

1960년대 김자림 희곡을 통해 본 여성성과 근대성

-〈이민선〉을 중심으로

김옥란*

〈차례〉

- I. 김자림을 말하는 방식
- II. 여성적 글쓰기의 가능성
- III. '근대화'와 회의(懷疑)하는 모성
- IV. 결론

I. 김자림을 말하는 방식

주지하다시피 김자림은 한국 희곡사에서 최초의 본격적인 여성 극작가이다. 비록 1930년대에 나혜석, 박화성, 장덕조 등의 여성 작가들이 몇편의 희곡작품을 썼으나 이들은 주로 화가이거나 소설가였지 엄밀히 말해서 희곡작가는 아니었다. 따라서 본격적인 여성 극작가가 등장하는 것은 김자림과 박현숙으로 대표되는 60년대라고 할 수 있다. 그리고 이러한 여성 극작가들의 등장은 기존의 '여류'라는 명칭의 폄하의 대상으로서보다는 긍정적인 의미로서 평가되고 있다. 예컨대 이들

* 한양대학교 강사

은 50년대 전후세대 작가들에게서 거의 취급되지 않은 분단문제를 제
기함으로써 주제의식의 확대를 이룬 것으로 그 희곡사적 의의가 높
이 인정되고 있다. 이 중에서도 김자림은 페미니즘적 시각에서의 새로움
던져주는 작가로 손꼽히고 있는데, 박현숙 희곡의 여성 인물들이 다분
히 전통적인 여성상을 고수하고 있는 데 비해 김자림의 여성 인물들은
여성문제에 대한 선구적인 의식을 보여줌으로써 새로움을 획득²하고
있다는 것이다.

따라서 김자림에 대한 연구는 페미니즘적 입장에서든 희곡사적 관
 점에서든 매력적인 것이 된다. 김자림은 '여성' 극작가로서 독특한 색
 깔을 지니고 있으면서, 동시에 남성 중심의 기존 연극계에서도 공식적
 인 인정을 받고 있기 때문이다. 김자림은 50년대 후반 새롭게 정비된
 문단의 신인배출 제도, 예컨대 신춘문예나 현대문학과 같은 문학지의
 추천제를 통해 대거 등장한 전후 신세대 작가들과 함께 등단한 이후
 국립극단 공연(<이민선>, 1965), 한국일보 연극영화예술상-희곡상(<동
 거인>, 1969), 대한민국 문학상-희곡상(<하늘의 포도밭>, 1984)을 수상
 하는 등 문단 제도권 내에서도 그 존재를 인정받고 있는 바이다.

그러나 김자림이 '본격적으로 인정받은' '여성' 극작가라는 이러한
 양분된 측면 때문에 페미니즘적 입장에서든 희곡사적 관점에서든 김자
 림이 충분히 다루어지지 못한 듯하다. 김자림에 대한 연구는 아직 본
 격적으로 이루어지지 않았지만, 대략 다음의 두 가지 방향에서 논의되
 고 있다. 한편으로는 최초의 본격적인 '여성' 극작가라는 점을 부각시
 키기 위해 지나치게 '여성'이라는 작가의 생물학적 성이나 전기적 사실
 을 강조하는 것이고, 다른 한편으로는 '여성임에도 불구하고' 남성 작
 가들이 보여주지 못했던 주제의식의 확대를 가져왔다는 것, 곧 김자림

1 유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988. 493면.

2 유진월, 『한국희곡과 여성주의 비평』, 집문당, 1996. 332면.

의 여성성을 배제하고 중성적으로 이야기하는 방식이 그것이다. 아이러니칼하게도 김자림 희곡에 대한 연구는 바로 김자림의 '여성성' 때문에 오히려 많은 어려움이 있는 듯하다.

먼저 전자의 경우는, 친가의 전통적인 가부장적 가족과 기독교 집안인 외가의 개화되고 자유스러운 분위기 속에서 성장한 김자림의 전기적 상황을 배경으로, 김자림이 여성문제에 관해 '반항과 거부'의 의식을 가지고 있음을 확인하고, 그것을 다시 김자림의 희곡 속에서 다시 발견하고자 한다. 주로 <돌개바람>과 <화돈>에 집중된 논의들이 그것으로, 이 작품들에서는 그동안 금기시되어왔던 여성의 성욕 문제를 주장하는 '반항하는 여성들'이 특권화되어서 나타나고 있는 것으로 해석되고 있다.³ 곧 이는 작가의 생물학적 성을 전기적 사실과 결부시키고 그것을 작품 속에서 재해석해내는 것으로, 여기서의 '반항하는 여성'은 곧바로 남녀평등의 이념을 구현해내야 하는 당위성을 부여받게 된다. 그리고 동일한 맥락에서 김자림이 비판받는다. 김자림은 자신의 '선구자적 사명감'에도 불구하고, 그의 여성인물들은 전통적인 남성·여성의 역할을 초월치 못하는 '반항의 한계'를 보인다는 것이다. 요컨대 작가의 생물학적 성에 기대고 있는 이러한 논의들은 한편으로는 타당한 논의들이지만, 김자림에 대한 편향된 시각을 고수하고 있다는 한계를 안고 있다. 이렇듯 김자림의 여성성만을 강조할 때, 성의 문제로 해결되지 않는 다른 작품들은 아예 논의의 대상에서조차 배제되고 있는 것이 그 예이다.

그렇다면 후자의 경우는 어떠한가. 김자림이 '여성임에도 불구하고' 혹은 '여류답지 않게' 여성문제 뿐만 아니라 우리 민족의 근본문제까지 파헤친 저력있는 작가라는 평가는, 여성문제에만 국한시켜 논의하는

3 심정순, 「여성비평:김자림의 페미니스트적 여인상-〈돌개바람〉과 〈화돈〉을 중심으로」, 『한국연극학』 3, 한국연극학회, 1989.

김자림 연구의 편협한 시각을 넘어서서 김자림에 대한 객관적인 평가를 내리고 있는 듯하다. 실제로 김자림은 다양한 소재와 유려한 언어 감각, 상징적인 무대구성 등 뛰어난 극작술의 작가이다. 특히 이민이나 분단과 같은 민족문제의 제기는 희곡사적 측면에서도 중요한 의의를 지닌다. 그러나 다른 한편으로 바로 이러한 다양성이 김자림만의 고유한 특성을 파악하는 데 또다른 어려움으로 작용한다. 여성, 이민, 분단, 민속학, 물질문명 비판, 80년대 작품들의 주종인 종교적 신비주의(기독교) 문제까지 광범위한 주제의 스펙트럼 내에서 김자림만의 고유한 특성, 일관된 작가의식을 짚어내기란 여간 어려운 일이 아니다.⁴

따라서 전자의 경우와는 또다르게 다시 여성의 문제로 돌아갈 필요가 생긴다. 그러나 이제는 전자와 같은 '평등의 페미니즘'이 아닌 '차이의 페미니즘'이라는 또다른 관점에서 그러하다. 먼저 '차이의 페미니즘'이란 '평등의 페미니즘'과 마찬가지로 남성/여성의 차별적 이분법을 거부한다. 그러나 '평등의 페미니즘'에서처럼 새로운 남녀관계의 대안으로서 여성해방이나 남녀평등을 주장하는 것이 아니라, 남성적인 것과는 다른 여성적인 것의 '차이'를 인정하고자 한다. 그리고 이러한 차이의 인정은, 기존의 남성중심적·가부장적 사고에서 남성성에 대한 결여태 혹은 부정형으로서만 인식되어온 여성에 대한 적극적인 자기긍정을 가능케 한다는 점에서, 그리고 특히 여성 작가의 경우 '여성적 글쓰기'라는 새로운 글쓰기의 방식을 가능케 한다는 점에서 그 의의가 크다. 결국 이렇게 하여 오랫동안 문학 제도권 내에서 소외되고 배제되

4 이은경은 김자림의 다양한 제재의 영역이 '부조리한 현실비판과 인간의 구원'이라는 주제로 집약되고 있다고 보고, 이를 여성작가의 감상성을 넘어서는 것이라고 높이 평가하고 있다. 그러나 다양한 주제의식을 가지고 있다는 것과 여성작가로서의 김자림의 작가의식이 서로 어떻게 연결되는지에 대한 구체적인 언급이 없다. 이은경, 「김자림 희곡연구」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회, 1999.4. 189~190면 참고.

어은 여성 작가(혹은 여성성)의 존재근거를 마련할 수 있는데, 한국 최초의 본격적인 여성 극작가 김자림의 경우도 바로 이러한 방식으로 새롭게 읽을 수 있지 않을까 한다. 김자림은 자신이 여성이라는 사실을 적극적으로 받아들이고 있었으며, 여성문제에 대한 접근 또한 역사의 식은 결여한 채 성 해방(자유연애)만을 주장하는 30년대 신여성의 논리⁵에만 머물러 있는 것이 아니라 당대 사회 현실에 대해서도 진지한 관심을 가지고 있으며, 그것을 여성적 시각에서 '다르게' 보여주고 있기 때문이다. >

II. 여성적 글쓰기의 가능성

김자림은 1959년 조선일보 신춘문예에 <돌개바람>으로 등단했다. 그러나 여성문제에 관한 '선구자적인 사명감'을 가지고 쓴 이 작품이 가작에 그치고 말자, 연 2회째 같은 신문 신춘문예에 응모하여 1960년에는 <가보>가 입선되고, 1961년에는 <유산>이 당선된다. 여기서도 보건대 김자림은 여성문제에 대한 확고한 신념 뿐만 아니라 극작활동 자체에 대해서도 대단한 열정을 지녔던 것으로 보인다.

김자림이 극작가로서의 길을 택했던 한 이유는 예술의 사회적 기능에 대해 확고한 신념을 갖고 있었기 때문이었다. 드라마는 가장 사회성이 강한 문학 장르이다. 그녀에 따르면 드라마는 문화를 이끌고, 감정을 정화시키며 인간성을 표현한다. 그러므로 극작가들은 항상 의식면에서 대중보다 앞서 가야 한다. 1965년 여인극장을 설립한 그녀의 근본적인 취지는 여성들의 문제를 다루는 연극 공연을 통하여 여성들을

5 유진월, 앞의 책, 219면, 226면.

일깨우려 함이었다. 또한 이를 통하여 궁극적으로는 그들의 권리와 이익을 수호하려는 것이었다.⁶

이상은 김자림과의 인터뷰(1983.1.7)를 정리한 대목으로, 김자림의 연극관과 여성관이 잘 드러나 있는 부분이다. 김자림은 여성으로서의 자기정체성을, 자신이 성장했던 봉건적인 가족제도나 일제 통치하에 받았던 학교교육에서와 같은 정속하고 복종적인 여성상과는 반대되는 자유로운 여성상으로 설정하고, 그에 대한 전폭적인 자기긍정 위에서 극작활동을 했다. 요컨대 김자림에게서 여성성에의 긍정은 극작의 내적 동기를 이룰 뿐만 아니라 여인극장의 설립에서처럼 사회적 효용성이라는 실천의 문제로까지 이어지고 있는 것이다.

그러나 그렇다고 해서 김자림의 전 작품세계를 ‘여성성’이라는 본질주의적 측면(작가의 생물학적 성)만으로 말할 수는 없는데, 아이러니컬하게도 김자림이 극작가로서 공식적으로 인정받게 된 것은 이러한 여성성 덕분이 아니라 오히려 이러한 여성성을 감추고 그 흔적만을 드러냈을 때였다. 이는 김자림의 등단 일화에서도 엿볼 수 있는데, 전통적인 정조관념을 고수하고 있는 구세대로부터 신세대에 이르는 여성 3대를 통해 의식적으로 여성문제를 다루고 있는 <돌개바람>이 당선되지 않자 김자림이 택한 길은 또다른 김자림의 대표작 <화돈>(1970)⁷으로 곧바로 이어지는 것이 아니었다. 대신 김자림은 <가보>와 <유산>을 썼는데, 이 두 작품은 주로 전후세대 남성 작가들에 의해 부각된 구세대의 부패와 몰락이라는 50년대적 주제를 그대로 수용하고 있는 것들이

6 심정순, 앞의 논문, 243면.

7 기존의 거의 모든 연구는 <돌개바람>과 <화돈>에만 집중되어 있어서 마치 이 두 작품이 김자림의 대표작인 듯한 인상을 주고 있으나 이에겐 재론의 여지가 있다.

다. 결국 김자림의 여성성은 여전히 남성 중심적인 문단 내로의 편입 과정, 즉 등단이라는 통과 의례를 거치면서 실제적으로 거세되고 수정되어간 것이다.

그리하여 연이은 <이민선>(1965), <신들의 결혼>(1967), <동거인>(1969) 등 60년대 작품들도 당대 사회의 대세를 온건하게 따르는 방향으로 극작이 이루어지게 된다. 예컨대 <이민선>은 박정희 정권의 근대화 논리에 동조하는 분위기를 띠고 있으며, <신들의 결혼>은 당시 민족주의 담론의 대두와 관련된 민속학에의 관심을 드러내고 있으며, <동거인>은 '북한=야만', '남한=자유와 평화'라는 반공극의 도식을 따르고 있다. 이에 따라 김자림은 원래 의도하고 있었던 여성적 주제와는 다른 방향에서 자신의 작가적 입지점을 구축하게 되었고 결과적으로 근대화, 민족, 분단이라는 60년대의 굵직굵직한 주제를 모두 다루게 되었다. 요컨대 김자림의 여성성은 그 자체의 본질주의적인 차원에만 머물러 있었던 것이 아니라, 문단이라는 또다른 국면으로, 더 나아가 60년대의 사회 역사적 상황이라는 국면 속으로 편입되어 들어감으로써 변질되고 은폐되는 과정을 거쳤다.

그러나 역설적이게도 <돌개바람>이나 <화돈>보다, 여성 주인공을 내세운 80년대 작품들보다 오히려 이 시기의 작품들에서 여성주의의 매력, 김자림 희곡의 활력이 느껴진다. 바로 여기에서 여성성이라는 것이 사실은 역사성이 거세된 본질적인 것, 사회 역사적 과정의 바깥

- 8 여성적 주제의 작품들이 다시 쓰여지기 시작한 것은 60년대를 건너뛴 1970년의 <화돈>에 와서이다. 이후 이러한 경향은 1973년의 <오호, 종달새>와 <로터리의 피아노>(1981), <노녀들의 발톱>(1982), <하늘의 포도밭>(1984) 등의 80년대로 이어진다. 이들은 모두 <돌개바람>과 마찬가지로 여성 주인공을 내세우고 있으나, 웬일인지 페미니즘적 관점에서의 활력이나 긴장이 떨어지고 있으며, 실제로 새마를 연극(<오호, 종달새>)이나 성극(<하늘의 포도밭>) 등으로 그 위상이 축소되고 있기도 하다.

에 위치지워진. 무시간적인 진정성의 영역을 구현하는 것이라기보다는 오히려 엄연한 사회 역사적 과정 속에서 자신의 정체성을 문제삼는 것⁹임을 다시 한번 확인할 수 있는데, 김자림의 경우가 바로 그렇기 때문이다. 김자림이 다루고 있는 60년대적 주제들은 얼핏 보아서 여성문제를 심도있게 다룬 것도 아니고 오히려 남성적 근대화 논리에 온건하게 순응하고 있는 것으로도 보일 수 있다. 그러나 그럼에도 불구하고 김자림 희곡이 여성주의적 관점에서 흥미로울 수 있는 것은 그러한 역사적 경험 속에 처해있는 여성들의 혼성적이고 때로 모순적인 정체성¹⁰을 보여주고 있기 때문이다. 따라서 이하에서는 김자림 희곡을 기본적으로는 여성주의의 관점에서 살펴볼 것이지만, 그렇다고 해서 김자림 희곡이 당대 남성 작가 희곡에 대해서 혹은 남성 중심적 근대화에 대해서 어떤 대립적인 기능을 행하고 있느냐보다는 그러한 역사적 경험 속에서 여성이 자신의 정체성을 당대의 지배적인 표상들에 한편으로는 의존하면서 한편으로는 저항하면서 어떻게 정립해나가는냐의 문제에 보다 초점을 둘 것이다. 결국 이는 명백히 드러나는 여성성의 특징들을 일목요연하게 정리하고 그것을 다시 남성적 담론들과 대조시키는 방식이 아니라, 여성 작가 스스로에게도 혼란되고 복잡한 양상으로 드러나는 여성성의 흔적을 찾아내는 일이 될 것이며, 따라서 결국

9 이는 페미니즘 논의에 역사성의 개념을 끌어들이어 흥미로운 분석을 하고 있는 리타 펠스키의 견해를 참고할 수 있다. 펠스키는 특히 근대성 경험과 관련하여 여성이 '비근대적 정체성의 상징'으로 근대성의 경험에서 배제되어 있었던 것만은 아니라 패션, 소비주의, 백화점 등 뚜렷한 근대적 현상과 관련을 맺고 있으며, 특정한 문화와 시기의 성별 테크놀러지에 의해 구성된 '언제나 과정 속에 있는 정체성', '역사적 과정의 성별화'에 대해 각별한 관심을 기울이고 있다. 리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 김영찬·심진경 역, 거름, 1998. 그러나 이에 덧붙여 제3세계 여성의 특수한 근대성 경험은 또다른 차원에서의 논의가 필요할 것이다.

10 위의 책, 51면.

은 여성 작가의 무의식을 문제삼게 될 것이다.

이미 지적했듯이 김자림은 여성문제에 대해서 의식적인 관심을 가지고 있었지만, 제도권 내로 포섭되어 들어감으로써 그러한 자의식이 굴절되고 수정되는 과정을 겪었다. 바로 이 지점에서 김자림의 여성 작가로서의 무의식이 형성되었다고 할 수 있는데, 무의식은 언어체계 속은 상징체계의 전압과정에서 형성되기 때문이다. 즉 주체는 쾌락원칙에 의한 본능을 현실원칙을 수용함으로써 억압하게 되는데, 이러한 억압을 통해서 주체가 분열되고 무의식이 만들어진다. 그러나 의식적 차원에서 억압되는 것은 완전하게 삭제되는 것이 아니라 단지 전치될 뿐이고 그 흔적이 남게 된다. 김자림의 경우도 마찬가지이다. 김자림은 남성 중심적 문단 내에서 받아들여지지 않는 자신의 여성성을 억압함으로써 비로소 여성 작가가 될 수 있었다. 그러나 김자림은 무의식적 차원에서 여성성의 흔적을 남기고 있다. 예컨대 김자림의 전 작품을 관통하고 있는 '모성적 현실'에 대한 관심이 바로 이에 해당한다.

김자림의 전 작품을 개괄해보면 결혼으로부터 시작해서 육아과정을 거치며 노년에 이르는 구체적인 여인의 일생을 그릴 수 있는데, <돌개바람>·<화돈>의 젊은 부인, <이민선>·<동거인>의 어머니, 80년대 작품군에 등장하고 있는 과부, 중년부인, 노녀 등 마치 작가 자신의 자전적인 연대기를 나타내고 있는 듯한 인물들이 등장하고 있다. 그리고 이 인물들은 모두 주인공의 여부를 떠나 극 전체에 생생한 활력과 결혼한 여성의 현실에 대한 구체성을 담보로 하고 있다. 바로 여기에서 비록 김자림이 자신의 여성성을 거세하고 남성 중심적 질서를 내면화하고는 있지만, 한편으로는 비록 무의식적 차원에서이기는 하지만 여성에 의한 여성적 현실에 관한 '여성적 글쓰기'¹¹⁾의 한 실천 혹은 그

11 원래 식수의 정의에 의한 여성적 글쓰기란 "차이를 작동시키며, 차이를 두려는 방향으로 나아가며, 지배적인 남근중심적 논리를 해체시키려고

가능성을 보여주고 있지 않은가 생각할 수 있다.

먼저 김자림의 모성이 여성적 글쓰기의 한 가능성으로 읽힐 수 있는 근거로서, 김자림은 모성을 남성 주체의 입장에서 타자화시킨 모성 '이데올로기'로서가 아니라 여성 주체의 입장에서 모성적 '체험'의 문제로서 다루고 있다는 점에서 찾아볼 수 있다. 원래 모성이 이상화되고 신비화되는 것은 여성 자신에 의해서가 아니라 남성중심적 시각에서 만들어진 것이다. 예컨대 여성을 이상화(어머니와의 동일시)시키거나 배제(어머니와의 결별)시키는 남성 주체의 형성 과정 뿐만 아니라, 여성이 모성의 이름으로 몸담고 있는 가부장적 가족 자체가 가족 내의 성별분업화의 결과에 기초하여 '만들어진' 것이며, 모성 이데올로기는 그러한 과정에서 만들어진 허구적인 구성물¹²에 불과하며, 여성 주체로 하여금 그러한 모성을 끊임없이 재생산해내도록 유도하고 있는 효과적인 장치인 것이다. 따라서 가부장제 사회 속에서 여성 주체는, 결혼의 여부와 상관없이,¹³ 아이의 유무와 상관없이, 궁극적으로는 이미 주어

투쟁하며, 이항대립의 완결성을 찢어버리며, 끝없이 열린 텍스트성의 쾌락에 젖는다(토릴 모이, 『성과 텍스트의 정치학』, 임옥희·이명호·정경심 공역, 한신문화사, 1994. 126면) 것, 의식적 차원에서의 '해체적 글쓰기'를 의미한다. 따라서 이러한 여성적 글쓰기의 개념을 무의식적 차원에서 여성성의 흔적을 보유하고 있는 김자림의 경우와 곧바로 연결시킬 수는 없을 것이다. 그러나 김자림의 여성성이 비록 혼돈스러운 양상이긴 하지만 그 자체로 여성적 글쓰기의 가능성을 보여주고 있음도 연구자의 입장에서 충분히 밝혀볼 만한 문제라고 생각한다▶

12 바렛, 「여성 억압과 '가족」, 『가족과 성의 사회학』, 박숙자·손승영·조명덕·조은 편역, 사회비평사, 1995. 335~9면.

13 결혼하기 훨씬 이전 단계에서부터 여자아이들은 모성을 훈련받는다. 이는 정상적인 가족구조 내에서 이미 이루어지는 것으로, 여성은 자신을 길러준 어머니와 동일시하면서 여성 역할, 어머니 역할을 훈련받게 되고 그대로 반복 재생산해내는 것이다. 초도로우, 「가족의 정신역학」, 『가족과 성의 사회학』, 399면.

진 현실적인 조건으로서의 '모성'을 강요당하고 있는 것으로, 이러한 맥락에서 "가부장제 사회에서 억압된 것은 여성이 아니라 모성"¹⁴이라는 말이 현실적인 설득력을 가진다.

그러나 김자림의 모성은, 남성의 공적 영역과는 분리된 가정이라는 사적 영역에 고립된 채 사회적 재생산(출산과 양육)에 필수적인 기능으로만 축소된 모성의 모습과는 다르다. 한편으로는 한 가정의 어머니 이면서 자신의 성욕을 당당하게 주장하고 있는가 하면 <돌개바람>, <화돈>, 유아기의 모성적 세계(환상성)를 강력하게 환기시키는 힘 또한 가지고 있으며 <동거인>, 생산이 중단된 불임의 시기를 끊임없는 수다와 갑작스런 공포로 채워넣는 괴기스런 모습을 지니고 있기도 하다 <로터리의 피아노>, <노녀들의 발톱>). 이러한 부분들은 전체 극의 통일된 플롯의 흐름을 단절적으로 끊어놓는가 하면 지연시키고 있기 때문에 얼핏 심리적 감상성을 과도하게 드러내는 것으로, 일종의 극적 결함으로 지적될 수도 있지만 이 부분들이 특히 여성적 체험과 관련된 것이라는 점에서 오히려 이는 여성성의 흔적이 분출되는 한 방식¹⁵으로 볼 수 있다.

또한 당대의 구체적인 사회 역사적 과정 속에서 봤을 때도, 김자림의 모성은 가정과 국가에 복종하고 헌신하는 '좋은' 어머니와, 50년대의 자유부인처럼 자신의 성욕만을 채우기에 급급하다 자멸하는 '나쁜' 어머니라는 이분법으로 갈려지지 않는다. 알다시피 60년대는 박정희

14 줄리아 크리스테바, 「시적 언어의 혁명」; 토릴 모이, 앞의 책, 197면에서 재인용.

15 기존의 정통 플롯 개념은 단일한 주제를 향한 통일된 과정, 즉 남근을 중심으로 한 남성적 쾌감이 작용하는 방식과 동일한 남성적인 개념이라 할 수 있다. 따라서 분열적이고 단절적인, 혹은 다원적인 이야기의 전개 방식은 여성 육체의 체험을 기반으로 한 여성적 글쓰기의 한 방식이라 할 수 있다.

군사정권에 의해 출발한 남성적 발전 논리에 의한 근대화의 시대로 상징될 수 있다. 그리고 이때의 모성 또한 강력한 이데올로기로서 동원되고 있었다. 요컨대 60년대가 제시하고 있는 모성의 역할이란 '의지의 한국인'을 양성하는 것, 자식들을 근대화의 역군으로 변모시키고, 개인의 욕망은 한없이 억제해야 한다는 것으로, 이 또한 마치 전시체제와도 같았던 60년대의 억압적인 분위기를 환기시키고 있다. 여기에서 김자림의 모성은 일종의 부적응자의 모습(〈이민선〉의 정신이상, 〈동거인〉의 죽음)을 보여주고 있는데, 결국 이는 남성적 발전의 논리에 적응하지 못했던 그러나 사실 한편으로는 그러한 논리를 수궁할 수 없었던 여성 특유의 논리를 보여주는 것으로 그 의미를 다시 한번 되짚어보아야 할 필요가 있다.

따라서 이하에서는 김자림, 여성성, 그리고 그러한 여성성이 실제적으로 위치지워지고 작동하고 있는 구체적인 사회 역사적 현실로서의 근대성이라는 세 축을 중심으로 구체적인 작품 분석을 전개해보도록 하겠다. 이를 위해서 김자림의 여성성이 한편으로는 억압되고 있지만 다른 한편으로는 무의식적 차원에서 드러나고 있는 60년대 작품, 그 중에서도 특히 〈이민선〉을 중심으로 살펴보도록 하겠다.¹⁶ 이 작품은 여성의 성욕(〈돌개바람〉, 〈화돈〉)이라든가 신비주의로의 경도(〈로터리의 피아노〉, 〈노녀들의 발톱〉, 〈하늘의 포도밭〉, 〈불편한 밀월〉)¹⁷와

16 신춘문에 응모작품인 〈가보〉(1960), 〈유산〉(1961)을 제외한 김자림의 60년대 작품으로는 〈종소리〉(1962), 〈이민선〉(1965), 〈신들의 결혼〉(1967), 〈동거인〉(1969)이 있다. 그러나 〈종소리〉는 성극으로 이 글의 논의와 부합하지 않고, 〈신들의 결혼〉은 모성보다는 여성의 성욕 문제를 강조하고 있는 김자림의 또다른 주제의식을 드러내고 있는 것으로 이 논의에서는 제외하기로 하겠다. 그리고 〈동거인〉은 우리 근대의 특수성이라 할 수 있는 분단문제를 다루고 있다는 점에서 이후 별도의 논의의 장을 마련하도록 하겠다.

같은 직접적인 여성문제를 다루고 있지는 않지만 가부장적 사회에서의 모성-여성의 위치에 대한 주의를 환기시키고 있으며, 특히 그러한 모성-여성이 남성중심적·획일적 발전 논리의 60년대에 대한 이질적인 측면들을 보여주고 있다는 점에서 충분히 논의의 가치가 있다고 생각된다.

Ⅲ. '근대화'와 회의(懷疑)하는 모성

알다시피 60년대는 박정희 정권 혹은 '근대화'라는 용어로 상징될 수 있는 시대이다. 그리고 가장 민족주의적인 색채가 강했던 시기이기도 하다. 해방 이후 비로소 민족국가의 성립을 이루었지만, 한국전쟁과 분단이라는 세계사적 사건을 겪으면서 우리 민족은 점차 세계자본주의체제 내로 급속하게 포섭되어 들어가는 한편, 50년대 말에서 60년대로 넘어오면서 재편된 신국체분업 시기를 이용해서 후발성의 이익

17 이 작품들은 모두 80년대 이후의 작품들로, 김자림이 50대 중반에 들어선 나이에 쓴 것들이다. 보부아르는 노년의 여성이 특히 종교적 신비주의에 잘 빠져들고 있음을 지적하고 있는데, 이를 특히 여성의 월경폐쇄를 통해 설명하고 있다. 가부장제 사회에서 여성은 남성을 매개로 해서만 세계에 참여할 수 있는데, 50대 이후의 여성은 얼굴과 육체가 실제적으로 쇠퇴하기 시작하고 그것은 곧 더이상 남자를 유혹할 수 없음을 의미한다. 즉 이때 여성은 세계와의 단절의 공포를 경험하기 시작하는데, 따라서 사실의 세계보다는 자기 마음 속의 절대적인 세계(계시, 영감, 신의 말씀, 예시)를 더욱 신봉하게 된다. 여성은 현실 속에서의 절망에 대항하는 대신 그것에의 도취를 선택한다. 시몬 드 보부아르, 『제2의 성』, 조흥식 역, 을유문화사, 1993. (하권) 318~327면. 김자림이 80년대 이후 종교적 신비주의의 세계로 함몰되어 들어간 것 또한 이러한 맥락에서 설명할 수 있는데, 따라서 진정한 여성성의 관점에서 봤을 때 이는 실망스러운 지점이라 할 수 있다.

을 얻는¹⁸ 과정을 거치고 더욱 강력한 민족주의를 형성해나가게 되었다. 특히 우리의 민족주의는 남북분단이라는 상황이 작용하여 극단적인 양상, 타협이 불가능한 '근본주의적 민족주의'의 성격을 띠게 되었고, 이것이 오히려 분단체제를 구축하고 강화하는 데 이용되는 아이러니칼한 결과를 낳기도 하였다.¹⁹ 이에 덧붙여 박정희 정권은 '조국 근대화'라는 이름 아래 민족발전을 곧 경제성장과 동일시하는 논리를 구체화하여 60년대의 헤게모니를 창출하는 데 성공²⁰하게 된다. 결론적으로 말해서 60년대는 근대화를 위한 '민족주의의 동원'이 절정²¹을 이룬 때였다.

그런데 이러한 근본적이고 극단적인 민족주의의 시대적 분위기 속에서, 아무도 민족주의에 기반한 근대화 작업에 대해 회의하지 않았던²² 시기에, 김자림의 모성은 '회의(懷疑)하는 모성'이라는 아주 독특한 위치를 차지하고 있다. 60년대 희곡에서 김자림은 얼핏 남/녀의 이분법적 대립을 연상시키지 않는, 오히려 남/녀의 구분을 무화시켜주는

18 안병직, 「한국경제 발전의 제조건」, 『창작과비평』, 1993 겨울. 38~9면.

19 박명림, 「근대화 프로젝트와 한국 민족주의」, 『한국의 '근대'와 '근대성' 비판』, 역사비평사, 1996. 324~5면.

20 김호기, 「박정희시대와 근대성의 형성」, 『창작과비평』, 1998 봄. 105~6면.

21 박명림, 앞의 논문, 329면.

22 60년대의 산업화는 단순히 위로부터의 국가적 동원에 의한 것에 그친 것이 아니라, 국민 다수의 동의에 근거한 것이기도 했다. 예컨대 1967년에 지식인(대학교수 761명과 기자 754명)을 대상으로 이루어진 한 사회조사에서 '경제발전을 위해서 개인의 자유를 희생시킬 수 있다'는 항목에 60.7%의 다수가 찬성하고 있다(홍승직, 『지식인과 근대화』, 고려대 사회조사연구소, 1967; 김호기, 앞의 논문, 102~3면에서 재인용). 요컨대 60년대의 근대화, 민족주의 담론은 지배정권 뿐만 아니라 진보적인 지식층 내에서도 자발적으로 동의하고 내면화한 강력한 힘을 가진 것이었다.

듯한 중성적인 느낌의 모성을 통해서 근대화와 분단에 대해서 말하고 있다. 50년대의 자유부인류의 여성들이 사회적으로 매도당하는 분위기가 여전히 유지되고 있는 60년대에, 아니 오히려 개발독재의 이름으로 자본주의 산업화가 고도로 압축적으로 진행됨으로써 개인보다는 여전히 가족과 집단이 우선시되는 이때에, 성적 존재로서의 여성은 사회적으로 뿐만 아니라 작가 자신에게도 자기검열의 대상이 되었을 것이다. 그러나 모성은 '근대화 민족주의'를 위한 지배 이데올로기를 강화시키는 도구로서 적극적으로 이용되었고 그 가치가 인정되었다. 요컨대 60년대의 가족은 민족주의 담론을 각 개인에게 내면화시키는 특정한 장소였고, 모성은 그것을 정서적인 유대의 차원에서 결속시키는 중요한 역할을 했던 것이다. 그러나 김자림은 '근대화-민족주의-가족'으로 이어지는 집단의 논리 밖에 서있는 개인으로서의 모성-여성의 위치를 부각시키고 있으며, 그것을 통해 60년대 근대성의 또다른 이면을 경험하고 있는 역사적 주체의 모습을 보여주고 있다.

<이민선>(1964년, 3막6장, 1965년 국립극단 공연)은 김자림의 첫번째 장막극으로, 브라질에 이민가서 돈을 벌려는 영농이민자들²³이 이민

23 60년대 초 브라질 정부는 광활한 미개척지의 대륙을 가진 개발도상국으로 공업화 정책을 추진하고 있었고, 그로 인한 노동력의 부족, 특히 지방 농업 분야의 인력이 부족하여 영농이민을 적극적으로 받아들이고 있었다. 따라서 이민의 첫째 조건은 3인 이상의 노동력을 확보한 가족이어야 했다. 그러나 한국 정부는 이러한 국제적 상황을 충분히 고려한 장기적인 이민정책을 운영했던 것이 아니라, 산업화로 인한 과잉인구와 실업 문제를 해결하기 위한 단기적인 수단으로서 이민을 추진했고, 우리나라 국민 또한 보다 살기좋은 외국으로 빠져나가려는 도피성 이민을 선택하는 경향이 강했다. 결과적으로 원래 영농이민을 목적으로 떠났던 브라질 이민자 대부분이 상업에 종사하면서 도시로 밀려들게 되고 불법체류 등 사회문제를 일으키자 1962년에 시작된 브라질 이민이 1966년에는 정부 차원의 집단이민이 더이상 받아들여지지 않게 되었다. 이구홍, 『한국이

선에 오르기까지의 과정을 사실적으로 잘 그리고 있는 작품이다. 6·70년대의 노동자계급은 최저생계비의 절반 정도 밖에 되지 않는 임금을 받고 있었고, 무허가 판자촌으로 상징되는 도시빈민의 생활을 유지하고 있었다. 그리고 이는 당시의 농민들에게도 그대로 해당하는 것이었다. 박정희 정권은 근대화지상주의 수출지상주의를 내세워 근대화, 산업화에 박차를 가하고 있었지만 일관된 저임금·저급가 정책, 즉 노동자·농민의 착취에 그 실질적인 기반을 두고 있었기 때문이다. 브라질 이민은 바로 이러한 맥락에서 이해되는 것으로, 결국 이 극은 노동력의 단위로 계산되어서 해외로 팔려가는 사람들의 이야기이다.

長幕인 <移民船>은 野望에 사로잡힌 人間의 끈질긴 鬪志力을 追求해 보았다.

移民船에 오르기까지는 그들 나름대로의 內部苦惱와 이들의 테가주망 속에 끓어오르는 다소 狂的인 反抗意識, 또는 이들의 이지러진 過去에 대한 不滿, 이러한 精神的인 破滅에 대한 決死的인 安간힘이 있었다고 본다.(460)²⁴

이상은 <이민선>의 후기이다. ‘내부고뇌’라든지 ‘광적인 반항의식’이라는 표현에서 얼핏 50년대 실존주의의 분위기를 느낄 수 있지만, ‘이지러진 과거에 대한 불만’이나 ‘정신적인 파멸’, ‘결사적인 안간힘’ 등의 말에서는 가속화되는 근대화·산업화 과정에 휘말리면서 이민선에 오를 수밖에 없었던 사람들의 상황과 심리를 정확히 지적하고 있다. 그러나 또한 60년대 이후부터 되풀이되어온 ‘의지의 한국인’이라는 표현을 연상시키는 ‘야망’이라든지 ‘인간의 끈질긴 투지력’과 같은 말에서

민사], 중앙서관, 1979. 208~218면 참고.

24 김자림, 《이민선》, 민중서관, 1971. 이하 작품 인용도 이 책에 따른다.

는 이미 그러한 현실을 이데올로기적으로 은폐시키고 또다른 맥락으로 봉합시켜서 연결하려는 논리가 작용하고 있음을 알게 된다. 요컨대 그것은 과거나 현재의 '불만'이나 '파멸'의 상황은 '결사적인 안간힘'과 '끈질긴 투지력'에 의해 충분히 극복될 수 있다는 것이며, 거기에 실존주의적인 분위기를 덧붙여 '의지의 인간상'을 그려놓았으며, 그것이 '의지의 한국인'이라는 국민 개개인의 모델로 효과적으로 수렴되는 것이다. 따라서 김자림의 <이민선>은 그 작의에서부터 당시의 지배 이데올로기를 그대로 수용하고 있는 것처럼 보인다. 사실 <이민선>은 민족의 발전이라는 이상을 내면화하고 있는 인물들 모두가 미래에의 개척의지를 실현시킬 수 있다는 브라질 이민을 떠나는 결말을 보여주고 있어서 표면상 이러한 목적이 달성되고 있는 듯이 보인다.

<그러나 <이민선>에서 흥미로운 곳은 그러한 논리가 재확인되는 지점이 아니라, 그러한 발전의 논리, 핑크빛 미래의 환상과는 어긋나는 불안정한 단층이 드러나는 지점이다> 그리고 그것이 주로 여성 인물들을 통해서 표출되고 있다는 점 또한 주목할 만한 사실인데, 이는 앞서 지적했다시피 김자림의 무의식이 드러나는 지점으로서의 중요한 의미를 갖기 때문이다.< 곧 김자림은 의식적인 차원에서는 주로 남성 인물들을 내세워 제도권의 논리, 60년대 근대화에 대한 지배 이념을 수용하고 내면화하고 있지만, 다른 한편 무의식적인 차원에서는 주로 여성 인물들을 통해서 그러한 논리와 이념에 대해 머뭇거리고 주저하는 듯한 태도를 보이고 있다.> 결국 이는 남성 중심적 근대 논리의 바깥에 서있었던, 혹은 소외된 채 이용만 당했던 여성의 입장파도 무관하지 않은데, 이를 통해서 60년대 근대화의 논리를 받아들이는 역사적 주체의 양가성을 살펴볼 수 있을 것이다.

다음은 극의 처음 부분(1막 1장)으로, 창수(46세, 이민단 단장)와 창수댁(43세)이라는 남녀 주인공의 첫 등장 장면이자 이들의 첫 등장에

서부터 확고한 남성적 논리와는 다른 여성의 논리가 존재함을 보여주는 의미심장한 장면이다.

昌守 : 바다 저 깊이 때묻은 과거를 수장해 버리란 말요. 새로운 옷을 입으려거든 낡은 것을 미련 없이 벗어 버려야 하는 거야.

昌守宅 : (트렁크를 뺏으며) 안 돼요. 하나두 버릴 수 없어요. 이것들은 지난 세월을 말해 주는 웃음과 울음과 한숨이 섞여 부서진 감정의 파편들이에요.

昌守 : (끌어 올리며) 지지리 못한 여편네야. (점점 흥분된 어조로) 우리는 내일 새벽 떠나는 거야. 우리의 이민선 쟁카號를 타고 신천지를 향해 저 푸른 바다를 뚫구 나가는 거야. 예수가 죽음에서 부활하듯이 우리도 다시 사는 거야. (돌아보며) 그러니 그 구질구질한 과거는 저 바다에 처넣으란 말이야. (狂의인 몸부림으로) 자 여러분 술, (컵을 들고) 이 번쩍이는 소망에 행운이 있으라.(205~206)

이상 첫 장면에서 문제적인 상황으로 설정된 것은 창수택의 낡은 옷 트렁크를 둘러싼 창수와 창수택의 의견 대립이다. 창수는 '신천지', '부활'이라는 말에서처럼 희망찬 미래에 대한 강렬한 의지를 가지고 있음에 반해, 창수택은 '때묻고' '구질구질한 과거'를 끌어안고 웃음이니 울음이니 한숨이니 하는 감상적인 말의 넋두리를 늘어놓고 있다. 창수는 이민선 쟁카호를 타고 앞으로 가게 될, 아직 가보지 않은 미지의 세계, '신천지' 브라질에 대한 기대와 동경으로 온통 가득차 있고, 창수택은 대조적이게도 과거, 그것도 시시한 낡은 옷 꾸러미에 연연해하고 있다. 이 장면에서만 본다면 창수는 미래에 대한 낙관적 비전을 가지고 있는 긍정적인 사람으로, 창수택은 반대로 과거에만 연연해하는 수동적이고 퇴행적인 사람으로 읽힌다. 그러나 이러한 창수택의 옷은 이후 창수로

대변되는 근대화의 논리에 의해 쉽게 '수장'되거나 잊혀지는 것이 아니라 오히려 반복적으로 환기되며, 끝내는 창수택의 몸에 걸쳐진 채 이민선에 오르는 결말에서처럼 극적으로 더욱 강화되고 집중된다. 따라서 이 극은 제목이 지시하는 바처럼 창수 일행이 결국은 승선하게 될, 근대화라는 이름의 '이민선'이 무사히 출범하게 되는 것과는 또다른 층위에서의 읽기가 요구되는데, 바로 창수택의 옷을 통해서 제시되고 있는 여성성의 차원이 그것이다.

요컨대 이 극은 창수를 중심으로 한 남성 중심적 근대 논리의 한 축과 창수택을 중심으로 한 여성적 비전의 한 축이 서로 교차하면서 긴장관계를 이루고 있다. 실제로 이는 '창수-득찬-만세-물개-덕보'로 이어지는 남성 인물 계열의 한 축과 '창수택-소라-수선공'²⁵로 이어지는 여성 인물 계열의 한 축이 상호 교차하면서 갈등관계를 이루고 있는 데서도 확인된다. 즉 전자가 끊임없이 이민에 대해 필연성을 부여하고 자발적으로 이민선에 오르는 귀결을 보여주는 반면, 후자는 이민에 대해 회의적인 생각을 가지고 있고 결국 이민선에 오르지 않게 되거나(소라, 수선공) 창수택의 경우처럼 정신이상 상태에서 강제 동행의 형태로 이민선에 오르게 되어 실질적으로는 이민선에 타지 않는 차이를 보여준다. 먼저 전자의 경우 문제가 되고 있는 것은 남성 인물들이 이민에 대해 과도한 집중을 하고 있다는 것인데, 이들은 극의 후반으로 갈수록 이민이 아니라 이민선에 오른다는 것 자체에만 집착하는

25 수선공은 비록 남자이지만, 극 전반에 나타난 전형적인 근대적 남성상이 공유하고 있는 미래의지를 결여하고 있으면서 대신 여성적 특징으로 나타나고 있는 항수의 모티프를 반복하고 있다는 점, 수선공이라는 직업적 특성이 과거의 것을 보존하고 수선, 유지하려는 여성적 성격을 드러내고 있다는 점, 그리고(월남민이라는 신분이 근대적 발전논리에서 소외된 여성의 신분과 유사하다는 점에서 여성 인물 계열에 속하는 인물로 보았다.

맹목적인 모습을 보이고 있다. 그리고 이 과정에서 창수는 '의지의 한국인', '불굴의 한국인상'의 전형으로 창조된다. 그러나 문제는 이러한 '불굴의 의지'가 지니고 있는 맹목적인 극단주의의 모습이다.

昌守 : 그렇지만 흥, 그렇지만 말야, (고함 소리로) 난 안 죽어. 이 사탕王은 안 죽어. 난 어떡하든지 요다음 移民船을 타고야 말 테니까. (그들을 못 본다. 흥분이 더해 가는 듯 바다를 향하며) 萬里長城 같기도 하고 마지노線 같은 저 어마어마한 장벽을 마르코 폴로처럼 흥미 있게 넘는 거야. 이민선을 타고 이 사탕王이 말야. (그 때야 德保와 만세를 보고) 왜 모두 그렇게 파리한 얼굴들을 하고 썼나? 소라가 안 보이는군.(259~260)

昌守 : 바보 같은 소리 말야. 移民船은 내일 아침이면 떠나. 우물쭈물하면 다 틀리는 거야. 우리는 무리를 해서라도 가야 해. (단호하게) 비켜. 내 명령이야. (밀치며) 비켜! (昌守宅 쓰러진다.)

昌守宅 : (다시 창수의 발을 잡고) 여보, 우리는 오두 가두 못 하고 파멸하는 거예요. 당신에게 처음 하는 부탁이에요. 애원이에요. 올라 가지 마세요.(298)

이상은 이민선 승선이 지연되고 시련이 닥쳐오자 브라질에 미리 계약해 놓은 땅을 팔아서라도 떠나겠다는 창수와 그를 말리는 창수댁이 실랑이를 벌이는 장면이다. 그렇다면 무엇이 창수를 이토록 극단적인 선택을 하게끔 몰아가는가. 그것은, 이 땅은 좁고 메마른 죽음과도 같은 땅이라는 인식, 이민선은 이 땅을 떠날 수 있는 마지막 기회이고, 그 이민선이 당장 내일 아침이면 출발한다는 절박한 상황 때문이다. 이러한 현실 인식은 창수 혼자만의 것이 아니라 이민선에 오르려고 하는 인물 모두에게 해당하는 것이기도 한데, 선산을 팔아서까지 이민을 가려는 득찬 형제는 '실직 5년에 녹슬었던 이 몸뚱이'(210)를 움직여

일할 수 있다는 희망에 매달려 있고, 피양택이 브라질을 오로지 '황금의 나라'(204)로만 인식하고 있는 것도 여자이자 월남민으로서 살아가야 하는 남한의 고달픈 삶에 대한 절망감이 깔려있는 것이다. 이는 덕보 또한 마찬가지인데, 그는 서로 속이고 미워하고 혈투는 '수라장속'(295)같은 이곳을 떠나 자연 그대로의 '원시림의 정글'(295)을 찾아가고자 한다. 이곳을 인간성이 회복되지 않은 이수라장 속으로 파악하고 있는 덕보의 생각은 50년대 체대군인 모티프²⁶의 연장선상에 있는 것으로, 50년대에 이어 60년대가 비전이 없고 희망이 없기는 마찬가지라는 당대인의 인식을 잘 보여주고 있다. 요컨대 전쟁과 분단, 그리고 분단을 고착화시키면서 진행된 산업화의 물결 속에서 60년대의 각 개인들은 여전히 과거의 삶의 연장선상에서 허덕이고 있었고, 그렇기 때문에 '구질구질한 과거'는 모두 바다에 던져버리고 새 출발을 하자는 새로운 부름[呼名]과 환영[幻影]에 기꺼이 동원될 수 있었다. 즉 이들의 상황은 그것이 얼마나 현실적인 타당성을 가지는가를 문제삼는 대신 <실망적인 현실을 압도할 만큼 그것이 얼마나 강력한 환상을 만들어 낼 수 있는가>에 따라 기울어질 수밖에 없을 정도로 절박한 것이었다.

따라서 이들에게 있어서 브라질은 더 이상 지리적으로 실재하는 어떤 곳이 아니다. 이들에게 브라질은 신천지이자 부활의 땅, 때문지 않은 자연 원시림의 정글 등 지금 이곳의 현실을 부정하는 강력한 환상, 유토피아이다. 결국 이는 또다른 오리엔탈리즘이라 하겠는데, 여기서의 오리엔탈리즘이란 단순히 말 그대로 동양주의, 동양에 대한 관심을 뜻하는 것이 아니라 근대 제국주의 수사학으로서의 오리엔탈리즘을 뜻한다. 즉 노골적으로 정치적, 경제적, 군사적 원리가 관철되는 동양을 문화적으로 신비화시킴으로써 제국주의 지배를 정당화시킨 것으로서

26 졸고, 「가족 해체의 양상과 전후세대의 현실인식」, 『1950년대 희곡연구』, 새미, 1998. 167~8면 참고.

의 오리엔탈리즘²⁷을 뜻한다. 여기서 동양은 상상의 지리적 공간, 에덴 동산과 같은 신세계, 발견하고 개척해야 될 완전히 새로운 장소의 표상, 곧 서양(특히 유럽)에 대한 타자를 의미하며, 2차 대전 이후 미국을 중심으로 재구성된 오리엔탈리즘(미국/이슬람의 새로운 이분법에 기초한)에서도 이는 그대로 재생산된다. 창수, 득찬 형제, 피양택,²⁸ 덕보가 가지고 있는 브라질 이민에의 환상도 바로 이러한 오리엔탈리즘에 기반하고 있는 것으로, 미개지 원시림의 발견과 개척, 무한히 발전하는 미래에 대한 확신 등이 그렇다.

昌守 : (마치 개선장군처럼 으스스대며) 우리의 꿈을 싣고 갈 (바다 쪽을 가리키며) 저 위대한 쟁카號는 우리를 가로막고 있던 저 푸른 벽을 꿰뚫고 신천지로 우리를 인도할 거요. 오, 바다의 용사, 우리의 移民船, 쟁카號 브라보!(222)

이상에서처럼 바다 너머에 있는 이상향에 대해, 바다 너머 도착하게 될 미래의 시간에 대해 창수는 일말의 의심도 품지 않는다. 곧 여기서 바다의 이미지는 시련의 극복과 이상향에 대한 도전을 의미한다. 그리고 이러한 바다의 표상은 60년대에 아주 익숙한 것이기도 했다.

그러나 본인은 그 격랑 속의 독주(獨舟)를 저어가는 사공일지언정, 조금도 낙망하지 아니하고 실의하지 아니했다. 그 파도의 물결이 모질

- 27 사이드는, 오리엔탈리즘을 정치적 제국주의가 연구, 상상력, 학문제도 등 문화적 영역을 동원해 창조해낸 것으로 재인식했다. 에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박흥규 역, 교보문고, 1991. 32~5면.
- 28 피양택은 비록 여성이지만 남성 중심의 근대화 논리를 적극 옹호하는 남성적 인물이라 할 수 있다. 이는 이후 여성 인물 분석 부분에서 좀더 자세히 살펴보겠다.

면 모질수록 더욱 더 강해져가고 있고 또한 불퇴전의 결의에 불타고 있었다.²⁹

마치 창수의 또다른 대사를 보는 듯한 위의 인용문은 박정희가 1963년에 발간한 한 저서에서 쓴 글이다. 여기서도 동일하게 바다와 파도의 이미지가 반복되고 있다. 그렇다면 왜 하필 바다인가. 이는 6·70년대 박정희 정권이 자국 내의 체제 유지뿐만 아니라 해외(海外)로, 자본주의적 세계질서 내로 적극적으로 편입되기를 원했던 것과 동일한 맥락에서 이해할 수 있다. 요컨대 박정희는 제3세계 국가인 우리에게 바다 너머 발견할 새로운 땅이란 더 이상 존재하지 않음에도 불구하고 그 자신은 물론 국민 개개인이 불굴의 의지를 가지고 전진해갈 것을 요구하고 있으며, 결국 그 자신 제국주의적 오리엔탈리즘을 적극적으로 내면화하고 있는 것이다. 즉 6·70년대의 박정희 정권이 표방한 '조국 근대화'라는 것은 결국 이러한 오리엔탈리즘, 제국주의적 근대의 이념을 그 기반으로 하고 있다.

바로 여기에서 국가, 민족 그리고 가족이 강화되고 있는 이유를 찾아볼 수 있는데, <이민선>의 경우 전통적인 가족 개념과는 다른 방식으로 강화되고 있는 가족의 모습이 보인다. 이를 구체적으로 살펴보면 다음과 같다. 이 극에는 모두 세 가구로 구성된 이민단이 나오는데, 고창수 일가와 피양댁네의 급조된 가족, 최득찬 형제 일가가 그들이다. 여기서의 가족이란 철저히 노동력의 단위로 계산된 것을 의미하는데, 피양댁네의 경우 원래는 자신과 딸 보비 둘만이 한 가족이지만 이민의 가장 중요한 조건인 노동력을 갖추기 위해 정민락 영감(전직 복덕방)과 물개(강패)를 끌어들이며 서류상의 가족을 이룬다. 즉 여기서의 가족은 경제논리에 의해서 이미 실질적인 해체³⁰를 전제로 하고 있다. 전통

29 박정희, 『국가와 혁명과 나』, 1963; 지구촌, 1997. 22면.

적인 가족 개념의 해체는 최득찬 형제가 선산을 팔고 이민선에 오르는 설정에서도 읽을 수 있는 사항인데, 선산이란 조상의 무덤이 있는 곳, 즉 부계 중심의 남성적 질서와 가부장의 권위를 상징하는 것으로 가장인 최득찬 스스로 이 선산을 팔고 브라질 이민을 가려한다는 사실은 이미 내적으로 가부장적 가족의 질서가 경제논리 앞에서 붕괴된 것을 의미한다. 그러나 그럼에도 불구하고 이 세 가족 모두가 가족의 단위로 합심하여 이민선에 오르는 결말은 무엇을 의미하는가. 결국 이는 비록 전통적인 가족의 개념은 해체되었지만 대신 그 공백을 가족과 국가 이데올로기로 대체한 것으로, 각 구성원들로 하여금 여전히 '가족-민족-국가로 이어지는 내적 동질감을 갖게 하고 그럼으로써 각 개인을 근대적 국민-근대화라는 지상과제를 함께 이룩해 나가야하는으로 효과적으로 수렴시키고 있음을 잘 보여준다.

이러한 맥락에서 이들이 모든 어려움을 딛고 드디어 출항하는 날 울려 퍼지는 '애국가의 주악 소리'(323)는 대단히 상징적인 의미를 띠게 된다. 여기서 애국가는 역경을 딛고 일어서는 창수의 의지를 찬양하는 것으로, 곧 과거와의 급격한 단절, 오로지 미래만이 있는 땅을 향한 의지만을 찬양하고 있는 것이며, 지금 여기를 부정하는 공백상태를 민족주의를 통해서 대리 보상하고자 하는 것이다. 이러한 입장은 창수의 아들 만세에 의해 더욱 강력하게 담론화되고 있는데, 여기서 만세는 아버지로부터 아들로 이어지는 가부장권을 상징하고 있으며, 동시에 창수의 가족 중에서 유일한 후계자(소라의 죽음으로 인해)라는 점에서

30) 이에 비해 50년대 가족의 해체적 양상은 관념적인 차원에 그쳤던 것일 뿐 실제적인 해체를 이뤘던 것은 아니었다. 50년대 희곡에 자주 등장하는 자유부인 모티프도 사실 남성 작가들에 의해 가부장권을 더욱 공고히 하기 위한 수단으로 역이용된 것이었다. 줄고, 「자유부인과 육체의 담론」, 『1950년대 희곡 연구』, 새미, 1998. 참고.

이 가족의 미래, 더 나아가 우리나라·민족의 미래를 책임지는 상징적인 인물로 기능하고 있다.

萬歲 : 그것은 나의 예술을 통해서 세계에 이해시키는 것이죠. 전 조국을 하기 전에 역사를 공부한 적이 있어요. 난 거기서 그 많은 나라가 문화가 없기 때문에 세계 속에서 자취를 감춘 민족을 봤어요. 그래서 시작한 것이 예술이었어요. 그러구 우리가 우리의 안이한 생활 방안을 찾기 전에 우리 민족과 국가적인 위치를 빨리 찾아 세계와 인류에 봉사할 수 있는 길을 개척하여 건설적인 협조를 아끼지 않아야 한다고 생각했기 때문에 난 세계와 사귀려고 나의 닻을 올린 거지요. (...생략...)

보비 : 만세 씨 정말 마음이 넓군요. 난 이민을 간단 마음의 결정을 내렸을 때, 만세 씨와 정반대의 생각을 했었어요. 우린 이 조국에서 축출당하는 망명의 무리들이라고. 그런데 만세 씨의 애길 들으니까 나의 그런 좁은 소견이 탁 트이는 것만 같애요. 저도 만세 씨와 같은 원대한 포부를 갖고 브라질을 가겠어요. 그래서 브라질과 사귀으로써 세계와 사귀고, 그 세계 속에 한국을 심는 동조자가 되겠어요.(252)

이상에서 만세는 '예술-문화-민족-국가'로 이어지는 민족주의 담론의 공식³¹을 확실히 확인시켜 주고 있다. 이러한 만세의 확신은 아버지

31 민족주의의 성장은 일반 민중을 공통의 정치적 형식('국민')으로 통합하는 과정으로, 특히 프랑스 혁명 이후 근대국가의 출현과 관계가 깊다. 애국심이나 민족적인 감정이라는 것은 원래부터 있었던 자연적인 것이 아니라 역사 발전의 산물이며, 교육에 의해 주입된 것인데 이 과정에서 민족의(언어와 문화)가 그 중요성을 획득한 것이다. 한스 쿤, 「민족주의의 개념」, 『민족주의란 무엇인가』, 백낙청 편, 창작과비평사, 1981. 16~23면. 결국 근대 민족주의의 출현은 안으로는 국민의 통제와, 밖으로는

창수의 불굴의 의지(근대화의 의지)를 닮은 것이며, 그러한 의지를 민족주의의 신념으로 효과적으로 수렴시키는 동시에 보비를 설득시키는 과정에서처럼 회의적인 다른 사람들(특히 여성)을 적극적인 동조자로 만드는 실제적인 힘을 발휘한다. 곧 여기서 근대화를 위해 동원한 민족주의 이데올로기의 절정이 보인다.

근대화를 위한 동원 이데올로기로서의 민족주의 담론은 이렇듯 가족의 단위를 기반으로 강화되는 한편 그 가족의 범위를 확대하여 전 사회 구성원들 모두에게도 재강화되는데, 예컨대 덕보의 경우가 그렇다. 덕보는 50년대 희곡으로 치자면 주로 부정적으로 묘사되는 제대군인에 속하는 인물이다. 그러나 여기에서 흥미로운 것은 50년대엔 ‘제대군인’이란 폄하적인 칭호로 불렸던 덕보가 이제는 ‘출전용사’(214)라는 격상된 칭호로 불린다는 점이다. 이는 전쟁이 끝나고 더 이상 효용가치가 없어진 ‘제대’군인들을 소외집단으로 취급하던 시대적 분위기가 돌변하여 갑자기 ‘용사’라는 명명이 이루어지고 있는 것으로, 이러한 명명법에는 이들이 이제는 근대화의 ‘역군’으로 새롭게 변화되기를 바라는 의도가 내재되어 있다. 실제로 덕보는 애인 묘숙의 임신을 계기로 갑자기 의지적인 사람으로 변하는데, 마지막 장면에서 항상 몸에 지니고 다니던 트럼펫을 바다에 던져버리는 장면이 그것이다. 이 트럼펫은 덕보가 6·25 참전 당시 나팔수였을 때 지녔던 것으로, 극의 중반부까지는 제대군인 모티프의 연장선상에서 애수와 향수의 분위기를 물씬 풍기던 것이었으나, 마지막 장면에 이르러서는 ‘적의 총탄을 무릅쓰고 나팔을 불며 한 뼉의 땅이라도 더 차지하려고 목숨을 걸고 싸워

제국주의를 합법화시키는 논리로 발전하게 되는데, 이는 민족주의가 가지고 있는 이중성에서 비롯된다. 곧 민족주의는 내적으로는 민족 내부 구성원들의 공감을 도모하지만, 국가간의 관계에서는 무관심이나 불신을 조장한다. 위의 논문, 41면.

온 (이) 땅'(321~2)을 옹호하기 위한 상징물로 급작스럽게 동원된다. 그리고 그러한 이념을 위해 트럼펫을 과감하게 바다에 '수장'시켜 버린다. 비록 브라질 이민선에 오르는 것은 아니지만, 이제 자신도 '새 출발의 닻'(327)을 올릴 것이며 그러면 앞으로는 트럼펫을 불 한가한 겨를이 없을 것이라는 이유로, 여기서 주목할 점은 덕보의 전향의 계기가 된 것이 애인의 임신, 즉 새롭게 꾸밀 가족을 보존해야 한다는 것, 요컨대 가족의 논리에 의해서라는 점인데, 여기서 가족 단위의 근대화 담론이 재강화되는 방식이 다시 한번 확인된다.

〈그리하여 떠나는 사람도, 남는 사람도 모두 애국가가 울려 퍼지는 순간에는 애국가로 상징되는 민족국가의 이념 앞에 절대 충성을 맹세하게 되는데, 이상에서처럼 그것은 특히 남성에 의해서 더욱 충실히 수행되고 있다.〉 끝 남성 인물의 경우, 이민선을 타느냐 마느냐에 상관 없이 결과적으로 모두 가족을 기본 단위로 하는 민족주의 이데올로기를 강력하게 내면화하고 있으며, 애국가가 울려 퍼지는 순간 마치 장벽처럼 가로막혀 있던 바다가 활짝 열리는³² 벽찬 환희를 맞보며 새로운 세계를 향해 떠나게 된다. 따라서 이들 모두는 애국가가 울려 퍼지는 순간, 이민선에 올라탔든 이 땅에 남아있든 이민선의 출발을 환호하게 되는데, 결국 여기서 이민선 쟁카호는 '근대화'라는 또다른 이름의 환유적 의미를 갖게 된다.

반면에 창수택이나 소라, 보비 등 여성 인물들에게 이민이란 '쫓겨가는 것'(215), '추출' 혹은 '망명'(252) 등 부정적인 것으로 인식되고 있

32 극의 처음에 바다는 다음처럼 위압적인 장벽의 이미지로 그려졌었다: “배경은 망연히 펼쳐져 있는 비눗빛 바다가 마치도 海岸을 짝 가로막고 있는 듯 강한 압력을 느끼게 한다.”(195) 그러나 마지막 장면에서 바다에는 서광이 비취진다: “멀리 뱃고동 소리 꼬리를 물고, 태양은 수평선에 떠오를 때, 徐徐히 幕이 내린다.”(327)

는데, 창수댁의 경우처럼 정신이상 상태에서 이민선에 오른다든지, 소라의 경우처럼 오르기 직전에 죽음으로써 이민선에 아예 승선할 수 없는 결말을 보여주는 등 60년대식 새로운 근대(근대화)의 출발에 함께 동참하지 않고 있다. 즉 남성 인물들과 비교해 봤을 때, 여성 인물들은 근대화의 담론에 대해 처음부터 회의적인 태도를 가지고 있으며 실제 근대화의 출발지점에서부터 아예 배제되고 있다. 따라서 이하에서는 여성 인물을 중심으로 여성의 근대 경험이 구체적으로 어떤 것이었는지, 그리고 여성의 위치에서 봤을 때 남성 중심의 근대화 담론이 얼마나 맹목적인 극단주의에 치우친 것이었는지를 살펴보고자 한다.

먼저 이 극에 등장하는 세 가구의 이민단 중 여성 인물은 창수댁과 소라, 피양댁, 보비, 득찬댁 등 5명이다. 각각 한 가족의 어머니와 딸인 이들 중에서 먼저, 창수댁과 소라는 정신이상 상태에서 이민선에 오르거나 이민선에 타기 직전에 자살을 함으로써 이민선에의 자발적인 승선이 이루어지지 않는 반면, 피양댁과 보비, 득찬댁은 이민선에 자발적으로 오르고 있다. 이렇듯 여성 인물들에게서 이민선에의 자발적인 승선 여부가 중요한 기준이 되는 것은 이미 살펴보았듯이 여기서의 이민선이란 단순한 ‘쟁카호’로만 그치는 것이 아니라 60년대의 지배 담론인 근대화의 논리를 환유적으로 암시하고 있는 것으로, 따라서 이민선에의 승선 여부는 남성 중심의 근대화 담론을 수용하는가의 여부와 직결되기 때문이다. 그리고 남성 인물의 경우 결국에는 모두 이민선에 오르게 되는 반면, 여성 인물의 경우 그것도 창수댁처럼 여성 주인공이 실제적으로는 이민선에 오르지 않는다는 결말은 남성 중심의 근대화 담론에 쉽게 수렴되지 않는 여성의 논리가 존재함을 나타내고 있기 때문이다.

이에 따라 이민선 승선 여부에 따라 여성 인물이라 하더라도 남성화된 여성 인물과 여성성을 보유하고 있는 여성 인물로 나눌 수 있는데,

예컨대 전자에는 피양덕과 득찬덕, 보비가 속하고, 후자에는 창수덕과 소라가 해당한다. 전자의 경우를 먼저 살펴보면, 우선 피양덕은 비록 여성이지만 급조된 가족의 실질적인 중심축이자 가장(家長)으로 강력한 가부장권을 행사하고 있는 남성적인 인물이다. 피양덕이 '대용품'(213) 남편 정민락에 대해서 성적으로 지배적인 위치에 있는 것도 같은 맥락에서 설명할 수 있다. 그리고 득찬덕은 극 전반에 그리 큰 비중없이 출현하고 있는 인물로, 전통적인 어머니와 며느리상을 그대로 재현하면서 새로운 근대화 담론에 효과적으로 수렴되고 있는 모범적인 모습을 보이고 있다. 다음으로 보비는 극의 전반부까지는 이민을 '축출당하는 것', '망명' 등으로 부정적으로 인식하고 있지만, 강력한 민족주의자인 만세의 설득에 의해 갑자기 이민을 옹호하게 된다. 즉 극의 후반부에선 남성의 논리에 포섭된 남성화된 여성으로, 실의에 빠진 만세를 위로하는 장면에서는 오히려 남성적 논리를 더욱 강화하는 기능을 하고 있다. 따라서 이들 모두는 남성 인물들과 함께 무사히 이민 선에 오르게 된다.

그렇다면 남성 중심적 지배 담론과는 다른 여성의 논리, 여성성의 측면이란 과연 어떤 것인가. 이는 여성 인물군 중 후자에 속하는 창수덕과 소라의 경우를 통해서 살펴볼 수 있는데, 특히 이들은 남성 중심적 근대 시각에서 봤을 때 <무엇이 거부되고 있는가> 구체적으로 보여주고 있는 사례로서 흥미롭게 읽힐 수 있다. 먼저 보비와 덕보가 회유되거나 전향한 이후 그 다음 대상으로 시험대에 오른 인물이라 할 수 있는 소라를 살펴보면 다음과 같다. 소라는 극의 전반부에서부터 창수에 의해 노골적으로 부정되는데, '꿈 속에서 헤어나오질 못'하는(259) 성격에, 스물 가까운 나이에 인형을 끼고 사는 유치함과 비정상적인 망상에 젖어 살기 때문이다.

昌守 : (소라가 안은 원숭이를 보자, 또 다른 분노가 교차하는 듯) 내일
모레면 스물인 계집애가 (장난감을 남아 채며) 밤낮 이견 뭐난
말야. 남 창피하게시리.

素羅 : (울상으로 구겨지며) 아버지.

昌守 : (원숭이를 뺏다 쫓는다.) 이런 거 버려, 버리란 말야.

素羅 : (비명을 지르며) 안 돼요.

소라, 뛰어가 원숭이를 줍다가 그만 그 자리에 쓰러진다. (...생략...)

昌守 : (소라에게) 白痴 같은 년! (처에게) 당신 집안의 혈통을 닮았지
뭐야. 당신 어머니도, 또 당신 할머니도 모두 저 지경이었으니까.

昌守宅 : (창백해지며) 또 그 소리

昌守 : 저년도 언젠가는 미쳐 죽을 거야.(281~2)

이상에서처럼 창수에게 소라는 비록 자신의 딸이기는 하지만 아직
꿈속에 있는, 유아기의 감상성을 벗어나지 못한, 그리고 결정적으로 광
기를 가지고 있는 모계 혈통을 이어받은 인물로 비춰지고 있다. 즉 창
수에게 있어서 중요한 진취적인 기상과 포부를 소라는 결여하고 있다.
소라는 창수로 대변되는 미래에의 의지보다는, 지난 밤의 꿈속이나 지
난 시절의 유아기, 그리고 어머니와 할머니로 거슬러 올라가는 과거
역사를 환기하고 있다. 따라서 창수에게 소라는 발전을 위한 근대적
시간관에는 부합하지 않는 낭만적인 성향을 가진 인물로 단호하게 거
부된다. 이는 소라 자신도 구현하고 있는 바인데, 바닷가의 소라껍질을
연상시키는 '소라'라는 이름이나, 막연히 바다를 좋아하고 '순결한 여
자'(256)라는 전(前)근대적 가치관을 신봉하고 있다는 점에서 그렇다.
곧 여기서 소라는 물질주의, 소외된 도시환경 등과 동일시되는 근대
문명의 구속에서 벗어나 있는 낭만성, 전근대적 과거와의 연속성과 전

통에 대한 향수를 의미하고 있는 것으로, 근대화 과정의 타자로서(극 복해야 할 대상)으로서 설정되어 있는 것이다 그리하여 소라는, 과거는 없고 오직 '미래만이 있을 뿐'(290)이라는 철저히 근대적인 시간관을 구현하고 있는 물개에게 곱탈(정복)당하고 죽음을 맞게 된다. 소라의 죽음 이후, 실의에 빠진 가족들을 부추기며 단호한 극복의지를 보이는 창수의 행동에서 이는 다시 확인되는데, 여기서 창수는 딸의 죽음을 단지 '나에게 더욱 불타는 욕망을 불어 넣어 주는 것'(315)으로 받아들인다.

그런데 소라의 죽음에서 한가지 주목할 만한 사실은 극의 처음에 창수에 의해서 언급된 '수장(水葬)의 모티프'가 비로소 작동되고 있다는 점이다. 극의 처음에서 창수는 창수댁의 옷을 바다에 '수장'(205)시켜 버리라고 명령하고 있는데, 소라의 바다로의 투신 자살은 말 그대로 소라가 바다에 수장됐음을 의미한다. 그리고 이 수장의 모티프는 이후에도 계속 반복되는데, 앞서 이민에 대해, 60년대적 현실에 대해 비판적인 생각을 가졌던 덕보가 새로운 동원 이데올로기에 수렴되면서 50년대적 유토피인 트럼펫을 바다에 던져버리는 것 또한 이러한 수장 모티프의 변형으로 읽을 수 있다. 결국 이는 창수로 대변되는 남성 중심적 근대 이데올로기에 부합하지 않는 것은, 즉 감상성, 낭만성, 과거 역사 혹은 전통 등 모두가 거부되고 배제되는 맥락을 보여준다.

그리고 그러한 배제의 대상으로 주로 여성이 선택되고 있는 것도 주목할만한 점인데, 다른 남성 작가의 작품에서와는 달리 이 작품에서는 남성 중심적 배제 논리에 의해 지워진 여성성이 완전 삭제된 것으로서가 아니라 그 흔적을 남기고 있다는 점에서 또한 흥미롭다. 예컨대 소라라는 물적 존재는 쉽고 효과적으로 제거되었지만 소라의 인형이 그 흔적으로서 남아있다. 여기서 인형은 소라의 첫 등장에서부터 언제나 소라의 손에 쥐어져 있었던 것이고, 소라 자신도 그 인형(검은 원숭이

인형)에 대해 대단한 애착을 가지고 있으며, 이민을 가는 이유도 브라질이 ‘그 감동이의 고향’(290)이기 때문이라고 정당화하고 있다. 즉 소라는 인형과 자신을 동일시하고 있으며, 경험해보지 못한 미래의 불안한 시간에 대해서도 인형을 통해서 정당화의 논리를 발견하고 있다. 바로 여기에서 여성과 인형과의 유사성이라는 아주 낮은 비유를 발견하게 되는데, 즉 페니스가 남성에게 제2의 자아의 역할을 하는 것처럼 인형과 여성의 관계가 그렇다는 것이다. 예컨대 남자아이는 페니스라는 눈에 보이는 대상을 통해서 육체의 신비나 생명의 불가사의한 위협을 자기의 몸 밖으로 투사하고 그럼으로써 그것들을 자기에게서 멀리할 수 있지만, 여자아이는 자기 몸의 어떤 부분에서도 자신을 육체화할 수 없기 때문에 자기 내부에 대한 불안에 한층 깊게 싸여있게 된다는 것이며, 그 보상으로서 여자아이 곁에 제2의 자아 역할을 이행할 수 있게 해주는 외부의 한 물체인 인형이 손에 쥐어진다는 것이다. 따라서 여성에게 있어서 인형은 특권화된 지위를 차지하게 되는데, 다른 한편 그 인형이 수동적인 대상물이라는 면에서는 여성의 수동성을 설명하는 근거가 되기도 한다. 즉 남자아이는 자주적 주체로서의 페니스 속에서 자기를 추구하는 데 반해, 여자아이는 인형처럼 꾸며져서 귀염받고 싶다는, 타자를 위해 존재하고 싶다는 욕구를 느끼게 된다는 것이다.³³ 소라의 경우에 있어서도 인형은 이상과 같이 자기동일시의 대상, 위협한 외부세계에 대한 수동적 자기방어의 위장물의 성격을 가지고 있다. 그러나 이 극에서 소라의 인형은 소라의 존재 자체가 지워진 후에도 무대 위에 남겨져 있고 마지막 장면에서 창수택의 손에 의해 거둬지는 것에서처럼 여성성의 흔적으로서 새롭게 강조되고 있다. 즉 창수로 대변되는 남성 중심적 발전 논리에서 배제되고 수장

33 여성과 인형과의 관계에 대해서는 시몬 드 보부아르, 앞의 책(상권), 406~7면 참고.

(水葬)되어야 할 대상으로 설정된 것들이 여성 자신에 의해서는 자기 존재를 위해 보유해야 할 것으로, 일종의 수장품(收藏品)으로서 새롭게 환기되고 있다.

[E] 뱃고동 소리. 두 사람 일어난다.

이 때 버드나무 밑에 앉아 증얼거리던 昌守宅 무엇을 발견한 듯 섬찟하더니 일어나 드럼통 밑에 떨어진 인형을 주워 든다.

昌守宅 : 소라야! 네가 왜 여기 있니? (가슴에 품으며) 불쌍한 소라야!
고향도 못 가 보고 여기 이렇게 버려졌구나. (꼭 껴안고 달래는 듯하다.)

昌守와 德保가 호텔에서 나온다.

昌守宅 : (창수를 보고) 여보! 당신 왜 그러구 있수? 어서 검문소에 가서서, 귀국 증명서에 사인을 받아 오셔야 하잖우?

德保 : 누님 절 알아보시겠어요?

[EM] 이 때, 부두에서 애국가의 주악 소리 들린다.

昌守宅 : (덕보의 말엔 아랑곳 없이) 소라야, 만세야! 내 자식들아, 우리는 고향으로 간단다. 멀리 멀리 …… 하늘 높고 물 맑은 우리 마을! 사시장춘 꽃이 피고 지는 아름다운 우리 마을로 ……
(322~3)

위의 장면은 딸의 죽음으로 정신이상을 일으킨 창수택이 애지중지 하던 낡은 옷을 걸치고 나타나 소라의 인형을 소라와 동일시하는 한편 이민선의 출발을 알리는 애국가의 주악소리를 해방되던 날 중국 상해

에서 귀국선에 올라타는 상황으로 착각하는 장면이다. 여기서 창수택의 옷은 소라의 인형처럼, 일차적으로는 여성 주체가 스스로를 투사하고 직접적으로 만져볼 수 있는³⁴ 외부의 구체적인 대상물이다. 그러나 이 옷이 결혼 일주년 기념물(319)이며 마지막 귀국선에 승선할 때 입었던 옷(267)으로 이민선에 올라타려고 하는 현재에 다시 한번 환기되고 있다는 점은 여성성의 일차적인 차원을 넘어 당대의 특수한 사회역사적인 맥락과 연결되는 이차적인 의미로까지 확대되고 있음을 암시해 준다. 즉 창수택은 낡은 옷을 통해서 창수가 극단적일 정도로 부정하는 과거를 들춰내고 있을 뿐만 아니라, 과거의 옷을 직접 입고 등장함으로써 현재를 이질적인 과거와 중첩시켜 놓고 있다. 이는 과거를 부정하고 희망찬 미래의 시간을 위해 현재를 미래에 종속시켜 놓으려고 하는 창수의 태도와는 상반되는 것으로 미래보다는 과거를, 현재 또한 그 과거가 계속해서 반복되고 있는 것으로 파악하는 여성 특유의 시간관³⁵을 보여주고 있다. 따라서 동일한 애국가의 주악소리가 남성

34 주지하다시피 사유체계 방식에 있어서 여성은 시각보다는 촉각을 우선 시한다. 즉 남성 주체가 페니스의 유무에 따라, 즉 시각적인 판단에 따라 주체를 형성해가고, 성욕에 있어서도 남근을 중심으로 하는 단일한 통일된 과정을 겪는데 반해, 여성 주체는 '보이지 않는 무'(남근의 결여)의 존재이고 성욕에 있어서도 남근처럼 단일한 곳으로의 집중이 아니라 입술, 질, 음핵, 목, 자궁, 가슴 등 촉각으로 느껴질 수 있는 다양한 장소에서 쾌감을 얻는다는 것이다. 이에 따라 여성성은 시각보다는 촉각에 우선권을 두는, 다양하고 다원적인 것으로 파악된다. 토털 모이, 앞의 책, 169~171면.

35 보부아르는 여성에게는 미래가 열려 있지 않기 때문에, 그리고 역사에 참여할 기회 또한 부여되어 있지 않기 때문에, 여성이 미래를 의심하고 시간을 불신하고 있다고 지적한 다. 즉 여성은 닫혀진 집에서, 혹은 부르주아의 가정 속에서 내재에 갇힌 채, 무언가를 파괴하고 새롭게 만들 기보다는 언제나 보존하고 수선(식량, 의복, 주거 등)하고 조정(調整)하려고 노력할 뿐이라는 것이다. 여성에게 있어서 시간이란 얼굴을 땅가뜨리

주체에게는 현재를 딛고 일어서 미래로의 출발을 축복하는 소리로 들리는 데 반해, 창수택에게는 현재를 고스란히 과거로 되돌려 놓는 일종의 주문(呪文)소리로 들리는 것이다.

창수택의 옷이 수행하고 있는 이러한 과거 환기의 기능은 수선공의 장면에서 다시 반복되는데, 구두나 가방을 고치는 수선이라는 행위는 말 그대로 끊임없이 과거를 보존시키고자 하는 행위이기 때문이다. 또한 수선공의 등장은 과거의 옷에 집착하는 창수택(여성성)에 의해서 적극적으로 매개된 것이다.

昌守宅 : (...생략...) 이 옷과 모자는 얼마나 소중한 건지 몰라요. (다시 옷을 들여다보고) 이것들이 마지막 배를 상기시키는군요. 그런데 이젠 그 희열을 지우고 이 땅을 떠나야 하니.....

修繕工 : 이 땅을 떠나다니, 무슨 뜻이외까?

昌守宅 : 우리는 브라질 이민을 가기 위해 배를 기다리고 있어요.

修繕工 : 예..... 이민을 간다니 생각하는 게 있읍네다레. 전 신의주에서 六·二五를 만났지요. 국군이 신의주를 함락하자 우리는 자유라는 걸 배웠읍네다. 그레 중공군이 개입하자 전 자유를 찾아 유우엔 군과 함께 자유 남한으로 따라왔지요. 홀연(혈혈)단신으로 말이외다. (...생략...) 그런데 한 가지 못 잊을 게 있읍네다.

昌守宅 : 뭔데요?

修繕工 : 그건 향수라는 겁네다. 고향에 대한 향수, 정말 고향을 잊을

는 것처럼 가구나 의복을 좀먹게 하는 것, 세월의 흐름에 따라 풍부한 생산적인 힘을 조금씩 조금씩 파괴시키는 무자비한 것이다. 그리고 여성은 그러한 시간 속에서 언제나 반복되고 소비적인 일만 하고 있기 때문에 미래 속에서도 과거의 복사(複寫)만을 본다는 것이다. 그러나 한편으로 보부아르는, 세상이 여성에게 미래를 열어주면 여성은 더 이상 과거에 집착하지 않을 것이며, 행동할 수 있을 것이라는 전망 또한 내놓고 있다. 시몬 드 보부아르, 앞의 책(하권), 348~356면.

수가 없어요. 브라질 이민을 간다니 말입네다만, 희망으로 떠나
는 고국이겠지만, 막상 브라질에 떨어지면 올면서 고국을 그리게
될 겁네다. 지금의 나처럼 말이외다. (실밥을 끊으며) 다 됐습네
다.

昌守宅 : 감사합니다.

修繕工 : (담배를 피워 물며) 가지 마시구래……. 몸부림치며 그럴 고향
이람, 피로우나 즐거우나 고향 땅에서 사는 거야요. 에그 내 아
버지, 오마니……. 그리고 그 고향의 상나무, 다 보고 싶은 것들
뿐이야요……. (담배 꺾조를 끈다.) (268~9)

이상은 창수택과 수선공의 대화 장면이자, 창수택이 이민을 가지 않
고 고국땅에 남아있기로 결심하는 계기를 이루는 장면이다. 바로 여기
에서 창수택이 끊임없이 집착하고 있는 과거의 성격이 밝혀지는데, 즉
창수택의 옷이 환기하고 있는 과거란, 막연한 과거에의 동경이 아니라
창수를 비롯한 남성 주체들이 한결같이 은폐하고 있는 현재이기도 하
다. 옷을 매개로 창수택과 수선공에 의해서 환기되고 있는 과거는 구
체적으로 8·15와 6·25, 그리고 분단이고, 이들에게 현재는 그러한
과거의 연속으로서의 의미를 갖기 때문이다. 이에 따라 창수택은 창수
에게 해방 당시 귀국했을 때의 희열과 감격을 생각해서라도 계속 이
땅에 머물 것을 적극적으로 요구하게 된다.

昌守宅 : (…생략…) (창수를 보며) 여보, 마음 돌려서 이 땅에서 살아요.
우린 땅 없는 슬픔을 겪어 보지 않았수, 중국에서.

昌守 : (아무 말 없이 뺨뺨이 서 있을 뿐.)

昌守宅 : 마지막 배를 타구 고국에 돌아와 제 땅을 밟았을 때의 그 감
격을 우리는 벌써 잊었어요. 내팽개치고 있어요.

昌守 : 무슨 일이고 한 가지 일을 성취하려면 그 밖의 것은 생각지 말

라구 했어. 난 한다고 하면 꼭 하는 사람이야. (...생략...)

昌守 : (냉담하게) 이제 와서 중지할 순 없어. 그러구 우린 어딘가로 켜져 나가야 살아. 이 땅은 좁아. 메말랐어. 여기서는 사탕무우도 사탕수수도 안 되는 곳이야. 그럼 이 사탕王은 시들어 죽으란 말이야! 억울하게. 억울하게 인간이 조물주로부터 단 한번 할당받은 인생인데, (자신을 방어하듯 완강하게) 걸레처럼, 누더기처럼 늙을 순 없단 말야. (276~7)

그러나 이 장면을 마지막으로 창수택은 침묵을 강요당하게 되는데, 전체 3막 6장 중에서 위의 장면은 2막 2장에 해당하고, 이어 3막 1장에선 소라의 죽음, 그리고 3막 2장에선 창수택이 정신이상을 일으킨 상태에서 등장한다. 즉 2막을 마지막으로 여성 인물의 목소리는 지워지고 3막에선 여성 인물에 대한 실제적인 거세가 이루어진다. 이와 함께 창수택이 끊임없이 환기하고 있었던 과거 역사 또한 효과적으로 배제되는데, 극의 마지막 부분에서 창수택이 드디어 낡은 옷을 입고 나타나는 장면이 바로 그것이다. 그 장면에서 창수택은 절망적인 현실에 대해 아무런 현실적인 대안도 찾지 못한 채 광기를 지녔다는 모계 혈통의 저주에 따라 정신이상을 일으킨 채 등장하고, 창수는 이에 아랑곳하지 않고 창수택을 이민선에 승선시킨다. 즉 창수택의 거세는, 가족을 기반으로 한 민족주의 이데올로기에 필수적인 모성의 측면은 남겨둔 채 낭만성과 광기로 표상되는 여성성만을 지우는 부분적으로 선택적인 방식으로 이루어지고 있다. 그리고 동시에 창수택이 낡은 옷을 걸치고 실제로 특정 과거의 한 시점에 고착된 모습을 보여줌으로써 창수택이 환기하고 있는 과거 역사 또한 부정되어야 할 여성성의 한 특성인 양 동일시하여 배제하고 있다. 즉 이는 미래 지향적 근대 발전 논리에 부합하지 않는 것은 어떤 것도 용납하지 않겠다는 논리이며, 특히 그 배제의 과정이 여성을 타자화시킴으로써 진행되고 있음을 보

여준다. 그러나 창수택이 정신이상 상태에서 이민선에 오르는 결말처럼 결국 그러한 과정이 사실은 정당한 합의의 과정에 의해서가 아니라, 각 역사적 주체의 내적 진정성이야 어떻든 일단 유보시켜 놓 채— 창수택은 자발적인 동의없이 꺾이기뿐인 몸만 이민선에 오른다— 미래로의 출발에만 집착하는 강박관념을 드러내고 있음을 보여준다.

그러나 60년대 사회 역사적인 맥락에서 봤을 때 창수택이 구현하고 있는 모성의 모습은 결코 간단히 지나칠 수 없는 측면을 지니고 있는데, 그것은 창수로 대변되는 미래 지향적 근대 발전 논리에 대해서 등장인물들 중에서 창수택이 유일하게 비판적인 태도를 보이고 있다는 점에서 그렇다. 창수택은 창수를 통해서 유포되고 있는 미래에의 환상, 유토피아에 대한 환상을 쉽게 믿을 수 없었고, 창수와 아들 만세로 이어지는 가부장적 권위에 의해 부여된 모성 이데올로기에도 그대로 순응하지 않았다. 오히려 창수택은 환상을 조장하고 집단의 폭력성으로 그 환상을 강화하는 당대에 대해 일정한 거리를 유지하고 있었는데, 역설적으로 말해서 이러한 거리는 남성에게 의해 근대의 바깥에 위치지 워진, 그러나 마찬가지로 근대 속에서 엄연히 생존해 있었던 여성의 위치에 의해 가능했다고 할 수 있다. 그리고 창수택이 환기하고 있는 과거 또한 근대에 대한 비역사적 타자로서의 고대의 자기충족적 이상향에 대한 동경이나 향수로서가 아니라 구체적인 역사적 담보물(역사적 기념물로서의 옷)을 근거로 한, 당대 현실에 대한 적극적인 비판의 기능³⁶을 가지고 있었다.

36 흔히 지금까지 여성은, 남성적 진보의 서사에 대해서 향수의 패러다임을 구체화하는 형상으로 간주되어 왔다. 즉 여성은 근대의 진화론적 서사의 이전 상태, 주체와 객체가 분열되기 이전의 자족적 완전성의 상태, 고대적 총만함의 신화적 세계와 동일시되어 왔다. 그리하여 여성은 자연스럽게 근대의 바깥에 위치지어졌고, 여성의 향수 또한 비역사성으로서, 역사에 대한 진정성이 결여된 것으로 비난받아 왔다. 그러나 이는 여성

그러나 그럼에도 불구하고 이 극은 그러한 비판의 기능을 충분히 수행하고 있지는 않다. 예컨대 맹목적이고 극단적인 근대화 과정 속에서의 여성의 희생과 그 상처를 드러내고 있는 인형이라든가 옷에 대한 환기는 전체 등장인물들에게 실제적인 영향력을 끼치지 못한 채 그저 흔적으로서만 존재하고 있고, 현재에 대한 적극적인 비판으로서 기능할 수 있었던 과거의 환기도 특정 개인의 과거사로만 국한되고 말았다. 즉 창수택은 특정 과거의 시점에 고착된 채 정신이상의 상태에서 창수의 손에 이끌려 결국 이민선에 탑승한다. 바로 여기에서 여성 작가로서의 김자림의 모순된 정체성을 읽을 수 있는데, 김자림은 한편으로는 당대 역사에 대해 회의하는 여성 주체의 모습을 그리고 있으면서도, 다른 한편으로는 그러한 반성과 회의의 토대를 스스로 무너뜨리고 강력한 남성중심적 근대 발전 논리를 수긍하고 있기도 하다. 결국 이는 남성 주체에 의해서 끊임없이 근대의 바깥에 위치지워지고, 스스로도 그러한 근대에 의존해서 살아가야 하는 여성의 분열되고 혼란한 정체성에서 기인한 것이라 할 수 있다. 그러나 역설적으로 말해서 바로 이 부분이 60년대 희곡사에서 김자림의 희곡이 갖는 의의이기도 한데, 즉 <이민선>은 비록 무의식적이긴 하지만 남성적 미래 기획에서 철저히 배제되고 소외되어 있는 60년대 여성의 현실을 드러낸 것으로서 인정될 수 있다. 즉 창수택의 광기는 60년대 우리의 근대화의 출범 자체가 여성을 배제시키고 또다른 집단의 광기를 수반한 채 이루어졌음을

또한 근대 문화의 다양한 국면들과 관계 맺고 있음을 간과하고 있는 것이며, 사실은 그럼으로써 여성을 강력한 근대 권력체계의 발전 논리에 복종시키고 있음 또한 간과하고 있는 것이다. 이에 따라 여성의 향수적 욕망 또한 다르게 읽힐 수 있는데, 즉 과거에 대한 동경은 대안적 미래를 건설하려는 적극적인 시도를 낳는 비판적인 목적에 기여할 수도 있는 것이다. 여성과 향수의 관계에 대해서는 리타 펠스키, 앞의 책, 69~104면 참고.

말해준다. 그리고 60년대적 사회 역사적 맥락에서 봤을 때 그러한 ‘여성(성)’이란 생물학적인 여성 자체만을 폐쇄적으로 지시하는 것이 아니라, 근대화 과정 속에서 배제된 것, 타자화된 대상으로서의 대표성을 획득한다.

IV. 결론

1960년대는 전후 개별화·파편화된 개인들을 새로운 ‘국민’으로 통합하는 과정의 시기였다. 전쟁을 겪으면서 기존의 삶의 질서가 송두리째 흔들리는 것을 경험한 사람들은 50년대 희곡에도 나타나듯이 개인적인 성과 욕망의 문제에만 집착하는 단자적인 모습을 보이고 있었다. 예컨대 50년대 신세대의 자유분방한 성의식이라든지, 여성의 육감적인 이미지는 전통적인 가치관과 윤리의식의 마지막 보루라고 할 수 있는 가족 내의 위계질서를 크게 위협하는 존재로서 등장했고, 대대로 내려오던 삶의 터전과 고향을 잃은 채 도시로 흘러들어온 실항민과 월남민의 존재는 더 이상 기존의 사회통합 방식으로는 묶여지지 않는 군중의 모습을 이룬 채 도시 안의 이곳저곳에 산재해 있었다. 60년대는 바로 이러한 파편화된 개인들을 근대적인 국민으로 새롭게 통합하면서 시작되고 있는데, 박정희의 ‘근대화 민족주의’가 새로운 헤게모니를 창출하면서 나름대로 성공할 수 있었던 것도 바로 이러한 맥락 위에서 가능했던 것이다.

따라서 60년대는 국가와 민족이 강조되는, 개인보다 집단이 우선시 되는 시대였다고 할 수 있는데, 이에 따라 각 개별 주체들에게도 새롭게 정비된 가족 내의 한 지점으로서의 위치가 부여되었다. 가족은 이제 효(孝)를 중심으로 가족 구성원들 간의 신뢰와 유대감을 결속시키는 장소이기보다는 충(忠)을 강조하는 실질적인 이데올로기 국가장치

로서 기능하게 되었다. 바로 여기에 60년대 여성의 위치가 놓이는데, 이제 여성에게는 근대화의 역군을 길러내야 한다는 새로운 사명이 주어진다. 즉 모성 이데올로기가 그것으로, 이는 50년대의 자유부인으로 대표되는 성욕으로서의 여성성은 철저히 부정하고 모성으로서의 여성성만을 인정하는 것이었다. 그리하여 한 집안의 가장이든, 아내(혹은 어머니), 자식이든 모두 하나의 가족 단위로 통일되서 민족과 국가와의 일체감을 이루게 되었다.

김자림의 60년대 희곡이 가지는 의의는 바로 여기에 있는데, 여성 작가로서 김자림이 가지고 있었던 여성에 대한 관심은 이상과 같은 60년대 여성의 현실과 무관하지 않기 때문이다. 특히 김자림이 그리고 있는 모성의 모습은 60년대에 맹목적으로 이루어졌던 근대화의 의지, 민족주의 담론의 이면을 보여주고 있어서 주목할 만하다. 그러나 다른 한편으로 한국희곡사에 최초로 나타난 본격적인 여성 극작가인 김자림은 초창기 여성 연극인이라는 조건을 감수하고 활동해야 했고, 그렇기 때문에 남성 중심적 문단 내로 편입되는 과정에서 스스로의 여성성을 거세해야 했고, 당대의 지배적인 표상들에 의존하면서 작업해야 했다. 바로 여기에서 김자림의 분열된 정체성이 기인하는데, 김자림이 한편으로는 60년대 근대화 담론의 지배적인 표상들을 뚜렷하게 그려내면서, 다른 한편으로는 여성 주인공의 광기와 같은 이질적인 맥락을 삽입시키고 있음이 그것이다. 따라서 김자림의 여성 작가로서의 모순된 정체성을 단순히 비난할 수만은 없는데, 김자림을 통해서 우리는 60년대 근대화 담론과 그 이면에서 배제의 논리로 작용했던, 타자성으로서의 여성 현실을 살펴볼 수 있기 때문이다.

참고 문헌

1. 자료

- 김자림, 『이민선』, 민중서관, 1971.
_____, 『하늘의 포도밭』, 해진서관, 1988.

2. 단행본

- 박숙자 외 편역, 『가족과 성의 사회학』, 사회비평사, 1995.
박정희, 『국가와 혁명과 나』, 1963 ; 지구촌, 1997.
백낙청 편, 『민족주의란 무엇인가』, 창작과비평사, 1981.
유민영, 『한국현대희곡사』, 기린원, 1988.
유진월, 『한국희곡과 여성주의 비평』, 집문당, 1996.
이구홍, 『한국이민사』, 중앙서관, 1979.
리타 펠스키, 『근대성과 페미니즘』, 김영찬 심진경 역, 거름, 1998.
시몬 드 보부아르, 『제2의 성』, 조홍식 역, 을유문화사, 1993.
에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 역, 교보문고, 1991.
토릴 모이, 『성과 텍스트의 정치학』, 임옥희 이명호 정경심 공역, 한신문화사, 1994.

3. 논문

- 김옥란, 「가족해체의 양상과 전후세대의 현실인식」, 『1950년대 희곡연구』, 새미, 1998.
_____, 「자유부인과 육체의 담론」, 『1950년대 희곡연구』, 새미, 1998.
김호기, 「박정희 시대와 근대성의 명암」, 『창작과비평』, 1998 봄.
박명림, 「근대화 프로젝트와 한국 민족주의」, 『한국의 '근대'와 '근대성' 비판』, 역사비평사, 1996.
신윤순, 「김자림 희곡연구」, 중앙대 사회개발대학원 석사논문, 1986.12.

심정순, 「여성비평:김자림의 페미니스트적 여인상」, 『한국연극학』 3, 한국연극학회, 1989.

안병직, 「한국경제 발전의 제조건」, 『창작과비평』, 1993 겨울.

이은경, 「김자림 희곡연구」, 『한국극예술연구』 9, 한국극예술학회, 1999.4.

ABSTRACT

The Femininity and Modernity of Kim Ja-Rim's Drama in 1960s

Kim, Ock-Ran

In this paper, I have tried to write the experience of modernization of female subject in Kim Ja-Rim's drama. Many female writers had appeared in the field of Korean drama in 1960s. But up to the present, a discussion on the correlation between the 1960s and female drama writers has been neglected.

Kim Ja-Rim, a forerunner of female writers, had a deep attention of feminine life and reality. She described well the feminine life in 1960s especially focused on motherhood. By this, she expressed extreme discourse of modernization in this age and feminine reality as otherness which operated as a basis of exclusion in the other aspect. Like the ending of *The Emigrant Ship*, our modernization was a distorted one that only supported manly value like exploitation, development and will-to-future, while it had excluded womanly value like reflection, tolerance and nostalgia.

The modernization of ours had made androcentric modern ideology, which finally related the aspect of Orientalism showed up in the political ideology of Park Jung-Hee's regime.