일본 춤의 발견

- 근대 서양 무용계 속 사다야코

손옥주*

<차 례>

1. 서론
2. 일본춤의 대명사 가와카미 사다야코
  1) 가와카미 극단과 신파
  2) 사다야코의 서양 체험
  3) 루스 세인트 데니스의 사다야코 수용
3. 결론

【국문초록】

본 논문은 세기전환기에 '일본의 두제(Japanese Duse)'라 일컬어지며 근대 서양 공연예술계의 스타로 급부상했던 일본의 무용가 가와카미 사다야코에 대해 살펴보고자 한다. 특히 1899년과 1902년 사이에 총 2차례에 걸쳐 진행되었던 가와카미 극단의 서양 투어를 분석함으로써 사다야코의 서양 체험이 그녀의 일본적 자기 재현에 어떠한 영향을 미쳤는지에 대해 논하고자 한다.

이를 위해 무엇보다도 가와카미 극단의 작품이 서양 투어 전과

* 중앙대학교 연극학과 전임연구원

후에 보인 뚜렷한 차이에 대해 언급할 필요가 있다. 서양 투어 이전에 가와카미 극단의 주된 활동은 동시대 서양의 사실주의적 드라마를 각색하거나 청일전쟁 등 국내의 사회적 이슈를 사실주의극의 형식으로 연출하는 것에 맞춰져 있었다. 이는 당시 전근대적이라 여겨졌던 일본의 공연예술에 근대성을 주입하기 위한 시도였다고 할 수 있다.

그러나 「게이샤와 무사」, 그리고 「케사」 등 서양에서 가와카미 극단의 대표작으로 손꼽혔던 작품 대부분이 멜로 드라마적 구조를 기반으로 하는 '모조 가부키'에 국한되었다는 사실은 정작 그들이 투어 당시에는 서양 관객들의 취향에 부합하기 위해 전근대적인 일본의 모습을 지속적으로 재생산했음을 증명한다. 일본에서는 여자라는 신분 때문에 공식적인 공연에 출연할 수 없었던 사다야코가 극단을 넘어서, 그리고 일본을 넘어서 바야흐로 아시아를 대표하는 월드 스타로 발돋움하는 데에는 그녀에 대한 서양 관객들의 이중적 시선이 결정적인 역할을 한 바 있다. 즉 서양 관객들은 사다야코에게 게이샤로 대표되는 요부와 희생적 아내로 대표되는 성녀의 이미지를 동시에 투영시킴으로써 '일본적인 것' 혹은 '일본성'에 대한 서양의 근대적 상상력을 더욱 강화시킬 수 있었던 것이다. 뿐만 아니라 본 논문은 이처럼 서양인들에 의해 전유된 사다야코의 일본적 이미지가 동시대에 활동했던 미국 출신 무용가 루스 세인트 데니스에 의해 어떻게 재해석되었는지를 살펴봄으로써 근대 무용예술에서 나타나는 타 문화 전유 현상의 내적 메커니즘을 추적해보고자 한다.

주제어: 사다야코, 루스 세인트 데니스, 일본 춤, 문화 전유, 무용 모더니티

1. 서론

우리는 일주일 간 프리스코의 캘리포니아 극장에서 공연하기로 되어 있었는데 여러 가지 이유 때문에 사흘 이상 지속할 수가 없었어요. 카즈노헤(Kasunohe) 같은 우리 고전 드라마를 가지고 미국 관객 앞에 설 정도로 미련했기 때문이죠. 관객 중 어느 누구도 우리 일본 역사에 관한 지식을 갖고 있지 않았기 때문에 아무도 이해하지를 못했거든요. 그래서 우리는 즉시 사랑극을 선보여야겠다는 결론에 이르렀습니다. 사랑이야말로 보편적이니까요. 그렇게 해서 미국과 유럽을 통틀어 전 세계적인 성공을 거둔 작품 게이샤와 무사(Geisha and Knight)를 공연하게 된 겁니다.[1)]

시인이자 저널리스트로 미국에서 활동했던 노구치 요네지로(野口米次郎, 1875-1947)와의 인터뷰에서 가와카미 사다야코 (川上貞奴, 1871-1946)는 세기전환기에 두 차례에 걸쳐 이루어졌던 가와카미 극단의 서양 투어를 통해 자신이 느낀 소감을 밝힌 바 있다. 일본 신파극을 대표하는 인물이자 자신의 남편이기도 한 가와카미 오토지로(川上音二郎, 1864-1911)와 함께 극단을 이끌고 서양으로 향한 그녀는 1899년부터 1900년까지 미국을 시작으로 영국, 프랑스, 벨기에 등을 차례로 방문하였고 그 이듬해인 1901년 중순부터 약 1년간 런던과 파리를 비롯하여 독일 각 지역 및 러시아를 포함한 동유럽 지역, 남부 유럽 등을 방문함으로써 보다 큰 규모의 두 번째 유럽 투어를 성황리에 마치게 된다.[2)] 그리고 사다야코가 유

---

1) Noguchi Yone, "Sada Yacco", *Dramatic Mirror* 17, February 1906, p. 11. 인용된 원문 중 일본 고전 드라마의 예로 언급된 「카즈노헤」는 일본 전통 설화 「쿠즈노하(葛の葉)」의 잘못된 표기로 여겨짐.

2) 투어 일정과 관련해서는 Leslie Downer, *Madame Sadayakko: The geisha who bewitched the West*, New York: Gotham Books, 2004(2003); Peter Pantzer (Hrsg.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen: Kawakami Otojirô, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und*

럽 무대에서 재현해낸 일본춤은 자포니즘이라는 개념으로 설명되곤 하는 동시대 유럽인들의 아시아에 대한 상상력과 '일본'이라는 기표 사이의 가교 역할을 하게 된다.

그런데 당시에 그녀가 선보인 공연예술이란 1900년의 파리 박람회 기간 동안 일종의 흥행을 위한 작품으로 발표되었다는 점에서도 나타나듯이, 사실상 서양의 매니저들을 통해 이국 문화에 대한 현지 관객들의 문화소비취향에 상응하는 방향으로 기획되었다.[3] 다시 말해, 위에 인용된 사다야코의 고백에도 반영되어있는 것처럼, 일본 역사나 언어에 대한 지식을 갖추지 못한 서양 일반 관객들과의 소통을 전제하는 작품을 선보여야 했던 것이다. 그런 점에서 사다야코를 위시한 가와카미 극단의 공연은 문화적 특수성이 반영된 '일본의 예술'이라기보다는 오히려 이해 불가능한 일본어 대신 양식화된 신체의 움직임이나 그로테스크한 얼굴 표정 등

Osteuropa 1901/1902, München: Iudicium, 2005 참조.

3) 가와카미 극단의 유럽 무대 진출은 동서양 간의 국제적 문화 교류가 본격적으로 활발해지기 시작한 19세기 말~20세기 초의 근대 공연예술사 풍경을 징후적으로 보여준다. 가령, 이 시기의 공연예술계에는 국제적 규모로 이루어지는 예술 기획의 초기 형태가 나타나게 되는데, 해외 체류 초기에 매니지먼트가 없었던 가와카미 극단은 첫 번째 미국 투어 기간 중에 현지에서 알렉산더 컴스톡이라는 흥행사와 계약을 맺어 현지에서 필요한 도움을 얻게 된다. 뿐만 아니라 이사도라 덩컨(Isadora Duncan, 1877-1927)과 더불어 미국 근대 무용을 대표하는 무용가 로이 풀러(Loie Fuller, 1862-1928) 또한 매니저로서 가와카미 극단을 1900년 파리 만국박람회 기간 동안 서유럽에 알리며 사다야코가 세계적인 무희로 거듭나는 데 결정적인 역할을 하게 된다. 그러나 풀러는 2회에 걸친 가와카미 극단의 유럽 투어 이후 투자의 어려움을 근거로 이 극단의 매니지먼트를 포기하게 되고 그 대신 투자 예산이 적게 들어갈 수 있는 대안을 찾게 되는데 그 대안이 바로 조각가 오귀스트 로댕의 모델로도 유명한 하나코(본명: 오타 히사太田ひさ, 1868-1945)였다.
Loie Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, New York: Dance Horizons, 1977(1913), pp. 207-216; Son Okju, "Zwischen Vertrautheit und Fremdheit: Modernismus im Tanz und die Entwicklung des koreanischen Sinmuyong", Berlin: Freie Univ. (Doctoral Thesis), 2014, pp. 32-34 참조.

의 대안을 통해 보편적인 소통을 가능하게 하려는 '상상된 일본성의 재현'을 전제한 것이었다.[4] 이처럼 낯선 서양 무대 위에서 사후적으로 구성된 '일본성' 혹은 '일본적인 것'으로서의 문화 정체성을 경험하게 된 메이지 시대의 공연예술인들에게 있어 서양의 근대 공연 예술계란 마치 사다야코의 고백에서처럼 하나의 "교육(education)"[5]으로 체험된 셈이다.

본 논문은 이사도라 덩컨과 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis, 1879-1968) 등 서양 근대 무용의 대표자뿐만 아니라 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973), 에밀 오를릭(Emil Orlík, 1870-1932)과 같은 당대 유명 미술가에 이르기까지 동시대 서양 예술가들에게 있어 영감의 원천이 되었던[6] 사다야코의 춤극이 어떤 메커니즘을 통해 그녀로 하여금 상상된 일본성의 자기화를 가능하게 했는지, 그리고 그와 같은 '모조(pseudo)가부키'가 근대 유럽의 공연예술계에서 어떻게 역으로 일본적인 것의 본래성(authenticity)을 부여받게 되는지에 대해 살펴보고자 한다.

이를 위해 우선 그녀가 속해 있던 가와카미 극단의 서양 투어 전 일본에서의 활동 및 서양 투어 초기에 발표했던 작품들에 대해 살펴본 후, 본격적으로 유럽 관객들의 열광적인 호응을 받게 된 작품의 특성에 대해 사다야코의 활동을 중심으로 분석할 것이다. 그리고 마지막으로 그녀의 춤극이 동시대 서양 공연예술가들에게 끼친 영향을 살펴봄으로써 근대 서양인들에 의해 선험적으로 구성된 일본 공연예술의 낯선 일본성이란 사실상 바로 그 선험성 때문

---

4) 언어의 기능을 대신하기 위해 강화된 몸동작과 표정법에 대해서는 가와카미 극단의 베를린 공연에 대한 *Berliner Börsen-Zeitung* 24, November 1901 기사 참조.

5) Noguchi Yone, Ibid.

6) Brygida Ochaim und Claudia Balk, *Varieté-Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne,* Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld, 1998, p. 143 참조.

에 서양인들에게 있어 결코 낯설지 않은 '또 하나의 자기' 혹은 '자기 안의 일본성'으로 발견되었음을 보이고자 한다.

2. 일본춤의 대명사 가와카미 사다야코

1) 가와카미 극단과 신파

일제시대 조선의 신파가 동양극장으로 상징되는 멜로 드라마적 대중극을 지칭하는 용어로 수용되고 있는 반면, 일본의 신파는 본래 1890년대 경 본격적으로 시작된 일본 국내 젊은이들의 자유민권운동과 결부된 일종의 정치적 활동이었다. 정치 소설을 각색한 연극 등을 통해 일반 대중들에게 민권 의식을 주입시키려고 했던 초기 일본 신파의 대표자들은 실제 메이지 정부의 탄압을 받기도 했으나 그럼에도 지속적으로 공연예술의 대중 교육적 기능에 주목하게 된다. 가와카미 오토지로는 이 같은 초창기 일본 신파를 대표하는 인물 중 하나로, 당시 청년 활동가의 입장에서 정치·사회적으로 화제가 된 주제들을 가지고 공연을 하는 이른바 '서생극'을 창안하기도 했다.[7)]

그러나 초기 신파극의 형태는 메이지기 문화예술 영역 최초로 1885년 이토 히로부미와 이노우에 카오루를 발기인으로 한 '연극개량회'가 조직되는 등의 사회문화적 변화에 따라 기존의 정치 비

---

7) Tanigawa Michiko, "Politik der Kulturen. Rezeption des deutschen Theaters", In Hirata Eiichirô und Hans-Thies Lehmann (Hrsg.), *Theater in Japan*, Berlin: Theater der Zeit, 2009, p. 187; 김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 한국어문학회, 『어문학』 제67집, 1999, pp. 174-175; 김재석, 「한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구」, 한국어문학회, 『어문학』 제88집, 2005, p. 309 참조.

판적 성격이 약화되는 동시에 점차 서양극 수용에 주안점을 두기 시작한다. 이와 관련하여 1893년 초에 약 3개월간 이어졌던 가와카미 오토지로의 최초 유럽 방문이 "관변적 옥시덴탈리즘에 의해 구성된 서구 연극을 전범으로 하는 국민연극을 정착시켜 줄 연극인"[8]을 찾던 메이지 정부에 의해 계획 및 지원되었다는 것에 주목할 필요가 있다. 당시 문화 개량과 관련하여 절대적인 영향력을 행사했던 이토 히로부미의 제안으로 이루어진 유럽 방문 기간 동안 가와카미 오토지로는 동시대 서양의 연극 관람 체험으로부터 가부키를 비롯한 기존의 일본 공연예술이 나아가야 할 지향점을 발견하게 된다. 그 가운데에서도 사실주의적 극 연출법과 서구 드라마 원작으로부터 받은 영향은 지대한 것이어서, 귀국 후에 그는 자신이 프랑스에서 가져온 대본에 당시 일본 사회의 이슈들을 접목시켜 번안극을 발표하기도 했다.[9]

가령, 「오이디푸스 왕」을 각색한 1894년 작 「또 다시 의외」는 통속적인 대중예술로서의 가부키를 서양의 극예술과 비교 가능한 고급문화로 만들기 위한 정부의 정책에 상응하는, 다시 말해 탈통속화된 동시에 일본 관객들이 내용적으로도 이해하기 쉬운 작품으로 만들어진 경우에 해당한다. 오이디푸스 왕과 생모 간의 비극적인 이야기를 작품의 주인공 이나타 겐이치로와 그의 계모 사이의 관계로 치환시키는 등 원작에 대한 각색을 통해 작품 제목 그대로 하나의 의외적 상황이 연출된 것이다.[10] 뿐만 아니라 가와카미 오토지로의 신파극에 미친 동시대 서양 연극의 영향은 무엇보다도 그의 연출 방식이 유럽 사실주의 극의 영향을 받아 바야흐로 정극(straight theater)을 표방하게 되었다는 점에서 뚜렷하게 나타

8) 김재석, 「한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구」, p. 310.
9) 김사량, 「그리스 비극의 일본 초창기 수용 연구」, 한국공연문화학회, 『공연문화연구』 제28권, 2014, p. 432 참조.
10) 「또 다시 의외」와 관련해서는 김사량, 앞의 논문, pp. 432-434 참조.

난다. 비교문학자 카노 아야코의 분석에 따르면 극을 바르게(straightening) 만든다는 것은 극을 근대화하는 과정, 혹은 극예술을 보다 더 현실적으로 보이게끔 만드는 과정이라 할 수 있으며, 그런 점에서 철지난 예술로서의 가부키와 대조를 이룬다고 할 수 있다. 그녀는 여기서 한 발 더 나아가 전 세계적으로 이루어진 극예술의 정극화에 대해 유럽에서 발생한 지배적인 연극적 재현 방식이 보편적 방식으로서 중심 위치를 차지해버림으로써 자신과는 다른 지역의 방식을 가장자리로 내몰아버리는 과정이라고 정의 내린다.[11]

그 대표적인 예로 청일전쟁 발발 후인 1894년 8월 31일부터 10월 7일까지 도쿄에서 공연된 「일청전쟁」이라는 제목의 공연을 들 수 있다.[12] 이 공연의 출연자들 대부분은 과거에 학생이나 사회운동가 신분으로 정치활동에 투신했던 사람들이기 때문에 비록 전문적인 트레이닝은 받지 못했다 하더라도 애국심만큼은 고취되어있었으며, 가와카미 오토지로는 이들과 함께 실제 전쟁터를 방불케 하는 무대공간의 연출 계획을 세우게 된다. 그리고 이 같은 계획은 실제 공연 중에 함대가 침몰하는 광경을 연출함으로써, 혹은 폭죽을 사용하여 굉음이 지배하는 전장의 분위기를 보다 더 유사하게 재현해냄으로써 실현된 바 있다.[13] 이처럼 사실적인 무대 재

---

11) Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism,* New York: Palgrave, 2001, pp. 57-59.

12) 이 작품의 대본은 러시아인들과 타타르 족 사이의 전투를 그린 쥘 베른의 「미쉘 스트로고프」(1876)와 아편 전쟁 기간 동안 점령된 베이징을 소재로 한 아돌프 데네리의 「베이징 점령」(1861), 이상 두 편의 프랑스 희곡에 바탕을 두고 있다.
Kano Ayako, Ibid, pp. 63-64.

13) 「일청전쟁」과 관련해서는 Kano Ayako, Ibid, pp. 61-67; Son Okju, Ibid, pp. 65-68; 이응수, 「가와카미 오토지로와 한국」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구: 비교연극학』, 연극과 인간, 2001, pp. 203-208 참조.

현을 통해 관객으로 하여금 무대라는 공간을 실제 전장으로, 그리고 무대 위의 배우들을 전쟁에 참여한 실제 인물들로 감각하게 한다는 것은 관객들의 감정이입을 새로운 방식으로 극대화시키는 것을 뜻하며, 그 중심에는 바로 근대 일본 관객들의 '시각화된 연극 감상법'이 자리 잡고 있다. 바야흐로 '관극(觀劇)의 시대'가 도래한 것이다.

이 같은 가와카미 극단의 사실주의적 연출 방식은 동시대 가부키와는 분명한 차이를 보인다. 메이지 시기의 대표적 가부키 배우였던 9대 이치카와 단주로(九代目 市川團十郎, 1838-1903)의 경우를 보자면 가와카미 오토지로와 마찬가지로 서양 사실주의 극예술의 영향을 받아 기존 기부키의 과장된 표현법에 일상 회화성격을 부여하거나, 짙은 분장으로 대표되는 가부키의 양식화된 표현법에서 인위성을 제거하기 위해 더 이상 화장을 짙게 하지 않는 등의 시도를 한 바 있다.[14] 그러나 '연극 개량회'에 대한 정부의 정책이 본격적으로 시행되기 이전부터 가부키 배우를 통해서 기존 공연예술의 개혁이 이미 시도되고 있었다 해도, 이치카와 단주로가 자신에게 익숙한 방식의 극예술과 서양으로부터 유입되는 새로운 극예술 사이의 과도기를 체험한 세대의 배우라는 사실은 결국 그의 하이브리드한 예술적 특성에 결정적인 영향을 미치게 된다. 예를 들어, 가와카미 오토지로가 「일청전쟁」을 발표했을 때 즈음, 9대 이치카와 단주로 또한 가부키좌에서 같은 소재로 가부키 작품을 발표한 바 있다. 그런데 이 작품에서 그는 일본 해군의 전투 장면을 보이기 위해 가와카미 오토지로가 한 방식처럼 실제 전장을 방불케 하는 연출법을 발휘한 것이 아니라 오히려 해군복을 입은 채 마른 생선을 가지고 나와 해군 함선이 전투하

14) 가라타니 고진, 박유하 옮김, 『일본근대문학의 기원』, 도서출판 b, 2010, pp. 60-62 참조.

는 모습을 그려낸 바 있다.[15] 말하자면 그는 극을 구성하는 요소들이 직접적으로 의미를 전달하는 사실주의 극과는 다르게 각각의 구성 요소가 그것이 가리키는 의미와 간접적인 방식으로 호응하도록 만든 것이다. 그런 점에서 이치카와 단주로는 전쟁을 그려냄으로써가 아니라 "전쟁에 대해 이야기함으로써 전쟁을 묘사하려고 한 셈이다."[16]

청일전쟁이 끝난 지 4년여가 지난 1899년, 가와카미 오토지로와 그의 부인인 가와카미 사다야코가 약 20여 명의 배우들을 이끌고 첫 서양 투어에 나선다. 당시 이들은 자신들의 활동을 통해 일본의 공연예술을 서방 세계에 알림으로써 비로소 자국의 문화를 세계 공연예술사적 담론 내부로 편입시키고자 하는 의지와 바람을 가지고 있었다. 그러나 평소 일본에서의 공연과 마찬가지로 전체 역할을 남자 배우들이 맡아 공연하려던 가와카미 극단의 계획은 첫 도착지인 미국에서부터 현지 기획자들의 거센 반대에 부딪히게 된다. 그리고 그 결과, 사다야코가 가와카미 극단을 상징하는 헤로인으로 본격적으로 부각되기 시작한다.

2) 사다야코의 서양 체험

가와카미 사다야코의 서양 체험에 대해 구체적으로 언급하기 전에 간략하게나마 그녀의 이력에 대해 살펴보자면 다음과 같다. 1871년 도쿄에서 태어난 사다야코는 어려서부터 일본 전통 춤과 음악 교육을 받아왔으며, 이후 게이샤로 활동하게 된다. 그러던 중 당시 문화 개혁에 앞장섰던 정치가 이토 히로부미의 소개로 1894년에 가와카미 오토지로를 만나 결혼하였는데, 1911년에 남편이

15) Kano Ayako, Ibid, p. 66.
16) Ibid.

사망할 때까지 그녀는 부인이자 동료로서 남편이 이끄는 가와카미 극단의 명성을 국내외로 알리는데 앞장선다. 뿐만 아니라, 서양 투어 기간 동안에 유럽 무대에서 활약하는 여배우들의 교육 수준과 명성을 직접 접한 것을 계기로 1908년에는 일본 최초의 여배우 전문 양성기관을 제국극장에 설립하는 등, 일본 국내 공연예술 관련 교육 기관의 발전에도 크게 이바지한 바 있다. 서양 투어를 마치고 국내 활동을 활발하게 이어가던 사다야코는 1917년 공식 은퇴를 선언한 이후, 자신의 후원자였던 사업가 후쿠자와 모모스케(福澤桃介, 1868-1938)와 여생을 보내다가 종전 다음 해인 1946년에 영면한다.[17]

이처럼 일본 공연예술의 근대화와 관련하여 핵심적인 역할을 했던 인물 중 하나인 사다야코는 일본의 문예잡지 『엔게이 가호오(演藝畵報)』 1908년 10월 호에 실린 한 인터뷰에서 1899년 첫 서양 투어 기간 중에 있었던 자신의 무대 데뷔 과정에 대해 언급하였다.

> 한 가지 정말 놀랐던 게 있어요. 호텔 가던 길에 글쎄 허풍스러울 정도로 과장된 제 사진들이 거리 곳곳마다 붙어있던 걸 보게 된 거예요! 제가 기획자한테 저게 도대체 뭘 의미하는 거냐고 물었더니 저한테 한다는 대답이 "이 나라에서는 여성이 연기해야만 합니다."라는 겁니다. 그거야말로 크게 실수하는 거라고 제가 그랬죠. 저는 여기 공연하러 온 사람이 아니고, 무대에 설 사람은 가와카미 [오토지로] 씨라고도 전했어요. 그리고 「일청전쟁」이 공연될 거라고도 알려줬어요. 그랬더니 그쪽에서 이럽디다. "안 됩니다, 그렇게 될 수는 없어요. 미국 사람들은 일본과 중국의 차이를 알지 못해요. 그냥 다 같은 나라일 뿐인 거죠. 만약 당신들이 그런 작품을 공연한다면 아무도 보러오지 않을 겁니다. 그러니 당신이 여배우가 돼야만 해요. 여성이 돼야만 한다고요." 이런 상황에서 그저 배우가 되어 연기하는 것 외에 제가 할 수

17) 사다야코의 일생과 관련해서는 Leslie Downer, Ibid 참조 요망.

있는 게 뭐 있었겠어요.[18]

이상의 에피소드는 온나가타(女形)의 경우에서처럼 배우의 생물학적 성별과 극 중 인물 성별 간의 일치를 전제하지 않는 일본 공연예술과 이 둘 사이의 일치를 '상식적' 극 해석의 필수 조건으로 삼았던 근대 서양 공연예술 사이에서 근대성을 체험해야 했던 메이지기 일본 공연예술가들의 모습을 반영한다. 바야흐로 서양 관객들의 관심을 촉진시킬 수 있는 방법으로 여성 역할을 담당하는 일본 여배우의 등장, 그리고 청일전쟁의 전승국이라는 근대 국가적 위험성이 배제된 일본상이 호출되기 시작한 것이다. 그 이전까지 일본에서 진행되었던 극단의 연습에는 어느 정도 관여했다 할지라도 여자이기 때문에 실제 공식적인 공연 무대에는 서지 않았던/못했던 사다야코에게 있어 작품의 주역이 되어야 한다는 미국 기획자의 주문은 전혀 예상치도 못했던 당황스러움 그 자체였을 것이다.

그리고 바로 이 지점에 이르러 노구치 요네지로와의 인터뷰에서 사다야코가 언급한 '교육으로서의 서양 체험'에 내재된 두 가지 의미가 보다 분명해지게 된다. 즉, 그녀는 한 편으로 동시대 서양 문화를 학습함과 동시에, 다른 한 편으로 "본래적(authentisch)" 일본 문화에 대한 서양 관객들의 기대 양상을 학습하고 거기에 순응하고자/해야만 했던 것이다.[19] 그런 점에서 사다야코의 서양 체험 근저에는 '서구인들에 의해 해석된 자기를 역으로 학습'한다는 식의 전도적(顚倒的) 자기화의 메커니즘이 자리 잡고 있다고 할 수 있다. 일본의 예술사학자 이나가 시게미는 "일본으로 돌아온 근대시기 유럽의 삽화가들이 일본의 삽화적 이미지를 창출하기 위해 서양의 관점적 제작법과 명암법을 사용함으로써 그들이 기존에 가

18) Kano Ayako, Ibid, p. 85에서 재인용.
19) Son Okju, Ibid, p. 31.

져왔던 우키요에 판화에 대한 인상을 수정해나간 바 있는데, 당시 요코하마의 판화 제작자들은 오히려 이 같은 서양의 테크닉을 배우느라 정신없었음"[20]을 지적한 바 있다. 또한 외부에서 생성된 해석을 사후적으로 자기화하는 이 같은 방식의 전도성, 즉 '타자화된 자기발견'의 문제에 대해 문예학자 가라타니 고진(柄谷行人, 1941-)은 다음과 같이 분석하기도 한다.

> 풍경이 이전에도 존재했듯이 맨 얼굴도 원래 존재한다. 그러나 그것이 그렇게 보이는 것은 시각의 문제가 아니다. 시각의 문제가 되려면 개념(의미되는 것)으로서의 풍경이나 얼굴이 우위에 있는 〈장(場)〉이 전도되어야 한다. 그때 처음으로 맨 얼굴이나 맨 얼굴로서의 풍경이 〈의미하는 것〉(기표)이 된다. 그때까지 무의미하게 보였던 것이 의미심장하게 보이기 시작한다. 이것이야말로 내가 〈풍경의 발견〉이라 부르는 현상이다.[21]

이를 가와카미 극단의 경우에 적용시켜보자면 그들에게 문제가 되었던 것은 바로 기존의 공연 행위를 비로소 하나의 개념(춤극)으로 인지하는 경험, 혹은 더 나아가 이러한 개념을 '일본적인 것'(일본 춤극)으로서 전유하는 네이션-스테이트적 이해구조 그 자체였던 셈이다. 그리고 이 같은 비일상적인 새로운 방식의 이해구조는 결국 그들을 비롯해 해외체류 경험이 있는 대다수의 메이지기 예술인들로 하여금 자신들의 작업에 대해 '일본적인 것'으로 정의내리는 문제와 관련하여 과연 "내발적인 것이 가능한지 어떤지, 그 자체가 외발적인 것은 아닌지"[22] 끊임없이 고민하게 만들

---

20) Inaga Shigemi, "Claude Monet: Between "Impressionism" and "Japonism", Monet and Japan", In National Gallery of Australia (ed.), *Monet & Japan*, Canberra: National Gallery of Australia, 2001, p. 66.

21) 가라타니 고진, 앞의 책, p. 61.

22) 가라타니 고진, 조영일 옮김, 『문자와 국가: 강연집 II』, 도서출판 b, 2011,

었다. 가와카미 극단의 경우, 이 같은 고민의 귀결점은 결국 유럽 관객들의 취향을 빠르게 파악하여 그에 부합하지 않는 요소를 제거하고 그 대신 "전통복식, 춤, 그리고 전투 장면의 안무 등 시각적 요소를 투입"[23]함으로써 서양 관객들의 이해도를 높이는 방식으로 나타났다. 가부키가 음악과 춤과 기예가 분리되지 않은 상태인 일종의 총체적 예술 형태로 발전되었다면, 신파에서 출발하여 가부키의 시각적 요소만을 차용한 형식의 모조 가부키로 나아간 가와카미 극단의 작품은 언어의 표현 기능을 동작, 특히 사다야코로 대표되는 여성 출연자의 춤동작으로 대체했다는 점에서 그 특징을 보인다. 이처럼 언어적 전달 수단이 아닌, 비언어적 표현 수단으로서의 춤동작을 강조하기 위해 그들은 서양 투어 기간 동안 멜로 드라마적 구성을 바탕으로 한 매우 단순화된 플롯의 작품을 발표하였다.

이 같은 특성을 알아보기 위해 파리 만국박람회 기간 동안 로이 풀러 극장에서 매일같이 공연되었던 가와카미 극단의 대표작 두 편「게이샤와 무사」, 그리고「케사(Kesa)」의 내용에 대해 살펴보고자 한다. 우선 살펴볼「게이샤와 무사」는 기존에 있었던 두 편의 이야기가 합쳐진 내용인데, 그 중 하나는 체면과 관계된 무사 간의 싸움을 일컫는「사야 아테(鞘當)」이고 다른 하나는 가부키 레퍼토리로 유명한「무스메 도조지(娘道成寺)」이다.[24]「사야

---

p. 177.

23) Thomas Leims, "Von der Schwermut des Nichtverstehens: Berlin-Tôkyô und die Darstellenden Künste", In Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin (Hrsg.), *Berlin-Tôkyô im 19. und 20, Jahrhundert*, Berlin; Heidelberg: Springer, 1997, p. 154.

24)「게이샤와 무사」는 총 2막으로 구성된 작품으로, 2막에서 사다야코는 총 4편의 무용작품을 선보였는데 그 각각의 제목은 다음과 같았다: '고대 전통 춤Ancient Classical Dance', '여우 춤Dance of the Fox', '벚꽃 춤Cherry Blossom Dance', '물레바퀴 춤Water Wheel Dance'.
Brygida Ochaim und Claudia Balk, Ibid, p. 143.

아테」는 본래 이즈모의 신사에 사는 무녀에 대한 전설로, 두 남자가 오쿠니라는 이름의 한 아름다운 여성을 사이에 두고 결투한다는 이야기이다. 한편, 「무스메 도조지」는 절의 승려들을 매혹시켰던 한 아름다운 여성이 후에 끔찍한 악령으로 변한다는 전설을 기반으로 한다. 가와카미 오토지로는 이 두 원작을 전혀 다른 콘텍스트와 연결시킴으로써 작품을 본 서양 관객들이 기존에 가져왔던 일본상을 강화시키는 결과를 초래하였는데, 그 변화된 양상은 다음과 같다. 그는 「사야 아테」의 주인공인 영웅적 여성을 게이샤로 설정하고 두 남성의 결투 장소 또한 신요시와라 유곽으로 바꿔놓았다. 그리고 그 게이샤는 결투의 승리자에게 연정을 품게 되는데, 그가 정혼한 신부와 절에 들어가자 애증으로 가득 찬 그녀는 결국 절에 잠입해 자신의 연적을 폭행하기에 이른다. 그리고 결국 절망감을 못 이긴 채, 자신을 거부한 연인의 품 안에서 죽는다.[25]

두 번째 작품인 「케사」는 본래 「엔도 무샤」라는 제목의 옛 일본 문학작품을 토대로 삼는데 원작은 헤이케(平家)와 겐지(源氏)라는 두 집안 사이의 전쟁 시기를 배경으로 한다. 자신을 사랑하는 엔도가 남편을 해칠까 걱정했던 여주인공 케사가 결국 남편의 목숨을 구하기 위해 계략을 꾸며 남편 대신 엔도의 칼에 희생되고, 결국 이를 알게 된 무사 엔도는 참회하는 마음으로 출가를 하게 된다는 것이 이 이야기의 대략적인 내용이다. 그런데 가와카미 오토지로는 이번에도 서양 관객들의 선호에 맞추기 위해 작품의 마지막에 등장한 주인공 전사의 모습을 영웅이 되거나 혹은 마음의 평정을 위해 산으로 떠나버리는 사람으로서가 아닌, 할복자살로 생을 마감하는 '일본적 인물'로 연출해냈다. 게다가 주인공의 할복자살 배경에는 케사의 남편이자 주인공의 경쟁자이기도 한 바로 그

25) Peter Pantzer (Hrsg.), Ibid, p. XXX.

인물의 살해가 아니라 남편을 살리기 위해 의도적으로 남편의 침상으로 들어가 있던 케사, 즉 주인공이 흠모해마지 않았던 여주인공을 그녀의 남편으로 착각하고 예기치 않게 살해하게 되었다는 운명적 여성 희생의 구조가 자리 잡고 있다.[26]

이처럼 기존 설화 및 문학 작품에 대한 가와카미 오토지로의 각색을 통해 반복적으로 재현되는 표상들, 즉 매혹적인 일본의 여성상과 그녀에 대한 살해 서사, 그리고 그와 같은 서사 과정 중에 어김없이 등장하는 일본 무사들 간의 격렬한 전투 장면은 당시 서구인들의 동양에 대한 이중적 응시, 즉 동양이라는 타자를 '매력'과 '거부'라는 모순적 구조 안에서 포착하려했던 서양 근대의 시대적 징후를 반증하는 것이었다. 극단 배우들 중에서도 유독 "일본의 두제"[27]라고까지 격찬 받았던 사다야코가 상징하던 순종적·헌신적·매혹적 여성상과 가와카미 오토지로를 비롯한 남자 배우들에 반영되어있던 폭력성이 두 번에 걸친 유럽 투어동안 한 무대 위에서 끊임없이 시각적으로 재현되었다는 대체 무엇을 의미하는 걸까. 그 의미의 핵심에는 어쩌면 청일전쟁의 승리 이후에도 "일본에는 서양에서 말하는 모던적인 것이 결락되어있다고 판단"[28]하기를 원했던 근대 서양인들의 욕망이 자리 잡고 있었던 것은 아닐까. 동시대에 존재하던 비서양의 문화 산물을 과거라는 시간대에 배치시키고자 했던 서양 관객들의 이 같은 욕망은 결국 비서양어권의 동시대적·근대적 공연예술형식으로부터 '근대'라는 시간성을 제거해냄으로써 '동시적인 것들의 비동시성'을 완성하기에 이른다.

---

26) Ibid, pp. XXX-XXXI.

27) *Börsen-Courier* 16, Nov. 1900.
사다야코는 유럽 투어 당시, 이탈리아 출신으로 당대 최고의 배우로 손꼽히던 엘레오노라 두제(Eleonora Duse, 1858-1924)에 비견되는 아시아 출신 배우로 손꼽혔으며, 따라서 평론가들은 그녀를 일컬어 '일본의 두제'라고 하였다.

28) 가라타니 고진, 『문자와 국가: 강연집 II』, p. 150.

근대를 표방한 일본의 공연예술은 서양적 의미에서의 근대성을 획득할 수 없다는 당대 서양 관객들의 믿음. 바로 이 지점에서 가와카미 오토지로가 이끌던 근대 일본의 신파 극단은 사다야코로 대표되는 일본 전통 가부키 극단으로의 전복을 경험하게 되는 것이다.[29]

3) 루스 세인트 데니스의 사다야코 수용

이처럼 근대적인 징후가 배제된 채 서양에 수용된 사다야코의 일본춤은 당대 서양의 예술가들에게 있어 주요한 영감의 원천이 되었다. 그들은 특히 산업혁명으로 상징되는 근대의 부정적 단면을 대체 혹은 극복하기 위한 하나의 대안으로 사다야코의 (언어적) 역할 연기보다도 오히려 '(비언어적) 춤'에 주목하였다. 러시아 아방가르드 예술을 대표하는 연출가 브세볼로드 메이에르홀드(Vsevolod Meyerhold, 1874-1940)는 1925년에 있었던 한 발표회에서 사다야코의 춤에 대해 다음과 같이 언급한 바 있다.

> 아쉽게도 사다야코는 이미 저 세상 사람이 되었습니다. 그녀는 정말 훌륭했지요. … 사다야코는 텍스트에서 감정표출을 훨씬 더 많이 했어요. 예를 들어 독백 장면에서도 엑스터시가 고스란히 표현되었죠. 그녀는 사건이 그녀를 완전히 압도해버린다는 것을 표현해야했고, 낯설기만 한 어조로 열정을 드러내기도 했어요. 하지만 대사를 하는 모습이 계속해서 충분치 않다는 느낌을 주자 결국 그녀는 제스처를 취

29) 이와 관련해 서양 투어 당시 사다야코의 이름이 대개의 경우 현지 언론에 Kawakami Sadayakko가 아닌, 'Sadayakko' 혹은 'Sada Yakko'로 보도되었다는 사실에 주목할 필요가 있다. 성(姓)이 제거된 자리에 남은 명(名)이 성의 역할까지도 대신함으로써 그녀는 가와카미 극단 내에 속하는 배우이면서도 동시에 극단이라는 한계를 초월하여 일본 공연예술을 대표하는 한 사람 '사다야코'로서, 혹은 더 나아가 한 사람의 '일본인'으로서 서양의 관객들에게 인식된 것이다.

> 해보기도 했는데, 둘 다 불충분하기는 마찬가지였어요. 그러더니 엑스터시가 어느 일정 수준에 다다르자 그녀는 음악에 맞춰 춤을 추기 시작했어요. 그 모습을 본 관객들이 말했죠: "아, 저기 뭐가 펼쳐지나 좀 봐, 심지어 그녀는 이제 춤도 춘다고, 어찌나 섬세한 춤인지!" 이로써 사다야코는 관객들의 마음을 사로잡게 된 것입니다. 말이나 표정이나 행동이 아닌, 오케스트라 앞에서 춤을 추던 그 순간에 말이에요. 우리는 이와 동일한 것을 고대극에서 찾아볼 수 있습니다. 격앙된 상태가 최고도에 이르면 텍스트는 어디론가 사라지고 무대 위에는 오로지 춤만 남게 되는 거죠.[30]

일본 근대 신파를 대표하던 가와카미 극단의 전사(前史)가 망각되는 지점에서 고대극에 대한 이상적 환영이 부활한다는 것, 그리고 그와 같은 환영을 가능케 하는 예술적 매개로 다름 아닌 사다야코의 일본춤이 호출된다는 것은 일본의 극장, 종교행사, 일터, 집 등에서 자신이 접한 일본인들에게서 "문득 춤을 발견했다"[31]던 독일 작가 베른하르트 켈러만(Bernhard Kellermann, 1879-1951)의 고백을 상기시킨다. 말하자면 그녀의 춤은 언어 공간의 한계 저편에서 발견되는 동시에 산업화된 근대의 물리적 시간 저편에서 발견되기도 한 것이다. 이처럼 비언어적이고도 정신적인 것으로 간주된 사다야코의 춤은 특히 동시대 서양 무용가들에게 지대한 영향을 미쳤는데, 그 대표적인 예로 미국 근대 무용의 대모 루스 세인트 데니스를 들 수 있다. 루스 세인트 데니스는 이사도라 덩컨, 로이 풀러와 더불어 세기전환기 미국의 자유무용 경향을 전 세계적으로 전파하는데 크게 기여했는데, 특히 아시아 각국 춤의 이미지를 차용한 오리엔탈 댄스로 자신의 명성을 드높였다. 사실 오리

---

30) A. W. Fewralski, *Wsewolod E. Meyerhold Schriften Bd.II*, Berlin: Henschelverlag, 1979, pp. 78-79.

31) Bernhard Kellermann, *sassa yo yassa. Japanische Tänze*, Berlin: Paul Cassirer, 1922(1911), p. 132.

엔탈 댄스에 대한 그녀의 관심에 결정적으로 불을 지핀 계기는 1900년 당시 서양 예술가들의 이목을 집중시켰던 파리 만국박람회 방문이었다. 당시 박람회장은 발레리나, 이집트 벨리 댄서, 터키 수도사, 캄보디아와 스페인의 댄서 등이 매일같이 다양한 공연을 선보이던, 말 그대로 이종적(異種的) 문화 공간으로서의 기능을 다하고 있었는데, 바로 그곳에서 세인트 데니스는 사다야코가 출연한 공연을 접하게 된 것이다. 이때 세인트 데니스에게 감명을 준 일본춤과의 만남은 후에 그녀 작품의 조형성 창작에 결정적인 영향을 주게 된다.[32]

이에 관한 대표적인 예로 1913년 3월 뉴욕에서 초연된 세인트 데니스의 안무작이자 일본식 무용극을 표방하기도 했던 「오-미카(O-Mika)」를 들 수 있다.[33] 실제로는 발레 장르였던 이 작품에서 그녀는 유곽의 게이샤 오-미카가 보현보살로 화하는 과정을 그려내는데, 총 3장으로 구성된 작품의 대략적인 내용은 다음과 같다. 어느 날 한 승려가 게이샤 오-미카로 변한 보현보살을 만나게 된다. 이후 오-미카와 함께 요시와라 유곽에 도착한 그는 그곳에서 그녀를 사이에 두고 결투를 벌이는 두 명의 사무라이를 보게 된다. 그러자 오-미카는 싸움을 진정시키기 위해 두 사무라이를 자신의 집으로 초대하고, 이때 승려 또한 남들이 알아차리지 못하게 그녀의 집으로 숨어들어 그녀가 추는 4편의 춤을 훔쳐본다. 이 4편의 춤 레퍼토리는 각각 '꽃꽂이 춤', '꽃모자 춤', '기운찬 칼춤',

---

32) Suzanne Shelton, *Ruth St. Denis, A Biography of the Divine Dancer*, Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 42-43 참조.

33) 1900년대 초반에 그녀는 후에 푸치니에 의해 오페라로 발표되기도 한 「나비부인」의 극작가이자 공연 제작자로도 유명했던 데이비드 벨라스코(David Belasco, 1853-1931) 극단의 일원으로 투어에 참여하는데, 사다야코가 무대에서 재현해낸 일본상의 원전과도 같은 벨라스코의 일본 해석은 사다야코의 일본춤과 더불어 「오-미카」 창작에 지대한 영향을 미친다.

그리고 마지막으로 '13세기 여류 시인의 느리고도 침착한 춤'이었다. 춤을 마친 오-미카는 두 사무라이들 중 한 명을 골라야 하는 순간에 이르는데, 마침 그 때 숨어있던 승려의 눈과 마주치게 되고, 그 순간 그녀는 기모노를 떨어뜨린 채 보현보살으로서의 자기 모습을 드러내고 만다. 그리고 작품 마지막에 그녀가 보현보살의 자세로 앉아있자 어리둥절해하는 사무라이들과는 달리 승려는 그녀의 발밑에 엎드려 절한다.[34]

통속성과 성스러움의 상징으로 재현되는 여성상, 그리고 한 여성을 사이에 두고 벌어지는 무사들 사이의 결투 등 「오-미카」는 앞에서 살펴본 사다야코의 출연작들과 내용적으로 상당 부분 유사성을 보인다. 그런데 이 작품과 관련하여 실제 무대 위에서 일본의 게이샤이자 보현보살이라는 이중적 인물로 분한 세인트 데니스가 서양 관객들에게 일본인보다 훨씬 더 일본스러운 존재, 즉 '진짜 일본인'처럼 인지되었다는 점에 주목해야 할 필요가 있다. 세인트 데니스의 남편이자 동료였던 무용가 테드 숀(Ted Shawn, 1891-1972)은 1920년에 출간된 세인트 데니스에 관한 자신의 저서에서 「오-미카」 공연을 위해 사용된 의상과 무대 효과, 소도구 등이 기존 공연들과는 달리 일본에서 직접 수입해서 들여온 것들로 꾸며지기도 했다는 점을 강조한 바 있다. 뿐만 아니라 그는 주인공 오-미카로 분한 세인트 데니스의 모습에서 일본인을 능가하는 일본성을 발견해내기도 한다.[35]

---

34) 「오-미카」의 내용과 관련해서 Suzanne Shelton, Ibid, p. 109 참조.

35) 이때 발견된 "일본성"은 근대 시기 서양에서 본격화된 타문화에 대한 '앎'의 문제와 결부된다고 할 수 있다. 고미숙에 따르면 "'앎'이란 문자로 된 지식이자 제도와 일상, 무의식의 저변까지 촘촘히 침투해 있는 표상 구조 전반을 두루 망라한다. 그런 점에서 시대가 앎을 낳기도 하지만, 앎이 한 시대를 추동하기도 한다. 근대 또한 그러했다. 근대는 이전과는 전혀 다른 앎의 체계와 더불어 도래했다."
고미숙, 「근대적 '앎'의 배치와 '국민교양'의 탄생」, 영남대학교 인문과학연구소, 『인문연구』 제49호, 2005, p. 109.

> 그녀의 메이크업은 정말이지 대단했다. 14개의 화려한 핀이 광선을 내뿜던 게이샤의 머리장식, 가히 마스크처럼 느껴지던 죽은 듯 하얀 얼굴, 붉은 입술, 그리고 금가루의 반짝임; 마지막으로 특별히 우아하게 흔들리던 손동작은 그녀를 내가 지금껏 봐왔던 그 어떤 일본 여자보다도 훨씬 더 진정한 의미에서의 일본미의 전형으로 만들어놓았다. 그녀는 일본인이었다. 나비부인 같은 거대 오페라 식이 아니라, 우타마로 판화에서 나타나는 것처럼 말이다.[36]

그런데 더욱 흥미로운 것은 테드 숀이 세인트 데니스의 일본성에 대한 이와 같은 자신의 감상을 뒷받침하기 위한 방법으로 당시 미국 공연을 보러 왔던 한 일본인이 자신에게 들려준 후기, 즉 세인트 데니스의 모습이야말로 "춤추는 일본 여성과 다를 바 하나 없다"[37]는 의견을 언급했다는 사실이다. 이처럼 당시 타 문화에 대한 근대적 감상 취향을 갖춘 서양 관객으로서의 테드 숀, 그리고 감상에 '원전성을 더하는 일본인'으로서 호출되는 일본 관객 사이에는 서양 무대에서 시각적으로 재현되는 소위 '일본적인 것' 혹은 '일본성'에 대한 암묵적인 공통의 이해가 전제되어있었다. 그리고 그와 같은 이해의 근간에는 무엇보다도 사다야코의 일본춤에서도 마찬가지로 강조된 바 있는 외적 조형성을 향한 관심과 그에 대한 정형화된 해석 구조가 자리 잡고 있었다. 앞에 언급된 사다야코와 세인트 데니스의 작품들에서 공통적으로 나타나는 플롯 구조와 연출법을 통해 시각적으로 재현되는 이미지가 곧 재현 너머에 위치한 실제로서의 '일본성'으로 전유될 때, 결국 사다야코와 세인트 데니스 사이에 놓인 문화적 경계는 상상적으로 와해된다. 그런 점에서 1925년부터 이듬해인 1926년까지 동아시아 투어를

---

36) Ted Shawn, *Ruth St. Denis. Pioneer & prophet: being a history of her cycle of oriental dances,* San Francisco: Printed for John Howell by John Henry Nash, 1920, p. 58.

37) Ibid.

진행했던 세인트 데니스가 투어를 마친 후 남긴 후기는 사뭇 의미심장하게 다가온다.

> 나는 태양 아래에서 뭔가 새로운 걸 발견할 수 있을 거란 기대를 갖고 기나긴 여정에 올랐어요. 하지만 사랑과 의무, 충동과 꿈 등에 대해서는 나도 이미 알고 있다는 걸 깨달았을 뿐인 걸요. 내가 [새로이] 알게 된 거라고는 그동안 내가 가져왔던 느낌, 옷 입었던 방식, 이상하게나마 발음했던 말 등이 외적으로 보자면 [일본인들과 비교해] 전혀 다르지 않다는 것뿐이었어요.[38]

3. 결론

사다야코의 일본춤을 본 독일의 한 평론가는 "유럽은 보다 철학적이고 일본은 보다 미학적이다"[39]라는 말로 서양 무대에서 비언어적-전통적 이미지로 재현된 일본문화를 총평한 바 있다. 그렇다면 여기서 언급된 철학적인 것과 미학적인 것 사이의 간극은 도대체 무엇을 전제하고 있는 걸까. 그리고 만약 그녀의 춤이 일본적이라는 이유 때문에 서양 관객들에 의해 미적 대상으로 전유되었다면, 그때의 미 혹은 미학이란 무엇을 의미하는 걸까.

메이지기 문예 연구를 통해 일본 지식인들의 초기 서양 체험을 연구해온 가라타니 고진은 『오리엔탈리즘』의 저자 에드워드 사이드를 빌어 지적으로나 윤리적으로 열등하다 여겨지던 비서양인이 서양인들에 의해 미적으로 숭배될 때, 바로 그 숭배의 태도에도 오리엔탈리즘이 반영된다는 점을 지적한 바 있다. 이에 덧붙여 그는 오리엔탈리스트들의 그와 같은 자기기만적 태도가

---

38) Suzanne Shelton, Ibid, p. 206.

39) M. O., "Sada Yacco", *Neue Deutsche Rundschau. Freie Bühne, 13. Jg., Heft 1*, Januar 1902, p. 110.

"전통적인 것이 아닌 근대과학과 미학 그 자체에 연원을 가진다는 것", 그리고 "비서양권에도 [영향을] 미친다는 것"[40]을 언급하였다. 다시 말해, '더 미학적인' 일본, 즉 미학적 과잉의 상징으로 호출되는 일본상은 어디까지나 '덜 철학적인' 일본, 즉 철학적 결여의 상징으로서의 일본상이 전제되는 한에서만 상상될 수 있으며, 더 나아가 이 같은 과잉과 결여의 메커니즘이야말로 서로가 서로를 상호 보완하는 한에서만 성립될 수 있다는 것이다. 이와 같은 메커니즘이 공연예술 무대로 그 좌표를 옮길 때 생겨날 수 있는 현상에 대해 우리는 '사다야코'라 명명할 수 있을 것이다. 그리고 "상대를 미적으로, 그것도 오로지 미적으로만 평가하고 존경까지 하는 것"에서 "가장 식민주의적인 태도"[41]를 찾아볼 수 있다면, 근대 시기 서양에서 열병처럼 발생했던 사다야코의 일본 춤 수용은 타 문화권을 향한 유럽의 제국주의적 시선을 단순히 반영하는 단계를 뛰어넘어 그 상상적 시선을 완성하는데 일조했던 하나의 실례가 된다.

> 일본 관객들은 거의 공연을 보지 않아요. 하지만 미국 관객들은 진지하게 연구를 하고 비판을 하죠. 그런 사람들 앞에서 공연한다는 건 정말 쉽지 않은 일이에요. 우리 일본인들이 관극 방식을 바꾸지 않는 이상 우리는 일본 연극의 발전에 대해 희망을 가질 수가 없어요. 일본인들은 공연을 보기 위해서라기보다는 그냥 시간이나 때우려고 오는 거라니까요. 아이고, 그 사람들은 극장이 예술과 인류를 위한 성스러운 공간이라는 사실을 몰라요. 하지만 언젠가는 일본 극장도 시와 인간의 아름다움이 넘치는 성스러운 공간으로 거듭날 거예요.[42]

---

40) 가라타니 고진, 조영일 옮김, 『네이션과 미학』, 도서출판 b, 2009, p. 155.

41) 같은 책, p. 163.

42) Noguchi Yone, Ibid.

위에 인용된 사다야코의 후기에서 흥미로운 점은 일본춤, 일본성, 또는 일본적인 것에 대한 근대 서양인들의 상상적 시선이 그 시선에 대한 사다야코의 '관찰'로 인해 굴절된다는 사실이다. 다시 말해 사다야코로 대표되는 메이지기 공연예술인들은 '덜 철학적이고 더 미학적'이기를 바라던 서양 관객들의 주문 앞에서 '덜 미학적이어도 상관없으니 더 철학적이고 싶었던' 자신들의 시대적 욕망을 포기하지 않았던 것이다. 그리고 낯선 무대 위에서 자신이 심지어 미적 대상으로 전유되고 있다는 사실을 인지하는 그 순간에도 서양 관객들의 시선을 마주 응시함으로써 그들의 시선을 자기화하기에 이르렀던 것이다. 결국 바로 이와 같은 자기화의 순간, 그리고 그 속에 복잡하게 얽혀있는 응시의 메커니즘이야말로 후에 일본적 제국주의를 더욱 강화시키는 데 있어 하나의 결정적 계기가 되었던 셈이다.[43]

참고문헌

1. 기본자료

1) 영어 자료

Noguchi, Yone, "Sada Yacco", *Dramatic Mirror*, 17. February, 1906.

2) 독일어 자료

Börsen-Courier, 16. November, 1900.

43) 일본 공연예술의 근대화와 일본 제국주의의 관계에 대해서는 20세기 초반 노가쿠의 조선 진출에 관해 다룬 다음의 논문에도 자세히 분석되어있다. 김난주, 「1905년 노가쿠 조선 공연기 - 시게야마 추자부로 요시토요의 기록을 중심으로」, 영남대학교 인문과학연구소, 『인문연구』 제70호, 2014.

Berliner Börsen-Zeitung, 24. November 1901.
M. O., "Sada Yacco", *Neue Deutsche Rundschau. Freie Bühne*, 13. Jg., Heft 1, Januar 1902.

2. 논문

1) 한국어 논문

고미숙, 「근대적 '앎'의 배치와 '국민교양'의 탄생」, 영남대학교 인문과학연구소, 『인문연구』 제49호, 2005, pp. 107-130.
김난주, 「1905년 노가쿠 조선 공연기 - 시게야마 추자부로 요시토요의 기록을 중심으로」, 영남대학교 인문과학연구소, 『인문연구』 제70호, 2014, pp. 395-428.
김사량, 「그리스 비극의 일본 초창기 수용 연구」, 한국공연문화학회, 『공연문화연구』 제28권, 2014, pp. 409-448.
김재석, 「한일 신파극의 형성과 특성에 대한 비교연극학적 연구」, 한국어문학회, 『어문학』 제67집, 1999, pp. 169-195.
김재석, 「한국 신파극의 형성과 川上音二郎의 관계 연구」, 한국어문학회, 『어문학』 제88집, 2005, pp. 305-328.
이응수, 「가와카미 오토지로와 한국」, 서연호 편, 『한국연극의 쟁점과 새로운 탐구: 비교연극학』, 연극과 인간, 2001, pp. 203-238.

2) 영어 논문

Inaga, Shigemi, "'Claude Monet: Between "Impressionism" and "Japonism"', Monet and Japan", In National Gallery of Australia (ed.), *Monet & Japan*, Canberra: National Gallery of Australia, 2001, pp. 64-76.

3) 독일어 논문

Leims, Thomas, "Von der Schwermut des Nichtverstehens: Berlin-Tôkyô und die Darstellenden Künste", In Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin (Hrsg.), Berlin-Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin; Heidelberg: Springer, 1997, pp. 153-182.

Son, Okju, “Zwischen Vertrautheit und Fremdheit: Modernismus im Tanz und die Entwicklung des koreanischen Sinmuyong”, Berlin: Freie Univ. (Doctoral Thesis), 2014, pp. 1–270.
Tanigawa Michiko, “Politik der Kulturen. Rezeption des deutschen Theaters”, In Hirata Eiichirô und Hans–Thies Lehmann (Hrsg.), Theater in Japan, Berlin: Theater der Zeit, 2009, pp. 186–197.

3. 단행본

1) 한국어 서적

가라타니 고진, 조영일 옮김, 『네이션과 미학』, 도서출판 b, 2009.
가라타니 고진, 박유하 옮김, 『일본근대문학의 기원』, 도서출판 b, 2010.
가라타니 고진, 조영일 옮김, 『문자와 국가: 강연집 II』, 도서출판 b, 2011.

2) 영어 서적

Downer, Leslie, *Madame Sadayakko: The geisha who bewitched the West*, New York: Gotham Books, 2004(2003).
Fuller, Loie, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, New York: Dance Horizons, 1977(1913).
Kano, Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan: theater, gender and nationalism*, New York: Palgrave, 2001.
Shawn, Ted, *Ruth St. Denis. Pioneer & prophet: being a history of her cycle of oriental dances*, San Francisco: Printed for John Howell by John Henry Nash, 1920.
Shelton, Suzanne, *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin: University of Texas Press, 1990.

3) 독일어 서적

Fewralski, A. W., *Wsewolod E. Meyerhold Schriften Bd.II*, Berlin: Henschelverlag, 1979.
Kellermann, Bernhard, *sassa yo yassa. Japanische Tänze*, Berlin: Paul Cassirer, 1922(1911).

Ochaim, Brygida, und Balk, Claudia, *Varieté-Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main; Basel: Stroemfeld, 1998.

Pantzer, Peter (Hrsg.), *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen: Kawakami Otojirô, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, München: Iudicium, 2005.

(**투고일**: 2015. 7. 5 **심사완료일**: 2015. 7. 27 **게재확정일**: 2015. 8. 5)

손옥주
소속: 중앙대학교 연극학과
주소: 경기도 수원시 장안구 정자 1동 533-33
전화번호: 010-2953-8895
전자우편: okjuson@gmail.com

[Abstract]

Discovery of the Japanese Dance
- Sadayakko in the Western Modern Dance Scene

Son, Ok-Ju

This thesis strives to analyze the dance of Kawakami Sadayakko, known as the 'Japanese Duse' by her European colleagues as well as considered as a rising star in the Western modern dance scene at the turn of the century. Especially, by concentrating on two tours of the Kawakami theater troupe in the West, which were organized between 1899 and 1902, this thesis explores the mechanism of self-discovery of Sadayakko as a Japanese dancer in the West. With regard to this point, it is necessary to compare two different modes of theater directing and dancing before their tour in Japan and during the tour in the West. Before this troupe went on a Western tour, it had striven to dramatize contemporary European realist dramas and to play pieces which broached the national sociopolitical issues such as the Sino-Japanese War, in a realist style. In contrast to such a brave attempt at modernizing the old-fashioned theater in Japan, however, the Kawakami troupe spontaneously tried to embody the specific image of Japan, which was actually constituted in accordance with imagination of the Western audience about Japan as exotic. At the same time, this audience projected its divisive gaze especially onto Sadayakko's alien Asian body and permanently perceived, or rather interpreted her unfamiliar figure as a 'vulgar courtesan' on the one hand, and at the same time as a 'devoted wife'. This kind of gaze reflects a political desire of Western audiences to categorize the Japanese as something attractive but at the same time repulsive.

Key Words: Sadayakko, Ruth St. Denis, Japanese Dance, Cultural Appropriation, Dance Modernity