

‘여자들의 무대’로 다시 쓰는 근대 극장의 문화사

백현미, 『근대 극장의 여자들』(연극과인간, 2016)

이화진*

<국문 초록>

백현미의 『근대 극장의 여자들』은 근대 극장의 여성 연기자와 공연 문화의 역동성에 주목한 연구서이다. 이 책은 극장이라는 근대의 공간에서 새로운 근대 주체로서 ‘여성 연기자’의 탄생, 그들의 연기를 통해 주조된 낯설고도 친숙한 인간 유형들, 여성 공연단체의 활동과 그들의 존재를 둘러싼 사회적 소란들을 함께 펼쳐놓는다. 이를 통해 이 책은 20세기 공연 문화사를 통틀어 소위 ‘여성다움’의 덕목이나 섹슈얼리티를 전면화한 극 양식들이 어떠한 사회문화적 맥락과 대중적 감수성을 바탕으로 생산되었는지, 그리고 어떠한 지점에서 역사적 연속과 불연속을 보이고 있는지를 재고하는 계기를 마련해준다. 책 전체를 통틀어 저자는 특정한 극 양식을 생산하는 구조적 조건, 그리고 외래의 것들을 번역하고 이질적인 것들을 혼종하는 창조적 과정에 관심을 기울이고 있으며, 그동안 공연사 연구에서 주변화되었던 스테이지 쇼와 여성극극에 대해서도 집중적으로 조명하고 있다. 한국 공연 문화사에서 여성 연기자의 섹슈얼리티와 젠더 퍼포먼스와 관련해 많은 영감을 주는 이 책의 성과는 앞으로 동아시아 비교 문화 연구 등을 통해 확대 심화될 수 있으리라 기대한다.

1. 들어가며

백현미의 『근대극장의 여자들』(2016)은 『한국창극사연구』(1997), 『한국 희곡의 지평』(2003), 『한국연극사와 전통담론』(2009)을 잇는 저자의 네 번째 저작이다. 전근대와 근대, 한국 전통 음악과 공연 문화 사이를 가로지르며 도전적이면서도 유연한 연구를 펼쳐보였던 첫 책 이후 그녀의 연구 관심은 크게 두 갈래로 전개되었다. 첫 번째는 ‘창조된 전통’으로서의 창극에 대한 관심의 연장선에서 20세기 한국 연극이 각 시대마다 ‘전통’의 문제를 어떻게 다루어왔는가 하는 것이다. 한국 연극에서 전통 담론의 역사적 변천을 다룬 『한국연극사와 전통 담론』이 그 성과이다. 다른 한 갈래는 본래 창극사 연구의 후속으로 기획되었을 「1950년대 여성극극의 성정치성」부터 이어진 것으로, 근대 극장의 여성 연기자와 공연 문화의 역동성에 주목한 연구이다. 여기에서 논평하는 『근대 극장의 여자들』은 근대 공연 문화사를 젠더적 관점에서 꾸준히 그리고 묵묵히 재구해온 두 번째 갈래의 연구를 한데 묶어낸 책이다.

근대 한국에서 여성 연기자의 문화사적 함의는 근래 여러 연구자들이 주목한 주제이다. 일찍이 무용사에서 최승희와 배구자에 관한 연구가 진행된 바 있었고, 문예봉, 김신재, 김소영, 최은희 등 스크린에서 활동했던 스타 연구가 일일이 언급하기 어려울 만큼 많은 논문과 저작으로 출간되었다. 연극 분야에서도 김남석의 『조선의 여배우들』(2006)처럼, 당대 연극계에서 활약했던 여배우들의 삶과 이력, 연기 스타일을 재구하고, 그 사이를 촘촘히 엮는 일종의 ‘열전(列傳) 쓰기’의 시도가 있었다. 오랫동안 근현대 연극사가 남성 중심적인 관점에서 그리고 작가와 연출, 극단, 작품을 중심으로 서술되어 왔다는 점에서, 지난 역사 속의 여성 연기자에 주목하는 것은 기존의 역사 서술에 도전하며 공연 문화사를 다시 쓰는 방법의 하나였다고 할 수 있다.

* 인하대학교 한국학연구소 HK연구교수

그러나 대개의 연구들이 특정 인물을 중심으로, 개개인의 삶을 재구하고 의미화하는 전기적 작업에 집중했다면, 『근대 극장의 여자들』은 특별히 이름을 세상에 각인시키지 못한 채 사라졌지만 지난 시대 무대를 화려하게 수놓았던 무수한 무명 연기자들에게까지 시선을 보낸다. 단지 ‘숨은 인물들(hidden figures)’의 삶을 발견하기 위해서가 아니라, 극장이라는 근대의 공간에서 ‘여성 연기자’라는 새로운 근대 주체의 탄생, 그들의 연기를 통해 구조된 낯설고도 친숙한 인간 유형들, 여성 공연단체의 활동과 그들의 존재를 둘러싼 사회적 소란들을 함께 펼쳐놓기 위해서다. 인물보다는 극장, 더 정확하게는 무대에서 출발하고 있는 이 책은 무대에서 벌어지는 사건을 당대의 사회문화적 맥락들과 직조시키며 20세기 공연 문화사를 관통하는 하나의 흐름을 추적해간다. 그 과정에서 신문과 잡지를 일차적인 자료로 삼으면서도, 문헌자료에 종속되기보다 문자 그 너머를 상상하고, 풍속사적인 관심에 치우치기보다 근대 극장에서의 섹슈얼리티와 젠더 퍼포먼스, 그리고 그것의 사회문화적 효과를 입체화하는 방향을 추구하려 한 것도 이 책이 목표한 바이다.

2. 근대 극장, 번역과 극 양식이 교차하는 장소

근대 극장의 공연 문화를 젠더적 관점에서 재구성하고 있는 이 책은 저자 스스로가 밝힌 대로 구성상의 순서와 정반대로 원래 3장의 ‘남장한 여자들’부터 집필되었다. 2장 ‘레뷰와 가극, 그리고 소녀연예인’이 그 다음이며, 마지막으로 1장 ‘연애극과 가정극, 그리고 여자’가 발표되었다. 책을 펴내는 과정에서 연구 대상의 연대기적 순서를 고려해 장과 절의 순서를 재배치했는데, 다소 편의적인 편집이기는 하지만 이 책이 여타의 연극 문화나 여배우 연구들과 어떤 지점에서 조우하고 또 분화되는지를 독자

에게 확인시키는 효과가 있다. 연대기적으로 배치하되 한국의 근대화와 식민화, 해방과 분단, 한국전쟁, 전후 복구 등으로 이어지는 역사적 구분 방식보다는 가정극, 연애극, 레뷰, 소녀가극, 다카라즈카가극, 여성국극 등 양식적인 구획이 더 두드러지며, 그러한 양식의 변천이 근대 문화사에서 여성 연기자와 여성 인물, 여성 관객들의 의미 변화를 반영하고 있다고 암시된다. 20세기 한국의 공연사를 통틀어 소위 ‘여성다움’의 덕목이나 섹슈얼리티를 전면화한 양식들이 어떠한 사회문화적 맥락과 대중적 감수성을 바탕으로 생산되었는지, 그리고 어떠한 지점에서 역사적 연속과 불연속을 보이고 있는지를 생각해 보게끔 유도하는 것이다.

이런 점에서, 책 전체를 아우르는 키워드는 제목 그대로 ‘근대 극장’과 ‘여성’이지만, ‘극 양식의 역사성’ 또한 이 책의 키워드이다. 감히 말하건대, 이것은 연구자로서 저자의 삶 자체를 관통하는 키워드이기도 하다. 『매일신보』에 연재되었고 신파극으로 공연되었던 이상협의 <눈물>을 중심으로 1910년대의 가정극을 신파 서사의 역사성과 결부해 다루는 첫 번째 글에서 드러나듯이, 저자는 특정한 극 양식을 생산하는 구조적 조건에 관심을 기울인다. 이러한 관점은 이후의 글에서도 이어지는데, 이때 또 하나의 숨은 키워드인 ‘번역’이 저자의 문제의식을 변주한다. 저자 스스로는 뚜렷하게 강조하지 않지만, 이 책에서 다루는 근대 극장, 여성, 그리고 극 양식은 모두 번역이라는 문체와 결부되어 있다. 1장에서 <부활>, <살로메>, <카르멘>, <춘희> 등 번역극 자체를 다루고 있거니와, 2장과 3장에서 다루는 레뷰와 소녀가극, 다카라즈카가극과 여성국극 역시 번역이라는 향과 연관하여 생각해 볼 수 있다.

이때 번역이란 하나의 언어를 다른 언어로 옮기는, 즉 의미의 충실성을 지향해가는 언어적 차원의 번역에 한정되지 않는다. 언어, 문화, 미디어를 모두 포괄하며 새로운 문화의 장을 창조하는 과정으로서의 번역을 말하는 것이다. 이미 많은 번역문학 연구가 실증적인 비교 연구를 통해 입증했듯이, 한국 근대문학의 형성 과정에서도 번역은 단지 정보를 중립

적으로 전달하는 언어적 차원의 번역이 아니라 문화 번역이었다. 그런데 이 책은 극장에서 신체의 물질성과 성별화된 수행성이라는 문제를 경유함으로써 적어도 근대 공연 문화에서 번역이란 번역문학 일반과는 또 다른 접근을 요한다는 것을 시사한다. 예컨대, ‘번역된 서양의 연애/극’이라는 절은 살로메, 카츄샤, 카르멘, 춘희 등 서양문학 속에 등장하는 여성 인물들이 식민지 조선의 극장이라는 장소에서 구현될 때 “여성의 육체적 매력을 여실하게 현시해야 할 필요성”(79면)이 있었고 그것이 여배우의 등장을 이끌었다고 서술한다. 여성 연극자가 여성을 연기함으로써, 더 정확히는 서양문학 속의 여성인물을 연기함으로써 극장에서 근대로의 문화적 이행이 가속화되었다고 할 수 있을 것이다. 즉 번역극에서 번역은 서양으로부터의 박래품을 토착적으로 수용하는 과정이지만 한 것이 아니라, 다른 문화와의 접촉과 충돌, 이접을 통해 특정한 양식을 생산하는 과정이기도 하다. 이때 서양문학 속 여성의 이름으로 불린, 무대 위의 양장한 여성 연기자들은 외부적인 것이 내부의 문화적 균질성에 가하는 충격과 경이, 그리고 그 매혹과 불안을 가시화하는 존재였다. 근대 극장에서 여성의 신체성은 한편으로는 외래문화의 침투와 경계 불안이 구현되는 장소이면서, 다른 한편으로는 그 문화적 원천의 외국성(foreignness)을 ‘이국적인 것(the exotic)’으로 낭만화하여 이질적인 것에 대한 충격을 완화하는 과정이라 할 수 있다. 이는 근대 번역극 무대에 섰던 여배우들만이 아니라 레뷰와 소녀가극, 그리고 심지어 1950년대 여성극극의 무대에 오른 여성 연기자들에게도 해당될 수 있다.

다시 이 책의 키워드 중 하나인 ‘극 양식의 역사성’ 문제로 돌아가 보자. 제1부는 1910년대와 1930년대에 특히 대중적으로 인기를 끌었던 일련의 신파극을 ‘가정극’이라는 양식으로 다시 읽는다. 저자는 신파극과 가정소설의 전성기가 거의 일치하고 신파극 레파토리 중 상당수가 『매일신보』에 연재되던 가정소설의 각색이라는 점에 착안하여, 이상협의 <눈물>을 사례로 가정극으로서의 신파극에 대하여 재고한다. 저자는 신파

서사 형성기의 사회문화적 맥락에서 신파극과 가정소설의 상관성을 생각하지 않을 수 없다고 보는데, 그렇다고 해서 가정극을 가정소설의 연극적 각색이나 번역(번안)으로 등치시키는 것은 아니다. 1910년대의 신파극과 관련해 저자가 비판적으로 사용한 가정극의 개념이 무엇인지 그 정의와 범주, 특징을 구체적으로 설명하지는 않지만, 1930년대 후반에 인기를 끌었던 <사랑에 속고 돈에 울고>, <어머니의 힘> 등의 분석에서 가정극이 “연애를 매개로 한 결혼과 가족 형성을 소재로 한” 것으로, 1910년대 “일본가정소설(극)의 번안작들을 통해 신파극의 이름으로 대중화되었다”(91면)고 설명한다. 신파극을 가정극으로서 접근하는 이유는 이전에 흔히 ‘화류비련극’이라고 분류되었던 <사랑에 속고 돈에 울고> 등을 ‘기생-가정극’으로 설명할 때 분명히 드러난다. 저자에 따르면, “기생-가정극은 기생이 연애를 매개로 결혼하여 가정을 꾸리는 주인공으로 설정된 극을 통칭”(91면)하는데, ‘화류비련극’이라는 명명이 기생 여주인공의 패배를 강조한다면, ‘기생-가정극’은 기생이 사랑의 주체로서 연애와 결혼을 통해 부르주아 가족의 구성원이 되는 과정을 중심으로 부각함으로써, 정절이나 ‘혈육지정’과 같은 가부장적인 가치, 즉 “전통적이고 사적인 도덕을 강조”한 연극의 특징을 두드러지게 한다는 것이다. 일부일처제의 근대적(이성애적) 가족 기획과 관련해 외부적인 위협이자 주동인물의 방해자로 등장했던 기생이 정절이라는 ‘지상의 가치’를 실현함으로써 가부장제 안으로 편입되는 과정, (혹은 그럼에도 불구하고 편입에 실패하는 과정), 그리고 그것이 재력가인 시아버지나 그녀의 희생을 통해 사회적으로 성공한 남자형제의 후원을 받아야만 하는 구조 등을 환기할 때 ‘기생-가정극’이라는 새로운 범주 설정은 여성 주체의 욕망의 복잡성을 포착하는데 그 나름으로 유효한 작업이 될 수도 있을 것이다.

이 책에서 가정극은 ‘신가정론’으로 표상된 근대적 가족 기획과 그것의 허구성을 드러내는 동시에 여성 주체의 사랑과 연애, 그리고 ‘바람직한 여성’으로서의 자기실현을 일부일처제의 가부장제와 결부시켜 그 성취와

패배를 서사화하는 장르를 의미한다고 생각된다. 저자는 일종의 감정 교육의 장인 근대 극장에서 관객들이 여성 인물의 성취와 패배를 통해 어떠한 희망과 비애를 경험할 수 있는지를 설명하고, 1910년대부터 1930년대 후반까지의 근대화와 가부장제, 그리고 식민주의를 연결하는 것으로까지 나아가고자 한다. 소위 ‘신파극’이라고 통칭되어 왔던 1910년대와 1930년대의 대중극을 ‘가정극’으로서 다시 읽고, 그 둘 사이의 불연속 위에 있는 서양 번역극을 두 시대를 잇는 가교로 재위치시킴으로써 식민지 시기 대중극의 한 경향이 종전과 다른 방식으로 연결된다. 그런데 이런 가정극이 ‘기생-가정극’이라는 하위 범주의 어떤 사례를 통해, 또 ‘신파 가정극’과 ‘기생-가정극’의 비교를 통해 우회적으로 설명되고, 또 그 사이에 불연속을 설정하고 있어서, 그럼에도 불구하고 왜 ‘가정극’이어야 하는지에 대한 질문은 완전히 해소되지 않는다. 가정극은 그동안 연극사 연구자들이 ‘신파적’이라거나 ‘멜로드라마적’이라는 ‘관형사’로 제한해온 ‘모드(mode)’들을 어떻게 다시 읽는 방법이 될 수 있는가. 어쩌면 가정극 그 자체에 대한 이론적 논의나 식민 이후 가정극의 변주에 대한 보론이 더해질 때, 더 분명하고 풍부한 답변이 가능하지 않을까.

3. 근대 극장의 여성 연기자들과 젠더 퍼포먼스

오랫동안 극장은 연극과 영화, 그리고 스테이지 쇼(stage show)가 함께 편성될 수 있는 복합적인 연예 공간이었다. 그러나 연극이나 영화 외에 악극이나 어트랙션 쇼, 그 외 여러 실연(實演) 무대는 연구자들로부터 충분히 주목받지 못했다. 이 책의 2장과 3장은 공연사 연구에서 주변화되어 왔지만, 당대의 대중적 감수성과 밀접하게 조응했던 스테이지 쇼와 여성 국극을 다룬다. 2장은 레뷰나 가극 등 식민지 시기에 유행한 스테이지 쇼,

3장은 1950년대에 가장 전성기를 누렸던 여성국극에 할애했다. 전자가 식민지하에서의 서구에 대한 동경을 강하게 드러내는 공연인 반면, 해방 후에 형성된 후자는 한국 전통연희의 한 지류로서 동양적인 이국 취향을 바탕으로 한다. 전자가 여성의 신체를 과시적으로 전시하는 퍼포먼스라면, 후자는 “여성배우에 의해 연기되는 남자주인공을 통해 여성의 남성성을, 여자배우에 의해 연기되는 여자주인공을 통해 여성의 여성성을 강조”(203면)한다. 특히 여성국극은 “극의 허구 속에서 경험되는 세계는 남성의 응시에 의해 구조화된 가부장적 질서이지만, 연극적 장치를 통해 경험되는 세계는 남성중심적 가부장제의 금기를 깨뜨리는 일종의 반란”으로서 “젠더(gender)와 성(sex)에 대한 개념을 모호하게 흐리면서, 그 자체로 억압으로부터의 탈출이라는 기능”(204면)을 한다고 설명된다.

둘 다 여성 연기자들을 전면에 내세우고 있는 극 양식으로서, 근대화와 도시화의 변화 속에서 다양한 문화적 경계들을 가로지르는 혼종화를 통해 기존의 주류 문화를 위협하는 도발적인 공연 양식이었다는 점에서 상통한다. 특정한 예술적 진정성이나 장르적 정통성과 거리를 두고 있어서 당시 문화 엘리트들로부터는 외면받았지만, 이 새로운 양식에 대한 대중적 관심은 짧은 기간 여러 단체들이 등장하고 많은 여성 연기자들이 무대에 서는 기회를 갖게 했다.

식민 도시 경성의 모더니티란 전세계적인 레뷰의 열풍 속에서도 레뷰가 그저 “최첨단의 이국적 모던감을 풍기는 잠깐의 유행어”가 되고 만, 그래서 실은 “레뷰의 유행이 아니라 레뷰라는 용어의 유행”(147면)이라고 할 수밖에 없을 초라한 것이었다고 해도, 근대의 극장은 여성의 신체가 소비되는 공간인 동시에, “끝없는 쾌락과 변화하는 젠더 정체성을 추구하는 과정에서 여성을 행위자로 포함시키는 곳”¹⁾이었다. 1930년대 들어서 배구자, 권익남, 김소군 등의 여성이 일본과 한국을 오가며 자신들의 이름을 내건

1) 미리엄 실버버그, 『에로틱 그로테스크 넘센스—근대 일본의 대중문화』, 강진석·강현정·서미석 옮김, 현실문화, 2014, 396면.

공연 활동을 펼치고 흥행의 주체로서 활약했던 것은 한국 공연사에서 드문 장면이라고도 할 수 있을 것이다. 물론 이런 공연들이 여성의 신체를 물신화하고 성적으로 대상화하는 측면이 있었던 것은 분명하지만, 여성이 자신의 이름과 신체를 동시에 가시화하면서 사회적 욕망을 실현하는 주체로서 무대에 선다는 것의 의미는 충분히 강조되어야 한다.

저자 역시 이 점에 주목하고 여성 연기자들의 공연 활동을 상세하게 재구하고 있는데, 그들을 둘러싼 사회 제도와 담론에 대한 분석이 상대적으로 무딘 것은 아쉬운 지점이다. 여성사만이 아니라 문화사의 측면에서도 여성의 신체에 대한 사회적 감시와 통제가 공연 문화에 어떠한 효과로 작용했는지 그리고 소녀가극의 유행과 인기는 그것과 어떠한 관계가 있는지는 여전히 해명되어야 할 문제로 남는다. 이 책이 검토한 대로 소녀가극단의 번성에는 여러 배경이 있는데, 1930년대 대중문화의 코스모폴리탄적인 감수성 외에도 극장의 신체들을 감시하고 통제하는 제국/식민 정부의 흥행 및 풍속 통제 정책 역시 또 하나의 축으로서 검토되어야 하지 않을까. 식민 권력의 통제 정책에 대한 흥행계의 대응들이 그 경제적 취약성과 밀접하게 연관되어 있다는 연구를 참조하면,²⁾ 1930년대 소녀가극을 비롯한 스테이지 쇼의 활황은 당시 흥행계의 정치경제적 구조와의 연관성을 함께 살펴볼 필요도 있을 듯하다. 어떤 면에서 이 공연들은 조선총독부의 흥행 통제에 따른 반사 이익을 얻었을 수도 있고, 혹은 ‘미풍양속’을 침해하여 가부장제를 위협한다는 명분으로 단속 대상이 되었을 수도 있다.³⁾ 여기에 더하여, 경성의 도시화와 소비주의의 팽창, 극장 간 경쟁의 가열화 역시 간과할 수 없는 대목일 것이다.

2) 이승희, 『조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학』, 『대동문화연구』 제72집, 성균관대 대동문화연구원, 2010.

3) 실제로 흥행물은 그 자체로는 풍속을 해하는 행위가 아니지만 “외설에 관한 사항이나 잔혹한 사항 등의 표현은 선량한 풍속을 해하는 행위”로서 그 동기 자체도 경찰적 통제의 대상이었다. 권명아, 『음란과 혁명—풍기문란의 계보와 정념의 정치학』, 책세상, 2013, 98~99면.

한편, 근대의 속도와 활기를 경쾌한 리듬과 템포로 구현한 소녀가극과 여성들만의 창극으로 출발한 여성국극은 표면적으로는 전혀 다른 극 양식으로 보이지만, 그것이 형성되는 과정이나 특정한 양식 면에서는 유사성이 발견된다. 저자는 특히 다카라즈카가극단(宝塚歌劇団)으로 대표되는 일본 소녀가극단체들의 영향을 지적한다. 미국식 보드빌과 버라이어티쇼의 일본적 변용이자 미혼여성들의 연예 양성 기관의 성격을 갖는 다카라즈카가극단에 대해 일본에서는 많은 연구가 축적되어 있다. 하지만 다카라즈카가극단이 한국의 공연 문화에 미친 영향을 다각도에서 접근한 연구는 아직 충분치 않다. 여성국극 연구에서 부분적으로 언급되고 있을 뿐인데, 이 책에서는 식민지 시기의 소녀가극단과 1950년대의 여성국극단체들의 활동에서 그 영향을 언급하되, 1940년대 초반 다카라즈카의 조선 공연을 특별히 주목함으로써 1930년대와 1950년대를 잇는 하나의 흐름으로써 오직 여성들로만 구성된 무대가 인기를 끌었던 시대를 조명하고 있다. 다카라즈카가극단의 설립자 고바야시 이치조(小林一三)가 “서양음악을 기조로 한 가부키의 개량”⁴⁾을 주창했던 것을 환기하면, 서양음악을 기조로 한 1930년대의 소녀가극들과 창극에 바탕을 두었던 여성국극이 다카라즈카가극의 구상을 어떻게 수용하고 창조적으로 변용했는지를 살펴보는 것은 앞으로도 중요한 연구 과제일 것이다.

일본의 다카라즈카가극단이든 조선의 소녀가극단이든, 또 1950년대의 여성국극단이든 여성 연기자들로만 구성된 무대에서 펼쳐지는 남장 연기가 중요한 특징이자 관객을 유인하는 매력이었으며, 특히 여성국극 팬덤의 핵심이라는 점은 여러 가지를 생각하게 한다. 여성이 남장을 한 크로스드레싱 연기는 기존의 이분법적인 성적 체계를 교란하며 섹슈얼리티와 젠더에 대한 지배 의식을 균열한다. 여성 관객에게는 이국적인 미장센에서 펼쳐지는 낭만적인 연애 그 자체도 매력적이지만, 무대 위 배

4) 小林一三, 『日本歌劇概論』, 寶塚少女歌劇團出版部, 1923 ; 中野正昭 編, 『ステージ・ショウの時代』, 森話社, 2015, 32~33頁에서 재인용.

우들의 크로스드레싱 연기가 현실에서 실현하기 어려운 사회적 욕망을 무대 위에서 상상적으로 구현하는 전복적인 쾌감과 금기된 동성애적 긴장감을 제공함으로써 오로지 극장에서만이 가능한 세계를 선사했을 것이다. 공연이 시작되고 조명이 켜지는 그 순간 ‘여기 아닌 다른 곳’으로 이동하는 환상이 고단하고 남루하며 억압적인 현실로부터 잠깐이나마 도피하게 해주었을 것이다. 그러나 한때 근대 도시문화의 최첨단을 상징했던 레뷰의 인기가 제2차 세계대전 종전 이후 사그라졌듯이, 전쟁 복구 이후 가부장제의 귀환은 여성들만의 무대였던 여성극극의 전성시대를 금세 막 내리게 했다.

이 글의 서두에서도 언급했지만, 『근대 극장의 여자들』의 첫 시작은 여성극극의 성정치성을 논했던 저자의 2천년 논문이었다. 이 책에 수록된, 그리고 7년여의 차이를 두고 발표된 두 편의 여성극극 연구는 후속 연구자들에게 많은 영감을 불어넣어주었다. 이 연구는 한국전쟁과 그 상흔, 이념적 갈등, 극렬한 반공주의와 폭력성 등으로만 기억된 1950년대에 문화적인 입체성을 불어넣었고, 전쟁으로 가부장제 사회의 성적 체계가 교란되는 가운데 여성 주체들의 욕망이 종전과는 다른 방식으로 발현되었던 예외적인 시공간을 알게 했다. 여성극극 연구는 저자의 연구 이력에서 중요한 분기점 위에 있을 뿐 아니라, 한국 근대 희곡 및 연극사 연구가 작가와 텍스트 중심적인 경향에서 탈피해 다양한 흥행 주체들과 관객, 사회문화적 맥락에 대한 연구로 확장되는 데에도 하나의 안내자 같은 역할을 했다고 생각된다. 무엇보다도 백현미의 여성극극 연구는 한국의 쿼어 문화라든가 젠더 퍼포먼스에 대한 역사적 접근의 가능성을 열어주어서, 김지혜의 사회학적 연구나 정은영의 미술작업, 그리고 다큐멘터리 <왕자가 된 소녀들>의 제작에 이르기까지 이 연구가 제공한 영감과 영향이란 인문학의 장을 넘어선 것이었다. 이제 여성극극, 그리고 더 시대를 거슬러 올라간 식민지 시기 스테이지 쇼까지를 포함해 한국 공연사에서 젠더 퍼포먼스에 관한 연구는 동아시아 문화 비교 연구로 확장되어

야 하는 단계에 있다. 앞으로 또 다른 장에서 연구의 확장과 심화를 기대해본다.

4. 다음을 기약하며

서평자에게는 이 책을 읽는 일이 서한집의 독서와 같았다. 이 책의 출발인 여성극극 연구부터 최근의 신파 가정극 연구까지 지난 15년은 그때 그때 저자의 연구를 따라가 읽으며 그 다음 연구가 무엇인지를 기대했고, 그러한 기대에 응답받듯 또 그 다음 연구를 쫓아 읽는 시간이었던 까닭이다. 저자가 간간이 그러나 끊임없이 발신했던 연구들을 다시 읽으면서 각각의 연구가 위치했던 연구사적 맥락을 더듬어보았다. 이 책은 근대 극장에서 여성 연기자들과 여성 공연단체들의 활동, 그리고 여성 관객 지향적인 공연들을 다루고 있지만, 단지 ‘여성들의 무대’를 역사화하는 작업에 그치지 않고 한국 공연 문화의 역사를 어떻게 다시 쓸 것인가를 고민한 소산이었다고 생각된다.

오랜 기간에 걸쳐 집필된 여러 글이 한데 묶일 때, 그 성과의 의미와 한계는 이미 정해진 것일지도 모른다. 시간을 건디며 한층 명료해진 주장이 있는가 하면, 시의적절했던 학술적 개입의 선명성이 열린 측면도 있다. 그래서 책에서 다룬 역사적 사례들을 아우르는 이론화가 더욱 아쉽다. 각각의 연구가 관련 연구의 지형 안에서 어디에 위치하는지를 보여줄 수 있도록 다른 연구들과의 대화가 더 보태졌어도 좋았을 것이다. 그러나 그런 숨은 대화를 찾아 읽는 것은 이제 독자의 몫일 것이다. 이 책이 남기는 여러 아쉬움은 저자의 다음 책이 시작되는 지점일 수도 있고, 다른 연구자들의 새 작업이 출발하는 지점일 수도 있으리라. ‘근대 극장의 여자들’에 대한 연구는 이제 본격적으로 시작된 것이다.