10.15686/fkl.2026..68.441 OPEN ACCESS

사회적 낙인에서 화려한 상품으로

-영화 「차와 동정(Tea and Sympathy)」의 ‘시스터보이’와 1950년대 일본 퀴어 문화

김성운
덕성여자대학교 사학과 조교수

목차

1 머리말
2 ‘시스터보이’의 탄생: 1950년대 미국의 젠더 질서
3 일본으로 간 ‘시스터보이’
4 ‘시스터보이’의 정착과 퀴어의 상업화
5 맺음말

본 연구는 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-2021S1A5C2A02088553)

국문초록

본고는 영화「차와 동정」에 등장한 ‘시스터보이’라는 말이 1950년대 미국에서 일본으로 이동하는 과정에서 어떠한 의미 변화를 겪었는지를 추적한다. 이를 위해 영화의 제작과 검열 과정, MGM 일본지사의 선전 전략, 마루야마 아키히로의 전기적 기록과 당대 잡지 기사를 검토하였다. 미국에서 이 단어는 이성애적 남성성의 규범에서 벗어난 소년을 조롱하고 동성애 혐의를 암시하는 비칭이자 검열을 우회하는 ‘클로짓의 언어’였다. 그러나 일본에서는 영화 홍보와 마루야마 아키히로의 중성적 퍼포먼스가 결합하면서 세련되고 매혹적인 퀴어 표상으로 재구성되었다. 마루야마의 성공은 게이바의 확산과 게이보이의 가시화에도 영향을 미쳤다. 이는 일본의 젠더비순응적 문화 전통과 전후 대중소비문화가 외래의 개념을 새롭게 번역한 결과였다. 다만 이러한 가시성은 유흥과 예능의 영역에서 퀴어한 신체와 젠더 표현이 상품화될 때에만 허용되었다. ‘시스터보이’의 여행은 전후 일본 퀴어 문화가 가시화와 주변화, 해방과 상업화가 교차하는 가운데 형성되었음을 보여준다.

국문핵심어: 시스터보이, 차와 동정, 남성성, 마루야마 아키히로, 게이보이

1 머리말

미와 아키히로(美輪明宏, 1935-2026)는 가수이자 연기자, 연출가, 성우, 토크쇼 진행자로서 전후 일본 연예계에 한 획을 그은 인물이다. 동성애자임을 공개적으로 밝혔던 그는 여러 무대에서 기존의 젠더 관념을 뒤흔드는 퍼포먼스를 선보이며 성소수자의 아이콘으로 떠올랐다. 특히 1968년, 에도가와 란포(江戸川乱歩) 원작, 미시마 유키오(三島由紀夫) 각본의 연극「검은 도마뱀(黒蜥蜴)」에서 여성 주인공을 맡아 폭발적인 인기를 얻은 뒤 ‘현대의 온나가타(女形)’라 불리며 남녀 역할을 넘나드는 연기자로도 각광받았다.

이러한 미와의 독특한 페르소나는 데뷔 시절로 거슬러 올라간다. 1957년 마루야마 아키히로(丸山明宏)[1]라는 이름으로 데뷔한 그의 무대는 당대의 관객에게

충격으로 다가왔다. 화려한 장식이 달린 블라우스와 토레아도르 팬츠를 입고 짙은 화장을 한 그의 모습은 관객들과 미디어의 시선을 사로잡았다. 언론은 그의 중성적인 매력, 즉 생물학적 남성이면서도 여성인지 남성인지 분간하기 어려운 패션과 스타일에 주목하며 연예계의 새로운 스타가 등장했음을 알렸다. 이런 그에게 붙은 별명은 '시스터보이(シスターボーイ)'였다. 그의 성별이 모호해 보이는 외양을 묘사하기에 적절했던 이 별명은 '태양족(太陽族)'[2], '칼립소 무스메(カリプソ娘)'[3] 등과 함께 1950년대 후반을 풍미하는 유행어가 되었고, 신예 마루야마가 스타덤을 굳히는 데 기여했다. 그런데 이 단어가 어디에서 유래되었고, 어떻게 마루야마의 별칭으로 자리 잡았는지는 충분히 논의되지 않았다.

사실 이 단어는 할리우드 영화 「차와 동정(Tea and Sympathy)」의 대사에서 유래되었다. 1956년 미국에서 개봉된 이 영화는 이듬해 일본에 수입되어 큰 인기를 끌었다. 당시 영화의 홍보를 맡은 MGM 일본지사 선전부장 이세키 마사오(井関雅夫)는, 영화의 주요 대사 가운데 하나인 '시스터보이'를 유행시켜 영화의 흥행을 꾀했으며, 이를 위해 '시스터보이' 이미지에 걸맞은 신인 가수 마루야마를 발탁해 대중매체에 '시스터보이'로 소개했던 것이다. 이렇게 일본에서 '시스터보이'는 영화와 마루야마의 인기를 함께 견인하며 한 시대를 풍미한 유행어

---

1 미와 아키히로는 일생에 걸쳐 자주 이름을 바꿨다. 1935년 데라다 신고(寺田臣吾)라는 이름으로 태어난 미와는, 아들이 없었던 어머니 무메(ムメ)의 집안(丸山家)에 양자로 입적하며 마루야마 신고(丸山臣吾)로 자라났다. 이후 '시스터보이'로 인기를 얻기 직전인 1956년에 마루야마 아키히로(丸山明宏)로 개명해 활동했고, 1971년에는 성을 바꿔 미와 아키히로(美輪明宏)가 되었다. 豊田正義, 『オーラの素顔: 美輪明宏のいきかた』, 講談社, 2008, 33, 117, 272-274쪽. 본고에서 다루는 1950년대 후반 미와는 '마루야마 아키히로'라는 이름으로 활동했기 때문에 본고에서는 그를 '마루야마 아키히로'로 지칭한다.

2 이시하라 신타로(石原慎太郎)의 소설 『태양의 계절(太陽の季節)』을 영화화한 1956년 동명 영화에 등장하는 남자 주인공의 패션(짧은 머리에 선글라스, 알로하 셔츠)을 따라 하는 젊은이들을 '태양족'이라 불렀다.

3 '칼립소 무스메'는 당시 신인 가수 하마무라 미치코(浜村美智子)의 별명이다. 마루야마와 거의 같은 시기에 데뷔한 하마무라는 '바나나 보트(バナナ・ボート)'라는 남미 민속음악에 영감을 받은 팝송을 번안해 큰 인기를 모았다. 특히 짧고 타이트한 스커트와 진한 화장은 '칼립소 스타일'로 당대 여성들 사이에서 인기가 높았다. 松本郁子, 「少年神から観世音菩薩へ」, 『美輪明宏という生き方』, 鎌田東二編著, 青弓社, 2000, 47쪽.

가 되었다.

그러나 정작 이 영화가 제작된 미국에서 '시스터보이'는 완전히 다른 의미로 이해되었다. 영화 「차와 동정」은 '매카시 선풍'으로 동성애가 엄혹하게 탄압받던 미국 사회에서 '동성애적 성향'을 가진 주인공을 내세워 많은 논란을 일으켰다. 영화 속 남자 주인공 톰 리(Tom Lee)는 전후 미국 사회가 기대하는 남성성과는 사뭇 다른 행동 양식을 보여주는 고등학생이다. 친구들은 그의 '여성적인' 면을 비하하며 '시스터보이'라는 별명을 붙인다. 이렇게 미국판 영화에서는 주인공을 향한 비하적인 표현이었던 '시스터보이'가 일본에 건너와 전혀 다른 의미를 얻게 된 것이다. 하나의 개념이 태평양을 사이에 두고 각각 다른 의미를 지니게 된 이유는 무엇일까? 이는 전후 두 사회의 상이한 역사적 경험과 문화적 배경을 분석함으로써만 이해할 수 있을 것이다. 이에 본고는 영화 「차와 동정」에서 유래한 '시스터보이'라는 단어가 어떠한 경로로 등장했고, 전후 일본 사회에 어떠한 방식으로 받아들여졌는지, 나아가 당시 일본 퀴어[4] 문화에 어떠한 영향을 미쳤는지를 고찰하고자 한다. 이를 통해 본고는 1950년대 일본 퀴어 문화의 존재 양상의 한 단면을 살펴보고자 한다.

전후 일본 퀴어사 분야의 주요 연구들은 마루야마의 존재와 연예계 활동을 중요한 분기점으로 지적해 왔다. 특히 1957년 '시스터보이' 마루야마의 데뷔가 하나의 문화사적 사건이라는 점에 대체로 동의한다. 무라카미 다카노리(村上隆

4 애너매리 야고스(Annamarie Jagose)는 '퀴어(queer)'를 신체적 성, 젠더, 성적 욕망 사이의 안정적인 관계에 존재하는 불일치를 드러내는 실천 또는 분석 모델로 정의한다. Annemarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York: New York University Press, 1996, p.3. 현대 일본의 퀴어 역사를 서술한 마크 맥렐런드(Mark McLelland) 역시 '퀴어'를 다양한 형태의 비이성애적이고 젠더비순응적인 정체성·실천·공동체를 포괄하는 용어로 사용한다. 그는 현대적 의미의 '퀴어'가 일본어의 '헨타이(変態, 변태)' 혹은 '헨타이세이요쿠(変態性欲, 변태성욕)'에 상응한다고 보고, 과거 경멸적 의미를 지녔던 '헨타이'가 오늘날 일본의 젠더비순응적 실천과 담론에서 유희적이고 긍정적인 의미로 전유되는 사례도 제시한다. Mark McLelland, *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, pp.1-2. 본고에서는 이러한 맥렐런드의 용례를 따라 '퀴어'를 특정한 성적 정체성을 가리키는 명칭이 아니라, 이성애 규범과 고정된 남녀 이분법을 교란하거나 그 경계를 가로지르는 욕망·실천·표현을 포괄하는 개념으로 사용한다.

則)와 이시다 히토시(石田仁)는 퀴어 잡지 미디어에 관한 연구에서 1950년대 마루야마가 중성적인 패션으로 큰 성공을 거둔 뒤 일반 잡지들이 그를 '시스터보이'로 빈번히 언급하며 집중적으로 조명했고, 이것이 '시스터보이 붐'으로 이어졌다고 보았다. 그러나 '시스터보이'라는 말이 어디에서 유래했는지는 밝히지 않았다.[5] 미쓰하시 준코(三橋順子)는 막 데뷔한 21세 마루야마를 미디어가 '성별 불명', '여장의 여인(麗人)', '시스터보이'로 명명했다고 지적하며, '시스터보이'가 영화 「차와 동정」에서 유래한 유행어라는 점을 밝혔다. 그러나 그는 '시스터보이'의 원래 뜻을 "유한 마담에게 부려지는 시동(小姓)과 같은, 나긋나긋하고 연약한 미소년"이라고 설명하며, 「차와 동정」의 내용을 부정확하게 이해하였다.[6] 마크 맥렐런드(Mark McLelland) 역시 마루야마를 1950년대 퀴어 문화의 일부로 다루며 그의 별명인 '시스터보이'가 「차와 동정」에서 유래되었다는 점도 지적한다. 그러나 「차와 동정」의 '시스터보이' 주인공이 실은 이성애자였다고 보아, 영화에서 작동한 복합적인 퀴어 담론의 층위를 충분히 검토하지 않았다.[7]

본 연구의 주제와 가장 밀접한 연구를 수행한 이는 일본의 퀴어 영화 연구자 간노 유카(菅野優香)다. 간노는 마루야마가 데뷔 초부터 남녀 이분법적 젠더 질서를 교란하는 존재였다는 사실에 주목하며, 그의 페르소나로 자리 잡은 '시스터보이'의 원전인 「차와 동정」을 1950년대 게이 영화의 고전으로 평가했다. 또한 이 영화의 남자 주인공 톰이 미국적 남성 규범을 거부하고, 여자 주인공 로라(Laura Reynolds)가 이러한 톰의 섬세함을 긍정하는 장면을 1950년대 할리우드의 전형적인 게이 표상으로 보았다.[8]

본고는 이들 연구를 바탕으로 한 걸음 더 나아가, '시스터보이' 이미지의 생성과 이식 양상을 역사적으로 분석하여 1950년대 일본과 미국의 젠더 질서가 지

5 村上隆則·石田仁, 「戦後日本の雑誌メディアにおける「男を愛する男」と「女性化した男」の表象史」, 『戦後日本女装・同性愛研究』, 矢島正見編著, 中央大学出版部, 2006, 529쪽.

6 三橋順子, 「美輪明宏と女装」, 『美輪明宏という生き方』, 鎌田東二編著, 青弓社, 2000, 207쪽.

7 Mark McLelland, op.cit., p.105.

8 菅野優香, 『クィア・シネマ: 世界と時間に別の仕方で存在するために』, フィルムアート社, 2023, 252-253쪽.

닌 단면을 밝히고자 한다. 영화가 톰이라는 퀴어 캐릭터를 어떠한 방식으로 빚어냈는지를 이해하는 것은 당시 미국 사회의 젠더와 섹슈얼리티 규범을 파악하는 데 중요한 단서를 제공한다. 따라서 본고는 「차와 동정」에 관한 기존 연구를 토대로 영화 제작 과정에 검열 권력이 어떻게 개입했는지를 살펴보고, 그 배경에 놓인 미국 사회의 이성애 규범이 작동한 방식을 밝힐 것이다. 한편으로는 이 영화가 일본에서 홍보된 과정을 고찰하여 일본 사회가 '시스터보이'를 받아들인 방식이 미국에서의 그것과 어떻게 달랐는지를 분석한다. 나아가 「차와 동정」에 대한 상이한 독해를 가능하게 한 1950년대 두 사회의 젠더와 섹슈얼리티 질서를 비교하고, 이를 통해 당시 일본의 퀴어 문화가 형성된 과정을 역사적으로 검토하고자 한다.

이를 위해 본고는 영화 「차와 동정」, 전후 일본의 퀴어 문화, 마루야마에 관한 기존 연구 성과와 함께 다음의 사료에 주목한다. 우선 마루야마에 대한 두 종류의 전기 자료를 검토한다. 마루야마의 자서전 『紫の履歴書(자색의 이력서)』는 1968년에 초판이 출판된 이래 1992년까지 세 차례 개정판이 나왔다.[9] 이 자서전은 마루야마의 성장 배경과 데뷔 과정을 확인할 수 있는 중요한 1차 사료이다. 이와 더불어 저널리스트 도요다 마사요시(豊田正義)가 쓴 『オーラの素顔: 美輪明宏のいきかた(아우라의 맨얼굴: 미와 아키히로의 삶)』도 검토한다.[10] 이 책은 마루야마 본인을 비롯한 약 80명의 인터뷰를 바탕으로 쓴 대표적인 구술 자료이다. 이들 자료를 통해 마루야마가 '시스터보이'로 데뷔하게 된 경위를 구체적으로 밝힌다. 아울러 MGM 일본지사 선전부장 이세키의 기록[11]과 산부인과 전문의이자 성과학자인 오타 덴레이(太田典礼)가 남긴 1950년대 게이바에 관한 기록을 활용하여 '시스터보이 붐'이 게이바 세계에 미친 영향을 고찰한다.[12] 마지막으로 1950년대 후반에 간행된 마루야마 관련 잡지 기사를 검토한다. 이 기사들에

9 美輪明宏, 『紫の履歴書』, 水書房, 1992(丸山明宏, 『紫の履歴書』, 大光社, 1968의 세 번째 개정판. 그러나 내용은 초판과 크게 다르지 않다.)

10 豊田正義, 앞의 책.

11 井関雅夫, 『グッドアイデア: 宣伝で勝負する』, 河出書房新社, 1965.

12 太田典礼, 『第三の性: 性は崩壊するのか』, 人間の科学社, 1981(太田典礼, 『第三の性: 性の崩壊?』, 妙義出版, 1957의 개정판)

는 '시스터보이 붐'의 사회문화적 배경이 구체적으로 드러나 있다. 이러한 자료를 면밀히 검토함으로써 1950년대 일본 퀴어 문화의 형성 과정을 재구성하고자 한다.

2 '시스터보이'의 탄생: 1950년대 미국의 젠더 질서

미국에서 1956년 개봉된 「차와 동정」은 동명의 브로드웨이 연극을 영화화한 것이다. 극작가 로버트 앤더슨(Robert Anderson)의 이 연극은 1953년에 상연되어 미국에서 큰 인기를 얻은 동시에 동성애 소재를 둘러싼 논란을 불러일으켰다.[13] 이 작품의 배경은 미국 뉴잉글랜드의 한 남자 사립학교이다. 이 학교의 학생 톰 리는 친구들과 스포츠에 참여하는 대신 클래식 음악을 즐기며, 교내 연극에서도 여성 역할을 맡는 등 또래 남학생들과는 다른 감성을 보여준다. 이러한 그의 성향은 조롱과 놀림의 대상이 되고, 심지어 학교의 사감인 빌 레이놀즈(Bill Reynolds)도 이에 우려를 나타낸다.

연극에서 톰의 남성성에 대한 의심을 촉발한 것은 그가 학교의 남성 교사 데이비드 해리스(David Harris)와 해변에서 나체 수영을 한 사건이었다. 둘 사이에는 아무런 성적 접촉도 없었지만 이 일로 데이비드는 학교에서 해고되고 톰은 동성애자라는 소문이 돌기 시작한다.[14] 톰을 의심하는 빌에게 빌의 아내 로라는 톰을 변호하며 이렇게 말한다. "그 아이는 당신보다 훨씬 더 남자다워. 거칠게 욕하거나 산을 오르는 것만이 남자다움이 아니야. 부드러움, 상냥함, 사려 깊음이 있어야 진정한 남자인 것이지."[15] 한편 톰은 자신에 대한 소문을 불식시키기 위해 엘리(Ellie Martin)라는 웨이트리스에게 접근해 성관계를 시도하지만 실패하고 만다. 이렇게 좌절한 톰의 남성성을 회복시켜주는 역할을 맡은 인물은 로라였다. 로라는 톰과 성관계를 맺으며 톰의 이성애적 가능성을 증명함으로써 그의 남성

13 David Gerstner, "The Production and Display of the Closet: Making Minnelli's Tea and Sympathy", *Film Quarterly*, Vol. 50, No. 3, 1997, p.14.

14 연극의 내용에 대해서는 대본집 Robert Anderson, 『Tea and Sympathy』, New York: Random House, 1953을 참조함.

15 Ibid., p.173.

성을 회복시킨다.

퀴어적 인물 설정에 불륜까지 더한 이 연극의 내용은 1950년대 미국 사회에서 충격적으로 받아들여졌고, 결국 흥행에도 성공했다.[16] 극작가 앤더슨에 따르면 이 연극은 동성애에 관한 이야기가 아니라 획일성을 강요하는 사회에 대한 하나의 문제 제기였다. 그는 이 연극을 통해 "사람 사이의 다름을 존중하고 이해해야 한다는 점" 그리고 "누군가 다르다고 해서 그를 집단적으로 괴롭혀서는 안 된다는 점"을 말하고자 했다.[17] 「차와 동정」의 연극과 영화에서 모두 주인공 로라 역할을 맡았던 배우 데보라 커(Deborah Kerr) 역시 "이 연극은 생각이 다르다는 이유로 박해를 당하는 사람들에 대한 이야기이며, 동성애를 다룬 연극은 결코 아니다"고 주장했다. 비평가들 역시 이 연극을 아서 밀러(Arthur Miller)의 『시련(The Crucible)』처럼 매카시즘의 냉전적 광기에 대한 비판으로 읽었다.[18]

그럼에도 이 연극에서 드러나는 동성애 코드는 간과하기 어려웠다. 빌은 톰의 남성성을 의심하며 "내가 잘 아는데 그 아이는 퀴어(queer)야"라고 추측한다.[19] 톰이 '퀴어'라는 의심이 빌 뿐 아니라 학교 전체로 퍼지는 계기가 바로 교사 해리스와의 나체 수영이었다. 이 사건으로 톰이 동성애자일 것이라는 주변의 의심은 더욱 커졌다. 이러한 인식을 불식시키기 위해 톰이 시도한 엘리와의 만남과, 마지막으로 로라가 성관계를 통해 그를 '구원'하려 한 장면은 모두 역설적으로 톰을 둘러싼 동성애 담론을 강화한다.

연극 속에서 톰의 남성성에 대한 의심이 '퀴어'라는 '혐의'로 이어진 이유는 무엇일까? 이는 전후 미국 사회에서 이성애 중심성이 남성성을 구성하는 핵심 요소로 자리 잡았기 때문이다. 역사가 조지 천시(George Chauncey)는 이러한 과

16 브로드웨이에서 720회의 롱런을 기록했다고 한다. Ronald Bergan, 「Robert Anderson: American playwright made famous by the sad and poignant Tea and Sympathy」, 『The Guardian』 2009. 2. 19. https://www.theguardian.com/stage/2009/feb/19/obituary-robert-anderson (최종검색일: 2026. 7. 13); 「アコ スタイルとシスターボーイ」, 『週刊東京』 第3巻 13号, 1957.3.30., 51쪽.

17 Ronald Bergan, op.cit.

18 Christopher Capozzola, "Fifty Years of Tea and Sympathy," *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, Vol. 14, No. 1, 2007, p.34.

19 Robert Anderson, op.cit., p.48.

정을 20세기 초반 미국 중산층 남성 사회에서 추적하였다. 천시에 따르면 이 시기 중산층 남성들은 자신의 남성성이 위협받고 있다고 느꼈으며, 이러한 위기의식은 노동계급 남성들의 젠더 및 섹슈얼리티 수행에 대한 혐오와 결합되었다. 20세기 들어 기업 문화가 성장하면서 미국 중산층 남성 다수는 임노동자가 되어 거대 조직 사회의 부속품이 되었다. 특히 화이트칼라 노동자들을 중심으로 한 중산층 남성들은 남성성의 원천이라 여겨졌던 육체노동과 점차 멀어졌다. 또한 여성의 참정권 운동과 금주 운동 등 사회정화운동 참여는 그동안 남성의 전유물로 여겨졌던 정치 영역에 대한 침범으로 받아들여졌다. 평화기가 이어지면서 남성들이 점차 '여성화'되고 있다는 우려도 커졌다. 권투와 보디빌딩이 유행한 것도 이 시기였다. 남성들은 거친 운동을 통해 남성성을 단련할 수 있다고 믿었다.[20]

이러한 중산층 남성의 남성성 위기의식을 부추긴 것이 노동계급의 퀴어 남성 문화였다. 20세기 초반의 가장 두드러진 퀴어 표상은 이른바 '페어리(fairy)'로, 이들은 대부분 젊은 노동계급 남성이었으며, 여성적인 패션과 외모를 통해 자신의 젠더를 여성에 가까운 것으로 드러냈다. 이들의 외모와 패션은 '남성의 여성화'에 대한 우려를 증폭시켰다. 이에 페어리가 상징하는 '여성적인 남성'은 혐오의 대상이 되었고, 더 나아가 페어리의 성적 지향, 즉 남성으로서 남성을 사랑하는 행위 역시 조롱의 대상이 되었다. 천시는 이때부터 동성애와 이성애가 철저히 구분되었으며, 이러한 성적 지향이 인간을 규정하는 정체성의 범주로 자리 잡았다고 보고 있다. 중산층 남성들은 '페어리' 문화를 노동계급의 성적·젠더적 타락으로 보았고, 자신들을 이들과 구별하기 위해 남성성의 중요한 요소로 이성애를 강조했다. 스포츠 활동과 더불어 여성을 사랑하고 여성과 결혼하는 데서 남성다움을 찾기 시작했다.[21]

이렇게 형성된 이성애 중심적 남성성은 제2차 세계대전 이후 더욱 강화되었다. 1950년 2월 조셉 매카시(Joseph McCarthy) 상원의원이 미 국무부에 다수의 공산주의자가 활동하고 있다는 폭탄선언을 내놓았다. 존 퓨리포이(John

20 George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Makings of the Gay Male World, 1890-1940*, New York: Basic Books, 1994, pp.111-115.

21 Ibid., pp.115-127.

Peurifoy) 국무부 차관보는 이에 대해 국무부가 공산주의자를 고용한 사실은 없지만 안보 위협으로 여겨지는 다수의 직원들을 해고했으며 이 가운데는 91명의 동성애자가 포함되어 있다고 주장했다. 이후 시작된 이른바 '매카시즘(McCarthyism)' 광풍은 동성애자에 대한 마녀사냥으로 이어졌다.[22] 많은 이들이 동성애 혐의로 직장에서 쫓겨났으며, 동성애는 언급될 수 없는 주제가 되었다. 이처럼 이 연극이 상연된 1953년 미국 사회에서는 동성애 혐오가 최고조에 달해 있었다.

이러한 동성애와 이성애의 구분, 젠더 담론과 섹슈얼리티 담론의 결합, 남성성과 이성애성의 결합이 바로 「차와 동정」을 관통하는 주제였다. 톰의 남성성에 대한 의심은 또래 사회에서의 추방을 의미했다. 이에 톰이 자신의 남성성을 증명하기 위해 택한 방법은 자신의 이성애적 능력을 입증하는 것이었다. 그는 잘 모르는 여성과의 성관계를 시도하다 실패했고, 상처받은 남성성은 결국 로라와의 성관계를 통해 '구원'되어야 했다.[23]

메이저 영화사들은 이렇게 논쟁적인 주제를 담은 「차와 동정」의 영화화 판권을 두고 경쟁했다.[24] 당시 할리우드는 TV의 보급으로 감소하던 관객을 다시 극장으로 끌어들이기 위해 보다 자극적이고 논쟁적인 소재를 찾았다.[25] 파라마운트(Paramount), 20세기 폭스(20th Century Fox) 등이 경쟁에 참여한 가운데 이 연극의 판권은 가장 높은 금액을 제시한 MGM에게 넘어갔다.[26] MGM은 1955년 여러 달에 걸쳐 시나리오를 완성했고, 여기에는 원작자 앤더슨도 참여했다.

영화화 작업에서 가장 중요한 과제는 검열 당국과의 협의였다. 「차와 동정」

---

22 David Johnson, *The Lavender Scare: the Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.1.

23 David Gerstner, op.cit., p.14.

24 Ibid., p.14. George Custen, "Strange Brew: Hollywood and the Fabrication of Homosexuality in Tea and Sympathy," ed., Martin Duberman, *Queer Representations: Reading Lives, Reading Cultures*, New York: New York University Press, 1997, p.122.

25 Jerold Simmons, "The Production Code Under New Management: Geoffrey Shurlock, "The Bad Seed", and "Tea and Sympathy"," *Journal of Popular Film and Television, Vol. 22*, No. 1, 1994, p.3.

26 당시로서는 파격적인 40만 달러를 제안했다. David Gerstner, op.cit., p.20.

에 대한 대부분의 연구는 MGM과 검열 권력의 길항 관계를 다루며, 영화의 내용을 제작사와 검열 당국 사이에서 이루어진 협상의 결과로 파악한다.[27] 당시 메이저 영화사의 검열을 담당한 기구는 영화제작규정관리국(Production Code Administration, 이하 PCA)이었다. 이 기구가 시행한 검열 규약인 영화제작규정(Motion Picture Production Code)은 1934년부터 1960년까지 메이저 영화사들의 영화 표현을 강하게 규제했다.[28] 규정 제2조 제4항은 "결혼 제도와 가정의 신성함은 지켜져야 한다. 영화는 저속한 형태의 성적 관계가 받아들여지거나 일반적인 것이라 시사해서는 안 된다"고 했으며, 특히 동성애에 대해서는 "변태적 성(sex perversion)과 그것을 암시하는 어떠한 표현도 금지된다"고 명시하였다. 즉, 동성애는 표현되어서도 안 되었으며, 동성 간 사랑에 대한 어떠한 언급도 허용되지 않았다.[29]

이러한 검열 체제하에서 「차와 동정」을 영화화하는 일은 불가능에 가까웠다. 앞서 보았듯이 톰의 젠더비순응적 남성성과 '동성애 혐의'는 극의 중심을 이루고 있어, 이 대목을 제거하는 것은 영화의 줄거리를 완전히 바꾸는 것이었다. 실제로 당시 PCA 국장 제프리 셜록(Geoffrey Shurlock)은 이 영화에서 제거되어야 할 두 가지 요소로 기혼 여성의 간통과 동성애를 꼽으며 "도저히 받아들일 수 없는 이 두 가지 기본 요소를 연극에서 제거한다면 결국 완전히 새로운 이야기를 써야 하기 때문에, 이 연극의 판권을 구매하는 것이 과연 의미가 있을지 모르겠다"고 지적했다.[30] 원작자 앤더슨 역시 판권 판매의 조건으로 "여주인공이 소년의 문제를 그와 성관계를 맺는 것으로 해결하는 요소"와 함께 "소년의 문제가 동성애에 대한 악의적인 비난에서 비롯되는 내용"을 유지할 것을 제시했다.[31]

그렇다면 제작사 MGM은 이러한 난제를 어떻게 해결했을까? MGM의 제작부장 도어 셰리(Dore Schary)는 이 작품에 강한 애착을 보이며 PCA와의 교섭에

27 David Gerstner, op.cit.; Jerold Simmons, op.cit.; George Custen, op.cit.; Christopher Capozzola, op.cit.

28 George Custen, op.cit., p.117.

29 Ibid., p.121.

30 David Gerstner, op.cit., p.13.

31 Ibid., pp.18-19; George Custen, op.cit., p.125.

나섰다. 여러 차례 수정 끝에 셰리가 도달한 해법은 프롤로그와 에필로그를 추가하여 영화의 서사 구조와 결말을 바꾸는 것이었다.[32] 영화는 10년 뒤 톰이 성인이 된 시점에서 과거를 회상하는 형식으로 진행된다. 톰은 작가가 되어 고등학교 시절 자신이 로라와 겪었던 일을 소설로 썼고, 로라는 이 소설을 읽은 뒤 톰에게 편지를 쓴다. 이 편지에서 로라는 자신이 톰과 성관계를 맺은 사실을 후회하며 자신의 행동이 잘못이었다고 반성한다. 또한 그 일로 자신이 빌과 이혼하여 혼자 살고 있다는 사실도 암시된다. 이렇게 영화는 불륜에 대한 반성을 강조하고, 로라가 그 행동의 대가를 치르게 함으로써 결국 PCA의 승인을 얻을 수 있었다.

한편 톰의 '동성애 혐의'는 모호하게 처리되었다. 그의 성적 지향을 직접 언급한 대목과 연극에서 빌이 사용한 '퀴어'라는 표현은 영화에서 삭제되었다. 시나리오 초안에 들어 있던 '씨시(sissy)'라는 표현 역시 동성애자를 연상시킨다는 이유로 제거되었다.[33] 연극에서 톰의 퀴어성에 대한 '혐의'를 키운 계기였던 교사와의 나체 수영 장면도 영화에는 등장하지 않는다. 결정적으로 에필로그에서 로라는 톰이 이미 결혼했다는 사실을 언급하며 "결혼을 진심으로 축하한다"는 말로 편지를 마무리한다. 관객들은 이성애적 결혼을 한 톰에게서 마침내 '동성애 혐의'를 거두게 된다.

이처럼 톰의 성적 지향에 관한 직접적인 논의는 사라지고, 주류적 남성성에서 벗어난 그의 행동과 태도가 문제의 중심으로 부각되었다. 영화는 톰이 동료들과 스포츠를 즐기는 대신 교사 아내들의 뜨개질 모임에 참여하는 모습을 통해 그가 또래 남학생들과 다르다는 사실을 강조한다.[34] 이러한 남성성에 대한 의심을 압축한 단어가 바로 '시스터보이(sister boy)'였다. 친구들은 수영 연습 대신 교사 아내들의 모임에 참여한 톰을 '시스터보이'라고 조롱했고, 빌과 로라, 톰의 아버지 허브(Herb Lee)도 그의 이러한 성격을 우려한다.

이와 같이 PCA의 검열 규정으로 인해 영화 「차와 동정」은, 연극 원작에 나타난 톰의 '동성애 혐의'에 관한 직접적인 언급을 모두 삭제할 수밖에 없었다. 대

32 George Custen, op.cit., pp.130-131. 영화판의 수정에 대한 내용은 이 논문을 따름.

33 Christopher Capozzola, op.cit., p.35.

34 Ibid., p.34.



[그림 1] 교사 아내들의 뜨개질 모임에 참석하는 톰

신 영화는 획일적이고 전체주의적인 남성성의 강요를 비판하는 방향으로 톰의 곤경을 재구성했으며, 이러한 재맥락화는 '시스터보이'라는 단어에 응축되었다.

「차와 동정」의 영화화 과정은 이렇게 동성애에 관한 언급을 지우려 했지만, 그 흔적까지 완전히 제거할 수는 없었다. '시스터보이'로 소문난 톰의 룸메이트 알(Al)의 아버지는 다음 학기부터 톰과 다른 방을 쓰라고 아들에게 명령한다.[35] 또한 톰이 자신의 남성성에 대한 의심을 불식시키기 위해 엘리와 성적 접촉을 시도하다 실패하는 내용과, 로라가 톰의 '정신적 위기'를 해소하기 위해 그와 성관계를 맺는 결말은 그대로 유지되었다. 이러한 장면들은 관객으로 하여금 톰의 성적 정체성에 의문을 품게 했다. 예술사가 촌 노리에가(Chon Noriega)는 당시 평론가들이 이 소년의 '정신적 위기'가 자신이 동성애자일지 모른다는 공포에서 비롯되었다는 사실을 간파했다고 지적했다.[36] 영화 프로듀서 팬드로 버만(Pandro Berman)도 『뉴욕타임즈(New York Times)』와의 인터뷰에서 "우리는 영화 속에서 그 소년이 동성애적 성향을 가지고 있다고 결코 말하지 않았지만 (…) 이 단어를 접하고 이해하고 있는 성인이라면 누구나 영화 속의 의혹을 이해할 것이다"고 말하며, 동성애적 의미가 검열 뒤에도 남아 있었음을 인정했다.[37]

35 David Gerstner, op.cit., p.22.

36 Chon Noriega, "SOMETHING'S MISSING HERE! Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962," *Cinema Journal*, Vol. 30, No. 1, 1990, p.28.



[그림 2] 동료들에게 '시스터보이'로 조롱당하는 톰

이는 앞서 언급했듯이 미국 사회가 강조하는 남성성이 이성애 중심성 없이는 성립하기 어려웠기 때문이었다. 「차와 동정」의 영화 버전이 아무리 톰에게 발생한 문제의 초점을 남성성의 결여에 맞추었다고 해도, 청중들은 어렵지 않게 이 문제를 성적 지향의 문제와 연결할 수 있었다. 톰에게 붙여진 '시스터보이'라는 낙인은 톰이 단지 '여성적인' 행동을 보인다는 사실뿐만 아니라 톰이 동성애자일지도 모른다는, 즉 검열로 제거된 듯했던 '동성애 공포'를 다시 소환하는 표현으로 기능했다. 이러한 측면에서 '시스터보이'는 말할 수 없는 것을 암시하는 '클로짓의 언어'였다.[38]

3 일본으로 간 '시스터보이'

「차와 동정」은 미국에서 개봉한 지 1년도 되지 않아 일본에 수입되었다. 영화의

37 David Gerstner, op.cit., p.20.

38 영화사가 비토 루소(Vito Russo)는 영화의 결론을 들어, 「차와 동정」이 결국은 주인공의 동성애적 가능성을 부정했다고 보고 있다. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York: Harper & Row, 1987, pp.112-114. 이에 대해 데이비드 거스트너(David Gerstner)는 이브 세즈윅(Eve Sedgwick)의 '동성애 클로짓의 스펙터클' 논의를 끌어들여 「차와 동정」의 영화적 각색을 동성애에 대한 단순한 침묵이 아닌 '침묵으로 말하기'의 적극적 행위로 간주했다. David Gerstner, op.cit., pp.15-16.

홍보를 맡은 MGM 일본지사 선전부장 이세키 마사오는 1년 전인 1956년에 개봉한 이시하라 유지로(石原裕次郎) 주연의 『태양의 계절(太陽の季節)』이 '태양족(太陽族)'이라는 유행어를 탄생시키며 돌풍을 일으킨 사례를 떠올리고, 「차와 동정」에도 유행어를 활용한 홍보 전략을 적용하고자 했다. 이렇게 선택된 말이 바로 '시스터보이'였다. 이 단어를 유포시키기 위해 이세키가 찾은 곳이 도쿄의 게이바였다.[39] 명시적으로 밝히지는 않았지만, '시스터보이'가 상징하는 '여성스러운 남성'을 가장 쉽게 찾을 수 있는 곳으로 게이바를 선택한 것이다. 그는 게이바들을 돌며 '시스터보이'라는 단어를 알리는 동시에 이에 대한 반응을 조사했다. 이 말이 "섹시하면서 예쁜" 모습을 연상시킨다는 반응을 확인한 그는 이를 활용한 홍보의 성공 가능성을 확신했다. 영화의 일본어 자막에서 '시스터보이'는 애초에 'おとこおんな(여자 같은 남자)'로 번역되었으나, 이세키는 이를 영어 발음 그대로 'シスターボーイ(시스터보이)'로 고치도록 지시했다. 게이바를 통해 알려지기 시작한 '시스터보이'가 유행의 조짐을 보이자, 이세키는 주간지 편집부들을 찾아가 '시스터보이'와 관련된 정보를 제공했다.[40]

이때 마침 지인인 콜롬비아 레코드의 프로듀서가 신인 가수의 데뷔 문제를 상의해 왔다. 그와 함께 찾은 샹송카페에서 이세키는 자줏빛의 화려한 의상을 입고 샹송을 부르는 마루야마 아키히로를 마주했다. 이세키의 눈에 마루야마는 '시스터보이' 그 자체였다. 게이바 종업원들이 '시스터보이'라는 단어에서 느꼈던 '섹시함'과 '예쁨'이 마루야마에게 고스란히 드러나 있었다. 이세키는 그를 보자 속으로 "이것이 바로 시스터보이다!"라고 외쳤다고 한다. 그는 곧바로 지인에게 마루야마를 '시스터보이'로 홍보하고 싶다는 뜻을 전했고, 그 지인은 마침 마루야마를 샹송곡 '메케메케(Méqué méqué)'로 데뷔시킬 계획을 세우고 있었다.[41]

두 사람의 이해가 맞아떨어지면서 「차와 동정」과 마루야마에 대한 홍보는 일사천리로 진행되었다. 이세키는 연일 TV와 라디오, 신문과 잡지에 잇달아 '시스터보이' 마루야마를 출연시켰다. 이 시기 간행된 잡지 기사들은 마루야마와 그

39 井関雅夫, 앞의 책, 89쪽.
40 豊田正義, 앞의 책, 122-125쪽.
41 豊田正義, 위의 책, 124-125쪽.

의 페르소나인 '시스터보이'에 대한 대중의 뜨거운 관심을 보여준다. 「시스터보이 마루야마 아키히로 방문기(シスターボーイ 丸山明宏訪問記)」[42], 「남색론(시스터보이의 매력)(男色論(シスターボーイの魅力))」[43], 「시스터보이의 나라 일본(シスター・ボーイの国日本)」[44], 「마루야마 아키히로는 어떤 남자인가(丸山明宏とはどんな男か)」[45], 「도착의 매력 마루야마 아키히로(倒錯の魅力 丸山明宏)」[46], 「마루야마 아키히로라고 하는 가수(丸山明宏という歌手)」[47], 「여장의 미인(女装の麗人)」[48], 「남성에 더한 여성의 매혹(男に加えた女の魅惑)」[49] 등 수많은 기사들이 쏟아져 나왔다. 제목에서도 볼 수 있듯이 마루야마의 인기는 여성인지 남성인지 알 수 없는, 혹은 무성적인 매력에 바탕을 두고 있었다. 실제로 당시 마루야마를 데뷔시키면서 내건 슬로건은 '세 가지 불명(不明)', 즉 '국적 불명, 성별 불명, 연령 불명'이었다.[50] 이 가운데서도 가장 강조되었던 것은 무엇보다 성별 불명이었다. 마루야마는 이러한 젠더적 모호함을 바탕으로 큰 인기를 모을 수 있었던 것이다.

이렇게 '시스터보이' 이미지를 몸소 구현한 마루야마가 있었기에 영화사의 홍보 전략도 성공할 수 있었다. 그렇다면 마루야마는 어떻게 '시스터보이' 이미지를 자신의 것으로 만들 수 있었을까?

1935년 나가사키에서 태어난 마루야마는 어려서부터 음악적 재능을 보였다. 집 앞 악기점에서 음악을 접했고, 부모님이 오르간을 사준 뒤부터 집에서는 노랫소리가 끊이지 않았다. 영화 『나의 아버지(僕の父さん)』(1946)에 등장하는

---

42 中原早苗, 「シスターボーイ 丸山明宏訪問記(早苗の青春パトロール)」, 『婦人生活』 第11巻 9号, 1957, 164-169쪽.

43 池田みち子, 「男色論(シスターボーイの魅力)」, 『婦人公論』 第42巻 11号, 1957, 168-173쪽.

44 岩立一郎, 「シスター・ボーイの国日本-国際的角度からみた日本人」, 『文芸春秋』 第36巻 1号, 1958, 98-111쪽.

45 「丸山明宏とはどんな男か」, 『ミュージック・ライフ』 第7巻 8号, 1957, 15-17쪽.

46 佐怒賀三夫, 「芸界トピック　倒錯の魅力·丸山明宏」, 『週刊東京』 第3巻 26号, 1957.6.29., 60-61쪽.

47 「丸山明宏という歌手」, 『婦人生活』 第11巻 7号, 1957, 1쪽.

48 「女装の麗人」, 『週刊朝日』 第62巻 29号, 1957.7.7., 116쪽.

49 「男に加えた女の魅惑」, 『週刊サンケイ』 第6巻 30号, 1957.7.28., 7-14쪽.

50 吉行淳之介, 『吉行淳之介の本』, ベストセラーズ, 1969, 165쪽.

소년 소프라노 가가미 이치로(加賀美一郎)의 가성에 매료된 그는 성악가가 되기로 결심했다. 중학교 때부터 음악 교사의 지도로 성악을 익힌 마루야마는 고교 1학년을 마치고 1951년, 16세의 나이로 오페라 가수를 꿈꾸며 도쿄 국립음악대학 부속고등학교에 진학했다. 그러나 미국의 오페라 가수 헬렌 트라우벨(Helen Traubel)의 도쿄 공연을 본 뒤 그녀의 성량을 도저히 따라갈 수 없다고 판단하여 오페라 가수의 길을 포기했고, 고등학교도 1년 만에 자퇴했다. 이후 여러 곳을 떠돌며 시간제 일로 생계를 이어갔다. 1952년 신주쿠의 한 카페에서 일하던 중 한 와세다대학 학생의 초대로 샹송 그룹에 참여했고, 그곳에서 샹송 가수 다치바나 가오루(橘かほる)의 눈에 띄었다. 일본 샹송계의 개척자로 불리던 다치바나는 마루야마를 하라 고타로(原孝太郎)에게 소개했다. 전후 일본 경음악의 보급에 큰 역할을 한 하라는 캬바레 겸 카페 긴파리(銀巴里)에서 전속 밴드 도쿄6중주단을 이끌고 있었다. 당시 일본에서는 다미아(Damia), 이베트 지로(Yvette Giraud) 등 유명 샹송 가수들의 일본 공연을 계기로 샹송 붐이 일고 있었다. 여기에 고무된 하라는 프랑스에 건너가서 본고장 샹송을 배웠고, 1955년 돌아온 후에는 긴파리의 사장을 설득하여 주간에는 이곳을 샹송카페(シャンソン喫茶)로 운영하게 했다. 또한 자신의 제자 가운데 마루야마를 포함한 세 명을 전속 가수로 채용했다. 이때부터 마루야마는 긴파리의 전속 가수로 활약하며 인지도를 높였고, 라디오 도쿄의 샹송 프로그램과 KRTV의 음악 프로그램『패션뮤직(ファッション・ミュージック)』등에 출연했다. 1957년 1월에는 일본극장 뮤직홀 무대에 서며 활동 영역을 넓혔다. 이 공연이 호평을 얻은 뒤 마루야마는 '진무 이래의 미소년(神武以来の美少年)'으로 불리며 인기를 얻기 시작했다.[51]

이렇게 샹송 가수로서 떠오르는 신성이었던 마루야마를 이세키가 '시스터보이'의 '화신'으로 발탁한 것은 그의 패션과 무대가 실제로 젠더의 경계를 넘나들었기 때문이다. 1968년 자서전을 출간하며 동성애자로 커밍아웃한 마루야마의 젠더비순응적 성향과 동성애 정체성은 성장기의 기록에서도 확인된다. 학생 시절부터 동료 남학생들과 연애 관계를 맺었던 그는 이미 '시스터보이' 이미지를 구현하고 있었다. 마루야마는「차와 동정」의 톰처럼 학창 시절 친구나 형제들

51 豊田正義, 앞의 책, 57-121쪽; 美輪明宏, 앞의 책, 10-288쪽.

과 어울리기보다 혼자 그림을 그리거나 오르간과 피아노를 연습하는 일을 즐겼다고 회고했다.[52] 동급생의 증언에 따르면 그가 다닌 중학교는 운동부 활동이 활발하고 남성적인 교풍을 지녔는데, 그 안에서도 마루야마는 "교복을 입은 여자아이 같아서 꽤 눈에 띄었"고 친구들은 그를 멀리했다. 마루야마와 어울렸다는 이유로 부모에게 꾸지람을 들은 동창생도 있었으며, 한 동창생의 아버지는 그를 보고 "부패한 남자 같은 아이네"라고 말하기도 했다.[53]

상경한 해인 1951년 여름방학, 마루야마는 '미소년 모집'이라는 신문 광고를 보고 일본 최초의 게이바로 알려진 긴자의 브런즈윅(ブラウンスウィック)에서 아르바이트를 시작했다. 그는 이곳의 성격을 모른 채 일을 시작했지만 곧 분위기에 융합되었고, 작은 무대에서 노래를 부르기도 했다. 선배 웨이터에게 화장법을 배우고 화려한 의상을 입은 채 샹송과 탱고, 유행가 등을 부르는 막간 공연도 선보였다.

그의 화려한 무대는 긴파리에서도 이어졌다. 긴파리를 샹송카페로 만든 하라가 이듬해인 1956년 신주쿠에 라세느(ラ・セーヌ)를 세워 독립하자 긴파리는 급격한 영업 부진에 빠졌다. 홀로 남은 마루야마는 긴파리의 영업을 정상화하기 위해 고군분투했다. 그는 자신의 무대를 홍보하기 위해 행인의 시선을 사로잡을 만한 패션을 고안했다. 에도 시대 작가 이하라 사이카쿠(井原西鶴)의 『난쇼쿠오카가미(男色大鑑)』에 등장하는 오코쇼(お小姓)의 복식과 모차르트의 오페라 「피가로의 결혼」에 나오는 시동 케루비노(Cherubino)의 의상을 현대적으로 재해석한 것이었다. 오코쇼는 에도 시대 미소년의 전형으로, 와카슈(若衆)라고도 불리며 무사들의 성적 파트너 역할을 했다. 이들은 공공연히 모습을 드러내는 존재였고 복식과 유행에도 민감했다. 마루야마는 이러한 미소년의 전형을 유럽 오페라의 시동 역할에서도 발견했다. 그는 이들의 복식에서 영감을 받아 무대와 홍보에 활용할 의상을 손수 제작했다. 화려한 레이스가 달린 와이셔츠와 양복을 온통 자주색으로 염색하고, 자주색 매니큐어와 헤어스프레이로 머리부터 발끝까지 치장한 채 샹송을 부르며 긴자 거리를 활보했다. 사람들은 그에게서 시선을 떼지 못

52 美輪明宏, 위의 책, 134쪽.

53 豊田正義, 앞의 책, 61-62쪽.

했고, 긴파리에는 다시 관객들이 모여들었다. 그는 긴파리의 무대에서도 이 자주색 복장으로 노래를 불렀다. 이러한 홍보 전략으로 긴파리는 활기를 되찾았고, 마루야마는 긴파리의 간판 스타로 자리 잡았다.[54]



[그림 3] '시스터보이' 시기의 마루야마 아키히로

1957년 1월의 일본극장 무대에서도 그의 패션은 파격적이었다. 공연을 지켜본 기자 사누카 미쓰오(佐怒賀三夫)는 "하얀 레이스가 달린 블라우스에 검정 트레아도르 팬츠를 입은 옷차림. 헤어스타일은 햅번 스타일의 산발 머리. 눈썹을 올려 붙이고 눈화장을 진하게 넣었으며 립스틱도 발랐다. 어디를 보아도 우선 여자의 모습이다"라고 묘사했다.[55] 이렇게 그의 무대는 젠더의 경계를 넘나들었고, 파격적인 자기표현으로 인기를 모았다. 따라서 마루야마는 이세키가 「차와 동정」을 홍보하며 '시스터보이'라는 단어를 유행시키기에 더없이 적합한 인물이었다. 1957년 2월 「차와 동정」이 일본에서 개봉한 뒤 그는 '시스터보이 붐'을 타고 미디어의 스타가 되었다. 5월에는 영화 「너무 길었던 봄(永すぎた春)」에서 가수 역

54 그가 여러 색깔 중에 자주색을 선택한 이유는 당시 그 어디에서도 보기 드문 색깔이었기 때문이었다. 豊田正義, 위의 책, 114-115쪽.

55 佐怒賀三夫, 앞의 글, 60쪽. 마루야마는 이 시기의 스타일을 자신이 창안했다고 했지만 당시 유명 배우 오드리 햅번(Audrey Hepburn)이 영화 『사브리나(Sabrina)』(1954)에 입고 나와서 유명해진 스타일이기도 했다. 三橋順子, 앞의 글, 209쪽.

할을 맡아 배우로도 데뷔했다.[56] 7월에는 가수들에게 꿈의 무대로 불리던 히비야 공회당에서 단독 콘서트를 성공적으로 개최했고, 이 무대에서도 특유의 '무성적' 의상의 퍼포먼스를 이어갔다.[57] 9월에는 샹송곡 '메케메케'로 음반 데뷔를 했으며, 이 곡은 국민적 히트곡이 되었다.[58]

'시스터보이' 마루야마의 성공은 개인의 성취에 그치지 않았다. '시스터보이'로 명명되기 전부터 젠더비순응적인 무대를 선보였던 그의 성공은 1950년대 일본 퀴어 문화에도 상당한 영향을 미쳤다. 특히 그 영향은 도쿄의 게이바 사회로 확산되었다. 출발점은 이세키의 홍보 작전이었다. 앞서 언급한 대로 이세키는 '시스터보이'라는 키워드를 홍보하고 시장의 반응을 살피기 위해 도쿄의 게이바들을 순회했다. 당시 게이바 종업원을 따로 부르는 명칭은 없었고, '문화여성', '제3의 성' 등이 일관성 없이 사용되고 있었다.[59] 이들은 특히 '오카마(オカマ)'라는 명칭을 싫어했는데, 그 말에 담긴 경멸적 의미 때문이었다.[60] 따라서 '시스터보이'는 기존의 비칭을 대신할 새로운 명칭으로 환영받았으며, 실제로 게이바 종업원들이 '시스터보이'로 불리기 시작했다.[61] 이들은 자신들이 '오카마'가 아닌 '시스터보이'로 불리게 된 것에 마루야마에게 감사를 표하기도 했다.[62]

이렇게 '일본판 시스터보이'의 진원지가 된 도쿄 게이바의 세계는 1957년 마루야마의 '시스터보이' 붐으로 급격히 팽창했다. 이세키의 「차와 동정」 홍보가 진행되던 1957년 초만 해도 약 20개소이던 도쿄 게이바의 수는[63] '시스터보이

56 豊田正義, 앞의 책, 148쪽.

57 「男に加えた女の魅惑」, 앞의 글, 8쪽.

58 豊田正義, 앞의 책, 126-127쪽.

59 井関雅夫, 앞의 책, 89쪽.

60 '오카마'라는 표현은 오사카의 남창 집결지였던 '가마가사키(釜ヶ崎)'에서 유래한 것으로 알려져 있다. 간토대지진 이후 도쿄에서 활동하던 남창들이 대거 오사카 가마가사키로 이동하면서 이곳은 일본 최대의 남창 밀집 지역으로 자리 잡았다. 이후 '오카마'는 남성을 상대로 성매매를 하는 남성을 낮춰 부르는 비칭으로 사용되기 시작하였다. 鹿野由行, 「男娼のセクシュアリティの再考察: 近代大阪における男娼像の形成とコミュニティの変遷」, 『待兼山論叢』 第49号, 大阪大学人文学研究科・文学部, 2015, 46-47쪽.

61 井関雅夫, 앞의 책, 89-90쪽.

62 美輪明宏·松尾寿子, 「インタヴュー わたくしの出発点はイデオロギー 美輪明宏」, 『ユリイカ』 第30巻 2号, 1998, 65쪽.

붐'과 맞물려 빠르게 증가해 1년 후인 1958년에 60개소에 이르렀다. 급증한 게이바의 수에 놀란 경시청은 1958년부터 야간 영업 단속을 벌이기도 했다.[64]

이들 게이바 종업원을 가리키는 말로 '시스터보이'만큼 널리 사용된 것이 '게이보이'였다. '게이보이'는 게이바에서 일하는 '보이', 즉 젊은 종업원을 일컫는 명칭으로,[65] 처음에는 '시스터보이'와 혼용되다가 점차 이를 대체했다. 구체적으로는 1957년 11월 「게이보이의 탄생지(ゲイボーイの誕生地)」라는 기사에 처음 등장했고, 1958년에 게이바가 집중적으로 조명되면서 이들의 '공식적' 호칭으로 굳어졌다.[66] 언론이 게이보이를 집중적으로 보도한 데에는 '시스터보이' 마루야마의 인기에 힘입어 전국적으로 게이바가 급증했던 것이 원인이라는 견해가 지배적이다.[67] 미쓰하시는 당시의 게이보이들이 블라우스와 바지를 입고 엷은 화장을 했다는 점, 그리고 이러한 모습이 완전한 여장에 가까웠던 이전 남창의 패션과 구별되는 동시에 1957년 '시스터보이'로 활약하던 마루야마의 패션과 매우 유사했던 점을 들어, 1957-58년 게이바의 급증에 마루야마의 활동이 큰 영향을 미쳤다고 주장한다. 마루야마 본인도 "내가 옷에 목걸이, 귀걸이 등 메케메케 복장을 고안했잖아요? 그러니까 이걸 완전히 흉내 내며 '덕분에 오카마라 불리지 않고 최근에는 시스터보이라고 불리게 되었습니다'라며 공손히 인사했어"라고 회상하며 많은 게이보이들이 자신의 패션을 모방했다고 회상했다.[68] 당시 주간지 기사들도 이러한 사실을 뒷받침한다. 『주간대중(週刊大衆)』은 '시스터보이 붐'이

63 太田典礼, 앞의 책, 306쪽.

64 「5000人の失業者: 現代の畸形兒ゲイボーイのSOS」, 『週刊大衆』, 1958.8.18., 24-25쪽.

65 井上章一外, 『性の用語集』, 講談社, 2004, 315쪽.

66 이 시기의 게이보이에 대한 기사에는 「ゲイボーイの誕生地」, 『新潮』 第54巻 11号, 1957; 「ゲイボーイの街をゆく」, 『サンデー毎日』 第37巻 17号, 1958.4.27.; 「5000人の失業者：現代の畸形兒ゲイボーイのSOS」, 앞의 글; 「女装のゲイボーイ(ニッポンの七不思議)」, 『週刊東京』 第4巻 29号, 1958.7.19.; 「あるゲイボーイの話」, 『婦人公論』 第44巻 7号, 1959 등이 있다.

67 三橋順子, 앞의 글, 213쪽.

68 美輪明宏·松尾寿子, 앞의 글, 65쪽. 앞서 언급했듯이 마루야마 본인도 상경 직후 도쿄 1호 게이바 '브런즈윅'에서 일했던 바가 있다. 다만 그는 여기서 잠깐 일한 후 게이바 세계와는 거리를 두었다. 三橋順子, 위의 글, 214쪽.

일어난 지 약 1년 뒤인 1958년 8월, 도쿄의 게이바가 60개소에 달하고 그곳에서 일하는 게이보이도 2,500명에 이른다고 보도했다. 또한 오사카에 약 1,000명, 교토와 고베에 약 500명, 그 밖의 지역에 약 1,000명이 활동하고 있어, 일본 전역의 직업적 게이보이가 5,000명을 넘을 것으로 추산했다.[69] 바야흐로 게이바 전성시대가 도래한 것이다. 이들의 스타일은 또한 '세실컷'[70]과 엷은 화장, 붉은 립스틱, 타이트한 슬랙스 등으로, 마루야마가 추구한 중성적 혹은 무성적 스타일과 일치했다. 많은 게이보이들이 그의 패션을 모방했고, 그의 영향으로 게이바의 세계에 입문했다. 마루야마의 흥행은 성별월경자도 예능계에서 성공할 수 있다는 인식을 심어주었다.[71] 마루야마가 섰던 일본극장 뮤직홀에 게이보이들이 대거 출연하게 되었고, 이들의 활약에 고무된 많은 이들이 게이보이를 지망했다.[72] 도쿄의 대표적인 게이바 쁘티 샤토(プティ・シャトー)의 매니저 소메야 쇼고(染谷彰吾)도 소년기에 마루야마를 동경했다고 회상했다.[73] 연예계에 데뷔하여 성공을 거두고, 모로코 카사블랑카에서 성별확정수술을 받은 뒤 유명해진 게이보이 카루셀 마키(カルーセル麻紀) 역시 학창 시절 마루야마의 등장을 접하고 "어두운 밤에서 한 줄기 등불을 발견한" 듯한 감동을 받았으며, 잡지에 실린 도쿄의 게이바 목록과 주소를 보고 상경했다고 회상한다.[74]

이와 같이 '시스터보이' 마루야마의 등장은 퀴어 정체성을 가진 이들이 자신을 표현할 수 있는 언어와 공간을 창출했다. 또한 '시스터보이'의 인기가 게이바의 세계와 맞물리면서 마루야마의 스타일을 모방하는 게이보이가 늘고 게이바가

69 「5000人の失業者: 現代の畸形兒ゲイボーイのSOS」, 앞의 글, 25쪽.

70 '세실컷(セシルカット/Cecil cut)'은 1958년 초에 개봉한 미국 영화 『슬픔이여 안녕(Bonjour Tristesse)』의 주인공 중 한 명인 세실(Cecil)의 헤어스타일을 의미한다. 보이시한 쇼트커트 스타일로 1957년 '시스터보이'로 활동하던 마루야마의 '햅번 스타일'과 일맥상통하는 스타일이다.

71 「深く静かに潜行するゲイ紳士録:紫の履歴書(Gay Report 女になった男たち9)」, 『話のチャンネル』 1990.6.30., 178쪽.

72 「ゲイボーイの街をゆく」, 앞의 글, 22쪽.

73 三橋順子, 앞의 글, 214쪽.

74 카루셀 마키의 커리어와 퀴어 정체성에 관해서는 김성운, 「전후 일본 트랜스여성의 의료적 트랜지션: 카루셀 마키(カルーセル麻紀)의 예」, 『史林』 제94호, 수선사학회, 2025를 참조.

급증하는 데에도 영향을 미쳤다. 이처럼 '시스터보이'는 태평양을 건너오며 말할 수 없는 것을 암시하는 '클로짓의 언어'에서 새로운 퀴어 정체성을 표현하는 신조어로 변모했다. 그렇다면 이러한 변화는 어떠한 역사적 조건에서 가능했을까? 다음 장에서는 '시스터보이'를 다르게 해석한 1950년대 일본의 역사적·문화적 맥락을 살펴보고자 한다.

4 '시스터보이'의 정착과 퀴어의 상업화

'시스터보이'가 일본에서 다르게 읽힐 수 있었던 이유 중 하나는 젠더비순응적 실천을 포착할 수 있는 문화적 문법이 역사적으로 발달해 있었기 때문이다. 오늘날 '동성애'로 일컬어지는 동성 간의 성적 실천과, 여성과 남성의 젠더 경계를 넘나드는 실천은 일본 역사에서 여러 사례를 확인할 수 있다. 그중 서구 사회에도 널리 알려진 것은 에도 시대부터 발달한 연희 장르 가부키(歌舞伎)의 온나가타(女形)이다. 남성 배우로만 구성된 가부키 무대에서 여성 역할을 담당한 온나가타는 무대 밖에서도 여성의 옷을 입고 '여성적인' 말과 행동을 실천함으로써 무대 위의 '완벽한 여성'을 구현하고자 했다.[75] 이들 온나가타 가운데 일부는 생계를 위해 남성을 대상으로 성매매에 종사했는데, 이들을 가게마(陰間), 이들이 영업한 업소를 가게마쟈야(陰間茶屋)라 하였다.[76] 한편 무가 사회에서는 남성 간의 성적 결합이 일상적으로 이루어졌다. 앞서 언급했듯이 슈도(衆道) 혹은 남색(男色)으로 알려진 성문화에 참여한 젊은이들은 성인식을 마치기 전의 남성, 즉 와카슈(若衆) 혹은 오코쇼(お小姓)라 불렸다.[77] 이처럼 에도 시대에는 남성 간의 성문화가 여러 계층에 걸쳐 발달했고, 이러한 전통이 이어진 근대 일본 사회에서 남성 간 성관계는 낯선 현상이 아니었다. 또한 가부키와 같은 예능에서 신체적 남성이 여성 역할을 맡고 일상생활에서도 여성 젠더를 수행했던 역사는 '시스터보이'의 모호한 젠더 표현을 무리 없이 수용할 수 있는 문화적 토대가 되었다. 마루야마

75 Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag, and Theatre*, New York: Routledge, 2000, pp.89-90.

76 三橋順子, 『女装と日本人』, 講談社, 2008, 99-100쪽.

77 三橋順子, 위의 책, 104쪽.

역시 긴파리의 무대 의상을 제작하면서 에도 시대 소설『난쇼쿠오카가미』에 등장하는 오코쇼를 모델로 삼았다.

가부키와 가게마에서 비롯된 남성의 여장 및 성매매 문화는 여장 게이샤의 형태로 근대에도 이어졌다. 미쓰하시는 메이지 시대부터 쇼와 시대에 이르기까지 일본의 유명 온천 관광지에서 신체적으로는 남성이면서도 여성 게이샤 복장으로 노래와 춤을 선보인 인물들을 소개하였다. 또한 도쿄 아사쿠사(浅草)의 한 남창 이야기를 바탕으로 한 소설『에로·구로 남창일기(エロ・グロ男娼日記)』(1931)의 출판에서도 알 수 있듯이, 도쿄와 오사카 등 대도시에서는 남창에 의한 남성 간 성매매가 활발했으며 이러한 흐름은 전후에도 이어졌다.[78] 종전 직후 도쿄에서는 생계가 어려워진 여성들이 거리의 성노동자인 '판판(パンパン)'이 되어 번화가에서 성매매에 종사했는데, 이들 사이에는 여장을 하고 남성을 상대로 성매매를 한 남성도 적지 않았다.[79] 이들은 특히 도쿄 제일의 번화가였던 우에노역과 우에노 공원 주변에서 많이 활동했다. 활동이 절정에 이른 1948년에는 그 수가 50명에 달했으며, 같은 해 일제 단속으로 여러 지역에 흩어진 뒤에도 1952년 도쿄에는 약 60명의 남창이 있었던 것으로 알려졌다.[80]

1950년대에 접어들면서 퀴어 문화의 중심은 거리의 남창에서 게이바로 이동하였다. 일본의 게이바는 전후 대도시 유흥가에 잇달아 등장했다. 초기에는 미점령군의 게이 고객들을 대상으로 한 업소가 중심이었다. 니혼바시(日本橋)의 실버드래곤(シルバードラゴン)과 도쿄역 앞의 고반칸(五番館) 등이 미군들이 자주 드나든 대표적인 게이바였다.[81] 한편 점령기에 활동한 남창들이 게이바로 무대를 옮기기도 했다. 유시마덴진(湯島天神) 근처의 유시마(湯島)와 센조쿠쵸(千束町)의 오키요(おきよ)가 이러한 남창 출신들이 운영한 업소로, 이러한 게이바는 특히 아사쿠사와 신주쿠에 많이 분포하였다.[82] 이들 업소들은 1950년대 퀴어 문화의 중

78 三橋順子, 위의 책, 161-168쪽.

79 전후 도쿄 우에노의 남창들의 존재 양태에 대해서는 김성운,「점령기(1945-52) 일본 도쿄 우에노(上野)의 퀴어 지리학: 스미 다쓰야(角達也), 남창의 숲(男娼の森)을 중심으로」,『여성과 역사』제36호, 한국여성사학회, 2022 참조.

80 三橋順子, 앞의 책, 179-184쪽.

81 美輪明宏·松尾寿子, 앞의 글, 64-65쪽.

심지 역할을 했다. 1948년에 문을 연 브런즈윅은 앞서 언급한 대로 마루야마가 한때 아르바이트를 했던 곳으로, 미시마 유키오의 소설『금색(禁色)』에 등장하는 게이바 루돈(ルドン)의 모델이 되었다. 미시마는 브런즈윅의 단골이었고, 이곳에서 마루야마와 인연을 맺기도 했다.[83] 이후 1950년 신바시(新橋)에 문을 연 야나기(やなぎ)와, 야나기에서 인기를 얻은 게이보이 아오에(青江)가 1955년 긴자에 연 '아오에' 등은 여러 업소로 퍼져 나간 게이보이의 '양성소'로 기능했다.[84]

이처럼「차와 동정」이 개봉하기 전부터 도쿄의 게이바는 에도 시대 가게마와 근대 남창의 계보를 이으며 전후 퀴어 문화의 중심지 역할을 했다. 따라서 이세키가 '일본판 시스터보이'를 찾기 위해 방문한 곳도 다름 아닌 도쿄의 게이바였다. 일본 대중은 가부키의 온나가타와, 여장 남창 등 젠더의 경계를 넘나드는 퍼포먼스에 이미 익숙했다. 또한 1950년대 일본 퀴어 문화의 리더들은 게이바에서 일하는 게이보이였다. 이들은 여성 기모노나 드레스로 완전한 여장을 하기도 했고, 마루야마처럼 '중성적' 패션을 추구하기도 했다. 이러한 게이바의 세계는 1950년대 후반 마루야마의 '시스터보이 붐'과 맞물려 급격히 확장되었다.

그러나 일본에 동성애 혐오가 없었던 것은 아니다. 맥렐런드는 메이지 이후 일본이 서구식 국민국가를 건설하는 과정에서 근대적 가족제도와 이성애 중심의 성규범을 구축했으며, 이는 국민을 생산과 재생산의 단위로 조직하는 국가 프로젝트와 긴밀히 연결되어 있었다고 설명한다. 이 과정에서 동성애는 비정상적인 성으로 간주되었고, 결혼과 가족을 중심으로 한 정상적인 시민의 모델에서 배제되었다.[85]

이 과정에서 동성애를 죄악시하는 기독교적 관념에 바탕을 둔 서구의 성과학은 일본에도 큰 영향을 미쳤다. 독일의 성과학자 리하르트 본 크라프트-에빙(Richard Von Krafft-Ebing)은『성적 정신병: 의학-법의학적 연구(Psychopathia Sexualis: eine Klinisch-Forensische Studie)』(1886)에서 동성애자를 '정신질환자'로 규정했고, 이후 서구의 정신의학계는 대체로 그의 견해를 따

82 三橋順子, 앞의 책, 194-195쪽.

83 松本郁子, 앞의 글, 63쪽.

84 三橋順子, 앞의 책, 194쪽; 美輪明宏·松尾寿子, 앞의 글, 64-65쪽.

85 Mark McLelland, op.cit., pp.15-57.

라 동성애를 정신질환의 일부로 취급하였다.[86] 이 책은 일본에 『색정광편(色情狂編)』(1894), 『변태성욕심리(変態性慾心理)』(1913)라는 제목으로 소개되어 일본 정신의학계에도 영향을 주었다. 이 이론의 영향을 받은 일본의 정신의학자들은 동성애를 '변태성욕(変態性欲)'으로 규정하고 정상의 성에서 벗어난 것으로 파악하여 치료와 교정의 대상으로 삼았다.[87] 이러한 이성애 정상성 담론은 다양한 성과학 잡지를 통해 유포되어 전전(戰前) 헤게모니적 성담론으로 자리 잡았다.[88]

그럼에도 '시스터보이'가 일본에서 미국과 다르게 받아들여진 것은 일본 국가가 미국과 같은 반동성애 정책을 체계적으로 시행하지 않았기 때문이다. 가부장적 가족을 국가의 기초 단위로 삼은 군국주의적 국가 이념은 아시아·태평양 전쟁의 패전으로 권위를 잃었다. 가족은 여전히 중요한 생활 단위로 간주되었지만, 이성애 정상성과 결부된 군국주의의 영향력은 패전과 연합국 점령 통치를 거치며 약화되었다. 따라서 1950년대 미국에서 지배적이었던 동성애 혐오 담론과 정부 차원의 반동성애 정책은 일본의 현실과 거리가 멀었다.[89]

1945년부터 1952년까지 이어진 연합군 점령 통치도 이러한 상황을 바꾸지는 못했다. 주지하듯이 당시 미국 정부는 엄격한 반동성애 정책을 시행했으며,

---

86 平田俊明, 「西洋精神医学における同性愛の扱いの変遷」, 『精神科治療学』 第31巻 8号, 『精神科治療学』編集委員会, 2016, 986쪽.

87 Gregory Pflugfelder, *Cartographies of Desire: Male-male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*, Berkeley: University of California Press, 1999, pp.243-285.

88 Mark McLelland, "From the Stage to the Clinic: Changing Transgender Identities in Post-war Japan," *Japan Forum*, Vol. 16, No. 1, 2004, p.3; 三橋順子, 앞의 책, 153쪽. 전전의 성과학 잡지에서 전개된 동성애 담론은 전후 이른바 '변태 잡지(変態雑誌)'의 활발한 간행으로 이어졌다. 『기담클럽(奇譚クラブ)』, 『풍속과학(風俗科学)』, 『풍속이야기(風俗草紙)』 등 이 시기에 발행된 잡지들은 의사를 비롯한 전문가들의 성 담론뿐 아니라 '이상성애자' 당사자들의 경험을 담은 투고문도 게재함으로써, 다양한 퀴어 담론이 생산되고 교환되는 공론장으로 기능했다. Hitoshi Ishida, Mark McLelland and Takanori Murakami, "The origins of "queer studies" in postwar Japan," ed., Mark McLelland and Romit Dasgupta, *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Abingdon, UK: Routledge, 2005, pp.38-39.

89 Mark McLelland, "Living More "Like Oneself": Transgender Identities and Sexualities in Japan," *Journal of Bisexuality*, Vol. 3, No. 3-4, 2003, pp.209-210.

점령 통치를 주도한 미군도 이를 반영하여 내부의 동성애를 철저히 단속했다. 동성애 행위가 적발된 미군은 곧바로 본국으로 송환되었다.[90] 반면 점령당국은 일본인의 동성애와 젠더비순응적 표현에는 대체로 무관심했다. 점령 초기부터 자체적인 사전검열 제도를 운용하여 거의 모든 출판물과 영상물을 심의했지만, 외설 자체는 미군정 검열의 주요 대상에 포함되지 않았다. 이에 따라 일본인 사이의 성적 행위를 다룬 출판물은 비교적 자유롭게 발행될 수 있었고, 선정적인 성 표현을 앞세운 이른바 '가스토리 잡지(カストリ雑誌)'도 이 시기에 우후죽순처럼 등장했다.[91] 동성애 관련 표현 역시 미군이나 미국인을 소재로 하지 않는 한 검열 대상에서 제외되었다.[92] 요컨대 미국 주도의 점령 통치는 동성애를 자국 내부의 안보 위협으로 간주하면서도, 일본 사회에서는 중대한 안보적·사회적·도덕적 위협으로 취급하지 않았다.

게다가 미국의 여러 주가 동성애 행위를 형법으로 규제한 것과 달리 근대 일본 국가는 동성애를 법적으로 통제하는 데 주저했다. 메이지유신 직후인 1873년에 반포된 개정율례(改定律例)에는 '계간(鶏姦)', 곧 남성 간 성행위를 처벌하는 규정이 있었으나 철저하게 시행되지 않았고, 1882년부터 시행된 메이지 형법에도 계승되지 않았다.[93] 동성애를 중죄로 인식하는 기독교 문화도 일본에서는 지배적이지 않았다.[94] 이러한 역사적·문화적 맥락에서 '시스터보이'는 금기의 언어가 아닌 새로운 정체성을 표현하는 언어가 될 수 있었다.

그러나 일본에서 이루어진 '시스터보이'의 재맥락화는 전후 일본 퀴어 문화가 형성된 방식을 단적으로 보여준다. 맥렐런드는 일본에서 트랜스젠더 실천과 정체성이 2000년대에 이르기까지 유흥과 오락의 세계와 밀접한 관련을 맺으며 발전해 왔다고 보고, 이를 전시 모델(exhibition model)로 설명한다. 이 모델은 내적 정체성과 욕망보다 외적 표현과 활동을 중시한다.[95] 앞서 살펴보았듯이 일

90 Mark McLelland, *Love, Sex, and Democracy in Japan during the American Occupation*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, p.164.

91 Ibid., pp.61-63.

92 Ibid., p.148.

93 三橋順子, 앞의 책, 137-142쪽.

94 Mark McLelland, op.cit., 2003, p.210.

본에서 퀴어 정체성을 이해하는 문화적 문법은 역사적으로 예능과 유흥의 영역에서 발전해 왔다. 에도 시대 가부키의 온나가타가 대표적이다. 온나가타는 가게마를 중심으로 한 남색의 세계와 밀접하게 관련되었고, 가게마의 활동은 근대의 남창 성매매와 전후 게이바 및 게이보이의 활동으로 이어졌다. 대중에게 퀴어 정체성은 성적·젠더적 정체성이라기보다 온나가타, 가게마, 남창, 게이보이 등의 명칭들이 상징하는 직업적 정체성으로 이해되기 쉬웠다. 따라서 남성 간 성행위, 여장, '여성적' 몸짓과 행동, '중성적' 패션과 같은 퀴어 실천은 이러한 직업 세계 안에서는 자연스럽게 받아들여진 반면 일상생활의 영역과는 거리가 먼 것으로 여겨졌다. 대중들은 이러한 예능과 유흥을 소비하는 과정에서 퀴어적 세계를 접했지만, 그것은 대중의 취향에 맞게 재구성된 상업적 퀴어성이었다.

'시스터보이'가 일본에 정착한 과정은 이러한 전시 모델을 여실히 보여준다. 이세키 선전부장은 '일본형 시스터보이'를 찾기 위해서 다름 아닌 게이바라는 유흥의 세계로 들어갔다. 그는 그곳에서 '시스터보이'라는 단어를 유포했고, 이 말은 게이바에서 일하는 게이보이를 가리키는 명칭이 되었다. '시스터보이 붐'을 일으킨 마루야마 역시 전후 일본 연예계의 일원이었다. 브런즈윅이라는 게이바를 잠시 거쳐 간 그는 샹송카페 긴파리에서 가수의 꿈을 키웠고, 「차와 동정」이 일본에서 개봉한 그해 일본극장 뮤직홀을 통해 대중적 인지도를 높였다. 그가 토레아도르 팬츠와 블라우스, 그리고 진한 메이크업으로 독특한 젠더 표현을 발전시킨 곳도 긴파리를 비롯한 공연 무대였다. 이처럼 '시스터보이'는 게이바라는 유흥의 세계에 정착함으로써 강한 상업적 성격을 띠었다. 1950년대 일본에서 '시스터보이'는 게이바에서 만날 수 있는 미소년이자, 당대 최고의 '히트상품'인 마루야마의 퍼포먼스로 소비되었다.

한편 예능계와 유흥업소를 벗어난 일상 공간에서 퀴어적 욕망과 실천은 여전히 사회적 금기와 배제의 대상이었다. 마루야마는 자서전에서 브런즈윅의 종업원으로 일하던 시절, 그곳을 찾은 동성애자들이 주변의 시선을 의식한 채 은밀하게 만남을 이어갔다고 회상한다.[96] 또한 '시스터보이'로 활동하던 시기에 게

95 Ibid., p.208.

96 美輪明宏, 앞의 책, 158쪽.

이바 '야쿄쿠(夜曲)'를 방문했을 때에는 손님들이 종업원에게 점포 주위를 살피게 한 뒤, 지켜보는 사람이 없음을 확인하고서야 출입하는 모습을 목격했다. 마루야마가 그 이유를 묻자 매니저는 게이바 출입 사실이 회사에 알려질 경우 해고될 수 있기 때문이라고 설명했다.[97] 이러한 상황은 게이바에서 자신의 동성애적 욕망을 드러낼 수 있었던 사람들조차 일상생활과 직장에서는 이를 철저히 감추어야 했음을 보여준다. 즉 전후 일본에서 퀴어적 존재가 획득한 가시성은 유흥과 예능이라는 한정된 공간에서만 허용되었던 것이다.

미국에서 '반동적'인 성적·젠더적 정체성으로 폄하되었던 '시스터보이'는 일본 사회에서 비교적 원활하게 수용되었다. 일본에는 '시스터보이'와 접합할 수 있는 퀴어적 실천과 이를 이해할 문화적 문법이 이미 존재했기 때문이다. 다만 그 수용의 주된 무대는 유흥가와 예능계로 한정되었다. 이 공간에서 '시스터보이'는 대중의 기대와 취향에 부응하는 문화상품으로 포장되었다. 이러한 재맥락화 과정은 전후 일본의 퀴어 문화가 동시대 미국 사회에 비해 폭넓은 가시성과 사회적 용인의 가능성을 확보했지만, 그 발전은 유흥과 예능을 중심으로 한 '전시적 영역'에 제한되어 있었음을 보여준다.

5 맺음말

본고는 1956년 미국에서 개봉한 영화 「차와 동정」에 등장한 '시스터보이'라는 단어가 이듬해 일본으로 건너와 어떠한 의미 변화를 겪었는지를 추적하였다. 미국에서 '시스터보이'는 지배적인 남성성에서 벗어난 소년을 조롱하고 그의 성적 지향을 의심하기 위해 사용된 비칭이었다. 그러나 일본에서는 영화의 선전 문구로 활용된 뒤 가수 마루야마 아키히로의 별칭이 되었고, 나아가 게이바에서 일하는 퀴어 남성들을 가리키는 새로운 명칭으로 확산되었다. 같은 단어가 태평양을 건너 이처럼 상반된 의미를 지니게 된 과정은 외래 문화가 다른 사회에 그대로 옮겨지는 것이 아니라, 그것을 받아들이는 사회의 역사적 경험과 문화적 문법에 따라 다시 해석되고 변형된다는 사실을 보여준다.

97 美輪明宏·松尾寿子, 앞의 글, 65-66쪽.

「차와 동정」의 원작 연극에서 주인공 톰 리가 보여준 성향, 즉 스포츠를 즐기지 않고 음악과 뜨개질에 관심을 보이는 그의 행동은 남성성의 결여로 간주되었고, 이러한 의심은 곧 그가 동성애자일지 모른다는 혐의로 이어졌다. 이와 같은 서사는 20세기 전반 미국 사회에서 남성성과 이성애성이 결합해온 과정, 그리고 냉전기 동성애 혐오가 극단적으로 강화된 상황을 배경으로 하고 있었다. 특히 매카시즘과 라벤더 공포가 확산되었던 1950년대 미국에서 동성애는 국가의 안보를 위협하는 성격적 결함으로 취급되었다. 톰에게 가해진 집단적인 조롱과 배제는 바로 이러한 사회적 분위기를 학교라는 축소된 공간에 옮겨놓은 것이었다.

연극을 영화화하는 과정에서 이러한 동성애적 맥락은 PCA의 검열로 인해 상당 부분 삭제되었다. 톰과 남자 교사의 나체 수영 사건, 톰을 직접 '퀴어'라고 부르는 대사, 그의 성적 지향을 명시적으로 의심하게 만드는 표현들은 영화에서 사라졌다. 영화의 마지막에는 톰이 성장한 뒤 여성과 결혼했다는 설정까지 추가되었다. 이는 톰을 이성애적 결혼 질서 안으로 복귀시킴으로써 그를 둘러싼 동성애 혐의를 해소하려는 결말이었다. 그러나 검열이 동성애적 의미를 완전히 제거한 것은 아니었다. 톰이 자신에 대한 의심을 없애기 위해 여성과 성관계를 시도하다 실패하고, 로라가 결국 성관계를 통해 그의 남성성을 회복시킨다는 이야기의 기본 구조는 유지되었다. 또한 '시스터보이'라는 말에는 톰의 '여성적인' 행동뿐 아니라 그가 동성애자일지도 모른다는 의혹이 여전히 숨겨져 있었다. 이 점에서 영화 속 '시스터보이'는 직접 말할 수 없게 된 동성애를 우회적으로 가리키는 '클로짓의 언어'였다.

이러한 '시스터보이'가 일본에 소개된 계기는 영화의 흥행을 위한 상업적 홍보였다. MGM 일본지사 선전부장 이세키 마사오는 「차와 동정」의 홍보를 위해 영화 속 대사를 유행어로 만들고자 했고, 그 가능성을 확인하기 위해 도쿄의 게이바들을 방문했다. 그곳에서 '시스터보이'가 세련되고 아름다운 남성을 연상시킨다는 반응을 얻은 그는 이 단어를 미디어에 적극적으로 노출시켰다. 그리고 그 이미지를 실제로 구현할 인물로 마루야마를 발탁하였다. 이 과정에서 '시스터보이'는 톰에게 가해진 비하의 언어와 동성애 의혹을 가리키는 '클로짓의 언어'라는 원래의 맥락에서 분리되어, 아름답고 중성적인 남성을 표현하는 매력적인 어휘로 재구성되었다.

물론 마루야마의 '시스터보이' 이미지는 영화사의 홍보 전략만으로 만들어진 것은 아니었다. 마루야마는 이미 긴파리를 비롯한 샹송 무대에서 레이스가 달린 블라우스와 토레아도르 팬츠, 짙은 화장과 자주색 의상을 활용하며 독자적인 젠더 표현을 발전시키고 있었다. 다시 말해 마루야마는 '시스터보이'라는 이름에 의해 만들어진 스타인 동시에, 그 이름의 의미를 자신의 패션과 무대를 통해 새롭게 창출해낸 인물이기도 했다.

마루야마의 성공은 게이바와 게이보이의 세계에도 적지 않은 영향을 미쳤다. 당시 게이바에서 일하던 이들은 '문화여성', '제3의 성' 등으로 불리고 있었고, 심지어 '오카마'와 같은 경멸적인 명칭도 존재했다. 따라서 '시스터보이'는 이들에게 기존의 비칭을 대신할 수 있는 보다 세련되고 긍정적인 이름으로 받아들여졌다. 마루야마의 중성적인 패션을 모방하는 게이보이들이 증가했고, 그의 성공에 고무되어 게이바와 예능계에 진입한 이들도 나타났다. 1957년 이후 도쿄의 게이바가 급격히 늘어나고 '게이보이'라는 직업적 명칭이 대중매체에 정착한 현상은 마루야마의 인기를 포함한 '시스터보이 붐'과 무관하지 않았다. '시스터보이'는 그동안 사회적으로 흩어져 있던 퀴어적 실천과 인물들을 가시화하고, 이들에게 자신을 표현할 수 있는 언어와 공간을 제공하였다.

'시스터보이'가 미국과 달리 일본에서 비교적 쉽게 수용될 수 있었던 데에는 일본 사회의 역사적 조건이 작용하였다. 일본에는 가부키의 온나가타와 가게마, 무가 사회의 슈도와 남색, 근대 도시의 여장 게이샤와 남창 등 성별의 경계를 가로지르는 다양한 문화적 전통이 존재했다. 이러한 전통은 근대 이후 서구 성과학이 유입되고 이성애 중심의 가족제도가 강화되면서 비정상적이고 병리적인 것으로 규정되었지만, 완전히 소멸하지는 않았다. 특히 일본에서는 남성 간 성행위를 형법으로 처벌하거나 1950년대 미국처럼 동성애자를 체계적으로 색출하여 공직에서 추방하는 정책이 시행되지 않았다. 패전으로 군국주의적 가족국가 이념의 권위가 약화된 점도 전후 일본에서 퀴어적 젠더 표현이 비교적 쉽게 수용될 수 있었던 배경이었다. 따라서 '시스터보이'는 기존 문화에 존재하던 젠더비순응적 실천과 표상 속에서 비교적 원활하게 받아들여졌다. 그러나 그 의미가 일본 사회에 정착한 과정은 외국어의 단순한 번역이나 이식이 아니었다. 영화 「차와 동정」의 홍보, 마루야마 아키히로의 독특한 페르소나, 잡지 미디어의 보도, 유

흥·예능 산업의 상업적 실천이 결합함으로써 ‘시스터보이’의 의미가 일본의 문화적 맥락에 맞게 재구성된 것이다. 이러한 사례는 외래의 성적·젠더적 개념이 현지의 문화적 문법과 다양한 매체 및 산업적 실천을 매개로 번역되고 재맥락화되는 과정을 보여준다.

그러나 ‘시스터보이’의 유행은 전후 일본 퀴어 문화의 가능성과 한계를 동시에 드러냈다. 새로운 명칭의 등장은 젠더비순응적 욕망과 실천을 지닌 이들이 자신을 드러낼 수 있는 가능성을 넓혔다. 또한 마루야마의 성공은 기존의 젠더 질서에서 벗어난 인물도 대중적 스타가 될 수 있음을 보여주었으며, 이후 게이보이와 성별월경자들이 예능계에 진출하는 데 중요한 선례가 되었다. 그러나 이러한 가시성은 주로 게이바와 극장, 영화 등 유흥·예능·대중문화의 영역에서 허용되었다. 대중은 마루야마의 ‘성별 불명’ 이미지를 무대 위의 기이하고 매혹적인 대상으로 소비했듯이, 퀴어적 인물의 외모와 몸짓, 패션을 오락적 볼거리로 소비했다. 게이보이 역시 일상적인 시민이나 사회 구성원이라기보다 게이바에서 만날 수 있는 특수한 직업 집단으로 여겨졌다. 결국 전후 일본에서 퀴어적 신체와 젠더 표현은 상업적 대중문화의 영역에서 소비 가능한 상품으로 만들어질 때 비로소 가시성을 확보할 수 있었다. 이는 퀴어의 가시성이 반드시 사회적 포용이나 인정으로 이어지는 것은 아니며, 오히려 상품화가 퀴어적 존재를 예외적인 볼거리로 치부함으로써 주변화와 차별을 재생산할 수 있음을 의미한다. 따라서 ‘시스터보이’의 사례는 미국의 억압과 일본의 관용이라는 단순한 대비가 아닌, 두 사회가 성적·젠더적 비순응을 각각 어떠한 방식으로 가시화하거나 주변화했는지를 비교할 필요성을 제기한다. 미국 사회가 이를 안보와 도덕의 문제로 규율하여 공적 영역에서 배제했다면, 일본 사회는 유흥과 예능의 ‘전시적 영역’에서 상품으로 가시화하는 한편 일상적 시민의 영역에서는 주변화했다. 이러한 차이는 전후 일본 퀴어 문화의 상대적 개방성이 사회적 포용의 확대라기보다 가시성의 조건을 특정한 방식으로 재편한 결과였음을 보여준다.

참고문헌

기본자료

井関雅夫,『グッドアイデア: 宣伝で勝負する』, 河出書房新社, 1965.
太田典礼,『第三の性: 性は崩壊するのか』, 人間の科学社, 1981.
豊田正義,『オーラの素顔: 美輪明宏のいきかた』, 講談社, 2008.
美輪明宏,『紫の履歴書』, 水書房, 1992.
Robert Anderson, *Tea and Sympathy*, New York: Random House, 1953.

단행본

井上章一外,『性の用語集』, 講談社, 2004, 315쪽.
菅野優香,『クィア・シネマ: 世界と時間に別の仕方で存在するために』, フィルムアート社, 2023, 252-253쪽.
三橋順子,『女装と日本人』, 講談社, 2008, 99-195쪽.
吉行淳之介,『吉行淳之介の本』, ベストセラーズ, 1969, 165쪽.
George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Makings of the Gay Male World, 1890-1940*, New York: Basic Books, 1994, pp.111-115.
Annemarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York: New York University Press, 1996, p.3.
David Johnson, *The Lavender Scare: the Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.1.
Mark McLelland, *Love, Sex, and Democracy in Japan during the American Occupation*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp.49-177.
Mark McLelland, *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, pp.15-105.
Gregory Pflugfelder, *Cartographies of Desire: Male-male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*, Berkeley: University of California Press, 1999, pp.243-285.
Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York: Harper & Row, 1987, pp.112-114.

Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag, and Theatre*, New York: Routledge, 2000, pp.89-90.

논문

김성운,「전후 일본 트랜스여성의 의료적 트랜지션: 카루셀 마키(カルーセル麻紀)의 예」,『史林』제94호, 수선사학회, 2025, 585-616쪽.

_____,「점령기(1945-52) 일본 도쿄 우에노(上野)의 퀴어 지리학: 스미 다쓰야(角達也), 남창의 숲(男娼の森)을 중심으로」,『여성과 역사』제36호, 한국여성사학회, 2022, 235-268쪽.

「あるゲイボーイの話」,『婦人公論』第44巻 7号), 1959, 208-214쪽.

池田みち子,「男色論(シスターボーイの魅力)」,『婦人公論』第42巻 11号, 1957, 168-173쪽.

岩立一郎,「シスター・ボーイの国日本-国際的角度からみた日本人」,『文芸春秋』第36巻 1号, 1958, 98-111쪽.

「男に加えた女の魅惑」,『週刊サンケイ』第6巻 30号, 1957. 7. 28., 7-14쪽.

鹿野由行,「男娼のセクシュアリティの再考察: 近代大阪における男娼像の形成とコミュニティの変遷」,『待兼山論叢』第49号, 大阪大学人文学研究科・文学部, 2015, 46-47쪽.

「ゲイボーイの誕生地」,『新潮』第54巻 11号, 1957, 30-31쪽.

「ゲイボーイの街をゆく」,『サンデー毎日』第37巻 17号, 1958. 4. 27., 20-23쪽.

「5000人の失業者: 現代の畸形兒ゲイボーイのSOS」,『週刊大衆』, 1958.8.18., 24-27쪽.

佐怒賀三夫,「芸界トピック　倒錯の魅力·丸山明宏」,『週刊東京』第3巻 26号, 1957. 6.29., 60-61쪽.

「女装のゲイボーイ(ニッポンの七不思議)」,『週刊東京』第4巻 29号, 1958.7.19., 3-9쪽.

「女装の麗人」,『週刊朝日』第62巻 29号, 1957. 7. 7., 116쪽.

中原早苗,「シスターボーイ 丸山明宏訪問記(早苗の青春パトロール)」,『婦人生活』第11巻 9号), 1957, 164-169쪽.

平田俊明,「西洋精神医学における同性愛の扱いの変遷」,『精神科治療学』第31巻 8号, 『精神科治療学』編集委員会, 2016, 985-990쪽.

「深く静かに潜行するゲイ紳士録: 紫の履歴書(Gay Report 女になった男たち9)」, 『話のチャンネル』1990.6.30., 178-181쪽.

松本郁子,「少年神から観世音菩薩へ」,『美輪明宏という生き方』, 鎌田東二編著, 青弓社, 2000, 45-77쪽.

「丸山明宏という歌手」,『婦人生活』第11巻 7号, 1957, 1쪽.

「丸山明宏とはどんな男か」,『ミュージック・ライフ』第7巻 8号, 1957, 15-17쪽.

三橋順子,「美輪明宏と女装」,『美輪明宏という生き方』, 鎌田東二編著, 青弓社, 2000, 205-227쪽.

美輪明宏·松尾寿子,「インタヴュー わたくしの出発点はイデオロギー 美輪明宏」,『ユリイカ』第30巻 2号, 1998, 60-69쪽.

村上隆則·石田仁,「戦後日本の雑誌メディアにおける「男を愛する男」と「女性化した男」の表象史」,『戦後日本女装・同性愛研究』, 矢島正見編著, 中央大学出版部, 2006, 519-556쪽.

Ronald Bergan,「Robert Anderson: American Playwright Made Famous by the Sad and Poignant *Tea and Sympathy*」, *The Guardian*, 2009.2.19. https://www.theguardian.com/stage/2009/feb/19/obituary-robert-anderson (최종검색일: 2026.7.13)

Christopher Capozzola, "Fifty Years of Tea and Sympathy," *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, Vol. 14, No. 1, 2007, pp.34-35.

George Custen, "Strange Brew: Hollywood and the Fabrication of Homosexuality in Tea and Sympathy," ed., Martin Duberman, *Queer Representations: Reading Lives, Reading Cultures*, New York: New York University Press, 1997, pp.116-138.

David Gerstner, "The Production and Display of the Closet: Making Minnelli's Tea and Sympathy", *Film Quarterly*, Vol. 50, No. 3, 1997, pp.13-26.

Hitoshi Ishida, Mark McLelland and Takanori Murakami, "The origins of

"queer studies" in postwar Japan," ed., Mark McLelland and Romit Dasgupta, *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Abingdon, UK: Routledge, 2005, pp.33-48.

Mark McLelland, "From the Stage to the Clinic: Changing Transgender Identities in Post-war Japan," *Japan Forum*, Vol. 16, No. 1, 2004, pp.1-20.

_____, "Living More "Like Oneself": Transgender Identities and Sexualities in Japan," *Journal of Bisexuality*, Vol. 3, No. 3-4, 2003, pp.203-230.

Chon Noriega, "SOMETHING'S MISSING HERE! Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962," *Cinema Journal*, Vol. 30, No. 1, 1990, pp.20-41.

Jerold Simmons, "The Production Code Under New Management: Geoffrey Shurlock, "The Bad Seed", and "Tea and Sympathy"," *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 22, No. 1, 1994, pp.2-10.

Abstract

From Social Stigma to a Glamorous Commodity
: The "Sister Boy" in *Tea and Sympathy* and Queer Culture in 1950s Japan

Kim, Seong Un(Duksung Women's University)

This article traces the changing meanings of "sister boy" as the term traveled from the United States to Japan in the 1950s. It examines the production and censorship of *Tea and Sympathy* (1956), MGM Japan's publicity campaign, biographical accounts of Akihiro Maruyama, and contemporary magazine coverage. In the United States, "sister boy" functioned as a derogatory label for a boy who deviated from the norms of heterosexual masculinity. It also served as a language of the closet, indirectly invoking homosexuality under a regime that prohibited its explicit representation. In Japan, however, the term was detached from this original context and recast through the combination of film publicity and Maruyama's androgynous stage persona. It came to signify an

attractive and fashionable queer figure, while Maruyama's success contributed to the expansion of gay bars and the growing visibility of "gay boys." This transformation was made possible by Japan's existing cultural traditions of gender nonconformity and by the commercial culture of the postwar period. Yet such visibility remained conditional: queer bodies and gender expressions were accepted primarily when packaged as entertainment. The journey of the "sister boy" thus reveals how queer culture in postwar Japan emerged through the simultaneous processes of visibility, marginalization, liberation, and commodification.

Key words: sister boy, *Tea and Sympathy*, masculinity, Maruyama Akihiro, gay boy

논문제출 / 2026.07.15.
심사완료 / 2026.08.11.
게재확정 / 2026.08.11.