

1950년대 여성국극의 성정치성

백현미*

〈차례〉

1. 들어가는 글
2. 여성공연집단의 전통과 여성국극의 역사성
3. 여성국극의 성정치성
4. 여성국극의 변성과 쇠퇴에 반영된 사회성
5. 나오는 글

1. 들어가는 글

여성국극은 여성들에 의해서만 이루어진 창극이라고 할 수 있다. 국극이라는 용어는 1950년대적 용어이다. 해방 직후에는 민속악 아악을 통틀어 국악이라고 했듯이¹⁾ 창극을 국극으로 호칭하게 되면서, 단체 이름에 대부분 국극이라는 용어를 사용하게 되었다. 이전에 창극에 대해 舊劇이나 歌劇이라는 용어를 사용한 것이 다른 극양식의 충격에 대한 반응이라고 한다면 해방과 더불어 국극으로 개칭한 것은 우리 문화에 대한 애착과 정통성을 강조한 것이

* 이화여자대학교 강사

- 1) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1984. 516~524면. 국악사와 국악사장이라는 관직 명에서 유래된 국악이란 명칭이 1907년에 처음으로 나타났다가 4년만에 사라지고, 해방이 되자 현행 전통음악을 포괄하는 용어로 다시 사용되었다.

라 할 수 있다.

1950년대는 6·25전쟁과 피난 생활, 수복 후의 경제 재건으로 이어지는 변화와 혼돈의 시기였다. 이 시기 연극을 주도한 우익계는 국립극장 개관, 한국연극학회 결성, 신인극작가의 등용 체제 정비 등을 이루면서, 1950년대 후반에야 그 기반을 다지게 된다. 이 시기 들어 국립극장이 설립되고 신희·민예·신청년 등의 극단이 활동했지만 뚜렷한 공연성과를 내지 못했고, 아랑·황금좌 등의 신파극단 역시 가까스로 그 명맥을 유지했을 뿐이다.

이러한 시기에 여성국극은 수도 서울에서뿐만 아니라 지방 곳곳에서까지 공연되면서 관객과의 교감을 형성, 당대의 연극계를 ‘풍미’했다. 여성연극은 소위 정통연극이라 할 극단 신희의 존립을 위협할 정도로, 신희 영화와 맞대결을 벌일 정도로 번성했던 바, 1950년대는 여성국극시대라 해도 과언이 아닐 정도였다.²⁾

이 여성국극에 대한 그간의 연구는 여성국극단체의 대략과 여성국극인으로 활동한 여류명창들의 행적, 여성국극의 작가(김아부, 임운방, 조건, 양백명, 박진, 김향) 및 연출가(박진, 이진순, 이유진, 박신출, 양백명)들에 대한 자료 소개가 대부분을 차지한다.³⁾ 여성국극은 흔히 역사의식이나 사회의식 없이, 호화로운 장치와 음악으로 말초적 흥미만을 자극하는 연극으로 평가된다. 여성국극의 의미를 찾거나,⁴⁾ 예술양식으로서 여성국극의 특징을 논할 때⁵⁾

2) 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1990. 277면.

3) 오영미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996. 40~50면. 김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1997.

4) “대중은 달콤하면서도 감상적인 것을 좋아하며 이를 통해 현실도피를 피하려 든다. 그런 측면에서 보았을 때 여성국극은 너무나 적합한 예술양식이다. 왜냐하면 한이 굵이 굵이 서린 창 의 애련한 가락과 멋스런 춤이 있으며, 환상적이면서도 센 치멘탈한 사랑이 주제인 데다가 현란한 의상과 웅장한 무대장치는 연극성으로 조화를 이뤄주었기 때문이다. 이런 고전적이면서 종합예술적이며 환상적인 여성국극은 전쟁과 가난에 시달린 대중의 시름을 충분히 달래주고도 남음이 있었다.” 유민영, 앞의 책, 1990, 285면.

5) 백현미, 「해방기 및 1950년대의 창극」, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997. 333~356면.

연구자들은 여성국극의 대중성과 기형적인 연극양식이라는 점에 초점을 맞추었다. 여성국극은 한국연극계의 치부로 여겨졌으며, 청산하고 극복해야 할 그 무엇으로만 여겨졌다.

그러나 지금까지 대중극에 대한 대부분의 연구가 그렇듯이, 대중극으로서 여성국극의 형식적·미학적 특성이 무엇인지를 밝히는 연구는 시도되지 않았다. 여성국극은 멜로드라마적 극적 구성을 근간으로 화려한 무대장치와 의상을 앞세운다는 점에서 여타 대중극과 다를 바 없지만, 여성들에 의해서만 공연되는 연극양식이라는 점, 전통음악어법만을 사용한다는 점, 사극류의 작품만을 공연한다는 점 등 여타 대중극과 구별되는 뚜렷한 특징을 지니고 있다. 그렇다면 이러한 양식의 연극이 50년대라는 시기에 결정적으로 부상하게 되는 역사적 계기는 무엇인지, 이러한 양식의 연극적·사회적 효과는 무엇인지 등에 대해 분석적으로 접근할 필요가 있다. 본고는 여성연극단체의 전통이라는 측면에서 본 여성국극단체의 위치, 여자배우에 의한 연극이라는 양식적 특성이 지닌 성정치성, 여성국극의 부상과 쇠퇴에 반영된 사회성이라는 세 측면에서, 여성국극의 특징을 밝혀보려 한다.

2. 여성공연단체의 전통과 여성국극의 역사성

한국의 전통극은 서민사회를 기반으로 발전하여 왔던 바, 지배계층이나 지식계층과는 일정한 거리를 유지하고 있었다. 특히 조선조시대에는 상풍폐속한다는 유교적 논리에 의해 각종 연희가 금기시 혹은 천시되었다. 그래서 실제적인 대사를 통한 희곡의 창작이나 극장 같은 공연문화의 형성은 20세기에 들어서야 가능하게 되었다. 이런 상황에서 한국의 전통극은 광대라고 통칭되는 공연자들에 의해 분화, 세련화되어 왔다. 굿의례의 일부로 높아지는 각종 굿놀이와 농악의 잡색놀이, 각 지역에 전승되는 가면극과 남사당의 꼭두각시 놀음, 북청 사자놀음과 이동안의 발탈, 진도 다시래기와 판소리 등이 대강의 예이다.

이러한 전통극의 주담당층은 대개 남자광대들이었다. 농악의 잡색놀이나 각종 가면극은 鄉人廣大가 중심이 되었으며, 꼭두각시놀이 등은 유랑광대들에 의해 높아졌다. 발탈같은 전통극은 宮中廣大의 놀이로 개발된 것인 바, 궁중광대들은 이외에도 사회상황을 풍자한 각종 笑謔之戲를 펼치며 극문화를 주도했다. 판소리 창자들도 신재효가 여성명창 진채선을 발굴하기 전까지는 주로 남자들이었다. 이외 솟대장이패, 굿중패, 남사당패 등의 전문연희패들이 유랑하면서 활동했다.⁶⁾

이렇듯 공연집단이 대체로 남성 중심적이었지만, 여성공연집단의 전통도 강고했다. 여성공연집단이란 여성들 중심으로 공연을 해온 집단을 의미한다. 한국에서 여성공연집단의 전통은, 다양하거나 견고한 터전을 지니고 있었던 것은 아니지만, 남성중심적 사회문화 속에서 지속적으로 금기시 되어온 그러나 소멸되지 않았던 문화 전통이다. 무의례 및 굿놀이를 주도한 무당들, 사당패, 판기들, 판소리 창자들, 일제하의 기생조합 소속 기생들이 그 예이다.

여성공연집단의 시작을 무당들에서 찾을 수 있는 것은, 무속의례가 연희적 특성을 강고하게 유지, 발전시켜왔기 때문이다. 무의례를 주관하는 사람을 흔히 무당이라고 하는데, 무당이란 여자 샤먼shaman을 지칭한다. 남자 샤먼은 巫覡이라고 한다. 한국 무속의 무의례는 종교적 의례 기능뿐 아니라, 오락을 제공하는 역할도 하였다. 그래서 굿은 “무당이 노래나 춤을 추며 귀신에게 치성 드리는 의식”인 동시에 “연극이나 여러 시,잡이 모이여 떠드는 불 만한 구경거리”의 뜻으로도 풀이된다. 특히 굿의례 곳곳에서 펼쳐지는 굿놀이는 남자 무당에 의해 놀아지기도 했지만, 대부분 여자 무당들에 의해서 실현되었다. 진도 씻김굿을 비롯한 각지의 오구굿이나 배연신굿 등에서는 무당이 연극적 복장을 하고 일정한 소도구 등을 사용하면서 연극적 상황을 연기하는 배우로서 기능했다.

한편, 『朝鮮解語花史』에 의하면 19세기 말기까지 여사당패가 남아 있었다. 여사당패라고 했지만, 사실은 남녀혼성단체였다. 여사당패가 남사당패와 다

6) 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.

7) 이희승 편, 『국여대사전』, 민중서관, 1961. 368면.

른 점은, 기예를 주로 여사당이 주도했다는 점이다.⁸⁾ 남사당 또는 거사라고 불리는 남자들은 연희에 전혀 관계하지 않고, 사당을 열고 다니는 등 갖가지 잔일과 허우채(물값)의 관리를 맡았다.⁹⁾ 여사당패는 몸을 드러내 공연하는 것이 창녀의 폐습으로 여겨지는 사회문화 속에서 창기의 매음행위로 간주되는 가운데, 그 명맥을 유지했다.

무당과 여사당패의 활동이 근대 이전 시기 여성공연단체의 흔적이라면, 이른바 극장 문화가 형성된 근대 이후에는 각종 기생조합(권번)에 소속된 기생들에 의해 여성연극의 전통이 이어졌다. 1910년대에는 광고기생조합, 다동기생조합, 신창기생조합, 한남기생조합, 평양기생조합 등 다수의 기생조합이 양성화되었으며, 기생조합을 주축으로 공연이 기획되었다. 기생조합 주도의 공연은 흔히 기생조합연주회라고 불렸으며, 춤과 노래, 악기 연주, 연극 한 막으로 구성되어 있었다. 이때의 연극은 <홍문연연의> <구운몽연의> 같은 신작 공연도 있었지만, 대체로 <춘향전> <심청전> 등 판소리 작품을 연극화한 경우가 많았다. 이들 기생조합연주회는 판소리나 고전소설 등을 중심으로 레퍼토리가 짜여졌고, 전통음악을 중심으로 한 노래가 곁들여졌으며, 기생들이 여배우로서 남자역을 도맡아해, 공연형식의 측면에서 보면 1950년대 여성극극과 거의 다를 바 없었다.¹⁰⁾

기생조합의 이러한 공연형태는 1920년대 중반까지 지속되었지만, 구체적인 양상은 조금씩 달라지고 있었다. 1910년대까지만 해도 기생조합이 결성되는

8) 이능화 저, 이재곤 역, 『조선해어화사』, 동문선, 1992. 444~445면.

9) 심우성, 『남사당패 연구』, 동문선, 1989. 27~28면. 송석하, 「사당고」(1940), 『한국민속고』, 일신사, 1959. 101~112면.

10) 이 시기 기생조합연주회의 공연상황을 대표적으로 보여주는 기사 한 편을 소개하면 다음과 같다. “단성사에서 한남권번기생의 춘계연주회가 열렸는데……맨 나중에 춘향연을 시작하는데 남수라는 기생의 방자노릇은 진경이 근사하였으나 조금 서투른 곳이 있었고 때때로 황금란과 김산옥의 창 내는 소리에는 실로 감흥이 깨지 않게 잘 하였다. 이도령을 분장한 기생은 그 표정과 기거동작이 조금 어울리지 않았으나 과히 서투르지는 않았다. 그 중에 볼 만한 것은 방자와 춘향 노릇하는 기생의 표정이라 하겠고 더욱 창 대는 기생의 태도와 동작이 수백 관객의 갈채를 받았다……” 『매일신보』, 1919.11.20.

데는 엄격한 기준이 있었으며 기생조합을 통해 전통연희의 다양한 전수가 이루어졌다. 그러나 기생조합이 엄격한 기준 없이 양성화되고 신문화의 유행에 휩쓸리면서, 전통연희 전수기관 및 공연기관으로서의 성격은 점차 변하게 된다. 공연 레퍼토리의 측면에서 기생조합은 판소리 작품이나 고전소설 각색 작품을 공연할 뿐 아니라, 역사극이나 신파극 등을 다양하게 공연하는 식으로 변화했다. 또한 1920년대 중반 무렵부터 일본을 통해 서양의 음악 및 연극을 공부하고 돌아온 사람들에 의해 음악계 및 연극계가 새롭게 구축되어가면서, 기생조합이 나서서 연극을 하는 관례는 차츰 사라지게 된다.¹¹⁾

이 기생조합의 쇠퇴와 맞물려 등장한 것이 여성가극단이다. 1920년대 후반, 신파극 및 유행가의 인기에 부응해 가극이 새로운 연극양식으로 등장하면서, 이른바 여성가극단도 출현하게 되었다. 가극은 1920년대 신파극이 널리 유행하면서 공연 도중에 막간을 이용하여 출현 배우들이 짤막한 코미디나 만담, 대중가요 등의 숨은 장기를 보여주는 막간무대로 출발하였다. 토월회는 전문극단으로 전신한 후 첫 공연으로 박승희의 무용가극 <사랑과 죽음>을 공연했고, 1926년에는 ‘세계명작 歌劇技藝週間’이라 하여 <카르멘> <곰> 등을 무대에 올렸다. 그리고 신파극단인 최성좌가 조선극장에서 가극 <극락조> (1928.6)를 공연하기도 했다. 여성가극단으로는 1929년에 權三川의 三川가극단¹²⁾과 배구자의 소녀가극단이, 1933년에 소녀가극단인 낭랑좌가 조직되었다. 여기서 잠깐 일본의 가극 또는 소녀가극단의 동향을 살펴볼 필요가 있다. 명치35년에 가극연구회가 결성되고, 명치37년에 坪内逍遙가 바그너의 영향을

11) 기생조합의 활동 및 그 의미에 대해서는, 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997. 110~293면 참고.

12) 권삼천가극단의 주역은 권삼천이었지만, 최성좌를 이끌던 김소랑과 마호정이 극단을 해산하고 악극단 조직에 참여했기 때문에, 실질적으로는 최성좌가 악극단화한 것이라고 할 수 있다(유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교출판부, 1996, 419면). 이 단체는 1부에서는 희가극이라 불리는 코믹터치의 가벼운 연극에 노래를 끼워넣어 음악적 효과를 가미했고, 2부에서는 여성들의 라인댄스 팀이 등장했다. 박노홍, 「종합무대로 일컬어진 악극의 발자취」, 『한국연극』, 1978년 6월호~1979년 4월호.

받아 『新樂劇論』을 쓰는 등 가극이 가능하게 되는 토양이 마련되고 있었지만, 일본에서 가극 공연이 구체적으로 가능하게 된 것은 명치 44년(1911) 본격적인 서양풍의 대극장인 帝國극장이 설립된 전후이다. 오페라 상연이 그 설립 목적 중의 하나였던 이 극장은 개장식에서 극장 전속기예학교(川上貞奴의 제국여우양성소를 계승해, 명치42년 발족) 출신의 여자배우들을 중심으로 한 서양무용을 선보였고, 이후 女優劇이라는 명칭을 내건 몇몇 공연을 했는데, 이것이 공전의 환영을 받자 西野惠之助를 중심으로 제국가극부를 결성하기에 이른다. 이 제국가극부는 <웅야>, <석가>, <마적> 등을 공연하면서 오페라의 정착에 기여하다가, 대정3년 서양 드라마를 주로 공연하는 帝劇洋劇部로 개칭되었다. 이후 가극 문화는 이른바 동경부의 淺草라는 지역을 중심으로 꽃피게 된다. 명치34년에 도미했다가 명치38년에 돌아온 松旭齊天勝이 一座를 결성해 버라이어티쇼(각종 기술, 촌극, 무용, 미술, 곡예, 피아노와 바이올린 만들어진 등의 악기 연주)를 공연하여 인기를 끌었으며, 미국에서 발레와 판토마임 등을 배우고 대정3년에 돌아온 高木徳子 역시 一座를 결성해 각종 무용과 <女軍出征> 등의 가극을 공연했다. 이 松旭齊天勝과 高木徳子は 이들과 전후해 활동했던 川上貞奴나 松井順磨子와 더불어 일본 최초의 女優시대를 열었다. 또한 철도회사의 이사로 있던 小林一三이 철도 주변을 발전시키기 위해 대정2년(1913) 寶塚唱歌隊이후, 보충소녀가극양성회로, 대정8년에는 보충음악가극학교로 발전을 결성해 소녀배우를 양성하는 한편, 이 소녀배우들을 위한 전용 극장(대정8년 공회당극장 낙성, 대정13년에는 4000명을 수용하는 보충대극장을 낙성)을 지어 소녀가극을 상시 공연하게 되었다. 이외 일본가극협회, 동경가극좌, 동경소녀가극단, 原信子가극단, 대판송죽소녀가극단(이후 일본가극단으로 개칭) 등이 결성되고, 일본관이 천초 최초의 가극 상설관으로 활용되는 등, 가극 및 소녀가극은 전성기를 맞이하게 된다.¹³⁾

이러한 일본의 양상은 한국 여성연극단체의 활동에도 일정한 영향을 끼친 것으로 보인다. 앞서 언급한 권삼천의 삼천가극단과 배구자의 소녀가극단은

13) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史, 大正・昭和 초기편』, 일본:白水社, 1986. 13~116면.

일본의 소녀가극단을 모방해, 기생조합연주회가 쇠퇴한 틈을 메우며 여성연극단체의 맥을 이은 경우이다. 권삼천과 배우자는 버라이어티쇼와 가극이 한창 시작되고 있던 1910년대와 1920년대에 일본에서 직접 그 문화를 경험했고, 20년대 후반에 한국에서 활동을 시작했던 것이다. 권삼천은 일본에서 소녀가극단의 일원으로 활동할 때, 남장여배우로 유명했다고 한다.¹⁴⁾ 배정자의 조카딸로 알려진 배우자는 어려서 일본의 유명한 松旭齋天勝一座에 맡겨져 서양춤과 일본춤을 수련했다. 그녀는 한국으로 돌아와 홍순언과 결혼한 후 1929년, 15세부터 20세까지의 소녀들을 중심으로 한 배우자무용연구소를 설립했고, 이 무용연구소를 발판으로 소녀가극단을 창단했다. 배우자의 소녀가극단은 서양의 무용과 집시춤, 아리랑 방아타령 등 우리 민요를 토대로 한 무용, 가극, 촌극 등을 공연했으며, 1930년 이후 일본과 한국을 오가면서 공연을 계속, 대단한 인기를 끌었다.¹⁵⁾

한편, 일본의 소녀가극단이 내한한 경우도 있었다. 앞서 소개한 寶塚가극단 즉 다카라즈카가 1940년 4월에 부민관 무대에서 <花塚열차>(6경)와 <빛나는 2천8백년>을 화려하게 선보인 바 있고,¹⁶⁾ 이어 1942년 10월에는 부민관에서 <美と力>(7경), <太刀道人>(1장), <奴道成寺>(1장), <寶塚繪卷>(20경)¹⁷⁾을 공연한 바 있다.¹⁸⁾ 앞서 약속했듯이 다카라즈카는 1914년 창립된 이래 인기를 지속적으로 확보, 현재에도 月組·花組·雪組·星組 등으로 나뉘어 보충과 동경에 있는 자체 대극장에서 연중무휴 공연을 하고 있는 단체이다. 이렇듯 일본 내에서도 절대적인 인기를 끌고 있는 다카라즈카의 1940년대 내한 공연

14) 황문평, 「홍행에 성공했던 30년대 무대공연단체」, 『음악동아』, 1985년 7월.

15) 유민영, 「스타의 명멸과 배우자」, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교출판부, 1990. 128~134면.

16) 황문평, 「에피소드로 본 한국 가요사⑤」, 『음악동아』, 1985.7.

17) 『매일신보』, 1942.10.24. 유민영, 1996. 424면.

18) 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, 229면에서 참고.

은, 레퍼토리나 공연방식에 있어 만만치 않은 영향을 끼친 것으로 보인다.¹⁹⁾ 1940년대 중반에 활동하던 조선악극단이 <도화선>이나 <만리장성> 등 다카라츠카의 레퍼토리를 개작해 공연하는²⁰⁾ 한편, 여자배우가 남장을 하고 남자역을 하는 전통이 전통연회를 전수하는 단체에서도 다시 대두했기 때문이다.

전통연회를 주로 하는 단체에서 여자가 남자역을 맡아하는 관례가 다시 등장한 것을 1945년 무렵이다. 남녀혼성 창극단인 동일창극단이 1945년 3월 <춘향전>을 공연할 때, 이도령 역을 박귀희가 맡아해 열띤 호응을 얻은 것이²¹⁾ 대표적인 예이다.²²⁾ 이어 본격적인 여성국극단체가 결성되기 시작하는데, 1948년에 결성된 여성국악동호회가 그 처음이다. 여성국악동호회는 당시 국악계의 여류 중진들이 대거 참여해, 회장-박녹주, 부회장-김연수 임유앵, 총무-조유색, 재정외교부-박귀희, 연구부-김소희·한영숙, 감찰부-김농주 외, 서무부-성추월 외, 선전부-신숙 외 등으로 조직이 짜여져 있었다.²³⁾ 이 여성국악동호회는 1948년 10월에 <옥중화>를, 1949년 2월에 김아부 작 <햇님달님>²⁴⁾을 공연했는데, 이 <햇님달님>의 공전의 히트를 해 1년만에 전국을 뒤흔들면서 대중예술로서 자리잡았다.

여성국악동호회는 6·25 전쟁 이후 김주전에 의해 재정비되면서 ‘여성국악동호회 햇님국극단’으로 명칭을 변경했다. 이 단체는 <햇님달님>의 후편인

19) 다카라츠카는 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, 89~138면.

20) 황문평, 『한국대중연예사』, 부루칸모로, 1989. 325~326면.

21) 『매일신보』, 1945.3.16.

22) 이의 조선창극단에서도 여자배우가 남자역을 하는 공연이 이뤄졌다. “임춘앵 여사는 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.” 『한국일보』, 1975.3.18.

23) 성경년, 「현대창극사」, 『국립극장 30년』, 국립극장, 1980. 341면.

24) 이 공연은 1949년 2월 17일 저녁 시공관에서 유엔 한국대표단을 초대한 가운데 공연되었다. 이에 대해서는 『동아일보』, 1949.2.20.

<황금돼지>와 <쌍둥이왕자>²⁵⁾ <玉淚>²⁶⁾ <이차돈 후편>²⁷⁾ 등을 공연했다. 이때의 멤버에는 조농옥·조금앵·박보아·박옥진·조순애·고일연·김입수·노신성·김정희·이소자·오수연·변녹수·백숙자·이소은·박송이·이영자·조정례 등이 있었다. 이 햇님극극단의 운영권은 나중에 김경애에게로 넘어간다. 김경애는 1955년 강한룡에게 햇님극극단을 인계하고 자신도 떠났다.

1952년에는 여성국악동호회에서 나온 임춘앵의 주도로 여성국악동지사가 조직된다. 이 단체는 광주지방 출신의 여성창극인들 중심으로 이루어졌으며, 창단 멤버로는 임유앵·김경애·박초월·한애순·김진진·김경수·조영숙 등이 있었다. 이들은 광주에서 창단공연으로 조건 작 <공주궁의 비밀>을 공연했으며, 정부가 부산에서 서울로 환도한 후 서울로 진출해 종로구 낙원동에 큰 한옥건물을 마련하고 단원들을 뽑았다고 한다. <구슬과 공주>(일명 신화공주, 1956), <목동과 공주>, <눈 위에 피는 꽃>, <무형탑>, <반달>, <바우와 진주목걸이>, <청실홍실>, <낙화유정>, <연정칠백리>, <신화공주>, <호동왕자>, <춘서몽> 등을 공연했다. 이 단체는 나중에 '임춘앵과 그 일행'이란 명칭으로 개칭하여 활동한다. 임춘앵의 조카인 김경수와 김진진은 1954년 무렵 '임춘앵과 그 일행'에 참가했다.

김진진과 김경수는 1957년 임춘앵의 단체에서 빠져나와 진경여성국극단을 만들었다. 각자 이름의 가운데 자를 따서 眞慶이라는 이름을 붙였다고 한다. 이 단체는 1957년에서 1960년도 정도까지 계속되었는데, 김경수의 남자역이 특히 인기를 끌었다. 김진진은 '임춘앵과 그 일행'에서도 주로 임춘앵과 커플

25) 1952년 작. 김주전 작 김향 연출 및 각색, 김소희 편곡, 김두황 김소희 고일연 안무, 정왕선 장치. 김병철, 1997. 54~55면.

26) 1957년 4월 11일 시립극장에서 공연. 조건 작, 이진순 연출, 박동진 작곡, 김정환 미술, 원우전 홍종인이 장치. 김소희의 동생 김정희와 오정숙, 이소자 등이 출연. 김병철, 앞의 글, 57면.

27) 1957년 7월 17일 시공관에서 공연. 이광수 원작, 조건 각색, 이진순 연출, 박동진 작곡, 김수영 안무, 홍종인 원우전 장치, 미술 김정환. 김정희·오정숙·이소자·문미나·김경숙 등 출연.

을 이루어 여성역을 주로 하였는데, 진경여성국극단에서도 김경수와 짝을 이루어 역을 맡았다. 1957년 11월 13일 진경은 초대공연으로 <사랑탑>을 공연했다. 이외 <꽃이 지기 전에>(차범석 작), <언약>, <기약없는 이별>, <별하나>를 시공관에서 공연했다. 특히 <별하나>의 성공 이후, 신문에서는 별하나 만화가 나오고, 극작가 박노홍은 <연합신문>에 김진진·김경수 콤비의 공연사진을 모델로 한 <무지개>라는 연재소설까지 썼으며, 『명랑』 『아리랑』 『야담과 실화』 등에는 여성국극 배우의 활동내용과 사생활까지 단골 메뉴처럼 지면에 올랐다고 한다. 이외 <사랑의 상상봉>, <원정 칠백리>, <사랑도 가지 가지>, <사도세자>, <루루태자>, <강화도령>, <아 태조 이성계> 등을 공연했다. 1960년대 초반 김진진과 김경수가 각자 결혼하게 된 후 쇠퇴했다. 이후 김경수는 1964년 ‘김경수와 그 일행’을 창단하고 <왕자 호동>으로 당시의 서울 시민회관에서 공연하기도 했다.

이외 무수한 여성국극단체가 부침을 했는데, 기록을 통해 확인되는 여성국극단의 명칭이나 숫자는 한결같지 않다. 1958년 현재 대한국악원 산하에, 임춘앵의 여성국악단(혹은 여성국악동지사 또는 임춘앵과 그 일행이라고도 함), 강숙자의 우리국악단,²⁸⁾ 김경애의 새한국극단,²⁹⁾ 강한용의 햇님국극단, 김진진의 진경국극단, 박만호의 보랑국극단,³⁰⁾ 김득수의 예원국극단, 김원술의 대한국극단, 이일파의 낭자국극단,³¹⁾ 박후성의 화랑국극단, 김복술의 삼성국극

28) 강숙자의 우리국악단은 김연수의 우리국악단에서 발전한 것이다. 김연수의 우리국악단은 1951년 김연수창극단 때의 단원을 모아 전남 고흥에서 조직된 극단이다. 이 김연수의 우리국악단은 1955년 봄에 극단 명칭은 그대로 둔 채 여성국극단으로 바뀌었다.

29) 새한국극단은 김경애가 1955년 햇님국극단을 강한용에게 인계한 후, 박송이·지수복·정춘혜·박옥화·유춘하·신옥·김희자 등과 함께 햇님국극단을 탈퇴한 후 인원을 보강해 만든 극단이다. 1961년 해산.

30) 보랑국극단은 1958년 박녹주가 해산한 재건국극사의 여단원과 제자들로 조직한 단체. 운영은 박녹주의 동생인 박만호가 맡았다. 이름 없는 신예들로 구성되었기 때문에 도시에서는 극장을 빌리지 못하고 지방의 창고나 공회당을 빌려서 공연했다고 한다. <천리연정> 한 작품만 공연하고는 1년도 못되어 해산했다.

31) 낭자국악단은 이일파가 1956년 신진 소녀들만으로 구성하여 만든 여성국극단. 이 일파는 손수 창극 각본을 쓰고 작곡 안무 연출까지 혼자 담당했다고 한다. 애편

단³²⁾ 등 11개의 단체가 소속되어 있는데,³³⁾ 이중 대한극극단과 예원극극단³⁴⁾을 제외한 나머지는 여성극극단이였다. 이외 조금앵의 신라여성극극단,³⁵⁾ 박홍도의 화랑여성극극단,³⁶⁾ 문미나의 송죽여성극극단,³⁷⁾ 박녹주의 보랑극극단, 김재선의 아리랑여성극극단,³⁸⁾ 이진순의 동명여성극극단, 박정화의 아랑여성극극단,³⁹⁾ 동화춘의 신여성극극단, 박미숙과 그 일행, 장월중선의 여성극극협회⁴⁰⁾ 김연수의 시범극극단,⁴¹⁾ 박만호의 재건극극단⁴²⁾ 등의 여성극극단이 이

소녀들의 소리와 연기가 미숙하여 호평을 받지 못하였는데, 해가 감에 따라 기예를 연마하여 제법 면모를 갖추게 되었다. 1960년대 말 해산.

- 32) 삼성극극단은 1958년 햇님극극단에서 이탈한 박보아·박옥진 자매와 그들의 율체인 조양금을 중심으로 창단되었다. 악극계에 몸담고 있던 김향이 박옥진과 결혼하면서, 이 단체의 대표 작가로서 활동했다. <쌍둥이 왕자>, <비취거울>, <꽃과 나비>, <사랑 실은 꽃수레>, <바보온달>, <춘향전>, <옥자와 두 공주> 등을 공연했다. 임춘앵의 여성동지사나 조금앵의 신라여성극극단과 어깨를 겨룰 정도로 인기를 얻었으나, <원술랑>의 실패와 16m 영화 <춘향전> 제작으로 빛을 지게 되면서 기울어지기 시작, 1960년을 전후하여 해산했다.
- 33) 「쇠퇴해가는 창극」, 『서울신문』, 1958.3.2.
- 34) 예원극극단은 1956년 8월 박해일이 이은관·박천복·장소팔·고춘자·김득수·허희 등과 만든 창극단. 1959년 해산.
- 35) 신라여성극극단은 전주 출신의 김원술이 1956년 5월 조금앵·조농선·조농옥·조농월·조정례 등 다섯 자매와 함께 조직한 창극단. <옥통수>, <비취거울>, <꽃은 새벽에 지다> 등으로 순회공연을 하다가 1966년 해산.
- 36) 화랑여성극극단은 1957년 박후성이 조직. 최초로 총천연색 이종연쇄극 <쌍무덤>을 상연하여 인기를 모았다. <나의 잊지 못할 사랑>을 시네마스코프로 제작하였으나 주인공인 박홍도가 병석에 눕게 되어 상연하지 못하고 해산했다.
- 37) 송죽여성극극단은 1958년 햇님극극단에서 악인 역만 맡아 출연했던 문미나가 삼류급 여성만을 규합하여 조직한 단체. 공연물은 창극도 아니고 신파도 아닌 어중간한 것으로 부녀층과 여학생에게도 지지를 받지 못하여 몇 달만에 해산했다.
- 38) 아리랑여성극극단은 1957년 김재선이 청주극극단의 어린 학생들을 중심으로 만든 창극단. 무용의 기본동작도 익히지 못한 소녀들로 구성되어 처음부터 난관에 빠졌다.
- 39) 아랑여성극극단은 1959년 창극인 박정화가 만든 단체.
- 40) 여성극극협회는 1956년 장월중선이 설립한 단체. 인원구성에는 창극인과 그 이류에 속하는 신파조 여성으로 반반이었는데, 신파에서 흘러온 아류여성들의 말성으로 단체운영상 지장이 많았다. 1960년 해산.
- 41) 시범극극단은 1958년 김연수를 중심으로 구성된 단체이다. 1957년 5월 대한극극원 이사장으로 취임한 김연수가 1958년 3월 창극 부흥을 위해 재경 창극인을 규합하

합집산을 거듭하면서, 창극계를 풍미했다.⁴³⁾

여성공연단체의 전통이라는 측면에서 볼 때, 여성국극단은 무당과 여사당 및 1910년대와 1920년대의 기생조합의 전통을 잇고 있다. 이들은 한국 전래의 춤이나 노래 등을 연희하는, 여성들만의 단체라는 특징을 공유하고 있다. 근대 이후에 출현한 기생조합연주회가 신파극 등 당시 연극양식의 영향을 받았듯이 여성국극단 역시 일본을 통해 들어온 서구식 연극으로부터 일정한 영향을 받았다. 특히 여성국극단은 서양식 오페라와 뮤지컬, 일본식 가극 등의 다양한 음악극이 소개되는 현실에서, 이들로부터 공연양식상 다양한 영향을 받으면서 나름의 양식을 모색할 수 있었다. 이를테면, 여성국극은 여자배우들이 한국 전래의 춤과 노래를 토대로 연극을 하는 전통에, 신파극 및 외국 가극 형식의 영향이 뒤섞이면서 출현하게 된 것이다.

3. 여성국극의 성정치성

1) 사랑에 대한 배타적인 강조와 영웅적인 남성상, 그 낭만적 보상

여성국극의 레퍼토리는, 남녀혼성 창극의 레퍼토리가 그렇듯이, 크게 <춘향전>, <심청전> 등의 고전소설군과 아사나 설화를 바탕으로 한 창작사극군으로 나뉜다. 이외 서구의 고전들을 변안한 공연도 있었다. <청실홍실>은 <로미오와 줄리엣>을, <흑진주>는 <오셀로>를, <초야에 잃은 남>은 <몬테크리스토백작>을 변안한 것이다. 이들 가운데 여성국극의 레퍼토리를 대

여 대한국악원 직속 창극단으로 조직한 단체. 1958년 4월 <고제춘향전>을 서울 명동에 있던 시공관에서 상연하였고 1958년 10월에는 <대심청전>을 공연. 1959년 8월에 김연수의 혼자 고집으로 <수양과 사육신> 공연을 강행하다가 실패하였고 이로 인하여 해산.

42) 재건국극사는 1953년 봄 박만호가 대구에서 국극사를 재건하여 만든 단체. 1958년 해산.

43) 여성국극단에 대한 위의 정보는, 박황의 『창극사연구』(1976, 백록출판사), 오영미(1996), 김병철(1997)의 글을 참고했다.

표하는 것은 창작사극이라 할 수 있다. 창작사극의 변성은 1950년대 연극계의 전반적인 양상이었지만,⁴⁴⁾ 특히 여성국극이 사극 위주의 레퍼토리로만 구성되었다는 점은 중요한 특징이라고 할 수 있다. 여성국극이 일본의 소녀가극단 보충, 즉 다카라즈카와 흔히 비교되면서도,⁴⁵⁾ 일본 소녀가극단⁴⁶⁾의 이루어지고만은 볼 수 없는 여성국극 고유의 특성이기 때문이다.

여성국극단의 공연이 변성했지만, 공연대본은 거의 남아 있지 않다.⁴⁷⁾ <무

44) 해방 직후 사극은 연극계의 지배적 공연물이었다. 이태우는 「新派와 史劇의 流行」(경향신문, 1946.12.12)에서 “역사극의 유행에 있어서는 이것이 문화적 유사의 정당한 계승을 위하여는 양심적 의도가 보이지 않고, 상업주의적 영합에 끌리는 경향이 있음을 통탄하지 않을 수 없다. 예를 들면 비교적 기술적으로 우수하였고 양심적인 안영일 연출의 <論介>를 비롯하여 金兌鎭 연출의 <李舜臣>, 안중화 연출의 <미륵왕자> 등이 모두 그러한 범주에 속한다. 특히 한심한 것은 우리의 의열사를 모독하면서까지 賣物로 한 <安重根史記>, <金相玉> 등의 상연이다”라고 지적하고 있다. 당시에 사극공연이 활발했음과 역사의식의 반영이 두드러지지 못했다는 한계를 동시에 암시하고 있다.

45) “나는 언제나 일본의 소녀가극과 결부하여 생각해보곤 한다. 역시 여성국극도 ‘민족적인 음률’과 ‘역사적 내용의 재재’를 빼어놓으면 소녀가극과 조금도 다를 바 없을 것이다. 여성이 남성으로 분장한다는 것은 쉬운 듯 하면서도 대단히 어려운 일이다. 일본 소녀가극이 20여년의 역사를 가진데 비해 불과 5, 6년의 나이밖에 안 먹은 우리 여성들의 남장연극이 그래도 오늘 대중예술로서 그 어떤 부분보다 흥행적으로 리드하고 있다는 것은 오늘의 관중심리에 변태적인 호기심 외에 반드시 대중예술로서 능히 생존할 수 있는 권리가 있다는 것을 증명해주는 것 같다.” 임춘행이 이끈 여성국악동지사의 50년대 작품인 <목동과 공주> 팸플렛 중 연출가 이진순의 말. 김병철, 1997. 51면에서 재인용.

46) 다카라즈카의 레퍼토리는 다양하다. 일본 전통극의 유명한 장면들을 현대화해 공연하기도 하고, 일본을 포함한 전세계의 민속무용을 공연하기도 하며, 서구의 뮤지컬과 연극을 보충식으로 바꾸어 공연하기도 하고, 신작을 공연하기도 한다. *Takarazuka Revue Company*(public relations brochure), Takarazuka City, Japan, 1992.

47) 학계의 한 분이 여성국극대본을 다수 소장한 것으로 알려져 있지만, 그 대본들이 공개되지는 않았다. 김병철의 논문(1997)에, 1950년대 공연작품인 <구슬과 공주>, <눈 위에 피는 꽃>, <목동과 공주>의 내용이 요약되어 있다. 여성국극의 공연 작품 내용은 박황의 『창극사연구』(백록출판사, 1976)에서도 참고할 수 있다. 그 외 1970년대와 1980년대 국극공연대본은 문예진흥원 자료실에 다수 남아 있다. 1950년대 여성국극 대본을 구할 수 없었기 때문에, 김병철의 논문에 실린 1950년대 공연작품에 대한 내용 요약에 참고했다.

영탑>, <해님달님>, <사라공주>, <선화공주>, <공주궁의 비밀>, <바우와 진주목걸이>, <사랑탑>, <열녀화>, <구슬과 공주>(일명 선화공주), <몽동과 공주>, <눈 위에 피는 꽃>, <꽃이 지기 전에> 등을 공연했는데, 이들은 제목에서 알 수 있듯 대개 삼국시대의 설화와 야사를 소재로 한 작품들이었다. 레퍼토리를 제공한 작가들은 조건·김아부·이운방 등 대중작가들이었고 유치진이 <가야금의 유래>를, 차범석이 <꽃이 지기 전에>라는 작품을 제공한 바 있다. 이외 현진건의 소설 <무영탑>이 극화된 적이 있다.

이들 여성국극단의 공연작품들은 대체로 혼사장애와 그 해결이라는 공식에 의해 진행된다.⁴⁸⁾ 주인공 남녀 중의 한 명은 전란이나 권력 다툼 때문에 궁지에 몰려 피난 상태에 처하게 되고, 그런 상태에서 우연히 상대역인 공주나 왕자를 만나게 된다. 이들의 사랑이 무르익은 상태에서 이들 중의 한 사람을 사랑하는 악한 심성을 가진 사람이 개입해서 삼각관계로 발전하고, 주인공 남녀가 그들 사랑을 다시 성취하는 과정에서 이들을 궁지로 내몰던 외적 상황(전란이나 음모)도 해결되어 행복한 결말은 맞이하게 된다. 혼사장애의 원인은 신분차이(어느 한쪽은 고귀한 신분인 반면, 어느 한쪽은 천민이거나 귀향상태 등의 곤란한 지경에 빠져있음)와 정치적 갈등(서로 다른 정치 권력에 속해있음), 제3의 연적 등을 들 수 있다. 혼사장애는 정치적 갈등의 해결, 제3의 연적 제거, 고귀한 신분의 회복 등이 이루어지면서 해결된다.

여성국극에서 이러한 혼사장애 즉 남녀간의 애정갈등은 대부분 전쟁상황을 배경으로 이뤄진다. 서로 다른 나라 사이에 일어나는 전쟁이건, 한 나라 안의 권력 갈등에 따른 전쟁이건, 전쟁은 1950년대 관객에게 가상이 아니라 현실이었다. 연극 속의 전쟁이 과거 한반도를 중심으로 발생한 것으로 설정되어 있고 보면, 그 전쟁은 1950년대 현재 한반도에서 겪어야 했던 그 전쟁과 다를 바 없었다. 6·25 전쟁에 대한 기억의 박진감과 현실감이 그만큼 강했기 때문이다. 여성국극은 저 먼 과거의 어느 한때를 극중시간으로 삼았음에도,

48) 물론 남녀간의 혼사장애를 다룬 작품들만 있는 것은 아니다. <玉淚> 같은 작품은 두 후궁의 암투를 그리고 있고, <이치돈 후편> 같은 작품은 이치돈의 애국심 및 충심을 다루고 있다.

전쟁상황을 배경으로 설정함으로써 1950년대적 현실감을 확보할 수 있었던 것이다.

이렇게 여성국극은 전쟁상황을 현실감의 매개로 활용하면서, 사랑에 대한 배타적인 강조와 해피엔딩의 공식을 좇아간다. 여성국극에서 전쟁상황은 남녀 주인공을 곤란에 처하게 하는 외적인 장애로서 작용했을 뿐, 등장인물의 내적 변화를 불러일으키지는 않는다. 극적 세계를 지배하는 것은 남녀간의 사랑이다. 사랑에 빠진 남녀는 오직 사랑의 확인과 성취에만 혹은 사랑에 따른 불안에만 전념한다. 그래서 여성국극은 당대 현실에 대한 박진감 있는 양식이 아니라, '남녀간의 처절하고 절박한 사랑'에만 강박적으로 매달리는 양식으로 귀결된다. 또한 여성국극의 극중인물은 악인과 선인으로 뚜렷이 그 성격이 구별되며, 대부분 해피엔딩으로 끝난다. 극의 남녀주인공은 선인으로, 마음이 화합하는 사랑을 존중하며, 권력에 무관심하거나 정당성 있는 권력을 추구하는 인물로 그려진다. 반면 안타고니스트들은 악인으로, 겁탈과 폭행에 가까운 방식으로 사랑을 성취하려 하고, 사리사욕을 채우기 위해 권력을 추종하는 인물로 그려진다. 악인들 때문에 선한 남녀주인공이 곤란에 처하지만, 결국은 선이 승리함으로써 모든 갈등이 해소된다. 여성국극은 '자극-고통-형벌'의 구조로 이루어진 멜로드라마류의 극적 관습에⁴⁹⁾ 충실했던 것이다.

전쟁을 배경으로 남녀간의 사랑을 배타적으로 강조하며 해피엔딩으로 끝나는 여성국극의 이러한 특성은, 여성국극을 1950년대의 다른 연극들과 구별시켜주는 지점이 된다. 이 시기에는 6·25전쟁을 배경으로 삼으면서, 전쟁과 연계된 애정갈등을 다룬 작품들도 다수 창작, 발표되었다.⁵⁰⁾ 이들 작품에서

49) 윤석진, 「1930년대 한국 멜로드라마 연구」, 서강대학교 석사학위논문, 1996. 14~16면.

50) 유치진의 작품들이 그 대표적 경우이다. 유치진 작 <원술량>(1950), <가야금의 유래>(1954), <청춘은 조국과 더불어>(1955) 등은 애국심을 고취하는 작품이고, <통곡>(1952), <나도 인간이 되련다>(1953), <청춘은 조국과 더불어>(1955)는 한국전쟁을 소재로 한 작품. <자매>(1955), <푸른 성인>(1955), <한강이 흐른다>(1958)는 전쟁의 상처 속에서 파괴되어 가는 인간성의 문제와 현실의 갈등을 묘사하고 있다.

남녀주인공적인 인물들 사이의 사랑은 대부분 반공이데올로기와 연계되고, 따라서 사랑은 반공이데올로기를 돋보이기 위한 부수적 계기 혹은 장치로서만 강조된다. 여성국극이 전쟁을 배경으로 삼으면서, 사랑의 곡절을 배타적으로 강조하는 것과 다르다. 반면 남녀간의 애정 자체를 강조한 일군의 작품들의 경우,⁵¹⁾ 이들 작품들의 무대배경은 당대의 일반적인 전후 현실이라고 느껴질 수 없을 정도로 서구 취향적인 모습을 띠고 있었다. 이는 여성국극이 애정의 문제를 다루되, 한반도의 전통적인 문화를 그 배경으로 강조한다는 점과 다르다. 여성국극은 전쟁이라는 배경을 현실감의 매개로 사용하면서, 남녀의 혼사장애와 그 장애의 해결과정을 통해 '순수하고 절대적인 사랑'에 대한 전망을 모방하고 복제하는 식으로 존재했던 것이다.

이러한 여성국극이 당대 최고의 인기를 누렸다는 것은, 여성국극이 관객에게 '보상'과 '위안'을 제공해주는 극적 형식으로 작용했음을 의미한다. 여성국극은 착한 주인공이 '고통에 비례하는 보상'을 받는 멜로드라마의 관습을 따른다. 이런 연극에서 관객은 극에 몰입하는 만큼 그 허구적 보상을 보장받게 된다. 또한 상고시대 궁전을 배경으로 하는 여성국극은 화려한 복장, 특유한 발성법과 몸동작, 무대장치의 현란함 등을 통해 관객의 감성성과 통속성을 충족시켜줄 수 있었다. 여성국극은 육체적이고 감각적인 자극을 추구하는 관객의 취향에 조용하면서 위안을 제공했던 것이다. 보상기제로서 여성국극의 속성은, 여성국극에서 그려지는 영웅적인 남성상을 통해서도 드러난다. 여성국극의 남자 주인공은 대개 온갖 어려움을 겪은 후 국가와 연인을 동시에 구출한다. 말 그대로 영웅이다. 여성국극의 관객들은 이 영웅적인 남자 주인공에게 열광했다. 사랑과 권력과 질서를 동시에 회복하는 이러한 영웅적인 인간상은, 현실을 일시적으로나마 잊게 해주는, 현실의 문제를 극복할 수 있다는 꿈을 제공해주는 역할을 했던 것이다.

51) 오학영의 <심연의 다리>, 하유상의 <젊은 세대의 백서>와 <말들 자유연애를 구가하다>, 김상민의 <비오는 성좌>와 <벼랑에 선 집>, 김자림의 <돌개바람> 등.

2) 복장전환과 성정치성

근대 이전 시기, 남자배우가 여자역을 하는 것은 세계적으로 보편적인 현상이었다. 일본의 노(能)나 가부키(歌舞伎), 중국의 경극(京劇)같은 전통극에서는 남자가 여자역을 하는 방식을 양식화하면서 미학적 차원으로 끌어올렸으며, 영국의 셰익스피어는 남자배우(특히 소년이나 젊은 남자)가 여자역을 하는 전통 속에서, 극중 여자가 남장여역을 하는 장면을 활용했다. 한국의 탈춤에서도 미얄이나 소무 등은 다 남자배우에 의해 연기되었다.

남자가 여자역을 하는 것이 여자배우에 대한 사회의 금기가 완강하던 시기의 산물인 반면, 여성국극에서 여자배우가 남자역을 하는 것은 사회의 금기와 무관한 가운데 자연 발생했다. 그렇다면 이 여성국극이 ‘여성들만의 연극’이기 때문에 갖는 미학적 정치적 효과는 무엇인지 생각해볼 필요가 있다.

여성국극의 극중인물 형상화는 철저하게 ‘남성적 응시’에 따라 이루어져 있다. 여성국극 작품에 등장하는 극중여성들은 권력의 갈등상황에 연루되어 있지만, 권력의 획득이나 확보에는 별 관심이 없다. 이는 남자주인공들이 권력의 확보를 사랑의 획득과 연루시키는 것과 구별된다. 또한 여자주인공들은, 남자주인공을 사랑한다는 점을 빼면, 행동의 주체라기보다는 대상으로서만 그려진다. <구슬과 공주>(일명 선화공주)에서 선화공주는 자신을 연모하는 예부경 석품이라는 인물의 밀고 때문에 귀양을 가게 되고, 백제의 왕이 된 서동왕자 덕분에 구출된다. <목동과 공주>에서 나비공주는 왕위를 탐하는 숙부와 권력을 얻기 위해 구혼하는 장군 때문에 위협에 처하고, 충신의 아들 때문에 그 위협에서 구출된다. <눈 위에 피는 꽃>에서도 왕이 되기 위해 공주에게 구혼하려는 을지용과 그 을지용으로부터 공주와 왕을 구출하려는 계영의 싸움에 의해 극적상황이 전개된다. 이렇듯 여성은 사랑과 권력 갈등의 가운데점에, 수동적인 대상으로서 위치하고 있다.

반면 남자주인공은 대체로 전인적인 능력을 지니고 있으며, 불굴의 의지와 자기 확신을 가진 존재이다. 결과적으로 이 남자주인공은 온갖 시련을 극복하고, 권력과 사랑을 동시에 쟁취한다. 여성관객들이 남자주인공에게 열광했다는 사실은, 작품 내적으로 볼 때, 사랑의 쟁취자이자 권력자인 남성에게 대한

선망의 반영이다. 여성관객들은 권력과 사랑을 쟁취하는 것을 남성적인 것의 최상에 놓고, 그러한 남성적인 것에 환호했던 것이다.

극중인물의 성격은 이렇게 ‘남성적 응시’에 의해 이루어졌지만, 여성극극에서 등장인물들은 모두 여배우에 의해 ‘보여진다’. 여배우에 의해 공연되는 여성극극은, 그 양식상의 특성 때문에 여자를 표현의 주체로 내세운 셈이 된다. 바로 이 지점에서 여성극극은 내적으로 분열하는 양식이 된다. 여성극극은, 여자배우에 의해 연기되는 남자 주인공을 통해 여성의 남성성을, 여자배우에 의해 연기되는 여자주인공을 통해 여성의 여성성을 강조한다. 여자배우가 남자역을 한다는 것은, 여자가 자신의 남성성을 드러내는 것은, 여성과 남성의 특성을 규격화하는 사회적 관습에 대한 위반이며, 한 사회 혹은 문화가 기대하는 역할의 전도이다. 극의 허구 속에서 경험되는 세계는 남성의 응시에 의해 구조화된 가부장적 질서이지만, 연극적 장치를 통해 경험되는 세계는 남성중심적 가부장제의 금기를 깨뜨리는 일종의 반란이다. 특히 여자가 억압받는 가부장제 사회에서 이런 여성중심성의 확인은, 젠더와 성에 대한 개념을 모호하게 흐리면서, 그 자체로 억압으로부터의 탈출이라는 기능을 하게 된다.

관객의 관극과정에서도 이러한 위반이 일어난다. 여성극극은 남녀노소와 관계없이 다양한 관객층을 확보하고 있었지만, 특히 여성관객의 절대적인 환호를 받았다. 여학생들은 극극배우들에게 꽃다발 세례를 퍼부으면서, 때로 혈서를 보내기도 하면서 환호했다. 특히 남자역을 맡은 배우들에 대한 여성관객의 환호는, 어떤 이의 표현을 빌리자면, 환장에⁵²⁾ 이를 정도였다. 이들 여성

52) “당시 많은 여학생들의 ‘용필이 오빠’격 스타는 여성극극에서 왕자역을 맡았던 남장여배우이었다. 어찌다 적국의 왕자를 사랑하게 된 비련의 공주, 이를 안 국왕의 진노, 옥에 갇힌 공주의 꿈에 어리는 왕자의 모습, 이에 터져나오는 명주를 찢는 듯한 애절한 가락의 창, 대개 비슷비슷한 소재의 여성극극이었지만 관객들은 박수를 아끼지 않았다.……6·25가 나던 해 봄, 이모 임춘앵의 ‘여성극악단’에 들어가 프리마돈나로 활약했고 동생 김경수와 ‘진경’을 이끌었던 왕년의 국극스타 김진진 여사를 만나 화려한 시절의 얘기를 들어보았다.……“대단했지요. 시공관 같은 데서 공연할 때는 라디오에서 꼭 중계방송을 해주었고 12시부터 공연되는

관객은 남자 역할을 하는 여배우를 보면서, 여자가 남자역을 하는 데서 오는 대리효과를 얻게 되고, 그 전인적인 남성상을 자신과 같은 여자 속에서 발견하는 경험을 하게 된다. 남자주인공을 맡은 여자배우에게 열광하는 여성관객은, 그 여자배우에 대한 환호 또는 일체감을 통해 남자의 능력과 권위를 대리 경험하게 된다.

또한 여성극극은 연극으로서 지니는 현장성과 실제성 때문에, 관객에게 에로틱한 동성애적 환상을 불러일으킨다. 여성극극에서 사랑에 빠진 남녀는 남녀(극중인물의 역할에 따른)의 관계를 형상화하는 것이면서 동시에 여여(배우들이 여자들이라는 데서 오는)의 관계를 형상화한 것이다. 실제로 모든 종류의 복장도착은, 그것이 신중한 예술이건 대중예술이건 간에, 남자와 여자 모두에게 성애적 반응을 일으키는 잠재력을 가지고 있다. 서구에서 연극이 교회에 의해 금지 당하던 시기에, 연극은 흔히 부도덕을 조장한다고 여겨졌는데, 그 이유 중의 하나는 여자역을 하는 소년들에 대한 관객의 복잡한 성적 반응과 연계되어 있었다. 여자의 무대 출현이 금지되고 소년이 여자역을 맡아 연기하던 시기에, 여자역을 하는 소년배우에 대한 남자관객의 반응은 대개 동성애를 함축했다. 반면 여자배우들이 무대에 등장하게 되면서 여자배우가 소년역을 하는 관습도 생기기 시작했는데, 19세기 음악당music hall의 공연에서 남자역을 했던 여배우 베스타 킬리에게 쏟아진 반응은 그러한 현상이 여성관객에게 불러일으킨 반응을 단적으로 보여준다.⁵³⁾ 일본 다카라즈카의 10대에서 30대에 이르는 여성팬들도 남자역을 하는 여자배우에게 환호하면서

입장권을 사려고 새벽부터 줄서는 것은 예사였습니다. 팬들의 꽃다발로 온통 무대가 문힐 지경이었지요. 극성스러운 팬들은 더러 혈서를 보내기도 했고……그때 왕자역을 맡았던 진수는 여학생들이 환장하게 좋아했습니다.” 이광훈, 「여성극극의 맥」, 『경향신문』, 1984.11.21.

- 53) 베스타 킬리Vesta Tilley는 “내가 젊은 남자로서 무대에 나타났을 때, 나에 대해 찬탄하는 대부분의 사람들은 여성이었다. 대부분의 여성들은 내가 극장에 들어오고 나오는 것을 보기 위해 무리를 이루고 있었으며, 사랑의 감정을 담은 편지들이 쇄도했다.”라며, 자신이 여성팬들에게 불러일으켰을지도 모르는 환상에 대해 언급했다. Michlene Wandor, *Carry On, Understudies-Theatre & Sexual Politics*, Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1986. 20~25면.

‘전복적인 성애적 잠재력’을 표출했다.⁵⁴⁾

이렇게 여성국극은 극적 관습에 대한 위반이라는 점에서 연극 미학상의 정치성을 띤다. ‘여성들만의 연극’인 이 여성국극은 남성과 여성의 경계 지점에서 이분법적 성의 굴레에서 벗어나 기존 체제에 의문을 제기하는 한 코드가 되고 있는 것이다. 물론 이 대중예술의 문제제기가 자각적인 것은 아니었다. 복장전환을 통한 남성성의 확보는, 여성이 정치적 주체가 되지 못하는 현실적 한계 속에서 이루어진 가상적인 것일 뿐이었다. 그러나 현실적 한계가 온존할수록 그 한계로부터의 일탈을 꿈꾸는 욕망 또한 강력할 터였다. 여성국극의 관객들은, 환각적 몰입과 그에 따르는 환호 속에서 타부의 경계를 넘나들며 환호작약할 수 있었던 것이다.

4. 여성국극의 번성과 쇠퇴에 반영된 사회성

여성국극은 해방직후부터 1960년대까지 여타의 연극을 고사시킬 정도로 대중의 열광적인 호응을 얻었지만 1960년을 전후하여 급격하게 쇠퇴하게 된다. 여성국극의 쇠퇴 원인으로는 흔히 여성국극단의 레퍼토리가 천편일률적이었다는 점, 국극단이면서도 창이나 무용을 할 수 있는 사람이 절대적으로 부족했다는 점 등의 내적 요인과, 영화의 부흥 및 연극계의 재정비라는 외적 요인이 지적된다. 실제로 여성국극단의 레퍼토리 대부분은 “상고시대의 가상적인 史話나 들춰내어 조락한 낭만세계로 얼버무리는 천편일률적인 내용”⁵⁵⁾을 담고 있었고, 작가의 부족으로 그나마도 여의치 못했다. 또한 여성국극단이 수적으로 증가함에 따라 한 극단에서 전문적으로 소리를 할 수 있는 사람의 수는 점점 적어져, 제대로 된 창극을 할 수 없을 정도였다.⁵⁶⁾ 한편 1956년

54) Jennifer Robertson, 앞의 책, 139~207면.

55) 『서울신문』, 1959.6.11.

56) 아래의 글들은 당시의 상황을 적나라하게 보여준다.

“국극을 쓸 때 언제나 마음에 걸리는 것이 있다. 노래 즉 창이다. 무대에 오르는

국산 영화 보호 육성이라는 국가적인 지원에 힘입어 국산영화봄이 형성되면서 여성국극의 경쟁력은 현격히 약화되었다. 이제 관객들은 영화를 통해 멜로드라마의 환상을 경험하게 된 것이다. 또한 전문연극계의 정열이 재정비됨에 따라 대중연극에 대한 조직적이고 권위적인 차별이 이뤄지기 시작, 여성국극의 활동을 제약하는 분위기가 형성되었다.

여성국극의 쇠퇴원인에 대한 이와 같은 지적은 대체로 타당하다. 그러나 이러한 원인 지적은 대체로 여성국극계 내부의 문제 혹은 연극을 포함한 문화계의 차원에서 그 원인을 찾는다는 점에서 다소 소극적이고 국지적이다. 여성연극은 그 변성의 찬연함과 쇠퇴의 급격함을 고려할 때, 하나의 사회현상이라는 관점을 추가해 살필 필요가 있다.

1950년대는 한국전쟁과 그것이 야기한 급격한 정치 사회적 변화를 경험한 시기였다. 정치적으로 이 시기는 ‘민주주의 없는 반공주의’에 기반한 극우반공체제와 친미주의가 형성된 시기였으며, 경제적으로는 ‘산업화 없는 근대화’가 이루어진 시기였다. 사회적으로는 국민개병제와 의무교육제도가 보통선거제와 함께 종전의 ‘계급’을 ‘국민’으로 뒤바꿔놓는 역할을 하면서, ‘국민’으로

연기자 전원이 모두 노래를 부를 줄 안다면 지금의 국극의 형태가 이 모양으로 되지는 않았을 것이다. 불행히도 여성국극 한 단체 안에 노래를 부를 사람이 몇 명뿐인 형편인즉 꼭 노래로 해야만 할 곳에서 그것을 못하게 되니 이런 답답할 때가 다시없다. 기껏 노래로 써놓은 곳이 삭제나 보통언어로 변해버릴 때 작자로 써 그 심정은 말할 수 없이 낙망된다. 그러므로 대개는 사전에 작품에서 미리 적당히 요리해버린다. 그러자니 창극이 아니요 뒤범벅이 되고 만다. 그래서 이번엔 과거의 수법을 버리고 극을 요소 구별해서 어느 한 대목만이라도 창극다운 창극을 해보리라고 노래와 극을 편중해서 썼다. 과연 어떠한 결과를 가져올지 연출을 담당한 이진순 동지는 이 심정을 알 것이며 거기에 따르는 적절한 수법이 또 하나 새로 발견되리라고 믿는 바이다.” 햇님국극단의 <이차돈>(1957년 7월 27일 공연) 팜플렛 중 각색자 조건의 말. 김병철, 1997. 63면에서 재인용.

“오히려 그들은 요즘 국극무대의 내용이 전통적인 민속예술의 스타일에서 멋대로 멀어져 변질되었으며 각본, 연기자의 빈곤 때문에 자꾸만 저해해간다고 걱정하고 있었다. 이 원인은 첫째 국극무대를 이을만한 신인양성기관이나 제도가 전혀 없고 청중들도 나날이 일부세대에 국한되어가고 있기 때문이라고 말한다. 사실상 현재 숨쉬있는 국극배우들은 絶孫되기만 하고 이들의 연기를 이을만한 신인들을 양성하지 못하고 있는 실정이다.” 『동아일보』, 1961.9.10.

서의 정체성을 바탕으로 근대화로 진행되는 토대를 마련했다. 또한 이 시기는 도시의 조속한 성장과 농촌의 재진통화가 동시에 진행된 시기였다. 교육의 확대와 전격적인 토지개혁의 실시, 미국문화의 유입 등의 요인에 의해 도시화가 급속하게 이루어진 반면, 농촌은 무기력감과 불신 속에서 전래의 주민구성과 생활방식을 유지하는 경향이 짙었다.

이러한 정치 사회의 변화는 이 시기 연극에도 두루 반영되고 있었다. 유치진을 비롯한 증진 극작가들의 작품에서는, 전쟁을 겪으면서 나타난 이념대립과 민족적 이질감, 전쟁이 준 정신적 육체적 상처 등이 반공이데올로기와 때로 연결되면서 나타났다. 한편 오학영, 하유상, 이용찬, 김자립 등의 신진 극작가들의 작품에서는, 전쟁을 직접적인 배경으로 취하기 보다는 전쟁이 잉태한 전후사회의 반공과 가치관의 혼란에 주목한다. 여기서는 도시문화적 감수성을 받아들인 신세대와 농촌문화적 감수성을 완고하게 고집하는 구세대의 갈등이 전통적인 가정의 와해 및 분열상과 함께 그려지고 있다. 또한 이 시기에는 미국연극과의 교점이 활발했던 바, 유치진의 <한강은 흐른다>(1958)는 구미 뮤지컬 기법과, 이용찬의 <가족>은 아서 밀러의 <세일즈맨의 죽음>과, 임희재의 <꽃잎을 먹고 사는 기관차>는 테네시 윌리엄스의 <욕망이라는 이름의 기차>와 일정한 영향관계 속에서 창작되었다.⁵⁷⁾

반면 여성국극에는 이러한 정치 사회적 변화가 거의 반영되어 있지 않았다. 여성국극 작품이 전쟁 상황을 배경으로 삼고 있긴 하지만, 그 전쟁이 냉전적 반공주의와 결탁되어 해석될 여지는 거의 없다. 여성국극이 대체로 삼국시대나 혹은 미지의 먼 과거를 시공간으로 삼고 있기 때문에 친미주의나 도시화의 경향이 개입될 여지도 없다. 또한 이 시기 들어 계급의 차이 혹은 차별이 전적으로 해체되고 있었던 것과 달리, 여성국극에서는 한결같이 공주나 왕자, 혹은 그에 준하는 봉건적 계급에 속한 인물들의 세계를 다루고 있다. 이렇게 여성국극은 당시의 정치 사회의 변화와 유리된 세계에서 존재했다.

57) 김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 32, 고대국어국문학연구회, 1993.

이렇게 당시의 정치 사회의 변화와 유리된 세계를 다룬 여성국극이 대중의 호응을 받았다는 것은, 당시의 정치 사회 변화에 대한 부정 혹은 회피가 대중의 심성을 이루고 있었음을 의미한다. 반공이데올로기와 친미주의, 교육 받은 계층을 중심으로 한 개인주의적이고 합리적인 사고의 증대, 급격한 도시화 등이 이 시기 들어 나타나면서 이후 60년대로 이어지지만, 그것이 대중의 일상적 감수성을 지배하지는 못했다. 도시의 서민층 혹은 농촌문화의 감수성을 오히려 강화시키고 있던 농촌 거주민들에게, 이 시기의 정치 사회 변화는 영향력을 행사하지 못했거나, 일종의 억압 혹은 ‘거세하는 힘’으로 작용하고 있었다.⁵⁸⁾ 즉 변화는 주로 도시를 중심으로 급진적으로 이루어졌고, 이에 대한 추종과 동경에 못지 않게 이를 거부하는 움직임, 혹은 이에서 소외감을 느끼는 사람들도 증가했으니, 그것이 여성국극에 대한 환호로 나타났다고 해석할 수 있다.

또한 여성들 중심의 연극, 여자배우가 무대를 점유하는 양식인 여성국극이 이 시기에 환호를 받은 것은, 전쟁으로 인한 남성들의 권위 약화 및 여성 지위의 향상과 무관하지 않다. 여자배우가 무대를 점유하고, 여자배우가 남자역을 한다는 것은 남성과 여성의 성 역할의 정체성 혼란을 가져오는 위험한 변화이다. 실제로 서구 연극사에서 복장도착이라는 연극적 형식은, 정체성에 대한 태도와 여성의 지위가 도전을 받던 시기-왕정복고 시기(찰스 2세의 왕정복고시대:1660~85), 산업혁명에 의해 도시생활과 가족생활이 변화되던 19세기, 그리고 현재-에 변성했다. 사회가 변화하는 시기에, 여성과 남성이 어떻게 느끼고 행동하는가에 대한 지배적 통념과 변화하는 삶의 현실 사이에는 일종의 긴장이 형성된다. 복장도착이라는 연극적 형식은 이러한 긴장에 대한 징후이자 반응으로 기능할 수 있었던 것이다.⁵⁹⁾

58) 30년대 이루어진 식민지 공업화 정책에도 불구하고 1940년 5만 이상의 인구를 가진 도시의 인구비율은 전체인구의 11.2%에 불과했다. 그러던 것이 1955년 25.3%, 1960년에는 28.5%로 증가했다. 이렇듯 50년대 초 한국이 경험한 도시화의 속도는 우리가 알고 있는 것 이상으로 급속한 것이었다. 그러나 전체 인구비율에 비할 때 도시화율은 아직 절반에도 미치지 못하는 것이었다. 오유석, 「전쟁, 토지개혁, 도시화…… ‘한국적 근대’ 기틀 형성」, 『교수신문』, 2000.6.5.

그렇다면, 여성극극이 1960년대 들어 왜 급격히 쇠퇴했을까. 1950년대가 '산업화 없는 근대화'의 시기였다면, 60년대는 산업화를 바탕으로 한 근대화가 진행된 시기였다. 1961년 군사 쿠데타를 통해 집권한 박정희 정권이 경제개발 계획에 착수하면서, 한국은 세계사적으로 유례를 찾기 힘든 압축적 산업화를 이루게 된다. 또한 이 시기 국민의 통합 기제로서 확고하게 자리잡아간 민족주의 이념은 충성과 효라는 전통적인 윤리와 연결되어 있었던 바, 이 시기에는 유교적 관습에 입각한 사회 체제가 구축되어갔다. 그리고 이러한 변화는 남성중심적 사회문화구조가 재구축된 시기라는 특징을 보인다. 또한 교육 인구의 증가는 근대의 합리적 가치와 신념을 내면화할 수 있는 가능성과 기회로 이어졌고, 그러한 가치와 신념을 사회 문화 속에서 실현하는 필요성의 증대 혹은 노력으로 나타났다. 4·19가 도시지역을 중심으로, 학생층이 운동의 주도세력이 되어 전개되어갔다는 것은 도시화 및 지식층의 확대라는 사회 변화를 반영하고 있는 것이다. 이러한 정치사회 변화는 연극계에서도 나타났던 바, 연극계에서도 전문적인, 근대적 정신을 주창하는 이념이 자리잡아갔다. 1962년 드라마센터의 개관과 국립극장의 재발족은 유치진을 중심으로 한 연극엘리트층이 지도체제를 정비했다는 것을 의미하며, 1950년대 후반 신춘문예의 정비와 각종 희곡공모 기획은 희곡의 문학성을 중시하는, 지적인 예술을 지향하는 움직임이 연극계에 자리잡아 갔음을 의미한다.

이러한 산업화와 유교적 질서관을 바탕으로 한 민족주의 이념의 확대, 교육에 따른 합리적·이성적·친미적 경향의 확대, 전문적이고 이성적인 그리고 문학성을 강조하는 연극계의 경향은, 여성극극의 존재 타전을 와해시키거나 재편성되도록 몰고 갔다. 산업화를 바탕으로 한 근대 시기에, 비근대적 세계에 대한 이야기는 그 시효성을 상실할 수밖에 없으며, 남성중심적 충효의 윤리가 국가에 대한 충성과 함께 강조되는 상황에서 여자배우들만의 무대, 낭만적인 사랑에 대한 강조로 점철되는 여성극극은 시대착오적인 것이 되어 버린다. 또한 정권의 정통성 강조라는 정치적 필요와 밀접한 관계가 있던 민

족주의 이념은 전통문화 정책에 있어 ‘전통적인 것의 복원’에 치중했던 바,⁶⁰⁾ 여성국극은 남녀혼성창극의 아류 혹은 변종으로서 취급되기에 이른다. 1962년에 국립극장 산하의 전속단체 하나로 창설된 국립창극단이 창설되고, 이후 창극정립위원회가 결성되어 창극에 있어서의 판소리의 회복을 강조했던 것도 이러한 맥락에 있었다. 여성국극은 시대의 변화를 외면하거나 역행하려는 감수성을 자극함으로써 환호의 대상이 되었지만, 시대의 변화가 거스를 수 없는 추세가 되자 자연 그 힘을 잃게 된 것이다.

5. 나오는 글

여성국극은 1950년대의 대표적인 연극양식이었지만, 이에 대한 연구는 참으로 빈약하다. 이 시기 여성국극의 일차 자료 확보가 어렵다는 실질적인 이유와, 대중극에 대한 논의를 폄하하는 연구 경향, 여성국극의 특성을 밝힐 수 있는 시각의 미확보 등 여러 문제가 뒤얽혀 있기 때문이다.

본고에서는 1950년대 여성국극의 특성을 크게 세 측면에서 살펴보았다. 여성국극의 역사성 부분에서는, 여성국극단이 무당과 여사당, 기생조합연주회의 전통 속에서 결성된 한편, 서양의 음악극 양식과 일본의 다카라즈카 등에서 영향을 받았다는 점을 지적했다. 성정치성을 밝힌 장에서는, 여성국극이 내용층위와 공연층위에서 갈등하는 측면을 주목하였다. 내용층위에서 볼 때 여성국극은 ‘남성적 응시’를 일관되게 강조하지만, 공연층위에서 볼 때는 그 남성적 응시가 교란된다. 남장을 한 여자배우에 의해 영웅적인 남자역이 연기되고 그 남자역을 향해 여성관객이 환호하는 상황 속에 성을 둘러싼 정치적 행위가 개입되고 있기 때문이다. 사회성을 살핀 장에서는, 여성국극의 변성과 쇠퇴 원인을 사회변화와 연계시켜가며 밝혀보았다. 여성국극은 도시화

60) 백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14, 한국연극학회, 2000. 45~85면.

와 미국문화가 비롯되기 시작하던 1950년대에 전통문화에 대한 향수 속에서 강건하게 그 명성을 떨치다가, 이후 도시화 미국문화가 보편화되고, 전통관·여성관·정치관 등이 변화함에 따라 급속하게 쇠퇴했다. 여성국극은 1950년대 문화의 혼란과 격변을 대표하는 코드로 존재하고 있었던 것이다.

여성국극은 전통문화를 활용하는 대중극 양식이다. 여성국극에 대한 연구를 통해 전통성과 대중성, 여성성과 남성성, 멜로드라마적 구조와 각 시대의 상관성, 한국적 대중극의 특성 등에 대한 다양하고 심도있는 논의가 가능하다. 본고는 그 가능성을 구체화하려는 의도로 쓰여졌지만, 1차 자료의 확보 부족으로 정치한 분석을 결들일 수 없었다. 이는 앞으로의 과제로 남긴다.

참고 문헌

- 김미도, 「1950년대 희곡의 실험적 성과」, 『어문논집』 32, 고대국어국문학연구회, 1993.
- 김병철, 「한국여성국극사 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1997.
- 박 황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976.
- 백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.
- , 「1950·60년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국연극학』 14, 한국연극학회, 2000.
- 서연호, 『한국전승연희의 원리와 방법』, 집문당, 1997.
- 성경린, 「현대창극사」, 『국립극장30년』, 국립극장, 1980.
- 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1984.
- 송석하, 『한국민속고』, 일신사, 1959.
- 심우성, 『남사당패 연구』, 동문선, 1989.
- 오명미, 『한국전후연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.
- 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1990.
- , 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996.
- 윤석진, 「1930년대 한국 멜로드라마 연구」, 서강대학교 석사학위논문, 1996.
- 황문평, 『한국대중연예사』, 부루칸모로, 1989.
- 大笹吉雄, 『日本現代演劇史, 大正・昭和 초기편』, 일본:白水社, 1986.
- Alisa Solomon, *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*, Routledge, London and New York, 1997.

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.

Michelene Wandor, *Carry On, Understudies-Theatre & Sexual Politics*, Routledge & Kegan Paul, London and New York, 1986.

■ Abstract

Sexual Politics of Yosong Kukuk during 1950s in Korea



Back, Hyun-mi

Yosong Kukuk, all-female troupes, 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 in Korea, and have performed intermittently until now since they emerged around the end of the 1940s. But the female troupes have been criticized because of pursuing visual appeal at the expense of musical artistry, without discussing at length. But Yosong Kukuk sets the stage for an exploration and analysis of the politics of sexuality during 1950s in modern Korea. In this study, I analyzed Yosong Kukuk during 1950s, the peak of its prosperity by the three ways, historical background, sexual politics, social grounds of prosperity and decline.

There were two major momentums in Yosong Kukuk emerging. One momentum was the tradition that women impersonated men in Korea. Shaman had played male role in Korean shamanism. And women also had played male roles while singing in Pansori style some thirty or more years before Yosong Kukuk emerged. Specially, the performance method of Kisaeng Chohap during 1910s and 1920s was almost the same as Yosong Kukuk. The influence of the Japanese all-female troupes including Takarazuka was another momentum.

I speculated about sexuality politics that serves to interrogate the naturalized dualities of male and female, masculine and feminine. Most of repertories in Yosong Kukuk were popular newly-composed historical dramas. The content of these repertories 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 Yosong Kukkuk also transgressed against the dominant sex-gender ideology through the impersonation of male by female actors. Yosong 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 Yosong Kukkuk's prosperity and decline was related to the change of social circumstances. Yosong 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.