

국가와 여성, 제1세대 여성 극작가의 선택 방식

— 박현숙의 경우 —

김 옥 린*

1. 전후, 제1세대 여성 극작가의 등장
2. 국가와 여성, 박현숙의 위치
3. 멜로드라마에서 풍자극, 자전적 역사극까지
 - 1) 멜로드라마의 정의로운 여주인공
 - 2) 풍자극의 타락한 여주인공
 - 3) 자전적 역사극에서 '조국의 어머니'로 거듭 태어나기
4. 결론

* 한양대 강사

국문초록

박현숙은 전후 새롭게 등장한 제1세대 여성 극작가이다. 한국 근대문학사·연극사의 기점을 1900년대라고 했을 때, 1950년대 후반에야 가능했던 여성 극작가의 출현은 매우 뒤늦은 편이다. 그만큼 희곡이라는 장르가 여성 작가에게 배타적이었다고 할 수 있는데, 역설적으로 여성 극작가의 출현이 전후 민족국가의 출현과 그 시점을 같이한다는 데에 이 글의 궁극적인 관심이 놓여있다. 곧 여기에서는 식민주의와는 또다른 상황 속에서 여성 주체와 국가 혹은 민족과의 관계가 문제될 수 있다. 현재 페미니즘 논의에서 국가 혹은 민족과 여성이 맺는 관계에 대한 다양한 논의가 제기되고 있는데, 이 글에서는 한국 민족국가의 출발과 그 시점을 같이 하고 있는 제1세대 여성 극작가를 중심으로 이를 구체적으로 살펴보고자 한다. 그중에서도 '국가의 여성'으로서 자신을 적극적으로 동일시하고자 했던 박현숙의 경우를 주목하여 볼 것인데, 여기에는 월남민이자 여성으로서의 그녀의 정체성이 크게 작용하고 있었다고 할 수 있다. 박현숙은 남한사람, 그중에서도 남성에 대한 이중적인 결핍요인이라 할 수 있는 월남민이자 여성으로서의 정체성을 가지고 있었고, 그러한 상태에서 자신을 방어하고 살아남아야 했다. 그녀의 초기작에서 주로 도덕적으로 우월한 여주인공이 등장하는 멜로드라마가 주로 쓰여진 것도 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있는데, 선인과 악인을 나누고 도덕적 결말의 구조를 가지는 멜로드라마적 전략은 박현숙 자신의 '내적' 정당성을 '밖으로' 드러내어 보여줄 수 있는 매우 효과적인 방식이었던 것이다. 그리하여 박현숙은 전후 한국 문단 및 문화계에서 안정적인 지위를 차지할 수 있었는데, 그러나 그렇다고 해서 그러한 지위가 그녀의 작가로서의 지위를 보장해주는 것은 아니었다. 결국 박현숙은 국가주의의 적극적인 내면화를 통해 작가로서의 세속적인 성공의 지위를 부여받기는 했지만 그 자신 작가로서 견지해야 했던 역사적 전망, 작가적 전망은 보유했지 못했다.

핵심어 : 국가주의, 월남민, 여성 극작가, 멜로드라마

1. 전후, 제1세대 여성 극작가의 등장

대략 1900년대를 기점으로 잡는 한국 근대문학사·연극사적 측면에서 봤을 때, 여성 극작가의 출현은 매우 뒤늦은 편이다. 희곡 쓰기를 본업으로 삼는다는 의미에서의 최초의 본격적인 여성 극작가로 불리는 김자림과 박현숙이 각각 1959년, 1960년에 신춘문예로 등단했으니, 여성 극작가의 출현은 근대문학·연극의 틀이 제도화되고 재생산되는 시점, 곧 전후 현대연극으로 넘어가는 시점에서야 비로소 이루어졌다고 할 수 있다. 결국 한국 문학사·연극사에서 여성 극작가의 출현은 본격적인 민족극가의 출발과 그 시점을 같이 하고 있다.

희곡은 장르적 특성 때문에 오랫동안 여성 작가에게 접근하기 어려운 대상이었다. 희곡은 소설이나 시처럼 개인적인 글쓰기 작업에만 만족할 수 없는, 집밖의 공간에서 활동하면서 공연이라는 집단적인 제작방식에 참여하고 관객과의 직접적인 만남이라는 공동체적 행위를 수반해야 하기 때문이다. 또한 기존의 공연 제작방식이란 거의 대부분 남성중심적인 관행에 의해 이루어지는 것으로, 이는 여성 작가에게 이중삼중의 제약조건으로 작용했다. 한국 연극사에서 여성 극작가의 뒤늦은 출현은 바로 이러한 상황과 무관하지 않은데, 따라서 여성 극작가의 출현이 해방 이후 실질적인 민족극가의 출발과 함께 이루어졌다는 점은 여러모로 의미심장하다.

실제로 여성 극작가의 출현은 해방과 분단 이후 근대적 문학 제도가 안정적인 재생산 구조를 갖춘 사실과 밀접한 관련을 갖는다. 초창기의 여성 극작가 대부분이 공식적인 문단 등용문인 일간지 신춘문예나 권위있는 문학 잡지에 추천의 형식으로 등단¹⁾했으며, '여류작가'의 작품이 공연 활동

1) 예컨대 김자림과 박현숙, 오혜령은 각각 1959년, 1960년, 1964년에 『조선일보』 신춘문예를 통해서 등단(오혜령은 입선)했고, 전옥주, 김숙현은 각각 1962년, 1969년에 『현대문학』에서 이광래, 유치진의 추천을 받아 등단했다. 곧 초창기

과 수월하게 연계되기 힘든 상황에서 대신 회곡 집필만으로 작가 생활을 영위할 수 있는 토대를 제공했던 것은 바로 문단의 존재였다²⁾. 곧 여성 극작가들은 그 태생에서부터 공고화된 문학 제도권과 그러한 제도를 움직여가는 실질적인 시스템으로서의 국가와 친연성을 가질 수밖에 없었는데, 등단 이후 험난한 '여류 문인'의 길을 걸어갔던 초창기 여성 극작가들은 그러한 국가주의와의 불편한 동거 관계를 감수하면서 생존과 배제라는 작가적 운명에 개별적으로, 혹은 무력하게 반응하면서 존재했다.

현재 페미니즘 논의에서 국가 혹은 민족과 여성이 맺는 관계에 대한 다양한 관심이 제기되고 있는데,³⁾ 이 글에서는 초창기 '제1세대 여성 극작가'를 중심으로 이를 좀더 구체적으로 살펴보고자 한다. 먼저 '제1세대 여성 극작가'⁴⁾라 함은 1950년대 말부터 출현하기 시작한 일군의 여성 극작

여성 극작가들이 주로 『조선일보』와 『현대문학』에 대한 특별한 선호의식을 가지고 있었음을 알 수 있는데, 여기에서 태생적으로 주변인적 존재로 간주될 수밖에 없었던 초창기 여성 극작가들이 의존하고자 했던 문단의 권위라는 위력을 새삼 확인해볼 수 있다.

- 2) 초창기 여성 극작가들의 프로필에서 각종 협회, 예컨대 한국문인협회, 한국회극작가협회, 한국여류문학인회, 국제펜클럽, 공연윤리위원회 등의 이력을 쉽게 찾아볼 수 있으며, 대한민국 문학상이나 공보부 작품상 등 관변단체의 상을 수상한 이력도 쉽게 찾아볼 수 있다. 곧 전후 국가적인 차원에서 재정비된 문단은 초창기 여성 극작가들의 실질적인 버팀목이 되었다.
- 3) 김영희, 「여성, 민족, 그리고 문학에 관한 몇 가지 단상」, 『여성문학연구』, 9 (한국여성문학학회, 2003.6) 참고.
- 4) 이 용어는 원래 이미윈에 의해 명명된 것이다. 이미윈은 박현숙 회곡을 분석하는 자리에서 「한국 회곡사에 새로운 장을 마련'한 초창기 여성 극작가로 김자립, 박현숙을 언급하면서 「여성 극작가 제1세대」라는 말을 썼다. 그러나 이 명칭은 전체 여성 극작가를 대상으로 한 엄격한 의미로서가 아니라, 초창기 여성 극작가 중 김자립과 박현숙을 중심으로 한 다분히 편의적이고 수사적인 표현에 그치고 있다. (이미윈, 「박현숙 회곡연구」, 『한국연구학』, 11(한국연구학회, 1998), pp.111~112) 이에 김옥란은 이 명칭을 전체 여성 극작가 연구 기획을 위해서 좀더 적극적으로 사용하고자 하고 있다. 곧 '세대별'로 묶일 수 있는 여성 극작가들의 존재를 구체적으로 확인하고, 그들의 작업을 한국 연극사 안에서 적극적으로 인정해주는 작업이 그것이다. 김옥란, 「한국 현대회곡에 나타난 여성성과 근대성」(한양대 박사논문, 2001) 참고.

가들의 존재를 지칭하기 위한 말로, 구체적으로 김자림, 박현숙, 전옥주, 오혜령, 강성희, 김숙현 등을 들 수 있다. 이들은 주로 1950년대 말 이후에 등장한 작가들로, 아직 여성 연극인의 활동에 제약이 많았던 여성연극 초창기에 공연이라는 적극적인 방식보다는 희곡 집필과 희곡집 발간이라는 글쓰기 행위를 통해서 작가적 정체성을 유지했다. 곧 이들은 1960·70년대의 ‘한국적 근대화’ 과정이라는 시대적 상황을 공유하고 있으며, 평균 3권 이상의 희곡집을 발간하는 등 왕성한 창작열을 가지고 있었지만 문단 혹은 연극계의 주변부에 위치하면서 사장되어갔다. 따라서 이들에게 있어서 희곡집이나 수필집 형태의 글쓰기 행위는 문단 혹은 연극계에 대한 작가로서의 자기확인의 의미가 컸다고 할 수 있다.

‘제1세대 여성 극작가’의 이러한 특징은 이후 세대인 ‘제2세대 여성 극작가’와는 대조적인데, ‘제2세대 여성 극작가’로 묶일 수 있는 정복근을 비롯한 엄인희, 김윤미, 정우숙, 김명화 등은 주로 1970년대 중반 이후 등장해서 1980년대 이후 현재까지 왕성한 활동을 펼치고 있으며, 직접 공연의 형태로 작품 활동을 전개하고 있다.⁵⁾ 예컨대 제2세대 여성 극작가의 기점을 이루는 정복근의 경우, 그녀는 “‘여류작가’의 현실적인 한계 내에서 ‘희곡작가’로 만족하며 ‘글쓰기’의 차원에만 머물러 있는 것이 아니라 공연이라는 적극적인 ‘행위’의 차원에서 연출가·관객과 직접 만나 의사소통하는 ‘여성 극작가’의 새로운 역할 모델을 제시해주고”⁶⁾ 있다.

박현숙은 이러한 제1세대 여성 극작가에 속하는 작가이자, 제1세대 여성 극작가 목록에서도 김자림과 함께 제일 처음의 위치를 차지하는 작가이다. 그리고 여성 최초의 희곡집 『여인』(1965)을 발간함으로써 여성연극의 선각자로서의 위치를 굳건히 하고 있다. 그러나 박현숙을 말할 때 이

5) 이상 여성 극작가들의 세대구분과 구체적인 설명에 대해서는 김옥란(2001), pp.1~11 참고.

6) 김옥란, 「여성작가와 여성주의적 시각의 전유방식」, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』(연극과인간, 2004), p.189.

보다 더 중요하게 보아야 하는 것은, 그녀가 제1세대 여성 극작가들 중에서 유일하게 살아남은 작가라는 점이다. 김자림이 폭력적으로 진행되는 국가 주도의 근대화 과정과 일정한 거리를 두는 방식으로 작품 활동을 하다가 1980년대 중반 끝내 작품 활동을 접고 이민을 가버림으로써 자신의 극작 활동을 스스로 마감했던 것이나⁷⁾, 전옥주, 오혜령, 김숙현 등이 '여류작가'라는 타자의 위치에서 소외되고 도태되어 갔던 것에 비하여, 박현숙은 현재 '문화예술계의 代母'⁸⁾로 불리며 문화예술계의 원로급 권위자들과 친분을 유지하면서 원로 작가의 반열에 올라서 있다.

그렇다면 제1세대 여성 극작가들 중에서도 이렇듯 명암이 교차하는 것은 왜 그런 것일까. 여기에서 근대적 제도로서의 교육·문단과 여성 주체가 맺는 이율배반적인 관계에 대해 생각해볼 수 있다. 계몽과 이성의 근대적 제도는 여성 주체에게 일정 정도 '기회'를 제공했지만, 또한 그 근대 안에는 명백한 한계가 존재하기도 했다.⁹⁾ 김자림과 박현숙은 둘 모두 1926년생이자 이북 출신으로 식민치하에서 교육을 받고 개화한 집안에서 성장했다. 그리하여 김자림과 박현숙은 개화한 집안(특히 어머니)의 영향을 받아 일제에 의한 제도권 교육뿐만 아니라 비제도권에서의 여권사상에 암암리에 영향을 받았다. 그리고 이러한 상황은 김자림과 박현숙의 이후

7) 김옥란, 「근대화와 여성 주체의 위치」, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』(연극과인간, 2004) 참고.

8) 유민영, 「문화예술계의 온후한 대모-박현숙론」, 『박현숙 신작희곡집-여자의 성』(대한, 1996), p.395. 이미원 또한 박현숙을 '한국 희곡계의 대모'(이미원(1998), p.112)라는 말로 지칭하고 있다.

9) 1930년대 신여성의 좌절의 문제를 다루고 있는 김경일은, 1930년대에 근대교육을 통해 배출된 여성의 숫자가 증가했지만 여성의식의 자각에 뚜렷한 진전을 가져오지 못한 현상을 들어 근대 교육에 내재해있는 한계에 대해서 논하고 있다. "서구의 페미니즘이나 여권사상이 학교 교육이 아닌 이른바 비제도권을 통해 보급된 것이라고 한다면, 근대적 교육 제도가 확대될수록 비제도권의 영역은 좁아져가고 이에 따라 여성의 의식은 근대 교육이 제시한 일정 범위 내에 고착되는 역설을 낳았다고 할 수 있다." 김경일, 「한국 근대 사회 형성에서 전통과 근대」, 『사회와 역사』 54(한국사회사학회, 1998), pp.30~31.

행보에 중요한 영향을 미쳤던 것으로 보이는데, 이는 전후 국가 시스템이 재정비되고 잘 정비된 제도권 내에서 안정적인 교육을 받았던 전옥주, 김숙현 등이 쉽게 가정에 안주했던 것과 달리 이들이 계속적으로 의욕적인 사회 활동을 펼쳤던 내적 동기를 이룬 것으로 보인다.

이상에서와 같이 제1세대 여성 극작가들 중에서 박현숙의 위치는 매우 독특하다. 월남민인 박현숙은 전쟁과 분단 이후 반공주의와 민족주의의 이데올로기를 바탕으로 한 국가 성립과정에 적극적으로 동참하고자 하는 강한 의지가 있었고, 정치 사회 현실을 비판하는 풍자극 등을 통해서 사회성 있는 작가로 평가받았으며, 그로 인해 여성을 타자화시키는 연극계에서 안전하게 살아남을 수 있었다. ‘국가의 여성’, ‘국민으로서의 여성’에 대한 적극적인 자기 동일시와 내면화.¹⁰⁾ 이는 박현숙을 이해할 때 가장 핵심적인 사항이라 할 수 있고, 식민주의와는 또 다른 상황 속에서 여성 주체가 국가 혹은 민족과 어떤 관계를 맺을 수 있으며, 또 그 결과는 어떤 것일 수 있는가에 대한 또 하나의 흥미로운 예를 보여준다.

2. 국가와 여성, 박현숙의 위치

박현숙(朴賢淑, 1926~)은 월남 작가이다.¹¹⁾ 고향은 황해도 재령으로

10) 박현숙의 이러한 행보는 초창기 여성운동의 성격이라 할 수 있는 여권주의적 맥락에서 이해할 수 있는 것으로, ‘법 앞에 남성과 여성은 평등하다’라는 국가주의 이념과 맞닿아 있다. 그러나 식민지와 전쟁, 군부독재 정치 경험을 통해서 여성 주체는 절대적인 존재로 상징되었던 국가의 이념과 여성 주체의 현실이 서로 괴리되는 것을 체험했고, 집차 국가 혹은 민족과 페미니즘과의 딜레마가 시작되었다. 민족과 페미니즘의 딜레마에 대해서는 정현백, 『민족과 페미니즘』(당대, 2003) 참고.

11) 이하 박현숙의 전기적 사실에 대해서는 박현숙의 수필집 『나의 독백은 끝나지 않았다』(혜화당, 1993) 참고.

아버지 박순일(朴順一)과 어머니 송정옥(宋貞玉)의 무남독녀로 1926년 6월 1일 태어났다. 박현숙의 아버지 박순일은 농사꾼의 아들로 평양에서 중학교(승의전문 전신)를 마치고 재판소 직원으로 취직했으나 조선사람의 대변자 역할을 맡아하다 해고당하고 피신생활을 계속하다가 1929년 구국만세 시위 도중 죽음을 당하였다. 그리고 어머니 송정옥은 방앗간과 엿공장을 운영하던 개화한 외가에서 성장했는데, 마찬가지로 무남독녀였던 송정옥을 남장시켜 당시에는 드물었던 평양 승의여중(선교사 설립 2년제 기독교 학교)을 다니게 했다고 한다. 부모의 이러한 이력은 박현숙의 성격 형성에 많은 영향을 끼쳤는데, 특히 박현숙이 4, 5세 때 아버지가 돌아가시고 이후 과부 2대인 외할머니와 어머니는 힘든 삶을 계속해나가야 했다. 그중에서도 강제로 어머니와 재혼한 남자 이시화(李時和)는 집안의 재산을 빼돌려 어린 식모와 함께 달아나는 등 박현숙의 가족사에 있어서 지울 수 없는 그림자를 드리웠다.

이에 따라 박현숙은 독립투사 아버지의 딸이라는 자긍심보다는 오히려 이른 나이에 아버지를 잃고 지독한 가난과 고통의 삶을 살았기 때문에 동시대의 일반적인 여성들의 경우에서와 같이 전근대적인 가족에 대한 예속이나 억압을 토로하는¹²⁾ 대신 자립심과 자존심으로 스스로를 지키고 일

12) 예컨대 같은 월남민이자 여성 극작가인 김자림은, 기독교 집안이자 비교적 개방적인 외가와 달리 엄격한 봉건적 친가에서 봉건주의적 여성관에 반발하면서 성장했다.(심정순, 「여성비평: 김자림의 페미니스트적 여인상」, 『한국연구학』 3(한국연구학회, 1989), pp.241~242 참고) 그런데 아이러니컬하게도 김자림에게 한국전쟁은 뜻밖의 기회를 가져다주었는데, 전쟁은 굳건하게 이어져 내려오고 있던 가족 및 친족체계를 뿌리째 뒤흔들으로써 각 개인들에게 '개별자로서의 자아'의 개념을 학습하게 해주었다. 그것이 비록 충격적이고 파편화된 경험을 가져오기는 했지만, 김자림은 피난지 부산으로 내려가는 열차 안에서 이러한 감정을 잘 드러내고 있는데, 김자림에게 전쟁은 봉건적인 분위기 때문에 자유연애를 이룰 수 없었던 집안에 반대하여 자유연애로 결혼을 해보겠다는 '혁명적인' 생각을 하게끔 한다. 모든 것이 무너지는 전쟁의 잿더미 속에서 김자림은 '연애 전쟁터의 찬 다크'를 상상하며 희망에 부풀다. 그리고 실제로 전쟁터에서 시인 남편(양명문)을 만나 행복한 연애결혼에 성공한다. 결국 김자

으며 세우는 강인한 면모를 가지게 되었다. 게다가 해주 의정여학교(미국 선교사 설립 기독교 특수학교)에서 전교 학생 회장을 지낼 정도로 우수한 성적으로 졸업했지만, 돈이 없어 중학교에 진학하지 못하고 관비로 다닐 수 있는 해주 도립병원 부설 간호학교에 진학한 이후의 혹독한 고학생화는 가족에 의해 보호받고 그로 인해 종속적인 삶을 살아갈 수밖에 없는 평범한 여성의 삶과는 전혀 다르게 박현숙으로 하여금 '완전한 개별자'로서의 삶을 살아가게끔 했다. 이는 해방 이후 박현숙이 홀어머니를 이복에 남겨두고 단신 월남을 하게 된 동기가 되기도 하는데, 박현숙은 해방 직후 근무했던 병원이 소련군들에 의해 점령되고 쫓겨나다시피 하는가 하면 약탈과 성폭행이 자행되는 등 정국이 혼란스러워지자 월남을 결심하게 된다.

해방이 되고 공부를 계속해야겠다고 생각되어 38선을 넘을 때, 나는 나라일에 더 큰 관심을 가졌었고 여성(女性)이라는 문제에 더 큰 흥미를 느끼고 있었다. 일제(日帝) 때의 여러 가지 사회현상(社會現象)에서 부지불식간에 조성된 일이라고 생각되기는 하지만 나라와 사회를 올바로 잡는데 내 연약한 힘이나마 보태야겠다는 의욕이 불꽃처럼 튀었던 것이다. 나는 여성운동에 앞장 서고 정계(政界)에 나설 야심을 가지고 대학에 들어갔다. 헌데 일이란 참 묘하게 되었다. 해방 후 어느 대학에서나 마찬가지로 자기네 대학의 특색을 살리려고 어떤 학부(學部)만을 중점적으로 내세우는 경향이 있었다. 우리 대학에서는 남녀공학하는 대학치고 여학생이 많아서인지 연극부(演劇部)를 가장 앞세웠다. 나는 서슴지 않고 연극부에 들어갔다. 그리고 부의 책임자로 선임되었다.¹³⁾

이상은 박현숙이 월남 당시의 상황을 회고하는 글이다. 박현숙은 간호

림의 경우, 전쟁체험은 전혀 새로운 삶을 시작하게끔 한 계기가 되었다.(김옥란(2001), pp.27~30 참고)

13) 박현숙, 「인생의 방향」; 유민영, 「문화예술계의 온후한 대모-박현숙론」, pp.398~399에서 재인용.

원 자격증과 교회 사람들과의 친분에 의지해 단신 월남했고, 임영신이 총장으로 있는 중앙여자전문학교(이후 남녀공학인 중앙대학교로 개편)에 입학했다. 당시에 임영신은 교육자이자 활발한 정치활동을 펼치고 있었기 때문에 정치가와 여성운동가의 꿈을 품고 있었던 박현숙의 이상적인 모델이 되었다. 연극 또한 다분히 계몽적인 입장에서 선택했다고 할 수 있는데, 스스로 “예술 가운데서도 사회성이 가장 강렬한 연극을 좋아하고 또한 그 희곡 작품에서도 사회성이 짙은 것을 택하여 그 소재로 하게 되는 것은 필연적”¹⁴⁾이라고 밝히고 있다.

그리하여 박현숙은 대학극 활동에 적극적으로 참여하는데, 1948년 개교 기념 공연 <코스모스>(김진수 작)에서 최고 인기상을 수상하는가 하면, 1949년 제1회 전국 남녀대학 연극경연대회에 출연한 <계곡의 그림자>(존 밀링튼 싱그 작)에서 연기상을 받았고, 이해랑 연출의 한국 초연의 셰익스피어 작 <햄릿>에서 오피리어로 출연해 인상적인 연기를 펼쳤다. 비록 계몽주의적 입장에서 선택했던 연극이었지만, 박현숙에게 연극은 그녀의 “폭풍의 계절을 잠재워주며 젊은 정열과 세상에 대한 환멸과 아픔을 매꾸어줬던 수단”¹⁵⁾이었다. 실제로 박현숙은 매우 촉망받는 여배우였고, 학교장의 추천으로 토키 영화 <북위 삼십팔도>라는 영화까지 찍기도 했으나, 전쟁과 함께 뿔뿔은 불타버리고, 피난지에서 만난 고향 사람과 결혼하면서 외부활동을 중단하게 된다.

박현숙의 극작 활동은 이로써 시작되었는데, 처음에는 외부 활동없이 혼자서 할 수 있는 작업으로 희곡을 선택했던 듯하다. 여배우로서의 경험 또한 이러한 희곡 쓰기에 도움이 됐고, 실제로 환도 이후 대학극 출신들의 모임인 ‘제작극회’ 결성에 함께 참여했으며, 1969년부터 1973년까지 대표를 역임하면서 적극적인 연극운동가로서의 면모를 보여주었다. 이렇듯

14) 유민영, 「사회, 인간, 사랑-박현숙의 작품세계」, 『박현숙 희곡선집-그 찬란한 유산』(범우사, 1986), p.335.

15) 박현숙, 『나의 독백은 끝나지 않았다』, p.61.

박현숙은 신춘문예로 등단하기 이전에 이미 활발한 연극활동을 전개하고 있었고,¹⁶⁾ 등단 이후 곧바로 작품을 무대에 올리며 극작가의 길을 걸었다.

제작극회는 연극이 아직도 대중예술로 크게 발전되어야 한다는 희망을 가지고 있다. 좀더 확실성 있는 극단 기금을 마련하기 위해 생각한 그들의 아이디어는 극단주식회사제의 기획이다. (생략) 自由劇場(디자이너 이병복이 대표-필자)의 귀족취미에 비해 제작극회는 상업주의 취향이 농후하다 하겠다. 제작극회 후원회원들은 남자가 많은데 비하여 자유극장 주주들은 여성들이 대부분이다. 연령층은 별로 특징이 없고 여자회원들 중에는 인테리 가정주부가 많은데 비하여 남자 주주들은 사회 유지들이 많다. 제작극회 주주들은 박현숙씨의 개인적 친지들보다는 정계, 실업계, 학계의 저명인사들로 주력부대를 구성하고 있다. 여자 주주들은 여성문인들인데 이 부분이 말하자면 박현숙씨의 개인적인 영향력에 끌려온 명사들이다.¹⁷⁾

이상은 1969년 박현숙이 제작극회 대표를 맡았을 당시, 제작극회 후원회의 성격에 대한 기사 중 일부이다. 이와 같이 박현숙은 폭넓은 사교성과 친화력으로 정·관·재·학계의 명사들과 교류하고 있었고, 박현숙의 이러한 성격은 이후 여성문학인회¹⁸⁾ 회장(1994~1995)을 맡았을 때에도 유감없이 발휘된다.¹⁹⁾ 또한 한국연극협회 극작분과위원(1965), 서울 가정

16) 이는 1962년 당선작 심사후기에도 잘 나타나 있다. 유치진·김진수, 「신춘문예현상작품 심사후감-새 수법의 시도」, 『조선일보』, 1962.12 : “그러나 內容面에 있어서는 若干 가변은 感도 없지 않았으나 作家가 學生時代부터 演劇을 해왔고 制作劇會 同人으로 多年間 演劇運動을 해온 만큼 舞臺에 能通한 솜씨가 엿보였다. 新人으로 劇作術에 있어서 새로운 試圖라고 할 만한 形式은 既成 못지 않은 技巧였다.”

17) 『주간여성』 기사 ; 유민영, 「문화예술계의 온후한 대모-박현숙론」, pp.403~404에서 재인용.

18) ‘한국여류문학인회’(1965~. 1992년 ‘한국여성문학인회’로 개명)와 소속 작가들의 성격에 대해서는 박정애, 「‘여류’의 기원과 정체성: 50~60년대 여성문학을 중심으로」(인하대 박사논문, 2003) 참고. 박현숙과 김자림은 모두 여류문학인회의 창립 멤버이다.

19) 여성문학인회 회장 시절 간사장이었던 김지연의 회고 참고. 김지연, 「덕망이

법원 조정위원(1965~1995), 한국문인협회 회원 및 이사(1970~1982), 국제펜클럽 한국본부 회원 및 상임위원(1976~1977), 중앙대학교 문인회 고문(1978~1981), 한국희곡작가협회 고문(1979~1980), 한국공연윤리위원회 심의위원(1980~1984), 문학의 해 조직위원(1996) 등 화려한 경력에서 여장부로서의 박현숙의 면모가 확인된다.

월남민, 가난한 고학생에서 여배우, 극작가, 여류명사에 이르기까지 박현숙의 삶은 다채롭고 역동적이다. 그러나 박현숙의 희곡작품을 통해서 봤을 때, 박현숙의 인생은 하나의 일관된 흐름을 가지고 있는데, 그것은 바로 월남민이자 여성으로서의 그녀의 정체성이다. 정의로운 여성 주인공을 내세우고 있는 초기 1960년대 작품들에서부터 ‘조국의 어머니’라는 모티프를 중심으로 한국 근대사를 포괄하고 있는 1990년대 중반의 후기작에 이르기까지 박현숙은 여성이자 월남민으로서 가질 수 있는 비판적인 사회 의식을 보여주고 있다. 즉 박현숙은 이데올로기나 정치적 상황에서 한발 비껴서 있다고 간주되는 여성의 시각에서 분단을 바라보고 있으며, 당대 정치현실에 대한 비판의식을 보여주고 있다.

이는 동일한 월남 극작가인 박조열의 경우와도 흥미로운 대조를 보여준다. 박조열(朴祚烈, 1930~)은 1960·70년대에 <관광지대>(1963), <토끼와 포수>(1964), <목이 긴 두 사람의 대화>(1966), <흰둥이의 방문>(1970), <오장군의 발톱>(1974), <가면과 진실>(1976), <조만식은 지금도 살아있는가>(1976) 등 통일과 분단문제를 직접적으로 다루는 작품을 썼고, 데뷔작 <관광지대>가 검찰청 공안부의 지시로 경찰조사를 받았고, 이후 <흰둥이의 방문>은 작가 자신의 내부 검열로 말미암아 발표되지 않았고, <오장군의 발톱>은 검열에 묶여 14년간이나 공연되지 못했다.²⁰⁾ 이러한 검열과 자기 검열의 과정은 박조열에게 큰 영향을 미쳤고, 실제로 박조열은 1980년대

높으신 선배님, 『박현숙 신작희곡집-여자의 성』, pp.440~442.

20) 이미원, 「박조열 작품론: 양식적 실험과 통일에의 집념」, 『박조열 장막극집-오장군의 발톱』(공간미디어, 1994), p.248.

중반 이후 극작 활동을 중단하기까지 하였다.

반면에 박현숙은 1970년대에 일련의 풍자극들을 통해 사회비판적인 작품을 썼지만, 검열이나 시대적 억압과는 상관없는 삶을 살았다. 오히려 이 시기 박현숙은 서울 가정법원의 조정위원으로 근무하면서 이혼하려는 부부들을 중재하는 역할에 충실했었고, 스스로 공연윤리위원회 심의위원이라는 검열의 주체이기까지 했다. 그리고 월남 작가로서 박현숙이 가지고 있는 사회비판 의식이란 것도 여성 주인공과 사랑의 영역 혹은 가정의 범위 내에서만 작동하는 소극적인 것이었다. 박현숙의 작품은 사회비판 의식을 가지고 있다하더라도 덜 위험한 방식으로 작동하고 있었고, 박현숙 스스로도 '국가의 여성'으로서의 자기 역할에 충실했다. 결국 여기에는 '덜 위험한 존재'²¹⁾로서의 여성의 이미지가 크게 작용하고 있는 것이라 할 수 있는데, 이는 여성이 국가와의 관계에서 선택하는 또 하나의 방식이기도 하다. 그러나 이는 기존 체제에 대한 도전과 대안을 제시하고자 하는 '여성주의적 비전'과는 거리가 먼 것이며, 이러한 맥락에서 박현숙의 페미니스트적 면모에 대한 논의 또한 재검토되어야 한다.

3. 멜로드라마에서 풍자극, 자전적 역사극까지

박현숙의 작품은 시기별로 크게 세 시기²²⁾로 나눌 수 있다. 먼저 1960

21) 그렇다고 해서 이 말이 여성을 나약하거나 수동적인 존재로 인정한다는 것은 아니다. 오히려 여성에게 억압적인 사회 속에서 여성은 스스로를 '위험하지 않은 존재'로 적극적으로 내면화하는 경향이 있고, 그것은 가부장적 사회에서 여성이 취하는 일종의 생존본능이라 할 수 있다. 여성은 스스로를 '덜 위험한 존재'로 가장(假裝)함으로써 자신의 존재를 '인정'받고 '보호'받는 생존기술을 구사하나, 그것이 진정한 여성 주체의 존재를 보장해주는 것은 아니다.

22) 이에 비해 이미원은 박현숙의 전 작품을 크게 두 시기로 구분하고 있다. 왕성한 작품활동기인 1960~70년대를 전반기로, 한동안의 휴지기를 거친 이후 1980~

년대에는 멜로드라마적 성향의 작품들이 주로 쓰였고, 1970년대에는 사회 비판적인 풍자극이, 그리고 1970년대 중반 이후 방송극 활동 및 법원 일 등으로 10여 년의 공백기를 가진 다음인 1990년대에는 자전적인 내용의 역사극이 주로 쓰여졌다. 또한 박현숙 작품에는 주로 여성 주인공, 그것도 도덕적 우월감을 가진 여성 주인공들이 등장하고 있는데, 〈여인〉의 옥희나 〈세상은 온통 요지경 속〉의 젊은 정치학도 고양이, 〈그 찬란한 유산〉, 〈조국의 어머니〉, 〈여자의 성〉 등의 작품에서 수난의 여성 역사 속에서도 곳곳한 풍모를 잃지 않는 대모신적(大母神的) 존재인 어머니가 그렇다. 요컨대 박현숙의 여성 인물들은 기존의 순종적이고 희생적인 여성과는 다르게 자존심이 강하고, 남성에게 의존하지 않은 채 자신의 길을 걸어가는 당당한 여성들이다. 그러나 박현숙의 이러한 강하고 정의로운 여주인공들이 여성주의적 입장에서 그대로 긍정적으로 받아들여지지 않는 데, 이하에서는 이를 박현숙의 여주인공과 그녀 자신의 정체성의 측면에서 보다 구체적으로 살펴보기로 하겠다.

1) 멜로드라마의 정의로운 여주인공

박현숙은 연속 3차례에 걸쳐 조선일보 신춘문예에 응모하여 등단하였다. 1959년 예선 통과작인 〈항변〉과 1960년 가작 2석을 받은 〈사랑을 찾아서〉, 그리고 1962년 〈땅위에 서다〉²³⁾가 그것이다. 이 중에서 공식적인

90년대를 후반기로 나눈다.(이미원(1998), pp.112~114) 그러나 이 글에서는 극양식상의 변화에 맞추어 좀더 세분화해서 분석하고자 하는데, 멜로드라마·풍자극·자전적 역사극의 1960년대·1970년대·1990년대 이후가 그것이다.

23) 박현숙 회곡집 등에 나와있는 연보나 박현숙 자신의 기억에서도 이 세 작품의 발표시기가 1960년에서부터 1962년까지 삼 년 연속인 시기로 언급되고 있으나, 이것은 작가의 기억의 착오에서 비롯된 것으로 보이는 잘못된 부분이다. 〈항변〉은 1959년 김자람이 〈돌개바람〉으로 같은 조선일보 신춘문예에서 가작을 했을 당시의 예선 통과작이었고, 〈사랑을 찾아서〉는 1960년 당선작 없는 가작 2편(가작 1석은 이세원의 〈초상화〉) 중 하나였다. 그리고 1961년에는 김자람이 〈유산〉으로 당선되고, 1962년에야 박현숙이 〈땅위에 서다〉로 삼 년간의 도전 끝에

등단작이라 할 수 있는 <사랑을 찾아서>와 <땅위에 서다>는 박현숙 자신의 자전적인 내용을 토대로 한 작품으로, 여주인공을 중심으로 사랑과 가정의 행복을 이야기하고 있는 멜로드라마이다. <사랑을 찾아서>는 월남 고학생 정애리를 주인공으로 남과 북의 애인을 찾아 월남과 월북을 반복하는 이야기를 담고 있으며, <땅위에 서다>는 도시 맞벌이 부부의 고단한 삶 속에서도 부부간의 애정을 새롭게 확인하는 내용의 극이다. <사랑을 찾아서>에서 정애리는 비록 남과 북의 애인으로 인해 남과남침으로 몰려 법정에서 서게 되지만 무료 의료 봉사라는 자신의 또다른 삶을 찾아 곳곳하게 살아가고 있고, <땅위에 서다>의 아내 금희는 경제적으로 남편에게 의존하지 않는 일류 미용사라는 직업을 가지고 있다. 이렇듯 정애리와 금희는 가족이나 애인 혹은 남편에게 심리적·경제적으로 의존하지 않는 독립적인 여성이다. 곧 이는 가족과 분리된 채 독립적인 생활을 할 수밖에 없었던 가난한 고학생 박현숙의 개인적 체험이 반영되어 있는 부분이라 할 수 있다.

이러한 강인한 여성상은 박현숙의 초기작들에 일관되게 나타나고 있는데, 3편의 등단작 외에 <방관자>(1964), 첫 장막극 <여인>(1965), <빛은 멀어도>(1972) 등과 같은 작품이 그 예이다. 이 작품의 여주인공들은 부패한 정치가·사업가 남편을 비판하거나(<향변>과 <방관자>), 좌우대립·남북분단의 경직된 이데올로기에 갇혀 있는 남성적 가치와는 다른 사랑이라는 여성적 가치를 내세우고 있으며(<사랑을 찾아서>), 돈과 권력의 논리에 의해 선택되는 결혼이나 가정을 거부하고 혼혈 고아들과의 대안가족을 이루고 있기도 하고(<여인>), 자신의 사랑을 의심하는 남편을 대신해서 정신착란 상태에서조차 끝까지 사랑의 논리를 지켜내고자 하는 모습을 보이고 있다(<빛은 멀어도>). 즉 이 작품들에서 박현숙은 부도덕하고 부패한 혹은 나약한 남성의 반대편에 도덕적 정당성을 확보한 여성 인물

당선되었다. 결국 김자림과 박현숙은 등단에서부터 서로 번갈아 가작과 당선을 한 기묘한 인연으로 함께 여성작가의 길을 걷기 시작했다.

을 설정하고 있다.

그러나 이렇듯 강하고 정의로운 여성을 그리고 있는 이 작품들이 여성주의적 시각에서 온전하게 긍정되기에는 왠지 석연치 않은 지점이 존재한다.

英善 : 당신만 해두 뭐예요? 지도자입네 하면서 뒹구멍으로 부정한 것인데 나 눈이 벌개 가지고 찾아 다니구, 양의 껌질을 쓴 이리가 아니구 뭐예요?

民樹 : 닥쳐! 닥치지 못해?

英善 : 그래도 양심은 조금 남아 있는 모양이군요. 정말 나라일을 착실히 하기 위해 가정을 돌 볼 사이가 없다면 괴로운대로 참을 수 있어요. 허지만 난 내 애정을 희생하면서까지 그런 더러운 일에 빼앗기고 싶진 않아요. 나는 인생이 중요해요. 나도 행복할 권리가 있단 말예요.

民樹 : 그래서 그 놈하구...

英善 : 뭐라구?

民樹 : 에이 더러운 년. (뺨을 때린다)

英善 : (한참 멍하니 서 있다가 폭 쓰러져 호느낀다) (<항변> 중에서)

이상은 <항변>의 마지막 장면이다. 국회의원 부부 한민수(43세)와 영선(35세)은 남편 민수가 군납품 부정사건에 연루된 사실이 밝혀지자 부부싸움을 한다. 영선은 부패한 국회의원 남편을 신랄하게 비난하는, 즉 여성(주의)적 시각에서 부도덕한 남성의 세계를 비판하는 긍정적 여성인물로 해석될 수도 있다. 그러나 다른 한편 이러한 영선의 비난은 영선의 정조를 의심하는 남편에 대한 '항변'의 차원에서 비롯된 것으로 또다른 해석의 여지를 남긴다. 이미 앞선 장면에서 영선은 옛사랑을 잊지 못하고 찾아온 상오를 '행복한 가정주부'의 본분에 충실하겠다는 이유를 들어 거절했으나, 남편은 여전히 영선의 부정을 의심하며 그녀를 몰아세우고 있다. 따라서 이 장면에서의 영선의 항변은 남편—그리고 관객—앞에 떳떳할 수 있는, 즉 자신의 결백함을 주장하기 위해 사회 부조리의 비판이라는 더 큰

환기물을 끌어들이는 일종의 위장책의 성격을 띠고 있다. 전체 작품상으로 봤을 때도 영선이 자신을 '진실한 여자', '행복한 가정주부'로 끊임없이 확인하고 있는 것도 바로 이러한 맥락에서 이해할 수 있는데, 결국 여기서의 삼각관계는 정숙한 여주인공의 도덕적 정당성을 뒷받침해주기 위한 장치로 동원되고 있는 것이다.

흔히 남성작가의 작품 속의 삼각관계는 결혼을 목표로 하는 낭만적 사랑의 이야기 구조를 가지고 있다. 이에 비해 박현숙 작품에서의 삼각관계는 이미 결혼한(혹은 결혼을 약속한) 상태에서 남편과 아내, 애인의 문제를 주로 다루고 있다. 그리고 이러한 삼각관계는 여주인공이 누구를 선택할 것인가의 문제가 아니라 그녀의 도덕적 결백성을 드러내주는 장치로 주로 작동하고 있다. <사랑을 찾아서>의 정애리는 첫사랑 김민규가 이미 결혼한 상태이자 그의 곁에서(남한에서) 무료 의료봉사 활동을 하기로 결심하고, <여인>의 옥희 또한 첫사랑 철호와의 결혼이 좌절되자 또다른 남자 성초와의 결합을 거부하고 고아들을 돌보는 봉사활동을 택한다. <빛은 멀어도>의 부잣집 딸 수진은 고학생 영준이 자신을 버렸어도 기억상실증 상태에서 그와의 환상을 유지한다. 버림받았으나 한 남자와의 사랑을 끝까지 지키는 여성의 모티브. 결국 박현숙의 삼각관계에는 처음으로 결혼을 약속한 남자라든가 남편에 대한 사랑만이 정당한 것으로 옹호되고 있으며 그 외의 남자들, 예컨대 또다른 애인이나 가족관계 밖의 불륜의 대상이 될 만한 남자들에 대해서는 그 가능성이 허용되고 있지 않다. 곧 여기서는 가부장적 가족 질서에 해를 입히지 않는 범위에서 허용되는, 첫남자 혹은 남편에게만 특권화된 사랑의 논리가 성립되고 있다.

이에 따라 박현숙 여주인공들의 도덕적 정당성이란 과연 어떤 성격의 것인가라는 새로운 질문을 던질 수 있는데, <항변>의 영선의 경우에서처럼 그녀의 결백성은 그녀 자신의 개인적 차원의 도덕성에 그치고 있으며, 그러한 결백성을 근거로 한 부패한 정치인 남편에 대한 항변 또한 동시대인 혹은 여성 집단 전체로 확대되는 의미를 가지는 것이 아니라 방어적이

고 소극적인 차원의 것이다. 따라서 박현숙 멜로드라마의 여주인공들이 첫사랑, 첫남자에게서 버림받고 그 남자들에게 의존하지 않은 채 또다른 독립적인 삶을 꾸려가는 것을 여성주의적 시각에서 '모권중심적 비전'²⁴⁾을 제시하는 것이라고 단순히 낙관할 수만은 없다. 이것이 동시에 그녀들이 '남성에게 의존적'이며 '주변인에 머물러'²⁵⁾ 있다는 식의 상반된 평가를 받는 이유이다.

오히려 여기에서는 앞서 제시했던 월남민이자 여성으로서의 박현숙의 정체성과 멜로드라마라는 양식이 절묘하게 맞아떨어지고 있는 지점을 발견하게 된다. 우선 '멜로드라마'를 어떻게 정의하느냐의 문제가 있지만, 여기서는 여성과 사랑을 중심으로 하는 이야기 구조라는 일반적인 의미로 사용하겠다. 19세기의 멜로드라마가 주로 남자이며 약자인, 그러나 도덕적 정당성을 갖춘 선인(善人)을 주인공으로 하는 인과응보의 구조를 가지고 있었다면,²⁶⁾ 영화나 TV 드라마로 옮겨간 현대의 멜로드라마²⁷⁾는 관객의 동일시를 이끌어낼 만한 도덕적 정당성을 갖춘 여성²⁸⁾을 주인공으로 한 사랑 이야기로 전환되었는데, 박현숙의 여주인공들 또한 이러한 구도에 잘 맞아떨어진다. 욕망과 금지의 문제를 다루는 민감한 도덕성의 영역을, 그리고 그러한 윤리적·심리적 갈등을 선인/악인의 경우처럼 극도로 개인화시켜서 보여주는 선택을 가진 멜로드라마²⁹⁾는 이중삼중으로 사회적·

24) 유진월, 「모권적 비전 제시와 책임의 도덕성: 박현숙」, 『한국희곡과 여성주의 비평』(집문당, 1996), p.321.

25) 유진월, 앞의 글, p.325.

26) 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』(한신문화사, 1989), pp.335~346 참고.

27) 피터 브룩스는, 멜로드라마가 비록 특정 역사적 시기의 산물이지만, 그것이 현대 드라마에도 강력한 영향력을 가지고 있음을 통찰하고 있다. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*(New York: Columbia University Press, 1985) 참고.

28) 현대 대중문화에서의 멜로드라마가 주로 약자이며 선인인 여성을 주인공으로 내세우고 있는 점은, 현대 자본주의 사회에서 여성을 여전히 원천적인 약자로 규정하고 있는 사실과 관련이 있으며, 이전의 도덕성의 영역이 사랑의 영역으로 쉽게 환치될 수 있었던 것도 바로 이 때문이라 할 수 있다.

이데올로기적 약자일 수밖에 없는 박현숙에게 자신의 '내적' 정당성을 '밖으로' 드러내어 확인시켜 줄 수 있는 매우 효과적인 방식이었을 것이다. 박현숙의 여주인공들이 사회적 불의와 윤리적 부정을 개인적 차원에서 해소해버림으로써 자기 자신의 도덕적 우월성을 확보하는 방식, 이는 박현숙이 자신의 우월성을 훼손시키지 않은 채 남한사회에서 살아남을 수 있었던 생존전략이기도 했다.

愛利 : (그 말을 무시하고) 나는 정치니 사상이니 하는 따위는 몰라요. 또 알구 싶지두 았구요. 저의 어머니이 젊어서부터 그 정치 때문에 고생하신 것을 보았어요. 아버지는 일제 때 독립운동을 하다가 옥사했으니까요. 그것이 나라를 위해 좋은 일이었는진 몰라두 어머니와 난 그 때문에 갖은 고충을 겪었어요.

永植 : 우리는 투쟁을 해야해.

愛利 : 투쟁? 투쟁 밤낮 싸움만 하려는 거예요?

永植 : 인류의 평화를 짓밟는 무리가 있는한 투쟁을 계속해야돼.

愛利 : 이제 지긋지긋해요. 육이오 때 당신네들은 서울에 들어와서 무엇을 했어요? 해방을 시켜준다구 하면서 착한 사람들을 무수히 학살하지 않았어요?

永植 : 닥쳐요.

愛利 : (무시하고) 그러구 (숨을 가다듬으며) 생각만 해두 몸서리가 나요. 왜 그 선량한 사람들이 그 전쟁 때문에 죽어야되나요. 누구 때문에... (<사랑을 찾아서> 중에서)

이상은 그리운 어머니를 보기 위해 다시 월북한 정애리가 북한 내무서에서 취조를 받는 장면이다. 애리는 북의 애인이자 취조관인 영식에게 거리낌없이 자신의 심정을 피력하고 있다. 여기서 '정치나 사상'과는 관련이 없다는 '선량한 사람들'의 논리가 옹호되고 있는데, 애리는 '아무것도 모르는 착한 사람'의 입장에 서서, 영식에게 비난을 퍼붓고 있다. 북한 내무서

29) Peter Brooks(1985), pp.16~17.

에서의 취조라는 이러한 상황 설정은 곧 '애리=남한=선인'과 '영식=북한=악인'의 구도를 떠올리게 하고, 영식의 의미항들은 애리가 대변하고 있는 여성의 수난사, 민족의 수난사라는 의미항과 대비되어 역사의 가해자로 쉽게 등치된다. 이에 반해 애리는 '선의의 피해자'로 규정되고 있는데, 결국 이러한 위치는 월남 작가 박현숙이 내면화하고 있었던 정체성이라 할 수 있다. 그러나 박현숙은 '아무 것도 모르는 이름없는 사람들' 중의 하나가 아니다. 그녀는 남한 연극계에 자신의 이름을 뚜렷이 남긴 작가이다. 이렇듯 '여성'의 이름 뒤로 '작가'의 모습을 숨긴다하더라도 그녀는 작가로서의 자신의 책임에 충실해야 했다. 자신이 살아온 역사에 대한 작가적 관점과 전망의 보유라는 작가적 책임에. 그러나 그녀는 '여성'에, '파편화된 개인'에 쉽게 함몰되었고, 그리하여 여성을 타자화시키고, 파편화된 개인을 '국민'이라는 새로운 이름으로 호명하던 '국가'에 자신의 위치를 귀속시켰다. 이것이 박현숙의 한계이다.

2) 풍자극의 타락한 여주인공

1970년대에 씌여진 풍자극은 1960년대에 박현숙이 시도한 도덕적 정당성을 확보한 여성 주체와의 연장선상에서 이해할 수 있다. 언뜻 보아 <세상은 온통 요지경 속>(1971), <가면무도회>(1976), <타인들>(1976)과 같은 작품들에서 남성/여성 주체의 구분없이, 남편이든 아내이든 모두 부정하고 타락한 모습을 보이고 있는 것 같지만, 그 기저에는 또다른 여성 주체로서 내적 정당성을 확보하고 있는 작가 박현숙의 목소리가 담겨 있다. 북한의 체제에 불응하여 여자 혼자의 몸으로 월남, 남한에 정착했던 박현숙의 개인사는 이미 <사랑을 찾아서>와 같은 작품에서 아름답게 고백되어 있으며, 수필집에서도 여러 차례 밝혀지고 있다. 그러한 박현숙에게, 즉 월남민이고 여성—남한 서울 사람, 그중에서도 남성에 대한 이중적인 결핍요인인—이지만 높은 도덕적 위치를 확보하고 있는 박현숙의 눈에 남한

의 정치 혼란은 일말의 개선의 여지가 있는 비판의 대상이기보다는 전면적인 부정 혹은 웃음을 자아내는 풍자의 대상이 된다.

이에 따라 이전의 멜로드라마에서 남성 인물에 대해 우월한 지위를 차지하고 있었던 여성 인물들마저 여기에서는 부도덕한 모습으로 격하되고 조롱거리로 전락한다. 예컨대 <세상은 온통 요지경 속>에서는 국회의원 선거전을 치르고 있는 ‘이늑대’와 그의 남자 비서 ‘사구라’와 함께 이늑대의 부인 ‘백여우’가 등장한다. 제목이나 이름에서부터 이 작품은 날카로운 풍자의식을 담고 있는데, 흑색선전이 난무하는 이전투구식 선거운동 와중에 이늑대와 백여우의 불륜 사실이 하나 둘 밝혀진다. 결국 누가 누구를 속이고 속는지 알 수 없는 온통 요지경 속에 이늑대는 낙선을 한다. 유일하게 이전의 도덕적 여성 인물의 잔재를 담고 있는 인물로 정치학도이자 선거운동원인 젊은 여성 ‘고양이’가 등장하고 있지만, 그녀의 역할은 극의 맨 마지막에 “세상은 온통 요지경 속이군”이라는 대사를 읊는 것으로 매우 축소되어 있다.

불이 들어오면 박 사장, 소파에 앉은 채로 있다. 이 비서, 허리춤을 올리고 허리띠를 매며 이층 방에서 나온다. 박 사장, 흠칫 놀라며 재빨리 카메라 셔터를 누른다. 플래시가 번쩍하자, 이 비서 깜짝 놀라 아래층을 내려다보고 거기 박 사장이 있는 것을 보고 털썩 주저앉는다.

박 사장 : 뭐, 놀랄 것 없네. 이미 알구 있었으니까.

이 비서 : (무언가 변명을 하려고 아래층으로 내려온다) 저, 실은 그런 게 아니라 술이 좀 과해서.

박 사장 : (가로막으며) 변명할 것 없네. 나두 밖에서 재미 보니까 자넨 집에서라두 재밌 봐야지.

이 비서 : 아뇨, 저- 실은 이번이...

박 사장 : (유쾌한 듯이) 하, 하, 하... 자넨 나에게 좋은 구실을 만들어줬어.

이 비서 : 네?

박 사장 : 어차피 깨진 사발이야. 질투가 없다는 건 흥미가 없다는 증거니까. 자네가 가끔 집사람을 붙잡아 두는 건 내가 자유로운 몸이 되는 걸세. (이 비서의 어깨를 툭 친다) (<타인들> 중에서)

김난영, 아까 서랍에 넣어 둔 테이프를 가져다가 녹음기에 걸고 튼다.

소 리 : (엘리자의 목소리) 자아, 어서 이불 속으로 들어오세요, 어서요.

박 사장 : 응 들어갈께. 어서 옷이나 벗어.

소 리 : (콧소리로) 어찌면 이렇게 청년 같은 몸을 하구 있을까?

박 사장 : 왜, 좋아?

소 리 : (음탕한 소리로) 아이, 몰라요. 자아, 전등 꺼요.

박 사장 : 천만에, 불 켜놓는 게 더 좋지.

김난영 : 이쯤 되면 피장파장 아네요?

박 사장 : (달려가서 녹음기를 덮치고 테이프를 불살라 버린다) 이젠 내가 이겼지?

김난영 : 호호호... 그럴 줄 알구 테이프를 하나 더 카피해 두었죠. (<타인들> 중에서)

이상은 <타인들>에 나오는 장면들이다. 남편 박사장과 아내 김난영은 각각 불륜의 관계에 있고, 서로 그 사실을 잘 알고 있을 뿐만 아니라, 서로 간통죄의 증거를 잡기 위해 사진을 찍어두는가 하면 사설탐정을 고용해 뒤를 쫓기도 한다. 그야 말로 ‘피장파장’인 이들 부부의 애정행각과 도덕적 불감증은 아내의 불륜 현장을 목격한 남편이 불륜의 관계를 묵인하고 위자료를 배상하지 않기 위한 구실로 그 관계가 계속 유지되기를 바라기까지 한다. 이러한 도덕적 파탄은 이들 부부에게서만 그치는 것이 아니라 이들 부부의 가족 전체로 번지는데, 프리섹스주의자 딸은 신문사 기사를 사칭하는 남자에게 몸을 허락하고, 미국 유학중인 아들은 술과 도박으로 재산을 탕진하고 빈털털이 신세가 된다. 이는 박현숙의 이전의 멜로드라마에서 돈이나 권력에 의해 유지되던 가족의 논리가 여주인공의 희생과 도덕성에 의해 간신히 유지되던 것과는 달리 이제 어느 누구도 가족의 결

속과 유대를 보장해주지 못하고 있다. 결국 여성이라는 안전판이 붕괴되자 가족은 더 이상 어떠한 결속력도 유지하지 못하는, 그야말로 ‘타인들’의 집합체로 전락한 것이다.

그렇다면 박현숙이 자신과 동일시되는 정의로운 여성 주체를 희생하면서까지 얻고자 하는 것은 무엇일까. 이제 타락한 현실 속에서 유일하게 도덕성을 견지하고 있었던 여성 인물을 빼고 남는 것은 풍자라는 우월한 위치에서 이를 바라보는 작가의 시선이다. 1970년대에 들어서서 박현숙은 동시대의 상황을 “온통 타인들과 가면을 쓰고 거짓 춤을 추는 요지경 세상 속”이라고 바라보고 있으며, 어떤 인물에게도 동일시의 여지를 두지 않는 먼 거리에서 느긋한 풍자적 시선을 즐기고 있다. 박현숙의 풍자가 어느 누구의 편도 들지 않는 무차별적인 것이긴 하지만, 바로 그렇기 때문에 더욱 납작해진 인물들 어느 누구에게도 동감을 느낄 수 없고, 그로 인해 비판의 시원함이 느껴지지 않는 건조한 풍자가 되고 있다. 그럴 때 남는 것, 모든 비판의 칼끝을 개인들에게만 돌려버리고 그들의 몰락에 조용히 지켜보면서 쉽게 해결하는 방식, 이것은 너무나 무력한 풍자가 아닐까. 박현숙의 1970년대 작품들이 사회비판적 풍자극이라는 남성적 코드와 잘 맞는 형식을 취하고 있으면서도 공연이 되지 않았던 사실은 혹 이러한 결과로부터 기인한 것은 아니었을까.

그리고 박현숙의 이러한 포즈를 여성주의적 입장에서는 어떻게 해석해야 할까. 이와 관련해서 자전적인 내용을 담고 있는 작품이나 수필 쓰기 등의 박현숙의 자전적인 글쓰기 방식 또한 다시 한번 생각해볼 필요가 있는데, 박현숙이 스스로 강하게 표방하고 있는, 자신이 속해있는 여성이라는 블록과 이렇게 이중적인 방식—정의로운 여주인공/타락한 여주인공—으로 관계 맺고 있는 것은 과연 무엇을 의미하는 것일까의 질문을 던져볼 수 있다. 정의로운 여주인공이든 타락한 여주인공이든 작가로서의 박현숙은 언제나 도덕적 우월성을 유지하고 있으며, 타락한 여주인공의 몰락에도 냉정함을 잃지 않는다. 박현숙은 여성이면서 우월한 개인으로, 월남자

이지만 남한 사람들보다도 더욱 남한사회의 부패상에 도덕적 성토를 가할 수 있는 윤리적인 개인으로 끊임없이 '자기 규정'하고 있다. 결국 박현숙의 자전적 글쓰기 방식은 여성이자 월남자인 박현숙의 내적 정당성을 증명하기 위한 '자기 정의', '자기 고백'의 성격을 가지고 있다.

이상에서와 같이 1970년대 중반 이후 박현숙은, 독립투사의 후손이라는 전기적 사실과, 깊숙이 내면화하고 있었던 도덕적 우월감을 바탕으로 '여성'보다는 '국가'를 선택하는 분명한 태도를 보여준다. 이 시기 잠시이지만 집권당의 요구를 받아들여 중앙 상임위원으로 임명되기도 했고,³⁰⁾ 정치권에 실망을 느껴 정치활동을 접은 이후에도 서울 가정법원 조정위원 일을 하거나 국가권력의 대변자로서 예술작품의 도덕성을 검열하는 등 '국민', '국가의 여성'으로서 사회적 참여에 적극적이었다. 그에 따라 한동안 극작가로서의 활동에는 공백이 오게 되는데, 이 시기 KBS 방송극 <영이의 일기> 시리즈³¹⁾와 같은 작품에서 국가적인 차원에서 펼쳐졌던 식목 캠페인이나 8·15 기념식 같은 정부행사를 광고하는 듯한 인상의 단막 연속극들을 썼다.

3) 자전적 역사극에서 '조국의 어머니'로 거듭 태어나기

대략 10여 년의 휴지기 이후, 1990년대에 박현숙은 자신의 일생을 정리하는 듯한 자전적인 내용의 장막극들을 연이어 발표했다. 강한 정치성향을 가진 부모, 특히 어머니 오산월과 그 자식들이 해방 이후 겪은 인생역정을 그린 <조국의 어머니>(1993), 가정법원 조정위원 30년 인생을 마감한 개인적인 소감을 밝힌 <생명의 전화를 받습니다>(1995), 이산가족으로 통일을 염원하는 한편 젊은 날 잦은 외도를 했던 남편이 이제는 늙어 치

30) 유민영, 『문화예술계의 온후한 대모』, p.405.

31) 구체적으로는 <행복한 봄이 되기를>, <꽃을 피우는 마음>, <할아버지 만세> 등의 작품이 있으며, 박현숙의 두 번째 희곡집 『가면무도회』에 실려있다.

매에 걸려있고, 늙은 남편의 대소변을 받아내는 여성의 한(恨)의 세월을 이야기하는 <회로-파도야 말해다오>(1995), 결혼한 아들의 불륜에 대해 비난하는 어머니의 목소리를 담고 있는 <여자의 성>(1996), 박현숙이 동창회 대표였던 중앙대 설립자 임영신을 추모하는 기념극 <청사에 빛나리 그 이름>(1996) 등. 이러한 경향은 이미 1986년 작품 <그 찬란한 유산>과 맥을 같이 하는데, 후기로 갈수록 이러한 자전적인 색채는 더욱 짙어지고 있다. <생명의 전화를 받습니다>의 여주인공 박진숙의 이름이 실제 작가의 이름인 박현숙과 단 한 음절 차이인 것처럼. 그리고 <청사에 빛나리 그 이름>의 모델인 실제 인물 임영신은 박현숙이 젊은 시절 꿈꾸었던 이상 실현의 모델이었다는 점에서 박현숙의 또다른 분신이기도 하다.

또한 이 시기 작품들의 또 하나의 특징은 해방 이전부터 현대까지 이어지는 역사 속의 여성 수난사를 다루고 있다는 점이다. 이 시기에 남성들은 항일운동, 전쟁, 남북, 데모(4·19) 등 역사에 기록되는 공식적인 삶을 살았던 반면에, 여성들은 식민지 여성의 강간, 전시 강간, 정신대 강제연행, 이산가족, 근대화 과정에서의 소외 등 기록되지 않은 삶을 살았다. 박현숙 자신이 식민치하에서 간호원 활동을 했으며, 월남, 전쟁체험 등의 한국 근대사를 맨몸으로 겪었기 때문에 이러한 수난사에 대한 증언은 그 자체로 구체성을 담보하고 있으며, 실제로 이 시기 여성의 삶은 단순히 추상적인 이념의 차원에서가 아니라 강간과 강제결혼 및 재혼 등 여성의 몸 위에 직접 각인되는 체험적인 것이었다.

따라서 <그 찬란한 유산>의 어머니 선회가, 4·19로 불구가 된 아들을 버리고 도망간 며느리를 용서하는 것, <조국의 어머니>의 어머니가 딸이 강간을 당하고 임신, 유산했을 때 정신대에 끌려간 고모 이야기를 해주는 것, <회로>에서 오유미가 강간과 강제결혼이라는 똑같은 인생역정을 겪은 배다른 자매 오수미와 화해하는 것, <여자의 성>에서 재혼하여 배다른 형제들을 키우며 갈등을 겪는 어머니가 '여자의 생'에 대한 회한스런 독백을 하는 것 등에서 박현숙이 말년에 이르러 수난받는 여성의 삶에 대한 강한

유대의식을 드러내고 있음을 알 수 있다.

오유미 : 물론 우리 사인 용서하고 받을 당사자는 아니네. 그러나 내 아버지가 뿌린 씨, 그 혈맥엔 내 아버지의 피가 흐르고 있질 않겠나? 이 세상엔 자네처럼 원치않는 발에 순간의 실수로 뿌려진 많은 피해자들이 살고 있어. 난 그 당사자에게 죄없는 죄명을 씌워 출세길을 가로 막은 그런 처사를 부당하다고 생각하는 사람일세. 물론 찬양할 일도 아니지만 그러나 지금 우리 사이엔 당사자들은 이미 다 이승에서 떠났어. 내 어머니의 아픔을 너에게 복수할 생각은 추호도 없네. 다만 동정할 따름이야.

오수미 : 사모님 감사합니다.

오유미 : 이제부터 사모님이 아니고 언니라고 부르렴. (<회로> 중에서)

오산월 : 오냐, 굳세게 살아야 한다. (역지로 눈물을 억누르며) 옛날엔 정조는 생명이라고 했고, 한번 정조를 빼앗긴 남자면 죽을 때까지 살아야 한다는 것이 미덕이고 통념이었다만 이젠 그래선 안돼. 그까짓 것 도둑에게 찢긴 칼자욱이라고 생각하면 된다. 그리고 재기해야 하는 거야. 이 바보야. (정애를 끌어 안으며) 울 것 없다. 잘 판단하구 처리한 거야. 이젠 다시 얼씬도 못하겠지. (어머니, 신을 벗고 마루로 올라 앉으며) 거기 앉아라. (정애, 눈물을 닦으며 조심스럽게 마루에 앉는다) 옛날 너희 고모님의 생각을 해 보렴. 불과 15세의 나이에 밭에서 풀뽑던 소녀를 납치해다 일본 배에 싣고 가서 일본 군인놈들의 위안부로 끌고 간 일을 생각해 보렴. 사는 것이다. 인간이란 불행 속에서 헤엄치며 살아남는 게야. 아직 일본 땅에서 숨어 사시는지, 죽었는지... 그런 억울한 삶도 있지 않나. (<조국의 어머니> 중에서)

이상은 <회로>와 <조국의 어머니> 중에서 한 장면으로, 행위의 주체자인 어머니 오유미와 오산월이 각각 아버지의 사생아를 용서하고, 강간당한 딸을 감싸안는 모습을 보여주고 있다. 말년에 이르러 박현숙은 이렇듯 모성을 중심으로 역사 속의 혹은 동시대의 상처받은 여성들의 삶을 적극

적으로 꺼안아 위로하고 있다. 그러나 동시에 그러한 모성은 오산월의 딸 박정애에 의해 읊어지는 다음의 시처럼 '조국의 어머니'로 이상화되고 있는데, 이는 '국가의 여성'이라는 박현숙의 익숙한 주제의식에 대한 또다른 변주라고 할 수 있다.

조국의 어머니

아, 조국의 어머니로 불리는 이 땅의 많은 어머니시여!

아, 조국의 찬란한 아침처럼 떠오르는

이 땅의 어머니시여!

아, 조국의 수난을 온몸으로 안고 이겨낸

이 땅의 어머니시여!

(이하 생략)

(〈조국의 어머니〉 중에서)

이상에서와 같이 여성 수난사의 상처와 치유는 개인적으로는 상처받은 여성 스스로의 용서에 의해, 그리고 국가적 차원에서는 '조국의 어머니'라는 모성의 특권화를 통해 이루어지고 있는데, 결국 이는 여성 주체에 대한 이중적인 소외를 드러낸다. 먼저 '강요된 용서'라는 측면에서 자신의 상처에 대해 여성 주체 스스로의 소외가 이루어지고 있으며, 그것을 '고귀한 희생'으로 이상화시키는 것 또한 고통받았던 역사 속 여성들에 대한 소외를 전제로 이루어지고 있기 때문이다.

그러나 이런 식의 모성의 특권화는 같은 제1세대 여성 극작가인 김자림이 모성을 다뤘던 방식과는 흥미로운 대조를 보이는데, 먼저 김자림은 1960, 70년대를 배경으로 급속한 근대화에 대해 '회의(懷疑)하는 모성'의 모습을 통해 미약하나마 역사 주체로서의 여성의 모습을 그리고자 했다. 반면에 박현숙은 1990년대에 이르러서야 모성을 중요하게 부각시키고 있으며, 그것도 해방 이전까지의 먼 과거로 거슬러 올라가는 역사극의 형식으로 '인고의 모성'의 역사를 재구성하고 있다. 그러나 이러한 태도는 단

순히 보편적인 여성 수난사를 확인하는 데서 끝나는 것이 아니라 그럼으로써 여성 수난사의 역사성을 거세하는 한편 비판을 무력화시킬 수 있는 위협을 안고 있다. 그리고 김자람의 작품들이 모두 당대에 공연된 것들이라면, 박현숙의 1990년대 작품들은 공연되지 않았고, 비평의 대상도 되지 않았다. 요컨대 이 작품들은 작가의 말년에 회고록과 같은 성격으로 집필된 것으로, 역사나 그녀 자신의 삶 자체와 거리두기 자체가 이루어지지 않고 있으며, 그렇기 때문에 개인으로서의 삶에만 고립되는 결과를 가져왔다.

이렇게 말년의 박현숙은 자신의 인생을 돌아보는 회고적 시선에 의해 다시 '여성'의 주제로 돌아왔고, 그 여성을 '조국의 어머니'로 의미부여하고 있다. 국가와 여성이라는 이 글의 중심 주제의식에서 봤을 때, 이는 '월남민'의 존재조건을 '조국'에 귀속시키고, '여성'을 '어머니'로 환원시키는 이중전략이라고 할 수 있다. 그러나 이러한 개인적 차원의 생존전략은 작가로서의 박현숙의 정체성에 치명적인 약점을 안겨주게 되는데, 이처럼 한 역사적 개인이 철저히 개인의 삶 속에만 고립되어 있을 때 그/그녀는 더욱 쉽게 국가주의에 포섭될 수밖에 없고, 역사적 전망에 대한 주체적 시각 또한 거세당할 수도 있기 때문이다.

4. 결론

페미니즘의 주요 연구 경향이 크게 작가 비평과 주제 비평이라 했을 때, 이 글은 제1세대 여성 극작가 박현숙에 관한 작가 비평에 해당한다. 페미니즘 작가 비평의 경우, 문학사 혹은 예술사 전반에서 여성 작가의 존재가 주로 소외된 처지에서 사장되어 있었던 경우가 많았기 때문에 주로 발굴이나 복권의 차원에서 여성 작가들을 옹호하고 긍정적으로 평가하고자 하는 경향이 존재했다. 이는 특히 초창기 페미니즘 연구에서 두드러

진 태도로 기존의 남성/여성의 이항대립 체제를 그대로 유지한 채 남성에 대한 여성의 전복을 피하는 연구 태도가 선호되었다. 그러나 그러한 연구 태도는 페미니즘 논의가 근본적으로 부정하고자 했던 남성/여성의 대결구도를 재연하고 있는 것으로 받아들여지는 한편 그리하여 페미니즘 연구는 여성들만을 위한, 여성들만의 문학을 위한 도구가 아니냐는 시선으로부터 자유롭지 못한 아이러니칼한 상황을 만들어내기도 했다.

그러나 최근 들어 페미니즘 논의에 있어서 좀더 자유롭고 다양한 관점이 시도되고 있는데, 작가 비평에 있어서도 여성 작가에 대한 맹목적인 긍정이 아니라 여성 작가 내에도 다양한 스펙트럼이 존재함을 인식하기 시작했다. 곧 여성 작가들도 다른 남성 작가와 마찬가지로 문단 내의 위치나, 민족 혹은 국가와 맺고 있는 관계에 따라서 다양한 정치적 입장 혹은 작가적 입장을 가지고 있으며, 그러한 각각의 입장이 그녀가 여성이라는 생물학적 성을 공유하고 있다는 점 때문에 모두 곧바로 여성주의적 문제의식이나 지향점과 합치될 수 있는 것은 아닌 것이다. 이러한 시도는 그동안 어느 정도 축적된 여성문학사·예술사라는 토대를 바탕으로 가능해진 것으로, 페미니즘 연구의 새로운 차원을 마련해주고 있다.

이러한 맥락에서 제1세대 여성 극작가 박현숙의 경우는 매우 시사적인데, 식민지의 경험을 가지고 있으며 월남민이자 여성으로서의 정체성을 가지고 있었던 그녀는 전후 민족국가의 성립에 동참하고자 하는 적극적인 의지를 가지고 있었고 실제로 공직에 종사하며 작가 생활을 병행했다. 그러나 공연과 연결되지 않는 희곡 창작이라는 그녀의 작가 생활을 유지하게 해주었던 것은 전쟁 이후 점차 공고하게 제도화되었던 문단·연극계의 존재였고, 제도권 문단·연극계는 '최초의 여성 극작가'로서 그녀의 존재를 승인하고 재생산하였다. 곧 그녀가 성장기 식민지 체험에서 습득했던 민족주의적 여성의식은 해방 이후 국가주의와 친연성을 가지며 그녀가 국가와 적극적인 동일시를 갖는 데에 결정적인 역할을 했으며, 그러한 동일시 덕분에 박현숙은 월남민이자 여성이라는 이중의 결핍요인에도 불구하고

고 남한에서 살아남은 작가가 되었다.

그런데 그녀가 이렇듯 초창기 여성 극작가로 특권화되고 있는 다른 한편에 동일한 제1세대 여성 극작가인 동시대의 다른 여성 극작가들은 제도권 문단·연극계에서 쉽게 배제되고 사장되어 갔다. 이들은 남/녀의 공사 영역의 확고한 분리의식이 작동하는 사회 분위기 속에서, 성장제일주의 근대화의 실질적인 재생산의 토대였던 가정을 중심으로 여성에게 강요되었던 모성 이데올로기로부터도 자유롭지 못했고, 가부장적 남성적 폭력성을 내재하고 있었던 국가 질서의 억압 아래 자신만의 고유한 문제의식, 여성 주체로서의 의식 또한 가질 수 없었다. 국가와의 행복한 동거가 가능했던 박현숙의 경우와는 달리 이들은 스스로 작가로서의 자신의 위치는 물론 작가로서의 생존 또한 보장받지 못했고 거세되어 갔다.

한국 여성 연극사에 있어서 이러한 역사는 여성 주체에게 일종의 딜레마를 안겨주는데, 이는 여성 주체가 국가주의와 어떤 관계를 설정하는가에 따라 상반된 결과를 보여주고 있고, 따라서 식민주의와는 또다른 맥락에서 민족 혹은 국가와 여성이 맺는 관계에 대한 새로운 논의거리를 제공해주고 있다. 이렇듯 한국 여성 연극사는 그 시초에서부터 민족국가의 성립과 근대화의 가치를 내걸었던 국가주의와 밀접한 관련을 맺으며 진행되어 왔다. 따라서 앞으로 이에 대한 보다 구체적이고 면밀한 검토가 필요하며, 이렇듯 여성 스스로에 대한 냉철한 비판과 반성이 있을 때 진정한 여성 문학사의 제자리 찾기 또한 가능할 것이다.

□ 참고문헌

1. 자료

- 박현숙, 『여인』, 창조사, 1965.
 _____, 『가면무도회』, 세계문화사, 1976.
 _____, 『그 찬란한 유산』, 범우사, 1986.

- _____, 『나의 독백은 끝나지 않았다』(수필집), 혜화당, 1993.
 _____, 『여자의 성』, 대한, 1996.
 _____, 『박현숙 문학전집』 1~7, 늘봄, 2001.

2. 단행본

- 김옥란, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』, 연극과인간, 2004.
 유진월, 『한국희곡과 여성주의 비평』, 집문당, 1996.
 정현백, 『민족과 페미니즘』, 당대, 2003.
 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New York: Columbia University Press, 1985.

3. 논문

- 김경일, 「한국 근대사회 형성에서 전통과 근대」, 『사회와 역사』 54, 한국사회사학회, 1998.
 김영희, 「여성, 민족, 그리고 문학에 관한 몇 가지 단상」, 『여성문학연구』 9, 한국여성문학회, 2003.6.
 김옥란, 「한국 현대 희곡에 나타난 여성성과 근대성」, 한양대 박사논문, 2001.
 _____, 「근대화와 여성 주체의 위치」, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』, 연극과인간, 2004.
 _____, 「여성작가와 여성주의적 시각의 전유방식」, 『한국 현대 희곡과 여성성/남성성』, 연극과인간, 2004.
 박정애, 「'여류'의 기원과 정체성: 1950~60년대 여성문학을 중심으로」, 인하대 박사논문, 2003.
 심정순, 「여성비평: 김자림의 페미니스트적 여인상」, 『한국연극학』 3, 한국연극학회, 1989.
 유민영, 「여류의 등장과 감상주의의 만연-박현숙과 김자림」, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.
 _____, 「사회, 인간, 사랑-박현숙의 작품세계」, 『그 찬란한 유산』, 범우사, 1986.
 _____, 「문화예술계의 온후한 代母-박현숙론」, 『여자의 성』, 대한, 1996.
 유진월, 「모권적 비전 제시와 책임의 도덕성-박현숙」, 『한국희곡과 여성주의 비평』, 집문당, 1996.

이미원, 「박조열 작품론: 양식적 실험과 통일예의 집념」, 『오장군의 발톱』, 공간미
디어, 1994.

_____, 「박현숙 희곡연구」, 『한국연극학』 11, 한국연극학회, 1998.

Abstract

**Nation and Women, a way of choice in the 1st generation female
playwriter**

Kim, Ock-Ran

Park Hyun-sook is 1st generation female playwriter appeared after the Korean War. The advent of female playwriter in late 1950s was so late whereas the origin of modern Korean literature and drama history was placed in 1900s. Such a late advent of female playwriter shows the exclusion to the women in the field of play writing. The major interest of this paper is that the time of advent of female playwriter was, ironically, same to that of nation. In this point of view, the relations between female subject and nation might be a issue in another aspect different from colonialism. Nowadays, in feminism, various discussions on the relations between nation and women were proposed, therefore this relations focused in 1st generation female playwriter were explored in this paper.

Among them, Park Hyun-sook identified positively herself to nation since she was a North Korean refugee and a woman. She was lack of both things, not a native South Korean and, what is more, not a man. For this circumstances she had to defend herself and survive. The drama of her early days were mainly melodrama and in her melodrama heroine was characterized by high morality on the stage. Generally melodrama has a dichotomy structure of good and bad, and has a ending of victory of good man. This is the very effective way of showing off her inner justice.

And then Park Hyun-sook got a firm position in the Korean literary circles

and cultural organization after the Korean War. In spite of such a success, she was not a successful writer because secular success couldn't guarantee the success as a writer. By the internalizing nationalism in her mind she got a reputation but she lost the historical vision which had to be held strongly as a writer.

key words : nationalism, North Korean refugees, women playwright, melodrama

- 위 논문은 2월 15일 투고되어, 3월 31일 심사 완료 후, 4월 15일 게재가 확정되었음.