

# 극단 '조선연극협회' 연구

박영장\*

## <차례>

1. 머리말
2. 조선예술좌 '귀국파'와 연합의 창립
  - 1) '조선예술좌'의 국내 진출
  - 2) 극예술연구회 분규
  - 3) 연합의 창립
3. 연합 활동의 전개과정
  - 1) 창립공연-〈수전노〉
  - 2) 혁신총회와 재출발
  - 3) 제2회 공연-〈섬 잇는 바다 風景〉 〈騷夜〉
  - 4) 연합의 해체
4. 재동경 프롤레타리아 연극계 조선 진출 사건
5. 맺음말

## 1. 머리말

1930년대의 연극계는 크게 연구극, 흥행극, 좌익극, 학생극의 네 유형으로 분류된다. 이 가운데 극예술연구회를 중심으로 하는 연구극과 카프 유관 극단들의 프롤레타리아연극을 중심으로 한 좌익극, 그리고 각 전문학교 연극반을 중심으로 한 학생극은 모두 新劇의 범주에 넣을 수 있고, 기타 상업극단들을 통해 전개되던 흥행극은 넓은 의미의 新派劇의 범주에 해당한다.

\* 건국대 강사

그런데 이는 대체로 1930년대 전반기의 양상으로 그 후반기가 되면 동양극장의 설립으로 흥행극은 크게 발전한 반면, 카프 및 극단 신건설 해산으로 인한 좌익극의 몰락, 학생극의 부진 등 신극 분야는 커다란 퇴조를 보이는 것으로 되어 있다. 극예술연구회의 활동만이 겨우 신극운동의 명맥을 유지해 간 것으로 나타난다. 그것도 1930년대 말기(곧 극연좌 시기)로 갈수록 흥행극단과의 차별성이 약해져서 근대극운동으로서의 신극운동은 거의 자취를 감추게 된다는 것이 이 시기에 대한 기존의 연극사적 인식의 대강이다. 또한 여기에 추가되는 1930년대 후반기 연극의 양상의 하나는 각 극단 간의 배우의 이동 및 새로운 극단의 창립과 해산이 줄을 잇는, 한마디로 離合集散의 불안정기라고 하는 점이다.

본고는 1930년대 후반 연극사에 대한 새로운 평가를 염두에 두고 쓰여진 것이다. 무엇보다 각 극단의 이합집산의 ‘혼란’이야말로 연극운동의 역동적 발전 상태를 보여주는 증거가 아닌가 하는 반문 속에, 외적인 극단의 변동 속에 가리어 있는 연극적 발전상을 찾아보고자 하는 것이 본고의 목적이다. 그것은 왜 1930년대 후반에 들어와 극단의 이합집산이 일어나기 시작했는가, 그 動因은 무엇인가를 찾아보는 일에서 시작될 것이다. 그리고 그 최초의 동인을 1936년 8월 창립된 朝鮮演劇協會의 등장에서 찾고, 이를 시작으로 1930년대 말까지의 극단 변동 상황을 꼼꼼하게 추적해가는 작업을 통해 연극사적 맥락을 재구성하는 데서 그 목적은 완성될 것이다. 이러한 작업을 진행하다 보면 극예술연구회 및 동양극장의 변동과정, 중앙무대·낭만좌·아랑·인생극장·고협·협동예술좌 등 여러 극단들의 실체와 보다 생동감 있게 만나게 될 것이며, 그 최종의 귀착지로서의 현대극장(1941년 3월)까지도 만나게 될 것이다. 그리고 그 만남의 결과로서 新劇도 興行劇도 아닌 ‘中間劇’이라고 하는 또 하나의 연극적 실체를 확인하게 될 수도 있을 것이다.

그러나 이처럼 1930년대 후반의 연극계를 새로운 시각에서 검토해 보고자 하는 작업은 매우 방대한 규모의 것이어서 한 편의 논문에서 모두 실행하기는 어려울 것 같다. 이에 본고에서는 1930년대 후반 연극운동의 새로운

양상을 탐색하기 위한 첫 시도로서 그 최초의 동인으로 작용했다고 판단되는 극단 조선연극협회<sup>1)</sup>의 활동을 중심으로, 그 창립배경, 활동과정, 연극사적 의의의 순으로 고찰해 나가고자 한다.

또한 이를 통해서 극단 신건설 해산 이후 '좌익극의 몰락'이라는 상황에서의 진보적 연극의 맥락도 동시에 살펴볼 수 있게 되었다는 것도 미리 말해 둘 필요가 있겠다. 잘 알려져 있듯이 '신건설사 사건'(1934년)으로 송영, 이상춘, 나웅, 추적양, 석일량, 한효, 홍구 등이 구속되어 극단 '신건설'의 활동은 사실상 중단되었다. 더욱이 1932년 8월 『우리동무』사건으로 구속된 신고송과 『영화의 벗』 사건으로 구속된 강호, 김태진 등도 이미 수감중이었다. 결국 카프 해산 며칠 뒤인 1935년 6월 5일 신건설사 중앙위원 張鐵基 명의의 新建設社 解散届出願이 동대문서에 제출됨으로써, 프로연극은 그 활동의 막을 내리게 된다.<sup>2)</sup> 이에 지금까지의 연극사 연구에서 이 때부터 1945년 8월 조선연극건설본부가 조직되기까지 10년 여의 기간은 진보적 연극운동의 공백기로 인식되어 왔다.<sup>3)</sup> 즉 기존의 연극사적 인식에 의하면 카프 해산을 기점으로 1930년대 후반 연극계는 동양극장의 흥행극, 극예술연구회의 신극으로 이루어진 양대 산맥을 중심으로 전개되다가 1940년을 기점으로 '국민연극' 시기(민족연극의 암흑기)를 거쳐, 갑자기 해방을 맞이한 것으로 되어 있다. 그렇다면 카프 해산 이후 진보적 연극운동(곧 프롤레타리아 연극운동의 후신)이 과연 완전한 공백 상태였는가. 결론을 미리 말한다면 1930년대 후반에 있어서도 공개적인 형태의 프로연극은 퇴조하였지만, 진보적 연극의

1) 그런데 근대 연극사에서 보면 '朝鮮演劇協會'란 이름의 단체가 둘 있다. 하나는 1936년 8월 21일 창립된 극단 조선연극협회(약칭 연협)이고, 다른 하나는 1940년 12월 총독부 주도로 9개 극단을 망라하여 조직된 '國民演劇' 통제단체로서의 조선연극협회이다. 그러나 공교롭게도 동일한 명칭을 사용하게 된 것일 뿐 이 두 단체 사이에는 시기적으로나 성격상으로 아무런 관련도 없다. 여기에서 다루고자 하는 것은 바로 전자의 극단 '연협'으로, 그것이 조직된 배경과 그 활동, 그리고 연극사적 위치와 성격을 살펴보는 것이 곧 본고의 목포이다.

2) 『조선중앙일보』, 1935.6.6.

3) 다만 북한에서 발간된 한효의 『조선연극사개요』(국립출판사)에서는 「카프 해산 후의 진보적 연극」(같은 책, 332~346면)이라는 소제목 아래 조선연극협회, 낭만좌, 예우극장 등의 활동을 기록하고 있다.

맥락은 지속되었다고 할 수 있다. 그것은 극단 조선연극협회에 대한 재조명을 통해 자연스럽게 연계 되는 또 하나의 결과가 될 것이다.

## 2. 조선예술좌 '귀국좌'와 연합의 창립

극단 연합이 활동하던 1936~37년에는 동양극장을 중심으로 하는 흥행극이 전성기를 구가하고 있을 때이고, 이에 비해 신극운동은 극예술연구회(약칭 극연)를 제외하고는 이렇다할 움직임이 없던 때이다. 신극의 양대산맥으로 대립하던 프로연극의 퇴조로 생긴 공백을 극연이 홀로 명맥을 유지하고 있던 때인 것이다. 이러한 상황에서 동경에서 활동하던 한국인 연극인들이 대거 귀국을 하고, 그에 따라 신극계에 새로운 변화가 일어난다. 이 장에서는 이들 귀국 연극인들의 움직임으로부터 극단 연합의 창립 과정을 살펴보고자 한다.

### 1) '조선예술좌'의 국내 진출

일본에서는 1934년 7월 프룻트가 해체됨으로써 일체의 프로연극운동이 일거에 퇴조하게 된다. 이후 村山知義의 '신극단 대동단결'의 제창 아래 극단 '新協'이 창립되어 新築地劇團과 함께 1930년대 후반의 신극계를 주도하게 된다.<sup>4)</sup> 한편 삼일극장을 중심으로 하여 전개되던 일본에서의 한국인 연극운동도 이러한 상황 변화에 맞추어 1935년 전문극단으로서의 '조선예술좌'의 창립을 계기로 재도약을 시도하게 된다.<sup>5)</sup> 이 과정에서 동경에서 활동하던 조선예술좌 멤버의 일부가 국내의 신극운동을 목표로 하고 귀국하게 된다. 그 구체적 경로가 밝혀져 있지 않지만, 그 시기는 통합 조선예술좌의 총회가 있었던 1936년 1월 이후로 추정되며, 그 멤버는 金一影·李化三·

4) 茨木窓, 『日本新劇小史』, 未來社, 1985, 80~84면.

5) 줄고, 「일제강점기 재일본 조선인 연극운동 연구」, 『한국극예술연구』 제3집, 태동, 1993, 121~130면 참조.

吳禎民·全一劔·尹北洋·朴學·許墳 등이다. 이들의 귀국 과정은 표면적으로는 조직적 형태가 아닌 개별적 형태를 취했기 때문에 제대로 기록이 남아 있지 않고, 따라서 극단 연합의 창립을 통해 비로소 그에 관한 공식적 기록을 확인할 수 있다.

그러나 일시에 이렇게 많은 멤버들이 귀국한 것, 그것도 조선예술좌가 체제를 정비하여 새로운 활동 단계에 진입한 시점에서 그들의 귀국이 이루어졌다는 것은 조선예술좌 차원의 '조직적 결의' 혹은 '방향 선택'이 있었을 가능성을 높게 해준다.

이러한 가능성을 확인해 주는 자료가 바로 조선총독부 경무국 보안과에 발행하는 『고등의사월보』(제8호, 1940년 3월호)에 실린 '재동경 프롤레타리아연극계 조선 진출 사건'에 관한 기록이다. 이 사건에 대해서는 뒤에서 자세하게 다룰 것이지만, 우선 연합 결성에 관련된 기록을 소개함으로써, 극단 연합이 우연히 결성된 것이 아님을 살펴보기로 하자.

동경에서 일본 프롤레타리아연극동맹(약칭 프룻트)의 지도하에 프로연극에 분주하여 오던 프룻트 '삼일극장'의 후신인 '조선예술좌'의 주요 멤버 金禹鉉(金一影의 본명-인용자) 일파는 쇼와11년 1월 이후 서로 논의하여 조선에 돌아와서, 조선에서의 프로연극운동의 체계모니를 장악하기 위해, 민족개량주의적 극단인 경성 '劇研究會'에 들어가서 프락션운동으로써 동년 6월 동회를 타도하고, 발행 정지 전의 조선중앙일보와 결탁하여 프룻트계 중심인물 및 카프계(조선프롤레타리아예술동맹) 「신건설」 일파의 李相春, 秋完鎬, 姜潤熙 등을 더하여, 동년 8월 21일 경성에서 조선연극협회(약칭 연합)를 조직하고, 프로연극을 상연 연합의 확대 강화에 힘쓰고 있었음.<sup>6)</sup>

이 인용문에 의하면 이들이 극단 연합을 만들기 전에 먼저 '극연구회'에 가입하여 프락션 활동을 전개하다가 이를 타도하고 연합을 만든 것으로 되

6) 조선총독부 경무국 보안과, 「在東京プロレタリア演劇係朝鮮進出事件」, 『고등의사월보』 제 8호, 1940년 3월호, 13면.

어 있다. 그 구체적 진상은 다음 항에서 보기로 하고 접어 둔다면, 일단 이를 통해 극단 연합의 결성이 동경 조선예술좌의 '의도적 진출'에 의한 것임을 알 수 있겠다.

이러한 '의도적 진출'을 뒷받침해 주는 현상의 하나로 이 시기(1936년 1월에서 8월 사이)에 동경 극단에 대한 소개가 집중적으로 이루어지고 있다는 점도 주목을 요한다. 그 대표적인 것을 보면 다음과 같다.

김두용, 「일본 문단·극단의 동향」, 『동아일보』, 1936.2.28~3.10.

전일검, 「조선신극운동의 당면문제」, 『조선일보』, 1936.5.10~19

안영일, 「신극운동의 제경향-신험극단을 중심으로」, 『매일신보』, 1936.6.12~

7.9

이 글들은 대부분 프루트 해체 이후 일본 신극계의 현황 및 재일본 한국인 연극운동을 매우 상세하게 소개한 것들이다. 그 필자들은 모두 동경에서 활동하던 조선예술좌 소속 연극인들이다. 그 가운데 전일검의 글을 보면 먼저 당시 국내 신극계의 커다란 결함의 하나로 '무대미술의 빈곤'을 지적하고, 동경의 築地小劇場에서 활동하는 조선예술좌와 학생예술좌는 이 문제를 이미 해결한 상태에 있다는 것을 언급하면서 '재동경 조선 극단'에 대해 소개하고 있다.

이상의 三一劇場 乃至 朝鮮藝術座의 活動은 무슨 까닭인지 朝鮮內에 그리 알려지지 못하고 있다. 從來의 朝鮮內의 演劇人들은 그들에 對하여서 너무도 無關心하였다. 무엇무엇해도 高度의 水準을 가진 日本新劇을 背景으로 活動하여 온 그들은 朝鮮內의 어느 新劇 當事者들보담도 뛰어난 技術과 熱烈한 藝術的 意慾을 가지고 있다.

今後 在東京의 朝鮮演劇人들은 在留同胞의 文化的 慾求에 應한다는 從來의 基本的인 코-쓰보담 한거름 나아가서 將來 朝鮮에 나와서 이 나라의 新劇을 리드할 만한 技術을 習得하기에 注力하여야 할 것이다. 우리들의 基本的인 目標가 朝鮮民族文化 建設에 있음은 勿論이어나와, 우리들의 窮極的인 活動舞臺도 반드

시 朝鮮內라야만 할 것이다.?)

인용문에서 보면 동경에서 활동하는 한국인 연극운동의 방향이 국내지향적으로 바뀌어 가고 있으며, 그에 조선예술좌 멤버들의 귀국이 필연적 코스로 정해지고 있음을 알 수 있다. 또한 일본 劇壇에서 발전된 기술(특히 무대미술)을 습득하고 귀국한 이들 ‘귀국파’야말로 국내 신극운동의 발전에 커다란 중심 역할을 할 수 있으리라는 기대 섞인 자부심마저 내비치고 있는 것 같다.

이처럼 조선예술좌는 일본에서의 활동이 여의치 않자 활동 방향을 국내로 바꾸어 일부 멤버가 귀국을 시작하며, 이들 ‘귀국파’로 인해 국내 신극계에 새로운 변화가 일기 시작한다. 그 최초의 움직임은 이들 ‘귀국파’의 극연 가입으로 나타난다.

## 2) 극예술연구회 분류

그런데 앞의 총독부 경무국 자료에서 보듯이 조선예술좌 ‘귀국파’가 귀국 직후 처음부터 극단 연합을 조직하지 않고, 먼저 ‘경성 극연구회’에 가입하여 프락션 활동을 한 것으로 되어 있다. 여기에서는 그 구체적 진상을 파악해 보기로 하자.

그렇다면 앞의 인용문 가운데 “민족개량주의적 극단인 경성 ‘劇研究會’에 들어가서 프락션운동으로써 동년 6월 동회를 타도하고”가 의미하는 것은 무엇일까? 여기에서 말하는 ‘극연구회’란 다름 아닌 극예술연구회를 말하는 데, 그 전후 맥락은 1936년 6월에 있었던 ‘극연 분류’를 살펴 보면 의외로 간단하게 밝혀진다.

극연 분류란 극연 5주년 기념일을 앞두고 극연 내부에서 실천부와 연구부 사이의 갈등이 심화되어 마침내 실천부원 11명이 집단으로 탈퇴한 사건을

7) 전일검, 「조선신극운동의 당면문제-재동경 조선극단」, 『조선일보』, 1936.5.15.

말한다. 즉 당시 극연 실천부는 배우를 포함한 연극실천 담당자들로 이루어져 있고, 연구부는 극연의 주도권을 쥐고 있는 이론·비평가들, 속칭 ‘해의 문학과’ 지식인들로 구성되어 있었는데, 1936년 6월 29일 오전 11경 인사동 극연 사무실에서 실천부원 11명이 장문의 성명서를 발표하고 집단 탈퇴하는 사태가 발생하자, 잔류파들이 곧바로 긴급회의를 소집하여 이들 탈퇴파들을 전원 제명처분한 사건을 말한다.<sup>8)</sup>

이 때 탈퇴파가 발표한 성명서 내용과 그 명단을 보면 다음과 같다.

◇ 탈퇴 실천부원 씨명

▲孟晩植 ▲金一葉 ▲宋在魯 ▲申左峴 ▲朴商翊 ▲許 埴  
▲李相南 ▲李光來 ▲全一劔 ▲趙憲海 ▲白銀姬 ▲尹光憲

◇ 성명서

(상략)研究部の 構成 멤버는 周知하는 바와 같이 俗稱 海外文學派라고 하는 분들이요 그들의 技能은 外國劇의 翻譯 紹介 또 先進國 演劇運動의 研究와 소개 문학의 蒐輯 그리고 팜플렛 乃至 리-푸렛의 編輯이었습니다. 實踐部の 活動은 演劇實踐을 하는말하자면 다른 新劇團體의 活動의 전부를 擔當하였습니다. (중략) 그런데 現在의 研究部の 存在는 劇研의 活動에 있어서 百害無益한 桎梏이 되고 말았습니다.

(1) 研究部の 構成멤버는 모다 各其 다른 職業을 가진으므로 演劇活動을 할 時間을 全然 가지지 못하였고 심지어 이러한 活動을 意識的으로 避하고 있습니다.

(2) 그들은 『劇研』이란 組織을 자기네들의 사론(社交的)의 存在로만 알고 왔고 또 그 以上으로 알려고 하지도 않습니다.

(3) 그들의 가장 큰 자랑이요 또 唯一의 武器라고 하는 語學力에도 우리는 全然 信用할 수 없습니다. 이때까지 그네들의 손으로 된 翻譯은 極히 拙劣한 그것이었습니다.(중략)

8) 이에 관해서는 다음의 글들을 참조

전일검, 「극연조직의 검토와 신극운동의 진로」, 『조선일보』, 1936.7.7.

김인선, 「극연 분규의 報를 듣고」, 『조선중앙일보』, 1936.7.8~10.

박승국, 「극연 분열에 대하여-국외자로서의 간단한 소감」, 『비판』, 1936.9.

우리들은 참다운 劇文化建設을 目標로 獻身的으로 일하며 眞摯한 演劇人만  
으로 될 新劇團體의 組織에 全力을 다하려는 바입니다.(하락)<sup>9)</sup>

위의 탈퇴과 가운데 동경의 조선예술좌 출신 연극인으로는 전일검·허진  
등이 있고, 그 외에도 무대미술가 김일영이 극연의 공연에 무대장치가로 참  
여하고 있었는데 이 사건을 계기로 그도 물론 극연 활동을 그만두었다.<sup>10)</sup>  
이는 조선예술좌 귀국파의 일부에 지나지 않지만, 무대미술가 김일영의 비중  
을 감안하면 그들이 극연에서의 활동을 귀국 후 일차적인 활동무대로 중시  
했음을 보여주는 것이라 하겠다. 이들의 극연 활동이 앞의 경무극 자료에서  
처럼 '프랙션' 활동으로 규정할 수 있을 만큼 조직적이었는가를 확인할 길  
은 없지만, 적어도 조선예술좌 귀국파의 국내 활동을 위한 탐색 과정이었다  
고 볼 수 있을 것이다. 이들이 일차로 극연을 선택한 데에는 그만큼 극연의  
신극단체로서의 위상을 높이 평가한다는 판단이 들어 있는 것 같다. 즉 1930  
년 전반기와 달리 프로연극과 극연을 상호 대립적으로 판단하던 데에서 한  
걸음 후퇴하여 극연을 유일한 신극운동의 담당자로 인정하고 있었음을 반증  
해주는 것이다. 물론 그 배경에는 프로연극이 합법적으로는 더이상 불가능하  
다는 정세 인식이 깔려 있는 것이기도 하다.

그런데 그들의 극연활동이 아주 짧은 기간에 지나지 않은 상태에서 곧 탈  
퇴를 감행하는 데에는 극연 조직이 지니고 있는 연구극 단체로서의 한계, 즉  
전문극단으로서 발전하기 위해서는 연구부보다 실천부의 위상이 제고되어야  
하는데도 극연은 여전히 연구부의 주도하에 활동이 전개된 데에 대한 비판  
이 들어 있는 것이라 할 수 있다. 물론 이는 이들 귀국파만의 생각이라기보  
다 극연 실천부원 다수의 견해와도 일치한 것이었기에 위와 같은 분류가 가  
능했을 것이다.<sup>11)</sup> 결국 이들 탈퇴파들의 행동은 단순히 탈퇴에 그치지 않고

9) 『조선중앙일보』, 1936.6.30.

10) 구체적 명단을 알 수는 없지만, 극연이 1935년 가을부터 동경에서 돌아온 연극인들을 받  
아들여 1936년 상반기 공연 활동이 활발해진 것은 분명하다(『조선중앙일보』, 1936.6.30.).  
이 가운데 김일영의 경우처럼 회원은 아니면서도 공연(극연 제11회 공연 무대장치 담당)에  
만 참여하는 경우도 있었다.

‘진지한 연극인만으로 된 신극단체’를 만들겠다는 선언으로 연결된다. 이 새로운 신극 단체가 바로 극단 연합임은 물론이다. 즉, 조선예술좌 귀국파의 활동이 일차 극연을 통한 활동으로 시작하여, 거기에서 탈퇴한 후 독자적 극단을 만들어 나가는 과정을 거치고 있음이 확인된다. 앞의 총독부 경무국 자료에 언급된 것처럼 과연 조직적 체계를 가진 ‘프랙션’ 활동을 펼쳤는지 확인할 수는 없지만, 이 때 탈퇴한 극연 실천부원 대부분이 다시 연합에서 활동한 사실을 귀국파들의 극연 ‘프랙션 활동’의 성과라 본다면, 그 가능성은 충분히 추정해 볼 수 있을 것이다.<sup>12)</sup>

### 3) 연합의 창립

위와 같은 과정을 거쳐 결국 조선예술좌 귀국파와 극연 탈퇴파가 결합<sup>13)</sup>하여 1936년 8월 21일 서울 시내 돈의동 열빈루에서 극단 연합의 결성식을 갖는다.<sup>14)</sup> 이는 극연 분규가 있고서 두 달이 채 되지 않은 때이다.

극단 연합은 안국정 98번지에 임시 사무소를 두었는데, 이 때의 그 부서와 간부를 보면 다음과 같다.

11) 실천부 가운데서 유치진만 유일하게 이 분규에 가담하지 않는다. 그런데 아이러니컬한 것은 기존의 극연 멤버 가운데 또한 유일하게 유치진만이 탈퇴파의 연극론에 가까운 연극관을 지니고 있었다는 것이다.

12) 이 전후 과정에서 조선예술좌 귀국파 중 극연 회원으로 가입까지 한 전일검이 주도적 역할을 했던 것으로 보인다. 그러나 전일검의 연합 활동이 확인되지 않는데, 그 이유는 알 수 없다.

전일검, 「극연에 보내는 말-10회 공연비판을 중심으로」, 『조선일보』, 1936.4.22~26

전일검, 「극연조직의 검토와 신극운동의 진로」, 『조선일보』, 1936.7.7.

13) 이두현의 『한국신극사연구』(254면)에서도 “오정민, 박학, 이화삼 등 동경에서 돌아온 사람들과 극연 실천부를 탈퇴한 사람들이 모여 조선연극협회를 창립”했다고 쓰고 있다.

14) 『동아일보』, 1936.8.27.

『조선일보』, 1936.8.25.

『매일신보』, 1936.8.25.

## 部 署

- (1) 統制局 :
- (2) 企劃部 : 經理係 宣傳係
- (3) 技術部 : 演出班 演技班 美術班
- (4) 文藝部 :

## 幹 部

孟晚植 金一影 申左峴 崔榮台 吳楨民氏 等<sup>15)</sup>

이를 극연과 비교해 보면 극연의 연구부와 같은 위상의 부서가 없어지고, 대신 실천부가 기획, 기술, 문예의 삼부로 세분화되고 체계화되어 있다. 특히 기획부가 경리계와 선전계로, 기술부가 연출반 연기반 미술반으로 세분화된 데서 그들의 전문극단에 대한 강한 지향성을 엿볼 수 있다. 이는 동경의 조선예술좌의 체계와 유사하다.

또한 위의 간부 가운데 맹만식, 신좌현의 극연 탈퇴파 외에 김일영, 오정민이 결합됨으로써 조선예술좌 귀국파의 존재가 뚜렷하게 드러난다. 이들 간부 외에도 회원으로 송재로 박상의 이광래 등의 극연 탈퇴파 함께 박학 이화삼 윤복양 등의 조선예술좌 귀국파가 새롭게 참여하고 하고 있다<sup>16)</sup>. 즉 극단 연합은 앞에서 살펴본 대로 조선예술좌 귀국파가 처음에는 극연을 통해 신극운동을 전개하려다 중도에 포기하고, 이에 독자적으로 신극단을 창립하는 가운데 만들어진 것이라 할 수 있다.

그러면 그 창립의 목표는 어떠한 것이었을까. 연합 창립의 실질적 주도를 한 오정민은 연합 창립 보름쯤 뒤에 발표한 「신극운동 소론」<sup>17)</sup>에서 그 취지를 밝히고 있다. ‘연합의 창립과 그 임무’라는 부제가 붙어 있는 이 글은 일종의 연합 창립선언에 해당한다고 볼 수 있는데, 이 글에서 오정민은 먼저 극연 중심의 신극이 경제적 조건을 제2의적으로 간과한 순수주의적 관념성

15) 『조선일보』, 1936.8.25.

16) 그 명단은 『매일신보』 1936.8.25. 기사 참조.

17) 오정민, 「신극운동소론-연합의 창립과 그 임무」, 『조선일보』, 1936.9.3-5.

에 빠져 있어 관객 및 투자가들로부터 외면을 당할 뿐 아니라, 신극 당사자의 생활난 및 기술의 빈곤화에 허덕이게 되었다고 비판한 후, 연합 창립의 당위성을 다음과 같이 제시하고 있다.

今日の 新劇은 非大家的이오 非演劇的이라는 命題미테 魅力을 喪失하게 되니 一方 新劇의 當事者들은 점점 觀念에 昇華되어서 演出者는 文學的인 效果를 醸成함에 不過하였을 것이오 舞臺 經驗이 적은 朝鮮의 裝置者들은 繪畫的인 效果만은 내었슬지 몰으나 참으로 演劇的인 效果를 보히지는 못하였다.(중략)  
여기에 잇서서 今番 '朝鮮演劇協會' 誕生의 當爲性을 말하러 하는 바이니 上述한 여러 가지 難關을 能動的으로 克服함이 아니면 안되리라고 自信한다.

말하자면 在來의 新劇에 좀더 演劇的인 魅力을 갖게 할 것이며 非藝術的이라 稱하는 諸要素의 어느 程度를 大膽하게 眞摯하게 消化시키는 데에 그의 本質的인 \*\*을 發揮하게 될 것이 아닌가? 그리하여 觀客을 통한 企業과 技術者들의 生活保障을 考慮하므로써 新劇의 專門化(職業化와는 다르다)를 目標로 한 頻繁한 公演을 가져야 할 것이다. 그것은 결코 新劇의 卑俗化를 招來할 理由는 못될 것이라고 생각한다.<sup>18)</sup>

오정민이 말하는 연합 창립의 당위성은 그 핵심이 '신극의 전문화'에 있었던 것으로 이는 그대로 극연 실천부 탈퇴파들의 논리에 연결되어 있음을 알 수 있다. 이는 부서 구성에서도 쉽게 확인되는 사항이다. 관객을 우선하고 기술자들의 전업적 활동력을 중시하는 이러한 연극관으로 이들의 공연활동은 자연스럽게 대극장(당시 부민관)을 중심으로 이루어지게 된다.

결과적으로 극연에 더하여 또 하나의 신극 단체인 연합이 창립됨으로써 1930년대 후반의 신극계는 새로운 단계에 접어들게 된다. 더욱이 그 구성 멤버가 극연 실천부원과 조선예술좌 귀국파를 주축으로 하고 있다는 점에서 극연에 못지 않은 면모를 지니고 있었으며, 이로 인해 극연은 상대적으로 그 활동 역량이 크게 감축되었으며, 그러한 상태에서 연합과 상호 경쟁의 단계

18) 앞의 글, 『조선일보』, 1936.9.5.

에 들어서게 된다. 이러한 경쟁의 시작이야말로 1930년대 후반 신극운동 활성화의 직접적 계기가 작용하였다고 볼 수 있겠다.

### 3. 연합 활동의 전개과정

#### 1) 창립공연-〈수전노〉

극단 연합은 창립공연으로 10월 24일과 25일 이틀에 걸쳐 부민관에서 물리에르의 <수전노>(전5막)를 무대에 올린다.<sup>19)</sup>

다음의 공연 소식을 알리는 신문기사에서 보이듯 이 공연은 시작되기도 전부터 언론으로부터 많은 기대를 받고 있었던 듯하다.

演出은 東京 築地小劇場에서 多年間 新劇을 研究하고 도라는 吳楨民氏며 裝置는 斯界에서 일흔과 期待가 노픈 金一影氏가 마타 보기로 되었다. 그리고 衣裳은 特히 東京에서 가져다 쓰며 舞臺는 朝鮮서 첫 試驗인 立體舞臺를 使用하고 京城高等音樂學校의 音樂 贊助出演을 바더서 音樂的 效果를 도우기로 되었다는데 同會의 멤버-가 모다 東京서 新劇運動에 몸을 던지고 있는 사람과 京城서도 劇研 其他의 某體에서 實踐技術을 研究하는 사람들이 모힌 만큼 그들의 첫 공연은 가을 劇界의 커다란 注目거리로 되어 있다.<sup>20)</sup>

그러한 기대는 최초의 입체무대의 사용이나 경성고등음악학원의 음악 찬조라는 외적인 요인도 있겠지만, 특히 요체는 이 공연이 일본 신극의 메카인 축지소극장에서 오랫동안 경력을 쌓은 바 있는 조선예술좌 출신들을 주축으

19) 이 공연의 배역과 스태프는 다음과 같다.(『조선일보』, 1936.10.24.)

알파곤(李化三) 클레안트(尹北洋) 파렐(朴學) 엘리-스(李白姬) 마리안누(韓順子) 푸로디노(姜貞愛) 안세름(柳邦) 작크(姜洋洋) 라·푸레슈(朴東和) 푸란다보안누(趙紅波) 警官(金一松) 書記(金逸)

演出(吳楨民) 助手(許一) 舞臺監督(白友三) 裝置(金一影) 照明(吳英) 音樂(朴永根)

20) 『조선일보』, 1936.10.8.

로 하고 있다는 점에 있었던 것으로 보인다.

연협 창립공연의 레퍼토리인 모리에르의 <수전노>는 너무나 잘 알려져 있는 프랑스 고전희극의 대표적 작품이므로 그 내용에 대해서는 따로 논할 필요가 없을 것이다. 문제는 이들이 창립공연에서 왜 번역극을 택했느냐 하는 것, 또 근대극이 아닌 고전극을 택했느냐 하는 데 있다. 사실 당시까지 유일한 신극 단체인 극연의 경우를 보면 초창기에는 번역극 위주의 공연을 하다가, 이 시기에 오면 오히려 창작극 중심으로 그 레퍼토리의 변모를 보이고 있었다. 그런데 굳이 연협의 창립공연에서 번역극이 선택된 것일까?

이 공연의 연출을 맡은 오정민은 창립공연 준비과정에서 회원간에 창작극을 하자라는 의견이 강경하게 제기된 데 대해, “첫째 翻譯劇보다 創作劇에 對한 大衆의 欲求가 크다. 둘째 演協의 創立公演인 만큼 費用이 적게 들고 動員成績도 조호할 것임으로 危險性이 없다”<sup>21)</sup>는 회원들의 견해는 우선 ‘안전’하게 공연을 치르고 보자는 안일한 상황 판단이 들어있다고 보았다. 즉 회원들의 견해에 따르면 대중이 번역극보다는 창작극을 좋아하며, 또 번역극을 하자면 의상이나 무대장치 등에서 창작극보다 더 많은 경비를 요하므로, 안전성을 위해 창작극을 선택한다는 것이다. 그러나 오정민은 관객들이 창작극을 선호하게 된 것은 신극 초창기 이래 기계적으로 이식된 번역극의 결함에서 오는 역현상이며, 또한 그러한 수준의 번역극의 영향 아래 형성·발전한 창작극의 수준도 낮을 수밖에 없는 상황에서는 창작극보다는 제대로 된 번역극을 보여주는 것이 급선무임을 주장하고 있다. 이러한 인식 하에 힘든 작업임을 각오하고 몰리에르의 장막 <수전노>를 선택하게 되었다는 것이다.<sup>22)</sup>

이러한 오정민의 번역극 선호론 속에는 정통 신극무대를 보여주겠다는 자부심을 넘어 당시 조선 신극계 및 창작희극의 수준을 지나치게 폄하하는 편견이 들어 있다는 점을 무시할 수 없을 것이다.<sup>23)</sup>

21) 吳楨民, 「翻譯劇과 創作劇-演協의 公演을 압두고」, 『조선일보』, 1936.10.22.

22) 앞의 글, 『조선일보』, 1936.10.22~23.

23) 金宇鍾, 「朝鮮 新劇運動의 動向」, 『동아일보』, 1937.11.11.

在來로 新聞 雜誌에 發表된 戲曲의 潮流를 보면 꼬르키- 作 <롬펜窟> 影響을 바든 <堤防을 넘은 곳> <狂風> <토성낭> 其他의 廢頹傾向의 作品이 大部分을 차지하고 있고 남어지는 채흡의 리리시즘 傾向의 것과 坂中正夫作 <馬>가 가진 '파르스'(笑劇) 形式의 것이라고 하겠다. 이들을 總算하여 數十篇 되는 戲曲中에서 上演의 可能性을 띤 것은 참으로 稀少하다. (중략)

다음으로 筆者가 切實히 窺긴 바는 이러한 創作劇 偏重의 弊가 演技者들에게 致命的인 打擊을 주는 것이다. 그의 責任이 演出者 裝置者에게도 있지만 作品에 根因됨이 크다. 이것은 戲曲作家 自身들도 留意하며 苦心하는 바이겟스나 風景이 아닌 人間生活의 內部를 좀더 기피 描寫하려면 屋內 室內를 舞臺에 올려 노케 된다. 그럴 때마다 狹雜한 非美學的이고 非力學的인 舞臺設計에 恒常, 演技, 動作은 反復되고 抹殺되어 버린다. 따라서 演技 自體는 固定化한 偏狹한 魅力이 엮는 것이 되고 만다.<sup>24)</sup>

다음으로 번역극 가운데서도 근대극이 아닌 고전극을 선택한 데는 어떤 이유가 있었던 것일까? 거기에는 작품의 내용보다는 장막의 정통 고전극을 기존의 신극에서 보지 못한 참신한 수법을 동원하여 보여주겠다는 공연 형식에 대한 자부심 섞인 관심이 크게 작용한 것으로 보인다. 물론 이러한 자부심은 연출자 오정민 개인의 것이라기보다는 신극운동의 새로운 기수를 차지하고 나선 연합의 성대한 출발을 내외에 과시하기 위한 계산도 들어 있다고 할 것이다.

그러나 單只 한가지의 自信이 잇섯다면 그것은 在來의 朝鮮新劇水準보다 조금이라도 노푼, 조금이라도 斬新한 手法을 보히겠다는 것이었다. 多幸히 金一影, 李化三 兩君과 그 他 數人의 助力을 어더 豫期의 成果를 이루지는 못하였으나 今番의 意義있는 體驗을 土臺로 한層더 健實하게, 보담더 藝術的인 劇의 創造를 爲하여 努力하겠음을 讀者의 아페 約束한다. (중략) 最近 朝鮮演劇界을 보면 벌써 다음 段階에 處할 어떠한 準備期에 들어섰다고 할 수 있다. 그의 萌芽로서 古典藝術의 再吟味니, 創作方法의 再檢討, 朝鮮演劇 發展을 爲한 여러

24) 吳楨民, 앞의 글.

가지 努力 等を 大別하여 例學할 수 있다. 따라서 筆者는 이러한 情勢의 過渡의 形態를 念頭에 녀코 演出에 着手했든 것이다.<sup>25)</sup>

그러면 과연 이들의 첫 공연이 오정민이 얘기한 바 소기의 성과를 거두었을까? 극단 신건설의 연출가로 활동한 바 있던 나옹의 공연평을 통해 이를 확인해보기로 하자.

나옹은 이 공연이 “아지못할 感激와 衝動에 사로잡히게 하였고 따라서 眞摯하고 良心의이면서도 演劇에 잇서 가장 根本的인 劇的 統一을 차즈라는 態度가 나의 興味の 焦點이 되는 同時에 將來를 期待케 하는 要因이 된다”<sup>26)</sup>며 공연평의 핵심적 기준으로 ‘극적 통일’을 내세운다. 여기에서 나옹이 사용하고 있는 ‘극적 통일’이란 용어는 “演劇의 根本的인 統一을 말하는데 原始人類의 不安을 克服하라는 魔術的 演劇에서 誘發하는 恍惚境의 沒入狀態를 드러 아직도 俳優, 劇作家, 觀衆이 分離되지 안헛든 全體的 統一的 現象인 엑스타시에서 차즈라 하였다”<sup>27)</sup>는 유리스 파프의 엑스타시 이론을 그대로 수용한 것이다. 그는 몰리에르의 <수전노>가 지닌 극적 통일의 효과가 연협이 <수전노> 공연에서 어느 정도까지 현대화되어 새롭게 확장되었는가에 평가의 초점을 맞추고 있다.

演協이 처음 公演이라는 것과 對外, 對內的으로 여러 가지 難關이 잇섰다는 핸디캡이 잇섯슴에도 不拘하고 우리의 期待에 버리지 안케 無難히 마쳤슴을 기피 感謝한다. 無難이란 演協 自體에 對해서이고 朝鮮의 全般的 演劇의 水準에서 보면 成功을 거두었다고 할 수 있다. 이 <守錢奴>의 內包된 豊富하고 巧妙한 劇的 씨투에이션의 表現은 朝鮮의 다른 新劇 또는 既成劇團에서는 到底히 차줄 수 업슬 것이다. (중략) <守錢奴>에서 特記할 것은 高利貸金業者 알과곤 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 斬新하고 立體的인 舞臺裝置다. 좀 仔細히 드러가 보자. 이들의 演技와 裝置는 朝鮮

25) 앞의 글, 『조선일보』, 1936.10.23.

26) 羅雄, 「演劇協會 創立公演 <守錢奴>를 보고」(1), 『조선일보』, 1936.10.28.

27) 앞의 글.

劇界에 最高水準에 올려놓 수 있다.<sup>28)</sup>

전체적으로 무난하다는 평을 내린 나용은 고전극 <수전노>의 현대화에는 뚜렷한 성과를 보이지 못했으며, 무대장치와 알파곤의 연기만 양식화되어 있어 다른 인물들과 통일성이 없다든지 주요인물의 성격이 분명치 않다든지, 연기자들의 대사에서 억양이 제대로 표현되지 못했는지 하는 등등의 한계를 보였다고 지적하였다.

## 2) 혁신총회와 재출발

창립 공연을 성공적으로 마친 연합은 1936년 11월 18일 와룡정 회관에서 임시총회를 열고 진용을 강화하기 위해 부서를 변경하였는데, 이 때 결정된 부서는 다음과 같다.

文藝部 李光來 朴鄉民 姜文弼 李丙爽 朴東和  
 演出部 吳楨民 朴春明 許 填 白友三  
 演技部 朴化三 朴 學 尹北洋 李白姬 韓順子 朴東和 李海聲 柳 邦  
           金一松 李清玄 趙越春 宋英愛 姜貞愛 趙履衍  
 美術部 金一影 許 填 趙履衍  
 企劃部 崔榮台<sup>29)</sup>

그러나 제2회 공연을 준비하던 연합은 재정 및 기타 문제로 인해 수개월의 침체에 빠져 있다가, 1937년 5월 4일 수은정 열빈루에서 20여 명의 회원이 모여 혁신총회를 가졌다. 이 총회에서 연합은 “美國·日本 東京에서 돌아온 연극인과 연극을 연구하기 위해 靑春座를 탈퇴한 金素英과 劇研에서 中等으로 있던 姜貞愛”<sup>30)</sup> 등을 맞이하여 진용을 개편하는 한편, 사무실을

28) 같은 글(3), 『조선일보』, 1936.10.30.

29) 『조선일보』, 1936.11.20.

청진동 88번지로 옮기고, 종로1정목 금구예식부 2층을 연습장소로 정하여 새출발을 했다.

이 때 새로 편성된 극단 체제는 다음과 같다.

企劃部 崔榮台 金一松 金一影 尹北洋  
 文藝部 李光來 朴鄉民 姜文弼  
 美術部 金一影 許一 趙準  
 演出部 吳정민 朴春明 白友三 姜洋洋  
 煙氣部 尹北洋 姜雲汀 柳邦 姜洋洋 金一松 崔狂波 金逸 柳大善  
 姜貞愛 李白姬 韓順子 李純姬 李海聲<sup>31)</sup>

이 혁신총회 직후인 5월 하순 청진동 88번지의 사무실을 사무실 겸 연습실의 용도를 가진 종로2정목 15번지 성립사진관 3층으로 옮기면서 제2회 공연 준비에 들어감으로써 오랜 침체를 딛고 재기에 나서게 된다.<sup>32)</sup>

### 3) 제2회 공연-〈섬 잇는 바다 風景〉 〈騷夜〉

제2회 공연은 1937년 6월 8일과 9일 양일간 역시 부민관에서 있었다. 창립 공연과 마찬가지로 이 공연도 언론의 많은 관심<sup>33)</sup> 속에서 준비되었는데, 그러한 관심은 이 공연이 연합의 재기를 보여준다는 점 외에도, 청춘좌 탈퇴 파를 중심으로 새로 조직된 극단 中央舞臺의 창립공연<sup>34)</sup>과 더불어 극계 전반의 새로운 활기를 불어넣어줄 것이라는 기대에서 오는 것이기도 하다.

이 공연에서는 신진 극작가 박향민이 일본 小山祐士의 〈瀬戸内海の子供

30) 朴魯春, 「韓國 新演劇 50年史」, 『자유문학』, 1961.1, 146면.

31) 『조선일보』 1937.5.9.

32) 『조선일보』, 1937.5.21.

33) 「多事多彩가 豫想되는 朝鮮劇界의 現狀」(『동아일보』, 1937.6.3.)이 그 대표적 예다.

34) 극단 중앙무대는 1937년 6월 하순에 창립공연을 했다. 이 극단의 창립에 대해서는 『조선일보』 1937년 6월 6일자 기사 참조.

ら>를 번안한 <섬 있는 바다 風景>(전3막)과 강문필의 창작극 <騷夜>(전1막2장)의 두 작품을 상연하였다.<sup>35)</sup> 공연 순서는 먼저 단막극인 <소야>를 상연하고, 이어서 <섬 있는 바다 풍경>이 상연되었는데, 그것은 비중 있는 작품을 나중에 배치하는 관행에 따른 것이다. 창립공연에 이어 무대장치는 김일영이 맡고 있는데, 두 작품 모두 동해안의 어촌을 무대로 진행되기 때문에 하나의 무대장치로 두 작품에서 공용으로 사용하였을 것으로 추정된다. 연출은 창립공연에 이어 오정민이 <섬 있는 바다 풍경>을 맡았고<sup>36)</sup>, <소야>는 역시 동경에서 활동하다 귀국한 박춘명이 맡았다.

강문필의 <소야>는 폭풍이 몰아치는 어느날 밤 동해안의 어느 어촌에서 일어난 자연과 인간의 갈등을 다루고 있는 단막 비극이다. 박서방은 큰아들 길룡이를 바다에 보내놓고 몹시 초조한 속에서 그를 기다리고 있다. 그 박서방도 동해안의 일등어부였으나 7년전 폭풍이 불던 날 밤 한쪽 다리를 잃고 겨우 목숨만 건져온 사람이다. 오랜 병으로 신음하던 길룡모는 아들의 생명을 걱정하여 성주님 앞에 정한수를 떠노코 정성껏 빌고 있다. 밤새 불길한 예감 때문에 불안과 공포에 싸여 있는 이 집에 다음날 날이 밝자 바다는 간밤의 일을 잊어버린 듯 고요해진 가운데 길룡의 사망 소식이 전해진다. 이 하룻밤 사이에 어민의 생활과 긍지와 신앙 등 가지가지를 점철해 보이면서 불안과 공포의 긴장 속에서 극이 진행된다. 작자는 또 이 자연의 위협에 전전긍긍하는 어민들에게 누대째 골레와 같이 씩씩져 있는 債主의 억센 속박

35) 두 작품의 스탭과 배역은 다음과 같다. (『동아일보』, 『매일신보』, 1937.6.8.)

朴郷民案 <섬 있는 바다 風景>(전3막)

演出(吳楨民) 裝置(金一影) 舞臺監督(白友三, 姜文弼) 宋氏(李純姬) 亮洙(姜命洙) 振洙(尹北洋) 朴正植(孟晚植) 李元姬(金素英) 아라모드마담(姜貞愛) 尹惠淑(李白姬) 吳永哲(宋在魯) 鄭先達(趙履衍) 蔡書房(崔鎔錫) 寫眞師(梁淑奎) 下女(李惠恩) 姜文弼作 <騷夜>(전1막)

演出(朴春明) 裝置(金一影) 舞臺監督(姜文弼 李清雲) 朴書房(孟晚植) 그의 妻(姜貞愛) 長福(柳大善) 그의 母(李白姬) 將丕(姜命洙) 徐俊九(崔鎔錫) 吉孫(尹北洋) 넛재(金最均) 崔書房(宋在魯) 其他 村南 村女 多數.

36) 이 작품은 1935년 4월 일본 築地小劇場에서 岸田國土의 演出로 築地座 제28회 공연으로 상연된 바 있다. 오정민은 이 때 일본에서 활동중이었므로 이 공연을 관람했을 가능성이 높다.

과 이에 대한 젊은 어민의 반항을 결합하여 보여주고 있다. 즉 자연(바다)과 인간의 갈등에 가난한 어민과 채주 사이의 사회적 갈등을 결합시켜 현실성을 획득하고 있는 작품이라 하겠다.<sup>37)</sup> 서항석은 이 공연에 대한 짧은 관람기<sup>38)</sup>에서 뒤의 <섬 잇는 바다 풍경>에 대한 혹평과는 대조적으로 극찬을 아끼지 않았다.

다음으로 박향민의 <섬 잇는 바다 풍경>은 앞서 언급한 대로 일본 작품의 번안극이다. 그 대략의 줄거리는 다음과 같다.

동해안의 어느 항구도시의 시민들은 가난 때문에 불안과 우울의 나날을 보내고 있다. 양수네도 예외는 아니었다. 그의 집은 항구에서 잡화점을 경영하고 있으나 무적의 힘으로 진출하는 백화점 때문에 큰 타격을 받아 하루하루 기울어져 간다. 그는 공여지책으로 부친의 땅을 매각하려 한다. 그래서 그 땅을 파는 것을 애석해하는 부친과 충돌이 그치지 않아 가정불화가 생긴다. 이럴 즈음 서울의 건축회사에 다니는 양수의 아우 진수가 현장출장을 고향의 항구로 오게 되어 암담했던 가정에 한 줄기 명랑한 빛이 떠돌게 된다. 한편 진수는 고보시절의 연인인 윤혜숙과 첫사랑의 옛꿈을 더듬으며 다시 사랑의 푸른 향기에 취한다. 그러나 여기에 오영철(진수의 친구)이란 예술가를 싸고도는 삼각관계의 갈등이 생긴다. 윤혜숙은 진수가 서울 가서 공부하는 동안에 대학문과 출신이오 화가인 오영철과 정을 통하고 있었는데, 이를 알게 된 진수가 윤혜숙을 포기한다. 양수도 한동안 윤선생에게 연심을 갖고

37) 흥미롭게도 이 작품은 함세덕의 <산허구리>와 매우 유사한 내용을 지니고 있다. 공간배경이 서해안이 아닌 동해안으로 되어 있다든지, 시간 배경이 새벽부터 오후까지가 아닌 밤부터 아침까지로 되어 있다든지 하는 외적 차이에도 불구하고 바다와 인간의 대결이라는 중심플롯에 가난한 어민의 삶의 문제를 다룬 부차적 플롯이 결합되어 있다는 점, 아버지가 바다에서 상처를 입고 노동력을 잃었다는 점 등 많은 공통점을 보여준다. 그런데 함세덕의 <산허구리>의 지면 발표 시기가 1936년 9월이므로 이 작품보다 오히려 약간 뒷시기에 해당한다. 그렇다면, <산허구리>의 실제 창작 시기를 알 수 없으므로 단정짓기는 어렵지만, 일단 표면에 드러난 사실만 본다면 <산허구리>가 <소야>를 모방했다는 혐의를 받을 수도 있지 않을까 한다. 차후의 연구를 요하는 문제라 하겠다.

<산허구리>의 플롯구조에 대해서는 줄고 「유치진의 <토막>과 함세덕의 <산허구리> 비교 연구」(건국대 『대학원학술논문집』 제40집, 1995)를 참조.

38) 徐恒錫, 「演協 公演을 보고」, 『동아일보』 1937.6.10.

있었으나 아우와 다정한 사이임을 알고 사랑하는 동생의 행복을 위하여 윤 선생을 단념한다. 그리고 진수와 윤혜숙의 앞날의 생활을 돕기 위해 가족 물레 땅을 팔아버렸다. 그러나 그 때는 이미 진수도 윤선생을 단념한 뒤라서 기뻐하지 않는다. 그러나 윤혜숙과 진수의 관계를 의심한 오영철이 윤혜숙에게 학대를 하자 윤혜숙이 결국 진수에게 돌아오게 된다. 형 양수는 두 사람의 행복을 축원하며 만주로 떠난다.

이상의 줄거리에서 보이듯 이 작품은 매우 산만한 내용을 지니고 있고, 그 주제도 어느 항구도시를 배경으로 현대생활의 단면을 보여주고자 하는 의도가 없는 것은 아니지만, 한 여자를 놓고 형제와 친구 사이의 갈등을 중심 사건으로 전개되는 멜로드라마로 흘러버린 감이 있다.

그런데 연협이 창립공연이 서양 고전극의 번역극이었던 비해 제2회 공연에서 창작극과 번안극을 상연한 데는, 연협 출방 당시 오정민에 의해서 주창되었던 '번역극 우선론'의 호기가 현실논리에 한풀 꺾인 상태임을 보여주는 것이라 볼 수 있다. 왜 번역극이 아닌 번안극을 상연했는가 하는 문제는 이 작품의 번안자 박향민이 공연을 앞두고 『매일신보』에 발표한 「翻譯者로서의感想」<sup>39)</sup>에 잘 드러나 있다. 그는 먼저 창작극만을 고집하는 것은 소아병적 치기이며, 따라서 번역극 수입을 통해 ①무대기교를 충분히 구사하는 법을 배우고, ②대사적 언어를 정리하며, ③사상적 영양을 섭취해야 한다는 것을 전제하면서도, 역사와 현실이 다른 번역극이 국내 관객들의 호응을 얻지 못한다는 한계를 인정함으로써 번역극과 창작극의 절충형태로서의 번안극의 중요성을 제기한다.

그리하여 翻譯劇의 苦衷은 翻譯劇의 새 樣式을 發見케 되었스니 翻譯劇의 出現은 外國劇 輸入의 進歩的 傾向으로 解釋할 수 있다. 翻譯劇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 條件을 土臺로 하는 生活的 現實과 歷史와 風俗과 感情等 原作에 傷치 않는 改

39) 朴鄉民, 「翻譯者로서의 感想-〈섬 잇는 바다 風景〉의 公演을 앞두고」, 『매일신보』 1937. 6.5~6.

조가 잇서야 하는 것이다. 그럼으로 翻譯은 外國的(原作)의 朝鮮化니만치 벌서 그것은 創作劇과 性質의 類似點이 잇는 것이다.(중략) 그리하여 演協은 翻譯劇의 嚆矢的 着手로 二回 公演은 이 譯과 그 모든 生活霧圍氣와 生活感情이 近似한 內地의 劇本을 選擇키로 하였다.<sup>40)</sup>

즉, 번역을 잘 하지 못해 하는 번안이 아니라, 원작의 재구성을 통해 새로운 연극적 창조를 이룬다는 의미에서 번안극은 번역극보다 '진보한' 연극 양식이 된다는 것이다. 이러한 관점에 섰을 때 번안극이란, 원작은 외국에서 수입한 것이되, 관객에게 있어서는 거의 창작극에 방불한 수용 효과를 가져올 수 있다는 것이다. 따라서 번안자의 작업도 거의 창작극에 방불하는 노력과 역량을 필요로 할 것이다. 또한 일반 관객에게는 번역극보다 번안극이 훨씬 이해하기 편하고 공감하기도 쉬울 것이다. 또 번안극은 번역극보다 원작의 의도한 바를 한층 명료하게 전달할 수도 있을 것이다.

그러나 번안극은 자칫하면 원작의 통일성이 흐트러져서 결과적으로 관객들에게는 가장 난해한 작품이 되어 버릴 가능성도 적지않다. 이 <섬 잇는 바다 풍경>의 경우도 그 의도와는 달리 번안 자체는 실패한 것으로 평가된다.

翻譯者는 小山祐士 原作 <瀬戸内海の子供ら>를 朝鮮化시킴에 잇어서 原作의 內容이 朝鮮의 現實과 歷史와 風俗과 感情에 얼마나 合致되는가에 對한 考慮를 充分히 하지 안흔 듯한 感이 잇다. 瀬戸内海海岸에 사는 사람과 朝鮮의 어느 海岸에 사는 사람은 그 親戚關係와 家族 相互間의 感情에 잇어서 크게 다른 點이 잇는 것이다. <섬 잇는 바다 風景>의 人物들은 朝鮮에서 잇는 衣服을 입고 朝鮮말을 하기는 하지만은 너무도 우리에게 疎遠한 生活과 感情 속에 살고 잇으므로 觀客이 보아서 『무엇이 무언지를 모르겠다』하는 것인가 한다. 翻譯者는 이 劇을 料理함에 잇어서 朝鮮사람의 口味를 어느 程度까지나마도 마치지를 못하였으니 이러한 바에는 차라리 原作 그대로의 翻譯劇으로 하는 것이 더

40) 앞의 글, 『조선일보』, 1937.6.5.

效果의이엇지나 안헛을까.41)

이러한 평가는 외국극 수입에서 번안극이 지나는 적극적 효과를 고려한다 해도 거기에는 빠지기 쉬운 함정이 도사리고 있다는 것을 말해준다. 결국 <섬 잇는 바다 風景>은 실패에 그쳤지만 이를 계기로 번안극의 문제가 적극적으로 제기되었다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있겠다.42)

이렇듯 <소야>와 <섬 잇는 바다 풍경>으로 제2회 공연을 마친 연합은 기대에 못미치는 결과에 그쳤지만 그 가능성만큼은 여전히 지니고 있었다고 할 수 있다. 다만 제2회 공연이 남긴 성과라면 작품 내적인 것이라기보다 첫째, 번안극의 중요성이 적극적으로 제기되는 계기가 되었다는 점, 둘째, 이 공연 직전에 창립된 중앙무대의 출현에 커다란 용기를 불어넣어 준 점43) 등을 들 수 있겠다.

41) 서항석, 앞의 글.

42) 「醜案劇의 將來, <섬 잇는 바다 風景>의 示唆」, 『매일신보』, 1937.6.13.

“이러케 볼 때에 <섬 잇는 바다 風景>은 原作이 원악 朝鮮觀衆이 理解하기 힘드는 靜的인 演劇이라는 點도 잊지마는—그러키 때문에 醜案이 至難하였고 努力한 만큼의 成果를 얻지 못하였을 것이나 醜案者의 手腕과 努力이 未洽하였다는 것을 指摘하지 않을 수 없다. 그러타고 醜案者의 意圖한 바가 全的으로 失敗한 것은 決코 아니오 첫번 實驗에서의 成功은 挫折했을망정 醜案劇의 將來를 示唆하여 준 그것만 하여도 意義가 크다고 할 것이다. 레퍼토리 難으로 苦窮을 받고 잇는 朝鮮演劇界가 當分間 依支해야만 할 곳은 醜案劇이 아닐가? 要컨대 어떤 意味로 보든지 醜案劇의 將來는 實로 洋洋한 바 있다고 볼 것이다.”

43) 沈影, 「演協公演觀劇感—興行劇과 新劇의 限界—」, 『조선일보』, 1937.6.11~12.

“또 한편으로는 過去의 演技行爲中에서 犯한 誤謬도 清算하고 恒常 새로운 氣分과 再出發의 意氣로 앞만 바라보고 나가는 者다. 이런데 이번 演協 公演은 再出發하려는 나의 意氣를 더—한층 북돋아 주었다. 그것은 그들의 演技가 秀逸하다는 點도 아니고 레퍼토리가 名作이었다는 點도 아니다. 도리어 그 點에서는 고개가 숙여지는 이보다 再思할 餘地를 갖게 하였다. 그러나 오직 내가 이번 公演에 고개가 숙여지는 것은 그들의 純直한 熱情 때문이다. (중략) 興行劇은 大衆의 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 흔들 墮落된 演技로써 當時當時의 팬의 눈을 眩惶하게 하는 低劣한 商業的(興行的) 路線에 머무러 잇고 그 反對로 新劇은 한 個 正當한 思想의 統率 아래에서 卽 藝術的 良心의 傘下에서 一致 團結하여 情과 熱과 力을 集中시켜서 行進한다. 그래서 前者가 大衆의 俗趣에 迎合하는 데 反해서 도리어 大衆에게 새로운 感銘과 노쁜 趣味를 가지게 한다. 이것이 내가 겨우 생각해낸 解答이다. 그리고 이번 演協公演에서 여든 敎訓이다.”

## 4) 연합의 해체

그러나 연합은 제2회 공연이 끝난 직후 관할서의 해산명령으로 해산하지 않을 수 없게 된다.<sup>44)</sup> 그런데 연합의 해산과정은 뚜렷한 절차를 거치지 않고 제2회 공연이 끝난 직후 각 회원들이 개별적으로 흩어져 연합 자체의 활동이 유야무야되는 방식으로 나타난다. 그래서 당시 극계에서는 연합 해산을 둘러싸고 온갖 풍문이 떠돌았던 것 같다. 그 풍문의 일단을 들어보면 다음과 같다.

朝鮮演劇協會는 第一回 公演을 한 後 近一年이나 되고야 第二回 公演이 있었고 또 第二回 公演이 끝난 後 第三回 公演의 豫告가 나기 前에 外部에서는 그 存廢問題를 云謂하고 있다.

風聞이란 것은 이러다. 演協은 第二回 公演으로 보드래도 演協의 會員으로만 가지고 不足하여 劇院에서 贊助하는 分을 請하여 가고 또 今番에 金一英氏가 中央舞臺에 裝置를 맡아보는 것으로 보아 演協은 事實上 動搖되어 있다는 것이다.

또 한 가지 말은 그와 같이 動搖되는 것은 아니오 平壤에서 李化三氏가 平壤 藝術座를 組織하였든 것으로 보든지 朴春明氏가 東京으로 간 것으로 보면 確實히 分散의으로 各地에서 劇運動을 하는 것이다. 그러므로 京城에서는 公演이 그렇게 찾아지지 못하지만은 그 全體로 본다면 큰 힘을 가지고 있다고 볼 수 있다는 것이다.

또 한 가지 말은 물론 熟練된 俳優도 있으나 大體로 본다면 鍛鍊이 不足하여 現在 會員으로는 한 劇團으로서 存在할 수가 없으므로 內容을 더 充實히 하여야 할 것인데 도리혀 分散만 되고 內部를 擴張할 수는 없다는 것이다. 따라서 다른 劇團과 競爭하여 存續할 수가 없으므로 解散하게 되리라는 것이다.<sup>45)</sup>

44) 앞의 경무국 자료, 14면.

45) 「겨우 第二回 公演 마춘 演劇協會의 解散說—或은 分散의으로 活動하려 함인가」, 『동아일보』, 1937.6.22.

제2회 공연이 끝난 지 10일쯤 뒤에 벌써 이러한 풍문이 떠도는 데는 연합에 대한 극계 및 언론의 관심을 반증해 주는 것이긴 하지만, 결과적으로 연합 활동이 사실상 중단되었음을 말해 주는 것임에 틀림없다.

그런데 그 원인이 무엇인가는 명확히 밝혀져 있지 않다. 이 사정에 대해서는 제2회 공연 직후 연합에서 극단 중앙무대로 옮겨서 활동중이던 김일영의 인터뷰에서 어느 정도 짐작해 볼 수 있을 뿐이다. 즉, “事實은 當局에서 말도 있고 하여 不遠間 解散이 될지도 알 수 없습니다. (중략) 大概是 解散하게 될 것입니다. 아즉 演協 全部會員을 피여노코 말한 일은 없지만은 몇 사람 사이에는 말이 잇었습니다. (중략) 今月 二十五日頃에는 할 것이요. 그 때는 解散宣言을 發表할 것입니다.”<sup>46)</sup>는 김일영의 말에서처럼 당국의 압력에 의해 연합 내부적으로 이미 해산을 준비하고 있었다는 사실을 확인할 수 있다. 그렇지만 무슨 이유로 당국에서 연합에 해산 압력을 가했는지는 역시 확인할 수가 없다. 실제의 연합의 활동이 두 번의 공연, 그것도 그 레퍼토리에 정치적 성격이 거의 없는 작품들의 상연에 그치고 있다는 점을 감안하면 더욱 의문이 아닐 수 없다. 이러한 의문은 다음 장에서 살펴볼 ‘재동경 프롤레타리아 연극계 조선 진출 사건’에서 비로소 풀리게 된다.

#### 4. 재동경 프롤레타리아 연극계 조선 진출 사건

이제까지 극단 연합이 동경의 조선예술좌에서 시작되어 극연을 거쳐 창립 되어 활동을 하다가 해산하기까지의 과정을 살펴보았다. 그런데 연합이 해산되고 나서 6개월이 지난 1938년 2월 19일 그 주도 멤버이던 오정민, 김일영 등이 과거 신건설 멤버이던 강호(본명 강윤희), 추적양(본명 추완호) 등과 함께 경북 왜관서에 의해 구속되는 사건이 발생한다. 그 내용은 코민테른과 견원 朴昌淳의 지도하에 통일전선전술을 수용, 반전투쟁을 전개했다는 것이었다.<sup>47)</sup> 이들은 구속된 지 2년 가까이 지난 1939년 12월에야 송국되는데 이

46) 『동아일보』, 1937.6.22.

기간 동안 수감생활을 했던 것이다.<sup>48)</sup> 바로 이 사건으로 극단 연합의 활동은 그 종지부를 찍게 되었다고 할 수 있다.

이 사건의 공식 명칭은 ‘재동경 프롤레타리아 연극계 조선 진출 사건’인데, 이하에서는 당시 총독부 경무국 보안과에서 발행하던 『고등외사월보』 제 8호(1940년 3월호)에 실린 사건 관련 자료에 의거하여 이 사건의 개요를 살펴보기로 하자.

이 자료에 의하면 ‘왜관지방 비밀결사 사건’, ‘재동경 조선인 유학생 연합회 사건’과 함께 경북 왜관서에 의해서 수사가 진행되었는데, 이들의 주요 ‘범죄’ 내용은 ①조선연극협회의 조직, ②공산주의자협의회 조직, ③코민테른 직계 극단 건설 공작의 세 가지로 요약된다.

첫째, 이들은 조선연극협회를 조직하여 프로연극운동의 재흥을 시도하였다 한다. 그 구체적 경과는 앞 장들에서 살펴본 바와 같다. 즉, “프루트 삼일극장의 후신 재동경 조선예술좌는 鮮內運動의 헤게모니를 장악하기 위해, 대거 入鮮하여, 예술을 무기로 하여 대중의 감정에 미치고, 계급의식을 격발 시킴으로써 공산주의운동의 대중화를 꾀하고, 그들 독특한 전술을 조선예술계에 투입하여, 착착 운동의 진전을 도모하고 있었다는 것”<sup>49)</sup>이다.

둘째, 이들은 연합 등의 합법 활동을 통제하기 위한 비합법 조직으로서 공산주의자협의회를 만들었다 한다. 즉 조선예술좌 귀국파인 김일영·오정민 등은 왜관지방 비밀결사 관련자인 崔小福 張炳玉 및 서울의 공산주의자 李定業 등과 제휴하여 공산주의자협의회 만들고, 1937년 4월 그 산하에 서울에서 강호 등과 제휴하여 광고미술사<sup>50)</sup>를 개업, 경제적 기반을 마련하였다

47) 「사변발생 이래 중요 공산주의사건 검거표」, 『最近に於ける朝鮮治安狀況』(1938년).

48) 박항민의 「극단 1년간의 회고」(『비판』52, 38.12)에 나오는 “一悲觀 劇友諸人이 해가 바뀌어도 영어에서 풀려나지 않는 것”에서의 극우제인이 이 사건 관련으로 구속 수감중인 김일영, 오정민 등을 말하는 물론이다.

49) 조선총독부 경무국 보안과, 「在東京プロレタリア演劇係 朝鮮進出事件」, 『고등외사월보』 제8호, 1940년 3월호, 13면.

50) 이 광고미술사에 대해서는 북한에서 발표된 강호의 카프 미술부에 대한 회고에서도 확인된다.

“카프 미술부는 1935년 일제 경찰의 카프에 대한 강제 해산과 동시에 자체의 조직적 활동

는 것이다.

이 조직의 부서는 다음과 같다.

총책임 겸 노동부	崔小福
조직책임 겸 학생부	李定業
선전책임 겸 소시민부	張炳玉
영 화 부	秋完鎬
상 업 부(간판)	趙履衍
조사 책임겸 미술부	姜潤熙(강호)
연락책임겸 연극부	金禹鉉(김일영) <sup>51)</sup>

이렇게 부서를 결정하고 행동강령에 기초하여 각자 담당 부문에서 잠행적으로 운동을 전개하는 동시에, 좌익서적을 유통하여 자체 교양에 노력하고 있던 중, 1937년 6월 상순 경 돌연 관할서에서 극단 연합의 해산명령이 있고, 마침 광고미술사도 경영난에 빠져, 더 이상 활동을 전개하지 못하고 각기 분산하였다는 것이다.

셋째, “연합 멤버 金禹鉉(김일영), 許瑱 등은 쇼와12년(1937년) 봄경 在蘇 조선인 주의자의 거두로서 코민테른 제7회 대회에 조선대표로서 출석, 동 대회에서 채택된 조선에서의 인민전선운동의 전략전술을 가지고 入鮮 활동중이라고 자칭하는 朴昌順(金河一?) 과 우연한 기회에 접근함을 얻어, 누차 회합을 거듭, 코민테른으로부터 운동자금의 제공을 받아 전속 프로극단의 수립을 획책하고, 朴昌順 및 연합 멤버를 入露시켜 코민테른과의 제휴를 도모하게 할 여비를 조달하는 데 힘쓰고 동시에, 入露의 기회를 살피고 있었

을 끝마쳤다. 그러나 카프 미술가들은 일제의 야만적 탄압에 굴하지 않고 1936년 일제 감옥에서 나온 추민, 강호와 무대미술의 권위 있는 한 사람인 김일영 동무가 중심이 되어 ‘광고미술사’라는 간판을 걸고 무대미술, 포스타, 만화 등의 활동을 계속하였다. 그러나 ‘광고미술사’는 일제 경찰의 계속적 탄압과 추민, 김일영, 강호 동무 등의 검거로써 자연 해산되고 말았다.”(강호, 「카프 미술부의 조직과 활동」, 『조선미술』, 1957년 5호, 12면.)

51) 앞의 글, 14면.

다”<sup>52)</sup> 한다. 그렇지만 코민테른 직계 극단 조직은 성사되지 못한 것으로 보인다.

이로써 보면 조선예술좌 귀국파는 제반 활동을 위해, 비밀기관으로 공산주의자협의회를 조직하고, 표면으로 극단 연합과 광고미술사를 만들어 1930년대 후반의 어려운 정세 속에서 진보적 문예운동(주로 연극운동) 유지해가고자 했던 것으로 보인다. 따라서 그들의 표면적 활동에서는 연합의 공연 레퍼토리에서 알 수 있듯이 프롤레타리아문예운동의 성격을 전혀 드러내지 않았던 것이다. 그들의 이러한 활동방식은 동경에서의 조선예술좌의 그것과 동일한 성격을 지니고 있고, 또 박창순의 ‘인민전선운동의 전략전술’과도 부합되는 성격을 지니고 있다. 박창순의 인민전선운동의 전략전술 가운데 연합 및 공산주의자협의회 조직과 관련된 항목을 몇 개 예시하면 다음과 같다.

\* 제 7회대회의 신방침에 기초하여, 일체의 섹트정책을 포기함과 동시에, 각 계급을 망라하여 전인민적 역량을 반제국주의전선에 집중시킬 것.

◇ 각 계급의 반동성에 대한 투쟁을 회피함과 동시에 일본 제국주의에 대한 그들의 불평불만을 이용하여 적극적으로 협동 제휴를 도모할 것.

◇ 조선에 있어서의 민족단체는 그 성질 여하를 불구하고 객관적으로 일본제국주의에 대립하는 것으로서, 공산주의자는 그것의 조장 발전에 힘쓰고, 그들의 신임을 얻도록 유의할 것.

◇ 종래와 같이 정치적 선전에 편중하지 말고, 일반대중의 일상생활 문제를 포착하여, 그들과 접촉을 도모할 것.

◇ 종전과 같이 단체를 신설하여 대중획득을 기도하지 말고 기존 공개단체에 가입하여 대중을 획득할 것.

◇ 공개단체는 정치, 경제, 문화, 종교, 예술, 그 성질 여하를 불문하고 대중적 집단인 이상 거기에 가입할 것.

◇ 작가단체는, 좌 우익 기타 여하한 파벌을 따지지 말고, 그 대동단결을 꾀하여 문화전선을 수립할 것.

◇ 언론기관은 반동, 개량 등 그 성질 여하를 불문하고 그에 참가할 것.

52) 앞의 경무국 보안과 자료, 14면.

◇ 반전투쟁은, 노골적으로 전쟁반대의 스토크를 사용하는 일 없이, 대중의 일상생활 문제에 연관시켜, 전쟁에 의해 그들의 궁핍, 원인을 인식시키도록 할 것.

◇ 공산주의자의 일반적 사회활동은, 그 소속 공개단체의 이름으로 행동할 것.<sup>53)</sup>

이러한 방침을 근거로 미루어 보았을 때, 조선예술좌 귀국파가 처음부터 독자적으로 극단을 만들지 않고 극연에 가입하여 활동을 시도하였던 것의 이유를 파악할 수 있다. 이와 같은 활동 방식은 1935년 카프가 해산된 이후 합법적 프로연극의 활동이 불가능해진 상황에서 그 활동을 연장하기 위한 일반적 방침이었을 것으로 추정된다. 이는 카프 해산 이후 진보적 문예운동(연극운동)의 유력한 방법이었다고 할 수 있을 것이다.<sup>54)</sup>

## 5. 맺음말

이상에서 극단 ‘조선연극협회’의 창립부터 ‘재동경 조선프로레타리아 연극계 조선 진출 사건’에 이르기까지의 경과를 시기순으로 살펴보았다. 이제 극단 연합의 활동이 지니는 연극사적 의의를 살펴봄으로써 맺음말을 삼고자 한다.

서론에서도 언급하였듯이 극단 연합의 창립은 1930년대 후반 연극운동의 출발점에 해당한다고 할 수 있다. 즉 이미 제8회 공연 이후 대극장 진출을 통해 ‘전문극단’으로의 변모를 시도하고 있던 극연에 더하여 새로운 신극

53) 같은 글, 15~16면.

54) 다음 글에서 이러한 정황을 충분히 엿볼 수 있다.

“우리의 예술은 공장과 농촌에로라는 원칙에만 구속되지 말고, 모든 사회적 출판물에, 직장에, 거리에 나타나지 않으면 안된다. 따라서 산재하여 있는 진보적 예술가들은 기성극단, 영화회사, 출판사 등에 개인적으로나마 드러백일 필요가 있고 보다 조흔 예술을 만들어 놓기 위하여 숨은 애를 쓸 필요가 단연 있다고 나는 재의하고 싶다. 물론 근본적인 것을 이저서는 안되지만, 그리고 근본적인 것을 잊지 않고, 그러한 프렉손적 활동을 하기란 예술의 영역에 있어서 특히 곤란한 것이지만 그러나 전술한 바와 여한 활동은 동시에 퇴폐적 예술에 대한 가차 없는 비판과 병행하여 실천되지 안흐면 안 될 것이다.”(한재덕 『문화반동기의 제문제』, 『조선중앙일보』, 1935.12.13.)

단체인 연합이 창립됨으로써 신극운동에 ‘전문극단’ 시대를 열었다고 할 수 있다. 특히 연합의 주도 멤버들이 동경에서 ‘전문극단’의 기치를 내걸었던 조선예술좌에서의 활동 경력을 지니고 있던 귀국파들이었다는 사실도 이를 뒷받침해준다. 연합은 1936년 8월에서 1937년 6월까지라는 짧은 기간의 활동에도 불구하고 김일영의 입체적 무대장치, 오정민의 연출, 이화삼 등의 연기 등을 앞세워 진지하고 양심적인 신극무대를 보였다는 평가를 받는다. 또한 두 번에 걸친 공연활동을 통해 장막의 고전극 무대를 선보이고, 외국극의 창조적 수용 방법으로서의 번안극의 의의 등을 제기함으로써, 공연 자체의 성공 실패 여부를 떠나서 신극이 새로운 발전방향을 극계에 던져주었다고 할 수 있겠다. 이러한 자극에 힘입어 한편으로 청춘좌의 심영으로 대표되는 흥행극단 내에서 양심적 연극을 지향하는 연극인들의 신극으로의 ‘전향’이 일어나기도 했다. 이러한 영향 아래 탄생하게 된 것이 바로 극단 ‘중앙무대’와 그들이 기치로 내건 ‘중간극’이라 하겠다. 이처럼 조선예술좌 귀국파 중심의 극단 연합의 활동은 극연 중심의 신극과 동양극장 중심의 흥행극에 동시적인 영향을 끼쳤고, 그에 따라 극연 분류 및 청춘좌 탈퇴, 중앙무대 창립으로 이어지는 이 무렵 극계 변동의 출발점을 형성하고 있다. 이후의 연극계가 동양극장 중심의 흥행극 일변도로 흐르지 않고, 중앙무대·인생극장·낭만좌·고협·협동예술좌로 이어지는 신극운동의 흐름을 형성할 수 있게 하는 동력이 되었던 것이다. 1930년대 말 동아일보 주최의 연극경연대회가 시행될 수 있었던 바탕도 이로부터 비롯된 것이었다 할 수 있을 것이다.

또 하나 연합은 표면에서는 순수한 신극운동을 표방하고 있었지만, 이면에서 1930년대 전반기의 프로문예운동의 전통을 이어가기 위한 목적을 지니고 있었다는 점에서 일반 신극단체와 다른 성격을 갖는다. 카프 해산 이후 카프 출신 극작가인 송영 등이 흥행극단에 들어가 활동을 전개한 것과 비교한다면 연합의 존재는 더욱 이채를 발한다고 할 것이다. 그러나 바로 이 점 때문에 연합의 활동은 단기에 그치고 만다. 따라서 그들의 목표가 프로문예운동의 관점에서든 신극운동의 관점에서든 소기의 성과를 거두었는지는 의

문이다.

결론적으로 연협의 활동은 그 자체로서 성공적이었다기보다는 1930년대 후반 연극계의 역동적 변화의 動因으로 작용했다는 데서 그 의의를 찾을 수 있겠다. 그러므로 극단 연협의 연극사적 의의는 그 이후의 연극계의 전반적 변화과정을 살펴보는 가운데 보다 뚜렷하게 드러날 수 있을 것이다.