

현대 한국 연극에 나타난 페미니즘과 여성의 이미지 Feminism and Images of Women in Modern Korean Theater

심정순 (Jung-Soon SHIM)

I

한국적 사회 / 문화의 맥락에서 볼때, 실천적 집단운동으로서 한국의 여성운동과 이데올로기 체계로서 페미니즘은 서로 밀접한 관련이 있지만, 약간 다른 역사와 문화적 배경을 가지고 있다. 한국 여성운동의 역사가 19세기 구한말 여성들의 구국관련 운동으로 시작된 반면, 이데올로기 체계로서 페미니즘은, 1970년대 말 서구 여성학이 한국에 소개되면서 그 뿌리를 내리기 시작했다고 볼 수 있다.

이러한 시대적 배경에는, 1960년대 서구에서 활발했던 제 2 물결 페미니즘의 결과, 전 세계적으로 높아진 여성문제에 대한 관심의 고조로 UN이 '세계 여성의 해'(1975)를 선포하기도 했고, 국내에서는 대학커리큘럼에 여성학 과목 신설(1977) 및 여성학과 설립(1982), 해외에서 여성학을 공부하고 돌아온 여성학자들의 숫적 증가, 외에 군사독재라는 국내 정치상황 하의 민주화 운동과 맞물려 생겨난 국내 여성운동 등 여러 사회, 정치적 여건들이 맞물려 있다.

서구의 제 2 물결 페미니즘에 이론적 배경을 제공했던 베티 프리단의 저서 『여성의 신비』가 한국에 처음 번역 소개된 것은 1979년(김행자 역)이다. 또한 한국판 제 2 물결 여성운동이 일어나기 시작한 것도 이즈음으로, 1980년대 초에 이르면 동인회 형식의 소규모 여성운동 그룹들이 --'여성민우회', '또 하나의 문화'-- 등이 형성되기 시작했다. 이들 그룹들은 서구 페미니즘 이론을 공부하고, 이를 바탕으로 한국적 상황에 맞는 페미니즘 이론체계를 정립해 나가기 시작했고, 이로 한국적 여성운동의 이론적 배경을 구조되기 시작했다. 낯선 서구 페미니즘 이론체계와 사상이 한국적 문화풍토에서 뿌리내리기까지

는 상당한 기간이 걸릴 수밖에 없었다. 1990 년대에 들면서, 서구에서는 포스트페미니즘 이야기가 나오기에 이른다.

본고는, 첫째, 19 세기 후반 이후 서구의 민주 평등사상과 페미니즘이 한국의 유교문화적 맥락 속으로 어떻게 소개되는가를 간략히 살펴보고, 둘째, 그러한 문화적 상호작용의 결과로 자리 잡은 한국형 페미니즘 사상과 정서가 한국연극에서는 어떤 극적 구조와 방식으로 구체화되는가를 살펴보고자 한다.

II

19 세기 말 해외 서구열강에서 불어오는 근대화의 바람은 당시 조선제국에도 예외일수는 없었다. 가부장적 유교문화를 지속해왔던 이씨 조선도, 여성해방의 역사적 전기를 맞게 되는데, 1800 년대 후반, 기독교의 도래와 이들 선교사들이 설립한 여학교를 통해 공적인 여성 교육이 한국에 소개되면서부터이다. 기독교 교회의 설립은, 남성과 여성이 교회에 나가 나란히 앉아 예배를 보게 함으로써, 구한말 규방속에 갇혀 지내던 한국 여성들을 해방시키는 결과를 가져 왔다. 또한 미국 선교사들이 한국에 세운 미선계 여학교들도 당시 조선 여성들에게, 민주와 평등에 관한 교육을 통해, 의식을 일깨우는데 지대한 공헌을 했다. 그러나 실제로 이들 기독교계 여학교들이 내건 교육 목표는 생각처럼 ‘혁명적’인 것은 아니었다. 이들이 천명한 교육 목표는 “여성을 독립적인 사회의 구성원으로 만들어 남성과 경쟁시키고자 하는 것이 아니라, 자녀 교육의 중요한 임무를 띤 어머니로써 폭넓은 안목을 갖도록 하기 위한” 것이었다. 미국 선교사들이 내건 이러한 “보수적인” 교육 목표는 호스트 문화로써 한국 문화가 갖는 강한 가부장적 성격을 고려한 결과로 생각된다. 이와같이, 한국의 신식 여성교육은 훌륭한 ‘모성’을 강조 함으로 시작되었다.

이러한 여성교육의 결과로, 1920 년대에 이르면 제 1 세대 한국판 신여성들이 등장하게 된다. 이들은 개인주의, 자유연애 및 결혼, 양성간의 평등 등의 현대적 가치관으로 교육받은 여성들으로써, 한국 최초의 현대 여성 화가였던 나혜석 및 한국 최초의 소프라노 가수였던 윤심덕 등이 대표적인 경우로, 이들은 현모양처라는 유교적 여성의 스테레오타일에 도전해, 상기한 새로운 가치관들을 그들의 개인적 삶에서 실천했는데, 그 결과는 거의 모두 비극으로 끝났다.

이들 1 세대 한국 신여성들이 도전적으로 보이긴 했으나 실제로 이들의 도전

적 행위는 이성간의 사랑과 가부장 가족 제도에 대한 굳건한 믿음과 가치관에 바탕을 두고 있다. 가족 제도를 떠나 개인의 전문직을 추구한다든가 하는 독립적인 가치관은 별로 심각히 고려되지 않았다. 이러한 강한 가족주의 성향은 19세기 말에 일어났던 조선시대 여성운동의 특징이기도 하다. 1898년의 여우회를 조직해, 축첩제도에 반대해 대궐문 앞에서 연좌메모를 벌였던 일이나, 1907년 국채배상부인회를 조직해, 일본에 진 나라의 빛을 갚고자 했던 일들이 그러한 예이다. 이들 여성 조직들은 가정에서의 어머니의 역할을 국가적 차원으로 확대시킨 활동을 주관했고, 모두 ‘애국이라는 명분’은 이들의 집단활동을 용인해주었다. 이들 여성 조직들은 1919년 삼일운동에도 지대한 공헌을 했다. 그러나 1930년 이후 일제의 탄압으로 이러한 여성운동은 휴면기에 들어간다.

한국에서 여성운동이 다시 일어난 것은 1970년대 후반기로, 앞서 말한바 서구 제2물결 페미니즘의 영향을 받았고, 시대적 맥락을 같이 한다는 점에서 한국판 제2물결 페미니즘이라 할수 있을 것이다. 당시 소규모 동인회 성격의 운동그룹들이 뿌리를 내리기 위해서는, 전체 한국의 가부장 사회와 적당한 조화를 모색 할 수밖에 없었는데, 그러한 한 특징이, 한국적 가족적 가치관에 대한 존중이다. 즉, 유/불/도교적 문화적 복합성을 바탕으로 하는 한국의 가부장 문화 맥락에서, 음/양은 서로 배타적 반대의 힘이 아니라, 상호보완적인 본질적 힘으로써, 가족은 이러한 음/양의 조화가 인간적인 차원에서 구현되는 장소로 여겨졌고, 이러한 전통 가족 지향적 가치관은 1980년대와 1990년대 한국 여성운동의 중요한 특징을 이룬다. 이러한 가족지향적 가치관의 중심에는 ‘어머니’로서 여성의 역할이 재강조 되기에 이른다. ‘여성중심의 관점’ 또는 ‘여성의 눈으로’라는 신조어가 유행되면서, 이 시기에 중요한 사회적 여성 이슈로는 ‘가정 파괴범’의 문제, 가정 폭력방지법의 제정 등과 같은 문제로, 건전한 가족과 가정을 보호하는데 중점을 두고 있다.

이러한 특징은, 현대 일본의 페미니즘의 한 특징과도 공통되는 것으로 보인다. 일본의 여성학자인 우에노 치즈코는, 『일본 페미니즘의 목소리』(1997)라는 책에서 다음과 같이 서술한다:

일본에서, 모성은 페미니스트들에게 반드시 보호되어야 하는 중요한 관심사이다. 우리의 기본적 목표는, 남자처럼 되는 것이 아니라, 여성이라는 의미를 존중하는 것으로, 이는

일본 페미니즘의 정체성을 이루는 핵심적인 조건이다.

III

한국 페미니즘이 지니는 이러한 가족주의적 특징을 배경으로, 이 논문은 이제 한국의 여성연극이 어떻게 그러한 특징을 재현의 구조로 구체화하는가를 살펴보고자 한다. 우선, 여성연극을 정의할 필요가 있다. 여성연극에 가장 중심적인 요소는, ‘여성중심 관점’이 있는가 하는 것이고, 더 나아가 여성적 표현형식을 갖추고 있는가 하는 것 등이 그 주요요소라 하겠다. ‘여성중심 관점’은, 여성에 대한 가부장 사회의 억압에 대해 의식화된 시각을 일반적으로 말한다. 따라서, 이러한 시각이 없는 한, 여성작가가 쓴 모든 작품이 여성연극이라 할 수는 없을 것이다. 본인은 저서 『페미니즘과 한국연극』(1999)에서, 현대 한국의 여성소재 관련극들을 여성중심관점을 기본으로, 여성문제극, 여성문화극, 여성소재극으로 나누어 분석한 바 있다.

한국에서 제 1세대 전문 여성 극작가가 등장한 것은 1950년대 후반으로, 김자림, 박현숙씨 등을 들 수 있다. 이들이 주로 다루었던 주제는 자유연애와 결혼 및 부부관계, 혹은 건전한 부부관계를 해치는 부정한 남편에 대한 아내의 입장 등을 중심으로 다룬다. 한국여성 극작의 발전 단계로 볼때, 이들 여성 극작가들은 결혼 제도와 가족에 대한 확고한 신념을 바탕으로, 아내의 심리세계를 이해하지 못하는 무심하고 부정한 남편에 대한 그들의 불만을 표시하면서, 그 표현방식 역시 매우 우회적이고, “전통적으로 여성적인” 방식을 택한다.

김자림의 작품 <둘개바람(1958)>은 각기 다른 가치관을 지닌 3대 과부가 모여 사는 가정을 배경으로 한다. 주인공인 딸 기숙은 재혼하고자 하나, 그녀의 어머니와 할머니가 “일부중사”를 주장하며, 이에 반대한다. 궁극적으로 기숙은 어머니와 할머니의 반대를 무릎쓰고, 재혼에 성공한다. 박현숙의 작품 <가면 무도회(1976)>에서, “아내”라는 이름의 여주인공은 불성실한 남편의 행동에 화가 나서 복수를 마음먹고, 크리스마스 이브에 가면무도회에 나간다. 가면을 쓴 채, 자신의 남편과 파트너가 된 “아내”는 온갖 욕망을 토로 하지만, 호텔 방에서 둘의 정체가 발각된다. 아내와 남편은 갑자기 너그러워져서 서로를 용서하고 화해한다. 이 시점에서 갑작스런 플롯의 전도로 극의 액션 진행 방향이 희극적 효과와 해피엔딩의 결말에 이르게 되는데, 이는 박현숙 극

작가가 불성실한 남편들로 대변되는 가부장 사회의 체면을 살려주기 위해, 일종의 “전통적으로 여성적인” 방법으로 비판을 가한 것이라고 볼 수 있다.

이상 두 편의 희곡작품은 분명히 여성적 관점을 천명하고 있지만, 두 여성극작가들의 관심은, 결혼 제도 내에서의 부부관계를 개선시키고자 하는데 있다고 하겠다. 김자림 작가는 이러한 점을 명백히 밝힌다. : “더 많은 기회가 여성들에게 주어져야 하지만, 여성 억압에 대한 반발로 남성들에게 노골적으로 도전해서는 안 됩니다. 여성은 여성의 차이를 인식해야하며, 성적인 구별을 넘어서 경쟁하는 것은 평등이 아닙니다.”

이러한 방식의 전통적 여성극작 방식은, 1980 년대에 이르면, 괄목할만한 한국의 경제 성장으로 인한 여러 문화적 파생효과 -- 중산층 관객들의 확산과 그들의 팽창하는 문화욕구 -- 등과 더불어, 여성극작에도 상당한 변화를 몰고 온다. 1970 년대 말 이후 여성문제에 대한 현대적 인식이 고조되면서, 1980 년대 중반에 이르면, 페미니즘 관점을 바탕으로 한 여성극작들이 나타나기 시작한다. 이러한 시기에 공연되었던 중요한 작품이, 극단 <산울림>이 정복근 재창작, 임영웅 연출로 공연했던 <위기의 여자>(1986)이다. 이 공연은 프랑스 페미니스트인 시몬 드 보바르의 소설을 극화한 공연으로, 그때까지 연극관객으로 여겨지지 않았던 중산층 주부들을 대거 극장으로 끌어냄으로서 대단한 상업적 성공을 거두었고, 이후에 더 많은 소위 말하는 ‘여성 연극’들이 공연되기 시작했다. 연극 <위기의 여자>로 촉발된 여성연극의 대중적 인기는 지속되어, 1990 년대 중반까지 상당히 많은, 서구의 여성관련 연극과 국내 창작 작품들이 공연되었다. 따라서 그 시대적 배경이나, 관객의 여성 의식의 성숙 등으로 보아, 독립된 장르로서, 한국 ‘여성연극’의 시작은 <위기의 여자>라고 볼 수 있다.

연극 <위기의 여자>가 한국의 중산층, 중년 여성 관객들에게 가졌던 강력한 호소력은 주로 그 주제로, 주인공 모니크는 40 대 중년의 여성으로, 20 여년 간의 결혼 생활 후 남편의 불륜을 경험하게 되고, 이로 인해 자아를 찾고자 하는 그녀의 고통스러운 내적 여행이 시작되고, 그녀는 결국 이혼을 결심하는 것으로 끝난다. 1980 년대 중반, 한국적 가부장 사회의 현실에서, 이혼은 특히 여성의 경우에는 심각한 사회적 타부로 간주되었고, 어찌된 억압된 수많은 중년의 가정주부들은 모니크의 아픔을 통해 감정이입과 간접 경험을 통해 순간적 위로의 안식처를 얻었는지도 모를 일이다.

여성작가 정복근은 이어서 <웬일이세요 당신?>(1988) 을 통해 한국판 위기

의 여자를 그려냈다. 여성 일인 극인 이 공연에서 “아내”라는 이름의 여주인공 역시 중년의 중산층 가정주부로 남편의 외도를 경험하고는 분노와 절망의 감정을 표현한다. 그러나 극 종결부에서 그녀는 남편의 인간적인 약함을 용서한다면서, 왜냐하면 결혼은 “그녀의 운명”이기 때문이라고 말한다. 정복근은 계속해서, 다양한 역사적, 심리적 여성소재를 극화했다. 이혼한 여성의 친자 양육권 문제를 다룬 <그대 아직 꿈꾸고 있는가>(박완서 작, 정복근 각색, 1991), 상류 중산층 여성의 이혼문제를 다룬 <첼로>(1994), 구한말 조선의 마지막 공주였던 덕혜옹주가 일본귀족 남성과 한 비극적이고 정략적인 결혼문제를 파헤친 <덕혜옹주>(1995), 한국 신화인 장화홍련전을 재구성하여 여성심리를 심도있게 다룬 <얼굴 뒤의 얼굴>(1996), 역시 한 역사적 풍운아로서 미군정 시절 간첩으로 판정을 받고 사형당한 당대의 신여성 김수임의 생애를 다룬 <나, 김수임>(1997) 등이 있다.

1990년도 초반에 이르면, 서구의 중요 여성연극 작품들이 한국 무대에 적극적으로 소개된다, 마샤 노만의 <안녕 엄마>(극단 사조, 김효경 연출), 캐롤 처칠의 <클라우드 나인>(극단 미토스, 오경숙 연출) 및 <톱 길즈>(김철리 연출)(1993), 벨턴의 <육탕의 여인들>(실험극장, 김철리 연출)(1991) 및 웬디 와썬스틴의 <보통이 아닌 여성들>(극단 미토스, 오경숙 연출) 등이 공연 소개되었다. 이들 작품들은 서양 여성연극에 나타난 여성의 문제와 시각 및 여성 연극의 정서를 한국 관객에게 알리는데 중요한 역할을 했다.

1994년에 공연된 정복근의 작품 <첼로>는 이러한 변모하는 시대 정서를 반영, 본인의 이전 작품을 개작한 것으로 이 작품에서 상류 사회의 가정주부인 윤희는 남성 체제에 도전하여, 혼외 정사를 저지르고, 결혼을 포기하기에 이른다. 이 작품은 강남의 중년 여성관객들에게 대단한 호소력을 발휘, 상업적 성공을 거두었다. 이 작품에서 윤희는 습관적으로 외도를 하는 기업체 사장 남편과의 의미 없는 결혼 생활로부터 적극적인 탈출을 모색한다. 그녀는 자신의 집 개조시 인테리어를 맡았던 일꾼 남자와 사랑에 빠진다. 그러나 그녀의 사랑은 오래 가지 못하고, 그 애인에게 버림받게 되고, 남편에게서는 쌍벌죄로 고소되어, 이혼까지 하게 된다. 홀로 남은 그녀는 일종의 처절한 자아 각성에 이르게 된다. 그녀는 이렇게 말한다:

결국 난 그 어떤 누구를 추구한 것이 아니었나봐요, 나는 단지
내 자신이고 싶었을 뿐이어서 이 일을 치렀는지도 모르겠어요.

재판을 받고, 감옥에 가서 내 죄를 치르겠어요. 그리고 그 후에는 나는 남은 삶을 내 자신으로 살고 싶어요. 그 누구의 무엇도 아닌

여주인공 윤희의 이러한 모습은, 정복근 작가가 1988년 작품 <웬일이세요 당신?>에서 그렸던 “운명을 받아들이는” 아내라는 이름의 여성 주인공과 비교해 볼 때 상당한 변화를 보여준다. 그러나 윤희가 자아 각성에 도달하는 과정이, 남성애인으로 부터 버림받음으로 촉발된 결과로 볼때, 결혼과 가족제도에 대한 근본적 의문을 제기하고 주체적 각성에서 출발했다고 보기 보다는, 새로운 가족과 사랑을 찾기자 했던 것으로 보이며, 이런 점에서 그녀의 자아각성은 한계가 있다.

1990년대 중반에 들어오면서, 전통적으로 ‘여자의 운명’처럼 여겨졌던 결혼제도는 더욱 적극적으로 젊은 30대 여성 작가들 -- 김윤미, 서미애 -- 등에 의해 심각한 분석과 토론의 대상이 된다. 그러한 젊은 여성 극작가들의 하나인 김윤미는 작품 <결혼한 여자와 안 한 여자>(1996)에서 두 여성의 이야기를 비교해 그린다. 정애는 중매 결혼한 가정주부이고, 수인은 카피라이터로 일하는 전문직 독신 여성이다. 이 두 여인의 공통점은 사랑의 대상인 남성들과의 억압적인 관계이다.

정애는 결혼과 동시에 직장을 포기했다. 남편과 시어머니가 반대하기 때문에. 그녀는 첫날밤에 겪은 환멸적 경험을 친구인 수인에게 이렇게 털어놓는다:

우리 어머니는 첫날밤 여자가 무엇을 기대해야 하는지 설명해 주었지만, 여자가 겪어야 하는 깊은 정신적 상황에 대해서는 말하지 않았다. 그는 마치 굶주린 사자와 같았지. 사슴을 발견한 듯 우리들의 어머니들은 이런 헛된 밤들을 위해 결혼의 환상을 창조 한거야.

임신의 경험을 통해, 정애는 가정 속에서 그녀의 판에 박은 전통적 역할을 깨닫게 된다:

시집 식구들이 난리를 떨고, 은근히 아들을 원하는 거야. 내 존재의 이유가 마치 암소의 역할을 충실히 해내는 것 같았어. 자아 실현은 기대도 못해.

설상가상으로, 이 아내 역시 남편의 불륜을 알게 되고, 결혼 제도에 대해 가차 없는 비난을 퍼붓는다.

한편 독신 전문직 여성인 수인 역시 유부남과의 관계에서 임신을 경험한다. 그러나 남자의 무책임함을 깨닫고, 인공 유산을 하게 된다. 친구인 정애만이 수인을 병원까지 따라가 돌봐준다. 여기서 정애와 수인은 일종의 페미니즘적 ‘자매애’의 관계를 보여준다. 나아가 이 두 여성은, 남성들에게 환멸을 느낀 이후, 애에 대한 대안적 관계의 모색의 하나로, 레즈비언 관계까지 토론하기에 이른다.

수인 : 레즈비언에 대해 생각해 봤어?

정애 : 레즈비언?

수인 : 그래. 어디서 읽었는데 여성학에 빠진 두 여자가 레즈비언이 되기로 결심하고 여관에 같이 갔데. 그리고는 첫날밤 같은 기분으로 결심을 단단히 하고 ...

정애 : 그리고?

수인 : 레즈비언이 되려고 온갖 짓을 다 했는데. 하나씩 옷을 벗고, 분위기를 잡으려했는데. 마침내 서로 눈치를 살피면서, 심각한 행위를 하려는 순간 하나가 웃음을 터뜨렸고, 또 다른 하나도 견잡을 수 없이 웃어 버렸데.

정애 : 그래서?

수인 : 결혼해서 행복하게 잘 산대.

정애 : 여자하고?

수인 : 아니, 남자하고.

이상의 대사는, 이들 여성들이 인간 힘으로, 대안적인 결혼 형식을 찾고는 있으나, 아직 동성애 적인 관계는 그들의 사회화 과정이나 이해의 범위를 훨씬 벗어나 있는 것으로 나타난다. 마침내 두 여성은 서로 감정적인 지지 관계를 확인하고, 정애는 이혼을 실천할 것을 암시하며 극이 끝난다.

또 다른 젊은 여성 극작가 서미애의 일인 여성소재 극인 <남편을 죽이는 서른가지 방법>(1996)에서, 주인공인 ‘젊은 아내’는 아내 구타 문제를 제기한다. 매 맞는 젊은 아내 미연은, 자신의 존재를 “매맞는 몸뚱이로만 존재한

다.”는 대사로 극을 시작한다. 남편에게 오랫동안 구타당한 결과, 그녀는 이제 자아 정체성의 심각한 위기를 경험하고 있다.

그녀는 매질이 그녀 자신을 어떻게 노예로 만들었는가 이야기한다 :

그의 말에 나는 일어섭니다. 그의 명령대로 나는 그의 침대로
 가야 합니다. 아무런 느낌도 없이 그는 나에게 동물처럼 달려
 듭니다. 그리고 사랑 없는 섹스를 하지요. 아니 강간을 ---
 참을수 없는 모욕을 삼키면서, 나는 강간을 당합니다. 그리고
 코를 고는 그의 옆에서 나는 눈물을 흘립니다. ---
 나는 될 수 있는 한 잔인한 방법으로 남편을 죽이고 싶습니다.

이 때 맞는 아내는 고통을 잊기 위한 방법으로 환상의 세계로 도피하고, 그 속에서 남편을 죽이는 30 가지 방법을 상상해 낸다. 그리고 극중 삽화적 장면에서, 그녀는 남편을 죽인다. 그러나 곧 그 다음 장면에서, 극중 액션의 진행 방향이 바뀌어, 이 살인 장면은, 이 때 맞는 아내가 싸이코 드라마 속에서 연기해 내는 하나의 극중극 장면으로 처리된다.

이러한 보안 장치는, 전 세대 작가인 박현숙의 <가면 무도회>에서 보여준, 플롯의 반전 수법과도 비슷한 효과를 내는 것으로, 불성실한 남편들에 대한 아내들의 반역(?)이 갖는 도전적, 해체적 충격을 완화시키기 위한 것이라 할 수 있다. 이 때 맞는 아내의 이야기는, 그녀의 남편이 모호한 죽음을 하게 됨으로 끝이 난다. 이러한 결말 역시 조작적인 면이 강한데, 이는 아마도 극작가가 가부장 사회의 관객들에게서 지탄을 받지 않고서, 때 맞는 아내를 해방시키기 위해 교육지책으로 고안해낸 결말이 아닌가 싶다.

이와같이 1990년대 중반 젊은 세대의 여성극작가들이 쓴 여성 연극은, 가부장 결혼제도와 전통 성역할에 대한 대담한 비판의 소리를 드높인다. 불성실한 남편들에 대한 불만을 우회적으로만 표현할 수 있었던 전세대 여성극작가들과 대조적으로, 이들 젊은 극작가들은 불성실하고, 폭력적인 남편들과 가부장적 결혼제도에 대해 노골적인 반감과 적대감마저 표시한다.

그러나 신세대 여성극작가들과 그 이전 세대 여성극작가들이 갖는 공통점은, 이들 모두의 궁극적 관심사는, 다른 대안적인 결혼제도나 가족구도를 모색하기 보다는, 현재의 가부장적 결혼제도 안에서 부부간의 관계를 개선하고자

하는데 있다는 점이다. 서양의 여성연극에서 처럼, 전통적 결혼과 가족이라는 제도의 한계 너머로, 여성이 독립적인 삶을 추구하는 모습은, 어느 한 작품에서조차 제시되지 않고 있다.

1990년대 중반까지 인기를 얻었던 여성연극들은, 중반 이후 서서히 다른 종류의 연극들에 의해 대체되었다. 이는 1997년 IMF 위기와 그 이후 글로벌화에 따른 적극적인 문화계의 개방 및 포스트페미니즘의 정서 등의 영향, 또한 뮤지컬 등 다양한 스타일과 장르의 연극의 부상으로 관객들의 관심이 다양화된 데 기인한다고 보겠다.

21세기에 들면서는, 주로 해외의 여성번역극들이 지속적으로 공연되는 반면에, 한국 여성극작가의 창작 여성희곡은 숫자가 줄어든다. 2001년에 공연되어 센세이션을 일으켰던 여성연극 공연이, 이브 앤슬러의 <버자이니 모놀로그>(이지나 연출)이다. 이 공연은, 그후 2006년까지 매년 재공연되면서, 내용과 형식면에서 많은 번안을 거쳤다. 역시 2001년에 공연되었던, <말하는 여자>(극단 미토스, 오경숙 연출) 역시 한국계 미국 여성 작가인 차학경의 포스트모던 소설인 <덕태>를 바탕으로 재구성 한 공연이다. 이브 앤슬러의 또 다른 작품인 <the Good Body>가 2006년에 공연되어, 요즘 성형 열풍과 미의 추구라는 문제를 다루어, 대학로의 젊은 여성관객들에게 호평을 받았다. 그러나 <버자이니 모놀로그>가 여성의 섹슈얼리티에 관한 대담한 승인과 즐거움 등의 초점에서 일종의 '성교육'용 공부하는 연극으로 변모를 했듯이, <the Good Body> 공연에서도 1990년대의 심각한 페미니즘적인 정서는 찾아볼 수 없다.

여성 창작극으로는, 유진월의 <불꽃의 여자, 나혜석>이 사실주의적 공연 스타일로, 2000년 산울림 극장에서 채윤일 연출로 공연되었다. 이 공연은, 한국의 근대 신여성 화가였던 나혜석의 일생을, 페미니스트 선각자로서의 모습에 초점을 두어 부각했는데, 1980년대-90년대 중반까지 보였던 가부장제에 대한 비판적인 정서가 사라진 글로벌 시대의 관객들에게, 도전적 페미니스트로서 나혜석의 한정적인 묘사는 크게 어필한 것 같지 않다. 김윤미의 <결혼한 여자와 안한 여자> 공연 역시, 2007년에 <Miss & Mrs>로 재각색 되어 김성노 연출로 공연되었는데, 1997년 판에 비교해서 페미니즘적인 정서가 많이 삭제된 것으로 나타난다. 2007년 봄 극단 목토가 공연한 <이영란의 모노드라마 히스테리아>는 페미니즘 관점에서 '히스테리아'에 관한 역사, 가부장적인 담론의 비판 등을 포함한 교육적 공연이었으나, 역시 대학로 젊은 관객

들의 관심을 끌지 못했다.

유진월은 계속해서 2007년 <연인들의 유포피아>를 김진만 연출로, 산울림 극장에서 공연했다. 작가는 이 작품을, “두 쌍의 30대 연인들의 정열적인 사랑과 안정적인 결혼 사이에서 방황하는 여름의 연인들 이야기”라고 서술하듯, 현대인들의 존재론적인 고독과 의사소통의 무의미함을, 독백형식의 심리극으로 그려냈다. 인간의 존재론적인 고독을 제시하는 한 방식이, 현대적 사랑의 참을수 없는 가벼움과 결혼의 허무성까지 포괄적으로 제시한다는 점에서, 작가의 여성중심적 관점이 인간적 고독과 존재의 문제로 확대, 다양화되었음을 알 수 있다.

이상에서 살펴본 바, 현대 한국의 여성연극에 나타나는, 한국형 페미니즘은 전통 가부장적 가족주의 가치관을 바탕으로 성립되어 있다는 점을 확인 시켜주며, 또한 문화적 재현 구조로써 여성 연극은 이러한 경향을 확대 재생산한다고 하겠다. 언제, 또 어떠한 방식으로, 페미니즘적인 가족 정치학이 지금의 한국 여성들을 감싸고 있는 남/녀, 음/양의 이분법을 초월하는 대안적 가족형태와 섹슈얼리티 및 결혼의 개념을 제시할 수 있을지는, 지켜봐야 할 할 문제로 남아 있다.