

한국여성국극연구(1948~1960)

—여성국극 번성과 쇠퇴의 원인을 중심으로—

전성희*

- | | |
|---------------------|--------------------|
| 1. 들어가는 글 | 3. 여성국극의 쇠퇴와 그 원인 |
| 2. 여성국극의 전개 | 3.1. 쇠퇴하고 있는 여성 국극 |
| 2.1. 여성국극의 출발과 그 배경 | 3.2. 여성국극 쇠퇴의 원인 |
| 2.2. 여성국극의 번성과 그 원인 | 4. 나오는 글 |

국문초록

여성국극은 창극에서 발생하였지만 창극과는 다르게 춤과 연기, 화려하고 스펙터클한 무대장치 등의 특성을 가진 공연예술로 전쟁을 앞둔 시기에 발생하여 약 10여 년간의 전성기를 보낸 후 급격히 쇠퇴한 장르이다. 여성국극은 창극과 달리 소리 보다는 공연성에 치중하였기 때문에 대중의 압도적인 지지를 받을 수 있었다.

여성국극의 이러한 장르적 특성은 당시 대중의 취향에 무엇보다도 잘 맞아 떨어질 수 있었으며 동시에 인기몰이의 비결이 되어 여성국극의 급격한 발전을 가져올 수 있었다. 이러한 점이 여성국극이 단 시일 내에 당대 최고의 공연 예술인 동시에 흥행몰로서 자신의 위치를 확고히 할 수 있었던 것이다.

여성국극 번성의 이유는 전쟁이라는 고달픈 현실로부터 도피와 또 하나는

*명지전문대학.

가부장 사회의 일탈에 대한 환타지였기 때문에 가능했던 것이다.

그렇게 확고한 자기 위치를 가졌던 여성국극은 1960년대에 들어오면서 급작스러운 쇠락의 길을 걷게 된다. 그 이유는 여성국극을 전문으로 하는 배우가 없었고 새로운 레퍼토리를 개발하지 못했으며 대중의 욕구와 취향의 변화를 알지 못했다는 것, 그리고 영화나 방송의 붐, 전통 음악 교육의 부재와 같은 시스템 상의 문제와 여성국극의 대중성 등에 있다고 하겠다.

특히, 임춘앵의 여성국극은 시대의 욕구를 충족했기 때문에 번성할 수 있었고 그래서 당대의 욕구를 간파해 작품으로 형상화 시킬 수 있다면 여성국극의 부활이 불가능할 것은 아니다.

주제어: 여성국극, 번성, 쇠퇴, 임춘앵, 환타지, 전쟁

1. 들어가는 글

여성국극은 창극에서 발생한 새로운 공연양식으로 전쟁을 앞둔 시기에 발생하여 약 10여 년간의 전성기를 보낸 후 급격히 쇠퇴한 장르이다. 전쟁을 전후한 시기에 여성국극은 모체였던 창극과 달리 소리보다는 공연성에 치중하였기 때문에 대중의 압도적인 지지를 받을 수 있었다.

여성국극은 “고전적 판소리가 모태가 되고 민속무용 등이 가미된 일종의 전통극 양식”¹⁾이었기 때문에 지적인 모험을 즐기지 않는 대중의 취향에 무엇보다도 잘 맞아 떨어질 수 있었으며 동시에 인기몰이의 비결이 되어 여성국극의 급격한 발전을 가져올 수 있었다. 이러한 점이 여성국극이 단 시일 내에 당대 최고의 공연예술인 동시에 흥행몰로서 자신의 위치를 확고히 할 수 있었던 것이다.

1) 유민영, 『우리시대연극운동사』, 단국대학교 출판부, 284면.

그렇게 확고한 자기 위치를 가졌던 여성국극은 1960년대에 들어오면서 급작스러운 쇠퇴의 길을 걷게 된다. 자료에 의하면 1955년을 기점으로 여성국극의 단체수와 작품의 수가 현저히 줄어들기 시작하다가 1960년에 오면 두 단체에서 모두 세 작품을 올리는데 그치고 만다.²⁾

당대 최고의 인기를 누리던 여성국극이 1960년대에 들어오면서 급격히 쇠퇴하였다. 대중의 절대적인 지지가 하루아침에 사라질 수밖에 없었던 원인은 결코 단순할 수 없을 것이다. 선학들의 연구를 살펴보고 그 연구들에 새로운 관점을 덧붙여 좀 더 명확하게 여성국극의 장르적 특성과 한계를 짚어봄으로써 여성국극이라는 장르의 잠재력을 확인하는데 본 연구의 목적이 있다.

여성국극의 변성과 쇠퇴의 원인을 짚어 보기 전에 먼저 여성국극의 출발과 전개과정을 살펴보는 것을 통해 여성국극의 특성을 파악할 수 있으며 이 과정에서 여성국극이 한국을 대표하는 공연양식으로 자리를 잡을 수 없었던 이유를 발견할 수 있을 것이다. 그리고 여성국극 부활의 가능성 여부를 타진해 볼 수 있을 것이다.

2. 여성국극의 전개

2.1. 여성국극의 출발과 그 배경

여성국극은 해방 이후에 등장한 여성들끼리 모여서 하였던 창극³⁾으로 기존

2) 1948년부터 1960년까지 여성국극 단체수와 작품수를 도표화하면 다음과 같다.

년도	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
단체 수	1	2	1	0	2	6	9	13	9	6	10	7	2
작품 수	1	2	1	0	8	17	30	50	28	24	24	20	3

윤수연, 「해방 이후의 여성국극연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 34면에서 재인용.

3) “여성국극은 혼성 창극과 구분되어진 용어이고, 국악이 해방 이후 다시 사용되면서 창극은 국극으로 쓰인다.” 윤수연, 앞의 논문, 4면.

의 창극이 소리 중심의 공연양식이었던데 비해 소리 외에 춤과 연기가 가미된 공연예술이다. 그러나 독특한 것은 여성들이 국극단체를 조직하고 작품을 무대에 올렸다는 것이다.

김병철은 “여성국극의 발아의 유래를 거슬러 올라가면 신라시대의 화랑도에서 시작하여, 1847년 전북 고창에서 탄생한 진채선이라는 최초의 여류명창의 출현과 함께 1910년에서 1920년대까지 활동한 기생조합공연 등을 시조로 들 수 있다”⁴⁾고 하였지만 여성국극의 실제적 출발은 1948년 9월 박녹주가 중심으로 박귀희, 김소희, 임춘앵, 정유색, 임유앵, 김경희 등 30명의 여성국악인들의 여성국악동호회가 결성되어 첫 공연으로 그 해 10월 창극 <옥중화>를 올린 것이다.

여성국악인들은 해방이 되면서 국악인 단체를 조직하는데 남성 국악인들이 중심이 되고 여성국악인들이 푸대접을 받자 이러한 현실에 반발하여 여성국악인들만의 단체를 만든 것이다. 이러한 여성국악인들의 자각은 시대의 욕구이기도 했다. 1948년 대한민국의 수립과 함께 여성들에게도 참정권이 주어지고 당시 세계사적 조류에서 여성의 해방이념은 일반적인 것이었다. 그 해 UN은 ‘여성도 자유롭고 동등한 권리와 존엄성을 가진 인간으로서 차별받지 않는다’는 여성인권선언을 했다. 이러한 사회적 배경은 가부장적인 질서 안에서 여성을 차별하는 남성 위주의 창극의 풍토에 반기를 들 수 있는 이념적 근거를 만들어 주었으며 여성국악인들은 여성들만의 창극단체를 구성할 수 있었던 것이다.

국악인 사회는 ... 그 내부를 들여다보면 양반 사대부 이상으로 가부장적이요, 권위적이었다. 아니 좀더 사실과 가깝게 말한다면 자유분방한 풍토 속에 남성 위주의 권위가 지배적이었다. 스승은 마치 절대 권력자처럼 군림했고, 여성들은 뒷바라지나 해주어야 했다.

심지어 스승이 원하면 잠자리도 같이 해야 했는데 그것이 싫으면 인연을 끊

4) 김병철, 「한국여성국극사연구」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 11면.

어야 했다. 특히 금전적인 면에서 여성은 항상 박대를 받았다. 기획도, 진행도 남성 위주이다 보니 돈이 생기는 일에 여성이 속속들이 관여한다는 것은 거의 불가능한 일이었다. 아예 신분 구별이 뚜렷한 사대부 사회와 같았다면 불만은 불만대로 남겼지만 국악인 사회는 그렇지 않았다. 대등하게 대우해주는 것 같지만 그곳에는 여성들을 이용하고, 노리개로 삼고, 그러다가 폐기처분하듯이 외면해 버리는 일이 비일비재했다. 오로지 생존하기 위해 눈물을 흘리며 소리를 하고, 춤을 추어야 하는 여성들의 비애는 누구보다 남성 국악인들이 잘 알고 있었던 것이다. 그러면서도 그런 여성들을 자기 수입원으로 삼는 남성들이 수두룩했던 것이 다름 아닌 당시의 국악인 사회였다.⁵⁾

여성들만의 단체인 여성국악동호회의 창립은 “불평등한 가부장적 가치관에 반기를 든 첫 번째 도전”⁶⁾인데 이것은 전쟁을 전후한 시기에 꽃 피었던 여성국극의 도화선이 되었다는 점에서 연극사의 중요한 의미가 있다.

한국의 여성국극은 해방의 산물이며 그 뿌리는 여성국악동호회라는 것을 재확인할 수 있다. 해방과 함께 여성 국악인들도 다른 분야의 경우와 같이 자신들의 목소리를 가지려는 움직임을 보였고, 그것이 여성 국악 동호회라는 모임으로 나타났으며 필수적으로 따르게 될 그 때의 공연으로 여성국극이 탄생한 것이었다.⁷⁾

여성국악동호회가 결성기념대공연으로 1948년 10월 시공관에서 처음 올린 <옥중화>는 춘향전의 제목을 바꾼 것으로 성춘향 역에 김소희, 이몽룡 역에 임춘앵, 변사또에 정유색 등이 맡았는데 이때만 해도 여성국극의 정체성을 이해하지 못하고 남자의 역할을 단지 여자가 맡아서 하는 데 그치고 흥행에 마저

5) 반재식·김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 83~84면.

6) 심현주, 『임춘앵 여성국극의 양식 연구』, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 20면.

7) 반재식·김은신, 앞의 책, 319면.

실패하게 된다. 그러나 여성국악동호회의 창립공연은 “출연진이 모두 여성국악인들로 이루어졌다는 사실만 해도 획기적인 일이었고, 그 공연에서 처음으로 남성역을 맡았다는 것은 여성국극이라는 새로운 형태의 창극을 탄생시켰다는 점에서 큰 의의가 있었다.”⁸⁾

이 부분에서 간과할 수 없는 사실이 있다. 대본과 연출을 맡았던 김아부, 장치의 원우전, 진행에 김주전 등이 모두 연극계에서 활동하던 인물들이었기 때문에 여성국극의 성격이 소리 중심의 창극과는 달리 연극적 요소가 비중이 높은 공연예술로 발전할 수 있었던 근거가 될 수 있었던 것이다. 특히 <옥중화>의 호화로운 무대장치는 관중의 환호를 받았⁹⁾는데 이것은 앞으로 여성국극 무대의 모델이 되었다. 이와 같이 여성국악동호회의 창립공연은 앞으로 전개될 여성국극의 방향과 성격을 제시하였다는 점에서 의미를 갖는다고 하겠다.

여성국악동호회의 창립공연은 여성이 남성의 역할을 한다는 실험적인 생각 외에는 여성이 어떻게 남성을 보여줄 수 있는 지에 대한 모색은 없었지만 새로운 형태의 창극을 탄생시켰다는 점에서 큰 의의가 있다고 하겠다.

여성국악동호회는 창립공연의 실패에도 불구하고 차기작으로 푸치니의 오페라 <투란도트>를 김아부와 김우전이 스토리를 차용하여 <햇님과 달님>을 1949년 2월 11일부터 일주일간 시공관에서 올렸다. 여기서 주목해야 할 것이 창극의 기존 레퍼터리와는 다른 새로운 것을 시도했다는 점이다. 김아부와 김주전이 동경에서 본 오페라 <투란도트>를 각색하여 새로운 레퍼터리를 개발한 것이다. 이것을 본 관객들은 춘향전이니 흥부전이니 심청전이니하는 익숙한 이야기가 아닌 <햇님과 달님>이라는 듣도 보도 못한 새로운 이야기와 전에 볼 수 없었던 무대장치, 창의 일가를 이룬 여성국악동호회 멤버들의 소리의 조

8) 위의 책, 98~99면.

9) “... 5막 9장의 막이 올려졌다. 그와 함께 관중들은 첫 장면부터 환호성을 질렀다. 무대가 생전 처음 보는 것이었기 때문이었다. 화려하고 실감이 나는 게 여지껏 어느 ‘춘향전’에서도 볼 수 없었던 것이었다. 그도 그럴 것이 빛을 얻어 공연 자금을 댄 박록주는 자금의 많은 부분을 무대 장치에 할애했기 때문이었다.. 원우전은 당시 사십대 중반으로 무대장치가로서 최고의 대우를 받던 사람이었다.” 위의 책, 97면.

화에 감동과 신선함을 느꼈고 여성국악동호회는 흥행에 성공할 수 있었다.

여기서 여성국극이 기존의 창극과는 다른, 다시 말해 여성국극만의 레퍼토리를 개발하고 연극적 연출과 화려한 무대장치 등을 통해 여성국극은 자신만의 미학을 세우고 한국을 대표하는 예술 장르로도 극찬을 받았다.

당시 현실은 정부가 수립되었다고는 하지만 그것은 남한만의 정부였고 국민들도 좌우익으로 나뉘어 혼란스러운 시기였다. 모스크바 삼상회의에서 한국을 5년 간 신탁통치 하자는 결의에 합의하자 국민들은 신탁통치 반대운동을 펼쳤고 이에 UN은 한국의 독립을 위해 특별히 유엔한국위원회를 만들었다. 그들이 한국에 오자 그들을 환영하는 유엔한위환영위원회에서 <햇님과 달님> 공연에 초대하였다. 공연을 보았던 유엔 수석비서 베르트 하이머는 “한국의 오랜 역사의 전설을 극화한 것으로 그 내용과 가사는 우리로서 잘 깨닫지 못하였으나 그 창의 리듬이라든가 동양적인 정서를 표현한 극치의 예술에는 감탄을 금키 어려웠다. 더구나 고전적인 화려한 의상이라든가 연기는 구미 각국에서 찾아 볼 수 없는 독특한 예술이었다. 더구나 여자들만으로서 표현하는 우아하고도 고상함을 느끼었는데 이는 한국의 높은 문화 수준의 일단을 엿볼 수 있는 것으로서 감명이 깊었다”¹⁰⁾며 찬사를 보냈다. <햇님과 달님>은 명실공히 한국을 대표하는 예술로서도 손색이 없었으며 관객의 호응도 대단하여 대성공을 거두었다.

그러나 <햇님과 달님>의 대성공은 오히려 여성국극계의 이합집산의 계기로 작용하게 되는데 공연 이후 여성국악동호회의 회원들끼리의 반목 및 운영에 불만을 품고 있었던 김주전은 선의로 경쟁할 수 있는 여성국극 단체가 있으면 좋을 것 같다는 생각으로 임춘앵에게 여성국극 단체 하나를 더 만들자고 제안한다. 그래서 탄생한 것이 여성국극동지사이다. 이로서 여성국극을 하는 단체는 두 개로 늘어나 여성국악동호회는 1949년 11월 18일부터 부민관에서 <햇님과 달님 후편>을, 여성국극동지사는 같은 해 11월 9일 서울 국도극장에서

10) 『동아일보』, 1949.2.20.

<황금돼지>를 올렸는데 이 두 단체의 공연은 본래 <햇님과 달님 후편>으로 동일한 제목이었으나 여성국극동지사가 <황금돼지>로 개제한 것이다. 이후 여성국극동지사는 임춘앵과 함께 여성국극의 본격적 활동을 시작하면서 여성국극의 전성기를 열었다. 이것으로 여성국극의 전개 방향은 여러 단체가 이합집산을 했음에도 불구하고 임춘앵과 그의 단체를 중심으로 1956년까지 이어진다. 이후 임춘앵의 몰락은 한국 여성국극의 쇠락과 밀접한 연관을 맺고 있으며 그 궤를 같이 한다고 하겠다.

2. 여성국극의 번성과 그 원인

—임춘앵 중심의 여성국극 전성기¹¹⁾를 중심으로

여성국극이 아직 정립되기 전 <햇님과 달님>의 성공은 여성국극의 성격과 여성국극이 나아가야 할 방향을 제시해 줌으로써 여성국극 종사자들에게 자극이 되었다. 임춘앵은 <옥중화>의 실패 이후 <햇님과 달님>의 공연에도 발탁되지 못하고 의기소침해 있던 중 김주전이 새로이 조직하는 여성국극동지사의 가입 제안을 받고 <황금돼지>에 햇님 왕자로 출연하게 된다. 재미있는 것은 임춘앵 뿐만 아니라 여성국악동호회의 <햇님과 달님>에 출연하지 못했던 배우들이 대거 여성국극동지사로 옮겨 와 <황금돼지>에서 배역을 맡았다. 김주전은 김아부에게 <햇님과 달님>의 뒷이야기를 만들게 하고 창립공연광고에 <햇님과 달님 후편>이라고 하였다. 여성국극동지사의 <황금돼지> 성공 이후 임춘앵은 여성국극이야말로 자신이 가장 잘 할 수 있는 장르라는 것을 알았다. 여성국극은 소리를 위주로 했던 창극과는 다르게 소리 외에 춤과 연기가 필요하다는 것을 깨달았고 임춘앵은 소리면 소리, 춤이면 춤, 연기면 연기 그 어떤

12) 김병철은 그의 논문 「한국여성국극사연구」에서 여성국극의 발전을 단계별로 말하기(1940년~1950년), 전성기(1951년~1960년), 쇠퇴기(1981년~1998년)로 구분하였는데 본고는 이것을 참고하였음.

것 하나도 빠지지 않을 자신감이 있었다. 자신이야말로 여성국극의 책임자라고 생각해서인지 여성국극동지사에 적극적이었다.

...‘햇님과 달님이 성공을 거두자 흥행에 전문적인 안목을 가진 사람들이 자극을 받아 새로운 체계를 모색하려는 시도로 단체가 갈라진 것이다. 여성국극은 아직 초보적인 단계에 머물러 있었다. 작가, 연출가, 무대장치가, 사업가 등은 모두 연극과 창극에서 경험을 쌓은 사람들이었고, 출연진 역시 대부분 창극계에서 종사했던 사람들로 여성국극을 전문적으로 하기 위해서는 무엇이 필요한 것인지 전혀 파악하지 못하고 있을 때였다. ... 임춘앵은 자신이 그 중심에 있다는 것을 깨닫기 시작했다. 여성국극이야말로 소리를 위주로 했던 창극보다 춤과 연기에 비중을 두어야 한다는 사실을 누구보다 절실하게 깨닫게 된 것이다.¹²⁾

두 단체가 비슷한 시기에 각기 공연을 했지만 “출연진만 다를 뿐 스텝진은 거의 같아 당시 여성국극의 실태를 말해준다. 아직 이 방면에서 전문성을 띤 인력이 부족했으므로 중복해서 일을 하게 된 것”¹³⁾이어서 두 작품의 우열을 가리기는 어려웠지만 여성국극동지사의 임춘앵과 조금앵(황금돼지 분)의 연기는 대단했다.

여성국극의 성격을 누구보다도 잘 이해했던 임춘앵은 대개의 소리꾼들의 연기가 아니리조나 신파조였던 것과는 다르게 자연스러운 연기를 하였다. 삼고무, 구고무까지 추던 그녀의 춤 솜씨 등은 여성국극의 무대를 더욱 풍성하게 할 수 있었다. 거기에다가 관객들이 깜박 속을 만큼의 능란한 남성연기는 관객들로 하여금 임춘앵을 남자처럼 느끼게까지 하였다. <황금돼지>의 공연 성공으로 지방순회공연을 떠났는데 이미 입소문만으로도 관객이 몰려들었다.

기존 창극은 이미 스토리를 알고 있으니까 그렇지 그 가사를 이해하기란 무

12) 반재식·김은신, 앞의 책, 120면.

13) 위의 책, 132면.

척 어려웠다. 그러나 임춘앵 국극에서의 소리는 아주 간단한 가사로 의사 전달을 하고 있어 누구나 쉽게 알아들을 수 있었다. 또 임춘앵 국극에는 기존 창극에서는 볼 수 없는 멋들어진 춤이 있었다. 임춘앵이 한 번 손을 들어 추기 시작하면 오 분이고 십 분이고 관중은 손 끝의 동작만을 지켜볼 정도로 그녀의 춤은 사람을 매료시키는 마력이 있었다. 거기다 화려한 무대 장치와 의상, 분장은 연극적인 효과를 높여 한층 재미를 더하게 만들었다.¹⁴⁾

이처럼 임춘앵의 여성국극은 분명 자신만의 세계를 갖고 있었기 때문에 “여성국극의 전성기를 맞이하게 되는 도화선은 임춘앵에 의해서 새롭게 시작되”¹⁵⁾였다는데는 이견이 있을 수 없을 것이다. 그러나 이때까지도 여성국극의 성격은 명확히 잡혀지지 않고 있었다.

그 사이 1949년이 저물고 1950년이 되었는데 여성국극동지사 설립에 앞장섰던 흥행사 김주전이 여성국악동호회와 다른 창극단에서 이탈한 단원들을 데리고 햇님창극단이라는 여성국극단을 창단하자 임춘앵은 여성국극동지사의 실질적인 단장이 되었다. 1950년 여성국극단은 세 개로 늘어났는데 여성국악동호회와 여성국극동지사의 일부 단원들이 햇님창극단으로 넘어갔던 것이다. 그럼에도 불구하고 임춘앵이 이끄는 여성국극동지사의 공연은 활발하였는데 그 와중에 6.25 전쟁이 일어나자 여성국극동지사는 광주로 옮겨오게 되었다. 임춘앵은 광주에서 단원을 보강하고 <황금돼지>를 이을 신작을 준비했다.

여성국극동지사의 재창단 공연으로 1952년 1월 25일 신작인 조건 작 <공주궁의 비밀>을 광주극장 무대에 올렸다. 전쟁 중인데도 불구하고 많은 관객들이 열광을 하였다. 오락거리가 없었던 전시의 상황이라는 것이 모처럼의 공연을 하는 여성국극에 관객이 쏠릴 수밖에 없는 이유이기도 하겠지만 이러한 이유 외에 여성국극에 열광했던 대중들의 취향과 심리를 이해해 보는 것도 의미가 있을 것이다. 당시 동아일보에서는 여성국극동지사의 <공주궁의 비밀>에

14) 반재식·김은신, 앞의 책, 138면.

15) 김병철, 앞의 논문, 31면.

대해 “연출의 공묘치밀(功妙緻密)한 힘은 2시간 40분에 걸친 전 장면(全場面)을 통하여 관중 심리를 이끌어 가고 있다. 그리고 작곡에 있어 창극의 줄벽인 따분하고 지루함을 잘 면하였음은 좋은 착안이라 하겠”¹⁶⁾다는 관극평처럼 벌써 여성국극은 벌써 음악적으로 창극과 다를 뿐만 아니라 어려운 고사성어나 고졸한 맛이 풍기는 대사도 좀 더 쉽고 알아듣기 쉬운 말로 만들어졌다는 것이다. 이러한 점이 앞으로 진행될 여성국극이 대중에게 어필할 수 있는 요소이며 흥행몰이의 비결이 될 수 있었던 것이다.

이어서 피난지 부산에서는 <공주궁의 비밀> 공연과 김주전의 햇님 창극단이 <쌍동왕자>와 <구슬공주> 등의 공연이 있었다. 임춘앵은 1953년 <산호팔찌>, <여의주>, <바우와 진주목걸이>, <구슬공주>, <원본 춘향전> 등 다섯 작품을 무대에 올렸다. 전쟁 중임에도 불구하고 임춘앵의 여성국극 공연은 연일 성황을 이루었다. 전시라는 특수한 상황이 오히려 여성국극에는 득이 되었던 것일까? 당시 여성국극이 어떻게 대중예술로 자리 잡을 수 있었는가에 대한 원인을 분석한 1956년 10월 10일자 서울신문은 ‘창극의 인기는 무엇?’이라는 기사에서 ‘출연배우들이 대부분 여성이고 특히 소녀층이 많으며, 레퍼터리의 내용이 평이해서 파악하기 쉽고, 노인층은 그들의 회고 심리에서 시대적인 것을 좋아한다는 것과 여성의 남장 매력과 연극이 쇠퇴하면서 재미가 없어진 것이 여성국극이 대중에게 사랑을 받을 수 있는 것이라고 하였다.

유민영은 여성국극이야말로 모험과 도전을 싫어하는 대중의 취향에 잘 맞는 예술 양식으로 애련한 창과 멋스러운 춤에 주제는 환상적이면서도センチ멘탈한 사랑, 현란한 의상, 웅장한 무대장치가 어울려져 전쟁과 가난에 시달리는 대중에게 위로가 되었기 때문에 인기를 끌었다¹⁷⁾고 지적했다.

백현미는 당시 한국 영화 연극계가 문화적으로 열악한 상황이며, 남장여자 배우의 매력, 먼 과거의 궁중을 배경으로 호화롭게 펼쳐는 애정갈등의 묘미 등과 해방기 국극사에서 활동했던 박동실, 조상선, 정남희, 안기옥 등 남자 명창

16) 『동아일보』, 1952.7.11.

17) 유민영, 앞의 책, 285면.

들이 6.25 전쟁 중 월북하면서 창극계 인재 손실 등이 1950년대에 여성국극이 득세를 할 수 있었던 이유¹⁸⁾라고 하였다.

김병철은 “잘못된 유교적 남성 우월주의가 저지른 죄업에 대한 여성들의 보상심리와 카타르시스를 내면으로 속 시원하게 터뜨려 주었”¹⁹⁾기 때문이며 여성국극의 “성공 비결은 한국의 오페라라는 점이다. 민속놀이, 민요, 판소리, 정가, 무대의상, 작품의 소재, 그리고 음악까지 포함된 총체극으로서 극적 구성이 빈틈없고 여류명창인 김소희, 박귀희, 조금앵, 오정숙, 김정애, 김진진, 김경수 등 뛰어난 창의 구사력과 연기력이 있는 인물들이 합쳐져서 성공했던 것”²⁰⁾으로 분석했다.

송송이는 감상적이고 평이한 스토리에 전쟁통이라는 것과 여성국극에서 대중성이 미소년 같은 남성여자에게 있다며 “자신이 사랑하는 여인을 위해 희생적으로 싸우는 남성성은 당시 남성분위의 사회 분위기 속에서 관객들을 매료시켰던 요인으로 작용하였다. 관객들은 자신과 같은 여성으로부터 표출되는 남성성을 통해 대리만족을 느낄 수 있었고 가부장적인 사회에 대한 불만을 분출할 수 있었”²¹⁾기 때문이며 분장과 의상, 레퍼토리의 대중성을 꼽았다.

임춘앵의 전기에서 나온 다음의 지적도 송송이의 논문과 같은 맥락에서 이해될 수 있을 것이다.

사람들은, 특히 가정에 있는 여인들은 임춘앵의 여성국극을 보고 생애 최고의 감격을 누리고 있는 것이었다. 여인들은 억눌려 있었다. 감성으로 사물을 대하고 인정을 받고, 확인할 수가 없었다. 그러기 위해서는 나 아닌 세계를 알아야 하는데 그런 심정을 충족시켜줄 수 있는 것은 그리 많지 않았다. 스스로 해보려고 하면 우선 남편이 욱박질러서 오금을 펼 수 없었다. 살림이나 할 것이지, 여

18) 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 342면.

19) 김병철, 앞의 논문, 30면.

20) 위의 논문, 113면.

21) 송송이, 「여성국극 발전을 위한 발전 방안」, 서강대학교 언론대학원 석사학위 논문, 8면.

자가 뭘 안다고, 얻어맞지 않으면 다행이었다. 그러면서 대책 없이 애들은 늘어나고 시름은 더해갔으며, 속앓이는 체념으로 이어졌다. 그런데 임춘앵이라는 여인이 그런 심정을 밑바닥부터 뒤집어 엎어 다시 본래의 나를 느끼도록 해주었다. 여자라는데 여자 같지가 않았다. 그 여자가 남성이 되어 하는 연기를 보면 웬지 힘이 솟구치고, 공연히 눈물이 났다. 마구 소리를 지르고 싶고 뭔가 새로운 것을 찾아낼 수 있을 것만 같아 어디론가 뛰쳐나가고 싶은 충동을 느끼기도 했다.²²⁾

분명 여성들이 바라는 이상의 남성들이 여성국극에는 존재하고 있다. 젊은 왕, 왕자, 장군, 귀족 등등... 강하고 멋진 남성이며 그들의 신분은 높다. 여성국극은 사실 여성의 해방을 보여준 것이 아니라 가부장 질서가 존재하는 봉건 사회의 인물들의 이야기를 보여주었다.

“여성국극에서 남장여자는 남성의 이미지를 그리려고 노력하기 때문에 관객들에게 양성적인 경험을 체험하게 한다. 반면, 통념적인 관념에서 상대 여성 역할은 가장 전형적인 여성상을 보인다. 그리고 여성역할의 연기자와 대비를 통해 남장여자의 남성상은 더욱 부각되²³⁾어 상당히 가부장적 남성의 모습을 하고 있다.

여성국극이라는 것이 단순하게 생각하면 여성 배우가 남자 연기를 했다는 점에서 페미니즘적 시각을 가질 수 있지만 자세하게 들여다보면 대부분의 여성국극은 가부장제 이데올로기를 실현하는 인물들이 온갖 고난을 겪다가 역경을 딛고 사랑도 쟁취해 일어선다는 것이다. 남자 주인공은 사랑의 대상인 여주인공과 사랑을 하지만 그들의 사랑에는 장애물이 있고 음모가 있다. 강하고 멋진 남자 주인공은 음모를 밝혀내 자신의 억울함을 벗고 잃어버린 명예도 회복하고 여성과의 사랑도 쟁취하는 인물들이다.

그러나 여성국극은 전쟁이라는 특수한 상황에서 꽃을 피우고 사라진 공연에

22) 반재식·김은진, 앞의 책, 295~296면.

23) 심현주, 앞의 논문, 63면.

술이다. 전쟁이 끝나고 난 안정기 이후에도 여성국극의 인기가 여전했다면 전쟁과의 관련성으로 여성국극을 바라볼 필요는 없을 것이다. 그러나 전쟁이 끝나고 사회적으로 안정기에 접어들면서 쇠락한 여성국극이라면 전시라는 상황과 관련하여 연구해 볼 필요가 있다. 그래서 특히 여성과 전시를 연관지어 생각하게 되었다.

당시 한국의 현실은 36년간의 일제 지배를 간신히 벗어나 사회적으로 안정을 원했지만 현실은 좌우익으로의 민족 분열, 한국을 신탁통치 하려는 강대국의 각축장화 등으로 불안정했었는데 급기야 동쪽끼리 총부리를 겨누고 싸우고 있었다. 원치 않은 전쟁은 민족의 삶을 훼손하고 특히 전쟁통의 여성들은 남편과 아들들을 잃어버렸다. 그리고 여성의 삶을 한없이 유린했던 것이다.

그래서 전쟁 중에 대다수의 사람들은 전쟁이 빚어내는 무시무시한 광기와 폭력 앞에 한없는 무력감을 느끼고 절망을 했다. “가부장제도가 낳은 인류 최대의 악”²⁴⁾인 전쟁은 남성들의 싸움이었지만 여성들은 “전쟁의 고통을 상징하는 전쟁의 희생자”²⁵⁾로 볼 수 있으며 “전쟁은 일상적으로 정복된 여성들이나 적의 여성들에 대한 강간과 노예화를 포함한다. 여성들은 점령군에게 노동과 육체로 봉사하며, 여성의 활동, 즉, 어머니의 역할, 음식장만, 보호, 병자와 노인 시중, 가족 부양은 위태로워진다.”²⁶⁾ 이러한 전쟁 중이라는 특수한 사회적 상황은 용기와 힘이 있는 왕, 신분이 높은 재상의 아들, 장군과 같은 권력과 힘을 지닌 인물에 열광하게 만들었으며 강한 남자에 대한 대중의 욕구, 특히 여성들의 욕구가 여성국극의 남자주인공에게 투사된 것은 아닐까. 굳이 왕이나 왕자가 아니어도 여성을 지켜주고 사랑을 위해 목숨도 버릴 수 있는 강하면서도 낭만적인 남성들이 여성국극의 남자 주인공들이었다.

“여성에게 전쟁은 관계와 육체에 가하는 파괴행위일 뿐이다”²⁷⁾라는 지적

24) 이해정, 「전쟁과 평화에 대한 여성주의적 독해」, 『한국여성철학』 제4권, 62면.

25) 전쟁 중의 여성들이 모두 희생자는 아니다. 적에 대한 증오심과 애국심에 불타는 여성도 있고, 여군으로서 전쟁에 참여하는 여성의 유형도 있다 그러나 많은 여성들은 희생자의 모습을 가지고 있다.

26) 이해정, 앞의 논문, 70면.

럼 “전쟁의 남성성”은 피해자인 여성을 양산해내고 역설적으로 강한 남자에 대한 욕구를 사회적으로 팽배하게 만든다. 그래서인지 여성국극은 1.4 후퇴 이후 전성기를 맞게 되고 전쟁의 상흔이 서서히 가시면서 쇠락의 길을 걷은 것일 것이다.

부산에서 임춘앵이 여성국극동지사를 이끌 때 무대에 올린 <공주궁의 비밀>(1952)의 남자 주인공은 월지국의 젊은 왕, <청실 홍실>(1952)에서는 좌상의 아들처럼 남자 주인공들은 강하고 멋지며 여성을 지켜주는 남성들이다. 이것은 후에 여성국극에서 남자주인공의 전범으로서 끊임없이 이러한 캐릭터들의 변용을 만들어내게 된다.

해방 직후의 연극계는 하나의 유행처럼 <논개>, <이순신>, <미륵왕자> 등 역사에 의존한 사극이 무대에 올랐다. 여성국극의 대표 레퍼토리들은 사극 위주²⁸⁾로 되어 있었다. 여성국극이 역사물이었던 것은 야사나 설화에 있는 관객들이 이미 알고 있는 내용에 낭만주의적 접근으로 권선징악과 같은 기존의 가치관에 충실함으로써 관객들이 여성국극을 보면서 편안하게 이야기에 빠질 수 있었기 때문이다. 이러한 점이 전시의 관객에게 여성국극이 위로와 오락물이 될 수 있었던 이유이다.

심현주는 <임춘앵의 여성국극양식연구>에서 임춘앵의 여성국극을 낭만주의 연극으로 규정하면서 임춘앵의 여성국극에 대해 다음과 같이 지적하였다.

임춘앵의 여성국극은 보편지향적인 사랑의 세계를 그리면서 대중이 원하는 대로 그들의 감성을 충족시켜 주었으며 대중의 기대를 저버리거나 배반하지 않는 성향을 보였다. 즉, 관객은 이미 알고 있거나 믿고 있었던 기존의 가치관을 작품들을 통해 다시 확인하게 된다. 작품이 난해하면 대중성의 부재로 인해 관

27) 위의 논문, 같은 면.

28) “여성국극의 레퍼토리를 대표하는 것은 창작사극이라 할 수 있다. 창작사극의 번성은 1950년대 연극계의 전반적인 양상이었지만, 특히 여성국극이 사극 위주의 레퍼토리만으로 구성되었다는 점은 중요한 특징이라고 할 수 있다.” 심현주, 앞의 논문, 65면.

객을 확보할 수 없었다. 때문에 관객들이 결과를 예측하도록 도와주는 장치가 있었다. …예로부터 우리의 정서인 권선징악의 주제를 사용했다. 극의 줄거리는 단순한 구조를 띄며 공간적 배경은 이국적 세계를 선택함으로써 현실세계에서 겪는 고통과 불만을 해소하는 역할을 담당했다. 오락적인 요소를 사용해 관객의 흥미를 유발하고 지속시키기 위해 독특한 인물과 사건, 표현양식을 사용했다. 즉, 전형적이고 상투적인 인물, 복잡하고 연쇄적인 사건, 말초적이고 감정에 호소하는 대사 같은 표현을 주로 사용했다.²⁹⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 여성국극은 철저히 대중성에 기초하면서 전쟁이라는 상황을 잇고 다른 환타지의 세계 속에 몰아넣음으로써 관객의 사랑을 받았던 작품이다.

특히 임춘앵의 여성국극은 정통 멜로드라마로 분류할 수 있는데 그의 대부분 작품들에서 결말이 사건의 우연한 해결에 의지한다는 점에서이다. 전쟁의 참화를 겪은 사람들은 자신의 노력으로도 어쩔 수 없는 현실의 고달픔을 우연하게라도 해소할 수 있기를 소망했는지도 모른다. 여성국극은 문제를 제기하고 문제를 스스로의 힘으로 해결하는 정통 드라마의 세계와는 다르게 비현실적이고 몽환적이다. 전쟁이라는 상황에서 가능했던 멜로드라마가 여성국극이다. 잇고 싶었던 현실의 남루함과 비참함 따위는 날려버리고 우연하게라도 해소될 수 있을 것이라고 믿는 긍정적인 힘을 갖게 만들고 환타지를 경험하게 하는 것 등이 여성국극을 당대 최고의 대중 예술로서 자리 잡을 수 있도록 하였다.

게다가 전쟁 중에 외국영화의 배급과 국산영화와 연극의 제작이 이루어지지 않았기 때문에 여성국극은 틈새시장을 뚫고 나온 유일한 대중의 오락거리로서 절대적인 지지를 받을 수 있었다. 심지어 전쟁이 끝난 직후인 1954년에 한국영화가 15편이 제작되었던데 비해 여성국극은 24편이 제작되어 국민의 오락으로서 여성국극은 절대적인 지위를 확보하고 있었다. 이러한 현실에서도 알 수 있

29) 위의 논문, 65~66면.

듯이 전쟁을 전후한 시기에 여성국극은 대중의 지지를 통해 민족예술의 총아로 성장할 수 있었던 것이다.

3. 여성국극의 쇠퇴와 그 원인

— 종전과 여성국극 단체의 난립

3.1. 쇠퇴하고 있는 여성국극

여성국극은 특히 여성국극계의 걸출한 인물 임춘앵을 만나면서 본격적인 대중예술로 자리를 잡아가며 흥행물로서 전후의 공연계를 주도해 나간다. 1955년 임춘앵은 ‘여성국악단 임춘앵과 그 일행’이라는 여성국극단을 만들어 현진건의 소설 <무영탑>을 제작하였다.

<무영탑>은 장안의 화제가 되는데 실제 아사달 전설의 마지막이 아사녀의 죽음으로 끝나는데 비해 여성국극 <아사녀>는 아사녀가 사람들에게 의해 구출되어 아사달과 만나는 것으로 되어있다. 여성국극의 전형적 결말인 해피엔딩으로 처리하고 있다는 점에서 임춘앵은 여성국극의 미학을 나름대로 구축하고 있었다고 하겠다.

임춘앵은 전쟁 직후 당시의 관객이 원하는 것이 무엇인지를 잘 알고 있었다. 그리고 후진 양성과 레퍼토리 개발을 위해 애를 쓰며 여성국극을 발전시키기 위한 노력을 백방으로 하고 있었다.

전후에 여성국극이 흥행이 된다고 하니 연극계, 창극계의 인물들이 모여들면서 이해관계에 의해 여성국극단체들은 새로이 생겨나기도 하고 사라지기도 하였다.

연극계 침체와 전란의 폐허는 다시금 감상적인 쾌락 위주의 흥행물을 범람시켰으니, 이는 일제시대 신파극의 흥행과 연결되고 있다고 하겠다. 신파극의

자리를 악극단과 여성창극단³⁰⁾의 공연들이 이어받아 성행하였는데, 특히 여성창극단이 인기를 끌어서 여성국극이란 별도 장르를 형성하기도 했다. 이는 창극과 신과의 전통에 화려한 의상과 스펙터클을 첨가시킨 연극으로, 종종 전투적인 소재에서 이야기를 구하였으며 멜로 드라마적 결말을 가졌다. 강한용의 ‘햇님국극단’, 임춘앵의 ‘여성국악동지사’, 조금앵의 ‘신라여성국극단’ 등 1955년부터 1958년 까지 3년 동안에만도 문교부에 등록된 여성극단이 15개에 달했다. 여성국극의 지나친 인기는 제한된 인원인 창극인들의 내분을 초래하였고, 결국 공연질의 저하를 가져와서 창극을 오히려 소멸하게 했던 한 요인이 되었다.³¹⁾

여성국극에 대해 임춘앵은 창극의 형식이 아니라 서양의 오페라처럼 음악과 춤, 연기가 어우러질 때 가능한 형식이라고 인식하고 있었다. 임춘앵의 여성국극은 시대의 욕망을 정확히 꿰뚫고 있었기 때문에 당대 최고의 흥행물로서 서 있을 수 있었다. 그러나 이 상업성이 문제였다. 여성국극을 하면 돈벌이 된다고 하니까 사람들이 몰려들어 너도 나도 여성국극 단체를 만들게 되고 한정된 수의 여성 국악인들이 이해관계에 의해 이합집산을 하면서 전국적으로 10~20개의 여성국극단이 난립하게 되었다. 1950년대 말 대한 국악원 산하에 임춘앵의 여성국극단, 강숙자의 우리국극단, 김경애의 새한국극단, 강한용의 햇님, 김재선의 아리랑, 김진진의 진경여성국극단, 이정순의 동명, 김원수의 새불국극단, 박홍도의 화랑, 박녹주의 국극사, 이강화의 낭자, 고선태의 반야소녀가극단, 장소팔만담클럽 등 13개의 극단이 활동하고 있었다. “이와 같이 난립되어 있으니까 강력한 스텝, 캐스트로 짜여지지 못하고 더욱이 이 관계의 대본이나 전문적인 연출자가 극히 드물기 때문에 자연 레퍼토리도 소홀하고 무대시설도 빈곤함을 면치 못하며 관객들의 지지를 잃어가”³²⁾고 있다는 것이 당시 신문기사

30) 여기서 여성 창극단이라함은 여성국극단을 의미하는 것임.

31) 이미원·김방옥, 『광복 50년의 한국연극사』, 『광복50주년 기념논문집』, 광복50주년기념사업위원회, 275면.

32) 『쇠퇴해 가는 창극』, 『서울신문』, 1958.3.12.

에 실릴 만큼 여성국극은 외화내빈의 상황에 처하게 되면서 쇠락의 길로 접어들게 되었다.

1960년대 들어서면서 여성국극은 급격하게 쇠퇴하기 시작했다. 여성국극단이 난립하면서 한정된 인력이 나뉘게 되자 그 빈자리를 채우기 위해 기초적인 수련도 받지 않은 연구생들을 무대에 올리게 되었고 이로 말미암아 여성국극은 스스로 질적 저하를 초래하는 결과를 얻었다. 더군다나 경쟁 단체끼리 서로 단원을 뺏어 가는 일이 비일비재했기 때문에 공연이 정상적으로 이루어질 수도 없는 형편이었다. 또한 창작의 부재로 인기 있던 작품을 제목과 내용만 바꾸어서 공연하는 일이 흔히 일어났다. 이러한 여성국극의 퇴보 속에 영화의 흥행은 점점 여성국극의 공연무대를 잠식해 나갔고 결국 잇따른 여성국극단의 해체와 여자배우들의 결혼 등으로 여성국극은 맥을 잇지 못한 채 1970년대 공백기를 맞이하게 되었다.³³⁾

임춘앵은 여성국극을 무대에 올리는데 있어서 기존의 창극과는 다르게 창조 중요하지만 춤과 자연스런 연기에 비중을 두었다. 한 예로 임춘앵은 자신의 조카인 김진진, 김경수를 무대에 세울 때도 대개의 명창들이 소리를 얻기 위해 들이는 노력과는 별도로 소리 보다는 배우로서의 종합적인 자질에 우선순위를 두었기 때문에 소리 독공 없이 무대에 세웠다. 여성국극 단체의 난립으로 배우가 부족해지자 어린 배우들을 무대에 마구 세우게 되는데 1957년에 출연했던 배우들의 평균 나이가 22세로 제대로 창을 하는 배우들이 없었다.

1960년에 이르러서는 대한 국악원 산하에 모두 열 두 단체가 있었는데 새한이나 동명은 휴연을 공식적으로 선언한 상태였고 “평균 35명의 멤버로 편성된 이 단체들은 장소팔 만담클럽의 남녀 만담 팀을 쪼개놓고 평균 연령 18, 9세의 전 여성 스타로만 구성되어 있다.” 많은 단체들이 훈련도 되지 않은 여성국극

33) 송송이, 앞의 논문, 17~18면.

배우를 세워 여성국극을 급조하고 결과적으로 여성국극의 질을 떨어뜨리게 된다. 이러한 악순환으로 인해 관객은 점점 여성국극을 외면하게 된다. 그래서 “수년 전만해도 서울의 일류 개봉극장 무대를 아쉽 없이 차지해오던 국극단들이 요즘에는 겨우 시공관 무대와 동양, 계림, 광무, 동도 등의 변두리 극장에서 맴돌”³⁴⁾고 있는 것이 1950년대 말 여성국극계의 현실이었던 것이다.

점차 대중은 여성국극을 외면하기 시작하고 1956년 이후 여성국극의 제작 편수와 여성국극 단체는 줄어드는 상황에 직면하게 된다. 임춘앵의 개인사이는 하지만 1955년 남편 신대우의 사망 이후 임춘앵은 여러 가지 어려운 문제와 부딪치게 되는데 1957년 조카 김진진과 김경수, 김혜리의 이탈로 인해 임춘앵이 받았던 충격은 이후에 여성국극이 쇠락해 가는 결정타가 된 듯하다. 조카들이 이탈하여 여성국극단 진경을 만드는데 이해관계에 의해 이합집산을 하던 당시 여성국극계의 난맥상을 보여주는 사건이라 할 수 있을 것이다.

남편의 죽음과 조카들의 이탈 등이 있고 난 1958년 여성국극의 종사자가 3천 명에 이르고 단체만 해도 10개가 되었지만 관객의 수가 줄어들기 시작했고 극장주들의 관심도 저하된다.³⁵⁾ 한국 여성국극사는 임춘앵의 여성국극사라고 해도 지나치지 않을 정도로 임춘앵과 긴밀하게 연관되어 있다.

1959년 7개의 단체가 20개의 작품을 무대에 올리지만 임춘앵은 <못잊어> 한 작품 밖에 올리지 못한다. 1960년에는 두 편, 1961년에는 <견우와 직녀>, <먼동은 튼다>를 올리지만 실패하고 그 해 연말에 신작 <흑진주>(오셀로 각색)를 올리는데 이것이 임춘앵의 마지막 작품이 된다. 그리고 진경의 김진진의 결혼도 여성국극의 침체에 한 부분을 차지한다.

전쟁을 전후한 시기에 꽃피어 불과 10여 년의 짧은 기간 동안 대중의 절대적인 지지를 받다가 사라진 공연 예술은 세계적으로도 그 유래가 없다고 하겠다.

34) 「재건 모색하는 국극」, 『동아일보』, 1960.2.5.

35) 반재식·김은신, 앞의 책, 652면.

3.2. 여성국극 쇠퇴의 원인

여성국극이 전쟁의 상황과 그 이후 한국인의 대표적 공연물로 대중의 사랑을 받다가 서서히 무너져갔던 것은 어떤 이유에서일까?

1960년 2월 5일자 동아일보 기사에 당시 국악원 원장이었던 김연수는 여성국극 쇠퇴의 원인을 다음과 같이 분석하였다.

첫째는 국극이 가진 고유한 매력과 양식이 제대로 보존되지 못하고 있다. 그동안 제멋대로 방기된 채 얼치기 형식으로 흘러버린 판소리의 본질을 다시 찾아야 하는 일이 이루어져야 한다. 둘째는 천편일률적인 레퍼토리에 식상한 관객들에게 새로운 매력을 가진 신작과 호화로운 무대 구성으로 관객들의 흥취감을 북돋아줘야 한다. 즉 판소리의 본바닥을 찾는 일과 병행해서 현재 얼치기로 현대화된 국극을 이왕이면 더 현대 양식화하는 연구가 있어야겠다는 것이다. 이러한 문제를 이루는데 현실적인 난관은 우선 국극을 전문으로 하는 극본가와 연출가가 희소하고 공연단체가 난립하여 베테랑급들의 명창들 활동이 저조한 것 등이 있다. 군소 공연단체를 통합 5개 정도로 하고 국극 배우들을 무대에 집약시켜 좋은 무대를 꾸민다면 다시 관객을 얻을 자신이 있다.³⁶⁾

이러한 김연수의 지적에서 판소리의 본질을 찾아야한다는 것에 주목해 보면 여성국극에 중요 전달 방식인 소리가 들을 게 없다는 것이라고 할 수 있을 것이다. 물론 여성국극이 소리만으로 만들어지는 것은 아니지만 여성국극의 모태이며 가장 중요한 표현 방식이 소리, 즉 창이다. 1957년 시공관에서 있었던 햇님국극단의 <이차돈> 공연에서 각색을 맡았던 조건의 다음과 같은 지적이 있었다.

36) 『동아일보』, 앞의 기사.

국극을 쓸 때 언제나 마음에 걸리는 것이 있다. 노래 즉 땀이다. 무대에 오르는 연기자 전원이 모두 노래를 부를 줄 안다면 지금의 국극 형태가 이 모양으로 되지는 안했을 것이다.

불행히도 여성국극 한 단체 안에 노래를 부를 사람이 몇 명뿐 이러한 형편인 즉 꼭 노래로 해야만 할 곳에서 그것을 못하게 되니 이런 답답할 때가 다시 없다. 기껏 노래로 써놓은 것이 삭제나 보통 언어로 변해 버릴 때 작자로서 그 심정은 말할 수 없이 낙망된다. 그러므로 대개는 사전에 작품에서 미리 적당히 요리해 버린다. 그러자니 창극이 아니요 뒤범벅이 되고 만다. 그래서 이번에 과거의 수법을 버리고 극을 요소 구별해서 어느 한 대목만이라도 창극다운 창극을 해보라고 노래와 극을 편중해서 썼다.

과연 어떠한 결과를 가져올지 연출을 담당할 이진순 동지는 이 심정을 알 것이며 거기에 따르는 적절한 수법이 또하나 새로 발견되리라고 믿는 바이다.³⁷⁾

조건도 창의 중요성을 지적했던 것처럼 소리를 할 줄 모르는 배우들이 무대에 서게 되면서 여성국극에서 들을 만한 소리가 없어졌다는 것이 관객이 여성국극을 외면하게 된 필연적인 이유가 될 수밖에 없었다. 여성국극은 창극에 비해 소리의 비중이 적고 연기나 춤의 비중도 높고, 그리고 대사에 있어서도 한문적 어투를 배제하고 “판소리 발성법은 같지만 주로 통성을 쓰는 판소리와는 달리 가성도 쓰면서 감미로움과 애절함이 물씬 풍기는 창법”³⁸⁾에 의해 연회되었지만 기본적으로 그 모태가 창극이라는 점에서 창의 장단과 선율을 이해하지 않고 미모만으로 여성국극 배우가 될 수는 없었다. 그러나 여성국극이 당대의 흥행물로 인식되면서 여성국극단이 난립하게 되고 그러다 보니 자연 여성국극 배우를 젊고 예쁜 사람을 기준으로 선발하게 된 것이다. 앞서 지적했던 것처럼 여성국극 배우의 나이는 18, 9세의 젊은 여성이다 보니 소리의 공력을 쌓을 만한 시간이 없었고 소리의 공력이 있는 배우는 나이가 있는 경우가 많았

37) 햇님국극단의 1957년 이차돈의 팸플렛, 김병철, 앞의 논문 63면에서 재인용.

38) 심현주, 앞의 논문, 50면.

기 때문에 여성국극의 배우로는 적합하지 않았다. 이것이 여성국극의 딜레마 일 수밖에 없었던 것이다. 그래서 임춘앵도 전문 여성국극 배우의 필요성과 배우 양성의 중요성을 인식하고 있었다. 결국 전문 여성국극 배우가 없었다는 것이 여성국극을 쇠락의 길로 몰고 간 첫 번째 이유가 될 것이다.

여성국극이 쇠락의 길을 걷게 된 두 번째 이유로 레퍼토리의 개발 부족을 들 수 있을 것이다. 여성국극단이 난립하면서 새로운 작품의 개발 보다는 기존의 레퍼토리를 재탕, 삼탕 하는데 급급해 이미 여성국극의 진부한 레퍼토리에 식상했던 관객들은 여성국극을 외면하게 되고 쇠락의 길을 걷게 된 것이다.

임춘앵의 경우 1952년에 <공주궁의 비밀>, <반달>, <쌍둥이 왕자>, <구슬공주>, <황금돼지>, 그리고 <로미오와 줄리엣>의 줄거리를 빌려 <청실홍실>, <대춘향전>을 무대에 올렸다. <황금돼지>와 <대춘향전>을 제외하고는 모두 신작이었다. 이어 1953년에도 <도화선>, <바우와 진주목걸이>, <산호팔찌>, <노방초>, <여의주>를, 1954년에는 <목동과 공주>, <백호와 여장부>를, <무영탑>, <낙화유정> 등의 신작을 무대에 올렸지만 1955년에는 신작은 한 편도 없고 과거의 레퍼토리를 앵콜 공연처럼 하는 형식으로 한 해를 보냈다. 1956년은 여성국극계의 절정기로 9개의 단체가 28개의 작품을 공연했는데 여성 국악단 임춘앵은 <백년초>, <쌍쌍곡>, <능수버들>, <햇님>, <눈 우에 피는 꽃>, <콩쥐 팥쥐> 등 신작만 해도 6편이나 무대에 올려 활발한 활동을 하였다. 1957년 임춘앵은 신작으로 <연정 칠백리>, <세 공주전>, <춘소몽>, <귀향가> 등 네 작품을, 1958년에는 <귀향가>, <견우와 직녀>, <수궁몽>을, 1959년에는 <못잊어>를 1960년에는 <면동이 튼다>를 발표하는데 그치고 만다. 여성국극계가 1956년을 기점으로 활동이 줄어드는 것과 임춘앵이 발표한 신작의 수는 비례한다.

그러나 문제는 여성국극단이 난립하면서 한정된 여성국극계의 배우 및 스탭들이 사분오열하게 되었다. 여성국극단의 수효는 늘어났지만 그 사람이 그 사람이다 보니 별로 새로운 것이 없었으며 그러다 보니 기존의 레퍼터리를 답습하고 변화된 시대의 흐름을 타지 못했다.

세 번째 이유는 외국 영화의 보급 및 국산영화와 연극의 제작이 재기되고 TV와 라디오의 보급 등 여성국극을 둘러싼 기본적인 환경의 변화다. 전후의 피폐해질 대로 피폐해진 사람들이 여성국극을 통해 위로 받을 수 있었던 시대와는 전혀 다른 시대가 온 것이다.

네 번째는 여성국극은 전시에 피어났던 장르이다 보니 해피엔딩으로 결말을 처리하는 등내용의 한계를 지니고 있어서 단조로울 수밖에 없었다. 그러나 1960년대에 들어오면서 정치, 사회, 경제가 급속도로 변화하고 있었는데 여성국극은 변화된 관객의 욕구를 읽어내지 못했다. 여성국극이 한 시대의 대표적인 공연 예술 장르가 될 수 있었던 것은 여성국극이 갖고 있었던 개방성 때문이었을 것이다. 여성국극은 창극을 기반으로 했지만 전통이나 우리 것만을 고수하려 하지 않고 대중의 욕구와 감각적 요소를 수용하였기 때문에 대중으로부터 사랑을 받을 수 있었다. 그러나 상고 시대의 왕자와 공주의 사랑 이야기는 더 이상 관객의 눈을 붙들어 둘 수 없었다. 무엇보다도 시대와 사회의 변화에 따른 관객의 취향과 욕구의 변화를 여성국극이 수용하지 못했다는 것이다.

다섯 번째는 일제 36년 통감부, 총독부 시절 황국신민화 정책에 의한 민족문화말살정책로 “‘한국 음악’은 ‘민족 음악’으로 지켜오지 못하고 ‘역사적 해체’를 처절하리 만큼 받아왔”³⁹⁾는데 음악교육을 일제는 “여러 차례에 걸친 교육관계 법령과 제도 개편을 통하여 식민 정책 수용에 유용한 도구로 전략”⁴⁰⁾시켰는데 일본과 서양의 음악 언어로 이 땅의 음악을 지배하기 위하여 전통음악을 철저히 교육과정에서 배제하였다. 해방 이후 음악 교육이 서양 음악 중심⁴¹⁾으로 넘어가면서 빚어진 전통음악교육의 부재는 우리의 소리를 들을 수 있는 귀를 만들어 내지 못하였다. 거기에 서구의 것은 무조건 우월하고 우리 것은 초라하다고 인식했던 당시의 문화 관념도 여성국극의 쇠퇴를 재촉하는데 한

39) 노은희, 「일제시대 음악교육정책」, 동아대학교 대학원.

40) 박장미, 「한국음악교육정책의 역사적 고찰」, 건국대학교 교육대학원.

41) 외국 민요, 모차르트나 슈만, 멘델스존 등 서양 유명 작곡가의 가곡 및 국내 양음악 작곡가들의 곡이 대부분이었음. 김기복, 「해방음악공간의 음악교육연구」, 목원대학교 대학원, 2001 참고.

몫을 하였다고 볼 수 있다.

여섯 번째는 여성국극의 대중성이다. 창극이 베이스인 여성국극이지만 여성국극은 창극보다는 대중적인 속성이 강하다. 그러나 여성국극이 “지나치게 대중성에만 의존한 나머지 여성국극은 시간이 지날수록 순수한 고전 스타일도 아니고 그렇다고 현대적으로 재생된 양식도 아닌 기형적인 양식으로 변질되어 갔다. 이러한 대중성에 대한 집착은 한 때 여성국극이 최고의 인기를 얻는 대중예술로 각광을 받을 수 있게 한 원동력이기도 했지만, 결과적으로 여성국극의 질적 수준을 저하시키고 쇠퇴하게 한 원인으로 작용하게⁴²⁾된 것이라고 할 수 있겠다. 여성국극에서 대중성은 발전과 쇠퇴의 원인이기도 한 양날을 가진 칼과 같다고도 할 수 있겠다.

4. 나오는 글

이상에서 여성국극을 출발에서 전성기를 거쳐 쇠퇴의 이르는 과정을 살펴면서 여성국극의 변성과 쇠퇴의 원인을 짚어 보았다.

1948년 박녹주의 제안으로 시작된 여성국극은 전시라는 특수 상황을 만나면서 급속한 속도로 성장을 했던 공연예술이다. 대체적으로 당시의 현실과는 아무런 연관성도 없는 상고 시대의 설화나 야담 같은 데서 소재를 취택해 왕자, 왕, 장군과 같이 신분이 높은 남자의 역할을 남장한 여성 배우가 하는데서 관객들은 가부장적 사회로부터의 일탈을 꿈꿀 수 있었다. 또한 전쟁은 남성, 여성 모두에게 육체와 정신에 상처를 남긴다. 이러한 전쟁을 겪으면서 그들은 강한 힘에 대한 결핍을 경험하고 그것을 소망한다. 여성국극의 남자 주인공들은 이러한 소망의 결정체이다. 그들은 당시 대중의 욕망의 발현체로서 불의와 맞서고 음모를 밝혀내고 자신의 여자도 지켜내고 마침내 행복해진다. 이러한 점

42) 송송이, 앞의 논문, 12면.

이 시름과 절망에 빠져 있던 대중들에게 위로가 되었던 것이다.

여성국극이 번성했던 이유는 당시 대중들이 고단한 현실에도 불구하고 꿈을 꿀 수 있도록 해주었던 환타지였기 때문일 것이다. 여성국극은 이런 이유로 놓고 본다면 오늘날의 예술로서의 당대성을 획득할 수 있을 것이다. 중요한 것은 당대의 환타지를 인식하는 작가와 연출자, 제작자의 존재를 전제할 때 가능한 일일 것이다.

여성국극의 일인자였던 임춘앵은 여성국극의 당대성을 충분히 인식하고 그 인식 하에서 여성국극을 제작했던 인물이다. 그런데 임춘앵의 부침은 여성국극의 부침과 긴밀하게 연관되어 있다.

여성국극은 왜 사라질 수밖에 없었던 것일까? 임춘앵이라는 한 개인의 문제라고만 볼 수는 없을 것이다. 일단은 여성국극의 전문 배우가 없었고 그들을 교육시킬 교육기관이 없었다는 것, 새로운 레퍼토리를 개발하지 못했다는 것, 영화의 붐과 같은 환경의 변화, 변화되는 대중의 욕구와 취향을 간과함, 일제와 미군정기를 거쳐오는 동안 전통적인 한국 음악교육 대신 일본이나 서양 음악만이 음악이라고 인식한데다가 서구의 것을 좋아하는 사회적 분위기가 겹쳐지면서 여성국극은 낮설고 촌스러운 것이 되어버렸다. 쇠퇴의 마지막 원인으로 지나친 여성국극의 대중성을 들 수 있는데 여성국극의 대중성은 여성국극의 정체성에 혼란을 주었다. 흥행을 이유로 대중에 영합하여 여성국극을 제작하다 보니 작품이나 기량 면에서 질적으로 떨어진 작품들이 제작되었고 마침내 여성국극은 대중으로부터 멀어지기 시작했던 것이다.

여성국극은 고전적인 소리와 춤을 통해 대중의 소망을 보여주었던 환타지이다. 여성국극이 단순히 복고나 회고의 수준에 머무른다면 그래서 과거의 공연 예술로서의 재현이나 복제에 그친다면 여성국극은 의미가 없을 것이다. 여성국극이 출발에서 그랬던 것처럼 당대성을 확보하고 표현방식에 대한 정립이 전제된다면 또 다른 공연 예술로서 자신의 영속성을 얻을 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본 자료

『동아일보』, 1949.2.20.

『동아일보』, 1952.7.11.

『서울신문』, 1958.3.12.

『동아일보』, 1960.2.5.

2. 단행본

광복50주년 기념사업위원회, 한국학술진흥재단 편, 『광복50주년 기념논문집』, 1995.

국립중앙극장 편, 『세계화시대의 창극』, 연극과인간, 2002.

박황, 『창극사 연구』, 백록출판사, 1976.

반재식, 김은신, 『여성국극왕자 임춘앵 전기』, 백중당, 2002.

백현미, 『한국창극사 연구』, 태학사, 1997.

유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교 출판부, 1997.

_____, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 1996.

이효인, 『한국영화역사학강의-1』, 이론과실천, 1997.

한승연, 『꽃이 지기 전에』, 한누리미디어, 2003.

줄고, 『국립창극단사』, 『국립극장 50년』, 태학사, 2000.

사라러디/이혜정, 『모성적 사유』, 철학과 현실사, 2002.

3. 논문

김기복, 『해방공간의 음악교육 연구』, 목원대학교 교육대학원, 2001.

김병철, 『한국여성국극사 연구』, 동국대학교 문화예술대학원, 1998.

김혜정, 『일제하 음악교육정책 연구』, 목원대학교 대학원, 1997.

노은희, 『일제시대의 음악교육정책』, 동아대학교 대학원, 1997.

박장미, 『한국음악 교육정책의 역사적 고찰』, 건국대학교 교육대학원, 2008.

- 서지영, 여성연극에 있어서 페미니즘적 경향에 관한 연구, 서강대학교 언론대학원, 1997.
- 송송이, 여성국극 발전을 위한 교육방안, 서강대학교 언론대학원, 2001.
- 송병록, 전쟁의 일반이론과 정당한 전쟁론, 『철학연구』 68권, 2005.
- 심현주, 임춘앵 여성국극의 양식 연구, 동국대학교 문화예술대학원, 2007.
- 오지선, 조선총독부의 음악교육정책에 관한 연구, 서울대학교 대학원, 2002.
- 윤경자, 전통 음악 교육의 활성화 방안 연구, 제주대학교 교육대학원, 2004.
- 윤수연, 해방 이후의 여성국극 연구, 이화여자대학교 대학원, 2006.
- 이혜정, 전쟁과 평화에 대한 여성주의적 독해, 『한국여성철학』 제4권, 2004.
- 최양석, 전쟁과 폭력, 『가톨릭철학』 제7호, 2005.
- 허라금, 정의로운 전쟁은 가능한가, 『철학연구』 68권, 철학연구사, 2005.

<Abstract>

A Study of Korean classical opera of women(1948~1960)

- focusing on the reasons of development and decline

Jeon, Sung-Hee

Korean classical opera of women is derived from Korean classical opera, however, it became performing art with more elaborated and spectacular stage and set. It started right before the war started and then it disappeared suddenly after the 10 years of the period of prosperity. Because Korean classical opera of women was more focused on performance than so-ri (a traditional narrative song [ballad]), it could be fully supported by public.

Based on its characteristic, Korean classical opera of women matched to public taste and that brings the result of development of Korean classical opera of women. These points made Korean classical opera of women became best grosser of the market at that period and also it firmly finds its place in the field.

One of the reasons of development of Korean classical opera of women was the situation that time period faced, which is war. It was one of the way to escape from miserable reality. Another reason of development was caused by the fantasy of deviating from paternalistic society.

With these ideas above, Korean classical opera of women that had its own strong place for itself, in 1960's, it falls into a decline. There were reasons for its decline and that is there were no actresses who was specialized in Korean classical opera of women, was not able to find new repertoire, did not find out how audience's urge and taste changed, movie and television boom, error of system that has absence of education in Korean traditional music and popularity of its genre.

Especially Im Chun-Aeng's Korean classical opera of women was able to flourish, because it satisfied an era's desire. So if it is born again as a piece that is shaped in the form that reads the present age's desire, resurrection of Korean classical opera of women is not something that is impossible.

Key words: Korean classical opera of women, Korean war, Fantasy, Im Chun-Aeng, decline of Korean classical opera, development of Korean classical opera

이 논문은 2008년 10월 30일 투고 완료되어 2008년 11월 1일부터 11월 21일까지 심사위원이 심사하고 2008년 11월 28일 심사위원 및 편집위원회에서 게재 결정된 논문임.