

‘노스텔지어’의 흥행사

— 1950년대 ‘악극(樂劇)’의 전성과 퇴조에 관하여

이화진*

1. 들어가며
2. 전쟁과 연예 : 전쟁의 악극단들
3. ‘노래하는 신파비극’과 ‘버라이어티 쇼’ 사이에서
4. 전후 악극의 주변화
5. ‘노스텔지어’가 된 악극

국문요약

1940년대에 가장 전성했던 연예물인 악극은 한국전쟁기에도 전방에서는 병사들을, 후방에서는 피난민들을 위안하며 전성기를 이어갔다. 피난을 떠났던 여러 악극단들과, 국가의 지원을 받아 선전에 동원되었던 군예대는 전쟁 발발 후 문화적으로 공동화(空洞化)된 서울보다는 피난민들이 모인 지방을 중심으로 활동을 펼쳤다. 그러나 그 활동은 전전(戰前)의 것을 반복적으로 재생산하는 데 그침으로써, 공연은 계속되어도 새로운 창조는 없었다. 이런 이유로 전후 악극은 영화와 여성국극, 각종 쇼 등 다양하고 새로운 볼거리의 홍수 속에서 서울의 중앙 무대로 귀환하는 데 실패하고, ‘낡은 것’으로 밀려나게 된다. 이 시기 가장 두각을 나타냈던 악극단은 전옥이 이끄는 백조가극단이었는데, 이 단체는 1930년대 ‘화류비련’류의 통속적 신파극의 영향 아래 여주인공의 수난을 통해 관객의 동정을 이끌어내는 ‘노래하는 신파비극’으로 엄청난 인기몰이를 했다. 그러

* 연세대학교 국어국문학과 강사

나 백조가극단처럼 전쟁 중 왕성하게 흥행했던 악극단들도 전후 흥행의 부진 속에서 버라이어티 쇼에 비중을 두면서 지구책을 모색했지만, 결과적으로는 악극의 퇴조를 더욱 가속화할 뿐이었다. 1950년대 중반 악극단 출신 연예인들이 대거 영화나 쇼로 활동무대를 옮기고, 관객들은 새로 등장한 대중연예들로 눈을 돌리면서, 악극은 궁핍하고 어려웠던 시절의 ‘노스텔지어’로 호명될 뿐 빠르게 잊혀져갔다.

주제어

악극, 전시의 대중연예, 군예대, 노래하는 신파비극, 버라이어티 쇼, 백조가극단

1. 들어가며

1950년대의 남한 사회는 한국전쟁의 체험과, 과잉과 결핍 사이를 오가는 ‘전후(戰後)’의 불안, 그리고 반공을 기조로 하는 ‘자유민주주의 국가’의 재건이라는 구도 속에서 논의되어 왔다. 이러한 시각은 1950년대 한국연극사를 바라볼 때도 그대로 적용되어, 이 시기는 연극의 ‘불모지’이거나 1960년대 연극의 ‘배태기’로 다루어진다.

연극의 ‘불모지’라는 측면에서 보면, 이 시기 ‘신극’은 악극이나 국극, 버라이어티 쇼 등 화려한 볼거리를 제공해주는 가벼운 대중연예물과 미국영화의 범람으로 인해 근근이 명맥만을 유지할 수 있었다. 또한 우익 중심으로 재편된 연극계에서 전쟁의 상흔이 ‘북한=소련=공산주의’에 대한 노골적인 증오와 공포로 극화된 반공극의 시대였다는 것, 멜로드라마의 피상적인 감수성이 전후 남한 사회에 대한 진지한 접근을 방해했다는 것도 1950년대를 연극의 ‘불모지’로 보게 만든다. 말하자면, 1950년대에 연극은 없지 않았지만 ‘진정한 연극’의 설 자리는 매우 비좁았다

는 것이다. 그러나 국립극장이 개관되고, 한국연극학회가 결성되어 연극의 '제도'가 형성된 것이 이 시기이며, 1950년대 후반에 이르면 주목할 만한 신진들이 등장하고, 대학극이 활성화되기 시작했으며, 사실주의 연극을 벗어나려는 움직임과 소극장운동의 싹이 움트고 있었다는 점에서, 이후의 한국연극을 위한 기반이 바로 1950년대에 다져졌다는 긍정적인 평가에 더욱 무게를 실어볼 수도 있을 것이다.¹⁾

1950년대를 불모지로서 폐쇄적으로 공간화하기보다는 이후의 가능성이 잠재된 배태기로서 연속적인 시간 위에 위치짓는 것이 일견 타당해 보이기도 하지만, 두 입장 모두 재고될 필요가 있다. 의견상 상반되어 보이지만 '진정한 연극'이라는 초월적 관념에 입각하여 일관적인 체계와 발전론적인 구도 속에서 연극사를 서술한다는 점에서 공통적이기 때문이다. 이처럼 체계와 구도를 바탕으로 서술된 연극사는 자기 입장의 특수성은 간과한 채 마치 보편적인 주장인 양 가장하면서, 그 안에 포섭될 수 없는 것들을 '예외적인 것'으로 배제하게 된다. 그리하여 애초부터 다양한 서술의 가능성은 봉쇄되고 만다. 1950년대를 풍미했던 여러 대중적인 공연 양식들이 오랫동안 연극사의 외부로 유행처럼 떠돌 수밖에 없었던 것도 이러한 연극사 서술 태도에서 얼마간 그 원인을 찾을 수 있을 것이다.

다행스럽게도 최근 들어 기존의 연극사 서술에 대한 여러 반성적 접근이 시도되면서, 그동안 연극사의 체계 안에 정당하게 위치될 수 없었던 '예외적인 것'들에 대한 관심도 늘고 있다. 주로 '작가'와 '작품'에 대한 엘리트적 접근으로 일관해온 연구 풍토에서 다루지 못했던 '그 바

1) 1950년대 한국 연극의 전개 양상에 대해서는 다음의 책들을 참조할 수 있다. 오영미, 『한국 전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996; 민족문화사 연구소 희곡분과, 『1950년대 희곡 연구』, 세미, 1998; 박명진, 『한국 전후희곡의 담론과 주체구성』, 월인, 1999 등.

같은 것들'을 통해서, 기존의 단일한 서술을 넘어서는 또 다른 서사의 가능성을 모색하고 있는 것이다. 그리하여 다시 씌어지는 연극사는 궁극적으로 체계의 안과 밖이라는 이원적 구도를 해체하면서 '연극의 (여러) 역사들'을 가능하게 하리라고 조심스럽게 기대해도 좋을 것이다. 이러한 측면에서, 지금이야말로 '한국전쟁의 상흔과 치유'라는 거대 담론 아래 함구해온, 전전(戰前)과 전중(戰中), 그리고 전후(戰後)에도 지속되는 일상의 시간을 끄집어낼 수 있는 시점일 것이다.

이 글은 신극 중심의 기존 연극사에서 배제되어 왔던 악극을 중심으로 1950년대의 문화적 지형도를 다시 그려보고자 한다. 식민지 시기에 형성된 통속적인 음악극인 악극에 대해서는 그동안 몇몇 주목할 만한 성과들이 있었다.²⁾ 하지만 이 연구들은 주로 식민지 시기 악극에 초점을 맞추고 있어서 한국전쟁을 기점으로 '전성'에서 '퇴조'로 기울게 되는 1950년대의 악극은 앞으로 더욱 지속적인 연구가 필요한 분야이다. 1950년대 전반기는 악극이 전쟁이라는 특수한 상황 속에서도 대중적 친

2) 유민영이 『한국근대연극사』(단국대 출판부, 1996)에서 악극을 연극사에서 간과할 수 없는 하나의 흐름으로 포착한 바 있지만, 2000년 이후로 김성희, 김호연, 백현미, 최승연 등에 의해서 악극이 한국공연사에서 차지하는 위상을 제고한 연구가 본격적으로 시작되었음을 언급할 필요가 있을 것이다. 이 연구들은 악극을 (통속적인) 음악극 혹은 대중극의 한 갈래로서 접근하고 있는데, 악극의 장르 형성과 역사적 전개, 일제 말기 전시체제 하에서 선전에 동원된 양상 등을 고찰하거나, 악극을 한국 창작뮤지컬의 전사(前史)로서 의미화 하는 등, 그동안 감히 출발하기 어려웠던 악극 연구에서 의미 있는 큰 걸음을 내딛어주었다. 대부분의 연구가 논문의 특성상 식민지 시기로 연구 대상을 한정하는 데 비해, 김호연의 경우는 1910년대부터 1960년대 초반에 이르기까지 악극의 역사적 전개를 폭넓게 다루고 있어서 악극사의 개략적인 지도를 그리는 데 도움이 된다. 그러나 그 역시 1950년대 악극의 전개 양상에 대해서는 상대적으로 간략하게 서술하고 있다. 1950년대 악극에 대해서는 박노홍이 『한국연극』(1978.6.-12., 1979.3.-4.)에 연재한 「한국악극사」나, 1996년에 출간된 오영미의 『한국 전후 연극의 형성과 전개』 중 제2장을 참조할 수 있을 것이다.

화력을 확인했던 시기였다. 그러나 전후 국가 재건기로 들어서는 1950년대 중반 악극은 결국 그 기력을 소진하고 20여 년 동안 존속했던 짧은 생애를 마감해 버린다. 전성에서 퇴조로 갑작스럽게 뒤바뀌어 버린 악극의 운명은, 사실 악극이 전쟁기에 누린 호황과 무관하지 않다. 그렇기 때문에 1950년대 악극에 대한 고찰은 전쟁기라는 특수한 사회적 상황, 그리고 악극과 인접한 여러 장르들 사이의 관계를 충분히 고려하면서 이루어져야 한다. 전쟁을 배경으로 전성한 악극이 전후 사회 변화 속에서 여타의 대중 연예에 밀려 퇴조하고 문화의 다른 장(場)들로 산포되는 장면들을 찬찬히 들여다보아야 하는 것이다.

기존 연극사에서 악극과 같은 대중 연예는 ‘정통 연극’의 위기를 초래하는 ‘방해자’이자, 이것저것이 뒤섞인 혼란한 시대의 ‘부산물’에 지나지 않았지만, 이를 역사의 체로 걸러낼 불순물로 보는 한 연극사는 언제나 같은 서술을 되풀이하게 될 것이다. 설혹 ‘불순물’을 걸러내는 것이 가능할지라도 동시대의 연극과 영화가 악극이나 국극, 서커스 등의 대중 연예와 서로 경쟁하고 교섭해온 상관관계를 놓친다면 1950년대의 대중문화사는 다시 씌어지기 어렵다. 악극을 고찰하는 것은, 그러므로 1950년대의 대중문화를 다시 생각하기 위한 출발점이 될 것이다.

2. 전쟁과 연예: 전장의 악극단들

1950년 5월, 서울 단성사에서 한창 공연 중이던 장미악극단의 희극배우 배삼룡은 육군본부 변형두 소위의 방문을 받는다. 공비 출몰이 잦은 지역의 선무공작을 위해 배우를 모은다는 것이었다. 공비의 귀순을 유도하고, 피해 지역 주민들을 위안하며 “자유의 소중함”을 일깨우기 위해

공연한다고 하는데, 여기에 참여하면 군속으로 문관 대우를 받으면서
숙식도 해결하고, 소위에 해당하는 월급도 받는다고 했다. 어수선한 사
회 분위기 속에서 언제 해산할지도 모르는 악극단에 몸담고 있는 것보
다는 군예대(軍藝隊, K.A.S.)에 지원하는 게 낫겠다고 계산한 배삼룡은
육군본부를 찾아갔다. 당시 육군본부는 화랑소대와 양양소대 2개 소대
로 군예대를 편성하고 있었는데, 배삼룡은 양양소대로서 극작가와 연출
가, 악사와 무대기술자들과 함께, 지리산 주변을 돌며 “공비들의 잔혹성
과 자유의 가치를 선전하는 내용”의 공연을 올렸다. 밤에는 언제 공비가
산에서 내려올지 모르니 대낮에 동네에서 가장 널찍한 장소를 골라 공
연했다. 그렇게 한 달이 지났을 때, 한국전쟁이 발발했다.

전쟁이 나자 그는 육군 제6사단 2연대와 함께 강원도 홍천으로 갔다.
힘겹게 홍천에 도착하니 계급도 군번도 없던 군예대에게도 칼빈총과 군
복이 지급되었다. 군예대는 해방 후 일본군이 버리고 간 닛산 트럭으로
최전방을 찾아다니면서, 석유를 적신 솜방망이를 조명 삼아 공연했다.
공연 중 사이렌이 울리면 솜방망이의 불을 끄고 공연을 중단하곤 했는
데, 그을음과 석유냄새가 진동하는 공연장이다 언제 폭격이 쏟아질 지
알 수 없는 긴장된 상황이었지만 그 열기만은 매우 뜨거웠다고, 그는
회고하고 있다.³⁾

배삼룡이 청춘기를 보낸 군예대의 전신은 1948년 10월 여순사건이
일어난 직후 국방부 정훈국에서 조직한 선무공작단(단장 박호)이다.⁴⁾ 선

3) 배삼룡, 「남기고 싶은 이야기들-올다 웃다 80年 배우 인생(23)·(24)」, 『중앙일보』
2005년 6월 8·9일자.

4) 군예대에 대해서는 황문평, 『야화 가요육십년사』, 전곡사, 1983; 황문평, 『한국대
중연예사』, 부르칸모로, 1989; 김석민, 『한국연예인반공운동사』, 예술문화진흥회,
1989; 박노홍, 「한국악극사⑧⑨-악극단들의 활동무대」, 『한국연극』, 1979년 1
월·2월 참조 선전단 및 군예대 활동에 대해서 황문평과 박노홍, 김석민의 기억이
서로 어긋나는 부분이 있어 공식 자료를 통한 교증이 요구된다.

무공작단의 취지가 “반란군 지역에 있는 군부대 위문과 이역 민간인들에게 반공의식”⁵⁾을 높여주기 위한 것이었던 만큼, 이 단체는 반공선전에 주력했다. 여순사건 이듬해인 1949년에는 『지리산의 봄소식』(윤부길 작, 박호 연출)과 『민족의 꽃』이라는 반공극을 들고 서울의 시공관을 비롯해 지방의 주요극장들을 순회하기도 했다. 군에서 조직한 단체였지만 일반 관객도 호응한 공연이었다고 한다. 선무공작단을 통해서 군민(軍民)의 유대 강화나 군의 사기 진작의 가능성을 본 육군본부는 본격적으로 군예대를 창설(1949년 8월)하게 된다. 그리고 1949년 10월 군예대 창립공연의 레파토리로 제1부 『남풍』(김건 작, 박호 연출), 제2부 버라이어티 쇼 『노래하는 육해공군』를 무대에 올렸다.

여순사건을 계기로 조직된 군예대는 한국전쟁이 발발하자 그 조직을 더욱 강화해서, 전쟁 초기에 여러 악극인들은 군예대를 통해 활동을 지속할 수 있었다. 제1공화국을 준비하는 시기부터 대한민국 건국과 한국 전쟁을 거치는 동안 악극은 국가의 전폭적인 지원을 받으며 반공 선전에 동원되었고,⁶⁾ 그럼으로써 역설적으로 최소한의 활동 영역을 보장받을 수 있었던 것이다. 악극의 이러한 선전 활동은 일제 말기 전시 총동원체제 하에서 ‘조선연극문화협회 이동극단 제2대’나 ‘황국위문연예대’, ‘황군위문연예단’ 등의 이름으로 악극이 조선의 방방곡곡과 만주까지

5) 황문평, 『한국대중연예사』, 부르칸모로, 1989, 331쪽.

6) 사실 악극은 제1공화국의 출범 이전에도 ‘계몽선전’을 위해 지방을 순회공연 했다. 1948년 3월에는 5·10 선거 계몽선전대가 결성되었는데, 이 단체는 제1부에는 『봄을 기다리는 사람들』(김화랑 작, 박호 연출)을 제2부에는 『이북통신 “내가 넘은 38선”』(박호 구성·연출)이라는 “반공쇼”를 무대에 올렸다고 한다. 이 선전대를 이끌었던 박호는 식민지 시기에 만주출신들로 구성된 태양악극단에서 활동했다. 실제로 월남민이기도 했던 박호는 38선을 넘은 체험을 강조하며 ‘이북통신’으로서 반공쇼를 구성했던 것으로 보인다. 황문평, 『한국대중연예사』, 부르칸모로, 1989, 330쪽.

활동을 펼쳤던 것을 상기시킨다. 중앙무대보다는 훨씬 유연성을 가질 수 있는 지방에서 악극단이 국가적 지원을 받으며 ‘위문대’ 형식으로 공연활동을 이어갔던 일제 말기의 활동 상황은, 전방이나 피난지에서 오락과 위안의 연예물로서 악극이 각광받은 것과는 상통하는 바가 있다. 실제로 태평양전쟁기에 황군위문단으로 활동했던 여러 악극인들은 한국전쟁기에는 군예대원으로 활동했는데, ‘국가’를 내세우고 관객을 찾아다니는 ‘가두연예(街頭演藝)’로서 지방에서 흥행몰이를 하는 것은 그들에게 결코 낯선 일이 아니었을 것이다.

전쟁 중 군예대의 규모는 상당했던 것으로 보인다. 각 사단마다 ‘정훈 공작대’, ‘문화공작대’ 등으로 불리는 군예대를 두었고, 그 가운데는 일반공연을 주로 하는 군예대도 있었다.⁷⁾ 허장강, 배삼룡, 구봉서, 박호, 윤부길, 길옥윤 등 이후 한국 대중연예사에 걸출한 족적을 남긴 인물들이 군예대에서 활동하며 전후방을 누볐다.⁸⁾ 전쟁이 끝난 후에도 군예대는 계속 유지되어서, 배삼룡이 공연하는 극장에 직접 찾아왔었다는 변형두가 대표로 있던 ‘K.A.S. 악극단’은 1950년대 후반에도 다른 여러 악극단들과 함께 공연 단체로서 등록되어 있었다.⁹⁾

전선이 북상하고 한국전쟁이 장기화되자 몇몇 악극단들은 서울 중앙극장에서 다시 공연을 시작했다. 1950년 11월에는 한국전쟁 발발 후 서울에서 처음으로 중앙극장에서 악극 공연이 있었다. 한국무대예술원이 주관하는 행사였는데, 군예대에 참여하지 않은 악극인들은 누구나 참가한 행사였다.¹⁰⁾ 그러나 전쟁 중 서울에서 활동한 몇몇 악극단들이 있었

7) 박노홍, 「한국악극사⑨-악극단들의 활동무대」, 『한국연극』 1979년 2월, 44쪽.

8) 김석민, 위의 책, 125쪽.

9) 1958년도 『大韓年鑑』에 “서울시 한강로 2가 180번지”에 사무소를 둔 K.A.S.악극단이 21개의 악극 및 쇼단 중 하나로 기입되어 있다. 『大韓年鑑』, 大韓年鑑社, 1958, 476~477쪽.

도별/극장수	1951년 말	1958년 말	1959년 말
서울	19	39	47
경기	19	20	34
충북	7	7	8
충남	12	16	24
전북	11	14	15
전남	12	18	22
경북	16	28	32
경남	23	67	69
강원	-	11	11
제주	1	3	3
총계	120	223	261

표 1. 전국 극장 통계

『大韓年監』 1952년도,

『大韓民國統計年鑑』 1959년·1960년도 참조.

* 1951년도 강원도 극장 수는 집계되지 않음

대신 그나마 상대적으로 문화적 활동이 활발한 피난도시로 모여들어 서로 경쟁하게 된 것이다.

이러한 전쟁기의 상황은 1950년대 악극의 관객성과 극장 환경 자체에 어떠한 영향을 미쳤을까. 『대한연감』 1952년판의 통계에 따르면, 전쟁 발발 직후인 1951년 현재 전국의 극장 수는 총 120개로 서울과 경기도를 합해 38개, 경북과 경남을 합해 39개였는데, 내무부 통계국에서 발표한 『대한민국통계연감』 1959년판과 1960년판을 참조하면, 전후 경남과 경북 지역의 극장 수의 합계는 서울과 경기 지역을 압도한다.(표 1.) 그러나 1950년대 말 서서히 서울 집중화가 진행되면서 서울과 경기 지역에서 극장이 증가하는 추세와 달리, 경북·경남 지역에서는 증가 추세가 잠잠해지고 있음도 확인할 수 있다. 비록 몇 년 간이기는 했지만, 전쟁을 통해 경북과 경남 지역을 중심으로 한 악극단의 연예 활동은 서울과 지방 사이의 문화적 격차를 일시적으로 해소하는 역할을 했다고 할 수 있다.

10) 박노홍, 「한국악극사⑧-악극단의 활동무대」, 『한국연극』 1979년 1월, 56쪽.

다고 해도, 이 시기 문화의 중심은 역시 남쪽의 피난도시였다. 반도가극단과 백조가극단을 비롯해서, 대도회악극단, 무궁화가극단 등 많은 악극단들이 서울보다는 피난민들이 모여드는 부산이나 대구를 활동의 근거지로 삼았다. 전쟁기 동안 문화적으로 공동화된 서울

그리고 서울에 극장이 대폭 증가하는 1950년대 후반은 서울의 문화적 위상이 회복되는 시기라고 보아도 좋을 것이다.

전쟁은 일상의 시간을 폭력적으로 단절시켰지만, 피난지에서도 (질적으로 다른) 일상은 지속되었다. 전쟁기 악극의 연세활동도 이러한 맥락에서 설명될 수 있을 것이다. 그러나 내일을 기약할 수 없는 특수한 상황 속에서 그 활동은 전전(戰前)의 것을 반복적으로 재생산하는 데 그쳤다. 공연은 계속되었지만 새로운 창조는 거의 없었다. 피난지에서의 흥행을 위해서 전쟁 전에 유행했던 악극을 재공연하거나 비슷비슷한 공연을 줄속으로 제작하는 가운데, 악극은 다가오는 변화의 흐름에 응전할 힘을 소진해 가고 있었던 것이다.

3. ‘노래하는 신파비극’과 ‘버라이어티 쇼’의 사이에서

1950년대에 가장 많은 대본을 집필한 김석민은 군예대를 비롯해 여러 악극단에 전쟁 소재 악극을 많이 제공했던 악극 작가다. 김석민의 경우에는 전쟁이 악극에 새로운 소재를 제공해 준 셈이었다. 그가 집필한 악극들은 대부분 적군과 아군, 흑과 백, 선과 악의 구분이 선명한 반공극의 이분법적인 구도로 진행되는데, 반공극의 외피를 쓰고 있지만 실상은 식민지 시기와 해방기, 그리고 전전과 전후를 관통해 대중들의 흥미를 자극했던 통속적인 신파극과 매우 밀착되어 있다.

이를 테면, 이미 악극이 쇠퇴 일로에 접어든 1955년 9월에 창단된 코리아가극단이 그해 11월 서울의 시공관에서 공연한 『서울의 밤』¹¹⁾은 대

11) 『서울의 밤』은 신극단체였던 극단 신희의 이진순이 연출을 맡았고, 황문평이 작곡, 김정환이 무대장치를 담당했으며, 윤부길, 양천석, 이예춘, 배삼룡 등이 출연한 야심찬 공연이었다. 이 악극의 대본은 『방향삼대』(한진출판사, 1982)에

동강에서 사랑을 맹세했던 연인이 각자 월남하여 생사를 모르다가 남쪽에서 다시 만나 온갖 어려움을 극복하고 사랑을 확인하는 내용이다. 남동생과 애인이 먼저 월남한 후 전쟁 중 홀로 월남했던 여주인공 소심은 사기를 당해 돈을 잃고, 가난 때문에 정조를 잃었다. 결국 그녀가 흘러들어난 곳이 종로 3가 뒷골목 창녀촌인데, 첫사랑을 잊지 못해 방황하던 남주인공 영수가 시름을 잊기 위해 찾는 곳이 바로 그 창녀촌이며, 소심의 잃어버린 남동생이 누이를 찾아다니는 곳 역시 그곳이다. 전쟁 직후 서울의 창녀촌과 성공한 월남민 가족인 영수의 집을 중심 배경으로 하는 『서울의 밤』은 시종일관 매우 통속적이고 선정적인 내용을 우연에 의해 전개하고 있다. 식민지 시기부터 유행한 신파적인 요소들과 전후의 혼란한 풍속이 뒤섞여있다고 볼 수 있을 것이다. 이 극에서 창녀촌에 흘러든 사람들은 모두 전쟁 (혹은 “빨갱이”) 때문에 가족을 잃고, 돈을 잃고, 정조를 잃었다고 한탄한다. 그들은 전쟁 때문에 몰락한 사람들인 것이다. 연인들의 운명적 사랑을 가로막는 거대한 힘으로 설정된 것도 분단과 전쟁이다. 그러나 이들의 재결합을 방해하는 실질적인 힘은 일련의 화류비극들에서처럼 가부장제의 정조관념이다. 두 남녀를 이별하게 만들고 여주인공의 순결을 앗아간 전쟁의 참혹성은 극중 인물의 상황하고 과잉된 독백을 통해서만 피상적으로 표출될 뿐이다. 순발력과 왕성한 필력으로 다작했던 김석민의 악극을 통해 당시 유행했던 악극의 분위기를 어느 정도 짐작해 볼 수 있는데, 흥미롭게도 김석민의 악극은 ‘눈물의 여왕’ 전옥이 이끌던 백조가극단으로 대표되는 ‘노래하는 신파비극’과도 유사한 면을 보이고 있다.

전옥의 백조가극단은 피난민을 따라 부산에 내려온 악극단들 중에서도 특히 두각을 나타낸 단체로, 대중적인 차원에서 악극을 ‘노래하는

실려 있다.

신파비극'으로 각인하는 데 결정적인 역할을 했다. 백조가극단은 일제 말기 라미라가극단에서 나온 최일과 전옥이 '남해예능대'라는 이름으로 조직한 '위문대'의 후신으로 해방 직후부터 십여 년 간 꾸준히 활동했다. “관객은 백조가극단의 어느 작품을 보려고 모이는 것보다 전옥의 눈물을 자아내는 연기를 보려고 모이는 감이 없지 않았었다.”¹²⁾고 할 만큼 백조가극단은 전옥의 스타성에 의존해 유지되었다. 전옥은 백조가극단의 거의 모든 작품의 대본을 쓰고 연출과 주연을 맡았는데, 악극에 삽입되는 음악은 새로 작곡한 것이기보다는 기존에 잘 알려진 곡을 편곡한 경우가 많았다.

백조가극단의 『목포의 눈물』, 『눈 나리는 밤』, 『화류춘몽』, 『항구의 일야』 등은 전쟁 전부터 전국 어디에 가든 인기를 끈 대표적인 레파토리였다.¹³⁾ 전쟁기 피난지 부산에서도 백조가극단은 “눈물의 여왕 전옥, 재기하다.”고 광고하며 관객을 모으고,¹⁴⁾ 주로 기존의 인기 레파토리를 재상연하여 수익을 거두었다. 전옥이 열연하는 백조가극단의 레파토리는 거의 모두가 관객의 눈물을 쥐어짜내는 신파극이었다. 1930년대 중반에 공연되어 인기를 끌었던 신파극 『어머니의 힘』(이서구 작)이 전옥의 손을 거쳐 이 시기 백조가극단의 인상적인 레파토리로 자리 잡을 정도로 백조가극단의 악극은 일종의 ‘노래하는 신파비극’으로서 그 위치를 확고하게 다졌다. 인기작 『눈 나리는 밤』은 가난 때문에 아들을 남의 집에

12) 박노홍, 「한국악극사⑧-악극단들의 활동무대」, 『한국연극』, 1979년 1월, 50쪽.

13) 이 네 작품 모두 전옥 작·연출로 기록되어 있는데, 박노홍은 『눈 나리는 밤』은 극작가 박신민의 협조가 많았다는 것을 특기하고 있다. 박신민은 백조악극단의 상연 작품 중 『사랑 뒤에 오는 사랑』과 『망향초』의 대본을 집필했다. 『항구의 일야』는 식민지 시기에 활동했던 왕평의 원작 『항구의 일야』를 전옥이 악극으로 만든 것이라고 한다. 박노홍, 위의 글, 50-51쪽.

14) 이순진 글·구성, 『대중연회에서 영화로 : 한국 대중영화의 기원을 찾아서』(한국영상자료원, 2004)에서 전옥의 남동생 전황의 인터뷰.

양자로 보낸 어머니가 검사가 된 아들을 괴롭히는 전남편을 살해하고 각각 살인자와 검사로서 법정에서 아들과 재회한다는 이야기이며, 『항구의 일야』는 의학박사가 된 애인의 버림을 받은 탄심의 전략을 그리고 있는데, 이처럼 여성주인공의 수난과 불가항력적인 전략을 통해 관객의 동정을 이끌어내는 악극은 백조가극단 레파토리의 특징일 뿐만 아니라 이 시기 악극의 한 경향으로 보인다.

이러한 경향의 악극에서 작위적이고 우연적인 구성과 선정적인 요소, 설명적인 대사와 장황한 독백 등은 공통적이었다. 특히 전옥과 같은 스타배우에 의존하는 공연일수록 배우 개인의 역량이 공연의 흥행을 좌우하기 때문에 극의 구조나 개연성은 매우 느슨해진다. 백조가극단의 악극 『눈 내리는 밤』, 『자장가』, 『목포의 눈물』을 영화화했던 하한수 감독은 어떻게 하면 원작인 악극이 남발하는 우연을 소거하고 자연스러운 드라마로 각색할 수 있을지가 고민이었다고 한다.¹⁵⁾ 여러 파편적인 요소들의 결합으로 이루어지는 악극에서 각 장면들은 그 나름의 독립성을 갖고 있었다. 따라서 악극에서는 개연성이 부족해도 삽입된 노래나 연주를 통해 다음 장면으로 자연스럽게 연결될 수 있었던 것이다. 인물들의 우연한 만남은 악극에서는 매우 빈번할 수밖에 없었다. 오히려 어떤 면에서는, 우연이야말로 ‘노래하는 신파비극’의 원리였다.

백조가극단의 레파토리 중 『항구의 일야』는 1933년 폴리돌 레코드에서 왕평과 전옥이 취입한 음반극을 해방 후 전옥이 악극으로 각색한 것이다. 여주인공을 화류계로 설정하고 있다는 점, 헤어진 연인의 우연하고 비극적인 재회, (의)남매의 설정, 연인 사이의 극복할 수 없는 신분의 차이 등에서 『항구의 일야』는 김석민의 『서울의 밤』과 유사한 측면들을 보여준다. 아마도 식민지 시기 신파극의 영향을 강하게 받은 악극들의

15) 위의 책에서 하한수 인터뷰.

경향이라고 볼 수 있을 것이다. 비록 대본은 남아 있지 않지만, 1964년 발매된 음반극을 통해 대본을 재구성해 보면, ‘눈물의 여왕’으로 군림했던 전옥 스타일의 악극을 조금이나마 짐작해 볼 수 있을 것이다.

음반극 『항구의 일야』는 전반부와 후반부로 나뉘어져 있는데, 전반부 내용은 다음과 같다. 홍콩 화류계에서 일하는 조선여성 탄심(전옥 분)의 헌신으로 이철은 의학박사가 되어 금의환향하는데, 고향으로 돌아간 다음에는 편지 한 장조차 없다. 그러던 어느 날 신문에서 “의학박사 이철의 결혼” 소식을 보게 된 탄심은 조선으로 돌아가기로 결심한다. 탄심과의 남매 사이인 박민과 친구 영숙의 따뜻한 배려로 탄심은 포주에게 몸값을 지불하고 인천으로 가는 귀국선을 탄다. 그러나 이철을 지척에 두고도 만나지 못하자 탄심은 절망 끝에 다시 마약에 손을 대고, 병원에서 마약을 훔치다 경찰에 붙들린다. 알곳게도 때마침 그곳에 있던 이철과 탄심이 재회하게 된다. 다음 장면은 『항구의 일야』 중 클라이막스에 해당하는 부분이다.

이철: 탄심이, 그것은 탄심이나 내가 저야 할 운명이었구려.

탄심: 뭣이? 운명이요? 사랑이라고 매놓을 수도 있었고, 운명이라고 버리고 갈 수도 있었던가요. 원통합니다. 이것이 당신들의 사회에는 융통되는 법칙인가요. 여보십시오, 이 귀하신 어른남네. 누더기 같이 험 계집년의 애원이올시다. 자기네들의 권세나 출세에만 침을 삼키지 말고 먼저 이 찢어진 도덕부터 꿰매 주세요.

이철: 탄심이. 나는 오늘 박선생을 만나서 탄심이가 나왔다는 것도 알고, 또한 내가 한 일도 잘못이라는 것도 깨달았소.

배경 음악 흐른다.

탄심: 알면 될 하나요. 계집으로 한 사나이를 사랑했을 때는 음란하다고, 애인을 위하여 부모를 버리니 불효라고, 남편의 성공을 바라 웃음을 팔 때는 천한 계집이라고, 무너지는 탑을 안고 타락하니 창녀라고, 이 찢어지는 심사를 잊으려고 마약을 마시니 이편중독자라고. (숨이 끊어질 듯 웃으며) 하하하하하하. (비통하게) 급기야는 사슬에 얽매어 철창에 갈 때는 당신의 뜻을 무엇이라고 부르시렵니까. 나라, 가지지요. 이곳은 내가 도적질한 곳일 뿐이지 아무 연고도 없는 곳입니다.

배경 음악, 멈춘다.

영숙: 탄심아. 아니 이게 웬일이냐. 그렇게 개죽음을 면하겠더니. 이 꼴이 웬일이냐.

탄심: 영숙아.

박민: 탄심이.

탄심: 오빠, 아무 말도 묻지 말아주세요.

경찰: 자, 잡시다.

탄심: 아, 처음 손에 손을 마주잡고 둘이 도망치던 때도 인천 항구의 밤이었고, 청천벽력 같은 이별의 밤도 홍콩 항구의 밤이더니 운명의 끝막도 이 항구에서 어둠을 맞이하고 가는구나. (흐느낀다.) 아, 그 밤마다 달도 밝더니. 아…….

다시, 배경음악이 흐른다.¹⁶⁾

16) 인용한 부분은 『劇레코드 “港口의 一夜” 前·後篇』(1964)의 일부를 기록한 것이다. 이 음반극에는 전옥(탄심 역) 외에 성우 남성우(이철 역)와 천선녀(영숙 역), 그리고 백조가극단에서 활동했었던 김영준(박민 역)과 원희옥(동승 역)이 출연했다. 음반극 『항구의 일야』는 인터넷 웹사이트 “가요 114(<http://www.gayo114.com>)”에서 감상할 수 있다.

음반극 『항구의 일야』는 극의 전개나 진행 방식 면에서 백조가극단의 공연 형태를 충실하게 재현한 것으로 보인다. 한 인터뷰에서 원희옥은 백조가극단에서 공연한 것은 ‘악극’보다는 ‘가극’이었다고 하면서 악극과 가극을 구분했다. 원희옥에 따르면, 가극은 노래를 부르며 연기를 하는 것으로, 슬픈 장면에서는 반주가 흘러나오고, 대사가 중심이 되는 부분에서 음악이 그치는 방식이다. 반면 악극은 주로 노래 위주로 진행되기 때문에 연극 중간에도 음악은 그치지 않고 지속적으로 이어진다.¹⁷⁾ 인용한 부분은 탄심과 이철이 비극적으로 재회하는 장면인데, 이 장면에서 탄심의 비탄 섞인 장광설이나 긴 독백은 아코디언과 바이올린이 어우러지는 악단의 반주음악을 배경으로 하면서 점점 고조되거나, 배경음악을 멈춤으로써 강조된다. 실제 악극에서는 반주에 뒤따라 배우의 노래가 이어졌을 것으로 짐작된다.

『항구의 일야』에서 탄심의 대사 분량은 이철, 박민, 영숙 등의 대사를 모두 합한 것보다도 많다. 무대가 바뀌고 극적 분위기가 전환될 때마다 시조를 낭송해 독백의 양을 늘리고 있는 것도 특기할 점이다. 이철이 떠나고 몇 달이 지난 후로 설정이 바뀌는 장면에서 배경음악이 멈춘 다음, 탄심은 “녹양(綠楊)이 천만산들 가는 춘풍 매어주며, 탐화봉접(探花蜂蝶)인들 지는 꽃 어이하나. 아무리 사랑이 중한들 가는 님을 어이하리.”라는 이원익의 시조를 읊고서 독백을 이어간다. 후반부에서 감옥에서 출소한 탄심이 입산하기 전날에도 “창안에 헛는 촉불 놀과 이별하였

17) ‘원희옥과의 인터뷰’(1999. 2. 3.)는 김현철의 「배우 전옥 연구」(『한국연극학』 제13호, 한국연극학회, 1999, 137쪽)에서 재인용. 전옥의 수양딸로 있으면서 백조가극단의 아역 배우로 활동했던 원희옥은 『대중연회에서 영화로』(한국영상자료원, 2004)에서 자신이 출연했던 악극 『눈 나리는 밤』의 대사 일부를 재연해 보이기도 했다. 이것으로 짐작해 보건대, 백조가극단의 공연은 배우의 대사에 이어 5인조 정도의 밴드가 노래 부르기 좋게 짙막한 반주를 넣으면, 배우는 처량하게 흐느끼며 노래를 부르고, 독백을 하는 것으로 극을 진행했다.

관대, 겉으로 눈물지고 속타는 줄 모르시고, 아마도 저 촉불 날과 같해 속타는 줄 모르는가.”라는 이개의 시조를 읊은 후 이철이 찾아올 것을 예지하는 간밤의 꿈이야기로 넘어간다. 시조를 삽입하여 장면 전환을 알리고, 무대 위의 정조를 설정할 뿐 아니라 관객의 주위를 환기시키도 하지만, 주연배우의 독백을 확장시켜 그야말로 ‘전옥의, 전옥에 의한, 전옥을 위한’ 공연으로 만드는 것이다.

백조가극단 악극의 원천은 1930년대에 유행했던 기생 주인공이 등장하는 ‘화류비련’의 신파로 볼 수 있는데, 이러한 류의 공연은 해방과 정부 수립, 한국전쟁을 거치면서 무대 위에 기생 대신 홍콩과 서울의 창녀, 한국식 가옥 대신 홍콩이나 마카오, 서울의 거리를 등장시켰다. 해방 후 통속의 감각을 반영한 것인데, 여기에는 관객에게 이국적이고 도시적인 볼거리(spectacle)를 제공해야 한다는 필요도 작용했을 것이다.

1950년대 중반으로 접어들자 영화와 국극, 각종 쇼 등 다양한 볼거리의 홍수 속에서 새로운 볼거리에 대한 요청은 더욱 높아지게 된다. 전후 악극이 노래가 삽입된 드라마로 진행되는 제1부보다 악극단에 소속된 희극배우, 가수, 무용수, 악단이 꾸미는 제2부의 버라이어티 쇼에 비중을 두게 된 것도 이와 관련된다. 원래 악극단은 제1부의 레파토리는 수시로 교체하고 제2부는 거의 비슷한 출연진과 프로그램으로 공연하면서 운영했는데, 1950년대 중반에 이르자 아예 ‘악극’이라는 명칭을 버리고 ‘뮤지컬 쇼’, ‘그랜드 쇼’ 등을 내건 악극단들이 많아졌다. 백조가극단도 ‘백조쇼’라는 이름으로 ‘노래하는 신파비극’ 대신 ‘버라이어티 쇼’로 무게중심을 옮겼다. ‘노래하는 신파비극’으로서의 악극은 이제 ‘낡은 것’이었다.

여러 악극단이 쇼단으로 변모하는 과정에서 중요하게 살펴볼 단체는 KPK악극단이다. KPK악극단은 해방 전 오케레코드사의 조선악극단에

몸담았던 김해송과 백은선, 김정환이 해방 후 결성한 단체다. 전쟁 중 김해송이 실종(한국전쟁 당시 사망한 것으로 추정) 후 1950년대에는 별 다른 활동이 없었던 KPK악극단에 주목하는 이유는 이 악극단이 해방 후 미군 클럽에서 활동하면서 이후 미8군 쇼단의 ‘플로어쇼’의 원형을 보여주었고, 이것이 또한 1950년대 중후반에 댄스홀이나 카바레에서 활동한 여러 쇼단들의 모형으로 정착하기 때문이다.¹⁸⁾

KPK악극단은 활동하는 동안 미군 문화를 적극적으로 받아들이는 한편, 이를 기존의 악극과 접목시켜 보는 등 음악적으로나 양식적으로 악극에 새로운 실험을 했다. KPK악극단은 공연의 제목부터가 “KPK그랜드쇼”, “오페레타 『물레방아』”, “버라이어티 『고향설』”, “버라이어티 쇼 『푸른 광장곡』”, “버라이어티 쇼 『양키 달라』” 등으로 기본적으로 “버라이어티 쇼”에 바탕을 두고 한국적이면서도 인터내셔널한 감각의 새로운 레파토리를 개발하고자 했다. 해방 후 KPK악극단의 활동에 자극을 받은 박시춘, 손목인, 고복수 등도 잠깐 동안이지만 자신들의 악극단을 갖게 되는데, 이 악극단의 공연 역시 쇼가 중심이었다.¹⁹⁾

김해송은 쇼의 생명은 “급속도의 무대전환과 변화무변한 가운데서 풍자와 진리를 찾고 웃는 가운데서 하루의 피로를 잊는 것”²⁰⁾에 있다고

18) 플로어쇼는 2, 3명의 가수, 5, 6명의 무용수, 7, 8인조의 악단으로 구성된 쇼단의 연주와 “음악, 무용, 코미디, 마술 등이 가미된 모듬 쇼”였다. 악단의 연주로 성대하게 무대가 열리면, 40여 분 가량의 댄스 타임이 이어지고, 무용수들이 무대 위에서 춤을 추며 관객들의 흥을 돋우고 댄스를 유도한다. 댄스 타임이 끝나면 가수들의 노래, 마술쇼, 그리고 슬랩스틱 코미디로 구성된 버라이어티 쇼인 본무대가 1시간 가량 이어지게 된다.(최지호, 『미군문화의 상륙과 한국 스탠더드 팝의 형성』, 단국대 대중문화예술대학원 석사학위논문, 2005, 103쪽.) 미8군 쇼의 구성과 내용, 운영 등에 대해서는 최지호의 논문 99-109쪽, 그리고 신현준 외, 『한국팝의 고고학 1960』(한길아트, 1995)의 제1장 미8군 부대와 ‘양악’의 유입 참조.

19) KPK악극단과 김해송의 실험에 대해서는 김호연, 『한국 근대 악극 연구』, 동국대 박사학위논문, 2003, 112~117쪽, 125~128쪽 참조.

보았고, 이러한 쇼를 위해 다양한 실험을 했다. 『도란도도』(1949), 『칼멘 환상곡』(1950), 『로미오와 줄리엣』(1950) 등은 서구의 유명작품을 한국적으로 개작한 것이었는데, 이 공연들은 음악적으로도 새로울 뿐 아니라 시각적으로도 다른 악극단들의 그것과 차별되었던 것으로 보인다. 『도란도도』를 본 한 평자는 “호화가 악극의 생명이라는 것은 물론 아니나 爲先 한가지씩이라는 관점에서 우리 악극도 의상이나 장치는 이만 되었다라는 안도감을 갖게 한다. 이만하면 쉬운 말로 허리웃드 한 구석에 갖다놓아도 손색이 없을 것 같다.”²¹⁾라고 고평했다. 그러나 한국전쟁 중 김해송이 실종된 후 실질적으로는 KPK악극단의 운명도 기울게 된다. 이난영이 1952년 가을에 피난지 부산에서 ‘악극단 KPK’를 다시 발족하여 첫 작품으로 과거의 대표작이었던 『칼멘환상곡』을 무대에 올렸고, 장세정과 주선대 등 과거의 멤버들이 김해송을 생각하며 결속했지만, 악극단 자체는 오래 유지될 수 없었다.

그러나 김해송과 KPK악극단은 여러 측면에서 전제기와 전후의 대중문화에 상당한 영향을 미치게 된다. 대중음악에 미친 그의 영향력은 굳이 말할 필요가 없을 것이다. 아쉽게도 『도란도도』와 같은 실험적인 작업이 공연사에서는 한동안 단절되지만, KPK악극단이 주도했던 “버라이어티 쇼”는 전제기와 전후를 거쳐 우후죽순으로 생겨난 여러 쇼단에 흡수된다.

KPK악극단과 같은 계열로 보기는 어렵지만, 피난지 부산에서 활동한 악극단 중에 김화랑과 신카나리아 부부가 창립한 악극단 호화선도 쇼에 중심을 둔 악극단이었다. 악극단 호화선은 신카나리아, 왕숙량, 백설희 등의 가수를 보유하고 있었고, 전제를 배경으로 한 비극적인 정조의 악

20) 김해송, 「가극·악극·쇼」, 『경향신문』, 1947년 5월 29일자.

21) 白破, 「樂劇의 再認識-도란도도가 提起한 諸問題」, 『太陽新聞』, 1949년 12월 12일자. 김호연, 앞의 논문에서 재인용.

극 외에도 경쾌한 코미디물을 자주 공연했다. 코미디물의 경우에는 아예 ‘노래하는 신파비극’의 다른 이름인 ‘악극’을 버리고 대신 ‘쇼’라는 이름을 붙여서 “쇼 『연애할 시간 없다』”, “쇼 『복덕방』”이라고 광고했다.

전쟁이 끝나고 쇠퇴기에 접어든 악극의 자리를 대신한 것은 바로 이런 ‘버라이어티 쇼’와 여성국극, 그리고 영화였다.

4. 전후 악극의 주변화

전후 악극은 점차 서울 도심에서 밀려나 변두리극장, 지방극장, 가설 무대에서나 공연될 ‘낡은 것’으로 주변화 된다. 여성국극은 환상적인 이야기와 화려한 무대, 임춘영, 김진진, 김경수 등의 몇몇 국극의 스타 배우를 내세워 세력을 넓혀갔고, 미군부대를 중심으로 생겨난 클럽과 댄스홀에서는 쇼단이 도시인들의 유흥을 돋우고 있었다. 그러나 악극은 전후의 급격한 변화에 응전할 힘을 잃어버리고 과거로, 변두리로 자기를 홀려보낼 수밖에 없었다.

악극이 사람들의 인식 속에서 ‘낡은 것’으로 주변화되는 1950년대 중반은 마치 근대 초기를 방불할 만큼 극장의 위생과 설비, 풍기문제, 극장 문화에 대한 담론이 폭주한 때였다. 영화산업이 발전하고 관객이 늘어남에 따라 극장 개혁을 요구하는 목소리들이 높아졌다. “대중문화의 전당이 되어야 할 극장”²²⁾에서 그동안 “피난민을 위안한다는 명목으로 경조부박하고 흰 종이짱 같이 무내용한 작품”이 무대에 올랐는데, 이는 “빈사의 환자(민족)”에게 약 대신 “위안이 필요하다”는 진단 하에 ‘사카

22) 「또 오른 극장 요금·200환에서 250환으로」, 『서울신문』 1954년 6월 18일자 2면. 이하에 인용하는 신문기사는 한국영상자료원 편, 『신문 기사로 본 한국영화 1945~1957』(공간과사람들, 2004)에서 재인용한 것이다.

린'을 탄 맹물을 조제"한 것²³⁾이라고 비난되었다. 그러나 전쟁 중 새로운 레파토리를 개발하지도 못하고, 실험적이고 창조적인 시도들도 중단했던 악극은 과거 인기 레파토리를 재공연하거나 기존 작품과 유사한 경향의 신작들로 무대를 매워갔던 터라 어떤 혹독한 비난에도 대응할 힘이 없었다. 전쟁기에 악극은 즐기차게 공연되었지만, 창조 없는 '반복'에 지나지 않았기 때문이다. 어떤 면에서는, 전쟁 중 악극이 누렸던 호황이 오히려 악극에 독이 되었다고 할 수도 있을 것이다. 악극은 전후 대중문화가 다시 서울 중심으로 재편되는 과정에서 서울의 극장가로 복귀하는 데 실패했다. 악극이 점차 사양길에 접어들자 악극에서 이름을 알린 김진규, 이예춘, 주중녀, 구봉서, 배삼룡, 현미 등은 쇼나 영화로 활동무대를 옮겼다. 그들의 자리를 대신할 만한 역량 있는 신인들은 드물었다.

게다가 1955년 11월에 극장의 좌석지정제 실시가 공포되면서 악극단이 서울에서 무대를 얻을 기회는 더욱 줄어들게 된다.²⁴⁾ 좌석지정제와 함께 프로그램이 바뀔 때마다 관객을 새로 입장시키는 교체입장제가 실시되는데, 영화 프로그램 사이에 끼어 넣는 실연 무대인 악극만을 보기 위해 입장료를 지불할 관객들은 확실히 줄었기 때문이다. 악극의 입장세는 비싸지만²⁵⁾ 흥행 수익이 예전 같지 않으니, 도심의 무대는 악극을

23) 오영진, 「반성과 기대-전시하의 연극영화계」, 『조선일보』 1954년 6월 26일자 4면.

24) 좌석지정제는 종전의 무질서한 입장제를 폐지하여 “출입의 무질서와 초만원으로 야기되는 범죄를 예방하고, 화재를 방지함은 물론 풍기문란의 미연 방지와 업자로 하여금 영리주의를 버리고 위생시설과 소방시설을 정비시키기 위하여”, 입장권에 좌석 번호를 기입해 출입구에서 안내인이 지정좌석에 일일이 안내하도록 하는 것이다. 「극장에 지정석제-혼란을 막기 위해 치안국서 지시」, 『조선일보』, 1955년 11월 8일자 3면.

25) 당국과 극장 측이 지정좌석제와 교체입장제 실시를 두고 밀고 당기는 사이에 악극은 수지가 맞지 않는 흥행물로 애물단지가 되어가고 있었다. 1954년 3월에 입장세법을 개정하면서 국산영화에 대해서는 면세조치를 내렸지만 악극과 같은

위해 비워지지 않았다.

지방에 순회공연을 다녀도 사정은 나아지지 않았다. 1956년 2월 극장 관계자들을 모아놓고 진행된 “운영의 애로를 듣는 좌담회”에서 평화극장 사장이자 자유가극단을 이끌었던 임화수는 악극단 운영의 어려움을 토로했다. 서울의 1류 극장에서는 무료입장이 저지되지만 흥행이 예전 같지 않고, 지방에 가면 5백석의 좌석이 차더라도 그 중 절반이 무료입장객이기 때문에 전혀 수지가 맞지 않았다.²⁶⁾ 지방극장에서는 균경도 무료입장객을 막지 못하고, 또 극장 측에서도 무료입장객을 못 들어오게만 할 수도 없는 처지라서, 자유가극단이 부산과 대구 등지에 순회공연을 다니면서 객석을 다 채운다고 해도 “밥값도 못 벌고 다닌다.”는 것이었다.²⁷⁾

좌석지정제 이후 인기 있는 개봉작을 상영할 여유가 없어서 영화의 재개봉과 연예물로 프로그램을 채워가야 하는 번두리극장에서는 관객의 입장자 수가 1/3 이상 격감하거나 막무가내로 입장하는 관객들을 막

연예물의 입장료는 종전대로 30%였다. 1956년 12월 제4차 입장세법 개정에서 입장료의 10%를 납세하는 것으로 개정된다. 해방 이후 극장 및 영화상영관의 입장세법의 변화는 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005, 166쪽 참조

26) 당시 무료입장의 문제는 심각했던 것으로 보인다. “경영자 측 말에 의하면 하루 평균 무료입장자 수는 전 입장자 수의 40%를 차지한다고 하며 심지어 일요일에는 60내지 70%를 차지할 때도 있다”고 하는데, 그 “내역을 보면 무려 10여 종에 달하는 각종 패스소지자 외에 기타 권력, 완력으로 억지 입장하는 특권층도 적지 않다. 지난 10일 한 달 동안의 무료입장자의 내역을 시내 **극장을 통하여 보면 총 입장인원 17,933명 중 무료입장 인원이 22,600명. 무료입장들의 내역을 보면 취재증(극협 발행)=1,800, 우특권(극협 발행)=7,091, 단속증=1,800, 순제 공용증=4,070, 세무기관=127, 극협관계=162. 상이군인=4,300, 각 신문사=130, 경찰관=240, 헌병·특무대=250, 공군·해군=319, 고스타권=1,123.”이다. 「극장의 생태-제일 큰 두통 무료입장, 문란한 부유층, 풍기문제, 위생불량, 지정 좌석제 실현?」, 『동아일보』 1955년 11월 23일자 3면.

27) 「극장을 살리는 길-경영주들이 말하는 좌담회」, 『한국일보』 1955년 12월 29일자 4면.

지 못하거나 했다. 때문에 익숙한 것을 고수하려는 변두리극장과 지방극장 관객들의 관람 방식은 변함없이 산만했다. 한 극장 운영자의 말대로 변두리극장의 관객들은 “기분으로 가는 게니까 서서 보구도 싫어하구 제멋대로 하도록 자유를 좋아하는데” 프로그램마다 관객을 교체하고, 프로그램 중간에 입장할 수 없으며, 담배도 피울 수 없는 극장이라면, 제돈 내고 갈 이유가 없다는 것이었다.²⁸⁾

극장들의 조직적인 반발로 지정좌석제는 이듬해에도 제대로 시행되지 못하다가 결국 1956년 7월 서울의 개봉관을 제외하고는 모든 2, 3류극장에서 폐지되는데, 이 과정에서 악극은 서울의 1류극장에서는 상연되기 어려울뿐더러 변두리극장이나 지방극장에서도 수익을 내기 어려운 애물단지가 되어버렸다.

지정좌석제와 교체입장제의 실제적인 효과는 1류 극장과 2, 3류 극장, 서울의 극장과 지방의 극장 사이의 문화적 격차를 더욱 확고하게 한 데 있다. 지정좌석제를 실시하자 처음에는 모든 극장들이 입장자 수가 줄었다고 비명을 질러댔다. 또 극장마다 전에 없던 낯선 광경이 벌어지기도 했다. 어떤 회사원은 좌석지정제 실시 이후로 극장에 가려면 상당한 준비가 필요해졌다고 하면서, 그 이유로 “우선 교대시간을 마쳐 가려고 몇 시간을 기다려야 하고, 전과 같이 아무 때나 가면 펍 좋은 영화는 벌써 입장권이 다 팔려서 다음 공연까지 두 시간을 기다리기가 귀찮아”²⁹⁾ 그대로 돌아가게 된다고 말했다.

그러나 1류 극장에 드나드는 많은 유료관객들은 좋은 좌석을 찾기 위해 두리번거릴 필요도 없고, “장내가 정숙하고 아늑하며 마음껏 감상

28) 「극장을 살리는 길-경영주들이 말하는 좌담회」에서 전국극장연합회장 백순성의 발언.

29) 「극장 측에서는 비명, 관객층은 호평-좌석지정제 등 실시 70일 후의 실태」, 『조선일보』 1956년 2월 23일 3면.

할 수” 있게 되었다며 관람환경 개선에 만족스러워 했다. 시간이 지나자 개봉관의 경우는 무료입장자의 출입이 줄어든 대신 유료 관객들의 호응으로 수익 면에서 예전과 별 차이가 없게 되었다. 1950년대 중반 사람들의 ‘극장가기’의 의미는 이전과 비교해서 확연히 달라지고 있었다. 1류 극장에 간다는 것은 좋은 관람환경 속에서 새로운 매너를 익히며 선진적인 문화의 감상자가 된다는 것을 의미했다. 그러나 운영이 어려운 소규모 극장에서는 기존의 관람방식을 고수하려 하는 관객들에게 새로운 관습을 강요할 수 없었고, 1류 극장에 갈 수 없는 무료입장객들을 받아들여야 했으며, 비싼 외화 대신 국산영화나 연극, 여성국극 등을 프로그램으로 기획하게 되었다. 악극이 공연될 수 있는 곳도 바로 이 변두리극장들이었다. 그러나 악극의 인기가 시들해지자 변두리극장의 운영자나 악극단 경영자들은 수익을 유지하기 위해 악극 대신 흥행성 있는 쇼나 여성국극을 무대에 올려야 했다.

1950년대 후반 한국영화가 부흥하면서 악극의 몇몇 인기작이 영화화되거나 많은 악극 스타들이 영화에 출연하면서 악극이 누린 과거의 영광은 스크린으로 옮겨간 듯했다. 또 그 중 몇몇 배우들은 가수로서 성공했고, 구봉서, 배삼룡 같은 사람은 그 이름만으로도 관객을 몰고 다니는 희극배우로 우뚝 서게 되었다. 물론 악극의 맥은 1960년대 ‘한국적 뮤지컬’을 탄생시키는 의미 있는 시도와도 닿을 수 있을 것이다. 악극단들의 활동이 거의 해체된 것과 다름없게 되자, 악극을 보러 다니던 관객들은 악극을 밀어냈던 새로운 대중 연예들, 즉 여성국극이나 국산영화, 버라이어티 쇼 등에 눈을 돌렸다. 그 전성기에 관객을 찾아다니며 흥행했던 가두 연예로서 악극의 맥은 1950년대 말 우후죽순으로 늘어났던 서커스로 이어진다. 마치 수순처럼 악극단 사람들 중 일부는 서커스에서 입담을 자랑했고, 그러는 사이 악극은 궁핍하고 어려웠던 전쟁기의 ‘노스텔

지어'로 호명될 뿐 빠르게 잊혀졌다. 그것은 시차를 두고 여성극극과 서커스도 곧 경험하게 될 운명이었다.

5. '노스텔지어'가 된 악극

전쟁기에 호황을 누렸던 악극이 전후 급격히 쇠락해 버린 변화를 '몰락'이라고 부를 수도 있을 것이다. 그러나 잠시, 20세기 말 시도되었던 악극의 반전 두 가지만 주목해 보자.

하나는 1990년대 이후 극단 가교가 내놓은 악극들이다. 극단 가교는 1993년 SBS와 손을 잡고 제작한 『번지 없는 주막』 이후로 십여 년 간 악극을 공연했다. 『홍도야 울지 마라』, 『군세어라 금순아』, 『불효자는 읍니다』, 『카츄샤의 노래』, 『울고 넘는 박달재』 등의 제목에서 짐작할 수 있듯이, 이 악극들은 문화의 소외계층인 중·장년층을 겨냥하여, 궁핍했던 시절이 배경인 최루성 통속적 이야기에 '흘러간 옛 노래'를 곁들인 것이다. 여기에 TV를 통해 잘 알려진 중견배우들을 무대에 세우는 것까지 삼박자가 고루 갖춰지면, 방송사의 대대적인 홍보를 거쳐 흥행에 성공할 수 있었다. 그러나 극단 가교의 성공 이후 다른 방송사들도 악극 제작에 손을 대고 유사한 작품들이 동시다발적으로 공연되면서, 악극은 '효도상품' 이상의 것이 되지 못했으며, 다시 폐기될 위기에 처해 있다.

또 하나는 이윤택이 『눈물의 여왕』과 『곡예사의 첫사랑』에서 보여준, 악극을 통한 대중극 실험이다. 이윤택은 '수준 높은 악극'을 만들어보겠다는 의욕으로 악극 스타 전옥의 삶을 그린 『눈물의 여왕』을 연출했고, 류보미르 시보비치의 『유랑극단』을 원작으로 한 『곡예사의 첫사랑』을 '서커스 악극'이라 명명하며 공연했다. 이들 공연은 과거 악극단이나 서

커스단의 공연 양식을 그대로 보여주기 위해서, 악극단 출신의 원로 배우와 서커스단의 곡예사들을 직접 무대 위에 출연시키기도 했다. 이윽택의 경우, 악극의 복원은 단순히 관객들에게 제공되는 새로운 볼거리를 위해서라기보다는 다양한 연극적 실험의 일환으로 취해진다. 과거 악극의 파편적인 구성과 정서 과잉 등의 결함을 오히려 지금에 있어서는 풍부하고 역동적인 공연성의 자질로 전환하는 역발상이라고 할 수도 있을 것이다.

이 두 시도가 얼마나 다른 것이며 이러한 기획이 얼마나 성공적이었는지는 여기서 이야기할 바가 아니다. 우리가 주목할 것은 악극단들이 해체된 지 수십여 년이 지난 지금, 과거와의 연관 속에서 악극이 다시 살아 돌아온 기이한 현상이다. 기억 속에는 있으나 존속하지는 않는, 낡고 오래된 옛 것이기에 새롭게 가치가 부여된다. 이것이 특정 관객층의 노스텔지어에 전적으로 기대고 있는 것이라면, 악극의 생명은 그 관객층의 생애주기나 그들의 현재 사회적 위치와 무관할 수 없을 것이다.

지금에 와서 악극은 『번지 없는 주막』이나 『울고 넘는 박달재』를 따라 흥얼거릴 수 있는 관객들이 있는 한 언제고 노스텔지어라는 이름으로 기억되거나 공연될 수 있는 잠재력을 발견하게 되었다. 그러나 그 현재와 미래를 오로지 과거를 통해서만 볼 수 있는 장르 그 자체의 운명은 아무도 장담할 수 없다. 다만 노스텔지어가 되어버린 장르 속에서 우리는 두 가지 길을 보는 것이다. 부활이 아닌 재생, 그리고 창조 없는 갱신. 악극단들이 해체된 이후 뒤를 이어 쇠락해버린 여성국극이나 서커스 같은 1950년대의 여러 대중 연예물에 대해서도 이와 유사한 길을 본다. 과연 창조적 부활의 길은 없는 것일까. 물론, 누구도 단언할 수는 없다.

참고문헌

1. 기본자료

- 『劇레코드 “港口의 一夜” 前·後篇』(1964) “가요 114(<http://www.gayo114.com>)”
『대한민국통계연감』, 내무부 통계국, 1959.
『대한민국통계연감』, 내무부 통계국, 1960.
『대한연감』, 대한연감사, 1952.
박노홍, 「한국악극사⑧⑨-악극단들의 활동무대」, 『한국연극』, 1979년 1월·2월
배삼룡, 「남기고 싶은 이야기들-올다 웃다 80年 배우 인생」(23)·(24), 『중앙일보』
2005년 6월 8·9일자.
이순진 글·구성, 『대중연회에서 영화로 : 한국 대중영화의 기원을 찾아서』, 한국
영상자료원, 2004.
한국영상자료원 편, 『신문 기사로 본 한국영화 1945~1957』, 공간과사람들, 2004.

2. 논문 및 단행본

- 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.
김석민, 『방향삼대』, 한진출판사, 1982.
김석민, 『한국연예인반공운동사』, 예술문화진흥회, 1989.
김성희, 「한국 초창기 뮤지컬 운동 연구」, 『한국극예술연구』 제14집, 한국극예
술학회, 2001. 10., 51~95쪽.
김현철, 「배우 진옥 연구」, 『한국연극학』 제13호, 한국연극학회, 1999. 12.,
135~168쪽.
김호연, 「한국 근대 악극 연구」, 단국대 박사학위논문, 2003.
민족문화사 연구소 회곡분과, 『1950년대 회곡 연구』, 새미, 1998.
박명진, 『한국 전후회곡의 담론과 주체구성』, 월인, 1999.
백현미, 「“국민적 오락”과 “민족적 특수성”-일제 말기 악극의 경우-」, 『공연문화
연구』 제11집, 한국공연문화학회, 2005. 8., 157~187쪽.
신현준 외, 『한국팝의 고고학 1960』, 한길아트, 2005.
오영미, 『한국 전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.
최승연, 「악극(樂劇) 성립에 관한 연구」, 『어문논집』 제49집, 민족어문학회,
2004. 4., 388~422쪽.

최지호, 「미군문화의 상륙과 한국 스탠더드 팝의 형성」, 단국대 대중문화예술
대학원 석사학위논문, 2005.

황문평, 『야화 가요육십년사』, 전곡사, 1983.

황문평, 『한국대중연예사』, 부르칸모로, 1989.

K C I

The History of entertainment as ‘Nostalgia’: focusing on
the ebb and flow of *Ak-gŭk*(樂劇) in 1950’s

LEE, Hwa-Jin

The heydays of *Ak-gŭk*(樂劇) covered in a state of disorder from the late colonial period to the Korean war. Performers of *Ak-gŭk* entertained troops and refugees with songs and dances even in wartime. *Ak-gŭk* was transformed from theatrical shows to the ones on the street during those times. Troupes took the road for the provincial audiences rather than in the city Seoul which had become a big cultural hollow because of the Korean war. The activities of entertainers in wartime tell us the relationship between the war and entertainment. The shows could go on, even though the war violently interrupted the peaceful daily life. However they didn't create new ones, just repeatedly reproduced the prewar ones since the future had remained uncertain in an emergency situation.

Many musical troupes, including '*Baek-jo gagŭkdan*', gained the popularity through the vulgar melodramas with songs and dances in wartime. After the war, however, they had to give ways to the cinemas, the Korean female classical operas, and the variety shows. *Ak-gŭk* became old-fashioned spectacles. The trials of some troupes, which attempted to adapt themselves to the new showbiz, resulted in failures. As lots of talented entertainers moved their

fields to the cinema and the variety show, and audience turned their eyes to new rising entertainment, *Ak-gŭk* was lost in the mists of time. It has been remembered as only 'nostalgia'.

Key Words

Ak-gŭk, entertainment in wartime, KAS, vulgar melodrama with song and dance, variety show, *Baek-jo gagŭkdan*.

* 위 논문은 2007년 4월 23일에 투고되어 2007년 4월 28일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 2007년 5월 28일 심사 완료 후 6월 2일 게재가 확정되었음.

K C I