

한국 사실주의 희곡에 나타난 성의 정치학 : 1910~1945

이승희*

〈차례〉

1. 재현된 여성들
2. 구여성 신여성 : 근대에 대한 이율배반적 불안
3. 하층계급 여성의 육체 : 젠더화된 민족의 은유
4. 순결한 어머니 : 부권의 약화와 민족적 위기의 동일화
5. 여성의 재식민화와 민족주의

1. 재현된 여성들

최근에 공연된 오태석의 신작 <앞산아 당겨라 오금아 밀어라>(2002. 12.12~2003.2.23)에서 인상적인 대목이 있었다 그것은 이 연극의 주인공인 맹구자와 성춘배 부부가 재현되어 있는 면모였다. 제주 4·3 항쟁이 낳은 민족적 고통이 현현하는 장소로 성춘배의 육체를 선택하고, 이를 회복할 힘을 부인 맹구자에게 부여했기 때문이다. 이 설정이 다소 의아스럽게 다가온 까닭은, 지금까지 한국근대문학예술에서 대체적으로는 한국 근현대사의 민족적 고통 혹은 구원의 장소가 여성의 몸으로 표현되어 왔지 남성의 몸이 그 장소가 되어본 적이 매우 드물었기 때문이다.

* 성균관대 강사

이 글이 대상으로 삼고 있는 20세기 전반기 희곡을 논외로 하자면, 전쟁 직후 온갖 어려움 속에서 곳곳하게 버티는 강인한 ‘어머니’¹⁾나 육체적으로 훼손된 ‘양공주’가 그러했으며, 마당극 <소리굿 아구>에서 묘사된 것처럼 일본의 노리개로 전락한 ‘여공’과 ‘여대생’ 역시 그러했다. 특히 1970년대 이후 ‘창녀’는 국가권력과 외세에 의해 짓밟힌 피억압자의 상징이 되었으며, 그 영향력은 지금까지도 미치고 있는 것으로 보인다. 다분히 1970년대적인 김민기의 번안작 <지하철 1호선>이 그 대표적인 예일 것이며, 살보시로 구원의 가능성과 불가능성을 동시에 이야기한 이운택의 <바보각시>에서도 ‘창녀’의 변주를 만날 수 있다. 그보다 아래 세대에 속하는 작가들의 작품에서도 ‘창녀’ 혹은 ‘바보각시’를 만나는 일은 그리 어려운 일이 아니다. 김태웅은 <풍선교향곡>(2001)에서 국가권력이 행사하는 과시즘과 개인에 스며 있는 일상적 과시즘에 의해 정신적·육체적으로 훼손된 소녀를 그려냈고 동시에 그녀의 성화(聖化)를 시도하였다. 고선웅은 <이발사 박봉구>(2002)에서 이발소에서 몸을 피는 은영에게서 속물화된 세상의 비정함을 읽었으며, 그녀를 사랑하나 그녀뿐만 아니라 자기 자신도 결코 구원할 수 없는 박봉구로 하여금 그녀의 목숨을 거두게 하였다.²⁾

이처럼 한국 근현대사에 대한 비판적 사유가 개입하고 있는 텍스트에서, 여성이 민족적 고통이나 구원의 장소로 정형화(stereotype)되어 있고 그 젠더가 명백히 ‘남성’으로 드러나는 것은 결코 특이한 현상이 아니다. 필자가 보기에, 그 가까운 역사적 연원은 바로 식민 통치 하에 있던 시기로 거슬러 올라간다. 그리고 식민지하 희곡의 ‘여성들’은 텍스트 중심에 있던 주변에 있던 대체로는 몇 가지로 나누어볼 수 있을 만큼 매우 상투적

1) 생명력이 강한 ‘어머니’의 등장은 가부장의 권위와 권력이 현저하게 약화된 상황에서만 일시적으로 나타난 것으로 보이며, 전쟁 직후가 바로 그런 상황이었다.

2) 이승희, 「박봉구 이야기」, 『리토피아』, 2002년 가을호 참조.

으로 재현되어 있다.

이는 기본적으로 객관세계가 가부장제 사회이기 때문에 비롯된 것이지만, 좀더 직접적으로는 아마도 창작주체가 대체로 남성이었다는 점이 그 요인이 되었을 것이다. 식민지하 희곡은 주로 근대교육의 세례를 받은 지식인 남성 작가들의 작품들이다. 여성 전문 극작가는 없었고 여성에 의해 쓰여진 희곡은 단 10편도 채 되지 못 한다³⁾ 이런 사실은 여성의 문인 활동이 남성에 비해 훨씬 어려웠을 당대 환경을 떠올리게도 하지만, 소설이나 시보다 희곡이라는 장르가 훨씬 더 남성적이라는 점을 확인케 해준다. 연극은 공적이고 집단적인 생산과정을 거치는 것이기에, 여성을 사적 영역에 묶어두었던 당시로서는 여성이 그런 생산과정에 참여한다는 것은 결코 쉬운 일이 아니었다. 남성 배우가 여역(女役)을 하던 초기의 관행만 떠올려도 짐작될 수 있는 일이다. 비록 극작 행위가 배우보다는 후방에 놓여 있기는 했지만, 여성의 연극 생산과정에서의 참여도가 저조하기는 마찬가지였다. 여성은 연극의 관객이 될 수는 있어도 생산의 주체가 되기는 힘들었다. 연극이 “대개 집단적이며 따라서 남성의 목소리에 의해 지배적으로 조종되는 매체”⁴⁾로 간주되곤 하는 이유도 여기에 있다. 따라서 재현된 여성들이 주체이기보다는 대상화된 타자의 흔적을 강하게 드러내면서 정형화되어 있는 것은, 남성 창작주체 시선의 결과로 이

3) 金明淳, <어부자식>(1막), 『신천지』 1923.7; <두 애인>, 《애인의 선물》, 1927년 추정.

羅惠錫, <과리의 그 여자>(3막), 『삼천리』 65, 1935.11.

朴花城, <찾은 봄 잃은 봄>(1막), 『신가정』 19, 1934.7.

沈載淳, <줄행낭에 사는 사람들>(1막), 『조선일보』 1935.1.9~19.

張德祚, <형제>(1막), 『조선문학』 4, 1933.11; <노처녀>(1막), 『조광』 100, 1944.2.

鄭順貞, <시험관 속의 남성군>(2막), 『조선중앙일보』 1934.7.11~31.

秦貞玉, <빠꾸기 올 때>(1막), 『신동아』 29, 1934.3.

4) 샤오메이 천, 『초기 중국 현대극과 여성 : 페미니즘 관점에서 본 옥시덴탈리즘의 문제점들』, 정진배·김정아 역, 『옥시덴탈리즘』(1995), 도서출판 강 2001, 211면.

해될 수 있을 것이다.

그런데 좀더 중요한 것은 이러한 정형화가 객관세계의 통념화되어 있는 인식의 반영인 동시에 검증될 수 없는 불안한 반복 형식이라는 점에 있다.⁵⁾ 이러한 양가성은 ‘재현’이 텍스트를 이끌어가는 불안정한 이데올로기의 외화임을 말해준다. 그래서 재현된 여성들은 결코 현실의 여성으로 대체될 수 없다. 재현된 여성들은 사회의 문화적인 태도와 논리 속에서 그리고 권력의 위계질서 유지의 필요에 의해서 구성된 결과물이기 때문이다. 또한 상투적으로 재현된 여성들과 마주하는 독자 혹은 관객의 수용 양상에서도 그 중요성을 거론할 수 있다. 상투형의 인물은 작품의 내러티브 이해를 돕기도 하지만, 이런 유형의 인물들이 독자와 관객의 편견을 방출시키는 곳이자 편견을 재생산하는 곳임을 기억하는 것이 필요하다. 그 점에 관한 한, 텍스트의 중심에서 비껴나 있는 상투적인 인물이 주인공보다는 훨씬 중요할 수도 있다. 주인공을 따라가고 텍스트의 중심축을 따라가는 동안, 그 주변에 포진되어 있는 상투적인 인물 묘사는 그 편견을 무의식적으로 수락하거나 독자와 관객에게 내재되어 있던 편견을 강화할 가능성이 높아지기 때문이다. 따라서 이 문제는 상투적인 ‘재현’이 어떻게 이데올로기적 효과를 야기하는지, 즉 결코 단일한 정체성을 지니지 않는 현실의 존재들에게 어떠한 주체화를 강요하는지의 문제이기도 하다.

그렇다면 ‘재현’된 정형화를 살피는 것은 한국 근대희곡의 이데올로기를 탐색하는 일일 것이며, 더 나아가 한국 근대희곡에 있어서 양식의 문체를 이해하는 중요한 하나의 경로가 될 것이다.⁶⁾ 이 글은 바로 이와 같

5) 호미 바바는 정형화를 식민주의 담론이 이데올로기적으로 타자성을 구성하는 과정에서 의존하는 고착성의 주요한 담론적 전략의 하나로 설명하면서 이를 “항상 이미 알려진 ‘제자리’에 있는 것과, 불안하게 반복되어야 하는 어떤 것 사이에서 동요하는 인식과 정체성 구성의 형식”으로 정의 내린다. 호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치-탈식민주의 문화이론』(1994), 소명출판, 2002, 145~146면 참조.

은 시각 속에서 식민지 기간 동안 발표되었던 사실주의 희곡을 대상으로 여성이 어떻게 재현되었는지, 그리고 그것이 어떤 정치적 의미를 담고 있는지 검토해보고자 한다. 이 문제는 현재까지도 지속되고 있는 여성 재현의 한 ‘전통’을 비판적으로 이해하는 것이기도 하다. 이하의 논의가 사실주의 희곡의 다양성을 억압하고 동질화한 것은 아닌가라는 혐의를 받을 수 있을지도 모른다. 한국 사실주의 희곡사의 큰 줄기에 주목하면서 작가 개개인의 특질을 될 수 있는 한 소거하려 했기 때문이다. 그러나 앞서 언급한 바와 같이 재현된 여성들에 관한 한 그 경우의 수는 그렇게 많지 않다. 또한 이러한 정형화는 개개인을 넘어선 어떤 문제성을 안고 있는 것이 분명하다. 따라서 이 글은 사실주의 희곡의 다양성을 억압하고자 하는 것이 아니라, 일정한 정형화가 여러 텍스트에 걸쳐서 반복적으로 재현되는 현상에 대한 검토이다.

2. 구여성/신여성 : 근대에 대한 이율배반적 불안

1910년대 후반부터 1920년대 초반에 발표된 초기희곡은 구제도에 의한 결혼을 부정하고 낭만적 사랑에 의한 근대적 결혼을 옹호하는 현저한 특징을 보였다. 이 양상은 바로 ‘개인’의 자율성이 크게 부각된 가운데 전 근대적 가치에 결별을 선언하고 있다는 점에서 전연 새로운 것이었다. 이는 근대라는 급류에 동요하는 한국사회의 반영이었으며, 현재 ‘있는 것’을 부정하고 ‘있어야 할 것’으로 대체되어야 한다는 지식인의 시대인

6) 필자는 ‘양식(style)’을 형식들의 체계라는 정의로부터 출발하고 있으며 이 체계는 곧 이데올로기에 의해 구성된 것으로 이해하고 있다. 이 글에서 논하고자 하는 성의 정치학 문제는, 그런 점에서 한국 근대극의 양식적 특성을 밝힐 수 있는 중요한 하나의 경로인 셈이다. 그러나 이 글이 ‘재현’에 초점을 맞추고 있는 만큼 이를 중심논제로 다루지는 않았다.

식이었다.⁷⁾ 이 과정에서 흥미로운 것은, 자기규정적인 의식의 주체로서의 ‘개인’의 역설과 근대적인 결혼관의 옹호가 이른바 ‘구여성’과 ‘신여성’의 이항대립을 통해 드러난다는 점이다.

<규한>⁸⁾에서 이씨는 유학생 남편과는 어울리지 않는 자신의 무식함 때문에 늘 마음을 졸이며 살아가고 있으며 남편 김영준의 이혼 통보로 실성하고, <황혼>⁹⁾에서 김인성의 어머니는 아들의 이혼을 만류하지만 아들로부터 무식하다고 무시당하고 부인의 경우 한마디도 못한 채 이혼을 당한다. 그녀들은-남성 인물들의 시선에 따르자면-의사소통이 불가능하며 때로는 ‘사람이 아닌’ 존재이다. 이씨가 결국 실성하고 김인성 부인이 남편의 꿈에 살기 많은 여자로 나타나는 것도 결코 우연만은 아닐 것이다.

남성 인물들이 그녀들과 결별할 수 있었던 것은 신여성이 존재했기 때문에 가능했다. 신여성은 구여성에게는 부재하는 무엇 즉 근대의 징표들을 지니고 있었고, 그녀들과의 낭만적 사랑은 전통과의 결별이자 근대와의 만남을 뜻하였다. 다시 말해 지식인 남성에게 있어서 구성과 신여성은 전통과 근대의 대체물이었다. 이는 구여성/신여성의 용법을 살펴봐도 알 수 있다. ‘구여성’은 널리 통용되던 용어가 아니었으나 ‘신여성’이 ‘신남성’과의 대립쌍에 의해서가 아니라 괄호 쳐진 ‘구여성’과의 대조에 의해 생성되었다는 사실을 참조할 때,¹⁰⁾ 이 용어의 담론적 의미는 남성 자신과의 관계보다는 여성을 대상화된 존재로 위치시키고 그녀들간

7) 초기 희곡의 근대적 주체의 출현과 사적 영역의 의미는 이승희, 「초기 근대희곡의 근대적 주체 구성에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회 2000, 5~13면 참조

8) 이광수, <규한>, 『학지광』, 1917.1. 본고에서 참조한 텍스트는 1971년 삼중당本 『이광수전집』 제8권

9) 極熊(최승만), <황혼>, 『창조』 1, 1919.2. 『한국근대희곡작품자료집』(양승국 편 아세아문화사, 1989. 이하 『작품자료집』) 1권

10) 김수진, 「‘신여성’, 열려 있는 과거, 떳어 있는 현재로서의 역사쓰기」, 『여성과 사회』 11, 한국여성연구소 편, 창작과비평사, 2000, 15면

의 관계로 구조화하고자 하는 남성 중심적 시선을 드러낸다는 데 있다. 이들간에 일차적인 판별 기준은 교육 그 자체보다는 전통과 근대의 대립 개념에 근거하고 있는 것으로 보이며, 교육이 유의미하다면 이는 전적으로 그것이 '근대적 지식'이기 때문이다.¹¹⁾

그러나 근대의 기표로 동원된 신여성에 대한 묘사를 살펴보면 그녀 역시 억압되어야 하는 타자에 지나지 않는다.

金 : 아 그래도 과히 엇더치는 안인 모양깁는데요. 언제인지 엇던 여학교 졸업식인지 연설하는 데 가본 일이 생각납니다마는 그새 가보닛가 무슨 굉장한 소리를 하두구노 쓴 싹크가 엇더하니 썩카스트가 엇더니 하고 써드는 품이 곳 여결이나 날 갖 짓고 女政治家나 생길 것 깁는데요 (빈정거리는 듯이)

順貞 : 아 그것이 제 속으로 나오는 말인 줄 아십시오! 무슨 연설이나 하나 한다면 글 잘하는 선생님한테 가서 차적을 빗어가주고 와서 서너달 밤을 새가면서 외어가주고 하는 연설이람니다.

...(중략)...

金 : (상략)-엇재든 여자가 외는 총기는 만흔 모양이예요

順貞 : 외는 총기가 만흐면 무엇하나요! 무슨 연구성이라는 것이 조금이라도 잇서야지요!

金 : 아마, 여자가 허영심도, 꽤만치오? 옷이나 잘입고 돈이나 만타하며 그런 사람들을 꽤 흠모하지오?

順貞 : 그럼요, 대개가, 그러치오. 그 엇더케 그리아서요 (8~9면)

여기서 묘사된 신여성은 '사조'나 '연구성'은 없이 총기만 앞세워 앵무새처럼 말할 뿐이고 허영심이 많은 존재이다. 신여성에 대한 부정적인 인식을 신여성 배순정의 입을 통해 확인시키고, 김인성은 너그러운 관망

11) 이승희, 「한국 사실주의 회곡 연구」, 성균관대 박사학위논문 2001, 119 ~120 면

자 입장에서 그녀의 의견에 동조할 뿐인 것으로 재현한다. 여기서 김인성의 신여성성에 태도는 명확하다. 그에게 있어 신여성은 구여성과는 구별되는 근대의 기표로써 지식인 남성과 지적인 교감이 가능한 상대로 선택된 듯이 보이지만, 정작 신여성의 사회적인 지위와 그 의미는 소거시키고 있는 것이다.

이렇듯 재현된 그녀들은 남성적 주체에 의해 동원된 재료 이상의 의미를 지니지 못한다. 그래서 그녀들은 침묵하거나 남성적 주체의 견해를 대신 전달할 뿐이다. 윤백남의 <운명>¹²⁾은 이를 매우 흥미롭게 보여준다. ‘메리’라는 명명에서도 짐작되듯 이 희곡은 사진결혼으로 도미한 신여성의 도덕적 결함, 즉 서양을 동경하는 허영심을 비판한다. 텍스트는 배순정이 그랬던 것처럼 그녀 스스로 자신의 허영을 고백하도록 한다. 그러나 그녀의 도미는 간단히 ‘허영’으로 일축될 수 있는 성질의 것이 아니었다. 추정하건대, 그녀의 도미는 근대적 교육을 받은 여성이 느낄 수 밖에 없었던 딜레마의 산물이었을 것이다. 신여성 대다수는 봉건적 가치관과 결별하지 않으면 수용할 수 없었던 ‘근대’를 보고 말았으나, 여전히 견고한 가부장적 봉건적 질곡에 묶여 있기를 요구하는 사회 제반구조의 벽을 실감할 수밖에 없었다. 이런 점을 고려한다면 메리의 도미는 결혼을 선택하되 그녀에게 근대적 이상을 가르쳐준 서양에서 정착하기로 타협을 본 결과인 셈이다.¹³⁾ 물론 텍스트는 그녀가 도미한 근본적인 동기에 관심을 두지 않았으며 다만 그것을 허영으로 일축했을 뿐이었다.

이처럼 구여성은 ‘사람’이 아닌 존재로서 결별의 대상이 되어야 하고, 신여성은 자신들의 정체성 위기를 가중시키는 존재로서 경계의 대상이 되어야 함을 의미했다. 초기희곡은 가족을 변화의 대상으로 보면서도 동시에 자신의 성적 정체성을 위협하는 근본적인 위기 앞에서는 가부장적 가족 공동체 이념에서 한치도 벗어나지 않는 여성을 지지했다. 이러한

12) 윤백남, <운명>, 《운명》, 창문당, 1930.

13) 메리의 도미 동기를 추정한 이 단락은 이승희(2000), 앞의 논문, 26면 참조

이율배반성은 곧 근대에 대한 이율배반적인 불안을 뜻하였다. 정치적 주권의 상실과 타율적인 근대화의 진행이라는 식민지적 근대는, 그간 사회적·역사적으로 구성되어온 남성적 정체성에 대한 전면적인 위기감을 가져다 주었다. 그것은 민족의 주권을 빼앗겼다는 수치감과, 밀려들어오는 서양의 근대적 가치들에 대한 매혹과 필요 사이에서 오기는 일종의 불안이었다. 이렇게 보면, 초기회화의 새로움이란 민족적 수치감과 근대화에 대한 동경이라는 긴장 속에 있던 남성적 주체의 시선, 그로부터 구조된 근대관의 피력으로 이해될 수 있다. 그래서 근대적인 개인이라는 이상(理想)은 지식인 남성에게만 해당될 뿐이었던 것이다.

그러나 1920년대 중반부터 1930년대 중반에 이르는 시기에는 다소 다른 양상을 보여준다.¹⁴⁾ 이 시기에 작가들이 주력했던 것은 봉건성 강화와 식민지적 근대화에 구축당한 소외된 민중계급의 현실을 재현하는 것이었다. 그런 만큼, 이전 시기처럼 여성과 관련된 지식인 남성의 자의식이 부각되어 있는 것은 아니었지만 초기 회곡과는 사뭇 달랐다.

먼저, 초기회곡에서 만날 수 있었던 지식인 남성에 대한 불신과 비판이 수행되었다는 점을 지적하기로 한다. <이상적 결혼>(1919)¹⁵⁾이나 <참회>(1921)¹⁶⁾에서 구습 결혼을 부정하는 것만이 능사가 아님이 얘기된 적은 있지만, ‘근대적인 연애관과 결혼관’의 문제점을 중점적으로 공략한 것은 이 시기에 들어와 이루어졌다. 그것은 주로 무책임한 자기중심적 행위에 대한 비판이었다. 이때 보통 도덕성이 문제가 되었는데 지식인

14) 그 이후로는 구여성/신여성에 대한 작가의 관점을 확인할 수 있는 텍스트는 별로 없다. 단지 유치진의 <자매>(1936)만이 신학문을 배우지 못하고 어린 나이에 조혼한 큰딸과 동경유학까지 다녀온 작은딸이 그 삶의 질에 있어서는 불우한 쌍생아란 관점을 내보인다.

15) 유지영, <이상적 결혼>, 『삼광』 1·2, 1919. 2·12. 『작품자료집』 1권 <이상적 결혼>은 전 2막 3장으로 그 중 제1막 1장만이 확인된다. 제2막 제1장은 ‘이상’, 제2장은 ‘결혼’이라는 제하로 구성되어 있다.

16) 흰피(김환), 『창조』 8, 1921.1. 『작품자료집』 1권.

남성 인물들이 자신이 기혼임을 속이고 자신의 성적 이기심을 채우기 위해 신여성성을 유혹했기 때문이다. <밋처가는 처녀>(1924), <두테기 시인의 환멸>(1926), <두 여성>(1928), <그 여자의 지옥>(1934) 등이 그런 예에 속한다.¹⁷⁾ 한편 <남자의 연애>(1926)¹⁸⁾는 남자들의 연애란 여자의 육체를 탐할 뿐이라 비판하고, <가족버선>(1927)¹⁹⁾은 역사의 진보를 신뢰한다고 하면서도 회고주의적이고 여성에 대해서는 “먼지가 궤궤한 봉건사상”을 지닌 지식인의 이중성을 비판한다.

당연히 여성 인물의 재현에도 변화가 있었다. 여전히 남성들에 대한 배신감 때문에 실성하는 여성들(<밋처가는 처녀> <그 여자의 지옥>)이 등장했지만, 구여성 신여성의 양극화가 현저히 둔화되고 그녀들의 위치가 매우 유동적임을 보여주는 사례들이 나타나기 시작했다. <구가정의 쫓날>(1925)²⁰⁾의 김씨는 구여성에서 신여성으로 거듭나 남편에게 결별을 선언하며, <두테기 시인의 환멸>에서 원영의 처는 과거에는 근대적 교육을 받은 바 있으나 현재는 남편에게 무시당하는 구여성으로 전락한 상황이고, <여성>(1927)²¹⁾의 경숙 역시 근대적 교육을 받았음에도 구습결혼의 방식과 돈과 관련된 거래에 의해 피해자로 남을 뻔 한다. 그리고 이로부터 더 나아가 현모양처를 양산하고자 하는 제도교육과 가정교육 문제를 정면에서 다룬 <펼쳐진 날개>(1933)²²⁾가 발표되기도 한다.

확실히, 이 희곡들은 전통과 근대의 대체물인 듯이 보이면서도 여성에 대한 양가적 태도를 드러냈던 초기 양상과는 달랐다. 초기희곡에 대한

- 17) 김영팔, <밋처가는 處女>, 『개벽』 52, 1924.10. 『작품자료집』 1권 김우진 <두테기 시인의 환멸>, 『학조』 창간호, 1926.6. 『한국극예술연구』 제0집 한국극예술학회 편, 1999.10; 石山 <두 여성>, 『조선지광』 80, 1928.9. 『작품자료집』 3권 이석훈, <그 여자의 지옥>, 『중앙』 13, 1934.11. 『작품자료집』 6권
- 18) 雙生, <남자의 연애>, 『신여성』 34, 1926.9. 『작품자료집』 2권
- 19) 채만식, <가족버선>, 『문학사상』 1973.2.
- 20) 진우촌, <구가정의 쫓날>, 『조선문단』 5, 1925.2. 『작품자료집』 1권.
- 21) 김영팔, <여성>, 『조선문단』 18, 1927.1. 『작품자료집』 2권
- 22) 이무영, <펼쳐진 날개>, 『신가정』 1, 1933.1. 『작품자료집』 5권

자기 반성적인 면모를 보이는 동시에 구여성/신여성이라는 완고한 이분법에서 벗어나 있는 것으로 보였다. 초기회화의 젠더가 명백히 남성적인 데 비해서 이 회화들은 젠더의 모호성을 드러내며, 심지어 여성적이라는 인상까지 던져주기도 한다. 기존 연구에서 <구가정의 쫓날>을 중요한 성과로 꼽고 김씨를 여성해방운동의 주체로 평가한 것도 이 변화에 주목한 결과이다.²³⁾ <그들의 남매(月婁)>²⁴⁾ 역시 여성을 의식화의 주체로 설정하는 양상을 보여준다는 점에서 이채롭다.²⁵⁾

그러나 이 변화를 총괄해서 지식인 남성 주체의 탈중심화라고 보기는 어렵다. 식민지 기간 동안 가장 진보적인 담론이 오가던 시기의 일시적인 특혜라는 인상이 짙기 때문이다. <구가정의 쫓날>에서 김씨의 변신은 신여성에 대한 매우 짧지만 호의적이었던 시절의 산물로 보이고, 특히 김씨는 노라의 한국적 번역임이 너무나 역력하다. 또한 <그들의 남매>에서 완벽할 정도로 이상화되어 있는 월희는, 계급담론이 우세하던 시절에 성적 차이를 지우고 이를 계급적 차이로 대체한 결과로 보인다.

그래서 이 시기에 일어난 변화는 초기의 과민한 반응과 본질적으로 달라 보이지 않는다. 단지, 여성을 피억압자의 위치에 있는 다른 계급들과 함께 계몽의 대상에 포함시켰을 뿐인 것으로 이해함이 타당할지 모른다. 일반적으로 여성은 순진하지만 어리석은 어린이와 다를 바 없는 훈육·계몽의 대상으로서의 지위를 전제조건으로 달고 있다.²⁶⁾ 여성이 민족과 사회를 위한 일원으로서 자각을 하고 어떠한 정치적인 행위를 하기 위해

23) 유진월, 『한국회화와 여성주의비평』, 집문당 1996, 131~135면 참조

24) 이기영, <그들의 남매(월희)>, 『조선지광』 82~94, 1929.1~1930.1. 『작품자료집』 3권

25) 이 밖에 방인근의 <뫼아나는 짝>(1929)은 구습 결혼을 피해 가출한 한 여성의 성공담을 보여준다.

26) 道峯生의 <바보 李氏>(1927)에는 여성이 아들보다 못한 계몽의 대상 훈육의 대상으로 재현되어 있다. 여기서 ‘바보 이씨’는 ‘왜 배고프게 되었나’는 모르고 가난한 생활에 불평만을 일삼는 여성일 따름이다.

서는 훈육되고 계몽되어야 하는 반면, 지식인 남성은 이미 그 자질을 갖춘 계몽의 주체로 재현되는 것이다.

이는 물론 하층계급 남성에서도 종종 나타나는 현상이지만, 신여성이 계몽의 대상 중에서 서열상 가장 최하위에 놓인다는 점을 주시할 필요가 있다. 이 시기 희곡들에서 여성에 대한 담론이 표면상 그 문제성을 드러내지는 않지만, 그럼에도 불구하고 근대적 교육의 혜택을 받은 여성을 하나의 묶음으로 설정하여 그녀들을 ‘오만방자’와 ‘허영’의 표상으로 간주하면서 경멸적인 시선으로 계속해서 바라보고 있음은 매우 문제적이다.

가령, <싸움>(1926)²⁷⁾은 계몽주체로서의 학수, 계몽대상으로서의 신여성 경애라는 구도가 명확히 제시된 예이다. 신여성은 그저 “허위와 허영과 더러운 낙원”을 꿈꾸게 하는 학교교육에 물든 소부르주아이기 때문에 계몽되어야 할 대상이다. <여성>(1927)에서도 교육을 받은 경숙은 자신을 첩으로 보내려는 삼촌의 압력으로부터 무력하며, 오빠 경완으로부터 어서 많이 배워 ‘무식한 여자’들에게 문맹퇴치의 경종을 울려야 하는 ‘사명’을 갖도록 깨우침을 받는다. 비록 <마작>(1931)에서 아내가 남편을 따꿈하게 비판하기는 하지만 그녀 역시 과거에 남편에 의해 계몽되었던 터이다.²⁸⁾ 노동자의 시선을 통해서 신여성을 노동자의 길로 ‘인도’하는 송영의 <정의와 ‘칸바스’>(1929)²⁹⁾는 좀더 노골적이다. 여기에서 신여성이란 “달콤한 코코아 몇 잔이나 과자 부스러기나 가지고 앉아 연애는 어찌니 사회는 어찌니 하고 떠들어댈 뿐”인 존재, 사회적으로 무가치하여 계몽되어야 할 대상일 뿐이다.³⁰⁾

27) 김영팔, <싸움>, 『개벽』 67, 1926.3. 『작품자료집』 2권

28) 김영팔의 여성에 대한 시각의 문제점을 지적한 것으로는 신아영, 「여성주의의 관점에서 본 근대희곡 연구」, 『한국극예술연구』 4, 한국극예술학회, 1994.6, 108~114면 참조

29) 송영, <정의와 ‘칸바스’>, 『조선문예』 1, 1929.5. 『작품자료집』 3권

30) 한편 이무영의 <펼쳐진 날개>는 현모양처 제도교육과 가정교육에 대한 문제점

그렇다면 이처럼 졸곧 사실주의 희곡이 근대적 교육을 받은 신여성에 대해 신경질적인 반응을 보이는 이유가 과연 무엇인지 궁금하지 않을 수 없다. 재현이 객관세계의 통념화되어 있는 인식의 반영인 동시에 검증될 수 없는 불안한 반복 형식이라는 점을 환기한다면, 재현된 ‘신여성’은 분명 객관세계의 지배적인 통념의 한 자락을 보여주는 것이자, 필요에 의해 반복되어야 하는 이데올로기적 요청인 것이다. 문제는 그 이데올로기적 요청이 무엇이었는가, 라는 점이다.

이 지점에서 신여성/구여성의 이항대립화가 전통근대의 이분법에 근거하고, 교육이 유의미하다면 이는 전적으로 그것이 근대적 지식 때문이었음을 상기해보자. 이때 신여성이 접한 근대적 지식이란 ‘서양적’인 것을 의미했는데, 이는 여성에 대한 새로운 가치관을 주입한 여학교들이 대부분 서양인들에 의해 설립되었거나-기독교를 중심으로 한-서양의 가치를 근간으로 하였다는 데서 비롯한다.³¹⁾ 이화학당의 교과목을 보면, 성경·한문·대수·기하·삼각(三角)·천문학·지리학·심리학·교육학·물리·화학·영문학·만국지지·고등생리·경제·역사 등으로 구성되어 있다. 이는 가사에 관계되는 교과목에 중점을 두었던 관립학교의 그것보다는 훨씬 더-남성을 대상으로 한-일반교육에 근접해 있음을 알 수 있다.³²⁾ 서양인이 세운 학교를 졸업한 여성들은 근대적 지식을 접할 기회를 그만큼 더 갖게 되었고 이를 기반으로 사회적 활동을 벌였던 것이다.

을 신랄하게 비판함으로써 신여성과 그 환경에 새로운 시각을 던져주지만, 결국 농촌을 미화하는 단계로 비약하는 대목에서 그 같은 문제의식은 실종되고 만다. 이상에 대해서는 이승희(2001), 앞의 논문, 126면

31) 김진송, 『서울에 판스홀을 許하라』, 현실문화연구, 1999, 202~209면 참조

32) 참조로 1908년 대한제국 정부가 세운 관립 한성여학교의 교과목은 수신·국어·한문·일어·역사·지리·산술·가사·재봉·도화·음악·체조·수예·외국어 교육 등이다. 일제 역시 가사와 재봉, 수예 등에 가장 많은 시간을 할당하였다고 한다. 최혜실, 『신여성들은 무엇을 꿈꾸었는가』, 생각의 나무, 2000, 171~172면, 박정애, 『초기 ‘신여성’의 사회진출과 여성교육』, 『여성과 사회』 11, 한국여성연구소 편, 창작과비평사, 2000, 48~51면 참조.

이렇게 보면 신여성에 대한 신경질적인 반응은 서양적 근대와 여성의 도전에 대한 불안이 서로 교차하는 지점, 즉 서양 페미니즘³³⁾에 대한 민족주의의 불안으로 보인다. 이는 상당히 이율배반적으로 비추어지기도 하는데, 텍스트에는 분명 근대화에 대한 열망이 담겨 있기 때문이다. 그러나 그 열망이 서양·일본으로부터 타자화된 식민지 한국의 수세적 응전이었다는 점이 중요하다. 여기서 ‘한국’이란 곧 ‘남성’을 지칭하는 것으로 이해될 수 있는데, 타자화된 한국의 식민지적 근대는 곧 남성들의 식민지적 근대이기도 했으며 이는 곧 남성성의 약화와 수동적·복종적이라는 의미에서의 여성화를 의미했을 것이다.³⁴⁾ 이런 상황에서 민족적 정체성은 어떠한 검증 과정도 거치지 못한 채 ‘혈통적인 것’으로 자명성을 보장받았으며, ‘여성화’된 민족적 정체성은 그리하여 부계체통의 가부장적 질서 안에서 회복되어야 했다. 사실주의 희곡의 신여성에 대한 경계는 바로 이런 메커니즘의 소산이었다.

요컨대, 구여성 신여성을 구분했던 근저에는 전통과 근대라는 관념이 작용했으며, 신여성에 대한 경계를 늦추지 않았던 양상을 주목할 때 그 심층에는 바로 서양 페미니즘에 대한 민족주의의 불안이 놓여 있다고 할 수 있다. 결국 식민지적 근대를 목도했던 작가들의 입장에서 근대화는 환영할 만한 것이었으나 그들이 오랜 동안 누려온 가부장제의 특권은 위협될 수 없다는 것이었고, 이는 식민지로 전락한 민족적 위기 앞에서 민족의 자존심을 보상받고자 하는 지식인 남성의 전도된 욕망이었던 것이다.

33) ‘페미니즘’ ‘페미니스트’라는 용어가 희곡에 처음이자 유일하게 등장하는 것은 <그 여자의 지옥>(1934)이다.

34) 이승희(2001), 앞의 논문, 127 면

3. 하층계급 여성의 육체 : 젠더화된 민족의 은유

주지하는 바와 같이 일본은 지주와 소작인의 착취구조를 더욱 심화시켜 계급간의 모순을 극대화하여 내부 갈등을 조장하였고, 이농현상은 그 필연적 결과였다. 1910년부터 1918년까지 진행된 토지조사사업과 1920년부터 실시한 산미증식계획 등 일본의 식민지 농업정책은 “농민을 토지소유로부터 이탈시키고 대지주층에 의한 토지점병을 강화시켜 중소지주층·자작농층·자소작농층 등 농촌의 중간층을 몰락시키고 이들을 소작인화함으로써 농민층 일반의 경제적 지위를 급속하게 하락시켰다.”³⁵⁾ 농민은 세습적이던 경작권을 박탈당하고 언제 그것을 떼일지 모르는 불안정한 계약 소작인으로 전락했으며, 고율의 소작료와 고리대로 고향을 떠나야 하는 상황에 이르렀던 것이다. 다른 한편 이식된 자본주의의 수탈구조는 농촌으로부터 구축당한 이농민들을 흡수하였으나 그들이 당면해야 했던 절대빈곤의 지속은 <汽笛불 썰>(1924)³⁶⁾에 그려진 것처럼 가혹하기만 했다. 근대화의 혜택은 단지 소수 유산계급에게만 돌아갔다.³⁷⁾ 식민지적 근대란 일본에 의해 진행되는 봉건성의 강화와 근대화의 합작품이었던 것이다.

이런 상황에서 사실주의 회화는 1920년대 중반부터 10여 년 동안 하층계급의 비극적 현실을 재현하고 그러한 현실을 넘어서기 위한 계급적 자각을 고취하고자 하였다. 지주·자본가에 대한 비판은 일본 제국주의의 수탈에 대한 간접적인 저항이기도 했다. 이를 정서의 문제로 고양시킨

35) 문운걸, 「일제 초기 임금 노동자 계급의 형성 과정과 그 존재 형태에 관한 연구」, 『노동계급 형성이론과 한국사회』, 한국사회사연구회 논문집 19, 문학과지성사, 1990, 106면.

36) 김운정, <기적불 썰>, 『폐허이후』 1, 1924.1. 『작품자료집』 1권.

37) 김정진의 <찬우습>(1934)에는 ‘근대화’를 소비하도록 혜택받은 유한계급의 성적 타락과 그 몰락이 섬뜩하게 형상화되어 있다. 이에 대해서는 이승화(2001), 앞의 논문, 87~88면 참조.

것은 다름 아닌 여성의 인신매매 모티프였다. 이 시기 인신매매 모티프는 삶의 극한으로 내몰리는 현실을 비극적으로 재현하기 위해 빈번히 상투적으로 삽입되었다. ‘딸’은 점차로 가중되는 빛으로 더 이상의 탈출구는 없는 상태에서 자본과 교환이 가능한 존재였다.³⁸⁾ 이는 노동력의 거래와는 다른 차원이었다. 그녀들을 ‘구매’하는 자들은 채권자 지주·마름·고리대금업자)이거나 포주였으며, 그녀들의 구매 가치는 그녀들의 육체가 생물학적으로 여성이라는 데 있었다. 그래서 이때의 인신 매매란 곧 ‘성’ 매매임을 의미하였다. 성 매매 모티프가 삽입되어 있는 희곡들은 구한말을 배경으로 한 이광수의 <순교자>(1920)³⁹⁾를 제외하고는 모두 식민지적 근대의 현장을 배경으로 하였다.

성 매매 직전의 상황을 재현하는 경우에는, 대체적으로 하층계급 여성이 성 매매의 대상으로 전락하는 절박한 상황을 자살·실성·살인 등의 장치를 통해서 고조시킨다. 재현된 여성들은 자신들이 팔려가는 것이 가족의 생존을 위해 어쩔 수 없는 불가피한 상황임을 알지만 죽는 것보다 못한 것임에 절망한다. <소용도리>(1924)⁴⁰⁾의 옥섬이는 돈 3백원과 거래될 뻔한 위기도 있었지만 가족들과 함께 동반자살을 택하고, <삼천오백냥>(1924)⁴¹⁾의 서분은 포주에게 3천 5백냥에 팔리게 되는데 그녀를 위해

38) 한국에 유곽이 생긴 것은 1900년 부산에서가 처음인 것으로 보이며, 전국의 공창을 단속하는 법령이 공포된 것은 1916년 3월 31일이었다. 공창의 숫자는 크게 늘어나는 듯했으나 불경기에 시달리는 동안 감소하였고, 대신 1920년대 중반 이후 사창이 급격히 늘어났으며 1930년을 전후로 한 불경기에는 그 현상이 극심해져 공·사창 수에 있어 일인·한인 비율이 역전된다. 1930년대 중반 이후 경기가 호전되었어도 한반도의 매춘업은 계속해서 증가세를 보였는데, 이는 전쟁 하에서 군인·군속·노무자 등에 의한 성욕처리의 수요가 크게 증가되었기 때문이었다. 식민지하 매춘업에 관한 것은, 손정목, 『일제강점기 도시사회상 연구』, 일지사, 1996, 442~519면 참조.

39) 이광수, <순교자>, 『이광수전집』 8, 삼중당 1971.

40) 醉霞, <소용도리>, 『학생계』 22, 1924.6. 『작품자료집』 1권

41) 김유방, <삼천오백냥>, 『영대』 2, 1924.9. 『작품자료집』 1권

살인과 절도를 저지른 택성은 결국 체포되고 그녀는 실성한다. <냉소> (1928)⁴²⁾의 송실 역시 빛으로 팔릴 위험에 처하자 스스로 전차에 몸을 내맡겨 자살하고, <박첨지>(1932)⁴³⁾의 입분이는 빛 때문에 자진해서 대금업자 김영철을 따라나서지만 역시 물레방아에 몸을 내맡겨 자살한다. <버드나무 선 洞里的 風景>(1933)⁴⁴⁾의 계순이는 결국 소 값보다 훨씬 20원에 팔려간다.

이와는 달리 성 매매 이후의 상황을 그린 희곡들에서, 기생·창기 등은 사회구조적 모순의 희생자임이 전제되고 그녀들은 계몽의 대상이 되어 자각을 하거나 적어도 자신들을 그런 처지로 전락시킨 세상에 대해 분노를 느낀다. <유린>(1927)⁴⁵⁾에서는 과거 기생이었으나 현재는 자신의 몸값을 지불한 남편과 살면서 술집 주모로 지내고 있는 금월이를 등장시킨다. 그녀는 우연히 자신의 과거를 아는 손님을 만나 대화를 나누면서 자신을 기생으로 팔아버린 부모와 현재 남편에 이르기까지 자신을 상품화하여 유린하는 이런 생활로부터 벗어나겠다는 의지를 피력하며 집을 나선다. <두 여성>(1927)⁴⁶⁾의 기생 금선과 금주도 더 이상 기생으로 살지 않을 뿐더러 매매춘을 근절하는 일을 해야 할 것을 다짐하며 포주에게 동의를 얻어낸다. <노동자>(1927)⁴⁷⁾에서 기생 월영은 공장주인 박(朴)의 부탁을 받고 그의 딸 노릇을 하면서 기만적인 파업수습책을 제시하는데, 노동자 대표로 찾아온 임창한과의 대화를 통해서 새 사람으로 거듭날 것을 다짐한다. 이 희곡은 기생 신분을 계급적 시각으로 좀더 분명히 위치시키고 있는 점이 특징적이다.

성 매매의 현실이 가장 뾰족하게 그려진 희곡으로는 <人間侮辱>(1932)⁴⁸⁾

42) 素然, <냉소>, 『불교』 49, 1928.7. 『작품자료집』 3권

43) 현민, <박첨지>, 『시대공론』 2, 1932.1. 『작품자료집』 5권

44) 유치진, <버드나무 선 동리의 풍경>, 『조선중앙일보』 1933.11.1~15.

45) 石泉, <유린>, 『현대평론』 8, 1927.9. 『작품자료집』 2권

46) 梧影, <두 여성>, 『사조』 1, 1927.12. 『작품자료집』 2권

47) 김태수, <노동자>, 『조선지광』 74, 1927. 『작품자료집』 제 2권

을 들 수 있다. 이 희곡은 유곽을 작중공간으로 하여 유곽주인 탁원철을 비중 있게 다룸으로써 성 매매의 동기와 과정 그리고 그 부도덕성을 부각시키는 정교함을 보여준다. 탁원철은 대구까지 내려가 ‘좋은 씨’를 받아 얻은 암컷 강아지 ‘스타’를 김주사에게 200원에 팔지만 옥희라는 처녀는 50원에 산다. 탁원철에게는 ‘스타’가 더 불쌍하다. 왜냐하면 “사람은 제사 정으로나 팔려다니지만 개는 남의 사정으로 팔려” 다니기 때문이다. 옥희가 병든 부친 몰래 집세·외상값·약값 등을 치르기 위해 유곽으로 팔려온 것을 나중에야 알게 된 부친과 오빠는 이를 무효화하고자 하지만, 원철은 인장도용·인장위조·사기죄로 고소하겠다고 맞대응한다. 그러나 탁원철은 결국 도홍의 칼에 맞아 죽는데, 그녀는 “주린 사내들에게는 욕심이나 채워주고 주인놈의 분통이나 터지게 할” 요량으로 돈을 받지 않는 것이 일쑤이고 팔려온 여성들을 빼돌리려 해서 탁원철에게 눈에 가시같은 존재였다. 그녀는 살인이 자기와 같은 길에 빠진 여자들을 구한다는 뜻으로 저지른 행위였음을 밝히고 이내 자살을 시도하나 순사에 의해 저지 당한다.

이처럼 1920년대 중반으로부터 1930년대 초반에 이르기까지 사실주의 희곡은 성 매매 현실을 공적인 관점에서 해석하였고, 그녀들은 때로는 희생자로 때로는 계급적 자각을 하는 하층계급으로 재현되었다. 즉 성 매매 위기에 처해 있거나 이미 기생·창기 등으로 전락한 하층계급 여성을, 식민지적 근대의 희생자이자 소외된 민중계급으로 받아들이고 있었던 것이다. 그래서 그녀들은, 배제와 억압의 대상이었던 구여성/신여성과는 달리, 연민과 동일시의 대상이 되었다.

이런 차이를 매우 강력한 인상으로 받아들일 필요가 있다. 하층계급 여성은 민족적 고통과 상처를 환기시키는 대상, 훼손된 민족의 환부로 재현되었던 것이다. 그럴 수 있었던 것은 창작주체들이 그녀들의 육체로

48) 八克, <인간모욕>, 『동광』 38, 1932.10. 『작품자료집』 5권

부터 민족을 잃어냈기 때문이었다. 하층계급이 궁핍한 현실의 극한 속에서 억압되어 있다는 것 자체가 식민지 하에 있던 민족을 환기했지만, 성 매매로 팔려 가는 그녀들의 육체는 부당하게 유린당하는 민족의 은유로 특화되었다. 즉 그녀들의 성이 침해받는 것은 곧 민족이 침해받고 훼손되는 것을 의미하였다. 그녀들의 성(性)은 곧 민족과 동일시되었다.

텍스트상에서 이것이 성 매매 현실로 부각되어 있고 민족 문체는 괄호 쳐져 있을지라도, 하층계급 여성의 성을 바라보는 기본 관점은 그에 입각해 있다. 이헌구의 <鋤光>(1930)⁴⁹⁾에서는 이를 좀더 확실하게 발견할 수 있다. 이 회곡에 등장하는 박금순은 거듭되는 유산으로 병환이 깊어진 상태에 있는데, 극 중간쯤에 이르러 그녀의 또 다른 사연이 전해진다. 그녀는 작년 7월 철로 공사에 일하러 갔다가 ‘일본인’ 부십장에게 겁탈을 당했던 상처가 있던 것이다.

김 : 형님으 잘못업소. 저놈들이 무슨 일루 저 철도를 짓는단 말이요. 그래서 여간한 촌에 잇는 돈푼은 다 빼앗어가구 철 물으는 촌녀자들께 멧푼 안되는 싹전을 주구선 별별 못된 소리와 추한 짓을 다 한다오. 여보 형님, 이게 문명해가는 것이라우. 이래가지구 결국 망하구 나안는 놈은……

노파 : (상략) 정돌아 네 에미이 얼굴으 잘 바두어라 돈이 업거든 맘이나 편하거나 돈업슨 탓에 그놈들의 증생갓튼 놈에게 이런 욕을 보고 그리구 이러케 불상한 꼴을 당하는구나. 정돌아 네 커나거든 제 어미 원수도 잡고 그래 이 세상으 바르잡아노아사 한다. 응, 정돌아, 네 에미두 너르 위해서 이런 욕을 다 밧구나. 응 正突아……(83면)

즉 박금순이 당한 치욕은, 한 개인의 상처로 머무르지 않고 ‘철로’로 상징되는 식민지적 근대화와 이를 수행하는 일본이 민족 전체에 가한 치

49) 이헌구, <鋤光>, 『학지광』 29, 1930.4. 『작품자료집』 4 권 83 면

육으로 확대되어 있다. 여성의 성 매매나 박금순이 당한 것 같은 겉간이 민족의 주권상실의 결과이자 민족 전체가 당한 수모라고 해석하는 데 아무런 장애가 없는 것으로 보인다. 이런 일반화가 가능했던 것은 기본적으로 여성의 성이란 민족을 대표하는 남성에게 귀속된 것이라는 인식이 전제되어 있었기 때문이다. 그녀들이 ‘우리의 딸이자 누이이며 부인’이라는 발상은, 민족을 혈연 공동체로 전제하고 그 주체를 남성으로 상정하고 있음을 의미한다.

문제는 이처럼 하층계급 여성의 성을 단지 ‘민족의 상징으로써 ‘타민족’과 대립하는 기호로써만 의미화한다는 데 있다. 그녀들의 성은 단지 민족주의적인 발로의 감상적인 대응을 내보이는 재료로써만 활성화된다. 구여성과 신여성에서도 마찬가지였지만, 하층계급 여성 혹은 그녀들의 성을 자신과의 관계 하에서는 성찰하지 않는다. 실제로 사창의 번성에 있어서 여성들이 매춘을 강요당할 수밖에 없는 생활고가 중요한 요인으로 작용했지만, 여기에는 실수요자인 남성의 실리도 작용하였다. 특히 “경제적인 이유로 결혼하지 못한 무산층 총각들에게 공창보다도 훨씬 싼 값으로, 또 번거로운 절차없이”⁵⁰⁾ 성욕을 해결할 수 있었던 것이다. 좀더 고급스러운 기생에게도 중상류층 남성이라는 수요자가 있었다는 것을 상기할 필요가 있다.⁵¹⁾ 이처럼 여성의 성을 민족주의적인 담론 차원에서만 문제를 삼을 뿐, 민족 ‘내부’의 가부장제가 어떻게 해서 여성의 성을 재식민화하고 있는지, 그리고 자신의 책임은 무엇인지에 대해서는 묻지 않는다는 점이 중요하다.

이로부터 사실주의 희곡이 대체적으로 노정했던 문제점을 지적하지 않을 수 없다. 1920년대 중반부터 1930년대 초중반에 보여주었던 활력에도 불구하고, 근대적 주체가 진정으로 역사의 진보를 신뢰하였다고는 판단되지 않는다. 주체와 대상은 모두 정태화된 존재이며, 양자간에는 근본

50) 손정목(1996), 앞의 책 466면

51) 위의 책, 467~468면 참조

적인 단절이 있기 때문이다. 주체가 자신을 성찰하지 않는 한 인간의 운명이 중국에는 사회구조라는 테두리를 벗어날 수 없다는 실감을 내재화할 수밖에 없다. 그 관념적인 주체가 아주 막강한 객관세계의 폭력을 접하면 모든 문제를 주체 '외부'에 위치시키고, 필연적으로 이는 주체와 타자의 관계, 그 운명으로 흘러가는 세계에 대한 왜곡을 일으킨다. 이념과 전망이 관념적 주체의 정신이라면 그것의 한시성은 명백하다. 그런 사유를 무효로 만들어버리는 파시즘의 폭력을 경험하게 되면 이를 수용해낼 능력이 없기 때문이다.⁵²⁾

1930년대 중반부터 하층계급 여성의 성을 다룬 희곡들에 나타난 변화가 그 징후이다. 실제로 이 시기에 공·사창의 수와 창기·기생의 수는 점점 증가 추세에 있었고 이를 반영한 성 매매 모티프가 1930년대 중후반에도 꾸준히 발견되었지만, 그 이전 시기와는 사뭇 다른 양상을 보여준다. 이제 그것은 다분히 감상적인 의지만으로도 극복될 수 있는 사건으로 축소되거나, 아니면 비극적 운명이 부각된 상황에서 상실감을 주는 쓸쓸함으로 표현된다. 중요한 것은 성 매매라는 위협적인 현실이 더 이상 사회구조적인 시각에서 다루어지지 않는다는 점이다. <찾은 봄 잃은 봄>(1934), <자장가>(1935), <향토의 만가>(1935), <딸>(1935), <봄>(1935), <운씨일가>(1939), <아버지>(1940) 등⁵³⁾이 그러하다.

성 매매로 팔려간 여성들의 후일담이라 할 수 있는 기생 소재 희곡 역시 마찬가지이다. <산월이>(1936), <도색의 집>(1936), <노래하는 여자>(1936), <명일의 정서>(1937) 등⁵⁴⁾에 재현된 그녀들은, 돈을 벌어놓을 수 있

52) 이상의 근대적 주체의 관념성은 이승희(2001), 앞의 논문 134 면

53) 박화성, <찾은 봄 잃은 봄>, 『신가정』 19, 1934.7. 『작품자료집』 6권 김우촌 <자장가>, 『사해공론』 1, 1935.5. 『작품자료집』 6권; 황백영, <향토의 만가>, 『신인문학』 2권 6호, 1935.6. 『작품자료집』 6권; 김송, <딸>, 『신인문학』 2권 10호, 1935.10. 『작품자료집』 6권; 김상명, <봄>, 『신조선』 13, 1935.12. 『작품자료집』 6권; 송영, <운씨일가>, 『문장』 1권 7호, 1939.7. 『작품자료집』 8권 권환 <아버지>, 『영화연극』 2, 1940.2. 『작품자료집』 9권.

을 때 벌여놓아야 하며 천한 기생과 일생을 같이 할 남자는 없기 때문에 남자를 결코 믿지도 사랑하지도 말 것을 수없이 듣고 다짐한다. 그러면서도 사랑에 한 가닥의 기대를 걸지만 결코 그 '사랑'과 결합하는 문턱에도 다다르지 못한다. 이러한 변화는 사실주의 희곡에서 '민족'이 위기에 처해 있다는 것을 의미하는 것이며, 이를 대신할 만한 또 다른 대체물이 필요하다는 것을 의미했다. 그것은 바로 '어머니'였다

4. 순결한 어머니 : 부권의 약화와 민족적 위기의 동일화

김우진의 <李永女>⁵⁴⁾에는 지금까지 좀처럼 만나기 힘들었던 여성이 등장한다. 다른 작가들이 성 매매에 대해 분통을 터뜨리면서 비극적 상황을 고조시키고 그녀들을 계몽하는 데 몰두하고 있을 때, 김우진은 밀매음을 하고 있음에도 불구하고 당당함을 잃지 않는 이영녀라는 매우 독특한 인물을 만들어냈다. 이영녀는 가난을 대물림하지 않기 위해, 보다 질 높은 삶을 자식들에게 보장해주기 위해, 자신의 아름답고 젊은 육체를 교환가치의 대상으로 내놓는다. 그러나 그녀는 포주·남쌈매춘부, 남성자본가/여성노동자 남편 아내 등 피억압자의 위치에서 육체는 병들고 정신은 소진한 채 결국 죽음에 이른다. 그녀가 그렇게 바라던 자식들의 성장과정도, 출세도 보지 못한 채 파멸된 것이다.

이 희곡은 이 글이 다루고 있는 주제와 관련지어 볼 때 매우 흥미롭다.

- 54) 한태천, <산월이>, 『탐구』 1, 1936.5. 『작품자료집』 7권 김송 <도색의 집>, 『신인문학』 3권 8호, 1936.8. 『작품자료집』 7권 김송, <노래하는 여자>, 『신인문학』 3권 11호, 1936.11. 『작품자료집』 7권 박아지 <명일의 정서>, 『조선문학』 14 ~ 16, 1937.8, 1938.1, 1938.3. 『작품자료집』 7권
- 55) 김우진, <이영녀>, 『김우진전집 I』(서연호·홍창수 편, 도서출판 연극과인간 2000. 이 희곡은 1925년 겨울에서 1926년 상반기 사이에 창작된 것으로 추정된다.

자신의 성을 남성에게 파는 것을-민족주의적인 감상성의 대상이 아닌-가부장적 사회에서 하층계급 여성이 혼자 자식들을 양육하기 위해 거래할 수 있는 행위로 묘사한다. 그러면서도 이러한 억압적 환경을 넘어서고자 하는 당당한 분투를 보여준다는 점에서 여느 여성 인물들과도 다르다. 또한 이러한 가부장제에 대한 비판의 시선이 부부간의 성에까지 미치고 있다는 점은 주목할 만하다. 결혼이 때로는 도덕적으로 흠이 없는 제도화된 성 매매일 따름이고, 심지어 부부간의 성관계가 남편에 의한 강간일 수도 있음을 암시한다. 이영녀와 그녀의 두 번째 남편의 관계가 그러했다. 이처럼 <이영녀>는, 동시대 다른 희곡들에서처럼 민족을 젠더화하여 여성과 여성의 성을 대상화하기보다는, 가부장제 사회에서 여성의 억압적 환경을 보여주는 데 더 많은 관심을 기울이고 있다.

때로는 이 희곡의 결함으로도 지적되는 대목, 즉 극을 매우 느슨하게 이끌어가면서도 이를 자연주의적인 응시로 바라보는 작가의 관점이 사실상 이러한 성과와 상관성이 있는 것은 아닌가 생각해볼 수도 있다. 물론 이를 별도의 논의로 받아들인다 하더라도 텍스트의 젠더가 이렇게 모호하게 드러나는 데에는, 이영녀의 주변인물에 대한 성격 구축도 한몫 거두고 있다. 가령, 딸 명순과 아들 관구가 그러하다. 동생인 관구가 “그래, 너까짓 가시내가 못났지 뭐이여. 가시내는 모두 사내들의 종년이란다. 엄마한테 물어봐라. 안 그런가”라며 누나 명순에게 내뱉는 말을 극 초두에 배치함으로써, 10살밖에 안 된 남자애에게조차 여성비하 인식이 얼마만큼 내면화되어 있는가를 슬쩍 제시한다. 그러나 동시에 다른 한편으로 이와 팽팽하게 맞서는 명순을 놓아둔다. 명순은 이영녀만큼 당돌한지라 손위 누이의 정형화된 모습, 즉 모성을 소유한 예비 어머니로서의 모습으로부터는 멀리 달아나 있다.⁵⁶⁾ 그리고 마지막 장면이 인상적이다. 동이 트기 전 이영녀의 숨이 사그러들고 이를 모르는 명순과 기일네가 나누는

56) 이를 ‘어린이의 발견’과 관련지은 논의는 윤진현, 「김우진 문학연구」, 인하대 박사학위논문, 2002, 84~90면 참조

이야기, 그러나 그 대화는 빈 무대에 소리로만 들린다 이 대화의 핵심은 결혼이 '조선 여편네'에게는 얼마나 불리하고 억압적인가라는 데 있다. 작가는 계몽의 의도를 앞세우지 않고 마지막 장면을 빈 무대와 소리로만 들리는 이들의 대화로 채우면서, 성 매매를 강요하고 모성성을 억압하는 가부장제 사회환경을 환기시키는 데 만족한다.

<이영녀>를 이처럼 상황하게 소개한 것은 이런 사례가 식민지 시기 희곡을 통틀어 극히 예외적인 것이기 때문이다.⁵⁷⁾ 특히 1920년대 중반에 어느 누구도 억압되는 모성성에 주목하고 있지 않았던 그 시기에 널리 유포되어 있던 성 매매와 관련지어 여성의 억압적 환경을 드러냈다는 점은 주목할 만하다. 그 이전 시기에는 자식에 대한 부모의 애정이 부각되어 본 적이 거의 없었다. 봉건적 가치관에 얽매어 있는 부모에게 도전하거나, 아니면 빚으로 딸을 팔아야 하는 부모의 참담한 심정이 묘사되는 정도였다. 이는 모두 당대 현실의 모순을 교정하기 위한 풍경이었을 뿐이었다.

그런데 그로부터 10여 년이 흐른 후, 모성성을 다룬 희곡들이 등장하기 시작한다. 그러나 이때의 모성성이란 <이영녀>와 정반대의 지점에 놓이는 것이었다. 먼저, 그 징후는 혈연 공동체가 와해되는 현장에서 부모들이 어떻게 고통받고 있는가가 초점이 되기 시작한 것으로 드러났다. 임유의 <적기를 휘두르는 광녀>(1933), 이무영의 <어머니와 아들> <아버지와 아들> <탈출>(1933), 전일검의 <아버지들>(1935) 등⁵⁸⁾은 이 징후를

57) 확실히 김우진 희곡은 여타 희곡과 차별화되는 점이 있다. 최근에 발표된 이덕기의 「김우진 희곡에 나타난 여성 담론 연구」(한국극예술학회 2002년도 추계 정기학술발표회 자료집, 2002.11.9, 10~25면)는 바로 그러한 문제의식에서 출발한 글로, 그 논지를 경청할 만하다.

58) 임유, <적기를 휘두르는 광녀>, 『신동아』 15, 1933.1. 『작품자료집』 5권, 이무영, <어머니와 아들>, 『신동아』 20, 1933.6; 이무영, <아버지와 아들>, 『신동아』 23, 1933.9; 이무영 <탈출>, 『신동아』 25, 1933.11. 이상 『작품자료집』 5권, 전일검, <아버지들>, 『예술』 1, 1935.1. 『작품자료집』 6권

분명하게 드러낸다.

‘아들들’의 신념과 활동은 변함없어 보이지만 현저히 후경화되고, 대신 이들을 지켜보며 기다리는 부모의 사랑은 전경화된다. 사실 혈연 공동체의 와해는 봉건과 근대가 충돌하는 격랑과 식민지적 현실로부터 비롯한다. ‘아들들’은 본부인과 신여성 사이에서 방황하거나 정치적인 이유로 가정에 안착하지 못하고, ‘딸들’은 출가하였으나 이혼을 당해 돌아오거나 빚 때문에 창기로, 첩으로 팔려간다. 근대화에 발을 맞추지 못한 양반가문은 영락하게 되고, 점점 더 피폐해지는 기층민들은 굶어죽거나 뿔뿔이 헤어진다. 이런 상황에서 부모의 애정이 전경화된다는 것은-생물학적 부성애와 모성애가 지닌 진실, 그 보편성에도 불구하고-총체성의 재현을 포기하고 삶의 뒤안에 관심을 두기 시작했다는 것을 의미하였다.⁵⁹⁾

모성성에 대한 관심은 혈연적인 것에 집중하는 징후에 곧이어 나타났다. 이는 곧 ‘어머니’에 대한 신성화, 모성 이데올로기의 부각을 의미했다. 그녀들에게는 ‘여성’으로서가 아닌 ‘어머니’로서의 정체성만이 강요되었다. 심지어는 그 때문에 유치진의 <자매>(1936)⁶⁰⁾에서 윤집은 자살을 기도하였고, 김영수의 <단층>(1939)⁶¹⁾에서 강정실은 남편과의 이혼 의사를 철회하고 말았다. 윤집은 애초의 마음을 바꾸어 이혼 소송을 취소하려 했으나 결국 승소하여 위자료까지 받아낼 수 있게 되었지만 자식과 생이 별해야 한다는 괴로움 때문에 자살을 기도했던 것이고, 강정실 역시 이혼을 하면 아들을 남편에게로 보내야 하기 때문에 이혼을 포기하고 말았던 것이다. 기혼 여성의 정체성은 ‘어머니’라는 이름으로 불려질 따름이고, 생물학적 모성애가 여타의 모든 것에 선행하는 ‘지고의 선’으로 부상되었다. <석류나무집>(1937)⁶²⁾의 보아가 14년 전에 재가한 어머니(황씨)를

59) 이상 1930년대 중반에 혈연에 집착하는 일련의 변화에 대한 논의는 이승희 (2001), 앞의 논문, 180~184면

60) 유치진, <자매>, 『조광』 9~11, 1936.7~9. 『작품자료집』 7권

61) 김영수, <단층>, 『인문평론』 3~4, 1939.12~1940.1. 『작품자료집』 8권

결코 용서할 수 없는 이유도 그 때문이다. 보아의 생각에 따르자면 모성애는 어머니를 위대하게 만드는 거룩한 바탕이며 여성의 특권이자 시대와 관념을 초월하는 것이다.

- (1) 보아 : 모성애! 이것은 어머니만이 갖일 수 있는 거룩한 바탕입니다. 이 바탕 때문에 어머니는 위대한 것예요. (463 면)
- (2) 보아 : 안예요. 그렇게 생각하는 어머니였다면 자식들을 위해서 좀더 큰 희생이 있었을 겁니다. 그인 자기 행복만을 위해서 철없는 우리를 십사년 동안이나 내버린 부도덕한 사람이니까요. 아니 여성의 특권을 깃뺏어준 사회적 죄인이예요. (464 면)
- (3) 민철 : 도덕적 감정도 시대성을 띠고 발전하며 진보하는 겁니다. 그러니까 우리는 이 신념 아래 우리가 갖어야 할 새로운 도덕관과 윤리관으로 돌아오는 그 어머니를 동정하고 이해하자는 말이에요.
보아 : 몰라요. 민철씨. 이론을 난 이해할 수 없어요. 모성애는 시대와 관념을 초월해야 할 것이야요. (464 면)

그런데 여기서 주목되는 바는 이 모성애를 갖추기 위해서 반드시 그녀들이 갖추어야 할 것이 있다는 점이다. 그것은 바로 ‘정조(貞操)’이다. 정조를 상실한 자는 모성애를 상실한 것으로 간주되며 ‘부정(不貞)한 어머니’라는 낙인이 찍힌다. 이 시기 몇몇 희곡에서는 바로 이 ‘부정한 어머니’의 이미지를 통해 역설적으로 모성성을 절대화, 신성화한다. <제사>(1936)⁶²⁾와 <석류나무집>(1937)이 그 대표적인 예이다

<제사>의 채영과 일영은, 어렸을 때 집을 떠났지만 자신들이 장성하기까지 입을 옷을 준비해두고 간 어머니에 대한 환상을 가지고 있었다. 그들은 가장 아름답게 보였던 대상으로부터 각자의 어머니를 가슴에 품

62) 이광래, <석류나무집>, 『조광』 18~20, 1937.4~6. 『작품자료집』 7권

63) 유치진, <제사>, 『조광』 4, 1936.2. 『작품자료집』 7권

었다. 그런데 몇 년 전에 어머니가 죽었다는 소식을 듣고 제사를 준비하던 중, 어머니와 마주하게 됨으로써 그 환상이 깨진다. 그녀는 술에 잔뜩 취하고 상한 물골이었으며, 자신의 가출을 시어머니의 책임으로 돌리지만 자식들에게는 자기비하를 하는 분열적 증세를 보이고, 두 달 전에 얻은 새서방에게 돌아가야 한다면서 자신을 어머니라고 부르지 말라며 때물차게 돌아서 나갔기 때문이다. 이에 그들은 현실의 어머니와는 결별하고 환상 속에 있던 어머니를 실제로 받아들인다. 재영과 일영의 제사 행위가 바로 그것이다.⁶⁴⁾ 이 회곡은 결국 두 가지의 교훈을 함축하고 있는 것으로 이해되는데, 자식을 버리고 나간 여성의 ‘끝’은 좋지 못하다는 것이 그 하나이고, 다른 하나는 자식을 버리고 집을 나간 어머니에 대한 환상을 품지 말라는 것이다. 그녀는 순결하지 못하고 부정한 여자에 지나지 않기 때문이다.

그에 비하자면 <석류나무집>에 재현되어 있는 황씨는 훨씬 나은 축에 속한다. <제사>의 어머니보다는 매우 품위있는 어머니로 그려져 있기 때문이다. 그녀는 전남편의 화류병 때문에 더 이상 애를 낳을 수 없는 처지인데도 불구하고 이를 포용한 지금의 남편에 대한 고마움을 느끼면서도, 보아와 재수에게는 죄인처럼 아무런 권리를 주장하지 않고 늦게나마 자식들을 거두고 싶어하는 어머니이다. 그러나 앞서 잠깐 언급했던 것처럼, 황씨는 극중 내내 딸로부터 모성애라는 특권을 깃뺏은 여인으로 비난받는다. 보아의 황씨에 대한 증오가 사무친 그리움의 다른 표현이었기는 하지만, 황씨가 자식들을 놔두고 재가한 사실이 명예를 회복했다고는 볼 수 없다.

‘부정한 어머니’는 이 밖에 <故郷없는 사람>(1937)⁶⁵⁾에도 발견된다. 상호는 13세 때 아버지를 여의었는데 그로부터 4년 후에 어머니가 어떤 남자와 부정한 관계를 맺고 있다는 사실을 눈치채게 되어 어머니와 의절하

64) 이승희(2001), 앞의 논문, 186면

65) 신식, <고향없는 사람>, 『조선문학』 3권 2호, 1937.2. 『작품자료집』 7권.

고 지내왔다. 상호는 ‘깨끗하고 신성한 어머니’를 잃은 충격에 그를 오랜 만에 찾아온 어머니를 내치고, 영문을 모르는 어머니는 자살하고 만다. 후반부에 가서야 상호의 고백으로 드러난 ‘어머니의 부정’은 결국 죽음으로 징벌되었던 것이다.

이상의 세 편에서 공통적인 것은 그 여성들에게는 남편이 없었다는 점이다. 그렇다면 이 희곡들은 ‘남편이 없는 여성들은 과연 어떻게 해야 하는가’라는 지극히 노골적인 질문을 던지고 있는 것이나 다름없다. 물론 그에 대한 해답은 남편에 대한 정조를 지키라는 것이며 그럴 때만이 그녀들의 자녀와 함께 할 수 있는 것이다. 이는 남편이 죽었어도 그녀들의 성은 죽은 남편에게 여전히 속해야 하는 것을 의미한다. 이를 어겼을 경우, 어떤 형태로든 처벌을 받겠지만 그 중 가장 치명적인 것은 자녀들이 그녀들을 어머니로 인정하지 않을 것이라는 충고를 덧붙인다. 즉 남편은 부재하나, 자녀들은 그의 권한을 승계한다. 그러나 이를 엄밀하게 말하자면 그녀들을 감시하고 통제하고 있는 것은 가부장제 이데올로기이다. ‘아버지의 이름’으로 명령을 하고 이를 수행할 의무를 그녀들에게 강요하는 주체인 것이다.

사정이 이러하다 보니 ‘부정한 어머니’는 결코 주동인물이 될 수 없다. 다만, 그녀들을 감시하고 비난하는 주동인물에 의해 반응할 뿐이며 제대로 자신의 목소리를 내지도 못 한다. 텍스트는 재영과 일영의 조모가 도대체 어떻게 그녀에게 가혹하게 하였는가를 더 이상 구체적으로 알고 싶어하지 않기 때문에 그녀에게 기회를 부여하지 않는다. <제사>의 어머니가 시어머니에게 그 책임을 묻기도 하지만 곧 자기 비하로 이어지는 분열 증세를 보이는데, 실상이 바로 그러할 것이다. 정조 이데올로기는 여성의 성이란 남성에게 귀속된다는 것을 내면화함으로써 여성의 성을 여성 자신으로부터도 소외시켜 왔기 때문이다.⁶⁶⁾

66) 양현아, 「한국인 ‘군 위안부’를 기억한다는 것」, 일레인 H. 김·최정무 편저, 『위험한 여성』(1998), 삼인, 2001, 170면 참조

만약 이러한 주제에서 어머니가 주인공이 될 수 있다면, 그때는 ‘부정한 어머니’로 전락할 뻔하다가 제자리로 돌아왔을 경우로 제한된다. 이서향의 <어머니>(1936)⁶⁷⁾가 그런 예이다. 숙자는 집에서 반대한 연애 결혼을 했으나 사회주의자였던 남편이 사회주의를 포기하고 기생첩을 얻어 공금까지 횡령하고 도망가버려, 혼자 9살된 아이를 키우는 고학력 여자고등학교졸업) 여성이다. 그녀는 보험 세일즈를 하지만 수도세조차 내지 못하는 처지이며, 이웃은 그녀가 서방질하며 다닌다고 지레짐작을 하며 수군대기 일쑤이다. 숙자는 이 지긋지긋한 팔자를 고치기 위해 첩으로라도 가겠다는 마음이 들기도 하지만, 자식을 버리고 첩으로 가는 것이 다른 여자를 자신의 처지와 같게 만드는 것이나 다름없다며 그리 하지 않겠다는, 양가적인 감정에 휩싸여 있다. 그런 상황에서 이웃과의 한바탕의 소란이 벌어지자, 숙자는 아들 정길을 두고 떠나겠다고 집을 나간다. 어머니의 위태로움을 감지하고 있던 정길은 울부짖으며 어머니를 찾으러 나가고, 그 사이 다시 되돌아온 숙자는 정길을 훌륭한 사람으로 키우는 것으로 일생을 바치기로 결심한다.

숙자에게도 남편이 없는 것이나 마찬가지이며, 바로 그 자리를 아들 정길과 동생 준일이 승계하고 있다. 그리고 ‘새로운 시대를 기르는 사람’으로서의 어머니라는 비전을 제시한다. 이 희곡은 ‘무조건’ 정조를 지키면서 자녀를 양육하라는 명령에서 좀더 그럴듯한 명분을 제시함으로써 신성한 어머니의 지위를 지킬 것을 요구한다.

이렇게 1930년대 중반 이후 ‘어머니’의 재현이 부상한 시기는 하층계급 여성의 성 매매를 다루는 시각이 달라진 때와 정확히 맞물려 있다. 남편이 없는 여성들을 그린다는 것은 부권의 현저한 약화의 표현이라 할 수 있는데, 확실히 이때의 사실주의 희곡은 저항기제가 급격히 약화되었고 계몽적 주체로서의 지위를 상실한 곤경을 여실히 드러낸다. 그러나 재현

67) 이서향, <어머니>, 『조광』 3, 1936.1. 『작품자료집』 7권

된 어머니의 의미는 여기서 끝나지 않는다. 그녀들에게 남편이 부재함에
도 정조를 지켜줄 것을 요구하는 것은, 부권의 효력이 유효함을 웅변하
는 안간힘이자 민족의 정체성을 혈통적 순수성에서 찾고자 하는 최후의
방책이었기 때문이다. 이런 변화양상은 곧 ‘민족의 약화를 실감하는 창
작주체들의 무의식인 방어 행위를 의미했다. 그래서 홀로 된 어머니는
민족의 독립이 점차로 불투명해지고 있다는 현실인식 속에서 다시 호출
된 존재이며, 그녀에게 강요된 모성성은 민족의 위기라는 불안을 넘어서
기 위해 필요했던 환상이었다. 어머니는 여성이 아닌 존재로서 자연에
가까우면서도 ‘무시간적인 영원성’의 상징으로 받아들여졌기 때문이다.
그러기 위해서 그녀는 정조를 잃어서는 안 되었던 것이다.

부권의 약화와 민족적 위기를 동일화하는 사실주의 희곡의 이러한 시
도는, 불행하게도 지배이데올로기와 공모하는 지점에서 있었다. 이 시기
일본은 한편으로는 사회주의와 자유주의를 소거해가면서, 다른 한편으로
는 정치적 주권을 상실한 상황에서 민족적 정체성이 혈통적인 것으로 고
착되도록 적극 장려했다. 더욱이 대동아 공영이라는 환상을 ‘영원한 가
치’로 승격시키기 위해서라도 가부장적 질서를 적극 강화할 필요가 있었
다.⁶⁸⁾ 이 시기에 모성을 신성화하고 공적인 관점에서 적극 장려하는 글들
이 발표되는 것도 그와 무관하지 않다.⁶⁹⁾ 모성을 동원함으로써 얻는 유효

68) 파시즘에서 모성성을 고양시킴으로써 가부장적 이데올로기를 공고히 한 것은
비단 일본에서만은 아니다. 독일의 나치즘 역시 여성의 힘과 봉사를 가사와 육
아의 영역으로 전환시키면서, 전쟁과 노동에 필요한 미래의 인력을 공급하는
수단으로서 육아의 중요성이 부각되었고 그에 따라 모성을 주제로 한 작품들이
창작되었다. Toby Clark, 이순령 역, 『20세기 정치선전 예술 *Art and propaganda in the
twentieth century*』(Calmann & King Ltd, London, 1997), 도서출판 예경 2000, 72 ~73 면
참조.

69) 이광수(1936)는 “아무리 찬미하여도 지나쳐 찬미할 수 없는” 것으로 모성을 신
성화하였으며, 전애록(1937)은 “어머님을 사랑할 수 있는 아이가 자라야 가족을
사랑할 수 있고 자기 국가와 민족을 사랑할 수” 있다면서 모성애를 애국심으로
관련짓고 있다. 가와모토 아이, 「한국과 일본의 현모양처 사상」, 『모성의 담론

성은 이를 국가 지배 이데올로기로 귀속시켜 도구화한 국민연극에서 명백히 드러난다. <촛불>(1943)⁷⁰⁾의 어머니는 청상과부로 늙으면서 ‘신성한 모성성’을 지켰으며, 이제 그녀는 전쟁에 나가는 것이 나라에 대한 충성이자 효도라며 자식들의 입대를 적극 지원하며 이를 자랑스럽게 여겼던 것이다.⁷¹⁾ 이제 ‘어머니’는 ‘아버지’(일본의 명령을 수행하는 주체로 재현되었으며, 이는 곧 민족을 일본에 귀속시킨다는 것을 의미했다. 1940년대 전반기 국민연극의 핵심은 바로 이것이었다.

5. 여성의 재식민화와 민족주의

이상의 논의에 의하자면 식민지하 사실주의 희곡에 재현된 여성은 식민지적 근대화 과정에서 억압되었던 민족적 정체성 문제와 밀접한 상관성이 있는 것으로 보인다. 주체적인 근대국가로 이행하지 못하고 식민 경험을 해야 했던 한국에서, ‘민족의 근대화와 독립’은 가장 중요한 핵심어로 떠오를 수밖에 없었다. 한국 사실주의 희곡의 출발 역시 같은 맥락 속에 있었다. 근대적인 개인을 역설했던 초기희곡이나 1920년대 중반 이후 기층 민중이 처했던 수탈의 현장을 그려냈던 희곡들은 민족을 위한 도덕적인 책무를 실행하고자 한 작가들의 고심이기도 했다. 그러나 민족이라는 소실점을 향해 모든 것을 배치함으로써, 식민지적 근대 내에 존재하는 여러 복잡한 문제들을 희생시켰을 뿐만 아니라 심지어 그 문제들

과 현실』(심영희·정진성·윤정로 편), 나남, 1999, 227면 참조

70) 민소천, <촛불>, 『조광』 95, 1943.9. 『작품자료집』 10 권

71) 실제로는 일본에서와는 달리 모성 보호에 대한 고려 없이 대규모의 모성 파괴의 성 동원이 이루어졌다. 이에 대해서는 정진성, 「동아시아의 공사개념과 성-근대국가와 민족·성: 한국과 일본의 비교를 중심으로」 『발전으로서의 동아시아』(정문길·최원식·백영서·전형준 엮음), 문학과지성사, 2000, 215~217면 참조

의 핵심을 왜곡시키기까지 했다. 그 심층에는 타자화된 민족적 지위에 대한 수치감을 보상받고자 한 창작주체들의 전도된 욕망이 작용하고 있었다.

재현된 여성들이 그 증거이다. 식민지 기간 동안 사실주의 희곡에서 여성은 크게는 세 가지의 층위에서 재현되었다. 이항대립적 관계에 놓인 구여성/신여성, 성 매매에 팔려 가는 하층계급의 여성 그리고 순결한 어머니이다. 흥미로운 것은 첫 번째와 두 번째의 경우 비교적 계급적 차이가 분명하다는 사실이다. 구여성/신여성은 1920년대 중반 이후의 희곡이 보여준 것처럼 그 위치가 다분히 유동적일 수 있는 동질적인 계급으로 묘사된다. 대체로 그녀들은 중상층 계급 여성에 해당되기 때문에 하층계급 여성처럼 성 매매로 팔려갈 경우는 드물어 보인다. 반면 성 매매로 팔려 가는 여성은 근대적 교육을 받지 못하는 것은 물론 경제적 궁핍을 겪는 하층계급이 명백하다.

이처럼 계급적 차이에 따라 재현양상이 다른 것으로부터, 사실주의 희곡이 ‘여성’을 특정한 목적을 위해 하나의 재료로 삼고 있다는 것을 알 수 있다. 중상층 계급 여성은 전통/근대의 관계 설정과 근대への 지향을 명백히 하고 여성의 지위상승에 대한 남성적 주체의 불안을 봉합하기 위하여, 하층계급 여성은 식민화된 민족 공동체의 환부를 드러내기 위하여 동원되었던 것이다. 그렇기 때문에 그녀들을 대하는 태도는 상반된다. 물론 이는 창작주체가 지식인 남성이라는 사실 그리고 그에 기반하여 지극히 남성적 시선을 드러내는 사실주의 희곡의 ‘전도된 욕망’의 결과이다. 그들과 계급적 동질성이 있는 여성들에 대해서는 남성적 주체의 위치와 시선을 강하게 드러내면서 억압적 태도를 보인 반면, 그들과 다소 거리가 있는 하층계급 여성에 대해서는 민족의 환부를 드러내는 대상으로 받아들여 연민을 내보인 것이다. 그러나 이 연민이란 것도 실상은 하층계급 여성을 일종의 엑조티시즘(exoticism)의 대상으로 바라본 결과일 뿐이며, 이 감정의 성격은 민족주의적인 감상성에 지나지 않는다.

계급적 차이에 따른 재현양상과 태도의 차이가 현실을 반영하는 한층의 진실을 포함하고 있다고 하더라도, 그것은 명백히 사실주의 회곡이 구체하고자 하는 하나의 질서이자 이데올로기가 만들어낸 허상이다. 그래서 그 비전이 불투명해지고 상실되는 시점에 이르면 자연 그 여성들간의 차이는 별 문제가 되지 않는다. 그때에는 다른 존재를 필요로 한다. 1930년대 중후반에 계급을 초월하는 ‘어머니’의 등장이 바로 그것이다. 점차 가중되는 민족의 위기 앞에서 이제 사실주의 회곡은 민족적 정체성을 혈통적 순수성에서 찾고자 하는 방법을 선택했던 것이다. 그러는 동안 여성은 전통적으로 지속해온 가부장제 이데올로기에 더욱 꽂꽂혀 있고 단지 ‘민족’의 은유로서만 기능해야 했다. 결국 사실주의 회곡에 재현된 여성은 민족 ‘내부’의 ‘남성’에 의해 재식민화된 것이나 다름없었던 것이다.

이러한 재현은 물론 민족적 정체성을 고민할 수밖에 없는 민족적 상황과 전통적으로 견고한 힘을 발휘해온 가부장제 사회의 반영이다. 그러나 동시에 가부장제 및 그 이데올로기에 도전하는 등 새로운 질서로 재편될 것을 요구하는 시대의 기류를 억압하는 이데올로기이기도 하다. 이 글이성의 위계적 질서와 재현을 문제삼은 이유도 여기에 있다. 그리고 해방이 되었어도 결코 사정이 나아지지 않았다는 점 또한 이 글의 동기가 되었다. 이데올로기의 대립 전쟁과 분단 독재권력의 존재 등 현대사의 굴곡이 이어지는 동안, 소실점이 약간 달라졌을 뿐 여성을 제물로 삼는 관행은 여전한 것으로 보이기 때문이다. 이 문제는 단순히 여성을 제물로 삼는 남성 중심적 이데올로기에 대한 비판만은 아니다. 여성을 대상화할 수 있었던 심층에는, 민족·역사·사회에 대한 의식의 허약성이 놓여 있음을 지적해야 하는 문제이기 때문이다.

참고 문헌

1. 기본자료

- 김우진, 『김우진전집 I』(서연호·홍창수 편), 도서출판 연극과인간, 2000.
 양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』, 아세아문화사, 1989.
 윤백남, 《운명》, 창문당, 1930.
 이광수, 『이광수전집』, 삼중당, 1971.

2. 단행본

- 김진송, 『서울에 댄스홀을 許하라』, 현실문화연구, 1999.
 사오메이 천, 정진배·김정아 역, 『옥시덴탈리즘』(1995), 도서출판 강, 2001.
 손정목, 『일제강점기 도시사회상 연구』, 일지사, 1996.
 최혜실, 『신여성들은 무엇을 꿈꾸었는가』, 생각의 나무, 2000.
 토비 클락, 이순령 역, 『20세기 정치선전 예술 Art and propaganda in the twentieth century』(Calmann & King Ltd, London, 1997), 도서출판 예경, 2000.
 호미 바바, 나병철 역, 『문화의 위치-탈식민주의 문화이론』(1994), 소명출판, 2002.

3. 논문

- 가와모토 아이, 「한국과 일본의 현모양처 사상」, 『모성의 담론과 현실』(심영희·정진성·윤정로 편), 나남, 1999, 221~244면
 김수진, 「‘신여성’, 열려 있는 과거, 맺어 있는 현재로서의 역사쓰기」, 『여성과 사회』 11, 한국여성연구소 편, 창작과비평사, 2000, 6~28면.
 문윤걸, 「일제 초기 임금 노동자 계급의 형성 과정과 그 존재 형태에 관한 연구」, 『노동계급 형성이론과 한국사회』(한국사회사연구회 논문집 19), 문학과 지성사, 1990, 85~146면
 박정애, 「초기 ‘신여성’의 사회진출과 여성교육」, 『여성과 사회』 11, 한국여성연구소 편, 창작과비평사, 2000, 46~63면
 신아영, 「여성주의의 관점에서 본 근대희곡 연구」, 『한국극예술연구』 4, 한국극예술학회, 1994.6, 91~126면
 양현아, 「한국인 ‘군 위안부’를 기억한다는 것」, 일레인H. 김·최정무 편저 박은미 역, 『위험한 여성』(1998), 삼인, 2001, 157~176면

- 윤진현, 「김우진 문학연구」, 인하대 박사학위논문, 2002.
- 이덕기, 「김우진 희곡에 나타난 여성 담론 연구」, 한국극예술학회 2002년도 추계 정기학술발표회 자료집, 2002.11.9, 10~25면
- 이승희, 「박봉구 이야기-〈이발사 박봉구〉를 보고」, 『리토피아』, 2002년 가을호, 217~230면.
- _____, 「초기 근대희곡의 근대적 주체 구성에 대한 연구」, 『한국극예술연구』 12, 2000, 1~37면.
- _____, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대 박사학위논문, 2001.
- 정진성, 「동아시아의 공사개념과 성-근대국가와 민족·성: 한국과 일본의 비교를 중심으로」, 『발견으로서의 동아시아』 정문길·최원식·백영서·전형준 엮음, 문학과지성사, 2000, 189~228면

K C I

Abstract

Sexual Politics in Korean Realism Drama, 1910~1945

Lee, Seung-hee

Usually the body of woman have been represented the place of the national pain and eternity since the colonial period in Korean literatures and arts. Korean realism drama is the same. And the represented women are stereotyped as several types. Then the stereotypes contain the political meaning. The purpose of this study is to investigate the representation appearance and explicate the political meaning. I found the represented women separate into three, and these have taken on as follows. The old-woman/the new-woman placed on binomial opposing relation means the antinomic anxiety of the modern age. The lower classes woman sold sex traffic means the metaphor of nation making into gender. The chaste mother means that the weakening of marital authority and the national crisis was regarded the same light. After all, the represented women is the same as the re-colonialization by the national inner 'man'. Of course, this representation is reflected in the national situation and the patriarchal society. But simultaneously it is ideology which oppresses the streams of the times that need reforming the patriarchal order and ideology. While the winding of modern history—the confrontation of ideology, the war and the partition, the continuance of the dictatorship, etc—is continued, the vanishing point varies as the periods a little, but the custom offering up woman have continued still. This problem is not only the comment for the male central ideology, but also the comment for the weakness of the view of nation, history, society in Korean drama.

주제어 : 성 정치학, 재현, 민족, 재식민화

Key words : sexual politics, representation, nation, re-colonialization

접 수 일 : 2003년 2월 22일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회)

K C I