

장덕조 소설에 나타난 ‘문학소녀’와 ‘여류’

-「해바라기」(1937)와 「여류 예술가」(1940)를 중심으로

박윤아

성균관대학교 국어국문학과 박사수료

목차

- 1 문학소녀와 여류사이
- 2 문학소녀의 탄생과 낭만성: 「해바라기」
- 3 식민지 여류의 경험과 신경증: 「여류 예술가」
- 4 ‘문학 하는 여성’을 바라보는 병리학적 시선
- 5 장덕조의 저항과 타협

이 논문은 장덕조의 단편소설 「해바라기」와 「여류 예술가」를 중심으로 문학소녀의 탄생과 여류 작가의 상관성을 고찰했다. 문학소녀라는 새로운 표상은 여성 작가의 일상과 정서를 둘러싼 규율화의 결과다. 장덕조의 두 편의 소설은 ‘문학 하는 여성’의 사회적 정체성과 존재론적 불안의 감정을 히스테리로 효과적으로 재현한다. 특히 남성 중심적 권력의 규율화와 젠더화된 감정의 재배치 가능성을 드러냈다는 점에서 중요하다. ‘문학 하는 여성’ 주체는 병리적 상태에서 탄생하며 여성의 저항과 목소리는 봉합된다. 여성의 문학적 향유와 예술적 성취를 제한하는 식민지 문단의 전략은 여성 작가가 성장할 수 없도록 환경을 조성해 나간 지배 권력의 억압성을 드러낸다. 이 논문은 문학소녀의 호명 과정에 내재한 여류 작가의 존재 방식을 구체적으로 재평가하고 식민지 여성 작가들이 지배 담론에 의해 각성을 강요당한 억압적인 일상 속에서 취한 작가적 태도를 드러내고 있다는 점에서 의의가 있다.

국문주제어: 낭만성, 문학소녀, 불안, 신경증, 여류, 히스테리, 장덕조

1 문학소녀와 여류사이

장덕조(1914-2003)는 1930년대를 대표하는 다작의 대중소설가이며 여성 주인공의 심리와 내면을 탁월하게 묘사한 여성 작가다. 장덕조는 1932년 「저희」를 시작으로 1989년까지 왕성한 작품 활동을 해왔다. 그는 고향에 이르기까지 많은 종류의 작품을 썼으며 여러 장르를 넘나들었다. 이런 의미에서 장덕조라는 작가는 결과물보다는 창작과정 자체에 더 관심을 가질 필요가 있다. 장덕조는 식민지 시기 여성 계몽주의자로 활동했으며 한국 문단에서 여성 문학장의 맥을 함께 했다. 그러나 그는 ‘취미로서의 글쓰기’라는 평가처럼 안이한 일상성에 매몰되거나 사회와 역사에 대한 통찰이 부족하다는 부정적 평가를 받아 왔다.¹ 문학가로서 본

1 백철은 장덕조의 「자장가」, 「약한 자」, 「양말」을 고평하면서 인텔리 남성의 비굴함과 무력

보기로 되지 못했던 장덕조에 대한 연구는 1950-60년대 장편소설에 한정되어 있다. 하지만 최근 들어 장덕조의 1930년대 단편소설을 통해 식민지 사회에서 일상의 영역을 지켜가는 여성의 형상에 주목한 연구가 진행되었다.²

1930년대 장덕조 단편소설의 특징 중 하나는 여성 주인공 대다수가 교육을 통해 제도권의 문화자본을 획득한 중산층 인물이며, 하층 집단과 계급적 경계가 뚜렷하다는 점이다. 따라서 당시 중산층 여성의 심연을 바라볼 수 있다는 데 있어 중요하다. 부부 관계를 중심으로 하는 여성 일상의 서사에는 불안, 원망, 증오, 수치심, 모욕감 등의 감정이 섬세하게 드러나며, 그중에서 소설을 가로지르는 공통의 감정은 불안이다. 자녀가 등장하지 않거나 모성이 언급되는 경향이 현저히 낮다는 사실을 고려하면 장덕조는 여타 여성 작가와 구별된다. 또 젠더적 정체성을 아내로 한정하여 이분화된 성 역할에 봉사하고 사랑을 통해 여성의 주체성을 확인하고자 한다는 점에서 특수성을 지닌다. 여성의 생활과 감정을 드러낸다는 소설의 특징 때문에 그간의 장덕조 관련 선행연구는 식민지 여성을 바라보는 것에 국한적이다. 하지만 장덕조의 초기 단편소설 「해바라기」와 「여류 예술가」는 ‘문학 하는 여성’의 일상에서 발견되는 감정을 통해 그들을 역사화한다. 또 부부의 낭만적 사랑을 가시화하여 여성의 감정을 규율하는 현상을 드러내고 있기에 주목을 요한다. 「해바라기」는 남성에 의해 문학소녀가 호명되는 과정, 「여류 예술가」는 식민지 여류의 경험과 그들의 불안정한 존재 방식을 드러내고 있다. 두 소

한 성격과 대조되는 여성의 영리함과 인내성을 잘 그려냈다고 평가했다. 그러나 「여름밤」과 「아내」는 여성 작가다운 섬세한 감각과 경쾌한 템포로 작가의 재치를 보였으나 이전의 작품에 비해 심리 추구의 불분명함, 인물 성격의 모호함 등으로 전체적으로 작품의 품격을 갖지 못한 소품에 지나지 않는다고 혹평했다. 이재선은 『한국현대소설사』에서 여류 작가, 여성 문학의 세계를 다루면서 “장덕조는 다작에도 불구하고 「어미와 딸」 및 「자장가」 등 한정된 몇 개의 작품만이 논의의 대상이 될 뿐 여타의 작품은 안이성 때문에 긍정적인 평가의 대상이 되지 못하고 있다”고 평가했다. 백철, 「금년의 여류 창작계」, 『여성』 6, 1936.9; 백철, 「10월 창작평: 금일의 문학적 수준」, 『조선일보』, 1938.10.5; 이재선, 『한국현대소설사』, 홍성사, 1979.

- 2 조리, 「장덕조 소설 연구」, 전북대학교 박사학위논문, 2007; 진선영, 『한국 베스트셀러 여성 작가의 러브스토리 코드』, 이화여대 출판문화원, 2020. 그 밖에 장덕조의 해방기 소설을 다룬 박필현, 「국가주의적 젠더 정치, 모성의 호명과 주체화의 욕망: 해방기 장덕조 소설을 중심으로」, 『구보학보』 제15호, 구보학회, 2016 참고.

설은 공통적으로 근대 교육을 받은 중산층 여성들이 가정 안으로 재포섭되는 양상을 보여준다. 그 과정에서 여성의 감정과 일상을 관통하는 억압적 구조가 ‘문학하는 여성’ 내부의 위계화로 이어진다는 점에서 연속성을 드러내고 있다. 장덕조 소설은 끊임없이 가정으로 포획되는 여성 작가들의 삶을 바라볼 수 있게 한다. 그리하여 본고에서는 식민지 문학소녀와 식민지 여류를 전면에 내세운 「해바라기」와 「여류 예술가」에 주목하고자 한다. 그것은 지금까지 선행연구들이 식민지 여성(성)에 천착한 것과 달리 식민지 여성 문인으로서 장덕조의 작가적 정체성을 살펴볼 수 있기 때문이다.

문학소녀의 탄생은 1930년대 급격하게 늘어난 여학생 독자층과 이들의 왕성한 독서 열망에서 파생하는 성적 욕구를 규제하기 위한 방안으로 식민지 조선 남성 집단이 주도한 현상이었다.³ 문학소녀는 대부분 당시 여학생이라는 점에서 해방을 상징하는 근대적 감각과 의식의 소유자로 인식되었다. 문학소녀 논의의 주된 골자는 비이성적이고 과잉된 감정에 휘말리는 미성숙한 존재이며, 이해할 수 없거나 갈피를 잡을 수 없어 히스테리한 것이었다. 이러한 논의의 바탕에는 조선의 문학소녀가 여류 작가에 근사하려고 애쓰고만 있을 뿐 진정으로 문학을 하는 여성 작가가 아니라는 의식이 내재되어 있었다. 당연히 이러한 규정은 상상과 오해의 산물이었을 것이다. 담론화 과정 속에서 상상된 문학소녀의 형상을 실제로 존재하던 여학생 집단을 겨냥하여 비판하는 모순성이 문학소녀 담론을 둘러싸고 발생하고 있었기 때문이다. 그런데 문학소녀에 대한 히스테리 인식이 1930년대 활발하게 창작 활동을 펼친 여류 작가에게도 적용된다는 점은 문제적이다. 당시 남성 평론가들의 여성작가에 대한 평가를 보면 ‘문학소녀적 센티멘탈함’, ‘소녀적 감상성’이라는 평

3 정미지는 문학소녀에 대한 담론은 “연애 담론 그리고 성담론과 결합하면서” 발생한 가부장제 이데올로기가 침투되어 있는 비판적 담론이라고 말했다. 1930년대 문학소녀의 표상은 1920년대 여성들이 연애소설의 독자로 부각된 현상에서 기인한다. 1920년대에 연애가 ‘사회문제’로 되며 그들의 독서 행위가 “‘성적 문란’과 ‘정조’의 문제와 연관’되었다. 그리하여 당시 여학생들의 성적 자각을 규제하기 위해 가부장제 이데올로기가 작동했던 것이다. 1930년대 문학소녀의 탄생에 대한 비판적 담론과 이를 지탱하는 역사적 배경에는 당시 근대적 주체로 발돋움하기 시작한 여학생들을 가부장제 이데올로기 내에 포섭하기 위한 계몽과 훈육의 담론이 지배하고 있었다. 정미지, 「1960년대 ‘문학소녀’ 표상과 독서양상 연구」, 성균관대학교 석사학위논문, 2011, 23-24쪽

이 자주 보인다.⁴ ‘여류작가=문학소녀적/소녀적’이라는 평가는 문학소녀의 부정적 형상을 부각함과 동시에 여성 문학에 대한 젠더적 규범화의 현상을 띤다. 문학소녀는 흔히 센티멘탈리즘이나 감상성이라는 여성적 감정으로 규정되며, 이는 여류 작가의 젠더적 성격화와 연관된다. 문학소녀를 상상하게 했던 일련의 특징들이 여류작가에 대한 남성들의 평가로 이어지는 연속성은 장덕조 소설에서 선명하게 드러난다.

장덕조 소설에 등장하는 문학소녀는 문학소녀에 대한 당대 미디어의 상상력을 더 새롭게 조합해 낸 결과물이다. 미디어의 문학소녀 담론은 식민지 문학소녀의 정체성을 주로 센티멘탈하고 감정 과잉의 수사와 히스테리, 미성숙한 여자아이 등 미완성체의 수사로 포착했다. 여성의 미성숙한 감정과 정신이라는 부정적인 이미지와 결합시켜 문학소녀적 존재로 형상화했다. 이와 반대로 장덕조가 그린 문학소녀의 형상은 차별화된 방식으로 그려졌다. 언제나 하나의 형상에서 그 이면을 둘러싼 우여곡절과 숨어 있는 관계들을 통찰하고 있기 때문이다. 장덕조는 그것을 명확하게 제시하지 않지만 그것의 베일을 바라봐 주길 바라는 방식으로 전개해나갔다. 장덕조는 ‘문학소녀’ 형상을 전면에 내세우고 식민지 문단에서 ‘여류’가 지닌 문제성을 표면화했다. 식민지 시기 문학소녀와 여류는 근대를 구성하는 작업과 근대의 여성을 규정하는 작업이 겹치는 과정에서 산출된 예외적 현상이자 딜레마적 존재다. 문단에서 주변화된 존재로서 문학소녀와 여류가 호명되는 과정은 대중적 관심이나 정형화된 지배 담론뿐 아니라 가정 안팎의 다양한 갈등과 사회관계를 복합적으로 반영하고 있다. 따라서 우리는 문학소녀의 함의가 무엇인가가 아니라 문학소녀가 호명되는 과정에 대해 물어야 한다.

장덕조 소설은 식민지 시기 문화적 현상으로서 문학소녀의 탄생과 여류 작

4 심진경, 「문단의 ‘여류’와 ‘여류문단’-식민지 시대 여성작가의 형성과정」, 『상허학보』 제 13호, 상허학회, 2004. 294쪽; “여류오인집에 있는 장덕조군의 작품은 호감을 가질 작이며, 이선희군의 문장에는 小才가 보이니 습작생활을 단념치 말 것이고 천명과 신애의 양군은 그 장단을 서로 반대로 하고 있으니 교환적 방향을 향하여 공부하면 진보를 볼 것이다. 화성과 말봉은 각기로 별론한 바있으니 약하고 정심과 경애의 이 두 친구도 소녀문단서는 특색 없는 존재이니 분발함이 있으면 한다.” 이하관, 「문학의 인상-조선문학현상론」, 『중앙』, 1936. 9. (밑줄은 인용자)

가의 등장을 지배 담론과는 다른 시선에서 그린다. 특히 문학소녀와 여류 작가가 공유하는 존재론적 불안과 히스테리를 통해 남성 중심의 문단 질서뿐 아니라 여성 내부의 위계화를 흥미롭게 드러냈다. 본 논문은 장덕조의 「해바라기」와 「여류 예술가」를 통해 문학소녀의 유동하는 감정에 주목하고 여류가 드러낸 신경증적 증상을 분석한다. 본고는 단순히 식민지 신여성의 표상 및 히스테리 연구에 그치는 게 아니라, 장덕조가 지닌 문인으로서의 정체성을 통해 식민지 시기 문학소녀와 여류작가라는 존재를 고찰하는 데 목적을 둔다. 이를 통해 1930년대 여성 작가를 둘러싼 불안과 병리학적 시선, 그리고 가정과 문단에서 여성 주체의 존재 방식과 대응 양상을 새롭게 재평가할 수 있다.

2 문학소녀의 탄생과 낭만성: 「해바라기」⁵

「해바라기」⁶는 문학소녀를 초점화한 장덕조의 1937년에 발표된 단편소설이다. 「해바라기」의 서사는 일상에서 문학소녀를 포착하고 그녀의 감정과 사랑을 제시하는 과정에서 여성에 대한 규범을 생산한다. 문학소녀의 낭만적 사랑에 대한 이상화가 초래한 감정적 불안정성은 문학소녀를 부유(浮遊)하는 존재로 구성해 나가는 핵심 기제다. 「해바라기」는 문학소녀가 지배집단에 의해 탄생되는 방식과 과정을 전시하고 있다는 점에서 반드시 천착할 필요가 있다. 이 장에서는 문학소녀의 탄생과 관련한 문학소녀의 감정과 사랑에 대한 낭만성을 검토하는 동시에 당시 문학소녀를 호명했던 주체와의 관계 등을 고찰하고자 한다.

「해바라기」는 부부간의 갈등 속에서 파생되는 여주인공 인애의 감정 기복과 동요에 따라 서사가 진행된다. 장덕조는 맹목적인 낭만을 추구하는 비이성적 감정 주체인 인애에게 ‘문학소녀’라는 특정한 정체성을 부여한다. 문학소녀의 탄생을 보여주는 「해바라기」의 첫 장면은 낭만주의적 상상을 통해 비이성적 감정이 응결되는 계기이자 문학소녀의 정체성을 구성해 나가는 출발점이다.

5 장덕조의 단편소설 「해바라기」는 1937년 1월부터 10월까지(각각 1월, 5월, 10월) 총 3회에 걸쳐 『삼천리』에 연재되었다.

6 장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.1. 이하 작품 인용은 지금의 표기 규정에 따른다.

‘노마 시어러’의 ‘줄리엣’이 두 손을 벌리고 사랑의 노래를 부르고 있다. 빛나는 명배우만을 망라하여 연출한 이 연애 지상주의의 대비극은 여태 까지 어떤 영화에서도 받지 못하였던 아름다운 ‘쇼크’를 줬은 인애의 마음에 던져 주었다.⁷

소설에서 문학소녀로 칭해지는 인애는 「로미오와 줄리엣」을 보고 즉시 여주인공의 운명과 자신의 운명을 비교하면서, 거기에 자극받아 자기 존재의 비애와 한계에 대해 멜랑콜리한 감상에 젖는다. 그녀는 영화를 통해 “아름다운 쇼크”를 느끼며 서구의 낭만주의적 연애에 매료되어 모방된 근대적 욕망을 지니게 된 기혼 여성이다. 그녀는 결혼 전 남편의 “명랑한 성미와 달콤한 표정과 화려한 웃음”을 기억하며, “음악을 들어도 이내 느끼고 영화를 보아도 같이 감동하”는 남성을 갈망했다. 그가 꿈꾸는 것은 남편과 일상의 모든 것을 함께하는 감정적 풍요로움의 구현이었지만, 낭만과는 거리가 먼 조선식 결혼 생활과 실제 현실에서 느끼는 결핍으로 결혼을 “연애의 무덤”이라 부른다.⁸ 낭만적 사랑에 대한 욕망은 인애가 사랑의 대상과 이상적인 결혼을 꿈꾸는 단계에서 구체적으로 드러난다. 소설에서 그녀는 자신의 특별한 위치를 환기하고 스크린에 아름답게 비치는 낭만적인 사랑 이야기를 자신의 인생에서 실현하고자 한다. 소설에서 그녀는 정열과 사랑의 감정을 갈구한다. 이처럼 그녀는 사랑이라는 감정에서 ‘객체’가 아닌 ‘주체’로 등장하지만 소설에서는 낭만적 연애, 개인의 성적 욕망에 충실할수록 거부당한다. 오히려 ‘히스테리’라는 부정적 시선으로 설명된다.

「해바라기」는 논리적으로 설명하거나 해결할 수 없는 여성의 내면과 감정을 히스테리라 칭하면서 모든 사건의 근본적 원인으로 지목한다. 부부간의 갈등이 고조되는 중에 남편은 인애를 “문학소녀”, “히스테리 걸린 것 같으니”라 말하며 갈등의 원인을 인애의 내면적인 감정의 문제로 환원하는 동시에 히스테리를 문학소녀 고유의 특질로 몰아간다. 히스테리는 타자성, 비정상성과 같은 ‘가부장제

7 위의 책, 1937.1, 282쪽.

8 위의 책, 1937.1, 282쪽.

사회에서 규정된 여성성'의 고유한 특징을 표시하는 언어다.⁹ 식민지 시기 문학에서 재현되는 여성의 히스테리는 짜증, 결핍, 질투와 같은 주관적인 감정의 표출로 이해된다. 남편에 대한 인애의 불만은 가부장제 권력에 포섭되기를 거부하는 여성의 저항으로 받아들여진다. 이에 대해 남편은 인애의 반항을 히스테리라는 비정상성의 범주로 명백하게, 그리고 반복적으로 의미화하며 문학소녀의 고질적 특성으로 규정한다. 「해바라기」에서 남성이 여성의 상태를 히스테리라 규정하는 것은 징후적이다. 히스테리 개념이 여성의 주체성을 부정한 방식을 소설에서 그대로 반복하고 있기 때문이다. 무엇보다 남편은 “정신분석학을” 합리적으로 “논의”할 수 있는 남성 지식인이기에 여성에 대한 가부장적 억압, 가정 내의 위계질서를 위협하는 아내의 불온한 욕망은 효과적으로 은폐된다. 그리하여 문학소녀의 예술 향유는 작품의 단편적인 조각들로 파편화되고 모방을 위한 모델에 불과한 것으로 환원된다. 문학소녀는 이렇게 전체적인 맥락과는 상관없이 부유하는 이미지에 감정적 풍요로움을 새겨 넣는 것으로 시각화된다.

신혼한 지 얼마 아니 되는 젊고 어여쁘고 민감하고 가히 ‘노마 시어러’ 급의 정감을 받아들일 만한 ‘인애’가 남편과 영화관에 갔다가 스크린에 나오는 어떤 장면에서 연상을 낳아 남편에게 혹시 다른 애인이 있지 않은가— 하는 의심을 내어 보았더니 그 환상이 가지가지 현실적으로 들어맞는 듯, 이리하여 이 이매진 때문에 저 혼자 스스로 오뇌한다.¹⁰

인애의 불안정한 심리에서 파생한 망상과 유동적인 지위는 소설의 서사를 추동시키는 중요한 동력이다. 인애의 결핍된 일상의 지속은 실체가 불명확한 인물에 대한 의심과 망상으로 이어지며 문학소녀의 불안한 내면을 반영하는 주된 서사

9 폰 브라운은 “정상성이 무엇이나에 따라 그 정상에 넣을 수 없는 모든 것을 ‘히스테리’라고 부른다.” 그렇게 되면 “나와 다른 사람은 모두 히스테리적이다. 특히 ‘다른 성’, 다른 종류 그 자체인 여성은 히스테리”라며 히스테리는 비정상으로 분류되어야 할 타자성에 붙여진 명칭이라고 지적한다. 크리스티나 폰 브라운, 엄양선 역, 『히스테리』, 여성문화이론연구소, 2003, 25-26쪽.

10 장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.5, 57쪽.

로 자리하게 된다. 인애의 망상은 온화했던 남편의 가출을 추동하여 소설의 새로운 갈등을 야기하는 결정적 계기가 된다. 이를 통해 드러나는 인애의 불안한 내면과 애정에 대한 결핍은 ‘스위트 홈’의 해체를 조장하는 것으로 그려진다. 「해바라기」 여주인공은 겉보기에 시종일관 가정의 주도권을 잡고 있는 인물처럼 보인다. 식민지 시기 독자들의 시선으로 본다면 인애는 말 그대로 “복이 과해서” 투덜대는 여성에 불과할 것이다. 여주인공은 가정 안에서 자기 뜻을 마음껏 펼치는 여성처럼 비친다. 남편에게 대꾸한다든가, “발각 성을” 내는 등의 행동은 언뜻 자기 주관과 신념이 뚜렷한 신여성의 전형적인 이미지를 반복하기 때문이다. 그러나 인애의 단호한 듯 보이는 이러한 행동이 실은 문학소녀의 결핍으로 인한 불안의 내면에서 비롯된 것이다. 부부 갈등이 촉발되는 과정에서 인애의 위상은 자연스럽게 조정된다. 그녀의 이상이었던 낭만에 대한 욕망은 그대로 반납해야만 했다. 결국 문학소녀는 자기도 모르는 힘에 이끌려 본인에게 주어진 단일하고 고정된 일상 형식을 받아들여야만 하는, 가정 안에 종속된 육체가 되어 버린다. 불안하고 유동적인 문학소녀 인애의 포지션은 결국 안정된 서사적 틀을 구조적으로 뒷받침하는 장치로 활용될 뿐이다.

문학소녀의 망상은 남성에게 의해 유아화된다. 망상하는 인애는 남편에게 있어 ‘홀로 잠 못 드는 아이’이자 유아적 낭만성에서 벗어나지 못한 비이성적이고 미성숙한 감정 주체다.¹¹ 실제로 「해바라기」에서 부부는 자녀가 없음에도 불구하고 인애가 남편에게 반복적으로 ‘아빠’라는 호칭을 사용한다. 가출하는 남편에 대해 “아빠”라고 절절히 부르며 양말마저 “한 짝을 벗은 그대로” 쫓아가는 인애의 모습은 철부지 여자아이에 불과하다.¹² 이는 문학소녀의 의존성을 극대화하는 동시에 미성숙함을 부각하는 근거로 작용한다. 가출한 여성의 귀가를 “돌아온 탕아”에 비유하는 「여류 예술가」도 마찬가지다. 가부장의 품으로 안전하게 되돌아온 여성은 ‘자식-아이’의 위치에 놓인다. 남성과 결혼제도가 이들을 미성숙 상태로 밀어 넣은 결과다.

11 ‘내가 조금만 늦게 들어가도 무서워서 자기 못하는 인애가 밤새 얼마나 애를 썼을까.’ (…)
 ‘형제도 없이 자라난 것이 되어 나를 남편처럼 오라비처럼 아버지처럼 여겨 어리광을 부리는 걸 괜히 내가 너무 심했지.’ (…)
 ‘무사해 주었으면, 해바라기 같은 아내야.’

12 장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.5, 53쪽.

장덕조에 의해 여성의 전유물로 제시된 낭만주의는 계몽 서사에서 끊임없이 억압되는 욕망의 주요한 내용이 된다. 이는 낭만주의를 소녀적 욕망의 일종이자 고질적 감성의 영역으로 규정짓는 근거다. 장덕조가 소설에서 여성의 낭만주의를 히스테리로 규정짓는 것은 문학소녀가 가정 안에서 주체의 위치를 차지하려는 경향을 드러냈기 때문이다. 문학소녀가 낭만적 사랑을 동경하여 발생하는 남편에 대한 공격성은 젠더 계급 간의 초월을 상상하게 한다. 이상화된 낭만적 사랑에 대한 동경을 실제로 끌어들이며 남편을 변형시키려 하는 시도는 현상태의 거부를 의미하는 것이자 저항의 계기를 표현하는 것이기 때문이다.

장덕조 소설에서 중요한 점은 문학소녀와 여류작가가 내면을 공유하고 있는 것으로 설정되었지만 ‘히스테리’의 이미지가 문학소녀 인애에게만 부여되고 있다는 점이다. 그리고 문학소녀의 목소리는 가부장적 목소리의 대변자인 여류 작가에 의해 자기 절제라는 방식으로 제어된다.

“인애가 자꾸 사랑이니 맹세니 하고 문제를 삼는 것도 마찬가지로. 인애는 지금 자기가 남편에게 향하고 있는 사랑이 가장 위대하고 높은 것처럼 생각하지만 실상은 그렇지도 않거든. 이렇게 말하면 뭇하게 생각할지 모르지만 사실 인애는 부부 사이의 가장 큰 사랑을 진정으로 통감하기 전에 미리 그 애정이란 것이 일종의 단순한 지식으로 머리 속에 박혀 버렸단 말이야. 그래 그 지식이—그야 원, 영화에서 얻었거나 서적에서 얻었거나 혹은 다른 어떤 교양에서 얻었거나 간에 말야—자신도 모르는 사이에 부부 생활이나 다른 가정 생활 속에 자꾸 이용되려고 머리를 쳐드는 게거든”¹³ (밑줄은 인용자)

영희는 여성이 처한 사정에 맞는 근대적 교양과 감정의 구비가 중요하다는 반성적 태도를 계몽적 언설의 방식으로 드러낸다. 사랑에는 “집착된 형식”이 “가장 큰 원수”이자 진정한 “부부애”는 “집착하여 시기하고 질투하고 하지 않”아야 하며, “느끼는 사랑이 있어서는 안 된다”고 한다. 영희는 이성적인 자기 절제의 방

13 장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.10, 46-47쪽.

식이야말로 진정한 부부애라 주장한다. 그렇지 않으면 “추태”이며 여성의 “위대한 사랑”은 무엇보다도 “남편을 더욱 크게 사랑할 만한 아량을 갖는 것이다.”¹⁴ 그래야만 남편과의 낭만적 사랑이 실현될 수 있다고 믿게 한다. 이렇듯 문학소녀의 낭만적 사랑에 대한 이상화는 여성을 가정으로 순치하려는 담론적 질서를 창출하는 일종의 중심 기제로 작동한다.

문제적인 것은 그 중심에는 여류 작가가 있었으며 ‘전문’과 ‘비전문’의 대립을 통해 ‘성숙’과 ‘미성숙’의 영역을 분리하고 있는 점이다. 위의 인용문에서 여류 작가는 책에서 수용한 낭만적 사랑을 현실 생활에 그대로 적용하려하는 문학소녀의 독서 방식을 문제 삼는다. 문학소녀의 독서는 작품에 대한 비판적 인식 없이 순전히 사심에서 비롯한다. 문학소녀에게 문학은 단지 낭만적 사랑에 대한 욕망을 자극하는 수단으로만 이용되는 것으로 그려진다. 이는 문학소녀의 독서 방식에 대한 비전문적 성향을 부각시키는 기제로 작용한다. 연애소설에 대한 문학소녀들의 탐독은 개인적인 즐거움과 향유를 위한 것이기에 그들은 문학 소비자다. 반면 여류작가는 일상의 모든 것들을 “작품재료로 삼”아 글을 쓰는 문학 생산자다.¹⁵ 여류 작가와 문학소녀의 대면은 문학소녀의 독서 행위를 비합리적이고 자연적인 감정에 과잉되는 미성숙한 것으로 구별해버린다. 여류 작가는 자신을 문학소녀와 동일시하는 동시에 그들을 거리 두기에도 활용한다. 욕망 만족을 위한 감정적 독서가 아닌 분석하고 판단하기 위한 이성적인 독서를 교육하는 여류 작가는 전략적으로 문학소녀의 독서 행위를 배제한다. 이러한 배경에는 식민지 시기 여학생의 독서 열기를 여성의 도덕인식과 연애관/결혼관에 대한 은밀한 공격으로 여긴 남성적 시각이 투영되어있다. 대중문화의 출현과 낭만적 사랑에 바쳐진 장르로서 소설의 인기는 남성들에게 상당한 불안을 조장했다. 여성의 독서는 현실 감각보다는 가능성의 감각을 연마해주어 그것은 텍스트 자체보다는 독서를 통해 발동된 상상력에 기인한다.¹⁶ 남성은 여성의 독서 열정을 섬뜩하게 여긴다. 문학을 소비하는 여성은 연애를 욕망하는 여성과 동일시되었기 때문이다.

14 위의 책, 47쪽.

15 장덕조, 「해바라기」 『삼천리』, 1937.1, 285쪽.

16 슈테판 볼만 지음, 유영미 역, 『여자와 책-책에 미친 여자들의 세계사』, 알에이치코리아, 2015, 89쪽.

여성의 독서 행위는 잠재적인 작가를 만들어 낼 수 있는 것이 아닌 사적 감정을 분출하는 탈출구로써 가부장제 질서를 위협하는 것이었다.

장덕조 소설의 문학소녀 현상은 여류 작가와 남성이 연합한 배제적 현상이다. 이들은 표면적으로 식민지 문단의 지배 권력의 억압상을 상징하면서 문학소녀 형상을 부정적으로 규정하는 효과를 발휘한다. 또 이들의 합작은 문학소녀의 감정을 고착화하고 육체를 가정 안으로 순치시킨다. 문학소녀는 언제나 확실히 정의되기보다는 오히려 규정되고 포획되는 그물망 속에서 존재하는 가상적 존재이자 현상이다. 욕망되는 것은 낭만적 연애 감정 그 자체가 아니라 갈망하는 주체가 그것에 부여하는 상상 속의 만족이다. 문학소녀가 예상했던 낭만과 직접 체험한 낭만 사이의 불가피한 괴리로 인해 빠르게 욕망을 철회한다. 작중에서 낭만적 연애는 필연적으로 도달할 수 없는 상상적 충족에 불과하다.

그러나 단순히 문학소녀의 부정성을 드러내고 스위트 홈으로의 복귀로 소설이 마무리된다고 해서 그것을 작가의 작의(문학소녀에 대한 단죄)로 소구하는 것은 문학소녀 현상을 단순하게 이해하는 것에 불과하다. 이 소설은 결론적으로 행복한 여성이 되기 위해서는 감정을 자제하고 아량을 함양해야 한다는 일반론으로 귀결되지만 이것이 ‘문학 하는 여성’에 대한 논의였던 점을 간과해선 안 된다. 장덕조는 문학소녀 일반이 아니라 문학에 재현된 또는 재현될 문학소녀에 대해 숙고하고 있었다.

3 식민지 여류의 경험과 신경증: 「여류 예술가」

「여류 예술가」는 식민지 여성 예술가를 초점화한 1939년 발표된 단편소설이다. 「여류 예술가」는 여성 개인의 꿈을 인정하지 않는 사회에서 기호화되고 주변화된 삶을 살아갈 수밖에 없는 당대 ‘여류’의 삶을 형상화하고 있다. 이 소설은 여성 성악가의 가출과 복귀 과정에서 일어나는 일상의 소소한 사건을 중심으로 서사가 전개된다.¹⁷ 「여류 예술가」는 식민지 시기 여류의 경험과 그 속에서 살아가야

17 송현민은 여류 악단이라 불린 장의 개별적 형성과 유지 원리가 문학계의 문단과 상동적인 관계에 놓여 있었다고 지적한다. 이는 문단이나 악단의 구분 없이 ‘여류’라는 것 자체가 하

했던 여성 예술가들의 내면에 집중하게 한다. 이를 통해 여류가 주체성과 예술성을 포기할 수밖에 없도록 유도한 구조적이고 억압적인 문제를 엿볼 수 있다.

「여류 예술가」는 당시 여류로 불린 지식인이나 예술가가 사적, 공적 영역에서 이중의 억압을 받고 있던 실정을 잘 드러낸다. 이 소설 속의 음악계 평단에서는 여류에 대해 “몸을 던질 만한 정열”이 없고 “살림의 여기(餘技)로 노랴 하고 피아노를” 친다며 여류 예술을 직업 정신이 투철하지 못한 ‘취미로서의 예술’로 폄하한다. 실제로 1930년대 평단은 여류의 작품이나 예술적 경향을 저급하고 미성숙한 것으로 취급했다. 여성 문사의 외모나 사생활 등과 같은 비예술적 기준이 평가의 바탕이 되었으며,¹⁸ 남성에 의해 왜곡된 재현과 부당한 비판을 감수해야 했다는 점에서 여류의 주변적 위치와 모호한 사회적 정체성을 쉽게 상상할 수 있다.

주인공 김영화의 남편은 “예술을 사랑하는 게 아”니라 “허영”과 “자기도취”라며 아내의 예술성을 비하한다. 그리고 가정 안에 “쇠사슬로 매어” 놓고서라도 여성의 사회 활동을 제약하려고 한다.¹⁹ 여성을 가정으로 포섭하기 위해 취하는 공적 능력에 대한 폄하는 가정 안에서의 역할과 사회적 역할 모두 책임을 짊어져야 했던 당시 여류의 딜레마를 포착하게 한다. 하지만 김영화는 솔직한 감정 표현과 억압적 상황에 맞서 “입센의 노라와 같이 당당하게 이 속박의 집을 뛰쳐나가리라”²⁰ 하는 진보적 여성의 형상을 하고 있다. 「여류 예술가」의 ‘여류’ 김영화는 「해바라기」의 ‘문학소녀’ 인애와 달리 독립성이 강하며 자율적인 여성이다. 주목해야 할 것은 김영화가 자신과 대립각을 세우는 인물과 부딪힐 때 나타나는 심리의 흐름이다. 김영화가 드러내는 심리는 일시적 형태를 띤 단순한 기분에 불과해보이지만 분노, 불쾌감, 모욕감 등의 신경증적 형태로 표현된다.²¹

나의 동일성을 띤 주변부 집단으로 치부되었다는 것을 지적한 것이다. 송현민, 「1930년대 여류 악단 형성과 구성 원리: 이화여자전문학교와 신문·잡지를 중심으로」, 『이화음악논집』 제23권 2호, 2019, 21쪽.

18 심진경, 「문단의 ‘여류’와 ‘여류 문단’: 식민지 시대 여성 작가의 형성 과정」, 『상허학보』 제13호, 상허학회, 2004, 295쪽.

19 장덕조, 「여류 예술가」, 『삼천리』, 1940.4, 323쪽.

20 위의 책, 1940.4, 324쪽.

21 “신경증은 흔히 일상생활에서 보통 있을 수 있는 적응에의 여러 방어적인 반응과 성격의 파탄이 오고 비현실적이고 병적인 정신증과의 중간에 위치한다.” 한동세, 『정신과학』, 일조

영화도 아까보담 몇 곱의 불쾌감—이라느니보담 모욕에 가까운 감정을 느끼며 떨어진 잡지를 주워 들었다.

기생한테 모욕을 당한다 생각하니 분해 치가 떨린다.

(…)

모욕하던 것들을 업수이 여기면 업수이 여길수록 그런 가치 없는 것들에게 모욕을 당한 자기의 가치는 일층 저하되는 것을 어찌할 수 없었다.

(…)

‘저게 무슨 음악가야’ 하고 비웃는 듯하다. 영화는 귀를 막고 눈을 감고 싶었다. (…) 조그만 기생들의 상습적인 험구에 자기의 모든 긍지와 명예와 실력이 여지없이 짓밟혀야 한단 말인가. 어제까지도 택함 받은 천재라고 자부하고 있던 여류 성악가 김영화의 존재란 그렇게 무가치한 것이었던가.²²

주인공은 기생들의 조소에 강한 모욕감과 불쾌감, 분노를 느끼고 신경증이 폭발하는데, 이 장면은 김영화를 집으로 되돌려 보내는 결정적인 사건이다. 엘리트 여성으로서 김영화의 높은 자부심은 기생들의 축덕거림에 쉽게 무너지고 만다. 김영화는 하층 기생 계급의 시선을 통해 자신이 욕망하던 자아와 실재의 자아 간의 격차를 체감한 것이다.²³ 이러한 모욕의 경험은 주인공이 부끄러움과 수치심을 느끼게 하며 집으로 돌아가게 만드는 위력을 가지고 있다. 모욕은 자기 통제력의 상실과 관련된 감정이기 때문에 자기가 지닌 힘이 상대에 비해 열세라는 사실을 자각하는 순간에 일어난다.²⁴ 김영화가 강한 모욕감을 느낀 것은 이러한 시선이 당시 여류에 대한 사회의 보편적 시각임을 자각하고 있기 때문이며 지배 집단에서 받

각, 1969, 106-107쪽.

22 위의 책, 330-334쪽. 강조는 인용자.

23 “수치는 자아에 대한 감정으로 자신이 욕망하고 소망하는 자아와 실재의 자아 간에 격차를 때 발생하며, 명예, 자긍심의 감정과 연관된다.” 유선영, 『식민지 트라우마』, 푸른역사, 2018, 21쪽.

24 위의 책, 21쪽.

은 모욕의 기억과 감정이 환기되었기 때문이다. 이는 “업수이 여기면 업수이 여길수록 그런 가치 없는 이들에게 모욕을 당한 자기의 가치”가 저하된다는 김영화의 내면 고백을 통해 드러나는데, 여류 예술가로서 존엄성을 훼손당한 채 복종하는 심리적 메커니즘을 보여주기 때문이다. 소설에서 여류 예술가가 드러내는 비교에 대한 강박과 내면화된 열등감은 남성에게 의해 여성 고유의 특징으로 규정된 히스테리 신경증의 모습으로 그려지며 여성 차별적 시선을 재생산하고 있다.²⁵ 기생에 대한 김영화의 분노는 쉽게 사라지는 것이 아니라 과거의 기억을 반복적으로 떠올리며 강화된다. 하지만 김영화의 위치에서는 자신의 분노를 표출할 힘이 없고 이로 인한 좌절감은 결국 약자에게 방향을 틀어 재-타자화를 야기한다. 기생을 향해 내뿜는 “가치 없는 것들”, “인간 이하의 레벨”, “사내놈들의 뒤나 빨아먹는 모기 벼룩 빈대만도 못한 년”이라는 계급적 비하는 여성 내부에서 일어나는 타자화 현상이자 구별 짓기의 성격을 드러낸다. 「해바라기」의 이른바 “부부에 강의”에서도 이러한 현상이 드러난 바 있다. 여류 작가 영희는 문학소녀의 자조방안을 완전한 성(誠)과 진실한 애(愛)로써 노력하고 인내하여 자신의 신분을 지키는 것으로 정리하고 이상적 여성상을 “저 거지나 병신같이 우리들보담 훨씬 못하다는”²⁶ 계급적으로 열등한 집단과 대비되는 자리에서 규정한다. 이는 인애를 계몽하기 위한 수단으로써 그들보다 열등한 존재를 끌어들이는 여성 내의 구별 짓기와 무관하지 않다.

장덕조 소설에서는 서사의 중심에 배치되지는 않지만, 일상 주변을 기웃거리며 주어진 역할을 맡거나 또는 주요배경이 되는 자리에 기식하는 인물이 등장한다. 이들은 모두 여성들이며 「해바라기」에서 문학소녀를 계몽하는 실질적인

25 주디스 허먼은 당시 프로이트의 히스테리 개념이 여성 주체성을 훼손한다는 점에서 비판했다. 허먼의 외상 후 스트레스 장애 연구는 이후 두 차례의 세계대전을 거치면서 참전 군인에 대한 연구를 통해 참전 군인이 보이는 후유증과 여성 성폭력 생존자들이 겪었던 히스테리 증상이 유사했다고 했다. 이 연구는 여성의 히스테리 역시 실제 현실의 트라우마 때문임을 입증했다. 이로 인한 히스테리가 일상을 살아가는 여성에게 일반적으로 일어난다는 것을 알리는 계기를 마련했다. 여성 신경증으로 해석되던 ‘히스테리’와 남성의 ‘전투 신경증’이 동일한 ‘외상 후 신경증’에 속한다는 것이다. 주디스 허먼, 최현정 역, 「망각된 역사」, 『트라우마』, 플래닛, 2007, 25-67쪽 참고.

26 장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.10, 47쪽.

주체는 여류 작가다. 「여류 예술가」에서 여성주인공을 집으로 돌려보내는 결정적인 인물은 기생들이다. 이들은 여성의 언어 앞에서 약해진다. 그들은 은밀하게 속삭이며 여성주인공의 회심을 피하기 위해 중개자의 역할을 도맡는다. 이러한 인물들은 장덕조 소설 특유의 어두운 활기를 만들어낸다. 그들은 남성중심의 지배적 구조 안에서 남성들을 따라 움직인다는 점에서 마땅히 주목해야 한다.

여류에 대한 사회의 지나친 관심은 김영화가 매일 마주해야 하는 일상이다. 김영화의 감정은 표면상 일상에서 받는 평범한 스트레스처럼 보이기도 하지만 “칭찬하는 말을 해 주지 않는 날은 기분이 좋지” 않아 “옷을 갈아입고 한 바퀴 휘돌아 와야 마음이 가라앉는다”든가 하는 등의 히스테릭한 행동을 통해 비정상적인 감정 양태를 드러낸다. 김영화는 지배 집단의 틀 안에서 소외된 여류라는 존재로서 사회적 시선에 매우 민감하며 극도의 긴장 상태가 지속됨을 확인할 수 있다. 김영화의 히스테릭한 행동은 내면 깊이 자리 잡은 여류의 ‘불안’을 들추어낸다.

영화는 과분한 칭찬을 들은 어린애같이 부끄러운 것도 같고 기쁜 것도 같고 어쩐지 마음이 불안하였다.²⁷

김영화는 홀로서기의 주체로 독립을 시도하는 과정에서 불안한 내면의 모습을 보여주고 있다. 유선영에 따르면 인간의 불안은 기본적인 존재 기반의 불안정성이 야기하는 공포가 그 진앙지다. “불안정성을 해소하기 위해서는 의지와 충동이 자신을 보호해 줄 힘, 권력, 물질의 성취로 투여되어야 할뿐더러 타자에 의해 인정될 만큼 과시되어야 행사할 수 있다.”²⁸ 하지만 김영화가 남성 중심의 집단에서 경험한 것은 소외된 예술가로 존립해야 하는 일상과 자신에게 이데올로기를 강요하고 복종케 하는 강력한 가부장제 권력의 지배일 뿐이다. 주인공의 불안을 지

27 장덕조, 앞의 책, 318쪽, 강조는 인용자.

28 “욕망은 불안에서 짝을 틔운다.” 욕망은 오로지 두 가지 기본 문제인 생명의 안정과 생존의 불안정성을 해소하고자 하는 의지와 충동으로 응축되는 것이다. 이 불안정성을 해소하기 위한 의지와 충동이 자신을 보호해 줄 힘, 권력, 물질의 성취로 투여되는 것은 그래서 자연스럽거나 정상적인 반응이기까지 하다. 힘은 성취되는 데 그치지 않고 타자에 의해 인정될 만큼 과시되어야 행사되어야 한다. 유선영, 앞의 책, 5쪽.

배하는 것은 표면적으로는 예술성의 차이와 이로 인한 예술계에서의 낙오와 관련된 것이자 남편과의 갈등이지만 내적으로는 개인에 대한 침해 또는 파괴에 관련된 것이기도 하다.

공적·사적으로 고립된 김영화의 불안은 도피의 메커니즘으로 전이된다. 하이힐을 고무신으로 갈아 신고 가정으로 복귀하는 「여류 예술가」의 주인공은 “돌아온 노라”다. 개인에게 안정감을 주는 부부 관계가 끊어지고 외부 세계와도 완전히 분리된 실체와 직면하면서 무력감과 고립감을 견딜 수 없는 상태를 극복해야 하는 단계에 들어선 것이다. 주인공의 가정 복귀는 개인의 자유를 포기하는 대신 자아와 세계 사이에 생긴 분열을 소멸시키고 고독감을 극복하고자 선택한 실존적 선택이다.²⁹

여류의 신경증은 제반 환경이 억압적이며 그로 인한 스트레스와 불안이 불가항력적으로 강할 때 가시화된다. 김영화의 신경증은 애초에 가부장제의 억압과 반복되는 사회적 비난으로 인해 빚어졌으며, 암울한 현실에 대한 괴리감으로 인한 것이었다. 뿐만 아니라 김영화는 본래의 욕망을 거세당한 채 소외된 직업여성으로서 합리적인 부부 관계만이 존재하는 냉혹한 현실과 마주한 것이다. 지배 집단의 억압이 신경증의 근원지이며, 신경증적인 여성으로서 여류가 설 자리이기도 하다. 실제로 장덕조는 문단에서 남성 평론가들에 의해 사생활이나 비문학적 요소들로 하여금 지적받았던 경험이 있으며 그것이 작품을 통해 나타난다.³⁰ 심진경이 말한 바와 같이 남성 중심의 식민지 문단에서는 여성 작가의 전문성을 인정하지 않았으며 여성 문학을 문단 밖에 배타적으로 위치 지었다. 그들은 여류문학의 평가 기준을 ‘남성성’을 기준으로 삼아 식민지 문단과의 관계 속에서 부차적인 것으로 주변화 했으며 여류문단을 소녀문단으로 규정하거나 미성숙한 여성 작

29 에리히 프롬, 원창화 역, 『자유로부터의 도피』, 홍신문화사, 2009, 119-120쪽.

30 “씨의 글은 색상자와 같이 화려하기 짝이 없다. 이 작자는 아마도 가끔가끔 등의자 우에서 기제기를 펴면서 얼렁얼렁한 ‘테블’에 맞추었아 ‘코코아’를 마시어가면서 글을 쓰지나 않는가 하고 생각하다가 후일에 씨와 씨의 부군 p군의 신혼가정을 찾았더니 과연 나의 상상은 바로 맞았다.” 이러한 평가는 장덕조의 사생활을 소설 평가에 그대로 적용한 것으로 비문학적 기준이 여성 작가들에 대한 평가의 바탕이 되는 현상을 보여준다. 양주동·김립, 「여류문인」, 『신가정』, 1934.

가 집단으로 규정했다.³¹ 이러한 배제와 차별화의 논리로서 여성 작가를 평가했던 식민지 문단의 특성은 장덕조의 소설에서 문학소녀에서 여류작가로 이어지는 연속성의 형태로 드러난다. 「여류 예술가」는 장덕조 자신의 수치심과 모욕을 기억으로 남긴 소설이자 여류 작가의 입장을 대변하고 있는 것이기도 하다.

문학소녀와 마찬가지로 사회적 비판에 노출된 식민지 여류 작가는 남성 집단에 의해 타자화되며 불안정한 일상에서 끊임없이 벗어나려 한다. 여류 작가의 이러한 태도는 「해바라기」에서 여류 작가 영희가 ‘문학 하는 여성’ 내부의 타자를 배제하고 문학소녀에 대한 계몽적 시선을 드러낸 것과 동계의 것으로, 여성 작가의 정신적 위기감에서 비롯된 것이자 사회적 정체성 수립을 위한 무의식적 반영이다. 즉 당대 주류 문단에서 기타 여성 작가들에 비해서 홀대 받았던 장덕조가 동원할 수 있는 문학적 대응이라 볼 수 있다.

4 ‘문학 하는 여성’을 바라보는 병리학적 시선

장덕조는 ‘문학 하는 여성’의 근대적 성격을 드러내는 데에서 주로 고독하면서도 성찰적인 주체를 보여주는 방식을 선택한다. 「해바라기」와 「여류 예술가」에서 내면을 갖고 불안과 고독을 느끼는 ‘문학 하는 여성’ 주체는 병리적 상태에서 탄생한다. 여성 주체를 만드는 병리적 상태는 신체 병리학의 측면에서 두통 고열, 실신이며, 정신 병리학의 측면에서는 히스테리적 신경증과 광기다. 「해바라기」에서 발현되는 이데올로기의 징후는 병리적 형태로 드러난다. 본격적인 문학소녀의 정체성은 ‘히스테리적 민감성’으로 인한 신체적 증상이 발현됨으로써 완결된다. 남편의 부재는 인애를 두통과 함께 “홍분의 나머지 마루 끝에서 쓰러지고” “놀라운 고열”로 인해 “몽롱한 의식 속에서” 허덕이다 병상에 눕게 한다. 피터 브룩스는 서사물에서 “의미 있는 자국이 새겨진 육체”가 서사의 추동력으로 작용하는 점에서 신체의 중요성을 말한다.³² 인애의 발병은 현실적인 고통을 부각하여 저항의 연속성을 해체하며 가정 복귀의 서사로 이끄는 촉매 작용을 한다.

31 심진경, 앞의 글, 298쪽.

32 피터 브룩스, 이봉지·한애경 역, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 60쪽.

문학소녀의 신체에서 발생하는 병리적 증상은 그녀의 육체를 도착(倒錯)시킨다. 장덕조가 그려낸 도착적인 여성의 육체는 ‘어머니의 몸’이다. 강경애와 백신애가 임신과 출산이라는 여성 경험을 전면적으로 드러내 놓듯이 모성은 여성 억압을 가장 집약적으로 보여주는 체험이며 고유한 지점이다.³³ 장덕조는 “부부에 강의”를 통해 여성 신체의 건강 원리를 활용하여 문학소녀를 ‘어머니의 몸’으로 만들고자 한다. 자녀가 없는 기혼의 문학소녀에게 “신경질부텨 줌 녹”여 병 없는 몸으로, 여성의 “천직”으로 아이를 낳는 것이 문학소녀가 이상적인 결혼생활을 유지할 수 있는 유일한 방식으로 믿게 한다. 여류 작가 영희에 의해 문학소녀의 목소리는 히스테리로 위장되며 그녀의 신체는 ‘어머니의 몸’을 지향점으로 삼게 된다. 「여류 예술가」의 김영화는 타율적인 모성의 발현으로 귀가한다. 「해바라기」가 제안하는 성적 분배와 스위트 홈의 구축은 여성의 육체와 일상에 밀착된 방식으로 진행된다. 영희의 “부부에 강의”가 설파하는 핵심은 불안정한 감정에서 비롯된 히스테리 때문에 “피로가 생기고” “생명의 낭비 문제가 운위”될 만큼 “몸에 해롭”다는 것이다. 문학소녀 인애에 대한 여류 작가 영희의 훈육은 정신적 교화나 도덕적 요소를 통해서가 아니라 신체 건강의 원리를 동원한 병리학 교육으로 시도된다. 영희가 추구하는 여성성은 독립적이고 자율적인 내면을 지닌 주체라기보다 건강한 신체를 통해 스위트 홈에 복무하는 계몽의 타자다.

한편 「여류 예술가」는 여성 예술가의 히스테리를 신체적 증후를 넘어 정신적 병리 현상으로 다룬다. 세간의 이목에 신경 쓰는 여류 성악가는 자기에 빠져 히스테리한 행동을 일삼는 연극성을 띤 인물로 그려진다. 예술에 대한 주인공의 열망은 “로맨틱한 흥분” 이상은 아닌 것으로 폄하된다. 주인공은 마치 “연극이나 실연하는 듯이 과장된 포즈”를 취하고 “대사 같은” 말과 “제스처”를 하는 “미친” 여성으로 비친다. 남성들이 ‘문학 하는 여성’을 히스테리라는 병적 형상을 지닌 존재로 규정한 것은 장덕조 소설에서 발현되는 여성들의 ‘연극성’에서 찾아볼 수 있다.³⁴ 문학소녀는 문학적으로 창조되고 고안된 가상의 세계에서 얻은 욕망을

33 김미현, 「태초에 어머니가 있었다」, 『여성문학을 넘어서』, 민음사, 2002, 254쪽.

34 문학소녀의 사랑에 대한 방식과 감정, 식민지 여류 예술가의 모욕감에 대응하는 분노의 표출은 하나의 정신 병리가 발생하는 양식이 됨으로써 장덕조에 의해 연극화되는 경향이 있다. 히스테리의 특징을 “연극적 형태”나 “가장(假裝)”이라는 개념에 포함시킬 수 있다면 김

실제 세계에서 ‘연기’를 통해 재현하고자 한다. 남성의 시각에서 “히스테리한 눈”으로 남편을 바라보는 문학소녀의 감정 ‘연기’는³⁵ 과장됨, 비이성적, 현실감각이 결여된 히스테리 환자의 증상과 상통한다. 소설의 여성주인공들은 남성의 행위를 예측한다. 그들의 발동된 상상력은 남편의 오입행위를 세밀하게 머릿속에 떠올리며, 사회생활을 저지하는 남편의 의도를 정확하게 파악한다. 식민지 남성 지식인들은 ‘문학 하는 여성’들에 대응하기 위해 프로이트의 정신분석학을 수용함으로써 히스테리 환자의 성격과³⁶ ‘문학 하는 여성’의 연극적인 특징들을 결부시켜 해석했다. 당시 미디어에서는 의학 분야의 남성 지식인이 독서하는 여성들의 감정형태와 성격을 분석하는 기획을 신기도 했다.³⁷ ‘문학 하는 여성’의 연극적인 과잉을 식민지 남성들은 여성의 독서라는 새로운 사회 행동의 병리적 특성으로 조명했다. 여성에게 ‘연극성’은 정열적/쟁취적 투쟁의 발현이었지만 남성에게는 히스테리 증상의 발현에 불과했다.

주지하다시피, 식민지 남성 지식인이 낭만적 연애 욕망의 대상으로 상상했던 대상은 근대적 취향을 공유할 수 있는 여학생들이었다. 단지 남성들이 생각하는 연애의 핵심은 연애의 주체가 남성인 한편 여성은 연애의 객체여야 한다. 하지

영화의 히스테리는 “제풀에 감격하고 도취하고 미쳐 날뛰는 꼴”이자 “불장난보담도 더 위험한 자기도취”로 설명되듯이 정상성의 범주를 넘어서는 병적 징후다. 앞서 살펴보았듯이 기생에게 드러낸 김영화의 강한 신경증은 여류의 “비교에 대한 강박과 열등감”이며 “평가되는 인종과 신분에 대한 집착은 모욕에 대한 반응 메커니즘이자 자기 파괴, 자기를 혐오하고 징벌하는 방식으로 수행되는 히스테리 반응”이다. 「해바라기」에서도 인애를 “연극이나 소설에 나오는 소리를 그대로 실행”하려 드는 “만년 문학소녀”라 조롱한다. 장덕조가 말하고 있는 식민지 시기 ‘연극성’은 현재 정의하고 있는 연극성과 결을 달리 한다. 이 지점에 대해서는 추후 후속연구에서 논의하고자 한다.

35 장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.5, 51쪽.

36 히스테리 증상들은 대체로 두 범주로 분류될 수 있다. 신체반응이 큰 것과 작은 것들이다. “전자에 속하는 것은 예컨대 간질 및 유사한 발작들, 경련, 호흡곤란, 두통, 메스꺼움, 졸도, 상상임신 등이며, 후자에는 불감증이나 촉각 마비와 같은 감각능력의 상실, 시각, 청각, 후각의 전체 혹은 부분적 상실 등이 속한다. 또한 신체의 전체 혹은 부분에 나타나는 마비현상들, 시각상실, 보행불능, 불안정한 걸기나 서기, 쓰러질 것 같은 신체적 상태, 거식증, 폭식증 등도 여기에 속한다.” 크리스티나 폰 브라운, 앞의 책, 30쪽.

37 「鐵路의 이슬된 二輪의 勿忘草 (四): 通俗小說讀米國風에 浸潤」, 『조선일보』 1931.04.14.; 「女學生들의 戀愛狂劇」, 『조선일보』, 1934.10.24.

만 연애 감정의 주체이자 반항의 주체였던 ‘문학 하는 여성’들은 남성에 대한 도전이자 규율을 전복하는 존재이기에 남성의 불안을 조장한다. 여성의 사랑에 대한 욕망과 신경증은 결핍과 불안의 존재이기에 발현된 현상이었지만 남성은 히스테리라는 정신분석학적 개념을 통해 규정한다. 이는 여성이 결핍된 객체라는 것을 재확인 해야만 하는 남성 욕망의 투영이다. 여성이 객체의 위치에 남아있어야만 식민지 남성 지식인들이 상정하는 연애/결혼의 관념이 고정적으로 유지되기 때문이다.

김영화의 히스테리한 행동은 무의식적인 분열을 통해 자신의 존재를 확보하기 위한 마지막 방법이자 사회적 억압에서 벗어나기 위한 출구이기도 하다. 그것은 가부장제의 억압과 타협하는 여성적인 전략이다.³⁸ 그러나 여류에게 쏟아지는 왜곡된 시선과 비하는 더 깊은 절망과 환멸을 안겨다 주고 만다. 사회적으로 인정받고자 하는 자리에서 김영화는 “캉! 얻어맞은 것 같은” 정신적 충격과 “악마가 뒤따라 다니”는 것 같은 강한 공포감을 느낀다.³⁹ 자의식에 심각한 상처와 타격을 받은 김영화가 결국 귀가해 버리면서 저항은 포기된다. 여류가 지닌 예민한 감수성과 자의식이 예술적 열정의 표현이라면 길거리에서 방황과 공포를 경험하고 가정으로 복귀하는 과정은 정신적 질병을 극복하기 위한 고뇌와 치유의 궤적이라 할 수 있다. 가정은 냉혹한 현실 세계에서 여성을 보호해주는 안전지대이며, 가정에 의존하지 않고서는 정신적 질병으로부터 구원될 수 없다. 그 대신 치러야 할 대가는 예술가로서의 존재이며 여류의 주체적인 발화다.

여류가 자신의 목소리로 발화하는 순간 남편에 의해 ‘광증’으로 규정되며, 집 밖으로 일탈을 감행하는 비정상적인 행동으로 비난받는다. 자신의 욕망을 드러내는 여류에게 병리학적 해석이 가해지는 것은 가부장적 권력과 병리학적 지식의 착종 현상을 잘 보여준다. 가정 안과 밖에서 위협하고 불온한 존재로서 여류의 저항은 무력화되며, 병적 증상은 가정으로 편입됨으로써 순조롭게 융합된다. 「해바라기」에서 영희의 “부부에 강의”는 바로 「여류 예술가」에서 영화의 경험

38 엄미옥, 「히스테리: 여성의 육체/언어/권력/욕망」, 『페미니즘과 정신분석』, 여성문화이론연구소 정신분석세미나팀 편, 여성문화이론연구소, 2003, 105-110쪽; 이명호, 「히스테리적 육체: 몸으로 말하기」, 『여성의 몸: 시각, 쟁점, 역사』, 창비, 2005, 328-360쪽.

39 장덕조, 「여류 예술가」, 『삼천리』, 1940.4, 333쪽.

을 통해 체득된 병리학적 시선이자 여류 작가에 의해 전유된 목소리다. 「여류 예술가」에서 김영화가 왜 광증의 형식을 빌려야만 자신을 표현할 수 있는지 주목해야 한다. 김영화의 발악은 남성 중심적 권력에 포섭되기를 거부하는 행위이자 사회와 충돌하는 주체적 욕망의 발화다. 문제는 여류의 목소리가 자신의 감정을 통제하지 못하는 히스테리에 불과하며 미성숙한 직업여성의 정신적 질병으로 인식된다는 점이다. 이는 식민지 남성 지식인이나 예술가를 바라보는 시선과 상반된다.⁴⁰ 건강하지 못한 신체나 병적 증상은 식민지 남성의 글쓰기를 멈추게 하지 못한다. 그러나 「해바라기」와 「여류 예술가」 주인공의 몸에 각인된 불안과 이상 징후는 통제 불가능한 개인의 감정이나 병리 현상에 속할 뿐이며 사회적 의미를 탐색하는 글쓰기로 이어지지 않는다. 특히 「여류 예술가」의 주인공 역시 도시의 거리와 다방, 미용실을 돌아다니며 세상의 모습과 소리에 민감하게 반응하는 산책자다. 그러나 여류의 산책과 히스테리는 불안정한 감정과 미성숙한 체질의 발현에 지나지 않는다.

요컨대 장덕조의 단편소설에서 여성이 경험하는 현실은 결핍과 불안, 귀환과 복귀라는 과정을 통해 가정으로 안착하는 플롯으로 이루어지며, 여성 주체에 가해진 병리학적 시선을 통해 스위트 홈의 아내로 재배치되는 양상을 드러낸다. 스위트 홈이 완성되는 해피엔딩은 문학소녀와 여류 내면의 불안이 반성과 죄의식으로 연결되면서 가부장적 판타지의 구현으로 끝맺는다. 문학소녀는 이제 자신의 잘못을 고치기로 마음먹으며 자식을 낳고 싶어 하는 남편의 마음을 헤아린다. 여류는 “정말 신이 계시고 그 신이 죄 많은 인간에게 징벌을 내리시는 것”을 깨우치고 남편과 자식에게 돌아간다. 이러한 반성과 죄의식은 ‘문학 하는 여성’의 사회적 불안과 내면의 고통을 개인의 부도덕으로 단순화하는 병리학적 시선에서 비롯된다.

「해바라기」와 「여류 예술가」는 무의식에서 생성되는 장덕조의 분열증적 언어다. 장덕조가 드러낸 혼돈의 목소리는 현실과 의식의 공간에서 빛어지는 남성

40 남성 지식인과 예술가의 신경증이나 광증은 흔히 식민지 현실에 대응하는 내면의 표현으로 평가된다. 『만세전』에서 일본 유학생 이인화의 우울과 신경질적 외침, 「표본실의 청개구리」 속 남성 지식인의 광기, 「소설가 구보씨의 일일」이 그린 만성적 피로와 무기력이 그러하다.

중심적 권력 체계와 금기를 파괴하는 저항의 몸짓으로 파악할 수 있다. 자신의 작가적 재능을 가족을 돌보는 일에 쓸 수밖에 없었던 현실에는 여성의 말로 표현하지 못할 고통과 갈등의 요소가 개입되어 있다. 뿐만 아니라 지배 담론의 억압이 여성 작가의 문학적 향유와 예술적 성취의 기회를 제한하는 전략을 내포하고 있다. 장덕조는 소설을 사회적 맥락으로 확장시키기보다 여성 개인의 내면에 자리 잡은 무의식의 언어로 표현했다. 사회적 차별과 소외의 고통을 스스로 이겨내야 했던 장덕조는 정신적 고통이나 갈등이 병적 증상으로 드러나는 것을 작품으로 그려내고 있다.

5 장덕조의 저항과 타협

장덕조의 단편소설 「해바라기」와 「여류 예술가」에서 나타나는 문학소녀와 식민지 여류의 문제를 조명해볼 필요가 있다. 「해바라기」는 문학소녀의 일상 및 사유, 감정이 전면적으로 제시된 소설이라는 점에서 식민지 시대 문학소녀 탄생이 이루어진 최초의 소설이라 할 수 있다. 「여류 예술가」는 장덕조 자신의 경험을 투영한 소설로써 여성 주인공의 입을 빌려 식민지 ‘여류’의 삶을 읊고 있는 소설이다. 장덕조의 단편소설은 ‘문학 하는 여성’의 불안과 히스테리가 타자화되는 양상을 뚜렷하게 드러낸다. 신경증과 광기가 여류 작가의 불안정한 사회적 정체성을 대변한다면 문학소녀는 여류 작가의 존재론적 불안을 표면화한 문제적 현상이다. 문학소녀와 여류 작가를 관통하는 미성숙한 감정과 병리학적 시선은 식민지 문단에서 여성 주체의 성장을 가로막은 사회적 조건을 집약적으로 보여준다.

장덕조는 소설에서 문학소녀에 대한 교육적 야망을 드러냈다. 문학소녀를 바라봄에 있어 장덕조는 비판적인 여성작가의 면모를 드러낸다. 동시에 장덕조는 식민지 여성 독자의 방향을 적절히 인도해주고 있기도 하다. 소설에서도 나타나듯이 장덕조는 문학소녀에게 이성적인 독서 방식을 고집하여 감정적 독립성을 갖추어야 한다고 말한다. 그 원칙은 독서가 사고와 삶의 독립성을 북돋우어야 한다는 것이었다. 장덕조는 소설을 통해 독서하는 여성의 잠재력을 끌어올리고 있는 것이다. 성공적인 인생을 원하는 여성들에게 결혼이 유일한 방편이었던 당시에 장덕조는 가정 내에서도 독립적인 여성의 인생 원칙을 언급한다. 장덕조는

자신의 경험에 비추어 여성을 엮어내는 인습적인 역할과 행동에서 떨어져 나와 남성 중심의 사회에서 자기 목소리를 내기가 얼마나 힘든지 알고 있었다. 그래서 장덕조는 담대함이 필요했고 감상에 젖어 있을 여유가 없었다. 장덕조는 소설을 통해 문학소녀를 감정적인 피조물로 격하시키며 감정적인 몽상이 아니라 이성이 여성으로 하여금 구속에 대항하게 하고 한계를 넘어서게 한다. 이때 장덕조가 말하는 이성은 남성의 이성이 아니라, 여성 자신의 이성이어야 하는 것이 자명하다는 것이다. 장덕조는 자의식이 있고 계몽된 모성을 변호했다. 장덕조가 문학소녀에게 드러낸 계몽의 태도는 독립적인 여성의 삶을 시작하라는 신호이기도 하다. 이 글에서 분석한 문학소녀 현상은 여성의 존재적 안정성을 도모하기 위해 생활 방식의 변혁을 촉구하고자 했던 장덕조 나름의 저항이다. 장덕조는 자아실현을 가로막았던 모든 규범과 관습에 도전하는 독립적 여성이다. 이런 면에서 장덕조 소설의 피부에 와닿는 일상성은 눈물을 자아내고 환상하는 ‘감상’에 대한 도전적인 대안이었으며 문학소녀 현상은 그것을 비판하는 매개체다.

장덕조가 쓴 소설들이 결국 여성이 남성 중심의 관습과 결혼제도에 종속되도록 부추기는 소설이 많다. 그러나 일반적으로 소설의 정신은 불온한 것이었다. 이 두 편의 소설에서는 예술을 향유하는 것 말고는 별다른 인생 경험이 없는 여성에게 감정 경험을 중재해주었다. 그들에게 있어 예술은 경험의 촉매제였다. 여러 가지 결정과 우회로, 반전과 예기치 않은 결말, 마음이 원하는 길과 머리가 원하는 길, 그리고 나와 세계, 이 모든 것들이 복합적으로 섞여져 있는 장덕조의 소설은 매우 현실적이다. 장덕조 소설의 마지막 장면은 단호하고도 완전히 다른 실존으로 돌아가는 여인의 모습을 보여준다. 당대 여성 작가들이 다룬 것은 여성의 교육에 관한 권리였지만, 장덕조는 당대 여성이 처한 현실을 꼬집음으로써 실존의 문제를 제기하고 있는 것이다. 이는 장덕조 소설에 내포된 순응이라는 한계로 지적되어 왔다. 결과적으로는 지배담론에 순응하는 여성으로 보이지만, 중산층 가정/스위트홈의 형모양처라는 선택이 ‘여성의 자발성’에 의한 것이라는 점에서 순응과는 구별하여 생각할 필요가 있다고 본다.

또 장덕조는 이를 바탕으로 계급적 불안정성과 신분 상승의 제약을 극복하고 권력을 향한 욕망, 상징적인 권위에 도달하기 위한 수단으로 활용했다. 1930년대 2세대 여류작가들이 1세대 신여성에 비해 높은 평가를 받았던 이유는

⁴¹ 2세대 여류작가들의 작품이 ‘여성다움’에 기대고 있었기 때문이다.⁴² 식민지 조선 문단에 진입하거나 좋은 평가를 받기 위해서는 전대의 신여성과 구분할 수 있는 ‘여성다움’을 드러냄으로써 세대론적 정체성을 부각시키는 것이 절실했다. 그렇기에 장덕조의 서사는 여성 지식인의 생각을 식민지 여성 독자에게 전달하는 동시에 식민지 문단 안에서 장덕조만의 작가로서의 위상을 일구어낸 셈이다. 여성작가에게는 문학이 도덕적인 유용성이 그 무엇보다 중요했다. 장덕조는 여성 감정을 관철함으로써 남성들과 차별되는 작품을 쓰긴 했으나 강한 제한을 두었고, 그럼으로써 소설을 예술이 아니라 계몽적인 가르침으로 전락시켰다. 이는 분명 장덕조 소설의 한계이다.

장덕조는 문학소녀와 여류 예술가의 감정 변화를 민감하게 포착하는 동시에 남성들이 요구하는 규범들을 손상시키지 않으면서 여성들의 내면을 재현할 수 있는 가능성을 타진하고 있었다. 장덕조의 단편소설이 향간의 평가를 의식하면서 쓰였음을 감안할 때, 장덕조 소설의 주된 서사의 이면에는 식민지 남성들의 위선적인 면을 드러내는 기교를 암암리에 쓰고 있다. 문학소녀에 대한 담론적 이행의 경로에서 흥미롭게도 장덕조는 문학소녀의 문제를 식민지 조선 문단과 가부장제의 위계 구조의 문제로 전환하여 독자에게 암묵적으로 드러내고 있기 때문이다. 남성들에 대한 불평은 소설을 통한 서사적 응답의 일환으로 마련된 것이다. 이는 장덕조 소설에서 여성의 감정이입과 서사적 모순성이 공존하고 있는 지점을 통해 유추할 수 있다. 소설에서 이러한 모순성이 발생한 발단은 ‘남편의 가출’과 ‘오입’ 행위다. 특이하게도 장덕조의 소설에서 남편은 온순하고도 ‘이상적 남편’의 형상을 띠고 있는 동시에 외입질을 하는 위선적인 인물이다. 문학소녀로 그려진 아내의 교화가 이루어지고 소설이 마무리되는 지점까지 아내는 남편의 오입 행위를 알지 못하고 끝이 난다. 남편의 위선적인 모습은 장덕조와 독자만 알 뿐이다. 이러한 곤경에 처해 있었던 문학소녀가 극심한 ‘불안’과 ‘공상’에 빠지게

41 여류문인들은 작품 활동에 비해 풍문으로만 떠돌며 개인적 비극을 겪었다면 2세대 여류문인들은 사생활이 깨끗하고 “선각자의 영웅심을 버”린 “차분한 여류 지식인”이었기에 문단에서 비교적 높은 평가를 받아왔다. 심진경, 앞의 글, 299-300쪽.

42 진선영, 「부부 중심의 러브스토리화 스위트홈의 구상: 초기 단편을 중심으로」, 『한국베스트셀러 여성작가의 러브스토리 코드』, 이화여자대학교출판문화원, 2020, 187쪽.

된 점은 일견 당연해 보인다. 서사적 완결성이 떨어지는 것처럼 보이는 이 지점은 장덕조 소설에서 절대로 간과해서는 안 되는 대목이다. 이는 장덕조가 소리 없이 외치고 있는 아우성이기 때문에 그가 의도한 바에 대해 우리는 주목해야 한다. 그렇다면 장덕조가 스스로 ‘소녀적’이고, ‘센티멘탈’하며 ‘히스테리’한 ‘문학 하는 여성’의 형상을 단편소설 속에 전면적으로 배치한 이유는 무엇이였을까? 이것을 단지 장덕조가 남성 권력에 순종한다거나 지배 집단에서 살아나가기 위한 도구라는 의미로 해석해 버리기에는 장덕조 소설에서 발생하는 모순적인 상황이 그리 단순치 않다는 점을 기억해야 한다.

장덕조의 단편소설들이 전반적으로 소품적인 경향을 띠는 가운데서도 암담하고 어둡게 느껴지는 이유는 작중의 여성들이 부르주아 계급임에도 불구하고 사회적 병폐, 가부장제 억압에 의해 짓눌려지고 망가져버린 ‘여학생’이기 때문일 것이다. 장덕조 소설의 특징이라 할 수 있는, 활기 속에 가려져 있는 음울함을 부각하기 위해서는 장덕조의 소설 속 모순되는 속성들을 끌어내어 분석할 필요가 있다. 장덕조는 다른 사람의 삶을 관찰하는 무덤덤한 관찰자의 자리에 선다. 그리고 모순성에 기반한 초연함을 작품 속에서 유지한다.

장덕조 소설을 주목해야 하는 이유는 장덕조가 식민지 조선 문단의 극심한 남성 편향성과 꺾기하기 시작한 여성 작가들, 여학생들의 뜨거운 문학열의 모순을 핵심적인 문제로 부각시키면서 여성의 정체성 문제를 재현했기 때문이다. 장덕조가 의도한 것이든 아니든 문학소녀를 호명한 현상은 1930년대 식민지 문단 사회의 신평조를 담아내기 위해 취한 하나의 방법이다. 또 장덕조가 추구했던 식민지 시기 ‘문학 하는 여성’의 일상을 묘파하는 소설론은 「해바라기」와 「여류 예술가」를 함께 읽었을 때 그 진의가 한층 더 명확하게 드러난다. 장덕조의 ‘문학 하는 여성’들의 일상과 감정에 관련한 소설은 식민지 조선 문단의 현실을 묘파함에 있어서 미숙함을 극복하면서도 그들의 암담하고 불안했던 현실을 재현할 수 있는 방법론에 대한 고뇌에서 나왔다.

참고문헌

기본자료

김림·양주동, 「여류문인」, 『신가정』, 1934.
장덕조, 「해바라기」, 『삼천리』, 1937.1~10
_____, 「여류 예술가」, 『삼천리』, 1940.4

단행본

김미현, 『여성문학을 넘어서』, 민음사, 2002, 254쪽.
여성문화이론연구소 정신분석세미나팀, 『페미니즘과 정신분석』, 여성문화이론
연구소, 2003, 105-110쪽.
유선영, 『식민지 트라우마』, 푸른역사, 2018, 5-21쪽.
진선영, 『한국 베스트셀러 여성 작가의 러브스토리 코드』, 이화여대 출판문화원,
2020, 187쪽.
한국여성연구소, 『여성의 몸: 시각, 쟁점, 역사』, 창비, 2005, 328-360쪽.
한동세, 『정신과학』, 일조각, 1969, 106-107쪽.

슈테판 볼만, 유영미 역, 『여자와 책-책에 미친 여자들의 세계』, 알에이치코리아,
2015, 89-90쪽.
에리히 프롬, 원창화 역, 『자유로부터의 도피』, 홍신문화사, 2009, 119-120쪽.
주디스 허먼, 최현정 역, 『트라우마』, 플래닛, 2007, 25-26쪽.
크리스티나 폰 브라운, 엄양선 역, 『히스테리』, 여성문화이론연구소, 2003, 25-
30쪽.
피터 브룩스, 이봉지·한애경 역, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 2000, 60쪽.

논문

심진경, 「문단의 ‘여류’와 ‘여류 문단’: 식민지 시대 여성 작가의 형성 과정」, 『상
허학보』 제13호, 상허학회, 2004, 277-316쪽.
엄미옥, 「근대소설에 나타난 여학생의 신체 연구」, 『한민족문화연구』 제27호, 한
민족문화학회, 2008. 251-280쪽.
전은정, 「일제하 신여성 담론에 관한 분석: 여성 주체 형성 과정을 중심으로」, 서
강대학교 석사학위논문, 1999.

정미지, 「1960년대 ‘문학소녀’ 표상과 독서 양상 연구」, 성균관대학교 석사학위
논문, 2011.

조리, 「장덕조 소설 연구」, 전북대학교 박사학위논문, 2007.

진선영, 「부부 역할론과 신가정 윤리의 탄생: 장덕조 초기 단편소설을 중심으로」, 『여성문학연구』 제28호, 한국여성문학학회, 2012, 485-516쪽.

Abstract

“Literary Girls” and “Female Artists” in Jang Deok-jo’s Novels *Sunflower* (1937) and *Female Artist* (1940)

PIAO YUEXIANG

This paper examines the relationship between the birth of a literary girl and female writers through an analysis of Jang Deok-jo’s short novels *Sunflower* and *Female Artists*. The new representation of “literature girls” is the result of the discipline surrounding the daily lives and emotions of female writers. Jang Dukjo’s early short stories effectively reproduce the social identity and on to logical anxiety of “literary woman” as “hysteria.” In particular, these representations are important in that they reveal the possibility of discipline of male-dominated power and there location of gendered emotions. The subject of “literary woman” is born in a pathological state, and women’s resistance and voices are sutured. Colonial literature’s strategy of limiting women’s literary enjoyment and artistic achievement reveals the oppression of the ruling powers that created an environment in which female writers could not grow. This paper is meaningful in that it specifically re-evaluates women writers’ methods of survival, which are inherent in the process of calling summoning “literature girls.” Moreover, it reveals the authoritarian attitudes adopted by colonial women writers in their oppressive daily lives, where, subject to the pressures of dominant discourse, they were forced to awaken.

Key Words: Romanticism, Literature girls, Anxiety, Psychoneurosis, female writer, Hysteria, Jang Dukjo.

본 논문은 2022년 7월 21일에 접수되어
2022년 7월 22일부터 8월 3일까지 소정의 심사를 거쳐
2022년 8월 8일에 게재가 확정되었음