

1950년대 한국연예주식회사의 설립과 활동 연구

- 자유가극단, 코리아가극단의 악극 공연활동을 중심으로 -

유인경*

〈차례〉

1. 서론 - 연구의 목적
2. 한국연예주식회사의 설립취지와 운영방안
 - 2.1. 권력실세와 맞닿은 조직구성과 광범위한 연예사업의 기업화·전문화 계획
 - 2.2. 정치적 기능의 계몽공연활동과 상업적 흥행을 겨냥한 자매단체의 발족
3. 악극 전성시대의 조종(弔鐘), 자유가극단과 코리아가극단의 공연활동
4. 한국연예주식회사의 변천 - 악극 제작환경의 변화와 흥행업계의 대응
 - 4.1. 흥행시장의 재편과 제작환경의 변화
 - 4.2. 악극 기업화에서 영화 기업화를 향한 도정으로
5. 악극 기업화의 가능성 모색과 한계 - 흥행시장의 재편과 악극단의 몰락

〈국문초록〉

이 논문은 한국연예주식회사의 설립취지와 악극을 중심으로 한 공연활동을 재구함으로써 1950년대 중후반 극장 흥행업의 역학구조 및 악극계의 쇠퇴과정을 분석한 글이다. 1950년대 악극수요가 감소하고 공연시장의 경쟁강도가 높아지면서, 악극단 경영주들은 대작 위주, 관련 연예(entertainment)사업으로의 확장이라는 제작운영상의 생존전략을 모색했다. 일부 악극 경영주들은 대통합하여 1955년 8월 한국연예주식회사를 설립했다. 한국연예주식회사는 대중의 위안·오락을 목적으로 한 공연·영화를 제작하고, 배급/유통을 담당하고, 극장까지 구비한 대형 연예기획사 겸 제작사로서, 운영자는 이승만 정권과 유착되어 연예·영화 분야에서 무소불위의 권력을 휘두른 임화수 사장이었다.

‘한국연예’는 기성 악극단의 창작진을 흡수 통합하여 전문적이고 조직적인 제작역량을 결합하면서, 악극의 대형화를 가능하게 하는 토대를 마련하고자 했다. ‘한국연예’는 악극·극극·연극·영화를 함께 제작하고, 배급과 제작이 통합된 체계적인 기업 시스템을 지향했다. ‘악극다운 악극을 하자’는 설립취지와 연중무휴 공연을 위해 자체 내 문예제작국, 기획선전국, 공연업무국, 교육출판국, 음악무용연구소, 무대미술제작소를 조직하여 악극의 기업화, 전문화를 추구하였다. 창작진·출연진·무용단·악단·기획제작진으로 구성된 방대한 직영 가극단은 인기와 화제를 집중시킨 대형공연을 연속 발표했다. 이로써 ‘한국연예’는 악극활동을 통해 메이저 공연기업으로 등극하였고, 영화제작에 주력한

1957년 이후 메이저 영화사로도 성장했다.

본고는 1950년대 극장 흥행업 전반에 관한 사정을 검토하고, 악극계의 종사자들과 대중 관객의 추이를 통해 근대 대중문화계의 총아였던 악극계의 몰락, 대중문화지형도의 변모 과정을 조명한다. 악극 부흥의 자구책으로 주류 악극인이 결집된 자유가극단과 코리아가극단은 만 2년의 활동으로 단명했다. 이후 악극계는 완전히 쇠퇴일로에 접어들었다. 그 원인에 대한 답변은 남한으로 국한된 좁은 내수 시장, 무료관객이 횡행했던 비합리적 극장 관행, 육성정책의 부재 등 외부적이고 거시적인 요인에서 찾는 것이다. 마찬가지로 전후 복귀기 촬영 여건이나 녹음 시설이 재건되면서 영화, 음반, 라디오 드라마의 보급과 상승으로 인해 인적 이동 또한 매우 활발하게 전개된 사실도 쇠퇴원인으로 제시될 수 있다. 특히 1950년대 후반 국산영화가 양적 확산과 더불어 전국의 극장가가 영화만을 상영하고 공연일정을 주지 않자, 악극계를 포함한 무대예술의 쇠퇴와 몰락을 재촉했다.

남한의 악극은 일제강점기부터 축적된 역량과 다양성이 존재했지만 그것을 견고화하기 위한 정책이나 제도가 미비했다. 심지어 한국영화처럼 제작사는 보호육성하고 영화는 통제의 대상으로 보는 이중적 정책지원마저 없었다. 오직 연예사업으로서의 위상만을 지녔던 남한의 악극은 중국에 음악의 극적 기능이나 표현기법이 축소되고 버라이어티쇼 중심으로 변모하면서, 장르적 발전이라는 온전한 수순을 밟지 못했다.

주제어 : 1950년대, 김석민, 꿈의 궁전, 박노홍, 악극 기업화, 임화수, 자유가극단, 코리아가극단, 한국연예주식회사, 황문평

1. 서론 - 연구의 목적

1950년 1월, 초대 국립극장장 유치진은 해방 직후처럼 ‘난립하는 악극단’을 목도하면서 다음과 같이 비판했다. 전국 극장의 입장세가 100%에서 30%로 “입장세가 떨어지고 보니까 우후의 죽순처럼 악극단이 생기기 시작한다. [중략] 결국 악극단 난립은 무지에서 오는 소치로서 어차피 법적 제재를 받지 않고는 쉽게 해결치 못할 문제인지도 모르겠다.”¹⁾ 전 국토가 초토화되어 제작여건이 피폐한 전시상황에서도 악극 공연장은 기마 경관들이 등장해야할 만큼 대중 관객들로 문전성시를 이뤘다. 악극단은 유일한 오락공간인 피란지에서 이합집산을 거듭하면서도 수많은 공연기록을 남겼다. 당시 신문의 공연 광고란을 보면, 연극 공연이나 영화에 비해

* 고려대

1) 유치진, 「연극계의 전망, 가지가지의 희망」, 『한성일보』, 1950.1.6.

악극단의 공연이 10%(연극)·30%(영화)·60%(악극) 정도로 파악될 만큼 악극단의 공연활동이 어느 것보다 활발했다.²⁾ 분단이 고착화되고 전후 복구사업이 진행될 무렵, 흥행성공으로 상종가를 기록하던 악극단의 활동이 점차 저조해졌고, 대중 관객의 성원이 이전과 같지 않았다. 1953년부터 환도 직후에 흥행가의 왕좌는 신흥 세력인 여성국극이 차지했다. 박노홍의 증언대로, “악극단이 제아무리 호화스런 무대를 만들어도 흥행적으로는 여성국극단을 못 따라 가게 되어버렸다.”³⁾ 배역을 여성만으로 구성한 창극류인 여성국극 공연은, 경향(京鄕) 각지에서 극장이 만원소동을 벌일 정도로 인기가 커졌다.

악극수요가 감소하고 공연시장의 경쟁강도가 높아지면서, 악극단 경영주들은 대작 위주, 관련 연예(entertainment)사업으로의 확장이라는 제작운영상의 생존전략을 모색했다. 「한국악극사」를 집필한 박노홍의 회고에 의하면, 1955년에 “악극단은 거의가 막을 닫은 채로 있었”고, “간혹 공연하는 단체가 있다 하여도 참다운 악극을 찾을 길이 없”⁴⁾었다. 악극단의 흥행이 뜻과 같지 않게 되자, 일부 악극단 경영주들이 통합하여 1955년 8월 한국연예주식회사를 설립했다. 한국연예주식회사는 대중의 위안·오락을 목적으로 한 공연·영화를 제작하고, 배급/유통을 담당하고, 극장까지 구비한 대형 연예기획사 겸 제작사로서, 운영자는 이승만 정권과 유착되어 연예·영화 분야에서 무소불위의 권력을 휘두른 임화수 사장이었다. ‘악극의 기업화’를 향한 전기를 마련하고자 창립된 이 흥행회사의 공연활동은 만 2년간 지속된다. 그러나 직영 가극단은 악극사에서 “악극의 마지막 방파제”이자, “진실로 악극의 마지막”⁵⁾이라고 정의될 만큼 중대한 함의와 가치를 지닌 조직이다.

2) 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996, 54면 참조.

3) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사 1』, 연극과인간, 2009, 151면.

4) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 위의 책, 168면.

5) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 위의 책, 171면, 175면.

악극이 공연시장 점유율의 하락을 극복하고 경쟁에서 살아남기 위한 경영전략을 모색한 이 시점은, 기실 ‘영화의 물결’이 강하게 밀어닥친 때와 맞물린다. 1954년 흥행업계는 “바야흐로 국산영화가 여성창극의 기세를 밟고 일어서기 시작”했고, “흥행사들은 밀물 때 고기떼를 찾듯이 악극에서 여성창극으로, 이제 국산영화로 몰리기 시작하여 여기저기서 영화 제작에 열을 올릴 때였다.”⁶⁾ <춘향전>(1955)과 <자유부인>(1956)은 충격적인 성공을 거둠으로써 극장 흥행업의 구조적 판세를 뒤바꿔 놓았다.⁷⁾ 1955년 10개였던 민간의 영화제작사가 이듬해 26개로 증가하고, 국산영화 제작 편수는 1955년에 15편에서 이듬해 42편으로 증가했다. 이에 더하여 1958년 4월 ‘국산영화 제작장려 및 오락순화를 위한 보상특혜조치’가 실시됨으로써 1959년에 영화의 제작 편수는 111편으로 급증했다. 그야말로 급속한 성장세였다. 1950년대 중반부터 시작된 영화산업의 증흥정책과 제작환경의 개선에 힘입어 한국영화 상영편수가 급증하고 인력 유출이 심화되고 영화 관객이 현격히 증가하여, 악극단은 극장을 대관하기조차 힘든 지경에 이르렀다. 극영화와 방송극 같은 매체에 흥행시장을 잠식당한 악극은 대중 관객 속에 확고한 기반구축을 하지 못했다. 이와 같은 다채로운 문화풍경을 배경으로 한 이 연구는 한국연예주식회사의 설립취지와 악극을 중심으로 한 공연활동을 재구함으로써 1950년대 중후반 극장 흥행업의 역학구조 및 악극계의 쇠퇴과정을 면밀히 제시하는 데 그 의의를 둔다.

1950년대 악극에 대한 연구로는 박노홍의 「한국악극사」⁸⁾, 오영미의 『

6) 이진순, 『한국연극사Ⅲ(1945~1970)』, 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집 I』, 연극과인간, 2010, 106면.

7) 국도극장에서 개봉한 이규환 감독의 <춘향전>은 전후 국산영화로는 최초로 서울 관객 18만 명을 돌파하고 3천만 환이라는 수입을 올리며 대성공을 거두었다. 1955년 당시 서울 인구는 157만 명이었다. (『화제의 영화 춘향전, 한국영화사상 초유의 ‘히트’』, 『한국일보』, 1955.1.26) 한형모 감독의 <자유부인>은 45일 상영되며 15만여 명의 관객을 동원하는 ‘공전의 히트’를 기록했고, 파격적인 주제로 사회적인 큰 반향을 일으켰다.

한국전후연극의 형성과 전개』⁹⁾, 김호연의 「한국 근대 악극 연구」¹⁰⁾, 이화진의 「‘노스텔지어’의 흥행사 - 1950년대 악극의 전성과 퇴조에 관하여」¹¹⁾, 정명문의 「남북한 음악극의 비교 연구」¹²⁾ 등이 있다. 그밖에 1950년대 맥락에서 한국연예주식회사가 제작한 코미디 영화의 정치적 의미에 대해 분석한 논문¹³⁾이 존재한다. 지금까지 공연활동을 주축으로 한 한국연예주식회사에 대한 연구는 본격적으로 시행되지 않았다. 이 논문은 전쟁의 여파가 잦아드는 전후복구기에 악극 기업화의 가능성을 모색한 한국연예주식회사의 직속 가극단 활동 내역을 살펴보고, 최대 물량과 최대 인원을 투입한 악극의 특성과 의미를 규명하고자 한다. 이러한 연구는 1950년대 극장 흥행업 전반에 관한 사정을 검토하고, 악극계의 종사자들과 대중 관객의 추이를 통해 근대 대중문화계의 총아였던 악극계의 몰락, 대중문화 지형도의 변모 과정을 재조명할 수 있는 계기가 될 것이다.

이 글은 우선 ‘한국연예주식회사’의 설립취지와 운영방안을 살펴보는 것으로 논의를 시작하여, 자유가극단과 코리아가극단의 공연활동을 재구하고, 악극 제작환경의 변화에 대한 흥행업계의 대응에 대해 추적해보고자 한다.

2. 한국연예주식회사의 설립취지와 운영방안

- 8) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사 1』, 연극과인간, 2009.
 9) 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.
 10) 김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 단국대 박사학위논문, 2003.
 11) 이화진, 「‘노스텔지어’의 흥행사-1950년대 ‘악극’의 전성과 퇴조에 관하여」, 『대중서사 연구』 제13권 1호, 대중서사학회, 2007.
 12) 정명문, 「남북한 음악극의 비교 연구 - 남한의 악극과 북한의 가극을 중심으로」, 고려대학교 박사학위논문, 2013.
 13) 김청강, 「현대 한국의 영화 재건 논리와 코미디 영화의 정치적 함의: 명량하고 유쾌한 ‘발전 대한민국’ 만들기」, 『진단학보』 제112호, 진단학회, 2011.8.

2.1. 권력실세와 맞닿은 조직구성과 광범위한 연예사업의 기업화·전문화 계획

‘한국연예주식회사’는 1955년 7월, 연예문화의 질적 향상과 해외진출을 목적으로 발기하고,¹⁴⁾ 동년 8월에 설립되었다. 한국연예주식회사(이하 ‘한국연예’) 창립총회에 따르면, “公稱資本金 1억환의 5分之1인 2천만환으로 발족”¹⁵⁾한 기업으로서 공연·영화의 제작·배급 및 흥행을 주업으로 하는 회사이다. ‘한국연예’는 임화수 평화극장 사장의 출자와 일부 극장주의 투자로 출범하게 된다.

초대 임원진은 취체역(取締役) 회장 강일매, 사장 임화수, 부사장 강치성, 전무 고재원, 창작위원회장 유치진, 운영위원회장 백순성으로 특출한 인적 구성이었다. 풍문에 이승만의 수양아들이라 소문나있던 강일매는 1955년 동화백화점(구 미쓰코시백화점)과 조선방직을 불하받아 일약 국내 재계를 대표하는 자본가가 된 인물이다. 그가 언론인에서 한국 굴지의 재벌로 변신한 것은 이승만 정권의 비호와 신임이 있었기에 가능한 일이었다. 자유당 임원인 강치성은 서울시 극장협회 이사이자 동도극장 사장, 고재원은 평화극장 전문이사이자 예술시보사 총무국장, 국립극장장을 역임한 유치진은 한국무대예술원 원장이자 임화수 발행의 예술시보사 회장,¹⁶⁾ 정치깡패 이정재의 부하로 알려진 백순성은 명동 시공관의 관장이자 전국극장협회장이었다. 임화수는 이정재의 소개로 이승만의 심복인 경무관 박영주와 친분을 맺게 되고, 백순성의 소개로 국회의장 이기붕까

- 14) 발기인 명단 : 姜一邁 林和秀 柳致眞 金石民 朴珍 朴魯洪 姜致晟 安壽明 吳碩祚 李翼 高在元 崔一 朴淇彦 金敬愛 白順星, 『한국일보』, 1955.7.8.
 15) 『연합신문』, 1955.7.14 (3)
 16) 유치진과 임화수의 친분관계는 예술시보사 회장-사장, 반공예술인단 고문-단장 이외에 한국무대예술원 임원조직에서도 확인된다. ▲한국무대예술원 院長(원장)=柳致眞(유치진) ▲副院長(부원장)=崔一(최일) 卞基鍾(변기중) 林和秀(임화수) ▲事務局長(사무국장)=金石民(김석민) 한국무대예술원 임원 및 중위원 改選(개선), 『경향신문』, 1958.10.17.

지 알게 된다.¹⁷⁾ 1956년 이승만 대통령의 3선 운동 때 연예인들을 동원, 공로를 세운 덕으로 당시 임화수의 세력은 흥행가에서 절대적인 존재로 성장했다.

‘한국연예’ 설립을 주도한 임화수(본명 권중각, 1921~1961)는 해방공간에서 폭력조직의 일원으로 활동하다가 연예계에 관여하기 시작했다.¹⁸⁾ 임화수는 가수 최남용이 주재해온 ‘무궁화악극단’을 1951년 인수하며 수완 좋은 흥행사로 두각을 나타냈다. ‘깡패조직 오야붕’ 이정재의 의형제였던 임화수는 9.28 서울수복 후 동대문 상권을 장악한 이정재로부터 제일극장(대표 이창용)¹⁹⁾을 양도받았다고 한다. 종로구 낙원동(종로4가)에 위치한 이 극장은 1952년 5월 평화극장으로 개명되었다. 임화수는 악극단장이자 극장주로서 1954년 봄에 ‘공연예술계의 대변지’라 할 연예주간지 《예술시보(藝術時報)》를 창간하고, 연예월간지 《카오스》도 발행하는 등 전후 복구기 흥행업계에서 다양한 활로를 모색하는 중이었다.

아울러 임화수는 ‘한국연예’를 설립해 연예사업의 주도권을 장악하려던 ‘문화사업가’인 동시에 이승만대통령을 위한 관제 행사에 연예인을 강제동원한 ‘정치깡패’이기도 했다. 1950년대 후반 그는 정권 어용 문화단체인 대한반공예술인단 단장, 한국무대예술원 부원장, 전국극장연합회 부회장, 전국극장문화단체협의회 부회장, 한국영화제작가협회 회장 등의 요직을 차지해 나가면서 자유당의 총애를 받는 거물로 군림하였다.

‘한국연예’는 정권과 유착관계에 있는 극장업자들 외에 당대 내로라하는 연예계 인사들이 망라된 연예기업이었다. 문예제작국장 박노홍, 기획선전국장 이익, 공연업무국장 최일, 교육출판국장 김석민, 무용연구소장 김민자, 무대미술제작소장 김정환, 가곡음반제작소장 박시춘 등 ‘무대예술분야의 거물’들이 임원을 맡았다.²⁰⁾ 해방공간 이래 남한 악극계의 중심인력들이 조직한 연예주식회사라는 점이 특기할만한 사항이다.²¹⁾ 박노홍(1916~1982)은 1945년 해방 이후 전성시대를 맞은 악극계에서 상업주의에 의한 흥행을 목적으로 한 악극만이 제일이던 풍조가 문제였음을 언급하면서 ‘건전한 악극의 기업화를 이룰 수는 없을까’라는 생각을 피력한 바 있다.²²⁾ 악극제작은 흥행결과에 지나치게 영향 받는 불안정한 업종이라는 점, 흥행시장의 치열한 경쟁이라는 조건은 결속과 통합의 필요성으로 이끌었을 것이다. 1950년대 중반, 침체기에 접어든 악극단 경영주들이 급변하는 시류에 효율적으로 대응하고자 경영조직의 기업화에 대한 필요성을 절감하고 있었다. 그래서 「무궁화악극단」의 임화수, 「백조가극단」의 최일, 「악극단 호화선」의 이익(=김화량), 「희망가극단」의 박노홍, 「대도회악극단」(서울악극단) 「창공악극단」(풍년악극단)의 김석민, 「은방울악극단」의 박시춘 등 악극단의 단장이나 중심인물이 자율적인 개편과 합세에 동참한 것이다. 1955년 8월, 일간신문에 보도된 ‘한국연예’ 창립목적을 보면, “한국연예문화인들은 시정당국의 대책이 없음과 민간제작자본의 결핍으로 침체되어가고 있는 연예계를 부흥시키고 국민대중의 예술취취

17) 「테모隊襲擊犯 內務部서 釋放指示」, 『경향신문』, 1960.7.9.

18) 무궁화악극단이 공연한 <봄을 기다리는 사람들>(1948.4.2~ , 제일극장), <순정>(1948.12.10~ , 국도극장), <애정십자로>(1948.10.29~ , 국도극장), <마음의 격랑>(1949.12.23~ , 국도극장)의 각종 신문 광고에는, 이례적으로 ‘임화수 기획’을 강조하고 있다. <애정십자로>의 경우 ‘300만원의 總巨費가 투입된 해방 후 처음인 가극의 대호화판’이라 선전한 화제작이다.

19) 1950년 2월에 제일극장 대표는 ‘서울시극장협회’ 부이사장 이창용이었다. (『富者일수록 納稅熱稀薄 巨富滯納者 91名』, 『경향신문』, 1950.2.7) 개명 직후인 1952년 6월 4일부터 올린 ‘평화극장 개관 피로(披露) 대공연’은 무궁화악극단의 <오부와 삼형제>(기획 임화수) 등의 악극이었다.

20) 한국연예주식회사 제작·제공, ‘신생활운동의 노래’ 전단지 뒷면.

21) 1946년 8월 3일 대중음악 종사자들은 가극의 질적 향상 및 조선가극의 연구와 발전을 목적으로 ‘조선가극협회’(약칭 가극협회)를 창립하였다. 임원진은 위원장 김상진, 부위원장 이부풍과 박구, 서기장 이익과 최일로 구성됐다. 1947년 11월 5일 중앙극장에서 순수한 가극문화를 수립하여 민족문화의 세계사적 발전에 이바지하고자 각 악극단 대표와 관계당국자가 모여 ‘전국가극협회’를 결성하였다. 임원진은 회장 김상진, 부회장 최일과 김용환, 상무이사 이서구, 이사 박구 외 4인으로 구성됐다.

22) 박노홍, 한국악극사, 김의경·유인경 편, 위의 책, 126면.

와 건전한 오락으로서 강력한 실천 활동을 전개할 것을 목표”로 하였다. 다시 말해, 연예계가 당국의 무대책과 민간자본의 결핍으로 인해 침체일로로 걷게 되었고, 이에 건전한 연예계의 부흥이라는 거대 흥행기업의 설립목적은 “조직의 모체가 될 악극단들을 향해서 통합의 명분을 제공”했고, 악극단 경영주들은 “이 명분에 전적으로 공감”했을 것이다.²³⁾

‘한국연예’ 사무실은 강일매 회장의 후원으로 동화백화점 뒤편에 있던 별관(서울 중구 충무로 1가 52번지)에 처음 자리잡았다. ‘한국연예’는 ‘우리나라 유일한 연예기업체’로서 설립목적과 발전방안을 다음과 같이 공표하였다.

조국통일 전선(戰線)에 이바지하여 애국정신 고취와 전의양양(戰意昂揚)을 목적으로 건전한 국민예술운동을 전개한다.

연예문화의 질적 향상과 예술가의 생활보장을 기하며 후진양성으로서 정상적 체계를 수립한다.

연예문화의 국제적 수준 달성을 기(期)하며 자유국가와의 국민문화 교류를 촉진하여 우리 예술의 해외진출을 도모한다. [하략]²⁴⁾

‘한국연예’는 ‘침체와 퇴보의 무대예술이라는 오명을 일소’하는데 그 목적을 두고 악극·국극·연극 단체를 조직하고 공연하며, ‘외국에 손색이 없는 명실부합’된 영화를 제작하여 다양한 우리 예술의 해외진출을 도모한다는 연예사업전략을 구상하고 있었다. 당면사업으로 ① 음악무용소 설치, ② 국군위문 군예대 편성과건, ③ 농촌어촌문화계몽대 편성과건, ④ 반공영화제작, ⑤ 국극단체 공연, ⑥ 연극단체 편성 발표공연, ⑦ 음악무용 공연 등이 구체적으로 제시돼 있었다.²⁵⁾ ‘한국연예’의 이러한 사업계획

은 실상 흥행 수익을 목적으로 하는 연예사업 이외에, 극장을 떠나 군위 문공연과 문화계몽활동을 전개함으로써 상업적 영리주의와 결별한다는 인상을 주고 싶어 했기 때문이다.

‘한국연예’는 먼저 부속기관으로 음악무용연구소를 설립했다. 김민자가 소장을 맡고 안무지도 역시 담당했다. 전임교사는 ‘해외파’ 무용가 조광, 정무연이었다. 음악무용연구생에게는 ‘만 2년간 일체비용을 무료로 하고 연1회 제복을 제공하며 교수진용을 망라’한다는 내용이 담겨있었다. 이를 통해, ‘한국연예’에서 설립한 음악무용연구소는 일체강점기 ‘다카라즈카 음악가극학교’²⁶⁾ 체제를 본 딴 조선연예주식회사 산하의 ‘오케(Okch)음악무용연구소’와 같은 성격의 신인 양성기관으로 파악된다. 1940년 이철이 출범시킨 오케음악무용연구소는 3년제로 운영된 대중예술인재 전문교육 기관으로서, 최승희 1호 제자로 모던댄스 발레·조선춤 등 다양한 장르의 춤을 체득한 무용가 김민자(1913~2012)가 교사로 재직하며 무용안무를 맡았다. 오케음악무용연구소 생도들 역시 교육비가 면제되었고 제복을 지급받았는데, 2년 이상 실습이라는 명목으로 각 공연에 백댄서나 코러스로 출연하였고, 3년차가 되면 본격적인 공연 활동을 하면서 급여를 받을 수 있었다.²⁷⁾ 요컨대, ‘한국연예’ 직속 음악무용연구소는 1940년대와 1950년대 많은 대중가수와 무용가를 배출한 오케음악무용연구소의 유산이 계승된 형태이다. 실제 ‘한국연예’에서 지원자 중 선발한 제1회 음악무용연구생은 120명에 달했다.

1955년 7월, 동사(同社) 음악무용연구소 모집요지에는, 만15세 이상 23

23) 이승희, 「흥행 장의 정치경제학과 폭력의 구조, 1945~1961」, 『대동문화연구』 제74권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2011, 442면 참조.

24) 「한국연예주식회사 창립」, 『동아일보』, 1955.8.3.

25) 「음악무용소의 설치 등 『한국연예회사』의 사업 활발」, 『연합신문』, 1955.8.4 참조.

26) 유일하게 오늘날까지 활동을 계속하는 일본의 소녀가극단인 다카라즈카 가극단(宝塚歌劇団)은 다카라즈카 음악가극학교의 학생과 졸업생으로 조직되어 음악, 가극, 연극, 무용극을 발표하는 기관이 되었다. 『寶塚歌劇五十年史』, 1964년, 88면 참조.

27) 오케음악무용연구소의 대표적인 교수진은 음악의 김형래, 무용의 김민자, 조영숙, 이준희 등이 알려져 있다. 이곳 출신의 대중가수 및 무용수로는 김백희, 백설희, 강운복, 심연옥, 주리 등이 유명하다. 이영준, 『한국가요사 이야기』, 아름출판사, 1994, 477면 참조.

세까지의 여성 150명을 대규모로 모집하는 동시에, “음악무용인 양성을 목적으로 하고 소정 수업과정을 수료 후 본사 전속예술가로 특별우대하며 전속예술단체(음악무용단, 소녀가극단, 여성국극단, 음악극단) 등에 출연할 수 있다.”고 명시되어 있다.²⁸⁾ 이처럼 ‘한국연예’는 활발한 연예활동의 전개를 목적으로 직영 악극단이 필요로 하는 음악무용단, 소녀가극단 외에도 여성국극단, 음악극단까지 광범위한 공연단을 운영할 계획이었다. 그렇다면, ‘한국연예’는 ‘초 장르적인 연예회사로서 악극·국극·연극 영화를 두루 섭렵하여 상업적 이윤을 극대화하고자 한, 대한민국 최초의 토탈 엔터테인먼트사라고 규정해도 과언이 아니다.²⁹⁾

나아가 자본을 바탕으로 음반사 설립이 추진되기도 했다. 한국전쟁 시기 동안 가수 활동의 결정체라 할 수 있는 레코드 출반이 저조한 침체기여서 악극단만이 번성하는 현상이 계속된다. 1954년 이래 ‘유니버살’, ‘오아시스’, ‘미도파’, ‘킹스타’, ‘신세기’ 등이 설립되어 서서히 음반산업으로서의 형태를 마련하기 시작한 부흥기였다. 이에 발맞춰 ‘한국연예’는 일찍이 조선악극단에서도 연주·지휘·작곡 등으로 활동하고 레코드사 전속 작곡가로 유명한 박시춘을 소장으로 하여 가곡음반제작소 출범을 도모했다. ‘한국연예’는 음반사업에 적합한 악단뿐만 아니라 전속의 중견가수, 역량이 뛰어난 작사가, 작곡가 여러 명이 소속되어 있었기에 가능한 영역이었다. ‘한국연예’는 창작에서부터 악보출판, 음반의 제작에 이르는 전 과정과, 자사 잡지매체를 통한 홍보 마케팅까지 체계적인 시스템을 구축하려 했다고 판단된다.

그러나 1956년 3월에 인기 작곡가이자 악단지휘자인 박시춘(1913~1996)이 ‘한국연예’를 떠나, 1956년 ‘노벨(Nobel)레코드’를 직접 설립 운영하고 대한레코드작가협회까지 창설해 초대회장을 맡게 되었다.³⁰⁾ 결국 ‘한국연

예’의 음반제작소 설립은 성사되지 못했다. 실상 1950년대엔 음반회사들이 난립하는 가운데 1954년 9월 ‘유니버살 레코드’에서 내놓은 박시춘 작곡 <이별의 부산정거장>이 세운 약 5만 장 판매 기록이 1960년까지 깨지지 않았을 정도로 대중가요계의 ‘불황’이 지속되었고, 전후 수습과 재건 시기에도 대중가요의 양적 성장은 이루어지지 않았다.³¹⁾ 국산레코드 제작업계의 침체 원인에는 외국음반의 복사판 범람과 더불어 오리지널 레코드 작곡 작사의 빈곤과 저속이 더욱 가세한다고 진단되기도 했다.³²⁾ 대중의 관심과 흥행사의 자본은 대중가요 레코드보다는 영화를 상영하는 극장으로 더 쏠리고 있었다.

2.2. 정치적 기능의 계몽공연활동과 상업적 흥행을 겨냥한 자매단체의 발족

영화인 김인기와 심우섭의 증언에 따르면, ‘한국연예’는 본디 한국반공연맹(1954년 6월 설립)의 군(軍) 위문공연을 모체로 해서 시작된 것이라 한다.³³⁾ 한국반공연맹이 중심이 된 ‘한국연예’의 설립은 육군 군예대(KAS)의 간부급 출신이자 임화수의 ‘최고 참모’인 김석민과 박호의 아이디어에 의한 것이었고, 임화수는 이를 이용하여 회사 체제를 만든 것이다.³⁴⁾ 이러한 언급은 ‘한국연예’가 내세운 당면 사업 중 ② 국군위문 군예대 편성과

30) 박시춘은 1950년대 중반 이후 영화제작이 활기를 띠자 영화음악에 참여했고, 오향(五響)영화사를 직접 설립해 <삼등호텔>(1958), <딸7형제>(1958) 등의 영화를 제작하고 감독을 맡기도 했다. 친일인명사전편찬위원회, 『친일인명사전』, 민족문제연구소, 2007, 44면.

31) 이준희, 『노래로 듣는 영화, 영화로 보는 노래』, 현실문화연구, 2012, 111면 참조.

32) 거의 마비상태에 빠진 국산레코드제작 7대 회사들은 ‘개런티와 세금까지 물고 만들 어지기 때문에 10여 군데서 비법적으로 제작되는 일본레코드 복사판보다 육백환이나 비싸니 당할 도리가 없다’고 하소연하였다. 업계는 국산레코드문화진흥을 위한 입법조치와 강력한 뒷받침 없이는 도저히 성장할 수 없다고 강조하였다. 침체한 “레코드” 제작계, 『동아일보』, 1959.6.1. / 『SOS 국산레코드』, 『동아일보』, 1960.7.15.

33) 한국영상자료원 엮음, 『한국영화를 말한다 : 1950년대 한국영화』, 이재, 2004, 51면 참조.

34) 한국영상자료원 엮음, 위의 책, 50면 참조.

28) 『한국연예주식회사/ 제1기 음악무용연구생모집』, 『경향신문』, 1955.7.22.

29) 김청강, 현대 한국의 영화 재건 논리와 코미디 영화의 정치적 함의·명량하고 유패한 ‘발전 대한민국 만들기’, 위의 논문, 44면.

건, ③ 농촌어촌문화계몽대 편성과건, ④ 반공영화제작이라는 정치적 목적의 활동을 표방한 사항에서 확인된다. 실제로 ‘한국연예’ 각 산하 연예인들은 1955년 8월 창립 직후 계몽선전과 반공사상을 높이는 방향으로 공연활동을 활발하게 전개하였다. 가령 연예인들로 조직된 ‘신생활 계몽 연예대’가 노래와 춤으로 국산품 애용과 생활개선을 계몽하는 전국순회 공연을 가두와 군 경·관공서 등지에서 무료로 실시했다. 당시 연예인 단체가 가두로 나와 노래와 춤으로 위무하는 ‘신생활운동’은, 일제 말기와 한국전쟁기에 ‘국가사상 계몽’을 내세우고 일반인·군·경을 찾아다니는 가두연예(假頭演藝)처럼 익숙한 풍경이었을 것이다. 임화수가 ‘반공·애국하는 건전한 생활을 하자’는 신생활운동을 전국적으로 전개한 것은, 많은 악극단들이 한국전쟁기에 군예대의 위문공연을 통해 국가 안에서 정치적 기능을 수행하면서 상업적 이득을 차지했던 것과 상통하는 바가 있다.³⁵⁾ 다시 말해, 전시 상황에서 오락과 위안의 연예공연물로서 각광 받은 악극(단)이 국가적 지원을 받으며 ‘군예대’ 형식으로 상업적 공연활동을 이어갔듯이, 전후 상황에서도 대중연예인 조직이 반공을 앞세운 ‘계몽 연예대’ 형식으로 정부의 지원을 얻으려는 공식과 부합하기 때문이다. 임화수는 1956년 2월 진해에 있던 이승만의 별장에서 자유가극단 멤버를 동원해 소위 ‘어진 공연’을 열기도 했다. 여기서 신임을 얻은 그는 동년 5월 대통령 선거운동에 연예인들을 동원하여 자유당 입후보자 유세장에서 정책 연설 이전에 ‘쇼’공연으로 청중을 모았다. 극장마다 이승만, 이기붕의 업적을 찬양하는 시극(詩劇)까지 공연할 정도로 임화수는 소속 연예인을 총동원하여 부패한 정권과 결탁되어있었다.³⁶⁾

권력층에 연계된 임화수는 평화극장 경영과 무궁화악극단 인수를 통

35) 이와 관련해서는 김청강, *악극, 헐리우드를 만나다 - 1950년대 한국 대중영화의 혼종성에 드러나는 식민성과 탈식민적 근대성의 문제들*, 『대중서사연구』 제19권 1호, 대중서사학회, 2013, 57면 참조.

36) 황문평, 『노래 백년사』, 승인문화사, 1981, 176~178면 참조.

해 자산축적이 가능했고, 이로써 연예기업의 조직과 운영에 필요한 능력을 키울 수 있었다. “악극다운 악극을 하자”는 뜻을 모아 설립된 ‘한국연예’는 첫 흥행사업으로 호화진용의 ‘자유가극단’과 성격과 규모를 달리한 ‘코리아가극단’, 두 직속단체를 통해 연중무휴의 악극 공연활동을 계획했다. 악극계 종사자들마저 “그 당시에 악극단 배우라는 배우는 전부 두 단체에 속해 있어. 딴 데는 단체가 없”³⁷⁾다고 회고할 만큼, 영향력 있는 악극 전문단체들이 흡수 망라된 것이다. 자유가극단 멤버들은 전속계약을 맺은 ‘베스트 멤버’로 구성되어 있었다. 희극배우 이종철의 증언에 따르면, 자유당의 막강한 ‘빡’을 갖고 있는 임화수의 명령으로 이종철, 이인권, 신카나리아, 황해, 양훈, 양석천 등 80여명의 일류 연예인이 자유가극단 단원으로 합류했다.³⁸⁾ 자유가극단이 1955년 9월 국도극장에서 올린 <꿈의 궁전>에는 인기 연예인뿐 아니라 자유관현악단, OMC악단, 자유합창단, 자유무용단이 출연하였다. <꿈의 궁전>은 당시 흥행하던 여성국극이 보여주던 먼 과거를 배경으로 궁중에서 호화롭게 펼쳐지는 애정갈등, 호화찬란한 무대와 의상, 폭정과 자유의 대립 갈등을 통해 반공적 요소가 결합된 작품이었다. 국도극장 무대에 올린 <꿈의 궁전>은 관객의 호평을 받았으며 흥행에도 성공하여, 본격적인 공연활동을 전개하였다. 하지만 자유가극단은 수적으로 ‘대식구’를 이루고 있어 때로 코리아가극단이라는 간판으로 공연활동을 전개하였다.³⁹⁾ 자유가극단과 코리아가극단은 제1부 노래와 연주를 동반하는 ‘가극’ ‘음악극’을, 제2부 ‘그랜드쇼’ ‘뮤직칼쇼’라고 해서 노래와 춤과 코미디를 엮는 연주 형식을 가졌다. 코리아가

37) 한국영상자료원 엮음, 위의 책, 50면.

38) 『희극영화 '봄'의 주역, 이종철⑤』, 『일간스포츠』, 1970.1.28.

39) 한국연예주식회사 직속의 가극단 코리아는 1950년 2월 창립한 ‘가극단 코리아’와 다른 공연단체이다. ‘가극단 코리아’는 <도화선(桃花扇)>을 1950년 2월 21일부터 시공관에서 공연했다. 창립공연은 한중문화친선을 도모하고자 한인으로 전방일 외 31명, 중국인으로 장차전 외 5명이 출연했다. 『歌劇團 코리아, 韓中親善公演』, 『경향신문』, 1950.2.18.

극단의 경우 극은 짤막하게 하고 가수들이 나와서 노래하는 버라이어티 쇼를 중심으로 공연했다.⁴⁰⁾ 코리아가극단은 편성에서 코리아경음악단, 코리아무용단, 코리아합창단이 동반출연하지만 자유가극단보다 ‘격이 조금 낮고’ 출연인원수를 줄인 규모였다. 출연진은 양석천·이예춘·윤부길·장세정·채량·배삼룡·서영춘·전영주 외 30여명의 진용으로 꾸려졌다. 코리아가극단은 <서울의 밤> 등 재래의 통속적인 악극을 명동 시공관에서 올려 연일 초만원에 이르는 흥행성적을 거두기도 했다.

두 가극단에서 작곡·지휘를 맡았던 황문평이 분류한 가극단/악극단 설명에 따르면, ‘오페라 형식에 가까운 극본과 비교적 수준 높은 창작곡(독창·중창·합창)에 무용을 가미한 무대로서, 노래나 무용을 반주하기 위한 악단 편성이 다양하며 악단이 오케스트라 박스를 꾸며 공연하는 단체가 가극단’이라는 명칭을 사용했다. ‘제1부에서는 애정물 혹은 코믹터치의 경연극(輕演劇) 내용에 가요곡 형태의 노래나 효과음악을 사용한 드라마 중심의 연극을 상연하고, 제2부에서는 경음악단이 무대를 꾸미고 가요·무용·개그·원맨쇼 등을 뒤섞은 버라이어티쇼라는 형식의 공연물을 위주로 하는 단체들이 악극단’이라는 호칭을 많이 사용했다.⁴¹⁾ 이러한 성격을 기준으로, 자유가극단은 극 내용이나 출연진이 좀 더 음악적으로 순수한 것을 추구한 ‘본격적인 뮤지컬 단체’ 성격에 부합하고, 코리아가극단은 잡다한 오락요소를 동원한 ‘통속적인 악극단’에 해당한다고 황문평은 간주했다.⁴²⁾

40) ‘한국연예’의 직원 출신 김인기는, ‘한국연예’ 산하 “두 단체가 있는데 하나는 급이 낮아. 자유악극단은 연극 쪽을 많이 하는데, 코리아가극단은 버라이어티쇼라고 해 가지고 연극은 짤막짤막하게 하고 가수들이 나와서 노래를 허는 걸 중심으로 가는 거야. 받은 연극을 허고, 받은 가수가 나와서 노래하는 걸 가지고 코리아가극단에서는 했고, 자유악극단은 연극을 주로 했지. 버라이어티쇼는 안 허고.”라고 증언했다. 한국영상자료원 엮음, 위의 책, 52면.

41) 황문평, 『한국대중연예사』, 부루칸모로, 1989, 319면.

42) 황문평, 『삶의 발자국』 2, 도서출판 선, 2000, 231~232면 참조.

참고로 황문평은 『노래 백년사』(1981), 『가요 60년사』(1983), 『한국대중연예사』(1989)

대개 음악극은 음악에 의해 극적 템포가 늘어지므로 무대장치를 화려하게 하고, 눈부신 볼거리 제작을 선호한다. 악극은 볼거리를 제공해야 하는 상업무대이다 보니, 대규모 무대장치가 단시간에 전환하고 화려한 색감으로 장식된 무대미술을 많이 구현했다. 가극단의 초창기 무대미술은 김정환(1912~1973)이 도맡았다.⁴³⁾ 무대미술제작소장 김정환은 조선연예주식회사 및 조선악극단 미술과장으로 재직하면서 장치막(drop)과 회전무대(revolving)를 활용한 신속한 장면전환, 입체적인 무대장치에 주력하여 악극 공연의 매력을 돋보이게 만든 무대미술가다.⁴⁴⁾ 무대장치뿐 아니라 때로 철저한 고증과 탁월한 감각으로 소도구와 의상까지 디자인하고 제작한 것도 그였다. 특히 <꿈의 궁전>의 무대바닥 전체에 깐 주단(絢緞)은 다른 공연단체에서 볼 수 없는 굉장히 호화로운 장식이었다.⁴⁵⁾ 30여명의 무용단 의상들도 ‘대한민국 1호 패션디자이너’인 ‘노라 노(Nora Noh)’가 담당해 이국적인 분위기와 동양적인 미를 표현했다.⁴⁶⁾ 공연단체에는 장치, 소품, 조명, 미용, 분장, 프롭프터, 연출부 등의 대규모 인력이 한 작품당 지방순회공연 기간까지 계약적으로 채용되었다.

‘한국연예’는 풍부한 자금력으로 양질의 악극을 제작할 수 있었고, 흥

등의 저서에서 코리아가극단을 ‘코리아악극단’, ‘악극단 뉴코리아’로 혼용하고 있다.

43) 자유가극단의 <검은 눈동자>, <얼굴> 등은 1936년경부터 장치제작에 종사한 ‘임명산’이 미술을 맡았다.

44) 이두현, 무대미술가 김정환, 『대담·한국연극이면서』, 피아, 2006, 225면 참조.

참고로 김정환은 36년 동안 1천여 편의 무대미술을 제작, 우리 연극에 공헌했다. 1950년 국립극장 무대과장을 거쳐 서울미대, 동국대 등의 교수직을 역임했고, 1960년 예술원 회원이 되었다.

45) 고향미 구술, 이화진 채록연구, 『2007년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 96-고향미』, 한국문화예술위원회, 2007 참조.

46) 노라노(본명 노명자)는 한국전쟁 중 미8군 장교클럽 가수의 의상, <간디>, <카르멘>, <햄릿>, <로미오와 줄리엣>, <맥베스>, <오셀로>, <은장도> 등 주로 극단 실험의 연극 무대의상을 담당하며 실험 단원인 이혜량, 김동원, 이향, 서울발레단의 한동인, 그리고 여성국극 임춘애 등의 무대의상을 디자인하며 성장한다. 1955년 의상실을 명동매장으로 이전한 후 한국 패션 트렌드의 산실인 영화의상 디자인에 적극적으로 참여하였다. 박신미, 『디자이너 노라노 고찰』, 『한국패션디자인학회지』 제 14권 2호, 2014, 92면.

보 마케팅 면에서도 경쟁우위를 확보할 수 있었다. 경쟁 공연단체나 오락물과도 경쟁할 수 있었다. 자유가극단과 코리아가극단은 안정된 레퍼토리의 제공, 호화로운 무대 구성, 베테랑급 연예인을 망라하여 대중 관객의 흥취감(興趣感)을 북돋으며 활기를 띠었다. 대형 악극은 흥행에 성공하면 큰 수익을 취할 수 있으나 위험성도 컸다. 대형 악극 제작에는 큰 비용이 소요되기 마련이다. 이 제작비를 회수하려면 상당한 기간 통런해야 한다. ‘한국연예’는 대부분의 공연단체처럼 서울과 일부 대도시 순회공연으로 경제적 딜레마를 해결하고자 했다. 자사가 보유하고 있거나 외부 단체와 제휴하여 만든 극장에서 통런 시스템(long-run system)과 레퍼토리 시스템(repertory system)을 동시에 채택하여 시행하는 방안은 영세한 국내시장에서 시기상조였을 것이다. 실상 군소 공연단체를 통합한 배우진, 무용단, 합창단, 악단, 기타 스태프 등 대규모 인원이 지방공연에 나섰다. 지방 대도시 극장의 빈약한 무대조건은 서울에서와 같은 호화무대를 소화시킬 수도 없었다. 이런 상황에서 전속배우의 출연료는, 주요연급인 연예인들로 국한시키더라도, 유예 없이 지급되었다. ‘월급도 제대로 받아보고, 월급 꾸집하게 모두 받았다’는 전속배우 고향미(본명 이명숙, 1922~2012)의 증언에 의거하면,⁴⁷⁾ 공연단체의 재정상태가 빈사상태에 빠졌던 것은 아니다. 다만 악극공연들이 상당한 대중 관객을 동원할 만큼 인기를 끌었음에도, 스타시스템과 대작주의 방향이 계속될 수 없을 정도로 악극단의 경영난이 가중되었다. 경영난을 덜고 연예사업을 확장하기 위하여 ‘한국연예’는 영화제작으로 역점사업을 선회하게 된다.

3. 악극 전성시대의 조종(弔鐘), 자유가극단과 코리아가극단의 공연활동

‘한국연예’는 1955년 9월 10일부터 17일까지 서울 국도극장에서 <꿈의 궁전>(전10경)을 상연했다.⁴⁸⁾ 자유가극단의 ‘창립특별대공연’은 ‘가극사상 초유의 호화진용’이 출연한 ‘대가극’이라는 광고문구에 걸맞게, 인기 연예인이 총망라된 진용으로 최대의 제작비를 투자하여 호화무대를 구성한 것으로 회자된다. 국도극장의 좌석은 1천3백여석, 무대는 부민관(구 국립극장) 무대와 맞먹는 규모를 갖추고 있었다. 제작진은 박노홍 작, 이진순 연출, 황문평 작곡 지휘, 김민자 안무, 김정환 무대장치였다. 제2부로 김화랑 구성, 박시춘 음악, 백림 연출의 ‘그랜드쇼’ <아리랑환상곡>(전9경)이 상연되었다. 기성 연예인 이외에 조춘영, 김부해를 중심으로 한 반주관현악단 25명, 강준희 단장이 지도한 합창단 30명, 무용단으로 여성만 30명 등 ‘등장인원 120여명 가극사상 초유’의 기획이라고 선전했다. 30명이 넘는 라인 댄스팀이 공연의 서막을 장식했는데, 음악무용연구소장 김민자가 신인지도와 안무를 맡아 화려한 무대를 뒷받침했다. 악극계의 프리마돈나 김백희⁴⁹⁾, 남자주인공 이예성, 황해, 양훈, 이종철 등 당대 악극의 최고 스타군단이 모였고, 여자가수 신카나리아까지 동원된 맘모스 무대였다. 남성가수로는 이인권이 합창지도에 전념하기도 했다. 베테랑 악극인 박노홍은 <꿈의 궁전>을 악극의 예술성과 흥행 면에서 성공한, 자신의 대표작으로 손꼽는다.⁵⁰⁾ 그런 맥락에서 일반적으로 “이진순의 악극 연

47) 고향미 구술, 이화진 채록연구, 위의 책 참조.

48) 박노홍의 「한국악극사」에 의하면, <꿈의 궁전>은 1955년 9월 20일에 초연되었다. 하지만 당시 신문기사에 의하면 <꿈의 궁전>은 1955년 9월 10일부터 17일까지 상연된 것으로 확인된다. 한국연예주식회사 전속 「자유 공연」, 『경향신문』, 1955.9.16.

49) 김백희는 조선악극단의 전신인 오케그랜드쇼단(단장 이철) 산하 오케무용학원이 배출한 재원으로서, 조선악극단의 <카츄샤>에 ‘카츄샤’ 역을 맡아 열연하는 등 악극계 전반을 통해 뛰어난 가수로 평가받았다.

50) 박노홍은 상업적인 흥행에도 성공했고 악극의 예술성도 있는 작품으로 <꿈의 궁

출은 틈새가 보이지 않는 짝 짜여진 것이었다. 이진순의 악극 연출은 새로운 맛을 풍겼다⁵¹⁾는 박노홍의 논평을 참조할 만하다. 김석민의 기술에 따르면, 주야연속 3회 공연을 펼친 창립공연은 관객들로부터 ‘대단한 격찬’을 받으며 연일 ‘대만원사례(大滿員謝禮)’를 기록했다. 이 여세를 몰아 자유가극단은 부산으로 순회공연을 떠났다. 광복동 거리에 있는 ‘외화흥행의 일번지’ 동아극장이 무대였다. 그런데 부산 일류극장인 동아극장은 단원수가 너무 많고 지방극장 무대의 조건도 협소해서 대규모 가극을 상연하기엔 적합하지 않았다. 이렇게 많은 인원이 동원되는 지방공연은 무리였던 것이다. 박노홍과 황문평은, 1956년 이후 국산영화 붐에 밀려 다니는 이러한 공연물의 등장을 기대할 수 없게 되었다고 아쉬워했다. 한편, 작곡가 황문평이 자유가극단의 <꿈의 궁전>에 대해 ‘가극의 면모를 갖춘 뮤지컬 플레이’, ‘본격적인 뮤지컬 무대’⁵²⁾ 등으로 강조한 것은 한국 뮤지컬사의 관점에서 주목을 요한다.

<꿈의 궁전>은 선과 악의 구분이 선명한 이분법적인 구도에서 진행되며, 연인들의 운명적 사랑을 가로막는 전쟁을 배경으로 한다. 극의 내용은 북해국의 침략으로 동해국 전 국민이 고난의 세월을 보낼 때 현명한 청년 루마왕자를 중심으로 자유롭고 평화로운 나라를 되찾는 과정이 그려진다.⁵³⁾ 6.25 전쟁의 상흔과 반공 이데올로기가 지배하던 때, 이러한 역사허구물의 계몽적 메시지는 북한의 침략전쟁으로 자유를 침탈당한 남한 체제의 수호를 강조하는 것으로 읽힐 수 있다. 따라서 극의 내용이 반공주의를 연상하게 만드는 측면이 있다.⁵⁴⁾

전>(박노홍 작, 황문평 작곡, 1955), <수양버들>(박노홍 작, 송희선 작곡, 1945), <중>(김석민 작, 김현 작곡, 1949), <사랑의 혼>(김석민 작, 박진 연출, 1951)을 들고 있다. 박노홍, 한국악극사, 김의경·유인경 편, 위의 책, 2009, 8면.

51) 박노홍, 한국악극사, 김의경·유인경 편, 위의 책, 118면.

52) 황문평, 『삶의 발자국』 2, 도서출판 선, 2000, 334면.

53) <꿈의 궁전> 내용은 박노홍, <꿈의 궁전>, 김의경·유인경 편, 《꿈의 궁전(박노홍 전집 2)》, 연극과인간, 2009 참조.

54) 김인기는 <꿈의 궁전>의 “내용이 반공하고 관계되는 거야. 공산주의가 뭐 하면 안

이밖에 자유가극단의 작품 소재나 내용은, 현존하는 극본이나 악보가 많지 않아 정확히 확인할 수 없으나, 현대 풍속을 다룬 이야기, 상고시대나 조선시대를 배경으로 한 이야기, 외국을 배경으로 한 이야기 등 다양하게 극화되었다. 장르도 비가극, 희가극, 서부활극 등 비교적 넓은 진폭을 보였다. 악극음악은 해방공간부터 악극작곡가로 활동해온 황문평(본명 황해창, 1920~2004)⁵⁵⁾이 전담했는데, 음악의 경우 음정, 박자, 선율, 화성 등의 다양한 음악적 장치가 활용되어 인물심리를 강조하고, 극중 상황을 묘사하거나 장면 분위기를 보완하며, 이야기를 전개시키는 극적 기능을 수행하였다. 당시 악극단의 관습대로 제1부 악극 무대, 제2부 쇼 무대로 구성된 공연에서는 악극 전문배우와 더불어 전속 합창단과 무용단이 참가하고, 이와 긴밀하고 유기적인 관계로 결합해야하는 전속 관현악단이나 경음악단의 반주가 동반되었다. 전문화·체계화된 공연 조건이 구비된 것이다. 이와 같이 극작품, 극음악, 연기, 무대, 의상 등 모든 면에서 대중의 취향과 전문성을 중시한 것이 확인된다.

우선 자유가극단이 상연한 악극 공연을 정리하면 다음과 같다. 제2부 ‘그랜드쇼’를 제외한 목록이다.

	공연명	공연일	극작, 연출, 음악	단체	공연장
제1회	꿈의 궁전	1955.9.10~	박노홍 작, 이진순 연출, 황문평 음악, 김정환 미술	자유가극단	국도극장

된다는 식으로.”라고 슬회하고 있다. 한국영상자료원 엮음, 위의 책, 51~52면.

55) 황문평은 안기영에게 사사받고 일본 오사카[大阪] 음악학교를 졸업한 다음, 1948년 한국 최초의 음악영화 <푸른 언덕>의 작곡을 맡았고, 한국 최초의 홍콩합작 영화 <이국정원>의 음악을 담당하기도 했다. 그는 콜럼비아악극단(=라미라가극단)에 처음 입단하여 악사로서 악극계에 진출했는데, 조선악극단이 1946년 12월 중앙극장에서 공연한 <원앙선>과 <아버지는 61세>의 음악을 맡을 정도로 지휘자, 작곡가로 일찍부터 두각을 나타냈다. 콜럼비아악극단에 대해서는 유인경, 「근대 ‘향토가극’의 형성과 특질 연구 : 안기영 작곡 가극 작품을 중심으로」, 『공연문화연구』 제19집, 한국공연문화학회, 2009.

제2회	사랑무한	1955.11.10~	박노홍 작 이진순 연출, 황문평 작곡, 김정환 미술	자유 가극단	국도극장
제3회	노들강변	1956.1.1~	박노홍 작, 이진순 연출, 황문평 음악, 김정환 장치	자유 가극단	시공관
제4회	향항(香港) 의 장미	1956. 2.24~3.6	김석민 작, 이진순 연출, 황문평 음악, 김정환 미술	자유 가극단	시공관
제5회	검은 눈동자	1956. 4.19~4.26	김석민 작, 이진순 연출, 황문평 음악, 임명선 미술	자유 가극단	시립극장 (구 시공관)
제6회	얼굴	1956.5.25~	김석민 작, 이진순 연출, 황문평 음악, 임명선 장치	자유 가극단	시립극장
盛夏 특별봉사 대공연	언니와 나	1956.7.25~	金活泉 ⁵⁶⁾ (=김석민) 작·연출, 황문평 음악, 임명선 미술	자유 가극단	시립극장
秋期 대공연	꿈은 아니련만	1956. 10.20~10.25	김석민 작, 이진순 연출, 황문평 작곡	자유 가극단	시립극장
신작 대공연	여두목	1957.1.23~	김화광 작, 김초성(金草星) 연출, 김화룡(金火龍) 작곡	자유 가극단	시립극장

자유가극단의 주요무대는 정부와 정경유착 관계였던 흥찬이 경영한 국도극장, 그리고 서울시가 문화향상을 위해 운영한 시공관(=시립극장)이었다. 6.25 전쟁을 거쳐 1955년까지 국도극장은 악극이나 쇼 공연이 많았다. 한때는 호화로운 무대를 보려거나 재미나는 악극을 보려면 국도극장을 찾는 일이 흔했다. 명동 시공관은 6.25 전쟁을 거쳐 1958년까지 악극과 여성국극이 주된 공연이었다.⁵⁷⁾ 자유가극단은 ‘무대가 제법 크고 갖출

것은 다 갖추었’던 국도극장(1,334석)과 ‘영화도, 연극도, 악극도 당시에 최고의 것을 상영 공연했’던 시공관(1,180석)을 서울의 주요거점으로 삼았다. 아울러 일간지 지면광고를 통해, 평균 500여석 규모의 평화극장, 성남극장, 동양극장, 동도극장, 중앙극장, 계림극장, 문화극장 등 주변지역에서도 재공연이나 순회공연이 지속된 것으로 확인된다. 당시 개봉관으로서 냉난방시설을 완비하거나, 지정좌석제가 실시되는 서울의 일류극장뿐 아니라 규모나 시설, 객석수가 뒤진 중하위권 이류극장에서조차 악극이 거듭 공연된 것을 알 수 있다. 레퍼토리의 순회공연과 재공연은 예나 지금이나 단체 생존의 중요한 전략이었다. 즉 제작자는 때로는 출연진의 규모를 다소 축소하고 제휴 극장을 전국 대도시로 확대하여, 공연단체가 처한 난관을 장기공연으로 해결하고자 했다.

또한 제작자는 일반시민들의 관심을 끌 수 있도록 대중매체를 통해 대적인 선전·홍보를 실시하였다. 각종 일간지와 잡지⁵⁸⁾ 광고지면을 위시해서 자유가극단 멤버들이 출연한 공연이 종종 라디오와 TV 매체로 방송 중계되었다는 점이 그러한 사실을 입증한다. 1956년 1월 1일 시공관에서 상연한 ‘음악극’ <노들강변>이 라디오 서울방송(KA)을 통해 무대중계되기도 했고,⁵⁹⁾ 1956년 5월 12일 HLKZ-TV에 자유가극단 멤버들이 총출연한 <삼천만의 합창>이란 쇼공연이 선을 보이기도 했다. TV쇼의 사회자는 악극단 출신의 영화배우 양석천과 노경희였다.

현재까지 발굴한 코리아가극단의 악극 공연 목록을 정리하면 다음과 같다. 역시 제2부 ‘그랜드쇼’를 제외한 것이다.

56) 金活泉은 김석민의 아호이다.

57) 박노홍, 『한국극장사』, 김의경·유인경 편, 위의 책, 336면, 339면.

58) 예를 들어, 김석민이 1955년 편집·발행한 월간지 『영화·연극』(예술세계사 발행, 값40원)에도 ‘한국연예회사 가극단 자유 창립공연’이 특집기사로 게재되었다.

59) 『라디오 1일 서울방송(KA) 낮 一三五 무대중계 음악극 <노들강변>』, 『경향신문』, 1956.1.1.

	공연명	공연일	극작, 연출, 음악	단체	공연장
제1회	꽃진주	1955.9.29~	김활천(=김석민) 작, 이사라(=박노홍) 연출, 황문평 곡, 김정환 장치	코리아가극단	시공관
제2회	서울의 밤	1955.11.19~	김석민 작, 이진순 연출, 황문평 작곡, 김정환 장치	코리아가극단	시공관

박노홍의 표현을 빌면, 6.25 전쟁이 발발한 후부터 1955년 사이 주목할 만한 악극작가들이 그리 많은 편은 아니었다. 박신민, 조건, 박노홍, 백은선, 이익 등이 활동했는데, 김석민은 악극단을 운영하는 입장에서 집필을 계속했겠지만 5개년 동안 ‘실로 다작’을 발표한 인기작가였다.⁶⁰⁾ 이 중에서 박노홍, 이익, 김석민은 짜임새 있는 극작술과 대중친화적 연출력을 겸비한 전문가들로, ‘한국연예’ 산하 가극단을 대표하는 창작·연출진이었다. 그런데 짧은 코미디를 잘 써서 ‘악극 무대의 보증수표’라 불리던 이익(=김화량)이 1956년 1월 이후 단체를 떠난 데 이어 3월에는 박노홍, 박시춘이 ‘한국연예’를 탈퇴한다. 동년 2월에 자유가극단이 이승만대통령의 진해 별장에서 ‘어전 공연’을 벌였고, 연예인을 동원한 강압적인 선거운동에 일부 연예인들이 선거운동 불요를 주장했다는 정황에 비추어 정치적 사유가 추정될 뿐이다. 흥행 수입을 배분하는 방식의 문제일 수도 있다. 경험과 식견을 겸비한 임원진의 불만 표출이나 내분양상은 불명하지만 가극단 운영의 불안정성을 가증시켰을 것이다. 그들은 각자 악극, 국극, 영화, 음반사업 등으로 활동을 재개한다. 분명한 사실은 이후 ‘한국연

60) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 위의 책, 146면 참조.

예’ 직속 가극단 작품은 김석민의 독무대가 된다는 점이다.

김석민은 자유가극단의 자매단체인 코리아가극단의 작품 창작과 구성에도 줄곧 관여했다. <꽃진주>와 <서울의 밤>⁶¹⁾이 코리아가극단에서 올린 김석민의 대표적 악극이다. 비교적 속필이고 다작이었던 김석민의 극작품은 서민층의 애환을 그린 현대 풍속극과 분단된 조국의 현실을 그리는 반공극의 경향으로 대별된다.⁶²⁾ ‘음악극’ <서울의 밤>은 사회적 혼란과 시대상을 담은 현대 풍속극에 해당한다. 이 작품은 한국전쟁으로 인해 상처 입은 화류계 창녀층의 현실이 담긴, 통속성 짙은 악극이다. <서울의 밤>은 소재상 ‘남녀노소 누구나가 즐길 수 있는’ 악극을 목표로 한 공연이 아님에도 불구하고, 명동 시공관에서 공연도중 관중들의 호응이 좋아 ‘절찬 연기’하는 기록도 세웠다.⁶³⁾

애초 가극단 두 개를 직영하는 발상은 동양극장(호화선·청춘좌)이나 국립극장(신협·국협)의 극단 운영의 방침을 참조하여 신작 공연을 안정적으로 공급하고, 상호 경쟁으로 질적 향상을 도모하며, 서울과 지방공연을 연중무휴 가동하기 위한 방편이었다고 추정된다. 하지만 가극단 내부 조직의 변동에 따라 ‘한국연예’는 운영 노선과 연예사업 방향에 신중한 주의를 기울여야했을 것이다. 아울러 핵심 창작·연출진 일부가 ‘한국연예’를 탈퇴하는 내분의 발생은, 제작비 대비 수익률이 낮고 공연프로그램 편성에 대한 한계가 커진 단체의 행로에 악영향을 미쳤을 것이다. 특히 경쟁력 있는 신작을 필요한 시기에 공급하지 못하는 심각한 문제가 대두되었다.

1956년 4월에 시립극장에서 상연한 제5회 신작공연 <검은 눈동자>는 “정계를 혼란시키는 정치뿌로카의 정체 폭로, 5·15 선거를 앞두고 꼭 보

61) <서울의 밤>은 김석민 작 황문평 작곡, 김정환 장치, 김민자 안무의 악극이다. <서울의 밤>은 김석민 극작집 (《망향삼대》, 한진출판사, 1982)에 수록되어 있다.

62) 이진순, 「그때 그 무대 그 작품」, 《김석민 극작집》망향삼대, 한진출판사, 1982, 7면.

63) 황문평, 『야화 가요 60년사』, 전곡사, 1983, 269~270면.

시라”⁶⁴⁾는 광고문구로 눈길을 끈 악극이다. 현재 자료가 부족하여 단정지을 수 없으나, 제3대 정부통령 선거라는 시류를 반영하고 정치성을 암시하는 악극의 특성이 드러난다. 곧이어 자유가극단이 동년 5월에 시립극장에서 올린 제6회 신작공연 <얼굴>을 끝으로 사실상 신작 공연이 무대화되기 어려운 지경에 이른다.

동년 7월 ‘盛夏 특별봉사 대공연’을 표방하며 올린 <언니와 나>는 “전 여성에게 보내는 슬픈 사실의 이야기! 언니의 원수를 사랑하는 동생의 행로, 밋지 못할 세상을 거러가는 언니의 로(路)”를 그린 통속성 짙은 악극이다. 무엇보다 김석민이 집필한 <언니와 나>(5경)는 1954년 8월에 중앙극장에서 올린 무궁화악극단의 악극 <언니>(5경)⁶⁵⁾를 부분 수정한 작품으로 추정된다. 자유가극단은 이 공연을 계기로 “9월 중순까지는 휴연(休演)에 들어가”는 상황에 처한다. 공연단체는 와해와 갱신의 시간이 필요했을 것이고, 10월 추석 대목에 맞춰 “하(夏)기 3개월간 휴연중 구성된 호화 대가극”⁶⁶⁾ <꿈은 아니련만>을 시립극장에서 상연한다. 그러나 <꿈은 아니련만>(2부6경) 역시 신작공연이 아니라 무궁화악극단에서 1954년 9월에 상연했던 레퍼토리로, 창작진 일부를 바꾼 리메이크작이었다.⁶⁷⁾ 현재까지 발견된 자유가극단 명칭의 마지막 악극은 1957년 1월 시립극장에서 상연한 <여두목>이다. 이 악극은 “본방(本邦) 초유의 서부활극, 호화찬란한 무대에 전개되는 사랑의 질투와 애욕의 대스펙탈극”이라고 광고한 이색 작이다. <여두목>은 ‘신작 대공연’이라 홍보했지만 기실 1952년 4월 부산극장에서 가극단 프린쓰가 상연한 서부활극 <여두목>(전 2부7경)의 리메이크작이었다. ‘한국연예’ 기획선전국장을 역임한 이익은

명량한 촌극 무대구성에 특징을 보이는 극작가로서 동 단체의 제2부 쇼 무대를 주로 구성하고 연출했었다. 이익이 1950년대 희극에 가까운 코믹 터치에 주력했다는 점에 비추어 공연의 성격을 유추해볼 따름이다. 참고로 이익(본명 이순재, 1912~1976)은 1957년 10월 ‘한국연예’에서 제작·배급·상영한 영화 <항구의 일야>(전옥 주연)를 감독하여 흥행에 성공하면서 영화계로 전신(轉身)한다.

1957년 ‘한국연예’ 중역에는 대표이사에 임화수, 전무에 김석민, 총단장에 박호, 상무에 이익이 재직했다. 김석민의 기술에 따르면, ‘한국연예’가 직영한 두 가극단은 공연수입이 좋아 큰 수익금을 올렸고, 자유가극단은 1956년 6차 공연까지 계속해서 ‘흥행수득(興行收得)’에 성공했다.⁶⁸⁾ 그러나 대형 공연단체는 악극을 다작할 수 있는 제작시스템을 구비해야 했다. 이를 위해서는 극장과 같은 설비도 중요하지만, 무엇보다 중요한 것은 인적 자원, 이와 같은 자원들을 가동할 수 있는 재원이 요구된다. 재능 있는 인적 자원은 쉽게 구할 수 없기 때문이다. 핵심 인재의 내분과 이탈은 양질의 작품을 지속해서 제작할 수 없는 구조를 낳았다. 황문평은 ‘본격적인 뮤지컬 작품을 공연하는 자유가극단’과 ‘일반 통속적인 악극단 코리아’라고 구분했으나, 이러한 두 공연단체의 변별성이 김석민, 이익의 재상연작들로 인해 분할이 무의미해진 것이다. 작품 창작과 준비기간에 문제가 드러나면서 대규모 작품의 공급을 안정시키고 공연의 질적 수준을 유지할 수 있는 운영체제가 와해되기 시작했다고 판단된다. 결국 자유와 코리아, 두 가극단은 끝내 재정관계로 해산하고 말았다.⁶⁹⁾ 박노홍은 악극양식의 경우 기형적 발달을 해온 것이라고 고백하면서, 기존 인기 가수의 가요에 의존하는 구성에서 벗어나 연극적 구성에 바탕한 새로운 악극 창조를 위해서는 전문적인 악극 작가의 출현이 시급하다고 진단한 바 있다. 하지만 영화제작의 붐이 거세지면서 대중 심리를 잘 파악하던

64) 『가극계의 정채(精萃) 가극단 자유, 제5회신작공연(광고), 『경향신문』, 1956.4.24.

65) ‘무궁화악극단 신작대공연’ <언니>는 김석민 작·연출, 이인권 음악, 김정환 미술로, 1954년 8월 25일부터 중앙극장에서 상연되었다.

66) 『가극단 자유, 꿈은 아니련만(광고)』, 『경향신문』, 1956.10.18.

67) ‘무궁화악극단 신작공연’ <꿈은 아니련만>은 김석민 작·연출, 이인권 작곡, 김정환 장치로, 1954년 9월에 평화극장에서 상연되었다.

68) 김석민, 연예공연, 『문예총람: 개화기~1975』, 한국문화예술진흥원, 1976, 662면.

69) 김석민, 『한국연예인반공운동사』, 예술문화진흥회 출판부, 1989, 76면.

노련한 창작진마저 부족한 실태에서, 참신한 역량을 지닌 창작진의 출현은 요원한 일이었다.

4. 한국연예주식회사의 변천 - 악극 제작환경의 변화와 흥행업계의 대응

4.1. 흥행시장의 재편과 제작환경의 변화

악극연기까지 다재다능했던 가수 백난이는 “소질과 역량이 풍부한 우리민족의 예술성을 활발하고 건전하고 발전적인 방향으로 이끌어보겠다는 각오와 단합 아래” ‘부우케가극단’을 창단하고, 1956년 1월부터 전국순회공연을 시작했다. 이진순이 연출한 부우케가극단 창단 공연의 신문광고에 적힌 문안에는 “과거 국내 명가극단의 운영과 무대예술 면의 진퇴를 검토할 때 주요한 실패 및 발전 없는 원인은 운영의 실패”⁷⁰⁾ 때문이라고 적시하고 있다. 이 광고 문안대로 표현하면, 당시 국내 최대 연예기획사인 ‘한국연예’에서 직영한 자유가극단과 코리아가극단의 운영이 실패한 요인은 무엇일까. ‘악극 전성시대 최고 실력자’와 ‘연예가 최고의 인기인’을 총집결시킨 ‘한국연예’는 응집력과 자금력에 힘입어 강력한 진용과 상당한 제작비가 투입된 양질의 대형 악극제작이 가능했다. 그럼에도 악극의 기업화를 의도한 ‘한국연예’의 야심찬 공연기획은 결국 성공하지 못했다. 그 원인은 무엇일까. 가장 손쉬운 답변은 당시 한국연예산업의 전체 규모에서 흥행시장의 구조적 변동이 낳은 귀결로 이해할 수 있다.

악극 기업화가 실패한 첫째 원인은 1950년대의 열악한 문화예술계 상황에서 찾아야한다. 악극 시대, 여성국극 시대에 이어 영화 시대로 급변하게 된 1950년대 흥행사업의 성장이 선택적으로 이루어진 것임을 내포한다. 악극의 부흥기와 여성국극의 전성기를 견인한 연출가 이진순은 이런 장르가 흥행사들의 장삿속이었지 예술운동은 아니었다고 규정하면서 “임화수가 물력, 권력, 폭력 기타 또 무슨 력(力), 무슨 력을 다 동원하여” 자유가극단을 창립했다고 증언했다. 임화수는 “자신이 경영하는 극장도 있었고 전국극장연합회의 간부로 흥행계를 주름잡던 왕초로 불가능이 없는 실권자로서 전 악극인을 총망라하였다. 임은 또한 서울뿐만 아니라 지방 전국에 걸쳐 흥행조직을 가지고 있는지라 서울공연이 끝나면 지방 방방곡곡으로 순업(巡業)하였다. 그러나 얼마 안 가서 천하의 임화수도 두 손 들고 말았다. 대중예술도 이런 실정이었다.”⁷¹⁾는 것이다. 흥행시장 재편의 큰 흐름을 어느 한 기업이 되돌린다는 것은 불가능한 일이었다.

앞서 언급했듯 여러 악극인들은, 성행하던 악극계가 사양길로 접어드는 원인으로 여성국극이 무서운 기세로 흥행돌풍을 일으키며 시장을 점유한 데서 찾았다. 그럼에도 장기적으로 보면 악극과 여성국극은 선의의 경쟁과 끈끈한 협력으로 무대예술의 활성화와 공연시장 개척이라는 공생전략을 모색할 수도 있었다. 그런데 정부가 1950년대 ‘국산영화에 대한 입장세 면세조치 및 차등과세’와 ‘국산영화 제작 장려 및 영화오락 순화를 위한 보상조치’를 취하여 국산영화 제작에 활기를 불어넣은 결과는 흥행시장 구조의 일대 변혁을 가져왔다. 흥행적자를 면치 못하던 연극·악극·창극·오페라 무용 등 무대예술계의 경우 흥행부진의 타개책으로 거론된 ‘입장세의 면세조치’나 ‘자금융자’와 같은 정부의 공연예술 지원정책을 기대하기 어려웠다.⁷²⁾ 이승만 정부는 체제 우위의 선전에 악극(인)

70) 『부우케가극단 탄생!』, 『경향신문』, 1955.12.20.

참고로 1956년 1월 시공관에서 공연된 부우케가극단 제1회 작품은 <백설의 비화> (유호 작, 이진순 연출, 이재호·손석우 작곡, 김정환 미술)이다.

71) 이진순, 『연극개관 -1976년』, 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집Ⅱ』, 연극과인간, 2010, 249면.

72) 참고로 미국의 경제학자 보몰과 보웬은 『공연예술의 경제적 딜레마』(1966)란 저서에

을 도구화시켰을 뿐, ‘홍행물’이자 ‘공연예술’인 악극의 기업화를 지원하
는 법적 장치나 제도적 방안이 부재했던 것이다.

실상 자유극단과 코리아극단이 위기에 접어든 1956년도는 열악한
연극계가 극심한 불황 속으로 빠져 들어간 해였다. 문제는 국산영화를 보
호·육성하기 위하여 ‘입장세 면세조치’를 하였고, 연극을 포함한 무대예술
은 그대로 입장료를 부과하고 있었으므로 그렇지 않아도 관객이 없어서
“막만 열어도 엄청난 적자로 곤경에 빠져버리는” 연극계는 한층 더 어려
운 처지에 몰렸다. 1956년 2월 극장관계자들을 모아놓고 진행된 “운영의
애로를 듣는 좌담회”에서 평화극장 사장이자 ‘한국연예’ 사장 임화수는 악
극단 운영의 난관을 직접 토로했다.⁷³⁾ 서울의 일류 극장에서는 무료입장
이 저지되지만 흥행이 예전 같지 않고, 지방에 가면 5백석의 좌석이 차더
라도 그 중 절반이 무료입장객이기 때문에 전혀 수지타산이 맞지 않았다.
자유극단이 부산과 대구 등지에 지방순회공연을 다니면서 객석을 다
채운다고 해도 “밥값도 못 벌고 다닌다.”는 것이었다. 비슷한 시기인 1956
년 3월 극장관계자들은 연 5회에 걸쳐 「극장문화와 민족예술 좌담회 : 입
장세법 개정안의 시비」란 제목으로 무대예술에도 국산영화의 경우와 마
찬가지로 면세조치를 하여 빈사상태에 놓여있는 무대예술에 대해서도 정
책적 고려를 하여 달라고 호소했다.⁷⁴⁾ 과중한 입장세로 인해 무대예술계

서 공연예술의 만성적 적자 현상을 수지격차(Income Gap)로 해석하였다. 이 책에서
공연예술은 비용 절감이 불가능하기 때문에 수지격차의 발생이 불가피하지만, 국가
의 명예와 자부심과 관련되며 공동체의 번영을 위해서도 필수적이고, 미래 세대를
위해서도 계속 유지·발전되어야 하며, 교육으로서도 공헌한다고 기술했다. 따라서
보물과 보험은 공공재적 성격을 갖고 있는 공연예술에 대한 공적 지원의 정당성을
주장하였다.

73) 「극장을 살리는 길-경영주들이 말하는 좌담회」, 『한국일보』, 1955. 12.29. 이화진, ‘노
스텔지어’의 흥행사 - 1950년대 ‘악극’의 전성과 퇴조에 관하여, 『대중서사연구』 제
17호, 2007, 64면에서 재인용.

참고로 자유극단은 일간지 광고지면에서 주야 3회, 특별봉사요금 ‘300환 균일’, ‘일
반 200환, 준경 100환’을 강조 홍보했다.

74) 극장문화와 민족예술좌담회 : 입장세법 개정안의 시비(1)~(5), 『동아일보』,
1956.3.13~17.

가 침체되어간다는 여론형성에 따라 1956년 12월, 악극을 포함한 무대예술
의 극장 입장료는 종전 30%에서 10%로 인하 납세하는 것으로 개정된다.⁷⁵⁾
그러나 공연은 조직적인 기업화가 이루어지지 않으면 수익을 내기 어렵
다. 입장료 10% 외에, 극장에서 공제하는 영업세, 소득세, 소득세부가세 등
을 합하면 총수입의 20~30%에 해당하는 흥행세가 무대예술에 부과되어
징수되었다. 그러므로 극장에서 공연하는 각종 연예공연물의 육성을 위해
흥행세율에 대한 당국의 재검토가 시급하다는 요구가 거세질 수밖에 없
었다.⁷⁶⁾ 1957년부터 입장세율의 인하를 거쳤으나 여전히 악극에 부과된 흥
행세는 국산영화에 비해 비싸고 흥행 수익이 예전 같지 않으니, 악극은 도
심의 극장무대를 얻기 어려워 변두리 극장이나 지방순회공연으로 간신히
명맥을 이어갔다. 영화의 범람이 무대예술의 극장 진출을 봉쇄하고 있다
는 사실은 유치진의 시평에서도 확인된다. “국산영화는 완전 무세(無稅)인
데 비하여 연극은 유세(有稅)이다. 그리고 영화는 하루에 6회 이상 상영함
에 비하여 연극은 고작 하루 2회의 공연이며 입장료도 영화가 연극보다
비싸다. 이상의 여러 조건으로서 극장 경영자는 그 수입 성적으로 보아 영
화에만 치중하고 연극을 위하여 그 무대를 절대로 빌려주려 들지 않는다
.”⁷⁷⁾ 1960년에 접어들면서 전국의 극장은 대개 영화 상영관으로 탈바꿈되
어 악극 무대는 공연할 장소를 잃어갔다.

그 대안은 전용극장의 필요성이었다. 공연은 크게 생산-유통-상연-소비
분야로 나눌 수 있다. 전문 공연기업을 지향하기 위해서 수직계열화가
성공해야하고, 이를 위해서는 생산-유통-소비 부문 모두 경쟁력을 가져야
한다. 여기서 관건은 극장이다. 극장을 장기간 확보하면 임차로 인한 불
필요한 비용 등이 절감된다. 다른 극장으로 이동할 경우 발생하는 무대

75) 「무대예술에 특혜」, 『경향신문』, 1956.12.14.

76) ‘5백환 미만의 무대예술 입장료에 대한 면세조치가 시행된 것은 1960년 3월부터였다.

「혜설 새 입장세법내용」, 『동아일보』, 1960.3.1.

77) 유치진, 극계 위기를 극복하는 길, 『서울신문』, 1958.5.25.

장치비, 운송비 등 여러 비용이 절약되는 효과를 낳는다. 극장이 없으면 막대한 수익창출은 불가능하다. ‘한국연예’의 경우, 제작도 담당했고 전국 각 지역에 대한 분배도 담당했으며 자사의 극장을 활용해 인기작의 장기 공연도 가능했다. 하지만 평화극장과 극장체인을 맺은 성남극장은 500여 석 규모로 영화와 무대 겸용 극장으로 쓰였다. 당시는 엔터테인먼트로서 영화 관객수가 급증하고 있는 추세였고, 대중적 음악극은 비좁은 내수시장에서 순회공연이 필수불가결한 상황이었다. 그러므로 ‘한국연예’는 자사 보유의 극장을 전속단체의 ‘전용’ 공연장으로 활용하지 못하는 한계를 노정했다. 1950년대 공연계는 해외시장 진출을 적극적으로 전개하지 못하고 한정된 남한 시장 중심의 성장 패턴을 보였기 때문에 공연기업이 탄생하기 어려운 구조였다.⁷⁸⁾

지역별 영화 배급 시장이 형성된 것도 대도시 극장에서 악극, 여성극극을 제치고 영화가 급속히 전면으로 등장하게 된 원인이다. 1958년경에는 이미 전국을 6대 상권으로 나누어 배급하는 조직적인 영화 배급 체계가 성립되어 이전에 비해 전국적인 영화 유통이 가능해진다.⁷⁹⁾ 당대까지 극장은 악극, 연극 상연과 영화 상영이 함께 이루어지는 공간이었다. ‘홍행사업의 측면에서 악극·연극 영화 등의 제작자본이 모두 같은 기반 위에 있었다’고 보이는데, 지방의 홍행자본은 제작비의 절대적인 비율을 차지하고 있었다.⁸⁰⁾ 그런데 1950년대 후반 영화 산업의 성장과 맞물린 전국적인 영화 배급망의 구축은 지방 홍행사(興行師), 즉 극장주들로부터 악극단이 고액의 제작비를 끌어오기 힘든 제약 조건이 되었다. 비슷한 시

78) ‘한국연예’가 제작한 영화 <이국정원>을 기획하여 홍콩에 주재하며 제작을 실현시키는 데 일조한 김석민은, ‘한국연예’ 해체 이후 코리언 쇼그룹을 만들어(『여성시대』 「리마금틸 宋英姬 팀」) 동남아 및 구라과 각지 순회공연을 1961년부터 1964년까지 지속했다. 이것이 연예계의 해외진출 시초라고 하겠다.

79) 김미현 외, 『한국영화 배급사 연구』, 영화진흥위원회, 2003, 15~17면.

80) 영화, 악극, ‘신허’이 하던 소위 정극 등의 제작자본이 모두 지방홍행업자들로부터 나왔다는 사실은 다음 저서를 참조. 한국영상자료원 주최·주관, 『2003 영화의 고향을 찾아서: 인터뷰 자료집』, 한국영상자료원, 2003, 103쪽면.

기인 1956년에 전기 공급이 안정적으로 이루어지면서, 라디오 방송에서는 본격적인 연속극의 시대가 열려 고정된 시간대에 연속극이 방송되기 시작한다.⁸¹⁾ 이처럼 흥행업계의 중심이 극영화와 방송극으로 옮겨가는 경향은 이후 가속화되어 대중극으로서 무대예술의 위상은 급격히 위태로워진다.

‘한국연예’는 이러한 열악한 제작여건과 흥행시장 재편의 큰 흐름을 인정하고 그 속에서 기업이 생존할 수 있는 방안을 모색해야 했다. 일단 악극이 상품성을 갖추기 위해서는 보다 높은 대중성을 갖추어야 했다. 그렇지만 악극의 대형화·조직화 국면을 담당할 축적된 역량을 지닌 창작·연출진 일부가 탈퇴하는 내분이 발생하면서, 식상한 대중 관객들에게 새로운 매력을 지닌 신작의 생산도 여의치 않았다. 악극 전성시대를 이끈 창작진의 부족과 제작환경의 변화로 인해, 예술성이나 오락성을 각각 지향한 두 가극단의 변별성이 사라졌고 연속적인 공연활동 역시 차질을 빚고 말았다. 게다가 인재 부족으로 인해 악극의 질적 수준을 올릴 겨를도 없어져 공연의 인기가 하락하는 악순환이 고조되었을 것이다. 대형 악극은 다른 소규모의 공연보다 위험성이 더 크다. 따라서 제6회 <얼굴>에 이르러 출연 인원도 전과 같이 호화로운 구성에 못 미쳤다. 반면에 악극 기업화에 의견을 모았던 박노홍, 이익, 김만길(창공악극단)은 반도영화사를 설립한 박구처럼 영화감독이나 영화제작으로 전업하는 상황이 속출했다. ‘국산영화 면세운동’의 로비 활동에 앞장섰던 백조가극단의 최일과 전용은 삼영사를 창립하고 영화제작에 주력했다. 악극단 출신 대중가요 작곡가들 중 황문평을 위시해 박시춘, 이인권, 손목인 등은 영화음악 작곡가의 대열에 자연스럽게 합류했다. 박시춘의 경우 오향영화사를 설립하여 뮤지컬요소가 가미된 영화음악에서 진가를 발휘하기도 했다. 무대에서

81) 1954년 최초의 민간방송국인 CBS, 1956년 KBS 제2방송이 개국하면서 본격적인 라디오 방송의 시대가 열린다. 이영미, 『1950년대 방송극』, 『대중서사연구』 제17호, 대중서사학회, 2007.6, 109~110면.

연기력을 닮은 악극배우들은 수입이 나은 영화계로 대거 진출해 왕성한 활동을 펼쳤다. 특기가 많고 기량을 갖춘 악극 주연배우들은 ‘은막의 스타’로 각광을 받았다.⁸²⁾ 이처럼 창작 제작·유통에 종사해온 제작·기술인력과 유명 연기진까지 성장기의 영화계 또는 방송계로 유입되는 바람에 악극단체는 장기적이고 원활한 운영에 타격을 입을 수밖에 없었다.

4.2. 악극 기업화에서 영화 기업화를 향한 도정으로

1958년에는 등록된 영화제작사의 수가 72개에 이를 정도로 군소 프로덕션의 전성기였다. ‘프로덕션의 난립’은 ‘국산영화는 돈벌이가 된다’는 소식에 고무된 투기자본이 몰린 결과였다. 그해 제작된 한국영화가 74편이었음을 감안하면 당시 ‘난립’을 걱정하는 의견이 많았음을 이해할 수 있다. 1959년에는 71개에 달하는 영화제작사가 총 111편의 영화를 만들며 한국영화계는 중흥기를 맞는다.⁸³⁾ 반면 전국 242개의 극장가를 채운 외국영화는 203편으로 한국영화의 두 배에 달했다. 외국영화의 수입도 증가한 것이다. 새로이 도약한 한국영화는 당대 최고의 오락으로 각광받으며 제작 편수가 증가한 것이지 기업 형태의 생산 시스템으로 진화한 것은 아니었다. 한국영화계의 가내수공업적인 영화생산 방식이 신속하게 기업화되어야 한다는 것이 영화인들의 중론이었다. 이에 언론과 평단에서는 영화기업의 육성에 대한 많은 의견이 제기되었다.⁸⁴⁾ ‘한국연예’는 영화 기업화 담론의 현실화를 보여준 가장 괄목할 만한 기업이었다.

82) 전속배우였던 고향미는 1956년 상황을 다음과 같이 증언했다. “자유극단 있는데 딱 영화 바람이 들어오드라구. 그때 16mm인데 30mm짜리 영화가 된다고 해가지구 [중략] 이예성 씨하고 황해 씨하고 모두 들렸어. [중략] 이젠 자유극단 그만둔다고 아, 영화 찍는다고 모두 그러고, 그러고 모두 들렸드라구.” 고향미 구술, 이화진 채록연구, 위의 책 참조.

83) 이상의 통계는 영화진흥공사, 『한국영화자료편람(초창기~1976년)』, 1977, 47면 참조.

84) 정중화, 1950-60년대 한국영화 스타시스템에 대한 고찰, 『영화연구』 제34호, 한국영화학회, 2007.

사업 영역 확장에 박차를 가한 ‘한국연예’는 1957년부터 ‘수지가 맞지 않는’ 악극보다는 면세정책 덕분에 ‘수지가 맞을 가능성이 큰’ 영화제작으로 역점사업을 선회하기 시작했다. ‘연예계의 실력자’ 임화수 사장은 극장과 악극단 운영을 통해 자본·인력 기술의 인프라를 구축하고, 제작·유통의 역량을 축적한 터라 ‘한국영화제작가협회’ 회장을 맡는 등 영화계에서도 패권을 빠르게 장악했다.⁸⁵⁾ 물론 그 배경에는 ‘한국반공예술인단’을 조직한 임화수가 정부당국과 우호적인 파트너십을 유지하고 있었기 때문이다. 흥행업계는 정치권력이 요구하는 정치적·경제적 동원을 감당한 대신에 적산(敵産) 불하를 통한 부의 축적, 정부를 통한 자금 확보라는 이권이나 특혜를 챙겼다. 특히 1950년대는 영화인들과 정권과의 결탁이 유난히 심각한 시대였다. 정권과 유대관계를 유지한 임화수 사장의 ‘한국연예’는 국가이익을 창출한다는 명목 하에 영화의 해외합작과 해외수출을 통한 영화시장개척을 현실화시킨 선두주자였다. 또한 영화사로서 ‘한국연예’는 흥행 수익을 극대화하고자 제작·배급·상영이 통합된 ‘수직계열화’ 방식을 도모했다. 다시 말해, ‘한국연예’는 설립 시부터 악극·극극·연극·영화를 함께 제작하고, 제작·배급 흥행 라인의 수직적 통합을 지향한 흥행회사였다. 이러한 관점에서 일본의 메이저 제작사인 쇼치쿠(松竹)나 도호(東寶)와 유사한 면모가 확인된다.

1950년대 후반 숙련된 기술력과 흥행 감각을 지닌 다양한 악극계 인력이 영화계로 이동하면서, 흥행성이 높은 인기 악극들이 영화로 제작되기 시작했다. ‘한국연예’에서 제작한 김화랑 감독의 영화 <항구의 일야>(1957)가 흥행에 성공한 이래, 1958년은 악극 레퍼토리의 영화화가 성황을 이룬 한 해였다. <눈물>, <눈나리는 밤>, <자장가>, <목포의 눈>

85) 임화수는 1959년 희극배우 김희갑 구타사건으로 ‘책임을 지고 일체 공직에서 물러나겠다’고 공언한 바로 한달 뒤에, 한국영화제작가협회는 이례적으로 협회원들만의 총회에서 그를 회장에 선출하였다. 『會長에 林和秀氏를, 映畫製協任員改選, 『동아일보』, 1960.1.15.

물>, <화류춘몽(=일명 종로의 밤)>, <두 남매>가 1958년에 나란히 제작 개봉되었고, <눈물>, <눈나리는 밤>, <두 남매>의 경우 '전세기적인 유물을 테마로 한 순신과조' 영화임에도 불구하고 관객 5만 명대를 넘어 주목을 받았다.⁸⁶⁾ 멜로드라마라는 말은 본래 '노래하는 극'이라는 뜻을 가지고 있는데, 속성상 서민들의 행복에의 욕망이나 애정에 대한 원망을 중심으로 해서 꾸며진 통속극이기 때문에 멜로드라마 영화와 악극과의 접맥이 용이했을 것이다. 실제로 이러한 제작경향은 영화제작의 상승에 따른 소재 부족을 풍부한 악극 레퍼토리로 극복하고, 이미 알려진 악극 소재를 통해 일정한 고정관객을 확보할 수 있다는 장점을 활용한 소산이었다.⁸⁷⁾ 결과적으로 악극 레퍼토리의 영화화 양상은 1950년대 후반 '신과 멜로드라마'의 흐름이 탄생하는 데 많은 영향을 끼쳤고, 서양 뮤지컬 영화와 비슷한 음악영화들이 제작되는 데 일조했다.

1950년대 후반 한국영화에서 멜로드라마 다음으로 높은 제작 비율을 차지하는 장르는 코미디였다.⁸⁸⁾ '한국연예'도 처음 신과성 짙은 영화를 제작했지만 양훈, 양석천, 구봉서, 김희갑 등 악극단 출신의 전속 배우진을 대거 출연시킨 일련의 코미디영화(6편) 제작에 주력했다.⁸⁹⁾ 이러한 '통속 희극'의 제작은 자금 조달과 캐스팅 등 신속한 제작요건, 높은 수익성, 1958년도와 59년에 '유행증세'를 보인 코미디영화의 인기를 감안한 영민한 선택이었다. 김화랑 감독의 <사람팔자 알 수 없다>가 10만 7천명의 관객수를 기록해 1958년도 흥행성적 2위, <한번만 봐주세요>가 7만 여명으로 5위에 올랐다. 김화랑 감독의 <홀쭉이 똥똥이 논산훈련소에 가다>

는 '저급한 년센스 코메디'라 질타를 받는 가운데 9만 여명의 흥행성적을 거뒀다. '한국연예'의 코미디영화는 비정치적이면서 밝고 즐거운 내용으로 구성된 상업영화로 흥행에 성공했지만, 교훈적이고 윤리적이며 반공적 코드도 동시에 드러나는 특이한 형태의 영화였다. '악극인을 기용해서 명랑하고 유쾌한 코미디영화를 만들었던 것은, 악극의 정치성을 이용하면서 기업의 이윤을 남길 수 있는 전략적 선택이었다.'⁹⁰⁾

1950년대는 영화산업이 급성장하고 있었음에도 불구하고 영화 기업화를 뒷받침하기에 내수시장은 협소했다. 영화인들은 거대한 성장의 잠재력이 보이는 아시아시장으로 시야를 돌렸다. '한국연예'는 연예제작부를 두고 해방 이후 첫 해외 합작영화 제작을 위시해서, 첫 해외 로케이션 촬영, 그에 따른 새로운 볼거리를 제공했다. 1957년에 촬영한 전창근 감독의 <이국정원(異國情園)>(1958)은 홍콩의 한 미녀 가수가 홍콩에 들른 한국인 작곡가와 사랑에 빠지는데, 알고 보니 이들이 어릴 적 헤어진 남매 일지도 모른다는 설정을 담은 드라마다. 그런 점은 한국 멜로드라마에서 무수히 반복되는 '출생의 비밀' 모티프를 연상시킨다. <이국정원>은 홍콩의 '쇼 브라더스(邵氏兄弟)'와 처음으로 함께 제작한 '충천연색' 컬러영화로 화제를 불러일으킨 작품이다. 쇼브라더스와 합작을 시도한 이유는 동남아시아의 배급망을 확보하고 있던 홍콩 최대의 영화사를 통해 해외 시장을 개척하려는 목적이었다. 시나리오를 쓴 김석민은 최초의 합작영화를 제작하기 위해 한때 홍콩 주재 책임자가 되기도 했다. 하지만 해외 시장에서 소기의 목적을 달성하지 못하고, 국내시장에서 해외 로케 촬영이라는 대대적인 홍보 효과만 있었다. '한국연예'는 제2회 해외진출인 <천지유정(天地有情)>(1957) 같은 한·홍 합작영화 제작과 해외시장 개척을 통해 한국영화산업의 활로를 모색하고 있었다.

한국영상자료원 자료에 의하면, '한국연예'가 1957년부터 1960년 사이에

86) 『58년도 관객동원수로 본 내외영화 베스트·텐』, 『동아일보』, 1958.12.24.

87) 윤혜숙, 1950년대 후반의 신과멜로드라마, 2006(<http://kmdb.or.kr/>) 참조.

88) 이수현, 1950년대 후반 한국 코미디 영화문학의 관습체계 연구, 고려대 석사학위논문, 2009, 15면.

89) 한국연예주식회사가 제작한 코미디영화 계열은 <천지유정>(1957), <사람팔자 알 수 없다>(1958), <한번만 봐주세요>(1958), <홀쭉이 똥똥이 논산 훈련소에 가다>(1959), <홍부와 놀부>(1959), <실례했습니다>(1959) 등이다.

90) 김청강, 현대 한국의 영화 재건 논리와 코미디 영화의 정치적 함의. 명랑하고 유쾌한 '발전 대한민국' 만들기, 『진단학보』 제112호, 진단학회, 2011.8, 50면.

제작한 극영화는 총 20편에 이른다. 그 중 신상옥 감독의 <독립협회와 청년 이승만>(1959)은 ‘한국연예’에서 제작한 극영화 중 드물게 필름이 남아있는 경우로, 자유당 정권의 재집권을 위한 정권홍보성 영화였다. 1959년 ‘독립운동 영화의 봄’을 타고 제작된 이 영화는 국가의 전폭적인 지원으로 최고의 자금력·조직력·동원력이 가세한 ‘스펙터클 사극’이었다. 이승만의 전기 영화는 선거를 앞둔 1959년 12월 15일에 국제극장과 국도극장을 비롯한 전국 25개 극장에서 일제히 개봉되었다.⁹¹⁾ 요컨대, ‘한국연예’는 스타 출연·수요량이 많은 장르·적정한 제작비 투입·배급사 파워·배포 시기·홍보와 광고를 포함한 빠른 마케팅 전략 실천 등의 영화홍영 요인을 적극 활용하여 영화기업으로서 성장을 가속화했다. 정치세력을 등에 업은 사업수완과 국가의 측면 지원도 유력한 영화기업으로 성장하는데 한몫했다.⁹²⁾ 한편 임화수 사장의 ‘한국연예’는 연예사업이라는 표면상의 설립취지가 무색하게 이승만 대통령과 이기붕 부통령의 당선에 위한 선전 계몽에 앞장 서, 정치운동을 광범위하게 전개하면서 비난을 받기도 했다. 결국 4.19혁명 이후 ‘연예계의 대부’로 승승장구하던 임화수와 함께 영화산업의 토대를 닦은 ‘한국연예’는 몰락했고, 공적이 될 수 있는 일도 과실이 되는 결과를 빚고 말았다.

5. 한국연예주식회사의 악극 기업화 특성과 한계

이제까지 이 글은 악극기업화의 가능성을 모색한 ‘한국연예주식회사’

91) 『<독립협회와 청년 이승만> 현재 녹음 중, 『조선일보』, 1959.11.25.

92) 영화사 극동홍영을 운영했던 차태진의 부인 문금순은 ‘한국연예’ 경리직원 출신으로, “무식했지만 추진력과 카리스마로 여배우들을 이끌고 재무부에 들어가 영화제작비 면세조치를 따내기도 했었다”며 임화수를 한국 영화산업 발전에 일조한 인물이라고 회상한다. 『충무로 전통음식점 '장독대' 사장님 "별들과 함께한 인생", 『이데일리』, 2016.6.8.

의 직속 가극단 활동 내역을 살펴보고, 1950년대 후반 근대 대중문화계의 총아였던 악극계의 몰락, 대중문화 지형도의 변모 과정을 살펴보았다.

악극계의 문제를 거론할 때 반복 제기된 사항은 제작자본의 영세성이었다. 이는 흥행수익이 제작부문에 투자되어 양질의 악극이 만들어지고, 이들 악극이 성공하여 흥행수익이 증가되는 선순환 구조를 갖추지 못한 데 기인한 것이었다. 극장무대의 수입만으로 영세성을 면치 못한 연예단체들이 기업화할 수 없는 상황에서, 악극계 인사들이 대중예술로서 악극을 기업화하고자 ‘한국연예’를 설립하였다. 이승만 대통령의 총애를 받던 기업인 강일매의 후원과 일부 극장주들의 출자로 인기 연예인을 총망라한 연예기업이 탄생한 것이다.

‘한국연예’는 기성 악극단의 창작·연출진을 흡수 통합하여 전문적이고 조직적인 제작역량을 결합하면서, 악극의 기업화를 가능하게 하는 토대를 마련코자 했다. 그것은 극작과 연출을 비롯해 장치·소품·의상 등의 무대미술, 대규모의 관객 유치와 지방순회를 가능하게 하는 기획력 등을 포함하는 것이었다. 사무실과 연습실의 완비, 고정자본의 보유, 전속단원의 확보와 신인 발굴 및 양성을 위한 음악무용연구소의 설립, 연중무휴 공연을 계획한 두 개의 악극단 직영, 안정적인 급료 지급, 공연무대와 영화제작의 병행, 경영과 창작부문의 분리 및 협업은 전문연예기업으로서의 경영전략이었다. 자본과 정치적 배경을 토대로 영화업을 시작해서 외국합작까지 기획한 것은, 연예사업이 지닌 태생적 불안정성을 극복할 수 있는 적극적인 방안이기도 하다. 경쟁력을 지닌 인력 자원과 콘텐츠, 자본을 최대한 활용하여 공연무대 이외에, 출판·음반 영화와 같은 관련 분야로의 사업 확장을 기획하고 있었다. 공연, 극장사업, 출판, 영화제작 배급, 음반 등 다양한 분야의 진출과 아시아 권역 내에서 공동합작이라는 청사진은 오늘날 종합연예기획사나 복합 콘텐츠 기업에 방불한 사업구상이었다. 게다가 임화수 사장은 정부의 직접 지원과 환경조성이 부재한 상황에서 자유당 정권 실세들의 비호를 통해 확고한 사업배경을 구축하

고 연예계의 패권까지 장악하려는 야심을 현실화하고 있었다.

홍행에는 연예를 수행하는 흥행단체와 그들이 공연을 펼칠 장소가 필요하다. 실제로 ‘한국연예’는 서울 시공관을 위시한 전국적인 ‘홍행 체인망’, ‘현금 장사’인 평화극장 운영을 통한 자금력, 높은 지명도와 노련미를 자랑하는 연예인 망라라는 장점을 구비했다. ‘악극다운 악극을 하자’는 설립취지와 계속되는 공연을 위해 자체 내 문예제작국, 기획선전국, 공연업무국, 교육출판국, 음악무용연구소, 무대미술제작소를 조직하여 악극의 기업화, 전문화를 추구하였다. 창작진·출연진·무용단·악단·기획제작진으로 구성된 방대한 가극단은 인기와 화제를 집중시킨 대형공연을 연속 발표했다. 이로써 ‘한국연예’는 악극활동을 통해 메이저 공연기업으로 등극하였고, 영화제작에 주력한 1957년 이후 메이저 영화사로도 성장했다.

그러나 악극 부흥의 자구책으로 주류 악극인이 결집된 자유가극단과 코리아가극단은 만 2년의 활동으로 단명했다. 이후 악극계는 완전히 쇠퇴일로에 접어들었다. 그 원인에 대한 답변은 남한으로 국한된 좁은 내수시장, 무료관객이 횡행했던 비합리적 극장 관행, 육성정책의 부재 등 외부적이고 거시적인 요인에서 찾을 수 있다. 마찬가지로 전후 복구기 촬영 여건이나 녹음 시설이 재건되면서 극영화, 음반, 라디오 드라마의 보급과 상승으로 인해 인적 이동이 매우 활발하게 전개된 사실도 쇠퇴원인으로 꼽을 수 있다. 특히 1950년대 후반 국산영화의 ‘엄청난 양산’ 현상이 지속되자 전국의 극장가가 영화만을 상영하고 공연일정을 예전처럼 할애하지 않았다. 이것이 극장 순회공연을 바탕으로 하는 무대예술의 쇠퇴와 몰락을 재촉한 요인이었다. 심지어 “수년 전만해도 서울의 일류 개봉극장 무대를 아쉽게 차지해오던 국극단들이 요즘에는 겨우 시공관 무대와 동양, 계림, 광무, 동도 등의 변두리 극장에서 맴돌”⁹³⁾고 있는 게 당시 현실이었다. 여성국극에 이어 극영화는 악극활동을 위협하는 요소

중 하나로, 무대예술이 1일 2회~3회 공연한다면, 영화는 1일 6회 영사하므로 흥행 수익의 격차는 더 커질 수밖에 없었다. 자연스럽게 지역 극장주가 수익성 높은 영화 위주로 영업할 수밖에 없었다. 더구나 공연의 최종수용자인 관객들이 점차 서구식 대중문화에 관심을 갖기 시작하면서 시대 변화와 대중의 관심사를 반영하는 극영화나 참신한 방송극으로 급격히 이동해갔다. 1950년대 대중문화와 예술의 재편 속에서 악극이 접하던 위상 변화라는 거대한 흐름을 한껏 민간기업이 되돌린다는 것은 불가능한 일이었다. 나아가 흥행업계에서 악극의 생존과 적응을 방해하는 ‘한국연예’ 기업 내부의 요인이 있었다고 봐야한다. ‘한국연예’는 역량을 축적한 악극 창작진의 내분과 이탈, 공연 레퍼토리의 부족 같은 실패 요인에 대한 대처가 미약했고, 일련의 열악한 상황을 타개할 중장기 전략을 마련하지 못했다. 즉 ‘한국연예’ 직영 가극단은 1940년대 일본인이 경영하던 성보가극단(城寶樂劇團)과 약초가극단(若草歌劇團), 한국전쟁 와중에 활동한 대구극장 직속의 희망가극단과 달리 전용극장 하나 없었다. 뿐만 아니라 악극을 전문으로 하던 창작·연출진의 이탈은 쇠락하는 요인으로 작용하여, 신작을 연속 제작하기 힘든 난제에 직면해야했다. 영화·방송의 상승으로 인해 대중극과 대중음악계로부터 신진 인재를 수혈 받을 수 없으니 대중연예단체가 시장 변화에 능동적으로 대응하기도 어려웠다. 기업화된 단체는 자본의 영입뿐 아니라 기술력 향상과 통일된 시스템을 요구하기 마련인데, 전후 대중문화 형성 과정에서 악극이 주변화되자 유명출연진과 스태프 역시 동요했다. 박노홍은 국산영화의 붐을 악극 몰락의 이유로 인정하면서도 더 근본적인 원인으로 “악극의 보다 높은 예술성을 지향하는 집단이 없기 때문”⁹⁴⁾이라고 진단했다. 즉 악극의 상업적 특성으로 인해 악극인 누구도 물질적인 자기희생을 감수하는 부활의지가 결여된 데서 악극 침체의 원인을 파악했다. 목적성 영화 <독립협회와 청년

93) 「재건 모색하는 국극」, 『동아일보』, 1960.25.

94) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 위의 책, 2009, 11면.

리승만>(1959) 제작에 “자신의 사재 1억5천만환을 털어부”었다던 임화수 역시, “자금을 모으기 위해 극장사업, 영화사업 등 돈벌이가 될 만한 이른바 문화사업에 혈안이 돼 있던 상태였다.”⁹⁵⁾ ‘한국연예’는 이윤의 극대화 와 성과를 추구하는 연예기업으로서, 제한된 국내시장에서 총수입보다 더 많은 비용을 제작에 투입해야하는 악극 기업화운동은 장벽에 부딪칠 수밖에 없었다. 이는 곧 악극시대의 종막을 뜻하는 것이었다.

‘잡초처럼 무성했던 악극(단)이 1957년에 이르러 더 버틸 길이 없어졌고, 1958년경에 자취도 없이 사라졌다’고 박노홍은 증언했다. 분명 남한의 악극계는 일제강점기부터 축적된 역량과 당대의 취향을 반영하는 개방성·다양성이 존재했지만 그것을 견고화하기 위한 당국의 문화정책이나 제도적 지원이 미비했다. 5.16 군사 쿠데타 이후 영화법이 제정되어 제작사는 보호 육성하고 영화는 통제의 대상으로 보는 이중적 정책지원마저 악극계에는 부재했다. 사양길에 접어든 남한의 창극이 ‘전통’으로 공인되어 1962년 ‘국립극단’ 창단으로 보존·전승된 것과 달리, 자생력을 강화시키기 위한 공공정책이 없던 악극은 급속히 몰락했다. 남한 악극은 통념상 흥행물이나 연예 오락물로 인식되었고, 악극단은 연예사업으로서의 위상만을 지녔던 것이다. 중국에 남한 악극은 서사의 비중뿐 아니라 극음악의 기능과 표현기법이 축소되고 버라이어티쇼 위주로 변모하면서, 장르적 발전이라는 온전한 수순을 밟지 못했다. 제작환경의 변화와 흥행이라는 성장 동력의 상실로 인해 장르적 발전이 역행하는 방향으로 전개된 것이다.⁹⁶⁾

악극 기업화를 내세워 탄생한 자유극단과 코리아극단의 해체 이후, 극장가에는 악극 형태보다 노래와 춤과 코미디를 손쉽게 엮은 ‘쇼’무

대가 성행하였다. 쇼단체는 1962년에 등록된 팀만 16개로 황금시절을 맞은 듯 호경기를 구가하고 있었으나, 자본형성의 곤란, 탤런트의 이합집산, 타성에 빠진 내용, 레퍼토리 빈곤 등의 만성적인 폐단으로 인해 대중 관객을 잃기 직전이었다. 쇼단체들은 난관을 타개하기 위한 방안으로 ‘쏘뮤지컬’의 기업화와 통합에 착수하기도 했다.⁹⁷⁾ 쇼 등 대중연예공연의 질이 저하된 이유도 극장 확보 문제와 결부되어 있었다. 각종 공연단체들이 서울에서 어렵게 확보한 무대에서 4~5일 상연하고는 그만인 채 지방 순회공연으로 연결시키지 못하기 때문에, 무대장치나 공연내용도 수지타산을 맞춰 빈약하기 마련이고 관객들의 흥미를 놓치는 결과를 초래했다.

참고문헌

1. 기본 자료

김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사 1(박노홍 전집 4)』, 연극과인간, 2009.
박노홍, 『꿈의 궁전』, 김의경·유인경 편, 《꿈의 궁전(박노홍 전집 2)》, 연극과인간, 2009.
『경향신문』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『연합신문』, 『조선일보』, 『한국일보』

2. 단행본

김미현 외, 『한국영화 배급사 연구』, 영화진흥위원회, 2003.

97) 쇼단체들은 위와 같은 만성적 폐단을 벗지 못하는 유력한 원인이 든든한 기업자본이 없는 까닭이라고 판단, 백년설을 주동으로 조직된 ‘백홍업사’는 ‘무량루주’ ‘아카데미’ ‘코메디코리아’ ‘쏘다이아몬드’ 등의 네 단체를 통합한 연결체를 만들고, 서영춘·백금녀·배삼룡·양석천 등 10여명의 희극인, 가수, 밴드 등을 전속하여 연예계의 통합운동에 착수했다. 이러한 기운에 자극받아 그밖의 단체도 통합에 착수하는가하면, 미8군 대상의 연예단체들도 일반시장 진출을 목표로 기업태세를 준비하는 등 ‘쏘뮤지컬’이 새로운 시스템으로 개편되는 기운을 보였다. 企業化 노리는 『쏘뮤지컬』, 『동아일보』, 1962.10.20.

95) 김희갑, 『어느 광대의 사랑』, 삼진기획, 1992, 149면.

96) 1960년을 전후한 악극계의 변화양상은 다음 부분을 참조할 것. 유인경, 『영화산업의 흥행과 공연예술의 위상 변화』, 『한국 뮤지컬의 세계』, 연극과인간, 52~61쪽.

- 김석민, 《망향삼대》, 한진출판사, 1982.
- 김석민, 『한국연예인반공운동사』, 예술문화진흥회 출판부, 1989.
- 김의경·유인경 편, 《울지마라 두 남매(박노홍 전집 1)》, 연극과인간, 2009.
- 김의경·유인경 편, 『지촌 이진순 선집』 I~II, 연극과인간, 2010.
- 김희갑, 『어느 광대의 사랑』, 삼진기획, 1992.
- 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.
- 유인경, 『한국 뮤지컬의 세계』, 연극과인간, 2009.
- 이두현, 『대담·한국연극이면서』, 피아, 2006.
- 정중화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.
- 한국영상자료원 주최·주관, 『2003 영화의 고향을 찾아서: 인터뷰 자료집』, 한국영상자료원, 2003.
- 한국영상자료원 엮음, 『한국영화를 말한다: 1950년대 한국영화』, 이채, 2004.
- 한국영상자료원 엮음, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스 2』, 이채, 2006.
- 황문평, 『야화 가요 60년사』, 전곡사, 1983.
- 황문평, 『노래 백년사』, 승인문화사, 1981.
- 황문평, 『한국대중연예사』, 부루칸모로, 1989.
3. 논문 및 평론
- 고향미 구술, 이화진 채록연구, 『2007년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 96-고향미』, 한국문화예술위원회, 2007.
- 김석민, 『연예공연』, 『문예총람: 개화기~1975』, 한국문화예술진흥원, 1976.
- 김유미, 「1950년대 여성국극에 나타난 대중 역사극의 변화」, 대중서사장르연구회, 『대중서사 장르의 모든 것 2: 역사허구물』, 이론과실천, 2009.
- 김재석, 「1950년대의 반공극」, 『1950년대 희곡연구』, 새미, 1998.
- 김청강, 「현대 한국의 영화 재건 논리와 코미디 영화의 정치적 함의-명랑하고 유쾌한 ‘발전 대한민국’ 만들기」, 『진단학보』 제112호, 진단학회, 2011.8.
- 김청강, 「악극, 헐리우드를 만나다 - 1950년대 한국 대중영화의 혼종성에 드러나는 식민성과 탈식민적 근대성의 문제들」, 『대중서사연구』 제19권 1호, 대중서사학회, 2013.
- 김호연, 「한국 근대 악극 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2003.
- 성기숙, 「김민자의 삶과 예술세계」, 『한국무용연구』 제32권 2호, 2014.
- 유인경, 「근대 대중예술계의 문을 여는 ‘마스터 키’-대중예술인 박노홍의 생애와 활동 연구」, 김의경·유인경 편, 《울지마라 두 남매(박노홍 전집 1)》, 연극과인간, 2009.
- 유인경, 「근대 ‘항토가극’의 형성과 특질 연구 : 안기영 작곡 가극 작품을 중심으로」, 『공연문화연구』 제19집, 한국공연문화학회, 2009.
- 윤혜숙, 「1950년대 후반의 신파멜로드라마」, 2006.(<http://kmdb.or.kr/>)
- 이수현, 「1950년대 후반 한국 코미디 영화문학의 관습체계 연구」, 고려대 석사학위논문, 2009.
- 이승희, 「홍행 장의 정치경제학과 폭력의 구조, 1945~1961」, 『대동문화연구』 제74권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2011.
- 이영미, 「1950년대 방송극」, 『대중서사연구』 17호, 대중서사학회, 2007.
- 이화진, 「‘노스텔지어’의 흥행사 - 1950년대 ‘악극’의 전성과 퇴조에 관하여」, 『대중서사연구』 제17호, 2007.
- 정명문, 「남북한 음악극의 비교 연구 - 남한의 악극과 북한의 가극을 중심으로」, 고려대 박사학위논문, 2013.
- 정중화, 「1950~60년대 한국영화 스타시스템에 대한 고찰: 영화 기업화와 배우전속제를 중심으로」, 『영화연구』 제34호, 2008.
- 조혜정, 「미군정기 영화정책에 관한 연구」, 중앙대 박사학위논문, 1998.

Abstract

1950年代の韓国芸能株式会社の設立と活動の研究

- 自由歌劇団、コリア歌劇団の樂劇公演活動を中心に -

Yoo Ingyeong

1950年代樂劇需要が減少して公演市場の競争力が高まり、樂劇団経営者は大作中心、関連芸能 (entertainment) 事業での拡大という制作運営上の生存戦略を模索した。一部の樂劇経営者たちは、大統合して1955年8月、韓国芸能株式会社を設立した。韓国芸能株式会社は大衆の元・娯楽を目的とした公演・映画を製作して、配給/流通を担当して、劇場まで完備した大型芸能事務所兼発行元として、運営者は、李承晩政権と癒着されて芸能・映画の分野で絶対的な権力を振るった林和秀社長だった。「韓国芸能」は、既成樂劇団の創作演出陣を吸収統合して専門的組織的な制作能力を結合して、樂劇の大型化を可能にする基盤を作ろうとした。「韓国芸能」は、樂劇・国劇・演劇・映画と一緒に製作し、配分および製作が統合された体系的な企業システムを指向した。「樂劇らしい樂劇をしよう」という設立趣旨と続く公演のために、独自の私の文芸制作局、企画宣伝局、公演業務局、教育出版局、音楽舞蹈研究所、舞台美術製作所を組織して樂劇の企業化、専門化を追求した。創作真・出演者・ダンサー・バンド・企画制作陣で構成され、膨大な直營歌劇団は人気と話題を集中させた大型公演を連続発表した。これで「韓国芸能」は、樂劇活動を通じてメジャー公演企業で登板し、映画制作に注力した1957年以来、メジャー映画社も成長した。

しかし、樂劇復興の自己救済策として主流樂劇であるが結集された自

由歌劇団一とコリア歌劇団は満2年の活動に短命だった。以降樂劇系は完全に衰退に入った。その原因の答えは、韓国に限った狭い国内市場、無料の観客が横行していた不合理劇場慣行、育成政策の不在などの外部的マクロ的な要因で見つけることです。同様に戦後の復興期撮影条件や録音設備が再建され、映画、音楽、ラジオドラマの普及と上昇により、人的移動も非常に活発に展開された事実も衰退の原因として提示することができる。特に、1950年代後半の国産映画が量的拡散に加えて、全国の映画館映画だけ上映して公演日程を与えなかったため、樂劇系を含む舞台芸術の衰退と没落を促した。

韓国の樂劇は日本植民地時代から蓄積された能力と多様性が存在したが、それを強固化するための政策や制度が不備だった。さらに韓国映画のように製作会社は、保護育成し、映画は制御の対象で見る二重政策支援さえなかった。唯一の芸能事業としての地位のみを持っていた韓国の樂劇は終局に、音楽の劇的な機能や表現技法が縮小されてバラエティー番組を中心に変貌しつつ、ジャンルの発展という完全な手順を踏まなかった。

Key words: 1950年代、金石民、夢の宮殿、朴魯洪、樂劇企業化、林和秀、自由歌劇団、コリア歌劇団、韓國芸能株式會社、黃文平

접수일: 2017년 1월 31일

심사기간: 2017년 2월 14일~2월 28일

게재결정: 2017년 3월 15일