

# 여성 작가와 여성주의적 시각의 전유 방식

-정복근의 경우

김옥란\*

## 〈차례〉

1. 여성 극작가의 새로운 모델 정복근
2. '여성'의 발견과 '여성 연극'의 담론
3. 여성주의적 시각의 전면화와 딜레마
4. 이후의 문제들

## 1. 여성 극작가의 새로운 모델, 정복근

정복근(鄭福根, 1946 ~ )은 1976년 동아일보 신춘문예에 <여우>로 등단한 이후 현재까지 가장 왕성한 활동을 펼치고 있는 여성 극작가이다. 그녀는 현재까지 20편이 넘는 작품을 남겼으며 거의 모든 작품을 무대에 올렸고, 1980년대 중후반부터 평단의 주목을 끌며 관심의 대상이 되어 왔다. 중년 주부 관객의 폭발적인 호응을 입고 기성 연극계에 여성연극의 불이라는 새로운 판도를 마련한 1986년 각색극 <위기의 여자>(보봐르 원작 소설)를 비롯해서 1989년 제13회 서울연극제 대상 <실비명>, 1994년 제18회 서울연극제 희곡상 <이런 노래> 등 중심 연극계 내에서 공식적인 인정을 받는 한편, 1987년 극단 미추의 창단공연 <지킴이>(손진책 연출,

\* 한양대학교 강사

1990년 극단 전망의 창단공연 <표류하는 너를 위하여>(심재찬 연출, 1993년 극단 무천의 창단공연 <숨은 물>(김아라 연출, 1999년 극단 물리의 창단공연 <나·운·규>(한태숙 연출) 등 젊은 연출가들의 창단공연에 연속적으로 참여하는 등 동시대 젊은 연극인들과도 일정한 공감대를 형성하고 있었다. 요컨대 정복근은 시대의 흐름에 함께 발맞추어 간 연극인이자, 연극계의 ‘중심 안에서’ 당대 사회에 대해 진지하게 성찰하고 치열하게 반응해온 여성 극작가라고 할 수 있다.

이상과 같은 약력에서 알 수 있듯이, 정복근은 이전의 다른 여성 극작가들이 보여주었던 위축되고 소극적인 모습과는 확연히 다른 면모를 보여주고 있다. 여성 작가로서 가질 수 있는 ‘여성’이라는 변방의 주제나 협소한 위치에 얽매이지 않고 ‘전통에 대한 관심’과 ‘정치현실 비판’이라는 1980년대적 주제를 자신의 중심 주제로 적극적으로 받아들이고 있으며 그 안에서 일정한 작가적 성과를 이루어내고 있다. 따라서 그녀의 작업은 기존의 여성 극작가들에 대해 품고 있었던 콤플렉스를 어느 정도 해소시켜줄 수 있는 대안의 작업으로 인식되기도 한다. 정복근은 ‘여류작가’의 현실적인 한계 내에서 ‘희곡작가’로 만족하며 ‘글쓰기’의 차원에만 머물러 있는 것이 아니라 공연이라는 적극적인 ‘행위’의 차원에서 연출가·관객과 직접 만나 의사소통하는 ‘여성 극작가’의 새로운 역할 모델을 제시해주고 있기 때문이다.

그러나 전체 연극사의 관점에서건 여성 연극사의 관점에서건 이러한 정복근의 의의와 가치는 아직 제대로 평가되지 않고 있다. 지금까지 정복근에 대한 연구는 공연 당시에 이루어진 몇몇 평론과 인터뷰 기사 정도로 논문의 형식을 갖춘 본격적인 연구는 아직 이루어지지 않았다. 우선 공연 당시 평론의 형태로 정복근에게 진지한 관심을 보인 평론가로는 심정순, 김문환, 신현숙, 이미원 정도를 꼽을 수 있는데 이중 여성 평론가로서 여성주의 연극의 관점에서 정복근에게 지속적인 관심을 표명하고 있는 심정순<sup>1)</sup>을 제외한 나머지 평론가들은 주로 정복근의 1980년대

중후반 공연 작품들에 집중된 단편적인 논의를 하고 있다. 먼저 김문환은 <땃에 걸린 집>(1988), <실비명>(1989), <표류하는 너를 위하여>(1990)를 중심으로 정복근 희곡이 가지고 있는 반성적 연극으로서의 기능을 높이 평가하고 있는<sup>2)</sup> 반면 신현숙, 이미원은 각각 <땃에 걸린 집>, <실비명>을 언급하면서 작가의 관념성과 감상성에 대해 비판적인 입장을 보이고 있다.<sup>3)</sup> 이외에 연구 논문으로는 유일하게 백현미의 것이 있는데, <독배>(1986), <실비명>, <표류하는 너를 위하여>를 중심으로 정복근 연극을 중산층 연극의 관점에서 살펴보고 있다.<sup>4)</sup> 이와 같이 지금까지 이루어진 정복근에 대한 평론가들의 논의는 주로 1980년대 중후반 작품들 그 중에서도 사회비판 의식을 강하게 드러내는 작품들에 편중된 경향을 보이고 있다.

한편 이는 당시 공연 관련 기사와 비교해 봤을 때 서로 상반된 모습을 보여주는데, 당시 신문이나 잡지에 소개된 정복근은 <위기의 여자>(1986), <웬일이세요, 당산>(1988)과 같은 대중적인 여성 연극<sup>5)</sup>이나 <지킴

- 1) 심정순, 「전통가치관과 열리지 않는 작가의식」, 『객석』 1986.5.  
 \_\_\_\_\_, 「여성연극의 함정」, 『한국연극』, 1986.5.  
 \_\_\_\_\_, 「삽화적 구조와 추상성」, 『한국연극』, 1987.5.  
 \_\_\_\_\_, 「1인극으로 꾸민 중년여인의 일상」, 『한국연극』 1988.4.  
 \_\_\_\_\_, 「모호성과 구체성의 유기적 기능」, 『한국연극』 1988.7.  
 \_\_\_\_\_, 「연기, 연출 조화...여성심리 묘사 탁월」, 『조선일보』 1994.3.1.  
 \_\_\_\_\_, 「노동현장 역동적 연출 미흡」, 『문화일보』, 1994.9.21.  
 \_\_\_\_\_, 「요즈음 여성 소재 연극들과 연극의 지적 호소력 감성적 호소력」, 『한국연극』, 1997.7.
- 2) 김문환, 「반성능력과 연극」, 『한국연극』, 1988.11.  
 \_\_\_\_\_, 「현실과악을 위한 여러 노력들」, 『한국연극』 1989.11.  
 \_\_\_\_\_, 「5월의 창작극 무대」, 『한국연극』, 1990.6.
- 3) 신현숙, 「일상생활 속의 충격과장」, 『한국연극』 1988.11.  
 이미원, 「소극장 공연: 새로운 양식의 시도」, 『한국연극』, 1989.11.
- 4) 백현미, 「정복근의 희곡을 통해본 중산층 연극의 양상과 전망」, 『한국극예술연구』 1, 1991.3.
- 5) 구히서, 「아내의 '무조건 헌신' 좋지 않다-극단 산울림 <위기의 여자> 관객대

이>(1987), <숨은 물>(1993)과 같은 스펙타클한 역사극<sup>6)</sup>의 작가로서 관심을 끌고 있었다. 특히 <위기의 여자>는 정복근에게 대중적인 인지도를 획득하게 해준 작품으로 이후 '임영웅·정복근·박정자 트리오'라는 꼬리표와 함께 스타시스템에 의존한 일련의 대중적인 여성 연극들을 만들게 되는 여건을 제공하게 된다. 예컨대 <위기의 여자>, <웬일이세요, 당신>, <그 자매에게 무슨 일이 일어났나?>(1994), <덕혜옹주>(1995), <나, 김수임>(1997) 등 정복근의 여성 연극들은 박정자, 손숙, 윤석화라는 스타 여배우들의 대중적 인지도에 힘입어 상업적으로 성공한 연극들이었다.<sup>7)</sup> 요컨대 일반 대중의 관점에서 정복근은 대중적인 작가, 특히 여성 관객을 많이 끌어모을 수 있는 여성 극작가의 면모를 지니고 있다.

이상에서와 같이 정복근은 평론가들과 일반 대중 각각에게 서로 다른 모습으로 어필하고 있다. 그녀는 한편으로는 현실 사회에 비판적인 진지한 작가이면서, 동시에 다른 한편으로는 여성 관객과 스타 여배우에게 의존하고 있는 대중적인 여성 작가이기도 하다. 따라서 앞으로 정복근에 대한 연구는 바로 이러한 양극단의 간격, 혹은 그외의 지점들과의 다양

상조사], 『한국일보』, 1986.6.5.

한수산, 「작가가 본 연극무대 <위기의 여자>」, 『객석』, 1986.5.

박선이, 「화제의 여성-〈위기의 여자〉 모니끄 역 박정자씨」, 『조선일보』, 1986.9.5.

박정영, 「작품과 사람-〈웬일이세요 당신〉 박정자」, 『한국연극』, 1988.3.

편집부, 「작품과 사람-극단학전 <그 자매에게...>의 박정자, 손숙」, 『한국연극』, 1994.4.

6) 편집부, 「서울연극제의 극작가들-극단 미추 <지킴이> 정복근」, 『한국연극』, 1987.9.

김유경, 「우리의 마당 우리의 본질」, 『한국연극』, 1987.10.

박정영, 「만남-〈숨은 물〉의 작가 정복근」, 『한국연극』, 1993.2.

7) 김방옥은 <그 자매에게...> 공연평에서 이러한 연극들을 '스타를 위한 메타적 공연'이라고 비꼬고 있다(김방옥, 「스타에 의존한 어설픈 무대」, 『동아일보』, 1994.3.3). 그러나 이러한 연극들의 대중 동원력은 매번 확인되고 있는데 윤석화가 출연한 <나, 김수임>은 1997년 사랑의 연극잔치 사랑티켓 회수율1위를 기록했다('97 사랑의 연극잔치 사랑티켓 회수현황」, 『한국연극』, 1997.7. 38 면

한 관계망을 고려하는 것이어야 할 것이다. 이 글에서는 이를 여성주의적 관점에서 좀더 구체적으로 살펴보고자 하는데, 여성주의적 입장에서 그동안 정복근은 여성 작가이면서 여성주의적 시각에는 맹점이 있는 작가로 평가되어 왔다. 여성 작가로서 정복근의 여성주의 의식이 논란이 된 데에는 정복근이 각색자로 참여한 <위기의 여자> 공연의 성공이 그 계기가 되었는데, 중년 여성 관객층의 폭발적인 호응을 얻었던 <위기의 여자>가 ‘한국 여성 연극 공연의 시발점’<sup>8)</sup>으로 의미매김되면서 새삼 각색자인 정복근의 여성주의 의식이 검증의 대상이 되었던 것이다.

사실 정복근은 작품 활동 초기에서부터 중기에 이르기까지<sup>9)</sup> 부조리극 계열의 우화극, 일명 ‘지킴이 시리즈’로 불리는 역사극, 1980년대 정치 사회 비평 의식을 담고 있는 현실비판극 등을 주로 쓰는, 기존의 여류답지 않은 주제의식을 보여주는 작가였으며, 오히려 일련의 역사극들에서는 장엄한 스케일의 남성적 서사를 그려내는<sup>10)</sup> 작가였다. 따라서 동시대의 대표적인 여성 운동가 보봐르의 원작 소설 <위기의 여자>에 대한 각색

8) 심정순, 『페미니즘과 한국연극』, 삼신각 1999. ii 면

9) 1976년 등단 이후 현재까지 정복근의 전체 작품은 총 25편 정도이다. 이를 시기별로 살펴보았을 때 대략 3시기, 즉 1976년 등단에서부터 1984년경까지를 초기로, 1994년경까지를 중기로, 현재까지를 후기로 나누어볼 수 있다. 이러한 시기 구분은 정복근이 가장 왕성한 활동기를 보내는, 그리고 정복근만의 독특한 작품 세계를 구현하고 있다고 볼 수 있는 1980년대 중후반을 중심으로 각각 나눠본 것이다. 정복근은 1970년대 중반 등단 이후 신인 작가 시절을 거쳐 1985년 <검은 새> 이후 본격적인 작품 활동을 전개하는데, <독배>(1986), <위기의 여자>(1986), <지킴이>(1987), <뚝에 걸린 집>(1988), <실비명>(1989), <표류하는 너를 위하여>(1990), <숨은 물>(1993), <이런 노래>(1994) 등이 모두 중기의 작품들이다.

10) ‘지킴이 시리즈’의 ‘지킴이’ 모티브가 그렇다. 지킴이 모티브는 설화나 야담, 구비전승의 형태로 내려오는 야사(野史)에 근거해서 만들어진 것이자, ‘단군 한핏줄’이라는 『한단고기』적 사상을 반영하고 있는 것으로서 삼국시대 이전 속가 화상으로부터 화랑, 남사당패, 동학당, 독립군 등 남성 인물 중심의 ‘민중’의 역사를 거대한 스케일로 재구성하고 있다.

자 정복근의 입지점은 묘한 대조를 이루면서 정복근의 여성주의 의식이 비판의 대상이 되었던 것이다. 실제로 <위기의 여자> 공연 당시까지 정복근에게는 뚜렷한 여성주의적 의식의 면모는 발견되지 않는다. 그러나 ‘여성 연극’으로서 <위기의 여자>가 선풍적인 인기를 끌면서 집중적인 주목을 받게 되고 사회적으로도 여성들만의 고유한 목소리가 형성되기 시작하는 1980년대 후반에 이르러 점차 정복근에게도 여성주의적 의식이 드러나기 시작한다. 예컨대 <뗏에 걸린 집>, <실비명>, <표류하는 너를 위하여>, <이런 노래> 등 1980년대 후반 이후의 일련의 극들에서 비로소 정복근은 여성주의적 의식을 전면화시키고 있다. 이 극들은 성폭행 성고문 등 여성의 현실을 소재로, 혹은 여성 주인공을 직접적으로 내세워 여성의 이야기를 풀어내고 있으며, 굴절되고 왜곡된 한국 현대사를 관통해 온 여성 주체의 문제를 진지하게 제기하고 있다.

그러나 ‘여성 연극’의 열기가 점차 ‘여성 연극’의 상업화 경향에 휩쓸리면서 정복근의 이러한 변모는 제대로 평가되지 못했는데, 그리하여 여성 연극의 측면에서는 여전히 여성주의적 의식에 문제가 있는 작가로, 그리고 기성 연극계의 입장에서는 여성 작가라는 이유로 진지한 관심의 대상이 되지 못했다. 요컨대 정복근은 여성 연극사의 관점에서, 일반 연극사의 관점에서 제대로 걸러지지 않는 까다로운 지점을 보유하고 있는 것으로, 오히려 그렇기 때문에 지금 정복근의 여성 정체성에 대해서 다시 한번 질문을 던져봐야 한다고 생각한다. 이에 따라 이 글에서는 정복근이 여성 작가로서 자신의 성 정체성을 확인해나가는 주요한 계기를 이루었다고 보는 <위기의 여자>와 이후 본격적으로 여성 문제를 다루기 시작한 첫 작품인 <뗏에 걸린 집>을 중심으로 여성 작가로서 정복근이 여성주의적 시각을 전유해나가는 방식을 살펴보고자 하는데, 이를 통해 기존의 정복근 연구에서 그녀에 대해 가지고 있었던 혐의를 벗겨내는 한편, 여성 연극을 둘러싼 험란한 담론 생산 과정 속에서 한 여성 작가가 어떠한 선택과 실천의 방향으로 나아가게 되었는가를 밝혀보고자

한다. 구체적으로 <위기의 여자>를 중심으로 한국 연극사에서 ‘여성 연극’의 담론이 어떤 지형 내에서 형성되어갔는가를, 그리고 <땃에 걸린 집>에서는 정복근의 여성주의적 의식이 구체적으로 어떤 면모를 가지고 있는가를 살펴볼 것이다.

## 2. ‘여성의 발견과 ‘여성 연극’의 담론

정복근은 1970년대 중반 신춘문예로 등단한 이후, 때마침 젊은 연극인들 중심의 소극장 운동이 일어나고 연극이 활성화되기 시작한 시기에 창작극 작가로서의 과정을 착실히 밟았다. 그러나 극작가로서 정복근의 성장에 결정적인 영향을 끼친 것으로 1980년대 중반 <위기의 여자> 공연의 성공을 들 수 있는데, 비록 이 작품은 정복근의 창작극이 아니라 보봐르의 원작 소설을 각색<sup>11)</sup>한 것이기는 하지만 공연 자체에 대한 폭발적인 호응과 집중된 논의로 인해 각색자에 대한 관심이 증폭되었었고 따라서 정복근의 이후 극작 활동에도 중요한 영향을 끼치게 되었다. 이 작품을 통해서 정복근은 동시대 프랑스 여성운동의 대표자격인 원작자 보봐르와 비교되어 정복근이 과연 여성주의적 의식을 가진 작가인가에 대한 강

11) 소설 <위기의 여자>에 대한 정복근의 각색은 소설의 전체 구도나 주제를 해치지 않는 범위 내에서 이루어지고 있다. 단지 일기체 소설을 연극으로 극화시키는 과정에서 약간의 변형이 일어나고 있는데, 청소년보호소 소녀 등 주변 인물들을 생략하고 모니끄와 모리스 부부를 중심으로 하는 중심 갈등을 좀더 선명하게 부각시키고 있다. 그외 지적·도덕적으로 우위에 있는 엄마 모니끄와 딸 뤼시엔느의 관계를 방어적인 엄마와 공격적인 딸이라는 한국적인 모녀관계로 바꾸어 놓고 있다. 한국적인 변용과 관련해서 또 한가지 언급할 만한 사실은, 모니끄와 모리스 등의 이름을 그대로 유지하되 등장인물의 복장이나 머리모양은 서양식이 아닌 한국적인 상황에 맞게 연출했다는 점이다. 곧 이를 통해 <위기의 여자>의 상황이 동시대 한국에서도 보편적인 문제 상황으로 관객들에게 어필될 수 있었던 것이다.

도높은 점점을 받았으며 원작의 우수성을 살리지 못한 각색자라는 비난을 듣게 되었다. 결국 이러한 논란의 핵심에는 여성주의적이지 못한 중성적인 여성 작가 정복근에 대한 평가의 문제가 놓여있었던 것인데, 실제로 그때까지 정복근은 당시 연극계의 보편적인 주제의식이라 할 수 있는 정치적 우화극이나 현실비판극을 주로 쓰는, 혹은 “여류답지 않게 힘 있는 필치”<sup>12)</sup>로 장엄한 스케일의 역사극을 쓰는 작가로 인식되어 있었다.

따라서 <위기의 여자>는 여러 가지 면에서 정복근에게 매우 역설적인 작품이라 할 수 있는데, 어렵게 단련해온 창작극 작가로서의 보상이 외국 유명 소설가의 각색극의 성공으로 이루어졌는가 하면, 그녀가 오랜 시간 동안 공들여온 역사적 주제의식, 즉 옛 상고시대 광활한 만주벌판을 호령하던 민족적 대서사시의 재현 대신 일상의 공간·언어를 통해 이야기하는 여성주의적 주제의식이 특화되어 많은 논란의 대상이 되는 등 작가 자신에게도 매우 혼란스러운 상황이 주어졌던 것이다. 그러나 정작 정복근 자신은 <위기의 여자>에 대해 시종일관 침묵하고 있을 뿐인데, 이후 이 작품에 대한 작가 자신의 언급은 어디에서도 찾아볼 수가 없다. 대신 인터뷰의 기회가 있을 때마다 일명 ‘지킴이 시리즈’로 불리는 자신의 역사극에 대한 깊은 애착을 강조함으로써 <위기의 여자>의 각색자, ‘여성 연극’의 작가로서의 자신의 이름표를 부정하고 있는 듯한 인상을 주고 있다.

그러나 <위기의 여자>는 정복근에게 뿐만 아니라 전체 연극사적 관점에서 중요한 파장을 불러 일으켰는데, 이 작품은 여성주의적 의식이 없는 여성 극작가에게 ‘여성’으로서의 정체성을 새롭게 인식시켜주는 계기가 되었고, 남성중심적 제도의 관행으로 유지되어오던 연극계가 ‘여성’의 존재에 대해 새롭게 눈뜨게 되는 계기<sup>13)</sup>를 마련해주었기 때문이다. 여

12) 권오일, 「연출의 말-맥(脈), 력(力), 정(情)의 무대(舞臺)」, <검은새>(1985) 공연 팜플렛.

13) 물론 이전까지 한국 연극 관객의 대부분은 젊은 여성 관객, 즉 여대생들이었다.



러 논자들의 지적처럼 정복근은 이전까지 여성주의적 의식을 드러내는 작품을 써온 것도 아니었고 스스로 여성 극작가로서의 의식을 가지고 있지도 않았다. 그도 그럴 것이 그때까지 연극계 내에서 여성 극작가에 대한 인식은, 희곡집을 내는 등 열심히 작품 활동은 하지만 읽히지 않고 공연되지 않는 별로 중요하지 않은 부류, ‘여류’라는 폄하된 범주<sup>14)</sup>로 이해되어왔었고, 따라서 창작극에 왕성한 열의와 정력을 가진 신진 여성 극작가가 스스로를 그러한 범주에 동일시하기는 어려웠던 것이다. 그런데 정복근은 뜻하지 않은 ‘여성 연극’의 성공으로 인해 아이러니칼하게도 새삼 ‘여성’ 작가로서의 정체성을 요구받고 검증받는 위치에 서게된 것이다.

그렇다면 무엇이, 어떤 힘이 ‘여성’이라는 수식어와 그 함의를 거부하는 한 여성 작가에게 그녀가 바로 ‘여성’임을 인정하도록 강요하고 있는 것일까. 무엇이 여성을 타자화된 존재로 취급하거나 성적 대상으로만 소비하고 있었던 연극계로 하여금 새로운 잠재력으로서의 ‘여성’에 대해

---

그러나 그렇다고 해서 기성 연극계가 이들의 존재를 긍정적으로 평가하지는 않았는데, 1970·80년대 관객의 7,80%를 여대생들이 차지하는 현상에 대한 우려의 목소리가 높았다. 또한 1970·80년대 초반까지 여대생이라는 존재는 사회적으로 “대학생이라는 보호망·안전망 안에서 근대적 남성 주체와 동일한 조건의 특혜를 일시적으로 부여”(김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사학위논문, 2000, 99면)받고 있었던 특수한 존재였다 따라서 이들이 대학을 졸업하고 여성으로서의 삶을 시작하는 순간 이러한 특혜는 여지없이 박탈당했으며 가부장적 남녀차별의 견고한 문화적 구조 속에 편입되어야만 했다. 그러나 1960·70년대의 고도성장의 결과 어느 정도 사회적 부가 축적되고 자본주의화가 본격적으로 가시화되기 시작한 1980년대 중후반 상황은 달라졌는데, 소비주체로서의 여성의 존재가 새로운 마케팅의 대상으로서 부각되기 시작한 것이다. 1980년대 중반 ‘여성 연극’의 개화 또한 이러한 맥락과 연결지어 생각해볼 수 있는데, 물론 이전에도 여성 관객이 존재하긴 했었지만 이 시기부터 여성 관객이 좀더 적극적으로 ‘의식’되고 ‘발견’되었다고 볼 수 있다.

14) 이전 시대의 여성 극작가들에 대한 이해는 김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사학위논문, 2000 참고.

매력을 느끼게 만들었을까. 바로 이 부분이 <위기의 여자> 공연의 가장 중요한 지점이라고 할 수 있는데, 정작 <위기의 여자> 공연에서 중요한 존재는 원작자나 각색자, 연출가가 아니라 극장을 가득 메우고 숨죽인 채 공연을 지켜보던 중년의 여성 관객들, 이른바 ‘주부 관객들’이었다. 원래 이 공연은 산울림의 소극장 개관 1주년 기념공연으로 4월 한달 동안 진행될 예정이었으나 130석 규모의 극장에 매 공연마다 200명 이상의 관객이 들어 4월에만 1만여명의 관객기록<sup>15)</sup>을 세웠고, 관객들의 성원에 힘입어 6월부터 다시 재공연에 들어가 그해 11월까지 장장 7개월의 장기공연을 가질 정도로 관객들의 호응이 높았던 공연이었다. 그리하여 <위기의 여자> 공연은 비단 연극계 내의 집안잔치의 범위를 넘어 일반 대중들에게도 크게 어필되었는데, 다음은 일반인의 관점에서 바라본 그때의 풍경이다.

...개막시간을 앞둔 ‘산울림’ 소극장 앞은 열기에 휩싸여 있었다. 십여대의 승용차가 줄지어 서 있는 것부터 우리의 연극무대에서는 낯선 모습이었고, 줄을 서 기다리는 입장객들의 모습 또한 놀라운 것이었다. 사건이라고 말해도 좋으리라. 객석에 가 앉았을 때의 느낌은 한결 더웠다. 관객의 반을 넘는 숫자가 ‘어른’이었다는 사실, 그것도 ‘여자 어른’이었고 ‘부부 어른’도 상당수였다는 사실을 어떻게 사건이라고 생각하지 않을 수 있으랴.<sup>16)</sup>

위의 글은 <위기의 여자>를 관람한 소설가 한수산이 쓴 것으로 이 공연의 의의를 일종의 연극사적 ‘사건’이라고 묘사하고 있다. 한수산 자신

15) 극장측은 이 관객들을 대상으로 설문조사를 실시했는데, 4월 한달 관객 1만여명 중 설문에 응답한 관객 555명 중 여자관객이 491명, 남자관객이 64명이고, 여자관객의 78.7%(437명)가 대학재학 이상의 학력을 가진 여성이었다고 한다. 구히서, 「극단산울림 <위기의 여자> 관객대상조사」, 『한국일보』 1986.6.5.

16) 한수산, 「작가가 본 연극무대 <위기의 여자>」, 『객석』, 1986.5. 182면.

이 한때 대학 연극반을 기웃거린 전력이 있으며 그렇기 때문에 언제나 연극 무대에 대한 그리움을 간직하고 있던 터였으나 나이 서른이 넘으면서 젊은애들만으로 가득찬 객석에 앉아있기가 거북스러워 연극을 보러 다니지 않게 되었노라는 토로와 함께 자신과 비슷한 동년배의 중년 관객들이 객석을 메우고 있는 모습에서 놀라움과 벅찬 감동을 함께 느끼고 있는 것이다. 그리고 이러한 반응은 연극계 내에서도 동일한 것이었는데 1986년 <위기의 여자> 공연은 “관객으로서의 잠재력이 가장 큰 중년부인들이 대거 극장에 몰려든”<sup>17)</sup> 것으로 평가되고 있다.

이렇듯 <위기의 여자> 공연은 그동안 젊은 대학생이라는 한정된 관객층만을 대상으로 하던 연극계에 중년의 관객, 그것도 중년의 ‘여성’ 관객이라는 새로운 관객층이 ‘발견’된 공연으로 그 연극사적 의의가 충분하다고 할 수 있는데, 이후 연극계 내에서 ‘여성’이라는 이름은 폼하나 멸시의 대상이 아니라 충분한 잠재력을 가진, 마케팅의 적극적인 대상으로 새롭게 ‘개발’될 필요가 있는 존재가 되었다. 그리고 그러한 여성 관객들을 유치하기 위한 여배우, 여성 작가 및 기획자의 존재 또한 그 위상이 새롭게 부각되었다. 실제로 <위기의 여자>는 ‘작가 번역자 각색자가 모두 여성인 여자 얘기로 화제를 모았던’<sup>18)</sup> 연극이기도 했는데, 이미 일반 대중에게 익숙한 이름이었던 보봐르 원작 소설에, 오랫동안 보봐르의 문학에 관심을 기울여온 번역자 오중자가 기획하고 여성 극작가 정복근이 각색한, 여성 전문 인력에 의해 만들어진 명실상부한 여성 연극의 면모를 갖추고 있다. 그리하여 이 공연을 계기로 ‘여성 연극’이라는 명칭이 만들어진 것이다.

그러나 애초에 이 ‘여성 연극’이라는 명칭은 작가나 기획자, 극단 등 실제 공연 당사자 중 어느 누구에 의해서 붙여진 용어가 아니라 외부에 의해 명명된 이름이었고, 이 용어의 개념 정의를 둘러싸고 <위기의 여자>

17) 한상철, 「86 공연예술 총정리-연극」, 『한국연극』 1987.1. 34 면

18) 구히서, 「<위기의 여자> 6월 앙코르 무대」, 『한국일보』 1986.5.28. 7 면

>가 과연 ‘여성 연극’인가 아닌가의 논란이 일어나게 되었다. 그런데 이미 지적했듯이 이러한 논란의 장에 정작 작가(각색자)나 연출가와 같은 공연 주체들은 침묵을 지키고 있었다. 대신 ‘여성 연극’에 대한 논란은 그 문제에 대해 집요한 관심을 보이고 있었던 한 여성 평론가에 의해 일방적인 비판의 방식으로 전개되었는데, 미국 유학 중 미국의 여성운동과 여성연극운동의 세례를 받고 돌아온 심정순의 논의가 바로 그것이다. 심정순은 1980년대 중반 그때까지 우리 현실에서는 생경한 여성문화운동이나 여성연극, 즉 주로 미국의 오프 오프 브로드웨이 중심의 여성연극을 소개하면서 평론 활동을 시작했으며 특히 <위기의 여자> 공연 당시 이 작품에 대해 집중적으로 논의함으로써 ‘여성 연극’에 대한 논란을 불러 일으켰다.

따라서 1980년대적 맥락에서 ‘여성 연극’은 어떻게 개념 규정되었으며 어떤 함의를 띠고 있었는가를 살펴보기 위해서 이 용어의 담론 생산 과정을 따라가볼 필요가 있는데, 여기에서 중요한 인물은 이 논의에 적극적인 논자로 참여했던 심정순과 실제 <위기의 여자> 공연의 강력한 추진자였던 기획자 오증자라 하겠다. 먼저 오증자는 불문학자로 심정순과 같은 외국 문학 전공자이지만 국내에서 주로 활동하고 있었고, 특히 남편인 연출가 임영웅과 함께 극단산울림의 공동대표를 맡고 있으면서 연극운동에 몸담고 있었다. 또한 오증자는 1970년대 초반부터 여성의 삶에 의식적인 관심을 기울이고 있었는데, 보봐르에 대한 지속적인 관심이 바로 그것이다. 오증자는 이미 1975년에 《위기의 여자》를 번역했으며, 1986년에는 그 소설을 무대화하기에 이른 것이다.

오늘날 여권 신장 운동이 사회적 정치적으로 활발하게 전개되고 있으나, 보봐르의 이 짧막한 소설은 여성에게 사회적인 여성 문제보다는 자기 인생에 눈을 뜨게 한다는 점에서 보다 밀도 높고 감동적인 영향을 주리라고 믿는다. 역자는 몇해 전에 이 작품을 읽고 특히 우리 나라 여성 독자들

에게 권하고 싶은 생각이 들었다. 왜냐하면 소설의 즐거리도 재미있으려니와 여성들이 자기 인생에 대한 반성과 각성의 계기를 이 소설에서 찾을 수 있으리라고 믿었기 때문이다. ……더우기 ‘여성의 해’인 금년에 여성 독자를 위한 각별한 성의와 의욕을 가지고 출발한 正宇社와 함께 이 책을 펴내게 된 것은 역자로서도 매우 뜻깊은 일이 되겠다.<sup>19)</sup>

1986년 소극장 산울림 1주년 기념 공연으로 시몬느 드 보봐르의 <위기의 여자>를 택했을 때, 주위의 우려와 만류가 있었다. 따라서 극단의 망설임도 있었다. 작가 보봐르가 우리나라 여성관객들의 정서에 맞지 않는 데다가 중년여자가 여주인공으로 나오는 연극에 과연 중년여자들이 극장을 찾는 수가 얼마나 되겠느냐고 모두가 불안했던 것이다. 그러나 그해는 우리나라 여성교육의 역사가 100년을 맞는 해였고 1975 년의 출판 사례가 있어서 소설을 각색한 <위기의 여자>의 무대는 감행되었다. 그리고 연극 <위기의 여자> 공연은 여러 가지 면에서 성공적이었다.<sup>20)</sup>

이상에서와 같이 보봐르에 대한 오증자의 관심은 당시 활발히 전개되고 있었던 여성운동의 흐름과 무관하지 않은데, 소설 《위기의 여자》는 1975년 ‘여성의 해’에 ‘여성 독자를 위한 각별한 성의와 의욕을 가지고 출발한’ 출판사에서 출간되었으며, 연극 <위기의 여자>는 1986년 ‘우리나라 여성교육의 역사 100년’을 기념하여 만들었다는 등의 언급에서 오증자가 동시대 여성들의 삶과 여성운동의 흐름에 대해서 의식적인 관심을 가지고 있었음을 알 수 있다. 그런 한편 오증자는 동시대의 사회운동으로서의 여성운동의 흐름과 일정한 거리를 유지하고 있기도 한데, 보봐르를

19) 오증자, 「해설」, 『위기의 여자』, 정우사, 1975. 247면 ‘위기의 여자’라는 제목 또한 오증자의 의역에 의한 것인데, 이 소설의 원래 제목은 ‘좌절된 여자(la femme rompue)’ 정도이지만 오증자는 이 소설의 주제를 살려 제목을 ‘위기의 여자’로 지었다고 밝히고 있다.

20) 오증자, 「머리말」, 『프랑스현대희곡집3 - 페미니즘을 생각한다』, 정우사, 1995. 3면

여권신장론자로서 부각시키고 있던 당시 분위기에 반대해서 여성 ‘작가’로서의 보봐르의 면모에 보다 중점을 두고 있다. 그리고 이러한 태도는 연극 <위기의 여자>에도 그대로 반영되고 있는데, 논란의 대상이 되었던 ‘여성 연극’이라는 명칭에 대한 오증자의 개념 규정은 다음과 같다.

<위기의 여자>를 비롯해 여성의 삶을 주제로 한 몇 편의 무대가 관심을 모으자, 일부 남성들은 그것들을 편의상 ‘여성연극’이라고 몰아부치는가 하면, 반면에 일부 여권주의자들에게는 페미니즘의 메시지가 약하다는 질책도 받았다. 그러나 나는 그 어느 쪽에 대해서도 이의를 제기하지 않는다. 무대를 통해 여성이라는 존재에 대한 새로운 각성과 무대 위의 사랑과 좌절과 희망을 간접체험함으로써 자신의 삶을 성찰하게 되는 연극이 ‘여성연극’이라면 그 표현은 옳다.<sup>21)</sup>

위의 글은 오증자가 1995년 그동안 번역해온 프랑스 페미니즘 희곡집을 엮어내면서 10년 전 <위기의 여자> 공연 당시를 회고하는 대목으로, 여전히 자신이 동시대 여권주의자들과는 다른 지점에 서있음을 확인시켜주고 있다. 요컨대 오증자는 페미니즘의 양대 흐름이라 할 수 있는 여권주의(자유주의 페미니즘, 평등의 페미니즘)와 여성주의 문화적 페미니즘, 차이의 페미니즘 중에서 후자의 입장에 서있었던 것으로, 이데올로기나 집단의 문제보다는 여성 주체 개인의 실존적 차원에 보다 깊은 관심을 가지고 있었던 것이다. 그리고 이에 따라 <위기의 여자> 공연 또한 ‘여성 연극’이나 ‘여성주의(페미니즘) 연극’ 등등의 거창한 구호없이, 평범한 일반 여성 대중이 좀더 많이 볼 수 있도록 배려하는 방향으로 이끌어졌다. 예컨대 저녁 공연 시간을 맞출 수 없는 주부 관객을 고려하여 평일 오후 3시 30분의 낮공연을 올렸고, 주말도 다른 공연들보다 1시간 정도 빠른 오후 2시 공연을 가졌으며 초연 때부터 매주 수요일 낮공연 후에는

21) 오증자(1995), 4면

여성관객들과의 대화의 시간을 마련하는 등 기획 차원에서의 참신한 방법들이 동원되었다. 그리고 실제로 이러한 기획 차원에서의 노력들은 <위기의 여자>가 흥행에 성공하는 데 결정적인 요인으로 작용하였다.

그러나 아이러니컬하게도 이러한 노력과 공연의 성과는 외국에서 직수입된 ‘여성해방연극’, ‘페미니스트 연극’ 이론에 의해 평가되고 재단됨으로써 제대로 인정받지 못했는데, 위의 글에서 오증자가 ‘일부 여권주의자들의 질책’이라고 그 불편한 심경을 드러낸 부분이 이에 해당한다. 구체적으로 이는 <위기의 여자> 초연 직후 쓰여진 심정순의 평론 2편<sup>22)</sup>에 해당하는데, 심정순은 이 글들에서 「소위 ‘여성해방연극’들의 실상」이라는 부제를 달거나 「여성연극의 함정」이라는 단정적이고 부정적인 제목을 내세우고 있다. 그리고 ‘여성 연극’을 1960년대 말 이후 서구에서 한 조류를 이룬 ‘아방가르드 연극’<sup>23)</sup> ‘페미니스트 연극’<sup>24)</sup>이라 개념 정의하면서 우리의 ‘여성 연극’들은 실험정신도 부족할 뿐만 아니라 여성적 관점을 살리는 노력도 보여주지 못하고 있다고 비판하고 있다. 이로써 <위기의 여자>는 공연과 동시에 서구적인 개념 규정으로 설정된 ‘여성 연극’이라는 이름으로 명명되었는데, 심정순의 ‘여성 연극’ 개념을 좀더 자세히 들여보면 다음과 같다.

그러나 여성 문제를 다룬 이러한 연극들(그리스·로마, 근대 연극-필자는 1960년대말 이후 구미에서 나타나기 시작한 여성 문제를 다루는 연극과는 다른 점이 있다. 즉 60년대 말 이후에 여성 문제를 다루는 연극은 소위 말하는 ‘여성 연극’ 또는 ‘페미니스트 연극’으로 지금까지 여성 문제를 다루어 왔던 남성 극작가들에 의한 많은 연극들과는 근본적으로 ‘관점’을 달리한다는데 그 특징이 있다.

22) 심정순, 「전통가치관과 열리지 않은 작가의식」, 『객석』, 1986.5; 「여성연극의 함정」, 『한국연극』, 1986.5.

23) 심정순(1986-a), 73면.

24) 심정순(1986-b), 50면.

그 관점은 여성들만이 갖는 ‘독특한 시각’을 말하는데, 이것은 오랜 시간동안 사회적, 정치적, 경제적, 문화적으로 남성에 비해 여성들이 열등한 위치에 처해 있었다는 의식에 바탕을 둔다. 또한 이론적으로 말해, 이러한 위치를 경험하지 않은 남성 작가들은 여성 특유의 시각을 가질 수 없고, 그래서 여성 연극을 쓸 수 없다는 결론이 나온다.<sup>25)</sup>

이상에서와 같이 심정순은 ‘여성 연극’의 개념을 1960년대 이후 서구의 ‘페미니스트 연극’으로 설명하고 있으며, ‘여성 연극’의 ‘여성’은 여성적 내용을 지칭하기보다는(여성 소재 연극) 여성 작가 즉 주체의 개념으로 설정되어 있다(페미니스트 연극). 그리고 그 여성 주체는 ‘여성들만의 독특한 시각을 가진 주체’, 즉 여성주의적 의식을 가진 존재로 전제되어 있다. 따라서 <위기의 여자>는 이러한 맥락에 합당한 여러 지점을 보유하고 있는 이상적인 모델일 수 있었는데, 대표적인 여성 운동가 보봐르가 원작자인 소설에, 여성 극작가가 각색을 맡고 있는 점은 심정순의 ‘여성 연극’의 개념을 설명하는 데 잘 들어맞는 상황이었던 것이다.

그러나 여기에서 심정순은 여성 주체의 문제를 너무 쉽게 생각한 경향이 있는데, 모든 여성이 단지 자신이 여성이라고 해서 여성주의적 의식을 가지는 것은 아니며, 여러 층위의 다양한 사회 문화적 상황 속에서 여성 주체는 자신의 성 정체성을 은폐하기도 하고 자신의 성 정체성과는 모순되는 역설적인 양상을 보이기도 한다. 따라서 주체 개념으로 설정된 ‘여성 연극’이 일정한 부분 ‘페미니스트 연극’일 수는 있지만 그것이 곧바로 ‘페미니즘 연극’으로 연결되는 것은 아니며, 따라서 남성 작가는 결코 그러한 페미니즘 연극을 쓸 수 없다는 결론 또한 부적절하다.<sup>26)</sup> 이는 앞

25) 심정순(1986-b), 50-1면.

26) 이에 대해 필자는 뚜렷한 구분없이 혼용되어 쓰이는 ‘여성 연극’과 ‘여성주의(페미니즘) 연극’의 용어를 구별하여 사용하자고 제안했었다 즉 ‘여성 연극’은 극작가나 연출가, 기획자 등 연극 생산 주체가 여성인 경우에, 그리고 ‘여성주의(페미니즘) 연극’은 수용자인 여성 주체의 의식화라는 페미니즘적 의식을 지



서 오증자가 ‘일부 여권주의자들의 질책’ 운운하며 불편한 심경을 드러낸 부분에서도 확인되는데, 오증자는 비록 소박한 차원에서이기는 하지만 오랫동안 여성주의적 의식을 가지고 있었음에도 정작 자신이 ‘여권주의자’ 혹은 ‘페미니스트’로 불리는 것을 달가워하지 않았고 그러한 명칭에 대해 심리적인 거부감을 나타내고 있다.

결국 이는 여성 주체가 처해있는 복잡한 국면과 관련되는 상황으로, 한편으로 이는 아직까지 ‘페미니즘’이라는 용어 자체가 연극 생산 담당자들에게 적극적으로 전유되고 있지 못한 상황과도 연결지어 생각해볼 수 있다. ‘여성 연극’이라는 개념 설정의 문제에서 봤을 때 김정순의 ‘페미니스트 연극’ 개념은 주체 개념인 ‘여성 연극’의 개념에 더 가깝고 오증자의 논의는 ‘여성 존재에 대한 새로운 각성’을 지향하는 연극, 즉 ‘여성주의 연극’의 개념에 가깝다. 그러나 오증자는 자신이 기획한 공연에 대해 ‘페미니즘’이라는 용어가 붙는 것에 불편해하고 있는데, 이는 그때까지 ‘페미니즘’이라는 용어가 호전적인 ‘여권주의’의 개념, 혹은 심리적인 거리감이 느껴지는 수입 이론의 뉘앙스를 풍기는 것으로 일반 여성대중, 직접적인 연극 생산을 담당하는 여성 주체들에게는 친숙하거나 절실한 개념이 아니었음을 반증하고 있다. 앞서 살펴본 정복근의 침묵 또한 바로 이러한 맥락에서 이해되는 것으로, 여성 운동이 사회운동의 차원에서 활발히 전개되고는 있었지만 여성 주체의 개별적 감성적 영역에서 구체적인 설득력을 가지고 있지는 않았던 것이다.

바로 이러한 맥락에서 <위기의 여자> 공연은 매우 독특한 지위를 갖는데, 연극 생산 담당자인 여성 주체들이 아직 소박하고 소극적인 여성주의 의식을 드러내고 있을 때, 동시대 여성 대중들은 그녀들이 기대했던 것 이상의 잠재력과 열정을 가지고 공연에 임했으며, 그로 인해 ‘여성 연극’이라는 독립적인 연극 장르가 생겨나고 남성 중심적 관행의 연극

향하는 연극에 한정하여 사용하자는 것이다. 졸고(2000), 8~9면 참고

풍토에 ‘여성’의 부각이라는 새로운 활력을 불어넣어 준 것이다. 이후 아줌마 관객들의 열띤 호응 속에 한 사람의 무게있는 배우로 커나간 박정자의 행보나, 자신의 연극 세계에 ‘여성’이라는 새로운 주제의식을 접목시켜나간 정복근, 그리고 타의에 의해 붙여진 이름인 ‘여성 연극’을 자신의 소중한 작업 결과물로 인정해가는 오중자의 태도 변화에 이르기까지 <위기의 여자>가 여성 관객은 물론 연극 생산 현장에 있는 여성 주체들에게 끼친 영향은 실로 지대하다고 할 수 있다. 그리고 또 한가지 이 시점을 고비로 그때까지 소수의 영역을 대변하는 편화된 의미의 ‘여류’라는 명칭이 사라지고 대신 그 자리를 대중적이며 가치중립적인 용어인 ‘여성’이라는 명칭이 대체하게 되었는데, 이는 한국 연극사에 ‘여성 연극’이라는 개념이 등장한 것과 함께 한국 여성 연극사에 있어서 일대 전환점을 이룬 것으로 볼 수 있다.

### 3. 여성주의적 시각의 전면화와 딜레마

앞서 지적했듯이, 정복근은 <위기의 여자> 이전까지 의식적인 차원에서 여성주의적 시각을 전유하고 있지 않았다. <위기의 여자> 이전까지 정복근의 작품 세계는 주로 남성 주인공을 중심으로 한 사회물과 역사물이 주종을 이루고 있었는데, 이는 이전 시기의 여성 극작가들이 주로 여성 주인공을 중심으로 의식적으로 여성(주의)적 시각을 피력하고자 노력했던 것과는 상반된 태도이다. 한편으로 이는 여성 작가이면서 스스로의 성 정체성을 지나치게 의식하지 않고 오히려 적극적으로 새로운 주제의식과 영역을 개척해나간 세련된 방식이라고 말할 수도 있겠지만, 중기 이후 작품들에서 진지하게 모색되고 있는 여성주의적 의식들을 염두에 둘 때 결국 정복근에게서도 성 정체성의 문제는 그녀의 전 작품 세계의 저변을 흐르는 중요한 문제의식 중의 하나임을 확인할 수 있다.

그렇다면 정복근의 여성주의적 관점은 구체적으로 어떠한 방식으로 작가가 스스로에게 의식화되기 시작했을까. 그리고 그러한 과정에서 드러나는 정복근만의 독특한 여성주의적 의식은 어떠한 것이며 그것이 가지는 의의와 한계는 과연 어떤 것일까. 이미 살펴보았듯이, 정복근이 여성 문제에 의식적인 관심을 가지기 시작한 것은 <위기의 여자>가 ‘여성 연극’으로서 크게 성공을 거두고 나서부터이다. 즉 <위기의 여자>의 성공 이후 정복근은 점차 여성주의적 시각을 전면화하기 시작하는데, 그러나 그 방식은 <위기의 여자>나 <웬일이세요, 당신>과 같은 것이 아니었다. 요컨대 <위기의 여자>가 프랑스식 실존주의 사상을 밑바탕으로 한 개인적 성찰과 자아 실현이라는 개인적·실존적 차원의 것이었다면,<sup>27)</sup> 여성 문제에 대한 정복근의 관심은 보다 집단적·역사적 차원의 것이었다.

구체적으로 <뒤편에 걸린 집>(1988), <실비명>(1989), <표류하는 너를 위하여>(1990), <이런 노래>(1994) 등의 작품들이 이에 해당하는데, 이 작품들은 1980년대 후반에서 1990년대에 이르는 시기 동안 쓰여진 일련의 현대극들로, 이 작품들에서 정복근은 비로소 여성의 관점에서 가족과 사회, 민족과 역사를 바라보기 시작한다. 더군다나 이 작품들은 당시로서는 금기시되었던, 그리고 여성 작가로서는 다루기 조심스럽다고 생각될 만한 성폭행이나 성고문 등의 문제를 다루고 있다. 따라서 이 작품들에는 정복근만의 독특한 여성주의적 시각이 잘 드러나 있다고 볼 수 있는데, 이 글에서는 이중에서도 특히 <뒤편에 걸린 집>을 대상으로 정복근의 여성주의적 의식의 면모를 살펴보고자 한다. <뒤편에 걸린 집>은 <위기의 여자> 이후 정복근이 본격적으로 여성 문제를 다루기 시작한 작품으로, 여성주

27) 이는 현재까지도 여성 연극의 주종을 이루는 것들이며, 여성의 사랑과 삶을 소재로 한 TV 드라마물의 주된 주제의식이기도 하다. 그러나 이는 여성 문제를 개인의 문제, 사랑의 문제로만 국한시키는 한계를 가지고 있으며 궁극적으로는 여성들의 집단적인 연대나 의식의 확장에 걸림돌로 작용하고 있는 일면도 내포하고 있다.

의 의식과의 일정한 긴장관계에서 쓰여진 작품이라 할 수 있기 때문이다.

<땀에 젖린 집>(1988년 산울림 공연, 임영웅 연출)은 1980년대 후반 우리 사회에서 크게 문제되었던 성폭행, 인신매매 등 여성을 상대로 한 성폭력의 문제를 다루고 있다. 1980년대 후반, 특히 1988년 이후 우리 사회는 급속히 개방화하는 한편 본격적인 자본주의화의 길을 걷게 되었는데, 그 사회적 충격이 제대로 조절되지 않는 가운데 특히 성범죄가 폭발적으로 증가하는 현상을 보였다. 이는 이때까지만 해도 기존의 억압적인 가부장적 문화가 여전히 강력하게 잔존하고 있었고, 그러한 사회구조 속에서 사회적 불안·불만 요소들이 절대 약자인 여성을 상대로 한 테러 행위들로 대체됐던 것으로, 1980년대는 1950년대<sup>28)</sup> 이래 성 의식에 있어서 또 한번의 격동기라 할 만큼 성 담론이 급속하게 확산·재생산된 시대이기도 했다. 예컨대 1986년 부천시 문귀동 성고문 사건을 비롯해서 1991년 일본군 위안부 출신 할머니들의 증언이 시작되고, 1991년 어린이 성폭력 피해자 김부남 사건, 1992년 김영오 근친간 성폭력 사건, 1993년 서울대 신교수 성희롱 사건<sup>29)</sup> 2001년 ‘운동사회 성폭력 뿌리뽑기 100인 위원회’(약칭 ‘100인위’)의 가해자 실명공개 등 1980년대 후반에서부터 현재에 이르기까지 우리 사회에서 성의 문제는 가장 뜨거운 이슈가 되어왔다.<sup>30)</sup>

28) 1950년대에 사회적으로 문제가 되었었던 대표적인 성 담론들로는 전쟁 미망인의 문제, 1954년 소설 《자유부인》을 둘러싼 논쟁 1955년 박인수 사건 등을 들 수 있다. 구체적인 사건 및 내용은 여성사연구모임 길밖세상, 『20세기 여성 사건사』, 여성신문사, 2001 참고

29) 이상 1980년대 이후 성관련 사건 내용에 대해서는 여성사연구모임 길밖세상, 『20세기 여성 사건사』, 여성신문사, 2001 참고.

30) 한편으로 이와 같은 일련의 사건들을 거치면서 그동안 진보 진영 내의 부문 운동으로서 간주되어오던 여성 운동이 비로소 독립적인 목소리를 내기 시작했는데, 여성을 대상으로 하는 성폭력의 문제는 특정 집단이나 계층에 국한되지 일어나는 사건이 아니라 전 사회 계층과 영역에서 광범위하게 일어나는 사회 구조상의 문제이며 따라서 계급 모순 이전에 성 모순의 차원에서 진지하게 모색될 필요가 있음이 성찰되었다. 대표적으로 1986년 권인숙에 의해 부천시 문귀동 성고문 사건이 폭로되면서 ‘성고문대책위원회’에 참여했던 단체들을 주

정복근이 1980년대 후반 본격적으로 여성 문제에 관심을 가지게 된 것은 이러한 시대적 배경과 무관하지 않는데, <땃에 걸린 집> 이후 자신만의 여성주의적 시각을 전면화·의식화시켜나가고 있다. 즉 그것은 한마디로 말해서 진보적 지식인 여성의 시각이라 말할 수 있는 것으로, 청소년기에 4·19를 겪고 1960년대에 대학을 나왔으며 정치적 혁명기인 1980년대에 강한 정치 사회 비판의식을 가지고 활발한 극작활동을 펼쳐온 정복근<sup>31)</sup> 자신의 입지점과 관련된 것이기도 하다. 구체적으로 이는 <땃에 걸린 집> 이후의 작품들 속에 등장하는 여성 인물들이나 할머니, 어머니, 딸로 이어지는 여성 인물 중심의 가계(家系)에서 반복적으로 확인된다. 정복근의 여성 인물들은 월남민이거나(<표류하는 너를 위하여>) 납북된 가장이 있는(<땃에 걸린 집>), 혹은 간첩 사건 같은 정치적 사건에 연루되어 고통받는(<이런 노래>) 가정 속에서 성장했으며 안정된 중산층의 삶을 살면서도 혁명 세대(4·19 세대)의 의식을 화안(火印)처럼 간직하고 있는가 하면(<독배>), 정조 이데올로기 위에 세워진 행복한 가정의 신화에 길들여져 있지도 않다(<땃에 걸린 집>). 그녀들은 가정 안에서든 가정

축으로 1987년 21개 단체로 결성된 '한국여성단체연합(약칭 '여연')의 활동을 그 예로 들 수 있다. 또한 2000년대 들어 100 인위의 활동 등에서 성의 문제는 지식인 사회에서도 중요한 쟁점으로 자리잡았는데, 이는 우리 사회에서 최초로 비판의 대상이 외부의 적이 아니라 우리 자신의 도덕성을 문제삼기 시작했다는 점에서 우리 지성사에 있어서도 일종의 중요한 전환기를 이루었다고 할 수 있다.

- 31) 정복근은 1946년 청주 출생이며, 1965년 송의여고를 졸업했으며, 1968년 중앙대 국문과 4년 중퇴 이후, 1976년 동아일보 신춘문예로 희곡 <여우>가 당선되어 극작활동을 시작했다. 그러나 이외 정복근 개인의 성장배경이나 사적 이야기는 별로 알려진 것이 없는데, 이는 정복근 개인의 일종의 조심스러운 결벽증 때문이 아닌가 한다. 정복근은 이전 시기의 여성 극작가들이 희곡집이나 수필집 등을 통해서 자신의 존재를 적극적으로 알리려고 노력했던 것과는 달리 작품 및 공연 활동 이외에 자신의 존재를 외부에 공개하기를 꺼려하는 듯한 인상을 질게 풍기고 있으며, 실제로 몇차례 희곡집 발간의 계획마저 작가의 조심스러움 때문에 지연, 취소되어 아직까지 희곡집이 나오지 않은 상태이다

밖에서든 철저히 고립되어 있으며, 고립된 자의 절실함으로 언어—무대 상으로는 말하기—자체에 강하게 집착하고 있다.<sup>32)</sup>

바로 여기에서 정복근의 여성주의적 의식이 왜 그녀에게 대중적인 성공을 가져다준, 따라서 공연상의 안전성이 이미 입증된 <위기의 여자>와 같은 방식이 아니라 동시대의 대중들과 평론가들이 불편해하고 어색해하는 <땃에 걸린 집>이나 <실비명>과 같은 방식으로 구현될 수밖에 없었는가의 이유를 알 수 있는데, 정복근은 동시대의 여성 대중에게 익숙한 정서와 문화적 코드를 잘 짚어내는 탁월한 능력을 지니고 있었지만 정작 자신이 이야기하고 싶은 여성의 이야기는 따로 있었던 것이다. 실제로 1986년의 <위기의 여자>는 우리나라 여성 연극의 시발점으로서 그 의의를 충분히 인정할 수 있지만 이후의 대중 여성 연극들은 한편으로는 여성의 구호 아래 여성을 상품화시키거나 혹은 여성의 자아 실현의 주제를 다루고 있다 하더라도 주제에 대한 형이상학적 접근으로 인하여 오히려 여성 자아의 구체적인 현실을 거세하고 있었다. 그러나 여성은 몸 자체만으로, 혹은 ‘홀로 서는 개인’이라는 아우라만으로 사는 것은 아니다. 이러한 연극들은 1970, 80년대의 한국 여성들이 가부장적 가족이나 국가 권력의 희생자·피해자이면서 동시에 부동산 투기, 복부인, 치맛바람, 극성 엄마 등 정반대의 부정적인 모습도 지녔으며, 그런 한편 청년기에 4·19를 겪은 혁명 세대로서의 자의식 또한 깊이 내면화하고 있는 매우 모순되고 복합적인 존재들이란 점을 간파하고 있지 못하다. 반면에 바로 이 지점에 정복근이 서있는데, 정복근은 1970, 80년대를 관통해오면서 그 자신 여성 지식인으로서 혼란스럽고 모순된 정체성을 형성해왔으며, 이에 따라 1980년대 여성 내부의 계급과 성의 모순이라는 주제를 잘 구현하고 있는 것이다.

32) 정복근 극의 중요한 특징 중의 하나로 언어 중심의 극이라는 사실을 꼽을 수 있는데, 정복근은 서정적이고 관념적인 독백체의 대사들을 자주 사용하는 경향이 있다.

이러한 맥락에서 정복근이 본격적으로 여성 문제를 다루기 시작한 첫 작품이 성폭행에 대한 이야기라는 점은 매우 의미심장한데, 성폭력<sup>33)</sup>의 문제는 여성 개인(의 몸)에 대한 문제일 뿐만 아니라 동시에 정조 이데올로기에 의해 그러한 여성을 소외시키는 사회적 문제이기도 하기 때문이다. 곧 여기서의 여성의 몸은 ‘자율적 개인’의 권한이 인정되어야 하는 지극히 개인적인 영역이면서 끊임없이 외부의 이데올로기가 침입·작동하는 정치적 역학의 장이기도 하다.

막이 오르면 어둠 속에서 갑자기 유리창이 깨어지는 듯한 날카로운 파열음이 연속적으로 들린다. 파열음에 섞여서 여자의 비명, 남자의 외마디 고함이 토막토막 섞여 들린다. 파열음 점점 더 커지면서 연속적으로 들리다가 멎는다. 잠시 후 무대 한 귀퉁이 형사의 부근에 조명이 떨어진다. 형사 서류를 한 장씩 들춰보면서 천천히 낭독하듯이 말한다. 읽는 동안 무대의 나머지 세 귀퉁이에 희미한 색조의 스포트라이트 하나씩 들어온다. 희미한 조명 속에 웅크리고 돌아앉은 여인들의 모습이 보인다.

형사: 혼자 빈집을 지키다가 침입한 강도들에게 집단폭행당한 여대생 유서를 써놓고 아파트 옥상에서 투신자살... 독서실에서 밤늦게 돌아오던 여고생 두 명, 봉고차에 탄 괴한들에게 끌려간 뒤 사흘째 행방불명... 가락동 시장에서 돌아오던 사십대 주부, 십대 괴한 두 명에게 폭행당한

33) 여기서의 ‘성폭력’의 개념은 1990년대 들어 증가한 일련의 성폭력 사건들을 계기로 촉발된 여성단체들의 반성폭력 운동에 의해 형성된 개념으로, 이전에 강간을 우회적으로 표현하는 ‘성폭행’이라는 말과 일정한 거리가 있다. ‘성폭행’이라는 말이 육체에 대한 물리적인 폭행에만 국한되어 사용되는 한편, ‘성폭력’이란 보다 분명하게 ‘성적 자기결정권의 침해’라는 정의를 가지고 있다. 이러한 개념의 확장에 따라 이전의 성폭행이라는 개념이 단순히 육체적·물리적 피해 사실에만 주목했던 데에서 더 나아가 사회적으로 가해지는 여러 상황의 상징적 폭력에 대해서도 함께 이야기할 수 있게 되었다. ‘성폭력’ 개념에 대한 문제제기와 정의에 대해서는 신상숙, 『성폭력의 의미구성과 ‘성적 자기결정권’의 딜레마』, 『여성과 사회』 13, 2001(하반기) 참고.

뒤 가출... 삼인조 폭력배 공원에서 밤늦게 데이트하던 아베크족 습격,  
남자는 살해하고 약혼녀는 집단난행... 지난 여름 피서지에서 불량배들  
에게 폭행당한 신혼 삼개월의 신부, 임신하자 이혼 당하고 음독 자살  
미수...

낮고 우울한 구움의 여성 합창이 들릴 듯 말 듯 들린다. 형사 잠시 여  
인들을 돌아보다가

형사:(서류를 접으며) 당국... 근래에 부쩍 늘어난 가정파괴 사범 집중  
단속 지시...

객석을 보며 말하는데 조명 사라진다.

어둠 속에서 낮은 구움의 합창 더 계속되다가 멎는다.(1-2)<sup>34)</sup>

이상은 <덧에 걸린 집>의 첫장면이다. <덧에 걸린 집>은 대학교수인  
남편 이영재와 아내 김정원, 즉 평범한 중산층 부부의 집에 어느날 갑자기  
3인조 강도가 침입하여 남편을 기절시키고 부인을 성폭한 사건이 일  
어난 후 가족 내부의 갈등 끝에 결국 부부가 이혼에 이른다는 이야기의  
극이다. 위에서 막이 오르고 어둠 속에서 들리는 파열음들이 바로 정원  
의 성폭행 장면<sup>35)</sup>을 나타내는 것이며, 곧이어 형사의 해설을 통해 이와

34) 이하 작품 인용 페이지 수는 문예진흥원 예술자료관 소장 대본집(www.kcaf.co.kr)  
에 따른다. 현재 정복근은 작품집이 없으며, 따라서 정복근의 희곡은 지면에 발  
표되거나 공연대본의 형태로 남아있는 것을 참조할 수밖에 없다. 공연대본은  
현재 문예진흥원 예술자료관에 온라인의 형태로 자료화되어 있는데, 이 대본들  
은 각 극단이 심의를 받기 위해 제출한 것으로 공연대본으로서의 실질적인 의  
미를 지니고 있다.

35) 이상에서와 같이 정복근은 성폭행 장면을 시각화하는 대신 음향효과로 대신하  
고 있는데, 이는 동일한 경우 남성 작가들이 보이는 태도와는 다른 것이다. 성  
폭행 피해자가 저항의 과정에서 가해자의 혀를 깨물어 언론에 집중 조명된  
1988년 변월수 씨 사건을 소재로 다루고 있는 연극 <혀>(1990. 이윤택 작, 채윤



같은 성폭행 사건이 비단 정원 혼자만의 일이 아니라 어딘가에서 지속적으로 일어나고 있는 일임이 환기되고 있다. 그리고 ‘돌아앉는 여인들’, 곧 이후 극에서 점차 그 정체가 밝혀지는 정신대<sup>36)</sup> 여인들과 연결되면서 정원의 성폭행 사건은 동시대 여성들의 문제로, 더 나아가 수난을 겪어온 여성의 역사 전체로 확대되고 있다. 곧 현재의 성폭행 문제는 역사를 거슬러 올라가 일제 시대의 정신대, 병자호란 때의 화냥년 還鄉女의 이야기로 소급되고 있는데, 여기에서 분명히 알 수 있는 것은 여성의 문제를 개인적 차원에서가 아니라 집단적·역사적 차원에서 바라보고 있는 정복근의 여성주의적 시각이다.

그런데 여기서 한가지 의아스러운 점은 여성의 육체에 대한, 그리고 여성의 육체를 통해 기록되어온 여성의 역사—공식 역사에서 배제된—에 관한 이 극의 주인공이 성폭행 피해 당사자인 정원이 아니라 남편 영재라는 사실이다. 정원의 성폭행 사건과 과거 역사 속의 정신대 이야기가 연결되는 것도 바로 남편 영재에 의해서인데, 극이 진행되면서 영재의 과거 회상 속에서 영재 어머니의 정신대 경험과 그 이후의 이야기가 밝혀지고 있다. 이에 따라 극은 정작 정원의 시각이나 관점에 의해서 움직이는 것이 아니라 정원을 대상화시켜 놓은 상태에서 여러 인물들의 입

일 연출)의 경우, 법정에서의 현장 검증이라는 명목하에 성폭행 장면을 반복적으로 재연시키고 있다. 즉 이를 통해서 남성중심적 시각에 의한 ‘에로틱한 공간’의 이미지가 반복·재생산되고 있다. 반면에 여성 작가들의 경우, 성폭행 장면을 시각화하여 보여주는 방식에 심리적 거부감을 가지고 있는데, 여성주의적 관점에서 이는 흥미로운 대비점이라 할 수 있다.

36) 사실 이 명칭은 정확한 것이 아닌데, 이 명칭은 일제 말기 동원된 ‘근로정신대(勤勞挺身隊)’로부터 나온 것으로 애초에 노동력 동원을 위한 ‘근로정신대’가 이후 일본군 ‘위안부’로 보내진 경우가 많기 때문에 붙여진 것이다. 따라서 현재는 이 용어 대신 일본군 문서에 나와 있는 ‘위안부’라는 용어를 좀더 많이 사용하고 있는데, 여기에는 이 문제에 일본군이 직접적으로 관련을 맺고 있다는 사실을 환기시키기 위한 목적이 들어있다. 그러나 일반인들 사이에서 이 문제는 ‘정신대’라는 용어와 함께 대중적으로 인식되고 있는데, 따라서 이 글에서는 작품에서 언급되고 있는 대로 ‘정신대’라는 용어를 그대로 사용하기로 하겠다.

장 차이가 드러나는 방식에 의존하고 있다. 시댁 식구들로 대변되는 영재의 누나 영숙과 매형 기수, 친정 식구들로 대변되는 장모<sup>37)</sup> 그리고 그 중간의 입장을 대변하고 있는 영재의 관점이 그것이고, 극은 각각 영재·정원, 정원·장모, 영숙·기수 혹은 영숙·기수·장모, 영재·영숙 혹은 영재·영숙·어머니의 쌍들이 벌이는 다양한 변주의 흐름을 이룬다.

그리하여 한편으로 이 극은 진지한 문제 설정에도 불구하고 ‘단순한 드라마 게임’, ‘타령조의 멜로드라마’로 오인될 만한 소지<sup>38)</sup>를 보이고 있는데, 결국 이는 이 극이 자신의 존재론적 위기의 상황에 처한 정원의 관점보다는 주변 인물들의 관점을 채택하고 있기 때문이다. 예컨대 오히려 정원은 자신의 피해 사실을 인정하고 공개하고자 하지만, 가족들은 피해

37) 이 극의 주인공이 정원이 아니라 영재임은 가족 관계의 호칭인 이 ‘장모’라는 표현에서도 다시 한번 확인할 수 있다. 여기서 정원의 어머니는 ‘친정모’가 아니라 ‘장모’라고 표현되고 있는데, 결국 이는 이 극의 중심축이 정원이 아니라 영재에 의해 움직여지고 있음을 알 수 있다.

38) 당시 이 극에 대한 공연평을 살펴보면 다음과 같다. 먼저 김문환은 이 공연에 대해 비교적 긍정적으로 평가하고 있다. “이 공연은 우리의 주변에서 아니 각자의 심중에서 무시 못할 정도로 폭력을 발휘하는 편견에 대한 정면대결로서, 단순한 ‘드라마 게임’ 이상의 의미를 지니면서 관객에게 반성의 능력을 발휘하도록 압도해온다.”(김문환, 「반성능력과 연극」, 『한국연극』, 1988.11. 77면) 이에 비해 신현숙은 좀더 비판적인 입장에 서있다. “그러나 이러한 해석은 다소간에 지리멸렬한 줄거리의 구조 때문에 선명하게 드러났다고 볼 수 없다. 작가의 지나친 욕심 때문인지 이야기의 실을 너무 흐트러 놓았고, 그래서 농축된 의미의 부상은 이루어지지 않고 타령조의 멜로드라마로 넘어갈까 말까하는 이슬이슬한 느낌(관람 중에는 지루한 느낌)을 떨쳐버릴 수가 없었다.”(신현숙, 「일상생활 속의 충격과장」, 『한국연극』, 1988.11. 82면) 이상에서와 같이 김문환과 신현숙은 이 작품이 다루고 있는 성폭행, 정신대 문제 등의 중요성을 충분히 인정하고 있기는 하지만, 다른 한편으로는 극 구성상의 문제점을 지적하고 있다. 비록 김문환의 경우 이 작품이 “단순한 드라마 게임 이상의 의미”를 지니고 있음을 강조하고 있지만, 역설적으로 이는 이 작품이 ‘드라마 게임’처럼 느껴지는 면을 은연중 인정하고 있는 것이 아닌가 한다.

사실을 은폐하기에 급급하며 정원을 집안에 유폐시킨 채 정조를 잃은 여자, ‘더럽혀지고 망가진’(27) 여자라는 사적 재판의 판결을 내린다. 곧 정원을 제외한 인물들에게 작용하고 있는 것은 세속적 도덕 기준인 정조 이데올로기로, 이에 따라 전체 극은 이러한 지배 이데올로기를 각각의 인물들에게 각인·확인시키는 장면들을 반복적으로 보여줌으로써 세속적 계몽의 형식, 멜로드라마의 형식을 갖추게 되는 것이다.

그렇다면 여성의 성폭력 문제를 다루고 있는 이 작품에서 정복근은 왜 굳이 피해자 주변 인물—그것도 남성—을 주인공으로 내세우고 있는 것일까. 여성의 현실, 여성의 역사에 대한 이러한 거리두기(혹은 주변화)가 가져오는 효과는 어떤 것인가. 이를 통해서 정복근은 과연 무엇을 말하고 싶었던 것일까. 이와 관련해서 이 극에 나타나는 새로운 여성 인물형에 관해 주목할 필요가 있는데, 정복근은 이 극에서 기존의 연극들에서 고정적으로 보여졌던 수동적이고 주변화된 혹은 무지하나 순종적인 여성 인물들과는 다른 새로운 여성 인물을 제시하고 있다. 곧 이 극의 주인공인 영재의 어머니와 아내 정원이 그들로, 먼저 영재 어머니의 경우, 그녀는 기존의 나약하고 희생적인 어머니상 대신 강인하고 의지적인 면모의 여성상을 구현하고 있다. 그녀는 ‘대대로 명문지족인 집안 가4)의 딸이자, ‘왜정말기에 지명수배 중이던 상해 임시정부의 요인을 은신시키고 도망시키는 데 공이 컸던 여학생’·‘우국소녀’(가13)였으며, 그 죄로 정신대에까지 끌려갔으나 전쟁이 끝난 후 다시 돌아와 고국에 돌아오지 못하고 죽은 ‘정신대 출신 여인들의 유해를 끈질기게 찾아오는’(가25) 인물로, 역사인식이 투철하고 높은 도덕성을 갖춘 지식인이다. 요컨대 그녀는 당대에 존경받는 우국지사나 독립지사로서의 면모를 갖춘 인물로, 오히려 기존 지배 담론의 시각에서 봤을 때 여성성을 결여한 중성적 인물이라고 할 수 있다. 그녀는 또한 자신에게 부여된 지배 담론으로서의 어머니의 역할에도 충실하지 않은데, 자식들의 반대에도 불구하고 정신대 여인들의 유해를 찾아오는 일을 그만두지 않는다.

어머니 : 범인 은닉죄로 왜경에 끌려가서 심문 당한답시고 왜놈 형사들에게 돌아가며 옥보이고 만신창이가 되어서 나왔더니 곧바로 정신대 징용이 나왔더구만. 피하려고 했더니 문중 어른들이 말씀하시겠지 이왕 당한 몸... 네가 정신대에 나가주면 남자들 징용은 피할 수 있을지도 모르니까 도망가지 말고 가로말아라... (잠시 침묵하다가) 그래서 끌려나가 보니 흉악해. 흉악해 하고 말들 하지만 그렇게 흉악한 세상이 또 있을까... 내 그때 깨달은 게 하나 있으니 여자의 정조를 도구로 삼는 이들... 그것을 목인하는 세상... 당대에 천벌받지 않으면 못대에라도 응징 받으니... 천도가 느낄 뿐이지 하늘이 필경은 죄값 다 옮겨 챙겨 받으시더라. (가24)

어머니 : 오사까 부두에는 귀신이 살지. (생략 비오는 밤이면 머리핀 여귀들이 허영계 물가에 일어나 앉아서 밤새도록 어이 어이 울어대지. (생략 대동아 전쟁이 끝나고 일본이 항복을 하고 나니까 징용나갔던 노무자들이랑 학병 나갔던 군인들, 정신대 나갔다가 살아남은 여자들이 귀국선을 타려고 부둣가에 백절치듯 모여들었겠지. (생략 종전이 가까워지니까 흔적을 감춘다고 정신대 여인들을 닦치는 대로 생매장 해버리는 난리속을 겨우 겨우 빠져나와 부두에까지 왔지만... 어디 배를 탈 수 있어야지. (생략 어찌다가 차레가 돌아와도 동포 남자들이 떠밀면서 한사코 태워주지 않더구먼. 나라망신 집안망신 꺼리인 더러운 것들이 무슨 낫을 들고 고향 찾아가겠느냐고... 구구로 죽은 척하고 살다가 왜놈 땅에 뼈를 묻으라고... (생략 가끔은 고향집에서 전갈이 오는 수도 있었어. 가문을 생각해서 체발 돌아오지 말아 달라고... 그래서 낙담 끝에 물에 빠져 죽은 여자들이 좀 많았나? (가11-13)

어머니 : (여전히 단조롭게) 어느 세상엔들 잘나고 현결찬 사내가 없을까 마는 것처럼 의젓하게 접혀가지고 구겨진 세상 주름살 편안하게 바로 잡아 펴가시는 너희 부친같은 남정네 귀할 것이니... 육이오 때 납북되지만 앓으셨어도 오사까 부두에 남은 귀신들 다 데려오실 수 있었을

텐데... 한다고 한다고 해봐야 나는 힘이 부족해서... (가26)

이상은 영재의 회상 속에 나타난 어머니의 고백이다. 여성성/모성성을 결여한, 집안의 체면이나 자식들과의 인연의 굴레에서 벗어나 자신의 신념과 의지를 따르는 '자율적 개인'으로서의 성격을 강하게 견지하고 있었던 그녀는, 이상에서와 같이 아이러니칼하게도 지배담론의 여성 모성 이데올로기에 의해 철저히 희생당하는 과정을 겪는다. 즉 '문중 어른들'에 의한 가족의 배반, '동포 남자들'에 의한 민족의 배반 그리고 마지막으로 자식들에 의한 배반이 그것이다. 공식적인 역사에 기록되지 않은 그녀의 역사는 쉽게 '매춘부'(가23)의 이야기로 은폐·대체되고, 자율적 개인으로서의 그녀의 명예나 자존심은 철저히 짓밟혀진다. 그녀는 남편의 죽음 이후 집안 사람들과 문중 소작인이었던 마을 사람들의 '감사'(가14) 하에 고향에 유폐되어 죽음을 맞는데, 이러한 그녀의 몰락은 그녀가 왜정말기에 목숨을 구했던 상해 임시정부 요인이 해방된 조국에서 떳떳하고 영광된 삶을 사는 것과 대비되면서 여성에게만 적용되는 이중 기준의 문제를 제기한다. 곧 여성은 '온전한 인간'이기에 앞서 '온전한 여성'으로서의 조건을 먼저 만족시켜야 한다는 이러한 암묵적인 논리는 결국 여성을 인간으로서 평가하기를 거부하고 열등한 성으로서의 여성- 곧 열등한 인간-으로만 국한시켜 이해하고자 하는 태도로 여성을 사회·역사의 영역으로부터 고립시키고 소외시키는 결과를 가져온다.

그녀가 자식들과 갈등을 겪는 지점 또한 바로 이곳으로, 그녀가 기존의 지배 담론이 허용하는 이데올로기로서의 여성성/모성성의 영역에서 벗어나 있는 반면, 그녀의 자식들은 그녀에게 기존의 전통적인 여성·어머니의 역할을 강요하고 있다. 영재와 영숙은 자신들을 '매춘부의 자식'(가23)으로 내면화함으로써 조작된 역사 인식으로부터 자유롭지 못하고 어머니의 '부끄러운 과거'를 '여자가 중뿔나게 잘난 척하고 나섰다가 흥한 일 당한 것'(가24)으로 합리화하고 있으며, 어머니 그들 속에 가려진

자신들의 삶을 ‘고문’(가15) 받는 것으로 치환함으로써 어머니의 존재를 ‘회피와 방관’(가26) 속에 방치한다 그리하여 위의 두 번째 인용문에서처럼, 어머니/그녀의 이야기는 지속적으로 끼어드는 자식들의 원망섞인 항변(인용문에서 ‘생략’으로 표시된 부분들)으로 인해 방해받으며 끝까지 이어지지 못한다.

그럼에도 불구하고 그녀가 비록 자식들의 회상 속에서나마 자신의 이야기를 고집스럽게 계속할 수 있는 것은, 그녀가 자신의 이야기를 ‘언어’로 표현할 수 있는 능력을 가진 지식인이라는 점과 무관하지 않다. 이 극에서 그려진 것과는 달리 실제 정신대 출신 여성들은 주로 궁핍한 농촌 출신들로 소학교조차 제대로 다니지 못한 나이 어린 여성들<sup>39)</sup>이었다. 따라서 이들은 일본군 위안부의 문제가 민족모순과 더불어 국가·계급·성모순이 서로 중첩되어 있는 문제라는 역사 인식 없이 자신들의 경험을 개인의 성적 피해의 사실로서만 기억하고 있으며, 자신들의 문제를 공개적으로 문제삼기보다는 평생 ‘몸쓸 그 경험’에 대해 수치심과 죄의식을 가지고 숨어 살아왔다.<sup>40)</sup> 이들의 이야기가 세상에 처음으로 공개된 것 또한 동시대 여성으로서, 자신 또한 정신대에 끌려갈 뻔한 기억을 가진 어떤 여성 지식인에 의해서 비로소 가능해졌는데, 우리나라에서 최초로 정신대 문제를 제기한 윤정옥 교수<sup>41)</sup>의 경우가 그렇다. 따라서 이 극에 등

39) 이는 정신대 출신 여성들의 증언을 채록해놓은 여러 책에서 거듭 확인되는 사실들로, 군 위안부 제도를 시행했던 일본정부는 취업사기, 인신매매 등의 폭력적인 수단을 이용하여 주로 12-18세 가량의 하층계급 여성들을 연행해갔다. 정신대 출신 여성들의 증언집으로는 한국정신대문제대책협의회, 『강제로 끌려간 조선인 군위안부들』 1-4(한울/풀빛, 1993/1997/1999/2001) 참고 정신대 관련 연구서로는 『일본군 ‘위안부’ 문제의 진상』, 역사비평사, 1997 참고

40) 이상화, 『일본군 ‘위안부’의 귀국 후 삶의 경험』, 『일본군 ‘위안부’ 문제의 진상』, 역사비평사, 1997. 249~250면

41) 윤정옥 교수는 정신대문제대책협의회 전 공동대표로, 1943년 이화대학 1학년(17세) 당시 정신대 모집을 피해 자퇴한 이후 강원도에 소개되어 있다가 해방 이후 서울로 돌아와 학도병들이나 노무자들은 모두 돌아왔으나 끌려간 여자들은

장하는 영재의 어머니는 그 당시 보편적인 정신대 여성들의 경우를 대변한다기보다는 매우 이례적인 경우라고 할 수 있는데, 나이 18세 여학생 신분으로 정신대에 들어간 것이나, 살아 돌아와 정혼했었던 남자와 계획대로 온전히 결혼한 후 아이 둘을 낳았다는 사실 또한 그렇다.

결국 대부분의 정신대 출신 여성들이 자신의 ‘수치스러운 과거’를 숨기고 평생 침묵 속에서 살아온 것과는 달리, 영재 어머니가 자식들에게 자신의 과거 이야기를 반복해서 들려주고 있는 것은 은폐된 역사, 사라진 역사에 대해 ‘살아있는 기억’으로써 응대하고 있는 것으로, ‘잘난 여자’(혹은 ‘배운 여자’)로서의 그녀의 독특한 정체성 때문에 가능했던 일이다. 곧 그녀는 민족·국가의 왜곡된 역사 속에 은폐되고 있는 여성의 역사에 대한 강력한 서사 복구의 의지를 가지고 있는 ‘여성’ ‘지식인’으로서, 동시대의 남성 중심적 지배 담론인 정조 이데올로기나 행복한 가정의 신화에 포섭되지 않는 자신의 존재를 사유할 수 있는 능력을 가진 여자였다. 그리고 이는 현재의 정원의 경우에도 마찬가지인데 정원은 자신의 성폭행 사건에 대해 자신이 ‘피해자’(15)임을 정확히 인식하고 있으며 주변의 반대에도 불구하고 자신의 피해 사실을 공개하고자 한다.

정원 : 그놈들 때문에 난 변했어요. 변한 건 하나도 없다고 정아 아빠는 말하지만 그건 거짓말이에요. 난 전에는 이렇게 사납고 끔찍한 생각해본 일이 없어요. 매일 밤 그 녀석들을 잡아서 산산조각이 나도록 매질해 죽여버리는 생각을 하면서 시원해하는 그런 끔찍한 성격 같은 건

끝내 돌아오지 않는 사실에 의문을 품기 시작, 1970, 80년대 한국인 위안부 생존자들을 직접 만나면서 문제의식을 구체화하여 여성단체들과 연합해 1990년 정신대문제대책협의회(약칭 ‘정대협’)를 결성한 이후 한국 정부와 일본 정부를 상대로 공식적으로 문제를 제기하기에 이른다. 윤정옥 교수에 대해서는 다음의 인터뷰 자료 참고: 김수진, 「정신대문제대책협의회 전 공동대표 윤정옥」, 『여성과 사회』 13, 창작과비평사, 2001년 하반기. 곧 우리 사회에서 정신대(일본군 위안부) 문제가 공식적으로 문제되기 시작한 것은 근 45년 동안의 침묵 이후에나, 그것도 여성들 스스로의 힘에 의해서 겨우 이루어진 것이다.

없었어. (차츰 자신에게 빠져들며) 폭력은 확실히 효과가 있어요 당하는 사람을 철저히 타락시키니까요. 개처럼 치사하고 조잡하고 비굴하게 만들어요. 경우에 따라서는 폭력범 자신보다 더 저급하고 지독하게 타락시켜요. 다시는 사람으로 돌아갈 가망이 없을 것만 같은 기억을 심지. 어떤 종류의 것이던 폭력은 다 마찬가지로 (진정하려고 잠시 애쓰다가) 그래서 덮어가면서 더 이상 이렇게 추악하고 비틀린 생각에 빠져있고 싶지 않아요. 나쁜 놈은 처벌하고... 이 구질구질한 상황에서 일어나고 싶어요. 그런데도 체면이나 소문이 더 중요해요 왜

모두 굶은 듯 정원을 바라본다.

영숙: 딸자식 생각은 안해? 엄마가 당한 일 정아가 알아두 괜찮겠어 자넌 대체 수치심도 없나? 왜 그렇게 뻔뻔해?

정원: 네 저두 부끄러워요. 죄 없어도 부끄럽고 민망해서 외출할 용기조차 안나요. 그렇지만 나쁜 놈은 잡아서 벌 줘야 한다는 걸 가르칠 수 있다면 정아가 엄마가 당한 일 알아두 괜찮아요. 그애두 여자인 걸요 이해할 거예요.(21-22)

이상에서와 같이 정원은 자신의 피해사실을 인정하고 가해자에 대한 합당한 처벌을 요구한다. 그러나 정원의 이와 같은 생각은 주변 식구들의 반대에 부딪치는데, 정원의 정당한 요구는 ‘잘난 체’, ‘지나친 정의감이나 결벽증’(22)으로 매도당한다. 실제로 정원과 달리 대부분의 성폭력 피해자들은 자신의 피해사실을 제대로 인정하려 하지 않는데, 강간은 명백한 범죄이지만 동시에 ‘신화와 오해로 둘러싸인 범죄’<sup>42)</sup>이기 때문이다.

42) 신상숙, 「성폭력의 의미구성과 ‘성적 자기결정권’의 딜레마」, 『여성과사회』 13, 창작과비평사, 2001년 하반기. 12면. 예컨대 여성의 “아니오”라는 말은 “예”라는 말의 반어법이고, 정숙하지 못한 옷차림과 몸가짐으로 여성 스스로 강간을 유발한다는 등 남성과 여성의 섹슈얼리티를 차별적으로 규정함으로써 강간을 애매모호한 방식으로 정당화하는 문화적 맥락이 그것이다.



위의 경우에서처럼 피해자의 피해사실은 그 피해자가 여성이라는 점 때문에 쉽사리 왜곡·변질된다. 이러한 상황 속에서 성폭력 피해 여성들이 자신을 피해자로 인정하는 것은 매우 어려운 일이며, 자신의 피해 사실을 숨김으로써 자신을 배반하고 무차별적으로 휘둘러지는 폭력 앞에 무기력해지고 스스로 고립된다. 따라서 성폭력 사건에 있어서 자신이 ‘피해자’임을 정확히 인식하는 일은 역으로 가해자에 대한 ‘정당한 분노’를 가늠케 함으로써 이들에 대한 사회·역사적 책임을 물을 수 있는 인식의 기반을 형성하는 중요한 계기가 된다.

그러나 시어머니와 마찬가지로 정원은 자신의 정당한 분노와 요구가 왜곡되고 은폐되는 과정을 겪게 되는데, 이 과정의 중심에 서있는 것이 바로 같은 지식인 남성인 영재이다. 영재는 이 극의 주인공이면서 어머니와 아내 정원을 매개해주는 인물이자 그 중간에 끼인 인물로, 다른 한편으로는 허위의식에 차있는 나약한 지식인상을 대변하고 있기도 하다. 영재는 어머니의 정신대 전력 때문에 평생 피해의식을 가지고 살아왔고 그렇기 때문에 아내의 성폭행 사건에 대해서도 똑같은 피해의식으로부터 자유롭지 못하다. 즉 영재는 아내의 성폭행 사건에 대해 ‘회피와 방관’(가15)의 태도를 취할 뿐이다. 이런 그의 태도는 같은 남성인 기수에게서도 비아냥의 대상이 되고 있는데, ‘학생들 사이에선 생각 깊고 신중한, 존경할 만한 선생’(가18)이라는 영재에 대한 평가는 곧 ‘어떻게 해서든지 선택과 결정의 입장에 서지 않으려는 것’(가18)으로 전도되어 표현된다. 지식인으로서 영재는 피해 당사자인 어머니나 아내보다도 현실에 대한 명확한 인식을 결여하고 있으며, 대신 자신의 피해의식만을 반복적으로 강조하는 퇴행적인 모습을 보이고 있다.

그런데 극중에서 반복적으로 강조되는, 어머니와 아내에 대한 영재의 피해의식이라는 것도 다른 한편으로는 정조 이데올로기라는 지배 담론을 스스로 내면화한 것으로, 역설적으로 스스로 지배 담론의 재생산에 기여하게 된다. 즉 영재의 지속적인 침묵과 방관은 정원에 대한 또다른

상징적 폭력으로 작용하고, 극중에서 형사의 입을 통해서 말해지는 ‘폭행 그 자체보다 더 무서운 이 점잖은 폭력’(가27)의 결과, 정원은 결국 이혼을 결심하고 집을 나선다. 그리고 마침내 정원은 영재의 뿌리깊은 피해의식의 상징물인 ‘먼동의 죽은 개’(가33)와 자신을 동일시하게 되는데 먼동은 영재가 어머니와 함께 어린 시절 윤패되었던 고향 마을이며, 영재는 그곳에서 마을 전체의 안녕을 위해 호랑이 밥으로 산 채로 내던져진 ‘죽은 개’의 이야기를 듣고 죽은 개와 어머니·자신을 동일시하며 공포를 느꼈었다. 이 공포의 실체는 바로 죽은 개에 대한 마을 사람들 전체의 ‘집단 콤플렉스’(8)이자 영재 스스로 약자의 희생을 정당화하여 받아들였던 자신의 ‘오랜 콤플렉스’(가32)인 것이다. 따라서 정원이 ‘먼동의 죽은 개’와 자신을 동일시하고 집을 나서게 된 것은 정원 또한 영재에게 내면화되어 있는 이러한 지배 이데올로기를 받아들여지게 된 것으로, 시어머니와 마찬가지로 정원은 남편의 배신, 가족의 배신, 피해자 자신의 배신이라는 이중 삼중의 희생의 구조 속에 처하게 된 것이다.

그런데 이와 같은 정원과 ‘먼동의 죽은 개’와의 동일시는 극의 시작부분에서 영재의 고향에 대한 이야기와 극 구조상 맺구를 이루는 것으로, 한편으로는 이미 예견된 결말이기도 했다. 앞서 지적했듯이 이 극은 성폭력 피해자 자신의 관점이 아니라 피해자 주변인의 관점을 채택하고 있는데, 영재 어머니의 ‘기억의 역사’가 남성 중심적 역사 서술에서 은폐되었던 것처럼 정원의 사건 또한 은폐되는 결말을 맞게 된다. 바로 여기에서 이 극에 혼재되어 있는 남성 중심적 관점이 문제되는데, 물론 이 극은 정신대라든가 성폭력 문제에 대해서 의식적인 관심을 표명하는 진지한 여성주의적 문제의식을 담고 있지만, 그것을 담는 전체 틀은 여전히 남성 중심적 시선에 의해 통제·유지되고 있다는 한계를 가지고 있다. 이 극의 주인공이 정원이 아닌 영재라는 사실은 어머니와 정원의 피해 ‘사실’이 영재의 피해 ‘의식’으로 쉽게 전이되게끔 하는데, 결국 이는 여성 주체의 ‘몸으로의 체험’이 남성 주체의 ‘관념적 의식’의 차원으로 수렴되

는 것으로, 이로써 전체 극은 여성 현실의 구체성과 절박함에도 불구하고 관념성·감상성의 한계<sup>43)</sup>에 갇히게 된다. 곧 여기에서는 여성주의적 의식과 남성 중심적 시각이 서로 상치되고 있는 것으로, 정복근의 아직 정리되지 않은 여성주의적 입장이 그대로 드러나고 있다.

정복근의 아직 정리되지 않은, 즉 여성주의적 의식과 남성 중심적 시각의 혼재의 문제는 결말 부분의 정원의 독백에서도 다시 한번 확인되는데, 정원은 영숙에게 들었던 시어머니의 말을 다음처럼 기억하고 있다. “어떤 경우에도 끝까지 모욕당하거나 훼손당하는 여자는 없다. 여자는 결코 더럽혀지지 않는다. 여자는 모성이다.”(가31) 곧 이는 여성에게 폭력적인 현실에 대한 확인이자 반어로 읽힐 수 있는 저항적인 의미를 담고 있는 말이라 해석할 수도 있겠지만, 다른 한편으로 이 말은 여성의 문제를 여전히 ‘모성’의 차원으로 환원시켜버리는 위험을 범하고 있다. 곧 정신대나 성폭력의 문제는 명백히 성(性)의 문제이지, 모성의 차원으로는 환원될 수 없는 문제이다.<sup>44)</sup> 그럼에도 불구하고 이를 ‘여성은 모성’이라는 애매모호한 결론으로 이끌고 가는 것은 그것 자체가 이데올로기적 작용으로, 또다시 여성 주체에게 모성 이데올로기를 강요하고 있는 것이다. 실제로 ‘여성은 모성’이라는 정원의 독백은 정원 혼자만의 것이 아니라 극의 중간부분에서 남성 주체인 형사에 의해 이미 언급된 것(“여자는 영원한 모성이다”: 29)으로, 결국 결말 부분의 정원의 독백은 스스로의 각성

43) 즉 여기서의 관념성·감상성의 한계는, 정복근이 여성작가로서 가지는 태생적 한계가 아니라 오히려 여성 몸의 현실을 남성 중심적 이성 논리로 추상화, 관념화시켰기 때문에 초래된 것이다.

44) 실제로 살아 돌아온 정신대 여성들의 경우, 오랜 동안의 성폭행·착취의 결과 대인기피증, 성병 등의 질환을 가지고 있으며, 이에 따라 제대로 결혼을 하거나 아이를 낳을 수 없었다. 곧 이들에게 정신대 경력은 한 여성으로서 가질 수 있는 ‘모성의 체험’을 박탈하는 계기로 작용했다. 따라서 정신대 문제를 모성의 차원에서 접근하는 것은 수난받는 민족의 이미지를 ‘희생하는 어머니’상에 투사·정당화하고 있는 것으로, 정신대 문제의 성 모순적 측면을 은폐하는 효과를 가져올 수 있다.

에 의한 것이라기보다는 남성 중심적 담론에 의해 흉내내어진, 길들여진 것이라 할 수 있다. 요컨대 정복근은 여성 주체에게 중요한 화두인 성폭력의 문제를 다루면서 ‘여성은 여성이다’라는 진보성을 획득하지 못하고, ‘여성은 모성이다’라는 지배 이데올로기를 여전히 고수하고 있는 보수성을 보여주고 있다.

이상 <땃에 걸린 집>은 정복근이 본격적으로 여성 문제를 다루기 시작한 작품으로, 1980년대 이후 중요한 사회적 화두였던 성폭력의 문제를 다루고 있으며, 새로운 여성 인물형으로 여성 지식인을 제시하고 있는 점 등 여성 연극사의 관점에서 매우 중요한 성과를 이루고 있다. 그러나 여성주의적 시각의 측면에서 이 작품은 일종의 과도기적 성격을 지니고 있는데, 비록 성폭행이라는 여성 문제를 직접적으로 다루고 있지만 여전히 이를 남성 중심적 시각의 틀 내에서 다루고 있다는 점에서 그렇다. 그런데 한편으로 이는 1980년대를 관통해 지나왔던 정복근 자신의 지식인으로서의 입장이 그대로 투영되어 있는 것으로, 1980년대는 독재권력과 민중, 투사의 이미지로 가득찬 시기 즉 혁명의 시기였으나 그 혁명의 이미지는 대부분 남성적 이미지들로 가득 채워진 남성 중심적 시기로, 이러한 상황 속에서 여성 주체는 자신의 성 정체성을 독립적인 방식으로 내세우기보다는 일반화한 남성 주체의 시각, 곧 남성 중심적 시각에 스스로를 수렴시킬 수밖에 없었다.<sup>45)</sup> 결국 정복근 또한 이러한 시대적 한계로부터 자유롭지 못했던 것으로, <땃에 걸린 집>은 이러한 혼재된 시각이 잘 드러나 있는 작품이라 할 수 있다.

45) 실제로 이는 1980년대 여성 운동계의 딜레마였고, 여성 지식인의 역할에 대한 반성과 성찰을 가능하게 한 중요한 문제의식이기도 했다. 1980년대 여성 지식인의 정체성의 문제에 대해서는 여성모임 사랑, 「80년대 여성지식인의 자화상」, 『여성과사회』 6, 창작과비평사, 1995 참고. 1980년대 이후 여성운동의 문제의식에 대해서는 (이박)혜경, 「여성(주의), ‘진보’를 묻는다」, 『여성과사회』 12, 2001 (상반기) 참고.

#### 4. 이후의 문제들

이상 <위기의 여자>와 <뒀에 걸린 집>을 중심으로 여성 작가 정복근이 여성주의적 의식을 획득해나가는 과정을 살펴보았다. 정복근에게 이 두 작품의 의미는 각별하다고 할 수 있는데, 먼저 <위기의 여자>는 ‘한국 여성 연극의 시발점’이라는 연극사적 의의뿐만 아니라 여성 작가 정복근 개인에게도 중요한 영향을 미쳤다. 정복근은 아직 여성 연극인의 활동이 활발하지 못했던 1970년대 중반에 등단, 정치 현실 비판이라는 1980년대적 주제를 자신의 중심 주제의식으로 적극적으로 받아들여 일정한 작가적 성과를 이루고 있었지만, 여성 작가로서 여성주의적 의식에 대한 시각을 전유하고 있지 못했다. 오히려 정복근은 거대한 스케일의 역사극에서 남성 중심적 서사 복구의 의지를 표현하는 남성적/중성적인 이미지의 작가로 인식되곤 했었다. 그런데 1980년대 중반 <위기의 여자> 공연을 계기로 상황은 달라졌는데, 기존 연극사·문화사 내에서 소외되어 있었던 ‘중년 여성’ 관객들의 잠재력이 새삼 확인되면서 연극 생산 현장에 ‘여성’이라는 새로운 문화적 코드가 형성된 것이다. 정복근은 <위기의 여자>의 각색자로서 이 모든 과정의 한가운데에 있었고, 비록 혼란스러운 경험이긴 하지만 이를 자신의 연극 세계에 점차 접목시켜 나가게 된다.

<뒀에 걸린 집>은 바로 이러한 정복근의 새로운 시도를 보여주는 작품으로, 정복근만의 독특한 여성주의적 시각을 드러내고 있다. 즉 정복근은 <위기의 여자>류의 대중적인 여성 연극에서와는 달리 집단적·역사적 차원에서 여성의 문제에 접근하고 있는데, 1980년대 후반 사회적 이슈였던 성폭력의 문제를 피해 여성 개인의 문제로서가 아니라 정신대, 화냥년(還鄉女)의 이야기와 연결시킴으로써 이를 집단적이고 실천적인 차원에서 논의될 수 있는 여지를 마련하고 있다. 그러나 다른 한편으로 이 작품에선 여전히 정복근의 정리되지 않은 여성주의적 시각이 문제되고

있는데, 성폭력이라는 여성 주체의 몸의 현실을 남성 중심적 이성·추상의 논리로 귀결시키려고 하는 지점들이 엿보이고 있다. 결국 여기에서 여성 작가로서 정복근이 자신의 성 정체성과 맺는 모순적이고 역설적인 양상을 다시 한번 확인하게 되는데, 1980년대는 군사독재이든 민중이든 투사이든 남성 중심적 이미지가 만연되어 있는 시대였으며, 일반적 인식의 차원에서 여성 주체의 의식의 각성이 아직 이루어지지 않은 시기였다. 따라서 정복근의 혼재된 여성주의적 시각은 이러한 시대적 한계로부터 자유롭지 못했던 것으로, 1990년대 이후 성담론을 중심으로 한 여성 운동계의 새로운 화두와 함께 정복근의 이후의 행보에 주목하게끔 한다.

1959년 본격적인 여성 극작가의 등장 이래 이제 한국 여성 희곡사는 40여년의 역사를 기록하고 있다. 초창기 제1세대 여성 극작가들이 활동 자체를 보장받지 못한 상태에서 위축된 글쓰기의 양상을 보여왔다면, 1980년대 정복근의 활동은 여러 가지 면에서 달라진 지점들을 보여준다. 여성도 이제는 당당한 연극 생산 담당자의 한 사람으로 연극 제작 현장에 참여하고 있으며, 관객과의 의사소통에도 적극적인 태도를 보이고 있는 것이다. 그러나 이러한 객관적·물리적 상황의 변화에도 불구하고 여성 작가의 성 정체성의 문제는 여전히 문제적인 지점으로 남아있다. 후기 자본주의 사회로의 급속한 재편에 따라 이제 성의 문제는 행복 이데올로기의 총족물 혹은 급진적 정치 쟁점으로 첨예하게 문제시되고 있으며, 특히 여성 작가의 경우 자신의 성 정체성을 어떤 방식으로 전유할 것인가의 문제가 새로운 전략적 지점이 되고 있다. 정복근은 이러한 시대의 변화된 지점을 잘 보여주고 있는 작가로, 소비의 대상으로 쉽게 환원되지 않으면서도 여성주의적 성찰의 가능성을 열어놓는 방법에 대한 탐구에 여성 작가 스스로 어떤 고민들이 필요한가 생각할 기회를 제공하고 있다.

참고 문헌

1. 자료

작품 자료 : 문예진흥원 예술자료관 온라인 소장본(www.kcaf.co.kr)

평론 자료 :

구희서, 「〈위기의 여자〉 6월 앙코르 무대」, 『한국일보』 1986.5.28.  
 \_\_\_\_\_, 「아내의 ‘무조건 헌신’ 좋지 않다-극단 산울림 〈위기의 여자〉 관객대상 조사」, 『한국일보』, 1986.6.5.  
 김문환, 「반성능력과 연극」, 『한국연극』, 1988.11.  
 \_\_\_\_\_, 「현실과악을 위한 여러 노력들」 『한국연극』 1989.11.  
 \_\_\_\_\_, 「5월의 창작극 무대」, 『한국연극』 1990.6.  
 김방옥, 「스타에 의존한 어설픈 무대」, 『동아일보』, 1994.3.3.  
 김유경, 「우리의 마당 우리의 본질」, 『한국연극』 1987.10.  
 박선이, 「화제의 여성-〈위기의 여자〉 모니끄 역 박정자씨」, 『조선일보』 1986.9.5.  
 박정영, 「작품과 사람-〈웬일이세요 당신〉 박정자」, 『한국연극』, 1988.3.  
 \_\_\_\_\_, 「만남-〈숨은 물〉의 작가 정복근」, 『한국연극』, 1993.2.  
 신현숙, 「일상생활 속의 충격과장」, 『한국연극』 1988.11.  
 심정순, 「전통가치관과 열리지 않는 작가의식」, 『객석』, 1986.5.  
 \_\_\_\_\_, 「여성연극의 함정」, 『한국연극』 1986.5.  
 \_\_\_\_\_, 「삽화적 구조와 추상성」, 『한국연극』, 1987.5.  
 \_\_\_\_\_, 「1인극으로 꾸민 중년여인의 일상」, 『한국연극』 1988.4.  
 \_\_\_\_\_, 「모호성과 구체성의 유기적 기능」, 『한국연극』 1988.7.  
 \_\_\_\_\_, 「연기·연출 조화... 여성심리 묘사 탁월」, 『조선일보』 1994.3.1.  
 \_\_\_\_\_, 「노동현장 역동적 연출 미흡」, 『문화일보』, 1994.9.21.  
 \_\_\_\_\_, 「요즈음 여성 소재 연극들과 연극의 지적 호소력, 감성적 호소력」, 『한국연극』, 1997.7.  
 이미원, 「소극장 공연 새로운 양식의 시도」, 『한국연극』 1989.11.  
 한상철, 「86 공연예술 총정리-연극」, 『한국연극』, 1987.1.  
 한수산, 「작가가 본 연극무대 〈위기의 여자〉」, 『객석』, 1986.5.

## 2. 단행본

- 심정순, 『페미니즘과 한국연극』, 삼신각 1999.  
여성사연구모임 김박세상, 『20세기 여성 사건사』, 여성신문사 2001.  
한국정신대문제대책협의회, 『강제로 끌려간 조선인 군위안부들』 1-4, 한울/폴빛  
1993~2001.  
\_\_\_\_\_, 『일본군 '위안부' 문제의 진상』, 역사비평사, 1997.

## 3. 논문

- 김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사학위논문  
2000. 1~171면  
백현미, 「정복근의 희곡을 통해본 중산층 연극의 양상과 전망」, 한국극예술학회  
『한국극예술연구』 1, 1991.3. 211~231면  
신상숙, 「성폭력의 의미구성과 '성적 자기결정권'의 딜레마」, 『여성과사회』 13,  
창작과비평사, 2001(하반기), 6~43면  
여성모임 사랑, 「80년대 여성지식인의 자화상」, 『여성과사회』 6, 창작과비평사,  
1995. 45~64면  
(이박)혜경, 「여성(주의), '진보'를 묻는다」, 『여성과사회』 12, 창작과비평사, 2001  
(상반기), 6~19면





## ■ Abstract

The woman writer and the feminist vision : focused on the woman  
playwriter Jeong, Bok-geun

Kim, Ock-ran

Jeong Bok-geun is a woman playwright, appeared in 1976, and highly spirited in the middle of 1980s. Mainly she wrote social and historical drama. Though she was woman, she was not a feminist in her early works. Her dramas had have a androcentric view. But after the play of *La femme rompue*, she was changed. *La femme rompue* is the novel of Simone de Beauvoir, a French feminist novelist, and was performed in 1986 Korea, by a planner O Jeung-ja, a student of French literature, and a dramatizer Jeong Bok-geun. This performance has popular favor among the middle-aged women and was noticed of 'the beginning of the Korean feminist drama'.

That time, Jeong Bok-geun began to have feminist vision. For instance, in *A house trapped*(1988), Jeong Bok-geun dealt with sex crimes and the problem of 'Jeong sin dae' (挺身隊, 日本軍從軍慰安婦) in the view of feminism. But Jeong Bok-geun's feminist vision was different from French feminist vision. While French feminist vision is individual · existential, Jeong Bok-geun's is collective · historical. Jeong Bok-geun was attached today sex crimes to historical situation, and showed hidden history and reality of Korean women'.

On the other hand, Jeong Bok-geun still held up androcentric view, and collided with each other. So to speak, the feminist vision of a woman writer's is not naturally given, but given by hard struggle. Especially, 1980s of Korea was strongly androcentric age under the military regime. Therefore, as woman writer, Jeong Bok-geun was compelled to write androcentric drama. But after *A house trapped*, she tried to seek for feminist vision.

주제어 : 여성, 여성주의, 페미니즘, 여성 극작가, 여성 연극, 페미니즘 연극, 정  
신대

접 수 일 : 2002년 8월 25 일

심사기간 : 2002년 9월 5일~ 20일

게재결정 : 2002년 9월 27일(편집위원회의)

K C I