

## 한국의 페미니즘 연극, 그 현황과 과제

최영주  
(동국대학교)

### 1. 들어가기

한국 공연사에서 1986년은 산울림 소극장이 <위기의 여자>로 페미니즘 연극의 물꼬를 튼 역사적인 해이다. 정복근 각색, 임영웅 연출로 공연된 <위기의 여자>는 세계적인 여성학자 시몬느 보봐르의 작품을 정복근이 각색하여 여성의 관점으로 당대 남성 중심의 한국 사회를 비판적으로 진단해 본 문화적 사건이라 할 수 있다. 이후 약 10년 동안 ‘페미니즘 연극’이란 용어는 연극 프로그램이나 포스터를 장식하면 개혁과 변화를 상징하는 용어로서, 동시에 극장 산업의 가장 인기 있는 레퍼터리로서 유통된다. 80년대 중엽 이후 <산울림 소극장> 외에도 <현대 예술 극장>, <여성 예술 문화 기획>, <뫼토스> 등 몇몇 극단을 중심으로 활성화된 여성연극은 여성의 문제를 극장이라는 사회적 공간에서 여성의 주체적 관점으로 모색하는 것에서 나아가, 문민 정부 이후 마비된 사회 현실에 대한 인식을 일깨운 기능을 하였으며, 극의 소재를 다양화시키는데 공헌을 하였다고 평가할 수 있다. 그러나 90년대 중반 즈음에 이르러 한국에서 ‘페미니즘 연극’이 ‘여성 연극’이란 명칭으로 통용된 데에는 그 간의 극장 안팎에서 제기된 페미니즘 연극에 대한 문제가 원인이 된다. 여기에는 70년대 중반 이후 서구 연극계에서 페미니즘 연극의 기세가 수그러든 정황도 영향을 미친다. 그럼에도 서구 여성 전문 극단과 작가의 활동은 그 활동 범위와 모습을 바꾸며 꾸준한 행보를 멈추고 있지 않다. 서구와 한국의 현황은 사뭇 다르다.

먼저, 페미니즘 연극의 ‘위기’를 초래한 근본적인 이유를 살펴보자면, 한국의 여성 연극학자 심정순은 “여성 연극 현주소”라는 한 기고에서 그 원인을 서구와 한국의 상이한 문화 배경 때문이라고 간파하고 있다. 서구 연극은 기존 남성 중심의 문화에 반대하는 분명한 정치적 입장을 가지고 실험극의 형식으로 모색된 데 반해 한국에서의 페미니즘 연극은 전체적 조화를 위해 순응하는 유교적 전통 의식에서 해체적 예술의 독창성과는 소원한 개념을 낳았다고 w적한다). 이어 그는 페미니즘 연극 및 페미니즘에 대한 인식 부족, “오락성을 강조한” 페미니즘 연극의 상업화 현상, 예술적으로 승화되지 못한 예술 양식을 ‘위기’를 자초한 또 다른 이유로 꼽는다. 그리고 서구 유명 여성연극을 위기에 대한 처방으로 제안하고 있다.<sup>2)</sup> 명인서 역시 “스타의 출연, 무겁지 않은 대중 문화적 소재, 부담 없는 주제, 가벼운 접근 방식과 쇼적인 볼거리와 들을거리의 제공 등으로 텔레비전 멜로드라마와 같은 현장”으로 변모된 그리하여 “원래 의도인 페미니즘의 정신을 표출하는 것과는 거리가 멀어지고 텔레비전 연속극 같은 감상에 빠진”<sup>3)</sup> 페미니즘 연극의 위기감을 호소하고 있다. 그리고 위기를 극복하기 위해서 그는 “성의 대립을 넘어서 양성의 협력관계의 필요성”을 역설하며 “차이를 인정하는 성숙한 태도와 보편성에 입각한 시각”<sup>4)</sup>을 주장했다.

이제 페미니즘이 연극계의 화두로 등장한지 20여 년이 가까워진다. 그러나 두 여성 학자의 지적대로 그 한국 페미니즘 연극의 앞날은 암울하다고 밖에 말할 수 없다. 서구 유명 여성 연극을 통해 위기를 극복하자는 제안도, 차이를 인정하는 성숙한 태도도 마련되어 있지 않은 것 같다. 위기는 진정되거나 극복되지 않은 것 같다. 더구나 10년 전 상업적 성공을 보유했던 페미니즘이란 용어는 이제 그 효용성을 상실한지 오래다. 관객의 관심조차 무뎠고 있다. 구조적인 면에 한국 페미니즘 연극의 근본적인 위기가 원인이 있다면, 그

1) 심정순, 『페미니즘과 한국 연극』, 서울: 삼신각, 1999, 50쪽.

2) 심정순은 조야한 한국의 페미니즘 연극에 대한 처방으로 카릴 처칠의 <클라우드 나인>과 <톱 길즈>를 제안하였다. 앞의 책, 53쪽과 55쪽.

3) 명인서, 「90년대 여성 연극의 지평 읽기」, 『디오니소스』, 서울: 동인, 1997, 40쪽.

4) 같은 논문, 53쪽.

위기는 복구불능이라고 볼 수밖에 없다. 우선 이 글은 한국 페미니즘 연극의 현황을 살피기 위해 서구 페미니즘 이론과 페미니즘 연극의 독자적이면서도 제휴되어 있는 맥락을 살펴볼 것이다. 한국과 서구의 페미니즘 연극의 비교를 통해 과연 한국 페미니즘 연극의 현실이 절망적일 수밖에 없는지를 고심하여 볼 것이다. 그리고 한국 페미니즘 연극의 가능성을 낙관적인 측면에서 찾고자 하는데 그 의도를 둔다. 그 같은 의도에서 85년부터 2003년 현재에 이르기까지 한국 페미니즘 연극의 현황을 살펴보겠다. 현황에 대한 분석과 함께 앞으로 한국의 페미니즘 연극의 과제와 가능성을 탐색해 보겠다.

### 1.1. 페미니즘 연극의 이론적 전제

영미의 페미니즘 이론의 등장은 1968년 유럽을 휩쓴 신좌파 운동과 맥락을 같이 한다. 68년과 69년 다양한 성과 ‘문화 정치학’에 관한 담론들이 공공의 장소, 학회, 학생들의 데모에서 넘쳐나기 시작한다. 당시 데모에 참여했던 여성들이 그룹 토론이나, 전단지 배포보다 퍼포먼스를 통해 그들의 메시지를 전하는 것이 더욱 효과적이라고 발견하면서 페미니즘 연극이 태동한다. 이후 단계적으로 <여성들의 거리 극단>(The Women's Street Group)과 같은 페미니즘을 선동하는 극단이, 섬세하게 기획된 페미니즘 기획의 극단들이, 그리고 지속적으로 예술적 가치를 추구하는 보다 정교한 극단들이 페미니즘 연극을 이어나간다.<sup>5)</sup> 이시기의 페미니즘 연극은 영미 양국의 경우 1968년을 기점으로 발생하였고 초기의 성향은 선동적이고 실험적이었다고 말할 수 있다. 그러나 시간이 가며 영국이 사회적 계급적 문제를 주목한데 반해 미국의 페미니즘 연극은 여성의 문제를 심리적이고 개인적으로 재현하는 차이를 보인다. 특히 미

5) 1970년대 여성 운동과 함께 시작하여 현재까지 통편을 하고 있는 영국의 페미니즘 극단은 <여성극단Women's Theatre Group>, <스핑크스The Sphinx>, <기괴한 집단 Monstrous Regiment>, <게이 스웨트숍Gay Sweatshop>, <사이렌Siren>이 있다. 미국에서는 60년대 후반부터 시작된 <로드아일랜드 페미니스트 극단>, <여자가 되는 것은 좋은 일이다>, <마녀들의 모임>, <뉴 페미니스트 극단>, <뉴욕 페미니스트극단>, <얼라이브 앤 트러킹 극단>, <오마하 매직 극단>이 있다.

국의 경우 70년대 중엽부터 페미니스트연극은 소수 엘리트 관객에게만 제한된 실험성을 포기하며 사실주의와 결합하며 대중을 대상으로 삼게 된다.

최근 ‘페미니즘 연극’을 ‘여성 연극’으로 그 명칭을 바꾸면서 희석되는 것은 바로 페미니즘 연극이 본래 추구하고자 했던 정치적 의도이다. 물론 이는 더욱 정교해지는 페미니즘 이론이나 공격적이고 실천적으로 변모해가는 여성운동과는 분명 다른 맥락이랄 수 있다. 영국의 페미니스트 연극학자 구드만(Lizbeth Goodman)이 시도한 페미니즘 연극의 개념 정립은 그 같은 맥락에서 중요한 의미를 지닌다. 즉, 그는 바스네트(Susan Bassnett)의 말을 인용하여 ‘여성 연극(Women's play)’과 달리 페미니즘 연극은 페미니즘 소설처럼 일곱 개의 항목에 걸친 ‘여성 운동’의 요구를 대변해야 한다고 강조한다. 페미니스트 연극은 동등한 수당, 동등한 교육과 일할 기회, 24시간 무료 육아시설, 임신과 낙태의 자유, 경제적 법적 독립, 레즈비안의 차별 종식, 여성 자신의 성의 결정권, 폭력과 성적 강요로부터 자유를 포함해야 한다. 이상의 정치적 목적과 함께 여성이 쓰고 여성이 연출한 극이어야 한다<sup>6)</sup>고 주장한다. 구드만의 주장은 미국의 페미니스트 학자 미건 테리가 “여성들에게 자신감을 보여주고, 그들로 하여금 그것이 긍정적인 이미지인지 부정적인 이미지인지 아니면 자신감을 주는 이미지인지 분석하도록 도와주는 것이면 어떤 것이든 페미니스트 연극이다”<sup>7)</sup>라고 정의한 부분과는 거리가 있다. 구드만의 정의대로 ‘페미니즘 연극’인지, 미건 테리의 주장대로 ‘여성 연극’인지의 논의는 연극이 노정하고 있는 의도에 의해 구별된다고 할 수 있다. 요컨대, 페미니즘 연극의 일차적 목적은 예술성에 우선하는 행동과 실천에 있다고 할 수 있다.

연극 무대에서 전용하는 페미니즘 이론의 논거는 “첫째, 성차(gender difference)가 남성과 여성 사이의 구조적 불평등의 토대이며, 이로 인해 여성들은 사회 속에서 체계적으로 만들어지는 불공평을 경험한다고 것이다. 그리

6) Lizbeth Goodman, *Contemporary Feminist Theatres*. London and N.Y.: Routledge. 1993, 30-31쪽.

7) 헬렌 케이사, 『변신과 가능성의 무대』, 이형식 옮김. 서울: 여성사. 1993, 67쪽에서 재인용.

고 성에 따른 불평등은 생물학적 결과가 아닌, 성차라는 문화적 구성물에 의해 생산된다고 본다.<sup>8)</sup> 기존 역사는 가부장적 이데올로기에 의해 구축된 남성성에 의한 여성 종속의 역사이며 국가, 법, 교육 및 사회제도, 가족 제도, 관습 등 다방면에서 그에 대한 이의를 제기한다. 특히 자유주의 페미니즘 이론, 급진적 페미니즘 이론, 유물론적 페미니즘, 포스트 페미니즘 이론 중 포스트 페미니즘은 급진적 페미니즘과 유물론적 페미니즘 이론을 결합하여 주체성과 의식을 언어를 통해 사회적으로 구축된 것으로 본다. 언어는 투명하지도 않으며, 현실 세계를 표현하지도 않는다. 언어는 담론 속에서 역사적으로 자리잡고 있기<sup>9)</sup> 여성은 콘텍스트에 따라 그 의미를 달리하게 된다. 여기서 페미니즘 이론이 충돌하는 부분은 바로 여성의 자아, 주체성의 문제라고 할 수 있다.

급진적 페미니즘은 여성의 자아를 남성과 정반대로 정의된 하나의 통일되고 일관된 것으로 보아 초월적인 여성성이 존재하는 것으로 해석한다. 여성간의 차이는 당연히 무시된다. 유물론적 페미니즘이 반대하는 것은 바로 그 차이에 주목한다. 포스트페미니즘은 재현에 내재된 권력 구조를 탐색하여 그 안에서 어떻게 주체가 형성되고, 담론을 통해 억제되는지를 밝히는 것에 집중한다. 구드만의 주장처럼 페미니즘은 변화를 이루기 위한 하나의 전략이고, 변화는 무대 위의 여성의 역할 뿐 아니라 만드는 자와 관객의 역할에서 성취될 것으로 여겨진다.<sup>10)</sup> 여기서 ‘젠더 관계’는 일련의 복잡한 사회적 과정을 함축하기 위한 범주에 지나지 않는다. 젠더의 문제가 본질적으로 다른 인간(남성/여성)의 대립적 측면이 아니라 사회적 관계라고 설정할 때 재고되어야 할 것은 특정한 사회 속에서 벌어지는 다른 여성 혹은 남성의 권력과 억압의 다양함과 한계이다. 여기서 페미니즘 연극은 첫째, 현 사회에 대한 구체적 관점을 갖고, 이 사회에 의해 어떻게 여성이 영향을 받는지를 생각하고, 셋째, 그러한

8) 팜 모리스 『문학과 페미니즘』, 강희원역, 서울: 문예출판사, 1997, 14쪽.

9) Chris Weedon, *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell, 1997, 23쪽.

10) Lizbeth Goodman, 같은책, 36쪽.

생각이 권력과 지식의 관계에서 유발된다는 점을 고려하여, 넷째, 어떻게 사회를 변화시킬 수 있는지의 방법을 모색하게 된다.

영미에서 페미니즘 연극이 시작된 지 40여 년이 안되었지만 그 초기의 양식은 변화를 겪어 온 것을 주목할 수 있다. 영국의 경우 페미니즘 연극의 위기는 경제적 지원의 삭감이 직접적인 원인이 된다. 미국의 경우엔 대중의 외면을 극복하기 위해 양식의 변화를 서두르며 양식의 변화를 피하고 있다. 즉, 영국의 페미니즘 연극계가 절박한 재정난을 극복하기 대안적 양식을 모색하고 있는데 반해, 미국의 페미니즘 연극계는 실험적 양식이 제한된 엘리트 관객에게만 유효하다는 한계를 인정하고 사실주의극 양식과 화합하는 시도를 해왔다. 현재 영국에서의 페미니즘 연극의 실태는 지역사회나 학교 사회로 파고들어 지역사회의 여성 문제에 대해 보다 구체적이고 적극적으로 실천을 모색 중에 있다. 반면, 미국에서는 1981년과 83년 사실주의 극의 양식으로 여성 문제를 극화해 온 베스 헨리(Beth Henley)와 마샤 노만(Marsha Norman)이 각기 <마음의 범죄>(Crimes of the Heart)와 <안녕, 엄마>(Night, Mother)로 풀리처상을 거머쥐며 대중적인 ‘여성 연극’이라는 또 다른 활로를 열고 있다고 하겠다.

## 1.2. 페미니즘 연극의 양식

페미니즘 이론의 표현 양식은 남성 중심 사회를 변화시키고자 하는 전략적 이론이며, 페미니즘 연극은 그러한 이론을 이용하여 사회의 의식 변화를 도모하고자 하는 의도에서 구축된다. 영미의 경우 페미니즘 연극이 남성 중심의 기존 담론과 전통에 대해 전복적이고 관객을 교화하고자 하는 분명한 정치적 의도를 지녔기 때문에 그 형식은 기존의 공연 양식과 다른 실험성을 전경화하며 출발하였다. 돌란의 말을 빌리자면, “무대가 현실을 비추는 거울이라고 더 이상 생각지 않는다면, 무대는 전통의 범주에서 벗어난 새로운 정체성을 재구성하는 실험실<sup>11)</sup>”인 셈이다. 예술이 선행하는가, 혹은 정치적 의도가 선행하는가의 문제에서 페미니즘 연극은 당연히 후자를 택했으며, 그 의도를 효

율적으로 전달하기 위해 연극 양식을 실험하여 왔다. 즉, 기존 사실주의 연극이 남성 위주의 가부장제 이데올로기를 구축 확산해 왔다고 보고 ‘여성 의식 계발’(conscious-raising)을 목적으로 여성 중심의 역담론과 제 양식을 실천하는데 페미니즘 연극의 궤적이 발견된다고 하겠다.

페미니즘 연극의 양식을 개괄적으로 살펴보면 다음과 같다.

a) 말하기: 전통 서사에서 여성의 말하기는 변방에 속한 여성의 자리만큼이나 억압되어 왔다. 페미니즘 극에서 여성의 말하기는 주체성을 표현하는 극적 양식으로 이용된다. 특히 플롯이 여성 주인공의 말하기로 구성될 경우 플롯의 관점은 여성의 것으로 구축됨을 의미한다. 때문에 주인공의 말하기는 작가의 생각을 대변하거나 자전적 성향을 띄는 경우가 허다하다. 동시에 페미니즘 연극에서는 여러 여성들의 말하기를 통해 여성 공통의 경험을 구축하는 경향을 가진다. 이들의 대화에서는 여성의 억압, 고통, 좌절을 드러내주는 한편으로 아픔을 나누고 자매애를 강조하게 된다.

b) 역사/고전의 재구성: 역사와 고전을 가부장 관점의 지배 이데올로기에 의해 구축된 글쓰기의 전형이라고 간파한 페미니스트들은 이들에 대한 거슬러 읽기를 시도하였다. 즉, 페미니즘 연극에서 역사/고전으로부터 재구성된 대화나 플롯의 줄기는 전통 남성 서사에 대한 역담론으로 이용된다. 먼저 페미니즘 연극은 역사와 고전이 여성 억압의 실제의 과거에 가담하고 있다고 전제한다. 여성 인물의 관점으로 역사와 고전이 재구성될 경우 역사적 기술에서 억압되어 온 여성 자아의 부활과 허구적 여성 이미지의 해체라는 창조적 의의를 성취하게 된다.

c) 역할/변신 연기: 역할 연기는 젠더의 제반 문제가 문화 구성물임을 밝히는 효율적인 전략이다. 변신은 사회로부터 강요된 여성 자아에 대한 해체를

11) 게일 오스틴, 『페미니즘과 연극 비평』, 심정순 옮김. 서울: 현대 미학사, 1995, 34쪽에서 재인용.

의도하며 유동적인 여성 자아를 실험한다. 미건 테리의 60년대 작품과 카릴 처칠의 작품에서 보이는 전략적 양식이다.

d) 퍼포먼스: 최근 퍼포먼스와 무용, 마임, 연극의 경계가 모호해지고 있는 가운데, 페미니즘 연극은 이미 여성의 몸을 언어 외의 전략적인 표현 수단으로 간주해 왔다. 페미니즘 연극이 텍스트 중심의 연극에서 배우의 제스처와 움직임 등의 육체 표현을 양식화하는 것은 여성의 몸이 메타포의 가치를 지니기 때문이다. 즉, 배우의 몸은 언어 이전의 표현수단으로 남성 중심의 언어 사이에서 틈을 마련하며 여성 자아를 표현하는 매체가 된다. 동시에 여성 배우의 몸은 자아를 구축하고 해석하며, 동시에 조정하여 그 의미를 관객에게 즉각적으로 전하는데 효율적으로 이용된다.

e) 미디어와의 결합: 미디어와의 결합은 68년과 71년 성행했던 아지프로 양식의 거리극(Street Theatre)에서부터 시작되었으며 메시지를 효율적으로 전달하기 위해 종종 채택되었다. 최근 페미니즘 연극 무대에서 영상 매체는 사실주의 무대의 경계를 허물며 서사의 영역을 확대하여 여성 심리를 시작적으로 전하는데 유용하게 이용된다.

f) 반복되는 주제: 페미니즘은 여성 억압의 현실을 폭로하고 이를 극복하고자 하는 의식 함양을 목적으로 지니게 때문에 주제 역시 그 같은 목적의 범주에서 선택된다. 강간 및 폭력, 전통적 가부장 사회의 남녀 및 부부관계, 근친 상간, 어린이 학대, 홀어머니나 레즈비안 엄마의 어려움, 남녀 및 동성의 성관계, 커밍 아웃, 매춘 등이 여성 억압의 현실의 예로 등장하며, 자주성 고취와 모녀 관계나 자매애를 통한 극복이 긍정적으로 제시된다.

g) 관객과의 상호작용: 페미니즘 극단은 집단 희곡 창작을 선호한다. 여기서 극단은 시각적인 요소들을 먼저 정하고, 신체 움직임을 결정한다. 그리고 나서 희곡을 만든다. 아이디어를 토대로 하여 즉흥적인 플롯을 구축하는



과정에서 관객과의 상호 작용이 플롯의 향방을 결정하는 주요 요인이 된다. 이점은 여성 공동의 체험을 만들어낼 수 있다는 것이다.

h) 낭독극: 저예산 제작의 불가피성으로 인해 낭독극 양식이 점차 확산되고 있는 추세이다. 조명, 의상, 연기 없이 무대에서 각 역할을 맡은 배우가 대사를 낭독하는 식으로 공연되는데, 이 경우 작가가 바로 관객석에 합류하여 자신의 작품을 감상하거나 비평하기도 하며 이후 재수정하는 작업에 반영한다.

i) '지원 창작' : 대체로 작가는 극단의 후원을 받으며 일을 하는데, 주제를 극단과 의논하고 즉흥 연기, 대사 고르기, 워크 샵을 통해 대본을 완성한다. 이후 대개의 경우 낭독극 양식을 거치며 배우와의 협의를 거쳐 최종 공연을 완성하게 된다.

j) 지역 사회와 공조하는 양태: 최근 페미니즘 연극은 학교 극단(Theatre in Education), 젊은이 극단(Young People's Theatre), 지역 사회 극단(Community Theatre)등의 지역 극단과 공조하여 보다 실천적인 '의식 함양을 꾀하고 있다. 중앙 연극계에서 벗어나 경제난을 해결하며 동시에 지역 사회의 여성 문제를 통해 관객과 직접 소통할 수 있다는 이점을 지닌다.

### 1.3. 한국 페미니즘/여성 연극의 현황

한국에서 페미니즘 연극은 정치·사회 운동과 결합하여 전개된 서구의 페미니즘 연극의 경우와는 물론 다르다. 그 차이는 당대 사회와 연루된 정치·사회 운동의 산고 없이, 여성 주체의 문제가 외국 작품을 통해 제기되었다는 점에서 시작에서부터 구조적인 취약의 씨앗을 잉태하고 있다고 하겠다. 여성 작가에 의한 여성 전문 극단을 토대로 하여 사회로부터 환기된 관심에서 여성의 문제가 제기된 것이 아니고 외국 문화의 흐름을 빠르게 파악할 수 있는

전문 극단에 의해 한국의 페미니즘 연극이 실험되었다고 할 수 있다. 1986년 ‘산울림’ 극단이 <위기의 여자>를 공연했던 때는 전두환 군사 정권에 의해 사회·정치적 표현의 자유가 극도로 억압되었던 시기와 일치한다. 정치와 사회에 대한 비판적 관점의 여부와 여성의 노출, 성적 표현의 정도가 연극 검열의 감시 대상이었다. 여성의 문제는 억압된 사회와 정치 현실에 대한 대안적 소재로 등장했던 셈이다.

90년대 초에 이르면서 유명 연예인을 기용한 ‘산울림’ 소극장과 ‘현대 예술극장’의 <위기의 여자>, <웬일이세요 당신>, <인형의 집>, <여자의 역할>, <여자 혼자서> 등 페미니즘 연극이 잇단 히트를 기록하자 한국 연극계는 소위 페미니즘 연극의 시대를 맞이하게 된다. 물론 두 극단의 공연이 한국의 여성 관객에게 여성의 주체적 의식함양에 일조한 것도 사실이다. 그러나 심정순과 명인서 두 여성 연극학자가 지적한 것처럼 유명 배우를 기용한 무대는 여성 문제를 진지하게 제기하여 논의를 유발하여야 하는 핵심에서 벗어나면서 상업화되는 기로에 들어선다. 1993년 한 기고문에서 심정순은 당시 여성 연극의 현황을 진단하며 그 원인을 서구 번역극과 창작극에서 동시에 발견한다.

“86년 <위기의 여자>가 여성의 내적 자각이라는 여성 연극의 의도를 한국적인 방식으로 비교적 진지하게 무대화한 이래 <하나를 위한 이중주>(1988), <프쉬게>(1990), <웬일이세요 당신>(1988), 등 여성 취향의 공연들이 잇달아 공연되었고, 이와 함께 상업적 고려와 오락성의 강조 경향도 급속히 강화되어 여성 연극의 심각한 취지는 퇴색되기 일쑤였다. 비교적 진지했던 여성연극들이 <그대는 아직도 꿈꾸고 있는가>(1991), <로젤>(1991), <굿나잇 마더>(1990), <육탕의 여인들>(1990) 등의 작품으로 기억된다. 그러나 <딸에게 보내는 편지>에 이르르면 상업적 오락성을 강조한 나머지 작품의 여성 연극적 심각한 메시지마저 흐려지는 결과를 낳았다.” ……이에 비해 우리의 창작 여성 연극은 그 메시지 전달 방식이 직설적이고 거칠며, 예술적으로 여과되지 않은 것이 그 일반적인 특징이다. 그리고 이러한 예술적 승화의 결여는 우리 연극의 전반적인 수준과도 관계가 있지만, 오락성 강조라는 상업주의적 고려도 또한 큰 몫을 차지한다.<sup>12)</sup>

이상에서 지적한대로 거품처럼 일어난 페미니즘 연극의 유행은 한편으론 일련의 번역극이 진지한 문제 제기보다는 상업적으로 치중하면서, 다른 한편으론 예술적으로 여과되지 않은 창작극이 조야한 양식으로 거칠게 기존 사회와 충돌하면서 관객의 무관심을 야기시키며 95년 이후 여성 연극의 침체로 이어지며 소강 상태로 이어진다.

그럼에도 불구하고 1990년대는 한국 페미니즘 연극의 전성기라고 할 수 있다. ‘페미니즘’, ‘여성주의’ 등의 표제어가 학계와 대중문화에 범람하며 소위 여성 문화의 대중적 환경을 일구어낸 것도 90년대에 이르러 변모된 사회상이다. 페미니즘 연극을 단골 레퍼토리로 삼는 ‘산울림’과 ‘현대예술극장’ 외에도 ‘여성문화기획’과 ‘뫼토스’가 등장한 것도 이시기이다. 그러나 이들 극단이 공연한 페미니즘 연극 거의가 번역극이나 서구 고전의 재구성 작품이라는 것은 한국의 페미니즘 공연의 편협성을 그대로 노출시킨다고 하겠다. 이 중 ‘여성문화 기획’은 단체의 의도를 명백히 페미니즘의 실천에 두고 페미니즘 영화제와 여성 축제 등으로 여성 문화 창조를 목적으로 삼고, 극단 ‘마녀’를 통해 일련의 페미니즘 연극, <자기만의 방>(92), <무소의 뿔처럼 혼자서 가라>(93), <아마조네스의 꿈>(1995)을 공연하였다. ‘뫼토스’ 역시 그 의도를 전경화하지는 않았지만 극단의 패적, <덕테>(1998, 6,19-30), <클라우드 나인>(93), <전쟁과 살인, 그리고 산>(2002)에서 여성의 문제를 무대의 논제로 삼은 극단이라고 할 수 있다. ‘뫼토스’는 세 극단의 공연들이 사실주의 극 형식에 의존하고 있는 것에 반해 양식적 실험을 추구하였다는 점에서 특기할 만하다. 이 외에도 한국의 현실적 입장에서 여성의 문제를 제기하는 개별 작가의 창작극이 페미니즘 연극의 기류에 합류하게 된 것도 90년대에 이르러서이다.

한국 페미니즘 연극의 현황에서 그 문제점은 앞서 지적한대로 각 극단의 책임에 앞서 한국 페미니즘 연극이 시작되고 전개되어 온 구조적 과정에서 기원한다고 볼 수 있다. 같은 연유에서 극단이나 공연 참가자들이 여성 문제에 대한 인식이나 이론적 배경 없이 소극적이거나 감상적인 태도로 공연에

---

12) 심정순, 같은 책, 54-56쪽.

입한 것도 문제로 지목된다. 때문에 번역극이나 창작극을 막론하고 가부장제 비판과 여성 주체의 의식 함양이라는 기본 의도는 발견될지언정 남성적 관점의 사실주의극 양식에 대한 도전이라는 의도는 대체로 양식면에서 발견되지 않고 있다.<sup>13)</sup>” 때문에 연극적 재미보다 교훈적 메시지가 강조된 페미니즘 연극의 한계는 극장주의 연극이 날로 활기를 찾는 동승동 주변의 연극계 분위기와 역행하며 90년대 중반 이후 페미니즘 연극의 소강상태를 재촉한 또 하나의 원인이 된다. 바로 그 즈음에 페미니즘 공연임을 자랑스럽게 내세웠던 극단의 프로그램이 슬며시 ‘여성연극’으로 기호를 바꾼 것도 우연이 아니다. 몇 여성 연출가들이 자신들의 관심이 여성 문제에만 국한된 것이 아니라 인간 보편의 삶에까지 확대되어 있다고 새삼스레 천명한 것도 그 같은 ‘우연’과 관련을 맺는다.

그러나, 페미니즘 연극이 유행의 조류에서 물러날 즈음, 서구의 페미니즘 연극을 비싼 로얄티를 물며 수입하는 것이 비현실적인 대안으로 여겨질 즈음, 다른 한편에서 여성의 문제가 보편적인 관점을 확보하고 개인의 이야기로 밀착해가면서, 여성적 관점에서 창작극의 가능성이 탐지되던 때가 있었다. 95년 이후 번역극 위주의 틈바귀에서 성장해 온 여성 관점의 창작극은 여성 보편의 삶과 동시에 ‘개인’의 차이를 동시에 포용한다. “여성주의 시각의 한국적 토착화<sup>14)</sup>”로 지적된 새로운 경향은 바로 몇몇 공연에서 발견되는 서구 중심의 페미니즘 시각에서 한국의 여성 문제로 시선을 돌린 ‘차이’라고 할 수 있다. 플롯 역시 전투적이거나 교화적인 대신 정서적이고 지적인 호소력에 의존하며 한국의 특수한 역사적 상황에 놓인 여성 개인의 질곡에 찬 삶을 형상화하게 된다. 남성적 글쓰기의 예라고 할 수 있는 역사 속에 왜곡되거나 은폐되어 온 여성 인물의 재현은 단연 정복근 희곡의 특성으로 꼽을 수 있다. 그러나 <나, 김수임>이나 <덕혜옹주>, <이런 노래>, <배장화 배홍란>의 경우 처럼 정복근의 플롯에서는 여성 인물의 자아가 중심에 있을지언정 그 주체적

13) 명인서, 『90년대 여성 연극의 지평읽기』, 『디오니소스』 창간호(서울: 동인), 1997, 39-40쪽.

14) 심정순, 앞의 책, 57쪽.

인식은 유보되고 만다. 정복근의 극을 꾸준히 무대에 올린 연출가 한태숙의 페미니즘적 관점에 대한 거부 역시 정복근의 희곡에서 여성 자아의 모습을 한층 더 주변화시키게 된다.<sup>15)</sup> 여기서 엄인희의 작품이 주목되는 것은 <그 여자의 소설>, <생과부 위자료 청구 소송>, <이혼해야지 재혼하지> 등의 작품에서 보이는 여성 주체의 긍정적인 재현과 여성 문제에 대한 진지한 접근 태도, 유희적 거리 두기에서 얻어진 객관적 관점 때문이다. 엄인희의 작품은 여성 문제를 정면으로 진지하게 다루면서 심각하거나 전투적이지 않고, 사회적 문제로 환원하며 연극적 재미를 더한다.<sup>16)</sup> 이후 엄인희의 <그 여자의 소설>은 <작은 할머니>의 제목으로 바뀌어 인기 레파토리로 계속 무대에 오르고 있다. 남성 작가로서 조광화는 96년과 97년에 잇따라 <여자의 적들>과 <남자 충동>에서 가부장제에 대한 신랄한 풍자를 던진다. 남성 작가로서 결혼제도에 심각한 문제를 제기한 윤대성의 경우 <두 여자 두 남자>와 <이혼의 조건>등을 통해 드러나는 그의 시선은 음울하다 못해 절망적이다. 증견 작가로서 윤대성은 여성과 남성 양쪽의 관점을 동시에 수용하며 궁극적으로 결혼을 가부장제도의 억압적 제도로 주목하고 여성과 남성의 평등한 관계를

15) 한태숙은 2002년 한국 여성 연극인 협의회 6차 심포지움에서 <레이디 맥베스>에 관해 논의된 여성의 시각에 대해 다음과 같이 응수하였다. “레이디 맥베스가 페미니즘적인가 당신은 페미니스트인가 하는 비슷한 반복된 질문들을 받았습시다. 물론 제가 여성이기에 레이디 맥베스의 심리를 더 집요하게 파고들었는지 모릅니다. 그러나 저는 연극을, 여성 연극과 아닌 연극, 그렇게 구별하는 것을 좋아하지 않습니다. 연극이란 궁극적으로 인간을, 또 인간의 관계를 그리기도 하는 것인데, 특별하게 여권에 대한 부각을 할 필요가 없다는 생각입니다.” (2002, 9, 7. 한국 여성 연극인 협의회 6차 심포지움 “한국 여성 연출의 미학” 발제문, 5쪽.)

16) 엄인희 작품의 설득력은 페미니즘 이론의 쟁점을 한국 사회의 현실적인 여성 문제로 표출하여 연극적으로 구상화한데 있다. <그 여자의 소설>에서는 전통 가부장제의 남편의 모습이 희화화되는 한편으로 기존의 묘사와 달리 작은택과 큰택의 유대 관계가 긍정적인 여성 연대의 모습으로 재현된다. <생과부 위자료 청구 소송>은 법정 소송의 극적 형식에서 원고와 피고의 진술과 공방 형식에 담아 여성의 성의 권리를 현재 산업 사회에 대한 풍자 속에서 희화화시킨다. <이혼해야지 재혼하지>는 T.V. 토크쇼와 같은 형식에 담아 결혼제도와 현대 여성의 유동적인 자아의 갈등을 솔직하게 드러내 보여주고 있다.

해결 방안으로 제시한다. 그러나 조광화는 우화를 차용하기도 하고, 대중문화를 패러디로 이용하며 익살스럽고 장난스럽기도 한 유머감각으로 가부장제를 연극적 유희의 자료로 삼는다. <여자의 적들>은 가부장제의 신화를 “가마의 전승”으로 희화화하여 표현하였고, <남자 충동>은 영화 <대부>를 ‘주먹 권 아들들’의 세계로 패러디하여 거기에 한국 전통의 부부 관계, 현대 남성성에 대한 신랄한 풍자를 서슴지 않는다. 엄인희의 극은 여성 관점에서, 조광화와 윤대성의 극은 남성 관점에서 결혼제도와 가부장제 이데올로기를 연극이라는 재미에 녹여 풍자한 눈 여겨 볼만하다.

20년도 되지 않은 기간 동안 한국의 페미니즘 연극은 출생에서, 성장, 노쇠의 과정을 한꺼번에 겪고 있는 실정이다. 대표적인 여성 연출가들이 여성 관점에 편들기보다 ‘보편적 인간’에 대한 관심을 화두로 삼겠다고 뒤돌아선 이후로 페미니즘 연극이란 단어는 연극계에선 점점 낮선 단어가 되어가고 있다. 페미니즘이 지닌 공격성을 무장 해제한 ‘여성 연극’의 용어조차 들려오지 않는다. 반면, 미학적으로 정교한 외국 공연이 여성에 대한 무더진 관심을 몇 번인가 화들짝 일깨우기도 했다. 2001년 화성 연극제에 초대받은 일본 ‘쿠 나우카’극단의 <미디어>는 일본 전통 연극 기법 분나꾸와 노의 기법으로 여성 배우의 몸을 통해 웅변적으로 여성의 관점을 표현한 공연이었다. 여기서 미디어 역의 배우는 시종일관 몸짓과 표정 연기를 거의 자제한 채, 눈빛만으로 그녀의 고통과 슬픔을 극명하게 표현한다. 특히, 절제되고 품위있는 여배우의 아름다운 외모와 고통을 숨기지 못하고 드러내는 슬픈 몸짓은 언어 이전에 한 여성이 겪는 고통을 미학적으로 승화시킨다. 특히 ‘쿠 나우카’의 <미디어>는 과거 한국과 일본의 역사를 상징적으로 연결시키며 역사와 문화를 통합해 낸 공연으로 주목할 만하다. 2002년 의정부 음악극 축제에 초대된 캐나다의 ‘레 되 몽드’ 극단의 <라이트 모티브>는 전쟁에서 희생된 여성의 삶을 초점으로 음악과 영상을 결합한 공연이었다. 오페라 가수를 기용한 이 공연은 전쟁을 겪으면서 한 여성이 애인과 이별하고, 낮선 병사에게 강간을 당해, 아이를 갖게되는 비극적인 이야기를 강렬한 이미지와 도발적인 음악에 실어 전쟁 속의 여인의 삶을 아름답고도 호소력있게 그려낸 작품으로 평가할 수 있다. <메

디아>와 <라이트 모티브>는 미학적으로 정제된 배우의 몸, 영상, 음악의 극적 기법을 통해 정제된 한국의 페미니즘 연극이 지향해야할 방향을 제시해준 소중한 공연이랄 수 있다.

2002년 말 미국의 가장 왕성한 대표적 페미니스트 작가인 이렌느 포네스의 <진흙>과 <살아간다는 것>의 두 공연도 한국 페미니즘 연극의 지평을 넓혀 준 의미 있는 사건이었다. <진흙>과 <살아간다는 것>은 극한의 실존적 상황에 던져진 여성 존재에 대한 성찰을 작가의 강한 메시지와 함께 담아내고 있다. 박재완이 연출한 실험 극단의 <진흙>에서는 이복 오빠와 동거하는 남자에게 성적으로 뿐 아니라 노동, 경제 등에서 끊임없이 착취당하면서도 헤어지지 못하는 여주인공의 고단한 삶이 펼쳐진다. 이 공연은 탈출을 감행한 여주인공이 이복 오빠에게 살해당해 다시 집으로 들어오는 결말을 통해 관객의 각성을 요구한다. <살아간다는 것>은 폭력과 착취에 무방비 상태로 노출된 하루 계층의 여성을 남자와 여자의 역학 관계에서 뿐 아니라 자기 다른 사회 계층의 여성간의 관계에서 비판적으로 조망하였다. 두 공연은 여성의 문제를 정면으로 직시하여 여성의 주체적 인식과 여성 연대의 메시지를 전한 공연으로 평가할 수 있다. 억압되어 온 성(sexuality)을 화두로 삼아 대중 담론으로 확산시킨 <버자이너 모놀로그>는 2001년 11월 초연으로 화제를 모은 이후 2002년 3개월에 걸친 재공연을 통해 모처럼 흥행에 성공한 예로 꼽힌다. <버자이너 모놀로그>는 중견 배우 서주희를 기용해 토크쇼의 진행 양식으로 여성 성기에 대해 적나라하게 이야기함으로써 성적 억압을 문제삼는다. 성에 대한 담론은 2002년 말 ‘산울림’ 소극장에서 공연된 김형경이 쓰고 임영웅이 연출한 <사랑을 선택하는 특별한 기준>으로 이어져 여성의 성에 대한 가치관을 자아의 문제로 발전시키고 있다. 이 공연은 두 여주인공의 관점이 플롯의 중심에 들어와 있지만 남성을 공격하기보다는 함께 포용하고 있다는 점에서 한국에서 발표된 이전의 창작극보다 진일보하였다고 할 수 있다.

2003년 즈음 여성의 관점에서 여성을 주제로 삼은 페미니즘 연극은 비록 공연 작품의 수는 현저히 줄었지만 보다 다양한 플롯과 극적 양식을 확보하고 있다. 카릴 처칠, 팜 잼스(Pam Jams) 등의 영미 작가 이후 이브 앤슬러,

마리아 이렌느 포네스의 작품이 소개되어 페미니즘 연극의 시각을 다변화시킨 한편으로, ‘래 되 몽드’ 극단의 <라이트 모티브>나 ‘쿠 나우카’극단의 <메디아>는 공연 양식이 어떻게 페미니즘 관점을 보다 미학적으로 정치화할 수 있는지를 극명하게 보여준 경우이다. 반면, 창작극의 경우 95년경을 기점으로 페미니즘 연극은 ‘페미니즘’에 경도되기를 거부하는 주요 여성 연출가의 소극적인 자세로 일반 여성 주체에 함몰되어 간다. 엄인희의 죽음 이후 분명한 여성 관점을 지향하는 작가나 연출가도 드문 상황이다. <위기의 여자>와 <작은 할머니가> 재공연되었고, 윤대성이 <두여자 두남자>, <이혼의 조건>, <당신 안녕>을 2003년 ‘서울 공연 예술제’에 공식 초청작으로 공연 예정 중이나, 작품이 지닌 시의성은 이미 퇴색한 지 오래이다. 영미 계통의 페미니즘 연극이 그나마 페미니즘 연극의 명맥을 잇고 있는 반면, 창작극은 현재 공연 중인 신진 작가 최명희작 강유정 연출의 <반가워라, 붉은 별이 거울에 비치네>를 제외하곤 거의 고갈된 상태라고 할 수 있다.

#### 1.4. 페미니즘 연극 공연의 예

##### 1) 극단 중심:

- a) ‘여인’ 극장: <역광>(1975.4-5), <아내란 직업을 가진 여인>(1976. 11-), <마스터 클라스>(1998. 2-4), <아름다운 여인의 작별>(2001. 3), <반가워라, 붉은 별 리 비추네>(2003. 8.27-9.14)
- b) ‘산울림’ 소극장: <위기의 여자>(1986.4.1-1986.4.30), <웬일이세요 당신>(1988. 3.8-), <러브 차일드>(1994. 6. 23-8. 28), <목소리>, <엄마는 오십에 바다를 발견했다>(1999. 2.20-12.20), <딸에게 보내는 편지>, <사랑을 선택하는 특별한 기준>(2002. 10.29-12.29)
- c) ‘현대 예술 극장’: <인형의 집>(1990. 20.25-11.26), <여자의 역할>, <여자 혼자서>, <메디아>, <두여자, 두남자>(1992. 4.22-5. 17), <육탕의 여인들>, <오픈 커플>
- d) ‘여성 문화 예술 기획’: <자기만의 방>(92. 11.3-30, 97. 11.25-12.28, 98. 1.3-1.31. 버지니아 울프 번안 각색 류숙렬. 송미숙 연출. ‘성좌’), <무소의 뿔처럼>



림 혼자서 가라>(93.12.3-31. 94.1.3-6.19, 공지영 원작. 전해성 각색. 서충식 연출. '강강술래', '인간'), <아마조네스의 꿈>(바바라 워커 원작. 전해성각색. 윤영선연출, 1995.11.18-11.25. '인간'), <마요네즈>(98.11.10-99.1.10. 전해성 작·각색. 문성희 연출. '극장 오늘'). <밥퍼? 랩퍼!>(2000.7.6-12.14. 이숙인작. 명인서 연출. 과천 마당극 축제와 오늘·한강·마녀 극장)

e) <뫼토스>: <딕테>(차학경 원작, 오경숙 구성/연출, 문예회관 대극장, 1998, 6,19-30), <클라우드 나인>(카렐 처칠작, 오경숙 연출, 동승 아트센터, 1993, 4, 3-5, 16), <전쟁과 살인, 그리고 신>(아이스퀼로스작, 오경숙 구성 연출, 바탕골 소극장, 2002.3, 15-31)

## 2) 작가 중심

a) 엄인희: <작은 할머니>, <생과부 위자료 소동>, <이혼해야 재혼하지>

b) 정복근, <뒤편에 걸린 집>, <이런 노래>, <덕혜옹주>, <나 김수임>, <배장화 배홍련>

c) 윤대성: <두 여자, 두 남자>(정일성 연출, 현대 예술 극장. 1992. 4.22-5.17, 2003. 10), <이혼의 조건>

조광화: <여자의 적들>, <주먹 권 아들들의 폭력 충돌, 남자충동>

d) 기타 개별 작품: <늙은 창녀의 노래>. <나는 소망한다. 내게 금지된 것을>, <웬일이세요 당신>, <여자의 역할>, <구멍의 둘레>, <매춘2>, <엄마의 치자꽃>, <가을 소나타>

## 3) 주제 중심:

a) 가부장제: <목소리>, <여자의 적들>, <남자 충동>, <클라우드 나인>, <뚝 걸즈>, <이혼해야지 결혼하지>, <그 여자의 소설>, <반가워라, 붉은 별이 비추네>

b) 여성 주체성: <위기의 여자>, <아내라는 직업을 가진 여인>, <인형의 집>, <자기만의 방>, <무소의 빨처럼 혼자서 가라>, <육탕의 여인들>, <설리 발렌타인>, <머드>

c) 성(性)의 문제: <생과부 위자료 소동>, <매춘1>, <매매춘>, <로젤-여자살아>, <리타 길들이기>, <너츠>, <버자이너 모놀로그>, <진흙>, <살아간다는 것>, <사랑을 선택하는 특별한 기준>.

d) 모녀 관계: <굿 나잇 마더>, <엄마는 오십에 바다를 발견했다>, <러브 차일드>, <마요네즈>, <딸에게 보내는 편지>, <달이 없어도 달맞이 꽃에선 달 냄새가 난다>, <아름다운 여인의 작별>

e) 탈식민지적 관점: <일본군 성노예>, <거짓말장이 여자, 영자>, <반쪽 가슴으로 날아간 새>, <딕테>, <명성 황후>

f) 역사·고전의 해체와 재구성: <수탉이 안올면 암탉이라도>, <오이디푸스의 이름으로>, <그 여자, 억척어멈>, <레이디 맥베스>, <전쟁과 살인, 그리고 신>, <덕혜옹주>, <나 김수임>, <배장화 배홍련>, <반가워라, 붉은 별이 비추네>

g) 생태학적 관점: <삼>, <헤이 걸 >

### 1.5. 한국 페미니즘 연극의 과제

95년 이후 페미니즘 연극의 소강 상태는 물론 한국만의 상황은 아니다. 영미 연극계에서도 여성 중심의 관점이 보편화되고 확산되고 있음에도 불구하고 페미니즘 연극은 날로 위축되고 있는 형상이다. 영미에서 페미니즘 연극이 위축되어가는 요인은 거의 모든 극단이 의존하고 있는 보조금 삭감과 페미니즘에 대한 일반 관객의 소원해진 관심을 들 수 있다. 경제적인 어려움 해결과 적극적인 연극 대중과의 관계 개선이 각 페미니즘 극단의 당면 과제라고 할 수 있다. 영국에서는 페미니즘 연극에 종사하는 견고한 인적 자원이 풍부함에도 불구하고 지원 삭감에 따른 자구책 마련을 위해 퍼포먼스나 낭독극과 같은 극히 경제적인 공연 양식을 개발하고, 교육극이나 지역 극단 등으로 활로를 개척하고 있다. 미국의 경우에는 마사 노먼, 베스 헨리, 마리아 아이러느 포네스 등의 페미니스트 작가들이 사실주의 극과 결합하여 여성 연극으로서 대중의 관심을 사교자 노력하고 있다. 물론 한국의 상황은 영미와는 비교할 수 없을 정도로 그 토대가 약하고 불안하다.

사회적 공간에서 여성의 문제를 제기한다는 점에서, 기존 남성 중심의 서사를 여성의 관점으로 전복시킨다는 점에서, 페미니즘 연극은 극장을 사회·

문화의 논평 장소로 변모시킨다고 할 수 있다. 한국에서 페미니즘 연극의 소강 상태는 90년대 이후 사회·문화의 논평 장소로서 극장이 그 기능을 상실한 시기와 맞물리며 악화된다. 이러한 맥락에서 몇몇 극단이 자초한 페미니즘 연극과 대중 문화와의 결합은 생존 여건을 개선시키기는커녕 더욱 악화시키고 만다. 내적으로 한국에서 페미니즘 연극은 한국 여성들의 문제를 현실에서 진지하게 제기할 수 있는 작가의 빈곤이 가장 큰 취약점이라고 할 수 있다. 엄인희, 조광화, 정복근, 윤대성 등의 몇몇 작가를 제외하곤 이렇다고 여성적 관점의 작가도 드물뿐더러 영미에서 실천하고 있는 몇몇 작가들의 공동 창작의 경우도 물론 전무후무하다. 제한된 몇몇 작가 외에 여성적 관점을 지닌 작가가 없다는 것은 그만큼 페미니즘 연극의 소재가 제한되었다고 말과 다르지 않다. 요컨대, 한국의 페미니즘 연극은 현실에서 여성에 대한 진지한 성찰과 문제 제기 보다는 서구 페미니즘 연극의 수입에 의존하는 한편으로, 손쉬운 대중 문화와의 영합으로 연극계 내부로부터 그리고 대중으로부터 외면당하는 함정에 빠지게 된 것이다. 최근 6차 한국 여성 협의회에서 마련한 한국의 대표적 여성 연출가의 모임에서 초대된 연출가들이 페미니즘 연출가로 분류되는 것에 대한 불편함을 표시한 것도 그러한 위기 의식을 반영한다고 볼 수 있다.

그러므로 한국 페미니즘 연극의 과제가 다른 장르를 제치고 모든 연극 담론의 중심에 위치해야 한다는 문제는 더군다나 아니다. ‘개인적인 것이 정치적이다’는 초기의 페미니즘의 주장이 새삼 한국 연극계에 전하는 바는 바로 여성의 문제가 각 개인의 삶에서 발화되어야 한다는 것이다. 특히 서구의 페미니즘 연극이 더욱 보편화된 연극 현실에서 한국 여성의 삶의 모습과 그 문제는 보다 밀도있게 제시되어야 한다. 다양한 연극적 담론 속에서 여성의 문제가 여성 주체의 관점으로 온전히 그리고 진지하게 성찰되어야 한다는 것이다. 최근 한국의 페미니즘 관점의 창작극은 다양한 계층의 여성의 삶에 접근함으로써 이러한 가능성에 조금씩 다가가고 있다고 볼 수 있다. 동시에 여성의 문제가 여성만의 것이라는 한계를 넘기 위해서는 보편의 연극 양식으로 재현되어야 한다는 과제도 간과할 수 없다. 여성 중심의 관점에서 메시지나

쟁점이 선명히 제기되어야 하지만 동시에 근본적으로 연극의 근본적인 기능, 극적 재미도 추구하여야 한다.

제안하고자 하는 바는 여성 문제를 보다 진지하게 성찰하기 위해, 창의적인 표현 양식을 개발하기 위해, 그리고 무엇보다 남성 중심의 사회에서 생존하기 위해 여성간의 만남과 유대가 절대적으로 필요하다는 것이다. 첫째, 페미니즘 연극은 역사, 사회, 영화, 여성 단체 등과의 연계에서 여성 문제를 토론하고 사회화시키는 장소가 되어야 한다. 장르의 경계를 허물고 사회 영역간의 경계를 넘어 공동의 여성 문제에 대한 소통과 발화가 연계되어야 한다. 둘째, 한국 관객의 절대 다수가 청장년의 여성인 점에서 연극 무대는 정치적인 페미니즘 이슈를 다루지 않더라도 여성에 대한 주체적 관점을 지녀야 한다. 이에 대한 적극적인 지지와 감시가 활성화되어야 한다. 여성 문제를 제기할 수 있는 작가나 극단의 발굴과 보호가 필수적임은 물론이다. 공동 창작 역시 바람직하다. 셋째, 페미니즘 연극이 상업성을 피하려면 페미니즘 연극을 위한 공공의 기금이 독자적으로 이루어져야 한다. 이를 위해 여성 연극인들은 남성 위주의 전체 구조에 편입되기보다는 여성간의 연대를 모색해야 한다. 넷째, 다양한 소재와 양식을 개발하기 위해 페미니즘의 주제는 현실에 밀착하여야 한다.

## 인용문헌

- 심정순. 『페미니즘과 한국 연극』. 서울: 삼신각, 1999.  
 명인서. 「90년대 여성 연극의 지평 읽기」. 『디오니소스』. 서울: 동인, 1997.  
 헬렌 케이사. 『변신과 기능성의 무대』. 이형식 옮김. 서울: 여성사, 1993.  
 팸 모리스. 『문학과 페미니즘』. 강희원 옮김. 서울: 문예출판사, 1997.  
 게일 오스틴. 『페미니즘과 연극 비평』. 심정순 옮김. 서울: 현대미학사, 1995.  
 한국 여성 연극인 협의회. 『한국여성연출의 미학』. 6차 년례 심포지움. 2002. 2-7.  
 Chris Weedon. *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell, 1997.  
 Lizbeth Goodman. *Contemporary Feminist Theatres*. London and N.Y.: Routledge, 1993.

[Abstract]

## **The Present and the Future Issues in Korean Feminist Theatre**

Young-Joo Choi  
(Dongguk University)

Considering Korean feminist theatre is not successful at all these days, it is needed to find the reasons of its crisis. As two Korean feminist theatre scholars argued, the crisis owed to the structural problem from the start. That is the Korean feminist theatre started and developed depending on the imported popular feminist plays without social and cultural self-consciousness. Once the imported feminist theatres were flourished, some theatre companies pursued the commercial success blurring the feminist issues. It was resulted into the intentional ignorance in and out of the theatre society. While, some feminist plays were too inclined to the agit-prop without artistic sophistication.

This essay tries to examine how the feminist theatres have been developing and what kinds of feminist performances have been made until now. And it intends to emphasize that the play text should be based on the Korean women's past, present, and future reality. Besides, they have to delve into the problem by which the Korean women were trapped in historical, social, and cultural environment. To make the women's matter the social issue at present and for the future, the Korean feminist theatre should re-find its place as the socio-cultural forum.

First, Korean theatre should cooperate with the other women's group crossing the different disciplines of the society, the culture, the politics etc. Secondly, we need to observe and watch where and how the distortion happens in women's matter, and react to correct it. Thirdly, we need to discover, to support, and to protect the women centered perspective of some playwrights as well as the performers. Co-writing or co-performing is also very positive to diversify the women's subjects.

Lastly, to protect the feminist theatre against the consumerism, they need to have the financial support from the government or some civil society.

접 수 일 : 2004년 4월 22일

심사기간 : 2004년 5월 1일~20일

재 심 사 : 2004년 5월 30일

게재결정 : 2004년 6월 5일(편집위원회)