

【논 문】

## 전시되는 여성성

—전시체제기 만주국의 위문대와 젠더정치II—\*

이 진 아\*\*

### ┃ 차 례 ┃

- I. 머리말
- II. 순화하는 공연 문화와 가시화되는 여성 신체
- III. 만주국 위문대를 둘러싼 조선인 여성의 존재방식
- IV. 위문하는 문화의 생성과 여성 표상의 젠더 수행성
- V. 맺음말

### 국문초록

이 글에서는 전시체제기 만주국 위문대의 순화공연 양상에 대해 젠더정치의 관점에서 고찰하는 것을 목적으로 하였다. 당시 위문대는 여성성과 조선성의 기표를 통해 만주국의 개척전사를 찾아가서 위로하는 위문연예를 활발하게 수행하고 있었다. 이는 1940년대 만주국의 조선인 남성이 문화권력에 의해 개척전사라는 지배적 남성성의 기표로서 유포되는 사이, 전시되는 여성성이라는 정형화된 타자의 위치가 동시에 호명되고 상상되는 과정이었다. 만주국 위문대는 '시스터, 여인대, 소녀가극단, 권번 기생' 등으로 여성 표상의 위문하는 문화를 생성하였는데, 이는 음악과 무용 장르를 통해 여성 신체가 시각적으로 가시화되는 것이었기 때문이다. 문화엘리트 이철의 조선악극단은 만주국 위문대의 존재방식에 특히 중요한 영향을 끼쳤으며, 이들은 이동하는 문화 장치로서 위문연예라는 이름으로 만주국의 조선인 여성을 응시하면서 대상화하였다. 그러나 만주국 위문대를

\* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A01024545).

\*\* 동아대 석당학술원 조교수.

둘러싼 공간 안에서 조선인 여성 예인은 정형화된 타자가 아닌 여성성을 새롭게 전유하는 주체로서 일정한 젠더 수행성을 드러내기도 했다. 그녀들은 위문연예를 둘러싼 기표와 현실에서, 자신의 신체와 목소리를 매개체로 하여 양가적이면서 모순적인 틈새를 보여주었던 것이다.

주제어: 만주국, 위문대, 여성성, 이철, 조선악극단, 위문연예, 젠더 수행성, 문화권력

## I. 머리말

이 글에서는 전시체제가 만주국 위문대의 순회공연 양상에 대해 젠더정치의 관점에서 여성성 표상을 중심으로 고찰하는 것을 목적으로 한다. 당시 만주국을 순회했던 여러 위문대를 둘러싼 문화 공간 안에는 무용가, 가수, 전통명인, 배우, 기생 예인 등 여러 계급 출신의 조선인 여성이 혼종적으로 소속되어 있었다.<sup>1)</sup> 이들은 1930-40년대 만주국에서 존재했던 조선인 여성의 섹슈얼리티 혹은 여성성의 한 측면을 보여줄 수 있다는 점에서 의미를 지닌다고 할 수 있다. 그 중에서 특히 무용과 음악 장르에 포커스를 두는 것은 이 장르들이 여성의 신체와 목소리를 매개체로 하는 예술이라는 점이 그 이유이다.

당시 위문대는 이동극단과 함께 일본과 조선을 넘어 만주까지 진출한 여러 단체들이라고 할 수 있는데, 이는 조선연예협회와 만주연예협회, 그리고 『매일신보』와 『만선일보』 등 문화권력의 지지와 후원을 통해 장기적으로 지속될 수 있었다. 이들의 만주국 순회공연은 집단적이고 조직적인 형태로 이루어졌으며, 위문대는 일종의 이동하는 문화 장치로서 위문연예라는 이름으로 건설과 전쟁을 수행중인 조선인 남성을 위문하는 역할을 하였다. 이는

---

1) 이 글에서 위문대는 어떤 특정한 단체의 고유명사를 의미하는 것이 아니라 당시에 사용된 위문대, 위문연예대, 위문단, 위문연예단, 위문반 등을 모두 포함하면서 전시체제가 만주국에서 위문연예를 실질적으로 수행한 주체들을 보다 포괄적으로 표시하기 위한 명칭 혹은 범주로 사용하였다. 또한 이는 만주국 자체의 위문대가 아니라 식민지 조선에서 출발하여 만주국을 순회했던 조선인 위문대를 지칭하는 것이다.

동시에 1940년대 만주국의 조선인 남성이 문화권력에 의해 위문이라는 프레임을 통해 개척민/황군장병이 결합된 개척전사라는 남성성으로 호명되고 상상되는 과정이기도 했다.<sup>2)</sup>

제국 일본이 세운 실험적인 괴뢰국(puppet state)이자 의사(擬似) 국민국가였던 만주국의 이민자 사회는 사회구조가 행위자에게 부여하고자 했던 민족/젠더 정체성이 본질적인 특성이 아니라 역사적 구성물이라는 점을 드러낼 수 있는 매우 유효하고 적절한 시공간이다. 또한 만주국이 사회적인 차원에서 생성하고자 했던 특정한 정체성에 대한 외재적인 접근과 함께 그 호명기제와 이데올로기 안에 존재했던 행위자로서 조선인이 어떠한 유동성을 만들어 냈는지에 대해 수행성의 관점에서 내재적으로 살펴보는 것이 동일하게 중요하다. 이를 통해 사회구조와 행위자 어느 한쪽에 과잉된 해석을 부여하거나 아니면 일방적으로 타자화하지 않음으로써, 그 상호적인 관계성에 대해 역사적인 맥락에서 드러낼 수 있을 것이다.

만주국의 조선인 이민자 사회에서 여성은 거의 잊혀진 존재라고 할 수 있다. 단적으로 『만선일보』에서 여성들의 이름은 카페 광고 혹은 도망 여급을 찾는 광고에서나 찾아볼 수 있을 뿐<sup>3)</sup>이라고 표현할 만큼 만주국에서 조선인 여성 당사자의 목소리와 그 이동성의 역사는 아직 충분히 가시화되지 않았다. 당시 만주국에서 조선인 여성이 공적인 영역에 진입하는 것은 상당히 제한적이었으며, 많은 경우 결혼을 통해 ‘가정부인’이 되거나 아니면 ‘직업여성’으로서接客업에 종사하고 있었다.<sup>3)</sup>

근대 시기 동아시아에서 여성성을 둘러싼 호명기제, 즉 신여성이나 모던걸에서 현모양처까지 다양한 이름의 범주들은 개인성의 순수한 발현이나 사적인 섹슈얼리티를 넘어, 여성이 근대 국가의 구성원으로서 동원되는 과정에서 권력관계가 반영되어 생성된 대상이라고 할 수 있다.<sup>4)</sup> 이러한 문제의

2) 이진아, 2018b, 「호명되는 남성성: 전시체제기 만주국의 위문대와 젠더정치」, 『만주연구』 26.

3) 김경일·윤휘탁·이동진·임성모, 2004, 『동아시아의 민족이산과 도시: 20세기 전반 만주의 조선인』, 서울: 역사비평사, 263-267쪽.

4) 하야카와 노리요 외, 이은주 옮김, 2009, 『동아시아의 국민국가 형성과 젠더: 여성표상을 중심으로』, 서울: 소명출판.

식을 바탕으로 하여, 이 글에서는 전시체제가 만주국의 위문대를 통해 표상된 여성성을 중층적인 의미에서 파악함으로써 ‘만주국, 위문공연, 젠더’라는 세 개의 키워드를 연결하면서 그 중간지점을 포착하고자 한다. 더 구체적으로는 1930-40년대 순회하는 공연 문화를 통해 여성성이 가시화되는 문화적 위치를 드러내면서, 만주국 위문대를 둘러싼 조선인 여성의 존재방식과 함께 위문하는 문화가 생성되는 과정에서 여성 표상의 젠더 수행성에 대해 살펴볼 것이다.

이를 위해 『매일신보』 및 『만선일보』를 포함한 당시 조선과 만주에서 발행된 신문과 잡지에서 이와 관련된 기사를 포괄적으로 추출하여 주 분석 대상으로 삼는다. 또한 이 글은 만주국의 문화예술과 관련된 선행 연구에서 논의된 순회공연에 대한 내용들을 중요하게 참조하면서도, 젠더정치의 관점을 통해 논의의 차별성을 확보하고자 한다. 본 연구자는 전시체제가 만주국 위문대의 순회공연 양상에 대해 남성성 표상을 중심으로 이미 논의한 바 있다. 만주국 위문대의 남성성/여성성을 연속적으로 고찰하는 이러한 시도는 만주국의 조선인이 민족/젠더 수행성을 통해 제국의 문화권력이라는 프레임을 횡단할 수 있었는지 질문하기 위한 것이기도 하다.

## II. 순회하는 공연 문화와 가시화되는 여성 신체

1930-40년대 식민지 조선의 극장에서는 전통과 역사, 고전에 관한 서사가 소환되면서 조선적인 것, 그리고 동양적인 것이 주로 재현되었다. 이때 조선적인 것은 표면적으로는 과거 지향으로 보이지만, 실제로는 민족주의 욕망과 제국을 향한 통합 욕망이 내면화된 것으로서 전근대로 포장된 근대주의 욕망의 표상이었다. 남성 엘리트들이 식민지 극장에서 동양 표상을 재현했던 이러한 양상에 대해, 이상우는 “연기된 모더니티”라는 관점에서 세밀하게 논의한 바 있다. 나아가 이는 식민지 후반기로 가면서 대동아 혹은 만주, 대륙이라는 심상지리의 표상뿐 아니라 소년과 여성 같은 사회적 약자

까지 ‘국민 만들기’라는 모더니티의 기획 안에서 전시되는 것으로 확장되었다.<sup>5)</sup>

식민지 조선에서 근대식 극장은 연극과 영화, 음악과 무용 장르의 다양한 문화 텍스트가 상연되는 장소였으며, 이는 단지 조선예술의 순수성이나 자율성이 그 자체로서 온전하게 전달되는 공간만은 아니었다고 할 수 있다. 당시 조선의 예술가들이 얼마나 전문성을 획득하고 있었는지 혹은 이 작품들이 얼마나 세련되고 모던한 것이었는지 하는 그 이면에 어떤 공통 감각 같은 것이 내재되어 있었기 때문이다. 이는 조선예술을 매개체로 하여 일본성과 조선성, 남성성과 여성성 같은 행위자의 존재방식을 구성하는 일종의 “정체성의 퍼포먼스”가 관객을 향해 반복적으로 연기되는 것을 의미했다.<sup>6)</sup>

1930-40년대 조선인 예술가들은 조선예술을 통해 개별적으로 혹은 집단적으로 ‘식민지 조선—제국 일본—독립국 만주국’을 활발하게 이동하면서 순회하였다. 이러한 중층적인 공간에서 조선예술은 자연스럽고 일면적인 대상물이 아니라 다양한 문화적 주체들의 욕망이 투영되는 매개체이자 역사적 구성물이었다. 순회하는 공연 문화를 통해 표상되는 문화적 상징이 균일하게 고정되어 있는 실체라기보다는, 조선예술을 둘러싼 행위 주체들이 저마다의 상이한 가치와 입장을 투영하여 관계적으로 점유해 가는 하나의 장(field)이었기 때문이다. 그렇기 때문에 이는 문화권력의 프로파간다와 대중적인 조선연예 사이에서 혼종적으로 존재할 수 밖에 없었던 것이다.

제국 일본을 향한 조선인 예술가의 월경은 1932년 4월 장혁주의 작가 데뷔를 시작으로 하여 그 이후 영화와 연극 버전의 「춘향전」, 이인성의 조선화(朝鮮畵), 최승희와 조택원의 무용 공연, 그리고 수많은 대중가요에 이르기까지 다양한 장르에 걸쳐서 수행되었다. 조선예술을 통해 제국의 예술장에 진입했던 이들은 공통적으로 일본의 관객을 향해 조선의 전통과 풍속을 리얼하게 묘사하여 보여줌으로써, 모던이 아닌 로컬의 주체 위치를 통해 조선인 예술가의 존재방식을 구성할 수 있었다. 이 구조 안에서 조선적인 것은

5) 이상우, 2010, 『식민지 극장의 연기된 모더니티』, 서울: 소명출판, 3-5쪽.

6) 이상우, 2010, 앞의 책, 150쪽.

식민지의 예술가들이 스스로를 관찰자이자 관찰 대상으로 상상하는 과정에서 생성된 외재적인 조선 표상이었다. 그런 점에서 이들은 일본 예술장에서 일정한 성공을 거두었지만, 식민지 본국으로부터는 부정적인 평가와 회의적인 시선을 면하기 어려웠던 것도 사실이었다.<sup>7)</sup>

당시 일본에서 조선예술이 하나의 문화 현상으로서 성립할 수 있었던 이유에 대해 앳킨스(Atkins)는 제국 일본의 “조선취미(Koreana)”가 단지 일본인 관객들에게 문화적 이질성 혹은 열등함이나 후진성의 기표만이 아니라 일종의 자기 성찰의 수단을 제공했기 때문이라고 지적한 바 있다. “상실과 향수(loss and nostalgia)”라는 식민지 문화의 여러 주제들은 급속하게 진행되던 근대화에 대한 반추로서 일본의 정부 관료, 학자, 수집가, 일반 대중들에게 전례가 없을 정도로, 동시에 일상적인 수준에서 폭넓게 어필되었다는 것이다. 또한 조선예술에 대한 이러한 식민주의적 응시는 반(反)근대적인 모순, 즉 전근대적 타자와 근대적 자아의 결합인 “원시적 자아(primitive selves)”라는 기표로서 집약되었다고 할 수 있다.<sup>8)</sup>

같은 시기 제국 일본이 아닌 독립국 만주국으로 이동했던 조선인 예술가들은 ‘선계(鮮系)’라는 주체 위치를 통해 호명되면서 저마다의 일정한 주체성을 구성하였다는 공통점이 있다. 1932년 3월에 세워진 만주국은 건국 이데올로기로서 민족협화와 왕도주의를 적극적으로 표방했기 때문에, 공적인 담론장에서 여러 민족 사이의 차별이나 위계질서를 직접 부여하지는 않았다. 그렇다면 이동하는 조선인의 주체 위치로서 제국 일본의 로컬과 독립국 만주국의 선계는 어떠한 점점이나 차이가 있었으며, 이를 통해 조선인에게 어떠한 민족/젠더 정체성이 촉발되었을까 하는 질문을 던져볼 수 있다. 만주국에서 조선예술을 통해 순회했던 조선인들은 일본성에 의한 완전한 동화 혹은 조선성을 통한 극단적인 항일/저항이라는 양쪽의 범주 사이에서 유동적으로 존재하고 있었다.

7) 조선에서 일본으로 월경하는 문화 주체로서 조선인 예술가와 다양한 조선예술에 대해 자세한 것은 다음의 책을 참조할 수 있다. 박진수 편, 2013, 『근대 일본의 ‘조선 붐’』, 서울: 역락.

8) Atkins, E. Taylor, 2010, *Primitive Selves: Koreana in the Japanese Colonial Gaze, 1910-1945*, Berkeley: University of California Press, pp. 2-10.

예를 들어, 앞서 제국으로 월경한 것으로 언급되었던 장혁주는 만주이민을 이데올로기로서 장려하기 위한 일본 국책문학을 전파하기 위해, 1930년대 후반 만주국으로도 이주하여 활동한 바 있다. 그는 1939년 창설된 '대륙 개척문예간화회'의 일원으로서 만주국 개척촌을 직접 시찰하였고, 자신의 만주체험을 바탕으로 하여 1943년 4월 『개간』이라는 작품을 발표하였다. 이는 태평양전쟁으로 인해 제국 일본의 식량사료 자급지지가 된 만주국에서 벼농사의 주요 담당자였던 조선인 이민자의 개척을 그린 작품이다.<sup>9)</sup> 한편으로 만주국의 조선인 사회에서는 항일연극이 활발하게 수행되기도 했다. 1930년대 초중반 간도에서 형성된 항일무장투쟁 지역에서 '반제반봉건'을 표상하는 조선인 연극들이 상연되었기 때문이다. 이는 「혈해지창」이나 「싸우는 밀림」 같은 작품을 들 수 있는데, 이들은 주로 적극적인 항일투사가 보여주는 “혁명적 계몽의식”을 통해 일본군의 어리석음을 풍자하거나 봉건적인 인습 제도를 비판하는 내용이었다. 또한 당시 항일연극을 통해 사회주의 사상이 선전되면서 고취되기도 했다.<sup>10)</sup>

이 연구의 가설은 일본—조선—만주를 순회했던 조선예술을 둘러싼 공간이 조선인 남성 혹은 여성의 입장에서 “수행적인 주체 위치(performative subject position)”가 생산되는 중층적인 장소로서 매개되었다는 것이다. 그 이유는 젠더를 은유하는 호명기제와 젠더규범은 타자에 대한 정형화된 시선과 언어를 만들어내는 것과 함께 특정한 주체 위치들을 생산하기 때문이다.<sup>11)</sup> 식민지 조선의 다양한 행위자들은 제국과 식민지, 그리고 남성과 여성이라는 사회적 범주에 따라 서로 교차되면서 위계질서가 투영된 민족/젠더 정체성을 재구성하였다. 이는 구체적으로 제국—남성, 제국—여성, 식민지—남성, 식민지—여성이라는 네 개의 존재방식인데, 여기에 만주국과 중국인까지 더해지면 그 스펙트럼은 더욱 확장될 수 있다.

식민지 조선에서 가장 상위의 기표이자 지배적 정체성의 담지자는 바로

9) 안지나, 2018, 『만주이민의 국책문학과 이데올로기: 근대 동아시아의 제국, 식민지, 이동』, 서울: 소명출판, 339-344쪽.

10) 이복실, 2018, 『만주국 조선인 연극』, 서울: 지식과 교양, 233-254쪽.

11) 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 2008, 『젠더 트러블』, 파주: 문학동네, 108-149쪽.

일본 남성이라는 문화적 위치이다. 이에 따라 하위 범주의 행위자들은 저마다 일본 남성을 선망하면서 모방하는 수행성을 연기하게 된다. 여기서 최하위 존재방식을 구성하는 것은 조선인 여성이라고 할 수 있다. 개인의 정체성은 선형적이거나 균질적으로 발현되는 것이 아니라 동질적인 시공간의 구조 안에서 다양한 매개체를 통해 상상되면서 만들어진 대상이다. 그리고 여러 정체성들이 수행되는 양상은 양가적이거나 모순되기도 하면서 매우 유동적으로 존재하였다. 그런 점에서 주체성을 호명하는 기표/담론과 현실의 행위자가 가지는 수행성을 통해 한 개별자의 특정한 주체 위치가 비로소 가시화될 것이다.

전시체제가 만주국 위문대라는 문화 장치에서 특히 주목할 부분은 제국의 지배적 남성성을 모방했던 문화 엘리트 이철(李哲, 1903-1944)과 조선악극단을 통해 만들어진 공연 문화와 그 확산 방식이라고 할 수 있다. 왜냐하면 이들이 만주국 위문대를 구성하는 과정에서 직접적이고 중요한 영향을 주었던 것과 함께 당시 만주국에서 순회공연을 관람했던 비엘리트 계급의 관객들에게 남성성과 시간성이 결합된 신체 감각을 체화하게 만들었기 때문이다. 이는 이동하는 문화 장치가 서로 일면식도 없었던 사람들에게 ‘만주국이라는 영토에서 같은 시간을 함께 살고 있다’라는 네이션 감각을 부여하는 것이기도 했다.<sup>12)</sup>

전시체제가 이동하는 위문대는 만주국의 각 지역을 순회하면서 ‘개척, 황군, 위문, 연예’ 등의 문화적 기표로서 주변부 남성성을 위문하고 있었다. 이는 1940년대 초기 약 130만 명에 달했던 만주국의 조선인 이민자들이 위문이라는 수행성을 통해 개척전사로 호명되면서 지배적 남성성의 새로운 주체로서 기대되었다는 것을 의미한다. 전시체제가 제국의 전쟁과 국민국가 건설에 참가하는 것은 조선인 남성이 일본 남성이라는 문화적 위치를 모방적으로 수행할 수 있는 주체 위치 중에서 최고의 정점인데, 이는 통치자와 피치자를 동질화하는 시간의 동시성이면서 민족/젠더를 호명하는 주체성의 담론 효과라고 할 수 있다.<sup>13)</sup>

12) 이진아, 앞의 논문, 77-78쪽.

권명아에 따르면, 전시체제기라는 시공간은 “제국의 판타지(Imperial fantasy)”, 즉 위로부터 부과된 제국의 이데올로기와 식민지 주체의 내적 욕망이 서로 길항하는 상태가 팽창하여 사실상 임계점에 달하는 대상이다. 이는 일본 제국주의가 확장되는 과정에서 “개별적이고 다양한 정체성 집단의 위치가 지정되거나 개별 정체성 집단이 자기 위치를 스스로 지정하는 호명과 응답의 체제”라고 명명될 수 있다는 것이다.<sup>14)</sup> 제국의 문화권력의 호명과 이철의 식민지적 응답이 상호적으로 공명하는 지점에서, 주체성을 둘러싼 현실과 담론의 일정한 간극이 최대치로 좁혀지는 동시에 만주국 위문대를 통해 조선인의 민족/젠더 정체성을 재구성하는 담론 효과가 생성되고 있었던 것이다. 이는 문화권력이 외재적으로 존재하는 것뿐 아니라 행위자에게 내재하는 사회구조라는 것을 드러내는 지점이기도 하다.<sup>15)</sup>

식민지 조선의 남성 엘리트로서 이철이 일본성을 수행하기 위해 조선성과 여성성을 조선악극단과 위문대를 통해 어떻게 재구성하였는가 하는 것은 그의 주체 위치가 생성되는 데 있어서 핵심적인 부분이다. 여기서 이철이 조선악극단과 위문대를 주도적으로 이끌면서 위문 받는 조선인 남성의 주체 위치, 즉 개척전사라는 특정한 남성성을 담론적인 차원에서 호명하고 구성하는 동시에 위문하는 주체 위치에서 조선인 여성의 섹슈얼리티를 시각적으로 전시하는 공연 문화를 생산하였다는 점에 주목할 필요가 있다. 특히 순회하는 공연 문화를 통해 여성 신체를 가시화하는 “음악무용”이나 “악극무용”은 이철의 실험적인 시도로서 1940년대에 조선악극단이 주력으로 내세운 것인데, 이는 음악과 무용을 결합하면서 시각성을 강조한 퍼포먼스 연출을 염두로 둔 것으로 볼 수 있다.<sup>16)</sup>

1939년에 조선악극단은 “저고리 시스터”라는 일종의 걸그룹(이준희, 김능자, 이난영, 장세정, 서봉희)을 기획하기도 했고, 이어서 “다섯쌍둥이”의 여성 유

13) 이진아, 2018b, 앞의 논문, 78-98쪽.

14) 권명아, 2005, 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』, 서울: 책세상, 301-302쪽.

15) 이진아, 2018b, 앞의 논문, 82-83쪽.

16) “本社主催 오케音樂舞踊研究所發表會 音樂舞踊의 大饗宴—今夜부터 燦爛히 開幕 朝鮮樂劇團의 스타도 贊助出演” 『매일신보』 1941. 2. 26; “舞姬 金敏子—朝鮮樂劇團入社” 『매일신보』 1941. 7. 2.

닛(장세정, 박혜옥, 허봉희, 이난영, 김난방)을 만들어서 “음악무용의 대향연”을 처음으로 공연하였다.<sup>17)</sup> 조선악극단은 그 내부에 오케가극대와 오케악극대, 오케무용연구소까지 따로 만들어서 운영하였다.<sup>18)</sup> 이는 공연을 위한 예능인을 자체적으로 육성하기 위한 것이었다. 최승희 문하에서 무용을 배운 김민자는 1941년에 조선악극단의 무용 강사로 입사하였는데, 여기서 주로 악극무용의 창작과 연구, 무용 지도를 맡았다.<sup>19)</sup> 그리고 조선악극단과 위문대 안에는 이름이 알려진 스타뿐 아니라 무명의 기생 출신 예인들까지 함께 구성되어 있었다는 것이 중요한 특징이기도 하다.

1930-40년대에 이철의 조선악극단과 위문대는 조선과 일본을 넘어 만주와 중국까지 진출하면서 일종의 위문연예를 내세우는 다양한 순회공연을 활발하게 수행하였다. 이는 이동하는 문화 장치로서 문화권력의 후원과 지지를 통해 도시에서 시골로, 근대식 극장에서 가설무대로, 엘리트에서 대중을 향해 하향적으로 확산될 수 있었던 것이다. 이를 통해 현지 순회공연은 조선을 떠나 만주국으로 이주했던 조선인 이민자의 입장에서 조선예술의 다른 매체와 함께 일상적인 차원에서 개인의 주체성 형성에 중요한 영향을 주었던 동시에 민족/젠더 수행성을 촉발시키는 하나의 장치였다고 할 수 있다.<sup>20)</sup>

17) “오케 歌劇 歌謠團 朝鮮樂劇團公演—陽春合同出演” 『매일신보』 1941. 3. 6; “本社主催 오케音樂舞踊研究所發表會 音樂舞踊의 大饗宴—今夜부터 燦爛히 開幕 朝鮮樂劇團의 스타도 贊助出演” 『매일신보』 1941. 2. 26.

18) 김호연, 2009, 『한국 근대 악극 연구』, 서울: 민속원, 132-133쪽; “本社主催 오케音樂舞踊研究所發表會 音樂舞踊의 大饗宴—今夜부터 燦爛히 開幕 朝鮮樂劇團의 스타도 贊助出演” 『매일신보』 1941. 2. 26.

19) “舞姬 金嫩子—朝鮮樂劇團入社” 『매일신보』 1941. 7. 2.

20) 이 논문에서 만주국의 사례에 대해 주목하는 것은 만주국이라는 하나의 국민국가가 구성되고 해체되는 과정을 통해 일종의 사회적 구성물로서 젠더질서가 가지는 특수성을 보다 명확하게 파악할 수 있는 시공간이라고 가정하였기 때문이다. 그렇지만 만주국에만 특별한 의미를 부여하는 것은 아니며, 같은 시기 조선이나 일본에서 위문대 공연의 양상과 젠더정치에 대한 논의는 추후 다른 연구를 통해 살펴보고자 한다.

### III. 만주국 위문대를 둘러싼 조선인 여성의 존재방식

1930-40년대 만주국에서 만주연예협회와 『만선일보』는 새로운 연예문화를 창출하는 문화권력으로서 여러 장르의 조선예술과 다양한 순회공연을 적극적으로 후원하고 홍보하였다. 이러한 순회공연은 조선인 이민자 혹은 공연에 참가하는 관객들에게 위문을 매개로 한 ‘선계문화’라는 네이션 감각을 생성하고 있었다. 이는 1930년대 이후 만주국으로 이주한 조선인들이 위문이라는 수행성을 통해 “선계개척민, 만주조선인, 재만동포” 등의 사회적 범주로서 새롭게 기표화되는 것을 의미하는 것이다.<sup>21)</sup> 여기서 민족이라는 대상은 선형적이거나 태생적인 것이 아니라, 역사적이고 사회적인 차원에서 “시간적 수행과정”을 통해 특정한 담론으로서 가시화되고 언어화된다는 것을 알 수 있다.<sup>22)</sup>

만주국에서 선계라는 이름으로 호명되었던 조선성은 동질적인 대상으로만 연기되고 수행되는 것은 아니었으며, 이는 현실에서 외부적으로는 일계(日系) 혹은 만계(滿系)와 뚜렷하게 구별되는 동시에 내부적으로는 조선인 남성/여성을 통해 양가적인 방식으로 존재하였다고 할 수 있다. 호미 바바에 따르면, 민족은 특정한 공동체로 상상되는 과정에서 서사(narrative)를 통한 양가적 시간성을 필요로 한다. 이는 민족을 동질적으로 이야기하는 교의적(pedagogic) 시간성과 서사 자체에 개입하는 수행적(performative) 시간성으로 구분되는데, 모든 서사의 수행적 시간은 선행하는 교의적 시간에 대해 해체적으로 개입하게 된다. 즉 민족 서사를 하나의 시간으로 동질화하는 교의적 시간성은 그 서사의 반복적인 수행으로 인해 다양한 형태의 비동질성을 동시에 생성한다는 것이다.<sup>23)</sup>

그런 점에서 전시체제가 만주국에서 교의적 위문이 반복적으로 수행되면

21) 1930-40년대 『만선일보』를 살펴보면, 조선악극단이나 위문대와 관련된 거의 모든 기사에서 선계개척민, 만주조선인, 재만동포 등은 순회하는 조선예술을 통해 위문하고 위문 받아야 되는 조선인 관객으로서 지칭된다.

22) 호미 바바 편저, 류승구 옮김, 2011, 『국민과 서사』, 서울: 후마니타스, 458쪽.

23) 호미 바바 편저, 류승구 옮김, 2011, 위의 책, 467-499쪽.

서 확산되는 과정에서, “시간적 지연(time-lag)”을 통해 민족 서사에서 계몽의 대상으로 정형화되었던 타자들에게 수행적인 주체 위치가 제공되었다고 할 수 있다. 그 이유는 개척전사라는 지배적 남성성의 기표가 순회공연을 통해 유포되는 사이, 전시되는 여성성이라는 타자의 위치가 동시적으로 호명되고 상상되었기 때문이다. 이는 위문대라는 문화 장치 안에서 조선인 남성/여성의 서로 다른 위치가 민족의 교의적 시간성을 생성하는 위문이라는 프레임 안에서 어떤 균열을 만들어내는 것으로도 볼 수 있을 것이다.<sup>24)</sup>

1940년 8월 『만선일보』 연속 좌담회의 기사를 보면, 만주국에서 남성 엘리트들이 악극단을 통한 조선 문화의 창출에 대해 어떠한 고민과 구상을 논의했는지에 대해 알 수 있다. 여기에 참여한 주요 인물들은 조선악극단의 단장 이철과 작곡가 김해송, 만선일보사의 이갑기, 그리고 협화회홍보과의 박팔양 등이었다. 이들은 전반적으로 악극단이 일본성/조선성 사이에서 가지는 문화적 위치에 대해 논의하면서, 조선예술이 일만선(日滿鮮) 전체를 아우르는 문화를 생성하는 매개체가 되어야 한다는 것을 강조하였다. 즉 예술은 기교가 아닌 감정을 기초로 하는 것이고, 그렇기 때문에 “일선만몽(日鮮滿蒙)”을 공식적으로 표방하는 만주국에서 순회공연을 하는 악극단들은 조선인 관객들을 향해 조선성이라는 감정을 보다 뚜렷하게 표현하면서도, 크게는 “일만지(日滿支)를 통한 동아공감권(東亞共感圈)”을 만들어낼 필요가 있다는 것이다.<sup>25)</sup>

이들은 조선악극단이 서양풍이나 일본성을 흉내내지 않고 “조선맛 그것을 그대로” 표현하기 위해서, 무엇보다 저고리 시스템을 전면에 내세워야 한다는 것에 대해 여러 의견을 일치시켰다. 이는 남성 엘리트에 의한 조선성과 여성성의 결합이면서도 “노래와 춤, 노래와 이야기와의 동시연출형식(同時演出形式)” 혹은 “조선의 전통적 무용이 그러한 쇼—로 화하여 집단무용”

24) 호미 바바에게 시간적 지연은 민족 서사에서 “타자의 개입과 간섭의 위치, 즉 타자의 혼성성과 이질적인 연표작용적 공간”을 의미하는데, 바로 여기서 여성이나 다양한 소수자가 민족의 교의적 시간을 불안하게 변형하면서 가시화되는 것을 볼 수 있다는 것이다. 호미 바바, 나병철 옮김, 2016, 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』, 서울: 소명출판, 394-395, 512-517쪽.

25) “조선의 색채가 좀더 풍부했으면 조켓쇼” 『만선일보』 1940. 8. 17; “예술이란 것은 감정을 기초로 합니다” 『만선일보』 1940. 8. 18; “조선문화방향은 일본으로 다름질치고 잇소” 『만선일보』 1940. 8. 19.

으로 연기되는 것이었다.<sup>26)</sup> 조선악극단은 만주국의 수도였던 “신경 제1회 공연”에서, 이러한 여성 신체의 전시를 통해 “세계적 수준에 완성된 그랜드 쇼”이자 “재즈와 무용과 노래의 대향연”을 대대적으로 선보였다.<sup>27)</sup>

저고리 시스터는 조선악극단에서 여성만으로 구성된 프로젝트 그룹이었고, 멤버가 고정된 것이 아니라 5-6인의 라인업으로 항상 유동적이었으며, 팀의 이름으로 공식 음반을 발매하지는 않았다. 이는 주로 가수와 무용가 중심이었다. 1940년대에 이들은 조선악극단의 간판 역할을 하였으며, 조선을 넘어 일본과 만주에서 크게 호응을 얻으면서 인기를 끌었던 것으로 알려진다. 전시체제기에 만주국을 순회했던 조선악극단은 “반도 예술계의 왕좌”로서 총 80명 정도로 순회 인원이 구성되었으며, 여기에 여성 단원으로는 이난영, 장세정, 이화자, 박향림, 서봉희, 김선영, 백란, 유정희, 이준희, 홍청자 등이 있었다.<sup>28)</sup> 특히 조선악극단의 프리마돈나이자 저고리 시스터의 리더였던 이난영은 만주국 방문에 대해 다음과 같은 소감을 밝히기도 했다. 그녀는 『만선일보』 좌담회에 참석하여, “우리에게 있는 모든 힘과 정성을 바쳐 위안을 드리려는 각오를 하고 왔고, 재만 우리 동족들에게 수치가 되지 않도록 있는 힘을 다하여 힘껏 춤추고 노래 부르려고 노력”하겠다고 언급하였다.<sup>29)</sup>

당대 최고의 조선악극단이 내세운 새로운 문화 형식이라고 할 수 있는 저고리 시스터를 모방하여 생성된 듯한 걸그룹 혹은 여성 극단의 존재도 주목할 필요가 있다. 5명의 여성으로 구성된 “신향악단 시스터”는 1940-1944년 동안 만주와 중국을 순회하면서 조선인 위문공연을 활발하게 수행하였다.<sup>30)</sup> 이들은 ‘새롭게 울려 퍼진다(新響)’라는 의미를 담고 있는 신향악극단 소속이었는데, 이는 1940년에 손목인이 직접 조직하여 결성한 단체이다.<sup>31)</sup>

26) “조선문화방향은 일본으로 다름질치고 잇소” 『만선일보』 1940. 8. 19; “조선의 색채가 좀더 풍부했으면 조켓소” 『만선일보』 1940. 8. 17.

27) 『만선일보』 1940. 8. 1. 조선악극단 광고.

28) 『만선일보』 1940. 7. 29. 조선악극단 광고; 『만선일보』 1940. 8. 4. 조선악극단 광고.

29) “다른 민족에게 수치되지 안토록 있는 힘을 다할 각오입니다” 『만선일보』 1940. 8. 14.

30) 최규성, 2018, 『걸그룹의 조상들: 대중이 욕망하는 것들에 관한 흥미로운 보고서』, 서울: 안나푸르나, 25쪽; “映畫와演藝一新郷樂劇團城寶에 出演” 『매일신보』 1941. 6. 14.

그는 잘 알려진 대중가요 작곡가였으며, 이철의 조선악극단에서 음악과 기획을 담당했던 인물이기도 하다. 손목인의 신향악극단은 조선악극단을 둘러싼 네트워크와 물적 자원을 기반으로 해서 만들어진 것으로 생각된다.

신향악극단은 “신체제하 건전한 국민오락의 명랑청신화(明朗清新化)”를 목표로 해서 탄생된 조직이었고, 각지에서 건설과 전쟁을 수행중인 조선인 남성을 위한 위문연예를 담당하는 일종의 위문대였다.<sup>32)</sup> 이 단체의 조직은 처음부터 음악과 무용을 중심으로 편성되었고, “목경음악단신향가요대(牧輕音樂團新響歌謠隊)”와 “신향무용대(新響舞踏隊)”라는 이름으로 총 40명 정도의 인원으로 구성되었다.<sup>33)</sup> 신향악극단은 “경음악단(輕音樂團)”을 따로 두면서 “가수와 무인(舞人)”을 간판으로 내세웠다.<sup>34)</sup> 이들은 공연에서 여성 4명으로 구성된 “재즈송 여인대(麗人隊)” 같은 유닛을 선보이기도 했다.<sup>35)</sup> 또한 신향악극단은 만주국뿐 아니라 「낙랑공주」 같은 작품을 통해 “남선순업(南鮮巡業)”을 했던 것으로 알려진다.<sup>36)</sup>

식민지 조선에서 배우이자 가수였던 김연실이 자신의 이름을 전면에 내건 ‘김연실 악극단’ 역시 전시체제기에 만주국을 순회했던 위문대의 한 범주라고 할 수 있다. 이는 일종의 소녀가극단이었으며, 그녀는 1939년부터 이 단체를 이끌고 황군 위문공연을 했던 것으로 알려진다. 김연실에 따르면, 만영(滿映)이 만든 조선인 소녀가극단이 북경과 신경에서 공연하였는데, 매우 인기가 좋았다고 한다. 이후 1939년 여름 만영은 김연실에게 이 가극단을 인수하고 북지(北支) 제1전선으로 황군 위문공연을 하도록 했다. 이에 김연실과 소녀가극단은 만영에서 파견한 형식으로 북지 각 전선을 다니면서 조선의 노래와 무용을 공연하였던 것이다. 김연실은 당시 만주국에서 최고의 인기를 누리고 있던 이향란과 교류를 나누는 것에 대해 『삼천리』를 통해 상세하게 밝히기도 했다.<sup>37)</sup>

31) “新響樂劇團 孫牧人 中心으로 結成” 『매일신보』 1941. 3. 23.

32) “新響樂劇團 國民娛樂明朗化” 『매일신보』 1941. 3. 26.

33) “新響樂劇團 孫牧人 中心으로 結成” 『매일신보』 1941. 3. 23.

34) “新響樂劇團 試聽會省況” 『매일신보』 1941. 4. 8.

35) “新響樂劇團 創立第一回公演” 『매일신보』 1941. 4. 12.

36) “新響樂劇團—南鮮巡業出發” 『매일신보』 1941. 11. 29.

“조선의 명화(名花)” 김연실이 연출을 담당하면서 이끈 이 악극단은 “당대의 유명한 유행가수” 30명 정도로 구성되었다. 1940년 11월 5-6일 신경에서 장춘좌 공연의 경우 주야(晝夜) 2회의 형식으로, 입장료는 1원 70전 균일이었고, “전매회원권(前賣會員券)”을 별도로 발매하고 있었다.<sup>38)</sup> 김연실이 직접 부르는 노래 「춘향광상곡」이나 「도라지 타령」이 인기가 있었다고 한다.<sup>39)</sup> 그리고 여기서 활동했던 여성 멤버들의 이름은 다음과 같다. 이들은 김연실을 포함하여 함국절, 이몽녀, 이예자, 김용희, 문현숙, 홍정희, 박춘실, 서옥자, 문일화, 경윤계 등이 소속되어 있었다.<sup>40)</sup>

특히 1941년 3월 김연실악극단의 “전만순회대공연(全滿巡迴大公演)”은 만주국의 모든 조선 극단 중에서 가장 긴 이동 경로와 함께 가장 많은 방문 지역을 보여준 공연이었다. 이는 김연실이 “재만동포에게 보내는 향토예술의 선물”로서 선전되면서, 만주국의 남쪽 끝인 안동에서부터 가장 북쪽 끝인 가목사까지 1개월 동안 순회하면서 조선인을 위문하는 일정이었다.<sup>41)</sup> 이 순회공연의 공연 지역을 순차적으로 살펴보면, 이는 “안동—봉황성—봉천—철령—개원—길림—신경—하얼빈—목단강—동안—림구—가목사—보리—녕안—도문”으로 각각 이동하는 것이었다.<sup>42)</sup>

그 외에 만주국에서 위문대로 파견되어 활동했던 단체로는 화랑좌(花郎座), 반도연무좌(半島演舞座), 반도악극단(半島樂劇團), 콜럼비아, 데이지쿠(帝蓄) 등이 있었다. 이들은 조선악극단과 함께 “만주건국10주년기념만주개척춘위문연예반”이라는 이름으로 개척전사들을 위문하는 역할을 하였다. 제1반과 제2반으로 조직되었던 이 위문대에서는, 제1반은 ‘통화성—길림성—간도성—빈강성’으로, 그리고 제2반은 ‘흥안남성—북안성’으로 각각 이동하면서 “반

37) 김연실, 「女優와 女優의 相見記」 『삼천리』 1940년 5월, 162-163쪽.

38) “金蓮實樂劇團 公演—來月 五六日 長春座에서” 『만선일보』 1940. 10. 13; 『만선일보』 1940. 11. 5. 김연실 악극단 광고; 『만선일보』 1940. 10. 31. 김연실 악극단 광고.

39) “金蓮實樂劇團의 國都公演大盛況” 『만선일보』 1940. 11. 6.

40) 『만선일보』 1940. 11. 5. 김연실 악극단 광고.

41) 이복실, 2015, 「일제 말기 조선 극단의 만주 순회공연 연구」(이상우 외 편, 2015, 『전쟁과 극장: 전쟁으로 본 동아시아 근대극장의 문화정치학』, 서울: 소명출판, 446-490쪽), 460쪽.

42) 『만선일보』 1941. 2. 28. 김연실 악극단 광고.

도인 집합부락”에 조직적으로 찾아가서 음악과 무용으로 오락과 위안을 제공하였다. 이는 “합창, 독창, 무용, 촌극, 가요, 만담” 등으로 위문연예의 순서가 구성되었으며, 조선인 여성으로는 김용녀, 정영숙, 임소향, 장세정, 한영순, 정채란, 이농주, 한영숙 등이 참가하였다.<sup>43)</sup>

마지막으로 만주국에서 순회공연을 했던 조선인 여성 중에서 기생 위문대의 존재를 주목할 수 있다. 1940년에 조선권변의 예기 60여 명은 “약진하는 목단강에 혜성처럼 탄생”하여 5-6개월 정도 머무르면서 무용과 음악 공연을 한 바 있다. 이들이 1940년 8월 9-10일 서신안가 가설극장에서 공연했던 내용을 보면, “애국행진곡, 승무, 좌창(座唱), 무용, 단가(短歌), 가야금 병창, 일본가, 가극, 검무, 입창(立唱), 유행가, 춘향전” 등이었다. 당시 조선인 기생들의 공연은 재만동포들에게 초만원의 대성황을 거두면서 큰 호응을 얻었다고 한다. 또한 여기서 모금된 “의연금(義捐金)” 오백여 원은 “목단강의 용봉공대서구대(牧丹江義勇奉公隊西區隊)”에 모두 기부되었다.<sup>44)</sup>

특이하게도 조선인 기생들은 『만선일보』의 독자를 위문하기 위해 경성의 부민관에서 “대중연예의 밤”을 공연하기도 했다. 이는 1940년 5월 13-14일에 만선일보 및 조선총지사 주최의 행사였는데, 종로권변의 기생들이 총출동하여 “순수한 조선 향토의 예술”을 선보였던 것이었다. 당시 만주국에서 인기를 끌었던 “만소좌(漫笑座)”의 “명예묘기(名藝妙技)”도 크게 기대되었다. 여기서 인기 예인으로는 조유색, 이유앵, 모추월, 정금홍, 목계옥, 조백조, 이운선, 문유색 등이 있었다.<sup>45)</sup>

만주국 위문대는 “북지만의 넓은 산야를 개척하여 영주의 낙토로 삼고 온 마음 온 몸을 흠에 바치고 있는 반도동포 만주개척민들을 노래와 춤으로 위안”하고자 하였다.<sup>46)</sup> 이를 위해 혼종적인 계급의 다양한 조선인 여성으로 구성된 위문대는 만주국의 수도였던 신경을 포함하여 전만(全滿) 각지에 걸친

43) “흥의 勇士에 絢爛한 膳物—開拓民慰問演奏班, 總督府拓務課滿洲開拓總局本社共同主催 二隊를 編成하여 全滿을 巡回” 『매일신보』 1942. 8. 16.

44) “춤과 노래의 밤 大盛況裏終幕—牧丹江朝鮮券番의 主催” 『만선일보』 1940. 8. 16.

45) “本報讀者慰安會 大衆演藝의 밤—十三, 十四兩日間京城府民館서 朝鮮總支社主催” 『만선일보』 1940. 5. 9; “本報讀者慰安의 大衆演藝盛況—京城朝鮮總支社主催” 『만선일보』 1940. 5. 17.

46) “開拓民慰問演藝團 元氣旺盛하게 凱旋 一, 二隊三十餘名, 今日京城到着” 『매일신보』 1942. 9. 12.

조선인 개척촌을 두루 찾아다니면서 집단적인 형태로서 위문연예를 공연하였다. 이는 10-20명 정도 수준에서 “조선연예우수예술가” 혹은 “각계 1인자”가 모두 총출연하는 형식으로 “유행가, 촌극, 무용, 남도가요, 만담” 등을 다양하게 선보였으며, 15-20일의 장기 일정을 통해 하루에 총 2회(낮에는 황군위문, 밤에는 일반 공개)를 공연하였고, 입장료는 대개 균일하게 1원 정도였다. 1942년 9월 매일신보사에서 파견했던 “만주개척촌위문연예단”의 경우 1회의 장기 순회공연에서 제1반은 13개소에서 약 2만 명을, 그리고 제2반은 7개소에서 약 1만 4천 명을 위문하는 성과를 보여주었다.<sup>47)</sup>

전반적으로 전시체제가 만주국의 위문대는 조선인 개척민을 찾아가서 선계문화를 생성하면서도 동시에 만주국의 건설과 전쟁 수행, 즉 오족협화와 왕도낙토라는 제국의 이데올로기를 기념하면서 그 의미를 되새기고 있었다. 만주국에서 위문대 순회공연의 후원 및 주최는 대부분의 경우 만주연예협회와 조선연예협회, 그리고 만선일보사와 매일신보사였다고 할 수 있다. 드물게는 관동군의 직할 형태로 위문대가 편성되는 경우도 있었다. 장기 일정으로 구성되는 위문대 공연은 여러 단원들의 교통, 숙박, 식사, 무대 장치 등에 있어서 막대한 비용이 소요되는 이벤트였다. 그렇기 때문에 이러한 문화권력의 막대한 자원과 네트워크로서 가능한 것이었다.

이처럼 조선악극단에서 기생 위문대까지 살펴보면, 여성성과 조선성의 기표를 통해 만주국의 개척전사를 찾아가서 위로하는 위문연예가 활발하게 공연되고 있었던 것을 알 수 있다. ‘아리랑 보이즈’ 같은 남성 밴드가 조선악극단에 존재하기도 했고, 여러 위문대에 남성 예인도 부분적으로 포함되어 있었다. 그렇지만 이들은 위문대의 조선인 여성처럼 그룹을 이루어서 가지화되지는 않았으며, 걸그룹의 문화 형식으로 하향 확산되지 않았을 뿐 아니라 기생이라는 계급이 별도로 존재하지도 않았다. 남성성이라는 정체성은 위문대를 조직하는 문화권력을 구성하거나 혹은 성스러운 사명을 지닌 개척

47) “開拓民 慰問演藝隊 新京서 一, 二班 合同大演習會 來八, 九 兩日間 厚生會館에서” 『매일신보』 1942. 9. 2.; “感激에 벅찬 첫 公演-塔列해 맞아주는 눈물겨운 風景-滿洲國開拓 慰問演藝團 第一隊 隨行記 ①” 『매일신보』 1942. 9. 15.; “新京에 歡迎의 旋風 開拓民慰問演藝團一行 一, 二隊의 合同公演空前의 大盛況” 『매일신보』 1942. 9. 10.

전사로서 표상되듯이 위문 받는 주체 위치를 의미하는 것이었기 때문이다. 나아가 이들은 개척민과 황군장병으로 표상되는 지배적 남성성을 수행하기 위해 일본성을 모방하고 있었다.

그런 점에서 만주국 위문대를 둘러싼 조선인 여성에게 건설과 전쟁이라는 민족 서사의 시간은 무엇을 의미하는 것이었는가, 그리고 여성의 입장에서 위문이라는 수행성은 전시되고 보여지는 타자로서 정형화되는 기제일 뿐이었던가 하는 지점에 대해 더 구체적으로 따져볼 필요가 있을 것이다. 위문대의 순회공연에서 주로 연출되었던 무용과 음악 장르는 여성의 신체와 목소리를 매개체로 하는 예술이다. 이는 남성적 시선에 의한 성적 대상화의 도구였던 동시에 예술장에 진입할 수 있는 주체 구성의 자원이기도 하다는 점에서 양가적인 것이었다. 특히 식민지 조선의 기생은 여성성과 조선성이 결합되는 주체 위치에서 최하위 계급이었지만, 만주국의 위문대 공연을 통해 신체적 이동성을 획득하면서 스스로 새롭게 주체화할 수 있었다.

#### IV. 위문하는 문화의 생성과 여성 표상의 젠더 수행성

전시체제가 만주국을 순회했던 위문대는 만주 각지에서 조선인 남성을 위문하는 문화를 생성하고 있었고, 이는 조선성을 표상하는 위문연예의 기표가 여성 신체를 통해 시각적으로 전시되는 것이었다. 즉 이동하는 문화장치로서 ‘시스터, 여인대, 소녀가극단, 권번 기생’ 등의 이름으로 조선성과 여성성을 전유하는 동시에 개척전사를 찾아가서 위문하고 있었기 때문이다. 이는 일본성과 남성성을 우월한 정체성의 위치에 두는 과정이기도 했다. 그러나 순회하는 위문대의 구조 안에서 조선인 여성의 섹슈얼리티는 문화권력에 의해 남성적 시선의 스펙터클로서 가시화되었지만, 이들은 완전하게 응시되지 않고 대상화되지 않은 지점이 존재하였다.

이 연구의 목적은 만주국을 순회했던 조선예술을 단순한 도구로 간주하여, 그것이 여성 신체/섹슈얼리티를 일방향적으로 전시하는 장치로서 어떻

게 충실하게 기능하였는가 혹은 얼마나 세련되게 창작되었는가를 밝히는 데 있는 것은 아니다. 그보다는 이동하는 조선인과 조선예술 그 안에 일본성과 조선성, 남성성과 여성성이라는 이분법적 구분을 극복하고 변화시키는 어떤 힘이나 가능성이 있었는지를 묻는 것에 있다. 즉 위문대라는 문화 장치 안에 중층적인 타자화만이 아닌 자율성을 확보할 수 있는 영역이 존재했는지에 대해, 전시체제가 만주국 위문대에 존재했던 조선인 여성을 통해 드러내고자 한다. 이는 조선인 여성의 신체와 목소리를 둘러싼 정체성의 형성과 제국의 문화권력 사이의 어떤 틈새를 찾는 과정이 될 것이다.

그 이유는 조선인 여성 예인은 만주국 위문대 안에서 정형화된 타자가 아닌 여성성을 새롭게 전유하는 주체로서 저마다 존재방식을 구성하면서도 일정한 젠더 수행성을 드러냈기 때문이다. 이는 위문연예를 둘러싼 기표와 현실에서 사회적 이동성, 목소리/가창력이라는 청각성, 일본성의 전유, 그리고 여성 연대를 통해 가능한 것이었다. 동시에 이들은 양가적이면서 모순적인 면모를 보여주기도 했다. 이에 대해 개별적인 인물들을 통해 구체적인 활동, 레퍼토리, 네트워크 등을 중심으로 해서 더 자세하게 살펴보겠다.

조선악극단에서 저고리 시스터의 멤버였던 이난영, 장세정, 이화자 등을 보면 이들은 1930년대 조선에서 음반을 취입하여 크게 인기를 얻었던 가수들이다. 그녀들은 이철과 조선악극단을 통해 조선을 넘어 일본과 만주 등 동아시아 전반으로 활동영역을 확장할 수 있었으며, 여성 예인으로서 사회적 이동성을 획득할 수 있었다. 이난영은 목포 출신으로 배우를 지망했다가 이철에게 발탁된 오케 레코드사의 전속가수였고, 「목포의 눈물」로 유명한 가수이다. 장세정은 평양 출신으로 이난영과 함께 오케의 대표적인 여성 가수로 활동하였는데, 악기점 점원으로 있다가 가수로 데뷔하였다. 이화자는 1930년대 조선에서 ‘민요의 여왕’으로 유명했던 신민요 가수였으며, 인천 권번 출신의 기생이었다.

그녀들은 일정한 문화자본과 인적 자원이 부재했지만, 자신의 신체와 목소리를 통해 가수로서 데뷔할 수 있었던 동시에 1930년대에 이미 크게 성공했다는 공통점이 있다. 이화자의 경우 섹슈얼리티의 자기 전시를 통해 독

특한 존재방식을 만들어내기도 했다. 그녀가 1940년에 발표한 「화류춘몽」은 기생 가수라는 그녀의 위치를 정확하게 보여주는 노래였고, 특히 성적인 매력을 강조하는 목소리를 통해 유혹적으로 어필할 수 있었기 때문이다.<sup>48)</sup> 신민요 음반을 대량으로 취입했던 이화자는 신민요 가수로서 조선성을 강조하면서 타자화된 여성성을 극복하고자 했던 것으로도 보인다.<sup>49)</sup> 이난영은 신민요를 내세웠던 기생 가수와는 다르게 모던의 기표를 전유하면서 「다방의 푸른 꿈」(1939) 같은 노래를 크게 히트시켰다. 이를 통해 그녀는 재즈 보컬리스트로서 빼어난 재능을 보여주었던 것이다.<sup>50)</sup>

이들이 1940년대 초기 조선악극단에 합류하여 만주국 순회공연을 하던 시기에는 향토적인 가요뿐 아니라 군국가요를 부르면서 대중에게 이름을 알렸던 것으로 보인다. 1941년 7월 『신시대』에는 「조선악극단—황군위문회 고좌담회」라는 글이 실려 있다. 이 좌담회는 이철을 포함하여 조선악극단의 주요 음악인들이 모여서 만주국 위문공연에 대한 그들의 감상 및 의견을 나누는 자리였다. 1940년 4월 공연은 “아리랑 보이스, 저고리 시스터, 군가, 가요곡, 무용, 경음악 등”을 중심으로 해서 “동경에서 흥행했던 프로그램” 거의 그대로 구성되었다.<sup>51)</sup> 여기서 다음의 대화를 통해, 이난영과 장세정 이 위문연예를 통해 군국가요를 반복해서 노래했다는 사실을 알 수 있다.

기자: 대개 어떤 프로그램으로 공연을 하시었던가요?

김상진: 동경에서 흥행했던 프로그램을 그대로 했었습니다.

기자: 동경에서 한 프로요?

김상진: 네, 아리랑 보이스와 저고리 시스터, 군가, 가요곡, 무용, 경음악 등이지요.

김해송: 대개는 경음악에서부터 시작하여 유쾌한 것을 많이 했고 또 그런

48) 예를 들어, 「화류춘몽」 「살랑 춘풍」 「남가일몽」 같은 현재 남아 있는 이화자의 대표적인 음원들을 통해 이를 확인할 수 있다. 이 노래들을 들어보면, 이화자 특유의 콧소리가 낮은 톤의 흥얼거림과 함께 처연한 분위기로 잘 표현되어 있다.

49) 이진아, 2018a, 「1930-40년대 기생 가수들에 대한 젠더론적 연구」, 『사회와 역사』 118, 166쪽.

50) 최유준, 2013, 「이난영의 눈물」, 『한국인물사연구』 20, 346쪽.

51) 「朝鮮樂劇團—皇軍慰問回顧座談會」 『신시대』 1941년 7월, 194쪽.

것을 좋아하는 것 같더군요. 때로는 향토적인 것도 했습니다.

기자: 장세정 씨는 무슨 노래를 많이 부르시었습니까?

장세정: 〈군국의 어머니〉를 불렀습니다.

김상진: 장은 동경, 나고야, 소창 등지에서 공연했을 때에도 〈군국의 어머니〉를 노래하여 대환영을 받았으니까요.

기자: 이난영 씨는 무슨 노래를 부르셨습니까?

이난영: 저요? 〈경국의 어머니〉를 많이 불렀어요.<sup>52)</sup>

당시 이들이 부른 주요 군국가요 혹은 위문을 노래하는 가요를 보면, 구체적으로 다음과 같다. 이난영은 「경국의 어머니」 「신춘엽서」(1942), 김정구와 함께 부른 「아세아의 합창」(1942), 그리고 남인수와 같이 노래한 「이천오백만 감격」(1943) 등이 있다. 장세정은 「반도의 아내」(1942) 「지원병의 어머니」(1941) 「단심옥심」 「아가씨 위문」 「지원병의 집」(1943), 그리고 남인수와 함께 부른 「그대와 나」 「국민개로가」(1942) 등이 있다. 이화자는 「목단강 편지」(1941) 「마지막 필적」(1942) 「옥통소 우는 밤」 「결사대의 아내」(1943) 등이 있다. 이 노래들의 가사를 살펴보면, 젠더 정체성을 표상하는 위문연예의 기표를 고스란히 드러내고 있다는 것을 알 수 있다. 즉 “오빠, 사나이, 남편, 아들, 결사대, 지원병” 등의 지배적 남성성을 위로하는 여성 표상의 기표들, 즉 “아가씨, 아내, 어머니” 등의 여성성이 동시에 호명되는 내용이기 때문이다.<sup>53)</sup>

이들이 부른 음악은 거의 모두 조선악극단의 네트워크 안에 있는 남성 엘리트 작사가와 작곡가들이 만들어서 오케 레코드사에서 음반이 발매된 노래들이다. 여기에 참여한 음악인들은 조명암, 김해송, 박시춘, 이봉룡, 고가마사오 등을 들 수 있다. 이난영은 “小林玉順”으로, 그리고 장세정은 “張田世貞”으로 각각 창씨개명을 했다.<sup>54)</sup> 또한 이난영은 ‘岡蘭子’라는 예명으로 활

52) 「朝鮮樂劇團—皇軍慰問回顧座談會」 『신시대』 1941년 7월, 194-195쪽.

53) 이난영의 노래인 「경국의 어머니」는 본인이 직접 언급한 것 외에 특별한 기록이 남아 있지 않다. 이 노래들의 서지사항과 가사 내용은 민족문제연구소 편(2017)의 『군국가요 40선』과 노동은(2017)의 『친일음악론』을 주로 참조하면서, 국사편찬위원회 한국사데이터베이스를 활용하여 보완적으로 확인하였다.

54) 「映畫」 『대동아』 1942년 7월, 69쪽.

동하기도 했다고 알려진다. 조선악극단의 여성 가수들은 이러한 수행성을 통해 기표로서 일본성을 전유했지만, 그녀들은 현실에서 개척전사나 황군장병이 될 수 없었기 때문에 지배적 정체성으로서 일본 남성을 모방할 수는 없었다. 만주국이라는 국민국가의 구성원으로서 호명되지 않았다는 점에서, 조선인 여성 예인은 위문대에서 「아들의 혈서」 「이 몸이 죽고 죽어」를 부른 백년설이나 「지원병행진곡」 「麥と兵隊」를 노래한 정대택 같은 남성 예인과는 뚜렷하게 구별되는 지점에 있었다.<sup>55)</sup>

김연실은 만주국에서 문화권력에 더 가까운 중간자적 정체성을 수행하고 있었다. 그녀는 전시되는 대상이자 악극단의 연출자로서 활동하였고, 여성의 이름을 내건 악극단은 만주국에서 유일한 것이었기 때문이다. 김연실은 전시되는 여성성을 구성하거나 스스로 여성 신체를 가시화하면서 “춘향광상곡, 상해의 가각에서, 봄꿈, 인연의 노래, 자이나당고” 같은 레퍼토리를 무대에 올렸다.<sup>56)</sup> 그녀는 시에론 레코드사의 전속으로 가수 활동도 활발하게 했지만, 군국가요를 취임했다는 기록은 부재한 편이다. 김연실은 주로 명랑하고 경쾌한 “재즈, 춤, 노래”를 통해 만주에 등장한 “노래와 춤의 프리마돈나”로서 조선인 관객들에게 인기와 호응을 얻으면서 커다란 성공을 거두었다.<sup>57)</sup> 1942년에 창씨개명한 김연실의 일본 이름은 “金井實千代”였다.<sup>58)</sup>

만주국에서 순회하는 동안 김연실 악극단의 구성과 연출은 홍개명(洪開明)과 김연실이 함께 맡았다고 되어 있다.<sup>59)</sup> 홍개명은 영화 「아리랑」으로 유명한 나운규 프로덕션과 네트워크를 가지고 있던 인물이다. 김연실 역시 16세의 나이로 1927년에 나운규가 제작한 첫 영화 「잘 있거라」에 출연한 이후 신일선, 김정숙, 전옥, 하소양과 함께 ‘나운규의 여성’으로 주목받고 있었다. 이들은 영화를 통해 나운규의 연인 혹은 아내 역을 맡았던 이들이다.<sup>60)</sup> 사

55) “흥의 勇士에 絢爛한 膳物—開拓民慰問演奏班 總督府拓務課滿洲開拓總局本社共同主催, 二隊를 編成하여 全滿을 巡回” 『매일신보』 1942. 8. 16.

56) “金蓮實樂劇團來京—十一月 五, 六日 長春座서 公演” 『만선일보』 1940. 10. 31.

57) “金蓮實樂劇團의 國都公演大盛況” 『만선일보』 1940. 11. 6.; “노래와 춤의 프리마돈나 金蓮實樂劇團 全滿公演” 『만선일보』 1941. 2. 28.

58) 「映畫」 『대동아』 1942년 7월, 69쪽.

59) 『만선일보』 1940. 10. 31. 김연실 악극단 광고.

실상 고아 출신이었던 김연실은 1940년 무렵 아이 하나를 혼자서 키우고 있었는데, 악극단을 운영하기 전에 신경에서 스탠드바를 경영하기도 했고 하얼빈의 뮤지컬에서 노래를 부르기도 했다고 밝힌 바 있다.<sup>61)</sup>

김연실 악극단은 만주국에서 짧은 스토리로 구성된 가극을 공연하기도 했다. 주요 작품의 내용을 살펴보면 다음과 같다. 「전우」는 결사대로 출전한 조선인 군인이 적진에 돌입하여 죽음을 맞이하게 되는 순간 친구에게 구원되어 사명을 완수했다는 내용이다. 「가수출정기」는 지원병과 간호부로 출정한 남녀 두 가수가 중국인에게 대동아정신을 선전하는 내용이다. 「청춘의 광란」은 고전소설 춘향전을 새롭게 각색한 것으로서 춘향을 주인공으로 하여 노래와 댄스를 가미한 것이다. 그리고 「노래의 세상」은 한 레코드사의 사장이 어렵사리 신인가수를 발견했으나 비상시국에 유행가란 천만 부당한 존재라고 엄담하는 안 여사의 출현에 졸도한다는 댄스이다.<sup>62)</sup>

임소향(林素香)은 조선권변 출신의 기생으로서 1930년대에 판소리 음반을 다양하게 취입하였으며, 무용가와 배우로도 활동하였다. 본명은 임유원(林酉元)이며, 그녀는 한성준의 수양딸이었던 것으로도 알려진다. 경성 방송국에도 출연했던 임소향은 1940년대 만주국 위문대에 참가하여 순회공연을 하였다. 그녀는 기생 출신으로 여성성 표상의 위문연예의 기표를 구성하는 위치에 있었는데, 특히 “춘향가, 심청전, 남도가요, 농촌무” 같은 향토적인 노래와 무용을 통해 만주국의 개척전사를 위문하였던 것이다.<sup>63)</sup> 임소향은 1942년 7월에 “저속한 음악을 물리치고 총후 국민의 정서를 고상하고 또 건전하고 윤택하게 지도할 음악”을 표방했던 “조선음악무용의 대제전”에도 참가하였다. 이는 조선춘추사와 조선음악협회, 매일신보사의 후원 및 주최

60) 「名優 羅雲奎君을 싸고도는 五人의 女性, 申一仙·金靜淑·全玉·河小陽·金蓮實의 諸嬖」 『삼천리』 1934년 5월, 170-173쪽.

61) 「나의 長恨歌, 哈爾濱에서 新京으로 愛兒를 안고 울면서 漂浪하든 때의 나의 슬픔의 記錄」 『삼천리』 1940년 4월, 192-194쪽.

62) “노래와 춤의 프리마돈나 金蓮實樂劇團 全滿公演” 『만선일보』 1941. 2. 28.

63) “晝夜로 感激의 熱演—滿洲開拓村慰問第一班吉林으로” 『매일신보』 1942. 8. 27.; “훈의 勇士에 絢爛한 膳物—開拓民慰問演奏班, 總督府拓務課滿洲開拓總局本社共同主催 二隊를 編成하여 全滿을 巡回” 『매일신보』 1942. 8. 16.

로 이루어진 행사였다.<sup>64)</sup>

임소향은 “만주건국10주년경축연예대회”에도 위문대의 일원으로 참가하여 남도가요를 선보이면서, 만주국을 건설하는 “대륙의 개척전사”를 위문하였다.<sup>65)</sup> 그녀는 만주국을 순회하고 나서 개최된 “위문연예단원귀환보고좌담회”에서 다음과 같이 직접 언급하기도 했다. 임소향은 “저는 꼭 내 고향 내 부모를 찾아가고 싶었습니다. 그래서 무대에 서서도 마치 내 집 안에서 내 가족과 이야기하는 것 같았고, 따라서 소리 한 마디라도 저분들을 위해 드려야 되겠다고 생각했습니다”라고 밝혔다.<sup>66)</sup> 그녀는 1930년대 중후반부터 오태석, 김연수, 박록주 등과 함께 당대의 “일류 명창”이자 “조선이 가진 자랑”으로서 주목받고 있던 인물이었다.<sup>67)</sup>

임소향은 위문연예를 표상하는 기표가 아닌 현실에서, 전시되고 보여지는 여성 신체를 넘어 목소리와 가창력이라는 청각성을 전유함으로써 자신의 존재방식을 구성했던 인물이다. 위문이라는 프레임 안에서 그녀는 조선성과 여성성을 표상했지만, 문화권력에 의해 완전하게 본질화되거나 타자화되지는 않았다. 여성의 목소리는 신체와는 다르게 남성적 시선에 의해 응시되지 않으면서, 그렇기 때문에 페티시화되지 못한 지점이다. 그 순간 여성 신체가 대상화되었다고 하더라도, 이는 목소리를 내기 위한 물질적인 수단에 불과하기 때문이다. 또한 임소향에 의해 가장 내재적인 수준에서 표상된 조선성은 일본성으로 전유되지 않았다는 점에서, 역설적으로 문화권력과 거리를 둘 수 있었다. 이는 그녀가 최하층 계급인 기생의 위치에서 최대치의 젠더 수행성을 보여준 것이라고 할 수 있다.

김능자(金綾子)는 주로 무용가로서 활동했는데, 친연니였던 김소군(金小君)과 함께 일본에서 처음 예술 활동을 시작한 것으로 알려진다. 김능자는 김우자

64) “李東伯等 百名出演 唱劇 春香傳, 淑英娘子傳에 人氣集中 迫到한 朝鮮音樂舞蹈祭典 朝鮮春秋社主催本社와 音協後援” 『매일신보』 1942. 7. 10.

65) “感激에 벽찬 첫 公演—堵列해 맞이주는 눈물겨운 風景-滿洲國開拓 慰問演藝團 第一隊 隨行記 ①” 『매일신보』 1942. 9. 15.

66) “滿洲開拓村에서 보고 듣고 온 것 慰問演藝團員歸還報告座談會②—無住地帶八里길 직색할 蚊軍逆襲” 『매일신보』 1942. 9. 29.

67) “聲樂의 밤 大人氣—本社 大邱支社 主催 名唱大會 來二十四日 遼切迫” 『매일신보』 1939. 10. 23.

(金又子) 혹은 이능화(李綾花)라는 이름을 사용하기도 했다. 김능자는 언니와 함께 일본에서 10년간 무용 수업을 받았는데, 이시이 바쿠의 동생인 이시이 유키야스(石井行康)에게 신무용을, 그리고 나니와 키미코(浪速喜美子)에게 재즈댄스를 배웠다.<sup>68)</sup> 경성으로 돌아온 그녀는 조선에서 이철의 조선악극단과 함께 저고리 시스터로서 활동하다가, 1941년 일본의 쇼치쿠 소녀가극단으로 다시 돌아간 것으로 알려진다. 김능자는 1930년대 후반 손목인, 이난영, 김정구, 고복수, 이은파 등과 같은 무대에서 음악과 무용의 대향연을 선보이면서 일종의 “무용계의 화형(花形)” 같은 존재로서 조선인 관객들에게 주목을 받고 있었다.<sup>69)</sup>

1941년 그녀는 재능을 보유하고 용모가 빼어난 “반도무희(半島舞姬)”로서 일본의 아사쿠사 국제극장에서 무용가극 「심청전」의 주연으로 활약하고 있었다.<sup>70)</sup> 이후 김능자는 조선악극단과 함께 만주국 순회공연에 합류했으며, 위문대에서 주목 받으면서 많은 인기를 끌었다. 1942년 8월 길림과 간도 순회공연에서 “화형인 이능화(李綾花) 양의 세련된 노래와 춤은 만장을 뇌살시켰다”라고 했는데, 현지의 열광적인 인기에 힘입은 이들은 “안도(安圖) 방면으로 삼백 키로의 난코스를 만척의 트럭에 흔들리며 전후 사흘간에 다섯 번의 위문연예”를 수행하기도 했다.<sup>71)</sup> 그녀는 “만주건국10주년경축연예대회”에도 위문대의 일원으로 참가하여 무용을 선보이면서, 만주국을 건설하는 “대륙의 개척전사”를 위문하였다.<sup>72)</sup> 김능자는 만주국 위문대 안에서 이능화라는 이름으로 “내지춤(일본무용—인용자)”을 공연하기도 했다.<sup>73)</sup>

68) “舞踊修業十年 만에 錦還한 金小君 金綾子嬢姊妹 卅一日 朝劇에 데뷔[寫] 『동아일보』 1933. 7. 27.

69) “絢爛豪華한 ‘프로’에 滿都人氣最高潮” 『매일신보』 1937. 12. 25.; “絢爛을 다한 ‘프로그램’ 歌謠와 舞踊의 豪華陣 本社主催 歌謠舞踊의 밤 明日로 迫到 男女五十餘名動員” 『매일신보』 1937. 12. 27.; “定刻十分後에 超滿員閉門 ‘歌謠와 舞踊의 밤’ 第一夜人氣白熱化” 『매일신보』 1937. 12. 28.

70) “半島舞姬 李綾花嬢 淺草國際劇場에서 公演中” 『매일신보』 1941. 2. 21.

71) “到處서 熱任의 人氣—滿洲開拓民慰問演藝一班問島에” 『매일신보』 1942. 8. 30.

72) “感激에 破綻 첫 公演—堵列해 맞아주는 눈물겨운 風景—滿洲國開拓 慰問演藝團 第一隊 隨行記 ①” 『매일신보』 1942. 9. 15.

73) “北方守護의 皇軍慰問 將兵들의 歡待에 感激 開拓村 慰問演藝 一班牡丹江서 演藝” 『매일신보』 1942. 9. 6.

특이한 것은 1939년에 조선악극단의 일본 공연 중에서, 김능자가 「만주 아가씨(滿洲娘)」와 「돌궂남자 돌궂여자(獏男獏女)」라는 무용을 선보였다는 것이다. 김청강은 이에 대해, 이는 당시 다카라즈카에서 오죽협화라는 시극에 부합하기 위해 공연했던 「만주에서 북지로(滿洲より北支へ)」 같은 작품과 매우 유사한 방식으로 만들어졌을 가능성이 높다고 지적한 바 있다.<sup>74)</sup> 다카라즈카 가극단에 의해 1938년 일본에서 순회되었던 「만주에서 북지로」는 “만주국의 대련에서 시작하여 봉천, 신경, 무순 등의 도시와 만리장성을 거쳐 중국의 자금성에서 종결되는 일본의 북방 식민지 일주의 대장정”에 관한 대서사였다. 이는 다섯 민족을 표상하는 여성 신체를 가시화하면서 “아름다운 동양찬가의 멜로디”를 통해 만주국을 동양의 왕도낙토로서 표상하는 형식이였다.<sup>75)</sup> 김능자는 이철이나 조선악극단과의 관계성 안에서 그 활동영역을 조선과 일본, 만주로 확장해 가고 있었던 것이다. 조선 출신의 무희였던 그녀가 만주에서 일본무용 혹은 일본에서 만주 표상의 여성성을 수행한 것은 매우 흥미로운 대목이다.

홍청자(洪淸子)는 고아 출신으로서 어린 시절부터 일본에서 무용을 배웠는데, 이시이 바쿠 문하와 다카라즈카 가극단을 두루 거친 것으로 알려져 있다. 그녀의 일본 이름은 야에 야에코(八重八江子)이다. 홍청자는 조선악극단이 일본에서 오사카 공연을 했을 때 이철과 조우하게 되어 합류했으며, 저고리 시스터의 멤버로서 활약하면서 남자 역을 맡았던 이준희와 듀엣을 하면서 많은 인기를 얻었다.<sup>76)</sup> 그녀는 1936년 6월 배구자 악극단에서 무용가로서 참여하였는데, 여기서 “춘희(소작인의 딸), 아가씨, 아테이나, 여객(女客), 추국(雛菊)” 등의 작품을 독무로서 선보였다.<sup>77)</sup> 홍청자는 만주국 순회공연 이후

74) 김청강, 2015, 「“조선”을 연출하다: 조선악극단의 일본 진출 공연과 국민화의 (불)협화음(1933-1944)」, 『동아시아 문화연구』 62, 185쪽.

75) 배묘정, 2018, 「정치의 가극화, 가극의 정치화: 1938-1945년 다카라즈카 소녀가극이 재현한 제국 통합의 이데올로기」, 서울대학교 박사학위논문, 140-161쪽.

76) “春季讀者慰安會 오케—豪華陣容 當夜出演藝術家紹介, 徐鳳姬 洪淸子 孫牧人 李花子 張世貞 趙英淑 李蘭影 金貞九 李俊嬭 李寅權 朴響林 「아리랑 보이즈」 C.M.C. 밴드[肖]」 『동아일보』 1940. 3. 31.

77) “待望의 裴龜子樂劇 十七日밤으로 臨迫 機會는 오즉 이밤뿐” 『매일신보』 1936. 6. 16.

조선악극단과 매일신보 연예대가 함께 부민관에서 공연한 “유가족 위안의 밤”에서 계속 무용을 담당하였다. 그녀는 “노래와 춤의 향연을 베풀고 군국을 지키는 유가족들을 일당(一堂)에 안내하여 부르는 사람 듣는 사람이 한 마음이 되어 오붓하고 따스러울” 이 공연에서 이난영, 장세정, 김해송, 정대택 등과 함께 무대에 올랐다.<sup>78)</sup>

1940년대에 흥청자는 두 편의 영화에서 배우로서 활약하기도 했다. 영화 「조선해협」(1943)의 광고에 등장한 적이 있다.<sup>79)</sup> 또한 그녀는 영화 「병정님」(1944)에도 조연으로 출연하였다. 당시 흥청자는 김해송과 이난영이 주도했던 약초가극단에도 동행한 것으로도 보인다. 1945년 3월 일본군 육군병원에서 “백의용사위문연예대”를 통해 약초가극단 전원이 참가하여 “악극 「필승의 노래」, 흥청자의 춤, 옥잠화의 민요, 윤부길의 노래, 나니와부시” 등을 통해 육군병원에서 위문연예를 공연하였기 때문이다. 이는 일본군 육군기념일을 맞이해서 당시 조선연극문화협회와 매일신보사가 공동으로 주최한 것이었다.<sup>80)</sup> 이후 악극단의 인기가 시들해 지면서, 그녀는 생활화로 큰 어려움을 겪었으며, 나중에는 “아편 피우며 몸 파는 신세”의 무희로 전락해 갔다.<sup>81)</sup> 흥청자는 위문연예의 기표 안에서 여성성을 새롭게 전유하여 스스로를 주체화하는 데 실패한 것이다.

저고리 sistter의 리더였던 이난영은 1936년 김해송과 결혼하였는데, 이후 두 사람은 약초악극단을 거쳐 KPK악극단을 창립하여 주도하였다. 여기서 핵심 멤버가 “김sisstter즈”였는데, 이들은 이난영과 김해송이 두 딸인 숙자와 애자, 그리고 이난영의 오빠 이봉룡의 딸 민자로 구성된 걸그룹이었다. 해방 이후 김sisstter즈는 미8군 무대와 일반 무대 활동을 병행하였고, 나중에는 미국까지 진출하여 여성 예인으로서 이름을 널리 알렸다. 또한 해방 공간에서 저고리 sistter는 새로운 멤버들인 신카나리아, 옥잠화, 나성녀

78) “遺家族演藝의 밤 朝鮮樂劇團 出演” 『매일신보』 1941. 10. 30.

79) “朝鮮海峽” 『매일신보』 1943. 7. 16.

80) “白衣勇士에 絢爛한 膳物 演協과 本社主權로 慰問演藝” 『매일신보』 1945. 3. 11.

81) “人間家族(十八) 人生流轉, 阿片 피우며 몸 파는 身勢 李花子 따른 두 번째 韓國舞臺藝術人的 黃昏娼女로 轉落한 舞姬·洪清子孃[寫]” 『동아일보』 1957. 7. 28.

가 합류하였으며, 1950년대에는 백설희, 고향미, 이경희, 조금옥, 박옥초가 다시 라인업을 이루어서 1960년 정도까지 활동하였다. 그렇지만 이들은 저고리 시스터라는 이름으로 공식적인 음반을 발표한 적은 없는 것으로 알려진다.<sup>82)</sup>

조선인 여성 예인을 둘러싼 이러한 문화 형식은 해방 이전/이후를 연결하는 제국의 문화권력의 “통시적 연속성과 공식적 동형성”이라는 호명기제를 보여주면서도, 여성 주체의 입장에서는 전시체제가 위문대라는 장치를 벗어나고자 했던 젠더 수행성으로도 볼 수 있다.<sup>83)</sup> 이는 조선인 여성이 위문이라는 교의적 시간성을 수행적으로 전유함으로써, 전시되는 대상으로서 고정되지 않고 정형화되지 않은 여성 주체의 한 형상을 드러내는 것이기 때문이다. 그런 점에서 이는 위문공연 혹은 연예보국이라는 남성성의 역사 안에서 기표로서 재현되지 않았거나, 아니면 현실에서 뚜렷하게 가시화되지 않았던 여성 연대의 한 가능성을 내재하고 있는 것이기도 하다.

## V. 맺음말

이 글에서는 전시체제가 만주국 위문대의 순회공연 양상에 대해 젠더 정치의 관점에서 고찰하는 것을 목적으로 하였다. 당시 위문대는 여성성과 조선성의 기표를 통해 만주국의 개척전사를 찾아가서 위로하는 위문연예를 활발하게 수행하고 있었다. 이는 1940년대 만주국의 조선인 남성이 문화권력에 의해 개척전사라는 지배적 남성성의 기표로서 유포되는 사이, 전시되는 여성성이라는 정형화된 타자의 위치가 동시에 호명되고 상상되는 과정이었다. 만주국 위문대는 ‘시스터, 여인대, 소녀가극단, 권번 기생’ 등으로

82) 최규성, 2018, 앞의 책, 22-27쪽.

83) 조형근, 2017, 「1930년대 후반-1950년대 한국과 일본의 대중음악을 통해 본 제국의 기억과 망각」, 『사회와 역사』 116, 222, 236-243쪽. 위문대를 매개로 한 문화권력의 연속과 단절이라는 측면에서, 한국전쟁 시기 군예대의 등장에 대해 논의할 필요성이 제기되는데, 이에 대해서는 추후 다른 연구를 통해 고찰하고자 한다.

여성 표상의 위문하는 문화를 생성하였는데, 이는 음악과 무용 장르를 통해 여성 신체가 시각적으로 가시화되는 것이었기 때문이다. 문화 엘리트 이철의 조선악극단은 만주국 위문대의 존재방식에 특히 중요한 영향을 끼쳤으며, 이들은 이동하는 문화 장치로서 위문연예라는 이름으로 만주국의 조선인 여성을 응시하면서 대상화하였다. 그러나 만주국 위문대를 둘러싼 공간 안에서 조선인 여성 예인은 정형화된 타자가 아닌 여성성을 새롭게 전유하는 주체로서 일정한 젠더 수행성을 드러내기도 했다. 그녀들은 위문연예를 둘러싼 기표와 현실에서 자신의 신체와 목소리를 매개체로 하여 양가적이면서 모순적인 틈새를 보여주었던 것이다.

## 참고문헌

### 1. 1차 자료

『大東亞』 『東亞日報』 『滿鮮日報』 『每日新報』 『三千里』 『新時代』

### 2. 연구논문

- 김남석, 2012, 「조선의 여배우 김연실(金蓮實)의 연예계 활동상과 연기 변모 과정 연구」, 『한국연극학』 47(1)
- 김청강, 2015, 「“조선”을 연출하다: 조선악극단의 일본 진출 공연과 국민화의 (불)협화음 (1933-1944)」, 『동아시아 문화연구』 62
- 동경원, 2018, 「임소향의 전통예술 활동 연구: 1930-40년대를 중심으로」, 『국악원 논문집』 38
- 배묘정, 2018, 「정치의 가극화, 가극의 정치화: 1938-1945년 다카라즈카 소녀가극이 재현한 제국 통합의 이데올로기」, 서울대학교 박사학위논문
- 이복실, 2015, 「일제 말기 조선 극단의 만주 순회공연 연구」(이상우 외 편, 2015, 『전쟁과 극장: 전쟁으로 본 동아시아 근대극장의 문화정치학』, 서울: 소명출판, 446-490쪽)
- 이은진, 2018, 「일제강점기 군국가요와 도구화된 여성성」, 『음악학』 35
- 이진아, 2018a, 「1930-40년대 기생 가수들에 대한 젠더론적 연구」, 『사회와 역사』 118
- 이진아, 2018b, 「호명되는 남성성: 전시체제기 만주국의 위문대와 젠더정치」, 『만주연구』 26
- 조형근, 2017, 「1930년대 후반—1950년대 한국과 일본의 대중음악을 통해 본 제국의 기억과 망각」, 『사회와 역사』 116
- 최유준, 2013, 「이난영의 눈물」, 『한국인물사연구』 20

### 3. 국내서

- 권명아, 2005, 『역사적 파시즘: 제국의 판타지와 젠더정치』, 서울: 책세상
- 김경일·윤휘탁·이동진·임성모, 2004, 『동아시아의 민족이산과 도시: 20세기 전반 만주의 조선인』, 서울: 역사비평사
- 김호연, 2009, 『한국 근대 악극 연구』, 서울: 민속원
- 노동은, 2017, 『친일음악론』, 서울: 민속원
- 민족문제연구소 편, 2017, 『군국가요 40선』, 서울: 민족문제연구소
- 박진수 편, 2013, 『근대 일본의 ‘조선 붐’』, 서울: 역락
- 안지나, 2018, 『만주이민의 국책문학과 이데올로기: 근대 동아시아의 제국, 식민지,

- 이동], 서울: 소명출판  
이복실, 2018, 『만주국 조선인 연극』, 서울: 지식과 교양  
이상우, 2010, 『식민지 극장의 연기된 모더니티』, 서울: 소명출판  
이재명, 2011, 『일제 말 친일 목적극의 형성과 전개』, 서울: 소명출판  
최규성, 2018, 『걸그룹의 조상들: 대중이 욕망하는 것들에 관한 흥미로운 보고서』,  
서울: 안나푸르나

#### 4. 국외서

- 이화진·다지마 데쓰오 옮김, 『문화하는 영화, 이동하는 극장: 전시체제가 이동영사  
관계 자료』, 서울: ㈜박이정  
주디스 버틀러, 조현준 옮김, 2008, 『젠더 트러블』, 파주: 문학동네  
하야카와 노리요 외, 이은주 옮김, 2009, 『동아시아의 국민국가 형성과 젠더: 여성  
표상을 중심으로』, 서울: 소명출판  
호미 바바 편저, 류승구 옮김, 2011, 『국민과 서사』, 서울: 후마니타스  
호미 바바, 나병철 옮김, 2016, 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』, 서울: 소명출  
판  
Atkins, E. Taylor, 2010, *Primitive Selves: Koreana in the Japanese  
Colonial Gaze, 1910-1945*, Berkeley: University of California Press

투고일 : 2019년 9월 29일, 심사완료일 : 2019년 10월 25일, 게재확정일 : 2019년 10월 25일

■ Abstract ■

## Femininity on Display

: Comfort Group in Manchukuo during the Wartime Period  
and Gender Politics II

Lee, Jin-A (Dong-A University)

This article examines aspects of the road tour of the comfort group in Manchukuo during the wartime period from the perspective of gender politics. At that time, the comfort group actively conducted consolation performances in which they visited pioneer warriors of Manchukuo through the signifier of femininity and Joseon nature. This signifier process was one in which a Korean man in Manchukuo in the 1940s to serve as symbolically representative of dominant masculinity, a pioneering warrior with cultural power, while a female served as the stereotyped image of his other. The Manchurian comfort group created a comfort culture represented with females such as 'Sister, Female group, Girls' Theater Company, and Gisaeng,' through which the female body was visualized through music and dance. Culture elite Lee Chul's Chosun musical troupe had a particularly significant influence on the Manchurian comfort group's way of life, leading to a focus on and targeting Korean women audiences of Manchukuo. The comfort group thus became a moving cultural device. Occasionally, in space surrounding the Manchurian comfort group, female entertainers of Chosun revealed gender performances as subjects who newly own femininity, merely the entertaining objects as stereotyped others. These performers displayed ambivalence and contradiction between stereotyped expectations notions of how bodies match voices, broadening how symbolism and reality matter in their encouraging form of entertainment.

Key words: Manchukuo, comfort group, Femininity, Lee Chul, Chosun musical troupe, encouraging entertainment, Gender performance, Cultural Power