

근대 초기 희곡에 나타난 남성성/여성성의 구조와 의미

양승국*

〈차례〉

1. 문제제기
2. 상상계의 거울상으로서의 문명개화
3. 사랑의 추구 혹은 죽음의 구조
4. 섹슈얼리티의 발견과 남성적 시선의 노출
5. 남성성의 부재와 '집'의 해체
6. 결론

1. 문제 제기

1920년대에 들어서면서부터 근대적 연극 양식에 대한 관심의 증가로 희곡 작품들이 본격적으로 발표되기 시작한다. 이들 작품들은 공통적으로 가정 내에서 여성과 사랑의 문제를 다루고 있다는 특징을 지닌다.

1913년 4월 29일부터 5월 1일까지의 혁신단의 〈雙玉淚〉(원작 己が罪)의 공연이 성황을 이룬 뒤부터 일본 가정소설을 중심으로 한 신문 연재소설의 각색 공연이 계속하여 인기를 모은다. 이들 작품 속에는 당연히 여성 배역이 등장하게 되지만 1912년 9월의 엄명선 일행의 '부인연구단' 외에

* 울산대 국어국문학부 교수

는 실질적인 여배우가 출연하였다는 증거는 찾기 어렵다. 이러한 점에서 1922년 출현한 민중극단에서 이월화라는 본격적인 전문 여배우를 발굴 등장시켰다는 점은 근대극의 발전 과정에서 매우 중요한 의미를 지닌다.

일본에서조차도 가와가미오도지로(川上音二郎)의 아내 가와가미사다야코(川上貞奴)가 남편의 유럽 순회 공연에 가담한 이후 1908년 여배우 양성소(帝劇女優養成所)를 설립하고 여배우들을 훈련시킬 때까지도 전문적 여배우란 존재하지 않았다. 1906년 설립된 문예협회에서 1909년 처음으로 선발한 배우들 중 22살의 여성 마즈이수마코(松井須磨子)가 1911년 입센의 <인형의 집>에서 노라로 출연하였을 때 비로소 일본 비평계에서는 ‘여배우’의 탄생을 인정해 주었다.

그러나 이렇게 여배우가 공적 공간인 극장에서 자신의 역할을 자연스럽게 맡아 하기 시작하였을 때 여배우는 ‘여성성(sexuality)’¹⁾의 주체가 되어 수많은 남성(여성) 타자의 관음적 시선을 몸으로 받아들이게 된다.²⁾ 한국에서 1910년대 신과극은 대부분 가정 문제를 소재로 한 가정비극인 정비극이었고 이러한 소재는 1920년대 이후에도 계속되는데, 이러한 유행은 타인의 은밀한 가정을 엿본다는 사적 공간의 공공화라는 관음적 쾌락과도 관계가 있다.³⁾

18세기 이후 서양에서는 근대 도시의 출현과 함께 사적 공간이 확대되

1) 이때 여성성은 본래는 *féminité*를 의미한다. 그러나 프랑스어의 *féminine*이 *sex*를 의미하는 영어의 *female*과 *gender*를 의미하는 *feminine*을 다 포함하는 의미임을 고려할 때, 본고에서는 여성의 육체적 性性을 강조하는 의미에서 여성성 역시 *sexuality*의 개념으로 사용한다.

2) 일본연극에서 여배우의 출현과 여성성의 의미에 대해서는 이케우치야스코(池内靖子), 「‘여배우’와 일본의 근대성: 주체, 몸, 시선」, 『동아시아의 근대성과 성의 정치학』, 한국여성연구원 편, 푸른사상, 2002 참조.

3) 가령, 윤백남의 희곡 <운명>에서 양길삼의 친구 장한구가 박메리를 엿보면서 음흉한 웃음을 짓다가 남 몰래 들어와서는 박메리를 희롱하며 ‘메리-의 어깨에다가 손을’ 얹는 장면(《운명》, 彰文堂書店, 1930, 23~24면)은 이러한 여배우의 여성성에 대한 남성 관객의 본능적 관심을 재현해 준 것이 된다.

고 이에 따라 낭독을 전제로 하지 않는 소설이 발달하게 된다. 혼자 소리 내지 않고 책을 읽는다는 것은 자신의 내면과 대화를 나누는 행위로서 종교개혁으로 비롯된 영적 목상과 경건주의의 이상에 연결된다.⁴⁾ 이러한 사적 공간의 여가 시간의 확대에 따라 이를 위한 사적 글쓰기가 발전한다. 배우나 이야기꾼이라는 매개체가 없기 때문에 소설의 독자는 등장인물이나 사건에 대해 정서적 친밀감을 느끼며, 이러한 독자들의 사생활 혹은 사적 경험이 소설의 태동기부터 소설의 주제가 되어 온 것이다.

한국에서는 개화기 이후 신소설의 발달과 일본 가정소설의 영향으로 이러한 사적 영역의 소재가 연극 공간으로 흡수되기 시작한다. 서양에서 프랑스혁명 이후 육체성⁵⁾에 대한 관심과 함께 멜로드라마라는 새로운 대중 문화 장르가 발전하였음⁶⁾을 상기할 때, 한국에서 개화기에 인기를 모은 신과극은 바로 이러한 멜로드라마의 한국적 실천이며 새로운 육체의 발견이었다. 이러한 점에서 한국에서 근대 초기의 희곡은 부르주아의 사생활을 폭로하는 서양식의 사실주의 드라마의 경향과는 관계가 멀다.

그럼에도 불구하고 개화기 이후 급격히 전개되는 근대적 표상 공간⁷⁾ 속에서 한국의 극장 공간은 위에서 보이는 제반 성격이 뒤섞여 있는 혼재의 공간으로 기능한다. 다시 말하면 배우·관객, 관객·관객, 연극계·비평계의 주체/타자의 관계뿐 아니라, 극장 구조 자체의 근대/전근대의 성격이 뒤섞여 드러나는 모순과 정립의 공간인 것이다.

4) 피터 브룩스, 이봉지·한애경 역, 『육체와 예술』, 문학과지성사 2000, 71~73 면

5) 육체에 궁극적인 책임을 돌리려는 사회적 관습, 언어를 통해 혁명적 투쟁을 이해하려는 태도를 말한다(피터 브룩스, 위의 책, 118 면).

6) 멜로드라마가 신성한 왕의 육체에 자리하고 있던 후광을 벗겨내어 그의 육체는 단지 심판받아야 마땅한 몸뚱아리일 뿐임을 보여주고, 그 반면 희생자들의 속박당한 육체의 자유와 권리를 주장하며 이 과정에서 고결한 인물의 미덕과 무죄가 그들의 육체적 표시에 의해 밝혀진다는 권선징악의 구조를 지님을 의미한다(피터 브룩스, 위의 책, 118~138 면).

7) 李孝德, 박성관 역, 『표상 공간의 근대』, 소명출판 2002에서 제 4부 '미디어의 변용-경험의 균질화' 부분 참조.

본고에서는 이러한 개화기 이후의 연극 풍경⁸⁾을 일부 희곡 텍스트를 통하여 점검해 보고자 한다. 구체적으로는 문명개화라는 새로운 이데올로기의 충격이 전통 가정 구조에 어떤 영향을 미치고, 그 결과로 남성성·여성성의 문제가 어떻게 노출 또는 은폐되는지를 중점 살펴볼 것이다. 따라서 본고에서 정한 근대 초기란 시기 구분은 연역적이기보다는 다분히 귀납적인 판단에 의한 것이며, 그 시기는 대개 1910년대 후반~1920년대 중반 이전이 될 것이다.

2. 상상계의 거울상으로서의 문명개화

일제의 식민지 교육정책은 1911년의 1차 조선교육령에 의해 규정된다. 이 교육령은 한말 애국계몽기의 실력양성운동과 향학열을 정리하면서 초등, 중등, 고등교육기관을 제도화하려는 것으로, 1922년 2차 교육령으로 대학까지 포함하는 학제의 체계화가 이루어진다.⁹⁾ 이러한 교육제도에 편입된 많은 젊은이들이 ‘신청년’과 ‘신여성’의 지위를 얻지만 식민지 교육의 규율 속에서 이들이 자신의 주체를 확인하는 것은 오히려 ‘개성적 혁명’¹⁰⁾이라는 미명하의 자유결혼에 대한 자각을 통해서이다.

그러나 이러한 자유결혼의 의지는 문명개화를 단지 타자의 세계로 대상화하는 많은 ‘구여성’에게는 결코 뛰어넘을 수 없는 남근중심적 상상계의 거울상일 뿐이다. 그들은 문명개화라는 현실적 명제를 자신이 이미

8) 이때의 풍경이란 “시각을 중심으로 한 감각을 통해 지각되는 물리적·공간적인 대상이 아니라, 어디까지나 지각하는 인간의 인상(impression)이라는 자발적 심상·표상”(李孝德, 위의 책, 43면)으로서의 풍경이다.

9) 김진균·정근식·강이수, 「일제하 보통학교와 규율」, 『근대주체와 식민지 규율 권력』, 문화과학사, 2000(재판), 81면.

10) 김영팔, <미쳐가는 처녀>, 『개벽』 52, 1924.10, 30면.

종속적으로 몸담고 있는 한 가정의 남성이라는 거울을 통해서 받아들일 수밖에 없다. 따라서 이 여성들은 단지 남편이 멀리 떨어져 있다는 것만을 한탄할 뿐, 결코 상상계를 넘어선 상징계로 편입할 수 있는 자신의 대타자(the Other)¹¹⁾를 발견할 수 없다. 남편이라는 거울상을 통해서만 주체를 지닐 수밖에 없는 이러한 여성들이 수동적으로 ‘언어’에 대한 자각을 통해 그 거울을 깨뜨렸을 때 주체의 혼란은 불가피하다.

최 : 여보 영옥씨 나를 알겠소?

이 : (몸을 불불 떨며) 나는 가요 이 노리개 차고 紛 바르고 日本 東京으로 가요. 자 간다. 뛰 푸푸푸푸. 잘은 간다. 동경 왔구나 저기 永俊氏가 있구나. 좋다. 어떤 日女를 끼고 술만 먹노나. 여보 永俊氏 永俊氏 나를 잘 죽여 주었소. 나는 갑니다. 멀리 멀리로 갑니다. 여보 여보, 왜 나를 버리오? 여보 永俊氏

김 : 마음에 맺혀 오던 것이 오늘 그 편지를 보고 그만 精神이 混亂하였구나.¹²⁾

라캉에 의하면 아이가 거울 이미지를 내면화하고 거기에 리비도를 투사하는 것은 거울 앞에서 자신을 안고 있는 부모가 승인과 동의의 몸짓을 보내기 때문이라고 한다. 즉 거울 이미지는 부모가 그것을 인정하고 승인하는 한에서만 중요성을 갖는다. 즉 아이에게 중요한 위치를 차지하는 어떤 인물이 그 이미지를 공준(entériné)하지 않는다면 그것은 자기 의식과 예고를 형성하는 데까지 이르지 못한다. 이러한 상상계는 상징계에

11) 라캉은 주체/타자의 단순한 이분법을 넘어 상징계의 언어적 질서로 이끌어 주는 대문자 타자(the Other)를 상징한다. 상상계의 주체는 이 대타자의 욕망에 맞추어 자신의 욕망을 실현하려 끊임없이 노력한다. 따라서 그는 인간의 욕망은 타자의 욕망(man's desire is the desire of the Other)이라고 규정한다(Lacan, "Direction of treatment and principles of its power," *Écrits: A selection*, translated from the French by Alan Sheridan, W · W · Norton & Company, New York · London, p.264).

12) 이광수, <규한>, 『학지광』, 1917.1; 『이광수 전집』 20, 삼중당 1963, 16 ~17 면

의해서, 다시 말해 부모의 언어에 의해서 다시 구조화되고 덧쓰여진다.¹³⁾

<규한>의 유학생 영준의 처 ‘이씨’(이 작품에서 여성 등장인물은 이름이 없다)¹⁴⁾의 거울 이미지 속의 부모는 남편 영준이다. 그러나 정작 영준은 그의 상을 통해 자신의 주체를 인식하는 아내 ‘이씨’의 에고를 공준해 주지 않는다. 이것을 깨닫게 되는 것은 역설적으로 이웃에 사는 마찬가지로의 유학생의 부인인 ‘최씨’가 대신 전해 주는 영준의 편지 낭독¹⁵⁾을 통해서이다. 이혼 요구를 받아들였다는 것으로 인하여 미치고 마는 ‘이씨’의 비극은 ‘최씨’는 어느 정도 도달해 있는-상징계의 질서에 의해 구조화되어 있지 않은, 상상계에 머물고 있는 개화기 ‘구여성’의 의식 구조를 잘 보여 주고 있다.

그런데 이러한 의식 구조가 비단 ‘구여성’뿐만 아니라 신학문을 배웠다고 하는 신여성에게도 마찬가지로 적용된다는 점에서 문제가 심각하다.¹⁶⁾

13) 브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002, 155~156면

14) 상상계에서 상징계로 진입하면 주체는 재현되거나 변형되며 이 때 담론 속에서 자신을 ‘나’로 나타내면서 주체의 자리를 확보한다(아니카 르메르, 이미션 역 『자크 라캉』, 문예출판사, 1994, 115면). 이러한 점에서 이씨의 남편 영준이 보낸 편지 속에 뚜렷이 ‘나’라는 1인칭의 호칭이 등장하는 것과 여성 등장인물이 이름이 없고 그들의 발화 속에 ‘나’가 분명하지 않은 것은 뚜렷한 대조를 이룬다.

15) 이 지점에서 구비적 문화 전통의 말하기에 대하여 문자와 글쓰기의 식민성이 드러남을 알아차릴 수 있다. “문자는 역사의식의 발전으로 이행함과 동시에 고착화된 과거를 재검토한다. 또한 문자는 진리와 거짓을 차별화함으로써 ‘이미기성화된 세계관에 대해 보다 의식적이고, 보다 비판적이며 동시에 보다 비교 분석적인 태도’를 취한다. (...) 글쓰기 형식이 존재하는가 혹은 존재하지 않는가의 여부는 식민주의 상황에서 가장 중요한 요소이다. 글쓰기는 구비 문화권 내에 하나의 새로운 의사소통 기제를 소개할 뿐만 아니라 지식과 해석에 대해 독창적이고 공격적인 지향성을 보인다.”(빌 애쉬크로프트 외 이석호 역 『포스트콜로니얼 문학이론』, 민음사, 1996, 138~139면)

16) 이러한 여성의 문제에 대해서 보브와르는 “여성은 남자들 가운데에서 분산되어 살고 있다. 즉 여성들은 주거·노동·경제적인 이해 관계 그리고 사회적인 지위 등을 통해 다른 여자들보다는 개별 남자들-남편 또는 아버지-과 더욱 긴밀

춘일모 : (소리를 지르면서) 가라 이년 울기는 무얼 울어 남의 집 시약시
 잇는 서방이 맞이나 이년아
 춘일 : (놀나는듯이) 어머니—그 말은—
 춘일모 : (노한 어도로) 무엇이 그 말이야 내가 그것말을 하니 처가의 덕
 으로 공부하고 지내는 녀석이 무얼
 영애 : (이 말을 듣고 정신이 아득하야 아 하고 쓰러진다
 춘일 : (잡아 니르키면서) 아 영애씨 용서하여 주서요 나는 벌써 무의미하
 게라도 신성한 결혼의 레턴 압해 섯든 자이여요—용서하여 주십쇼 네?
 영애씨
 춘일모 : (분한듯이) 이런 빌어먹을 녀석 (춘일을 본다
 영애 : (얼굴에 이상한 우습을 썩이고 니러나면서) 하하하 나를? 나를? 에
 라 이 놈아 내가 귀신이야 하하하—우서서 죽겠네 (썩여 나가라 한다
 춘일 : (끼여 안으면서 눈물 흘니고 애원하는 듯이) 아 영애씨—영애씨는
 (늦기여 운다 영애 썩리치고 퇴당 아 영애씨 영애씨 (두 손을 들고
 아—영애씨? 저를 용서하여 주주 (쓰러진다)
 (멀니 영애의 깔깔 우스면서 손벽치는 소리 들니인다¹⁷⁾)

결혼하여 처가의 도움으로 공부하고 있다는 춘일의 정체성을 깨닫는 순간 그의 애인 영애는 미치고 만다. 그런데 영애는 이혼을 망설이는 춘일 때문에 미치는 지경에 이르고 말았다는 점에서 <규한>의 ‘이씨’와는 거울 이미지를 공준해 주는 주체가 다르다. 즉 이 경우는 춘일과 영애 모두 상상계의 거울상을 넘어 상징계의 질서로 나아가지 못한다. “요새것들의 그 횡독횡독하고 정강이에 울느는 초마에 허리까지 내려오는 조고리를 낚은 년”¹⁸⁾으로 춘일의 모친에 의해 규정되는 신여성 영애와 참 연애를

하게 결합되어 살고 있다”고 하여 여성은 공동체를 형성하지 않고 자신에게 여성으로서의 고유한 동일성 형성을 가능하게 해 줄 자기 고유의 역사를 가지고 있지 않기 때문이라고 설명한다(레나 린트호프(이란표 역), 『페미니즘 문학이론』, 인간사랑, 1998, 27면.

17) 김영팔, <미쳐가는 처녀>, 『개벽』 52, 1924.10, 43~44면.

부르짖는 ‘여명기에 선 청년’ 춘일 모두 문명개화라는 식민주의 이데올로기를 단지 연애와 결혼이라는 거울상으로만 비추어 볼 뿐이다. 이러한 점에서 이들간에 남성성/여성성의 변별점을 찾기는 힘들다

3. 사랑의 추구 혹은 죽음의 구조

<규한>과 <미쳐가는 처녀>는 공통적으로 유부남인 유학생 남성의 연애담에 기초한다. 시골에서 이혼 선언을 편지로 받아 든 구여성 ‘이씨’와 유부남인 줄 모르고 자유연애를 즐기다가 남자의 정체를 깨달은 신여성 영애는, 모두 한 남자를 통해서만 확인할 수 있는 문명개화의 거울상에서 벗어나지 못해 미치고 마는 비극의 주인공이다.

이 비극을 벗어나기 위한 적극적인 방법은 주인공 스스로 이 거울상을 넘어서 상징계의 질서로 들어가야 한다. 이 방법의 하나로 제시된 것이 사랑의 추구이다.

金 : (빙글빙글 우스면서 그러면 演說會 한번 하려면 宏莊히 힘이 들겠습
니다. 그러 엇전지 演說할때 보면 줄々 나리 읽는 것 갓해서 꽤 빨니
는 한다 했드니 그것이 只今 生覺하니가 卽 외는 것입니다그려! 네—
엇제든 女子가 외는 聰氣는 만흔 모양이에요.

順貞 : 외는 聰氣가 만흐면 무엇하나요! 무슨 研究性이라는 것이 조금이
라도 잇서야지요!

金 : 아마, 女子가 虛榮心도, 꽤 만치오? 옷이나 잘 입고 돈이나 만타 하면
그런 사람들을 꽤 欽慕하지오?

順貞 : 그럼요, 大概가, 그러치오 그 엇더케 그리아서요

金 : 다 아는 수가 잇지요 그것도 물으겠습닛가!

18) 위의 책, 35면

順貞 : 도모지 이것 저것 할 것 업시 우리 朝鮮 女子라는 것은 너무 몰나
 요 쯤 잘 가리켜 주는 이도 업서요 어니 쟤에는 왜 내가 男子가 되지
 안이 했나 하는 生覺도 업지 안어요 쯤 男子갓치 自由로운 몸이 되고
 도 십허요

金 : 男子는 무엇이 그리 나흔 것이 잇슴닛가 쟤다른 것이 무엇이 그리
 잇나요! 只今 朝鮮 사람으로서는 女子나 男子나 다 새 사람이 되야쥬
 부실 것 부서 버리고 쟤트릴 것 쟤트려 버려야지요 只今은 무엇무엇
 하는 이보다 모든 것을 破壞할 것 파괴해 버려야 하지오 建設한다고
 쟤드는 이보다 只今 이 時代는 파괴 時代에 잇는 쥬 암니다. 이 말씀이
 난 김에 제 이야기도 하겡고, 쯤 제 할 일도 말씀하겡습니다. …(중
 략)… 나는 곳 解決하기로 作定했습니다 只今부터 새 生活을 始作하겡
 습니다 只今이라도 우리집에 가서 離婚해 달나고 말씀하겡습니다 勿論
 우리집에서 큰 야단이 날 테지오. 쯤 社會의 冷評도 잇겡지오 그러나
 사람의 「사랑」이야 엇더케 쓴겡슴닛가. 順貞氏와의 「사랑」이야 쟤 수
 가 잇겡슴닛가 나는 몰으겡습니다 집안의 호령이 잇거나 社會의 辱이
 잇거나 나는 나요 그는 그을시다 나는 언제든지 나요 그는 언제든지
 그겡지오……

順貞 : 저는 참……. 한 분만 밋고 잇겡세요.¹⁹⁾

작가는 차라리 남자가 되었으면 세상 살아가기가 편하겠다는 순정의
 입을 통해 당대 허영에 빠진 여성의 허위 의식을 공격한다. 이러한 점은
 당대 남성 지식인의 여성의식을 엿볼 수 있는 흔한 예이므로 오히려 이
 상할 것 없다. 그보다 주목되는 것은 유부남으로서 사랑을 부르짖는 김
 인성의 웅변적 주체 확인의 표현이다. 부술 것은 부수고 파괴할 것은 파
 괴하여야 한다는 강한 부르짖음은 별다른 진보성의 표현이 아니라 결국
 본처와 이혼하고 자유결혼을 획득하여야 하겠다는 의지에 지나지 않는
 다. 그럴 때 집안의 반대와 사회의 비난에도 불구하고 ‘나’라는 주체를

19) 極熊, <황혼>, 『창조』 1, 1919.2, 8~9면

확인할 수 있다. 이러한 웅변에 감동을 받았는지 순정은 김인성에 대한 강한 신뢰감만 재확인할 뿐이다. 결국 순정은 김인성이 유부남인 줄 알고 있으면서 그와의 사랑을 선택한 것이며, 오히려 고민하고 결단을 내릴 사람은 남자인 김인성임을 알 수 있다.

이러한 약속을 실천하기 위하여 김인성은 부모 앞에 나아가 당당히 참혼인과 열렬한 사랑을 부르짖는다.

金 : 제 말씀을 그래도 못 알아 들으셨습니다, 結婚이라고 하는 것은 판 사람이 못하겠죠, 當事者 以外에는. 제가 一生을 갖치 살 것을 엇더케 남이 定합닛가? 제가 한 結婚이라도 나중에 或 엇더케 될지 물으는 것을 엇더케 남이 하라고 해서 하고 남이 말내서 안이 함닛가 제 結婚으로만 말씀하드래도 그럿치오, 철도 나지 안이한 것을 붓드러다 甞코 이 말 저 말 업시 하신 結婚이 안임닛가, 勿論 아버님씩서 철도 안이한 것을 붓드러다가 結婚식히신 것도 잘못 하섯고 실은 것을 작고 살나고 걱정하시는 것도 無理지오. 참 結婚을 하려면 두 사람 사이에 圓滿한 理解와 熱烈한 사랑이 잇서야 하지오. 두 사람이 徹底하게 理解하고 熱烈한 사랑이 잇서야 하죠, 이것이 엇는 婚姻이라면, 별서, 이것은 참 婚姻이 못 되겠지오.²⁰⁾

열렬한 사랑이 있어야만 참 혼인이라는 이러한 주장은 “서양국에서는 몰으갠다마는 우리 조선풍속으로야” 있을 수 없는 일이다. 이렇게 종래의 사회적 질서와 의무라는 관점을 부정하는 위험한 사랑이야말로 열정적 사랑이다. 이는 타자와의 감정적인 연루가 너무도 강렬히 스며들어서 그 사람 또는 그 두 사람으로 하여금 자기의 통상적 책무를 무시하게 만든다. 열정적 사랑에 빠진 사람의 관심은 자신이 사랑하는 대상에 너무도 강력히 묶여 있어서 세상 어느 곳에서도 열정적 사랑이 (사회 관습적

20) 위의 책, 12면

인) 결혼의 필요 또는 충분조건으로 생각된 적이 없고 오히려 대부분의 문화에서 결혼의 골칫거리로 여겨져 온 것이다.²¹⁾

따라서 이러한 사랑은 자기 소멸의 순간에 이르러서야 그 생명을 다한다. 정열이야말로 인간을 파멸시키는 욕망이다.²²⁾

順貞 : (金の 손을 붓들면서) 어디가 그리 압흐서요!

金 : (不快한 顔色. 苦情을 不堪. 太息不絶) 順貞氏: 나의 病은 임이, 汲히 들었소…… 漢藥이 몇 百 貼이면 所用있고 洋藥이 몇 百 瓶이면 쓸데 있소…… 나의 病은 汲히 들었서…… 이 世上에는 내 藥이 업슬걸…… 하나 설은 것은…… 내 病은 내가 멘든 것이 아니요…… 다른 사람이 만드러서…… 다른 사람이…… 다른 사람이…… 우리 아버지, 어머니가…… 아니, 우리 社會가…… 나는, 나닌 하로밭비 저 리로…… 저 리로! 光明한 天堂으로…… 光明한 天堂으로!……

順貞 : (絶望한 氣色으로 울면서) 무슨 말씀을 그리케 하서요 저는 엇더케 하게요 (金を 抱擁.)

金 : 順貞氏!……(流涕) 나는…… 順貞氏를, 사랑해요…… 내가 죽드래도…… 「사랑」은 變치 안겠지오…… 世上이, 잇기 前에는…… 永遠하게…… 하로밭비, 저 리로, 光明한 곳으로, 가는 것이, 나의게는…… 나의게는 더 즐거워요…… 나의, 그리운 곳은, 자기 저 곳썩이예요…… 조곰이라도, 이 世上에 더 잇슬스룩…… 더만흔 괴롭박게…… 나는, 저 리로! (小刀로 가슴을 찌르자 넘어진다. 順貞은 屍體를 붓들고 운다) (幕)²³⁾

21) 앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 새물결, 2001(2판), 76면. 이러한 열정적 사랑의 일반적 속성은 Milton Viederman, "The Nature of Passionate Love", *Passionate Attachments*, ed by Willard Gaylin and Ethel Person, Macmillan Publishers, 1988 참조.

22) 시부사와 타츠히코, 문대찬 역, 『몸 쾌락 에로티시즘』, 바다출판사, 1999, 38면.

23) <황혼>, 앞의 책, 19면.

김인성은 상징계 속의 타자(the Other)를 발견한 점에서는 정신이상의 징후를 보인 앞의 주체들(이씨, 영애)과는 분명 다르지만 그 타자의 끊임 없는 욕망 속에서 자아를 재정립시키지 못한다는 점에서는 강박증의 증상²⁴⁾을 강하게 드러낸다. 이 타자가 당대의 극복할 수 없는 식민지 현실이라는 점에서²⁵⁾ 작가는 자신의 현실 비판의식을 우회적으로 제시한다. 따라서 위와 같은 남성 주체-여성이 아닌 점을 주시하자-의 열정적 사랑은 죽음의 순간에 대사회적 메시지를 던짐으로써 시대적 의미를 떨 수 있게 된다.²⁶⁾

한편 낭만적 사랑은 이러한 열정적 사랑에서 비롯되었지만 모성애를 바탕으로 하여 인락한 가정을 추구하기 위한 여성화된 사랑이다. 18세기 후반에 나타나 현재까지 존재해 온 낭만적 사랑은 자유와 자아실현을 결합시킨, 결혼을 목적으로 한 동반자적 사랑(companionate love)을 지향한다.²⁷⁾

花 : (한숨을 길게 쉬이고 다시 구름을 가랏치면서 저기서 오는 저 검은 구름이 못처럼 밝은 저 달을 가리울 模樣이지요! (흐르는 눈물을 물너
々々 씻는다)

員 : (한숨을 쉬이면서 달을 치어다 보다가 다시 花心을 도라보고 짹짹 놀나이면서) 여보게! 왜— 우나? 여보게 (花心の 얼굴을 드러다보며) 여보게 이게 무슨 짓인가?

花 : (倚子에 어푸러지면서 눈물먹음은 말소리로 아— 우리 어머니 아바

24) 브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사, 2002, 204~215면

25) 고모리 요이치, 송태욱 역, 『포스트콜로니얼』, 삼인, 2002, 13면

26) 이러한 열정적 사랑이 현실성을 띠기보다는 퇴폐적 이미지를 보다 강하게 드러내는 것으로 그 의미를 다하는 경우를 박종화의 <죽음보다 압하다>(『백조』 3, 1923.9)에서 볼 수 있다. 1920년대 시극의 특성과 함께 이 작품의 구조와 의미를 논한 연구로는 임승빈, 「1920년대 시극 연구」, 『한국극예술연구』 16, 한국극예술학회, 2002.10 참조.

27) 낭만적 사랑의 개념과 특성에 대해서는, 앤소니 기든스, 앞의 책, 75~88면. 참조.

지가 나를 왜 나아노시였는지?..... 나아노시였거던 죠곰더 사시엿더면
十年만 더 사시엿셔도.....

員 : 이러나게 (悲壯한 表情으로) 이게 무슨 짓이야- 어서 이러나게- 남
이 보면 흉보네 (흔드러보다가 다시 안어 이르키면서) 원 사람도.....
못싱기^ㄱ도 헛네

花 : (안키어 이러나서 다시 昌鉉의 무릎에 엎푸러져 눅기여 울면서) 나으
리- 참으로, 정말 저를 ^ㄱ 사랑

昌 : (반가운 態度와 言辭로) 아모럼 죠슴도 疑心 닉이지 말게- 자네가
오히려 나보다 못홀가 겁닉이는 터일세 (머리도 쓰다듬어 주며 어루만
져서 엇지 흘줄을 모르는 것갓치 한다)

花 : 나으리! 참말이지 이 世上에는 나는 나으리밧게는..... 사람이
업는 줄..... 나으리! 나으리를 나으리라고 부르지 안이^ㅎ게히
..... 네!

員 : 花心이! 여보게! 참말인가? 정말인가? (깃뵈을 抑制치 못^ㅎ는 態度로)
이제야 나의 속을 仔細히 안 模樣일세그려?²⁸⁾

가을 달빛이 교묘히 비치는 가운데 화려한 요리점 후원에서 기생 화심
과 그의 애인 곽창현이 나란히 앉아 수작을 하고 있다. 곽창현의 무릎에
쓰러진 화심은 신세 한탄을 하며 곽창현의 사랑을 다시금 확인한다. 이
러한 화심을 어루만지며 곽창현은 오히려 화심의 사랑을 의심하나, “나
으리를 나으리라고 부르지 안이^ㅎ게” 해 달라는 상징어법 속에서 두 사
람의 타자성은 극복된다.

타자성을 주체와 분리하여 소외시키지 않고 그것을 끌어안으려는 전
체성의 철학을 지향하는 엠마누엘 레비나스에 의하면 즐김과 누림 곧 향
유(jouissance)가 세계 내 존재의 가장 근원적인 존재 방식이다.²⁹⁾ 레비나스

28) 八克圓, <戀과 罪>, 『매일신보』 1919.9.22.

29) 레비나스의 철학에 대해서는 강영안, 『레비나스의 주체와 타자』, 『주체는 죽었
는가』, 문예출판사, 2001. 참조.

에게 있어서 사랑은 언어와 더불어 타자와 관계할 수 있는 방식이다. 사랑, 즉 에로스는 여성적인 것의 출현과 더불어 시작된다. 여성적인 것은 신비와 매혹을 지니고 있다. 여성적인 것은 이론적인 인식을 통해 접근될 수 없는 타자성의 특성을 지니고 있다. 레비나스는 이 타자성을 여성적인 것의 본질로 본다.³⁰⁾ 레비나스에게 애무는 주체의 존재 방식이다. 애무를 통해 주체는 타자와의 접촉에서 단지 접촉 이상의 차원으로 넘어간다.³¹⁾ 애무는 무엇인지 모르면서 손에 잡으려고 하고, 그러면서도 계속 미끄러지는 어떤 것을 만지는 행위이다. 즉 애무는 있지 않은 것, 무(無)보다 못한 것, 미래에 감추어진 것을 찾는 것이다.³²⁾ 이 감추어진 것, 전적으로 타자적인 것의 발견은 아이의 출산을 통해서 실현된다. 아이는 ‘타자가 된 나’이므로 자아는 이제 타자와 타자의 미래 속에서 자신을 초월하는데, 레비나스는 이러한 미래와의 관계를 ‘생산성 비옥성’이라고 부른다. 이 생산성을 통해 인간은 자기 자신의 유한성으로부터 구원받는다. 이렇듯 사랑은 애무의 행위를 통해서 확인된다. 위 장면은 개화기 이후 발표된 희곡 중에서 애무가 구현된 최초의 것이라 할 수 있다. 이 애무를 통해서 등장인물들간의 낭만적 사랑이 현실성을 획득하게 되고 관객은 이 애무의 행위를 통해서 여성성(sexuality)을 감각적으로 체현하는 즐거움을 지니게 된다.

花 : 나으리? (背景을 가랏치며) 어이구! 저 시가를 좀 보셔요 (혼자말노)

도밀헝기도 헝다

昌 : 그럼 우리 朝鮮의 首府인디 그만도 못헝가

花 : (혼자말랏) 키아미집 갖구나

昌 : 사람 사는 것이 한거름만 놓히 올라셔셔 보면 다 그런 것이야

(暫間 沈黙)

30) 강영안, 위의 책, 246면

31) 엠마누엘 레비나스, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 2001, 109면

32) 강영안, 위의 책, 246면

花 : 저러한 속에 무슨 자미를 보겠다고 사람들이 사노 우리갓치 이러케
서로 사랑호는 맛에 사는 것이야 아마, 저번에 엇더호 신문에 엇더호
절문 女子가 自己 男便이 신병으로 죽었는디 사랑을 일어버리고 살 수
업다고 自己도 심목숨을 쓴코 말엇다는 것이 낫셔요 그런것을 보면 世
상은 사랑이라 호는 것이 支配호는 것이야³³⁾

경성 한양공원³⁴⁾에 오른 두 남녀는 발 아래의 시가지를 굽어보면서 속
세의 거친 현실을 벗어나는 안락함에 취한다.³⁵⁾ 1막에서의 사랑의 확인
후에 화심은 자신이 느끼고 있는 사랑의 즐거움이 도회지의 번듯한 생활
보다 값지다고 확신하며, 세상은 사랑이 지배하는 것임을 깨닫고 사랑을
위해서는 죽을 수도 있음을 암시한다.

(花心이는 쪼차 나아가다가 泰鍾의게 썩어밀이여 門압해 쥬져안즈며
우름반 말반으로)

花 : 예구— 하느님도 야속호십니다 엇지호면 이갓치도 제에게 對호야는
薄情호게 호심너가? 예구 저는 인제 누구를 바라고 이 어름갓치 찬 이
世上을 사러감니가? 예구 저도 한時 밧비 이 어름 世上을 썩나야 호겟
습니다

(花心 卓子에 가서 短刀을 집어들고)

33) 『매일신보』, 1919.9.23.

34) 1910년 5월 개원한 남산공원을 말한다 정재정·염인호·장규식 『서울 근현대
역사기행』, 혜안, 2000, 200 면

35) 이 장면이 한양공원을 공간적 배경으로 취하고 있음을 주목하자. 우선 백부의
실족사를 위한 공간의 설정이 필요하겠지만, 단순히 그의 죽음을 유도하기 위
한 것뿐이라면 다른 식의 배경 설정도 얼마든지 가능하다. 그보다는 경성이라
는 도시 공간과 대조되는 자연성, 곧 역사와 근대성의 밖에 존재하는 화심의
여성성을 강조하기 위한 것이라고 볼 수 있다. 이 여성성은 여전히 근대의 남
성이 더 이상 소유하지 못하는 전체성과 자족적인 완전함의 기표로서 계속 기
능하고 있다(리타 펠스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘』, 1999, 78면
참조).

花 : 제 목숨을 제가 죽이는 것도 또한 罪가 될는지 모르겠스나..... 에구
 나으리!! 에구 령감! 이 世上에서는 造物의 猜忌로 이 地境에 이르렀스
 나 저 世上에 가셔는 滋味있게 지너보십시다
 (短刀로 自殺) (幕)³⁶⁾

실수로 자신의 후견인인 백부를 죽인 죄로 곽창현이 잡혀가자 화심은 “이 어름갓치 찬 이 世上을” 살아갈 자신이 없어 “저 世上에 가셔는 滋味있게” 살아보기를 기원하며 자결하고 만다. 결국 이들 남녀가 꿈꾸었던 사랑의 완성은 물거품이 되고 만다. 그러나 단순히 사랑의 보금자리가 파괴되었다기보다는 화심의 기생의 신분에서 벗어나 인락한 가정을 꾸미고자 한 현실적 욕망이 송두리째 무너져 버린 것이다. 따라서 더 이상 삶에의 욕망을 지닐 수 없는 화심은 최후의 선택으로 자살을 택하는 것이다. 여기에서 이미 1910년대 말 조실부모하여 기녀로 팔리게 된 한 가여운 여인의 운명을 볼 수 있다. 결국 화심은 사회적 피압박자(subaltern)로서의 식민적 여성성의 한 단면을 보여 주고 있는 셈이다.

4. 섹슈얼리티의 발견과 남성적 시선의 노출

성(sexuality)의 억압에 관한 담론은 엄연한 역사적·정치적 담보에 의해 보호되고 있으며, 이는 17세기 이후 자본주의의 발전과 일치하고 부르주아적 질서와 한 몸을 이룬다.³⁷⁾ 한국에서 연극 공간에 한정시켜 볼 때 풍기문란을 방지한다는 명분으로 가해진 관객 단속과 레퍼토리 검열은 바로 권력에 의한 성의 억압의 한 장치라고 볼 수 있다. 어두운 극장에 남녀가 한데 모여 ‘음란’한 내용을 즐긴다는 것이야말로 섹슈얼리티의 자

36) 『매일신보』, 1919.9.26.

37) 미셸 푸코, 이규현 역, 『성의 역사 - 삶의 의지』, 나남출판, 1995, 120면

유로운 향유가 될 수 있다.³⁸⁾

長安社 演劇場에서는 一般觀覽者中에 마々 慇懃者 別室及東西南北집
等 各色에 稱號가 有호 女人이 逐夜雲集호는디 再昨夜에 婦人 一等席에
서 何許年少者 美貌婦女兩個가 何等 憾情이 有호였는지 互相 爭鬪호야
一場風波가 起호였는디 當番巡查가 該婦女를 逐出호즉 抵死不出호으로
滿場이 拍手호엇다더라³⁹⁾

1910년에 보이는 위와 같은 기사는 당시의 관객의 성향과 그들의 관극 태도를 짐작하게 해 준다. 그러나 그보다는 문제를 일으킨 여자 관객이 끝까지 버티면서 극장 밖으로 쫓겨나가기를 거부하였고 이를 모든 관객이 박수로 격려해 주었다는 사실이 주목된다. 이를 통하여 특정한 기호(嗜好)를 지닌 집단의 관객 의식이 형성되어 있었으며 이들은 이러한 관객의 소란을 더불어 즐기고 용납할 수 있을 정도의 유대감을 지니고 있었고, 이것이 순사의 권력에 맞설 수 있는 정신적 지원 세력으로 기능하고 있음을 알 수 있다.⁴⁰⁾ 그러나 이러한 ‘저항’이 가능할 수 있었던 것은 아마도 그 주체가 여성이었기 때문이고, 특히 체면불구한 화류계 여성이었기 때문이며, 함께 자리하고 있는 많은 여성들의 동지애적인 섹슈얼리티가 발휘되어 순사도 어쩔 수 없었기 때문일 것이다.

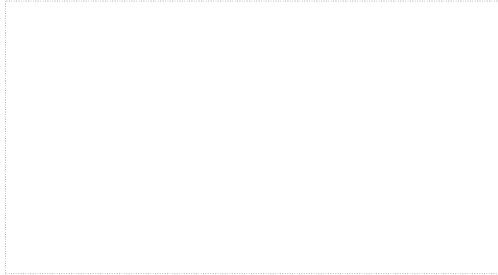
1910년대 당시만 하여도 이러한 섹슈얼리티가 극중 배우의 ‘몸’으로 표현되기보다는 언어적 형상화에 머물렀을 가능성이 많다. 왜냐하면 아직

38) 에두하르트 폭스, 이기웅·박종만 역, 『풍속의 역사3』 까치 1995, 347~360면 참조.

39) 婦女風波, 『매일신보』 1910.10.5.

40) 같은 신문의 그 전날(1910.10.4)의 기사에는 장안사에서 淫婦蕩子들이 傷風敗俗의 행위를 즐기고 있다고 하여 매일 밤 순사들이 調察중이라고 하고 있다. 이러한 가운데 이 소동이 일어났음에도 순사의 권위가 제대로 서지 않았다는 것은 관객의 집단 세력화가 어느 정도 가능할 정도로 관객들이 연극을 자유롭게 즐기고 있었음을 말해 준다고 하겠다.

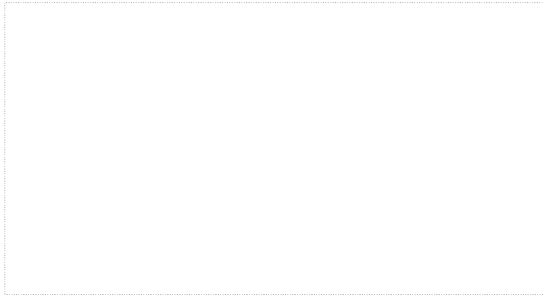
까지는 본격적인 여배우가 등장하지 않아서 무대 위에서 여성성을 노출시킬 수 있었던 존재는 단지 기녀들뿐이었을 것이기 때문이다. 그러나 이 기녀들이 ‘기생조합’의 이름으로 집단 공연을 기획하면서부터는 본격적으로 자신들의 육체의 관능미를 뽐내기 시작하게 된다. 특히 전통 무용과 창(唱)의 공연이 아닌 서양의 무용과 가극의 공연에서 그 적극성의 정도가 매우 컸다.



<그림1> 1925 년의 서울의 모습



<그림2> 1920년대 여성의 패션



<그림> 한성기생조합의 서양무용 공연

위 사진을 통해 1920년대 서울(그림1)과 여성의 패션(그림2)의 모습에 비하여 1910년대의 무대 공연의 모습(그림3)이 훨씬 근대적 감각으로 드러나 보이고 있음을 알 수 있다. 그것은 단 한 가지 여성들의 육체를 통해서 발견할 수 있는 섹슈얼리티에 근거한다.⁴¹⁾ 19세기 서양에서는 창녀와 마찬가지로 여배우 또한 ‘공적인 쾌락을 제공하는 존재’로 간주될 수 있었다. 화장품과 의상을 효과적으로 이용하여 자신을 드러내는 여배우는 인공적이고 상품화된 형태의 당대 여성의 성욕을 입증해 주는 존재로⁴²⁾ 여겨졌다. 이러한 여배우의 존재가 한국에서는 1920년대에 들어서야 탄생한 것이다. 그러나 한국연극에서 관능성과 퇴폐성이 문제가 되기 시작하는 것은 1920년대 후반 이후 성행한 리뷰의 발달과 관련해서라는 점을 고려한다면 근대 초기 희곡 텍스트에서 이러한 섹슈얼리티의 흔적을 찾기는 그리 쉽지 않아 보인다.

韓景福 : 맛난 지 十年 동안, 오입이란 오입은 다 하다가 필경에는 阿片길

41) 사진 아래 부분의 많은 쪽진 머리의 주체들로 미루어 볼 때, 이 공연의 관객들 대다수는 무대 위의 출연진들과 동업자적 의식을 지닌 기생층이었을 것으로 추측된다. 아마도 이들이 이 공연으로부터 배우고자 한 것은 어떻게 하면 아름답게 자신을 드러낼 수 있을 것인가의 문제가 아니었을까.
42) 리타 펠스키, 앞의 책, 47~48면

발길 두어 번에 한경복은 그만 죽고 만다. 참으로 한 여성의 섹슈얼리티가 너무 쉽게 날아가 버리고 말았다.

永俊 : (미안한듯이) 네 명자씨, 제가 당신을 사랑하기는 내 생명보다도 더 귀중하게 압니다……. 그러기 때문에 제에게는, 업지 못할 이, 압흔 마음의 고통이 있습니다…….

明子 : (고마운듯이) 네 압니다, 영준씨가 저를 다시 더업시 사랑해 주시는 줄이야, 그러나 영준씨의 마음이 그러케 압흐실 때, 제의 마음이야 엇더했습니까, 만일 아푸다 하면 제의 마음이, 갑절더 아푸겠지요 네 영준씨— 그리고 사랑이란, 모든 것을 다 버서나야 합니다 사랑의 압헤는선생도 친구도 아모 것도 업습니다, 잇다 하면 사랑의 줄로 얼거맨, 남성과 녀성의 썩간 두 몸동이가 잇슬 썩이겠지요, 영준씨 저는 영준씨를 이러케 사랑합니다, 만일 제의게 영준씨가 업다 하면 제는 사회도, 일월도, 아모 것도 업슬 줄 압니다

永俊 : (미안하고 무슨 감화를 바든듯이) 안여요 제가 사랑을 못 리해한다는 것은, 절대로, 아닙니다, 마침 고향 친구가 와서 선생님의 말을 하니까 마음이 좀 불안해진단 말이지요…….

明子 : (안심된 듯이) 영준씨 이것이 모도다 엇더케 할 수 업난 운명입니다, 그것은 벌써 과거의 일이니까, 과거는 과거 그대로 내버려 두고, 우리는 장차 도라올 우리의 압길을 위하여 울냐면 울고, 근심할냐면 근심합시다, 네, 영원토록…….(고개를 숙이며 영준의 무릎에 손을 엇는다)⁴⁴⁾

소학교 교원으로 김명자(22세)를 후원해 온 이원상(40세)과 청년 문사 박영준(24세)이 김명자를 사이에 두고 벌이는 전형적인 삼각관계의 작품이다. 이 작품에서 사랑에 대한 적극적인 의지를 표출하는 젊은이는 박영준보다는 오히려 김명자이다. 그녀는 이원상과의 일은 과거일 뿐이고 자신들의 미래를 향하여 젊은 몸의 사랑을 이루자고 주장하며 영준의 무

44) 김태수, <희생자>, 『개벽』 50호, 1924.8, 43면

릎에 손을 얹는다. 사랑 앞에는 선생도 친구도 없고 단지 사랑으로 엮어
 맨 젊은 육체만 있을 뿐이라는 김명자의 대사는 1920년대에서는 보기 드
 문 강한 열정의 표현을 드러내 준다.

元相 : (눈물 흘리며) 명자…… 나는 이 세상에 다시 바랄 것도 없고 미들
 것도 업는, 쓸쓸한 늙은 천디에, 누가 나를 위하여, 눈물 한 방울이라도,
 흘려 줄 사람이, 업는 늙어가고, 배척 바든 불상하고 외로운 몸이여! 다
 시 더 말할 것도 업지만 최후로, 명자에게 한 가지 원할 것이 잇스니,
 만일 명자가 나를 불상히 안다면 옛날의 정으로라도, 이 말 한 마디를
 들어주겠나, 응

明子 : (정신을 차리며) 네, 말삼해 주세요

元相 : 그러면, 명자, 나를 봐……. 응 (손짓을 하며) 내에게 최후로 그 찻
 듯하고 향긋로운 키스를 한번 해 주어, 그리고 피자 서로 엮더케 할 수
 업는 사정이나 피로운 이 세상에 명자는 명자를 위하고, 나는 나를
 위해서라도 (가슴에서 품었던 칼을 쓰내어 쥐며) 이 칼로 가티 죽어주
 기를 최후로 바라는 것이여 (결심한 듯이 명자를 주의해 쳐다본다)

明子 : (놀내며) 최후의 부탁이라고 하시니까 무슨 말이든지 들겠습니다만
 은… 저는 참아, 꽃다운 청춘과 사랑하는 애인을 남겨두고는, 죽지를
 못하겠어요, 네, 용서해주세요⁴⁵⁾

이원상은 마지막으로 명자에게 키스를 요구하고 더 나아가 같이 죽어
 주기를 원하지만 명자는 잠시의 망설임도 없이 ‘꽃다운 청춘과 사랑하는
 애인을 남겨두고는’ 죽을 수 없다고 거절한다. 사랑을 요구하는 데나 그
 사랑을 거절하는 데에 이들 남녀에게는 정신적인 이유도 관념적인 갈등
 도 없다. 단지 늙어 가는 40대의 시든 육체와 20대의 꽃다운 청춘의 변별
 성만 강조될 뿐이다. 결국 사체간의 통속적인 삼각관계가 극히 자극적으

45) 위의 책, 51면

로 표출되고 있을 뿐이며, 여기에서 승리하는 것은 당연하게도 젊고 싱싱한 육체의 주인공들인 것이다. 이처럼 이 작품은 사건을 이끌며 바라보는 시선의 주체가 여성이라는 점에서 매우 이질적이다.

가령 다음과 같은 작품을 보자.

(이세에 尹看護婦는 아주 황망한 거름으로 登場한다.)

尹靜淑 : (金의게 秋波를 건네노라고 그러는지? 얼굴을 살짝 불키면서 황망한 中에도 헛죽 웃는다.)

金性海 : 알는 이가 몹시 괴로워 하시니 형편입니다. 未安하지만 좀 보와 주십시오…….

(…중략…)

(이세에 支那人 썸이가 名啣 훈장을 들고 드리와서 金을 주면서 「이 어른이 楊先生을 보겠다구 그러는데 드리오시랴오?」 웃는다. 金은 名啣을 바다들고 「玉仁英? 누구일가」 혼자 중얼거린다.)

尹靜淑 : 그 이는 上海 잇는 俱樂部 議員이시랍니다. 아마 慰問次로 오신 게지요…….

金性海 : (썸이의게) 그럼! 드리오시라구 그래라.

(썸이는 말없이 퇴장한다.)

鄭惠智 : (玉英仁과는 前로부터 熟面이어서 그러는지는 모르지만 남이 이상하다고 認定하리만큼 愛嬌를 부리면서 玉을 引導하여 가지고 드로운다.) 善浩씨! 王先生님 오셨습니다.⁴⁶⁾

상해 임시정부의 활동을 의식한 무대 공간을 설정한 듯한 작품임에도 불구하고, 이 장면을 통해서 알 수 있는 것은 여성의 섹슈얼리티에 대해 지니고 있는 남성 작가의 편향적인 시선의 노출이다. 추측의 어법을 빌면서 “추파를 건네노라고 그러는지”, “남이 이상하다고 인정하리만큼 애

46) 흰피, <참회>, 『창조』 8, 1921.1, 91 면

교를 부리면서” 또 위 장면 뒤에 정혜지가 옥영인에게 대해 “이상하게 생긱웃고는 얼굴을 살짝 불킨다”와 같은 여성의 섹슈얼리티와 관련된 무대 지시문을 무책임하게 던져 놓는다. 이 정도의 지시문이면 무엇인가 극적 사건으로 진행되어야 할 의미를 지니는 것이지만 극이 끝나도록 더 이상의 사건 진행은 전개되지 않는다.⁴⁷⁾ 결국 작가의 여성의 섹슈얼리티에 대한 관심만 은연중 드러낸 셈이 되며 이 관심은 독자(관객)의 의식 속에 그대로 남아 여성성에 대한 왜곡된 관념만 고정시키게 된다.

5. 남성성의 부재와 ‘집’의 해체

특정한 역사적 사회들에 있어서 사랑은 ‘타자의 자유에 대한 증오’의 형태를 지닌다.⁴⁸⁾ 이는 남녀간의 사랑과 성적 지배의 관계를 쉽게 규정할 수 없다는 것을 의미한다.

남자는 여자의 지지를 필요로 하며 남자는 여자의 우상이고자 한다. 즉 남자는 이 적대적 세계와의 투쟁 속에서 여자가 자신의 힘이 되어 줄 것을, 자신을 응원해 줄 것을 필요로 한다. 하지만 그는 여자가 자신과 동등한 자격을 갖고 그렇게 하기를 원하지 않는다. 그는 여자가 자신의 남성적 정체성을 확인해 줄 것을 요구한다. 즉 적대적 세계에서 투쟁을 벌이고 있는 자신을 여자가 흠모하고 존경하고 인정해 줄 것을 요구한다는 것이다. 다시 말해 남자는 여자가 자신을 지지하되 동시에 그를 존경하고 인정하면서 지지할 것을 바라는 것인데, 바로 그렇게 해야만 그의 남성적

47) 가령 김우진의 <이영녀>의 무대지시문 또는 사건 진행과를 비교해 보면, 상대적으로 김우진의 작품에서 드러나는 여성의 섹슈얼리티가 얼마나 사건 전개와 밀접하게 관련을 맺고 있는지를 알게 될 것이다.

48) 이종영, 『성적 지배와 그 양식들』, 새물결, 2001, 15면. 남성적 사랑 또는 남성성에 대한 본고의 논의는 특히 이 저서에서 많은 부분을 참조하고 있다.

정체성이 확인되기 때문이다. 남성적 정체성과 관련한 남자의 나르시시즘은 바로 다음과 같은 조건 하에서만 충족된다. 즉 여자가 남자를 사랑하되 그녀보다 모든 면에서 우월한 존재로, 그리하여 그녀를 보호해줄 수 있는 존재로 사랑해야 한다는 조건이 그것이다. 결국 이를 달리 표현한다면, 남자는 여자로부터 사랑을 받되 여자에 대한 지배자로서 사랑을 받고자 한다는 것이다.⁴⁹⁾

이 인용문을 통해서 알 수 있는 것은 남자는 여자에 대해서 ‘보호하는, 그러나 실제로는 지배하는 사랑’을 원하며, 여자로부터는 ‘인정하고 흠모하는 사랑’으로서의 여성적 사랑을 받기를 원한다는 것이다. 이러한 남성적/여성적 사랑은 가족 또는 집이라는 친밀함과 내밀함의 특수한 공간의 특수한 성격으로 인해 재생산 또는 강화된다.⁵⁰⁾ 이 때 가족 내에서 ‘보호하는 사랑’으로서의 남성적 사랑이 과도하게 강조될 때, 그것은 가부장제라는 남성의 지배를 형성하게 된다.

그러나 가부장제가 가족이라는 무대로 국한될 수는 없다. 이종영에 의하면 가부장제는 다음의 두 가지 수준의 지배가 접합된 구조로 파악된다.

첫째는 가족 내에서 가장으로서의 아버지의 지배이고, 둘째는 사회적 수준에서 아버지들의 연합체가 여성과 미혼남자들을 지배하는 것이다. 중요한 것은 이 두 수준의 지배가 서로 분리되어 독립성을 지니는 것이 아니라 상호 규정적으로 접합되어 있다는 것이다. 즉 가부장제는 가족에서의 아버지의 지배와 사회에서의 아버지들의 지배가 유기적으로 접합된 것이다.⁵¹⁾

가부장제는 개별적 가족의 수준에서 생산될 수 없다. 가부장제를 생산

49) 이종영, 위의 책, 24~25면

50) 위의 책, 29면

51) 위의 책, 64면

하는 힘은 가족을 가부장제적으로 조직화할 능력을 갖는 실체에 속한다. 이 힘은 친족적 공동체 그 자체에 있다기보다는 친족적 공동체를 하나의 ‘공동체’로 조직하는 특정 집단에 있다. 인간 집단이 하나의 친족공동체로 전화되기 위해서는 특정한 친족체계에 의해서 ‘공동체적으로’ 조직되어야만 한다. 그리고 그렇게 발생하는 친족공동체가 만약 남성 지배적인 친족공동체라고 한다면, 그 친족공동체를 것처럼 ‘공동체’로 조직시킨 주체적 집단은 바로 남성들의 집단일 것이다. 따라서 정확하게 말한다면 가부장제를 생산하는 실체는 남성 지배적인 친족공동체내의 남성 집단이다.⁵²⁾ 즉 남성들은 가족 내에서 가부장적 지배를 실현하기 위해 자신들의 결사를 조직하고, 이 결사를 통해 공동체적 수준에서 지배권력을 확립하여 여성과 가족을 지배한다고 할 수 있다. 요컨대 남성들은 공동체적 지배를 통하여 가족을 지배하는 것이다.⁵³⁾

1898년에 일본에서 시행된 메이지 민법에 따를 때, 법적 주체는 개인이 아니라 가족이다. 그리하여 개인적 정체성은 가족에의 소속에 의해 규정된다.⁵⁴⁾ 일제 치하에서 시행된 호주제도하의 호주는 가족에 대하여 거의 무제한적 권리가 인정되어 강력한 가부장권을 가지고 있었다. 즉 호주에게는 ①가족의 거소 지정권, ②가족의 교육감호 징계권 ③가족의 혼인 입양에 대한 동의권 ④가족의 서자 입적에 대한 동의권, ⑤가족의 거가(去家)에 대한 동의권, ⑥가족의 분가에 대한 동의권, ⑦가족의 재산관리권·처분승낙권, ⑧가족의 금치산·준금치산 선고의 청구권 및 그 취소 청구권 ⑨가족의 후견인·보좌인이 될 권리, ⑩친족회에 대한 권리, ⑪가족에 대한 부양의 의무, ⑫상속에 있어서의 특권 등이 부여되었다.⁵⁵⁾

이러한 가부장제의 특성을 고려할 때 <규한>, <황혼>, <연과 죄>, <미

52) 위의 책, 65~66면

53) 위의 책, 67면

54) 위의 책, 112면

55) 한국여성연구회 여성사분과 편, 『한국여성사』, 풀빛 1992, 52~53면

처가는 처녀> 등의 작품은 나름대로의 변별적인 가부장적 층위를 보인다. <연과 죄>의 곽윤오는 곽창현의 백부이자 후견인으로서 호주의 지위를 지니고 있으며, 법적으로 곽창현은 곽윤오의 상속자가 된다. 따라서 이 작품에서 곽윤오는 막강한 현실로서의 호주의 권리를 행사한다. <미처가는 처녀>에서 홀어머니로서 호주의 권리를 지니고 있는 춘일모는 춘일의 처가(妻家) 신세를 지면서도 당당하게 가부장권을 행사한다. 따라서 이들 작품에서는 사회적 수준에서 아버지들의 연합체가 여성과 미혼남자들을 지배하는 가부장권의 현실을 드러낸다. 이들 가부장권에 저항하지만 좌절하고 마는 것이 이 작품의 젊은 주인공들의 비극이다.

이와 달리 <규한>과 <황혼>에서는 가부장권에 대한 신세대의 강력한 도전을 보게 된다. 공통적으로 조강지처와 이혼을 하고 독립적인 새 살림을 차리겠다는 이들 남성들의 선언은 곧 지금까지 유지되어 왔던 신성한 가부장권에 대한 정면 도전이다. <규한>에서는 도전의 주체가 이국 땅과 편지 속에서만 유명처럼 존재하지만, 그 힘이 막강하여 이미 가부장권에 종속되어 피해를 입고 입는 구여성 이씨가 더 큰 피해를 입어 결국 미치고 마는 것으로 종결된다. 반면 <황혼>에서는 도전의 주체와 대상이 분명하게 드러나지만, 피해자로서의 구여성은 등장하지 않는다. 그 대신 도전자 자신이 스스로 피해를 입고 강박증 끝에 자살하고 만다. 이처럼 이들 작품에는 도전 후의 세계가 여전히 불투명하게 그려져 있으며, 도전의 성공자는 없고 단지 도전으로 말미암은 피해자만 있을 뿐이다.

이 밖에 남성적/여성적 사랑을 취급하고 있는 다른 작품들에서는 가부장권의 현실, 또는 가족의 공간으로서의 ‘집’이 나타나지 않는다. 사랑의 목표로서의 결혼 성취라고 하는 해피엔딩의 멜로드라마의 구조가 근대 초기 희곡에는 전혀 나타나지 않는다. 거의 모든 작품의 결말은 주인공의 정신이상, 아니면 죽음으로 끝나고 만다.

이처럼 이 시기 희곡에서는 가부장권의 견고함도, 그것을 전복시키는 사랑의 힘도 없다. 단지 좌절의 비극만 있을 뿐이다. 이는 달리 말하면

‘보호하는 사랑’으로서의 남성적 사랑은 이미 사라져 버리고, 오히려 상대를 ‘인정하고 흠모하는 사랑’으로서의 여성적 사랑만이 남았을 뿐임을 말해 준다. 결국 남성성이 거세되어 버린 것이다

부르주아 국가에서 여자는 결혼을 하기 이전까지는 남자와 형식적으로 대등한 주체성을 갖고 자유연애 과정에서 남녀는 적어도 형식적인 평등성을 유지한다. 그러나 결혼과 더불어 여자는 탈주체화하고 남성 지배가 전면적으로 관철된다. 이처럼 부르주아적 성적 지배양식은 자유연애의 형식적 평등성과 결혼 생활의 불평등성 사이의 모순으로 특징된다.⁵⁶⁾

그러나 개화기 이후 한국의 가정이 이러한 부르주아적 성적 지배양식의 실천 현상으로서 자리하고 있는가는 의문이다. 식민지 현실 하에서는 극히 일부의 부르주아 가정을 제외하고는 자유연애에 의한 결혼도 불가능하고, 그보다는 결혼 생활의 불평등성을 논할 만한 경제적 기반의 성립 자체부터가 이미 불가능해져 버리고 만 것이다.

男爵 : 안되, 안되.李와는 絶對로 結婚치 못해 絶對 흥 건방진 놈

雪子 : 아버지, 딸자식 둘 가운데, 하나만이라도 참사람이 되게 하여 주시오.玉順이도, 내 모양을 식히시지 안으실 생각이면,저들의 婚姻을 許諾하여 주시오. (수건으로 눈물을 훔치며 玉順을 向하여) 玉順아, 너도 過히 걱정 마라. 아무리 嚴格한 李先生이라도, 동생의 戀愛를 成就시키고자, 自己의 故鄉과, 父母 親戚을 버리고, 쫓다시 오지 안을 決心으로 다른 곳으로 갔다 하면, 설마, 너를 버리지는 안이 할나. 玉順아! 용서하여 다오. 어린 너의게까지 이 못된 형으로 하여곰 걱정을 하게 하였

56) 이종영, 위의 책, 171 면

이러한 부르주아적 성적 지배양식을 고려한다면 위에서 거론한 작품들보다 오히려 이른 시기에 발표된 <병자삼인>과 <국경>이 이 지배양식의 구조와 훨씬 가깝거나 이미 초월해 있음을 보여 준다. 특히 <병자삼인>의 경우는 <여천하>의 평범한 부르주아적 성적 지배양식의 구조를 ‘우승열패’라는 제국주의적 지배양식에 대한 비판의 구조로 교묘하게 전치시켜 놓은 선구성을 보여 준다.

스니.

男爵 : (悲愴한 語調로) 그러면 아주 갈 심이나

玉順 : 형님, 가지지 말아요. 그리까지 하고도, 내 뜻을 채우고 싶지는 안
아요. 첫째, 아버지와 어머니의.....(하며, 새로히, 또 운다)

雪子 : 고맙다. 感謝한 네 말은, 永々히 잊지 안으마. 그러나, 내 갈 곳은,
싸로 있다. 막는 곳을 버리고, 기다리는 곳으로 가는 것이 穩當할 것이
지. (역지로, 우슴을 지으며) 李先生과 結婚한 뒤에는 부대 잘 살아라

玉順 : 형님!

雪子 : 어머니! 부대 안령이 계셔요.

夫人 : (잠々히 울썸)

男爵 : (感情이 極하야, 苦悶하면서) 雪子야 이것이 도모지 나의.....

.....

(하며, 뒤로 넘어진다. 一座가 놀나, 男爵을 扶護한다. 바람 소리, 우레
소리에 싸라, 소낙비 소래가, 요란히 들린다. 電燈은 停電이 되어 室內는
暗黑. 窓外의 電光만 凄然이 번적거릴썸) (幕⁵⁷⁾)

미혼모로 9살 난 아들을 키우며 요리점을 경영하는 설자는 부친이 위
독하다는 소식에 고향에 돌아온다. 돌아와 보니 동생 옥순은 자신에 대
한 주위의 악평 때문에 이선생과의 연애가 지장을 받고 있다. 괴로운 차
에 산책길을 나섰다가 우연히 이미 다른 가정을 꾸린 아이의 생부를 만
나지만 냉정히 대한다. 결국 부친인 남작이 손자의 장래를 생각해서 경
성에 남기를 강권하나 설자는 모든 만류를 뿌리치고 자신의 생활의 터전
인 평양으로 돌아갈 것을 결심한다. 이 충격에 부친은 쓰러진다. 이처럼
이 작품은 1920년대에서는 보기 드물게 세대간의 갈등 속에서 정립되는
신세대 여성의 뚜렷한 주체성을 직접적으로 드러내 준다. 제목에서 보여
주는 것처럼 ‘나의 세계’를 선택한 설자의 주체는 앞의 자유연애 또는 열

57) 김영보, <나의 세계>, 《황야에서》, 조선도서주식회사, 1922.11, 36 ~37 면

정적 사랑을 부르짖는 신청년(신여성)들보다도 훨씬 더 개성적이고 의지적이다.

雪子 : 아버지 생각과, 내 생각과는, 아주 다릅니다 나는 相鎬를 朴氏집 사람으로 맨들기는 실혀요. (冷笑하며) 아버지는 家名과 地位를 크게 생각하시는 모양이외다만은, 그까지것이 무엇이 그다지 자랑할 만합니다. 조고마한 世界에서 쟁々돌다가, 죽는다는 外에 무슨 큰 特色이 있습니까. 아버지! 나는 나의 사랑하는 아들로 하여금, 이런 窟 갖흔 속에서, 썩히고 십지 안아요. 적으나마, 될 수 있는 대로, 自由로운 空氣 속에서 살니고 십혀요. 男爵이라는 虛된 일흠에 六體와 마음의 拘束을 바다가며, 嬌慢과 虛僞의 生活에, 저의 모처럼 뜻아나오는 살고자 하는 짝을, 못질르고 십지 안아요. 그 재문에는 私生子라는 일흠도, 상놈이라는 地位도, 그다지 苦痛이 안인 줄 압니다.⁵⁸⁾

이러한 설자의 대사 속에는 경술국치 이후 귀족으로 행세하고 있는 많은 친일 세력의 선택과 행위에 대한 은근한 비판이 들어 있다. 물론 이보다는 계급차별과 기부장권을 부정하고자 하는 강한 의지를 더욱 강하게 드러낸다. 그러나 이러한 설자의 주체적인 선택이 가능한 것도 평양에서 운 좋게도 요리점을 경영하는 과부를 만나 그 재산을 물려받을 수 있었던 덕분인 점, 즉 그 스스로 신흥 부르주아 계층에 귀속될 수 있는 물질적 힘을 획득한 덕분임을 간과해서는 안 된다.

金氏 : (沈着한 語調로) 그럴테지요 이 社會는 正義를 부르짖는 이는 그 反面에서 그를 누르라는 것이 이 社會이니간요 그럼으로써 正義를 부르짖는 이의 마음은 더욱 더 구더지고 그의 피는 더욱 쓸습니다 누를 사록 한번 깨다른 그 마음은 업서지지 안코 더욱더 膨漲하여지는 것이

58) 위의 책, 22면

眞理입니다 그럼으로 저만 하드래도 아까도 말씀한 바 數十年 同眼을 두고 이 집의 한 손의 지내지 안은 生活 그것을 맛업시 지내왔습니다 그러자 얼마前 당신이 永永 다른 곳의 家庭을 이룬 그째부터 저는 곱히 깨다른 바가 잇서서 極端으로 당신과 갓흔 態度를 取하라고까지 하였습시다만은 그것보다도 더한層 우리 社會에 그갓치 숨은 설음이 얼 만히 만을 것을 깨닷고 그를 救援해 보라고 決心했습니다 그래서 그째부터 저는 그의 武器로 먼저 배오라고 집을 나섰습시다 그래서 그것을 오날까지 繼續하야 왔습시다 그리면서 저는 저보다 먼저 깨다른 이의 指導 아래서 女子를 爲하야 일하야 음니다 그리니간 당신 갓흐신 生覺을 가르신 이와는 永遠히 습하지 못할 것음니다 그리하야 이제 당신이 이 집을 나가기 前에 내가 먼저 나라 합니다 學奉이는 내가 다려다 가르치겡습니다 學奉이를 당신 갓흐신 이의 아래서 亦是 당신갓흔 사람이 될 것을 나는 무서워 합니다(學奉이의 손을 잡으며 자 學奉아 外 할머니한테 가자)

이제 錫俊은 주먹으로 테이블을 누르고 이마에 피줄이 서있고 針母와 下女는 荒々히 썩여올나가 金氏를 붓잡는다 —幕—⁵⁹⁾

이에 비할 때 위 작품의 김씨의 가출 선언은 자못 충격적이다. <나의 세계로>의 설자의 독립 선언이 아버지 세대의 가부장권에 대한 비판이면서도 희생자적 선택이라면, 위의 김씨의 가출 선언은 동세대의 남성 모두에게 향한 것으로 철저히 계획되고 준비된 여성인권선언이다. 그러나 가출한 김씨가 어떤 곤경을 어떻게 헤쳐나갈 수 있을지는 알 수 없다.⁶⁰⁾ 단지 우선은 친정으로 돌아가 의지하고자 하는 상식적인 행보를 밝을 뿐이다. 이렇게 집을 나간(떠난) 여성들의 삶이 구체적으로 연극 공간

59) 진우촌, <구가정의 낫날>, 『조선문단』 5호, 1925.2, 67면

60) 당시 기혼 여성이 집을 나가 남에게 의지하지 않고 살아갈 방도가 과연 있었을까. 이 점에서 김우진의 <이영녀>는 이러한 가출 여인이 헤쳐나가야 할 현실적 질곡의 한 축을 시사해 주는 대표적인 작품이라고 할 수 있다.

속에 침투할 때, 1920년대 중반 이후 본격화되는 ‘딸팔기의 모티프’가 극 텍스트로 남게 되는데, 그 시초의 작품이 김유방의 <삼천오백냥>(『영대』 2, 1924.9.)이다 결국 이 시점부터 여성성의 문제는 다분히 식민주의적 관점에서 보다 면밀히 검토해야 될 것이다.

남성들은 이제 ‘보호하는 사랑’을 베풀기보다는 오히려 보호를 받아야 될 입장으로 전락한다. 그렇다고 전대의 가부장권이 여전히 위세를 떨치고 있는가 하면 그도 그렇지 않다. 이제 더 이상 가족을 중심으로 행사할 가부장권도 없고 편안히 몸을 누일 내밀한 가정, ‘집’도 없다. 가령 김운정의 <기적 불 때>(『폐허이후』 1, 1924.1)의 남자들은 모두 집을 나가 한 푼이라도 더 돈을 벌어야만 최소한의 생존을 유지할 수 있다. 돈을 더 이상 벌지 못하는 무능한 남자에게 가부장권 같은 것은 아예 처음부터 주어지지도 않는다. 오히려 자신의 무능을 한탄한 <기적 불 때>의 노인 화살은 양젓물을 먹고 자살하는 것이 가정에 보탬이 될 뿐이라는 것을 자각하고 실행에 옮기기까지 한다.

이제 남성성은 사라지고 ‘집’은 해체되어 버렸다. 1920년대 후반 이후 창작되는 거의 모든 리얼리즘 희곡들의 구조는 바로 이러한 ‘집’의 해체를 중심 소재로 취급한다. 결국 1930년대의 작품들은 이렇게 해체된 가족의 구성원들이 ‘집’을 잃고 헤매면서 ‘생존’을 위해 자신의 육체를 어떻게 상품화시키느냐의 문제를 취급할 수밖에 없게 된 것이다.

6. 결론

사적 세계에 속한 텍스트 속의 내밀한 세계를 공적 공간 속에서 다시 만날 수 있다는 관음적 즐거움은 연극이 제공하는 보편적 쾌락에 속한다. 1920년대 이후 한국 연극에서도 극장 공간에 보다 익숙해진 관객층의 형성과 여배우의 등장과 함께 남녀의 문제를 취급하는 희곡 텍스트들이 다

수 발표된다. 본고는 1920년대 중반까지의 희곡 중에서 가족과 사랑의 문제를 취급한 작품들을 통해서 남성성/여성성의 구조와 의미를 점검해 보고자 한 시도이다. 이를 통해 알 수 있는 사항은 다음과 같다.

우선 이 시기 남녀의 애정 문제를 다룬 작품들은 공통적으로 젊은 남녀의 죽음 또는 정신이상이라는 비극적 결말로 끝맺고 만다. 특히 여성 등장인물들은 남편으로부터 이혼 선고를 받거나(규환), 사랑하는 남편이 유부남인 것을 알고(미쳐가는 처녀) 미치고 만다. 아니면 사랑을 잃게 될 처지에 놓이자 자결하거나(연과 좌), 남편의 폭력에 어처구니없는 죽음을 맞기도(살기 위하여) 한다. 심지어는 조강지처를 버리고 재혼한 남자 주인공이 강박증에 시달리다가 자결하는(황혼) 경우까지 있다. 이러한 작품들은 문명개화의 새 시대를 맞아 주체를 확립하지 못하고 방황하는 새로운 남성상/여성상을 보여 준다. 한편으로는 이렇게 전통적인 가부장제 하에서 젊은 남녀 등장인물들이 희생되는 것은 문명개화의 명목으로 자행되는 제국주의의 폭압을 상징하는 점으로 볼 수 있어 주목된다.

이 밖에 간혹 젊은 여인의 자아 찾기로서의 가출이 시도되기도 하고 (<나의 세계로>, <구가정의 끝날>), 여성 주체의 적나라한 육체적 애정 표출이 드러나기도(희생자) 하지만 여전히 이러한 구조의 이면에는 남성의 관음적 시각이 내재되어 있다. <참회>는 작가의 이러한 시선이 은연 중 노출된 대표적 작품이다.

이러한 이 시기의 작품들은 공통적으로 사랑하는 남녀가 애정을 성취하고 새 가정을 꾸리는 해피엔딩의 멜로드라마이기보다는, 전대의 가부장권을 상실한 남성 주체의 남성성 부재 또는 친밀함과 내밀함의 특수한 공간으로 기능하는 ‘집’의 해체를 보여준다. 따라서 더 이상 남성은 권력의 주체로서 남성적 사랑을 베풀지도 못하고 여성 역시 해체되는 ‘집’을 떠나 자각된 주체로서 세상에 다시 서지도 못한다. 1920년대 중반 이후 희곡 속의 남성 등장인물과 여성 등장인물 모두 이제는 ‘집’을 떠나 자신의 육체를 상품화하여 살아가는 피압박자(subaltern)로만 남을 뿐인 것이다.

참고 문헌

1. 기본자료

『매일신보』

양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』, 아세아문화사, 1988.

2. 단행본

강영안, 『주체는 죽었는가』, 문예출판사 2001.

레나 린트호프, 이란표 역, 『페미니즘 문학이론』, 인간사랑 1998.

리타 펠스키, 김영찬·심진경 역, 『근대성과 페미니즘』, 1999.

미셸 푸코, 이규현 역, 『성의 역사-삶의 의지』, 나남출판 1995.

브루스 핑크, 맹정현 역, 『라캉과 정신의학』, 민음사 2002.

빌 애쉬크로프트 외, 이석호 역, 『포스트콜로니얼 문학이론』, 민음사 1996.

시부사와 타츠히코, 문대찬 역, 『몸 쾌락 에로티시즘』, 바다출판사 1999.

아니카 르메르, 이미선 역, 『자크 라캉』, 문예출판사 1994.

앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 새물결, 2001(2판).

에두하르트 폭스, 이기웅·박종만 역, 『풍속의 역사 3』, 까치 1995.

엠마누엘 레비나스, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사 2001.

이종영, 『성적 지배와 그 양식들』, 새물결 2001.

李孝德, 박성관 역, 『표상 공간의 근대』, 소명출판 2002.

정재정·염인호·장규식, 『서울 근현대 역사기행』, 혜안 2000.

피터 브룩스, 이봉지·한에경 역, 『육체와 예술』, 문학과지성사 2000.

한국여성연구회 여성사분과 편, 『한국여성사』, 풀빛 1992.

3. 논문

김진균·정근식·강이수, 「일제하 보통학교와 규율」, 『근대주체와 식민지 규율 권력』, 문화과학사 2000(재판), 76~116면

이케우치야스코(池内靖子), 「‘여배우’와 일본의 근대성 주체 몸 시선」, 『동아시아의 근대성과 성의 정치학』, 한국여성연구원 편, 푸른사상, 2002, 299~340면.

Lacan Jacques, "Direction of treatment and principles of its power," *Écrits: A selection*, translated from the French by Alan Sheridan, W · W · Norton & Company, New York · London, 1977, pp. 226 ~280.

Milton Viederman, "The Nature of Passionate Love," *Passionate Attachments*, ed by Willard Gaylin and Ethel Person, Macmillan Publishers, 1988.

K C I

Abstract

**The Structure and Meaning of Masculinity/Femininity
in Korean Early Modern Plays**

Yang, Seung -gook

This thesis is a trial to examine the structure and meaning of masculinity/ femininity in Korean early modern plays which especially treated the subject of love affair or family and home.

Commonly, these plays are closed with the death or psychosis of hero or heroine. Especially the heroines become to be crazy, because her husband announced a divorce or she noticed her lover was married man. Otherwise she kills herself in a crisis of losing her lover, or she is killed by husband's violence. Furthermore there is a hero who kills himself under the pressure of psychosis after second marriage. Even there is a heroine who goes out from her home to find herself and shows her sexuality to get passionate love. In the backside of this play, men's lascivious eyes are placed.

These plays show us the new images of men and women who wander without distinct subject in the new age of civilization and enlightenment. However the sacrifice of young man and woman under the traditional patriarchy is very important in that it symbolize a violence of colonialism in the name of civilization and enlightenment.

These plays commonly show the absence of masculinity of man who lost the privilege of patriarchy, and the disorganization of home which has functioned as special space of intimacy and privacy. These are different from the characteristics of melodrama of happy ending with a marriage of young man and woman. From now on, men cannot give loves to woman as subject of authority, women cannot go out into the world as conscious

subject after outgoing from home. Then the heros and heroines of plays after the latter half of 1920s only become subalterns, who left home and should to sell his(her) body to survive in colonized Korea.

주제어 : 남성성, 여성성, 집, 성, 가부장제

Key words : masculinity, femininity, home, sexuality, patriarchy

접 수 일 : 2003년 2월 18일

심사기간 : 2003년 3월 2일~ 20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회의)

K C I