여배우의 등장*

근대 극장의 신체와 섹슈얼리티

이화진**

〈차례〉

1. 들어가며
2. 근대 극장의 '새로운 연극'과 여형배우라는 관습
3. 신체성의 부상, 섹슈얼리티의 심미화
4. 이월화의 '카츄샤' : 여형배우에서 여배우로
5. 나오며

〈국문초록〉

이 논문은 초기 극장에서 성별화된 배역을 연기하는 여성 연기자로서 여배우가 등장하고 근대 문화 제도의 하나로 정착하는 일련의 과정을 당대 사회문화적 맥락 속에서 살피고, 그 역사성을 추적한 것이다. 초기 관객은 여형배우의 '연기'를 신체적인 성별에 관계없이 맡겨진 배역을 수행하는 '기예'로 받아들였으며, 연기자의 성별에 구애되지 않고 배역에 집중하여 공연을 관람하였다. 그러나 서양 활동사진의 영향, 미디어 테크놀로지의 발달, 1920년대 초반의 문화적 분위기 등 극장을 둘러싼 내외적 계기들이 기존의 관람 경험에 균

* 이 논문의 초안은 고려대 민족문화연구원 HK한국문화연구단 기획연구팀 <근대 극장의 문화정치학과 동아시아> 심포지엄(2012년 8월 23~24일)에서 발표되었다. 당시 토론을 맡은 윤진현 선생님을 비롯하여 논문의 방향에 대해 유익한 의견을 나누어준 여러 선생님들과 익명의 심사위원들에게 감사의 말을 전한다.

** 연세대학교

열을 일으키고, 여성성이 연기의 결과가 아니라 여성의 생물학적이고 물질적인 신체에 근거하는 것으로 인식을 전환시켰다. 이월화가 연기한 '카츄샤'는 여형배우로는 대체될 수 없는 새로운 신체성의 등장을 확증한 것이라고 할 수 있다.

핵심어 : 근대 극장, 여배우, 여형배우, 기예, 섹슈얼리티, 여성성, 카츄샤, 신체성

1. 들어가며

여배우의 등장은 여성의 몸을 공공장소에서 가시화하는 것이 '매춘(賣春)'과 동일시되었던 가부장적 금기의 해체를 알리는 문화사적 사건이었다. 더구나 중국이나 일본과 달리 실내 극장의 전통이 부재했던 한국에서 그것은 극장의 출현이 야기한 여러 획기적인 변화들 가운데 하나였다.

협률사를 필두로 장안사, 연흥사, 광무대 등이 속속 설립되면서 예기(藝妓) 출신 소리꾼을 비롯해 여러 여성 연행자들이 극장 무대에 서기 시작했다.[1] 이들은 전통 연희 문화와 근대 극장 문화를 잇는 교량의 역할을 했다. 이에 비하여, 여배우는 극장을 둘러싼 새로운 문화의 부상과 근

1) 잘 알려진 대로, 사당패나 걸립패 무리에서 활동했던 여성 광대들이나 관기로서 가무연행에 종사한 기생들은 '연행'뿐 아니라 '성적 향유'를 제공하는 존재로서, 봉건적 신분제도 하에서 사노비(私奴婢), 승려, 백정, 무당, 상여꾼, 공장(工匠)과 함께 팔천(八賤)에 속할 정도로 천시되었다. 갑오경장 이후 법적으로 천민 신분에서 벗어난 관기들은 대한제국기 그들 나름으로 여악(女樂)의 전통을 이어가며 명맥을 유지하다가 협률사, 장안사, 연흥사 등의 무대에서 가무 활동을 펼쳤다. 또한 전통적으로 야외에서 공연되었던 연희가 극장의 프로시니엄 무대의 프로그램으로 편성되면서 여성 무동패, 여성 줄꾼, 여성 사자탈꾼, 여성 상두꾼 등의 여성 연행자들도 과거에 비해 기예의 전면에 나서게 되었다. 이에 대해서는 권도희, 「20세기 전반기 극장연희의 종목과 그 특징」, 『한국음악연구』 제47집, 한국국악학회, 2010 참조.

대의 불연속적 단면을 뚜렷하게 가시화하는 존재였다. 단순히 '무대에 출연한 여성'이 아니라 '무대에서 여성을 재현하는 여성'으로서 근대 극장에서 그 위치가 구축되어 갔기 때문이다.

오늘날에는 '여성을 재현하는 여성으로서의 여배우'라는 말이 자연스럽고 당연해 보이기까지 하지만, 초기 극장에서 여배우는 '여성을 **재현**(再現, representation)하는 것'과 '여성으로서 **현전**(現前, presentation)하는 것' 사이에 서있었다. 이 시기의 극장에서는 배우가 가면을 쓰지 않은 채 노래나 춤도 없이 '대본'에 따라 할당된 '배역'의 '대사'와 '행동'으로 '연기'를 한다는 것 자체가 새로운 관습이었는데, 배역의 성별과 연기자의 성별 간의 관계는 그다지 필연적이지 않았다. 1910년대 전성기를 누렸던 신파극(新派劇)에서 여성 역할은 이른바 '온나가타(女形, おんながた)', 즉 '여형배우(女形俳優, female impersonator)'라고 불리는 남성 연기자들이 수행했으며, 연극 단체에 소속된 여성 연기자라고 해서 언제나 당연히 여성 역할을 배정받지는 않았다.

근대 극장의 역사에서 여배우의 등장을 의미화하고자 했던 여러 연구들은 바로 이 불연속면, 즉 무대 위의 여성 연기자가 아니라 여성 역할을 연기하는 여성 연기자로서 여배우가 위치하게 되는 지점을 응시해 왔다. 김남석의 『조선의 여배우들』(2006)로 대표되는 실증적인 연구들은 그동안 연극사 연구 분야에서 주목받지 못했던 초기 여배우의 전기적 생애와 연극적 이력을 재구하는 데 공을 들여왔는데, 비록 명시적으로 언급하지는 않으나 여배우를 여성 연기자 일반으로 아우르는 식의 접근과는 선을 긋고 있다. 마호정과 이월화, 이채전 등이 주목받기 전에도 극장 무대에 여성이 등장한 기록은 희소하나마 존재하지만, 단순히 무대 위에 등장한 모든 여성 연기자가 아니라 근대의 '새로운 연극'에서 '여성을 재현하는 여성'으로서 무대에 섰던 여배우들에 관심을 두고, '최초의 여배우'가 누구인가를 밝히고자 했다. '누가 진정 최초의 여배우인가'에 대해서는 연구자마다 의견을 조금씩 달리하지만, 여배우가 '여성을 재현하는 여성'으로 무대에 섰던 그 사실이 당대 관객에게 인식되고, 바로 이러한 일련의 사

건들이 '여성을 재현하는 여성'으로서 여배우가 제도화되는 데 중요하게 기여했다고 본다는 점에서 공통된 인식을 보여준다.

이 글은 기존 연구가 '여배우의 역사'를 서술하는 데 중요한 출발점으로 삼았던 그 불연속면을 다시 응시하는 데서 출발하고자 한다. 기존 연구는 '등장인물로서 여성을 재현하는 것'과 '여성으로서 무대에 현전하는 것' 사이의 불일치에 대한 인식을 보여주었지만, 이러한 인식을 '그러므로 최초의 여배우는 누구인가'라는 질문으로 환원시킴으로써 그 불연속면에서 발생한 다양한 역동들을 간과했다. 사실, 1910년대 후반에서 1920년대 초반 활약했던 초기 여배우들은 여형배우와 완전히 다른 무대에 돌출적이거나 단절적으로 등장한 존재가 아니었다. 이들은 여형배우와 같은 시대에 활동했으며 때로는 한 무대에서 서로 어우러졌다. 다만 시간이 흘러가면서 점차 여성이 여성 역할을 연기하는 것이 자연스럽고, 남성이 여성 역할을 연기하는 것이 부자연스럽다는 인식이 일반화되었다. 여배우의 등장이란 어떤 특정한 개인에 의해 우연적으로 발생한 사건이 아니며, 여배우가 하나의 근대 문화 제도로 정착하는 과정 역시 몇몇 여성들의 선구적인 활동을 통해 전개되었다는 식으로 단순화될 수는 없는 것이다.

초기 극장의 관객들은 어떻게 연극이나 영화의 여성 역할이 여배우에 의해 연기되어야 한다고 여기게 되었는가. 그리고 재현과 현전 사이에서 여배우는 어떻게 여형배우로는 대체될 수 없는 신체성을 구축하게 되었는가. 이 글은 여배우의 등장을 무대나 스크린에 여성이 출현한 구체적인 사건 그 자체가 아니라, 초기 극장에서 여배우라는 새로운 신체성이 전경화되고 또 자연화되는 일련의 구성 과정으로서 주목할 것이다. 초기 극장에서 '여성을 재현하는 것'과 '여성으로서 현전하는 것' 사이에는 무수한 결들이 존재했으며, 여배우가 근대 극장의 출현 이후 하나의 문화 제도로 정착하는 과정은 바로 이 재현과 현전 사이의 결들이 당대의 사회문화적 맥락과 어떻게 만나고, 어떠한 파동을 만들어냈으며, 그리하여 어떠한 파문을 그려갔는지를 다시 거슬러 읽어내야 할 일일 것이다.

2. 근대 극장의 '새로운 연극'과 여형배우라는 관습

'배우(俳優)'는 본래 말이 중심이 되는 화극(話劇)과 관련된 용어로 언어와 동작을 통한 골계적인 연기를 하며 노래와 춤의 재능을 겸비한 예능인을 가리켰다.[2] 그러나 초기 극장에서 배우는 무대 출연자를 통칭하는 말로 사용되었고, 여배우도 '구극'이나 '신극'을 가리지 않고 그 출연자의 성별이 여성이라는 점만을 지시하는 데 그치는 경우가 많았다.[3] 그러나 신파극이 초기 극장 문화의 중심으로 부상하면서, 배우는 가면이나 춤, 가창으로부터 분리되어, 자신에게 맡겨진 '배역'을 '연기하는 자'라는 인식이 형성된다.[4]

대부분의 신파극단들은 고정된 대본이 없이 대강의 줄거리와 배역을 정하고, 배우가 자기 역할에 맡게 대사를 구사하며 연기하는, 소위 '구찌다테(口立て)' 방식으로 공연을 올렸다. 관객의 흥미를 끌고자 거의 이삼일 간격으로 레파토리를 교환해야 했던 극단들에게 '구찌다테'는 공연을 준비하는 시간을 절약할 수 있는 효율적인 연습 방법이었다. 안종화의 『신극사 이야기』에 따르면, 임성구가 이끈 혁신단은 극단장이 줄거리와 막의 구분을 설명해주고 배역을 정해주면, 배우가 "자기들의 연기 '플랜'과 무대에서 할 말을 기억"하고, "동작에 맞추어" 연습을 반복했다.[5] 이

2) 사진실, 「배우의 전통과 재담의 전승－박춘재의 재담을 중심으로」, 『한국음반학』 제10호, 한국고음반연구회, 2000, 301쪽.

3) 가령, 다음과 같은 사례를 볼 수 있다. "광무듸 박승필 일힝은 요ᄉᆞ히 몃칠 안잇스면 ᄉᆡ로 남녀비우의 련습ᄒᆞᆫ 연극이 시작된다ᄂᆞᆫᄃᆡ 사흘간은 다 보아야 된다 ᄒᆞ며 한참 쇼식이 업던 명챵 치란(采蘭)이도 오날밤부터 광무듸로 와셔 출연ᄒᆞᆫ다ᄂᆞᆫᄃᆡ 기량된 연극도 만코 ᄌᆞ미잇ᄂᆞᆫ 것도 만히 잇다더라."(「광무듸 박승필 일힝」, 『매일신보』, 1915년 8월 4일자 4면.)

4) 임지희는 창작과 연행의 주체였던 고전극의 '광대'에서 근대적인 의미에서 '배우' 개념이 분화하는 과정을 신파극을 중심으로 논의한 바 있다. 그는 근대적 배우 개념의 형성 과정이 '구극 배우'가 문화적으로 주변화되는 것과 맞물려 있다고 말한다. 임지희, 「1910년대 근대적 배우 개념의 형성 과정 연구」, 『어문학』 통권 제86호, 한국어문학회, 2004.

5) 안종화, 『신극사 이야기』, 진문사, 1955, 89쪽.

와 유사하게, 이기세가 이끈 유일단도 단장이 공연할 내용을 소개하고 배역을 선정해 배우에게 대사를 알려주면, 배우는 그 대사를 암기하고 상대역과 동작을 맞추는 연습을 한 다음, 단장이 총괄하는 총연습에서 잘못된 부분을 시정해 공연에 올렸다.[6]

여기서 '배역'이라는 '역할'의 할당과 구어적인 대사('말')가 중심인 '화술(話術)' 연기는 근대적인 의미에서 배우의 개념을 형성하는 핵심이었다고 할 수 있다. 배우가 배역에 따라 자신에게 할당된 역할을 수행할 때 연기의 초점은 계몽적인 웅변조의 대사를 수행하는 데 기울어져 있었다. 배역의 성별과 신분 등은 배우의 의상과 분장을 통해 표지되었으며, 기성(奇聲)을 사용하는 신파극 배우의 화술은 자연스러운 연기보다는 연극을 하고 있다는 상황을 드러내는 양식화된 연기를 지향했다.[7] 배우의 신체는 그 자신이 연기하는 등장인물로 관객을 안내하는 도구로 기능하였는데, 관객을 극적 환영(illusion)으로 이끄는 무대 위 연기자의 형상(figure)과 극중 등장인물 사이의 가상적인 유사성은 느슨하게 구축되었던 듯하다. 예컨대, 혁신단의 단장 임성구는 인력거꾼으로 등장하면서도 비단옷을 입었다.[8] 그에게는 무대 위에서 화려하게 돋보이는 것과 인력거꾼 그 자체인 양 연기하는 것이 전혀 별개의 문제로 여겨졌던 것이다. 이처럼 연기자의 신체가 자연주의적인 방식으로 접근되지 않았던 신파극에서 연기자와 배역의 관계는 상대적으로 헐거웠다.

초기 극장에서 배역의 성별과 연기자의 성별 사이의 일치 여부가 특별히 부각되지 않았던 것은 이러한 신파극의 양식적 특성과 관련될 것이다. 1910년대에 전성기를 누렸던 신파극과 1910년대 후반에 활발하게 제작되었던 연쇄극에서 대부분의 여성 역할은 여성 역을 연기하는 남성 연기자들이 담당했다. 일본 신파극에서와 마찬가지로 이들은 '온나가타(여형배

6) 변기종, 「연극 오십년을 말한다」, 『藝術院報』 제8호, 대한민국 예술원, 1962, 49쪽.
7) 노승희, 「해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구」, 동국대 박사학위논문, 2005, 37~40쪽 ; 김정수, 「한국연극 연기에 있어서 화술 표현의 변천 양태 연구 : 1900년대부터 1970년대까지」, 동국대 박사학위논문, 2007, 22~26쪽.
8) 이서구, 「한국연극운동의 태아기 야사」, 『신사조』, 1964년 1월, 85쪽.

우)'라고 불렸다. 본래 17세기 일본의 에도 막부가 가부키(歌舞伎)와 관련된 성적 추문과 난봉을 근절한다는 명목으로 '여성(女)'과 '소년(若衆)'의 출연을 금지하면서 생겨난 '온나가타'는 1910년대 후반까지도 일본의 극장 문화에서는 주류적인 현상이었다. 가부키에 대항하여 동시대의 현실감을 내세웠던 신파극조차 여형배우의 관습(convention)은 그대로 이어받았고, 초기 신파영화에서도 여형배우가 여성 역할을 연기했다.

그런데 여형배우가 근대 일본의 내셔널 프로젝트 차원에서 일본이 버려야할 낡은 문화로 상징되었던 것과 달리 조선에서는 적어도 그 당대에 여형배우의 관습이 담론적으로 비판된 일은 없었다.[9] 조선의 신파극단들이 비록 일본 신파극의 관습을 거의 그대로 모방하는 데서 출발했다고 하더라도, 토착적인 맥락에서 다른 방식으로 그것을 변용하고 수용했다고 할 수 있다. 탈춤과 같은 전통 연희도 어떤 면에서는 남성 연기자가 여성 역할을 연기하는 이성장(異性裝) 연기에 바탕을 두고 있었으므로, 이러한 토착적 맥락이 여형배우의 관습을 수용하는 데 작용했다고 볼 수도 있을 것이다. 그러나 조선의 관객들에게는 '배역'과 '대사'가 있는 신파극 자체가 새로웠던 만큼 여형배우도 그 '새로운 연극'의 일부로서 받아

9) 근대화와 문명개화를 기치로 내건 일본의 연극개량협회(1886)가 서구 연극을 모델로 남성 연기자가 여성을 연기하는 것이 비사실적이고 부자연스럽다는 점을 들어 '온나가타(女形)의 폐지'를 주장한 이래 연극개량운동과 순영화운동도 온나가타의 폐지를 핵심 조항으로 내걸었다. 아야코 카노(Ayako Kano)나 이케우치 야스코(池内靖子)는 근대 일본에서 '온나가타'에서 '여배우'로의 전환을 '국민국가 만들기'라는 일본의 내셔널 프로젝트, 더 나아가 제국적 프로젝트와 관련짓고, 근대 전환기 내셔널리즘의 형성과 젠더의 관계성 측면에서 비판적으로 고찰한 바 있다.(Ayako Kano, *Acting like a Woman in Modern Japan : Theater, Gender, and Nationalism*, NY : Palgrave, 2001 ; 池内靖子, 『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』, 平凡社, 2008 등.) 이러한 일본의 연구는 큰 틀에서 동아시아 근대 극장에서 젠더와 퍼포먼스를 고찰하는 데 하나의 모델이 될 수 있을 것이다. 그러나 온나가타의 폐지와 여배우의 채용이 하나의 쌍을 이루며 일종의 내셔널 프로젝트로서 강력하게 제도화되는 방향성을 가지고 있었던 일본의 사례가 식민지로서 그 영향 아래 있었으나 극장이 독자적인 토착 문화의 생산과 수용의 장이 되었던 조선의 경우를 고찰하는 데 그대로 적용될 수는 없다.

들여졌다는 설명이 더 적절해 보인다. 다시 말해, 조선의 초기 극장에서 여형배우는 새로운 연극 관습의 일부였지, 결코 낡고 퇴폐적인 재래의 문화가 아니었던 것이다.

초기 극장에서 여성 역할을 연기했던 여형배우들로는 고수철, 최여환, 이응수, 김영덕 등이 일세를 풍미했고, 이들 외에도 여러 여형배우들이 신문지면에 이름을 남기고 있다. 대부분이 일본 여형배우처럼 오랫동안 훈련을 통해 몸짓과 표정을 조작하는 법을 연마하지는 못하고, 짧은 기간 일본 신파극 배우나 다른 여형배우들을 모방하며 스스로의 연기를 연마했던 것으로 보인다. 그렇기에 그 연기는 상당히 미숙하고 거칠었을 것으로 짐작되지만, 관객들은 여형배우가 분장과 가발, 의상을 통해 여장(女裝)을 하고 무대에 선 이상, 그를 여성 역할을 연기하는 배우로 인식하는 데 별다른 어려움을 겪지 않았다.



<사진 1> 예성좌의 <카츄샤>에 출연하는 고수철
출처 : 『매일신보』, 1916년 4월 23일자, 3면.

신파극 시대를 대표하는 여형배우 고수철은 한국 신파극을 이끈 주역들인 임성구, 김도산, 이기세 등과 함께 활동하면서, <장한몽>(1913)의 '심순애', <눈물>(1913)의 '서씨 부인', <카츄샤>(1916)의 '카츄샤' 등으로 출연해 신파극의 전성기를 이끌었다. 1919년 그의 부고를 알리는 신문기사에는 "가장 온나가다(女形)로 목소리던지 그 일거일동에 ᄃᆡᄒᆞ여 죠곰도 칙ᄒᆞᆯ 것이 업시 오날날까지 신파계에 헌신을 ᄒᆞ야 다대ᄒᆞᆫ 셩명을 엇"[10]었다고 평가되었다. 사진 속에서 확인되는 그의 모습은 다소 긴 얼굴에 가늘고 길게 찢어진 눈꼬리, 길고 오똑한 콧날이 선

10) 「女形俳優 長眠-可惜 高秀喆 君- 新劇界의 大損」, 『매일신보』, 1919년 11월 14일자, 3면.



<사진 2> 여장을 한 고수철
출처: 『조광』, 1935년 12월호, 89쪽.

명한 인상을 준다. 안종화의 회고대로 "이목이 청수한 젊은이"[11]지만, 그 외모가 누구에게나 여성스러워 보일만 한 것은 아니다. 하지만 극중 등장인물로 분장하고 다소곳이 두 손을 모으고 고개를 약간 옆으로 기울인 포즈(<사진 1>)나 의자에 앉아 책을 펼쳐들고 먼 곳을 응시하는 포즈(<사진 2>)에서 짐작되듯이, 고수철은 자신의 신체적 특징을 드러내는 방식이 아니라 몸짓이나 표정, 분장 등 신체의 조작을 통해 '여성스러움'을 표현해 내고 있다. 더구나 그가 목소리를 다루는 방식은 여형배우로서 탁월한 자질로 평가되었다. 때로 "륙장 우는 소리만 ᄒᆞ니 그것도 결뎜"[12]이라고 지적하며 연기에 불만을 표한 관객도 있었지만, 고수철의 소위 '언어동작(言語動作)'은 여형 연기의 모범이었다. 고수철의 뒤를 잇는 재목으로 주목받았던 이응수는 "言語動作이 故 高秀喆 君의 再生이라"[13]고 일컬어졌는데, 이와 같은 '고수철—이응수'의 계보는 신파극의 화술에 맞게 목소리를 다루는 '언어동작'이 여형배우의 가장 중요한 자질로 여겨졌음을 짐작케 한다.

이처럼 여형배우 개인의 탁월한 연기가 관객을 극적 환영 속으로 끌어들이는 데 기여했다고 하더라도, 관객이 사실상 극의 내용을 이해하고 공감하는 바탕에는 배우가 연기하는 인물—정숙한 가정부인, 첩, 계모, 노파, 하이칼라 여성 등—의 유형성이 자리하였다. <장한몽>의 '심순애'와 <눈물>의 '서씨 부인'을 연기하는 배우가 남성이라는 사실은 관객이 극

11) 안종화, 앞의 책, 155쪽.
12) 「道聽塗說」, 『매일신보』, 1912년 3월 27일자, 3면.
13) 「優美舘의 『知己』」, 『동아일보』, 1920년 4월 27일자, 3면.

을 감상하는 데 방해가 되지 않았다.[14] 무대 위에서 “불쌍한 첫째부인 모자의 비참한 정경”[15]이나 “애정 있는 남녀의 슬프게 작별하는 광경”[16]을 연기하는 고수철의 목소리는 선악의 이분법적 대립 구도가 명확한 가정비극이라는 장치를 통해 고통 받는 여주인공의 가장 이상화된 목소리로 육화되었다. 신파극의 구조와 인물의 유형성이 관객에게 일종의 스키마(schema)로 작용함으로써 그의 우는 듯 흐느끼는 목소리는 “장안인사의 눈물을 자아내”[17]는 핵심이 될 수 있었던 것이다.

신파극에서 여형배우의 퍼포먼스가 순결, 정숙, 이타성 등의 덕목을 갖춘 신파극의 여주인공을 ‘이상적인 여성’으로 구현하는 동시에 “탈성화(desexualization)”한다는 우수진의 주장은 이러한 맥락과 닿아있다. 그는 여형배우가 “여성이지만 여성성이 탈각된 여주인공을 연극적인 것으로 표상”[18]하는 것이었다고 말하는데, 여기서 제시한 ‘여성성의 탈성화’라는 개념은 ‘여성성’을 여성을 연기/재현하는 연기자의 신체성과 관련지으면서, 일종의 도덕극으로서 신파극이 내포한 계몽의 성격뿐 아니라 당대 관객에게 여형배우의 연기가 어떻게 지각되었는가에 대해서도 함축하려는 것이었다. 한마디로 말하면, 이 개념은 남성 연기자가 여성 역할을 연기함으로써 신파극의 여주인공이 무대에서 가시화되는 신체의 표층(외양)이 아니라 그것을 초월하는 도덕의 층위에서 지각된다는 것을 의미한다. 그런데 섹슈얼리티를 선험적인 것으로 전제하고 여형배우의 퍼포먼

14) “쇼설 「눈물」의 구경은 진실로 눈물이라 쏵업시 불샹ᄒᆞᆫ 셔씨부인 모ᄌᆞ의 비참ᄒᆞᆫ 정경에 ᄃᆡᄒᆞ야ᄂᆞᆫ 동정ᄒᆞᄂᆞᆫ 눈물을, 흘니지 안이ᄒᆞᄂᆞᆫ 이가 업고, 그 즁 주인셕은, 큰 련합비읍장(悲泣場)을 이루엇ᄂᆞᆫᄃᆡ, 그즁에ᄂᆞᆫ 옷갓치 졂은 부인이, 다슈ᄒᆞᆫ 면목을, 불게ᄒᆞ고 늣겨가며 우ᄂᆞᆫ 이가 만코, 심지어, 붉은 슈건으로, 눈물을 씨셔 얼골이 당홍으로 변ᄒᆞᆫ 부인ᄭᅡ지 잇셔, 실로 눈물 연극은, 눈물로 구경ᄒᆞᄂᆞᆫ 듯ᄒᆞ얏고.” 「눈물劇의 눈물場」, 『매일신보』, 1913년 10월 28일자, 3면.

15) 「눈물劇의 눈물場」, 『매일신보』, 1913년 10월 28일자, 3면.

16) 「예성좌의 근대극」, 『매일신보』, 1916년 4월 23일자, 3면.

17) 이기세, 「新派劇의 回顧【四】－初期에는 女俳優대신 女形」, 『매일신보』, 1937년 7월 6일자, 6면.

18) 우수진, 『한국 근대연극의 형성－공공극장과 신파극의 대중적 문화지형』, 푸른사상, 2011, 262쪽.

스를 '여성성'으로부터 섹슈얼리티를 분리하고 탈취해내는 과정으로 보고 있다는 점에서, '여성성의 탈성화'라는 개념의 적절성은 비판적으로 재고될 필요가 있다. 섹슈얼리티가 담론의 산물이라는 점을 굳이 들먹이지 않더라도, 초기 극장에서 연기자의 신체와 섹슈얼리티는 이를 무대 위에서 구축하는 당대의 사회문화적 체계와 맥락을 이해하는 자리에서부터 탐구되어야 한다.

헬가 핀터(Helga Finter)가 지적했듯이, 무대 위에서 재현되는 성차, 여성성, 여성다움은 기표의 효과를 통해 재현된다. 그리고 이는 문화적이고 역사적인 체계와 관계 맺고 있다.[19] 기표, 즉 무대 위 연기자의 형상은 등장인물에 대한 연기자의 해석과 이에 대한 관객의 수용이 만나고 부딪치면서 의미를 생성한다. 여형배우가 자신이 연기하는 여성 등장인물과 자신의 물질적 기반인 신체 사이의 관계를 어떻게 설정하고 재현하는지, 관객은 무대 위 배우의 신체를 어떻게 응시하고 지각하며 경험하는지 등은 당대의 맥락 속에서 이해되어야 한다. 이에 대한 실마리를 당시의 관극평에서 찾아보도록 하자.

> (가) 그 후에 쟈산가의 소실의 역을 맛허셔 간악ᄒᆞᆫ 쳡의 분쟝으로 출연ᄒᆞᆫ 녀우 마호뎡(馬豪政)은 그 단의 데일 화형 ᄇᆡ우인 듯ᄒᆞᆫᄃᆡ 참으로 우리 됴션 녀우로ᄂᆞᆫ 쳐음보ᄂᆞᆫ 명우이라고 ᄒᆞ겠다. 그 **표뎡ᄒᆞᄂᆞᆫ ᄐᆡ도**ᄂᆞᆫ ᄇᆡ인 곳이 업셧다. 그ᄃᆡ로 더욱 열심히도 더욱 연구ᄒᆞᆯ 것 갓흐면 얼마되지 안이ᄒᆞ야 됴션 극계를 ᄃᆡ표ᄒᆞᆯ만ᄒᆞᆫ ᄇᆡ우가 되기 어렵지 안이ᄒᆞᆫ 줄로 ᄉᆡᆼ각ᄒᆞᆫ다. (중략) 그리고 남어지 역쟈들즁에ᄂᆞᆫ 여자의 역을 맛겨 쟈산가의 령양으로 분쟝ᄒᆞ엿던 최여환(崔汝煥)과 악ᄒᆞᆫ으로 분장ᄒᆞ엿던 두 사ᄅᆞᆷ과 츙복으로 분장한 리힝산(李幸山)과 로션장의 령식으로 분쟝ᄒᆞ엿던 역자들은 별로히 쒸여ᄂᆞᆫ ᄇᆡ우라

19) 무대에서 여성성의 구축과 그 기표의 체계, 연기자를 지각하는 메커니즘 등에 대한 헬가 핀터의 논의는 Helga Finter, "The body and its doubles : On the (de-)construction of feminity on stage," *Women & Performance : A Journal of Feminist Theory*, 9:2, 1997, pp.119~141 참조.

고는 홀 슈 업스나 ᄃᆡ기 공부들은 만히ᄒᆞᆫ 쟈인 쥴을 짐작하겟고 20)

(나) 우미관에셔 져번 김소랑 일힝이 잘ᄒᆞᆫ다기에 갓더니 맛참 『진즁의셜』이란 연극을 ᄒᆞᄂᆞᆫᄃᆡ ᄒᆞ기는 잘 ᄒᆡ요 ᄒᆞ지만은 연극 즁 김승지의 ᄯᆞᆯ이라고 ᄒᆞᄂᆞᆫ ᄇᆡ우는 아모리 보아도 맛지를 안이ᄒᆡ요. **목소ᄅᆡ며 그 녀즈의 ᄐᆡ도**가 아죠 그렁々々ᄒᆞ여셔 볼 마음이 업던걸. ᄇᆡ우의 약구를 잘 맛하야 ᄒᆞᆯ터인ᄃᆡ 되ᄂᆞᆫᄃᆡ로 막 식히ᄂᆞᆫ 모양이거나 ᄯᅩᄂᆞᆫ ᄇᆡ우가 업셔셔 그런 모양인지 참 **목소ᄅᆡᄂᆞᆫ** 더욱 듯기 실혀요. 온나가다가 그러케 업던가. (南山生) 21)

인용한 글 (가)는 1919년 취성좌의 <야성(夜聲)>에 대한 관극평 중 일부이다. 이 글에 따르면, 취성좌의 간판배우였던 마호정과 최여환은 각각 '자산가의 첩'과 '자산가의 딸' 역을 맡아 <야성>의 무대에 함께 섰다. 두 배우는 성별의 차이와 관계없이 각자의 배역을 소화하며 한 무대에서 서로 우호적으로 공존했다고 볼 수 있을 것이다. 한 사람은 여배우이고 다른 한 사람은 여형배우라는 사실이 팔극원의 눈에는 전혀 이상하거나 어색한 상황으로 비춰지지 않았다.

다만 그는 두 배우의 연기에서 우열(愚劣)을 평가했다. 연기에 대해 연구는 많이 한 듯 보이나 뛰어난 배우라고까지는 할 수 없다는 최여환에 대한 평가와 상반되게 마호정은 "됴선 녀우로ᄂᆞᆫ 처음보ᄂᆞᆫ 명우"로 상찬된 것이 특기할 만하다. 마호정 이전에 예성좌의 <코시카형제>(1916)에 출연했던 백합자(百合子)의 연기가 언급된 적이 있는데, 당시 백합자는 "두손은 모도 풀로 부쳐노은 것갓지 움직이지 못ᄒᆞ고 얼골로만 ᄐᆡ도를 부리ᄂᆞᆫ고로 표졍이 덜되더라."22)며 미숙한 연기를 질타 받았다. 여성이

20) 八克園, 「=觀劇所感=金小浪의 『夜聲』을 보고」, 『매일신보』, 1919년 12월 25일자, 3면. 굵은 글씨 강조는 인용자.

21) 「독자구락부」, 『매일신보』, 1920년 1월 8일자 4면. 굵은 글씨 강조는 인용자.

22) 조중환, 「藝星座의 初舞臺-코시카형뎨를 보고」, 『매일신보』, 1916년 3월 29일자, 3면. 노승희에 따르면, 예성좌는 기존의 신파극의 '구찌다테'에서 탈피해 배우가 대사를 암기해 연기하도록 했다. 백합자의 부자연스러운 연기는 배우가 대사(대본)

여성 역할을 연기한다고 해서 여형배우의 연기보다 더 나은 연기를 보여줄 것이라는 기대는 성립하지 않았다. 마찬가지로 인용문 (나)와 같이 관객이 여형배우의 연기에 대해 불만을 표할 때에도 그것이 배우의 성별 때문이 아니라 훈련이 부족한 탓이라고 여겼다. 목소리와 태도가 그 배역에 적당하지 않은 여형배우를 무대에 세운 것이 문제이지, 남성 연기자가 여성 역할을 연기하는 설정을 부자연스럽다고 받아들이지는 않았던 것이다.

당시 신문의 짤막한 관극평들에서 특별히 여형배우의 연기에 대한 언급을 찾기도 어렵지만, 그 연기가 얼마나 '여성스러운가'에 대한 반응을 찾아보기는 더 어렵다. 여형배우이든 아니든 언제나 관심은 기예(technic)의 숙련 정도에 모아졌다. 이성장(異性裝) 연기가 '기이하고 부자연스러운 것'으로 받아들여지는 오늘날과 달리 초기 관객은 연기를 신체적인 성별에 관계없이 맡겨진 배역을 수행하는 기예로 받아들였으며, 연기자의 성별에 구애되지 않고 공연을 관람하는 데 암묵적으로 동의하고 있었던 것으로 보인다. 주목할 것은 그 기예의 숙련 정도가 '목소리'와 '태도', 그리고 '표정'을 중심으로 평가되었다는 점이다. 목소리와 태도, 표정은 연기자가 성차를 재현하는 핵심적인 자질이라고 할 수 있었는데, 어디까지나 목소리와 얼굴, 몸의 움직임을 다루는 숙련성에 집중해 응시되었다. 그 물질적 기반인 연기자의 신체 그 자체는 상대적으로 부각되지 못했다. 말하자면, 여성을 연기하는 데 적합한 목소리로 다듬어냈는가가 중요하지, 여성의 성대(聲帶)에서 울려나오는 소리인가는 문제가 되지 않는 것이다. 그렇다면 연기자의 그 현전하는 신체가 섹슈얼리티와 보다 직접적으로 연계되는 것은 어떠한 메커니즘을 경유해서였을까.

에 구애되어 무대 위에서 편안하게 움직이지 못했던 것이라고도 볼 수 있다. 이에 대해서는 노승희, 앞의 논문, 66~67쪽 참조.

3. 신체성의 부상, 섹슈얼리티의 심미화

1912년 9월, 『매일신보』에 빈번히 등장한 '엄명선 일행'은 '백수풍신(白首風神)'의 엄명선과 그가 이끈 14명의 여배우로 구성된 '부인연구단'이다. <삼인 결혼>이라는 연제(演題)로 신파극을 흥행했다고 전하는데, 이성장(異性裝)과 관련한 언급은 발견되지 않는다. 공연의 양식과 구체적인 내용도 더 알 길이 없으니 당연한 일이겠지만, 그만큼 이성장 연기 자체가 기이하게 여겨지지 않았다고 추론해 볼 수도 있다. 여러 차례 말했듯이, 1910년대 극장에서 관객은 하나의 성(性)이 다른 성[異性]을 연기하는 것을 별로 문제시하지 않았다. 관객들은 여형배우가 여성을 연기하는 것은 물론이고, 여성 연기자가 남성을 연기하는 것도 특별히 이상한 일로 받아들이지 않았다. 그런데 1921년에 여성이 주체가 되어 조직한 극단 동광단(東光團)과 관련해서는 그들의 이성장 연기에 대해 다음과 같은 언급이 있다.

> **녀ᄌᆞ로만 죠직하야 가지고 무대에셔 남자복장을** 한 후 ᄋᆡ교와 표졍을 낫하ᄂᆡ여 실제의 연극을 하ᄂᆞᆫ 것은 신파가 싱긴 이후에 쳐음 되ᄂᆞᆫ 일이라 요ᄉᆞ히 오륙일을 두고 단셩샤에셔 흥힝하야 만도 인사의 환영을 밧어오ᄂᆞᆫ 신파녀자동광단(新派女子東光團) 일힝은 **그 기슐이 남자와ᄂᆞᆫ 밋치지 못하ᄂᆞᆫ 뎜이 만타 하겟지만은** 새로 여자들로만 죠직하야 언연히 무대에셔 별별 연극을 하ᄂᆞᆫ 것과 언어동작 기타 표졍을 볼지면 장릿 이 압흐로도 발달될 희망이 만흔 즁에 신파게에 흔낫 이치라 하겟ᄂᆞᆫ대 녀ᄌᆞ신파단이 왓다ᄂᆞᆫ 쇼문이 나면셔 모다 구경하고 십흔 호긔심으로 한번식은 다 가고 마러셔 단셩ᄉᆞ 안밧은 졍말 만원의 셩황을 ᄆᆡ일밤에 일우어 젼에 업ᄂᆞᆫ 환영을 밧ᄂᆞᆫ 모양인대 (후략)[23]

23) 「新派女子 東光團」, 『매일신보』, 1921년 12월 30일자, 3면. 굵은 글씨 강조는 인용자.

여성 연기자가 남성으로 분장하여 공연할 때 "그 기슐이 남자와는 밋치지 못하는 뎜이 만타"고 말하는 것은 이중적인 의미로 해석된다. 우선 그것은 갓 등장한 신생극단의 연기자들인 만큼 연기가 숙련되지 못하다는 의미일 것이다. 실제로 동광단의 공연은 "무대우에서 작란거리쳐럼 아모것도 안인것"[24]을 하였다는 혹평을 얻었다. "모두 상당흔 학식과 신사상을 흡슈한 녀ᄌᆞ들로만 망라"[25]하여 조직된 동광단은 신파극단에서 활동한 김순한의 지도를 받았지만, 흥행보다 자선(慈善)에 더 무게를 두었던 단체였던 터라 공연은 유치한 수준에 머물렀다고 한다. 한편, '기술이 남성에 미치지 못한다'는 평가는 신체적으로 남성이 아니기 때문에 남성 역할을 소화하기 어렵다는 의미일 수도 있다. 만일 후자의 경우라면, 이것은 이성장 연기를 자연스러운 것으로 받아들이던 1910년대와 다른 어떤 변화의 조짐이 나타난 것이 된다.

1920년대에는 기생조합 외에도 여성 연기자들을 전면에 내세운 공연단체들이 출현하기 시작했는데, 이들 가운데에는 동광단과 같이 자선 활동에 중심을 둔 소인극 단체도 있었지만 일본 소녀가극단들의 직・간접적인 영향을 받았던 단체들도 있었다.[26] 흥미로운 점은 일본의 다카라즈카(宝塚) 소녀가극단을 모방한 단체들이 여성의 이성장 연기를 하나의

24) 「萬里鏡」, 『매일신보』, 1922년 1월 5일자, 3면.

25) 「劇界의 新記錄 女優團」, 『매일신보』, 1921년 12월 6일자, 3면.

26) 당시 기사는 "여자도 인성이니 절대 남자와 동등이다하는 부인 운동이 전 셰계를 풍비흔이릐 이 경향이 우리 강산에도 방문"(『매일신보』, 1921년 12월 6일자, 3면.) 했다고 하여 동광단의 조직을 여권운동과 연관시키는 보도도 있었지만, 동광단의 활동은 한편에서는 3・1운동 이후 문화 운동에 대한 사회적 요청이, 다른 한편에서는 그 몇 해 전 조선을 방문했던 덴카츠이치자(天勝一座)와 같이 여성들을 전면에 내세운 흥행 단체의 간접적인 영향이 작용했다고 볼 수도 있다. 군산에서 조직된 동광단은 군산, 대전, 해주, 평양, 인천 등지에서 순회공연을 하고 1921년 12월 24일부터는 일주일간 경성의 단성사에서도 공연하였다. 이러한 동광단의 활동은 이후 미미하나마 여성 소인극(素人劇) 단체의 조직과 자선 활동에 영향을 미치기도 했다. 이에 대해서는 유현주, 「1920년대 연극문화와 신여성의 형성」, 동국대학교 석사학위논문, 2004, 58~62쪽을 참조. 여성 연예인 조직과 소녀가극단에 대해서는 백현미, 「소녀 연예인과 소녀 가극 취미」, 『한국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012 참조.

볼거리로 만들어 흥행성을 획득해간 것과 대조적으로, 남성 연기자들의 이성장 연기는 점차 소인극 무대로 국한되어 갔다는 점이다. 이는 근대 극장의 무대에서 여형배우가 여배우로 대체되는 과정이 여성 연기자의 신체와 섹슈얼리티가 흥행 산업에서 하나의 중요한 축으로 부상하는 것과 어떠한 연관이 있음을 시사한다.

극장이라는 근대 문화 제도의 성립이 무대 위 배우의 현존이나 스크린 상에 영사된 배우의 신체 이미지가 관객의 신체와 만나는 방식, 즉 배우의 현전하는 신체와 재현된 신체가 관객의 신체와 매개되는 방식과 관련된다고 한다면, 여배우가 근대 극장의 문화 제도로 정착하는 과정은 무대 위에서 펼쳐지는 젠더 퍼포먼스와 섹슈얼리티에 대한, 관객이라는 또 다른 신체의 반응과 연동된다고 할 수 있을 것이다. 그렇다면, 이 시기 극장의 신체들을 둘러싸고 어떠한 변화들이 발생했던 것일까.

1910년대 후반 신파극계는 신파극 자체가 더 이상 '새로운 연극'으로서 지위를 유지할 수 없는 여러 계기들과 조우하게 된다. 특히 극장의 상설 프로그램으로 안착한 영화는 경성과 몇몇 지방도시에서는 이미 상당한 영향력을 발휘하였다. 영화가 흥행 산업의 중심적인 지위를 굳혀가는 이때, 탁월한 감각의 흥행사였던 단성사의 박승필은 신극좌, 혁신단, 취성좌 등 신파극단의 인력을 고용하여 공연 중 필름을 상영하는 형식의 연쇄극을 여러 편 제작했다. 최초의 연쇄극 <의리적 구토>(1919) 이후 1920년대 초반까지 만들어진 연쇄극에는 당시 활동했던 신파극단의 배우들이 참여했는데, 여기서도 여형배우의 관습은 그대로 유지되었다. 선행 연구는 연쇄극에 삽입되었던 활동사진이 '사실주의적 무대 감각'을 빚어냈고, 이것이 여형배우를 여배우로 대체하도록 추동했다고 주장한 바 있는데,[27] 여기서 '사실주의적 무대 감각'이란 '재현'과 '현전'이라는 양 측면에서 좀 더 부연될 필요가 있다. 이 시기 극장에서는 연쇄극에 삽입된 필름만이 아니라 단편 실사영화를 비롯해 장편 연속영화에 이르기까지 다

27) 우수진, 앞의 책, 291쪽.

양한 필름들이 상영되었다. 이 필름들이 재현의 층위에서 리얼리티의 감각의 형성에 영향을 미쳤으리라 가정해 본다면, 이러한 감각의 형성에 수반하여 여성성이 배우의 기예에 의해 만들어지는 '가상적인 것'이 아니라 생물학적이고 물질적인 신체에 근거하는 '자연적인 것'이라는 인식의 전환도 발생했다고 할 수 있을 것이다. 그렇다면, 바로 이러한 인식이 무대에 현전하는 배우의 신체에 투사됨으로써 섹슈얼리티가 배우의 신체에 결박되게끔 되었다고 할 수 있지 않을까. 더 나아가, 영화만이 아니라 영화를 포함한 미디어 테크놀로지의 발달이 근대 극장에서 신체에 기반한 섹슈얼리티의 형성에 어떠한 영향을 미쳤다고 할 수도 있지 않을까.

먼저, 우리는 관객들이 극장과 그것을 둘러싼 여러 미디어(신문, 소문 등)를 통해 접하는 외국 여배우에 대한 지식과 정보, 특히 시각적 이미지들의 자극을 검토해 볼 수 있다. 당시 신문은 서양 여배우에 대한 정보와 지식뿐 아니라 러시아와 일본, 중국 등지에서 조선을 방문한 공연 단체들의 순회(巡廻) 소식도 꾸준히 전달했다. 조선을 방문한 외국 극단의 무대에 선 여배우는 조선인 관객의 흥미와 호기심을 자극했다. 가령, 1915년 시마무라 호게쓰(島村抱月)가 이끄는 게이주쓰자(藝術座)의 조선 방문에서 주연 여배우 마쓰이 스마코(松井須磨子)는 단연 화제의 중심에 있었으며(<사진 3>),[28] 9세 무렵 덴카쓰이치자(天勝一座)에 입단해 그 일원으로 조선을 방문했던 '조선 소녀' 배구자는 공연마다 관심을 모았다.[29] 또 외국 여배우들에 대한 가십과 여배우를 타이틀롤로 내세운 서양영화의 개봉 소식은 여배우에 대한 지식과 정보를 유포했다.[30]

여형배우들이 연쇄극과 신파극에서 여성 역할로 출연하는 동안, 같은

28) 「藝術座 一行 來演」, 『매일신보』, 1915년 11월 9일자, 3면.

29) 「천승의 제자된 배구자, 경셩 와셔 첫 무대를 치르기로 ᄒᆞ엿더라」, 『매일신보』, 1918년 5월 14일자, 3면 ; 「배구자 양의 묘기, 던승 일힝 중에 화형이다」, 『매일신보』, 1921년 5월 22일, 3면.

30) 「갑상선 주사 한번에 노파가 묘랑으로 홀변—론돈 뎨일 일류 희극 녀빅우가 금년 오십에 또 다시 절머져」, 『매일신보』, 1921년 1월 5일자, 3면 ; 「활동여우 유품 경매—사랑이 즌 담빅갑 인긔를 만이 쓸어」, 『매일신보』, 1921년 1월 7일자, 3면 등.


□藝術座一行來演
구일부터룡산에셔
고상호시연단으로 일본에뎨일이라
일컷는녀우송청수마즈「松井須摩子」
이하의 예슐좌「藝術座」일힝은 쳔죠
도뎐대학교슈도촌포월「鶴村抱月」씨
□유명혼녀우송청스마즈
가 기나리고 칠일밤남대문에도착호
야 구일부터「룡산사구라좌」에셔 기
연홀터인디 금회 샹당호노극본은「카
츄시야」「싸로메」「마구다」와 기타
여러가지 고샹호 사회극「社會劇」으
로 문학에유지호사름은 한번구경홀
만호것더라

<사진 3> 게이주쓰자(藝術座)의 조선 방문 공연 기사.
마쓰이 스마코의 사진이 가운데에 위치했다.
출처 : 『매일신보』, 1915년 11월 9일자, 3면.

시기 때로는 같은 장소에서 상영된 서양영화에는 이미 여배우들이 주역으로 출연하고 있었다. 스크린 속에서 과감히 신체를 드러내 관능을 강조하는 서양 여배우들과 신체를 감추고 여성다움을 연기하는 조선 여형배우들은 매우 대조적인 방식으로 각각의 여성성을 구성했다. 연쇄극 <의리적 구토>가 공개된 1919년, 도쿄에서 일해 이중각이 발행한 예술잡지 『녹성』에는 여배우 리타 졸리베(Rita Jolivet)의 표지사진을 비롯해 제랄딘 파라(Geraldine Farrar), 그레이스 커나드(Grace Cunard) 등의 화보가 수록되어 있다. 비록 활자 중심으로 편집되어 있기는 하나 서양영화와 배우에 대한 대중의 관심에 부응하고자 애썼던 것을 짐작하기는 어렵지 않다. 여기서 서양 여배우들의 사진이 '볼거리'로 제공되고 있는 것은 여전히 여형배우들이 젊은 여주인공 역을 연기하고 있는 조선의 극장 상황과 이질적인데, 여성성을 신체에 기반한 것으로 구성하고 영화나 연극, 사진 속에 표상된 여성을 응시하는 행위가 극장에서 여성의 몸을 응시하는 것과 겹쳐지는 국면을 이 사진들에서 짐작할 수 있으리라.

1920년 우미관에서 연쇄극 <지기(知己)>의 공연을 보았던 한 관객은 "遲參하야 女優의 예술을 보지 못함은 유감이라"[31]며 아쉬워했다. 그는 "女優의 예술"이 여형배우가 보여주었던 기예와 질적으로 다른 관람 경

31) 「優美舘의 『知己』」, 『동아일보』, 1920년 4월 27일자, 3면.

험을 선사하리라 기대했을 것이다. 여형배우가 자신의 목소리와 태도, 표정을 어떻게 조작하는지를 응시하던 관객에게 '여배우의 예술'이란 조작을 통해서 만들어지는 게 아닌 '천부(天賦)의 것'이자 '자연의 것'이었다. 한때 "너무 表情이 單純하고 表情法이 一定ᄒᆞᆫ 線內에 잇ᄂᆞᆫ 것 갓힛다. 나ᄂᆞᆫ 李孃의 演法을 볼 ᄯᅴ 無表情 無語의 演劇, 말하자면 活人畫劇, 佛語로 타부로라ᄂᆞᆫ 것을 식이면 上手가 되겟다 하얏다."[32]고 비판되었던 여배우 이채전은 1924년에 무대를 떠날 때에는 "초무대부터 재래의 모든 여형배우 중에 보지 못하던 진정한 예술미"[33]를 보여주었다고 평가받는다. "무표정 무어의 연극"과 "진정한 예술미"라는 상반된 평가의 간극은 이 시기를 거쳐 여형배우의 연기와 여배우의 연기가 어떻게 다른 것으로 수용되고 있는지 말해준다. 사실 초기 여배우들이 성별화된 연기의 규범으로 참조한 것은 신파극 여형배우의 연기나 서양영화 여배우의 연기(표정이나 몸짓)였을 텐데, 이채전은 여형배우처럼 기예를 두드러지게 드러내지도 서양영화 여배우처럼 관능적인 매력을 호소하지도 않았다. 그런 그녀의 과장하지 않는 '단순한 표정'이 결과적으로 여형배우가 획득할 수 없는 '예술미'를 성취해낸 것이 되었다면, 이 '예술미'는 여형배우의 기예와는 다른 차원, 즉 생물학적이고 물질적인 신체, 그리고 사회적이고 담론적인 구성물인 신체와 섹슈얼리티의 차원에서 구성된 것이다.

여기서 또 하나 검토되어야 할 것은 근대 극장에서 이 여배우의 신체성이 조우한 이성애적 욕망과 낭만성의 판타지다.

설립 초기부터 극장은 '음부탕자(淫婦蕩子)'의 공간으로 비난받아왔다. 언론은 극장을 온갖 음부탕자들의 집합소와 다름없으며, 순진하고 평범한 이들도 음탕하게 만드는 소굴과 같다고 조명하면서 연극개량의 필요성을 주장했다. 남성 객석에는 부인석에 앉은 여성 관객들을 훑으며 품평하는 자나 연극이 끝나고 귀가하는 부녀자 뒤를 쫓아갈 난봉꾼이 앉아있

32) 水晶塔, 「藝術協會 演藝部의 第二回 試演을 보고셔 (四)」, 『매일신보』, 1921년 12월 20일자, 4면.

33) 「劇團에셔 敎育界로 ᄯᅥ나간 李彩田 夫人」, 『매일신보』, 1924년 4월 11일자, 3면.

고, 그 건너편 부인석에는 '광대'의 음탕한 말에 동조하며 추파를 던지거나 남성 관객과 눈길을 주고받다가 마음이 맞으면 함께 극장을 나서는 마나님들도 많았다. 밀매음과 관련된 추문도 끊이지 않아서 극장에 대한 식민지 경찰의 풍속 통제가 합리화되는 부분도 있었다.[34] 그런데 1910년대에는 이렇게 객석에 들끓는 욕망들이 무대 위 연기자에게 낭만적으로 투사되는 사례를 찾기 어렵다. "요ᄉᆞ히 쟝안샤에셔 출연ᄒᆞᄂᆞᆫ 곡갈쓰고 쟝삼입은 무당의게 반ᄒᆞ야 밤이되면 열이을 졋치고 긔어코 가셔 눈이 벌ᄀᆡ여셔 치여다보고 안졋"[35]던 어떤 관객에 대한 투고처럼 구극 출연자들에 대한 관심은 '음탕'하고 '저속'한 것으로 치부되었다. 『매일신보』의 주된 논조는 구극의 공연자들은 '광대'라고 칭하면서 그 행동거지가 '음잡(淫雜)'하다고 비난하는 것이었다. 반면 신파극 배우들에 대해서는 그 품행과 열의를 상찬하는 식으로 신파극의 강력한 후원자로서 신파극의 번성에 기여했다.[36] 설사 신파극 배우에 관한 부정적인 추문이 있었더라도 『매일신보』의 지상에는 보도되지 않았을 것이다.

유감스럽게도 여형배우에 대한 관객의 매혹을 구체적으로 실증할 만한 자료가 현재로서는 거의 부재하다시피 하지만, 어떤 가능성에 대하여 상상해 볼 수는 있다. 초기 연극계의 야사(野史)를 서술하는 글에서, 이서구는 여형배우 고수철이 밤마다 첩이나 기생들의 "술 대접, 사랑 대접에 골탕"을 먹었고, "진짜 여자로 誤認을 한 오입장이들이 귀찮게 쫓아다니는 데는 기가 질렸"으며, "남자가 여자 노릇을 하는 게 더욱 귀엽다"고 뚜쟁이를 보낸 '남산촌 부잣집 서방'에게까지 시달렸다고 회고했다.[37] 고

34) 초기 극장의 관객이 '음부탕자'로 담론화되는 구체적인 양상에 대해서는 홍효정, 「근대적 관객의 집합적 주체성 형성 과정 연구 : 1900~1910년대 음부탕자담론을 중심으로」, 연세대 석사학위논문, 2006 참조.

35) 「독쟈구락부」, 『매일신보』, 1913년 9월 27일자, 3면.

36) 가령, 윤백남이 이끌었던 문수성(文秀星)은 "상당한 학식이 있는 배우들이라 풍속의 부패함을 개량코저 하여 노심초사"(「연예계」, 『매일신보』, 1912년, 5월 3일자, 3면)한다거나 "단원의 인물은 모두 지식인이고, 품행이 단정한 사람만 모여 있는 고로 신파 연극계에 한 광채가 날 것"(「문수성은 금일 시류광 / 오늘밤부터 문수성 연극」, 『매일신보』, 1914년 3월 13일자, 3면)이라고 추어올려졌다.

수철의 남성적 매력에 반한 여성들, 고수철을 여성으로 오인한 남성들, 그리고 고수철이 남성이기에 더욱 매력을 느끼는 남성들까지, 여형배우 고수철을 둘러싼 관객의 욕망은 헤테로섹슈얼한 것부터 호모섹슈얼한 것까지 폭넓었다. 시골 장터를 떠도는 남사당패의 무동(舞童)이 몸을 파는 일이 여전히 흔했다는 이 시기, 고수철이 "한때 巷間에 別다른 수수꺾이와 話題가 된 것도 無理가 아니"지만 그 사후에도 '깨끗한 발자취'를 남길 수 있었던 것은 이기세와 같이 신파극 단장들이 "이 高君에게 各別한 私生活까지의 指導"[38]가 있었던 덕분이라고 전해진다. 그런데 당대 남녀 관객들을 매료한 여형배우의 성적 매력은 무동의 그것과 본질적으로 달랐다는 점을 간과해서는 안된다. 고수철의 성적 매력이란, 그 자신의 신체적(외형적) 특징뿐 아니라 여형배우로서 탁월했던 연기(기예)와 그가 주조해내는 연극적 환영(여성 등장인물)이 혼재된 것이었다. 다만, 결혼이나 가정의 문제를 다루는 가정비극류의 신파극에 출연하더라도 그가 연기한 여주인공은 인정이나 의리가 중요한 가치로 깊이 결부되어 있는 인물들이었으며, 무대 아래로 내려온 그는 무대에서 자신이 연기했던 그 여성 인물들로부터 벗어나서 '새로운 연극'을 주창하는 계몽적인 남성 주체로서 그 자신을 수행했다. 무대 위(on stage)와 무대 밖(off stage)에서 일관되리라 상상되는 페르소나는 부재했으며, 그리하여 이 시기의 무대에서 여성을 재현하는 연기자를 향한 관객의 욕망은 낭만적인 연애의 판타지와 다소 거리가 있었다.

근대 극장에서 관객의 이성애적 욕망과 낭만적 판타지가 무대 위 배우의 신체에 투사되는 것은 서구 번역극을 경유해서였다. 1916년 예성좌는 가와카미 오토지로(川上音二郎)가 알렉상드르 뒤마(Alexandre Dumas)의 원작 『코르시카의 형제들 *Les Frères Corses*』을 번안한 대본에 바탕을 두고 <코시카형제>를 상연했으며[39], 게이주쯔자의 조선 공연에 영

37) 이서구, 앞의 글, 87쪽.

38) 銀月生, 「主演後의 로맨스, 舞臺와 스크린을 지난간 艶事－黃金時代도 胡蝶夢」, 『조광』 1935년 11월, 149쪽.

향을 받아 <카츄샤>를 무대화했다. <카츄샤>에서 여주인공을 맡았던 고수철은 일본에서 여배우 마쓰이 스마코(松井須摩子)가 취입했던 '카츄샤의 노래'를 조선어로 불렀다.[40] 그가 부른 '카츄샤의 노래'는 마쓰이 스마코의 노래와 분명 다른 언어, 다른 음색을 갖지만, 무대 위 배우의 신체에 시선을 보내는 관객의 욕망이 식민지 조선의 극장 너머 제국 일본의 극장, 더 나아가 세계의 극장과 동시대적으로 이어지도록 하는, 미미하지만 의미 있는 틈새를 만들어냈다. 그러나 유일단의 실험이 짧게 막을 내린 후, 그 틈새가 더 넓어지기까지는 몇 년의 시간이 더 소요되었다. "가끔『부활-카츄샤』극도 원본 그대로의 내용을 가지구 (분장에) 조선옷을 입히어 상연"[41]했던 조선의 무대는 1920년대 초반에야 '연애의 시대'를 맞는다.[42] 여배우는 식민지 조선에 '연애의 시대'가 도래했을 때에야 비로소 그 틈새를 조심스럽게 열어젖히며 문화의 전면에 부상할 수 있었다.

4. 이월화의 '카츄샤' : '여형배우'에서 '여배우'로

> 동경에 잇서서 연극을 연구하든 어린이들의 모임이 이곳 토월회이올시다. 아무 것도 내세울 것 업는 모국 한끗에 극에 대한 새빗을 차즈랴고 그 첫 소리를 금 이십구일부터 조선극장에서 내치랴 한 것이올시다. 각본은 구

39) 1939년 3월, 초창기 연극계를 회고하는 좌담회에서 이기세는 "유일단의 <코시카형제>는 하상음차랑(河上音次郎)의 상연각본이 있었"다고 회고하는데, (「이땅 演劇의 潮流 (4)」,『동아일보』, 1939년 3월 4일자, 4면) 이 "하상음차랑"이란 가와카미 오토지로(川上音二郎)의 오기로 보인다. <코시카형제>가 유일단의 이름으로 공연했다는 이기세의 회고 역시 오류이다. 유일단의 단장이었던 이기세는 1916년 봄에 윤백남, 이범구와 함께 예성좌를 조직하고 <코시카형제>를 비롯해 <단장록>, <쌍옥루>, <카츄샤> 등을 무대에 올렸다.

40) 「예성좌의 근대극」,『매일신보』, 1916년 4월 23일자 3면.

41) 안종화, 「初創期 祕話 ; 劇篇 (二) 國籍不明의 「復活」」,『동아일보』, 1939년 3월 24일자 석간, 5면.

42) 1920년대 초반 식민지 조선에서 '박래품'으로서 도래한 연애의 문화 현상에 대해서는 권보드래,『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003 참조.

> 미의 문호의 작품을 중심으로 차림 차림은 전부 동경에서 가저다가 오직 열성 한아로만 모든 것과 싸화 압길을 개척하랴하는 것이올시다. 그러나 모든 것이 뜻과 갓지 못한 우리의 일이오라 뜻밧게 여배우에 대한 문제가 돌발하와 저희는 도저히 저희의 양심을 거사라지 못하겠슴으로 다시 칠월사일노 공연날을 두 번 연기하얏사오니 깁히 용서하야 주시압소서.[43]

1920년대 초반 일본의 선구적인 근대극 운동에 자극을 받았던 유학생 단체들은 방학 중 조선을 방문해 자선공연을 열곤 했는데, 그 중 대표적인 것이 1921년 여름 조선을 순회했던 동우회의 공연이다. 가는 곳마다 화제를 모았던 동우회 순회연극단은 <최후의 악수>, <김영일의 死>, <찬란한 문> 등을 공연했다. 다른 두 작품의 등장인물은 모두 남성이었으나 홍영후가 입센의 <인형의 집>을 모델로 집필한 단막극 <최후의 악수>에는 신여성인 여주인공 화봉이 등장했다. 이 공연에서 화봉 역은 마해송이 연기해 "연연한 맵시와 미묘한 태도는 관객으로 하여금 혹시 여자나 아닌가? 하는 의심을 일으키는 바"[44], "고요하고 쌀쌀한 동작", "그 간열피고 아담한 태도"[45] 등이 관객들에게 매우 큰 호응을 얻었다고 한다. 같은 해 개성 출신 유학생 단체 대동회의 공연에서도 <과거의 죄인>이라는 작품에서 진장섭이 광산주의 딸 '애리쓰' 역을 맡아 "녀자다운 태도"[46]로 관객들의 박수갈채를 받았다. 현실적으로 여배우를 구하기 어려운 상황에서 여장(女裝)을 하고 무대에 섰던 그들은 이것이 자신들이 내세우는 근대적인 가치와 충돌한다고 여기지 않았으며, 흥행을 위한 단체가 아니기에 관객들 역시 유학생들의 계몽적인 소인극에 너그러웠다.

---

43) 「광고」, 『동아일보』, 1923년 6월 29일자, 3면.
44) 「삼천의 동지의 위하야, 동우회의 연극은 금명 량일 밤 동구안 단성사에서 계속 흥행, 권하라 무대상의 신예술」, 『동아일보』, 1921년 7월 28일자, 3면.
45) 「금일로 경성을 고별, 동우회 연극단은 련일 대갈채, 오날 밤으로써 경성을 써날터」, 『동아일보』, 1921년 7월 31일자, 3면.
46) 「大盛況의 松京劇, 이십일일 개경좌의 흥미있는 학생연극」, 『동아일보』, 1921년 7월 31일자, 3면.

그러나 불과 2년 후인 1923년 여름, 토월회는 첫 공연을 앞두고 여배우를 구하지 못해서 공연을 연기할 만큼 여배우를 무대에 세우는 것이 중요하다고 여겼다. 여배우를 섭외하기 위해 일부 회원이 먼저 귀국하여 백방으로 노력했지만 사정이 여의치 않자 개연을 미루기까지 했다.[47] 첫 무대를 올리는 토월회의 포부는 정교하고 사실적인 무대 배경을 사용하고, 여형배우가 아닌 여배우를 무대에 세우며, 일상적인 회화체로 대사를 연기해서 조선에서 활동하고 있는 신파극단들과 차별화하는 것이었다.[48] 회원 대부분이 전문적인 연극 경험이 없어서 안광익에게 분장(扮裝)을 도움받기도 했지만,[49] 그들은 기성의 흥행극단의 공연에 익숙한 관객들에게 새롭고 선구적인 연극을 보여주고자 했다. 그 토월회가 일본 유학생들의 소규모 동호회에서 직업적인 연극단체로 전신한 데에는 제1회 공연의 실패를 만회하기 위해 기획한 제2회 공연, 그 중에서도 <부활>의 성공이 결정적인 계기가 되었다.

토월회의 공연 전부터 조선 관객들은 <부활>에 대하여 이미 잘 알고 있었다. 톨스토이 원작 <부활>은 일본 게이주쯔자의 내선 공연(1915) 이후 조선에서 여러 차례 무대화되었고,[50] 앞 장에서 언급했던 것처럼 조선어로 번안된 '카츄샤의 노래'도 널리 유행했다. 1922년에서 1923년에 걸쳐 춘계생(春溪生)이 『매일신보』에 완역을 연재하기에 앞서 조선에서 『부활』은 1918년 박현환이 축약 번역해 출간한 『해당화』를 통해 소개되었다. 번역자는 원작의 구성을 대폭 바꾸고 네흘류도프의 고뇌보다 카츄샤의 비련을 부각시켰는데, 이는 게이주쯔자의 <부활>과 일련의 '카츄샤

47) 여배우 섭외에 얽힌 토월회원들의 분투기는 박승희, 「토월회 이야기 (一)」, 『사상계』, 1963년 5월호 ; 김을한, 김팔봉, 이서구 등이 참석한 「방담 극단 토월회 시절」, 『세대』, 1971년 5월호 참조.

48) 토월회의 근대극 기획에 대해서는 김재석, 「「토월회」 연극의 근대성과 전근대성」, 『한국극예술연구』 제34집, 한국극예술학회, 2011 참조.

49) 김을한・김팔봉・이서구, 「방담 극단 토월회 시절」, 『세대』, 1971년 5월, 230쪽.

50) 게이주쯔자의 내선공연과 그 영향에 대해서는 홍선영, 「예술좌의 만선순업(滿鮮巡業)과 그 문화적 파장－시마무라 호게쓰의 신극론과 관련하여－」, 『한림일본학』 15, 한림대학교 일본학연구소, 2009 참조.

신드롬'이 번역에도 상당히 영향을 미친 것이었다고 할 수 있다.[51]

관계자들의 회고와 관극평을 통해 짐작컨대, 토월회의 <부활>은 톨스토이의 원작보다는 시마무라 호게쓰가 각색한 <부활>(5막)[52]이나 『해당화』와 같은 축약 번역본에 더 가까웠을 것으로 보인다. 도쿄 유학 시절 신극이란 신극은 빠짐없이 다 보았다는 박승희는 <부활>을 기획했을 당시 "'카츄샤 애처로워라 이별하기 서러워라'는 노래는 우리나라 방방곡곡에서 애창하였고 삼척동자라도 모르는 사람이 없"었으며, "서울의 사정은 서구의 사랑이란 것이 들어왔던 때"였다고 회고한다.[53] 그 '카츄샤 신드롬'의 한가운데서 박승희의 표현대로 "사랑을 노래한 연극" <부활>이 공연된 것이다. 그가 3막으로 편극한 <부활>은 네흘류도프와 카츄샤의 안타까운 사랑 장면으로 시작하여 은은하게 울려퍼지는 '카츄샤의 노래'로 관객의 박수를 받고, 눈 내리는 시베리아 벌판에서 두 사람이 이별하고 카츄샤가 두 손을 모아 기도를 올릴 때 객석에서 "흐느껴 우는 소리와 우레같은 박수"[54]가 터져 나오면서 막을 내렸다고 전한다.

이미 여러 버전의 '『부활』 혹은 <카츄샤>'가 소개되어 있는 상황에서 토월회가 공연한 <부활>의 내용 자체는 새롭지 않았다. 그러나 서구의 문예에 경도된 유학생들이 도쿄의 문학청년들 사이에 유행하던 '루바시

51) 톨스토이의 『부활』의 번역과 수용에 대해서는 박진영, 「한국에 온 톨스토이」, 『한국근대문학연구』 23, 한국근대문학회, 2011 참조.

52) 전체 5막으로 구성된 시마무라 호게쓰의 『부활』의 저본이 무엇인가에 대해서는 여러 설이 있다. 시마무라가 영국 유학 시절에 엘렌 테리가 각색한 <부활>을 보고 감동을 받아 이를 일본어로 각색했다는 설, 프랑스 극작가 앙리 바타이유의 희곡을 각색했다는 설, 우치다 로안(內田魯庵)의 번역본을 각색했다는 설 등이 있다. (이에 대해서는 홍선영의 앞의 논문 참조.) 시마무라 호게쓰의 『復活 : 脚本』(新潮社, 1914)에는 프랑스 극작가 앙리 바타이유의 희곡을 번안했다고 명기되어 있어서 바타이유 설이 정설로 받아들여져 왔으나, 1978년에 키무라 키(木村毅)가 시마무라의 『부활』에서 바타이유의 흔적은 노래를 삽입한 것뿐이며 실제 저본은 우치다 로안의 번역본이라고 주장했다.(大笹好雄, 『日本現代演劇史 : 大正・昭和初期篇』, 白水社, 1986, 147쪽)

53) 박승희, 「토월회 이야기 (一)」, 『사상계』, 1963년 5월, 341쪽.

54) 박승희, 앞의 글, 343쪽.



<사진 4> 1924년경의 이월화
출처 : 『映畵と演藝』(1924.11)

카(Rubashka, 러시아 남성의 민족 의상)'를 입고 귀국했을 때, 그들의 <부활>은 예성좌의 <카츄샤>(1916)와 다른 지점에서 서있었다. 그 격차는 여형배우 고수철의 '카츄샤'와 여배우 이월화(<사진 4>)의 '카츄샤' 사이의 거리로 대변될 것이다. 1916년 개연 소개 기사에 게재된 사진에서 여형배우 고수철은 신체의 윤곽이 잘 드러나지 않는 의상을 입고 다소곳하게 앉아있는 포즈를 취하고 있었다. 아마도 그의 '카츄샤'는 그때까지 연마해온 여형배우의 신체 조작법을 바탕으로 구현되었을 것이며, 그 인물의 성격 역시 신파극 속의 일련의 '이상화된 여성'들과 같은 계열에 놓일 것이다. 반면, 여배우 이월화의 카츄샤는 여형배우가 몸짓과 목소리, 표정 등 신체의 조작을 통해 연기의 결과로서 만들어내는 이상적인 여성과 전혀 다른 낯선 여성, 즉 그 자신의 생물학적인 성과 신체를 연기의 기반으로 삼고 이를 전면에 내세우는 것이었다.

윤백남의 민중극단 시절부터 "능수능란한 기예와 텬진란만한 자틱"[55]로 이미 연기력을 인정받았던 그는 같은 해 조선 최초의 극영화 <월하의 맹세>에 출연하여 명성을 얻었다. 토월회의 1회 공연부터 함께 무대에 섰지만 기성 극단에서 활동했던 그녀의 연기에 대하여 박승희는 그다지 흡족해 하지 않았다. 같은 시기에 활동 중이었던 이채전이 단정하고 과장없는 연기를 했던 것과 달리, 이월화는 육감적인 매력을 과감하게 드러내는 여배우이면서 대본 없이 공연하는 '구찌다테'에 익숙한 터라 무대 위에서의 임기응변에도 능했는데, 이 점이 박승희에게는 못마땅했다. 그러나 제2회 공연으로 무대에 올린 <부활>에서 이월화는 그녀의 압도적인 존재감을 보여주게 된다.

55) 「민중극단을 환영, 신설한 지주좌에셔, 본보 익독가 위안극」, 『조선일보』, 1922년 12월 3일자, 3면.

도쿄에서 게이주쯔자의 <부활>을 관람한 적이 있었던 나혜석은 토월회의 <부활>에 대해 전체적으로 혹평하면서도 카츄샤 역의 이월화만큼은 "月華씨는 대성공이다. 나는 氏의 天才를 부러워하고 부대부대 성공하여 줍소서 부탁하고 心祝하엿다."[56]고 말했다. 공연 중 노래를 못하는 이월화를 대신하여 조택원이 막(幕) 뒤에서 '카츄샤의 노래'를 부르고 이월화는 거기에 맞추어 입을 벙긋거리는 시늉만 하였다는 사실이 연극인들의 회고에서 밝혀지고 있지만, 당시 관객들은 '카츄샤의 노래'를 이월화가 불렀다고 받아들였던 듯하다. 이월화의 복화술적 연기에 대한 회고들은 일종의 '근대극의 기획'에서 그녀 또한 과도기적 혹은 미완의 존재였음을 말하려는 것이었다. 그런데 아이러니컬하게도 비련의 카츄샤를 온전히 자신의 목소리로만 연기해내지 못했던 이월화의 존재가 근대 극장에서 젠더와 퍼포먼스 둘 다에 중요한 결절점을 만들어냈다. 무대에서 입을 벙긋거리고 있는 이 여성의 현전하는 신체가 막 뒤에서 들려오는 '카츄샤의 노래'를 그녀가 부르고 있는 것으로 착각하게 만들었다는 점, 즉 <부활>의 극적 환영은 '여성의 신체'라는 시각적 이미지가 전경화되는 가운데 주조되었다는 바로 그 점이야말로 여형배우 시대의 종막(終幕)을 가장 분명하게 설명하고 있는 것이다.

여배우로서 이월화의 성공적인 무대는 그녀 자신의 '천재'뿐 아니라, 토월회의 사실주의 무대에 대한 지향과 1920년대 초반 조선의 극장을 둘러싼 내외적 계기들이 결부되어 이루어진 것이다. 이월화가 카츄샤로서 무대에 섰던 1920년대 초반 조선에는 원작 『부활』에서 성녀(聖女)와 창녀(娼女)의 극단적인 두 이미지로 그려졌던 '카츄샤'를, 한편에는 서구적인 자유연애의 낭만적 이미지와, 다른 한편에는 여성의 전락, 방탕, 유랑 등의 이미지와 결부시키는 문화적 분위기가 형성되어 있었다. 이것은 이전 시대와 차별화되는 수용의 맥락을 제공했다. '조선의 카츄샤'로서 이월화의 등장은 기존의 신파극에서 가부장적인 가정을 중심으로 구성되었던

56) 晶月, 「一年만에 본 京城의 雜感, 하이카라가 느러가는 京城=尹心悳 音樂會를 보고. 朝鮮美展을 보고=土月會 李月華氏에게」, 『개벽』 제49호, 1924년 7월, 88~89쪽.

등장인물의 유형성—현모양처, 간악한 첩, 딸 등—을 탈피해 가정을 벗어난 '새로운 여성' 인물의 출현을 보여주는 것이기도 했다. 이월화는 "됴션에셔는 보기가 힘드는 퇴탕(頹蕩)한 녀쥬인공의 이즁삼즁의 복잡한 성격"[57]을 훌륭하게 연기함으로써, 생물학적이고 물질적인 신체가 연기의 바탕이 되는 여배우의 자리를 마련한 것이다.

분명히 <부활> 이후 '음성이나 육체가 문자 그대로 뇌쇄적인 여배우'[58]라는 이월화에 대한 찬사는 여형배우로는 대체될 수 없는 새로운 신체성의 등장을 확증한 것이라고 할 수 있었다. 아래의 인용문에서 확인하듯이 근대 극장에서 여배우의 신체는 표상으로서나 현전으로서나 이제 당대의 규범과 모럴의 최전선에 놓이게 되었으며, 이 변화는 되돌릴 수 없는 것이 되었다.

> 말이 났으니 말이지 각본 <부활>의 제일막 중 월하에서 공작과 '카츄샤'의 껴안고 수작하는 것은 '풍속괴란'의 염려가 있으니 "껴안지는 말라"고 엄중한 경고가 나렸다든가. 경고가 나린 이상에는 어찌할 수 없는 일이겠지만은 그 연극 중에서 가장 인정의 기미를 자랑하는 첫 막이 이렇게 서리를 맞게 되면 연극 꼬락서니는 무엇이 될고.[59]

연극 중 두 인물의 포옹을 금지해야 한다는 경찰의 통제 감각과 그 금지된 장면을 보고자 하는 관객의 갈망 모두 당대의 관습과 규범, 모럴과 관련되는 것이다. 여배우의 신체성은 그녀를 둘러싼 근대 극장의 모럴과 관계하는 가운데 수행적으로 구성되어간다. 버틀러의 사유를 원용했던 아야코 카노[60]의 아이디어를 빌자면, 여배우는 처음부터 '여배우'였던 것

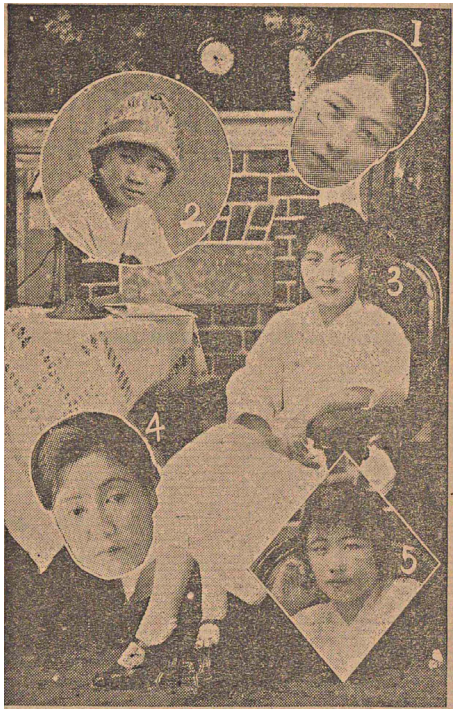
57) 「조선극단의 꽃－토월회 극단의 이월화」, 『매일신보』, 1924년 3월 18일자, 3면.
58) 안종화는 이월화를 "그 음성이나 육체가 문자 그대로 뇌살적(惱殺的)[sic.]"(안종화, 『한국영화측면사』, 현대미학사, 1998[1962], 84쪽)이었다고 술회한 바 있는데, 이러한 평가가 그 당대는 물론 사후에도 지배적이었다.
59) 「휴지통」, 『동아일보』, 1923년 9월 21일자, 3면.
60) Ayako Kano, op. cit.

이 아니라 '여배우'를 '행함'으로써 여배우가 되었다. 그리고 근대 사회에서 여배우로서 산다는 것은, 무대 위뿐 아니라 무대를 내려온 일상에서도 끊임없이 가시화되는 신체성을 수행하는 것이었다. 단지 극장에서뿐 아니라 일상적으로도 여배우는 근대의 새로운 규범과 가치, 도덕적 코드를 체현하는 존재였으며, 공적으로 가시화된 여배우의 신체성은 가부장제 사회의 권위나 규범과 충돌하면서 새로운 관습과 제도, 모럴이 형성되는 데 지속적으로 관계했다.

시마무라 호게쓰와의 불륜으로 일본 사회를 떠들썩하게 만들고 시마무라의 사망 후 자살로 생을 마감해버린 마쓰이 스마코의 신화는 조선에 불었던 일련의 카츄샤 신드롬에도 덮어씌워졌다. 이월화 역시 박승희와의 염문이나 불우한 사생활로 심심치 않게 세간의 입에 오르내렸다. 토월회의 <부활>로부터 십여 년이 지난 후에도 임화가 "이월화가 演한 카츄샤만은 지금 그만큼 해내일 사람이 없을 것이고 장래에도 여간 훌륭한 여배우가 출연않으면 어려우리라"[61]고 회고할 만큼, 이월화는 초기 연극계의 대표적인 여배우이자 상징적인 인물이었다. 이후로 여러 여배우들이 무대에 등장하여 여성을 연기하고, 주목받고, 또 사라졌다. 그들은 이월화의 뒤를 잇는 '조선의 카츄샤들'로 불리곤 했다. 여배우가 근대 극장 안팎의 규범과 가치, 모럴과 충돌하고, 이를 내재화하며 반복적으로 수행한 그 자신의 신체성은 식민지 시기 여배우의 페르소나를 관통하는 '조선의 카츄샤'라는 메타포로 이어졌던 것이다. 어쩌면, 여형배우로 대체될 수 없는 신체성의 구축은 '조선의 카츄샤'라는 페르소나를 통해 완성되었다고 할 수 있을 것이다.

61) 임화, 「내가 좋아하는 女俳優의 印象記 : 李月華 申一仙」, 『모던조선』 제1호, 1936년 9월, 82쪽.

5. 나오며



<사진 5> 조선의 여배우들. 김수련(1), 복혜숙(2), 김정숙(3), 이채전(4), 이월화(5)
출처 : 『매일신보』, 1926년 9월 19일자, 3면.

이제까지 초기 극장에서 성별화된 배역을 연기하는 여성 연기자, 즉 여성을 재현하는 여성으로서의 여배우가 등장하고 제도적으로 정착하는 과정의 일단을 살펴보았다. 여배우가 여성 역할을 연기하는 것은 애초에 규범적이고 정상적이었던 것이 아니라, 반복과 의례를 통한 수행적 행동(performative acts)에 의해 신체에 자연화되고 그 효과를 획득한 것이다. 1920년대 초 조선에서 서구적인 자유연애의 낭만은 물론, 전락, 방탕, 유랑 등의 이미지와 결부되어 수용된 '카츄샤'가 여배우를 통해 연기된 것은 여성성이 생물학적이고 물질적인 신체에 근거한 섹슈얼리티를 통해서만 구현될 수 있는 것으로 인지되고, 여형배우로는 대체될 수 없는 새로운 신체성이 구축되는 하나의 계기였다.

토월회와 같이 엘리트가 주체가 된 극단은 여배우를 근대적인 가치와 규범을 체현하는 존재로서 내세우고자 했다. 근대 여성으로서의 품행과 교양을 갖춘 여성의 신체를 무대에 세워야 과거 '여성 연행자'와 결부되어 있던 '천민'과 '매음(賣淫)'의 이미지를 탈각시키고 식민지 조선의 극

장을 '음부탕자의 오락장'에서 '근대 문화예술의 요람'으로 다시 태어나게 할 수 있다고 여겼던 것이다. 이 여성들을 내세운 무대가 <춘향전>이나 <장화홍련전>이 아니라, 서구 문호들의 원작을 번역・번안한 공연 <부활>이나 <카르멘> 등이었다는 점은, 적어도 이 엘리트들에게 '여배우'는 근대적 가치 규범을 체현하는 신체로서 요청되었음을 의미한다.[62]

그러나 식민지 조선에서 '조선의 카츄샤'는 여배우에 대한 당대의 가부장적인 시선을 재생산하면서 서구적인 가치에 경도된 허영과 방종의 이미지와 그 대가로서의 전락과 유랑, 파멸의 이미지를 동시에 부여하는 메타포였다. '조선의 카츄샤'에는 서구 문화에 물든 사치와 허영, 방탕을 비난하고 질타하는 시선과 가난과 경제적 불안정에도 불구하고 가족의 생계와 예술을 위해 온갖 고난을 감내하며 유랑의 길을 걷는 데 대한 동정과 연민의 시선이 모순적으로 교차했다. 특히 후자는 여배우의 사생활에서 '홍루(紅淚)'와 '정원(情怨)'의 모티프를 찾아 서사화하고, 이를 대중적으로 유포했으며, 여배우 스스로 동정과 연민의 자기 서사를 구성하는 데에 작동했다. 이에 대한 더 구체적인 논의는 추후의 과제로 남겨둔다.

참고문헌

1. 기본자료

『매일신보』, 『조선일보』, 『동아일보』, 『조광』, 『개벽』, 『모던조선』, 『신사조』, 『사상계』, 『세대』, 『예술원보』, 『映畵と演藝』 등.

2. 단행본

권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003.

김남석, 『조선의 여배우들』, 국학자료원, 2006.

62) 이와 관련해서는 유현주의 앞의 논문을 참조하라.

김소영,『근대의 원초경』, 현실문화연구, 2010.
박 진,『세세년년』, 경화출판사, 1966.
안종화,『신극사 이야기』, 진문사, 1955.
_____,『한국영화측면사』, 현대미학사, 1998[1962].
우수진,『한국 근대연극의 형성－공공극장과 신파극의 대중적 문화지형』, 푸른사상, 2011.
한국연극협회,『한국현대연극 100년 : 인물연극사』, 연극과인간, 2009.
大笹好雄,『日本現代演劇史 : 大正・昭和初期篇』, 東京 : 白水社, 1986.
藤木秀朗,『增殖するペルソナ－映畵スターダムの成立と日本近代』, 名古屋 : 名古屋大學出版會, 2007.
永嶺重敏,『流行歌の誕生—「カチューシャの唄」とその時代』, 東京 : 吉川弘文館, 2010.
齋藤綾子,『映畵と身体/性』, 東京 : 森話社, 2006.
池內靖子,『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』, 東京 : 平凡社, 2008.
Ayako Kano, *Acting like a Woman in Modern Japan : Theater, Gender, and Nationalism*, NY : Palgrave, 2001.

3. 논문

권도희,「20세기 전반기 극장연희의 종목과 그 특징」,『한국음악연구』제47집, 한국국악학회, 2010, 23~47쪽.
김기란,「몸을 통한 재연극화와 관객의 발견 (1)-현대 공연예술의 몸 이론과 관련하여」,『드라마연구』제25호, 한국드라마학회, 2006, 39~61쪽.
김수남,「조선영화 최초 여배우에 대한 논의」,『영화연구』제27호, 한국영화학회, 2005, 57~88쪽.
김재석,「개화기 연극에서 고전극 배우의 위상 변화와 그 의미」,『어문논총』제35호, 경북어문학회, 2001, 19~40쪽.
_____,「「토월회」 연극의 근대성과 전근대성」,『한국극예술연구』제34집,

한국극예술학회, 2011, 13~47쪽.
김정수, 「한국연극 연기에 있어서 화술 표현의 변천 양태 연구 : 1900년대부터 1970년대까지」, 동국대 박사학위논문, 2005, 1~246쪽.
노승희, 「해방 전 한국 연극 연출의 발전 양상 연구」, 동국대 박사학위논문, 2007, 1~255쪽.
문경연, 「한국 근대 대중연극계의 기억과 침묵 읽기 : 남성 필자의 회고록과 자서전을 중심으로」, 『드라마연구』 제26호, 한국드라마학회, 2007, 99~130쪽.
박진영, 「한국에 온 톨스토이」, 『한국근대문학연구』 제23호, 한국근대문학회, 2011, 193~227쪽.
백현미, 「소녀 연예인과 소녀 가극 취미」, 『한국극예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012, 81~124쪽.
사진실, 「배우의 전통과 재담의 전승 : 박춘재의 재담의 재담을 중심으로」, 『한국음반학』 제10호, 한국고음반연구회, 2000, 299~333쪽.
유현주, 「1920년대 연극문화와 신여성의 형성」, 동국대 석사학위논문, 2004, 1~83쪽.
임지희, 「1910년대 근대적 배우 개념의 형성 과정 연구」, 『어문학』 통권 제86호, 한국어문학회, 2004, 389~416쪽.
최윤영, 「1910년대 한국 신파극 배우의 연기 양식」, 『연극교육연구』 제18집, 한국연극교육학회, 2011, 235~267쪽.
홍선영, 「예술좌의 만선 순업과 그 문화적 파장-시마무라 호게쓰의 신극론과 관련하여」, 『한림일본학』 제15집, 한림대학교 일본학연구소, 2009, 169~192쪽.
홍효정, 「근대적 관객의 집합적 주체성 형성 과정 연구 : 1900~1910년대 음부탕자담론을 중심으로」, 연세대 석사학위논문, 2006, 1~86쪽.
Helga Finter, “The Body and its Doubles : On the (De-)Construction of Feminity on Stage,” translated by Matthew Griffin, *Women & Performance : A Journal of Feminity Theory*, 1997. pp.119~141.

Abstract

Actress's Rising : Focusing on the problem of body and sexuality in the early modern Korean theatre

Lee, Hwajin

This paper examines the process that actress appeared as a female performer who acts a gendered character and became a modern cultural institution in the early modern Korean theatre in social cultural context. It also tries to understand the historicity of gender performance. In early theatre, the audience took the female impersonator(*Onna-gatta*)'s acting as a technic which he performed irrelevantly to his own sex. However, this convention had cracks due to the effect of western moving pictures, the development of media technology, the cultural environment and so on. The early 20's audience recognized the performer's feminity based on his/her own physical body, not the production of performance. Yi Wol-hwa's *Katyusha* confirmed the rise of new body which could not be superseded by the female impersonator (*Onna-gatta*).

Key words : modern theatre, actress, female impersonator(*Onna-gatta*), technic, sexuality, feminity, Katyusha, body

■ 본 논문은 10월 31일에 접수되어 11월 8일부터 20일까지 소정의 심사를 거쳐 11월 28일에 게재 확정되었음.