

Portia Coughlan의 탈식민성:  
마리나 카의 잃어버린 타자를 찾아서\*

정 문 영  
계명대학교

I. 카의 비극성과 탈식민성

유럽의 병자, 그리고 오랜 세월 영국의 식민지였던 가난한 아일랜드가 90년대 세계적인 경제 강국, “켈틱 타이거”(Celtic Tiger)의 아일랜드로 화려한 변신을 하였다. 그러나 최근 몰아닥친 세계적인 금융위기를 맞아, 한순간에 적자 재정의 국가로 전락하고 말았다. 급진적인 경제력의 성장으로 탈식민시대 아일랜드 독립국가가가 추구해온 민족주의적 성향의 아일랜드성(Irishness)이 보다 강화되고 고착화되는 경향을 보였다. 그러나 곧 이어 닥쳐온 급격한 전락으로 충격에 휩싸인 현재의 아일랜드는 이제 탈식민시대에 강조되었던 아일랜드의 민족주의적 정체성 추구 대신에, 탈식민성(postcoloniality)에 대하여 새롭게 재고할 필요가 있다.<sup>1)</sup> 역

---

\* “이 논문은 2008년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임”(KRF-2008-327-A00672).

1) 켈틱 타이거의 호황을 누리며 민족주의 성향이 더욱 강화된 아일랜드는 2008년 국민투표로 “유럽연합(EU) 리스본조약”(정식명칭은 “유럽연합 개편조약”)으로 유럽연

설적이지만, 이러한 위기는 물적인(molar) 아일랜드 사회와 민족주의적 성향의 아일랜드성의 탈유기화와 탈기표화로 나아가는 반전의 사건이 될 수도 있을 것이다. 위기에 처한 오늘날의 아일랜드의 현실적 맥락에서, 화려했던 90년대에 아일랜드 여성극작가들 중 전례 없는 관심과 인기를 끌기 시작한 마리나 카(Marina Carr, 1964-)의 극작품들은 새로운 관심과 읽기를 유도한다. 맥물란(Anna McMullan)이 적절히 지적하고 있듯이, 카는 극작가. 특히 여성 극작가의 주요한 임무는 초대 여성 대통령의 등장을 비롯하여 갑자기 화려해진 아일랜드의 외양의 성과를 축하하는 것 보다, “우리의 유랑, 우리의 퇴거 그리고 우리의 욕망의 격변적인 힘을 명확하게 표현함으로써, 우리의 외양들을 이룬 역사적 직물을 풀어 헤치는 것”(tearing apart the historical fabric of our appearances, articulating our exile, our displacements and the cataclysmic forces of our desires)임을 인식하고 있는 작가이다(“The House of Woman” 214-15 재인용). 카가 이러한 임무를 본격적으로 실천하기 시작한 것은 바로 아일랜드 중부지방을 무대로 한 삼부작으로 불리는 『더 마이』(*The Mai*, 1994), 『포샤 커글란』(*Portia Coughlan*, 1996), 그리고 『고양이의 늪』(*By the Bog of Cats...*, 1998) 등, “중간지대회곡들”(the midlands plays)의 극작을 통해서라고 볼 수 있다.

카의 삼부작에 대한 최근 비평은 기존 비평의 주를 이룬 개인의 존재론적 문제에 입각한 비극성뿐 아니라 정치적인 관점에서의 탈식민성을 다루는데 주력하고 있다. 예컨대, 머피(Paula Murphy)는 카의 삼부작을 아일랜드의 사회 문화적 차원에서 “지난 20년간 발생한 급격한 사회 변화들에 대한 불안의 징후”(symptomatic of the unease about the rapid social changes that have occurred in the last two decades, 391)로, 월러스(Clare Wallace)는 “사회적 상황 속에서

---

합이 정치공동체로 나아가기 위한 일종의 “미니 헌법”의 성격을 띠)을 부결시켰다. 그러나 최근 금융위기를 맞아, 2009년 하반기에 다시 실시된 2차 국민투표에서 그 조약은 통과되었다. 이러한 사실은 물론 위기적 상황에서 경제적 고립에 대한 국민들의 불안을 반영하지만, 한편으로는 새로운 되기를 유도하는 전략(fall)에 대한 반응을 시사한다고 볼 수 있다.

당대 아일랜드 내에 존재하는 탈식민주의적 불안의 표현으로 카의 작품”(Carr’s work in a social context as an expression of post-colonial anxieties in contemporary Ireland, “Tragic Destiny” 432)을 읽어낸다. 그러나 이러한 삼부작의 탈식민성에 대한 읽기들은 삼부작이 대부분 초기의 실험주의 극에서 볼 수 있었던 정치적인 투지를 상실하고 “냉혹한 가부장적 비극”(grim patriarchal tragedy, Wallace, “Tragic Destiny” 390)이라는 부정적인 방향으로, 즉 오히려 복고적인 방향으로 전환하고 있다고 지적한다. 스투워드(Bruce Stewart)는 삼부작 중 마지막 극인 『고양이의 눈』을 “일종의 아일랜드 문화 격세유전의 승리”(a triumph of Irish cultural atavism, “Tragic Destiny” 433 재인용)로 보며 정치적인 읽기를 시도하지만, 그 역시 여주인공 헤스터(Hester)를 도전적인 여성이 아니라 “아일랜드 국가가 기초하고 있는 정치적 폭력의 대용품”(a proxy for the political violence upon which the Irish state was founded, 433)으로 간주한다. 따라서 메리먼(Victor Merriman)은 헤스터를 “새로운 문화적 정체성의 형성을 얻기 위해 순화되어야 할 아일랜드성의 면모들”(aspects of Irishness which must be purged to attain a new formulation of cultural identity, 434)을 예증하는 인물로 평가한다. 이러한 관점에서 메리먼은 『고양이의 눈』이 순화되어야 할 면모들을 생산하는 상황에 대한 탈식민적 탐구를 오히려 부정하는 그런 “위조의 탈식민성”(spurious post-coloniality, “Decolonization” 305)을 찬양한다는 주장을 펼친다. 최근의 이러한 정치적 읽기들은 카의 삼부작이 오히려 초기의 급진적인 페미니스트 관점에서 의 호전적인 성정치성을 상실하였고, 그녀의 여주인공들은 새로운 아일랜드성의 형성을 위해 극복되어야 할 면모들을 투영한 타자들로 취급되고 있다고 본다. 카의 탈식민성 읽기는 카의 여주인공들을 타자화함으로써, 카의 정치성을 보수적인 성향의 정치성으로 결론짓는다는 것이다.

그러나 월러스의 읽기는 탈식민주의적 관점에서 여전히 타자화된 카의 여주인공들이 시도하는 자기파멸을 크리스테바(Julia Kristeva)가 주장하는 자아의 ‘애브젝션’(abjection)의 전략으로 읽어냄으로써, 카의 정치성을 복고주의적인 것이 아니라 급진적인 것으로 읽어내고자 한다고 볼 수 있다. 사실, 그녀의 이러한 시

도는 탈식민적 불안의 징후를 상징계의 종결(closure)의 관점에서 다루고자 하는 보수적인 성향의 정치적 읽기를 ‘애브젝트’하는 시도라고 말할 수 있다. 즉, 윌러스의 애브젝션 시도는 메리먼처럼 재코드화와 재영토화를 강조하는 탈식민주의적 시각이 간과하는 “다른 공간들”(other spaces, “Authentic Reproduction” 63)을 발견해낼 수 있다. 따라서 윌러스의 읽기는 카의 정치성, 특히 “탈식민성”(postcoloniality)의 재영토화를 시도하는 읽기에서 영토화를 불안하게 만드는, 즉 탈영토화로 흐르는 욕망을 읽어낼 수 있는 “사이”로서의 다른 공간을 열어준다. 그러나 윌러스의 읽기 역시 여성들의 비극적 운명과 가망성 없는 탈주라는 그리스 비극의 이상을 카가 강화하고 있다고 본다. 윌러스는 카의 삼부작이 “디스토피아적인 네메시스를 지향하는 절망과 야만성이 드리워진 가운데 암울 속에서 전개되는 비극의 개념”(a concept of tragedy which progresses in bleakness, through shades of despair and brutality towards a dystopic nemesis, “Tragic Destiny” 437)을 예시하고 있다는 것이다. 그럼에도 불구하고, 윌러스는 삼부작의 중요한 의미가 바로 이러한 비극의 개념에 대한 “카의 창조적인 교섭”(Carr’s creative negotiation, 437)에 있음을 지적해낸다. 비록 이러한 통찰력 있는 지적을 더욱 발전시켜, 새로운 “배치”<sup>2)</sup>(assemblage)의 읽기로 나아가지는 못했지만, 본고

2) 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 가타리(Félix Guattari)에 의하면, 모든 것, 개별화된 개체들은 기계들이며, 이 기계들은 욕망하는 기계로, 욕망, 즉 “역능”, “생명”, 또는 “잠재성”을 보유하고 있다, 모든 개체, 즉 기계는 하나의 고정적인 동일성을 통해서가 아니라 그것을 구성하는 발생적 요소를 통해 이해되어야 한다는 것이다. 이러한 기계들은 서로 접속한다. 서로 접속해서 계열(선)을 형성하고, 계열들(선들)이 관련 맺어 하나의 장을 형성하며, 이것들을 곧 “기계적 배치”라고 부른다, 하나의 기계적 배치는 선들만이 아니라 속도들(탈영토화/재영토화의 속도들)로 구성되어 있다. 즉 배치는 구조론적으로 선들로, 생성론적으로는 속도들로 구성되어 있다, 배치에는 기계적 배치 그리고 언표적 배치가 존재한다. 그러나 이 두 배치는 별도의 존재들이 아니며, 두 배치가 합쳐져서 “배치”를 형성한다. 영토화는 언표를 통해서 이루어지며, 기계들은 사실 언표들에 입각해 배치된다. 그리고 언표들에 입각해 기계들의 행동이 규제되며, 늘 기계적 배치와 언표적 배치가 함께 하나의 배치를 형성한다. 그래서 언표들은 기계들에 대해 “코드”로 작동하고, 따라서 기계들 위에

는 윌러스가 시도한 카의 비극성과 애브잭션의 연결을 통한 “창조적 교섭”에서 새로운 되기를 지향할 수 있는 “강도”(intensity)를 발견하여, 카의 탈식민성을 새롭게 읽어내고자 한다.

사실, 카의 삼부작은 초기의 급진적인 페미니즘적 실험주의 극형식에서 벗어나 전통적인 비극 형식으로 돌아가, 풍요를 구가하는 아일랜드 관객에게 순화적인 위안을 주는 보수적인 정치성을 구현하고 있다고 볼 수 있는 여지가 다분하다. 그러나 윌러스도 간파하고 있듯이, 카의 삼부작의 강점은 그러한 보수적인 정치적 기능에서가 아니라 그것들이 극화하는 “딜레마의 긴박성과 폭력”(the immediacy and violence of the dilemmas, “Tragic Destiny” 449)에서 찾을 수 있다. 따라서 윌러스는 비록 카의 삼부작이 내러티브 연극으로 아르토(Antonin Artaud)의 잔혹극(Theatre of Cruelty)과는 대척의 입지에 있지만, 잔혹극이 지향하는 “잔혹의, “극한까지 밀어붙이는 격렬한 행동의”, [...] 필연성”(the necessity of cruelty, of “[...] drastic action pushed to the limit,” “Tragic Destiny” 449 재인용)을 구현하고 있음을 간파한다. 그러나 윌러스는 카가 극화하고 있는 그 긴박성과 폭력에서 새로운 생성을 위한 강도를 감지하지는 못한다. 이에 본고는 윌러스가 논의의 결말에서 거론하는 것에 그친 아르토와 카를 본격적으로 연결하기 위해, 아르토의 “기관 없는 신체”(body without organs)<sup>3)</sup>를 전용한 들뢰즈와 가타리를 접속하는 선을 형성하여 새로운 배치의 생성을 카의 삼부작에서 읽어내고자 한다. 본고는 윌러스가 시도한 카와 크리스테바의 애브잭션의 접속을 통해 형성한 선에 아르토 그리고 들뢰즈와 가타리를 접속하여 새로운 배치의 읽기를 시도한다. 이러한 읽기는 아일랜드의 탈식민적 불안을 여성에게 투사하여 타자화함

초월적으로 균립한 어떤 코드가 작동할 때 기계들은 영토화를 겪게 된다 (이정우 21).

3) 아르토에게서 빌려온 “body without organs”라는 용어를 들뢰즈와 가타리는 『감각의 논리』(*The Logic of Sense*)에서 처음 사용하였고, 『앙티-오이디푸스』(*Anti-Oedipus*)에서 개념화하였으며, 『천의 고원』(*A Thousand Plateaus*)의 「어떻게 너 자신을 기관 없는 신체로 만들 것인가?」(“How Do You Make Yourself a Body without Organs?”)라는 장에서 체계적인 탐구의 대상으로 다루고 있다.

으로써 새로운 아일랜드성을 위해 억압해야할 것으로 보는 그리고 그러한 비극적 운명으로부터의 여성의 탈주의 불가능성을 강조하는 기존 읽기가 간과한 카의 연극의 가장 중요한 강점을 찾아낼 수 있을 것이다. 즉 타자화되는 것이 아니라, 자신의 잃어버린 타자를 지향하며, “중간지대”(milieu)<sup>4)</sup>로, 새로운 되기의 블록으로 용감하게 진입하는 카의 용감한 여성들을 만날 수 있는 공간을 발견할 수 있다.

## II. “중간지대”로서의 카의 무대

『포샤 커클란』의 포샤는 자신을 아울레이크(Owl Lake)의 집에 유폐시키고 있는 더 마이(The Mai)와는 달리, 벨몬트 밸리(Belmont Valley)라는 넓은 공간을 이동하면서 거기서 일어나는 일련의 복합적인 상호작용을 통해 스스로를 구현하고 있는 인물이다. 『고양이의 늪』의 헤스터(Hester)는 더 넓은 복합적인 공간을 이동함으로써 더욱 복합적인 인물로 구현되며, 따라서 이 작품은 카의 탈식민성에 대한 논의를 전면적으로 전개할 수 있는 무대를 제공한다. 이러한 맥락에서 볼 때, 『포샤 커클란』은 카의 식탈식민성 논의에 있어서도 그 중간지대를 차지하는 극작품이다. 민족주의적 성향이 강한 아일랜드성을 구현하고자 하는 극작가들과는 달리, 카는 영미문학의 선대의 대기들의 영향권에서 벗어나려고 노력하는 대신에, 지층화와 영토화를 가로지르는 분절선을 따라 탈층화, 탈영토화하면서 지상과 하데스 사이의 암흑의 중간지대인 에레보스(Erebos)로 내려가 그 유령들을 대면하고자 한다. 거기에는 그녀가 찾고자 하는 잃어버린 타자들, 새로운 생성을 위해 “피에 굶주려 호소하는 다수의 유령들”(a multitude of souls hungry and moaning for blood, “Dealing with the Dead” 190)이 출몰하고 있기 때문이다.

4) 본고에서는 카가 무대화하는 아일랜드 중부지방을 들뢰즈와 가타리의 “중간지대”(milieu)의 개념으로 이해하고자 한다. 불어로 milieu는 “주위환경”(surroundings), “매개”(medium), “중간”(middle) 등을 의미한다. 들뢰즈와 가타리의 철학에서는 세 의미 모두를 결합한 용어로 사용된다(A Thousand Plateaus xvii). 여기서는 아일랜드 중부지방이라는 환경적 공간을 보다 부각하여 “중간지대”로 번역한다.

따라서 그녀는 그들과의 대화가 가능한 그 중간지대로, 보편성의 지평을 지향하는 “만인-되기”의 블록으로 들어가 타자들과의 조우와 공명을 누리며, 새로운 생성과 배치의 글쓰기를 실천한다. 그녀는 자신의 글쓰기를 죽은 문학적 유명들, 호머, 키츠, 디킨슨, 입센 그리고 셰익스피어를 만나 이들과의 조우를 통해 새로운 것을 생성하는 것으로 인식하며 실천하고 있는 것이다.

따라서 『포샤 커클란』의 연출가들은 카의 선대 영미문학작가들과의 조우들을 주목한다. 예컨대, 맥킨타이어(Tom Mac Intyre)는 카의 문학적 성취를 포크너(William Faulkner)와 연결하여, “신화적 차원을 열망하는 그로테스크”(a grotesquerie that aspires to the mythic)로서의 “아일랜드 사가”(the Irish sagas, “Poetry shite” 154 재인용)로 『포샤 커클란』을 읽어낸다. 또한 맥기너스(Frank McGuinness)는 카와 브론테(Emily Bronte)의 만남을 주지하며, 카의 여자들 역시 메데이아(Medea), 헤다 게블러(Hedda Gabler), 미스 줄리(Miss Julie)와 같은 여자들을 직면할 수 있는 용감한 여자들임을 지적한다(“Poetry shite” 155). 이와 같이, 카가 용감하게 대면하는 유명들은 아일랜드 작가들 보다는 소위 “다수”(major) 문학에 속했던 작가 유명들이다. 그러나 그녀가 시도하는 이들과의 조우는 그들의 영향력 속으로 통합되는 것이 아니라, 그들에게 그녀의 “피”를 나누어주는 희생을 통해, 그들과 함께 되기의 블록으로 들어갈 수 있는 강도의 용기가 필요한 행동이다. 그녀에게 글쓰기는 유명들과 자신을 소수-되기, ‘애브잭션’의 장으로 끌어들이는 희생과 용기가 요구되는 실천인 것이다. 카는 바로 그러한 장을 “고대의 새로운 상상적 세계로 통하는 그녀의 통로”(her passageway into an ancient new imaginative world, Harris 217)가 되는 그녀의 고향, 중부지방에서 발견한 것이다. 즉, 카는 중부지방을 무대화함으로써 들뢰즈와 가타리의 “중간지대”를 형성하게 된다. 여기서 카는 모든 인종, 계급, 젠더의 지층화로부터 벗어난 “역사 밖”에서, “말로 표현할 수 없는 창조성의 무한과 무공간의 영역으로부터 방문들”(visitations from a timeless, placeless zone of ineffable creativity, “Poetry shite” 155)을 만끽할 수 있는 것이다.

카는 『더 마이』에서 아일랜드어와 중부지방 방언을 간간히 사용했지만, 『포

샤 커클란』에서는 보다 본격적으로 사용하고 있다. 즉 등장인물들은 카의 고향 오팔리 주(County Offaly)의 “정취”(flavor)를 풍기는 중부지방방언으로 말한다. 중부지방의 실제 말투는 문자화할 수 있는 것 보다 훨씬 더 단조롭고, 투박하며, 쉼 소리를 내는 어조, 즉 “더욱 반항적”(more rebellious, 191)이라고 카는 작품의 지문과 후기에서 부연하여 강조한다. 카는 중부지방 방언이 가진 “거친 이국적 특유어법”(rough exoticism, *The Dazzling Dark* 310)의 저항성을 이용해 다수 언어로서의 영어의 기호체제에 대한 탈코드화를 시도한 것이다. 즉 들뢰즈가 언급 하듯이, 카는 “헤게모니적인, 제국주의적인 언어”(a hegemonic, imperialistic language)인 “영어에 대항하는 전쟁기계들<sup>5)</sup>”(war-machines against the English)의 하나로 아일랜드 중부지방 방언의 공격을 사용한 것이다(*Dialogues* 58).

카는 소수 언어로서의 투박한 중부지방 방언의 저항성과 더불어, 중부지방의 “확 트인 공간들, 유사(流砂), 살을 에는 바람, 늪로즈메리”(the open spaces, the quicksand, the biting wind, the bog rosemary, *The Dazzling Dark* 310)의 거친 풍경 역시 전쟁기계로서의 작동을 시사한다. 비록 오랫동안 그곳에 살고 있지 않지만, 카는 끊임없이 밤이면 그녀가 태어나 자란 중부지방으로 돌아가, 포사처럼 헤매고 다닌다고 말한다. 카는 기억 속에 돌아가는 그녀의 중부지방을 “세계들 사이의 교차로에 대한 일종의 은유”(a metaphor for the crossroads between the worlds, 311)로 설명하지만, 보다 중요한 사실은 그것이 기억 속에 구축되는 향수어린 동질성의 공간이 아니라는 것이다. 세계들의 “사이”의 중간지대는 고착화된 곳이 아니라 늘 변해가는 곳이며, 카오스 속에서 새로운 생성을 낳는 “카오스모스”(chaosmos)의 공간이다. 따라서 카가 언급한 “연극의 혼란스러움”(the messiness of Theatre, “Foreword” x)이란 바로 카오스모스의 공간으로서의 그녀의 무대를 시사한다고 볼 수 있다. 즉, 카의 연극은 “사이들”이 이루는 중간지대에서 다양체(multiplicity)들의 접속들을 통해 이루어진 새로운 배치로서의 “연극-기계”임을 시사한다는 것이다.

5) 들뢰즈와 가타리의 전쟁기계란 국가의 권력기관, 즉 국가장치의 바깥에서 작동하며 대항하는 존재를 지칭한다고 볼 수 있다(*A Thousand Plateaus* 357).



또한 카의 무대의 혼란스러움은 이질적인 것들이 뒤죽박죽으로 섞여 있는 카 오스의 상태를 의미하기 보다는 이질적인 것들이 접촉을 통해 새롭게 계열화되고 그 계열들이 복잡하게 작용하여 새로운 것들이 생성될 수 있는 내재면, 잠재성의 공간으로서의 “혼효면”(the plane of consistency)<sup>6)</sup>의 특질을 의미한다. 따라서 카의 연극 무대는 혼효면을 지향한다고 볼 수 있다. 그녀가 유령과의 조우를 위해 필요한 강력한 용기, 강도는 탈춤화의 강도, 즉 기관 없는 신체를 지향할 수 있는 강도이다. 이를 위해 카는 죽은 마이와 포샤를 “억압된 자의 귀환”(the return of the repressed)으로 무대로 불러드려, 이들의 페미니스트 정치성(feminist politics)을 탈식민성의 저항성으로 전용하고 있는 것이다. 카는 페미니스트 정치성을 소위 “정통적인”(authentic) 아일랜드성이라는 것 그리고 그것의 정통적인 재생산들(authentic reproductions)에 대한 본격적인 문제 제기에 전용하여, 오늘날 아일랜드의 탈식민성을 새롭게 구현하고 있다.

### III. 아일랜드성과 탈식민성

카의 정통적인 아일랜드성에 대한 문제 제기는 윌러스 뿐 아니라, 카의 공연, 특히 국제무대에서의 공연에 드라마투르그(dramaturg)로 참가한 시라(Melissa Sihra)를 비롯하여 많은 비평가들이 다루는 카 연구의 주요 주제이다. 시라는 카 작품의 공연들이 기존의 또는 분명한 “아일랜드성”의 개념(received or distinctive notions of “Irishness”, “Reflections Across Water” 93)을 드러내고, 탐구하고, 반박하고 있음을 지적하면서, 아일랜드성을 카의 주요 주제로 지적한다. 또한 메리먼과 같은 비평가는 현대아일랜드의 역사적 현실과는 거리를 둔 아일랜드 중부지

6) “plane of consistency”는 주로 “내재면”으로 해석되는데, 이정우는 이와 더불어 “혼효면”으로 해석한다. 여기서도 두 가지 해석을 혼용하여 쓰고 있으며, 특히 공존할 수 없는 이질적인 것들이 공존하는 발생면, 즉 새로운 배치와 생성이 일어나는 무대를 시사할 때, 혼효면이라는 용어를 사용한다.

방을 무대로 신화와 그리스 비극, 셰익스피어를 덧입힌 극작품에서 읽어낼 수 있는 카의 탈식민성은 아일랜드의 역사적 현실에 대한 인식과 정통적인 아일랜드성을 결여하고 있다고 지적한다(150). 사실 카가 무대로 다루고 있는 아일랜드 중부 지방은 아일랜드 문예부흥운동의 주축이 되는 민족주의적 이데올로기가 강조하는 정통적인 아일랜드를 발견할 수 있는 서부의 농촌과도 차별성이 뚜렷한 영역이다. 중부지방을 무대로 한 카의 작품에서 구현되고 있는 아일랜드성은 결코 정통적인, 즉 물적인 아일랜드성이 아니며, 오히려 이를 해체함으로써 생성되는 새로운 아일랜드성을 추구한다.

정통적인 아일랜드성을 강조하는 민족주의적 이데올로기가 담지된 탈식민주의적 시각은 21세기 세계화 시대의 혼종적인 아일랜드성을 여전히 순화시켜 정통적인 아일랜드성으로 동질화해야 할 것으로 간주한다. 그러나 카의 탈식민성은 그러한 민족주의 이데올로기의 동질화에 대한 도전 자체로 볼 수 있다. 화이트(Victoria White)가 열광하듯이, 카는 애비극장이라는 국립극장을 페미니스트 관점에서 “국가적 공간”(a national space, “Poetry shite” 155 재인용)으로 재창조하여, 대담하게 그 중심에 여성을 세운 작가로 인정을 받는다. 사실, 카의 탈식민성의 핵심적인 특성은 페미니스트 정치성을 통한 탈식민적 저항성이라고 단언할 수 있다. 카의 여성들은 식민통치하에 근대화를 겪은 아일랜드 사회에서 조국의 근대화를 위해 타자화되길 강요받던 여성들과 그 후손들이다. 그러나 이제 그들은 타자로 사라지기를 거부하고, 스스로 자신의 잃어버린 타자들을 용감하게 추구할 수 있는 여성들로 등장한다. 카는 이러한 여주인공들의 잃어버린 타자를 지향하는 타자-되기, 소수-되기에 담지된 페미니스트 정치성을 식민화의 핵심적인 억압 형태인 타자화의 일방적인 거울비추기(mirroring)를 용기 있게 깨뜨릴 수 있는 동인으로 전용하여 탈식민적 저항성을 구현하고 있는 것이다.

시라는 카의 연극의 양식을 일종의 “고양된 사실주의”(heightened realism, “Reflections Across Water” 94)로 간주한다. 이러한 양식으로 카가 그려내고 있는 시적으로 충만한 아일랜드 중부지방의 지형도는 국제적으로 상품화된 전형적인 아일랜드성과는 전혀 맞지 않는 유아살해, 근친상간, 가정 폭력, 강간, 매춘,

불륜, 범죄와 자살, 등의 공간을 그려낸다. 카의 작품은 이러한 공간, 그 속의 인물들, 그리고 내러티브와의 접속을 통해 당대 아일랜드의 격변과 사회적 아노미의 이미지들을 보여주고 있다. 이러한 이미지들은 초록의 아일랜드 풍경에 대한 주도적인 문화적 수사의 언표적 배치를 해체하고 변화시킨다. 이러한 해체와 변화를 통해 “이 중간-지대 또는 사이-지대”(This mid-lands, or between-lands)는 대중적이고 낭만적으로 구축된 동부와 서부의 풍경과는 전혀 조화를 이루지 못하는 “아일랜드 지형의 모호한 시학”(an ambivalent poetics of Irish topography)을 제공한다(95). 카의 중부지방의 지형도는 들뢰즈와 가타리의 “노마드 공간”(nomad space, *A Thousand Plateaus* 474)으로 기표체제인 국가장치의 바깥을 형성하는 “전쟁기계”에 해당한다고 볼 수 있다.

아일랜드의 중부지방과 그 주변부는 유목민들의 역사와 정주민들의 왕조국가 역사를 동시에 구축한 유라시아의 중앙부와 주변부에 비교될 수 있는 관계를 가지고 있다. 근대와 탈근대 과정을 통해 지표화된 공간인 동부와 서부와는 달리 야만의 늪지대에 위치한 카의 중부지방은 전-기표체제, 즉 전통사회를 구성하는 기표체제로 초코드화 되기 이전의 원시 사회의 요소들이 여전히 남아있는 곳이다. 따라서 “‘눈을 언제나 이동시키고 변하게 하고 속이는’ 평탄하고 검은 중부지방 늪의 미결정성”(the indistinctiveness of the flat, black Midlands bog, ‘always shiftin’ and ‘changin’, and ‘coddin the eye’)은 지표화된 공간, 즉 지표공간으로서의 “‘결정된’ 아일랜드의 전원적 광경”(the ‘fixed’ Irish pastoral scene)을 급진적으로 탈충화하고 있다(Sihra, “Reflections Across Water” 95). 이러한 급진적 탈충화를 시라는 “지리적 중심성과 문화적 주변성의 동시적인 정치성”(a simultaneous politics of geographical centrality and cultural marginality, 95)으로 설명한다. 시라가 지적한 이러한 정치성은 바로 아일랜드의 중심에 위치한 중간지대 내에 내재한 전쟁기계의 국가장치에 대한 의식적, 무의식적 저항의 정치성으로 설명될 수 있다. 카의 무대가 되는 중간지대는 지표들의 공간이 아니라 항상 변하는 강도들과 특질들의 공간으로, 기존의 체계에서 볼 때 비정상적으로 간주되는 “괴물들”, 즉 외눈박이 여자, 창녀, 근친상간 출생자들, “사건”들, “연속적

변이”들, 일반성과 특수성의 체계를 무너뜨리는 “되기”들이 일어날 수 있는 공간이다.

카의 중간지대는 비평적 관점에 따라, 실제적인 공간으로 또는 “주체성의 외상적인 불안정한 공간”(the traumatic unstable space of subjectivity, “Authentic Reproduction” 63)으로 강조된다. 예컨대 메리먼의 탈식민주의적 관점에서는 카의 무대인 중간지대가 문화적인 실제 공간으로 강조되는 반면, 정신분석적 관점에서는 “무인지대, 감금의 폐소공포적 영역, 마음의 상태, 그리고 궁극적으로 디스토피아”(a no-man’s land, a claustrophobic zone of entrapment, a state of mind, and ultimately as a dystopia, “Tragic Destiny” 438)로서 중간지대의 은유적 차원이 강조된다. 그리고 각각의 관점은 서로 다른 공간을 다루고 있다고 간주한다. 그러나 탈식민주의적 관점과 주체성의 문제를 다루는 정신분석적 관점에 서 탐구하는 공간들은 물론 다른 층위의 공간들이지만, 카의 무대가 지향하는 기관 없는 신체를 위한 탈층화의 운동은 이 두 층위에 걸쳐 동시에 진행되는 것이다. 들뢰즈와 가타리를 빌면, 물질인 민족주의적 탈식민운동의 산물로서의 고착화된 아일랜드성의 탈기표화 그리고 이데올로기적 국가장치들과 억압적 권력장치들로부터의 탈주로서의 탈주체화가 전개되는 공간은 다른 공간이 아니라 보편성을 지향하는 일의성(univocity)의 공간이라고 말할 수 있다.

#### IV. 『포샤 커클란』의 기관 없는 신체 만들기

『포샤 커클란』의 무대는 포샤의 거실, 벨몬트강둑, 술집 등, 포샤가 이동한 세 개의 공간들을 통합한 무대이다. 따라서 이 무대는 “신성가족주의”(holy familialism)<sup>7)</sup>에 의하여 초코드화가 강요되는 야만적인 전제주의적, 제국주의적 공간으로 이율배반적인 이데올로기가 작동하는 “이접적인 접속”(disjunctive

7) 가타리와 들뢰즈의 “Psychoanalysis and Familialism.” *Anti-Oedipus*. 51-138 참조.

synthesis)에 의한 가정, 자연과 “연접적인 접속”(connective synthesis)이 가능한 원시적 공간, 고정된 주체성을 강요하는 “통접적 접속”(conjunctive synthesis)에 의해 형성된 문명화된 자본주의적 사회 공간이 모두 함께 공존하고 있다.<sup>8)</sup> 포샤의 이동을 따라 세 개의 공간들은 각각 모두 그 공간 속에 지층화 또는 영토화와 더불어 탈층화, 탈영토화의 흐름이 내재되어 있음을 카는 드러내 보인다. 즉 그 사회의 동일성에 저항하는 근원적인 정치적 힘으로서의 욕망이 작동하고 있음을 시사한다는 것이다. 특히 15년전에 죽은 포샤의 쌍둥이 오빠 가브리엘(Gabriel Scully) 유령이 출몰하는 공간인 강둑 아래 흐르는 벨몬트강은 무대에 내재한 탈층화의 욕망의 흐름 자체라고 말할 수 있다.

1막에서 카는 포샤에게 치근거리는 핀탄과 포샤와의 대화를 통해 벨몬트강 이름의 유래 이야기<sup>9)</sup>를 들려준다. 그 이야기의 주인공 여자는, 핀탄에 의하면, “마녀 같은 미친 창녀”(a mad hoor of a witch, 219)이다. 그러나 포샤는 그 여자가 결코 “마녀 같은 미친 창녀”가 아니며, 악한 여자도 아니며, “단지 다를 뿐”(just different, 219)이라고 반박한다. 그러나 그 여자가 단지 그들과 다르다는 이유로 마을사람들에 의하여 희생되듯이, 포샤 역시 가브리엘과의 특이한 관계 때문에 고난을 겪는다. 이야기 속의 여자처럼 포샤는 벨몬트 벨리 사람들에 의하여, 마녀, 창녀, 미친 여자로 취급당한다. 포샤에게 벨몬트강의 강둑은 “자연스럽지 못한”(unnatural) 성적 삶을 전개한 무대이다. 포샤가 5살 이후로 가브리엘과

8) 들뢰즈와 가타리는 세 가지의 연속적인 사회구성체들, 각각 연접적, 이접적, 통접적 접속에 의하여 형성되는 원시적, 야만적, 문명화된 사회구성체들에 대한 설명을 제공한다 (*Anti-Oedipus* 9-22).

9) 핀탄은 설리번 선생님(Miss Sullivan)이 영어 시간에 귀가 아프도록 해준 “구닥다리 시같은 시시껄렁한 이야기”(auld poetic shite)라며 벨몬트 강(the Belmont River)이 벨몬트 강으로 불리게 된 유래에 대한 이야기를 들려준다. 포샤가 보완하여 들려준 이야기와 함께 요약하면 그 유래는 다음과 같다. 벨몬트 벨리에서 마을 사람들이 한 여자를 마녀같은 미친 여자로 간주하고 그녀를 기둥에 묶어두고 죽게 내버려 두었는데, 그녀의 외침 소리를 듣고 벨(Bel)이라는 강의 신이 내려 와서 그녀를 데려갔으며, 그 장소에 강이 생겼고, 그래서 그 강을 벨몬트 강이라고 부르게 되었다는 것이다(219).

섹스를 했고, 함께 나체로 춤을 추었던 곳이며, 남편 라파엘을 처음 본 곳이고, 그리고 다무스와 오랫동안 불륜을 저질러온 곳이다. 그리고 가브리엘을 처음으로 배신한 곳이기도 하며, 그녀와 섹스를 원하는 핀탄을 만나기로 선택한 곳도 그곳이다. 사회적으로 규정된 정체성인 아내, 엄마, 그리고 딸의 역할을 모두 거부하고 벨몬트강에서 오로지 위안을 얻는 포샤의 강독 산책은 들뢰즈와 가타리가 말하는 “분열증자의 산책”(a schizophrenic out for a walk)에 비유될 수 있다 (Anti-Oedipus 2). 포샤는 벨몬트강과의 관계를 통해, 자연과의 연접적 접속, 허니 문 중인 남녀의 결합처럼, “모든 형태의 심오한 삶과 접하는, 바위, 쇠, 물, 그리고 식물의 영혼을 갖는, 꿈에서처럼 자연의 모든 요소들을 자신 속으로 가져가는 끝없는 축복의 느낌”(a feeling of endless bliss to be in contact with the profound life of every form, to have a soul for rocks, metals, water, and plants, to take into [her]self, as in a dream, every elements of nature, 2)을 충만하게 느낄 수 있다. 그러나 벨몬트 벨리 사회의 전통적 그리고 자본주의적 사회의 편협적 욕망은 이러한 충만한 연속적인 욕망의 흐름을 절단해버린다.

『포샤 커클란』은 3막으로 구조되어있는데, 1막은 30번째 생일을 맞는 포샤의 하루로, 2막은 벨몬트 강에서 포샤의 시체가 발견되고 그녀의 장례식이 치러지는 하루로, 3막은 생일 다음날로 거슬러 올라가 1막에 등장한 인물들을 포샤가 다시 만나는 것으로 구성되어 있다. 그리고 이 모든 과정에 지켜보고 있는 유령 가브리엘이 등장한다. 1막에서 우리는 포샤의 남편 라파엘(Raphael Coughlan), 이모 매기(Maggie May Doorley)와 이모부 센칠(Senchil Doorley), 3명의 동창생들, 즉 정부 다무스(Damus Halion), 친구 스타샤(Stacia Doyle), 술집주인 핀탄(Fintan Goolan), 그리고 엄마 마리앤느(Marianne Scully)와 아버지 슬라이(Sly Scully), 친할머니 블레이즈(Blaize Scully) 등과의 일련의 만남들을 통해 그녀의 산만하고 격렬한 행동들을 목격하며, 유령 가브리엘이 그녀에게 미치는 영향력을 감지한다. 2막이 오르면 곧 포샤의 사체가 무대 위에 등장하는데, 이러한 등장은 1막에서 강력한 발화 주체로서 우리와 소통을 하던 주인공 포샤에 대한 우리의 인식을 혼란시키는 효과를 낳는다. 이러한 혼란을 일으키는 2막 1장은 극의 리듬과 통일성

을 위해 1막의 끝부분이 되어야 한다고 지적된다. 그러나 탈구된 리듬 효과와 함께 2막의 시작을 장식하는 포사의 자기파괴와 노출의 시각적 이미지는 그것을 볼 것이라고 기대하지 못하고 있었던 관객으로 하여금 왜 도대체 그것이 거기에 있는가에 대하여 의문을 갖게 만든다. 포사의 죽음은 전통 비극에서 주인공의 죽음이 불러일으키는 감정적인 해방과 정화를 가져다주는 것, 즉 카타르시스를 거부한다는 것이다. 강바닥에서 건져 올려 부유물을 뒤집어 쓴 포사의 사체는 정화를 통해 다시 구조화된 체제 속으로의 “봉쇄”(containment), 즉 재영토화를 거부한다(Dolye 49).

사실, 포사의 사체는 기관 없는 신체들<sup>10)</sup> 중에서도 “공허한 기관 없는 신체”(empty BwO)로 볼 수 있다. 그러나 포사의 사체는 “억압된 자의 귀환”으로 벨몬트 벨리의 사람들과 관객을 “되기의 블록” 속으로 유도하는 역할을 수행하고 있다. 끊임없이 포사가 의식하고 있는 유령 가브리엘이 포사를 애브젝션으로 유도하듯이, 포사의 죽음 역시 마을사람들에게 그러한 역할을 할 수 있는 것이다. 그러나 포사가 죽은 자, 가브리엘의 유령을 마침내 직면하는 것은 상당한 용기의 끊임없는 애브젝션, 탈영토화를 통해서만 가능한 것이다. 따라서 하인즈(Garry Hynes) 감독은 카를 다른 사람들은 아예 갈 생각도 하지 않는 곳으로, “물론, 갑시다. 물론 나는 거기에 갑니다”(Of course. Let’s go. Of course I’m going there)라고 말할 수 있는 용기를 가진 작가라고 평한다(“The House of Woman” 215). 이러한 용기를 가진 카가 포사를, 죽은 사체로 다시 돌아온 포사를 무대 중앙에 세운 이유는 관객에게 과거의 유령들을 과감하게 직면해야함을 강조하기 위한 것이라고 볼 수 있다.

들뢰즈와 가타리는 초기 저작에서 기관 없는 신체가 “욕망의 생산의 전 과정을 기록하는 표면”(as a surface for the recording of the entire process of production of desire, *Anti-Oedipus* 11)으로 기능한다고 언급한다. 그들이 설명하

10) 들뢰즈와 가타리는 기관 없는 신체를 세 가지 종류, 암적인(cancerous), 공허한(empty), 그리고 충만한(full) 기관 없는 신체 등으로 구분한다(*A Thousand Plateaus* 149-62).

는 이러한 기관 없는 신체의 기능은 연극 무대의 기능과 상통한다고 볼 수 있다. 또한 이어서 그들이 설명하고 있는 기관 없는 신체와 기계의 접속은 바로 연극 무대와 관객의 관계 맺기를 시사한다고 볼 수 있다. 즉 관객은 기계로서 기관 없는 신체와 접속함으로써 “욕망-기계들”(desiring-machines, 11)이 되는 새로운 배치 속에, 즉 “되기의 블록” 속에 진입할 수 있다는 것이다. 이와 같은 들뢰즈와 가타리 그리고 카의 접속은 카가 그녀의 무대를 통해 구축하고자 한 새로운 관객성(spectatorship)에 대한 이해를 가능하게 한다.

2막에서 포사의 사체를 목격한 마을사람들이 보여주는 “감응”(affection)은 카의 새로운 관객성을 시사하고 있다고 볼 수 있다. 포사의 죽음은 1막에서 그녀가 만났던 사람들의 감응을 보여주는 사건을 만든다. 이들의 감응은 죽은 포사에 대한 이들의 내러티브와 스토리텔링을 통해 형성된다고 볼 수 있다. 사실, 스토리텔링은 프릴(Brian Friel)을 비롯하여 많은 아일랜드 극작가들이 즐겨 사용하는 아일랜드연극의 전통적인 기법이다. 주로 스토리텔링은 “상호의존적이며 복잡한 기억과 정체성의 과정”(the intricate, mutually dependent processes of memory and identity, Sihra, “Reflections Across Water” 94)을 탐구하는 수단으로 사용된다. 아일랜드연극은 전통적으로 언표행위를 통한 기표화와 주체화의 과정을 드러내 보이기 위해 스토리텔링을 사용한다는 것이다. 그러나 여기서 카는 이러한 전통적인 기법으로서의 스토리텔링을 오히려 기표화와 주체화에 균열을 가하는 수단, 즉 탈기표화와 탈주체화의 수단으로 전용하고 있다고 볼 수 있다.

포사의 죽음이 계기가 되어 이루어진 주변 사람들의 내러티브는 다른 극작가들이 강조하는 아일랜드 농촌마을사람들의 “과거에 대한 향수, 모성, 가정적 안정, 지역사회와 우애 등에 대한 단성적인 개념들에 대한 급진적 거부”(the radical rejection of a nostalgia for the past, monological notions of maternity, domestic security, community and fellowship, Sihra, “Reflections Across Water” 94)를, 즉 그 주도적 개념들에 대한 탈기표화를 초래하는 감응을 생성한다. 포사의 정부였고 그녀의 몸을 탐냈던 다무스와 핀탄은 포사와 가브리엘에 대한 그들의 기억에 의해 함께 만든 내러티브를 통해 오히려 “여기가 아닌 다른 곳”(just anywhere



that's not here, 225)으로의 그들의 탈주 시도의 강도를 효과적으로 드러낸다. 그리고 스타사와 할머니 블레이크가 나누는 포샤의 아버지 슬라이와 어머니 마리엔느에 대한 근친상간 관계에 대한 이야기는 오이디푸스<sup>11)</sup>에 의하여 초코드화된 가정이 사실은 탈영토화로 흐르는 욕망 위에 불안하게 구축된 것임을 시사한다. 블레이크의 독설에 찬 포샤의 모계, 마리엔느와 매기의 친정, 조이스(Joyce) 집안에 대한 공격은 가정을 가로지르는 탈영토화의 욕망에 대한 위협과 불안을 드러내 보인다. 그녀는 포샤의 모계 사람들을 떠돌이, 땀장이, 창녀들, “더럽고 무식한 혈통”(Dirty ignorant blood, 229)으로 욕하고, 그런 혈통의 며느리 마리엔느와 아들 슬라이의 결혼과 출산을 동물과 인간의 교접과 “괴물”(monsters, 229), “바뀌친 아이들”(changelin's, 229)의 출생으로 전락시킨다. 이러한 감정적 폭발에 매기는 블레이크의 남편과의 매춘 사실을 들추어내며, 그러한 “부패”(the rot, 230)의 근원이 바로 그녀가 수호하고자 하는 오이디푸스적 가정 체제에 내재되어 있음을 상기시키며, 블레이크를 퇴장시킨다. 이와 같은 블레이크의 폭발적 분노, 슬라이의 가브리엘과 그의 노래에 대한 애정 표현, 매기의 블레이크에 대한 성공적인 반격 등, 포샤의 죽음에 대하여 이들이 보여준 감응은 무대를 비물체적인 변환으로서의 “사건”, 연속적 변이, 되기들의 가능성의 공간으로 변화시킬 수 있는 강도를 생산한다.

따라서 관객을 되기의 블록 속으로 유도하는 죽은 포샤의 몸은 자기파괴적인 죽음으로 돌진하는 비생산적인 “공허한 기관 없는 신체”가 아니라 생산적인 “충만한 기관 없는 신체”로 변형될 수 있다. 즉 이제 포샤의 죽은 몸은 카의 무대가 구축하고자 하는 혼효면을 지향하는 기관 없는 신체가 될 수 있다. 기관 없는 신체로서의 포샤의 몸은 그녀가 태어나 자란 벨몬트 벨리라는 세계가 작동하는 토대가

11) 들뢰즈와 가타리의 “Oedipus”는 다양한 함축적 의미들을 가지고 있다. 예컨대, 그것은 그리스신화의 오이디푸스뿐 아니라 정신분석에서 규정하고 있는 오이디푸스 콤플렉스(Oedipus complex)를 의미하고, 또한 오이디푸스적 메커니즘, 과정, 그리고 구조(Oedipal mechanism, process, and structures)를 의미한다. 그러나 오이디푸스 콤플렉스를 의미할 때, 들뢰즈와 가타리는 오이디푸스 대신에 오이디푸스 콤플렉스라는 용어를 별도로 사용한다.

되는 지층화(stratification)<sup>12)</sup>을 벗어나는 탈층화의 계기를 제공할 수 있다. 사실, 포샤의 삶과 죽음은 탈층화의 과정을 극화한 것이라고 말할 수 있다. 들뢰즈와 가타리는 거대한 지층들로 쌓여 있는 세계에서 조직화된 유기체가 되기를 거부하여 탈주하면, “박탈당한자”(depraved)가, 기표화를 거부하면 “일탈자”(deviant)가 되고, 물질적인 주체가 되길 거부하면, “떠돌이”(tramp), 즉 노마드가 될 것이라고 말한다(*A Thousand Plateaus* 159). 포샤는 아일랜드가 탈식민화하기 위하여 억압해야 할 아일랜드 사회의 유령들이라고 생각해온 떠돌이, 박탈당한자로 이루어진 그녀의 모체가 반복해온 소수-되기, 애브제션의 극단을 용감하게 직면하여 실행한 것이다. 따라서 벨몬트강으로의 포샤의 투신자살은 벨몬트강이 상징하는 탈층화된 그리고 아직 생성 중인 쫓겨난, 알의 상태에 있는 충만한 기관 없는 신체로서의 아일랜드, 아직 창조되지 않은 되기의 상태에 있는 아일랜드로의 탈주의 욕망을 시사한다고 볼 수 있다. 이처럼 “죽은 채”로 있기를, 즉 비생산적인 기관 없는 신체로 남아있기를 거부하는 포샤의 몸은 우리로 하여금 영역화된, 즉 식민화된 세계로부터 탈주하고자 하는 욕망을 불러일으키는 생산적인 몸이 될 수 있다.

## V. 『포샤 커클란』의 탈기표화와 탈주체화

『포샤 커클란』의 3막은 2막과의 연속적 진행을 깨뜨리고 1막과의 연속적 진행 가운데 1막을 반복하고 있다. 전통적인 비극의 결말은 우리에게 주인공의 행위에 의하여 혼란스럽게 된 세계가 주인공이 퇴장한 뒤 구원과 함께 다시 구조화된 세계로의 복귀를 제공한다. 그러나 『포샤 커클란』의 3막은 그러한 구원을 제공하는 것을 거부한다. 2막에서 사체로 등장하여 장례식까지 치른 포샤는 3막에

12) 동질적 존재들이 별도로 구분되어 존재하는 층을 형성하는 운동으로 세계는 지층화되어 있으며, 이러한 지층화는 “유기화, 기표화, 그리고 주체화라는 세 개의 거대한 지층들”(the three great strata of the organism, significance, and subjectification, *A Thousand Plateaus* 159).

서 다시 무대로 돌아와 1막의 시간과 연속성을 지닌 시간 속에 존재한다. 질서정연한 연속적 진행을 깨뜨리고 있는 『포샤 커클란』의 3막은 포샤의 절망의 목소리를 통해 1막에서 목격한 아일랜드의 사회적·문화적 성장에 수반된 탈식민성의 불안과 함께 숨막히는 상황으로부터의 탈주에 대한 강한 욕망을 다시 강조한다. 3막에서 포샤는 가정에서의 자신의 처한 상황을 생매장에 비유할 정도로, 이 리거라이(Luce Irigaray)가 “유기”(dereliction, 210)라고 부른 상징계로부터의 유배된 여성의 고통스러운 징후를 부각시킨다. 카의 최근작 『여자와 허수아비』(Woman and Scarecrow 2006)의 여주인공, 죽어가는 여자(Woman)에 이르기까지 카의 여자들은 결코 가정에서 편안함을 느끼지 못한다. 그러나 아이러니하게도 『포샤 커클란』은 국립산부인과 병원(National Maternity Hospital) 100주년 기념행사로 후원을 받아 공연된 작품이다. 이러한 사건을 통해, 카는 이 작품에서 국가, 모성, 그리고 가정의 상징의 수동적이고 이상화된 이미지와는 극단적인 대조를 보이는 90년대의 한 젊은 아일랜드 여성인 포샤를 통해 전통적인 아일랜드 사회와 문화가 강요해온 모성 이데올로기를 탈기표화함으로써 탈식민성의 불안을 펼쳐버릴 수 있는 새로운 탈식민화를 시도하고 있다.

카는 1997년 인터뷰에서, 여성들은 모두 “타고난 어머니”(natural mothers, “The House of Woman” 211)라고 간주해서는 안 된다고 밝히며, 모성 이데올로기에 대하여 재고할 것을 주장한다. 드발레라 대통령(Eamon De Valera, 1882-1975)의 1937년 헌법 이래로 지난 70년 동안 아일랜드 공화국에서 여성들의 지위는 공식적으로 가정 내에 국한되어왔다. 이처럼 20세기 신생 독립국가 아일랜드 헌법은 카톨릭 교회의 교리와 상호 강화하여 젠더, 성욕 그리고 여성의 몸에 대하여 통제력을 발휘하게 되었다. 그 헌법에는 “여성”과 “어머니”라는 단어가 혼용되고 있으며, 21세기가 되어서야 가족 조항(Family Article)의 용어를 중립적으로 만들기 위해 검토하기에 이르렀다. 메리안 발리우리스(Maryann Valiulis)는 아일랜드의 이상적인 여성을, 가정이라는 한계에 묶여있는 자기희생적인 어머니, 전통적인 문화를 소중히 여기고, 그녀의 딸에게 이러한 미덕을 그리고 아들에게는 “민족주의 이데올로기”(nationalist ideology, 211)를 심어주는 여성으

로 묘사하고 있다. 이처럼 아일랜드의 모성 이데올로기는 민족주의 이데올로기와 긴밀한 연관을 맺으며, 20세기 민족주의 국가로서 아일랜드의 탈식민성의 주요 동인으로 간주되어 왔다. 그러나 오늘날 모성 이데올로기는 오히려 신생국가의 신식민주의적(neo-colonial) 상황을 지속시키는 요인으로, 즉 탈식민을 방해하는 주요 요인으로 간주된다.

물론 다른 많은 작가들도 모성 이데올로기를 다루고 있지만, 카는 여성의 감정의 강도를 강조하는 “감정의 정치성”(the politics of emotions, Kelly 106)을 주장하는데 그 차별성이 있다. 화이트(Victoria White)가 지적하듯이, 카는 여성에 대하여 적대적이며, 거창한 국가적 주제를 다루어야 한다는 강박관념을 가지고 있는 아일랜드국립극장인 애비극장(Abbey Theatre)에, 즉 “국가적인 무대에 최초로 여성들의 의식과 심리적인 역동성”(women’s rituals and psychological dynamics sketched for the first time on the national stage, 107)을 가져온 여성극작가이다. 따라서 카는 포사를 통해 민족주의적 모성 이데올로기의 탈기표화를 자신의 극단적인 강렬한 애브제션, 즉 탈주체화와 동시에 전개시키고 있다. 크리스테바는 주체의 애브제션을 언급하면서, “‘나’는 나 자신을 구축한다고 주장하는 운동과 동일한 운동으로 나 자신을 애브젝트한다”(I abject myself within the same motion through which ‘I’ claim to establish myself. 3)라고 주장한다. 나 자신을 구축하는 운동 속에 나 자신을 ‘애브젝트’하는 흐름이 함께 작동한다는 것이다. 그러나 들뢰즈와 가타리의 관점에서 본다면, 크리스테바의 주장은 나 자신을 ‘애브젝트’하고자 하는 욕망 위에 불안하게 나 자신이 형성되고 있다는 것을 의미한다. 결국 주체화는 주체의 애브제션으로, 탈주체화로 흐르는 욕망 위에 불안하게 구축되고 있기 마련이라는 것이다. 윌러스는 크리스테바가 파악하는 주체의 애브제션, 애브제션의 주체가 “(자신의) 위치를 파악하고, 욕망하고, 소속하고, 또는 거부하는 대신에 ‘탈선하는’ ‘낙담한자’”(a *deject* who . . . *strays* instead of getting [his] bearings, desiring, belonging, or refusing, 8)임을 지적하면서, 포사의 애브제션을 그녀의 비극적 운명으로 설명한다.

그러나 윌러스가 지적하듯이, 포사의 애브제션을 통해 그녀의 비극적 운명과

가망 없는 탈주를 극화하는 것이 카의 궁극적 목적은 아니다. 탈선하는 낙담한 자로서의 포샤를 통해 냉혹한 가부장적 신화와 역사의 위력을 강조하는 것도 카의 목적이 아니다. 사실 포샤는 가부장제의 위력에 맞서 싸우는 것을 기권하며, 자살을 함으로써 이에 항복하는 것처럼 보인다. 그러나 포샤의 낙담과 기권 그리고 자살을 선택하는 것은 모성 이데올로기가 기초하고 있는 가부장적 오이디푸스화로부터의 소외 때문에 겪는 고뇌와 갈등으로 인한 것이 아니다. 그녀는 오이디푸스화를, 이에 기초한 주체화를 더 이상 견딜 수 없기 때문이며, 그래서 탈주체화로 흐르는 욕망, 즉 주체의 애브제션을 통해 탈주선을 찾고 있는 것이다. 따라서 『포샤 커클란』은 냉혹한 가부장적 비극을 구조화하는 것이 아니라 그것을 탈영토화하는 것이며, 바로 여기서 윌러스가 언급한 비극에 대한 “카의 창조적인 교섭”을 발견할 수 있는 것이다.

가브리엘은 유령으로, 즉 존재의 흔적으로, 말을 하는 대신에 섬뜩한 목소리의 노래로 출몰하며, 지문에는 포샤와 유령 가브리엘은 “무의식적으로, 그들의 자세와 움직임이 기괴하게 서로 비춰준다”(mirror one another’s posture and movements in an odd way; unconsciously. 193)고 명시되어 있다. 이러한 가브리엘은 “포샤의 잃어버린 타자”(Portia’s lost other)로서 “부재 속의 그의 존재”(his presence in absence)로 그녀의 모든 행동에 영향력을 행사하며, 무대에서 전개되는 포샤의 일련의 행동들 보다 그에 대한 그녀의 끊임없는 의식이 더 의미를 갖는 것으로 이해된다(Murphy 395). 3막에서 엄마가 포샤는 가브리엘의 “그림자”(shadow)에 지나지 않았다고 하지만, 포샤는 “먼저 그는 내거였어요! 그리고 먼저 내가 그를 잃어버렸어요!”(He was mine first! And I lost him first!)라고 반박한다(249). 15년 전 다무스와 섹스를 함으로써 가브리엘을 배신한 쪽도 그리고 동반자살시도에서 가브리엘을 따라가지 않은 것도 포샤였다. 포샤와 가브리엘은 삼대째 근친상간이라는 타락한 관계를 반복해온 마지막 세대이다. 따라서 가브리엘을 따라 벨몬트강에 빠져 자살한 포샤의 죽음이 3대째 반복된 근친상간에 의한 해악을, 오염된 아일랜드를 정화시키는 비극적 죽음으로 간주될 수 있다. 그러나 앞서 2막에서 이미 보았듯이, 포샤의 죽음은 비극적 주인공의 죽음이 불러일

으키는 해방감과 정화를 가져다주는 대신에, 포샤의 애브젝션의 극단을 통해, 즉 기관 없는 신체화를 통해, 관객으로 하여금 되기의 블록 속으로 진입하도록 유도한다. 따라서 포샤의 가브리엘에 대한 집착과 자살은 그녀의 애브젝션과 같은 맥락에서, 기관 없는 신체를 지향하는 탈주체화의 욕망으로 이해될 수 있다. 윌러스는 가브리엘을 “포샤의 반사적 더블 또는 타자, 그녀의 이마고”(Portia’s specular double or other, her imago)이자 “급진적 타자성의 외부화”(externalization of a radical otherness)로 간주한다(“Tragic Destiny” 447). 따라서 포샤의 죽음은 드디어 그녀의 잃어버린 타자를 찾아 에레보스로, 중간지대로 과감하게 내려가는 그녀의 극단적 전략, 즉 애브젝션이자, 기관 없는 신체를 지향하는 강도의 운동으로 이해될 수 있다.

## VI. 보편성의 지평에서의 『포샤 커클란』의 탈식민성

『포샤 커클란』의 국제적인 관객들은, 예컨대, 2001년 미국공연의 관객들은 “공연의 혹독한 강도”(the relentless intensity, Sihra, “Reflections Across Water” 101)로 관람하기가 무척 힘들었다는 반응을 보였다. 연출을 맡은 아프리카계 미국연출가 더글라스(Timothy Douglas)는 『포샤 커클란』에서 “주도적인 문화가 진실을 듣고 싶어 하지 않는 곳, 비밀의 세계”( a world of secrets, where dominant culture doesn’t want to hear the truth) 안에서 “위기에 처한 강한 여자”(a strong woman in crisis) 포샤와 특이한 중부지방방언의 리듬에 대한 그의 감응(affection)을 표출하는데 성공했다고 볼 수 있다(Sihra, “Reflections Across Water” 98). 그는 포샤의 주도적인 아일랜드 문화로부터의 탈층화 시도와 중부지방방언의 헤게모니적 언어에 대한 공격의 강도에 감응하여, 소수-되기의 블록을 형성한 공연을 펼칠 수 있었다는 것이다. 또한 그는 캐스팅에 있어서 포샤를 비롯하여 모든 인물들을 흑인으로 등장시킴으로써, 소수-되기의 블록을 보다 보편적인 지평으로 확대함으로써 감응의 강도를 배가할 수 있었다. 무대장치와 배우들

의 움직임 역시 그가 지향하고 있는 공연의 강도를 위해 효과적으로 이용되었다. 그는 무대 위에 높이 푸른색의 폴리우레탄으로 만든 가파르게 경사진 원형무대를 설치하고 모든 배우들을 처음부터 끝까지 그 주변에 앉혀 놓고, 무대 위에 있는 포샤의 모든 움직임을 매우 불편한 높은 의자에 앉아서 지켜보게 했다. 가파르게 경사진 무대의 맨 끝 쪽은 매우 위협스럽고 불안하게 흔들리고 있다는 느낌을 줌으로써, 포샤와 모든 배우들이 불안정한 공간에 함께 연결되어 있음을 부각시킬 수 있다. 그리고 무대 앞쪽에 관객을 향하여 설치된 벨몬트강의 강물이 공연 내내 조명을 받으며 일렁거리게 만들었다. 이러한 무대장치와 배우들의 움직임은 포샤의 벨몬트강으로의 투신과 더불어 그것을 지켜보는 그들도 모두 함께, 나아가 관객들까지도 그곳으로 빠질 수 있음을 시사한다. 따라서 이러한 흑인 캐스팅과 불안정한 공간으로서의 무대장치를 통해, 흑독할 정도의 강도로 강렬한 감응을 일으켜, 배우들과 관객들 모두 보편성의 지평에서의 되기의 블록으로 유도할 수 있는 공연을 더글라스는 성공적으로 연출했다고 볼 수 있다.

더글라스의 『포샤 커클란』의 무대는 고착화된 아일랜드 사회의 영토화가 사실은 탈영토화로 흐르는 욕망 위에 불안하게 구축된 것임을 분명하게 드러내 보인다. 관객 바로 앞에 놓여있는 “끊임없이 움직이고 있고 영원히 새로워지고 있는 이미지들을 반영하는”(reflecting images which are, [like the Belmont River], ceaselessly in motion and ever-renewing, Sihra, “Reflections Across Water” 113) 벨몬트강처럼, 『포샤 커클란』은 탈영토화로 흐르는 욕망 위에 위기에 처해 있는 배우들과 관객들에게 새로운 되기의 블록으로 뛰어들기를 유도하고 있다. 아일랜드 관객 또는 국제 관객으로서 우리는 모두 사회구성체 안에 존재한다. 급변하는 국제사회에서 위기에 처한 우리에게 지금 당면한 문제는 어떻게 거대한 지층들로 지층화된 사회 속에서 탈층화를 통해 “모든 것을 다 제거했을 때 남는 것”(what remains when you take everything away, *A Thousand Plateaus* 151)으로서의 기관 없는 신체에 도달할 수 있는가 그리고 어떻게 새로운 되기로 나아갈 수 있는가라는 문제이다. 카의 무대는 탈층화를 통해 혼효면을 지향하면서, 바로 거기서 그 본연의 모습을 드러내는 기관 없는 신체를, 벨몬트강에 잠재되어 있는

“욕망들의 연결, 흐름들의 통접, 강도들의 연속체”(connection of desires, conjunction of flows, continuum of intensities, *A Thousand Plateaus* 161)인 기관 없는 신체를 보여주하고자 한다.

들뢰즈와 가타리는 우리가 기관 없는 신체에 도달하고 있으며, “영원히 거기에 이르고 있는 것, 그것이 한계”임을 지적한다(you are forever attaining it, it is a limit, *A Thousand Plateaus* 150). 카 역시 우리가 끊임없이 거기에 이르고 있음을 주장한다. 따라서 벤키처럼 그녀 역시, “너는 계속 가야만 한다, 나는 계속 갈 수 없다, 나는 계속 갈 것이다”(You must go on, I can't go on, I'll go on, *The Unnamable* 20)라는 의지의 강도로 글쓰기를 실천하고 있다. 특히, 갑작스러운 성공과 좌절로 충격에 휩싸인 현재의 아일랜드는, 탈식민 시대에 강조되었던 “우리의 자아를 다시 찾는 대신에, 지금은 여전히 기관 없는 신체 찾기를 계속해야 하며, 그 이유는 아직 충분히 우리의 자아를 해체하지 않았기 때문임”(Now it is time to still go further to find body without organs, instead of finding our self again, because we haven't sufficiently dismantled our self. *A Thousand Plateaus* 151)을 카는 누구보다도 잘 알고 있다.

따라서 카가 기관 없는 신체에 이르기까지 끊임없이 실천함에 있어서 중점을 두고 있는 것은 아직도 충분히 해체되지 않은 예속화된 주체로서의 자아와 국가 장치의 해체이며, 그것이 초래하는 혼돈과 그 속에 잠재된 새로운 생성인 것이다. 그 혼돈은 아일랜드의 “미래의 광대한 ‘기억’, 서로와의 관계맺기로 들어가 결정화되지 못한 욕망들의 씨앗들의 저장소”(a vast ‘memory’ of the future, a repository of seeds of desires which are unable to crystallize by entering into relation with each other, Goodchild 68)이다. 즉 카가 보여주하고자 하는 것은 그녀의 무대에 잠재되어 있는 새로운 생성의 씨앗이며, 관객으로 하여금 그것과의 관계맺음, 즉 리즘적 접속을 통해서 진정한 탈식민성을 구현하는 새로운 생성으로 현실화할 수 있기를 유도하기 위한 것이다. 이를 위해 카와 포샤는 모두가 가지 말라고 말리는 아일랜드 늪지대와 같은 중간지대로, 잃어버린 타자를 찾아서, 새로운 되기를 위해 그 속으로 용감하게 뛰어든 것이다.



주제어 마리나 카, 『포샤 커클란』, 탈식민성, 기관 없는 신체, 혼효면, 애브젝션,

### 인용문헌

- 이정우. 『천 하나의 고원--소수자 윤리학을 위하여』. 서울: 돌베개, 2008.
- Beckett, Samuel. *The Unnamable. The Beckett Trilogy*. London: Picador, 1979. 7-162.
- Carr, Marina. "Portia Coughlan." *The Dazzling Dark: New Irish Plays*. Ed. Frank McGuinness. London: Faber and Faber, 1996. 235-311.
- . *Plays I*. London: Faber, 1999.
- . "Dealing with the Dead." *Irish University Review* 28.1 (1998): 190-196.
- . "Foreword." *The Theatre of Marina Carr: "Before rules was made."* Ed. Cathy Leeney and Anna McMullan. Dublin: Carysfort, 2003. x-xi.
- Deleuze, Gilles and Claire Parnet. *Dialogues*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Columbia UP, 1977.
- and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helene R. Lane. London: The Athlone P, 1984.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Goodchild, Philip. *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire*. London: Sage, 1996.
- Harris, Claudia W. "Rising Out of The Miasmal Mists: Marina Carr's Ireland." Leeney and McMullan. 216-32.
- Kelly, Catherine. "Breaking the Mould: Three Plays by Marina Carr." *Womens Studies Review-Galway* 8 (2002): 105-114.

- Kristéva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- Leeney, Cathy and Anna McMullan, eds. *The Theatre of Marina Carr: "before rules was made."* Dublin: Carysfort, 2003.
- Merriman, Victor. "'Poetry Shite': A Postcolonial Reading of Portia Coughlan and Hester Swane." Leeney and McMullan. 145-59.
- . "Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash." *Irish University Review* 29.2 (1999): 305-17.
- Murphy, Paula. "Staging Histories in Marina Carr's Midlands Plays." *Irish University Review* 36.2 (2006): 389-402.
- Roche, Anthony. "Close to Home but Distant: Irish Drama in the 1990s." *Ireland on Stage: Beckett and After*. Ed. Hiroko Mikami, Minako Okamuro, and Naoko Yagi. Dublin: Carysfort, 2007. 5-28.
- . "Woman on the Threshold: J. M. Synge's *The Shadow of the Glen*, Teresa Deevy's *Katie Roche*, and Marina Carr's *The Mai*." Leeney and McMullan. 17-42.
- Scheer, Edward, ed. *Antonin Artaud: A Critical Reader*. London & New York: Routledge, 2004.
- Sihra, Melissa. "The House of Woman and the Plays of Marina Carr." *Women in Irish Drama: a Century of Authorship and Representation*. Ed. Melissa Sihra. London: Palgrave Macmillan, 2007. 201-18.
- . "Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr." Leeney and McMullan. 92-113.
- Wallace, Clare. "Authentic Reproductions: Marina Carr and the Inevitable." Leeney and McMullan. 43-64.
- . "Tragic Destiny and Abjection in Marina Carr's *The Mai*, *Portia Coughlan* and *By the Bog of Cats...*" *Irish University Review* 31.2 (2001): 431-49.

Postcoloniality in *Portia Coughlan*:  
Marina Carr in search of Lost Others

Abstract

Chung, Moonyoung

Recently the critical approaches to Marina Carr's *Portia Coughlan*(1996), the second play of the trilogy of "the midlands plays," emphasize its postcoloniality and tragicity from the two perspectives of postcolonialism and psychoanalysis. This paper tries to connect the distinctive perspectives which are supposed to explore the two different spaces, i.e., the political or cultural space of Ireland and the private space of subjectivity. In fact, the space created by Carr's theatre based on Ireland's midlands is located at the crossroad between the two spaces which are not separate but connective ones. Thus, in order to explore the connective spaces, this paper tries to synthesize Kristeva's theory of "the abject" used by Wallace with Deleuze and Guattari's theory, especially their body without organs(BwO) appropriated from Artaud, connecting them with each other. Through this connective synthesis of perspectives, this paper tries to find a new postcoloniality from the unstable *milieu* ceaselessly in motion and ever-renewing, like the Belmont River.

Carr's strong and brave woman, Portia has been regarded as the other, the repository of negative aspects of Irishness which must be purged to attain a new postcoloniality, from the perspective of postcolonialism which has rooted in Irish nationalism. But this paper argues that Portia attempts to "abject" herself to make herself a BwO instead of becoming a tragic heroine, and comes back to the stage as the dead body in the middle of the play to make an empty BwO into a full BwO, denying the catharsis. Her dead body leads spectators into a bloc of becomingsi, "the plane of consistency," a field of pure

intensities. There we can glimpse Carr's new virtual theatre of BwO and a new Irishness, de-stratifying strata of fixed authentic Irishness.

Key Words Marina Carr, *Portia Coughlan*, Postcoloniality, Body without Organs, Plane of Consistency, Abjection

정문영(단독연구)

계명대학교

논문투고일: 2010년 2월 21일

논문심사일: 2010년 3월 15일~4월 6일

게재확정일: 2010년 4월 10일