1950년대 여성국극의 공연과 수용의 성별 정치학*

김지혜**

<차례>

1. 들어가며
2. 혼종적 근대성과 전근대성의 여성화
3. 성별교란과 남장연기
4. 기생/여자/예술가 사이
5. 맺음말

<국문초록>

이 글은 1950년대 사회문화적 맥락에 주목하면서, 여성국극의 공연과 수용에서 성별 정치학이 어떻게 작용하고 전개되었는지 논증한다. 본고는 50년대를 전통과 서구적 근대화의 욕망이 혼종, 혹은 경합하던 시기, 가부장적 규범이 해체되면서 성별 지형이 재구성되는 시기로 접근하면서 여성국극이 번성할 수 있었던 사회적 원인과 의미를 탐색하고자 한다. 또한 여성국극배우들과 여성 관객에 대한 심층면접과 당대 출판 대중 매체의 여성국극에 대한 표상을 통해 여성국극의 한계와 가능성을 복합적으로 평가한다.

여성국극은 권선징악의 야사 창극이라는 점에서 전근대적 공연 예술로 규정되었으나, 볼거리의 중시와 과감한 애정 표현, 창극의 현대화라는 측면을 고려할 때, 전통에 대한 향수와 근대적 지향이 결합된 과도기적 공연물로 보아야 한다. 그럼에도 불구하고, 전(全)여성 배역의 공연물이 여성 관객들에게 열광적인 호응을 얻게 되자, '여성'과 전근대성을 동일시하고 유착시키는 담론이 형성되었다.

여성국극의 남장 연기는 50년대 여성의 사회적 지위의 향상으로 성별 교란에 대한 불안과 유희

* 이 논문은 2008년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2008-321-H00021). 인터뷰에 응해 주시고 연구에 유익한 정보와 많은 영감을 주신 여성국극배우 김혜리, 이소자, 조금앵, 조영숙님(가나다순), 前여성국극인 김복강님, 관객 장민자님께 깊이 감사드린다.

** 이화여대 통일학연구원, 한국예술종합학교 연극원 강사.

www.kci.go.kr

가 공존할 수 있는 사회적 배경에서 대중적으로 수용될 수 있었으며, 성별 경계 넘기의 쾌락과 동성애적 매혹을 자극하며 가부장적 서사를 파열시키는 저항적 가능성을 내재한다. 그러나 무대 위 여걸들의 도전은 여성 국악인에 대한 천시, 극단 내 엄격한 성별 분업과 사적인 관계에서의 성별 불평등으로 시대적 한계에 봉착해야 했다.

주제어: 여성국극, 성별 정치학, (전)근대성, 남장연기, '여성'

1. 들어가며

여성 국극은 1950년대에 대중 예술 장르로서 전성기를 구가했지만, 기형적이고 퇴행적인 공연 양식으로 치부되면서 비평적 연구로부터 배제되거나 주변화되어 왔다. 박황은 여성국극의 전성기를 "창극의 퇴폐기"로 명명하며, 창극이 망하려고 "불가사리"가 나왔다고 여성 국극을 폄하한다.[1] 반면, 90년대 이후, 여성국극은 "페미니즘 연극의 등장"으로[2], "페미니스트 연희패의 출발"로[3] 평가되기도 한다. 그러나 이러한 상반된 두 입장 모두 여성국극이 여성들에 의해서만 제작, 운영되는 독자적인 공연이 아니라 남성 연극인/창극인에 의해 만들어진 혼종적인 연극 장르였다는 것을 간과한다. 이렇듯, 여성국극의 '여성'이라는 기표는 여성국국의 복합성과 다중성을 삭제하고, 남성 중심의 예술적 정통성에 대한 부정적인 위협이나 긍정적인 도전으로 양극화 될 소지가 있다. 따라서 여성국극연구는 여성국극에 대한 당대 사회적 수용과 인식, 극단 내부의 남녀 성별 분업이나 인력 구성의 문제, 배우 당사자들의 여성국극 공연과 활동의 의미 등을 다룸으로써 좀 더 정교하고 다층적으로 조명될 필요가 있다.

1) 박황, 『창극사 연구』, 백록 출판사, 1976, 224, 229면.
2) 김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 1997, 26면.
3) 김병종, 『김병종의 화첩기행 2』, 효형출판, 2000, 229면.

www.kci.go.kr

본 글은 여성국극배우들의 공연활동, 국극단체의 운영, 여성 관객의 수용에 작용하는 성별 정치학(gender politics)에 초점을 두고, 50년대 문화적 맥락에 대한 세밀한 천착을 통해서 여성국극의 사회적 의미들을 밝히고자 한다. 따라서 본고는 여성국극을 50년대 전후 사회변동과 근대화 과정에서 '여성'이라는 기호가 압축적으로 약호화 되었던 문화 현상/실천으로 접근한다. 근대성의 경험에서 "남성성과 여성성의 메타포가 문화 텍스트에 스며드는 현상"은 현저하게 나타나며, 특히 여성(성)의 이미지는 근대성에 대한 "막연한 불안과 두려움, 희망적인 상상"의 핵심을 이루게 된다.[4] 50년대 한국 사회는 미국적 근대화의 가속과 전후 사회 경제적 변화로 인해 남녀 성별 규범이 재구성되고, 달라진 여성의 지위와 섹슈얼리티에 대한 담론이 팽창하던 시기였다. 뿐만 아니라, '여성'에 대한 정의는 근대/전근대, 전통/서구에 대한 관념을 구축하는 키워드로 기능했다. 그러므로 이 글은 근대성과 성별의 접합이라는 측면에서 '여성'국극이 어떻게 위치되고 해석되었는가를 고찰하고, 여성국극의 인기에 대한 사회적 원인을 재검토하고자 한다. 또한 여성국극 배우들에 대한 심층면접을 중심으로, 지금까지 침묵되거나 신비화되어왔던 여성국극인들의 연기활동과 극단생활에 대한 경험들을 가시화함으로써 여성국극의 한계와 가능성을 재평가하도록 한다.

본 논문은 여성국극에 대한 여성주의적 선행 연구들의 성과에 힘입어, 논의를 부연하고 세분화함으로써 여성국극연구의 지평을 확장하는데 기여하고자 한다. 대표적으로, 백현미의 연구는 여성공연집단의 역사성 속에 여성국극을 위치시키고, 여성국극에 반영된 시대상을 유추하면서 남장 연기에 대한 여성주의적 분석을 본격화했다.[5] 김유미는 여성국극의 남녀 인물형에 나타난 역할전도를 다루면서 여성국극에 내재한 긴장과

4) 리타 펠스키, 김영찬, 심진경 옮김, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998, 21, 47면.
5) 백현미, 「1950년대 여성국극의 성정치성 」, 『한국극예술연구』 12집, 2000, 1950년대 여성국극의 성정치성(2) 」, 『대중서사연구』 18호, 2007.

www.kci.go.kr

모순을 탐문하는 서사 분석을 심화시켰다.[6] 위의 선행연구물들이 출판된 학술문헌 연구와 텍스트 분석에 치중했다면, 이 글은 작품내(內)적 영역보다는 여성국극에 대한 당대 사회적 인식과 관객의 수용으로 비평적 관심을 돌리고, 혼종적 근대화의 맥락에서 '여성'이라는 기호의 구성과 소비에 집중하고자 한다. 덧붙여, 관련 선행연구에서 미비했던 50년대 출판 대중매체 자료발굴과 여성국극인들에 대한 심층 면접을 확충함으로써, 그동안 기존 연구에서 공백으로 남아있던 지점들을 새롭게 제기하고 논증한다.

여성국극 배우들과 여성 관객에 대한 심층면접 자료들은 여성의 삶에 내장된 역사적 의미를 환기시키고, 당대 혹은 현재 여성국극에 대한 확립된 언설에서 누락되거나 그것과 모순되는 사실들을 드러내 줄 수 있다. 레이몬드 윌리암스(Raymond Williams)는 문화 분석에서 명시적이고 공식적인 것들을 넘어서 "지금, 여기, 살아있는, 활동적인, '주관적인'"것에 주목해야 한다고 강조한다.[7] 또한 실천적 의식(practical consciousness)은 공식적이고 체계적인 신념과 간극이 있으며, "적극적으로 체험되고 느껴진(lived and felt) 의미와 가치들"이라고 지적한다.[8] 여성국극 배우나 관객으로서 동시대의 여성국극을 경험했지만, 그들의 의식은 정형화된 해석틀과 배치될 수도 있으며, 개인에 따라 편차와 다양성이 존재할 수 있다. 그러므로 이글에서 인용되고 분석되는 몇몇 여성국극배우와 관객의 증언 자료로 여성국극의 성격을 일반화할 수는 없을 것이다. 또한 면접자들의 증언은 60 여 년 전의 기억을 회고하는 과정에서 재구성되거나 윤색될 수 있을 뿐 아니라, 고령의 면접자들의 경우, 상세한 정보에 대한 기억이 희

6) 김유미, 여성국극에 나타난 대중 역사극의 한 양상」, 『한민족문화연구』 제23집, 2007, 「1950년대 여성국극에 나타난 대중 역사극의 변화」, 『어문논집』 57, 2007.

7) Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford UP, 1977, 128면.

8) Williams, 위의 책, 132면.

www.kci.go.kr

미하다는 한계도 있다. 이러한 문제점을 보완하고 자료의 객관성을 더하기 위해, 50년대 대중 통속잡지 기사들, 신문 광고들을 참조하였으며, 때로는 선행 연구에서 밝혀진 자료들의 행간을 읽거나 거슬러 읽는 작업도 필요했다. 그러나 여성국극 배우들의 증언은 역사적 기술에서 배제되기 쉬운 여성 주체의 다중적 목소리를 복원한다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. "밑으로부터의 역사 재기술"은 공식적인 역사를 보완하거나 변형시킬 수 있고 "과거에 대한 보다 정확하고 진정성 있는 상"을 제시할 수 있는 장점을 갖기 때문이다.[9]

이 글에서 다루고자 하는 여성국극의 성별 정치학은 크게 세 가지 범주에서 분석될 것이다. 첫째, 여성국극에 대한 당대의 사회적 인식에 전/근대성과 '여성'에 대한 관념이 어떻게 결부되고 교차되었는지 조사한다. 여성과 전근대성의 동일시가 어떻게 여성국극의 근대적 측면들을 무시해왔는가를 지적하고, 근대화의 혼종성을 통해 여성국극의 흥행과 인기를 재조명한다. 둘째, 남역 연기의 부상과 당대 성별 규범의 지형 변화의 사회적 연관성을 탐색하고, 복장전환(cross-dressing) 연기가 배우 당사자들과 여성 관객들에게 어떠한 쾌락과 의미를 생산했는지 토론한다. 셋째, 여성 배우들의 무대 전유 이면에 존재하던 가부장적 성별 질서가 여성국극의 단체 운영과 성별 분업, 배우들의 일상적인 사생활에서 어떻게 재생산되고 관철되었는지 규명한다. '여자'와 대중 예술인 사이의 괴리는 1950년대 여성국극인들의 도전과 순응이 갖는 사회적 함의를 예시해 줄 수 있다.

www.kci.go.kr

9) Ruth Hamson, Writing Women's Friendship: An Intimate Experience?, Mary Maynard and June Purvis, *(Hetero)sexual Politics*, London: Taylor&Francis, 1998, 127면.

2. 혼종적 근대성과 전근대성의 여성화

일반적으로, 여성국극은 상고 설화/야사 소재의 '국악' 연극이라는 점에서 전근대적 공연 양식으로 치부되곤 한다. 이러한 기조 속에서 1950년대 여성 국극의 인기 원인은 주로 전후 심리적 상흔에 대한 보상과 작품 내용의 전근대성으로 파악되었다. 그러나 여성국극은 창을 바탕으로 하고 있지만, 창극을 현대화하였으며, 다양한 무대 미술/효과의 진보를 보여 주었던 근대적 측면도 있었다. 여성국극은 감정을 효과적으로 표현할 수 있도록 창법을 달리 해서, 노래의 연극성을 살리고, 대사 역시 사설조가 아니라 일상 대화체의 어조를 사용하면서 감정 연기를 중시했다. 남역 배우 임춘앵이 명창 중심의 여성국악동호회를 탈퇴하고 여성국극동지사를 결성했을 때, 음'악'에서 연'극'으로의 전환은 "시대 변화와 대중의 감각 변화에 따른 종합극"으로서 여성국극의 지향을 분명히 자각한 것이었다.[10] 또한 많은 신극 여배우들의 영입으로 연기력이 보완되고, 신극 출신 연출가와 무대장치/미술인들이 활동하면서 여성국극의 연극적 면모는 보다 탄탄하게 정립될 수 있었다.

또한 사극 소재 레퍼토리가 여성국극에만 국한된 전근대적 퇴행이 아니라 50년대를 관통했던 경향이었다는 사실을 상기할 필요가 있다. 판소리계 서사와 설화/야사를 바탕으로 한 창극과 역사소설의 유행이 50년대 많은 사극 영화 생산에도 큰 영향을 미쳤다는 점을 미루어 볼 때, 과거를 소환하고자 하는 시대적 욕망은 여성국극에만 고유한 것이 아니었다.[11] 이는 대중들이 새로운 근대적 미국 문화에만 경도되었던 것이 아니라, 전통적인 것에 동시에 매혹되었다는 것을 시사한다. 전후 혼란과 50년대

10) 심현주, 「임춘앵 여성국극의 양식 연구 」, 『연극 학보』 36, 2008, 376면.

11) 이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대, 1950년대의 한국 영화』, 소도, 2003, 174・182면.

민족국가 건설이라는 시대적 의제와 연관되어, '전통'이 "전쟁의 상처로부터 도피할 수 있는 환상의 시공간", 재건과 통합의 출구로 전유되었던 것이다.[12] 여성국극이 천편일률적인 옛날 이야기들을 답습했다고 단순히 폄하하기 보다는 왜 이러한 서사들이 대중적 기호를 만족시켰는가에 관심을 기울여야 할 것이다. 이영미는 대중극의 독창성의 결여(유사 서사의 반복)를 "특정시대, 특정 수용자가 요구하는 사회심리의 소산"이 반영된 예술적 관습으로 바라봐야 한다고 제언한다.[13] 여성국극은 대중의식이 계몽되지 못했기 때문이 아니라, 익숙한 서사가 주는 심리적 편안함과 이미 알고 있는 이야기들을 새롭게 보고 들을 수 있는 자극이 제공되었기 때문에 대중적으로 소구될 수 있었다.[14]

여성국극을 전근대적인 것으로 특징화하는 기저에는 국악에 대한 비하가 암묵적으로 투영되어 있다. 그러나 백현미가 지적하듯이, 창극 자체도 판소리가 극장 공연물로 근대화되면서 탄생한 양식이었다.[15] 1955년은 여성국극이 번성했던 절정기였지만, 당시 신문 기사는 사실과 다르게 국극이 "일부 노장의 아낌을 받을 뿐" 우대받지 못했다고 논평한다.[16] 이와는 달리, 대중들은 근대화의 물결 속에서도 국악을 즐길 수 있는 문화적 취향을 여전히 간직하고 있었다. 50년대 당시 십대였던 여성관객들의 증

12) 이호걸, 위의 책, 199면.

13) 이영미, 「화류비련담과 며느리 수난담의 조합」, 『한국극예술연구』 27집, 2008, 97면

14) 최승연, 「여성국극의 혼종성과 대중문화의 기반 」, 『여성국극 60주년 기념 학술세미나』, 고려대학교, 2008, 31면.

15) 백현미, 「1950, 60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14호, 2000, 74-75면.

16) 『동아일보』 1955. 1. 30(반재식, 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002, 360면에서 재인용). 『서울신문』 1956년 10월 10일자 「창극의 인기는 무엇?」이라는 기사에서도 "노인층은 그들의 회고 심리에서 시대적인 것을" 선호한다는 이유로 여성국극의 인기를 노인층의 현상으로 한정한다(백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997, 342면에서 재인용).

언에 따르면, 여성국극을 통해서 국악을 애호하게 되었고, 같은 공연을 반복적으로 보면서 노래를 외워서 따라 부르곤 했다고 한다.[17] 일반 관객들도 쉽게 이해하고 따라 부를 수 있었기 때문에 여성국극을 통해 국악의 접근가능성이 좀 더 확대될 수 있었다. 또한 여성국극 창의 가사들이 시적이고 아름다웠기 때문에 노랫말과 어우러진 애절한 가락은 젊은 여성들에게도 흡입력이 있었던 것이다.

여성국극 배우들도 가극이나 악극, 각종 쑈, 서양 음악의 유입이나 이국적 가요들, 댄스 열풍에도 불구하고 여성국극이 독보적인 인기를 누린 것은 국악이 대중들의 정서에 깊게 뿌리 내리고 있었기 때문이라고 피력한다.[18] 관객들이 국악에 대한 정서적 친화성을 가지고 있었고, 창을 시대적으로 변용한 '연극소리'로[19] 가사전달력과 감정적 호소력을 배가했기 때문에 여성국극이 폭넓게 사랑받을 수 있었던 것이다. 그럼에도 불구하고, 당시 언론들은 여성국극의 열풍을 음악의 대중성에서 찾기 보다는 상고시대 '이야기'에 대한 선호로만 한정시켰다.

여성국극의 전근대성에 대한 사회적 통념은 국악과 전통 서사에 대한 부정적 인식뿐 아니라, 여성국극 관객을 여성화하는 성별 정치학이 작용한 결과이기도 했다. 즉, 여성국극 관객을 '부녀자층'으로 국한하면서 전근대적 감수성과 동일시하는 것이다. 박황은 진정한 예술성을 평가할 수 있는 식자들은 (남녀혼성)창극을 인정하지만, 저속하고 퇴폐한 취향을 지닌 "일반대중, 특히, 부녀층과 여학생"은 여성국극에 열광했다고 주장한

17) 여성국극 관객 장민자 인터뷰, 2009. 2. 17, 김복강 인터뷰, 2009. 3. 13.

18) 김혜리 인터뷰, 2009. 2. 10. 조영숙은 일반 판소리/창극과 여성국극의 음악을 비교하면서 임춘앵이 무속악 뿐 아니라, 민요까지도 포함했기 때문에 관객의 신명과 한을 좀 더 효과적으로 자극할 수 있었다고 말한다(조영숙 인터뷰, 2009. 1. 30).

19) 연극소리는 "극적인 요소를 강조해서 부르는 소리"를 일컬으며, 여성국극의 연극소리는 여성들이 부르기 때문에 일반 창극소리보다 더 곱고 아름답게 표현될 수 있었다(김기형, 『여성국극 60년사』, 문화관광부, 2008, 83면).

다.[20] 유민영 또한 여성국극의 인기를 대중의식의 전근대성으로 설명하면서 저학력의 '대중'과 감정훈련이 결여되어 "표피적 감각"에 고착되어 있는 부녀/여학생을 등치시킨다.[21] 대중과 대중예술에 대한 계급주의적 편견은 대중을 여성으로 환원시킴으로써 여성성과 비합리성 혹은 전근대성을 일원화시키는 성별 이데올로기와 결탁했다.

이렇게 전근대성과 여성국극을 유착시킴으로써 여성국극을 가치 절하하는 것은 여성국극이 외면적으로는 '여성'의 연극으로 보이고, 상호 경쟁하던 공연계에서 여성 집단의 급격하고도 현저한 팽창과 독점처럼 인식되었기 때문이다. 1958년 임춘앵 극단의 <견우와 직녀>공연에 대한 신문 기사는 남성 지식인들이 여성국극을 바라보는 모순적인 시선들을 단적으로 보여준다.[22] 필자는 남성 각색자와 연출가인 차범석과 백은선의 노력과 성과를 높이 평가하고 남녀 주인공인 임춘앵과 박옥진의 재능과 열정도 칭찬한다. 그러나 여성국극 일반에 대해서는 냉소적인 반응을 보이며 "창극이 창극이었던 시절에는 노래가 많아서 어느 정도 창극의 면모를 세우더니 이것이 국극으로 된 후 더구나 여자들만이 하는 것이 유행된 이래 까닭모를 상감마마에 진력이 나고 돼먹지 않은 검술에 기지개가 켜"졌었다고 논평한다. 그러나 "까닭모를 상감마마"이야기는 남성 극작가들에 의해 창작되었고, "돼먹지 않은 검술"은 대다수 관객들이 환호했던 여성국극의 명장면이었을 뿐 아니라 남성 연극인에 의해 연출된 것이었다. 많은 여성국극 작가, 연출가 및 무대 미술가들이 창극, 악극, 신극, 여성국극을 넘나들며 활동했었기 때문에, 여성국극이 갑자기 생성된 여성들만의 자생적이고 독창적인 공연물은 아니었다. 그럼에도 불구하고 위의 비평문에서는 여성국극의 저질성이 '여자'들의 결함으로 수렴되면서 혼성 창극의 정통성을 훼손하는 것처럼 암시된다.[23] 이렇듯, 여성국극

20) 박황, 위의 책, 201면.
21) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대 출판부, 1990, 285면.
22) 박진, 「오늘의 비평」, 『조선일보』, 1958. 8. 8.

www.kci.go.kr

에 대한 비하는 무대를 장악한 여성들에 대한 성차별적 인식과 명시적, 암묵적으로 연루되어 있었다.

흥미로운 것은 여성국극에 대해서는 여성성이 전근대성으로 표상되었지만, 50년대 사회 전반에서는 여성들이 "근대의 위험을 상징하는 존재"로 재현되었다는 것이다.[24] 여성의 경제적 활동과 성적 주체성에 대한 경계가 '아프레 걸'(전후파 여성)에 대한 비판으로 집약, 유포되면서, 새로운 여성 주체들은 미국문화에 오염된 근대적 해악의 첨병으로 매도되었다.[25] 동시에 다른 한편으로는, 전근대를 답습하는 시대착오적 주체로 여성국극의 부녀자 관객이 지목되었던 것이다. 이러한 이중적 전략은 당대 사회가 '여성'이라는 기표를 자의적으로 탈/부착시키며 전/근대성 담론을 구성했던 일례를 보여준다. 여성의 허영심과 물질주의, 성적 문란 등을 비난하며 성별 질서의 균열에 대한 불안을 해소하고 성별 규범을 재강화하는 한편[26], 전근대적이고 저속한 기호를 가진 대중을 '부녀자'로 여성화시켜 호명했던 것이다.

주류 연극 비평가들은 여성국극이 화려한 볼거리로 관객을 현혹시켰다고 비판했지만, 여성국극이 풍미했던 것은 근대적 의식을 형성해가던 당대 관객들의 시각적 쾌락을 충족시켰기 때문이다. 여성국극인들 뿐 아

23) 남성 창극인들의 입장에서는 판소리 명창을 제외한 대부분의 여성국극배우들이 정통 판소리를 배우지 않고 부르지 않는다는 이유로 여성국극이 창극의 음악적 예술성을 저해한다고 보았다.

24) 리타 펠스키, 위의 책, 25면.

25) 아프레 걸은 불어인 아프레 라 게르(après la guerre)에서 파생된 말이다. 김용장은 아프레 걸을 2차 대전 후 전전의 도덕관념을 무시하고 "새로운 모랄"을 신봉하는 현상으로 정의하면서 극단적 이기주의와 쾌락 우선주의로 요약한다(「전후파란 무엇인가?」, 『희망』, 1955년 3월호). 한국에서는 직업여성, 교육받은 여성, 성매매 여성, 여학생 및 유한마담이나 자유 부인, 계부인 등이 아프레 걸(전후파 여성)로 분류되었다.

26) 김은하, 「전후 국가 근대화와 "아프레 걸 (전후여성)" 표상의 의미」, 『여성문학연구』 16, 2006, 182-183면.

www.kci.go.kr

니라 관객들이 여성국극을 '듣는 소리'가 아니라 '보는 연극'으로 인식하고 시각적 즐거움에 치중했다는 것은, 볼거리에 집착하는 관객의 수준 문제가 아니라 '보는 쾌락'을 추구하기 시작한 근대적 욕망으로 사고될 필요가 있다. 여성국극 배우들은 당시 여성국극이 얼마나 시/청각적 효과를 중시했고, 관객에게 보는 즐거움을 제공했는지 생생한 실례를 들려준다.

> <수궁몽>에서는 물고기가 놀았지. 그게 버들치라야 돼. (조명 담당)황운수씨가 했는데 환등기는 거꾸로 나오니까 크고 작은 지느러미가 위로 갈 게 아래로 와 버린다구. 근데 버들치는 지느러미가 위, 아래가 똑같거든. [...] 장치가 구름무늬처럼 있죠. 그 안에 얇은 천, (채 같이)비치는 샤를 붙였어요. 그걸 붙여 놓고 어항 옆으로 환등기를 쏘면 (실제 헤엄치는)물고기가 다 비쳐.[27]

임춘앵 극단의 <견우와 직녀>에서도 비닐을 버드나무 가지처럼 가늘게 찢어 늘어뜨린 후, 조명을 비추어 밤하늘에 빛나는 은하수 효과를 연출하기도 했다.[28] 여성국극의 실감나는 무대는 예전이나 동시대 다른 공연물에서 볼 수 없었던 것이었기 때문에 당대 관객들에게는 신선하고 황홀한 장관이었다. 또한 <수궁몽>에서 물고기 지느러미의 크기까지 세심하게 고려했다는 제작 일화는 여성국극이 현실감 있는 무대미술/효과에 얼마나 심혈을 기울였는지 예증한다. 김혜리는 여성국극의 탁월한 무대미술의 표본으로서 <무영탑>을 꼽는다.

> 여성국극 무대에서 제일 감명을 받았던 게 <무영탑>이야. [...] 볼거리로써는 호수가 있으면 거기에 무영탑이 비쳐. [...] 아사달이 반 미쳐서 헤

www.kci.go.kr

27) 조영숙 인터뷰, 2009. 1. 30.
28) 조영숙, 위의 인터뷰.

맬 때, 물이 막 흔들리면서 탑 그림자가 비쳐. 그 때는 그걸 직접 무대에 실현을 했다고. (탑이 무너져서 물속으로 들어가는 것처럼요?) 그럼. 너무 좋았어. 아사달이 죽은 아사녀를 안아서 들고 그대로 물속으로 들어가는 거야.[29]

<무영탑>은 예술에 대한 열정과 사랑의 비애미를 이렇게 아름다운 시각적 효과로 형상화했기 때문에 관객의 각별한 호응을 얻을 수 있었다. 여성국극의 무대미술/장치에 대한 중시와 50년대 중, 후반 영화보급의 확대는 무성 영화와 연극을 혼합한 키노드라마, 이중연쇄극의 탄생을 견인하기도 했다. 영화의 시각적 자극과 비교했을 때, 이중연쇄극 여성국극의 효과와 성능은 크게 떨어질 수밖에 없었겠지만, 여성국극이 영화와 경합하면서 대중의 근대적 기호에 조응하고자 했다는 사실은 주목할 만하다.

여성국극의 남녀 주인공의 애정 표현 또한 관객들에게 환상적인 볼거리이자 극적 재미였다. 실제 남녀가 아니라는 안전장치 때문에 연인의 사랑 연기는 훨씬 더 대담할 수 있었고, 여성국극의 레퍼토리가 대부분 고전 야사였지만, 사랑의 표현에 있어서는 대중들이 꿈꾸는 자유연애와 개방적인 성 의식을 반영하고 있었던 것이다. 남녀가 희롱하며 포옹하고 애무하는 장면은 남녀유별의 유교적 관습을 파격적으로 깨뜨리며 억눌린 연애감정을 분출하게 해 주었다.[30] 백현미는 여성국극 작품들이 사랑의 순결과 정조를 강조하는 듯 보이지만, 성에 대한 엄숙한 절제에서 벗어나 연애감정과 관능성을 자유롭게 드러냈다고 평가한다.[31] 적극적인 애정 표현과 성에 대한 관심을 추구하고자 했던 대중의식의 변화는 관객들이 여성국극에 열광하게 만드는 또 다른 문화적 동인이었던 것이다.

근대화는 일방적 이식이 아니라 전통/토착과 상호작용하는 복합적이고

29) 김혜리 인터뷰, 2009. 1. 22.
30) 반재식, 김은신, 위의 책, 345・399면.
31) 백현미, 2007, 111면.

www.kci.go.kr

비균질적인 과정으로 진행된다.[32] 1950년대 대중들은 옛 것에 대한 애착과 새로운 것에 대한 동경을 동시에 가지고 있었으며 여성국극의 내용과 형식이 이러한 과도기적 대중정서와 적절하게 부합했던 것으로 보인다. 시각예술로서 영화가 대중문화를 석권하기 전까지, 관객들은 여성국극을 보면서 볼거리에 대한 욕망을 실현시켰고, 여성국극 또한 이러한 대중의 취향 변화를 반영하며 발전되었다. 따라서 여성국극의 소재와 음악에 한정해서 여성국극을 비근대적 혹은 전근대적인 공연 양식으로 일축하는 것은 혼종적인 근대화의 맥락과 중층적인 대중의식을 간과하는 것이다. 예술사 연구에서 계승과 혁신, 연속과 단절을 함께 파악해야 한다는 이영미의 입장은 50년대 여성국극의 이해에 있어서도 유용한 시사점을 준다.[33]

3. 성별 교란과 남장 연기

전후, 여성들은 부재한 남성 가장을 대신해 생계를 위한 경제적 활동을 하게 되면서 "전통적인 여성의 의식과 결별하기 시작하고 가정과 직장 안에서의 여성의 위치"를 자각하게 된다.[34] 여성들의 사회적 노동은 성별화된 공사영역의 구분을 허물면서 봉건적 가부장제의 기반을 약화시켰다.[35] 또한 여성의 경제력 획득과 함께 성 의식의 개방과 소비주의, 여성 교육의 확대 등은 전통적 성별 질서가 해체되고 있다는 남성들의 위기의식을 야기하게 된다. 그리고 성별 규범에 대한 교란과 남성권력의 약화에 대한 두려움이 만연하게 되면서, 남녀 역할 전도나 성전환이 가

32) 김경일, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003, 174면.
33) 이영미, 「총론」, 한국예술연구소, 『한국예술사대계 II』, 시공사, 2000, 12면.
34) 이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004, 258면.
35) 김은하, 위의 글, 182면.

상적인 공포의 대상으로 대중잡지 만화에 자주 등장했다.[36] 이러한 내용의 만화들은 현실적 남녀 관계의 변화를 지나치게 과장하고 있지만, 당시 성별 규범의 교란과 불안정화에 대한 대중의식을 엿볼 수 있는 단서가 된다. 특히, 남성의 경제적 무능력과 가사 노동 전담을 여성의 사회적 노동과 경제활동에 대한 부작용과 반동으로 묘사한다는 점은 의미심장하다.[37] 남성이 여장을 하거나 남성 신체가 부분적으로 여성화되는 설정 또한 가부장적 남성성의 상실에 대한 사회적 우려를 상징한다.

오영숙은 육체에 대한 관심과 의식이 확장되는 징후로서 1950년대에 남녀의 성 구별에 대한 담론이 증가했으며 성전환이 즐겨 호출되는 소재였다고 간파한다.[38] 성역할의 혼란은 전통적 남녀관계를 회복하고자 하는 강박적 욕망도 발동시켰지만, 새로운 호기심과 재미의 대상이 되기도 했다. 50년대는 패션과 스타일의 유행, 댄스 열풍, 자유연애, 정조/미망인의 성 문제, 미국 영화의 보급, 미인 대회 등으로 "육체와 성, 사생활 등의 요소들이 문화의 중요한 축으로 부상했던"시기이기도 했다.[39] 성에 대한 관심이 양성화되고 성이 지식의 대상으로 취급되면서 '육체'와 '개인성'에 대한 근대적 발견이 대두되고 있었다. 잡지 <아리랑>에 게재된 화

36) 예를 들면, 1956년 11월호『명랑』에 실린 「현대판 황진이전」에서는 실업자 남성이 여장을 하고 기생 황진이로 많은 돈을 벌게 되자, 급기야는 성전환 수술로 여성이 된다. 1955년 4월호『아리랑』에 실린 「태평성대 에서는 한 남성이 수염이 없어지고 유방이 생겨 주부로서 집안일을 전담하게 된다. 이와 대조적으로, 그의 부인은 수염이 나고 담배를 피우며 남편 노릇을 하게 된다. 몸이 여성화된 남편은 돈을 벌기 위해 미군들을 상대하는 성매매 여성이 되는 위기를 겪기도 한다.

37) 여성의 경제활동이 여권신장의 지표로 이해됨에 따라, 많은 가정비극이 여성의 경제활동에서 비롯된 것이라는 논리가 양산되었다(하형태, 한국여성의 경제적 활동」, 『희망』, 1958년 5월호), 여성들의 계모임을 도덕적 타락의 온상으로 비판하는 것도 여성의 경제권에 대한 거부감을 반영한 것이다(이임하, 위의 책, 256면).

38) 오영숙, 「1950년대, 한국 영화와 문화 담론』, 소명출판, 2007. 65면.

39) 오영숙, 위의 책, 91면.

www.kci.go.kr

보는 "남성적인 희극계의 여왕 박옥초 양 드디어 남자로! 다분히 여성적인 희극계의 왕자 이종철군 여자로 성전환을 했습니다"라는 설명과 함께 남녀 배우의 여장, 남장 사진을 보여준다.[40] 이렇게 대중 잡지에 성전환 설정 화보까지 자연스럽게 등장하는 것은 성별 교란에 대한 약호들이 대중적으로 유희되고 있었음을 함의한다.[41]

위에서 기술한 바와 같이, 성별 규범의 재구성, 성역할 전도에 대한 문화적 상상과 의생활의 서구화는 여성국극의 남장 연기가 수용될 수 있는 사회적 배경을 형성했다. 연기 양식으로서의 남장이 성별 위반을 오락적인 의미에서 안전하게 허용하는 한편, 복장전환(cross-dressing)이나 역할 전도에 대한 관심을 자극시키는 대중문화의 요소로 작동했던 것으로 보인다. 복장전환 연극은 "성에 대한 태도와 여성의 지위가 변화하는 역사적 시기에 부흥"하는 경향이 있다.[42] 즉, "남성성과 여성성에 대한 지배적 기대와 현실적인 삶의 변화 사이에 긴장이 생길 때", 그 간극은 성별 교차 공연이 성과 성별에 대한 지배적 의식을 균열시키고 쾌락을 생산하는 잠재소가 된다.[43] 마조리 가버(Majorie Garber) 역시 대중문화의 맥락에서, 무대 위의 복장전환은 사회적 욕망을 충족시키는 문화적 징후라고 주장한다.[44] 여성이 남성 부재의 무대를 점유하고 남역까지 연기하는 여성국극은 전쟁과 서구적 근대화의 사회, 경제, 문화적 변동으로 인한 남녀의 지위/의식 변화와 긴밀하게 접맥되어 있다.

여성국극의 복장전환 연기는 여성이 남자 역을 한다는 점에서 성별의

---

40) 『아리랑』, 1955년 11월호.

41) 한복을 입었던 여성들이 양장 바지를 입게 되면서 어떤 의미에서 의복의 전통적인 성별화가 해체되기 시작한 것도 성별에 대한 문화적 관습을 변화시키는 요인이 되었다.

42) Michelene Wandor, *Carry on Understudies*. London and New York: Routledge & Kegan Paul Inc., 1986, 25면.

43) Wandor, 위의 책, 같은 면.

44) Marjorie Garber, *Vested Interests*, New York: Routledge, 1997, 366~367면.

www.kci.go.kr

경계를 위반하지만, 오히려 남성성과 여성성에 대한 정형을 재강화할 수도 있다. 1950년대의 현실에서는 가부장적 성별 구조의 기반이 흔들리고 있었지만, 여성국극 무대에서는 상고 시대의 전통적인 남녀관계가 이상화 되었다. 여성국극의 남녀관계는 가부장적 성별 규범의 해체에 대한 불안과 혼란을 완화시키고 봉건적 성별 질서에 대한 향수를 자극했을 수도 있다.

그러나 여성 국극의 남성 인물들은 여성을 존중하고 사랑에 헌신하며 가무에 능한 정서적인 남성이라는 점에서 가부장적 남성성을 이탈한다. 선인 남역들은 대부분 충절과 신의를 시키는 용맹스런 인물들이지만, 사랑에 있어서는 일편단심의 순정을 바치고 표현을 아끼지 않는 낭만적인 인물들이다.[45] 다정함과 박력, 춤과 무예를 겸비한 남역은 "연애 감정의 관능"과 "성적 자극과 희열"을 불러일으켰다.[46] 남역의 출중한 가무는 남성성을 약화시키는 것이 아니라 오히려 남성의 성애적 매력을 은근하고 우아하게 부각시키는 수단이 되었다. 남성의 적극적이고 진취적인 기상이 남존여비의 의식이나 위압적인 남성성으로 발현되지 않을 뿐 아니라 부드러운 감수성을 동반한다는 점에서 여성관객에게 여성국극 남역들은 현실에서 만날 수 없는 사랑의 이상형이었다. 주인공 남역은 남성 작가에 의해 창조된 것이지만, 그 시대 (여성)관객들이 원했던 남성상을 반영한 것이기 때문이다.[47] 하지만, 이러한 이상적 남성성이 실제 남성이 아

45) '구애자-영웅' 남성상이 구체적인 작품 서사와 등장인물에서 어떻게 구현되었는지 확인하기 위해서는 백현미(2007)의 위의 글, 102~105면을 참조할 수 있다. 한편, 대다수의 여성 국극 작품들이 신분의 전도와 가장을 소재로 하고 있다는 점에서, 남장 연기는 내러티브 안에서 계급 이동과도 묘하게 병치된다. 여성이 섬세한 감수성을 가진 용맹한 남성 인물을 연기하는 것은 극중 남성 역할이 왕족의 품위와 평민의 소박함을 겸비한 것과 흥미롭게 공명했다. 계급과 성별의 통과(passing)가 교차되는 것은 극적 재미와 반전 뿐 아니라 인물의 복합적인 매력을 더하는 장치이기도 했다.

46) 백현미, 같은 글, 111면.

47) 김유미, 「1950년대 여성국극에 나타난 대중 역사극의 변화 , 『어문논집』 57,

www.kci.go.kr

닌, 여성의 남장 연기에 의해 극대화되기 때문에 남성 주인공에 대한 이성애적 욕망은 동성애적 매혹과 혼재될 수밖에 없었다.

배우들이 모두 여성이라는 것이 자명한 상황에서 남장 배우의 모호한 성별은 관객들에게 지속적으로 환기된다. 연극의 속성상, 더욱이, 성별교차(cross-gender) 연기에서 몸의 현존성이 "실제"(여배우)와 "재현"(남역)의 긴장을 전경화하기 때문에,[48] 복장전환 공연은 남성과 여성 뿐 아니라 이성애와 동성애의 이분법적 경계를 탈안정화시킨다.[49]

> 초창기는 남자 같이 멋있는 걸로 생각을 했는데 그게 여잔줄 아니까 정말 여자로서도 매력 있는 사람이라는 것을 그렇게 간 거지. 진짜 여자이지만서도 여자가 보기에도 반할만한 멋있는 여자. [...] 연약한 여자이면서도 멋있는 남자로 진짜 남자가 그렇게 멋있게 할 수 없게끔 그렇게 멋있는……. 이성적으로 치면 첫 사랑같이 이렇게 처음 마음을 주고 막 그런 저기라, 남자로 생각하지는 않아도 여자지만 그런 마음이 마음속에 있어가지고 그런지 [...] 여잔데도 보는 이 마음은 남자로서 남자 주인공처럼 생각해서 보기 때문에.[50]

관객에게 여성국극 남역은 여성이기도 하면서 남성이며 기존의 성별 범주 한 편에 고정되지 않는 주체이다. 남장배우가 남역과 여배우의 이성 성별을 오감에 따라, 남역에 대한 관객의 욕망 또한 이성애와 동성애의 경계를 끊임없이 횡단하게 된다. 이러한 복장전환 공연 효과 때문에 여성국극은 작품의 보수적 서사와 이데올로기에 봉합되지 않는 "도발적인 의미들"을 관객들이 "전복적으로 재구성" 할 수 있는 잠재성을 허용한

2007, 278면.

48) 수잔 베넷, 정체성 살펴보기 , 『(여성의 눈으로 본) 섹슈얼리티와 대중문화』, 동인, 1999, 53면.

49) Garber, 위의 책, 133면.

50) 장민자 인터뷰, 2009. 2. 17.

www.kci.go.kr

다.[51]

당대 여성 국극 관객들은 그들이 남장 연기를 보면서 어떠한 저항적 쾌락과 긍정적 의미를 추구했는지 다음과 같이 증언한다.

> 가냘픈 여자이면서도 남자 같은 멋과 박력과 뭐 이런 것을 가졌다는 것에 대해서……. 그 시대에는 우리 여자들이 너무 그랬잖아요. 남자하고 여자하구의 차이가 많았던 시대잖아요. 그런 시대에 여자지만서도 남자 역할을 하면서 꿋꿋하게 모든 걸 해나가는 그런 것이 대리 만족 같이. 우리는 여자로서 못하는 거지만, 여자지만 남자보다 더 멋있게 할 수 있다는 거에 대해서 동경의 대상이라고 할까?[52]

> 제일 처음에 광무극장에서 정희언니(남장배우 김정희)가 <이차돈>을 하시는 데, [...] 진짜 남자 스님이 오셔서 탑돌이를 하시나 생각했어. [...] 근데, 배우들이 다 여자래. 다 시집도 안 간 처녀들이래. 결혼할 나이에 결혼도 하지 않고 그렇게 한다는 것이 특별하고 대단해 보이고. 단지 난 대견스럽 드라고. 여자가 수염을 달고 남자 화장을 하고 펄펄허게 뛰어 들어왔다가 어정어정 걸어 나가고. 제 2의 인생을 사는 것 같더라고.[53]

위의 관객 인터뷰에서 알 수 있듯이, 여성 관객들이 남성 인물의 카리스마와 낭만성에 매료되었지만, 남장 배우들을 이상적 '남성'상으로서만 받아들인 것은 아니었다. 여성으로서 남성 인물을 완벽하게 소화해내는 '여성'배우의 재능이 감탄할만한 것이었고, 여성국극배우들을 통해서 여성의 사회적 제약을 극복하는 역할 모델을 보는 것이었다. 남장 배우는 결혼하지 않고도 여성의 능력을 개발하고 표출할 수 있는 영역을 개척하

51) 김유미, 위의 글, 282면.
52) 장민자 인터뷰, 2009. 2. 17
53) 김복강 인터뷰, 2009. 3. 13. 여성국극의 열혈 관객이었던 김복강은 1959년, 우리국악단에 입단, 무대진행자로 활동했다.

www.kci.go.kr

는 선구자로서 인식되었다. 또한 여성 관객들은 자신이 할 수 없는 일을 시도하는 남장 배우들을 통해 자유와 해방감을 대리 경험하면서 여성에 대한 자부심과 긍정적 의식을 고취하게 된다.

더구나 여성이 하는 남역 연기(male impersonation)는 남성성이 남성들에게만 선천적으로 주어지는 것이기 때문에 실체성(realness)과 자연스러움(naturalness)을 갖는다는 남성 권력에 대한 지배적 가정을 해체한다.[54] 남자다움 역시 모방가능한 것이라는 것을 노출하는 것은 생물학적 남성만이 남성성을 발현한다는 성별에 대한 본질주의적 관념을[55] 전복시킨다. 남성성(masculinity)이 남자임(maleness)과 동일한 것이라면 그것은 여성에 의해 수행되거나 체현될 수 없는 것이기 때문이다[56]. 여성국극에서는 남성성이 (여)배우들의 몸짓, 말투, 창법, 춤과 동작, 자세, 분장, 의상 등으로 구현되기 때문에, 남성성은 타고나는 것이 아니라, 몸에 부착되는 성별 관습들을 기술적으로 연기하는 것이 된다. 남성 신체의 부재에도 불구하고 남성성이 여성에 의해 육화되기 때문에, 남장 연기는 남성성을 탈신비화하고 탈권위화시키는 효과를 갖는다.

특히, 남역의 칼싸움은 여성의 신체적 한계에 과감하게 도전할 수 있는 연기라는 점에서 남장배우들에게 남다른 보람과 성취감을 주었다. 사실감을 더하기 위해 실제로 무거운 쇠칼을 사용했기 때문에 부상 위험이 있었지만, 남장 여배우들은 몸을 사리지 않는 용기로 칼싸움 연기에 몰입했다. 배우 조금앵은 당시 칼싸움 연기를 다음과 같이 회고한다.

> 칼을 하도 잡아서 (팔뚝을 가리키며)여기가 이렇게 나왔었어. 주먹도 크고. 남자가 와서 눌러도 (팔뚝이)딴딴허니 안 들어가. 칼이 톱날같이 됐었어. 하도 부딪쳐서. [...] 한번은 상대역이 나를 잘못 쳐가지고 너무 위를

54) Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham and London: Duke UP, 1998, 234면.
55) 남성성과 여성성이 타고난 생물학적 자질의 결과라는 믿음.
56) Halberstam, 위의 책, 235면.

www.kci.go.kr

> 쳐가지고 약국에 가서 붕대를 사서 두 손가락을 묶었잖아. 그러고도 공연을 했지. 이 손 맨 숭터였었어.
>
> <황금돼지>할 때는 니쥬(장치대)가 칠 척이야. 거기서 나는 뛰어 내린다고. 도끼 들고. 밑으로 아무것도 안 보여. 무대 바닥으로 뛰어 내리는데 무대가 갈라져서 발이 빠져서 다쳤다고. 뺄라니까는 (마루가)부러져서 걸려서 안 빠지드라고. 여기(정강이)가 이렇게 패여 들어갔다고. [...] 여기저기 부딪쳐서 내가 목욕을 못 갔다고. '저거 저거 맞고 사는 구나' 할까봐. [...] 애 가져서 여덟 달 되어가지고 <로미오와 줄리엣>을 했다구. 나는 아무치 않아. 객석에서는 (임신했는지를)몰라. [...] 한번은 줄리엣 오빠하고 나하고 층층대 12계단에서 칼싸움을 하는데 거기서 오금쟁이 힘이 없어가지고 옆으로 떨어진 거야.[57]

일본 사무라이 활극과 서부영화들을 남달리 좋아했던 조금앵은 많은 작품에서 뛰어난 검술을 선보이는 남역을 전담했다. 반복되는 공연 일정에서 팔뚝에 근육이 붙을 정도로 무대 위의 남역 연기단련은 자연스럽게 몸을 남성화시켰다. 그는 아무런 안전장치 없이 높은 곳에서 뛰어 내리는 것도 두렵지 않았고, 임신 8개월에 12계단에서 떨어져도 무대 위에 있는 한, 연기를 멈추지 않았다고 한다. 60여 년 전에 여성이 스턴트맨을 방불케 하는 액션 연기를 대역 없이 직접 해냈다는 것이 믿기 어려울 정도로, 조금앵의 담대한 여장부적 기질은 당시 여성성의 범주를 위반하는 것이었다. 일반 여성의 경우라면 만삭의 몸으로 거동조차 불편하고 조심스러울 때, 조금앵은 박진감 넘치는 칼싸움으로 무대를 누비고, 줄리엣에게 애끓는 사랑을 구애하는 (임신한)'남자' 로미오가 되었다. 임신 중의 남장 연기는 여성의 생물학적 조건이 남성성을 연기하는 데 아무런 장애가 되지 않는다는 것을 스스로 증명하고 자각하는 의미 있는 경험이었을

57) 조금앵 인터뷰, 2008. 11. 27.

www.kci.go.kr

것이다.[58]

조금앵의 경우, 무대 위의 남장 연기로 체화된 남성성은 무대 밖에서 일상적인 남장으로 연장되기도 했다. 신라여성국극단 활동 시절에는 여성 단원 배복순씨의 결혼식에서 넥타이를 매고 양복차림으로 신랑 들러리를 했으며, 선배 남장 연기자 유청남씨와 다니다가 부산에서 남자로 오인되어 "여자촌"(성매매 지역)에 이끌려 가기도 했다.[59] 1959년 『아리랑』 9월호 「인기국극계 배우의 이모저모」라는 기사에도 유일하게 조금앵의 사진만이 넥타이를 매고 양복을 입은 남장의 모습이다. 대부분의 배우들이 무대 의상을 입은 사진을 공개하거나 아니면 일상적인 여성복 차림을 했던 것과는 대조를 이룬다. 1950년대에 아이들이 있는 유부녀가 양복을 맞춰 입고 거리를 활보했다는 것은 당시로서도 보기 드문 풍경이었을 뿐 아니라, 여성 국극 배우로서 누릴 수 있는 특별한 자유이기도 했다.

칼싸움 뿐 아니라 악인 남역(가다끼)도 여성국극배우들에게 남성의 공격적인 섹슈얼리티를 대리적으로 발산하고 표현해보는 기회를 부여했다. 성적 탐욕을 적나라하게 드러내는 남성인물로 분하는 것은 현실에서 여성에게 강요되는 성적 소극성과 순응성과 전면 배치되는 것이었다.

> 햇님국극단에서 공연한 <호랑나비>에 불나비역, 가다낀데, 술을 한 잔 먹고 여자 주연을 끌어안고 능글맞게 하는 장면이야. 여자를 겁탈하려는 장면. 연출이 그냥 의상 입은 채로 하는 걸로 했는데 난 탁 마음을 먹고 '술 취했다 이거야. 내 세상이라 이거야'. 관 먼저 벗고 완장 같은 것도 다 벗고 하나씩 다 벗고. 센터 조명이 비춰서 하얀 인조견 옷이 반짝 반짝 빛나는 거야.[60]

58) 조금앵은 임신 8개월에도 배가 많이 나오지 않았고, 원래부터 빈약했던 젖가슴조차 많이 불지 않았다고 한다. 자신의 예외적인 신체 경험을 일반 여성들과 비교하면서, 조금앵은 임신 중 남장연기에 대한 각별한 자부심을 표명했다.

59) 조금앵 인터뷰, 2008. 12. 12.

60) 이소자 인터뷰, 2009년 1. 20.

일반적으로, 여성국극에서는 악인 남역이 과잉 성애적인 인물로 그려지기 때문에, 악인 남역이야말로 성적 표현을 노골적으로 연기할 수 있는 캐릭터였다. 호색한이 되어 다른 여성의 몸을 더듬고 탐하는 것은 '남자가 되는' 차이를 가장 극명하게 느낄 수 있는 체험이었을 것이다. 여성의 몸으로 남성의 희롱과 성적 위협의 희생자가 아니라 가해자가 돼보는 것은 여성이 감수해야 하는 현실에 대한 통렬한 모반이 될 수 있었다. 술에 취해 욕정에 굶주린 불나비가 되어 옷을 훌훌 벗어제끼고, 성관계를 마치고 옷을 추스르며 법당을 나오는 신돈을 연기하는 것은 남성 전유물인 성적 주체성과 공격성을 무대에서나마 맘껏 누려 보는 것이었기 때문이다.[61] 이소자는 좀 더 능글맞고 징그럽게 연기하면 연기할수록 관객의 반응이 좋았기 때문에 과장과 오버 액션을 하면서 남역 연기의 매력을 느꼈다고 한다. 그러나 조금앵과 달리, 이소자는 무대 위(on stage)와 무대 밖(off stage)에서 대조적인 남성성과 여성성의 분절을 유지하면서, 철저히 '예술'(남역)과 '사생활'(여성)을 구분했다.

자신의 기질이나 성향이 여성적인 남장 배우는 연기를 통한 전격 변신의 쾌감을 즐길 수 있었고, 남성적인 여배우의 경우, 무대는 예술을 매개로 자신의 남성성을 표출하고 체화하는 장이기도 했다. 관객들은 여성국극 무대에서 낭만적인 사랑지상주의자, 멋진 가무의 달인, 늠름하고 민첩한 활극 무사, 색정광 악한, 해학적인 재담꾼(삼마이)[62] 등, 다양한 남성상

61) <대도전>에서 신돈 배역을 맡았을 때, 이소자는 연출이 지시하지 않았지만, 여성들과 법당에 있다가 나오면서 성관계를 암시하기 위해 음탕하게 옷을 여미며 나오는 재스츄어를 취했다고 한다.

62) '삼마이'는 여성국극에서 남성 희극 조연을 일컫는 말로서, 일본 연극 대본에 세 번째 장에 남성 희극 조연 배우 이름이 적히는 것에서 유래했다고 한다(조영숙 인터뷰, 2009. 1. 30). 삼마이들은 능청스러운 말장난과 익살로 관객을 즐겁게 했기 때문에, 남녀 주인공만큼이나 여성국극에서 중요한 비중을 차지했다. 유머와 재치로 좌중의 환심을 사고 이목을 끄는 능력 또한 남성성의 한 요소라는 점에서 여성이 희극적인 남성 인물로 분하는 것 또한 여성성의 금기를 넘어서는 것이었다.

들이 모두 여성에 의해 연기되는 것을 보게 된다. 따라서 여성국극은 여성 관객들에게 금녀의 영역을 다채롭게 탐험해 볼 수 있는 만화경이 되었다.

4. 기생/여자/예술가 사이

여성국극의 화려한 무대 위에서는 성별 위반과 일탈적 성애가 향연했지만, 무대 너머에는 여성국극배우들이 직면하고 순응할 수밖에 없는 사회적 제약들과 가부장적 질서가 엄존했다. 우선, 여성국극의 전성기에도, 여성 국악인이 기생출신이라는 사회적 편견은 전혀 불식되지 않았다. 여성 판소리 명창들이 권번(기생양성소)에서 소리를 배웠기 때문에, 여성국극배우들을 '기생 나부랭이/찌끄러지'로 비하하는 태도가 팽배했었고, 특히 여성국극이 흥행함으로써, 직접적으로 타격을 받은 공연예술계 남성들은 여성국극을 근본 없는 기생 놀음으로 깎아내리기도 했다.[63] 이소자는 여성 국악인을 기생으로 보고 천시하는 관념 때문에 50년대 당시에도 창을 배우고 싶은 마음이 전혀 없었다고 한다. 김혜리는 여성국극배우를 기생이나 광대 취급하는 시선에 대한 반발심으로, 무대를 떠나서는 어떤 자리에서도 노래나 춤을 보여주지 않는다는 철칙을 지켰다. 여성국극인들은 관객들에게 꿈과 환상의 세계를 보여주는 동경의 대상, 스타 배우였지만, 사회에서는 여성의 소리 재능과 무대 연기가 남성들을 접대하는 여성의 성적 서비스로 폄훼되었던 것이다.

여배우와 창녀의 동일시, 여배우의 성적 도발과 오염에 대한 불안은 무대를 금녀의 영역으로 제한하려는 서구 연극사의 전통이었다.[64] 백현

www.kci.go.kr

63) 조영숙 인터뷰, 2008. 12. 23, 2009. 1. 30.
64) Wandor, 위의 책, 23면.

미에 따르면, 한국에서 전(全)여성 배역 공연과 남장연기의 시초는 1910년대 기생조합의 연극으로 거슬러 올라간다.[65] 기생이 공연자가 될 수 있었던 것은 그들이 '정상적인' 여성의 범주에서 일탈되어 있기 때문에 가능한 것이었다. 여성을 배제하던 무대를 장악하고 남성이 된 여성국극 배우들은 '기생'이 아니라, 근대적 의미의 직업적 '연기자'로 한 시대를 풍미했지만 여전히 기생으로 격하되어야 했다. 국악에 대한 천시와 여성비하가 응집된 기생 낙인은 여성국극인들의 예술성을 모독하는 기제가 되었다.[66] 그리고 여성이 남성의 영역을 침범한다는 점에서, 여성국극 남장배우들은 또다른 경멸과 무시의 대상이 되기도 했다.

> 오죽하면 다른 (남자)배우들이 구경을 하다가 '저게 무슨 남자라고 되지 못하게 건방지게'라고 씹는 사람들이 있었어요. 악극단 배우들이. 여자가 여자 역할을 하지 왜 남자 역할을 하냐고. {...} 한참 인기가 있고 여성국극, 여성국극하고 극장은 대만원이고 하니깐은 악극단 배우들이 배가 아파가지고 비웃는 거예요. 김경애씨가 소데구찌[등퇴장 입구]에서 앉아 있으면 후배들이 의자도 갖다 주고 야단들이지 뭐. 그럼 여자같이 앉아야 되는데 턱 이러구 앉아 있으니까 '지가 무슨 남자라고 말이야' 그런 식으로 빈정대고 그랬어요.[67]

여성국극배우들은 실제 권번 출신이 아니어도 무대에서 창극을 공연한다는 이유로 잠재적 기생이거나 여성의 본분을 망각하고 남자 행세를 하려는 꼴불견으로 보였다. 남성 공연 예술인들의 입지를 위협하는 여성국극의 흥행에 대한 불만은 여성이 남성역을 대체하는 것에 대한 반감과

65) 백현미, 2000, 157면.
66) 권번은 여성 판소리 명창을 배출하는 판소리전승 교육기관으로 기능했으나, 이러한 기원 때문에 여성 명창에 대한 부정적 인식이 고착화되었다(김기형, 『여성국극 60년사』, 문화관광부, 79면).
67) 이소자 인터뷰, 2009. 1. 8, 1. 20.

중첩되었다.

위와 같이 남성 지식인/공연 예술인들의 의식이나 뿌리 깊은 사회적 인습에 있어서는 창하는 여성, 여성국극배우에 대한 부정적인 편견이 견고했지만, 당시 대중 잡지들은 여성국극배우를 '예술가'로 조명했다. 50년대 여성국극의 대대적 인기를 고려할 때, 대중 통속잡지가 독자의 기호와 욕망에 민감하고 충실하게 부응하고자 했던 것으로 보인다. 이는 여성국극배우들을 진지한 예술인으로 재현하는 것이 관객(독자)의 환상과 기대 심리에 부합했다는 것을 의미한다. 방춘해의 「실화소설 임춘앵」은 마치 위인전기와 같은 기조로 예술가로서 임춘앵의 의지와 정열을 신비화하며, 임춘앵 관련 다른 기사들에서도 임춘앵이 가무를 배운 광주 권번은 "광주국악원", "성(聲)학교" 등의 가명이나 모호한 명칭으로 윤색된다.[68] 위 기사들은 여성국극배우를 기생 출신의 천한 광대로 폄하하려는 사회적 편견의 소지를 의도적으로 배제하고 있다. 대신 임춘앵은 후배양성과 해외 공연에 열의를 품고 "국극예술을 위해 일생을 바치고자하는 국악계의 지보"로 그려진다.[69] 남장 배우 김경애도 근대적 지성미를 풍기는 신여성의 대표 주자로서 여성국극의 "거룩한 선구자이며 영광스런 투사"로 묘사된다.[70]

그러나 이렇게 여성국극배우들을 고군분투하는 위대한 예술가로 초상화하는 기저에는 언제나 그들이 성별이 양각되어 있었다. 임춘앵과 김경애 모두 가녀린 '여성'의 몸으로 많은 단원들을 이끌며 단체를 대표하고 있다는 사실이 강조되면서 남장배우는 '여걸'이라는 겉옷 속에 취약한 여성성을 가리고 있는 '여자'로 소급된다. 임춘앵의 몸매가 한국의 마를

68) 방춘해, 「실명소설 임춘앵」, 『아리랑』, 1955년 10월호. 이찬순, 결혼 1주년의 임춘앵」, 『아리랑』, 1958년 6월호.

69) 천하여장군」, 『한국일보』, 1955. 2. 12(반재식, 김은신, 위의 책, 374면에서 재인용),

70) 「여성들의 호오프」, 『희망』, 1955년 3월호, 김경애양이 인기를 얻기까지」, 『희망』, 1955년 6월호.

www.kci.go.kr

린 먼로로 비유되는가 하면, 수줍은 성격은 “이브의 후손”임을 드러내는 자연스런 본능으로 해석된다.[71] 김경애에 관한 기사도 <마의태자>의 태자 무대의상을 입고 위엄 있는 자세를 잡고 있는 사진을 보여주지만, “온화하고 하염없는 여성의 숨결”의 소유자로 소개하며, 기사 말미에 여성의 나체 캐리커처를 붙여 놓는다.[72] 이러한 경향에서 관객들에게 남성적인 카리스마로 각인된 남장배우들의 여성성을 재발견함으로써 독자의 호기심을 유도하려는 의도를 읽을 수 있다.

50년대 대중잡지에서 여성국극배우는 비록 ‘여류’의 꼬리표를 지울 수 없었지만, 독자의 존경과 선망을 받을 가치가 있는 진정한 무대 예술인으로 표상되었다. 이렇게 외부적으로는 주연 여배우들이 여성국극의 주체로 주목받았지만, 실상, 여성국극단체는 철저하게 남성 인력들에 의해 조직, 운영 되었다. 작곡이나 안무에만 가끔 여성 인력이 참여했고, 배우를 제외한 여성의 업무는 무대 진행과 의상 관리/보조로 한정돼 있었으며, 섭외, 재정 관리, 극작/연출, 무대 미술/장치, 소품 제작, 조명, 연주는 여성국극의 태동기부터 철저히 남성의 몫이었다. 의상도 유명 양장점에 외주를 주었기 때문에 극단 내부 의상담당은 빨래나 수선 등 의상 관리에 가까운 역할에 그쳤다고 한다.[73] 무대 진행자로 여성이 활동했지만, 무대진행은 장내 안내/해설 및 공연 연습과 진행을 돕는 보조적인 역할에 한정되었기 때문에 연출가가 되기 위한 사전 훈련 과정은 아니었다.[74] 무엇보다 극작/연출을 할 수 있는 여성 지식인이 부재했기 때문에, 고학력 순극 출신 남성 연출가들과 여성 국극 배우들 간의 성별 위계는 엄격했으며, 연출의 지시에 배우들이 무조건 복종하는 것이 불문율로 통했다. 또한 각 극단들은 지방 공연을 돌 때, 상이 군인들이나 지방 깡패의 시비

71) 반재식, 김은신, 위의 책, 373, 217면.
72) 「여성들의 호오프」, 위의 글.
73) 조영숙 인터뷰, 2008. 12. 23.
74) 김복강 인터뷰, 2009. 3. 13.

www.kci.go.kr

를 해결하기 위해 깡패들을 극단 직원으로 고용해서 상주시켜야 했다고 한다.[75] 이렇게 고착된 성별 분업 구도만을 고려할 때, 여성국극에서 '여성'이라는 기표가 포장지에 불과한 것이라는 김유미의 지적은 설득력이 있다.[76] 위에서 인용한 잡지 보도처럼, 대중의 환상 속에 여성국극배우들은 선구적 예술가로 이상화되었지만, 그들의 현실은 단체 내부의 성별 분업에 정박되어 있었다.

20~30대의 젊은 여성들이 단장으로 활동했다는 점에서, 여성국극단체에서 여성들의 지위와 권한을 긍정적으로 가늠해 볼 수도 있다. 그러나 대부분의 경우, 여성 대표들은 회계와 재정 관리에 직접적으로 관여하지 않고 남성 사업부에게 일임했다. 그렇기 때문에 사업부 남성들의 회계 조작과 공금 유용은 만성적인 관행이었고, 결혼한 부인들의 경우, 남편이나 동거남이 자금 관리와 단체 운영을 맡으면서 공연 수익을 횡령하곤 했다. 전무후무한 천재예인으로 일컬어지는 남장 배우의 전설, 임춘앵도 예외는 아니었다.

> 신대우씨가 호남 쪽에서는 건달 세계에서 이걸(주먹)로 알아주는 사람이었거든요. 그러니까 이 사람이(임춘앵을) 딱 찍은 거지. 할 수 없이 같이 산거예요. 안 됐어요. 어떻게 보면 그 재주 많은 양반이……. 그 시절에는 말 안 들으면 죽게 생겼는데 어떡하냐구요. [...] 신대우 아들이 학생모 쓰고 와서 돈 가져가고 그랬거든요. [...] 김응조씨도 아들이 있는 사람이었잖아요. 김응조씨가 같이 살면서 본가(본처)에 돈 부치고 생활비 다 보내고 그랬잖아요.[77]

> 신 아저씨가 돌아가시니까 온갖 사업적인 일을 그분이 다 보셨는데, 의지할 데가 없는 거야. 그 많은 돈을 그 사람이 다 빼돌렸어. 돌아가시고

75) 김혜리 인터뷰, 2009. 1. 22.
76) 김유미, 위의 글, 271면.
77) 조영숙 인터뷰, 2008. 12. 23.

www.kci.go.kr

> 나니까 아무 것도 없는 거야. 그러니까 그 배신감. 자기는 그 사람이 그렇게 할 지 몰랐지. [...] 김응조씨가 본 부인하고 이혼하고 우리 이모하고 결혼식 거하게 했거든. 서류 확인하던 시절이 아니야. 이혼했다고 하면 한 거야. 그런데 아무래도 느낌이 있잖아. 그 쪽으로 완전히 안 끊고 그런다는 거를 여자는 느끼잖아. 그러니까 속상해서 술을 그렇게 먹었지. 알고 봤더니 이 사람도 돈을 다 빼돌렸어.[78]

남장 배우들은 무대에서 용맹스런 장군과 멋진 왕자로 분하지만, 의상을 벗고 화장을 지우고 여성으로 돌아오면 부부/연애 관계에서는 전통적인 여성성의 윤리와 규범의 틀에 갇힐 수밖에 없었다. 임춘앵도 연상의 남편, 신대우 앞에서는 "요조숙녀이자, 고운 여자"였으며, 단체 운영의 많은 부분을 남편에게 의존하면서 결과적으로는 경제적인 불이익을 당해야 했다.[79] 신대우, 김응조 모두 본처가 있는 유부남이었다는 것도 동거나 결혼을 선택하는 과정에서 불평등하고 수동적일 수밖에 없었던 당시 여성의 조건을 추측케 한다.[80] 조금앵의 경우도, 신라여성국극단의 단장이었지만, 유부남이었던 남편이 내연녀와 본처를 위해 극단 자금을 빼돌리면서 불가피하게 단체를 해산해야 했다.[81]

남성 인력이 사업부나 공연 제작을 독점하고 있었기 때문에, 여성 단장들이나 여배우들은 연기 본업에 충실할 뿐, 재정/조직 경영에 대한 노하우를 체계적으로 축적할 수 없었다. 여성의 여성국극단체 활동이 연기에 집중되면서 독자적인 공연 기획과 조직 운영, 자금 관리를 할 수 있는 여성 인력이 양성될 수 없었던 것이다. 더구나 여성국극 배우들은 십대

78) 김혜리 인터뷰, 2008. 12. 19, 2009. 2. 10.
79) 김혜리 인터뷰, 2009. 1. 22.
80) 당시 간통 쌍벌죄가 제정되면서 축첩제도에 대한 사회적 문제의식이 확대되기 시작했지만, 여전히 많은 여성들은 첩과 후처가 되어 심각한 가정 내 갈등을 감내해야 했다(이임하, 위의 책, 298면).
81) 조금앵 인터뷰, 2008. 11. 27.

중, 후반에 극단에 입단해서 연기를 제외한 다른 사회적 활동 경력이 전무한 경우가 많았다. 그들은 극단에서 식사와 잠자리를 제공받고 팬들이 주는 선물과 용돈으로 생활하면서 월급을 받았기 때문에 물질적인 욕심이나 경제적 관념이 결여되어 있었다. 여성국극 단체는 일반 여성들이 감수해야 하는 사회적 차별과 억압의 안전지대였던 반면,[82] 독립적인 사회생활 경험이 결핍되는 고립적인 공간이기도 했다.

5. 맺음말

혼종적인 공연 양식과 시대적 맥락의 특수성 상, 50년대 여성국극은 단일하게 규정될 수 없는 다층적 성격을 지닌다. 전후, 남성 권력이 약화되고, 남성 공연예술계가 위축되는 사이, 여성국극이 대중문화를 압도하면서 여성국극은 성별 정치학과 전/근대성이 복합적으로 교직하는 문화적 장이 되었다. 여성국극의 공연과 수용 과정은 전/근대적 정서와 의식이 교섭하고 전통적 성별 이데올로기가 도전되며 복구되는 이중적 양상으로 전개되었다. 이와 함께, 여성국극에 대한 사회적 수용과 재현에도 모순적인 담론들이 경합하고 '여성'이라는 기호가 다양하게 의미화 되면서 여성국극의 예술성과 여성국극배우의 지위에 대한 평가도 상충했다.

여성들이 무대를 전유하고 인기를 구가했지만, 여성국극은 남성 공연예술인들의 참여로 무대화되었고, 권선징악의 설화/야사류 작품들을 공연했지만, 전달 양식과 감수성은 근대적 기호를 추구했다. 그러나 전근대성의 여성화로 인해, 여성국극이 전근대적인 '여성'의 공연물로 일축되면

82) 여성끼리 생활하는 공간에 머무르고, 공연 집단으로 움직이기 때문에 여성국극 배우들은 외부의 직접적인 성차별로부터 보호받을 수 있었다. 또한 오랜 지방 공연과 합숙생활은 가사노동과 양육 등 가족 내 여성의 의무를 면제시켜 줄 수 있었다.

서 대중들의 근대적 욕망을 자극하고 충족시켰던 이면의 의의들은 비가시화되었다.

여성의 지위 향상에 따른 성별 교란에 대한 불안과 유희가 문화적으로 확산되면서 여성국극 남장연기의 매력과 효과는 더욱 증폭될 수 있었다. 남장연기는 배우들에게 서사의 주체로서 남성성과 남성 세계를 경험함으로써 여성의 종속적 위치로부터 탈주할 수 있는 출구를 제공했다. 여성 관객들은 남장 연기를 보면서 낭만적 연애 감정과 관능성에 탐닉하고, 남성을 연기하는 여성의 능력에 대한 선망과 동일시를 통해 여성으로서의 자의식을 고양할 수 있었다. 그러나 여성국극배우들의 삶은 가부장적 인습과 여성국악인에 대한 천시 때문에 기생/여자/예술가 사이에서 분열될 수밖에 없었다. 무대에서의 역할전도와 복장 전환이 현실에서 남녀의 권력관계를 역전시킬 수는 없었고, 대중매체에서는 여성국극배우들이 예술가로 신비화되었지만, 극단 내부의 위계적 성별 분업은 엄격했다.

위와 같이, 여성국극은 여성(성)과 남성(성), 전통적인 것과 근대적인 것, 민족적인 것과 서구적인 것, 성별의 위반과 순응이 길항하고 접합하는 과도기적 시대의 스펙타클이었다.

참고문헌

1. 잡지 및 신문 기사
「김경애양이 인기를 얻기까지」, 『희망』, 1955. 6.
「결혼 1 주년의 임춘앵」, 『아리랑』, 1958. 6.
「여성들의 호오프」, 『희망』, 1955. 3.
「오늘의 비평」, 『조선일보』, 1958. 8. 8
「인기국극계 배우의 이모저모」, 『아리랑』 1959. 9.
「실명소설 임춘앵」, 『아리랑』, 1955, 10.

www.kci.go.kr

「전후파란 무엇인가?」, 『희망』, 1955. 3.
「태평성대」, 『아리랑』, 1955. 4.
「한국여성의 경제적 활동」, 『희망』, 1958. 5.
「현대판 황진이전」, 『명랑』, 1956. 11.
「희극계의 왕자 이종철, 여왕 박옥초 성전환하다」, 『아리랑』, 1955. 11.

2. 인터뷰
김복강, 2009. 3. 13.
김혜리, 2008. 12. 19, 2009. 1. 22, 2009. 2. 10.
이소자, 2009. 1. 8, 2009. 1. 20.
장민자, 2009. 2. 17.
조금앵, 2008. 11. 27, 2008. 12. 12.
조영숙, 2008. 12. 23, 2009. 1. 30.

3. 논문 및 단행본
김경일, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003.
김기형, 『여성국극 60년사』, 문화관광부, 2008.
김병종, 『김병종의 화첩기행 2』, 효형출판, 2000.
김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 1997.
김유미, 「1950년대 여성국극에 나타난 대중 역사극의 변화」, 『어문논집』 57, 민족어문학회, 2007.
_____, 「여성국극에 나타난 대중 역사극의 한 양상」, 『한민족문화연구』 제 23집, 한민족문화학회, 2007.
김은하, 「전후 국가 근대화와 "아프레 걸 (전후여성)" 표상의 의미」, 『여성문학연구』 16, 한국여성문학학회, 2006.
리타 펠스키, 김영찬, 심진경 옮김, 『근대성과 페미니즘』, 거름, 1998.
박황, 『창극사 연구』, 백록 출판사, 1976.
반재식, 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2000.
백현미, 「1950년대 여성국극의 성정치성(2)」, 『대중서사연구』 18호, 대중서사학회, 2007.
_____, 「1950년대 여성국극의 성정치성」, 『한국극예술연구』 12집, 한국극예술학

www.kci.go.kr

회, 2000.
_____, 「1950, 60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14호, 한국연극학회, 2000.
_____, 『한국 창극사 연구』, 태학사, 1997.
수잔 베넷, 「정체성 살펴보기」, 『(여성의 눈으로 본)섹슈얼리티와 대중문화』, 동인, 1999.
심현주, 「임춘앵 여성국극의 양식 연구」, 『연극 학보』 36, 동국대학교 연극영상학부, 2008.
오영숙, 『1950년대, 한국 영화와 문화 담론』, 소명출판, 2007.
유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대 출판부, 1990.
이영미, 「총론」, 한국예술연구소, 『한국예술사대계 II』, 시공사, 2000.
_____, 「화류비련담과 며느리 수난담의 조합」, 『한국극예술연구』 27집, 한국극예술학회, 2008.
이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해 문집, 2004.
이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」, 『매혹과 혼돈의 시대, 1950년대의 한국 영화』, 소도, 2003.
최승연, 「여성국극의 혼종성과 대중문화의 기반」, 『여성국극 60주년 기념 학술세미나』, 고려대학교, 2008.
Halberstam, Judith. *Female Masculinity*, Durham and London: Duke UP, 1998.
Hamson, Ruth. Writing Women's Friendship: An Intimate Experience?, *(Hetero)sexual Politics*, eds. Mary Maynard and June Purvis, London: Taylor&Francis, 1998.
Garber, Majorie. *Vested Interests*, New York: Routledge, 1997.
Wandor, Michelene. *Carry on Understudies*. London and New York: Routledge & Kegan Paul Inc., 1986.
Williams, Raymond. *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford UP, 1977.

www.kci.go.kr

Abstract

Gender Politics in Performance and Acceptance of Female Gukgeuk in 1950s.

Kim Jihye

This essay explores how gender politics was deployed in the performance and acceptance of Female Gukgeuk(FG) in relation to the socio-cultural contexts of 1950s in Korea. I approach 1950s in Korea as a time when tradition and the desire for Western modernization were merged or negotiated, and social arrangements of gender norms were radically reconstructed. I aim to examine the social causes and implications of FG's great popularity and to evaluate the limitations and possibilities of FG by analyzing the testimonies of FG performers and female audiences and the representations of FG in the printed mass media.

While FG was perceived as a regressive performance form in that it was a traditional music theatre rooted in premodern narratives, FG found its modern form in the enhancement of spectacles, daring sexual and romantic expressions in love relationships, and the theatrical advancement of Changgeuk. By aligning femininity with premodernity, however, FG in dominant discourses was portrayed as an anti-modern women's genre.

With both anxiety and curiosity, FG flirted with gender transgression through male impersonation and cross-dressing performances and it produced a resistant pleasure to cross the gender border and provoked homo-eroticism, which undermined the seemingly male-dominant FG narratives. However, conventional disdain for female Chang singers, the sexual division of labor within FG theatre troupes, and gender inequity in private life restricted and diluted FG performers's challenges on stage.

www.kci.go.kr

Key words: Female Gukgeuk, gender politics, pre/modernity, cross-dressing performance, 'Woman'

접 수 일 : 2009년 8월 31일
심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 30일
게재결정 : 2009년 9월 30일

www.kci.go.kr