

여성극극의 ‘오리엔탈 로맨스’와 (비)역사적 상상력*

이화진**

〈차례〉

1. 들어가며
2. 초기 여성극극의 장르 형성과 (냉전) 오리엔탈리즘
3. 여성극극의 아나크로니즘과 (비)역사적 상상력
4. 피난지에서 피어난 ‘오리엔탈 로맨스’
5. ‘전후(戰後)’의 문화적 전회, ‘오리엔탈 로맨스’의 행방
6. 나오며

〈국문초록〉

이 논문은 해방과 분단, 전쟁과 피난, 전후와 복구 등의 문화적 맥락 속에서 여성극극에 구현된 (비)역사적 상상력과 그 장르 형성 사이의 관계성을 고찰하고, 여성극극이 전성과 쇠퇴를 맞는 과정을 현실과 상상적 유토피아 사이의 분리와 연루의 역동성을 포착함으로써 설명하고자 했다. 해방 후 창작극계의 다양한 모색 과정 중에 등장한 여성극극은 당대의 대중적인 역사 인식에 기대어 신라와 삼국시대를 포함한 고대를 풍요와 낭만의 시대, ‘역사상의 상상계’로 구현하며, 한국전쟁을 전후로 장르의 기반을 다졌다. 그러나 1950년대 후반 대중의 감성이 여성극극의 낭만적 세계와 자기 사이의 연루 관계를 소멸시키고 현실로 복귀하는 방향으로 흘러가면서, 여성극극은 특정한 세대, 계층, 성별, 지역의 문화로 주변화 되었다.

주제어 : 여성극극, 오리엔탈 로맨스, (비)역사적 상상력, 역사상의 상상계, 냉전, 오리엔탈리즘, 아나크로니즘, 전후, 연루

* 이 논문은 2007년도 정부재원(교육기술과학부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2007-361-AM0013). 이 글의 초안은 2013년 1월 한국극예술학회 정기학술대회에서 발표되었다. 당시 토론을 맡은 문경연 선생의 조언과 익명의 심사위원들의 평가가 논문을 마무리하는 데 많은 도움이 되었다. 여전히 부족한 부분들은 후속연구를 통해 답하고자 한다.

** 인하대학교 한국학연구소 HK연구교수

1. 들어가며

해방 후 창작극계의 다양한 모색 가운데 하나로 출발한 여성극극은 점차 그 나름의 독자적인 양식으로 발전하여, 기존 창작극계의 생존을 위협할 정도로 대중적인 인기를 누렸다. 그러나 여성극극은 한창 전성기를 누리던 그 당대부터도 현실 도피적이고 몰역사적이라는 비난을 받았으며, “감히 ‘國劇’이란 명사 밑에 史劇이던 史劇이 氾濫¹⁾”한다는 부정적인 시선은 “창극사(唱劇史)에 길이 씻을 수 없는 오점을 남겼을 뿐이며, 속죄할 수 없는 죄과를 범하였다.”²⁾는 평가절하로 이어졌다.

『창극사 연구』를 집필한 박황은 여성극극이 “신라, 백제, 고구려, 혹은 옥저(沃沮), 가락국의 사화 아니면 야사”이며, “태자마마와 공주마마의 사랑을 가로채려는 간신이 뜻을 이루지 못하게 되자, 반역을 도모하다가 발각되어 처단되고 태자와 공주의 사랑은 이루어진다”는 천편일률적인 내용이었다고 정리한다. “역사(歷史)라는 사자(史字)도 모르는 주제에 정사와 야사에도 없는 것을 도작(盜作) 혹은 개작(改作)하여 사극(史劇)이라고 우겨대는 아류작가(亞流作家)와 연출자들”이 들끓었으며, 이러한 ‘코스튬 드라마’적인 성격이 창극의 정통성을 훼손했다고도 비난했다. 당시 혼성창극단들의 공연 역시 역사적 고증에 충실하거나 ‘정사(正史)’를 다루는 독창적인 창작물이라고 하기 어려웠지만, 여성극극은 그보다 더 ‘몰역사적인 것’, 그의 표현을 빌자면 ‘어라만수 타령’이었다는 것이다.³⁾

이러한 여성극극에 대한 부정적 인식을 극복하고 그 문화사적 위상과 의미를 재평가하고자 했던 백현미는 “여성극극이 사극 위주의 레퍼토리로만 구성되었다는 점” 자체를 중요한 특징으로 들었다. 그는 “전쟁을 배경으로 남녀 간의 사랑을 배타적으로 강조하며 해피엔딩으로 끝나는” 여

1) 「도서실 : 유치진 저 역사극집」, 『동아일보』, 1955.2.11.

2) 박황, 『창극사연구』, 백록, 1976, 260면.

3) 위의 책, 250~251면.

성극극이 당대의 '냉전적 반공주의'나 '친미주의', '도시화' 등과 같은 정치적이고 사회적인 급변들로부터 유리된 세계를 구성하고자 하는 대중의 욕망과 연계되어 있다고 주장했다.⁴⁾ 한편, 1950년대 공연되었던 여성극극 대본들을 검토하고 분석했던 김유미는 백현미의 견해에 동조하면서도, 여성극극에서 백제가 상대적으로 저평가되거나 고구려의 호전성이 부각되는 것은 “삼국통일의 위업을 달성한 나라” 신라를 높이 평가하는 그 당대의 대중적 역사 인식 때문이라는 것을 지적한다. 즉 여성극극의 극적 시공간은 “현재를 과거의 역사를 통해 조망하고자 하는 의도”, 그리고 남북 분단의 상황에서 통일을 염원하는 당대 대중의 현실 인식과도 만나고 있었다는 것이다.⁵⁾

여성극극의 극적 시공간과 관련하여 백현미가 시대와 현실로부터 스스로를 도피 혹은 유리시키고자 하는 관객의 욕망을 강조한다면, 김유미는 그러한 도피의 욕망이 강하게 드러난다고 하더라도 민족 공동체의 운명에 관객 자신을 연루시키기를 완전히 포기하지는 않았다고 본다. 이 두 견해는 여성극극의 장르적 성격과 거기에 내포된 이데올로기를 분석한 김성희의 연구⁶⁾와 함께 당대 남한 사회의 문화적 맥락, 그리고 대중의 욕망과 여성극극의 극적 시공간이 얼마나 긴밀히 연관되어 있는지를 규명하고 의미화했다. 현실로부터의 분리(isolation)든 상상적 유토피아와의 연루(implication)든, 여성극극을 향유하는 관객의 다층적인 욕망을 들여다보는 일의 중요성은 여기서 새삼 언급할 필요가 없을 것이다.

이 논문은 여성극극의 극적 시공간, 당대 남한 사회의 문화적 맥락, 그

리고 대중의 욕망 사이의 관계에 천착했던 선행연구들의 성과를 바탕으로, 그 당대의 (비)역사적 상상력이 여성극극의 장르 형성에 어떻게 관계되는지를 고찰하고자 한다.

이 논문에서 특히 주목하는 것은 여성극극이 '잃어버린 황금시대'를 추구하는 로맨스(romance)의 세계를 구현하는 장르였다는 점이다. 여성극극은 강한 파토스와 선정성, 주정주의 등 상당한 멜로드라마적 자질들을 포함하면서도,⁷⁾ 그 드라마의 세계는 근대적인 인과율보다 욕구 충족의 꿈이 더 우세한 힘으로 작동하는 로맨스의 세계에 근접한 것이었다.⁸⁾ 어떤 이상을 표상하는 주인공들과 이들을 방해하는 악인이 있고, 영웅적인 주인공과 그의 적대자 사이의 갈등(agon)과 투쟁(pathos)은 때로 비현실적이고 초자연적인 세계와 만나는 경이로운 광경들을 가시화하여, 여성극극은 당대의 어떤 다른 공연보다도 환상적인 볼거리를 펼쳐보였다. 노스롭 프라이(Northrop Frye)를 빌자면, 이 “로맨스에는 언제나 어린이다운 성격이 있으며, 이 성격은 이상하리만큼 집요한 노스텔지어, 시간적 또는 공간적으로 어떤 상상적인 황금시대를 추구”하는 특징이 있다.⁹⁾

여성극극의 극적 시공간은 '지금 여기'서는 찾을 수 없는, 그러나 욕망하는 '상상적인 황금시대'로 어떤 '역사상의 상상계(historical imaginary)'¹⁰⁾를

7) 여성극극의 멜로드라마적 성격에 대해서는 백현미(2000)가 지적한 바 있다. 멜로드라마의 특징에 대해서는 벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 63~97면 참조.

8) 노스롭 프라이, 임철규 옮김, 『비평의 해부』, 한길사, 2000. 이 글에서 사용하는 로맨스는 노스롭 프라이의 장르 개념을 빈 것이다. 노스롭 프라이는 원형비평의 장에서 '뤼토스'를 네 갈래 -희극, 로맨스, 비극, 아이러니와 풍자-로 나눈다.

9) 위의 책, 363면.

10) '역사상의 상상계(historical imaginary)'란 캐롤 글럭(Carol Gluck)의 아이디어에서 빌려온 것이다. 캐롤은 “유럽에서 중세의 과거는 그 자신을 ‘근대적인 것’으로 정의하는 근대의 역사상의 상상계(historical imaginary) -중세를 갖지 않은 미국에서조차도- 에 대하여 이전 시대의 타자성이 되었”듯이, 일본에서는 ‘에도(江戸)가 모더니티의 자기 지정과 연관해 ‘발명된 타자’, 바로 그 ‘역사상의 상상계’라고 말한다. Carol Gluck, “Invention of Edo,” Stephen Vlastos (ed), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, University of California Press, 1998, p. 262.

4) 백현미, 「1950년대 여성극극의 성정치성」, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.

5) 김유미, 「1950년대 여성극극에 나타난 대중 역사극의 변화 -〈서동과 공주〉, 〈눈 우에 피는 꽃〉, 〈백호와 여장부〉의 성 역할을 중심으로-」, 『어문논집』 제57호, 민족어문학회, 2008.

6) 김성희, 「여성극극의 장르적 성격과 이미지로서의 역사」, 『한국연극학』 제40호, 한국연극학회, 2010.

구성해낸다. 특히 신라와 삼국시대를 포함한 '고대'를 불멸의 권위를 갖는 '풍요와 낭만의 시대'로 구현했다.¹¹⁾ 때로는 근대의 합리적인 이성으로는 설명할 수 없는 환상적인 영웅담이 펼쳐질 수 있는 로맨스의 세계가 바로 여성국극의 세계였다. 이 글은 해방과 분단, 전쟁과 피난, 전후와 복구 등 각각의 맥락에서 당대의 현실과 상상적 유토피아 사이에서의 '분리'와 '연루'의 역동적인 관계성 속에서 특유의 '오리엔탈 로맨스'로 구성되었던 여성국극의 역사적 궤적을 훑는다.

2. 초기 여성국극의 장르 형성과 (냉전) 오리엔탈리즘

해방 후 전통음악계는 '민족음악의 수립'을 기치로 내걸고 '향토음악' 혹은 '민속악'을 포괄하는 것으로서의 '민족음악'을 지향했다. 창극은 '아악(雅樂)'과 '민속악'이 '국악(國樂)'으로 통칭된 것과 더불어 '국극(國劇)'이라 명명되었으며, 그 스스로를 '민족예술'의 하나로서 구성해나갔다.¹²⁾

여성국극의 출현은 이러한 창극계의 변화 및 다양한 방향 모색들과 연관되어 있었다. 박녹주, 임유애, 정유색, 박귀희, 김소희 등의 여류명창들은 1948년 9월 여성국악동호회(회장 : 박녹주, 부회장 : 김연수, 임유애)를 결성했다. "남자가 가열(加列)하지 않아도 여자만으로도 능히 할 수 있다는 자과자시(自誇自示)"¹³⁾라는 비아냥거림은 있었으나, 단체 결성은 박노

11) 황중연은 캐롤 글러의 개념을 빌려 한국 근대문학에서 신라와 삼국시대가 '역사상의 상상계'로서 또 '전통의 보고(寶庫)'로서 발견되고 활용되어 왔다는 점을 지적한 바 있다. 황중연, 『신라의 발견 - 근대 한국의 민족적 상상물의 식민지적 기원』, 황중연 편, 『신라의 발견』, 동국대학교출판부, 2008.

12) '국극'이라는 명칭은 해방 직후 '국악'이란 명칭과 함께 사용되기 시작했고, 대한국악원의 직속단체였던 국극사와 국극협회가 창극단체로는 단체명에 '국극'을 사용했다. 여성국극의 단체명에 국극이 명시된 첫 사례는 '여성국극동지사'이다. 백현미, 『한국 연극사와 전통 담론』, 연극과인간, 2009, 233~234면.

13) 『예원까실』, 『경향신문』, 1948.10.28.

경이 결성한 연극 단체 여인소극장과 더불어 1948년 가을 공연계의 화제였다. 그러나 "여성만이 출연하는 대호화관" "민족 오페라"¹⁴⁾로 선전하며 야심차게 기획했던 창립공연 <옥중화>(1948.10.)는 사실상 참패에 가까울 정도로 흥행이 부진했다. 오히려 가능성을 보여준 것은 이듬해 무대에 올린 김아부(金亞夫) 원작의 창작창극 <햇님과 달님>(1949)이었고, 이 공연의 성공으로 '여성들만의 창극'이 본격화될 수 있었다.

<햇님과 달님>은 '투란도트 이야기'를 "단기 2140년 중국 연나라 도장군이던 자가 우리나라 평양에 쳐들어왔을 때 왕가의 비화"¹⁵⁾로 재창작한 작품이었다. 일지국의 햇님왕자가 목숨을 걸고 월지국 달님공주가 낸 수수께끼에 도전하여, 이 시험을 무사히 통과함으로써 공주의 사랑을 얻어낸다는 이야기는 크게 인기를 얻어서, 이후 주인공 햇님왕자와 달님공주가 등장하는 후속편들—<햇님과 달님 후편>과 <황금돼지>—이 뒤를 잇게 되었다.¹⁶⁾

초기 여성국극의 장르 형성과 관련해 중요한 사건이 된 <햇님과 달님>의 등장은 자못 돌출적으로 보이기도 하지만, 1940년대 후반 창극계를 둘러싼 문화적인 분위기에서 배태되었다고 할 수 있다.

첫째, 이 시기 창극은 그 어느 때보다도 '먼 과거'를 불러내고자 하는 강한 욕망에 휩싸여 있었다는 것이다. 창극계는 창극대전 등을 통해 <춘

14) 『<옥중화> 광고』, 『동아일보』 1948.10.26.

15) 『유엔委員團歡迎 "햇님과달님" 公演』, 『동아일보』, 1949.2.3.

16) 반재식·김은신의 『여성국극 왕자 임춘애 전기』(백중당, 2002)에서는 김주전과 김아부가 "동경에서 본 푸치니의 오페라 '투란도트'에서 스토리를 인용하여 '옥중화'의 후속 작품을 만든 것"이며, "대본은 베니스의 극작가 카를로 고치의 우화집에 있는 '투란도테'를 각색한 것인데 원작은 아라비안 나이트와 이탈리아의 우화가 결합된 것"(102~193면)이라고 서술되어 있다. 『여성국극 왕자 임춘애 전기』는 이들이 언제 도쿄에서 푸치니의 오페라 공연을 보았는지에 대해서는 별다른 설명이 없이, 오페라 <투란도트>의 줄거리를 소개하고 있다. 문경연은 최근 <황금돼지> 대본을 중심으로 <햇님과 달님> 및 <황금돼지> 공연의 구체적인 내용을 재구하였다. 문경연, 『초기 여성국극의 장르 정착과 서사적 특징 연구 -<황금돼지>를 중심으로』, 『한국 연극학』 제51호, 한국연극학회, 2013.

향전>, <심청전>, <홍부전> 등과 같은 기존 레퍼토리들을 공연하고 '민족예술'로서 그 스스로를 자리매김했을 뿐 아니라, 새로운 레퍼토리를 개발하거나 대중적으로 잘 알려진 서사를 무대화하여 관객층의 확대도 꾀했다. 이 창작창극의 대부분이 삼국시대와 상고시대를 배경으로 했다. 대한민국이라는 신생국가의 탄생은 다시는 '왕정(王政)'으로 돌아갈 수 없음을 확인시키고 있었으나, 창극은 왕이 없는 시대에 춘향과 심청, 흥부가 살았다는 조선왕조보다 '더 먼 옛날', 그들보다 '고귀한 신분'에 있는 자들을 무대 위로 불러내고자 했다.

둘째, 이러한 흐름 속에서 창극의 연극성이 더욱 강조되었다. <햇님과 달님>의 원작자 김아부는 식민지 시기부터 연극적 요소가 강한 창작창극을 시도해온 인물이었다.¹⁷⁾ 이 시기 창극 단체들이 공연한 레퍼토리 중에는 <선화공주>나 <왕자호동과 낙랑공주>처럼 같은 시기 악극단이나 대중극단들에 의해 공연되는 것도 있었는데, 창극은 이들 장르와 결합하는 가운데 연극성을 강화하는 한편, '창(唱)'이라는 양식을 통해 '역사상의 상상계'를 그 자신의 것이자 '새로운 전통'이 발현되는 장소로 특권화하려는 경향이 있었다.

셋째, 여성 소리꾼이 남성을 연기하는 '여창남역(女唱男役)'이 새롭게 주목되었다는 것이다. <햇님과 달님>에서 햇님왕자 역을 맡았던 박귀희는 식민지 시기부터 여러 편의 창극에서 남역을 연기했지만, 1940년대 후반의 문화적 상황에서는 그것이 새삼 해방과 건국에 부응하는 '새로운 풍조'인 듯 여겨졌다. 해방 후 국극사 공연에서 "그 가진 바 '알토'의 음성이 아름다워" 자연스럽다는 평가¹⁸⁾를 들었던 박귀희는 <춘향전>의 이몽룡 역¹⁹⁾, <고구려의 혼>의 일목장군 역을 맡아 대표적인 남역 연기자로 부상했다. 특히 <고구려의 혼>은 당나라 군대와 싸우다가 한쪽 눈을 잃

17) 김아부에 대해서는 김성희, 앞의 논문, 64~65, 90면 참조.

18) 박영근, 「국극사 공연평」, 『경향신문』, 1946.10.20.

19) 「<춘향전> 인기 비등 : 관중의 갈망으로 상연을 연기」, 『경향신문』, 1947.2.14.

어버린 고구려 장군의 이야기로 원래 해방 전 동일창극단이 공연한 <일목장군(一目將軍)>(김아부 작, 김옥 연출, 김정항 장치)을 해방 후 국극협단이 다시 무대에 올린 것이었는데,²⁰⁾ 공연의 성공이 이듬해 영화 <고구려의 혼>(임운학 감독, 우주영화사 제작, 1949.4.30. 개봉) 제작으로까지 이어졌다.²¹⁾ 흥미롭게도 이동백의 출연을 특필했던 공연²²⁾과 달리, 영화의 광고는 '김소희의 노래'라는 점을 크게 강조했다.²³⁾ 영화의 관객 소구 전략이 여성 소리꾼들의 연기와 창(唱)을 필름에 담는 데 있었음을 짐작할 수 있다.

이러한 문화적 상황에서 등장한 <햇님과 달님>은 박귀희와 같은 여성 남역 연기자의 스타성을 확인했을 뿐 아니라, 오랫동안 판소리와 창극의 으뜸을 차지해온 '춘향전'을 무대화하는 것보다 새로운 레퍼토리의 창조가, 조선시대의 잘 알려진 이야기보다는 '머나 먼 옛날'을 배경으로 한 낯설고 환상적인 모험담이 관객을 끄는 데 더 유리하다는 것을 입증했다.

<햇님과 달님> 이후 후속편 <황금돼지>가 이어지면서, 여성극극은 로맨스적 자질을 강화해 간다. <황금돼지>는 햇님왕자가 전장으로 나간 사이에 음모와 모략으로 달님공주가 처한 곤경, 그리고 공주를 오해한 자신의 어리석음을 깨달은 왕자가 황금돼지를 물리치고 공주를 구출하여 비로소 영웅이 되는 내용으로 전개된다. 백성을 공포로 몰아넣은 괴물 황금돼지를 제거하기 위해 떠나는 왕자의 모험에는 그 길을 안내하는 조력자로 스승 부르네가 등장하는데, 이 역시 로맨스 장르에 흔히 등장하는 인물 유형이다. <햇님과 달님>과 후속편 <황금돼지>는 하나의 모

20) 「일목장군 광고」, 『매일신보』, 1944.7.26. 이때도 박귀희가 '일목장군' 역을 연기했다고 전해진다.

21) 영화 <고구려의 혼>은 그 제작 소식을 알리고 있는 『영화시대』 1948년 9월호는 남녀 주인공을 맡은 박귀희와 박초월의 모습을 사진으로 실고, 창극에 출연했던 배우들을 출연진으로 공개했다. 짐작컨대 영화는 공연을 거의 그대로 옮겨놓은 것이었리라 생각된다.

22) 「문화소식」, 『동아일보』, 1948.5.23.

23) 「고구려의 혼 광고」, 『경향신문』, 1949.4.29.

힘이 끝나면 또 다른 모험이 시작되는 일종의 편력(遍歷)의 플롯으로 전개되어, 새로운 후속편들이 계속 이어질 여지를 남겼다. 현재 전하는 여성극극의 내용을 살펴보면, 많은 작품들이 설화나 야사를 적극적으로 차용하고 있으며, 선악의 뚜렷한 대립 구도 속에서 영웅의 모험을 그린다. 주변인물은 주인공의 모험을 돕는 조력자나 방해자로 단순화되고, 모험의 성공에 대한 보상은 대개가 '혼인'이거나 '혼인의 기약'이다.

여성극극이 가지고 있는 이러한 로맨스적 자질과 그 환상성은 식민지 말기 '동양주의'를 구현했던 무대들과의 연속성 위에서 들여다볼 필요가 있다. <햇님과 달님> 그리고 그 후속편이 보여준 신비로운 동양의 이미지와 초자연적인 환상, 그리고 뚜렷한 선악의 이분법적 구도는 이미 식민지 말기 악극단들이 무대화한 바 있었다. '귀축미영(鬼畜米英)'의 반서구 담론과 '동양적 특수성'을 강조하는 문화적인 분위기 속에서 '동양 전설'의 무대화는 제국과 식민지의 문화적 공통성을 확인시키고, 일본과 조선의 동조동근론을 선전할 수 있는 기제이기도 했다.²⁴⁾ 또 고대사에서 소재를 취해 낭만적인 동양의 이미지를 시각화했던 식민지 말기의 역사극들 역시 제국 일본의 동양주의 담론의 자장 안에 있었다.²⁵⁾ 그러나 이들 레파토리 중 일부는 해방 후에도 특별한 갈등 없이 여전히 무대화되었고, 오히려 일제의 민족문화 탄압 속에서도 꺾이지 않은 '민족정신의 정수'라고 추앙되기도 했다. 이처럼 해방이라는 역사적 사건과 무관한 듯 '귀축

24) 라미라가극단과 반도가극단 등은 '나무꾼과 선녀', '견우직녀' 설화 등 동아시아 전역에서 공유되고 있는 모티프에 바탕을 두고 몇몇 공연을 제작했다. 식민지 말기 악극단들이 '동양전설'을 무대화한 것에 대해서는 백현미, 앞의 책, 198~209면 참조.

25) 이상우는 식민지 말기의 역사극들 가운데 '고대사'를 소재로 한 <무영탑>, <어밀레중>, <왕자 호동> 등이 "찬란한 예술품을 완성하는 감동적인 예술혼"이라든가 "외적을 몰아내고 민족의 강역을 넓히는 민족의 자랑스러운 이야기"로 관객의 민족감정에 호소할 수 있었다고 말한다. 그는 이 '자랑스러운 민족이야기'가 중국을 타자화하는 방식으로 구성되어 있다고 지적하고, 이를 통해 식민지 말기의 역사극이 일본을 새로운 동양의 중심으로 위치짓고자 하는 제국의 동양학 담론과 연관되어 있음을 주장했다. 이상우, 『파시즘과 민족사이야기 : 일제 말기 역사극이 '민족'을 구성하는 방식』, 『한국문학이론과 비평』 제17권 4호, 한국문학이론과 비평학회, 2013.

미영'의 동양주의가 '민족정신의 정수'로 탈바꿈된 것은 '서양/동양'의 구도 안에서 미결정의 모호성을 내포한 '우리=동양'이라는 기표가 한반도의 경계 안팎으로 확장 가능했기 때문이다. 후술하겠지만, 여기에는 냉전 구도 하에서의 담론적 재편과 재전유의 과정이 수반되었다.

주목할 것은 초기 여성극극, 즉 한국전쟁이 발발하기 이전까지의 여성극극은 이후의 불이나 관객성과는 다소 다른 측면도 포함하고 있었다는 점이다. 여성극극이 일종의 '고무신 관객'으로 비하되는 여성 관객과 노년층, 지방도시의 비엘리트 관객들에게 특히 인기를 끌었다고 알려진 것과 달리, 초기의 공연은 외교사절에게 한국의 전통과 미(美)를 과시하는 것으로 비춰지기도 했다. 1949년 2월 11일부터 1주일 간 시공관에서 공연된 여성극악동호회의 <햇님과 달님>은 "UN韓委歡迎祝賀公演"으로서 "유엔한국위원단 환영위원회 접대부"가 후원했다.²⁶⁾ 당시 <햇님과 달님> 공연을 관람했던 유엔한국위원단의 수석비서(Principal Secretary) 에곤 베르트하이머(Egon Ranshofen Wertheimer)²⁷⁾는 인터뷰에서 다음과 같이 평했다.

한국의 오랜 역사의 전설을 극화한 것으로 그 내용과 가사(歌詞)는 우리로서 잘 깨닫지 못하였으나 그 창(唱)의 "리듬"이라든가 동양적인 정서를 표현한 극치의 예술에는 감탄을 금키 어려웠다. 더구나 고전적인 화려한 의상(衣裳)이라든가 연기는 구미각국에서 차저볼 수 없는 독특한 예술이었다. 더구나 여자들만으로서 표현하는 우아하고도 고상함을 느끼었는데 이는 한국의 높은 문화 수준의 일단을 엿볼 수 있는 것으로서 감명이 깊었다.²⁸⁾

26) 『경향신문』, 1949.2.11; 『동아일보』, 1949.2.11.

27) 베르트하이머(Egon Ranshofen Wertheimer)는 오스트리아 국적의 외교관 출신으로 제1차 유엔한국위원단의 사무국을 이끌고 한국을 방문했다. 당시 사무국의 주요 임원으로 베르트하이머 외에 사무부국장 슈워츠(Sanford Schwarz, 미국), 사무차장 루카스(Graham Lucas, 미국), 샤바즈(Arsen Shahbaz, 스위스), 주홍티(朱鴻題, 중화민국) 등이 있었다. 신승욱, 『1·2차 유엔한국위원단의 평화통일 중재 활동과 그 귀결(1948~1950년)』, 서울대학교 석사학위논문, 2013, 27~28면.

그는 이 공연이 “한국의 오랜 역사의 전설을 극화한 것”이라고 충실하게 이해(혹은 ‘오해’)하고 있었다. 외교적인 언사이기는 해도, <햇님과 달님>에 대한 베르트하이머의 ‘감탄’은 “우리(서양인-인용자*)로서 잘 깨닫지 못하”는 것이라는 데서 비롯되는 듯하다. 주인공의 모험과 성취의 서사는 서구인들에게 낯설지 않은 보편성을 갖고 있었겠으나, 가사의 내용을 충분히 이해하기 어려웠을 베르트하이머는 서사보다는 창(唱)과 의상에서 풍겨나는 “동양적인 정서”로부터 예술성을 찾고, 여성들에 의해 표현된다는 그 점에서 “우아하고도 고상함”을 느꼈다. 서구인의 시각에서 그들이 완전히 이해하기 어려운 ‘특수한 것’이 ‘예술적인 것’으로 연결되고 있는 것이다.

이러한 서구인의 평가에 고무된 제작진과 외무부는 그 후속편의 공연에도 외국사절단을 초빙하였다. 당시 이 소식을 전하는 기사는 “이번 공연은 특히 남성으로서 표현하기 어려운 성격묘사와 음악의 시대적 고증을 여실히 나타낸 데에 이채가 있다”²⁸⁾고 소개한다. “남성으로서 표현하기 어려운 성격묘사”란 기존의 창극과 다른 낭만성을 기대하게 하며, 이전과 다른 ‘이채로운’ 작품임을 과시하는 것이었다. 여성국극 초기에는 ‘여성들만의 창극’이 (서구인의 시각에서 구성되는) ‘동양적인 것=예술적인 것’과 연결되고, ‘전통의 창안’이 ‘시대적 고증’이라고 옹호되었음이 읽히는 대목이다.

1949년에 발견되는 이러한 논조는 1950년대 이후 여성국극을 바라보는 주류 담론의 시선과는 상당히 다른 것이다. 유엔한국위원단의 <햇님과 달님> 관람은 마치 태평양전쟁 종전 후의 냉전 구도 하에서 ‘자유 진영’의 미국과 비(非)공산 아시아 지역의 신생국가가 조우한 것 같은 한 순간을 노출한다. 이러한 순간에, “동양적인 정서를 표현한 극치의 예술”이라는 베르트하이머의 상찬은 식민지 말기 동양주의를 구현했던 공연들에

28) 「유엔團歡迎의 唱劇會盛況終幕」, 『동아일보』, 1949.2.20.

29) 「우리의古典藝術國樂 “햇님과달님” 外國손님도鑑賞」, 『경향신문』, 1949.11.18.

는 해당될 수 없는 것이 된다. 식민지 말기의 문화 장에서 ‘동양’이 제국 일본의 아시아주의를 내면화하는 방식으로, 그리고 ‘보는 자’로서의 서구의 위치를 비가시화하거나 은폐하거나 축출하는 방식으로 구성되었다면, 베르트하이머의 소감과 언론이 이를 인용하는 방식은 ‘보는 자’의 위치를 강조했다. 초기 여성국극은 동양을 ‘자신의 이해를 넘어서는 신비로운 것’으로 인지하는 서구인(세계)의 시선을 강하게 욕망하며, 서구인에 의한 ‘동양=예술=여성’의 계열화를 기꺼이 드러내는 방식으로 구성되는 지점에 있었던 것이다.

<햇님과 달님>과 그 후속작이 공연될 즈음의 여성국극은 같은 시기 태평양 건너편에서 미국인들이 매혹되었던 아시아 표상과 유사한 면도 있었다.³⁰⁾ 아시아에 시선을 던지는 서구의 자리를 드러냈다는 점에서, 그리고 일종의 탈식민화의 과정 속에서 구현된 동양의 표상이 냉전의 지정학에 노출되어 있다는 점에서 그러하다.

3. 여성국극의 아나크로니즘과 (비)역사적 상상력

<햇님과 달님>이 한반도의 아주 오래된 상상의 시간 속으로 거슬러 올라가는 무대였다고 하더라도, 이후의 여성국극이 극적 시공간으로 가장 많이 호출한 것은 ‘신라’였다. 여성국극은 동시기 그 어떤 문화 생산물들에 비해서도 신라와 삼국시대의 이야기에 경도되어 있었다. 아예 신라

30) 1940년대 말과 1950년대에 이르는 시기에 미국 대중문화 영역에서 아시아-태평양 표상은 문화적으로 많이 생산되고 소비되었다. 크리스티나 클라인(Christina Klein)은 전후 미국에서 아시아 표상의 급증은 미국의 아시아 지역에 대한 세력 확장과 아시아 각 지역의 탈식민화 사이의 긴장 속에서 미국인들이 대아시아 관계에 많은 관심을 가진 것과 관련된다고 말한다. 따라서 미국에서의 아시아 표상은 냉전의 지정학에 직·간접적으로 침윤된 것이었다. Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, University of California Press, 2003, pp. 1~17.

를 이름으로 내건 '신라여성국극단'이라는 단체명이나 국극 스타를 '신라 아가씨'라고 칭하는 기사들(사진1)은 여성국극과 '신라' 사이의 친연성을 환기하는 단편적인 예일 것이다. 현재 그 내용이 전하는 작품들만 살펴 보아도 <무영탑>, <왕자 미륵>, <선화공주>, <마의태자>, <구슬과 공주>, <백년초>, <춘소몽>, <나비와 월화>, <새신랑>, <반달> 등 일일이 열거할 수 없이 많은 작품이 '삼국시대'나 '(통일)신라'의 이야기를 다루었다.

신라와 삼국시대는 여성국극이 기존의 창극과 다른 그 나름의 독자적인 영역을 발전시켜 나가는 데 소재의 원천을 제공한 시공간이었다. 그러나 앞 장에서 언급했듯이 해방 전부터 공연계에서 신라와 삼국시대는 여러 차례 무대화되었다. 이광수의 『마의태자』(1926~1927)가 출간된 이후에 이를 저본으로 한 <마의태자>가 꾸준히 공연되었고,³¹⁾ 식민지 말기에는 <무영탑>이나 <에밀레종> 등이 일제의 통치를 합리화하는 문화적 기획과 연관되어 상연되었다. 문제적인 것은 신라는 조선인들뿐 아니라 식민주의자들에게도 '풍요와 낭만의 시간'으로서 심미화되어 왔고, 일본의 제국주의 담론에 전유되어 왔다는 점이다. 해방 후 탈식민과 국민국가 형성 과정에서 엘리트와 이데올로그들은



<사진 1> 「살아있는 신라 아가씨」, 『명랑』 1959년 11월호.

31) 이에 대해서는 이승희, 「계몽의 감옥과 근대적 통속의 시간 -춘원문학에 대한 흥행 시장의 전유」, 『상허학보』 제37집, 상허학회, 2013을 참조.

신라에서 '역사상의 상상계'로서의 의미망은 그대로 두고 제국 일본/식민의 흔적을 지워내는 한편으로, '화랑'과 같은 국가주의적인 동원의 수사학은 냉전 체제 하 반공주의 담론 안에 재배치했다.³²⁾ 해방 전 일본 제국주의 담론에 의해 성립되고 이용되었던 바로 그 신라는 해방 후 "민족의 신화적 과거를 예찬하기 위한 중요한 상징 자원"³³⁾으로 전유되었으며, 민족의 상상적인 유토피아로서 다시 호명되었다.

게다가 해방과 동시에 38도선의 이남과 이북으로 분단된 상황에서, 신라는 통일의 과업을 달성한 강한 나라이며, 통일 이후 더욱 찬란한 '문화의 꽃'을 피운 '전통의 보고(寶庫)'로서 한반도의 '오래된 미래'였다. 예컨대, 38도선을 기준으로 남북으로 분단된 한반도의 상황을 가리켜 "신라통일 이래 역사에 유례가 없는 기괴한 사태"³⁴⁾라거나 "신라통일 이래 국토가 분점(分占)되고 국혼(國魂)이 분단(分斷)되는 현하(現下)와 같은 위기"³⁵⁾라고 표현한다거나 신라의 삼국통일을 되새기며 한반도 통일을 민족의 과업으로 삼는 태도가 일반화되었던 것은 이제 '신라'가 단지 고구려, 백제와 함께 한반도에 위치했던 세 나라 중 하나를 지시하는 말이 아님을 의미했다. 분단 체제에서 신라 표상은 과거에 대한 지식이나 과학의 축적, 해석의 차원에서만이 아니라 어떤 상상력이나 공감에 의한 동일화 기제 안에서 작동했다.³⁶⁾ 특히 한국전쟁의 발발과 휴전으로 분단이 고착화되어 갈수록, 대중적 차원에서는 이승만 정권의 '북진통일론'과 신라의 삼국통일의 유비가 남한 지역의 주민들이 스스로를 '신라의 후예'에 배타적으로 동일화하게 하는 측면도 있었을 것이다.

32) 장세진, 『상상된 아메리카 -1945년 이후 한국의 네이션 서사는 어떻게 만들어졌는가』, 푸른역사, 2012, 174면. 해방 후 '신라'의 담론적 재전유와 관련해서는 장세진의 책 164~193면을 참조.

33) 위의 책, 192면.

34) 「朝鮮動向과 友邦의 輿論」, 『동아일보』, 1945.12.25.

35) 「美蘇協調의 길」, 『동아일보』, 1946.7.23.

36) '해석으로서의 역사'와 '동일화로서의 역사'에 대해서는 테사 모리스-스즈키, 김경원 옮김, 『우리 안의 과거 -미디어·메모리·히스토리』, 휴머니스트, 2006, 39~42면 참조.

이런 점에서, 여성극극이 신라와 삼국시대에 경도된 것은 “남북이 갈라져 싸웠던 6.25를 역사적으로 바라볼 때 가질 수 있는 가장 소박하고 대중적인 역사 인식”³⁷⁾을 보여준다는 김유미의 지적은 적절해 보인다. 국가 간의 갈등이 상시화되어 있으면서도 내부적으로는 풍요로운 문화를 꽃피웠다는 식의 신라와 삼국시대에 대한 대중적 인식은 관객이 과거의 사람들과 동일시하고 과거를 상상적 유토피아로 열망하게끔 하는 데 효과적이었을 것이다. 그러나 역사적 상상력을 무대화할 때 여성극극은 과거에 실제로 일어난 일이나 실존 인물의 삶을 그려내는 데 관심을 두지 않았다. 한반도에서 실존했던 과거인 신라와 삼국시대를 극적 시공간으로 설정했다고 해서 역사와 진지하게 대면하지는 않았던 것이다. 삼국시대나 상고시대의 설화나 야사를 소재로 취한 여성극극에서 역사는 의상과 무대에서 시각적으로 기호화될 뿐, 극적 전개에는 어떠한 동력도 불어넣지 않는다. 여성극극에서 신라와 삼국시대는 민족 공동체의 집단 기억이나 감정을 환기할 수 있는 시간이지만, 이성과 합리성의 시간은 아니었던 것이다.

한편, 여성극극 레파토리 가운데는 신라나 삼국시대를 다루지 않은 작품들도 상당한데, 그 대부분이 어디에 존재하는지 알 수도 없는 나라들을 배경으로 설정하고 있다. 한반도 어느 지역에 실재했던 나라를 지정하는 경우에도 그 시공간은 고증이나 재현을 목적으로 하지 않은 비역사적인 장소로서 선택되었다. 예컨대, 조건(趙健)이 집필한 <공주궁의 비밀>(1952)은 적대적인 두 나라가 국혼을 통해 화해하는 내용인데, 여기에 등장하는 월지국과 고비리국이라는 나라 이름은 『삼국지』 위지동이전에서 발견되기는 하여도 그 나라들이 같은 시기 한반도에 실재했는지, 실제로 대립과 갈등 관계에 있었는지 등은 전혀 중요하지 않은 문제였다. 국극의 내용처럼 극한의 갈등 상황에서 극적으로 화해하고 월지국의 젊

은 왕과 고비리국의 시녀가 결혼하였다는 것이 실증될 수 없음은 물론이다. 월지국과 고비리국 외에도 말갈국(<백호와 여장부>), 발해(<청실홍실>), 기원전 조선(<햇님과 달님>, <황금돼지>), 마한(<목동과 공주>), 삼한시대(<능수버들>), 심지어 다수라국과 아파리국(<열화주>), 을선국과 괴불국(<꽃이 지기 전에>), 마리국(<귀향가>) 등이 제시된다. 아예 ‘아득한 태고’(<여의주>)나 ‘옛 어느 시대’(<새 신랑>)라고 설정되기도 했다.

그런데 이들 대부분의 공연에서 의상은 신라와 삼국시대를 배경으로 한 공연들이 그려냈듯이 삼국시대의 복식을 참조한 무대의상을 사용하고 화려한 장식성을 강조했다.³⁸⁾ 어떤 경우에는 서양의 드레스를 차용한 것 같은 디자인이나 속이 비치는 천을 사용해 국적을 알 수 없는 이국성의 이미지와 화려하고 신비스러운 분위기를 만들어내기도 했다.

여성극극이 관객을 과거의 허구적 세계로 인도할 때 ‘지금 여기’의 것이 아닌 시각적으로 낯설고 신비로운 도상(icon)들이 그 안내자 역할을 한다면, 의상은 그중 가장 핵심적인 도상이라고 할 수 있다. 여성극극은 <춘향전>이나 <흥부전>에 등장하는 익숙한 한복, 다시 말해 아마도 객석의 관객들도 상당 수 입고 있었을 그 당대의 옷이 아니라, ‘역사상의 상상계’ 혹은 ‘미지의 먼 과거’를 표지하는 낯설고 화려한 의상을 통해 관객이 ‘먼 과거’의 ‘어느 곳’을 상상하도록 이끌었다. ‘조선 - 식민지 조선 - 분단된 조선(남조선)’의 연속성과 단절하고, ‘가상의 기억’을 공간적으로 구현해내는 것이다. 의상은 또한 여성들로만 구성된 극단이 낭만적 연애의 환상을 무대화하는 데에도 중요한 열쇠였다. 남역 배우들은 늙름하고 용맹스런 남성 주인공을 연기하기 위해 남성성을 강조하는 진한 분장과 함께 기품 있는 의상을 걸쳤고, 주역 배우들의 화려하고 신비로운 의상은 ‘동양의 ‘고귀한 남녀’의 사랑이 결실을 맺는 이야기를 그려내게끔 이끌었다.

사실상 새롭게 고안된 무국적 의상과 미장센은 무대 위에서 펼쳐지는

37) 김유미, 앞의 논문, 281면.

38) 김기형 외, 『여성극극 60년사』, 문화체육관광부, 2009에 수록된 공연 사진들을 참조할 것.

세계를 '우리나라 어느 먼 옛날의 것'으로 지정한다. 관객은 극적 환상(illusion)을 위해 이 컨벤션에 암묵적으로 동의한다. 존재하지도 않는 가상의 나라를 지정학적으로 현재 '우리의 영토' 위에 위치지어 민족 공동체의 운명과 상상적으로 연계시키고, 그 허구적인 이야기가 '우리의 과거' 혹은 '우리의 전설'이 되게끔 하는 것은 대중의 역사적 상상력과 연관되어 있다. 여성국극의 아나크로니즘(anachronism)은 식민지 시기와 해방기를 거치며 여러 역사물들을 통해 대중화되었던 고구려, 백제, 신라 삼국 간의 대립과 갈등, 전란, 망국과 통합 등의 이야기와 뒤섞여 있었던 것이다. 따라서 고대사에 대한 인식이 대중화되고 또 그것을 소재로 한 역사물이 풍성해지는 것과 동시에, 여성국극은 그보다 '더 낮설고, 더 먼 과거'를 호명했다.

과거는 실증하고 해석하거나 현재의 원인으로 인과적으로 연계되는 것이 아니라, 그러한 선험적 인과 관계에서 분리되어 보편적이고 초역사적인 원초적 시공간에 위치된다. '동양-서양'으로 이분화된 상상적 구획은 동아시아의 신생 국가들에서 발생하고 있는 '열전(熱戰)'들을 외부화하면서, 낭만적으로 추상화된 동양 이미지를 무대 위에 펼쳐놓는다. 시대와 장소가 뒤섞이고 교란함으로써 과거가 이성이나 감정으로 가닿게끔 이끄는 것이다. 그리하여 이 '미지의 과거'가 '우리의 과거'로 동일화되고 실제로는 세상 어디에도 존재하지 않는 나라일지라도 '오늘의 우리'와 연계된다. 오히려 그 나라에 대한 실제적인 지식이 아무것도 쥐어질 수 없기 때문에 극중 인물들이 놓여있는 운명의 굴레, 그들이 경험하는 사랑의 환희와 고통, 그리고 시련을 극복하고 얻은 승리의 감격에 정서적으로 공감하게 되는 것이다. 그런 의미에서 여성국극의 극적 시공간으로서의 '먼 과거'란 '감정의 영토'였다고 할 수 있을 것이다.

4. 피난지에서 피어난 '오리엔탈 로맨스'

신라와 삼국시대, 그리고 그보다 더 아득한 옛날을 배경으로 어떤 꿈과 욕망을 추구하는 로맨스적 자질을 내포했던 여성국극이 대중적으로 영향력 있는 장르로 안착한 것은 한국전쟁기를 거치면서다. 민족과 국가의 위기의식이 최고조에 달하고 가족과 개인의 생존이 위협받는 전쟁 상황은 자연스럽게 과거의 영광과 꿈, 환상을 불러내는 로맨스를 필요로 했다. 어느 시대건 사회의 지배계급은 그들의 이상을 로맨스에 투영하려는 경향이 있기에,³⁹⁾ 그것은 민족과 국가가 영웅을 통해 위기를 극복하는 이야기가 될 수도, 사랑하는 연인이나 가족이 온갖 시련을 극복하고 결합하는 이야기일 수도 있었다. 승자의 포용력을 강조하는 통합의 서사 역시 당대 대중의 이상과 연관될 것이다. 이러한 여성국극의 서사적 패턴에 대해서는 이미 선행연구들이 지적하고 있으므로, 여기서는 이러한 로맨스의 서사를 분석하기보다는, 여성국극이 전쟁을 거치면서 어떻게 대중적인 기반을 확보하게 되었는지를 서술하고자 한다.

전쟁은 불가피하게 대규모의 인구 이동을 야기했다. 전쟁 당시 서울을 기반으로 활동했던 상당수의 문화인과 단체들도 부산과 대구, 경남 일대로 이동했다. '13도 주민'이 '남하래부(南下來翁)'한 부산은 문화사업을 도모하는 이들 덕분에 다방이 번창한다고 할 정도로 문화의 집중 현상이 뚜렷했다.⁴⁰⁾ '임시수도' 부산과 그 일대는 또한 피난민과 이주민들을 좇아 밥벌이를 하러 모여드는 사람들로 더욱 북적였다. 사람이 모이는 곳에 돈이 모이기 마련이므로, 부산으로 옮겨와 돈벌이에 나서는 재주꾼들을 보는 것은 드문 일이 아니었을 것이다.⁴¹⁾ 언제 전쟁이 끝날지 기약할 수

39) 노스롭 프라이, 앞의 책, 363면.

40) 『十字軍』, 『동아일보』, 1951.11.11.

41) 1952년 벽두의 한 기사는, 여수에서 돈을 벌러 부산으로 온 십대 소리꾼들의 이야기를 싣고 있다. "이 일행은 여수에서 2일 전에 배로 부산에 왔는데 배운 것이 '창극'이

없는 피난지에서 일상과 비일상의 경계는 모호하고, 사람들은 저마다의 생존을 위하여 무엇이든 하지 않으면 안되는, 또 다른 의미의 전쟁을 살아내고 있었다. 각지에서 사람들이 모여든 피난지에서 일시적이거나 문화의 집중과 혼용이 발생하는 것은 자연스러운 일이었을 것이다.

전쟁으로 신작 외국영화 배급이 잠시 중단되고 국산영화가 거의 제작되지 못하는 상황에서 피난지에서는 잠시나마 “무대예술의 황금시대”⁴²⁾가 열린다. 원래 각지를 순회하는 방식으로 활동했던 공연 단체들은 부산을 중심으로 한 영남 지역을 흥행의 승부처로 삼았다. 피난지에서 가장 위세 등등한 공연 장르는 악극이었다고 하지만,⁴³⁾ 1952년에 들어서면서는 이미 혼성창극단을 위협할 정도로 성장하고 있었던 여성국극이 서서히 기세를 잡았다. 이 중에는 광주에서 부산으로 활동 무대를 옮긴 임춘앵의 여성국극동지사와 김주전이 재조직한 햇님국극단의 활동이 두드러졌다. 여성국극동지사는 부산에서 <공주궁의 비밀>이 흥행에 성공하면서 단체의 기반을 다질 수 있었으며, 이와 동시에 부산에서 경합했던 햇님국극단의 <쌍동이왕자>와 <구슬공주>도 많은 화제를 모았다. 이후 국극 단체들끼리 서로 경쟁하는 것은 드문 일이 아니었다. 여성국극 단체의 위세는 날이 갈수록 높아져서, 기존의 창극단들이 여성국극 단체에 밀려 공연 장소를 섭외하기도 어려울 정도였다고 전해진다.⁴⁴⁾

라 이 재주를 가지고 임시부산거리에 나타나 돈벌이를 시작하려는 것이다. 그런데 하루 종일 벌으면 한 수여만원 된다고 한다. 다시 차차 어지러워지는 부산거리 생존 방법 시비는 고사하고 처량한 남도 소리에 부산한 부산거리가 더욱 부산다.”(『신문 돈벌리 출현-남도 소리 소년을 미끼로』, 『경향신문』, 1952.1.10)

42) 『서울신문』, 1958.3.12.

43) 이에 대해서는 이화진, 「노스텔지어의 흥행사 : 1950년대 ‘악극(樂劇)’의 전성과 퇴조에 관하여」, 『대중서사연구』 제17호, 대중서사학회, 2007 참조.

44) 부산에서 햇님국극단의 창극을 보려는 관객의 열이 같은 시간대에 상영한 영화 <흑기사>의 입장행렬의 두 배였다고 한다(유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001, 85면). 또 이와 관련해서는 여러 회고들이 있다. 가령, 김연수의 우리국악단에서 활동했던 이일주는 마산(구마산)에 순회공연을 갔을 당시를 회고하며, 김연수, 박초월, 임방울 등 당대 최고의 일류들이 몸담고 있었던 창극단이 임춘앵 일행에 밀려 공연하지 못하고 쫓겨났다고 회고한다. 반재식 · 김은신, 앞의 책, 258면.

한국전쟁 중 피난지는 여성국극의 요람이었다.⁴⁵⁾ 피난지에서 여성국극은 기존의 혼성창극과 차별화되는 전략들을 확실하게 수립해 나가게 된다.

우선, 기존의 ‘따분하고 지루한’ 가창 방식에 변화를 주었다. 부산에서 여성국극동지사의 <공주궁의 비밀>은 “연출의 공묘(功妙) 치밀한 힘”이 돋보이며, “작곡에 있어 창극의 폐단인 따분하고 지루함을 잘 면(免)하였음은 좋은 착안”이라고 호평되었다.⁴⁶⁾ 당대 대중의 취향에 부합해나가고자 기존 판소리의 아니리나 창조를 고수하기보다는, 일상의 말에 가깝게 작창하여 관객에게 대사가 잘 전달될 수 있게 했다.⁴⁷⁾ 이 점은 여성국극 단체들이 판소리나 창 의 본고장인 호남이 아니라 각지의 피난민과 이주민이 모여드는 영남 지역을 흥행에서 우선했던 것과 관련될 것이다.

둘째, 연기자의 자질에서 소리의 기교나 발성만이 아니라 대사 전달력을 중시하는 등 연극적 측면을 강조했다. 여성국극의 반주는 모두 최고의 악사들이 담당했지만, 창에 있어서 배우들의 기량이 뛰어났던 것은 아니다. 임춘앵이나 박보아, 박옥진 등 몇몇을 제외하면 이 시기에 활동을 시작했던 많은 배우들은 연구생으로 입단한 후에야 비로소 소리를 익

45) 다큐멘터리 <왕자가 된 소녀들>(2011)에 출연한 국극배우들과 팬들의 인터뷰에 따르면, 영남 지역은 전후에도 여성국극 팬덤이 두터웠다. 여성국극의 관객성과 지역성, 장소성의 관계에 대해서는 별도의 후속연구가 필요할 것이다.

46) 『(劇評) 唱劇 公主宮의秘密』, 『동아일보』, 1952.7.11.

47) 변재란이 1950년대 중반에서 1960년대 초반까지의 여성 관객성을 조사하면서 인터뷰한 어느 구슬재(오영숙)는 다음과 같이 회고한다. “국극도 순전히 노래로 하는 거야. 완전히 (오즘의) 뮤지컬인데 임춘앵이 주로 남자역할을 하고 김진진이가 여자주인공이 되어서 **주로 창을 하는데 남도창으로 하는 거는 아니야. 판소리같이 하지를 않으니가 생동감이 있지.**”(강조는 인용자) 변재란, 『한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구 : 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2000, 125면. 한편, 임춘앵의 단체에서 국극을 시작했던 김경수는 “여성국극의 창은 판소리에 비해서 좀 가벼운 편”이라고 회고하면서, “전통적인 판소리는 아니리나 창조가 모두 전라도 말이 나와서 듣기가 어려운데” 여성국극은 평상시에 쓰는 말을 창으로 해서 관객에게 대사가 잘 전달되었다고 말한다. 김경수와 송송이의 인터뷰, 송송이, 『여성국극 발전을 위한 교육방안』, 서강대 언론대학원 석사학위논문, 2000, 13면. 이 논문에서 송송이가 인터뷰한 이옥천은 판소리가 통성을 사용하는 반면 여성국극은 가성을 사용했다고 그 차이를 설명하고 있다.

했다.⁴⁸⁾ 또 신옥봉, 노신성, 이순임 등 연극배우 출신들도 국극 무대에 자주 섰다. 단순히 관객에게 '창(唱)'을 들려주는 '창극'이라기보다, '창'이 결합된 '극(劇)'으로 특화해 갔다고 보아야 할 것이다. 흔히 그 좋은 사례로 일컫는 것이 <공주궁의 비밀>이 배역 교체 사건이다. <공주궁의 비밀>에서 원래 임춘앵의 상대역인 '버들아기'는 여류명창 박초월이 맡았는데, 박초월의 소리는 좋지만 소리에 기교가 많아 관객이 내용을 알아듣기가 힘들었다. 대사의 전달력과 연기력이 부족한 박초월을 대신할 열아홉의 신인 김진진은 소리는 서툴지만 불혹의 명창이 갖지 못한 참신한 외모와 연기력으로 관객을 매료하여 공연의 흥행에 큰 역할을 했다고 전한다.⁴⁹⁾ 임춘앵의 상대역이 박초월에서 김진진으로 교체된 것은 관객들이 국극 무대를 찾는 이유가 소리꾼의 '창'을 듣는 데 있지 않다는 것을 분명하게 확인했기 때문이다.

셋째, 여성국극은 동시기 그 어떤 장르들 못지않게 시각적 쾌락을 중요시했다. <공주궁의 비밀> 사례에서 보듯이, 여성국극은 '명창의 권위'보다 관객의 '시각적 쾌락'을 우위에 두었고, 이 점은 흥성창극단의 경우와 비교하면 더욱 두드러진다. 전쟁기의 어수선한 혼란 속에서도 국극 단체들은 '시각적 쾌락'에 대한 대중의 요구를 수용하며 더 화려하고 환상적인 스펙터클을 추구해 갔다.⁵⁰⁾ 마법이나 주술을 비롯한 초자연적인 신비가 부정되지 않는 국극의 로맨스적 세계에는 때로 괴물이나 변신,

48) 김진진이나 김경수, 조금앵 모두 여성국극단에서 처음으로 창을 시작했다. 이승연 채록연구, 『조금앵』, 국립예술자료원 구술아카이브 (<http://oralhistory.knaa.or.kr/>)

49) 반재식 · 김은신, 앞의 책, 192~202면; 서대석 · 손태도 · 정충권, 「면담자료 -김진진」, 『전통구비문화학과 근대공연예술Ⅲ』, 서울대학교출판부, 2006, 110면.

50) 조금 다른 맥락이지만, 여성국극이 '환상'의 재현에 몰두했던 것과 관련하여 김성희는 여성국극이 분단과 전쟁으로 인한 "민족/국가의 결핍을 메우려는 상징행위", "결핍을 은폐하는 서사의 재현불가능성을 해결하기 위한 방도"로 스펙터클에 치중했던 것이라고 말한 바 있다. 김성희, 앞의 논문, 86면. 김성희의 연구가 시사하는바, 여성국극의 시각적 쾌락, 환상성, 장대한 스펙터클 등에 대해서는 폭넓고 심층적인 연구가 필요하다.

환생이나 승천 등의 환상적인 모티프가 등장하는데, 이러한 비현실적 장면들일수록 기존의 창극이나 연극들이 감히 시도하지 못한 과감한 스펙터클을 보여줄 수 있었다. 가령, <바우와 진주목걸이>(1953)는 무대 한 가운데 지상과 천국을 연결하는 거대한 나무를 세워놓았는데, 이 나무의 그루터기에 있는 문이 열리면 거기서 선녀들이 쏟아져 나와 춤을 추고 다시 들어가게끔 설치되어 흔치 않은 장관을 연출했다.⁵¹⁾ 화려한 군무와 무대 장치를 통해 시각적 쾌락을 추구해가는 경향은 전쟁이 끝나고 극단들이 근거지를 서울로 옮긴 후에 더욱 두드러졌다.

국극의 로맨스가 비현실적이고 전근대적인 것이었다고 하더라도, 그 로맨스의 성격을 강화해가며 화려한 스펙터클을 추구하는 것은 관객들이 보고자 하는 것을 좇아가는 근대적이고 도시적인 현상이라고 할 수 있었다. 흔히 여성국극은 서구적인 근대화의 추세에 밀려난 이들, 예컨대 비엘리트층이나 여성, 노인들이 선호한 장르였다고 이야기되지만, 당시 활동했던 배우들과 관객들의 목소리는 이러한 편견을 완전히 뒤엎는다. 오랫동안 임춘앵의 단체에서 활동했던 조영숙은 관객의 남녀노소의 비율에 대하여 "여자가 육, 남자가 사 정도"였고, 노소의 구분은 없었다고 말한다.⁵²⁾ 또 여학생들 사이에 형성된 국극에 대한 두터운 팬덤은 국극 관객을 '전근대적인 취향의 소유자로 한정하는 것에 대해 재고하게 한다.'⁵³⁾ 1950년대 중반 한 좌담회에 참석했던 국악인들은 과거 특권층이나 유한계급의 향유물이었던 국악이 이제 계층과 연령을 불문하고 대중화되는 추세에 있다고 평가했다. 학생과 군인을 비롯한 젊은 세대에서도 국악 애호의 열기를 느낄 수 있다는 것이다.⁵⁴⁾ 이러한 국악의 대중적인 인기는 오늘날

51) 반재식 · 김은신, 앞의 책, 265~266면.

52) 서대석 · 손태도 · 정충권, 「면담자료 -조영숙」, 앞의 책, 6면.

53) 이와 관련해서는 김지혜, 「1950년대 여성국극의 공연과 수용의 성별 정치학」, 『한국극예술연구』 제30집, 한국극예술학회, 2009 참조.

54) 「국악을 말하는 좌담회 -국악이 걸어온 길, 걸어갈 길, 그리고 그네들 뒤에 숨은 애기」, 『야담』, 1958년 8월.

은 상상하기 어려울 정도인데, 여기에 여성국극이 기여한 바는 적지 않다. 적어도 1950년대 중반까지 국극은 '전근대적인 잔여'가 아니라 새로운 것에 대한 열망이 만들어내는 '근대의 스펙터클'이었던 것이다.

여성국극이 남녀의 사랑과 결합에 더 큰 비중을 두게 된 것도 전쟁기를 거치면서라고 할 수 있다. 초기 창작창극의 대표적인 작가였던 김아부가 월북한 후, 남한의 피난지에서 여성국극 단체들과 함께 했던 조진, 고려성, 이유진 등은 전쟁의 비극이 일상화되는 가운데 사람들이 국극에 열광하는 이유가 바로 현실의 비참을 위로하고 보상하는 낭만적인 사랑과 행복한 결말에 있다고 여겼던 듯하다. 피난지에서 인기를 끌었던 조진의 <공주궁의 비밀>과 <반달>, 고려성의 <청실홍실> 등은 모두 해피엔딩으로 향했다. '로미오와 줄리엣'을 원안으로 한 <청실홍실>조차 모두가 알고 있는 셰익스피어 원작의 비극적 색채를 걷어내고 '먼 옛날 왕자와 공주의 운명적 사랑'이 '행복한 결실'을 맺는 로맨스로 다시 쓰였다. 전후에도 여성국극은 <백년초>(1956)와 같은 소수의 작품을 제외하고는, 대개 남녀의 운명적인 사랑과 그 결합에 초점을 맞추었다.

이것은 젠더 교란 연기를 핵심으로 하는 여성국극의 컨벤션, 그리고 남성을 연기하는 남역 배우에 대한 여성관객들의 팬덤이 두터워진 것 등과도 관련이 깊다. 여성국극은 여성이 남역까지 연기한다는 점에서 그 자체로 남성성의 위기와 젠더 규범의 재구성을 표면화하지만, 서사적으로는 이와 상반되게 '여성은 여성답게, 남성은 남성답게'와 같은 가부장적 규범을 강화하고 여성의 순결과 정조를 강조하는 보수성을 띠었다. 그러나 (여성 연기자에 의해 구현되는) 두 남녀 주인공이 주고받는 대사나 그들 사이의 신체적 접촉은 낭만적인 연애와 성적 관능에 대한 관객들의 욕망이 투사될 여지가 많았다. 남성성이 가장 위기에 처했던 전쟁의 시기에, 관객들은 그 어떤 위기도 극복해낼 정도로 강인하고 용맹스러우며, 사랑하는 여성에게 적극적으로 구애하되, 약자에게는 강자의 관용과 포용력을 발휘하는 이상적인 남성 영웅을 욕망했고, 그 한편으로

그러한 남성 영웅을 '남자보다 더 남자답게' 연기해내는 남역 배우를 선망했다. 남역 배우들의 인기가 치솟아갈수록 남성 주인공을 영웅화하는 플롯 전개, 그리고 배우의 장기와 주인공의 매력을 돋보이게 하는 어트랙션들 -예컨대, 임춘앵의 삼고무나 조금앵의 칼싸움 같은 장면들- 이 강화되었다. 남역 배우를 중심으로 '임춘앵-김진진(후에 박옥진)', '김경수-김진진' 등과 같이 어떤 레파토리에서나 각각 남주인공과 여주인공을 연기하는 배우의 조합을 만들어, 관객들이 이들 간에 펼쳐지는 과감한 애정 연기를 기대하게 하기도 했다. 남역 배우들에 대한 팬덤은 기존의 젠더 규범을 뛰어넘는 신체, 즉 남성이면서 여성이 아니고, 여성이면서 여성이 아닌 모호한 신체의 현존에 대한 열망이기도 했을 것이다.⁵⁵⁾

여성국극이 구현하는 로맨스의 세계를 이끌어가는 것은 화려하고 장대한 스펙터클 속에서 배우들이 펼치는 기예와 매력, 그리고 '지금 여기'가 아닌 어떤 유토피아를 그리는 관객들의 환상이었다. "오직 왜곡된 환상만이 우리를 구원할 수 있다"는 피테의 말을 되새기듯, 전쟁과 그 이후를 살아내던 사람들은 이 배우들의 신체 그 너머에 있는 '먼 과거', 즉 '여기 아닌 다른 세계'의 환상을 갈구했다. 그러나 그 환상을 지속시킬 수 있는 시간은 그리 오래가지 못했다.

5. '전후(戰後)'의 문화적 전회, '오리엔탈 로맨스'의 행방

여성국극은 언제나 징을 치면서 시작했다. 징 소리가 울리고 사회자가 "오랫동안 기다리셨습니다."고 시작하는 인사말을 마친 후에 다시 징을 세계 치면, 그때 불이 꺼지고 막이 올랐다.⁵⁶⁾ 이 징 소리는 환상에 대한

55) 여성국극의 남장 연기가 갖는 의미와 그 전복적 잠재성에 대해서는 많은 연구자들이 지적하고 있다. 대표적으로 김지혜(2009), 앞의 논문, 259~269면.

56) 서대석·손태도·정충권, 「면담자료 -조영숙」, 앞의 책, 6면. 징을 치는 관습은 1980

규약 같은 것이다. 극장 안에 들어오기 전까지 그 어떤 일이 있었더라도 막이 오른 후에는 무대에서 펼쳐지는 세계에 완전히 몰입할 것, 또 무대 위에서 펼쳐지는 그 어떤 비현실적이고 비논리적인 이야기라도 그대로 받아들일 것.

관객들에게 여성국극이 보여주는 로맨스의 세계는 전쟁이 끝나고 공연 단체들이 근거지를 서울로 옮긴 후에도 상당 기간 지속되었다. 전후 서울에서는 여러 단체들이 새로 생겨나고 기존 단체들이 재편되면서 국극 인구도 증가했다. 서울로 복귀하는 데 실패했던 악극과 달리, 여성국극은 시공관, 동양극장, 국도극장, 계림극장, 평화극장, 동도극장 등에서 활발하게 공연되었고, 인천, 대전, 전주, 군산, 이리, 강경, 부여, 광주, 목포, 여수, 삼천포, 통영, 진주, 마산, 부산, 대구 등지를 돌며 강원도와 제주도를 제외한 전국을 순회했다.

그러나 이러한 전성시대는 국극 레퍼토리와 인력이 급증한 바로 그 시점부터 꺾이게 된다. 1960년의 한 기사에 따르면, 국극의 황금기에도 전국의 공연단체는 6개였는데, 그 봄의 여세로 전국적으로 국악양성소들이 생겨나 해마다 2, 3백 명을 배출해 내더니 이제 그 봄이 기우는데도 12개의 단체가 난립하고 있다는 것이다. 대한국악원이 자격을 인정한 회원이 약 8백여 명이라니 국극 봄이 상당한 여파를 미쳤던 것이다.⁵⁷⁾ 이러한 단체의 난립과 천편일률적인 스토리의 반복, 전문 교육과 후진 양성 시스템의 결여, 기업적이지 못한 운영 방식,⁵⁸⁾ 정부 주도의 '전통 문화 보호' 사업에서의 배제⁵⁹⁾ 등 여성국극의 쇠퇴에는 여러 원인들이 복합적으로 작용한 것으로 보인다.

년대까지 계속되었다고 한다.

57) 「개건 모색하는 국극」, 『동아일보』, 1960.2.5.

58) 이에 대해서는 김지혜, 「1950년대 여성국극의 단체활동과 쇠퇴과정에 대한 연구」, 『한국여성학』 제27권 2호, 한국여성학회, 2011 참조.

59) 백현미, 앞의 논문, 178면; 김지혜(2011), 앞의 논문, 19~21면; <왕자가 된 소녀들>에서 김혜리의 인터뷰 등.

여기서 한 가지 더 생각해볼 것은, 여성국극이 쇠퇴했다고 해서 그것이 역으로 혼성창극을 활성화시키지는 않았다는 점, 즉 여성국극의 시대만이 저문 것은 아니라는 점이다. 박정희 정권이 출범하고 정부의 전통 문화 정책이 '전통적인 것'의 복원에 중점을 두면서, 1962년 국립국극단(단장 김연수, 국립창극단의 전신)이 국립중앙극장의 전속단체로 창설되었다. '여성들만의 창극'은 국립중앙극장의 전속 단체로 구성되지 못했다. 국립국극단의 설립 주체들이 그 자신을 전통의 수호와 계승의 선봉자로 삼았으며, 여성국극을 창극의 아류나 변종, 기형으로 취급하고 배제한 것은 분명하다. 그러나 여성국극의 갑작스런 조락이 앞서 언급했던 다양한 원인들과 결부되어 있었다고 해도, 이 시점에서는 이미 국가적 지원이 없는 여성국극이든 혼성창극이든 문화산업 안에서 자생적으로 존립할 수 없는 시대에 봉착해 있었다. 국립국극단의 창설은 국악과 창극이 일종의 국가적인 문화재로 등록되었다는 것을 의미하는 한편으로, 창극(국악)계의 '인멸의 위기'를 가시화하면서 국가에 의해서만 보존되고 계승될 수 있는 것으로 창극을 화석화한 것이기도 하다. 이후 국립국극단은 새로운 창극 레퍼토리를 개발하는 것보다는 판소리 연창에 더 비중을 두었기에, 해방 이후부터 1950년대 말까지 활발했던 창작창극 레퍼토리가 '국립'의 무대 위에서는 오랫동안 보기 어렵게 된다.⁶⁰⁾ 주류 담론이 반복적으로 서술해왔듯이 여성국극 그 자체가 창극을 훼손한 원흉이라기보다는, 오히려 여성국극을 통해 세대와 지역, 계층을 가로지르며 유지되었던 국악 인구가 여성국극의 쇠퇴와 함께 축소되고 한정되어 갔던 것이라고 보아야 할 듯하다. 여성국극의 쇠퇴는 창극이 대중문화의 장에서 자생적으로 존립할 수 있는 시대가 저물었음을 상징적으로 보여주는 것이다.

물론, 이러한 시대적 변화가 갑작스럽게 일어난 것은 아니며, 여성국극 또한 그 나름으로는 변화와 모색의 과정을 거쳤다. 1950년대 중반 단체의

60) 이에 대해서는 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 제33집, 고려대학교 한국학연구소, 2010, 156~158면 참조.

수가 많아지고 치열한 경쟁체제로 돌입하자 여성극극 단체들은 저마다 새로운 레퍼토리들을 개발하고, 관객의 눈과 귀를 사로잡을 만한 시정각적 효과들을 고안하기도 했다. 우리국악단의 연쇄극 제작이나 햇님극극단의 회전무대(<정>), 여성국악단 임춘앵의 무선마이크(<먼동이 튼다>) 등은 이전에는 볼 수 없었던 시도였다. 또 사극영화 붐에 편승해 영화 제목과 같은 레퍼토리를 공연한다거나, <흑진주>와 같이 외국극을 빈안한 작품도 무대에 올랐다. 그럼에도 이러한 시도들은 '전통의 변질'이라고 비난받고⁶¹⁾ 창조 없는 갱신에 그치고 말았다.

전후 관객들의 감수성은 점차 계층과 성별, 세대별로 분화되고 다양화되어 가던 반면,⁶²⁾ 여성극극은 해피엔딩으로 귀결되는 환상적인 로맨스를 더욱 강화하는 방향으로 흘러갔다. 환상이란 본질적으로 불확실성, 모호성, 그리고 어떤 머뭇거림들을 지시하는바,⁶³⁾ 환상의 무대가 관객에게 더 이상 유쾌한 즐거움을 줄 수 없게 되었다는 것은, 그 모호함이 소거되어야 하고 불확실한 것과 주저하는 것들이 더는 허용되기 어려운 현실의 압력이 높아졌음을 의미한다. 환상과 해피엔딩에서 현실에 대한 보상과 위안을 찾았던 관객들은, 점차 분단, 이산, 전쟁, 가난, 결핍 등의 고통스러운 현실로부터 벗어나게 해주었던 여성극극의 낭만적 세계를 자신으로부터 고립시키고 연루(implication) 관계를 소멸시킴으로써 현실-전쟁 복구와 재건이라는 이데올로기-로 복귀해 갔다.

해방이 새로운 희망과 건설의 욕구를 불어넣으며 창작창극의 붐과 여성들만의 창극을 발흥시키는 계기(첫번째 '전후')였다면, 한국전쟁의 전후

61) 「小 '붐' 이룬 여성극극 무대 -읽은 관객 얻어질지 궁금」, 『동아일보』 1961.9.10.

62) 이와 관련해서는 변재란, 앞의 논문 참조.

63) 츠베탕 토도로프는 "환상이란 불확실의 시간을 차지하고 있는 것"을 말한다고 지적했으며, 그의 환상문학론을 이론적으로 보완한 로즈마리 잭슨은 '환상적(fantastic)'이라는 단어의 어원이 본질적으로 모호성을 지시하고 있다고 말한다. "죽은 것도 아니고 살아 있는 것도 아닌 유행처럼, 환상적인 것은 존재와 무 사이에서 정지된 존재"라는 것이다. 로즈메리 잭슨, 서강여성문학연구회 옮김, 『환상성』, 문학동네, 2001.

는 복구되고 재건되어야 하는 시간(두번째 '전후')이었다 할 수 있다. 그러기에 이 중첩된 '두 개의 전후', 그 이후의 시간이란 정상과 비정상, 일탈과 규범의 경계가 모호했던 어떤 시간이 지난 후, 비정상과 일탈을 억압하고 교정하는 시간이라 할 수 있을 것이다.

관객들이 복귀하는 현실 이데올로기에는 한국전쟁 중 위축되었던 가부장적 질서의 회복도 포함된다.⁶⁴⁾ 비록 대부분의 여성극극 단체에서 여성들이 주체적으로 공연의 기획이나 운영, 연출 등의 분야에 참여하는 것은 드물었지만, 1940년대 후반부터 전후에 이르는 시기 동안 '여성들만의 창극'은 그 어느 때보다도 강한 해방적 의미를 가지고 있었다. 그러나 그러한 의미들은 1950년대 후반 가부장적 이데올로기가 강화되는 과정에서 축소되고 왜곡되었다.

'여성들만의 창극'이란 대중문화의 장에서 점차 주변화되고, 구세대 지방 관객과 소수의 특정한 팬의 문화로 한정되어 갔다. 여성극극이 변두리로 밀려나는 그 시점에서 많은 관객들이 열광을 보낸 것은 외국영화의 세련된 화면 속에서 펼쳐지는 동시대 서구의 '멋진 신세계', 혹은 명랑하고 유쾌한 도시의 희극영화들, 그도 아니면 결코 해피엔딩으로 귀결되지 못하는 비극적인 멜로드라마의 주인공들이었다. 김진규, 최무룡, 최은희 같은 한국영화 스타들이 부상하면서 임춘앵을 비롯한 국극스타들의 시대도 저물기 시작했다.

그러나 여성극극의 시정각적 상상력만큼은 1950년대 후반 부흥기에 접어든 한국영화의 미장센으로 이어졌다. 여성극극의 레퍼토리 중 <마의태자>(전창근, 1956), <선화공주>(최성관, 1957), <대춘향전>(김향, 1957), <무영탑>(신상옥, 1957), <왕자 미륵>(이태환, 1959), <바보온달과 평강공주>(이규용, 1961), <햇님왕자와 달님공주>(장일호, 1963) 등은 영화로 제작되었다. 1950년대 후반에 제작된 <선화공주>와 <대춘향전>은 '여창남

64) 김지혜(2011), 앞의 논문, 19~26면 참조.

역'의 관습을 그대로 차용하거나 아예 국극을 필름에 기록하는 식으로 제작하여 여성국극이라는 원천을 드러냈다. 그러나 대부분이 악극이나 연극, 그 외 다른 매체들과도 서사를 공유했던 것으로 굳이 국극을 그 원천으로 내세울 필요가 없었는데, 이 사극영화들이 구현하는 비현실적이고 이국적이고 화려한 미장센만큼은 여성국극의 영향을 고려하지 않고는 논하기 어렵다.⁶⁵⁾

1950년대 후반부터 1960년대 전반에 걸쳐 많은 사극영화가 제작되는 가운데 최무룡(햇님왕자 역)과 김지미(달님공주 역)를 주연으로 한 영화 <햇님왕자와 달님공주>(1963)가 시네마스코프로 제작된다. 와이드스크린 시대로의 새로운 기술적 전환이 <햇님과 달님>을 1960년대에 다시 불러낸 것이다. 그러나 이국적이고 낭만적인 스펙타클 안에서 과거를 창조하고, 역사를 유희했던 여성국극의 '오리엔탈 로맨스'는 1960년대에 부상한 새로운 감수성들과 부딪치며 '전쟁과 피난의 시대'이자 '여성국극의 시대'였던 그 '왕년'을 '향수'하는 자리⁶⁶⁾에 놓였다. 명백히 여성국극에 대한 향수를 끌어들이는 영화임에도 당대 최고의 남성 스타 최무룡이 햇님왕자 역을 연기했던 것은, 한국영화 관객들에게 젠더 교란은 이제 코메디에서나 가능한 그로테스크하거나 넌센스한 것으로 비춰졌기 때문일 것이다. '오리엔탈 로맨스'의 (비)역사적 상상력은 가부장적 질서의 복원과 새로운 사극영화들의 부상과 함께 이성애적 로맨스로 귀착되어 갔다.

65) 김정향, 원우전, 홍종인 등 여성국극의 무대미술과 장치를 담당했던 인력들은 1950년대 후반 사극영화의 미술에도 관여했다. 영화계에서 이들의 활동은 1960년대까지 이어졌다. 1950년대 사극영화의 이국적인 미장센에 대해서는 이호길, 『1950년대 사극영화와 과거재현의 의미』, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003, 180면 참조.

66) 영화 제작 소식을 알리는 당시 기사는 “왕년에 박귀희(햇님왕자), 김소희(달님공주) ‘콤비’가 여성국극의 ‘봄’을 이루게 했던 국극의 인기 ‘프로’”라고 소개하고 있다. 『해님왕자와 달님공주』, 『경향신문』, 1962.12.10.

6. 나오며

여성국극은 신라나 삼국시대, 혹은 더 거슬러 올라가는 상고시대나 그 저 추상적인 ‘먼 옛날’을 극적 시공간으로 설정하되, 사적 고증과 진정성(authenticity)의 강박에서 벗어나 그 역사적 상상력을 이미지의 도상학(iconography)에 집중시키고, 집단의 거대한 역사보다 허구적인 인물들의 사랑과 이별, 갈등과 고뇌, 시련과 결실 등 개인의 감정에 주목했다. 무대 위 인물들에게는 언제나 ‘국가’의 운명과 결부되는 왕족(혹은 귀족)의 혼인이지만, 공연을 관람하는 어떤 개인들에게는 이 고귀한 신분의 혼사(장애)담이 화려하고 현란한 무대 의상을 입은 연기자의 매력적인 퍼포먼스와 더불어 피상적으로 기호화되거나, 가장 사적이고 내밀한 감정과 보편적인 욕망의 문제로 환원될 수 있었던 것이다.

역사를 창조적으로 상상하고 유희하며, 한 축에서는 시대와 장소를, 다른 한 축에서는 젠더를 교란한 환상과 낭만의 드라마였던 여성국극은 한국전쟁을 전후로 대중적인 장르로서 기틀을 다졌다. 그러나 1950년대 후반 ‘전후’의 시간으로부터의 단절을 회구하는 대중의 감성과 문화적 헤게모니와 충돌하면서, 한때 대중문화의 첨단에서 국악 인구의 확대에 기여했던 여성국극은 특정한 세대, 계층, 성별, 지역의 문화로 주변화 되었다.

2013년 다큐멘터리 <왕자가 된 소녀들>의 개봉과 더불어, 여성국극에 대한 관심이 새삼 환기되었다. 사실, 이전에도 ‘전통의 부흥’이라는 명분하에 여성국극의 재건을 위한 시도들이 간간이 계속되었으나, 단편적인 이벤트로 그칠 뿐 그 포부가 실현되지는 못했다. 다만 1990년대 후반 이후 여성국극의 역사적 의의를 재조명하려는 연구들이 시작된 이래, 국극 배우들의 자전적 에세이와 평전 등의 출간, 당시의 배우와 관객을 대상으로 한 구술 채록, 다큐멘터리 제작 등 한 세대의 경험과 기억을 아카이빙(archiving)하는 작업들이 다방면에서 이어지고 있다. 물론 여성국극을 전

수하고 계승하려는 노력이 소멸된 것은 아니지만, 여성극극을 '아카이브'에 보존하고 역사화하려는 지금의 실천들 자체가 역설적으로 여성극극이 부흥되거나 재건될 수 있는 어떤 것이 아니라고 말해주는 듯하다.

여성극극은 식민지 시기부터 축적되어 왔던 창극계의 역량이 해방 후 남한의 문화적 분위기 및 대중적 감수성과 결합하여 탄생할 수 있었으며, 한국 근현대사의 굴곡 속에서 숨 쉬었던 장르다. 그러기에 시대의 변화와 함께 여성극극은 이미 생명을 다한 것인지도 모른다. 지금 여기에서 우리가 다시 여성극극을 불러내고 있는 것은, 여성극극 그 자체를 복원하기 위해서라기보다는, 해방과 분단, 전쟁과 재건이라는 지난한 과정 속에서 당대 대중이 여성극극의 로맨스에 투사했던 '다른 세계'에 대한 꿈, 바로 그 꿈들에 숨을 불어넣는 일일 것이다. 이 글에서 다루지 못한, 그 '다른 세계'에 대한 꿈은 다음을 기약한다.

참고문헌

1. 기본자료

『동아일보』, 『경향신문』, 『서울신문』, 『야담』, 『명랑』
서대석·손태도·정충권 『전통구비문학과 근대공연예술 III』, 서울대학교출판부, 2006

2. 단행본

김기형 외, 『여성극극 60년사』, 문화체육관광부, 2009.
노스립 프라이, 임철규 옮김, 『비평의 해부』, 한길사, 2000.
로즈메리 잭슨, 서강여성문학연구회 옮김, 『환상성』, 문학동네, 2001.
박 황, 『창극사연구』, 백록, 1976.
반재식·김은신, 『여성극극 왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002.
백현미, 『한국연극사와 전통 담론』, 연극과인간, 2009.
벤 싱어, 이위정 옮김, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.

유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.
장세진, 『상상된 아메리카 -1945년 이후 한국의 네이션 서사는 어떻게 만들어졌는가』, 푸른역사, 2012.
테사 모리스-스즈키, 김경원 옮김, 『우리 안의 과거 -미디어·메모리·히스토리』, 휴머니스트, 2006.
Christina Klein, *Cold War Orientalism : Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, University of California Press, 2003.

3. 논문

김병철, 「한국여성극극사 연구」, 동국대 석사학위논문, 1998.
김성희, 「여성극극의 장르적 성격과 이미지로서의 역사」, 『한국연극학』 제40호, 한국연극학회, 2010.
김유미, 「1950년대 여성극극에 나타난 대중 역사극의 변화 -<서동과 공주>, <눈 우에 피는 꽃>, <백호와 여장부>의 성 역할을 중심으로」, 『어문논집』 제57호, 민족어문학회, 2008.
김지혜, 「1950년대 여성극극공동체의 동성친밀성에 관한 연구」, 『한국여성학』 제26권 1호, 한국여성학회, 2010.
_____, 「1950년대 여성극극의 공연과 수용의 성별 정치학」, 『한국극예술연구』 제30집, 한국극예술학회, 2009.
_____, 「1950년대 여성극극의 단체활동과 쇠퇴과정에 대한 연구」, 『한국여성학』 제27권 2호, 한국여성학회, 2011.
문경연, 「초기 여성극극의 장르 정착과 서사적 특징 연구 -<황금폐지>를 중심으로」, 『한국연극학』 제51호, 한국연극학회, 2013.
백현미, 「1950년대 여성극극의 성정치성」, 『한국극예술연구』 제12집, 한국극예술학회, 2000.
_____, 「1950년대 여성극극의 성정치성(2)」, 『대중서사연구』 제18집, 대중서사학회, 2007.
변재란, 「한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구 : 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로」, 중앙대학교 박사학위논문, 2000.
송소라, 「여성극극의 멜로드라마적 요소와 현실대응 양상」, 고려대 석사학위논문, 2010.

- 송송이, 「여성국극 발전을 위한 교육방안」, 서강대 언론대학원 석사학위논문, 2000.
- 신승욱, 「1·2차 유엔한국위원단의 평화통일 중재 활동과 그 귀결 (1948~1950년)」, 서울대학교 석사학위논문, 2013.
- 유영대, 「창극의 전통과 국립창극단의 역사」, 『한국학연구』 제33집, 고려대학교 한국학연구소, 2010.
- 이길성, 「사극과 역사인식의 문제」, 차순하 외, 『근대의 풍경 : 소품으로 본 한국영화사』, 도서출판 소도, 2001.
- 이상우, 「과시즘과 민족사이야기 : 일제 말기 역사극이 '민족'을 구성하는 방식」, 『한국문학이론과 비평』 제17권 4호, 한국문학이론과 비평학회, 2013.
- 이승희, 「계몽의 감옥과 근대적 통속의 시간 -춘원문학에 대한 흥행시장의 전유」, 『상허학보』 제37집, 상허학회, 2013.
- 이호걸, 「1950년대 사극영화와 과거재현의 의미」, 김소연 외, 『매혹과 혼돈의 시대』, 도서출판 소도, 2003.
- 이화진, 「노스텔지어의 흥행사 : 1950년대 '악극(樂劇)'의 전성과 퇴조에 관하여」, 『대중서사연구』 제17호, 대중서사학회, 2007.
- 전성희, 「한국여성국극연구(1948~1960) : 여성국극 번성과 쇠퇴의 원인을 중심으로」, 『드라마연구』 제29호, 한국드라마학회, 2008.
- 전지니, 「해방기 희곡의 심상지리」, 『국제어문』 제51집, 국제어문학회, 2011
- 최승연, 「여성국극의 혼종적 특징에 대한 연구」, 『민족문화연구』 제49권, 고려대 민족문화연구원, 2008.
- 한소미, 「2000년 이후 사극영화에서의 섹슈얼리티와 젠더 연구」, 중앙대학교 첨단영상대학원 석사학위논문, 2010.
- 황중연, 「신라의 발견 -근대 한국의 민족적 상상물의 식민지적 기원」, 황중연 편, 『신라의 발견』, 동국대학교 출판부, 2008.
- Carol Gluck, "Invention of Edo," Stephen Vlastos (ed), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, University of California Press, 1998.

4. 기타

이승연 채록연구, 『조금애』, 국립예술자료원 구술아카이브 (<http://oralhistory.knaa.or.kr/>)
 다큐멘터리 <왕자가 된 소녀들>(2013)

Abstract

Oriental Romance and (A)historical Imagination in Female Gukgeuk

Lee, Hwa-jin

This article tries to examine the relation between (a)historical imagination and the genre formation in Female Gukgeuk from liberation to postwar, and to explain its ebb and flow by grasping the dynamics of isolation and implication between spectators' reality and imaginative utopia. Female Gukgeuk, leaning towards popular narratives of history in its time, represented the ancient era, including Silla and the epoch of the three Kingdoms, as an era of abundance and romance — *historical Imaginary*, and in doing so established its genre base around the Korean War. However, the popular sensibility shifted away from the implication in romantic world and returned to the real world during the rehabilitation of postwar Korea. Accordingly, Female Gukgeuk was marginalized as the subculture of a particular generation, class, gender, and region.

Key words: Female Gukgeuk, Oriental Romance, (A)historical Imagination, Historical Imaginary, Cold War, Orientalism, Anachronism, Postwar, Implication.

접수일: 2014년 1월 31일
 심사기간: 2014년 2월 7일~2월 21일
 게재결정: 2014년 2월 25일