

## 여성작가 아프라 벤의 왕정복고기 희극 다시쓰기: 『떠돌이』를 중심으로\*

김영아 (한성대)

### I.

20세기 후반 이후 문학비평계에서 일어난 가장 큰 변화는 그간 정전에서 배제, 소외되었던 다양한 작가들의 존재와 그들의 목소리가 발굴·재평가되었다는 점이다. 이 과정에서 가장 큰 혜택을 본 것은 지배이데올로기의 대표적 타자인 여성작가들이며, 아프라 벤(Aphra Behn, 1640-1689)은 그 중에서도 가장 주목받고 있는 인물이다. 버지니아 울프(Virginia Woolf)가 『자신만의 방』(*A Room of One's Own*)에서 아프라 벤을 여성들에게 자신의 마음을 표현할 수 있는 권리를 획득할 수 있도록 도와준 최초의 여성 전문 직업작가로 칭송하며 “여성들 모두 아프라 벤의 무덤에 꽃을 바쳐야 한다”(61)고 쓴 이래, 아프라 벤은 다섯 편의

---

\* 본 연구는 2009년도 한성대학교 교내연구비 지원과제임.

전기와 두 편의 소설의 소재가 되었으며<sup>1)</sup>, 특히 90년대 이후에는 그녀의 작품만을 다룬 무려 네 권의 연구 논문 선집이 출간되기도 했다<sup>2)</sup>. 아프라 벤은 17편에 달하는 극작품과 수많은 시와 소설을 집필한 왕정복고기를 대표하는 작가이긴 하지만 그 시기의 유일한 여성작가는 아니다. 그런데 아프라 벤이 유독 현대 페미니스트들의 주목을 끈 이유는 무엇일까? 그것은 그녀의 작품이 당대의 다른 여성작가들과는 다르게 여성의 성적 욕망을 솔직하고 대담하게 다루고 있다는 점과 관련된다(Pearson 143).

아프라 벤이 작품 활동을 했던 17세기말은 여성의 영역과 남성의 영역은 명확하게 구분된다는 관념이 강력했던 시기였고, 여성의 글쓰기는 두 가지 점에서 남성의 영역을 침범하는 것으로 간주되었다. 그것은 우선 지식이 전통적으로 여성보다 우월한 성인 남성의 전용물이었다는 점에서 그러했고, 또한 여성이 글을 써서 자신을 내보이는 것은 여성의 최고의 덕목인 ‘정숙함’을 어기는 것이라는 점에서 그러했다<sup>3)</sup>. 안젤린 고로(Angeline Goreau)의 표현을 빌자면 여성이 “자신의 작품을 출판하는 것은 (...) 자신을 대중에게 공개하는, 즉 자신을 세상에 노출하는 것”(150)이었으며, 이런 의미에서 글쓰기는 매춘행위와 동일시되었다. 낸시 코튼(Nancy Cotton)의 지적하듯 벤과 동시대 작가인 캐서린 필립스(Katherine Philips, 1631-64)는 이와 같은 남성 중심적 태도에 맞서 당대의 많은 여성작가들이 취한 전형적인 생존전략을 보여준다(194-212). 그것은 도덕적으로, 특히 성적

1) 아프라 벤의 전기로는 George Woodstock, *The Incomparable Aphra* (1948); W. J. Cameron, *New Light on Aphra Behn* (1961); Maureen Duffy, *The Passionate Shepherdess: Aphra Behn, 1640-1689* (1977); Angeline Goreau, *Reconstructing Aphra* (1980); Sara Mendelson, *The Mental World of Stuart Women: Three Studies* (1987)이 있다. 그녀를 소재로 한 소설로는 Emily Hahn, *Purple-Passage: A Novel about a Lady both Famous and Fantastic* (1950); Ross Laidlaw, *Aphra Behn-Dispatch'd from Athole* (1992)이 있다.

2) Hutner, ed. *Rereading Aphra Behn* (1993); Todd, ed. *Aphra Behn Studies* (1996); Todd, ed. *Aphra Behn. New Casebooks* (1999); Hughes and Todd, eds. *The Cambridge Companion to Aphra Behn* (2004).

3) 17세기말 여성의 글쓰기에 대한 일반적 태도에 대해서는 Pearson 1-19; Owens 135-37 참조.

으로 나무랄 데 없는 생활을 영유하며, 글을 쓰더라도 외설적인 주제를 피하고 여성에 대한 관습적 관념을 드러내놓고 문제 삼지 않으며, 무엇보다도 작품을 쓰되 출판을 피하지 않는 것이다. 하지만 아프라 벤은 다른 작가들과 달리, 17세기 여성작가로서는 유일하게 남녀 간의 성의 문제를 노골적이며 외설스런 언어로 다루는 희극이라는 점잖지 못한 형식을 택했을 뿐 아니라, 작품의 서문과 결문을 통해 남성 중심적 여성관에 저항하고 여성에게도 자신을 표현하고 성적인 욕망을 추구할 자유와 권리가 있음을 주장했다. 벤은 이렇듯 작품을 통해 자신을 드러내 보였을 뿐 아니라, 당대의 제일가는 난봉꾼이자 양성애자였던 변호사 존 호일(John Hoyle)을 비롯한 무수한 연인들과의 연애행각을 통해 몸소 자신의 주장을 실현해 보였다.

앞서 지적한대로 벤의 비전형적인 삶과 작품은 특히 1990년대 이후 현대 페미니스트들의 큰 관심을 끌었으며, 그것은 80년대 후반 진행된 페미니즘 내부에서의 변화와 무관하지 않다. 80년대 후반은 사회주의권의 몰락에 힘입어 근대성의 담론에 대한 비판과 해체작업이 왕성하게 진행된 시기로, 페미니즘 내부에서도 거대서사가 아닌 다양한 목소리에, 단일하고 고유한 주체가 아닌 주체의 분열에 더 관심을 갖는 새로운 페미니즘의 경향이 시작된 시기이다. 이러한 새로운 페미니즘의 관심사와 아프라 벤의 특징들—방중에 가까울 정도로 성적 욕망에 대한 솔직함, 남성의 특권과 성에 대한 이중적 기준을 거부하는 페미니스트이면서 군주제를 열렬하게 지지했고 찰스 2세를 위해 복무했던 정치적 보수주의자였음—은 잘 맞아떨어졌으며, 이들에 의해 벤은 “합리적 사고와 성적 억압, 그리고 욕망의 남성화”(Pearson 103)를 특징으로 하는 근대적인 섹슈얼리티와 젠더의 담론을 거부하고 새로운 여성상을 구현한 선구적 인물로 재해석되었다<sup>4)</sup>.

---

4) 재클린 피어슨(Jacqueline Pearson)과 하이디 허트너(Heidi Hutner)의 글은 현대 페미니스트들의 경향을 대표적으로 보여준다. 피어슨은 『『수녀의 인생사』의 역사』(“The History of *The History of the Nun*”)에서 아프라 벤의 증편소설 『수녀의 인생사』가 후배 작가인 토마스 서던(Thomas Southerne)과 제인 바커(Jane Barker)에 의해 어떻게 변형, 개작되고 있는가를 검토하는데, 이 비교연구를 통해 벤이 작품을 통해 구현하고 있는 “자유롭게 의사를 밝히며, 적극적이며, 전문적인”(241) 여성의 이상이 바커와

1980년대 후반 이후 진행된 아프라 벤을 현대 페미니즘의 쟁점과 연결 짓고 재평가하려는 이들 비평가들의 작업은, 단지 여성이라는, 그것도 예외적 삶을 살았던 여성이라는 이유로 그녀의 삶과 작품에 주목하고 그녀의 작품을 그저 전기적 사실을 복원하는 장식물로 취급했던 80년대 이전의 전기적 연구에서 탈피해, 아프라 벤의 작품 자체를 진지한 비평의 대상으로 삼았다는 점에서 의미를 지닌다. 이들의 연구 덕택에 아프라 벤은 비로소 예외적인 여성작가의 위치에서 현실에 대한 진지한 성찰을 보여주는 중요한 여성작가로 자리매김 되었으며, 그녀의 작품을 단순히 과거에 속한 것이 아니라 오늘날에도 유의미한 남녀관계와 성, 섹슈얼리티에 대한 진지한 탐구로 읽을 수 있는 토대가 마련되었다고 할 수 있다.

하지만 자넷 토드(Janet Todd)의 지적처럼 아프라 벤과 다른 여성작가들의 차별성을 부각하며 그녀를 탈근대적 여성상을 구현하는 인물로까지 해석하는 현대 페미니즘비평의 경향은 그녀의 작품을 자신의 입맛, 즉 자신의 비평적 관심에 맞게 재단하고 환원할 위험성을 지닌다(“Introduction” 3). 아프라 벤은 당대의 남성 중심적 태도에 저항했지만 어쨌든 그 시대에 몸담고 살 수 밖에 없었고, 또 극작가로서 남성들이 지배하던 극장 세계와 사회에서 인기를 얻고 성공을 거두

---

서던 등에 의해 지워지고 부정되는 과정을 살피며, 이것을 17세기말 18세기 초에 진행되던 “여성성에 대한 새로운 부르주아지 이데올로기”(234)의 성립과 발전과정과 연결한다. 허트너 역시 벤의 작품에서 17, 18세기에 형성되어 현대 세계를 지배하고 있는, “합리적 사고와 성적 억압, 그리고 욕망의 남성화”(103)를 특징으로 하는 퓨리탄 이데올로기에 대한 도전과 대안적 목소리를 읽어내는 비평가이다. 허트너는 “여성의 몸의 재검점: 아프라 벤의 『떠돌이』, 1부와 2부”(“Revisoning the Female Body: Aphra Behn’s *The Rover*, Parts I and II”)에서 벤의 대표적 희극작품인 『떠돌이』(*The Rover*) 1부와 2부를 함께 검토하며, 1부가 자유분방하지만 정숙한 상속녀 헬레나(Hellena)와 윌모어(Willmore)의 결혼으로 가부장적 권위가 복원되는 것으로 끝난다면, 창녀인 라누세(La Nuche)가 여주인공으로 등장해 주인공 윌모어를 차지하는 2부는 1부의 결말에 담긴 이데올로기를 허무는 것으로 해석한다. 국외자였던 창녀가 여주인공으로 전환되는 과정을 추적하며 허트너는 벤이 전통적인 여성적 이상을 거부하고 “무질서하고 억압되지 않은 ‘타자’로서의 여성의 몸”을 “성적 억압과 자기억제, 그리고 억압적인 가부장적 법에서 자유로운 대안적 여성성의 모델로 제시”하고 있다고 주장한다(105).

기도 했던 작가이다. 따라서 ‘17세기 여성작가’ 아프라 벤의 삶과 작품을 더욱 온전하게 이해하기 위해서는, 그녀의 남다름과 그것의 현재적 의의에 대한 관심을 놓치지 않으면서 그녀의 차별성 역시 구체적인 역사적 맥락에서 살펴보고 이해할 필요가 있다. 다시 말해 일레인 호비(Elaine Hobby)의 표현대로 이제 현대의 정치적, 이론적 질문들로 무장한 채 문학비평의 “오래된 직무,” 즉 텍스트를 한층 더 주의 깊게 읽는 작업으로 돌아가야 할 시간이다(113-4).

이 글은 위와 같은 문제의식아래 벤의 대표적 희극 작품인 『떠돌이』(*The Rover*, 1677)를 다시 읽는 것을 목적으로 한다. 벤의 희극작품 중 가장 뛰어나다고 평가받는 『떠돌이』는 당대에 유행하던 왕정복고기 희극의 공식—표면적으로만 보자면—충실히 따르는 작품이다. 평자에 따라 ‘풍속희극’(Comedy of Manners) 혹은 ‘극적 사회 풍자’(Dramatic Social Satire) 등 다양하게 호칭되는 왕정복고기 희극의 기본 줄거리는 돈은 없지만 재치 있고 성적으로 매력적인 귀족층 남자주인공의 연애모험담이자 성공담이다. 남자주인공들은 하나같이 성에 대해 자유롭고 방탕한 난봉꾼(libertine)들로, 작품은 이들이 영리한 계략과 재치 있는 말솜씨로 싫증난 애인들을 버리고 어떻게 여자 주인공들을 유혹해 사랑을 성취하는가를 보여준다. 극의 중심 갈등은 젊은 연인들과 이들의 사랑을 방해하는 아버지나 후견인, 혹은 돈은 많지만 나이도 많고 매력도 없는 정혼자 등 권위를 대변하는 구세대의 대립에 있으며, 대부분의 극은 난봉꾼 남자주인공들이 구세대들을 속여 넘겨 재치도 있고 돈도 있는 여자 주인공들과 결혼해 돈과 사랑을 다 얻는 것으로 마무리 된다.

로버트 마크리(Robert Markley)의 주장처럼 이들의 성공담은 위기에 처한 왕정복고기 귀족계급의 젊은이들의 판타지라고 부를 수 있다(99). 왕정복고기의 귀족계급은 찰스 2세의 복귀로 다시금 정치적 권력을 차지했지만, 그들은 더 이상 사회의 지배자가 아니었다. 혁명기간을 통해 그들의 신분상의 사회적, 경제적 특권은 대부분 상실되었으며, 자본주의화의 진척 속에 실질적 주도권은 중산층과 또 경제적 변화에 발 빠르게 적응한 귀족층의 손에 넘어간 상태였다(Brown 40-3). 난봉꾼 주인공들이 구현하는, 전통적 도덕관에 대한 도전, 특히 전통적 결

혼관의 거부와 자유연애를 핵심으로 하는 성도덕의 자유주의(libertinism)는 부르주아지의 경제적, 이데올로기적 지배에 대한 이들 귀족계급의 반발의 표현이었으며, 희극은 난봉꾼 주인공이 재산과 사랑을 성취하는 모습을 통해 극장의 주요 고객이었던 귀족계급의 젊은이들에게 보상적 대리만족을 제공했다.

난봉꾼의 판타지를 구성하는 핵심적 요소는 왕정복고기 희극의 독특한 여성 주인공의 창조에 있다. 희극의 여주인공들은 가부장제 사회질서가 요구하는 여성의 두 가지 모순된 역할을 훌륭하게 수행하는 인물들이다(Markley 99-100). 그들은 한편으로 남성주인공 못지않게 재치가 있을뿐더러 성에 대해 솔직하고 적극적이며, 이런 점에서 이전 극들의 수동적이며 정숙한 여성주인공들과는 다른 인물들이다. 하지만 동시에 이들은 자유로운 말과는 달리 실제로는 정숙하고 순결한 처녀이며, 게다가 대부분 큰 재산을 물려받기로 되어있는 상속녀들이기도 하다. 이 여성주인공들은 여성의 섹슈얼리티에 대한 남성 중심적인 환상을 구현한다. 여성주인공들의 재치가 이들이 남성들의 성적욕망의 대상으로서 충분한 자격을 갖추고 있음을 보여준다면, 이들이 순결한 처녀라는 사실은 그들이 정숙한 부인이 될 준비가 되어있음을 보여주며 또 결혼을 통해 남성주인공들이 얻게 될 재산과 사회적 지위를 보장해준다.

그렇다면 정치적으로는 군주제를 열렬히 지지했지만 여성이었던 아프라 벤은 왕정복고기 귀족계급의 판타지이면서 동시에 여성의 섹슈얼리티에 대한 남성 중심적 판타지인 당대의 희극의 형식을 택해 어떻게 다시 쓰고 있는가, 또한 다시 쓰기를 통해 드러나는 여성작가 아프라 벤의 남녀관계와 여성의 삶, 결혼에 대한 통찰은 무엇인가.

이것은 바로 이 글이 『떠돌이』를 읽으며 던지고자 하는 질문들인데, 아프라 벤의 수많은 희극작품들 중에서 특히 『떠돌이』는 벤의 다시쓰기의 문제를 살피는데 유용한 논의의 장을 제공한다. 그 이유는 이 극이 당대의 극장계의 실력자이자 극작가 중 한명인 토마스 킬리그루(Thomas Killigrew)의 희극 『방랑객 토마소』(*Thomaso: or The Wanderer*)<sup>5)</sup>에 토대를 두고 아프라 벤이 개작한 극이기 때문이다. 『방랑객 토마소』는 총 10막으로 이루어진 서재극(closet drama)으로

1654년 집필되었다고 알려져 있다. 저자인 토마스 킬리그루는 찰스 1세의 처형 뒤 영국에서 추방당한 찰스 2세를 따라 유럽대륙을 유랑했던 골수 왕당파이며, 이 극에는 그의 유랑의 경험이 담겨있다. 극의 주인공은 저자와 이름도, 처지도 같은 추방당한 영국 귀족 토마소이고 극은 난봉꾼인 토마소가 스페인 마드리드의 여러 창녀들의 뒤를 쫓아다니며 벌이는 소동을 그린 모험담이다. 1654년에 집필된 만큼 이 극은 1670-80년대에 유행한 왕정복고기의 전형적인 희극들과는 좀 다르지만<sup>5)</sup>, 주인공 토마소가 “마법에 걸린 듯 결혼반지에 묶여 평생 지루한 결혼의 틀 안에서 맴도는 온순한 저 영혼들”(“those tame Spirits that can be conjured into a wedding Ring, and dance in that dull Matrimoniall circle all their dayes,” 1.2, p. 321)을 경멸하는 자유연애의 신봉자이자 난봉꾼이라는 점, 그리고 무엇보다 극이 난봉꾼인 토마소가 정숙하고 아름다운 여주인공 세루리나(Serulina)를 차지하고 동시에 그녀와의 결혼으로 한 재산 거머쥐는 ‘행복한 결말’로 끝난다는 점에서 왕정복고기 희극의 특징을 공유한다. 따라서 이 극은 좁게는 켈위시대(the Interregnum)에 재산과 지위를 모두 빼앗긴 채 찰스 2세와 함께 유럽을 떠돌던 왕당파들의, 넓게는 역사의 흐름에 의해 밀려나고 있는 영국 귀족계급의 소망충족의 이야기이며, 킬리그루는 난봉꾼이지만 영웅적인 토마소가 여주인공과 재산을 차지하는 결말을 통해 영국의 진정한 주인이 바로 자신들임을 주장하고 있다.

아프라 벤의 전집 편집자인 자넷 토드가 보여주듯이 벤의 『방랑객 토마소』에 대한 차용은 표면적으로만 보자면 놀라울 정도로 전면적이다. 벤은 단순히 원전의 플롯을 빌려오는데 그치지 않고, 표현들과 때로는 대사의 전문을 그대로 따오기도 한다. 하지만 『떠돌이』는 『방랑객 토마소』와는 전혀 다른, 새로운 극이

5) 킬리그루의 극인 『방랑객 토마소』는 Chadwyck-Healey에서 제공하는 전자책을 사용했으며, 행이 표시되어있지 않아 막장과 페이지 수를 표기했다.

6) 가장 다른 점은 여주인공인 세루리나(Serulina)의 형상화이다. 토마소의 짝이 되는 그녀는 왕정복고기 희극의 재치 있는 여주인공이라기보다는 오히려 전 시기 희극인 벤 존슨(Ben Jonson)의 『볼포네』(Volpone)의 여주인공 실리아(Celia)를 연상시키는 천사 같은 이상적 여인이다.

며, 벤은 여성적 관점에 따라 원전을 다시 쓰고 있다.

## II.

벤이 원전 『방랑객 토마소』에 담긴 남성 중심적 판타지를 그대로 복제할 생각이 없다는 것은 극의 첫 장면에서부터 분명하다. 『방랑객 토마소』는 토마소를 비롯한 남자주인공들이 모여 자신들과 관계를 가졌던 창녀들에 대해 낮 뜨거운 품평을 늘어놓는 장면으로 시작한다. 원전의 첫 장면이 온갖 반여성적인 속설과 남성들의 노골적인 욕망이 여과 없이 표현되는 장이었다면, 벤의 극에서 그것은 바로 그러한 남성들이 지배하는 세계에서 살아가야하는 여성들의 곤경을 보여주는 장으로 바뀐다. 벤의 극을 여는 것은 두 여주인공이자 자매지간인 플로린다(Florinda)와 헬레나(Hellena)이다. 스페인 귀족의 딸인 플로린다와 헬레나는 아버지와 오빠에 의해 원치 않는 삶을 강요당하고 있다. 큰 딸인 플로린다는 영국 청년인 벨빌(Belville)을 마음에 품고 있지만, 아버지는 그녀를 돈 많은 이탈리아인 늙은이인 빈센티오(Vincenzio)에게 시집보낼 생각이며, 오빠는 늙은이에게 팔려갈 누이동생을 짐짓 생각해주는 척하며 자신의 친구이자 도시의 실력자인 총독의 아들 안토니오(Antonio)와 결혼할 것을 강권하고 있다. 한편 둘째인 헬레나는 지참금을 아껴보겠다는 아버지의 욕심 때문에 평생 수녀원에서 수녀로 살아갈 것을 강요받고 있다.

『떠돌이』의 첫 장면은 이 극의 이야기를 이끌어가는 갈등 역시 왕정복고기의 수많은 희극에서처럼 사랑에 빠진 젊은 연인들과 그것을 방해하는 세력 간의 대립임을 보여준다. 하지만 벤의 극이 이들과 다른 점은 무대의 중심을 여성에게 내준다는 것이다. 재클린 피어슨(Jacqueline Pearson)이 지적하듯이 벤은 첫 장면을 여성들에게 할애해 “그들(여성들)의 눈을 통해 극의 세계를 소개하고, 그들을 객체가 아니라 주체로, ‘타자’가 아니라 자신의 사회에 기준을 세울 수 있는 인간으로 정의한다.”(64) 따라서 벤의 희극에서 극의 중심은 난봉꾼 남자주인공들에



서 여성주인공들로 옮겨오게 되며, 극은 난봉꾼 남성주인공들의 모험담과 연애 성공담이 아니라 여성주인공들의 모험담과 연애성공담이 된다. 여주인공들인 헬레나와 플로린다는 사랑이 없는 강요된 결혼을 여성을 “노예로 만들어 버리는” “우리나라의 사악한 관습”이라고 비판하며 그 관습을 따를 것을 강요하는 아버지와 오빠의 “부당한 명령”(“unjust commands,” 1.1.23)에 항거한다. 그리고 1막 1장은 여성주인공들이 자신이 원하는 사랑과 삶을 찾아 축제가 열리는 거리로 나서면서 마무리되며 이 극의 진짜 ‘떠돌이’는 월모어(Willmore)가 아니라 바로 이 여성주인공들임을 분명히 한다.

자신의 욕망에 솔직하고 적극적으로 자신의 운명을 개척해가는 매력적인 여성인물들의 창조는 바로 작품 『떠돌이』의 가장 뛰어난 성취중 하나이자, 벤의 극이 킬리그루의 원전과 가장 다른 점이기도하다. 귀족계급의 판타지이자 여성의 성에 대한 남성 중심적 판타지인 『방랑객 토마소』에서 여성은 알프레드 하비지(Alfred Harbage)의 지적처럼 ‘순결한 처녀’거나 아니면 ‘창녀’로 양분된다(226). 지고지순한 여인인 세루리나를 두고 창녀들의 품을 전전하는 자신의 행동을 “그녀가(세루리나) 나의 종교라면, 다른 여인들은 재미이고 기분전환이다”(“One is my religion, the other my sport and diversion,” Part 1, 4.3, p. 423)라고 정당화하는 토마소의 발언은 킬리그루의 반여성적인 여성관을 집약적으로 표현하는데, 이 극에서는 심지어 토마소에게 이용당한 뒤 버림받는 마드리드 최고의 고급 창녀 안젤리카(Angellica)까지도 이 여성관을 내면화하고 있다. 토마소에게 마음을 빼앗긴 안젤리카는 창녀라는 자신의 처지를 매우 부끄러워하며 자신의 눈물이 “내가 완벽한 연인인 것처럼 순결한 처녀로 만들어주기를”(“make me as pure a virgin as I am now a perfect lover,” Part 1, 2.4, p. 341) 갈망한다. 그리고 토마소가 창녀인 안젤리카에게 돈을 지불하지 않고 성관계를 갖는 것은 심지어 그녀를 구원하는 행위로까지 그려진다(DeRitter 87). 킬리그루는 여성을 이처럼 천사와 창녀로 양분해 그리며, 창녀들의 품을 전전하던 토마소가 “내 젊은 날의 모든 어리석음”(“all the follies of my youth,” Part 2, 4.9, p.438)을 뒤우치고 ‘돈 많은 천사’ 세루리나의 품에 귀착하는 것을 전혀 아무런 문제도 없는

것으로, 당연한 귀결로 정당화한다. 특히 흥미로운 대목은 세루리나 본인이 자신의 연인인 토마소가 창녀들과 어울리는 것에 대해 크게 개의치 않고 있다는 점이다. 세루리나가 그 이유를 자신의 관심은 토마소의 “몸”이 아니라 오로지 “그의 마음” 뿐이기 때문이라고 밝히는 다음 대목은 천사와 창녀라는 가부장제의 반영 성적 여성관의 바탕에 깔린 남성들의 욕망이 무엇인지를 너무도 노골적으로 보여준다.

그(토마소)가 그들(창녀들)에게 마음을 주는 바보가 아닐까 두려워하는 것은 수치스런 일이지요. 그의 육체는 언제나 내 관심사 중 가장 하찮은 부분에 불과했어요. 토마소가 그의 마음과 정신을 내 가치에 걸맞게 유지한다면, 그것들만 순결하게 간직한다면, 그의 육체가 무엇을 하든지 나는 절대로 관심을 갖지 않을 거예요.

I scorn to fear that he can be such a fool as to give them his heart and for his body, 'twas always the least of my thoughts..... let Thomaso keep his heart and mind fit for my value, let them be chaste and for his body I shall never consider what it doth. (Part 1, 4.2,p.356)

한편, 벤의 『떠돌이』에는 남성의 몸 따위에는 관심이 없고, 따라서 마음만 주지 않는다면 온갖 방탕도 눈감아줄 수 있는 그런 넓은 마음을 가진 ‘천사’도 없고, 또 데리고 놀다 버려도 좋은 ‘창녀’도 없다. “벤이 창조해낸 가장 생기에 넘치고 자발적인 여주인공 가운데 하나”(Sullivan 341)로 평가받는 헬레나는 물론 킬리그루의 세루리나와 비교적 닮은꼴이라고 할 수 있는 그녀의 정숙한 언니 플로린다까지도 연인의 마음뿐 아니라 몸에도 관심이 있는 건강한 여성들이다. 아버지가 정한 수녀의 길을 거부하고 나를 좋아하는 남자가 아니라 “내가 좋아하는 남자”(“I don't intend every he that likes me shall have me, but he that I like,” 3.1.35)를 찾아 나선 헬레나가 택한 남성은 다름 아닌 천하의 바람둥이인 영국 귀족 월모어이다. 헬레나는 그녀의 마음을 사로잡은 월모어가 친구들에게 안젤리카를 어떻게 정복했는가 모험담을 늘어놓는 것을 엿들으며 질투와 분노를 느

끼는 한편(3.1) 월모어와 자신의 사랑을 지키기 위해—첫 장면에서의 공언대로—자신의 재치뿐 아니라 육체를 최대한 이용하며, 연적인 안젤리카 앞에서 남장을 하고 연극을 하는 대담함과 용기를 보여주기도 한다. 자신의 사랑을 쟁취하기 위해 적극적으로 행동하고 때로 상대를 시험하기도 하는 것은 플로린다라고 예외는 아니다. 외모보다는 상대의 “고결함”(3.1.51)을 더 중시하는 정숙한 여인이지만 플로린다는 집사로 가장한 뒤 벨빌의 사랑을 시험해보기도 하며, 벨빌과의 사랑을 이루기 위해 계획을 세우고 그를 주도하는 적극성을 보인다.

벤이 킬리그루의 극에 담긴 여성에 대한 전통적 이분법을 거부하고 이에 도전하고 있음은 무엇보다도 창녀인 안젤리카가 매우 공감을 불러일으키는 인물로 그려진다는 점에서 확인할 수 있다. 안젤리카는 벤과 킬리그루의 두 극 모두에 등장하지만 이름만 같을 뿐이지 인물됨과 극에서의 역할은 전혀 다르다. 두 극 모두에서 안젤리카는 대단한 미모를 소유한 고급 창녀로 못 남성들의 선망과 욕망의 대상으로 그려진다. 그녀의 이야기는 후원자이자 주요 고객이었던 장군이 사망한 뒤 다시 시장에 나온 그녀가 자신의 모습을 그린 그림을 집 앞에 내걸고 공공연하게 호객행위를 하는 유명한 장면으로 시작한다. 그런데 킬리그루의 안젤리카가 창녀이면서도 내심 자신이 창녀임을 부끄럽게 여긴다면, 벤은 그녀를 창녀라는 사실에 죄의식을 느끼지는커녕 매우 당당하고 또 자부심이 강한 인물로 그린다. 그녀의 당당함은 돈에 팔려가는 상품이라는 점에서 창부인 자신과 소위 ‘정숙한 처녀’들의 처지가 별반 다를 바 없다는 자각에 기초한다. 2막 2장에서 안젤리카를 침대로 끌어들이기 위한 속셈으로 짐짓 자유로운 사랑의 신봉자 행세를 하며, 안젤리카가 자신의 몸값을 내건 것이 사랑의 몫이어야 할 것을 돈벌이의 대상으로 삼는 것이라며 나무라는 월모어에게 맞서, 안젤리카는 남자들이 여성의 재산을 바라고 결혼하는 것과 돈을 받고 몸을 파는 매춘이 과연 얼마나 다른 가를 되묻는다.

나오리, 말씀은 한 번 해보시지요? 나오리도 똑같이 금전을 목적으로 한 범죄를 저지르는 것 아닌가요? 여성이 아내감으로 제안될 때, 그녀가 얼마나 이름

다운지, 분별력이 있는지, 혹은 덕이 있는지는 절대 묻지 않으시지요. 그녀의 재산이 얼마나 되는가만 물으시지요. 그리고 재산이 적다면, “그 여자에게 난 불일이 없소”라고 외치며 비열하게 그녀를 버리고 말지요. 그녀가 당신에 대한 사랑 때문에 가슴에 멍이 들건 말건 상관없이 말이죠.

Pray tell me, sir, are not you guilty of the same mercenary crime? When a lady is proposed to you for a wife, you never ask, how fair, discreet, or virtuous she is; but what's her fortune — which if but small, you cry 'she will not do my business', and basely leave her, though she languish for you.  
(2.2.81-4)

안젤리카의 이 발언은 여성을 거래의 대상으로 삼는 이 사회의 결혼풍습에 대해 이 극이 던지는 가장 통렬한 비판이다. 그리고 결혼이 매춘과 다를 바 없음을 지적하는 안젤리카의 이 발언을 통해 벤은 매춘이 그저 도덕적 타락의 문제가 아니라 여성을 거래의 대상으로, 곧 남성들의 욕망충족의 대상으로만 간주하는 이 사회의 여성관이 낳은 산물임을 이야기하며, — 일레인 호비(Elaine Hobby)의 지적처럼 — 창녀인 안젤리카를 정숙한 여인과 대조되는 부정한 여인이 아니라 여인의 공통된 운명의 상징으로 재창조한다(118-9). 벤의 이 의도는 안젤리카에게 가장 ‘창녀’답지 않은 선택을 하게 하는 것에서도 확인가능하다. 킬리그루의 안젤리카가 월모어에게 반해 잠자리를 갖고도 창녀영업은 계속한다면, 벤의 안젤리카는 월모어에게 마음을 빼앗긴 뒤 어떤 대가도 바라지 않고, 또 조금도 주저하지 않고 이 가난한 이방인에게 순정을 다 바치는 모습을 보여준다. 그리고 월모어가 자신의 순정을 조롱하고 저버렸다는 것을 알게 된 뒤에는 “우리 여성의 공공의 안전”(“the public safety of our sex,” 5.1.313)을 위해 — 전 여성의 대표가 되어 — 전 여성의 적인 난봉꾼 월모어를 처단하기 위해 총을 든다. 비록 성공하지는 못하지만.

이 극은 앞서 지적한 것처럼 자신의 운명의 주인은 자신임을 외치며 자신이 원하는 삶과 사랑을 찾아 나선 헬레나와 플로린다의 모험담인데, 그녀들의 이 여정은 결코 순탄치 않다. 벤은 극의 배경을 카니발의 시기로 설정해 — 당대의 수많은

은 평범한 여성들에게는 가능하지 않았던—헬레나와 플로린다의 탈출과 모험을 가능하게 한다. 그런데 카니발은 그녀들에게 아버지의 지배에서 벗어나는 것을 가능하게 하지만, 동시에 그녀들은 그 대가로 새로운 위험에 직면한다. 데렉 휴즈(Derek Hughes)의 지적처럼 그녀들이 나선 거리는 “사소한 기회만 주어져도 결투를 벌일 태세를 갖춘 포식동물들과 같은 수컷들이 들끓는 정글이며, 모든 결투는 여성의 몸을 걸고 이루어진다”(86). 아버지가 지배하는 담장 안에서 그녀들이 아버지와 오빠가 거래하는 상품이었다면, 담장 밖으로 나오면서 ‘아버지의 딸,’ ‘귀족의 자녀’라는 정체성을 벗어버린 그녀들은 이 “포식동물들과 같은 수컷들의” 약탈물, 즉 남성들의 더욱 원초적인 욕망의 대상이 된다.

이 극에서 플로린다는 두 번이나 겁탈의 위험에 처하는데, 이렇듯 거리로 나선 그녀들을 기다리고 있는 것이 그녀들이 바라던 사랑, 자유로운 선택의 기회가 아니라 상시적인 겁탈의 위험이라고 하는 것은 의미심장하다. 이 에피소드 역시 벤이 원전에서 빌려온 것이지만, 그것의 분위기, 전하는 메시지는 전혀 다르다. 원전에서 겁탈의 위험에 처하는 이는 여주인공 세루리나이며 그녀를 겁탈하려고 덤비는 이는 두 번 다 영국출신 시골향반인 에드워드(Edwardo)이다. 에드워드는 토마소의 일행이면서도 채치와 언변은 물론 용모에서도 친구들에게 한참 뒤지는 인물로 왕정복고기 희극의 전형적인 조롱과 풍자의 대상이다. 따라서 그가 감히 세루리나를 범하려고 하는 것은 ‘숙녀’와 ‘창녀’도 구분하지 못하는 그의 어리석음을 다시 한 번 확인하게 해주는, 그리고 그와 대비해 토마소를 비롯한 귀족들의 지적, 정서적 우월함을 확인하게 해주는 일화에 불과하며, 이 장면은 위협적이기보다는 우스꽝스럽다.

그런데 벤은 강간미수범의 정체를 바꾼다. 3막 5장에서 플로린다를 첫 번째로 겁탈하려고 시도하는 이는 다름 아닌 이 극의 주인공이자 매력적인 난봉꾼이며 장차 여동생 헬레나의 짝이 되는 월모어이다. 플로린다는 오빠 몰래 문을 열어놓고 연인 벨빌을 기다리지만, 그 문틈으로 기어든 것은 만취한 월모어이고 그는 플로린다를 보자마자 이게 웬 황재냐며 다짜고짜 덤벼든다. 온힘을 다해 저항하는 플로린다와 술에 취해 여인의 저항을 제멋대로 ‘유혹’의 표현으로 해석하는

월모어간의 실랑이는 분명 회극적 장면이면서도 섬뜩한 울림을 지닌다. 왜냐하면 월모어의 곡해는 우리에게도 아주 익숙한 여성의 성과 이른바 ‘유혹’에 대한 남성 중심적 가정들의 표현이기 때문이다. 월모어는 플로린다의 저항을 처음에는 “다른 이들이 알게 될까 걱정하는 것으로,” 그 다음에는 “먼저 유혹해놓고 아닌 척 교태를 부리는 것으로,” 그리고 마지막으로 “돈을 더 받아내기 위해 그저 몸값을 올리려는 계산”으로 해석하며, 그녀가 욕망과 생각을 지닌 존재임을 부정한다.

플로린다가 두 번째로 강간의 위협에 처하는 장면은 훨씬 더 끔찍하다. 오빠의 눈을 피하려다 우연히 찾아든 블런트(Blunt)의 방에서 플로린다는 집단강간의 위협에 처한다. 극에 등장하는—그녀의 정체를 알아본 연인 벨빌을 제외한—거의 모든 남자들이 서로 그녀를 먼저 범하겠다고 다투며, 특히 그 중에서도 가장 적극적인 것은 그녀의 오빠인 페드로(Pedro)이다. 모든 남성들이 잠재적 강간범으로 등장하는 이 장면은 여성을 폭력적으로 약탈하는 행위인 강간이 그저 비정상적인 범죄행위가 아니라, 여성을 독자적인 의지와 욕망을 지닌 존재가 아니라 거래의 대상으로 혹은 남성들의 성적 욕구 충족의 대상으로 삼는 문화의 당연한 결과임을 보여준다.

플로린다를 이 위기에서 구하는 것이 그녀가 귀족가문의 딸임을 증명하는 보석이라는 점 역시 주목할 만한 대목이다. 벤은 이 작은 에피소드를 통해 여성을 상품화하는 이 사회에서 귀족가문의 딸이라는 ‘이름’이 없인 모든 여성은 창녀에 불과함을 보여주며(Hughes 87), 원전이 가정하듯 정숙한 숙녀와 창녀의 구분이 도덕적이며 내재적인 것이 아니라 그저 ‘이름’의 차이일 뿐임을 이야기한다.

### III.

벤의 여성주의적 전망을 평가할 때 가장 쟁점이 되는 대목은 극의 결말이다. 벤의 회극의 5막에선 있을법하지 않은 반전이 일어난다. 물러서지 않을 것 같던

페드로가 월모어의 협박에 위협을 느껴서라는 믿기 어려운 이유로 두 여동생과 두 가난뱅이 영국인 귀족들의 결혼을 허락하며, 결혼의 굴레를 절대 받아들이지 않을 것 같던 난봉꾼 월모어는—헬레나가 엄청난 지참금을 물려받기로 되어있는 상속녀라는 것을 알고 난 후의 결정이긴 하지만—마음을 바꾸어 한 여자의 남편이 되기로 한다. 가장 있을법하지 않은 일은 여주인공들의 선택이다. 5막은 앞서 언급했던 플로린다 집단강간 미수사건이 벌어지는 장면이다. 그녀를 먼저 범하겠다고 서로 다투던 남자들은 그녀의 정체가 밝혀진 뒤 벨빌의 친구로 돌아와 그녀에게 용서를 구하며, 플로린다는 믿기지 않게도 그들의 사과를 받아들인다. 그리고 강간미수범들의 친구인 벨빌을 남편으로 맞아들인다. 벤은 여기서 그치지 않고 플로린다를 두 번이나 겁탈하려고 했고, 또 안젤리카의 순정을 짓밟은 월모어에게 이름답고 돈 많은 상속녀 헬레나를 선물한다. 그것도 헬레나가 더 적극적으로 원하고 주도하는 형태로.

이 결말이 문제가 되는 이유는 아버지와 오빠의 권위에 도전해 여성을 거래의 대상으로 삼는 강제결혼을 거부했던, 생기발랄하고 독립적인 여성주인공들이 택한 남자들이 아버지와 오빠들과 별반 다를 바 없는 남성 중심적이고 반여성적인 태도를 지닌 난봉꾼들에 불과하기 때문이다. 벤이 다른 남성작가들의 희극과 마찬가지로 여성주인공의 행로를 난봉꾼 남성주인공의 품안으로 귀착되는 것으로, 다시 말해 “돈은 없지만 재치 있고 성적으로 매력적인 귀족층 남자주인공”들이 월모어와 벨빌이 여주인공들과 그녀들의 재산을 차지하는 것으로 마무리하고 있다는 점은 비록 정치적으로 귀족층의 복권을 바란 왕당파이지만 여성작가였던 벤이 여성의 삶과 운명에 대해 남성작가들과는 다른 전망을 보여줄 것을 기대했던 평자들을 실망시켰으며, 캐서린 로저스(Katherine Rogers) 같은 이는 벤의 극이 당대의 남성작가들보다 “더 남성적인 가치관”을 보여준다고 까지 혹평한다(98-9).

벤을 이 오명에서 구출하고, 남성작가들과 벤의 차별성을 찾고자 하는 일부 평자들은 헬레나와 그녀의 선택을 이상화하기도 한다. 존스 드리터(Jones DeRitter)는 그 해석을 보여주는 대표적 비평가인데, 그는 헬레나가 월모어를 선

택하는 이유를 월모어만이 그녀가 원하는 ‘자유’를 보장해줄 수 있기 때문이라고 주장한다. 남성작가들과 다르게 난봉꾼 남주인공들의 모험담을 그리며 그 문화의 파괴적 측면을 폭로했던 벤에게 헬레나는 그녀가 찾아낸 해답, 다시 말해 난봉꾼들의 세계에서 여성에게 가능한 유일한 삶의 방식을 보여주는 인물이다. 그에 따르자면 헬레나는 월모어 못지않은 “여성 바람둥이”이며, 벤은 헬레나가 난봉꾼들의 방식을 차용해 그녀가 원하는 남자를 선택하고 사로잡는 모습에 찬탄을 보내며 ‘성도덕의 자유주의’를 양성간의 평등을 가능케 하는 하나의 원천으로 장려하고 있다는 것이다.

드리터가 주조한 “여성 바람둥이”로서의 헬레나의 상은 90년대 이후의 페미니스트들에게 수용되어 탈근대적인 여성상의 구현으로까지 확대 해석되고 있다. 대표적인 평자는 캐서린 갤러허(Catherine Gallagher)인데, 1993년에 그녀가 발표한 『가면을 쓴 저 여인은 누구인가? 아프라 벤의 희극들의 창부와 극작가』 (“Who Was That Masked Woman? The Prostitute and the Playwright in the Comedies of Aphra Behn”)란 제목의 논문은 90년대 이후 페미니스트들의 경향을 잘 보여주는 글이자 이후 벤의 비평에 큰 영향을 끼친 글이다. 갤러허의 논문은 벤이 『강제결혼』(*The Forced Marriage*)의 서문에서 여성전문작가를 “새로이 유행하는 창부”(new-fangled whore)에 비유한 대목에 주목한다. 갤러허에 따르자면 벤은 이 비유를 통해 여성작가를 대중 앞에 나선다는 점에서 창녀와 동일시하며 비방하던 당대의 속설을 뒤집어 여성의 새로운 정체성(identity)에 대한 관념을 표현한다. 당대의 여성관에 따르자면 여성은 남성에게 전적으로 종속된 존재였으며, 따라서 여성의 자이는 남성(아버지와 남편)에게 전적으로 소유권을 양도함으로써, 다시 말해 종속됨으로써 온전하게 유지 가능한 것이었다면, 벤은 “총체화된 여성의 이러한 이상”(this ideal of a totalized woman)을 버리고, 대신 자이를 분할해서 무한히 반복해서 상품화하고 파는 창녀/여성작가를 새로운 여성의 이상으로 제시하는 것으로 해석된다. 창녀/여성작가가 새로운, 대안적 여성상일수 있는 것은 “자이를 팔 수 있다고 하는 것은 팔 수 있는 자이가 있다는,” 즉 한 남자의 소유물이 아니라 여성이 여성의 주인임을 보여주는 증거이기 때문



이며, 벤은 자신이 수많은 작품을 통해 자신을 표현하고 상품화했던 것처럼 그녀의 ‘난봉꾼’ 여성주인공들이 적절한 가면을 쓴 채 자신들의 정체를 분할해 그것들을 상품화하며 남성들의 세계를 헤쳐 나가는 모습을 그리고 있다는 것이다.

드리터와 깰러허가 공통적으로 벤의 극에서 찾아낸 이른바 새로운 여성상인 ‘여성 바람둥이’는, 특히 벤의 전기적 사실과 맞물려 벤의 비평의 중요한 한 해석으로 영향력을 발휘하고 있다. 벤이 왕정복고기 희극이 주조해낸 여성의 섹슈얼리티에 대한 남성 중심적 판타지인 ‘여성 바람둥이’의 상을 적극적으로 수용해 도리어 그것을 자신의 무기로 삼아 새로운 여성상으로 재창조하고 있다는 해석은—남성 지배사회 속에서 남성 중심적 여성관에 저항했지만 또한 인기를 얻고 성공을 거두었던 그녀의 삶에 비추어 볼 때—상당히 그럴 듯해보이며 매력적이기까지 하다. 하지만 과연 이들의 주장처럼 ‘여성 바람둥이’가 대안적 여성상일 수 있는지, 다시 말해 어떻게 “자아를 팔 수 있는” 자유를 누리고 지키는 것이 여성을 상품화하는 사회에 맞서 진정으로 여성이 자신의 주인이 되는 길일 수 있는 것인지 라는 근본적인 의문은 잠시 접어주더라도, 벤의 극이 그 이상을 옹호한다고 보기는 어렵다.

우선 드리터가 벤이 찾아낸 해답이자 ‘여성 바람둥이’로 해석하는 헬레나는 ‘자유연애’의 신봉자이기도한 그것이 얼마나 여성에게 위험한 것인지를 잘 알고 있는 여성이다. 예쁜 집시처녀로만 알고 있던 헬레나가 귀족의 딸이자, 엄청난 지참금을 물려받기로 예정되어있는 상속녀임을 알고 난 뒤에도 월모어는 선뜻 바람둥이의 자유를 포기하지 못한다. “결혼은 분명 사랑을 파괴하는 맹독”(“Marriage is as certain a bane to love,” 5.1.450)이라며, 헬레나를 어떻게 해서든 침대로 먼저 데려가려는 월모어에게 헬레나는 그의 소위 ‘사랑’이라고 하는 것이 그녀에게 가져다 줄 것이 “등에 업힌 회한덩어리와 요란스럽게 울어대는 요람안의 골칫거리”(“A cradle full of noise and mischief, with a pack of repentance at my back,” 5.1.456-7) 밖에 없다고 맞선다. 그녀가 원하는 것은 “내가 좋아하는 남자”와의 ‘자유연애’가 아니라 결혼인 것이다.

드리터가 헬레나를 ‘여성 바람둥이’로 해석하며 근거로 들고 있는 3막 1장의

“전 당신(월모어)만큼이나 지조가 없거든요”(“I am as inconstant as you,” 160)라는 헬레나의 발언도 진심이라기보다는 헬레나의 전략에 가깝다. 3막 1장은 헬레나가 그녀의 마음을 뺏어간 월모어가 안젤리카와 함께 밤을 보냈음을 알게 되는 장면이다. 헬레나는 월모어가 바람둥이라는 것을 알면서도 그에게 끌리고 있고, 이 대사는 헬레나가 자신이 원하는 그를 차지하기 위해 첫 장면의 결심대로 그녀가 가진 것—미모와 재치 등—을 총동원하는 중에 나온다. 따라서 ‘여자 바람둥이’라는 헬레나의 선언은 월모어란 인물의 성향과 정체를 알고 그를 잡아두기 위한 일종의 전략적 발언이며, 헬레나의 이 연극은 마크리의 지적처럼 이 남성지배사회에서 남성들이 혼외정사의 결과를 회피할 수 있음을 잘 알고 있는 여성이 “타락한 여성”으로 전략하지 않기 위해, 그리고 자신이 원하는 것을 얻기 위해서 어떻게 “성적 대상과 정숙한 연인이라는 모순적 역할”을 번갈아가며 연기할 수밖에 없는가를 보여준다(105).

벤이 여성 바람둥이를 대안으로 제시하지 않는다는 점을 가장 잘 보여주는 인물은 역설적이게도 안젤리카이다. 안젤리카는 깰러허가 이야기하는 벤의 새로운 여성의 이상인 창녀/여성작가에 가장 근접한 여성이다. 앞서 지적했듯이 그녀는 자신이 창녀라는 사실에 매우 당당하며, 그것은 그녀가 자신의 처지를 명확하게 인식하고 있기 때문에 가능했다. 못 남성들이 그녀의 미모를 찬미하지만, 그녀는 자신이 성의 노리개이자 상품일 뿐이라는 사실을 잘 알고 있고, 따라서 모든 인간적 감정을 버리고 바로 사회가 그녀에게 부여한 ‘상품’의 역할에 충실할 것을 선언한다(therefore I’m resolved that nothing but gold shall charm my heart, 2.1.135-6). 이것은 그녀가 자신을 상품화하는 세계에 맞서 찾아낸 그녀 나름의 생존전략이자 복수의 방법이지만, “자아를 팔 수 있는” 자유를 누리고 지키는 것이 결코 깰러허의 주장처럼 그녀가 자신의 진정한 주인이 되는 것을 가능하게 하지 못한다. 왜냐하면 상품으로서의 그녀의 힘과 자존감은 모든 인간적 감정을 지우는, 다시 말해 자신이 욕망하는 인간임을 부정하는 것으로만 가능한 것이기 때문이다. 오히려 이 극에서 안젤리카가 독자의 공감을 자아내는 매력적인 여성일 수 있는 것은 바로 ‘상품’의 역할에 충실하겠다는 처음의 결심과 달리 그녀가

월모어를 만나 그와 사랑에 빠지고 온 마음을 다 바칠 수 있는 여성이기 때문이다. 따라서 ‘창녀’답지 않은 안젤리카의 이 낭만적 사랑과 비극이야기는 오히려 자이를 분할해서 상품화하고 파는 창녀/여성작가가 새로운 여성의 이상이 될 수 있다는 꺾러허를 비롯한 일부 현대 페미스트들의 주장의 관념성을 반박하는 증거가 된다.

이상에서 살펴보았듯이 벤의 극에서 새로운, 심지어 탈근대적 가능성을 보여주는 여성상을 찾아내는 것은 지나친 해석이다. 헬레나는 ‘여성바람둥이’도 아닐 뿐더러, 『떠돌이』를 마감하는 헬레나와 월모어의, 그리고 플로린다와 벨빌의 결합 자체가 남성작가들의 희극과 다른 어떤 여성적 대안을 보여준다고 보기는 어렵다. 그렇다고 벤의 극이 남성작가들의 극과 다를 바 없고 “더 남성적 가치”를 보여준다고 해석하는 것 역시 온당치 않다. 왜냐하면 그것은 극의 결말에서 여주인공들이 어떤 선택을 하는가만 문제를 삼는 것이기 때문이다. 위의 두 해석은 정반대의 주장을 하지만 여주인공들의 선택 자체만 문제 삼는다는 점에서 공통점을 보인다. 벤의 차별성은 여성주인공들의 선택자체가 아니라, 이 선택이 어떤 과정을 거쳐 이루어지는지, 또 작품이 그 선택을 어떻게 그리는가에서 찾아야 한다.

벤의 여성주인공들인 헬레나와 플로린다의 연애모험담이 비록 다른 남성작가들의 희극과 마찬가지로 난봉꾼 남성주인공들의 품안으로 귀착되는 것으로 끝나지만, 그 결말로 인해 이들의 모험담을 그리며 작품이 보여준 여성과 남성의 관계에 대한 통찰이 지워지는 것은 아니다. 벤은 생기발랄하고 독립적인 여성주인공들의 모험담을 통해 아버지와 오빠가 강요하는 강제결혼이 어떻게 여성을 상품화하는 것인지를 보여주었을 뿐 아니라, 동시에 그들이 사랑하게 된 난봉꾼들이 신봉하는, 그리고 당대 남성작가들의 희극이 이상화했던 소위 ‘자유연애’ 역시 여성을 대상화한다는 점에서 강제결혼과 별반 다를 바 없음을, 따라서 대안이 될 수 없음을 적나라하게 보여주었다. 벤이 헬레나와 플로린다의 선택에 박수를 보내고 있지 않음을 가장 잘 보여주는 것은 마지막 장면이다. 『떠돌이』는 희극이라는 이름에 걸맞게 사랑의 방해자들을 물리친 젊은 연인들의 사랑의 확인과

결혼으로 막을 내리지만, 벤은 막상 그 결합이 이루어지는 마지막 장을 도리어 이들의 사랑과 결혼의 미래를 불투명하게 만드는 일화들로 채운다. 그것은 바로 이 젊은 남성들이 모두 가담한 플로리다 집단 강간미수사건이며, 또 여성의 공격 월모어를 차단하기 위해 나섰던 안젤리카의 복수 미수사건이다. 벤은 연인들의 결합에 앞서 여성 주인공들이 택한 남자들이 아버지와 오빠들과 다를 바 없는 반여성적인 태도를 지닌 난봉꾼에 불과함을 다시 한 번 극명하게 보여주는 이 일화들을 삽입해 헬레나와 플로리다의 선택에 거리를 두게 한다. 그 결과 벤의 극에서 여성주인공들의 선택은 왕정복고기 희극처럼 ‘자유연애’를 이상화하지도, 또 일부 페미니스트들의 주장처럼 ‘여성 바람둥이’이라는 대안을 보여주는 것이 아니라, 오히려 그 어떤 것도 여성주인공들에게 진정한 대안이 될 수 없음을 확인하게 해준다. 여성을 대상화하는 『떠돌이』의 사회 속에서 여성 주인공들에게 가능한 삶이란 아버지와 남편의 ‘정숙한 상품’으로 담장 안에 머물거나 아니면 담장 밖으로 나와 ‘창녀’가 되거나 양자 밖에 없는 것이다.

**주제어:** 아프라 벤, 『떠돌이』, 토마스 킬리그루, 『방랑객 토마소』, 강제 결혼, 매춘, 강간, 왕정복고기 희극, 여성 바람둥이, 성도덕의 자유주의

### 인용 문헌

Behn, Aphra. *The Rover. The Rover and Other Plays*. Ed. Jane Spencer. Oxford: Oxford UP, 1995.

Brown, Laura. *English Dramatic Form, 1660-1760: An Essay in Generic History*. New Haven: Yale UP, 1981.

Cameron, W. J. *New Light on Aphra Behn*. Auckland: U of Auckland P, 1961.

- Cotton, Nancy. *Women Playwrights in England*. Lewisburg: Bucknell UP, 1980.
- DeRitter, Jones. "The Gypsy, *The Rover*, and the Wanderer: Aphra Behn's Revision of Thomas Killigrew." *Restoration* 10 (1986): 82-92.
- Duffy, Maureen. *The Passionate Shepherdess: Aphra Behn 1640-89*. London: Jonathan Cape, 1977.
- Gallagher, Catherine. "Who Was That Masked Woman? The Prostitute and the Playwright in the Comedies of Aphra Behn." *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*. Ed. Heidi Hunter. Charlottesville: UP of Virginia, 1993. 65-85.
- Goreau, Angeline. *Reconstructing Aphra: A Social Biography of Aphra Behn*. Oxford: Oxford UP, 1980.
- Hahn, Emily. *Purple-Passage: A Novel about a Lady both Famous and Fantastic*. New York: Doubleday, 1950.
- Harbage, Alfred. *Thomas Killigrew: Cavalier Dramatist 1612-1683*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1930.
- Hobby, Elaine. "No Stolen Object, but Her Own: Aphra Behn's *Rover* and Thomas Killigrew's *Thomaso*." *Women's Writing* 6 (1999): 113-27.
- Hughes, Derek. *The Theatre of Aphra Behn*. New York: Palgrave, 2001.
- \_\_\_\_ and Janet Todd, eds. *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Hutner, Heidi "Revisioning the Female Body: Aphra Behn's *The Rover*, Parts I and II." *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*. Ed. Heidi Hunter. Charlottesville: UP of Virginia, 1993. 102-120.
- \_\_\_\_, ed. *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*. Charlottesville: UP of Virginia, 1993.
- Killigrew, Thomas. *Thomaso, or The Wanderer: A Comedy*. Cambridge: Chadwyck-Healey, 1996.

- Laidlaw, Ross. *Aphra Behn—Dispatche'd from Athole*. Nairn: Balnain Books, 1992.
- Markley, Robert. "Behn and the Unstable Traditions of Social Comedy." *The Cambridge Companion to Aphra Behn*. Ed. Derek Hughes and Janet Todd. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 98-117.
- Mendelson, Sara Heller. *The Mental World of Stuart Women: Three Studies*. Amherst: U of Massachusetts P, 1987.
- Owens, W. R. "Remaking the Canon: Aphra Behn's *The Rover*." *Shakespeare, Aphra Behn and the Canon*. Ed. W. R. Owens and Lizbeth Goodman. New York: Routledge, 1996. 131-175.
- Pearson, Jacqueline. *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*. London: Harvester Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. "The History of *The History of the Nun*." *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*. Ed. Heidi Hunter. Charlottesville: UP of Virginia, 1993. 234-252.
- Rogers, Katharine. *Feminism in Eighteenth-Century England*. Urbana: U of Illinois P, 1982.
- Sullivan, David M. "The Female Will in Aphra Behn." *Women's Studies* 22 (1993): 335-47.
- Todd, Janet, ed. *Aphra Behn. New Casebooks*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Introduction" *Aphra Behn Studies*. Ed. Jane Todd. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 1-12.
- \_\_\_\_\_, ed. *Aphra Behn Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- \_\_\_\_\_, ed. *The Works of Aphra Behn*, vol. 5. London: Pickering, 1995.
- Woodstock, George. *The Incomparable Aphra*. London: Boardman, 1948.
- Wolf, V. *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press, 1929.

## *The Rover* and Aphra Behn's Revision of the Restoration Comedy

Abstract

Yeungah Kim

As the first professional female playwright, Aphra Behn(1640-1689) provides a radically different perspective from those of her male counterparts on femininity. While most critics now acknowledge that Behn was one of the most artistically as well as commercially successful playwrights of the Restoration period, the nature and significance of her achievement and vision remain matters of debate. This article uses Aphra Behn's best known play, *The Rover*(1677), to argue that Behn neither reveals "a more masculine set of values" than male dramatists of the period, nor envisions and applauds "a female libertine" as the new ideal of a woman. It makes a close comparison between Behn's *The Rover* and its source play, Thomas Killigrew's *Thomaso: or, the Wanderer* (1654), which, like other Restoration comedies, can be said to embody the compensatory fantasy for the waning Restoration aristocracy and the male fantasy of femininity, and examines how Behn transforms the source play into a totally different play by shifting the experiential centre of her play from masculine wit to female ingenuity. This article argues that even as Behn criticizes the antifeminism endemic to a patrilineal society, she reminds her audience that women have very limited options and the definition of femininity available in her times is either "a chaste commodity" of their fathers or "a whore," all bad news for women.

**Key Words**

Aphra Behn, *The Rover*, Thomas Killigrew, *Thomaso: or, the Wanderer*, forced marriage, prostitution, rape, the Restoration Comedy, female libertine, libertinism

논문 투고 일자 : 2009. 5. 28.

게재 확정 일자 : 2009. 7. 2.