

# 사주 교체 직후 동양극장 레퍼토리 연구

김 남 석\*

- I. 문제제기
- II. 사주 교체 이후 대표작 중심으로 본 공연 제작 현황
  - 1. 이광수 소설의 연극화와 동양극장의 기획력
  - 2. 1939년 12월 청춘좌 귀경좌 <유정>의 공연
  - 3. 호화선의 <춘향전>과 연극적 새로움의 창출
  - 4. 청춘좌 기획 공연과 동양극장의 <김옥균전>
- III. 동양극장 레퍼토리의 생성과 변화
- IV. 1940년대 동양극장의 제작 활동과 운영 전략의 상관성

## 국문초록

동양극장은 1939년 매각되고, 경영상의 변화를 경험한다. 이른바 1940년대 초 동양극장은 위기를 맞이하면서, 이를 극복하기 위한 다양한 방안이 모색될 수밖에 없었다. 그 일환으로 동양극장의 운영진은 새롭고 의미 있는 레퍼토리를 발굴하기 위해 노력한다. 이광수 소설을 원작으로 공연 대본이 만들어졌고, <춘향전>을 호화선이 공연하는 변화도 기획되었다. 한편 신극인들의 유입이 일어났고, 사회적으로 주목되는 작품을 공연하기도 했다. 이러한 레퍼토리의 변화는 동양극장 시스템을 안착시키고 보완하려는 목적을 띠고 있다.

### ◆ 주제어

동양극장, 청춘좌, 호화선, 성군, <춘향전>, 이광수

\* 부경대 국문과 / darkjedi@dremawiz.com

## I. 문제 제기

동양극장은 1935년에 설립되어 광복 이후까지 유지된 극장으로, 특히 1930~40년대 조선 대중극계의 중심에 활동한 대표적인 극단이기도 했다. 1930년대 후반 조선 연극의 중심이 동양극장이었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이렇게 성공 가도만을 달렸을 것으로 보이는 동양극장에도 이러한 실패의 기운이 짙게 드리운 적이 있었다. 1939년 동양극장은 매각되었으며 그 과정에서 운영상의 문제와 누적된 부채로 인해 심각한 위기에 처하고 말았다. 가장 큰 난관은 동양극장의 대외 인지도가 크게 상실된 것이고 동시에 전속극단의 주축이었던 청춘좌의 괴멸에 가까운 붕괴가 나타난 것이다. 게다가 강력한 라이벌 극단 아랑이 창립되면서 청춘좌의 입지는 더욱 좁아졌다.

본 연구는 이러한 혼란한 상황에 주목하여, 1939년 9월 이후(편의상 1940년대로 지칭하기로 함) 동양극장의 회생 과정에서 나타난 공연 레퍼토리의 수립과 그 변화를 집중적으로 살펴보고자 한다. 특히 새로운 공연 작품(신작)을 준비 제작하여 당시 1일 2~3공연 체제 하에서 보통 5~6회의 공연회 차를 수행하여 한 주간(보통 30~50일 정도)을 채워야 하는 공연 레퍼토리의 수립과 제작 절차에 연구에 초점을 맞추려고 한다. 청춘좌나 호화선이 한 차례 공연 주간(보통 중앙공연으로 명명되는 동양극장 공연)을 치르기 위해서는 3작품(1일) × 5(회 차) = 15 작품 정도의 공연 예제, 즉 공연 레퍼토리가 필요하다. 이 중 1/3은 비극류에 속하고, 나머지 1/3은 인정비극류와 희극류에 각각 속한다. 그러니까 15작품이 모두 메인 작품은 아니고 또한 모두 신작인 경우는 극히 드물지만, 이러한 작품(들) 중에는 중앙공연 형식으로 치러지는 해당 주간 당 평균 2~3작품의 신작과 대표작이 포함되어 있는 것이 관례였다. 그 중에는 1~2작품 정도의 대작도 포함되기 일쑤였다.

1939년 사주 교체 이후 심각한 타격을 입은 동양극장은 이러한 레퍼토리의 복원과 새로운 운영에 상당한 공을 들인 흔적이 역력하다. 비단 공연 레퍼토리 신선함은 해당 작품의 새로움만으로 판가름 날 성질의 것은 아니다.

해당 레퍼토리를 집필하고 연기하고 무대화 할 적절한 제작진과 배우진이 필요하고, 이를 홍보하고 관리 운영해나갈 운영진이 역시 필요하기 때문이다.

동양극장에 대한 지금까지의 연구는 부족한 자료에도 불구하고 꾸준히 수행되어 왔다. 이러한 학문적 탐구는 찬사를 받아 마땅하지만, 사실 아직은 충분히 만족스럽다고 할 수 없다. 동양극장에 대한 연구 자체도 소략하지만, 그중 1940년대 동양극장 연구는 더욱 소략하며, 레퍼토리의 공급(창안)과 이를 활용하려는 외적 활동에 대한 접근은 극히 제한되어 있는 상태이다.

본 연구는 이러한 문제적 상황을 인지하고, 1940년대 동양극장의 특징적 면모를 살필 수 있는 방안을 레퍼토리의 수급 과정에서 찾아야 한다는 가설에 도달했다. 이에 1940년대 동양극장이 야심차게 추진한 몇 건의 콘텐츠 생성 작업을 통해 이러한 변화를 관찰할 방법을 얻고자 했다. 다만 1940년대 동양극장 제작 활동은 광범위하므로, 본 연구에서는 특징적인 현상을 취택하여 그 현상과 관련이 있는 사안에 집중하고자 했다.

## II. 사주 교체 이후 대표작 중심으로 본 공연 제작 현황

### 1. 이광수 소설의 연극화와 동양극장의 기획력

동양극장이 새로운 사주 이후 야심차게 준비한 작품 중에서 주목되는 작품이 이광수의 소설(원작)을 각색한 연극 <무정>(5막 7장)이다. 송영이 각색하고 안중화가 연출한 이 <무정> 공연은 1939년 11월 18일부터 27일까지 10일 간 동양극장에서 공연되었다. 안중화가 연출로 초빙되었는데, 대작 연출에 필요한 경험과 노하우를 가지고 있다고 판단했기 때문으로 풀이된다. 더구나 그 동안 대작 공연을 전담하다시피 했던 박진이 이적하여 아랑의 연출을 전담하는 상황에 대해<sup>1)</sup> 동양극장으로서의 대처할 필요가 있었다.

1) 『조선일보』, 1939년 9월 27일, 3면

동양극장에서 기획한 <무정>의 연극화는 그 직전에 시행된 <무정>의 영화화와 무관하지 않다고 해야 한다. 조선영화주식회사는 회사 창립작으로 박기채 연출 <무정>을 선택했고, 1년 여 제작 과정을 거쳐 1939년 3월(16일)에 이 작품을 개봉한 바 있다.<sup>2)</sup> 이 영화에서 영채 역을 맡은 한은진이었는데, 동양극장 연극 <무정>의 의미를 파악하기 위해서는 우선, 영화 <무정> 전후 한은진의 행보를 정리할 필요가 있겠다. 기존 연구에서 한은진에 대해서는 기본적으로 정리했으므로, 여기서는 필요한 사실만 추가하기로 한다.

본래 한은진은 청춘좌에서 활약했던 여배우로, 1930년대 동양극장에서 탈퇴 이전에 그녀의 대표작은 <사랑에 속고 돈에 울고>(‘춘외춘’ 역할, 나중에는 혜숙 역할도 수행)였다.<sup>3)</sup> 동양극장에서 한은진은 쟁쟁한 여배우들 사이에서 차츰 자신의 존재감을 드러내면서 성장하다가 심영의 탈퇴 과정에서 중앙무대로 함께 이적했고, 이후 인생극장을 거쳐 ‘조선영화주식회사’에 입사하여 박기채 감독의 <사랑에 속고 돈에 울고>의 ‘영채’ 역을 맡으면서 영화계에 데뷔한 것이다. 그녀의 데뷔는 조선 영화계의 주목을 끄는 일대 사건이었으나, 영화에서 연기를 한 적이 없는 한은진으로서는 이 과정이 순탄하지 않은 않았다. 결과적으로는 영화 연기로는 큰 빛을 보지 못했는데, 이때 그녀의 복귀를 요구하는 동양극장과 계약을 맺게 된다. 한때 그녀는 동양극장을 무단 탈퇴했던 배우였지만, 사주가 변경되고 동양극장 측 사정이 악화되면서 다시 동양극장에 필요한 배우로 부상했고, 결과적으로 영화 <무정>에서 주목을 상황을 연극적으로 재현하는 무대에 서게 된 것이다.<sup>4)</sup>

이러한 행보를 거쳐, 한은진은 사주 변경 이후에 특별 초청되어 동양극장으로 복귀했고 결국에는 자신이 영화로 출연했던 <무정>에 출연하게 된 것이다. 그만큼 <무정>은 동양극장으로서 여러 가지 난관을 감수하면서까지

2) 「조영의 제 1회 작품 <무정> 근일 촬영 개시」, 『동아일보』, 1938년 3월 19일, 5면.

3) 「스타의 기염(14)」, 『동아일보』, 1937년 12월 16일, 5면.

4) 한은진의 행보에 대해서는 다음의 논문을 대폭 참조했다(김남석, 「1940년대 동양극장의 사적 전개와 운영 방안에 관한 연구」, 『인문과학』(63집), 성균관대학교인문학연구원, 2016, 131~163면).

특별히 기획해야 했던 공연이었다고 할 수 있다. 이러한 <무정>은 1939년 11월 호화선 공연 6회 차 공연으로 기획되었으며, 이후 청춘좌 공연으로 1939년 12월 13일부터 이광수의 <유정>이 송영 각색으로 무대에 올랐다.

배우 한은진은 영화에 이어 연극에서도 영채(월향) 역을 맡아, <무정>에 쏟아지는 관심과 주목에 답했다고 할 수 있다. 이를 위해 동양극장은 한은진과 협연을 통해 <무정>의 연극화 가능성을 타진했고, <무정>의 성공에 고무되어 명작 소설의 연극화라는 명목으로 <유정>의 연극화도 연속적으로 계획하기에 이른다. 따라서 한은진의 동양극장 출연→<무정>의 연극화→<유정>의 연극화 과정은 일련의 연속선상에서 이루어졌으며, 이벤트와 각본 공급의 이슈를 찾던 동양극장이 계획적으로 마련한 일정임을 알 수 있다.

**【표 1】 1939년 10월(17일)~12월(19일) 호화선/청춘좌 공연 일정표**

기간	1939년 10월 호화선 귀경공연부터 청춘좌 교체 공연까지 연보	비고
1939.10.17~10.21 호화선 귀경공연	은구산(송영) 작 <인생의 향기>(3막) 송영 작 <황금산>(1막 2장)	
1939.10.22~10.27 호화선 공연	이익 <남성대여성>(3막 4장) 마태부 작 <가화만사성>(1막)	
1939.10.28~11.3 호화선 공연	남해림 작 <사랑의 노래>(3막 4장) 백수봉 작 <연애특급>(1막)	
1939.11.4~11.10 호화선 공연	<b>이운방 작 &lt;그 여자의 방랑기&gt;(3막 5장)</b> 송영 작 <남자폐업>(1막)	<b>영화 &lt;무정&gt;에서 영채 역을 맡은 한은진 특별 출연</b>
1939.11.11~11.17 호화선 공연	이서구 작 <물제비>(3막) 은구산 작 <새아씨 경제학>(1막)	
1939.11.18~11.27	<b>이광수 원작 송영 각색 &lt;무정&gt;(5막 7장)</b> <b>안중화 연출 정태성 장치 김인수 음악 최동희 조명</b>	<b>이광수 원작 소설 각색 / 1일 1작품 대작 공연</b>

1939.11.28~12.1 호화선 공연	남궁운 작 <운명의 딸>(4막) 레프뜨리마 작 송영 각색 <북지에서 만난 여자>(10경)	
1939.12.2~12.12 호화선 공연	송영 각색 <수호지>(4막 5장) 홍해성 연출 정태성 장치	
1939.12.11~12.12 청춘좌 귀경 공연	이광수 원작(한성도서주식회사 판), 송영 각색, 안중화 연출, 정태성 장치, 김관 음악, <유정>(3막 6장, 부민관 공연)	이광수 원작 소설 각색 / 1일 1작품 공연
1939.12.13~12.19 청춘좌 공연	이광수 원작(한성도서주식회사 판), 송영 각색, 안중화 연출, 정태성 장치, 김관 음악, <유정>(3막 6장, 부민관 공연)	이광수 원작 소설 각색 / 1일 1작품 대작 공연

우선, <무정>의 공연은 1회 1작품 체제로 공연되었다. 이 공연 방식은 동양극장 체제에서 일반적으로 적용되는 방식은 아니다. 동양극장 공연 역사에서도 1회 1작품 공연 체제는 간헐적으로만 수행된 공연 방식에 해당한다.

한편 동양극장은 <무정>의 연극화에 임하여, 안중화를 초청하였고, 간헐적으로만 적용하는 대작 공연 방식을 도입하는 흥행 상의 강수를 모색했다. 이것은 이 작품의 성공과 가능성을 크게 신뢰했기 때문으로 풀이될 수 있다. 또한 그만큼 동양극장이 새로운 레퍼토리의 개발에 주력하고 있으며, 송영의 극작(각색) 능력에 한껏 기대를 걸었다고 볼 수 있다. 실제로 좌부작가로 활동했던 송영은 이 시기부터 동양극장에서 증용되었다고 해야 한다. 작품의 성공에 고무되어, 동양극장은 이광수의 <유정>과 송영 각색의 <수호지> 등의 1회 1작품 대작 공연 체제를 당분간 연계하여 유지하기도 했다.

이 작품(<무정>)에 참여한 제작진의 면모는 자세하게 기록되어 있다. 원작 이광수, 각색 송영, 연출 안중화, 장치 정태성, 음악 김인수, 조명 최동희였다.<sup>5)</sup> 이광수의 원작의 <무정>은 이미 조선 문학의 고전으로 인정되고 있는 상태였고, 시나리오로 각색되어 영화로도 제작된 바 있었다.<sup>6)</sup> 홍해성은 동양

5) 「<무정>」, 『동아일보』, 1939년 11월 17일, 2면.

6) <무정>의 영화화에 대해서는 찬반이 엇갈렸지만 이 작품의 영화화 자체 혹은 문예영

극장의 연출부를 맡고 있었지만, 실제 연출은 박진과 나누어서 하는 형편이었는데, 아랑 출범(박진 탈퇴) 이후 동양극장의 실질적인 연출 책임자가 되었다. 그는 원래부터 호화선 연출에 보다 주력하는 인상이었는데, 박진 이적 이후 이러한 경향은 더욱 강화되었다.

<무정>의 무대장치를 맡은 스태프는 정태성이었다. 무대장치부에서 원우전이 떠나면서 생긴 공백을 정태성이 메우게 된 것이다. 사실 정태성은 동양극장 출범(이전)부터 홍순연-배구자 공연단과 함께 활동한 인물로,<sup>7)</sup> 아랑 창립으로 원우전이 부재하게 된 무대장치부를 대표하는 인사로 성장했으며, 대작의 무대장치를 전담하면서 그 위명을 알리기 시작했다. 음악 분야(김인수 참여)와 조명 분야(최동희 참여)의 역할이 강조된 점도 특기할 수 있겠다.

이러한 제작진의 역할 분담과 업무 변경은 동양극장의 새로운 제작 방침으로 이해해도 무방할 것이며, 그 뒤에는 경영자 김태운의 기획력이 작용하고 있다고 보는 편이 옳을 것이다. 비록 <무정>의 제작 현황에서는 김태운의 역할이 명확하게 명기된 채 공표되지는 않았지만, <무정> 차차기 작품인 <수호지>만 해도 이러한 김태운의 역할이 분명하게 가시화되는 등 공연 기획자로서의 면모가 연극계에 부각되었다고 볼 수 있기 때문이다.

김태운에 의해 기획되고 새로운 제작진의 역량이 가미된 <무정>의 공연 완성도는 전반적으로 무난했던 것으로 보이며, 동양극장은 <무정>에 이어 <유정>의 연출도 안중화에게 맡김으로써 이러한 안정성에 대한 신뢰를 표현하였다. 영화 <무정>에 대해서는 비판적 견해가 상당히 격렬하게 전개되었다는 점을 참조하면, 연극 <무정>과는 차이를 보인다고 해야 한다. 임유는 영화 <무정>의 실패 원인을 원작에 지나치게 충실하려 했기 때문이라고 진단한 바 있었는데,<sup>8)</sup> 이와 달리 연극 <무정>의 연출이 자연스럽고 무리가 없어 지식인들 사이에 호평을 받았다고 주장에 제기되면서 동양극장의 작품

화의 지속적인 산출에 대해서는 적지 않은 관심이 피력된 바 있다(채만식, 「문학작품의 영화화 문제」, 『동아일보』, 1939년 4월 6일, 5면).

7) 「본사대판지국 추좌 동정음악무용대회」, 『조선일보』, 1934년 8월 13일, 2면.

8) 임유, 「문학을 알라」, 『동아일보』, 1939년 6월 30일, 5면.

제작 방식을 옹호하는 평가가 산출되기도 했다.<sup>9)</sup>

이러한 평가는 다른 비평을 통해서도 일정 부분은 사실로 확인되고 있다. 서항석은 이 <무정>을 보고 이례적으로 동양극장 연극에 대해 비평을 남긴 바 있다.<sup>10)</sup> 『동아일보』 수록된 평문에서 서항석은 동양극장의 연극이지만 <무정>은 근대소설 역사에서 중요한 위치를 차지하는 작품인 만큼 의무적으로 자리에 앉아야 했다는 생각이 들었다고 고백하고 있다. 즉 고설봉의 말대로 신극인들—넓은 의미에서 근대 작가 계열—에게 이 작품은 외면할 수 없는 비중을 지닌 작품이었다고 해야 한다.

하지만 서항석은 자신이 의무감에만 사로잡혀 <무정>을 본 것은 아니라고 말하고 있다. 실제로 서항석은 안중화의 연출이 “무대 우에 일점의 틈도 보이지 않으려 한 흔적이 보인다.”고 칭찬하고 있다. 다만 “주의가 세부에 두루 미치다가 전체를 산만하게 하였”는 비판적 논점마저 포기한 것은 아니었다. 고설봉의 말대로 신극인들에게도 안중화의 연출은 ‘틈’이나 ‘무리’가 적은 연극이었고, 그러한 의미에서 적지 않은 장점을 지닌 작품이었다고 하겠다.

서항석은 연기에 대해서도 장단점을 지적하기는 했지만, 전체적으로 그 의의를 인정하고 있다. 특히 배역 한 사람 한 사람의 연기 성패를 지적하는 성의를 보였다. 서항석이 이러한 논평을 적극적으로 시행한 이유 중에는 동양극장이 새롭게 충원한 배우들의 면면 때문이기도 하다. 서항석은 동양극장이 아랑으로 이적한 배우들의 공백을 주로 신극인으로 메우고 있다는 점을 높게 평가하고 있으며,<sup>11)</sup> 그로 인해 동양극장이 구체제의 문제점을 인식하고 ‘진정한 현대극 수립’에 그 목표를 두기 시작했음을 인정하고 있다.

특히 그는 동양극장이 공연 대본을 명작 소설류에서 찾고자 한 점에 대해 높게 평가하고 있다. 비록 <무정>의 장면 구성은 다소 거칠고 또 불필요한 구석도 적지 않았지만, 이러한 단점은 큰 의의를 염두에 둘 때 상대적으로 사소한 약점으로 간주되었다. 가령 최종 막으로 삼랑진 역전 장면을 무대에

9) 고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990, 76면.

10) 서항석, 「연극 <무정>을 보고」, 『동아일보』, 1939년 11월 23일, 5면.

11) 서항석, 「조선연극계의 기묘(己卯) 1년간」(상), 『동아일보』, 1939년 12월 9일, 5면.

설정된 것은 착오이며, 불필요한 시족이라는 지적 등이 이러한 사소한 약점에 해당한다. 이것은 작품의 내용을 관객들에게 따분하지 않게 전달하려는 의도가 앞섰기 때문이다. 오히려 이러한 ‘찬설’이 줄어드는 편이 작품의 완성도를 증가시킬 것이라는 논리이다.

그럼에도 동양극장의 <무정>은 전반적으로 자극적인 소재나 감상적인 줄거리에 집착하지 않고, 작품의 완성도와 우수성을 고려하는 태도 변화를 보이고 있었다.<sup>12)</sup> 이러한 변화를 서향석은 긍정적인 변화로 파악하고 있으며, 구태의연한 과거의 연극을 탈피할 수 있는 변혁으로 간주하고 있다. 그러니까 상업극이자 대중극이 지니고 있었던 과거의 폐습과 관객에의 영합이라는 부정적 성향을 적정 부분 제어한 결과라고 할 수 있겠다.

이 시기 동양극장은 새로운 패러다임을 추구할 수밖에 없었는데, 이러한 상황이 다소 우발적인 원인으로부터 비롯된 것도 함부로 간과할 수 없다. 청춘좌의 주요 배우들이 이탈했기 때문에, 이를 보완할 수 있는 배우의 수급이 절실했고, 그러한 배우들을 신극 계열에서 끌어온 것이 확인된다. 아래 배역표는 <무정>에 출연한 배우들과 배역 그리고 이적 경로를 정리한 표이다.

**【표 2】 연극 <무정>의 출연 배역진과 배우들의 면모**

배우	배역	특징과 활동
한은진	박영채 역	동양극장(청춘좌)→중앙무대→인생극장→조선영화주식회사→동양극장 특별 출연→이후 호화선 재가입
송재노	이형식 역	극연→중앙무대→인생극장→낭만좌→동양극장 (‘연합’ 계열로 보는 견해도 있음)
김복자	선형 역	
이청산	김장로 역	
장진	신우선 역	청춘좌에서 활동→1940년 무렵 호화선 이적

12) 영화 <무정>에 대한 임유의 평가를 상기하면, 동양극장 측은 <무정>의 영화화에 나타난 실패 요인—즉 줄거리의 지나친 추수—를 답습하지 않으려 했다고 볼 수 있다.

김애순	하숙 노파/계월화 역	중양무대에서 활동
이백희	김병옥(김병옥) 역	중양무대에서 활동
신좌현	한목사 역	극연→조선연극협회→청춘좌에서 활동
박상익	학감 역	극연 활동 배우
정득순	여비 역	
윤일순	식당 주인 역	인생극장
이명희	식당 하녀 역	

서항석이 지칭한 신극 계열 배우는 ‘송재노’나 ‘박상익’ 그리고 ‘신좌현’처럼 극연 출신 배우를 가리키기도 하지만,<sup>13)</sup> ‘한은진’이나 ‘김애순’ 혹은 ‘이백희’ 등의 중간극 계열 출신 배우들을 가리키기도 한다. 실제로 서항석은 낭만좌나 인생극장 등을 신극 계열로 취급하여 연극경연대회에 가담하여 공연하도록 유도한 적도 있다.<sup>14)</sup>

하지만 현실적으로 송재노 같은 배우들은 신극→중간극의 벽을 넘어 상업극계로 진입했고, 그보다 일찍 신좌현 등이 이 벽을 넘은지 오래였다. 당연히 서항석으로서는 이러한 배우들에 대해 언급하지 않을 수 없었다. 주목되는 바는 이러한 배우들 각각의 연기에 대해서는 비판적인 시선이 우세했지만, 이러한 배우들이 동양극장 무대에 서는 전체적인 흐름에 대해서는 긍정적인 입장을 고수했다는 점이다. 비록 연기력이 모자라지만 그들이 상업연극계로 진출하고, 거꾸로 상업연극계가 신극 계열의 배우들을 영입하여 변화할 수 있다면, 그것 자체가 성과일 수 있다는 견해를 펼치고 있는 셈이다.

서항석의 견해를 참조하고 고설봉의 증언을 고려하면, 호화선 <무정>은 동양극장의 변모를 보여주는 작품이면서 동시에, 상업극계에 대해 한 걸 무더진 시선을 보내는 신극 계열의 태도를 증명하는 작품이기도 하다. 이러한

13) 「극연(劇研) 금야(今夜) 공연(公演)」, 『동아일보』, 1935년 11월 20일, 2면.

14) 「연마된 연기에 황홀 관객의 심금 울린 비극」, 『동아일보』, 1938년 2월 12일, 2면 ; 「연극경연대회 총평 기이」, 『동아일보』, 1938년 2월 23일, 5면..

변화가 주목되는 이유는 동양극장 역시 명작의 공연과 연기/연출(술)의 변모를 통해 일종의 중간극-대중들에게 인기를 확보하되 연극적 완성도가 높은 연극을 제작하려는 풍토-을 추구하기 시작했음을 확인시키는 징후 때문이다.

동양극장 <무정>의 성공은 흥행 측면에서의 성공은 아니다. 대체적으로 흥행은 호조를 띠었지만, 실제로 이 공연의 가치는 신극 계열과의 연계와 협조를 통해 그동안 상당히 심각했던 간극을 줄인 점에서 찾아야 하지 않을까 싶다. 1939년이라는 시점은 신극 연극인들에게 힘든 시기였고, 점차 운신의 폭이 줄어들면서 점차 대중극 계열의 상업성을 수용할 수밖에 없다는 절박한 처지로 내몰리는 시점이었다. 자연히 동양극장의 행보는 요주의 관찰 대상이 아닐 수 없었는데, 동양극장이 분열을 일으키면서 신극인들에 대한 문호가 넓어진 점은 운신의 폭을 다소나마 확장할 수 있는 계기가 되었다.

## 2. 1939년 12월 청춘좌 귀경과 <유정>의 공연

1939년 12월 호화선에서 청춘좌로 전환되는 공연 연보를 보자.

**【표 1-1】 1939년 12월 극단 호화선→청춘좌로의 공연 변화(일정표)**

기간	1939년 10월 호화선 귀경공연부터 청춘좌 교체 공연까지 연보	비고
1939.12.2~12.12 호화선 공연	송영 각색 <수호지>(4막 5장) 홍해성 연출 정태성 장치	
1939.12.11~12.12 청춘좌 귀경 공연	이광수 원작(한성도서주식회사 판), 송영 각색, 안중화 연출, 정태성 장치, 김관 음악, <유정>(3막 6장, 부민관 공연)	이광수 원작 소설 각색 1일 1작품 공연
1939.12.13~12.19 청춘좌 공연	이광수 원작(한성도서주식회사 판), 송영 각색, 안중화 연출, 정태성 장치, 김관 음악, <유정>(3막 6장, 부민관 공연)	이광수 원작 소설 각색 1일 1작품 대작 공연

청춘좌는 1939년 9월 휴업 중단 직후 호화선과의 합동공연을 통해 간신

히 공연에 참여할 수 있었지만, 적어도 1939년 10월과 11월에 걸쳐 중앙에서의 공연을 제대로 시행하지 못했다. 그렇다면 청춘좌는 주로 어떠한 공연을 펼쳤는지 찾아볼 필요가 있다고 하겠다.

이 시기 청춘좌는 주로 지역을 순회(순연)하였다. 그 직접적인 증거는 청춘좌의 울산극장과 상반관 방문 공연 기록이다.<sup>15)</sup> 청춘좌는 이 시기 공연에 어려움을 겪고 있었던 것이 분명했지만 그렇다고 공연 자체를 하지 못할 정도로 완전히 와해된 처지는 아니었다.

이 시기 청춘좌 외부 공연은 세 가지 이유를 담보하고 있었던 것으로 보인다. 첫째, 주력 배우를 잃은 청춘좌를 당장 중앙 공연에 내세우기 어려웠을 것으로 보인다. 둘째, 순회공연을 통해 인원과 실력을 보충하면서도 동시에 추가 이탈을 방지해야 했을 것으로 보인다. 서항석은 협동예술좌 16명 배우들이 동양극장에 가입하여 청춘좌와 호화선에 분속하였다고 주장했는데,<sup>16)</sup> 이러한 충원은 청춘좌의 재건을 도왔을 것으로 판단된다.

셋째, 청춘좌의 변화와 생존을 위해 다소 엄격한 의미에서의 시험과 도전을 거쳤을 것으로 여겨진다. 이 시기 청춘좌에 부여된 대표적인 임무는 그동안 순회공연에 소홀했던 도시와 지역을 이례적으로 방문하는 순회공연으로 나타났고, 귀경 공연에서 특별한 공연을 수행하는 형태로 예정되었다. 청춘좌가 내실을 다질 수 있는 시간과 기회가 필요했다고 할 수 있다.

이러한 청춘좌가 경성 공연을 시행한 시점은 1939년 12월(11일) 무렵인데, 당초 예정에 따르면 12월 11일부터 12일까지 부민관에서 이광수 원작 <유정>을 공연하고,<sup>17)</sup> 12월 13일부터 19일까지 동양극장에서 같은 작품의 공연을 이어갈 계획이었다. 이러한 일정은 실제로 실현되어, 최초로 연극화된 <유정>은 이광수 원작, 송영 각색, 안중화 연출, 김관 음악, 정태성 장치, 김태운 기획으로 부민관에서 먼저 개막하였다.<sup>18)</sup> 이러한 제작진들은 결과적

15) 「청춘좌 공연 성황」, 『동아일보』, 1939년 11월 11일, 3면.

16) 서항석, 「조선연극계의 기묘(己卯) 1년간」(하), 『동아일보』, 1939년 12월 12일, 5면.

17) 「<수호지>」, 『동아일보』, 1939년 12월 2일, 3면.

18) 「<유정> 수연화된 춘원선생 <무정>의 자매편」, 『동아일보』, 1939년 12월 12일, 3면.

으로 연극 <무정>의 제작진들과 크게 다르지 않았다. 다만 음악 분야가 김인수에서 김관으로 바뀐 것이 눈에 띄는 변화이며 김태운의 역할을 분명하게 제시한 점 또한 동반된 변화 중 하나라고 할 수 있다.

이 중 김관에 대해서는 짚고 넘어갈 필요가 있다. 김관은 1930~40년대에 활동한 음악인으로, 일제 강점기에는 보기 드물게 음악 평론의 중요성을 인식시킨 인물이었다.<sup>19)</sup> 1930년대 중반 무렵 조선 영화계의 무대음악 활용과 그 의의에 대한 비평을 게재하기 시작했고,<sup>20)</sup> 1937년에는 조선영화주식회사 창립 과정에서 발기인으로 그 모습을 드러내기도 했다.<sup>21)</sup> 그는 경성(소공동)에서 음악다방 ‘엘리사’를 경영했던 인물이었는데, 1939년 이후 동양극장의 음악 분야에 관여하는 행보를 보였다.

이러한 김관의 개입은 동양극장의 의도를 반영한 것으로 보이며, 당대 조선 연예계에서 유력 인사였던 김관을 통해 내실과 대외 협력의 이점을 살리고자 한 의도도 포함된 것으로 보인다. 김관의 개입이 유독 주목되는 이유는 <유정>을 비롯한 1940년대 동양극장의 연극이 음악의 사용에 1930년대 레퍼토리보다 민감했기 때문이다. 음악의 비중을 격상되었고, 이것은 1930년대 동양극장에 비해 1940년대 동양극장 운영자들이 신경 쓰는 분야였다. 그만큼 연극이 지니는 종합적 성향에 주목하기 시작했음을 확인할 수 있다.

<유정>은 부민관에서 개막할 예정인 시점<sup>22)</sup>에서는 4막 7장의 규모였지만, 실제 부민관에서 공연될 시점에서는 3막 6장으로 약 1장 정도 축소되었다. 이러한 축소와 현실화를 통해, 부민관 공연 이후 시행될 동양극장 공연에 무리 없이 적용될 수 있도록 조정된 것이다.

한편, 새로운 제작진 중에서 가장 주목되는 인물이 김태운이다. 경영주 김태운은 동양극장의 새로운 기획자로 등장했다. 김태운의 기획력은 이광수의

19) 신설령, 「김관의 음악평론과 식민지 근대」, 『음악과 민족』(30권), 민족음악학회, 2005, 197~217면.

20) 김관, 「<홍길동전>을 보고」, 『조선일보』, 1936년 6월 25~26일 참조

21) 「문단과 악단 제휴 발성영화제작소」, 『동아일보』, 1936년 5월 19일, 2면

22) 「<수호지>」, 『동아일보』, 1939년 12월 2일, 3면.

작품을 차례로 연극화하고, 그에 걸맞은 여주인공을 섭외 기용하면서 빛을 발하기 시작했다. 이러한 김태운의 기획에 따라 이광수의 <유정>은 호화선이 아닌 청춘좌에서 무대화된다.

청춘좌의 중앙 무대 공연 재개는 부민관 무대를 거쳐(이 시기 호화선이 동양극장 공연 중) 동양극장 무대에서 공연되는 일련의 순서와 방법을 따르도록 계획되었는데, 청춘좌의 이러한 귀경 공연과 교대하여 호화선은 이광수의 <무정>을 앞세워 복선 일대 지역 순회에 나설 심산이었다.<sup>23)</sup>

동양극장 시스템에서 청춘좌와 호화선은 중앙과 지역을 교차하면서 공연해야 했는데, 1939년 9월 휴업 종료 직후 한동안은 이러한 상호 교호 공연이 불가능하거나 그 실효(성)이 떨어진 상태였다. 김태운은 이러한 문제를 해결할 요량으로 부민관과 동양극장의 동시 공연을 기획했으며, 호화선이 그 이전보다 지역 공연에서 강점을 가질 수 있는 작품을 장착하도록 유도했다.

이러한 전반적인 계획과 기획된 공연 전략에 따라, 청춘좌는 내실을 쌓고 새로운 출발점을 마련할 목적으로 이광수 원작 <유정>을 복귀 작품 겸 재편성 효시작으로 삼아야 했다. 즉 청춘좌는 이광수의 <유정>을 신작으로 내세우면서 본격적인 복귀 행보를 공식화하고자 했는데, 이러한 행보는 청춘좌 공연의 정상화 과정이라는 사실과 맞물려 있다.

흥미로운 점은 이광수의 <무정>이 연출되면서 한은진의 호화선 복귀가 기정사실화되었듯, 이광수의 <유정>이 연출되면서 남궁선의 청춘좌 복귀 논의(관련 언급)가 급진전을 이루었다는 사실이다.<sup>24)</sup> 남궁선 역시 1937년 중앙 무대 창단 시 심영, 서월영, 한은진 등과 함께 청춘좌에서 이적한 과거 동양극장의 여배우였다.<sup>25)</sup> 동양극장 재입 당시에는 차홍녀에 뒤지기는 했지만, 동양극장을 대표하는 여배우의 반열에 올라 있었고, 실제로 중앙무대에서는 주연 여배우로 활약한 바 있다.<sup>26)</sup>

23) 「춘원의 <유정>」, 『동아일보』, 1939년 12월 12일, 5면.

24) 「춘원의 <유정>」, 『동아일보』, 1939년 12월 12일, 5면.

25) 「연애소식」, 『매일신보』, 1937년 5월 22일, 8면.

26) 「중앙무대 신춘 제2회 공연으로 <청조> 상연」, 『매일신보』, 1938년 1월 22일, 4면.

재가입 이후 남궁선은 청춘좌에서 주로 활동하였고, 1940년 8월(12~18일)에 공연된 호화선 제작 박신민 편 <지나의 봄>(4막 7장)에 주연 여배우로 출연하기까지 하는 왕성한 활동성을 보이기도 했다. 청춘좌 출신이었던 한은진은 호화선으로 재영입되었고, 남궁선은 이와 달리 청춘좌로 복귀한 경우이다. 이것은 두 개 극단의 연기진 확보와 균형 유지를 위한 조치였다. 아랑의 이미지와 인기를 이끌던 차홍녀가 1939년 12월에 사망하면서<sup>27)</sup> 여배우 인지도와 영향력에서 상대적인 우위를 점유하던 아랑은 낭패를 경험한 사실을 감안하면, 동양극장 측은 한은진이나 남궁선 등의 여배우를 영입하였기 때문에 이러한 위험을 한꺼번에 맞이할 가능성이 줄어들었다고 하겠다.

1939년 당시 동양극장은 배우의 숫자가 부족하고 제작진의 충원도 절실했지만, 극단의 이미지를 제고할 수 있는 주연 배우 특히 여배우 확보가 절대적으로 요구되는 상황이었다. 이러한 측면에서 보면, <무정>과 <유정> 공연은 레퍼토리의 공급뿐만 아니라 여배우의 충원 혹은 영입이라는 효과도 함께 겨냥한 기획이었다고 해야 한다.

이를 동시에 추구할 수 있었던 공연 기획은 동양극장과 조선 연극계에 적지 않은 충격을 주는 파격적인 행보였고, 또 의미 있는 자구책이었다고 할 수 있다. 실제로 <무정>과 <유정>은 동양극장 제작과 홍보 측에 의해 레퍼토리 자매편으로 선전되었으며, 이러한 기획은 대체적으로 성공했다고 할 수 있다. 두 작품은 최초의 연극화 된 사례로 기억되었고, 동양극장의 연극적 진정성을 제고하는 계기를 마련했으며, 신극 계열의 배우들과 대표적인 여배우를 다시 동양극장으로 불러들이는 성과를 거두었다.

물론 사주 교체 이후 동양극장의 이미지를 되찾기 위한 노력의 측면에서도 괄목할 성과를 거두었는데, 이러한 작품으로 인해 동양극장이 상업성을 견지하면서도 작품성을 더욱 제고할 수 있는 방안을 찾고 있다는 인식을 확산시킬 수 있었다. 무엇보다 아랑 이적으로 황폐화되었던 청춘좌의 위신과 인기를 되돌리는 결정적인 역할을 수행했다.

27) 「극계의 명성 차홍녀 요절」, 『매일신보』, 1939년 12월 25일, 2면.

당대 이광수의 명성은 비단 흥행 작가의 그것이 아니었다. 따라서 동양극장으로서의 이러한 이광수의 문화사적 위치를 적극적으로 고려할 필요가 있었다. 특히 이러한 조치에 능했던 각색자가 있었는데, 그 각색자가 좌부작가 송영이었다. 송영은 동양극장에서 중앙무대로 이적한 1937년에도 문학 작품의 연극 각색을 도맡아 했는데, 그 일례로 이기영의 소설 <고향>을 각색하는 작업을 들 수 있다.<sup>28)</sup> 실제로 송영은 1939년부터 1940년까지 동양극장 좌부작가로 활동하다가, 1940년 4월에 아랑으로 이적했다.<sup>29)</sup>

1939년 동양극장에서 이광수 각색 작업은 송영의 주도 하에 이루어졌고, 이러한 작업의 연속선상에서 고희의 각색도 성취될 수 있었다. 그러니 1939~1940년에 시행된 일련의 소설 각색 연극은 송영이 지니고 있던 역량과 맞물리면서, 대중극의 품격 개선을 위한 방안이었음을 확인할 수 있다. 이광수 작품의 연극화 작업은 비단 대중극 분야뿐만 아니라 창극 분야에서도 시행되었다. 동양극장의 배속기관 격이었던 조선성악연구회는 이광수 원작 <마의태자>를 창극으로 각색하여 동양극장 무대에 올린 바 있었다.<sup>30)</sup>

### 3. 호화선의 <춘향전>과 연극적 새로움의 창출

동양극장은 일찍부터 <춘향전>의 가치를 이해하고 있었고, 그래서 이 작품을 여러 가지 다른 방식으로 공연한 바 있다. 그 공연 유형은 크게 네 가지로 나눌 수 있다. 첫째 유형은 비교적 초창기에 시행된 ‘신창극’ 형식의 청춘좌 공연 <춘향전>(초연 1936년 1월)이다. 초창기에는 황철이 몽룡 역을, 차홍녀가 춘향 역을 맡아 대중의 이목을 주목시켰던 공연 유형이다.

이러한 공연에서는 이러한 유형을 주목하도록 만드는 독특한 요소가 있었다. 그것은 이러한 신창극 유형의 공연이 외형적으로는 무대극 그러니까 대

28) 「중앙무대 제 2회 공연 농촌극 <고향>」, 『조선일보』, 1937년 7월 2일, 8면.

29) 『조선일보』, 1940년 4월 2일, 4면.

30) 「조선성악연구회 공연 <마의태자> 상연」, 『매일신보』, 1941년 2월 12일, 4면.

중극의 형식을 취하고 있지만, 이러한 형식 속에 전통연희로서의 판소리를 삽입하는 방식을 결구하고 있다는 특징 때문이다. 동양극장 수뇌부(연출부와 운영팀)는 조선성악연구회의 판소리 창자들을 무대 뒤 가창자들로 초청하여, 판소리를 자연스럽게 무대 연기에 결부시킬 수 있었다.

두 번째 유형은 조선성악연구회가 주역으로 참여한 창극 형태의 <춘향전>이다. 앞에서 말한 첫 번째 유형에서 판소리 창자들은 크게 자극을 받았고, 어떠한 형식으로도든 기존의 판소리를 무대극으로 변환시켜야 한다는 당위성을 이해하게 되었다. 그들은 1900년대 초엽에 생성되었던 창극의 본류를 상기하고, 현재에 신창극을 주도하는 동양극장 연출부의 도움을 받아 자신들의 <춘향전>을 재정립하고자 한다.

이렇게 탄생한 창극 <춘향전>은 판소리 창자들이 주역을 맡고 창과 연기를 병행하는 형식을 견지하고 있었다. 판소리 창자들이 배움(자)의 역할에서 벗어나 공연의 주체로 올라선 것이다. 이러한 공연을 위해서는 이에 걸맞은 공연 대본이 필요할 수밖에 없었다. 이러한 상황에서 주로 김용승이 각색을 맡았고, 거의 매년 재공연 형식으로 <춘향전>이 공연될 수 있었다. 그만큼 <춘향전>은 인기 레퍼토리였다. 조선성악연구회는 1939년 휴업 이후 일시적으로 어려움에 처한 동양극장에서 <춘향전>(1939년 10월 7~12일 공연, 이후 <심청전> 공연)을 공연하여 공연 레퍼토리의 순환에 막대한 도움을 주었다.

세 번째 유형은 단 한 번 시행된 <유선형 춘향전> 공연에서 찾을 수 있다. 1936년 6월 5일부터 9일까지 희극좌는 남궁춘 편 <유선형 춘향전>을 ‘이경공연’으로 실시한 바 있다. 비록 이러한 공연 유형은 한 차례에 불과했지만, 이 공연은 공연 기획에 중대한 활로를 열 수 있는 가능성을 시사하고 있었다. 그것은 <춘향전>의 제작과 공연 주체를 변경하는 방안이다.

1940년 2월 8일부터 17일까지 동양극장은 <춘향전>을 선보였다. 이 공연은 유형적으로 네 번째 <춘향전>으로 분류될 수 있다. 그 이유는 각색자가 달라졌고, 공연 주체가 달라졌으며, 조선성악연구회와 협연을 재개하면서, 결과적으로 100명 이상이 출연하는 대작으로 구성되었기 때문이다.

이 작품의 형식과 가장 유사한 형식을 지닌 <춘향전>은 청춘좌의 공연이었는데, 청춘좌의 각색자는 최독견이었다. 최독견은 1939년 사주 변경 이후에 새로운 동양극장 체제에서 금기시되는 인물이었으므로, 최독견 각색본(예전에 산출된)을 그대로 사용할 수는 없었을 것으로 보인다. 이러한 문제를 해결하기 위해서, 동양극장은 문예부 기안으로 새로운 각색본을 만들었고, 여러 사정으로 이렇게 다듬어진 해당 대본을 청춘좌가 아닌 호화선에서 기획 제작 공연하도록 주선했다. 이로 인해 과거와는 다른 <춘향전>이 만들어질 기본적인 요건을 갖추 수 있었다.

그러면서 대작 공연의 형식을 빌리기 위해서 대규모 인원을 투입했는데, 이러한 인원 중에는 조선성악연구회의 창자들도 대거 포함되어 있었다. 특히 조선성악연구회의 창자들은 과거 신창극의 방식대로, 그들이 직접 연기와 창을 담당하는 주역이 되는 것이 아니라, 보조 출연자로서의 역할에 국한될 수밖에 없는 참여 비중을 준수해야 했다. 실제로 이 작품에서 조선성악연구회의 창자들은 ‘특별 보조 출연’으로 규정되었다.

이러한 발상의 전환은 이 작품의 흥행 성공을 가져왔다. 본래 <춘향전>의 일정은 1940년 2월 8일에 시작하여 14일까지 끝내는 것이었으나, 첫날부터 초만원을 이루면서도 흥행 수입이 9,500원 이상에 육박하자, 극장 측은 3일 연장공연을 공표하고 흥행몰이에 나서게 되었다.<sup>31)</sup>

이러한 호성적의 원인은 여러 측면에서 찾을 수 있지만, 기본적으로 발상의 전환에서 그 근원적인 원인을 발견할 수 있을 것이다. 사실 1940년 1~2월의 청춘좌는 대작 공연에 유리한 상황이라고는 할 수 없었다. 그러한 측면에서 본다면, <춘향전>을 청춘좌가 아닌 호화선이 담당하는 것은 자연스러운 일이었으나, 그 과정에서 공연 자체를 연기하지 않고 도전적으로 임한 점은 대단히 고무적이라고 할 수 있다. 호화선의 공연을 보고 제출된 평에서도 이미 익숙할 대로 익숙해진 이야기인 <춘향전>에 도전한 동양극장의 용기에 찬사를 보내고 있다.<sup>32)</sup>

31) 「호화선의 <춘향전> 3일간 연기」, 『조선일보』, 1940년 2월 16일, 4면.

남림의 공연 평을 바탕으로 공연을 재고하면, 동양극장 <춘향전> 치고는 연출 기술과 무대 미학에서 적지 않은 약점을 드러낸 것을 확인할 수 있다. 사실 동양극장의 이전 <춘향전>은 무대 미술 분야에서도 적지 않은 매력을 지니고 있었다고 해야 한다. 하지만 과거 동양극장(청춘좌)의 무대장치 역시 호화선의 <춘향전>에서는 제대로 구현되지 않은 것으로 보인다.

그럼에도 남림은 호화선의 <춘향전>이 전반적으로 성공한 작품이라고 평가하는데, 그 핵심적인 이유를 장진과 한은진, 그리고 박제행과 태을민의 연기에서 찾고 있다. 장진은 이몽룡役に 익숙하지 않았음에도, ‘심한 과장이 없이 끝까지 이끌고 나가’는 탁월함을 보여주었고 고평하고 있다. 한은진의 연기 역시 무난했다고 상찬하고 있다. <춘향전>에서는 몽룡과 춘향의 연기가 중요한 만큼, 장진-한은진의 호흡이 예상보다 뛰어났다고 판단한 것이다.

사실 과거 차홍녀 춘향 연기는 동양극장뿐만 아니라 조선의 연극계에서도 회자되는 열연이었다. 청춘좌 출범 시 불안했던 차홍녀의 입지는 <춘향전>의 출연을 계기로 크게 달라졌다. 지방 출신이라는 약점이 문제가 되지 않았고, <사랑에 속고 돈에 울고>에 출연하면서 극단 내 입지가 더욱 확고해졌다. 차홍녀는 <춘향전>을 계기로 자신의 입지에 변화를 가져온 셈이다.

그렇게 따진다면 동양극장에서 연극 <춘향전>의 춘향 연기는 여간 부담스러운 연기가 아닐 수 없다. 한은진은 이러한 부담을 떨쳐냈고, 상당한 연기 실력을 대내외에 과시하면서도, 장진(이몽룡역)과의 연기 조합에서도 긍정적인 결과를 이끌어내었다. 그들의 연기도 뛰어났지만, 관객들은 호화선의 이례적인 춘향-몽룡 연기에 호기심을 가지고 다가갔을 것으로 보인다.

한편 배우와 배역의 변화는 다른 사례를 통해서도 확인된다. 호화선 <춘향전>에서 박제행의 역은 ‘변학도’였다. 박제행은 토월회부터 <춘향전>에 출연하여 ‘봉사’역을 수행한 바 있었다. 일각에서는 <춘향전>의 봉사역을 박제행의 대표 연기에 포함시키기도 한다. 하지만 그의 달라진 연극계 위상만큼, 박제행의 배역 역시 제 1 조연의 위치에 머무르는 상승을 보여주었다.

32) 남림, 「호화선의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, 1940년 2월 18일, 4면.

만일 박제행이 악역(변학도 역)으로 그 노련미를 수준 높은 연기를 구현했다면, 태을민은 집장사령으로 관객들의 관극 흥미를 북돋운 경우이다. 남립은 이들 네 사람(한은진/장진/박제행/태을민)의 연기에 힘입어, 다른 연기진의 저조한 연기(월매 역의 이백희, 향단 역의 이정옥 등)와 연출/무대장치의 부진한 뒷받침에도 불구하고, 이 공연이 소기의 성과를 거두었다고 평가하고 있다. 배역의 의외성과 출연자들의 역량에 따라 좌우되는 연기였던 것이다.

이러한 평가는 남립의 시선으로 이루어진 것이기는 하지만 당대의 상황을 요령 있게 가감 반영한 것임에 틀림없다. 하지만 더욱 중요한 성공 요인은 동양극장이 지니고 있는 관습적인 공연 상황을 변모시키고 새로운 장점을 장착하려는 실험과 도전의 정신과 그 과정일 것이다. 1939년 사주 변경은 동양극장의 도전적인 모색을 추동하는 역할을 자연스럽게 이끌어냈다고 볼 수 있다. 이후 호화선의 <춘향전>은 성군의 <춘향전>으로 이어졌으며, 때로는 청춘좌와 성군의 합동 공연 <춘향전>으로 변주되기도 했다. 이러한 변화는 1940년 이후 <춘향전> 역시 청춘좌만의 것이 될 수 없으며, 그로 인해 새로운 <춘향전>의 가능성을 살필 수 있었다는 의의를 지닌다.

#### 4. 청춘좌 기획 공연과 동양극장의 <김옥균전>

동양극장 청춘좌는 1940년 4월 30일부터 5월 5일까지 김건 작 <김옥균전>(4막 11장)을 공연하였다. 연출은 홍해성이 맡았고, 장치는 김운선이 담당했으며, 한일송과 지경순 등이 출연진의 주축을 이룬 공연이었다.

청춘좌가 <김옥균전>의 공연을 시행한 시점과 배경을 먼저 눈여겨 필요가 있다. 호화선이 <춘향전> 공연을 통해 중앙(경성) 공연을 시행한 시점은 1940년 2월~3월인데, 이때 호화선은 1930년대 교호 시스템을 따르고 있었다. 청춘좌는 지방 순회공연을 펼치다가 3월 20일 경에 귀경하여 3월 22일 라디오 방송을 준비하고, 3월 23일부터(5월 5일까지) 총 6회 차의 공연을 시작했다. 물론 1940년 5월 6일에는 호화선의 귀경공연이 다시 시작되었다.

그러니까 청춘좌와 호화선은 약 30~40일 정도의 경성공연을 일정을 교차로 소화하고 있었고, 이러한 시스템은 사주 교체 이후 동양극장의 두 전속극단 체제가 안정적으로 정상화되었음을 의미한다. 더구나 단독 공연이 불가능했다고 1939년 12월~1940년 1월까지 사주 교체 이후 첫 번째 단독 공연을 수행한 이후(이 주간에 <유정>을 공연), 청춘좌는 두 번째 단독 공연을 수행함으로써 자체 공연 시스템의 정상적 운영을 증명해냈다. 사주 교체 이후 치러진 두 번째 단독 경성공연 주간(총 6회 차 공연)에서 가장 주목받는 작품이 <김옥균전>이었다. 이 작품에 대한 관련 기사는 일찍부터 보도되고 있는 실정이었다.

<김옥균전>에 대해 살펴보기 전에 이 6회 차 공연에 대해 먼저 살펴볼 필요가 있다. 1940년 3월 말부터 시작된 6회 차 공연은 청춘좌의 재기와 관련이 매우 높은 공연 예제로 구성되어 있었다.

**【표 3】 1940년 3월 17일~5월 14일까지 극단 호화선/청춘좌 공연 일정표**

일시	작가와 작품	출연과 비교
1940.3.23~3.31 청춘좌 공연	김건 작 <장한몽>(일명 '이수일과 순애', 5막 8장)	
1940.4.1~4.8 청춘좌 공연	이서구 작 <두 사나히>(3막)	
1940.4.9~4.15 청춘좌 공연	임선규 작 <청춘십자로>(3막) 구월산인(최독건) 작 <칠팔 세에도 연애하나>(1막)	
1940.4.16~4.22 청춘좌 공연	김건 작 <불국사의 비담>(2막) 남궁춘 작 <효자제조법>(1막 2장)	
1940.4.23~4.29 청춘좌 공연	이운방 작 <원앙의 노래>(3막 8장)	
1940.4.30~5.5 청춘좌 공연	김건 작 <김옥균전>(전편 4막 11장) 연출 홍해성 장치 김운선	한일송, 지경순 출연

청춘좌는 사주 교체 이후 단행된 지역 순회공연에서 복귀하여, 동양극장 공연 이전에 라디오 드라마를 제작하고 1940년 3월 22일과 23일에 송출한다. 그 이후 6회 차 공연이 시행되는데, 이 중에서 주목되는 공연은 1회 차 <장한몽>과, 3회 차 <청춘십자로>, 그리고 6회 차 <김옥균전>이었다. 동양극장은 김건 각색 <장한몽> 이전에 두 작가의 <장한몽>을 경험한 바 있다. 그 하나는 최독견 작 <장한몽>으로 1936년 3월(3~8일) '신판 장한몽'이라는 제명으로 공연되었으며, 당시 작품 규모는 4막 6장이었다. 심영이 이수일 역을 맡고 황철이 백낙관 역을 맡아, 초기 심영의 높은 위상을 보여주는 작품으로 알려져 있다. 이후 최독견 작 <장한몽>은 1936년 9월(18~23일)에 재공연되었으며, 재공연 시에는 임선규 작 <수풍령>과 함께 공연되면서 메인 공연의 지위를 잃어버린 상태였다. 그러니 최독견 작 <장한몽>은 동양극장 초창기(창립 무렵) 레퍼토리의 일종으로 볼 수 있으며, 재공연의 경우에는 레퍼토리 마련을 위해 준비된 공연 대본으로 볼 수 있다. 당시 공연 단체는 청춘좌였지만, 임시적인 공연이라는 인상을 지울 수 없기 때문이다.

두 번째 <장한몽>의 각색자는 박진이었다. <장한몽>은 1937년 2월에 호화선 제작으로 무대에 올랐다. 최독견 작 <장한몽>과는 그 성격과 규모가 달랐다. 호화선은 이 작품을 9경의 가극으로 구성했으며 명백하게 메인 공연의 지위를 부여하였다. 오랫동안 기획하여 준비한 공연이라는 인상을 남겼으며, 무엇보다 가극이라는 새로운 시도를 결단한 점이 특색이다.

이러한 맥락에서 볼 때, 1940년 세 번째로 선보이는 김건 각색 <장한몽>은 대중극적 시도를 앞세운 공연으로 판단된다. 부제로 '이수일과 순애'를 명기하여, 과거 대중극단이 공연했던 인기 레퍼토리임을 강조하고, 5막 8장의 규모로 그 공연 규모를 확대하였다. 작품 변화의 도정에서 보면 <장한몽>은 청춘좌 귀경 공연을 위해 준비된 예제였으며, 잃어버린 안정성과 인기를 되찾으려는 시도의 일환이었다고 할 수 있다.

다음으로, 3회 차 예제 <청춘십자로>가 주목되는 이유는 이익이라는 신진 작가의 창작이기 때문이다. 이익은 동양극장에서 활동한 극작가로 손꼽히는

사례는 아니다. 그가 동양극장에서 처음 공연한 작품은 1939년 10월(22일~27일)에 발표된 <남성 대 여성>(3막 4장)인데, 이 작품은 유학을 간 오빠와 이를 기다리는 여동생의 사연을 다루고 있다. 이익은 <남성 대 여성> 이후 <청춘십자로>(3막)을 발표했다. 이익은 사주 교체 이후 혼란기에 동양극장을 도운 인물로 평가될 수는 있지만, 일관되게 동양극장에서 활동한 인물은 아니었으며, 그의 작품 <남성 대 여성>이나 <청춘십자로> 역시 동양극장에서 중요한 성과를 거둔 공연이 아니었다. 다만 청춘좌의 좌부작가로 이익이 실험되었다는 의의는 찾을 수 있다.

상황이 이렇다 보니, 이 6회 차 공연에서 가장 주목받는 공연은 아무래도 6회 차 마지막 공연인 <김옥균전>이었다. 더구나 이 작품을 둘러싼 일련의 쟁점뿐만 아니라 당시 정황을 고려할 때, 이 작품은 동양극장이 나름대로 구상한 회심의 역작이었을 가능성이 높다. 하지만 이 작품은 공연 대본으로 만드는 과정에서부터 문제가 생긴다. 그것은 이 작품을 김건과 함께 준비하던 송영이 돌연 동양극장을 이탈하여 아랑으로 이적했기 때문이다. 그러면서 송영은 자신이 준비하던 <김옥균> 관련 작품 자료를 아랑 측에 넘기게 된다.

당시 언론에서는 송영의 이적 사유를 ‘돈’과 ‘사람 관계’로 파악하고 있었다.<sup>33)</sup> 송영의 이적이 보도되는 시점은 1940년 4월(2일) 초이므로 이 시점이 동양극장에서 공연(대본) 구상이 완료된 시점이라고 할 수 있고, 당연히 이 작품 원천 소스(source)는 아랑으로 넘어가게 될 수밖에 없는 상황이었다.

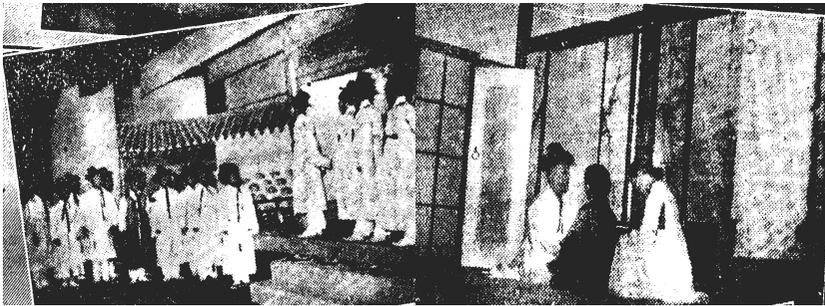
동양극장의 <김옥균전>은 특별 공연으로 애초부터 선전되고 있었다.<sup>34)</sup> 그만큼 동양극장으로서 이 작품에 깊은 기대를 걸고 있었다고 해야 한다. 제명도 ‘특별 공연’으로 공고하며, ‘백 명’ 이상의 출연진을 동원할 것이라는 광고(관련 기사)도 대대적으로 시행하고 있다. 이러한 준비된 기획력은 김태윤 경영주가 등장한 이후에 즐겨 나타나는 현상이었다. 그렇다면 이러한 작품을 기획하게 된 특별한 이유가 있는지 살펴 볼 필요가 있다.

33) 「송영 씨 아랑 행」, 『조선일보』, 1940년 4월 2일, 4면.

34) 「<김옥균전> 청춘좌 특별 공연」, 『매일신보』, 1940년 4월 29일, 4면.

1940년은 김옥균 서거 46주년이 되는 해였다.<sup>35)</sup> 특히 동양극장이 이 작품을 공연한 시점은 김옥균이 자객 홍종우에게 살해된 날인 3월 28일 인근이었다. 즉 청춘좌의 공연은 김옥균 서거일에 맞추어 개봉되었고, 이것은 김옥균의 죽음이 지니는 의미를 이슈화할 수 있는 시간이기 때문이었다. 이로 인해 아랑 역시 비슷한 시기인 1940년 같은 날 <김옥균>을 무대화한다.<sup>36)</sup> 결국 청춘좌의 <김옥균전>과 아랑의 <김옥균>은 같은 뿌리에서 대본이 산출되었기에, 극심한 경쟁 상태에서 개막될 수밖에 없었다. 흥행 결과는 아랑의 우세로 기록되어 있으나, 청춘좌의 <김옥균전> 역시 상당한 인기를 끌었고 질적 측면이 우수하다고 평가된 바 있다.<sup>37)</sup>

【그림 1】 동양극장 <김옥균전>과 아랑의 <김옥균>



청춘좌의 <김옥균전>

아랑의 <김옥균>

청춘좌 <김옥균전>은 100명의 출연진과 4막 11장의 대작이었다.<sup>38)</sup> 우측 공연 사진으로 제시된 청춘좌의 <김옥균전>은 일견해도 등장인물의 규모가 상당하다는 인상을 지울 수 없다. 무대 후면으로는 천정까지 이르는 무대 세트가 늘어서 있고, 그 앞에는 10여 명의 갓 쓴 인사들이 도열해 있다. 갑신

35) 「고(古) 김옥균 씨 46주년 추모회」, 『매일신보』, 1940년 3월 29일, 2면.

36) 『매일신보』, 1940년 4월 30일, 3면.

37) 「연극 <김옥균> 대성황」, 『조선일보』, 1940년 5월 5일, 4면.

38) 「<김옥균전> 청춘좌 특별 공연」, 『매일신보』, 1940년 4월 29일, 4면.

정변이 던지는 모의 거사의 이미지를 형상화하고 있는 장면인데, 도열한 인사들로 인해 무대는 비좁은 느낌이 들 정도로 빡빡한 인상이다.

무대는 하층과 상층으로 나누어져 있고, 그 높이 차는 두 계단(섬돌 두 개 높이)이었다. 남아 있는 사진이 흑백이어서 색깔을 가늠하기는 쉽지 않지만, 도포와 갓의 의상으로 볼 때 조선시대 양반과 유림의 복색을 갖추는 데에 치중한 것으로 보인다. 이러한 상황을 아랑의 공연 사진에서도 동일하게 확인되는데, 아무래도 <김옥균>이 살았던 개화기의 풍광을 실증적으로 드러내려는 의도 때문으로 볼 수 있다.

아쉽게도 청춘좌의 <김옥균전>과 관련된 배역 사항은 알려져 있지 않다. 하지만 아랑의 <김옥균>과 관련된 배역 사항은 공개되어 있다.<sup>39)</sup> 당시 아랑의 배역표와 견주어, 청춘좌 공연의 개요(배역)를 살펴볼 수는 있다. 일단 김옥균과 홍영식을 중심으로 당시 인물들이 폭넓게 등장하는 것을 알 수 있으며, 아랑의 공연에서는 1인 2역(혹은 다역)이 보편화되었음을 알 수 있다. 이러한 배역을 통해 당시 <김옥균>을 집필하기 위해서 필요한 인물들의 분포를 확인할 수 있는데, 이러한 등장인물 분포도는 청춘좌의 경우에도 대략적으로는 부합될 것으로 예상된다.

동양극장의 당시 출연 배우와 그 비중을 감안할 때, 한일송의 역할은 주목된다(한일송은 지경순과 함께 동양극장의 <김옥균전>에 출연이 확인되는 배우이다). 한일송은 동극좌의 멤버로 동양극장에 편입하여 1930년대 청춘좌와 사주 교체 이후 청춘좌에서 고른 활약을 보인 바 있다. 특히 한일송은 1935년 조선 최초의 발성영화 <춘향전>에서 이몽룡 역을 맡은 경험이 있었고, 1941년 10월 시행된 청춘좌/호화선 합동 <춘향전>에서도 이몽룡 역을 맡은 바 있다. 그러니까 한일송은 연극과 영화에서 고르게 활약하며 경력을 쌓다가 청춘좌 좌원이 대대적으로 이적한 후, 1940년대 청춘좌로 이적하면서 그 위상과 역할을 증대시키기에 이르렀으며, 결국에는 핵심 배우로 등극하게 된다. 이 시점이 1940년대 전후 무렵이므로, <김옥균전>에서 한일송의

39) 「아랑의 <김옥균전>」, 『조선일보』, 1940년 6월 7일, 4면.

역할은 자명하다고 해야 한다. 한일송이 남자 주인공 김옥균 역을 맡았을 것으로 추정되고, 여자 주인공 역은 지경순이 맡은 것으로 여겨진다.<sup>40)</sup>

<김옥균전>은 동양극장의 사활을 건 공연으로 준비되었지만, 결과적으로 아랑의 승리로 끝났고, 청춘좌는 아랑과 비슷한 지명도를 가진 극장에서 획기적인 변모를 이루지는 못했던 것으로 알려져 있다. 이 점은 동양극장 수뇌부로서는 아쉬운 점이겠지만, 청춘좌가 불과 6개월 전만 해도 심각한 타격으로 자체 공연마저 불가능했었다는 점을 감안한다면, 1940년 4~5월의 청춘좌는 예전의 성세를 거의 대부분 찾았다는 점에서는 고무적이라고 해야 할 것이다. 이 점은 사실 놀라운 일이 아닐 수 없으며, 1930년대 대중극단들이 단원들의 탈퇴로 와해된 사례에 비하면 획기적인 발전이라고도 할 수 있다.

### III. 동양극장 레퍼토리의 생성과 변화

1939년 8~9월 동양극장 사주 교체 이후, 새로운 공연 체제를 형성하려는 각종 노력과 모색이 이루어졌지만, 그래서 새로운 작품(신작) 공연과 관련 활동이 모색되었지만, 극장 경영과 관련하여 전반적인 측면에서의 변화는 사실상 일어나지 않았다. 동양극장은 새로운 레퍼토리를 만드는 작업을 통해 이광수의 원작을 활용하거나 <춘향전>의 새로움을 부여하거나 <김옥균전>을 비롯한 이슈가 되는 작품을 개발하는 시도를 펼쳐나갔지만, 이것이 극단 체제의 전반적인 개혁이나 시스템의 대대적인 수정 작업을 뜻하지는 않았다. 왜냐하면 동양극장의 새로운 사주는 1930년대 후반기(1936~1937년)의 동양극장으로 회귀하는 것에 더욱 큰 목표를 두었기 때문이다.

1940년대 동양극장은 기존의 레퍼토리를 재활용하면서도, 공연 주간마다 새로운 기획 작품을 발굴하는 기존의 방식을 원칙적으로 수용했다. 5~6회차 공연으로 이루어지며 한 달에서 한 달 보름 간 열리는 중앙공연(경성공

---

40) 「연극 <김옥균> 대성황」, 『조선일보』, 1940년 5월 5일, 4면.

연)에서 매 회 차 공연에 대작이나 신작을 포함시키는 일은 여간 어려운 일이 아니며 이 시기 극단을 일별할 때 사실상 불가능한 일이었다. 따라서 과거 작품의 재발굴(재공연)을 곁들여서 매 주간에 1~3작품의 기획 공연을 실현하는 형태의 통상적인 공연 예제가 수립되었고 이러한 공연 예제는 기존의 동양극장이 체계화 한 공연 방식으로서의 회귀와 다르지 않다.

이 과정에서 몇 가지 변화는 눈에 들어온다. 동양극장의 대표작이자 청춘좌의 인기 레퍼토리인 <춘향전>을 호화선이 공연하는 것은 ‘과거 작품의 재발굴’이지만 동시에 ‘새로움의 재창조’일 수 있다. 동일한 작품이지만 수행 극단에 따라 해당 공연은 다른 인상과 미학적 정서를 전달할 것이기 때문이다.

또한 1940년대 동양극장의 공연에서 원작 작품의 고급화 경향을 별도로 지적할 수 있을 것이다. 이광수의 작품을 원작으로 공연 레퍼토리를 구성하거나, 사회적 의미가 짙은 작품을 ‘사회비극(류)’의 형태로 제시하는 변화된 레퍼토리 생성 작업은 1930년대에는 그다지 손쉽게 찾아 볼 수 있는 제작 활동이 아니었다. 이광수의 경우에는 <단종애사>로 인해 이미 1936년에도 동양극장의 레퍼토리화 되었고, 비록 이러한 작업이 기획 공연의 성격을 지닌다고 해도 결과적으로는 과거 토월회 유산의 반복이거나 재답습이었다는 점에서 창의적인 설정에는 미치지 못했다고 해야 한다.

하지만 1940년대 동양극장은 더욱 새로운 레퍼토리를 요구할 수밖에 없었다. 경쟁 극단이 다수 출연했고(강력한 경쟁자로서 아랑과 고협은 모두 동양극장의 파생극단으로 동양극장의 시스템을 면밀하게 파악하고 있었다), 동양극장의 공연 능력 자체가 역시—비록 일시적일지라도—쇠퇴하는 기미를 보였기 때문이다. 청춘좌의 공연 능력을 향상시키고 안정적인 교호 체제를 재구축하기 위해서라도, 신작 레퍼토리의 공연은 필요했다. 이로 인해 이광수의 원작이나 김기진의 문제적 소설 혹은 기존의 레퍼토리의 재활용(방식)은 흥미로운 제재가 될 수 있었다.

#### IV. 1940년대 동양극장의 제작 활동과 운영 전략의 상관성

동양극장은 1939년 시점에서도 조선 연극계를 대표하는 극단(단체) 중 하나로 손꼽혔다. 극연좌나 낭만좌 같은 극단과 함께 극계를 암중으로 조율하고 있는 동아일보사(서항석) 좌담회에 공식적으로 참가할 정도로 신극 진영으로부터도 나름대로 인정을 받고 있던 시점이었다.<sup>41)</sup>

더구나 1939년 9월 신개장 이후 동양극장은 이전의 동양극장(편의상 전반기 동양극장)과 달라졌다는 평가를 받게 되었다. 신극인들이 동양극장을 바라보는 시선이 완화되었는데, 그 중요한 이유로 명망 있는 작품 선택, 신극 연극인들의 합류, 연극적 진성성의 고양 등을 들 수 있다(본 연구에서는 레퍼토리 선택과 이와 관련된 제작 양상만을 집중 고찰했다). 전반기의 동양극장이 상업극적 성격에 매몰되어 작품의 질적 완성이나 연극적 완성도를 제고하는 일에 상대적으로 소홀했다면, 후반기(1940년대) 동양극장은 이러한 과거의 약점과 한계를 일부 극복하면서 연극적 수준을 고양시켰다고 판단된다. 이러한 판단은 당시 신극인들의 시각에서 추출되었기 때문에, 분명 이러한 신극인들의 평가도 참고할 가치가 있을 것이다.

하지만 그것보다 먼저 살펴야 하는 것은 ‘과연 동양극장의 후반기 활동이 전반기 활동과 어떻게 다른가’일 것이고, ‘진정으로 다른가’일 것이다. 그리고 난 이후에 동양극장은 과연 전/후반기, 즉 사업자 교체를 통해 다른 극단으로 변모한 것인가에 대해 판단해야 할 것이다.

이 과정에서 행해진 신극인들의 평가에서는 그들의 잣대, 즉 ‘신극인들이 연극을 판별하는 기준이 과연 동일했는가’부터 점검되어야 한다. 1930년대 후반기는 동양극장이 일으킨 새로운 제작 성향이 조선 연극계를 강력하게 주도한 시기였고, 이러한 대중극의 영향력 확대와 맞물려 신극 진영의 변화가 두드러지게 강구되던 시기였다. 그 결과 1930년대 전반기의 극예술연구회와 1930년대 후반기의 극예술연구회는 여러 모로 차이를 보이는데, 그 가

41) 「조선 연극의 나아갈 방향」, 『동아일보』, 1939년 1월 13일, 6면.

장 두드러진 표면적인 차이는 ‘극연’의 전문극단화이고, 그 이면에 존재하는 실질적인 변화는 대중극적 성향의 확대(멜로드라마 공연의 증대)이다. 즉 극연 역시 대중극의 확대와 그 추수에서 자유롭지 못했고 1930년대 후반기 조선 연극계의 성향을 일정 부분 추수하지 않을 수 없었다.

더구나 이러한 성향은 1930년대 후반 조선의 연극계 전반에도 강력한 영향력으로 남아 있었고, 1940년대로 접어들면서는 거꾸로 동양극장에게 영향을 미칠 정도였다. 당연히 많은 극단들이 중간극의 가능성을 타진했다. 사실 중간극이란 흥행 면에서는 대중극의 길을, 작품의 완성도와 질적 수준에서는 신극이 내걸었던 목표를 닮고자 하는 중도적 욕망이 낳은 산물이었다. 비록 중간극 개념의 탄생과 그 수용 과정이 제각각 다른 견해 하에서 이루어졌지만, 다수의 관객이 작품을 관람하도록 유도하면서도 공연의 연극적 진정성과 수준(완성도)을 지킨다는 대전제는 연극(인)이라면 누구도 부정하기 어려운 당위로 작용했다고 할 것이다.

1930년대는 신파극과 신극, 대중극과 연구극, 상업극과 엘리트 연극 사이의 차이와 편차가 존재했고, 이것이 통합/중개/조율/융합되는 과정에서 중간극의 제창은 필연적인 결과로 도출되었다. 그러던 중 1939년 9월 휴업 이후의 동양극장, 즉 1940년대 동양극장의 후반기 활동은 이러한 중간극의 성향과도 밀접하게 연관된다.

이광수와 김기진의 원작을 무대화하는 작업은 연극의 진정성을 담보하려는 작업(작품의 질적 완성도와 사회적 파장을 중시하는 태도)으로 인정될 수 있을 것이다. 사실 동양극장 1940년대 공연 목록을 보면, 원작을 지닌 작품의 연극화(각색) 성향이 증가했음을 확인할 수 있다. 1930년대 후반 동양극장에서 시행된 원작을 지닌 공연은 주로 토월회나 태양극장 혹은 그 이전의 대중극단이 시행한 관례에서 어느 정도 그 흔적을 찾을 수 있지만, 1940년대 이후 원작을 지닌 공연은 그 이전과는 기본적으로 변별되는 양상을 보였다. 이러한 변화는 연극의 진정성과 질적 수준을 제고하기 위한 기본 작업에 해당했다. 작품의 유희적 측면(흥행성) 못지않게 사회적 반향을 염두에 둔

활동이었다고 정리할 수 있겠다. 이러한 변화는 넓은 의미에서는 상업성과 진정성의 결합이었고, 좁은 의미에서는 변화된 제작 전략일 터이다.

그럼에도 간과하지 말아야 할 점이 분명 존재한다. 새로운 동양극장이 작품의 질적 완성을 기하기 위한 각종 방안을 마련했지만, 그렇다고 기존 동양극장기 구축한 효율적인 상업적 시스템을 결코 포기하지 않았다는 점이다. 이광수의 근대소설을 연극화하면서도, 이를 통해 상업적 이익을 극대화할 수 있는 방안을 찾았고, 명망 있는 극장으로 처신하면서도, 그 저변에서 각종 이벤트와 이슈를 생산하는 데에 소홀하지 않았다. 신극 연극인들이 합류했지만, 청춘좌/호화선(성군)의 지역 순회공연은 여전히 이어졌으며, 국민연극경연대회에 참가하면서 다른 여타의 극단들과 동조를 맞추면서도 자신만의 독자성을 포기하지 않았다. 그러한 측면에서 후반기의 동양극장은 전반기의 동양극장과 ‘크게 같고 작게 달랐’을 따름이라고 정리할 수 있겠다. 이것은 어떤 의미에서는 전략적 선택이었고, 더 교묘하게 대중극적 성향을 드러내는 하나의 방법일 수는 있었지만, 동시에 1930년대를 거치고 그 의미를 되새기는 과정에서 상업 연극의 약점을 보완하려는 나름의 처방이기도 했다.

※ 이 논문은 2017년 2월 20일에 투고 완료되어  
2017년 2월 22일부터 3월 16일까지 심사위원이 심사하고,  
2017년 3월 17일 편집위원회에서 게재 결정된 논문임.

**참고문헌**

- 『매일신보』, 『조선일보』, 『동아일보』, 『삼천리』  
고설봉, 『증언 연극사』, 진양, 1990, 40~476면.  
김남석, 「1940년대 동양극장의 사적 전개와 운영 방안에 관한 연구」, 『인문과학』(63집), 성균관대학교인문학연구원, 2016, 131~163면.  
김남석, 「동양극장의 극단 운영 체제와 공연 제작 방식 연구」, 『한어문교육』(26집), 한국어언어문학교육학회, 2012, 325~352면.  
남 립, 「호화선의 <춘향전>을 보고」, 『조선일보』, 1940년 2월 18일(조간), 4면.  
서항석, 「조선연극계의 기묘 1년간」(상/하), 『동아일보』, 1939년 12월 9일/12일, 5면.  
신설령, 「김관의 음악평론과 식민지 근대」, 『음악과 민족』(30권), 민족음악학회, 2005, 197~217면.  
채만식, 「문학작품의 영화화 문제」, 『동아일보』, 1939년 4월 6일, 5면.

## A study on the performance repertoire of Dongyanggeukjang since managerial change

Kim, Nam-seok

Dongyanggeukjang was sold in 1939 and operated by a new business owner. At the time of the 1940s, Dongyanggeukjang is facing a so-called crisis, and various measures are being sought to overcome it. As part of that plan, the executives of Dongyanggeukjang make efforts to discover new and meaningful performances(performance repertoire). A performance script based on Lee Kwang-soo's novel was made in succession, and a change in the performance of the original *The Story of Chunhyang*(Chunhyangjeon) took place. In the process of replacing and recruiting actors who transferred to other organizations, influx of new actors (so-called "realism" actors) occurred and a plan to perform socially conspicuous theatrical works was established. Through these changes and projects, it is possible to confirm the purpose of stabilizing and partially supplementing the performance production system of Dongyanggeukjang.

**Key words:** 동양극장(Dongyanggeukjang), 청춘좌(Cheongchunjwa), 호화선(Hohwaseon), 성군(Seonggun), <춘향전>(The Story of Chunhyang(Chunhyangjeon)), 이광수(Lee Kwang-soo)