

횡단의 연극, 공연의 정치학: 한국계 미국드라마의 디아스포라적 상상력

최 성 희
(이화여자대학교)

1. 서론: 두 개의 일화

“모든 이론은 자서전의 편린”¹⁾이라는 폴 발레리의 말에 기대어 두 개의 개인적인 일화(anecdote)로 이 글을 시작하고자 한다. 결혼해서 미국으로 건너가 정착했던 한 친구가 아이가 여섯 살이 되던 해에 처음으로 한국의 친정을 방문했다. 아이를 두고 외출했다 돌아와 보니 찢 호박을 앞에 놓고 잔뜩 화가 난 얼굴로 앉아있는 아이 앞에서 할머니와 할아버지가 찢찢매고 있었다고 한다. 할머니의 설명은 이렇다. “찬 호박”을 좋아한다고 해서 단호박을 찢서 식혀 줬는데 뭐가 잘못됐는지 모르겠다. 친구는 내게 말했다. 야구광인 아이가 좋아하는 건 “찬 호박”이 아니라 (그 당시) LA 다저스의 투수 “찬호박 (Chan Ho Park)”이라고. 할아버지가 손을 공같이 둥글게 만들며 갖다 주겠다고 하자 아이는 싸인볼이라도 얻게 되는 줄 알고 잔뜩 기대했을지도 모른

1) "There is no theory that is not a fragment, carefully prepared, of some autobiography." from "Poetry and Abstract Thought," trans. D. Folliot, in *The Collected Works of Paul Valery*, ed. Jackson Matthews (Princeton, NJ: Princeton UP, 1956), vol.7: *The Art of Poetry*, 58.

다. 우리는 맘껏 웃지도, 그렇다고 울지도 못했다. 꿈에도 그리던 손자와 할머니 사이에서 계속 미끄러지기만 했을 상이한 언어가 야속하고 안타까웠기 때문이다. “코리안(Korean)”과 “코리안 아메리칸(Korean American)” 사이의 질긴 끈, 그러나 봉합될 수 없는 균열은 탈민족주의, 전지구화 같은 거대서사가 아니라 미시적 일상 속에서 더욱 생생하게 재현된다. 때로는 비극보다는 블랙코미디의 형태로.

두 번째 일화. 필자가 애초에 유학을 간 건 셰익스피어, 아니면 적어도 테네시 윌리엄스나 아서 밀러 같은 ‘정통’ 영미드라마를 공부하기 위해서였다. 그러다 아시아계 미국연극에 관심을 갖게 된 것은 순전히 ‘못된 성질’ 때문이었다. 박사과정 두 번째 학기에 뮤지컬 〈미스 사이공〉을 관람했다. 멋진 음악과 절절한 사랑은 참으로 아름다웠으나 미군 병사들 앞에서 반나체로 춤을 추는 무대 위 동양 여성의 모습이 계속해서 나의 감정이입을 방해했다. 중간 휴식 15분 내내 (관광객이 다수를 차지하는 뉴욕 브로드웨이와 달리) 동양 여성이라곤 거의 찾아 볼 수 없는 워싱턴의 케네디센터 로비에서 ‘백인’들의 시선을 견디는 것이 내겐 고역이었다. 그 시선은 외부로터 왔다기보다 실은 나의 자의식적인 자기 검열이었을 것이다.

서사적 측면에서 보면 〈미스 사이공〉은 반전과 반제국주의를 표방한다. 그러나 그 날 나는 서사적 텍스트(text)를 압도하는 공연의 물질성(texture), 즉 미장센의 감각적인 힘을 절감하였다. 내 뇌리에 (장담컨대 관객 대다수의 뇌리에) 더 강하고 길게 남아 있는 것은 성적 대상이자 자기희생의 표상으로서의 동양 여성의 몸이었다. 다음 날 있었던 대학원 세미나 수업에서 “정치적으로 올바른(politically correct)” 교수와 대다수의 대학원생들은 군말 없이 내 의견에 동조하였다. 그럼에도 불구하고 내 경험이 ‘나누어’ 졌다는 느낌을 가질 수 없었고 난 여전히 매우 화가 났다. 〈미스 사이공〉이 영미 공연예술의 문화적 전통에서 파생된 것이라면 영미드라마 속의 동양인, 특히 동양 여성의 미장센이 언제, 어디서부터, 어떤 이유로 오늘에 이르렀는지 꼭 알아야만 했다.²⁾ 결국 ‘화’를 풀기 위해서 박사 논문을 썼다고 해도 과언이 아니다.

2) 뮤지컬 〈미스 사이공〉의 원작을 거슬러 올라가보면 1900년에 브로드웨이에서 초연된 뒤 후에 푸치니에 의해 오페라로 만들어졌던 데이비드 벨라스코(David Belasco)의

〈Performing the Other: Asians on the New York Stage〉라는 제목의 박사 논문을 쓰는 동안 한번도 ‘아시아계 미국인’이라는 디아스포라적 정체성을 놓친 적이 없다. 그 역시 외부로부터 주어진 것이라기보다 스스로에게 부여한 자의식이었다.

그러나 학위를 받고 한국으로 돌아온 뒤 나의 인종적, 문화적 주체가 달라 지자 연구 주제로서의 아시아계 미국연극의 명분도 크게 약화되었다. ‘이산자’로서의 자의식이 사라지자 전과 같이 전인적(몸/정신/마음) 열정을 가지고 ‘지금, 여기’의 문제로 몰입하는 것이 불가능했다. 대신 그 빈자리를 서양연극의 한국적 재해석/수용을 페미니즘의 시각으로 분석하는 연구들로 채우게 되었다. (공통점이 있다면 여전히 소수자로서의 ‘못된 성질’이 학문연구의 주요 동력이 되고 있다는 것이다!) 귀국 후 필자의 정체성과 정치성의 변화가 가장 극적으로 표출된 것은 성남아트센터에서 한국인 배우들이 공연하는 〈미스 사이공〉을 한국인 관객들과 함께 관람했을 때이다. 같은 스토리, 같은 음악이었음에도 불구하고 그것은 전혀 다른 ‘퍼포먼스’였다. 세계 5대 뮤지컬로 손꼽혀온 〈미스사이공〉의 한국초연은 배우보다는 관객의 ‘공연성,’ 즉 관객의 계급적, 문화적 정체성을 ‘수행’ ‘전시’ ‘확인’하는 ‘퍼포먼스’로서의 성격이 두드러져 보였다. ‘보는 것’(to see)만큼이나 ‘보여지는 것’(to be seen)이 중요한 사회적 이벤트였던 것이다.³⁾

위의 두 일화는 초국가적 이동이 일상화되고 있는 우리 시대의 문화적, 정치적, 학문적 정체성의 흐름/충돌/변화의 양상을 예시한다. 세계화가 가속화되면서 이주와 이산의 개념과 형태 역시 빠르게 분화, 변화되고 있고 자신의 기원인 민족 국가의 영토를 벗어나 ‘바깥’에 거주하는 이산인의 정체성과 이를 문학적으로 표현하고 실험하는 디아스포라 문학에 대한 관심이 높아지고 있다. 디아스포라는 원래 (유대인 디아스포라로 대표되듯이) 집단적 기억과 충정의 대상인 ‘모국’을 궁극적으로 되돌아 갈 진정한 ‘고향’으로 여기는 이

희곡 〈마담 버터플라이〉(*Madame Butterfly*)이다.

- 3) 그런 점에서 〈미스 사이공〉의 정치적 문화적 이데올로기를 뒤집어 한국인의 사이공 스토리로 만들어 낸 〈블루 사이공〉(김정숙 원작/연출)은 비교문화적 분석과 심도있는 논의를 필요로 하는 중요한 공연텍스트라고 사료되는데, 이에 대한 논의는 다른 지면을 통해 개진하도록 하겠다.

산자들의 삶을 의미했으나 세계화가 가속화되고 이산과 이주의 양상이 다변화되면서 디아스포라 역시 더욱 광범위하고 포괄적인 의미로 확장되고 있다. 특히 최근의 문학은 특정 집단의 역사나 전통에 국한시키지 않고 ‘이동’과 ‘경계’를 특징으로 모든 집단을 디아스포라의 개념틀로 바라봄으로써 이 용어의 재정의에 성공하고 있다.⁴⁾

이주와 이산의 경험은 문화적 융합을 앞당기기도 하지만 전지구적인 문화간 충돌과 갈등을 야기하기도 한다. 디아스포라 문학은 그 안에서 자신의 위치를 ‘선택’하고 새로운 삶을 ‘구성’하는 인물들을 통해 이산과 이주의 다양한 양상을 반영할 뿐만 아니라 형성하기도 하는 거울이자 촉매의 역할을 수행한다. 그러나 최근까지 ‘이산인’ 또는 ‘디아스포라인’이라는 광의의 개념/정체성은 존재하지 않았으며 입장의 차이에 따라 ‘해외동포’ 또는 ‘소수민’으로 불려왔다. 이를 문학에 적용해서 (한국의 관점에서) ‘해외동포 문학’으로 명명할 경우 그들의 문학을 단일한 민족성에 포섭하여 한국 문학의 주변에 두고자 하는 의도를 강하게 내포하고 있고(정은경 11), 반대로 (미국의 입장에서 불인) “한국계 미국인 문학(Korean American literature)”이라는 꼬리표는 이들 문학을 단지 ‘소수민’의 불평이나 한풀이로 폄하하거나, 저항과 분노의 정치적 수사로만 축소 해석하는 한계를 노정한다.

이 글은 국가적 정체성이나 경계 안에 완전히 귀속되지 않는 채 미국이라는 ‘제국’의 거주자로 살아가는 한국계 미국인의 문학, 그 중에서도 한국계 미국연극의 정치적 미학적 특징을 ‘디아스포라’라는 새로운 존재론적, 인식론적 틀로 접근해보기 위한 것이다. 한국의 민족주의와 미국의 민족주의로부터의 이중의 호명, 이중의 소외, 이중의 주변화를 경험해야 했던 이들이 애초에 정치적 이데올로기로 선택했던 문화 민족주의(cultural nationalism) 역시, 제국과 모국에 대한 이율배반적 동일시를 열망했다는 점에서, 이중의 실패를 전제로 할 수밖에 없었다. 문화 민족주의를 표방했던 초기 아시안 아메리칸(Asian American) 문학/연극의 특징은 미국시민으로서의 권리, 국가의 인정

4) “A growing body of literature succeeded in reformulating the definition, framing diaspora as almost any population on the move and no longer referring to the specific context of their existence”(Weinar 75).

과 보호, 주류사회로의 합당한 진출을 요구하는 한편, 미국의 주류문화와 구별되는 아시아적 정체성에 대한 열망과 파토스를 지니고 있었기 때문이다. 그런 점에서 ‘고향’에 대한 애착에서 자유롭고, 제국도 모국도 동일화 대상으로 여기지 않으며, 오히려 둘 다에 대한 탈동일시(dis-identification)의 경향을 갖는 디아스포라 문학은 이전과는 전혀 다른 새로운 문학의 범주를 열어 줄 수 있다는 점에서 우리의 주목을 요한다.

자국에서도 그리고 모국에서도 ‘우리’ 안에 녹아들 수 없는 균열과 상처를 통해 새 살이 돋아 날 수 있다는 점에서 디아스포라 정체성은 역설적 희망을 내포하고 있다. 뿐만 아니라 각 국가별로 철저하게 고립되어 있었던 기존 ‘소수민’ ‘소수민 문학’의 범주와 맥락을 세계로 확장시킴으로써 ‘디아스포라인(人)’이라는 공동의 연대적 정체성을 상상할 수 있다. 본문에서는 한국과 미국의 중첩되는 문화지형을 배경으로 디아스포라 정체성의 수행적/공연적(performative) 특징을 아시아계 미국연극, 특히 한국계 미국극작가의 작품을 통해 새롭게 조명하고자 한다. 이를 위해서 1) 우선 디아스포라 정체성과 공연예술인 연극의 친연성을 이론적으로 점검하고 2) 90년대 이후에 등장한 한국계 극작가 성 노(Sung Rno)의 작품에 나타나는 ‘코리안 디아스포라’의 변화된 정체성을 살펴본 뒤 3) 한국의 민족주의와 미국의 민족주의 모두를 넘어서는 제3의 디아스포라적 공간으로서의 연극의 의미를 생각해보고자 한다.

2. 디아스포라와 퍼포먼스: ‘경계’(threshold)의 정체성

인류학자인 빅터 터너(Victor Turner)는 인간을 “공연하는 동물”(Homo Performans)이라 칭하면서 인간의 퍼포먼스는 “성찰적(reflexive)”인 특성을 지닌다고 말하였다. 즉 “공연 행위(showing doing)”를 통해 공연자는 자신을 더 잘 이해하고 이를 바탕으로 공동의 정체성을 새롭게 구성한다는 것이다. ‘퍼포먼스’의 개념을 공연예술을 넘어서는 삶 전반으로 확장하고, 인간과 사회의 본질적 요소로 심화시킨 퍼포먼스 연구(performance studies)의 창시자 리처드 셰크너(Richard Schechner)는 21세기를 삶의 ‘공연적’ 특성이 극대

화 된 시기로 규정한다. 다층적 유동적 정체성을 특징으로 하는 포스트모던 시대에는 한 몸이 수행하는 역할과 이미지가 다양하게 분화되고, 주체와 역할 사이의 안정적인 일대일 대응이 불가능해지면서 정체성의 ‘공연적’ ‘수행적’ 측면이 더욱 증대되고 있기 때문이다. 그러나 삶 속에서의 ‘공연’에 새로운 영감, 도전, 균열을 만드는 것은 일상과 구별된 시간과 공간에서 자의식적으로 행해지는 미학적 공연이다. 그러므로 셰크너는 (미학적)공연과 (사회적)삶 사이의 긴밀하고 연속적인 ‘피드 백(feed back)’을 강조한다.⁵⁾

셰크너에 의하면 공연예술은 실제보다 덜 현실적인 것이 아니라 다르게 현실적인 것이며 ‘1차 현실’(first reality)의 수많은 대안 중 하나를 ‘수행’하는 예술이다. 연극공연은 ‘저곳’(과거, 타자, 상상)과 ‘이곳’(현재, 자아, 사실) 사이의 이중성과 그 미완의 대안을 상상하고 ‘실행’하는 즐거움을 제공한다. 따라서 연극의 핵심은 현실에 대한 모방이 아니라 현실 변환(transformation)의 잠재적 역량이다. 공연자의 정체성은 공연에 선행하지도, 공연의 순간에 현재하지도 않고 오히려 공연의 ‘과정’을 통해 ‘생산’된다. 허구의 추상성과 현실의 물질성 사이에 존재하는 무대는 그 어느 쪽에도 완전히 속하지 않으며 오히려 이 두 상이한 공간 사이, 즉 ‘문지방’(threshold) 위에 존재한다. 경계로서의 문지방은 그 어떤 곳의 규율도 적용되지 않는 이중적 의식(double consciousness)의 공간이라는 점에서 디아스포라적 공간이라고 할 수 있다. 디아스포라 정체성은 공연예술과 마찬가지로 허구와 현실, 이곳과 저곳 사이에서 아직 완성되지 않은(yet-to-be) 제3의 공간, 제3의 정체성을 상상하는 ‘꿈꾸기의 신체적 수행’이며, 미래는 이러한 사실과 상상 사이의 수행적 행위로 구현된 기억과 상상의 조각들로 이루어지게 되기 때문이다.

셰크너의 공연미학의 기본적인 전제는 삶과 예술 사이의 어떤 분명한 경계나 위계, 선후 관계가 존재하지 않는다는 것이며 따라서 연극은 경계선 밖의 인생에 대한 ‘모방’이 아닌 양자 사이를 중재하고 협상하는 변환, 즉 전이의 영역(liminal)에 존재한다. 그는 공연(second reality!)을 인생(first reality)과 예술(fictional/textual world)의 경계선적인 것(in-betweenness)으로 보고 연

5) 퍼포먼스 연구에 대한 자세한 내용은 다음을 참조. Richard Schechner, *Introduction to Performance Studies* New York: Routledge, 2007.

극을 대안적인 것, 잠재적인 것들로 가득 찬 “가정법의 예술”로 파악하고 있는데 이는 디아스포라의 존재론적 인식론적 특성과 그대로 겹쳐지는 부분이다. 바로 이 때문에 옌 하이핑(Yan Haiping)은 (연극)공연과 탈민족적 정체성의 긴밀한 상관관계를 다음과 같이 설명하고 있다.

살아 숨쉬는 공동체(관객)와 라이브 퍼포먼스가 서로를 구성하는 연극은 인간의 현존으로 생명을 부여받는다. 인간의 물성으로 생명세계를 함축적으로 구현하고 구체적인 몸과 행위를 분석적 사유의 전면에서 위치시키는 연극은 전지구적 지형의 함의를 추적하고 맥락화할 수 있는 가장 적합한 영역을 제공한다. 연극은 탈중심/탈영토화 시대의 인식론적 좌표이자 이 시대의 복잡한 난제들을 내재적 가능성으로 제시하는 살아있는 동력이다.

Theatre, a humanly animated site where living community and live performance are mutually engendered and the lifeworld at large is writ small with human materiality, offers a most pertinent terrain for us to trace and contextualize such meanings of global proportion, with specific bodies and bodily movements kept in our analytical foreground, both as cognitive loci for a "decentering and deterritorializing" era and as living dynamics indicative of its intricate conundrums as inherent possibilities. (Yan 226)

유기적 공동체와 라이브 퍼포먼스는 인간의 몸에 의해 생명을 얻고 지속된다는 공통점을 지닌다. 구체적인 몸과 몸의 움직임으로 구성된 연극의 물질성과 역동성은 “탈중심화, 탈영토화”의 가능성을 생생하게 반영하고 또 구성한다. 세계화와 지역화가 충돌하는 구체적 지점으로서의 몸은 초국적 자본의 재식민화, 재영토화의 공략대상이자 동시에 이에 대한 저항의 통로이기도 하다. 몸의 구체성/역사성/기억이 모든 것을 획일화하는 초국적 자본의 힘에 저항하는 새로운 거점이 될 수 있기 때문이다. 다양한 배경을 가진 사람들을 같은 시간, 한 장소에 불러 모으고 현존하는 배우와 관객의 몸이 그 어떤 예술 장르보다 전경화되는 연극은 그러므로 새로운 주체화의 최전선(front line),

즉 아방가르드(avant-garde)라고 할 수 있다.

위반, 변형, 그리고 확장의 에너지를 생산하는 디아스포라의 욕망하는 몸은 민족주의와 초국가적 자본이라는 이중적 억압을 뚫고 넘쳐흐르고, 연극 무대는 디아스포라 주체의 욕망하는 몸에게 전이의 영역, 경계의 공간을 제공한다. 이들은 연극이 내어준 작고 가난한 경계/문지방에 의지해 소수자, 하위주체, 비체(object)라는 주어진 ‘비극적 운명’을 넘어서는 “상상불가능의 공동체(unimaginable community)”를 수행적으로 구성한다(Yan 243). 그들이 연극이라는 전이의 영역에서 만들어 내는 병치, 대조, 횡단은 극장 밖의 “제1의 현실”에 균열을 내고, 그 지배적 문법을 교란시켜 낯설게 만듦으로써 전체 지형에 영향을 미친다. 엔 하이핑은 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)의 ‘민족’ 개념인 ‘상상의 공동체’와 대비되는 ‘상상불가능의 공동체’라는 개념으로 디아스포라 공동체를 차별화시키고 있다. “상상불가능의 공동체”는 전통적인 민족주의가 상상하지 못했던, 아니 민족주의적 ‘상상’을 ‘무효화’(un)하는 새로운 공동체이다. 이 “상상불가능의 공동체”는 국경을 초월하는 전 인류적 소수자의 유연한 연대(flexible solidarity)의 거점으로서의 “탈-민족(trans-nation)”을 꿈꾼다. 엔 하이핑은 이를 모든 민족의 정체성을 무화시키고 생산과 자본의 극대화를 위한 전지구적 시스템의 획일적 통합을 피하는 “나쁜” 탈민족(transnational)과 구별되는 “다른 종류”의 “탈-민족(trans-nation)”이라고 말하면서 이때의 “탈-민족(trans-nation)”은 “변화하는 민족(nation in transformation)”의 약자임을 강조한다.

“변화하는 민족”은 “수행적 디아스포라” 또는 “공연하는 디아스포라인”(diaspora in performance)”의 개념으로 연결 확장된다. 다양한 형태의 문화적, 정치적, 사회적 전쟁이 발발하는 글로벌 전선(front line)에 정주(inhabit)하면서 새로운 항행(navigate)을 위한 투쟁에 적극적인 “수행적 디아스포라인”은 호미 바바(Homi Bhabha)가 제안하는 “민족국가의 속박으로부터 해방된 행복한 개인 유목민”이나 아피아(Appiah)가 주장하는 “세계화의 신식민주의 권력에 대한 자의식적이고 자발적인 타협자/공모자”와는 확연히 구별되는 새로운 디아스포라의 지형을 구성한다(Yan 242). 무대 위에 올려진 디아스포라 연극과 삶 속에서의 디아스포라적 퍼포먼스의 공통점은 대안적 정치 공동

체와 인간적 연대에 대한 욕망을 수행적 동력으로 변환시켜 이를 실제화하기 위한 행동을 촉발한다는 것이다. 이 때 공연하는 인간의 몸은 훈육과 반복의 기제가 아닌 다르게 반복하고 새롭게 변화하려는, 탈민족적 디아스포라 정체성의 출발점이자 동력으로 작용한다. 단지 생산물(product)이 아닌 생산의 노동과 과정(production/process)으로서의 공연이 지니는 ‘trans’적 본질은 디아스포라의 새로운 지형에 연극과 퍼포먼스가 개입하는 양상을 보다 구체적으로 조망할 수 있게 해준다.

3. 코리아 디아스포라: 성노(Sung Rno)의 작품에 나타난 이산적 상상력

100여명의 한국인이 1903년 하와이 사탕수수 농장에 도착하면서부터 시작된 미주 이민의 역사는 이제 백년을 훌쩍 넘기고 있다. 2001년 한국 정부의 통계에 의하면 570만 재외 한국인 중 미국으로의 이산은 200만 명 정도로 전체 재외동포의 38%를 차지한다. 초국가적인 이동이 일상화되면서 한국과 미국을 넘나드는 이주와 이산의 경험은 앞으로 더욱 늘어날 전망이다. 실제로 미국으로 거주지를 옮기는 한국인이 늘어나는 한편, 영어에 대한 수요 증가에 따라 재미교포 1.5세대, 2세대들의 한국 취업 역시 빠른 속도로 늘어나고 있는 실정이다. 세계화의 가속화가 이미 원점으로 되돌릴 수 없는 대세라면, 그래서 변화된 환경에 적절히 대처할 새로운 정체성의 패러다임이 필요하다면 그것은 ‘한국인’ ‘한국계 미국인’ ‘미국인’과 같이 민족/국가적 호명에 의해 결정되는 것은 아닐 것이다. ‘우리’와 ‘그들’을 나누는 이분법적 구조에 근거하여 민족 통합의 이론적 무기를 제공해 준 민족주의는 식민국에게는 식민주의의 원동력이요, 피식민에게는 탈식민주의의 구심력이 되어 왔다는 점에서 모순적이다.⁶⁾ 과거에 뿌리를 두고 ‘자연스럽게’ 형성되어 온 유기적 통합체라

6) 민족주의 분석과 비판은 임지현의 글 「민족 담론의 스펙트럼: 원초성, 근대성, 탈근대성」 『안과 밖』 8 (2000): 65-89 참조.

는 민족주의의 민족 개념은 구체적인 인간의 존재에 앞서 이미 존재하는 공동체로서 개개인의 집단적 정체성을 미리 규정해버린다는 점에서 전체에 대한 개인의 예측관계를 전제한다. 탈식민의 해방담론과 민족주의의 동원 기제를 접목시킨 식민국가의 저항적 민족주의는 제국주의에 저항하는 ‘우리’라는 저항 주체를 만들어내는 데 성공했지만, 운명공동체적 단일성이라는 명분 아래 민족이라는 ‘상위’ 정체성으로 젠더와 계급 같은 다른 정체성들을 억압해 온 것이 사실이다. 민족 정체성을 중심으로 한 구심력과 전체적 일체성의 억압구조는 동전의 앞뒤 면과 같다. 더구나 디아스포라 주체에게 민족주의의 이분법적 틀거리는 한국의 민족주의와 미국의 민족주의로부터의 이중의 호명, 이중의 소외, 이중의 주변화를 예고할 뿐이다. ‘재미교포’를 타자안의 우리로 끌어안다가도 막상 그들이 한국에 돌아오면 미국인, 즉 ‘우리’ 안의 타자가 되기 때문이다.

가장 대표적인 한국계 미국문학 작품이라고 할 수 있는 차학경의 『딕테』(*Dictée*)에서 작가는 “잘못 놓여진/ 이것도 저것도 아닌 제3의 존재”(20)의 비극성을 말하고 있다.⁷⁾ 그녀에게 문학은 이산의 상황과 그 고통의 승화과정에 다름 아니다. 한국계 미국문학 중에서 작가 개인의 내면적 목소리에 집중하는 장르인 소설에 “근대사의 혼돈 속에서 잃어버린 조국에 대한 강렬한 향수와 상실감이 지배적”이고 “한(恨)많은 개인의 역사가 수없이 녹아있다”면(임진희 27), 90년대 이후 본격적으로 발표되기 시작한 한국계 미국 드라마는 혼종적 정체성에 대한 실험성과 유희성이 두드러진다. 그 이유는 크게 연극이라는 장르적 특성과 90년대라는 시대적 특성에서 찾을 수 있을 것이다. 문자적 텍스트에 공연 텍스트까지 겹쳐지는 연극은 소설과 달리 작가, 연출가, 배우, 디자이너 등 그 창조적 주체가 ‘복수’라는 사실로 인해 간주체성과 상호텍

7) “There is no destination other than towards yet another refuge from yet another war. Many generations pass and many deceptions in the sequence in the chronology towards the destination. From another epic another history. From the missing narrative. From the multitude of narratives, Missing. From the chronicles. For another telling for other recitations. . . Our destination is fixed on the perpetual motion of search. Fixed in its perpetual exile. . . the war is not ended” (차학경의 *Dictée* ‘비극의 장’ 80-81).

스트성이 더욱 두드러지는 장르이다. 반복되는 존재론적 인식론적 ‘경계넘기’를 통해 작가 자신으로부터의 성찰적, 유희적 거리를 확보하는 것이 연극의 중요한 장르적 특성이다. 연극무대는 문자에서 공연으로, 연출가에서 배우로, 자국에서 이국으로의 경계를 넘으면서 상이한 철학적 관점, 정치적 입장, 미학적 취향을 지닌 문화적 텍스트들이 만나고, 충돌하고, 협상하는 역동적 공간이 된다. 그래서 파트리스 파비스(Patrice Pavis)는 오늘날의 연극을 "문화의 교차로(crossroads of cultures)" 라고 표현한 바 있다.

이보다 더 중요한 원인은 문화 민족주의의 전투적, 낭만적 파토스가 시대착오적인 패러다임이 되어버린 90년대라는 시대적 상황에 있을 것이다. 아시아계 미국 연극은 다른 소수민 연극에 비해 늦게 시작되었다. 아시아계 미국인 (Asian American)이라는 집단적(Pan-Asian) 정체성의 확립 자체가 60년대에 들어서야 시작되었고, 공연할 극단도 극장도 없는 상태에서 공연을 목적으로 하는 드라마를 본격적으로 쓰는 작가가 있을 수 없었기 때문이다.⁸⁾ 70년대 아시아계 미국드라마의 두드러지는 특징은 ‘진실의 폭로’와 ‘정체성의 진정성’에 대한 자기주장으로 요약될 수 있다.⁹⁾ 70년대의 작가들이 주류문화와의 ‘차이’를 바탕으로 한 본질주의적인 ‘아시안 아메리칸’의 정체성을 추구하는 과정에서 (여타의 민족주의와 마찬가지로) 그룹 내부에 실재하는 무수한 다양성을 배제하고 젠더, 계급, 종족, 섹슈얼리티 등의 차이를 희석시킴으로써 이 모두를 아시안 아메리칸의 보편적 정체성 아래 통합하고자 했다면, 80년대에 등장한 극작가들은 주류사회와의 차이(differences between) 뿐만 아니라 그들 내부에 존재하는 다양한 차이들(differences within)에 관심을 기울이게 되고, 다양한 경계를 넘어서는 소통과 연대를 모색하기 시작한다.¹⁰⁾

8) 연기할 수 있는 배역이라고는 미국 주류문화의 오리엔탈리즘을 만족시키는 스테레오타입이 전부였던 현실에 깊은 좌절과 환멸을 느낀 일단의 배우들이 1965년에 극단 East-West Players를 결성하면서 아시아계 미국 연극이 본격적으로 출범하게 된다.

9) 70년대 작품의 대표작인 예로는 프랭크 친(Frank Chin)의 *Chickencoop Chinaman*, *The Year of the Dragon*을 들 수 있다.

10) 80년대에는 희생자/피해자의 역사에 대한 “진실폭로” 투사적 프로타гонিস나 아시아계 미국인의 숨겨진 이민사를 다루는 연극은 설득력이 떨어지게 되고 데이비드 황이나 필립 고탄다 같이 주류 연극계로 진출한 작가들에 의해 복합적이고 다성적인 아시아 아메리칸 정체성의 문제를 탐구하게 된다.

90년대 이후 등장한 젊은 극작가들은 그들의 아시아적 유산에 대해서 훨씬 더 양가적이고 유동적인 시각을 보인다. 인구와 계급, 성적 구성이 더욱 복잡하게 분화되면서 6개의 주그룹과 22개의 부그룹으로 세분화 된 아시아인 아메리칸은 오늘날 미국 내에서 가장 빠르게 변화하는 집단이 되었고, 이제 이들에게 ‘하나의 역사’와 ‘하나의 정체성’은 그 이전보다도 더욱 불가능해졌다. 결과적으로 90년대 이후에 본격적으로 활동을 시작한 새로운 세대의 극작가들은 아시아인 아메리칸 정체성에 기반을 둔 기존의 극작 전략을 바꾸거나 수정해야만 했으며, 보다 다양한 시각에서 정체성의 문제를 바라보게 된다. 형식면에 있어서도 서구 리얼리즘에서 더욱더 멀어지면서 해체적 특징이 두드러지고, 내용과 주제 역시 더욱 복잡적이고 모호해진다. 주류문화와 아시아인 아메리칸의 문화적 정체성 사이의 이분법적 차이보다는 아시아인 아메리칸 내부에 존재하는 다양한 입장의 차이, 더 나가서 작가/인물 개인 내부에 존재하는 상충하는 욕망들 간의 차이(differences within self)를 더욱 부각시킨다는 것도 이 시기 작가들의 중요한 특징이다. 아시아인 아메리칸 정체성은 이들의 다양한 관심 중 하나일 뿐이며 많은 경우 매우 주변적인 주제로 밀려나기도 한다. 예를 들어 한 옹(Han Ong)이나 채 유(Chay Yew) 같은 동성에 작가들의 주된 관심은 인종적 정체성이 아닌 성적 정체성이며 인종적 정체성을 주제로 하는 경우에 있어서도 아시아인 아메리칸의 문제를 직접적이고 정치적으로 다루기보다는 “타자,” “소외,” “추방”과 같은 보다 보편적인 실존의 문제로 접근한다.¹¹⁾

3.1. <비오는 클리브랜드>: 빈집, 그리고 유명

코리안 아메리칸 작가인 성노(Sung Rno)의 작품 <비오는 클리브랜드> *Cleveland Raining* 역시 70-80년대의 명백한 ‘정체성 정치’(identity politics)에서 벗어나 보다 다양하고 복잡적이며, 추상적이고 포스트모던적인 변화된 정체성을 그리고 있다는 점에서 90년대 아시아계 미국연극의 특징을 공유한

11) 아시아인 아메리칸 드라마의 역사와 계보는 Esther Kim Lee, *A History of Asian American Theatre*. London: Cambridge UP 참조.

다. 성노의 지시문에 따르면 무대 위 모든 것은 “물처럼 흐르고, 덧없이 사라지고, 가깝스로 현실에 붙어있다(fluid, ephemeral, barely real)”(228). 모든 것이 부유하는 이 광활한 빈 공간에서 유일한 고정적 오브제는 대홍수를 예언하는 코리안 아메리칸 지미의 ‘방주’ 폭스바겐 딱정벌레 뿐이다. 그러나 동시대의 다른 아시아계 미국극작가들과 비교해 볼 때 <비오는 클리브랜드>를 비롯한 성노의 작품들은 ‘코리아 디아스포라’의 주제적 성격을 매우 강하게 드러낸다. 한국인 이민자로서 겪은 이산과 소외의 아픔은 결코 표면에 드러나지 않지만 작품의 가장 깊은 폐부에 박혀 마치 유령처럼 등장인물들의 의식에 끊임없이 출몰하고 그들의 무의식을 지배한다. 유령은 “보이지 않지만 그렇다고 존재하지 않는 것은 아닌 형체”이며, “살아있는 사람들의 존재와 현재의 경험을 형성하는 역사적 억압의 흔적(trace)”이다(Shimakawa 387- 88). 그러나 그 역도 성립한다. 즉 그들 자신이 유령에 딱 붙어서 떨어지지 않는 것이다. 세 명의 코리안 아메리칸 인물들은 모두 지금은 이미 떠나버린, 존재하지 않는 유령 같은 부모 또는 할머니의 흔적을 찾아 헤매고, 끝없이 주문을 외워 과거의 기억을 불러낸다. 과거와 현재는 그렇게 공생의 관계이며 인간, 특히 가족이란 그 공생을 가능하게 하는 ‘숙주’이다. 어려서 헤어진 어머니에 대한 마리(Mari Kim)의 기억은 “다른 누군가(other someone)”에 대한 모호한 기억의 조합일 뿐이며 오빠 지미(Jimmy Kim)에게 남겨진 빛바랜 가족사진은 유령의 흔적과도 같다:

아무것도 남지 않았어. 우리 가족은 유령 가족이었어. 마치 진짜 가족처럼 보이고 느껴졌지만, 실제로는 거기 없었어. 이 빛바랜 사진이 우리 가족이야. 흑백사진. 굵히고, 얼룩진. (중략) 사진의 얼굴들을 아주 가까이 들여다보면 모든 것이 흐릿해. 한국에서 찍은거야. 렌즈가 흔들렸지. 약간. 아니면 누군가 아주 급했던지. 시간, 우리에게겐 늘 시간이 없었어. (중략) 모든 사람이 너무 열심히 일했지. 앞으로 나가는데 급급했어. 떠나려고만 했지. 오늘을 내일로 만들려고. 더 밝은 내일로. 하지만 한번도 우리가 가진 오늘을 찬찬히 들여다 본 적이 없어. 사진들은 점점 더 흐릿해져 갔고. 마침내 우리가 가진 모든 것은 꿈속의 사진이 되어버렸지. . . 유령의 얼굴을 한.

We have nothing. Our family was a ghost family. It looked and felt like a real family. But it really wasn't there. It was this faded photograph. Black and white. Smudged, Grainy. . . .If you looked too closely at the faces in it, you could see that everything was blurry. The shots were taken in Korea. The lens moved. A little. Or someone was in a hurry. Time, we never had any time. . . .Everyone was working so hard. We were in such a rush to move on. To leave. To make it to the next day. That brighter next day. But we never looked hard at the day we had. And the photographs would get blurrier. . and blurrier. Until finally all you had was dream pictures. . . faces that were ghosts. (263).

그러나 과거의 상처와 상실의 표상인 ‘유령’은 현재와 미래를 추동하는 계기이자 힘이 되기도 한다. 지미와 마리에게 어머니의 상실과 아버지의 실종은 서사화 될 수도, 재현 될 수도 없는 트라우마적 기억으로 오로지 유령의 형태로만 떠돌아다닐 뿐이다. 그러나 바로 이러한 비서사적/비재현적인 유령의 존재야말로 마리와 지미의 정체성을 확정짓는 통합적 이데올로기(그것이 한국적 민족주의든 미국적 민족주의든)에 균열을 만들고, 따라서 주체가 자기를 개방하고 급진적으로 재구성할 적극적 계기가 될 수 있다. 유령이라는 현실의 구멍을 통해 들어오는 존재의 비결정성과 모호성은 제3의 새로운 공간/정체성으로 나갈 여백을 마련해 주기 때문이다.

작품의 결말에 마리는 혈연에 대한 오빠 지미의 집착에도 불구하고 한국인 입양아인 스톰(Storm), 그리고 그녀가 “우라질 대가족(one big fucking family)”이라고 부르는 자전거족들과 함께 떠나고, 지미는 마리 대신 그의 유일한 친구인 마크와 함께 ‘방주’에 오름으로써 한국의 혈연주의와 미국의 인종주의 모두를 넘어서는 새로운 가족 형태를 구성한다. 대홍수라는 하늘의 심판이 끝나고 새로운 세상, “탈-민족(trans-nation)”으로서의 “또 다른 미국”(another America)이 시작될 때 ‘방주’에서 내리는 것은 노아와 그의 부인 그리고 세 아들이 아니라 코리안 아메리칸 남성 한 명과 백인 미국남성 한 명이 될 것이다. 이는 생물학적이고 인종적으로 귀속된 국민정체성이 힘을

없고 새로운 연대와 헌신의 관계를 모색하는 경계지대(liminal), 즉 디아스포라 공동체의 무대적 실현이다.

극중에서 의대생 마리가 읽는 의학서적은 “시체(cadaver)”를 “4개의 벽과 천정, 그리고 침묵만 남아있는 빈 공간(The cadaver is an empty space, four walls, a ceiling: and silence)”으로 정의한다. 그러므로 “집 자체는 물론, 떠난 사람들에게도, 그 어떤 감정적 애착을 가져서는 안된다”(237). 애초에 그 집에 살았던 거주민들은 이제 없다. 그들의 사는 방식과 취향 역시 유기되거나 최소한 개조되어 다른 곳으로 흘러가버렸다. 여기서 시체에 대한 은유로 사용되고 있는 ‘집’은 70-80년대의 안정적이었고 열정적이었던 ‘아시안 아메리칸’의 몸/정신/예술혼의 집을 의미하기도 하기도 하지만 보다 근본적으로는 디아스포라인이 떠나 온 나라, 즉 ‘모국’을 의미한다. 그들의 ‘모국’은 이제 (마치 해부용 시체처럼) “그 자체가 아닌 다른 어떤 것, 한 때 살아있었던 그 무엇을 저장했던 수용체, 도구, 구조물”(237)에 불과하다. 그러나 그들의 ‘고향’이 “침묵만 남아있는 빈 공간”이 된 것은 슬퍼만 할 일이 아니다. 명백한 목소리, 확고한 거주자들로 가득 차 있다면 결코 들을 수 없는 다른 목소리, 그 동안 보지 못했던 새로운 거주자들을 꿈꿀 수 있기 때문이다. 작품의 말미에 마리는 고향/가족에게 휴식을 주기로 한다. “이 가족은 이제... 휴식이 필요해. 그들의 때는 지나갔어. (this family . . . it needs to be put to rest. It's an idea that's had its day)”(268).

3.2. <웨이브>: 입장과 파장 사이

‘코리아 디아스포라’의 주제적 성격을 강하게 드러내고 있는 극작가 성노의 또 다른 특징은 서양 또는 한국의 ‘고전’과의 상호텍스트성을 통한 주체의 확장이라고 할 수 있는데 이는 희랍의 비극 <메디아> *Medea*를 차용하고 있는 그의 작품 <웨이브> *wAve* (2004)와 한국의 천재 시인 이상의 시세계를 초현실주의적으로 연극성과 접목시킨 <이상 열셋까지 세다> *Yi Sang Counts to Thirteen* (2000)에 잘 나타나 있다. 특히 <웨이브>의 경우 인종과 젠더, 민족과 초민족의 문제를 여성주의적 시각으로 표현하고 있다는 점이 매우 흥미롭

다. 그리스 비극 <메디아>는 70-80년대 페미니스트 극작가, 연출가, 배우들에게 특별한 관심을 끌었던 작품이다. 그 이유는 무엇보다도 주인공 메디아가 무기력한 희생자가 아니라 막강한 능력과 신비스러운 영력을 가진 심판자이기 때문이다. 버림받은 비운의 아내로서의 메디아나, 복수를 위해서 자식까지 희생시키는 비정한 어머니로서의 이미지 보다는, 가부장적 이데올로기가 최악시 해온 마녀(witch)의 정체성을 오히려 적극적으로 ‘활용’한 선구적 페미니스트로서의 메디아는 그 시대의 변화와 요구에 잘 부합되었다.

그러나 9.11 이후에 부쩍 미국의 주류 무대에 자주 오르는 <메디아> 공연과 최근 미국 내 소수민 작가들에 의해 활발하게 진행되고 있는 '메디아 다시 쓰기'에서 특별히 눈에 띄는 특징은 ‘이방인’(outsider), 디아스포라인으로서의 메디아의 정체성이 강조된다는 사실이다. 메디아는 가부장적 시스템의 희생자이자 이에 적극적으로 대항한 페미니스트일 뿐만 아니라, 남편을 따라 그리스에 오기 위해 많은 것을 버리고 희생해야 했던 ‘이산자’이며, 그러나 끝까지 그리스에 동화 될 수 없었던 ‘이방인’이다. 이방인으로서의 그녀의 정체성은 남편 제이슨의 입을 통해 아프게 드러난다.

너는 온 인류 중 가장 끔찍한 여성! . . . 이제서야 내가 이성을 찾았구나.
너의 그 야만인 족속과 땅에서 너를, 너의 아버지와 조국만큼이나 야만스러운, 사악한 병균같은 너를 그리스로 데리고 올 때 잃어버렸던 내 이성을.
. . 그리스 여자라면 결코 이런 만행을 저지르지는 않았을 것을!

You most loathsome woman, to the gods and me and all mankind.
. . At last I have come to my senses, the senses I lost when I brought you from your barbarian home and country to a home in Greece, an evil plague, treacherous alike to your father and the land that reared you. . . No Greek woman would ever have done such a deed!
(Euripides 61).

9.11 이후에 집중적으로 부각된 디아스포라인으로서의 메디아의 정체성은 미국 안에 존재하는 수많은 인종적 소수민들의 상황과 오버랩 되면서 보다

미국적이고 현대적인 의미를 획득하게 된다. 실라 존스(Silia Jones)의 <아메리칸 메디아> *American Medea: An African-American Tragedy* (2002)에서 그리스 출신의 백인남자와 결혼한 아프리카의 공주 메디아는 남편과 함께 건국 초기의 미국으로 건너오지만 도착하자마자 노예구역에 격리 수용됨으로써 남편과 헤어지게 된다. 셰리 모라가(Cherrie Moraga)의 <배고픈 여자: 멕시코인 메디아> *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (2002)의 레즈비언 메디아는 배타적인 미국의 주류 사회와 여성억압적인 치카나(멕시코인 아메리칸) 민족주의에 의해 동시에 배척, 축출 당한다. 이들 작품이 에우리피데스의 원작을 자신의 인종적 성적 정체성에 맞게 각색한 일종의 ‘변안’이라면, 성노의 <웨이브>는 원작과 상당한 거리를 유지하면서 독창적인 형식적 실험을 감행하고 있다. 그는 원작과의 도식적인 일대일 대응을 피하면서 에우리피데스의 <메디아>를 한 편의 시로, 새로운 도약을 위한 하나의 출발점으로 파악한다.

<웨이브>의 여주인공인 M은 “메디아의 깨진 파편 조각, 양안에 걸쳐있는, 코리아인 아메리칸의 최신버전(a fractured remnant of Medea, updated Korean American, bicoastal)”이다. 그녀의 의식은 “한국과 미국 사이 어느 지점, (한국전쟁을 배경으로 한) 미국 텔레비전 드라마 ‘매쉬(M.A.S.H)’와 현실의 38선이 만나는 기이한 지점”에 위치한다(113). 그들이 사는 초현실의 세계에서는 사랑도 정체성도 소립자의 운동처럼 즉흥적이고 비실체적이다. M은 사랑을 위해 부모를 배신하고 남동생을 살해한 한국계 미국인 남편 제이슨을 따라 미국으로 이민 온 한국 여자다. 미국 사회에 동화되고 흡수된 남편이나 아들과 달리 늘 집안에만 머무는 그녀에게 세상으로 뚫린 유일한 창은 동양인의 정체성이 철저하게 왜곡되고 상품화 된 TV 게임쇼 뿐이다. 성노의 <웨이브>는 남과 여, 동양과 서양, 한국과 미국 사이에 발생하는 문화적 정체성의 충돌을 주제로 다루면서도 그 충돌의 구체적인 지점으로 초국가적 자본을 바탕으로 하는 미국의 미디어산업을 지목하고 있다. 그런 점에서 주인공 M은 “Medea” 또는 “media”의 M으로 해석될 수도 있을 것이다.

성노는 <웨이브>의 프로그램 노트에서 자신의 입장을 이렇게 밝히고 있다, “나는 그리스 비극인 <메디아>를 결말이 열려있는 하나의 ‘아이디어’로 보았습니다. 사회문제를 다루고 있다기보다는 작품 전체를 하나의 시, 그러니까

이미지로 생각한거죠. . . 그러다가 미디어의 이방인 정체성과 문화의 분열에 대한 상징으로 양자 물리학에 나오는 파장의 개념을 떠올리게 되었습니다. 그 모든 것을 파장으로 이해할 때 우리는 그녀를 단순한 피해자로 규정하지 않게 됩니다. 가장 근본적인 분열은 아시아 vs. 미국이 아니라, 파장(wave) vs. 입자(particle)라는 데 생각이 미치자 고요하던 연극의 물질이 갑자기 소용돌이치면서 동요하기 시작했습니다.” 이 말로 하버드에서 물리학을 전공했던 이 짧은 극작가의 심층을 다 헤아릴 수는 없지만, 나는 이 말을 이렇게 이해(하기로)했다. 디아스포라/여성/미디어는 하나의 입자(위치, 역할)이자 동시에 파장(움직임, 에너지)이라고. 그런데 젠더화, 인종화 된 미국 사회는 디아스포라/여성에게 파장이 되어 움직이며 에너지를 발산하기 보다는 미국이라는 ‘이상적’ 다문화국가를 이루는 하나의 입자로서 ‘정해진’ 위치에서 ‘본분’을 다 할 것을 요구해 왔다. 가정에, 공동체에, 사회에 “파장” 일으키는 여자는 “나쁜 여자”다.

미디어는 마녀/버림받은 아내/이방인이라는 정체성을 가진 입자였지만 제이슨과 크레온의 공고한 가부장적 시스템을 단번에 쓸어버리고 또 다른 곳으로 움직이는, 역사상 가장 크고 치명적인 “파장”이었다. 입자와 파장이 “상보적”으로 서로에게 끊임없이 영향을 미친다는, 그래서 운동에너지와 위치에너지를 동시에 측정하는 것이 불가능한 “불확정성의 원리”의 지배를 받는다는 현대 물리학의 이론 역시 여기에 적용될 수 있다. 충돌하는 정체성 사이에서 발생하는 에너지가 입자와 파장사이 작용하는 힘처럼 우리 모두를 계속적인 움직임 속에 존재하게 하듯, 경계의 예술인 연극과 경계의 정체성인 디아스포라는 위반, 변형, 그리고 확장의 에너지를 생산한다. 미디어의 몸, 디아스포라의 욕망하는 몸은 그리스/한국/미국 등의 통시적 공시적 민족주의와 미국의 미디어로 대표되는 오늘날의 초국적 자본의 이중적 억압을 뚫고 넘쳐흐른다. 그녀는 구경꾼이 아닌 “액터(actor)”로서 무대 위, 전이(transformation)의 공간을 선택함으로써 소수자, 하위주체, 비체(object)라는 주어진 ‘비극적 운명’을 넘어 “상상불가능의 공동체(unimaginable community)”의 신체적 수행을 실현한다.

4. 결론: 마지막 에피소드

사실 필자가 성노와 그의 공연을 처음 만난 것은 미국이 아니라 한국이었다. 학위를 마치고 돌아 온 2000년 10월, 그의 작품 <이상, 열셋까지 세다>가 서울 국제연극제의 해외초청작품으로 문예회관에서 공연되었기 때문이다. 90년대 후반에 극작을 시작한 성노는 그때만 해도 미국에서도 한국에서도 잘 알려지지 않은 신인이었다. 공연이 화제가 되었던 것은 작가의 ‘금의환향’ 때문이 아니라 미국의 3대 실험적 연극연출가 중 한 사람인 리 부루어(Lee Breuer)가 작품의 연출을 맡았기 때문이다. 한국인 2세 작가가 한국의 실험적 예술가 이상을 소재로 쓴 작품을 가지고 ‘고향’을 찾았으나 정작 사람들의 관심은 온통 미국인 연출가에게 쏠려있었다. 필자 역시 한 잡지사의 부탁으로 극작가가 아닌 연출가와의 인터뷰 기사를 작성해야 했다. 인터뷰를 위해 찾아간 배우 대기실에서 마주친 성노는 아직 옛된 수줍은 청년의 모습이었고 무엇보다 자신의 작품에 대한 한국 관객의 반응에 온통 관심이 쏠려있었다. 공연이 시작한지 수일이 지났는데도 아직 리뷰가 나오지 않은 것을 두고 매우 서운하고 불안해하는 것 같았다. 나는 한국에서는 일간지가 연극평에 할애하는 지면이 거의 전무하고, 월간지가 나오려면 몇 주를 더 기다려야 한다고 그를 위로했다. 그리고는 월간지들에 실린 그의 연극평들을 모아 미국으로 보내주겠다고 약속했다.

그러나 나는 약속을 지키지 못했다. 작가에 대한 관심과 열정을 가지고 (호평이든 혹평이든) 작품을 깊이 논한 평론을 찾을 수 없었기 때문이다. 거의 대부분의 리뷰가 리 부루어의 연출적 특징과 미국 아방가르드의 전통을 중점적으로 논하고 있었고 그나마 부루어의 이전 연출에 대한 사설이 더욱 길었다. 한국에서 공연된 코리안 아메리칸 극작가의 첫 작품이었기에 한국의 평론가들에게 한국인도 미국인도 아닌 그의 정체성이 아직은 낯설었을 것이고, 그의 초현실주의적 극작법 또한 매우 새롭고 난해한 것이었다. 나라도 리뷰를 쓸 걸 하고 후회했지만 이미 때를 놓친 뒤였고 나는 이런 저런 변명을 하는 것이 마음이 아파 아예 그에게서 받은 이메일 주소를 치워버리고 잊으려고 했다. 하지만 그 후로도 오랫동안 마음이 아팠다. 디아스포라 정체성의 자유로운

흐름과 해방을 인정한다면 그는 나와 마주했을 때 한국 관객의 반응에 대한 목마름을 눈에 담고 있지 않았어야 했고, 나 역시 ‘모국’에 살고 있는 ‘어머니’와 같은 애뜻한 심정 버려야 했었던 걸까? 어렵게 찾은 ‘모국’과의 끈을 찾는 그의 애타는 마음과 그의 낯선 언어를 이해하지 못한 한국 평단 사이의 미끄러짐과 어긋남은 ‘찬 호박’과 ‘찬호 박’만큼이나, 멀고도 가까웠다.

육적이고 물질적인 두 가지 측면에 있어서 연극은 인종화, 젠더화된 디아스포라 주체에게 중요한 의미를 지닌다. 배우의 몸이 지니는 현장성과 직접성은 일차적으로 육체적인 “차이”를 기반으로 정의되고 부과되는 인종적 성적 정체성을 가장 첨예하게 드러내고, 몸을 통해 사유하는 연극의 존재론적 인식론적 특성은 보다 총체적으로 인간/세상과 소통할 것을 독려하기 때문이다. 연극 무대는 몸과 정신, 하부구조와 상부구조가 맞물려 유기체로 살아나는 지점이다. 또한 상대적으로 저렴한 제작비와 공동체적인 특성 때문에 연극은 비교적 수월하게 지배문화에서 벗어나 소수민 자신들의 내부로부터 분출하는 목소리와 몸짓을 실험해 볼 수 있는 터전이 되어 주었다. 양 문화의 경계선 상에서 과거의 유령으로서의 모국의 그림자, 그리고 서구적 가치에 의해 강요된 미국적 민족주의의 극복을 시도하고 있다는 점에서 한국계 미국연극을 비롯한 아시아계 미국연극은 탈식민적이고 디아스포라적인 공간이 된다.

기존의 문학 연구가 개별 민족문학을 다루면서 이에 대한 종속적 하위개념으로 해외동포문학 또는 소수민 문학을 다루었다면 디아스포라라는 확장된 시각으로 접근하려는 최근의 시도는 많은 가능성을 내포한다. 세계화를 비판적으로 바라보는 입장에서도 디아스포라 연구의 틀은 유효하다. 거주지와 관계없이 미국 주도의 세계화가 획일적 경제, 정치, 문화 패러다임으로 전 세계를 통합하려고 한다면, 그 대상/타자로서의 아시아성(Asianess)과 아시아계 미국성(Asian Americaness)의 경계와 차이가 더 이상 크게 중요치 않다는 주장이 설득력을 얻기 때문이다. 그러나 경계와 차이를 말하기 어려운 것만큼이나 두 영역/정체성을 하나로 묶어주는 공통점을 발견하는 일 역시 참으로 어렵다. 분명한 것은 디아스포라 연구라는 새로운 틀이 미국문학의 하위 영역으로 다루어지던 한국계 미국문학의 함수관계를 오히려 한국 쪽으로 더 가깝게 옮겨놓았다는 것이다. 출발점과 지향점이라는 단선적 구도가 무너지고 여

러 가지 축으로 구성된 3차원적 공간에서의 새로운 위치함수가 발생하게 된 것이다. 성노의 작품이 보여주듯이 전이의 영역으로서의 연극 무대 역시 양자의 문제가 아니라 다양한 차이의 축들이 중첩되는 다중적인 몸의 공간을 보여 주고 있다.

물론 아시안 아메리칸 연구(Asian American Studies)를 “아시안 디아스포라 연구(Asian Diaspora Studies)”라는 더 큰 틀로 접근해야 한다는 주장에 대한 반발도 만만치 않다. 무엇보다 ‘인종’의 문제가 우선시되는 아시안 아메리칸 이슈를 디아스포라라는 보편적 현상의 일부로 귀속시킬 때 미국 내 인종 문제, 소수민 문제는 그 구체성과 지역성을 잃고 지나치게 추상적이고 광범위한 것으로 탈정치화 되어 그 현실 작용능력을 잃게 될 수 있기 때문이다. 그러나 현실적으로 현재 아시아계 미국인의 3분의 2가 외국태생임을 고려할 때 그들의 미국성을 강조하는 ‘아시안 아메리칸’이라는 정체성보다는 ‘아시안 디아스포라’라는 광의의 틀이 21세기 미국과 미국을 둘러싼 세계의 변화하는 현실을 더 총체적으로 조망할 수 있는 시야를 확보할 수 있는 잠재력을 가지고 있는 것이 사실이다. 결국 가장 중요한 문제는 미국 또는 아시아, 어디에 방점을 찍느냐가 아니라 각자 스스로의 위치를 ‘문제화’하고 끊임없이 자신의 정체성을 낮설게 바라보는 일일 것이다.

❖ 참고 문헌

- 임지현. 「민족 담론의 스펙트럼: 원초성, 근대성, 탈근대성」 『안과 밖』8(2000): 65-89.
 임진희. 『한국계 미국 여성문학』 태학사, 2005.
 정은경. 『디아스포라 문학』 이룸, 2007.
 CHA, Theresa Hak-Kyung. *Dictee*. Berkeley: Third Woman Press, 1995.
 EURIPIDES. *Ten Plays by Euripides*. New York: Bantam Classis, 1985.
 LEE, Esther Kim. *A History of Asian American Theatre*. London: Cambridge

UP, 2005.

RNO, Sung. *Cleveland Raining*, in *But Still, Like Air, I'll Rise: New Asian American Plays*, ed. Velina Hasu Houston. Philadelphia: Temple UP, 1997. 227-70.

_____. *wAve*. in *Savage Stage: Plays by Ma-Yi*. ed. Joi Barrios-Leblanc. New York: Ma-Yi Theatre Company, 2004. 111-155.

SCHECHNER, Richard. *Introduction to Performance Studies*. New York: Routledge, 2007.

SHIMAKAWA, Karen. "Ghost Families in Sung Rno's *Cleveland Raining*." *Theatre Journal* 52(2000): 381-396.

WEINAR, Agnieszka. "Instrumentalising Diasporas for Development: International and European policy discourses." In Rainer Bauböck, *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*. Amsterdam: Amsterdam University Press(2010):73 – 89.

YAN, Haiping. "Other Transnationals: An Introductory Essay." *Modern Drama* 48.2 (2005): 225-248.

❖ ABSTRACT

(Per)Forming at the Threshold:
Diasporic Imagination in Korean American Drama

Sung Hee Choi

Diaspora studies has become one of the fastest growing field in the humanities over the past several decades, and the use of term diaspora has been widening to include almost any population on the move. Diaspora literature not only mirrors but actively incorporates this new notion of diaspora with characters "at the threshold" navigating new territories and identities. Querying how diaspora studies intersects with theatre and performance, this paper attempts to probe how recent Korean American drama parallels and promotes diaspora studies' radical departure from traditional notions of identities and territories. For this purpose, this essay 1) examines theoretical affinities between diaspora studies and performance studies 2) investigates how Sung Rno's plays, *Cleveland Raining* and *wAve*, explore and embody multiple and evolving meanings of Korean diaspora on the stage 3) examines how theatre can create the third space that transcends both Korean and American nationalism and 4) speculates possibilities of reframing Asian American Studies as Asian diaspora studies.

Korean American characters in Rno's play redirect diasporic identities, as their concern gradually moves from "where I come from" to "where I go to." Instead of remaining in the dark as a mere spectator, both Rno and his characters choose to be 'on' the stage where they can imagine, perform, and realize (however temporarily) "unimaginable community" by confronting their own social, political, and cultural ambivalence. Stage, the threshold between reality and fiction, Korea and America, and past and future, becomes their true 'home' where they incubate and precipitate "nation in transformation" that Yan Haiping argues for as "another

transnational."

Key Words

디아스포라, 탈민족주의, 퍼포먼스, 한국계 미국드라마, 성노
diaspora, transnationalism, performance, Korean American drama, Sung Rno

논문접수일: 2012. 02. 10.

심사완료일: 2012. 02. 28.

게재확정일: 2012. 03. 16.