

1. 들어가는 글
2. 극단을 만드는, 남장한 여자들
  - 2-1. 창극의 변화와 여성극극의 등장
  - 2-2. 디카라츠카 가극을 엿보다
3. 시청각 표현의 대중적 치장
  - 3-1. 판소리로부터의 탈선
  - 3-2. 화려한 장관의 유혹
4. 남장한 여자들의 서사
  - 4-1. 야사극의 비서구적 이국성
  - 4-2. 환란의 추체함과 해피엔딩의 위안
  - 4-3. '영웅적인 구애자'라는 남자의 환영
  - 4-4. 순종적 역할에의 순응과 거부
  - 4-5. 성적 적극성과 일탈적 성적 환상
5. 나가는 글

### 국문요약

여성극극은 1940년대 후반에 시작되어 1950년대 대표적인 무대음악극으로

---

\* 이 논문은 2007년 전남대학교 여성연구소의 지원으로 연구되었음.

본 논문은 대중서사학회 제 29차 학술대회에서 발표한 「시대의 우울과 여성 판타지-1950년대 여성극극」의 수정본이다. 김유미 선생과의 토론에서 여러 시사점을 얻었다. 이 자리를 빌려 감사한다.

\*\* 전남대학교 국어국문학과 조교수.

인기를 모았다. 이 여성국극은 창극계 변화과정에서 등장했지만, 판소리와 구별되는 쉽고 듣기 편한 노래를 강화하고, 젊은 여자 배우에 의한 연기와 춤 그리고 무대장치 등의 시각적 볼거리를 강화해가는 식으로 특화되어 갔다.

여성국극의 비서구적 이국성을 강조하는 야사류의 서사들은 전통적인 것과 서구적·도시적인 것이 갈등하는 현실로부터 이탈하는 시공간을 제공했다. 또한 전쟁 상황을 주요 배경으로 한 해피엔딩을 통해 전쟁에 대한 추체험과 안도감을 불러일으켰다.

여성국극에서 남성은 '나라를 구하는 영웅적 남성상'과 '춤추고 읊소하는 열렬한 구애자'의 이미지로 표현되었고, 여성은 '미모의 순종적인 여성상'과 '칼과 활을 든 활발한 여성상'으로 분화되었다. 이러한 이중성은 성역할에 대한 고정관념을 교란시켰다.

그러나 여성국극은 가내수공업식의 제작방식을 견지하고, 비서구적 비현재적인 이야기에 몰입하며 산업화 시대를 거스르고 있었고, 결과적으로 시대착오적 양식이 되어버렸다.

## 주제어

여성국극, 1950년대 대중문화, 이국성, 성역할, 야사극, 여성연극

## 1. 들어가는 글

1950년대 중반에는 영화와 라디오방송극 등이 영향력 있는 대중매체로 등장했다. 영화 제작은 <춘향전>(1955)과 <자유부인>(1956)의 흥행성공을 매개로 활성화되었고, 1956년 이후에는 KBS 제1방송이 다양한 프로그램을 갖추게 되면서<sup>1)</sup> <청실홍실>(1956)을 시작으로 한 라디

1) 1954년 최초의 민간방송인 CBS가 개국했다. 그리고 1956년 최초의 텔레비전 방송국 KOCAD 텔레비전이 개관함으로써 초보적인 텔레비전 방송극이 시작되었다.

오연속극이 발전하게 되었다. 그리고 이에 따라 1950년대적 대중문화 현상으로 지적되는, 서양지향적·이국취향적 분위기, 국제성에 대한 관심, 도시적 생활문화의 이입, 아프레겔과 자유부인을 매개로 문제시된 성 개방풍토와 가족의 재구축, 전쟁미망인과 상이군인 소재화 등이 확대되어 갔다.

이 이전 즉 1950년대 전반기의 대중문화는 악극과 여성국극이었다. 악극은 1930년대부터 이미 대중극으로 자리 잡았고, 해방직후에도 일로 번성했다. 여성국극은 1940년대 후반에 기왕의 남녀혼성창극단이 여성창극단화 되는 식으로 시작되어 50년대 들어서는 남녀혼성창극단을 몰아낼 정도로 성장했다.

그런데 여성국극만이 이 전반기의 기반을 라디오방송극 및 영화와의 경쟁 체제가 되는 후반기까지 유지했다. 악극은 전쟁 중 호황을 누렸지만 전후 서울의 극장가로 복귀하는 데 실패한 채 급격히 위축되었다. 악극단들은 희극배우·가수·무용수·악단이 꾸미는 버라이어티 쇼에 비중을 두게 되고 급기야 악극이라는 명칭을 버린 채 '뮤지컬 쇼' '그랜드 쇼' 등이라 일컬어지기에 이른다.<sup>2)</sup> 악극의 이러한 부침과 비교한다면, 여성국극은 50년대 내내 번성한 유일한 대중극인 셈이다.

여성국극 공연은 라디오로 중계되기도 하고 영화로 상연되기도 했다. 1950년대 라디오 중계상황에 대한 기록을 구하기는 어렵지만,<sup>3)</sup> 1960년 10월 1일부터 1961년 9월 30일 사이의 중계 기록은 남아 있다. 이 1년

방송극에 대한 이상의 내용은, 이영미, 「1950년대 방송극·연속극의 본격적 시작」, 『대중서사연구』 T7집, 대중서사학회, 2007, 108-110쪽 참고.

2) 이화진, 「노스텔지어의 흥행사」, 『대중서사연구』 T7호, 대중서사학회, 2007. 6. 59-63쪽.

3) 국보오페라학원과 여성국극단이 합작한 <춘향전>(1956)이 실황중계되었고 <연정 칠백리>(1957)도 전국에 중계되었다. 반계식·김은신, 『여성국극왕자 임춘앵전기』, 백중당, 2002, 457쪽과 490쪽.

동안 총 22회 중계방송을 했는데, 이 중 여성국극 관련 중계는 10여 편에 달한다. ‘창극 우리국악단공연실황’, 여성국악단 송죽의 공연, 국극 <미풍>, 교육창극 <효녀심청>, <사랑도 가지가지>, <연산군>, 국극단 진경 <사도세자>, 햇님국극단 <꽃등>, 신숙국극단 <귀공자>, 창무극 <흑진주> 등이 그것이다.<sup>4)</sup> <사랑도 가지가지>와 <연산군>은 공연의 형태가 지시되어 있지 않지만, 국극으로 공연된 바 있으니 국극으로 봐도 무방하다. 여성국극은 촬영, 편집되어 상영되기도 했다. 1957년 <춘향전>이 씨네코리아극장에서 개봉된 바 있고,<sup>5)</sup> 1957년 전주시 백도극장의 운영자이던 김영창이 제작·기획하고, 박귀희가 왕자 역할을 맡은 최성관 감독의 <선화공주>(1957)가 제작되기도 했다.<sup>6)</sup> 영화와의 만남은 연쇄극식으로도 이뤄졌다. 우리국악단에서는 총천연색 16mm 필름으로 <사랑은 하나>를 했는데, 남자 주인공은 조금앵, 여자 주인공은 박미숙, 여자 조연은 신정자가 참가했다.<sup>7)</sup>

필자는 1950년대 여성국극에 대한 한 논문에서,<sup>8)</sup> 여성공연집단의 전

- 4) 이외, 가극으로는 <콩쥐팥쥐>와 <오셀로>가 있고, ‘전국 아마추어 톱 싱거 경연대회’, ‘8·15 경축음악회’, ‘그랜드 쇼’ 등은 음악극 및 음악회 중계라 할 수 있다. <껍질이 찢어지는 아픔 없이는>처럼 일반 무대극의 중계도 있고 ‘재건의 메아리’처럼 제목만 봐서는 어떤 공연인지 명확하지 않은 경우들도 있다. KBS연감편찬위원회, 『무대중계일람표』, 『KBS연감 1962』, 한국방송문화협회, 1961, 432쪽-433쪽. 사이에 낀 별지.
- 5) 여성국극단의 <춘향전> 공연을 그대로 필름에 옮긴 영화. 1957년 2월 16일 씨네코리아극장에서 개봉. 김향이 제작·각본·감독을, 강영화가 기획·촬영·편집을 맡았으며, 박옥진과 박옥란이 주인공을 맡았다. 제작비 약 1500만원이 든 흑백 영화였다. 전범성 외, 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972.
- 6) 박귀희의 남편이 “내가 돈을 벌 테니 우리 안사람을 영화에 주인공으로 써달라”고 한 부탁이 받아들여져 제작되었다고 한다. 탁광 저, 『전북영화이력사』, 도서출판 탐진, 1995, 141쪽. 위경혜, 『호남의 극장문화사』, 다홍미디어, 2007, 52쪽에서 재인용.
- 7) 서대석·손태도·정충권, 「면담자료-조금앵」, 『전통구비문화학과 근대공연예술Ⅲ』, 서울대학교 출판부, 2006, 75쪽.

통 속에서 본 여성국극의 출현과정과 1950년대 사회적 상황과 여성국극 번성의 상관성을 논했고, 여자배우에 의한 연극이라는 양식적 특성이 지닌 성정치성(sexual politics)을 특별히 강조한 바 있다. 여성국극은 극의 허구 속에서 경험되는 세계가 ‘남성적 응시’에 의해 구조화된 가부장적 질서를 보여주지만, 이것이 여자배우들에 의해 연기됨으로써 남성중심적 가부장제의 금기를 깨뜨리는 효과(여자가 남자가 되는, 그리고 동성애적 환상을 자극하는)를 낸다고 보았다.

본고는 선행 논문에서 제기했던 논지를 보충하는 방향으로 씌어진다. 최근 임춘앵과 조금앵 등 여성국극인들의 자서전이 출간되고 대담 자료들이 축적되는 한편 <백호와 여장부>처럼 대본 전체가 공개되기도 해, 한결 구체적인 논의가 가능해졌다.<sup>9)</sup> 또한 1950년대 신문소설과 라디오 방송극, 악극과 영화의 서사에 대한 연구들이 진행되어, 이들과 비교 대조를 통해 여성국극의 특징을 논할 수 있게 되었다. 이미 논의된 것은 피해가면서, 새롭게 강조하고자 하는 것을 중심으로 여성국극의 대중성과 서사의 특징을 논의하고자 한다.

- 8) 백현미, 「1950년대 여성국극의 성정치성」, 『한국극예술연구』 T2집, 한국극예술학회, 2000.
- 9) <백호와 여장부>와 <무영탑> 대본은 서대석·손태도·정충권 저, 『전통 구비문화학과 근대 공연예술Ⅲ』(서울대학교 출판부, 258-309쪽)에 실렸다. 그 외 <공주궁의 비밀>, <단달>, <청실홍실>, <바우와 진주목걸이>, <여의주>, <백년초>, <연정칠백리>, <춘소몽>, <귀향가>, <열화주>, <구술과 공주>, <목동과 공주>, <무영탑>, <눈 위에 피는 꽃>, <산호팔찌>, <별하나>, <꽃이 지기 전에>는 반재식·김은신 저, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』(백중당, 2002)에 자세히 그 내용이 요약되어 있고, 대본의 일부분이 인용되어 있다. 본고의 분석 작품은 이 두 출처에 의지한다.

## 2. 극단을 만드는, 남장한 여자들

### 2-1. 창극의 변화와 여성극단의 등장

1948년, 여성국악동호회라는 이름으로 여성극단이 결성되었다. 여성국악동호회는 당시 국악계의 여류 중진들이 대거 참여했고, 회장-박녹주, 부회장-김연수 임유앵, 총무-조유색, 재정외교부-박귀희, 연구부-김소희 한영숙, 감찰부-김농주 외, 서무부-성추월 외, 선전부-신숙 외 등으로 조직이 짜여졌다.<sup>10)</sup>

이 여성국악동호회의 조직이 여성 중심이었지만, 공연 제작팀의 면모를 보면 40년대 전반기 조선음악협회 조선악부에서 40년대 중반기 국악건설본부와 대한국악원으로 이어진 조선음악계의 조직 구성원들이 두루 참여했음을 확인할 수 있다. 조선음악협회 조선악부<sup>11)</sup> 산하에는 조선가무단과 조선음악단이 결성되었고, 연출은 김아부, 사업은 김주전, 박만호가 맡았다. 이외에 화랑창극단, 창극좌, 조선창극단, 동일창극단, 조선이동창극단, 한양창극단, 선일창극단, 반도창극단 등이 1940년대 초에 결성되었고, 기왕의 판소리 각색극 뿐 아니라 고전소설각색극, 야담소재극,

역사극, 그리고 일제 시책에 따른 일어극 등을 공연했다. 각색이나 창작 작업에는 이서구, 이운방, 박진, 김아부, 김광우 등이, 연출에는 박진, 김아부, 김옥, 전창근, 박생남 등이, 무대장치에는 원우전이 참가했다. 해방 직후 조직된 국악건설본부는 1945년 10월 대한국악원으로 재조직되었다. 이 대한국악원 산하의 직속단체인 국극사(1946년 1월 창립공연)<sup>12)</sup> 이외에도, 국극협회, 조선창극단, 김연수창극단 등이 있었다. 이들 창극단에서는 판소리 각색극을 공연했지만, 야사소재극<sup>13)</sup> 보다 일반화된다. 해방 이후, 작가로는 김일민, 박황 등이, 연출에는 박춘명 이유진 등이, 작곡 부분에서는 정남희와 조상선이 새로이 활동하기 시작했다.

여성국악동호회에서 김주전이 공연 기획과 진행을 맡고, 각본 및 연출은 김아부가, 무대장치는 원우전이 맡는 식의 팀 구성은,<sup>14)</sup> 1940년 전후에 형성된 창극계의 조직체제와 인적구성이 이어지고 있음을 보여준다. 또한 야사소재극 위주의 공연을 하고, 화려한 무대장치를 추구한 것, 판소리 전문가가 아닌 사람이 작가와 연출을 맡는 경향 역시 1940년대 창극계의 사적 흐름을 잇는 것이었다.

그렇다면 이러한 창극계 변화의 흐름에서 여성들 중심의 여성극단이 형성될 수 있었던 계기는 무엇일까. 우선 남성 창자들의 위축과 여성

10) 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980, 341쪽.

11) 1941년 1월 결성된 조선음악협회 산하에는 邦樂부(일본음악부) 조선악부 양악부 교육음악부 경음악부가 있고, 지방에는 지부를 두어 음악계 인사를 총괄적으로 관장했다.『매일신보』, 1941. 1. 12) 이 조선음악협회의 조선악부 조직 구성은 다음과 같다. “조선음악부장 : 함화진, 박헌봉, 현철, 박석기, 김석구 / 총무부: 김정실, 임서방, 유기룡, 이치중 / 연출: 김아부 / 사업: 김주전, 박만호 / 악사: 대금 김경한 이충선 김광식 허상복, 단소 최수성, 피리 이충선 지영희 이점몽, 해금 김천홍 이정업 지영희, 장고 박영복, 북 김광채 김재선 이정업, 거문고 신쾌동, 가야금 박상근 / 남도창: 이동백 김영준 박동실 김연수 오태석 강장원 조몽실 신영채 조상선 정남희 박록주 김여란 박초월 김소희 임유앵 임춘앵 박후성 신평일 최장술 채찬식 / 경서도: 최경식 박춘재 유개동 김수연 최정식 정득만 김순태 이창배 박천복 고준성 이진홍 김송죽 장학선 이명길 이명산 탁복만 임태영 김태운” 김천홍, 『월간 춤』, 1991년 1월호.

12) 대표이사-정남희 조상선, 이사-오태석 신숙 박귀희 유기룡 유리춘 강장원 김재선 김계중 성순중 남경홍 등.

13) 국극사가 <대십침전>을 공연한 후 2회 공연으로 선택한 것은 <만리장성>이었고, 국극협회도 <고구려의 혼> <예도성의 삼경> 등을, 조선창극단은 <논개> <동동왕자>를, 김연수창극단은 <임진왜란과 계월향> 등을 공연했다.

14) 첫 공연인 1948년 10월 <옥중화>에서는 김주전 진행, 김아부 작, 박록주 곡, 김소희 안무, 원우전 장치, 이몽령 역은 임춘앵이, 성춘향 역은 김소희, 변사또 역은 정유색이 맡았다. 이어 1949년 2월 11일에서 일주일간 공연한 <햇님달님>은 진행-김주전, 각본 및 연출-김아부, 무대장치-원우전, 미술-김정환, 작곡-조상선, 편곡-김성옥, 여왕-정유색, 햇님-박귀희, 달님-김소희, 준왕-박록주 외 40명이다.

창자들의 약진이라는 인력 수급 상황의 변화를 그 한 이유로 들 수 있다. 1930년대 조선성악연구회를 이끌던 정정렬·송만갑은 30년대 말에 각각 서거했고, 이동백은 은퇴공연을 했다. 1940년대 전반기에 신작 판소리 내지 창극 분야에 관심을 보인 조상선·박동실·정남희·오태석·김연수 중 박동실·정남희·조상선은<sup>15)</sup> 6.25전쟁을 전후한 시기에 월북했고, 오태석처럼 나이 든 남성 창자들은 지방으로 뿔뿔이 흩어졌다. 반면 10대에 조선성악연구회의 극장 공연 및 음반 녹음에 참여했던 여성 창자들은, 50년대에 20대 30대의 나이에 이르게 되었고, 소리를 할 뿐 아니라 작곡을 할 수 있을 정도로 그 기량이 난숙했다. 여성국악동호회의 첫 공연 <옥중화>의 작곡은 박록주가 맡았으며, 장월중선은 창작 <열사가>를 통해 작곡 능력을 보여주었고, 김옥진은 선일창극단에서 창을 짜기도 했다. 김진진의 증언에 따르면 조상선의 월북 이후 임춘앵은 여러 작품을 작곡했다. 박송희와 조순애에 의하면 김소희가 <아라리>의 작곡을 했고, 박초월도 작곡을 한 바 있다.<sup>16)</sup>

젊은 전문 여성 창자들의 수적 증가와 전성의 기량은 여성 창자들 자부심의 원천이 되어 그에 상응하는 사회적 위상을 요구하기에 이른다. 박록주는 자신의 전기에서 기존의 창극단들이 남자 위주로 운영되는 반면 여자들은 푸대접을 받거나 화초 취급을 받는 데 대한 반발로서 여자

들만의 단체를 구상하게 되었다고 밝히고 있다.<sup>17)</sup> 여성국악동호회 단원으로 참가한 후 1950년대 여성국극의 대표적 스타로서 군림했던 임춘앵도 남성 위주의 권위가 지배적인 당시 국악인 사회에 대한 강한 불만을 품고 있었다.<sup>18)</sup> 남성 중심의 혼성창극단에서 남성 창자들이 여자역을 하기도 했던 것처럼,<sup>19)</sup> 이제 여성 창자들은 여성이 가장하여 남자역을 수행할 수도 있다고 꿈꾸기 시작한 것이다.<sup>20)</sup>

17) 박녹주, 「나의 이력서」 24, 『한국일보』 1974. 2. 12.

18) “스승은 마치 절대 권력자처럼 군림했고, 여성들은 뒷바라지나 해주어야 했다. 심지어 스승이 원하면 잡자리도 같이 해야 했는데 그것이 싫으면 인연을 끊어야 했다. 특히 금전적인 면에서 여성은 항상 박대를 받았다. 기획도, 진행도 남성 위주이다 보니 돈이 생기는 일에 여성이 속속들이 관여한다는 것은 거의 불가능한 일이었다.……오로지 생존하기 위해 눈물을 흘리며 소리를 하고, 춤을 추어야 하는 여성들의 비애는 누구보다 남성 국악인들이 잘 알고 있었던 것이다. 그러면서도 그런 여성들을 자기 수입원으로 삼는 남성들이 수도룩했던 것이 다름아닌 당시의 국악인 사회였다. 그런데 그런 풍토에 반기를 들고 여자들이 나선 것이다.” 반재식·김은선, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 83-83쪽.

19) 1940년대 ‘협률사’라 불리는 소규모 공연단체의 지방 공연이 있었는데, 이 공연물은 대개 승무, 단가나 민요의 독창, 판소리 독창, 민요나 잡가 합창 이후에 20-30분에 걸친 촌극을 공연했다. 박송희의 증언에 따르면, 오태석, 백점봉 등 창극에 관심이 많았던 창자들이 여장을 하고 나와 <심청전>의 ‘귀덕이네가 나오는 대목’을 공연하여 매우 인기 있었다고 한다. (성기련, 「1940-50년대의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2006, 248쪽). 일반 연극에서도 여자 역을 남자배우가 연기하는 경우도 있었고, 이는 연출가의 특별한 연출적 선택으로 여겨졌다. 예를 들어 1952년 극단 신희이 <맥베스>를 공연할 때, 연출가 이해랑은 세 사람의 마녀를 세 남자배우(박상식, 고설봉, 장영길)가 하도록 했다. 『동아일보』, 1952. 5. 20.

20) 여성국극이 여자들만의 연극이었지만, 이 ‘남장한 여자들’의 활동은 남자에 의해 ‘대표’되었고, ‘남장한 여자들’의 서사 역시 남자들이 창작했다. 여성국극의 배우들은 여자였지만, 기획과 회계 관리 등의 일을 맡는 단체의 대표는 남성들, 특히 여성 배우의 배우자 혹은 남성 가족이 맡았다. 임춘앵의 남편이었던 신대우는 이름을 내걸지는 않았지만 실질적인 역할을 했고, 박만호는 박록주의 동생으로 운영을 맡는 일에 참여했다. 신라여성국극단을 이끈 김원술은 조금앵의 남편이다. 박후성, 이일파, 강한용, 동화춘 등도 대표로서 활동했다. 그리고 1950

15) 박동실은 화랑창극단(박동실 편곡으로 <봉덕사의 종소리> <팔담춘몽> 등을 공연)의 창작 창극의 음악 구성에 많이 참가했으며, (강한영, 「판소리 창극」, 『국악연감』, 한국문화예술포럼원, 1976, 274쪽) 한때 조선창극단을 이끌기도 했다. 조상선은 정정렬의 수제자로 창작 창극 구성에 관여했으며, 창극 <논개전>을 작곡하기도 했다. 성기련, 「1940-50년대의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2006, 239-241쪽.

16) 2004. 10월 14일 박송희 조순애 대담, 김진진, 2006 4월 2일 대담. 성기련, 「1940-50년대의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2006, 254쪽에서 재인용.

## 2-2. 다카라즈카 가극을 엿보다

그들의 꿈은 일본 다카라즈카(寶塚) 가극 공연에 대한 직간접적인 접촉 속에서 현실화되었다. 다카라즈카 가극은 1940년 4월에 경성 부민관 무대에서 <花塚열차>(6경)와 <빛나는 2천8백년>을 화려하게 선보인 바 있고,<sup>21)</sup> 이어 1942년 10월에는 부민관에서 <美と力>(7경), <太刀道人>(1장), <奴道成寺>(1장), <寶塚繪卷>(20경)<sup>22)</sup>을 공연한 바 있다.<sup>23)</sup>

일본 내에서도 절대적인 인기를 끌고 있는 다카라즈카 가극의 이 1940년대 내한 공연은,<sup>24)</sup> 한국 음악극의 레퍼토리나 공연방식에 만만치 않은 영향을 끼쳤다. 1940년대 중반에 활동하던 조선악극단이 <도화선>이나 <만리장성> 등 다카라즈카의 레퍼토리를 개작해 공연했다.<sup>25)</sup> 남녀혼성 창극단인 동일창극단은 박귀회를 남자역 배우로 내세웠던 바,

년대 여성국극 대본은 이익, 박노홍, 조건, 고려성, 김아부, 임서방, 이일파, 이우진 등이, 연출은 이원경, 김향, 이진순, 박진, 양백명, 이우성 등이 주로 맡았다. 이익은 김화랑으로, 유행가 가수 신카나리아의 남편이며, 주로 악극계에서 활동했다. 고려성의 본명은 조경환으로 해방 전까지 주로 대중가요 작사가로 활동했다. 이우진은 월남한 극작가로 여성국극의 연출도 했다. 김향은 악극계에서 주로 활동했는데 박옥진과 결혼하면서 삼성국극단의 대표작가로 활동했다.

21) 황문평, 『에피소드로 본 한국 가요사⑤』, 『음악동아』, 1985. 7.

22) 『매일신보』, 1942. 10. 24. 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996, 424쪽.

23) 한 연구에 따르면, 다카라즈카는 1942년과 1943년에 한국에서 공연했다고 한다.

Berlin Zeke, *Takarazuka: A history and descriptive analysis of the all-female Japanese performance company*, Ph. D. dissertation, New York University, 1988, p.311, p.107.

Andrew P. Killick, *The Invention of Traditional Korean Opera and the Problem of the Traditionesque: Changguk and its Relation to Pansori Narratives*, Ph. D. dissertation, University of Washington, 1998, p.229에서 참고.

24) 다카라즈카는 일본제국주의가 아시아에서 한참 맹위를 떨치던 1940년대 전반기에 한국, 타이완, 중국 등지를 순회공연한다. 이러한 공연에 반영된 제국주의적 속성은 다음 글을 참고. Jennifer Robertson, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, 1998, pp.89-138.

25) 황문평, 『한국대중연예사』, 부루칸모로, 1989, 325-326쪽.

박귀회는 1944년 7월 <일목장군> 공연에서 주인공 일목장군 역을,<sup>26)</sup> 1945년 3월 <춘향전> 공연에서는 이도령 역을<sup>27)</sup> 맡아 열띤 호응을 얻었다.<sup>28)</sup> 이 두 작품에서는 주인공 격인 일목장군과 이도령 역만을 여성 배우가 맡았고, 그 외 다른 남성 역할은 다 남자 배우가 했다.<sup>29)</sup> 이렇게 여자가 남자역을 하는 식의 관행은 해방 전후에 이미 시작되었고, 40년대 후반에 이르러 모든 배역을 여자들이 맡아하는 단체가 결성되기에는 이른 것이다.

다카라즈카 가극은 1913년 다카라즈카 창가대(寶塚唱歌隊)라는 이름으로 시작되었고, 1919년에는 다카라즈카음악가극학교가 설립되었으며, 1924년에는 다카라즈카대극장이 1933년에는 도쿄다카라즈카극장이 각각 개장했다. 화조(花組), 월조(月組), 설조(雪組), 성조(星組)로 나뉘어 활동하는 다카라즈카 가극 공연팀은 다카라즈카음악학교를 이수한 미혼여성들로 구성되었다. 다카라즈카 가극은 서구식 스타일의 뮤지컬 쇼로서 시작되었고, 일본 전통극과 서양 뮤지컬 그리고 서양의 문학작품이 다카라즈카의 레퍼토리가 되었다. <마농레스코>(1947), <로미오와 줄리엣>(1950), <투란도트>(1952), <적과 흑>(1957)이 공연되었고, 1967년 <오콜라호마> 공연 이후 브로드웨이 뮤지컬의 다카라즈카화가 빠르게 진행되었다.<sup>30)</sup>

26) 반재식·김은선, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 67쪽.

27) 『매일신보』, 1945. 3. 16.

28) 이외 조선창극단에서도 여자배우가 남자역을 하는 공연이 이뤄졌다. 임춘앵은 1924년 광주에서 출생, 광주 국악원을 졸업하고 1943년부터 조선창극단 단원으로 활약했다. 해방 후 조선창극단에서 공연된 <춘향전>에서 이도령을 맡아 최초의 남자역을 해내고 이름을 날리기 시작했다. 당시 춘향역은 김소희 씨가, 방자역은 김경희 씨(김소희의 친동생)가 맡았다.

29) 이런 과도기적 양상은 여성국악동호회가 생긴 이후에도 있었다. 1950년 대한민국 악원이 <대춘향전>을 기획해 공연할 때, 춘향은 신숙이, 월매는 임유앵이, 방자는 오태석이, 변사또는 조상선이, 그리고 이몽룡은 임춘앵이 맡았다.

여성국극의 경우도 단체 배우들의 평균 나이가 급속도로 낮아지면서, 미혼 소녀들의 연극이라는 이미지가 강해졌다.<sup>31)</sup> 역할을 둘러싼 갈등과 그에 따른 단체의 분화 과정에서,<sup>32)</sup> 젊은 사람들 중심으로 국극계가 재편성되어 갔던 것이다. 박초월의 위상 변화가 대표적인 예이다. 한국전쟁이 끝나지 않았던 1952년, 여성국극동지사는 광주에서 재창단을 기념하며 <공주궁의 비밀>을 공연했다. 이때 젊은 왕 역을 임춘앵이 맡고, 버들아기 역을 박초월이, 그리고 시녀 역을 김진진이 맡았다. 그런데 공연 도중 관객석에서 버들아기를 맡은 박초월이 역할에 비해 너무 늙었다는 야유가 터져나왔고, 이후 버들아기 역은 김진진이 맡게 되었다. 1913년 생으로 당시 40대였던 박초월은 이후 젊은 여자 주인공 역을 맡지 못하게 되었고, 결국 창극계와 멀어졌다.<sup>33)</sup> 왕자와 공주라는 배역에 배우의 실제 나이를 맞춰 가는 추세에 따라 배우들 나이는 하향 평준

화되어 갔다. 50년대 중반 여성국극계의 대표적 인물인 임춘앵은 1924년 생, 김진진은 1933년 생, 김경수는 1937년 생, 조영숙은 1934년 생, 조금앵은 1930년 생, 김정희는 1932년 생, 허숙자는 1940년 생, 이미자는 1945년 생이었다. 1957년 햇님국극단이 <이차돈>(후편)을 공연할 때 출연진의 평균연령은 20대 초반이었다.<sup>34)</sup>

6.25 전쟁이 끝나고 서울로 돌아온 임춘앵은 돈의동 집을 국극학교처럼 사용하려 했다. 연구생들을 면담 테스트하여 선발한 후 춤과 노래 등을 연습시켰다. 단원들은 흰저고리에 검정치마를 입도록 했고, 머리를 양 갈래로 뿔아서 늘이고 커다란 리본을 달도록 하는 식으로 엄격한 규율을 내세웠다. 아마도 다카라츠키음악가극학교 같은 국극학교를 꿈꿨을 것이다. 레파토리로 그렇다. 여성국극이 2회 공연으로 선택한 <햇님과 달님>은 <투란도트>를 개작한 것으로 다카라츠키가 서양 문학 작품이나 영화, 연극 등을 자신의 레퍼토리로 만들어왔다는 것과 상통한다.

30) <투란도트>의 공연에 대한 사실은 <http://www.takarazuka-revue.net>(2007. 11. 08)에서, 나머지는 Takarazuka Revue Company(Takarazuka City, 1992)에서 확인.

31) “첫째, 출연배우들이 대부분 여성이고 특히 소녀층이 많다. 둘째, 레파토리의 내용이 평이해서 파악하기 쉽다. 셋째, 노인층은 그들의 회고심리에서 파악하기 쉽다. 넷째, 여성이 남장하는데 특이한 매력 있다. 다섯째, 과거 전성하던 연극 단체가 쇠퇴하여 재미있는 연극이 적다.” 「창극의 인기는 무엇」, 『서울신문』, 1956. 10. 10.

32) 여성국악동호회 창립 시에는 김록주, 김소희, 박귀희, 박초월 등은 주도했다. 1회 공연인 <옥중화>에서 김소희가 춘향 역을, 임춘앵이 이도령 역을 맡았다. 2회 공연인 <햇님과 달님>에서는 햇님 역을 박귀희가, 달님 역을 김소희가 맡았다. 그런데 <햇님과 달님>에서 배역을 맡지 못한 사람들(임춘앵, 임유앵, 박초월, 한애순 등이 여성국악동호회에서 나와 여성국극동지사를 세운다. 그리고 이 두 단체는 같은 작품을 서로 다른 이름을(<햇님과 달님 후편>과 <황금뱀지>)을 내걸고 각각 공연한다. 여성국극동지사 공연의 주인공 역은 임춘앵과 박초월이 맡았다. 여성국악동호회와 여성국극동지사의 분리는 캐스팅에 대한 불만이 계기가 되긴 했지만, 소리 기량을 중시하는 측과 소리 기량 이외의 것들을 상대적으로 중시했던 측으로 나뉘는 결과를 초래했다.

33) 반재식 · 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 196-197쪽.

### 3. 시청각 표현의 대중적 치장

#### 3-1. 판소리로부터의 탈선

여성국극의 반주 음악은 국악기로만 편성되어 국악적 장단과 선율을 사용했다. 여성 국극 반주에는 아쟁 · 대금 · 가야금 · 거문고 · 피리(세피리) · 양금 · 단소 · 장고 · 북 등의 악기가 쓰였다. 1950년 이후 임춘앵 단체에서 악사로 활동했던 기악인은 태평소에 방태준, 해금과 피리에 지영희, 거문고에 신쾌동, 대금에 한주환, 가야금에 성금연, 장구와 북에 김세준 등이 있었다고 한다.<sup>35)</sup> 여성국극에서는 북반주를 독립적으로 쓰

34) 김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1997, 59-60쪽.

지 않았다. 소리 반주도 주로 장고가 맡았다.<sup>36)</sup> 판소리 창법과 북반주의 결합이라는 판소리관의 음악성 구현의 틀에서 벗어나, 삼현육각 위주의 합주나 독주가 노래와 춤에 딸리며 극의 분위기를 고양시키는 식으로 변화했음을 알 수 있다.

반주자들이 전통음악인이었던 반면 여성국극의 창자들은 그렇지 않았다. 몇몇 전문 창자를 제외하면 연기자들의 소리 기량은 그리 뛰어나지 않았다. 단체의 이합집산이 가속화된 1950년대 중반 이후에는 한 단체에서 제대로 노래할 수 있는 사람이 그리 많지 않았다.<sup>37)</sup> 40년대 후반에 참석한 박초월 · 김소희 · 박귀희 · 박녹주 등은 소리 기량이 뛰어났고, 임춘앵 · 박보아 · 박옥진 · 박송희 · 조순애 등은 판소리를 익힌 상태였다. 그러나 김진진이나 김경수는 거의 소리 훈련 안 된 상태에서 연습생으로서 단체 생활을 시작했고, 단체의 소리 선생에게<sup>38)</sup> 소리를 익히는 정도였으니 판소리 발성 및 가창에 익숙했다고 보기 어렵다. 조금앵도 여성국극단에서 합창을 하며 노래를 시작했고, 조금앵의 막내여동생인 조

35) 새한여성국극단의 경우 거문고와 피리에 원광호, 대금에 한주환이 있었고 가야금에 서공철도 잠깐 함께 했다. 이 단체에도 가야금 거문고 대금 피리 아쟁 연주자가 있었으나 해금 연주자는 없었다고 한다. 50년대 후기에는 윤윤석과 이생강도 각각 아쟁과 대금 반주자로 참여했다. 성기련, 「1940-50년대의 판소리 음악 문화 연구」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2006, 255쪽.

36) 서대석 · 손태도 · 정충권, 「면담자료-김진진」, 『전통구비문학과 근대공연예술 III』, 서울대학교 출판부, 2006, 111-112쪽.

37) 국극단 작품의 대표 각색자였던 조건은 “불행히도 여성국극 한 단체 안에 노래를 부를 사람이 몇 명 뿐인 형편인즉 꼭 노래로 해야만 할 곳에서 그것을 못하게 되니 이런 답답할 때가 다시 없다. 기껏 노래로 써놓은 곳이 삭제나 보통언어로 변해버릴 때 작자로서 그 심정은 말할 수 없이 낙망된다. 그러므로 대개는 사전에 작품에서 미리 적당히 요리해버린다.” 햇님국극단의 <이차돈 후편>(1957년 7월 27일 시공관 공연)의 팜플렛. 김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1997, 63쪽.

38) 남성 창자들은 여성국극단에 소리 선생으로 관여하곤 했다. 조몽실은 임춘앵 극단에서 소리 선생을 했다.

산홍은 노래를 못하면서도 여성국극단 활동을 했다.<sup>39)</sup> 신옥봉 · 노신성 · 이순임 · 석귀녀 · 도금봉 · 김성호 · 고선애 · 지계순 등 연극배우 출신도 많았는데, 이들은 대체로 남자 역을 맡았다.<sup>40)</sup>

여성국극단 여성 배우의 이러한 인적 구성은 작품 전체에서 차지하는 노래의 비중 약화를 결과했다. 1954년 ‘임춘앵과 그 일행’에 의해 초연된 <백호와 여장부>에는, 궁녀나 군사 등 익명의 다수로 출현하는 등장인물들을 제외해도 약 18명 정도의 등장인물이 나온다. 이중 한 번이라도 노래를 부르는 사람은 말갈국 공주, 백호, 아례공주, 덩적쇠, 이쁜이 등 6명으로 제한되며, 노래보다는 대사의 비중이 훨씬 크다. 작품의 시작과 마지막은 합창을 하도록 되어 있고, 극중역할의 비중이 커도 악인인 경우 노래를 부르지 않는다. 1957년 ‘햇님국극단’이 공연한 <옥루玉淚>도 이름과 역할이 분명한 인물로는 18명 정도가 등장하는데, 여기서도 왕, 진달래, 매월, 운정, 양궁 등 제한된 사람만이 노래를 한다.

여성국극의 노랫말은 대개 44조로 씌어졌고, 노랫말이 지어지면 그에 따라 작곡이 이뤄졌다. 그런데 이렇게 만들어진 곡도 기존 판소리 혹은 기존 판소리를 창극화한 경우와 비교할 때 변화가 있었다. 판소리에 익숙치 않는 관객들도 쉽게 이해할 수 있을 정도로 가볍고 들뜬 듯한 소리 대목이 많은 것, 탁성과 무겁게 내는 발성을 하지 않는 것, 계면조에서 꺾는 소리를 강하게 표현하지 않는 점, 클라이막스 처리가 상당히 많은 등 선율 진행이 극적이고 다소 선동적인 느낌이 강하다는 점, 길게 끌다가 마지막을 치켜 올려 끝맺는 점 등의 특징이 지적된다.<sup>41)</sup>

39) 서대석 · 손태도 · 정충권, 「면담자료-조금앵」, 『전통구비문학과 근대공연예술 III』, 서울대학교 출판부, 2006, 76-77쪽.

40) 서대석 · 손태도 · 정충권, 「면담 자료-조영숙」, 『전통구비문학과 근대공연예술 III』, 서울대학교 출판부, 2006, 5쪽.

41) 성기련은 정창관 국악녹음집의 일환으로 발매된 박보아 · 박옥진의 「박보아 ·



여성국극에서 외모와 연기, 춤 능력이 점차 중요해지고, 판소리 창 의 중요성이 상대적으로 약화되는 한편 판소리적이지 않은 곡들이 증가하는 가운데, 단원들 사이에 갈등이 생기기도 했다. 전통 판소리를 하는 사람들 중에는 여성국극의 창을 노랑목으로 알파하게 군다 해서 싫어하는 사람이 있었다.<sup>42)</sup> 김진진은 1952년 <공주궁의 비밀>에서 주인공 역을 맡았던 박초월 씨를 평가하면서 “박초월 씨는 소리는 잘하지만 연기는 조금 서툴렀죠. 그리고 소리도 기교를 많이 넣어서 음악적으로는 좋았지만 무슨 말인지는 알아듣기는 힘들었죠.”라고 했다.<sup>43)</sup>

이렇게 여성국극에서 판소리적 특징들이 열어지거나 변화한 것은, 판소리 훈련이 제대로 안 된 창자들이 많아진 극단 내부 상황을 반영하는 것이면서, 또한 판소리의 유통 기반이 약해진 상태 혹은 판소리 수요층이 얇아진 세태의 반영이기도 했다. 그리고 이는 판소리 청취 훈련 기회가 없거나 제한되었던 새로운 관객들을 여성국극으로 끌어들이는 구실을 했을 것이다.<sup>44)</sup>

박옥진 자매의 국악세계와 김진진이 낸 음반 「여성국극의 여왕 김진진」 수록 곡들을 분석했다. 김진진 음반에 수록된 곡 중 임춘앵 작곡인 <산천아 잘있더나>와 <꽃잎의 이슬>은 판소리와 유사한 곡조로 되어 있지만, 그렇지 않은 곡들도 여럿 있다고 지적했다. 특히 임춘앵과 신숙이 작곡한 여성국극의 삽입곡 3곡을 분석했다. 성기련, 「1940-50년대의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2006, 257-258쪽.

- 42) 반재식 · 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 399쪽. 김유앵은 “창극 소리는 무게가 없이 얇삼해요”라고 표현한 바 있다. 서대석 · 손태도 · 정충권, 『전통구비문학과 근대공연예술Ⅲ』, 서울대학교 출판부, 2006, 44쪽.
- 43) 서대석 · 손태도 · 정충권, 「면담자료-김진진」, 『전통구비문학과 근대공연예술Ⅲ』, 서울대학교 출판부, 2006, 110쪽.
- 44) 여성국극 남자역 전문배우인 김경수의 증언. “여성국극의 창은 판소리에 비해서 좀 가벼운 편이다. 전통적인 판소리는 아니리나 창조가 모두 전라도 말이 나와서 듣기가 어려운데 우리는 무대 창만 해서 듣기에 쉽다. 평상시에 쓰는 말로 창을 하기 때문에 듣기에 가볍고 쉽다. 아마도 한창 전성기 때 이해하기 쉬워서 학생들에게 인기가 있지 않았나 하는 생각도 든다.” 반재식 · 김은신, 『여성국극

음반 발매 현황을 볼 때, 판소리 수요층의 약화는 분명하다. 유성기 노래 음반 발매 현황을 볼 때, 1950년대에는 대중가요의 주도성이 유지되는 가운데, 경음악이 부상하고<sup>45)</sup> 전통음악이 축소 재편되었다. 전통음악은 대부분 민요라는 명칭으로 범주화되었고, 실제 내용도 경서도 민요가 다수를 차지하는 한편, 일제시대 전통음악 음반에 많이 녹음되었던 판소리 단가는 완전한 열세를 보였다. 경서도 민요가 광복 후 인기를 얻은 김옥심 · 이은주 · 이은관 등 소리꾼의 인기에 힘입은 반면, 판소리계는 명창들의 타계와 월북 등으로 주도적 인물이 부재했기 때문 아닌가 생각해 볼 수 있다. 음악극 발매 현황에서도 전통적인 판소리창에 대한 수요가 약화되었음을 알 수 있다. 1930년대 발매된 유성기 창극음반들은<sup>46)</sup> 1950년대 들어 재발매되지 않은 반면, 1942년에 발매된 가요

왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 369쪽 재인용.

- 45) 1959년 신문기사에 따르면 당시 전체 음반 발매종수에서 경음악(가수의 노래가 없는 대중음악 연주곡, 국내외 곡 망라, 전통음악을 대중음악식으로 편곡해 대중음악 관현악단 또는 韓洋 합주로 연주된 것도 포함)이 차지하는 비중이 약 30%에 이르렀다고 한다. 「국산레코드의 현황」, 『조선일보』, 1959. 5. 14.
- 46) 1934년부터 1937년 사이 창극 <춘향전>이 유성기 음반으로 4종 발행되었다. <춘향전>(이화중선, 김창룡, 오비취, 권금주, 북 한성준. 콜롬비아레코드 40540-40557, 1934), <춘향전전집>(김정문, 신금홍, 심영, 남궁선, 반주 신태준, 시에론레코드 501-512, 1934), <춘향전전편>(정정렬, 이화중선, 박녹주, 임방울, 김소희, 북 한성준. 빅타레코드 KJ1111-KJ1129. 1937), 창극 <춘향전>(임방울, 이화중선, 정정렬, 김소희, 신숙 외 명창 총망라. 오케레코드 12018-12037, 1937).. 이외에 1920년대에도 <춘향전> 창극 음반이 1종 발간되었다. (고대소설극 <춘향전>, 이동백 · 김추월 · 신금홍, 장고 이흥원. 일축레코드 K594-K61). 한편, 대사 녹음이 추가 되고 판소리가 부분적으로 결들여진 연극 음반도 나왔다. 극<춘향전>(김영환, 이에리스, 윤혁, 박녹주. 콜롬비아레코드 40146-40147, 1931), 창극 <춘향전>(박춘강 각색·지휘, 태양극장 일동, 창 김남수, 태평레코드 8053-8057, 1933). 태평레코드의 창극 <춘향전>은 이후 두 차례 재발매되었다. (기린레코드 C215-C217, 태평레코드 3023-3027). 이준희, 「가요극 <춘향전>의 음반사적 의미」, 『한국음반학』 75호, 한국고음반학회, 2005, 129쪽 참고.

극 <춘향전>은<sup>47)</sup> 1950년대 들어 여러 차례 재발매되었다. 오케레코드에서 1942년 발간한 이 가요극 <춘향전>은 1950년대에 승리레코드, 미미(M.M.)레코드, 킹스타레코드에서 각각 재발간되었다. 또한 1957년 무렵 스킷취 <춘향전>이 발매되고, 1950년대 6대 음반회사로 꼽힌 신세기레코드에서는 가극 <대춘향전>을 발매했다.<sup>48)</sup> 음악문화에 대한 수용자의 감수성 변화는 여성국극이 대중극으로서 살아남기 위해 적응해야 할 엄연한 현실이었다.

### 3-2. 화려한 장관의 유혹

여성국악동호회는 1회 공연인 <옥중화>에서부터 ‘여성만이 출연하는 대호화극’ ‘민족오페라’라고 광고했다. 1949년 ‘민족오페라’ <햇님과 달님 후편> 공연에서는 “전막보다도 더 재미있는 이야기! 더 호화스러운 무대! 더 찬란스러운 의상! 더 맛이 나는 노래와 춤!”이라고 광고하고 있어, 화려한 시청각적 장관 연출을 향한 여성국극의 지향성을 확인할 수 있다.

기존 창극에 비해 여성국극은 화려한 무대장치와 청각적 효과를 앞세웠다. <햇님과 달님>은 수수계끼를 내는 장면에서 공주가 문체를 내면

천장에서 관중이 볼 수 있게끔 수수계끼를 적은 긴 종이를 천천히 내렸고, <황금돼지>에서는 황금돼지로 분장한 조금앵의 연기가 두고두고 사람들의 입에서 회자되었다. <바우와 진주목걸이>에서는 지상과 천국을 연결하는 거대한 나무를 무대에 세우고, 이 문을 열면 선녀들이 쏟아져 나와 춤을 추도록 했다. 임춘앵이 말을 타고 나오는 장면은 말 모양의 탈에 사람들이 들어가는 식으로 표현했고, 비와 번개치는 장면도 효과음으로 표현했다. 임춘앵은 무대장치와 의상, 분장, 조명에 아끼지 않고 돈을 썼다.<sup>49)</sup>

불거리의 확대는 대본작업단계에서부터 고려되었다. 전쟁을 배경으로 하는 경우가 많아 대규모 격투장면이나 칼싸움이 자주 무대 위에서 벌어졌다. 또한 무용수들이 궁녀로서 군무를 추는 경우도 많았다. 여성국극 단체에는 전체 단원 30여명 중 10명 정도의 무용수가 참여할 정도로 집단 무용의 비중이 컸다.<sup>50)</sup>

여성국극에서는 남자주인공이 춤으로 여자를 유혹하며 마음을 얻거나 타인의 이목을 현혹케 하는 장면이 많아, 색다른 시청각적 장관을 연출했다. <목동과 공주>에서 마투루와 그의 친구 오목이 나비공주와 분꽃시녀를 만났을 때 각각 춤과 노래로 여자를 유혹하며, <열화주>에서도 사로타 왕자는 춤과 노래로 태수를 몰아지경으로 몰고간 후 그 틈에 태수를 공격하고 사랑하는 진주랑을 구해낸다. <귀향가>에서도 산골총각으로 변장한 왕자 오초는 시골처녀 사수랑을 처음 보자마자 연정을 느껴 춤으로 유혹하고, 사수랑도 몸을 움직여 오초의 춤을 따라간다.

주인공 역 남자는 특히 북춤 솜씨가 탁월하다. 예를 들어 <백호와

47) 가요극 <춘향전>(조명암 원작·각색, 박창환 유계선 강정애. 설명 이백수. 주제가 남인수 이화자. 오케레코드 31116-31120, 1942). 가요극 음반이 처음 등장한 것은 1941년으로, 현재 확인되는 것은 <역마차>, <남매>, <어머님前上白>, <모자상봉>과 <춘향전>, <장화홍련전> 등 6편이다. 이 중 창작극인 <남매>, <어머님전상백>, <모자상봉>은 군국주의적 색채가 짙고, <역마차>는 전시체제에 맞지 않는다는 이유로 발매된 지 반년만에 발매금지되었다. 이준희, 「가요극 <춘향전>의 음반사적 의미」, 『한국음반학』 15호, 한국고음반학회, 2005, 127-128쪽.

48) 이준희, 「가요극 <춘향전>의 음반사적 의미」, 『한국음반학』 15호, 한국고음반학회, 2005, 134-137쪽 참고.

49) 반재식·김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 264쪽.

50) 서대석·손태도·정충권, 「면담자료-조금앵」, 『전통구비문학과 근대공연예술Ⅲ』, 서울대학교 출판부, 2006, 76쪽.

여장부>에서 백호장군은 악장으로 위장하여 말갈국에 잠입했는데, 입춤과 삼고무를 추며 여장부인 말갈국 공주의 마음을 흔들어놓는다. 압권은 <흑진주>이다. 미친한 신분의 흑진주는 멋진 춤과 노래로 다미다루의 마음을 얻는다. 다미다루와 결혼한 후 다른 사람의 꾀에 속아 다미다루의 정조를 의심하며 번민할 때 보이는 흑진주의 분노는 미친 듯 격렬하게 북을 치는 것으로 표현된다. <춘소몽>에서도 달래를 향한 조신의 불타는 열정과 고뇌는 ‘미친듯한 춤’으로 표현된다. 이렇게 남자 주인공들은 예인의 능력으로 여자의 마음을 얻고, 무대는 일순 북춤의 향연장이 된다.

북춤의 잦은 설정은 스타시스템의 반영이기도 했다. 남자 주인공 역할을 주로 맡았던 임춘앵은 해방 직후부터 요정과 중국요릿집 그리고 창경원 야외무대에서 삼고무 뿐 아니라 구고무(九鼓舞)를 추었고 이로써 명성이 높았다.<sup>51)</sup> 임춘앵이라는 남자역 전문배우의 기량을 최대치로 활용하는 방향에서, 여성국극의 한 특색이 형성되어 갔던 것이다.

#### 4. 남장한 여자들의 서사

##### 4-1. 야사극의 비서구적 이국성

1950년대 문화의 키워드를 한국전쟁과 도시문화라 한다면, 여성국극은 전혀 1950년대적이지 않았다. 여성국극에는 1950년대 현실에서 도드라진 실체였던 전쟁미망인도 상이군인도 그리고 한국전쟁의 상흔도 없다. 1950년대 중반 이후에는 미국 대중문화를 중심으로 한 서양의 도시문화가 활발하게 이입되기 시작했고, 그 양상은 방송극과 악극 그리고

51) 반재식 · 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 71-72쪽.

<자유부인>과 같은 영화를 통해 표출되었다. 그런데 여성국극에는 도시적인 볼거리도, 화려계도 창녀촌도 그리고 서양식 생활모습도 없다.

여성연극의 주요 관심사는 제목에서부터 드러난다. 여성국악동호회는 <옥중화>, <햇님달님>을 공연했고, 임춘앵이 이끄는 여성국극동지사는 이후 ‘임춘앵과 그 일행’, ‘여성국악단 임춘앵’ 등으로 단체 이름을 바꾸면서, <황금돼지>(김아부 작·연출, 1949), <공주공의 비밀>(조건 작·연출, 1951), <반달>(조건 작·연출, 1952), <쌍동이왕자, 구슬공주>(김향 연출, 1952), <청실홍실>(이유진 연출, 1952), <대춘향전>(박진 연출, 1952), <바우와 진주목걸이>(고려성 작, 이유진 연출, 1953), <산호팔찌>(김영필 작, 전근영 연출, 1953), <백호와 여장부>(조건 작, 이유진 연출, 1954), <목동과 공주>(박신출 작, 이진순 연출, 1954), <무형탑>(이유진 연출, 1955), <구슬과 공주>(일명 선화공주, 이유진 편극·연출, 1955), <백년초>(이익 작, 이진순 연출, 1956), <눈 위에 피는 꽃>(고려성 작, 이유진 연출, 1956), <연정칠백리>(조건 작, 이유진 연출, 1957), <춘소몽>(이광수 원작, 고려성 작, 1957), <귀향가>(박신출 작, 이진순 연출, 1957), <열화주>(이진희 작, 홍순량 기획 연출, 1958), <견우와 직녀>(차범석 작, 백운선 연출, 1959), <못 잇어>(1959), <극락과 지옥>(조건 작, 이지춘 연출, 1960), <흑진주>(조건 편극, 1961) 등을 공연했다. 햇님국극단은 <쌍동이왕자>, <玉淚>, <이차돈 후편>를, 그리고 진경여성국극단이 <사랑탑>, <꽃이 지기 전에>(차범석 작), <언약>, <유궁에 오신 님>, <초야에 잃은 님>, <기약없는 이별>, <별하나>, <사랑의 상상봉>, <원정칠백리>, <사랑도 가지가지>, <유정천리>, <사도세자>, <루루태자>, <강화도령>, <아 태조 이성계> 등을, 삼성여성국극단은 <야광주>, <호동과 꽃신>, <사랑실은 꽃수레>, <원술화랑>, <두견새 우는 시간> 등

을 공연했다.

사극류에 속하는 이러한 여성극극의 레퍼토리 경향은 1930년대 후반부터 본격화된 사극류 연극의 확대, 사극류 창작창극의 증가와 잇달아 있다. 해방 이전 뿐 아니라<sup>52)</sup> 해방 직후인 1946년에도 황금좌의 <연산군>, 예술극장의 <논개>와 <녹두장군>, 청춘극장의 <대원군>이 공연되었고, 1947년에는 유치진 작 <자명고>가 공연되고, <마의태자>가 재공연되었다. 1950년 국립극장의 1회 공연이 <원술랑>(유치진 작)이었고, 1953년 국립극장 재개관 작 역시 윤백남 작 <야화>였다. 이외 김경옥의 <이순신장군>(1954), 김영수의 <성웅 이순신>(1952), 유치진의 <가야금>(1952), <처용의 노래>(1953), <사육신>(1955), <자명고>, 윤백남의 <홍선대원군>(1953), 이광래 각색의 <무영탑>(현진건 원작, 1954)과 <대수양>(김동인 원작, 1959)을 주목할 수 있다.<sup>53)</sup> 해방 직후 1950년까지 창극계에서도 <고구려의 혼>, <논개>, <왕자호동>, <임진왜란과 계월향>, <단종과 사육신> 같은 사극류의 공연이 잦았다.

여성극극은 이미 널리 알려진 설화나 이전에 발표되었던 역사소설, 역사나 설화 소재의 공연물이나 방송물 그리고 영화를 변형시키는 식으로 레퍼토리를 마련했다. 그리고 여성극극 공연은 당대 영화 레퍼토리에 영향을 끼치기도 하면서 1950년대 사극류 드라마의 활황을 주도했다. 예를 들어 여성극극인 <구슬과 공주>는 선화공주 설화를, <무영탑>

은 동명의 현진건 소설을, <춘소몽>은 이광수의 소설 <꿈>을 각색한 것이다. 그런데 신상옥 감독이 영화 <꿈>(1955)을 만든 바 있고, 1957년에는 전창근 감독의 <무영탑>과 최성관 감독의 <선화공주>(1957)가 제작되었으니, 당대 대표적인 대중문화였던 여성극극과 영화는 레퍼토리 선택에 있어 서로 영향을 주고받았던 셈이다.<sup>54)</sup> 한편 여성극극 <공주궁의 비밀>은 오영진의 <맹진사댁 경사>를 연상시키고,<sup>55)</sup> <꽃이 지기 전에><sup>56)</sup>에는 호동설화의 흔적이 남아 있다. <열화주>는 당시 라디오드라마로 인기를 끈 작품을 바탕으로 했다. 임춘앵 일행이 1959년 일본공연작으로 택한 <견우와 직녀>는 1941년 라미라극단이 공연한 가극 <견우직녀>와 일정한 관계가 있을 것이다. 라미라극단의 <견우직녀>는 1942년 일본 도쿄 오사카 교토 등에서 공연된 바 있고, 이후 반도가극단이 이를 수차례 공연했다. 임춘앵의 오빠인 임천수는

54) 이른바 사극영화들은 한국전쟁이 끝나고 극영화가 본격적으로 생산되기 시작한 1955년 이후에 대거 제작되었다. <춘향전>(이규환, 1955)의 성공 이후, 1955년-1956년 사이에 신상옥 감독의 <젊은 그들> <꿈> <무영탑>, 김성민 감독의 <망나니 비사>, 전창근 감독의 <단종애사> <마의태자>, 윤봉춘 감독의 <처녀별> 등이 사극영화가 대거 제작되었다. 1957년 권영순 감독이 <옥단춘>을 만들기도 했지만, 전반적으로는 부진했다. (김종원·정중현, 『우리 영화 100년』, 현암사, 244-246쪽) 그런데 여성극극이 활발했던 시기가 1950년 직전부터 1955-56년 무렵이니, 선후관계로 따지면 여성극극의 사극류 공연이 사극영화에 선행한다. 라디오에서 야담프로를 상시 운영했으니, 이와는 연관성은 생각해볼 수 있다. (『KBS연감 1962』, 175쪽) 58년부터는 라디오방송극을 바탕으로 한 영화, 악극의 영화화, 연극 혹은 외국 소설이나 외국영화를 번안한 영화가 제작되었다. 소설, 라디오드라마, 영화, 악극, 그리고 여성극극은 이렇게 서사를 공유했다. (이길성, 「1950년대 후반기 신문소설의 각색과 멜로드라마의 분화」, 『영화연구』, 한국영화학회, 2006, 196쪽)

55) 정략결혼을 하게 된 상황에서 시녀가 공주를 대신했는데 그 시녀가 결국 주인공과 결혼하게 된다는 설정.

56) 첩자로 상대국에 들어간 왕자가 공주와 사랑하게 되고, 이 공주에게 그 나라를 지키는 신물을 훔쳐오게 한다는 설정.

52) 1930년대 후반부터 해방 직전까지의 역사극 관련 사항은 다음의 글 참고. 서연호, 「역사극의 의미와 시대적 요청」, 『한국연극사-근대편』, 연극과인간, 2003, 329-346쪽, 윤석진, 「전시 총동원 체제기의 역사극 고찰-송영과 함세덕의 공연 회곡을 중심으로」, 이재명 외 저, 『해방전 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, 197-220쪽. 사극류 창작창극에 대해서는 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997, 199-244쪽, 303-329쪽 참고.

53) 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996, 307-348쪽.

1946년 11월 23일 국도극장에서 ‘임천수씨 발표회’를 개최할 때 ‘가극 안기영 곡 <견우직녀> 중에서’ 선택한 노래를 부르기도 했는데, 그 임천수가 여성국극 <견우와 직녀>의 각색과 음악을 맡았다.<sup>57)</sup>

여성국극 레퍼토리가 기존 사극류를 잇는다 했지만, 차이도 있다. 1930년대 후반부터 40년대 후반까지의 사극류는 대개 역사적 인물을 소재로 하거나 역사적 사건을 앞세웠다. 반면 여성국극에서 ‘역사’가 의미 있게 강조되는 경우는 없다. 고구려, 신라, 백제 등의 나라 이름이 지문에서 명시되는 경우도 있지만, 구체적으로 그 나라의 어느 때 어느 곳인지는 드러나지 않은 채 막연한 상고시대로 설정된다. <눈위에 피는 꽃>에는 고구려왕이 등장하는데 이 왕이 누구인지 밝혀져 있지 않은 채, ‘미녀를 빼개로 삼았다가 움직이면 죽이고 이를 만류하는 신하까지 죽여버리는 병’에 걸린 것으로 설정했다. <바우와 진주목걸이>에는 고구려 봉상왕이 등장인물로 설정되어 있지만, 봉상왕이 형을 죽이고 즉위했다는 것은 사실과 다르다.

그래서 여성국극 레퍼토리를 사극류에 속한다고 할 때의 사극이란 ‘과거를 배경으로 하는 극’ 일반을 지칭한다. 실제 존재했던 역사적인 인물과 사건을 다루는 것을 정사극이라고 하고, 설화나 아사에 기반하는 것을 야사극, 과거의 가상 인물을 다루는 것을 시대극이라고 한다면, 여성국극은 야사극이고 시대극이다.

여성국극의 시대 배경은 조선 이전의 고대사회이고, 의상이나 소품, 생활공간, 풍속 등이 이국적으로 보일 만큼 낯설다. <공주궁의 비밀>은 월지국과 고비리국을, <여의주>는 ‘태고적 불함산성’을, <춘소몽>은 신라의 ‘나리군’을, <귀향가>는 마리국을, <열화주>는 다수라국을, <목동과 공주>는 아나국을, <별하나>는 사문성을,

57) 반재식·김은신 저, 『여성국극의 왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002. 10. 74쪽.

에>는 을선국을 각각 배경으로 하고 있다. 이들 생소하고 고색창연한 이름의 나라에서, 청사랑과 홍랑(<청실홍실>), 봉상왕과 아랑(<바우와 진주목걸이>), 불구내·독검이·주랑이·해루(<여의주>), 가소왕·후토왕·오초·사수랑(<귀향가>), 사라구·마투루·사라대왕(<목동과 공주>), 무라도·나린공·가야공주·로미(<별하나>), 아메리공주·나달장군·사무라(<꽃이 지기 전에>) 등의 이름을 가진 인물들이 사랑하고 갈등한다.

여성국극은 또한 서양 작품을 번안해 공연하기도 했다. <햇님과 달님>은 <투란도트>를, <청실홍실>은 <로미오와 줄리엣>을, <흑진주>는 <오셀로>를 각각 번안한 것이다. <햇님과 달님>은 <투란도트>를 기원전의 조선으로 시공간을 바꿨고, <청실홍실>은 <로미오와 줄리엣>을 950년경 발해로 설정하고, 권력다툼을 하는 좌상과 우상의 자제들이 서로 사랑하는 것으로 바꿨다. <흑진주>는 상고시대로 시공간을 바꿨고, 미천한 신분의 흑진주가 백층대감의 딸과 결혼하게 되는 과정, 마로리라는 악인의 꾀에 넘어가 아내를 죽이고 자신도 자결하는 식으로 편극했다. 그리고 <백호와 여장부>에서 결혼에 관심 없는 말갈국 공주의 설정은 투란도트를 연상시킨다.

여성국극에서처럼 서양작품을 원작으로 하면서 극의 시공간과 인물을 적극적으로 바꾸는 식의 번안을 하는 것은 다른 대중매체의 레퍼토리 비교할 때 이례적이다. 일반적으로는 번역해서 방송하거나 공연하고, 필요한 경우 축약을 하는 식의 개작이 이뤄졌다. 예를 들어 해방 후에 활동한 KPK악극단<sup>58)</sup>이 <투란도트>(1949), <칼멘환상곡>(1950), <로미오와 줄리엣>(서항석 각색·연출, 1950) 등 서양 작품을 개작하여

58) 해방 전 오케레코드사의 조선악극단 소속으로 활동한 김해송 백은선 김정환 등이 해방 후에 결성.

공연한 바 있다.<sup>59)</sup> 또한 전쟁 중이던 1951년 9월, 신험은 <햄릿>(한노 단 역, 이해랑 연출)을 대구와 부산 등지에서 공연했고, 1952년과 53년에는 <오셀로>와 <맥베스>를, 1954년에는 <줄리어스 시저>를 각각 공연한 바 있다. 이들은 작품 본래의 이름을 살림으로써 서양작품이 원작임을 드러내려 했고, 필요에 따라 개작을 했을 뿐 번안을 하지는 않았다.<sup>60)</sup> 이는 무대공연을 라디오로 중계했던 가극 <오셀로>(녹음중계, 60. 12. 10)의 경우에서도<sup>61)</sup> 확인할 수 있다. 이는 일본 다카라즈카 가극과 비교해도 그렇다. 앞서 예를 들었듯 다카라즈카 가극은 서양문학작품이나 뮤지컬 등을 채택해 공연할 때 원제목을 그대로 사용한다. 1952년 8월에는 다카라즈카 가극의 공연팀인 월조(月組)가 9월에는 성조(星組)가 각각 <투란도트>를 공연했는데, 이때 ‘왕자 칼리프의 모험’이라는 부제를 달긴 했지만 원제목을 바꾸지는 않았다.

여성국극의 이들 번안 작품은 서양의 시공간을 지우고, 대신 먼 옛날 어느 곳으로 시공간을 바꿔놓는다. 그런데, 그 ‘먼 옛날 어딘가’가 ‘한반도의 역사적 시기 언젠가’를 연상시키지는 않는다. 그에 따라 구체적인 역사적 시공 너머의 어딘가, 서양도 아니고 한국도 아닌 이국의 그 어딘

59) 白破, 「악극의 재인식-도란도도가 제기한 제문제」, 『태양신문』, 1949년 12월 12일자. 김호연, 「한국근대악극연구」, 동국대학교 박사학위논문, 2003, 112-117쪽, 125-128쪽에서 재인용.

1953년 악극단 희망이 <앤토니와 클레오파트라>를 각색한 <여왕 클레오파트라>를 공연했고, 1954년에 KPG가 <로미오와 줄리엣>(이봉용 윤색음악, 이난인 연출)을 재공연했다. 신정옥, 「영국연극」, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999, 56-57쪽.

60) 1950년 3월 극단 청춘극장이 세계 문호 서거 334주년 기념 대공연으로 <햄릿>을 각색한 신파극 <하멜왕자전>(한노단 번역각색, 박상진 연출)을 공연했다고 한다. ‘하멜왕자’라고 했지만, 이는 햄릿이 덴마크왕자임을 강조한 것으로, 번안을 강조한다고 보기는 어렵다.

61) KBS연감편찬위원회, 『KBS연감 1962』, 한국방송문화협회, 1961, 432쪽과 433쪽 사이의 별지.

가에서 벌어진 이야기가 된다. 다카라즈카 가극이 서구식 스타일을 적극적으로 때로 과장되게 추구했던 반면 여성국극은 서구 스타일과 서구적 근대의 흔적을 지워가는 식으로 정체성을 유지했던 것이다.

그리고 결과적으로 볼 때 여성국극은 ‘비서구화’(더 나아가 비근대화)를 지향한 양식이었다. 1950년대 한국 대중문화에서 자주 확인되는 ‘이국성’이 대개 ‘서양’을 상기시키는 것과 달리, 여성국극의 이국성은 서양이 아닌 그 어떤 곳을 지향한다. 1950년대 대중가요에서는 일본이나 중국 등 동아시아를 벗어나 이슬람 문화권의 아시아적 분위기를 적극 묘사한다든가 유럽 도시나 개척시대의 미국 서부지역 정서를 묘사하는 등 세계화된 이국풍을 추구하는 노래가 많아졌다.<sup>62)</sup> 영화관에서 50년대 중반에 이국적인 사극 제작 붐이 일었지만, 곧 미국 중심의 서양문화에 침윤된 사회상을 담은 영화들이 주류를 이루었다. 여성국극은 오로지 정체불명의 ‘상고시대’ 얘기를 다루는, 비서구적이면서 비근대적인 서사만을 담은 양식으로 존재했다.

비근대적인 경향은 극단의 특징에서도 논의될 수 있다. 여성국극 단체는 가족단위의 수공업적 생산체제로 운영되었던 바, 교육 및 생산 방식의 측면에서 볼 때 1930년대 조선성악연구회 이전으로 후퇴해 있었다. 단체의 구성원들 중에는 가족, 친척 관계에 있는 사람들이 많았다. 이를테면 조귀인·조농옥·조농월·조금앵·조산홍 다섯 자매가 다 여성국극을 했고, 김소희와 김정희가, 임유앵과 임춘앵이, 박보아와 박옥진이, 그리고 김진진·김경수·김혜리(김정자)가 각각 자매지간이다. 임춘앵은 김진진·김경수 자매의 이모이고, 50년대 중반에는 임춘앵의 오빠인 임천수도 국극에 참여했다. 조양금은 박보아·박옥진 자매의 올케이다.

62) 이소영, 「1950년대 한국 대중음악의 이국성」, 『대중서사학회 제 29차 학술대회 발표문』, 2007. 10. 27, 17쪽.

박황과 박후성은 형제지간이며, 김원술-조금앵, 강장원-임유앵, 한갑득-박보아, 김향-박옥진, 홍정택-김유앵, 정철호-조애랑은 부부지간이었다. 이 전근대적인 가족 단위의 생산체제는 산업화에 박차를 가하며 근대를 향해 나아가는 1950년대 이후의 한국 사회에서 더 이상 자생하기 힘들게 되었다.

#### 4-2. 환란의 추체험과 해피엔딩의 위안

여성국극은 한국전쟁 직전부터 만들어지기 시작했고, 한국전쟁 직후부터 활발하게 공연되었다. 그리고 이들 여성국극에서 전쟁의 환란은 거듭된다. 거란이나 말갈 등의 북방 민족과 영토 전쟁을 벌이기도 하고, 한 민족 혹은 한 나라에서 일어난 권력암투가 전쟁 상황을 초래하기도 한다. 여성국극의 거의 모든 작품이 왕조의 존속이 위협받는 환란을 다루며, 국가적 위기 상황을 배경으로 삼는다.

그러나 여성국극에서의 전쟁은 상흔 없이 안전하게 종결된다. 이는 한국전쟁을 소재로 한 소설이나 악극, 방송극 등이 전쟁을 다루는 방식과 다르다. 일반적으로 전쟁이 주요 배경이 되는 경우, 전쟁으로 인해 중요한 무언가를 상실한 전쟁미망인이나 상이군인이 등장하며, 여성 인물은 순결을 빼앗기거나 몸을 팔아야만 하는 상황에 처한다. 그러나 여성국극에서 전쟁은 인물들을 고난에 처하게 하는 일시적 사고로 설정될 뿐, 아무런 상처를 남기지 않는다. 그래서 여성국극은 전쟁의 혼란을 배경으로 하면서도 거침없이 해피엔딩으로 나아간다.

해피엔딩은 여성국극 서사의 절대적 특징이다. 원작이 있는 경우에도 그 결말을 바꿈으로써 해피엔딩을 견지한다. 예를 들어 호동왕자와 낙랑공주 이야기를 연상시키는 <꽃이 지기 전에>에서, 왕자는 적국의 공주

를 통해 비밀도감을 훔치고, 전쟁에서 승리한 이후 이 공주와 결혼한다. 자기 나라의 신물을 적국에 넘기게 된 공주가 겪었음직한 갈등 따위는 가볍게 잊혀진다. <무영탑>은 아사달이 아사녀를 안고 영지로 들어가 죽지만, 곧 이어 선녀들이 아사달·아사녀·구슬아기를 옹위하고 나와 함께 춤을 추는 장면이 이어지며 막을 내린다.<sup>63)</sup> 이 여성국극의 결말은 소설과도 다르고 영화와도 다르다.<sup>64)</sup> 여성국극은 죽은 세 사람을 환상적 분위기 속에서 환생시킴으로써, 죽음에 이르는 그들 사랑의 애절함에 대해 서둘러 보상해준다. 이런 구성은 <산호팔찌>에서도 확인된다. 을지백의 외동딸 송이와 백오랑이 부부가 되자, 고비룡이 백오랑을 모함하여 생매장시키고, 송이는 왕에게 고비룡의 죄악상을 알린다. 송이가 활로 고비룡을 처형한 후 백오랑의 비석을 안고 울 때 천지가 캄캄해지면서 백오랑이 무덤에서 나와 송이와 함께 승천한다. 죽음에 의한 별리조차 행복한 재회로 마무리되는 것이다.

서양작품의 변안작인 경우도 그렇다. <로미오와 줄리엣>을 변안한 <청실홍실>은 젊은 남녀의 사랑 때문에 오래 갈등하던 두 집안이 화해하는 해피엔딩으로 바뀐다. <투란도트>는 칼리프와 투란도트가 마지막

63) 이 내용은, 1955년 최초 공연에 출연했던 사람들이 기억을 되살려 구성하고 김혜리가 보완해 1987년에 공연한 대본(서대석 외 2인, 『작품 자료-여성국극<무영탑>』 『전통 구비문학과 근대 공연예술Ⅲ』, 서울대학교출판부, 2006)에 따른다. 1955년 작품을 요약한 글(반재식·김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 363-364쪽)에 따르면, 주만은 아사달과의 관계가 드러나 아버지의 명에 의해 화형에 처해지고, 아사달은 영지로 가 간신히 아내를 구해낸다고 한다. 이 요약한 글이 정확하다면, 해피엔딩 경향은 더욱 선명하게 드러난다.

64) 소설에서는 경신이 구슬아기를 지켜주는 반면 아사녀의 죽음을 알게 된 아사달이 낮이 나간 사람처럼 돌에 부처의 형상을 새긴 후 물에 뛰어들어 자살하는 것으로 암시된다. 영화에서는 아사녀와 아사달 구슬아기 세 인물이 모두 극적인 죽음에 이르게 된다. 소설과 영화의 결말 비교는 다음의 글 참고, 박유희, 『1950년대 역사영화에 나타난 역사소설의 수용』, 『대중서사학회 제29차 정기학술대회 -1950년대 대중예술의 쟁점들』, 2007. 10. 27. 12-13쪽.

에 결혼하게 됨에도, 왕자 칼리프를 지키기 위해 고문 받다 죽어가는 시녀 류의 사랑 때문에 단조로운 해피엔딩으로 귀결되지 않는다. 반면 <투란도트>를 변안한 <햇님과 달님>은 시녀 류 같은 긍정적 인물을 설정하는 대신 고마불이라는 악인을 설정하여 햇님 왕자가 그를 물리치고 달님 공주와 결혼하는 식으로 바뀌 해피엔딩이 한껏 강조되었다. <오셀로>를 변안한 <흑진주>는 흑진주가 아내를 죽이고 스스로 자살한 이후, 다시 천국에서 만나 오해를 풀고 사랑을 확인하는 것으로 끝맺는다.

선악의 대결과 착한 사람이 겪게 되는 우여곡절을 과장되게 강조하는 것은 일제 시대 유행한 신파적 대중극과 다를 바 없다. 그런데 신파적 대중극들이 대개 주인공의 비참한 파멸로 귀결되어 눈물을 자아냈던 것과 달리, 여성극극은 아슬아슬한 위기 상황을 벗어나 안전하고 편안한 상태를 회복하는 결말을 통해 관객에게 고진감래의 위안을 제공한다. 한편 남녀의 운명적인 사랑을 중심에 놓는다는 점에서는 1950년대 중후반에 발표된 한국영화의 서사와 크게 다르지 않지만, 영화의 서사가 운명적인 사랑의 성취불가능함을 보여주는 반면,<sup>65)</sup> 여성극극의 운명적인 사랑은 국가간의 갈등을 해결하고 신분 차이를 너끈히 뛰어넘는 묘약으로 위력을 발휘한다.

#### 4-3. '영웅적인 구애자'라는 남자의 환영

여성극극에서 해피엔딩의 주체는 주로 왕자(또는 장군)와 공주이다. 결혼이라는 해피엔딩에 이르는 자격을 갖추기 위해 남자들은 자신의 신

65) 적국의 왕자를 사랑하는 공주가 등장하는 <왕자호동과 낙랑공주>(김소동, 1956), 원수 자제간의 사랑을 다룬 <처녀별>(윤봉춘, 1956), 서로 다른 신분간의 사랑을 다룬 <꿈>(신상옥, 1955) 등. 이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 177쪽.

분을 낮춰서 공주와 마음을 통할 기회를 가지게 되고, 신분이 밝혀짐으로써 공주와의 결혼은 마땅하고 옳은 일로 여겨지게 된다. <백호와 여장부>에서 신라 장군인 백호와 흑표는 말갈국의 지도와 군사기밀을 염탐하여 전쟁에서 승리를 이끌고, 말갈국 공주 및 신라 공주와 각각 결혼하게 된다. <목동과 공주>에서 목동인 마투루는 전란으로 피해 온 나비공주와 산중에서 만나게 되고, 마투루가 충신의 아들이라는 사실이 밝혀지고 나라를 구하는 일을 수행한 후 공주와 결혼한다. <구슬과 공주>에서 서동은 마를 파는 장사꾼처럼 떠돌아다니다 노래로 공주의 마음을 얻고 백제왕자라는 사실이 드러나면서 공주와 결혼하게 된다. <별하나>에서 나린공은 가야공주와 결혼하기 위해 보물을 찾으러 시바성으로 떠난다. <꽃이 지기 전에>에서 을선국에 포로로 끌려온 과불국의 왕자 사무라는 정략결혼을 하게 된 공주를 구하게 되고, 공주를 통해 비밀도감을 빼돌린 후 을선국을 점령한 후 사무라 공주와 결혼한다.

공주가 등장하지 않는 작품도 있지만, 왕자(또는 장군)는 항상 등장한다. <바우와 진주목걸이>에서 왕자 바우의 숙부가 왕을 죽이고 봉상왕이 된 후, 바우는 숨어 살다가 아랑을 사랑하게 된다. 봉상왕이 이 아랑을 탐하나, 결국 바우는 아랑도 구하고 왕위도 되찾는다. <귀향가>도 비슷하다. 왕이 후토왕에게 살해당하자 왕자 오초는 숨어살게 되고, 그러다 사수랑이라는 처지를 사랑하게 되는데, 후토왕이 사수랑을 탐하자, 왕자가 사수랑도 구하고 왕위도 되찾는다.

이렇게 작품의 주도적 역할은 남자의 것이며, 불화를 일으키는 것도 또한 남자이다. 주인공 왕자 또는 장군들은 혈통적으로 순수하고 굳은 신념으로 나라를 구하는 임무를 맡는다. 이 선한 남자들은 광폭한 왕 또는 왕위를 탐하는 사악한 남자 때문에 시련에 처한다. 사악한 남자는 대개 권력과 사랑 두 가지 점에서 장애를 일으킨다. 사악한 남자는 선한



남자에게 보장된 왕위 자리를 탐하며, 사랑을 넘본다. 그러나 선한 남자 들인 서동과 마투루, 사무라와 백호는 오롯한 충의와 순결한 사랑으로 사악한 남자를 제거하고 승리의 주인공이 된다.

이들 왕자와 장군들은 지략과 무력으로 위기에 처한 나라를 구한다는 점에서 영웅이지만, 한 여자에 대한 애정이 행동 동기의 최우선에 있다는 점에서 ‘열렬한 구애자’로서 정체성을 한껏 내세운다. <백호와 여장부>에서 신라 장군인 백호는 첩자로 말갈국에 들어왔으면서, 말갈국 공주에게 애정을 불어넣는데 주력하고, <목동과 공주>에서 목동인 마투루는 산중에서 만난 나비공주에게 다짜고짜 애정을 표현하고, <별하나>에서 나린공은 가야공주와 결혼하기 위해 보물을 찾으러 시바성으로 떠난다. <꽃이 지기 전에>에서 을선국에 포로로 끌려온 파불국의 왕자 사무라는 정략결혼을 하게 된 공주를 구하는 데 열중한다.

남자주인공의 지략과 무력이 애정 상대를 확인하거나 구하기 위해서만 사용되는 경우도 있다. <연정 칠백리>는 전라도에 사는 향량이 왕자비로 물망에 올랐다는 전갈을 받고 궁궐로 올라가는 도중에 겪는 풍파를 다룬다. 향량은 왕자비 자리를 탐하는 사람들이 보낸 자객들 때문에 생명의 위협을 느끼게 되는데, 이 때마다 떠돌이 협객이 나타나 구해주고, 결국에는 협객이 왕자임이 밝혀진다. ‘연정 칠백리’는 향량과 왕자가 자신의 애정 대상을 찾기 위해 걸어야 할 긴 여정인 것이다.

서동은 여성국극이 보여준 남성 구애자의 극단을 보여준다. <구슬과 공주>의 초입에서 서동요를 퍼뜨리며 자기 행동 동기를 분명하게<sup>66)</sup> 밝혔던 서동은, 이후 감옥에 갇혔을 때 선화공주가 찾아오자 선화공주에게

66) 마을 아이들에게 서동요를 퍼뜨리라고 하며, “호피자리 나는 싫고 은그릇도 나는 싫네. 금의옥식 내사 싫고 감자 먹고 물 마시고 님과 님과 살고지고 어리렁성 다리렁질경.....서라벌 공주님께 어서 가세”라고 노래한다.

속적삼을 칭해 받고 울면서 노래한다. “저승길이 있다 하면 이생에서 좋은 세상 다시 만나 본다지만 이생에서 못 이룬 한을 저승이면 풀을손가. 북망산천 멀다 해도 이 한 밤이 지척일세. 이 몸이 죽은 후에 이 산 저 산 해 저물어 두견새가 울거들랑 서동이의 울음인줄 짐작하옵시고, 제가 울든 이 뜰 아래 낙엽소리 들리거든 서동의 발자취를 혼자 생각하옵시고, 한 평생을 길이 길이 영화롭게 사옵소서.”<sup>67)</sup> 일반적으로 드라마에서 절박한 애정을 눈물로 호소하는 역할은 여성의 것이다. 서동의 이 ‘울음’과 다정한 애정 표현은 역할 전도로 보일 정도로 강하다.

또한 이런 남자주인공의 눈물어린 구애는 여성국극의 남자주인공들이 그들의 춤 솜씨로 애정 표현을 했다는 점과 부합한다. 여성국극의 남자주인공은 춤과 노래에 능한 예인다운 풍취로 상대 여성의 마음을 움직이는 다감하고 감성적인 사람이며, 그 연장선상에서 사랑 앞에서 눈물을 뿌리는 남자가 될 수 있었던 것이다. 나라를 구하는 영웅이면서 또한 춤과 노래, 눈물어린 구애를 할 줄 아는 감수성의 소유자인 이들 남자주인공들은 남성적 여성적 성역할의 규범들을 깨치는 양성구유적 속성을 보여준다 하겠다.

#### 4-4. 순종적 역할에의 순응과 거부

여성국극의 공주들은 대개 왕의 유일한 딸이고 왕위 계승이 가능한 남자 형제가 없는 상태이다. 그래서 공주는 사랑의 대상이면서 동시에 왕위 계승권을 확보하게 해주는 대상이 된다. 그녀들은 정치적 가치와 미모를 타고 났기 때문에, 남성들이 추구하는 가치의 대상으로서 갈등의 한 가운데에 위치한다. 여성국극에서 공주가 아닌 여주인공이 설정되는

67) 반재식 · 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 396쪽.

경우 미모가 절대로 중요하다. <바우와 진주목걸이>의 아랑과 <귀향가>의 사수랑은 피난온 왕자들과 우연 연정을 나누게 되고, 미모 때문에 사악한 남자가 탐내는 대상이 되었다가 왕자에 의해 구제되어 왕자와 결혼하게 된다.

그녀들의 시련은, 왕이 정략적인 차원에서 그녀들이 원치 않는 남자와 결혼시키려 하기 때문에 혹은 사악한 남자가 그녀들이 원하는 남자를 위협에 빠뜨렸기 때문에 생긴다. <목동과 공주>에서 숙부는 나비공주를 차치라는 장군과 혼인시키려 하고, <눈 위에 피는 꽃>에서는 왕이 광폭해지는 병에 걸렸기 때문에 화운공주가 사랑하는 계영장군이 위기에 처하게 되고, <별하나>에서는 무라도라는 악인이 가야공주와 결혼하려고 나린공을 죽이려 한다. <꽃이 지기 전에>에서 약소국을 침략하는 왕과 나달장군이라는 악인 때문에 공주는 사무라라는 적국 왕자의 간청에 넘어간다. <백호와 여장부>에서 신라왕은 큰 공을 세운 사람에게 공주를 결혼시키겠다고 공포하고, 아례공주가 사랑하는 백호장군이 그 공을 흑표장군에게 돌렸기 때문에 공주는 자신이 사랑하는 백호장군의 배우자가 될 수 없다.

한 남자에 대해 애정을 갖고 있다는 점에서, 그녀들은 욕망의 주체라 할 수 있다. 그러나 그녀들은 자신의 욕망 실현을 위해 적극적으로 움직이는 존재가 아니다. 왕이나 권력에 탐욕스런 남자 때문에 그녀들의 애정에 어떤 장애가 생겼을 때, 그녀들은 슬피 울며 처분만 기다릴 뿐이다. <백호와 여장부>의 아례공주는 이렇게 노래한다. “(창) 자고로 규중처녀 / 예절이 있어온대 / 어찌 자기 혼사일에 / 여러 말이 있으리까 / 좋아도 내 팔자라 / 부모께서 정하시면 / 그대로 하오리다”

신분과 미모라는 프리미엄으로 남녀 애정관계에서 승리자가 되는 여성국극의 여자역들은 멜로드라마의 주인공다운 자격을 견지하고 있다.

그녀들은 한 남자에 대한 애정을 지키는 과정에서 비참한 상황에 처하기는 할망정, 두 남자 사이에서 갈등하지 않는다. 가부장적 남녀관을 담고 있는 고전소설의 여주인공들처럼, 그녀들은 흔들림 없이 올곧고 흠집 없이 보호된다. 그녀들은 안전하고 순결한 행복을 차지함으로써 1950년대의 “춘향전이나 임춘앵 창극같은 흥행물로 쏠리는 최하층의 관객과 여기 휩쓸리는 노년층” 그리고 “고무신 짝”이라고 불리는 여성들을<sup>68)</sup> 사로잡았다.

욕망의 주체다운 여성으로 부각되는 경우로는 <눈 위에 피는 꽃>의 송이, <별하나>의 해적 여두목 로미, <백호와 여장부>에서의 말갈국공주를 예로 들 수 있다. 이들 적극적이고 주체적인 여성들은 죽거나 사라지거나 순치되지만, 이들의 활달함과 육체적 힘 그리고 싸움터에서 보이는 용맹과 지도력은 이들 고유의 성격으로 부각된다.

죽거나 사라지는 경우를 먼저 보자. 악한 을지용의 여동생 송이는 남자 주인공인 계영과 인연을 맺지만, 오빠의 권력욕 때문에 포악한 왕의 노리개감으로 받쳐질 뻔한다. 송이는 위기 상황에서 빠져나와 계영을 찾아 떠나지만, 계영과 오빠인 을지용의 정치적 갈등 때문에 어느 쪽에도 안거할 수 없다. 을지용이 죽게 되고, 계영이 공주와 결혼하게 되었을 때, 송이는 중이 되어 사라진다. 극 내에서 긍정적인 역할을 수행하지만 공주가 아니기 때문에 행복한 결말의 주인공이 되지 못하는 여성이 죽거나 사라져야 한다는 운명은 로미에게서도 확인할 수 있다. 나린공을 보고 반한 로미는 자신의 애정을 토로하지만, 나린공은 정혼자가 있다는 말을 들어 거절한다. 로미는 죽을 위기에 처한 나린공을 구하고 결국 죽게

68) 「제언: 한국영화의 위기-기획의 혁신을 위하여」, 『영화세계』, 1957년 8·9월호. 백문임, 「1950년대 후반 문예로서 시나리오의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대-1950년대 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 214쪽에서 재인용.

된다. 그녀들은 그렇게 자신의 사랑을 지키기 위해 기꺼이 희생한다.

욕망의 주체다운 여성이 죽거나 사라지지 않고 살아남기 위해서는 순치되어야 한다. <백호와 여장부>의 말갈국 공주가 그렇다. <백호와 여장부>의 말갈국 공주는 “갑옷 투구에 쌍검을 차고 손에는 활을 든” 여장부로 등장한다. 공연의 첫 장면은 말갈국 공주가 신라와의 싸움에서 승리하고 돌아오는 것으로 시작하는 바, 서창(序唱)은 이렇게 불려진다. “여장부라. 여장부라면 여중 호걸 / 키가 커서 여장부냐 / 힘이 세여 여장부냐 / 싸움을 잘해 여장부냐 / 얼굴이 고와 여장부가 / 마음이 억세여 여장부가 / 여장부라니 모를네라 / 친지 조화를 모를네라.” 그런데 이 말갈국 공주는 백호장군에 의해 ‘착한 아내’ ‘사랑을 아는 여자’로 길들여지고, 그 과정에서 힘이 세고 싸움 잘하고 마음이 억센 그의 남성적 특징들을 다 잃어버리게 된다. 백호장군은 “어여쁜신 마음으로 손에 칼을 버리시고 남편을 맞으시면 착한 아내가 되실 것”이라고 어르고, “하로 강아지야 범 무서운 줄 모르니 버릇을 가르쳐 줄 것이고 네 아모리 잘났다고 해도 세상에 너 같이 못난 여자는 세상에 없어 내가 뜯어 고쳐 줄 터이니 기다려라”라고 위협하고, “여자 중에 제일 아름다운 여자는 사랑을 가질 수 있는 여자 즉 아내의 사랑 어머니의 사랑 그리고 인류의 사랑”을 가진 사람이라고 유혹하며, “여자가 여자의 걷는 길을 걷는다면 더 맛이 있을 것”라고 자극한다. 결국 말갈국 공주가 쌍검이 무겁다고 할 지경에 이르자, 백호장군은 “여자에게 검이란 무거운 법이요. 공주 이제야 잊었던 것을 완전히 찾았오이다 그려”라며 공주의 손을 잡아준다. 말갈국 공주는 남자를 사랑하는 연약하고 착한 여자로서 아내 자격을 얻게 됨으로써 해피엔딩의 주인공으로 살아남는 것이다.

죽거나 사라지거나 순치되지 않고, 살아남아 스스로의 존재감을 유지하는 경우도 있다. <구슬과 공주>에서 선화공주가 그렇다. 서동요가

멀리 퍼진 상황에서 서동과 선화는 영흥사 숲길에서 우연 만나게 되어 서로 정표를 교환하게 되는데, 그것이 문제가 되어 서동은 감옥에 갇히게 된다. 감옥에 찾아간 공주는 서동의 진심을 확인한 후 그에게 청을 한다. 자기의 침실에서, 자신이 깔던 호피 위에서 첫닭이 울 때까지 쉬어가라고. 서동은 선화가 누명을 쓰게 될까봐 사양하지만, “아무 말 말로나 하지는 대로만 하시오.”라며 서동을 이끌고 들어간다. 그리고 다음날 선화는 피 묻은 칼을 들고 나와 자신이 호동을 죽였다고 하고, 혼란한 틈에 서동을 도망시키며 “내 걱정은 아예 말고, 어서 가시오. 내 침실에 왔던 나비. 내 나비가 분명하니 한마디로 맹서하고 후일 상봉 지킵시다.”라고 다짐한다. 호동을 자신의 침실로 끌어들이는 선화, 호동을 피신시키기 위해 피 묻은 칼을 드는 선화는 참으로 도발적이고 적극적이다.

<산호팔찌>의 여주인공 송이는 미망인으로 살아남아 ‘복수는 나의 것’임을 실현하는 존재이다. 송이는 남편이 생매장 당하게 된 과정을 알아내고, 모든 진실이 밝혀진 후 소원을 들어준다는 임금에게 다음과 같이 말한다. “첫째 남편과 부모의 철천 원수 고비용을 처형하는 것을 소녀에게 맡기시고, 둘째 백오랑이 충신임을 만민에게 알리시고 만조 백관이 삼 년 동안 상복을 입게 하여 주시옵고, 셋째 소녀를 백오랑의 무덤 속에 같이 묻어주옵소서”. 이어 송이는 임금에게 활을 받아 복수의 기쁨을 표시하는 춤을 추고 고비용을 표적으로 삼아 활을 쏜다. 송이의 이 냉혹한 복수는 온화한 용서와 기다림이 미덕으로 여겨지는 여성 이미지에 대한 단호한 반란인 것이다.

자신의 욕망을 힘차게 밀고나가는 이 몇몇 여주인공들은, 1950년대 영화나 라디오 매체에서 보이는 대중서사들과는 달리, 가정윤리와 갈등하지도 않으며, 자유풍조가 만연시킨 전후파적 애정편력을 보이지도 않는다.<sup>69)</sup> 이 여주인공들은 한 남자에 대한 애정을 올곧이 지켜나가기 위

해 행동하는 인물이라는 점에서 가부장적 남녀관의 틀 안에 있다. 그러나 이들은 또한 칼과 활 그리고 지혜와 언변으로, 자기의 남자를 구하고 지키는 자들이다. 이들 용감한 여성들은 춤과 노래로 그리고 읍소와 살가운 애정표현으로 여성에게 다가가는 남자들과 조응하면서 여성국극 특유의 전복적 세계를 펼쳐주고 있는 것이다.

#### 4-5. 성적 적극성과 일탈적 성적 환상

여성국극에서 남녀는 첫눈에 반하고, 그 첫 순간에 거침없이 애정 표현을 쏟아낸다. 불연 듯 생긴 애정을 지키기 위한 전력질주. <목동과 공주>의 예를 보자. 목동인 마투루가 피난 온 공주와 우연히 만나 희롱을 하는데, 처음에는 마투루가 ‘춤으로 애무’하다가 곧이어 공주의 손목을 덥석 잡더니 급기야 와락 껴안기까지 한다. 산골 총각의 우악스러움과 구중궁궐에서 곱게 자란 공주의 순진함이 대비되는 가운데, 애정표현은 자못 노골적으로 그리고 숨가쁠 정도로 빠르게 이뤄진다.

남자만이 애정 표현의 주도권을 잡고 있는 건 아니다. <무영탑>에서는 여성인 주만이 먼저 감정의 격동을 못 참고 흐느껴 울며 아사달을 야속해하고, 아사달은 급기야 떠나려는 주만의 치맛자락을 붙잡으며 세차게 포옹한다.

그리고 여성국극은 남녀의 성적 접촉을 연상시키는 부분을 즐겨 끼워 넣는다. <백호와 여장부>에서 공주를 위해 부채를 부치며 모기를 쫓아주던 백호가 슬그머니 잠이 들자, 이번에는 공주가 백호를 위해 부채를 부쳐주고 그러다 백호의 자는 몸 위에 쓰러져 잠이 들어버린다. 그런 채로 한밤을 지새우고 깨어나서, 백호는 “공주님, 여자 노릇하던 그 재

69) 여성국극은 남녀애정지사를 주로 다룬다. 아들의 엄마 찾기 얘기를 다룬 <백년초>는 정말 예외적인 작품이다.

미 어떠하더이까”하고 물으며 손을 덥석 잡고, 공주는 “장군, 이 몸에서 여자의 길을 찾아주신 그 은혜 고맙습니다.”라고 다소곳이 대답한다. 앞에서 예를 든 것처럼 <구슬과 공주>에서는 선화가 서동을 자신의 침실로 끌어들여 하룻밤을 보낸다.

무대 위의 자못 노골적인 이 표현들은 성적 환상을 자극했을 터. 그 환상의 밀도는 어떠했을까. 다음은 관객 반응의 한 예이다.

그리고 한 가지 특별히 변한 것은 희소하던 부인석에 남자석 이상으로 매일 만원인 것이다. 노부인, 여염집 부녀, 기생 그리고 여학생들인데, 진기한 일은 그 중에서 성에 갖 눈뜬 여학생이 반수 이상을 참여한 것이다.

그뿐 아니다. 경악할 일은 키스하는 장면. 그 순간에는 반드시 질척할 듯한 외마디 소리가 부인석에서 의례히 돌발한다. 그런데 부인석 중에도 머리 틀어 엮은 젊은 여인들 모여 앉은 곳에서. (『별건곤』, 1957년 3월호)

여성국극의 세계는 연애과정에 초점을 맞추는 순정한 연애의 세계이다. 여성국극은 도덕적 성적 순결성을 강조하긴 하지만, 성적 관계에 대한 일체의 엄숙함과 조심스러움이 제거되어 있다. 한 대상을 향하니 방종하다고 할 수는 없지만, 연애감정의 관능을 드러내는 데는 전혀 망설임이 없는 파격적인 세계인 것이다.

여성국극은 이렇게 생생한 성적 자극과 희열이 고조된 분위기 속에 ‘영웅적인 그리고 열렬한 구애자인 남성에 대한 환상’을 불러일으키고, ‘다소곳한 미모의 공주와 무력이 뛰어난 여자에 대한 환상’을 자극한다. 영웅적인 남자와 무력이 뛰어난 여자에게서 남성적 이미지를 볼 수 있다면, 열렬한 구애자인 남자와 다소곳한 미모의 공주에게서는 여성적

이미지를 볼 수 있다. 이 환상은, 남녀 모두 남성적이면서 동시에 여성적이라는 점을 일깨운다. 남녀에 대한 사회적 이미지를 반영한 작품과 그 이미지를 뒤바꾼 작품을 함께 생산하는 방식으로 여성국극은 고정적 성 역할을 교란시키고 있는 것이다.

그리고 그 환상은 ‘영웅적 남자역’도 ‘읍소하며 구애하는 남자역’도 다 여자배우가 맡는다는 여성국극의 극형식을 통해 더욱 증폭된다. 실제로는 여자배우이지만, 극적 환상 속에서 그녀들은 영웅이 되기도 하고 구애자가 되기도 한다. 남자역 여자배우가 상대 여자역의 손을 잡거나 키스할 때, 눈물로서 구애하는 남자역을 맡은 여자배우가 열렬하게 제 감정을 토로할 때 관객의 환상은 다양하게 그리고 강렬하게 타오른다. 또한 여자배우들은 순종적인 여성역도 적극적이고 냉혹한 여성역도 맡는다. 여자 관객의 환상은 남자역과 그 남자를 연기하는 여자 배우에 대한 이중 관계 속에서, 그리고 그 남자의 배우자가 되는 여자에 대한 반응을 오가며 증폭된다. 남성적인 여자역과 그 여자가 지키는 남자역을 모두 여자배우가 연기한다는 점을 상기한다면, 여성국극은 이성애와 동성애가 복잡하게 뒤얽힌 일탈적 성적 환상이 분출되는 비사회적인 환상들의 각축장이 되었던 것이다.

## 5. 나가는 글

여성국극은 1940년대 후반에 시작되어 1950년대 대표적인 무대음악극으로 인기를 모았다. 본고는 창극계 변화과정에서 등장한 여성국극이 판소리문화에서 벗어나 젊은 여성 창작들에 의한 연기와 춤 그리고 무대장치 등의 시각적 볼거리를 강화해가는 식으로 특화되어 갔음을 지적

했다. 그리고 이국성을 강조하는 야사류의 서사들은 전통적인 것과 서구적 도시적인 것이 갈등하는 현실로부터 이탈하는 시공간을 제공했으며, ‘영웅적인 구애자’라는 남성상과 ‘미모의 순결한 공주와 도발적 여성’들에 의한 해피엔딩 서사들은, 성역할에 대한 고정관념을 해체하지만 결과적으로는 가부장제로 수렴되는 양상을 만화경처럼 펼쳐보였다.

여성국극이 듣기 편한 감상적 노래와 화려한 춤으로 치장했지만, 그 내용과 형식이 성역할 고정관념을 교란시키는 해방구로 기능했음은 기억할 필요가 있다. 남녀 애정관계를 소재로 한 이들 레퍼토리에서 남성은 영웅이고 여성은 그 영웅이 구출해내는 연약하고 수동적인 귀중품이다. 그러나 이런 스테레오 타입만 있는 것은 아니었다. 남성은 춤과 노래에 능한 애인이 되어 다정한 애정 표현들을 살갑게 쏟아내고, 눈물을 흘리며 열정적으로 구애한다. 반면 여성은 해적 여두목이 되고, 용맹스런 말갈국 최고의 용사가 되며, 남편을 모함한 원수를 활로 쏘 죽여 응징한다. 그리고 여성들은 자신의 침실로 남자를 이끌고 간다. 남자는 이제 남자답지 않고, 여자는 여자답지 않다. 이 혼종성은 여자배우가 모든 역할을 다 맡아하는 여성국극 공연 특성 때문에 가능했고 또한 강화되었다. 여자가 남자역을 연기하는 것은 여자가 남자 노릇을 하는 간접 경험의 장이다. 여자가 연기하는 남자역이라면 자연 여자의 특성들이 배어져 나올 터였다. 여성국극의 남자역이 자기자기한 감정 표현에 능숙하고 사랑에 목숨 거는 순정을 갖게 된 것은, 그리고 여성국극에 남성적인 여자역들이 등장한 것은, 역할 전도를 근간으로 하는 여성국극의 극형식에 의해 강화되었을 것이다.

그러나 이 해방구의 출구는 미래로 열려있지 못했다. 필자는 기왕에 발표한 논문에서, 여성국극은 도시화와 미국문화의 영향력이 확대되기 시작하던 1950년대에 전통사회에 대한 향수 속에서 강건하게 그 명성을

떨치다가, 이후 산업화를 바탕으로 한 근대화가 진행되고, 유교적 질서관을 바탕으로 한 민족주의 이념이 확대되면서 양지에서 밀려나게 되었다고 했다. 본고에서의 논의를 추가한다면, 여성국극은 가내수공업식의 제작방식을 견지하고, 비서구적 비현재적인 이야기에 몰입하며 산업화 시대를 거스르고 있었고, 결과적으로 비서구화(비근대화)의 전형으로서 시대착오적 공연양식이 되어버렸다 할 수 있다.

## 참고문헌

- 김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 1997, 1-141쪽.
- 김호연, 「한국근대악극연구」, 동국대 박사학위논문, 2003, 1-130쪽.
- 박명진, 「연극」, 『한국현대예술사대계Ⅱ』, 시공사, 2000, 153-189쪽.
- 박유희, 「1950년대 역사영화에 나타난 역사소설의 수용」, 『대중서사학회 제29차 정기학술대회 -1950년대 대중예술의 쟁점들』, 2007. 10. 27. 1-15쪽.
- 백문임, 「1950년대 후반 문예로서 시나리오의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대-1950년대 한국영화』, 도서출판 소도, 2003, 203-241쪽.
- 백현미, 「1950년대 여성국극의 성정치성」, 『한국극예술연구』 22집, 한국극예술학회, 2000, 153-182쪽.
- 서연호, 「역사극의 의미와 시대적 요청」, 『한국연극사-근대편』, 연극과인간, 2003, 329-346쪽.
- 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980, 335-367쪽.
- 성기련, 「1940-50년대의 판소리 음악문화 연구」, 『판소리연구』, 판소리학회, 2006, 229-265쪽.
- 신정옥, 「영국연극」, 『한국에서의 서양연극』, 소화, 1999, 29-155쪽.
- 윤석진, 「전시 총동원 체제기의 역사극 고찰-송영과 함세덕의 공연회곡을 중심으로」, 이재명 외 저, 『해방전 공연회곡과 상영 시나리오의 이해』, 평민사, 2005, 197-220쪽.
- 이길성, 「1950년대 후반기 신문소설의 각색과 멜로드라마의 분화」, 『영화연구』, 한국영화학회, 2006, 195-219쪽.
- 이소영, 「1950년대 대중음악의 이국성」, 『대중서사학회 제29차 정기학술대회 -1950년대 대중예술의 쟁점들』, 2007. 10. 27, 17-41쪽.
- 이영미, 「1950년대 방송극-연속극의 본격적 시작」, 『대중서사연구』 7집, 2007, 105-146쪽.
- 이준희, 「가요극 <춘향전>의 음반사적 의미」, 『한국음반학』 5호, 한국고음반

- 학회, 2005, 119-137쪽.
- 이준희, 「1950년대 유성기음반사 연구」, 『한국음반학』16호, 한국고음반학회, 2006, 191-215쪽.
- 이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 173-201쪽.
- 이화진, 「노스텔지어의 흥행사」, 『대중서사연구』17호, 2007. 6, 43-70쪽.
- 반재식 · 김은신, 『여성국극의 왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002. 10.
- 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.
- 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.
- 위경혜, 『호남의 극장문화사』, 다솔미디어, 2007.
- 전범성 외, 『한국영화총서』, 한국영화진흥조합, 1972.
- 황문평, 『한국대중연예사』, 부루칸모로, 1989.
- KBS연감편찬위원회, 『KBS연감 1962』, 한국방송문화협회, 1961.
- Andrew P. Killick, *The Invention of Traditional Korean Opera and the Problem of the Traditionesque: Changguk and its Relation to Pansori Narratives*, Ph. D. dissertation, University of Washington, 1998.
- Jennifer Robertson, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, University of California Press, 1998.

## Abstract

### Sexual Politics of Female Kukkuk during 1950s in Korea

Back, Hyun-Mi

Female Kukkuk, all-female troupes in Korea, is a popular drama and a sort of Changguk which has been made on the basis of traditional Korean opera, Pansori. The female troupes really commanded general popularity during 1950s since they emerged around the end of the 1940s.

There were two major momentums in emerging Female Kukkuk. One momentum was the growing ability and power of Pansori women singers. Women singers started to impersonate men's role in drama such as men singers impersonated women's role in drama during traditional society. The influence of the Japanese all-female troupes including Takarazuka revue was another momentum.

Female Kukkuk usually was settled to ancient period that provoked the captivating charm of wholesome exoticism, and specially focused on non-westernized exoticism. The most characters of which the narratives of Female Kukkuk struggling in war resulted to catch happy-ending. That might give some consolation to the spectators who struggled Korean war in early 1950s.

I speculated about sexuality politics that serves to interrogate the naturalized dualities of male and female, masculine and feminine. Most of repertoires in female Kukkuk were popular newly-composed historical

dramas. The content of these repertoires showed the persistence of the dominant sex-gender ideology, which views females as objects of male desire and not the subjects of their own desire. But female Kukkuk also transgressed against the dominant sex-gender ideology through the impersonation of male by female actors. female Kukkuk symbolized the problematic ambivalence of female and male sexuality, and constituted a type of strategic ambivalence, that is, they create bodies capable of being read or understood in more than one way.

The process of female Kukkuk's prosperity and decline was related to the change of social circumstances. female Kukkuk was in prosperity through nostalgia for tradition during 1950s when urbanization and the influence of America culture was started in Korea, and rapidly declined as views on tradition and female has been changed in modernization.

---

#### Key Words

female Kukkuk, Takerazuka revue, sexual politics, Pansori women singer, exoticism

\* 위 논문은 2007년 10월 24일 투고되어 2007년 10월 27일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 11월 21일 심사 완료 후, 11월 23일 게재가 확정되었음.