

1930년대 기생-가정극 연구*

— <사랑에 속고 돈에 울고>와 <어머니의 힘>을 중심으로

백현미**

1. 들어가는 글
2. 기생-가정극의 서사구조
 - 2-1. 며느리 되기와 움직이는 애정
 - 2-2. 통쾌한 결구의 부재
3. 기생-가정극의 도덕과 감정 과잉화 기제
 - 3-1. 기생의 정절과 자부/억울
 - 3-2. 오빠/아들의 혈육지정과 희망
4. 기생-가정극의 신문화 표상과 구문화 소환
 - 4-1. 춘희와 춘향의 대치
 - 4-2. 스위트홈과 가부장의 귀환
5. 나오는 글

국문요약

연애와 여성을 키워드로 한 대중 서사의 변곡점들을 드러내기 위해, 1910년대 신파 가정극 및 1920-30년대 화류비련극과 비교하며, 1930년대 후반에 발표된 기생-가정극 <사랑에 속고 돈에 울고>와 <어머니의 힘>의 특징을 밝혔다. 기생-가정극이라는 용어는, 기생이 가정극의 여주인공이 된 예외적 경우임을 강조하기 위해 사용했다.

기생-가정극은 정절이라는 전통적 가치를 고수한 기생의 몰락 또는

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-361-A0006).

** 전남대학교 국어국문학과 교수

승리를 다룬 멜로드라마인데, 도덕적 양극화에도 불구하고 악인의 회개와 처벌이 생략되거나 유보되는 경향이 강하다. 그래서 악인의 개량이 선명하게 강조되는 신파 가정극과 달리, 기생-가정극은 악과 죄에 대한 내적 인지와 사회적인 개량 의지가 누락된 서사라 할 수 있다. 기생-가정극에서는 전통적이고 사적인 도덕 즉 여자의 정절과 남자들의 혈육지정을 강조했고, 이 전통적 도덕을 수호하는 자들의 자부심과 억울함 그리고 희망 같은 사회적 감정을 새롭게 부각시켰다. 기생-가정극은 신문화의 외관을 강조했지만 실질적으로는 며느리와 시아버지의 유대를 통해 재편된 가부장 질서 즉 구문화의 도래를 명료하게 암시했다. 식민지 조선이 며느리라는 여자로 일제가 시아버지라는 큰 가부장으로 배치되었다고 본다면, 기생-가정극은 식민지화가 일상화된 1930년대 후반의 사회상을 반영한 동시에 가부장 이데올로기와 식민 이데올로기의 공조를 희망의 노래와 접목시킨 텍스트라 할 수 있다.

(주제어: 〈사랑에 속고 돈에 울고〉, 〈어머니의 힘〉, 기생-가정극, 화류비련극, 신파 가정극, 서양발 연애극)

1. 들어가는 글

기생-가정극은 기생이 연애를 매개로 결혼하여 가정을 꾸리는 주인공으로 설정된 극을 통칭한다. 1910년대 신파 가정극의 여주인공은 규수이거나 여학생이었고, 기생은 가정 '밖'의 가정 파괴범이었다. 기생이 연애의 여주인공이 된 1920-30년대 화류비련극은 기생의 서사가 결혼과 가족 형성까지 이어지지 않는다는 점에서 가정극이 아니라 연애극이었다. 1930년대 들어서야 기생은 연애 및 가족과 관련한 문예물의 새 주인

공이 되었다. 본고는 기생이 가정극의 주인공으로 설정된 〈사랑에 속고 돈에 울고〉(1936, 이하에서는 〈사랑에-〉)와 〈어머니의 힘〉(1937)을 통해, 1910년대 신파 가정극이나 1920-30년대 화류비련극과 구별되는 1930년대 가정극의 특징을 밝히고자 한다.

연애를 매개로 한 결혼과 가족 형성을 소재로 다루는 가정극은 1910년대 일본 가정소설(극)의 변안작들을 통해 신파극의 이름으로 대중화되었다. 이 신파 가정극의 여주인공은, 직업과 경제력을 갖추고 교육을 통한 개량을 지지하는, 고아나 고학생을 후원할 정도로 인정도 있는 그런 아버지들의 보살핌을 받으며 성장한 인물들이다. 반면 신파 가정극의 남자 주인공은 대체로 고아로 성장했지만, 교육을 받아 경제력과 사회적 지위를 지니게 된 인물들이다. 〈장한몽〉의 조실부모한 천애 고아 이수일은 심순애가 ‘김산은행 평양지점장’인 김중배와 결혼하자 고리대금업자가 된다. 〈눈물〉의 조필환은 고아와 다름없지만 동경 유학 후 동양은행의 평양 지점장이 된다. 〈쌍옥루〉의 정옥조는 명문거족의 후예이지만 모친이 일찍 별세하여 계모 수하에서 자랐고, 일본 유학 후 종이품 학부협판의 직에 오른다. 그리고 이들 신파 가정극에서 기생은 돈의 향방에 따른 애정의 유전을 보여주는 매개였고, 결혼한 남자를 유혹하는 가정 파괴의 원흉이었고, 때로 회개하거나 변치 않는 사랑을 하기도 했지만, 항상 가정 밖 존재였다. 〈장한몽〉에서 평양기생 옥향은 속양해 주겠다는 김중배를 물리치고, 고소당하여 궁지에 몰린 최원보와 정사를 하려 한다. 〈눈물〉의 평양집은 조필환과 짜고 서씨를 몰아내 서씨의 가정을 파괴했지만, 나중에 회개하고 구세군이 된다. 어느 경우든 신파 가정극의 기생은 가정 ‘밖’ 존재였고, 그래서 기생의 사랑은 결혼으로 이어지지 않았다.¹⁾

1) 1910년대 소설에서 보이는 기생의 양상은 훨씬 다양하다. 이상협외의 〈무궁화〉(『매일

‘연애의 시대’²⁾로 불린 1920-30년대, 화류비련극과 서양발 연애극의 각축 속에서 연애와 가족 형성을 연결시키는 가정극은 오히려 쇠퇴했다. ‘팔려간 딸’인 기생이 좌절하는 사랑 이야기를 다룬 화류비련극은, 서양발 연애극처럼, 연애와 연애의 파국을 다루는 데 충실하다는 점에서 가정극이 아니라 연애극이었다.³⁾ 여성인물은 가난 때문에 화류계 생활을 한 반면, 남성인물은 가족의 경제적 사회적 지원을 받으며 별 어려움 없이 성장한 경우가 많다. 화류계 여성과 부잣집 남자의 연애를 다룬 작품들에서는 신분 차이를 극복하기 힘들다는 패배의식이 두 남녀를 짓누르고, 때문에 자탄과 비애의 감정이 자주 출몰한다.⁴⁾ 〈카르멘〉, 〈부활〉, 〈춘희〉로 대표되는 서양발 연애극도 가족에 속한 남자와 가족 질서에서 배제된 여자의 연애를 다룬다는 점에서 화류비련극과 닮았다. 담배 공장 여공인 카르멘은 집시 여인이고, 고아인 카추사는 농촌에서 하녀로 지

신보』 1918.1.25.-7.27, 122회 연재)에서 기생 무궁화는 옥정과 진국의 연애 협조자 역할을 한다. 이광수의 〈무정〉(1917)에 나오는 영채는 기생이면서 주체자가 된 경우이지만, 영채 역시 ‘팔려간 딸’로서 가정 밖 존재였고, 끝내 신가정의 주인공은 되지 못했다.

- 2) 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2008.
- 3) 화류비련극은 1910년대 후반부터 있었다. 『매일신보』에 연재된 유지영의 희곡 〈戀과罪〉(『매일신보』, 1919.9.22.-26.)는 창현의 후견인인 곽윤오가 창현과 연애하는 기생 화심을 모욕하자 창현과 곽윤오가 몸싸움을 하고 그러다 곽윤오가 벼랑에 떨어져 죽게 된다. 탐정이 창현을 잡아가지 화심은 좌절하여 자살한다.
- 한편 20년대 후반 기생 창기 여급 등이 사회구조적인 모순에 분노하거나 계급적 자각을 하는 데 초점을 둔 작품들이 등장했지만, 본고는 대중 서사의 변이에 주목하기 위해 이를 논외로 한다. 1930년대 중후반에는 비대중적 문예물에서도 기생이 사회구조적인 시각에서 다루어지지 않는다. 이에 대한 자세한 논의는 이승희, 『한국사실주의 희곡에 나타난 성의 정치학 1910-1945』, 『한국극예술연구』 17집, 2003. 4. 참고.
- 4) 화류비련극의 남녀 신분은, 기녀가 자신보다 높은 신분의 남자를 사랑하면서 겪는 수난을 그리는 ‘기녀신분갈등형’ 애정소설의 전통을 잇는다. 그런데 ‘기녀신분갈등형’ 애정소설에 속하는 구활자본 〈부용상사곡〉 〈채봉감별곡〉 등이 해피엔딩인 반면, 화류비련극은 비해피엔딩인 경우가 많다. ‘기녀신분갈등형’ 애정소설에 대해서는 박일용, 『조선시대의 애정소설』, 집문당, 1993, 219-370쪽 참고.

내다 나중엔 매춘까지 하게 된 비운의 여자이고, 춘희라고 불린 마르그리트는 고급 매춘부이다. 반면, 그들의 상대역인 돈 후앙은 약혼녀가 있는 군인이고, 네플류도프는 공작 집안 출신 대학생이고, 사교계에 첫발을 디딘 아르망은 신망 있는 집안의 자식이다.⁵⁾ 화류비련극과 서양발 연애극이 큰 특징을 공유하는 것은, 서양 작품의 변안 재구성 과정에서 화류비련극 식의 윤색이 가해진 경우가 많았던 것과 무관하지 않다. 예를 들어 토월회의 〈犧性하든 날 밤〉(1925)은 가브리엘 다뉴치오의 작품을, “사랑을 기생에게서 차즈라다가 무참한 절망을 하고 맞춤내 그 기생을 죽여버리는, 요사히 조선화류계를 대조 삼은 현대극”⁶⁾으로 변안한 것이다.⁷⁾

1910년대 신파 가정극과 1920-30년대 화류비련극 및 서양발 연애극을 구별 짓는 논의를 장황하게 한 것은, 연애와 여성을 키워드로 한 대중 서사의 변곡점에 대한 본고의 의도를 선명하게 보이게 위함이다. 〈사랑에-〉는 연애극이 아니라 결혼 이후의 상황을 다루는 가정극이다.⁸⁾ 그

5) 백현미는 『번역된 서양의 연애/극』(『이화어문논집』 35집, 2015.4.)에서 〈살로메〉, 〈카르멘〉, 〈부활〉, 〈춘희〉를 ‘서양발 연애극’으로 명명하며 1920-30년대 서양발 연애극의 수용 경로와 서사의 특징을 밝혔다.

6) 『동아일보』, 1925.5.23. 1920년대 외국 작품의 변안 각색 과정에서 여성인물의 신분은 자주 기생으로 바뀌었다. 토월회는 일본 영화 〈籠の鳥〉(1924)의 상황 설정을 가져와 〈籠속에 든 새〉(1925)를 연극으로 공연할 때, “사랑에 살려하는 젊고 여염분 평양 기생 란향과 그의 애인인 대학생 경식의 부자유한 처지에 잇는 젊은 청춘의 눈물겨운 사랑”(『동아일보』, 1925.7.25.)을 그리는 식으로 각색했다. 일본 영화 〈籠の鳥〉의 여주인공은 여대생이다. 김재석, 『토월회의 번역극 공연인식과 그 의미』, 『국어국문학』 168, 2014.9. 314-320쪽 참고.

7) 화류비련극과 서양발 연애극은 둘 다 연애극이지만, 화류비련극은 여성의 순결 훼손에 따른 불화와 그로 인한 불행을 강조함으로써 ‘순결과 가족주의’에 대한 집착을 보이는 반면 서양발 연애극은 ‘순결과 가족주의’에 강박되지 않는 연애를 보인다는 점에서 크게 다르다. 화류비련극에서 순결 훼손을 부각한 것은 조선시대 ‘기녀신분갈등형’ 애정소설들이 기생을 ‘순결을 지키는 정절녀’로 형상화하는 경향이 강했던 것과 동떨어져 있다.

런데 대중 서사에 대한 논의에서 〈사랑에-〉는 화류비련극을 대표하는 일종의 연애극으로서 주목받았고, 1910년대 신파 가정극과의 상관성은 깊게 탐구되지 않은 채 ‘기녀신분갈등형’ 애정소설과의 연관성만 강조되었다.⁹⁾ 근대 이후 대중 서사와의 관계를 고려한 연구들도 신파적 또는 멜로드라마적 특성을 주목할 뿐 대중 서사의 변이 상황을 의미있게 구별하지 않았다.¹⁰⁾ 한편, 대중 서사의 계보를 작성하는 연구들이 〈사랑에-〉만 초점을 맞추면서, 1930년대 대중극의 비극적 결말과 자탄의 감정 표현을 강조되고 ‘모성멜로’는 1950-60년대에 등장했다는 식으로 논의한 것도 문제이다.¹¹⁾ 이는 1910년대 신파 가정극이 ‘모자이합’과

8) 김만수는 1920년대 후반에서 1940년대 초반에 발매된 음반극을 내용별로 분류할 때 사회극, 가정극, 낭만극(여류비극)으로 나누며, 〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉을 가정극으로 보았다. 김만수, 『일제강점기 SP음반에 나타난 대중극에 관한 연구』, 『일제강점기 유성기음반 속의 극·영화』, 태학사, 1998, 26-45쪽.

9) 백문임은 〈사랑에-〉를 〈춘향전〉의 후일담으로, 식민지조선의 화류비련극을 대표하는 작품으로 보았고, 전통적 가치를 체현한 여성들의 가련한 운명은 민족 알레고리 기능을 수행한다고 했다. 백문임, 『춘향의 딸들』, 책세상, 2001, 49쪽. 최은옥은 〈사랑에-〉를 애정서사와 가정서사가 합쳐진 것으로 보고, 〈옥중화〉 〈사씨남정기〉와 같은 구소설과의 상호연관성을 추적했다. 최은옥, 『한국근대 대중극과 대중서사의 관련 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 2005, 67쪽.

10) 이승희는 〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉을 1910년대 신파극의 전통 속에서 이해될 멜로드라마로 보며, 두 작품의 멜로드라마적 특성에 배태된 가부장제 이데올로기를 들춰내고 그것을 식민화된 한국에 대한 남성적 주체의 전도된 욕망의 산물로 해석했다. (이승희, 『멜로드라마의 이율배반적 운명-〈사랑에 속고 돈에 울고〉와 〈어머니의 힘〉을 중심으로』, 『민족문화사연구』 20, 2004, 232-234쪽.) 두 작품의 멜로드라마성과 문화사적 해석에 대체로 동의하나, 기생이 여주인공인 작품 전반에 대한 논의로 일반화되고 1910년대 신파극과의 변별성이 고려되지 않아, 1930년대 기생-가정극다운 특성은 충분히 부각되지 않았다. 김유미는 〈장한몽〉과 〈사랑에-〉를 통해 ‘신파극 혹은 멜로드라마’가 1910년대부터 1930년대까지 지속된 양상을 확인했다. (김유미, 『신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구-관객의 입장에서 본 〈장한몽〉과 〈사랑에 속고 돈에 울고〉』, 『한국연극학』 28호, 2006.4.) 본고는 1910년대 신파 가정극과 구별되는 1930년대 가정극의 특성을 밝히고자 한다.

11) 이영미는 〈사랑에-〉를 〈낙화유수〉의 화류비련 화소와 〈머느리의 죽음〉의 머느리

‘모성’이라는 소재를 흥미롭게 탐험했고 1930년대 〈어머니의 힘〉을 통해 ‘모성멜로’다운 극적 특성이 이미 대중화되었다는 점, 이들 ‘모자이합’을 소재로 한 작품들은 결말이 비극적이지 않다는 점들을 간과한 것이다. 본고는 〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉을 함께 다룰 때, 그리고 1910년대 신파 가정극, 1920-30년대 화류비련극 및 서양발 연애극과의 상관성과 차이를 고려할 때 1930년대 기생-가정극의 특징이 선명해진다고 본다.

본고는 〈사랑에 속고 돈에 울고〉(임선규 작, 1936년 청춘좌 공연)와 〈어머니의 힘〉(이서구 작, 1937년 호화선 공연)의 서사적 특성, 도덕 감정 과잉화 기제, 그리고 신/구 문화 표상을 나눠 살피겠다. 주요 분석 텍스트는 희곡이지만¹²⁾ 1939년에 나온 두 작품의 음반극과 주제가도¹³⁾ 두루 참고했다. 논의 과정에서 1910년대 가정극으로는 〈눈물〉과 1920-30년대 화류비련극이나 서양발 연애극의 경향을 대표한 것으로는 〈춘희〉와 자주 견줄 것이다. 이상협이 〈눈물〉은¹⁴⁾ 조중환의 〈쌍옥루〉 〈장한몽〉

수난담 화소가 조합한 작품으로 읽어내고, 이를 바탕으로 1920년대부터 1950년대까지의 신파적 극예술의 경향이 화류비련에서 가정비극으로 점차 옮겨갔다고 했다.(이영미, 『화류비련담과 며느리 수난담의 조합-〈사랑에 속고 돈에 울고〉의 서사구조』, 『한국극예술연구』 27집, 2008.4.) 1930년대 대중 서사에서 며느리 수난 화소가 부각되었다는 지적에는 동의하지만, 대중 서사의 흐름을 ‘화류비련에서 가정비극으로’ 변했다고 조망한 것은 1910년대 신파 가정극을 간과한 것이다. 영화계에서는 모성멜로가 50-60년대 세를 이뤘다고 보는 게 일반적인데, 〈어머니의 힘〉이 1960년애야 영화로 제작되었고, 〈미워도 다시 한번〉(1968) 같은 영화가 공전의 히트를 했음을 고려할 때, 그럼직하다. 그러나 연애와 여성을 키워드로 한 대중 서사의 큰 흐름을 논할 때는, 포괄적으로 파악할 필요가 있다.

12) 〈사랑에 속고 돈에 울고〉는 『한국현대대표희곡선집1』(한국극예술학회 편, 태학사, 1996)에, 〈어머니의 힘〉은 『한국희곡전집 5』(서연호 편, 태학사, 1996)에 실린 것을 텍스트로 삼았다. 텍스트를 인용 시, 이하에서는 페이지만 표시하겠다.

13) 1939년에 음반극 〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉이 발매되었고, 주제가 음반도 발매되었다. 관련 정보는 논의 과정에서 밝히겠다.

14) 〈눈물〉은 『매일신보』(1913.7.16.-1914.1.21.)에 연재되었고 연재와 더불어 연흥사 혁신단 문수성 등의 신파극단이 앞다투어 공연했다. 그 열기는 1920, 30년대에도 이어

과 더불어 1910년대 신파 서사의 중요한 특징들을 포괄적으로 보이고 있다.¹⁵⁾ 〈춘희〉는 〈사랑에-〉의 등장인물인 혜숙이 언급할 정도로 유명한 1910-30년대 대표적인 서양발 연애극 작품으로 화류비련극다운 측면이 강조되면서 수용되었다.

2. 기생-가정극의 서사구조

2-1. 며느리 되기와 움직이는 애정

〈사랑에-〉가 ‘연애-허락받은 결혼-가족 내 진입-가족으로부터의 축출’의 서사라면, 〈어머니의 힘〉은 ‘(연애)-허락받지 않은 동거-이들을 매개로 한 가족 내 진입’의 서사이다. 이 둘은 연애를 한 남녀가 결혼이나 자녀를 두게 되었을 때 일어남직한 사건을 주로 다룬다는 점에서 연애 서사라기보다 가정 서사이다.

〈사랑에-〉(4막 6장)와 〈어머니의 힘〉(5막 8장)의 1막은 기생과 명문가 집안 남자의 연애가 부딪친 장애를 보여준다. 〈사랑에-〉에서 홍도와 철수의 수난 원인은 부모 없는 오누이의 가난과 홍도의 기생 전력이

였다. 최성좌는 1929년 10월 〈눈물〉(3막)을(『매일신보』, 1929.10.24.) 공연했고, 조선연극사는 1930년 2월 〈경성야화〉 〈코스모스 호텔〉과 함께 〈눈물〉을 공연했다.(『매일신보』, 1930.2.28.). 단성사에서 공연(1930년 2월, 1931년 7월)되었고, 동양극장 전속극단인 호화선도 공연(1938년 2월)했다. 최근 ‘한국연극 100년 재발견 시리즈’ 다섯 번째 작품으로 이상협 소설을 각색한 〈눈물〉(최용훈·임형택 연출, 아르코예술극장 소극장, 2014.10.29.-11.6.)이 공연되었다.

15) 텍스트로 삼은 〈장한몽〉, 〈쌍옥루〉, 〈눈물〉의 출판본은 다음과 같다. 이하에서는 인용 시 페이지만 밝히겠다. 〈장한몽〉은 『신소설전집 11』(계명문화사, 1977), 〈쌍옥루〉는 『쌍옥루』(박진영 편, 현실문화, 2007), 〈눈물〉은 『한국신소설전집 10권』(전광룡 외 편, 을유문화사, 1968) 소재본.

다. 기생 노릇을 하며 오빠 철수를 뒷바라지한 흥도는 철수의 친구 광호와 사랑에 빠졌다. 연애 당사자들에게 기생 전력이 문제되지 않으나, 광호네 식구들은 기생을 들일 수 없다 하고, 광호의 약혼녀 혜숙은 자신의 우선권을 주장하고, 중실(광호와 철수의 친구이자 혜숙의 오빠)은 기생과 기생 오라비를 모욕한다. 〈어머니의 힘〉의 1막은 기생 정옥과 정훈녀가 있는 명규가 부모의 허락 없이 덜컥 살림을 차린 상황에서 시작한다. 명규의 친구 홍철의 말에 따르면, 이들은 “신구사상이 엇갈리는 틈바구니에서 자유 결혼의 신성한 꿈을 성취한 모범적 가정”(94쪽)을 꾸렸고, 정옥은 임신했다. 그러나 이들의 가정은 경제적 토대도 빈약하고 사회적 인정도 받지 못한 사상누각이다. 화가인 명규는 수입이 변변치 않아 폐병 치료도 못한다. 부모들은 이들이 꾸린 가정을 인정하지 않는다. 명규의 아버지 이은직은 명규가 정훈녀인 김보국집 딸과 혼인하면 정옥에게는 “매삭 사랑범절”을 보내겠다고 하고, 정옥의 엄마는 옥주사와 정옥의 만남을 주선한다.

여성인물이 맞부딪치는 갈등 상황과 그 갈등의 해결과정에서 두드러지는 목표는 남자쪽 집안에서 승인을 받는 것, 즉 며느리가 되는 것이다.¹⁶⁾ 〈사랑에-〉는 며느리 되기의 고통을 여자들 간의 갈등을 통해, 〈어머니의 힘〉은 명예와 재산을 지키려는 남자들과의 갈등을 통해 다룬다. 결혼한 며느리 흥도의 자리를 흔드는 것은, 시어머니와 시누이 그리고 그들을 속삭거리는 전 약혼녀 혜숙이다. 혜숙은, 광호가 흥도와 결혼한 후에도 흥도의 시어머니와 시누이에게 선물을 보내어 마음을 얻고

16) 1935년 발매된 영화설명 〈며느리의 죽음〉(Regal C293)도 30년대 들어 대중서사에서 부각된 ‘며느리 화소’를 흥미롭게 보여준다. 1936년 딱지본 희곡 〈며느리 죽음〉도 출판되었는데 이에 대한 자세한 논의는, 이영미, 『화류비련담과 며느리 수난담의 조합 -〈사랑에 속고 돈에 울고〉의 서사구조』, 『한국극예술연구』 27집, 2008.4, 108-110쪽 참고.

홍도에 대한 의심과 미움을 충동질하며, 월초에게 거짓 약속(봉옥과의 결혼을 도와주겠다는)을 하며 홍도에게 가짜 애정 편지를 보내 홍도를 쫓아내도록 하고, 광호에게 보내는 홍도의 편지를 가로채고 대신 자신이 쓴 편지를 광호에게 보낸다. 홍도의 자리는 쉽게 손상된다. 기생은 본래 가정 '밖'의 존재인데 가정 '안'으로 들어왔으니 그렇고, 약혼녀 있는 남자를 가로챈 셈이니 더욱 그렇다. <어머니의 힘>의 2막부터는 명규가 죽은 지 8년 후의 상황으로, 명규의 아들 영구와 정옥이 시댁의 인정을 받느냐 하는 문제를 다룬다. 정옥이 명규의 아내가 되느냐가 아니라 이은직의 며느리가 되느냐의 문제인 것이다. 이은직은 명근 홍규와의 갈등을 해결한 후, 영구를 교육시키기 위해 받아들이고, 영구를 위해 영구의 엄마 정옥을 며느리로 받아들인다.

가정극에서 며느리 되기가 문제가 되었다는 것은 결혼에서 시댁의 위상이 중요해졌다는 것을 의미한다. 기생-가정극에서는 남자쪽 집안이 명망가나 재력가인 반면 여자쪽 집안은 딸이 기생 노릇을 할 정도로 가난하다. 이 사회적 경제적 격차는 남자 쪽에 중심이 쏠리는 결혼의 관행을 더욱 극대화한다. 신파 가정극에서는 남자가 주로 고아여서, 남녀가 결혼해도 며느리 되기는 전혀 문제가 되지 않았다. <눈물>에서 서협판의 딸 서씨는 고아나 다름없는 조필환과 혼인을 하니 '시댁'이 아예 없는 셈이다. <눈물>의 문제 상황은 모자이합과 어머니 되기의 어려움이다.¹⁷⁾ 어린 아들 옥남은 누구를 어머니로 따르겠느냐는 질문, 즉 서씨냐 평양집이냐, 서씨냐 남씨냐를 묻는 상황에 직면했을 때, 무서워서건 떠

17) 신파 서사에서 모자이합은 중요한 화소였다. <쌍옥루>에서는 경자가 혼전에 출산한 아이와 이별하고, <속 장한몽>에서는 순애가 딸을 남겨둔 채 집을 떠나며, <단장록>의 기생 정자는 아이를 남자에게 맡기고 미국 유학길에 오른다. 권보드래, 『죄, 눈물, 회개-1910년대 변안소설의 감성구조와 서사형식』, 『한국근대문학연구』 16집, 2007, 28-36쪽.

날 수 없어서건, 적어도 일시적으로는 평양집과 남씨를 선택했다. 서씨는 조필환과 불타는 집을 구하게 되었을 때 아들과 함께 살 수 있게 된다. 시련 극복의 능력을 확인받은 여자만이 신가정의 어머니가 되는 것이다.¹⁸⁾

기생-가정극이 며느리 되기의 문제를 새롭게 다뤘다고 해서, 어머니 되기의 문제가 없어진 것은 아니다. <어머니의 힘>은 <눈물>에서처럼 자식을 위한 희생 여부, 그리고 교육을 시킬 능력을 어머니의 자격으로 강조한다. 정옥은 샴바느질을 하며 자식을 공부시키고 자식의 장래를 위해 모정을 억제하는 희생을 하고, “어머니 되는 분의 교육이 좋으신 덕”(123쪽)이라는 주변의 인정을 받으면서 마침내 며느리가 된다.¹⁹⁾

한편, 기생-가정극에서 1910년대 가정극의 중요 화소였던 ‘움직이는 애정’의 문제는 축소되거나 ‘남자들의 돈과 명분 다툼’의 문제로 대체되었다. <눈물>의 서씨가 ‘변함없는 애정’을 견지한 규수로서 ‘움직이는 애정’을 구현한 기생들이나 남편 조필환과 대치했다면, 기생-가정극에서는

18) 화류비련극에서 기생이 아이를 빼앗기는 상황이 설정된 경우가 있지만, 이는 기생 연애의 비참함을 강조하는 식으로 기능할 뿐, 시대과의 관계나 가족 내부의 지속적인 문제와 연결되지 않는다. 1927년의 영화극 <낙화유수>(음반번호 Victor49017) 상편은 춘홍이 오빠 도영의 격려를 받으며 아이와 함께 서울로 갔는데, 성원(부잣집 아들, 미술가)에게 의심을 사 실성하는 모습을, 후편은 강에 빠진 춘홍이 오빠와 성원의 품에서 죽는 모습을 그렸다. 1934년 음반극 <한 많은 신세>(Regal C214)는 창호가 돈 있는 늙은 첩으로 갔다고 옥란을 질타하며 옥란의 아이마저 빼앗는다. <눈물 젖은 자장가>(Regal C281)에서 영애는 아내가 있다는 한호의 고백을 들으며 ‘뱃속에 잠자는 사랑의 씨’를 한탄한다.

19) 음반극 <모성애>(Regal C264, C271)는 아들 수동이 중학입학시험에 합격해 기뻐하는 매화한테 종로 무역상 손노인이 찾아오는 장면에서 시작한다. 손노인은 손자가 죽고 며느리가 아파서 다시 손주를 보기 어려운데, 아들에게서 수동이 얘기를 들었다며, 수동이를 데려가 공부시키겠다고 한다. 수동이 거절하자, 노인은 매화가 훌륭한 교육을 시킨 현모라고 인정하며 생활 보장을 해주겠다고 잘 키우라고 한다. 어머니 되기를 며느리 되기의 문제와 분리한 경우이다.

기생이 변함없는 애정의 주체가 되어 남자의 변심과 남자들의 명분 다툼의 피해자가 된다. 〈사랑에-〉에서 광호는, 〈눈물〉의 조필환처럼 ‘움직이는 애정’을 구현한다. 조필환은 부인 서씨를 떠나 평양집과 전주집을 전전했다. 광호는 약혼녀 혜숙을 떠나 기생 홍도와 연애하고 결혼했다. 그리고 결혼 후 북경으로 떠난 사이, 위조된 편지만 믿고 홍도를 마음에서 버리고, 매일 편지를 보내준 혜숙과의 관계를 회복한다. 광호는 월초의 말대로 “여자를 일 년도 못 되어서 돌씩이나 갈아들이는”(339쪽) 자이다. 광호는 스스로를 변함없는 애정의 주체자로 자처하며 홍도를 의심하고 모욕한다는 점에서 화류비련극의 남성인물과 같다.²⁰⁾ 한편, 〈어머니의 힘〉에서 움직이는 애정을 대체하는 문제 상황은, 남자를 움직이는 돈과 명분이다. 명근과 홍규가 상속 때문에 영구를 납치하려 하고, 돈으로 정옥을 사려 했던 옥주사는 돈을 받기 위해 영구를 자기 아들이라고 주장한다. 시아버지는 명예와 옛법이라는 명분을 지키려 영구를 민적에 올리지 않은 채 8년을 버틴다.

2-2. 통쾌한 결구의 부재

멜로드라마의 결구는, 주인공이 승리하느냐 패배하느냐에 따라, 해피엔딩일 수도 비해피엔딩일 수도 있다. 도덕적 양극화를 설정하고 선의 승리를 낙관하는 해피엔딩의 멜로드라마도 있고, 허구적 재난을 설정하여 주인공의 고난과 불행에 눈물을 흘리도록 하는 비해피엔딩의 멜로드라마도 있다.²¹⁾ 결구 양상의 또 다른 변수는 죄나 악의 처리 문제이다.

20) 화류비련극에서는, 남자의 의심과 변심 때문에 여성인물이 고통을 당하는 상황을 다룬다. 음반극 〈애화 한 많은 신세〉(Regal C214), 〈마지막 편지〉(Regal C242), 〈무엇이 숙자를 죽였나〉(Regal C280)는 남자의 의심, 〈항구의 일야〉(Polydor19062), 〈못 잊을 설움〉(Regal C276) 등은 남자의 변심을 다뤘다.

특히 도덕적 양극화를 설정한 경우, 선인의 향방뿐 아니라 악인의 향방도 결구에서 중요하다. 해피엔딩의 극이 꼭 악에 대한 강력하고 명료한 처리를 동반하는 건 아니다. 악의 처리를 동반한 해피엔딩의 멜로드라마가 통쾌의 최대치를 보여준다.

1910년대 신파 가정극에서는 자신의 행동에 의해 벌을 받거나 자신의 허물을 회개하는 장면들이 폭넓게 설정된다. 신파 가정극의 ‘결점 있는 인물’²²⁾들은 자신들의 허물과 죄에 직면한다. 또한 악의 축으로 설정된 인물들도 ‘앙양’(죄의 양값음으로 받는 재앙)을 받거나 회개할 기회를 갖는다. 〈눈물〉의 서씨는 허물이 없는데도 수난에 처하는 사례이지만, 〈눈물〉의 서사를 받치고 있는 다른 두 인물 남편 조필환과 평양댁은 거짓 편지와 아내 축출과 감금 등의 죄를 범한다. 조필환은 자신이 한 행동의 벌을 받아 온갖 고생을 다 하며, 평양집도 회개한 후 구세군이 된다. 〈쌍옥루〉의 이경자는 아이까지 낳은 후에 순결한 처녀 행세를 해 결혼했는데, 그 남편 정옥조는 “이미 자기의 죄를 회개한 데 대하여서는 예수 그리스도 이하로 각항 종교가 모두 죄를 용서”(455쪽)한다는 사실을 확인하면서 아내를 용서한다. 〈장한몽〉의 심순애는 “항상 동독의 너 음식가 코아티에 썬나지 못하야 수일을 스랑하는 마음은 간절하되 혼편으로는 죄물을 욕심하는 마음도 적지 안이하”여(409쪽) 김중배와 결혼했지만, 정혼자를 배반했다는 죄책감으로 실성하게 된다. 고리대금업은 죄를 짓는 일이어서, 이수일의 주인이었던 김경연은 미친 노파가 일으킨 화재로 죽는 벌을 받게 되고, 이수일은 고리대금업을 폐지하기로 결심하면서 “여섯히 동안의 타낙하엿던 죄”(687쪽)를 회개한다. 이렇게 신

21) 로버트 B. 헤일만, 『비극과 멜로드라마: 발생론적 형식에 관한 고찰』, 송옥 외 역, 『비극과 형식, 그 의미와 형식』, 고려대학교출판부, 1995, 55-80쪽.

22) 권보드래, 『죄, 눈물, 회개-1910년대 변안소설의 감성구조와 서사형식』, 『한국근대문학연구』 16, 2007.10, 17쪽.

파 가정극은 ‘움직이는 연애’와 ‘모자이합’ 때문에 겪는 고통을 촘촘히 그리면서 ‘비절(悲絶)’의 감정 상태를 조장할 뿐 아니라, 도덕적 양극화를 수행하여 악을 구별해내고 그 악이 양얼과 회개를 통해 일소되도록 하여 ‘쾌절(快絶)’의 감정 상태 또한 이끌어낸다. 결구의 통쾌함은 개량주의 문예물인 신파 가정극의 특징이다.²³⁾

반면, 1930년대 기생-가정극에서는, 해피엔딩의 멜로드라마건 비해피엔딩의 멜로드라마건, 허물 있는 자의 회개나 처벌을 명료하게 보이지 않는다. 광호와 홍도, 명규와 정옥은 자신들의 허물에 대한 자각이 없다. 광호와 명규는 각각 약혼자와 정혼녀가 있었다. 홍도와 정옥은 어느 때인가 이를 알았다. 그런데 홍도와 정옥도, 광호와 명규도 이에 대해 마음 쓰지 않은 채 자신들의 사랑에 몰두하고, 자신들의 사랑에 지고의 가치를 부여함으로써 이를 휘방 놓는 것을 악으로 설정하고 스스로 선한 희생자의 자리를 차지한다. 도덕적 양극화를 실행하는 과잉의 수사가 성공하는 것이다. 그러나 이들 작품에서 악에 대한 처리는 분명하지 않다. 〈사랑에-〉에서 악의 축은 시어머니와 시누이, 혜숙과 월초이다. 홍도가 혜숙을 찌르지만, 이 행동은 악에 대한 통쾌한 처리가 되지 못한 채 오히려 홍도의 불행을 가속화한다. 시어머니와 시누이, 월초도 혜숙과 공모했음이 드러나지만, 그들은 처벌 받지 않고 그들이 회개했는지도 알 수 없다. 〈어머니의 힘〉은 해피엔딩이지만, 이 해피엔딩이 악인의 회개나 처벌과 연계되지 않는다. 그약스럽게 정옥에게 누명을 씌우던 명근과 홍규는 은직이 재산을 준다는 말에 슬그머니 그 악행을 그만둔다. 목표를 얻었으니 그만 둔 것이지 그가 회개했다고 볼 수는 없다. 옥주사의 처리도 그렇다. 기생-가정극은 죄와 허물에 대한 인지 기회를 따

23) 백현미, 「신파, 비절쾌절 극의 탄생-이상협의 〈눈물〉을 중심으로」, 『국어국문학』 164호, 2013.8.31.

로 두지 않는다. 악인의 음모가 천재지변처럼 기생을 공격하여 고통을 야기한다. 배신하거나 음모를 꾸민 악인들은 자신의 죄에 상응하는 벌을 받지도 회개하지도 않는다.

3. 기생-가정극의 도덕 감정 과잉화 기제

과잉은 논리성과 관계없이 특정 도덕과 감정을 재생하도록 부추길 때 생긴다. 비약과 우연성을 허용해서라도 어떤 장면을 확대하는 의지, 남김없이 드러내려는 열망이 과잉을 부른다.²⁴⁾ 여기서는 기생-가정극에서 논리성을 희생하면서 두드러지는, 반복적으로 과도하게 드러나는 도덕 가치와 감정에 주목하자.

3-1. 기생의 정절과 자부/억울

신파 가정극에서 인정과 의리는 도덕적 양극화가 진행되는 세상에서 악과 대항하고 악을 방어하는 유효한 무기이자 도덕으로 제시되었다. 또한 신파 가정극에서는, 상황에서 느낄 감정을 단순하고 단일하게 지정하며 반복함으로써, 감정 과잉을 실천했다. 반면, 주변의 협조자도 없이 인정도 의리도 없는 세상에 내던져진 화류비련극 여주인공은 순결도 정절도 내세울 수 없는 처지여서 곧 좌절에 빠지고 비애에 젖는다. 화류비련극에 신세 한탄의 눈물은 있지만 옹호되는 도덕 가치는 없다.

기생-가정극에서 여성인물들은, 결혼 전에는 기생임에도 불구하고 ‘변

24) 피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 역, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013, 25-57쪽.

함없는 사랑'과 '순결'을 지닌 자로 결혼 후에는 정절을 수호하는 자로 살아남고, 남자들에게 인정받음으로써 가정 진입에 성공한다. <사랑에 ->의 1막에서 오빠도 흥도도 광호도 그리고 시아버지도 '사랑'을 결혼 자격으로 내세운다. 흥도는 변함없는 사랑을 한다는 자기 확신을 지닌 자이고 이에 대한 남자들(오빠, 광호, 시아버지)의 인정을 매개로 가정 밖 존재에서 가정 안 존재로 변화한다. <어머니의 힘>에서 결혼의 자격은 '순결'이다. 명규는 '정옥이는 말만 기생이지 깨끗한 처녀'였다는 점을 강조하고, 은직은 아들 명규의 이 말을 믿고 영구를 자신의 손자로 받아들인다. 결혼 또는 사실혼 상황에서는 정절이 변함없는 사랑과 순결을 대신한다. <사랑에 ->는 가짜 편지에 의해 쉽게 정절을 의심받는 상황을, <어머니의 힘>은 정옥의 모친인 박소사가 옥주사를 데려와 부자사위 덕을 봐야겠다고 압박하는 상황을 보임으로써, 정절을 지키기 위한 여성인물의 사투를 보여준다.

울곧게 사랑과 순결과 정절을 지켜냈다는 자의식을 지닌 흥도나 정옥의 감정적 태도는 여타 화류비련극의 여성인물이 보이는 태도와 다르다. 화류비련극의 여성인물들은 주변의 모독과 의심으로부터 자신을 옹호할 명분도 증거도 없기에 자탄으로 빠진다. 가정 진입의 예견된 불가능성에 따른 불안이 싹틔운 자탄이다. 반면 기생-가정극은 강렬한 자의식을 바탕으로 한 자부심과 억울함을 강조한다. 여성인물들에게는 정절을 지켰다는 명분과, 그 정절을 증거해 줄 일기와 편지(<사랑에 ->), 그리고 남자들(남편, 시아버지, 감역, 선달 등)의 인정(<어머니의 힘>)이 있다. 흥도와 정옥은 자신을 옹호할 명분과 증거가 있다는 자부심으로 세상을 버틴다. 그들은 줄곧 세상의 의심을 사기에 눈물을 흘리는데, 이 눈물은 자탄이라기보다 자부심에 비례해 커진 억울함의 눈물이다. 여성인물은 자부심과 억울함이라는 사회적 감정²⁵⁾으로 스스로를 위로하며,

억압적 세계를 버틴다.

화류비련극의 자탄과는 다른 이 자부심과 억울함은 주제가에서도 거듭 강조된다. 〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉은 주제가도 두 곡씩 레코딩되었다. 〈사랑에-〉에서는 ‘사랑에 속고 돈에 울고’와 ‘홍도야 울지 마라’가, 〈어머니의 힘〉에서는 ‘엄마의 노래’와 ‘아가의 노래’가 그것이다. 이 중 홍도와 정옥이 화자로 설정된 ‘사랑에 속고 돈에 울고’와 ‘엄마의 노래’의 노랫말은, 화자 자신을 더러운 세상과 구별해내는 논리를 편다. (가) ‘사랑에-’에서 세상은 짓궂은 비바람이 부는 곳이고, 화자는 높은 뜻을 지닌 꽃이다. (나) ‘엄마의 노래’에서 세상은 체모를 내세우며 상대를 천하다고 구별해내는 포악한 논리가 지배하는 곳이고, 화자는 아들을 위해 아들과의 헤어짐을 감수하는 지고한 희생자이다. 이 두 주제가에서 홍도와 정옥은 자신들이 견지한 가치에 대한 자의식을 앞세우며, 자신들의 가치를 인정받지 못한 억울함을 반복적으로 노래한다.

(가) 〈사랑에 속고 돈에 울고〉 주제가 ‘사랑에 속고 돈에 울고’

(음반번호 Columbia 40855A)²⁶⁾

거리에 핀꽃이라 푸대접마오 마음은 풀은하늘 힌구름같소
 짓궂은 비바람에 고달어우다 사랑에 속았도 돈에우렸소
 사랑도 믿지못할 쓰라린세상 무엇을 믿으랴 아득하구료
 억울한 하소연도 설은사정도 가슴에 서려담고 울고살넛가
 계집의 높은뜻이 꺾이는날에 무엇이 앓가우라 거리끼겠소
 눈물도 인정조차 식은세상의 때앓인 시달림에 꽃은집니다

25) 사회적 감정에 대한 논의는, 안토니오 다마지오, 임지원 역, 『스피노자의 뇌』, 사이언스북스, 2007, 56-67쪽 참고.

26) 이고범 작시, 김준영 작곡, 奧山貞吉 편곡, 남일연, 반주 콜럼비아관현악단. 1939년 4월 신보. 한국음반아카이브연구단 엮음, 『한국유성기음반 1권』, 한결음 더, 2011, 998쪽.

(나) 〈어머니의 힘〉 주제가 ‘엄마의 노래’(음반번호 Columbia 40865A)²⁷⁾

아가야 잘가거라 보채지마라 울고가는 네얼굴이 눈에발피면
이에미 이에미는 어찌살라니 에미가 불상커든 웃고가거라
아가야 잘가거라 보채지마라 가문 좋고 재산있는 큰댁에가도
이에미 이에미는 잊지마러라 피눈물 흘리면서 너를보낸다
에미의 몸이천해 리별이란다 귀족에 체모끄러 생리별이다
이에미 이에미는 어찌되든지 너하나 잘되기만 축수를하마

3-2. 오빠/아들의 혈육지정과 희망

신파 가정극에서는 주변 인물의 인정과 의리가 강조되고, 화류비련극에서는 외로운 자탄이 지배적이었다면, 기생-가정극에서는 가족 내 인물의 혈육지정을 도덕 가치로 살려내며 희망을 노래한다.

〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉에서 죽거나 부재하는 남편을 대신해 흥도와 정옥 곁에 있는 남자는 오빠와²⁸⁾ 아들이다. 이들은 누이의 정절을 믿어주거나 엄마의 정절을 증거하는 존재로서, 누이와 엄마가 견지한 가치를 보조하거나 지지한다. 이 보조와 지지는, 화류비련극에서 순결을 잃은 누이/여자에 대해 오빠/남자가 보이는 의심이나 분노와 다르다. 화류비련극에서 오빠/남자가 민족의 치욕이자 가부장의 치욕으로 누이/여자를 표상하고 이에 분노했다면,²⁹⁾ 기생-가정극에서 오빠/아들은 누

27) 이고범 시, 김준영 작편곡, 남일연, 반주 콜롬비아관현악단. 1939년 4월 신보. 한국음반아카이브연구단 엮음, 『한국유성기음반 1권』, 한결음 더, 2011, 1020쪽.

28) 〈사랑에-〉에서 철수와 흥도의 혈연지정에 대해서는 다음 글에서 언급된 바 있다. 김유미, 『신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구-관객의 입장에서 본 〈장한몽〉과 〈사랑에 속고 돈에 울고〉』, 『한국연극학』 28, 2006.4, 182쪽.

29) 백문임은, 식민지조선의 대중서사에서 오빠나 남편으로 표상되는 가부장-민족 국가는 강한 배신과 경멸로 딸을 내친다고 했고, 이 점을 〈사랑에-〉에서도 강조했다.(백문임, 『춘향의 딸들』, 책세상, 2001, 95-96쪽) 그런데 〈사랑에-〉에서 오빠는 배신하지도 경멸하지도 않는다.

이/엄마와 동일시함으로써 민족의 치욕이자 가부장의 치욕으로부터 누 이/엄마를 구출한다.

〈사랑에-〉는 홍도의 서사일 뿐 아니라 홍도와 철수 남매의 서사이다. 비중을 봐도, 철수는 홍도만큼이나 중요하다. 철수네 집이 배경인 1막과 3막은 홍도와 철수 중심의 이야기이고, 광호네 집이 배경인 2막과 4막에서도 철수가 등장한다. 2막에서는 시댁 어른들에게 홍도를 부탁하고 광호에게 변치 않는 사랑을 부탁하기 위해, 4막에서는 홍도를 잡아가기 위해 철수가 광호네 집에 방문한 것이다, 이 극에서 홍도와 철수는 욕망 동일체이다. 홍도가 기생임에도 결혼할 욕망이 있었던 것처럼 철수는 홍도와 광호의 결혼을 욕망했다. 그래서 홍도가 가난과 기생 전력 때문에 고통을 받듯 철수도 가난한 기생 오라비이기 때문에 고통을 겪는다. 홍도가 봉옥에게 “오빠를 꼬여다 놓구 그 가운데에서 돈을 먹으라고 한 계획”(215쪽)이라고 모욕을 당하듯, 철수는 중실에게 “홍도를 내세워 가지고 광호에게 돈을 울궈 먹으려는 수작”(218쪽)이라는 모욕을 당한다. 욕망 동일체인 이들은 서로를 모방한다. 3막의 초입에서 홍도의 억울한 사연을 들은 철수는 단도를 들고 홍도의 시집으로 가려고 한다. 4막의 끝에서 홍도는 철수가 보여줬던 행동, 단도를 들고 억울함을 호소하는 그 행동을 실천한다. 또한 이들은 서로의 삶을 지탱하는 돌로 나뉘어 하나이다. 홍도는 한강에 투신하려다 돌아와 쓴 일기에 “내 한 목숨 죽는 것은 원통치 않지만 불쌍하신 우리 오빠가 죽은 영령 앞에 와 목을 놓고 홍도야 홍도야 부르면서 우실 생각을 하니까 내가 죽을 수가 없구나”(256쪽)라고 썼다. 홍도와 철수는 혈육지정으로 묶인 일체이다.

그런데 〈사랑에-〉는 혈육지정을 거듭 확인하는 데서 나아가 오빠의 지지와 희망을 새롭게 강조한다. 아래 인용한, 오빠 철수가 화자인 (다) ‘홍도야 우지 마라’는 혈육지정을 확인하는 노래이고, 희망을 확인하는

노래이다. 이 노래에서 오빠는 홍도처럼 세상의 악에 의해 홍도의 높은 뜻이 꺾였다고 생각하며, 홍도 곁에서 세상의 악이 드러날 언젠가를 함께 기다리겠다고 다짐한다. 오빠는 세상의 악과 싸울 힘은 없지만, 홍도 곁에서 홍도를 지지해주며 ‘즐겁게 우슬 날’을 함께 희망하는 존재이다. 이런 철수의 희망은, 텍스트에서 자연스럽게 배태되는 것이 아니라서, 순사가 된 철수가 살인을 저지른 홍도를 데리고 가는 것으로 끝나는 극의 대단원이 불러일으키는 감정과는 어긋난다. 극의 대단원은 홍도에게 아무런 도움을 주지 못하는 오빠의 무능과 오누이의 가엾은 신세를 강조하는데, 노래는 오빠의 지지와 희망을 부르고 있기 때문이다.

〈사랑에-〉에서 오누이의 혈육지정과 오빠의 희망이 얼마나 강력한 호소력을 발휘했는지는, 1939년 발매된 음반극 〈사랑에 속고 돈에 울고〉(음반번호 Regal C2001, C2002)³⁰⁾가 홍도와 철수 중심으로 짜였다는 데서도 알 수 있다. C2001는 철수가 기생 오라비라는 모욕을 받으며 홍도와 함께 애통해하는 장면을, C2002는 철수가 시집에서 쫓겨 온 홍도에게서 ‘못된 짓’을 안 했다는 대답을 듣고 광호가 오기를 기다리며 참자고 하는 장면을 담았다. 그리고 이 음반극은 두 주제가 중 철수의 노래인 (다) ‘홍도야 우지 마라’를 김영춘이 노래하는 것으로 마무리된다. 오누이의 혈육지정에 대한 강한 호소는, 1940년에 발매된 또 다른 유행가 ‘홍도의 고백’(음반번호 Columbia C2031-A)³¹⁾에서도 강조된다. ‘참사랑에

30) 각색 이서구. 극단 청춘좌. 황철, 차홍녀, 한일송, 김선초, 이동호 출연. 한국음반아카이브연구단 엮음, 『한국유성기음반 2권』, 한결음 더, 2011, 532-540쪽. 1939년에는 음반극 〈사랑에 속고 돈에 울고(전편)〉(음반번호 Polidor X555. 왕평 문예봉 독은린 출연)과 음반극 〈사랑에 속고 돈에 울고(후편)〉(음반번호 Polidor X556. 전옥 왕평 출연)도 발간되었다. 『동아일보』 1939.5.23.(폴리돌 6월 신보)

31) 珊瑚岩 시 魚龍岩 곡 天池芳雄 편곡 南一鸞 반주 콜럼비아관현악단. 한국음반아카이브연구단 엮음, 『한국유성기음반 2권』, 한결음 더, 2011, 581쪽.
하로이춤 거미줄에 얽힌 홍도는 참사랑에 벌을받는 화류의 나비

벌을 받는 화류의 나비' 흥도는 오빠에게 무죄를 하소연하며, 오빠를 믿으며 살고자 한다.

아래 인용한 〈어머니의 힘〉의 주제가 (라) '아가의 노래'는 훨씬 더 강력하게 혈육지정과 영구의 소망을 내세운다. 정옥과 영구는, 엄마와 아들 사이이니 혈육지정이 남다른, 남편이자 아버지인 명구와의 관계를 세상에서 인정받지 못하는 운명 동일체이다. 그리고 이 동일체는 한쪽이 사라지는 결핍을 견딜 수 없다. 정옥은 경제력과 사회적 지위가 있는 곳으로 영구를 보내지만 아들은 정옥을 떠나서 살 수 없기 때문이다. 이 모자의 정은 해피엔딩을 가능하게 할 정도로 강력하다.

1939년에 발매된 음반극 〈어머니의 힘〉(음반번호 Regal C2003, C2004)³²⁾ 역시 혈육지정을 선명하게 강조한다. 음반극에는 재산 때문에 영구를 해코지하려는 친척들이 나오지 않았으니 이은직 집안의 상속 갈등 등은 문제상황에서 제외된 셈이다. 그런 가운데 빠짐없이 강조되는 것은 모녀지정, 부치지정이다. 돈많은 사위를 얻겠다는 옥엽모(정옥모)는 자살 하겠다는 얘기를 듣더니 다시는 몸값 이야기를 안 하겠다고 물러서며 “요년은 미웠다 입뱉다”한다면서 모녀지정을 확인한다. 용규(명규)에게

차라리 내청춘은 차라리 내청춘은 저바릴망정 오빠의 진정만은

아- 오빠 오빠 믿고살아요

검은머리 흠으러진 벼개를안고 그짓없는 원망속에 흐득이는몸

신명도 야속스런 신명도 야속스런 운명일망정 오빠에 가슴에서

아- 오빠 오빠 웃고살시오

주름잡힌 양단치마 서름이많고 뜬사랑에 눈이멀어 눈물도많어

애당초 진흙속의 애당초 진흙속의 연꽃일망정 오빠여 내마음엔

아- 오빠 오빠 죄가없어요

32) 이서구 연출. 극단 호화선. 이백작-서일성, 그 아들 용규-장진, 민옥엽-지경순, 옥엽모-김소조, 유모-박영신, 김감역-양백명, 이영구-엄미화. 음악효과 피아노-김준영, 바이올린-김생려. 한국음반아카이브연구단, 『한국유성기음반 2권』, 한결음 더, 2011, 541-548쪽.

“너는 사랑에 살고 나는 대의 명분에 살지”라며 단절을 선언했던 백작 (이은직)이 자신의 손자와 옥엽을 받아들이기로 하면서 “이제는 가문도 체모도 다 버리고 따뜻한 인정에 저저 살겠다”고 한다. 죽은 아들과 화해하고 살아있는 손자를 받아들이는 이 인정이 바로 혈육지정이다.

(다) 〈사랑에 속고 돈에 울고〉 주제가 ‘홍도야 우지 마라’

(음반번호 Columbia 40855B)³³⁾

사랑을 팔고사는 꽃바람속에 너혼자 직히라는 순정의등불
홍도야 우지마라 오빠가있다 안해의 나갈길을 너는직헤라
구름에 싸힌달을 너는보았지 세상은 구름이오 홍도는달빛
하늘이 믿으시는 네사랑에는 구름을 걷어주는 바람이분다
홍도야 우지마라 굿세계살자 진흙에 핀꽃에도 향기는높다
네마음 네행실만 높게가즈면 즐겁게 우슬날이 찾아오리라

(라) 〈어머니의 힘〉 주제가 ‘아가의 노래’(음반번호 Columbia 40865B)³⁴⁾

엄마엄마 어디있소 어서오세요 밥도싫고 옷도싫고 엄마가좋아
엄마품에 안겨서 어리광피게
엄마엄마 보고싶어 눈물이나요 길을 몰라 가지못해 울고있어요
얼른와서 껴안고 달래주세요
엄마엄마 어디있소 대답좀해요 엄마하나 아들하나 같이살다가
나혼자만 떠러져 살수없세요

33) 이고범 작시, 김준영 작곡, 天池芳雄 편곡, 김영춘, 반주 콜롬비아관현악단. 한국음반 아카이브연구단 엮음, 『한국유성기음반 1권』, 한걸음 더, 2011, 998쪽.

34) 이고범 시, 김준영 작편곡, 엄미화, 반주 콜롬비아관현악단. 한국음반아카이브연구단, 『한국유성기음반 1권』, 한걸음 더, 1020쪽.

4. 기생-가정극의 신문화 표상과 구문화 소환

4-1. 춘희와 춘향의 대치

혜숙 당신은 저 유명한 〈춘희〉란 소설을 읽어보지도 못했나요? (중략) 아르맨은 아무리 말크랭을 사랑했다 할지라도 그 사랑은 절대로 성립이 되지 않았을 뿐더러 결국에는 아르맨은 죽음의 눈물밖에 돌아오는 것이 없지를 않았어요. 자기의 환경을 모르는 사랑에는 결국 눈물밖에 돌아오지 않는다는 것을 어찌 당신은 모르나요?

홍도 쳇-(코웃음) 가장 당신은 유식하다고 하는 당신이면서 외국의 〈춘희〉란 소설만 봤지 어찌 우리 동방예의지국의 열녀 춘향이는 모르시나요?

혜숙 춘향이라고?

홍도 그렇지. 당신네들은 남의 나라 말만 할 줄 알았지, 가장 유명한 우리나라 옛이야기 〈춘향전〉을 못 읽어 봤소? 남원의 월매 딸 성춘향이를, 기생의 몸으로 대감의 아들 이 도령을 사랑했다가 별안간 그 도련님을 잃고 신관 사또 변학도의 수청을 거절하고 죽을 목숨을 가지고서도 굳은 절개를 지켜 오다가 결국에는 이 도령의 품으로 돌아가서 열녀 비석을 세운 열녀 성춘향이를 어찌 모르는가 말이야.

(306-307쪽)

위 인용은 〈사랑에-〉 1막의 한 장면이다. 혜숙은, 기생 홍도와 광호의 연애를 〈춘희〉의 고급 창부 마르가리트와 아르망의 연애에 비유하며 그 연애의 비극적 결말을 강조한다. 〈춘향전〉을 언급하는 홍도는, 춘향이 ‘우리나라’ ‘옛’ 이야기 속 인물로 ‘절개’를 지킨 열녀로서 이도령과 재회하게 된다고 대응 논리를 편다. 외국/조선, 근래/옛, (문란)/절개의 대립항을 가정하는 홍도에게 춘향은 ‘조선-옛-절개’ 가치를 구현한 모델이다. 춘향을 소환하는 홍도는, ‘외국-근래-(문란)’에 대한 대항자로서 자신의 소임을 설정한다. 홍도는 ‘절개’라는 가부장제 여성에게 부가된

역압적 가치의 체현자임을 자부하며, 스스로 구문화의 아이콘이 되고자 한다.

홍도는 '조선의 옛' 가치인 절개를 내세움으로써, 자유연애와 영육일치의 유행 속에서 만들어진 기생 이미지에서 가까스로 자신을 구별해낸다. 1910년대 자유연애의 상대가 신여성이었다면, 1920년대 상대는 영육일치의 유행과 맞물려 기생으로 바뀌었다. 신여성과의 자유연애가 계몽의 기치 속에 있었다면, 기생과의 자유연애는 성욕이라는 비전통적인 것을 탐험한다는 점에서 서양적이며 근대적이었다. 그래서 기생과의 자유연애는 '가정'을 꿈꾸지 않았다. 춘희 마르가리트가 그랬던 것처럼, 성욕의 탐험은 절개와 공존하지 않기 때문이다.

홍도가 1920-30년대 연애 문화의 장에서 통용되던 기생 이미지와 투쟁한다면, 혜숙 역시 신여성의 이미지와 투쟁한다. 연애 문화의 장에서 신여성은 애정을 바탕으로 하는 낭만적 가정의 구현 가능자로서 청년 지식인들의 상상력을 자극하는 존재였고, 성욕과 물욕에 현혹되어 남성을 몰락시키는 존재였다.³⁵⁾ 혜숙은 박대감의 딸로, 동경음악학교를 졸업한 성악 전공자인 신여성이다. 혜숙은 신여성인 듯하지만, 기생 때문에 혼약이 깨지게 된 처지는 신여성들과의 자유연애 바람에 남편으로부터 파혼을 통고받았던 구여성의 처지와 흡사하다. 그녀가 구여성처럼 행동하는 건 아니다. 그녀는 기생들이 했던 방식을 전유한다. <눈물>에서 평양집이 정필수의 부인 서씨를 내쫓기 위해 가짜 편지를 이용했던 것처럼, 혜숙은 광호의 부인이 된 홍도를 내쫓기 위해 가짜 편지를 이용한다. 혜숙은 가짜 편지로 홍도를 절개가 없는 여자로 만들고, 광호에게

35) 연애의 파탄을 그리는 소설들에서, 신여성은 성 욕망과 물질 욕망의 체현자로 여겨져 비판되었고, 근대 여성에 대한 적대감과 혐오감을 낳았다. 김지영, 『연애라는 표상』, 소명출판, 2007, 243-245쪽.

자신의 편지를 지속적으로 보냄으로써 혜숙 자신을 절개 있는 여자로서 이미지화한다. 혜숙 역시 가부장제 속에 안정적으로 진입하기 위해 절개라는 전통적 가치를 내세우며, 구문화의 체현자가 되기 위해 투쟁하는 존재이다.

따라서 흥도가 혜숙을 찌르는 것은, 구문화 수호자와 신문화 수호자의 대결이 아니라, 구문화 수호자들 사이의 내분이다. 이들은 자신들을 억압하고 배제한 가부장 사회로 진입하기 위해 다툰다. 기생 흥도건 신여성 혜숙이건 그들은 낭만적 사랑의 주체자가 되고자 했으나, 오히려 옛 가치에 매달렸다. 이 내분은 근대 국가 민족 담론의 가부장 이데올로기에 부합하기 위해 몸부림치는 여자들의 가열 찬 욕망과, 그 욕망 실현의 예정된 불가능성을 보여준다. 기생이 결혼과 가정 형성의 주인공이 된다는 설정은 가부장 이데올로기에 대한 추종이 밀받침된 ‘허구’이다. 구문화 수호자들의 내분은 그 허구가 배태한 불안의 징후인 것이다.

4-2. 스위트홈과 가부장의 귀환

이은직 집 정원.

중앙에 2층 노대(露臺)가 있고 그 아래로 본관 출입문. 정원 잔디밭에는 의자 몇 개, 테이블이 놓여 있다. 바깥편으로 목책이 둘러 있고 조그마한 출입문이 달려 있다. (121쪽)

위 인용은 〈어머니의 힘〉의 5막 배경 지문이다. 〈어머니의 힘〉은 이명규의 집(1막)－동대문 밖 홍수동 길거리(2막)－홍수동 초가집 뒤채(3막)－이은직의 주택 뒷담을 낀 골목(4막)－이은직 주택 정원(5막)으로 배경이 바뀐다. 2막과 4막의 배경은 흥규가 영구를 납치하려다 흥철과 정감역 때문에 실패하게 되는 상황을 보이기 위해 설정된 ‘길거리’와 ‘골

목'이다. 1막, 3막, 5막은 집의 변화를 통해 정옥과 영구의 상황 변화를 보여준다. 정옥은 명규가 죽은 후 선달의 홍수동 초가집 뒤채에서 어렵게 살다가 이은직의 주택으로 들어간다. 위 인용에서 보듯, 주자골의 이은직 집은 2층 노대가 있는, 서양식 잔디밭이 깔린 양식 주택이다. 정옥과 영구의 이야기는 초가집을 나와 양옥으로 입성하는 성공담이다.

이 양식 주택은, 부부 중심의 핵가족과 안락한 이국풍 생활양식이 결합된³⁶⁾ 스위트홈의 이미지를 연상시킨다. 그런데 이 양옥은 젊은 남녀가 신가정을 꾸리는 거처가 아니라 시아버지라는 큰 가부장과 며느리가 살 집이다. 그러니, 스위트홈의 이미지를 전시하는 이 양옥은 큰 가부장 혹은 가부장 중심주의의 귀환을 알리는 스펙터클인 셈이다.

기생-가정극에서 연애 상대자인 남성인물의 자질은 신파 가정극과 선명하게 구별된다. 신파 가정극에서 연애의 한 축인 남자는 고아로 성장한 경우가 많고, 이들은 교육의 수혜를 받고 근대적 경제 행위를 하는 사회인으로 성장한다. 반면, 화류비련극에서도 대체로 그렇지만, 기생-가정극에서 남자 주인공은 하나같이 번듯한 집안의 자식이고 예술가이다. <사랑에->의 광호는 부잣집 자식이고 <어머니의 힘>의 명규는 이판서댁 종손이고 은행두취의 아들이다. 광호와 명규는 화가이지만 그림이 팔리지 않으니 그림 그리는 것을 직업이라고 하기도 그렇다. 서사에서 차지하는 중요도도 다르다. 신파 가정극이나 화류비련극에서 연애하는 남녀는 극의 상황에 지속적으로 연루되는 반면 기생-가정극에서 남자는 줄곧 부재한다. 광호는 북경으로 유학을 가서 수개월 있다가 돌아오고, 명규는 폐병으로 죽어 1막 이후에는 등장하지 않는다.

기생-가정극에서 중요하게 부각되는 남성인물은 시아버지이다. 시아버지는 집안의 명실상부한 가부장이다. 경제적으로 무능했던 남편들과

36) 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2008, 67-82쪽.

달리, 여성인물을 곤궁한 처지에 내몬 가난에서 너끈히 이끌어낼 재력도 갖고 있다. 신파 가정극인 <눈물>에서 봉담의 할아버지뻘 세대인 서협판 부부, 한승지 부부, 이참정 부부 등 역시 사회적 지위와 경제력을 갖고 일정한 역할을 하지만, 서사의 중심 축은 봉담이의 부모뻘 세대 즉 조필환과 서씨이다. 그런데 기생-가정극에서는 시아버지가 부재하는 남편을 대신해 서사의 중심 축으로 들어온다.

이 경제력 있는 시아버지는 기생의 사랑을 인정하고 기생을 아들의 애인 혹은 결혼 상대자로 승낙함으로써, 기생의 든든한 버팀목이 되어 준다. <사랑에->의 광호의 아버지는 자신이 기생과 결혼했기에 홍도의 기생 전력을 문제 삼지 않으며, 광호와 홍도에게서 각각 사랑한다는 말을 듣고 이내 결혼을 승낙한다. 광호의 아버지 즉 홍도의 시아버지는 홍도의 시집살이에서 홍도의 유일한 편이며, 거짓 편지 때문에 의심을 받을 때도 홍도를 믿어준다. <어머니의 힘>에서 이은직은 명규와 정옥의 살림집에 와, 정옥의 사랑을 확인하고 정옥에게 명규 모친이 며느리에게 줄 예물로 남겨둔 것을 전한다. 이은직은 기생 며느리를 들일 수 없다고 하지만, 사랑의 주체로서의 기생은 인정한 것이다. 홍도와 정옥이 기대는 존재는 경제적으로 무능하고 부재하는 남편이 아니라 사랑의 주체자로서 기생을 인정한 경제력 있는 시아버지, 가정 밖 존재였던 자신을 가족의 일원으로 품어줄 큰 가부장이다.

아들의 사랑을 인정하지만 가족 수호를 위해 아들을 돌려달라고 점잖게 요구하는 시아버지상은 우리의 이야기 전통에서 낯설다. 이 시기 대중매체를 통해 활발하게 수용되었던 <춘향전>에서도 이몽룡의 아버지는 기생의 딸 춘향에게 빠져 있는 아들을 꾸짖는 존재이고, <숙영낭자전>에서 숙영낭자를 의심하여 죄를 묻는 것은 시아버지이다. 그런데 남녀의 사랑을 인정하며 지지하는 시아버지상의 흔적은 대중화된 서양 텍

스트인 〈춘희〉에서 쉽게 찾을 수 있다. 〈춘희〉의 원작은 알렉상드르 뒤마 피스 Alexandre Dumas, fils의 프랑스어 소설 〈동백꽃 여인 La dame aux Camélias (1852)〉인데, 여기서 아르망의 아버지는 춘희 마르그리트를 찾아가 그들의 사랑을 인정하지만 아르망을 위해서 그리고 아르망 여동생의 결혼을 위해서 물러나 달라고 정중하게 부탁한다. 이 원작은 일본을 거쳐 식민지조선에 들어왔던 바, 1910년대에는 『매일신보』 연재로, 1920년대에는 영화 상영을 통해, 그리고 1920년대 후반부터는 연극 공연과 음반극 발매 등을 통해 다각도로 수용되었다. 흥미롭게도 극예술연구회가 녹음한 음반극 〈춘희〉와 라디오 방송에서는 ‘아르망의 부’를 강조하지 않은 반면 보다 대중적 매체를 통해 소개된 〈춘희〉에서는 하나같이 ‘아르망의 부’를 아르망만큼 때로 아르망보다 더 강조했다.³⁷⁾

그런데 스위트홈을 연상시키는 양식 주택의 주인이 대가족의 가부장 이듯이, 양식 이미지를 띤 시아버지상의 실체는 ‘씨’를 잇고 조상을 모시는 가부장 질서 유지에 충실한 인물이다. 이은직이 8년이나 지나 영구와 정옥을 받아들이면서 “오늘부터는 가문이니 옛법이니 모두 잇고 오직 따뜻한 인정에 젖어 살겠다”라고 한 마지막 대사는, 가문과 옛법과 체면이라는 구가치가 사랑이라는 신가치에게 뒤서게 되었음을 승인하는 대사처럼 보이지만, 이은직의 행동이 가문과 옛법의 가치와 대치하는 것은 아니다. 이은직은 아들에게 정혼자인 김보국집 딸과 결혼하면 정옥에게 매삭 사랑범절을 보내주겠다고 회유하며 가문의 명예와 체면을 지키고자 했고, 기생의 자식이 조상을 받들게 할 수 없다는 친척들의 논리를 옛법으로 존중했다. 명규가 죽은 후 정옥이가 처녀라고 한 명규의 말에 대한 믿음으로 영구를 민적에 올리고, 정옥이가 영구를 어렵게 기르면서 정숙하게 사는 모습을 8년여 지켜본 후, 즉 순결했던 정옥이 남편

37) 백현미, 「번역된 서양의 연애/극」, 『이화어문논집』 35집, 2015.4.

사후에도 정절을 지키는 모습을 확인한 후 받아들인다. 이은직은 가문의 대를 잇는 ‘씨’를 살리는 최선의 선택을 한, 가부장 질서 수호자이다.

이렇게 기생-가정극은 서양 이미지를 은연중 앞세우지만 실제로는 구문화와 봉건적 가치를 때로 은밀하게 때로 노골적으로 환기한다. 화류비련극이 속절없이 자살하는 여주인공들을 통해 완고한 봉건적 질서 속에서 패배하는 개인의 비애를 보였다면, 기생-가정극은 정절을 지킨 자이자 희생자라는 자의식으로 무장한 기생들의 완고한 버티기를 통해 봉건 이데올로기에의 추종과 봉건 이데올로기에 대한 희망을 내적으로 확인한다. 봉건적인 가족 제도 이데올로기를 소환한 기생-가정극은 낭만적 환상의 불가능성에 대한 불안을 단단하게 봉합한다.

5. 나오는 글

1930년대 후반에 공연되어 대중적인 인기를 끌었던 〈사랑에-〉와 〈어머니의 힘〉은 화류비련극의 대표작으로 다뤄져 왔는데, 본고에서는 기생-가정극이라고 명명하며 화류비련극과 구별했다. 기생-가정극이라는 용어는, ‘가정 밖’ 기생의 연애를 문제 상황으로 다룬 연애극으로서의 화류비련극과 기생의 ‘가정 내’ 진입을 문제 상황으로 다룬 1930년대 가정극의 차이를 드러내는 데, 또한 1910년대 신파 가정극과 1930년대 가정극의 연속성을 드러내는 데 유리하다.

연애와 여성을 키워드로 볼 때, 화류비련극이 사랑을 선택한 화류계 여자의 패배를 다뤘다면, 기생-가정극은 정절이라는 전통적 가치를 고수한 기생의 몰락 또는 승리를 다뤘다. 신파 가정극에서 기생이 ‘움직이는 애정’의 구현자였다면, 기생-가정극은 애정의 주체자가 된 기생이 가족

의 안주인이 되는 과정의 어려움 즉 며느리 되기의 문제를 새롭게 제기했다. 신파 가정극에서는 죄의 인지와 회개가 동반하는 통쾌한 결구가 강조되는 반면 기생-가정극에서는 악의 회개와 처벌이 생략되거나 유보됨으로써, 해피엔딩이나 비해피엔딩이나와 무관하게, 결구의 통쾌함이 미약하다. 기생-가정극은 악과 죄에 대한 내적 인지와 사회적인 개량 의지가 누락된 서사이다.

등장인물의 행동 동기와 목표를 통해 강조되는 도덕이나 감정을 볼 때, 신파 가정극이 인정 의리 등의 사회적 도덕 감정을 내세운 반면 기생-가정극에서는 전통적이면서 사적인 도덕을 강조했다. 여자에게는 ‘변함없는 사랑’과 순결과 정절을, 남자들(오빠와 아들 그리고 아버지)에게는 혈육지정을 추종할 가치로 요구했다. 여자는 높은 뜻을 지닌 자부심과 이를 의심받는 데서 오는 억울함을 힘주어 강조했고, 혈연지간인 남자들은 여자와의 감정 동일체로서 여자의 자부심과 억울함에 공명하며 희망을 노래했다. 기생-가정극은 전통적이고 사적인 도덕을 수호하는 자들의 자부심과 억울함 그리고 희망 같은, 화류비련극에서는 좀처럼 보기 힘든 낮은 감정을 새롭게 부각시켰다.

기생-가정극은 신문화의 외관을 강조했다지만 실질적으로는 며느리의 정절과 희생, 경제력 있는 시아버지의 역할 확대를 통해 가부장 질서의 도래를 명시화했다. 기생-가정극은 금지된 소망의 영역에 기생이 성공적으로 편입해 들어가는 것을 허용함으로써 부재하는 것을 현실화하려는 대중의 욕망에 반응했을 뿐 아니라, 또한 정절을 지키는 며느리와 경제력 있는 시아버지의 유대를 통해 소망의 현실화 가능성을 강력하게 보여주었다. 식민지조선이 며느리라는 여자로 일제가 시아버지라는 큰 가부장으로 배치되었다고 본다면, 기생-가정극은 식민화가 일상화된 1930년대 후반의 사회상을 은연중 반영한, 동시에 가부장 이데올로기와

식민 이데올로기의 공조를 희망의 노래와 접목시킨, 문제적인 텍스트인 셈이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 박진영 편, 『쌍옥루』, 현실문화, 2007.
서연호 편, 『한국희곡전집 5』, 태학사, 1996.
전광룡 외 편, 『한국신소설전집 10권』, 을유문화사, 1968.
한국극예술학회 편, 『한국현대대표희곡선집』, 태학사, 1996.
한국음반아카이브연구단 엮음, 『한국유성기음반』 1권4권, 한걸음 더, 2011.

2. 논문과 단행본

- 권보드래, 「죄, 눈물, 회개-1910년대 변안소설의 감성구조와 서사형식」, 『한국근대 문학연구』 16, 한국근대문학회, 2007, 7-38쪽.
_____, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2008.
김만수·최동현, 『일제강점기 유성기음반 속의 극·영화』, 태학사, 1998.
김유미, 「신파극 혹은 멜로드라마의 지속성 연구-관객의 입장에서 본 〈장한몽〉과 〈사랑에 속고 돈에 울고〉」, 『한국연극학』 28, 한국연극학회, 2006, 163-191쪽.
김재석, 「토월회의 번역극 공연인식과 그 의미」, 『국어국문학』 168호, 국어국문학회, 2014, 297-335쪽.
박일용, 『조선시대의 애정소설』, 집문당, 1993.
백문임, 『춘향의 딸들, 한국 여성의 반쪽짜리 계보학』, 책세상, 2001.
백현미, 「신파, 비절쾌적 극의 탄생」, 『국어국문학』 164호, 국어국문학회, 2013, 453-488쪽.
양승국, 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『울산어문논집』 12, 울산대학교 국어국문학과, 1997, 125-201쪽.
우수진, 「멜로드라마, 그 근대적인 모럴의 형식」, 『한국연극학』 49호, 한국연극학회, 2013, 49-71쪽.
윤민주, 「가정비극류 신파극에 나타나는 멜로드라마적 과잉에 대한 연구-1910년대 초기 변안소설 각색 신파극을 중심으로」, 『어문론총』 55호, 한국문학언어학회, 2011, 509-547쪽.
이승희, 「한국 사실주의 희곡에 나타난 성의 정치학: 1910-1945」, 『한국극예술연구』 17집, 한국극예술학회, 2003, 151-187쪽.
_____, 「멜로드라마의 이율배반적 운명-〈사랑에 속고 돈에 울고〉와 〈어머니의 힘〉을 중심으로」, 『민족문화사연구』 20, 민족문화사학회, 2004, 208-237쪽.

- 이영미, 『화류비련담과 며느리 수난담의 조합-〈사랑에 속고 돈에 울고〉의 서사구조』,
『한국극예술연구』 27집, 한국극예술학회, 2008, 95-125쪽.
- 최은옥, 『한국근대 대중극과 대중서사의 관련 연구』, 고려대학교 박사학위논문,
2005.
- 로버트 B. 헤일만, 『비극과 멜로드라마: 발생론적 형식에 관한 고찰』, 송옥 외 역,
『비극과 형식, 그 의미와 형식』, 고려대학교출판부, 1995.
- 피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 역, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.

Abstract

A Study on Kisaeng-Domestic Dramas in 1930's

Paek, Hyun-Mi (Chonnam National University)

〈Deceived by Love, Despaired by Money〉(1936) and 〈The Power of Mother〉(1937) are the most successful pop drama in the late 1930's in colonized Joseon. These works are called kisaeng - domestic dramas(妓生家庭劇) dealing with problematic situation after kisaeng's marriage. The paper is to show those characteristics and those places in the history of popular arts, comparing with 'Shinpa domestic dramas'(新派-家庭劇) in 1910's and 'tragic love dramas at the red light district'(花柳悲戀劇) in 1920's-1930's.

The narrative of kisaeng - domestic dramas following the style of melodramatic representation, reveals excessive rhetoric, caused by contradictory situation of depressed 'truth' and desire to express. In the dramas, kisaengs are the good struggling to maintain chastity and the persons holding the kisaeng down are the bad. The dramas focus on traditional individual moral such as chastity in women and love for family in men, compared to 'Shinpa-domestic dramas' focusing on social moral such as fidelity and empathy. The dramas highlight newly optimistic emotion such as pride and hope, compared to 'tragic love dramas at the red light district' focusing on pessimistic emotion such as grief.

In kisaeng - domestic dramas, the bond daughter-in-law between father-in-law represents the patriarch conspired by the colonial policy of Japan. In this respect, The kisaeng-domestic dramas as melodrama is not only the myth of forces upholding patriarchal ideologies but also the moral rhetoric revealing the colonization strategy of Japan.

(Key Words: 〈Deceived by Love, Despaired by Money〉(1936), 'kisaeng-domestic dramas', 'Shinpa domestic dramas', 〈The Power of Mother〉(1937), 'tragic love dramas at the red light district')

투고일 : 2015년 3월 8일 투고
심사일 : 2015년 4월 4일 심사
수정보완일 : 2015년 4월 12일 수정제출
게재확정일 : 2015년 4월 15일