

# 1960-70년대 공급중심 영화산업 체제와 상영영역의

## 이중적 지위\*

- 서울개봉관을 중심으로

조준형\*\*

### <차례>

1. 들어가며
2. 공급 중심의 대량생산 체제의 정립과 산업자본과 상업자본의 분리
3. 구매자 중심 시장(Buyer's Market)의 탄생: 대량생산시대의 역학
4. 대량생산 시대의 종말: 스크린쿼터제와 한국영화/외화 개봉관구도의 해체
5. 나오며

### <국문초록>

이 글은 한국영화사의 뼈대가 되는 시기였던 1960-70년대, 서울개봉관을 중심으로 상영영역의 동향을 중점적으로 다룬다. 전통적으로 한국영화산업 내에서 상영영역은 그 중요성에 걸맞는 지위를 확보하지 못했다. 그것은 무엇보다 한국의 영화에 대한 공식적인 차원의 인식과 담론, 정책이 ‘민족’ ‘예술’의 ‘제작’에 맞춰져 있었기 때문이다. 영화제작업은 상대적으로 생산적 성격이 강조되어 민족 예술 창조의 임무를 가진 영역으로 인정받았던 것에 비해, 상영관은 퇴폐와 탈법, 탈선의 영역으로, 상업업자(와 지방배급업자)들은 예술을 이해하지 못하는 장사꾼들, 영화산업의 발전이나 근대화를 가로막는 존재들로 낙인찍혔다.

그러나 상영영역은 1960년대 이후 영화산업 내에서 실질적으로 강력한 힘을 발휘했다. 1960년대 초 이래 박정희 정권이 인위적으로 강제한 한국영화 대량생산체제로 인한 과잉공급 상황 속에서, 상영관, 특히 서울의 개봉관 수는 상대적으로 부족했고, 상업업자들은 제작자들에 비해 상대적으로 힘의 우위에 설 수 있었다. 이러한 공식적인 지향과 실제 현실간의 괴리가 영화산업 내외의 문제에 대한 정확한 진단과 한국영화산업의 합리화를 가로막았고, 이는 1970년대 초 이후 20여년에 걸친 한국영화산업의 침

체의 한 원인이 된다.

이 글은 특히 1960년대 후반에서 1970년대 초 영화산업의 호황기가 끝나는 시점에서 당시의 한국영화산업 환경 내에서 상영영역과 여타 영역의 역관계의 변화와 한국영화전용관과 외화전용관이라는 한국영화 산업 특유의 체제가 붕괴되는 과정을 살펴보았다. 이를 통해 한국영화산업에서 뿌리 깊은 제작영역과 상영영역, 혹은 산업자본과 상업자본의 갈등의 연원, 그리고 이와 같은 갈등의 배경이 된 공급중심의 ‘민족영화’의 전통을 살펴보고자 했다.

주제어: 영화관, 극장, 상영영역, 수직적 통합, 1960년대, 영화산업, 영화정책, 한국영화전용관, 스크린쿼터제

## 1. 들어가며

이 글은 한국영화사의 뼈대가 되는 시기였던 1960-70년대, 서울개봉관을 중심으로 한 상영영역의 동향을 중점적으로 다룬다.<sup>1)</sup> 상영영역은 영화산업 체인의 가장 마지막 창구이며, 수요자이자 동시에 관객에 대해서는 최후의 공급자이다. 영화의 투자-제작-배급-상영의 단계들이 상당 부분 수직적으로 통합되었던 몇몇 주요 국가들과 달리, 한국영화산업은 제작업(과 수입업)과 상영업(배급업을 포함)이 본질적으로 분리된 채 성장해왔다. 이와 같은 분리는 2000년 이전까지 한국 영화산업의 중요한 특징이자, 산업 내 상영영역의 지위를 규정짓는 특징이기도 하다.

전통적으로 한국영화산업 내에서 상영영역은 그 중요성에 걸맞는 지위

1) 지금까지 한국영화사 연구에서 1960-70년대 극장 혹은 상영영역을 주되게 연구한 사례는 희소하다. 논문으로는 김수미의 『1963년 전후 한국영화관객층의 변화: 아카데미 극장을 중심으로』(중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2003)를 들 수 있다. 이 논문은 아카데미 극장을 대상으로 1960년대 초 관객층과 수용문화를 검토하고 있다. 그 외 이길성·이호걸·이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004; 김동호·이충직 외, 『한국영화상영관의 변천과 발전방안』, 문화체육관광부 연구보고서, 2001 등 두 개의 연구보고서, 호남 지역 영화를 극장사를 중심으로 살펴본 위경혜의 『광주의 극장문화사』, 다지리, 2005; 『호남의 극장문화사』, 다할미디어, 2007 등의 연구를 참고할 수 있다. 특히 꼼꼼하고 성실한 자료조사에 기반한 이길성 등의 연구보고서는 1960-70년대 상영영역의 역사에 대한 중요한 연구성과라 할 수 있다.

\* 이 글은 2013년 3월 27일과 28일 트랜스아시아 영상문화연구소의 주최로 개최되었던 “글로벌 컨텍스트 속의 한국 트랜스 시네-미디어: 아시아와 세계” 심포지엄에서 발표문 「1960-70년대 국가 주도 영화산업 체제와 상영영역의 이중적 지위」를 수정 보완한 것임.

\*\* 한국영상자료원 한국영화사연구소 연구부장

를 확보하지 못했다. 그것은 무엇보다 한국의 영화에 대한 공식적인 차원의 인식과 담론, 정책이 ‘민족’ ‘예술’의 ‘제작’에 맞춰져 있었기 때문이다 (유사한 이유로 더 열악한 위치에 있었던 경우가 범외 수입업자들이다).

군사정권 이후, 특히 경제개발계획이 시작된 1962년 이후는 생산과 절제의 시대였다. 영화산업 전체가 오락과 유흥의 산업으로 치부되는 분위기 속에서도 제작업은 상대적으로 생산적 성격이 강조되어 민족 예술 창조의 임무를 가진 영역으로 인정받았던 것에 반해, 상영관은 퇴폐와 탈법, 탈선의 영역으로, 상영업자(와 특히 상영관을 축으로 한 지방배급업자)들은 예술을 이해하지 못하는 장사꾼들, 영화산업의 발전이나 근대화를 가로막는 존재들로 낙인찍혔다.

그러나 상영영역은 1960년대 이후 영화산업 내에서 실질적으로 강력한 힘을 발휘했다. 1960년대 초 이래 박정희 정권이 인위적으로 강제한 한국 영화 대량생산체제로 인한 과잉공급 상황 속에서, 상영관, 특히 서울의 개봉관 수는 상대적으로 부족했고, 이로 인해 상영업자들은 제작자들에 비해 상대적으로 힘의 우위에 설 수 있었다. 그런 면에서 1990년대 이전까지 한국영화산업은 대체로 구매자 우위의 시장(buyer's market)의 구도를 이루고 있었다고 할 수 있다. 이러한 공식적인 지향과 실제 현실간의 괴리가 영화산업 내외의 문제에 대한 정확한 진단과 한국영화산업의 합리화를 가로막았고, 이는 1970년대 초 이후 20여년에 걸친 한국영화산업의 침체의 한 원인이 된다.

이상의 문제의식에서 이 글은 서울개봉관을 중심으로 1960-70년대 국가 경계 내의 산업 체제 혹은 시장의 문제를 살펴보고자 한다.

본론의 첫 번째 장에서는 대량생산의 시대에 상업자본과 산업자본이 분리됨으로써 발생한 문제들을 살펴보고자 한다. 구체적으로는 왜 당대 산업주체들과 정책 당국이 수직적 통합을 고려하지 못했는가라는 질문을 우회하여 제기할 것이다. 이 질문에 대한 답을 찾는 과정에서 정부 정책을 통해 인위적인 대량생산 체제가 형성되는 과정과 문제점을 살펴보

고, 산업자본과 상업자본 간의 왜곡된 위계적 가치체제가 자본의 재생산 회로를 중단시켜 이후 한국영화산업을 왜곡으로 이끌었다는 사실을 보여주고자 한다.

두 번째 장에서는 생산의 무정부성이 낳은 과잉공급의 체제가 상영영역의 지위를 강화하게 되는 과정을 살펴본다. 특히 1960년대 중후반 서울 개봉관을 중심으로 한 상영영역의 특권이 강화되는 과정을 제작사와 상영관의 배분율의 역전, 커트라인을 둘러싼 갈등 등을 통해 제시될 것이다.

세 번째 장에서는 1960년대 후반에서 1970년대 초중반, 대량생산 체제가 쇠퇴하고 한국영화산업이 급격히 축소되는 국면에서 한국영화개봉관과 외화개봉관 구분이 해체되는 과정을 살펴본다. 이 체제의 해체는 상영영역이 느슨하게나마 연결되었던 ‘민족영화’산업의 체제로부터<sup>2)</sup> 탈락하여 무국적화되는 최종적인 단계로 진행되었다. 이 과정에서 스크린쿼터제는 아이러니하게도 한국영화의 상영일수를 확대하기보다는 기존의 한국영화전용관이 외화를 상영할 수 있는 명분을 제공함으로써, 한국영화 제작업의 불황을 악화시킨 원인이 되었다.

2) 스티븐 크로프츠는 민족영화 개념에 대한 논의에서 “민족국가(민족)영화 연구는 1980년대까지 거의 배타적으로 국경(territory) 내에서 생산되는 영화 텍스트들에 초점을 맞춰왔다. 때때로 반영론적 측면에서 그 영화들을 민족 정신으로 추정되는 것의 표현들로 보기도 했다. 전형적인 역사적 고찰은 미학적으로 결자들(일반적으로 거장들에 의해 만들어진 것으로 보이는), 위대한 계기들(가장 긴 영화, 가장 비싼 영화들)을 선택해왔다. 이러한 연구는 그 영화들이 생산될 수 있었던 산업적 변수들을 분석하지 않는다.”라고 지적한다(Stephen Crofts, "Concepts of national cinema", John Hill and Pamela Church Gibson ed., *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, 1998, p. 386). 나아가 그는 이 글을 통해 생산양식과 국가개입의 강도에 따라 민족국가 영화를 8개로 범주화한다. 이와 같은 크로프츠의 논의는 정교하지는 않지만, 산업과 정책적인 측면에서 1960-70년대 한국영화의 특수성을 검토하고자 하는 이 글에 상당한 시사점을 준다. 그럼에도 불구하고 필자는 이 논문에서 ‘민족영화’라는 용어를 그간의 민족영화론에 대한 다양한 이론적 층위에 기대서 사용하고 있지는 않으며, 분석 대상 시기 정책주체와 산업주체의 공식적 지향 혹은 지배적 담론으로서 민족예술, 민족영화 등을 인용하는 다소 소극적 의미로 사용하고자 한다.

## 2. 공급 중심의 대량생산 체제의 정립과 산업자본과 상업자본의 분리

한국영화의 제작편수는 1954년 한국영화에 대한 면세조치를 기점으로 급증하기 시작하여 1959년을 기점으로 100편이 넘어선다. 급성장하기 시작한 당대 한국 영화산업의 가장 중요한 문제로 반복적으로 제기되었던 것은 ‘1사 1작주의’<sup>3)</sup>라고까지 불리던 제작사와 제작자본의 영세성이었다.

군사정권은 1961년 쿠데타 직후 이 문제를 정책적으로 해결하고자 했다. 1961년 문교부 고시를 통해 65개에 달하던 영화사를 16개사로 통합한 정부는 1961년 말 제정된 영화법을 통해 일정 규모 이상의 장비와 설비를 갖추어야 영화사로 등록할 수 있도록 규제했다. 그러나 제정영화법은 1963년의 1차 개정영화법의 전조에 불과할 뿐이었다.

1차 개정영화법은 본격적인 정부 주도의 영화산업 재편을 강제했다. 영화사의 시설 및 장비 요구 규모는 훨씬 강력해졌고, 전속 인력을 두어야 했으며, 무엇보다 한 해 15편의 영화를 제작하지 않으면 등록이 취소되는 정책을 강제했다.<sup>4)</sup> 문제는 물리적으로 통합했을 뿐 실질적인 자본

이 없는 기존 한국영화 제작사들이 어떻게 갑자기 15편의 영화를 제작할 수 있는지는 것이었는데, 이에 대해 정부는 편당 관객동원수가 높은 외화의 수입권을 한국영화제작사에만 부여하는 혁신적인 조치로 해결하고자 했다. ‘페이저 기업화’로 지칭되는 이 정책은 요컨대 외화를 통한 초과 이윤을 보장함으로써 한국영화제작을 유도하는 방식으로 한국영화의 대량생산체제를 정착시키고자 하는 의도였다. 대량생산체제를 위한 정부 정책의 의도는 빠른 시간 내 가시적인 성과를 거두었는데 1962년 당시 113편에 불과하던 영화제작편수는 이듬해 140편을 넘어서고, 1965년에는 189편, 1969년에는 229편을 기록하게 된다.<sup>5)</sup>

이와 같은 급속한 증가는 정부로서도 예상치 못한 일이었다. 이에 정부는 1965년 연간 150편으로 영화제작을 제한하는 제작쿼터제를 시행하는 한편 1966년 영화법 개정을 통해 설비 및 장비 요건을 낮추고 15편의 의무제작 조항을 2편으로 크게 후퇴시켰지만 제작편수의 증가를 통제하는데 실패한다. 결국 TV의 등장과 유신체제의 출범으로 한국영화 시장 전체의 규모가 급속도로 축소되는 시점인 1970년대 초까지 대량생산 체제를 통한 한국영화의 과잉공급 상황이 유지되었으며, 이는 한국영화산업의 쇠퇴에 중요한 역할을 하게 된다.<sup>6)</sup>

3) 이는 한 영화사가 한 편의 영화만을 제작하고, 사라지는 경향, 즉 제작자본의 영세성을 경멸적으로 일컫는 말이었다.

4) 영화법 제정 이전인 1961년 9월 30일, 군사정권이 발한 영화사 통합 정비령(문교부 고시 제148호)에 따르면 1955년부터 1961년까지 제작한 영화편수를 연도별로 점수를 매겨 기준 점수를 만족한 영화사만이 등록할 수 있도록 하였다. 당시 65개 영화사(제협 회원) 중 단독으로 등록할 자격을 가진 영화사는 신필름 외에는 없었고, 따라서 이 점수를 맞추기 위해 영화사들이 통합하여 등록하여 총 17개 회사가 등록했다. 이후 1963년 1차 개정영화법이 시행되는 과정에서 문교부는 1963년 7월 1일까지 등록을 마감하였으나, 신청사는 9개에 불과했고, 6개만이 등록을 인정받았다. 이후에도 등록사(1973년 이후는 허가사)의 수는 증감을 반복했으나 1985년 5차 개정 영화법이 시행되기 전까지 20개를 넘는 경우는 거의 없었다. 1960년대 초 영화사 통합 과정에 대해서는 박지연, 「한국영화산업의 변화과정에서 영화정책의 역할에 관한 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반의 근대화 과정을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2008 참고.

5) 이는 물론 정부정책만이 원인은 아니다. 1950년대 후반 이후 공급량의 증가 추이가 지속되고, 관객수 역시 증가하고 있었던 상황이었기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 정부의 정책이 이러한 흐름을 가속화시킨 것은 분명하다.

6) 1970년대 초 한국영화산업의 급격한 쇠퇴의 가장 중요한 원인이 TV보급의 확대에 있음은 부인하기 어렵다. TV 수상기 대수는 1966년 43,684대에서 1973년 1,282,122대로 30배 가까이 증가했고(『한국영화연감 1977』, 영화진흥공사, 1977, 101면) 이는 관객의 감소를 낳았다. 문제는 이러한 상황에서도 한국영화 제작주체들에게 ‘TV쇼크’에 대응할 수 있는 대책이 제한되었다는 사실이다. 할리우드는 TV 등장에 대해 1) 대형화(시네마스코프 등 화면의 대형화 및 블록버스터 전략) 2) 소재 폭의 확대(섹스와 폭력 수위 제고) 등을 통해 TV와 차별화함으로써 경쟁하는 한편, 3) TV회사에 영화사의 라이브러리를 매각하고, 4) TV용 영화를 공급함으로써 협력적인 방식을 피했다. 그러나 한국영화산업의 경우 대형화나 블록버스터 전략의 가능성은 1960년대 후반 저예산 영화가 대량공급되는 체제 속에서 막혀있었고, 유신 이후 엄격해진 검열로 소재의 차별화를 가져오기도 어려웠다. TV와의 협력관계 역시 TV 콘텐츠 산업 자체

이 장에서 영화산업과 상영영역의 관계와 관련하여 검토할 문제는 1960-70년대 한국영화산업에서 수직적 통합이<sup>7)</sup> 왜 제대로 실현되거나, 심지어 주요한 의제로도 부상하지 못했는가에 관한 것이다. 이는 특히 1960년대 한국영화산업을 대량생산체제로 규정할 때 자연스럽게 따르는 질문이다. 대량생산체제에서 수직적 통합은 중요한데, 그것은 안정된 배급과 상영통로를 보유해야 편당 제작수지의 급격한 변동을 상쇄할 수 있기 때문이다.

생산, 유통, 판매 retail를 단일 회사 조직으로 통합하는 것은 대량 생산된 상품과 서비스에 대한 수요를 안정시키고 시간당 더 많은 “상품들 things”의 생산과 판매를 가능하게 한다.<sup>8)</sup>

하나의 영화가 만들어져서 공급되기까지는 아주 많은 인적·물적 자원이 투입되며 이들 자원간의 효율적 협력은 영화의 성공에 아주 중요한 요소로서 이것이 잘 이루어지지 않을 경우에는 막대한 거래비용을 야기시킨다. 또한 영화가 만들어져서 시장에 공급되기까지의 대부분의 비용은

가 유의미하게 크다고 할 수 없어 특별한 유인이 되지 못했다. 레저 문화의 다양화 역시 영화산업 축소의 원인으로 지적되는데, 1970년을 전후한 시점의 바캉스 붐 등을 고려할 때 수긍할 만한 지적이라 할 수 있다. 그러나 이 논문은 무엇보다, 한국영화산업 쇠퇴가 명시적으로 가시화되는 1971-72년 이전인 1960년대 후반에, 대량생산체제와 공급 중심 정책으로 인한 과잉 공급, 편당 수지 악화, 저예산 영화의 범람, 구매자 우위의 시장 형성, 외화 중심의 산업구조 등 다양한 원인으로 그 쇠퇴가 이미 예정되어 있었고, 이후 이러한 정책을 수정하지 않거나, 오히려 개악함으로써 상황을 악화시켰다는데 초점을 맞추고 있다.

7) “제작에서 상영까지를 하나의 수직적 체계로 보았을 때 각 단계의 주체가 자신들의 분야 외 상방(Up-stream) 또는 하방(Down-stream)으로 결합하는 경우를 수직적 결합(Vertical Integration)이라 한다. 즉 한 업체가 제작 및 배급 또는 배급 및 상영을 동시에 수행하거나 아니면 제작, 배급, 상영에 이르는 영화공급의 전 부문을 수행하는 경우이다.” 좌승희·이태규, 『한국영화산업 구조변화와 영화산업정책: 수직적 결합을 중심으로』, 한국경제연구원 연구보고서, 2006, 50면.

8) AIDA A. HOZIC, *Hollywood: Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Cornell Univ. Press, 2001, p. 44.

먼저(Up-front) 지불되어야 하는 선불비용이며 앞에서 언급한 바와 같이 한 영화에 대한 수요는 사전에 예측하기 불가능하리만큼 매우 불확실하다. 따라서 영화산업의 구조는 영화가 제작·공급되는 여러 단계에서 발생하는 거래비용을 절감하고 선불비용을 최대한 회수하며 수요의 불확실성에 따른 위험을 회피할 수 있도록 발전되어 왔는데, 수직적 결합은 이와 같은 역할을 하기 위해 선택된 산업구조라고 할 수 있다.<sup>9)</sup>

시장 상황에 따라 다르겠지만, 일반적으로 대량생산체제는 과잉공급의 위험에 대한 해결책이 필요하다. 특히 일반적인 상품과 달리 영화라는 상품은 작품들이 각기 모두 다르다는 특성이 있어 그 위험성이 높아진다.<sup>10)</sup> 또한 스튜디오, 장비, 혹은 전속 인력과 같은 선투자, 혹은 지속적인

9) 좌승희·이태규, 앞의 보고서, 51면. 좌승희와 이태규는 1970년대 한국영화산업이 쇠퇴한 원인으로 수직적 통합이 이루어지지 못한 점을 들고 있다. 이 가정에 대해서 필자는 일정 정도 동의하는 편이다. 그러나 이 주장이 1960-70년대의 한국영화산업이라는 시공간적 한계를 벗어나, 일반적인 영화산업의 성공 조건으로 확대되는 것은 위험하다. 특정한 정책이나 특정한 체제의 적절성은 역사적인 조건에 따라 달라질 수밖에 없기 때문이다. 필자가 1960-70년대 수직적 통합의 필요성에 부분적으로 동의하는 이유는 당시 정부 정책에 의한 인위적인 대량생산 체제, 그리고 그것이 촉발한 통제 불능의 과잉공급 체제를 수직적 통합을 통해 일정 수준에서 안정화할 필요성이 있었기 때문이다. 따라서 좌승희와 이태규가 현재 한국영화산업의 수직적 통합의 정당성의 근거를 60-70년대의 상황에서 찾고 있는데 대해서는 동의하지 않는다. 이를 인정하기에는 현재 메이저가 독과점하고 있는 수직적 통합 시스템이 60-70년대와는 반대로 지나치게 안정화되고 폐쇄적인 영화산업 생태계를 강제하고 있기 때문이다. 수직적 통합의 해체를 명령한 파라마운트 판결 이후 미국 영화산업이 오히려 스튜디오 시스템 기간의 대량생산 체제로부터 벗어나 뉴아메리칸시네마로 대변되는 미학적으로 의미있는 도약을 이루었던 사례는 현재 한국 영화산업이 참고할 수 있는 모델이기도 할 것이다.

10) 이는 대규모 설비와 노동력을 투여한 컨베이어벨트와 같은 표준적인 생산라인에서 규모의 경제를 활용해 만들어내는 상품 생산 방식(즉 소품종 다생산 방식)과 차별되는 영화산업만의 특수성이기도 하다. 따라서 영화산업이 포디즘적인 대량생산체제와 같은가라는 문제가 제기될 수 있다. 물론 영화산업이 대량생산체제를 취한다 할지라도 정확히 포디즘적인 속성을 띠다고 보기는 어렵다. 그럼에도 불구하고 할리우드의 대량생산체제는 일관공정에 의한 여타의 산업시스템이나 노동배분 시스템과 명백히 닮아 있다. 이와 같은 유사 대량생산체제의 산물로서 영화산업을 고려할 때 장르영화는 중요해 보인다. 장르 영화가 물론 스튜디오 시스템만의 산물은 아니지만, 특정한

투자 요인이 발생하는 경우 고정비의 압박으로 인해 지속적으로 영화를 제작해야 하는 상황에 처하여 공급이 수요를 초과하는 일종의 생산의 무정부성이 발생할 우려 역시 존재한다.

대량생산은 고도로 전문화된 장비를 구축하기 위해 막대한 선행투자를 요구한다. 이러한 투자는 안정되고 예견가능한 시장 밖에서는 불가능하다. 따라서 생산시간을 지배하고자 하는 생산자들의 명백한 시도는 생산과 소비 사이의 일시적인 격차를 만들어낸다. 즉 상품들은 시장이 소화할 수 있는 속도보다 더 빨리 생산된다. (강조는 인용자)<sup>11)</sup>

이러한 상황에도 불구하고 2000년대 이후 멀티플렉스 상영체인을 기반으로 한 대기업들이 상방형 수직 통합을 이루기 전까지 한국영화산업은 수직적 통합 체제가 아니라 제작-수입이 일원화된 공급주체와 상영주체(상영업을 기반으로 한 배급주체)로 분리된 채 구조화되었다.<sup>12)</sup> 그렇다면

시대, 의상, 분장, 스타 등을 공유함으로써 반복적 생산을 가능케 하는 장르영화가 스튜디오 시스템의 대량생산 체제와 근친성을 가지고 있음은 분명하다. 그리고 제작사들이 기존의 과잉 공급된 시장에서 전체적인 매출규모가 감소했던 1960년대 후반 이후 한국의 경우 장르영화들은 점점 더 저예산 B급 장르영화화 된다. 이는 예컨대 대규모 제작비를 투여하여 스펙타클을 제공하는 것을 목적으로 하던 1960년대 초 궁중사극과 전쟁영화가 저예산 사극액션물과 스파이물로 교체되는 상황을 통해 확인할 수 있다. 이에 대해서는 조준형, 「1960년대 초 정변기 한국영화 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2011 참고 비슷한 맥락에서 Susan Christopherson과 Michael Storper는 1940년대 말까지 할리우드 스튜디오 시스템을 대량생산 원칙으로 조직화된 시스템으로 규정하며, 이때 영화 산업은 ‘공식화된 영화 formula film’으로 표준화되었다고 주장한다. 이러한 대량생산체제인 고전적 할리우드 시스템은 수직적 통합을 강제로 해체한 소위 파라마운트 판결과 TV의 등장으로 유연적 전문화(flexible specialization)의 시기로 접어들게 된다. 이에 대해서는 Susan Christopherson & Michael Storper, "The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and Labor Market: The Motion Picture Industry", *Industrial and Labor Relations Review*, Vol.42 No.3, Apr., 1989 참고.

11) AIDA A. HOZIC, *op. cit.*, p. 44.

12) 물론 제작사이자 수입사기도 했던 세기상사가 대한극장과 세기극장을 운영하거나, 일시적으로 신필름이 허리우드 극장을 운영했던 사례가 있다. 그러나 이는 예외적인 경우에 속한다.

왜 당시 한국영화산업은 수직적 통합으로 진행되지 못했을까? 혹은 이 필요성이 왜 제기조차 되지 못했을까?<sup>13)</sup> 여기에는 현실적인 요인(제작사의 영세성), 공급량의 통제를 통한 생산의 무정부성을 피할 수 있다는 정책적 자신감, 왜곡된 가치체계(상업자본에 대한 폄하) 등이 결합 작용했던 것으로 보인다.

우선 1960-70년대의 대량생산체제가 국가에 의해 인위적으로 주도되었다는 점을 고려해야 한다. 즉 완전경쟁에 가까운 상태에서 기업들 상호간의 합병과 통합을 통해 자연독점이 이루어진 것이 아니라, 국가에 의한 제도적 강제를 통한 영세기업들 간의 물리적 합병을 통해 영화사의 통합이 이루어졌다. 요는 이 통합된 회사들이 ‘메이저’에 충분한 자본 여력을 갖추지 못한 채 ‘메이저’로 출발했다는 사실이다. 그렇다고 해서 이 ‘메이저’들이 진정한 ‘메이저’로 성장할 수 있는 산업적인 구조가 형성되어 있던 것도 아니었다. 이때 고려해야 할 것은 지역으로 권역화된 간접 배급 방식의 문제다.

1950년대 후반 이후 한국영화의 배급시장은 서울 개봉관을 제외하고는, 전국 6개 권역으로 나누어졌고 권역별 배급권은 각 지역을 독과점하고 있는 3-4개의 배급사들이 나누어가졌다. 이들 배급사들은 영화가 기획되는 단계에서 각 영화들의 지역별 독점 상영권을 고정가로 구입하였는데, 이는 한국영화 제작의 가장 중요한 자금원이 되었다. 1963년 1차 영화법 개정 당시 정책 당국은 외화의 초과이윤을 한국영화제작자본화 함으로써 지방배급업자들의 횡포를 막는 체인화된 제작-수입사를 건인하고자 했지만, 영화법 이후에도 편당 제작 자본의 최소 70% 이상이 지방의 극장을 거점으로 한 지방 배급업자로부터 조달되었다.<sup>14)</sup> 이 방식은 한국영

13) 필자가 조사한 자료에 근거해서 보자면, 1950-70년대까지 정책 당국이나 산업주체들 사이에서 상영영역을 포괄하는 수직적 통합의 필요성을 주장하는 논자는 거의 없었다.

14) 지역별로 독점화된 지방 배급사에 영화가 만들어지기 전 고정가의 선판매를 통한 제작비 조달 방식은 1990년대 후반 전국적인 직접 배급 체제가 안착될 때까지 지속된 한국영화산업의 전통이었다.

화산업 주체들, 특히 공급 주체들에게 있어 장단점을 모두 가지고 있었다. 즉 수익의 회수율을 낮추는 대신(잉여이익의 지방 배급사로의 누출) 제작비 조달의 위험부담을 낮추는, 고위험-고수익이 아닌 저위험-저수익의 구도로 한국영화 산업의 자본순환 구조가 안착되었다. 단기적으로는 제작사와 배급사 모두 이 제도의 장점에 크게 의존했지만, 이 제도는 자본의 확대 순환로를 막아 장기적으로는 제작사들의 성장가능성을 막게 된다. 또한 여기에 정책당국이 제작과 수입업을 일원화하여 외화를 통한 초과 수익을 보장하게 되면서 제작사들이 자사의 영화를 안정적으로 상영하는 자체 상영권 확보를 통해 자본의 순환구조를 확립할 긴급한 필요성이 약화되었다.

출발 단계에서부터의 영세성과, 권역화된 배급구조로 자본의 확대가능성이 축소된 것 외에 법이 요구하는 시설, 장비, 인력을 갖추기 위한 고정비용(사옥과 스튜디오, 고정 인건비, 기획 개발비, 장비 구입비 등) 역시 영세한 제작사의 경영부담을 악화시키는 요인으로 작용했다. 더 큰 문제는 이렇게 어정쩡한 상태로 구축된 장비와 시설, 인력을 유지하기 위해 제작사들이 지속적으로 영화를 생산할 수밖에 없는 상황에 몰림으로써 1960년대 중후반 과잉공급이 상시화되었다는 데 있다.<sup>15)</sup> 이와 같은 고정

15) 이는 물론 회사마다 달랐다. 안양촬영소와 같은 대규모 스튜디오와 인력을 갖춘 신��플름과 같은 회사가 있었고, 장비나 설비를 거의 서류상으로만 갖춘 영세한 회사들도 있었다. 그럼에도 불구하고 상당수의 회사들은 최소한의 장비, 시설, 사옥, 조직을 갖추고 있었다. 이와 같은 일관공정적 체제를 정식으로 갖춘 대형 영화사의 사례와는 다르게, 보다 중소형의 영화사들은 초기 정부가 요구하는 생산량을 맞추기 위해 법적으로는 제작이 허가되지 않은 소규모 제작사들(또는 개인 제작자)의 영화를 수급받는 조건으로 자사의 이름을 빌려주는 이른바 '대명제작'을 통해 정부가 요구하는 제작량의 상당 부분을 조달하기도 했다. 이러한 대명제작은 한국영화 과잉공급의 또 다른 원인으로 작용한다. 등록사만 제작업을 할 수 있는 상황, 더욱이 지방 배급업자들을 통해 자금조달을 함으로써 영화제작의 위험성이 상대적으로 낮은 상황에서 현장 영화인들의 영화제작 욕구는 대명제작이라는 탈법적인 형식으로도라도 충족되어야 했다. 1965년 과잉 공급을 통제하기 위한 정부의 제작쿼터는 오히려 등록사들이 제작쿼터 자체를 암매하는 상황으로 이어짐으로써 공급은 통제되지 못하고, 대명제작 영화인들의 부담만 높임으로써 광범위한 불만을 낳았다.

비용의 과잉 지출 문제에 직면하여 1960년대 후반 제작사들은 제작부문의 소속인력과 재정을 독립시킨 후 아웃소싱 방식으로 소위 'PD제'를 운영하기 시작하면서<sup>16)</sup> 외형적으로나마 유지되었던 일관공정적 생산방식은 크게 약화된다.<sup>17)</sup>

요컨대 제작·수입사의 통합체인 당시 영화사들은 영세성과 과잉공급체제, 근본적으로 흥행산업의 불안정성으로 인해 하향 방식의 수직적 통합을 이루어낼 수 있는 능력이 없었고,<sup>18)</sup> 개별 영화의 제작비가 외화의 초과 이윤과 지방 배급사의 선급금으로 비교적 안정되게 충당되며, 이와 동시에 지방의 배급까지 해결되는 상황에서 통합의 동기가 없었다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 예외가 없었던 것은 아니다. 무역업으로 출발했던 세기상사가 1950년대부터 외화수입업과 함께 대한극장과 세기극장을 운영한 경우는 다소 다른 경우라 하더라도, 1966년 한국 최대의 스튜디오인 안양촬영소를 인수하는 한편, 일시적으로나마 1969년에서 1972년까지 허리우드극장을 운영했던 신��플름의 사례도 있다.<sup>19)</sup> 이러한 사례는 프로덕션으로 시작한 영화사들이 예외적이지만 경우에 따라 하향 수직적 통합을 이룰 수도 있었다는 사실을 보여준다. 그렇다면 위에서 언급한 여러 요인 외 다른 요인이 추가적으로 작용했을 수 있었을 것이다.

16) 이와 같은 PD제가 1960년대 말 일반화된 관행으로 존재하고 있었다는 점은 1970년의 3차개정영화법에서 PD체도를 양성화했다는 사실에서도 알 수 있다.

17) 그럼에도 불구하고, 소위 '메이저기업화'라는 정책적 강제는 1985년까지 유지되었다. 필자는 이와 같은 현실과 괴리된 정책이 1990년대 중반까지 한국영화 산업을 후퇴시킨 주요한 원인 중 하나라고 본다.

18) 예컨대 1962년 당시 단성사의 운영주가 김인득에서 미군의 군납업자로 부를 축적한 이상규로 바뀔 때의 매각 가격이 6300만원 경으로 알려져 있는데(6300만원에 단성사 필름, 『경향신문』, 1962.9.19) 이는 당시 편당 평균 제작비를 300만원 선이라 볼 때 20편 이상의 제작비에 맞먹는 금액이었다.

19) 후의 일이지만 1978년 합동영화사의 광정환이 세기극장을 인수하여(서울극장으로 개칭) 1980년대 후반 이후 한국영화산업 최고의 실력자로 떠오르기도 했고, 정진우의 우진필름은 1987년 시네하우스를, 박중찬의 화천공사가 아세아극장을 인수하여 6억 원을 투입 1986년에 개관했던 사례도 있다(극장가에 소극장 체인화 새바람, 『경향신문』, 1986.8.14).

이와 관련하여 허리우드 극장에 대한 신상옥의 태도를 설명하는 다음과 같은 사례는 흥미롭다.

최경옥은 극장 인수 당시 신상옥으로부터 한 가지를 다짐받았다고 한다. 극장 수익을 신필름으로 돌리지 말아야 한다는 것이다. 이는 신필름이 재정적으로 위협해지더라도 극장을 통해 재기할 가능성을 남겨두기 위해서였다. 그러나 신상옥은 이 약속을 지키지 않았다. 집 안의 가구를 사도 영화 소품으로 쓸 것을 염두에 두는, 영화밖에 모르는 신상옥이 극장에 쌓인 현금을 그냥 둘 리 없었다. 최경옥의 증언에 따르면 극장 부금을 정산하는 저녁이 되면 거의 항상 영화사 직원이 현금을 가져갔다고 한다. 그 결과 허리우드극장 역시 신필름과 함께 동반 부도의 위협에 빠졌다. ... 그리고 극장은 채 3년이 못 되어 매각된다.<sup>20)</sup>

요컨대 신상옥은 극장을 영화사 운영을 위한 현금 창구 정도로만 생각했다. 비록 감독 출신 제작자, 게다가 ‘영화밖에 모르는’ 신상옥 개인의 개성이 두드러지는 사례이기는 하지만, 이러한 제작 중심의 가치관이 신상옥만의 것은 아니었다.

제1차 개정영화법이 입안되던 당시 이 법의 개정엔 깊게 관여했던 것으로 보이는 국가재건최고회의 문사위원 강상옥과 『국제영화』지의 다음과 같은 대담 내용을 살펴보자.

**박** : 방화업자가 외화를 수입하게 되면 수요공급을 맞추는데 몇 본 정도의 작품에 쿼타를 주느냐 하는 문제가 생길텐데요. 시행령에는 기준이 정해져 있는지요.

**강** : 이것은 제 복안입니다만 연간 개봉되는 영화가 방화 약 백20편에 외화 80여편 정도이므로 토탈 2백여편이 상영되어 왔는데 금년부

터는 외화에 해당하는 외환이 전년도에 비해 반이 줄었으므로 금년도부터는 방화 백50편 제작에 외화 50여 편이 수입될 것으로 보면 그 비율이 1대 3이 됨으로 얼핏 생각하면 방화 세 작품에 외화 쿼터 하나 꼴이 되겠으나 수출관계, 영화제 출품작품에는 1대 1로 줄 것을 원칙으로 하여 방화 4,5편에 쿼터 하나가 배당되지 않을까 생각됩니다.<sup>21)</sup>

강상옥의 태도에는 공급량 통제에 대한 자신감이 배어 있다. 앞서 살펴본 대로 만약 대량생산체제의 문제가 생산의 부정부성 혹은 과잉공급에 있다면, 이 문제에 대한 정부의 답변은 제도를 통한 공급 조절인 셈이다. 그러나 10개의 회사가 15편씩 총 150편, 수입편수 50편을 통한 200편의 공급량 계산은 1차 개정영화법 시행이 2년도 되지 않은 1965년 등록사가 19개사로 증가하고, 제작편수 역시 189편을 기록하면서 착오였음이 드러났다. 이에 정부는 1966년 영화법 개정으로 제작편수 강제를 2편으로 줄이고, 연간 150편의 제작쿼터제를 도입했으나, 1966년 한 해만 다소 줄었을 뿐 제작쿼터 자체가 암매의 대상이 되어 등록 제작사에게 부정 이득의 여지만 제공하고 실패로 돌아가고 말았다. 요컨대 정부의 공급량 통제에 대한 자신감은 환상이었음이 드러났다.

이러한 공급을 중심으로 한 사고의 흔적은 단순히 공급량 조절 문제뿐 아니라 공급자 중심의 배급체인의 형성으로까지 이어진다.

**박** : 영화법 개정안에 의하면 지금까지 외화업자에게만 주어졌던 외화 수입쿼터를 방화 제작업자에 한해서 주기로 되었는데 거기에 대해서 이러한 법을 제정한 의도를 말씀 좀 해주실까요.

**강** : 우리나라 영화계의 현 실정을 볼 때 첫째로 제작업자들이 자본의

20) 조준형, 『영화제국 신필름: 한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009, 178면.

21) 강상옥·박봉희, 「대담 영화법 개정안을 중심으로 : TV와 영화는 공존할 수 있다」, 『국제영화』, 1963년 3월호, 60면.

결여로 지방홍행사들에 의해서 좌우되며 영화라는 것이 엄연히 하나의 예술임에도 불구하고 60여개의 군소 제작업자들이 일종의 투기사업으로 생각하고 있기 때문에 영화산업이 육성발전되기 위해서는 제작, 무역, 배급이 일원화되어야 되겠다는 것을 생각하게 되었고(강조는 인용자), ... 따라서 흥행 퀘인이 성립되면 불가분 기업화되고 자연스럽게 작품의 질을 향상시킬 수 있지 않을까 하는 점에서였습니다.<sup>22)</sup>

그는 메이저 제작사의 한 해 15편 ‘라인업’을 통해 공급자 중심의 배급 시장 재편을 목표로 제시하며 기존의 흥행자본(상업자본)으로부터 제작 자본(혹은 광의의 산업자본)을 독립시키고자 하는 의지를 강하게 피력하고 있다. 공급이 견인하는 체인화를 통한 문제 해결방식은 한국영화산업에 대한 정부의 관심이 한국영화 공급에만 있었고, 소비와 유통의 측면에서 어떻게 산업 내부에서 수용될 것인지에 대해서는 고민하지 못하고 있었다는 사실을 보여준다. 이는 전체 공급량 200편을 유지할 수 있다면 한국영화 대 외화의 기존 비율 120:80을 150:50으로 조정해도 상관없다는 식의 사고방식에서도 잘 드러난다.<sup>23)</sup> ‘세이의 법칙’<sup>24)</sup>을 연상케 할 정도

22) 강상욱, 박봉희, 앞의 대담 기사, 59~60면.

23) 이와 같은 당시 정책은 기본적으로 수입대체공업화의 전략과 궤를 같이 한 것으로 보인다. 무엇보다 이 인터뷰가 진행된 시점이 1963년 1월임을 염두에 둘 필요가 있다. 이 시기만 하더라도 1962년에 발표된 ‘제1차경제개발5개년계획’의 원안이 유지되던 상황이었다. 제1차경제개발계획은 1964년의 수정안과 달리 수입대체공업화로 분류된다. 이때 원안은 “최종소비재의 수입을 제한”하고 각종 “수입대체산업의 생산증가에 우선순위를 둔다”고 명시하였다. 김보현, 『박정희 정권기 경제개발: 민족주의와 발전』, 갈무리, 2006, 186면 이하 참고.

24) “공급이 수요를 창출해낸다는 경제학 법칙. 제창자인 프랑스의 경제학자 J.B.세이의 이름에서 기원한다. 판로설(販路說: la théorie des débouchés)이라고도 하며, 고전학파의 경제학에서 공통적으로 전제가 되어 온 견해이다. 즉, 생산은 이에 참가한 생산요소에 대해서 이와 같은 소득을 가져오게 하며, 또 소비나 기타 다른 방도를 통하여 그 생산물의 수요가 되기 때문에, 공급은 바로 그것에 대한 수요를 낳는 결과를 초래, 경제전반에 걸쳐서 과잉생산은 있을 수 없다는 학설이다. 이 같은 명제는 D.리카도 등 고전학파 경제학자에 의해 받아들여졌지만, 후일 K.마르크스와 J.M.케인스로부터

로 공급중심적인 사고방식에는 시장 내 구매자, 즉 지방배급사들과 서울 개봉관의 수요는 전혀 고려되고 있지 않다.

‘지방홍행사’들에 의해 좌우되는 영화산업에 대한 문제의식이 물론 그 한 사람만의 생각은 아니었다. 한국영화산업에서 ‘지방홍행사’는 지역 단위의 시장이 고착화되는 1950년대 말 이후 언제나 문제의 중심에 있었다. ‘지방 홍행사’들은 영화산업에서 가장 중요한 자본의 공급원이었음에도 언제나 영화예술 발전의 걸림돌로 지탄을 받게 된다.

우리 영화의 저질성의 근본적 원인은 있었던가?

첫째로 영세제작업자와 지방홍행사와의 관계를 들 수 있다. 지방홍행사의 각본 내용에서부터 연기자 선정까지의 간섭은 영세제작업자의 무력과 함께 그것은 시나리오작가 또는 감독에게 강압적인 위협으로 가해져 왔던 것이다.

영화의 저질과 지방홍행사와의 연관성은 여론조사에서도 다음과 같이 나타나 있다.

(가) 자금지원을 빙자 간섭이 심해 관계가 있다(92명)

(나) 흥행사의 중간이득이 심하다(37명)

(다) 관계없다(1명)<sup>25)</sup>

현장 영화인들이 한국영화의 저질성의 첫 번째 요인으로 지방홍행사의 존재를 들고 있으며, 그 중 가장 중요한 요인으로 이들의 ‘자금지원을 빙자 간섭’을 거론하고 있다는 사실은 투자사에 의해 작품의 기획과 캐스팅, 제작과정이 좌우되는 오늘날의 관행, 나아가 자본주의 일반의 원칙

는 투자는 반드시 저축과 일치하지는 않는다는 등 비판을 받았다.” 『두산백과』 해당 항목 참고.

25) 「우리 영화의 저질성 원인」, 『월간 영화』, 영화진흥공사, 1973년 8월호, 48면. 김미현·정종화, 『한국영화배급사 연구』, 영화진흥위원회 연구보고서, 2003, 11~12면에서 재인용.

으로서도 이해하기 힘든 일이다. 이러한 이해가 되지 않는 투자자(‘지방 흥행사’)에 대한 반감은 영화제작은 감독의 몫, 나아가 예술이라는 사고 방식에서 비롯된다. 이와 같은 사고방식은 다음의 이명원의 주장에 이르러서 보다 체계적으로 주장된다.

봉건적인 흥행자본의 성격, 그 극복 없이는 우리나라 영화산업이 민주적인 민족문화로서 올바르게 발전하기가 어렵다. 그것은 한국영화의 과거를 그리고 현재를 규정하며 경우에 따라서는 장래에까지 영향을 줄 수 있다. 우리나라에 근대적인, 산업자본적 성격의 영화자본이 발달하지 못하고 있다는 것은 우리나라 영화산업의 후진성을 단적으로 드러내는 것일 뿐더러 영화예술의 결정적 저해요인으로도 꼽을 수가 있다.<sup>26)</sup>

그런데 1973년의 영화인 여론조사나 1984년의 이명원의 주장은 1960년대 초의 다음과 같은 주장에 비해 미묘한 차이를 보이고 있다.

우리나라 영화계는 배급 흥행의 제작회사와는 전연 별개의 독자적인 지방흥행사들의 손에 쥐여지고 있는 것이다. 그럼으로 인해 대구, 부산, 서울의 개봉 수입 이외의 이윤은 지방 흥행사들이 차지하고 있다. 이것은 즉 제작회사의 자본으로 들어와야 할 돈이 중간업자에게 흘러간다는 것을 말하는 것이다.<sup>27)</sup>

최백산의 주장은 지역적으로 권역화된 입도선매 단매 방식의 문제에 보다 천착하고 있으며, 이는 자본의 확대재생산 회로가 중단되는데 대한 우려를 표명하는 것이다. 그는 이 글 전체에서 한국영화의 저질화나 지방흥행사의 간섭에 대해서는 전혀 우려를 표하고 있지 않다. 그러나 이

26) 이명원, 『영화유통구조의 실태와 배급개선책에 관한 연구』, 한국영화아카데미편, 『영화연구논문집 1984』, 영화진흥공사, 1984, 201~202면.

27) 최백산, 『배급망 확립의 시급성』, 『국제영화』, 1963년 10월호, 76면.

와 같은 최백산의 문제의식은 1973년의 여론조사에서 2위로 밀려나고, 압도적인 1위로 최백산이 거론하지 않았던 ‘간섭’의 문제가 부상한다. 나아가 이 여론조사는 명시적으로 한국영화 ‘저질화’의 책임을 이 ‘간섭’에서 찾고 있다.

약 10년 뒤 이명원은 이를 근대-산업자본-민족문화-예술 계열과 봉건-흥행자본-후진성 계열의 대립항을 통해 체계적으로 정식화한다. 이 대립항은 상업에 대한 산업의 우위, 소비에 대한 생산의 우위라는 1960년대 이후 근대화 이데올로기가 가지는 위계를 반복하는 동시에, 고급한 예술과 후진적 상품의 대립, ‘지방’ 흥행사라는 비하적 명칭에서 드러나는 지방에 대한 서울의 우위를 저변에 깔고 있다.<sup>28)</sup>

비판의 초점이 변화하는 것은 대략 1960년대 후반부터로 추정되는데, 이는 한국영화의 과잉공급이 상시화되는 상황과 관련이 있는 것으로 보인다. 과잉공급 체제는 편당 제작단가와 수익성을 악화시켰고, 영화별 과잉 경쟁에 노출토록 했다. 이는 동시에 구매자이자 관객에 대한 최종적 공급자인 ‘지방흥행사’ 역시 그 위험에 노출되는 것을 의미한다. 지방흥행사는 보다 신중하게 영화를 선택할 수밖에 없고, 나아가 각 지역 시장 관객들의 수요를 기획 단계에서부터 강하게 요구할 수밖에 없었던 것이다. 그런 의미에서 (이러한 표현이 성립할 수 있다면) ‘한국영화의 저질화’는 대량생산체제를 강제하고 한국영화의 제작을 외화수입쿼터의 획득이라는 이권에 종속시켰던 정책 당국과 이러한 정책의 피해자이며 동시에 독과

28) 이러한 대립항은 소위 당대 관객에 대한 기사 등에서 제기되었던 ‘하이 브로’ 관객과 ‘로우 브로’ 관객, 고무신 관객으로 대변되는 중년 여성 관객과 아카데미 극장의 문화로 대표되는 청년 남성 관객, ‘방화’ 관객과 외화 관객(외화의 경우 자막이 삽입되어 지적 수준이 높지 않은 지방에서는 인기를 끌지 못했다) 등으로 확대될 수 있다. 이와 관련 김수미는 1960년대 초 한국영화 관객에 대해 “1960년대 한국사회에서, 4.19 세대는 평균 이상의 경제적 수준을 가진 가정에서 자라난, 대학교육을 받은 20대 연령에 속한 관객집단을 지칭한다. 반면 여성관객은 경제적으로 하층에 속하며, 교육 수준이 높지 못한, 중년 이상의 여성들을 가리킨다. 이들 관객집단이 보유하는 배경과 속성이 각기 차별적인 영화관람 양상을 유발시켰다”라고 주장한다. 김수미, 앞의 논문, 3면.

점적인 혜택을 누리기도 했던 공급주체에 선차적인 책임이 있다. 따라서 지방흥행사에 대한 비판은 당대 영화산업의 구조적인 모순을 이데올로기적, 담론적 약자에 전가하는 양상이었다고 볼 수 있을 것이다.

위의 사례들은 소위 흥행자본에 대한 당시 정책 당국과 영화계의 인식을 보여주는 것이었지만, 그 연장선상에 상영관에 대한 인식이 존재한다.<sup>29)</sup> 지방흥행업자들의 대다수가 지방의 거점 극장을 소유한 업자들이라는 점을 차치하더라도, 국가, 시장, 그리고 수용자들은 영화관을 민족 문화의 주체로서 인식하지 않고 있었다.

예컨대 1950년대 이후 1970년대까지 상영관과 관련된 신문기사는 탈세, 극장 내 각종 범죄, 금지된 영화에 대한 미성년자의 입장, 건축 관련 뇌물 공여 등 거의 부정적인 내용으로 채워졌다. 국가는 영화의 생산 부문에 대해서는 검열과 같은 통제책과 동시에 외화수입쿼터, 각종 포상, 해외영화제 진출 등에 있어서 다양한 보상책을 제시했음에 반해, 상영영역에 대해서는 거의 모든 활동에 대한 규제로 일관했다.<sup>30)</sup>

29) 영화산업은 전형적으로 투자-제작-배급-상영으로 구분된다고 할 수 있으며, 지방흥행업은 배급업으로 분류될 수 있다. 배급업을 중심으로 사고할 때 배급업이 공급주체에 의해 주도되는 체제와 상영주체에 의해 주도되는 체제, 혹은 배급업을 포함한 거의 모든 단계가 한 주체에 의해 주도되는 체제(완전한 수직통합)를 구분할 수 있을 것이다. 예컨대 고전적인 할리우드 시스템은 거의 완전한 수직통합(엄밀히 보자면 상영체인을 소유한 '빅5' 영화사는 완전한 수직통합의 형태, 상영체인을 소유하지 못했으나 빅5의 상영영역 지배력의 힘을 빌 '리틀3' 영화사는 준 수직통합으로 구분될 수 있다)의 체제를, 파라마운트 반독점 판결로 상영체인을 매각한 이후의 할리우드 시스템은 공급자에 의해 주도된 배급 체제를 가지고 있었다. 한국의 경우 서울개봉관은 제작-수입사가 직접 거래를 했으므로 배급업의 영역이 사실상 존재하지 않았다고 할 수 있고, '지방흥행업'의 경우 지방 극장 소유주들에 의해 주도된 경우가 많아 상영주체에 의해 주도된 배급형태라 할 수 있다. 이러한 상황을 반전시키기 위해 강상욱은 공급자에 의해 주도되는 배급업으로의 재편을 주장했던 것이다. 이 논문은 이에 초점을 맞추어 산업자본과 상업(흥행)자본의 대립구도 속에서 지방배급업을 흥행자본으로 포함시켜 살피고 있다.

30) 이러한 규정들의 개요는 일제강점기부터 이루어졌으며, 1961년 공연법의 시행 이후 체계화되었다. 공연이라 함은 “본법에서 공연이라 함은 영화, 연극, 연예, 음악, 무용, 기타 관람물을 요금을 받고 공중의 관람 또는 청문에 공하는 행위”(2조 1항)를 말한다. 따라서 공연장은 이와 같은 행위를 하는 장소를 의미하는 것으로, 당연히 영화

특히 극장과 국가가 가장 갈등했던 영역은 탈세 여부를 둘러싼 것이었다. 지경좌석에 대한 관념이 희박하고 입석 입장객이 관행화되어 있던 한국 극장의 영업방식으로 인해 소수의 개봉관을 제외하고 정확한 입장객수는 파악되지 않았으며, 이는 직접 배급을 어렵게 함으로써 과세액 결정의 기준인 매출을 확정할 수 없도록 하였다. 이로 인해 극장은 끊임 없이 행정당국의 조사와 의심의 대상이 되었다. 조세 당국은 이와 같은 탈세를 막기 위해 입장권을 통일하기도 하였는데, 극장은 주기적으로 국세청이 발급한 입장권들을 수령해 와서 이를 매출수익과 대조하여 보고해야 했다.<sup>31)</sup> 또한 이 입장권에는 입장료가 사전에 기입되어 있었다. 그것은 입장료의 책정이 제작비나 수입비의 규모에 따라 가변적인 상황에서 정확한 매출 규모를 파악하고자 했던 과세당국의 의도에 따른 것이었다. 그러나 이는 상영관의 운영을 경직화시키는 결과를 초래했다. 특정 관객이나 시간대를 타깃으로 한 입장료의 다양화 정책을 실시하기가 불가능하지는 않더라도, 상당히 번거로웠기 때문이다. 뿐만 아니라 극장은 입장료 뿐 아니라 준조세와 각종의 민간 의연금을 수령하기도 하는 창구였으므로, 이 금액의 횡령 역시 문제가 되었다.

이와 같은 과정 속에서 극장은 비위생적이고 불안정하며 탈법적이고 비교육적인 공간이라는 인식이 고착되었다. 이는 영화산업이나 영화문화 양자에 있어서 바람직하지 못한 결과를 낳았다. 정책당국과 영화산업 주

관이 포함된다. 1980년대 초까지 그 골격이 유지된 공연법은 공연자의 등록(3조), 시장 혹은 도지사에 의한 공연장의 설치 허가(7조), 재해예방 조치(9조), 관련 공무원에 의한 공연장의 검사(11조), 허가취소 기준(12조), 공연자에 의한 시장 혹은 도지사에 대한 공연 신고(14조), 공보부 장관의 관람료 한도액 결정, 관람료의 시장 또는 군수에 대한 신고(15조), 일정 기준 위반시 공연의 정지(17조), 소속 공무원에 의한 입검(18조), 정원 및 관람료의 공시 의무(21조), 공연자 및 공연장경영자의 준수사항(22조), 관람자의 준수사항(23조), 등록 또는 허가청에 의한 공연장의 감독(24조) 등으로 구성되었다. 특히 영화의 상영에 있어서는 공연법 외에 영화법을 통해 일반적인 검열 뿐 아니라 상영허가 취소와 상영정지 조항을 별도로 두고 있었다.

31) 한국영상자료원 기획, 채록연구 송영애, 구술 조상림, 『조상림, 『2010년 한국영화사 구술채록시리즈, <주제사>, 1960~1970년대 영화관 1, 조상림·이용희』, 2010.

체 간에 만연했던 이러한 인식은 상업자본이 영화산업 내로 수용되지 못하게 하여 역설적으로 ‘홍행자본의 성격’을 극복하지 못하도록 만든 걸림돌이 아니었을까.

이와 관련하여 생각해볼 또 다른 문제는 제작·수입사들이 운영했던 세기상사·대한극장, 신필름·허리우드극장의 한국형 수직결합의 사례가 보여주는 함의다. 이들 영화사가 운영했던 두 극장은 외화 전용관들로 모회사(혹은 여타의 수입사)가 수입한 영화들을 상영하는 창구의 역할을 했다. 세기상사와 신필름은 한국영화를 만들었던 가장 중요한 제작사들에 속했으나, 이들은 대량생산 체제의 한 복판인 1960년대 후반에도 자신이 만든 한국영화들을 자신의 체인 내에서 거의 상영하지 않았던 것이다. 이 사실은 이 두 영화사들의 수직적 결합이 자신들이 만든 콘텐츠의 유통을 목적으로 체계화된 결과가 아니라 임의적이고 우발적인 형태로 조직된 결과임을 의미한다. 이들 회사의 상영업은 따라서 영화산업과 별개의 현금 창구로 인식되었고, 그리하여 이들의 수직결합은 생산·상영의 국내 영화산업을 위한 순환회로가 아닌, 수입·상영이라는 일종의 탈국적적·상업적인 회로로 작동하고 있었다고 볼 수도 있다.

### 3. 구매자 중심 시장(Buyer's Market)의 탄생: 대량생산시대의 역학

앞서 살펴본 바와 같이 1960년대 초에서 1980년대 중반까지 한국영화 산업은 20개 안팎의 등록사, 혹은 허가받은 영화사들이 제작업 뿐 아니라 수입업까지 독점하고 있었다. 이는 공급영역이 이전이나 이후에 비해 상대적으로 소수의 회사에 의해 운영되고 있었다는 사실을 보여준다. 같은 기간 서울시를 기준으로 한 개봉관은 대략 10개 안팎으로 유지되었다. 말

하자면 20개 안팎의 공급주체들과 10개 안팎의 특권적인 수요주체들이 존재했던 셈이다.<sup>32)</sup> 제작사의 입장에서 서울 개봉관 이외에 다른 지역과 서울 시내 재개봉관 이하 극장과의 역학 관계는 직접적인 중요성을 가지지 않았는데, 그것은 한국의 권역화 된 입도선매 방식의 거래 특성상, 지방배급업자를 경유하여 간접적으로 작용하고 있었다. 따라서 적어도 형식상으로는 공급영역과 소비영역이 소수에 집중된 균형적인 구도를 형성하고 있었던 셈이다.<sup>33)</sup>

한국전쟁 후 서울의 영화개봉관 체제는 1960년대 초 안착되었다. 식민지 시기부터 유지되어 온 단성사와 스카라, 국도, 중앙극장 등을 제외한, 국제, 아카데미, 명보, 대한, 세기, 을지 등의 극장이 1957년부터 1959년 사이에 집중적으로 신축되었고, 허리우드 극장이 1969년에 개관하였다. 1950년대 후반은 한국전쟁 이후 영화산업이 급격하게 성장하기 시작했던 시기였다. 그 과정에서 제작과 수입을 포함한 영화공급량과 관객수가 급증하였고, 이는 극장의 증설을 유발하게 된다. 또한 한국전쟁 직후까지 영화 뿐 아니라 다양한 형태의 공연과 쇼, 나아가 정치적 집회의 공간이기

32) 1960년대에서 70년대 사이 한국의 극장은 대략 300-700개 안팎에서 유지되었다. 그러나 서울 개봉관을 제외한 지방 개봉관, 2~5번관은 지방배급업자들이 단매로 관권을 구입한 후 사업을 벌이는 독자적인 영역이었다. 따라서 지방 극장의 흥행성적이 간접적으로 제작사에 영향을 미칠 수는 있었지만, 서울의 개봉관만큼 직접적인 영향관계를 가지고 있었던 것은 아니다. 또한 70-80%의 입도선매를 통한 제작비 충당 후 서울시 개봉관을 통해 나머지 부족분을 채워야 하는 실정이었음을 감안할 때 서울시 개봉관의 실질적 권력이 커질 수밖에 없었다. 당시 신문기사에 따르면 서울시 개봉관을 통해 5-6만 명 이상의 관객을 동원해야 수지 균형을 맞출 수 있었는데 이 정도의 관객을 동원하는 일은 쉽지 않았다(예컨대 1968년의 한 기사는 흥행 수지선이 6만 명이라 전한다. 『실효 못 거두는 스크린쿼터제, 외화관의 출혈만을 강요』, 『대한일보』, 1968.8.24). 게다가 서울에서 개봉되지 못한 영화는 향후 투자를 받는데 있어서도 상당한 지장이 있었음을 감안할 때 상징적 영향력 또한 무시할 수 없었다.

33) 물론 이는 당시 등록된 영화사들이 제작업과 수입업을 모두 독점했기 때문인데, 제작업과 수입업을 분리할 경우 그 구도는 달라지게 된다. 즉 이 영화사가 편당 경쟁력이 떨어지는 한국영화의 공급자라는 입장일 때는 서울 개봉관이라는 수요자보다 열위의 입장에 설 수밖에 없다. 특히 당시 개봉관이 한국영화와 외화 개봉관이 구분되어 있었다는 점이 감안되어야 한다. 이에 대해서는 후술할 것이다.

도 했던 상영관은 이 기간 동안 급격히 영화만을 전문적으로 상영하는 공간으로 변화하였다.

<표 1> 서울 개봉관 목록

| 극장명    | 설립년도  | 위치        | 좌석수   | 한국영화 / 외화전용관 구분 | 비고   |
|--------|-------|-----------|-------|-----------------|--|
| 단성사    | 1907년 | 종로구 묘동    | 1,118 | 외화              | 1918년부터 영화상설관  |
| 중앙극장   | 1934년 | 중구 저동 1가  | 1,109 | 외화              |  |
| 스카라극장  | 1930년 | 중구 초동     | 1,400 | 외화              | 1962년 수도극장에서 개칭  |
| 국도극장   | 1937년 | 중구 을지로 4가 | 1,457 | 한국영화            |  |
| 국제극장   | 1957년 | 종로구 세종로   | 1,613 | 한국영화            |  |
| 명보극장   | 1957년 | 중구 인현동 1가 | 1,385 | 한국영화            |  |
| 아카데미극장 | 1958년 | 중구 태평로 1가 | 964   | 외화→한국영화(1963)   | 1968년 철거, 이후 우미관을 개축한 같은 이름의 극장이 1970년대 초까지 활동           |
| 대한극장   | 1958년 | 중구 충무로 4가 | 2,002 | 외화              | 세기상사가 운영   |
| 을지극장   | 1958년 | 중구 을지로 2가 | 933   | 한국영화            | 파라마운트극장으로 개칭했다. 다시 을지로 개칭                                |
| 세기극장   | 1958년 | 종로구 관수동   | 921   | 주로 외화           | 개봉관과 개개봉관 사이. 세기상사가 운영하다 1978년 합동영화사(광정환)에 인수. 서울극장으로 개칭 |
| 피카디리극장 | 1959년 | 종로구 돈의동   | 1,156 | 외화              | 반도극장에서 1962년 피카디리극장으로 개칭                                 |
| 허리우드극장 | 1969년 | 종로구 낙원동   | 1,407 | 외화              | 1972년 1월까지 신상옥이 운영                                       |

이상의 표를 통해 서울 개봉관은 모두 종로구와 중구라는 서울의 중심가에 위치하고 있다는 사실과 함께 영화산업이 급성장하고 공급량이 급증하는 1960년대에 개봉관의 증설이 거의 이루어지지 않았다는 사실을 알 수 있다. 개봉관의 중심가 편중은 식민지 시대 이후 지속되어온 것으로, 1980년대 중후반까지 유지되었다.

한국영화 제작편수와 영화관객수가 급증하고, 심지어 전국 극장 수 역시 거의 2.5배로 증가했던 1960년대 내내 서울 개봉관의 수가 사실상 동결되었다는 사실은 다소 이해하기 힘든 현상이다. 몇 가지 이유를 추정해볼 수는 있다. 첫째, 1950년대 말에서 1960년대 초 사이 집중적인 개봉

관의 신개축으로 부족하나마 어느 정도의 공급물량을 소화할 수 있는 체제가 이루어졌다. 둘째, 한국영화제작편수의 비약적인 증가가 있었으나, 박정희 정권기 내내 외화수입편수가 축소됨으로써 전체 영화 공급량 자체가 제작편수만큼 큰 폭으로 증가하지는 않았다. 셋째, 1961년 제정된 공연법으로 인해 극장 입지에 대한 규제가 강화되었는데, 그 중에서도 학교 인근 지역 등을 금지한 조항 등은 신규 개발 지역인 부심권이 아닌 도심권의 극장 신축을 어렵게 만들었을 것이다. 넷째, 도심권의 인구 집중과 난개발을 경계하는 정책 당국의 비제도적 제한이 작용했을 수 있다. 1970년 이후에는 아예 서울 변두리 지역의 개발과 도심권의 인구 분산을 위해 극장 신설이 허용되지 않았는데,<sup>34)</sup> 제도가 시행되기 전부터 암묵적인 제한 기제가 작동하고 있었을 수 있다는 추정을 가능케 한다.

이와 같은 상황으로 인해 서울 개봉관은 전체 관객 수가 2-3배로 증가하는 동안 거의 증가하지 않았고, 이는 특히 대량생산체제에 접어든 한국영화제작업자의 입장에서 심각한 체증현상을 불러일으켰다. 과잉공급은 언제나 유흥생산물, 혹은 재고의 문제를 동반한다. 일반적으로 과잉공급된 영화의 재고를 해소하는 방법은 세 가지가 있다. 첫째는 개별 영화의 소비기간을 단축시킴으로써 회전율을 높이는 것이다. 이로 인해 한국영화 상영관(개봉관)이 한정된 현실에서 한국영화의 상영일수가 짧아지는 경향을 보인다. 둘째는 제한된 검증작만 상영기회를 주는 것으로, 그 결과 1970년대 이후 개봉관을 확보하지 못한 한국영화들이 상당수 발생하게 된다. 세 번째로는 수요처, 즉 영화관의 확대다. 그러나 앞서 언급한 바와 같이 상영관의 확대는 꾸준히 이루어졌으나, 개봉관의 확대는 이루

34) 이에 대해서는 다음의 기사 참고. “금년도부터 제2 서울개발계획 등 변두리 개발을 추진하고 있는 서울시는 유흥업소 등을 도심지에 허가하지 않기로 한데 뒤이어 극장 등 공연장도 앞으로는 일절 도심 지역 안에서는 허가하지 않기로 했다. 앞으로는 도심지 극장이 용인구를 밖으로 분산시키기 위해 변두리지역 공연장 설치 허가기준을 만들기로 했다.” 『변두리 집중개발계획에 따라 도심지엔 새 극장 불허, 『동아일보』, 1970.10.8.

어지지 않았다. 이에 따라 영화사들은 1960년대 후반 몇몇의 부심권 재개봉관들을 묶어 개봉을 하기도 했지만, 특별히 산업적으로 유의미한 결과를 얻지는 못했다. 이는 공급자의 손실을 강화할 수밖에 없는 방식으로 영화산업의 관행을 정착시켰다.

<표 2> 연도별 공급량, 관객수, 극장수 등: 1961~1981<sup>35)</sup>

| 연도   | 제작편수 | 수입편수 | 공급량 계 | 관람객수        | 관람객수<br>증감율(%) | 1인당<br>평균관람회수 | 극장수 | 증감  |
|------|------|------|-------|-------------|----------------|---------------|-----|-----|
| 1961 | 86   | 84   | 170   | 58,608,075  |                | 2.3           | 302 |     |
| 1962 | 113  | 79   | 192   | 79,046,162  | 34.8           | 3             | 344 | 42  |
| 1963 | 144  | 66   | 210   | 96,059,711  | 21.5           | 3.6           | 386 | 42  |
| 1964 | 147  | 51   | 198   | 104,579,315 | 8.9            | 3.8           | 477 | 91  |
| 1965 | 189  | 59   | 248   | 121,697,527 | 16.4           | 4.3           | 529 | 52  |
| 1966 | 136  | 82   | 218   | 156,336,340 | 28.5           | 5.4           | 534 | 5   |
| 1967 | 172  | 53   | 225   | 164,077,224 | 4.9            | 5.6           | 569 | 35  |
| 1968 | 212  | 50   | 262   | 171,341,354 | 4.4            | 5.7           | 578 | 9   |
| 1969 | 229  | 65   | 294   | 173,043,272 | 1              | 5.6           | 659 | 81  |
| 1970 | 209  | 53   | 262   | 166,349,541 | -3.9           | 5.3           | 690 | 31  |
| 1971 | 202  | 63   | 265   | 146,303,355 | -12.1          | 4.6           | 717 | 27  |
| 1972 | 122  | 59   | 181   | 118,723,789 | -18.8          | 3.7           | 694 | -23 |
| 1973 | 125  | 51   | 176   | 114,625,241 | -3.4           | 3.5           | 662 | -32 |
| 1974 | 141  | 37   | 178   | 97,375,813  | -15            | 2.9           | 626 | -36 |
| 1975 | 83   | 31   | 114   | 75,597,977  | -22.4          | 2.2           | 597 | -29 |
| 1976 | 134  | 36   | 170   | 65,700,738  | -13.1          | 1.8(1.83)     | 580 | -17 |
| 1977 | 101  | 38   | 139   | 64,928,935  | -1.2           | 1.8(1.78)     | 558 | -22 |
| 1978 | 117  | 30   | 147   | 73,988,036  | 13.9           | 2.0           | 488 | -70 |
| 1979 | 96   | 26   | 122   | 65,518,581  | -11.4          | 1.7           | 472 | -16 |
| 1980 | 91   | 32   | 123   | 53,770,415  | -17.9          | 1.4           | 447 | -25 |
| 1981 | 87   | 25   | 112   | 44,443,122  | -17.3          | 1.2           | 423 | -24 |

\* 수입편수는 검열 기준임

특히 1960년대 후반 한국영화의 파잉공급 상황은 산업 내 최종 소비자인 상영영역의 권력을 확대시켜 한국영화 시장은 급속도로 구매자 중심 시장(Buyer's Market)으로 변화한다.<sup>36)</sup> 특히 수적으로 한정되어 있던 서울시

35) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람』, 1976, 46, 80면, 영화진흥공사, 『한국영화연감 1984』, 1984, 85, 93, 98, 117면.

36) 구매자 중심 시장이란 공급이 수요를 초과하여, 공급자에 비해 수요자가 유리한 시장을 의미한다. 1960년대 중후반 이후 한국영화산업의 구도를 Buyer's Market으로 바라

개봉관들의 힘이 갈수록 커졌다. 이와 같은 상황은 1960년대 중반부터 이미 어느 정도 가시화되었던 것으로 보이는데, 이는 1965년 당시 가장 활발히 활동하던 영화감독 김수용의 언급에서 알 수 있다.

『우리들의 군주는 극장주이다』. 국산영화 「메이커」들의 입에서 언제부터인가 이러한 낯두리가 나오기 시작했다.

하기야 서울에 있는 6개 개봉극장이 몇몇 메이저·컴퍼니에게 정실이든 공명정대한 상거래에 의한 기득권으로 이미 정복이 되었으니 소위 보따리 장사를 자칭하는 군소업자들이 서울의 개봉극장을 얻기란 하늘의 별따기일 수밖에... (중략)

부디 이들의 입에서 『대통령보다도 더 절실한 존재가 있다면 그것은 극장주이다』란 말이 나오지 않길 비는 마음 간절하다. 군주적 존재인 극장이야말로 양화와 악화를 가려내어 사이비 「메이커」를 추축하고 문화의 전당으로 돌아가야 할 때가 왔다.<sup>37)</sup>

이러한 문제는 1968년 말 허리우드 극장의 개관을 앞두고 한국영화제작자협회장 신상옥과 극장협회 간의 갈등으로 보다 구체적으로 가시화되었다. 이 갈등 과정에서 벌어진 논란은 당시 개봉관을 축으로 한 상영영역과 공급영역 간의 역관계를 짐작할 수 있게 하는 단초가 된다. 신상옥은 당시 서울 중심가 낙원상가에 새롭게 건축되는 허리우드 극장의 운영권을 확보하였으나, 학교로부터 300미터가 떨어지지 않은 곳에서는 극장 신축이 안된다는 공연법 시행령 12조의 규정으로 인해 난관에 부딪혔던 상황이었다. 서울 개봉관주들이 주도하던 서울시극장협회는 허리우드 극장의 법 위반 문제를 적극적으로 제기하며, 신축을 반대한다.<sup>38)</sup>

보는 시각은 이명원의 앞의 글에 빚지고 있다.

37) 김수용의 언급에서 '서울에 있는 6개 개봉극장'은 전체 개봉관 수가 아닌 한국영화 전용 개봉관의 숫자를 의미한다. 김수용, 「잃어버린 방향감각」, 『신아일보』, 1965.12.29.

38) 극장협회는 공연법 상의 조항 자체의 정당성을 따지기보다는 특정인(즉 신상옥)에

이에 대해 신상옥은 당시 제작된 한국영화들의 상당수가 개봉관을 확보하지 못하고 있는 현실을 비판하며, “현재 제작된 영화량은 극장수의 부족으로 상당량이 개봉 상영을 포기하고 있으며 소비시장의 기형적 협소성 때문에 다수의 제작자들은 도산 위기에 직면하였고 한정된 수의 공연장에 의해 영화상영권이 독점되기 때문에 극장의 횡포는 극악의 상태에 이르렀다”고 주장하였다.<sup>39)</sup>

이 글에서 당시 역관계에 대한 비교적 상세한 정보를 얻을 수 있다는 점은 흥미롭다. 그는 극장의 횡포 사례 두 가지를 들고 있는데, 첫 번째가 6:4에서 5:5로의 배분율(소위 부율)이 조정되고 있는 경향이다.<sup>40)</sup> 그는 이 글에서 영화사가 70%, 극장이 30%를 나누던 관행이 60:40으로 줄어들었다가 이 글을 쓰는 당시 50:50으로, 심지어 40:60으로 역전되고 있다고 주장하고 있다.<sup>41)</sup>

이와 같은 주장은 약간의 과장은 있지만, 어느 정도 사실이었던 것으로 보인다. 기사로 확인할 수 있는 바로는 신상옥이 이 글을 썼던 1968년 이전인 1963년에 한국영화에 대한 부율 조정이 있었는데, 이 때 이전까지 65:35로 유지되던 배분율이 60:40으로 조정되었다. 극장 측은 1950년대 중

대한 특혜를 문제 삼았다. 「후진적 규제다, 법은 지켜야한다, 제협과 극연, 공연법 시행령 싸고 시비」, 『조선일보』, 1968.12.15.

39) 신상옥, 「성명서, 공연장 설치 허가기준 철폐 시비에 대하여」, 『한국일보』, 1968.11.29.

40) 부율은 입장료를 극장과 영화사가 나누어 갖는 비율을 의미한다. 입장료 수익의 배분은 공동경비를 제외한 후 이루어졌는데, 이때 공동경비는 대부분 광고료에 해당하는다. 광고료는 제작사나 수입사 단위에서 수행하는 전체 광고료와 극장과 공동으로 진행하는 광고료로 구분되었다. 즉 전국적으로 공통되는 예고편 제작비, 팜플렛을 비롯한 선전재료비는 제작사의 몫이고, 극장 단위의 상영광고나 홍보이벤트는 극장과 제작사의 공동 부담이었다.

41) 아마도 이 시점에 고정된 한국영화 공급자와 극장 사이의 50:50 부율은 최근까지 유지되었다. 최근 몇 년간 한국영화인들은 편당 매출이 외화에 비해 현저하게 낮았던 시기에 결정된 부율 관행이, 매출 비중이 역전된 시점까지 유지되는 것에 대해 강한 불만을 표시해왔다. 이러한 관행은 2013년 7월 CGV가, 9월 롯데시네마가 55:45로 조정함으로써 변화 국면을 맞이했다. 「CGV 이어 롯데시네마도 한국영화 부율 55:45로 변경」, 『유니온프레스』, 2013.8.29.

반 이후 유지되던 한국영화에 대한 면세조치가 1960년 초 외국영화와 같도록 조정됨으로써 한국영화의 수익성이 악화되고 있다는 점을 주요한 사유로 들었다. 당시 신문기사는 이 시기 한국영화의 공급량 증가와 경쟁력 저하를 그 주요한 요인으로 거론한다.<sup>42)</sup> 즉 본격적인 대량생산체제에 막 돌입하는 시점부터 이미 한국영화는 수급에 있어서 과잉공급의 징후를 보이고 있었던 것이다. 그리고 1968년을 전후한 시점의 부율 변동은 신상옥의 성명서 외에 다른 기사에서도 파악할 수 있다.

이를 뒷받침하듯 일부 제작자는 시내 재개봉관 6개에 개봉영화를 대주겠다고 계약할 단계고 또 다른 제작자는 개봉관에 상당한 이윤을 주기로 전제하고 전속계약을 체결했다.

K극장의 경우 영화 1편 붙이는 데 최소 50만 원에서 1백만 원의 코미션」을 바쳐야 되고 부율(賦率·극장과 제작자의 이익배당)도 3 대 7에서 5 대 5로 줄어들어 이래저래 제작자만 골탕을 먹게 됐다는 얘기.<sup>43)</sup>

신상옥이 극장의 횡포로 지적했던 두 번째 요인은 일간 3,000명에서 심할 경우 3,700명에 달하는 커트라인이다. 커트라인이란 극장이 제작사에 일정 기간의 상영일수를 보장했다 하더라도 하루 관람객수가 일정 숫자 이하로 떨어지면 상영을 중단할 수 있는 하한선을 의미한다. 신상옥이

42) 「영화제작계에 난관 허다」, 『한국일보』, 1963.10.18; 「3.5:6.5제나 4:6제나, 전국 극장에 번지는 보율 인상」, 『한국일보』, 1963.11.29.

43) 「영화관은 모자라나」, 『서울신문』, 1968.12.21. 이 시기 변화된 부율은 1984년에도 유지되었지만 지역별로는 다소간 차이가 있었던 것으로 보인다. “방화의 배수비율은 썬방이라고 해서 5·5 즉 반치기이며 다만 부산, 대구는 4·6제를 택하고 있다. 외화는 흥수에서 공제금을 제한 다음 4·6제로 영화업자가 방화보다는 유리하게 몫을 차지한다.”(이명원, 앞의 논문, 209면) 따라서 “한국영화 부율이 현재와 같이 5:5로 조정된 것은 비교적 최근의 일이다. 미 직배영화가 상영된 후 한국영화 점유율이 17.6%(92년), 15.4%(93년)으로 바닥을 치자 한국영화를 상영하기 위해 극장에 유리한 5:5로 조정하였다. 93년의 일이다.”(김미현·정중화, 앞의 보고서, 23면)라는 주장은 수정을 요한다고 하겠다.

주장하는 수치는 1,000석의 극장에서 6회 상영을 할 경우 일일 평균 좌석 점유율이 최소 50% 이상이 되어야 한다는 의미였다. 이는 다소간 과장이 있었던 것으로 보이지만,<sup>44)</sup> 1962년 경 2000-2400명 정도의 커트라인이 유지되었다는 기사를 감안할 때,<sup>45)</sup> 상대적으로 높은 수준에서 커트라인이 유지된 것은 분명해 보인다.

어쨌든 이 커트라인을 넘지 못할 경우 계약상 보장된 상영기간에도 불구하고 영화상영이 중단될 수 있었다.<sup>46)</sup> 한 주말을 더 상영할 수 있느냐가 제작사로서는 중요한 이해관계의 대상이 되었으므로, 이들은 커트라인을 넘기기 위해 수백 장의 표를 직접 사서 배포하기도 했다고 한다.<sup>47)</sup> 상대적으로 희소가치가 높고, 편당 동원관객수가 많은 외화의 경우 이와 같은 커트라인에도 불구하고 일정한 상영기일을 보장받을 수 있었다. 그러나 제한된 극장을 두고 다수의 영화가 경쟁해야 하는 한국영화의 경우 이와 같은 커트라인 조항은 제작사에게 상당한 불이익으로 다가왔을 것이다.

<표 2>에서 알 수 있는 바와 같이 이 논란이 벌어졌던 1968년은 1969년과 함께 한국영화 역사상 가장 높은 제작편수를 기록한 해였다. 동시에 급증하던 관객 수는 1967년 이후 증가율이 5%대 미만으로, 1969년에는 1%대로 둔화된다. 이러한 상황에서 편당 수지가 악화되는 것은 당연한 추세였다. 거기에 더해 영화관 부윤의 불리한 조정과 불공정하고 음성적

44) 예컨대 단성사에 근무했던 이용희의 증언에 따르면 하루 총 관객수 2,000명 선이 유지되어야 했다. 한국영상자료원 기획, 구술자 이용희, 채록연구자 송영애, 『이용희』, 『2010년 한국영화사구술채록연구 시리즈 <주제사>, 1960~1970년대 영화관 1: 조상림·이용희』, 한국영상자료원, 2010 참고 단, 단성사가 외화전용관이었고 당시 개봉관들 중 좌석수가 적은 편이었다는 사실은 감안되어야 한다. 따라서 좌석수가 많고, 대기하는 영화가 많아 경쟁이 심했던 국도, 국제, 명보 등의 한국영화 전용관의 커트라인이 단성사보다 높은 수준이었을 것임은 짐작 가능하다.

45) 『극장은 늘어가건만... 뒤따라지 못한 『영화인구』, 『동아일보』, 1962.9.19.

46) 이용희, 앞의 책, 176면.

47) 채록연구 송영애, 구술 김종원, 『김종원』, 『2010년 한국영화사 구술채록시리즈, <주제사>, 1960~1970년대 영화관 2, 김철규·최경옥·복철·김종원』, 한국영상자료원, 2010, 271면.

인 거래관행, 상영권 확보를 위한 추가적 비용지불 관행은 상황을 더욱 악화시켰다. 언론과 거시적인 지표들 통해 한국영화의 불경기가 심각하게 가시화된 것은 1970년을 넘어서는 시점이었지만, 이 시기에 이미 영화산업은 급격한 쇠퇴의 징후를 보이고 있었고, 이 징후는 매출에 가장 민감할 수밖에 없는 최종 수요자인 상영영역으로부터 나타나고 있었다.

#### 4. 대량생산 시대의 종말: 스크린쿼터제와 한국영화/외화 개봉관구도의 해체

한국영화 개봉관 영역의 주요한 특징 중의 하나는 <표 1>에서 볼 수 있는 바와 같이 한국영화전용관과 외화전용관이 구분되어 있었다는 사실이다. 한국영화개봉관과 외화개봉관이 정확히 언제부터 분리되었는지 정확한 기점을 찾기는 어렵다. 한국영화의 제작이 활성화되지 못했던 1950년대 중반까지 대부분 개봉관들이 사실상 외화개봉관의 역할을 했을 것이라는 사실은 짐작할 수 있다. 당시의 기사로 추정컨대 대략 1950년대 후반, 정확히는 개봉관 체제가 정립되는 1958년 경 국도와 국제를 시작으로 명보 등이 가세하며 이 분할이 시작되었던 것으로 보인다.<sup>48)</sup> 1958년을 전후한 시점에서 영화관의 증설이 이루어지고 한국영화의 흥행력이 커지는 과정에서 기존의 외화배급 라인을 구축하지 못했거나, 한국영화의 흥행잠재력에 주목한 극장들이 한국영화개봉관으로 전환했기 때문으로 추정된다.

48) 『서울을 중심한 전국의 극장 개관, 전국 150관에 서울 시내는 47관』, 『한국일보』, 1958.12.14. 필자의 조사에 따르면, 이 기사가 일간지 기사 중 한국영화와 외화전용관(전문관)을 구분한 첫번째 사례이다. 이 기사에 의하면 수도극장, 국도극장, 국제극장이 당시 국산영화 전문관으로 기능하고 있었는데, 정확히 구분하고 있기보다는 ‘한국영화 전문관적 경향이 짙어가고 있다’라는 식으로 표현하고 있는 것으로 보아 1958년 하반기 경부터 이 구분이 식별가능할 정도로 시작된 것이 아닌 것 같다.

1960년대에는 몇 차례 변동이 일어나는데, 1960년에 입장세법 개정으로 한국영화 면세조치가 철폐되면서 외화에 유리한 환경이 조성되자 수도극장이 외화개봉관으로 전환하고 2번관이었던 코리아시네마가 외화전용개봉관으로 승급하였다. 1962년에는 대대적인 보수를 통해 반도극장이 피카디리로 명칭을 변경하면서 외화전용관으로 변모하였고 수도극장 역시 스카라로 개칭하면서 70mm 상영시설을 갖추어 외화개봉관의 경쟁을 강화시켰다. 반면 화폐개혁과 외환부족 사태로 외화의 수입편수가 줄면서 상대적으로 소규모였던 을지, 아카데미, 그리고 신설된 아세아 극장은 한국영화개봉관이 되었다. 그리하여 1963년도에 ‘방화관’은 국도, 국제, 명보, 을지, 아세아, 아카데미 등 6개관, 외화관은 단성사, 대한, 피카디리, 중앙, 스카라, 세기 등으로 구분되었다.<sup>49)</sup> 1960년대 내내 이 구도는 크게 변하지 않았다. 1968년 현재 국도, 국제, 아카데미, 명보, 아세아, 세기극장 등은 한국영화개봉관,<sup>50)</sup> 단성사, 피카디리, 중앙, 을지, 대한, 스카라 등은 외화개봉관으로 기능하고 있었고, 1969년에 신설된 허리우드극장이 외화개봉관으로 가세한다.<sup>51)</sup>

이는 1960년대까지 영화산업 구조가 다소 복잡하게 절합되어 있었음을 의미한다. 공급주체는 형식적으로 수입과 제작을 겸업하는 제도화된 등록사로 통합되어 있었다. 그러나 실질적으로 등록사들은 세기상사와 같

49) 이길성·이호걸·이우석, 앞의 보고서, 2004, 36면.

50) 이 중 아카데미극장은 1968년 조선일보 신축공사로 문을 닫는다. 그럼에도 이후 또 하나의 아카데미 극장이 존속했는데, 기존 아카데미극장 폐관 얼마 후인 1969년 1월 기존의 우미관이 개축되어 아카데미극장이라는 이름으로 운영되었기 때문이다. 이 극장은 실제 기존 아카데미극장의 외관에 따라 지어졌다고 한다. 아카데미극장의 이미지를 복사함으로써 기존 관객을 흡수하고자 했던 시도로 보인다. 이 극장은 1972년까지 개봉관으로 운영되었던 것으로 짐작된다. 따라서 이 글에서 아카데미극장이라 함은 1968년까지는 조선일보가 운영했던 것을, 1969년부터는 기존 우미관을 개축한 극장을 가리킨다. 『청춘영화 불 일으킨 아카데미극장이 안녕을 한다』, 『조선일보』, 1968.7.28; 『사랑의 극한 다뤘 『추억』, 『신아일보』, 1969.1.11.

51) 세기극장의 경우 개봉관과 재개봉관의 중간영역에 있었고, 한국영화와 외화 역시 병행 상영했다. 엄밀히 보면 외화의 비중이 높아 외화전용관이라 할 수 있는데, 1968년에만 특이하게 한국영화만을 상영했다. <표 3> 참고.

은 극소수의 회사를 제외하고는 외화수입쿼터를 법외 수입업자에게 암매하였고, 실질적인 수입과 흥행은 법외 수입업자에 의해 이루어졌으므로<sup>52)</sup> 공급주체가 완벽히 통합되었다고 보기는 어렵다. 한편 상영주체는 공급주체와 수직적으로 단절된 상태에서, 한국영화와 외화에 따라 분리되어 있었다. 결국 앞의 장에서 살펴본 한국영화산업 내 공급과 수요와의 역학관계는 엄밀히 보자면 제작영역-한국영화전용관, 수입영역-외화전용관으로 분리되어 작동하고 있었다고 할 수 있다.

이 경우 한국영화 제작영역의 측면에서는 서울개봉관 중에서도 불과 5-6개 내외의 한국영화전용관의 동태가 매우 중요해진다. 따라서 하나의 극장이 한국영화전용관에서 외화전용관으로 전환하거나, 폐업이 되는 경우 한국영화 제작영역에 미치는 파장은 상당한 것이었다.

<표 3> 서울시 개봉관 한국영화 외화 상영일수: 1968~1976<sup>53)</sup>

|      | 1968 |       |      |    |       |      | 1969 |       |      |    |       |      |
|------|------|-------|------|----|-------|------|------|-------|------|----|-------|------|
|      | 방화   |       |      | 외화 |       |      | 방화   |       |      | 외화 |       |      |
|      | 편수   | 일수    | 평균   | 편수 | 일수    | 평균   | 편수   | 일수    | 평균   | 편수 | 일수    | 평균   |
| 국도   | 23   | 366   | 16   |    |       |      | 19   | 295   | 16   | 2  | 39    | 20   |
| 국제   | 24   | 350   | 15   | 1  | 17    | 17   | 29   | 365   | 13   |    |       |      |
| 아카데미 | 18   | 231   | 13   |    |       |      | 31   | 347   | 11   | 1  | 18    | 18   |
| 명보   | 27   | 367   | 14   |    |       |      | 20   | 278   | 14   | 3  | 72    | 24   |
| 아세아  | 28   | 367   | 13   |    |       |      | 29   | 345   | 12   | 1  | 20    | 20   |
| 세기   | 34   | 321   | 9    |    |       |      | 24   | 219   | 9    | 9  | 146   | 16   |
| 단성사  | 3    | 40    | 13   | 10 | 335   | 34   | 1    | 9     | 9    | 10 | 295   | 30   |
| 피카디리 | 3    | 23    | 8    | 13 | 352   | 27   | 1    | 5     | 5    | 13 | 324   | 27   |
| 중앙   | 5    | 46    | 9    | 13 | 331   | 25   | 3    | 20    | 7    | 13 | 316   | 24   |
| 을지   | 4    | 29    | 7    | 13 | 339   | 26   | 2    | 26    | 13   | 17 | 339   | 20   |
| 대한   | 4    | 65    | 16   | 16 | 302   | 19   | 5    | 58    | 12   | 10 | 250   | 25   |
| 스카라  | 4    | 25    | 6    | 11 | 346   | 31   | 2    | 15    | 8    | 14 | 310   | 21   |
| 허리우드 |      |       |      |    |       |      | 1    | 13    | 13   | 4  | 121   | 24   |
| 계    | 177  | 2,230 | 12.6 | 77 | 2,022 | 26.3 | 167  | 1,995 | 11.9 | 97 | 2,250 | 23.2 |
|      | 1970 |       |      |    |       |      | 1971 |       |      |    |       |      |
|      | 방화   |       |      | 외화 |       |      | 방화   |       |      | 외화 |       |      |

52) 제작 기반의 등록 영화사들이 수입업을 병행하지 않았던 것은 여러 요인이 있겠지만, 무엇보다 무역업을 수행하기 위한 면허나 노하우가 없었고, 해외 영화 수입을 위한 내외부의 연계체제가 확립되지 못했던 것이 가장 중요한 이유로 보인다.

|      | 편수   | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   | 편수   | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   |
|------|------|-------|------|-----|-------|------|------|-------|------|-----|-------|------|
| 국도   | 26   | 358   | 14   | 1   | 7     | 7    | 28   | 365   | 13   |     |       |      |
| 국계   | 33   | 365   | 11   |     |       |      | 15   | 204   | 14   | 5   | 161   | 36   |
| 아카데미 | 34   | 338   | 11   | 1   | 27    | 27   | 37   | 365   | 10   |     |       |      |
| 명보   | 26   | 315   | 12   | 3   | 50    | 23   | 1    | 16    | 16   | 9   | 349   | 39   |
| 아세아  | 35   | 344   | 10   | 1   | 21    | 21   | 32   | 365   | 11   |     |       |      |
| 세기   | 7    | 102   | 11   | 7   | 263   | 14   | 4    | 34    | 9    | 13  | 331   | 11   |
| 단성사  |      |       |      | 10  | 365   | 36   | 1    | 7     | 7    | 11  | 358   | 32   |
| 피카디리 | 1    | 15    | 15   | 13  | 344   | 26   | 2    | 40    | 20   | 11  | 325   | 32   |
| 중앙   |      |       |      | 13  | 365   | 27   | 2    | 13    | 7    | 13  | 352   | 27   |
| 을지   | 4    | 54    | 14   | 16  | 311   | 18   | 6    | 75    | 13   | 15  | 290   | 16   |
| 대한   | 4    | 26    | 7    | 13  | 339   | 20   | 1    | 7     | 7    | 10  | 358   | 33   |
| 스카라  | 2    | 46    | 23   | 13  | 319   | 17   | 3    | 75    | 25   | 11  | 290   | 28   |
| 허리우드 | 5    | 38    | 8    | 12  | 327   | 23   | 7    | 264   | 33   | 14  | 101   | 25   |
| 계    | 177  | 2,001 | 13.6 | 103 | 2,738 | 26.6 | 139  | 1,830 | 13.2 | 112 | 2,915 | 26.0 |
|      | 1972 |       |      |     |       |      | 1973 |       |      |     |       |      |
|      | 방화   |       |      | 외화  |       |      | 방화   |       |      | 외화  |       |      |
|      | 편수   | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   | 편수   | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   |
| 국도   | 27   | 366   | 14   |     |       |      | 21   | 347   | 17   |     |       |      |
| 국계   | 1    | 12    | 12   | 11  | 354   | 27   | 3    | 27    | 9    | 9   | 319   | 39   |
| 아카데미 | 15   | 148   | 10   |     |       |      |      |       |      |     |       |      |
| 명보   | 3    | 63    | 21   | 13  | 274   | 22   | 4    | 54    | 14   | 13  | 278   | 22   |
| 아세아  | 30   | 322   | 11   | 1   | 27    | 27   | 14   | 149   | 11   | 5   | 132   | 30   |
| 세기   | 7    | 91    | 14   | 5   | 34    | 7    |      |       |      |     |       |      |
| 단성사  |      |       |      | 10  | 366   | 35   | 3    | 28    | 10   | 11  | 325   | 31   |
| 피카디리 | 2    | 25    | 13   | 10  | 341   | 34   | 3    | 38    | 13   | 9   | 312   | 34   |
| 중앙   |      |       |      | 12  | 366   | 30   | 6    | 55    | 9    | 8   | 228   | 31   |
| 을지   | 22   | 279   | 13   | 5   | 78    | 15   | 14   | 184   | 13   | 6   | 52    | 9    |
| 대한   | 2    | 14    | 7    | 14  | 352   | 27   | 3    | 29    | 10   | 12  | 285   | 25   |
| 스카라  | 4    | 65    | 16   | 12  | 301   | 25   | 4    | 83    | 25   | 8   | 249   | 28   |
| 허리우드 | 2    | 65    | 33   | 11  | 300   | 28   | 2    | 40    | 20   | 9   | 315   | 36   |
| 계    | 115  | 1,450 | 12.6 | 104 | 2,793 | 26.9 | 77   | 1,034 | 13.4 | 90  | 2,495 | 27.7 |
|      | 1974 |       |      |     |       |      | 1975 |       |      |     |       |      |
|      | 방화   |       |      | 외화  |       |      | 방화   |       |      | 외화  |       |      |
|      | 편수   | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   | 편수   | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   |
| 국도   | 17   | 365   | 21   |     |       |      | 18   | 360   | 20   |     |       |      |
| 국계   | 12   | 136   | 11   | 6   | 229   | 37   | 8    | 116   | 14   | 6   | 249   | 42   |
| 아카데미 |      |       |      |     |       |      |      |       |      |     |       |      |
| 명보   | 12   | 114   | 10   | 6   | 251   | 38   | 10   | 144   | 14   | 7   | 221   | 31   |
| 아세아  | 14   | 123   | 9    | 13  | 233   | 16   | 14   | 119   | 9    | 14  | 236   | 17   |
| 세기   | 15   | 118   | 8    | 14  | 247   | 17   |      |       |      |     |       |      |
| 단성사  | 10   | 115   | 12   | 5   | 250   | 49   | 11   | 122   | 11   | 6   | 243   | 40   |
| 피카디리 | 16   | 130   | 9    | 8   | 235   | 30   | 10   | 124   | 12   | 7   | 241   | 34   |
| 중앙   | 14   | 115   | 8    | 8   | 250   | 32   | 14   | 118   | 9    | 11  | 247   | 22   |
| 을지   |      |       |      |     |       |      |      |       |      |     |       |      |
| 대한   | 15   | 127   | 9    | 10  | 228   | 22   | 12   | 115   | 9    | 12  | 250   | 21   |

|      | 편수   | 일수    | 평균   | 편수 | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   | 편수 | 일수    | 평균   |
|------|------|-------|------|----|-------|------|-----|-------|------|----|-------|------|
| 스카라  | 11   | 162   | 12   | 7  | 203   | 29   | 13  | 127   | 10   | 7  | 238   | 34   |
| 허리우드 | 12   | 135   | 11   | 8  | 225   | 28   | 11  | 121   | 11   | 7  | 244   | 35   |
| 계    | 148  | 1,640 | 11.1 | 85 | 2,351 | 27.7 | 121 | 1,466 | 12.1 | 77 | 2,169 | 28.2 |
|      | 1976 |       |      |    |       |      |     |       |      |    |       |      |
|      | 방화   |       |      |    |       |      | 외화  |       |      |    |       |      |
|      | 편수   | 일수    | 평균   | 편수 | 일수    | 평균   | 편수  | 일수    | 평균   | 편수 | 일수    | 평균   |
| 국도   | 20   | 301   | 15   | 3  | 58    | 19   |     |       |      |    |       |      |
| 국계   | 10   | 126   | 13   | 6  | 240   | 40   |     |       |      |    |       |      |
| 아카데미 |      |       |      |    |       |      |     |       |      |    |       |      |
| 명보   | 10   | 117   | 12   | 8  | 243   | 30   |     |       |      |    |       |      |
| 아세아  | 10   | 121   | 12   | 18 | 243   | 14   |     |       |      |    |       |      |
| 세기   |      |       |      |    |       |      |     |       |      |    |       |      |
| 단성사  | 9    | 122   | 14   | 6  | 244   | 41   |     |       |      |    |       |      |
| 피카디리 | 9    | 122   | 14   | 6  | 244   | 40   |     |       |      |    |       |      |
| 중앙   | 12   | 122   | 10   | 8  | 244   | 31   |     |       |      |    |       |      |
| 을지   |      |       |      |    |       |      |     |       |      |    |       |      |
| 대한   | 11   | 105   | 10   | 10 | 235   | 24   |     |       |      |    |       |      |
| 스카라  | 10   | 122   | 12   | 9  | 244   | 27   |     |       |      |    |       |      |
| 허리우드 | 6    | 169   | 28   | 6  | 196   | 28   |     |       |      |    |       |      |
| 계    | 107  | 1,427 | 13.3 | 80 | 2,191 | 27.4 |     |       |      |    |       |      |

\* 한국영화의 평균상영일수는 총상영일에 포함되지 않는 기타 편수를 제외한 수치임.

한국영화/외화 개봉관 분할 구도는 1966년 제2차 개정 영화법을 통해 외화 개봉관에서도 일정 일수 이상 한국영화를 상영해야 하는 스크린쿼터제가 실시되면서 균열이 생기기 시작했다.<sup>54)</sup> 그러나 이 변화가 급격하게 나타난 것은 아니었다. 1966년 스크린쿼터제가 영화법 상에 명시된 이후에도 상당 기간 한국영화와 외국영화관의 구분이 유지되었다. 정부의 단속이 제대로 이루어지지 않았거나,<sup>55)</sup> 관례적으로 굳어진 배급라인이

- 53) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람: 초창기~1976』, 1977, 161~162면의 내용을 수정
- 54) 스크린쿼터제도는 1966년 2차 영화법 개정 당시에 규정되었다. 영화법 제19조제3항은 “영화를 상영하는 공연장의 경영자는 대통령령이 정하는 외국영화와의 상영비율에 따라 국산영화를 상영하여야 한다.”라고 규정하였고, 그 해 12월에 발표된 시행령에서는 “법 제19조 3항의 규정에 의하여 상영하여야 할 국산영화(극영화 및 이에 준하여 상영할 수 있는 문화영화에 한한다)의 편수는 연간 6편이상으로 하되, 2월마다 1편 이상으로 하고, 총 상영일수는 90일 이상이어야 한다. 다만, 공보부장관은 지역별 및 영화상영 상황에 따라 총상영일수를 조절할 수 있다.”라고 규정하였다.
- 55) 이와 관련 1973년 영화법 개정으로 스크린쿼터 일수가 120일로 증가하는 상황에 대한 한 기사는 짧지만 흥미로운 인용을 게재하고 있다. “새 법에 국산영화상영일수를 연간 1백20일(3분의 1)로 하라고 했는데 국산영화제작이 부진한 현실에 어떻게 충족

급격히 바뀌기 어려웠기 때문이기도 하겠지만, 애초 이 제도가 기존의 한국영화전용관이 외화를 상영하는 경우가 아니라 외화전용관들이 한국 영화를 상영하는 것을 상정했기 때문이었다.<sup>56)</sup>

수익성이 좋은 외화를 전문으로 상영했던 극장이 한국영화 상영을 꺼려했던 것은 당연한 일이었다. 거기에 외화전용관들은 한국영화 제작사들이 흥행 잠재력이 큰 영화들은 기존 거래 극장에 공급하는 반면, B급 영화들만 자신들의 극장에 공급한다는 핑계를 댔다. 이는 물론 전혀 근거가 없는 것은 아니었다.<sup>57)</sup>

개정 영화법 시행 첫 해인 1967년의 경우 형식적으로 외국영화 전용관들의 한국영화 상영이 이루어졌으나, 1967년 외화전용관 7곳이 상영한 편수는 총 40편(평균 6.7편), 422일(평균 60일)에 그쳤고, 1968년에는 6곳 23편(평균 3.8편), 228일(평균 38일)로 줄어들었다. 그나마도 1970년과 1971년에 이르게 되면 그 수치는 미미할 정도로 줄어들게 된다.

그러나 반대의 경우, 즉 한국영화관의 외화 상영은 이 두 해 동안 몇몇 극장에서 급증하는 형태를 보였다. 국도와 아카데미, 아세아극장은 지속적으로 한국영화를 거의 전적으로 상영했으나 국제와 명보는 역으로 외국영화 중심으로 역전된 수치를 보였다.<sup>58)</sup> 개봉관과 재개봉관의 중간 위

할 것인지 관심이 크다. 극장협회 전무 박상운씨는 “지금까지는 외화개봉관에서 1년에 국산영화 3편 이상, 30일 이상 상영하도록 돼 있었는데도 마땅한 국산영화가 없었는데 앞으로 1백20일이면 좋은 작품이 많이 나와야겠다”는 것이다.” 『법개정 따라 부산한 영화계, 적립금 마련도 큰 걱정, 『경향신문』, 1973.2.10』 실제로 1972년까지 외화개봉관의 스크린쿼터 적용이 한국영화 3편, 일수 30일로 용인되는 관행이 있었는지에 대해 객관적으로 확인할 수 있는 법적인 근거는 없는 것으로 보인다. 이에 대해서는 추후 자료조사와 확인이 필요한 부분이다. 다만 위 <표 3>에서 알 수 있듯이 1973년까지 외화개봉관의 한국영화 상영일수를 감안할 때 행정당국의 단속이 사실상 부재했거나, 정책에 의한 유보 조치가 존재했음을 짐작할 수 있다.

56) 이는 1968년 정부의 영화 공급계획을 통해 짐작할 수 있다. 당시 정부는 한국영화의 6개 개봉관에서는 전일 한국영화를 상영하고, 외화전용관에서 스크린쿼터 일수인 90일을 상영하는 것을 전제로 총 한국영화의 공급을 180일로 상정하였다. 「정책 총설, 『영화연예연감』, 국제영화사, 1969, 90면.

57) 「실효 못 거두는 스크린쿼터제, 외화관의 출혈만을 강요, 『대한일보』, 1968.8.24.

치에서 모회사인 세기상사의 수급에 따라 한국영화와 외화 상영을 병행했던 세기극장을 제외하더라도, 기존 5개관이던 한국영화전용관이 1971년을 계기로 3개관에 불과하게 된 것이다.<sup>59)</sup> 그나마도 아카데미극장은 1972년까지만 개봉관으로서의 역할을 수행했고, 국제극장 역시 1972년에 거의 외화를 중심으로 편성되었다.<sup>60)</sup> 그리하여 1972년이 되면 국도극장을 제외하고는 사실상 한국영화개봉관은 사라지게 된다.

그렇다면 외화의 공급량 감소라는 환경 속에서, 한국영화전용관이 외화를 상영하는 것이 어떻게 가능했을까? 이는 과거 수입된 영화의 프린트를 재활용한 리바이벌 상영과 편당 외화상영 일수를 확대함으로써 가능해진 것이었다. 예컨대 1960년대 후반에서 1970년대 초 외화수입편수는 50-60편, 1974년 이후에는 30편대에 불과하였으나 빈번한 리바이벌 상영으로 실제 상영편수는 100편을 상회하는 실정이었다. 또한 1967년 평균 21일 끝이던 외화의 평균 상영일수는 1969년에 25일, 1970년대 초중반에는 29일에 이르고 있다. 특히 외화공급선이 불안정하여 작품 수급이 어려웠던 기존 한국영화전용관들의 평균 외화 상영기간이 외화전용관에 비해 대체로 더 긴 경향을 보인다.

이러한 과정 속에서 1968년 2230일에 이르렀던 개봉관(12개, 실제로는 6개의 한국영화전용관이 대부분의 점유율을 차지)의 한국영화 총 상영일수는, 1971년에는 13개 개봉관 1830일로, 급기야 1973년에는 1034일로 급감하였다. 이는 한국영화의 공급량이 줄어든 탓도 있지만, 한국영화를 보호

58) 영화진흥공사, 『한국영화자료편람: 초창기~1976년』, 1977, 161면.

59) 당시 한 신문기사는 1972년부터 세기극장이 방화 개봉관으로 전환할 것이라는 소식을 전하였지만, <표 3>을 볼 때, 그 방침이 실현된 것 같지는 않다. 「세기극장 방화개봉관으로」, 『경향신문』, 1971.12.22.

60) 1970년을 전후한 시점 서울 개봉관 관객동원수의 순위는 국도, 중앙, 국제, 단성사, 허리우드, 피카디리, 명보, 아세아, 대한 등의 순이었다. 「서울 시내 일류 극장 1년간 입장객·입장세 랭킹, 국도가 백59만명, 중앙 9천만원으로 각각 1위」, 『경향신문』, 1971.10.12. 따라서 서열 3위에 해당하는 국제극장의 한국영화 개봉관으로부터의 탈락은 한국영화 제작계에 상당한 충격을 주었을 것으로 보인다.

하기 위한 스크린쿼터제도가 역설적으로 한국영화개봉관으로 하여금 외화를 상영하는 명분을 제공함으로써 기존의 배급구도를 해체시키는 계기로 작용하였음을 의미한다. 1974년, 이와 같은 심각한 국면을 타개하기 위하여 정부 당국이 스크린쿼터제도의 준수 여부를 강력하게 단속하겠다는 방침을 발표함으로써 개선된다.<sup>61)</sup> 이에 따라 1974년 총 상영일수는 일시적으로 1640일로 증가하였지만, 1975년에는 다시 1466일, 1976년에는 1427일을 기록함으로써 하향세를 보였다.

물론 이와 같은 경향은 TV의 등장 이후, 특히 1970년대 초 시작된 한국 영화산업 전반의 하락 추세로의 전환, 무엇보다 관객수 감소에 따른 자연스러운 결과일 수도 있으며, 한국영화개봉관과 외화개봉관의 구분이 해체된 것 역시 스크린쿼터제가 야기한 직접적인 결과라기보다는 한국 영화 콘텐츠의 경쟁력 약화와 공급량 감소가 야기한 결과로 해석될 여지도 있다. 또한 개별 영화의 손익분기를 결정하는데 가장 중요한 요인이 되는 작품당 평균 상영일수가 10-14일 수준에서 유지되었다는 사실은 한국영화개봉관의 해체 이후에도 한국영화의 상영환경이 특별히 나빠지지 않았다는 주장으로 이어질 수 있을지도 모른다.

그러나 중요한 것은 1970년을 전후한 시점 한국영화개봉관과 외화개봉관의 구분이 해체되면서, 제한된 범위에서만나마 존재하던 한국영화 제작과 상영영역 간의 협력관계가 무너지게 되었다는 사실이다. 이는 이해관계라는 측면에서 매우 중요한 변화를 야기한다. 즉 한국영화-외화개봉관 체제가 유지될 때, 한국영화의 공급주체와 한국영화개봉관은 이해관계를 공유할 수 있었다. 그러나 이러한 분할구도가 해체되자 개별 개봉관을 두고 한국영화와 외화가 경쟁하게 되었고, 상영관은 한국영화와 외화를

61) 1974년 정부는 한국영화 제작의 활성화를 위하여 스크린쿼터제 준수 여부를 강력하게 단속할 것을 밝히고 시행하였다. 이때 정부는 외화전용상영관을 포함한 모든 극장이 스크린쿼터를 준수하지 않을 경우 외화검열을 불허하며, 공연신고를 접수하지 않을 것임을 밝혔다. 이길성·이호걸·이우석, 앞의 보고서, 46면.

동등한 '상품'으로 취급하게 되었다. 이는 불황에 접어든 한국영화 제작계의 상황을 악화시켰고<sup>62)</sup> 편당 경쟁력이 현저하게 약한 한국영화의 대개봉관 협상력을 상실토록 만들었다. 그 결과 한국영화수요-공급 시장에서 개봉관의 입지는 1960년대보다 강화된다. 정부의 정책 역시 이 사태를 악화시켰다. 즉 정부는 1974년 외화쿼터의 배정을 개봉한 한국영화 제작 및 상영실적과 연계시켰는데, 이는 형식적으로라도 개봉 기록을 남기려는 제작사들의 개봉관 확보 경쟁을 심화시켰던 것이다.<sup>63)</sup>

이와 같은 국적별 분할 구도의 해체는 물론 시장의 일반 법칙에 의한 결과라고 볼 수도 있겠으나, 당시 영화산업의 공급 시스템이 정부의 국가주의적 정책에 의해 강하게 주도되고 있었음을 감안한다면 그 함의가 적지 않다. 즉 당시 한국영화 제작자는 공급 측면에서는 정부 정책의 모순에 의해, 그리고 시장 내에서는 독점적 지위를 차지하는 상영관을 확보하기 위한 경쟁에 의해 이중고를 겪고 있었던 셈이었다. 어쨌든 이와 같은 과정을 거쳐 이제 상영영역에서 국적의 의미는 사라지게 되고, '민족영화' 체제의 외부에 존재하게 된다. 그리고 이와 같은 영화산업 내 공급주체와 수요주체 간의 갈등은 1980년대 들어서도 강화되었고, 이는 마침내 '직배반대투쟁'과 '스크린쿼터 축소·폐지 반대투쟁'을 겪으며 극적으로 가시화된다.

62) 예컨대 불황기 한국영화 상영, 성수기 외화 상영이라는 외화개봉관의 관행은 모든 극장의 관행이 되어갔다. 당시 한 기사에 따르면 이 해 추석 시즌에 개봉관이 확보된 한국영화는 단 한 편이었던 반면, 개봉을 준비하고 있던 한국영화는 24편에 달했다고 한다(「추석 골든 시즌 놓고 팔시받는 방화, 「극장잡기 에 진땀, 서울 11개 개봉관 거의 외화 차지, 『경향신문』, 1974.9.12). 반면 비수기인 4월에 스크린쿼터 일수를 채우기 위한 한국영화 상영이 「러쉬」를 이루었다는 기사도 있다. 「개봉극장 방화 러쉬, 스크린쿼터에 묶여 울며 겨자먹기, 관객없어 하루 고작 천여명, 『경향신문』, 1975.4.5.

63) 「방화가의 이색 바람, 극장잡기 쟁탈전, 외화코터 노려... 「실적 예만 혈안, 『경향신문』, 1974.12.9.

## 5. 나오며

‘한국영화’는 전통적으로 예술-제작-민족이라는 범주에서 규정되어 왔다. 그것은 일제강점기, 군사정권의 국가주의의 시기를 거치면서 한국영화가 민족주의(민족문화, 민족예술)에 포섭되면서 나타난 결과였다고 생각된다. 감독들과 제작자들은 자신들의 영화생산 행위를 예술활동으로 자부했고, 사실상 투자자들인 지방 배급업자가 영화의 캐스팅과 서사에 개입하는 것을 장사꾼들의 천박한 ‘간섭’으로 여겼다. 정부 역시 영화정책을 입안함에 있어 제작사에 대해서는 검열이라는 억압과 동시에 독점이라는 특혜와 다양한 지원책들을 제공했지만, 극장에 대해서는 단속과 통제만이 정책의 거의 전부였다고 할 수 있다. 그러나 실제 한국영화들의 상당수, 특히 1960년대 중후반 양산체제 이후의 대다수 작품들은 ‘민족 예술’로 포장하기에는 노골적인 상업성을 띠고 있는 것이었고, 제작사들의 가치관 역시 상업활동의 범주를 크게 벗어나지 않았다. 또한 당대 제작사들은 한국영화 제작을 위한 물질 토대 확보라는 명목으로 외화수입권을 독점했지만, 수입쿼터를 향한 경쟁이 심화되면서 한국영화의 제작을 쿼터 획득을 위한 수단으로 격하시켰고 외화의 우위성을 전제로 한 한국영화산업 내의 왜곡된 거래관행을 만들어냈다. 따라서 어느 면에서 영화=예술=민족이라는 등식은 현실과 무관한, 소수의 정전과 작가에 부여된 포장물이었으며, 심하게 표현하자면 일종의 가공된 전통이었다.

그러나 이와 같은 관점 속에서 한국 영화계에서 상영영역(과 배급업)의 위치는 ‘민족영화’의 범주에서 유리된 상업영역으로 변방화되었다. 또한 상업자본과 산업자본의 유기적 순환의 고리가 분리됨으로써 한국영화산업의 장기적 발전이 차단된다.

1966년의 스크린쿼터제 도입은 국가가 공급중심의 산업정책 기조에 유통과 상영영역을 보완한 사례라 할 수 있다. 그러나 이러한 정책이 실효

를 거둔 것 같지는 않다. 한국영화 과잉공급의 상황에서 도입되었던 스크린쿼터제는 실효를 거두지 못했고, 오히려 불황기로 접어들면서 한국영화전용관의 해체에 명분을 제공하는 아이러니한 결과를 가져오게 된다. 스크린쿼터제는 이후 사실상 형해화되었다가 1990년대 초중반 스크린쿼터감시단이라는 시민단체가 본격 운영되면서야 일정한 기능을 발휘하였다. 1973년 영화법 개정과 함께 지방배급 구도를 타파하기 위해 야심차게 출발한 배급협회 역시 기존의 산업구도를 거의 개선하지 못하고, 행정적 부담만 안겨준 채 흐지부지 해체되었다. 이와 같은 정책 실패 원인은 물론 전체적인 산업환경의 변화(TV의 보급 등)로 인한 영화시장의 축소라는 큰 흐름에서 1차적으로 찾을 수 있겠지만, 변화하는 산업환경에 대응하지 못했던 정책적 유연성의 부족과 행정편의주의, 근원적으로는 상영영역을 영화산업을 중요한 부분으로 인식하지 못한 영화산업 주체와 정부의 왜곡된 가치관에서 찾을 수도 있을 것이다.

이와 같은 산업자본과 상업자본의 대립 구도는 이후 한국영화산업을 가로지르는 끈질긴 분리선으로 자리잡는다. 이 분리와 갈등이 극적으로 가시화된 두 개의 사건이 1988년에서 1990년에 걸친 할리우드 지사의 한국 상륙 이후 이들의 영업활동을 저지하기 위한 직배 반대 투쟁과 1990년대 중후반 이후 대략 10년간 지속되었던 스크린쿼터사수 투쟁이었다. 이 두 투쟁은 초 국경적 영화콘텐츠 시장의 전면 개방을 추진하는 한국정부(와 미국정부 및 할리우드 산업계)에 맞선 민족 영화산업 주체들의 투쟁이었다. 문제는 이 투쟁의 사이에 끼였던 상영 주체들의 위치 감각이다. 이들은 ‘한국영화산업 사수’라는 전 영화인들의 대의명분에 표면적으로 이견을 내지는 못했지만, 민족주의적 영화운동에 대한 일종의 후방 교란자들로서 영화인들에게 있어 잠재적 적대의 대상이 되었다.<sup>64)</sup> 이와 같은

64) ‘직배반대투쟁’과 ‘스크린쿼터 축소 및 폐지 반대투쟁’ 과정에서 발생한 영화의 국적성을 둘러싼 제작주체와 상영주체, 국가의 갈등과 역학관계에 대해서는 조준형, 『다시 보는 스크린쿼터 논쟁의 지형도』, 『영상예술연구』 제9호, 영상예술학회, 2006 참고.

유사 ‘매관자본’으로서 상영영역에 대한 편하는 1990년대 후반 이후 한국 영화의 점유율 상승과 경기 호조, 그리고 대기업의 멀티플렉스 확대와 극장체인 기업들이 영화산업 전반을 관장하는 수직계열화의 과정을 거치며 수정되었다. 무엇보다 이는 신자유주의의 등장 이후 영화가 산업이라는 인식이 보다 확고하게 자리잡게 됨으로써 영화의 민족문화(예술)라는 가치가 사실상 사상되어 가고 있는 상황에 조용한 결과로 보인다. 거칠게 요약하자면 제작과 상영영역을 포함한 한국영화산업 체제는 국가중심의 관제 민족주의에 의해 창설되어, 저항적 민족주의의 국면을 거쳐 이제 탈민족적이고 시장중심적인 영화산업체제에서 새로운 역학관계와 대립구도를 형성하고 있다고 할 수 있겠다.

참고문헌

1. 기본 자료

『경향신문』 『대한일보』 『동아일보』 『서울신문』 『신아일보』 『유니온프레스』 『조선일보』 『한국일보』

2. 단행본

김미현 · 정중화, 『한국영화 배급사 연구』, 영화진흥위원회 연구보고서, 2003.  
 김보현, 『박정희 정권기 경제개발: 민족주의와 발전』, 갈무리, 2006.  
 좌승희 · 이태규, 『한국영화산업 구조변화와 영화산업정책: 수직적 결합을 중심으로』, 한국경제연구원 연구보고서, 2006.  
 영화진흥공사, 『한국영화자료편람: 초창기~1976년』, 1977.  
 \_\_\_\_\_, 『한국영화연감 1984』, 1984.  
 『영화연예연감』, 국제영화사, 1969.  
 이길성 · 이호걸 · 이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.  
 위경혜, 『광주의 극장문화사』, 다지리, 2005.

\_\_\_\_\_, 『호남의 극장문화사』, 다할미디어, 2007.  
 이충직 외, 『한국영화상영관의 변천과 발전방안』, 문화체육관광부 연구보고서, 2001.  
 조준형, 『영화제국 신필름: 한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009.  
 한국영상자료원 기획, 『2010년 한국영화사 구술채록시리즈 <주제사>, 1960~1970년대 영화관 1, 조상림 · 이용희』, 2010.  
 \_\_\_\_\_, 『2010년 한국영화사 구술채록시리즈 <주제사>, 1960~1970년대 영화관 2, 김철규 · 최경옥 · 복철 · 김종원 ·』, 2010.  
 Aida A. Hozic, *Space, Power, and Fantasy in the American Economy*, Cornell Univ. Press, 2001.

3. 논문 및 평론

강상욱 · 박봉희, 「대담 영화법 개정안을 중심으로 : TV와 영화는 공존할 수 있다」, 『국제영화』, 1963년 3월호.  
 김수미, 「1963년 전후 한국영화관객층의 변화: 아카데미 극장을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위 논문, 2003.  
 박지연, 「한국영화산업의 변화과정에서 영화정책의 역할에 관한 연구: 1950년대 중반에서 1960년대 초반의 근대화 과정을 중심으로」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2008.  
 이명원, 「영화유통구조의 실태와 배급개선책에 관한 연구」, 한국영화아카데미 편, 『영화연구논문집 1984』, 영화진흥공사, 1984.  
 조준형, 「1960년대 초 정변기 한국영화 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위 논문, 2011.  
 \_\_\_\_\_, 「다시 보는 스크린쿼터 논쟁의 지형도」, 『영상예술연구』 제9호, 영상예술학회, 2006.  
 최백산, 「배급망 확립의 시급성」, 『국제영화』, 1963년 10월호.  
 Susan Christopherson & Michael Storper, "The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and Labor Market: The Motion Picture Industry", *Industrial and Labor Relations Review*, Vol.42 No.3, Apr., 1989.

Abstract

Supply-driven fim industry system in 1960s-70s and dual position of screening sector

: Focused on first-run movie theatre in Seoul

Cho, Jun-hyoung

This article focuses on the movie screening sector in 1960s-1970s, the most important era in Korean film history. Traditionally, the movie screening sector has not been valued as much as it deserves in Korean film industry. That is because official viewpoint, discussion and policy for Korean films have been oriented toward 'production' of the 'national art'. The film production industry was recognized as having a role in the creation of the national art due to its productive nature. On the other hand, theater business and movie screening was stigmatized as a decadent business that often involved law manipulation and deviation and theater owners (and local film distributors) as businessmen with no understanding of art hindering the development and modernization of the film industry.

However, after 1960s, the movie screening sector in fact had held a powerful position in the film industry. Mass production system of films, which was enforced by Park Jung-hee regime from the early 1960s, led to oversupply. The number of theaters, especially those in Seoul, was relatively fewer than the films produced, so the theater owners occupied dominant positions over producers. This kind of gap between official aim and reality hindered accurate analysis of problems in the film industry and impeded efforts

for rational progress of Korean film industry. As a result, Korean film industry went into stagnation for 20 years from early 1970s.

This article describes the change of dynamics between the movie screening sector and other sectors in Korean film industry. It also looks into the collapse process of the screening system unique to Korea that specified Korean-film-only theaters and foreign-film-only theaters, especially from late 1960s to early 1970s during which the Korean film boom was on the wane. By examining these points, this article explains the origins of the deep-rooted conflicts between production and screening and between production capital and commercial capital and describes the tradition of supply oriented 'national films' that were the cause of the conflicts.

Key words : theater, cinema, screening sector, vertical integration, 1960s, film industry, Korean film theater, screen quota

접수일: 2014년 1월 31일  
심사기간: 2014년 2월 7일~2월 21일  
게재결정: 2014년 2월 25일