

1950년대 말~1960년대 초 극장의 영화 상영 관행

- 실연무대와 무대인사를 중심으로 -

박선영*

〈차례〉

1. 영화를 실연(實演)하다
2. 1950년대 후반 ‘무대인사’의 전사(前史), 극장가의 ‘어트랙션’과 ‘어트랙션 쇼’의 전개 과정
 - 2.1. ‘무대인사’의 등장과 유행 : 1940년~ 해방 이전
 - 2.2. ‘어트랙션 쇼’의 전성 : 1945년~1956년
3. 1950년대 후반 ‘영화관’의 ‘무대’ 기획
 - 3.1. 1957년 : <청춘쌍곡선>과 실연무대
 - 3.2. 1958년 : 재개봉관의 동시실연 무대
 - 3.3. 1959년 : 개봉관의 “특별유포시사회”
4. “영화스타가 무대로 오다” - 1960년대 초반 극장의 ‘실연무대’
5. 결론을 대신하여 : 지방극장의 무대로 간 스타들

<국문초록>

한국영화의 흥행기로 규정되는 1950년대 후반, 악극단 배우들의 장기와 할리우드 뮤지컬 코미디의 장르적 특성을 숨쳐 있게 버무린 영화 한 편이 개봉했다. 이 영화는 한국영화사에서는 매우 드물었던 코미디영화의 유행을 이끈 <청춘쌍곡선>이었는데, 그 성공 비결 중 하나는 바로 악극단의 인기 스타였던 홀쭉이 양석천과 똥똥이 양훈을 대동한 ‘무대인사’였다. <청춘쌍곡선>은 거의 1년 내내 개봉관과 재개봉관을 돌며 무대인사와 함께 상영되었고, 이후에 개봉한 많은 영화들이 이를 따라 실연무대를 진행했다. 이 글은 식민시기로 거슬러 올라가 무대인사/실연무대의 기원을 찾고, 실연무대가 본격적으로 재등장했던 1957년부터 1960년대 초까지를 분석 대상으로 삼아 그 변화양상을 추적하였다. 그리고 이를 통하여 1950년대 후반 극장들이 관객들의 수요와 영화계 내외적 조건의 변화 양상에 탄력적으로 적응하면서, 새로운 상영 방식과 무대를 기획하고 실천하는 적극적인 생성의 장으로 기능했음을 밝히고자 했다.

영화에 덧붙여진 불거리로서의 ‘실연무대’는 실상 영화가 처음 상영되었던 순간부터 시작되었다. 단편과 초단편으로 이루어졌던 초기영화들은 신파극, 쇼, 마술, 노래 등 다양한 불거리, 즉 ‘어트랙션’과 함께 프로그램으로 구성되었고 이는 장편영화가 등장할 때까지 지속된 관행이었다. 영화전용관

이 등장하고 장편영화가 극장의 기본 프로그램이 되고 난 뒤에는 상대적으로 드물었던 어트랙션이 다시 극장의 주요 불거리로 등장했던 것은 1940년대 초반부터였다. 미주유럽에서 시작된 무대인사의 관행과 조선영화 시장을 장악하기 위해 도입된 일본영화의 어트랙션이 각광을 받았던 것이다. 이후 해방기와 전쟁기를 거치는 동안 한국영화 제작과 상영이 거의 불가능한 상태에서 미국영화와 공연이 극장을 양분하면서, 어트랙션은 또 다시 영화와 분리되었다.

무대 인사를 비롯한 실연무대가 한 번 더 극장의 중요한 프로그램으로 등장하게 되는 것은 1950년대 후반부터였다. 1950년대 후반은 우선, 1954년 국산영화에 대한 면세 정책 시행과 지정좌석제, 교차입장제 등이 실시되었고 한국영화 제작 편수가 급증하며 관객들의 숫자와 극장의 숫자 또한 대폭 늘어나면서 한국영화산업이 정비되고 발전하던 시기였다. 또한, 식민시기부터 1950년대 중반까지 대중문화의 왕좌를 차지하고 있었던 악극단의 많은 인력들이 영화로 이동하던 시점이었으며, 악극단 대신 여성악극단, 창극단, 쇼단, 악단 등이 급증하는 등 대중문화 시장이 다양화되면서 한층 활기를 띠어가는 시점이었다. 이러한 시기적 변화와 맞물려, 악극단의 스타들을 기용한 영화들이 그들을 또 다시 무대에 세워 진행한 실연무대는 복합적인 대중연예의 산물이자 악극의 관객을 영화의 관객으로 견인하는 매개였다. 특히 실연무대의 주인공이었던 코미디 배우들은 스크린과 무대, 현실을 오가며 입체적인 오락의 공간을 창출했다.

한편, 1950년대 후반의 극장이 영화를 중심으로 재편되는 과정이었다면, 1960년대 초의 극장은 쇼 무대가 자신의 영역을 재구획하는 과정이었다고 할 수 있다. 즉, 1950년대 후반, 영화가 악극을 비롯한 공연양식과 적극 교섭하는 가운데 ‘무대인사’와 ‘실연무대’, ‘동시상연’ 등 다양한 기획을 통해 ‘어트랙션’의 형식을 실험하고 활용했다면, 1960년대 초 쇼 무대는 영화를 ‘어트랙션’으로 활용하며 자신의 영역을 확장했다고 볼 수 있다. 그러나 1961년 말 쇼를 전담으로 하게 되는 시민회관이 건립되고, 서울 시내 극장들이 영화관으로 빠르게 태세전환을 하는 과정에서 어트랙션과 쇼 무대는 일반 극장들에서 확연하게 지취를 감추게 된다. 그리고 이렇게 밀려난 어트랙션과 쇼 무대는 지방의 극장들로 넘어가 향후 10여 년 간 지방을 중심으로 하는 새로운 어트랙션 쇼의 시대를 펼쳤다. 이 과정에서 극장은 다양한 대중문화의 양식들과 인력과 레퍼토리가 교차하고 경쟁하는 장으로서, 이를 기획하고 펼쳐 놓는 적극적인 생성의 장으로서, 복합적인 문화공간의 역할을 담당했다.

주제어 : 극장, 동시상연, 무대인사, 실연무대, 어트랙션

1. 영화를 실연(實演)하다

1950년대 중반, 악극단의 스타이자 라디오의 스타로 최고의 인기를 모으고 있었던 홀쭉이와 똥똥이, 양석천과 양훈은 한형모 감독의 <청춘쌍곡선>(1957)으로 영화계에 첫 발을 내딛는다. <청춘쌍곡선>을 통해 홀쭉이와 똥똥이 콤비는 성공적으로 영화계에 데뷔했는데, 그것은 이 영화의 독특한 형식적 특성에 빚진 것이기도 했다. 김희갑의 데뷔작이기도 한

* 고려대학교

<청춘쌍곡선>은 악극과 할리우드 뮤지컬 코미디 양식을 빌려 악극단 출신 배우들의 장기를 십분 발휘할 수 있는 장면들을 적극 삽입한 영화였다. 양석천과 양훈, 황해, 김희갑 등의 배우들뿐 아니라 악극단의 유명 작곡가 박시춘, 해외 진출을 목전에 두고 있던 악극단 KPK의 가수 김시스터즈 등은 이 영화에서 노래와 춤, 슬랩스틱 등의 퍼포먼스를 선보였고 이것은 악극에 익숙한 기존의 극장 관객들에게도 매력적인 흥행 포인트가 되었을 터였다. 이 영화는 1957년 2월 12일 중앙극장에서 개봉했는데, 개봉관 관객 3만 6천 600명을 모으며 그 해 흥행 순위 5위를 차지했고, 개봉관에서 제작비를 회수한 3편의 영화 중 한 편이 되었다.¹⁾ <청춘쌍곡선>은 평자들의 찬사와 기대를 한 몸에 받았던 <시집가는 날>(이병일, 1957)과 단 하루 차이로 개봉했다. <시집가는 날>이 관객 동원에서 별 다른 성과를 거두지 못했던 것과 달리, 이 영화는 연이은 매진 행렬을 기록하며 2주 동안 개봉극장인 중앙극장에 걸려 있었다.

그런데 <청춘쌍곡선>이 개봉 당시 관객들의 폭발적인 호응을 얻을 수 있었던 데에는 또 다른 결정적인 이유가 있었던 것으로 보인다. 그것은 영화와 함께 제공되었던 “홀쭉이 똥똥이의 실연무대”였다. 1956년 말부터 이미 신문에는 이 영화가 개봉될 것이라는 기사와 광고들이 등장하기 시작했다. “라디오로 알려진 홀쭉이와 똥똥이”가 출연한다는 광고가 한 달 동안 간헐적으로 등장하다가 개봉을 며칠 앞 둔 2월 8일, 처음으로 “홀쭉이와 똥똥이 인사차 돌연 무대”에 등장한다는 광고가 실렸다. 영화의 주인공은 황해와 양훈이었으나, 광고의 주인공은 단연 홀쭉이와 똥똥이었다. 특히 1956년 연말에 사망 소문이 나돌기도 했던 양훈²⁾을 위해 “똥똥이 죽지 않았다!”³⁾라는 문구까지 삽입한 광고들은 홀쭉이 똥똥이 콤피가

매일, 매회 무대에서 실연(實演)한다는 사실을 강조했다. 겨우 15분에 불과한 무대실연이었지만, 광고효과는 대단했던 것으로 보인다. 상영 열흘째인 2월 21일에 광고는 중앙극장 앞에 잔뜩 몰린 인파의 사진으로 바뀌어 이 영화의 흥행을 자랑하는가 하면, 3월 30일 평화극장 재개봉 광고에서는 이 영화가 하와이 교민들의 “열광적인 환호리에 근근 수출을 보게”⁴⁾ 되었음을 적시하기도 했다.

홀쭉이와 똥똥이의 실연무대는 개봉관에서 그치지 않았다. 개봉관 상영 이후 첫 재개봉이었던 평화극장에서는 실연 무대가 없었던 것으로 보이지만, 같은 해 8월에는 성남극장(6일부터), 동도극장(8일부터), 동화극장(19일부터)에서, 9월에는 자유극장(3일부터), 문화극장(7일부터), 그리고 또 다시 문화극장(26일부터)에 이르기까지 2번관, 3번관에서도 지속적인 “무대 실연”이 이루어졌다. 심지어 재개봉관 광고들에서는 실연무대가 강조되어 양석천과 양훈의 얼굴만이 전면에 등장한 채, <청춘쌍곡선>의 동시상영은 구석에 매우 작게 쓰이기도 했다. 그런가하면, 10월 1일부터는 홀쭉이, 똥똥이를 비롯하여 윤부길, 윤복희 등이 출연 하는 쇼무대가 <청춘쌍곡선>과 함께 “영화와 실연으로 구성된 최대무직칼호화무대”⁵⁾를 이루어 화신극장에서 5일 동안 동시 상영/상연되기도 했다.

<청춘쌍곡선>이 상영되는 방식은 당시 극장 흥행 혹은 광고의 인기 모델로 등장했던 것으로 보인다. <청춘쌍곡선>의 흥행 성공 이후 많은 수의 한국영화들이 영화와 함께 ‘실연무대’ 혹은 ‘무대인사’를 곁들여 개봉하는 방식을 택하게 되었다. ‘실연무대’와 ‘무대인사’의 관행은 그러나 그리 오래 가지는 못했다. 매일, 매회 상영에 앞서 15분의 인사를 위해서 한창 주가를 올리고 있는 일류 배우들이 며칠을 온전히 다 할애할 수는 없는 일이었기 때문이다. 그런 한편, 관객과 얼굴을 직접 맞대고 인사하는 대면 마케팅의 장점 역시 극장 입장에서는 포기할 수 없는 중요한 광

1) 「국산영화는 수지가 맞나/ 작년도에 상영된 47편의 손익결산/ 이익본 건 삼 편 뿐/ “과세조치 시기상조” 문교당국, 『한국일보』 1958.7.5., 3면.

2) 신춘복소경연대회.코메디코리아 키멤바 총출동의 지상 코메디, 『명랑』 1957년 3월 호, 70~74면.

3) <청춘쌍곡선>광고, 『조선일보』 1957.2.14, 석2면.

4) <청춘쌍곡선>광고, 『조선일보』 1957.3.30, 석2면.

5) <청춘쌍곡선>광고, 『조선일보』 1957.10.1, 석2면.

고효과이기도 했다. 특히 악극 공연이 “창조 없는 반복”⁶⁾으로 인해 쇠퇴해 가고 악극단의 자리를 여성국극과 쇼 무대가 메우기 시작했던 1950년대 후반, 이제는 영화배우가 된 기존의 악극단 배우들의 ‘실연’을 본다는 것은, 당시의 한국영화 관객층에게는 한층 더 매력적인 일이었을 것임은 충분히 짐작할 수 있는 바이기도 하다. 이런 상황에서 이 시기의 극장들은 조변석개하는 각종 정책들과 영화산업 규모의 비약적인 확대 등 변화의 소용돌이 속에서 나름의 생존 방안을 모색해 갔다.

이 글은 1950년대 후반의 극장들이 관객들의 수요와 영화계 내외적 조건의 변화 양상에 탄력적으로 적응하면서, 새로운 상영 방식과 무대를 기획하고 실천하는 적극적인 생성의 장으로 기능했음을 밝히고자 한다. 또한, 스크린과 무대에서의 동시 출연을 통해 이 시기 문화의 역동성과 간접 현상을 그 자신의 신체로 증명했던 코미디언들의 역할을 조명해보고자 한다.

이를 위하여 이 글은 먼저 식민지기 조선의 극장에서 시작되었던 실연 무대의 역사와 맥락을 짚어보고, 1957년에서 1959년 사이 실연무대의 구성 및 특징을 보다 자세하게 살펴볼 것이다. 이후 1960년대 초에 실연무대가 변화하는 양상을 살펴본 뒤, 이 시기 실연무대의 의미에 대하여 논구하고자 한다.

2. 1950년대 후반 ‘무대인사’의 전사(前史), 극장가의 ‘어트랙션’과 ‘어트랙션 쇼’⁷⁾의 전개 과정

6) 이화진, 『노스텔지어의 흥행사 - 1950년대 '악극'의 전성과 퇴조에 관하여』, 『대중서사연구』 제17호, 대중서사학회, 2007, 52면.

7) 어트랙션(attraction)은 극장에서 손님을 끌기 위해 짧은 시간 동안 상연하는 공연물을 가리키는 말인데, 영화의 시작 이전 또는 상영과 함께 이루어지던 쇼를 통칭하는 말로 사용되었다. 이 글에서는 독립적으로 공연되었던 다종다기한 프로그램을 뜻할 때는 ‘어트랙션 쇼’로, 영화에 덧붙여진 프로그램이라는 의미로 사용될 때는 ‘어트랙션’

2.1. ‘무대인사’의 등장과 유행 : 1940년~ 해방 이전

1941년 성보극장에서 개봉한 이병일 감독의 <반도의 봄>은 영화 속 영화 <춘향전>의 제작을 둘러싼 인물들과 사건을 그린 영화이다. 이 영화의 마지막 부분에는 이 글의 주제와 관련하여 매우 흥미로운 장면이 등장하는데, 바로 <춘향전>이 개봉하는 날 주인공 정희가 무대에 올라 노래를 부르는 장면이다. 개봉을 기다리는 수많은 관객들이 극장 밖에 늘어서 있고, 이층 좌석에 VIP들이 앉아 있다. 극장의 무대에서는 피아노, 아코디언, 기타, 바이올린과 트럼펫, 색소폰 등으로 구성된 악단이 지휘자의 사인에 따라 연주를 시작한다. 조용히 무대에 등장한 주인공 정희가 ‘망향초 사랑’이라는 노래를 구슬프게 부르고 퇴장하면 박수소리와 함께 막이 내려온다. 영화 속 설정이므로 자세한 맥락이 생략될 수는 있다고 해도, 영화의 시작을 기다리는 관객들 앞에 아무런 설명 없이 주연 배우가 무대에 등장하여 노래를 부르고 인사도 없이 사라지는 이 장면을 어떻게 해석할 수 있을까? 이 글의 주제로만 한정해 본다면, 1941년 당시 경성의 개봉관에서 (아마도 개봉일에) 영화 상영에 덧붙여 주연 배우의 실연무대가 꾸며지는 것이 영화 속 영화 <춘향전>의 관객에게나, <반도의 봄>의 관객 모두에게 자연스럽게 받아들여지는 이벤트였다는 사실을 짐작할 수 있을 것이다. 실제 이 장면은 1941년 3월 2일 명치좌에서 촬영된 것으로, 이 날 개봉작이었던 <아름다운 희생>의 주인공 리상란(李香蘭)의 개봉 기념 무대 인사⁸⁾가 있었다고 한다.

그렇다면 이 시기에는 이미 드물지 않았던 것으로 보이는 영화배우들의 개봉 전 무대 인사가 조선의 극장에서 시작된 것은 언제부터였을까? 이에 대한 첫 번째 실마리는 다음의 기사에서 찾을 수 있다. 1940년 2월

으로 구별하여 부른다.

8) “半島の春”의全撮影終了す, 『경성일보』, 1941.3.11, 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지- 1901-1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006, 274면에서 재인용.

9일 『동아일보』에는 「구미영화가산보-배우의 영화관무대인사가 유행하는 이유」⁹⁾라는 기사가 실린다. 이 기사에 따르면, 유럽에서는 영화배우가 영화관의 무대에서 인사를 하는 것이 한동안 유행이었는데 최근 미국에서도 이러한 경향이 현저해졌다. 이 기사는 배우들의 무대인사 관행의 시작을 다음의 네 가지 이유로 추측한다. 첫째, 세계대전의 영향으로 제작여건이 어려워지고 이에 따라 배우들의 시간이 많아졌다는 것, 둘째, 제작사 간부들이 스타의 인기가 여전한지 시험해보고자 했다는 것, 셋째, 앞으로 제작할 영화를 위해 신인이나 비교적 싼 비용의 스타를 만들기 위하여, 넷째, 제작사 직영 극장의 수입을 증가시키기 위해서였다는 것이다. 기사에 따르면, 미국에서는 가장 먼저 20세기 폭스에서 <세기>라는 영화의 개봉을 앞두고 샌프란시스코의 시사회장에 출연배우들을 파견했는데 이것이 대성공을 거두었고 곧 전 미국에 유행하기 시작했다. 이제 는 파라마운트와 워너브라더스를 비롯한 거의 모든 제작사들이 시사회에 배우들을 파견하는 것을 ‘상식’으로 생각한다면, 이 기사는 이어서 “배우의 인사라 하더라도 그저 무대에 나타나서 ‘나는 ○○○이올시다. 아뭏쪼록’ 식의 인사는 물론 안될 말이고 노래를 한다든지 춤을 춘다든지 무엇으로든지 관중을 만족시킬만한 연기를 보이지 안하면 안된다”는 점을 강조했다. 이 기사는 1940년을 전후한 당시 유럽과 미국에서 배우들의 시사회 무대인사(“인사여행”)가 제작사들의 마케팅 전략과 극장 수입의 증대를 위한 방편으로 고안되었다는 것, 그리고 무대인사는 출연 배우들이 노래와 춤을 선보이는 일종의 실연무대 형식을 띠고 관객들의 열띤 호응을 얻어 관행화되었다는 사실을 알려준다.

이 기사가 직접적인 영향을 미쳤다고 단정하기는 어렵지만, 1940년 2월에 소개되었던 유럽과 미국 극장가의 무대실연은 조선에서도 현실화되었고 1941년 시점에 조선 극장가에서는 결코 드문 일이 아니었다고 할 수

있다. 그렇다면 반대로, 할리우드의 무대 인사 관행이 소개된 1940년 2월 시점까지 조선의 극장에서 영화 상영에 선행되는 ‘실연’으로서의 무대인사가 일반적인 것은 아니었을 것이라는 짐작도 가능하다.

이 시기 조선 극장가에서 행해졌던 실연무대를 이해하기 위해 고려되어야 할 또 다른 중요한 요소는 기존 조선의 영화 상영 관행 및 1940년대 초 조선 흥행계의 움직임이다. 앞서 살펴본 바와 같이 무대인사나 실연무대는 영화 상영 전 주연배우들이 무대에 등장하여 노래와 춤 등의 장기를 선보이는 것이었다. 그런데 실연무대의 범주를 좀 더 넓혀 본다면, ‘어트랙션’이라는 이름으로 영화 상영에 붙여 연행되었던 각종 공연이나 막간 무대 등을 떠올리지 않을 수 없다.

주지하다시피, 조선의 극장에서 영화에 덧붙여진 어트랙션으로서의 공연은 긴 역사가 있다. 단편과 초단편으로 이루어졌던 초기영화들이 상영되던 순간부터 연속영화 상영이 극장 프로그램의 주를 이루게 되는 순간까지, 대부분 영화 상영에는 신파극, 짧은 코미디, 노래 등으로 이루어진 막간 또는 ‘어트랙션’이 곁들여졌다. 이후 영화 자체의 길이가 길어진 데 더하여 영화전용 극장들이 등장하고 안정적 배급망이 확보되면서 개봉관에서는 영화 상영만으로도 프로그램 구성이 가능해졌고, 이 과정에서 자연스럽게 어트랙션 또는 공연과 영화 상영이 분리되었다.

그러나 악극을 비롯한 대중연예물이 번성하던 1930년대 후반 이후, 서양영화 상영 축소라는 결정적 계기를 맞닥뜨리면서 ‘어트랙션’이 또다시 극장의 주요 프로그램이 되었다.¹⁰⁾ 외화, 그 중에서도 미국영화 상영에

10) 이화진, 「전쟁과 연애 - 전시체제기 경성에서 악극과 어트랙션의 유행, 이상우 외, 『전쟁과 극장 - 전쟁으로 본 동아시아 근대극장의 문화정치학』, 소명출판, 2015, 364면. 이 글에서 이화진은 이 시기 어트랙션이 미국영화에 대한 일종의 ‘전시대용품’이었다고 주장하면서 필름 임대료의 급등, 활동사진영화취체규칙에 따른 흥행시간 제한, 조선영화령에 따른 입장세 부과 등의 규제가 오히려 어트랙션을 활성화시킨 계기가 되었다고 분석했다. 이화진의 논의는 1930년대 후반 조선의 흥행계에서 어트랙션의 유행이 갖는 의미와 맥락을 다각도로 분석하고 있어 본 논의에 중요한 참조점을 제시한다. 그러나 그가 다루는 ‘어트랙션’이 매우 포괄적으로 설정되어 있다는 점

9) 구미영화가산보-배우의 영화관무대인사가 유행하는 이유, 『동아일보』, 1940.29, 석5면.

주력해 왔던 경성의 ‘영화관’들은 미국영화 상영 금지조치와 배급료의 폭등, 흥행 시간의 단축과 입장세 부과 등의 조치에 따라 점차 영화가 아닌 쇼와 연예에 집중하게 되었다.¹¹⁾ 그런 한편, 영화상영에 덧붙여진 프로그램으로서의 어트랙션도 다시 주목받기 시작했다. 영화가 이 땅에 도래한 이래 줄곧 할리우드 영화의 흥수 속에서 살아온 경성의 관객들에게 그간 외면 받아왔던 ‘내지영화’가 관객들을 시선을 끌기 위해 선택한 것이 어트랙션이었기 때문이다. 이 시기에 영화의 홍보를 위해 어트랙션을 덧붙이고 “내지로부터 어트랙션을 공급”받는 것은 새로운 트렌드가 되었다. ‘일본영화법’(1939) 이후 “레뷰에 속하는 것부터 스타들의 인사를 겸한 연예물, 레코드가수의 가요, 경음악단의 연주, 또는 만자이, 마술, 철봉체조”¹²⁾ 같은 온갖 종류의 어트랙션 쇼/어트랙션이 부상했던 일본의 흥행계의 사정 역시 경성의 영화관으로 전이되었다.

1940년대 초반 극장은 이처럼 각종 연예물을 포함하는 어트랙션 쇼의 시대이자, 한편으로는 영화와 더불어 상영되는 어트랙션이 다시 중요해진 시기이기도 했다. 1940년대 경성 극장가의 실연무대는 각종 공연과 연예물이 범람했던 조선 흥행계의 사정, 일본영화의 공급과 소비를 촉진시키기 위한 마케팅이라는 측면, 그리고 미주 유럽에서 시작된 배우들의 무대인사의 유행 등이 교차하는 지점에서 변성할 수 있었다.

2.2. ‘어트랙션 쇼’의 전성 : 1945년~1956년

에서 본 논의와 구별된다. 이화진은 어트랙션을 ‘영화에 곁들여진 프로그램’을 넘어서 독립적으로 공연 되었던 기존의 악극 및 버라이어티 쇼 등을 포함하는 것으로 규정하고 논의를 진행하는데, 이 글은 영화 상영에 덧붙여진 프로그램으로서의 어트랙션으로 관심 범주를 한정한다.

11) 이화진, 위의 글, 368~370면.

12) 双葉十三郎, 『アトラクション観覧』, 『映畫旬報』 제37호, 1942.2.1, 58면, 이화진, 위의 글, 370면에서 재인용.

해방을 맞은 후 미군정기와 전쟁기를 거치면서도 여전히 악극을 비롯한 어트랙션 쇼 무대는 대중문화 시장의 주류였다. 미국영화의 범람, 국산 영화 콘텐츠의 부족, 극장 시설의 파괴, 입장세법의 제정과 개정 등의 환경 속에서 악극이 화려했던 전성기를 보내는 동안, 극장에서는 악극을 중심으로 하는 쇼 공연이 극장 프로그램의 대부분을 차지했으며, 영화와 공연의 동시 상연은 매우 드물었다.

주지하다시피 일제 말기 조선의 극장에는 일본영화가 절대 다수를 차지하고 있었고, 조선영화인들 역시 ‘제국의 영화 시장’ 안에서만 활동이 가능했다. ‘어느 날 갑자기’ 해방이 되었을 때, ‘조선영화령’ 하에서 제국에 복무하기 위해 일원화 되어 있었던 조선의 제작, 배급 시스템은 제대로 작동할 수 없었다. 이 시기 ‘해방조선’의 흥행장에서 상대적으로 제 기능을 할 수 있었던 것은 극장이었다. 미군정에 의해 대부분의 극장들이 ‘적산’으로 분류되었고 이에 대한 공개 입찰이 결정되면서 극장을 공공재화 하려는 예술인들의 반발과 항의, 적극적인 의견 개진이 있었으나 여전히 상당수의 극장들은 (미군정치의 용인 하에) 일본인 극장주 밑에서 일했던 지배인을 비롯한 비영화인/비연극인의 손으로 경영되었다. 당연하게도 극장들은 상대적으로 부진했던 국산영화의 장려나 육성보다는 흥행에 유리한 프로그램을 선택하는 편을 택했고,¹³⁾ 그들의 선택을 받았던 것은 미국영화, 그리고 악극을 비롯한 대중극과 쇼 무대였다.¹⁴⁾

13) 유민영은 이 시기에 “악덕흥행주”들에 의해 서울의 주요 극장들은 “신파극단과 악극단, 그리고 미국영화가 점거하고 있었다”고 서술했다. 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998, 294면.

14) 이길성은 이 시기 극장광고 분석을 통해 각 극장에서 상영되었던 공연물 수 대비 영화작품 수의 비율을 도표화했다. 이 분석은 서울 개봉관 중에서도 일류극장이었던 수도, 국제, 국도극장을 중심으로 행해졌는데 1946년부터 1949년까지의 조사에서 국도극장의 경우는 45% 내외, 수도극장은 46년과 47년 50%에 못 미치던 것이 48년과 49년 70% 넘는 수치를 보인다. 2류관이었지만 중앙영화배급사(CMPE, Central Motion Picture Exchange, 이후 ‘중배’로 약칭)에서 선호했던 서울극장의 경우는 기간 내내 90%를 넘는 수치를 보이고, 보다 공연에 치중했던 중앙극장의 경우는 48년까지 30% 정도를 차지하다가 49년에 50%를 넘기게 된다. 이 극장들 외에 서울에서 영화를 위주

먼저, 미국영화는 해방기부터 그야말로 홍수처럼 쏟아져 들어오기 시작했다. 미국은 1946년 4월 중배의 한국지부를 설립했고, 중배는 1946년 말부터 본격적인 활동을 개시했다. 그런데 중배의 활동이 본격화되기 이전에도 미국영화는 극장에서 상영되는 외화의 대부분을 차지했는데, 식민시기에 상영되었거나, 수입되었으나 상영되지 못했던 미국영화 필름들이 대거 쌓여있었기 때문이었다. 1947년 초, 한국 시장을 더 확실하게 장악하기 위해 중배는 장기상영과 블록 부킹(block-booking)을 강요하고 부울을 일방적으로 조정하는 불공정한 배급조건을 제시¹⁵⁾하기에 이르렀다. “미국영화의 식민지화”를 우려했던 당대 대중들과 문화예술 각계의 비판 여론에도 불구하고 극장들은 부울의 현상 유지, 상영일의 자율적 운영 등이 조정되자 중배의 요구를 전격 수용하였고 이를 계기로 더욱 본격적인 미국영화의 시대가 열리게 되었다.¹⁶⁾

전술했다시피 미국영화의 전략적 공습 외에, 이 시기의 극장에는 다양한 공연 무대가 펼쳐지고 있었다. 그 중에서도 양적인 면에서 단연 우위를 점했던 것은 악극이었다. 악극은 1940년대 이미 전성기를 맞아 한국영화의 암흑기였던 일제 말기에도 이동연예대와 위문대 등의 활동으로 쉽지는 않은 공연 활동을 벌인 바 있었다. 해방 이후에도 반공악극과 선전악극을 한 축으로, 식민시기부터 유행했던 레퍼토리를 또 다른 한 축으로 악극단들은 이합집산을 거듭하면서 극장과 가설극장, 이동무대 등 다양한 무대 위에서 공연을 펼쳤다. 한국 전쟁기에 악극단의 인력들은 군예대 활동과 악극단 활동을 병행하며 공연을 이어갔다. 그러나 휴전이 되고

일상이 복구되는 시점에서 악극단은 영화, 여성극극, 버라이어티 쇼, 창극 등의 활황에 밀리면서 역사의 한 권으로 밀려나고 말았다.¹⁷⁾

이처럼 해방기와 전쟁기는 극장 프로그램의 대부분을 미국영화와 무대 공연이 점령하고 있었던 시기이지만, 드물게 동시상영의 기록을 찾을 수 있는 경우도 있다. 전쟁기 서울과 대구의 신문 광고를 통해 영화상영의 양태를 실증적으로 조사한 정중화에 따르면, 영화 자체만으로 관객들의 주목을 받을 수 있었던 미국영화가 개봉할 때 무대공연이 같이 기획된 적은 없으나, 화제작이 재상영되거나 뉴스영화가 상영될 때 공연을 동시에 배치한 경우는 있었다. 예컨대, 1951년 1월 27일 미국영화 <사선을 넘어서>가 대구의 만경관에서 재상영될 때 여류만담가 김충심의 만담 ‘전쟁과 붓따리’가 동시 공연되었으며, 개봉관에서 관객을 끌지 못했던 영화들이 재개봉할 때 변사공연을 홍보 수단으로 삼아 관객몰이에 성공한 경우도 있었다. 한국영화 <성불사>(윤봉춘, 1952)가 상영될 때 육군 군예대의 밴드 공연이 덧붙여진 것, 기록영화 <지나간 노도> 상영에 마술쇼가 덧붙여진 것도 눈에 뜨인다. 반면, 서울에서는 같은 영화일지라도 변사공연이 이루어진 경우는 찾아볼 수 없으며, 대신 전쟁뉴스가 전면 부각되어 전쟁뉴스와 극영화가 동시상영되거나 (드물지만) 전쟁뉴스에 악극 공연이 덧붙여 상영되기도 했다.¹⁸⁾

휴전 이후에도 여전히 공연은 영화보다 극장 점유율이 더 높았다. 공연과 영화는 완전히 분리되어 있었으며 특히, 개봉관에서 어트랙션이 포

로 프로그램을 구성했던 극장은 명동극장과 우미관이 있었고, 극공연 위주로 기획했던 극장은 동양극장과 제일극장 등이었는데, 그 외의 대부분의 극장들에서는 영화와 공연이 50% 정도의 비율을 보였다. 이길성, 『해방 직후 뉴스문화영화의 상영 연구』, 『영상예술연구』 제27호, 영상예술학회, 2015, 15~16면.

15) 『조선 극장문화 위협하는 중앙영화사의 배급 조건』, 『경향신문』 1947.2.2, 3면.

16) 해방기 미국영화 상영의 추이에 대해서는 김승구, 『해방기 극장의 영화 상영 활동에 대한 고찰』, 『동방학지』 제158권, 연세대학교 국학연구원, 2012 참조.

17) 전쟁기 악극의 활황과 퇴조에 대한 더 자세한 맥락은 이화진, 『노스텔지어의 흥행사』, 앞의 글을 참조. 한편, 1950년대 후반 여성극극의 활동에 대해서는 김지혜, 『1950년대 여성극극의 단체활동과 쇠퇴과정에 대한 연구』, 『한국여성학』 제27권, 한국여성학회, 2011 참조. 김지혜는 이 글에서 기존의 연구들이 1950년대 후반 여성극극이 내적 발전을 도모하지 못했기 때문에 ‘몰락’했다고 평가해 왔으나 실제 여성극극의 인기는 1960년대 초반까지 지속되었으며 남성중심의 문화적 위계로 인해 그 영향력이 과소평가되었다고 지적했다.

18) 정중화, 『한국영화 성장기의 토대에 대한 연구-동란기 한국영화 제작을 중심으로-』, 중앙대 석사논문, 2002, 78~80면.

함된 영화 상영은 찾아볼 수 없는 풍경이 되었다. 이 글이 관심을 두고 있는 1955년 이후를 좀 더 자세히 살펴보자면, 1955년과 1956년 서울의 개봉관에서는 어트랙션은 물론이거니와 영화와 악극 등의 공연이 동시에 상연되는 경우도 거의 존재하지 않았다. 이 시기 신문에 실리는 극장 광고들 역시 대부분 미국영화 광고와 악극/여성극극/국악단의 공연광고로 양분되어 있었다. 드물게 공연과 영화를 동시상연한 경우를 찾아볼 수 있는데, 첫 번째는 1955년 5월 25일 대한영화배우협회가 주최한 <영화인 예술제- 고(故) 이금룡선생추모제>(성남극장)에서 영화 <고향의 노래>(윤봉춘, 1954)를 상영하고 동시에 이 영화의 주연배우 김신재, 이선애를 비롯하여 협회 소속의 유명 배우들- 복혜숙, 주중녀, 노경희, 이민, 조미령, 석금성, 윤일봉, 이택균, 황남, 최은희, 이향, 윤인자, 최집길, 염매리 등이 출연했던 행사를 들 수 있다. 그리고 1956년 11월 8일 시공관에서 “봉절영화와 아토락슨”이라는 이름으로 외화 <수사대(搜查隊)와 개가(凱歌)>와 함께 코메디쇼 ‘행운십자로’를 공연한 기록 정도가 남아 있을 뿐이다.

그런데, 1954년을 기점으로 이러한 경향은 차츰 변화하기 시작한다. 그 시작을 알렸던 것은 입장세법의 개정이었다. 1946년 군정법령으로 제정되었던 입장세법이 극장 입장세를 일괄 30%로 부과했던 데 비하여 1949년에 개정된 입장세법은 공연에 30%, 영화에 60%를 차등적으로 부과했다. 1954년 다시 개정된 입장세법에서는 이 비율이 세분화되어, 국산영화는 면세, 공연에는 30%, 외화에는 90% 세금을 부과하는 것으로 변경되었다. 입장세법에 더하여 1955년부터는 지정좌석제 및 교차입장제가 실시되면서 극장이 점차 무대 공연을 부담스러워하는 경향이 생겨나고 있었던 것이다. 1956년 2월 좌담회에서 국도극장의 성동호와 시공관의 백순성은 영화 상영 시 수입은 달라진 바 없으나 “실연을 하면 3할 감수”가 된다면서 실연무대 유치의 어려움을 호소했다.¹⁹⁾ 『한국악극사』를 쓴 박노홍과 『한

국대중연예사』를 쓴 황문평은 악극이 쇠퇴하기 시작한 분기점으로 1955년을 지목한 바 있다.²⁰⁾ 즉, 전술한 제도적 변화의 영향뿐만 아니라, 1955년은 악극이 변화와 발전의 내적 동력을 상실한 시기이면서 <춘향전>의 대대적인 성공을 목도한 대중연예계의 인력 및 흥행자본이 영화를 향해 대거 이동하기 시작한 시점이기도 했다.

그러나 그렇다고 해서 하루아침에 극장의 간판이 모두 바뀌는 것은 아니었다. 해방기와 전쟁기를 거치면서 점차 쇼 무대에 역점을 두고 ‘악단’이나 ‘쇼단’으로 이름을 바꿔갔던 악극단들은 이 시기에 여전히 남은 불꽃을 태우고 있었으며, 임춘앵, 김진진 등이 이끄는 여성극극단이 그 화려한 시절을 이어 받고 있었다. 따라서 1955년과 1956년이라는 시점은 악극단의 중심 인력들이 영화계로 이동하고 있는 중이었고 극장 프로그램의 비중이 점차 영화 쪽으로 기울어가고 있었으나, 그럼에도 여전히 악극단들은 지속적으로 공연을 기획했고 쇼 무대를 위한 새로운 ‘악단’들이 탄생하고 있었다. 그것은 이 시기까지는 아직, 악극을 비롯한 공연들이 영화의 흥행에 의존하지 않아도 자생적으로 살아남을 수 있는 힘을 가지고 있었다는 뜻이기도 했다.

영화와 함께 인기 배우들의 무대 출연을 다시 보게 되는 것은 1957년 <청춘쌍곡선>부터였다. 휴전 이후 많은 악극배우들이 영화에 기용되어 ‘영화배우’로 자신의 영역을 구축하기 시작한 이래 1957년은 이들이 ‘영화배우’의 정체성을 부여받고 무대로 돌아온 첫 해였다. 그러나 이때의 실연무대는 ‘영화관’의 무대로, 영화 마케팅을 위한 장소로서 그 성격이 달라져 있었다.

된 입장세법은 공연에 대한 입장세를 기존 30%에서 10%로 대폭 축소했다.

19) 시들어가는 극장문화/ 운영의 애로를 듣는 좌담회(상), 『한국일보』1956.2.13, 4면. 이러한 여론 및 무대예술의 축소에 대한 지속적인 탄원 등으로 인해 1956년 12월 개정

20) 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사』1, 연극과인간, 2009; 황문평, 『한국대중연예사』, 부르칸모르, 1989.

3. 1950년대 후반 ‘영화관’의 ‘무대’ 기획

3.1. 1957년 : <청춘쌍곡선>과 실연무대

1957년은 <청춘쌍곡선>의 해였다. 거의 1년 내내 수많은 극장에서 ‘실연무대’를 진행했던 <청춘쌍곡선>의 흥행 방식은 다른 영화들의 상영 방식에도 영향을 미쳤다. <청춘쌍곡선>의 떠들썩한 개봉에 고무된 첫 영화는 <대춘향전>(김향, 1957)이었다. 1957년 2월 16일 시네마코리아에서 개봉한 <대춘향전>²¹⁾은 여성극극을 영화화한 것인데, 주인공인 박옥진, 조양금, 박옥란, 조양녀 등 당시 인기 있었던 여성극극단의 스타들이 “세 배 인사차” 무대에 등장하여 “동시실연”을 선보였다. 개봉 당시 <청춘쌍곡선>의 기세에 밀려 흥행에 참패했던 <시집가는 날>도 제4회 아세아 영화제 최우수희극영화상을 수상한 기념으로 수도극장에서 재개봉 하면서 “영화제 귀환보고 및 출연배우 무대인사”를 진행했다. 1957년 시점에서 개봉관과 재개봉관을 오갔던 시네마코리아는 홍콩의 영화배우 하후란(夏厚蘭)을 내세워, 한국영화를 동시상영하면서 그 주연배우들을 함께 무대에 세우는 방식으로 “영화와 실연의 호화프로”를 마련하기도 했다. 그런가하면, 수도극장에서는 <찔레꽃>(신경균, 1957)의 만원사례를 감사하는 의미로 상영 일주일가량이 지난 시점부터 출연배우들의 무대인사를 준비했다.²²⁾ 1957년도에 있었던 ‘실연무대’를 날짜별로 정리해보면 다

21) 당시 인기 있었던 여성극극단 중 하나였던 삼성극극단은 박옥진, 박옥란 자매와 박옥진의 남편이었던 연출가 김향이 함께 창단했던 단체였다. <대춘향전>은 김향이 제작했고 박옥진, 박옥란이 주연을 맡았는데 이 영화의 흥행 실패는 극단이 몰락하는 결정적 계기가 되었다. 김지혜, 앞의 글, 14~15면.

22) 한지산, 비극의 회로인 이경희양은 어디로 가려나, 『국제영화』 1958년 3월호. 72-73면. 이 기사에 따르면, 이경희는 <찔레꽃>이 개봉되자 광주, 마산, 부산, 대구 등 전국 각지를 순회하면서 <찔레꽃>의 주제가 ‘정순의 노래’를 불러 “영화 끝에서 팬들의 구미를 돋구었다. 그리고 전국적인 팬의 환송을 받으며 대구, 부산, 마산을 거쳐 상경한 그녀는 서울 수도에서 마지막의 누구를 위해 흘린 눈물이나를” 불렀다.

음과 같다.

< 표 1 > 1957년 실연무대 현황²³⁾

날짜	극장	영화	실연무대 출연진	광고문구	실연 시간	비고
2.12-23	중앙극장	청춘쌍곡선	양석천, 양훈	“홀쭉이와 똥똥이 상영 중 매일 단연 무대 등장 실연”	15분	개봉/매일, 매회 출연
2.16	시네마코리아	대춘향전	박옥진, 조양금, 박옥란, 조양녀	“동시실연, 세 배 인사차 등장”		개봉
6.16-20	수도극장	시집가는 날	조미령, 김승호, 석극성, 최현	“영화제 귀환보고 조미령, 출연배우 무대인사 김승호, 석극성, 최현”		재개봉/3회, 6회에 한함
7.21-24	시네마코리아	김삿갓	하후란(홍콩), 김승호, 복혜숙, 박경주	“영화와 실연의 호화프로”	30분	개봉/토미와 그 악단 축하 연주, 현인 등 가수 출연
7.25-29	시네마코리아	전후파	하후란(홍콩), 윤인자,	하후란 양 연기공연!	30분	개봉

이 기사로 추측컨대, <찔레꽃>은 당시로서는 드물게 전국적으로 동시개봉한 뒤 무대인사를 위해 먼저 지방순회를 돌고 서울에 도착, 서울의 개봉관에서 몇 차례 공연을 가졌던 것으로 보인다.

23) 표1은 『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』의 신문광고를 중심으로 필자가 재구성한 것이다. 이후 표2와 표3의 경우도 동일한 출처를 바탕으로 재구성했다.

			후라이보이 (토미와 식스 자이안스 연주, 현인 특별출연)			
7.24	수도 극장	쥘레꽃	이경희, 주선태, 복혜숙	연일 만원에 보답코저 24일부터 무대에서 인사를 드리며 주제가 <정순의 노래>를 주연 이경희 양이 불러드려...	30분	16일 개봉
8.6-7	성남 극장	청춘 쌍곡선	양석천, 양훈	홀쭉이 양석천 똥똥이 양훈 무대인사		재개봉
8.8	동도 극장	청춘 쌍곡선	양석천, 양훈	동시실연, 매일 무대현장 실연		재개봉
8.19	동화 극장	청춘 쌍곡선	양석천, 양훈	똥똥이+홀쭉이 무대실연		재개봉
9.3	평화 극장	노들 강변	김을백, 하연남	동남아진출기념상연, 축하가요쇼와 주연배우 무대인사		재개봉
9.4	자유 극장	청춘 쌍곡선	양석천, 양훈	무대인사 당당 홀쭉이 똥똥이 실연		재개봉
9.7	문화 극장	청춘 쌍곡선	양석천, 양훈	무대실연		재개봉
9.30	화신 극장	청춘 쌍곡선	양석천, 양훈, 윤부길, 윤복희 등(윤부길과 악단, YYY코메디클럽)	영화와 실연으로 구성된 최대뮤직칼 호화무대		재개봉
11.30 -	중앙 극장	나그네 서름	후라이보이, 박춘석 등(박춘석과 그 악단, 후라이보이와 뉴코메디)	동시상연, 그랜드쇼 “감격의 45분”	45분	개봉

12.31 -1.14	국도 극장	천지 유정	양석천, 양훈	귀환보고 무대출연		개봉
----------------	----------	----------	---------	-----------	--	----

단연 눈에 띄는 것은 물론, <청춘쌍곡선>의 무대인사 행렬이다. <청춘쌍곡선>과 앞서 언급했던 <시집가는 날>, 그리고 임화수가 운영하던 평화극장에서 재개봉한 <노들강변>(신경균, 1957)을 제외하고는 대부분의 무대인사가 개봉작 상영 시, 개봉관에서 이루어졌다. 이 중에서 재개봉관이었던 화신극장의 <청춘쌍곡선> 무대인사를 주목해볼 필요가 있는데, 화신극장은 양석천, 양훈 외에도 윤부길과 윤복희 부녀를 기용하여 ‘뮤지컬호화무대’를 꾸몄다. 윤부길은 ‘부길부길 쇼단’ 등을 이끌며 특히 코믹한 무대 연출과 연기에 돋보이는 배우 중 한 사람이었으며, 그의 딸 윤복희 역시 다섯 살 때부터 악극단에서 노래를 부르기 시작하여 이미 미8군 무대에서 인기 있었던 어린 스타였다. 이 같은 구성으로 미루어볼 때, 화신극장은 단순한 ‘무대인사’를 넘어서서 보다 본격적인 ‘쇼’ 무대를 기획했던 것이라고 할 수 있는데, 이러한 경향은 <나그네서름>(이선경, 1957) 상영에서 좀 더 나아간 형태로 등장한다.

11월 30일 중앙극장에서 개봉한 <나그네서름>은 개봉관에서 독립된 하나의 쇼를 “동시상연” 프로그램으로 구성했다. 악극단의 유명 작곡가 박춘석과 그의 악단, 라디오의 명 사회자로 이름을 날리고 있었던 후라이보이 광규석과 그의 공연 단체인 뉴코메디는 그 이전에도 합동 공연을 해 오던 유명 단체들이었다. 그럼에도 당시 이 공연은 영화평자들에게 의해 “악극을 즐기는 팬들의 저급한 취미에 알맞은 애트락션”으로 평가절하 되었다.²⁴⁾ 그러나 이 평가는 또 다른 측면으로 해석해볼 여지가 있다. 즉, <나그네서름>은 원래 인기 있는 악극 레퍼토리를 영화화했던 것으로, 이 영화가 기존의 악극팬을 겨냥하여 제작된 것이었다면 오히려 그

24) “순 신파조의 멜로드라마/ 이예춘의 <나그네서름>”, 『한국일보』1957.12.2, 4면, “신영화 <나그네서름>, 영화 이전 신파 희극”, 『서울신문』1957.12.5, 4면.

에 맞는 어트랙션을 구성하여 영화와 무대 사이의 격차를 줄이는 역할을 했다고도 볼 수 있는 것이다.

한편, 연말에 개봉한 <천지유정>(김화랑, 1957)은 “무대실연”을 광고한 마지막 영화였다고 할 수 있는데, 그런 의미에서 이듬해의 상영 관행을 예고한 영화이기도 했다. 훌쭉이 똥똥이의 두 번째 영화였던 <천지유정>은 <이국정원>(전창근, 도광계, 와카스기 미쓰오, 1957)에 이어 임화수의 한국연예주식회사가 제작한 두 번째의 한홍합작영화였다. 개봉 한 달 전부터 신문에는 대대적인 광고가 실리기 시작했다. 홍콩 로케이션을 떠난 훌쭉이 똥똥이의 인사, 귀국인사를 통해 지속적인 관심을 호소했고 개봉을 앞두고는 이들의 “귀환보고” 무대출연이 집중 광고되었다. 국도극장에서 12월 31일에 개봉한 이 영화는 애초 하루 5회 상영이었으나 1월 3일부터 총 6회 상영으로 상영시간을 추가했고, 1월 7일 다시 5회 상영으로 변경한 뒤 14일까지 상영을 이어갔다. 이 영화에 대한 신문 잡지의 평은 대체로 인색하기 그지없었지만, 훌쭉이 똥똥이의 인기로 힘입어 재개봉관에서는 거의 일 년 내내 상영이 이어졌다. 그러나 <청춘쌍곡선>이 재개봉할 때마다 적극적인 무대실연을 선보였던 것과 달리 훌쭉이와 똥똥이는 성남극장과 평화극장에서 1월 31일, 동시 재개봉을 할 때 실연무대를 진행한 뒤, 더 이상 무대에 서지 않았다.

이들의 무대 인사가 <청춘쌍곡선>의 경우처럼 적극적으로 진행되지 않았던 데에는 몇 가지 이유가 있었을 것으로 보인다. 무엇보다 이 해 양석천, 양훈은 <천지유정> 이외에도 <오부자>(권영순, 1958), <사람팔자 알 수 없다>(김화랑, 1958), <한 번만 봐주세요>(김화랑, 1958) 등 세 편의 주연작을 더 개봉했고, 이듬해 초(1959.2)에 개봉할 <훌쭉이 똥똥이 논산 훈련소에 가다>(김화랑)와 <실례했습니다>(박성호, 1959)까지 촬영을 해야 했으므로 매일, 매회 무대에 서는 것은 시간적, 경제적으로 부담이 큰 일이었을 것으로 보인다. 이에 대해서는 다음 절에서 좀 더 자세히 살펴볼 것이다.

또 한 가지 추론 가능한 이유는 한국영화의 비약적인 양적, 질적 성장으로 인해 한국영화 관객이 급증하고 있던 시점에서, 비용이 많이 드는 ‘실연무대’를 유치하는 것이 광고 및 마케팅 비용을 공동 부담해야 했던 제작사나 극장의 입장에서 그다지 반길 일은 아니었기 때문이었다고도 볼 수 있을 것이다.

요컨대, 1957년 시점에서 ‘어트랙션’으로서의 “무대인사”는 영화를 ‘실연’해 보임으로써 스크린과 무대, 현실을 오가며 입체적인 오락의 공간을 창출하는, 복합적인 대중연예의 산물이자 악극의 관객을 영화의 관객으로 견인하는 매개였다. 또 다른 한편으로 흥행산업의 자장 안에 포획된 ‘상품’으로서의 “무대인사”는 영화 마케팅의 수단이자 경제논리에 따라 쉽게 삭제될 수 있는 주변적인 산물에 불과한 것이기도 했다.

3.2. 1958년 : 재개봉관의 동시실연 무대

훌쭉이와 똥똥이의 영화 활동이 바빠지던 1958년, 이들이 주연작을 개봉할 때에도 무대 인사를 진행하지 않는 것은 1958년 개봉영화 마케팅의 흐름을 단적으로 보여주는 것이기도 했다. 대신, 이전 해 개봉관의 ‘무대실연’ 열기는 재개봉관의 실연무대로 이어졌다. 1958년의 실연무대는 <나그네서름>에서 선보였던 것처럼 영화와 관계없는 인물들이 등장하는 쇼 무대로 구성되어, ‘동시실연’ 또는 ‘동시공연’이라는 이름을 달고 주로 재개봉관을 중심으로 이루어졌다.

< 표 2 > 1958년 실연무대 현황

날짜	극장	영화	동시공연	비고
2.15.	자유극장	다정도 병이런가	영화와 막간쇼-동시실연 - 코메디쇼-금주기념일	재개봉
2.18	시네마	잊을 수 없는	NBC악단쇼	재개봉

	코리아	사람들		
3.8	천일극장	모정	악극만담과 고전무용	재개봉
3.11.	천일극장	왕자호동과 낙랑공주	TNDC그랜드쇼, 재즈공연	재개봉
3.13.	천일극장	후편 실낙원의 별	코메디쇼 동시공연	재개봉
3.13.	우미관	절레꽃	NBC악단	재개봉
3.28	동보극장	배뱅이굿	동시무대출연 <노래하는 팔도강산> 본격적 민요만담과 코메디크립	재개봉
3.29	문화극장	배뱅이굿	특별출연 구봉서, 김희갑 <코메디쇼 봄바람은 미친바람>	재개봉
4.6.	화신극장	배뱅이굿	노래하는 팔도강산(이은관, 박응수), 만담(장소팔, 고백화)	재개봉
4.22.	천일극장	옥단춘	민요코메디 동시공연	재개봉
4.22	동화극장	전후과	코메디쇼 <꿈 속의 공연>	재개봉
5.2.	천일극장	이국정원	홀쭉이 똥똥이 동시공연	재개봉
5.5.	자유극장	전후과	동시실연 김희갑, 구봉서 코메디쇼 <꿈 속의 사장>	재개봉
5.5.	천일극장	백치아다다	동시공연 코메디쇼 <찻차차부녀> 윤부길, 윤복희	재개봉
5.8	천일극장	아름다운 악녀	동시공연 박응수 코메디크립, 탤크립	재개봉
5.9	문화극장	전후과	동시무대출연쇼 <노래하는 팔도강산>	재개봉
5.12.	천일극장	봉이김선달	동시공연 민요만담코메디쇼 <아리랑청춘>, 이은관, 장소팔, 고춘자	재개봉
5.19	현대극장	장화홍련전	동시실연 김윤삼 코메디크립, 만담	재개봉
5.20	동양극장	돈과 시간을 달라	노래하는 바렌티노 악극단	재개봉
5.22	화신극장	풍운의 궁전	쇼보트, 코메디구락부	재개봉

5.28	동화극장	돈과 시간을 달라	영화와 노래와 코메디쇼 <노래하는 남극성>	재개봉
5.28	천일극장	애원의 고백	쇼보트 <결혼소동>	재개봉
5.29	성남, 평화	오부자	무대인사 김희갑, 구봉서 실연	재개봉
6.3	천일극장	돈	코메디쇼 <신혼만대> 박응수	재개봉
7.4	문화극장	돈과 시간을 달라	노래와 춤, 코메디의 호화관, 박옥초, 황금심, 고운봉 등	재개봉
7.13	화신극장	전후과	영화와 가요쇼	재개봉
7.15	계림극장	사랑의 지평선	가극단 쇼보트, 코메디쇼 <딸 삼형제> (박옥초, 신카나리아, 황금심 등)	재개봉
7.22	자유극장	돈과 시간을 달라	영화와 실연, 문일화 가요쇼	재개봉
7.25	동보극장	후라이보이 박사소동	장소팔, 이은관 코메디쇼 동시상영	재개봉
8.7	국도극장	봄은 다시 오려나	동시공연 마가렛트 모리스 일행 내한공연	개봉/쇼 40분 영화 100분
9.19	천일극장	황혼열차	동시공연 문일화 가요쇼 노래와 춤과 코메디쇼 박옥초 서영춘 대경연	재개봉
11.21	자유극장	숙영낭자전	동시실연 이종철코메디크립 합동공연, 문일화가요쇼	재개봉
11.25	천일극장	사십대 여인	동시공연 쇼보트 코메디쇼명진, 경윤수, 박응수	재개봉

1957년 <청춘쌍곡선>을 제외한 대부분의 영화가 개봉관에서만 실연무대를 진행했던 것과 달리 1958년에는 외국 공연단의 내한공연이 동시상영으로 포함된 <봄은 다시 오려나>(이만홍, 1958)를 제외한 모든 “실연”이 재개봉관에서 이루어졌다. 특히 1957년 10월에 개관하여 첫 상영작으

로 외화를 택했던 천일극장은 1958년 매우 적극적으로 쇼 프로그램을 유치하여 다양한 한국영화와 쇼 무대의 동시상연이 이루어지는 대표적인 장소였다. 개봉관보다 더 많은 관객들을 모으며 거의 외화전용으로 운영되다시피 했던 계림극장과 성남극장에서 이 시기 한국영화와 쇼를 동시상연했다는 것은 이 조합의 프로그램이 흥행에서 어느 정도 유리한 지점을 가지고 있었기 때문이었을 것으로 추정해볼 수 있다.

재미있는 것은 대부분의 동시실연이 “코메디쇼”를 위주로 하고 있다는 점이다. 양석천, 양훈의 ‘무대인사’만이 거의 일 년 가까이 진행되었던 이전 해에 비해 1958년에는 이은관의 민요만담을 비롯하여 당시 라디오 만담의 대표 주자였던 장소팔, 고춘자가 다시 극장으로 돌아오고 영화 <오부자>의 인기를 등에 업고 구봉서와 김희갑이 새로운 콤비를 이루었다. 또, 1950년대 후반 악극단에서 제3대 홀쭉이 똥똥이로 유명세를 타기 시작했던 서영춘과 백금녀가 ‘동시실연’ 무대를 통해 영화의 관객들을 만나기 시작했다. 그런가하면, 여성극극단에서 남성 역할을 도맡으며 사랑 받다가 코미디 배우로 전향한 박옥초와 여성 만담가로 이름을 알리던 김윤심 역시 동시실연무대를 통해 영화에 한 발 다가섰다.

이처럼 1958년, 재개봉 영화와 코메디쇼가 동시실연으로 만나 일정한 상영/상연의 형식을 갖추게 되었던 데에는 다양한 맥락이 존재했다. 무엇보다 먼저 1956년 30편, 1957년 37편 제작되었던 한국영화가 1958년 74편으로 두 배 늘어났고 외화 수입 역시 1956년 70편, 1957년 145편에서 1958년 178편으로 늘어나면서 공급 과잉의 상태가 되었다는 점이 고려되어야 한다. 이에 더해 한국영화 관객의 수 역시 급증²⁵⁾하고 있던 상황에서 특히 개봉관들은 “무대인사”와 같은 별도의 마케팅을 위해 비용을 지출하거나 행사를 기획하는 번거로움을 선택할 이유가 별로 없었다. 또한 주지하다시피, 1950년대 후반 공연만으로 단독 프로그램을 구성하는 것은 단독 영

화상영에 비해 극장 측에 수지맞는 장사가 아니었으므로 흥행이 예정된 대규모의 공연, 예를 들어 “악극인대제전”이나 “영화인대제전”과 같은 행사가 아니고서야 개봉관들은 험사리 공연에 자리를 내어주지 않았다. 더욱이 아직까지 전국적인 스타덤에 오르지 못한 코미디 배우들의 경우, 그들만으로 구성된 쇼는 개봉관의 단독 프로그램이 되기 어려웠다. 이런 상황에서 재개봉관을 중심으로 영화에 덧붙여진 ‘어트랙션’으로서 동시실연 무대를 구성하는 것은 높은 입장세를 피하면서 공연 시간을 할애 받을 수 있는 묘책이 될 수 있었을 것으로 보인다.

1958년, 이제 곧 양석천과 양훈의 뒤를 이어 한국 코미디영화계를 접수하게 될 주요 코미디 배우들은 영화에 덧붙여진 ‘코메디쇼’를 통해 영화의 관객들을 만나고 있었다. 그들의 코미디 스타일과 주요 레퍼토리들은 몇 년 내에 인기 영화 속의 퍼포먼스로 재탄생될 것이었다. 그럼에도 아직까지 그들의 쇼는 2번관 이하의 재개봉관에서 주로 통용되는 것이기도 했다.

3.3. 1959년 : 개봉관의 “특별유료시사회”

1959년이 되면 또 다시 개봉관에 ‘무대인사’가 등장한다. 이번에도 시작은 양석천과 양훈의 영화였다. 1959년 2월 6일 수도극장에서 개봉한 <홀쭉이 똥똥이 논산훈련소에 가다>는 “본 영화에 출연한 저의들 배우일동이 나타나 여러분들과 일일이 악수를 하게 되었어요.”라는 광고와 함께 등장했다. 홀쭉이와 똥똥이를 비롯하여 조미령, 조덕자, 김진규, 윤일봉 등의 인기배우들이 상영기간 중 “스테이지 실연을 특별선물로서 제공” 했는데, 1회에는 모두 출연하고 2회부터는 홀쭉이와 똥똥이만 출연하면서 2주 동안의 성공적인 흥행을 마쳤다. 재미있는 것은 2월 6일로 개봉 날짜를 잡고 지속적으로 광고를 내보내고 있었던 수도극장 옆에서 국제극장이 “특별유료시사회”라는 명목 하에 2월 1일부터 5일간 “단독상영”을 내걸고 미리 영화를 공개했던 것이다. 국제극장의 이 변칙적인 상영은 상

25) 「극장 입장료로만 35억원/ 구경 좋아하는 서울 시민/ 한사람 평균 연6회 정도, 『한국일보』 1958.9.22, 3면.

당히 예외적인 것이었음에도, 극장 간의 마찰이 크게 발생했던 것 같지는 않다. 아마도 이 영화의 제작자인 한국연예주식회사의 임화수가 당시 이승만 정권을 등에 업고 영화 및 연예계에서 막강한 실력을 행사했던 인물이었기 때문에 이러한 예외적인 변칙 상영도 가능했으리라 추측해 볼 수 있다. 그리고 이를 계기로 이전에는 매우 드물었던 “특별유료시사회”라는 명칭의 사전 개봉이 일반화되었던 것으로 보인다.

1959년 전반기에 배우들의 실연무대나 무대인사는 개봉관에서의 “특별유료시사회”라는 일회성 행사를 통해서만 볼 수 있는 것으로 정리되었다. 그리고 이전 해, 서울 대부분의 재개봉관에서 일 년 내내 볼 수 있었던 영화와 동시실연 코미디 쇼 무대 역시 거의 대부분 사라졌다.

< 표 3 > 1959년 실연무대 현황

날 짜	극장	영화	무대인사 출연진	광고문구	비고
2.6-19	수도극장	홀쭉이 똥똥이 논산훈련소에 가다	양석천, 양훈, 조미령, 조덕자, 김진규, 윤일봉	스테이지 실연을 선물로서 제공	
5.21. 9pm	명보극장	청춘배달	사회 후라이보이, 김희갑, 구봉서, 박응수, 이빈화, 최지희, 김지미	전야제, 특별유료 시사회	22일 개봉
6.4. 9pm	명보극장	청춘일기	사회 후라이보이, 최무룡, 조미령, 엄매리, 이빈화, 안나영	전야제, 특별유료 시사회	6일 개봉
7.1. 9pm	아카데미	처(아내)	이민, 김동원, 주중녀, 이빈화	특별유료 시사회, 전야제	2일 개봉

7.1. 9pm	명보극장	사랑이 가기 전에	김지미, 문정숙, 박노식, 허장강	전야제, 특별유료 시사회	2일 개봉
7.15. 8:40 pm	명보극장	십대의 반항	조미령, 엄앵란, 박노식, 황해남, 박광수, 안성기	전야제, 특별유료 시사회	16일 개봉
7.23. 7pm	국제원각사	비극은 없다	홍성기, 최금동, 노경희, 이봉래	최무룡, 김지미의 밤	주최:국 제영화 뉴스사

명보극장에서 다수 진행되었던 “전야제 - 특별유료시사회” 행사는 개봉 전날 단 한 번의 행사로 그치는 것이었다. 이전처럼 매일, 매회 상영 전 무대에 등장하는 것이 아니라 개봉 전날 1회에 한하여 출연하는 것은 배우들의 부담이 훨씬 줄어든다는 의미이기도 했다. 마찬가지로 극장 측에서 부담해야했던 배우들의 무대 인사 비용이 절감된다는 뜻이기도 했다. 또한, 당시의 신문기사로 추측컨대 입장좌석제의 제한 없이, 더 정확하게는 제한을 무시하고 관객들을 입장시킬 수 있었다는 점에서 “특별유료시사회”는 극장들에게 특히 매력적이었다.²⁶⁾ 배우들이 무대 인사를 진행하던 행사가 사라진 7월 이후에도 상당수의 영화들이 “전야제” 혹은 “특별유료시사회”라는 타이틀을 내세워 변칙 상영을 진행했으며 이는 외화의 경우에도 마찬가지였다. 외화의 “특별유료시사회”도 이 시기에 활성화되었는데, 처음에는 500만환 상당의 피아노 등의 경품행사를 결들인다거나(<자유는 애정과 더불어>(2.21-28)), 선착순 100명 혹은 30명을 무료입장시키는(<함정>(7.24.중앙), <출격명령>(7.28.대한)) 등의 특별한 이벤트를 마련하기도 했지만 이내 행사 없는 “특별유료시사회”를 개봉 전날 오후 1~2회에

26) 【맹가드】극장의 윤리, 『서울신문』, 1960.9.2, 석4면. 이 기사는 대한극장을 예로 들면서 극장들이 “특별 유료시사회”라는 미명 아래 무제한으로 관객을 입장시켜 놓고 고선 자리가 없어 휴게실의 장의자까지 비상출동을 시켜 혼란”을 주고 있다고 비판했다.

걸쳐 진행되는 것이 한동안 외화 상영의 관례처럼 자리 잡았다.

또 한 가지, <비극은 없다>(홍성기, 1959)의 개봉을 앞두고 개최되었던 ‘최무룡, 김지미의 밤’은 매우 이색적인 행사였다. 홍성기 감독의 선민영화사와 밀접한 관계에 있었던 국제극장에서 곧 개봉될 예정이었던 <비극은 없다>의 사전행사로 기획된 것은 ‘최무룡, 김지미의 밤’이었는데, 이 행사는 국제영화뉴스사에서 주최하고 을지로에 새로 생긴 소극장 원각사에서 진행되었다. 재미있는 것은 남자 주인공이었던 김진규가 아니라 선민영화사 소속이었던 최무룡을 내세워 ‘최무룡, 김지미의 밤’을 만들었다는 것이고, 여기에 두 배우는 참석하지 않은 채로 영화의 감독이었던 홍성기, 각색자였던 최금동, 그리고 이 영화와 아무런 관련이 없는 배우 노경희와 감독 이봉래가 초청되었다는 점이다. 이 자리에서 홍성기 감독은 <비극은 없다>에 대한 “연출의 변”을, 각색자 최금동은 “<비극은 없다> 김지미와 최무룡의 비극성”을, 노경희 배우와 이봉래 감독은 각각 김지미와 최무룡의 연기와 인간성에 대해 이야기를 하도록 되어 있었다. 주연배우 없는 전야제 행사는 이것이 유일했고 감독 및 각색자와의 대화 등이 마련되어 있었다는 점에서 앞선 행사들과는 사뭇 성격이 다르다고 할 수 있지만, 극장의 ‘개봉 전 행사’가 다양한 방식으로 진행되었으며 ‘스타담’을 앞세워 기획된 행사였다는 점에서 함께 살펴볼 만하다.

이처럼 상반기에 개봉관을 중심으로, 주연배우들을 망라한 ‘무대인사’를 배치함으로써 다소 공격적으로 진행되었던 개봉 행사들은 8월 이후 대부분 사라졌다. 1959년은 공급 과잉의 정점을 찍었던 해였다. 이 해 한국영화는 총 111편이 제작되었고, 외화는 총 203편이 수입되었다. 주지하다시피 공급이 수요를 압도할 때, 극장들은 공격적인 마케팅을 진행할 이유가 별로 없다. 더욱이 1959년을 기점으로 배우들의 개런티가 급증했는데, 1958년 이전 70만원 정도였던 주연배우의 출연료는 이 해에 200만원²⁷⁾으로 훌쩍 뛰어올랐다. 따라서 한창 인기를 구가하던 영화의 주연배우들을 무대인사에 초청하기 위한 비용 역시 극장들에게 큰 부담이었다.

그럼에도 불구하고 이 시기에 특정 극장을 위주로 이런 행사들이 기획되었던 맥락은 좀 더 살펴볼 필요가 있다.

1959년은 외화 상영극장들에게 특히 곤란한 해였다. 외화에만 과도하게 부과되었던 입장세는 새삼 말할 것도 없거니와 4월 1일부터는 정부발행입장권 판매 강행으로 인해 많은 극장들이 경영난을 호소하며 외화상영 중지를 결의하기도 했다.²⁸⁾ 당시 한 기사는 많은 외화전문관들이 한국영화 상영관으로 돌아서고 있다고 지적했는데 대표적인 극장으로 거론되었던 것이 바로 “명보, 아카데미, 단성사”²⁹⁾였다. 2년 전에 유행했던 ‘무대인사’의 관행을 되살려, 주연급 배우들을 모두 초청하여 고비용의 “무대인사”를 진행했던 것은 한국영화 상영관으로 방향을 전환하고자 했던 명보극장과 아카데미극장의 특별한 사정 때문이었던 것이다. 1959년 12월의 한 기사는 당 해에 수입되었던 외화 중 11월까지 상영된 것은 단 70편에 불과하다는 기사³⁰⁾를 쏟아내며 외화수입 및 상영에 관한 정책의 변경을 촉구하기도 했다.

한편, 한국영화는 한국영화 나름대로 유례없는 제작편수 111편 앞에서 마케팅 경쟁에 돌입했다. 통상 제작비의 10%에 불과했던 “선전비”는 30%까지 치솟았다.³¹⁾ 공급 과잉의 상태임에도 불구하고 극장들이 처했던 또

27) 윤진화, 1950년대 후반기, 한국영화산업형성의 생성메커니즘 연구, 동국대 석사논문, 2002, 54면.

28) 「극장의 탈세를 방지/ 정부발행입장권이 등장, 『동아일보』, 1959.4.3, 3면; 「배협측, 외화상영의 중지결의 실행을 연기키로, 『동아일보』, 1959.7.1, 4면. 앞의 기사는 서울시내 8개 개봉극장 중 영화수입사를 갖고 있는 극장 두 곳만이 외화를 상영하고 있다고 지적하고 있다.

29) 흥행계에 이변/ 정부발행입장권 사용을 계기 외화업계는 위축/ 기세올리는 국산영화계, 『동아일보』, 1959.4.5, 4면.

30) 「심각한 영화계의 표정/ 정률세안을 오히려 개악시/ 국산, 외화계 모두 반대, 『동아일보』, 1959.12.2, 4면.

31) “선전비”는 마케팅비에 해당하는 비용으로 신문광고, 포스터, 전단 등 영화를 홍보하는 데 소요되는 비용을 말한다. 1950년대 후반 선전비는 전체 제작비의 10% 정도였으나 1959년에는 제작편수가 늘어나 경쟁이 치열해지면서 30%까지 오르기도 했다. 박지연, 한국 영화산업의 변화과정에서 영화정책의 역할에 관한 연구, 중앙대학교

다른 어려움 중의 하나는 예고된 입장세법의 변화였다. 1960년 3월부터는 개정된 입장세에 따라 지금까지 면세 혜택을 받고 있었던 한국영화에도 세금이 부과될 예정이었기 때문에 1959년이 끝나기 전에 서둘러 상영을 마쳐야 했던 것이다. 외화관까지 국산영화를 상영하기 시작했으며, 백편이 넘는 국산영화들이 개봉을 기다리고 있던 시점에서 치솟은 선전비는 불특정 다수의 잠재적 관객을 향한 신문의 전면광고나 간판, 포스터 등에 더 많은 비용을 지불하는 것으로 사용되었던 듯하다. 명보극장과 아카데미를 제외한 대부분의 극장들은 비용면에서나 효율성 면에서, 특정 시간을 할애하여 이미 영화를 선택한 관객들을 대상으로 하는 어트랙션을 선호하지 않았던 것으로 보인다. 국제극장 본관이 아니라 공연세가 면제되는 원각사에서, 영화 개봉 이전의 불특정 다수를 대상으로 하는 ‘최무룡 김지미의 밤’을 사전 행사로 기획했던 국제극장의 선택은 이런 맥락 하에서 더 잘 이해될 수 있다.

이에 더하여 새로운 세제에 따르면, 1960년부터 입장료 500환 이하의 공연에 대해서는 세금이 면제될 예정이었다. 1956년 12월 이후 10%로 일률 부과되었던 공연의 입장세는 조금 더 탄력적으로 적용되어 결과적으로 많은 공연에 대한 세율을 감소시키게 될 터였다. 그러므로 1959년 후반의 각종 쇼 단체들은 서둘러 극장을 구할 필요도, 공연을 축소하여 영화의 ‘어트랙션’으로 존재할 필요도 없이 시간이 흐르기를 기다릴 뿐이었다. 더불어 쇼 무대의 인력들이 영화로 빠져나간 자리는 미8군 쇼의 인력들로 새롭게 채워지기 시작했다.

이처럼 1959년에 영화와 실연은 복잡한 각자의 맥락 하에서 최소한의 교섭만을 유지한 상태로 각자의 무대를 지키고/기다리고 있었다. 1950년대 후반의 실연무대는 영화의 어트랙션으로 존재하는 것이었다. 그러나 1960년대 초반의 ‘실연무대’는 쇼 혹은 악극 무대 전반을 일컫는 용어로

확장되면서, ‘어트랙션’으로서 영화의 이름을 빌려오기도 하는 극장의 또 다른 주연 배우가 되었다.

4. “영화스타가 무대로 오다” - 1960년대 초반 극장의 ‘실연무대’

1960년이 되자, 1월부터 거의 모든 한국영화 극장들이 앞 다투어 쇼 무대를 올리기 시작했다. 드물지만 영화에 어트랙션으로 공연이 붙는 경우도 있었고, 영화에 출연한 배우들이 그대로 연극 무대에 서는 동시 ‘실연’을 선보이기도 했으며 영화로 개봉되어 혹평을 받았던 기존 악극의 레퍼토리가 다시 무대로 돌아오기도 했다. 미국과 영국, 필리핀, 서독, 대만 등에서 온 가수, 코미디언들이 한국의 연예인들과 함께 합동공연을 갖는다면, 1953년부터 생겨나 1950년대 후반 200여 단체에 이르렀던 미8군 전속 쇼 단체들이 처음으로 한국의 일반 대중들을 대상으로 한 쇼 무대를 선보이기도 했다. 이런 쇼 공연들은 국도, 수도, 명보, 국제, 세기, 반도 극장 등의 개봉관을 비롯해서 동도, 한일(구 평화극장), 자유, 계림, 문화 극장 등의 재개봉관과 시공관에 이르기까지 대부분의 극장에서 거의 2년 동안 쉼 없이 지속되었다. 1961년 11월 시민회관이 건립되고 난 뒤부터 쇼를 비롯한 공연들은 점차 시민회관으로 무대를 옮기기 시작했다. 1962년 2월 이후부터 개봉관에서는 더 이상 쇼 공연이 이루어지지 않았다. 출연인원이 100명에 육박하는 스펙터클한 대규모 공연부터 다소 규모가 작은 가극단의 쇼에 이르기까지 대부분의 공연은 거의 독점적으로 시민회관에서 이루어졌고, 극히 일부만 재개봉관에서 선을 보였다.

1950년대 후반에 쇼 무대와 영화를 탄력적으로 오가며 ‘영화배우’로서 무대에서 ‘실연’을 선보였던 코미디배우들과 달리, 여타 배우들은 무대에

박사학위 논문, 2007, 46-47면; 『홍행가에서 선전자숙/ 15일부터 전국적 실시, 『동아일보』 1959.10.16, 4면.

등장하는 일이 상대적으로 드물었다. 그러나 이 시기에는 주연급 배우들을 비롯한 거의 대부분의 배우들이 활발하게 쇼 무대에서 활약했다. 주목해볼 것은 이 때 배우들의 무대 출연이 ‘영화스타’들의 ‘실연무대’로 광고되었다는 점이다. 당시의 유명 배우들은 대부분 악극단 출신이었지만 이들이 다시 무대로 돌아올 때는 ‘영화배우’로 정체성을 부여받았고, 이들의 무대 출연은 ‘스크린의 연기를 무대에서 實演하는 것’이 되었다. 예컨대 김희갑, 황해, 박옥초 등이 출연하는 쇼는 “영화스타 무대로 오다”(1960.4.19.서울키네마)로, 전옥, 김진규, 최무룡, 김지미 등이 출연하는 무대는 “인기정상의 영화계 톱스타-가스트!”(1960.10.22.국도극장)로, 김승호와 주선태는 “특별초대출연 영화의 두 거성”(1960.12.2.국제극장)으로 소개되었다. “희극계의 거성군 은막을 박차고 수도극장 무대에 총출연”(1961.2.23.수도극장), “구봉서 다시 무대로”(1961.7.2.수도극장)와 같은 광고문구도 유행처럼 사용되었다. 또한, “아세아3대스타 김진규, 김혜정, 신영균... 거물성격스타들의 불을 뿜는 대경연”(1962.9.26.시민회관), “스크린의 명콤비 문정숙, 최무룡 절대합동출연”(1962.10.9.시민회관), “전영화예술인 총출연으로 스크린에서의 감격을 되사기는 호화스펙타클무대”(1962.10.12 시민회관)와 같은 문구도 찾아볼 수 있다.

이러한 인기 배우들의 쇼 무대 출연은 영화제작에 상당한 지장을 초래할 정도로 빈번했다. 1962년 11월에는 제작가협회(이하 제협)가 주연급 영화배우들의 쇼무대 출연을 강력히 제재하기로 결의하는 일이 있었다. 57명의 스타들에게 쇼 출연금지를 통고했던 것인데, 이것이 실행되지 않자 제협은 톱스타급 10명에 대한 제한으로 대폭 축소하여 재통고를 했으며, 이 역시 무시되자 그 중 김승호, 신영균, 최무룡, 김지미 네 사람을 특정하여 6개월간 출연 거부를 선언했다.³²⁾ 이후 한 달 가량 공방이 계속 되

다가 3월 7일 배우 당사자들이 사과를 하고 신필름, 한양영화공사 등 메이저 프로덕션이 보증서를 제출함으로써 제협 이사회가 출연 거부 결의를 취소했다. 배우들의 무대 출연을 놓고 배우들과 제협, 개별 제작사와 극장 사이의 이해관계가 엇갈리면서 이 같은 해프닝이 벌어질 정도로, 1960년대 초 극장가에서 배우들이 쇼 무대에 등장하는 것은 매우 빈번하면서도 문제적인 일이었던 것이다.

이 시기의 극장에서 쇼 무대가 중요해지는 데에는 앞서 언급했던 여러 제도적, 인적 변화 외에도 몇 가지 중요한 이유들이 교차작용했다. 먼저, 악극을 비롯한 공연 예술인들을 망라한 한국연예협회의 창설을 들 수 있다. 1961년 창설된 한국연예협회는 시민회관에 사무실을 두고 쇼 공연 기획자들의 활성화와 시대를 구가했다.³³⁾ 또, 1957년부터 주한 미8군 스페셜 서비스 측과 계약을 맺고 연예인들을 공급하는 일을 해 왔던 업체들이 1961년 통폐합하여 한국연예대행연합회를 창설³⁴⁾ 했는데, 이들의 활약 역시 쇼 무대의 활성화에 적지 않은 힘을 보태었다.

이런 맥락에서 1950년대 후반의 극장이 영화를 중심으로 재편되는 과정이었다면, 1960년대 초의 극장은 쇼 무대가 자신의 영역을 재구획하는 과정에 놓여 있었다고 할 수 있다. 즉 1950년대 후반, 영화가 악극을 비롯한 공연양식과 적극 교섭하는 가운데 ‘무대인사’와 ‘실연무대’, ‘동시상연’ 등 다양한 기획을 통해 ‘어트랙션’의 형식을 실험하고 활용했다면, 1960년대 초 쇼 무대는 영화를 ‘어트랙션’으로 활용하며 자신의 영역을 확장했다고 볼 수 있다. 이 과정에서 극장은 다양한 대중문화의 양식들과 인력과 레퍼토리가 교차하고 경합하는 장으로서, 이를 기획하고 펼쳐 놓는 적극적인 생산자로서의 역할 또한 담당했다.

32) 「쇼 무대출연금지/주연급 영화배우」, 『동아일보』 1962.11.21, 5면; “김승호, 신영균, 최무룡, 김지미 제협서 6개월간 출연거부/ 쇼출연으로 제작에 지장/ 영협선 일방적처사라고 불만」, 『경향신문』 1963.2.14, 8면.

33) 황문평, 앞의 책, 355면.

34) 본격적 쏘를 무대에/ 한국연예대행 연합회서, 『경향신문』 1961.5.14, 석4면; 황문평, 위의 책, 353면.

5. 결론을 대신하여 : 지방극장의 무대로 간 스타들

1960년 장흥극장에서 양석천과 양훈, 곽규석 등이 주연을 맡은 코미디 영화 <청춘 일번지>(정일택, 1960)가 개봉했을 때, ‘청춘 일번지’라는 제하의 쇼가 동시공연으로 상연되었다. 극장 간판에는 ‘인기스타 실연과 영화의 밤’이라는 문구가 내 걸렸고, 양석천을 비롯하여 구봉서, 백금녀 등의 인기 코미디 배우들이 등장³⁵⁾하여 무대 실연을 선보였다. 양석천이 대표로 있었던 ‘코메디코리아’가 <청춘일번지>의 제작을 맡았고, 이 단체에 소속되어 있었던 구봉서, 백금녀 등이 실연 무대를 담당했던 것인데, 코미디배우들이 실연무대를 담당할 때는 독특한 구성을 선보이기도 했다. 예를 들어 1960년대 전반기 해남극장에서 열렸던 ‘스타 쇼’는 특정한 영화에 출연했던 배우들이 무대 인사를 와서 선보였던 쇼였는데, 30분에서 1시간 정도 상영되던 영화가 잠시 멈추면 영화배우들이 무대에 등장하여 인사하고 우스갯소리나 만담을 늘어놓는 실연무대가 이어지고, 이 실연 무대 이후 곧 이어서 나머지 분량의 영화 상영이 재개되었다. 이 같은 형식의 무대인사는 광주의 동방극장에서 양훈과 양석천이 했던 방식을 모방했던 것이었다³⁶⁾고 하며, 특히 1960년대 해남극장의 운영과 순업을 담당했던 노우춘은 1963-1964년이 배우들의 무대인사가 가장 많았던 해였다고 기억했다.³⁷⁾ 1960년대 호남지역에서 ‘아도로꾸 쇼’라는 명칭 자체가 일반적으로 주연배우들이 악단과 함께 극장 무대에서 노래를 부르거나 자

신이 출연한 영화의 한 대목을 직접 실연해 주는 것을 지칭³⁸⁾하는 용어로 사용되었다는 실례는 이 시기 지방 극장들에서 무대인사를 비롯한 실연무대가 ‘쇼 무대’의 일반적이고도 대표적인 형식이었음을 말해주는 것이기도 하다.

장흥극장과 해남극장의 예에서 볼 수 있는 바와 같이 1960년대, 배우들의 무대인사는 지방을 중심으로 활발하게 펼쳐졌다. 영화배우들은 주로 악극단이나 쇼 단과 함께 다니면서 출연한 영화의 홍보를 위한 무대인사를 겸한 쇼 무대를 선보이곤 했는데, 1960년대 후반까지 이런 경향은 지속되었다. 목포극장을 운영했던 손인석의 구술에 따르면, <애수>(최무룡, 1967)나 <순애보>(김수용, 1968)와 같은 멜로드라마가 상영하는 날이면 극장이 ‘미어터졌’고, “목포시에서의 흥행과 인기에 보답하듯이 당시 유명 영화배우들은 자신이 출연한 영화가 개봉할 때 극장에 들러 무대 인사를 하고 노래를 한 자락 선사”하는 것이 관례처럼 자리 잡혀 있었다.³⁹⁾ 이렇게 진행되던 무대 인사는 1960년대 후반부터 점차 사라지기 시작했고, 영화에 덧붙여졌던 어트랙션은 차차 가수를 중심으로 하는 쇼 무대로 대체되어 1970년대 이후의 극장의 쇼 무대는 가수를 중심으로 재편되었다.

서울의 극장들이 빠르게 ‘영화전용관’으로 전환되어 갔던 1960년대 초, 한국영화의 절대적인 인기 속에서 주연배우들이 등장하는 무대인사나 이들을 기용한 ‘쇼 무대’는 지방의 관객들에게 가장 큰 볼거리였다. 서울만큼 다양한 쇼의 기획을 볼 수 없었던 지방의 극장에서, 별다른 무대 장치 없이 ‘영화배우’의 스타성에 의존하는 실연무대는 관객들의 입장에서나 극장의 입장에서나 결코 포기할 수 없는 매력적인 것이었다. 특히 서울과 서울 변두리 지역의 극장들에서 외화 수익성이 확실히 높았던 데 반하여, 한국영화 수요가 훨씬 높았던 지방의 극장들⁴⁰⁾은 서울의 개봉관에서 흥행에

35) 영화 <청춘 일번지>의 제작을 맡았던 코메디코리아는 양석천이 대표로 있었던 쇼 단체로, <오부자>(권영순, 1958)의 출연을 계기로 시작된 친목 단체였으나 1960년에 연예단체로 등록하여 주로 코미디언을 위주로 하는 쇼를 선보였다. 이 단체는 1968년까지도 전국을 무대로 활발하게 활동하며 수익을 올렸다. 박선영 채록연구, 『원로 영화인 구술채록-생애사, 구봉서』, 한국영상자료원, 2008; 『1970 영화연예연감』, 국제영화사, 1969, 237면.

36) 장흥극장과 해남극장의 예는 위경혜, 『호남의 극장문화사』, 다할미디어, 2007, 176면, 186~187면에 실린 내용을 재구성한 것이다.

37) 위경혜, 위의 책, 176면.

38) 위경혜, 앞의 책, 64면.

39) 위경혜, 위의 책, 128면.

40) 박지연, 『영화법 제정에서 제4차 개정기까지의 영화정책(1961-1984)』, 김동호 외, 『한

성공하지 못했던 영화들에도 훨씬 너그러워 사랑을 주는 곳이었다.

1960년대 초, 인기스타들의 ‘무대인사’가 지방의 극장을 중심으로 활발하게 전개되었던 것은 한국영화 산업에 지방 흥행사들이 중요한 투자자로 등장하게 된 시점과 무관하지 않다. 1950년대 중반까지만 해도 제작자가 개인적으로 제작비를 마련하는 것이 일반적이었으나, 1958년경부터는 지방 흥행업자들이 제작비의 일부를 대고 권역별 흥행권을 사는 방식이 존재했다.⁴¹⁾ 심지어 이 시기부터 1980년대 이전까지 지방흥행업자들의 투자액이 총 제작비의 50-70% 혹은 90%까지 이르렀다는 연구 보고들⁴²⁾은 지방의 흥행자본이 한국영화 제작비의 절대적인 비율을 차지하고 있었음을 증명하는 것이기도 하다. 이 시기 입도선매로 제작 투자를 했던 지방 배급업자들은 대부분 지역의 극장주였다. 이들은 자신의 영화관에 “흥행성 높은 영화를 ‘붙이기’ 위하여 제작사를 상대로 영업”을 했고, 그 과정에서 지역 내 배급권을 획득했다.⁴³⁾ 따라서 지방의 극장주들은 영화사의 입장에서 결코 무시할 수 없는 중요한 투자자였으며, 인기 스타들의 지방 무대행은 이런 투자, 배급권의 변화과정과 함께 이해되어야 한다.

1950년대 후반을 거치면서 한국영화 산업은 비약적으로 성장했지만, 실상 1960년대까지 제작 편수의 급증과 관객수의 증가에도 불구하고 외화 시장과 비교할 때 언제나 열세였다. 또한, 1955년을 기점으로 악극과 무대 공연이 한국영화에 왕좌를 내어주고 몰락의 길을 걸어갔다는 기존 연구들의 전제 역시 일정 부분 수정되어야 한다. 1960년대 초에 이르는 시기까지, 악극의 인기는 여성국극과 각종 쇼 단체로 이어져 무대공연의 활기가 다양한 방식으로 지속되었기 때문이다. 따라서 외화 및 무대 공연과 경쟁해야 했던 한국영화에 관객들을 끌어들이기 위해 극장들은 다

양한 어트랙션들을 시도해야 했다. 그러나 1950년대 말에 서울의 개봉관에서 유행했던 무대인사를 비롯한 실연무대는 1960년대가 시작되면서 그 짧은 전성기를 마감했다. 그럼에도, 이렇게 시도되었던 어트랙션은 대중문화의 헤게모니가 이동하는 과정에서 무대와 스크린의 접경 지역을 새롭게 구획하며 무대 공연의 관객들을 영화의 관객으로 중첩시키는 역할을 담당했다. 특히 코미디 배우들은 변화의 과정 중심에 위치했다. 앞서 해남극장의 예에서 볼 수 있는 바와 같이, 영화의 흐름을 끊고 실연무대를 끼워 넣는 등 현실세계와 가상의 공간을 넘나들며 지속되었던 코미디 배우들의 퍼포먼스와 자기반영적 성격은 무대와 스크린을 오가며 입체적인 ‘실연’의 공간을 창조했다. 그리고 이는 바로 이 시기 대중관객들의 사랑을 받았던 일련의 코미디언코미디 영화의 특징이기도 했다.⁴⁴⁾

이러한 실연무대는 1960년 이후 서울의 극장들에서는 더 이상 찾아볼 수 없었지만, 지방의 극장들에서는 여전히 외화보다 힘이 췌던 한국영화들이 개봉과 흥행을 놓고 경쟁하는 과정에서 관객들을 ‘매혹’시키는 어트랙션으로 존재했으며, 1960년대 내내 지방 극장 상영 문화의 독특한 관행으로 자리매김 되었다.

참고문헌

1. 기본 자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『조선일보』, 『국제영화』, 『명랑』의 광고 및 기사
한국영상자료원 편, 『신문기사로 본 한국영화 1945-1957』, 한국영상자료원, 2004.
한국영상자료원 편, 『신문기사로 본 한국영화 1958-1961』, 한국영상자료원, 2005.
『1970 영화연예연감』, 국제영화사, 1969.

국영화정책사, 나남출판, 2005, 214면.

41) 영화진흥위원회, 『한국영화배급사연구』, 2003, 17면.

42) 영화진흥위원회, 위의 책, 12~13면.

43) 영화진흥위원회, 위의 책, 17면.

44) 박선영, 한국 코미디영화 형성과정 연구, 중앙대 박사논문, 2011, 4장의 1-4. 몰입과 거리두기 사이의 유희: 자기반영성 챗터를 참고.

2. 단행본

- 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지- 1901-1945년의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006.
- 박노홍, 『한국악극사』, 김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사』1, 연극과인간, 2009.
- 박선영 채록연구, 『한국영화사 구술채록 연구시리즈-생애사, 구봉서』, 한국영상자료원, 2008.
- 영화진흥위원회, 『한국영화배급사연구』, 2003.
- 유민영, 『한국 근대극장 변천사』, 태학사, 1998.
- 위경혜, 『호남의 극장문화사』, 다할미디어, 2007.
- 황문평, 『한국대중연예사』, 부르칸모르, 1989.

3. 논문

- 김승구, 「해방기 극장의 영화 상영 활동에 대한 고찰」, 『동방학지』158, 연세대학교 국학연구원, 2012.
- 김지혜, 「1950년대 여성극극의 단체활동과 쇠퇴과정에 대한 연구」, 『한국여성학』27, 한국여성학회, 2011.
- 박선영, 「한국 코미디영화 형성과정 연구」, 중앙대 박사논문, 2011.
- 박지연, 「영화법 제정에서 제4차 개정기까지의 영화정책(1961-1984)」, 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.
- 박지연, 「한국 영화산업의 변화과정에서 영화정책의 역할에 관한 연구」, 중앙대학교 박사학위 논문, 2007.
- 윤진화, 「1950년대 후반기, 한국영화산업형성의 생성메커니즘 연구」, 동국대 석사논문, 2002.
- 이길성, 「해방 직후 뉴스문화영화의 상영 연구」, 『영상예술연구』27, 영상예술학회, 2015.
- 이화진, 「'노스텔지어'의 흥행사 - 1950년대 '악극'의 전성과 퇴조에 관하여」, 『대중서사연구』 17, 대중서사학회, 2007.
- 이화진, 「전쟁과 연예 - 전시체제기 경성에서 악극과 어트랙션의 유행」, 이상우 외, 『전쟁과 극장 - 전쟁으로 본 동아시아 근대극장의 문화정치학』, 소명출판, 2015.

- 정중화, 「한국영화 성장기의 토대에 대한 연구-동란기 한국영화 제작을 중심으로-」, 중앙대 석사논문, 2002.

Abstract

Film Screening Practices from the Late 1950s to Early 1960s: Stage Greetings and Live Performances

Park Sunyoung

At the height of Korean cinema in the late 1950s, a film was released. It skillfully combined the characteristics of musical dramas performed by Korean musical troupes and Hollywood musical comedies. Titled *Hyperbolae of Youth*, this film led the popularity of comedy films at a time when comedies were rare. One of the secrets to the success of the film was stage greetings and live performances by “beanpole” Yang Sŏkchŏn and “fatso” Yang Hun, two of popular actors from a musical troupe who also starred in the film. *Hyperbolae of Youth* was screened for nearly a whole year at first-run theaters and second-run theaters, accompanied by stage greetings. After the success of this film, many films employed this strategy as well and staged live performances at film screenings. This paper traces the history of stage greetings and live performances at film screenings back to the colonial period and examines the transformation of live performances staged in film theaters between 1957 and the early 1960s, when live performances reemerged at film screenings. Through this, this study hopes to show that film theaters in the late 1950s adapted to the demands of the audiences as well as to the changing internal and external conditions of the film industry, and became active platforms for creation, where new screening methods and performances were planned and put into practice.

Live performances at film theaters began in the early days of film screenings. Early films, made up of short films and ultra-short films, were screened as part of “attractions,”

consisting of melodramatic plays, variety shows, magic shows, vocal performances, and others. This was the standard practice at theaters prior to the emergence of feature films. Although these “attractions” became rare when film-only theaters appeared and feature-length films became the norm in theaters, they began to reappear as major spectacles in the theaters in the early 1940s. Stage greetings, which began in the Americas and European countries, and attractions, employed by Japanese films to dominate the Korean film market in the colonial period, became an important part of the theater experience.

Then, during the liberation period and the Korean War, attractions were separated from films, since it was nearly impossible to produce and screen Korean films, and American films and plays distinguished the role of film theaters and stage theaters,

In the late 1950s, however, stage greetings and live performances once again began to emerge as important programs at the theaters. The late 1950s was a time of reorganization and development for the Korean film industry. In 1954, the government implemented a tax-exemption policy for Korean films, as well as the reserved seating policy and film time-based admission policy. The number of Korean film productions soared, along with the size of the audience and the number of theaters. Moreover, many performers from musical troupes, which was at the peak of popular culture since the colonial period to the mid 1950s, moved into the film industry during this time. The mass culture market was becoming diversified and invigorated as the number of women’s theater companies, traditional Korean classical opera troupes, variety show troupes, and music bands increased rapidly. In line with these changes, films featuring popular stars from musical troupes once again gave a chance for the performers to go on stage through live performances at film screenings. These live performances were the product of composite public entertainment and a means to entice the audiences of musical dramas to films. Comedy actors who were the stars of live performances turned theaters into three dimensional spaces for entertainment as they crossed over among screen, stage, and reality.

While theaters in the late 1950s underwent a process of reorganization around films, theaters in the early 1960s underwent a process in which stage performances redefined its territory. In the late 1950s, films experimented with and utilized the form of “attractions” by including various spectacles, including “stage greetings,” “live performances,” and “double feature of a film and an attraction show”; in the early 1960s, performances expanded their territory by using films as “attractions.” However, attractions and shows disappeared from theaters in the late 1961, as citizens’ halls were established exclusively for performance shows and theaters in Seoul quickly transform themselves into film theaters. Attractions and shows which were forced out of theaters in Seoul moved onto regional theaters, where they opened a new era of attraction shows for the next 10 years. In this process, theaters became a complex cultural space, where various forms of popular culture, its personnel, and repertoires intersected and contended, as well as an active platform for creation where such shows were planned and performed.

Key words : attractions, double feature of a film and an attraction show, live performances, stage greetings, theaters

접수일: 2017년 4월 30일

심사기간: 2017년 5월 16일~5월 28일

계재결정: 2017년 6월 10일