

# 1970년대 희곡에 나타난 민중담론과 여성성

김옥란\*

## 〈차례〉

1. 문제 제기
2. 민중 담론과 여성 재현의 양상
  - 1) 이중적 민중 의식과 관념적 여성성
  - 2) 진보적 민중 담론과 부정적 여성성
3. 그 외의 지점들

## 1. 문제 제기

1990년대 이후 한국 문화 담론 지형 내에서 성(sexuality)의 문제는 중요한 이슈였다. 1990년대 초 포스트모더니즘이라는 이름으로 풍미하기 시작한 문화 담론은 전세계적으로 냉전질서가 해체되고 새롭게 드러나기 시작한 후기 자본주의적 문화 현상에 대한 이론적 설명의 근거로서 환영 받았다. 이에 따라 기존의 정치적·사회적 거대 담론(이데올로기론) 대신 일상생활 영역의 미시 담론(문화론)이 새로운 관심의 대상이 되었고, 이 과정에서 남성적 영역을 대신하여 여성적 영역이 새롭게 부각되었다. 이러한 흐름 속에서 성의 문제는 공적 영역이 아닌 사적 영역의 문제로서,

---

\* 한양대 강사

그리하여 자연스럽게 여성의 문제로 위치지워지면서 페미니즘 논의가 주목받기 시작했다. 실제로 1990년대는 ‘페미니즘의 대중화·패션화’<sup>1)</sup>의 시대로 불릴만큼 페미니즘이 대중적으로 확산되고, ‘성에 대한 각종 언술이 공식적인 담론의 지위를 획득’<sup>2)</sup>하게 된 시기였다.

그러나 이러한 ‘담론의 현상’과는 달리 실제 여성들의 삶에는 큰 변화가 없었고, 오히려 미디어상으로 과표상된 페미니즘이 한편으로는 상업적으로 이용당하면서, 다른 한편으로는 남성 주체들에게 페미니즘에 대한 상상적 공포를 불러일으켜 진지한 페미니즘 논의에 어려움을 초래하기도 했다.<sup>3)</sup> 곧 공사의 이분법적 논리에 의한 ‘성의 문제=여성의 문제’라는 전제는 성의 문제를, 그리고 여성의 문제를 단지 여성들만의 문제로 국한시켜버릴 위험을 가지고 있으며, 그럴 때 성담론은, 그리고 페미니즘은 후기 자본주의 사회 속에서의 대항담론으로서의 정치성을 거세 당할 우려가 있다.

이 논문은 한국 현대 희곡을 대상으로 여성성을 탐구하고자 하는 글이다. 즉 한국 현대 희곡에 대한 페미니즘적 접근을 시도하는 글이다. 그러나 이 글은 페미니즘적 시각을 견지하되, ‘페미니즘은 여성만을 위한 편협한 시각’<sup>4)</sup>이라는 대중 일반의 이해로부터는 일정한 거리를 두고 있다.

1) 김영·김유선·김효선·배은경·정현백·지하은희, 『페미니즘 담론과 여성운동의 다리놓기』, 『여성과사회』 8호, 창작과비평사, 1997, 24면.

2) 이남희, 『‘상상력’으로 열어가야 할 새로운 지평: 90년대 성담론』, 『창작과비평』, 창작과비평사, 2002 가을, 79면. 곧 이 시기에 성의 주제가 구체적인 학술적 관심사로 등장하기 시작했는데, 예컨대 미셸 푸코의 『성의 역사 1-3』(나남출판, 1990), 앤소니 기든스의 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』(새물결, 1996), 『프로이트 전집 1-20』(열린책들, 1997~1999), 빌헬름 라이히의 『성혁명』(새길, 2000) 등이 번역되어 나온 것도 바로 이 시기이다.

3) 김영 외(1997), 32~43면 참고.

4) 이러한 대중적 인식은 대략 1860년대부터 1920년대까지의 초창기 여성운동의 목표였던 투표권 획득을 위한 여성참정권 운동, 그리고 1960년대 이후 현대 페미니즘의 여성해방운동의 급진적이고 투쟁적인 양상에 대한 남성 주체들의 심리적 거부감으로 인해 형성된 일면이 있다. 여성운동의 이러한 과격한 투쟁 양

오히려 이 글은 “사적인 것이 가장 정치적이다(The Personal is Political)”라는 1960년대 후반 현대 페미니즘이 성취한 기본적인 인식에 동의하고 있으며, 이러한 페미니즘적 시각이 공/사, 남/녀의 이항대립을 넘어서 ‘우리’가 속해있는 근대 전체에 대한 새로운 시각과 전망을 제시해줄 것으로 기대하고 있다.

이에 따라 이 글에서는 ‘여성성(femininity)’의 개념 또한 생물학적 성(sex) 구분에 따른 남성/여성의 본질적·고정적 의미로 이해하고 있지 않다. ‘여성적인 것’, ‘여성다움’, ‘여성성’이란 이미 주어진 것이 아니라 구체적인 사회 역사적 상황 속에서 끊임없이 학습·구성되는 것, 즉 각 주체에게 강요된 문화적 성역할(gender)에 불과하다. 결국 이러한 입장은 페미니즘 논의에 새롭게 유물론적·정신분석학적 관점을 도입하고 있는 것으로, 기존 페미니즘 논의가 여성 자체의 문제에서 벗어나서 여성(혹은 남성) 주체 형성의 문제에 대해서, 그리고 그러한 주체를 호명하고 동원하고 있는 근대 자체에 대해서 근본적인 질문을 던질 수 있게 해준다. 현재 활발하게 진행되고 있는 근대성 논의에서 페미니즘이 유용한 분석틀로 활용되고 있는 것도 바로 이러한 맥락에서 이해되는 일이다.

그런데 한국 현대 희곡에서의 여성성을 탐구하고자 하는 본고에서는 특히 일차적으로 1970년대 민중담론 내에서의 여성 재현의 방식에 관심을 두게 되었다. 1960년대로부터 본격적으로 진행된 근대화·자본주의화의 결과 1970년대엔 전 사회계층에 걸쳐 계급분화가 이루어지고 여성 주체에게도 이전 시기와는 다른 복잡한 국면이 시작되었기 때문이다. 그러

---

상은 남성 주체뿐만 아니라 여성 주체들에게도 심리적인 불편함을 안겨주기도 하는데, 이른바 “나는 페미니스트는 아니지만 그래도...” 증후군이 그것이다. 곧 1960년대까지의 페미니즘은 일부 소수의 과격하고 고지식한 여성들에 의한 운동이라는 그릇된 편견으로 대중들에게 받아들여졌고, 그리하여 페미니즘이라는 용어는 그 급진적 정치성에도 불구하고 희화화되거나 상업적으로 손쉽게 이용당하면서 대중들에게 진지하게 어필되지 못했다. 페미니즘이라는 용어는 페미니스트들의 의도와는 달리 대중들에게 온전하게 ‘전유’되지 못했다.

나 지금까지 민중담론 내에서 여성은 자신만의 독자적인 목소리를 내지 못했는데, 투쟁과 혁명의 시대에 여성의 문제는 부차적인 문제로만 여겨졌고 분파주의의 혐의를 받는 위험한 일이었다. 따라서 한국 현대 희곡에서 여성성의 문제를 다룰 때, 민중담론과의 관련 하에서의 검토는 매우 중요한 일이 될 수 있다.

이하에서는 1970년대 희곡, 그중에서도 여성 주체의 분화를 실질적으로 가능케 한 계급담론, 민중담론을 중심으로 이 시기에 구성된 ‘여성성’의 면모를 좀더 구체적으로 살펴보고자 한다. 이를 위해서 당시의 민중적 시각을 견지하고 있었던 작품들을 분석 대상으로 삼을 것인데, 대표적으로 박조열, 이강백, 최인훈, 마당극 등의 경우가 그것이다. 한편으로 이들은 제도권 연극 내에서 혹은 제도권 연극에 대한 대항문화의 성격을 가지고 활동했거나, 부조리극, 서사극, 우화극과 같은 서구적이며 현대적인 실험을 하는가 하면, 역사극, 마당극에서와 같이 전통적인 것으로부터 새로운 양식상의 실험을 하는 등 서로 이질적인 경향을 보이기도 한다. 그러나 다른 한편으로 이들의 작품에는 당대 동시대인들의 공통된 인식인 민중적 세계관이 짙게 배어있다. 1970년대적 상황에서 문제적인 작품들로 언급되는 이들의 몇몇 작품들은 그 배경이 지금 여기이든 역사 속의 어느 한 시점이든, 혹은 아예 역사성이 거세된 관념적인 공간이든 당대의 정치 사회적 상황을 강하게 환기시키고 있다.

## 2. 민중 담론과 여성 재현의 양상

1970년대에는 국가 주도의 급속한 자본주의화의 부산물로 경제적 불평등이 심화되고, 그로 인해 노동자, 농민, 도시빈민 등 광범위한 소외계층이 출현했다. 이에 따라 이 시기에는 군부가 최종 주도권을 가지고 있는 군부·관료·재벌의 지배 불려과, 이에 대항하는 운동세력으로서 학생·

지식인·노동자의 반대 불력이 형성되었다. 전통적으로 비판적인 세력으로 존재했던 지식인 불력 외에 새롭게 노동자, 농민이라는 ‘민중’ 세력이 역사적 주체로 등장한 것이다. 비록 열악한 노동 조건 하에서 자연발생적이고 비조직적이며 때로는 폭력성을 동반한, 아직 미숙한 형태의 모습 이긴 했지만 산업화·도시화로 이미 광범위한 계층이 형성되어 있었던 이들 민중 세력은 학생·지식인에게 적극적인 역사 변혁의 주체로서 받아들여졌다.<sup>5)</sup> 이렇게 하여 1970년대는 ‘민중’을 중심으로 한 계급의식이 형성되기 시작한 시기, 단일한 하나의 상상적 공동체인 ‘민족’(혹은 ‘국가’)의 담론보다는 ‘민중’의 담론이 급부상한 때였다.

그리고 이러한 계층분화의 양상은 여성의 경우에도 마찬가지였는데, 이전 시기인 1960년대까지만 해도 ‘모성’이라는 단일한 역할로만 수렴되던 여성은 이제 ‘공순이’, ‘여대생’, ‘호스테스’(혹은 ‘직업여성’), ‘복부인’, ‘유한마담’, ‘극성엄마’ 등 다양한 이름으로 불려지기 시작했다. 실제로 이 시기는 저임금 정책에 기반한 노동집약적 수출산업에 의존하는 산업 구조가 형성되어 있었고, 이에 따라 저학력 여성 노동자의 수가 급격히 증가하는 등 사회적으로 여성들의 진출—비록 그것이 저임금 노동력의 하위직종에 국한되어 있긴 했지만—이 가시화되기 시작한 시기였다.<sup>6)</sup> 그러나 ‘공순이’, ‘직업여성’ 등의 표현에서처럼 그러한 여성들의 모습은 여전히 남성 중심적 시각에 의해 부정적인 것으로 비춰졌는데, 이들은 1970년대적 현실 속에서 또 하나의 민중의 모습으로 존재했음에도 불구하고 그 존재가치가 정당하게 인정되지 않았다. 곧 여성 주체의 경우, 기존의 가부장적 질서 내의 성별 위계질서가 그대로 유지되고 있는 가운데 계급 갈등이라는 또 하나의 조건이 더 덧붙여져 좀더 복잡한 양상이 드러났다. 결론적으로 말해서 1970년대는 여성 주체에게 복잡한 국면이 등장하기

5) 김동춘, 「1960, 70년대의 사회운동」, 『한국사 19』, 한길사, 1994, 322~324면 참고.

6) 이효재, 「분단시대의 여성운동」, 『분단시대의 사회학』, 한길사, 1985, 331~346면 참고.

시작한 문제적인 시기로, 계급별, 세대별, 성별 각각의 주체별로 다양한 관점에서 여성이 문제되고 있다.

따라서 이하에서는 1970년대 희곡을 중심으로 구체적인 여성 재현의 양상이 어떠했는가를 살펴볼 것인데, 먼저 제도권 연극 내 기성 작가들의 경우를 살펴본 이후, 다음으로 1970년대 민중 담론과 밀접한 관련을 맺으며 성장해온 마당극의 경우를 살펴보도록 하겠다.

#### 1) 이중적 민중 의식과 관념적 여성성 : 박조열, 이강백, 최인훈

우선 먼저 박조열과 이강백은 세련되고 절제된 대사, 풍부한 암시와 상징성 등 현대적 감각의 희곡을 보여주고 있는 독특한 작가들이다. 그러나 이들의 ‘현대성’은 명백히 자신들이 속해있는 현실에 대한 동시대적 감수성으로부터 나온 것이다. 다분히 서구적인 취향의 부조리적 상황, 알레고리적 기법을 주로 사용하고 있지만, 두 작가의 궁극적인 관심사는 유신체제로 대표되는 1970년대의 암울했던 정치 사회 상황에 대한 것이다. 박조열 <흰둥이의 방문>(1970)에서의 침묵하고 있는 짐승들의 존재, 이강백의 <셋>(1972)에서 죽음의 쇼에 중독되어 있는 무감각하고 잔인한 군중이나 <파수꾼>(1974)에서의 무력한 우중(愚衆)의 존재는 침묵을 강요당하고, 행동을 거세당한 채 소극적(笑劇的) 제스처만을 취하도록 조종당하고 있는 1970년대 민중의 모습을 암시하고 있다.

이러한 상황 속에서 사적 영역의 문제로 여겨질 수 있는 여성의 문제는 우선 순위에서 밀려나 부차적인 문제, 혹은 아예 관심의 대상이 될 수도 없었는데, 이는 박조열과 이강백의 작품 속에서도 그대로 확인된다. <흰둥이의 방문>에서 ‘개의 방문’이라는 의외의 상황에 대한 아내의 반응은 시종일관 쌀쌀맞거나 무관심하다. 그리고 그녀는 갑작스런 개의 방문뿐만 아니라 전투 경찰복으로 옷을 갈아입은 남편이 “개새끼들”이라는 욕을 남발하며 야만적인 모습으로 변해가는 것에도 아무런 반응을 보이

지 않는다. 그녀는, TV 뉴스 속에서 진압되는 데모대원이 고통에 길들여 지듯이 무감각, 무반응의 불감증의 시대를 살아가는 또다른 민중의 측면을 보여주는 한편, TV의 다른 채널에서 흘러나오는 패션쇼에 중독되어 있는 ‘치매성’<sup>7)</sup>을 보여주는 이중적인 존재로 그려지고 있다. 그녀는 자신의 주변에서 벌어지는 일에 대해 아무 말도 하지 않으며 냉소적인 반응을 보일 뿐이다.

한편 이강백 작품 속의 인물들은 남성, 여성 할 것 없이 모두 익명의 군중<sup>8)</sup>의 모습으로 그려지고 있는데, 그중에서도 여성은 여러 명의 익명의 ‘가·나·다·라...’ 중의 하나, 그것도 ‘마’나 ‘사’ 정도의 맨 마지막에 위치한 존재이다. 여성은 한 무리의 무성적(無性的) 군중 속에 마치 구석 맞추기처럼 끼워져 있는, 관념적 차원에서 배열되어 있는 존재이다. 그리고 ‘가·나·다·라...’의 마지막 인물로서 ‘마’나 ‘사’는 <다섯>(1971)이나 <미술관에서의 혼돈과 정리>(1975)에서처럼 남자들의 사랑의 대상이거나, 아이를 잉태하는 존재, 즉 사랑(性)과 모성(母性)이라는 기존의 낮은 여성 역할을 피상적으로 반복하고 있을 뿐이다.

여기서 한가지 흥미로운 것은 <다섯>의 여성인물 ‘마’가, <흰둥이의 방문>의 아내처럼 외부의 자극에 불감증적 반응을 보이고 있다는 점인데, 신탐라국으로 가는 배 밑 창고에 숨어든 밀항자인 그녀는 끊임없이 울려대는 경보종 소리에 조건반사적인 행동을 기계적으로 반복하고 있지만, 정작 ‘라’의 사랑 고백 앞에서는 아무런 반응도 보이지 않는다. 그녀는 극의 처음부터 끝까지 대사가 없으며, 다른 사람들과 떨어진 자리에서 ‘남자들이 하는 것을 바라보고만’<sup>9)</sup> 있거나, 무의미하게 ‘손으로 날

7) 박조열, <흰둥이의 방문>, 《오장군의 발톱》, 학고방, 1991, 208면.

8) 이는 이강백의 초기 작품 거의 모두에게서 발견되는 모습으로, 이들은 시민 가·나·다·라·마<다섯>과 <알> 혹은 가씨·나님·다분·라양·마군<우리들 세상>, 나암·소온·이이·자양·바약·조오·기임·사아<미술관에서의 혼돈과 정리>, 니임·노움·그이·여인<개뿔> 등 익명의 호칭으로 불려지고 있으며 위축되고 과장된 행동으로 웃음을 자아내는 인물들이기도 하다.

개짓을 해 보이다가 다시 침묵을<sup>9)</sup> 지킬 뿐이다. 이렇듯 여성을 병어리로 설정하는 방식은 <우리들 세상>(1975)에서도 나타나고 있는데, 식당 주인의 딸 ‘바람’은 열네댓 살 가량의 병어리 소녀이며, 이기적이며 비양심적인 손님들 대신 줄에 매달려 고통받는 희생자의 역할을 하고 있다. 그녀는 손이 묶인 채 자신의 유일한 의사소통 수단인 피리도 불지 못한 채 무대 위에 혼자 남겨진다.

그런데 이렇듯 여성을 무력하고 동떨어진 존재로 그리고 있는 것은, 마찬가지로 어리고 무력한 존재인 소년에 대해서 이강백이 가지고 있는 깊은 애정과 비교해봤을 때 매우 대조적인 모습이다. <셋>과 <파수꾼>의 소년들은 마찬가지로 어쩔 수 없는 희생의 구도 속에 처하고 부조리한 어른들의 세계 속에서 희생양의 제물이 되지만, 다른 한편으로 이들의 희생에는 ‘성장’이라는 또다른 역동적인 차원이 작용하고 있다. 따라서 이들의 희생은 소녀들의 무력하고 아무런 대가없는 희생과는 다른 의미를 갖게 된다. 오히려 이들의 모습에선 현재의 몰락을 통해서 미래에의 ‘약속’<sup>11)</sup>을 기약하는 비극적 비전이 읽혀지는데, 바로 여기에서 소년들은 초기 형태의 민중의 모습으로 해석될 수도 있다. 비록 아직 힘을 갖추지 못해 믿을 수는 없지만 미래에의 싹을 기대해볼 수 있는 존재.

이상 이강백의 소년 모티브는 1960년대 말, 1970년대 초 자연발생적인 형태로 형성되고 있었던 ‘민중’의 모습을 반영하고 있다. 이강백의 소년들은, 1970년대 이강백의 작품 속에 등장하는 이름없는 군중들, 무질서하고 잔인한 우중들의 모습과는 다른, 소년의 순수함과 같은 도덕성을 지니고 있으며 진실을 밝혀내고자 하는 의지—역사 변혁의 의지—를 가지

9) 이강백, <다섯>, 《이강백 희곡전집 1》, 평민사, 1982, 14면.

10) 이강백, <다섯>, 29면.

11) 이강백 작품에서 이러한 약속의 모티브를 자주 발견할 수 있다. 예컨대 <내마>에서의 실성과 내마의 약속, 그리고 놀지와 내마의 약속 등. 또한 <우리들 세상>, <셋>, <보석과 여인>에 나타나는 여러 종류의 게임도 이러한 약속 모티브의 변형이라 할 수 있다.



고 있다. 그러나 다른 한편으로 이렇듯 소년을 통해 민중적 비전을 제시하는 방식에는 논란의 여지가 있을 수 있는데, 여기에서는 여전히 남성 중심적 서사 논리가 일컫힌다. 결국 소년은 성인 남성 주체로 성장해나갈 것이기 때문이다. 실제로 이강백의 소녀들이 아무런 대가없는 희생을 치르고 있는 모습이나, 성인 여성들이 남성들의 영역과는 동떨어진 곳에 위치지워진 채 침묵하고 있는 모습은, 1970년대 민중 담론에서의 여성의 위치에 대해 다시 한번 생각하게 한다.

다음으로 1970년대 민중의 이미지를 선명하게 제시하고 있는 또다른 작가로 최인훈을 들 수 있다. 최인훈은 아기장수 설화를 기본 모티브로 하고 있는 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>(1976)에서 아기장수와 구원자로서의 메시아 예수를 연결시킴으로써 민중의 역사 변혁 주체로서의 성격을 강하게 부각시키고 있다. 실제로 원래 설화에는 없는 부분인, 마지막 장면에서의 아기장수의 승천은 예수의 부활 이미지와 겹쳐짐으로써 아기장수의 희생과 죽음에 신성성이 부여된다. 그리하여 그러한 아기장수를 자기 손으로 직접 죽인 아버지의 비극성이 더욱 극대화되는데, 바로 여기에서 민중으로부터 나온 힘을 민중 스스로 배반하는 이율배반적이고 모순적인 민중성에 대한 충격적인 인식을 이끌어낸다.

그러나 다른 한편으로 이렇듯 아기장수와 예수를 연결시키고 아기장수에게 신성성을 부여하는 데에는 구체적인 역사적 존재로서의 민중을 신격화 · 신비화시키고 있는 것은 아닌가 하는 의구심이 든다. <옛날 옛적에 휘어이 휘이>에서의 아기장수는 무대상에서 인형으로 표현되고 있는데, 아기장수가 타고 가는 용마 또한 인형이다. 물론 이는 무대 표현상의 제약이라는 현실적인 고려에 의한 것으로 해석될 수도 있지만, 마지막 아기장수와 용마의 승천 장면이 ‘추상적인 구조’<sup>12)</sup>로 제시되도록 작가

12) 최인훈, <옛날 옛적에 휘어이 휘이>, 《옛날 옛적에 휘어이 휘이》, 문학과지성사, 1979, 122면.

에 의해 요구되고 있는 것을 볼 때 이러한 설정에는 기본적으로 땅의 인간과 하늘의 존재라는 대립구도가 깔려있음을 알 수 있다. 곧 아기장수는 땅의 사람들과 섞일 수 없는 존재, 하늘의 존재인 것이다.

그리하여 이 극은 승천하는 아기장수와 춤추는 사람들이라는 ‘하늘과 땅’ 사이의 감응(感應)을 강조하면서 막이 내린다. 곧 최인훈의 아기장수 모티브는 이강백의 소년 모티브처럼 발생 초기의 민중적 힘에 대한 발견과 순수한 긍정이라는 문학적 설득력을 가지고는 있지만, 구체적인 역사적 존재로서의 민중을 지나치게 신비화시킴으로써 오히려 민중의 지속적인 현실적 힘을 발견해내는 데는 실패하고 있는 것이 아닌가 한다. 여기에서 새로운 역사적 주체로서 민중을 발견하고 인정하고 있지만 스스로 구체적인 민중적 현실을 담보해내지는 못했던 1970년대 남성 지식인의 한계<sup>13)</sup>를 지적할 수 있는데, 최인훈의 아기장수 모티브에는 민중 속으로부터 나온 또 한 사람의 민중일 뿐인 ‘아기’를 ‘장수’로 승격시켜 이해하고자 하는 욕망, 강력한 남성 중심적 영웅 서사 구성에의 욕망 또한 읽혀지고 있다.

그런데 최인훈의 또다른 작품 <등등 낙랑동>(1978)은 <옛날 옛적에 휘어이 휘이>와 같은 동일한 민중적 전망을 지니고 있으면서, 부계(父系) 중심 영웅 담론의 이면을 보여주고자 하는 색다른 시도가 엿보이고 있어 흥미를 끈다. 낙랑공주와 호동왕자 설화를 기본으로 하고 있는 이 작품의 새로움은, 기존의 이야기 방식이 호동왕자를 중심으로 하는 단일한

13) 1970년대 후반 지식인 중심의 사회운동은 노동현장과의 연계 등으로 민중문제를 몸으로 체험하게 되고, 적극적인 민중지원운동을 펼쳐나간다. 즉 “지식인들의 민중지원운동은 1960년대 지식인의 엘리트주의적 자아관과 현실관을 극복하고 지식인이 민중의 삶에 적극 동참하여야 한다는 문제의식으로 발전된 것으로서 커다란 역사적 의의를 갖는 것이었다. 그러나 이들의 민중문제에 대한 접근 방식은 여전히 ‘시혜자’로서의 입장에서 벗어난 것이 아니었기 때문에 민중을 지나치게 미화하거나 대상화하는 태도가 강하게 남아 있었다.” 김동춘(1994), 310~311면.

구조를 가지는 것이었다면 여기에 낙랑공주의 관점이라는 복합적인 시각을 덧붙임으로써 가능해졌다. 게다가 낙랑공주를 쌍둥이로 설정해 사랑의 대상(낙랑공주)이자 모성적 존재(왕비)로 동시에 표현되는 여성 주체의 복합적 상황이 더 추가되고 있다.

왕비 : (남자처럼 꺾꺾 웃고 나서 남자 목소리투로) 내 새끼들아, 장하다 / 장하다 / 일찍이 / 하늘 아비 해모수가 / 내 어미 유희부인을 맞아 / 웅신산 아래 강가에서 / 나를 배고 / ... (생략) ... / 내가 금외왕의 말을 기르니 (말들 울음소리) / 그의 아들들이 나를 미워하여 / 죽이려 하매 / 나 여원 말을 몰아 / 엄수에 이르러 (말발굽 소리 물결 소리) / 내 어미의 아버지를 불러 / 물을 건너 / 줄본주에 이르러 / 비류수 냇가에 / 나라를 세웠노라<sup>14)</sup>

이상은 낙랑공주의 쌍둥이 언니이자 고구려 왕에게 시집온, 호동왕자의 의붓어미인 왕비가 고구려 조상신 주몽의 신을 받아 제사를 지내는 모습이다. 낙랑의 딸이지만, 고구려의 왕비로서, 고구려의 어미무당으로서 왕비가 읊는 고구려의 건국신화는 ‘하늘 아비 해모수’로부터 아들인 주몽에게로 이어지는 철저히 남성 중심적인, 가부장적 세계관에 기초한 것이다. 그런데 이 극의 갈등은 고구려의 아들인 호동이 자신의 정당성에 대해 의심하면서 시작된다. 그리고 그러한 의심은 낙랑공주라는 적국(敵國)·타자의 존재로 인해 비롯된다. 고구려의 영웅 호동은 자신의 승리가 여자의 사랑을 이용한 ‘속임수’에 의한 것이었음을 괴로워하고, 이러한 의심은 조상신인 주몽에게까지 연장된다. 주몽 또한 금외왕을 속여 말을 훔쳐낸 것으로, 그리하여 “영웅은 속임수를 써도 영웅이다”<sup>15)</sup>라는

14) 최인훈, <둥둥 낙랑동>, 《옛날 옛적에 휘어이 휘이》, 문학과지성사, 1979, 176-177면.

15) 최인훈, <둥둥 낙랑동>, 184면.

정당화의 논리는 점차 부정되는데, 절대적인 남성 중심적 영웅 서사의 정당성이 ‘여자의 힘을 빌린 영웅’<sup>16)</sup>이라는 현실로 대체됨으로써 훼손되고 있다.

결국 호동의 이러한 인식에는 사랑의 관점, 여성인물의 행동이 결정적인 영향을 미치고 있는데, 여성인물의 능동적인 행동이라는 이러한 특징은 최인훈 희곡 전반에 걸쳐 나타나고 있다. <어디서 무엇이 되어 만나랴>(1969)의 평강공주, <봄이 오면 산에 들에>(1977)의 달래, 그리고 <동등 낙랑동>의 왕비 등. 그런데 문제는 서사적 차원에서 능동적인 행위의 주체로 나타나는 이들 여성인물들이 극적 차원에서 무대 위에 제시될 때에는 행동을 거세당하고 폐쇄적인 이중삼중의 구조 속에 갇히게 된다는 점이다. 최인훈 희곡의 특징이라 할 수 있는 잦은 독백과 회상, 꿈 장면, 혹은 <동등의 낙랑동>의 경우와 같은 과거 흥내내기(연극놀이)는 사건의 진행이 앞으로 나아가지 못하고 반복되는 과거의 회상에 의해, 관념적인 독백에 의해 자꾸만 지연되고 지체되게끔 한다. 그리하여 인물들은 행동을 전개하기보다 관념적인 의식 상태에 머물러 있게 된다. 예컨대 <동등 낙랑동>의 왕비는 동생 낙랑의 복수를 위해 호동을 유혹하지만 호동과의 연극놀이를 통해서 과거를 재현해낼 뿐 앞으로의 행동으로 나아가지 못한다.

이상 <동등 낙랑동>은 남성 중심적 영웅 담론, 민중적 서사 방식에 있어서 여성인물에 의한 이질적이고 복합적인 관점의 도입이라는 새로운 측면을 지니고 있지만, 행동의 주체로서의 여성인물의 적극성을 끝까지 보장해주지 못하고 있다. 이러한 맥락에서 이 극의 결말이 <옛날 옛적에 휘어어 휘어>와 같은 집단적·민중적 신명의 춤과 노래의 장면으로 끝나고 있는 점은 여러 가지 시사점을 던져준다. 낙랑의 복을 친 호동은 처형되고, 낙랑의 딸인 왕비 또한 죽음을 택하고, 무대 위에 고구려 백성들

16) 최인훈, <동등 낙랑동>, 184면.

의 풍년가 소리가 가득 채워지는 이 결말부분은 여성적 비전(사랑의 논리)에 의해 훼손된 남성 중심적 영웅의 논리가 다시 온전히 복원되고 회복되는 모습을 보여준다. 호동과 낙랑의 사랑이라는 전체 극의 행동구조와는 상관없이 결말부분에 이질적으로 끼어든 하늘사자의 존재라든가 백성들의 우렁찬 노래 소리는 1970년대적 맥락에서 ‘민중’의 함의가 지니고 있었던 강력한 효과를 새삼 느끼게 해준다.

1970년대는 우리의 정치사·사회사에서 ‘민중’의 존재가 새롭게 ‘발견’된 중요한 시기이다. 그러나 1970년대 중후반까지도 민중에 대한 이해는 여전히 초보적인 수준에 머물러 있었는데, 1970년대의 대표적인 희곡 작품들에 나타난 민중의 이미지는 익명의 군중 혹은 우중, 거대한 집단인 대중과 구분되지 않은 채 혼재되어 제시되고 있다. 곧 이 시기의 민중의 모습은 익명의 무기력하고 무질서한 존재이면서 동시에 다른 한편으로는 폭력적이고 잔인한 모습을 보여주는, 구원자를 기다리면서도 그 구원자를 스스로 거세하는 이율배반적이고 모순적인, 혼란스러운 모습으로 그려지고 있다. 반면에 역사변혁의 주체, 긍정적인 힘으로서의 ‘진정한’ 민중의 모습은 이강백의 소년이나 최인훈의 아기장수의 경우처럼, 아직 충분히 성장하지 않은 잠재태의 형태로만 감지되고 있다. 바로 여기에서 1970년대 민중의 담론은 관념적 이해의 차원에 머물러 있었다고 할 수 있는데, 민중은 이제 막 발견되기 시작한 존재, 따라서 아직 구체적인 이름이 붙여지지 않은 채 모호하게 호명되고 있는 존재였다고 할 수 있다.

그리고 이는 여성의 경우에도 마찬가지로, 여성 문제에 있어서 복잡한 갈등상황이 형성되고 있었던 현실과는 달리, 1970년대의 대표적인 희곡 작품이라고 할 수 있는 이상의 작품들에서 여성들은 여전히 수동적이고 부차적인 기존의 여성 역할을 반복하고 있다. 여성인물에게 적극적인 행동의 동기를 부여함으로써 새로운 여성인물의 가능성을 보여주고 있었던 최인훈의 경우에도, 극 중반 이후 여성인물의 행동을 거세함으로써

여성인물의 적극성을 끝까지 보장해주지 못하고 있다. 요컨대 이상의 작품들은 1970년대의 여성의 현실을 구체적으로 담고 있지 못한데, 1970년대 제도권 지식인 남성 극작가들의 작품에 1970년대 민중의 또다른 계층이었던 여공(‘산업역군’)이나 호스텔스(‘관광역군’)의 문제는 언급조차 되고 있지 않다. 결국 1970년대 남성 지식인에게 ‘민중’이 새롭게 발견되고 호명되고 있었던 것과는 달리 또 하나의 계급으로서 ‘여성’은 아직 발견되지 않은 존재였다. 이러한 관념적 여성성은 1970년대 현실에 대한 이들 제도권 지식인 남성 극작가들의 관념적 현실인식의 또다른 증거이기도 하다.

## 2) 진보적 민중 담론과 부정적 여성성 : 마당극

한편 1970년대 제도권 연극이 당대의 현실, 민중의 현실에 대해 관념적인 인식의 차원에 머물러 있었던 것과는 달리, 마당극은 구체적인 민중의 현실을 담고 있다. 마당극은 ‘1960년대의 맹아기를 거쳐 1970년대 중반부터 시작한 진보적 연극운동’<sup>17)</sup>으로, 그 태동에서부터 진보적 의식, 즉 민중적 입장을 대변하고자 하는 진보적 지식인에 의해 의도적으로 고안된 연극양식이었다. 바로 여기에서 마당극 창작의 주체의 문제를 다시 한번 생각해볼 수 있는데, 마당극은 주로 아마추어 대학극(특히 탈반과 연극반) 출신 연극인들<sup>18)</sup>에 의해 주도되었다. 이들은 연영과 중심, 해외 유학과 중심, 연출가 중심으로 새롭게 구도가 짜여지고 있었던 1970년대 제도권 연극 주체들이 서있던 지점과는 다른 위치에서 연극을 사유하기 시작했는데, 특히 당면한 사회 역사적 문제에 대해 깊은 관심을 가지고

17) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996, 23면.

18) 1970년대 대학 탈반, 연극반 등 문화패의 형성과 마당극과의 관계에 대해서는 김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1993, 15~27면 참고.

있었다. 마당극이 구체적인 민중의 현실을 담고 있는 것도 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있는데, 1970년대의 마당극은 서구 번역극 위주의 공연을 올리며 상업적으로 성공하고 있었던 당대의 기성 연극계에 대한 일종의 대항문화<sup>19)</sup>로서 형성되었다고 할 수 있다.

기성 연극계에서와는 달리 마당극에서 여성인물의 문제가 중요하게 다루어진 것도 바로 이러한 상황에서 비롯되었는데, 마당극의 여성인물들은 동시대의 문제적인 인물들이기도 했기 때문이다. 이는 마당극 형성기<sup>20)</sup>에 중심적인 역할을 했던 마당극의 ‘대부’격인 김지하의 희곡에서도 확인해볼 수 있다. 예컨대 김지하의 첫 희곡 <나뿔레옹 꼬낙>(1970)은 거의 같은 시기 집필된 담시 <오적>의 여성관<sup>21)</sup>이라 할 수 있는 5명의 지도층 사모님들에 대한 이야기이며, 전형적인 마당극 구조를 가진 작품으로 평가되는 <소리굿 아구>(1974)는 여공과 여대생을 등장시켜 기생관광 문제를 다루고 있다. 결국 김지하는 1970년대의 정치·사회운동의 중심 이슈였던 계급론적 관점, 민중적 관점에서 여성의 문제를 중요하게 다루고 있다.

그러나 그럼에도 불구하고 김지하가 여성문제 자체에 대해서 진지한 관심을 가지고 있었다고 보기는 어려운데, 1970년대 사회운동사에서 보듯이 민중적 입장을 대변하는 진보적 지식인의 시각이 그대로 여성문제

19) 마당극은 번역극보다는 창작극을, 서구 무대극보다는 전통극적 요소를 차용한 야외극을 중시했으며, 연극을 부분적인 예술운동의 측면에서뿐만 아니라 전체 사회·문화운동의 한 측면으로 간주했다. 즉 이 시기 마당극에 의해 ‘연극’ 개념에 대한 전복이 이루어졌다.

20) 이영미는 마당극의 역사적 흐름을 크게 4시기로 나누고 있다. 곧 1960년대의 맹아기를 거쳐 1970년대의 형성기, 1980년대 초중반의 양식의 안정과 양적 팽창기, 그리고 1987년 이후가 그것이다. 여기서 1970년대 마당극 형성기의 주체는 지식인 중심이라 할 수 있고, 이후 1980년대에 가서야 마당극이 대중적으로 확산되면서 창작 주체 또한 현장중심, 지방극단 중심으로 옮겨가게 된다.

21) 박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」(한국극예술학회 2002년도 3차 정기학술발표회 자료집), 3면.

에 있어서의 진보성을 보장해주는 것은 아니기 때문이다. 실제로 1970년대 진보적 지식인의 민중지향성이란 다른 한편으로는 '민중적인 것' 이외에 대해서는 배타적이고 공격적인 입장을 취하는 경향이 있었다. 그런데 여성은, 앞서서도 이미 살펴보았듯이, 국가나 민족 혹은 남성들의 세계와는 동떨어진 곳에 위치해 있는 존재로 생각되었고, 그녀들의 그러한 주변부적 위치로 인해 애매하게 공격의 대상이 되기도 했다. 더더군다나 새로운 진보적 민중담론이라는 것도 1960·70년대의 국가·민족 담론과 마찬가지로 남성중심적·가부장적 이데올로기로부터 자유롭지 못했다는 점을 상기해봤을 때, 마당극에서의 여성(인물)에 대한 태도 또한 다시 한번 짚어볼 필요가 있다.

먼저 김지하의 여성인물은, 공격의 대상으로서의 여성인물과 연민의 대상으로서의 여성인물이 이분법적으로 확연히 구분된다. 각각 전자에는 사모님이나 여대생과 같은 지배계층의 인물이, 후자에는 여공이나 식모 아이 같은 하층계급 여성이 해당되는 식으로 이러한 이분법적 구분은 풍자와 해학이라는 마당극의 미학적 태도<sup>22)</sup>와도 서로 연관되는데, 풍자가 적대세력에 대한 날카로운 공격을 의미한다면, 해학은 우호적인 세력에 대한 애정을 드러내는 것이다. 이중에서 김지하의 희곡은 해학보다는 풍자가 우세한 초기 마당극<sup>23)</sup>의 특성을 단적으로 보여주고 있다. 따라서 김지하 희곡에서 비중있게 다뤄지고 있는 여성인물 또한 주로 풍자의 대상으로 선택되는 경향이 있다. 김지하의 희곡에는 제도권 연극 무대의 관념적이고 추상적인 여성인물과는 달리 1970년대적 현실을 담고 있는 구체적인 여성인물이 등장하고는 있지만, 그러한 여성인물들이 주로 공

22) 이영미는 마당극의 가장 대표적인 미의식으로 풍자와 해학을 들고 있다. 그러나 이영미는 마당극의 지배적인 미의식으로 '풍자'를 꼽는 통념에 반대하여 마당극의 낙관적 전망, 관중과의 관계 등을 이유로 들어 오히려 '해학'이 마당극의 중요한 미의식임을 강조하고 있다. 이영미(1996), 257~265면 참고.

23) 이영미(1996), 262면.



격의 대상으로서, 부정태의 양상으로 제시되고 있다는 점에서 또다른 문제의 여지를 남기고 있다.

예컨대 <나뿔레옹 꼬낙>에서는 ‘여자 오적’ 사모님들에 대한 일방적인 공격의 양상이 보이고 있으며, <소리굿 아구>에서는 일본인 자본가를 위한 매춘에 나선 여공과 여대생을 신랄하게 꼬집고 있다. 이중에서 <소리굿 아구>는 1970년대 기생관광 문제를 다루고 있는 작품으로, 여공, 여대생, 양공주 등 1970년대의 문제적인 여성인물들이 등장하고 있다. 그런데 <소리굿 아구>의 흥미로운 지점은 민중적 시각에서 연민의 대상이 되는 여공과 비판의 대상이 되는 여대생이 동시에 등장하고 있는 점, 그것도 민족적 수치감을 불러일으키는 일본인 자본가를 상대로 매춘행위를 하고 있다는 점을 들 수 있다.

여공·여대생 : 벗으라면 벗겠어요 / 당신이 벗으시면 / 창피해도 벗겠어요 / 쪽팔려도 벗겠어요 / 먼 훗날 당신이 나를 버리고 / 도의적 법적 책임 없다 하여도 / 짜릿하던 그 순간 / 수지맞던 그 시절 / 꿈이었다 생각해도 / 벗으라면 벗겠어요 / 주체적으로 벗겠어요 24)

이상은 <소리굿 아구>의 첫장면이다. 이 작품은 1962년 한일국교 정상화 이후 일본 독점자본이 유입되기 시작하면서 일본 자본에 대한 저항감이 점점 더 커지고 있었던 1970년대적 상황을 배경으로, ‘쪽발이 사장’과 현지처인 여공·여대생을 ‘대한민국 백성 김아구’가 혼내준다는 상황을 설정하고 있다. 위의 인용문은 공연이 시작되자마자 요사스런 춤을 추면서 등장하는 여공과 여대생이 부르는 노래로, 일차적으로는 일본인 자본가에게 예속되어 있는 이들의 처지를 나타내주고 있다.

그러나 다른 한편으로 이들의 매춘의 대상이 일본인이라는 점을 염두에 두었을 때, 이 노래는 또다른 차원의 의미망을 형성하게 된다. “창피

24) 김지하, <소리굿 아구>, 《똥딱기 똥딱》, 동광출판사, 1991, 227~228면.

해도”, “쪽팔려도”, “주체적으로” 벗겠다고 반복적으로 강조되고 있는 노랫말에는 훼손된 민족적 자존심에 대한 비틀리고 억눌린 감정이 표출되고 있다. 요컨대 이 작품은 1970년대에 국가 주도로 기생관광 사업에 동원된 ‘관광역군’인 하층계급 여성의 현실에 대해서가 아니라 1960·70년대 한일관계에 굴욕감을 느끼고 있었던 남성 지식인에 의해 민족문제로서 기생관광의 문제가 주목된 것으로,<sup>25)</sup> 여기에서 여공이나 여대생은 ‘민족의 딸들’이라는 익숙한 이미지, 민족주의 이데올로기에 의해 도구적으로 이용되고 있는 여성성의 일면을 드러내고 있다.

그리고 이에 덧붙여 여공과 여대생 각각에게 계급론적 입장이 추가된다. 대본의 형태로는 잘 확인되지 않지만, 실제 공연현장에서 여공과 여대생은 노동자와 중간계층의 전형적인 인물로 보일 수 있도록 연출되었다고 한다. 똑같은 춤(소무의 자라춤)을 추더라도 여대생의 춤이 좀더 유희적인 춤이라면 여공의 춤은 ‘계층적인 면모가 보이는 춤’<sup>26)</sup>을 추는 식으로. 이렇게 볼 때, 이 극에 등장하는 두 명의 여성인물 중에 좀더 중심적인 위치에 서있는 인물은 여대생이 아니라 여공이라고 할 수 있다. 마라테쓰 사장과 대적하고 있는 아구가 ‘대한민국 백성’, 즉 총체적 민중성을 지닌 인물로 재현되고 있는 것과 똑같은 방식으로 여공은 민중적 여성인물의 전형으로 재현되고 있다.

바로 여기에서 이 작품에서 유난히 여대생에 대한 공격의 강도가 높음을 비로소 이해할 수 있는데, 여대생의 매춘행위라는 상황 설정 자체가 작위적인 것임은 차치하고라도, 여공에 비해 여대생은 성적, 계급적, 민족적 관점에서 상대적으로 더욱 심한 공격의 대상이 되고 있다.

25) 이 작품은 “60년대 초 대일 굴욕 외교 이후 일본 자본이 한반도에 재진출함에 따라 정치 경제적 침투가 노골화되고 사회 문화적으로도 예속화되어 가는 현실을 특히 기생관광에 초점을 맞춘” 작품으로 설명되고 있다. 김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 《똥따기 똥따기》, 253면.

26) 김현민(1993), 54면. <소리꾼 아구>의 실제 공연상황 및 연출방식에 관해서는 김현민과 마당극 관계자들과의 대담 참고.

아구 : 내 오늘 듣자 허니 ○○에 좋은 구경거리가 있다고 해서 ○○동 바닥을 덜렁덜렁 지나오는데 윈갓 시라이, 양아치, 펌프, 포주, 갈보 할 것 없이 ‘노부라, 노펜티, 노팁이요—노부라, 노펜티, 노팁이요—’ 하고 악을 바락바락 쓰길래 어디 요지경 속이나 한번 구경해 보실까 하고는 쓰옥 들어가서, 노부라, 노펜티, 노팁 요렇게 노가 년 세 년을 끼고 한 잔 잡수 쪼르륵, 두 잔 잡수 쪼르륵, 아 그런데 그 노펜티란 년 펜티에 ○○대학 뱃지가 단단히 박혔더라... 27)

이상은 대한민국 청년 김아구가 처음 등장하는 장면으로, 아구의 걸죽한 입담을 통해 일본인 자본가나 미군을 상대로 조성된 윤락가 혹은 기지촌의 모습이 적나라하게 폭로되고 있다. 그런데 문제는 이러한 ‘요지경속’ 세상에 대한 책임이 갑자기 여대생에게로 전가되고 있다는 점이다. 여기에서 여대생은 여성이라는 가부장적 관점에서의 약자이자, 대학을 다닐 수 있을 정도의 특권계층 출신이라는 계급론적 관점에서의 약자로 이중삼중의 공격의 대상이 되고 있다. 즉흥성을 토대로 풍자성의 목표를 극대화하고자 하는 초기 마당극의 성격상, 그리고 ‘집단적 신명’의 전제를 이루는 마당극 공연의 공동체적 양상을 염두에 두었을 때, 이러한 공격은 현장공연에서 더욱 가차없는 것으로 받아들여질 수 있는데, 이러한 직접적인 공격에는 풍자 대상에 대한 단순화가 전제되어 있다. 곧 일본인 자본가의 성적 노리개로 전락할 수밖에 없었던 1970년대 여성들에 대한 현실적·역사적 조건<sup>28)</sup>에 대한 고려가 배제되어 있다.

27) 김지하, <소리꾼 아구>, 229면.

28) 반면에 동일한 일본인 기생관광 문제에 관심을 가져왔던 여성 운동 주체들은 이 문제가 일제강점기 ‘정신대’의 문제로까지 연결되고 있다는 인식을 가지고 이를 역사적으로 접근하기 시작했다. 그러나 이러한 인식은 오랜 시간 동안 동시대인들(특히 남성들)에게 공유되지 못한 채 묻혀있었고, 1980년대 후반, 1990년대 초에 이르러서야 여성 주체 스스로의 노력에 의해서 비로소 문제 제기되기에 이른다.

이상에서와 같이 1970년대 초중반, 초기 마당극의 민중 담론은 명백히 남성 중심적이다. 1970년대의 제도권 연극 및 문화현상에 대한 대항담론으로서의 마당극은, 기성 연극계의 민중담론이 관념적이거나 신비주의적인 경향을 보임으로써 구체적인 사회 역사적 현실성을 획득해내는 데에 실패하고 있었던 반면, 현장 중심의 공연활동 등으로 직접적인 ‘민중적 전형성’을 창출해낼 수 있었다. 그러나 이러한 직접성의 통쾌함의 이면에는 ‘반민중적’으로 분류되는 풍자의 대상에 대한 철저한 배제와 공격의 논리가 담겨져 있는데, 특히 1970년대 지식인 중심의 초기 마당극에서 여성에 대한 공격적 태도는 기존 지배담론의 근거로서 작용하고 있었던 가부장적 태도를 그대로 답습하고 있다. 곧 여기에는 자신들이 부정하는 군사독재의 기반을 이루고 있는 가부장적 세계관을 똑같이 공유하고 있었던 1970년대 남성 지식인들의 자기한계가 드러나 있다.

반면에 여성의 문제를 여성의 시각에서 다루기 시작한 것은 1970년대 후반에 들어서서야 가능해졌는데, 1970년대 말에는 유신체제의 강압적인 분위기에서 마당극 운동 담당자들이 민주노조 안의 탈춤반과 연극반의 지도장사로 나가 노동자들에게 탈춤과 연극을 가르치면서 공동창작의 형태로 마당극을 만들기 시작했다.<sup>29)</sup> 1970년대 노조탄압의 대표적인 사례인 동일방직 사건을 소재로 하고 있는 <공장의 불빛>(1979) 등이 이 시기의 결과물들로, 이 시기에 실질적으로 마당극 내의 연극 생산 주체가 교체되었다고 볼 수 있다. 그리고 1980년대에 들어 대학 내 여성 지식인들(‘여대생’)에 의해 본격적으로 여성의 현실이 문제되기 시작했는데, <소리굿 아구>와 동일한 기생관광의 문제를 다루고 있는 이화여대 사범대 연극회의 <땃찌풀이>(1984)<sup>30)</sup>라든가 가부장적 분위기의 사업장 내에서 어

29) 이영미(1996), 44~45면 참고.

30) 동일한 기생관광 문제를 다루고 있는 <소리굿 아구>와 <땃찌풀이>의 가장 큰 차이점은 <땃찌풀이>의 공연 참가자들이 기생관광의 문제를 일제 말기 정신대 문제와 연결시키고 있다는 점과, 1970년대의 산업현장에서 노동자들이 ‘산업역

렵게 노조를 결성해나가는 여성 노동자들의 이야기를 다룬 이화여대 총연극회의 <딸>(1986)과 같은 작품들이 그 예이다. 요컨대 남성 중심적 민중담론 내에서 여성 중심적 시각이 가능해진 것은 1980년대에 들어서서로, 이는 실질적으로 여성 창작 주체의 출현과 밀접한 관련을 가지고 있다.

지금까지 1970년대 민중 담론 내에서의 여성 재현의 양상을 살펴보았다. 1970년대의 민중담론은 당시 급격한 사회계층간 계급분화의 현실을 반영하고 있는 한편 새롭게 부상한 ‘민중’이라는 존재에 대한 전폭적인 긍정을 통해 사회 변혁을 이루고자 했던 시대적 의의를 가지고 있다. 그러나 다른 한편으로 이러한 민중담론은 여전히 남성 중심적인 논리에 의해 구축되고 있는데, 1970년대에 새롭게 등장한 여성 인물들에 대한 이들의 철저한 거부 태도가 그 예이다. ‘공순이’는 비록 민중적 관점에서 연민의 대상으로 여겨지기는 했지만 민중의 주체세력으로서 함께 성장해나갈 적극적인 존재로 여겨지지 않았으며, ‘여대생’은 미래의 여성 지식인으로서의 역할 대신 부르주아 계급의 부속물 혹은 성적 대상으로 비하되었고, ‘양공주’(기지촌 여성)는 민족적 자존심을 훼손시키는 존재로 경멸되었다.

결국 여기에서 알 수 있는 것은 이 시기까지 여성은 하나의 주체, 혹은 하나의 계급 주체로서 온전하게 인정되지 못했다는 점이다. 그러나 유신

---

군’으로 호명되며 혹독한 착취를 당해온 것처럼 하층계급 여성이 새롭게 ‘관광역군’으로 호명되고 있으며 그 과정에 경제학 교수, 관광협회 이사, 한국관광공사 등 국가 차원의 권력이 적극적으로 개입되고 있음을 간파해내고 있다는 점이다. 예컨대 이 작품에서는 ‘관광요원 교육 세미나’, ‘관광요원 선서’ 등이 사실 보고의 차원에서 충실히 재연되고 있다(<닥찌풀이>, 《민족극대본선 2》, 풀빛, 1988 참고). 그의 동일한 기생관광 모티브를 다루고 있는 윤대성의 <너도 먹고 물러나라>(1973)도 이러한 맥락에서 함께 비교해보는 것도 흥미로운 분석이 될 것이다.

체제로 상징되는 파시즘적·가부장적 지배권력이 강력하게 작동하고 있었던 1970년대적 현실 속에서 여성은 남성/여성이라는 또 하나의 계급적 현실에 처해 있었다. 이 시기의 여성들은 정당한 사회적 주체로 인정되지 못했고, 그럼으로써 기생적인 존재방식을 취할 수밖에 없었다. ‘사모님’ 혹은 ‘복부안’의 명칭으로 비난받았던 중산층 여성들, ‘공순이’와 ‘양공주’로 불릴 수밖에 없었던 하층계급 여성들은 자기 자신만의 주체적인 삶의 형태를 ‘선택’할 수 없었고, 그녀들이 처하게 된 현실적인 조건으로부터 기인한 기생적인 존재방식으로 인해 아무런 전망도 대안도 없이 쉽게 비난받거나 폭로되는 대상물이 되곤 했다. 그러나 이러한 일군의 부정적 여성인물들은 명백히 1970년대라는 구체적인 역사의 산물로서 좀더 세밀한 분석이 요청되고 있다.

### 3. 그 외의 지점들

이상 1970년대 희곡을 중심으로 민중 담론과 여성 재현의 양상을 살펴 보았다. 1960년대 이후 1980년대까지 한국 현대사는 반공 이데올로기에 의한 민족주의 담론이 절정을 이루면서 ‘조국 근대화’의 남성 중심적 발전논리가 헤게모니를 장악했던 시대였다. 특히 1970년대는 유신체제로 상징되는 파시즘적 지배논리가 관철됐던 시대로, 이러한 지배논리는 기존의 전근대적·가부장적 이데올로기에 기반한 권위적이고 폭압적인 성격의 것이었다. 그리하여 이에 대한 대항담론으로 형성됐던 민중담론 또한 치열하고 극단적인 방법으로 전개될 수밖에 없었다.

그런 한편 민중담론은 역설적으로 자신이 부정하고자 했던 지배담론의 가부장적·남성 중심적 세계관을 공유하고 있었다. 이는 한국 사회가 개방의 물결을 타게 되는 1980년대 중반까지 지속됐던 상황으로, 1970년대의 역사 주체로서의 여성은, 급속한 근대화, 자본주의화의 결과로 나타

난 세대분화, 계급분화 등으로 격렬한 갈등을 겪고 있었던 사회 변동 속에서 여전히 소외된 처지에서 자신만의 주체적인 위치를 찾지 못하고 있었다. 그리하여 1970년대의 남성 주체에게, 그리고 여성 주체에게도 여성의 문제는 부차적인 문제 혹은 문제 삼아서는 안되는 문제로 인식되었다. 사실 이러한 성맹적(性盲的) 의식은 보다 근본적으로는 남성 중심적 사유 구조를 가지고 있는 근대 자체와 연관되는 것이지만, 투쟁과 혁명의 절박한 시기를 거쳐왔던 한국 사회 내에서 더욱더 강력하게 내면화되고 정당화되어온 면이 있다.

그러나 1970년대에는 노동자, 농민 등이 ‘민중’의 이름으로 새롭게 발견되고 호명되고 있었던 것처럼, 성별 분업의 산업구조로 인해 ‘새로운 여성들’—어머니, 아내, 딸 등 가족과 관련된 기존의 여성 역할과는 다른—이 출현하고 있었다. 가정 내의 개별화되고 원자화되어 있는 위치에서 벗어나 집단의 형태를 이루고 있는 여성 노동자(여공), 여성 지식인(여대생) 등의 출현이 그것으로, 이들은 1970년대의 사회 주체들과 새로운 갈등관계를 형성하고 있었다. 그러나 1970년대 희곡에서 이러한 여성의 현실은 외면되거나 간과되었는데, 제도권 연극인들의 관념적 여성 인식이 그렇고, 마당극 연행자들이 여성의 문제를 중요하게 다루었음에도 불구하고 이를 민중적·민족적 관점으로만 환원시켜버리는 경향도 그렇다.

그럼에도 불구하고 마당극에서의 여성 재현 방식은 주목을 요하는데, 기존의 무대에서와는 달리 여성은 구체적인 역사성을 획득하고 있다. 마당극에서 여성은, 비록 부정적으로 그려지고는 있지만, 관념적 차원에서 신비화되거나 이상화되지 않고, 자신이 속한 가족의 계급적 이익의 재생산에 몰두하는 뚜렷한 계급의식을 가지고 있거나(사모님, 복부인), 억압적이고 가부장적인 직장 내 권력과 맞서 노조를 결성해나가는(여공) 등 구체적인 행동을 가지고 무대 위에 서고 있다. 곧 마당극에서는 이전과는 달리 훨씬 구체적인 여성 인물이 그려지고 있다.

한편 이와 관련해서, 민중담론 이외의 지점에서 여성 재현의 양상 또

한 좀더 구체적으로 살펴볼 필요가 있는데, 동시대 여성 극작가의 경우 라든가, 동일한 시대적 맥락에서 민중담론과는 별도로 새로운 여성인물 형을 제시하고 있는 오태석·이현화의 경우 등이 그렇다. 먼저 동시대의 여성 극작가들은 아직 이 시기까지 충분한 활동이 보장되지 않은 채 여전히 소외된 위치에서 위축된 작품활동을 펼치고 있었는데, 결국 그녀들은 각각 단절되고 제한된 위치에서 여성(주의)적 시각 또한 의식적으로 전유할 수 없었다.<sup>31)</sup> 곧 그녀들은 국가든 민족이든 민중이든 남성 중심적 거대담론의 시대에 무력할 수밖에 없었고, 1970년대 민중담론과도 역설적인 관계에 있었다고 할 수 있다.

그리고 오태석과 이현화는 각각 전통적인 방식과 현대적인 방식의 극작술을 지닌 지극히 대조적인 작가들이지만, 이전과는 다른 방식의 새로운 여성인물들을 제시하고 있다는 점에서는 공통점을 갖는 작가들이다. 오태석은 곳에서의 모권적 비전을 보여주는 여성인물을 재현해내고 있으며, 이현화는 가학·피학중적 관계에 있는 남녀를 통해 기존의 가족 이데올로기에서는 철저히 배제하고 있었던 성(sexuality)의 문제를 부각시키고 있다. 따라서 오태석과 이현화는 각각 남성 작가에 의한 여성적 비전이라는 측면에서, 그리고 남성 작가에 의한 성담론의 제기라는 측면에서 흥미로운 관심의 대상이 된다. 그리고 무엇보다도 민중담론에서와는 달리 이들 작품 속에서 여성인물이 중심적인 역할을 하고 있는 것을 어

31) 1970년대 여성 극작가의 예로 전옥주를 들 수 있다. 전옥주의 작품에는 이강백의 군중의 모습을 연상시키는 무력하고 나약한 '낮공원 산책자들'이 등장한다. 그러나 이강백의 군중이 좀더 잔인하고 소극적(笑劇的)으로 희화화·양식화되어 있다면, 전옥주가 그리고 있는 군중의 모습은 무기력하고 나약한, 1970년대 현실을 거의 그대로 모사하고 있다. 예컨대 전옥주의 <낮 공원 산책>(1972)에서는 실직자, 도둑, 창녀, 불량학생, 퇴직교사, 정체불명의 괴신사, 집을 나와 떠돌아다니는 부인 등 1970년대 도시의 거리를 배회하고 다니는 여러 인물들이 등장하고 있다. 전옥주의 군중에 대해서는 김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사학위논문, 2001, 99~111면 참고.



떻게 해석해야 할 지에 대해서도 새로운 문제제기가 가능하다.

기든스의 논의에서처럼, 현대는 기존의 이성의 영역, 공적 영역과 대비되는 친밀성의 영역, 사적 영역이 점차 중요해지고 있다. 이에 따라 전통적으로 공/사 분리에 의해 친밀성의 영역의 전문가로 불리던 여성이 이러한 구조변동의 담당자<sup>32)</sup>로서 새롭게 주목을 받고 있다. 또한 성(sexuality)은 여성만의 문제로서가 아니라 근대 자체에 결핍되어 있었던 사적 경험의 영역으로서, 특히 ‘자아의 성찰적 기획의 핵심’<sup>33)</sup>으로서 중요하게 부각되고 있다. 따라서 앞으로 여성성의 논의는 근대성과 관련하여 더욱 섬세하게 짚어볼 필요가 있다. 이 글에서 살펴본 진보진영의 민중담론은 여전히 남성 중심적 근대 논리 안에 머물러 있었던 1970년대에 대한 또 하나의 은유라고 할 수 있는데, 그럼에도 불구하고 여성의 현실이 중요하게 취급되고 있는 것 자체는 여러 가지 면에서 시사적이라고 할 수 있다.

32) “현대성이 시동을 걸어놓은 친밀성의 구조변동은 사실상 여성들이 담당하게 되었다. 제도적 억압체계는 공적 영역에서 여성을 배제하였기 때문에 출발에서부터 긴장에 빠지게 되었다. 남성들이 여성의 속성을 탐구하는 것은 단순히 이성에 대한 전통적인 관심의 표현이 아니다. 지금껏 남성들이 알지 못했던 자기 정체성과 친밀성의 영역, 바로 남성들이 거의 들어갈 수 없었던 새로운 질서의 사회적 삶의 영역을 탐구하는 것이다.” 앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 새물결, 1996, 264~5면.

33) 앤소니 기든스(1996), 268면.

## 참고 문헌

### 1. 자료

- 김지하, 《똥딱기 똥딱》, 동광출판사, 1991.  
민족극연구회 편, 《민족극 대본선 2》, 풀빛, 1988.  
박조열, 《오장군의 발톱》, 학고방, 1991.  
윤대성, 《신화 1900》, 예니, 1986.  
이강백, 《이강백 희곡전집 1》, 평민사, 1982.  
\_\_\_\_\_, 《이강백 희곡전집 2》, 평민사, 1985.  
채희완·임진택 편, 《한국의 민중극》, 창작과비평사, 1985.  
최인훈, 《옛날 옛적에 휘어이 휘이》, 문학과지성사, 1979.

### 2. 단행본

- 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.  
이효재, 『분단시대의 사회학』, 한길사, 1985.  
앤소니 기든스, 배은경·황정미 역, 『현대사회의 성·사랑·에로티시즘』, 새물결, 1996.

### 3. 논문

- 김동춘, 「1960, 70년대의 사회운동」, 『한국사 19』, 한길사, 1994, 265~324면.  
김석만, 「새로운 천지국을 기다리며」, 《똥딱기 똥딱》, 동광출판사, 1991, 243~254면.  
김영·김유선·김효선·배은경·정현백·지하은희, 「페미니즘 담론과 여성운동의 다리놓기」, 『여성과사회』 8호, 1997, 6~42면.  
김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사학위논문, 2001, 1~171면.  
김현민, 「1970년대 마당극 연구」, 이화여대 석사학위논문, 1993, 1~125면.  
박영정, 「1970년대 김지하 희곡 연구」, 『한국극예술학회 2002년도 3차 정기학술 발표회 자료집』, 2002, 1~10면.  
이남희, 「‘상상력’으로 열어가야 할 새로운 지평: 90년대 성담론」, 『창작과비평』, 2002. 가을, 73~87면.

## Abstract

## The People Discourse and Femininity in Korean Drama of 1970s'

Kim, Ock-ran

In this paper, I have tried to find the relationships of the People discourse with femininity in Korean drama of 1970s'. 1970s was a turbulent epoch in Korea. At that time, the class specialization and class struggle had been begun as a result of rapid modernization and monopolistic capitalization under the Park Jung-hee's regime. And Korean society was on rapid growth but in a state of extreme class inequality. Consequently 1970s was a age of struggle between the ruling class and the suppressed class, which both part were mostly androcentric.

The same aspect was shown in contemporary dramas. For example, Park Jo-yeol, Lee Gang-bak and Choi In-hoon well described the People of 1970s. The boy-motif of Lee Gang-bak's and the baby-general-motif of Choi In-hoon's were metaphor of the People. They were innocent and had a historical vision to the future. But on the other hand, a girl or a woman was described impotently and idealistic. They were standing outside and keep silent on the stage.

However Madang-geuk(Korean open theater, 마당극) was comparatively deal with woman's reality in 1970s: so to speak, a female laborer, a street-girl, a middle-class woman, etc. Madang-geuk gives a concrete historical and social qualification to the woman character for the first time in Korean drama. None the less, Madang-geuk yet sustained androcentric angle to the woman character, and mainly described woman negatively. Therefore, the People position of Madang-geuk was androcentric, and showed the limit of the whole reality in 1970s.

주제어 : 여성성, 여성주의, 섹슈얼리티, 1970년대, 민중담론, 여공, 여대생, 사  
모님, 박조열, 이강백, 최인훈, 김지하, 마당극

Key words : femininity, feminism, sexuality, 1970s, the people discourse, female laborer,  
woman college student, middle-class woman, Park Jo-yeol, Lee Gang-bak,  
Choi In-hoon, Kim Ji-ha, madang-geuk

접 수 일 : 2003년 2월 27일

심사기간 : 2003년 3월 2일~20일

게재결정 : 2003년 3월 22일(편집위원회)

K C I