

M. Butterfly에 나타난 법의 무대와 무대의 법*

한 용 재
인제대학교

연극이 상연되는 극장과 재판이 열리는 법정은 동일한 구조로 되어있다. 무대에 해당하는 법정 상단이 있고 객석은 방청석에 조응한다. 무대에서 배우들은 연기하고, 법정 상단에서 재판관과 피고와 원고 및 증인들은 재판에 참여한다. 객석과 방청석에서는 관객이 연극을 관람하거나 배심원과 방청객이 재판과정을 지켜본다. 그래서였을까. 고대 그리스에서는 드라마 상연이 없는 날이면 시민들은 방청하러 법정에 갔다고 한다. 아리스토파네스(Aristophanes)의 『구름』에 나오는 속물 지식인 소크라테스를 관람한 관객들과 선동죄 및 불경죄로 고소당해 그리스 법정에서 사형을 선고 받은 실제 소크라테스를 지켜본 방청객은 아마도 대부분 동일한 아테네 시민들이었을 것이다. 『소크라테스의 변론』(Apology)에 따르면, 소크라테스는 아리스토파네스의 연극이 자신의 실제 재판에 악영향을 끼치고 있음을 우려했던 것으로 보이는데(19), 이는 극장과 법정의 동일성이 단순히 내부구조에만 국한될 수 없었음을 암시한다.

* 본 논문은 학술진흥재단의 연구비(KRF-332-2007-1-A00238)에 의해 진행되었다.

물론 오늘날 극장 대신에 법정에 가는 사람은 없다. 극장과 법정의 사회적 기능이 뚜렷이 구분되어 있는 요즘, 법정에서 미학적 쾌감을 느끼거나 극장에서 정의를 실현하고자 하는 방청객은 드물 것이기 때문이다. 연극이 고대 그리스에서처럼 법정에 직접적인 영향력을 발휘하기 어려운 이상, 현대인에게 연극은 생활 세계를 구성하는, 본래적 의미의 정치원리가 아니라 여가 선용의 일환일 뿐이다. 하지만 고대 그리스의 연극이 현실정치에서 차지했던 비중이 오늘날 현격히 감소했다 해서 극장과 법정의 동일한 작동원리마저 소멸한 것은 아니다. 법정은 극장과 마찬가지로 연기해야 하는 장소이기 때문이다. 일상의 맥락에서 흔히 부정적 의미로 사용되는 무엇인가를 숨기고 가장한다는 차원의 연기뿐만 아니라, 본래적 의미에서의, 즉 무엇을 ‘행한다’(act)는, 혹은 무엇을 ‘수행한다’(perform)는 차원에서의 연기를 해야만 하는 곳이기 때문이다.

그렇다면 무대와 법정에서 행하는 연기의 속성은 무엇인가? 무대와 법정은 도대체 무엇을 행하는 곳일까? 필자는 이 질문이 데이비드 황(David Henry Hwang)의 『M. 나비』(*M. Butterfly*)를 관류하는 가장 중요한 문제의식이라고 생각한다. 물론 이 극은 많은 비평가들의 지적대로 정치의 역학관계, 특히 제국주의, 인종문제, 오리엔탈리즘, 그리고 젠더이슈 등 비교적 현대 영미 문화권에서 제기되는 관심사를 적극적으로 반영하고 있는 것이 사실이다. 또한 표면상 법의 문제가 이 극을 법률극(*legal play*)으로 분류할 수 있을 만큼 작품 전면에 부각되어 있지는 않아 보인다. 하지만 이 극의 구성을 세심히 관찰해보면, 이 극이야말로 무대의 연기와 관련지어 법의 본질을 탐문한 작품임을 알 수 있다. 극중 ‘갈리마르의 연기’는 곧 그의 ‘최후진술’로 인정될 수 있기 때문이다. 3막의 법정장면 이후, 유죄판결을 받고 수감 중에 있던 갈리마르가 회상극(*memory play*)의 형식으로 자신의 무죄를 관객/배심원에게 변론하는 내용으로 극이 구성되어 있다는 해석이 가능한 것이다. 관객/배심원은 끝내 자살이라는 극단적인 선택에 앞서 진행된 갈리마르의 연기, 즉 ‘최후진술’을 어떻게 평가하고, 또 어떠한 판결을 내릴 것인가? 이 글은 상술한 물음과 병행해 이 물음에 답함으로써 연극과 법이 그 본질에 있어서 어떻게 상호소통하고 있는지를 밝혀내는데 목적이 있다.

I

3막의 법정 장면은 극적 반전이 일어난다는 점에서 매우 중요하다. 주인공인 프랑스 외교관 갈리마르(Gallimard)가 20년 넘게 사랑했던 중국 여배우 송(Song)이 실제로는 여장한 남자 간첩이었다는 사실이 밝혀지기 때문이다. 이제까지 송을 여성으로 여겼던 등장인물들과 관객/배심원들은 치밀하게 계획된 송의 기만전술이 밝혀지면서 사건이 새로운 국면을 지나 절정으로 치닫게 됨을 목격한다. 이 대목이 1막과 2막에 비해 비교적 적은 분량임에도 불구하고 극 전개상 중요한 타인지 평가들도 반전의 의미를 다각도로 짚고 넘어간다. 레멘(Kathryn Remen)에 의하면 3막은 푸코(Michel Foucault)적 시각에서 볼 때, 이제까지 갈리마르를 ‘감시’로 처벌하려 했던 관객의 입장이 갈리마르가 기획한 자살로 인해 고전적 처벌양식인 스펙터클로 환원되는 출발점이다(395). 콘도(Dorinne K. Kondo)역시 젠더 문제에 대한 본질적 접근이 얼마나 취약한 것인지를 적나라하게 보여주는 지점으로 3막을 주목한다(18-20). 비슷하게 시마카와(Karen Shimakawa)도 성별 구분의 사회성을 지적하면서, 3막을 남녀역할의 전도로 인해 원작 『나비부인』과 차별성을 갖게 되는 부분으로 파악한다(359-361). 국내 평가 가운데는 이희원이 복장전환과 관련해 3막의 전복성을 다룬다(14-15). 이렇듯 국내외 비평가들은 3막의 극적 반전에서 작품 이해의 실마리를 찾고 있다. 하지만 어느 누구도 반전의 계기를 마련한 토대는 무엇보다도 법정이라는 사실에 관해서는 주목하지 않는다. 이는 아마도 황이 이 극의 주된 목적이 “제국주의, 인종주의, 그리고 성차별(imperialism, racism, and sexism)을 유기적으로 연결시키는데 있었다고 언급했기 때문인지도 모른다(Savran 127). 굵직한 정치문제에 관한 작가의 자평이 법의 문제를 후순위로 밀어낸 것이다. 하지만 황의 극작 동기가 실제 인물이었던 프랑스 외교관 브리스코트(Bernard Bouriscot)의 간첩 연루 사건이란 점을 유념할 필요가 있다(DiGaetani 145). 이는 황이 실제 소송을 모태로 작품을 썼다는 의미다. 극의 줄거리도 재판과정에서 브리스코트가 보여준 행동을 일정부분 반영하고 있다. 실패로 끝나고 정확한 원인이 알려져 있지는 않지만 수감 중에 브리스코트가 자살

을 시도한 점은 그 좋은 예이다(Bernard Boursicot). 뿐만 아니라 유죄판결을 받은 브리스코트는 자신의 스파이 행위에 대해 끝까지 무죄를 주장한 사실이 있고, 이는 갈리마르가 줄기차게 자신은 송이 남자인줄 몰랐다고 강변하는 대목들을 연상시키기에 충분하다. 어쨌든 실제 법정에서 일어난 소송이 극작가의 상상력과 만나면서 무대와 법정 사이를 상호텍스트로 이어주고 있는 것은 분명해 보인다. 물론 소크라테스의 재판과는 다르게 이 극은 사후에 씌어져 실제 재판에 아무런 영향도 주지 못하였지만, 적어도 극장과 법정은 서로를 마주대하고 있다는 사실만큼은 확인해준 셈이다. 그리고 이는 황이 법정 장면을 극의 클라이막스로 삼았다는 사실을 염두에 둘 때 더욱 선명해진다. 왜냐하면 바로 가장 극적인(dramatic) 반전의 순간에 법정 장면이 등장하고 있기 때문이다. 법은 극이 최고조에 이를 때 비로소 출현하게 되는 것임을 증언이라도 하듯이 말이다. 극은 법의, 소크라테스의 개념을 차용하면, “산파 인 것이다.

연극이 법의 모태라고 해서 극이 법에 선행하는 것은 아니다. 극화된 ‘갈리마르의 이야기’의 원천은 극중에서도, 현실에서도 법이기 때문이다. 앞서 설명한대로 브리스코트의 재판이 『M. 나비』를 있게 한 것이고, 극중에서도 갈리마르는 구속 수감된 후에야 자신과 송의 믿을 수 없는 사건을 관객/배심원들에게 고백할 수 있는 계기를 마련하게 되었기 때문이다. 순서상 3막의 법정 장면은 극의 후반부에 위치해 있지만, 사실은 ‘갈리마르의 이야기’를 세상에 처음 알리게 된 인식론적 발단이었다. 그런 점에서 법정은 최초의 사건이다. 하지만 동시에 법정은 극으로부터 잉태된 사건이기도 하다. 극(장)과 법(정)은 본디 하나였던 것이다.

극(장)과 법(정)의 구별이 원천적으로 불가능함은 3막 2장의 배경이 법정이면서 동시에 극장이라는 사실에서 잘 드러난다. 이전의 법정 장면이 진행 중이고, 송이 계속해서 증인석에 있다는 무대 지시문으로 보아 2장은 1장의 연장선상에 있다고 할 수 있다. 갈리마르의 대사도 이를 증명한다. “이곳은 프랑스 법정이야 (This is a French courtroom. 84). 또한 증인 신분엔 걸맞게 송은 극장용 기모노가 아닌 남성복을 입고 있다. 그리고 이어지는 갈리마르와 송의 대사는 양자대면의 성격을 띤다. 법정에서 사건의 실체를 놓고 쌍방이 벌이는 진실공방 말이다.

하지만 송은 “중국 오페라 하우스 (Chinese Opera House, 20)에서 갈리마르에게 했던 대사를 그대로 반복함으로써 프랑스 법정을 한순간에 “중국에 있는 극장 (This theatre in China. 85)으로 변형시킨다. 갈리마르도 “자신의 의지와 상관 없이 (법정에서 극장으로) 운송되었다고 (against my will, I am transported. 85) 관객/배심원에게 방백 한다. 장내에 요란하게 울려 퍼지는 오페라 음악도 이곳이 극장임을 실감케 한다. 그렇다면 극장과 법정의 구분이 흐릿한 지금, 이 두 인물은 법정에서 진실을 말하고 있는 것일까? 아니면 오페라 극장에서 연기를 하고 있는 것일까?

갈리마르와 송은 ‘진실의 법정’과 ‘거짓의 무대’라는 이분법적 구분의 허구성을 다음의 양자 대면을 통해 단적으로 보여준다.

송: (춤을 춘다) 어서. 인정해. 너 여전히 날 원한다고 심지어 바지에 단추 달린 양복 와이셔츠를 입고 있어도 말이야.

갈리마르: 도대체 무슨 말인지.

송: 모른다? 그러면 르네, 어쩌면, 혹시라도 말이야. 내가 널 원하는지도 모르지.

갈리마르: 날 원해?

송: 그렇다면 다시 말하지, 내가 그냥 장난으로 이러는지도 모르지.

어떻게 차이를 구별 하겠어?

SONG. (*He dances*) C'mon. Admit it. You still want me. Even in slacks and a button-down collar.

GALLIMARD. I don't see what the point of-

SONG. You don't? Well maybe, Rene, just maybe-I want you.

GALLIMARD. You do?

SONG. Then, again, maybe I'm just playing with you. *How can you tell?*

(85-86 필자강조)

얼핏 보아 이 대목은 20년 넘게 갈리마르를 철저히 속여 왔던 송이 자신의 탁월한 연기력을 뽐내면서 갈리마르를 조롱하는 장면으로 이해할 수 있다. 하지만 문

제는 이 장면의 배경이 법정인지 아니면 극장인지가 모호해지면서 송이 증언을 하고 있는 것인지 아니면 거짓 연기를 하고 있는 것인지가 불분명해진다. 그리고 이러한 사실은 갈리마르에게도 똑같이 적용될 수 있다. 송처럼 이 순간 갈리마르 역시 연기력을 발휘하고 있을 개연성이 있기 때문이다. 자신은 연기하고 있지 않다는 연기력 말이다. 그렇다면 이 두 인물의 행위에 대해 가령 이런 질문들이 가능하다. 송은 갈리마르가 자신의 연기력에 속아 국가기밀을 넘겼다고 확신하고 있는 걸까? 아니면 갈리마르가 자신이 남자인줄 알면서도 동성애를 위해 범행에 가담했다고 믿고 갈리마르에게 땀땀이 사랑을 고백하고 죄 값을 치르라고 종용하고 있는 것일까? 아니면 그런 척하고 있는 것일까? 이런 경우도 생각해 볼 수 있다. 갈리마르는 송이 하고 있는 말뜻을 이해하고 있으면서도 모른 척하고 있는 것일까? 아니면 정말 무슨 말인지 모르고 있는 것일까? 무엇이 진실이고 무엇이 거짓인가? 요는 송의 말대로 어디까지가 사실이고, 어디까지가 연기인지를 근원적인 차원에서 도대체 어떻게 구별할 수 있겠는가 하는 점이다.

송이 전문 배우인 이상, 무대이든, 법정이든 연기의 장소가 따로 있을 수 없다. 어디서든 거짓 연기를 할 수 있다. 남자로서 여자 역할을 능숙히 해내는 배우가, 단순히 여자 역을 맡는 데 그치는 것이 아니라 실제 성교를 통해 거짓 오르가즘까지도 연기해 내는 베테랑 배우가, 위증을 할 수 없겠는가. 하지만 반대로 송은 갈리마르에 대해 진정한 동성애를 느끼고 있었는지도 모른다. 갈리마르와의 사랑을 애써 부인하려 하고 있을 수도 있다. 전문 배우라고 해서 언제나 무엇인가를 거짓으로 꾸며야 하는 건 아니기 때문이다. 그는 처음부터 갈리마르와의 성교를 첩보활동이 아니라 자신의 동성애를 위해 수행했을 가능성도 있다. 친(Chin)이 중국에서는 동성애가 금지되어 있다고 송에게 몇 번이고 확인시켜 주었던 사실을 감안하면, 이러한 추측은 타당해 보인다. 정보수집과는 별개로 동성연애는 송의 자발적인 선택에 의해 이루어졌다고 할 수 있다. 그렇다면 그는 지금 법정에서 연기로 가장해 진실을 고백하고 있을 수도 있다.

갈리마르의 경우도 마찬가지다. 그가 전문 배우가 아니라고 해서 연기하지 말라는 법은 없다. 법정 장면 이전에도 갈리마르는 이미 송과의 관계에서 자신의

감정을 가장한 전력이 있다. 세 차례에 걸친 송의 사랑고백 편지에 즉답을 피해 가며 ‘여자 길들이기’에 나섰던 경우가 대표적이다. 또한 그는 부인 헬가(Helga)에게 송과의 관계를 숨겼고, 송과 외도를 하는 동안에도 프랑스 유학생 르네(Renee)와 외도 중 외도를 한 적도 있다. 연기를 협의의 개념으로 해석해 사실을 숨기고 가장하는 행위로만 규정 한다면, 갈리마르야말로 연기의 달인이 아닌가. 하지만 그렇다고 해서 앞서 인용한 장면에서 갈리마르가 가장하고 있다고 단정할 수는 없다. 그는 진심으로 송의 말뜻을 이해하지 못하였을 가능성이 있다. 고의적으로 위증을 하고 있는 것이 아니라 자신이 알고 있는 사실만을 배심원/관객에게 증언하고 있을 가능성도 있다. 그렇다면 문제는 궁극적인 차원에서 진실과 연기의 차이를 어떻게 분별해 낼 수 있는냐는 것이다.

황이 메타적 방식으로 제기한 이 문제가 바로 “억울하게 죽어간 스승의 뒤를 이어 수제자 플라톤이 일생동안 천착한 문제였다. 참과 거짓을 분별해내는 능력 말이다. 그것은 무대가 아닌 법정에서 진리를 추구하는 일이었다. 플라톤은 비록 자신의 모든 저작에서 드라마의 대화형식을 차용하였음도 불구하고 연극과 법이 결코 하나가 되어서는 안 된다는 신념을 소유했던 것으로 보인다. 한 예로 플라톤은 『국가』에서 이렇게 말한 적이 있다: “철학과 시 사이에는 오래된 일종의 불화가 있다네. 이 싸움은 중요한 것일세, 여보게 그라우콘! . . . 적어도 시에 자극되어, 올바름과 그 밖의 다른 훌륭한(덕)에 무관심해질 만큼 되어서는 아니되네 (김상환 135 재인용). 문학을 덕(아레테)의 대척점에 놓아버린, 흔히 사가들에 의해 시인 추방론으로 일컬어지는 이 사건은 김상환의 주장처럼 누가 그리스 문화를 관장할 것인가를 놓고 벌인 문학과 철학의 패권 다툼이었다. 그런데 문학과 철학의 충돌은 곧 문학(혹은 연극)과 법의 충돌이었다. 왜냐하면 플라톤 철학은 기본적으로 법철학적 성격이 매우 강하기 때문이다. 스승의 가르침이었던 진리를 실현 해낼 수 있는 법, 자의적이지 않은 보편타당한 법, 즉 이성이 곧 법이 되는 사회를 이상향으로 삼았을 것이라는 주장이 가능한 것이다. 실제로 플라톤이 정초한 이성의 철학은 그의 대표작 『국가』나 후기 저작인 『법률』에 잘 나타나 있듯이 법치국가론으로 요약할 수 있다(한상수 67-68). 그에게 ‘철학함’은 이성이

지배하는 법치국가를 건설하는 일과 동격이었다. 스승의 경우에서처럼 멜레토스와 같은 작가(혹은 소피스트)의 고소나 아리스토파네스의 희곡에 휘둘리지 않고 정확하게 계산하고, 올바르게 분별하는 가지적 능력, 곧 이성의 법이 그리스에서 주도권을 행사하는 그런 국가를 세워보는 일이었던 것이다. 극장이 아닌 법정인 진실한 행위의 원천이 되는 그런 사회 말이다.

하지만 적어도 황의 극 세계에서 법정은 진위를 분별해 내는 곳이 아니다. 그곳은 무대와 같이 연기를 하는 곳이다. 아니 어떤 면에서 보면 법정이야말로 연기의 진수를 만끽할 수 있는 최고의 극장이다. 그도 그럴 것이 무대의 배우들은 스스로가 연기자임을 인지하고 있는 반면에 법정의 당사자들은 자신들이 결코 연기하고 있지 않다고 부인하기 때문이다. 플라톤을 따라 진실과 거짓의 잣대로 극장과 법정을 굳이 구분한다면, 연기자의 신분을 솔직하게 고백하는 무대의 배우들이 위증의 가능성이 있는 법정의 당사자들보다 훨씬 사실적이다. 바로 이 점이 플라톤과 더불어 법학자들이 가장 많이 인용하는 칸트(Immanuel Kant)의 고민이기도 했다. 어느 철학자 못지않게 법치사회의 철학적 근거에 혼신의 힘을 기울였던 그가, 사실만을 말하겠다는 약속을 인간사회 구성의 전제조건으로 삼은 것은 바로 이 때문이다(*History of the Lie* 45). 법정에서 진술에 앞서 선서를 하는 이유도 이 때문이다. 법정은 설사 위증을 하더라도 사실만을 말하겠다는 약속이 있을 때, 즉 연기하지 않겠다는 서약이 있을 때, 비로소 성립하는 것이다. 그런데 문제는 법정에서 사실을 말하지 않는다는데 있는 것이 아니라, 법정은 엄밀한 의미에서 구조적으로 진실과 거짓을 분별할 수 없는 곳이라는데 있다.

물론 어떤 혐의가 위법했는지의 여부를 법적으로 증명할 수는 있다. 갈리마르는 국가기밀을 송에게 유출했고, 따라서 프랑스의 ‘국가보안법’에 저촉되는 행위를 하였다는 혐의가 있으므로 관련자의 진술을 포함한 증거를 바탕으로 그러한 혐의내용을 사실로 판명해낼 수 있다. 하지만 법의 속성상 그러한 과정은 피시(Stanley Fish)의 표현을 따오면 “해석집단 (interpretive community)에 의한 결정일 뿐이다. 진실이 아닌 ‘법적 사실’일 뿐이다. 예컨대 무엇을 증거로 인정할지의 여부에서부터 어떤 진술에 신빙성을 부여할 것인지의 문제까지 법은 일련의 의사

결정과정으로 구성되어 있다. 증거채택과 유효진술의 여부를 놓고 쌍방이 치열한 수 싸움을 전개하는 것은 이 때문이다. 쉽게 말해 증거와 진술은 따로 있는 것이 아니라 선택되어 만들어지는, 즉 심리(審理)하는 것이다.

갈리마르가 송에게 준 정보는 분명 국가기밀이었는가? 이는 갈리마르의 혐의 내용과 관련해 첫 번째로 제기될 수 있는 중요한 질문인데, 그 답은 그리 간단하지 않다. 왜냐하면 그것은 판단주체에 따라, 상황에 따라 결정될 문제이기 때문이다. 갈리마르가 송에게 제공한 정보는 그가 중국 외교관 시절, 상부에 보고했던 중국 내부의 정보만큼이나 국가기밀이 아니었을 가능성이 있다. 중국에서 송이 갈리마르에게서 빼내 친에게 전달한 정보도 거짓정보였을 가능성이 있는 것처럼 말이다(2막 4장). 또한 프랑스 정부가 의도적으로 거짓정보를 흘렸을 개연성도 있다. 중국이든, 프랑스이든 황이 극화하고 있는 세계가 첩보활동이 난무하는 곳이고 보면, 그러한 가능성이 분명 존재한다. 또 송이나 갈리마르 모두 이중간첩이었을 경우나, 소송 자체가 프랑스나 혹은 중국 정부의 자작극이었을 가능성도 상상해볼 수 있다. 송이 석연치 않게 프랑스 정부로부터 사면 받은 사실은 이런 점에서 의미심장하다. 물론 프랑스 정부와 중국 정부가 막후에서 어떤 거래를 하였을 수도 있지만 말이다. 문제는 여기서 끝나지 않는다. 설사 갈리마르가 송에게 준 정보가 국가기밀이라고 하더라도(원고가 국가인 이상 어떤 문건이 국가기밀인지의 여부를 판단하는 진술도 얼마든지 조작될 수 있겠지만) 그 기밀이 정말 송에 의해 중국정부에 전달되었는지의 여부도 불투명하다. 이 또한 전문 배우인 송의 진술에 따라 판사가 사실 여부를 결정할 일이다. 흥미로운 것은 황이 1인 2역의 기법을 통해 1막과 2막에서는 갈리마르의 상사였던 툴롱(Toulon)에게 3막에서는 판사 역을 맡겼다는 사실이다. 툴롱은 부하직원 갈리마르가 부적절한 방법으로 첩보활동을 하도록 교묘하게 부추기고 조정했던 인물이다. 또 부하직원을 토사구팽 하였던 우스꽝스럽지만 비열한 인물이기도 하다. 그런 그가 진실과 거짓을 분별해야 할 막중한 임무를 수행하는 법정의 판사인 것이다. 법정은 진실을 밝히는 곳이 아니라 ‘법적사실’을 만들어 내는 곳이다. 극장이 연기를 통해 시적 진실(poetic truth)을 창조하는 것처럼, 법정은 연기를 통해 법적 사실(legal fact)을 수

립하는 공간인 것이다.

그렇다면 갈리마르 사건의 진실은 무엇인가? 황은 법정 장면에서 갈리마르의 ‘국가보안법’ 위반 혐의에 동성연애의 문제를 덧씌우고 있다는 사실에 주목할 필요가 있다. 그리고 동성연애는 설사 금지조항이 있다하더라도 ‘국가보안법’에 비해 ‘법적 사실’로 판명하기에 훨씬 까다로운 혐의라는 것도 염두에 두어야 한다. 그것이 형사소송이 될 수 있는지의 여부도 논란의 여지가 다분하다. 그렇다면 왜 황은 법정 장면에서 ‘국가보안법’ 위반 혐의에 대한 사실공방보다는 동성연애 이슈를 부각시켰을까? 황의 의도를 재현할 수는 없지만 법의 본질과 관련해 시사점이 있을 수는 있다. 즉 갈리마르가 송이 남자였다는 사실을 알고 있었는지의 여부는 갈리마르의 부인이 계속되는 한 궁극적으로 증명될 수 없는 것처럼, ‘법적 사실’은 진실과 거짓의 문제가 아니라 결국은 결정의 문제라는 사실을 강조하고 싶었던 것은 아닐까? 극의 정치적 배경이 되고 있는 인도차이나 전쟁과 관련해(국제) 법정은 전모를 밝힌 적이 있는지를 묻는다면, 이러한 가정은 추측의 단계를 넘어 판단주체에 따라서는 ‘법적사실’이 될 수도 있다.

‘법적 사실’이 진실이 아닌, 의사결정이 될 때, 법정은 무대가 된다. 무대는 주어진 역할에 따라 인위적으로 행동하는 곳이기 때문이다. 인위적으로 변경할 수 있다면 그것은 결정이고, 결정은 정치행위다. 진실은, 만일 존재 한다면, 아르케, 즉 원리이지 번복할 수 있는 의사결정이 아니다. 아마도 이것이 법이 그토록 판례를 중시하는 이유일 것이다. 일관성을 강조함으로써 변함없는 ‘법적 사실’을 강조하는 일말이다.¹⁾ 하지만 판례도 판단과 선택의 결정체다. 이미 인위적 행위

1) 법의 정당성은 일관성에 달려있다고 해도 과언이 아니다. 만일 법이 시시각각 다른 변덕스러운 것이라면 보편타당한 이성적 사회규범으로서의 법의 가치는 일순간에 흔들리게 될 것이기 때문이다. 사법기관은 물론 대다수 법학자들이 일관성의 문제에 그토록 매달리며 법의 자의성을 직간접적으로 부정하는 이유도 여기에 있다. 따지고 보면 ‘문학과 법’이라는 담론의 공간에서의 지배적 담론도 법의 일관성을 강조하는 일에 초점을 맞추고 있다고 할 수 있다. 예컨대 문학과 법의 상호 교차성을 두고 벌인 드워킨(Ronald Dworkin)과 피시(Stanley Fish) 사이의 우열논쟁도 결국은 법의 일관성을 누가 더 잘 옹호하는가에 주된 목적이 있었다. 문학 해석이 객

로서의 연기인 것이다.

II

무대도 법정도 연기하는 곳이다. 숨기고 감추는 연기든, 꾸밈없고 솔직한 연기든 행동을 하는 곳이다. 그렇다면 연기란 도대체 무엇을 행하는 곳일까? 이 질문에 답하기 위해서는 서두에서 간략히 살펴본 대로 이 극이 회상극의 형식으로 관객에게 들려주는 ‘갈리마르의 이야기’라는 사실에 새삼 주목할 필요가 있다. 크

관성과 주관성을 아우르는 안정적이고 일관된 독해를 정해진 절차에 따라 제도적으로 가능하게 하는 행위인 것처럼 법도 절차적 정당성의 기반 위에서 안정적이고 일관된 판결 체계를 수립하는 일련의 과정이라는 것이 이 두 학자의 근본 주장이라고 할 수 있다. 하지만 설사 절차적 정당성을 지닌 일관된 판결체계의 수립이 가능하더라도 그것과 정의의 실현 사이에는 적지 않은 간극이 반드시 존재한다는 반론이 있을 수 있다. 아마도 이것이 데리다가 『법의 힘』(*Force of Law*)에서 법을 바라보는 기본 시각일 것이다. 그리고 데리다의 지적은 법의 정당성과 정의를 은연중 등치시키고자 하는 법조계의 엄밀함이 결여된 풍토에 대해 커다란 경중으로 해석될 수 있다. 바꿔 말해 데리다는 법의 사법적 기능을 지나치게 강조하는 법치사회에 대해 법이란 본래 입법의 과정으로부터 비롯된 것이며, 일체의 사법행위는 이미 입법행위에 의해 수반되는 것임을 강조하고 있다고 할 수 있다. 입법과 사법이 별개로 존재하는 것이 아니라 이미 하나로 얽혀있다는 것이다(23-28). 단순화시켜 말하면, 모든 법은 행위(더 정확하게는 연기)를 전제한다는 점에서 적어도 잠재적으로 불법이다. 따라서 데리다에 의하면 좀 더 정의로운 법치사회로 나아가기 위해서는 법의 보편성과 자의성은 동시에 작동할 수밖에 없다는 사실이 매 순간 환기되어야 하는 것이 필수적이다. 자기비판이 없는, 즉 일신우일신의 실천적 태도가 결여된 민주법치사회의 구현이란 한낱 정치적 수사에 지나지 않는다는 것이 데리다의 기본입장이라고 할 수 있다. 데리다가 말한 법의 초월성도 언어적 차원에서의 논의와 더불어 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 데리다를 포함해 법을 해체적 시각에서 접근한 자세한 논의는 *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. Drucilla Cornell (New York: Routledge, 1992) 참조. 드워킨과 피시의 논쟁은 *Law and Literature: Text and Theory*. Ed. Lenora Ledwon (New York: Garland, 1996)의 29-60쪽 참조.

로넨버그(David Cronenberg)가 감독하고 아이언스(Jeremy Irons)가 갈리마르 역을 담당한 영화 『M. 나비』의 마지막 장면에 잘 나타나있듯이 갈리마르는 수감자를 대상으로 공연을 한 것이다. 그리고 그 공연은 다음 아년 자신의 이야기를 한 것이 전부이다. 물론 ‘극중극’의 세계에서는 많은 일이 일어났다. 인도차이나 전쟁이 있었고, 중국과 프랑스에서는 문화대혁명과 68혁명과 같은 커다란 정치 사회적 변혁이 일어났다. 하지만 이 모든 사건은 결국 ‘갈리마르의 이야기’ 속의 ‘이야기’일 뿐이다. 그렇다면 물음에 대한 답은 간단하다. 이 극은 갈리마르의 자살이라는 행위를 제외하면 그의 이야기로 구성되어 있다. 유죄판결을 받고 수년째 수감 중인 갈리마르가 관객/배심원에게 들려주는 이야기. 이것이 이 극의 전부이다. 그는 말을 한 것일 뿐이다. 그가 무대에서 보여준 연기는 말이 전부이다. 바로 여기가 무대와 법정이 교차하는 지점이다. 왜냐하면 법정이란 무대에서처럼 결국 말을 하는 곳이기 때문이다. 법적 진술이란 따지고 보면 결국 말이다. 그렇다면 말의 속성을 분석하는 일은 무대와 법정에서의 연기라는 ‘행함’의 본질을 파악하는 일이 된다.

이런 말이 있다. ‘말 한마디에 천 냥 빚을 갚는다.’ 말의 속성을 이보다 더 잘 표현하기는 쉽지 않다. 이 한마디에 말의 본질이 고스란히 녹아있기 때문이다. 어떻게 ‘아무것도 아닌 말’이 거액의 채무를 탕감한다 말인가.2) ‘말은 곧 행위’라는 오스틴(J. L. Austin)의 발화행위 이론3)도 ‘언표는 명령어’라는 들뢰즈(Gilles

-
- 2) 엄밀히 말하면 사실 화폐도 언어와 마찬가지로 사회적 관계의 산물이라는 점에서 ‘아무것도 아닌 말’과 같은 것이다. 언어처럼 화폐도 내재한 본성과는 무관하게 ‘아무 것도 아닌 것’이 ‘모든 것’이 되었기 때문이다. 화폐의 ‘고고학적’ 기원에 관한 상세한 논의는 고병권의 『화폐, 마법의 사중주』 서울: 그린비, 2005 참조할 것.
- 3) 언어가 외부의 대상을 지시하지 않을 수 있음을 간파한 최초의 영미 분석 언어학자는 오스틴이었다. 그는 *How to Do Things with Words* 에서 참 거짓으로 판명할 수 있는 발화(constative utterance)와 참 거짓으로 분별할 수 없지만 올바른 상황에서 올바른 사람이 말할 경우, 지시적 기능을 수행하는 발화(performative utterance)를 구별하였다. 외부 대상을 지시하지 않아 통제할 수 없게 된 발화를 ‘수행’(performative)이라는 이름으로 묶어 놓음으로써 언어와 대상을 어떻게든 일치시키려 한 것이다. 이에 대해 데리다는 모든 발화는 기본적으로 수행적임을 “서

Deleuze)의 언어관⁴⁾도 이 속담만큼 말의 힘을 있는 그대로 보여주지는 못한다. 말을 거금과 등치시킨 이 속담에 ‘말은 곧 동력’이라는 주해를 덧붙이는 것은 어찌면 군더더기처럼 보인다.

극중에서 송은 ‘말은 곧 동력’이라는 명제를 유감없이 보여준다. 그는 독일 대사관저에서 거행된 나비부인 공연에서 열연한 후, 갈리마르와의 첫 대면에서부터 빼어난 화술로 갈리마르를 사로잡는다. 물론 갈리마르로 하여금 송에게 말을 건네게 한 것은 “아름다운 공연 (a beautiful performance, 16)이었다. 나비부인 같이 꾸민 송의 외모 말이다. 하지만 송의 화술이 없었다면 갈리마르는 송과의 관계를 추동하기 어려웠을 것이다. ‘제국주의 논쟁’에서 갈리마르의 지적 호기심을 자극한 일(22)이나 자신의 몸속에는 서구여성의 담대함에 대한 동경에도 불구하고 순결과 수줍음의 동양 미덕이 각인되어 있다는 고백(30-31)으로 갈리마르의 성욕을 자극한 일은 그 좋은 예이다. 그런 점에서 갈리마르를 유혹한건 은폐와 노출의 전략을 적절히 구사한 송의 화술이었다. 송의 말이 갈리마르를 움직인 것이다.

말의 힘은 대단한 것이었다. 갈리마르의 삶에 일대 변혁이 일어난 것이다. 그는 새사람이 되었다. 소극적이었던 성격은 저돌적이다 싶을 만큼 적극적으로 변하였고, 여성에 대한 지배 욕구는 정력적인 직장생활로 이어져 승진까지 하게 되었다. 뿐만 아니라 혹시 성 불능이 아닌가 하는 의심을 살만한 그의 부부생활은

명 사건 문맥 (*Signature Event Context*)에서 논증한다(321-27). 데리다는 오스틴이 특정한 상황에 국한해 사용한 수행의 의미를 모든 문맥으로 확장시키면서 수행은 차연(*différance*)의 또 다른 이름임을 주장한다(327). 물론 이는 언어와 대상은 결코 귀착될 수 없음을 증명하기 위한 것이다. 발화행위이론에 관해 오스틴과 데리다의 좀 더 자세한 비교는 밀러(J. Hillis Miller)의 “Performativity as Performance/ Performativity as Speech Act: Derrida’s Special Theory of Performativity, *The South Atlantic Quarterly* 106(2), 2007: 219-35 참조할 것.

- 4) 들뢰즈의 언어관에 관해서는 『천개의 고원』(*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*)의 4장 “1923년 11월 20일: 언어학의 기본 전제들 (*November 20, 1923: Postulates of Linguistics*)과 이진경의 『노마디즘 1』의 4장 「언어학의 외부: 반음계주의적 언어학을 위하여」를 참조할 것.

송과 그리고 르네와의 상관계로 단순한 기우였음을 입증했다. 물론 송과의 결별과 실직 후, 잠시 권태로운 생활을 보냈기도 했지만 재회 후에는 예전의 활력을 되찾았던 것으로 보인다. 아무튼 갈리마르의 삶을 송두리째 바꿔놓은 것은 송의 말이었다. 문제가 시작되는 지점이다. 어떻게 ‘아무것도 아닌 송의 말’이 한 인간을 이토록 변화시킬 수 있단 말인가.

갈리마르를 변화시킨 것은 송의 단순한 말이 아니라 송의 의도였다. 오랜 시간 서구 사회에 뿌리내려 갈리마르도 그대로 답습할 수밖에 없었던 동양여성에 대한 환상을 실현시켜주는 척하면서 첩보활동을 하고자 했던 송의 뜻이 있었기 때문이었다. 말이 아니라 말에 담긴 뜻이 갈리마르의 마음에 변화를 일으킨 것이다. 그러면 무대와 법정에서의 행위, 즉 연기는 ‘뜻을 이루고자 함’이 아닌가. 연기는 뜻을 이루고자 하는 것이다.

그런데 문제는 그 뜻이라고 하는 것의 실체가 없다는 데 있다. 제법무아(諸法無我)인 것이다. ‘일체의 법(dharma)은 공(空)하다’는 석가모니의 가르침은 어쩌면 일체의 말은 잠재적으로 입법소가 될 수 있음을 의미하는지도 모른다. 마치 데리다가 카프카(Franz Kafka)의 『법 앞에서』(*Before the Law*)를 동일한 제목으로 독해하면서 법의 초월성을 지적했던 것처럼 말이다(207).⁵⁾ 연기는 내 뜻을 이루는 것이다. 내 뜻을 입법의 원리로 삼으려는 것이다. 법은 내가 만드는 것이다. 그런데 문제는 내 뜻을 내가 구부리기도, 타자가 구부리기도 한다. 타자의 뜻이 내 뜻인 양 되어있을 수도 있다. 내 뜻을 내가 모를 수도 바꿀 수도 있다. 불교식으로 말하면, 뜻은 이미 연기(緣起)되어진 것이다.

정치의 등장이다. 뜻을 이루려는 투쟁. 무대와 법정은 둘 다 이 뜻을 이루려는 정치의 장이다. 하지만 동시에 뜻 모를 뜻의 싸움터이기도 하다. 송의 첩보활동을 총괄하고 그가 캐낸 정보를 상부에 보고하는 임무를 맡았던 친은 송의 동성애를 의심하면서 어느 날 이렇게 말한다.

5) 각주 1번 참조. 물론 동일한 제목이 어떻게 디퍼랑스(différance)를 유발하게 되는지를 보여주는 것이 해체의 핵심이다.

친: 공산당의 원칙에 위배되는 방식으로 정보를 수집하고 있는 건 아니겠지?

송: 제가 무엇 때문에 그렇게 하겠어요?

친: 그냥 한번 물어 본거야. 위대한 인민 공화국을 위해서 일할 때는 말이야, 자네의 일거수일투족이 모택동 주석을 대신하고 있다는 걸 잊지 마.

송: 제가 주석님의 입장을 대신하고 있다고 상상해 볼게요.

CHIN. You're not gathering information in any way that violates Communist Party principles, are you?

SONG. Why would I do that?

CHIN. Just checking, Remember: when working for the Great Proletarian State, you represent our Chairman Mao in every position you take.

SONG. I'll try to imagine the Chairman taking my positions. (48)

전형적인 뜻 모를 뜻의 싸움이다. 대화란 상대의 의중을 살피는, 비유컨대 송과 친이 갈리마르를 상대로 벌이는 첩보활동과 다르지 않다. 상대의 말 속에 담긴 의미를 파악하는 일과 첩보를 해독하는 일은 구조적으로 동일하기 때문이다. 문체는 속뜻을 궁극적으로 알아낼 수 없다는 데 있다. 데리다에 의하면 바로 이것이 후설(Edmund Husserl)의 업적이다. 타인의 생각을 유추해 볼 수는 있지만 “근원적인 직관의 형태로 인식할 수는 없다는 것 이다(『이론 이후 삶』 57). 아마도 이것이 송이 모택동의 생각을 “상상해 보겠다고 말한 이유일 것이다. 그가 모택동이 아닌 이상, 그 방법밖에 없지 않겠는가. 그런데 그 상상은 어디까지나 송이 하는 것이다. 송의 자유다. 자기원인이다. 공식적으로는 동성애를 금지하고 있지만, 정보 수집을 위해서는 수단과 방법을 가리지 말라는 것이 모택동 주석의 뜻일 수 있다. 물론 반대로 모택동 주석의 뜻은 친이 전달한대로 동성애의 금지를 정보수집보다 상위의 가치로 여기고 있었을 수도 있다. 아니면 모택동 주석의 뜻과는 무관하게 동성애 금지명령은 친의 뜻이거나 해석될 수도 있다. 어떤 경우든 말은 한 가지 의미를 지시하지 않는다. 전문 배우로서 말의 이러한 특성을 잘 알

고 있는 송은 이 순간, 모택동과 친의 뜻과는 상관없이 어찌면 자신의 뜻을 관철 하려 하고 있는지도 모른다. 한 가지 분명한 점이 있다면 누구도 상대방의 뜻을 궁극적으로 알 수 없다는 것이다. 내 뜻과 네 뜻이 이미 뒤섞여 버린 세계에서 어느 것이 진짜 내 뜻이고, 어느 것이 네 뜻인지 어떻게 분별해 낼 수 있겠는가. 또한 모든 것을 내 뜻대로 해석할 수밖에 없다면, 타자의 뜻을 전제로 성립하는 ‘내 뜻’이라는 말은 형용모순이 아닌가. 경식구민(境識俱泯)인지도 모른다. 할 수 있는 것이 있다면, ‘이 말의 뜻은 이것이다’라고 판결(sentence)하는 의사결정과정은 있을 뿐이다. ‘이 문장(sentence)의 참뜻은 이것이다’라고 주장하는 언어행위, 즉 무대 위의 연기가 있을 뿐이다.

뜻 모를 뜻의 싸움, 즉 무대의 연기는 중국 진영에만 국한되지 않는다. 송과 친의 관계에 해당하는 갈리마르와 툴롱도 앞서 인용한 장면과 흡사한 대화를 주고받는다. 갈리마르의 장래는 다름 아닌 그가 송으로부터 수집한 정보의 질에 달려있다는 툴롱의 지적에 갈리마르는 다음과 같이 묻는다.

갈리마르: 저와 같은 견해를 갖고 계셨던 것 아닌가요?

툴롱: 사적으로야 그렇지.

갈리마르: 그럼 우리는 의견이 일치한 거죠.

툴롱: 하지만 내 견해는 보고서에 들어가 있지 않아. 자네 의견이 들어있지. 견배하자고.

GALLIMARD. They're your opinion too, aren't they?

TOULON. Personally, yes.

GALLIMARD. So we agree.

TOULON. But my opinions aren't on that report. Yours are. Cheers.

(58)

포(Edgar Allan Poe)의 『도둑맞은 편지』(*The Purloined Letter*)에 대해 라캉(Jacques Lacan)이 밝힌 욕망의 구조를 연상케 하는 툴롱의 보고서는 누구의 뜻도 지시하지 않으면서 정도의 차이는 있지만 관련된 모든 이의 뜻을 반영한다.

보고서는 갈리마르의 견해라는 견해를 밝힌 딸롱의 뜻도 있고, 정보를 준 송의 뜻도 들어 있다. 그리고 딸롱과 송의 뜻에는 상부의 의중이 실려 있을 수도 있다. 누가 읽느냐에 따라 의미가 달라질 수 있다는 점에서 독자의 뜻도 내포하고 있을 수 있다. 보고서에 담긴 하나의 뜻이 다른 뜻으로 대체될 수 있다면, 예컨대 ‘나는 보고서를 어떻게 해독해야 할까’ 하는 물음이 쟁점이 된다. 보고서의 내용은 결국 ‘내 뜻’으로 대체될 수 있기 때문이다. 베트남의 군사 쿠데타는 누구의 뜻이었을까? 그리고 베트남전쟁은? 황은 무슨 의도로 나비부인의 환상에 대한 ‘고고학적 물음’에 베트남 전쟁을 배경으로 삼은 것일까? 질문에 대한 답은 내가 결정하는 것이다.

갈리마르는 자신의 입장을 대변해준다고 믿었던 딸롱이 ‘출구전략’을 사용하기 시작했다고 생각한 것처럼 보인다. 딸롱이 “실제로 그런 의도를 가지고 있었는지는 알 수 없지만, 적어도 갈리마르는 그렇게 판단한다. 기표가 기의에 일치하지 않음을 체험한 갈리마르가 곧바로 달려간 곳은 다름 아닌 송의 아파트였다. 그는 청년시절에도 말을 곧이곧대로 알아들은 적이 있었다. “난 그녀가 오르가즘을 느낀다고 한 말을 정말 누가 온다는 말로 알아 들었어 (I thought she meant someone was actually coming. 34). 그는 “순진한 청년이었다. 그는 송의 거처에서 기표와 기의의 일치를 꿈꾸었는지도 모른다. 말뜻이 상황에 따라 변하는 ‘위선의 정치관’이 아닌 내 말과 내 뜻이 일치하는 세계 말이다. 거짓 문자에 의한 거짓 연기가 없는 이데아의 세계. 갈리마르가 송의 나체를 보고 싶어 했던 소이연도 여기에 있었는지 모른다. 송과 아무런 비밀이 없는 관계를 위해서 해결해야 할, “유일한 장벽 (the only barrier, 60), 즉 기모노를 제거하고 싶은 유혹 말이다.

하지만 갈리마르의 뜻은 이루어지지 않았다. 아니 정확히 말하면, 뜻이 이루어지기까지는 23년이란 세월이 더 필요했다. 송의 뜻이 있었기 때문이다. 그리고 송의 뜻은 이미 수많은 다른 뜻으로 열려 있었기 때문이다. 법정의 무대에서 마침내 송의 나체를 본 갈리마르는 파안대소하며 이렇게 외친다. “이것 좀 봐! 너 그냥 남자였네 (Look at you! You’re a man! 88). 갈리마르는 자신이 웃는 연유를 알 수 없어 당황해하는(혹은 그런 척하는) 송에게 이렇게 덧붙인다. “단지 남

자 한명 때문에 내가 그토록 많은 시간을 낭비했다는 걸 생각하니 어처구니없이 웃긴 일이구만! (I just think it's ridiculously funny that I've wasted so much time on just a man! 88). 갈리마르는 무슨 뜻으로 이 말을 했을까? 오랜 세월 환상에 빠져 살아온 자신의 무지함에 자신도 어처구니가 없어서였을까? 아니면 그런 척하고 있는 것일까? 그것도 아니면 그동안 송의 정체성에 대해 반신반의하면서 살아온 '자기기만'(그런 것이 가능하다면)을 탓하고 있는 것일까? 이 순간 송은 갈리마르의 속뜻을 알고 있었을까?

갈리마르는 기모노를 벗고 알몸을 보여주길 거부했던 송이 결국 사랑을 위해서라면 무엇이든 복종하겠다고 말하며 옷을 벗기는 일을 허락했을 때를 떠올리며 이렇게 회고한 적이 있다.

내가 그녀의 옷을 벗기지 않았던 것은 내 마음 속 깊은 어디선가 내가 발견하게 될 것이 무엇인지를 알고 있었기 때문이었을까? 그런지도 모르지. 행복이란 정말 드문 것이어서 (일단 찾아오면) 그것을 붙잡기 위해서는 마음을 예사로 바꾸기 마련이거든.

Did I not undress her because I knew, somewhere deep down, what I would find? Perhaps. Happiness is so rare that our mind can tum somersaults to protect it. (60)

갈리마르가 송의 알몸을 보고자 했던 의사를 끝까지 관철시키지 않았던 이유는 무엇 때문이었을까? 이어지는 대사에서 갈리마르의 고백처럼 바로 이 순간, 송에게 진정한 사랑을 느꼈기 때문이었을까? 아니면 송이 남자일거라고 어느 순간 의심하면서도 그러한 사실을 인정하고 싶지 않아서였을까? 동성애였을까? 이성애였을까? 아니면 모두 아니었거나, 혹은 둘 다였을까? 그것도 아니면 자기애였을까?

행복을 추구했던 갈리마르의 마음속에는 이미 여러 목소리들이 혼재하고 있었는지 모른다. 말은 여러 갈래의 마음을 의도와 상관없이 드러내기도 하고 숨기기도 한다. 의식과 무의식의, 무의식이라고 인식하는 의식과 그런 의식의 타자로서의 '무의식'의 쟁투가 있을 수도 있다. 하지만 범은 그 가운데 하나의 마음을

‘법적사실’로 결정하는 것이다. 법적주체의 동일성이 확보되지 않으면 법은 처음부터 불가능한 것이기 때문이다. ‘법적사실’이란 내가, 내 뜻이, 정확히 말하면, 내 마음의 어느 한 마음이 정하는 것이다. 마음이 바뀌면 ‘법적사실’도 달라지는 것이다.

III

뜻 모를 뜻의 싸움이 계속되는, 일찍이 플라톤이 그토록 타파하려고 애썼던, 언어의 무대. 그곳은 이성이 지배하는 법정이기도 하다. 그리고 무대와 법정 은 내 언어가 곧 법이 되는 곳이다. 하지만 동시에 그곳은 내 언어가 법이 되는 곳이기도 하다. 누구의 말을 법으로 할 것인지를 정하는 의사결정 공간. 그곳에서 원초적 행위로서의 연기는 필연적이다. 물론 진심으로 할지, 아니면 거짓으로 할지를 결정하는 것은 연기자의 몫이다. 가식 없는 진심이 반드시 “사실 이 되지 않는 것처럼 거짓말이 꼭 “허위 사실 이 되는 것은 아니다. 사실이라는 거짓말과 거짓말이라는 사실도 있다. 사실의 역설과 거짓말의 역설이 있기 마련이다.⁶⁾ 하지만 어

6) 성철 스님의 열반송이 좋은 예가 될 수 있다. 생평기광남녀군(生平期誑男女群) (평생 남녀의 무리를 속였으니) 미천죄업과수미(彌天罪業過須彌)(하늘을 넘치는 죄업이 수미산을 넘는구나) 활함아비한만단(活陷阿鼻恨萬端)(산채로 아버지옥에 떨어져 그 한이 만 갈래인데) 일륜토홍괘벽산(一輪吐紅掛碧山)(둥근 바퀴 하나가 붉은 빛을 토하며 푸른 산에 걸렸네)(김성철 재인용 104). 김성철에 의하면 “이 열반송에는 ‘속임’이라는 ‘인지의 역설’과 ‘참회’라는 ‘감성의 역설’이 담겨 있습니다. ‘평생 남녀의 무리를 속였으니’라고 말하지만 그 말도 ‘남녀의 무리를 속인 것이 되고 말기에 역설이고, ‘죄업이 수미산을 넘는구나’라고 참회의 감성을 토로하지만 그런 ‘참회의 낮춤은 종교적으로 ‘가장 숭고한 감성’이 되고 말기에 역설입니다. ‘속였으니’라는 말 역시 속인 것이기에 속이지 않았다는 말이고, 이렇게 속이지 않았기에 ‘속였으니’라는 말은 참말이 되어 속인 것이 되어야 합니다 (105). 성철 스님은 “철두철미한 선사(禪師) 였던 것이다(104). 데리다 역시 『정신: 타자의 창안』(Psyche: Invention of the Other)에서 참 거짓의 역설적 관계를 우화(fable)의 속성에 비취 설명한다. 우화란 참 거짓의 분별 이전에 “말하는 (fari or phanai: to

면 연기를 하든지 무대 위에는 많은 뜻이 존재하고, 그 가운데 일부가 정당성을 인정받는 입법의 과정을 겪는다. 때로는 나의 뜻을 위해서, 하지만 때로는 내 의도와 상관없이 너의 뜻을 위해서 연기는 계속된다. 그런 점에서 무대와 법정은 좋은 의미에서든, 나쁜 의미에서든 창조적 공간이다. 데리다는 이 공간을 유령 같은 허구적 공간으로 파악했다(*History of the Lie*, 28). 현실도 환상도 아닌, 실체는 없지만 너와 나의 결정에 따라 사실을 합의해 가는 말의 공간을 그렇게 부른 것이다. 물론 이곳은 거짓말이 사실이 되기도 하는 위험천만한 곳이다. 모험의 공간이다. 프랑스와 미국이 인도차이나에서 벌였던 행위도 결국은 모험이 아니었던가.

나는 ‘갈리마르의 이야기’를 믿는가? 그의 연기를 사실로 인정해 줄 것인가? ‘극중극’ 속의 등장인물들이 누구의 뜻을 이루려고 하는지도 모르면서 연기했던 것처럼, 갈리마르가 어떤 의도로 자신의 이야기를 하고 있는지 알 수는 없다. 그의 말이 진실인지 아닌지도 알 수 없다. 사실 여부는 관객이자 배심원인 내 뜻에 달려있기 때문이다.

참과 거짓의 굴레를 벗어난 ‘갈리마르의 이야기’는 시물라르크의 세계를 설립한다. 이곳에서 기표들은 의도의 재현이라는 속박에서 탈주해 스스로가 입법자임을 증명하게 된다. 바꿔 말하면, 이제 무대의 이야기나 법정의 진술은 진실을 밝혀내고자하는 행위가 아니라 존재체험, 즉 어떤 진리를 만들어갈 것인가 하는 문제로 변모하게 된다. 나의 결정으로 세계는 어떻게 변할 것인가? 바로 이 문제가 된다. 연극과 법은 실천적 공간인 것이다.

갈리마르는 자살을 목전에 두고 이렇게 말한다. “진리는 희생을 요구한다 (the truth demands a sacrifice, 92). 그가 이 말을 한 속뜻은 무엇일까? 자신의 결백을 위해서, 자신은 허위진술을 하고 있지 않다는 사실을 증명하기 위해서,

speak, 8) 것이고, 그런 만큼 우화는 동일성과 타자성을 동시에 창조하는 일이라는 것이다. 알레고리의 진리와 진리의 알레고리적 속성, 즉 알레고리로서의 진리를 동시에 역설한다. 물론 데리다의 주장도 모든 말이 그런 것처럼 우화적 성격을 띠고 있음은 당연하다.

자신은 ‘사랑한 죄’ 밖에 없다는 속마음을 보여주기 위해서, 기꺼이 희생양이 되겠다는 의미인가? 아니면, 한 가지 사실은 언제나 또 다른 사실의 은폐를 전제한다는, 가령 나의 진술이 참으로 인정받기 위해서는 타자의 진술을 거짓으로 판명해야 한다는 것을 의미하는 것인가? 아니면 진실이란 말하기를 영원히 멈추는 것, 곧 침묵으로서의 죽음임을 증언하고 있는 것일까? 갈리마르의 말은 이 모든 가능성을 담고 있는 텍스트다. 삶과 죽음의 분별은 문자의 세계에서나 일어나는 현상임을 증언하는, 혹은 위증하는 유령의 텍스트인 것이다. 흥미로운 것은 갈리마르가 이 대사를 관객/배심원에게 들려주면서 기모노로 옷을 갈아입는다는 점이다. 그리고 가부키 배우들처럼 자신의 얼굴을 질게 화장한다. 마치 기모노는 그 안에 숨어 있는 비밀이 있을 때, 비로소 존재하게 된다는 것을 보여주기라도 하듯이 말이다. 마치 화장한 얼굴은 화장하지 않은 얼굴을 바탕으로 할 때만이 가능하다는 사실을 증명하기라도 하듯이 말이다. ‘갈리마르의 이야기’도, 그의 연기도 텍스트일 뿐이다. 은폐와 노출을 동시에 내포하고 있는, 한 가지 사실과 또 다른 사실이 꼬리에 꼬리를 물고 있는, 짜인 듯 풀린 듯 보이는 직물(texture), 기모노인 것이다.

무대는 의미생성을 무수한 기표들에게 되돌려준다. 이제 의미는 복권된 기표들의 놀이에 의해 자유롭게 생성되고 소멸된다. ‘갈리마르의 이야기’도 진위의 억압으로부터 해방되어 관객/배심원의 다양한 해석을 기다리는 존재가 된다. 그의 이야기의 사실여부를 나는 어떻게 결정할 것인가? 나는 어떤 모험을 할 것인가? 나는 기모노라는 유령의 텍스트에서 어떤 사실을 볼 것인가? ‘갈리마르의 이야기’는 이렇게 관객/배심원인 우리에게 입법자의 지위를 부여해준다.

주제어 연극, 법, 무대, 법정, 연기, 수행, 플라톤, 데리다

인용문헌

- 김상환. 『예술가를 위한 형이상학』. 서울: 민음사, 1999.
- 김성철. 『불교 초보 탈출: 백문 백답』. 서울: 불광출판사, 2009.
- 테리다, 자크. 강우성, 정소영 역. 『이론 이후 삶』. 서울: 민음사, 2007.
- 이희원. “복장전환과 이분법 경계 지우기: 『M. 나비』를 중심으로. 『현대영미드라마』 7 (1997): 5-29.
- 한상수. “플라톤의 법치 국가론: 『법률』을 중심으로. 『법철학 연구』 2 (1999): 59-80.
- “Bernard Boursicot. Wikipedia: *The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation, n.d. Web. 15 Jan. 2010.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Boursicot>.
- Derrida, Jacques. “Before the Law. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992. 181-220.
- . “Force of Law: The Mystical Foundation of Authority. *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Ed. Drucilla Cornell. New York: Routledge, 1992. 3-67.
- . “History of the Lie: Prolegomena. *Without Alibi*. Trans. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford UP, 2000. 28-70.
- . *Psyche: Inventions of the Other*. Ed. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford UP, 2007.
- . “Signature Event Context. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982. 307-30.
- DiGaetani, John Louis. “M. Butterfly: An Interview with David Henry Hwang. *TDR* 33(1989): 24-27.
- Hwang, D.H. *M. Butterfly*. New York: Plume, 1989.
- Kondo, Dorinne K. “*M. Butterfly*: Orientalism, Gender, and a Critique of

Essentialist Identity. *Cultural Critique* 16 (1990): 5-29.

Plato. "Apology. *Plato Complete Works*. Ed. John M. Cooper, Cambridge: Hackett, 1997. 17-36.

Remen, Kathryn. "The Theatre of Punishment: David Henry Hwang's *M. Butterfly* and Michel Foucault's *Discipline and Punish*. *Modern Drama* 37 (1994): 391-400.

Savran, David. "David Hwang. *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*. New York: Theatre Communications Group, 1988. 117-131.

Shimakawa, Karen. "who's to Say? Or, Making Space for Gender and Ethnicity in *M. Butterfly*. *Theatre Journal* 45 (1993): 349-61.

The Theater of Law and the Law of Theater in *M. Butterfly*

Abstract

Han, Yongjae

Will it be legitimate to discuss the nature of theater on the one hand and the nature of law on the other hand? This essay proposes that David Henry Hwang's *M. Butterfly* offers a positive answer to the question. The play dramatizes the ways in which theater and law converge into each other on account of their performative nature. One must "perform in court, just as he or she cannot avoid performance in theater. Not surprisingly, the question of performance appears as the main object of study in this essay, which is divided into two parts along the way. The first part focuses on the discussion of what it means to perform, especially in reference to act three scene two in which the clear distinction between theater and court blurs. The audience cannot determine whether Gallimard and Song "perform in a sense of acting on a stage or they "perform in a sense of carrying out their truthful legal duty in court. It is here that the traditional dichotomy between the true court and the false theater, as best shown in the case of Plato, begins to collapse. One cannot distinguish the legal performance from the dramatic performance at a fundamental level. Both performances relate to action or deed that one ought to play. The legal proceedings, in other words, are not so much the truth as the legal facts determined by performative action.

The second part of the essay begins with a question that the first part entails: What does one perform either on a stage or in court? What, in other words, puts a person into motion in the first place? The answer lies in the fact that this play is framed by Gallimard's story. All he does is to tell his story in front of the audience. Simply put, that is what the play is all about. For this

reason, this part of the essay addresses the nature of telling a story in the analysis of Gallimard's transformation caused by words power, and suggests that he, as well as every other character, performs with (or in) words in order to fulfill his will, which cannot be either finally or completely identified under any circumstances. The audience is only able to read his will as he or she intends. However, this is not necessarily bad news in that one's given right to write the law is restored. Set free from ontological, as well as epistemological, pressure under which the process of signification is fixed enough to be calculable, one is now able to activate meanings behind any given performative acts. How do I want to change the world? This question becomes the condition of one's performative acts in a world where there is no absolute correspondence between the signifier and the signified.

Key Words Theater, Law, Performance, Plato, Derrida

한용재(단독연구)

인제대학교

논문투고일: 2010년 2월 17일

논문심사일: 2010년 3월 15일~4월 6일

게재확정일: 2010년 4월 10일