

미국 주류 게이/퀴어 드라마 공연 전략 비교연구: 맥넬리, 쿠쉬너, 라이트를 중심으로*

진 준 택
고려대학교

이론과 실체는 불가분의 관계이며 그 결과는 극이어야 한다.

Theory and practice should fuck, and their children should be the plays.

— 프와제 카우프만(Moisés Kaufman)(Brown 51, 재인용)

레즈비언 페미니스트이자 유물론적 페미니즘을 지향하는 질 돌란(Jill Dolan)은 『비평가로서의 페미니스트 관객』(*The Feminist Spectator as Critic*, 1988)에서 페미니스트들이 저마다의 정치적 입장에 따라 그에 걸맞는 공연 전략을 구사한다고 분석한 바 있다. 부르주아 페미니스트(bourgeois feminist)는 사실주의를, 문화적 페미니스트(cultural feminist)는 주로 퍼포먼스 아트(performance art)를, 유물론적 페미니스트(materialist feminist)는 브레히트(Bertolt Brecht)를 차용하며 각자가 내용과 형식의 합일을 추구한다는 것이다.¹⁾ 이와 유사한 맥락에서 본고는 돌란의 분석을 차용하여 1990년대 이후 미국 드라마의 핵으로 부상한 게이 작가들의 공연 전략을 비교분석한다. 게이 관객만을 대상으로 동인의 수준에 머문 작품이 아니라 브로드웨이를 통하여 주류에 안착한 테렌스 맥넬리(Terrence

* 본 논문은 학술진흥재단의 연구비(KRF-2007-327-A00714)에 의해 진행되었다.

1) 본고는 돌란의 분석은 차용하지만 돌란처럼 유물론적 페미니스트의 전략만을 옹호하지는 않는다.

McNally), 토니 쿠쉬너(Tony Kushner), 더그 라이트(Doug Wright)의 대표작을 중심으로 게이/퀴어 드라마의 다양한 정치적 입장과 이를 효과적으로 뒷받침하기 위해 이들 극작가들이 구사한 공연 전략을 분석하려는 것이다. 분석은 돌란이 분석한 페미니스트들의 전략을 중심으로 하되, 페미니스트 전략에서 소외된 두 가지 현상을 아우르며 내용과 형식의 합일을 진단한다. 첫째, 불분명하게 혹은 무분별하게 혼용되는 게이 드라마와 퀴어 드라마를 구분한다. 게이 드라마의 주인공들은 성적 정체성이 이성애 혹은 동성애로, 젠더는 남성성과 여성성으로 이분화된 채 고착되어 있음을 시사하는 반면 퀴어 드라마의 주인공들은 성적 정체성과 젠더가 유동적이고 모호하며 고착되어있지 않다는 것을 암시한다는 사실이 구분되지 않고 무분별하게 사용되고 있기에 그러하다. 둘째, 극작가의 다중배역 전략을 존중한다. 극 비평이 극작가의 의도된 전략을 배제하고 각 인물을 각기 다른 배우가 연기하고 있다는 그릇된 독서로 작품을 비평해온 오류 때문에 더욱 그러하다. 본고는 문학적 해석을 외면하려는 시도를 하는 것이 아니라 극작가가 의도한 재현에 입각하여 전략을 분석하려는 것이다.

I

맥넬리의 『입술은 붙이고, 이빨은 떼고』(*Lips Together, Teeth Apart*, 1991)

: 부르주아 페미니스트의 사실주의를 차용한 여피 게이 드라마

급격한 사회개혁보다는 기존의 사회정치적 조직 내에서 변화를 추구하는 것이 평등을 보장할 것이라는 부르주아 페미니스트들은 연극이 관객에게 보편성 있는 의미를 전달해야 하며 여성에게 한정된 특정 관객만 선호하는 의미를 전달해서는 안 된다고 주장한다. 즉 이들은 근본적 사회구조를 인정하고 의식의 급진적 변화를 바라지 않기에 마샤 노만(Marsha Norman)의 『잘자요, 엄마』(*'night, Mother*)처럼 전통적인 잘 만들어진 연극(well-made play)과 심리 연기에 근거한

사실주의를 선호한다는 것이다. 맥넬리의 『입술은 붙이고, 이빨은 떼고』는 동성애자를 주인공으로 설정하여 플롯을 구성하고 그들의 심리적 연기행위에 근거한 사실주의 작품은 분명 아니다. 미국의 독립기념일 휴가 동안 동성애자의 천국, 롱 아일랜드의 파이어 아일랜드(Fire Island)에 휴가 온 두 쌍의 이성애자 부부들—샬리(Sally)-샘(Sam) 부부, 샘의 누나인 클로에(Chloe)-존(John) 부부—을 무대 밖에 위치한 이웃 게이들의 응시(gaze)의 대상으로 만들면서 두 부부들을 자신들이 동화하고 싶지 않은 게이 문화의 중심에 위치시키는 설정을 하고 있는 것이다. 그런 이유로 이 극은 기존의 응시의 대상을 전복하여 늘 응시의 주체였던 이성애자들이 오히려 관객과 무대 밖 동성애자들의 응시의 대상이 되고 있는 것이다.

갈등의 잠복기 역할을 하고 있는 1막에서는 네 명의 등장인물 모두 각자의 비밀을 간직하고 있으며 서로에게서 소통이 단절되어 있는 상황이 시시각각 연출된다. 샬리는 어머니의 역할을 잘 해낼 자신이 없기 때문에 임신을 했음에도 아이를 가진 부부로부터 소외감을 느끼고, 샘 또한 아이들에게 보여줄 만한 것이 없다는 판단에 아버지가 되는 것을 두려워한다. 클로에와 존의 공통점 역시 자신과 동성애자에 대한 혐오뿐이다. 존은 자신이 식도암에 걸린 사실에 초연하지 못한 모습을 보인다. 클로에는 자신이 별로 가치가 없는 존재라는 사실을 외면하기 위해 늘 가치 있게 보이기 위한 ‘연기’를 하지만 마음먹은 대로 잘 되지 않는다. 이들의 소통부재는 극의 첫 대사를 여는 클로에의 ‘연기’부터 명백하다.

클로에: 아직도 배고픈 사람 있어? 더 먹고 싶은 사람은? 계란, 베이컨, 베이글, 사라 리, 엔텐만, 방금 짠 오렌지 주스, 커피, 디 카페인 커피 (콜롬비아 물로 만든), 스페셜 케이, 영국식 머핀, 프랑스식 머핀, 네덜란드식 머핀, 독일식 머핀이 있는데. 아무도 안 먹어?

CHLOE: Is anyone still hungry? Does anyone want more? I've got eggs, bacon, bagels, Sara Lee, Entenmann's, fresh-squeezed orange juice, coffee, de-caf (Colombian water processed), Special K, English muffins, French muffins, Dutch muffins, German muffins. Hello? (8)

클로에는 음식을 통한 끊임없는 대화를 시도해 보면서 마치 즐거운 휴가를 즐기고 있는 듯한 착각을 불러일으킨다. 그러나 그녀의 말이 공허하게 느껴지는 것은 다른 인물들이 서로에 대한 특별한 관심 없이 내뱉는 대화를 이어나가기 때문이다:

샘. 깨끗해 보여. 정말로 바닥까지 보이네. . . .

존. 미국 인구 11%가 흑인이라네. 뜻밖인걸. 난 50%는 될 줄 알았는데.

샬리. 사람들이 왜 정물화를 그리는지 알았어. 빛이 변해. 볼 때마다 달라.

. . .

SAM. It looks clean. It looks immaculate. I can see right to the bottom. . . .

JOHN. It says here eleven percent of this country is black. That's amazing. I would have thought it was more like fifty.

SALLY. I can see why people do still lifes. The light keeps changing. Everytime I look up it's different. . . . (8)

그러나 올림이 없는 메아리처럼 샘은 수영장에, 존은 신문에, 샬리는 자기가 그리고 있는 그림에 열중하며 클로에의 호의에 냉담하게 반응하자 그녀도 급기야는 자신의 역할에 짜증 섞인 반응—“아직도 배고픈 사람? 누구 더 먹을 사람? 그런데 왜 대답들을 안 해?”(Is anyone still hungry? Does anyone want more? Then why don't they answer? 8)—을 보이며 휴양지의 이방인으로 전락한 이들 사이의 소통 단절을 드러낸다.

2막은 잠복기를 거쳐 갈등이 밖으로 분출된다. 서로에 대한 소외감이 여전한 가운데 네 인물의 소외와 자기혐오는 이웃 게이들의 춤, 음악과 끊임없이 대비된다. 그러면서 두 부부는 게이들이 자신들을 바라보는 상황을 인식하고 바람직한 이성애자의 모습을 보여주기 위한 ‘연기’를 해야 한다는 것을 처절하게 깨닫는다. 특히 샘과 존은 게이들이 자신들도 게이라고 생각할까봐 남성적 매력이 넘치는 남자들처럼 다리를 벌리고 앉아서 시가를 피우는 연기를 해야겠다고 느낀다. 샬

리와 존의 불륜 관계 때문에 파생된 샘과 존의 신경전이 우스꽝스러운 몸싸움으로 발전할 때 클로에 역시 게이들의 시선을 의식하고 행복한 이성애자의 모습을 보이려고 이웃의 게이들에게 샘과 존이 뮤지컬 『웨스트 사이드 스토리』(*West Side Story*, 1961)의 싸움 장면을 연습하고 있는 것이라고 해명한다. 네 명의 갈등은 존이 시인하듯—“이제 우리는 옛날같이 서로를 보지는 못하겠지”(The four of us can never look at each other the same way again. 49)—극에 달한다.



1막의 첫 장면²⁾ 맥넬리는 수영장까지 갖춘 사실주의 무대의 안쪽을 “유리로 된 미닫이 문”(sliding glass/screen doors)으로 구분하면서 유리벽으로 인해 작품 속의 인물들이 “서로의 모습은 확인하되 서로의 목소리는 확인할 수 없다”(5)는 것을 적절히 이용한다. 이러한 단절은 2막 후반 클로에의 소외감에서 극에 달한다.³⁾

2) <<http://tdwarrior.com/pages/LTTA.jpg>>에서.

3) 클로에: (무대 안쪽에서) “존, 나한테 할 말이 있으면, 직접 여기 와서 말 해. 내가 벽인지, 칸막이인지, 뭔지를 통해서 당신의 얘기를 어떻게 들어! 칸막이들 말이야!”(*From within*) If you have something to say to me, John, come in here and say it. I cannot hear through walls or screens or whatever they are! Partitions! 69-70).

3막은 화해와 이해의 가능성을 보인다. 샬리는 동성애자였던 동생의 흑인 애인이 물려받아야 마땅한 별장을 자신이 차지한 사실과 또 아버지 장례식 때 어머니가 동생에게 동성애자는 이성애자가 배우자를 잃을 때의 상실감을 이해 못할 것이라며 동생에게 반감을 토로할 때 침묵을 지킨 자신에게 동생이 느꼈을 소외감을 인식한다. 에이즈에 대한 두려움 때문에 동생과 동생의 애인이 사용했던 수영장에 들어가지 않았던 샬리가 자신의 편견을 인식하고 수영장에 들어가 입으로 물을 뱉자 모두 편견을 조금씩 극복하기 시작한다. 동성애를 혐오했던 샘도 공허한 삶을 영위하는 자신과는 달리 이웃 게이들이 백사장 덩굴나무 밑에서 보름달 아래 파도 소리를 들으며 엘라 피츠제럴드(Ella Fitzgerald)의 노래를 듣고 사랑을 속삭이는 낭만적인 정사를 보게 된다. 때마침 영화의 클라이막스처럼 독립 기념일 불꽃놀이가 하늘을 수놓으며 샘이 바라보는 게이들의 사랑은 절정을 이룬다. 그럼에도 불구하고 극은 반-클라이막스(anti-climax)로 마감된다. 두 부부는 자신들의 두려움과 무능을 고백하고 교감의 가능성을 보여주는 등 동성애를 향한 편견을 극복하는 듯 했으나 이웃 게이들의 독립기념일 파티 초대를 끝내 거부한다. 즉 수면 중 이빨을 가는 샘과 존을 위한 의사의 처방—“입술은 붙이고, 이빨은 때라”—이 암시하듯, 이빨과 입술을 모두 꼭 다무는 완전한 폐쇄가 아닌, 발화를 위한 일말의 시도를 보여주기는 하지만 끝내 이를 극복하지 못하고 자신에 대한 혐오를 그대로 간직하는 것이다.

샬리. 저기 저 사람들 춤추는 것 봐, 양쪽에서 다 춤을 추네. . . . 남자끼리 만지는 것 구역질나. 도저히 못 견디겠어. 내 동생이 다른 남자와 춤추는 것 안 보길 잘했고, 앞으로도 남자끼리 춤추는 것 안 볼거야. . . . 만일 우리 애가 저렇게 되도 그래도 난 애는 사랑하겠지? 난 분명 그럴거야. 근데 내 사랑은 거기까지야. 더 이상은 아냐. . . .
샘. 우리 애 가지면 우리 애는 동성애자 안될거야. . . . 난 확신한다구.

SALLY. Look, They're dancing up there. Both houses. . . . Seeing them touching sort of sickens me. I can't help it. I was glad I never saw my brother dancing with another man and now I

never will. . . . And yet if we had a child and they grew up that way, I know I would love them all the same. I know I would, I know it. But my love stops right there. I can't go any further. . . .

SAM. If we had a child, he wouldn't grow up that way. . . . I'd be willing to bet my life on it. (76-77)

결국 맥넬리는 작품 내내 관객의 고정 관념을 뒤집는 전략을 구사한다. 두 이성애자 부부 모두 동성애자들의 전형이라 여겨져 왔던 예술적 기질, 자살 충동, 수치심, 자신의 가치 부정, 질병, 과장된 몸짓, 사소한 다툼으로 일관하기 때문이다. 그러나 전형을 뒤집는 전략과는 별개로 맥넬리의 '게이' 드라마가 이성애자와 동성애자의 성 정체성은 물론 이들의 삶 자체가 각자 다르게 고착되어있음을 기정사실화한 사실이 시사하는 바는 각별하다. 음악, 춤, 파티만을 통한 행복한 게이 이웃의 존재 여부는 불행한 동성애자/바람직한 이성애자 중심으로 전개되어온 기존 이성애중심주의적 드라마의 전략을 그대로 뒤집어 수용한 것과 다를 바 없으며, 극의 담론 역시 변화는 촉구하지 않으면서 이성애자가 동성애자를 향하여 발화를 위한 유연한 시도를 해주기를 바라는 메시지에 국한된다. 게다가 동성애자들은 아무리 긍정적으로 묘사되어도 보이지 않는 존재, 즉, 아직 재현(representation)의 힘을 가질 수 없는 약한 존재임을 여실히 답습하는 극적기법은 이성애자 부부와 보이지 않는 이웃 동성애자들을 권력관계로 규정하지는 않으면서도 “이미 왜곡된 이성애중심주의를 암시적으로 공고히 하고 있으며”(The heterosexual is still presented as the norm against which all is to be measured, though this norm is shown to be distorted. Gilbert 482), “여성의 페르소나는 문화적 요인에 의해 좌우되고 남성은 전적으로 생물학적인 것으로 묘사함으로써”([w]hile the women's personae are, to some extent, read as culturally induced . . . the men are read as biologically entire, though needing to explore a wider range of expression. 482), 젠더 문제에 있어서도 여성/남성성이 각자의 영역에 고착되어있음을 공고히 하고 있다.

맥넬리의 작품이 게이 드라마에 국한된 것과 별개로 자유주의적 페미니즘(liberal feminism)이라고도 불리는 부르주아 페미니즘과 맥락을 같이하는 것은 부르주아 페미니즘이 중산층 여성에게 유리하다는 분석 때문이다. 『입술은 붙이고, 이빨은 떼고』에 묘사된 이웃 동성애자들은 장 보드리야르(Jean Baudrillard)의 지적처럼 “파라다이스에 살면서 풍요 속에서 자신을 가꾸는 데 함몰하는 여피(yuppie)의 전형”(live in a kind of Paradise . . . wallow in excess, thus leading to the paradoxical dilemma of worshipping the body while at the same time being “suffocated by plenty,” “stocking everything,” and inevitably becoming overweight)으로 묘사되면서(Watt 63), 시종일관 음악, 춤, 파티, 몸에 대한 관심에 함몰되어 있다는 점이다. 따라서 이를 여피 리얼리즘(yuppie realism)이라 칭한 로버트 브룬스타인(Robert Brunstein)의 비평은 이미 잘 알려진 부르주아 페미니스트 작품과의 상호텍스트성을 지적한 것—“웬디 와서스타인의 『하이디 연대기』와 맥넬리에 의해 완성된 이러한 장르의 전형적 구조는 “관객이 약간의 자유주의적 죄의식을 가지고 관극을 즐기라는 메시지를 담은 로맨틱 코미디이다”(the conventional formula of this genre, refined by McNally, . . . Wendy Wasserstein in *The Heidi Chronicles*, is fairly simple: romantic comedy with a message, in which audience is allowed to pay for its entertainment with a dollop of liberal guilt. 59)—과 더불어 매우 유용하다.⁴⁾ 와서스타인의 여주인공 하이디가 페미니즘을 부분적인 제도나 관행상의 결함으로 파악하고 이를 구조적 시각에서 총체적으로 파악하는데 실패하여 좌초된(stranded) 상황은 맥넬리의 주인공들이 자기 정체성 파악에 있어 좌초된 상황과 일치한다(nothing changes at the heart of self-identification, Gilbert 482). 이들 역시 당면한 문제를 총체적으로 파악하는데 적극적이지 못한 자유주의적 죄의식에서 자유롭지 못했고 관객 역시 그럴 것이 자명하기 때문이다. 그러나 부르주아 페미니즘이 기존의 구조 내에서나마 평등을 향한 의미 있는 업적을 이루었듯, 여피 게이 드라마라는 장르를

4) 실제로 맥넬리는 자신이 작품 중 가장 아낀다는 『입술은 붙이고, 이빨은 떼고』를 웬디 와서스타인에게 헌정한다고 극의 서두에서 밝히고 있다.

개혁한 맥넬리 역시 이성애중심적인 상황에서 동성애자를 평등의 상태로 끌어올리는 본인의 정치적 입장에 걸맞게 미국인이 가장 선호하며 체제 전복적이지 않은 사실주의로 미국 드라마 역사상 처음으로 동성애 묘사를 이성애 묘사 수준까지 끌어올리는 공헌을 이루었던 것이다.

『입술은 붙이고』에서 맥넬리가 전제한 것은 그의 초기 목욕탕 소극, 『리츠』[1975]로 거슬러 올라간다. 게이들이 사는 곳에 이성애자들을 몰아넣은 점이 유사하기 때문이다. 그러나 20년 동안 시대는 참으로 많이도 변했다. 『입술은 붙이고』의 이성애자들은 각자 어느 정도 썩은 동성애에 대한 편견을 극복하게 되며 게이 이웃들과도 우호적으로 공존한다. 맥넬리의 관점도 변했다. 『입술은 붙이고』는 적어도 중산층에 있어서만큼은 이성애자와 동성애자들의 공통점이 무엇인지를 탐구한 극이다. 극의 가장 큰 장점은 동성애자를 무대에 세우지 않으면서 이성애자와 동성애자 모두 서로를 왜곡하지 않고 타인의 시선으로 자신을 바라보게끔 했다는 것을 관객이 보게 했다는 데 있다.

Mr. McNally's premise for "Lips Together" reaches back to "The Ritz," his early bathhouse farce, for its fundamental fish-out-of-water gag is to inject heterosexual characters into a gay milieu. But how times have changed in two decades! The heterosexuals of "Lips Together" are enlightened -- in varying degrees, up to a point -- about homosexuality, and they co-exist at a cordial distance with the occupants of the houses on either side of their own. Mr. McNally's perspective has changed, too. "Lips Together" is as much about what the hetero- and homosexual communities -- or at least those of the white middle class-- have in common The play's great generosity can be found in its insistence on letting the audience see each camp through the eyes of the other without distorting either point of view, and, as it happens, without bringing a gay character on stage. (Rich "Review/Theater")

II

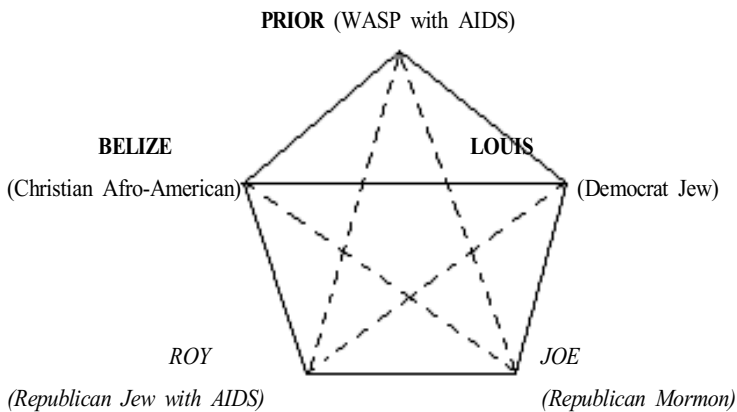
쿠쉬너의 『미국의 천사들』 1부 『천년왕국의 도래』(*Millennium Approaches*, 1990), 2부 『페레스트로이카』(*Perestroika*, 1992)

: 유물론적 페미니스트의 브레히트 기법을 차용한 게이/퀴어 드라마

여성을 남성의 세계관에 포함시키려 했던 부르주아 페미니즘과는 달리 유물론적 페미니즘은 여성의 억압을 이해함에 있어 역사와 계급을 조망할 필요성을 강조한다. 여성 억압은 구체적인 역사적 상황의 산물이고 중상류층 백인 여성이 갖는 차별의 경험은 노동자 계급 유색여성의 차별과 같을 수 없기 때문이다. 따라서 이들은 이 모두를 무시하고 남성 관객의 주체성을 강요하며 변화를 촉구하면서도 여성을 재현의 담론에 포함시키지 않는 사실주의를 거부한다. 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)가 지적했듯 버나드 쇼(George Bernard Shaw)같은 극작가들의 담론은 변화, 비판, 반란을 촉구하지만, 하녀가 신는 양말의 색깔까지 지정하고 가구를 일일이 열거하는 극 형식은 사회가 변할 수 없을 정도로 견고한 것이라는 느낌을 불가불 안겨주기 때문이다(Eagleton 169). 그리하여 유물론적 페미니스트들은 사실주의적 재현을 거부한 브레히트식 소외효과를 지지하지만 미국에서는 영국만큼의 지지기반을 가지지 못했고, 이러한 이유로 돌란은 유물론에 입각한 쿠쉬너의 『미국의 천사들』을 높이 평가한 바 있다(Foertsch 62).

2부작에 총 공연 시간만 7시간에 달하는 이 서사적 연극의 구조는 작품의 부제, “미국이 당면한 문제에 관한 게이 환타지아”(A Gay Fantasia on National Themes)가 암시하듯 그야말로 환타지아 그 자체이다. 환타지아가 ‘환상적 문학작품 혹은 잘 알려진 곡조를 기조로 자유로운 형식을 취하는 환상곡’을 의미하듯, 사실주의적 배경 가운데 우연을 통해 예상하지 못한 사건이 초현실적으로 발생하고 갈등도 빚어진다. 두 장면을 동시에 보여주는 분리기법(split scene) 역시 자주 이용된다. 1부는 1980년대 중반 뉴욕을 배경으로 서로 다른 정치, 종교, 인종, 성향을 대표하는 네 명의 동성애자—클럽 디자이너 프라이어(Prior), 애인 프라이어

가 에이즈에 걸리자 그를 떠나는 루이스(Louis), 아내 하퍼(Harper)를 떠나는 남편 조(Joe), 그리고 조의 대부 로이(Roy) - 에 초점을 맞춘다.



1, 2부를 망라한 주요 등장인물들의 관계. 점선은 간접적으로 알고 있는 관계이며 커밍아웃하지 않고 그 대가를 치른 로이와 조는 이탤릭으로 표기했다.(Munoz 5)

가장 상징적인 인물은 냉전 당시 조 맥커시(Joe McCarthy)의 오른팔로서 본인이 동성애자임을 감추고 동성애를 탄압하며 끝까지 이성애자를 ‘연기’하다 1986년 에이즈로 사망했던 유대인 로이 콘(Roy Cohn)이다. 로이를 대부로 삼은 몰몬교도 변호사 조 역시 커밍아웃하지 않은 상태에서 이성애자를 연기하며 결혼 생활까지 영위하는 인물이다. 그러나 로이가 ‘권력’을 이용하여 모순투성이의 삶을 즐기는 반면만 조는 그런 삶을 혐오한다. 결국 조는 자신 때문에 신경안정제 중독증에 걸린 불행한 아내 하퍼를 떠나, 프라이어를 떠나 버린 루이스와 사랑에 빠진다. 이렇듯 1부는 제목 ‘천년왕국의 도래’가 암시하듯 주로 사회구조의 해체를 그리고 있으나 이러한 황폐함은 새 질서의 탄생을 알리는 전주곡으로 기능한다. 1부의 마지막에서 죽어가는 프라이어 앞에 천사가 장엄하게 등장하기 때문이다.

2부에서는 제목, ‘페레스트로이카’가 암시하듯 1부에서 해체된 등장인물들의

관계가 재정립(restructured)된다. 과거 프라이어의 연인이자 드랙 퀸(drag queen) 흑인 간호사 벨리즈(Belize)가 주인공으로 급부상하면서 로이의 개인 간호사가 되고, 유타에서 건너온 조의 어머니이자 몰몬교도인 하나(Hannah)는 프라이어를 간호하게 된다. 루이스와 조의 짧은 불장난은 싸움으로 막을 내리고 그들의 논쟁을 보게 된 프라이어는 공통점이라고는 사랑하는 사람을 저버린 것 밖에 없는 두 사람의 정치와 종교에 대한 관점 차이까지 보게 된다. 2부의 절정은 성경에서 야곱(Jacob)이 천사와 씨름하듯 프라이어가 천사와 씨름하여 천국에 올라가는 장면이다. 프라이어는 “세계의 천사들”(The Continental Principalities)을 만나 더 살고 싶다고 축복을 요구하는 것이다. 그러면서 쿠쉬너는 복잡한 미국의 모든 문제의 해답을 2부에서 반복되는 “축복”과 “용서”에서 찾고 있다. 그리하여 죽어가는 로이는 조를 축복하며 과거 로이로 인하여 사형 당한 에셀(Ethel)⁵⁾도 로이를 용서한다. 복장도착에, 흑인이란 이유로 로이에게 멸시를 받아왔던 벨리즈 역시 로이를 용서하고, 프라이어 역시 루이스의 사랑이 지닌 한계를 알지만 그를 용서한다.⁶⁾

마지막 에필로그의 시간적 배경은 극의 주요 장면이 벌어지고 나서 4년이 지난 1990년이다. 인종, 나이, 종교, 성 정체성, 성별의 이분을 허물어 낸 네 등장인물들—프라이어(백인, 기독교인), 루이스(백인, 유대인, 진보주의), 벨리즈(흑인, 기독교인, 복장도착자)/하나(여성, 구세대, 몰몬교도)—은 여전히 프라이어의 곁에 머물러 있다. 이들은 센트럴 파크에서 죽음이 없는 세상을 상징하는 베데스다 분

5) 맥카시즘의 장본인 맥카시와 그의 오른팔 로이 콘에게 희생당한 에셀 로젠버그를 지칭한다.

6) 그러나 로이가 결국은 죽음을 맞이하고 프라이어가 천국에서 내려오는 길에 지옥에서 화염에 휩싸인 로이를 보고, 조가 무대에서 사라진다는 것은 쿠쉬너도 커밍아웃하지 않은 동성애자의 위험성만큼은 간과하지 않는 듯하다. 하퍼의 경우는 조금 다르다. 하퍼는 동성애자의 낙원 샌프란시스코로 향하며 세상에는 고통스러운 진보가 존재한다는 것을 깨닫는다. 동성애자 남편으로 인한 자포자기와 고립을 통해 얻은 경험을 바탕으로 새로운 믿음을 얻게 되는 것이다. 그러나 그녀 역시 에필로그에서 제외된다. 이후 재논의.

수 천사상 밑에 앉아 있으며 이제 천사의 예언대로 선지자의 역할을 수행하게 된 프라이어는 대단원에 이르러, 제 4의 벽을 완전히 깨고 나와 관객에게도 축복— “여러분들 모두가 정말 멋진 사람들이예요. 당신들에게 축복을 내리리다. 더 많은 삶. 이제 새로운 시대가 열립니다.”(You are fabulous creatures, each and everyone. And I bless you: *More Life. The Great Work Begins.* 148)—을 내리며 극을 종결한다.

작품에서 프라이어 앞에 등장하고 그와 싸우며 그의 진보를 가로막는 천사보다 『미국의 천사들』이란 제목에 내포된 천사의 의미를 파악하는 것이 중요하다. 쿠쉬너는 유물론자 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 화가 파울 클레(Paul Klee)가 그린 <새로운 천사>(Angelus Novus)를 보고 정의한 ‘역사의 천사’(Angel of History)란 개념을 부분적으로 수용한다.

이 그림의 천사는 마치 그가 응시하고 있는 어떤 것으로부터 금방이라도 멀어지려고 하고 있는 것처럼 보이도록 묘사되어 있다. 그 천사는 눈을 크게 뜨고 있고, 그의 입은 열려 있으며 또 그의 날개는 펼쳐져 있다. 역사의 천사도 바로 이렇게 보일 것임에 틀림없다. 우리들 앞에서 일련의 사건들이 그 모습을 드러내고 있는 바로 그곳에서 그는, 잔해 위에 또 잔해를 씹어 씹이게 하고 또 그 잔해를 우리들 발 앞에 내팽개치는 단 하나의 파국을 바라보고 있다. 천사는 머물러 있고 싶어 하고, 죽은 자들을 불러 일깨우고 또 산산이 부서진 것을 모아서는 이를 다시 결합시키고 싶어 한다. 그러나 천국으로부터는 폭풍이 불어오고 있고, 또 그 폭풍은 그의 날개를 꼼짝달싹 못하게 할 정도로 세차게 불어오기 때문에 천사는 그의 날개를 더 이상 접을 수도 없다. 이 폭풍은 그가 등을 돌리고 있는 미래 쪽을 향하여 간단없이 그를 떠밀고 있으며, 반면 그의 앞에 쌓이는 잔해의 더미는 하늘까지 치솟고 있다. 우리가 진보라고 일컫는 것은 바로 이러한 폭풍을 두고 하는 말이다. (“Angelus Novus”)



클레가 그린 <새로운 천사>⁷⁾

그러나 벤야민이 해석한 천사가 어찌할 바를 모르는 부정적 이미지였다면 쿠슈너가 재현하고자 하는 역사의 천사는 투쟁을 통하여 뜻한 바를 쟁취하는 존재인 것이다. 작품 속 주요 인물들은 파멸이 거의 확실시되는 상황에서 계속 전진할 것인가, 아니면 스스로를 부정하는 한이 있더라도 안전한 삶을 살 것인가라는 기로에 놓인다. 결국 전진하면서 “더 많은 삶”을 선택한 프라이어가 진보를 원하지 않는 천사와 싸워 이겨 변증법적 승리를 거두는 것이다.

쿠슈너는 형식에 있어서도 정반합의 변증법을 통하여 진보를 이끈 브레히트를 차용하며 생을 자살로 마감한 벤야민의 염세를 낙관으로 극복한다. 사실주의 방식은 변증의 메시지를 전달하는 것이 적합하지 않기에 무대 지시문은 작품이 끊임없이 연극이라는 사실을 일깨우는 방식과 현실 속에 갑자기 등장하는 비현실적인 스펙터클에서 오는 경외감을 교대로 요구하며 소외효과를 창출한다. 최소한의 가구에 암전을 금지하고 배우들과 소품 담당자들이 함께 무대 전환을 하라고 요구하며 “천사의 등장이 장엄하더라도 천사를 공중에 매단 줄이 보여도 좋고,

7) <<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/>>에서.

보이는 것이 더 좋다고 요구하는 것이다”(The moments of magic . . . are to be fully realized, as bits of wonderful *theatrical* illusion-which means it's OK if the wires show, and maybe it's good that they do, but the magic should at the same time be thoroughly amazing. 1부 5).

드물게 미국에서 유물론적 드라마를 완성한 쿠쉬너의 드라마는 ‘게이’ 드라마에 머문 맥넬리와 달리 ‘퀴어’ 드라마로 기능하는가? 우선 일반인이 단순히 ‘여성적 남자’로 분류하기 쉬운 ‘동성애자’라는 범주 내에 매우 다양한 스펙트럼이 존재한다는 것을 설정한 사실이 매우 독특하다. 그러나 퀴어에 대한 논의는 쿠쉬너가 수십 명에 달하는 1, 2부의 등장인물을 8명의 배우가 다중배역으로 연기하게끔 지정한 사실이 더욱 중요하게 기능한다.

배우	주요역할	부수역할
남	로이	프라이어 2(Prior 2), 천사 엔타크티카(The Angel Antarctica)
남	조	프라이어 1(Prior 1), 에스키모(The Eskimo), 몰몬교 아버지 마네킹(The Mormon Father), 천사 유로파(The Angel Europa)
여	하퍼	마틴(Martin), 천사 아프리카니(The Angel Africanii)
남	루이스	천사 오스트레일리아(The Angel Australia), 사라 아이언슨(Sarah Ironson)
남	프라이어	공원의 남자(The Man in the Park)
여	하나	랍비(Rabbi), 헨리(Henry), 에셀(Ethel), 알렉시이(Aleksii Antediluvianovich Prelapsarianov), 천사 아시아티가(The Angel Asiatica)
남	벨리즈	미스터 라이즈(Mr. Lies), 칼렘(Caleb) 천사 오세아니아(The Angel Oceania)
여	천사	에밀리(Emily), 씨스터 엘라 챕터(Sister Ella Chapter), 브롱스의 노숙 여인, 오린(Orrin), 몰몬교 어머니 마네킹(The Mormon Mother),

대부분의 배우들이 7시간의 공연에 걸쳐 나이, 성별, 종교, 성 정체성이 이질적인 배역을 오고가는 배역 설정은 분명 남성과 여성의 육체적 경계 뿐 아니라 기존 미국사회를 양분했던 정치, 종교, 젠더, 인종, 신구세대의 구도를 흔들고 있음은

매우 자명하다. 이따금 여장으로 등장했던 프라이어는 루이스가 떠나면서 센트럴 파크에서 만나 정사를 벌인 남성적인 동성애자의 역할로 바로 등장하여 여성적 동성애자와 남성적 동성애자의 이분을 허물며, 커밍아웃하지 않은 조가 물론 아버지 마네킹으로 등장한 것은 물론이고 내에서도 다양한 정체성이 있음을 암시한다. 조의 어머니인 하나를 연기하는 여배우는 1부 시작에서 전통과 뿌리를 강조하는 하는 랍비가 되었다가 2부 시작에서 무질서와 혼란을 가져오는 진보에 반대하는 불세비키로 등장하여 성/정치/종교의 이분성을 뒤흔든다. 관객들은 또한 하나를 통하여 전통적인 미국 연극 무대의 어머니상과 성별간의 관계를 보다 복합적으로 바라본다. 조의 커밍아웃에 관한 그녀의 태도는 전통적인 따스하고 용서하는 어머니상과도 다르고 마침내 그녀는 사라져 버린 조가 아니라 프라이어와 하퍼의 인도자가 되기 때문이다. 하나는 프라이어에게 천사의 요구를 거절하고 “새로운 것을 찾을 것”(Seek something new, 2부 103)을 충고하고, 하퍼에게 있어서는 그녀의 다른 배역인 마네킹 어머니로 등장하여 하퍼에게 자신을 묶어두는 무게들을 떨쳐버리고 앞으로 나아갈 것을 종용한다(Stevenson 762-765). 게다가 천사와 프라이어의 성관계에 이은 천사와 하나의 레즈비언적 성관계는 물론교도인 그녀의 이성애적 성정체성을 흔들고 그녀로 하여금 후에 프라이어의 어머니로 기능하게 하는 퀴어 효과를 연출한다.

이렇듯 다중배역이 쿠쉬너의 극을 퀴어 드라마로 기능하게 하는 점도 분명하지만 젠더문제에 있어 쿠쉬너가 “역사적으로 여성 주체를 타자로 인식하는 다수의 역사적 구조를 답습한”(replicate many of the structures that historically have produced female subjectivity as Other, Savran 215) 것도 분명하다. 하퍼는 극의 구조에 결정적인 역할을 할 지 모르나, 과거 미국 연극 여성 캐릭터들의 전례와 별 다를 바 없이 여전히 병적이다. 그녀는 환상과 감정적 장애를 지녔을 뿐 아니라 자신의 성 정체성을 드러내지 못한 조를 위한 희생양으로서 기능한다. 더욱이 자신이 아이를 가졌다고 거짓 고백을 하는 것은 여성성과 모성 간 연계를 강화할 뿐 아니라 그녀를 정신 질환으로 몰고 간다. 하나 역시 오직 아들인 조나 그의 대리적인 프라이어와의 관계 속에서만 정의되므로 여장 남자인 벨리즈와 마찬가지로

로 보호자의 역할을 수행하는 데 그친다. 2부의 에필로그 장면에서 등장하는 그룹에 속해있는 하나조차도 다른 남성 동성애자들과는 달리 정치적인 논의에 가담하기보다는 앵무새처럼 성경 속의 말을 반복할 뿐이다.

무엇보다도 천국에서의 “성 정치학”(the celestial sexual politics, 2부 49)은 여성성을 타자로 남겨둔다. 천사의 강림 후 프라이어는 신(God)을 남성화(God is a man. Well, not a man, he’s a flaming Hebrew letter, but a male flaming Hebrew letter, 2부 49)하고, 천사는 “8개의 질”(eight vaginas)과 “부케 모양의 남근을 가진”(Bouquet of Phalli) 자동동체인 중성(Hermaphroditically Equipped) (48)임에도 극의 무대 지시문은 천사를 여성 대명사(She)를 사용하여 지칭한다. 조의 어린 시절 방에 걸려있었던 야곱과 싸운 천사는 남성이지만 쿠쉬너의 천사는 언제나 쿠쉬너가 지정한 대로 여성배우의 몫이다(Foertsch 59-61). 이렇듯 명백히 성별화된 차이의 묘사로, 여성성은 정체(Stasis)와 연관되며, 결국 남성인 프라이어와 여성인 천사가 싸워 프라이어가 이기며 오르가즘에 이른다는 것은 여성은 남성화된 창조의 기관(the Engine of Creation)에 연료를 보급하는 여성화된 위험한 물질(protomatter)⁸⁾에 불과한 것이다(2부 49). 이는 프라이어의 발기에 이은 사정(ejaculation)이 “코러스의 합창”(a whole chorus of voices)으로 축복받는 것과 대조되는 맥락이다(2부 119).

더욱이 극의 이중 배역은 남성성에 대한 집중도를 더욱 강화한다. 영국의 유물론적 페미니즘을 선도하는 캐릴 처칠(Caryl Churchill)의 대표작 『클라우드 나인』(Cloud Nine)과는 달리, 이 극에서 이성 배역은 오직 중요하지 않은 등장인물에 한해서 이루어진다. 그러나 이것 또한 일방적이어서 하나, 하퍼, 천사 역의 여배우들은 다수의 남성 이성애자도 연기하지만 남성 배우들은 남성적인 역할만을 병행한다. 처칠과는 다르게 이 작품은 성별이 가진 특질을 새롭게 재구성하지 않으며 오히려 생물학적 남성만이 구현할 수 있는 남성성을 한층 공고히 하는 것이

8) <스타 트렉 III: 스포크를 찾아서>(Star Trek III: In Search of Spock)에서 언급되는 “매우 위험한 물질”(a highly dangerous, unstable form of matter). <<http://memory-alpha.org/en/wiki/Protomatter>> 참고.

다. 남성 등장인물들은 동성애, 동성 간 교제, 정치적 참여 등의 행위를 통해 권력(power)을 획득한다(Meisner 178). 조의 경우, 자신의 비밀로부터 탈출하는 행위를 통해 이러한 것이 더욱 강조된다. 그가 아내인 하퍼를 떠날 때 그녀는 사회적, 성적, 정치적 영역으로부터 점점 더 멀어지며, 그녀는 조의 이성적이고 용감하고 활기찬 측면을 돋보이게 하는 역할을 하며 문제를 야기하는 여성의 육체적 존재를 재현하는 것이다(Meisner 178-180). 결국 쿠쉬너의 드라마가 섹슈얼리티의 경계를 넘나드는 퀴어 텍스트인 것만큼은 분명하지만 종종 여성을 기호화하거나 아예 배제함으로써 젠더를 묘사함에 있어 일방적 흐름(one way)을 극복하지 못했기에 게이 드라마에서 퀴어 드라마로 전이되는 단계로만 기능하는 것이다.

III

라이트: 『내 부인은 나』(*I Am My Own Wife*, 2003)

: 문화적 페미니스트의 변신기법을 이용한 퀴어 드라마

가장 먼저 미국 페미니즘의 문을 연 문화적 페미니즘은 “사회적 성이 불변하며, 결정적이고, 바람직한 성의 범주라고 여기는 기존의 성적차이를 의심”하며(돌란 14), “재현을 통해 여성에 대한 억압을 영속화하는 환상에 의해서 객체화되지 않고 남성적 환상들의 재현에 의해 저질러진 해악에 영향을 받지 않으리라 다짐했기 때문에 작품을 실제 육체들 속에 위치”시킨다(162-3). 그리하여 이들은 주로 ‘몸’으로 ‘텍스트’를 쓰는 퍼포먼스 아트를 중시하며 이러한 기법을 선도한 메간 테리(Megan Terry)⁹⁾는 ‘변신’(transformation) 기법을 통해 우월한 위치라는 것은

9) 돌란은 5장, “문화적 여성주의와 여성적 미학”에서 문화적 페미니즘이 1960년대와 1970년대 실험연극 운동에 빛을 지고 있다고 밝히며 이들이 성차적 의미부여를 전달하는데 실패했기 때문에 테리가 자신의 극단을 만들어 실험주의 연극과 결별했다고 밝히고 있다(168-169). 이러한 맥락에서 본고는 테리를 문화적 페미니스트의 기수로 간주한다.

남성성과 여성성에 규정한 역할에 좌우된다는 사실을 구현했다.

예를 들어 [테리의 대표작 『오는 것과 가는 것』] 식당 장면은 웨이트레스와 손님에게 통제권을 번갈아가면서 부여함을 통해 성 역할을 조명한다. 똑같은 대사라도 말하는 사람이 뒤바뀔에 따라 웨이트레스가 하인이 되기도 하고 전문가가 되기도 한다. 그뿐만 아니라 억양에 약간만 변화를 주어도 이러한 현상이 일어난다. 장면 내에서 남녀배우가 서로 위치를 바꾸게 되면, 남녀사이의 불평등한 권력관계를 ‘단순히’ 개인적 욕심이나 겸손의 문제라고 무시해 버리는 것이 불가능하게 된다. (케이샤 78-79)

이후 문화적 페미니즘은 레즈비언 페미니스트들의 공연도 그 고유의 범주 내에 포용했지만 퍼포먼스 아트 중심의 극단이 1970년대 이후 신보수주의의 도래로 존재 자체의 유용성을 상실했던 것과 같은 맥락에서 그 주도적 위치를 1980년대 초 부르주아 페미니즘에게 넘겨주었던 바 있다.

그러나 퍼포먼스 아트 기법이 텍스트 중심의 극을 통하여 다시 부활의 조짐을 보이게 된 현상의 기저에는 라이트가 독일 나치와 공산주의 시대를 살았던 복잡도착 남성동성애자(transvestite homosexual)의 삶을 극화한 2막극과 이를 마침내 주류에서 열렬히 인정한 미국 사회 자체의 변화에 힘입은 바 크다¹⁰⁾. 극의 1막은 통일 독일의 유명인사가 된 65세 남짓의 샬로트(Charlotte)를 비추며 시작된다. 이후 다중역할을 연기해야 하는 한 명의 배우는 샬로트 자신, 샬로트의 삶에 관심을 가지고 『내 부인은 나』를 구상하기 시작한 미국 극작가 더그 라이트, 또 그 외 여러 인물로 번갈아 등장하며 더그와 샬로트의 인터뷰 형식과 샬로트의 플래쉬백(flashback)을 통해 샬로트의 삶 속으로의 여행을 시작하게 된다. 전반부는 샬로트의 성장배경을 탐구한다. 샬로트가 처음으로 자신의 성 정체성을 깨닫

10) 라이트는 2004년 한 해에 풀리처상(Pulitzer Prize for Drama)과 토니상(Tony Award for Best Play)을 비롯한 주요 상(Drama Desk Award for Best New Play, Drama League Award for Best Play, Lucille Lortel Awards Outstanding Solo Show, Lambda Literary Award for Drama)을 모두 수상했다.

게 된 어린 시절 레즈비언 이모로부터 여장과 더불어 그의 정체성을 인정받게 된 일, 2차 대전 말 나치의 징집에 복장도착 상태로 붙잡혔다가 어린애를 죽일 수 없다는 나치 장교의 결정에 죽음을 면한 일, 압제적인 아버지를 죽여 소년원에 감금되었다가 러시아의 폭격으로 탈출하게 된 일 등이 그것이다.

1막 후반 샬로트를 다시 방문하게 된 더그는 샬로트의 저택 지하에 보존된 오래된 주점, 뮐라루즈(Mülack-Ritze)로 안내된다. 베를린에 있었던 이 주점은 빌헬름 2세 시대 이후 동성애자들과 복장도착자들의 모임장소였으나 베를린 장벽이 세워진 후 동독의 동성애자들이 갈 곳이 없게 되자 샬로트가 그곳의 바닥, 벽, 가구를 모두 옮겨와 동독 동성애자들의 비밀 모임 장소로 이용되었던 곳이다. 이와 더불어 샬로트는 자신의 저택을 19세기 후반부터 베를린 장벽이 세워질 때까지의 독일 가구 및 집기, 그리고 축음기(phonographs) 같은 물품을 고스란히 간직한 일종의 사설 박물관(Gründerzeit Museum)으로 운영한 공로로 통독 문화부 장관으로부터 독일 최고의 “명예 메달”(Medal of Honor)을 수여받는다. 이에 관객을 자신의 박물관을 찾은 고객으로 간주하며 집의 구석구석을 소개하는 샬로트는 박물관 전시물품이 곧 그 자신임과 동시에 그 물품들이 그가 살아온 혼란스러웠던 정치적 상황, 그리고 억압적인 사회구조 속에서 자신의 존재 의미와 정체성을 찾기 위해 힘겨워했던 지난날을 소중히 여기고 있음을 반영하는 매개체임을 암시한다.

가족이 죽었을 때 난 이 가구가 되었죠. 이차 대전 유대인이 추방되었을 때도 난 이 가구가 되었죠. 공산주의자들이 시민들의 집에 불을 질렀을 때도 난 이 가구가 되었죠. 베를린 장벽이 세워지고 사람들의 저택이 인민들을 위한 건축물로 바뀌었을 때도 난 이 가구가 되었답니다. (잠시 멈추다가) 난 이집의 하녀와 같은 존재랍니다.

When families died, I became this furniture. When the Jews were deported in the Second World War, I became it. When citizens were burned out of their homes by the Communists, I became it. After the coming of the wall, when the old mansion houses were destroyed to create the people's architecture, I became it. (A pause, and then) I

am like a maidservant in this house. (18)

그러나 바로 뒤이어 아이러니하게도 동독 비밀경찰의 비공개 자료들이 공개되면서 샬로트가 비밀경찰의 스파이였으며 그들이 원하는 정보를 빼내주겠다는 서약에 사인을 한 사실이 신문의 헤드라인을 통하여 세간에 오르내리게 되는 상황— “샬로트, 성적변태에다 소련의 스파이?”(Charlotte, Sexual Outlaw and Soviet Spy?), “마타 하리는 남자였다”(Mata Hari was a Man), “샬로트 동지: 그녀의 변장은 여성의 옷 그 이상?”(Is the Disguise She’s Wearing More Than Just a Dress?)— 이 전개된다(45).

2막은 1막 후반에 이은 샬로트의 양면성에 무게가 실린다. 샬로트와 같은 수집가이자 연인이었던 알프레드(Alfred)와 주고받았던 편지를 통해 샬로트와 알프레드의 돈독했던 관계를 보여주는가 하면, 공개된 자료를 통해 샬로트가 어떻게 알프레드를 이용해 나치를 도왔는지를, 또 어떻게 알프레드의 유물을 물려받게 되었는지가 적나라하게 드러난다. 마치 청문회와도 같이 이어지는 세계 각국 외신기자들의 진실여부 질문공세의 마지막 질문— “메달 수여에 관여했던 사람 말에 의하면 샬로트는 하품하려 입을 열기 전 이미 거짓말을 할 준비를 끝낸다던데요?”(Whenever Charlotte . . . opens her mouth to yawn, she's already begun to lie.)— 에 샬로트는 응답대신 그가 마흔이었을 때 어머니와 나눴던 짧은 대화 내용으로 공세를 마무리한다:

“옷 그렇게 입는 것은 좋아. 근데 너 이제 다 큰 남자 아니냐. 언제 결혼 할거니?”란 어머니의 질문에 난 이렇게 이야기 했죠. “결혼은 안합니다. 내 부인은 나 자신이니깐요.”

“It’s very well to play dress-up. But now you’re grown into a man. When will you marry?” And I said to her, “Never, my dear Mutti. *Ich bin meine Eigene Frau.* I am my own wife.” (75)

작품의 제목이기도 한 이 응답은 박물관의 물품에 관한 언급과 더불어 샬로트의 전반적인 삶에 대한 자세나 성향 등을 엿볼 수 있는 말이다. 비록 암울한 두 시대(나치 시대, 공산주의 시대)를 살았지만 샬로트에게는 자신만의 삶의 가치가 있었고, 동성애자, 복장도착자라는 성 정체성에 있어서도 뚜렷한 자의식을 가지고 있었다. 동독 비밀경찰이 강요한 대로 스파이가 되겠다고 받아쓰고 이에 서명했다고 더그의 질문에 답변 한 후 관객을 향해 던진 내키지 않는 듯한(*cagey*) 발언— “이모는 늘 “뱀처럼 현명하게 처신해라. 이 말은 성경에도 있다”고 말했죠. 또 “사자 우리에게 살고 있다는 사실을 잊으면 안 돼. 때때로 늑대들과 같이 으르렁거리야 할 때도 있어”라고도 말했죠.”(Meine Tante Luise always said, “Be smart as the snakes; it’s in the Bible.” She said, “Never forget that you are living in a lion’s den. Sometimes, you must howl with the wolves.” 44)—은 비록 자신에게 과오가 있었다 할지라도 그것은 어디까지나 자신과 자신의 삶, 그리고 자신의 정체성을 지키기 위해서였으며 그가 의지할 것은 그 자신 밖에 없었기에 “내 부인은 나”였다는 뉘앙스를 풍기고 있다.

작품은 결국 모호하게 매듭된다. 과연 샬로트의 말이 진실이고 실제 동독 비밀 경찰의 서류 자체의 다수가 거짓 서류이기에 샬로트가 영웅인지, 아니면 동독 비밀경찰의 서류가 진실이고 그가 실제로 사악한 살인자인지가 모호하기 때문이다. 샬로트에게 진실을 알아내려 하는 더그의 모습과 자신의 길을 스스로 선택하고 독일을 떠나 스웨덴에서 살다가 자신의 박물관을 방문, 전시된 축음기 사이에서 심장마비로 모든 비밀을 홀로 간직한 채 죽음을 맞는 샬로트의 소식이 교차되며 마지막 에피소드에서는 샬로트의 장례식 후 더그에게 도착된 사진 한 장이 언급된다. 샬로트가 살아생전 더그에게 보낸 것으로 샬로트가 10살이었을 때 동물원에서 새끼 사자 두 마리를 자신의 양 무릎에 앉히고 찍은 사진이다. 죽기 전 더그에게 나치와 공산주의를 상징하는 듯한 두 마리의 사자와 그것을 포옹할 수밖에 없었던 자신을 암시하려 한 것일까?

무엇보다 두드러진 『내 부인은 나』의 특징은 과거 다수 문화적 페미니스트들의 작업과 유사하게 작가, 연출가, 배우의 합동작업(*collaboration*)으로 작품이 이

루어졌다는데 있다. 라이트와 연출가 모이제 카프만(Moisés Kaufman)은 서로 작품을 읽고 들어주는 방식으로 작업했고 형식과 내용의 이상적인 합일을 위하여 극을 다양한 방식으로 전달하고 있다. 샬로트의 독백, 인물들끼리 편지를 주고받는 형식, 그리고 인터뷰를 하는 방법에 이르기까지 한 인물에 의한 지루하고 일방적인 이야기식 전달방식이 아니라 각각의 내용에 따라 적절한 전달 수단을 통하여 극의 메시지를 전하고 있는 것이다. 시공간의 제한이 없는 플래시백 역시 이러한 전개 방식과 긴밀하게 연결되어 각 이야기가 진행되는 순간이 마치 ‘지금,’ ‘여기’인 것처럼 느낄 수 있도록 극적인 현장감을 부여한다. 결국 라이트의 ‘드라마틱한’ 퀴어 아이콘, 샬로트는 그에 걸맞는 ‘드라마틱한’ 기법과 만나 무대 위에서 조화를 이루게 된 것이다(Wright xviii-xix).



초연에서 35개의 역할을 연기하는 메이즈.¹¹⁾

라이트와 카프만의 내용 및 형식의 합일을 이상화시켜줄 배우로는 카프만과

11) <www.windcitymediagroup.com>에서.

내내 작업해왔던 제퍼슨 메이즈(Jefferson Mays)가 발탁되었고 메이즈는 실제로 공동작업 내내 샬로트를 비롯한 35인의 역을 연기했다. 라이트와 카프만은 생존을 위해 다양한 변장으로 사회에 적응해야 했던 캐릭터에 대한 연극이기에 모든 역할을 한 배우가 하는 것이 적절하다고 결론지을 수 있었던 것이다. 그리하여 작품은 남녀, 나이, 언어, 인종을 뛰어넘는 역할을 단 한 명의 배우에게 할당하고 음조의 변화와 목소리의 높낮이, 그리고 자세 및 몸동작의 변화를 이용하여 각각의 인물들을 구별하라 지시하고 있으며, “한 인물에서 다른 인물로의 변신은 유동적일 것”(He glides fluidly from one personality to the next. 4)과 “조명의 속도와 올린 눈썹, 급작스런 웃음도 변신에 활용할 것”(Often his transformations are accomplished with lightning speed and minimal suggestion—a raised eyebrow, for example, or an unexpected smile. 4)도 요구하고 있다. 기본 의상도 단조로운 검은색 치마와 짧은 소매로 된 블라우스에 검은색 스카프를 머리에 두르고 목에 진주 목걸이를 달 것을 지시하고 있다. 분장은 전혀 하지 않을 것을 요구하지만 의상에 약간의 변화를 줌으로서 다양한 역할을 소화할 수 있도록 유도했다. “블라우스의 어깨부분은 군인들의 연기할 때 유용하도록 각이 져 있었고 칼라도 남성스러운 것이었지만 상반신은 여성적으로 섬세한 주름을 주면서 허리부분을 잘록하게 했기 때문이다”(It had the square shoulders of an officer's uniform an almost masculine collar, but delicate pleats that tapered the torso in a feminine way. 4-5). 그리하여 이러한 드레스는 샬롯 자신에게도 어울렸지만 다양한 역을 소화하기에 적합했으며, 그의 오버스커트(overskirt)는 역시 샬롯의 어린시절부터 노년기까지를 효과적으로 보여주기에 충분했다: 치마를 들어 올리며 인사하는 어린 시절, 치마를 앞뒤로 흔들면서 누군가를 유혹하는 들뜬 시절, 나이트 여자가 의자에서 일어나면서 치마를 정돈하는 모습 등을 보여준 노년시절이 그 것들이었던 것이다(5).

라이트의 이론과 형식의 조화는 ‘개인적인 것이 정치적이다’(The personal is political)라는 문화적 페미니스트의 슬로건에 걸맞게 끊임없이 변하는 리얼리티로 비로소 주류무대의 퀴어 연극을 완성한다. 숨겨진 실체가 아니라 역할과 역할 연

기가 관심의 대상이 되며, 정체성이 무엇을 하는가, 무엇이 되는가에 따라 결정되고, 어느 누구도 다른 사람, 성, 젠더로 변화하는 데 제한을 받지 않기 때문이다. 따라서 라이트는 남/녀의 이분 뿐 만 아니라 동성애/이성애, 가해자/피해자, 더 나아가서는 연극/현실, 배우/역할 사이의 경계를 분란시키고 해체하는 미학을 선보일 수 있었다. 라이트와 카프만이 결정하고 메이즈가 연기한 작품은 “남성이 연기하는 한 여성의 연극”(one-woman show performed by man)(xix)이었고, 라이트가 일관적으로 사용한 인칭 대명사도 여성(she)이었지만, 관객 비평은 그를 제작진의 의도와는 달리 다양하게 지칭하며 정상/비정상의 도식을 해체한다.

「뉴 리더」(*The New Leader*)에 기고한 스테판 칸퍼(Stefan Kanfer)는 박물관을 소개하는 샬롯의 “고귀함”(dignified appropriateness)을 강조하면서 작품은 흔히 드랙 퀸(drag queen)에게서 보이는 키치(kitsch)가 없는 “원-맨 쇼”(a one-man show)(“I Am”)로 묘사한다. “그의 눈은 확신에 차 있었고 취향도 고상했으며 키치가 전혀 없었다.”(His eyes was unerring, his taste flawless; in all the piles of acquisitions there were no examples of kitsch. Schiavi 214). 「빌리지 보이즈」(*Village Voice*)는 “작품의 아름다움은 동시에 두 개의 성을 보여줌에 있었다”(its beauty falls into the category of always being two things at once)고 평가하며(“I Am”), 마이클 쉬아비(Michael Shiavi)의 평가는 “복장도착자들의 캠프가 전혀 없었으며 센세이션을 불러일으킨 것은 그녀가 정상적”(Containing “no lip-smacking” over its transvestite exaggeration, [and] no camp. . . . What is sensational about [Charlotte] is her normality. 214)이었다는 것이었다. 결국 작품의 내용은 개인사를 보여준 것이었지만 플롯과 대사, 극작술과 무대언어 모두에 영겨있는 인물전환은 정상/비정상의 가치 체계를 도치하거나 사회적으로 고착된 모든 이분법적 도식을 해체하는 퀴어 효과를 연출하며 완벽한 퀴어 드라마로 기능한 것이다.

『내 부인은 나』는 베를린 장벽이 무너진 후 유럽 매스컴의 플래시를 한 몸에 받으며 30년 넘게 베를린에 거주하며 복장도착자로 살면서 나치와

동독의 공산주의에 저항한/혹은 순응한 한 남자/혹은 여자에 관한 진실된/혹은 거짓된 이야기이다.

I Am My Own Wife is the true (or not) story of a man (or not) who survived the Nazis and resisted the East German Stasi (or didn't) to live as a transvestite for more than 30 years in Berlin, ultimately becoming the darling of the European press after the Berlin Wall came down. (Houppert "I Am")

IV

미국 드라마의 페미니즘은 문화적 페미니스트 공연으로 시작하여 부르주아 페미니스트 드라마로 주도권을 옮기다가 1990년대 이후 도래한 게이 드라마에 강제적 '이성에 중심주의'(compulsory heterosexuality) 해체 작업의 주도권을 넘긴 바 있다. 그러한 작업에 있어 페미니스트와 그 맥을 같이하는 게이/퀴어 드라마도 페미니스트의 전략을 적극 구사하여 1990년 이후 브로드웨이를 통하여 주류에 안착한 맥넬리는 부르주아 페미니스트의 사실주의를, 쿠쉬너는 유물론적 페미니스트의 전략을, 라이트는 문화적 페미니스트의 선구자 테리의 변신기법을 이용하여 각자의 정치적 입장에 걸맞는 내용과 형식의 합일을 추구해온 것이다. 문화적 페미니스트 공연 전략이 일찍이 퇴조했고, 유물론적 페미니스트 드라마는 전무했으며, 부르주아 페미니즘이 활발했던 것과 달리 게이 드라마의 주류 진출은 부르주아, 유물론적, 문화적 페미니스트의 입장과 맥을 같이하는 순으로 이루어졌으며 각자의 정치적 입장과 다중배역 장치로 게이, 게이/퀴어, 퀴어 드라마로 발전되었다.

페미니스트 드라마와 차별되는 또 하나의 다른 점은 이들 드라마의 주류 진출 순서와는 별개로 이제는 이들 드라마가 현재 모두 공존하고 있다는 사실이다. 라이트의 샬롯가 브로드웨이에서 "역할연기"(role-playing) 및 "사실성의 무상함"(the ephemeral nature of truth, Hornby 284)을 탐구한 2003년, 같은 브로드웨

이 무대에서는 맥넬리의 사실주의극 『스탕달 신드롬』(*The Stendhal Syndrome*)이 올려지고 있었으며 쿠쉬너는 브레히트식으로 『미스테리를 그대로 두는 자만이 불행할 것』(*Only We Who Guard The Mystery Shall Be Unhappy*)이라는 극을 집필했다. 연극에서 생물학적으로 남성인 한 명의 복장도착자가 유동적 변신을 통해 수십 명의 상이한 역할을 한다는 것의 은유적 의미는 기존의 이분법적 구조에 대한 해체 작업은 이미 매듭지어졌음과 동시에 퀴어 성향의 당위성을 암시한다. 그러나 이렇듯 게이 드라마, 게이/퀴어 드라마, 퀴어 드라마가 동시에 공존한다는 사실 자체가 퀴어 효과의 창출에 있어 더 퀴어하지 아니한가?

주제어 게이/퀴어, 페미니즘, 맥넬리, 『입술은 붙이고, 이빨은 떼고』, 쿠쉬너, 『미국의 천사들』, 라이트, 『내 부인은 나』

인용문헌

- 돌란, 질. 『여성주의 연극이론과 공연』. 송원문 역. 서울: 한신문화사, 1999.
- 케이샤, 헬렌. 『변신과 가능성의 무대』. 이형식 역. 서울: 여성사, 1993.
- “Angelus Novus — P. Klee.” 2007년 9월 16일.
<<http://withmerlin.egloos.com/3227101>>.
- Brown, Rich. “Moisés Kaufman: The Copulation of Form and Content.”
Theatre Topics 15:1 (2005): 51-67.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Foertsch, Jacqueline. “Angels in an Epidemic: Women as 'Negatives' in Recent AIDS Literature.” *South Central Review* 16:1 (1999): 57-72.
- Gilbert, Reid. “That’s Why I Go to the Gym: Identity and the Body of the

- Male Performer.” *Theatre Journal* 46: (1994): 477-88.
- Houppert, Karen. “‘I Am My Own Wife’ is a fascinating story about identity.” *The Baltimore Sun* January 18, 2009. 2 Feb. 2009. <<http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/bal-al.wife18jan18,0,6872322.story>>.
- Hornby, Richard. “Gay Plays.” *The Hudson Review* 57:2 (summer 2004): 278-84.
- “I Am My Own Wife.” 2 Feb. 2009. <<http://www.answers.com/topic/i-am-my-own-wife-play-6>>.
- Kushner, Tony. *Angels in America, Part One: Millenium Approaches*. New York: Theatre Communications Group, 1993.
- _____. *Angels in America, Part Two: Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 1994.
- Meisner, Natalie. “Messing with the Idyllic: The Performance of Femininity in Kushner’s *Angels in America*.” *The Yale Journal of Criticism* 16:1 (2003): 177-89.
- McNally, Terrence. *Lips Together, Teeth Apart*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1992.
- Munoz, Alfonso Ceballos. “Tony Kushner’s *Angels in America* or How American History Spins Forward.” 20 Feb. 2009. <<http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells15/documentos/77.pdf>>.
- Rich, Frank. “Review/Theater; ; Struggling to Love, But Aware of the Odds.” June 26, 1991. 20 Feb. 2009. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CEFDD1739F9355755C0A967958260>>.
- Savran, David. “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation.” *Theatre Journal* 47:2

(1995): 207-27.

Schiavi, Michael R. "The Tease of Truth: Seduction, Verisimilitude (?), and Spectatorship in *I Am My Own Wife*." *Theatre Journal* 58:2 (2006): 195-220.

Stevenson, Catherine. "Seek for Something New": Mothers, Change, and Creativity in Tony Kushner's *Angels in America*, *Homebody/Kabul*, and *Caroline, or Change*." *Modern Drama* 48:4 (2005): 758-75.

Watt, Stephen. "Lips Together, Teeth Apart: Bodies in search of a Dramatic Form." *Terrence McNally: A Casebook* Ed. Toby Silverman Zinman. New York: Garland, 1997.

Wright, Doug. *I Am My Own Wife*. New York: Faber & Faber, 2004.

Gay/Queer Performance Strategy:
In Case of McNally, Kushner, and Wright

Abstract

Jun, Joon-taek

Jill Dolan broke new ground in extending the feminist analysis of representation to the theater, offering a provocative critical study that challenges our assumptions about the structure of representation. In a similar vein this study extends the gay/queer analysis of representation to representative American gay drama—Terrence McNally's *Lips Together, Teeth Apart*, Tony Kushner's *Angels in America*, and Doug Wright's *I Am My Own Wife*. In doing so this study defines gay/queer drama analysing the importance of multi-role playing strategy. A gay drama, *Teeth Apart* is similar to bourgeois feminist drama in its presentation of “a slice of life” realism perpetuating degrading and static homosexual/heterosexual stereotypes. Like materialist feminist approach Kushner's *Angels in America* is Brechtian but a spectrum of gender becomes available only to male characters.

Wright's *I Am My Own Wife* is a queer drama about the role playing and ephemeral nature of truth reminding cultural feminist Megan Terry's transformation method. Wright's male transvestite homosexual hero finally deconstructs sexuality binary emphasizing genderqueer.

Key Words gay/queer, feminism, McNally, *Lips Together, Teeth Apart*, Kushner, *Angels in America*, Wright, *I Am My Own Wife*

전준택(단독연구)

고려대학교

논문투고일: 2009년 2월 28일

논문심사일: 2009년 3월 9일 - 3월 31일

게재확정일: 2009년 4월 6일