사회주의의 길을 선택한 조선협의회의 생각이 코프중앙의 입장과 용해될 수 없는 한계점이 나타난 것이다. 코프중앙의 태도는 만국의 프롤레타리아트가 손을 잡아야 한다는 국제주의적 맥락을 이론적으로는 이해했으나, 조선협의회의 두 번째 목표를 중점적으로 수행시키려 하지 않았던 것이다.[244]

---

242) 大村益夫, 같은 논문, p.10.

243) 이런 추이는 코프가 '『우리 동무』야말로 코프의 혁명적 영향을 대중에게 전달하여 프롤레타리아트의 문화적 건설을 개척하고 조직화하는 중요한 출판물'이라고 하면서 그것이 갖는 의의를 인정하는 한편, 동시에 '판매금 회수가 성공하지 못했으므로 출판 재정이 평소부터 출혈이 심하다'는 표현을 통해서도 수긍이 간다. (「コップ出版物配宣網確立に関する方針」, 『プロレタリア文化』第3巻 第1號, 日本プロレタリア文化聯盟出版部, 1933. 2, p.70.)

244) 여기서 재일조선인 프로극운동과의 관련으로 볼 때, 조선에 있는 노동 대중 획득을 위한 계몽잡지였던 『연극운동』에 대해서도 언급할 필요성을 느낀다. 그러나 이 잡지의 발행 자체는

이런 문제와 함께 김용제(1932년 6월 말 검거), 김두용, 박영근, 박해쇠 등 핵심 협의원들도 검거(1933년 2월)되었으므로 이후 조선협의회는 1934년 3월에 코프가 해체될 때까지 세력이 약화되어간다. 여기서 보인 것 외에도 몇 가지 결함이 있기는 했지만, 조선협의회는 코프라는 기반을 활용하면서 8개 동맹 속에 조선위원회(식민지위원회)의 확립을 촉진하게 했으며 정기적으로 회합하고 협의회를 개최하여 『우리 동무』 및 '선협(조선협의회)뉴스' 등의 형태를 통해 서로간의 연락을 긴밀히 한 것은 재일조선인의 존재나 식민지 문제에 대한 관심을 높이는 데 공헌한 바가 크다고 하겠다. 또한 재일조선인 프로극운동과의 관계에 있어도 그들의 활동이 코프 내에서 도드라지는 역할을 수행함으로써 프로극 공연 담당자들에게도 확고한 운동 전개의 방향을 응집시키는 하나의 기둥으로서의 역할을 하였음은 의심의 여지가 없다.

그런데 코프 및 조선협의회가 처하게 된 재정적인 문제에 따른 활동성의 변화는 3·1극장의 공연 실천과 함께 이들의 진정한 목표가 어디에 있었는지 파악할 수 있는 하나의 단서를 제공해 준다. 앞장에서도 언급했듯이 동지사의 코프에 해소는 민족적인 맥락에 있어 그 이전까지와는 다른 운동노선이었다. 이는 그 동안 지켜왔던 재일조선인 문예운동의 임무를 코프에 내맡겨 독자적 전개를 스스로 포기한다는 해석을 낳기 쉽다.[245] 그러나 그들이 그런 결정을 하게 된 다른 층위가 있었음을 놓치면 안 된다. 이 다른 층위는 오가와 신이치가 표명한 코프 서기국의 입장[246]과 반대되는 주장을 살펴봄으로써 비로소 그 실상이 드러나게 된다.

즉 오가와 신이치가 '일본에서 노동하고 있는 조선노동자와 일본노동자를 구별하는 것은 오류이며, 민족적인 모든 편견을 버려야 한다'고 했던 데에 비해 모리 이치로(森一郎)의 주장은 민족문화에 대한 보다 깊은 이해를 내포하고 있었다.

조선협의회가 주축이 아니었고, '연극운동사'가 따로 있었기 때문에 여기서는 생략하도록 한다. 『연극운동』의 조선 내 배포와 관련된 연구에 대해서는 박영정, 「'『연극운동』사건'과 한·일 프로연극의 관계」, 『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과 인간, pp.200~219를 참조.

245) 任展慧, 같은 책, pp.170~171.

246) 編輯局, 「編輯後記」, 『プロレタリア文化』第二卷 第一號, 日本プロレタリア文化聯盟, 1932. 1, p.122, 同志社, 같은 선언문, p.106.

동지 오가와는 일본어를 잘 구사하는 재일조선인을 자꾸 염두에 둠으로써 제국주의 지배의 강제가 조선민족문화의 발전을 얼마나 막고 있는지를 망각하고 있지는 않을 런지. (중략) '민족적인 모든 편견을 버려야 한다'는 견지에서 그 민족문화운동 조직으로서의 의의를 적극적으로 인정하지 않는 것은 오류이다. 우리들은 동지사를 일본제국주의에 반대한다는 점만을 가지고도 모든 조선민족문화운동을 조직하는 단체로서 발전시켜줘야 마땅하다.[247]

모리가 코프 서기국장을 상대로 이와 같은 강도 높은 비판을 할 수 있었던 이유는 그 스스로가 의지한 노자키 유조(野崎雄三)의 논문[248]에서 다루어져 있는 '민족문화의 문제'에 대한 논의를 이론적 잣대로 삼았기 때문이다. 노자키의 논문은 레닌과 스탈린의 저서들 속의 이론을 능숙하게 인용하면서 소련에서의 현실적 과정을 설명하고 있는데, 특히 다음 점들에 있어 모리와 의견의 일치가 보인다.

① 소비에트동맹에 있어서는 '민족적 차별이 폐지되어 각 민족의 이익의 통일, 동등한 권리 속에서의 각 민족의 결합이 실시되어 있다'라고 할 때, 문화의 영역에 있어서도 각 민족문화의 차별이 철폐되고 각 민족이 하나의 문화에 의해 통일되고 있다고 여겨질 수 있다. 그러나 실정은 그 반대이다. 각 민족은 그 특유한 문화를 더욱 더 발전시켜 나가고 있는 것이다.
② 올 ××(共産)주의 문화는 각 민족 속에 압박되어 잠들었던 근로대중 문화의 평등한 권리 위에 선 구속이 없는 발전에 의해서만 가능하다. 그리고 사실 소비에트동맹에서의 대러시아인에 의한 문화적 지배의 폐지와 민족문화의 옹호란 각 민족 속에 있는 문화적 각성을 야기하고, 여태까지 긴 세월동안 대러시아문화의 압박 밑에서 침묵해왔던 민족 사이에서 자국어와 자국의 문화적 형식으로 많은 시인, 예술가, 과학자, 기술자 등을 배출시켜나가고 있다. 그리하여 예전부터의 지배민족에 대한 특권 폐지와 각 민족의 자유로운 문화적 경쟁 속에서야 올 ××(共産)주의적 국제문화가 탄생되는 것이다.
③ 레닌은 오로지 현실 속의 민족문화의 부르주아적 내용을 폭로하고 그래서 이 내용을 애매하게 하여 초계급적 민족문화의 환상을 보급하고자 하는 부르주아의 우두머리들과 투쟁하고 있는 것이다. (중략) 새로운 국제문화는 아무것도

247) 森一郎 「組織方針の確立のために」, 『プロレタリア文化』第二巻 第二號, 日本プロレタリア聯盟, 1932. 2, p.44.
248) 野崎雄三, 「プロレタリアートと文化の問題」, 『プロレタリア文化』第二巻 第一號,, 日本プロレタリア文化聯盟, 1932. 1, pp.64~85.

없는 데에서 태어나는 것은 아니고, 또한 하나 내지는 몇 개의 지배적 민족의 문화를 타민족에 강요함으로써 태어나는 것도 아니요, 현존하는 가각의 민족문화 속에서 태어나는 것이므로 그것은 민족적인 것과 무관한 것이 아니라 꽤 긴 시간동안 민족적 색채를 띠어온 것이다.

④ 이는 요컨대 현존 민족문화에서부터 국제프롤레타리아문화로의 발전은 두 개의 투쟁 속에서 실현된다고 할 수 있다. - 즉 (1) 일절의 지배적, 반동적, 부르주아적 민족문화에 대항하여 프롤레타리아트 및 피압박민중 문화의 발전, (2) '선진' 제국주의국의 문화적 지배에 대한 약소민족문화의 옹호. 오직 이 두 개의 투쟁을 통해서만 진정으로 국제적이고 전 인류적인 문화의 기초가 만들어질 것이다.[249] (괄호 안은 인용자 주.)

그의 논문은 민족문화에 대한 레닌과 스탈린의 주장들을 자신의 말로 풀어서 쓴 것이었는데, 일찍이 민족문화에 대해 소련에서 제기된 논의들이 잘 녹아 있었다. 오가와가 노자키의 논문을 미리 접했더라면 모리가 비판한 것과 같이 '조선노동자와 일본노동자 사이의 구별을 없애고 민족적인 모든 편견을 버려야 한다'는 견해 자체가 나오지 않았을 것이다. 그런데 문제는 이 노자키의 논문이 오가와의 논문과 같은 기관지에 동시에 실렸다는 사실이다. 이는 노자키의 주장이 오가와의 글에 충분히 반영될 수 있는 시간적인 여유가 없었음을 의미한다. 설사 오가와가 그런 논의들에 대해 어느 정도 미리 알고 있었다고 하더라도, 그의 이론을 일본에 있는 피 압박 약소민족 문화단체인 동지사에게 접목시켜 코프와의 관계를 좀 더 이상적인 형태로서 제시할 재주을 갖추지는 못하였다. 여기에 그동안 일본 프로문화운동 속에서 민족문화 문제에 대해 덜 관심을 가졌던 지점이 보인다.

오가와가 발표한 동지사 해소 및 코프 내 조선협의회 결안은 결과적으로 동지사 멤버들에게 받아들여졌지만, 이들의「해체선언」에서는 노자키가 말한 ③의 내용을 거의 그대로 옮겨 적고 코프 해소로의 노선 변경에 대한 스스로의 견해를 다음과 같이 덧붙였다.

조선에서의 프롤레타리아 문화운동의 정치적 경제적 정세와 일본에서의 그것과는 서로 다르며, 또한 일본에 있는 재일본 조선인 노동자의 문화투쟁은 일본 프롤레타리아 문화운동에 포섭되어야 한다. 같은 방식으로 재조선 일본인 노동자

249) 野崎雄三, 같은 논문, pp.81~85.

의 문화적 투쟁은 조선 프롤레타리아 문화운동에 포섭되어야 한다. 따라서 재일본 조선인 노동자의 문화적 욕구 충족을 위한 투쟁 및 조선프롤레타리아 문화운동에 대한 적극적 원조, 즉 이런 일·선 프롤레타리아 문화운동의 혁명적이고 국제적인 연대를 위한 투쟁은 어디까지나 코프 및 그 각 동맹에서 전개되어야 하는 것이다.250)

조선협의회와 코프의 연계에 대해 계급주의적 입장으로 나아간다는 것은 프롤레타리아 국제주의적인 관점에서 보면 당연하다. 여기에서 주목해야 하는 것은 '문화운동의 혁명적인 투쟁'이라는 부분이다. 국제 프롤레타리아트들의 목표가 자본주의 체제의 철폐 및 공산주의국가 건설을 향해 혁명적인 투쟁을 벌이는 것이라는 사실은 재론할 필요가 없지만, 그런 혁명이 완성될 때 재일조선인들에게 가져다주는 가장 최상의 결과는 제국주의 일본으로부터의 해방이다. 이는 그들이 갖고 있던 민족의식의 발로가 아니고선 달리 설명해낼 수 없다. 즉 이들의 코프 내 조선협의회로서의 노선 변경은 단지 운동의 독자적인 전개를 스스로 포기해 계급의식 일색으로 기울어갔던 것이 아니라, 프롤레타리아 국제주의적 흐름 속에서 해방 논리를 펴나가는 또 다른 독자적인 전개 방식이었음을 알게 된다.

그리고 전술했듯이 이런 노자키·모리와 같은 입장에 프롯트의 핵심인원이었던 무라야마가 있었다. 이 점에서 실은 3·1극장으로 하여금 조직적으로는 조선협의회를 통해 코프와 계급적 연대를 이루면서 프로극의 실천에 있어서는 민족 문화단체의 의의를 옹호하는 프롯트와 보다 더 긴밀하게 연계되었던 것이다. 재일조선인 프로문예운동의 중심이 연극운동에 있었다는 사실을 미루어볼 때 3·1극장의 진정한 의도가 어디에 있었는지 보인다. 동지사 해체 선언에서 보인 ④와 같은 원조 및 옹호를 코프에게 강하게 요구하는 모습은 이런 맥락에서 이해되어야 한다. 1932년의 일본 당국 측 자료에서 보이는 재일조선인 극좌운동 상황에 대한 다음 기술은 당시 눈에 띄게 고양된 프로극운동의 양상에 대해서도 들어맞을 것이다.

주목해야 하는 것은 선인(鮮人) 가운데 그 지도적 지위에 있는 사람 중에는 확고한 지도이론을 파악하여 의식적인 점에 있어 하등 내지인 지도자 못지않을

250) 同志社, 같은 선언문, p.106.

뿐만 아니라 특히 그 실천에 있어서는 오히려 그 이상으로 용맹 과감한 사림들이 적지 않으며, 검거취조 등에서는 완강히 조직의 비밀을 고수하고 당국으로 하여금 곤혹하게 하는 사례가 결코 적지 않았다.[251] (괄호 안은 인용자 주.)

이렇게 보면 코프 내 조선협의회는 그 활동기간 동안 그런 3·1극장의 연극 실천을 뒷받침하기 위해 고차원적인 전술을 펴서 코프와의 관계를 조율하는 역할을 지녔다는 것을 알게 된다. 즉 일련의 행동을 통해 그들에게 계급의식과 민족의식은 양자택일적인 관계가 아니라 그들의 목표를 수행하기 위해 층위를 달리 해서 공재했던 것이다. 따라서 조선협의회가 건재하고 있었던 1932년에서 1933년 상반기까지는 프롤레타리아트 국제주의적인 연대를 내세운 '제2회 국제노동자연극데이(IATB의 날, 1932. 2. 15)'를 비롯해, '국제노동자 연극올림피아드(1932. 8. 15 예정이었으나 연기됨)'등 일련의 계급주의 연대의 국제행사들에 3·1극장을 참여시켰고, 재정적인 어려움을 겪고 난 1933년 중반 이후부터는 특히 3·1극장이 중심이 되어 극동민족(중국, 대만, 조선) 소수민족들을 위한 각종 민족연극 행사 속에서 그들의 진정한 목표를 수행하게 되는 것이다. 이후 이런 재일조선인 프로극운동 실천의 흐름을 염두에 두고 직접 3·1극장의 공연활동을 파악하고자 한다.

1.3. 반전의식에 대한 공명: <카이저의 병사(カイゼルの兵士)>

3·1극장의 <카이저의 병사(カイゼルの兵士)>(1막)는 프롯트 동경지부가 모스크바에서 열리는 I.A.T.B(국제노동자연극동맹) 올림피아드에 대표자 파견을 위한 중간 경연 작품[252] 중 하나로서 1932년 7월 21일부터 8월 6일 사이에 축지소극장에서 상연되었다. 이 희곡의 작가 신조 신이치로는 앞에서 살펴본 <프로재판>의 작가이기도 한데, 3·1극장의 공연을 제외하면 이 극이 일본 프로극단에서 정식으로 상연된 기록이 없다. 한편 이 공연은 8월 23일부터 30일까지 스코프극단의 <토건의 서클(土建のサークル)>(고병준 작)과

251) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.199.
252) 이때 같이 상연된 다른 작품은 위 전단지에 있는 레퍼토리가 아니라, 좌익극장·신축지극단의 공동공연으로 이루어진 키르숀(V. M. Kirshon) 작 <바람의 마을(The City of Winds)> 및 프로키노가 제작한 <세소 요미혼(世相 讀本)>이었다. 3·1극장의 <카이저의 병사>만 예정대로 상연된 것이다.

함께 동경 시내 각 지구를 돌며 순회공연을 하였다.

그림5: I.A.T.B올림피아드 모스크바
파견 중간경연대회의 리플릿
(札幌大学 도서관 소장.)

1931년 『나프』5월호에 발표된 이 희곡에는 복자를 포함해 '반전용 선동극'이라는 부제가 달려 있다. 지면에 발표된 지 약 1년 후에 개최된 이 행사의 팸플릿에도 '반전 문화 투쟁 주간'이라는 부제가 달려 있어 신조의 일본 프로극계 중 작가로서의 위치가 어느 정도 가늠된다. 이 희곡에는 비록 한일 연대를 가리키는 표현들이 나오지 않지만, 반전 행사에 걸맞은 주제가 담겨진 이 희곡의 상연을 3·1극장에게 맡겼다는 사실은 그들에 대한 프롯트의 높은 신뢰도를 나타낸다고 하겠다.

이처럼 <커아저의 병사>[253]는 3·1극장의 초기 상연 작품으로서 일본 프로극운동 전개에도 그 역할을 당당하게 해낼 수 있는 계기가 된 작품이었다. 그 내용면에서 관중들에게 전쟁 반대의 의식을 갖게 한다는 의미에서 볼 때 3·1극장이 공연하기에 더 할 나위없는 작품이었다는 것도 알게 된다.

253) 이때 상연된 <카이저의 병사>(1막)의 공연진을 보면 다음과 같다.
'연출: 최병한, 장치: 3·1미술반. 카이저: 고영기(高永基), 종자(從者): 이춘남, 과학자: 하상월(河上月), 인조인간: 이영일(李英一).' 한편 3·1극장의 단원 중 이영일이라는 인물은 보이지 않다. 극의 내용이 과격했던 것과 이 시기가 지나면 신축지극단에서 안영일의 활동이 두드러지지므로 이영일이란 경찰당국의 눈을 속이기 위해 안영일이 쓴 가명이었거나 단순한 이름기재 실수였던 것으로 보인다. (札幌大学 도서관 소장, 「国際労働者演劇オリンピアデー·モスコー派遣·革命競争中間ゴール·プロット東京支部競演 三·一劇場「カイゼルの兵士」공연 프로그램.)

이들 공연에 대한 평은 현재 찾아볼 수 없지만 이 점이 그들의 공연이 전부 미흡했음을 의미하는 것은 아니다. 중요한 것은 이후 전문극단으로서 비약적인 발전을 보이게 될 그들 공연 활동의 첫 단계의 작품으로서 <카이저의 병사>가 가졌던 의미를 탐구하는 일이다. 이를 위해서는 공연 내용과 그 내용 중 그들이 역점을 두고자 했을 장면, 그리고 희곡 속에 보이는 독특한 극작법을 해석하고 이 공연에 대한 이들의 의도에 접근해 보고자 한다. 그런 의미에서 당일 배포되었을 중간 경연 팸플릿에 적힌 극의 줄거리 설명에는 이 공연을 준비한 그들의 시각과 패기가 충분히 느껴진다.

> 카이저가 세계지도 앞에서 하수인들과 여러 가지로 자기 야망에 대한 얘기를 하고 있다. 독일은 꼭 이긴다. 그건 다만 시간의 문제일 뿐이라고 말하면서 소리를 질러댄다. 여느 때처럼 자랑스럽게 자신의 수염을 어루만지며 만족스러워 하고 있다. 그 사이에 하수인으로부터 자기편 군대가 전멸하였다는 보고를 듣게 된다. 다시 전국에서부터 청소년의 강제동원 및 식량징발을 명령한다. 다른 한편 신문통신원에게는 연전연승의 희소식을 전하여 민심의 동요를 막는 대책을 세우기도 한다. 자기편이 패하고 파멸됨에 따라 시시각각으로 밀려오는 자신의 파멸된 운명 때문에 실성할 지경에 이르기도 한다. 그때 과학자가 로봇(인조인간)을 데려와 이것을 통해 병력부족을 충당하고 전선투입을 계획한다. 그런 소식에 카이저는 제정신이 든다. 그러나 이 로봇은 전지에서 무참하게 죽었던 병사들의 신체 조각들을 꿰맞춰 만든 것이다. 이 로봇은 제국주의 화신인 카이저의 노호와 부르주아과학을 대표하는 이 학자의 말일랑 듣지 않고 둘 다를 교살해버린다. 이 로봇이 노동자 농민 자신들의 모습임은 틀림없다.[254]

여기에 보이는 것처럼 <카이저의 병사>는 대단히 비현실적인 내용을 담고 있다. 어쩌면 만화적이라는 수식어가 붙어도 반론의 여지가 없을 정도로 공상 과학적이다. 그러나 이 말은 극의 내용 속에 현실과의 접점이 아예 존재하지 않다는 것을 의미하는 것은 아니다. 오히려 이 극은 그런 비현실적인 서사 안에서 현실적인 얘기가 부각되게 하는 독특한 지점이 있다. 이 극이 갖는 비현실적인 내용이 현실감 있게 관중들에게 다가가게 하기 위해서는 무엇보다도 배우들 스스로의 진지한 연기가 필요하다. 만약 배우들의 연

254) 「「カイゼルの兵士」と梗概」, 『IATBオリンピアード モスコー派遣 プロット東京支部劇団革命競争 中間競演パンフレット』, 新築地劇団, 1932, p.32.

기가 무난한 수준으로 대충 진행되었다면 겉으로 드러나는 공상적이고 비현실적인 내용만이 부각되어 결국 현실과의 접점이 흐려지게 되고 아무런 감흥 없이 끝나버릴지도 모른다. 그러나 반대로 배우들이 이 극 내용에 대해 아주 진지한 태도로 임하였다면, 이 극을 보는 관중들 역시 그 속에 담겨져 있는 현실적으로 와닿는 부분에 초점을 맞추게 된다. 공교롭게도 이 희곡의 구조를 보면 배우들의 진지한 연기를 전제로 상연되었을 때, 관중들에게 감정이입이 일어나는 시점에 핵심적 메시지가 오게끔 나름 치밀한 구성을 지니고 있음을 알 수 있다.

<카이저의 병사>가 갖는 특징적인 기법 중 하나는 초반에서 중반부까지 보이는 희극적인 요소이다. 이 극에서 '카이저'는 물론 수염으로 유명한 빌헬름 2세를 가리키고 있다. 카이저는 처음부터 자신을 위해 독일제국의 세력 팽창에만 관심을 쏟는다. 야욕 넘치는 그의 그런 악랄한 측면은 트레이드 마크인 수염에 대한 우스꽝스러운 묘사를 통해 극도로 희화화된 모습으로 표현된다. 그런 희극적인 요소는 볏짚과 칸나 부스러기로 만든 빵을 병사와 국민 모두에게 먹인다거나 전황의 악화를 인정하지 않고, 계속적으로 보충병·식량의 강제 보충, 허위보고를 지시하는 모습 등의 남발을 통해서 점점 그 효과가 작아지게 된다. 즉 관중들은 비슷한 요소의 반복으로 인해 더 이상 카이저의 행동에 위화감을 못 느끼게 되자, 그가 갖는 웃음 외의 요소를 주시하게 된다. 그때 그가 과학자로 하여금 만들게 한 인조인간이 완성되는데, 전사한 병사들의 시체로부터 3분 만에 하나가 만들어진다는 극도로 비현실적인 서사임에도 불구하고, 관중들은 그의 존재를 어느 정도 받아들일 수 있게 된다.

인조인간의 대사는 다음처럼 프롤레타리아트들의 지극히 현실적인 얘기가 담겨져 있다.

인조인간 : (팔을 굽혀 슈프레히콜 식으로 외친다)
나는 원래 □□제철소에서 일하고 있던 금속노동자의 팔이다!
나는 크레인을 만들어 기관차를 단단하게 만들었다. 그리고 전쟁이 시작되자 이 팔로 기관총을, 장갑자동차를, 독가스 발사관을 조립하게 된 거야! 그리고 마지막으로 굶주린 어머니와 아이를 남겨두고 전장에 끌려갔다!

나는 해머 대신에 삽과 총을 받았다.
참호에서 참호로! 나는 두더지처럼 꿈실거리면서 걸었다.
그리고 급기야 뻗어서 죽어버렸다!
오오, 도대체 무엇을 위해?!
뒤에 남겨진 바짝 마른 어머니와 아이의 탄성만이
내 머리를 찌른다!
나는 대체 뭘 위해 누굴 위해 싸웠던가!

인조인간 : (팔을 내리고, 앞가슴을 드러낸다)
나는 원래 □□탄광에서 일하던 탄갱부의 가슴!
나는 햇빛을 본 적이 없다.
나는 가스가 가득 찬 음침한 공기밖에 마신 적이 없다.
나는 지옥 속을 돌아다니고 있었던 거야!
태어나자마자 지옥에서 자랐어.
그러나
전쟁은 그보다도 끔찍한 생지옥이다!
그렇다!
나는 프랑스인에게, 영국인에게 다이너마이트를 처넣었다
내 자신이 때려 □□(눕혀)지지 않기 위해!
나는 도저히 알 수 없다,
우리들은 뭘 위해 누굴 위해 서로 □(죽)이고 있는가!

(중략)

인조인간 : (힘차게 걸어 나간다)
나는 원래 농부의 다리였다!
봐라! 논밭 속에서 돌아다닌 내 다리는 물집이 잡혀있지!
곡식은 전부 압수, 내 손에 남겨진 건 단 하나의 괭이뿐!
그리고 마지막으로
놈들은 내 손에서도 괭이를 잡아떼 가고 사람을 □(죽)이는 기계에 붙들어 매버렸다!
나는 『□□를 위해』라 생각하고 꾹 참았어.
그리고 마지막에 가서는 뻗어 죽어버렸다.
마구 짓밟힌 보리밭 속에서. 그렇다, 짓밟힌 보리밭 속에서!
오오! 우린 지금 와서 사실을 알게 됐어,
우리들은 누구를 위해 뭘 위해 서로를 □(죽)이고 있는 거야!

(중략)

카이저 : (발버둥이 치며) 느, 느, 놔! 너, 너, 너, 너는...
인조인간 : 나? 내 이름은 프롤레타리아![255] (괄호 안은 인용자 주.)

인조인간의 대사는 모두 '슈프렛히콜(Sprechchor)'[256]로 처리된다는 지문이 있다. '슈프레히콜'은 이미 많은 연구자들에 의해 조사된 바가 있지만, 이 극에서의 쓰임새를 고려할 때 다음과 같은 효과를 기대했을 것으로 여겨진다.

즉 '반전극'이라는 성격상 전쟁과 관련된 잔혹함에 대한 형상화가 어느 정도 내용에 들어가게 된다. 이런 내용이 갖는 무게감은 보통 무대미술이나 연출을 통해 구체적으로 시각화되는 데 한계가 있기 때문에 대부분의 경우 대사처리를 통해 관중들의 상상을 동반하는 방법에 의지하게 된다. 그러나 이때 그 내용에 대한 직접적이고 구체적인 발화는 그 대사의 잔혹성이 관중들에게 주는 심리적 거부감도 영향을 주어 그들에게 하여금 머리를 통해서만으로는 완전히 체감하기 어려운 지점이 생긴다. 그럴 때 그 대사에 일정한 음률(특히 리듬의)이 들어가게 되면 대사 내용의 그런 무게감은 훨씬 가볍게 들을 수 있게 된다. 그리스시대 비극 작품의 대사에도 일정한 음률이 들어갔던 사실과 마찬가지 원리이다. 음악적 다이나믹스(dynamics)[257]가 첨가된 대사는 관중들에게 보다 감각적으로 전달될 수 있게 되는 것이다. 슈프레히콜이 가져다주는 이런 효과와 그 작용에 대한 신고송의 다음 글은 그가 3·1극장 초기의 멤버였던 사실과 관련해 볼 때 3·1극장의 다른 멤버들에게도 그에 대한 인식이 공유되었음은 쉽게 짐작되는 바이다. 신고송은 슈프레히콜의 기능을 다음과 같이 잘 이해하고 있었다.

勞動者의 생각과 感情을 生活 그대로 표현할 수 잇는 것이다. 터저나오는 鬱憤

255) 新城信一郎, 「カイゼルと兵士」, 『ナップ』 5月號, 戦旗社, 1931, pp.137~138.
256) 슈프레히콜: 독일어의 'Sprechen(말하다)'과 'Chor(합창)'의 합성어로서 번역하면 '말의 합창', '말하는 합창'과 같은 의미가 된다. 러시아 10월 혁명 이후 부르주아문화를 배제하고 프로문화 건설을 위해 설립된 '프롤레트쿨트(프롤레타리아문화협회, Proletcult)'의 구호 아래 노동자를 위한 연극이 창조되기 시작했을 때, 노래에 조예가 없는 노동자들도 바로 습득할 수 있는 상연형태로서 독일에서 먼저 성립되었고, 그 후 일본으로 건너왔다. (萩原健 解説執筆·編集, 『集団の声, 集団の身体-1920·30年代の日本とドイツにおけるアジプロ演劇』, 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館, 2007, pp.6~14.)
257) 음악 연주에 들어가는 강약법(强弱法)을 말한다. 단순히 소리의 강약뿐만 의미하는 것은 아니며, 거기에 점차적인 음악적 변화를 줌으로써 정서적인 다양한 표현이 가능해진다.

低嚴한 리듬 機械의 呻吟 부서질 듯한 怒叫 두다리는 함마 밀려드는 (畧) 그리고 空腹과 極度의 疲勞 等等이 이 모든 것을 音樂化된 高尙한 韻律이 안이고 直接的인 肉體 그것이며 勞動者의 물결이며 呻吟이며 고함 그대로이다. 그럼으로 가장 大衆的인 것이다.[258]

슈프레히콜에 대한 이런 이해는 당시 프로극 실천가라면 누구나 알 만한 일반적인 양식이었는데, 김두용이 해방 이후 "단순히 사람들을 모아서 어려운 말을 갖다 대는 것만으로는 대중들에게는 아무런 감흥이 없다. 훨씬 광범하게 여러 가지 형태로 음악이나 연극, 영화, 스포츠 등을 넣어 대중"[259]을 모아야 한다고 말한 것도 슈프레히콜의 효과를 경험적으로 알고 있었기 때문이다. 무엇보다도 <카이저의 병사>를 통해 슈프레히콜 양식은 3·1극장 단원들에게 아지·프로극 상연을 위한 하나의 중요한 연기술로서 수용되었을 것이다.

하지만 실제 공연에서는 당시의 공연 팸플릿에도 적혀 있듯이 인조인간의 대사가 전부 삭제 당했기 때문에 그 효과를 제대로 보지는 못하였다. 1932년도 말에 발행된 3·1극장 서기국이 발행한 뉴스[260]에도 <카이저의 병사>가 '불충분하게만 상연되었다'는 언급이 보이는데, 이는 슈프레히콜 양식과 함께 핵심적인 메시지가 담겨져 있는 인조인간의 대사를 관중들에게 들려줄 수 없었음을 나타낸다.

그처럼 슈프레히콜의 부재는 3·1극장의 공연 완성도에 큰 타격을 주었으나, 이 부분 말고도 이 극이 3·1극장과 깊게 연관된 부분이 있었다. 그리고 그것은 슈프레히콜 없이도 관중들에게 그들의 공연에 집중하게 만드는 데 충분한 요소로서 작용했을 것으로 여겨진다. 다음 카이저의 대사에는 3·1극장의 활동과 가장 깊게 연관되는 핵심용어가 들어가 있다.

카이저 : (머리를 싸쥐고) 패배다. 파멸이다. 독일제국에 영국의 유니온 잭이나, 프랑스의 삼색기가 펄럭인다. 내 나의 영토는 빼앗기고 식민지가 돼 버리고 말 것이다! 아아 나는 어떻게 하면 되

258) 김봉희 편저, 『신고송 문학전집 2』, 소명출판, 2008, p.74.
259) 金斗鎔, 「朝鮮人運動は轉換しつつある」, 『前衛』第14號, 日本共産党中央委員会, 1947, p.39.
260) 「城東地区小公演に際して」, 『三一劇場ニュース』, 三一劇場事務局, 1932. 12. 23.

지!261)

이 대사는 실제로 피식민지인으로서 일본에 살고 있는 3·1극장 멤버들에게 이 극을 상연하기로 한 가장 큰 동기를 부여했을 것이다. 이들이 이 공연을 통해 말하고자 했던 것은 희화화된 카이저의 표현, 비현실적인 극적 전개, 프롤레타리아트들의 울부짖는 소리 등의 내용보다도 사실상 조국이 식민지가 되어버리고 고통을 받고 있는 스스로의 상태를 국제무대에 고발한다는 점에 집중되었던 것으로 여겨진다. 이는 앞의 논의에서 살펴본 그들이 갖고 있던 해방 논리로 비추어볼 때 지극히 자연스럽다. 환언하면 그들은 이 극을 통해 제국주의적인 전쟁을 계속 진행하게 되면 급기야 자신들처럼 된다는 것을 몸소 알리고자 했던 것이다. 이 점은 동경조선어극단의 공연활동에서 강조된 한일 연대를 다루는 주제에서 한발 더 나아가, 횡포의 실상(實像)을 파악하여 그것을 국제무대에 폭로하고 고발하는 단계에 그들의 초점이 옮겨갔음을 나타낸다. 이처럼 <카이저의 병사>의 상연에서 그들이 스스로의 역할로 인식했던 것은 극에서 그려지고 있는 희생자와 같은 처지에 있는 스스로의 입장을 통해 전쟁 자체에 대해 시비를 가리는 장으로 대중들을 유도하는 것이었다.

그런 의미에서 보면 이 극에서 제국주의 전쟁의 화신으로서 설정된 카이저가 그들 공연에 있어 당시 일본의 상황에 대한 알레고리(Allegory)를 보여주려고 했음은 당연하다. 독일의 제국주의적 세력 확대의 모습은 전반적으로 과장되고 희화화되어 그려져 있지만, 사실상 그 모든 측면에서 당시의 일본제국주의적 정책과 같은 궤도에 놓여있었다. 인조인간의 등장은 전쟁에 이용당한 피해자들의 이야기를 하고 있지만, 궁극적으로는 그런 전쟁 행위를 비난하는 데에 그들의 의도가 있었던 것이다.

그것은 이 극이 창작된 시기를 생각할 때 더욱 명백해진다. 이 희곡이 지면에 발표된 4개월 후에는 만주사변이 일어났으며262), 그런 당시의 일본의 사회 분위기가 희곡 속에 우회적으로지만 고스란히 반영되어 있다. 만주사

261) 新城信一郎, 같은 희곡, p.134.

262) 이는 일본이 만주사변을 준비하는 사회적 분위기 속에서 이 희곡이 발표된 사실을 말해준다. 만주사변을 준비하는 단계에서는 신문 등을 통해 '청소년의 강제동원'에 대한 문제가 한참 거론되고 있었지만, 다른 한편 만주사변을 정당화하려는 정보들이 날조되고 또 난무하기도 하였다. 그런 사실에 대해 비판하여 고발하려는 의식이 이 희곡 밑바닥에 깔려 있었음은 물론이다.

변으로 돌입하려는 당시 정황 속에서 제국주의적 세력 확대로 인한 최대의 피해를 입은 조국의 상황을 보면서 3·1극장이 이 극에 임하는 태도는 한마디로 '진지함' 그 자체였을 것이다. 여기에 그들의 공연이 다른 공연보다도 관중들에게 현실적으로 다가갔을 것으로 보이는 지점이 있다. <카이저의 병사>가 가졌던 비판적 수위를 볼 때, 사실상 상연 자체에 상당히 많은 위험이 따랐던 것이다. 그럼에도 불구하고 그들이 상연을 결정하게 된 것은 그런 위험수를 무릅쓰고도 지배논리에 대해서만큼은 강하게 비난의 화살을 날리고자 하는 의식이 있었기 때문이다. 신조 작가나 프롯트 임원들도 이를 잘 알고 있었기 때문에 이 공연을 3·1극장에게 맡겼던 것이다.

3·1극장의 <카이저의 병사> 상연의 의의는 만약 삭제 없이 온전한 모습으로 표현되었더라면 훨씬 더 강력한 반전 메시지를 전달했겠으나, 그렇지 않아도 적어도 전쟁 반대의 주제가 왜 그리 중요한지를 관중들에게 상기시켰다는 데에 있다고 하겠다. 비록 인조인간의 대사가 발화되지 않았으나 이들 공연에서 드러낸 강한 비판 의식만큼은 도화선의 불꽃처럼 극장 전체를 그을렸을 것이다.

2. 식민지 현실에 대한 인식과 연출의 변화

2.1. 관념성에 대한 비판의 수용: <만경촌(万頃村)>

3·1극장의 <만경촌(万頃村)>(5경)은 1932년 12월 8일에 축지소극장에서 조선협의회가 주최한 '조선의 밤(朝鮮の夕)' 행사 중 마지막 순서로 초연되었다. <만경촌>은 배우였던 포서구가 썼는데[263] 초연 이후 같은 해 12월 26일에 예정된 이동공연은 불허로 취소되었고, 이후 1년 이상 상연되지 못했던 것으로 보인다. 그러다가 1934년 2월 15일에 시바우라(芝浦)회관에서 열린 '재동경조선동포 위안의 밤(在東京朝鮮同胞慰安の夕)[264]'에서는 전일검 작 <아버지들>(1막)과 함께 3막 5경으로, 그리고 2월 28일에는 우에노자치회관에서 열린 '울릉도 설재구제의 밤(鬱陵島雪災救濟の夕)'[265]에서 4막으로 상연

263) 早稲田大学 演劇博物館 소장, 『極東民族演劇デー』 리플릿에서 참조.
264) 한편 '재동경조선동포 위안의 밤'에서 상연된 <사돈(飼豚)>(1장)은 3·1극장의 공연이 아니라, 메자마시타이에 의해 상연되었다. (札幌大学 도서관 소장, 『3·1극장 구정공연 입장권』.)

되었다. 모든 공연에서 최병한과 김파우가 연출을 했고 김일영이 장치를 맡았다. 이 극은 3·1극장의 활발한 활동 시기에 자주 상연된 것을 알 수 있는데, 재연될 때마다 막과 장의 구성을 새로 한 것은 검열 대비와 관중들의 의견을 수렴했기 때문으로 보인다.

<만경촌>의 내용을 알아보기에 앞에 축지소극장에서 열린 '조선의 밤' 행사의 성격과 당일 분위기를 살펴볼 필요가 있다. 야프(PP: 프롤레타리아미술가동맹) 식민지위원회 위원장을 맡고 1932년 12월에는 조선공산당재건협의회의 프랙션활동을 했던 박석정(朴石丁)에 의하면[266] 이날 660여 명의 관람객이 입장했고 300명 정도는 못 들어가 그대로 돌아갔다고 한다. 이는 1932년도 축지소극장 관객동원의 최고치를 기록한 것이었는데 <만경촌> 이외에도 프로키노의 영화, P·M의 노래, 메자마시타이의 공연 등[267] 행사를 위해 동원된 출연진도 상당하였다. 이런 활동은 비록 단 하루뿐인 행사였지만, 일본 프로극계 연극인들에게도 재일조선인 프로문화운동이 고조되어가는 물결을 체감하게 했을 것이다.

현재 <만경촌>의 공연텍스트를 찾아볼 수 없어 내용에 대한 자세한 분석을 할 수는 없다. 하지만 몇 가지 남아 있는 글과 관중들의 반응 등을 통해 제한적이나마 극의 대략적인 내용을 파악해 그 의미를 고찰해보고자 한다. 먼저 <만경촌> 초연 때 행사 프로그램에 적혀 있는 작품 줄거리를 그대로 옮겨본다.

> 万頃村 小作人은 立稻 押留에 反對해 農民組合의 오른 指도 밑에서 일제히 이르섰다. 그리하야 卽今까지 不安에 싸엿든 萬頃村에도 農民들의 우렁찬 高喊소리를 들을 수 잇섯다!

---

265) 이날 행사에서는 3·1극장의 연극 외에도 바리톤 김문보(金文輔)의 노래, 최승희(崔承嬉)의 무용 등을 비롯한 일본 재류 조선인 예술가의 기예가 총동원된 모습을 볼 수 있었으며, 문전성시를 이루었다고 한다. (「超滿員の「朝鮮の夕」鬱陵島民の救援カムパ」, 『社會運動通信』, 1934. 3. 2.)

266) 朴石丁, 「朝鮮の兄弟が八百名も動員されたコップ朝鮮協議会主催の「朝鮮の夕」は成功的に闘われた」, 『働く婦人』, 日本プロレタリア文化連盟, 1933, p.82.

267) 프로키노의 영화는 <우리들의 봄(おいらの春)>, <달려가는 근로자(走る勤勞者)>였으며, P·M의 노래는 조선어로 된 '3·1극장의 노래(三一劇場の歌)', '우리는 대장쟁의(おれは鍛冶屋)', '돌격대의 노래(赤緯軍の歌)' 그리고 일본어로 된 '光の岡へ', '青年の歌'였다. 조선어로 된 투쟁가는 3·1극장 단원 전원에 의해 불려졌다고 한다. 이날 메자마시타이의 특별 출연으로 <ぢいさんと子供>, <おふくろ>도 같이 상연되었던 것으로 보인다. (札幌大學 도서관 소장, 「조선의 밤 푸로그람」.)

여기에 보이는 것처럼 이 극은 그간 억울하게 당해온 만경촌의 농민들이 농민조합의 지도를 받고 압류된 벼를 지켜내는 과정이 그려졌다는 것을 알 수 있다. 또한 박석정의 기술에는 클라이맥스를 이르는 제5경에 대한 인상이 적혀 있어 좀 더 자세한 극적 행동을 확인할 수 있다.

> 특히 제5장에서 지주면장(촌장)에게 10원으로 매수당하여 조합 지도부를 밀고한 고지식한 영감이 아들, 처, 근처의 노인 모두가 지주 저택으로 몰려간 후에 벼가 임시로 압류된 줄 알았으나 실은 진짜였음을 안다. 10원으로 속아왔다는 것을 확실히 알고 증오에 찬 얼굴로 주먹을 단단히 쥐어 지주의 저택으로 뒤에서 쫓아가는 장면 등은 대중들을 완전히 아지·프로하였다.[268]

이 두 가지 글과 등장인물을 통해 초연된 <만경촌>[269]의 내용이 어땠는지 대략적으로 알 수 있다. 즉 만경촌에는 지주이자 화산동(華山洞) 면장인 송명석(宋明錫)과 그의 땅을 일구는 융통성이 없는 소작인 영감 이창호(李昌鎬)가 있다. 이창호는 논에 있는 벼에 대한 압류 서류가 가짜임을 미리 송면석에게서 들었었기 때문에 주변 사람들의 말을 듣지도 않고 10원을 받아 농민조합 지도부의 움직임을 지주에게 누설해 왔다. 부당하게 당하고만 있을 수 없던 조합에서는 총회를 열어[270] 직접 투쟁에 나서기로 결정하고, 영감의 가족·이웃노인 등 모두 함께 지주의 저택으로 항의하러 간다. 어떠한 계기를 통해 임시 압류 서류가 진짜임을 알게 된 이창호는 그들의 뒤를 쫓아간다는 내용이었던 것으로 추측된다.

---

268) 朴石丁, 같은 글, 같은 곳.

269) '조선의 밤' 행사에서 초연된 <만경촌>(5경)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 김파우·최병한, 장치: 윤상열, 조명: 프롯트 조명반, 의상: 한부전, 대도구: 프롯트 미술반, 소도구: 김봉원. 송명석(宋明錫, 華山洞 지주 및 면장): 김파우, 이민(李民, 그의 첩): 신영해(申英海), 박호수(朴浩洙, 면서기): 이화삼, 김영호(金永浩, 사립 보통학교 교장): 송정천(宋汀千), 고경문(高敬文, 고리대금업자): 유철·고기영, 사이토(斉藤, 사이토 농장주): 강약(姜躍), 이봉(二峯, 송면장의 머슴): 허달, 이창호(李昌鎬, 송면장의 소작인): 전일검, 박씨(그의 아내): 한부전·신영해, 영식(永植, 그의 아들): (고비)·포서구, 이웃집노인: 김영희, 김광운(金光雲): (고기영)·안영일, 곱실이: 신영해, 집행관 A: 송정천, 집행관 B: 김독보(金独步), 윤광열(尹光烈): 김영희·고기선." (札幌大学 도서관 소장, 『조선의 밤의 푸로그람』.)

270) 「『朝鮮の夕』の批判」, 『東京三·一劇場ニュース』, 三一劇場 書記局, 1932. 12. 23. (「연극운동사원 및 영화부대사원 등 검거에 관한 건」, 『思想에 關한 情報(警察)』, 경성지방 법원 검사국 문서, 1933, 2. 10.)

다음으로 이 극에 대한 다음 두 글은 <만경촌>의 상연과 관객반응이 어땠는지 짐작할 수 있는 단서를 제공해준다.

> 3·1의 제씨가 꽤 고도의 기술적 수준에 도달하였다는 걸 잘 알 수 있었다. 연기·연출도 제1회 공연(?)으로서는 상당한 수준이다. 그러나 농원주(=농장주) 사이토(齋藤)의 표현방법은 별로였다. 저렇게 비실비실한 인간이 할 게 아니다. 더 악랄하고 음흉한 토착 지주를 □壓하고, 그것을 부하로 하여 소작인과 철저히 싸우는 인간이어야 한다. 그것이 동작 하나하나에까지 나타나 있어야 한다. 현실의 농촌을 보라. 현실 속 농촌은 이미 식민지가 되어 더더욱 절박한 정세 밑에 놓여있으며 따라서 계급투쟁은 훨씬 더 첨예화되어 있다. 여기에 참가하는 적이든 자기편이든 전 생명을 걸어 투쟁하지 않으면 안 되게 되어 있는 것이다. 10년 전의 느긋한 지주나 적극성이 없는 지주는 급속도로 청산되어가고 있으며, 이 사실은 지주 자체의 성격을 변화시키지 않으면 안 된다는 말이다. 현실의 변증법도 연극의 변증법이 되어야 한다. (중략) 만약 제군의 연극에서 일본제국주의 폭로와 그에 대한 구체적 투쟁이 그려지지 않는다면, 그때 당신들의 연극은 얼빠진 것이 될 것이다.271)

투고란의 제목이 '직장에서(職バから)'라고 되어 있지만, 그가 예매권 89매를 팔았고 또 그 비판의 수준이 높고 자세한 통찰력이 있는 점을 보면 아마도 일본인 프로극 관계자가 기술했을 것으로 생각된다. 또 다른 글도 이와 비슷한 내용을 포함하고 있는데, 다음 글은 재일조선인으로 추정되는 넝마장수 등록노동자 여러 명이 비판회에서 나온 의견들을 정리한 것이다.

> 1. 소작인 이창호(李昌鎬), 그의 아들, 그의 아내 등의 의상이 너무 곱고 고상하였다. 헌옷을 입어도 될 것 같다.
> 2. 万□景에서의 「조합대회」는 기계적이었고 또 너무나도 단순하였다. 사실 「만경촌」의 전 에너지를 이「화산(華山) 어느 벌판」에 집중해야 했었는데, 要永希墳은 우선 대중 토의에 붙여야 하였다. 지도자의 대사가 추상적이었다. 토론이 너무나도 착착 진행되었는데 한명의 반대자도 없이 추진된다는 것은 말이 안 된다.

271) 三浦生, 「『朝鮮の夕』を觀て」,『東京三·一劇場ニュース』, 三一劇場 書記局, 1932. 12. 23. (「연극운동사원 및 영화부대사원 등 검거에 관한 건」, 『思想에 關한 情報(警察)』, 경성지방 법원 검사국 문서, 1933, 2. 10.)

3. 그 정도의 투쟁 속에서 경관이 그림자 하나 없었다는 것은 이상하다. (중략)
6. 제2경에서 영식(永植)이 자기 아버지에게 말하는 어조가 연설적이었다. 뭐니 뭐니 해도 여태까지 3·1의 연극 중 가장 좋았다.[272]

위의 두 글은 3·1극장의 단원의 기술이 아닌 만큼, 이들 공연에 대한 객관적인 시각이 있다. 특히 두 번째 글은 단순비평의 차원을 넘어서지 않고 있지만, 평상시 프로극계와 거리가 먼 노동자들의 솔직한 소감이 담겨져 있다는 의미에서 주목할 만하다. 두 사람의 의견을 종합하면 <만경촌>의 취약점이 드러난다.

그것은 한마디로 조선 농민들의 첨예한 계급투쟁의 모습을 관념적으로 표현하였다는 말로 요약될 수 있다. 즉 극중 농민들이 직면한 문제 해결을 위해서는 대중 토의를 통해 반대 의견의 설득이 필요하고, 경찰의 탄압 속에서도 조합대회를 성공시켜 지주에 대한 투쟁을 구체적으로 묘사해야 한다는 것이다. 이런 시각은 요컨대 계급투쟁의 현실성과 관련된 것으로 노동 대중들의 공통적인 염원이 반영되어 있는 것이기도 하다.

주목되는 것은 그 전까지의 3·1극장의 공연보다 관중들의 태도가 훨씬 적극적으로 되었다는 점이다. 이는 1931년부터 본격적으로 '대중 속으로'라는 슬로건을 내걸고 전개해 온 말하자면 반은 일방적으로 프로극운동을 추진하는 시기를 지나, 노동 대중 자신들이 현실문제에 비추어 연극을 대하고 역으로 보다 과감한 추진력을 요구하는 단계에 이르렀다는 말이다. 특히 연극과 현실의 간극을 보다 밀착시키려는 욕구와 기대는 질과 양적으로 3·1극장의 활동에 적지 않은 자극제가 되었을 것으로 생각된다. 객관적인 시각에서 지적된 연극의 현실성 문제는 다양한 논의와 함께 분석될 필요가 있지만, 3·1극장을 중심으로 한 연극운동의 전개양상으로 볼 때 일본 프로극운동의 흐름과 궤도를 맞추면서도 특히 리얼리즘에 대한 적극적인 논의를 창출하게 하는 원동력이 되었음은 특기할 만하다. 3·1극장은 조선의 현실에 대해 비판받게 된 사항들을 경험적으로 수용하며 이후의 운동의 전개과정 속에서 핵심적인 과제로서 이후의 프로극운동을 추진해나가기 때문이다. <만경촌>이 재공연될 때마다 막과 장에 대폭 수정이 가해진 데에는 물론 검열의 요인도 있었겠으나 이런 대중들로부터의 욕구에 응답하려는 노력이 있었을 것이다.

272) 「『朝鮮の夕』の批判」, 같은 잡지.

한편 조선협의회도 이날 행사장의 열기를 보고 앞으로도 이 같은 행사를 전국적으로 개최하고자 계획하였다. 재정적 상황 때문에 적극적으로 실현되지는 못했으나, 1933년 2월에 조선·대만협의회의 의장직을 맡고 있던[273] 박석정의 다음 글에는 3·1극장의 연극공연을 기본 축으로 하여 재일조선인 노동 대중 획득의 기획 속에서 그들을 끌고 가고자 하는 방향이 명시되어 있어 주목할 필요가 있다.

> 우리는 우선 광범한 미조직 문맹대중을 계몽하고 교육하는 큰 의무를 가지고 있다.
>
> 그것을 위해서는 무엇보다도 자국어에 의한 방법이 가장 들어맞다. (중략) 세계에서 거의 선례 없는 일본제국주의·절대주의의 지배 밑에서 혁명적 민족문화의 발전은 극히 곤란한 일이긴 하지만, 국제 프롤레타리아의 연대적 투쟁에 적극적으로 참가함으로써 보다 높은 투쟁에 도움이 되는 중요한 임무가 있다.
>
> 여기서 명백히 해 두어야 하는 것은 민족주의자들의 애국주의, 그리고 배외사상을 주창하고 부르주아 노예화로 이어지는 민족문화와는 엄격하게 구별되어져야 한다는 것이다.[274]

여기서 중요한 것은 바로 그가 말하는 '혁명적 민족문화'이다. 그는 그것을 여타의 민족문화와 구별되는 점에서 찾고 있다. 이런 그의 생각은 사실상 재일조선인 프로문화운동을 이끄는 의장으로서의 의견이기도 한 만큼, 3·1극장이 민족문화와 관련해 연극운동을 추진해나가는 방향을 대변하는 것이기도 하다. 조선의 밤이 끝나자마자 집필된 그의 다른 글을 보면 이 '혁명적 민족문화'에 대해 설명한 부분이 있다. 그것은 즉 "형식으로는 민족적이지만 내용으로는 프롤레타리아적이며, 보다 높은 투쟁에 참가하게 하는 가장 적절한 방법"[275]으로, 그의 이 말에는 앞으로 활발하게 전개되는 3·1극장의 행동방침이 요약되고 있다고 하겠다.

결국 <만경촌>을 통해 관중들에게 노정된 조선의 현실과 그 극화 방식 사이의 괴리는 3·1극장으로 하여금 현실의 상황을 절감하게 하고, 동시에 프

---

273) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.404.

274) 朴石丁, 「素晴らしかった朝鮮の夕-朝鮮兄弟と手を握れ-」, 『大衆の友』 1月號, 日本プロレタリア文化聯盟出版部, 1933. 1, p.68.

275) 朴石丁, 「朝鮮の兄弟が八百名も動員されたコップ朝鮮協議会主催の「朝鮮の夕」は成功的に闘われた」, 『働く婦人』, 日本プロレタリア文化連盟, 1933, p.82.

로극운동에서 대중 획득의 방침으로서 제시된 혁명적 민족문화의 목표치를 달성하고자 함으로써 이후의 프로극운동이 나아가는 큰 기반을 마련하였다고 할 수 있다. 그 구체적 실현의 모습은 이후의 프로극 공연 형상화의 과정 속에서 단계별로 나타나게 된다.

2.2. 경계(境界) 인식을 통한 자아 발현 : <국경(國境)>, <그믐날(みそか)>

1933년 2월 26·27일 양일간 '극동민족연극의 밤(極東民族演劇の夕)' 행사의 일환으로서 축지소극장에서 상연된 <국경(國境)>(3막7장)과 <그믐날(みそか)>(1막)은 3·1극장의 제2회 공연이었음에도 하루 평균 504명(내 노동자 432명)[276]의 노동자 관객들로 성황을 이루었다. 이 두 작품을 자세히 살펴보기 전에 먼저 이 행사의 성격에 대해 살펴볼 필요가 있다. '극동민족연극의 밤' 행사는 그 전 해 같은 시기에 동경조선어극단이 <하차>로 참여한 '국제노동자연극동맹(I·A·T·B)데이' 주간행사가 1933년에 새로 '국제혁명연극동맹(MORT)데이' 주간행사로 바뀌고 3·1극장에서 참여한 것이다.

I·A·T·B가 MORT로 바뀐 데에는 단순히 행사 명칭의 변화 이상의 의미가 있다. 그것은 I·A·T·B가 국제적 제휴를 강화하기 위해 1932년 8월 15일로 예정되었던 국제노동자연극올림피아드가 1933년 5월로 연기된 한계에 따라, 특히 중국을 둘러싸고 세계열강들의 진출이 국제관계에 영향을 주고 세계 각국의 노동자나 피압박대중들이 공동전선을 펴고자 한 것과 관련된다. MORT로의 개칭은 그런 광범위한 힘을 하나의 국제적인 연극조직 안에 모으려는 의도에서 나왔다.[277]

이러한 흐름을 받고 개최된 극동민족연극의 밤 행사에서 상연된 두 작품의 내용 사이에는 적지 않은 연관성이 있었을 것이다. 하지만 현재 이 두 공연 내용을 자세히 알 수 있는 대본이나 희곡이 남아있지 않다. 따라서 남아있는 제한적인 정보를 의지해 각 작품의 대략적인 내용과 창작의도만 접

276) 「極東民族演劇の夕」, 『プロレタリア演劇』 2·3月合併號, 日本プロレタリア演劇同盟, 1933. 3, p.70.
277) 法政大学 大原社会問題研究所 소장, 『3 プロレタリア演劇 国際的十日間 1933年 2月15 24日 プログラム 』, pp.1~3.

근이 가능하다. 그러므로 분석방법으로는 <만경촌>처럼 남아있는 자료들을 상호 대조함으로써 각 공연에서 역점이 두어졌을 부분을 유추하는 방식으로 진행하고자 한다. 행사 팸플릿에 적혀 있는 두 작품에 대한 간단한 줄거리를 바탕으로 그것들의 내용을 유추해보기로 한다. 먼저 다음은 포서구 작, 최병한 연출의 <국경>[278]에 대한 소개의 글이다.

> 조선과 중국 경계에 백두산이 있다. 그 산에는 옛적부터 수백만의 화전민이 살고 있었다. 그들은 밭을 유일한 생명으로 삼아, 보리와 감자 등을 심고서 소위 자급자족의 평화로운 삶을 살고 있었다. 그러나 조선이 ××(일본)의 ×××(식민지)가 되자 ×××××은 삼림령을 발포함과 동시에 그때까지 살았던 화전민을 산 쪽으로 내쫓고 게다가 밭까지 몰수하였다. 생명의 양식을 박탈당한 그들은 ××에서 또한 국경에서 어떻게 싸우고 있는지.[279] (괄호 안은 인용자 주.)

이서향 작, 이홍 연출의 <그믐날>[280]의 줄거리는 다음과 같다.

> 부르주아지에게 몰려 자국을 떠나 간도에 옮겨 농업을 하고 있었으나, 중국인 지주의 악랄한 착취에 견디지 못해 드디어 ×××××× 선두에 서서 영웅적인 투쟁을 그린 것.[281]

---

278) '극동민족 연극의 밤'에서 상연된 <국경>(3막7장)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 최병한, 장치: 이춘남, 조명: 축지소극장 조명반, 의상: 한맹선(韓孟仙). 간시현(干時賢): 유철, 빈녀(份女): 한부전, 박효필(朴孝必): 포서구, 자성칠(子星七): 한홍규, 김재만(金在滿): 이원석, 우편배달원: 이화삼, 장봉(張鳳): 강양양, 천동말(千東沫): 전일검, 남자: 고기선, 대표자 A: 허달, B: 이원석, C: 고비, 강병두(姜炳斗): 이화삼, 소천(小泉): 이서향, 암류(岩劉): 이홍(李紅), 간동섭(干東涉): 전일검, 노인: 김파우, 아내(福實): 이채옥(李彩玉), 남자 A: 고기선, B: 강양양, C: 이홍, 금밀수입자 A: 유철, B: 허달, 장평(張平): 포서구, 간동진(干東陳): 전일검, 이암검(李岩劍): 이홍." (法政大学 大原社会問題研究所 소장, 같은 프로그램, pp.4~5.) 이들 배역 중 전일검이 연기한 '간동말', '간동섭', '간동진'이나, 이홍이 연기한 '암류', '이암검'은 한자가 잘못 표기된 것으로 보인다. 따라서 그것들 각각은 같은 등장인물로 봐도 큰 무리가 없을 것이다. 그렇지 않았다면 그들은 아마도 형제 역할로 등장했을 것이다.

279) 法政大学 大原社会問題研究所 소장, 같은 프로그램, p.5.

280) 이날 상연된 <그믐날>(1막)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 이홍, 연출조수: 이서향, 장치: 이춘남, 의상: 유맹선(柳猛仙), 조명: 축지조명반. 김서방: 전일검, 장손(장남): 한홍규, 아내: 한부전, 삼손(차남): 포서구, 박첨봉(朴忝奉, 이웃사람): 이화삼, 류스원탈(劉スオンタル, 이웃사람): 고기선, 이서방(이웃사람): 유철, 중국인지주: 김파우, 남자: 이원석." (法政大学 大原社会問題研究所 소장, 같은 프로그램, p.5.) 이중 의상을 맡았던 유맹선은 <국경>에서 의상을 맡은 한맹선과 같은 인물로 추정된다.

281) 法政大学 大原社会問題研究所 소장, 같은 프로그램, 같은 곳.

이 두 줄거리를 통해 알 수 있는 것은 두 작품 모두 조선의 땅에서 몰려나 중국 쪽으로 가게 된 조선 화전민들의 생활을 그렸다는 것이다. 이는 당시 사회적 이슈가 될 만큼 해마다 화전민이 증가한 현실과 관련이 있다. 그들의 생활이 대체로 그 전까지의 땅을 포기하고 새로 일구는 땅을 찾아 떠돌아다니는 처지이니만큼 순탄하지 않음은 물론이다. 화전민의 증가는 그만큼 피폐해진 조선 농민의 실상을 의미한다. 3·1극장의 두 공연은 이런 조선의 현실에 대한 관심의 연장선상에서 기획되었다고 보아야 한다.

	지주	자작농	소작농 겸 자작농	소작농	순 화전민	합계
1926	3.8	19.2	32.5	43.4	1.2	100
1927	3.8	18.7	32.7	43.8	1.0	100
1928	3.7	18.3	32.0	44.9	1.1	100
1929	3.7	18.0	31.5	45.6	1.2	100
1930	3.7	17.6	31.6	47.2	1.3	100
1931	3.6	17.0	29.6	48.4	1.4	100
1932	3.5	16.3	25.4	52.7	2.1	100
1933	3.5	15.9	24.9	53.8	2.1	100

표2: 조선농촌의 계급구성 백분율(총독부월보 및 조선중앙일보 자료에 의함.)
(李清源, 「朝鮮に於ける階級分化に就いて」, 『文化集団』第三巻 第二号, 文化集団社, 1935. 2, pp.30~31.)

특히 <국경>에서는 삼림령 발포에 의한 조선인들의 이동이 묘사되었을 텐데, 이는 과거 동경조선어극단 문예부가 제작한 <삼림>의 주제가 <국경>에서 작은 주제로 활용되었음을 짐작하게 한다. <그믐날>에서는 다막극인 <국경>과는 달리 조선인 소작농들이 이미 조선에서 내쫓겨 간도에 와 있는 시점에서 극이 시작되었을 것으로 보인다. 신경지에서 중국인 지주에게 착취당하는 이들의 투쟁에 초점이 맞춰졌을 것이다.

<국경>을 쓴 포서구가 조선일보에 투고한 다음 기사에는 두 작품의 내용이 똑같이 소개되고 있지만, 특히 이 글은 그가 작가로서 중요시했던 부분이 좀 더 부각되었으리라는 점에서 참고가 될 만하다.

> 이제 脚本의 內容을 簡單히 말하면 첫재로 『금음날』의 內容은 朝鮮 農夫들이 地主에 쏫기어 情든 鄕土를 등지고 間島에 가서 中國人의 짱을 붓치게 되엿스나 그 亦是 날이 갈수록 빗 때문에 움직이지 못할 몸이 되엿다. 그와 함께 中國

地主의 亂暴한 짓은 나날이 加해 간다. 이에 참다 모하야 洞里 젊은이를 비롯하야 一齊히 地主에게 ○○하야 이르러서는 끗을 막는다. 다음 『國境』은 舞臺를 朝鮮과 中國 사이의 國境에다 놋코 地主와 火田民의 싸홈을 □□로 중국농민들과 화전민(朝鮮農民)의 구든 握手를 그려낼야고 할 모양이다. 何如間 『極東民族 演劇의 밤』이 이번 『캄파』中에서 가장 큰 意義를 품고 잇다는 데에 자못 注目되는 바이다. (一九三三, 二, 二二)[282]

포서구의 기술에는 그가 쓴 <국경>보다도 이서향이 쓴 <그믐날>에 대한 설명이 좀 더 자세하게 나와 있다. 앞에서 본 줄거리 내용에 추가된 부분은 <국경>에 '중국 및 조선농민의 연대'가 그려졌다는 사실과 <그믐날>에서 '동리 젊은이를 비롯해 모두가 지주에게 대항하게 된다'는 설명이다. 이를 보면 이 두 작품에서는 공통적으로 중국인 지주가 투쟁의 대상으로서 그려졌음을 알 수 있다.

두 자료를 대비하면서 종합적으로 판단해 보면 두 작품이 가지고 있는 기본적인 골자는 상당히 비슷했을 것 같다. 그러나 그것들의 상연에 있어서 서로 역점을 둔 부분은 명백한 차이가 있다. 요컨대 <국경>에서는 중국인 지주에 대항하는 과정에서 조선 화전민과 중국 농민들과의 연대가 강조되었을 것이다. 반면 <그믐날>에서는 현지의 청년들에게 도움을 받기도 하지만, 거기서 강조되는 것은 중국인 지주에 대항하는 조선인 소작농들의 투쟁의 모습이다. 즉 두 작품에서는 공통적으로 이민족 간 연대가 강조되고 있다. 이처럼 두 작품의 창작에는 제국주의 일본에 의해 토지를 수탈당하였다는 연대의식과 만주사변·상하이사건 등 제국주의 일본의 중국진출을 비난하는 국제주의적 시각이 반영되었을 것이다.

그렇게 볼 때 한 가지 의아하게 생각되는 점은 <그믐날>에서는 왜 민족 간 연대의 모습보다도 중국인 지주와의 투쟁이 더 강조되었을까 하는 부분이다. 줄거리의 설명대로라면 이 극에서는 조선 화전민의 영웅적인 모습이 부각되었겠지만, 만약 서사 전개가 그렇게만 진행되었다면 이날 행사 성격에 맞지 않았을 것이다. 이런 부분은 관중들에게 중국인 지주가 부르주아계급으로서 말하자면 일본제국주의 세력의 연장으로서 인식되었다면 문제가 되지 않다. 즉 프롤레타리아 국제주의적 시각에서 보면 <국경>에서 제국주

282) 浦曙駒, 「三一劇場과 國際演劇 十日間」, 『朝鮮日報』, 1933. 3. 3.

의적 악법에 의해 땅에서 쫓긴 화전민이나 <그믐날>에서 중국인 지주를 상대로 투쟁하는 소작인들에게 공통적인 적은 제국주의적 지배논리를 따르고 있는 자본가계급인 것이다. 이렇게 볼 때 이 두 작품 속에서 그려진 조선 프롤레타리아트들의 투쟁의 모습은 중국, 대만, 일본 등 극동의 모든 민족에게 국제주의적 단결을 호소하는 것으로 비춰졌을 것이다. 이 두 작품의 연속 상연은 그런 효과가 거두어졌을 것으로 짐작된다.

이처럼 <국경>과 <그믐날> 두 공연은 연속 상연되어야만 행사 성격에도 맞고 높은 아지·프로 효과를 기대할 수 있었다. 이러한 과감한 상연방식은 무엇보다 그 전까지의 이동공연에서의 경험, 동경조선어극단 때 상연된 <삼림>, 그리고 <만경촌> 초연에서 관중으로부터 얻은 조선의 현실에 대한 문제의 수용 등의 경험으로 가능했을 것이다. 동시에 여기에는 <만경촌> 관람 후 박석정이 언급한 '형식에 있어서는 민족적이지만 내용에 있어서는 프롤레타리아적'인 혁명적 민족문화의 방향성이 고스란히 담겨져 있었다고 볼 수 있다.

혁명적 민족문화의 실천적 모습을 보인 <국경>과 <그믐날>의 상연은 그동안 3·1극장에서 제대로 형상화하지 못했던 조선의 현실적 모습을 어느 정도 명백하게 제시하려고 하였을 것이다. 이와 함께 혁명적 민족문화의 방향성 제시는 I·A·T·B가 MORT로 바뀌는 시점에서 3·1극장 단원들 스스로에게 내맡겨진 임무로서 깊게 자각되었을 것이다. 이 날 행사의 성공적인 개최[283]와 두 공연에서 제시된 국제주의 연대를 위한 표현방법은 다음에 언급하는 <포함 고크체펠>이나 <아편전쟁>에서 또 다른 적극적인 상연기법을 촉발시키게 된다.

2.3. 조선성 부각을 위한 독자적 연출방식 : <포함 고크체펠(砲艦コクチェフェル)>

<카이저의 병사>가 제국주의전쟁의 허무함과 그것이 가져다주는 참혹함을 호소하는 작품이었다면, <포함 고크체펠(砲艦コクチェフェル)>(원 공연 제목: <외쳐라 중국!(吼えろ支那)>[284]은 열강의 제국주의적 침략의 확산 속

283) 전일검, 「조선신극운동의 당면과제④ 재동경조선극단」, 『조선일보』, 1936. 5. 15.
284) 원작은 트레차코프(Sergei Mikhailovich Tret'yakov, 1892~1938)의 시편이었으며, <Рыуи

에서 지배세력(군벌)과 민간인들 사이에서 빚어지는 사건에 초점을 맞춰 피지배층이 당하는 압박의 실상을 고발하는 작품이라 할 수 있다. 3·1극장의 <포함 고크체펠>은 1933년도 하반기에 두 번 상연되었다. 그 첫 번째는 7월 22일부터 24일까지 반전문화투쟁주간의 '중국, 조선, 대만의 밤' 행사에서, 그리고 두 번째는 12월 6·7일 양일간 범태평양혁명연극교환주간 '조선연극의 밤' 행사에서 <강남 제비(江南燕)>와 함께 모두 축지소극장 무대에서 이루어졌다. 이 두 번의 공연은 프롯트 가맹극단들의 적극적인 협조로 이루어졌다. 첫 공연 때는 3일간 입장수가 290명(그 중 조선인 약 70%)이었던 데 비해, 두 번째 공연 때는 이틀 동안에 956명(그 중 조선인 90%)이 관극해 관객들에게 많은 감동을 주었다고 한다.[285] 축지소극장의 객석이 468석[286]이었던 것을 생각하면 당시 관객석은 거의 조선인 관객들로 가득 찼다고 할 수 있다.

여기서 <포함 고크체펠>의 무대형상을 논하기 위해 공연텍스트와 비평자료가 있어야 하지만, 남아있는 자료가 둘 다 부족하므로 한정된 분석을 할 수 밖에 없다. 그렇긴 해도 당시 공연 때 배포된 팸플릿 내용이나 일본 프로극단에 의해 미리 상연된 기록들, 그리고 특히 3·1극장의 주요멤버 중 한 사람이었던 전일검의 증언 등을 토대로 이 공연을 통해 그들이 형상화하고자 했던 바가 무엇이었는지 대강 추측해낼 수 있다.

3·1극장이 사용한 <포함 고크체펠>의 공연텍스트는 현재 찾아볼 수 없다. 그런데 전술했듯이 이들의 두 공연에는 신축지극단과 좌익극장의 찬조출연이 있었으며, 특히 첫 번째 공연의 약 5개월 전(1933. 2. 13~20.)에는 그 두 찬조극단끼리의 합동공연이 먼저 상연되었다. 한편 <포함 고크체펠>이라는 제목은 '극단 축지소극장(劇團築地小劇場)'에 의해 <외쳐라! 중국>(1929. 8. 31~9. 4.)의 원제로 초연되었을 때 경시청에 의해 개칭을 요구받아 고친 제목이다. 이는 당시 만주사변 이후에 일어난 상하이사변의 영향으로 제목에 중국에 대한 비칭인 '지나(支那)'가 들어갈 수 없었기 때문이다.[287] 이러한

Китай (Roar China!)>라는 이름으로 그와 메이어홀드극장의 공동 작업을 통해 희곡이 탄생되었다. 이 극은 1926년 1월 23일에 메이어홀드극장에서 초연된 이래, 미국, 영국, 독일, 일본, 중국 등지에서 상연되었으며, 중국혁명에 대한 세계적 관심 속에서 당시 큰 반향을 일으켰다. (芦田 肇, 「『怒吼罷、中国!』覚書き-『Рыуи Китай』から『吼えろ支那』、そして『怒吼罷、中国!』へ」, 『東洋文化』Vol.77, 東京大學 東洋文化研究所, 1997, pp.93~98.)

285) 朴慶植, 같은 책, p.858.

286) 오자사 요시오 저, 이혜정 역, 『일본의 극장과 연극』, 연극과 인간, 2006, p.70.

정황으로 미루어 볼 때, 3·1극장의 두 공연에는 신축지극단과 좌익극장의 합동공연에서 사용된 <포함 고크체펠>의 번역본이 쓰였을 가능성이 매우 크다. 문제는 그 합동공연에서 사용된 <포함 고크체펠>과 극단 축지소극장이 초연 때 썼던 <외쳐라! 중국> 사이에 얼마만큼의 내용 차이가 있었는지가 된다. 하지만 결론적으로 말해 이 부분에 대해서는 이 작품의 일본 내 상연 모두에 오오쿠마 도시오(大隅俊雄, 1901～?)의 번역본이 사용되었으므로[288] 초연 때의 공연내용과 기본적으로 다르지 않았을 것으로 판단된다. 물론 일어일구가 다 똑같지는 않았겠으나 현재 남아있는 오오쿠마가 번역한 각본 중 『축지소극장 검열상연대본집(築地小劇場檢閱上演台本集)』제10권에 수록되어 있는 '검열 상연대본'이 "실제무대의 대사에 비교적 가까운 것으로 생각되"[289]므로 3·1극장의 공연 분석에서도 이를 참조하기로 한다.

이 작품은 모두 9경으로 이루어져 있는데, 그 내용을 축약해보면 다음과 같다.

제1경 - 남산(南山)이라는 중국 어느 항구도시 강변. 50명의 인부(쿨리)들은 중국인 중개인 감독 하에 미국인 무역상인 호레이의 명령대로 짐승의 가죽 짝을 어깨에 져 배에 나루고 있다. 중개인은 호레이의 가죽을 몽땅 사들이려는 중국인 실업가 '태이(太李)'를 그에게 연결시켜주기도 하는데, 한편 그가 빼돌리는 수수료와 시세와의 차이를 알게 된 호레이는 쿨리 중 '화부(火夫)'의 태만한 태도를 이유로 인부들의 인금을 삭감한다. 인부들이 아우성치고 나룻배사공이기도 한 '치이'가 유난히 반항하지만 곧바로 경관대에 진압당하고 만다.

제2경 - 영국의 포함 고크체펠 갑판 위. 가죽의 계약 건으로 유럽인 실업가와의 상담(商談)을 하기 위해 호레이가 군함에 올라온다. 실업가는 그의 아내와 딸의 조력에도 불구하고 10할 전부 현금으로 지불하지 않으면 모든 가죽을 태이에게 판다는 호레이에게 거절당하게 된다. 용무가 끝나 강가로 돌아가려는 호레이를 위해 함장이 거룻배사공을 부르라고 하지만, 임금을 적게 주는 호레이 때문에 그가 안 오자 대신 치이가 와서 그를 태우고 강가로 향한다.

제3경 - 강가로 도착할 무렵 뱃삯을 놓고 치이와 호레이 사이에 다툼이 일어나는데, 그때 노가 부서지고 치이가 안면을 맞고 쓰러지자 기울어진 배 때문에

287) 法政大学 大原社会問題研究所 소장, 『3 プロレタリア演劇 国際的十日間 1933年 2月15 24日 プログラム』, p.3.
288) 芦田 肇, 같은 논문, p.106.
289) 芦田 肇, 같은 논문, p.108.

호레이가 물에 빠져 익사한다. 치이는 가족을 두고 혼자 도망쳤고 보트를 타고 온 수병들이 이 사실을 신호로 알리자 곧 포함이 강가로 들어온다.

제4경 - 자신의 손님이자 같은 백색인종으로서 호레이의 죽음에 몹시 분노하고 있는 함장은 호레이가 스스로 물에 빠졌음에도 불구하고 남산 '시장'에게 보상을 요구한다. 외교적 문제를 피하기 위해 시장이 그것을 받아들이게 되지만, 함장은 억지로 치이를 범인으로 정해 그 처벌로 치이의 사형 내지는 뱃사공 두 명의 목숨을 요구하고 이를 수행하지 않는 경우 도시 전체를 대포로 폭파시키겠다고 협박한다.

제5경 - 통역을 맡은 중국인 대학생이 시장의 전보(電報)를 북경에 보내려고 하지만, 수병들이 전신소(電信所)를 가로막고 전보까지 뺏어버린다. 시장은 함장의 요구를 알리기 위해 중국인 인부조합장 '페이'를 데려간다.

제6경 - 외국인 여행자들은 모두 서둘러 포함으로 돌아간다. 페이가 들어와 모두에게 그 사실을 전하자 소동이 벌어지고, 화부와 선동자인 '폰자' 사이에 노동자의 단결과 반항심에 대한 의견들이 나오기도 하지만 시간만 지나간다. 한 번 더 간청하기 위해 페이와 대학생 그리고 시장이 포함으로 간다.

제7경 - 포함 안에서는 연회가 열리고 있다. 중국인을 미개한 민족으로 취급하고 영국해군의 정당성을 말하는 대화들이 이어진다. 대학생이 함장에게 처벌에 대한 용서를 빌고 보상제도의 강화를 다시 제안해보지만, 그는 대학생이 쓴 전보내용을 이유로 그들을 물러서게 한다. 포함에 고용되던 중국인 '보이'는 자결하여 복수심을 드러낸다.

제8경 - 간청이 받아들여지지 않았음을 전해들은 뱃사공들은 서로를 위하는 마음으로 스스로가 그 희생양이 되려고 하지만, 결국 제비뽑기로 늙은 뱃사공과 아이가 있는 제2의 뱃사공으로 결정이 난다. 화부는 광동(廣東)노동자들이 한 말 "형제를 위해 죽는다면, 형제를 위해 죽는다면!"을 외친다.

제9경 - 강변 일각에 세워진 호레이의 묘 앞에서 영결식이 거행된다. 그는 순교자로서 안치되고 그 후 곧바로 사형이 집행된다. 노동의용병 의복을 입은 화부를 중심으로 중국인 일동이 사진을 찍으려는 미국인 통신기사 앞에 가로막아 선다. 죽임을 당한 제2의 뱃사공 아내가 나와 아이 앞에서 함장을 저주한다. 함장은 상해에서 일어난 폭동 때문에 긴급소집 명령을 받고 그 자리를 떠나게 되는데, 그때 화부와 폰자, 대학생 등 모두가 일어나 중국의 쿨리 전체를 향해 고함친다.[290]

290) トレチヤコフ 原作, 大隅俊雄 訳, 「吼えろ支那」, 『築地小劇場検閲上演台本集』 第10巻, ゆまに書房, 1991, pp.3~129.

이와 같이 이 극에는 열강의 군벌과 자본가들이 손을 잡아 근대화가 덜된 중국의 시장을 독점하고 중국인 노동자들에게 갖은 횡포를 일삼는 모습이 그려져 있다. 그리고 서로의 단결과 지배세력에 대한 항쟁을 통해 노동자들이 뒤집어쓴 무고한 죄를 세계에 고발하는 데 초점이 맞춰져 있다.

이 같은 내용을 3·1극장이 어떻게 공연했는지에 대해서는 전일검의 글이 하나의 단서가 된다.

> 그네들(3·1극장=인용자 주)의 主催로 開催된 1932年 2月의 『極東民族 演劇의 밤』에 臺灣蠻人舞踊과 中國人을 動員한 것, 그리고 第4回 大公演에 上演한 트레챠코후 작 『웨쳐라! 中國』에 잇서서 白人 側을 일본사람이 일본 말로, 中國人 側을 조선 사람들이 조선말로-라는 두 나라의 말을 가장 合理的으로 調和식힌 全然 獨創的인 새로운 演出을 試하여서 壓倒的으로 成功하엿다는 것은 特記할 일이다.
>
> 그네들의 이러한 藝術的 成功은 그네들 자신의 眞擊한(進擊한=인용자 주) 態度에 잇을 것은 勿論이지마는 (중략) 日本 新劇運動 當事者들의 友誼的인 援助와 積極的인 協力이 잇섯다는 데 그의 殆半의 원인이 잇다고 본다.[291]

그의 말대로라면 3·1극장의 <포함 고크체펠>[292] 공연은 두 나라의 언어가 한 공연 안에서 동시에 사용되었음을 의미한다. 그랬을 때 문제가 되는 것은 자막이다. 당시 연극공연에서 사용되었을 자막을 넣는 방법으로서는 장면과 장면 사이의 막간을 이용해 기본적 내용을 제시하거나 아니면 극의

---

291) 전일검, 「조선신극운동의 당면과제④ 재동경조선극단」, 『조선일보』, 1936. 5. 15.

292) '조선연극의 밤' 행사에서 상연된 <포함 고크체펠>(9경)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 스기하라 사다오(杉原貞雄), 장치: 기수 다카시(김수효, 金須孝), 의상: 히지카타 의상부, 조명: 축지조명연구회·眞島信, 효과: 고화일(高化一), 대도구: 모토기 이사무(元木勇), 소도구: 쿠스 에이자브로(楠栄三郎), 무대감독: 최병한. 대학생: 이화삼, 페이: 석동암(石童岩), 화부: 안영일, 본자: 홍천(洪川), 치이: 허달, 치이의 아내: 최영자, 치이의 딸: 김혜숙(金惠淑), 늙은 쿨리: 유철, 쿨리 1: 김현대(金顯台), 쿨리 2: 전일검, 쿨리 3: 오정민, 뚜쟁이: 김미사, 쿨리 2의 아내: 김순자(金順子), 쿨리 2의 딸: 가와다 미야(河田みや), 페이의 아내: 김미사, 시장: 고비, 태이(太李): 한체환(韓體丸), 매판: 유광웅(柳光雄, 야나기 미츠오), 사형집행인: 임신삼(林信三), 함장: 가마타 켄지(蒲田研二), 부관: 다케우찌 다케시(武内武), 호레이: 나가타 야스시(永田靖), 실업가: 다키자와 오사무(滝沢修), 그의 아내: 하라 센코(原泉子), 그의 딸(코르제리아): 시노시타 가즈코(木下和子), 기사: 니키 도쿠진(니키 도쿠진(仁木独人), 교사: 니시 고이치(西康一), 여행자: 붕엔사부로(文園三郎), 그 아내: 기타 아키코(北彰子), 보이: 후지카와 나츠코(藤川夏子), 보트맨: 우노 주키치(宇野重吉), 기자: 가츠 타스케(勝太介)." (早稲田大学 演劇博物館 소장, 3·1극장 공연 프로그램 『汎太平洋演劇交歡週間』.)

진행에 맞춰 몇 가지 중요한 대사를 종이에 써서 보여주는 방법이다. 그러나 서사의 긴박한 전개가 효과를 거두기 위해 아예 자막 없이 상연되었을 가능성도 높다. 이는 특히 두 번째 공연 때의 관중들 중 90퍼센트가 조선인들이었음을 상기할 때, 두 가지 언어를 알아듣는 관중들을 겨냥한 의도가 처음부터 기획 속에 있었을 수도 있다. 그런 기획은 이미 본고 서론에서 살펴봤듯이 이 시기의 재일조선인 노동 대중의 교육정도는 결코 낮은 편이 아니었음을 상기할 때 수긍될 만하다.

그러나 이처럼 두 언어로 진행되는 상연방식은 전일검도 말했듯이 일본 프로극단의 적극적인 협조가 없었다면 불가능하다. 그들의 협동 작업은 특히 일본인 배우들 모두를 악역으로 만든다는 상황으로 이루어졌던 것을 생각할 때 더욱 그러하다. 이는 <국경>·<그믐날>에서처럼 '공동의 적'에 대한 철저한 이해가 전제로 된 한·일간 계급의식의 긴밀성을 그대로 보여준다. 그런데 여기에는 특히 안영일의 역할이 컸을 것으로 짐작된다. 전술했듯이 그는 신축지극단의 배우로 있으면서도 3·1극장의 활동에 참가하였다. 그는 3·1극장의 첫 번째 공연이 이루어지기 5개월 전, 좌익극장과 신축지극단의 <포함 고크체펠> 합동공연에 배우로서 출연하였다. 그때 안영일의 역할은 '시장'이었는데, 일본어 공연으로 이루어졌던 같은 작품에 먼저 출연했던 그의 경험은 3·1극장의 <포함 고크체펠> 상연에 적지 않은 도움을 주었을 것이다.[293]

<포함 고크체펠> 상연에서 나타난 중요한 특징들은 바로 그런 독특한 상연형태와 극의 내용과의 관련 속에서 나타나게 되었을 것이다. 전일검의 '백인 측을 일본사람이 일본 말로, 중국인 측을 조선 사람들이 조선말로'라는 언급을 토대로 분석해보면, 대본의 내용자체는 중국의 얘기를 그대로 다룬 점에 변함이 없었을 것이다. 이 극을 3·1극장의 활동 방향성에 접목시키려면 연출적인 시각이 매우 중요한 문제가 된다. 이 극의 연출에 있어서는 특히 중국과 열강들의 역학관계를 제국주의 일본과 식민지 조선이라는 구도로서 관중들에게 인식되게 하는 데에 초점이 맞춰졌을 것이다. 그럴 때 한 무대 위의 다른 언어의 동시적 진행에 따른 문제에 적지 않게 부딪혔을 것인데,

293) 한편 <외쳐라 중국!>의 초연 때는 홍해성(洪海星)이 일인이역('부두의 쿨리'와 '사형집행인')을 맡아 출연했음이 확인된다. (倉林誠一郎, 같은 책, p.287.) 하지만 홍해성은 1930년 6월에 먼저 조선에 귀국했으므로 3·1극장과의 관련성은 희박하다고 보아야 할 것이다.

그 구체적 무대형상화 방법을 들어보면 대략 다음 세 가지 정도를 들 수 있다.

하나는 작품 속에서 다루어져 있는 백인우월주의의 부각이다. 백인우월주의적 시각은 이 극 속에 전반적으로 깔려 있다. 그것은 강도의 차이는 있어도 함장, 호레이, 유럽인 사업가 등을 비롯해 모든 백인 등장인물들의 대사와 행동 속에 나타나 있다. 특히 극적 전개의 방향을 결정짓게 하는 함장의 다음 대사는 그 극치를 보여준다.

함장 : 전 생각을 하고 있는데요…. 살해당한 백인을 위해 중국인 몇 명을 죽이면 될지.
실업가의 아내 : 아무리 적어도 10명예요.
함장 : 익사자일 경우는?
귀부인 여객 : 마찬가지 아네요?
함장 : 전 둘이면 충분하지 않을까 생각합니다만… 어찌됐건 그리 중요한 문제가 아닙니다.
실업가 : 귀하는 진정한 전사(戰士)이자, 참된 신사이십니다.[294]

함장의 첫 번째 대사는 원래 검열 받기 전에는 '중국인 몇 마리가 살해당한 백인 한 사람에 상응할 가치가 있을까'로 되어있었던 것을 생각하면 원작에서 중국인 자체를 미개인종으로 설정했음은 분명하다. 인종차별적인 백인우월주의는 3·1극장의 공연에서 최대한 살려냄으로써 민족적인 구별을 주고 지배자와 피지배자로서의 구도가 뚜렷이 나타나게끔 처리되었을 것이다. 물론 극의 내용에 맞게 일본인 배우들이 서양인의 모습으로, 그리고 3·1극장 배우들이 중국인의 모습으로 보이게끔 분장을 했을 것이다. 그러나 결정적으로 사용언어가 다르다는 점은 처음에는 어색하게 느껴졌을지라도, 인종차별적인 구도가 강하게 인식된 이후부터는 오히려 민족적 지배-피지배의 논리를 부각시킬 수 있는 수단으로서 효과가 발휘되었을 것으로 여겨진다.

이러한 구상(構想)에 대한 효과를 알아보기 위해 각 장면에서의 언어사용 처리방법을 고찰해 볼 필요가 있다. 우선 2, 5, 6, 8경에는 같은 인종/민족끼리의 대화가 이루어지기 때문에 언어사용의 측면에서 크게 문제될 것은 없

294) トレチヤコフ 原作, 大隅俊雄 訳, 같은 상연대본, p.67.

다. 나머지 1, 3, 4, 7, 9경에서는 다른 인종/민족 사이의 대화가 서로 섞이는 장면이 나오므로 주시할 필요가 있다. 그 중 4, 7경에서의 함장과 대학생의 대화는 대학생이 통역을 맡고 있기 때문에 그가 일본어를 사용했을 것이므로 문제되지 않는다. 이런 통역의 역할은 1경의 중개인에게도 해당된다. 즉 호레이와 태이가 거래를 하는 것은 맞지만, 그 거래는 오로지 중개인을 통해서만 이루어지며, 호레이와 쿨리들의 접촉에서도 직접적인 대화가 이루어지는 일은 없다. 요컨대 서양인/일본인들은 모두 중국어/조선어를 사용할 수 없다는 전제가 이미 원작 속에 있다. 9경에서는 쿨리들이 함장에 대항하는 장면이 나타나긴 하나, 여기서 나오는 대사는 서로에 대한 직접적인 대화 형태로 이루어져 있지 않고, 오히려 클라이맥스를 향하는 분위기 고조는 군중으로서의 쿨리들의 태도를 통해 이루어진다. 이렇게 보면 복잡해 보이는 <포함 고크체펠>의 상연형태가 실은 상당히 간결하게 정리된 약속 안에 있음을 알게 된다. 문제는 호레이와 치이가 뱃삯 문제로 직접적으로 부딪치는 3경의 한 장면이다. 그러나 여기에 나오는 치이의 두 세 마디 대사에는 아주 단순한 정보 전달만이 필요하므로 치이가 일본어를 사용했을 것으로 추정된다.

호레이 : 빨리 가… 빨리.
치이 : 돈 줘. 20센트.
호레이 : 강변까지 가면 네가 말하는 만큼 주겠다.
치이 : 돈. 20센트.
호레이 : 강변으로 가면 준다니까. (치이 노 젓던 손을 멈춘다) 야 뭐하는 거야… (외친다) 야 유리야, 강가로 건너가게 해줘라.
(유리가 뛰어가려고 한다. 화부가 그의 손을 잡아 그것을 막는다)
화부 : 아니야. 치이가 맞아. 쓸 때 없는 짓 하지 말라고.
호레이 : 강가까지 20센트야.
제1의 인부 : (앞으로 나오며) 20센트라는데!
화부 : (가로막으며) 안 돼.
호레이 : 다 같이 또 파업이냐?
치이 : 너 네 보트로 가. 내 돈 줘.
호레이 : 꾸물꾸물 거리지 말고 강가로 빨리 가라고. 안 그러면 순사(巡査)에게 넘긴다.

치이 : 너의 순사를 불러. 나한테 돈 줘.[295]

이처럼 장면마다의 언어사용만 보아도 이 극의 지배-피지배의 논리가 잘 드러나고 있음을 알 수 있다. 즉 서양인/일본인은 중국어/조선어를 하나도 사용하지 않아도 열등한 것이 우월한 것에 귀속된다는 구도를 보이고 있는 것이다. 이런 언어사용은 현실적으로 일본인 배우가 3·1극장 단원만큼 조선어를 구사하지 못했던 점을 생각할 때 설득력을 얻는다. 무대에서는 백인우월주의적인 내용을 표현하면서 객석에서는 사용언어에서 감지되는 민족의식으로 말미암아 조선인에 대한 하시(下視)가 우회적으로 전달되었을 것이다.

다음으로 들 수 있는 특징은 시장독점에 대한 연상이다. 이는 무역상인 호레이의 사업과 직접적으로 연관된다. 그의 사업은 즉 중국 각지에서 가능한 많은 가죽을 사들이는 일이다. 그는 그것을 중개인을 통해 태이에게 판매하려고 한다. 태이는 그것을 얻어 다시 자신의 사업에 활용한다. 단순한 구도이지만 사실상 가죽의 수요층은 중국을 포함한 온 세계 사람들이다. 이런 관점에서 보면 호레이의 일은 그 맨 첫 단계인 도매에 해당되는데, 자본주의적 체제가 아니어도 시장을 확충한다는 의미에서 그런 사람이 필요하긴 하다. 그런데 문제는 호레이가 재료의 원천이 되는 가죽을 몽땅 매점(買占)해버리는 데에 있다. 이는 말할 것도 없이 중국에서 나오는 가죽에 대한 시장독점 원리를 낳게 한다. 이 방법은 자본의 축적의 길을 여는데, 그것을 원천적으로 가능하게 하고 있는 것은 달러의 화폐가치임은 물론이다. 시장독점은 물건을 사고 싶어 하는 수요 앞에 강한 힘을 과시하는데, 함장의 손님이며 경력 25년의 베테랑 유럽인 실업가마저 굴복하게 하는 호레이의 태도에는 그 모습이 잘 드러나 있다.

코르제리아 : (보이를 찬찬히 둘러보고) 매력 있는 입술이네.
호레이 : 대단한 발견인데요.
코르제리아 : 머리 모양도 근사한 걸…
코펠 : (만지면서) 풋볼에는 아무 쓸 모가 없어요.
호레이 : 그럼 어떤 게 쓸모 있는 건데요?
코펠 : 저와 같은 머리겠지요. 저 같은-.

---

295) トレチヤコフ 原作, 大隅俊雄 訳, 같은 상연대본, pp.39~40.

호레이 : 글쎄요, 어떨지. 바운드가 불확실하겠는데요.

코펠 : (반항적으로) 그럼 실례합니다만. 하나, (머리를 흔들며) 둘, (공을 차는 모습을 하지만, 호레이의 발밑으로 넘어져서)시… 실례.

호레이 : (거리낌 없이) 차는 요령이 안 좋네요. 보세요, 이런 식으로 해야지.
(일부러 코펠을 발로 찬다) 실례합니다.

함장 : (실업가에게) 짐승 가죽 건은 어떻게 하시겠어요?

실업가 : (호레이에게) 한번 짐승 가죽이 있는 대로 모두 매점해 둬주세요. 저는 전액의 반을 현금을 지불해드리죠.

호레이 : 지방에는 많이 없어요. 가뭄에다가 가축 유행병이 오고 있으니까요. 중국 상인의 눈치도 봐야 하거든요. 그래서 저희 쪽에서는 도매를 위해 저녁에 몰래 나가는 판인 걸요.

실업가 : 어쩔 수가 없네..
(중략)

실업가 : 60할로- 어떠신가요?

호레이 : 10할. 결정해요. 보통이잖아요. (재빨리 나간다)

실업가 : 제기랄.

호레이 : (돌아와서) 불렀나요?

실업가 : 아니요. 실례했습니다. 잘 못 들으셨을 겁니다.

호레이 : 실례합니다.

실업가 : (쫓아가며) 7할 5부.

호레이 : (문에서) 10할. (나간다)

함장 : 젠장![296]

이런 시장독점이 낳는 역학관계가 3·1극장 공연 상연과 관계되는 것은 그것이 1910년대에 한반도에서 이루어진 토지조사사업의 영향으로 토지소유권, 경작권 등을 박탈당한 조선인의 모습과 연결되기 때문이다. 대부분 농민으로 지냈던 한반도 사람들에게 토지란 생산의 증표이자 삶의 근본이었으므로, 그것의 박탈이란 그들에게 생산자로서의 생활권 포기, 저임금노동자 생활로의 선택 강요 등으로 이어졌다. 즉 토지 몰수는 지배 권력에게 시장독점의 기본적 구조를 마련하는 첫 단계라는 의미에서 호레이의 막강한 자신감과 맞닿아 있다. 고작 일당 15센트로 무거운 짐승 가죽을 나르는 쿨리의

296) トレチヤコフ 原作, 大隅俊雄 訳, 같은 상연대본, pp.19~23.

모습이나, 호레이가 자기 배에서 떨어져 죽었는데도 “아들은 굶어죽기 직전이다. 나도 굶어죽을 것 같다. 가족도 마찬가지야. 어디로 갈 수 있다는 거야?”[297]라고 말하는 치이의 모습은 당시의 저임금 재일조선인 노동자들의 모습과 조금도 다르지 않다. 저임금 노동력으로 증폭된 잉여가치는 더 많은 부의 축적을 위해 물자 확보에 나선다. 저임금노동은 조선의 소작농민도 마찬가지이며, 수확물 징수로 압수·확보된 생산물은 그런 시장독점의 논리를 통해 주로 종주국들에 분배된다. 이런 구조 안에서 노동자 한명의 가치는 덧없이 낮아지게 마련이고 암암리에 인종/민족 차별을 낳기에 이른다. 그런 2분법적 구도는 극 중 대사 곳곳에 확인될 뿐더러 그 상연에서는 보다 입체적으로 형상화되어 나타난다. 이 극이 가지고 있는 2분법적 구조는 조선인 관객들에게 지금 조선이 놓여있는 상황을 연상하게 하였음은 쉽게 짐작된다.

마지막으로 들 수 있는 특징은 포함이 상징하는 무단통치의 층위이다. 극 중 군벌의 권력은 정치나 법과도 연결되고 외교적인 문제가 생길 때마다 치외법권의 범위나 조건 등을 유리하게 바꾸게 된다. 이런 강압적인 행동은 그들에게 만약의 상황을 대비해 스스로를 방어하는 차원을 넘어, 종주국과 종속국의 관계를 유지하기 위한 가장 효과적인 수단으로서 사용된다. 포함은 극이 진행되는 동안 내내 무대 한쪽 어딘가에 위치했을 것이며, 시각적으로 사라진다 하더라도 강을 통해 공간적으로는 연결되어 있다. 이런 무대적 구현은 피지배민들에게 포함의 영향으로부터 완전히 벗어나지 못하는 감시의 뜻으로 여겨졌음은 당연하다. 물론 이 부분에 대해서는 연출플랜을 바탕으로 무대구성을 어떻게 했는지에 대한 기술적 해명이 필요할 것이다. 하지만 극이 고조되는 흐름에 따라 포함의 위치를 생각할 때, 한 가지 분명한 것은 포함과 육지 사이의 거리가 심리적 거리감을 나타냈을 것이라는 점이다. 이런 심리적 거리감은 대본상으로는 가장 잘 드러나 있는 반면, 실제 공연에서는 규모가 큰 무대장치인 만큼 표현이 제한적일 수밖에 없다. 그러나 예컨대 이치무라자(市村座)에서 상연된 신축지극단 제14회 공연(좌익극장 찬조출연)의 무대장치에서는, ‘회전무대를 사용하여 함장실(포함의 갑판 위)의 장면과 대포가 튀어나와 있는 장면이 서로 등을 맞대어 장식’[298]했던 것처럼

297) トレチヤコフ 原作, 大隅俊雄 訳, 같은 상연대본, pp.43~44.
298) 吉田謙吉, 「新築地の『吼えろ支那』の装置プラン」, 『舞台装置者の手帖』, 四六書院,

무대기구의 활용도를 높이면 그런 심리적 거리감의 표현도 어느 정도 가능했을 것이다.[299]

1경에서 3경까지는 포함이 물가에서 멀리 떨어져 있지만, 4경 이후에는 '포함 위에서 유럽인들이 춤을 추는 음악이 들릴 정도'로 육지에 가까이 다가와 있다. 그리고 마지막 9경 전반부에서 포함 자체는 이전 장면에서와 같은 위치에 있긴 하나, 영결식과 사형집행을 위해 포함 탑승자들 모두가 강변에 상륙해 있으므로 그 위치가 감각적으로 훨씬 가까운 위치에 있다고 느껴졌을 것이다. 그렇지만 최후의 순간에 포함이 상해로 떠나가게 되면서 보트를 타고 철수하는 함장 일행의 모습은 무력적 위협에 대해 완강히 저항하는 중국인들의 강인한 의지를 나타내고 있다. 이와 같이 포함의 동선(動線)을 통한 물리적/심리적 거리감의 표현은 앞에서 언급한 두 가지 특징들과 합쳐져서 관중들에게 제국주의적인 모든 위세에 저항하는 정신의 중요성을 제시했을 것이다.

공연 형상으로 나타난 그런 특징들을 통해 이 공연에 대해 말할 수 있는 것은 그것이 갖는 역설적인 제목 안에서, 즉 '포함 고크체펠'의 위용을 나타내는 것이 아니라, 오히려 그것이야말로 자신들이 마땅히 저항해 나가야 하는 대상이라는 정보를 전면(前面)에 내세워 반제에 대한 강인한 의지를 보였다는 점이다. 특히 비슷한 처지에 놓여있는 중국 쿨리들에 대한 공감대 형성은 3·1극장의 독창적인 연출 형태로 말미암아, 조선과 일본 사이의 문제를 암시하고 민족성에 대한 의식을 고조시킨 사실은 간과될 수 없는 의미가 있다. 이는 재일조선인 연극운동에서 그동안 축적해온 조선성에 대한 지각의 폭을 넓혀 민족성에 대한 성찰을 깊게 하는 하나의 계기가 되었을 것이다. 이후 3·1극장의 공연은 특히 조선성에 대한 구체적인 형상화 방법에 많은 관심을 두게 된다.

1930. 12, pp.95~96.

299) 이치무라자의 무대는 회전무대로 가득 채워져 있었는데, 그 직경이 8間(약14.5456미터)이었고 무대 직경은 그보다 약간만 넓은 정도였다. 축지소극장에도 회전무대가 있었고 무대직경이 12미터로 이치무라자 무대직경보다 2미터 가량 좁았으나, 대신 사이클로라마(cyclorama)가 12미터로 훨씬 높고 평평한 앞무대도 만들 수 있었기 때문에 무대기구의 활용도는 사실상 이치무라자보다도 높았을 것이다. (吉田謙吉, 같은 책, p.96. 오자사 요시오 저, 이혜정 역, 같은 책, pp.70~71.)

3. 사실적 재현방식 구축

3.1. 객관적 인식을 통한 조선성의 구체적 표출 : <강남 제비(江南燕)>

'조선연극의 밤'의 성공은 앞에서 언급한 <포함 고크체펠>의 영향이 컸다. 한편, 같은 행사에서 동시에 상연된 <강남 제비(江南燕)>(4막) 또한 전자와는 다른 차원에서 3·1극장의 존재감을 제시했으리라 보이나, 그동안 이 작품에 대해 자세히 기술된 적은 없다. <강남 제비>[300] 상연이 중요한 의미를 지니는 것은 3·1극장 공연활동의 흐름 속에서 이 작품이 차지하는 비중 때문인데, 이들 공연의 변천과정을 포괄하기 위해서도 이 작품의 내용을 규명할 필요가 있다. <강남 제비> 역시 다른 작품들과 마찬가지로 비평자료가 부재하여 분석에 일정한 한계를 지닐 수밖에 없으나, 그나마 공연 프로그램이 존재하고 있어, 이 자료에 남아 있는 정보를 토대로 이 작품이 갖는 의의를 조망해보도록 하겠다.

<강남 제비>는 상연중지의 우려로 전체 4막 중, 1막과 3막만 공연하기로 하고 상연되었다. 또한 출판된 희곡 속 대사에 복자가 많아 그 내용에 대해서는 간신히 알 수 있을 뿐이다. 프로그램에 소개된 해설을 옮겨보면 다음과 같다.

---

300) '조선연극의 밤'에서 상연된 <강남 제비>(4막 중 1·3막 상연)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 김파우, 장치: 가나수 타카시(김수효), 의상: 김미사, 조명: 오카다 이노스케(岡田猪之助), 효과: 고화일, 대도구 제작: 모토기 이사무, 소도구: 김일영, 무대감독: 박춘명(朴春明), 양(楊)도감: 안영일, 원씨(그의 아내): 김미사, 갑선(甲善, 그의 아들): 전일검, 순옥(順玉, 그의 딸): 김순자, 최기래(崔起來, 순옥의 임자): 허달, 박(朴농, 부·지주 도협의원): 오정민(吳楨民), 홍(洪): 유철, 김(金, 천도교 포교사): 박철(朴徹), 모리타(森田, E흥업주식회사 西鮮농장사무소 직원): 이화삼, 본사사원: 김혁산(金革山), 소작 조정관: 고비, 소장: 임신삼, 농부 1: 한체환, 농부 2: 유광웅, 농부 3: 김현대, 천도교 교도 1: 홍천, 천도교 교도 2: 석동암, 노동자 1: 백풍(白風), 노동자 2: 김일선(金一善), 사무소직원 1: 이현, 사무소직원 2: 서백(徐柏), 청년 A: 이화삼, 청년 B: 전일검, 청년 C: 유철, 처자(處子): 김혜숙, 노파: 최영자, 배달부: 서백, 남자: 한체환, 노인: 고비, 이(李): 안영일, 용암포에서 온 남자: 오정민, 야경(夜警) 1: 백풍, 애경 2: 김혁산." (早稲田大学 演劇博物館 소장, 3·1극장 공연 프로그램『汎太平洋演劇交歡週間』.)

제1막

압록강 부근의 도청 앞 석단(石段). 북풍은 휘몰아치고 벌써 며칠째 조선의 소작인과 그 가족들이 차가운 콘크리트 위에 앉아있다. 소작료도 싸게 해라! 영구소작권을 인정하라!고. 차갑다! 그러나 마지막 요구를 들을 때까지는 계속 앉아 있을 것이다! 2층의 회의실에서는 조정관이 양(楊)도감을 비롯해 소작대표와 농장주가 모여 있고 『조정』 중이다. 그 옆에는 칼을 찬 경찰서장이 눈을 번뜩이고 있다. 춥다! 언제까지 기다려야 하는가! 양도감이 소원(所員)에 붙들려 나온다. 양도감의 눈에서 눈물이 나고 있는데, 천도교의 앞잡이들은 천도님에 의지하라, 참고 견디라고만 말한다. 거리의 노동자나 고무공장의 여공들은 구원대를 조직해 온다. 소작인도 우리들과 같이 가난한 동료이기에 서로 도와야 한다. 그러나 그놈들은 그것도 내쫓아버린다. 조합 선두에 서서 일하는 최기래(崔起來)는 구인(拘引)되고 만다. 청년들은 외친다. 우리들은 더 힘을 내고 끝까지 싸워야 한다고. 춥다. 북풍이 한층 더 강하게 불어댄다. 차가운 콘크리트 위에서 조선의 소작인들은 계속 앉아 있다.

제3막

음력 3월 3일 마을의 청년과 처녀들은 윷을 하면서 놀고 있다. 양도감과 아들인 갑선(甲善)도 이미 그놈들에게 끌려갔다. 딸은 미쳐있다. 총칼에 제압당한 쟁의는 마침내 지고 말았다. 쫓겨 다니고 있던 이(李)가 양의 집으로 오고 모두에게 기운을 북돋아준다. 우리들은 일시적으로는 졌지만, 하나로 뭉치면 그놈들에게 이길 수 있다. 해 지는 산 너머 빛나는 서치라이트도 놈들의 발자국소리도 우리는 잊어선 안 된다. G촌의 형제들은 끝까지 싸움을 건다. 이길 때까지!"[301]

작품의 제1막과 제3막의 내용만으로는 작품의 전모를 파악하기 어렵다는 한계가 있지만, 이 극이 압록강에 가까운 지역에서 일어난 '소작쟁의'를 배경으로 하고 있다는 것은 충분히 파악할 수 있다. 제1막에서는 '소작쟁의' 문제의 해결을 위해 조정관을 두고 교섭이 진행된다. 교섭은 영구소작권과 소작권매매를 주장하는 소작조합원(소작인들)측과 농장주(주식회사로서의 농장사무소)측 사이에서 이루어지고 있으며, 도청건물 밖에서 소작조합 가족들이 며칠째 농성하며 기다림에도 불구하고 담판이 결렬된다. 그 원인은 소작조합원측에 속하는 조합 총대(홍)와 종교적 입장에서 조합을 지도하는 천도교 부교사(김)의 기회주의적 언행 때문이다. 이런 인물들은 <프로재판>에서

301) 早稲田大学 演劇博物館 소장, 같은 공연 프로그램.

도 나왔던 '타락간부'와 같은 유형임을 쉽게 파악할 수 있다.

'양도감'과 '박'으로 대변되는 소작인들의 요구는 스스로가 개간한 토지에 대한 영소작권(상속권과 낮은 소작료 등) 취득과 소작권(상속권이 없고 높은 소작료 등)을 자유롭게 매매할 수 있게 해달라는 것이며, 회사(농장사무소) 측에서는 소작권 매매를 가족 사이에서만 인정함으로써 혹시 발생할 수 있는 손해를 방지한다. 여기에 지주나 조합대표 그리고 천도교 관계자들이 소작인들에게 가족들의 건강쇠약을 이유로 농민들에게 불리한 조정안 타결을 촉구하고 있다. 조합원들이 소작권의 자유로운 매매를 주장하는 이유는 양도감의 다음 대사에서 잘 알 수 있다.

> **양** : 농장(주, 회사의 의미)이 너무나도 무자비한, …… ,기 때문이다. □할 이상이나 소작료를 등치고 한 필당 3원 70전이나 수리(水利)비용을 가져간다. 볍씨 값도 가져가. 그것들을 다 합치면 ×할이나 소작료를 떼 가는 계산이 된다. 덕분에 농장은 떼돈 벌지만 우리 농부들은 고단해 생활할 수가 없다. 그래서 어쩔 수 없이 소작권을 팔아치우고 만주나 시베리아로 이주했던 거야.[302]

여기에서 <국경>이나 <그믐날>에서 취급된 조선인들의 이주문제가 이 작품에서는 소작인들의 북행이라는 현상으로 다시 취급되고 있음을 알 수 있다. 프로그램 해설에도 있듯이, 이는 노동자들의 문제가 농민들의 문제까지 연장되어 프롤레타리아트가 처해 있는 모든 문제를 적극적으로 다루려고 한 태도로 읽힌다. 또한 <강남 제비>는, 특히, <만경촌>에서 비판받았던 '조합대회에서의 단순한 토론의 장면'에 대한 묘사에서, 다양한 농민들의 의견들을 수렴하고자 하는 의식 수준을 보인다는 점에서 훨씬 진일보된 일면을 보이고 극 내용에 현실감을 더하고 있다. 소작쟁의가 일어난 원인은 상연이 안 된 제2막에 나오는 대사들을 통해 추론할 수 있으며, 소작쟁의의 계기 또한 위 대사처럼 제1막에 나오는 양도감과 박의 말을 통해서도 어느 정도 그 사건의 경위를 이해할 수 있다. 무엇보다도 당시 사회에서 이런 소재가 사람들 사이에 문제시되고 공유된 화젯거리였으므로 대사를 통한 자세한 설명보다도 예컨대 석단에 앉아있는 사람들의 가시화된 애처로운 형상만

302) 藤森成吉, <江南燕>, 『飢』, 叢文閣, 1933, p.251.

으로도 소작쟁의에 얽힌 전사가 시각적으로 관중들에게 충분히 전달될 수 있었을 것이다.

그림6: 3·1극장 <강남 제비>의 공연 스틸사진
(早稲田大学 演劇博物館 소장, 3·1극장 공연
프로그램『汎太平洋演劇交歡週間』.)

제3막은 제1막 때보다 한 달 반 정도 시간이 경과한 음력 3월 3일 즉 '삼짇날'이며, 마을 주민들은 양도감 댁에 모여 윷놀이를 하며 놀고 있다. 집안에 있는 순옥이는 아버지 양도감과 오빠 갑선, 약혼자 최기래마저 끌려가 정신이 미쳐버렸다. 사람이 모여 있는 틈을 타 어디에선가 노파가 물건을 팔러 오는데, 모두가 노파를 불편해 하지만 순옥이는 유독 노파에게 적대심을 드러낸다. 그녀가 그렇게 된 까닭에 대해서는 극 중 대사에 복자가 많아 정확하게 파악하기 어려우나, 대화의 흐름 상 노파가 저지른 잘못된 행동 때문이라는 가능성과 미친 순옥 입장에서 더 이상 귀한 것을 뺏기지 않으려는 방어기제나 액땜으로 읽힌다. 순옥에게 노파의 존재는 자신이 의지할 곳이 모두 없어졌을 때 다다를 최후의 모습과도 같으며 그녀에게 두려움을 불러일으키는 '분신'과도 같다. 이 작품에서 순옥의 현실은 충분히 비극적이기 때문에 자신의 처지를 돌아보고 정체성을 찾으려는 노력을 기울일 여력이 없으나, 가난한 사람들이 놀고 있는 삼짇날에까지 나타나 그들의 돈까지 탐내는 노파의 모습은 순옥의 앞날에 닥쳐올 불행한 현실을 예감케 하는 것이다. 즉 순옥의 모습은 이와 같은 두려운 미래를 거부하려는 그녀의 극단적인 행동이 광증으로 발현된 것이라 할 수 있다.

한편 노파가 쫓겨나 액땜이 완료된 도감 댁 들보에는 '삼짇날, 제비 한 마

리'가 들어온다. '삼짇날'은 음력 3월 3일로, 민간에서 '강남 갔던 제비가 돌아오는 날'로 익히 알려져 있으며, 아직 춥지만 봄이 머지않았음을 의미하는 것이기도 하다. 제비 역시 좋은 일이 일어나는 징조이며, 이 같은 좋은 날 좋은 징조를 본 모든 등장인물들은 소원을 빈다.

A : 아줌마, 꼭 좋은 일이 있을 거예요.
처녀들 : 정말이에요, 아줌마.
원씨 : (기뻐하며) 그랬으면 얼마나 좋을까.
C : 쟁의가 끝나고…….
처녀1 : (받아서) 아저씨와 최도 건강하게 돌아오고…….
처녀2 : 순옥의 머리도 좋아지고.
A : 갑선군도 오늘 정도에 돌아올지도 모르지(13자 삭제).
처녀1 : (엉겁결에 가슴을 눌러) 제발 그랬으면!
C : (그녀의 모습을 보면서) 정말 이제 돌아와도 될 텐데.
처녀2 : 순옥아! 이제 오늘부턴 원래 순옥이로 돌아와 줘라.
(순옥 제비를 올려다보면서 아무 말 없이 고개를 젓는다.)
처녀2 : 뭐 싫다고!
B : (노래 부르기 시작한다) 3월 3일 강남 제비 돌아오는 날…….
모두 : (그 소리에 맞춰 노래 부른다. 풍작이 이어져도 너 때문에, 나라가 유지돼도 너 때문에…….)
(풀을 먹던 소, 갑자기 목을 들어 「음매」하고 크게 끄덕인다.)
A : 하하하, 소까지 노래 부르네![303]

제비의 귀환을 희소식의 징조로 믿고 마을주민들은 기대하지만, 순옥 만은 여전히 불안한 기색을 내보인다. 그녀가 부르는 '강남의 제비가 돌아와 봄은 왔는데, 당신 그대여, 봄이 온 걸 모르시나요?……'라는 노랫가락은 잠시 잊고 있던 두려움을 다시금 현실 속으로 소환한다. 농장주로부터 받은 편지에는 소작지 반환 결정이 통지되어 있고, 먼 데 포함에서 발사되는 탐조등은 회사와 경찰의 공조를 나타내며, 4막에서 이루어지는 쟁의 모의에 대한 강제진압이 암시된다.

이처럼 제 3막 이후 이어질 제 4막에서 원래대로라면 소작조합 지도자인

303) 藤森成吉, 같은 희곡, pp.295~296.

이(李)가 혼자 마을에 돌아오고 경찰에 연행되는 모습이 나와야 한다. 그런데, 공연 프로그램에서 이 장면은 제3막 내용에 포함되고 안영일이 그 역할로 나온다. 이를 통해, 공연용 대본에 제4막의 내용을 다소 압축해 상연하였음을 짐작할 수 있다. 안영일과 마을사람들이 모의하는 장면에서, 비록 그들이 경찰에 잡혀가긴 하지만, 소작쟁의의 불씨가 번져 농민조합으로부터의 응원으로까지 사건이 확대된다는 점은 주목할 만하다. 홀로 귀향하여 쟁의 장소에서 얻은 정보를 마을사람들에게 간신히 전하고 연행되는 모습은 한 마리의 제비가 도감 댁에 돌아와 지친 몸으로 밤을 쪼아 먹는 모습과 오버랩 된다. 경찰에 붙들려나가면서 그가 말하는 대사는 쟁의의 승리와 조합운동으로의 계승이라는 또 다른 차원으로 그의 정신이 이어지게 됨을 암시한다.

李 : (끌려가면서) 모두들! 기운 차려! 우린 실수를 저질렀지만, 뒤에 남아 있는 사람이 대신 해줄 거야.[304]

마치 제비 한 마리가 도래할 봄과 뒤이어 등장할 다른 무리의 도래를 의미하듯이, 이 극의 마지막 장면에서 난장판이 된 시장에 순옥의 오빠 갑선이 돌아와 동료와 함께 다시 처음부터 술을 마시려고 하는 모습에서 쟁의를 다시 시작하려는 움직임이 엿보인다. 갑선역을 맡은 전일검이 제3막 내용에 포함되지 않았더라도 단순히 그를 무대 위에 등장시킴으로써 갖게 되는 상연 효과는 짐작하고도 남는다.

이와 같이 <강남 제비>에 농민수탈의 실상과 그에 맞서는 조합원들의 투쟁이 보다 구체적으로 묘사되고 있는 점으로 미루어 그 전까지 보였던 지배정책 폭로의 정도가 높아졌음을 짐작 할 수 있다. 그런데 여기서 이런 수탈정책의 해부가 일본 프로극작가의 손에 들린 메스로 이루어졌다는 사실에 주목할 필요가 있다. 이 희곡을 쓴 후지모리 세이키치(藤森成吉, 1892~1977)는 당시에 이미 저명한 극작가였는데, 비록 상연되지는 못했으나 일본에서 화제를 모은 그의 대표희곡 <무엇이 그녀를 그렇게 만들었나>(何が彼女をそうさせたか)>는 조선에서도 신흥극장[305](창립당시에는 신흥극단)에

304) 藤森成吉, 같은 희곡, p.323.
305) 극작가 홍사용(洪思容), 최승일 등이 일본 축지소극장에서 연극 수업을 쌓고 돌아온 홍해성

의해 상연이 계획된 바 있었다. 따라서 후지모리는 토월회출신 멤버나 홍해성과의 인간관계가 두터웠음은 쉽게 감지할 수 있다. 하지만, 3·1극장의 경우 활동지가 처음부터 일본이었으므로 후지모리의 <강남 제비>는 그 전의 조선인 연극인들과의 접촉을 통해 가지게 된 식민지 조선에 대한 관심을 3·1극장 공연으로 하여금 표출하려고 했음은 쉽게 짐작되는 부분이다. <무엇이 그녀를 그렇게 만들었나?>에서 "불타오르는 정의감과 구름 한 점 없는 인식"[306]이라는 평을 받았던 그의 극작술은 <강남 제비>에서도 조선 현실에 대한 인식과 의식 계발이라는 점에서 3·1극장의 공연에 적지 않은 반향을 일으켰을 것으로 생각된다. 조선 현실에 대해 보다 주의 깊게 관찰하려고 하는 시각은 예컨대 마을사람들이 군함에서 발사되는 탐조등에 관한 다음 대화에서도 엿보인다.

(빛이 모두의 얼굴을 어렴풋이 비춘다.)

처녀들 : (떨면서 몸을 바짝 붙이고) 섬뜩해!

무대 밖의 목소리: 뭔가 안 좋은 일이라도 생기는 게 아닐까?

노인 : 맞어. 이건 흉사의 징조야.

처녀2 : 더 이상 뭐가 있을 라고요.

노인 : 흉년으로 모두 아사하게 될런지도 모른다야.

처녀2 : 아유, 난 어떻게 하면 되지!

청년A : 아니 걱정할 것 없어. 좋은 일의 징조일지도 모르잖아.

C, B : 맞아. 나쁜 거라고만 생각할 수 없어.

노인 : (무의식중에 합장하여 천도교의 기도를 왼다) 하느님이시여, 수운(水雲)선생, 가련한 저희들을 지켜주십시오.

청년A : (짜증을 내며) 야, 그런 기도 해봤자 어따 쓰시게요.

C : 아저씨 하지 말아요!

노인 : (작은 목소리로 되어) 至氣今至, 願爲大降…….(이어진다.)

남자 : (눈 위를 손으로 받치고) 도대체 조건 어느 쪽 방향인가?

과 함께 1930년 10월에 조선에서 결성한 극단이다. 후지모리의 희곡은 <무엇이 그 여자를 그토록 식히엿느냐?>라는 제목으로 제1회 공연이 예정되었으나, 대신 이기영(李箕永)이 중국의 <전등신화(剪燈神話)>를 번역한 <모란등기(牧丹燈記)>가 상연되었다. 이 창단공연의 실패로 신흥극장은 얼마 후 해산되었다. (양승국, 『한국현대희곡론』, 연극과 인간, 2008, p.256. 「새로 組織된 극단 新興劇場 十一月 中旬에 公演硏究生도 募集한다」, 『조선일보』, 1930. 10. 24.)

306) 倉林誠一郎, 같은 책, p.154에서 재인용.

원씨 : (헛소리를 외치고 있는 순옥을 품에 안으며) 나도 아까부터 그리 생각했는데, 용암포 쪽 아닌가?

남자 : 어 맞아!

청년들 : (일제히) 맞다!

청년 A : (손뼉을 치며) 그럼 아마 굿하는 불인가본데. 저쪽 마을에서 굿하는 걸 테니.

B : 암 그러겠네.

C : 굿하는 불치고는 너무 많지 않나.

처녀들 : 그러게.

A, B : (C를 향해) 그럼 무슨 불이람?

C : 모르겠네.[307]

후지모리의 극작술은 길이의 장·단에 상관없이 프로극 작품에 흔히 보이는 선과 악이라는 2분법적인 대립관계만이 돋보이게 하는 것이 아니라, 의식 수준이 높지 못한 민중의 모습들을 자주 삽입시킴으로써 현실성을 반영하고 객관성 확보의 가능성을 높이고 있다. 이 극이 갖는 계급주의적인 관점을 부정하는 것은 아니지만, 슬로건이나 이데올로기가 선행되는 극에 비해 현실의 실제적 국면에 대한 묘사에 보다 관심을 집중시키는 것이라 할 수 있다. 사회주의 리얼리즘이 일본 문학·연극계에 침투되기 시작한 1933년에 창작된 이 희곡의 현실성은 상연이라는 직접체험을 통해 프로극에 대한 3·1극장의 인식을 새로이 하는 데 효과적이었을 것이다. <강남 제비>에서 제시된 이런 현실에 대한 정교한 묘사방법은 그 전까지의 상연 작품에 비해 그들의 현실에 대한 인식을 한층 더 깊게 하고, 관중들에 대한 의식계발 촉진에도 적지 않은 성과를 주었으리라 판단된다.

특히 <강남 제비>가 조선연극의 밤에서 <포함 고크체펠>과 함께 상연된 것에 대해 후자는 기발한 연출 아이디어의 현출로, 전자는 제2막과 제4막의 생략에도 불구하고 그 정교한 묘사로 말미암아 관중들에게 조선 현실을 환기시킬 수 있었으리라 여겨진다. 물론 <강남 제비>는 불완전한 상태로서 상연되었다는 점에서 상연의 효과에서 어느 정도 한계를 지닌다. 그러나 <포함 고크체펠>과의 동시상연을 통해 상호 보완적인 상연 효과를 얻었을 것이며, 대사로 자유롭게 표현하지 못한 부분에 있어서는 연기와 연출에 의

307) 藤森成吉, 같은 희곡, pp.306~307.

한 전달 방식을 통한 기술적인 발전으로 보완하고자 하였을 것이다. 여기에는 이 공연부터 연출로서의 입지를 확실히 굳힌 김파우가 그동안 쌓아온 연기자로서의 경험들이 적용하였을 것이며, 또한 후술하는 3·1극장의 <빈민가>와 같은 연출 작품들로 보건대, <강남 제비> 공연을 통해 조선 현실에 대한 주목과 형상화에 보다 깊은 관심과 방향성을 설정하고 있었음을 확인할 수 있다.

<강남 제비> 공연에서 이루어진 조선 현실 형상화의 의의는 농민 출신의 재일조선인 대중들에게 조선의 상황에 대한 정보의 전달과 함께 관심을 다시금 환기시키고, 그런 현실에 대한 투쟁적 의지를 잘 드러냈다는 점에서 찾을 수 있다. <포함 고크체펠>과는 달리 조선어로만 상연되었던 <강남 제비>는 수탈정책 폭로의 정도가 '메커니즘 폭로'였다는 점에서 이전에 3·1극장에서 상연되었던 <만경촌>의 공연에서보다 훨씬 구체적으로 다루어진 측면이 있다. 또한 희곡 자체에 주목하여도 서사전개가 단순하지 않고, 보다 현실감을 갖게 되는 복잡한 구조로 이행하기 시작했다는 점이 특징적이다.

3.2. 투쟁심 내재화 전략과 그 효용성: <아버지들>

<아버지들>(1막)은 앞에서 언급한 <강남 제비>의 경우와 마찬가지로 참고할 만한 비평자료가 전무하다. 다행히, 그 희곡만은 오늘날 온전한 모습으로 남아있어 희곡의 내용으로 3·1극장에서 상연된 공연의 의미를 유추해보는 일은 가능하다. <아버지들>의 상연 전후로, 3·1극장 공연 레퍼토리들간 사이의 연관성을 파악해보면, 그들의 공연레퍼토리에 하나의 변화를 감지할 수 있다. 이를 위해 이 작품의 공연 양상에 대해 파악할 수 있는 상황들에 대한 선행 분석이 필요하다.

<아버지들>은 전일검에 의해 쓰여져 1934년 12월에 발행된 『예술』지에 실렸다. 상연이 1934년 2월 15일이었던 것을 고려해 볼 때, 집필 시기를 1933년도로 추정할 수 있다. 그는 동경조선어극단 제1회 공연 때 이춘남과 함께 둘이서 <도적놈>에 출연했던 경험이 있으며 3·1극장의 배우로서 정평이 나 있었다. 1933년 12월에 활동부진 개선을 위해 3·1극장이 재편되었을 때 김파우가 간부진으로 편성되었다. 재편된 조직도를 보면 위원장 및 집행위원장에 김파우, 교육부에 안영일, 문예부에 전일검, 기획재정부에 이홍종,

서기국에 허달로 되어 있다.[308] 그런데 김파우가 1934년 1월에 검거되었으므로[309] 문예부에 있던 전일검이 잠시 동안이나마 실질적으로 극단을 끌고 갔을 것으로 추측된다. 이 같은 상황을 놓고 볼 때, 재동경 조선동포 위안의 밤의 행사에서 <만경촌>과 함께 준비된 <아버지들>의 상연은 그동안 배우로서 활약해온 전일검의 지도부로서의 역량을 확인할 수 있는 기회가 되었을 것이다.

<아버지들>의 줄거리는 북조선 어느 농촌 마을에서 고명수의 아들 영철이가 형기를 마치고 집으로 돌아온 저녁에 일어난 일화를 다루고 있다. 복수형 명사인 제목에서도 알 수 있듯이 이 희곡에는 고명수 외에도 최인석, 김병종, 이필선이라는 4명의 아버지들이 등장하며, 비록 등장인물로 등장하지는 않지만 서브플롯으로 드러나는 그 아들들의 모습은 이 극의 서사전개의 중요한 배경 역할을 하고 있다. 작품에서 드러나는 다른 아들들의 모습은 다음과 같다. 최인석의 아들은 만주와 연방러시아 각지에서 일자리를 찾아 행방불명이 되었다. 김병종의 자랑스러운 큰아들 유호의 경우 한때 이혼 동맹 활동을 벌였으나 서울 식산은행에 취직하였으며, 아이를 밴 첩실이 김병종을 찾으러 왔다. 이필선의 아들 병호는 영철의 영향으로 '주의자'가 된 후 감옥에 갔다가 병들어 죽었다. 이와 같이 각 아들들은 다양한 모습으로 '아버지들' 마음에 고통을 주고 있다. 고명수는, 영철이 돌아오는 날 구원금을 모으고 마을주민들과 함께 환영회를 준비하는 김병종의 둘째 아들과 아들을 위해 동탯국을 준비하려는 엄마와 그의 며느리의 모습과는 달리, 자기 아들이 마을 젊은이들을 선도하였다는 수치심으로 몹시 화가 나 있다. 한편, 이필선은 죽은 아들의 원수를 갚노라고 고명수 집을 찾아와 영철을 기다려 단장으로 그를 때린다. 영철은 피투성이가 된 자신을 아버지가 감싸주지 않자 좌절하고 다시금 동네 젊은이들 속으로 돌아간다. 그때 고명수는 아내에게 동탯국을 다시 끓이라고 하고 영철을 불러들인다.

이처럼 이 희곡은 아버지들의 행동이 서사의 중심에 있지만, 그 동기는 각 아들들의 행동이다. 각 아들들은 당시 농촌출신 젊은이들의 전형으로, 그 중심에는 농민조합운동에 앞장 선 영철이 있다. 나머지 젊은이들의 모습 또

308) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.410.
309) 「プロットの最近の情報「東京支部ニュース1.1号」金波宇の消息」, 『社会運動通信』, 1934. 1. 15.

한 적든 많든 농민조합운동과의 관련성을 보인다. 예컨대, 유호의 경우 처음에는 봉건주의적인 조혼제도에 반항했지만, 출세로 인해 투쟁심을 잃자 결국 집안이 몰락하는 계기가 된다. 이는 부르주아세력과의 결탁하는 '주의' 전향자의 한 유형이며, 최인석의 아들은 떠돌이 노동자가 되어 노동조합에 참여하지 않아 정착하지도 못한 불안한 삶을 살아가는 미조직 노동자들의 유형으로 볼 수 있다. 한편 투옥되다 죽은 병호의 모습으로는 농민조합운동의 임무를 끝까지 수행해내지 못하고 희생된 동지의 삶을, 서울 유학에서 돌아와 젊은이들을 농민조합운동으로 이끄는 영철의 모습으로는 모범적인 인텔리겐치아의 삶을, 그리고 영철을 따르는 유호의 동생으로는 미래의 밝은 농촌의 모습을 암시하고 있다.

이와 같은 유형과 암시는 모두 변화하는 조선 농촌의 반영이라고 볼 수 있으며, 이 아들들의 삶을 통해 이 극의 주제가 드러나고 있다. 그런데, 이 극에서 봉건적 농촌의 관습에 대항하는 그들의 투쟁 모습은 결코 전경(前景)에 드러나지 않는다. 그들의 행동이 사건전개와의 직접적인 관련을 보이는 것은 각 아들들의 투쟁의 강도가 그 '아버지들' 실성의 정도로 나타난다는 사실 정도이다. 바로 여기에 이 작품이 프로희곡으로서 지니는 독특한 점이 드러나 있다.

이는 그 전까지의 3·1극장 공연 텍스트에서는 보이지 않았던 극작술의 변화다. 희곡을 3·1극장에서 상연하였을 때, 상연상의 변화를 가져왔을 것으로 여겨진다. 즉 그 전까지의 작품들에서는 대체로 프롤레타리아트들의 투쟁의 모습이나 기세가 직접적으로 묘사되며 성공적인 미래가 암시되었다. 하지만, <아버지들>에서는 끝에 희망적인 미래가 암시된 것은 비슷하나, 직접적인 투쟁의 모습은 무대 밖으로 물러가고 대신 농촌에 남은 아버지들의 비참한 생활상이 부각된다. 즉 부모와 자식, 특히, 아버지와 아들의 관계라는 연결을 통해 그들의 투쟁의 모습을 간접적으로 묘사하고 있는 것이다. 이 같은 극작술상의 변화는 상연과정에 직접적인 투쟁의 모습이 나타나지 않기 때문에 보다 검열을 통과하기에 수월하다는 이점을 지녔을 것이다. 다만, 스펙터클이 구현되지 않아 관중들에게는 박력감이 다소 떨어졌을 것이나, 근본적으로 프롤레타리아트들의 투쟁이라는 주제가 사라지는 것은 아니므로 보다 경제적으로 극의 내용을 전할 수 있었을 것으로 짐작된다. 이전 공연들에 비해 정적으로 받아들여졌을 것이란 단점은 있겠지만, 오히려 극작술 및 무

대에서 표현상의 기법을 향상시킬 수 있는 기회이기도 한 것이다.

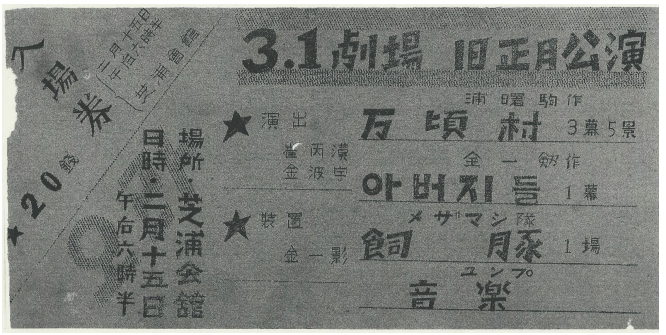

그림7: '조선인 위안의 밤' 공연 티켓(1934년 2월 15일)
(札幌大学 도서관 소장.)

3·1극장의 <아버지들> 상연에서 그들이 도모했을 표현상의 기법을 상기해보면 가장 먼저 떠오르는 것이 사실주의적 기법이다. 전술했듯 이 극에서 농촌 젊은이들의 투쟁 강도는 그 아버지들의 비참한 모습 속에 비례되어 나타나 있는데, 극이 진행되는 장소가 김명수의 집 앞마당뿐이어서 스펙터클은 일절 기대할 수가 없다. 그럴 때 연기나 연출의 중요한 초점이 되는 것은 아버지들의 과장되지 않은 실제적인 감정의 표현이다. 관중들이 아버지들의 감정을 현실적으로 느낄 수 있게 하기 위해서는 그 감정이 실제적인 것이어야 한다. 즉 감정을 객관시하는 태도가 요구되는 것이다. 여기에서 이 극의 사실주의적 무대표현의 가능성이 보인다.

한편 이런 무대상의 사실주의적 표현은 이 희곡의 극작술 속에 보이는 '프롤레타리아·리얼리즘'의 원리가 강하게 작용했을 것으로 여겨진다. 1920년대 후반에 구라하라 고레히토(藏原 惟人, 1902~1991)에 의해 주창된 이 예술상의 창작방법은 프롤레타리아트의 세계관에 입각한 유물변증법적 묘사법을 말한다. 물론 이 희곡이 창작되었을 당시에는 이미 프롤레타리아·리얼리즘을 지나 사회주의 국가 건설을 위한 더욱 광범한 지침으로서 '사회주의적 리얼리즘'[310]이 일본에 소개된 지 1년 정도 지난 상태였고[311], 조선에

310) 文化集団社編輯部, 「ソヴェート同盟に於ける創作方法の再討議」, 『文化集団』 7月号, 文化集団社, 1933. 7, pp.70~71.
311) '사회주의 리얼리즘'은 1932년 4월에 제기되었고, 1934년에 전 소비에트 작가동맹의 공식 이론이 되었다. 일본으로의 소개는 1932년 11월에 「마르크스 레닌주의 예술학연구」 제2호에

서도 백철에 의해 사회주의적 리얼리즘이 소개[312]된 바 있었으나, 다양한 찬반논쟁과 함께 아직까지는 하나의 이론으로서 정립되고 있지는 않았다. 더군다나 그것은 프롤레타리아·리얼리즘의 핵심내용을 주된 원리로서 내포하는 것이었기 때문에, 같은 시기 일본 프로극단 활동과 궤를 같이 했던 전일검에게 이 창작방법은 훨씬 빠른 시점에 수용되어 익히 인지한 상태였으리라 추측된다.

구라하라는 프롤레타리아·리얼리즘을 위한 중요한 요구로서 ①집요한 현실-사실에서 출발할 것, ②언제나 사회적, 계급적 관점에서 모든 것을 바라보고 그릴 것, ③인간을 그 모든 복잡성과 더불어 전체적으로 파악할 것 이 세 가지를 들고 있다.[313] 그 전까지의 3·1극장 공연 가운데 특히 <아버지들>에서 공연 형상으로서 돋보였으리라고 보는 것은 ① 및 ③과 관련된 부분이다. 만약 이 희곡 내용이 투쟁을 하고 있는 젊은이들을 중심으로 그려졌다면, 옥사한 병호나 몇 해 동안 옥살이를 한 영철의 경우만 보더라도 조합운동에서 성공을 거두기란 불가능한 일에 가깝다. 따라서 그들의 투쟁이 성공하기 위해서는 십중팔구 작가/연출가의 주관적인 이상의 모습이 들어가게 됨은 피할 수 없다. 이런 작품은 ①의 맥락과는 상반된다. ③의 맥락에서는 프로예술작품이 복잡한 인간의 삶의 모습을 생생하게 나타내야 한다는 점에서 어쩔 수 없이 개인의 심리묘사에 대한 문제에 부딪치게 된다. 이 문제에 대해 구라하라는 다음과 같이 말한다.

> 우리가 만약 인간을 그릴 경우, 그 인간의 의식적인 행동만을 그리고 그 의식하에 행동을 그리지 않는다면, 그는 인간을 그 구체적 혈기 있는 형상 속에서 그려냈다고는 할 수 없다. 여기서 프롤레타리아·리얼리즘은 개인의 심리에까지 침잠(沈潛)하고 그를 나타내는 것을 요구한다.[314]

이런 요구는 이 작품 중 특히 고명수의 마지막 행동과 부합된다. 즉 그 전까지 일관되게 가졌던 아들에 대한 수치심은 아들을 다시 집으로 불러들

그론스키의 연설의 일부가 실린 것이 최초로 보인다. (장사선, 「동아시아 리얼리즘문학론의 형성 과정 비교 연구」, 『국제한인문학연구』 Vol.10, 국제한인문학회, 2012, p.208.)

312) 백철, 「문예시평」, 『중앙일보』, 1933. 3. 2.

313) 蔵原惟人, 「再びプロレタリア·リアリズムについて」, 『蔵原惟人評論集』 第一巻, 新日本出版社, 1980, pp.290~299.

314) 蔵原惟人, 같은 논문, p.298.

이는 그의 행동 속에 아버지로서의 섬세한 심리적 변화를 찾을 수 있다. 여기서 고명수의 행동 자체는 만약 그것이 프롤레타리아트의 세계관에만 입각하여 그려진다면 성공적인 투쟁의 모습을 암시하기 위해서는 불필요한 것인지도 모른다. 그러나 프로레타리아·리얼리즘에서는 그 심리의 유래가 사회적으로 해석이 가능한 한에 있어서는 그와 같은 개성적인 묘사를 말살해버리지는 않는다. 오히려 고명수의 이 행동이 아들에 대한 용서로서 묘사된다면, 영철에 대한 고명수의 앞날의 행동은 전보다 훨씬 긍정적인 것이 되고 농민조합운동의 성공의 가능성 또한 역학적으로 높아지게 된다. 이런 관점은 결국 사회적, 계급적으로 한 개인을 바라볼 때 요구되는 역할이라는 의미에서 ②의 태도와 연결된다.

이렇게 보면 전일검의 <아버지들>은 예술이론이 실천을 선도했던 일본 프로극운동 전성기(1928~1931)에 구라하라가 주창하여 지도적인 이론으로서 수용된 프롤레타리아·리얼리즘의 원리에 입각한 작품이었던 것을 알 수 있다. 이 점은 3·1극장의 공연에서도 이 희곡이 가지고 있는 구조를 보다 효과적으로 전달하기 위해, 사실적인 기법을 통해 조선 농촌의 현실을 표현하려고 했을 것으로 짐작할 수 있게 한다. 조선 농촌의 모습을 사실적으로 표현하려고 했던 시도들은 김두용의 <조선>이나 <만경촌>을 통해서도 어느 정도 이루어졌을 것으로 보인다. 다만 <아버지들>에 와서는 그 전까지의 작품들에서 농촌 프롤레타리아트들의 투쟁의 묘사가 극적 행동으로서 전경에 나타나는 것이 아니라, 보다 더 농촌을 집요하게 사실적으로 관찰함으로써 비참한 현실을 부각시켜 투쟁 자체를 간접적으로 묘사한다는 극작술상의 변화가 확실히 일어났음을 이 작품에서 찾을 수 있다. 이와 같이 농촌의 현실에 대해 이상주의(idealism)를 철저히 배재시키고 사실주의적 기법에 전념한 결과로 얻은 간접적인 묘사법의 맥락은 이후의 3·1극장 공연 레퍼토리에서 또 하나의 전술로서 자리 잡게 된다.

3.3. 현실성 획득을 위한 다각적 시도
: <아편전쟁(阿片戰爭)>, <빈민가(貧民街)>

지금까지 살펴본 주된 공연활동만 보아도 3·1극장의 전문극단으로서의 모습이 어떻게 갖추어졌는지 확인할 수 있었다. 기록에 남아있지 않은 이동공

연까지 포함하면 그들의 공연 횟수는 1932년 8월까지 45회, 결성 3년차인 1934년 하반기까지는 백 수십회에 이르는 공연이 이루어졌다.[315] 이 같은 정력적인 공연활동은 극심한 탄압 속에서도 1934년에 들어서면 지역공연과 대극장 공연이 더욱 활력을 띠게 된다.

전술했듯이 조선인 위안의 밤 구정공연(1934. 2. 15.)에서 <아버지들>(1막)과 같은 새로운 레퍼토리를 선보이는 한편, '울릉도 설재구제의 밤(鬱陵島雪災救濟の夕)'(1934. 2. 28)에서도 <만경촌>이 재공연 되는 등 꾸준한 공연활동을 펼쳤다.[316] 아울러 이와같은 일련의 공연들이 일정한 규모를 지녔음에도 불구하고 다양한 행사 개최에 편승해 준비되었다는 점은 '불온한' 공연을 성공적으로 상연시키기 위한 고육지책으로 보인다. 이러한 의미에서 보면 3·1극장의 일련의 기획공연들은 재일조선인 노동 대중 획득의 임무를 합법적인 틀 속에서 수행하고자 한 노력이라고 할 수 있다.

1934년 5월 25, 26일 양일간 축지소극장에서 열린 3·1극장 제7회 공연은 3·1극장이라는 이름을 건 단독공연으로 이루어졌기 때문에 주목할 만하다. 이는 이때의 3·1극장에 대한 대중들의 인지도가 어느 정도 쌓였음을 말해주는 지표라 해도 좋을 것이다. 그들의 인지도와 비례해 상연 작품을 향한 3·1극장의 패기와 상연 작품에 대한 심의기준 역시 상당히 높았을 것으로 짐작된다. 상연작으로 선정된 작품은 무라야마 작, 최병한 번역 및 연출의 <아편전쟁(阿片戰爭)>(4막8장)과 유치진 작, 김파우 연출의 <빈민가(貧民街)>(1막)였다. 지금까지의 공연활동 속에서도 개별적으로 확인되는 특징들이 있었지만, 여기에서는 지금까지의 활동을 통해 배양된 3·1극장 공연이 갖는 중층적인 의미에 대해 살펴보고자 한다.

정확한 극의 상연양상을 파악하기 위하여 당시에 배포된 프로그램에 적혀있는 줄거리를 옮겨보도록 한다. 먼저 <아편전쟁>[317]의 내용은 다음과 같은

---

315) 中木晋, 「革命競争中間締切の審査方法-モスクワ派遣劇団選出を中心として-」, 『プロット』八·九月合併號, 日本プロレタリア演劇同盟機関紙部, 1932. 8, p.43. 金波宇, 「우리는 「貧民街」를 어떠게 上演하였나」, 『藝術』新春特別號, 1934. 12, p.52.

316) 한편 이 시기에는 3·1극장의 주요 단원들에 의한 창작 또한 활발히 이루어졌음을 알 수 있다. 1934년 2월 중순에 계획된 공연만 보아도 전일검 작 <북풍(北風)>(5막 17장), 포서구 작 <백의군(白衣郡)>(5막), 최병한 작 <森茂吉>(5막) 등이 준비되고 있었음을 알 수 있다. (早稲田大学 演劇博物館 소장, 같은 프로그램.)

317) 제7회 공연에서 상연된 <아편전쟁>(4막8장)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 최병한, 조수: 한체환·남해주(南海舟), 무대감독: 이서향, 장치: 다나베 타츠(田邊達), 효과: 고화일·박철(朴哲), 조명: 축지소극장 조명연구회, 대도구:T·L·A·B, 소도구: 김일영.

것이었다.

제1막

아편 중독자 장사가(張四哥)는 아편을 먹으려고 귀여운 자기 딸을 팔았다. 몇 푼의 돈을 손에 쥐고, 장은 아편 밀매업자는 엽신제(葉新弟)를 찾아가, 아편을 먹여달라고 졸라댄다. 그러나 엽은 그때의 청나라 정부가 몇 번이고 내린 금지령을 핑계 삼아 장에게 아편을 주지 않는다. 장에게 아편을 팔지 않은 엽은 돈 많은 용평산(龍平山)에게 아편을 준다. 이리하여 아편은 한잠 속에서 헤매는 청나라 민중을 한층 더 잠들게 만든다. 영국영사 영청무역사무총제라는 무섭게 길다란 이름을 가진 「에리옷트」는 선교사 「몬트고메리」, 오랫동안 중국에 와 있던 욱자입(郁子立)이라는 영국인, 중국 상인 오영소(伍榮紹) 등등 여러 사람을 □가지고, 가진 교활한 수단으로 아편을 밀수입한다. 청나라정부는 끝끝내 참지 못하고 「에리옷트」영사를 감금한다.

제2막

아편 중독자들은 나날이 몸을 망치면서 눈곱만한 아편을 얻으려고 그들의 「오야분」 오영소에게 애걸복걸한다. 그러나 오는 조금도 응치 않는다. 모든 죄를 청나라정부-임(林)총독에게 밀어버린다. 이것을 엿들은 오의 딸 원진(月珍)은 가련한 생각으로 아버지에게 이렇게 말한다. 『몸에 이롭지 못한 아편을 왜 영국 사람들은 가져올까요?』

제3막

1840년 5월 영국 군함 (푸론트)호는 청나라를 향하여 출발하였다. 영국은 중국정부가 영국이 밀수입해온 아편을 태워버린 것을 트집 잡고 침략의 손을 뻗쳤다. 전쟁은 시작되었다. 그러나 단지 4시간도 안 되고 끝났다. 그때 청나라는

엽신제(葉新第): 허달, 장사가(張四哥): 전일검, 장의 아내: 김미사, 옆집 여자:김영욱(金榮郁), 몬 트코메리(선교사): 오정민, 용평산(龍平山, 부자상인): 한체환, 중독자(쿨리): 김혁산, 에리옷트(영국영사): 안영일, 곽자립(郭子立, 영국인·중국낭인): 이화삼, 오영소(伍榮紹): 유철, 류정식(劉廷植): 한홍규, 통역: 박학(朴学), 이졸(吏卒): 김해성(金解星), 이석기(李石器)·백성영(白聲英)·박민천(朴民天), 급사(給仕): 남해주, 문지기: 김혁산, 월진(月珍): 김영(金英), 중독자: 이석기, 사무원: 윤북양, 사관·병든 사관: 한체환, 홍천람(洪川嵐)·한광구·남해주·이화삼·성남풍(成南風), 상륙한 사관: 이병엽·안영일·함영(咸英), 신호병: 백성영, 양방(楊芳): 오정민, 아매(阿梅): 기노시타 가즈코(木下和子), 영국인병사: 남해주·한홍규, 중국인병사: 김해성·백성영·함태연(咸泰然)·이석기·박민천, 기선(琦善): 안영일, 그 아내: 김영욱, 그 아들: 가마타 츠마코(蒲田ツマ子).” (早稲田大学 演劇博物館 소장, 『3·1극장 제7회 대공연』 프로그램.)

근대적 무기라곤 아무것도 없었다. 청나라는 손도 발도 못 내밀고, 수많은 사상자를 내고 참패하였다. 정해(定海) 요새 사령관 양방(楊芳)은 붙잡히고 만다.

제4막

영국의 침략의 껄끄러운 발□은 무인지경을 헤치고 가듯이, 잠자고 있는 중국영을 여지없이 흔들었다. 청나라 조정의 무능력과 기만정책에 분개한 기선(琦善)은 모든 것을 폭로시키고 자살한다. 이리하여 영국은 어린애 손을 비틀 듯이 청나라를 정복하였다.[318]

이 극은 1929년 8월 극단 축지소극장에 의해 혼고자(本郷座)에서 초연된 이후 일본에서 두 번째 상연된 것이다.[319] 공연은 3·1극장 멤버와 무라야마와의 긴밀한 관계를 보여주는 하나의 사례이긴 하지만, 무라야마가 2년의 복역을 마치고 표면상 전향한 상태에 있었기 때문에 3·1극장의 무대 상연과는 희곡 텍스트 이상으로 깊은 연관성을 갖지는 못했을 것으로 보인다.

제목과 줄거리에서도 알 수 있듯이 이 극은 청나라와 대영제국과의 사이에서 일어난 제1차 아편전쟁(1839~1842)을 다루고 있다. 식민지 인도에서 생산된 아편을 청나라로 밀수입해 무역적자 상쇄를 꾀해 온 대영제국의 행실은 주둔 영국영사의 감금, 아편의 몰수 및 폐기처분 등 청나라 정부의 방해를 받자 그 피해를 핑계 삼아 영국 군함이 청나라로 진격하는 모습이 그려져 있다. 특히 무라야마의 희곡에는 아편 중독자가 된 쿨리(苦力)들의 생활과 해군의 무참한 공격으로 죽게 되는 마을주민들의 현실적인 모습이 드러난다.

이와 같은 서술방식은 아편전쟁이라는 역사적 사건을 다룰 때 기존 역사서술이 승자의 입장에서 주로 서술되는 것을 감안 할 때, 피해자 입장에선

318) 早稲田大学 演劇博物館 소장, 같은 공연 프로그램.

319) 한편 <아편전쟁> 초연 때는 홍해성이 '급수' 역으로 출연해 주목을 끌었지만, 조선인 단체로서 이 희곡을 상연한 것은 3·1극장이 처음이다. 1931년 4월 3일에 해주에서 결성된 '연극공장'의 공연 레퍼토리로 에마 나카시(江馬修) 작 <아편전쟁>(3막)이 준비된 적이 있어 간혹 3·1극장의 <아편전쟁>과 같은 작품으로 이해되는 경우가 있다. 그러나 무라야마가 그의 희곡 서문에서 밝히고 있듯이, 그의 작품에는 원작자 에마의 색채가 거의 없어진 개보(改補)판이었다. 에마의 <아편전쟁>에 대한 상연기록이 보이지 않으므로 이 작품은 3·1극장의 공연에 와서 비로소 온전한 모습으로 상연되었다고 할 수 있다. (江馬修, 「阿片戰爭」, 『戰旗』2卷9號, 戰旗社, 1929. 9, pp.32~82. 村山知義, 「最初のヨーロッパの旗-一名 阿片戰爭-(四幕八場)」, 『新選 村山知義集』, 改造社 1931, p.156. 안광희, 같은 책, pp.100~103.)

반드시 서술되어야만 하는 기록임은 명백하다. 이럴 때 이 극은 희곡이라기보다 역사적 서술에 더 가깝다는 이유로 과거에 일어난 개별적인 사건으로서 평가 절하될 수도 있다. 이러한 해석은 아리스토텔레스가 말하는 '시는 보편적인 것을 말하기 때문에 역사보다 더 철학적이고 중요하다'[320]는 설명에 의거함은 물론이다. 그러나 이러한 역사서술에 가까운 창작방법 또한 특히 그 내용이 비극적일 때 더욱 설득력을 갖게 되는 가능성을 부정하지는 않는다. 여기에 <아편전쟁>이 비극적인 역사를 소재로 다룬 리얼리즘 희곡으로서 갖는 효과가 부각이 된다. 그것은 역사와 시(연극)의 결합 형태라 할 수 있는 역사극으로서의 기능을 말하는 것과 같다.[321] 아리스토텔레스는 '비극이 기존인명에 집착한다'는 것을 설득력을 갖는 하나의 지표로 삼았는데, 이는 <아편전쟁> 속에서도 그대로 적용될 수 있다. 즉, 총독 임칙서(林則徐)나 그의 후임인 기선(琦善), 대외무역의 특권을 누리던 오영소(실제로는 오소영), 영국인 무역 감독관 엘리엇 등 <아편전쟁> 속 인물들 대부분이 실존했던 인물이라는 점에서 이 극이 갖는 설득력이 높았음은 의심의 여지가 없다.[322] 비극의 형식을 이루게 하는 연민과 공포의 환기의 맥락[323] 또한 <아편전쟁>에서는 비록 '실제 이상의 선인'이 주인공으로 등장하고 있지 않지만[324], 그 대신 악인 측에 속하는 지배계층 사람들의 행실이 상대적으로 부각되므로 침략을 당하는 하층민들에 대한 감정이입이 일어난다.

이처럼 무라야마의 <아편전쟁>은 서구 고전극에서 말하는 비극론과 상통하는 몇 가지 특성들을 보유하는 한편, 근대적인 역사극으로서 갖는 특징 또한 뚜렷하게 나타나 있다. 김기봉은 역사와 연극이 관계를 맺는 방식이 근대에 와서 변화된 점에 대해 다음과 같이 설명한다. 전통시대의 역사극은 '역사의 연극화를 통해 개체적 사실을 보편적 진실로 승화시키는 것을 추구하였다'면, 근대 역사극이란 데카르트의 철학적 명제인 코기토(Cogito, ergo sum)에서 연유되어, 자아가 세계를 표상하는 주체로서 등장한 이래 '인간이

---

320) 아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2004, p.62.
321) 김성희, 「한국 역사극의 기원과 정착-역사소설/야담과의 교섭과 담론적 성격을 중심으로」, 『드라마연구』 32호, 한국드라마학회, 2010, p.67.
322) 그 이유에 대해 아리스토텔레스는 "우리는 일어나지 않은 것의 가능성은 믿지 않지만 일어난 것은 가능성이 있음이 명백하기 때문이다"라고 말하고 있다. (아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 같은 책, p.64.)
323) 아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 같은 책, p.49.
324) 아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 같은 책, pp.31~33.

세계를 해석하는 것을 넘어서 변화시키는 주체라는 의식으로부터' 생성되었다.[325] 즉 연극을 통해 관중들에게 역사를 보여주는 목표가 수동적인 진실규명에만 머무르는 것이 아니라, 파악되는 진상에 대해 스스로가 어떻게 능동적으로 대해야 하는지에 역점을 두게 되었다는 말이다. 전술했듯이 무라야마의 <아편전쟁>에는 역사적 사건이 객관적인 시각으로 담담하게 묘사되어 있고 청나라 하층민들의 비극적 상황이 드러나 있다. 그러므로 이 극의 상연이 관중들에게 주는 효과는 청나라 하층민에 대한 프롤레타리아트로서 공감되는 실상의 파악과 그것에 대해 불러일으켜지는 혁명의식의 고양, 즉 두 종류의 역사극이 갖는 목표 모두를 갖고 있다고 말할 수 있다.

3·1극장의 <아편전쟁> 공연 형상화에 대해 말할 때 가장 중요한 점은 이 극이 갖는 현실묘사의 방법이 그들의 공연 속에서 어떤 의미를 가졌는지가 된다. 이에 대해 알아보기 위해서는 다시금 아리스토텔레스 『시학』의 핵심이론이라고 할 수 있는 '미메시스(mimêsis)' 즉 재현[326]의 의미를 <아편전쟁>에 접목해 고찰하는 것이 필요하다. 아리스토텔레스는 훌륭한 초상화가들의 그림을 예로 들어 그것이 훌륭한 이유가 그 초상화의 대상인 인물 속의 고유한 형상을 더 아름답게 그리기 때문이라고 말하였다.[327] 그 은유는 시작(詩作)에 적용될 때 대상의 고유한 모습을 남기되 보다 훌륭하게 재현한다는 의미와 연결된다. 보존된 고유한 모습 속에는 필연적으로 그 인물의 본질적인 모습이 들어가 있기 마련인데, 그것은 앞서 말한 바와 같이 특히 시가 갖는 개연성과 필연성의 법칙[328]에 따라 인물의 성격과 플롯 자체가 보편성을 띠게 됨을 의미한다. 이 보편성의 형상화야말로 3·1극장의 공연에서 계획되었던 부분이 아니었는지 추측된다. 청나라에서 일어난 사건에 대한 무라야마의 압축된 시각을 보이는 <아편전쟁> 상연에 프롤레타리아트

---

325) 김기봉, 「역사극, 무대로 나온 역사: 역사극의 기원, 개념, 범주」, 『드라마연구』 32호, 한국드라마학회, 2010, p.18.

326) 김헌은 미메시스에 대한 번역어를 프라톤 『국가』에서 사용되었던 '모방'이라는 용어의 개념보다도 아리스토텔레스 시작(詩作)술을 위해 새로 개념화된 '재현'이라는 용어의 적합성을 지적하고 있다. 여기서 재현이란 "원본이 되는 대상을 새롭게 다시 그려내 주기, 새롭게 다시 현재화시키기라는 의미"를 지닌다. (김헌, 「미메시스-아리스토텔레스의 『시학』과 미메시스」, 『현대비평과 이론』 제15권 제2호 통권 30호, 한신문화사, 2008, pp.255~257.)

327) 아리스토텔레스 저, 천병희 옮김, 같은 책, p.95.

328) '개연성과 필연성의 법칙이란 실제 세계 속에서 특정하고 개별적으로 일어나는 사건이 아니라, 그것을 포함해 다른 모든 개별 사건에도 두루 적용될 수 있는 보편적인 성격과 보편적 구조를 갖는 것을 말한다.' (김헌, 같은 논문, p.264.)

연대의 맥락과 함께 그런 미메시스의 보편성 논리가 크게 작용되었으리라고 보는 것은 그리 어렵지 않을 것이다.

그러나 결론적으로 말해 이런 3·1극장의 재현방식은 그들의 의도만큼 효과를 거두지 못했을 것으로 판단된다. 그 이유로 들 수 있는 것은 무엇보다도 소재에 대한 문제가 크다. 아편전쟁에서의 패배는 세계열강들에게 중화주의 위상의 추락을 노정시키고 실제로 그 후 중국은 상품시장과 원료공급지인 반식민지로서 정치·경제적 각축장이 되었음[329]은 명백한 사실이다. 그런 시각에서 볼 때 재일조선인들에게 식민지 조선에 대한 현실적 인식과 중국간섭(만주·상하이사건 등)에 대한 비난은 사회적으로 같은 맥락을 지녔으므로 그 나름의 의미가 없지는 않았다. 그러나 다른 한편 프롤레타리아 국제주의적 맥락과 극 구조를 통해 나타났을 보편성의 층위가 과연 실제적으로 얼마만큼 관중들 스스로의 현실적 문제로서 느껴졌을까를 생각해보면, 상당히 애매모호해지지 않을 수 없는 점이 존재한다. 동지사가 코프로 해소되었을 때 보였던 것처럼 민족적 해방논의를 사회주의연극의 틀 속에서 실현시키고자 했던 재일조선인 프로극운동 담당자들의 의도는 이 시기가 되면 같은 민족인 관중들에게도 어느 정도 이해되고 소통되는 공통적인 어법으로서 자리 잡혀 있었다. 그러나 해방에 대한 희구(希求) 자체는 언제이건 그들이 가졌던 가장 중요한 핵심문제 중 하나였던 바, 가령 이 같은 핵심 문제와 연결되는 긴밀성의 정도가 낮게 형상화되었다면 그들의 관심 대상에서 바로 제외되기 마련일 수밖에 없다. 아편전쟁이라는 소재가 재일조선인 관중들에게 전유되는 방식은 오로지 모든 상황을 조선의 상황으로 옮겨서 알레고리적 의미 전이(轉移)가 일어날 때에만 힘을 발휘한다. 그러나 그렇게 되기에 무라야마의 <아편전쟁>은 청나라 사건에 대한 역사적 맥락에 너무나도 집중되어 있으며, 이는 관심 대상에서 제외된다는 단점으로서 작용되었을 듯하다.

그것과 관련되는 또 다른 이유는 <아편전쟁>의 공연 형상이 가졌던 현학적 메타포(metaphor)가 관객들이 받아들일 수 있는가 하는 능력수준의 문제와 관련해, 관중들에게 제한적으로 전달되었다는 점도 지적할 수 있다. 이는 대사를 통해 이데올로기가 발화되는 방식과 연극이라는 매체를 통해 그것이 전해질 때 수용되는 의미의 다양성 문제와 관련된다. 즉 언설을 통한 정보

329) 정미선, 『전쟁으로 보는 세계사』, 은행나무, 2010, p.223.

의 전달은 그것 자체가 말이기 때문에, 발신자와 수신자 사이에서 소통되고 공유되는 의미는 1차적으로 같은 것이 된다. 그러나 연극의 상연을 통해 은유적으로 전달되는 정보 속에는 관중들의 추리가 생성되는 지점이 더 많이 일어나게 되므로 발신자의 정보가 수신자에게 그대로 수용되리라는 보장은 없다.

<포함 고크체펠>에서는 예컨대 안영일의 출연 등 사전에 일본에서 상연된 몇 회의 공연 경험을 통해 공연 상연을 통해 생성되는 의미의 다양성 문제가 어느 정도 학습된 상태에 있었다고 볼 수 있다. 그렇기에 중국의 얘기를 다루는 데에 따른 문제를 무마시킬 수 있는 독창적인 연출방법이 나왔던 것이고, 상연 효과 또한 주목할 만한 성과를 낼 수 있었을 것이다. 그러나 <아편전쟁>의 상연은 3·1극장의 단독공연으로 이루어졌기 때문에 그와 같은 연출효과를 낼 수 없었을 것으로 여겨진다. 이런 한계점에 대해서는 사전에 분명히 신중한 심의를 거쳐 충분히 문제가 제기될 수 있는 부분이었겠지만, 검열 통과를 최우선으로 생각해야 했던 그들은 그동안 의지해 오던 일본 프로극공연의 재연이라는 방법을 감행하는 일 외에 다른 길이 없었다. 그러나 여기에서 레퍼토리 선정의 유력한 방법 자체에 난점이 생겼다. 3·1극장이 상연한 <아편전쟁>에 대한 이런 추측은 그들 공연의 재현방식을 알 수 있는 자료의 한계로 인해 어디까지나 추측으로만 그칠 수밖에 없다. 그렇지만 상연된 다른 작품들에 비해 유독 이 공연만이 자료가 부족한 것은 그와 같은 추측을 방증하게 하는 하나의 이유가 되는 것도 사실이다.

<아편전쟁> 공연에서 추측되는 그런 상연 효과의 약세는 <빈민가>와의 비교에서도 잘 드러난다. 물론 <빈민가>도 비평자료의 부재는 마찬가지다. 하지만 제7회 공연 이후 같은 해 8월 19일에도 <빈민가>가 <서울의 지붕 밑>이라는 제목으로 3·1극장의 공연으로 상연되었고[330], 3·1극장의 후신인 조선예술좌에서도 몇 차례 더 공연하게 되는 데 비해, <아편전쟁>은 기록상 단 한 번의 공연으로 막을 내렸다는 점에서 이 두 공연에 대한 관중들의 평가는 가늠하고도 남는다. 한편 <서울의 지붕 밑>은 당시의 객관적인 정세를 염려한 유치진이 원작인 <빈민가>의 내용과 제목에 수정을 가한 것이

330) 이 공연은 남선(南鮮) 수재 구제회 후원으로 이루어진 '남선 수재 동정 연극과 음악의 밤(南鮮水災同情 演劇と音樂の夜)' 행사의 상연 작품으로서 준비되었으며, 연출자는 이서향이 맡았다. (「三南水害救濟音樂과 演劇公演, 직석에서 의연금이 거처, 在東京 三一劇場主催」, 『동아일보』, 1934. 8. 23.)

었는데, 제7회 공연에서는 그것을 원래 제목으로 다시 돌려 상연이 이루어졌다.[331] 그러므로 그 공연내용에는 현재 우리가 볼 수 있는 <빈민가>[332]에 없는 인물과 장면 등이 나오기도 한다.[333] 더군다나 연출을 맡은 김파우는 <서울의 지붕 밑>을 통해 읽히는 작가의 의도와는 '전연 반대적 입장과 다른 관점으로' 상연했으므로 3·1극장의 <빈민가>에 대한 분석은 이런 점들을 고루 고려할 필요성이 있다.

우선 원작과의 비교를 위해 공연 프로그램에 적혀 있는 내용대로 <빈민가>[334]를 재구성해 보는 것이 중요할 것이다.

> 이른 봄. 북한산을 넘어오는 바람은 그대로 쌀쌀하였다. 서울의 □낭 뒷골 「그곳을 사람들은 빈민가라고 부른다」 여기서는 패잔(敗殘)한 무리의 애꿎은 한숨소리와 「가리(街里)의 악사」가 켜는 세기말적 음조가 흘러온다.
>
> 인쇄 직공 박준식(朴俊植)의 집에서는 공장에서 얻은 폐병 때문에 충분한 치료도 받지 못하며 동생 인식(仁植)이가 누워있다.
>
> 조부는 내직으로 얻은 봉투 바르기나마 하루에 칠전밖에 안됨을 한탄한다. 그러고 풀 묻은 여윈 손으로 준식의 엄마에게 내보이며 쓸쓸한 웃음을 띠운다. 「서울 오면 좀 나을 줄 알았더니 제기랄 것 여기도 마찬가지다」 경상도에서 온 외숙은 다시 북간도로나 가려고 결심한다. 그러나 조부는 말한다. 아무델 가도 마찬가질 걸. 세 준식이와 그의 동무들은 낙망(落望)할 줄을 몰랐다. 그들은 제사(製糸)공장의 여공 「스트라이크」를 조합지도하에 응원하고 있었다. 그리하여 밤거리로 삐라 뿌리러 사라진다.
>
> 「할아버지」는 우리 공장을 더러운 공장이라지만, 그래도 조□, 나는 공장에 갈 테야 그리고 돈 벌 테야 인식이는 이렇게 말하며 와이(명줄) 끊어진다. 얼마 안 돼 준식이가 「스트라이크」에 승리하여 온다.[335]

---

331) 「가두의 청각」, 『조선중앙일보』, 1934. 3. 11. 金波宇, 「우리는 「貧民家」를 어떠게 上演하엿나」, 『藝術』 新春特別號, 藝術社, 1934, p.51.

332) 유치진 저, 『東郎柳致眞全集』 1:희곡1, 서울예대출판부, 1993, pp.79~96.

333) <서울의 지붕 밑>은 김파우가 말한 대로라면 1930년대 초·중반에 조선중앙일보사가 발행한 잡지 『중앙』에 수록되어 있어야 하지만, 본 연구자는 이를 발견하지 못했다.

334) 제7회 공연에서 상연된 <빈민가>(1막)의 공연진은 다음과 같다.
"연출: 김파우, 장치: 김일영, 효과: 고화일, 조명: 축지소극장 조명연구회, 대도구 제작: T·L·A·B, 소도구: 오일(吳一). 준식(俊植, 인쇄공): 윤북양, 그 동생 인식(仁植): 전일검, 조부: 안영일, 어머니: 김미사, 외숙: 한홍규, 유순(柔順)의 아버지: 이화삼, 준식의 동무 가: 이석기, 준식의 동무 나: 허달, 최상숙(崔相淑): 이화삼." (早稲田大学 演劇博物館 소장, 같은 프로그램.)

335) 早稲田大学 演劇博物館 소장, 같은 프로그램.

줄거리를 보면 서사구조 자체는 유치진이 쓴 원본 <빈민가>와 거의 같다. 차이가 보이는 것은 사건이 일어나는 장소가 '상해 어느 빈민가'였던 것이 바람이 북한산을 넘어오는 '서울 어느 빈민가'로 바뀐 점, 등장인물의 이름(따슨→박준식, 쇼우슨→박인식), 그리고 외숙의 소재지이다. 이중 외숙의 소재지가 3·1극장 공연에서 더 명확해져 있는 것을 확인할 수 있다.

	과거	현재	미래
유치진 <빈민가>희곡	상해에서 수 천리 떨어진 산골 시골	상해	남쪽 아무데
3·1극장 <빈민가>공연	경상도	서울	북간도

표3: '외숙' 소재지의 변화

이 같은 변경 사항들은 '서울의 지붕 밑'이라는 제목에서 연상되듯이 대부분 3·1극장에 의해 공연되기 전에 이미 설정된 내용이었을 수는 있다. 그렇긴 해도 연출을 맡은 김파우가 "그의 內容에도 多少의 變更을 餘地없이 하게 된 것"[336]이라고 한 점을 고려하면 외숙의 소재지 변화가 3·1극장 공연에 와서 더욱 명확성을 띠게 되었을 가능성도 아예 배제할 수 없다. <서울의 지붕 밑>이 없으므로 그 진위를 확인할 수 없지만, 더 중요한 것은 두 판본에서 외숙은 현실에 낙망하지 않은 박준식이나 그의 동무들과는 상반되는 인물로 그려져 있다는 사실이다. 즉 외숙은 이 극 안에서 결코 비중이 없게 묘사되어 있지는 않다. 마찬가지로 이 극에서는 박준식이 동맹파업에 성공을 하고 돌아오게 되지만, 그 사이에 동생 인식은 숨을 거두었고 준식 또한 형사에 붙잡혀가게 된다. 이와 같이 <빈민가>는 작가 자신이 "노동자들의 아픔과 분노를 표현"[337]한 것이지만, 그렇다고 "현실을 이상화하거나 개인적 시각에서 혹은 불완전하게 해석하지 않고, 그 현실의 대상에 완전히 일치한다고 판단되는 이미지를 제시"[338]한다는 점에서 서구 사실주의가 갖는 지표를 따르고 있다. 이는 모든 인물들의 액면 그대로의 생활상이 고루 제시되어 있음을 의미하는 것이다. 비록 소재는 인쇄공 및 여공들의 동맹파업 성공을 그리고 있지만 대신 지불해야 하는 대가에도 초점이 맞춰져 있으

336) 金波宇, 같은 글, p.51.
337) 柳致眞, 『東浪 柳致眞 全集』 9, 서울예대출판부, 1993, p.122.
338) 빠트리스 파비스 지음, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999, p.208.

므로 프롤레타리아·리얼리즘처럼 계급적인 시각에서만 창작된 것은 아니었다.

이런 점은 3·1극장에서 볼 때 "'이데오로기'的으로는 다소의 未洽한 點이 잇다 하더래도 그것이 現實에 近似한 點이 많다"[339]는 것이 상연의 결정적인 이유였던 만큼, <빈민가> 공연에서는 그런 이데올로기적 경향이 부각되도록 하는 상연방법이 강구되었을 것이다. 3·1극장의 <빈민가>에 와서 구체적으로 변경된 내용들은 다음과 같다.

> 「乞人」을 全然 없애버린 것 이것은 이 作品의 「이데올로기」와 一見 關係가 없는 듯하나, 「貧民街」全體로 對照해볼 때에 蛇足인 感이 있을 뿐만 아니라 이 乞人이 登場하는데 따라서 그들의 人生觀이 더욱이 虛虛漠漠한 天外로 亂散(雜)하게 되며 生에 對한 愛着心과 프롤레타리아的 勇氣를 喪失하게 된다. 다음에 十二頁에 祖父와 仁植 對話에 八行을 削除하였다. 이것은 簡單히 말하면 쓸데없는 「로멘치시즘」의 遊戱에 지나지 못하기 때문이다. 그리고 16頁에 舞臺 뒤에서 萬歲소리와 行進하는 발자국소리에 따라서 잇는 祖父의 臺詞를 없애버린 것이다.[340]

수정된 내용을 통해 알 수 있는 것은 이 작품이 3·1극장 공연에 이르러 로맨티시즘적인 요소가 완전히 빠진 리얼리즘 기법으로 연출되었다는 사실이다.[341] 이와 같은 재현방식을 상기할 때 3·1극장 공연에서의 외숙의 소재지 이동이 갖는 의미에 대해 재고할 필요가 있다. 즉 북간도로 떠나기를 결심한 외숙의 그런 현실 대응방식은 1930년대 초 조선의 농촌 현실과의 관련성이 깊어 보인다. 당시의 사회상을 기술하고 있는 다음의 글은 참고가 될 만하다.

> 1930년대에 들면서 세계를 휩쓸었던 공황은 이 시대 일본의 경제에도 타격을 주었다. 일본의 공항은 조선농업에도 심각한 타격을 주었다. 농산물 가격의 전

339) 金波宇, 같은 글, p.52.
340) 金波宇, 같은 글, 같은 곳.
341) 그렇다고 유치진의 초기 리얼리즘 희곡에서 보이는 좌경적 성향이나 그의 프로연극과의 친연(親緣)성이 부정되는 것은 아니다. (박영정, 「초기 희곡과 비평에 나타난 유치진의 연극관」, 『민족문학사연구』제34호, 민족문학사학회, 2007, pp.466~469.) <서울의 지붕 밑>으로의 개작은 어디까지나 유치진의 객관적 정세에 맞춘 의도에서 비롯되었다고 봄이 옳을 것이다.

락은 일본보다 우리에게 더욱 심하였고, 농가 수입의 감소는 저항력이 약한 우리 농민에게 타격을 주어서 이들을 파멸과 몰락으로 밀어붙이게 되었다. 농산물 가격의 하락으로 파멸의 기로에 선 우리의 농민에게 닥친 또 하나의 곤경은 일제의 가증된 수탈정책이었다. 이 정책으로 말미암아 우리의 농민은 만주로 이주하는 사람이 많아졌으며, 일제의 식민 계획은 만족할만한 것이었다. 떠나지 않고 버티는 사람은 마지막 수단으로 소작쟁의의 방법을 취했으나 이것도 시원스런 해결책은 될 수 없었다.[342]

즉 <국경>이나 <그믐날>, 그리고 <강남 제비>의 내용에서도 보았듯이 중국과의 국경에 위치한 간도지방으로의 이주는 당시 조선 민중들에게는 절반이상 불가항력적으로 강요된 새 삶의 선택과 다름없었다. 그러나 1932년 3월 1일 만주국이 세워짐에 따라 이후 북간도는 그 국토의 일부가 된다. 강화된 일제의 만주로의 이주정책은 국내 수탈정책의 연장선상에 있었으며, 외숙의 북간도행의 결심은 무엇보다도 이런 현실적인 사회적 맥락에 비추어 이해되어야 한다. 당시의 이런 민중들의 파멸과 몰락된 현실적인 모습은 폐병으로 누워있기만 하는 동생 박인식의 모습에 더 잘 반영되어 있다. 그의 병은 희곡 내용에서도 석회공장에서 얻은 것[343]으로 나오지만, 원래 결핵이란 것 자체가 예컨대 현진건의 <운수 좋은 날>에 나오는 '김첨지 아내'처럼 못 먹고 면역력이 저하되었을 때 생기는 대표적인 질병이다. 외숙이나 인식과 같은 인물들의 형상은 당시 "억압받는 현실 속에서 울부짖는 우리의 생활상"[344] 그대로의 모습임은 재언할 필요가 없다.

1930년대 리얼리즘 희곡 확립에 있어 흔히 유치진의 초기 희곡들이 갖는 의의가 긍정적으로 언급되는데, 이는 그와 같은 당시의 사회상과 민중들의 삶 다시 말해 생존에 대한 문제가 희곡 속에 충실하게 담겨져 있기 때문이다. 한편 이 작품에 보이는 사실주의적 극작술에서는 이미 김방옥이 지적한 것처럼 '계몽적인 요소의 청산 및 인물 창조의 실패'가 거론될 수도 있다.[345] 하지만 3·1극장의 공연에서는 전술한 것처럼 이 희곡이 갖는 로맨티시즘적인 요소, 조부의 마지막 대사에 나타난 계몽적인 대사, 걸인 묘사 속에 보이

342) 이광국, 『일제 강점시대 비극 연구』, 월인, 2001, p.166.
343) 유치진 저, 같은 희곡, pp.90~92.
344) 柳致眞, 『柳致眞戱曲全集』下卷, 成文閣, 1971, p.573에서 재인용.
345) 김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공연예술연구소, 1989, pp.96~121을 참조.

는 니힐리즘적인 요소 등은 모두 제거되어 상연되었으므로, 논의의 초점이 되어야 하는 것은 그의 희곡의 무대화가 갖는 의미이다.

무대적인 형상을 상기함에 있어 유치진이 가졌던 창작의도에 좀 더 접근해볼 필요가 있다. 이에 대해 유치진 스스로가 술회하고 있는 다음 글은 상당히 흥미로운 지점이 있다.

> 소련의 노동자구락부 극 같은 것은 연극 구조의 해방성과 표현의 직접성, 그리고 내용의 질박성이라는 점도 지니고 있는 것이다. 내가 일본 유학시절 그런 유형의 극단에 따라다녔던 이유도 거기에 있었다. 그러나 당시 우리의 처지에서는 그런 시위성 짙은 이념극운동을 하겠다는 사람도 없었고 또 할 수도 없어서 포기했던 것이 아닌가. 그래서 나는 연극 구조에 과감한 변경은 못하더라도 짓밟힌 사람들의 생활을 정면으로 다루기 위해 농촌극을 썼고 노동자들의 아픔과 분노를 표현한 「빈민가」 같은 희곡도 쓰게 된 것이다.[346]

그가 술회하고 있듯이 그는 귀국(1931년) 후 이 작품이 창작되는 시기(1933~1934년 사이)까지 좌익연극에 대한 중요한 평론들을 쓰고 있다. 「산新聞劇」(『동아일보』, 1931. 12.), 「勞動者俱樂部劇에 對한 考察」(『동아일보』, 1932. 3), 「새로운 제창 연극의 브·나로드運動」(『조선중앙일보』, 1934. 1) 등이 그것들인데, 거기에는 그 형식들이 갖는 구체적 현실의 측면, 종래 연극과의 차별성, 대중성과 사회적 기능, 선동극으로서의 효과 등 모든 글에서 적극적인 수용이 제창되어 있음이 주목된다. 즉 일본의 극단 활동에 가담한 이후 극예술연구회에 소속되고 다시 두 번째 유학(1934~1935년)길에 오르기까지 조선에서 좌익연극에 대한 관심을 꾸준히 가졌음을 알 수 있다. 위의 언급처럼 극예술연구회에서의 활동에서 상연하지 못한 것을 일본에 와서 상연하였다는 말은 3·1극장의 축지소극장 공연을 가리킨다. 이는 그가 목표로 한 현실의 극화 문제가 실은 3·1극장의 공연에 와서 제대로 상연될 수 있는 기회를 얻었음을 말한다. 이런 추이는 사실상 이 시기가 그의 초기 리얼리즘 희곡이 등장한 시기였다는 점을 상기할 때 더욱 주목된다.

다음으로 구체적인 무대 형상화에 대해 알아보도록 한다. 먼저 이 작품 상연에 대해 기술한 김파우의 글을 인용해보면 다음과 같다.

---

346) 柳致眞, 『東浪 柳致眞 全集』 9, 같은 곳.

「貧民街」는 우리가 잇때껏 해오던 立體的 「다이나믹크」한 곳이 比較的 적고 오히려 靜的으로 大部分이 대화에 依支하야 劇이 進行되는 點같은 것을 바봐 所謂 新劇的 色彩가 濃厚한 作品인 故로 될 수 잇는 限에는 舞臺的 雰圍氣가 必要하게 된 것이며 또 하나는 朝鮮的 現實을 內地에 잇는 觀客을 對象할 적에 여러 가지 條件이 極難한 點이 많게 된다는 것이다.

舞臺裝置 內地에 잇어서는 朝鮮과 달나서 朝鮮의 建物 朝鮮의 風俗과 習慣에 對하야 內地의 舞臺美術家들은 지식이 淺薄 한 故로 往往히 朝鮮의 農村建物이라고 맨던 것이 內地農村 風景이 되고 마럿다는 失敗는 一二回뿐만이 아니다. 「貧民街」는 特別히 裝置에 對하야 主意를 하게 되엿다. (중략) 우리가 朝鮮作品을 上演할 때에는 全部 小道具까지 製作하지 않으면 아니 된다. 그것은 왜? (중략) 現在 朝鮮 사람들의 家庭에서 使用하는 器具와 裝飾品은 하나도 求할 수 없는 形便에 잇으면서 더욱 朝鮮的 色彩를 濃厚하게 보이기 爲하야 朝鮮이 아니면 能히 보지 못할 지개라던가 갓(冠)이라던가를 利用하게 되는 것이다 그러므로 「貧民街」에 잇어서도 일부로 서울같은 데서는 能히 痕迹도 보기 어려운 집신 같은 것이라던지 상투 짠 사람을 일부러 登場시키게 된다.[347]

이미 희곡 내용에서 확인했듯이 이 작품은 한 식구가 사는 집 안이 배경이 되고 있으며, 또한 김파우의 말대로라면 그 무대는 실생활 속의 방과 꼭 닮은 모습으로 꾸며졌을 것이다. 이는 현실의 완전한 재현에 주안점이 있었다는 점에서 무대와 객석을 '제4의 벽'을 통해 분리시키고, 극적 환상(dramatic illusion)이 야기되는 자연주의적 공연(naturalistic staging)과 닮아 있다.[348] 이는 유치진의 저서에 수록된 <빈민가> 무대 스케치를 통해서도 어느 정도 짐작된다.

347) 金波宇, 같은 글, 같은 곳.
348) 빠트리스 파비스 지음, 신현숙·윤학로 옮김, 같은 책, pp.385~386.

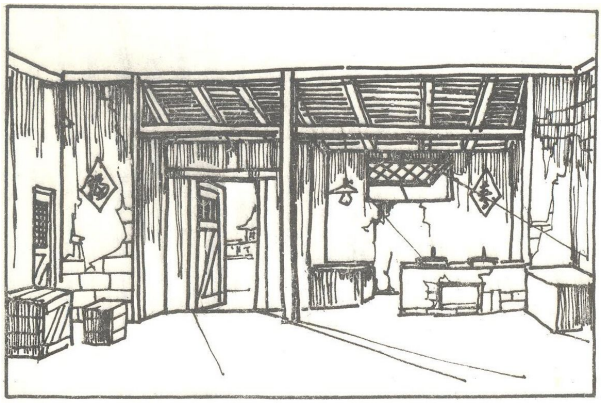

그림8: <빈민가>의 무대 스케치
(柳致眞, 『柳致眞戱曲全集』上卷, 成文閣, 1971, p.79.)

극적 환상은 동화작용(identification)과 부인작용(denegation)으로 말미암아 정태적인 쾌락을 생성하나, 관중들이 관객으로서 극장에 와있음을 인식하는 사유가 더 지배적이기 때문에, 그들에게 스스로를 무대 위 사건에 참여시키는 가능성을 적게 만드는 경향으로 나타난다.[349] 그러나 <빈민가> 공연에서는 그와 같은 일반적인 척도와는 다른 지점이 있었을 것으로 보인다. 그렇게 말할 수 있는 하나의 근거는 이 공연에서 조부 역을 맡은 안영일의 글을 통해 확인할 수 있다.

> 演技者가 어떠한 貧民街의 勞動者를 演技할 때 그 勞動者 自身이 입엇든 헌 勞動服이 必要하지 않고 그 勞動者의 素顔 그대로가 必要하지 않다는 것이다. 우리는 所與 衣裳과 「메이크, 업」으로써 그 勞動者의 現實 그대로의 全貌를 藝術的으로 形象化하여야 한다.[350]

그의 언급은 연기에 관한 것이지만, 앞서 인용한 김파우의 말과 함께 고찰할 때 그들의 사실주의 상연(realistic performance)에 대한 목표가 보다 명확하게 드러난다. 같은 글에서 언급되어 있는 리얼리즘에 대한 설명은 그들이 추구하는 변별적 성격을 알 수 있게 해준다.

---

349) 빠트리스 파비스 지음, 신현숙·윤학로 옮김, 같은 책, pp.505~506.
350) 安英一, 「演技에 대한 覺書」, 『예술』新春特別號, 藝術社, 1934, p.41.

現實의 客觀的 進行을 最大限도로 歪曲하는 主觀主義的으로 理想化하는 問題와 現實의 進行發展의 內在的 矛盾을 描寫하는 創作方法(중략)도 아니고 對象을 面鏡에 빛이듯한 寫實主義도 勿論 아니다.

우리가 問題하는 「리얼리즘」은 現實社會의 眞實스러운 形象化라 하겠다.

여기에 眞實이라는 것은 現實을 歪曲시킨 主觀主義的, 觀念的 리얼리즘의 反語이다.[351]

여기서 말하는 주관주의 리얼리즘은 <아버지들>의 극작술에서도 보였듯이, 구라하라가 제창한 프롤레타리아 리얼리즘과 대극을 이루는 부르주아 리얼리즘에 대한 비판임은 재언할 필요가 없다. 또한 효과로서 극적 환상이 야기되는 리얼리즘을 관념적으로 바라보는 방식에도 부정적인 시각이 나타나 있다. 그리고 '현실의 진행발전의 내재적 모순을 묘사하는 창작방법'이란 유물변증법적 창작방법의 반어인 동시에, <서울의 지붕 밑>에 나타난 유치진의 현실의 극화방법에 대한 비판임은 물론이다. 이는 김파우가 말한 텍스트에 대한 삭제부분과 직접적으로 연결된다. 그렇다고 구현하는 방식은 사진처럼 대상과의 완전한 일치를 제시하는 것도 아니다.

이와 같은 리얼리즘에 대한 그들의 생각은 희곡 내용에 대해 프롤레타리아 이데올로기의 형상화라는 측면에서 고찰할 필요성을 촉진시킨다. 그 예로 가령 무대상에 나타나는 장면이 집 안의 모습만 구현되었거나 아니면 바깥 장면이 함께 구현되었건 간에 상관없이, 극을 끌고 가는 중심에는 동맹파업의 경과가 중심축이 되어 있었음을 시사한다. 시각상으로 보이지 않더라도 거기서 표출되어 나타나는 것은 프롤레타리아 이데올로기에 뒷받침된 집 바깥쪽에서 일어나는 동적인 에너지의 흐름이다. 김파우와 안영일의 술회 속에 관통되어 있는 리얼리즘의 진상은 이와 같이 그들이 생각했던 '진실성'을 표출시키는 방법으로서 나타났을 것으로 생각된다. 그럴 때 앞서 말한 극적 환상과의 관련에서 말한다면 <빈민가>가 가졌을 상징적 의미가 부정되기는커녕 관중들에게 스스로를 무대 위 사건에 참여시킬 가능성이 더 많아진다.

이런 층위는 <아버지들>에서 표면상으로는 농촌 아버지들의 모습을 그렸지만, 대화 속에서 조합운동에 대한 아들들의 투쟁하는 모습이 무대 뒤에서

351) 安英一, 같은 글, 같은 곳.

그려져 있다는 점에서 일맥상통한다고 하겠다. 그렇지만 <빈민가>의 경우는 보다 사실주의 상연에 초점을 맞춤으로써 관중들에게 불러일으켜지는 조선 현실에 대한 이미지가 동태적인 모습으로서 인식되었으리라 여겨진다. 그런 의미에서 보면 3·1극장 공연에서 외숙의 북간도행에 대한 의미도 다층적으로 발현되었음직도 하다. 숙부의 인물형상화는 물론 검열회피라는 차원으로서 해석되는 것이 중요하겠지만, 그렇다고 단순히 일자리를 찾아다니고 살길을 구하려는 의미로만 전달되었다고 생각하기는 힘들다. 다시 말해 그의 북간도행은 일제의 압박에 시달린 현실적 상황에 대해 진저리가 난 결과, 그것에 대해 체념적이고 순응적인 의미만을 나타내는 것이 아니라 만주국이 갖는 상징적 의미가 예컨대 "일제라는 박물관에 싸구려 포르노 사진을 걸어놓는 것"[352]처럼, 일제 수탈의 종착지라는 사실을 고발하는 하나의 표상으로서 암시되었을 가능성도 있다. 그런 방향을 따라 생각해보면 결핵환자인 인식의 형상 또한 관객들에게 관조(觀照)의 대상으로만 인식되지 않았으며, 그와는 다른 상징성으로서 다가가 관중들에게 다층적 의미 전달을 했을 것이다.

비록 <빈민가>의 무대형상 속에는 로맨티시즘적인 요소가 배제되었겠지만, 프롤레타리아 이데올로기를 본질로 하여 조선 현실을 보다 더 진실하게 묘사하려는 3·1극장의 고도의 의식이 내재되어 있었음이 엿보인다. 이런 해석으로 볼 때 데미안 그랜트(Damian Grant)가 말하는 '의식적 리얼리즘'의 특징과 상당 부분 닮아 있음을 알 수 있다.

> 意識的 리얼리스트는 世界를 거부하지 않는다. (중략) 그는 現實과 상상력이라는 조잡한 추상개념과 이에 못지않게 조잡한 신축자재 스파나와도 같은 客觀과 主觀이라는 개념 사이에 한층 미묘하고 만족스러운 綜合을 이룩하였다고 주장한다.[353]

그가 말하는 의식적 리얼리즘은 일본에서 1933년부터 서서히 정착되기 시작한 사회주의 리얼리즘의 성향과도 일맥상통한 부분이 많이 보인다. 그러나 둘 사이의 결정적인 차이를 설명하는 루카치(G. Lukacs)의 지적은 주목

352) 이경훈, 「柳致眞의 初期 戱曲에 관하여-<土幕>, <버드나무 선 동리 풍경>, <貧民街>, <소>」, 『연세어문학』 23집. 연세대학교 국어국문학과, 1991, p.110.
353) Damian Grant 저, 김종운 역, 『리얼리즘(Realism)』, 서울대학교 출판부, 1979, p.72.

할 만하다. 즉 그는 고리키(M. Gorky)가 사회주의 리얼리즘과의 동의어로서 사용한 '혁명적 낭만주의'에 대해 "냉정하게 객관적이거나 심지어는 비판적으로 객관적이라기는커녕 사실은 오히려 그 가설에 있어서 매우 강렬하게 관념적"[354]이라고 봤다. 이는 환언해 말하면 사회주의 리얼리즘이 현실에 대한 주관적 해석으로 되돌아가는 지점을 비판한 것인데, 그에 비해 의식적 리얼리즘은 현실을 왜곡시키려 하거나 주·객관의 경계를 명확히 구분 짓지는 않는다.[355] 앞서 언급한 <빈민가> 공연에 대한 발현의 층위를 볼 때, 그런 의식적 리얼리즘의 성향이 다분히 깃들어 있었음이 판단된다. 이는 제7회 대공연에 와서 리얼리즘에 대한 3·1극장 멤버들의 의식 및 그에 따른 표현상의 기술들이 전보다 훨씬 정교해졌음을 방증하는 것이라 하겠다.

이러한 분석은 김파우와 안영일의 글 속에 관통되는 중심내용을 바탕으로 한 것이기 때문에 이 또한 제작자의 주관적인 시각에 머문다는 한계가 지적될 수도 있다. 하지만 여태까지 봐온 그들의 대내외적 행동으로 미루어볼 때, 3·1극장의 공연을 대하는 그들의 시각 속에 객관성 부여가 어느 정도 가능한 지점이 존재하는 것도 사실이다. 실제로 1934년에 들어서자마자 2년간의 배우생활에 종지부를 찍고 연출가로 전업하게 된 김파우는 초기에 사람들로부터 배우가 더 적격이라는 말[356]을 자주 들었으므로 그가 이 시기의 연출관에 대한 객관성 확보에 중점을 두었음은 쉽게 짐작할 수 있다.

이상의 관찰을 토대로 <빈민가>의 상연은 <아편전쟁>과 비교해 상당히 반대적 특징을 보였으며, 상연 효과의 긍정적 측면 또한 <빈민가>에서 더 부각되었다고 추측할 수 있다. 똑같이 현실적인 문제를 다루고 있지만 소재, 표현의 직·간접성 및 그 한계와 가능성에 대한 분석에서 서로의 형상화가 사뭇 다른 모습으로 나타났음을 알 수 있다. 그 차이는 예컨대 단·장막극이라는 상연형태의 기본적 차이부터 이념·감정의 구현방식이나 혹은 정·동태적 이미지의 발현 등에서도 보였는데, 종합적으로 고려할 때 제7회 공연을 위해 이 두 작품은 의도적으로 서로 다른 목표를 겨냥한 것처럼 보인다. 하

354) Damian Grant 저, 김종운 역, 같은 책, p.93에서 재인용.
355) 일반적으로 사회주의 리얼리즘의 주·객관 변증법의 긍정적 측면이 거론됨에도 불구하고, 그것이 주관주의로 환원되는 지점이 비판되는 이유는 '그 종합이 한낱 환상에 불과하거나 정치적 이상에 순응하는 사전에 결정된 인공물'이라고 보는 시각 때문이다. (Damian Grant 저, 김종운 역, 같은 책, p.92.)
356) 「プロット最近の情勢 東京支部ニュース」, 『社會運動通信』, 1934. 1. 15.

지만 그것은 조선협의회 발족 이후 얼마 안 되어 추가된 '식민지 문제에 대한 관심과 투쟁'[357]이라는 목표를 향해, 그동안 부분적으로 실행해온 3·1극장의 총체적 사명을 서로 보완하는 의미로 이해할 필요가 있을 것이다. 즉 <아편전쟁>의 상연은 관중들에게 민족으로서의 공감이라는 차원보다도 프롤레타리아 국제주의 맥락에서 제국주의적 횡포에 대한 역사적 흐름을 이해시키고, <빈민가>는 특히 재일조선인 관중들에게 식민지 조선의 상황을 내보이며 스스로의 문제에 대한 동화작용을 일으키게 한다는 두 가지 의도가 각 공연의 역할 분담을 통하여 실행되었다는 점에 의의가 있다고 하겠다.

덧붙여 말한다면 유치진의 창작 속에 보이는 하층민 생활에 대한 관심과 3·1극장의 연출 및 연기를 통해 <빈민가> 상연 속에 고도의 의식이 내재될 수 있었던 사실도 중요하다. 이는 무대 위 사건에 관중들이 참여할 수 있는 가능성을 열어놓은 리얼리즘 상연의 새로운 방향과 가능성을 제시하였다는 의미에서도 <빈민가>의 하나의 성과이라 할 수 있다. 이러한 리얼리즘 상연의 표현력 향상은 1930년대 중반 이후 재일조선인 연극운동 속에서도 나타나게 되는데, 그로 이어지는 계기가 제7회 공연이라고 할 수 있다.

Ⅳ. 조선예술좌와 리얼리즘 상연의 재인식

1. 조선예술좌의 성립과정

1.1. 3·1극장의 변모와 민족성 흥기에 대한 내부적 혼란

지금까지 살펴본 것처럼 3·1극장은 멤버들에 대한 극심한 탄압과 검거에도 불구하고 새로운 레퍼토리 구축과 무대 상연을 과감하게 실천해왔음을 확인할 수 있었다. 특히 1933년 말부터 1934년 상반기 기간 동안 더욱 활발해진 극장공연의 양상은 그 전까지 공연에서 얻은 경험을 바탕으로 '민족연극을 중심으로 한 전문극단'[358]으로서의 면모가 돋보였다고 하겠다. 이런 그

357) 「朝鮮協議會報告」, 『日本プロレタリア文化聯盟〔擴大〕中央協議会一般報告』, 戰旗復刻版刊行會, 1979, p.43을 참조.
358) 朴慶植 編, 『在日朝鮮人關係資料集成』第二卷, 三一書房, 1975, p.859.

들의 정력적인 프로극 활동은 프롯트의 대표적 극단이었던 좌익극장이 탄압의 영향으로 코프를 탈퇴하고 '중앙극장(中央劇場, 1934년 5월)'으로 개칭, <베이는 센타(斬られの仙太)>라는 전향극을 상연한 경위[359]와는 일정한 차이를 보인다. 같은 시기 3·1극장은 여전히 이데올로기 색채가 강한 작품을 꾸준히 상연하고 있었으며 이는 객관적 정세에 쉽게 좌절되지 않았던 그들의 강인한 정신을 나타내고 있다고 할 수 있다.

그러나 제7회 공연을 마친 이후부터는 그런 그들의 공연에 대한 방향성에 변화가 생긴다. 공연에서 그런 변화의 조짐이 보이는 것은 같은 해 8월 19일에 교바시(京橋) 공회당에서 열린 '남선수해동조 연극 음악의 밤'에서 준비된 상연 레퍼토리에서였다. 즉 이 행사에서 최병한 연출로 <월출>, <2층의 남자>, 그리고 이서향의 연출로 유치진의 <서울의 지붕 밑>이 상연된 것이다.

그림9: 3·1극장 공연의
신문광고
(「동경 삼일극장 포스터」,
『조선일보』, 1934. 8. 17.)

359) 이 전향극은 '프롯트의 정치주의 편중으로 인한 경제적 위기 및 상임중안위원회 간부나 적극적인 프로극단 멤버들의 검거로 인한 창작부진 타개책으로서 마련'하였다는 긍정적인 시각(松本克平, 「プロレタリア演劇運動小史」, 『近代の演劇』, 勉誠社, pp.86~87.)도 있으나, 3·1극장이 전향극 자체를 생산하려고 하지 않았던 것은 이들의 의지가 그 방향으로 나아가는 것에 대해 부정적이었음을 나타낸다고 하겠다.

앞의 두 작품은 사실상 카프 동경지부 연극부에서 최병한이 연출한 것의 재연이었고, 이미 작품 분석에서 살펴봤듯이 그것들은 이념적 색채를 뚜렷하게 제시할 수 없는 작품들이다. 또한 이서향 연출의 <서울의 지붕 밑>도 제7회 공연의 <빈민가>에서 제목이 변경된 것을 보면 유치진이 '객관적 정세를 염려'해 수정한 내용대로 상연되었을 것이다. 그렇게 볼 때 경찰 감시의 위험 속에서도 계급주의적 시각을 전면에 내보이면서 용맹스럽게 지켜온 공연의 긴박성이 퇴보하였다고 간주할 수 있다. 이렇듯 공연의 방향성에 대한 수정은 3·1극장 내에서 적지 않은 갈등을 야기하였을 것으로 짐작된다.

그러나 한 가지 유념해야 하는 것은 그런 내부적 갈등이 같은 시기 일본 프로극단들이 겪고 있던 운동노선의 대립적 구도와는 차이를 보인다는 점이다. 즉 1934년 초 일본 프로문화 단체들의 코프 탈퇴는 '1932년 리더 구라하라의 검거이후 미야모토(宮本顯治), 야마다(山田清三郎) 등 우수한 지도부가 구속되고 신생 공산당 궤멸 후부터는 우익편향과 좌익적 정치편중의 모습으로 표면화'[360]된 데에 따른 것이었다. 이에 비해 3·1극장의 내부적 갈등은 민족연극 수립에 대한 견해 차이에 주안점이 있었다. 1934년 10월 1일자로 작성된 3·1극장 해체선언서에서도 '일본에 있는 조선민족연극의 선두부대가 될 것'[361]이 주요한 초점이었던 것을 생각하면 우익편향·정치편중이라는 대립구도보다도 재정적인 어려움을 극복하기 위한 방법을 구하고 그 실현형태로서 민족연극 상연이 있었던 것이다. 그런 목표를 가지고 제대로 된 민족연극을 표방한 단체가 고려극단이라고 할 수 있다.

한편 그런 내부적 갈등에도 불구하고 3·1극장에서 축적된 리얼리즘 상연방식이 고려극단 이후 재일조선인 연극운동을 밀고 나갈 수 있는 기술적이고 정신적인 밑바탕을 형성하였다는 점은 중요한 의미가 있다. 앞서 봤듯이 김파우 연출의 <빈민가>에서는 파업승리를 부각시키는 방향이 설정되었을 것이고, 이서향 연출의 <서울의 지붕 밑>은 파업승리보다도 희생되는 가족들에 대한 묘사에 더 초점이 맞춰졌을 것이다. 이 같은 리얼리즘 상연에 임하는 태도의 차이는 과도적인 혼란과 동요를 파생시키는 한편 극작·연기·연

360) 「プロ文化聯盟(コップ)有耶無耶に解放」, 『社会運動通信』, 日本社會運動通信社 1934. 4. 25, p.6.
361) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.501.

출·무대장치 등 연극공연을 이루는 모든 국면에서 사실주의적 양식을 향상시키는 깊은 고민거리를 안겨다주었을 것이기 때문이다.

3·1극장은 앞서 말한 대로 1934년 10월 1일에 작성된 해체선언서를 일본의 각 방면 주요단체 앞으로 발송함으로써 2년 반 이상의 활동을 정리하고 해체된다. 극단 해체 직전에 보인 <월출>이나 <2층의 남자>의 재공연은 얼핏 발전적인 하나의 운동에 대한 진행이 역행되는 현상으로 보이기도 한다. 그러나 이런 활동의 방향성 변화는 진정한 민족연극 수립이라는 새로운 목표를 대두시키는 일시적인 방향성 수정으로 간주되어야 마땅하다. 3·1극장에서 가꾸어진 민족연극 수립의 진정한 목표는 이후에 전개되는 조선예술좌, 합동조선예술좌 등의 활동 속에서 구체적으로 실현되기에 이른다.

1.2. 고려극단의 창단과 신극운동 수립을 위한 통일적 진보 의식

3·1극장의 프로극 공연 활동으로 대표되는 1930년대 전반기 재일조선인 연극운동은 일본 좌익문화운동 전반에 가해진 검거와 탄압으로 인해 그 전까지의 좌익편중적인 활동방침에 수정을 가하게 된다. 이 같은 상황은 때를 같이 하여 조선에서 신건설사 사건이 일어나 카프가 괴멸상태에 빠지게 된 사실과 나란히 볼 때 조선의 상황에 늘 민감하게 반응했던 3·1극장에 대한 일본당국의 냉혹한 시선은 짐작되고도 남는다. 이런 상황은 반드시 대중들 앞에서 직접 스스로를 노출시키고 극좌적 프로파간다를 전파한다는 위험성에 대한 우려 때문만이 아니라, 관중들의 민감한 반응과 변화를 수용한다는 차원에서도 극단의 방향성을 부분적으로 변화시키고자 하는 의견이 내부적으로 있었을 것으로 생각된다. 더군다나 프롯트라는 이름으로 된 공연활동이 모두 불가능해졌던 상황 속에서 기존의 정치 편중적 방향의 물꼬를 틀게 된 사실에 대해 단순히 표면상의 변화였다[362]고만 할 수 없는 지점이 존재한다. 즉 거기에는 앞장에서 언급했듯이 3·1극장 해체 시기 공연의 변화를 통해서도 활동가마다 3·1극장의 방향성에 대한 견해의 차이가 있었을 것이다. 1934년 10월 9일 임시총회를 열고 새로 창단된 고려극단의 조직도를 보면 그와 같은 견해의 차이를 해결하려는 노력이 돋보인다.

362) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1048.

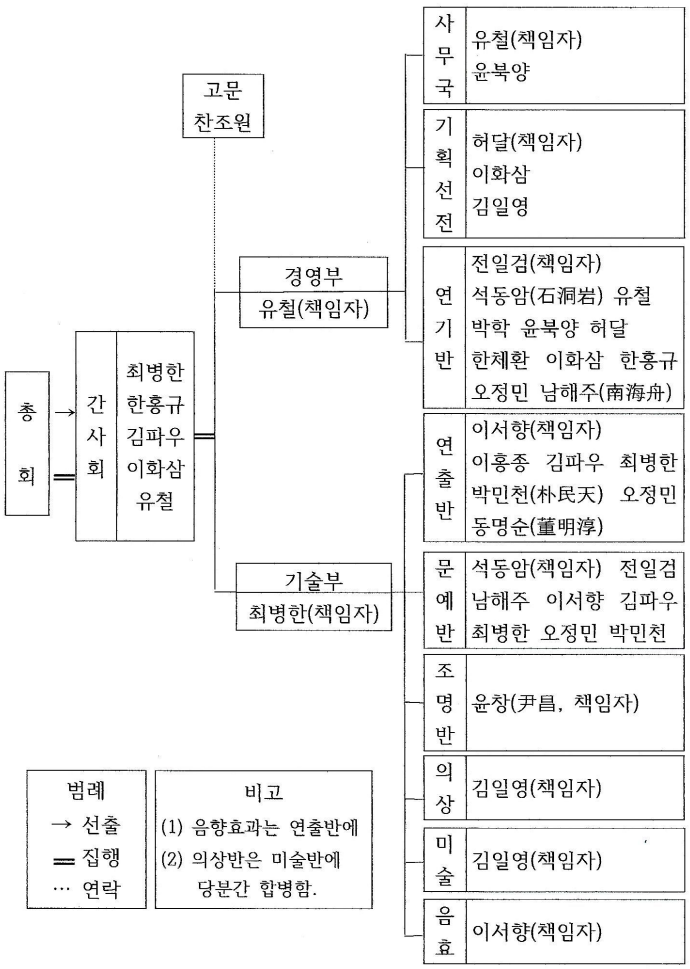

표4: 고려극단의 임원 배치도

(金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.503.)

고려극단 조직에서 가장 눈에 띄는 것은 간사제로 운영되었다는 점이다. 이는 위원장을 세워 단체를 한 방향으로 이끌고 나가는 기존의 방식과는 달리 각 방면의 의견을 반영시킨다는 것을 전제로 한 협업 중심 체제였음을 의미한다. 그 밖에도 예컨대 경영부 아래에 기획선전부서가 있었고 후원회를 설치한 것에서 그들의 재정적인 극복 의사가 뚜렷이 보인다. 또한 미술·의상·조명·음향효과 등 각 전문부서의 설치는 과거의 공연을 돌이켜 문제시되었던 '정치주의 편중', '예술성의 빈약' 문제를 개선하고 직업적인 전문극단

을 지향했음이 잘 드러난다. 이런 변화는 고려극단 결성 때 내세운 “조선 민족연극(문화) 유산의 새로운 탐구와 진보적 민족연극의 창조 수립”[363]이라는 목표를 현실적으로 수행하는 데 이상적인 태세가 갖춰져 있었음을 보여준다.

한편 그들이 내세운 ‘진보적 민족연극 수립’이라는 목표는 이 시기에 한층 심화된 방향성으로 제시되었음을 알 수 있는데, 이는 프롯트 와해에 따른 당시의 일본 연극계 동향을 볼 때 그런 추이가 엿보인다. 즉 프롯트 와해 시기인 6월에는 무라야마에 의해 ‘신극의 대동단결[364]’이 제창됨에 따라 프로극단들의 신극단체로의 갱생운동이 일어나고 있었다. 신극의 대동단결의 구체화는 우선 일본신연극협회(日本新演劇協會)를 신설하고 그 전속극단으로서 신협극단(新協劇團)을 출범시키는 모습으로 나타났는데, 중요한 것은 3·1극장이 일본신연극협회에 가맹하고 그런 신극단체로의 갱생운동 한가운데에 있었다는 사실이다. 즉 프로극단이었던 3·1극장은 고려극단으로 갱생됨으로써 신극단체로 탈바꿈하였다는 것이다.

이런 변화는 더 이상 프로극운동이 불가능해진 상황에서 자연스러운 추이로 여겨질 수도 있으나, 사실상 그동안 일본 연극단체들과 쌓아온 계급주의적 연대의식의 분리를 의미하기도 하였다. 즉 3·1극장의 정치편중적인 활동양상은 계급주의적 방향성이라는 범주 안에서 민족연극운동이라는 하위 영역의 역할을 수행한 데 비해 고려극단의 결성에 있어서는 민족연극운동이 전면에 대두하는 전도현상이 일어나게 된 것이다. 여기에 그들이 ‘진보적 민족연극 수립’을 목표로 삼게 된 이유가 있다. 일본 신협극단에 참가하지 않고 일본에서 신극운동을 추진하려고 했을 때 그들이 선택한 길이 바로 고려극단을 통한 민족연극 수립이었다. 그 목표는 1930년대 중반 이후 재일조선인 연극운동 전반에 걸쳐 확고한 방향성으로 자리 잡게 되는데, 후술하게 되지만 그것은 1930년대 후반에 전개되는 개인적 차원의 재일조선인 연극운동과 신협 극단과의 관계 속에서도 강한 요소로서 나타나게 된다.

한편 고려극단의 그런 목표가 그들의 공연 속에서 어떻게 형상화되어 나타났는지가 본 연구의 주된 관심사지만, 현재는 그 자세한 기록을 찾아볼

363) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.502.

364) 그 목표는 “정치적 편중을 양기하고 오직 진보적 운동으로서의 신극예술 완성에 의해 과거 25년에 걸친 일본 신극운동의 전통을 더욱 휘황찬란하게 한다”는 것이었다. (倉林誠一郎, 『新劇年代記<戦中編>』, 白水社, 1972, p.62에서 재인용.)

수 없다. 그 해 12월 중순에 개명 공연을 시내 모대극장에서 상연한다는 예고[365]가 있고, 김정명이 정리한 일본 당국의 기록에도 "그 구성원의 의식은 물론 공연활동에 있어서도 여전히 소위 3·1극장 형태에서 탈각하지 못한 상태에 있다"[366]고 나와 있는 것으로 보아 그해 12월 중순에서 1월 초순 사이에 공연이 이루어졌을 가능성만 보일 뿐이다. 선진적인 조직구조를 보였음에도 불구하고 일본 연극단체와의 실질적인 조직 분리로 인해 하나의 독립된 신극단체로서 고려극단이 짊어져야 했던 운영부분이 무엇보다도 심각한 문제로서, 제대로 상연된 공연이 없는 것은 고려극단을 급속도로 해체의 길로 이끌었다. 고려극단은 1935년 1월 13일에 총회를 열고 공연을 보이지 못한 채 3개월 만에 자진 해산되고 만다. 고려극단의 해산에 대해서는 ①좌익편중주의적 경향이 청산되지 못하였다, ②경제적 근거도 장래의 전망도 없었다, ③극단 내의 지도적인 문학자의 부재, ④기술자 단원의 부족 특히 여배우의 부재 등 공식적인 이유[367] 외에도 그 후 활동이 분열된 극단의 모습으로 나타나기 때문에 전술한 바와 같이 프로극/신극운동에 대한 견해의 차이도 다소 존재했을 것이라 여겨진다.

위에서 살펴본 바와 같이 고려극단으로의 갱생은 대략 다음 몇 가지 점들에 있어서 의의를 지닌다고 할 수 있다. 즉 고려극단은 일본 내 프로극운동 전반이 신극운동으로 이행되는 과도적 과정에서 자신들이 하나의 독립된 전문극단으로서 존재할 수 있는 방식을 깊이 있게 탐구하였다. 좌익편중주의의 청산, 순연한 연극예술가집단이라는 변모는 흔히 '표면적인 변화'로 간주되기도 하지만, 그에 부합하는 조직구조의 개편을 통해 협업적인 직업극단 체제가 강구되었고 진보적인 민족연극운동에 대한 확고한 방향성을 내세웠다는 실질적인 성과도 있었다. 이는 특히 민족연극운동에 대해 관심이 있는 일본인과 함께 그 후 1930년대 후반까지 추진되던 재일조선인 연극운동에서 민족연극에 대한 의식을 심화시켰다는 점에 중요한 의미가 있다고 하겠다. 그들의 노력은 유치진이 "이 沈滯를 뚤허 나갈려고 그들(=고려극단, 인용자주)은 無限한 애도 썼다"[368]고 말한 데에서도 어느 정도 짐작된다. 그러나

365) 「三一劇場으로 高麗劇團改名 公演準備中이라고」, 『조선일보』, 1934. 10. 30.
366) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.559.
367) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, 같은 곳.
368) 유치진, 「東京文壇·劇壇見聞抄(六) 東京에 잇는 朝鮮人 演劇團體의 動向」, 『동아일보』, 1935. 5. 18.

고려극단이 제시한 진보적인 민족연극운동은 그 안에 계급의식을 다분히 내포했으므로 그런 이중적인 의식의 소재가 다시 정치주의편향으로 이어진다는 우려를 키웠으며 더욱이 극단 존립을 불가능하게 한 것은 한계점으로 지적된다. 그 실상은 다음에 언급하려는 동경신연극연구회와 조선예술좌의 공연활동에서 어느 정도 드러나게 된다.

1.3. 동경신연극연구회와 신연극 창조의 다면적 모색 : <회사원각하(會社員閣下)>, <옥중의 춘향(牢屋の春香)>

고려극단이 해체되자 1935년 2월 25일에 최병한·김선홍(金善洪)이 임신삼·이춘남 등 일부 구 멤버들을 모아 새 멤버들과 함께 동경신연극연구회를 창립한다. 창립시의 임원들은 3월 2일에 열린 총회를 통해 임원과 기구를 정하게 되었는데, 이는 이 단체가 이때 구체적인 상연 작품을 정하고 극단으로서의 체제를 갖추었음을 의미한다. 이들의 조직 구성을 보면 다음과 같다.

경영부: (서무반) 김선홍
(재정반) 권등명(權藤明)
선전부: 이해산(李海山)
교육부: 임신삼(林信三), 이해산, 최병한
문예부: 최병한, 권일수(權一壽), 김선홍, 이춘성(李春城), 고야성(高野聲)
기술부: (연출반) 최병한
(연기반) 고야성
(장치반) 이춘남
(조명반) 임성(任盛)
(효과반) 박의식(朴義植)
(의상반) 김정혜(金靜惠)[369]

이들의 임원진을 보면 우선 동경조선어극단의 <도적놈> 출연 이후 3·1극장에서는 <국경>·<그믐날>에서 무대장치를 맡았던 이춘남이 여기서도 장치반을 맡았고, <포함 고크체펠>·<강남 제비> 등의 배우 경험을 살려 임신

369) 「東京新演劇研究會近況」, 『동아일보』, 1935. 3. 14.

삼이 새로운 멤버들을 훈련시키는 교육부를 맡았음을 알 수 있다. 새로운 멤버들은 3·1극장이나 고려극단에서 활동한 적이 없는 각 지역에 산재해 있던 연극인을 지망하는 청년들이었다.[370] 이들이 고려극단 해체 이후 빠른 속도로 멤버들을 규합할 수 있었던 것은 카프 동경지부 연극부, 동경조선프롤레타리아연극연구소, 동경조선어극단 등 극단 설립을 주도했던 연출가 최병한의 조직운동가적인 능력이 있었기에 가능하였다. 그의 추진력은 이 단체에 기본적인 활동방침과 함께, 특히 고려극단에서 거론되었던 정치편중·청산의 문제에 대해서도 스스로의 입장을 가장 먼저 극계에 내놓게 된다.

> 지금까지 일본에 있는 우리 연극운동은 대체로 정치주의적 편중, 희곡에 대한 이데올로기 과중평가로 인해 생기는 희곡의 고정화로 그 예술적 가치를 감쇄시키고 신연극의 매력을 손실하게 한 경향이 있었습니다. 우리들은 그러한 비예술적(?)인 태도를 피하고 올바른 예술의 영역을 모색해 조선민족 고유문화를 다시 연구하고 신연극의 확고한 수립을 기하고자 합니다.[371]

이런 방향성은 그들의 공연 상연에서도 적지 않게 드러나게 된다. 이들의 공연활동은 동경 교외지인 오오이(大井)나 시내에서는 혼죠구청(本所區役所) 등지에서 시연 형태로 이루어졌다. 그 중 3월 16, 17일에 혼죠구청 공회당에서 열린 제1회 시연회는 최병한 작·연출의 <옥중의 춘향>(1막), 고야성(高野聲) 안, 고야성·임신삼 연출의 <회사원각하(會社員閣下)>(1막), 그리고 장계원 안, 최병한 연출의 <가을의 밤(秋の夜)>(1막)이 공연예정 레퍼토리로 준비되었다. 하지만 그 중 <옥중의 춘향(牢獄の春香)>이 상연을 중지[372]당해 그 외 두 작품의 상연 및 무용·음악·독창 등이 무대에 올라갔다.[373] 이틀간에 관중 약 1,250명을 모을 수 있었지만, 기술자 단원의 부족과 배우들의 경험 부족으로 인해 기대했던 성과를 거둘 수는 없었다고 한다. 1935년 5월경까지 일본에 두 번째 유학으로 와 있던 유치진이 이들의 공연을 보고 난 후에 "演劇大衆의 所謂 低劣한 口味에 迎合하랴는 게 아닌가 하는 感을 준다. (중략) 東京新演劇研究會의 試演에는 그 傾向이 너무도 露骨化되엇

370) 「在東京朝鮮藝術家團體」, 『동아일보』, 1936. 1. 1.
371) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.560.
372) 「在東京朝鮮藝術家團體」, 같은 기사.
373) 유치진, 같은 기사.

다"[374]라고 말한 것이 이를 여실히 말해준다. 이후 그들의 공연활동은 4월 27·28일에 메구로(目黑) 회관에서 '음악·무용의 밤'을 개최한 것이 기록에 보이는 전부이다. 이는 단체 창립시 규약 제1장 제3조에 내걸었던 "과거 조선 민족문화(연극)의 재검토와 신연극예술창조수립"[375]'이라는 목적이 시작 단계의 잘못된 '대중 영합주의'로 말미암아 결과적으로는 그 포부가 중도에 좌절되었음을 알 수 있다.

그렇다면 이들이 내세운 '신연극 창조'의 방안이 무슨 이유 때문에 대중 영합주의적으로 변해갔는지를 알아낼 필요가 있다. 그렇게 함으로써 고려극단에서 두 극단으로 분열된 경위를 추정할 수가 있고, 또한 1936년 1월 5일에 두 단체가 다시 합동되는 흐름을 제대로 파악할 수 있다. 그러기 위해 우선 어떤 공연에서 그러한 경향이 두드러졌는지를 알아봐야 한다. 앞서 말했듯이 동경신연극연구회가 준비한 희곡작품은 모두 세 편이다. 그 중 <옥중의 춘향>만 희곡이 남아있고, <가을의 방>은 줄거리조차 알 수 없는 상황이다. 그 반면 <회사원 각하>는 1934년 9월에 영화화된 수야마 미츠루(陶山蜜)의 영화 시나리오를 고야성이 번역해 연극으로 만든 것으로 추측된다. 희곡으로 각색된 <회사원 각하>는 찾아볼 수 없지만 원작을 토대로 내용을 파악할 수는 있을 것이다.

일본 굴지의 보험회사의 사장실에서는 오오미 마사카즈(近江正和) 사장이 다른 중역들과 함께 막대한 금액으로 계약을 맺은 외판원을 포상해야 한다며 다 같이 모여 앉아 있다. 그러나 계약자 이름이 다름 아닌 사장 자신의 이름으로 되어 있어 모두 놀란다. 사실 이는 대학 졸업 후 놀고 지내던 사장의 외아들 이찌로(一郎)가 자신을 억지로 회사의 외교원으로 취직하게 한 아버지에 대한 반항으로 그가 아버지 이름으로 계약했던 것이었다. 부르주아 아들의 이 같은 만행은 그가 내근에 가서도 계속된다. 매주 휴일의 럭비로 사원들을 고생시키는가 하면, 쓸데없는 풍문으로 사장 비서로 있던 미인 미망인 가타오카 미사오(片岡操)를 자진 퇴직에 몰리게 하고, 결혼을 준비하던 온다 기쿠에(恩田菊江)와 고야마 헤이키치(小山平吉)는 이찌로의 질투심에 연루되어 풍기문란으로 해직되어 버린다. 그 결과 생활고에 시달린 가타오카는 백화점에서 물건을 훔쳐 경찰에 잡혔고, 이찌로는 술집을 여기저기

374) 유치진, 같은 기사.
375) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.560.

옮겨 다니다가 여급이 된 온다를 만난다. 많은 사람들을 불행에 빠뜨렸음을 깨달은 그는 늘 고독하였다는 말을 남기고 아버지 곁을 떠난다.[376]

이처럼 시나리오 <회사원 각하>는 부르주아계급 아들의 유치한 정의 관념과 그 행위로 말미암아 불행해진 사람들의 모습을 통해 자본가 계급을 풍자한 작품이라 할 수 있다. 사원들의 말로를 접하기 전과 후에 이찌로 자신이 갖게 된 현실 인식에 대한 변화는 연극으로 만들어졌을 때에도 작품의 중심 주제가 되었을 가능성이 크다.

하지만 이 원작이 가지고 있는 통일되지 못한 전개[377]나 주인공 이찌로의 소시민적 생활이 갖는 문제적 묘사에 대한 불충분성[378]은 관중에게 이 작품의 완성도나 중심 주제의 전달보다도 질투심, 절도(竊盜), 술집 여급 등 흥미 본위의 소재에 대해 더 많은 관심을 유발할 수 있다. 원작이 가지고 있는 이런 부정적인 가능성이 무대 경험이란 보이지 않는 고야성의 번안 작업을 통해 어느 정도 개선될 수 있었는지 의문이 남는다. 이런 원작의 결함은 아무리 임신삼과 함께 공동연출을 하였다고 한들, 살아있는 입체로서 구현되는 연극 공연의 특성상, 대중의 눈을 현혹시키는 그와 같은 요소들이 이 극에 적극적으로 활용되었다고 보는 것이 타당할 것이다.

그에 비해 <가을의 밤>을 만든 장계원은 이 시기에 후술하는 동경학생예술좌의 동인으로 있었으며 조선예술좌 좌원으로도 참여하고 있었다. 특히 여배우에 대해 진보적인 사고를 가지고 있었던 그녀의 연극관[379]에 비추어 볼 때, <회사원 각하> 속서는 흥미 위주의 경향이 적극적으로 활용되었을 것 같지는 않다. 물론 이때 연출을 한 최병한의 연출관이 동경신연극연구회의 새로운 방향성과 어느 정도 일치하는가 하는 문제가 남기도 한다. 그러나 이 경우 텍스트에 없는 경향을 극대화시켜 보이려는 특별한 연출 의도가 그에게 있었다고 보는 것은 극히 부자연스러운 일이다. 최병한의 연출관을 알아보기 위해서는 사실상 그가 쓴 <옥중의 춘향>의 내용을 살펴봐야 한

376) 陶山蜜, 「會社員閣下」, 『日曜報知』, 報知新聞社, 1934. 8, pp.14~23.
377) 村上忠久, 「主要日本映畫批評 會社員閣下」, 『キネマ旬報』519號 , キネマ旬報社, 1934. 10, p.112.
378) 菊盛英夫, 「新映畫批評欄 會社員閣下」, 『キネマ週報』212號, キネマ週報社, 1934. 9, p.17.
379) 특히 장계원은 '비속한 관중의 육욕적 호기심을 자극하는 여배우에 대한 모독적' 시각을 경계하고, '여성으로서의 교양 현대인으로서 부끄럽지 않을 만한 여성'을 중요시하였다. (張桂園, 「女俳優의 地位에 關한 隨想」, 『幕』第三輯, 東京學生藝術座, 1939. 6, pp.36~37.)

다. 동경신연극연구회를 이끈 그가 이 시기에 어떤 생각을 가지고 있었는지는 이 <옥중의 춘향>의 내용 속에 적지 않게 들어가 있었을 것으로 여겨지기 때문이다.

최병한의 <옥중의 춘향>[380]의 내용에서 우선 눈에 띄는 것은 그가 조선의 고전을 다루었다는 점이다. 이는 '조선민족문화(연극)의 재검토'라는 이 단체의 목표에 부합되는 것으로 목표와 행동 사이에 투철한 정신이 보인다. 이 작품에서는 이몽룡이 과거시험 공부를 위해 춘향과 멀리 떨어져 있는 사이에 옥중에서 다른 죄수들(A와 B)과 교대로 옥고를 치루는 춘향의 모습이 그려진다. 전1막의 짧은 길이 속에서 춘향이가 옥에 갇히기 전의 내용은 전사로 처리되고 있으며, 거지 모습으로 춘향 앞에 나타난 이몽룡과 내일 꼭 만나자고 약속해 다시 헤어진 후부터의 이야기도 없다. 이는 최병한의 안목 속에 멤버들의 기술적인 역량에 대한 고려와 함께 관객을 재일조선인들로 상정했음을 말해준다. 그런데 여기서 더 중요한 것은 <춘향전>의 긴 내용 중에서 그가 이 장면을 고른 시각이다. 이는 즉 암행어사로서의 이몽룡의 등장을 관중들에게 기대하게 하는 것이 아니라, 가난한 소작인A와 부유한 소작인B에 대한 사도(使道)의 대조적인 처우의 차이를 부각시키는 데 그의 초점이 두어졌음을 의미한다. 그는 인간의 운명이란 돈에 의해 어떻게든 될 수 있다는 사실을 이 광경을 지켜보는 춘향의 입을 빌려 말하게 하고 있다. 이 작품에서는 예컨대 춘향이의 정절 개념이나 사랑의 힘보다도 이런 부패한 사회구조에 대한 비판의식이 핵심 주제로 자리 잡고 있었음을 알 수 있다.

<옥중의 춘향>을 통해 감지되는 이런 최병한의 연극관에 비추어보면, 동경신연극연구회가 '정치주의적 편중', '희곡에 대한 이데올로기 과중평가'를 청산한다고 내걸었던 표어 자체는 사실상 그 말 자체가 이중적이었음을 알 수 있게 된다. 이처럼 세 작품 각각의 경향에 따라 유추해본다면 유치진이 동경신연극연구회의 공연에서 느꼈다는 대중 영합성은 최병한이 연출한 <가을의 밤>이 아니라, 십중팔구 <회사원 각하>에서 많이 보였을 것이란 결론이 나온다. 물론 <옥중의 춘향>에도 이몽룡이 옥중에 있는 춘향을 일으키는데, 팔이 닿지 않자 장모의 등을 빌려 발돋움한다는 등의 장난스러운 장면이 일부 없는 것은 아니다. 그러나 최병한이 중요시한 극화 장면을 볼

380) 崔丙漢, <獄中의 春香>, 『藝術』第1卷 第3號, 藝術社, 1935. 7, pp.47~57.

때, 계급주의적 시각을 조선의 고전 속에 융해시켜 비판의식을 표명하려고 했던 그의 의도가 분명히 보인다.

'신연극 창조'를 의도한 최병한이 동경신연극연구회의 <회사원 각하>에서처럼 부분적으로 대중 영합주의적인 경향을 포함시킨 사실은 앞에서 살펴본 바와 같다. 그러나 동시에 <옥중의 춘향>이나 <가을의 밤>에 기존 사회 질서에 대한 다면적인 비판의식이 동경신연극연구회 속에 깔려 있었던 사실도 간과될 수는 없다. 극단을 이끌어간 최병한의 추진력과 하나의 극단이라는 단체적 특성을 고려할 때, 그가 가졌던 이런 의식 자체는 그 혼자만이 가진 생각이었다고 볼 수는 없다. 특히 하나의 운동으로서 갖는 그들의 연극 활동은 희곡의 선택부터 그 상연 양식에 이르기까지 다수의 결정을 전제로 하지 않을 수 없었을 것이다. <옥중의 춘향>을 통해 동경신연극연구회가 가졌던 고전적인 민족연극에 대한 시각과 의욕은 나중에 조선예술좌와 통합되는 중요한 계기로서 작용하게 된다.[381]

1.4. 조선예술좌 준비 공연의 대중성 획득요령과 자의식 고무 : <보통학교 선생(普通學校先生)>

동경신연극연구회가 조직되는 시기와 거의 때를 같이 하여 김파우를 주축으로 조선예술좌 결성을 향한 지속적인 준비 공연이 이루어진다. 이들의 준비 공연은 1935년 3월부터 시작해 5월 초까지 총 5회 각 지구를 순회하는 방식으로 진행되었는데, 멤버들은 고려극단에 있던 사람들을 중심으로 새롭게 들어온 인원들로 구성되었다.[382] 준비 공연에서 상연된 작품은 과거 3·1 극장에서 상연된 것도 있고 새롭게 창작된 것도 있다. 여기서 그 양상을 살펴볼 필요가 있는 것은 그 흐름 속에서 조선 민족연극단체로서의 색깔과 보다 향상된 상연방식 확립을 위한 시도들을 살펴볼 수 있기 때문이다. 우선 이때 상연된 공연기록을 보면 다음과 같다.

---

381) 안영일, 「新劇運動의 諸傾向-新協劇團을 中心으로-(5)」, 『매일신보』, 1936. 7. 9.

382) 이 시기에 들어오게 된 멤버들은 장두쾌(張斗快), 차응세(車應世), 동영사(東英史), 손육보(孫六保), 노리오(露里梧), 황소(黃蘇), 장계원(張桂媛, 張桂園), 하영주(河英珠) 등이었을 것으로 보인다. (「조선예술좌 동경에 창립」, 『조선중앙일보』, 1935. 6. 3.)

	일시	장소	상연 작품	관객 동원수
1회	3월3·4일	시바우라(芝浦)회관	허원(許源) 작 <울릉도(鬱陵島)>(2장), <조정재판(調停裁判)>, 무라야마 작, 오정민 번안, <보통학교선생(普通學校先生)> (2장)	양일간 620명
2회	3월18일	가나가와 다카츠(高津)관	<울릉도>, 이운방(李雲芳) 작 <선술집(居酒屋)>, <보통학교 선생>	500명
3회	3월23·24일	오오지(王子) 미야나카(宮中)구락부	<빈민가>, <다치노미(立飮)>, <보통학교 선생>	양일간 200명
4회	4월26일	시부야(澁谷)공회당	<서울의 지붕 밑> 외 두 작품	600명
5회	5월4일	나카노(中野) 가코이(圍)회관	<빈민가> 외 두 작품	400명

표5: 조선예술좌 준비공연의 기록(1935년)
(金正明 編, 같은 책 Ⅳ, pp.561~562. 유치진, 같은 기사.)

이중 <울릉도>를 쓴 허원은 이후 조선예술좌 단원으로서 활동하게 되고, 이운방은 이미 조선에서도 시나리오를 써서 영화제작을 하는 등 어느 정도 알려져 있었고 동양극장이 생긴 이후부터는 청춘좌(靑春座)에서 대중적인 인기작가로 활동하게 된다. '다치노미(立飮)'라는 낱말은 일본어로 길거리의 작은 주점에 서서 술을 마시는 행위를 말하는데 누구의 작품인지는 알 수 없다. 하지만 이운방이 쓴 <선술집>과 소재적인 측면이나 두 작품이 상연된 2·3회 준비 공연 사이의 간격이 가장 가깝다는 점에서 <선술집>의 제목과 내용을 일부 수정한 작품이었을 가능성도 있다.[383] 이 작품들에 대해서는 현재 텍스트를 찾을 수 없어 내용을 자세히 알 수 없지만, 특히 이운방의 여타의 작품들이 대중극이 많기 때문에 <선술집>도 그런 대중들의 취향을 의식한 작품이었던 것으로 추측된다. 한편 무라야마 도모요시 작 <소학교사(小學敎師)>(2장)는 3·1극장 시절에 배우로 활동하고 고려극단 문예부에 있

383) 덧붙여 말한다면 이때의 준비 공연을 쫓아다니면서 관람한 유치진이 언급한 조선예술좌의 주된 레퍼토리 속에 <선술집>이 있는 반면, <다치노미>는 포함되어 있지가 않다. 따라서 만약 <다치노미>가 있었더라도 정식 레퍼토리에 속하지 않은 습작품이었을 가능성이 크다. (유치진, 같은 기사.)

던 오정민이 번안을 했는데, 3월 한 달간은 이 작품의 상연횟수가 많았음이 눈에 띈다. 이 작품은 무라야마가 1932년 4월에 검거되기 이전, 즉 그가 전향성명을 하고 나오기 이전에 쓰인 작품이어서 프로극의 선동적인 내용이 포함되어 있는 것이 특징이다. 오정민의 번안 텍스트는 현재 찾아볼 수 없지만 원작이 가지고 있는 과격성을 약화시키는 방향으로 번안되었을 것으로 짐작된다. 원작 내용은 다음과 같다.

이 극은 공장지대 속에 있는 초등학교 내부와 근처에 있는 쟁의단 본부를 배경으로 진행된다. 학교에서는 2·3일 이내에 시학(視學)이 순시(巡視)하러 온다는 통지를 받고 교장 오쿠다(奥田)가 교사들을 시켜 만반의 준비를 하게 한다. 임시교사인 타다(多田), 우에노(上田) 그리고 다른 정규교사들까지도 학교 명예를 위해 혹사당하는 것에 불만을 가진다. 그러나 정교사 미키(三木)와 임시 여교사 무라이(村井)는 근무시간의 연장 등 부당한 일을 당하면서도 하나님의 뜻이라는 믿음으로 뭐든지 순종적으로 대하려고 한다. 그런 와중에 한 달 이상 계속되고 있는 공장 쟁의단에서는 이 학교에 다니는 자신들의 아이가 교감인 사에키(佐伯)에게 체벌을 받은 일에 아이를 시켜서 그의 해고를 요구하는 삐라를 뿌린다. 아이가 숙제를 못한 것은 하루에 한 끼 식사도 못 먹기 때문이라며 그 아이들을 동정해야 한다는 타다·우에노와 '학교의 신성(神聖)'을 유지하고 순시 준비를 최우선으로 하려는 오쿠다·사에키 사이에서 싸움이 벌어지고 타다는 폭력을 휘두른다. 학교 측은 완벽한 학교의 모습을 위해 미키를 보내 일단 쟁의단의 감정을 가라앉히려는 편법을 쓴다. 그러나 타다와 우에노의 방문을 통해 상황을 알아차린 쟁의단 단장 마에다(前田)는 타다를 프롤레타리아 초등학교 교사로 영입하고, 전술상 우에노가 학교에 남을 것을 제안한다.

이처럼 원작에서는 타다의 파괴적인 행동이 하나의 과오로서 뉘우치게 되는 과정이 묘사되고 있다. 이는 <소학교사> 창작 당시(1931년~1932년 초)에 주장된 대중 획득 전술의 수정안을 반영시킨 것으로 보인다. 그런데 이런 서사 속에서 미키의 신앙심을 부정하는 요소가 소재로 채택되어 있는 것에 주목할 필요가 있다. 이는 사실 무라야마 자신이 니체·포이에르바하 등으로부터 받은 염세주의적 종교관의 영향으로 나타난 것으로 여겨진다.[384] 물

384) 원작 <소학교사>(2장)에 드러나는 무라야마의 염세주의적 종교관은 그의 자서전을 통해 그 계기가 설명되고 있다. (村山知義, 『演劇的自叙伝』第1部, 東邦出版社, 1970, pp.336~361.)

론 프로문예 조직 안에는 무신론적인 논리를 주장하는 단체가 존재하였다. 그러나 특히 프로희곡 중에서 제국주의국이 식민지정책의 일환으로서 그리스도교를 강압한다는 논리[385]를 주요 소재로 넣은 경우는 그의 <아편전쟁>을 제외하면 결코 흔한 일은 아니다. 비록 <아편전쟁>과 <소학교사>는 일본의 프로극 단체에서도 상연된 기록이 없지만, 그렇다고 무라야마가 가졌던 염세주의적 종교관에 재일조선인 연극인들도 무조건적으로 긍정적이었던 것은 아니었다. 전술했듯이 <아편전쟁>을 포함해 무라야마의 작품은 조선인 프로극운동과는 인연이 깊다. 그러나 이는 어디까지나 무라야마의 조선인과 조선 문화에 대한 관심과 과거부터의 유대관계에 따른 것이다. 무라야마 입장에서도 일본인 연극단체에 의해 상연되지 않았던 작품을 조선인 연극단체에서 상연하는 것을 거절할 이유가 없었다.

여기에서 무엇보다도 중요한 것은 준비 공연의 흐름 속에서 <보통학교 선생>은 3회까지만 상연되다가 4·5회에는 레퍼토리가 명기되어 있지 않으므로 더 이상 상연되지 않았을 것으로 보인다는 점이다. 물론 오정민이 경찰의 감시의 눈을 염두에 두고 원작을 어떻게 번안했는지에 대해서는 알 길이 없다. 그러나 3회 이후 준비 공연에서 다시금 공장 파업 성공이 강하게 암시되는 혁명성을 고양하는 작품의 상연이 이루어졌다는 사실은 무엇을 말하는 것일까. 그것은 잠정적으로는 <소학교사>에 그려져 있는 '압박과 고뇌를 감수'하는 니힐리즘적인 종교관의 지양과 재일조선인 연극운동에 있어 이른바 모세의 출애급(出埃及)을 대단원으로 하는 구약성경적인 '정치적·군사적 해방'으로의 복귀를 말하는 것이라 할 수 있다.[386] 이는 이미 앞에서 살펴본 것처럼 사실상 정치주의 편중의 농도 차이가 <빈민가>와 <서울의 지붕 밑> 사이에서 가장 뚜렷하게 드러나는 차이라고 할 때, 3회 <빈민가>-4회 <서울의 지붕 밑>-5회 <빈민가>의 흐름은 이들의 공연 방침 속에 정치편중적인 측면이 강하게 자리하고 있었음을 시사하는 것이라 하겠다. 3회까지

한편 무라야마의 예술관은 표현파·구성파적인 미술, 전위적인 댄스 퍼포먼스 등 아방가르드적인 경향의 것에서부터 마르크스주의적 예술관을 통해 사회주의적 예술로의 경도 및 전향으로 옮겨갔다. 그가 가졌던 이런 다양한 예술관은 다양한 예술 형태에 대한 관심의 결과로 여겨질 수 있다. 그런 한편 특히 전향에서 결정적인 단서가 드러나 있듯이, 반대로 말하면 그의 예술관은 그 어떤 것에서도 강인한 정신이 깃들지 않았다고도 말할 수 있다. 그의 종교관 또한 그에게 비슷하게 작용했을 가능성이 높다.

385) 村山知義, 같은 책, p.350.

386) 村山知義, 같은 책, pp.348~350.

의 준비 공연이 동경 교외에 거주하는 조선노동자들을 상대로 한 공연인데 반해, 4회·5회 공연이 도심에서 이루어졌다는 점을 미루어볼 때 조선예술좌의 정체성이 확립되는 과정에서 진정한 방향성 제시의 주안점이 4·5회에 더 집중되어졌으리라 여겨진다.

이들 준비 공연 전반부에 나타난 대중극적인 요소와 후반부에 나타나는 정치주의 성향으로의 복귀 과정은 사실상 공연자들만의 생각으로 이루어지는 것은 아니다. 공연마다 얻은 경험을 비판적으로 수용하고 보다 나은 공연의 상연을 도모한다는 공연예술의 일반적인 원칙에 입각해서 생각해볼 때, 조선인 대중들의 반응 또한 이런 흐름을 형성하는 데 일정한 영향을 끼쳤음은 당연하다. 그러나 분명히 그런 과정이 있었음에도 불구하고, 4회 준비 공연을 마치고 5회 준비 공연 직전에 정식으로 창단되었을 때 각 방면에 발부한 다음의 인사말을 보면 준비 공연의 흐름과는 모순되는 시각을 제시하기도 한다.

> 과거 수년 동안 우리들의 활동은 허다한 곤란 속에서도 이미 휘황찬란하고 기념할 만한 흔적이 있기도 합니다. 그러나 그것들은 항상 편중·소격의 일면적인 역사에 지나지 않았습니다. 이런 상태는 우리들 활동의 고립을 초래하고 진실로 좋지 못한 결과로 나타나게 됐습니다.
>
> 우리 극단은 시대의 추이에 맞춰 나아가는 진보적 방면을 확보하면서 게다가 우리 민족의 긴 연극적 전통을 잇는 새로운 연극 창조를 포부로 하겠습니다.[387]

여기서 탐구되어야 하는 것은 이들이 지향한 '진보적 방면의 확보'임은 두말 할 필요가 없다. 동경신연극연구회의 공연을 보고 그들의 대중 영합주의를 비판했던 유치진의 언급에 따르면 중반까지의 조선예술좌 준비 공연 또한 대동소이하였다.

> 그들의 이와 같은 傾向은 우리의 期待를 너무도 어그러지게 하는 것이오, 一個 演劇人의 見地에서도 퍽 憂慮치 안흘 수 없다.
>
> 더구나 朝鮮藝術座에는 安英一, 全一劍, 李化三, 金一影 等의 將來性이 豐富한 技術者들이 만타. 自重해주기를 바라는 바다.[388]

---

387) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, pp.562~563.
388) 유치진, 같은 기사.

그의 눈에 비춰진 조선예술좌의 인상은 요컨대 실제 공연의 상연에서는 대중들의 기호에 맞는 저열한 취향으로 눈높이를 낮추려는 경향 또한 있었음이 드러난다. 그런데 이들 준비 공연에서 보인 대중 영합주의적 경향과 정치주의 편중의 경향이란 사실상 이항 대립적인 것이 아니라, 한 작품의 상연 안에 공존할 수 있다. 여기에 다섯 번의 준비 공연 속에서 터득한 '시대의 추이와 더불어 나아가는 진보적 방면'의 다면성이 있었던 것으로 생각된다. 이것이 대중 영합주의를 느낀 유치진의 기술과 창단 시 인사말의 이중성, 그리고 실제로 혁명성을 고조하는 레퍼토리의 상연 등 얼핏 보기에 모순적으로 파악되는 이들 준비 공연의 실상이었을 것으로 판단된다. 그리고 이는 재정적인 곤궁 속에서도 지속적으로 대중성을 확보하려고 했던 이들의 공연 상연의 방식이었을 것이다.

이런 대중성 획득을 위한 다양한 시도는 그 전까지의 프로극운동 속에서 진취적인 방향성을 제시하여 대중들에 앞서 그들을 끌고 가는 방식이 아니라, 대중의 눈높이에 맞춰 대중성을 확보하려고 하였다는 점에 차이가 있다고 하겠다. 이는 3·1극장 시절의 대중성 획득의 방법과 뚜렷한 차이를 보인다. 그러나 그런 대중적 방향성을 획득하는 과정 속에서도 <보통학교 선생>은 민족의 엑소더스(exodus) 개념을 환기시키고, 그들의 자의식을 촉진한 결과 연극운동의 중심에 다시 한 번 3·1극장 이래 혁명성 환기의 전통을 잇는 기둥을 세웠다는 점에서 특기할 만하다.

연극운동의 전통과 관련하여 비록 준비 공연에서는 뚜렷한 특징으로 발견되지는 않았으나, 같은 인사말 속에 제시된 그들의 목표 속에는 고전적인 민족연극에 대한 지향성도 강조되고 있었음이 충분히 읽힌다.

> 조선예술좌는 우리 민족의 고전적 예술(연극)을 올바르게 계승하고 일본 조석의 인사에 널리 소개하고, 조선민족연극예술의 향상 발전을 위해 자진해 힘을 다함으로써 독자성 있는 새로운 스타일을 향해 나아가고자 합니다.[389]

고전적인 민족연극에 대한 이런 목표의식은 앞서 동경신연극연구회의 <옥중의 춘향>의 시도도 그랬듯이, 사실상 그 전까지 중요하게 다루어졌던

389) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.562.

조선성 형상화의 문제를 더 심층적으로 탐구하려는 태도의 연장으로 등장한 것이다. 이러한 민족연극 가운데 고전적 소재에 대한 관심은 특히 조선예술좌의 제1회 공연과 그 후의 재일조선인 연극운동 속에서도 하나의 뚜렷한 의식으로서 공유된다.

2. 조선예술좌의 리얼리즘 구현 방식

2.1. 조직 재편 및 동경학생예술좌와의 상호작용

다섯 번의 준비 공연을 통해 조직 창립을 준비한 조선예술좌는 1935년 5월 3일 김파우, 김두용 외 11명의 멤버들이 우시고메(牛込)구락부에서 정식으로 극단을 창단한다. 6월초에 지면에 발표된 구체적인 면면은 다음과 같다.

> 김파우, 박민천, 동명순(董明淳), 한홍규, 오정민, 김일영, 장두쾌(張斗快), 차응세(車應世), 안영일, 이화삼, 전일검, 차영사(車英史), 윤북양, 손육보(孫六保), 노리오(露里梧), 황소(黃蘇), 장계원(張桂媛, 張桂園), 하영주(河英珠)[390]

이를 보면 조선예술좌 좌원에는 대부분 3·1극장 시절부터의 단원들이 반 정도 있었고, 그 외 장계원, 하영주 등 여자 배우들도 참여하였다. 특히 이들은 후술하는 동경학생예술좌의 공연에도 자주 출연한 기록이 보이므로, 양 극단에서 활동한 것으로 보인다. 이처럼 조선예술좌 창단 때는 고려극단에서의 여배우 부재의 문제가 어느 정도 충족되기 시작했음을 알 수 있다.

앞에서 보았듯이 조선예술좌의 준비 공연에서 보였던 대중성 획득의 전략은 대중의 연극 욕구 충족이라는 측면도 있었으나, 자체의 재정적 극복이라는 측면이 더 컸다. 그 모습은 3·1극장 시절 정치 편중 청산의 요구로부터 나온 것이었으나, 유치진의 비판 속에도 언급이 있었듯이 대중 영합주의적인 흥미본위의 상연방식으로 나타나기도 하였다. 이런 경향은 고려극단의 분열 이후 두 극단으로 갈라지고 제각기 자기실현을 통해 스스로의 방향성

390) 「在東京朝鮮劇人 朝鮮藝術座創立」, 『동아일보』 석간, 1935. 6. 5.

을 정당화하고자 하는 과도적 현상으로 나타난 것이다. 그러나 조선예술좌는 극단 결성이 정식으로 공표된 이후 이루어진 조직재편을 통해 큰 변화가 일어난다.

그전까지의 경향과의 변화에서 주목되는 것은 "6월에 재정문제에 얽혀 내분이 일어난 결과"[391] 그 전까지 위원장이었던 김파우가 제명되고 대신 김두용이 위원장 자리에 오른 사실이다. 이때 새로 정비된 체제를 보면 다음과 같다.

위원장: 김두용
위원: 한홍규, 오정민, 김일영, 안영일, 윤북양, 최병한
서무부: 윤북양(책임자), 하영주, 안기석(安基錫)
문예부: 한홍규(책임자), 오정민, 한체환, 홍경운(洪京雲), 김두용, 김자화(金子和), 석동환(石童丸), 김선홍
기술부: <연출반> 오정민(책임자), 김두용, 안영일, 허야호(許夜湖), 동명순, 최병한
<연기반> 안영일(책임자), 이화삼, 윤북양, 한체환, 고영기(高永基), 허달(許勳), 안기석, 허원, 김택영(金澤英), 하영주, 장계원, 윤소엽(尹蘇葉), 최민희(崔民姬), 박달모(朴達模)
<미술반> 김일영(책임자), 오일(吳一), 김일수(金一洙), 김억변(金億變)
<효과 조명> 박의달(朴義達, 책임자), 신기영(申基英)
<의상> 윤소엽[392]

이때 김파우가 제명[393]된 정확한 사유에 대해서는 입증 자료를 확보할 수 없어 더 자세히 알 수 없다. 하지만 다음 몇 가지 상황을 고려할 때 조직의 중심적 존재였던 그가 제명되어야 했던 경위를 어느 정도 유추해볼 수는 있

391) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.1049.
392) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.616. 한편 여기에 전일검의 이름이 안 보이므로 그는 고려극단에서의 활동 이후, 조선예술좌와 긴밀한 관계를 가지면서도 정식 배우로서는 활동하지 않았던 것으로 보인다. 그는 조선예술좌 제1회 공연 이후 일찍이 조선에 귀국해 얼마간 활동을 벌이게 된다.
393) 재정의 문제로 인해 1935년 6월에 제명된 김파우에 대한 성명서는 같은 해 9월 3일에 각 관계 방면에 배포되었다. (金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.562.)

다. 우선 준비 공연에서 과도기적 대중 영합주의 경향이 보인 기간 동안 김파우가 위원장으로서 조선예술좌를 이끌었던 것은 사실이다. 그러나 이런 경향은 유치진에 의하면 오히려 동경신연극연구회에서 더 뚜렷하게 나타났으며[394], 이 시기에 동경학생예술좌 창립공연에 대해 쓴 그의 글에는 그런 경향을 경계하려는 태도조차 엿보인다.[395] 게다가 조선예술좌의 재정 상황은 준비 공연에서 보인 그런 노력에도 불구하고 근본적으로 그것을 만회할 수 있을 정도로 긍정적인 효과를 가져다 준 것도 아니었다.[396] 그런 지속적인 경영상의 어려움은 무라야마의 알선에 의해 같은 해 7월 하순에 동경신연극연구회와의 합동에 대한 기운을 증가시키게 된다.[397] 김파우의 제명은 마치 이런 상황과 교차되듯이 이루어진다. 이런 상황은 고려극단에서 양 갈래로 갈라지게 된 이유 중 정치주의 청산의 문제가 가장 컸던 것처럼, 대중 영합주의적 방향성으로 물꼬를 튼 동경신연극연구회와의 합동 기운 속에서 김파우가 중요시했던 정치주의적 방향성[398]이 더 이상 효력을 갖기 어려웠던 것으로 짐작된다. 이런 상황 속에서는 모든 준비 공연과 극단의 정식 창단까지 이끈 그의 공헌에 비추어보면 '재정문제에 얽힌 내분'이 일어날 가능성은 충분하였다. 그의 제명은 요컨대 조선예술좌의 방향성 모색 안에서 대중 영합주의적 경향과 완전히 용해될 수 없던 극좌적 경향의 청산을 보여준다.

여기서 재일조선인 연극운동에서 학생극을 담당한 동경학생예술좌에 대해 언급할 필요가 있다. 이 시기 재일조선인 연극운동의 추진력의 강도를 가늠할 때, 동경학생예술좌의 동향도 하나의 중요한 척도가 되기 때문이다.

이들의 활동에 대해서는 그간 재일조선인 학생연극의 범주에서만 다루어지는 경향이 많았다.[399] 이는 이 단체의 이름이나 그들이 발행한 기관지인

---

394) 유치진, 같은 기사.

395) 동경학생예술좌 창립공연이 가졌던 대중 영합주의적인 경향은 김파우가 '진정한 농민의 모습은 조금도 느낄 수 없었'고, '단순히 무의미한 어구에 흥미를 느끼거나 비속한 조소만이 전면에 밀려있고, 극 전체를 통해 상당히 긴장감이 없다'는 언급을 통해 어느 정도 파악된다. (金波宇, 「六月劇評; 東京學生藝術座の第一回公演」, 『テアトロ』 2권 6호, カモミール社, 1935. 7, p.81.)

396) 朴慶植 編, 같은 책, p.794.

397) 朴慶植 編, 같은 책, 같은 곳.

398) 주체성 확보를 위한 이런 난해한 문제는 그가 3·1극장 시절 정치편중적인 연극 창조에 누구보다도 앞장섰던 사람이었던 만큼, 객관적인 정세 및 연극계 흐름의 변화에 적응하는 것도 사실상 쉽지 않았을 것으로 여겨진다.

399) 박영정, 같은 책, pp.120~133. 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 2000, pp.592~601. 정혜경,「1930년대 재일조선인 연극운동과 학생예술좌」, 『한국민족운동사연

『막(幕)』도 그들의 독자적인 활동을 기록·기술하는 데 몰두하였다는 점에서 연유한다. 그러나 동경학생예술좌의 창단공연이었던 제1회 공연(1935. 6. 4.)과 조선예술좌의 준비 공연이 거의 같은 시기에 이루어졌으며, 그 해 하반기에 일본 신협극단의 두 공연에 그들이 함께 찬조 출연한 사실만 보아도 두 단체 간의 관계가 밀접하였음이 짐작된다. 여기에서는 동경학생예술좌의 활동 가운데 특히 조선예술좌와의 상호관계를 유추해볼 수 있는 부분을 중심으로 살펴본다.

동경학생예술좌는 조선에서 학생극 및 작품 활동을 통해 알게 된 학생들이 동경에서 다시 만나 1934년 6월에 창단한 학생극 연구단체로 시작한다. 좌원에는 1933년 11월 극단 신건설이 공연하여 성황을 이룬 <서부 전선 이상 없다>에 출연한 주영섭(朱永涉)을 중심으로 마완영(馬完英)·이진순(李眞淳)·박동근(朴東根)·김영화(金永華)·김동혁(金東爀)[400] 등 15명이었고[401], 이들은 신건설사 사건을 전후하여 일본으로 건너가 처음에는 3·1극장 단원들로부터 지도를 받았다.[402] 하지만 프롯트의 활동부진과 제7회 공연 이후 내부적 혼란이 일어난 3·1극장을 지켜보던 이들은 6월 24일에 발회식을 갖고 동경학생예술좌를 출범시킨다. 이들의 활동규약을 보면 다음과 같다.

> 제3조: 우리 극단은 조선에 진정한 예술의 수립을 기약한다. 그를 위해 좌원 상호간의 종합적 극예술 연구와 고국 방문 공연을 하고 또한 일본 내지에 조선 향토예술을 소개한다.[403]

여기서 주목되어야 하는 것은 ①'고국 방문 공연을 한다'는 점과 ②'일본 내지에 조선 향토예술을 소개한다'는 내용이다. 첫 번째 목적은 1920년대 중반까지 성행하던 동우회연극단부터 시작해 극예술협회를 통한 형설회 및 토월회의 고국 순회공연의 선례를 따라 활동방식을 이어받은 것이라 할 수 있다. 두 번째 목적은 3·1극장 및 고려극단, 그리고 조선예술좌로 이어지는 변화 속에서 배태된 '진보적 민족연극 수립'의 활동방침과 상당히 유사한 부분

구』 Vol.35, 한국민족운동사학회, 2003, pp.5~50. 등이 있다.

400) 김동혁은 김동원(金東園)을 말한다.

401) 권영민 편, 『한국현대문학대사전』, 서울대학교 출판부, 2004, p.282. 「學生藝術座 俯瞰圖」, 『막』 제1집, 동경학생예술좌, 1936. 12, p.6.

402) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.504.

403) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, pp.504~505.

이 보인다. 원래 동경학생예술좌 좌원들은 와세다대학, 호세이(法政)대학, 니혼(日本)대학 등의 유학생들이 모여 '조선의 신극수립은 창작극에서'라는 모토를 가지고 있었으며, 동경에서 어느 정도 연극연구와 기술습득이 된 후에는 귀향할 의도를 가지고 있었다.[404] 그렇기는 해도 동경에 유학을 와 있는 신분으로서는 일본 극계 상황에 초점을 맞출 필요도 있었다. 이때 동경신연극연구회와 조선예술좌 등 전문극단들의 활동이 참고가 되었음은 물론이다.

동경학생예술좌는 창립 이후 '희곡 연구, 연기 연구, 관극, 극장 견학과 함께 정기적으로 혹은 수시로 좌담회를 열고 자체적으로 연극에 대해 교양을 쌓는 노력'[405]을 했지만, 같은 재일조선인 연극단체로서 그들은 이론 연구와 기술 연마에 대해 서로 영향을 주고받았다. 두 단체 간 유대관계의 측면이 가장 뚜렷이 보이는 것은 동경학생예술좌 창립공연에 대한 비판을 통해서이다. 동경학생예술좌의 제1회 공연 레퍼토리는 주영섭 작 <나루>(1막)와 유치진 작 <소>(3막)였다. 그 중 <소>는 조선예술좌가 창립공연(1935. 11. 25·26.) 이후 지구 공연에서 자주 상연되었으므로 후술하도록 하고[406], 여기서는 <나루>의 비판내용을 살펴보기로 한다.

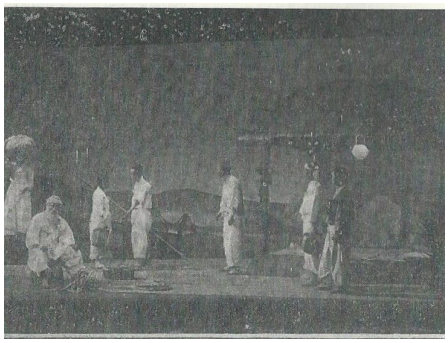

그림10: 동경학생예술좌 <나루>의 한 장면(표지사진, 같은 책, p.215.)

그림11: 동경학생예술좌 <소>의 제1막 장면(「東京學生藝術座所演 『소』의 舞臺面」, 『동아일보』, 1935. 6. 11.)

404) 「學生藝術座 俯瞰圖」, 같은 기관지, pp.8~10.
405) 유치진, 같은 글.
406) 재일조선인 연극운동에서 상연되었거나 예정된 작품들은 당시의 객관적인 정세로 인해 전문극단, 학생극단에 상관없이 선택되기도 하였다. 유치진 작 <소> 또한 동경학생예술좌에서 상연된 이후 조선예술좌의 지구 공연에서도 상연되었는데, 이에 대한 분석은 4장 2-2.3.에서 자세히 다룬다. 아울러 동경학생예술좌 제2회 공연에서 상연된 유치진 각색의 <춘향전>에 대해서는 조선예술좌가 상연한 장혁주(張赫宙) 작 <춘향전>과 연관되는 범위 내로 4장 3-3.2.에서 다루도록 한다.

희곡 <나루>는 주영섭의 처녀작으로 그 내용에는 당시 조선 농촌이 피폐해져 가는 모습이 그려져 있다. 이 극은 마을 사람들을 떠나보내는 마지막 장소인 나루터가 배경이 되고 있는데 이런 소재 선택에서도 그가 가졌던 서정성이 드러난다. <나루>의 내용은 다음과 같다.

나루터 초막에서는 청춘의 힘을 건강히 발산하지 못하는 시골청년들(칠석, 병식, 셋째)이 대낮부터 노름을 하고 있다. 어디까지나 심심풀이로 하는 투전이지만, 기회만 되면 누군가를 호구로 잡고 술이나 먹으려는 속셈 밖에 없다. 그들의 대화를 통해 오늘 서울에 사는 지주의 머슴에 팔려가는 입분이와 그녀를 사랑하는 길용(吉龍)의 이별이 예견된다. 이윽고 장작 짐을 나르는 둘재 조부와 늙은 뱃사공인 장손 조부가 나룻배를 타고 들어와 초막에서 대화를 나눈다. 그들은 소작권이 생긴 이래 점점 피폐해진 마을 상황을 한탄하면서도 좋았던 과거 얘기를 하며 현실을 체념한 모습을 드러낸다. 백원에 팔려가는 입분이를 데려온 고모가 나루터에 나타나고 길용이가 배로 그들을 건네준다. 그 사이에 장손이 들어와서 자기 조부에게 밤낮으로 술을 먹고 노름만 하는 병식과 정신적으로 깨어있는 최 선생을 비교하면서 최 선생의 가르침에 마음을 설레어 한다. 초막으로 돌아온 길용은 입분이를 따라 서울에 가기를 결심한다.

이렇듯 이 희곡은 떠나가는 인물들의 이야기를 통해 초라해져가는 마을의 모습을 나타내고 있는데, 야학에 대한 장손의 들뜬 마음을 삽입시킴으로써 미래에 대한 한 가닥 희망을 남겨주고 있다. 이처럼 이 극은 동적인 움직임이 적고 젊은이들의 노름과 두 조부의 느린 대화를 통해 사건이 진행된다. 이런 서정적인 형식은 공연의 상연에서도 그대로 들어나 하나의 결점으로 지적되기도 하였다. <나루>를 직접 관극한 전일검은 이 공연에 흐르는 시적인 분위기를 비교적 높게 평가하는 한편, 부족한 부분을 다음과 같이 언급하였다.

> 作者 朱永涉君이 直接 演出하엿다는 데서 長點이 잇고 또 단점이 잇엇다. 全體를 通하야 '詩'를 百퍼센트로 살려냇다는 長點과 演技者들에게 'シバヰ(연기=인용자 주)'를 너무 시켯다는 短點이 그것이다. (중략) '나루'를 보고 연기자의 한 사람으로서 切實히 느낀 바가 잇다. 그것은 다름이 아니라 노름하는 대목의 연기다. 이것은 연습을 구경할 때에도 느낀 바이지마는 演技者를 이 '손님'을 앞에

두고 演技를 보여준다는 것을 잊어버렸다는 點이다. 現實을 고대로 舞臺에 옴겨 놋는 것이 아니라 現實을 본따서 그럴 법하게 보여주어야 한다는 것을 몃번이고 말하고 싶다.[407]

여기에는 그가 보기에 탐탁치 못한 연기의 두 가지 방법이 지적되어 있다. 그 중 하나는 <나루>에 흐르는 시적 분위기에 맞춰진 배우의 연기이다. 즉 배우들의 연기가 체념적 상황으로부터 도출되는 서정적인 분위기에 휩싸여 결과적으로 현실적이지 못하다는 점이다. 이런 연기가 전일검이 생각하는 리얼리즘 연기와 거리가 멀게 느껴졌음은 물론이다. 또 하나는 그런 연기와 반대로 현실적인 모습 그대로를 보이려고 하는 나머지 무대 위에서 실제로 노름을 해버렸다는 점이다. 무대 위에서는 자신의 행동과 상황이 관객에게 하나의 정보로서 전달되는 것이 중요하다. 관객의 요소를 염두에 두지 않은 노름 장면은 하나의 유희로밖에 전달되지 못했을 것이며, 그들의 대화 속에 암시된 다음과 같은 중요한 대사의 의미도 약화되었을 것이다.

바위 : (울면서) 난 집에 가서 아버지한테 이를 테야. 내 돈 다-빼섰다고.
七石 : 맘대루 해라. 이 자식! (주먹을 든다)
바위 : 아니야 갈 테야. (울면서 달어나다가 마주 들어오는 거지와 마주친다. 셋이서 배를 쥐고 웃는다. 거지는 못마땅하다는 듯이 침을 탁 뱉고 下便으로 가서 타다 남은 잠작덤이에 불을 붙이고 앉아서 담배를 피운다)
七石 : 에비가 장수지. 저런 것도 아들이라고 맨들어놨으니.
셋재 : 그래두 우리 동리선 제일가는 사위감이라나. 요즘엔 중매부가 문턱에 달게 드나든대.
炳植 : 제 딴에 그래두 툇자만 부른다네.
셋재 : 아이구 하느님 맙시사. 고 모양에 또 툇자를 놔.
七石 : 그러기에 돈이 장수지 힘이 장순가.
셋재 : 참 돈이 장수야. 입분이도 오늘밤엔 서울로 시집간다네.
炳植 : 시집이 무슨 시집이야. 百원에 팔려간다는데.
셋재 : 그래두 제 서방 찾아가니깐 시집가는 게지 뭐야.

---

407) 전일검, 「東京·學生藝術座의 第一回 公演을 보고서」 상, 『동아일보』, 1935. 6. 11.

병식 : 팔려가는 것두 시집인가.
셋재 : 팔려가던 외상으로 가던 시집가는 게지 그럼 뭐야.
병식 : 이 자식아 돈에 팔려가는 게 시집가는 게야.[408]

이처럼 <나루>에서 나타나는 '딸 팔기' 모티프는 노름 장면 속에서 희화화되고 있으며 조부들의 대화 속에서도 체념된 것으로서 다루어진다. 이는 작가 나름대로 비극적인 소재에 대한 마을의 처참한 상황을 극대화시켜 보여주려는 하나의 역설적인 표현인데, 이마저도 미숙한 연출과 연기 때문에 온전한 효과를 거두지는 못하였다. 이런 점은 이 시기 동경학생예술좌의 예술적 역량의 한계를 드러내고 있으며, 특히 리얼한 연기에 대한 균형 잡기가 제대로 이루어지지 못했음을 의미한다.

그럼에도 불구하고 전일검이 "'시'가 흐르고 있다"면서 <나루> 상연을 긍정적으로 평가한 이유는 길용과 장손의 마음에 싹튼 현실타파의 의지가 감지되었기 때문이다. 주영섭의 이런 극작술은 일본 및 조선에서 프로극 단체에 대한 탄압이 심해진 상황 이후에도 검열을 통과할 수 있게 하는 하나의 우회적 방법을 보여준다. 전일검이 이런 극작술에 호감을 갖게 된 것은 이 작품이 갖는 투쟁심 내면화의 기획 자체가 그가 쓴 <아버지들>의 극작술을 답습했기 때문이다. '딸 팔기'라는 비극적 소재를 희화화시키거나 체념적인 것으로 다루어 표면적으로는 격한 감정의 표출이 없어도 현실에 대한 개혁을 촉구하는 의식이 전일검에게 안 보였을 리 없다.

하지만 이런 전문적인 시각은 일반 관중들에게 전달되지는 못하였다. 이 단체의 회원 중 한 사람이었던 김용길(金鎔吉)이 이 공연에 대한 관중들의 반응에서 스스로 기대했던 기대치를 완전히 수정하고 다음과 같이 낮게 평가했다.

> 戱曲을 除外하고 그外의 모든 部分은 그 戱曲을 그 戱曲으로서 살렷슬 뿐이다. 그러면 관중에게 웃음과 만족을 주엇슬 뿐이고 그外 아무것도 보여준 것이 업다면 劇藝術로서의 사명을 遂行치 못하엿다 할 것이니 이것은 누가 책임을 질 일인가? (중략)
>
> 朱永涉 作 '나루'도 墮落한 農村의 씩씩한 靑年을 끗까지 그대로 끗맛추고 또

408) 朱永涉, <나루>, 『新東亞』第5卷 第7號, 東亞日報社, 1935. 7. 1, p.184.

純眞한 吉龍이는 단지 純眞하얏슬 뿐이다. 純眞한 靑年일수록 眞理에 불탈 것이 아닐까? 장손이는 希望을 期待하는 퍽 사랑스러운 人物이엿다.[409]

이처럼 그가 실망감을 토로한 것은 희곡에 내재된 현실타파의 의도가 실제 공연에서 효과적으로 표출되지 못한 데에서 연유한다. 환언하면 동경학생예술좌의 좌원들 중에도 <나루>가 갖는 내면화된 투쟁심에 열렬한 기대를 건 사람들이 있었음을 방증한다. 여기에 동경학생예술좌 결성 당시 내건 '향토예술의 소개'라는 ②의 목적 안에 1930년대 중반까지 혁명적 전통을 지고수한 재일조선인 프로극운동과 유사한 지점이 보인다고 하겠다.

동경학생예술좌와 조선예술좌가 긴밀하게 상호작용하였다는 사실을 방증하는 다른 사실도 있다. 그것은 같은 해 조선예술좌의 창립공연이 이루어지기 전 9월 27일부터 10월 6일까지 축지소극장에서 상연된 신협극단의 <이시다 미츠나리(石田三成)>(4막8장)에 이 두 극단이 찬조 출연한 사실이다.[410] 두 극단의 좌원들의 이름은 배역에는 보이지 않고, 엑스트라적인 존재로 참여했으므로 작품내용은 생략하지만, 같은 공연에 출연함으로써 두 극단 사이의 관계가 한층 더 두터워졌을 것이다.[411]

---

409) 金鎔吉, 「東京、學生藝術座第一回 공연을 끗내고 그 한사람으로서의 後感」(下), 『조선중앙일보』, 1935. 6. 14.

410) 早稲田大學 演劇博物館 소장, 「新協劇團 創立一周年記念公演 石田三成 팸플릿」.

411) 한편 무라야마는 이 공연에서 동경신연극연구회를 이끈 최병한의 모습이 없었던 사실은 그에게 두 조선예술좌와의 결합을 제안하게 되는 하나의 중요한 계기로서 작용했을 것으로 여겨진다. 3·1극장의 작품분석에서 살펴봤듯이, 무라야마의 <아편전쟁>은 최병한에 의해 번역 및 연출된 바 있다.

그림12: <이시다 미츠나리>의 한 장면
(倉林誠一郎, 『新劇年代記 戰中編』, 白水社, 1972, p.127.)

그림13: <이시다 미츠나리>에 찬조 출연한 동경학생예술좌 좌원들
(표지사진, 『아담문고 미공개 자료 총서 2013』 12권, 소명출판, 2013, p.216.)

이 시기에 조선예술좌의 위원장 활동을 왕성하게 했던 김두용 또한 동경학생예술좌와의 협동 작업에 적극적인 태도를 보였다고 판단된다. 이 시기에 두 극단 사이의 관계에 응집력이 생기고 연극공연에 대한 비슷한 의지가 확인되기 때문이다.

<이시다 미츠나리>에 대한 김두용의 시각은 두 극단의 이후의 활동 방향성에 대한 암시를 주고 있다는 의미에서 주시할 필요가 있다.

> 비판 받어야 하는 부분이 많이 있다. 첫째로 흥미본위가 갖는 대중성과 진정하게 프롤레타리아문학이 가져야 하는 대중성 사이에는 명백히 구별되어야 하는 어떤 것이 존재한다는 것이다. 두 번째로는 역사문학에 있어 확고한 세계관을 결여하며 혹은 마비하게 하는 것이라면 그것은 부르주아문학의 길로 갈 수밖에 없다는 것이다. 이는 신극에 있어서도 마찬가지다. 전에 프롯트 시대에는 그 예술성 결여 때문에 큰 오류를 범하였다는 말을 듣곤 한다. 이것은 사실이다. 그러나 그 예술성이라는 것을 사상성이 배제된 것과 연결시키려고 할 때 그것은 신극이면서 신극이 아닌, 진보적 연극이면서 진보적 연극이 아닌 방향으로 흘러가지 않을 수 없게 될 것이다. 이는 신협에 대해서는 일반적으로 그리고 신극운동에 대해서는 대담하게 엄정히 자기비판 되어야 할 것이다.412)

그의 비판은 단지 신협극단의 <이시다 미츠나리> 한 작품에 대해서만 쓰

412) 金斗鎔, 「作者の意圖はどこ? 轉向非轉向の比喩劇 劇評石田三成に就て」, 『社會運動通信』, 1935. 10. 1, p.7.

인 것이 아니다. 흥미 본위로 빠지기 쉬운 대중성에 대한 그의 비판적인 시각은 극작술에서부터 일본의 신극이나 진보적 민족연극 상연방식에까지 폭넓게 해당된다. 김두용이 비판적 시각을 강하게 내세운 것은 조선예술좌의 준비 공연에서 대중에 아부하는 공연방식에 대한 반성이 있었기 때문이다. 사실상 이런 '안이한' 경향 자체는 신극의 대동단결 제창 이후 일본 신극계의 주된 흐름이기도 해다. 김두용의 강인한 포부는 그가 조선예술좌의 리더였으므로 좌원들의 생각을 어느 정도 반영한 것이었으며, 같은 작품에 참여한 동경학생예술좌 좌원들에게도 어느 정도 영향을 미쳤을 것이다. 즉 김두용의 언급 속에 두 단체가 이전에 가졌던 흥미 본위의 대중성과 절연(絶然)한 대중성에 대한 새 방향에 대한 의욕이 보인다.

여기에서 중요한 것은 그런 의식 속에 막연한 대중성의 지향성을 지양해 진보적 민족연극 수립으로 나아가는 방향성이 보인다는 점이다. 특히 <이시다 미츠나리>의 공연 이후 11월 말에 상연된 조선예술좌 제1회 공연은 한·중·일 세 나라의 극동 연극 경연이라는 의미에서도 주목을 받았다.[413] 이는 진보적 민족연극에 대해 그들이 제시할 수 있는 조선성이라는 고유의 가치에 스스로의 초점을 맞출 수 있는 기회가 되고, 재일조선인 연극운동의 예술적 의욕이 응결되는 계기가 되었다. 이런 상황을 가까이에서 느낄 수 있었던 학생예술좌 좌원들에게 연극운동에 대한 큰 암시를 주었을 것이다. 조선예술좌의 제1회 공연의 인사말에는 다음과 같이 조선성 형상화에 대한 강한 의지가 드러나 있다.

> 앞으로 어떤 활동을 어떻게 해 나갈지에 대해서는 그저 이제부터의 실제 활동을 통해 대중 여러분들 앞에 명확히 드러나게 될 것입니다. (중략) 저희는 앞으로 진실로 일본 내에 있는 조선인의 생활을 바탕으로, 그 위에 우리들 배후에 있는 우리가 태어난 그리운 고향의 생활 경험 위에 서서 참답고 좋은 연극을 수립해 가고자 합니다.[414]

여기에 보이는 '고향의 생활 경험 위에 서서'라는 부분이 강조되고 있는

---

413) 이때 상연된 공연은 신협극단의 <단층(斷層)>(5막), 중극희극좌담회(中國戲劇座談會)의 <결정(決定)>(1막), <시찰전원(視察專員)>(5막)이었다. (「注目すべき３つの劇団大公演近し、新協、朝鮮芸術座、中国戯劇座談会、築地小劇場で」, 『社会運動通信』, 1935. 11. 15.)

414) 札幌大学 도서관 소장, 「御挨拶 -総立第一回公演を迎えて-」, 1935. 11.

데, 이는 사실상 현실성의 무대적 형상화에 대한 의지로 읽어도 무방할 것이다. 조선성과 현실성을 '진실로' 표현하려면 리얼리즘 상연의 구체적인 구현방식이 필요함은 물론이다. 따라서 조선예술좌 제1회 공연 이후에는 특히 리얼리즘 상연에 대한 고차원적인 노력이 이루어지게 된다.

리얼리즘 연극의 구현방식에 대한 재고 역시 같은 시기 김두용이 가졌던 견해가 참고할 만하다. 신협극단이 같은 해 11월 16일부터 조선예술좌의 제1회 공연 직전인 24일까지 상연한 히사이타 에이지로(久板榮二郎) 작, 무라야마 연출의 <단층(斷層)>(5막)에 대한 그의 비판 속에는 특히 '예술성'을 어떻게 인식했는지가 엿보인다.

> 물론 이(=<단층>)를 통해 씨(=히사이타)의 오늘날의 경향을 바로 단정 짓는 것은 성급할 수 있다. 그러나 여기에도 씨가 '예술성'에 착안한 것과 동시에 다른 한편으로 계급에 대해 쓰는 것에 대해서는 약간 용이한 태도로 나아가려는 경향이 보이지 않을까? (중략) 어쨌든 오늘날 일본의 프로작가들에게 프롤레타리아 생활은 여전히 알 수 있는 것이 못되고 쓰려고 하는 것이 못되는 것이라 하면서 방치해놓는 한 경향을 이 단층에서도 확인할 수 있다. 그러나 그것은 프롤레타리아연극의 진정한 길을 개척하는 데까지는 이르지 못한다. 나는 작가에게 이 길에 주시해야할 임무에 대해 간절한 말을 덧붙이고 싶다.[415] (괄호 안은 인용자 주.)

이런 그의 생각 속에는 당시 이미 악화된 객관적 정세 속에 있었으나 일본 신극계의 안이한 흐름과는 다르게 김파우가 가졌던 극좌적 경향으로 다시 돌아가 오히려 그것을 발전시키는 방향으로 나아갔음이 보인다. 예술성과 리얼리즘에 대한 이런 사고는 재일조선인 프로극운동과 그들이 놓여 있던 현실적인 입지에서 심화되어 나온 것이다. 현실을 개혁하려는 이들의 의지는 동경학생예술좌와의 만남과 상호간의 교감을 통해 진보적 민족연극 수립의 새로운 방향성을 낳게 하였다. 그 무대적 형상화 과정은 조선예술좌의 작품 상연에서 구체적으로 제시된다.

---

415) 金斗鎔,「新劇コンクールへ提出の久板栄二郎作「断層」不安の人々　これが今日のリアリズムか？」, 『社会運動通信』, 1935. 11. 22, p.7.

2.2. 리얼리즘 상연의 총체적 구현
: <서화(鼠火)>, <토성랑(土城廊)>

1935년 11월 25·26일 양일간 조선예술좌의 창립을 알리는 제1회 공연이 축지소극장 무대에서 개최되었다. 상연 목록은 이기영(李箕永) 원작, 한홍규 각색, 이홍종 연출, 김일영 장치의 <서화(鼠火)>(3막 5장), 그리고 한태천(韓泰泉) 작, 안영일 연출, 오일(吳一) 장치의 <토성랑(土城廊)>(1막)이었다. <서화>는 1933년도에 조선일보 지면(5.30.~7.1.)에 연재된 중편 소설이며, <토성랑>은 1936년도 동아일보 신춘문예 1등에 당선된 희곡이다. 둘 다 조선의 악착스러운 현실의 삶을 담아내고 있는데, 특히 집안에서의 모습보다도 집과 연결된 야외의 묘사에 더 중점을 두고 있다는 공통점이 있다. 이러한 점은 무대 위에서 구현되는 장면의 모습과 연관되는데, 특히 준비 공연에서 자주 상연된 <빈민가>와 같은 실내 위주의 장면과는 차이가 있다. 각 공연의 형상화에 접근하기 전에 우선 두 작품의 내용을 파악해야 한다. <서화>는 3·1극장 때부터 활동하던 한홍규가 3개월 동안 각색한 것으로 내용적으로는 원작을 벗어나지 않았지만 그 나름대로의 의도가 가미된[416] 만큼, 공연 팸플릿에 실린 해설을 참조할 필요가 있다. 각색된 <서화>[417]의 내용은 다음과 같다.

> 【해설】 마을의 젊은이들이 무엇보다도 기대한 서화(주 구정 15일을 전후하여 농촌에서 하는 유희로 들에 불을 던져 그 기세를 겨룬다)
>
> 놀이하는 날. 돌연히 옆 마을에 올라간 불길을 향해 이쪽에서도 어깨에 힘을 준 패거리가 뛰어갔지만, 그건 아이들의 단순한 장난에 불과하였다. 누구보다도 실망한 건 돌쇠와 성선(成先)이었다. 돌아오는 길에 돌쇠는 과부의 아들로 백치인 응삼(應三)이가 소를 판 돈을 가지고 있음을 알고 성선이와 함께 오늘 밤 그

416) 黃東軾, 「朝鮮藝術座의 第一會公演을 압두고」, 『조선일보』, 1935. 11. 25.

417) <서화>의 공연진은 다음과 같다.
연출: 이홍종(李洪鐘), 조수: 한효동(韓孝東), 장치: 김일영. 돌쇠: 이화삼, 김첨지(그의 부): 한홍규, 박성녀(朴性女, 그의 母): 하영주, 순임(順姙, 그의 妻): 윤소엽, 돌이(그의 동생): 황소, 응삼(應三, 백치): 허달, 입분(立粉, 그의 妻): 최민희, 과부(그의 母): 장계원, 정주사(鄭主事, 지주): 홀경운(洪京雲), 광주(光朝, 그의 아들 대학생): 석동암, 그의 모: 하영주, 구장(區長): 안영일, 원준(元俊, 面書記): 윤북양, 순칠(淳七): 한윤환, 완득(完得): 김택실(金澤實), 성선(成先, 돌쇠의 친구): 김현명(金玄明), 남서방(南書房): 허원. (札幌大学 도서관 소장, 『朝鮮藝術座創立大公演』 팸플릿.)

를 도박장으로 유인하는 술수를 부린다. 그날 동경 유학에 갔던 지주의 아들 광조(光朝)가 몇 년 만에 귀국한다.

다음날 응삼이의 돈을 등친 돌쇠는 잔뜩 술에 취한 채 집으로 돌아온다. 과부가 돌쇠에게 덤벼들려 했지만 무서운 그의 서슬에 그만 물러설 수밖에 없었다. 면서기인 원준(元俊)이는 응삼이의 처인 입분(立粉)이에게 욕정을 품고 있었는데, 과부로부터 도박 사건을 듣게 된다. 그는 돌쇠를 탐탁하지 않게 여기고 있었기 때문에 그 일(돌쇠가 응삼이의 돈을 등친 것에 대한 과부의 분풀이)을 맡기로 한다. 아무도 없는 틈을 타 입분이를 덮치려고 했으나 응삼이에게 들켜 도망치는 그날 원준이는 지주와 구장(區長)에게 '풍기문란'이라는 헛소문을 내어 동회가 열리도록 한다.

한편 입분이의 입장에서는 백치인 남편에게 불만을 느끼는 동시에 남성적인 돌쇠에게 마음이 끌리고 있었다.

동회는 마을 사람들이 모인 자리에서 열렸다. 원준이는 돌쇠에게 도박죄 및 간통죄를 덮어씌우고 제재를 요구하지만 광조는 그것을 계급적으로 비판하고 돌쇠의 편을 든다. 분개한 응삼이는 원준이에게 덤벼들자 동회는 혼란 속에서 중지된다.

광조 덕에 봉건적인 꿈에서 깬 돌쇠는 새로운 희망을 막연하나마 인식한다.

다음날 밤 돌쇠와 만난 입분이 둘 사이에 광조 집에서 시작될 야학에 다닐 언약이 맺어진다.[418] (괄호 안은 인용자 주.)

해설을 통해 알 수 있는 원작 소설과의 차이는 전체적인 시간 압축과 돌쇠·입분이가 계몽된 정도의 차이다. 우선 계몽된 정도의 차이에 대해 살펴보면 원작에서는 돌쇠와의 내연관계가 알려지자 입분이는 원준이로부터 치욕을 당하려는 순간 스스로 성을 내어 위기를 모면하지만, 각색본에서는 응삼이에게 들켜 원준이가 도망가는 것으로 되어 있다. 이는 자연스럽게 동회에서의 원준이에 대한 응삼이의 분개로 이어진다. 즉 입분이의 의식적인 행동을 응삼이가 대신한다는 것인데, 이로써 입분이가 계몽된 정도를 낮출 수 있는 반면 응삼이의 의식은 높이는 결과가 되어 천치여야만 하는 그의 성격 일치가 깨져 개연성 확보가 충분히 이루어지지 못한 점을 드러낸다. 또한 돌쇠의 경우를 보면 원작에서는 자신이 저지른 행동에 대해 마을사람들에게 어느 정도 정당한 이유를 제시할 수 있는 의식적인 인물로 나와 있는데 비

418) 札幌大学 도서관 소장, 같은 팸플릿.

해, 각색본에서는 그의 의식 수준이 낮아 '광조에 의해 봉건적인 꿈에서 깬' 인물로 설정되어 있다. 원작에서도 광조의 의식적 발화가 돌쇠에게 용기를 북돋아주기는 하지만, 그 일 때문에 입분이와 함께 광조가 시작한다는 야학에 가기를 결심하게 될 정도는 아니다.

이와 같이 두 인물의 계몽이 덜 된 모습은 이 각색본의 시대배경이 1910년대로 설정되어 있는 것과 관련된다. 말하자면 그것은 조선의 현실에 대한 아나크로니즘적인 시각을 통해 이 작품 속에 있는 계급의식을 높이려는 계획에 따른 것으로 보인다. 이 극에서 보이는 계몽의식과 계급의식의 결합은 예컨대 1920년대 초·중반에 보였던 일본 유학생 단체들의 연극 활동에서 자주 보였던 단순히 계몽극적인 성향의 극이 가졌던 의미망을 확장한다. 즉 돌쇠의 변화된 의식을 광조에게서 들은 계급적인 비판에 의한 산물로 설정함으로써 등장인물들의 심리적 변화에 계급의식에 대한 동기를 부여하고 있는 것이다. 당시의 객관적인 정세와 그에 따른 조선예술좌의 공연 형상화 방법의 변화를 놓고 볼 때, 계급의식 계발을 위해 다시 한 번 계몽극적인 요소를 가미하고 있다는 사실은 계급의식을 심화시킬 수 있는 또 다른 진전된 방법으로 해석된다. 3개월에 걸친 한홍규의 각색 의도는 바로 여기에 있었을 것이다.

덧붙여서 말한다면 극 속에서 조선의 현실을 변화시킬 수 있는 가능성을 제시하는 인물로 나오는 동경유학생인 광조의 형상화 속에 조선예술좌 단원들의 지향점이 적지 않게 반영되었을 것으로 여겨진다. 다만 돌쇠와 입분이에게 보이는 의도적인 의식 수준의 퇴화와 광조에게 투영된 조선예술좌 단원들이 가졌던 진전된 계급의식이 극의 현실성을 다루는 변화의 맥락에서 볼 때, 일보 퇴행한 감도 없지 않다. 그러나 이는 당시 단원 중에서도 젊은 층에 속했던 한홍규의 "희곡적 구성으로는 아직 미숙한"[419] 솜씨 때문이었을 뿐, 그가 계급성을 약하게 표현하려고 했다는 것은 아니다.

그처럼 희곡의 구성적인 면에서 다소의 약점이 있기도 했지만, 다른 한편 실제 상연에서는 조선성의 다양한 부각을 통해 계급성 표출의 한계가 거의 무마될만치 높은 완성도를 보였다. 이 공연 성공의 주된 원인은 '서화'라는 소재가 가지고 있는 민족 고유의 전통성과 야외장면의 무대적 구현에 대한 새로운 시도가 큰 효과를 거두었기 때문이다. 이 극에 대한 평가는 이 창립

419) 黃東軾, 같은 글.

공연에는 직접 참여하지 않고 객관적인 입장에서 이를 관극한 전일검의 글[420]을 통해 알 수 있다. 그에 따르면 이 공연의 성공은 특히 무대기구를 최대한으로 활용한 기술적 혁신에 의한 부분이 컸음을 알 수 있다. 그 중에서도 쿠펠호리존트(Kuppelhorizont)[421]를 사용한 야외장면의 연출 효과에 대한 다음 언급은 <서화>가 이룩한 뚜렷한 성과로서 주목된다.

> 特히 現在 朝鮮의 劇作家의 가장 頭痛거리가 되고 잇는 狹窄하고 貧弱하고 평면적인 朝鮮의 實生活을 如何히 舞臺에 올릴까?-라는 問題도 이 '호리존트·씨스템'의 驅使로 어느 程度까지 解決될 것이라고 밋는다.
>
> 例를 들면 朝鮮의 創作劇을 上演할 때에 舞臺全面을 室內로 하랴면 朝鮮의 一般家屋이 너무도 狹小하고 單調로워서 舞臺全體를 채울 수 업는 形便이다. 實生活에 잇서서 階段 하나 가지지 못한, 아무런 屈曲도 變化도 업는 極히 平面的인 舞臺가 되고 만다.
>
> 今後의 朝鮮의 舞臺美術家, 또는 劇作家들은 舞臺全面을 室內로 쓰는 것은 可及的으로 避하고 그의 素材를 主로 自然에서 取하여오도록 努力하려야 할 것이다. 朝鮮의 自然, 그 中에도 조선만이 가진 맑고 깨끗한 하늘은 '호리존트'를 使用한다면 크다큰 效果를 낼 것이다.
>
> 이것은 精巧한 '쿱벨호리존트'를 가진 東京 築地小劇場에서 活動하는 '朝鮮藝術座'와 '學生藝術座'가 벌서 실현하엿고 어느 程度까지 成功하엿다.

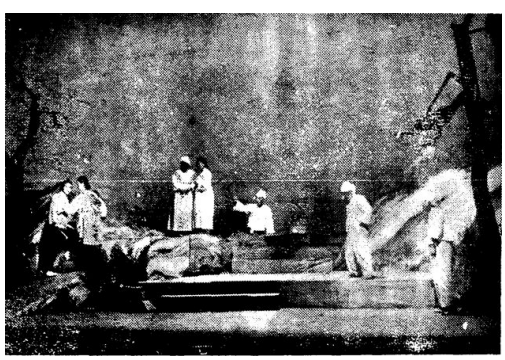

그림14: 조선예술좌 <서화>의 한 장면
(전일검, 같은 글.)

420) 전일검, 「조선신극운동의 당면과제② 호리존트, 씨스템」, 『조선일보』, 1936. 5. 12.
421) 사이클로라마의 독어명칭인 호리존트에는 안쪽으로 굽은 쿠펠호리존트와 수직적인 룬드호리존트(Rundhorizont)가 있는데, 전일검의 글에는 그것들의 차이가 소상하게 기술되어 있다. (전일검, 같은 글.)

일반적으로 호리존트는 조명에 의해 날씨·구름과 같은 하늘의 변화와 공간적인 깊이의 표현이 가능하다. 원작이 소설인 만큼, 이 극에서 호리존트는 각색을 통해 압축된 시간의 결과를 나타내는 데에도 효과적으로 쓰였을 것이다. 원작에서 열흘 이상이 필요한 시간의 결과는 각색본에서는 3일 안으로 일어난 사건으로 되어 있으며, 그런 압축된 내용에 맞게 무대장치의 고차원적인 표현기법이 강구되었을 것이다. 각색된 <서화>의 무대장면 구분과 시간 경과는 다음과 같다.

프롤로그 · 어느 마을의 변두리
第一幕 · 돌쇠의 집
第二幕 · 一場 · 전장과 같음 · 다음날 오후
二場 · 응삼이의 집 · 그날 초저녁
三場 · 정주사의 집 · 그날 밤
第三幕 · 전장과 같음 · 다음날 저녁
에필로그[422]

여기에는 돌쇠의 집, 응삼이의 집, 정주사의 집으로만 대충 표시되어 있지만, 실제 무대장면은 전일검의 언급과 무대사진을 통해서도 알 수 있듯이, 조선성을 표현하기 위한 야외 풍경의 구현에 많은 노력을 기울어졌을 것이다. 호리존트의 효과적인 사용은 전일검도 언급하고 있듯이 평면적인 무대가 보다 입체적으로 보이게 하는 시각적 효과를 낳는다. 실제로 <서화>는 무대미술이 호평을 들었는데[423], 여기에는 3·1극장에서 소도구 등의 역할을 맡아온 김일영의 활약이 컸다. <서화>를 입체적으로 보이게 한 무대장치의 발전에서 중요한 점은 특히 이런 높은 차원의 무대기술이 조선성을 나타내기 위한 방편으로서 도입되었다는 사실이다. 조선성의 구체적 표현을 위해 강구된 <서화>의 무대장치는 조선의 현실을 충실히 나타내고자 했기 때문에 각 인물들의 심리적 묘사에 대한 표현력까지 갖추었음은 물론이다. 각색본에서 노정된 계급성 표출의 불충분성은 이런 무대적 표현에 의해 보완된 면이 많았을 것으로 여겨진다. 즉 <서화>에서 인물들의 심리묘사까지 치밀

422) 札幌大学 도서관 소장, 같은 팸플릿.
423) 村山知義 「二つの民族演劇」, 『文學界』 3巻2号, 文藝春秋, 1936. 2, p.192.

하게 계산된 무대기구의 최대한의 활용도 덕분에 가조선성과 계급성은 어느 정도 융합되었을 것이다. 그 모습은 예컨대 한 집 안에서 가족들의 대화 위주로 극이 진행되는 <빈민가>의 리얼리즘 구현방식과는 달리, 호리존트가 만들어내는 심리적 표현을 통해 한층 진전된 표현력을 보였을 것이다. 평면적인 리얼리즘 공연의 방식은 <서화>를 통해 보다 입체적인 것이 되었으며, 인간생활의 자세한 표현 속에 계급의식을 담을 수 있었다는 의미에서 이 극은 계급성 표출의 또 다른 방법을 제시했다고 할 수 있다.

그렇다면 이날 <서화>와 함께 무대에 오른 <토성랑>[424]의 공연은 어땠을까. 사실 <토성랑>에 대해 자세히 알 수 있는 자료는 찾아보기 어렵다. 이는 자연스럽게 희곡에 대한 자세한 분석의 필요성을 의미하는데, 먼저 희곡의 줄거리부터 알아보도록 하자.

평양의 외성(外城)으로 불리는 빈민굴의 한 집에는 삶이 어려워 만주로 팔려갔다가 아편 중독자가 되어 돌아온 덕실이 앉아 있다. 그의 어머니와 장손 어머니의 대화를 통해 4년 기한으로 둘째 딸 덕순이마저 350원에 팔리고 오늘 밤차로 만주로 떠나게 된다는 사실이 전해진다. 덕실 어머니는 덕순이의 짐을 꾸리다가 거울을 사러 집을 나갔는데, 덕실이는 그 사이에 동생 짐에서 옷을 꺼내 집을 나가버린다. 덕순이, 그의 애인 순팔이, 예쁜이 등 이 동네에 살고 있는 젊은이들은 대개 양말을 짜는 공장에서 일을 하는데, 예쁜이와 덕순이는 어렸을 때 팔린 적이 있고 또 커서도 자유롭게 연애도 못하는 자신들의 '팔자'를 원망한다. 예쁜이는 성삼이와의 사이에 난 소문 때문에 그녀의 남편에게 힘으로 질질 끌려가고, 동네 사람들의 조롱거리가 된다. 이윽고 덕순이의 옷이 없어졌다는 사실이 알려지게 되고, 덕실이가 전당포 쪽에 있다는 이야기를 순팔이에게 들은 덕실의 어머니는 한탄을 하면서 그녀를 데리러 나간다. 덕순이와 순팔이는 서로 헤어져야 하는 현실 앞에 기약 없는 만주에서의 재회를 약속해보지만, 순팔이는 이런 비극적인 삶의 원인을 자본가들의 행실에서 찾으려 한다. 아편을 맞고 정신을 되찾은

---

424) <토성랑>의 공연진은 다음과 같다.
연출: 安英一, 장치: 吳一. 덕순(德順): 윤소엽(尹蘇葉), 덕실(德實, 그의 언니): 장계원, 덕실의 모: 최민희(崔民姬), 순팔(淳八, 덕순의 연인: 윤북양, 그의 모: 하영주(河英珠), 장손: 황소(黃蘇), 그의 모: 하영주, 언년(彦年): 하영주, 그의 남편: 이화삼, 성삼(成三): 한윤환(韓允煥), 포주: 한홍규, 군고구마장사: 허달. (札幌大学 도서관 소장, 같은 팸플릿) 한편 하영주가 맡은 언년이라는 인물은 원작에도 찾아볼 수 없는데, 프로그램의 인물소개 상 예쁜이를 말하는 것으로 보인다.

덕실이는 어머니에게 죽도록 매를 맞지만, 오히려 그녀는 고통을 달래기 위해 모르핀 주사를 맞아가면서도 가족을 위해 일했는데, 그런 자신에 대한 어머니로부터의 냉대를 문제 삼고 집을 다시 나가버린다. 포주가 덕순이를 데리러 오고 그로부터 짐꾼 취급을 받은 순팔이는 그를 넘어뜨리기도 하는데, 그때 장손 어머니가 들어와 모두에게 덕실이가 다리에서 떨어져 죽었다는 소식을 전한다.

위 내용에서도 알 수 있듯이 <토성랑>은 가난 때문에 팔려가는 딸들의 비운을 중심 모티프로 하여 그와 연관되는 구구한 절망적인 상황들이 나온다. 가난 속의 비참한 모습이라는 한 가지 테마 속에서도 <토성랑>은 조선 빈민 마을에서의 딸 팔기, 아편쟁이, 조혼, 서방질, 노동자 단결 등의 문제가 1막 안에 고루 담겨져 있어 소재가 다양하긴 하나, 그 때문에 "統一性이 업고 現實을 確實히 觀察치 못한 현대적 '레알'에 벗어나지 못한다"[425]는 지적도 받았다. 예컨대 순팔이가 덕순이에 대한 끊지 못한 서러움 때문에 등장하지도 않은 하이카라 머리의 명덕에게 하소연하러 간다는 얘기 등은 당장의 현실적인 문제(덕순이의 만주행)를 해결해줄 아무런 대안도 되어주지 못한다. 그러나 이런 '스케치식의 산만한 내용'[426]의 궁극적인 원인이 가난한 현실과 근저에서 연결되어 있다는 점에서 보자면, 딸들의 비참한 모습과 그처럼 순팔이가 기를 쓰는 모습은 악덕 자본가에 대한 비난이 되고 있으며, 이 극이 하나의 경향극으로서 갖는 합목적성을 보여준다.

<서화>에서 노름이 남자들의 생계를 유지하는 하나의 방법이 되듯이, <토성랑>에서 팔려가는 딸들의 선택은 그녀들이 가족을 도울 수 있는 거의 유일한 방법이다. 이런 '딸 팔기'의 소재는 3·1극장의 <강남제비>, <아편전쟁>에서 일부 나온 적이 있고, 또 같은 해 6월에 동경학생예술좌의 제1회 공연에서 상연된 유치진의 <소>(3막)나 주영섭(朱永涉)의 <나루>(1막)를 통해서도 다루어진 적이 있다. 하지만 이 '딸 팔기' 모티프가 당사자인 딸들의 대사를 통해 그 현실이 구체적으로 발화된 것은 <토성랑>이 처음이다.

예쁜이 : 그런데 너 오늘 밤차루 떠난다지?

---

425) 黃東軾, 같은 글.
426) 유치진, 「지난 一年間의 朝鮮演劇界總決算 特히 戱曲을 中心으로①」, 『조선일보』, 1935. 12. 14.

덕순 : 응 죽으러 떠난다.

예쁜이 : 앤 별소릴 다 한다. 순팔이는 너 떠나는 줄 아니?

덕순 : 알아, 어제는 글세 둘이서 온밤을 울어 샜단다. 우리는 왜 살구 푼 사람하구는 못살겠니?

예쁜이 : 덕순아, 어드리문 네 팔자가 내 팔자하구 꼭 같니? 난 몇 날 가리운 줄 아니? 이놈의 토성랑 계집애 하나 시집살이 번번히 하는게 없구나.

덕순 : 잘 살자니 어떻게 살겠니? 코 흘럴 제 벌써 아무 놈한테나 팔아먹어 논걸… 그 것들이 커서 제 애비 같은 것하고 무슨 재미루 사니? 젊은 사나이하고 휘넝 안노는 것두 바보지 뭐야?

예쁜이 : 넌 몇 살 났을 때 팔았다던?

덕순 : 열에 났을 제. 五〇 원을 받았다나.

예쁜이 : 애, 넌 나보단 낫다 얘. 난 三五 원이라던가 기가 막혀서…[427]

조선의 딸들에게 닥쳐온 이런 비참한 생활상은 어려서부터의 반복적인 인신매매, 덕실이의 아편 중독자로서의 삶과 죽음 등 파국적인 악순환에서 벗어날 수 없는 가난의 현실을 여실히 보여주는 것이다.

<토성랑>의 또 다른 큰 특징으로는 지방어 구사의 높은 완성도를 들 수 있다. 이에 대해서는 유치진도 "'토성랑'은 平安道地方의 지방어를 잘 '마스터-'하엿다. 이 試驗으로써 日後의 朝鮮의 農村劇은 그 異彩를 發揮할 수 잇슬 것이 아닌가 한다"[428]고 평가하였다. 그의 말은 이 극에 대한 조선예술좌의 상연 자체가 조선의 신극운동에 있어서도 꽤나 중요한 위치에 놓여 있었음을 암시한다. 특히 과거에 재일조선인 연극운동 속에서 연극 상연 때, 대사 속에 보이는 통일되지 못한 지방어의 혼용이 문제가 되고 있었는데, 그런 상황에서 <토성랑>에서 이루어진 지방어의 통일은 언어의 중요성을 환기하는 중요한 계기가 되었음이 물론이다. 언어의 중요성에 대한 의식은 조선성의 문제와 관련하여 민족연극으로서의 고유한 전통을 되살리는 방법 중 하나로서 비중 있게 다루어졌을 것이다. 더욱이 갈수록 일상생활에서의 조선어 사용이 제한받고 있던 이 시기에 민족어 수호에 대한 집념은 연극운동 전개의 커다란 이유이기도 하였다. 전일검의 다음 언급은 언어에 대한 그들

427) 한태천, <토성랑>, 『화전민』, 조선작가동맹출판사, 1958. pp.14~15.
428) 유치진, 같은 글.

의 의식의 단면을 보여준다.

> 『말』의 藝術로서의 劇藝術이 온갖 歪曲 條件으로 말미아마 瀕死의 상태에 빠질녀는 우리들의 조선말을 어듸까지든지 死守할여는데 얼마나 偉大한 도움이 된다는 것을 生覺할 때 우리들은 한갓 演劇術語의 創造의 必要性을 切實히 늣기게 된다. 朝鮮新劇運動의 가장 偉大한 役割도 이 民族語의 擁護라는 데 잇슬 것이다. (이러한 意味로서는 劇藝術이 오히려 文學보담도 優位性을 가지고 잇다) 이것은 決코 排他的인 意味로서가 아님은 累言 할 必要도 업슬 것이다.[429]

이런 의식은 당시 꾸준히 그들에게 가해진 이중의 압제(좌익연극, 조선인 연극)에도 불구하고 여타의 문예운동보다도 연극운동이 가장 앞장서서 전개하였던 근본적인 이유를 말해주며, 그들의 민족연극 수립의 이면적 목적을 엿보게 한다. 민족연극에 대한 이러한 관심 자체는 조선에서도 마찬가지였는데, <토성랑>이 같은 해 극예술연구회에 의해 공연이 기획되고 연습까지 하였다가 상연 중지로 무산된 일이나, 혹은 그해 조선에서보다도 일본에서의 조선연극이 더 많이 상연되었던 사실[430]을 생각할 때, 조선예술좌의 <토성랑> 상연이 조선 신극운동의 흐름 속에서도 결정적으로 중요한 위치에 있었음을 알게 된다.

한편 <토성랑>의 공연 성과에 대해서는 이듬해 7월 매일신보에 실린 안영일의 글을 통해 어느 정도 짐작이 가능하다. 여기에는 그가 <토성랑>의 연출자로서 가졌던 시각이나 공연 형상화에 대한 생각이 담겨져 있다.

> 朝鮮藝術座의 廣範한 層을 網羅한 藝術家 集團으로의 處女活動인 創立 第1回 公演은 이제까지의 朝鮮新劇運動이 到達치 못한 未墾領域의 一部를 耕作하엿다고 볼 수 잇다.
>
> 演技에 잇어서 經驗主義的 常識主義 演技의 棄揚(=揚棄, 인용자 주)과 연출에 잇어서 리알리즘의 浸透를 爲한 努力 (중략) 이와 가튼 眞實스러운 熱情的 演劇活動만이 새로운 創作方法의 確立과 한 가지 참으로 大衆의 糧食이 되고 살이 될 明日의 演劇創造를 爲한 機關車가 될 것을 疑心치 안는다. (중략) 新劇運動에 잇어서 過去의 가장 特長的 現象은 技術的 各 部面에 잇어 리알리즘의 確保

429) 전일검, 「朝鮮新劇運動의 當面課題 ⑤ 演劇術語의 創造」, 『조선일보』, 1936. 5. 19.
430) 유치진, 「지난 一年間의 朝鮮演劇界總決算 特히 戱曲을 中心으로 ②」, 『조선일보』, 1935. 12. 15.

와 新劇人의 職業化, 營利的 商業主義 演劇에 反抗한 進步的 演劇樹立의 眞摯한 行動性 等々이라고 할 수 잇을 것이다.[431]

여기에서 언급된 내용과 앞에서 살펴본 극의 내용을 종합할 때 알 수 있는 것은 <토성랑>의 리얼리스틱한 상연의 모습이다. 안영일이 배우 출신인 것을 고려할 때 특히 연기 및 연출에 대한 기술 향상이 있었을 것이다. 또한 무대미술·조명 등 각 부문이 함께 어울러져 핵심 내용인 "資本主義 下에 淪落한 朝鮮女性의 悲慘한 生活"[432]을 여실히 나타내는 리얼리즘 상연의 높은 경지가 이룩되었을 것이다. 특히 기술적인 각 부문들의 융합을 통해 '딸 팔기'의 악순환 및 가난에 대한 인간 심리의 치밀한 정서의 구상화는 <토성랑>이 거둔 최대의 성과였을 것이다.

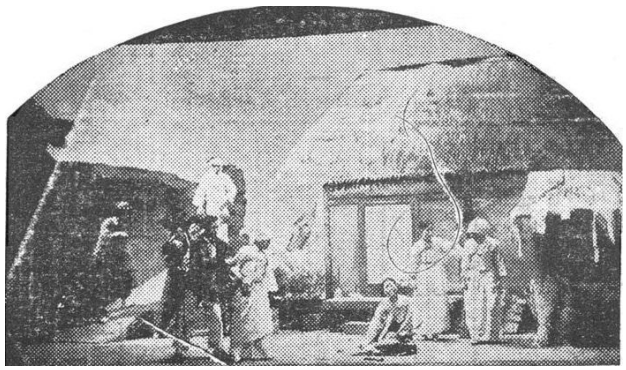

그림15: 조선예술좌 <토성랑>의 한 장면
(「재동경예술가단체」, 『동아일보』, 1936. 1. 1.)

이처럼 리얼리즘 연극의 고차원적인 구현을 보인 조선예술좌의 제1회 공연은 조선성과 계급성의 문제가 두 희곡의 내용으로만 보았을 때는 약간의 결함이 보이자만, 실제 공연에서는 그것들이 서로 유기적으로 작용되어 완성도 높은 공연을 만드는 데 불가결한 요소로서 자리 잡고 있었다는 점이 중요하다. 조선예술좌의 제1회 공연은 조선과 지리적으로는 떨어져 있지만 의식적으로는 늘 조선의 신극운동과 멀리 있지는 않았으며, 또한 조선성과

431) 안영일, 「新劇運動의 諸傾向-「新協劇團」을 中心으로 5」, 『매일신보』, 1936. 7. 9.
432) 朴慶植, 『在日朝鮮人關係資料集成』第三卷, 三一書房, 1967, p.794.

계급성의 문제를 직시해왔으므로 그것들이 융합된 높은 차원의 공연을 만들어낼 수가 있었다. 특히 그들의 <토성랑>은 제1회 공연 이후에도 꾸준히 공연되었으며, 대중에 영합하는 상업주의적인 연극과는 다른 진보적인 민족연극 공연이 나아갈 방향성을 조선과 일본 양쪽에 제시하였다는 점에서 중요하다. 제1회 공연 이후 조선예술좌 좌원들은 스스로가 사회 안에서 더욱 다양한 역할을 해낼 수 있음을 확신하고, 그 활동 범위를 넓혀가게 된다.

당시 그들이 연극운동에 대해 가졌던 자신감은 이 제1회의 공연을 본 일본의 진취적인 신극인들로부터 받은 찬사만 봐도 쉽게 짐작이 가능하다. 무라야마는 연기자로서 갖는 조선인들의 선천성을 얘기했으며, 특히 돌쇠역의 이화삼의 연기가 훌륭하였다는 말을 했다[433]. 김일영의 무대장치 또한 조선 신극의 수준에 대한 일본인의 인식을 새롭게 만들었을 것이다. 일본의 전위적 연극인들로부터 받은 이런 긍정적인 평가는 이전까지의 일본 프로극/신극운동의 엑스트라적인 존재였던 민족연극이 일본 신극계 흐름 안으로 적극적으로 편입되는 계기를 만들었다. 특히 이 두 공연을 통해 제시된 민족연극의 고전적인 측면은 일본 극계에 조선성 수용의 맥락을 촉진하게 한다. 그런 한편 이 두 공연의 성공은 조선예술좌 좌원들에게 조선 신극계로의 본격적인 진출이라는 새로운 가능성을 안겨주게 된다. 이런 두 가지 경위와 자세한 움직임은 이후의 논의를 통해 보다 구체적으로 다루도록 한다.

2.3. 대중적 상연방식의 정립과 현실성에 대한 집념 : <소>, <표랑(漂浪)>, <산(山)사람들>

앞에서 살펴보았듯이 재1회 공연은 진보적 민족연극의 질적 수준을 한층 끌어올렸다는 점에서 크게 성공적이었지만, 양일간 700명 정도의 관중 입장으로는 그들의 또 다른 목표였던 재정적인 극복을 해결할 수준이 못 되었다. 다른 한편 재일조선인 연극운동에 있어 분산적인 행동으로 말미암은 약소한 주체적 역량을 해결하기 위해 그해 7월 하순에 무라야마의 주선 하에 동경신연극연구회와의 합동이 거론[434]되었는데, 두 단체는 "朝鮮人新劇運動

433) 전일검, 「朝鮮新劇運動의 當面課題 ④ 在東京朝鮮劇團」, 『조선일보』, 1936. 5. 15. 村山知義, 같은 글, pp.187~195를 참조.

434) 이는 고려극단에서의 조선예술좌로 이어지는 조직 개편 속에서 김파우와 최병한의 헤게모니

의 飛躍的 發展을 豫期할 수 잇다는 理論的 焦點에 到達하야"[435] 조선예술좌의 제1회 공연 후 이듬해 1월에 통합된다. 두 단체의 합동은 이 시기 재일조선인 연극운동에서 '통합적 단일극단'으로서의 의의가 크다. 그러나 이 새로운 조선예술좌는 재정적인 문제를 처음부터 안고 출발했기 때문에, 진보적 연극 수립을 강조하고 새로운 연극 창조의 진리를 탐구하는 행동성[436] 안에 재정적인 문제가 한층 중요했을 것임은 쉽게 짐작이 된다. 통합 조선예술좌는 그러한 생각과 더불어 활동의 부진 만회를 위해 1월 말부터 지구 공연을 적극적으로 추진하게 된다. 여기서 주목할 것은 그런 재정적인 목표 때문에 관중들에 대한 보다 더 자세한 고려가 이루어졌다는 점이다. 이는 그들이 공연에 대해 가졌던 생각과 관중들의 입장 사이에 존재하는 시선의 차이에 주목하는 계기가 되었다.

당시 조선예술좌 위원장을 맡았던 김두용의 글[437]에는 연극 창조에 대한 그들의 생각에 대중들의 의식을 수용하려고 했던 흔적이 엿보인다. 자료에 따라 약간의 차이가 있지만, 1936년 초에 상연된 지역 공연 상연 기록[438]은 다음과 같다.

일시	장소	상연 작품	관객동원수
1월 29일	가마타고나야(蒲田粉屋)극장	한태천 작 <토성랑>, 유치진 작 <소>	약 100명
1월 30일	가나가와 쓰루미 이와도(神奈川鶴見岩戶)관	한태천 작 <토성랑>, 유치진 작 <소>	약 100명 (약 2000명)
1월 31일	가나가와 다마가와 다카츠(神奈川多摩川高津)관	한태천 작 <토성랑>, 유치진 작 <소>	약 300명 (약 500명)
2월 4일	시바우라(芝浦)청년회관	한태천 작 <토성랑>, 유치진 작 <소>	약 400명

표6: 조선예술좌 지역공연의 기록(1936년)
(朴慶植, 같은 책, pp.794~795.)

쟁취 과정이 있었음을 방증한다. 김파우가 재명된 것은 그해 6월이었으며, 양 극단 대표자의 합동회의가 열린 것이 7월이었던 사실에서 볼 때, 고려극단의 분열 및 조선예술좌로의 재통합의 맥락은 보다 쉽게 이해될 수 있다.

435) 안영일, 같은 글.

436) 안영일, 「新劇運動의 諸傾向-「新協劇團」을 中心으로 4」, 『매일신보』, 1936. 7. 7.

437) 金斗鎔, 「朝鮮藝術座の近況」(양승국 편, 『한국근대 연극영화 비평자료집』11, 연극과 인간, 2006, pp.165~167.)

438) 朴慶植, 같은 책, pp.794~795.

김두용이 쓴 글에는 쓰루미와 다마가와에서의 관객 총동원수가 각각 2천 명과 5백 명으로 큰 차이가 있는데, 이것은 두 행사가 야학기금 캄파[439]를 위한 기획이었다는 점과 쓰루미의 경우에는 배구자 소녀가극단(裵龜子 少女歌劇團)의 출연이 있었기 때문이다. 네 군데 행사에서는 조선예술좌 제1회 공연에서 상연된 <토성랑>(1막)과 동경학생예술좌에 의해 1935년 6월에 초연된 유치진의 <소>(3막)가 선택되었다.[440] <소>의 상연이 어땠는지 알아보기 위해 희곡 내용을 간략히 알아보도록 한다.

1930년대 어느 늦가을, 소작농으로 일하는 국서는 농부의 자랑으로 여겨지는 혈통 좋은 소를 키우고 있다. 그러나 그의 두 아들은 각각의 목적을 위해 이 소를 팔고 싶어 한다. 즉 장남인 말똥이는 자기가 좋아하는 동리 처녀 귀찬이와 결혼하기 위해 소를 팔고 그녀의 아버지 빚 때문에 일본으로 팔려가지 않게 하려고 하고, 동생 개똥이는 점점 황폐해져가는 집안 현실에서 벗어나 소를 팔고 돈벌이를 위해 만주로 가는 채비를 마련하려고 한다. 한편 자기 잇속을 차리고 지주의 관리 노릇에만 혈안이 된 마름은 올해 풍작인 것을 기회삼아 그동안 밀린 도지 징수를 강화한다. 결국 국서가 도지를 다 지불하지 못하자 소는 마름에게 끌려가게 된다. 개똥이는 소가 없어졌는데도 여전히 만주로 가는 생각만 하고 있고, 말똥이는 귀찬과의 혼사가 무산되고 그녀가 다시 일본으로 팔려간 것에 분해 지주네 곳간에 불을 질러 버린다.

이러한 <소>의 내용 자체는 식민지 농촌의 구조적 모순을 보여준다[441]고 할 수 있지만, 개똥이가 가지고 있는 만주에 대한 미화된 생각과 파괴적인 결말 등 당시 조선 농촌의 청년들이 가졌던 실제적인 모습을 떠올릴 때, 현실적이지 못하고 관념적인 부분도 많다. 그러한 점은 이 극이 동경학생예술좌에서 초연되었을 때에도 좌원이었던 김용길(金鎔吉)에 의해서도 강하게 비판 받기도 하였다.[442] 예컨대 개똥의 다음 대사에는 만주행에 대한 미화된 생각이 반영되어 있다.

---

439) 캄파니아: 대중들에게 어떤 취지를 호소하여 모금활동을 행하는 러시아어(kampaniya).

440) <소>는 쓰루미와 다마가와에서는 3막을 빼고 1막과 2막만 상연되었다. (金斗鎔, 같은 글, p.107.)

441) 유치진, 『소』, 지식을 만드는 지식, 2014, p.130.

442) 金鎔吉, 「東京、學生藝術座第一回 공연을 끗내고 그 한사람으로서의 後感」(下), 『조선중앙일보』, 1935. 6. 14를 참조.

개똥이 : 도지 농사 같은 게 손아귀에 차야 해 먹지…. 어머니 이것 봐! 나 소 팔어 가지고 그만 만주 갈 테야. 거기 가서 돈 만이 벌어 오면 그만이지. 만주 가서 돈벌어리하기는 그야말로 자는 놈 뿔 지르기래. 참 버어리꺼리가 만태. 생각해 봐요. 우리가 여기서 농사를 지어서 언제 허리를 페 볼 건지. 우리드 어서 돈을 모아 가지고 구모 잇게 살어 봐야죠. 여봐란 드시 살지는 못하더라도 그래도 입에 풀칠은 해 봐야 하지 안어. 어러찬어? 어머니?[443]

현실성과의 관련이라는 측면에서 만주행에 대한 미화된 생각 자체가 문제가 되는 것은 아니다. 사실 더 큰 문제는 만주행을 실현화하기 위해 개똥이가 선택한 수단, 즉 가산인 소를 팔아버리려는 그의 행동에 있다. 소를 파는 일 자체가 국서에게 파탄을 의미하는 것을 알고 있는 상황에서 몰래 소를 팔아버리려는 행동은 파괴적인 성향을 내포하는 것이다. 이런 인물 형상화는 사회를 유물변증법적 역사관으로 파악하려는 인식방법이 아니라, 국가나 가족보다도 개인의 자유에 최상의 가치를 두는 아나키즘적인 의식을 노정하고 있다. 그와 같은 파괴적인 요소는 사건을 극적으로 진행시키는 힘을 가질 수 있어도, 일반적인 농촌 청년들의 행동이라고 보기는 어렵다. 조선예술좌 좌원들이 이에 대해 가졌던 생각도 이런 맥락과 크게 다르지 않았다. 그것은 예컨대 김두용이 '<소>가 가진 내용의 불충분함 때문에 3막의 내용을 생략하였다'[444]고 기술한 부분에서도 어느 정도 짐작이 간다. 김파우는 동경학생예술좌의 초연(1935년 6월)을 보고 '어찌됐든 조선 농촌을 다루고 있지만, 사건이 신문기사처럼 삽화적으로 나열되어 특수한 사회적 제약의 틀 속에서 신음하는 진정한 농민의 모습이 그려져 있지 않다'[445]고 했는데, 이는 조선예술좌 지도층의 생각을 대변해주고 있다고 할 수 있다. 이런 생각은 안영일에게서도 보이는데, 즉 그는 <소>의 한계점을 '객관적 현실의 피상적 파악', '여러 가지 현상의 나열' 등에 두고, 조선의 대중이 리얼리즘 연극에 염증을 느낀 것이 아니라 그 작품이 진정한 리얼리즘 연극이 아니기 때문임

443) 유치진, 같은 책, pp.30~31.
444) 金斗鎔, 같은 글.
445) 金波宇, 「六月劇評; 東京學生藝術座の第一回公演」, 『テアトロ』 2권 6호, カモミール社, 1935. 7, p.81.

을 강조한다. 그의 이런 언급은 조선 신극운동에서 리얼리즘 연극이 나아가야 하는 방향을 시사하고 있다는 점에서 중요하다. 그가 보기에 리얼리리즘 연극은 “모순·상극하는 현실사회의 다양한 모습을 풍부한 예술적 진지함을 가진 발전적 내일로의 새로운 정열, 불타는 듯한 로망을 내포”해야 하는 것이었다.[446]

<소>의 3막 생략이 리얼리즘 연극에 대한 이런 인식이 있었기 때문임은 두말할 나위도 없다. 그럼에도 불구하고 그들이 <소>를 상연한 것은 피상적으로라도 조선의 현실을 그린 작품을 고집하는 의지가 강했기 때문이다. 이런 조선의 현실성 결함에 대한 인식은 물론 <토성랑>에도 있었으나 횟수를 거칠 때마다 내용적 결함을 수정하는 노력이 이루어졌으리라 생각된다. 그런 노력은 예컨대 <토성랑>에서는 ‘우리들은 가난해서 태어나 가난해서 죽는 거냐?’라든지 <소>에서는 ‘우리 집에 곡류 한 개라도 있는지 찾아보라, 마지막 결단을 내린다는 건 대체 무슨 말이냐. 농지령이란 뭐냐.’라는 역사적 본질에 접근한 대사들을 강조하는 방법 등을 통해 상연의 효과를 보완시켰을 것으로 보인다.[447]

한편 김두용은 이 네 번의 공연을 통해 파악된 노동 대중의 심리를 다음 세 가지로 요약하고 있다. 즉 대중들은 ① ‘답답한 것을 싫어하고, 템포가 빠른 것을 좋아한다’, ② ‘에로틱한 것, 애정이 많고 정겨운 것을 원한다’, ③ ‘……(혁명적)이고 적극적인 것을 요구한다’는 것이다. 이 세 가지 특징은 두 작품에 공통적으로 관련된 내용이다. 이를 토대로 두 작품을 통해 조선예술좌가 추구한 상연방식을 유추하는 것이 어느 정도 가능하다.

우선 ①에 관해서 보면 <토성랑>의 1막 안에 많은 소재가 담겨져 있으나 극 구성의 간결성[448] 덕분에 빠른 진행에는 긍정적인 효과가 있었을 것이다. 반면 <소>에서는 소를 팔고 안 팔고를 길게 의논하는 장면에 대해서 ‘소는 팔고 한 잔 마시자, 그게 더 빠르다’는 야유가 들렸다[449]는 말도 있듯이, 이런 장면이 관중들에게는 답답함을 안겨주었을 것이다. 한편 앞서 봤듯이 <소>에는 파괴적인 성향이 내포되고 있지만 각 인물에 대한 개연성은 어느

446) 안영일, 「朝鮮新劇運動の動向」(양승국 편, 같은 책 12, pp.2~3.)
447) 金斗鎔, 같은 글.
448) 유치진, 「지난 一年間의 朝鮮演劇界總決算 特히 戱曲을 中心으로 ①」, 『조선일보』, 1935. 12. 14.
449) 金斗鎔, 같은 굴.

정도 확보되고 있다. 그에 비해 <토성랑>의 스케치식인 산만한 전개에는 노동자 단결에 대한 개연성 확보는 없지만, ①의 특성과 같이 근로 대중들에게는 내용의 개연성보다도 장면 전개의 빠른 연속성이 훨씬 중요시되었을 것으로 짐작된다.

②에 관해서는 <토성랑>에 보이는 예쁜이와 성삼의 관계, 덕순이와 순팔이 사이의 애절함을 들 수 있겠고, <소>에서는 말똥과 귀찬이의 결혼과 이별, 개똥과 유자나무집 셋째 딸과의 관계 등이 여기에 해당된다. 그것들은 모두 남녀 간 사랑을 말하는 것인데, 그 중 특히 에로틱한 장면에 대해 말한다면 <토성랑>의 예쁜이와 성삼의 관계가 예쁜이와 덕순 사이의 대화를 통해 암시되어 있어 자극을 주는 요소로서 작용되었을 것으로 생각된다. 그러나 남녀 간 사랑의 형태 자체는 거칠어진 생활 속에서 사는 노동 대중들에게는 모든 관심의 대상이 되었을 터 이런 요소의 발견은 이후의 활동에서 적극적으로 받아들여지게 된다.

마지막으로 ③은 <토성랑>에서는 순팔이가 하이카라 머리 명덕에게 하소연하러 가는 것이나 그가 마지막에 포주를 밀치는 행동이 여기에 해당된다고 할 수 있다. 설령 그런 행동 자체가 아무리 작은 것이라도 큰 힘에 대항하는 것은 혁명적이고 적극적인 의미를 지닐 수 있기 때문이다. 반면 <소>에서는 '지주나 그 대리인에게 소를 빼앗긴 빈농이 복수하지 않고 포기한다는 것에 상당히 불만을 가졌다'[450]는 반응이 나온 것을 보면 국서가 더 적극적으로 행동할 것을 요구했음을 의미한다. 이는 한때 고국에서 빈농이었던 대부분의 관중들은 말똥이나 개똥의 행동보다도 자기들의 모습이 반영된 국서에게 동화되고 있었음을 말하는 것이다.

이와 같은 관중들 심리에 부합하는 두 작품의 요소들을 종합해보면 통합조선예술좌가 추구한 연극 상연의 모습이 드러나게 된다. 먼저 그 전까지 축적해온 현실성에 대한 생각은 관중들의 시각을 관찰·수용함으로써 보다 다각도로 재인식하게 되었다는 점이 주목할 만하다. 하이카라 머리 명덕의 예에서도 보이듯이 극적 개연성을 희생시키더라도 역사적 발전을 밝히는 적극적인 행동의 인물 형상화가 중요한 부분이었을 것이다. 여기서 말하는 역사적 발전은 아나키즘적인 파괴성이나 개연성을 중시하는 관념적 현실성이 아니라, 근로대중의 고향에서의 생활적 체험에 뒷받침된 현실성과 연관된다.

450) 金斗鎔, 같은 글.

그렇기 때문에 국서의 반항적 행동의 부재는 <소>가 가진 최대의 결함으로 간주되었던 것이다.

극 중 남녀 간 사랑의 다양한 형태에 대한 형상화가 중요한 극적 요소로 인식되었다는 것 또한 간과할 수 없다. 그런 낭만적인 요소는 동경신연극연구회의 <옥중의 춘향>에서 실현될 뻔하였다가 <보통학교 선생>에서 그 전조를 보였다. 이후 조선예술좌의 <서화>, <토성랑>에서 <소>로 이어지는 레퍼토리 상연 속에서 점차 정착되었다고 할 수 있다. 이는 준비 공연에서의 대중 영합주의의 시도와는 다르게 안영일이 말했듯이 '불타는 듯한 낭만성'을 표현하기 위한 필수적인 요소로서 활용되었다는 것이 중요하다. 이에 대한 관심은 단순하게 에로틱한 장면에 의한 자극의 필요성보다는 인간생활에서 그들이 결핍된 정서를 되찾으려는 다양한 애정의 표현이라는 측면과 더 관계가 있으며, 조선성을 원하는 관중들의 욕구에서 비롯한다는 점에 주의해야 한다.

하지만 <소>와 <토성랑> 두 작품 속의 모든 사랑의 형태가 하나같이 이루어지지 않고 끝나는 점은 주시할 필요가 있다. 이는 이루어지지 않은 채 관중들 앞에 제시된 남녀 간 사랑의 효과가 ③에서 언급된 적극적인 행위를 증폭시키는 하나의 요소로서 작용되었음을 의미하는 것이기도 하다. 이와 같이 사랑의 요소를 통한 조선성의 표출과 관중들의 경험적인 생활체험을 수용해 다각도로 인식된 현실성은 통합 조선예술좌의 리얼리즘 연극의 상연방식을 확립하는 데 핵심적 역할을 하였다고 할 수 있다. 조선성과 현실성에 대한 보다 깊은 인식은 이후의 재일조선인 연극운동의 전개에 있어서도 새로운 표현력을 축적시키게 된다. 이와 같이 통합 조선예술좌의 리얼리즘 연극 상연방식에서 중요한 것은 요컨대 그 전까지의 공연에서 제시되어온 조선성과 현실성의 유기적 결합을 기반으로 하고, 거기에다 대중화 전략을 위한 다양한 연극 창조의 가능성을 가미하였다는 점이다.

그 후 여러 번 비판회를 열고 제2회 상연 작품으로 최병한 작 <춘향전>(전5막) 및 <아리랑 고개>(전5막), 김두용 작 <농촌의 봄>도 창작되었다. 이 세 작품은 현재 텍스트가 남아있지 않아 내용을 알 수 없다. 그러나 '내용이 적당하지 못하다'는 이유로 실제 상연까지 될 수 없었던 것[451]을 보면 여기서 살펴본 통합 조선예술좌의 대중적 상연방식(①·②·③)과 너무나도 부

451) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.616.

합되지 않았거나 아니면 상연될 수 없을 만큼 내용이 과격했기 때문이었던 것으로 추측된다. 이 시기 김두용이 가졌던 희곡의 창작방법으로는 '사회주의 리얼리즘'과 '혁명적 로맨티시즘'이 있었는데, 그가 생각하기에 그것들은 둘 다 '혁명성 고조'에 기여해야 한다[452]고 한 만큼 후자의 이유에 좀 더 무게가 실린다. 최병한의 작품 또한 탐관오리 비판의 수준이 강했던 <옥중의 춘향>의 내용으로 미루어볼 때 <춘향전>과 <아리랑 고개>에서도 과격한 내용이 문제가 되지 않았을까 한다.

한편 통합 조선예술좌는 그 후에도 예컨대 1936년 6월부터 9월 초에 이르기까지 16, 7회 정도에 걸쳐 연극작품 및 이론의 연구와 연기기술 향상을 위한 연구회 등을 열어[453] 민족연극의 다양한 창조를 모색하였다. 그러나 8월에 멤버 중 중심적 인물이었던 김두용, 김삼규, 김상봉 등이 검거되자 연구 활동 자체가 어려워지게 된다.[454] 이런 상황에서는 더욱이 혁명성을 고조시키는 창작극 상연보다도 이미 지면으로 발표되거나 어느 정도 예술성이 인정되는 작품을 찾게 됨은 물론이다. 통합 조선예술좌에서는 그해 10월 30일, 11월 1일 일정으로 1936년 동아일보 춘기현상 모집으로 1등에 선정되고 극예술연구회에 의해 준비되다가 검열로 공연되지 못한[455] 이태준(李泰俊) 작 <산사람들(山の人々)>(1막)을 한홍규 연출, 오일 장치로, 그리고 김상복(金相福, 金承久) 작, 안영일 연출, 오일 장치의 <표랑(漂浪)>(3막5장)을 축지소극장에서 상연하려고 준비하게 된다.[456] 그러나 통합 조선예술좌의 이 제2회 공연은 공연 직전인 10월 28일에 한홍규, 허창환(許昌煥), 김양수(金亮洙), 김상복, 박찬봉(朴贊鳳), 김두용, 김삼규, 이홍종, 김사량(金史良, 金時昌), 김용제, 김봉원, 안영일 등 멤버 15명에 대한 일제검거[457]로 인해 무산되고 만다.

비록 상연되지는 못했지만, 제2회 공연 레퍼토리를 통해 조선예술좌 좌원들이 추구한 방향을 어느 정도 파악해볼 수 있다. 먼저 이태준의 <산사람들>은 서울에서 멀리 떨어진 해발 1,500미터의 고산지대에 사는 화전민의

452) 김두용, 「창작방법의 문제(1)~(9)」, 『동아일보』 석간, 1935 8. 24.~9. 1.
453) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, 같은 곳.
454) 박영정, 같은 책, p.116.
455) 「劇研第十一回公演 劇本一部變更 「湖上의 悲劇」으로 代充」, 『동아일보』, 1936. 5. 21.
456) 許達, 「朝鮮芸術座第二回公演を迎えて」 (양승국 편, 같은 책 12, pp.15~17.)
457) 「朝鮮芸術座に一斉手入れ 委員代表ら十五名検挙」, 『大阪毎日新聞』, 1936. 10. 30.

비참한 생활상을 그린 것이다. 용길(龍吉) 아버지와 어머니는 화전 부락에서의 생활고로 인해 더 이상 한 쪽 다리와 팔을 못 쓰는 용길을 키울 수 없어 그를 도회지로 보내기로 결심한다. 그는 서투른 대로 돈벌이수단으로 장타령을 연습한다. 거기에 같은 부락에 사는 쾌석(快石) 아버지와 풍을(風乙)로부터 영림서에서 순검이 조사하러 나왔다는 소문을 듣자 남자들은 모두 산으로 피신하는데, 여자들만 남은 부락에 찾아온 것은 부락민 상황을 취재하러 온 서울 기자(記者 甲)와 지방 기자(記者 乙)였다. 두 기자는 용길의 여동생 용순(龍順)에게서 감자 껍질을 사보기도 하고 용길에게 탄산음료를 먹여보기도 하면서 화정 부락을 구경한다. 다른 한편 허기에 져서 산딸기를 잘못 먹어 관격(關格)에 걸린 쾌석이를 보고 돌아온 용길 어머니는 두 사람이 순검이 아님을 알고 안심하지만, 그들에게 받은 비상약을 써보기도 전에 시간이 흘러버려 쾌석은 죽고 만다. 용길은 두 기자를 따라 하산하며 가망이 희박한 도시로의 여정을 떠난다.

이처럼 이 희곡은 비정상적인 용길의 모습부터 쾌석의 죽음에까지 이르는 화전민들의 비참한 생활의 실상을 보여주고 있는데, 그들의 곤궁함은 두 기자가 그들의 모습을 하시(下視)함으로써 배가되고 있다.[458] 이런 희곡 구조에서는 적대시되는 인물을 등장시키는 일 없이 비참한 표면적인 생활상에 초점을 맞추고 있으나, 그 현실을 만들고 있는 사회구조에 대한 비판 자체가 아예 없다는 말은 아니다.

記者乙 : 이런덴 참 현대의학의 은혜란 조금도 못 봅니다.
記者甲 : 참 그게 제일 곤란하겠군요. 허긴 도회지서도 제돈 없구야 병원이 소용 있나요……[459]

아주 미약하긴 하지만 이런 대화를 통해서나마 자본이 없으면 절대로 넘어갈 수 없는 계급적 차이를 나타내고, 이들이 화전민으로서의 삶에서 벗어날 길이 없음을 말해주고 있다. 이는 용길과 두 기자들의 신분차이를 보아도 장타령의 실력이 그저 그런 용길이 도회지에 가봤자 더 비참한 생활밖에 없음이 암시되고 있는 것에서도 알 수 있다. 이제야 돈벌이할 수 있다고 용

458) 박노현, 「이태준 극작술 연구」, 『상허학보』 No.13, 상허학회, 2004, p.198.
459) 이태준, 〈희곡 山사람들 (전1막)〉, 『가마귀』, 한성도서주식회사, 1937. 8, p.229.

순에게 말하는 그의 낙관적인 행동은 새로운 희망을 암시한다기보다 결말이 훤히 보이기 때문에 더욱 비참하게 다가온다.

화전민의 삶을 그린 희곡으로는 3·1극장에서 상연한 <국경>과 <그믐날>도 있다. 그러나 두 작품에 비해 <산사람들>에서는 자신들이 살 땅을 위한 투쟁심의 표출이 전혀 보이지 않다는 특징이 있다. 이런 투쟁심 형상화의 약세는 좌원들에 대한 탄압이 강해진 객관적 정세를 의식한 부분이었겠지만, 허달이 제2회 공연을 준비하는 단계에서 <산사람들>이 '여실히 관객의 가슴에 육박할 것이 많을 것'이라고 말한 것처럼, 조선 부락민의 현실적인 모습을 공연을 통해 구체화시키는 의도만큼은 포기하지 않았다는 점이 특기할 만하다고 할 것이다. 현실성 묘파에 대한 그들의 뚝심은 <표랑>에서도 마찬가지로 강하게 드러나 있다.

김승구의 <표랑>은 지금껏 제목이 달라 줄거리 정도만 알 수 있는 상황이었으나 이 희곡은 1938년 동아일보 신춘문예 당선작인 <유민(流民)>(3막5장)[460]과 거의 같은 내용이었음이 확인된다.[461] 조선에서 아버지로부터 강제로 조혼을 했던 정낙현(鄭落鉉)이 동경 시바우라로 온 이후 10년 동안 부두꾼으로 일하면서 술·도박·여자 등 방탕한 생활을 보내고 있다. 어느 날 갑자기 아버지와 자기 아내가 조선에서의 생활을 청산하고 그에게 찾아온다. 애정을 못 느끼는 아내에게 욕설을 퍼붓고 자신의 비관적인 신세를 한탄하는데, 급기야 스스로의 목숨마저 내던지게 된다. 낙담한 그의 아버지는 '함바' 두목의 간계에 넘어가 며느리를 공사장 서사에게 재혼시켰다고 생각했으나 나중에 그녀가 엉뚱한 데에 팔려 간 것을 알고 충격에서 벗어나지 못한다. 그는 며느리의 아버지에게 고소를 당해 경찰에 끌려간다.[462] 이 극은 김승구의 습작으로 극적 구조가 탄탄하지 못한다는 약점이 있지만, 그 전까지의 상연 레퍼토리와는 다르게 일본에 와있는 조선인들의 생활이 그려져 있다는 점에서 큰 차이가 보인다.

---

460) 김승구, 「流民(3막5장)」, 『동아일보』, 1938 1. 6.~2. 1.

461) <표랑>(3막5장)이 <유민>(3막5장)과 같은 희곡임은 안영일의 「朝鮮演劇의 歷史的 段階」(양승국 편, 같은 책 18, p.103.) 및 허달의 「朝鮮芸術座第二回公演を迎えて」(양승국 편, 같은 책 12, pp.15~17.)에서 소개되어 있는 줄거리 내용과 『동아일보』에 게재된 희곡 마지막 부분에 '1936년 6월 동경'이라는 기술을 통해서도 알 수 있다.

462) 한편 <유민>에서는 며느리가 엉뚱한 곳으로 팔려간 사실을 안 충격으로 정낙현의 아버지가 그 자리에서 쓰러져 죽는 것으로 되어 있다. 이렇듯 <표랑>에는 상연과 검열을 위해 수정·가미된 부분이 있었던 것으로 보인다.

극의 배경이 된 시바우라는 3·1극장의 지구 공연, 조선예술좌의 제1회 준비 공연, 통합 조선예술좌의 제4회 지구(地區) 공연도 시바우라회관에서 상연했듯이 재일조선인 노동 대중이 밀집되어 있던 지역이다. 김승구 스스로도 시바우라의 노동자 출신이었고 <표랑>은 그가 거기서 체험한 생활을 숨김없이 현실로서 희곡화한 것이다.[463] 이 작품은 조선 현실에서 취재한 것이 아니기 때문에 여기에서 조선예술좌의 상연 레퍼토리에 대한 시각의 전환이 보인다. 공연의 상연을 담당한 좌원들은 관중들을 의식하지 않을 수 없었는데, 사실상 멀리 떨어져 있는 조선의 얘기를 보여주는 것 이상으로 현실생활과 직결된 일본에서의 이야기가 더 와 닿을 수 있었다. 조선의 현실만큼 비참한 일본에서의 생활상 제시는 그들이 직면한 문제의 핵심을 노정시켜주기도 하는데, 여기에 김두용이 말한 '혁명성 고조'의 맥락이 숨어 있음은 두 말할 필요가 없을 것이다. 이런 부분은 여태까지의 공연에서 다루어 왔던 조선성과 현실성이 결합된 구조에서 현실성에 대한 문제를 더 중요시하게 여기는 동향이 생기고 있었음을 엿볼 수 있다.

이렇듯 통합조선예술좌 제2회 공연에서는 조선의 화전민의 비참한 생활상을 낙관적인 시각으로 묘사함으로써 그 비참함을 역설적으로 강조하는 <산 사람들>과 일본에 건너온 조선인들의 2중적인 향락적 생활상을 그린 <표랑>을 동시에 무대에 올리려고 함으로써 관중들에게 현실성을 환기시키는 일에 가장 큰 목적을 두고 있었음을 알 수 있다. 두 작품에는 공통적으로 등장인물들의 반항심이 뚜렷하게 표현되어 있지는 않다. 이는 김두용과 최병한이 혁명성 고조를 의식해 창작하였다고 여겨지는 희곡의 경향과는 다른 점으로 두 희곡의 상연이 결정된 이유이기도 했을 것이다. 하지만 <산 사람들>과 <표랑> 속의 인물들이 비참한 생활을 하게 된 원인을 추구할 때, 거기에 제국주의 일본의 지배논리에 대한 비판이 깔려 있음은 물론이다. 현실적인 생활상을 노정하고자 했던 이유가 바로 여기에 있었으며, 표면상으로는 그 투쟁심이 최소화된 것뿐이었다는 점에 유의해야 할 것이다. 주요 활동가들에 대한 검거와 탄압에도 불구하고 제2회 공연에서도 그들이 현실에 대한 끈을 놓치지 않았다는 점은 3·1극장의 혁명적 전통을 계승한 통합 조

463) 허달, 같은 글 (양승국 편, 같은 책 12, p.17.) 한편 후술하는 김사량(金史良)의 <불가사리>, <벌레>도 똑같이 시바우라에 사는 조선인을 다루고 있다. 이 시기 재일조선인의 작품에서 시바우라가 배경이 된 이유를 고찰하는 연구가 필요하겠으나, 이는 <불가사리> 희곡의 발굴 작업과 함께 이루어져야 할 것이다.

선예술좌의 연극공연의 한 단면을 강하게 시사하고 있다.

그러나 제2회 공연 직전에 가해진 조선예술좌 주요 멤버에 대한 검거는 조선예술좌의 조직자체가 해체되는 직접적인 계기가 되었고, 이제 일본에서의 재일조선인 연극인 단체의 집단적인 공연활동은 모두 막을 내리게 된다. 이후의 재일조선인 연극인들의 활동은 조직적으로 전개된 그들의 투쟁심을 개별적인 활동 속에서 내재화시키고 다양한 활동으로서 또 다시 실현하게 된다. 1930년대 말까지 일본에 남게 된 활동가들은 일본 신협극단의 활동 속에서 중요한 역할을 하게 되고, 다른 한편 1930년대 중반 무렵부터 조선 진출을 통해 조선의 신극운동의 틀 안에서 다양한 활동을 벌이게 된다.

3. 진보성에 대한 대안 모색과 문화변혁의 의지

3.1. 조선예술좌의 국내진출과 리얼리즘 상연의 다층적 침투 : <수전노>, <섬 잇는 바다 풍경>, <소야(騷夜)>

제2회 공연을 앞두고 있던 조선예술좌는 1936년 10월에 그들에게 가해진 일제검거로 인해 일본에서는 더 이상 조직적 연극 활동을 벌이지 못하게 된다. 그러나 이들의 연극운동 자체가 완전히 매몰된 것이 아니라 일부는 개별적인 활동 형태를 통해 일본에서 그 명맥을 유지하게 된다. 다른 한편 이들 운동은 일본에서 자연 해체되기 이전에 조선예술좌의 일부 중심 멤버들의 대거 귀국을 통해 조선의 신극운동을 활성하게 하는 하나의 흐름으로 이어진 것이 주목할 만하다. 그 구체적 모습은 '재동경 프롤레타리아 연극계 조선 진출 사건'과도 관련성을 맺고 조선에 들어와 먼저 극예술연구회에 참여하는 형태로 나타나게 되었다. 그로부터 몇 개월이 지나지 않아 원래부터 실천부에 있던 몇몇 회원들이 극예술연구회를 탈퇴하고 그들과 함께 새로 조선연극협회(연협)를 창단하게 되므로, 그 자세한 동향을 알아보기 위해서는 당시 조선의 상황과 특히 연협의 공연활동에 주목하지 않을 수 없다. 여기서는 재일조선인 연극운동의 흐름의 일환으로서 조선예술좌에서 발아된 연극 창조의 정신과 공연의 기술 등이 어떻게 조선에서의 활동 속에 자취를 남기게 되었는지를 중심으로 살펴보고자 한다.

논의를 진행시키는 데 우선 알아두어야 하는 것은 당시의 조선 극계의 상

황이다. 1936년 초에 『예술』3호에 실린 '예술 문제 좌담회'에서의 속기록은 당시 조선 내 연극계가 직면하고 있던 문제가 논의되어 있다는 점에서 참고할 만하다. 민병휘는 당시의 극계 흐름을 다음과 같이 파악한다.

> 劇團에서 傾向이 흐르고 있습니다. 그 하나는 '劇硏'이란 外國劇을 朝鮮에 輸入해서 新劇文化를 輸入한다는 것이고 또 하나는 興行師의 營業政策 밑에서 움직이는 巡業劇團들이요 나머지 하나는 어떻게 하면 過去에 二十餘年間의 朝鮮의 演劇文化運動을 거울삼아 朝鮮社會에 참다운 演劇文化를 수립시킬까? 애쓰고 잇는 一部의 識者들입니다. 그런데 '劇硏'의 傾向이 나쁘다는 것은 아니지만 巡業劇團이 흔히 보여주는 野卑低劣한 行動으로 因하야 演劇이란 것을 그런 것으로만 아는 觀衆에게 風俗 習慣이 다른 外國劇만을 가저다가 朝鮮의 新劇文化를 樹立한다는 것은 一般 觀衆에게 演劇이라는 것을 더욱 理解시키지 못한 까닭으로 '劇硏'보다는 一般이 보기 쉬운 巡廻劇團을 支持하게 됩니다. 그러니까 앞으로의 演劇은 朝鮮的이며 現實的인 形式과 內容을 담은 것을 上演해서 一般에게 劇文化를 理解시키는 데 잇을 것 같습니다.[464]

이런 비판은 비록 프로극계 진영과 연관성이 있었던 문예인들로부터 나오는 것이기는 했으나 이 시기를 전후하여 적지 않게 눈에 띈다. 이는 시기적으로 볼 때 1930년대에 들어 신극의 개념이 자의적으로 사용되다가 신건설사 사건에 인해 프로극계 진영의 기세가 가라앉게 되자, 조선 신극운동의 대변자로서 극연이 갖게 된 역할에 관심이 쏠렸기 때문이다. 그런데 이런 문제의식 자체는 극연을 이끌어가는 입장에 있던 유치진도 가지고 있었으며, 예컨대 관객 획득론의 일환으로서 나온 창작희곡의 제창과 관중 본위의 번역극 상연 등[465] 신극의 대중화 전략들도 일부 제시된다. 하지만 이 또한 한때 극연 회원으로 있던 이석훈(李石薰)으로부터 관중 본위가 결국은 '흥행적 가치'를 따지는 극으로의 전락을 초래한다는 비판[466]을 낳게 되는데, 이는 요컨대 극연의 신극운동에 대한 명확한 입장표명을 위해 『극예술』 창간호에서 서항석이 내세웠던 영리극단 부정의 논리[467]와 상반된다는 시각에서

464) 「藝術問題座談會」, 『藝術』 第一卷 第三號, 藝術社, 1935. 7, p.89.
465) 유치진, 「연극시평 창작희곡 진흥을 위하야」, 『조선일보』, 1935. 8. 3~6.
466) 이석훈, 「연극시감」, 『비판』 6권10호, 비판사, 1935. 10. 이석훈, 「신극수립과 『관중 본위』 문제」, 『조선일보』, 1936. 3. 10~14를 참조.
467) 서항석, 「신극과 흥행극」, 『극예술』 창간호, 극예술연구회, 1934. 4.

나온 것이었다.

극연을 중심으로 하는 조선 신극계 안에 보였던 이런 동향은 특히 늘 조선에 지향점을 두었던 재일조선인 프로극운동의 역사를 볼 때, 조국의 좌익 진영 세력 침하는 조선 진출의 실행에 대한 그들의 열의를 불러일으켰을 것이로 생각된다. 이런 의식으로부터 일본에서 달성한 연극 창조의 정신과 수준 높은 기술력을 가지고 조선의 진정한 신극 수립을 일으킨다는 새로운 목표가 생겨나게 되는데, 그것이 행동으로 옮겨진 것은 대략적으로 조선예술좌 제1회 공연이 있던 1935년 초겨울부터 지역공연이 있었던 이듬해 1월 이후로 추정된다.[468] 조선예술좌의 귀국파 멤버는 전일검, 김일영, 오정민, 이화삼, 윤북양, 박학, 강양양, 허진(許塡) 등이었으며 그들은 이 시기에 순차적으로 조선에 귀국하게 된다.[469] 이 멤버들의 면면을 보면 각기 기술적인 부문에서 책임자 위치에 있던 중요한 활동가들이었으며, 이는 상대적으로 일본 내 조선예술좌가 10월에 검거를 당했을 때 조직적 활동 재기가 어려워진 하나의 원인으로도 작용했을 것으로 보인다. 앞서도 말했듯이 조선에 들어온 주요 멤버들은 우선 극연에 가입함으로써 조선 신극계 흐름 속에 들어가게 되고 각자 영역에 부합하는 활동들을 시작하게 된다. 특히 김일영은 기술적인 필요로 곧바로 극연의 <姉妹>, <湖上의 悲劇>, <山사람들>(공연 중지) 등의 무대장치를 맡게 되었고[470], 이 시기에 조선일보 지면에 자주 보이게 된 전일검의 글[471]은 조선예술좌 귀국파들의 존재를 과시하고 극연 탈퇴사건에 대한 흐름을 보여준다.

1936년 6월에 있었던 극연 탈퇴사건의 요지는 소위 해외 문학파라고 불리는 수뇌부인 연구부의 고답적 활동에 대한 실천부의 헌신적인 활동 사이의

---

468) 宮田節子 編, 「三. 在東京プロレタリア演劇朝鮮進出事件」, 『高等外事月報』, 不二出版, 2002, p.322. 「劇界에 異狀있다 『劇硏』의 實踐 部員 十一名 突然 脫退」, 『조선중앙일보』, 1936. 6. 30.

469) 다만 이들의 정확한 귀국시기에 대해서는 아직 규명되어야 하는 부분이 많다. 예컨대 전일검은 1935년 초겨울에 있던 제1회 공연에는 참가하지 않았고, 또한 오정민, 이화삼, 윤북양, 박학, 강양양 등이 극연 탈퇴멤버 명단에도 없다. 따라서 이들에 대한 귀국 시기는 1936년 6월 이후로 추정되지만, 일본 측 자료와의 상호 대조를 통하여 좀 더 자세한 조사가 필요하다.

470) 김일영, 「장치자로서의 말」, 『극예술』 4, 극예술연구회, 1936. 5.

471) 전일검, 「극운동의 당면문제」, 『조선일보』, 1936. 5. 10~19. 전인검, 「극연에 보내는 말-10회 공연 비판을 중심으로」, 『조선일보』, 1936. 4. 22~26. 전일검, 「『노라』 印象記」, 『조선일보』, 1936. 5. 23. 전일검, 「극연조직의 검토와 신극운동의 진로」, 『조선일보』, 1936. 7. 7~미상.

분쟁의 결과[472]라고 할 수 있는데, 이때 탈퇴한 멤버들은 맹만식(孟晩植), 김일영(金一英), 송재노(宋在魯), 신좌현(申左峴), 박상익(朴商翊), 허진, 이상남(李相南), 이광래(李光來), 전일검, 조지해(趙志海), 백은희(白銀姬), 윤광헌(尹光憲)이었고[473], 대부분 실력이 우수한 연기자들이었다. 이와 같은 극연의 분열사건이 중요한 의미를 갖는 것은 당시 조선 연극계에 적지 않은 충격과 함께 양 측의 행동에 대한 박승극의 비판[474]의 내용을 통해서도 알 수 있듯이 조선의 '참된 연극', '새로운 연극'에 대한 내외적인 관심이 높아졌다는 사실이다. 이는 곧 탈퇴 멤버들이 탈퇴 성명서[475]에서도 제시했듯이 새로운 신극 단체 창립의 현실화로 이어지게 된다. 그 흐름을 받고 같은 해 8월 21일에 창립된 것이 조선연극협회(연협)이니, 여기서는 그들의 창립공연과 1년 후 제2회로 상연된 공연의 상연을 중심으로 그들의 정신과 기술력이 어떻게 침투되었는지를 살펴보고자 한다.

그런데 여기서 한 가지 중요한 것은 그들의 공연활동을 어떤 시각으로 바라볼지의 문제이다. 즉 그들의 신극운동을 단순히 '재동경 프롤레타리아 연극계 조선진출 사건'의 일환으로서만 바라본다면, 조선 내의 좌익계 진영의 침하를 만회시키기 위한 좌익 편중적인 활동이라는 틀 안에서만 평가하게 되는 한계가 생길 수밖에 없다. 즉 극연의 분규는 "조선예술좌 귀국파의 국내 활동을 위한 탐색과정"[476]으로서 공산주의 재건운동의 프랙션 활동의 일부로 축소된다는 말이다. 여기서는 그런 측면에 대해 인식을 하되, 그보다도 직접 상연된 공연의 형상화과정을 살펴봄으로써 조선예술좌에서 발아된 연극 창조의 정신과 상연방식이 어떻게 형상화되었는지에 최대의 관심을 기울이고자 한다. 더군다나 연협의 창립은 그 목표를 영리 위주의 직업 극단에 두고 있었던 것이 아니라 전문적 신극단체에 두고 있었으며, 이런 의미에서 이들의 공연활동은 신극의 비속화와는 처음부터 정반대의 방향으로 나타난다. 이는 극연이 고수해 온 '순수성'이 결국 '관념적인 이상론에 불과'하고 관객 또한 성장 과정의 변화에 따라 신극도 발전해야 한다는 논리와 함께, 종

472) 安英一, 「朝鮮新劇運動の動向」, 『テアトロ』, 1936. 10.
473) 「劇界에 異狀있다 『劇硏』의 實踐 部員 十一名 突然 脫退」, 같은 글.
474) 박승극, 「「극연」분열에 대하여-국외자로서의 간단한 소감-」, 『비판』, 1936. 9.
475) 「劇界에 異狀있다 『劇硏』의 實踐 部員 十一名 突然 脫退」, 같은 기사를 참조.
476) 박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』No.5, 한국극예술학회, 1995, p.105.

래 비예술적이라고 여겨져 온 오락, 영리, 종교, 정치 등의 요소를 어느 정도 '대담하고 진지하게 소화'시키고 신극을 본질적으로 윤택하게 한다'[477]는 포부를 봐서도 조선 신극운동의 발전 과정으로서의 파악을 촉구하는 것이다. 따라서 일본 당국 측 자료에서는 잘 드러나지 않은 공연 형상화 과정을 통해 그들이 남긴 성과를 알아보도록 한다.

연협의 공연활동의 기록을 보면 1936년 10월 24·25일에 부민관에서 제1회 공연으로서 몰리에르 작, 오정민 연출, 김일영 무대장치의 <수전노>(5막)를 상연했고, 이듬해 6월 8·9일에 똑같이 부민관에서 강문필(姜文弼) 작, 박춘명 연출, 김일영 무대장치의 <소야(騷夜)>와 고야마 유시(小山祐士) 원작, 박향민(朴鄕民) 번안, 오정민 연출, 김일영 무대장치의 <섬 잇는 바다 풍경(원작 제목: 瀨戶內海の子供ら)>(3막)으로 제2회 공연을 상연한 것이 전부이다. 먼저 제1회 공연의 상연이 어땠는지를 살펴보기 위해 이미 잘 알려진 내용이지만 <수전노>의 줄거리를 간략하게 장리해보면 다음과 같다.

파리에서 야비하기 짝이 없는 방식으로 고리대금업자로 지내는 아르파공은 돈 욕심이 지나쳐 아들 클레앙트와 딸 엘리즈의 결혼조차 부의 축적의 목적을 제일 우선순위로 생각하고 있다. 클래앙트는 동네 근처에 사는 마리안과 서로 좋아하기 시작한 관계지만, 아르파공이 아내가 먼저 죽었기 때문에 성품이 좋은 마리안과 재혼하려고 한다. 집이 가난한 마리안은 금방 죽는다는 중매쟁이 프로진의 말만 믿고 아르파공과의 결혼을 승낙하려 하지만, 그 과정에서 마리안이 클레앙트가 아르파공의 아들임을 알게 된다. 한편 엘리즈는 그 집 고용인인 발레르와 결혼하고 싶어 하는데, 발레르는 자신들의 결혼을 성사시키기 위해 최대한 아르파공의 감정에 맞춰 기회를 엿본다. 클레앙트는 아버지에게 마리안을 사랑하는 마음을 전하자 부자 간 싸움이 일어나지만, 이때 아르파공이 뜰에 묻어둔 돈 궤짝이 사라졌음을 알고 경찰을 불러 범인을 찾으려고 한다. 마부이자 조리사인 자크 영감이 자신이 아르파공에게 창피를 당하는 모습을 본 발레르에게 수모를 느끼게 하려고 그를 범인으로 몰자, 그 거짓말은 오히려 아르파공과 발레르가 보물(아르파공에게는 돈 궤짝, 발레르에게는 엘리즈)에 대해 말하는 계기가 된다. 엘리즈가 오고 약혼 사실을 말하고 아르파공의 재혼을 축하하러 온 지인 앙셀므와 마리안도 와서 도둑을 찾는 의논이 벌어지는 사이에 발레르와 마리안이 앙

477) 오정민, 「신극운동소론 연극의 창립과 그 임무(下)」, 『조선일보』, 1936. 9. 5.

셀므의 잃어버린 자식들임을 알게 된다. 클레앙트가 엘리즈와의 결혼을 위해 돈 궤짝의 위치를 알려주러 오고 앙셀므가 두 자녀 모두의 결혼 자금을 댄다는 조건으로 아르파공은 이들의 결혼을 승낙한다.

줄거리에서도 알 수 있듯이 중심내용은 본래 다른 것과는 비교할 수 없는 순수한 사랑, 인정, 가족애, 하나님의 은총 등보다도 돈을 제일 우선시하는 아르파공의 허망함을 노정하는 것이다. 몰리에르의 시대와의 관련성으로 보면, 루이14세의 절대왕정 통치하에 있던 17세기 프랑스에서 15세기 이래로 부를 축적해온 부르주아지가 귀족들의 봉건적 권력을 금전적 힘으로 누르게 된 상황을 그리고 있는 것이다. 인색하게 돈만을 지키려는 아르파공의 우스꽝스러운 인물형상은 당시 부르주아지의 본질에 대한 풍자가 깊이 깃들었음은 말할 필요가 없다. 중요한 것은 이 <수전노>[478]가 연협 창립공연 작품으로서 선정된 이유이다. 즉 그 전까지의 재일조선인 연극운동 가운데 상연된 작품들은 주로 삶의 비극적 측면을 다루는 작품들이 많았다. 그러나 조선에서의 신극운동을 일으키는 첫 출발작품으로 외국 고전 중에서도 희극작품이 준비되었다는 사실에 주목할 필요가 있다. 이에 관해서는 몇 가지 고려할 점이 있지만 무엇보다 연출자 오정민의 생각에 주목하는 것이 옳을 것이다.

그의 생각을 요약하면 그 전까지 조선에서 상연된 번역극은 충분히 소화되지 못한 채 조선 극계에 이식되어왔으며, 따라서 대중들로부터 외면을 받게 되자 편의상 창작극을 올리게 되었다. 그러나 이 창작극 또한 그 작가들이 번역극의 창작방법을 기계적으로 도입한 것이므로 그에 따른 부정적 측면이 많다는 것이다.[479] 이런 문제는 결국 창작극 시기상조론을 말하는 것인데, 창작극부터 시작하자는 회원들의 의견에도 불구하고 그런 폐해를 바로잡기 위해 번역극 상연을 결정하였다는 말이다. 창작극일 경우 대중들의 욕구에 부합하고 비용이 적게 든다는 이점이 있었으나 그런 결정에는 그보다도 제대로 된 조선 신극수립에 대한 강한 의지가 작용했음을 알 수 있다. 그의 그런 생각은 <수전노>에서 연극성을 살리려는 입체적 무대 만들기 속

---

478) <수전노>의 공연진은 다음과 같다.
번역: 연협문예부, 연출: 吳楨民, 조수: 許一, 무대감독: 白友三, 장치: 金一影, 조명: 異英, 음악: 朴永根. 배역: 알파공(李化三), 클레안트(尹北洋), 봐렐(朴學), 엘리스(李白嬉), 마리안누(韓順子), 푸로디느(姜貞愛), 안세름(柳邦), 쟈크(姜洋洋), 라 푸레슈(朴東和), 푸란다보안누(趙紅波), 경관(金一松), 서기(金逸). (「演協創立公演 『守錢奴』配役」, 『조선일보』, 1936. 10. 24.)

479) 오정민, 「번역극과 창작극 연협공연을 압두고(一)」, 『조선일보』, 1936. 10. 22.

에서도 나타나게 된다. 즉 그 전까지의 입센의 연극 이래 인간의 내면적인 심리묘사를 위해 실내장면 위주의 구현방식이 중요시되었으나, 그렇게만 한다면 "挾雜한 非美學的이고 非力學的인 舞臺設計에 恒常, 演技, 動作은 反撥되고 抹殺되어버린다. 따라서 演技自體는 固定化한 偏狹한 魅力이 업는 것이 되고 만다"[480]는 경험적으로 습득된 상연 기술들을 활용하여 배우의 연기와 무대가 보다 역동적으로 호응하는 연출을 지향했음을 알 수 있다.[481]

그림16: 조선연극협회 <수전노>의
한 장면
(吳禎民, 「飜譯劇과 創作劇 演協의
公演을 압두고」, 『朝鮮日報』, 1936.
10. 23.)

그림17: 조선연극협회 <수전노>의 무대
(吳禎民, 같은 글, 1936. 10. 22.)

480) 오정민, 같은 기사.

481) 덧붙여 말해두어야 할 것은 <수전노> 공연은 같은 해 6월 12~21일에 신축지극단에 의해 축지소극장에서 먼저 상연되었다는 사실이다. 극연 탈퇴 명단 중에 오정민의 이름이 없는 것을 보면, 그가 이때 이 공연을 일본에서 보고 난 다음에 귀국했을 가능성이 크다. 만약 그렇다면 그 전까지의 한일 간 연극교류적인 측면에서 그 긴밀성에 대한 또 하나의 사례를 보여주는 것이 된다. 이에 대해서는 각 인물 간 교류와 공연 형상화의 비교 분석 등 다각도로 구체적인 연구가 이루어져야 할 것이다.

<수전노> 공연의 성과는 이를 직접 본 나웅의 극평에서 가장 자세히 드러나 있다.

> 우리의 期待에 버리지 안케 無難히 마첫슴을 기피 感謝한다. 無難이란 連協自體에 對해서이고 朝鮮의 全般的 演劇的 水準에서 보면 成功을 거두엇다고 할 수 잇다. 이 '守錢奴'의 內包된 豐富하고 巧妙한 劇的 씨튜에이쉰의 表現은 朝鮮의 다른 新劇 또는 旣成劇團에서는 到底히 차즐 수 업슬 것이다. 이러한 點으로 보아 今般 演協公演은 無限한 將來를 期約할 要素를 多分히 가지고 잇는 것이다. 이것은 演協關係者 諸氏가 東京서 堅忍不拔한 精神으로 여러 가지 困難과 싸화가며 劇藝術 練磨에 精進한 데서만히 可能하엿다고 본다. (중략) 特記할 것은 高利貸金業者 알파곤役으로 扮裝한 李化三君의 그 老熟하고 餘裕잇는 演技와 金一影君의 嶄新하고 立體的인 舞臺裝置다. (중략) 이들의 演技와 裝置는 朝鮮劇界에 最高水準에 올려놀 수 잇다.[482]

이와 같이 연협의 <수전노>는 당시 조선 신극계에 적지 않은 감흥을 안겨주었으며, 그 여파는 시간이 지나 김우종(金宇鐘)이 "우리들은 演協 諸友들의 이러한 社會的 意義를 內包한 劇을 現實的 視覺에서 巧妙히 形象化한 것을 朝鮮 新劇運動의 完全한 플러스로 볼 수 있다"[483]고 한 것처럼, 나름의 의의가 있었음을 알 수 있다. 그러나 실제 상연에서는 앞서 오정민의 번역극 상연의 의도에서 다소 무리수가 엿보였듯이, 예컨대 몰리에르 작품에서 나웅이 성취되기를 기대한 희곡·무대·객석이 통일된 엑스타시적인 극적 효과를 얻을 정도는 되지 못했던 것 같다. 나웅은 이런 점에서 연협의 공연이 '무난하다'고 말했으며, 또 이런 상연상의 문제는 요컨대 몰리에르가 당시 사회를 리얼하게 그리려고 했던, 즉 이 작품이 갖는 자연주의적인 색채를 양식화된 표현 속에서 구현하려고 했던 것이 결함의 최대 요인이었던 것이다.

> 모리엘의 戱曲은 리알한 樣式을 가추어 舞臺에 表現하는데 모리엘의 가진 숨은 諷刺와 揶揄가 우슴의 뼬을 쓰고 浮彫的으로 나을 것이라고 생각된다. 그런데 이번 演劇에는 장치가 얼마간 樣式化되엿고 주인공 알파곤과 같은 人間을 희화

482) 羅雄, 같은 글 (三), 『조선일보』, 1936. 10. 30.
483) 金宇鐘, 「新劇運動의 動向(6)」, 『동아일보』, 1937. 11. 16.

화함도 無妨하나 그러타면 그 周圍에 나오는 인간들도 그러하여야 할 것인데 그러치 못하야 全體로 不統一한 感을 주엇다.[484]

이러한 나웅의 해석은 풍자희극 속의 풍자성을 드러내기 위해서는 오히려 사실적 표현에 철저해야 그 강도를 높일 수 있다는 무대기법에 대한 견해에서 나온 것이었다. 그런데 사실상 리얼리즘 상연의 기술 수준을 가장 중시하여 활동해 온 과거의 재일조선인 연극운동의 맥락을 생각할 때, 연협 멤버들이 희극 상연의 그와 같은 특성을 몰랐을 리는 없다. 그것은 예컨대 <보통학교 선생>이나 <소>에서 보인 일부 파스(farce)적인 요소의 구현방식을 통해 이미 경험한 부분이었다. 그러므로 이런 상연상의 양식 문제는 오정민이 앞의 글에서 "특히 우리는 現實的인 問題로서의 檢閱狀態도 考慮해야 할 것이다"고 했던 것과 관련지어 보면 합법적 공연을 위한 상연방식을 택한 것이고, 또한 이 공연이 음악희극이 되고 연출이 양식화되었던 이유였을 것이다.

풍자희극이라는 측면에서 접근할 때 또 한 가지 고려해야 하는 것은 바로 비판의 대상이라는 부분이다. 그러나 이에 대해서는 활동무대가 이미 조선이었으며 그들이 일본에서 재일조선인으로서 느꼈던 현실 상황과는 달랐기 때문에, 그 전과 같이 제국주의 일본 비판에만 공연 상연의 목표가 있었다고 생각하기 힘들다. 더군다나 극단 전문화와 함께 재정확보의 목표가 일본에 있었을 때부터 문제시되고 있었던 것을 보면 이 문제는 결국 조선 신극의 예술적이고 양심적인 연극 창조에 대한 의욕으로 귀결되는 것이다. 여기에 이들의 공연활동을 단순히 공산주의 문화운동의 일면으로서만 평가할 수 없는 연극사적인 의의가 있는 것이다.

그러나 신극의 새 출발에 있어서 무대 상 표현에 대해 예술적 수준을 높여 '외부에 능동적인 작용을 끼치게 한다'는 방식은 다른 한편 조선의 관중을 충분히 고려하지 못한다는 딜레마에 빠져 나웅이 말한 연극공연이 갖는 통일적 효과를 산출하지 못한 결과로 나타났다. 이런 점은 이후 그들의 활동에서 관중에 대한 연구를 촉진하게 했으며, 특히 사실적 표현방식에 대한 또 다른 목표를 가지고 보다 나은 공연형태를 창조하는 노력으로 나타나게 된다.

---

484) 羅雄, 같은 글 (四), 『조선일보』, 1936. 10. 31.

제1회 공연이 끝난 뒤 연협은 임시 총회를 열고 멤버들을 확충하고 제2회 공연을 준비했지만, 연협 자체의 재정적인 문제 등으로 인하여 공연을 중지하고 해체 위기에 놓이게 된다. 그러나 연협의 제1회 공연이 각 방면에서 이목을 끌었던 만큼, 동경에서 돌아온 연극인이나 극연에 있던 배우들을 영입하고, 이듬해 5월 4일에 있던 혁신 총회를 통해 제2회 공연을 위한 준비를 다시 하게 된다. 이때 결정된 부서의 임원들은 다음과 같다.

기획부: 최영대(崔榮台), 김일송, 김일영, 윤북양
문예부: 이광래, 박향민, 강문필
미술부: 김일영, 허일, 조준(趙準)
연출부: 오정민, 박춘명, 백우삼, 강양양
연기부: 윤북양, 강운정(姜雲汀), 유방(柳邦), 강양양, 김일송, 최광파(崔狂波), 김일(金逸), 유대선(柳大善), 강정애, 이백희, 한순자, 이순희(李純姬), 이해성(李海聲)[485]

여기에서 연협 창립공연 때는 안 보이던 박춘명의 이름이 연출부에 있어 주목된다. 그는 3·1극장 시절 <강남제비>에서 무대감독을 맡았었고 연협 창립공연 전후에 귀국한 것으로 보이는데, 제2회 공연에서 그가 <소야>의 연출을 맡은 것은 연협의 공연제작에 대한 기반이 강화되었음을 의미한다.

강문필의 희곡작품 <소야>(1막2장)[486]는 현재 찾아볼 수 없으나, 동아일보 지면에 소개된 줄거리와 이 공연을 관극한 서항석(徐恒錫)의 글을 종합해보면 대강의 내용파악이 가능하다.

自然과 人間의 葛藤-이것은 悲劇이 아닐 수 없다. 暴風이 모라치는 어느 날 밤 '아버지'와 '아들'과 '남편'을 바다로 보낸 東海岸漁民들은 이 自然의 威脅 앞에 戰戰兢兢하엿다.

朴書房은 東쪽바다 一等沙工이엇으나 七年前 暴風이 불던 날 밤 한편 다리를

485) 「假死狀態에 빠젓든 演劇協會의 蘇生 革新總會를 開催하고 公演其他를 討議決定」, 『조선일보』, 1937. 5. 9.

486) <소야>의 공연진은 다음과 같다.
연출: 朴春明, 장치: 김일영, 무대감독: 강문필, 李靑雲.
배역: 박서방(孟晩植), 그의 妻(姜貞愛), 長福(柳大善), 그의 母(李白姬), 吉孫(尹北洋), 將乭(姜命洙), 넷째(金最均), 최서방(宋在魯), 徐俊九(崔鎔錫). (「"演劇協會" 第二回公演 섬 잇는 바다 風景 八、九 兩日 府民館」, 『매일신보』, 1937. 6. 8.)

일코 生命만은 겨우 살아온 사람이다.

큰아들 吉龍이를 바다에 보낸 朴書房은 몹시 焦燥하엿다. 오랜 病으로 呻吟하는 마누라도 아들의 生命을 근심하야 成主님 앞에 정한수를 떠노코 정성껏 빌엇다.

이튼날 아침 바다는 간밤의 일을 잊어버린 듯이 고요하엿다. 不吉한 豫感 때문에 不安과 恐怖에 싸혀 緊張한 채로 날을 밝힌 朴書房의 온 집안은 吉龍이가 무사히 돌아오기만 기다렷다.……[487]

吉龍이 죽엇다는 말이 傳해오기까지의 劇은 漁民의 生活과 矜持와 信仰 等 가지가지를 點綴해보이면서 緊張한 채로 진행된다. 作者는 또 이 自然의 威脅에 戰戰兢兢하는 漁民들에게 累代채 굴레와 같이 씨워저 잇는 債主의 억센 束縛과 이에 對한 젊은 漁民의 反抗을 보이고 끝내엇다. 佳作이다.[488]

위 내용에 따라 이 작품을 재구성해보면, 조상 대대로 어업을 영위해온 박서방은 채주에게 바쳐야 하는 막대한 빚과 병을 앓고 누워있는 아내의 약값을 위해 위험을 무릅쓰고도 악천후의 바다 속으로 아들 길용을 보낼 수밖에 없었고 결국 그는 죽어서 돌아온다. 이와 같은 간단한 내용[489]에도 불구하고 서항석에게 좋은 작품으로 여겨졌던 것은 채주로부터 받는 위협적인 생활에 맞서는 젊은 어민들이 반항하는 모습이 자연 대 인간(길용)이라는 대립구도로 인해 비극성이 극대화되어 있었기 때문이다. 그런데 그 비극성의 형상화는 자연스럽게 관객에게 절박한 현실에 저항하다 죽음을 맞게 된 길용의 안타까움보다도 그가 그렇게 될 수밖에 없는 이유를 반문하게 한다. 이 작품은 단순히 박서방 집안의 불행을 다루고 있는 것이 아니라 어민 마을 전체가 가지고 있는 생활적 문제와 직결된 된다는 의미에서 다분히 사회성을 띠고 있다. 이 부분은 제1회 공연에서 나웅이 부족하다고 지적한 "현대의 제 사정 제 조건에 합치시킨다는 점"[490]을 어느 정도 수용한 결과였다. 그런데 이런 사회성의 구상화는 현실의 구체적인 상황 제시를 통해 이루어

487) 「朝鮮演劇協會公演 六月八、九兩日 夜府民館에서」, 『동아일보』, 1937. 6. 8.
488) 서항석, 「연협고연을 보고」, 『동아일보』, 1937. 6. 10.
489) 박영정은 <소야>의 내용이 함세덕의 <산허구리>와 유사한 작품이고 보고 있다. 그러나 자연에 맞설 수밖에 없고 파도에 휩쓸려 죽어 비극적인 끝이 나는 점을 볼 때, 해방기에 발표된 진우천의 <파도(波濤)>와의 유사성을 지적하지 않을 수 없다. 이 세 작품에서 관통되는 주제와 그 연관 관계에 대한 연구는 또 다른 연구가 필요하다. (박영정, 같은 논문, p.116을 참조.)
490) 羅雄, 같은 글 (三), 『조선일보』, 1936. 10. 30.

진다는 점에서 이 극의 무대에서의 사실적 구현방법과 직접적으로 관련된다. 다음 언급은 <소야>의 희곡 특징을 기술한 것이긴 한데, 직접적인 무대 상연을 통해 그가 느낀 인상을 기술하고 있다는 점에서 이 극의 상연방식을 어느 정도 짐작할 수 있다.

> 姜文弼 作 '騷夜'는 너무 暗澹한 小品이다. 이런 絶望的인 리얼리즘은 當面의 朝鮮文學(여기서는 戱曲)이 正히 棄揚하려고 애쓰는 바인데 이 新人은 한술 더 떳다.[491]

이 극의 내용이 어민 생활과 직접적으로 관련된 소재를 다루고 있기 때문에 무대 상연방식에서 리얼한 장면의 추구는 필수적일 수밖에 없다. 물론 바다풍경이나 폭풍이 몰아치는 장면은 무대 배경으로서 처리하는 양식적 기법도 어느 정도 활용되었겠지만, 암담한 어민의 생활상만큼은 현실성을 띤 모습으로 형상화되었음은 짐작하고도 남는다. 특히 이런 상연방식을 지양하려 하던 당시 조선 신극계 속에서 연협의 <소야>가 리얼리즘 상연을 통해 성공적으로 상연되었다는 것은 간과할 수 없는 중요한 의미를 지닌다. 이 극이 사실적 표현을 통해 관중에게 전해지는 것은 바로 길용 가족들에 대한 연민의 감정이다. 즉 카타르시스로 향하는 몰입이 일어난다는 것인데, 만약 이때 어민들의 생활감정이 관중들에게 현실성 있게 느껴지지 않았다면 무대와 객석 사이에는 몰입 대신 분리가 이루어지게 됨은 물론이다. 요컨대 재일조선인 연극운동 속에서 가장 중요하게 구축된 리얼리즘 상연을 위한 경험적 자산이 여기서 다시 그 효과를 거두었다고 할 수 있다. 당시 동양극장의 전속 극단이었던 청춘좌를 창단하고 대중극의 인기배우로 활약하고 있던 심영(沈影, 1910~1971)의 다음과 같은 관람 평은 연협 공연이 대중에게 준 새로운 감흥에 대해 설명하고 있어 이 공연의 하나의 성과로서 주목된다.

> 이번 公演에서 나는 朝鮮에서는 잘 맛볼 수 업는 崇嚴한 氣分을 맛 보앗다.
> 알 수 업는 熱과 힘은 公演 全體를 支配하고 잇엇다.
> 전원의 열가닥 수무가닥 힘은 완전히 一聯으로 融合되여서 관중으로 하애금 저절로 고개를 숙으려지게 하엿다.

491) 유치진, 「依然하게 不振한 戱曲界의 一年(下)」, 『동아일보』, 1937. 12. 28.

> 왜 興行劇은 보기에는 재미가 잇서도, 나중에 가슴에 남는 것이 업고, 보다도 보는 그때에도 舞臺를 輕蔑하고 싶고 新劇은 보기에 따분해도 저절로 舞臺를 우러러 보게 되나? (중략) 興行劇은 대중의 俗趣에만 迎合하려고 汲汲해서 藝術的 良心을 죽이고(보다도 처음부터 업서) 無理와 不自然이 連鎖된 테마와 個人偏重主義에 흐른 墮落된 演技로써 當時唐詩의 팬의 눈을 眩惶하게 하는 低劣한 商業的(興行的) 路線에 머무러잇고 그 反對로 新劇은 한 個 正當한 생각의 統率 아래에서 卽 藝術的 良心의 傘下에서 一致團結하야 情과 熱과 力을 集中시켜서 行進한다.[492]

이 글은 흥행극과 신극의 비교를 중심으로 언급한 것이기는 하지만, 그 후 심영을 중심으로 한 흥행극 연극인들의 신극으로의 '전향'이 일어난 것[493]을 생각할 때, 이 때의 연협 공연이 관중에게 안겨다준 신극에 대한 인상이 나중에까지도 깊은 영향을 주게 되었음을 의미하게 된다. <소야>의 상연이 비록 조선 신극계에서는 더 이상 추구하지 않으려던 방향이라고 하면서 절망적 리얼리즘으로 지목한 <소야>의 상연 효과는 실제로는 유치진이 느꼈던 것보다 훨씬 다층적으로 침투되었음을 알 수 있게 해주는 대목이다. 같은 시기 그는 연기나 무대미술도 말초적인 리얼리즘을 떠나 로맨티시즘의 방향으로 나아가야 한다[494]고 했는데, 그러나 로맨티시즘의 제창은 어디까지나 그가 말한 대로 '실로 관찰적인 리얼리즘의 세례를 받으면서' 이루어진다는 것이 대전제가 된다. 그런 사실을 말로는 언명하면서도 로맨티시즘이 필요한 진정한 이유는 부민관이나 동양극장 등의 준공에 따른 대극장 공연으로의 이행의 결과라는 논의가 사실상 리얼리즘 상연의 과소평가를 지나 그 '지양'으로 나타났던 것은 의아할 일이 아니다. 그러나 원래 "온갖 예술적 행동이란 어떤 시대의 사회적 정치적 역사적 의의를 예술적 형상을 통하여 대변하는 것"[495]이라고 본다고 할 때, 대극장이나 소극장에 상관없이 근본적으로 <소야>가 더 예술적인 작품으로 승화되었음은 부정할 수 없다. 3층 객석에 2천명을 수용할 수 있는 대극장이었던 부민관에서 리얼리즘 상연을 통해 신극운동에 새로운 충격을 준 사실은 로맨티시즘의 필요성과는

492) 심영, 「演協公演觀劇感(上)」, 『조선일보』, 1937. 6. 11.
493) 박영정, 같은 논문, p.126.
494) 유치진, 「신극운동의 한 과제」, 『조선일보』, 1937. 6. 11.
495) 김우종, 「조선신극운동의 동향④」, 『동아일보』, 1937. 11. 12.

직접적으로는 관계가 없고, 연극의 예술적 형상화의 깊이 정도에 의거된다는 사실을 명실 공히 보인 무대였음을 알 수 있는 것이다.[496]

작품의 예술적인 승화라는 점에서 서사적으로 그 취향이 강하게 제시된 것은 사실 제2회 공연에서 두번째 순서로 상연된 <섬 잇는 바다 풍경>이다.[497] 이 작품은 기존보다도 나은 수준을 보이려는 번역극이나 조선의 리얼리즘 희곡을 한층 강화시키려는 창작극도 아니고, 그 두 가지 장점을 두루 살린 번안극 형태로서 준비되었다. 그들은 이 절충이 기술적으로도 연극적 분위기를 철저히 배우며 외국 현실에 조선화된 독자적 성격을 부여해 재창조했기 때문에 더 상위개념의 것으로 보았다.[498] 그 번안된 텍스트는 현재 찾아볼 수 없는 관계로, 이 작품에 대한 분석을 위해 지면상 발표된 줄거리를 충실히 따라가 보기로 한다.

> 그해 여름 振洙는 大學을 卒業하자 京城의 어느 建物會社에 就職하야 첫 번 見學出張이 제 故鄕인 港口임을 알고 明朗한 氣分으로 돌아온다.
>
> 하나 그의 兄 亮洙는 尹이란 女敎員을 思慕하고 잇엇으나 振洙와의 多情한 사이를 알고 煩惱한 끝에 아우를 爲하야 斷念한다.
>
> 그에 앞서 尹先生에게는 振洙가 서울 가서 工夫하는 동안에 英哲이라는 大學 文科出身이오 美術에도 能한 사람에게 情을 通하고 잇엇는데 英哲이와 振洙는 어릴 적부터의 親舊엿다.
>
> 惠淑(=尹敎員, 인용자 주)의 맘이 다시 明朗하고 健康的인 振洙에게로 돌아가려할 적에 그것을 안 영철이는 嫉妬하는 나머지 尹을 虐待한다. 英哲이와 尹과의 사이를 안 振洙는 윤을 爲하야 사랑을 讓步하고 서울로 돌아가려 할 적에 孤寂햇기 때문에 岐路에 섯든 惠淑이는 모든 것을 淸算하고 振洙의 품으로 돌

---

496) 당시 유치진이 리얼리즘 지양을 재빨리 제창한 경위를 설명할 수 있는 연구가 필요하다. 본 연구자의 잠정적인 생각으로는 그 이유가 한때 리얼리즘 연극에 대해 거론되던 프로극이 지녔던 청산되어야 하는 정치편중적이라는 부정적인 측면에 대한 인식과 과거의 재일조선인 연극운동 속에서 유치진 스스로의 희곡이 현실성을 충분히 형상화시키지 못했다는 리얼리즘 희곡의 완성도에 관한 측면에 대한 인식 두 가지 사이에 있다고 여겨진다.

497) <섬 잇는 바다 풍경>의 공연진은 다음과 같다.
연출: 오정민, 장치: 김일영, 무대감독: 백우삼, 강문필.
배역: 宋姓女(李純姬), 高洙(姜命洙), 振洙(尹北洋), 박정식(맹만식), 이원희(김소영), 아라모드매담(강정애), 尹憲淑(李白姬), 吳永哲(朱在魯), 蔡서방(崔鎔錫), 寫眞師(梁淑奎), 下女(李慈恩). (「"演劇協會" 第二回公演 섬 잇는 바다 風景 八,九 兩日 府民館」, 같은 기사.)

498) 박향민, 「飜案者로서의 感想 섬 잇는 바다 風景의 公演을 압두고(上)」, 『매일신보』, 1937. 6. 5.

아온다. 여기에는 惠淑이의 純情과 亮洙의 兄弟愛가 큼 도움이 되엇든 것은 勿論이다. 亮洙는 이윽고 아우의 幸福을 祝願하며 滿洲로 떠나게 된다.[499]

위 내용을 보면 <섬 잇는 바다 풍경>은 등장인물의 이름이나 배경 등의 차이가 있으나 서사구조는 고야마 유시의 원작 <瀬戸内海の子供ら>(3막)과 거의 비슷했음을 알 수 있다. 그렇긴 해도 박향민의 번안본은 단순한 번역의 차원이 아니라 원작의 의도를 명료하게 관중들에게 전달하고자 했던 창작극으로서의 노력이 보였다고 한다.[500] 그러나 이 작품의 상연은 관중들에게 당시 조선에서 생소한 상연 형태여서 부정적인 평을 받기도 하였다. 예를 들어 이 공연을 관극한 서항석은 <섬 잇는 바다 풍경>이 <소야>에 비해 따분하게 느껴진 부분을 다음과 같이 말하였다.

期待는 完全히 어글어지고 말앗다. 내 곁에 모르는 女性 두 사람이 앉앗는데 演劇을 보면서 서로 주고받는 말을 들리는 대로 들으면 演劇에 對한 鑑賞眼이 相當히 밝은 이들인 듯 하엿다. 이 두 女性이 '섬 잇는 바다 風景'을 다 보지 안코 일어서 나가면서 하는 말이 '演劇도 따분하기도 하다', '난 무어가 무언질 도무지 모르겟다 얘', 하엿다. 미상불 適評이라고 나는 同感하엿다.[501]

그런데 원작내용을 읽어보면 이 극이 가지고 있는 평범함 속에 "社會機構의 撞着에 因起(=起因, 인용자 주)하는 生存競爭의 一面을 捕捉한 科學的 彗眼의 銳利한 觀察과 心理探求"[502]가 깃들어있음을 보게 된다. 이런 측면은 줄거리가 비슷하므로 원작자의 그런 예술관이 <섬 잇는 바다 풍경> 속에도 모름지기 들어가 있었을 것이다. 이에 대해서는 번안자 박향민의 다음 언급에 주의를 기우려야 한다.

飜案劇에 잇서서는 原劇의 主題에 充實하고 性格과 表現에 異點이 업서야 하는 反面에 經濟的 機構를 土臺로 하는 生活的 現實과 歷史와 風俗과 感情 等 原作에 상치 안는 改造가 잇서야 하는 것이다. (중략) 新劇運動은 반다시 基礎를 社

499) 「朝鮮演劇協會公演 六月八,九兩日 夜府民館에서」, 같은 기사.
500) 「飜案劇의 將來」, 『매일신보』, 1937. 6. 13.
501) 徐恒錫, 「演協公演을 보고」, 『동아일보』, 1937. 6. 10.
502) 박향민, 「飜案者로서의 感想 섬 잇는 바다 風景의 公演을 압두고(下)」, 『매일신보』, 1937. 6. 6.

會的 提携에 두어야 한다.[503]

사실 이 극에서 내용적으로 느낄 수 있는 다채로운 감흥에 대해서는 당시 원작 희곡이 제2회 아쿠타가와(芥川)상 유력후보로 올랐다는 사실만으로도 충분히 가늠할 수 있다. 그러나 대략 3시간 정도 걸리는 공연시간 속에서 종막에 있어서만 템포가 급속도로 올라가게 되어 있다.[504] 바꿔 말하면 이 극에서 새로운 자극을 느낄 수 있는 부분은 거의 끝날 무렵에 집중되어 있다는 것이다. 서항석이 옆에 있던 두 여인의 말에 동감을 표시했지만, 사실상 그들처럼 중간까지만 보고 극장을 나가버리게 되면 이 극을 통해 말하고자 하는 바가 절대로 전달될 수 없음은 당연하다. 서항석이 중간에 나가버렸는지에 대해서는 알 길이 없지만 만약 그가 그 전까지와 다른 관람태도로 임하였다면 비평의 관점 또한 다르게 나왔을지도 모른다.

연협이 <소야>를 첫 번째 공연으로 그리고 <섬 잇는 바다 풍경>을 두 번째 공연으로 둔 것은 연협의 역점이 <섬 잇는 바다 풍경>에 두어져 있었음을 말하는 것이다. 그들이 이 극을 선택한 안목에 대해서는 다음과 같이 원작에 대한 나름의 정확한 해석이 있었던 것을 알 수 있다.

> 進步的 戱曲(또는 文學)에서 依例히 볼 수 잇는 濁浪가튼 感情의 氾濫은 업스나 感情의 暗流는 크다. 어쓸 봄에 靜謐하다. 그러나 實은 氾濫이 업는 그곳에 小山祐士의 境地가 잇는 것이니 그의 生命과 香氣는 이곳에서 퍼진다. 거센 激浪이 威壓이 잇대서 人間의 마음을 征服한다면 잔々한 湖水 역시 寂寥한 詩情을 가지고 人間의 感情을 捕虜할 수도 있는 것이다. 그러나 (중략) 이 겨레의 時代性과 民族性은 靜的인 作品을 어느 만큼이나 嗜好할지 疑問스럽다.[505]

여기서도 알 수 있듯이 이 극은 동적 다이너미즘이 겉으로 드러나는 극이 아니다. 그런 의미에서는 일반적인 의미에서 그 전까지의 조선에서는 볼 수 없었던 정적인 정취가 계속 흐르는 극이니만큼 일반적인 비판을 듣게 되는 모험성은 처음부터 있었다고 해야 한다. 중요한 것은 그런 사실을 알면서도

503) 박향민, 「飜案者로서의 感想 섬 잇는 바다 風景의 公演을 압두고(上)」, 『매일신보』, 1937. 6. 5.
504) 박향민, 「飜案者로서의 感想 섬 잇는 바다 風景의 公演을 압두고(下)」, 『매일신보』, 1937. 6. 6. 倉林誠一郎, 같은 책, pp.107~108.
505) 박향민, 같은 기사 (하), 『매일신보』, 1937. 6. 6.

연협이 이 극을 상연하고자 했던 의도이다. 이에 대해서는 과거의 재일조선인 연극운동에서 배양된 이를테면 사회적 현실을 극에 담아내고자 하는 욕구가 이때에도 작용했기 때문이었을 것으로 여겨진다. 그리고 욕구는 서항석이 말했던 것처럼 이 극을 통해 '인척관계와 가족 상호간의 감정' 문제를 다루려고 한 것이 아니라, 그들 각각 인물형상 속에 당시의 사회적이고 현실적인 유형인물의 모습이 담겨져 있었기 때문이다. 그런 '사회기구의 당착'에 대한 구체적인 모습은 다음과 같이 해석할 때 더 명백히 이 작품의 질을 향상시킨다.

쉽게 말해 <섬 잇는 바다 풍경>에 나오는 각각 인물들의 모습과 그 관계는 당시 사회에서 흔히 볼 수 있었던 '전향'과 '비전향'의 문제가 담겨져 있다. 이는 윤선생을 전향자로, 영철이를 아나키스트나 경찰스파이 혹은 기회주의자로, 그리고 진수를 비전향자로 옮겨놓음으로써 처음으로 이 극의 진가를 알 수 있다. 즉 윤선생이 진수가 없을 때 영철에게 마음을 허락해 버리지만, 영철은 윤선생이 진수(비전향)에게 사랑(뜻)의 미련이 남아 있기 때문에 폭행을 가한다. 진수는 윤선생의 마음을 이해할 수 없어 고민을 하지만, 자본주의의 말기적 현상에 맞서 싸우고 있는 진수의 형의 도움으로 다시 윤선생과 함께 진보적인 미래를 향해 나아간다는 것이다. 이렇게 보면 이 작품이 중단되지 않은 의지를 가지고 희망을 향해 양심적으로 나아가고자하는 신극운동의 앞길을 암시하고 있음을 알게 된다.

당시의 이런 상황은 비단 원작의 무대가 되었던 프롯트 해체 이후의 일본 문화계뿐만 아니라 때를 같이 하여 3·1극장 내에도 갈등양상으로 나타난 바 있었고, 신건설사 사건 이후의 조선에서도 비슷하게 일어나고 있었음은 당연하다. 연협은 표면으로는 잘 드러나 보이지 않고 소리를 높일 수도 없었던 당시 조선의 좌익계 연극인들에게 이 극의 근저에 깔린 '생존경쟁에 대한 과학적인 예리한 눈'을 갖게 하려는 큰 의도가 있었으리라 생각된다.

덧붙여 <섬 잇는 바다 풍경>에서 주목해야 하는 것은 그러한 '사회적 제휴' 관계에서 뒷받침된 인물들이 지닌 감정의 형상화 방법이다. 각 인물들의 심리적 갈등과 정열은 겉으로는 역동적으로 드러나지 않는다. 하지만, 그 암류가 잔잔한 서사 전개 속에서도 큰 흐름을 생성하고 요동치고 있는 모습은 신극에 대한 관람태도를 바꿀 때 비로소 느껴질 수 있는 '정중동'의 다이너미즘의 가능성을 제시하였다고 할 수 있을 것이다. 비록 <섬 잇는 바다 풍

경>의 경우 일반적인 의미에서 그 전까지의 조선에서 상연되었던 공연방식과는 취향을 다르게 한 시도였기 때문에 그들이 목표했던 만큼의 성과를 거두지는 못한 면은 있다. 그러나 이를 관극한 심영이 "새로 出發하려는 새 意氣가 이번 演協公演 때문에 더 한층 健全"[506]해졌다거나, 강정애가 "演劇人 各自가 좀 더 良心的인 藝術家가 되기에 힘쓴다면 앞으로 一般의 理解가 차차 깊어"[507]간다는 말이 나온 것처럼, 특히 연기자들에게 양심적인 태도와 예술적인 새로운 신극의 형태를 보였다는 데에 적지 않은 의의가 있다고 할 것이다.

지금까지 살펴본 것처럼 연협의 활동은 제1회·제2회의 공연을 통해 통산 세 작품을 조선 신극계에 내놓은 후 경제적인 어려움이 가장 큰 이유가 되어 2회 공연 이후 활동을 못하게 되고 해체되기에 이른다. 불과 1년 정도 밖에 안 된 기간이었으나 그들의 공연활동을 돌이켜보면 각 공연과 모든 공연을 통틀어 봤을 때 남긴 성과가 자못 컸던 것을 알게 된다. 여기서 그들이 상연한 공연의 의의를 들어보면 대략 다음 두 가지 특징으로 요약할 수 있을 것이다.

그 하나는 리얼리즘 상연을 통한 연극의 다양한 형태의 제시를 들 수 있다. 물론 <수전노>는 풍자의 대상과 외국 고전희극의 시대상을 당시 조선사회에 접목해 보여주지 못하였다는 평가를 받았다. 그러나 다른 반면 입체적인 무대와 연기와의 역학적인 상연 형태를 보였으며, 신극 상연의 기술적 혁신을 구체적으로 제시하였다. 연극의 높은 수준을 보이겠다는 의지 때문에 일부 양식화된 무대가 풍자극을 완성시키는 데 필요한 철저한 사실성의 구현이 부재했던 것은 비판 재료로서 수용되었고, 제2회 공연에서는 <소야>의 성공으로 이어졌다. 이 무대에서는 일부 절망적인 리얼리즘이란 말로 받아들여지기도 하였다. 그러나 길용과 그의 가족이 당하는 비극적 상황 속에 어민 마을 전체의 저항의 모습을 그렸다는 의미에서 로맨티시즘으로만 흘러가려는 당시의 흐름 속에 리얼리즘 상연의 또 다른 예술적 승화의 방향성을 제시한 것은 쉽게 간과할 수 없다. 또한 <섬 잇는 바다 풍경>에서는 겉으로 드러나지 않는 감정의 정적 다이너미즘을 보여 신극에 대한 새로운

506) 심영, 「演協公演觀劇感(下)」, 『조선일보』, 1937. 6. 12.
507) 강정애, 「藝苑動議(18) 良心的劇人에의 忠言 社會的 認識 是正과 內省이 必要」, 『동아일보』, 1937. 9. 14.

인식을 촉구했을 것이다. 이와 같이 예술적 표현력의 폭을 넓힌 리얼리즘에 대한 그들의 생각은 재일조선인 연극운동에서 배양된 과거의 기술적 측면들을 종합하여 어디까지나 사회적인 관점에서 현실을 그리는 중요성을 환기시켰을 것이다.

두 번째로 연협의 공연이 조선의 신극배우 및 관람자들에게 준 새로운 자극을 들 수 있다. 당시 동양극장·부민관 등의 대극장 상연으로 극계의 관심이 쏠리게 되면서 신극계도 대극장의 상연형태를 취함으로써 연구극과 흥행극의 차이가 애매모호해진 상황이 있었다. 재정적인 목표를 달성하려고 하면 신극의 비속화는 면할 수 없었고, 연구극적인 성격을 그대로 유지하려니 고답적인 신극이 되어 대중들과 괴리될 수밖에 없었다. 그런데 이들이 택한 길은 대극장에서 예술성 높은 작품을 상연하는 목표였기 때문에 스스로 재정적인 몰락으로 빠져갔다. 그러나 <섬 잇는 바다 풍경>처럼 상연 효과를 기대하지 못하는 모험성 높은 공연을 준비하였다는 것 자체로 볼 때, 적어도 그들이 경제적인 목적으로 공연을 준비하려고 한 것이 아니라 그야말로 진보적인 신극을 양심적으로 제시하겠다는 의지에서가 아니면 그들의 행동을 달리 설명할 수 없다. 이와 같은 그들의 양심적인 태도는 흥행극계에도 적지 않은 파문을 일으켜 흥행극과 신극의 중간단계의 연극공연을 지향하는 중앙무대나 경성오페라좌, 단성무대 등의 탄생에 하나의 자극을 주었다. 즉 그 후의 양심적인 예술인의 탄생을 기대할 수 있게 하였다[508]는 사실은 그들의 또 하나의 성과이다.

이렇게 보면 조선연극협회는 짧은 기간이었지만 번역극, 창작극 그리고 번안극이라는 연극 창조의 다양한 형태를 제시하면서 이후의 조선 연극계가 활성화되는 자극제 역할을 하였다고 해도 과언이 아니다. 물론 이러한 그들의 정열적인 공연활동이 코민테른의 지시로부터 나온 새로운 인민전선 전술의 일환이었다는 가능성도 완전히 배제시킬 수는 없다. 그러나 이후의 조선 극계의 무대기술의 발전, 작품성의 향상, 연출력의 강화 및 정신의 계승 등을 볼 때, 당시의 조선 관중들에게 연극에 대한 한층 더 고차원적인 예술에 대한 인식을 불어넣었다는 의의가 더 크다. 연협의 이 세 공연은 재일조선인 연극인들의 연장된 조직 활동의 하나의 성과로서 평가되어야 할 것이다.

---

508) 강정애, 같은 기사.

3.2. 신협극단의 조선성 수용과 민족정신에 대한 동경심 : <춘향전>(1938년)

<서화>, <토성랑>, <소> 등 진보적인 민족연극의 다면적 모습을 보이면서 그 존재감을 일본 연극계와 재일조선인 사회에 제시한 조선예술좌의 위상은 사실상 여태까지 제대로 평가되었다고 할 수 없다. 그 이유는 일본 연극사에서도 그들에 관한 기술이 작은 부분으로서만 기록되고, 양자의 관계에 대해 접근하려는 시도가 적었기 때문이다. 또한 한국연극사 연구에서도 주로 그들과 조선과의 연관성에 논의의 중심이 두어져 왔고, 일본 연극계와 그들 간의 관계를 밝히는 깊은 탐구가 없었던 것도 하나의 원인으로 지적해야 한다. 사실 1936년 10월 말에 예정되었던 조선예술좌 제2회 공연이 실제로 무대에 오를 수만 있었더라면 양국의 연극사 속에서 이들에 대한 관심은 더 많았을 것이다. 그러나 조선예술좌의 자연해체로 인해 그들에 대한 평가와 탐구는 기록상의 사실로만 축소되어왔던 것이다. 그런데 조선예술좌 와해와 동시에 조선에 귀국하지 않고, 일본에 당분간 머물렀던 잔류파 멤버들의 행실은 재일조선인 연극운동의 개별적인 활동의 일환으로서 일본 연극계에 적지 않은 족적을 남겼음이 확인된다. 여기에서는 이들에 대한 논의를 진행시키도록 한다.

조선예술좌 활동의 중단은 사실상 일본에서 일본인과는 다른 '이국인끼리'의 연극운동이었음에도 불구하고 그것이 몰락했을 때 일본 연극계에게 준 여파는 하나의 작은 사건이라기보다 연극계 전체러 볼 때 큰 결핍감을 느끼게 하는 것이었다. 그것을 알 수 있게 하는 공연이 바로 1938년 3월에 신협극단에 의해 축지소극장에서 상연된 <춘향전>이다. 이 공연에서 연출을 맡은 무라야마의 다음 언급은 그것을 암시한다.

> 내지에 조선 사람들이 많이 있습니다. 그리고 그 전에는 조선 사람들이 조선어로 하는 연극이 있었는데, 지금은 그런 극단이 전부 무너지고 말았습니다. 그런 사람들에게도 조선의 좋은 예술을 보여주고 싶다 (하략)[509]

509) 村山知義, 「「春香伝」の築地上演について」, 『朝鮮及滿洲』364號, 朝鮮及滿洲社, 1938. 3, p.59.

신협극단은 당시 일본의 대표적인 신극단체였으며, 그 극단이 조선의 고전 작품을 상연한 것은 <춘향전>이 처음이다. 무라야마의 언급과 함께 고려할 때 이런 현상은 일본 연극계에서 조선예술좌에 의한 진보적 민족연극 부재에 따른 공동화(空洞化) 현상을 메우는 대안으로서 나타난 것이라 해야 할 것이다. 이는 앞서 언급한 그 전까지의 재일조선인 및 일본인 연극운동의 공존과 균형의 정도를 반증하는 증거가 된다. 또한 이 공연은 이후 일본 문예계 전반에 나타나는 '조선 붐'의 시발점이 되기도 했는데, 사실 여기에 조선예술좌를 비롯한 재일조선인 활동가들의 참여가 적지 않은 역할을 했다는 사실은 어느 정도 알려져 있다. 이는 잠정적으로 말해 민족연극 단체로서 조선예술좌가 수행해온 '일본 내에 있는 조선인 관중들에게 민족연극을 보인다', '일본인들에게 조선의 고전적 문화전통을 소개한다'는 두 가지 사회적 역할을 신협극단이 떠맡게 되었다는 인상마저 들게 한다. 여기서는 이처럼 <춘향전>의 상연 성과를 낳게 한 여러 요인들에 주목하고, 그것들과 일본 문화와의 융합이라는 점에 초점을 맞춰 상호간의 문화 침투의 맥락에 대해 살펴볼 필요가 있다.

사실 신협극단의 <춘향전>의 공연 성과와 그 파급성을 분석함에 있어 먼저 염두에 두어야 할 사항이 있다. 그것은 다름 아닌 1930년대 전반을 걸쳐 가속화된 일본의 군국주의화 정책에 대해서이다. 즉 1930년대 후반기에는 중일전쟁(1937년 7월부터)의 발발과 태평양전쟁(1941~45년)이라는 전시 체제로 돌입함으로써 물적·인적 자원을 배양하기 위해 이른바 '황국신민화운동'이 대대적으로 일어났던 것이다. 파시즘화로 나아간 일본에서 '내선일체', '대동아공영권', '팔굉일우(八紘一宇)' 등의 미화된 슬로건을 실현시키는 공작으로서 당시의 저명한 작가, 학자, 문화인, 언론인, 연예인, 운동선수들이 총동원되었음은 익히 잘 알려져 있다.[510] 이런 상황은 물론 조선에서도 마찬가지였다. 특히 <춘향전>과의 관련으로 1936년에 일본으로의 이주를 결정한 장혁주(張赫宙, 1905~1998)가 이 작품을 일어로 각색했던 사실 자체가 이 작품 상연에 대한 다각도의 해석을 필요로 한다. 박춘일은 중일전쟁과 태평양전쟁에 이르는 시기에 일본에서 일어난 '조선 붐'에 대해 일본의 보도·출판사의 당시 상황을 분석해 그 허실을 다음과 같이 말하였다.

---

510) 朴春日, 『増補 近代日本文学における朝鮮像』, 未来社, 1985, p.363.

주의해야 할 점은 이것들 '조선 붐'이 늘 군국 일본의 대 조선 정책의 구체화로서 나타났다는 것, 즉 일본의 반동 지배층과 거기에 추종하는 세력에 의해 의도적으로 만들어진 '조선 붐'이었다는 사실이다.[511]

이런 관점에서 볼 때 중일전쟁이 일어나기 바로 전 해에 조선예술좌가 전면적인 검거를 당하고, 해체된 일은 얼핏 모순적인 상황으로 비춰질 수도 있다. 왜냐하면 회유시킬 수만 있다면 연극운동을 통해 조선의 문화를 알리는 데에 그들만큼의 적임자는 없었을 것이기 때문이다. 조선예술좌의 해체와 그 이듬해부터 일본에서 상연되기 시작한 <춘향전> 공연 및 '조선 붐'을 나란히 볼 때, 역설적이게도 조선예술좌의 일본 군국주의에 대한 반항저 의지의 정도가 가늠된다.

조선예술좌 와해로 인해 생긴 민족연극운동 부재의 상황에 대해 가장 먼저 반응하여 공연을 상연한 단체는 동경학생예술좌였다. 즉 그들은 1937년 6월 22·23일 양일간 축지소극장 무대에 유치진이 극연 제12회 공연을 위해 4막 11장으로 각색한 <춘향전>을 4막 5장으로 줄여서 제2회 공연을 한 것이다. 이들 공연의 "第一義的 큰 意義는 아직까지 朝鮮의 古典에 紹介 업든 이곳 東京에다 아니 東京의 演劇界에다 朝鮮의 偉大한 古典을 紹介한다'[512]는 것이었다. 그러나 이런 포부는 사실상 애초에 그들이 내세웠던 '조선의 신극운동 수립'의 목표라기보다 그 이전에 재일조선인 전문극단들이 일본인들에게 민족연극을 소개한다는 목표와 맞닿아있는 것이었다. 이는 과거에 보였던 동경학생예술좌 및 조선예술좌와의 유대 관계를 상기할 때, 비교적 검열에 수월한 학생극을 통해 재일조선인 연극운동의 전통이 그들에게 계승될 것이라는 견해를 가질 수 있다. 하지만 실상 그들의 공연 성과로서는 주로 현대적인 의의와 사회성의 결여가 문제시되어 비판을 받게 되었다.[513]

극연 공연과 동경학생예술좌 공연의 각색 대본 차이는 시라카와 유타카(白川豊)가 말했듯이, 전자가 '부패한 권력과 싸우려는 춘향의 의지를 묘사했으나 그것이 당국으로부터 계급의식성을 오인 받을 소지가 있어 리얼리즘보다 로맨티시즘 중시로 바뀌었다'[514]는 것으로 요약될 수 있다.[515] 또한 동

511) 朴春日, 같은 책, 1985, p.375.
512) 박동근, 「東京學生藝術座 公演을 앞두고(上)」, 『동아일보』, 1937. 6. 22.
513) 金承久, 「春香伝について」, 『テアトロ』4巻8號, カモミール社, 1937. 8을 참조.
514) 白川豊, 「張赫宙作戯曲<春香伝>とその上演(1938年)をめぐって」, 『史淵』No.126, 九州大

경학생예술좌 <춘향전>의 상연목표가 “리얼리즘을 토대로 한 새로운 로맨티시즘의 수립”[516]에 있었음을 볼 때, 애초부터 그런 유치진의 춘향전 개작의 각색의도를 그대로 따랐음을 알 수 있는 것이다. 이와 같은 낭만성을 강조한 <춘향전>의 구현 방식은 고전의 신극화라는 상연 형태로서의 새로움을 보인 한편, 예술적 성과에 대해 이서향으로부터 ‘공연 형상화의 빈곤’으로 지적되었다.[517]

그의 비판은 동경학생예술좌 공연을 조선예술좌 공연의 연장으로 인식하고, 그들의 공연을 노동자 관중들의 입장에서 바라보는 관점에서 나온다. “春香의 戀慕의 動機는 李道令에 對한 權勢的 虛榮慾과 所謂 美少女的 審美主義에서 차질 수밖에 없”[518]다는 그의 평가는 이 공연의 사회성 결여의 단면을 여실히 보여주는 것이라 하겠다. 요컨대 동경학생예술좌의 <춘향전> 공연은 일본인에게는 대개 ‘즐겁고 언제까지나 마음 속에 남은 것으로’[519] 이를테면 심미적이고 흥미로운 것으로 비추어졌던 반면, 재일조선인에게는 “‘朝鮮 貧困者’들의 靈魂의 鄕愁”[520]를 만족시킬 수 있었던 것은 아니었다. 일본의 신극 무대에 처음 오르게 된 <춘향전>은 이와 같이 엇갈린 인상을 보이면서 일본 연극계에 소개되었는데, 이 극에 대한 그런 이중적인 인상은 결국 이듬해 3월에 같은 장소에서 <춘향전>이 신협극단에 의해 가부키(歌舞伎) 식으로 상연되는 전주곡이 되었다.

이 신협극단의 <춘향전> 공연은 재일조선인 연극인 활동가들의 참여로 이루어졌으며, 동경학생예술좌의 찬조출연이 함께 있었다는 사실[521]도 간과

學文學部九州史學會, 1989. 3, p.96.

515) 백현미는 극연 제12회 공연으로 상연된 공연 대본에는 원래 『조선일보』에 연재된 각색본 속에 있던 ‘부패한 권력에 대한 비판’ 장면들이 대거 삭제되었다고 말하고 있다. (백현미, 「민족적 전통과 동양적 전통-1930년대 후반 경성과 동경에서의 <춘향전> 공연을 중심으로-」, 『현대문학이론연구』 Vol.23, 현대문학이론학회, 2004, p.218.)

516) 박동근, 「東京學生藝術座 公演을 앞두고(下)」, 『동아일보』, 1937. 6. 23.

517) 동경학생예술좌의 <춘향전> 공연에 대한 이서향의 비판 내용은 대략 다음과 같은 것이었다. 즉 각색에 대해서는 ‘단순한 인간적 우연성’, ‘성격적 경향’, ‘중심 테마에 대한 역사적 인식의 결여’가 보였으며, 또한 연출에 대해서는 ‘악기·악곡의 취미적 선택에 따른 장식화’, ‘등·퇴장을 위한 하나미치(花道) 남용에 따른 서정적 연출의 실패’, ‘스펙터클과 레뷰 방식과의 기계적 혼돈‘ 때문에 형상화의 빈곤을 초래하였다는 것이었다. (이서향, 「東京學生藝術座 第二回 公演을 보고(一)~(三)」, 『동아일보』, 1937. 7. 7~10.)

518) 이서향, 같은 기사 (二), 『동아일보』, 1937. 7. 8.

519) 若山一夫, 「楽しい春香伝」, 『テアトロ』 5巻4號, カモミール社, 1938. 4, p.20.

520) 이서향, 같은 기사(一), 『동아일보』, 1937. 7. 7.

521) 倉林誠一郎, 같은 책, p.255.

되어서는 안 된다. 한편 이 공연에 쓰인 텍스트는 각색 과정이 매우 복잡한 경위를 거치게 되었다. 즉 1936년 12월경에 장혁주가 먼저 <춘향전>을 각색할 준비를 하였고[522], 그것은 1938년 3월『신조(新潮)』에 6막 15장으로 발표되었는데, 이것이 그 한 달 후인 4월에는 6막 12장의 단행본 희곡으로 발간되었다. 후자의 판본의 편자가 말하기를 '더 조선적인 색깔을 넣고 고전과 근대적 양식을 겸비하는 것으로의 수정이 가해진 것이라고 했는데, 그러나 공연대본 자체는 거기에 다시 무라야마의 손이 가해지고 유치진의 의견도 반영된 것이었다.'[523] 현재 <춘향전>의 공연 대본을 찾을 수는 없으나, 이 공연을 직접 관람한 윤형련(尹瀅鍊)이 공연 프로그램에 적혀 있던 막과 장을 옮긴 것을 보면 신협극단 <춘향전>의 대략적인 윤곽이 드러난다.[524]

제1막 佳人風流	제1장 廣寒樓 發端의 場	제2장 廣寒樓 愛歌의 場	
제2막 愁色	제1장 春香家 愛怨의 場	제2장 春香家 離別의 場	
제3막 離別: 五里亭 離別의 場			
제4막 新官使道	제1장 妓生點考의 場	제2장 春香 受難의 場	제3장 春香 獄中의 場
제5막 暗行御史	제1장 農村 暗雲의 場	제2장 獄中再會의 場	
제6막 大團圓: 御使 出道의 場			

표7: 신협극단 <춘향전>의 장면구성

윤형련의 비평은 특히 일본인과 조선인 양쪽의 특징을 잘 알고, 연극인다운 관점의 비평이라는 점에서 주목할 만하다. 그의 극평을 요약하면 ①과거의 봉당정치의 고통을 받은 민중의 사상을 형상화하지 못하였다, ②연기·연출·장치에 있어 양식적인 것과 사실적인 것 사이의 모순으로 인해 조선적 특성을 나타내지 못하였다, ③그러한 이유 때문에 예술적인 성과가 크지 못하였다는 한계 내에서는 일본인도 조선인도 둘 다 재미있게 볼 수 있는 연극이었다는 점에서 어느 정도 문화적 의의가 인정된다는 것이었다.

①의 요지는 하사도를 선천적인 악인으로 묘사함으로써 정치가들의 당파싸움에 영향을 받은 지방 관리들의 악정에 대한 폭로가 축소되었다는 것이다. 그러나 이런 비판은 이 극이 처음 상연 허가를 받을 때 경시청이 난색을 보였다는 무라야마의 증언[525]을 볼 때, 거기에는 시국적 정세에 맞춘 의

522) 白川豊, 같은 논문, p.96에서 재인용.
523) 白川豊, 같은 논문, pp.101~103.
524) 尹瀅鍊, 「新協劇團 上演의 春香傳을 보고(一)」, 『조선일보』, 1938. 4. 3.

도가 작용된 것이 분명하다. 또한 봉당정치에 대한 구체적 폭로의 회피는 다음과 같은 연출 의도에서도 알 수 있듯이, “조선적인 것의 사실적 재현보다 미학적인 관심에 이끌렸다는 점”[526]도 고려 속에 넣어야 한다.

> 무라야마: 신극에 대한 일반 사람들의 고정관념을 타파한 것이 상당히 중요한데, 지금까지 어둡고 음침한 연극이 많았던 곳에 <춘향전> 같은 웅대한 주제와 미, 정결, 정의에로의 동경이란 그 에스프리(정신, 인용자 주)를 전해보였던 것입니다. (중략) 춘향전이라는 전설의 근저에 있는 악정이나 연애, 그 외 아름다운 마음을 존중하는 기풍 등은 내지와도 다를 바 없다고 생각합니다. 인물들의 마음의 변화 또한 그렇습니다. 원래 희곡은 오랜 기간을 거쳐 형성되는 것인데, 그렇기 때문에 선인은 더 선인으로 아름다운 사람은 더욱 아름다운 사람으로 구상화되는 것이며 그때 인간은 모두 유형화되고 사건도 큰 서스펜스에 끌려 과장된 대단원이 주어지는 점도 내지와 비슷합니다. 어떤 사람이 가부키에 나오는 인물·사건과 특별히 다른 점이 없다는 말을 했는데, 전 그런 점에 흥미를 가졌습니다. 단 그것을 낳게 한 사회적 환경, 풍습에 다른 점이 있을 뿐이죠.[527]

여기에 보이는 것처럼, 이 극의 연출은 일본인과 조선인이 갖는 공통적인 감정을 취합하려는 방향이 설정되었음을 알 수 있다. 그런 의도에서 나온 것이 기존의 음울한 리얼리즘을 양기하고, 양식미가 풍부한 가부키 형식 속에서 형상화하려고 한 이를테면 ‘새로운 리얼리즘’[528]였던 셈이다. 하지만 결과적으로 그것은 ②와 같은 모순적인 재현으로밖에 귀결되지 못하였다. 그럼에도 불구하고 ③에서 말하는 ‘일본인과 조선인이 재미있게 볼 수 있게 하였다’는 부분은 다음 이주민이 직접 말한 언급에서도 잘 드러나 있다.

> 조선어가 아니면 사랑할 수 없었던 춘향전을 수 천리 떨어진 이향 땅에서 조선의복을 두른 일본 내지의 연기자들이 발화하고 동작하고 있는 광경을 조선인인 우리들이 바라보고 있다는 기묘한 사실 속에는 마치 자기의 보물을 자랑하는 듯한 우월감과 함께 뭐라 말할 수 없는 눈물겨움이 있다.[529]

---

525) 村山知義, 「「春香傳」余談」, 『경성일보』, 1938. 5. 31을 참조.
526) 서동주, 「1938년 일본어연극<춘향전>의 조선 ‘귀환’과 제국일본의 조선 붐」, 『東아시아古代學』 제30집, 東아시아古代學會, 2013. 4, p.203.
527) 「映画化される“春香傳”座談会」(上), 『경성일보』, 1938. 6. 9.
528) 立野信之, 「新しいリアリズムを」, 『テアトロ』 第5卷 第5號, カモミール社, 1938. 5, p.30.
529) 金スチャン, 「春香傳-移住民觀衆の中で-」, 『テアトロ』 第5卷 第5號, カモミール社, 1938.

이 같은 감상평은 조선인 관중들도 이 공연에 대해 어느 정도 긍정적으로 받아들였다는 사실을 의미한다. 이는 극의 예술적인 성과보다도 일본인에게 압박/피압박의 입장 전도에 대한 희열감에서 나온 것이긴 해도, 신협극단의 <춘향전> 공연에는 이런 감정을 환기시키는 측면이 확실히 있었을 것이다. 그러나 동시에 그런 감상평은 이 시점에서는 '조선 붐'이 아직 본격적으로 일어나지는 않고 있었으며, 엄밀히 말하면 이 공연은 아직 완전한 황국신민화의 문화적 산물이 되기 이전이었으나, 적어도 그런 방향으로 향하고 있던 사회 정세에 대해 관중들이 민감하게 감지하지 못하는 시기에 나온 것이라는 점도 고려 속에 넣을 필요가 있다. 이처럼 신협극단의 <춘향전> 공연은 예술적인 성과가 어떻게 관중들에게 영향을 주는지를 보여주기도 한다. 이와 같은 문화를 통한 식민주의의 도취적 변주는 재일조선인 관중들의 사고를 마비시키는 가능성[530]을 다분히 내포한 것이므로 그전까지의 연극운동의 이력을 보더라도 신협극단의 대표 연출가였던 무라야마에게 양심적인 예술관에 대한 갈등을 스스로에게 야기했을 것이다.

한편 일본인 관중들에게 이 공연은 대체로 '이국적인 매력 덕에 특이하게 아름다운 것'[531]으로 받아들여졌고, 특히 그들에게 흥미롭게 여겨졌던 부분은 바로 성춘향의 이몽룡에 대한 '신념'이었다.

> 이몽룡이 '돌아오고 안 돌아오고', '마음이 바뀐다 안 바뀐다', '출세한다 안 한다'를 불문하고, 스스로 맹세한 말을 지키고 상대방의 태도나 손장단에 변하지 않은 자주적인 각오, 그러나 그것이 포기하고 자기 위안에 틀어박히는 게 아니라 이몽룡의 뜻을 품으려는 아량의 크기에 제 가슴을 강하게 쳤습니다. (중략) 그런 춘향을 내일 악한 사도 규탄에 불안해하면서도 마지막까지 거지 모습의 이몽룡으로서 춘향에 조금도 위안을 주지 않고 떠나는 늠름함에 정말 감동했습

5, p.30.

530) 이처럼 <춘향전>이 가졌던 식민주의적 변주가 재일조선인에게 도취적 상태를 만든 예는 이 공연을 관람한 다음 언급을 통해서도 여실히 들어나 있다.
"일본이 동양의 맹주로서 금후, 대륙에 진출하기 위해서는 정치적 군사적 경제적 진출보다도 문화적 진출이 가장 긴요하다는 것을 특히 통감하는 것이다. 그런 의미에서 신협이 상연한 춘향전은 일선 문화 뿐만 아니라, 대륙문화로의 결합에 있어 큰 의의를 갖고 있다고 생각한다." (韓承格, 「新協が上演した春香伝を観る」, 『国民思想』4巻5號, 国民思想研究所, 1938. 5, p.40.)

531) 倉林誠一郎, 같은 책, 같은 곳.

니다. 인간적·사회적 태도의 교훈이었습니다.[532]

이 감상평을 쓴 후세라는 한 일본인 관객은 두 주인공에 대한 감정이입이 일어나고 있는데, 중요한 것은 그의 감정의 몰입이 일어난 계기이다. 즉 그는 하사도를 끝까지 대항해야 하는 대극적인 것으로 보면서 신념을 관철하고자 하는 두 주인공의 인간적·사회적 태도에 감명을 받았음을 알 수 있다. 이 공연에서 춘향과 이몽룡이 보인 그런 신념의 정도는 이 공연의 줄거리를 팸플릿에 실은 와카야마(若山一夫)도 "저 당당할 만큼 단순하고 소박한 도덕적 청결함은 현대인의 마음에 큰 감동을 주고 있다. 그런 춘향전에서 돋보인 점은 줄거리의 싱거움 따위는 전혀 문제가 되지 않을 정도의 가치를 지닌다"[533]고 하면서 조선적인 것에 대한 동경심을 나타냈다. 같은 일본인이지만 동경 보호 관측소에 있는 700명을 데리고 관극하였다는[534] 히라타의 경우를 보면, 어용관직 측의 의견인 만큼 조선의 문화를 일본적인 문화로서 소개하였다는 점에 중점을 두고 내선 융화 정책에 부합하는 좋은 공연이었다는 취지의 글[535]을 실었다. 그렇기는 해도 그의 소감이 "종래 하여간 이데올로기적으로만 취급되어온 것을 대담하게 꿈 세계를 넣은 것, 정결(貞潔), 정의, 미를 옹호 강조한 점"을 진보적인 것으로 봤다고 한 것을 보면, 앞서 언급한 무라야마의 '에스프리'가 그대로 전달되었다는 것을 말해주는 것이기도 하다. 그렇기 때문에 예컨대 <강남 제비>의 작자였던 후지모리로부터 그런 정신의 형상화를 이몽룡을 여배우에게 연기하게 한 그의 가부키풍의 연출방법에 대해 "여자이기 때문에 또한 그런 의식에서 떨어질 수 없으므로 연극의 매력이 반감하였다"[536]는 말을 들었던 것이다. 이와 같이 기존의 리

532) 布施辰治, 「春香伝を観て」, 『テアトロ』, 第5巻 第5號, カモミール社, 1938. 5, pp.26~27.
533) 若山一夫, 같은 글, p.21.
534) 白川豊, 같은 논문, p.107.
535) 平田勲, 「「春香傳」觀劇所感」, 『テアトロ』, 第5巻 第5號, カモミール社, 1938. 5, pp.28~29.
536) 藤森成吉, 「談話室; 女の悲しさ」, 『テアトロ』, 第5巻 第5號, カモミール社, 1938. 5, p.25. 한편 이와 같은 후지모리의 비판은 여배우가 이몽룡의 역할을 한 것과 같은 변태적인 연출을 저지하기 위한 의도에서 나온 것이다. 그의 비판도 보람 없이, 1940년대 초반에는 '조선붐'과 함께 조선에서도 '다카라즈카 쇼' <春香傳> 공연이나 다카라즈카가극단의 조선 방문 등의 여자 아이들을 기용한 <춘향전> 공연형태가 이어지게 된다. (백현미, 「민족 전통과 '국민극'으로의 호명-1940년대 초반, 경성과 도쿄에서의 <춘향전> 붐을 중심으로-」, 『2016년 제1차 정기학술발표회 발표문』, 한국극예술학회, 2016. 4. 16, pp.61~81을 참조.)

얼리즘 상연 때 활약한 연극인들에게는 다소 <춘향전>을 비판적으로 바라보는 시각도 있었으나, 대개 일본인 관중들에게는 기존에 볼 수 있었던 조선성에 대한 이미지가 아닌 특히 정절에 대한 신념이 미화된 것으로 전해졌다고 할 수 있다.

그림18: 신협극단 <춘향전>의 제2막 제2장 장면
(札幌大学 도서관 소장, 『月刊 新協劇團』第37號, 新協劇團, 1938. 4. 10.)

그림19: 신협극단 <춘향전>의 한 장면
(札幌大学 도서관 소장, 같은 잡지.)

이처럼 일본식으로 미화된 조선성은 동경 공연 이후 오사카 아사히(朝日)회관(1938. 4. 27~30.)과 교토 아사히(朝日)회관(1938. 5. 1.~3.)에서도 그대로 관중들에게 보였다. 두 군데 순회공연에서는 서양식 공연만 봐왔던 관중들에게 반도극으로서의 상연이 그 자체만으로도 의의가 컸고, 특히 조선 풍속의 아름다움과 정절미담이 가부키 양식으로 말미암아 고전에 잘 어울렸다는 호평을 들었다.'[537] 오사카와 교토는 사실 재일조선인 노동 대중들이 밀집한 지역이었기 때문에 재일조선인들의 관중이 더 많았다. 무라야마는 재일조선인 노동자들과 가난해 보이는 그 아내와 아이들의 모습을 인상 깊게 적고 있는데, 동경보다 흥행 성적이 좋았던 두 군데에서의 성공과 매일신보사로부터 받은 경성 공연의 제안에 그의 자신감이 말할 수 없이 높아졌음은 말할 나위도 없다.[538]

그런데 무라야마가 <춘향전> 상연에서 강조했던 '에스프리esprit' 속에는 그가 전향한 연극인이었기 때문에 공적으로는 언급하지 못했어도 내면적인 '정수'가 근저에 도사리고 있었을 것이다. 그 내면적인 '정수'가 어떤 것이었

537) 「珍しい半島劇 劇評 新協の春香伝」, 『京都日出新聞』, 1938. 5. 5.
538) 村山知義, 「「春香傳」余談」, 『경성일보』, 1938. 5. 31.

는지를 논하기 위해서는 다양한 자료의 검토가 필요하겠지만, 여기서는 그런 방향성이 보이는 몇 가지 언급들을 토대로 이 공연 형상화에 나타난 정신적 측면을 조명해보도록 한다.

이 내면적인 '정수'의 정체에 대해 우선 가장 먼저 고려되어야 하는 것은 신협극단 <춘향전>의 일본 공연-조선 공연이 이루어지는 과정에서 맹활약한 조선예술좌에 있던 안영일과 허달의 활동이다. 이들은 둘 다 <춘향전> 동경 공연에서 '형리(刑吏)' 역으로 출연도 했는데, 특히 안영일은 그 전부터 신협극단 연출부[539]에 정식으로 소속되어 있었고 이 공연에서는 연출 조수를 맡았다. 그는 무라야마와 기획부 매니저였던 니키 도쿠진(仁木獨人)과 함께 경성에 와서 일주일동안 <춘향전> 공연을 만들기 위한 연구조사를 하였다.[540] 조선에서의 조사는 탑사, 자료수집, 고증, 의상, 소도구 등 공연을 오리는 데 필요한 실질적인 조사가 이루어졌다. 이때 유치진이 그들을 안내하고 극연 공연에서 썼던 의상을 쓸 수 있게 해준 일[541]도 있었다. 그러나 일본 공연을 마친 후 안영일이 이몽룡 역을 연기한 아카기 란코(赤木蘭子)와 함께 극단상을 받았다는 사실[542]을 볼 때, 조선의 고전을 상연해야 했던 만큼 그의 실질적인 노력이 상당히 컸음은 쉽게 집작이 된다.

이 시기 안영일의 연극관에 대해서는 그 스스로의 언급이 가장 참고가 된다.

> 오늘의 現實에 잇어서 우리가 참된 新劇樹立을 꾀할려면 深遠한 演劇的 精神

539) 한편 안영일의 신협극단에서의 활동은 제1회 공연을 마친 조선예술좌가 1936년 초반에 지역 공연을 마친 후부터 자주 보이게 된다. 이때부터 그는 무대감독이나 중요한 배역을 맡아 활동하였는데, 1939년 5월에 잠시 조선에 들어와 고협(高協)에 재적했던 기간을 제외하면 완전히 귀국하기 전까지 신협극단에서 다음과 같은 배역을 맡고 일본에서 활동하였다.
"무대감독': <만하임교수(マンハイム教授)>(1936. 2. 10~16.), <동트기 전(夜明け前)>(1936. 3. 17~31.), <덴유마루(天佑丸)>(1936. 5.15~26.), '타타르인': <밑바닥에서(どん底)>(1936. 9.3~16, 9. 30~10. 4.), '연출조수' 및 '형리': <춘향전>(1936. 2. 13~4. 14, 동경. 4. 27~5. 3, 오사카·교토.), '무대감독' 및 고반코프(コヴァンコフ): <가잔바이치(火山灰地)>(1938. 6. 8~7. 7.), <가잔바이치> 재연(1938. 7. 27~31.), '보카스·보일': <동트기 전>(1938. 12. 26~28.), '다이니치시(大日師)': <대불개안(大佛開眼)>(1940. 2. 2~3. 18.), '무대감독': <출발 전 반시간(出発前半時間)>(1940. 5. 10~24.), '타타르인': <밑바닥에서>(1940. 5. 25~6. 12.), '전무대감독': <아버지 돌아오다(父帰る)>(1940. 7. 9.)' (倉林誠一郎, 같은 책, pp.154~359.)

540) 「연예소식」, 『매일신보』, 1938. 2. 26.

541) 유치진, 「春香傳의 東京上演과 그 飜案臺本의 批評②」, 『조선일보』, 1938. 2. 25를 참조.

542) 村山知義, 「「春香傳」余談」, 『경성일보』, 1938. 5. 31.

의 培養이 翹望될 것은 勿論이려니와 體系잇는 藝術的 蓄積과 朝鮮的 情緖에 立脚한 企劃의 高度化를 確立할 것이 急務일 것이다. (중략)

古人이 말하기를 藝術은 거울과 같다 하엿으니 그 時代 그 社會의 眞實을-一生과 生活-反映치 못하면 참스러운 藝術로서의 眞價가 없을 것이다. (중략)

어떠한 戱曲을 創作할 때이든지 그 創作過程에 잇어서는 現實을 直觀하는 態度가 必要할 것이니 우리가 現實을 追窮하며 生活의 錯綜(≒착잡, 인용자 주)한 斷面을 具象化할 때 우리는 現實生活의 '트리버알(=trivial, 인용자 주)'한 眞實的 描寫가 必要한 것이 아니고, 多樣多彩한 現實生活을 單純化시켜 보다 더 高度한 詩的인 表現이 要求되는 것이라고 하겟다. (중략)

藝術形像에 잇어서 單純化라 함은 現實의 斷面을 典型化할 때 現實以上의 現實로 藝術的인 槪括이 要求되는 것을 가르침이니 戱曲創作에 잇어서나 演出에 잇어서 이러한 藝術的 槪括을 無視하는 데서 混亂이 惹起되고 類型의 世界로 誘惑을 當하는 것이다. (중략)

演出은 戱曲의 奴隸가 아니며 戱曲의 文學의 單純한 伴奏者가 아니요, 解說者가 아니다. 이것이 演劇學의 基本인 以上 劇場機構를 充分히 驅使할 機能이 잇는 眞正한 意味의 技術者로서의 演出家가 出現한다면 이 땅의 演劇은 참된 飛躍을 하리라고 생각한다.[543]

여기에 보이는 것처럼 1938년도에 일본과 조선에서 신협극단의 <춘향전>이 상연되고 있었을 때 여전히 조선성과 현실성의 형상화를 역설하고 과학적인 탐구에 대한 의식을 가지고 있었음을 알 수 있다. 한편 같은 글에서 가부키의 수법을 통한 형상화에 대해 그는 '극도로 양식화한 연극형식'이라는 인식을 가지고 있으며, 리얼리즘 상연의 구현 방식과는 양식상 통일될 수 없다는 입장을 가지고 있었음을 알 수 있다. 이를 통해 알 수 있는 것은 신협극단의 <춘향전>에서 보였던 모순적인 양식, 즉 조선적인 색채를 현실성 있게 보이려고 한 사실성 확보의 노력에는 안영일의 연기자 겸 연출자로서의 역할이 크게 기여하였다는 것이다. 이는 무라야마 자신이 "저 조선적인 말투, 몸짓, 몸놀림 등이 매우 어렵다. (중략) 특히 이번 연극에는 신협극단에 함께 있는 안영일군에게 연출 조수가 되어달라고 했고, 그 외 동경에 있는 조선의 상류층 여성분도 와 주셔서 가르침을 받으려고 하고 있습니다"[544]고 말한 사실에서도 쉽게 알 수 있다. 이런 사실들을 볼 때, 신협극단

543) 안영일, 「朝鮮新劇運動에 對한 私見(一)~(二)」), 『동아일보』, 1938. 12. 28~30.
544) 村山知義, 「「春香伝」の築地上演について」, 『朝鮮及滿洲』364號, 朝鮮及滿洲社, 1938.

<춘향전>의 공연 형상은 재일조선인 연극운동에서 배양된 조선성 표출의 기술력이 안영일을 통해 신협극단에게 침투되게 되었다는 사실을 알 수 있다.

이처럼 안영일의 노력을 통해 도출된 조선성의 리얼한 구현 방법은 다른 한편 경성공연에서는 송석하(宋錫夏) 등 고고학 전문가들에게서 신랄한 비판을 받기도 했다.[545] 그러나 안영일이 언급한 '예술적 개괄'에 비추어 본다면 조선성 묘사에 있어 '사소한(trivial) 진실적 묘사'가 중요한 것은 아니다. 그에게는 현실성의 예술적인 압축이 더 중요하다. 이런 그의 연극관과 관련하여 주시해야 하는 것은 무라야마가 일본 공연을 마친 후 조선성 및 현실성에 대한 깊은 묘사의 필요성을 절감하였다는 점이다. 사실 <춘향전>의 경성 공연이 기획되기 이전에 먼저 '조선 영화 주식회사(조영)'와의 공동 제작으로 <춘향전> 영화화의 이야기가 나왔다.[546] 각본 협의 및 촬영 준비를 위해 같은 해 5·6월에 조선에 들어왔을 때 무라야마가 말한 다음 두 언급에는 과거 재일조선인 연극운동에서 중점이 두어졌던 부분이 다시 거론되고 있어서 주목하지 않을 수 없다.

(1) <춘향전>에 대해서는 신협의 연출을 통해 얻은 경험으로 좀 더 시대를 한 정시켜 당시의 악정에 시달리고 고생이 극심하고 비참한 생활에 침울해 있는 조선 농민의 생생한 현실 모습을 그려내고 싶습니다.[547]

(2) **가라시마** : 어느 나라에서나 서민적 정신을 희곡적 요소로서 취급하는 것들이 많죠. 서민들이 양반계급의 대화를 모방한 풍자 를 대중들이 좋아하면서 받아들이는 것이겠죠. 계급적인 관점을 명료히 두고 낭만적 요소와 희곡적 요소의 도입과 그 균형의 문제까지도 고려해줬으면 해요.

무라야마 : 전 양반·서민 양 계급의 존재가 다양한 모순을 낳은 그 갈등을 하나의 역사적 사실로 들여다본다는 태도로 나아가고 싶어요.

정인섭 : 계급사상적인 의미에서인가요?

3, p.60.

545) 「春香傳批判座談會」, 『テアトロ』, 第5卷 第12號, テアトロ社, 1938. 12, pp.66~81.

546) 「浮び上がる朝鮮の古典"春香傳"映画化へ　新協劇団の演出者　村山知義氏来鮮」, 『京城日報』, 1938. 5. 29.

547) 村山知義, 「「春香傳」余談」, 『경성일보』, 1938. 5. 31.

가라시마·무라야마·최남주 : (이구동성으로) 아니, 그러지는 않고.

(함께 웃는다)

가라시마: 양반·서민이라는 두 계급 사이에 엉켜 있는 것을 역사적인 눈을 통해 비추어보고 싶을 뿐입니다.

이은상 : 사상적으론 아니지만 다만 <춘향전>의 성격으로서 아름다움뿐만 아니라, 당시의 계급적인 대립의식이 낳은 호오·애증의 감정으로부터 솟아오른 다양한 상황은 당연히 취급되어 마땅할 것입니다.[548]

(1)은 영화 제작에서는 신협극단의 일본 공연 때의 연출과는 다른 방향으로 각색을 하겠다는 다짐을 보인 것이다. 그의 이런 의도는 단순히 <춘향전> 영화화에서 컨셉트를 달리한다는 것 이상의 의미가 있었을 것이다. 즉 거기에는 윤형련이 지적했던 ①·②와 같은 조선성 및 현실성의 모순적인 형상화에 대한 시각과 일본인으로부터도 비슷하게 비판받은 내용[549]을 수용하고, 보다 더 사실적 재현에 중점을 두고자 했다는 것이다. 환언하면 <춘향전>을 가부키 풍으로 상연한 부작용으로서 일반 관중들에게 주었던 도취적인 악영향 즉 식민주의적 방향성에 대해서는 영화 속에 담지 않겠다는 다짐이었던 것으로 보인다. 이는 열흘 정도 뒤에 채록된 (2)의 언급을 통해서도 그런 그의 의도에 변화가 없었던 것을 볼 때, 연극보다도 훨씬 영향력이 큰 매체인 영화에서는 일본식으로 미화된 표현이 아니라, 조선성의 리얼한 묘사에 중점을 두고 여기에 대중적인 파급성을 기대했다는 것이다. 물론 이때 그는 전향자 신분이었으므로 '계급 사상'에 대한 정인섭의 질문에는 웃음으로 넘겼지만, 실상은 바로 그 계급 사상의 전달을 위해 조선성과 현실성을 강화하려고 했음은 그 후의 무라야마의 행동을 통해서도 어렵지 않게 짐작된다.

이런 해석의 입장에서 볼 때, <춘향전> 영화화가 조선이나 일본 시장뿐만 아니라, 실은 외국 시장까지 시야에 넣고 그 내용 속에 담겨진 감정의 '보편성'을 세계에 알리려고 했던 기획[550]이 있었음을 알게 된다. 즉 영화가

548) 「映画化される"春香傳"座談会」(下), 『경성일보』, 1938. 6. 12. 가라시마(辛島驍)는 경성제국대학 교수였고, 정인섭(鄭寅燮)은 연희전문 교수, 최남주는 조영 사장, 그리고 이은상(李殷相)은 사학가이다.

549) 除村吉太郎, 「新劇に求めるもの リアリズムの道を」, 『テアトロ』第5巻 第5號, カモミール社, 1938. 5, pp.17~18을 참조.

갖는 파급성에 조선민족의 애환을 실고, 전 세계에 지배와 피지배의 한 형태에 대한 시비를 묻는 구상이 있었던 것으로 생각된다.[551] 또한 무라야마가 그런 의도를 갖게 된 데에는 신협극단의 <춘향전>의 결과에 대한 비판적 수용과 더불어, 과거 재일조선인 연극운동에서 배양된 민족성 표출의 의지가 안영일을 통해 무라야마가 말하는 <춘향전>의 '정수'로서 그에게 전유했다는 부분도 간과될 수 없다. <춘향전> 영화화는 사실 조영과 일본 영화 배급회사인 '도호(東宝)'의 제휴로 기획되고, 세계 진출을 염두에 두면서도 결국은 완성까지 이르지 못했다.[552] 이에 대해서는 아직 분명하지 못한 부분이 많지만, 무라야마가 1940년 8월에 치안유지법으로 검거된 사실과 더불어 앞에서 본 것처럼 그의 '보편성'에 대한 불온한 의도가 하나의 원인으로 작용했을 가능성이 있다.

한편 신협극단의 <춘향전>의 일본 및 조선 순회공연에는 극단 선전부에 있던 허달과 조선공연에서는 특히 과거 일본에서 극예술협회를 통해 연극운동을 한 최승일이 중요한 역할을 담당했다. 즉 경성 공연(1938. 10. 25~27.) 때는 허달이 '수인(囚人)' 역으로 출연했고[553], 또한 경성 공연은 『매일신보』와 『경성일보』로부터의 후원도 있었지만 조선 측 공연의 주최는 최승일의 '마네지먼트 메트로폴리탄 아트 뷰로'가 맡았다.[554] 이처럼 신협극단의 <춘향전> 순회공연의 계획은 재일조선인 좌익계 연극인들의 적극적인 도움을 통해 이루어진 측면이 적지 않다.

물론 무라야마가 영화 <춘향전>의 좌담회에서 제시한 방향성은 신협극단의 <춘향전> 조선 공연에는 반영되지 않았다. 그 이유는 이미 일본 공연을 마친 뒤였고, 조선 공연은 그 순회공연이라는 성격이 강했으므로 공연 내용

---

550) 조영의 <춘향전> 영화화 기획에 대해서는 梁仁實, 「1930年代日本帝国内における文化「交流」: 映画『春香伝』の受容を中心に」, 『立命館言語文化研究』24巻2號(通号110), 立命館大学国際言語文化研究所, 2013, pp.64~68을 참조.

551) 이런 추측은 무라야마의 <춘향전> 영화 시나리오를 분석한 이정욱도 영화 <춘향전>을 통해 일본화된 조선 문화가 아닌 그대로의 조선 문화를 전하고 싶다는 무라야마의 뜻을 탐구해, "조선 사회와 현대 세계의 문제를 예리하게 부각시키는 절호의 소재로서 강하게 의식하여 (중략) 당시의 조선 사회 및 제국 일본의 정치적 문제를 암유하기 위한 처치였다"고 적고 있다. (李正旭, 「朝鮮と日本の狭間でー村山知義のシナリオ「春香伝」を中心にー」, 『日本學報』Vol.88, 韓國日本學會, 2011, pp.60~64를 참조.)

552) 梁仁實, 같은 논문, p.66.

553) 白川豊, 같은 논문, p.110.

554) 서동주, 같은 논문, p.199.

에 대대적인 수정을 가할 수는 없었다. 일본에서의 공연과 그다지 다를 바 없었던 조선에서의 공연은 그러나 조선에서는 일반적으로 <춘향전>의 서사를 모두 알고 있었기 때문에 공연 후에 열린 좌담회에서 특히 고증에 대한 부분이 많은 지적을 받았던 것이다. 일본에서의 반응과는 달리 조선에서 듣게 된 비판에 대해 장혁주는 나중에 조선의 지식인을 대상으로 쓴 「조선의 지식인에게 호소함(朝鮮の知識人に訴う)」에서 감정 섞인 반론을 제기했는데 비해, 연출자인 무라야마가 어느 정도 초연한 태도를 보였다.[555] 이는 일본과 조선의 신극 공연에 들어가지 못했던 예컨대 민족정신을 사리는 내용을 그가 영화 <춘향전>을 통해 동시에 계획하고 있었기 때문이었을 것이다. <춘향전> 영화화 좌담회에서의 그의 태도는 이를 잘 보여주고 있다.

이런 해석이 설득력을 갖게 되는 것은 무라야마를 대표 연출자로 두었던 신협극단의 사회주의적 성격과, 그와 긴밀한 관계를 유지하고 그에게 적지 않은 영향을 주었던 재일조선인 활동가들의 존재이다. 우선 전자와 관련해서는 신협극단은 'A.진보적이고 예술적으로 양심적인, B.관객에 추수하지 않는다, C.연출상 통일된 연극을 창조한다는 신극 대동단결의 방향성'[556]을 계승하고 있었다는 점에서 이들의 사회주의적 성격이 가늠된다. 다만 그런 목표 의식들은 1940년대에 가까워질수록 군국주의로 기울어진 온갖 사회제도에 맞춰 '진보적' 혹은 '양심적'이라는 말로 체제 반항적인 태도를 다르게 표현했던 것이다.[557] 그것은 1940년 8월 19일에 소위 '신극 사건'이라 불리는 신협극단 및 신축지극단에 대한 일제검거와 양 극단의 해산을 통해 진보적 극단이 사라지게 된 사실을 보면 일목요연하다.

후자와 연관되는 것은 신협극단이 해산되기 전에 조선예술좌가 일제히 검거(1936년10월)되었을 때 함께 검거[558]된 김사량(金史良)이 안영일의 소개로 무라야마와 만나 신협극단을 위해 <불가사리>라는 희곡을 상연 레퍼토리로

---

555) 白川豊, 같은 논문, pp.113~115.

556) 祖父江昭二, 「3 新協·新築地時代」, 『近代の演劇Ⅱ』, 勉誠社, 1996. 1, p.104.

557) 祖父江昭二, 같은 글, pp.116~122. 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 昭和戦中編Ⅰ』, 白水社, 1993, pp.473~496.

558) 김사량이 조선예술좌 일제검거 때 같이 검거된 이유에 대해서는 '당시 진보적 학생들이 자주했던 것처럼 세틀먼트 활동'했다, '어떤 조선의 극단에 독일 극을 번역해줬다', '중학시절부터의 친구 안영일을 그의 집에 묵게 하였다' 등 여러 가지 언급된다. 이처럼 그가 조선예술좌와 가깝게 지냈던 것은 사실이다. 다만 본 연구에서 공연 자료를 통해 밝혔듯이 그 이유가 그의 단편소설인 '<토성랑>이 조선예술좌의 상연 레퍼토리로 선정되었기 때문'이었다는 견해는 제외될 필요가 있다. (安宇植, 『金史良-その抵抗の生涯-』, 岩波書店, 1972, pp.37~47.)

제공하였다는 사실[559]을 들 수 있다. 이 일화는 재일조선인 연극인들의 민족정신 발현의 층위가 무라야마와 신협극단 단원들에게 일부 전유되었다는 시각을 더욱 가능하게 한다. 즉 <불가사리>는 김사량의 첫 희곡이지만 신협극단의 상연 레퍼토리로 선정되고 상연준비까지 다 했다고 한다.[560] 그러나 때마침 신극 사건 때문에 이 김사량의 희곡은 실제로 무대에 올라가지 못했던 것이다. 이 극은 현재 소실되어 정확한 내용을 알 수 없지만, 무라야마가 남긴 다음 글을 통해 대략적인 윤각은 파악할 수 있다.

> 김군은 시바우라(芝浦) 매립지에 판잣집을 세우고, 동경시로부터 가혹하게 내쫓기면서 열심히 살고 있는 조선 사람들에 대해 쓴다고 하였다. (중략) 간신히 <불가사리>(불가사의한 벌레)라는 2백매 정도의 희곡이 완성되었다. 학대당하는 조선의 많은 흥미로운 군상이 그려져 있었는데, …… [561]

무라야마가 언급한 내용을 보면, 작품 소재와 주제는 김사량의 중편 소설 <벌레(蟲)>[562]와 상당히 유사점이 있다. <벌레>는 각지에서 입항하는 배에서 화물을 내리는 시바우라 해안에 사는 이주 조선인들의 생활을 그린 것이다. 넝마주이를 하면서 돌아다니는 화가 지망생인 조선인 청년(주인공)은 구한말 조선에서 의용 열사로 추정되는 아편 중독자 '지기미'와의 만남을 통해 이주 조선인들의 현실과 만나게 된다. 이 작품은 재일조선인의 현실을 배경으로 그렸다는 점에서 김상복의 <표랑>과 비슷하지만, 그 초점은 좀 더 이주 조선인들의 전반적인 군상(群像)에 관심이 두어져 있다. 즉 시바우라에서 고된 노동으로 배타적인 생활 속에서 강인하게 살아가는 조선인 노동자들의 모습이나, 구한말의 의용 병사였던 '지기미'가 그들에게 짓밟혀가면서도 도리어 그들을 야단치면서 '결코 좌절하거나 패배하지 않고 어떤 환경 속에서도 철을 먹고도 살아가는 불가사리와 같이 조선의 것과 민족을 지키는 강한 생명력'[563]이 그려져 있다. 비록 이 작품 속에 나오는 캐릭터들 속에는 가해

---

559) 松本克平, 같은 책, p.93.
560) 舘野哲, 「村山知義-いつも陽の当たる場所にいた"理解者"」, 『韓国朝鮮と向き合った３６人の日本人』, 明石書店, 2002, pp.135~136.
561) 村山知義, 「金史良を憶う」, 『新日本文学』7巻12號 , 新日本文学会, 1952. 12, pp.55~57.
562) 이 소설은 「지기미」라는 제목으로 먼저 『삼천리』1941년 4월호에 조선어판이 실렸다가 같은 해 『新潮』7월호에 일본어로 개작되어 수록되었다. (김재용·곽형덕 편역, 『김사량, 작품과 연구』3, 역락, 2013, p.311.)

자에 대한 강한 비판의 모습이 형상화되어 있지 않다. 하지만 당시의 독자들로 하여금 '지기미'를 통해 조선 사람들의 몰락 과정에 대한 정당한 천착을 촉구하고 있음은 금방 알아차릴 수 있다. 만약 김사량이 신협극단에게 제공한 <불가사리>에서 <벌레> 속에 담겨져 있는 비슷한 내용이 다루어져 있었다고 한다면(거의 그랬을 거라고 할 수 있지만), 이는 <춘향전>에 '정수'로서 내재한 재일조선인 연극운동에서 받은 기술력처럼, 이번에는 김사량을 통해 저항하는 정신을 신협극단이 받아드렸다는 셈이 된다.[564]

이렇게 보면 국책으로서의 '내선 일체'가 강하게 추진되었던 1930년대 후반에서 1940년대 상황 속에서 안영일, 허달, 최승일, 김사량 등 조선예술좌와 깊게 관련되었던 재일조선인 연극 활동가들의 기술적이고 정신적인 역량이 신협극단 공연의 하나의 중요한 흐름을 구현하는 데 핵심적 역할을 했다는 것을 알 수 있다. 이러한 그들의 기여는 무라야마의 <춘향전> 영화화의 기획에서도 계급적인 방향성을 강화시키는 구상을 하도록 일부분 영향을 주었을 것이다. 시국적인 정세로 인해 실제 상연 때에는 양식화와 사실적 표현의 모순적인 형상을 보이기도 했지만, <춘향전> 연극에서 춘향이의 미화된 표현 속에 악정에 대항하는 정의 호소의 강한 요소가 그들의 노력을 통해 신협극단의 정신적 측면에 영향을 주었다는 사실은 마땅히 기록되어야 한다.

조선 붐을 일으킨 신협극단의 <춘향전> 공연은 일본의 군국주의 추진 과정 속에서 조선성을 신비화하여 일본식으로 미화된 모습으로서 공연했다. 그러나 그 근저에는 재일조선인 연극인들의 '정의'를 호소하는 자항정신이 공연을 구성하는 핵심으로서 내재되고 있었다. 이는 반대로 말하면 춘향과 몽룡처럼 끝까지 바른 신념을 가졌던 재일조선인 연극인들에 대한 무라야마를 위시한 신협극단의 동경심을 나타내는 것이라 하겠다.

3.3. 형상좌(形象座)의 시도와 재일조선인 연극인들의 동일 의식

신협극단의 일원으로서 재일조선인 연극운동을 개별적으로 이어간 안영

563) 秋錫敏, 『金史良文学の研究-その文学的生涯と作品世界をめぐって-』, J＆C, 2001, p.180.
564) 한편 신협의 <춘향전> 조선 순회공연 때에는 김사량의 조력이 있었다고 한다. (안우식, 『김사량 평전』, 문학과 지성사, 2000, p.355.)

일, 허달 등 일부 잔류파 멤버들은 신극사건(1940년 8월)으로 신협극단 자체가 와해됨에 따라 일본에서 더 이상 활동을 전개할 수 없게 된다. 활동 거처를 잃은 그들은 이후 완전히 귀국함으로써 조선에서 왕성한 활동을 벌이게 된다. 신협극단에서의 그들의 활동은 전술한 대로 특히 <춘향전>(1938년)에서 두드러졌고, 이중적인 '조선 붐' 속에서도 조선적인 정신을 창조해내는 데 핵심적인 역할을 했다. 그들의 이런 활동이 이때 찬조 출연했던 동경학생예술좌 멤버들에게는 물론 주변에 있던 젊은 연극 학도들에게도 큰 귀감이 되었음은 물론이다.

신협극단이 해체되기 전 재일조선인 학생 연극인들의 동향을 주목해보면, 우선 신협극단의 <춘향전> 일본 공연 직후 동경학생예술좌가 창립 5주년 기념공연(1938년 6월 4·5일, 축지소극장)을 가졌다. 상연 레퍼토리는 유진 오닐 작, 주영섭 연출의 <지평선>(3막6장)과 주영섭 작, 허남실 연출의 <벌판>(1막)이었다. <벌판>의 내용을 알 수 있는 자료는 현재 찾아볼 수 없다. 그에 비해 <지평선>에 대해서는 일본 당국 자료에 '미국의 농촌청년이 현실을 저주해 바다를 넘어 이상향을 구하는 장면이 있어 자본주의 사회에서 공산주의 사회로의 갈망을 암시하였다'[565]고 적혀 있다. 비록 <벌판>에 대한 언급은 없지만, 당국의 기록 속에 이들 기념공연 전체에 대한 인상이 포함된다고 할 때, <지평선> 속에 있던 현실 비판적인 내용은 <벌판>에도 어느 정도 담겨져 있었을 것으로 추측된다.

일본 당국 측에서 볼 때 그와 같은 불온한 공연 모습 때문에 동경학생예술좌는 이 창립 5주년 기념공연의 두 달 후인 8월초 '좌익연극단 사건'을 통해 주영섭, 마완용, 박동근, 이해랑, 임호권, 윤묵, 김동혁(김동원)과 당시 극연좌에 있던 유치진 그리고 이서향 등이 검거되고, 사실상 활동 정지 상태에 빠지게 된다.[566] 하지만 동경학생예술좌의 경우 그 공연 활동으로 미루어 볼 때, 완전히 좌익 사상에만 경도되었거나 공연 내용에서 사회비판적 방향만을 고집하였다고 보기는 어렵다. 그 이유 중 하나로 이해랑, 김동원, 이진순 등 이후에 순수예술로서의 연극운동이나 대중극 혹은 상업극계에서 많은 활동을 남긴 연극인들이 이 극단에서 다수 배출되었기 때문이다. 그런 점에서 보면 일본 당국 자료에 보이는 '공산주의 사회로의 갈망을 암시'하였다는

565) 高等法院檢事局思想部, 「左翼演劇團事件」, 『思想彙報』 제23호, 1940. 6, p.176.
566) 박영정, 같은 책, p.132.

기록은 이들에게 죄명을 씌우기 위한 명분이었던 가능성이 없지 않다.[567] 그럼에도 불구하고 대체로 조선예술좌 출신 연극인과 동경학생예술좌 출신 연극인들의 끈끈한 상호관계를 생각할 때 정도의 차이는 있었겠으나 두 극단 모두 그러한 진보적인 사상과 의식을 공유하고 있었을 것으로 보인다.

주요 좌원들에 대한 검거와 구금이 있었음에도 불구하고 남은 동경학생예술좌 멤버들의 공연에 대한 의지는 무척 강했다. 그것은 1939년 6월 16~18일까지 창립 6주년 기념 공연으로 이서향 작 <문>(3막7장)과 함세덕(咸世德) 작 <유령>(1막)을 무대에 올리려고 정력적인 노력을 기울인 데에서도 잘 드러난다. 이 공연이 당국으로부터 상연 불허 처리되고 그 뒤 동경학생예술좌는 완전히 해체되게 되지만, 이때의 각본을 이서향이 쓰고 제공한 것을 보면, 재일조선인 연극인들은 각각 단체에 구애받지 않고 긴밀히 연결되어 있었음을 알 수 있다. <유령>과 <문>은 둘 다 희곡이 남아있지 않지만, 이서향이 쓴 <문>에 대한 일본 당국 측의 설명은 이 극의 사회 비판적인 내용을 엿볼 수 있게 한다.

> 운송회사의 심부름꾼에서 주임이 되어 얼마간 자산을 모았으나, 노동자임에는 다를 바 없는 지태완(池泰完)은 소시민적 성격 때문에 희망하는 사회운동을 해 보지도 못하고 한탄하며 그 생애를 마감한다. 그는 현대의 빈부차가 사유재산제도가 가지고 있는 근본적 폐해 때문이라는 점을 그의 장남인 지항(池恒)에게 소설로 창작하게 한다. 기타 사유재산 제도를 저주하고 공산주의 사회 실현을 희망한다.[568]

전술한 것처럼, 동경학생예술좌는 과거에 시적인 형상화를 통해 사실적 무대 표현과는 거리를 보인 <나루>나 로맨틱 리얼리즘 수법을 통해 자유주의적 색채를 강하게 드러낸 <춘향전> 등 검열을 통과한 공연 상연의 경력이 있다. 그럼에도 불구하고 창립 5주년 기념 공연(<지평선>, <벌판>) 이후 이들의 모든 행동을 싸잡아 사회 비판적인 것으로 매도한 일본 당국의

---

567) 이런 상황은 당시 재일조선인 예술가들에 대한 일본 당국의 무조건적인 선입견과 그들의 파시즘화 경도의 단면을 여실히 보여주는 것이라 하겠다. 그 예로 이때 검거를 당한 유치진은 동경학생예술좌에게 제공한 <소>의 마지막 장면에서 말똥이가 지주네 곳간에 불을 지르는 장면 때문에 두 달 동안 구금생활을 보내야 하였다. 그는 갖은 고문을 당했지만 결국 무혐의로 석방되었다.

568) 高等法院檢事局思想部, 같은 글, p.177.

‘좌익 연극단 사건’ 시각은 문제가 있다. 그러나 여기서 더 주목해야 하는 것은 과거에 비교적으로 순수 연극운동의 경향을 보인 모습과는 다르게 동경학생예술좌가 창립 6주년 기념 공연에서 <문>처럼 사회 비판의 내용이 짙은 작품을 선택했다는 사실이다. 즉 이는 중요 멤버들에 대한 검거와 함께 군국주의화가 강화되는 상황 속에서 그들의 의지 자체가 사유재산 제도나 사회 구조를 비판하는 방향으로 나아가고 있었음을 보여주는 것이다. 전술한 대로 동경학생예술좌는 1939년 6월에 창립 6주년 기념 공연이 무산된 이후, 자연 해체로 향했고, 이때를 전후하여 주요멤버들 대부분이 조선에 귀국하게 된다.[569]

이때 귀향한 멤버들의 면면을 보면 니혼대학(日本大学)에 재학한 유학생들이 많았다는 사실에 주목하지 않을 수 없다. 이해랑, 김동원(김동혁), 이진순, 허남실 등 이후 조선 연극계를 이끌어간 주요 인물들이 같은 학연으로 연결되고 있었다. <춘향전>을 비판하고 각본 <문>을 제공해 동경학생예술좌와 긴밀한 관계를 유지한 이서향이나, 조선예술좌 단원이기도 했던 장계원 또한 니혼대학에 다녔다. 그들보다는 연배가 있지만 안영일 또한 같은 학연으로 이어져 있었다는 사실을 보면, 니혼대학은 재일조선인 연극인 학생들 가운데 그들이 서로 집결하는 대표적인 장소로서 기능하고 있었음을 알 수 있다. 이런 구심력은 동경학생예술좌의 해체 직후에는 니혼대학 재학 중에 동경학생예술좌에 먼저 참여하고 있던 서만일(徐萬一)과 허집(許執) 및 그 외 재학생들이 만든 형상좌(刑象座)의 결성만 봐도 잘 알 수 있다.

형상좌는 1939년 7월 3일에 먼저 ‘프로연극 연구회’를 조직하기로 하고 9월에는 20여명이 ‘극단예술과 제2부’[570]로 조직을 구체화시킨 다음, 10월 3일에 형상좌로 단체명을 개칭하였다.[571] 형상좌의 기구를 보면 학생 차원이긴 하지만 실제 공연 활동을 향한 준비 태세를 갖추고 있었음을 알 수 있다.

---

569) 이 시기를 전후하여 조선에 귀향한 것으로 보이는 좌원들의 명단은 다음과 같다.
‘한적선(韓笛仙, 明治大), 임호권(林虎權, 日本大), 주영섭(東寶映畫), 마완영(法政大), 이해랑(日本大), 김동혁(金東園, 松竹映畫), 이진순(李眞淳, 日本大), 장계원(日本大), 홍성인(洪性仁, 日本美術), 박용구(朴容九, 日本高普), 신영(申英, 신협극단), 박의원(朴義遠, 松竹歌劇), 허남실(日本大)’ (박동근, 「제1기 귀향좌원」, 『막』 제3집, 동경·학생예술좌, p.57.)

570) 이때 여기에 모인 20여 명 중 특히 동경학생예술좌에 있던 서만일과 이수약(李秀若)이 프로연극연구를 지망하였다고 한다. (姜 徹, 『在日朝鮮人年表』, 雄山閣, 1983, p.158.)

571) 안광희, 같은 책, pp.164~165.

니혼대 강사: 스즈키 에이스케(鈴木英輔)
책임자: 이수약(李秀若)
문예부: 서만일
연출부: 허집
연기부: 김종옥(金鐘玉)
회계: 성구수(成久洙)[572]

형상좌는 동경학생예술좌의 후계적인 단체였다. 그런데 여기서 더 주목해야 하는 것은 멤버들의 활동 기반이 프로극 연구에 두어져 있었다는 사실이다. 형상좌로의 개칭 자체는 당국의 시선을 의식한 결과로 여겨지지만, 이때 형상좌가 동경학생예술좌의 활동에서 못 다한 민족을 위한 계몽의식을 계승하였다는 점은 쉽게 간과될 수 없다. 이는 이해랑, 김동원, 이진순 등 대한민국에서 이후 예술적인 사상에 있어 좌익 진영과는 일정한 거리를 두었던 연극인들의 행동과 대조해 볼 때, 동경학생예술좌 안에 있던 좌익 사상의 패러다임이 형상좌에 집중되었음을 알 수 있다. 이를 통해 형상좌 속에 재일조선인 연극운동에서 늘 중요시되었던 조선 독립을 기도하는 정신적인 측면의 계승이 보인다. 이런 시각에서 볼 때 형상좌는 비록 1940년 5월 이후 주요 멤버 7명이 검거[573]되고 공연의 활동기록을 남기지 못했으나, 재일조선인 연극운동의 최후미를 맡았다고 볼 수 있다. 형상좌는 이 검거 사건으로 주요 멤버 없이 더 이상 활동을 전개할 수가 없게 되었고, 이로써 일제 강점기 학생극을 포함한 주된 재일조선인 연극운동은 모두 종언을 고하게 된다.

이처럼 재일조선 연극인들은 1936년 경 먼저 조선예술좌의 일부 멤버들이 먼저 귀국한 이후, 1940년을 전후해 프로·아마추어에 상관없이 대부분 귀향하였다. 귀국 후의 이들 활동에 대해서는 별도의 자세한 논의가 필요하다. 그러나 그들의 활동을 해방 이전과 이후로 나누어 추적해 볼 때, 몇 가지 경향들이 포착된다. 여기서는 앞으로의 후속 연구를 위해 그 주된 동향들을 간추려서 정리해보고자 한다.

572) 金正明 編, 같은 책 Ⅳ, p.763.
573) 이때 검거를 당한 형상좌 멤버들은 1939년 11월에 제령된 창씨개명 때문에 본명을 알기 어렵다. 그렇긴 하지만 다음 사람들이 있었던 것으로 추측되고 있다.
'岩村執(허집, 23세), 徐萬一(22세), 李槇勳(20세), 香城兼(21), 國本英俊(25), 崔必用(27), 李応雨(29)' (『在日朝鮮人關係資料集成』第4卷, 三一書房, 1976, p.562.)

주요 활동가들의 대표적인 경향을 보면, 우선 해방 전에는 1941년 12월 7일 태평양전쟁에 돌입함으로써 거의 대부분의 활동가들이 소위 '국민연극'으로 불리는 황국민화 문화정책에 가담하게 된다. 유치진이 먼저 「국민연극 수립에 대한 제언」[574]을 발표해 국민연극의 이념 수립에 이론과 창작 양면으로 기여한 것[575]은 이미 주지의 사실이다.

동경학생예술좌 창립 때부터 유치진과 밀접한 관계에 있던 주영섭은 유치진 작 <흑룡강>(1941), <북진대>(1942) 등을 연출해, 현대극장의 중심 연출가로서 우뚝 서게 된다. 그가 가졌던 시적인 예술성은 '東洋民族의 運命을 暗示하고 民族協和를 歐歌'[576]하는 방향으로 흘러가게 된다. 하지만 여기서 그가 사실주의적인 수법을 도입함으로써 그의 '가느단 線과 部分的 彫塑의 弊를 벗'[577]어나 완성도 높은 무대 표현을 조선 연극계에 제시했다는 점은 쉽게 간과될 수 없는 부분이 있다. 여기에는 동경학생예술좌 시절 그가 받은 비판을 그 자신이 다시 수용하고, 조선 연극계에 보였기 때문이라는 점이 크게 작용했을 것이다.[578]

한편 연협이 해산한지 6개월 후(1938년 2월)부터 재동경 프롤레타리아 연극계 조선 진출 사건으로 오랜 수감생활에서 풀려난 오정민·김일영이 <북진대>가 상연된 1942년 4월부터 연극계에 다시 등장하게 된다. <북진대> 상연에서도 돋보인 김일영의 무대장치는 배우들에게 연기하기 편리하게 설치되었으며, 무대장치란 미술적·시각적 요소뿐만 아니라 배우들의 연기와 결부되어야 한다는 그 근본적 역할의 중요성을 제시하였다.[579]

---

574) 유치진, 「국민연극 수립에 대한 제언」, 『매일신보』, 1941. 1. 3.
575) 이강렬, 같은 책, p.127.
576) 주영섭, 「「흑룡강」 연출기」, 『매일신보』, 1941. 6. 6.
577) 김사량, 「「흑룡강」을 보고-현대극장 창립공연평-」, 『매일신보』, 1941. 6. 10.
578) 주영섭이 연출한 무대가 일본에서 얻은 무대 경험에 의한 측면이 컸다는 서실은 예컨대 <북진대>의 군집극적인 장면에 대한 긍정적인 평가에서도 잘 드러나 있다. (오정민, 「현대극장 소연 "북진대" 관극평(二)」, 『매일신보』, 1942. 4. 10.)
579) 오정민, 같은 글.

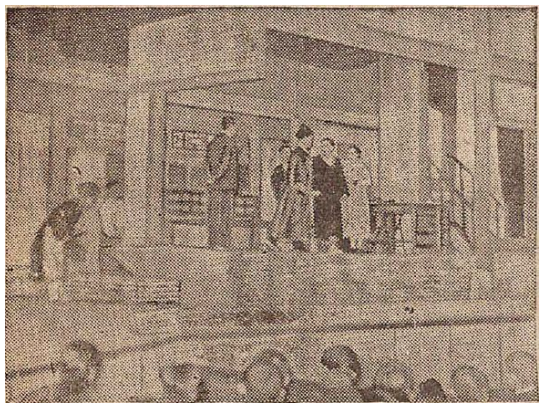

그림20: 현대극장 <북진대>의 한 장면
(「人氣노픈『北進隊』」, 『매일신보』, 1942. 4. 5.)

김일영의 무대장치는 조선예술좌, 극연, 연협 등의 공연에서도 좋은 평가를 받았다. 당시 조선의 무대미술계에서 기술과 미술 양쪽 측면에 대한 의식이 높아진 데에는 그의 공헌이 상당히 컸다. 그런 한편 연극 평론가로서도 활동한 오정민의 경우 그의 전향된 생각이 지면에 많이 드러나 있는 편이다. 즉 리얼리즘 수법을 통해 모순적인 사회 구조를 비판했던 연협에서의 그의 정신은 국민연극 수립을 위한 윤리관으로 축소되고, 그것을 지지하는 예술관으로 대체되어 버린다. 이런 변질된 그의 예술관은 '동경학생예술좌 사건'으로 1년 뒤에 풀려난 후[580] 주로 국민연극을 연출했던 주영섭의 태도와 나란히 볼 때, 그들 사이에 어느 정도 공통적인 의식의 변화가 보인다.

그들에 비하면 안영일의 연출관은 다른 연극인들처럼 국민연극에 대해 지지를 표명하긴 했으나, 가령 양심적인 예술 의욕을 강조하는 등 특히 내면의 정신적 측면을 강조하고 있다는 점에서 구별되는 점이 있다. 물론 연극 속에 있는 사상을 중요시하는 그의 예술관이 결국 국민연극 수립 이론으로 활용되고 있어서 표면상 볼 때, 그의 정신적인 소재가 정확히 어디에 있는지 간파한다는 것은 결코 쉬운 일이 아니다. 그렇긴 하지만 "藝術家는 모름지기 純粹해야 된다. 不純한 것은 罪惡이다. 現世的인 俗된 利慾을 버리고 노프게 살려는 氣魄과 意欲을 가저야 허리라"[581]는 그의 말은 통제적인 문

580) 「朱永涉 等 執猶 東京學生藝術座事件」, 『동아일보』, 1940. 4. 9.
581) 안영일, 「劇文化의 新方向③-國民演劇의 將來⑤」, 『매일신보』, 1942. 8. 27.

화정책 때문에 연극의 본질적인 궤도에서 일탈[582]했던 많은 연극인들에게 가시적으로 드러나지 않은 경각심을 환기시키고 있다.

특히 안영일 연출 및 김일영 장치라는 하나의 형태는 특히 1940년대 대표적인 대중극단의 하나였던 극단 아랑(阿娘)에서 <행복의 계시>(1942), <조선>(1943), <물새>(1943.), <대동강>(1944), <산하유정>(1945) 등 높은 수준의 공연을 극계에 제시한다.[583] 그 중 박영호가 쓴 <조선>은 내용이 징병제 소재를 다룬 것이지만 이해랑으로부터 그 전까지의 친일극처럼 막연한 영웅성의 편승하려고 하지 않고, '시를 찾으려고 한 안영일의 연출로 생활과 성격이 무대에 재생되었다'는 호평을 얻었다.[584] 이해랑의 이런 시각은 가령 김일영이 '장치나 의상이 연기자에게 심리적 방향과 동력적 성질을 설명해야 한다'[585]고 했듯이, 이른바 무대미술이 외형보다도 연극의 내면적 부분과 결합되어야 한다는 생각과 앞서 언급한 안영일의 연극적 본질을 살려내고자 하는 예술적 방향성에 대한 동의를 나타낸다. 이는 해방기 이후 '연극의 순수성'을 강조한 그의 연극관을 설명하는 하나의 근거가 되기도 한다.

그런 한편 고창휘 작 <대동강>의 경우는 임화로부터 '感銘이 稀少하다'는 평을 들었는데, 그 이유는 임화가 보기에 당시 안영일과 김일영의 공연 제작의 방향성이 시국에 맞춘 '安易한' 경향으로 비추어졌기 때문이다.[586] 재일조선인 연극운동의 내력을 알고 있었던 임화에게 그들의 방향성 속에 무엇보다도 반파시즘적인 정치주의 부재는 경시될 수 없었던 것이다. 그의 이러한 시각은 이후 해방 직후에 우후죽순으로 생겨나게 되는 좌익 극단의 잠재성을 이미 예견하고 있었다고 할 수 있다.

---

582) 안영일, 「劇文化의 新方向③-國民演劇의 將來⑥」, 『매일신보』, 1942. 8. 28.
583) 김남석, 「극단 아랑의 공연사 연구 -국민연극경연대회 참여 시기를 중심으로-」, 『민족어문학회』, 2007, pp.173~204를 참조.
584) 이해랑, 「극평 『朝鮮』을 보고」, 『매일신보』, 1943. 4. 2.
585) 김일영, 「무대장치는 어떻게 하나?」, 『한국근대연극영화비평자료집』 19, 연극과 인간, 2006, p.283.
586) 임화, 「아랑의 『대동강』」, 『매일신보』, 1944. 11. 7.

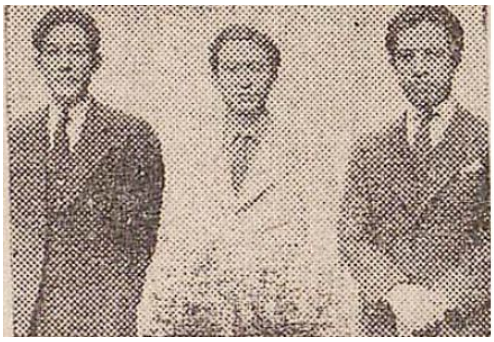

그림21: 왼쪽부터 김일영, 박영호, 안영일
(「고협 "가두" 상연 責任者 三氏來社」,
『매일신보』, 1941. 10. 23.)

이렇게 보면 당시 제일조선인 연극인들의 사회에 대한 비판정신은 가시적으로 약화되어갔다고 말할 수 있다. 그렇게 된 가장 큰 원인은 다른 이유가 아닌 당시 연극인으로 살아가기 위해서는 시국정세에 따르는 길 밖에 없었기 때문이다. 이런 표면상의 반파시즘적인 정신의 약화는 연협 해체 이후 가속화된다. 그들의 체제 비판적인 정신이 완전히 사라진 것은 아니었음에도 불구하고, 상황이 그렇게 돌아가게 된 데에는 그들의 분산적인 활동이 또 다른 원인으로 지적할 수 있다. 즉 김일영은 연협이 해산되자마자 중앙무대의 무대장치를 맡았고, 이화삼은 평양에 가서 평양예술좌를 조직했으며 이 시기 박춘명은 동경으로 잠시 돌아가고 있었다.[587] 다방면으로 재능을 지녔던 전일검은 지면상 그의 소식을 찾을 수 없는 1936년 6월 이후부터 1938년 2월 사이에 북한 향리에서 병으로 사망하였다고 전해진다.[588]

그러나 이런 분산적 활동은 1939년에 있던 동아일보사 주최의 제2회 연극콩쿠르를 통해 다시 뭉치는 계기가 생긴다. 즉 이때 '신극의 대동단결'이 중앙무대 멤버들로부터 주창되었고, 그 뜻이 이루어지지 않자 그들과 극연좌 탈퇴 멤버들이 새로 '협동예술좌'를 결성하게 된 것이다.[589] 협동예술좌[590]

---

587) 「風聞과 事實 겨우 第二回 公演 마춘 演劇協會의 解散設」, 『동아일보』, 1937. 6. 22.
588) 金承久, 「驀進する朝鮮の演劇」, 『テアトロ』 5卷 6號, カモミール社, 1938. 6, p.53. 전일검의 죽음에 대해서는 그가 옥사했다는 말도 있어 좀 더 면밀한 조사가 필요하다.
589) 서항석, 「朝鮮演劇界의 己卯一年間」, 『동아일보』, 1939. 11. 30.
590) 협동예술좌의 기구는 다음과 같았다.
'간사장: 안기석. 간사: 이백산, 이서향, 김승구, 이화삼, 박학, 박춘명. 기획경영부: 이백산(책임자), 신현균(申賢均, 서무회계), 이화삼(선전), 오송문(吳淞文, 조사), 이백산(지방). 무대부: 박춘

결성시 있던 멤버들을 보면 이서향, 김승구, 박학, 이화삼 등 재일조선인 연극인들과 이백산(李白山), 안기석(安基錫) 등이 있었음을 알 수 있다. 이는 사실상 연협 해산 이래 일본에서의 활동 내력을 가진 연극인들이 재 결집한 것이라 할 수 있다. 그러나 이 극단 창단이 국민문화연구소와 동양지광사의 재력으로 이루어졌으며[591], 협동예술좌의 기관지 『무대』에 실린 좌원들 대부분의 글에서 내선일체를 정당화하는 언급이 보이는 등, 재일조선인 연극운동에서 이어져 온 군국주의에 대한 저항정신의 맥락은 얼핏 여기서 끊긴 것으로 보이기도 하다.

그러나 예컨대 박춘명 연출 및 장치로 1939년 9월 25·26일 양일간 창립공연으로 상연된 <동풍>(4막 7장)은 사실상 3·1극장에서 호평을 얻었던 <포함 고크체펠>을 김승구가 개안(改案)한 것이었고, 좌파계열 신극단체로서 출발해 박학이 속해 있던 낭만좌(1938년 2월 창단)도 무라야마의 <아편전쟁>을 개작하여 상연한 사실도 확인된다. 물론 그 공연들이 상연했을 당시에는 말할 필요도 없이 내선일체 정당화의 주제가 반영되었겠지만, 여기에는 과거 3·1극장 공연 속에 강하게 깃들어 있던 항일정신의 메타포를 어떻게든 무대 위에 되살려보고자 하는 측면이 엿보이기도 하다. <동풍>과 <아편전쟁> 공연 평이 그다지 좋지 못했던 데[592]에는 사실 두 작품 속에 내재되어 있어야 하는 체제와 사회에 대한 비판정신이 내선일체를 선전하는 국민연극의 이념과 완전히 섞일 수 없었기 때문이었을 것이다. 그러한 공연 실패의 원인은 누구보다 각 공연에 종사한 단원들과 통제관들에게는 명약관화였겠으나, 무엇보다도 협동예술좌와 낭만좌 단원들이 개안·개작이라는 명분을 내세워 원래부터 비판정신이 강한 그런 레퍼토리를 선전하였다는 데에 희미하지만 분명히 존재한 그들의 소극적인 반항정신을 엿볼 수가 있다.[593]

명(연출), 박학(연기), 김기채(金琪采), 정경준(鄭景俊, 효과), 이병학(李炳學, 소도구), 이하성(李夏盛, 장치), 현산포(玄山浦, 의상), 이백산(연구). 문예부: 김승구. 출판부: 오송문.' (김상복, 『무대』 제1집, 협동예술좌출판부, 1939. 10, p.31.)

591) 이민영, 「극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재방식」, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014, p.101.

592) <동풍>: 안영일, 「劇界展望」, 『조광』 52, 1940. 1. 유치진, 「國民藝術의 길」, 『매일신보』, 1940. 1. 3. 박송, 「協同藝術座 創立公演 觀劇記」, 『동아일보』, 1939. 9. 29~10. 4. <아편전쟁>: 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.

593) 이민영, 같은 논문, pp.104~110을 참조. 한편 이민영이 말하는 '협동예술좌 공연에서 드러나는 배영(排英)의 논리가 관객들에게 조선에서의 배일(排日), 반제의 논리로 재-전유된다'는

협동예술좌 조직의 목표가 경영과 신극의 직업화[594]에 있었지만 이 극단은 창단 후 얼마 되지 않아 경영난으로 1940년 5월 이후 와해되었고, 좌파적 성향이 있던 낭만좌는 그 사상성 때문에 같은 해 11월에 조선 총독부 연극단체정비시책으로 강제적인 해산에 몰렸다.

이렇게 보면 협동예술좌가 신극 대동단결의 뜻을 받아 친일 행각에만 몰두하였다고만 볼 수는 없고, 동시에 좌원들의 이중적 안목에 관심을 기울일 필요가 있게 된다. 겉으로 드러나지 않지만 국민연극 수립에 대해 동상이몽을 꿨을 가능성은 여전히 많다는 것이다. 이런 재일조선인 연극인들의 정신적 계승에 대해서는 특히 해방 이후 극단들의 이합집산이 일어났던 연극계 상황에서 그들 각각이 어떤 행동을 취했는지에 대한 면밀한 검토가 있어야 한다.

가령 <동풍> 이후에 박춘명은 1940년부터 극단 '조선무대' 제1회 공연이었던 펄 벅 원작, 김태진 각색의 <대지>[595]를 비롯해, 상업극단이었던 황금좌에도 참여해 제2회 연극경연대회 출품작이었던 <북해안의 흑조>(1943)를 연출하였다. 또한 그는 연극인 총궐기 예능제에서 상연된 <성난 아시아(怒りの亞細亞)>(1944)를 안영일, 이서향, 신고송과 함께 공동으로 연출하여 친일극 연출에 가담한 사실이 있다. 그러나 해방 이후에는 조선연극동맹에 참여하고 '급격한 극계 재편성 과정에서 가장 선봉적 극단의 하나'[596]였던 '혁명극장'에서 박영호 작 <번지 없는 부락>(4막5장), <북위 38도>(4막5장), <님>(3막5장) 등 반제국주의적 투쟁사를 다룬 작품들을 통해 혁명의식 앙양을 목표로 한 창작공연 연출[597]에 힘을 쓰기도 하였다.

이처럼 해방 직후부터 박춘명이 좌파적 성향을 가지고 전면에 나서게 된

가능성은 충분히 생각해볼 만한 점이 있다. 그 이유는 <동풍>에서 자기 실수로 익사한 영국인 상인 호레이의 대가로 중국인 쿨리 2명을 사형에 처한다는 함장에게 올바르게 항의를 하는 시장의 통역을 한 대학생의 설정이 일본 유학 조선인으로 설정되어 있기 때문이다. 이에 대해서는 협동예술좌 창립공연에서 함께 무대에 오른 몰리엘 원작, 안기석 역의 <맴도는 男便>(3막)이 갖는 풍자적 구조에 대한 자세한 분석이 병행되어야 할 것이다.

594) 이화삼, 「新劇統一戰線」, 『舞台』 제1집, 협동예술좌출판부, 1939. 10, p.13.

595) 「朝鮮舞臺 第一回公演 『金笠』과 『大地』二十부터 十日間 於 第一劇場」, 『동아일보』, 1940. 6. 19.

596) 임화, 「革命劇場 三一公演에 寄함」, 『극단 혁명극장 三一기념연극대회 참가공연 팸플릿』, 1946. 3. 4~10.

597) 안영일, 「연극계」, 『한국근대연극영화비평자료집』 19, 연극과 인간, 2006, p.122. 이대우, 「新派와 史劇의 流行」, 『경향신문』, 1946. 12. 12.

것을 볼 때, 그의 예술관을 포함하여 박춘명을 기회주의적인 연출가로만 평가할 수 없는 부분이 있다. 겉으로 볼 때 쉽게 탈바꿈한 것처럼 보이나 실제로 그를 받아들이는 좌익진영의 입장을 고려할 때, 그에게는 해방기 이전부터 그가 가졌던 예술관에 대한 좌익진영으로부터의 신임이 있었기 때문에 가능했을 것이다. 이는 '문화극장'의 김영수 작 <불>(3막 4장)이나 '고향'의 전창근 작 <화려한 죽음> 등 창립 공연의 연출을 맡은 사실[598]을 보아도 쉽게 짐작이 가능하다. 특히 주목되는 것은 1947년 8월 이후 좌익진영의 침체 기간을 뚫고자 1948년 7월 7~13일까지 혁명극장과 자유극장이 합동으로 준비한 연극동맹의 <서화>(4막, 김인식 편극)가 안영일과의 공동연출[599]로 상연된 사실이다. 여기에는 과거 조선예술좌에서 성취한 민족연극의 수준을 되살려보고자 한 그들에게 공통된 열렬한 패기가 있었을 것이다.[600]

안영일, 박춘명 못지않게 연극연출과 비평문을 남긴 이서향은 귀국 후 좀 더 분명한 연출관을 가지고 활발한 활동을 벌였다. 그는 상연불허 처분을 받은 동경학생예술좌 창립 6주년 기념공연 이전에도 동아일보사 주최 제2회 연극콩쿠르(1938년 3월) 출품작이었던 함세덕 작 <도념(道念)>(1막)을 연출[601]해 극연좌와 인연을 맺고 있었다. 또한 그는 극연좌 1회(극예술연구회 통산 18회) 공연(1938년 5월 28·29일)이었던 김진수(金鎭壽) 작 <길>(4막)의 연출을 통해 당시 흥행극단으로 전락해 가던 이 극단의 방향을 신극 전문화의 길로 방향 짓게 한 중요한 계기를 마련했다.[602] 이 공연은 김욱(金旭)으로부터 그 전까지의 극연좌 공연 중 가장 좋았다는 평[603]을 들었다. 이런 평

598) 「극평「불」」, 『경향신문』, 1946. 12. 11. 「극단「고향」공연」, 『경향신문』, 1947. 3. 30.

599) 「演劇同盟서 公演 第一陣 鼠火上演」, 『자유신문』, 1948. 7. 1.

600) 사실 이 때 상연된 <서화>가 이기영의 원작을 토대로 한 것인지 혹은 아닌지에 대해서는 확인하기 어렵다. 이기영은 해방이 되자 곧 '조선프롤레타리아예술동맹(프로예맹)'을 결성하였는데, '조선문학건설본부'와 결합된 '조선문학동맹'의 동향을 못 마땅히 여기고 얼마 지나지 않아 월북하였다. <서화>가 공연된 시기는 이미 우익 측 연극운동이 활발해져 있었고, 좌익 연극인들도 죄다 월북하고 좌익 연극에 대한 제재도 있었기 때문에 원작자 대신 편극자 김인식(金仁植)의 이름이 적혔던 것으로 생각된다. 안영일의 경우 조선예술좌의 <서화>에는 배우로 출연했지만, 그전에 이 극의 연출을 한 적은 없다. 연극동맹의 <서화> 연출을 그가 연출하기 위해서는 일본에서 무대감독 등을 맡았던 박춘명의 조력이 필요했던 것으로 짐작된다.

601) 김상복, 같은 기관지, p.4.

602) 이서향, 「劇硏座十八回 公演을 앞두고 2 『길』을 演出하며」, 『동아일보』, 1938. 5. 27. 이때 함께 상연된 자넬·막스 작 <뻐꾹이>(1막)는 나중에 협동예술좌에 관여하게 되는 이백산이 연출을 맡았다. (이백산, 「劇硏座十八回 公演을 앞두고 3 『뻐꾹이』에 對하야」, 『동아일보』, 1938. 5. 28.)

가는 사실상 연기자 스스로가 창의성을 기반으로 한 대사의 억양, 제스처 등 앙상블의 창조성이 효과를 거두었다고 하는데, 이는 개개인의 역량과 앙상블을 동시에 최대한 살려내는 그의 연출 스타일로 조선예술좌와 동경학생예술좌에서 길러진 것이라 할 수 있다. 그의 활동 중 친일 행각이 보이는 것은 협동예술좌로의 참여와 제1회·3회 국민연극 경연대회 출품작들의 연출[604], 그리고 연극인 총궐기 예능제 때의 공동연출 등이다. 여기서 그 공연들의 질적 수준을 자세히 다루는 것은 별도의 조사가 필요하지만, 양적으로만 본다면 그의 이런 친일적인 행적은 그가 월북하기 전까지 남긴 연출 작품의 수와 그 예술적 성과에 비하면 손에 꼽힐 정도이다.

그 예로 1942년 제1회 때 동양극장 전속극단이었던 호화선(豪華船) 후신인 성군(星群)이 상연한 박영호 작 <산돼지>(1942)에 대한 당대 평가는 "앙상블 연기를 이끈 이서향의 연출력을 높이 사고"[605] 있으며, 친일성보다도 그의 예술성이 고평을 얻었음을 알 수 있다.[606] 또한 그는 이해랑·김동원·이진순 등이 극연좌에 합류하고 1938년 말에 상연된 샤를 빌드라크(Charles Vildrac) 작의 3막극 <상선 테나시티> 등의 번역극을 연출한 후, 협동예술좌를 거쳐 고협의 창립공연(1939. 3. 1.)에서는 다비드 작 박진(朴珍) 번안의 <쾌걸 윙>을, 비슷한 시기에 함세덕 작 <해연(海燕)>(1막)을 연출하는 등 다수의 공연을 동시에 연출할 수 있는 수완을 갖고 있었다. 이서향은 1940년 4월 주영섭·마완영·박동근과 함께 동경학생예술좌 사건의 공판에서 6개월 형을 언도받았으며[607], 1941년부터의 전시 체제로의 돌입함에 따라 그의 '불온'한 연극사상은 불가피하게 일시적으로 탈선되어야 했던 것 같다.

하지만 이런 정신적인 이탈과는 별개로 재일조선인 연극인들은 항시 서로에 대한 유대관계를 맺고 있었다. 그것을 알 수 있는 것은 예컨대 1943년 10월 11일~15일에 극단 아랑의 창립 4주년 기념 공연이었던 박영호 각색의

---

603) 김욱, 「劇團『劇硏座』의 公演을 보고(下)」, 『동아일보』, 1938. 6. 4.

604) 전지니, 「국민연극의 이중성 연구 : 체제 동조와 비판 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2008, p.28.

605) 이재명, 「박영호 작 <산돼지>연구」, 『한국극예술연구』 제16집, 2002. 10, p.406.

606) 김건, 「제1회 연극경연대회 인상시」, 『조광』, 1942. 12. 한편 1945년 제3회 국민연극경연대회에서 상연된 박영호의 <별의 합창>(예원좌 상연)과 임선규(林仙圭)의 <상아탑에서>(고협 상연)에서도 연출을 맡은 이서향의 얀출적 수법과 의도가 어디에 있었는지에 대해서는 <상아탑에서> 희곡의 발굴 작업과 함께 이서향의 친일성에 대한 관여가 어느 정도였는지가 하나의 기준이 될 듯싶다.

607) 「朱永涉 等 執猶 東京學生藝術座事件」, 같은 기사.

<왕자호동>의 재공연이다. 초연 때는 안영일이 이 공연의 연출을 맡았으나 재공연 때에는 이서향으로 바뀐 점[608]은 그들 사이에 신뢰관계가 깊었음을 의미한다. 그들의 이러한 협력체계는 겉으로는 잘 드러나지 않지만, 사실상 저항 정신을 바탕에 깔고 일본에서 습득된 그들만의 연출적인 시각을 그들이 공유하고 있었기 때문에 가능했을 것이다. 또한 당시 관중들이 그들에게 공유된 연출적인 시각에서 나온 무대를 보고 있었다는 사실도 쉽게 간과되어서는 안 된다.

그림22: 이서향의 초상
(양승국 편, 같은 책 14, p.212.)

재일조선인 연극 활동가들의 연계적 활약은 해방 직후에 더욱 현저하게 나타난다. 제국주의 일본의 문화지배 상황에서 벗어나 조선 연극의 토대를 재건하려는 노력은 특히 좌익 진영에서 급격하게 일어난다. 먼저 그 양상을 간추려본다면 1940년에 총독부의 어용 단체로서 설립된 조선연극협회 회원들은 해방 직후에 그대로 조선연극건설본부에 있게 되었다는 이유로 이념적인 내분이 일어나 결국 조선 프롤레타리아 연극동맹을 만들고 거기서 분리되게 된다. 그러나 이들은 또 다시 조선연극동맹을 조직해 또 다시 발전적인 통합을 이루었는데, 이때부터 특히 재일조선인 연출가들의 활동이 돋보이게 된다.

해방 직후에 재일조선인 연출가들이 상연한 대표적인 공연의 예를 들어보면, 길숀(V. M.Kirshon) 작, 안영일 연출, 김일영 장치의 <폭풍의 거리>(4막

608) 김남석, 같은 논문, p.187.

6장, 조선예술극장), 시모노프 작, 이서향 연출의 <남부전선>(서울예술극장 제1회 공연), 그리고 고골리 작, 허집 연출의 <검찰관>(극단 전선 창단 공연) 등 주로 번역극이 먼저 상연된 것을 알 수 있다.[609] 이때 형상좌 연출부에 있던 허집이 새로 연출자로 발탁되었음이 보인다. 이때의 공연은 자연주의적인 양식으로 무대가 구현되었다고 하지만, 김영건으로부터는 '사실주의 폭로극으로서 살려야 한다'[610]는 말을 듣기도 하였다. 이후 허집은 이듬해(1946)에 주로 무대예술연구회의 활동 속에서 예컨대 사회 현실을 노출시킨 <데드·엔드>와 같은 희곡의 연출을 통해 그의 사회 비판적인 시각을 점점 더 드러내게 된다.

해방 직후의 좌익 연극의 출현 외에 또 다른 특징으로 들 수 있는 것은 상업극의 범람이다. 재일조선인 연극인들은 이에 대항하여 민족정신을 반영시킨 창작극의 연출을 상당수 맡게 된다. 그 중에서도 팔로군에 참가한 조선의용군의 독립투쟁을 그린 김사량 작, 안영일 연출의 <호접(호가장 전투)>(3막4장, 극단 전선과 낙랑극회 합동)[611]에는 이해랑, 김동원, 황철 등이 같이 출연한 일이 있다. 이후에 순수예술로서의 연극운동을 주장하게 되는 이해랑의 연극관에 비추어 보면, 좌익 연극에 대한 이해랑의 참여는 다소 의아하게 생각된다. 물론 이때는 아직 좌우갈등의 대립구조가 극명해지기 전 상황이기도 했다. 그러나 이에 대해서는 사실 그런 객관적인 상황 때문이 아니라 근본적으로 이 희곡에 재일조선인 연극인들에게 공감되는 이념적인 차원에 머무르지 않는 애국사상이 녹아들어 있었기 때문이라고 생각된다. 이해랑이 김사량의 월북을 아쉬워하고[612], 안영일이 해방 1주기를 돌아보아 김사량의 <호접>과 <봇똘의 군복>을 우수한 작품으로 본 것[613]도 이런 맥락에서 이해되어야 할 것이다. 그런 의미에서 보면 1946년 8월 15일에 낙랑극회가 상연한 김사량 작, 이서향 연출로 상연된 <봇똘의 군복>(1막)[614]에 대한 논의 또한 마찬가지로, 재일조선인 연극 활동가들이 가졌던 공통적인 민족정신의 감각을 빼고 고찰될 수 없다.

---

609) 안영일, 「연극계 개관」(양승국 편, 같은 책 19, p.121.)
610) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교출판부, 1994, p.386에서 재인용.
611) 이재명, 「김사량의 희곡 <호접> 연구」, 『현대문학의 연구』Vol.45, 한국문학연구학회, 2011, pp.110~111.
612) 이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, p.318.
613) 안영일, 「고민하는 연극: 해방1주년을 맞이하여」 (양승국 편, 같은 책 18, p.340.)
614) 이진순 집필책임, 『한국연극사: 第三期(1945年~1970年)』, 대한민국예술원, 1977, p.175.

조선 연극계에서 재일조선인 연출가들이 맹활약한 양상은 해방기에 『서울신문』과 공동으로 개최한 '3·1절 기념연극제'에서도 잘 드러난다. 즉 그 제1회(1946. 3.) 때는 조선예술극장이 김남천 작, 안영일 연출의 <3·1운동>(3막8장)을, 자유극장이 박노아 작 이서향 연출의 <3·1운동과 만주영감>을, 그리고 혁명극장이 박영호 작 박춘명 연출의 <님> 등을 상연해 관중들에게 민족독립에 대한 의식을 고조시키는 데 그들의 활약이 컸음을 알 수 있다. 그런 선봉적인 역할은 제2회(1947. 2~3.) 연극제 때도 마찬가지였는데 즉 낙랑극회, 자유극장, 혁명극장, 무대예술연구회 등 7개 극단 합동으로 상연된 합세덕 작, 이서향 연출, 김일영 장치의 <태백산맥>(5막6장)이나 문화극장, 민중극장, 예술극장 등의 합동으로 상연된 조영출 작, 안영일 연출의 <위대한 사랑>(5막)은 전해보다 훨씬 큰 규모로 공연이 이루어졌으며, 관객 동원수 또한 기록적이었던 점[615]도 간과될 수 없다.

한편 1946년부터 역사극 상연이 두드러졌음을 알 수 있는데, 특히 조선예술극장에서의 그들의 협업은 주목할 만하다. 즉 김태진 작, 안영일 연출, 김일영 장치의 <임진왜란>(6막)이나 조영출 작, 안영일 연출, 김일영 장치의 <논개>(4막7장), 그리고 박노아(朴露兒) 작, 이서향 연출, 김일영 장치의 <녹두장군>(3막4장)는 진보적 리얼리즘 정신이 승계된 것을 볼 수 있다.[616] 이 세 공연 모두에서 김일영이 장치를 맡았다는 점 또한 간과될 수 없다. 이런 공연들의 무대는 김일영이 장치를 한 만큼, 연기자들에게 '심리적 방향과 동력적 성질'이 부여되도록 입체적으로 구현되었을 것이고, 사실성을 중요시한 현실 재현에 초점이 맞춰졌을 것으로 추측된다.

여기서 재일조선인 연극인들의 협업이 역사극을 통해 이루어졌다는 사실이 중요한 의미를 띠는 것은 양근애가 내비쳤듯이[617] 해방 직후 국가 건설

615) 「演劇團體動員 三一紀念公演」, 『경향신문』, 1947. 2. 18. 이때 우파 참가작들에 비해 이들의 공연이 16일 동안 10만여 명의 관객을 모으는 등 대성황을 이루었다. 물론 남로당 계열의 사주를 받은 조직적인 관객 동원도 있었지만, 각 연출자들의 무대 형상화의 실력이 효과를 발휘하기도 하였을 것이다.

616) 안영일, 「연극계 개관」(양승국 편, 같은 책 19, p.125.)

617) 1946년부터 1947년 사이에 상연된 김남천 작, 안영일 연출의 <3·1운동>(3막8장), 함세덕 작·연출의 <기미년 3월 1일>(제1부 5막), 극예술협회의 창립공연이 된 유치진 작·연출의 <조국>(2막)을 분석한 양근애는 '좌우익의 이념적 상대성으로 각기 다른 방식으로 상연되었음에도 불구하고, 그것들이 국가의 정당성 확보와 함께 민족 정체성을 구성할 수 있는 역사극 범주로 수렴'된 점을 지적하고 있다. (양근애, 「한국 역사극의 형성과 재현의 문화정치」, 서울대학교 박사학위논문, 2016, pp.140~153.) 이를 통해 이 시기에 상연된 역사극의 방향성이 전반적으

의 분위기 속에서 역사극의 사실적 재현을 통해 민족적 정체성을 확립하려는 의도가 있었기 때문이다. 이에 대해서는 각 공연에 대한 자세한 분석이 필요하겠지만, 현실성과 조선성이라는 잣대를 가지고 극을 통해 늘 민족성의 문제를 환기시키려고 했던 그들의 예술적인 기획이 여기서 연장되고 있었다고 짐작된다. 1947년 1월 8일 거의 비슷한 시기에 전국 문화단체 총연맹 주최 제1회 종합예술제에서 함세덕 작 안영일·이서향 공동연출, 김일영·정순모(鄭純謨) 장치의 <하곡(夏穀)>[618]이 상연되었을 때 경찰관이 방임하는 가운데 두 번이나 폭도들에게 테러 습격을 당했으나, 조선예술좌에 있던 역량이 집중[619]되어 끝까지 공연을 이끌었다는 사실은 민주주의적 국가 건설에 대한 그들의 의지가 특히 돋보이는 사례라 할 수 있다.

그 외 재일조선인 연극인들이 해방기에 추진한 돋보이는 활동으로 특히 1946년에 학생극과 같은 자립극의 발전을 촉진한 노력을 들 수 있다. 이런 활동은 기본적으로 '진보적인 민주주의적 민족연극을 지향하는 것이었으나, 연극대중화의 목표를 달성하는 데 기본적인 선을 이탈한 대극장 중심주의적 연극운동이었다'[620]고 안영일이 자기비판했듯이, 당시에 소규모의 자립극의 활성화까지 이를 수는 없었다. 그러나 이런 그들의 노력은 대학·전문학교를 비롯한 학생극운동에 참여해 지도했으며, 또 다른 연극 대중화를 위한 씨를 뿌렸다고 볼 수 있을 것이다. 그 대표적인 예로서 보전(普專)연극부에서 준비한 <청춘회상곡>(5막)에 안영일(박춘명)이 연출[621]로 참여했고, 고대 극예술연구회 발표회에서 안영일 연출, 김일영 장치로 <아Q정전(阿Q正傳)>(4막)[622], 그리고 배제(培材)연극부에서 이주홍(李周洪) 작, 이서향 연출로 <대

로 국가 건설과 민족 정체성 구성에 관심을 두고 있었음을 알 수 있다. 그런데 그 전까지의 내력을 볼 때 재일조선인 연극인들의 협업에는 사실적 재현이라는 무대구현의 문제가 핵심적인 요소로 자리하고 있었을 것으로 생각된다.

618) 이 희곡은 1945년 『춘추지』에 발표된 것이며, 이때의 공연은 일제 검열로 전문이 삭제를 당했던 <감자와 족제비와 여교원>의 제목을 <하곡>으로 개제해 상연되었다. (「연극「감자와 족제비」」, 『경향신문』, 1992. 9. 10.)

619) 「예술제 테로 문화단체서 성명」, 『경향신문』, 1947. 1. 12.

620) 안영일, 같은 글, p.53.

621) 「青春回想曲上演 普專演劇部에서」, 『동아일보』, 1946. 4. 28. 이 공연은 1946년 5월 초에 국제국장에서 상연하기로 준비를 했는데, 안영영 자신이 박춘명이 연출하였다고 기술하고 있으며(안영일 같은 글, p.56) 이진순의 「한국연극사 자료」에도 같은 공연이 박춘명 연출로 단성사에서 5월 하순부터 상연된 것(이진순, 같은 책의 부록, p.176)을 보면, 중간에 연출자가 바뀐 것으로 짐작된다. 그렇게 볼 때 여기에서도 학생극 운동에 대한 지도에도 재일조선인 연극인들의 협업체계가 있었음을 알 수 있다.

차집(待車집)>[623]이 상연된 사실을 통해 이 방면에 대한 그들의 열의를 엿볼 수 있다.

이처럼 교육현장에 투입된 그들의 역량은 또한 허집을 위원장으로 하는 '무대예술연구회'(1946년 3월 조직)가 준비한 연극 강좌[624]를 통해 보다 극명하게 발휘되었음을 알 수 있다. 이 강좌에서는 특히 좌·우 진영에 상관없이 당시 일선에서 활약했던 연극인들의 참여로 이루어졌고, 허집과 김종옥 등 일본에서 형상좌에 있던 젊은 층의 연극인들이 지도적 입장에 서게 된 것을 확인할 수 있다.

무대예술연구회의 공연 활동으로는 제1회 시연회(1946. 8. 30·31.) 때는 예이츠(W. B. Yeats)의 <혁명에의 각성>[625]이 그리고 제2회(1946. 11. 24~30.) 때는 시드니 킹즐리(Sidney Kingsley) 작, 허집 연출의 <데트·엔드>(3막)가 상연되었다.[626] 그중 특히 빈곤이 죄악을 낳는다는 상황을 현실적으로 묘사한 <데드·엔드>의 공연은 허집·김종옥에게 형상좌 시절에 이루지 못한 프로극적 성향이 강한 작품의 상연을 무대예술연구회를 통해 구체적으로 실현시켰다는 데에 남다른 의미가 있다. 여기에 재일조선인 연극운동 최후미의 역량이 무대예술연구회의 활동으로 계승된 것을 확인할 수 있다. 그러나 특히 허집의 연극관에 접근하고자 할 때, 예컨대 그는 두 달이라는 결코 길지 않은 시간 안에 『민성(民聲)』지에 「전후 미국의 연극동향」(4권6호, pp.54~57)과 「전후 소련의 연극동향」(4권7·8호, pp.80~86)이라는 두 가지 연극계의 세계적인 흐름에 대해 집필하였다. 이 사실만 봐도 어느 정도 짐작할 수 있듯이, 그는 기본적으로 좌·우의 각각 연극운동에 대해 균형 잡힌 이해가 있었다. 그의 다음 언급은 이 시기에 현실적으로 극심한 갈등 양상을 보였던 연극계의 좌·우 대립상황에 상관하지 않고, 오로지 민족연극에 대

622) 「中央劇場/高大阿Q正傳」광고, 『경향신문』, 1946. 12. 14.
623) 이진순, 같은 책, p.176.
624) 제1회 춘기 연극강좌는 이서향의 「연극개론」, 안영일의 「연출론」, 서항석의 「극장론」, 유치진의 「희곡론」등 20여개의 분야가 포함(권영민 편, 같은 책, p.292)되었고, 제2회 때의 강좌와 강사진은 다음과 같았다.
'「조선연극사」: 송석하, 세계연극사: 서항석, 애란극운동: 유치진, 근대극 강화(講話): 이서향, 셰익스피어론: 이동석(李東錫), 극장예술: 안철영(安哲永), 희곡 작법: 함세덕, 연출입문: 안영일, 배우수업: 허집, 무대실제: 김종옥.' (「第二回 演劇講座」, 『경향신문』, 1946. 10. 20.)
625) 권영민 편, 같은 책, 같은 곳. 한편 예이츠의 희곡 중 <혁명에의 각성>이라는 제목에 해당되는 희곡은 찾을 수가 없다. 이에 대해서는 면밀한 후속 연구가 필요하다.
626) 「문화소식「舞藝」第二回公演」, 『경향신문』, 1946. 11. 24.

한 올바른 방향성만 추구하고 있다는 점에서 주목된다.

> 民族의 全般을 차지한 사람들의 生活感情을 演劇이 形式에도 內容에도 反映하도록 하는 데서부터 出發하야 나중에는 사람들 自身이 演劇을 하는데 參與하도록 되었을 때 비로소 眞正한 民族演劇이 胎動할 것이다.[627]

한편 1947년 초부터는 우익 민족진영의 연극운동도 본격적인 활동을 개시하게 된다. 즉 이해랑·김동원·이화삼 등은 '조선연극문화사'를 출범시키고 유치진과 함대훈(咸大勳)을 고문으로 '한국 연예 문화사'로 조직명을 개칭하고, 그 첫 번째 활동으로서 제2회 3·1기념연극제에 유치진 작·연출의 <조국>(2막)을 무대에 올렸다.[628] 이들은 곧 극예술협회(극협)를 조직하고 유치진의 작품을 중심으로 공연 활동을 벌이게 되는데, 여기서 주목되는 것은 이화삼이 창단 때부터 배우 겸 연출자로서 이 단체에 참여하고 있었다는 사실이다. 이화삼이 우익 진영에 속하게 된 이유를 정확히 설명하기는 어렵다. 하지만 그가 과거부터 연극운동에 관여해온 행동방식을 생각해 볼 때, 어쩌면 그의 높은 예술가적인 성향이 이념적 한계에 포섭될 수 없었다고 말하는 것이 옳을 지도 모른다.

이해랑이 좌익적인 이념극에 대해 가졌던 혐오증은 당시에 그가 쓴 평론들을 통해서도 충분히 알 수 있다. 그런데 그가 극협에서 추구한 '순수 연극운동'이란 "인물의 내면에 충실하야 심리에 평행한 연기를 하고 냉정한 □정열로 과도한 흥분을 □제하고 오즉 환상 속의 인물이 되기 위하야 일절의 현실적인 체취를 없애고, 연극의 내적 생명을 존중하야 현실이 아닌 연극 특유의 무대를 순수한 무대적 환상을 구성하기에 노력"[629]한다는 것이었음을 알 수 있다. 그가 순수연극에 대해 가졌던 이런 지론은 결국 '현실과는 독립해 존재해 있는 새로운 환상'[630]을 연극에서 창조하는 데에 목적을 둔

---

627) 허집, 「연극의 당면과제」, 『민성』 제4권 제4호, 1948. 4, p.55.

628) 유민영, 「민군정기의 문화 4)연극·영화」, 『신편한국사』 52, 국사편찬위원회, 2002, pp.372~373. 유민영은 극예술협회(극협)의 창립공연으로 <조국>을 들고 있으나 본 연구자가 조사한 바로는 극협로서의 창립공연은 유치진의 <自鳴鼓(王子好童과 牡丹公主)>(5막)이었고, 이화삼과 이해랑이 주요 연기자로 소개되고 있다. (「극예술협회공연」, 경향신문, 1947. 5. 8.) 한편 이진순의 자료를 보면 '극예술단극장'이라는 단체가 2월 25일에 유치진 작·연출의 <조국>(2막)을 상연한 기록이 있어 이 단체가 바로 그 후 극협이 된다고 이해해도 무방할 것이다. (이진순, 같은 책의 부록, p.178.)

629) 이해랑, 「연극」 (양승국 편, 같은 책 20, p.351.)

것이었기에, 그가 예술의 사회적인 기능을 축소해버리는 방향을 추구하게 된 것은 극히 자연스러운 일이었다. 그러나 안타까운 것은 이러한 방향성이 연극계 우익 측 시각과 맞물려 좌익 측 진영에서 발전을 꾀했던 사회주의 리얼리즘을 대립적인 것으로 설정했다는 사실이다. 이해랑의 연극 활동에 보이는 이런 우익 편향적인 연극관은 그 후 한국 현대연극의 발전을 더디게 한 하나의 원인이 되었음[631]은 지금 다시 한 번 깊이 인식될 필요가 있다.

그런데 여기서 그보다 더 관심을 끄는 것은 이해랑 자신이 추구했던 순수 연극운동의 방향과는 모순적으로 그가 박학·이서향 등이 있었던 '서울예술극장'과 안영일·김일영·이강복[632] 등이 있던 '조선예술극장'이 이룬 예술적 성과를 인정하고, 그것들이 통합된 '예술극장'에야말로 전위적인 정수분자들이 모여 있었다고 하면서 그 후 그들의 월북을 상당히 아쉬워했다[633]는 사실이다. 이는 이해랑 자신은 우익 진영에 속해 있었으나, 그도 재일조선인의 한 사람으로서 사실상 연극운동에 대한 그의 의지 또한 양쪽 진영의 조화로운 통일에 있었다는 것을 암시적으로 말해주는 것이라 하겠다. 그랬기 때문에 민족의 투쟁과 애국심의 발현이 자욱하게 묘사되어 프로극적인 성향이 강한 김사량의 <호접>이나 <봇똘의 군복>의 공연에 누구보다도 적극적인 태도를 보였을 것이다.[634]

여기에서 재일조선인 연극운동의 전 단계에 관여해 대표주자로서 처음과 끝을 장식한 김두용에 대해서도 살펴보지 않을 수 없다. 특히 그는 일본의 연극운동가·평론가들에게 조금도 밀리지 않고 강력한 이론적인 지주로서 재일조선인 연극운동 전체를 이끌었던 만큼, 문화 변혁에 대한 그의 의지가 정확히 어디를 향했었는지를 고찰하는 것은 상당히 중요하다. 그는 조선예

630) 이해랑, 「연극의 순수성」 (양승국 편, 같은 책 19, pp.335~341.)
631) 유민영, 같은 책, p.374.
632) 이화삼의 소개로 프롯트에 가맹한 이강복은 일본에서 안영일과 함께 신축지극단에서 효과분야에 있다가 신협극단에도 깊게 관여했던 것으로 보인다. 전명혁은 신협극단의 <춘향전> 조선순회공연이 이루어질 때 그가 귀국한 것으로 보고 있다. 그는 1940년 8월에 안영일과 함께 치안유지법 위반혐의로 송치된 후, 조선프롤레타리아연극동맹 중앙집행위원과 조선연극동맹의 서기장으로 선출된다. 또한 그는 허집·김종옥이 있던 무대예술연구회 주최 제1회 연극강좌에서 무대기술(효과)을 강의하였고, 보전 연극부의 <청춘회상곡>(5막)에서 효과를 맡은 등 재일조선인 연극인으로서 무대 이면의 조력자로서 역할이 적지 않았던 것으로 생각된다. (전명혁, 「연극인 이강복 연구-민중적 연극을 위한 페이소스」, 『역사연구』 No.25, 역사학연구소, 2013, pp.227~243.)
633) 이해랑, 「분열과 위축의 연극계」(양승국 편, 같은 책 20, p.323.)
634) 이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, pp.308~311.

술좌 검거사건(1936년 10월)으로 반복적인 취조와 조사를 받아 1년 8개월 동안 수감되어 있었고, 1939년 6월경부터 1940면 7월 이전에는 위장 전향을 하고 석방되었다.[635] 해방 직후에 프로예맹의 중앙위원, 작가동맹의 중앙 집행위원, 평론·수필부 위원으로 참여한 것이 보이지만[636], 석방 이후에도 일본에 있었던 그는 남한의 연극운동과 관련된 활동은 보기 힘들다. 그는 1947년 6월경에 북한으로 귀국하였고[637] 이후 북한의 정치계에 관여했던 것으로 알려져 있을 뿐, 월북한 이후 연극과 관련된 활동은 현재 찾아보기 어렵다. 재일조선인 연극운동의 이론적 측면에서 그의 의지가 어디에 있었는지 잘 보여주고 있는 하나의 예는 일본 문단에 기계적으로 이식된 문예 창작 방법인 사회주의 리얼리즘에 대한 그의 독자적인 해석이다.

> 문제의 중심은 현재 사회주의적 리얼리즘인지 ×××(혁명적) 리얼리즘인지 어느 쪽인가라는 것이다. 처음부터 나는 일본의 사회주의적 리얼리즘은 그 본질적 내용의 점에서 ×××(혁명적) 리얼리즘이어야 한다고 주장하는 자이다. (중략) 만약 당파성이 투철한 사회주의적 리얼리즘에 정치적 임무를 못 보고, 단순히 창작방법 상의 문제로만 보게 된다면 그것은 정치와 문학을 분리시키는 것이다.[638] (괄호 안은 인용자 주.)

식민지 조선에서 백철이 최초에 사회주의 리얼리즘을 거론한 이래, 김두용은 이 문제와 관련된 이론가들을 비판하였다. 즉 안함광·한효 등을 중심으로 논의된 사회주의 리얼리즘의 논리전개 및 국내 문단으로의 적용문제가 실은 일본 문단의 논리를 무비판적으로 그대로 수용하고 있음을 알고[639], 그의 문제의식은 오히려 직접 일본 문단으로 초점을 옮기게 된다. 위와 같은 주장은 궁극적으로 혁명적이지 못했던 일본 문단에 대한 불만의 토로로 나타나게 된다. 또한 이는 동시에 조선인과 일본인 사이에 깊이 숨겨졌던 정치 상황에 대한 근본적인 인식 차이를 노정시키는 결과를 가져오기도 했다.

---

635) 유문선, 「정치적 과제와 문학운동-김두용론」, 『한국문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989, p.380.
636) 『예술운동』 창간호, 조선예술연맹, 1945. 12.
637) 김두용, 「조국에 돌아가며」, (김윤식·정호웅 편, 『한국문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989, pp.363~364에서 재인용.)
638) 金斗鎔, 「社會主義的リアリズムか ×××リアリズムか」, 『文学評論』 제2권 제7호, ナウカ社, 1936. 6, pp.127~129.
639) 유문선, 같은 논문, pp.371~375.

김두용은 과거에 위장이라도 전향했다는 사실 때문에 해방기에 김천해(金天海)와의 알력 싸움에서 결국 북한 정권에서도 밀려나가게 된다. 그러나 해방 직후 일본에서 벌였던 정치적인 독립과 해방을 위한 그의 여러 행동들을 볼 때, 재일조선인 연극운동에 대한 그의 의지 또한 그러한 혁명적 방향의 반경 안에 있었다고 해야 할 것이다. 그리고 그가 가졌던 독립 및 해방을 위한 민족적인 의식은 지금까지 봐온 재일조선인 연극인들에게 공통적으로 보였던 것이기도 하다. 그의 이러한 의식은 그가 재일조선인 연극운동의 대표 주자였던 만큼, 이들 운동의 하나의 큰 특징으로서 인식되어야 한다. 이는 동시에 여태까지 주로 좌파적인 정치적 행동의 태두리 안에서만 평가되어온 이들 연극운동에 대한 재고의 필요성을 촉구하는 것이라 하겠다.

김두용과 비슷한 의식은 그와 함께 제3전선사 멤버의 한 사람이었던 홍효민이 해방 직후에 발표한 글을 통해서도 잘 나타나 있다. 그는 특히 문학의 사회적이고 문화적인 가치를 중요시했으며, 평생 사실주의 문학의 옹호론자로서 지낸 그의 다음 언급은 재일조선인 연극인들이 공통되게 가졌던 감정을 파악하는 하나의 단서를 제공해준다.

> 우리는 無産階級의 獨裁는 必要로 하지만은 반드시 完全한 共産主義는 바랄 수 없는 것이다. 그것은 웨냐 하면 朝鮮民衆은 한 번도 어떤 主義에나 다 가치 完全한 卒業을 못한 것이다. 完全한 어떤 訓練 過程을 지나지 안코 그저 무엇을 樹立하고자 하면 거기에는 無理가 있고 破綻이 있는 것이다. (중략) 第一 憂慮되는 것은 잘 못 아는 主義와 主張인 것이다. 붉은 것을 붉게 알고 희 것을 희게 알고 검은 것을 검게 안다면 무슨 複雜이 있으며 混亂이 있으리요, 여기에는 붉은 것을 희게 알고 흰 것을 붉은 것으로 아는 데서 混亂이 있고 複雜이 있는 것이다. (중략) 우리는 眞摯한 藝術運動을 展開함으로써 완전한 獨立의 길을 指向할 수 있으며 完全한 解放藝術을 完成할 것이다.[640]

이와 같은 논리는 전향(위장전향)을 통해 국민연극 시대를 지나 정부 수립의 혼란기 가운데 표면상으로는 좌·우 진영에 갈라서면서도 연극운동을 통해 민주주의적 민족정신을 부단히 발현시키고자 했던 그들의 공통적인 행동양식과 일맥상통하다. 운동이라 지칭된 재일조선인 연극인들의 연극적 행

640) 홍효민, 「민족해방과 예술해방」, 『예술운동』 창간호, 조선예술연맹, pp.23~24.

동의 의지가 객관적인 정세로 인해 잘 못 관찰되고 판단되었을 때, 그들이 느꼈던 의욕상의 환멸감은 모면하기 어렵다. 이런 당시의 상황은 그들 대부분이 월북을 결심하게 된 동기를 유추할 수 있게 한다.

일본에서 활동한 시절부터 재일조선인 연극운동 속에 변함없이 내재되어 있었던 것은 연극운동을 통해 관중들에게 조선의 민족정신을 고양시키고, 독립·해방의 중요성을 호소하고자 했던 의식이었다. 그것을 끝까지 전달하고자 했던 그들의 의지는 좌우로 진영이 갈라진 해방기에도 그대로 드러나 있다. 하지만 안영일이 과거 일본에서의 활동을 돌이켜보고 "때로는 政治主義的인 演劇의 길을 거렀다 할찌라도 그것은 文化的인 意味에서 良心的이었고 先驅的인 行程이었다"[641]고 했듯이, 그들이 그런 의지를 나타내고자 했다고 해서 프로극의 이론적인 면만을 무조건적으로 추종했던 것이 아니었다는 사실은 부기해 두어야 한다. 요컨대 그들의 일련의 연극운동은 독립·해방의 민족의식의 전달을 위해 '전술적'[642]으로 계급의식을 차용했던 것이다. 그런 의미에서는 그들의 활동은 목표 달성을 위해 치밀하게 계산된 '정치적'인 행동이었다고 할 수 있을 것이다.

연극운동에 대한 그들의 의식이 표면상으로는 좌익 진영에서 드러났다. 하지만 실제로 그들이 추구한 것은 좌·우의 이념적인 측면보다도 그것들이 조화롭게 통합된 곳에 그들의 목표가 있었다는 사실은 허집에게 계승된 균형 잡힌 연극관[643]만 보아도 일목요연하다. 이는 전술한 것처럼 재일조선인 연극운동의 흐름 속에서 나오게 된 김사량의 어떤 한 쪽 이념에만 포섭될 수 없는 작품에 그들이 대거 참여했던 사실에도 잘 드러나 있다. 그의 작품 속에 그려져 있는 민족의 독립과 해방을 위한 예술성 속에야말로 그들의 진정한 염원 및 민족에 대한 동일한 의식이 있었을 것이다.

---

641) 안영일, 「극계 전망」(양승국 편, 같은 책 16, p.4.)

642) 金斗鎔, 『在日本朝鮮労働者は如何に展開すべきか』, 無産者社出版部, 1929. 11, p.24.

643) 허집으로 계승된 균형 잡힌 연극관의 단면은 그의 다음 언급에서 엿보인다. 허집에 대한 연구는 현재 거의 이루어져 있지 않다. 앞으로 그의 연출 작품에 대한 면밀한 조사와 함께 그의 연극관에 대한 심층적인 접근이 이루어져야 할 것이다.

"文化現象이 어짜피 그때의 社會現象의 反映을 버서나지 못할 진데는 演出家는 社會와 文化에 대한 正確한 知識 良心 惑은 誠實로서 正當한 舞臺的 反映으로 舞臺刑象을 꾸며야 하겠다." (허집, 「統一調和된 演出様式」, (양승국 편, 같은 책 20, p.406.)

Ⅴ. 결론

이상으로 1920년대 후반에 시작된 프로문예 조직운동으로부터 3·1극장의 실천적 프로극운동과 그 발전단계를 거쳐 해방기 공연 활동까지 이르는 재일조선인 연극운동의 전개와 공연방식에 대해 살펴보았다. 본 연구에서 시도된 상연 작품의 재구성 및 공연 형상에 대한 해석은 그동안 밝혀지기 어려웠던 이들 연극운동의 실체에 대해 어느 정도 일관된 평가를 할 수 있는 근거가 된다. 복잡하고 난해한 운동이론과 계속적인 재편과정을 거친 이들의 연극운동은 사실상 표면상으로 나타난 슬로건이나 이론 및 일본 당국 측의 기록만으로는 그 위상을 파악하는 데 한계가 따를 수밖에 없다. 그런 논리전개는 다양한 현상을 발생시킨 근본적인 동기와 의지, 이른바 당시 이들이 연극운동을 펼쳐야만 했던 궁극적인 이유를 설명해낼 수가 없다. 연극운동을 연구하는 그와 같은 일반적인 해석의 틀을 벗어나 본 연구에서는 '재일조선인'이라는 피지배민으로서의 그들의 입장과 감각을 고려하였다. 여태까지 논의해온 각각 공연에서 그들이 역점을 두었다고 생각되는 부분들을 귀납적으로 해석해보면 다음과 같은 몇 가지 사실들을 이끌어낼 수 있을 것이다.

우선 재일조선인 연극운동은 1919년에 독립운동의 횃불이 높이 들려진 이래, 사상운동, 노동운동, 청년운동, 문화운동으로 이어지는 일련의 사회주의 운동의 영향과 종주국 일본에서 체감되는 실제적인 삶의 경험으로부터 우러나온 욕구가 원천적인 추진 기반이 되고 있다. 당시 시기적으로 위세를 떨쳤던 공산주의 운동에 동경 유학생이나 인텔리겐치아들이 다수 공감하였고, 스스로가 고학생이었다는 사실도 있어서 의식적인 몇몇 사람들이 억압된 현실로부터 노동자 대중들을 해방시키고자 예술운동에 몸을 던지게 된다. 실생활에서 나온 이런 욕구는 그들의 운동을 앞으로 나아가게 하는 원동력 그 자체였다. 물론 조선과 일본에서의 검열의 심각성 차이가 그들의 운동을 일본에서 전개하는 하나의 이유였다. 하지만 그보다도 두 나라의 실생활에서 느껴지는 욕구에 대한 크기 차이가 카프 경성본부와 동경지부 사이의 조직운동에서도 그대로 나타나게 되고, 나중에 동경 소장파들이 연극운동을 완전히 주도해버리는 근본적인 이유가 된 것이다.

이들의 조직 흐름 가운데 주목되는 것은 일본 좌익 진영과의 연대의 동향이다. 우선 무산자사에서 동지사로 이어지는 변천 속에서 일본인 프로문예운동과의 조직적인 연대가 모색된 이래, 1932년 2월 혁명연극데이의 경연에서 상연된 동경조선어극단의 <하차>, <도적놈>, <삼림>을 통해 실질적인 한일 연대의 기반이 다져졌다. 이때 상연된 작품들은 그 전에 동경지부 연극부에서 자체적으로 기획하고 상연된 <2층의 사나이>나 <월출>보다도 계급의식을 전면에 드러냈다. 이때 동경조선어극단의 공연은 대중들로부터 많은 호평을 받았으며, 재일조선인과 일본인이 혼재하는 노동 대중의 존재에 대한 객관적인 재인식이 이루어진 결과, 일조선인 연극운동의 온 추진력이 3·1극장에 집결되게 되었다. 이들은 프롯트 가맹 이후부터 일본 코프 소속의 프로극단으로서 <카이저의 병사>, <국경>, <그믐날> 등 프롤레타리아 국제주의 연대의식을 전하는 활동을 정력적으로 벌이게 된다.

그런 한편 이들의 공연활동 속에는 늘 민족적인 표출의 욕구가 내재되고 있었다. 그런 욕구는 예컨대 동지사가 코프 내 조선협의회로의 해소를 단행했을 때 민족단체로서의 그들의 존립의의가 제기된 것에서도 잘 드러나 있으며, 점점 더 조선성 구현에 대한 강한 욕구로 이어져갔다. 이런 조선성 표출의 욕구 속에 피압박민의 민족문화 옹호라는 객관적인 시각을 빌어 약소민족으로서 재일조선인이 당하고 있는 실태를 국제무대에 널리 알린다는 의도가 있었던 사실도 간과할 수 없다. 프롯트와 코프의 입장도 기본적으로는 이 방향 위에 서 있었으며, 3·1극장에 대한 일본 연극인 측으로부터의 지지는 공연을 비롯하여 다양한 형태로 이루어졌다. 특히 일본인 배우 모두를 제국주의적 악인의 화신으로 설정한 <포함 고크체펠>만 보아도 그들의 협조가 어느 정도였는지 짐작할 수 있다. 이 공연은 한일 연대를 위한 대표적인 공연으로서 지금 다시 기억되어야 한다.

한편 코프나 프롯트 지도부에 대한 검거와 거듭된 공연의 금지 조치는 재정적인 궁핍을 초래하였고, 마침내는 조선협의회의 와해로 이어졌다. 그러나 이런 상황 속에서도 3·1극장은 <강남제비>, <아버지들>, <만경촌> 등의 공연을 통해, 오히려 조선 현실에 대한 형상화에 밀도를 높여갔으며, 조선성과 현실성을 더욱 구체적으로 인식하고 그것들을 부각시키는 리얼리즘 연극의 상연기법을 구축해 나갔다.

그 과정에서 조선 농촌의 현실을 우회적으로 묘사한 <아버지들> 같은 작

품이 창작되었고, <포함 고크체펠>, <아편전쟁>에서는 알레고리적인 표현 기법이 쓰이는 등 특히 검열을 피하는 극작술 및 상연방식에 대한 비약적인 성과를 가져오게 하였다. 다른 한편 이 시기에 그들은 <강남제비>나 <빈민가>, 그리고 재상연된 <만경촌> 등을 통해 농민조합운동, 공장파업의 성공에 대한 직접적인 묘사를 통해 현실성 구현에 대한 기술도 동시에 높여갔다. 이런 사실들에서 공연을 통해 제국주의에 반항하고자 했던 그들의 의지가 엿보인다. 하지만 이런 체제 반항적인 공연 방식은 그들의 재정적인 상황을 갈수록 어렵게 만들었다. 단체 운영과 직결되는 이런 문제는 3·1극장이 해체되고 고려극단으로의 재편, 그리고 동경신연극연구회 및 조선예술좌로 조직이 분열되었을 때에도 계속 논의되어야 하였다.

재정의 극복이라는 목표는 3·1극장에게 정치편중적인 상연방식에 대한 수정을 가하게 하였다. 이 변화는 그러나 동시에 그들로 하여금 민족연극으로서의 방향성에 대한 재인식과 대중성 획득을 위한 다양한 시도를 가능하게 하였다. 이외 같은 연극운동 자체에 대한 방향성 수정은 과도적으로 최병한(동경신연극연구회)과 김파우(조선예술좌) 사이에 약간의 견해 차이를 가져오게 했으나, 근본적으로 두 단체는 3·1극장 때부터 가졌던 혁명의식 고조의 전통을 계승하였으며, 정치적인 노선을 완전히 포기한 것은 아니었다. 그들이 가졌던 민족연극 수립을 위한 진보적인 의식은 나중에 두 극단이 조선예술좌로 재통합되는 공통분모로서 작용된다. 이 사실은 동경신연극연구회가 상연을 계획하였던 <옥중의 춘향>의 희곡 내용이나 조선예술좌 준비 공연의 <빈민가>-<서울의 지붕 밑>-<빈민가>의 반복적인 정치의식 노출에 잘 드러나 있다.

다른 한편 조선예술좌 준비 공연에서는 <보통학교 선생>이 상연되었는데, 이 작품에 나오는 등장인물의 신앙심이 현학적이고 관념적인 것으로 그려진 데에 대해, 좌원들의 비판의식이 싹텄을 것으로 보인다. 이런 사실은 겉으로 드러나지는 않지만, 재일조선인 연극운동의 출발 단계 때부터 그들이 가졌던 '엑소더스'에 대한 의식에 대조해볼 때, 그들이 추구했던 방향과 충돌되는 부분이어서 주목하지 않을 수 없다. 이 극의 상연을 통해 일본인 좌익계 연극운동과의 근본적인 의식 차이가 인식되었을 것이다. 그러나 이런 자의식의 고무가 일본인 연극운동과의 연대적 관계를 상쇄시키는 것은 아니었다. 그런 사실은 조선예술좌 좌원들이 동경학생예술좌 좌원들과 함께

일본 신협극단의 <이시다 미츠나리>에 함께 찬조 출연한 것만 보아도 알 수 있다. 다만 이 시기에 김파우로부터 교체되어 위원장이 된 김두용의 혁명적 리얼리즘의 논리 속에는 일본인 연극운동과는 확실히 구별되는 지점이 있었다는 것에 주목해야 한다. 김두용의 혁명적 리어리즘 이론은 그들 연극운동이 정확히 어디를 향하여 전개하고 있었는지에 대한 결정적인 단서를 제공해준다.

조선예술좌의 제1회 창립 공연 이전에 동경학생예술좌가 상연한 <나루> 및 <소>는 공통적으로 '딸 팔기' 모티프를 통해 피폐해져가는 조선의 농촌과 식민지의 구조적 모순을 묘사하였다. <소>는 조선 농촌의 현실을 형상화시키지 못하였다는 비판이 가해졌는데, 한편 <나루>는 <아버지들>을 계승한 극작술로서 전일검으로부터 호평을 받았다. 조선예술좌와 동경학생예술좌 좌원들 사이에 있었던 그런 몇 가지 접점들을 볼 때, 당시 같은 환경 속에 있던 그들의 연극운동 전개의 의지가 상호작용하고 있었다는 것은 쉽게 짐작된다.

두 단체 간에 주고받은 예술성의 상호작용과 조선예술좌의 준비 공연을 통해 다양하게 시도된 대중성 획득을 위한 노력들은 조선예술좌 제1회 창립 공연의 <서화>, <토성랑>에서 최대의 성과를 거두게 된다. 이 공연은 단순히 유형인물의 묘사에 빠지지 않고, 역동적인 연기의 다이너미즘, 입체적 무대장치, 조화로운 연출 등의 성과를 보였다. 특히 이 두 공연에서 로맨틱 리얼리즘의 총체적 구현을 통해 진보적인 민족연극의 높은 차원을 이루어낸 사실은 갖은 고난 속에서 이들이 쌓아올린 노력의 결정으로서 기억되어야 한다. 조선예술좌의 공연은 동경신연극연구회와의 통합을 이룬 후에도 관중들로부터 많은 호응을 받았는데, 그들이 대중적인 상연방식의 폭을 넓혀가는 와중에도 언제나 현실성 묘사에 대한 끈을 놓치지 않았다는 점이 중요하다. 현실성 묘사에 대한 그들의 긍지는 <산 사람들>, <표랑>에까지도 이어지게 되었는데, 그러나 결국 그 때문에 조선예술좌는 더 이상의 공연 활동을 못하게 된다.

한편 조선예술좌가 내보인 진보적 민족연극 수립의 의욕은 일본인 연극인들의 계속적인 관심을 불러일으키게 된다. 즉 당시 동경학생예술좌가 때를 같이 하여 상연한 유치진 각색의 <춘향전>의 영향도 있어 일본의 신협극단이 일본어로 <춘향전>을 상연하였다. 일본과 조선 각지에서 공연된 이 장

혁주 각색의 <춘향전>에는 특히 안영일·허달·김사량 등의 역할이 크게 작용했다. 즉 무라야마를 비롯하여 조선성에 대해 일본인들이 가지고 있던 일종의 동경심 유발에는 안영일과 허달의 기술적 측면에서의 노력이 컸다. 또한 신협극단에 의해 상연이 될 계획이었던 김사량의 <불가사리>에 내재되었을 민족정신은 신협극단이 양심적이고 진보적인 연극을 표현하는 정신적인 '정수'로서 영향을 끼쳤을 것이다.

프로트 시절부터 일본어 연극보다 훨씬 혹독한 처우를 받으면서도 그런 현실 속에서 배양된 재일조선인 연극운동의 역량은 이 시기를 전후하여 핵심적 연극인들의 조선 국내로 귀국을 통해 조선에도 전해지게 된다. 특히 연협의 <수전노>, <소야>, <섬 잇는 바다 풍경> 등의 공연은 정신·기술 양면에서 조선 신극계에 새로운 활기를 불어넣었으며, 이들의 영향력은 심영을 비롯한 홍행극계 연극인들이 신극에의 역'전향'한 현상만 보아도 잘 알 수 있다.

물론 태평양전쟁으로의 돌입이나 황국신민화 정책의 강화 속에서 동경학생예술좌 좌원들을 포함해 조선으로 귀국한 대부분의 멤버들이 국민연극에 가담하게 된 사실은 분명히 비판받아야 할 점이 있다. 그러나 안영일의 여러 글에서도 은밀히 드러나 있듯이, 진보적인 정신 자체가 소실된 것은 아니었다는 점도 함께 바라볼 필요가 있다. 그것은 해방 직후 연극계에 좌익연극이 재흥되는 현상이 잘 말해주고 있다.

그렇긴 해도 표면적으로 변모된 이들의 행동은 이해랑이 보기에 탐탁하지 않았으며, 미군정 하의 해방기에서는 연극계의 극심한 갈등양상으로 나타났다. 하지만 이때 독립에 대한 저항정신을 강하게 묘사한 김사량의 <호접>이나 <봇똘의 군복> 공연에 안영일, 이서향을 비롯해, 이해랑, 김동원 등 재일조선인 연극운동에서 활약했던 핵심 연극인들이 대거 참여했다는 사실은 시사하는 바가 크다. 두 희곡에 좌익적 색채가 강하게 드러나 있는 사실을 고려할 때 더욱 그러하다. 이 사실은 그들이 연극 공연에 대해 중요시했던 것이 무엇이었는지에 대한 암시를 준다. 즉 그것은 사실상 공연에 대한 그들의 의식적인 측면이 공통적으로 이념적인 것 안에 머무르지 않았음을 나타낸다. 동시에 연극운동에 대한 그들의 의지 자체는 실은 그들에게 가장 중요했던 문제 즉, 조선민족의 자주독립 및 해방에 최대의 관심을 두고 있었다는 것을 의미하는 것이라 하겠다. 현실과의 연관성에 거리를 두고 연극

의 순수성을 바라보고 무대상의 허상을 추구한 이해랑이나, 현실 생활의 발전적인 형태를 연극 문대에서 구상화하고자 했던 안영일도 그들이 진실로 추구했던 바는 결국, 허집으로 계승된 그것들이 통일되고 조화된 연극예술의 방향과 크게 다르지 않았을 것이다. 바로 여기에 재일조선인 연극인들의 활동에 대해 단순히 정치적인 예술로만 간주할 수 없는 정당한 이유가 있다.

이런 시각은 재일조선인 연극운동이 가졌던 혁명적인 전통성에 대해 어느 정도 일관적으로 평가할 수 있는 해석을 가능하게 한다. 실생활에서 물질적으로 얻을 수 없는 자유에 대한 갈망은 단체적인 행동을 통해 공연 형상이라는 정신적인 세계 속에서 그 이상을 추구하게 된다. 그들에게는 그런 믿음을 실현시켜주는 것이 바로 처음에는 프로극운동이었다. 그러나 김두용도 언급하였듯이, 그것은 어디까지나 민족의 독립을 쟁취하기 위한 '전술'로서 채택된 것이었다. 이 사실은 원래부터 계급성과 민족성의 틈 사이를 왕래하면서 민족연극운동의 측면을 심화시켜온 이들의 운동노선의 경위와 행동을 잘 설명해준다. 연극을 통하여 현실세계에 대한 염원을 나타내고자 했기 때문에 그들의 연극에서 리얼리즘이 추구된 것은 지극히 당연하였다. 이들 연극운동에서 기술과 정신 양면에 있어 높은 수준의 리얼리즘연극이 중시되었던 이유가 바로 여기에 있다.

예술에 대한 평가의 잣대가 가령 교훈·교화의 기능을 중시하는 정치성이 강한 예술과 그리고 쾌나 취미의 정도를 가늠하여 미적 의식을 탐구하는 예술로 나누어진다고 한다면, 재일조선인 연극인들이 추구했던 것은 그들의 연극운동 자체가 생활과 뗄 수 없는 것이었던 만큼, 인간의 정신세계에 필요한 그 양쪽 모두가 내포되어 있었다고 해야 할 것이다. 이는 이전까지 오로지 정치적인 측면만 강조되어 기술되어온 그들 연극운동에 대해 재고의 필요성을 촉구하는 것이라 하겠다. 그것을 더 깊이 있게 규명하기 위해서는 본 연구에서 조사한 그들 연극운동의 양상과 더불어, 해방기 이후 남·북한 연극계에서 이루어진 공연 활동에 대한 면밀한 검토가 있어야 할 것이다. 이에 대해서는 후일의 연구과제로 남기도록 한다.

참고문헌

1. 기본자료

<작품>

김승구, <유민>, 『동아일보』, 1938.1.6.~2.1.

옷토·뮤라 원작, <하차>, 『조선지광』 제92호, 조선지광사, 1930.

유치진, <빈민가>, 『동랑 유치진 전집』1:희곡1, 서울예대출판부, 1993.

_____, <소>, 『소』, 지식을 만드는 지식, 2014.

_____ 편, <춘향전>, 『희곡총서』, 정음사, 1949.

이기영, <서화>, 『이기영 작품집』, 지식을 만드는 지식, 2009.

이태준, 〈산사람들>, 『가마귀』, 한성도서주식회사, 1937.

전일검, <아버지들-또는 동태국>, 『예술』신춘 특별호, 예술사, 1934.

주영섭, <나루>, 『신동아』 제5권 제7호, 동아일보사, 1935.

최병한 역보, <월출>, 『대중공론』, 대중공론사, 1930.

_____, <옥중의 춘향>, 『예술』 제1권 제3호, 예술사, 1935.

한태천, <토성랑>, 『화전민』, 조선작가동맹출판사, 1958.

落合三郎, <荷車>, 『慶安太平記後日譚』, 鹽川書房, 1930.

小山祐士 著, <瀬戸内海の子供ら>, 岸田國士 編, 『新撰劇作叢書』第4卷, 白水社, 1935.

島公靖, <泥棒>, 『演劇新聞』, 日本プロレタリア演劇同盟『演劇新聞』發行所, 1932.

新城信一郎, <プロ裁判(移動劇場臺本)>, 『戰旗』, 戰旗社, 1931.

シンクレア著, 北村喜八 譯, <二階の男>, 『世界戲曲全集(亞米利加篇)』第10卷, 世界戲曲全集刊行會, 1928.

陶山蜜, <會社員閣下>, 『日曜報知』, 報知新聞社, 1934.

張赫宙, <春香伝>, 『春香伝』, 新潮社, 1938.

トレチヤコフ 原作, 大隅俊雄 譯, <吼えろ支那>, 『築地小劇場檢閱上演台本集』 第10卷, ゆまに書房, 1991.

藤森成吉, <江南燕>, 『飢』, 叢文閣, 1933.

ミユーラー 著·辻恒彦 譯, <荷車>, 『新興文學全集』第18卷, 平凡社, 1928.

村山知義, <最初のヨーロッパの旗(一名 阿片戰爭)>, 『新選 村山知義集』, 改造社, 1931.

_____, <小學教師(一名 · 子供をめぐる)>, 日本プロレタリア作家同盟 編, 『年刊日本プロレタリア創作集 1932年版』, 日本プロレタリア作家同盟, 1932.

Molière 著, 土井逸雄 譯, <守錢奴>, 『モリエール文庫』第1, 學芸社, 1936.

レヂイ·グレゴリ 作, 楠山正雄 驛, <月の出>, 『世界戲曲全集 第九卷 愛蘭劇集』, 世界戲曲全集刊行會, 1928.

<기관지 및 잡지>

신문: 『경향신문』,『동아일보』, 『매일신보』, 『서울신문』, 『자유신문』, 『조선중앙일보』, 『조선일보』, 『중앙일보』, 『중외신보』, 『중외일보』, 『大阪每日新聞』, 『演劇新聞』, 『京都日出新聞』, 『京城日報』, 『社會運動通信』, 『朝鮮及滿洲』, 『日曜報知』, 『勞動農民新聞』 외

잡지: 『극예술』, 『대중공론』, 『막』, 『무대』, 『무산자』, 『문예운동』, 『비판』, 『신경향』, 『신문예』, 『예술』, 『예술연감』, 『예술운동』, 『조광』, 『조선지광』, 『집단』, 『형상』, 『キネマ週報』, 『キネマ旬報』, 『國民思想』, 『コップ』, 『思想彙報』, 『新日本文學』, 『戰旗』, 『前衛』, 『前哨』, 『大衆の友』, 『テアトロ』, 『ナップ』, 『日本プロレタリア文化聯盟(擴大)中央協議會一般報告』, 『働く婦人』, 『プロット』, 『プロレタリア演劇』, 『プロレタリア藝術』, 『プロレタリア文化』, 『文化集團』, 『文藝戰線』 외

2. 국내 논저

2.1. 논문

고유경, 「독일 선전선동극의 발전과 프리드리히 볼프」, 『이화사학연구』, 이화사학연구소, 2001.

京城本町警察署長 編, 「出版法違反事件其他에 관한 건」, 『思想에 關한 情

報』4, 경성지방법원검사국 문서, 1932.
김계자, 「장혁주의 「춘향전」을 통해 본 제국과 식민지의 변주」, 『비교문화연구』Vol.38, 경희대학교 비교문화연구소, 2015.
김기봉, 「역사극, 무대로 나온 역사: 역사극의 기원, 개념, 범주」, 『드라마연구』제32호, 한국드라마학회, 2010.
김남석, 「극단 고협의 후기 공연사 연구-1941년 3월 창립2주년 기념공연 직후부터 해산까지」, 『어문연구』Vol.39, 한국어문교육연구회, 2011.
_____, 「극단 아랑의 공연사 연구 -국민연극경연대회 참여 시기를 중심으로-」, 『어문논집』제56집, 민족어문학회, 2007.
김명섭, 「1930년대 재일조선인 아나키스트들의 활동과 이념」, 『한국민족운동사연구』제37집, 한국민족운동사학회, 2003.
김민영, 「재일조선인과 도일정책」, 『순국』제59호, 순국선열유족회, 1995.
김사량, 「일본 프롤레타리아 연극 전성기의 담당자」, 『일본문화연구』제55집, 동아시아일본학회, 2015.
김성희, 「한국 역사극의 기원과 정착－역사소설/야담과의 교섭과 담론적 성격을 중심으로」, 『드라마연구』제32호, 한국드라마학회, 2010.
김인덕, 「식민지시대 재일조선인운동과 김두용」, 『일제시대 민족해방운동가 연구』, 국학자료원, 2002.
_____, 「식민지시대 재일조선인 청년운동에 대한 연구」, 『사학연구』제53호, 한국사학회, 1997.
_____, 「신간회 동경지회와 재일조선인운동」, 『한국근현대사연구』제7집, 한국근현대사학회, 1997.
_____, 「재일조선인 민족운동 연구: 1925-31年 시기 사회주의운동을 中心으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 1996.
_____, 「1930년대 진보적 일본노동운동과 재일조선인 국제연대」, 『사림』제29호, 수선사학회, 2008.
김재석, 「<하차>에 대한 비교 연구」, 『어문학』Vol.112, 한국어문학회, 2011.
김학채, 「일제 강점기 프로연극운동 연구」, 경상대학교 박사학위논문, 2001.

김헌, 「미메시스-아리스토텔레스의 『시학』과 미메시스」, 『현대비평과 이론』 제15권 제2호, 한신문화사, 2008.
노승희, 「해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2004.
박경수, 「일제하 재일 문학인 김두용의 바제국주의 문학운동 연구-제3전선사에서 코프(KOPF)의 해체까지-」, 『우리文學硏究』 Vol.25, 우리문학회, 2008.
박경수, 「1930년대 김두용의 반파시즘 프로문예운동의 세 방향」, 『일본어문학』 Vol.44, 일본어문학회, 2009.
박노현, 「이태준 극작술 연구」, 『상허학보』 제13집, 상허학회, 2004.
박명용, 「한국 프롤레타리아문학 연구-비교문학적 관점에서-」, 홍익대학교 박사학위논문, 1990.
박성구, 「일제하(1920년대 중반~1930년대 초)프롤레타리아예술운동에 관한 연구: KAPF경성본부와 동경지부의 대립적 양상을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1988.
박성희 「한국 근대극 무대미술의 발전 양상 연구」, 한양대학교 박사학위논문, 2012.
박영정, 「극단 '조선연극협회' 연구」, 『한국극예술연구』 No.5, 한국극예술학회, 1995.
_____, 「초기 희곡과 비평에 나타난 유치진의 연극관」, 『민족문학사연구』 제34호, 민족문학사학회, 2007.
박종린, 「1920년대 사회주의사상의 수용과 일월회」, 『한국근현대사연구』 제40집, 한국근현대사학회, 2007.
백현미, 「민족적 전통과 동양적 전통-1930년대 후반 경성과 동경에서의 <춘향전> 공연을 중심으로-」, 『현대문학이론연구』 Vol.23, 현대문학이론학회, 2004.
사이키 카쓰히로, 「제3전선파의 프롤레타리아 예술운동 연구」, 부산대학교 석사학위논문, 2009.
손화숙, 「1930년대 프로연극 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1990.
서동주, 「1938년 일본어연극 <춘향전>의 조선 '귀환'과 제국일본의 조선 붐」, 『동아시아고대학』 Vol.30, 동아시아고대학회, 2013.

서연호, 「20세기 전반기 한일연극의 영향관계 연구」, 『한국연극학』 제8호, 한국연극학회, 1996.
안광희, 「한국 프롤레타리아 연극 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2000.
양근애, 「1930년대 전통의 재발견과 연극 <춘양전>」, 『공연문화연구』 Vol.16, 한국공연문화학회, 2008.
_____, 「한국 역사극의 형성과 재현의 문화정치」, 서울대학교 박사학위논문, 2016.
양승국, 「일제 말기 국민연극의 존재형식과 공연 구조」, 『한국현대문학연구』, 한국현대문학회, 2007.
_____, 「1920~30년대 연극운동론 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 1992.
_____, 「해방 직후의 진보적 민족연극운동」, 창작과 비평, 1989.
이경훈, 「유치진의 초기 희곡에 관하여-<토막>, <버드나무 선 동리 풍경>, <빈민가>, <소>」, 『연세어문학』 Vol.23, 연세대학교 국어국문학과, 1991.
이민영, 「극단 낭만좌, 좌파 연극인들의 존재방식」, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014.
李修京, 「金斗鎔の思想形成と反帝國主義社會運動」, 『일본어문학』 Vol.38, 일본어문학회, 2007.
이석만, 「1930년대 프로극단의 공연작품 분석」, 『한국극예술연구』 Vol.1, 한국극예술학회, 1991.
이용철, 「1910~1920년대 재일조선인 청년조직과 민족운동」, 한신대학교 석사학위논문, 2008
이재명, 「김사량의 희곡 <호접> 연구」, 『현대문학의 연구』 Vol.45, 한국문학연구학회, 2011.
이재명, 「박영호 작 <산돼지>연구」, 『한국극예술연구』 제16집, 2002.
이준석, 「무라야마 도모요시의 진보적 연극운동과 조선문화 사랑」, 『역사비평』 통권88호, 역사비평사, 2009.
이영석, 「한국 전후연극의 탈재현주의적 양상 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2016.
이용철, 「1910~1920년대 재일조선인 청년조직과 민족운동」, 한신대학교 석사학위논문, 2008.

이은진, 「한국 근대 이동극장 연구」, 단국대학교 석사학위논문, 1998.
장사선, 「동아시아 리얼리즘문학론의 형성 과정 비교 연구」, 『국제한인문학연구』 제10호, 국제한인문학회, 2012
장원재, 「레이디 그레고리 작 『월출』과 한국어 번역본의 비교 연구」, 『외국문학연구』 제13호, 한국외국어대학교 외국문학연구소, 2003.
전명혁, 「해방 직후 조선연극동맹연구-일제하-재일조선인 연극운동의 영향을 중심으로-」, 『사림』 제47호, 수선사학회, 2014.
전명혁, 「연극인 이강복 연구-민중적 연극을 위한 페이소스」, 『역사연구』 제25호, 역사학연구소, 2013.
전잔니, 「국민연극의 이중성 연구 : 체제 동조와 비판 양상을 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2008.
정대성, 「초기 村山知義의 문학 텍스트 一考」, 『일어일문학연구』 제33집, 한국일어일문학회, 1998.
정진성, 「일제하 재일조선인 노동자들의 조직운동」, 『한국사회학연구』 8, 서울대학교 사회학연구회, 1986.
정혜경, 「1920년대 재일조선인과 민족운동」, 『한국근현대사연구』 제20집, 한울, 2002.
_____, 「1930년대 재일조선인 연극운동과 학생예술좌」, 『한국민족운동사연구』 Vol.35, 한국민족운동사학회, 2003.
_____, 「식민지시대 재일조선인의 민족운동」, 『순국』 제59호, 순국선열유족회, 1995.
조미영, 「한국과 일본의 프롤레타리아문학운동 비교연구」, 한국외국어대학교 석사학위눈몬, 2003.
최민아, 「신고송(申鼓頌) 연극론 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2000.
키다 에미코, 「아방가르드와 한일 프롤레타리아 예술운동, 『미학예술학 연구』 제38호, 한국미학예술학회, 2013.
홍기창, 「행동과 연극」, 『인문과학논총』 Vol.15, 서울대학교인문학연구원, 1985.

2.2. 단행본

고부응 엮음, 『탈식민주의-이론과 쟁점』, 문학과 지성사, 2009.
고승길, 『동양연극연구』, 중앙대학교 출판부, 2003.
권영민, 『한국 계급문학 운동사』, 문예출판사, 1998.
_____ 편, 『한국현대문학대사전』, 서울대학교출판부, 2004.
_____ 편, 『한국현대문학비평사』, 단대출판사, 1982.
김남석, 『조선의 연극인들』, 도요, 2011.
김동원, 『米壽의 커튼콜: 김동원, 나의 예술과 삶』, 태학사, 2003.
김동권 편, 『현대희곡작품집(해방기)』, 서광학술자료사, 1994.
김문환, 『미학의 중심』, 서울대학교 출판부, 2006.
김방옥, 『한국사실주의희곡연구』, 동양공연예술연구소, 1989.
김봉희 편저, 『신고송 문학전집』, 소명출판, 2008.
김윤식·정호웅 편, 『한국문학의 리얼리즘과 모더니즘』, 민음사, 1989.
김윤식, 『임화연구』, 대학사상사, 1989.
김인덕, 『재일조선인사와 식민지 문화』, 경인문화사, 2005.
김재용·곽형덕 편역, 『김사량, 작품과 연구』3, 역락, 2013.
민병욱, 『인제 강점기 재일 한국인의 연극운동』, 연극과 인간, 2000.
박삼문 편, 『재일조선문화연감』, 조선문예사, 1949.
박영정, 『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과 인간, 2007.
박전열, 『일본의 문화와 예술』, 한누리 미디어, 2000.
손철성, 『헤겔&마르크스 역사를 움직이는 힘』, 김영사, 2011.
서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교출판부, 1994.
_____, 『한국근대희곡사연구』, 고대민족문화연구소, 1995.
_____, 『한국연극사』, 연극과 인간, 2003.
신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.
신혜경, 『벤야민&아도르노 대중문화의 기만 혹은 해방』, 김영사, 2009.
아단문고, 『아단문고 미공개 자료 총서 2013』, 소명출판, 2013.
안광희, 『한국근대연극사 자료집』, 역락, 2001.
안성찬, 『숭고의 미학-파괴와 혁신의 문화적 동력』, 유로서적, 2002.
안우식, 『김사량 평전』, 문학과 지성사, 2000.
양승국, 『한국근대극의 존재형식과 사유구조』, 연극과 인간, 2009.
_____, 『한국 근대 연극 비평사 연구』, 서울대학교출판문화원, 2012.

_____ 편, 『(개정증보판)한국근대연극영화비평자료집』, 연극과 인간, 2006.
_____, 『한국현대희곡론』, 연극과 인간, 2008.
유민영, 『신편한국사』 52, 국사편찬위원회, 2002.
_____, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 2000.
유치진, 『동랑 유치진 전집』, 서울예대출판부, 1988.
_____, 『유치진희곡전집』, 성문각, 1971.
윤인진, 『코리안 디아스포라』, 고려대학교 출판부, 2004.
이강렬, 『한국사회주의연극운동사』, 동문선, 1992.
이광국, 『일제 강점시대 비극 연구』, 월인, 2001.
이미원, 『한국근대극 연구』, 현대미학사, 1994.
이선영·김병민·김재용 편, 『현대문학 비평 자료집』, 태학사, 1994.
이석만, 『해방기연극연구』, 태학사, 1996.
이응수, 명진숙, 박전열, 니시도 고진 저, 『이야기 일본연극사』, 세종대학교 출판부, 2011.
이진순 집필책임, 『한국연극사: 제3기(1945年～1970年)』, 대한민국예술원, 1977.
이해랑, 『허상의 진실』, 새문사, 1991.
임규찬 엮음, 『일본프로문학과 한국문학』, 연구사, 1990.
정미선, 『전쟁으로 보는 세계사』, 은행나무, 2010.
정봉석, 『일제강점기 선전극 연구』, 월인, 1998.
정영진, 『통한의 실종문인』, 문이당, 1989.
정혜경, 『일제시대 재일조선인민족운동연구』, 국학자료원, 2013.
한효, 『조선 연극사 개요』, 한국문화사, 1996.

3. 국외 논저

3.1. 논문

芦田肇, 「『怒吼罷、中國!』覺書き-『Рыуи Китай』から『吼えろ支那』、そして『怒吼罷、中國!』へ」, 『東洋文化』Vol.77, 東京大學東洋文化研究所, 1997.

李正旭, 「朝鮮と日本の狹間で一村山知義のシナリオ「春香伝」を中心に」, 『日本學報』Vol.88, 韓國日本學會, 2011.
エドワード·W·ワグナー 著, 外務省アジア局アジア課長 譯, 「日本における朝鮮少數民族: 1904～1950年」, 外務省アジア局北東アジア課, 1961.
大岡欽治, 「關西における戰前プロレタリア演劇の研究(三)」, 『演劇會議』第16号, 演劇會議發行所, 1970.
大村益夫, 「コップ朝鮮協議會と『ウリトンム』」, 『語研フォーラム』11号, 早稻田大學語學教育研究所, 1999.
河野賢司, 「グレゴリー夫人『月の出』の一考察 : 挿入バラッドの分析を中心に」, 『九州産業大學國際文化學部紀要』, 九州産業大學國際文化學會, 2012.
金學烈, 「カップにおける社會主義リアリズム論爭 (1930年代) 」, 『學報』Vol.4, 朝鮮大學校, 2000.
_____, 「「カップ(KARP)」の機關誌」」, 『朝鮮大學校 學報』Vol.3, 朝鮮大學校, 1998.
金廣烈, 「教育程度から見た一九二〇、三〇年代渡日朝鮮人の特質」, 『一橋論叢』 115巻2號, 日本評論社, 1996.
金斗鎔, 「朝鮮のプロ文學の現狀」, 『プロレタリア文學講座』第三編, 白揚社, 1933.
金牡蘭, 「帝國日本の『春香伝』—新協の『春香伝』と〈朝鮮的なもの〉をめぐって」, 『演劇映像學 : 演劇博物館グローバルCOE紀要』, 早稻田大學演劇博物館, 2009.
白川豊, 「張赫宙作戲曲<春香伝>とその上演(1938年)をめぐって」, 『史淵』No.126, 九州大學文學部九州史學會, 1989.
鄭榮桓, 「金斗鎔と「プロレタリア國際主義」」, 『在日朝鮮人史研究』第33号, 綠蔭書房, 2003.
外村大, 「植民地期における在日朝鮮人の文化活動」, 『植民地文化研究:資料と分析』第13号, 植民地文化學會, 2014.
二木愛子, 「1920～30年代の演劇運動」, 『在日朝鮮人研究』第12號, 在日朝鮮人運動史研究會, 1983.
萩原健, 「アジプロ隊〈メザマシ隊〉の演劇について-〈脫·制度〉の演劇、

その十五年戰爭の間の変容」, 『演劇學論』通号49, 日本演劇學會, 2009.

_____, 「出來事としての舞台-アジプロ隊〈メザマシ隊〉の活動について-兩大戰間期の日獨演劇(2)」 , 『演劇研究』31号, 早稻田大學坪內博士記念演劇博物館, 2007.

廣瀨貞三, 「李淸源の政治活動と朝鮮史研究」, 『新潟國際情報大學 情報文化學部 紀要』7, 2004.

藤石貴代, 「金斗鎔と在日朝鮮人文化運動」, 『近代朝鮮文學における日本との關連樣相』, 綠蔭書房, 1998.

藤田富士男, 「日本プロレタリア演劇運動の系譜-中國·大連における終盤戰」, 『演劇研究』第37卷, 早稻田大學坪內博士記念演劇博物館, 2014.

裵姈美, 「1920年代における在日朝鮮人留學生に關する研究: 留學生·朝鮮總督府·「支援」団体」, 一橋大學 博士論文, 2009.

山田恭子, 「『春香伝』の「日本的改革」について」, 『近畿大學法學』第58卷, 近畿大學法學會, 2010.

梁仁實, 「1930年代日本帝國內における文化「交流」: 映畵『春香伝』の受容を中心に」, 『立命館言語文化研究』24卷2號, 立命館大學國際言語文化研究所, 2013.

Won-Jae Jang, “Interculturalism Comparative Theatre History of Modern Korean, Japanese and Asian Theatre: Importation of Modern European Theatre”, 『여가학연구』Vol.2(No.2), 한국여가문화학회, 2004.

3.2. 단행본

Damian Grant 저, 김종운 역, 『리얼리즘(Realism)』, 서울대학교 출판부, 1979.

몰리에르 지음, 정병희 외 옮김, 『모리에르 희곡선』, 이화여자대학교출판부, 2009.

무라야마 토모요기 지음, 이석만·정대성 옮김, 『일본 프롤레타리아 연극론』, 월인, 1999.

빅터 터너 지음, 이기우 외 옮김, 『제의에서 연극으로』, 현대미학사, 1996.
소련과학 아카데미 편, 신승엽 외 옮김, 『마르크스 레닌주의 미학의 기초이론』 Ⅰ·Ⅱ, 일월서각, 1988.
스가이 유키오 지음, 서연호·박영산 공역, 『근대 일본연극 논쟁사』, 연극과 인간, 2003.
_____ 지음, 박세연 옮김, 『쓰키지 소극장의 탄생』, 현대미학사, 2005.
빠트리스 파비스 지음, 신현숙·윤학로 옮김, 『연극학 사전』, 현대미학사, 1999.
아놀드 하우저 지음, 황지우 옮김, 『예술사의 철학』, 돌베개, 1983.
아리스토텔레스 외 저, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 2004.
아돌프 산체스 바스케스 지음, 양전열 옮김, 『예술과 사회』, 이론과 실천, 1993.
아놀드 하우저 지음, 이진우 역주, 『예술과 사회』, 계명대학교 출판부, 1998.
오자사 요시오 저, 이혜정 역, 『일본의 극장과 연극』, 연극과 인간, 2006.
W. 타타르키비츠 지음, 손효주 옮김, 『미학의 기본개념사』, 미술문화, 2011.
위르겐 하바마스 지음, 장춘익 옮김, 『의사소통행위이론』, 나남, 2013.
조셉 체이킨 지음, 윤영선 옮김, 『배우의 현존』, 현대미학사, 1995.
재네트 월프 지음, 이성훈·이현석 옮김, 『예술의 사회적 생산』, 한마당, 1986.
카를 마르크스·프리드리히 엥겔스 지음, 이진우 옮김, 『공산당선언』, 책세상, 2012.
테오도르 생크 지음, 김문환 옮김, 『연극미학』, 서광사, 1986.
플라톤 저, 박종현 역주, 『(플라톤의)국가(정체)』, 서광사, 2005.
安宇植, 『金史良-その抵抗の生涯-』, 岩波新書, 1972.
秋庭太郎, 『日本新劇史』, 理想社, 1971.
秋田雨雀·江口渙 監修, 『(綜合)プロレタリア藝術講座』 第5卷, 內外社, 1931.
秋錫敏, 『金史良文學の研究-その文學的生涯と作品世界をめぐって-』, J & C, 2001.

伊藤裕夫·藤井愼太郎 編, 『芸術と環境 : 劇場制度·國際交流·文化政策』, 論創社, 2012.
任展慧, 『日本における朝鮮人の文學の歷史』, 法政大學出版局, 1994.
印南高一, 『朝鮮の演劇』, 北光書房, 1944.
ウード·クルターマン 著, 神林垣道·太田喬夫 譯, 『芸術論の歷史』, 勁草書房, 2008.
エルビン·ピスカトール 著, 村山知義 譯, 『左翼劇場』, 中央公論社, 1931.
江津萩枝, 『メザマシ隊の青春 : 築地小劇場とともに』, 未來社, 1983.
エリカ·フィッシャー=リヒテ 著, 中島裕昭·平田榮一郎·寺尾格·三輪玲子·四ツ谷亮子·萩原健 譯, 『パフォーマンスの美學』, 論創社, 2009.
大笹吉雄, 『日本現代演劇史』 昭和戰前篇, 白水社, 2001.
_____, 『日本現代演劇史』 昭和戰中篇 1, 白水社, 1993.
_____, 『日本現代演劇史』, 大正·昭和初期篇, 白水社, 1998.
_____, 『日本現代演劇史』 明治·大正篇, 白水社, 1990.
姜 徹 編著, 『在日朝鮮人史年表』, 雄山閣, 1983.
金三奎, 『朝鮮の眞實』, 至誠堂, 1960.
金正明 編, 『朝鮮獨立運動』Ⅳ～Ⅴ, 原書房, 1966.
金斗鎔, 『在日本朝鮮勞働者は如何に展開すべきか』, 無産者社出版部, 1929.
藏原惟人, 『藏原惟人評論集』 第一卷, 新日本出版社, 1980.
_____, 『プロレタリア芸術と形式』, ゆまに書房, 1991.
倉林誠一郎, 『新劇年代記<戰前編>』, 白水社, 1972.
_____, 『新劇年代記<戰中編>』, 白水社, 1972.
栗原幸雄, 『資料世界プロレタリア文學運動』 第1～6卷, 三一書房, 1972.
栗原幸夫, 『プロレタリア文學とその時代』, インパクト出版會, 2004.
ジャネット·ウルフ著, 笹川隆司 譯, 『芸術社會學』, 玉川大學出版部, 2003.
申福心 著, 金優 編, 『在日九十年(ある在日女のつぶやき)』, 金優, 2014.
諏訪春雄·菅井幸雄 編, 『近代の演劇(講座日本の演劇)』, 勉誠社, 1996.
千田是也, 『もうひとつの新劇史ー千田是也自伝』, 筑摩書房, 1975.
坪江汕二, 『在日本朝鮮人概況』, 巖南堂書店, 1965.
_____, 『朝鮮民族獨立運動祕史』, 巖南堂書店, 1979.
橘篤郎 編, 『總合プロレタリア芸術講座』第一卷, 內外社, 1931.

ノヴィツキ, マルゴーリン 著, 野崎韶夫 譯, 『現代のソヴエト演劇』, ナウカ社, 1934.
萩原健 解說執筆·編集, 『集団の聲, 集団の身体-1920·30年代の日本とドイツにおけるアジプロ演劇』, 早稻田大學坪内博士記念演劇博物館, 2007.
朴慶植, 『在日朝鮮人運動史-8·15解放前』, 三一書房, 1979.
_____ 編, 『在日朝鮮人關係資料集成』, 三一書房, 1975-76.
朴春日, 『增補 近代日本文學における朝鮮像』, 未來社, 1985.
松本克平, 『八月に乾杯一松本克平新劇自伝』, 弘隆社, 1986.
札幌大學図書館, 『松本克平スクラップブックリスト』, 札幌大學図書館, 2015.
宮田節子 編, 『高等外事月報』, 不二出版, 2002.
民主評論編集部 編, 『新劇の40年』, 民主評論社, 1949.
村山知義, 『演劇的自叙伝』, 東邦出版社, 1970～1974.
毛利三彌 編, 『演劇論の変貌-今日の演劇をどうとらえるか』, 論創社, 2007.
山田淸三郎, 『プロレタリア文學史』 上·下卷, 理論社, 1966.
吉田謙吉, 『舞台裝置者の手帖』, 四六書院, 1930.
勞働者ルポルタージュ集団, 『日本人のみた在日朝鮮人』, 日本機關紙通信社, 1959.
渡辺徹, 『解放運動の理論と歷史』, 明治図書, 1977.
Alison Forsyth and Chris Megson(eds.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, 2009.
Dessis J. Sporre, *Perceiving The Arts: An Introduction to the Humanities*(9th ed.), Pearson Prentice Hall, 2009.
Elly A. Konijn, *Acting Emotions*, Amsterdam University Press, 2000
F. David Martin, Lee A. Jacobus, *The Humanities Through the Arts*(8th ed.), McGraw-Hill, 2011.
Philip Auslander, *Theory for Performance Studies*, Routledge, 2008.
Phillip B. Zarrilli(eds.), *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*(2nd ed.), Routledge, 2002.
Richard Schechner and Willa Appel(eds.), *By means of performance*, the Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997.

Robert Brustein, *Revolution As Theatre: notes on the new radical style*, Liveright, 1971.

Victoria D. Alexander, *Sociology of the Arts*, Blackwell Publishing, 2003.

<부록> 재일조선인 연극운동 공연작품 목록[644]

공연일자	공연단체	작품	작가(역자)	연출	공연장소	비고
1925년 10월 31일	조선프로극협회	-	-	-	-	김남두, 최병한, 선렬 등 사회운동가 10여 명으로 결성.
1927년 3월경	제3전선사	-	-	-	-	홍효민·조중곤·이북만·김두용·한식·고경흠·홍양명·장준석 등 동경유학생들을 중심으로 문예조직 결성.
1927년 10월 2일	카프 동경지부	-	-	-	-	7월 하순에 제3전선사의 국내 순회강연회를 통해 카프 경성의 기관지를 동경에서 발행하기로 결정하고, 이에 따라 신간회 동경지부회관에서 카프 동경지부 창립.
1927년 10월 29일	카프 동경지부 연극부	<2층의 사나이>(1막)	업톤 싱클레어	최병한	우에노공원 자치회관	'노동자 위안의 밤' 에서 관객 1000여 명(경관 100여 명) 앞에서 상연.

644) 본 목록은 일본에서 전개된 재일조선인 연극운동 중 공식적으로 상연된 작품(혹은 상연 예정이었던 작품)에 대한 기록만을 정리한 것이다. 이 기록 외에도 이동연극을 통해 비공식적인 연극공연이 많았으나 자료의 부족으로 인해 모두 담아내지 못한 아쉬움이 남는다. 목록 작성에는 박영정, 『한국 근대연극과 재일본 조선인 연극운동』, 연극과 인간, 2007(부록)을 비롯해, 金正明 編, 『朝鮮獨立運動』Ⅳ, 原書房, 1966. 朴慶植 編, 『在日朝鮮人関係資料集成』, 三一書房, 1975-76. 大笹吉雄, 『日本現代演劇史』, 昭和戦前篇, 白水社, 2001. 프롯트 발행의 『演劇新聞』(1931-33) 등 각종 문헌, 신문과 공연 팸플릿 등을 참조하였다.

1928년 1월 19일~20일	카프 동경지부 연극부	<조선>(10장)	김두용	김두용, 이상조(연출조수)	국민강좌	전문삭제 및 상연금지.
		<다리 없는 마틴>(5막)	이상조 역	조중곤, 최병한(연출조수)		인형극으로만 허가가 되어 1달 후로 연기.
1928년 5월경	카프 동경지부 연극부	-	-	-	-	이동극장 설치.
1929년 2월 17일	카프 동경지부 연극부	<2층의 사나이>(1막)	업턴 싱클레어	이병찬	산타마 노동조합위원회	동경 근교 노동자 집회에 가서 상연.
		<월출>(1막)	그레고리 부인			
1929년 5월	무산자사	-	-	-	-	김두용, 이북만, 성기백 등을 중심으로 결성.
1929년 7월경	프롤레타리아극장 (카프 동경지부 이동부대)	<탄갱부> (1막4장)	루·멜덴	이병찬	순회예정지(경성, 평양, 개성, 수원, 원산, 함흥, 대구, 신의주 등)	검열로 순회공연을 이루지 못 함.
		<전선(폭력단기)> (3막9장)	무라야마 토모요시			
		<하차>(1막)	오토 뮐러 원작, 최병한 역	안막		
		<어머니를 구하자>(1막)	다카다 다모츠			
1929년 11월 이후	무산자극장	-	-	-	-	이병찬·최병한을 중심으로 결성. 임화·안막·한재덕·이귀례 등이 참여.
1929년 11월~ 이듬해 봄	무산자극장	?	?	?	?	제1회 공연 상연.

1930년 5월	무산자극장	-	-	-	-	대공연 방침을 이동극장으로 집중.
1930년 5월~10월	무산자극장	-	-	-	-	주요인원들이 귀국함에 따라 무산자극장 해체.
1930년 9월경	동경 조선프롤레타리아 연극연구부	-	-	-	-	최병한을 중심으로 첫 모임을 가진 이후 이듬해 4월경부터 본격적으로 활동 시작.
1931년 4월 6일	(일본)프롤레타리아연극연구소	-	-	-	-	김파우·신고송이 제1기생으로 입소. 축지극단의 <동양차량공장>(4막11장) 등에 출연.
1931년 5월 이전	오사카 센키좌 내 조선어부	?	?	?	오사카 시내 직장	수차례의 이동공연 상연.
1931년 6월경	동경 조선프롤레타리아 연극연구회	-	-	-	-	동경조선프롤레타리아 연극연구부를 모태로 최병한·한원래·이화삼·윤상열 등 10여 명이 중심이 되어 정식 결성.
1931년 7월경	동경 조선프롤레타리아 연극연구회	<2층의 사나이>(1막) <하차>(1막)	업턴 싱클레어 오토 뮐러 작, 최병한 역	최병한	다마가와 사리채집장 일대	100여 명 조선인 노동자 집회에서 2~3차례 이동공연.
1931년 8월	무산자사	-	-	-	-	핵심멤버의 검거로 무산자사도 해체.
1931년 10월 15일 이후	(일본)프롤레타리아 연예단 내 조선어부	?	?	?	?	김파우·신고송 등을 중심으로 조선어부 확립. 이후 수차례 이동공연을 했음.
1931년 11월 20일	동지사	-	-	-	-	카프 동경지부, 무산자사,

						동경조선프롤레타리아연구회, (일본)프롤레타리아 연예단 내 조선어부 구성원들이 통합하여 재일조선인 예술 연구단체로서 결성됨. 박노갑·김파우·신고송·이찬·김정한·박석정·최병한·신석연 등 20여 명이 있었음.
1931년 11월	동경조선어극단	-	-	-	-	프롤레타리아 연극연구회와 (일본)프롤레타리아 연예단 내 조선어부가 합쳐져서 결성됨.
1931년 12월 23일~24일	동경조선어극단	<하차>(1막)	오토 뮐러 작, 최병한 역	?	축지소극장	'조선노동자의 밤'에서 제1회 공연 상연. 양일간 약 400명의 노동자 관객들이 입장.
		<도적놈>(촌극)	시마 기미야스	?		
		<삼림>	동경조선 어극단 문예부	?		
1931년 12월 31일 ~1932년 1월 20일	동경조선어극단	<도적놈>(촌극)	시마 기미야스	?	축지소극장	(일본)좌익극장 제22회 공연 <붉은 메가폰> 중 제11경을 상연.
1932년 1월 ~2월 15일 이전	동경조선어극단	<하차>, <도적놈>, <삼림> 등	-	-	하코네야마 토목공사장, 동경 조호쿠 소비조합 주최 '조선노동자의 밤', 미카와시마의 미야마클럽, 후츄연예장,	이동공연 상연.

					가나가와의 후타고, 다마가와의 다카츠칸, 나카노 등 10군데 이상.	
1932년 2월 2일	동지사	-	-	-	-	안막, 이찬, 박석정이 '해체선언서'를 작성해 동지사가 해체됨.
1932년 2월 14일~22일	동경조선어극단	<하차>(1막)	오토 뮐러 작, 최병한 역	이선	축지소극장	'국제연극데이' 프롯트 동경지부 소속 극단 경연.
1932년 2월	조선협의회	-	-	-	-	동지사가 해체선언을 발표함으로써 코프 내 조선협의회 발족.
1932년 2월~3월	3·1극장	-	-	-	-	동경조선어극단이 프롯트에 가입한 것을 계기로 3·1극장으로 극단명 개칭.
1932년 7월 23일~8월 6일	3·1극장	<카이저의 병사>(1막)	신조 신이치로	최병한	축지소극장	I.A.T.B올림피아드 모스크바 파견 프롯트 동경지부 혁명경쟁 중간경연.
1932년 8월 23일~30일	3·1극장	<카이저의 병사>(1막)	신조 신이치로	최병한	야나기시마의 아즈마테이, 오시마마치의 다이키치테이, 구단시타의 가쿠세이클럽, 조시가야의 타카다회관, 미노와의 미노와클럽, 이케부쿠로의 도시마관, 오오사키의	동경지역 순회공연.

					에바라연무장, 아자부의 이치노하시클럽 등 8군데.	
1932년 9월 20일~25일	3·1극장	<마을의 공사장>(5장)	오사와 미키오	마츠바라 타쿠이치·오오카 킨지·사노 후미히코·시부야 준	축지소극장	I.A.T.B 올림피아드 파견 송별 프롯트 공동공연에 찬조출연.
		<승리의 기록>(3막7장)	무라야마 토모요시	사노 세키		
1932년 12월 8일	3·1극장	<만경촌>(5경)	포서구	김파우·최병한	축지소극장	코프 1주년 기념투쟁의 행사 '조선의 밤'에서 상연.
1933년 2월 26일~27일	3·1극장	<국경>(3막7장)	포서구	최병한	축지소극장	'극동민족연극의 밤'에서 상연.
		<그믐날>(1막)	이서향	이홍		
1933년 7월 22일~24일	3·1극장	<포함 고크체펠>(9경)	트레차코프	?	축지소극장	'중국, 조선, 대만의 밤'에서 상연. 3일간 관객은 290명(그중 조선인70%) 입장.
1933년 12월 6일~7일	3·1극장	<강남 제비>(4막)	후지모리 세이키치 작, 3·1극장 문예부 역	김파우	축지소극장	'조선 연극의 밤'에서 상연. 이틀 간 관객은 956명(그 중 조선인 90%) 입장. (검열로 인해 <강남 제비>는 제1막과 제3막만 상연됨.)
		<포함 고크체펠>(9경)	트레차코프 작, 3·1극장 문예부 역	스기하라 사다오		

1934년 2월 15일	3·1극장	<만경촌> (3막5경)	포서구	최병한· 김파우	시바우라회관	3·1극장 구정공연. 관객 약 500명.
		<아버지들>(1막)	전일검			
1934년 2월 28일	3·1극장	<만경촌>(4막)	포서구	최병한· 김파우	우에노 자치회관	'울릉도 설재구제의 밤'에서 상연. (최승희·김문보 등 일본 재류 조선인 예술가들이 총출동했음.)
1934년 5월 25일~26일	3·1극장	<아편전쟁> (4막8장)	무라야마 토모요시 작, 최병한 역	최병한	축지소극장	3·1극장 제7회 대공연.
		<빈민가>(1막)	유치진	김파우		
1934년 6월 30일	동경학생예술좌	-	-	-	-	주영섭을 중심으로 김정호, 짐진수, 송기영, 황순원, 김영수, 김동원, 김진순, 이순갑, 이용준, 이휘창, 박은식, 송관섭, 최춘선, 김정환, 김병기, 장오평, 리진주 동인으로 창립.
1934년 8월 19일	3·1극장	<원출>(1막)	그레고리 부인	최병한	교바시공회당	남선(南鮮) 수해구제 '연극·음악의 방'에서 상연.
		<서울의 지붕 밑>(1막)	유치진	이서향		
		<2층의 사나이>(1막)	업톤 싱클레어	최병한		
1934년 10월 9일	고려극단	-	-	-	-	임시총회를 개최, 고려극단으로 단체명 개칭. 간사제로 조직 개편.

1935년 2월 25일	동경신연극연구회	-	-	-	-	고려극단 분열 이후, 최병한·김선홍 등을 중심으로 동경신연극연구회를 창립. 임신삼 및 이춘남이 참여했음.
1935년 2월	조선예술좌	-	-	-	-	고려극단 분열 이후, 김파우를 중심으로 고려극단에 있던 멤버들로 구성되었음. 장두쾌·차응세·동영사·손육보·노리오·황소·장계원·하영주 등이 참여.
1935년 3월 3일~4일	조선예술좌	<울릉도>(2장)	허원	?	시바우라회관	제1회 준비공연 개최. 양일간 관객 약 620명 입장.
		<조정재판>	?	?		
		<보통학교 선생>(2장)	무라야마 토모요시 작, 오정민 번안	?		
1935년 3월 16일~17일	동경신연극연구회	<옥중의 춘향>(1막)	최병한	최병한	혼죠구청공회당	제1회 시연회 개최. 그 중 <옥중의 춘향>이 상연중지를 당하고, 무용·음악·독창과 함께 나머지 두 작품이 상연됨.
		<회사원각하>(1막)	수야마 미츠루 작, 고야성 안	고야성·임신삼		
		<가을의 밤>(1막)	장계원 안	최병한		
1935년 3월 18일	조선예술좌	<울릉도>	허원	?	가나가와 다카츠관	제2회 준비공연 개최. 관객 약 500명 입장.

		<선술집>	이운방	?		
		<보통학교 선생>	무라야마 토모요시 작, 오정민 번안	?		
1935년 3월 23일~24일	조선예술좌	<빈민가>(1막)	유치진	김파우	오오지 미야나카구락부	제3회 준비공연 개최. 양일간으로 관객 약 200명 입장.
		<다치노미>	?	?		
		<보통학교 선생>(2장)	무라야마 토모요시 작, 오정민 번안	?		
1935년 4월 26일	조선예술좌	<서울의 지붕 밑>(1막) 외 두 작품	유치진	?	시부야공회당	조선인 단체 '친목회'의 가족위안을 겸하여 제4회 준비공연 개최. 관객 약 600명 입장.
1935년 4월 27일~28일	동경신연극연구회	?	-	?	메구로회관	'음악·무용의 밤' 개최. 양일간으로 약 500명이 입장.
1935년 5월 3일	조선예술좌	-	-	-	우시고메클럽	김파우·박민천·동명순·차영사·안영일·전일검·박학·오정민·박민천·윤북양·김일영·한홍규·이화삼·손육보·노리오·황소·장계원·하영주 등과 함께 창립총회를 열고 조선예술좌 창립.
1935년 5월 4일	조선예술좌	<빈민가>(1막) 외 두 작품	유치진	김파우	나카노 가코이회관	실상 제5회 준비공연으로서 '대만 진재 구제의 밤'에 출연. 관객 약 400명이 입장.

1935년 6월 4일	동경학생예술좌	<나루>(1막) <소>(3막)	주영섭 유치진	주영섭 ?	축지소극장	제1회 공연 상연.
1935년 6월 30일	조선예술좌	-	-	-	-	김파우를 제명하고 김두용이 위원장이 됨.
1935년 9월 27일~10월 6일	조선예술좌·학생예술좌	<이시다 미츠나리> (4막8장)	키시 야마지	무라야마 토모요시	축지소극장	신협극단 창립 1주년 기념 공연에 양 극단 단원들이 엑스트라로 찬조출연.
1935년 11월 5일	동경학생예술좌	-	-	-	-	이무영 작 <예술광사 사원과 오월> 각본 낭독회 개최.
1935년 11월 5일~7일	동경학생예술좌	<슈수이레이> (5막)	우치무라 나오야	기시다 쿠니오·아베 마사오	산시회관	(일본)축지좌 제29회 공연 찬조 출연.
1935년 11월 25일~26일	조선예술좌	<서화>(3막5장) <토성랑>(1막)	이기영 원작, 한홍규 각색 한태천	이홍종 안영일	축지소극장	조선예술좌 창립공연. 양일간 관객들로 거의 만원.
1936년 1월 5일	(통합) 조선예술좌	-	-	-	-	조선예술좌와 동경신연극연구회가 통합되어 조선예술좌로서 재탄생.
1936년 1월 29일	(통합) 조선예술좌	<토성랑>(1막) <소>(3막)	한태천 유치진	안영일 ?	가마타고나야극장	관객 약 100명 입장.
1936년 1월 30일	(통합) 조선예술좌	<토성랑>(1막)	한태천	안영일	쓰루미 이와도관	관객 약 100명 입장. ('배구자 소녀가극단'의 출연으로 행사 전체에는 약 2000명이 입장함.) <소>는 1·2막만 상연.

		<소>(3막)	유치진	?		
1936년 1월 31일	(통합) 조선예술좌	<토성랑>(1막)	한태천	안영일	다마가와 다카츠관	관객 약 300명 입장. (야학기금 캄파를 위해 행사전체에는 약 500명이 입장) <소>는 1·2막만 상연.
		<소>(3막)	유치진	?		
1936년 2월 4일	(통합) 조선예술좌	<토성랑>(1막)	한태천	안영일	시바우라 청년회관	관객 약 400명 입장.
		<소>(3막)	유치진	?		
1936년 4월 중순	(통합) 조선예술좌	<춘향전>(5막)	최병한	-	-	제2회 중앙공연 용으로 세 작품에 대한 비판회가 열렸으나, 내용이 모두 적당치 않다는 이유로 상연계획 중지됨.
		<아리랑 고개>(5막)	최병한	-	-	
		<농촌의 봄>	김두용	-	-	
1936년 8월 21일	조선연극협회	-	-	-	-	오정민, 김일영 등 조선예술좌에 있던 멤버들이 귀국하여 극예술연구회 탈퇴멤버들과 함께 국내에서 조선연극협회 결성.
1936년 10월 30일~11월 1일	(통합) 조선예술좌	<산사람들>(1막)	이태준	한홍규	축지소극장	조선예술좌 제2회 공연으로 준비했으나 10월28일에 구성원 15명에 대한 검거로 이루어지지 못함.
		<표랑(유민)> (3막5장)	김승국 (김상복)	안영일		
1936년 10월 말 이후	(통합) 조선예술좌	-	-	-	-	구성원이 구속되어 조선예술좌 자연 해체.
1936년 10월 24일~25일	조선연극협회	<수전노>(5막)	몰리에르	오정민	부민관	조선연극협회 제1회 공연 상연.

1937년 6월 8일~9일	조선연극협회	<소야>(1막2장)	강문필	박춘명	부민관	조선연극협회 제2회 공연 상연.
		<섬 잇는 바다 풍경>(3막)	고야마 유시 작, 오정민 번안	오정민		
1937년 6월 22일~23일	동경학생예술좌	<춘향전> (4막9장)	유치진 각색	주영섭	축지소극장	동경학생예술좌 제2회 공연 상연.
1938년 2월 19일	조선연극협회	-	-	-	-	'재동경 프롤레타리아 연극계 조선진출사건'으로 강호·추적양 등과 함께 오정민·김일영 등이 구속됨으로써 조직이 해체됨.
1938년 6월 4일~5일	동경학생예술좌	<지평선> (3막6장)	유진 오닐	주영섭	축지소극장	제3회(창립5주년기념) 공연 상연.
		<벌판>(1막)	주영섭	허남실		
1939년 6월 16일~18일	동경학생예술좌	<문>(3막7장)	이서향	주영섭	-	제4회 공연으로 상연 예정이었으나 검열로 상연되지 못함.
		<유명>(1막)	함세덕	박동근		
1939년 7월 3일	프로연극연구회	-	-	-	-	동경학생예술좌 일부 구성원과 니혼대학 재학생들이 함께 프로연극연구회를 결성.
1939년 9월	극단 '예술과 제2부'	-	-	-	-	프로연극연구회에 모인 20여 명이 극단 '예술과 제2부'로 조직을 구체화.
1939년 10월 3일	형상좌	-	-	-	-	이수약을 책임자로 서만일·허집·김종옥·성구 수 등과 함께 형상좌로 극단 예술과 제2부를 형상좌로 개칭.
1940년 5월 이후	형상좌	-	-	-	-	주요멤버 7명이 검거되고 형상좌는

						해체됨.
1940년 12월 6일	동경학생예술좌	-	-	-	-	1939년 8월에 조선에서 검거되어 동경학생예술좌사건의 실형을 마치고 석방된 박동근이 동경에 와서 조직이 해산됨.

Abstract

A Study on the Development of Theatrical Movement and Its Stage Performance by the Koreans Who Lived in Japan during the Two Decades of Mid-1920s and Early-1940s

KIM, SA RYANG
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School of Humanities
Seoul National University

This paper is intended to picture the actual aspects of the theatrical movement by Koreans who stayed in Japan from the mid-1920s to late-1930s. The movement began with proletariat theatrical movement, and its first attempt was the Association of Joseon Proletariat Theatrical Companies established in October 1925. Its members came to take the vanguard in the ensuing scenes in accordance with changing proletariat literary organizations. They practically carried out the movement through stage performances in the theater department of KAPF Tokyo Charter, the Proletariat Theatrical Company's theater, Tokyo Joseon Language Theatrical Company, and 3·1 Theater, while proletariat literature activists gathered under different names of organizations including the Third Front Company, KAPF Tokyo Charter, Proletariat Company, Camaraderie Company, and KOPF Joseon Association. The movement was always unfolded with its theoretical and practical aspects closely connected. Their theoretical aims, as shown in 'artistic struggle' argument of Dooyong Kim, focused on the acquisition of public support and the expansion of their organizational horizons principally

through artistic practice. This illustrates the central role that the actual stage performance took in the proletariat literature movement during the period.

The proletariat theatrical movement by Koreans who lived in Japan in itself started as a rebel against the imperial logic of colonial domination with an internalization of class consciousness. The recognition that they were living in the suzerain territory of Japan as people of a colonized country made them pursue the movement in another direction, that is nationalistic consciousness. The circumstances in Korea were very restrictive to proletariat theatrical movement there, and so they were to implement their plans in Japan with the goal of organizing Korean labor masses who were living in Japan. There were debates over the priority of arts and politics between the KAPF members in Seoul and Tokyo. The Charter members insisted on employing arts as a means for political activity, but those in Seoul opposed to it. Tokyo members' strong theoretical lines and plans prevailed over those of KAPF Seoul Headquarter, but there were difficulties in putting them into practice because of restrictive conditions such as the governmental oppression, lack of funds, and the collapse of Korean Communist Party. And with the emerging necessity to organize Korean workers in Japan in addition to the existing goal of organizing labor masses in Korea, they had to pursue the movement in two directions. They joined hands with Japanese proletariat theatrical camps, who thought that Korean laborers could participate in proletariat theatrical movement and that they could be target audience. With the rising proletariat internationalism, organizational solidarity between Korean and Japanese left-wing theatrical people was formed, keeping the urge to express the nationalistic consciousness temporarily under the surface.

The activities in the 3·1 Theater were able to cover nationalistic and class consciousness altogether on the stage; the former reflected the lines of PPOT(Japanese Proletarian Theatre League) and the latter those of KOPF(Japan Proletarian Cultural Alliance), though

PROT was an umbrella organization of KOPF. The earlier performances emphasized the international solidarity, but after Joseon Association under KOPF dismantled, there was a growing demand from inside and out for the identity establishment as a national theatrical organization, which led to a clear understanding of the reality of Korea on the one hand and the introduction of higher theatrical techniques to put realism on stage on the other. The two aspects of characterization were 'the Korean thing' and 'the hierarchical reality', which suggested their strong desire to escape from the current state of reality.

It is important to notice a new reflective understanding after the debacle of 3·1 Theater that the proletariat theatrical performance had been putting too much emphasis on politics. At that time, class consciousness that had prevailed gave way to national consciousness that had been kept under the surface, which paved the way to the clear expression of self-consciousness of their own national identity on the stage. The performances of the time were intertwined with the conversion of the theater into Korean Theatrical Company and the subsequent split into Tokyo New Theatrical Research Society and Joseon Arts Troupe, displaying a transitional aspect such as popularism. However, progressive thoughts underlying the two theatrical groups for the establishment of nationalist theater later played the role of a common denominator in the integration into Joseon Arts Troupe. Just prior to the integration, <Jwibulnori (bush firing play)> and <Toseongnang (earthen wall alleys)> that were put on the stage by Joseon Arts Troupe embodied the overall realism by harmonizing stage art, direction, and actors' performance, receiving rave reviews from the leading progressives in the Japanese theatrical community. This success was made possible through the combination of theoretical legitimacy of 'revolutionary realism' put forward by Dooyong Kim and the popular performing techniques of 'romantic realism' accumulated in the mutual interchange with Tokyo Students' Arts Troupe.

Reunified Joseon Arts Troupe was forced to dissolve in the fall of 1936 through coercive measures by the Japanese authorities. The dissolution suggests the continuation of earlier tendency of basing their plays upon the harsh criticism of the existing social system and acute awareness of social reality. Their capacity for a higher level of realistic performance had an influence through various theatrical techniques adopted by the members of the Korean Theatrical Company who returned to Korea, leaving not a little legacy in the Korean theatrical community in both spiritual and technical terms. In the meantime, individual competence trained through the performances by Joseon Arts Troupe also affected the performing activities of the Japanese New Association for Theatrical Companies, especially through Youngil Ahn. The 'Korean Thing' was glamorized into the Japanese when it was accepted by the association. Though the impact of cultural policy that was on the way to militarism cannot be thought little of, the envy on the part of Japanese theatrical world for the national spirits of Korean counterparts in Japan, which was rooted in the revolutionary traditionality, may have played a huge part.

The presence of national spirits involved in the development of Korean theatrical movement in Japan was collateral evidence that their action will for the liberalization of their country from the imperial rule was at the heart of their motivations throughout the whole period of their movement including the proletariat theatrical campaign. The point was also clearly apparent right after the Restoration of Independence of Korea, when there arose an opposition between the left wing and right wing. A great many Korean theatrical crew who had lived in Japan participated in the staging of the works written by Saryang Kim, which described the longing for independence and resistance spirits instead of simply residing in the ideological conflicts. This proves the common perception and orientation of the Korean theatricians in Japan.

This paper was intended to provide a frame for the awareness of

the Korean theatrical movement in Japan that has not been fully explored through a novel excavation of primary sources. The conclusions to be drawn from this study, hopefully, could be nourishment for ample and revitalized research on this subject. And the theatrical movement addressed in this paper would become rich source for the history of Korean modern theater.

keywords : Koreans who lived in Japan, Korean theatrical movement, stage performance, proletariat theater, realism, 3·1Theater, Joseon Arts Troupe, Tokyo Students' Arts Troupe, class consciousness, nationalistic consciousness

Student Number : 2010-30752

日本語 抄録

「在日朝鮮人演劇運動の展開過程と公演方式に対する研究」

ソウル大学校人文大学大学院
協同課程公演芸術学専攻
金 史 良

この研究は、1920年代中・後半から1930年代後半において主に日本で展開された在日朝鮮人演劇運動の実体を把握し、その歴史的位相を究明しようとするものである。彼らの演劇運動はまず初めプロレタリア文芸活動から始まり、1927年暮れ以降はその実践的なプロレタリア演劇の上演が行われた。彼らの文芸活動は、プロレタリア演劇協会で最初の試みがなされて以来、第三戦線社、カップ(KAPF)東京支部、無産者社、同志社、コップ(KOPF)朝鮮協議会へと組織が移り変わりながら、朝鮮と日本両国内での組織拡大と朝鮮人労働大衆の獲得理論が打ち出された。組織変遷に合わせて演劇団体もまた、カップ東京支部演劇部、無産者劇場、東京朝鮮語劇団、3·1劇場へと改編されていくが、これは演劇公演が彼らの活動の真っ只中に置かれていたことを示している。

彼らのプロ演劇運動は、元来帝国主義的支配に対する反抗精神が内包されたものであり、特に被植民地民が宗主国日本に住むという特殊な環境上、階級意識と民族意識双方を持ち合わした活動であった。彼らは朝鮮共産党再建運動の一翼を担い演劇公演を通じた果敢な闘争を繰り広げるが、激しい弾圧の前に党自体が壊滅してしまう。しかし彼らの持つ二つの強い意識はプロレタリア国際主義の高まりと共に、日本の左翼系演劇人たちからも関心を持たれ、日朝の組織的連帯へと繋がって行った。

日本のプロレタリア文化運動に合流した後、彼らの活動はさらに盛んになる。特に3·1劇場はコップやプロット(PROT)の支援を受けながら朝鮮語演劇を活発に行い、在日朝鮮人労働者の獲得という任務を遂行した。彼らの行動は日本プロレタリア文化活動の一部分として決して小さいものではなく、上演においては「階級的なもの」と「朝鮮的なもの」を同時に織り交ぜ形象化させたことが特徴である。

プロットの解体と共に3·1劇場が瓦解した以降は、高麗劇団、東京新演劇研究会、朝鮮芸術座、(統合)朝鮮芸術座という劇団変遷の中で、政治偏重的方向性が見直された。公演形態において一部大衆迎合的な傾向を見せながらも、朝鮮の現実をリアルに訴えかける表現技法を積み上げ、リアリズム演劇の総体的舞台が創り出され

た。この時期の彼らの舞台は日本の進取的な演劇人たちからも大きな反響を得た。これには朝鮮芸術座のリーダーであった金斗鎔の「革命的リアリズム」理論の正当性と、東京学生芸術座との交流の中で培われたロマンチックリアリズムの上演方式が効果をもたらしたといえる。

リアリズム上演の高い水準を追及した彼らの精神や技術は、朝鮮芸術座の解散後1940年代初めまで彼らの多くが朝鮮に帰国することによって、その力量が朝鮮に伝わるようになる。特に1936年から37年にかけて朝鮮演劇協会の公演を通じ、朝鮮新劇運動の方向性にも多面的な示唆を与えた。一方、同じ時期日本において個別的な活動を続けた安英一や許達らの助力により、新協劇団の公演レパートリーに朝鮮の古典である「春香伝」が加えられる等、「朝鮮ブーム」のきっかけが作られた。これには皇国臣民化を掲げた軍国主義的文化政策の影響もあったが「朝鮮的なもの」が日本の演劇界に取り入れられた根底には、反抗意識を基調とした彼らの崇高な精神に対する憧憬があったと見受けられる。

1940年以降、彼らは「国民演劇」への加担という不名誉な記録を残しながらも進歩的演劇運動の伝統を継承し、解放(1945年8月)直後の朝鮮演劇界にまで精神や技術面における様々な影響を与えた事実は、今尚再評価されなければならない。

この研究は日韓演劇交流や韓国近・現代演劇の歴史的経緯について述べる際、これまで十分に明らかにされて来なかった在日朝鮮人演劇運動に対する一つの認識の枠を提示する。公演活動に対する資料の発掘と整理及びその解釈を通じ、演劇運動に全力投身した彼らの共通的な感覚に迫りたい。

キーワード： 在日朝鮮人、演劇運動、プロレタリア演劇、公演、リアリズム、
3·1劇場、朝鮮芸術座、東京学生芸術座、階級意識、民族意識
学生番号：2010-30752