

## 한국오페라 속 여성 재현의 양상에 관한 고찰 \*

이민희  
(경북대학교 강사)

1. 들어가기
2. 전통문화 패키지 속 문화 상징으로서의 여성
3. 역사적 비극을 겪는 피해자 여성
4. 여성 영웅들
5. 남성 영웅 결의 타자들
  - 1) 남성의 업적을 서술하는 어머니와 부인
  - 2) 연인으로서의 기생
  - 3) 유약한 악녀
6. 나가며

---

\* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임  
(NRF-2022S1A5B5A17049221)

## 개 요

본 연구는 한국오페라 안에 등장하는 여성 재현의 양상을 고찰하였다. 연구 결과 한국오페라는 독특한 여성 재현의 형태를 보여주고 있었는데, 첫째, 전통문화 패키지 속 ‘문화 상징’으로서의 여성, 둘째, 역사적 비극을 겪는 ‘피해자 여성’, 셋째, 다양한 형태의 여성 영웅들, 넷째, 남성 영웅 곁에서 그의 업적을 서술하는 ‘어머니’와 ‘부인’, 다섯째, 남성 영웅의 ‘연인’으로서의 기생, 여섯째, 남성 영웅 곁 ‘유약한 악녀’가 그것이다.

이와 같은 총 여섯 개의 여성 재현 유형은 한국오페라에서 반복적으로 나타나는 것으로서, 한국오페라의 제작 방식이나 시대에 따른 오페라 창작 담론, 그리고 오페라 제작 주체의 의도와 밀접하게 관련되어 있다. 즉 전통문화 패키지 속 ‘문화 상징’으로서의 여성은 오페라 제작 초기에 전통문화와 오페라와의 결합을 꾀하는 과정에서 나타났으며, 역사적 비극을 겪는 ‘피해자 여성’은 특정 집단이 역사적 사건과 기억을 공론화하는 과정에서, 그리고 남성 영웅 곁의 어머니와 부인, 기생, 그리고 악녀는 특정한 남성 영웅을 공표하고 자리매김하는 과정에서 등장했다.

이처럼 본 논문은 한국오페라 속 여성의 재현 양상을 가시화시킴으로써 한국오페라를 바라보는 새로운 관점을 제안하고자 한다. 또한 한국오페라라는 카테고리를 ‘여성 재현’이라는 틀을 통해 살펴봄으로써 한국오페라가 동시대 대중의 목소리와 욕망을 얼마나 담아내고 있는지에 대한 비판적인 접근을 시도해 보고자 한다.

주제어: 한국오페라, 오페라 속 여성 재현, 한국오페라 여성캐릭터, 한국오페라 속 여성, 여성 재현

## 1. 들어가기

1950년 최초의 창작오페라 <춘향전>(현제명 작곡)이 등장한 이후 한국에서 제작된 창작오페라의 수는 2020년을 기준으로 200여편이 기록되어 있다.<sup>1)</sup> 따라서 한국오페라의 양적 팽창에 걸맞은 다양한 관점의 연구 및 접근이 필수적인 바, 본 논문은 한국오페라가 ‘여성을 재현’하는 몇몇 양상을 분석하고 한국오페라가 동시대 예술로서 ‘여성’이라는 소재와 대상을 어떤 방식으로 포섭하고 있는지 살펴 보고자 한다. 이는 한국오페라를 가로지르며 공통적으로 나타나는 소재나 관점을 고민하고 그 안에서 특정한 경향성을 추적하는 것으로서, 한국오페라의 향후 발전을 위해서 꼭 이루어져야 할 연구다.

몇몇 연구자들에 의해서 한국오페라에 대한 여성주의적 관점의 연구가 일부 시도되었고<sup>2)</sup> 유사한 문제의식을 토대로 한국오페라 속 ‘여성 캐릭터’를 고찰한 연구가 존재하나,<sup>3)</sup> 한국오페라 속 여성 재현의 전반적인 특성을 살피기에는 추가적인 접근이 더 필요한 실정이다. 이에 본 연구는 기존에 시도되었던 한국오페라에 대한 여성주의적 접근 및 여성 캐릭터 유형 분류 연구를 확장시키며, 동시에 보다 많은 연구대상을 토대로 한국오페라에서 반복적으로 나타나는 ‘여성 재현’의 특정 양상을 도출해보고자 한다.

연구의 기초자료로 『한국오페라 1950-2020 (1권~3권)』(전정임 외, 2023)을 활용하였으며 팸플릿 및 서적을 중심으로 오페라의 서사를 우선적으로 살폈다. 또한 악보·음악·동영상 등이 확인 가능한 경우에는 이를

1) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (1~3)』(대전: 충남대학교출판문화원, 2023), 머리말.

2) 이미배, “전통설화의 오페라화, 그리고 젠더: 오페라 <처용> 다시보기,” 『음악과 문화』 50 (2024), 55-78.

3) 손수연, “한국오페라에 나타난 여성 인물의 유형 특성 연구,” 『문화콘텐츠연구』 25 (2022), 119-152.

참고하였다. 초연 날짜는 1950년에서 2020년에 이르는 작품이 골고루 포함됐다. 특히 연구 과정에서 본 연구자는 한국오페라 중 여성이 ‘주인공’으로서 존재하는 작품들을 우선적으로 선별하였다. 이 안에서 ‘춘향전’ 등 전통설화를 원전으로 하는 작품이 연구대상이 되었으며, 여성을 주인공으로 운용한 <순이삼촌>(2020) 등의 다양한 역사 기반 오페라들, 그리고 <윤심덕, 사의 찬미>(2018) 등의 여성 영웅을 전면에 내세운 작품들이 탐색되었다. 이어 본 연구자는 ‘남성 영웅’을 전면에 배치한 한국오페라를 연구대상으로 선택했다. 많은 연구자들이 언급해왔듯 한국오페라에서 가장 빈번히 등장하는 소재나 인물 중 하나는 위인이나 영웅 등이기에, 이 영웅 주변에 등장하는 주변인으로서의 여성 조연이 어떠한 유형으로 재현되는지 확인하고자 한 것이다.

위와 같은 사전 작업을 거쳐 본 연구자가 선별한 여성 재현의 양상은 총 여섯 가지다. 그 중 첫 번째 타입은 주로 설화 및 판소리 기반 작품 안에서 주인공으로 등장하는 여성들로서, 오페라 안에서 일종의 ‘문화 상징’으로 존재한다. 두 번째 타입은 역사적 비극이나 사건을 다루는 작품 안에서 극의 주인공으로서 역사적 비극을 겪는 ‘피해자 여성’ 유형이다. 세 번째 타입은 여성 영웅으로서, 그 성격이나 재현 양상이 작품마다 다채롭게 나타난다. 이어지는 여성 재현의 유형은 ‘남성 영웅’이라는 가장 일반화된 한국오페라의 주인공과 함께 등장하는 이들이다. 즉 네 번째 여성 재현의 유형은 남성 영웅을 칭송하고 업적을 서술하는 ‘어머니’와 ‘부인’이었으며, 다섯 번째 유형은 남성 영웅의 ‘연인으로서의 기생’, 그리고 여섯 번째 유형은 남성 영웅에 맞서는 ‘유약한 악녀’였다.

이와 같은 구분은 서구에서 널리 논의되어 온 오페라 속 여성의 재현 양상과 완전히 일치하지는 않았으며, 국내 연구자에 의해서 진행되었던 ‘희생자, 보조자’ 등의 대략적인 유형 구분과도 어느 정도 차이를 보인다.<sup>4)</sup>

4) 손수연, “한국오페라에 나타난 여성 인물의 유형 특성 연구,” 105.

또한 한국오페라 속 여성의 재현 유형들이 오페라의 제작 시기 및 제작방식, 그리고 소재에 따라서도 경향성을 보인다는 점은 연구를 진행하면서 추가적으로 밝혀진 사실이다. 이는 오페라 속 여성의 재현 양상이 작품 내적인 요소로만 확정되는 것이 아니며, 오페라의 총체예술적 특성 및 작품 외적인 요소 등이 복합적으로 반영되어 구축되는 것임을 알 수 있게 해 준다.

한편 연구 대상 오페라를 살펴본 결과 한국오페라 속 여성들은 다양한 유형으로 분류되기에 앞서, 기본적으로는 기존의 사회적 통념에 해당하는 ‘가부장 체계’ 안에서 서술되고 있었다. 이러한 가부장 체계는 일부 작품에서는 극 전체를 관통하는 주요 서사로 직접적으로 나타나기도 하지만, 상당수의 작품에서는 작품의 소재나 서사와 별개로 그 심층에 자리 잡고 있었다. 즉 악녀이지만 가부장에서 허락된 범위 안에서만 존재감을 보인다는 지, 비록 ‘여성 영웅’으로서 가부장과 싸우고 고유의 세계를 펼쳐나가지만, 결국 자신의 슬픔과 애환은 또 다른 가부장에 의지하며 결국에는 가부장을 통해 치유 받는 식이다.

본격적인 논의를 시작하기에 앞서, 본 연구가 한국오페라 전부를 연구 대상으로 삼고 모든 여성 재현 형태를 분석한 것이 아님을 분명히 하고자 한다. 본 논문에서 언급한 카테고리에 분류할 수 없는 오페라도 있었으며, 특정 작품에서만 나타나는 독특한 유형도 존재했다. 이러한 사례들은 반복해서 나타나는 여성의 모습을 ‘유형화’하려는 본 논문의 논지에서는 벗어나 언급하지 않았다. 또한 여러 범주에 걸쳐 여성 재현의 양상이 나타나는 경우에는 한 카테고리에 한정하여 서술하였다. 즉 본 연구는 모든 한국오페라 속 여성들을 분류하고 유형화했다기보다는, 특정 기준에 의해 다수의 한국오페라를 살펴보고 이 중에서 반복적으로 출현하는 여성의 재현 양상 일부를 제시하는 것에 가깝다.

## 2. 전통문화 패키지 속 문화 상징으로서의 여성

한국오페라는 작곡 초기부터 그 소재의 상당수를 설화 및 판소리에서 가져온 경우가 많았다. 이를테면 판소리의 열두 마당 가운데 춘향가·심청가·홍보가·수궁가·변강쇠타령·배비장타령·웅고집타령이 오페라로 작곡된 바 있으며, 이외에도 장화왕후 설화·고씨할매 설화·수로부인 설화·향랑 설화 등 특정 지역에서 전승되어 온 이야기 역시 오페라화되었다.<sup>5)</sup> 이처럼 설화 및 판소리 기반 작품들이 많이 창작된 이유로는 오페라라는 낯선 장르를 만드는 과정에서 관객에게 익숙한 소재를 제공하려는 의도가 없지 않았을 것이다.

다양한 사례 중 집중적으로 살펴볼 것은 가장 많이 오페라로 만들어진 ‘춘향전’ 기반 작품들이다.<sup>6)</sup> 현재까지 ‘춘향전’을 원작으로 하는 오페라는 총 6편이 창작되었는데 이 중 작곡 시기와 성격이 다른 2020년대의 <춘향탈옥>(나실인, 2021)을 제외한 총 5편의 작품을 분석하였다.

특히 판소리 ‘춘향전’은 매력적인 여주인공의 모습을 제시하고 있는데, “춘향이 기생의 딸이라는 신분적 제약 때문에 내적 갈등을 겪”는 모습을 보여주며 춘향은 “세세한 심리 묘사와 행동의 변화로 주인공으로서의 위치”를 드러낸다. 이야기의 “중후반부에서는 군노사령을 달래고 변학도에 맞서며 십장가까지 화려하게 부”르는 것도 특징이다.<sup>7)</sup> 이런 풍부한 서사

5) 장화왕후 설화를 다룬 이철우의 <장화왕후>(2008), 수로부인 설화를 다룬 최현석의 <마담수로>(2018), 향랑 설화를 다룬 임주섭의 <향랑>(2010), 설문대할매 설화를 다룬 김정길의 <백록담>(2002), 고씨할매 설화를 다룬 백현주의 <해운대>(2013), 콩쥐팍쥐 설화를 다룬 김대현의 <콩쥐팍쥐>(1951), 처용 설화를 다룬 이영조의 <처용>(1987), 구미호 설화를 다룬 서순정의 <여우뎌>(2018) 등 다양하다.

6) 설화를 기반으로 하되 여성 주인공이 전면에 등장하는 대표적인 작품으로 ‘춘향전’과 ‘심청전’이 있다. 심청전을 바탕으로 한 오페라로는 윤이상의 <심청>(1972), 김동진 의 <심청전>(1978), 박재열의 <심청가>(1983), 최현석의 <불량심청>(1999), 김대성의 <심청>(2007) 등이 있다.

7) 이영미, “II. 남북한 음악극 춘향전의 비교연구 - 3. 오페라 춘향전 1) 문학적·연극적 측

덕분에 ‘춘향전’은 창극·오페라·가극·뮤지컬 등 다양한 무대극 장르로 관객을 만나왔을 것이다.

다만 본 장에서 살펴볼 오페라 <춘향전> 속 ‘춘향’들은 원전 서사에서 처럼 입체적인 여성으로 재현되지 않으며, ‘오페라’라는 새로운 형식 안에서 다소 평면적으로 변주된다. 기존의 연구들은 ‘춘향’과 같은 설화 기반 여성 주인공들이 오페라에서 “열녀 혹은 효녀의 억압적 프레임” 안에 있고 ‘효녀’ 혹은 ‘열녀’로 재현<sup>8)</sup>되는 것으로 보았으나, 본 장에서는 이러한 원전 그대로의 해석이 오페라에서는 제대로 작동하지 않는다고 보았다. 대신 ‘춘향’ 등의 설화 기반 여성 주인공들은 본래의 서사나 정체성 등이 희석된 채, 다양한 전통문화적 형상과 뒤섞여 문화적 상징의 일종으로 활용되고 있다고 주장하고자 한다. 이는 정도의 차이는 있지만 이어 살펴볼 다섯 편의 ‘춘향전’을 관통하며 나타나는 현상으로서, 오페라라는 장르 자체를 ‘한국 전통문화를 담을 수 있는 새로운 공연형식’으로 치열하게 고민했던 시대적 배경과 공명한다.

[표 1] ‘춘향전’을 기반으로 한 오페라

| 작곡가 | 제목     | 초연   | 주요 여성 등장인물            |
|-----|--------|------|-----------------------|
| 현제명 | <춘향전>  | 1950 | 춘향(S), 월매(MS), 향단(S)  |
| 장일남 | <춘향전>  | 1966 | 춘향(S), 월매(A), 향단(S)   |
| 박준상 | <춘향전>  | 1986 | 춘향(S), 월매(MS), 향단(S)  |
| 김동진 | <춘향전>  | 1997 | 성춘향, 향단               |
| 이철우 | <춘향>   | 2003 | 춘향(S), 월매(MS), 선녀(MS) |
| 나실인 | <춘향탈옥> | 2021 | 춘향(S), 향단이(S), 월매(MS) |

1950년 5월 17-26일 국립극장(옛 부민관)에서 초연된 현제명의 <춘향전><sup>9)</sup>은 최초의 한국 창작오페라라는 상징성과 함께 한국의 오페라 무

면,” 『남북한 공연예술의 대화: 춘향전과 초기 교류공연』(한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 서울: 시공사, 2003), 220.

8) 손수연, “한국오페라에 나타난 여성 인물의 유형 특성 연구,” 115, 116-118.

대에서 자주 공연되는 작품이다.<sup>10)</sup> 유치진의 원작을 이서구가 오페라용으로 다시 쓴 대본은 “판소리를 벗어난 현대적 어투”를 채택하고 있으며 작품의 주제는 신분 차이에 따른 갈등이나 권선징악보다는 ‘사랑’에 집중한다.<sup>11)</sup> 무엇보다도 이 작품은 “쉬운 가사를 바탕으로 한 아리아”<sup>12)</sup>를 들려주며 사건은 매우 간단하게 정리되어 있어 극본상으로 볼 때 ‘춘향전’의 “간결한 요약본”<sup>13)</sup>으로 보이기까지 한다. 이런 서사는 춘향이 기생의 딸이라는 데에서 오는 갈등, 춘향의 행보를 서민의 향기로 보는 관점 등을 축소시키고 춘향과 몽룡의 신분 차이에서 오는 갈등도 제대로 드러내지 않는다.<sup>14)</sup> 이 지점에서 춘향의 신분 문제나 고난이 제대로 형상화되지 않기에 춘향의 주인공으로서의 면모는 흔들린다. 이에 대해 음악학자 이영미는 오페라 <춘향전>이 “이몽룡이란 멋진 남자가 포악한에게 빼앗긴 사랑하는 여자를 다시 되찾아오는 이야기”<sup>15)</sup>로까지 읽힌다고 지적한 바 있다.

한편 현제명의 <춘향전>이 초연되고 16년 후 만들어진 장일남의 <춘향전>은 현제명의 작품을 비판적으로 바라보며 거리를 둔다. 특히 장일남은 현제명의 <춘향전>이 지극히 서양적인 오페라의 외형을 따랐던 것을 염두에 두고 본인의 <춘향전>을 어떻게 ‘한국적으로’ 풀어낼 것인지에 대해 적잖은 고민을 했다. 따라서 장일남은 한국적인 창작오페라를 만들고자 하는 열망과 함께<sup>16)</sup> ‘시김새’와 유사한 선율의 형태를 활용하거나 오음음

9) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 469.

10) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 473.

11) 전정임 외, 위의 책, 473-475.

12) 전정임 외, 위의 책, 475.

13) 이영미, “II. 남북한 음악극 춘향전의 비교연구 - 3. 오페라 춘향전 1) 문학적·연극적 측면,” 216.

14) 이영미, 위의 글, 218.

15) 이영미, 위의 글, 220.

16) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 89-92.



제로 구성된 선율을 사용했으며, 굵거리 장단 등의 리듬을 차용해 “한국적 분위기”를 창출했다.<sup>17)</sup> 다만 서사적으로는 현제명의 작품과 마찬가지로 축약되고 압축된 대본을 사용했다.

장일남의 <춘향전>은 유치진의 희곡을 바탕으로 하는데, 유치진의 희곡이 판소리나 고소설에 비해 오히려 양반적인 춘향과 나름대로 합리적인 태도를 보이는 이몽룡을 보여줬다면, 장일남의 <춘향전>은 유치진의 희곡을 리브레토로 바꾸는 과정에서 텍스트의 분량을 3분의 1로 줄이고, 유치진이 나름의 재해석을 위해 새롭게 배치한 서사적 장치나 주인공 묘사를 모두 제거했다.<sup>18)</sup> 따라서 연구자들은 장일남의 <춘향전> 속 춘향과 몽룡의 이별이 축약된 텍스트들로 인해 그다지 슬픈 것 같지 않게 그려졌으며, 춘향이 가장 큰 고통으로 몸부림칠 때조차 “춘향은 주인공으로서의 자신을 드러내지 못한다.”<sup>19)</sup>고 평한다.

흥미로운 것은 장일남의 <춘향전>에서 춘향과 이몽룡이 백년가약을 맺는 장면은 지나치게 장황하며, “핵심적인 대목이 약한 대신, 기생점고 대목은 재담적이고 요란하다”는 지적이다.<sup>20)</sup> 이는 애초에 장일남의 <춘향가>가 이 작품을 통해 춘향의 서사나 감정 전달에 집중했다기보다는 ‘한국적 오페라’라는 슬로건에서 출발해, 전통문화의 여러 이벤트를 한꺼번에 담아내는 매개로 사고하였음을 암시한다. 춘향의 여성으로서의 서사와 절규보다는 전통혼례 장면과 기생점고 등이 더 중요한 대목이 된 것이다.

그렇게 만들어진 장일남의 <춘향전>은 1966년 10월 26-30일 국립극장에서 초연된 이후 국내에서 자주 공연된 것은 물론 유독 해외에서 자주 선보여지는 레퍼토리가 되었다.<sup>21)</sup> 실제로 장일남의 <춘향전> 보도자료

17) 공은아, “장일남의 오페라 춘향전의 음악기법 연구,” 『음악과 현실』 35 (2008), 146.

18) 이영미 외, 『남북한 음악극 <춘향전> 비교 연구』(서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997), 147-148.

19) 이영미 외, 『남북한 음악극 <춘향전> 비교 연구』, 150.

20) 이영미 외, 위의 책, 148, 150.

는 이 작품이 ‘한국적인 것’을 풍성하게 버무린 대형 이벤트임을 보여준다. 이를테면 <춘향전>의 프랑스 공연 직후 언론은 “무용수 9명이 화려한 의상을 입고 추는 춤”에 대해 이야기하고 있으며, “한 번의 공연을 통해 프랑스인들에게 알린 ‘우리 것’이 너무나도 많았”다고 설명한다. 오페라 안에서 ‘춘향’이라는 여성의 이야기를 듣는다기보다는 “화려한 한복과 전통춤, 한국의 가치관, 산천”을 드러내는 것에 집중하는 것이다. 이런 맥락 아래에서 춘향은 독특한 한국의 전통이나 관습을 전달하는 매개, 예컨대 ‘수절 문화’라든지, ‘기생 문화’ 등을 알리는 문화 상징에 가까워진다.

1997년 초연된 김동진의 <춘향전>도 이러한 흐름을 잇는다. 김동진 역시 ‘오페라’라는 장르를 한국인으로서 어떻게 다룰지 고민하며, ‘판소리’라는 전통예술을 ‘오페라’ 안에서 독창적인 방식으로 운용한다. 즉 김동진은 “판소리 음반을 귀가 닳듯 듣고, 명창 김소희를 1년간 따라다니며 판소리 음악을 연구하여 50년간의 노력 끝에 이 작품을 완성”<sup>22)</sup>한다. 그렇게 만들어진 김동진의 <춘향전> 아리아는 한문 투의 사설을 포함하고 있으며, 전반적으로는 ‘국악적 특성’을 반영하기 위해 합창 전체를 제창으로 처리했다. 화음에 있어서도 서양의 기능화성과 거리를 두었고 편성 또한 장고, 쟁과리, 징, 북 등을 포함한다. 이러한 일련의 노력들은 ‘여주인공 춘향’의 서사나 그에 대한 표현보다는, 오페라 전체를 통해 장르 자체를 실험하고, 그 안에 한국적인 무언가를 새로운 무대예술로 구현하고자 하는 욕망을 드러낸다.

박준상의 <춘향전>도 유사한 맥락에서 접근이 가능하다. 이 작품의 대

21) 이 작품은 프랑스 파리에서 공연된 첫 번째 한국 창작오페라로 기록되어 있으며, 1995년 광복 60주년 및 한일 수교 30주년 기념으로 일본 도쿄 히도미홀에서, 1996년에는 제26회 미국 애틀랜타 올림픽 기념 ‘한국문화의 밤’ 행사의 일환으로 클레이튼아트센터에서 공연되었다. 2004년에는 한국고속철도의 개통축하를 겸한 프랑스 무대에서 공연된 바 있다. “파리서 막 오른 오페라 춘향전,” 『중앙일보』, 2004. 6. 20.; 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 89-90.

22) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (1)』, (대전: 충남대학교출판문화원, 2023), 158.

본은 작곡가가 직접 ‘춘향가’의 사설을 바탕으로 썼으며, 86아시안게임과 88올림픽을 앞두고 세계적 레퍼토리를 만들려는 대규모 프로젝트의 일환으로 착수되었다. 초연은 1986년 6월 21-23일 제67회 전국체전 경축기념으로 세종문화회관 대강당에서 서울시립오페라단 및 서울시 산하 다양한 문화예술단체의 협업으로 이루어졌다.<sup>23)</sup> 공연에는 대편성 오케스트라와 함께 사물놀이가 편성되었는데, 총 300명 이상의 출연진이 동원된 작품의 규모는 이 오페라가 문화예술의 여러 영역을 하나로 묶고 오페라의 총체예술적 힘을 보여주고자 했음을 짐작케 한다. 이 과정에서 “서울시립무용단은 그 동안 부분적으로 전해오던 교방춤(기생춤)을 변사또 생일잔치 장면에서 5분 동안 실연”<sup>24)</sup>했다.

비교적 최근인 2003년 초연된 이철우의 <춘향> 역시 전통적 요소가 적극 활용되었다.<sup>25)</sup> 이 공연은 “한국음악의 세계화”와 “지역문화의 세계화”라는 슬로건과 함께 관객을 만났는데, 애초에 이 작품 또한 판소리 및 창극의 가능성을 바탕으로 “한국적인 오페라의 전형”을 찾고자 했음이 명백하다. 또한 이 작품은 오페라의 특정 장면이나 막전, 그리고 마지막 부분에서 농악패를 연주하도록 함으로써 ‘마당오페라’ 형태로 무대에 오르도록 기획되었다. 또한 해외에서 이 작품을 공연할 때에는 “춘향과 이도령의 전통혼례 장면을 삽입한다거나, 어사 출두 장면에서 전통무예인 택견을 삽

23) 이 오페라의 초연에는 서울시립무용단, 서울시립가무단, 서울시립합창단, 서울시립소년소녀합창단, 서울시립교향악단, 서울시립국악관현악단 등 총 300명 이상의 서울시 산하 문화예술단체가 모두 함께한 것으로 기록되어 있다. 홍찬식, “출연진 300명 초대 작 오페라 <춘향전> 무대 오른다,” 『동아일보』, 1986. 6. 10.; 전정임 외, 위의 책, 375-377.

24) “오페라로 꾸민 춘향전,” 『조선일보』, 1986. 6. 20.

25) 이철우의 <춘향>은 2003년 9월 27-29일 전주 한국소리문화의전당에서 초연된 작품으로 국악관현악과 서양관현악의 혼합연주가 가능한 형태로 작곡되었다. 2003년 전주세계소리축제 개막작으로 초청된 작품이자 전라도의 3대 축제 중 하나인 ‘춘향제’와 연관되어 기획·제작된 오페라다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (2)』(대전: 충남대학교출판문화원, 2023), 438-443.

입”하여 “세계에 우리 전통문화를 소개할 수”<sup>26)</sup> 있도록 하고 있다. 이 작품의 대본가 김정수는 이미 많은 춘향전이 있음에도 또 다시 춘향전을 오페라화하는 이유에 대해 “그 어떤 다른 분야보다 오페라에 있어서는 그 전형 찾기의 노력이 끝나지 않았다는 생각이 들기 때문”이며 “세계 속의 춘향전이 되기 위해서”라고 밝힌 바 있다. 예컨대 이 작품은 여전히 “서구적 음악 어법과 한국의 전통적 소재가 어떻게 만나는지, 또 어떤 방식으로 현대적 감각으로 재탄생할 수 있는지에 관한 고민과 그 노력의 결과물”<sup>27)</sup>로서 존재한다.

떠올려 보면 판소리 속 춘향은 불같이 절절 끓는 감정을 그 가창과 구구 절절한 사설로 거침없이 쏟아내는 인물이었다. 하지만 춘향을 오페라화한 다양한 작업들은 이렇게 생생한 춘향을 그려내지 않는다. 즉 현재까지 선보여진 5편의 오페라 ‘춘향’은 여성의 욕망과 고통, 열등의식, 사랑의 쟁취 등을 대단하게 표현하지 않는다.

이러한 재현 방식은 ‘오페라’라는 장르를 전통문화의 여러 요소를 하나로 엮어내는 장(場)으로 사용했고, 작품의 기획과 착수 또한 특별한 문화 행사나 해외 교류를 염두에 두고 이루어졌기 때문인 것과는 관계가 있을 것이다. 이런 제작 배경 안에서 ‘춘향’은 열녀 혹은 독자적인 개인으로서 정체성을 드러내는 것이 아니라, 그저 다양한 전통문화적 요소와 함께 작품 속에 배치된 ‘문화 상징’의 하나에 가까워진다.

### 3. 역사적 비극을 겪는 피해자 여성

한국은 과거 일제강점기를 거치며 위안부 문제를 비롯한 가슴 아픈 역사를 겪은 바 있고 이러한 슬픔은 해방된 이후에도 제주 4·3사건, 여순 10·19 사건, 광주 민주화운동 등으로 계속된다. 이처럼 공동체가 자주 겪어 온 역

26) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (2)』, 443.

27) “이철우 씨 창작 오페라 “전통 음악 세계성 타진”, 『매일신문』, 2003. 3. 25.

사적 비극은 한국오페라라는 장르 안에서 반복해서 재현되어 왔는데, 이런 굵직한 역사적 비극이 오페라의 소재 및 주제로 다뤄질 때 해당 작품의 전면에서 ‘여성 주인공’을 배치하는 경우가 많았다. 이는 앞선 장에서 살펴본 설화나 판소리를 기반으로 하는 오페라와는 완전히 다른 유형의 작품들로 서, 극 중 등장하는 여성 주인공은 해당 역사적 비극을 그 자신의 경험으로 투사하는 ‘피해자’로서 등장한다.

이런 유형의 오페라 상당수는 지방자치단체나 특정 단체에 의해 정치적·역사적 상황을 널리 알리고자 하는 의도로 창작된 것이 많다. 여수시에서 여순사건의 진상을 알리고자 오페라 <1948년 침묵>을 제작하거나 제주 시에서 제주4·3사건을 다룬 <순이삼촌>을 제작한 것 등이 대표적이다. 이와 같은 작품들은 근현대사의 아픔을 다소 낯것의 느낌으로 담아내되, 극 속 여성 주인공들은 역사적 비극을 지극히 개인적이고도 구체적인 사건으로 경험한다. 특히 여성 주인공이 겪는 고통의 경험이 극 중 가장 비중 있는 아리아로 다뤄진다는 공통점을 갖는다.

[표 2] 피해자 여성 주인공 유형을 보여주는 오페라 목록

| 제목               | 사건/배경     | 주요 여성 등장인물                   |
|------------------|-----------|------------------------------|
| <그 소녀의 이야기>      | 위안부       | 이영자16세(S), 점례(S), 관산택(MS)    |
| <이화 이야기>         | 위안부       | 이화(S), 이화 모(A), 순이(A), 순자(A) |
| <순이삼촌>           | 제주4·3사건   | 순이삼촌(S), 상수의 할머니(MS)         |
| <1948년 침묵>       | 여순사건      | 연숙(S), 영희(S)                 |
| <무등 등등>          | 광주민주화운동   | 어머니(S), 딸(CS)                |
| <꽃이여 꽃피고>        | 광주민주화운동   | 최미애(S)                       |
| <제암리, 꺼지지 않는 불꽃> | 제암리 학살    | 김미순(S)                       |
| <찬란한 분노>         | 김주열 열사 사망 | 권찬주(김주열의 어머니, S)             |

대표적으로 최정훈의 <순이삼촌>은 1978년 발표된 현기영의 동명 중편소설을 원작으로 2020년 11월 7일 제주아트센터에서 초연된 오페라다. 제주아트센터와 제주4·3평화재단이 공동제작했으며<sup>28)</sup> 제주4·3사건을 소재로 하지만 정치적 맥락이나 전체적인 전개 양상 등을 자세히 다루지는

않는다. 대신 4·3사건 당시에 군인들이 마을 사람들을 네 개의 밭에 나누어 학살하는 장면과 이 과정에서 두 아이를 잃은 어머니 ‘순이삼촌’<sup>29)</sup>을 보여준다. 이러한 비극은 오랜만에 고향을 찾은 남성 화자에 의해 서술되는데, 이웃으로서 해당 사건을 건네 들었던 남성의 이야기 속 과거의 비극이 액자형식으로 펼쳐진다. 예컨대 이 작품은 여성 주인공인 순이삼촌의 아픔을 묘사함으로써 공동체 전체의 비극을 그리며, 제주4·3사건은 ‘아이를 잃은 어머니의 절규’로 피부에 와 닿는다.

[사진 1] 오페라 <순이삼촌> 속 아이를 잃고 절규하는 어머니



사진 출처: 제주 4·3평화재단 보도자료

여순사건 70주년을 맞아 여수심포니오케스트라가 2018년 10월 20-21일 여수GS칼텍스예울마루에서 초연한 최정훈의 <1948년 침묵>도 역사적 비극을 그린다.<sup>30)</sup> 여순사건은 1948-1955년까지 여수·순천을 비롯한

28) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 332-340.

29) 제주에서는 이웃집 어른이나 친척 어른 등을 낚녀 불문 ‘삼촌’이라고 지칭한다.

30) 여순사건은 여수시 및 여수심포니오케스트라 주관으로 두 차례에 걸쳐서 오페라화되었다. 첫 번째는 여순사건 70주년을 맞아 2018년 무대에 오른 것으로, 본 논문에서 언급한 작품이다. 한편 여순사건은 2025년 10월 12일과 18-19일 다시 한번 무대에 올랐

여 몇몇 지역에서 발생한 혼란과 무력충돌 그리고 이를 진압하는 과정에서 다수의 민간인이 학살된 사건이다. 오페라는 민간인이 학살당하는 참혹한 풍경을 재현하며, 동시에 사건의 당사자이자 현재는 할머니가 된 여성 주인공 ‘연숙’을 등장시킨다. 연숙은 가족이 학살당한 후 타지로 도망쳤고, 오랜 시간 동안 해당 사건에 대해서 ‘침묵’할 수밖에 없었다. 하지만 노인이 된 연숙은 이제 침묵하지 않는다. 극 중 후손에게 그때의 사건을 이야기 하며 그것은 반란이 아닌 항쟁이고 누명을 쓴 무고한 이들이 희생되었다고 직접 말한다.<sup>31)</sup> 연숙은 극 중 고통의 피해자이며 목격자이고 그간 사건에 침묵해왔지만 결국에는 ‘말을 하는’ 주체로 등장한다.

광주민중화운동을 다룬 작품 안에서도 고통으로 몸부림치는 피해자 여성이 전면에 등장한다. 김선철이 작곡한 오페라 <무등 뚝뚝>(1999)은 임철우의 장편소설 『봄날』 4권 55장에 묘사된 8개월의 임신부 최미화를 소재로 한다. 최미화는 5·18 도중 총격으로 사망하는데, 오페라 안에서는 이 임신부의 어머니가 소프라노 배역으로 등장하여 자식의 사망을 자신의 고통으로 투사해 절절한 아리아를 부른다. 5·18의 잔혹함이 임신 중인 여성이 죽는 사건으로 제시되고, 이에 대한 실질적 고통은 이 임신부의 어머니가 느끼는 감정으로 표출되는 것이다. <무등 뚝뚝>은 1999년의 5월 17-18일 광주문화예술회관 대극장에서 광주민중화운동 19주년 기념으로 초연된 작품이다.<sup>32)</sup>

역시 광주민중화운동을 다루는 <꽃지어 꽃피고>(2010)는 박미애의 원작을 바탕으로 작곡가 허걸재가 대본 및 작곡을 맡은 작품으로, 극의 주인공은 임신한 여성이다. 이 작품은 2010년 11월 20-21일 광주문화예술회

는데, 연출에 윤상호, 대본에 김은경, 작곡에 김주원으로 전체 프로덕션 및 대본이 교체되어 새롭게 관객을 만났다. 제목 또한 <침묵 1948>로 차이가 있다. 장혜원, “‘잊지 말고 기억하라’...여순사건 다룬 오페라 <침묵 1948>,” 『광주일보』, 2025. 10. 8.; 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 324, 328.

31) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 324-331.

32) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (1)』, 171-175.

관 대극장에서 5·18광주민중화운동 30주년 기념으로 초연되었다.<sup>33)</sup> 작품 안에는 전남대학교에 다니는 남학생 박민규와 여학생 최미애가 서로 사랑하는 사이로 나오는데, 둘은 시위에 가담한다. 그러던 중 박민규는 최미애가 임신한 사실을 알게 되고, 도청에서 최미애를 내보내려다가 총에 맞아 숨진다. 시간이 흘러 극 안에는 이제 60세의 노인이 된 최미애가 등장해 자신의 아들과 손자에게 5·18에 대해 이야기한다. 역사의 격변 앞에서 최미애는 여성의 몸으로 비극을 겪고 연인의 죽음을 지켜보며, 긴 세월 해당 사건의 면면을 기억하는 당사자이다.

일제강점기에 일어났던 학살사건을 다룬 오페라 <제암리, 꺼지지 않는 불꽃>(2017)에서도 잔혹한 역사를 몸으로 겪는 여성이 등장한다. 극 중 김미순은 사랑을 약속한 남자친구와 함께 행복한 미래를 꿈꾸지만, 제암리 학살로 인해 남자친구가 총에 맞아 죽는다. 그리고 극 안에서는 남자친구의 죽음을 목격한 김미순이 슬픔과 광란에 휩싸여서 아리아를 부르는 모습이 중요하게 다뤄진다. 이 작품은 지역주민을 위한 특성화사업의 일환으로 수원대학교가 제작한 오페라로서, 수원지역에서 벌어졌던 ‘화성 제암리·고주리 학살사건’의 참상을 지역주민 앞에서 선보인다.<sup>34)</sup>

이재신의 <그 소녀의 이야기>(2019)에서는 일본군 위안부로 끌려간 영자와 점례가 등장한다. 이 소녀들은 16세에 위안부가 되는데, 그 중 영자는 친구인 점례를 괴롭히는 일본인 마사토를 죽이고 정신착란 상태가 된다. 이러한 영자의 고통과 분노에 찬 심리는 ‘광란의 아리아’로 표현된다. 또한 고향에서는 이러한 영자를 그리워하는 영자의 어머니 ‘관산댁’이 아리아를 부른다. 이 두 개의 노래는 여성의 입장에서 위안부라는 비극을 격정적인 감정과 호소력 있는 선율로 표현한 것으로 극 전체의 클라이맥스가 된다. 이 작품은 미국 애틀랜타에 설립된 평화의 소녀상 설립 2주년 기념식을 위해 위촉되어 2019년 6월 28일 미국 노크로스 애틀랜타 한인

33) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 427-431.

34) 전정임 외, 위의 책, 86-89.



회관에서 평화의 소녀상 2주년 기념식에서 초연되었다. 이 작품은 결국 타국에서 죽은 영자가 ‘소녀상’이 되었다는 설정을 전제하고 있으며, 극의 최종부에서는 친구였던 점례가 92세의 노인의 모습으로 등장해 과거를 회상하는 구도를 띤다.

[사진 2] 김대성 <찬란한 분노> 갈라 콘서트 현장 사진



사진 출처: 창원시립예술단 공식유투브에 게시된  
공연 영상 0:30초 구간 캡처

이외에도 유사한 오페라가 자주 발견된다. 김대성의 <찬란한 분노>는 창원의 민주화 역사인 3·15의거를 배경으로 김주열 열사의 이야기를 다룬다. 부산일보 기자와 마산고 학생들, 그리고 그 부모들이 산발적으로 등장하는 가운데 마산 앞바다에 김주열의 시신이 떠오르고, 이제 작품의 전면에는 김주열의 ‘어머니’가 나선다. 어머니가 아들의 죽음을 가치 있게 만들자고 호소하며 극이 전개되는 것이다. 아들의 죽음을 마추한 어머니는 민주주의에 대한 열망 등을 슬로건으로 외치게 되는데, 이 경우 누군가의 죽음으로 고통을 겪고 이를 대의적인 방식으로 풀어내고자 하는 노력은 오롯이 어머니의 몫이다. 이 작품은 창원시립예술단이 3·15의거 60주년 기념으로 제작한 오페라다.<sup>35)</sup>

이처럼 특정 한국오페라에서 반복해서 등장하는 ‘피해자 여성’들은 서구의 오페라에서 반복적으로 등장하는 ‘불행한 여성’들과는 조금 다른 유형을 보여준다. 음악학자 클레망(Clément)은 『오페라, 혹은 여성의 무력화』에서 오페라 속의 여성들은 늘 과멸을 맞고 죽임을 당하고 있으며, 오페라라는 장르는 서사와 연극적이고 음악적인 힘을 총동원하여 여주인공의 죽음을 피할 수 없으면서도 아름다운 것으로 만든다고 주장한다. 극 속 여성들은 ‘외부인으로서’ 여러 반복되는 서사의 구조 사이에서 결국은 추방되어야 할 대상으로 암묵적으로 다뤄지며, 결국 여성을 배제하는 서사를 통해 사회가 자신의 통일성과 순수성을 재확인한다는 것이다.<sup>36)</sup> 이런 방식으로 베르디의 <라 트라비아타> 속 비올레타가 맞는 죽음이 설명되며, 그 외에도 결국은 고통받으며 죽는 서양 오페라 속 비교적 흔한 여성 재현의 양상이 분석될 수 있다.

반면 본 장에서 언급한 한국오페라의 ‘피해자 여성’은 특정 역사의 고통을 ‘은유’한다기보다는 고통을 직접 겪으며, 해당 사건에 대한 적극적인 발언을 서슴지 않는다. 또한 죽음으로써 무대 위에서 희생양으로 ‘사라진다’기보다는, 결국은 ‘살아 남아’ 당사자성 발언을 하는 경우가 많다.<sup>37)</sup> 이

35) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 135-139.

36) Catherine Clément, trans. Betsy Wing, *Opera, or, The Undoing of Women*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988); Judith Fetterley, “The Resisting Reader” (1978) in Sandra Gilbert and Susan Gubar (eds.), *Norton Companion to Feminist Criticism* (New York: W. W.Norton and Co., 2007), 443-447; Heather Hadlock, “Opera and gender studies” in Nicholas Till (ed.), *The Cambridge Companion to Opera Studies Cambridge Companions to Music* (Cambridge University Press, 2012), 257-260.

37) 물론 지극히 전형적인, 추방당하고 죽임을 당하며 과멸하는 여성 주인공도 존재한다. 그 예의 하나로 임궁수의 오페라 <탁류>(2000)를 꼽을 수 있을 것이다. 오페라 <탁류>는 원작 소설을 바탕으로 하는데, 기본적으로 채만식의 소설 안에서 ‘초봉’이라는 여성이 감당하기 힘들 정도의 다양한 비극을 겪고 타락해가는 과정이 오페라의 서사가 된다. 소설 자체가 해당 여성의 고통을 일제 강점기의 핍박받는 민중으로 해석하게 하는 측면이 있기에, 이 작품 역시 거시적인 맥락에서 보면 역사적인 아픔을 투사하는 피

러한 차이는 아마도 이런 유형의 작품들이 ‘지역의 기억’을 외부에 공표하는 도구로 오페라를 선택했고, 결국 여성의 목소리를 빌려 오페라 ‘제작 주체’의 목소리를 적극적으로 드러내려 했기에 나타나는 현상이기도 할 것이다. 이 경우 무대 위 ‘피해자 여성’은 역사적 사건의 피해자이자 동시에 이 사건에 대해 직접 이야기하는 당사자이며, 일부 작품에서는 여기에 한발 더 나아가 해당 사건을 극 안에서 추도할 것을 제안하는 발언의 주체가 된다.

이러한 오페라들이 잘 다듬어진 서사와 대본을 갖는, 매끄럽고 연극적인 구도로 존재하는 것이 아니라는 점도 지적할 수 있다. 이런 유형의 오페라들은 형식적으로 거칠고 정제되지 않은 형태로, 특히 비오페라적인 ‘구호’를 전면에 등장시킨다. 이 경우 제작 주체의 ‘말하고자 하는’ 절박함이 우선시 되었기 때문에, 이런 형태의 오페라가 제작되었을 가능성을 배제할 수 없다. 더 나아가 이렇게 거칠게 꾸러진 무대로 특정 정치적 사건을 얼마나 공감시키느냐의 문제는 결국 극 중심에 놓인 ‘여성의 고통’이 얼마나 절절하며, 그 고통에 관객이 어느 정도까지 감응할 수 있는지에 달려있을 것이다. 때문에 여성들은 아이를 잃거나, 연인을 잃거나, 일가를 학살당한 채 격렬한 제스처로 광란의 아리아를 부른다.

무대 위에 선 여성 피해자가 자신의 고통을 통해 해당 사건을 공동체의 기억으로 되살려내고 더 나아가 그 아픔을 승화하는, 일종의 치유자 역할을 한다는 느낌도 지울 수 없다. 마치 찢김긋을 관장하는 무당의 연행처럼, 한국오페라 속 피해자 여성은 고난도의 ‘고통의 아리아’를 부르며 극을 압도한다. 본래 공동체 안에서 고통을 전시하는 행위는 사회·문화적 퍼포먼스의 일종으로 존재해 왔으며, 희생자의 고통을 지켜보는 구경꾼들은 온몸

---

해자 여성의 모습을 보여준다. 국채보상운동을 배경으로 하는 오페라 <불의 혼>(2006) 안에도 특징적인 여성 인물이 등장한다. 주역은 아니지만 실성한 소녀로 등장하는 ‘달래’는 그 자체로 조국의 안타까운 운명을 대변한다. 달래는 극 안에서 ‘미숙하고 열악한 존재’로 묘사되는데, 그 자체로 민족의 슬픔과 한을 투영하는 매개가 된다. 서구에서 흔히 볼 수 있는 은유적인 방식의 여성 재현과 유사한 것이다.

으로 그 공포를 체험하고 지각하며 그 고통을 자신의 것으로 내면화한다. 이 과정에서 ‘공동의 기억’이 만들어진다.<sup>38)</sup> 반복해서 등장하는 역사적 비극의 무대화는, 이를 관장하고 몸에 투사하는 여성 피해자를 통해 해당 사건에 대한 공동체적 기억을 구축하고 또 정화(淨化)하며, 암묵적인 추도까지 행하는 것이다.

#### 4. 여성 영웅들

한국오페라에는 여성 영웅을 전면에 내세운 작품이 다수 존재한다.<sup>39)</sup> 이 경우 대다수의 여성 영웅은 이미 잘 알려진 유관순, 허난설헌, 논개, 황진이 등의 몇몇 여성을 반복해서 제시하는 것이 일반적이다. 다만, 소위 ‘유관순’에서부터 ‘윤심덕’으로까지 나타나는 이러한 여성 영웅들은 다양한 작품 안에서 서로 다른 결을 갖고 재현된다. 일부 작품에서는 종교적 영웅과 유사한 형태로 마치 성별 정체성이 존재하지 않는 것처럼 나타나거나(유관순 소재의 경우), 여성임에도 불구하고 남성과 유사한 방식으로 묘사되기도(오페라 <김락>) 한다. 한편 거의 대부분의 여성 영웅들은 가부장적 관점을 바탕으로 서술되며, 그 안에서 행동 반경이 제한되는 경우가 많다. 즉 여성 영웅들은 가부장 사회의 시스템을 체화하여 그것을 열렬히 추구하기도(오페라 <금지옥엽>), 반대로 가부장에 대항하기도 하며(허난설헌 소재의 경우), 남성의 시선과 욕망을 투사하는 복합적인 대상(황진이 소재 등)이 되기도 한다. 이러한 한계에도 불구하고 본 장에서 서술할 여성 영웅 유형은 본 논문에서 서술하고 있는 다양한 재현 양상들

38) 김기관, “집단 기억의 무대화와 수행적 과정의 작동메커니즘: 수행성 개념을 통한 문화적 퍼포먼스(cultural performance) 고찰의 한 예,” 『퍼포먼스와 연구와 연극』(한국연극학회, 서울: 연극과인간, 2010), 128-130.

39) 본 장에서 서술하고자 하는 ‘여성 영웅’이란 ‘주인공 여성’으로서 극의 가장 중요한 맥락에 배치되는 인물이다. ‘이순신’ 등의 전형적인 남성 영웅에 대응하는 여성 주인공들, 혹은 극의 서사를 다채롭게 이끌고 본인 고유의 이야기를 펼치는 인물 등이 해당된다.

중에서 가장 입체적으로 여성을 묘사하는 축에 속하며, 간혹 전형성을 탈피한 새로운 여성 재현의 모습을 보여준다는 점에서 주목할만하다.

[표 2] '여성 영웅' 을 보여주는 오페라 목록

| 작곡가 | 제목                | 주요 등장인물                                      |
|-----|-------------------|----------------------------------------------|
| 박재훈 | <유관순>             | 유관순(S), 선배(S), 친구(S), 야마사키(MS)               |
| 이지은 | <타오르는 불꽃, 열사 유관순> | 유관순(S), 이화학당교사(S), 사촌언니(S), 친구(S)            |
| 이철우 | <김락>              | 김락(Lyric S), 이중엽(HBR), 이만도(B)                |
| 오숙자 | <동방의 가인 황진이>      | 황진이(S), 황진이 어머니(MS)                          |
| 이영조 | <황진이>             | 황진이(DS), 황진이 어머니(MS)                         |
| 지성호 | <논개>              | 논개(S), 현감의 부인(MS)                            |
| 홍연택 | <논개>              | 논개(S)를 제외하고 모두 남성 배역                         |
| 최철휘 | <논개>              | 논개(S), 논개의 어머니(MS)                           |
| 허걸재 | <학동엄마>            | 희생의 어머니 윤금희(S)                               |
| 한정임 | <어머이 아라리>         | 어머이(S), 정선(S), 정옥(S),<br>여리 아낙(MS), 정선 친구(S) |
| 권지원 | <허난설헌>            | 허난설헌(S), 시어머니 송 씨(MS)                        |
| 황철익 | <허난설헌의 불꽃아리랑>     | 허난설헌(S), 시어머니 송 씨(A)                         |
| 임주섭 | <향랑>              | 17세기남존여비의 희생양이 된 향랑(S)                       |
| 손정훈 | <금지옥엽>            | 금옥(S), 이뿐이(S)                                |
| 박지운 | <선덕여왕>            | 선덕여왕(S), 연인인 석공 아버지(T)                       |
| 김주원 | <허황후>             | 허황후(S), 김수로(T), 석탈해(T),<br>허황옥의 하녀(S)        |
| 진영민 | <윤심덕, 사의 찬미>      | 윤심덕(S), 여동생 윤성덕(MS)                          |
| 최우정 | <1945>            | 분이(S), 미즈코(S)                                |

안동지역 여성독립운동가인 김락(1863-1929)의 삶을 다룬 이철우의 <김락>(2015)은 아마도 가장 전형적인 여성 영웅 유형의 오페라일 것이다. 극 안에는 김락의 시아버지인 이만도가 나라 잃은 슬픔으로 단식을 시도하다가 죽고, 이어 남편인 이중엽이 독립운동을 위해 집을 떠난다. 집에 홀로 남은 김락은 후방에서 독립운동을 지원하다가 스스로 독립운동

전면에 서게되고, 이 과정에서 일본 첩자의 술수로 잡혀 고문을 당하고 실명한다. 결국 남편의 죽음을 전해 들은 김락 또한 아들에게 독립운동을 당부하며 죽게 된다.<sup>40)</sup> 극 중 남성 영웅들에 해당하는 시아버지와 남편의 행적이 묘사되며, 김락은 이들의 독립운동을 응원하는 가족의 입장에서 시작해 결국은 독립운동에 가담하는 당사자가 되는 서사다. 김락은 ‘여성’으로서 가부장적 시스템 안에서 시아버지와 남편을 섬기고, 그리고 자신의 독립운동을 ‘아들’에게 위임하지만, 이런 설정 이외에 김락이 ‘독립된 개인’으로서의 정체성이 극 안에 적극적으로 드러나는 지점은 존재하지 않는다.

한편 ‘황진이’나 ‘논개’ 등은 반복적으로 오페라화되는 여성 영웅 소재 중 하나다. 특히 이들은 오페라 안에서 여성으로서 자유의지를 갖고 주도적인 활동을 했다고 묘사되는 경우가 많다. 오숙자의 <동방의 가인 황진이>(2005)에서 “세상 남자들의 무릎을 꿇리며 살 것을 결심”하는 대목이 나오며, “단순한 기생이 아니라 남성 중심의 가부장적 조선시대의 여성에 대한 사회적인 억압과 굴레를 거부하고 자의식을 가진 자유로운 주체로 살기 위해 스스로 기생의 삶을 선택한 주체적인 여성이자 문(文)·예(藝)·덕(德)을 갖춘 문사요 예술가”로 설명하는 것이 대표적이다.<sup>41)</sup> 다만 이러한 황진이의 주체성이 실제로 오페라에서 작동하고 있는지에 대해서는 고민해봐야 한다.

국문학자 손유경은 ‘황진이’라는 캐릭터가 오랫동안 여성의 전형적 재현 방식인 악녀/요부 혹은 성녀/현모 이미지에서 벗어나 ‘이인’(異人)으로 부각되어 왔지만, ‘기생’이라는 황진이의 신분은 일종의 뇌관이 제거된 미적 권력에 가깝다고 꼬집는다. 또한 황진이는 자발적으로 사랑의 대상을 선택

40) <김락>은 ‘웅도 경북의 인물, 무대에 서다’라는 경상북도와 로얄오페라단이 2010년부터 추진해 온 사업의 일환으로 이철우 작곡, 권오단 대본으로 무대에 올랐다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (2)』, 468-476

41) 전정임 외, 위의 책, 107, 111.

하는 것이 아니라 자신 때문에 세상을 등진 젊은이에게 자신의 삶을 저당 잡힌 듯 행동하거나, 자신이 사랑하는 사람을 따르는 것이 아니라 누군가 자기를 사랑하게 만드는 등, 정작 황진이가 추구하는 것이 무엇이었는지 구체적으로 제시하지 않는다고 주장한다. 이런 맥락에서 이영조의 <황진이>(1999)가 황진이 “자신의 욕망이 아니라 황진이에 투영된 남성 판타지”를 보여주는 작품이라고 지적한다. 즉 황진이가 역시 ‘화담’과는 성녀 되기를, ‘지족선사’와는 창녀되기를 보여주고 있으며, 이런 이분법 사이를 진동하는 여성 재현의 형태를 보여준다는 것이다. 예컨대 오페라 내내 황진이 자신의 내면은 철저히 불투명하게 처리되는 반면, 황진이에 투영된 남성 판타지는 오롯이 드러난다.<sup>42)</sup>

한편 고난을 감내하고 극복하는, 독특한 여성 영웅으로서 ‘어머니’ 캐릭터도 반복해서 오페라화되었다. 대표적으로 허결재의 <학동엄마>(2015)는 어린 나이에 결혼해 시집살이를 겪으며 자녀를 키워낸 인물로, 1950-1990년대의 한국근현대사와 함께 서사가 전개된다. 한정임의 <어머니 아라리>(2013) 역시 “일제강점기를 치열하게 살아낸 이 나라 어머니의 이야기”<sup>43)</sup>를 다루는 작품이다. 이런 작품들은 여성에게 허용된 ‘가정’이라는 공간 안에서 긴 세월 자신만의 이야기를 축적해 온 어머니들을 묘사한다. 때문에 본 장에서 언급한 다른 인물들에 비해서 ‘주체적인’ 영웅의 모습으로 다가오기도 한다. 다만 주인공으로서의 어머니는, 당연하지만 여전히 가부장제 안에 있다.

‘허난설헌’ 그리고 ‘향랑’ 등의 인물을 주인공으로 하는 오페라들은 가부장 안에서 고통 받는 여성을 그린다. 권지원의 <허난설헌>(2018)에는 며느리의 능력을 인정하지 않는 시어머니와 아내에게 열등감을 느끼는 남

42) 손유경, “1. ‘조선의 보부아르’로 재해석된 20세기 황진이: 이영조의 <황진이>,” 오희숙 외, 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본의 현대 오페라』(서울: 모노폴리, 2020), 26-32.

43) 한정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 410.

편이 등장하며, 허난설헌은 이들 사이에서 고난을 겪는다.<sup>44)</sup> 황철익의 <허난설헌의 불꽃아리랑>(2001)<sup>45)</sup> 역시 동일한 구도로 전개된다. 이런 작품들에서 허난설헌은 예술을 벗 삼아 가부장에 대항하고자 하는 의지를 보여준다. 하지만 허난설헌을 위로하고 안식에 들게 하는 것은 또 다른 가부장의 일원인 오빠나 아버지다. 임주섭의 <향랑>(2010)은 숙종 시대 서민층 여인의 비극을 다룬 작품으로, 남편과 시댁의 학대 아래에서 강물에 투신해 생을 마감하는 여성의 이야기를 다룬다.<sup>46)</sup> 하지만 <향랑>의 주인공은 또 다른 남성인 ‘정수’라는 인물을 마음에 품고 있으며, 결국 작품의 마지막 장면 또한 남성 ‘정수’의 시선에 속에 머문다.

손정훈의 <금지옥엽>(2018)은 장애 여성인 금옥이 주인공이다. 금옥은 극 초반에 자신의 처지에 대해 한탄하고 또 체념하지만, 끝추로 추정되는 남자에게 호감을 느끼고, 조부가 데리고 온 신랑이 아닌 자신의 마음에 든 끝추와 결혼하겠다고 선언한다. 그리고 극의 막바지에 이르러 자신이 만났던 끝추가 멋진 신랑감이었던 것을 알게 된다. 이런 서사는 여성의 궁극적인 행복이 ‘멋진 신랑감’과 결혼함으로써 이뤄진다는 점에서 신데렐라 스토리의 변주로 볼 수 있다. 물론 여성 주인공 금옥은 극 내내 체념과 사랑, 그리고 실망 등의 감정 변화를 적극적으로 보여주기에 극 전체가 주체적인 여성 서사로도 다가온다. 그럼에도 여성 금옥이 지향하고 꿈꾸는 미래가 가부장으로 귀결된다는 점에서 전형적이다.

이처럼 대다수의 한국오페라는 가부장을 비판하든(향랑) 아니면 그것에 속하지 않는 것처럼 보이든(황진이) 결과적으로는 남성들과의 관계 안에서 자신을 정의하는 여성 영웅들을 보여준다. 그렇다면 여성이 진정 주체적으로 자신의 운명을 극복하고 이룩해 나가는, 소위 최근에 주목받고 있는 일종의 ‘여성 서사’를 구현하는 경우는 없는가? 한국오페라의 ‘여성 영

44) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 95-100.

45) 전정임 외, 위의 책, 491-497.

46) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (1)』, 47-54.



웅’ 캐릭터가 ‘남성 영웅’에 비견할만한 독보적인 존재감을 보여주는 경우가 과연 있었는가?

극작가 마샤 노만(Marcha Norman)의 작품을 분석한 한 학자는 노만의 작품 속 여성주의 서사의 특징에 대해 첫째, 여주인공들이 이야기를 통해 자신의 자아를 찾아가는 과정을 그리고, 둘째, 무대에 남성은 거의 등장하지 않거나 여성들의 대화 속에서만 존재하며, 여성이 자신의 정체성을 추구하는 데 남성은 도움을 주지 못하고 부정적인 역할을 담당하고, 셋째, 모녀관계를 다루며, 넷째, 정도의 차이는 있지만 여성 간의 유대감으로 자신의 정체성을 찾아가는 점을 지적했다.<sup>47)</sup> 이러한 특징을 바탕으로 떠올려 볼 수 있는 한국오페라 중 하나는 ‘윤심덕’을 다룬 진영민의 <윤심덕, 사의 찬미>(2018)이다. 이 작품은 실존하는 여성음악가 윤심덕을 소재로 삼아 새로운 서사를 적극적으로 덧붙였으며, 무엇보다도 윤심덕을 독립전사로 설정하여 캐릭터 자체를 입체적으로 만들었다는 점에서 주목할만하다. 다만 윤심덕이 주체적인 서사를 보여주지만 결국 남성과 함께 죽음을 맞이한다는 점, 그리고 여성들의 동지애가 나타나지 않는다는 점은 앞서 언급한 노만의 여성 서사와의 차이점이다.

반면 최우정의 <1945>(2021)는 위안부 문제를 다루되, 기존의 접근과는 완전히 다른 여성 주인공을 보여 준다. 무엇보다도 전쟁이 끝난 직후의 상황을 다루고 있다는 점, 주인공으로 등장하는 두 명의 여성 중 한 명은 한국인 또 한 명은 일본인이라는 점이 눈에 띄는데, 이 둘은 놀랍게도 일종의 동지적 관계를 형성한다. 이 과정에서 다른 남성에게 구원되길 원하거나 남의 도움을 바라지 않으며, 한 사람은 죽음을 그리고 또 한 사람은 그 곁을 지킨다는 다소 충격적인 결말을 보여준다. <1945> 속 여성들은 가부장제에 속해있지도, 남성 영웅 주변에 피상적으로 배치되어 있지도, 문화 상징으로서 존재하지도 않는다. <1945>는 오히려 가부장의 폐해를

47) 박주은, 『페미니스트 드라마의 이해』(과주: 한국학술정보, 2006), 20-21.

역설적으로 그리고 있으며, 극의 마지막 순간에 이르러 남성은 아무런 도움도 받지 못하고 오롯이 여성 둘만의 판단으로 운명이 결정된다.

## 5. 남성 영웅 결의 타자들

한국오페라에서 가장 빈번히 등장하는 소재는 “종교적 인물이나 내용” 그리고 “위인”이다. 한 연구에서는 이 두가지 카테고리에 해당하는 한국오페라가 전체 한국오페라의 반절 정도에 해당한다고 집계하기도 하였으며<sup>48)</sup> 음악학자 전정임은 한국오페라 대본의 출처를 분류하는 과정에서 연극, 설화, 고전소설, 문학, 역사 등과 함께 ‘인물’이라는 카테고리를 제시한 바 있다.<sup>49)</sup> 이에 본 연구자는 한국오페라의 다양한 소재 유형 중 과거 연구자들이 반복해서 언급해 온 ‘인물’ 혹은 ‘위인’ 등의 카테고리 일부를 ‘남성 영웅’으로 제한하였다. 그리고 해당 작품들에서 반복적으로 등장하는 여성 조연이 어떠한 유형을 보여주는지 세 가지로 분류하였다.

남성 영웅 결에 흔히 발견되는 여성 조연의 가장 흔한 형태는 남성의 업적을 칭송하고 서술하는 ‘어머니’와 ‘부인’이며, 이와 짝을 이루는 또 다른 형태는 남성의 연인으로 새롭게 창조된 가상의 여성이다. 사실상 이 두 카테고리는 유사한 층위에서 다뤄진다. 어머니나 부인이라는 여성 조연이 주로 ‘근대’ 시기의 남성 영웅 결에 등장한다면, 그보다 더 이전인 ‘전근대’ 시기의 남성 영웅 결에는 소위 기생으로 대표되는 연인이 등장하는 것이다. 전자의 경우 역사적 고증이 가능하기에 실존하는 남성 영웅의 가족을 작품 안에 배치한 경우이며, 후자의 경우 기록이 전무하기에 남성 영웅 결에 가상의 여성을 새롭게 삽입한 경우다.

마지막 유형은 남성의 결에서 영웅을 해치거나 일을 그르치게 만드는

48) 손수연, “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구,” 63.

49) 전정임, “2000년 이후 한국오페라의 현황과 변모 양상에 대한 연구: 초연 작품을 중심으로” 『음악학』 39 (2020), 15-16, 19-23.

‘악녀’이다. 이러한 유형은 조연으로 혹은 단역으로 다양하게 발견되며, 앞선 어머니나 부인, 그리고 연인보다 존재감이 적은 경우가 대부분이다.

이러한 세 부류의 여성들은 남성 영웅의 존재감을 증폭하고 그의 고난과 역경을 강화하는 용도로 활용되는데, 서사가 촘촘하게 전개되는 일반적인 연극이나 문학에 비해 한국오페라 안에서는 이런 인물들이 보다 피상적으로 나타나는 것이 특징이다. 즉 본 장에서 서술할 여러 보조적인 여성들은 사실상 서사적으로 큰 의미를 갖는다고 보거나, 여성들이 ‘소프라노’나 ‘메조소프라노’라는 역할로 무대에 존재함으로써 극의 ‘오페라적’ 완성에 이바지한다는 점이 가장 중요해 보인다. 이를 통해 ‘오페라’라는 전형적인 형상을 만드는데 일조하는 것이다.

#### 1) 남성의 업적을 서술하는 어머니와 부인

남성 영웅을 다루는 한국오페라 속에서 가장 쉽게 볼 수 있는 여성은 영웅의 선행을 칭송하고 그의 업적을 서술하는 어머니와 부인들이다.<sup>50)</sup> 화가 윤두서를 다룬 오페라 <붉은 자화상>에서 그의 부인 이 씨가, 백범 김구를 다룬 오페라 <백범 김구와 상해임시정부>에서 어머니 곽나원이, 독립운동가 김창숙을 다룬 <심산 김창숙>에서 부인이, 독립운동가 이상룡을 다룬 <석주 이상룡>에서 부인이, 독립운동가 박상진을 다룬 <고헌 예찬>에서 어머니와 부인이, 화가 이중섭을 다룬 <나는 이중섭이다>에서 부인이, 작곡가 윤이상을 다룬 <나비의 꿈>에서 어머니와 부인이, 장군 윤홍신을 다룬 <윤홍신>에서 부인 신 씨가 등장해 구구절절 아들과 남편의 업적을 읊는 식이다.

다수의 작품 안에서 어머니와 부인 배역은 사료에 근거한 실제 인물로

50) 몇몇 한국오페라 안에서는 ‘딸’ 혹은 ‘누이’ 등의 캐릭터가 나타나기도 한다. 이 경우에는 어머니나 부인에 비해 한층 더 피상적이고 도구적으로 등장하며 단역인 경우가 많다.

구성되는 경우가 많다. 다만 실존했던 이런 여성들의 실명이 남아있는 것과 별개로, 이들이 어떠한 배경을 갖고 남성 영웅의 활동에 어떤 방식으로 영향을 미쳤는지는 자세히 알 수 없으며, 이런 내용을 새롭게 창작하여 극 안에 채워 넣지도 않는다. 따라서 극 중 어머니와 부인의 행동은 가족관계에서 일반적으로 형성되는 친밀감과 격려, 안타까움의 정서를 반복해서 표출하며, 서사의 전개상 필요한 남성 영웅의 업적이나 활동을 말하게 하는 등 ‘스피커’로서 활용된다. 또한 이들은 극 중 남성과 대등하지 않으며, 어떤 측면에서는 남성 영웅보다 그 지위가 낮은 것으로 인지되기도 한다.<sup>51)</sup>

이런 방식의 어머니와 부인들은 20세기 후반 연극계에 대두된 여성주의적 비판을 떠올리게 한다. 질 돌란(Jill Dolan)은 극 중 여성은 보통 “어머니로서, 남자 주인공이 보다 ‘중요한’ 행동을 하게끔 도와주는 역할을 담당하는 격하된 존재”로 그려지며 “남성들이 일반적으로 활동적이거나 적극적인 반면, 여성은 남성을 보조해 주는 역할이나 남성 관객의 시각적 즐거움을 이끌어 내거나 자극시켜 주는 경우를 제외하고는 연극 공연에서 별반 중요하지 않거나 연극의 내용과 필수적인 관계를 유지하지 못하는 편”<sup>52)</sup>이라고 꼬집는다. 본 장에서 언급하고 있는 한국오페라 속 어머니와 부인들 그리고 이어지는 장에서 서술할 남성 영웅 결 연인도 그 존재감이 유사하다.

51) 어머니의 경우 남성 영웅보다 권위가 있다고 생각할 수도 있지만, 극 안에서 어머니에 관한 서사는 거의 전무하기 때문에 위대한 업적이 있는 영웅보다 지위나 영향력이 미미하게 인지된다. 또한 부인의 경우 칠거지악까지는 아니지만 기본적으로 지아비에 순종적인 전통적인 여성상이 대부분이기에, 이 또한 남편인 영웅을 찬양하는 상대적으로 지위가 낮은 인물로 느껴진다.

52) 질 돌란 / 송원문 옮김, 『여성주의 연극이론과 공연: 여성주의 시각으로 연극 보기』 (서울: 한신문화사, 1999), 6.

[표 3] 남성 영웅 결 영웅의 업적을 서술하고 칭송하는 어머니와 부인

| 남성 영웅        | 직업·직위         | 제목                 | 작곡가 | 주요 여성 배역                                      |
|--------------|---------------|--------------------|-----|-----------------------------------------------|
| 윤두서          | 화가            | <붉은 자화상>           | 고태암 | 윤두서의 딸 윤영래(S),<br>윤두서의 부인 이 씨(MS)             |
| 김구,<br>윤봉길 등 | 독립운동가         | <백범 김구와<br>상해임시정부> | 이동훈 | 어머니 곽낙원(MS), 부인 최준례(S),<br>윤봉길을 사랑하는 중국 여인(S) |
| 김창숙          | 독립운동가         | <심산 김창숙>           | 이호준 | 부인(MS)                                        |
| 석주<br>이상룡    | 독립운동가         | <석주 이상룡>           | 이호준 | 부인(S), 며느리(MS), 가사도우미(MS),<br>일본 첩자(S), 손부(S) |
| 박상진          | 독립운동가         | <고현예찬>             | 김봉호 | 부인(S), 어머니(MS)                                |
| 이중섭          | 화가            | <나는 이중섭이다>         | 이근형 | 부인(S), 장모(MS)                                 |
| 이중섭          | 화가            | <이중섭>              | 현석주 | 부인(S), 어머니(MS), 장모(MS),<br>마을 아낙네(S)          |
| 한형석          | 독립운동가·<br>작곡가 | <그 이름 먼구름>         | 백현주 | 동료 정해선(S), 후배 윤동희(S),<br>부인(S)                |
| 윤이상          | 작곡가           | <나비의 꿈>            | 나실인 | 어머니(MS), 부인(S)                                |
| 허위           | 의병장           | <왕산 허위>            | 박창민 | 부인 신 씨(S), 순박한 처녀 금아(S)                       |
| 윤홍신          | 장군            | <윤홍신>              | 최천희 | 신 씨 아씨(S), 달래(S)                              |
| 남명 조식        | 성리학자          | <처사 남명>            | 최현석 | 남명을 사모하는 여인 해정(S),<br>어머니(MS), 문정왕후(MS)       |

보다 구체적으로, 독립운동가 박상진을 다룬 김봉호의 <고현예찬>(2008)에서는 부인과 어머니를 제외한 모든 배역이 남성인 가운데 부인이 남편을 예찬하는 노래를 부른다. 특히 이 작품은 부인이 남편을 예찬하는 행위를 ‘고현예찬’이라는 아리아로 삽입하고 있는데, 이것을 그대로 오페라 전체의 제목으로 활용할 정도다.<sup>53)</sup> 이호준의 <심산 김창숙>(2010) 역시 독립운동가를 다루는 작품으로, 극 중 부인은 독립운동을 위해 고향을 떠난지 10년이 넘도록 돌아오지 않는 남편을 떠올리며 노래를 한다. 부인은 첫째 며느리와 함께 힘들게 생활하는데, 그러면서도 김

53) 김봉호 작곡, 윤대성 대본의 <고현예찬>은 2008년 12월 20-21일 울산문화예술회관 대공연장에서 초연된 작품이다. 울산MBC 창사 40주년을 기념하여 울산 출신 항일 독립운동가이자 대한광복회 초대 총사령관을 지낸 고현 박상진 의사를 소재로 하였다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (1)』, 162.

창숙이 써서 보내준 시를 읽으며 ‘존경심을 잃지 않고’ 그를 기다린다.<sup>54)</sup> 작곡가 윤이상을 다루는 나실인의 <나비의 꿈>(2017)에서는 그의 어머니와 부인이 등장해 주인공의 신념을 응원하며, “음악밖에 모르는 사람, 나 없이는 아무 것도 못하는 사람” 등의 가사를 노래한다. 윤이상의 어머니와 부인은 극 중 등장하는 유일한 여성 배역으로서, 그들에게 주어진 아리아를 부름으로써 오페라 속 ‘여성 아리아’의 지분을 채운다.<sup>55)</sup>

이동훈의 <백범 김구와 상해임시정부>(1999)<sup>56)</sup>도 유사하다. 극 중 김구의 부인은 김구에게 “집안 걱정은 저 소나무 아래 묻어두고 가시지요”라고 이야기하며 그의 어머니는 “부디 왜놈의 간담을 서늘케 하여 빼앗긴 우리네 땅 되찾도록 하게”<sup>57)</sup>라고 노래 부른다. 이는 김구의 ‘가족들’이 건네는 자연스러운 대사라기보다는 위인 김구의 상황이나 업적을 서술하는 보조적 텍스트에 가깝다.

## 2) 연인으로서의 기생

남성 영웅 곁에 자주 등장하는 여성 조연의 또 다른 형태는 남성의 연인으로 새롭게 창조된 가상의 인물이다. 한국오페라에서 흔히 볼 수 있는 여성 배역이며, 남성 영웅을 다루는 작품에서는 우선적으로 배치되는 캐릭터다. 남성들이 다수 등장하고 여성들이 최소한으로 등장하는 작품 안에서

54) 이호준 작곡, 이영기 대본의 <심산 김창숙>은 2010년 10월 13-14일 대구문화회관 팔공홀에서 초연된 작품이다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (2)』, 492-496.

55) 이 작품은 2017년 10월 28일 구로아트밸리 예술극장에서 초연된 작품으로, 지역 기반 예술단체의 작품이 아니라 윤이상이 생전 작곡했던 오페라 <나비의 미망인>을 모티브로 삼아 새롭게 쓴 텍스트를 기반으로 한다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (1)』, 256, 259-263.

56) 이동훈 작곡, 이종현·장수동 대본의 <백범 김구와 상해임시정부>는 1999년 7월 2-6일 예술의전당 오페라극장에서 초연된 작품이다. 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (2)』, 255.

57) 전정임 외, 위의 책, 260-262.

도 이러한 연인 캐릭터는 빠지지 않는다.<sup>58)</sup> 이를테면 오페라 <처사 남명>(2018)에서 극의 서사적 뼈대를 이루는 것은 남명 조식, 내암 정인홍, 동강 김우용, 망우당 광재우, 퇴계 이황 등의 남성 지식인들이다. 이런 걸출한 문인들 사이에 배치된 여성 배역은 남명을 사모하는 여인 해정과 남명의 어머니 뿐이다.<sup>59)</sup> 이런 여성들은 독립적인 캐릭터로 고유의 서사를 갖고 운용된다기보다는, 최소한의 서사를 바탕으로 오페라의 음악적 완성을 위해 도구적으로 활용된다.

특히 연인으로서의 기생 캐릭터는 전근대 사회의 남성 영웅과 짝을 지어 자주 등장해왔다. 연인으로서의 기생은 당대 남성이 활동했던 공적인 영역에 손쉽게 등장할 수 있었던 유일한 여성이었다는 점에서 일견 타당해 보인다. 또한 기생은 남성 영웅의 서사에 별다른 영향을 미치지 않는 방식으로 서사의 운용이 가능하기에, 해당 배역을 손쉽게 집어넣고 또 간단히 사라지게 만들기 위해 널리 활용되었을 것이라 짐작할 수 있다.

[표 4] 남성 영웅 결 ‘연인으로서의 기생’ 및 기타 연인 배역

| 작곡가    | 제목         | 남성 영웅 | 여성 조연                       |
|--------|------------|-------|-----------------------------|
| 아가포니코프 | <이순신>      | 이순신   | 연인이자 기생 초월(S)               |
| 장일남    | <녹두장군>     | 전봉준   | 전주 기생으로 전봉준의 연인인 유선(S)      |
| 이철우    | <동녘>       | 전봉준   | 전봉준을 사모하는 관기 선화(S)          |
| 임금수    | <행주치마 전사들> | 권율 장군 | 권율을 사랑하는 기생 정 씨(S)          |
| 박지운    | <포은 정몽주>   | 정몽주   | 정몽주를 사랑하는 기생 초선(S)          |
| 이영조    | <목화>       | 문익점   | 원나라 순제의 시녀로 문익점을 연모하는 향아(S) |

58) 이런 상황은 앞 카테고리인 ‘어머니’와 ‘부인’도 마찬가지인데, 예를 들어 윤이상을 다룬 <나비의 꿈>은 윤이상(BR) 주변에 또다른 남성 화가인 이용노(T), 남성 시인 천상병(BR), 남성 지휘자 임원식(BR)이라는 동료가 등장하며, 단역으로 남성 변호사(T), 남성 판사(T), 남성 요원 2명이 등장한다. 이런 설정 가운데 여성은 윤이상의 어머니(MS)와 부인 이수자(S) 뿐이다.

59) 전정임 외, 『한국오페라 1950-2020 (3)』, 399-405.

|     |          |         |                                                        |
|-----|----------|---------|--------------------------------------------------------|
| 김성재 | <청라언덕>   | 작곡가 박태준 | 20대 박태준의 첫사랑 유인경(S), 유인경의 친구(S), 부인(젊은 시절 S / 60대 MS), |
| 김주원 | <너에게 간다> | 시인 윤동주  | 고로키 형사의 딸이자 송몽규의 대학 동기 나나코(S)                          |

대표적으로 오페라 <이순신>(1998)에서 이순신 장군 곁에 배치된 ‘조월’이라는 기생은 이순신을 사랑한 나머지 적장을 죽이려 했다가 되려 죽임을 당하며, 장일남의 <녹두장군>(1999)에서는 의병장 전봉준 곁에 그를 사모하는 관기 선화가 등장한다. 같은 원작을 기반으로 새롭게 작품을 쓴 이철우의 <동녘>(2002)에서도 전봉준을 사랑하는 관기 선화가 나오고 이 여성은 후에 낭자군이 된다. 임진왜란 당시 권율 장군의 이야기를 그리는 임금수의 <행주치마 전사들>(2004)에서는 권율 장군, 이항복, 선조, 대신들 등의 남성 배역들 사이에서 권율을 사랑하는 ‘기생 정 씨’가 등장하는데 이 여성은 가상의 인물로서 전쟁에서 죽게 된다.

다만 전봉준에서부터 권율, 전봉준, 이순신에 이르기까지, 남성 주인공의 신분이나 성격을 고려하지 않은 채 반복해서 등장하는 ‘기생’ 캐릭터는 관객에게 피로감을 주는 것도 사실이다. 특히 이순신이나 전봉준 등을 다룬 작품들은 ‘원작 소설’이 해당 기생과의 여러 사건을 상세하게 다루는 것과 별개로, 오페라 대본화된 이후에는 기생의 서사가 극도로 축소되어 있다. 따라서 기생으로 대표되는 가상의 연인들은 극 안에서 지극히 피상적으로 다가온다.

한편 현대를 배경으로 진행되는 몇몇 작품 안에서도 남성 영웅 곁에 연인이 등장한다. 작곡가 박태준을 다룬 <청라언덕>(2012)에서 등장하는 박태준의 첫사랑 ‘유인경’이나 윤동주를 다룬 <너에게 간다>(2018)에서 윤동주가 사랑하는 일본 여성 나나코 등이 대표적이다. 이들 모두 허구의 캐릭터로서, 남성 주인공과 사랑의 아리아를 부르거나 남성 영웅의 업적을 서술하는 역할 등을 수행한다.



## 3) 유약한 악녀

한국오페라 중 여성 조연이 ‘악녀’ 혹은 ‘팜프파탈’ 유형으로 배치되는 경우도 있다. 여성 조연이 영웅인 남성을 유혹하고 상황을 악화시키는 악인으로 나타나는 것이다.

이를테면 백현주의 <선비>(2015)에서는 여성 조연들이 남성 배역의 위대함과 ‘이성적인’ 성질의 반대에 서 있다. 이 작품은 성석출, 정효제 등 걸출한 문인들이 서원을 건설하며 생기는 에피소드를 그린다. 그 가운데 무당 옥화라는 여성 배역을 등장시켜 전형적인 악녀 캐릭터로 묘사한다. 이성적이며 뜻을 굽히지 않는 선비와 완전히 반대편에 선 이 여성 무당은, 귀신을 숭상하며 비논리적인 이유로 서원 건립을 반대한다.

[표 5] 남성 영웅 결 악녀로 분하는 여성 조연

| 작곡가 | 제목       | 남성 영웅 | 악녀 여성 조연             |
|-----|----------|-------|----------------------|
| 이호준 | <아! 정비록> | 류성룡   | 일본의 여 자객 린포(Lyric S) |
| 임금수 | <천년의 사랑> | 김유신   | 천마녀(S)               |
| 장일남 | <원효>     | 원효    | 요석 공주(S)             |
| 백현주 | <선비>     | 성석출 등 | 무당 옥화(S)             |

이런 캐릭터들은 서양오페라 속 대표적인 팜프파탈로 거론되는 ‘카르멘’이나 더 나아가 ‘살로메’ 등과 비교해 보았을 때, 서사 내에서 비중이 훨씬 적으며 주인공 남성에게 대단한 위협을 만들어내지도 않는다. 여성 악인은 필연적으로 남성 영웅에 도전하고 이 영웅을 고통스럽게 만드는데, 사실상 국내에서는 남성 영웅의 서사나 업적에 적극적인 변주를 행하지 않는 것이 관례이기에, 자연히 이에 도전하는 여성 악인도 그 서사적인 영향력이 줄어들 수밖에 없기 때문이다. 즉 한국오페라에서 남성 영웅을 다루는 작품 대부분은 이미 위인인 남성 주인공의 서사를 적극적으로 다시 쓰거나 입체적으로 그려내지 않는 경우가 대부분이다. 따라서 영웅 결에 새롭게 창조

되는 여성 악역 캐릭터도 주인공 남성 영웅을 뒤흔들지 않는 정도로만 다루어지는 것이 보통이다.

반면 오페라 <원효>(1971)에서는 사사로운 정이나 속세의 욕심을 버린 원효대사의 주변에 그를 유혹하고 아이를 낳으며 속세에 머물 것을 요청하는 요석 공주가 강렬한 존재감으로 등장한다. 요석 공주의 유혹과 그 존재는 불교라는 종교적 차원에서 감내해야 할 속세의 유혹으로 표상되기 때문에, 극 내내 중요한 비중을 갖고 팜프파탈로서의 힘을 뽐낸다. 극 중 요석 공주가 원효를 고민하게 만들고 원효가 대의를 거스르도록 조종하는 것이다. 하지만 결국 원효는 요석 공주를 극복해내는 것으로 그 영웅성의 굳건함을 보여준다. 이 작품에서 요석 공주는 그녀가 부르는 아리아로 인해 마치 세이렌처럼 표상된다.

## 6. 나가며

본 연구는 한국오페라 안에 등장하는 여성 재현의 양상을 고찰하였다. 연구 결과 한국오페라는 독특한 여성 재현의 형태를 보여주고 있었는데, 첫째, 전통문화 패키지 속 ‘문화 상징’으로서의 여성, 둘째, 역사적 비극을 겪는 ‘피해자 여성’, 셋째, 다양한 형태의 여성 영웅들, 넷째, 남성 영웅 곁에서 그의 업적을 서술하는 ‘어머니’와 ‘부인’, 다섯째, 남성 영웅의 ‘연인’으로서의 기생, 여섯째, 남성 영웅 곁 ‘유약한 악녀’가 그것이다.

전통문화 패키지 속 ‘문화 상징’으로서의 여성은 설화 및 판소리 기반 한국오페라에서 발견되는 재현 유형이다. 이 유형의 여성은 미약한 서사적 열개에 기댄 채, 전통문화가 대 통합되는 장(場)으로서의 오페라 속에서 문화 상징으로 존재하고 있었다. 이는 1980년대 즈음 거세게 일어났던 서양 예술과 한국 전통문화의 결합에 관한 거대 담론의 여파이기도 하며, 오페라라는 ‘패키징’ 안에 여러 요소를 함께 엮어 보여주려고 했던 당대의 욕망을 반영한다.

역사적 비극을 겪는 ‘피해자 여성’은 공동체의 비극을 자신의 경험으로 투사하는 경우다. 예컨대 한국은 과거 일제강점기를 거치며 위안부 문제를 비롯한 아픈 역사를 겪은 바 있고 이러한 슬픔은 해방된 이후에도 제주4·3 사건, 여순10·19사건, 광주민주화운동 등으로 계속되었다. 그리고 이러한 비극이 오페라의 소재 및 주제로 다뤄질 때 해당 작품의 전면에 ‘여성 주인공’이 배치되며, 이 인물은 역사적 비극을 지극히 개인적이고도 구체적인 사건으로 경험한다. 이 여성 주인공들은 그저 역사적 고통을 ‘은유’하는 것에 그치지 않고, 역사적 사건의 피해자이자 동시에 이 사건에 대해 직접 이야기하는 당사자이면서, 일부 작품에서는 여기에서 한발 더 나아가 해당 사건을 극 안에서 추도할 것을 제안하는 발언의 주체가 된다.

‘여성 영웅’의 경우 흔히 떠올릴 수 있는 ‘유관순’ 등의 전형적인 위인에 서부터 ‘윤심덕’과 같은 음악가까지, 다양한 인물로 세분화된다. 여성 영웅의 경우 재현 양상 전체를 하나의 카테고리로 묶는 것이 무리가 있었으나, 전반적으로는 그 인물이 혁신적으로 그려지든(황진이) 아니면 기존의 사회 시스템을 비판하든(향랑) 기본적으로는 주어진 가부장이라는 환경 안에서 사고하고 존재한다는 공통점이 있었다. 이는 ‘여성 영웅’일지라도 그 자신의 주체적 서사를 갖지 못하는 것인지에 대한 비판을 불러일으킬 수 있는데, 그럼에도 최근 작곡된 오페라 <1945> 등은 이러한 기존 여성 재현의 한계를 뛰어넘는 신선한 구도를 보여주고 있다는 점에서 주목할만하다.

이러한 연구는 한국오페라에서 자주 등장하는 ‘남성 영웅’ 주변에 배치된 여성 조연의 재현 양상을 유형화하였다. 그 중 가장 쉽게 볼 수 있는 것은 영웅의 선행을 칭송하고 그의 업적을 서술하는 ‘어머니’와 ‘부인’이다. 이들은 실존인물에 기반하지만 서사적 장치가 미미하며, 가족관계에서 일반적으로 형성되는 친밀감과 격려, 안타까움의 정서를 반복해서 표출하고 남성 영웅의 업적이나 활동을 서술하는 ‘스피커’로 활용된다. 또한 남성 영웅 곁에 자주 등장하는 여성 조연의 또 다른 형태는 남성의 연인으로서,

상당수는 ‘기생’으로 등장한다. 한편 몇몇 작품에서는 여성 조연이 자객 등의 ‘악녀’로 등장하는 경우도 있었다. 이 경우 남성 영웅의 서사나 업적에 적극적인 변주를 행하지 않는 것이 관례이기에, 자연스럽게 이런 악인들도 남성 영웅의 본래 세계를 뒤흔들지 않는 정도로만 ‘유약하게’ 다뤄지는 것이 보통이다.

이와 같은 총 여섯 개의 여성 재현 유형은 한국오페라의 제작방식이나 시대에 따른 오페라 창작 담론, 그리고 오페라 제작 주체의 의도와 밀접하게 관련되어 있다. 즉 ‘문화 상징’으로서의 여성은 오페라 제작 초기에 전통문화와 오페라와의 결합을 꾀하는 과정에서 나타났으며, ‘피해자 여성’은 공동체가 자신들과 연관된 사건과 기억을 공론화하는 과정에서, 그리고 남성 영웅 결의 어머니와 부인, 기생, 그리고 악녀는 특정한 남성 영웅을 공표하고 자리매김하는 과정에서 탄생했다.

이처럼 본 논문은 한국오페라 속 여성의 재현 양상을 가시화시킴으로써 한국오페라를 바라보는 새로운 관점을 제안하고자 한다. 또한 한국오페라라는 카테고리를 ‘여성 재현’이라는 틀을 통해 살펴봄으로써 한국오페라가 동시대 대중의 목소리와 욕망을 얼마나 담아내고 있는지 비판적으로 바라보고자 한다.

마지막으로 덧붙이고 싶은 것은 ‘그럼에도 불구하고’ 오페라 속의 다양한 여성들은 무대 위에서 노래를 하는 순간에 그 존재감이 완성된다는 점이다. 이는 서사적인 분석 안에서 맹렬히 비판받을 수 있는 다양한 여성 배역들이, 실제 무대 위에서는 그보다는 좀 더 주체적으로 존재할 수 있음을 의미한다. 여성에게 부여된 서사를 초월하는 노래의 힘이, 무대를 바라보는 ‘남성적 응시’를 전복시킬 수 있는 가능성이 늘 존재하는 것이다.

참고문헌

단행본

돌란, 질 / 송원문 옮김. 『여성주의 연극이론과 공연: 여성주의 시각으로 연극 보기』. 서울: 한신문화사, 1999.

박주은. 『페미니스트 드라마의 이해』. 과주: 한국학술정보, 2006.

오희숙 · 윤상인 · 손유경 · 조키 세이지. 『문화적 텍스트로서의 한국과 일본의 현대 오페라』. 서울: 모노폴리, 2020.

이영미 · 김용환 · 전정임. 『남북한 음악극 <춘향전> 비교 연구』. 서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997.

전정임 · 최애경 · 이민희 · 이혜진. 『한국오페라 1950-2020 (1권 ~3권)』. 대전: 충남대학교출판문화원, 2023.

한국연극학회. 『퍼포먼스와 연구와 연극』. 서울: 연극과인간, 2010.

한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음. 『남북한 공연예술의 대화: 춘향전과 초기 교류공연』. 서울: 시공사, 2003.

Clément, Catherine. *Opera, or, The Undoing of Women*, trans. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Fetterley, Judith. ‘The Resisting Reader’ (1978) in Sandra Gilbert and Susan Gubar (eds.). *Norton Companion to Feminist Criticism*. New York: W. W. Norton and Co., 2007, 443-447.

Hadlock, Heather. “Opera and Gender Studies.” in Nicholas Till (ed.). *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press, 2012, 257-275.

논문

공은아. “장일남의 오페라 춘향전의 음악기법 연구.” 『음악과 현실』 35 (2008), 119-152.

- 손수연. “한국 창작오페라 소재의 특징 분석과 전개양상에 관한 연구.” 『문화콘텐츠연구』 5 (2015), 45-70.
- \_\_\_\_\_. “한국오페라에 나타난 여성 인물의 유형 특성 연구.” 『문화콘텐츠연구』 25 (2022), 105-132.
- 안지영. “김동진의 신창악 가극 연구: <심청전>을 중심으로.” 박사학위논문, 한양대학교, 2016.
- 양수연. “한국 오페라의 <심청가> 수용양상 연구- 윤이상의 <심청>, 김동진의 <심청전>, 이용택의 <청>을 중심으로.” 박사학위논문, 고려대학교, 2020.
- 이미배. “전통설화의 오페라화, 그리고 젠더: 오페라 <처용> 다시 보기.” 『음악과 문화』 50 (2024), 55-78.
- 전정임. “2000년 이후 한국오페라의 현황과 변모 양상에 대한 연구: 초연 작품을 중심으로.” 『음악학』 39 (2020), 7-48.

#### 신문기사

- “오페라로 꾸민 춘향전.” 『조선일보』. 1986. 6. 20.
- “이철우씨 창작 오페라 “전통 음악 세계성 타진.” 『매일신문』. 2003. 3. 25.
- “파리서 막 오른 오페라 춘향전.” 『중앙일보』. 2004. 6. 20.
- “판소리, 양악 신선한 접목-오페라 <소녀 심청>.” 『중앙일보』. 1993. 11. 1.
- 장혜원. ““잊지 말고 기억하라”...여순사건 다룬 오페라 <침묵 1948>.” 『광주일보』. 2025. 10. 8.
- 홍찬식. “출연진 300명 초대작 오페라 <춘향전> 무대 오른다.” 『동아일보』. 1986. 6. 10.

Abstract

A Study on Types of Female Representation  
in Korean Opera

Minhee Lee

This study examines the patterns of female representation in Korean opera. The findings reveal that Korean opera exhibits distinctive forms of representing women, which can be categorized into six types: first, women as “cultural symbols” within a traditional culture package; second, “victimized women” who experience historical tragedies; third, various forms of female heroes; fourth, “mothers” and “wives” who narrate the achievements of male heroes; fifth, “gisaeng as lovers” of male heroes; and sixth, “weak villainous women” positioned beside male heroes.

These six types of female representation appear repeatedly in Korean opera and are closely related to production methods, the discourse surrounding opera creation across different periods, and the intentions of the producers. Specifically, women as “cultural symbols” within a traditional culture package emerged during the early stages of opera production, when efforts were made to combine traditional culture with opera. “Victimized women” appeared in the process through which particular groups sought to publicize historical events and memories. Meanwhile, mothers, wives, gisaeng, and villainous women alongside male heroes emerged in the process of promoting and establishing specific male heroes.

Key Words: Korean opera, Representations of women in opera, Female characters in Korean opera, Women in Korean opera, Representation of women.

|           |                |           |
|-----------|----------------|-----------|
| 투고일       | 심사일            | 게재확정일     |
| 2026.4.30 | 2026.5.5.-5.23 | 2026.5.24 |