

새라 룰 현상과 여성주의 연극의 지형 변화: 대중적 페미니즘의 가능성에 대한 고찰*

최 성 희
이화여자대학교

I. 새라 룰 현상

1980-90년대 수 엘렌 케이스(Sue-Ellen Case), 질 돌란(Jill Dolan), 페기 펠렌(Peggy Phelan), 엘린 다이아몬드(Elin Diamond) 등을 중심으로 활발하게 전개되었던 페미니즘 연극 연구는 새천년의 도래와 함께 그 속도와 강도가 현저하게 감소되었다. 2000년대 초반만 해도 2세대(the second-wave)와 3세대(the third-wave), 페미니즘과 포스트페미니즘 간의 정치적, 미학적 논쟁이 활발하게 이어졌고 페미니즘 담론과의 긴밀한 관련성 속에서 발전해온 미국의 여성연극 역시 평단과 학계로부터 구별된 관심과 주목을 받았다. 그러나 페미니즘 ‘내부’의 차이와 다성성을 강조하는 3세대 담론의 확대와 함께 여성연극이 다변화되면서 페미니즘 연극의 정체성과 정치성도 점차 희석되고 있는 상황이다. 여성연극의 다변화는 기존의 이념적 결집력이 약화된 ‘분산’으로 해석될 수도 있고, 급진적 페미니즘의 배타성과 경직성을 극복하려는 ‘다양성’으로 풀이될 수도 있다. 어느 쪽이든 이론, 공동체, 형식에 집중했던 1980-90년대의 정치적 담론이 경험, 개인, 내용을 중심으로 하는 미학적 담론으로 빠르게 대체되고 있다. 결과적으로 ‘여성

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5A2A01014421).

연극' 또는 '페미니즘 연극'(feminist theatre)이라는 꼬리표가 점차 사라지고 극작가 개인의 독창성이 관심의 초점이 되었다.

그러나 통계학적 자료를 살펴보면 미국 연극계에서 여성의 위상은 여전히 '마이너리티'로 남아있으며 어떤 면에서는 이전보다 상황이 더 악화되었다. 수전 조나스(Susan Jonas)의 연구에 따르면 미국 내 주요 지역극단 및 오프브로드웨이 무대에 작품을 올린 여성극작가의 비율은 1969-75에는 7%, 1991-94에는 17%, 2000-01에는 20%로 점차 상승하였으나 2001-02에는 17%로 떨어졌다. 에밀리 그래스버그 샌즈(Emily Glassberg Sands)의 연구 결과에 의하면 2009년에도 여전히 백인 남성 작가의 작품이 뉴욕 연극무대의 80% 이상을 차지한다. 2008-2009년 시즌에 뉴욕 브로드웨이 무대에 올려진 희곡 중 여성이 쓴 작품은 12.6%에 불과하다. 이는 정확히 백 년 전인 1908-1909 시즌 통계인 12.8%보다 오히려 떨어진 수치이다(7). 이러한 불평등은 비단 브로드웨이만의 문제가 아니다. 뉴욕의 비영리 극장에서 공연된 연극도 여성작가의 작품은 겨우 17.8%에 불과하다(8). 같은 해 마샤 노만(Marsha Norman)은 『아메리칸 씨어터』(*American Theatre*)에 기고한 글에서 이와 같은 상황을 시급한 대책과 행동을 요구하는 “재난”으로 선포한다.

(여성극작가의 부재와 마찬가지로) 아무도 북극이 녹고 있다는 사실을 의심하지 않는다. 두 사안 모두 아무도 나서서 막아보려 하지 않는 게으름이 초래한 재난이며, 너무 늦기 전에 변화를 위해 적극적으로 나서야 할 긴급한 문제이다. 미국 연극에서 여성극작가가 심각하게 배제되고 있다는 사실이 왜 재난인가 반문할 사람들이 많을 것이다 . . . 미국 노동부는 여성의 비율이 25%가 되지 않는 직종을 ‘비전통적인’ 여성 직업으로 분류한다. 2008년도 수치에 따르면 극작가뿐 아니라 연출가, 무대디자이너, 조명디자이너, 음향 디자이너, 안무가, 작곡가 모두 ‘비전통적인’ 여성 직종이 된다. 그리고 이러한 불균형의 출발은 많은 경우 여성극작가의 부재에서 비롯된다. . . . 이대로 방치한다면 여성들은 극작을 포기하거나, 모두 남성 필명을 사용하거나, 아니면 뮤지컬이나 TV처럼 여성에 대한 차별이 덜 심한 영역으로 옮겨갈 것이다.

Nobody doubts that the North Pole is melting, either. These are both looming disasters produced by lazy behavior that nobody bothered to stop. What we have to do in both cases is commit to change before it is too late. But, you ask, why is it a disaster that women writers are wildly underrepresented on the American stage . . . The U.S. Department of labor considers any profession with less than 25 percent female employment to be “untraditional” for women. Using the 2008 numbers, that makes playwriting, directing, set design, lighting design, sound design, choreography, composing and lyric writing all untraditional occupations for women . . . If it goes on like this, women will either quit writing plays, all start using pseudonyms, or move to musicals and TV, where the bias against women’s work is not so pervasive. (28)

노만의 글은 여성연극의 정체성과 정치성에 대한 고민이 결코 시대착오적일 수 없으며 활발한 학문적, 사회적 논의를 통해 여성(주의)연극을 재기시킬 수 비전과 동력이 그 어느 때보다 필요하다는 사실을 일깨워준다.

이러한 상황에서 ‘혜성’처럼 등장한 작가가 새라 룰(Sarah Ruhl)이다. 새라 룰은 2002년 『멜랑콜리 플레이』(*Melancholy Play*)를 출간한 이후 거의 매년 새로운 작품을 발표하면서, 오비상, 헬렌 헤이즈상, 수잔 스미스 블랙번 상을 수상하였고, 2005, 2009, 2010년에 풀리처상 최종 후보자로 선정되었으며 지난 10년간 룰이 발표한 12개의 작품 중 4개의 작품이 “미국에서 가장 많이 공연된 10대 연극작품”에 포함되었다. 『옆방에서, 혹은 바이브레이터 플레이』(*In the Next Room, or The Vibrator Play*)가 2011-12 시즌에 3위, 2010-11 시즌에 6위에 올랐고, 2009-10 시즌에는 『죽은 남자의 핸드폰』(*Dead Man’s Cell Phone*)이 2위, 『유리디스』(*Eurydice*)가 5위를 차지했으며, 『깨끗한 집』(*The Clean House*)은 2007-8 시즌에 2위를 차지했다.¹⁾ 초연 뿐 아니라 리바이벌 작품까지 모두 망라하는 이 리스트에 신작만으로 10년간 5번을 연속으로 올랐다는 사실은 룰의 작품이

1) Theatre Communications Group. “Top Ten Most Produced Plays.” <http://www.tcg.org/publications/at/ATtopten.cfm>

지니는 지속적인 대중적 파급력을 말해준다. 레슬리 애킨스 덜햄(Leslie Atkins Durham)은 룰이 21세기 초 미국연극을 “장악”(dominate)하고 있다고 말하고(4), 『뉴요커』(New Yorker)지의 연극평론가인 존 라르(John Lahr)는 2010-2011시즌을 결산하는 글에서 “지난 일년동안 룰의 작품은 미국 전역의 극장에서 총 254번 공연되었으며 해외에서도 총 18개국에서 12개의 각기 다른 언어로 공연되었다”²⁾ 라는 말로 그녀의 작품에 쏟아지는 국내외의 관심과 호응을 요약하고 있다.

이러한 대중적, 상업적 성공에도 불구하고 (어쩌면 그 때문에) 룰의 작품에 대한 학문적 연구는 매우 드물다. 최근 발간된 덜햄의 저서 『21세기 초 미국 무대 위의 여성의 목소리들』(*Women's Voices on American Stages in the Early Twenty-First Century*, 2013) 이전에는 제임스 알-샤마(James Al-Shamma)가 자신의 박사학위 논문에 기초하여 발간한 『새라 룰의 희곡연구』(*Sarah Ruhl: A Critical Study of the Plays*, 2011)가 독보적이었다.³⁾ 알-샤마의 저서가 유용한 것은 기존 연구가 전무한 상태에서 광범위한 평론, 리뷰, 인터뷰, 대중적 반응들을 집대성하여 종합적인 평가를 내리고 있다는 것이다. 그러나 알-샤마의 연구는 아버지의 죽음이라는 룰의 근원적 트라우마가 작품을 통해 어떻게 변주, 진화하는가에 초점을 맞추고 있어 다분히 개인적이고 심리적인 차원에만 머물고 있는 한계를 보인다. 반면 덜햄은 룰과 사회정치적 관심사를 공유하는 동시대 다른 여성극작가의 작품을 함께 고찰함으로써 새라 룰에 대한 연구가 단지 한 신예작가의 신데렐라 스토리가 아닌 동시대 여성극작가들과의 관계성 속에서 파악되어야 한다는 점을 강조한다.

2) John Lahr, “Mouth to Mouth: Sarah Ruhl on attraction and artifice.” *New Yorker* (30 May 2011).

http://www.newyorker.com/arts/critics/theatre/2011/05/30/110530crth_theatre_lahr

3) Jstor과 Project Muse에서도 단편적인 인터뷰들만 몇 편 검색될 뿐이다. 그런 점에서 이인수의 논문 「여성의 쾌락은 어디에 있는가?: 사라 룰의 *In the Next Room or the Vibrator Play*와 제3세대 여성주의」는 국내외를 통틀어 매우 선구적인 연구라고 하겠다. 그러나 룰의 경우 소위 3세대 여성주의로 규정할 수 없는 다층성을 지니고 있다는 것이 본고의 주요 논점이다.

본고는 룰의 작품세계에 집중하여 대중성과 여성주의가 결합된 그녀의 작품이 매우 독특한 방식으로 페미니즘 연극의 계보를 계승한다는 주장을 전개하고자 한다. 새라 룰 현상에 대한 분석을 통해 21세기 여성(주의)연극의 지형을 새롭게 그려보고자 하는 큰 프로젝트의 출발점인 이 글은 개별 작품에 대한 구체적 분석에 앞서 전체적인 밑그림과 이론적 틀을 그려보는 서론이자 총론에 해당한다. 이를 위해 기존의 세대별 모델을 넘어설 수 있는 ‘페미니즘 3.0’의 틀을 제안하고, 융합과 변신을 특징으로 하는 룰의 ‘오비드적 드라마터지’를 밀레니엄 여성주의 연극의 중요한 징후이자 사례로 분석할 것이다. 결론에서는 랑시에르가 제안한 “무지한 스승”과 “해방된 관객”의 관점에서 룰의 작품이 제시하는 대중적 페미니즘의 차별성과 방향성을 가늠해본다.

II. 페미니즘 3.0: 제 3의 공간

룰의 작품에 대한 학문적 연구, 특히 여성주의적 연구가 미미한 것은 대중적 지지와 상업적 성공에 대한 페미니즘의 뿌리 깊은 불신과 무관하지 않다. 1980년대 브로드웨이와 주류무대에서 대대적인 성공을 거두었던 웬디 와서스틴(Wendy Wasserstein)의 『하이디 연대기』(*The Heidi Chronicles*)에 쏟아졌던 페미니스트 학자들의 비판은 1990년대와 2000년대에 본격적으로 전개되는 2세대와 3세대, 페미니즘과 포스트페미니즘의 갈등과 반목을 예고한 사건이었다. 가부장적 주류 사회에 대한 공격과 전복을 추구하는 2세대 페미니스트들에게 있어서, 사실주의에 기반한 『하이디 연대기』의 미학적 형식과 상업적 흥행, 그리고 무엇보다 2세대 페미니즘 운동에 대한 비판적 시각은 가부장적 사회 시스템과의 타협이자 페미니즘에 대한 배반으로 여겨졌다. 초연 당시 『하이디 연대기』를 격렬하게 비판했던 페미니스트 학자 중 한 사람인 질 돌란(Jill Dolan)은 와서스틴의 죽음 이후 그녀와 『하이디 연대기』를 재평가하는 글에서 당시의 상황을 다음과 같이 설명한다.

나는 1989년 그녀의 브로드웨이 히트작 『하이디 연대기』가 공연되었을 때 와셔스틴의 정전화, 주류화를 맹렬하게 비난하면서 그 작품의 허다한 정치적 결점들을 지적하기에 급급했던 다수의 페미니스트 비평가 중 하나였다. 나는 여성 차별의 시련을 겪으면서도 스스로를 페미니스트가 아닌 휴머니스트로 명명하는 하이디를 수동적인 관찰자이자 무능력자라고 주장했고, 와셔스틴 역시 페미니스트가 아니라고 몰아세웠다. (중략) 동시대 페미니즘에 대한 그녀의 냉소주의 때문에 언론은 맨해튼의 상류층인 그녀에게 여성을 대변할 수 있는 권한을 부여한 것이라고. 『하이디 연대기』는 자신이 기록/증언하는 시늉을 하는 여성운동을 실제로는 폄하하고 묵살하고 있는 것이라고 말이다.

When her [Wasserstein's] most successful play, *The Heidi Chronicles*, was produced in 1989, I was among a number of U.S. feminist critics who decried Wasserstein's canonization, and hastened to point out the play's numerous political faults. Heidi was portrayed as a cipher, I argued, a passive observer who called herself a humanist rather than a feminist, even while she suffered the discriminations of her gender. Wasserstein wasn't feminist, I charged . . . she was an upper-middle-class Manhattanite whom the press anointed to speak for women because of her cynicism about contemporary feminism. *The Heidi Chronicles*, I insisted, actually belittles and dismisses the very movement it pretends to archive. ("Reviewing Wasserstein" 433)

『하이디 연대기』에 비난의 화살이 쏟아진 가장 큰 이유는 주인공 하이디가 가부장적 전통과 주류문화에 대한 2세대 페미니즘의 전투력을 상실했기 때문이다. 그러나 문제의 틀을 희곡 작품의 내적 서사가 아닌 연극 공연이라는 사회적 '사건'으로 확장해 보면 여성 주인공과 그녀의 목소리를 브로드웨이 무대 전면에 내세워 대다수 중산층 여성들의 실질적 고민을 주체적으로 표현하고 이를 광범위한 관객과 소통하였다는 점에서 『하이디 연대기』를 페미니즘과 분리해서 논하는 것은 불가능하다. 여성주의와 대중적 성공의 상관관계는 단순한 공식으로 풀어낼 수 없는 복잡한 문제이다. 2세대와 3세대의 갈등의 중심에 대중문화에 대한 참여

한 입장의 차이가 자리잡고 있었음은 그러므로 우연이 아니다.

1997년 『히파티아』(*Hypatia*) 특별호의 서문을 쓴 재클린 지타(Jacqueline N. Zita)는 페미니즘 내부의 갈등과 충돌의 긍정적 측면을 강조하면서 이를 통한 페미니즘의 성장을 예견하였다. “두 세대의 교차로에서 뒤를 돌아보고 앞을 내다보면서 이제 우리는 새로운 비전과 방향성을 통해 지난 페미니즘의 시행착오를 바로 잡을 수 있게 되었다. 이러한 역사적 순간이 제시하는 더 큰 그림을 그리는 것이 오늘날 페미니즘에 맡겨진 정치적이고 지적인 과업이다”(3). 그러나 이후 페미니즘 논의는 2세대가 3세대를 비정치적, 개인주의적, 반-페미니스트로 3세대는 2세대 페미니즘을 권위적이고 인종주의적인 이데올로기로 몰아가면서 생산적 확장보다는 세대간 비판과 단절의 양상으로 흘러가는 양상을 보였다.

헬렌 슈가트(Helen Shugart)의 연구(2001)는 이러한 배타적 관점이 극명하게 드러난 사례라고 볼 수 있다. 슈가트는 3세대를 페미니즘 내부의 분파가 아닌 대중문화와 소비문화가 양산한 X세대가 페미니즘이라는 옷을 걸친 것으로 파악한다. 그는 소위 제3의 물결로 불리는 페미니즘은 실상은 X세대의 하위문화로, 수사적으로만 페미니즘을 차용하고 있을 뿐 정치적으로 페미니즘의 전통과 계보에서 멀리 떨어져 있다고 주장하였다. 자신들의 차별화된 입지를 확보하기 위해 2세대 페미니스트들을 비판하지만 “고등교육을 받고, 독립적이고, 주장이 강하다는 표면적 특징과 달리 스스로의 이상도, 신념도, 목적도 없는, 매우 보수적인 입장을 견지하고 있다”는 것이다(142). 그녀는 근거없는 낙관주의, 극도의 개인주의, 그리고 무엇보다 주류 대중문화와 결합한 3세대 페미니즘의 ‘미학’을 조롱한다.

2세대 페미니즘에서 소외되었던 소수민, 대중문화, 성적욕망을 포용하면서 무엇보다 다문화주의와 다성성의 중요성을 강조했던 3세대 페미니즘을 단순히 개인주의와 보수주의로 몰아세우는 것은 경계해야 한다. 페미니즘의 제3의 물결이 이미 완성된 틀이 아니라면 그 안에 존재하는 차이와 사이를 면밀하게 살피면서 보다 생산적인 담론을 개진할 수 있는 관점을 만들어 가는 일이 중요할 것이다. 2세대의 경우 자유주의적, 문화적, 유물론적 페미니즘이라는 세 개의 분파가 동시에 존재하면서 각기 다른 방식으로 페미니즘의 이상을 실현함과 동시에 다양한

사회적 이슈에 대해서 광범위하게 토론할 수 있는 공동의 장을 제공함으로써 전체 페미니즘 담론의 활성화에 발전적으로 기여하였다. 그럼 점에서 최근 여성주의적 논의가 현저하게 약화된 것은 페미니즘 담론이 세대간 갈등으로 고착된 현상과 무관하지 않다. 페미니즘을 세대별로 구분하는 방식은 페미니즘의 역사와 이론을 지형화하는데 의미 있는 기여를 한 것은 사실이다. 그러나 19세기 1세대에서 출발하여 60년대 이후 2세대, 90년대 3세대라는 엄격한 시대적 구분은 페미니즘의 다양성을 지나치게 통시적으로만 바라보는 한계를 지닌다. 역사적 변화에 따라 각 시대 페미니즘 담론이 특정 시각/주제에 집중되었던 것은 사실이나 처음부터 페미니즘은 그 내부에 다성성과 차이들을 배태하고 있었다. 페미니즘의 본래적 다성성을 시대적 구획 안에 가둬버리는 세대별 모델은 여성주의의 역동성을 잠식하는 결과를 초래할 수 있다.

새라 룰의 작품을 보다 포괄적이고 개방적인 밀레니엄 여성주의 연극의 새로운 사례로 파악하고자 하는 본 연구에서 필자는 세대/물결의 패러다임이 아닌 입장/관점을 나타내는 페미니즘 1.0, 2.0, 3.0의 패러다임을 제안하고자 한다. 이 개념은 시대마다 지배적 관점과 강조점이 있었으나 모든 시대 속에 여성과 여성주의에 대한 다양한 입장이 공존했고 현재에도 여전히 그러하다는 사실을 우리에게 상기시킬 뿐만 아니라 21세기 여성연극을 1.0, 2.0, 3.0의 다층적 역학이 동시적으로 공존하는 역동적 공간으로 접근할 수 있는 분석틀을 제공한다. 새로운 분석틀은 또한 담론적 경쟁이 아닌 간주체적 성찰과 상호호혜성에 기반한 교환과 공조의 패러다임을 지향한다. 과거, 현재, 미래가 선형적으로 연결되어 있지 않고 동시에 공존하는 구도로 바라볼 때 과거도 미래도 어느 특정 세대의 몫이 아닌 모두 함께 창조되고 수행해야 할 프로젝트가 된다.

페미니즘 3.0 모델은 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)의 글 「여성의 시간」(“Women’s Time,” 1981)에서 착안한 것이다. 3세대가 본격적으로 출현하기 전에 쓰여진 이 짧은 글에서 크리스테바는 영미권 페미니즘과 사뭇 다른 세대 구분을 제시한다. 그녀는 1세대 페미니즘을 제도권 내에서 정치적, 사회적, 문화적 평등을 위해 분투하는 “역사적 개입”(insertion into history, 20)으로 보았으며, 1968

년 5월 이후에 등장한 2세대의 경우 과거, 현재, 미래의 선형적 시간에 귀속되지 않는 하나의 정치적/미학적 관점이자 태도로 보고 있다. 2세대는 국가 체제 내에서 구체적인 평등을 위해 싸우기보다는 역사적으로 주변화되고 왜곡되고 억압되었던 것들의 가치를 증명함으로써 기존의 가치체계와 문화시스템을 해체하는 것을 목적으로 한다. 크리스테바의 모델이 기존의 세대 모델과 가장 급진적으로 차별화되는 지점은 2세대 이후에 등장한 새로운 페미니즘에 대한 그녀의 비전에서 발견된다. 그녀는 “새로운 세대는 새로운 공간이다”라는 소제목 아래 새로운 세대를 앞선 두 세대의 혼합으로, 세대가 아닌 **공간의** 개념으로 제시한다.

마지막으로 유럽 페미니즘 운동에서 최근 몇 년간 형성되고 있는 관점은 이전의 두 입장이 혼합된 형태이다. (중략) ‘세대’라는 나의 용어는 연대기 보다는 ‘의미화 공간’을 의미하는 것으로 이는 육체의 영역과 욕망의 정신적 공간을 모두 포괄한다. 그러므로 이제 세 가지 입장이 상호 배제하지 않고 같은 역사적 시점에 공존할 뿐만 아니라 서로 융합될 수 있는 새로운 3세대, 즉 제3의 공간이 가능하다고 주장할 수 있게 되었다.

Finally, it is the mixture of the two attitudes that seems to have broken loose over the past few years in European feminist movements. . . (20) My usage of the word "generation" implies *less a chronology than a signifying space, a both corporeal and desiring mental space*. So it can be argued that as of now a third attitude is possible, thus a third generation, which does not exclude—quite to the contrary—the *parallel existence of all three in the same historical time, or even that they be interwoven one with the other*. (33 필자강조)

3세대, 제3의 공간은 세대가 구분되지 않고 서로 공존, 교류, 흡수하면서 변증법적 작용을 통해 각자와 전체가 변형되는 ‘오비드적 공간’이다. 크리스테바가 상정한 새로운 페미니즘은 아리스토텔레스의 선형적 인식이 아닌 오비드의 미술적 변신이 이루어지는 새라 룰의 드라마터지와 그대로 일치한다. 상이한 관점과 입장들이 선형적 시간의 외부에 존재하는 의미화 공간 속에서 서로의 차이를 공유하고 흡수

함으로서 각자의 모습을 변화시키고 궁극적으로 전체를 변화시킬 수 있는 에로스적 에너지를 만들어 내는 새라 룰의 드라마는 크리스테바의 제3의 공간처럼 다양한 관점들이 공존, 융합하는 신체적·정신적 욕망의 “의미화 공간”(signifying space)이다. 페미니즘 1.0, 2.0과 분리되기보다는 이들을 아우르고 융합하는 페미니즘 3.0의 “의미화 공간”은 사실주의와 대중문화를 생산적으로 포용함과 동시에 이를 새롭게 전유하는 룰의 드라마터지를 분석할 수 있는 유용한 이론적 틀을 제공한다. 이 같은 이론적 관점을 바탕으로 다음 두 장에서는 밀레니엄 여성연극의 새로운 가능성을 보여주고 있는 룰의 작품세계의 전반적인 특징을 살펴보고 융합과 변형을 지향하는 그녀의 드라마터지를 대중적 여성주의 연극의 사례로 읽어본다.

III. 밀레니엄 여성연극의 지형⁴⁾과 룰의 오비드적 드라마터지

19세기 말 여성의 참정권 획득을 목표로 출발했던 페미니즘은 1960-70년대에 이르러 더욱 급진적인 정치성을 띠게 되면서 사회 전반에 걸친 철저한 남녀평등을 주장하는 자유주의적 페미니즘, 여성성의 우월성과 여성문화의 분리를 역설하는 급진적(혹은 문화적) 페미니즘, 그리고 가부장적 이데올로기의 모순과 허구를 드러내 자본주의 사회의 균열과 해체를 시도하는 유물론적 페미니즘으로 분화되기에 이른다. 페미니즘 연극이론의 춘추전국 시대를 거쳐 1980년대 후반에 이르러 유물론적 페미니즘이 담론적 패권을 획득하게 되면서 주류사회로의 진입과 성공을 목표로 하는 자유주의적 페미니즘과 그 계열의 연극은 가부장적 가치와의 타협이자 자본주의적 타락으로 비난받게 되고 여성성의 우위와 분리를 주장한 문화적 페미니즘 계열의 작품들은 시대착오적인 본질주의라는 오명을 감수해야만 했다. 앞서 지적한 바와 같이 와서스틴과 같이 천신만고 끝에 미국연극의 중심으로 진출한 극소수의 여성극작가들의 경우 주체적인 여성 인물을 통해 실제적인

4) 21세기 미국 여성연극에 대한 보다 자세한 내용은 『연극평론』 72권 「특집: 세계 연극의 새로운 세대」에 실린 줄고 「미국 여성연극의 새로운 세대」 참조.

여성의 문제들을 공론화했다는 공로가 인정되기 보다는 사실주의라는 안전한 형식에 기댄 대중적 성공을 통해 페미니즘의 실질적 현실변화능력을 약화시켰다는 페미니즘 내부의 신랄한 비판에 직면하게 된다.

결국 비주류의 급진적인 실험극만을 집중적으로 조명하는 페미니즘 이론 비평과 실질적인 대중적 인지도와 영향력을 갖춘 여성연극 사이의 거리는 점차 벌어지고 상호 피드백을 위한 활발한 소통의 장이 형성되지 못한 가운데 지난 10여년간 미국의 여성연극은 이념적 차이에 따른 불화와 격리 속에서 각자가 외로운 투쟁을 벌이는 상황으로 전개되었다. 이와 같은 이론적 소외감과 피로감은 기실 페미니즘 전반에 걸친 공통적인 현상이었으며 그런 점에서 90년대에 등장한 포스트페미니즘은 2세대 페미니즘의 과도한 종파성, 경직성, 배타성에 대한 자연스러운 반응이자 징후였다고 말할 수 있다. 1990년대 할리우드 영화 등 대중문화를 중심으로 빠르게 확산된 포스트페미니즘은 기존의 페미니즘 비평이 억압의 기제로 파악했던 여성의 몸과 섹슈얼리티를 긍정적인 여성적 힘의 원천으로 접근한다. 2세대 페미니즘이 남녀평등을 쟁취하기 위해 여성성을 의문시하거나 거부해야 한다고 믿었다면 포스트페미니즘은 여성주의(feminism)와 여성성(femininity)을 상호 배타적인 것이 아닌 상호 보강적인 것으로 보고 집단적이고 정치적인 행동을 통한 사회적 변혁보다 사랑, 결혼, 대중문화 등에 대한 여성 개인의 욕망과 갈등에 초점을 맞추게 된다. 페미니즘 비평이 주류 여성연극을 외면하는 동안 와서스틴 등이 선구적으로 심어 놓은 차세대적 여성 인물의 씨앗이 포스트페미니즘의 대중적 확산과 더불어 과도하게 섹스, 커리어, 소비문화에 대한 욕망에 집중된 왜곡된 형태로 전개되어 온 면이 없지 않다. 일반 대중과의 소통에 대한 사회적 책임을 방기한 페미니즘 비평이 이에 대한 책임을 면키 어렵겠지만 결과적으로는 2세대 페미니즘의 이념적 편향이 방치한 그 자리에 다양한 형식과 내용이 시도되고 성장할 수 있는 자유로운 토양이 조성되었다고도 볼 수 있다.

새라 룰은 그 토양 속에서 미학적으로나 대중적으로 뚜렷한 존재감과 독보적인 위치를 성취한 작가이다. 애초에 시인 지망생이었던 룰이 극작으로 선회한 것은 브라운 대학에서 극작을 가르치던 폴라 보겔(Paula Vogel)의 역할이 결정적이

었다. 수업 과제로 동물이 주인공인 작품을 써내라는 보걸의 주문에 당시 대학교 2학년이었던 룰은 자신의 집에서 키우는 애완견을 주인공으로 하는 가부키 형식의 단막극을 써 냈다. 바로 그 전해에 세상을 떠난 룰의 아버지, 즉 주인의 죽음을 전혀 알지 못하는 강아지가 그로써는 이해할 수 없는 가족의 애도와 슬픔을 관찰자적 시점이 지나는 절제된 감정으로 그려낸 극이었다. 첫 작품 *A Dog Play*는 이후 룰의 작품들을 관통하는 주제적, 미학적 특징을 고스란히 담고 있다. 이제는 아무도 선볼리 건드리려 하지 않는 삶과 죽음이라는 형이상학적 주제를 애완견이라는 지극히 사소하고 일상적인 의외의 관점에서 바라본다는 것이 그러하다. 거침없는 붓질로 인간 존재의 근원적인 질문과 신화적 충동이라는 큰 그림을 무대 위에 그려내지만 인물의 개별성, 일상성, 세속성에 대한 그녀의 세심한 터치로 인해 고전적인 ‘결작’의 전형적인 면모와는 확연히 구분된다. 죽음이라는 불가해한 주제를 성찰하는 강아지. 기묘한 슬픔과 해학이 공존하는 세계이고 논리적 인과관계나 정치적 올바름이 지배할 수 없는 세계이다.

2007년 맥아더 펠로우십(MacArthur Fellowship)은 룰을 유일한 수상자로 결정하면서 “일상적 삶의 무심함과 신화적 스케일이 한 무대에 공존하는 모험적 연극 세계를 생생하게 그려내는 극작가”로 그녀를 지칭하였고, 룰의 작품이 그러한 병치를 통해 신화와 일상, 현실과 연극이라는 두 세계 모두를 변형시키는 연극의 마술적 힘을 복원시켰다고 평가하였다(Goodman 재인용). 존 라르는 그녀의 독특한 미학을 “이야기꾼으로서 룰은 아리스토텔레스가 아닌 오비드의 드럼 소리에 맞춰 행진한다”(As a storyteller, Ruhl marches to Ovid’s drum rather than Aristotle’s)는 말로 함축한다. 라르와의 인터뷰에서 룰은 우리 시대는 수세기 동안 서양연극에서 절대적 권위를 지녔던 아리스토텔레스 대신 하나의 상태에서 다른 상태로 변형되는 오비드적 ‘변신’을 추동하는 이야기를 원하고 있다고 말한다.⁵⁾ 그녀에게 아리스토텔레스적인 매끈한 서사구조는—그 정치적 보수성과는

5) “Aristotle has held sway for many centuries, but I feel our culture is hungry for Ovid’s way of telling stories. . . one thing transforming into another” (“Surreal Life”).

별도로 – 무엇보다 자연스럽지도 사실적이지도 않다. 우리는 무언가를 뚜렷이 원하고, 추구하고, 실패(또는 성공)하고, 그 과정을 통해 새로운 교훈을 얻는 방식으로 삶을 경험하지 않기 때문이다. 삶은 오히려 순간의 영감과 충동으로 결정되고 예상과 설명을 빗겨가는 포물선을 그리며 스스로를 우리 앞에 드러낸다. 그런 점에서 룰의 ‘사실적인’ 연극은 과감하고 거침없다. 라르가 “비선형적 리얼리즘”(nonlinear realism)으로 명명한 그녀의 작품에는 등장인물의 심리적 상태와 동인을 설명하는 도입부가 거의 생략되어 있다. 그러므로 룰의 무대는 과거, 현재, 미래가 동시에 발생, 병치되는 제3의 “의미화 공간”이다.

하나의 정점을 향해 일사불란하게 진행되는 고전적 플롯을 따르지는 않지만 분명한 고저와 강약이 있는 이야기를 중심으로 진행되는 룰의 연극에는 고전과 현대가 공존하고 비극과 소극이 병치된다. 『유리디스』에서는 그리스 신화가 젊은 연인의 사랑싸움과 연결되고, 세 개의 돌맹이가 지옥의 코러스를 연기한다. 『깨끗한 집』에 등장하는 브라질 청소도우미 마틸지(Matilde)는 청소하기를 거부하는 대신 기발한 농담으로 한 여자를 웃으면서 죽게 한다. 『죽은 남자의 핸드폰』에서는 사후세계에 대한 종교적 구도가 핸드폰의 영성에 대한 성찰로 연결되고, 지옥은 지극히 평범한 카페의 모습으로 그려지며, 평생 음식을 해주지 않던 엄마는 죽은 자식과 만나기 위해 바비큐 불 속으로 자신의 몸을 던진다. 『멜랑콜리 플레이』에서는 한 여자가 슬픔 때문에 한 알의 알몬드로 변신한다. 아리스토텔레스적 ‘인식’이 아닌 오비드적 ‘변신’을 지향하는 룰의 드라마터지는 그 비논리성과 충동적 즉흥성 때문에 대중적인 해학성을 획득한다. 중요한 것은 변신의 논리적 근거가 아니라 이를 통해 배우와 관객이 공유하는 정서적 교감과 그 영향력이다.

룰의 인물들은 정치적으로나 사회적으로 결코 영웅이 아니며 전형적인 페미니스트는 더더욱 아니다. 그러나 그들은 모두 삶을 근본적으로 변화시킬 수 있는 결정적 순간에 직면해 있다. 그들은 한결같이 그 모험의 기회를 회피하지 않고 어린아이와 같은 호기심으로 ‘직진’한다. 유리디스는 결혼식 날 죽은 아버지의 편지를 가지고 있다는 낯선 남자를 따라 나선다. 진(Jean)은 카페 옆자리에 죽어 있는 낯선 남자의 핸드폰을 충동적으로 받으면서 그가 남긴 삶의 부채를 스스로 감

당한다. 마칠지는 웃음으로 자신을 안락사 시켜 달라는 애나(Ana)의 청을 받아들인다. 그들의 선택은 충동적이고 비이성적이며 그래서 그들의 여정은 아이러니와 모순으로 가득하다. 그러나 일상적 무심함과 세속적 가벼움으로 덧입혀진 동화적 표피는 인간의 우주적 실존을 성찰하는 신화적 세계와 맞닿아 있다. 신화의 세계란 결국 형이상학적 문제가 동화적 상상력과 만나는 지점이기 때문이다. 이 때문에 룰의 스승인 폴라 보겔은 룰을 버지니아 울프에 비교하면서 “한 여성의 몸 안에 살고 있는 하나의 독창적 목소리로 이 세상의 일부이지만 전체가 다 이 세상에 속한 것은 아닌, 자신만의 행성을 가진, 그 행성의 거주자”라고 표현한다 (Vogel). 『깨끗한 집』, 『멜랑콜리 플레이』, 『죽은 남자의 핸드폰』, 『유리디스』, 『옆방에서, 혹은 바이브레이터 플레이』 등 룰의 작품은 바로 그러한 독특한 여성 인물들의 영적 모험과 그 과정에서 조우하는 다른 생명체들과의 충돌과 변신을 그려낸다. 그들이 살고 있는 행성은 마치 『어린왕자』의 별이나 엘리스의 ‘이상한 나라’와 같이 그 자체의 중력과 법칙을 지니고 있는 마술적 공간이자 사랑, 죽음, 진실의 문제와 대면하는 형이상학적인 도전과 모험의 공간이다. 가장 무거운 순간에 느닷없이 비상하는 룰의 해학은 비극과 싸우는 무기가 아니라 비극의 중력을 끌어안고 함께 춤을 추는 이 행성의 독특한 리듬이다. 행성의 주인이자 거주자가 여성이라는 사실은 동화와 형이상학이 공존하고 비극과 해학의 궤도가 중첩되는 이들 행성의 운행 방식과 무관하지 않다. 그러므로 룰의 작품은 뚜렷한 메시지를 담고 있는 ‘여성주의’ 연극이라기보다 대부분의 극에서 남성에게 주어지는 영적 여행의 기회를 여성에게 부여하고, 그 결과 매우 독특한 여정과 새로운 궤적을 만들어 내는, 그래서 여성성과 여성주의의 새로운 지형을 탐색하고 개척하는 ‘여성중심’(women-centered) 연극이다.

룰의 작품이 우리의 주목을 요하는 이유는 그녀의 ‘여성중심 연극’이 세대별·이념별로 분리되어 있던 기존 페미니즘의 패러다임에서 벗어나서 다음 세대 여성연극의 방향성을 지시하고 있기 때문이다. 크리스테바가 페미니즘의 “제 3의 관점”으로 제시한 “선형적 시간의 외부에 존재하는 의미화 공간” 속에 사실주의와 반사실주의, 무거움과 가벼움, 이상과 현실, 삶과 죽음이 공존하고 있는 룰의 무대

는 2세대와 3세대, 페미니즘과 포스트페미니즘의 단절이 아닌 새로운 유형의 통합을 보여준다. 밀레니엄 여성연극이 3세대의 대중화 경향을 반영하면서 보다 넓은 관객층을 지향한다고 할 때 현재 주류무대에서 가장 성공적인 극작가로 평가받고 있는 룰의 작품이 보여주는 이러한 특징은 동시대 여성 대중의 의식을 반영하고 또 구성하고 있다고 볼 수 있다. 이는 룰의 독특한 스타일이 새로운 대중적 여성주의 연극의 지형을 독해할 수 있는 중요한 지도가 될 수 있음을 의미한다.

IV. 대중적 페미니즘 연극을 위하여: 새로운 구심점을 찾아서

페미니즘은 흔히 주류문화의 반대편 또는 외부에 위치하는 것으로 인식되어 왔다. 결과적으로 가부장적 이데올로기가 지배하는 대중문화는 페미니즘의 대척점으로 여겨졌고 따라서 대중문화를 소비하는 대다수의 여성들은 계몽을 필요로 하는 수동적이고 무지한 대중으로 치부되어 온 것이 사실이다. 그러나 최근 조앤 할로우(Joanne Hollow)와 레이첼 모슬리(Rachel Moseley)는 페미니즘의 “고등 이론”(high theory) 훨씬 이전부터 여성주의의 맹아는 대중문화 내에 존재해 왔으며 학문적 페미니즘을 견인한 추동력은 다름 아닌 대중소설, TV 드라마, 여성잡지, 여성 팝스타 등의 대중문화로부터 비롯되었다는 주장을 펼친다.

제2물결 페미니즘은 부분적으로 ‘보통’ 여성들의 대중문화를 통해 형성되었으며 페미니즘은 다양하고 파편적인 형태로 대중문화의 일부로 남아있다. 뿐만 아니라 학문적, 정치적 페미니스트들 역시—그들이 매우 비대중적일 지라도—이러한 페미니즘의 대중적 양상의 외부에 존재하지 않는다. 그들 역시 같은 사회적, 문화적 투쟁의 일부로 존재한다.

Second-wave feminism was partly constituted through the popular [and ultimately largely by ‘ordinary’ women] and that feminisms—in diverse and fragmented forms—remain part of the popular. Furthermore, academic and activist feminists—however unpopular

they may be—are not ‘outside’ these popular manifestations of feminism, but are part of the same social and cultural struggles. (15)

대중문화와 여성주의의 관계에 대한 새로운 평가는 연극연구에도 영향을 미쳐 최근 엘레인 애스톤(Elaine Aston)과 제럴딘 해리스(Geraldine Harris)는 『여성들의 멋진 밤외출: 동시대 연극과 공연에 나타난 대중적 여성주의』(*A Good Night Out for the Girls: popular feminisms in contemporary theatre and performance*, 2013)에서 동시대 영국 주류무대의 히트 공연들을 여성주의적 관점에서 분석하고 있다. 그들에 의하면 “대중적 페미니즘”이란 대다수의 여성이 공유하는 “경험된 페미니즘”(lived feminism)이며 이는 세대간, 문화간 차이와 장벽을 넘어 페미니즘을 광범위하게 공유할 수 있는 공간과 시간을 의미한다(10). 그런 점에서 주류무대에서의 룰의 대중적, 상업적 성공은 두 가지 이유에서 학문적 주목을 요한다. 첫째는 “21세기 연극학이 통섭적이고 포용적인 학문으로 확장되고 있음에도 불구하고 최후의 성역으로 남아 있는 영역은 바로 대중연극”이라는 수잔 베넷(Susan Bennett)의 지적처럼(407) 비주류, 실험연극에 치중되어 있는 페미니즘 연극연구의 지경을 확장할 필요가 있기 때문이다. 둘째는 칩릿(chick-lit), 칩필름(chick-film) 등 전형적인 포스트페미니즘 대중문화와 구별되는 룰의 작품을 통해 대중문화의 해방적 에너지를 계승하면서 동시에 이를 보다 급진적으로 발전시킬 수 있는 새로운 대중적 페미니즘의 가능성을 포착할 수 있기 때문이다.

필자를 비롯하여 1980-90년대 대학원 과정을 이수하고 학위를 받은 대부분의 증견연구자들은 질 돌란의 『비평가로서의 페미니스트 관객』(*The Feminist Spectator as Critic*, 1988)이 제시한 2세대 유물론적 페미니즘의 영향을 크게 받았다. 비평 이론에 경도된 학문적 경향은 21세기에도 이어져 대부분의 페미니즘 연극학자들이 관심을 갖는 것은 여전히 소수민 여성극작가, 실험극, 정치극 등 주류무대의 바깥에 위치하는 대안적, 저항적 연극이다. 그러나 최근 베넷, 애스톤, 해리스 등 주류연극을 연구하는 여성학자가 늘어나고 『버자이너 모놀로그』(*The Vagina Monologues*) 같은 페미니즘 연극이 대중연극의 중심에 진입하기 시작하

면서 약간의 지각변동이 감지되고 있다. 그러한 변화가 가장 드라마틱하게 전개된 것은 와셔스틴의 갑작스러운 죽음 이후 그녀의 신랄한 비판자였던 돌란이 와셔스틴의 공헌과 의의를 재평가한 사건이다. 「페미니스트 공연비평과 대중성: 웬디 와셔스틴을 다시 생각한다」(“Feminist Performance Criticism and the Popular: Reviewing Wendy Wasserstein,” 2008)라는 제목의 글에서 돌란은 20년 전 와셔스틴/하이드에 선고했던 자신의 비판적 평가가 성급했음을 인정하면서 대중적 인기에 담긴 의미를 지나치게 일면적으로 해석한 나머지 주류 무대의 작품을 배제하고 급진적이고 실험적인 퍼포먼스에만 집중했던 페미니즘 연극의 연구 관행을 반성한다. 돌란은 2세대 페미니즘의 성취와 한계에 대한 와셔스틴의 양가적 태도를 시대를 앞서간 3세대적 문화비평이었음을 인정하고 주류문화를 지향하는 자유주의적 페미니즘 연극에 대한 자신의 비판적 입장을 재고한다.

여성주의적 실천이 자본주의의 영향권 바깥에 머물 수 있으리라는 이상주의적 믿음에 매달리기보다, 3세대의 주장처럼 자본주의 체제 (그리고 지배 이데올로기) 내부에서 페미니스트 비평을 수행하는 것이 유리할 수 있다. 역사적으로 미국의 많은 페미니스트 공연이론가/비평가들은 효과적인 사회 비판극을 찾기 위해 주류무대의 외부나 변방에 집중해 왔던 것이 사실이다. 그러나 이제는 체제 내부에 대한 관심이 가져올 수 있는 변화의 가능성 역시 인정하고, 우리의 가장 상업적인 연극 안에서 페미니즘의 비평적 역량과 가치를 유통시켜야 할 때가 온 것 같다.

Conducting feminist practice, as third wavers advocate, from a place admittedly within capitalism (and within dominant ideology) could be advantageous, instead of holding on to what might finally be an idealist belief that feminist practice can remain outside capitalism's reach. Many American feminist performance theorists and critics have historically looked to the outside or the margins for effective, socially critical theatre. Perhaps it is now time to acknowledge the potential of looking inside as well, and to address feminism as a critique or value circulating within our most commercial theatres. (“Reviewing Wasserstein” 434-5)

돌란의 입장변화를 통해 우리는 페미니즘(연극)의 비판적 역량과 대중적 어필이 반드시 반비례하는 것은 아니며 반대로 그 어떤 이론/연극도 자본주의의 외부에 존재할 수 없음을 재확인하게 된다.

페미니즘과 대중문화적 감성의 거리를 좁히기 위한 3세대의 학문적 노력도 이어지고 있다. 나타샤 월터(Natasha Walter)는 “학문적 페미니즘이 첨단 이론에 갇혀 막상 대다수 평범한 여성의 관심과 열망을 전혀 이해하지 못하고 있다”고 지적한다(6). 그녀는 과연 그 많은 이론들이 실제 여성의 삶을 얼마나 긍정적으로 변화시켰나를 되물으면서, 이론과 삶의 괴리야말로 이들이 2물결에 등을 돌린 가장 큰 이유라고 진단한다. 한편 애스턴과 해리스는 대중적 여성주의 연구를 통해 이브 세즈윅(Eve Sedgwick)이 『터칭 필링: 정동, 페다고지, 수행성』(*Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, 2003)에서 제기한 바 있는 “이론의 반본질주의적 결벽증”(anti-essentialist theoretical hygiene)을 극복할 방안을 모색한다(11). 이들은 본질주의에 대한 기존 페미니즘 이론의 알레르기적 반응을 완화하고 이론의 실질적 영향력을 제고하기 위해서는 “강한”(strong) 반본질주의 이론 “옆에”(beside) 치유, 교정, 사랑의 작용능력을 믿는 “약한”(weaker) 이론들을 나란히 작동시켜야 한다는 세즈윅의 주장에 기대어(Aston 12 재인용) 대중문화와 여성성에 대한 재해석을 시도한다.

소니아 크릭스(Sonia Kruks) 역시 반본질주의가 주도하는 이론적 금기를 깨고 여성 경험의 공통분모를 재논의한다. “몸으로 살아낸 경험”(lived experience)의 공통분모는 자아의 경계를 넘어 타자를 위해 행동할 수 있는 여성주의적 연대의 감정적 준비단계에 해당한다. “여성 경험의 공통점에 관심을 갖는 것이 개인적 차이를 부정하고 여성의 경험을 획일적으로 본질화하는 것이라는 주장과 달리, 그것이 아주 최소한의 것일지라도 우리가 자신이 아닌 타자에게 스스로를 열 수 있는 가장 중요한 길”(Contrary to the claim that to seek for commonalities in women’s experience is to essentialise women or to deny difference, giving attention to commonalities of experience, even to the minimal ones of feminine embodiment, is one of the most important ways that we can become open to

others different from ourselves, 152)이기 때문이다. 이때 여성 경험의 공통분모는 억압이나 분노 같은 부정적 감정에만 국한되지 않는다. 여성주의적 공감은 즐거움과 열정에도 적용될 수 있다. 우리는 긍정적 감정의 전염을 통해 나와 전혀 다른 타자와 함께 웃을 수 있다. 함께 웃는다는 것은 그 순간만큼은 한 편이 된다는 것을 의미한다. 그러나 이는 정체성의 동일화를 의미하지 않는다. 오히려 분명히 인지하는 차이에도 불구하고 한 편이 되는 것, 차이/갈등 너머의 영역을 잠시나마 앞당겨 경험하는 것이다.

한편 벨 훅스(bell hooks)는 전통적으로 여성적 특질이자, 대중문화적 요소로 치부되어 왔던 감각, 감정, 에로스를 현실변화를 추동하는 정치적인 에너지로 파악하면서 열망(yearning)과 열정(passion)을 페미니즘 확산의 원동력으로 제시한다.

흔히 변화를 원하는 정치적 열망은 우리의 일상을 잠식하는 여타의 열망, 열정과 구별된다. 특히 환상의 영역은 정치와 완전히 별개의 것으로 인식되곤 한다. . . (그러나) 급진적 변혁을 꿈꾸는 우리의 욕망은 쾌락, 에로스적 만족감, 여타 다양한 열정들과 긴밀하게 연결되어 있다.

All too often our political desire for change is seen as separate from the longing and passion that consume our daily lives. Particularly the realm of fantasy is often seen as completely separate from politics . . . Surely our desire for radical social change is linked to our desire to experience pleasure, erotic fulfillment and a host of other passions. (29)

훅스는 예술을 “무수한 차이들이 만나 서로 연계될 수 있는 공동 기반의 가능성을 열어줄 열망을 공유하는 공간”(a shared space of yearning that opens up the possibility for common ground where differences might meet and engage, 29)으로 정의한다. 불가능한 가능성을 상상하고 그 가능성의 현실화를 함께 열망하는 장소가 바로 극장이다. 현실과 이상의 괴리가 클수록 공정하고 아름다운 세상에 대한 열망과 열정은 더욱 강해진다. 극장이라는 전이(liminal)의 공간이 창조한 대안과 환상은 강렬한 정서적 경험을 통해 이를 현실화 하고자 열망과 행동으로 이

어진다. 그러므로 이모션(emotion)은 모션(motion)이다.

크릭스가 말하는 “최소한의 공통점”으로서의 공감과 혹스의 열망은 동일한 정체성을 전제하거나 요구하는 감정이 아니라 무수한 차이를 넘어서는 정서적 공통분모이다. 현대 비평이론의 지배적 기후인 반본질주의적 입장은 이러한 공통분모의 상정을 경계하고 의심한다. 그러나 나는 혹스와 마찬가지로 문학과 예술이 아마로 이 공통분모를 만들어가는 영역이라고 생각한다. 반-본질, 반-감정, 반-종교를 주장하는 정치적으로 올바른 “강한” 이론들 옆에 본질, 감정, 영혼의 가능성을 성찰하고 모색하는 이론적으로 “약한” 열망들을 함께 작동시켜야 한다. 문학과 예술마저 이를 지켜내지 못하고 해방적 원심력에 지나치게 경도된다면 세상은 오직 원심력만 작용하는 물체와 같은 파국적 운명을 피할 수 없을 것이다. 원심력은 구심력이 작동해야 그 존재와 가치가 발생한다. 공통의 중심을 향하는 구심력은 모든 ‘포스트’ 이론의 해방적 원심력의 필요조건이다. 문학과 예술이 그러한 “(취)약한” 열망의 통로가 되기 위해서는 구체적인 역사적 맥락과 물질적 조건을 바라보는 비판적 거리와 함께 보편적 경험과 본질적 진실을 향한 문학과 예술의 열망을 억압하지도, 정죄하지도 말아야 한다. 시대착오적인 낭만적 이상주의로 치부되곤 하는 ‘세계문학성’에 대한 믿음은 상대주의적인 원심력이 주도하는 있는 세계 속에서 문학이 지켜내야 할 구심력이다. 그러므로 문제는 구심력을 제거하는 것이 아니라 다른 종류의 구심점, 즉 구심력의 체질과 성격을 바꾸는 것이다.

비평가들이 룰의 작품세계를 『어린왕자』의 별이나 앨리스의 “이상한 나라”처럼 전혀 다른 종류의 중력이 작동하는 행성에 비유했듯이 일상과 마술, 동화와 형이상학, 전통과 실험이 교차하는 룰의 무대는 일체의 중력/구심력을 타파하려는 실험적 페미니즘 연극이나 관습적 중력/구심력에 의존해 온 대중적 여성연극과 구별되는 제 3의 의미화 공간이다. 여주인공들의 마술적 모험을 주도하는 것은 논리나 이념이 아닌 몸과 감각을 통로로 하는 정서적 경험과 변화와 변신을 향한 열망이다. 감정적 과잉도 강요도 없는 그들의 열망은 매우 절제된, 그래서 더욱 강력한 공감을 성취한다. 그러므로 룰의 드라마터지는 전면적 동일화나 정체성의 획일화를 경계하면서 최소한의 공통분모를 통해 새로운 구심점을 모색하는 크릭

스의 공감 공동체, 혹스의 열망 공동체와 조응한다. 여성성, 여성적 특질은 완성태가 아닌 복합적인 잠재태로 파편적이고 부분적으로만 경험되며, “최소한의 공통분모”인 열망의 정서는 작품의 내부(인물들 사이)와 경계(인물과 관객 사이), 그리고 외부(관객들 사이)를 관통한다.

『깨끗한 집』에 등장하는 네 명의 여성은 의사, 환자, 주부, 남미에서 온 가사도우미로 세대, 인종, 계급, 이념이 모두 다르다. 50대 의사인 레인(Lane)과 찰스(Charles) 부부의 온통 하얀색으로 뒤덮인 “깨끗한 집”은 “바다에서도 멀지 않고 도시에서도 멀지 않은”(a house that is not far from the sea and not far from the city), 즉 자연과 문명의 중간지점에 위치한 “형이상학적 코네티컷 주”(a metaphysical Connecticut)에 존재한다(7). 그러므로 인종적 편견, 노동의 소외, 계급적 모순 같은 “현실적” 문제들은 죽음, 환상, 사랑, 초월 같은 형이상학적 문제와 긴밀하게 연결되어 있고 이 모두는 일차적으로 시청각적인 감각과 감정적 울림을 통해서 관객에게 전달된다. “깨끗한 집”을 유지하기 위해 레인이 고용한 청소도우미 마칠지는 우울증에 걸려 청소를 거부하고 돌아가신 부모가 남겨준 삶의 수수께끼를 풀기 위해 “완벽한 농담”(a perfect joke)을 만들어 내는 일에 매달린다. 레인은 언니 버지니아(Virginia)에게 자신은 집청소나 하기 위해 의대를 다니지 않았다고 불평하고 반대로 아기를 갖지 못하는 공허를 달래기 위해 집안 청소업에 편집적으로 매달리는 버지니아는 마칠지에게 그녀를 대신해서 자신이 동생의 집을 청소하겠다고 자청하고 나선다. 1막의 마지막에 찰스가 찾은 진정한 “소울메이트”(soul mate)로 등장하는 암환자 애나(Ana)는 아르헨티나 출신 유대인으로 이들의 관계에 새로운 역학을 만들어 낸다. 자신의 환자와 사랑에 빠진 찰스가 레인과 헤어지고 병원치료를 거부하는 애나의 치료약을 찾아 알래스카로 떠나면서 레인이 그를 대신해 죽어가는 애나를 돌봐야 하는 아이러니한 상황에 처하게 된 것이다. 죽음에 대한 공포, 영혼에 대한 믿음, 소통에 대한 갈망 등 서로의 “약한” 부분을 엿보게 되면서 전혀 다른 배경, 입장, 이해관계를 가진 이들 네 명의 여성은 공감 공동체, 열망 공동체를 이루고 그들의 정서적 공동체는 몇몇 강렬한 감각적 장면들⁶⁾을 통해 물처럼 관객 사이로 스며든다.

톨의 오비드적 드라마터지의 구심력은 확실한 구심점의 현존이 아니라 공동의 구심점/지향점에 대한 열망과 이에 대한 정서적 공감에서 발생한다. 그렇게 미래 시제로 존재하는 구심점/지향점은 톨의 무대 위에서 그림의 소실점과 같은 역할을 만들어 낸다. 이는 아방가르드 예술이 예찬하는 불확정성, 해체, 끝없는 유희와는 다르다. 아방가르드의 실험극이 전통적 회화의 소실점을 거부한 피카소의 입체파 회화라면 톨의 작품은 소실점을 거부하거나 포기하지 않고 계속 찾고 있는 그림이다. 그림 속 다양한 존재들의 마음이 저 멀리 긴 여행의 끝에 존재하는 소실점으로 모아지는 연극이기에 톨의 작품에는 (그녀가 『죽은 남자의 핸드폰』의 정서적 “기후”(weather)를 표현하기 위해 무대 배경으로 사용한 에드워드 호퍼(Edward Hopper)의 그림⁷⁾처럼 저항과 해방의 열망보다는 공감과 만남의 열망이 더 강하다. 각자의 개인성이 사라지고 무형의 한 점에서 만나는 소실점은 우리에게 두려움을 불러일으키지만 동시에 모든 차이, 갈등, 반목이 사라지고 타자와 융합하는 유토피아이기도 하다. 그러므로 소실점의 실현은 계속적으로 지연되지만 그에 대한 열망은 쉽게 포기되지 않는다. 톨의 작품에서 종종 그 소실점은 죽음으로 제시되나 언제나 죽음 너머에 존재하는 세계를 보여줌으로써 소실점의 위치를 죽음 이후로까지 확장, 지연시킨다.

빅뱅이론에 의하면 우주는 한 점에서 폭발하여 생성되었고 그 점이 바로 우주의 소실점이다. 그러므로 소실점은 존재의 시작이자 끝이다. 레오나르도 다빈치는 자신의 걸작 “최후의 만찬”에서 예수님의 머리를 소실점으로 삼았다. 정치극

-
- 6) 최석훈은 이들 네 명의 여성이 함께 먹을 것을 나누는 장면을 공동체적 의식 (community ritual)으로 풀이한다(364). 이제 레인의 집은 더 이상 깨끗하지 않다. 함께 먹는 애플과 아이스크림의 잔재도 여기저기 널려 있다. 마칠지는 말한다 “사랑은 그렇게 깨끗하지 않아요. 더럽지요. 마치 좋은 농담처럼”(Love isn't clean like that. It's dirty. Like a good joke, 47).
- 7) 호퍼의 그림에 자주 등장하는 이미지는 뒷골목의 귀퉁이 카페에 따로 또 같이 존재하는 도시의 외로운 떠돌이들이다. 영속적인 기다림의 상태에 놓여 있는 그들의 지배적인 정서는 무력감과 좌절이 아닌 (마치 오디션의 콜을 기다리는 대기실의 무명 배우들처럼) 소통에 대한 열망과 비상에 대한 불안한 기대감이다.

의 경우 ‘정치적으로 올바른’ 소실점을 제시하고 여기에 관객의 의견을 결집하여 행동으로 연결시키고자 할 것이다. 그러나 룰의 작품들은 종교적으로도, 정치적으로도 모호하고 아슬아슬하다. 룰의 여주인공들은 신을, 아버지를, 진실을, 사랑을 간절히 추구한다. 페미니즘, 막시즘, 무신론, 반본질주의 등 ‘강한’ 이론적 공격에 아무런 보호막도 없이 노출되어 있는 ‘약한’ 감정에 기대어 있는 것이다. 이에 대한 그녀의 울타리는 브레히트적인 풍자도 베케트적인 아이러니도 아닌 환상과 은유이며 가장 큰 보호막은 관객의 대부분을 차지하는 여성 대중의 정서적, 윤리적 공감에 대한 작가의 신뢰이다. 그 믿음을 기반으로 룰은 기존의 장르와 틀에서 벗어난 과감한 시도를 감행한다. 그러므로 그녀의 아슬아슬한 줄타기는 관객이라는 안전망을 전제로 한 것이다. 인종, 젠더, 계급, 섹슈얼리티 등 허다한 차이에도 불구하고 지구 위에 존재하는 모든 생명체는 지구의 중심으로 향하는 중력의 영향을 받고 있다. 룰의 여성인물들은 이러한 육체의 물리적 현상에 대응하는 정신 영혼의 구심점/소실점을 찾고 있다. 그 여정에 동행하면서 관객은 파편적으로나마 일련의 단서와 희망을 목도하게 되고 포스트모던 문화의 과도한 원심력이 초래한 정신적 피로감에 위로와 균형을 얻는다.

70대인 고트립 부인(Mrs. Gottlieb, *Dead Man's Cell Phone*), 60대인 아내, 50대인 버지니아와 레인, 40대인 허미아(Hermia, *Dead Man's Cell Phone*), 30대인 진, 20대인 마칠지, 10대인 유리디스—각 세대의 여성인물들에 대한 룰의 시선은 차분하고 따뜻하다. 각각의 약점과 허물을 직시하면서도 그 누구도 계몽이나 혁명의 대상으로 정죄하거나 판단하지 않는다. 룰의 시선은 세대별 구획은 넘어서는 더 크고 멀리 있는 ‘점’을 향해 있다. 현실적 차이와 한계를 직시하되 이를 넘어 더 멀리 존재하는 공통의 소실점을 상상하고, 찾고, 함께 만들어 가는 것—그것이 룰의 작품들에 대한 가장 짧은 요약이 될 수 있을 것이다. 룰은 이들의 연대보다는 동행에, 목표점보다는 그 여정에 집중한다. 이 여행은 동지(同志)가 아니어도 동행할 수 있다. 그들이 나누는 정서는 “강력한” 자매애(sisterhood)보다 “취약한” 우정에 가깝다. 사랑에 있어서도 룰의 여성인물들의 사랑은 그들의 남편, 연인에 비해 불완전하고 취약하다. 그러나 그들의 취약함은 역설적으로 융통

성과 지속성을 확보한다. 찰스(『깨끗한 집』)와 오르페우스(『유리디스』)의 ‘완전한 사랑’은 진실되고 간절하지만 정해진 공식에 머물러 있다. 영원성과 불멸에 대한 집착은 오히려 그들의 사랑을 위태롭게 한다. 반면 여성인물들은 관계에 있어 훨씬 더 혼란스럽고 조심스럽다. 그러나 그들의 불완전성은 최종적인 소실점을 계속적으로 지연시킴으로써 여정의 지속성과 구심력을 확보하는 역설적 에너지를 만들어 낸다.

저 멀리 존재하는 소실점을 상상적 배경으로 삼는 룰의 작품에는 지극히 일상적이고 평범한 삶과 우주적 신비가 공존한다. 우주적 소실점—예를 들면 죽음 같은—의 존재를 인식할 때 일상적 반목과 갈등은 마술적 변신과 초월을 경험한다. 그러나 이는 종교적인 초월주의나 도덕적 엄숙주의와는 거리가 멀다. 그것은 오히려 대중적 해학과 미학적 은유를 통한 승화에 가깝다. 『깨끗한 집』의 마칠지는 유머의 핵심을 다음과 같이 설명한다.

우리 엄마가 한번은 나에게 이렇게 말했어요: 마칠지, 좋은 농담을 하려면, 네 문제는 지극히 작고 세상은 지극히 크다는 것을 믿어야 한다. 엄마는 또 말했어요. 만약 여성들이 더 많은 농담을 알고 있다면 이 세상은 더욱 정의로운 곳이 될 거다.

My mother once said to me: Matilde, in order to tell a good joke, you have to believe that your problems are very small, and that the world is very big. She said: if more women knew more jokes, there would be more justice in the world. (26)

마칠지의 대사는 해학과 정의의 상관관계에 대한 독특한 여성주의적 해석을 담고 있다. 실제로 룰은 한 인터뷰에서 유머의 공격성에 대한 비평가 존 라르의 관점을 정면으로 반박한다.

비평가 존 라르가 유머와 공격성에 대해 논하는 걸 들은 적이 있는데 매우 남성중심적인 해석이라는 생각이 들었어요. 유머는 남성적이고 공격적인 것이고 그래서 희극적 메타포 역시 남성적이라고 계속 주장했기 때문이죠.

그는 코미디언이 사람들을 웃게 하는 이유를 성적인 은유로 설명하고 이를 남성적인 성적 공격성의 표출이라고 보더군요. 코미디에 대한 제 생각은 정 반대예요. 무언가를 받아들이고 진실로 인정하는 것, 그게 희극적일 수 있어요. 비극적이면서도 기괴망측한 인생은 그 자체로 웃기거든요. 웃음은 일종의 ‘받아들임’입니다.

I remember hearing the critic John Lahr speak about humor and aggression, and I thought his ideas were so sexist, because he kept saying that humor was masculine and aggressive, that comic metaphors were masculine. He was talking about all these sexualized metaphors for why comedians make people laugh, and that it was an act of masculine sexual aggression. But I think comedy can be quite the opposite. You're taking something in and accepting it as true, and that can be funny. Life is funny, because it's both tragic and bizarre. Laughter is a kind of acceptance. (Greene 183)

웃음은 우주적 소실점을 인정하고 받아들이는 것이다. 그것이 『깨끗한 집』에서 애나의 죽음과 마칠지의 농담이 하나의 점에서 만나는 이유이다. 존재의 광활함과 불가해함은 인간의 삶을 논리적으로 이해하고 설명하려는 우리의 이성을 좌절시킨다. 그러나 이것은 예를 들어 부조리극의 어두운 실존적 불가해함이 주는 것과는 다른, 해방적 좌절이다. 모든 것을 다 설명할 수는 없다는 내려놓음, 자아의 한계를 넘어서는 미지의 힘을 인정하는 자유로움을 동반하기 때문이다. 이는 또한 상대방에 대한 공격적 비판을 핵심으로 하는 남성적 유머와 구별되는 것으로 모두를 한편으로 만드는 룰의 여성주의적 해학의 특징이기도 하다.

V. 대중적 페미니즘의 가능성: “무지한” 연극과 “해방된” 관객

최근 풀리처상 드라마 부문 수상자의 면면을 살펴보면 여성극작가의 약진이 단연 두드러진다. 2009년 수상자인 린 노티지(Lynn Nottage, *Ruined*)의 뒤를 이

어 2010년과 2011년에 새라 룰(*In the Nest Room, or Vibrator Play*)과 리사 다무르(Lisa D'Amour, *Detroit*)가 각각 최종 후보에 올랐고 2012년에는 키아라 알레그리아 휴디스(Quiara Alegria Hudes, *Water by Spoonful*)가 최종 수상자로 선정되었으며 2013년에는 지나 지온프리도(Gina Gionfriddo, *Rapture, Blister, Burn*)와 애미 허조그(Amy Herzog, *4000 Miles*) 두 명의 여성극작가가 최종 후보에 올랐고 2014년 폴리처는 애니 베이커(Annie Baker, *The Flick*)에게 돌아갔다. 2000-2008년 사이의 수상자 중 여성 극작가는 2002년 수잔 로리 파크스(Susan Lori Parks)가 유일했음을 상기할 때 이는 매우 의미 있는 변화이다. 룰을 비롯한 최근 후보자 수상자들은 각자 뚜렷한 개성을 지닌 작가들이지만 이들 작품에 공통점이 있다면 새로운 구심점과 공동의 지향점에 대한 열망을 “최소한의 공통분모”로 가지고 있다는 것이다. 이들의 작품이 예술적 호평 못지않게 지속적인 대중적, 상업적 성공을 거두고 있다는 사실은 앞서 언급한 바와 같이 과도한 원심력으로 인한 문화적 피로감 속에서 정신적 역학의 균형을 찾고자 하는 대중의 정서와 무관하지 않을 것이다.

그러나 룰의 작품이 주는 정서적 공감은 전형적인 대중연극이 제공하는 과도한 눈물이나 관습적 웃음과는 거리가 있다. 그 차이는 정동(情動)과 감정(感情)의 차이로 설명될 수 있다. 흔히 동일한 의미로 통용되는 정동(affect)과 감정(emotion)은 이론적으로는 종종 상반되는 개념으로 사용된다. 감정보다 더 광범위한 의미로 사용되는 정동은 감각 또는 신경적 요소와 연관되어 감정의 전염 및 행동으로 변환되는 ‘동력’으로 파악된다. 정동은 공동체를 만들어 내고 유지하려는 정서적 상황으로 이해된다. 반대로 감정은 개인적인 차원의 것으로 그 스펙트럼은 사회문화적 맥락에서 허락되는 감정의 레퍼토리로 제한된다. 파올라 카스파오(Paula Caspao)에 의하면 정동은 “개인적인 감정이나 느낌이 아니라 (느껴진) 전이적/과도기적 강렬함이다. 정동은 개인적 느낌들이 (기존과는) 다른 방식으로 그들의 잠재성을 구체화하고 확장하게 한다.”(Affect means something much more about (felt) *transitional intensity* than just about personal emotions of feelings, although it is also what allows personal feelings to intensify and

enlarge their potential for actualizing differently, 134 필자강조). 정동은 이와 같이 감정을 강화함과 동시에 다양하고 새로운 방식으로 실현될 “동력”을 제공한다는 점에서 감정과 구분된다. 정동은 복잡하게 얽혀 있는 감정들이 활성화 되는 정서적인 센세이션으로서 관습적인 감각의 작동방식에 변화를 가져올 수 있고, 적어도 새로운 변화에 대한 열망, 에너지를 만들어 낼 수 있다. 전통적인 여성적 대중장르인 멜로드라마가 주어진 사회문화적 맥락에 허락되는 감정의 레퍼토리 내에서 개인의 감정을 자극하고 이를 순화, 치유함으로써 감정의 적절한 “폴리싱(policing)”을 수행한다면,⁸⁾ 룰의 작품이 창조하는 몸/감각과 밀착된 정동은 감정을 강화할 뿐만 아니라 감정의 전염과 신체적 변환을 통한 공동체를 지향한다. 룰의 작품의 지배적인 정서인 ‘열망’은 현대사회의 분업화, 개인화된 감정을 재분배, 재배치할 수 있는 “전이적/과도기적 강렬함”이다.

이념과 도덕이 아닌 몸/감각과 연결된 감정의 “전이적 강렬함”으로 일상적 감정을 재분배, 재배치하는 정동은 역사적으로 노동자 계급의 여흥(entertainment)의 특징이기도 했다. 그런 점에서 룰의 대중적 여성주의는 엘리트 중심의 서구 연극을 비판하면서 연극의 본래적 생명력과 “해방된 관객”의 복원을 주장한 랑시에르의 관점에서 바라볼 때 새로운 의미를 획득한다. 랑시에르는 저서 『해방된 관객』(The Emancipated Spectator)에서 전작인 『무지한 스승』의 교훈을 예술의 영역으로 확장한다. 그가 제안하는 새로운 연극에서 관객은 살아있는 신체이며 연극을 통해 공동체의 행위자로 변환되는 과도기적, 전이적 과정을 거친다. 극장은 관객들이 스스로를 집단으로 마주하게 되는 공동체적 경험이며, 원시적 제의가 그러했듯이 일정한 시간 동안 일정한 장소를 함께 점유하면서 감성적 공동체를 구성하는 미학적 형식이다. 그러나 연극이 지적, 이념적 계몽의 도구로 변질되면서 극장은 원래의 생명력을 잃어버렸다. “유식한” 연극은 “해방된” 관객을 만들지 못한다. 랑시에르의 “무지한 스승”⁹⁾의 개념을 극작가에게 적용하면 극작가는 관

8) 랑시에르에 의하면 사회적 질서는 “경찰 질서”(police order)로 이는 상식(sensible)과 감각(senses)의 “적절한” 분배를 통해 확립되고 유지된다(Politics 12-3).

9) “지적 능력의 위계는 존재하지 않는다. 이러한 본성상의 평등을 의식하는 것이 바

객이 모르는 것을 아는 누군가가 아니며, 관객은 극작가가 아는 것을 아직 모르는 누군가가 아니다. 극작가는 다만 관객이 스스로 사고를 전개할 수 있는 어떤 경험, 계기, 틀을 제공하는 자이다. 진정으로 “대중적”인 연극은 그러므로 대중을 가르치지 않는다. 그저 사물과 기호의 숲으로 향하는 감각의 여정을 지시할 뿐이다.

랑시에르는 감각의 분할을 통한 미학의 정치성에 기반하여 대중 중심의 평등주의 정치학을 옹호한다. 다른 포스트막시즘 학자들과 랑시에르가 차별화 되는 지점은 그가 이성적 논쟁을 통한 합의의 정치학을 추구하는 하버마스적 자유주의 사상과 결별하고 소외된 대중의 주체적 표현능력에서 해방과 창조의 가능성을 찾고 있다는 점이다. 우리는 더 이상 사회적 관계에 내재한 진리나 자본주의적 지배에 맞서 투쟁하는 법에 대해 가르치는 작가들의 시대에 살고 있지 않다. 그러나 수동적 관객들을 능동적 참여자로 만들고자 하는 교조적 태도만은 아직 남아 있다. 랑시에르와 마찬가지로 관객을 능동적인 상대로 바꾸어야 할 수동적 존재로 보지 않는¹⁰⁾ 룰은 “무지한” 극작가이다. 지난 3년간 학생들과 함께 룰의 작품을 읽은 필자 역시 “무지한” 스승이었다. 그 무지함은 아카데미 페미니즘의 엄숙주의, 정치적 올바름, 이론적 경직성으로부터 우리를 해방시켜 주었다. 우리는 룰의 작품을 특정 이론의 틀로 분석하고 재단하기보다 무대라는 미술적 공간에서 전염되고 확장되는 정동의 흐름을 함께 경험하고자 했으며 그녀의 작품을 페미니즘의 모델 또는 종착지가 아니라 하나의 도전, 새로운 출발점으로 보고자 했다.

질 들란은 「퍼포먼스, 유토피아, 그리고 “유토피아적 수행성”」(“Performance, Utopia, and the ‘Utopian Performative’”)에서 리차드 다이어(Richard Dyer)의 「여흥과 유토피아」(“Entertainment and Utopia”)를 인용하면서 극장을 지배하는 것은

로 해방이라고 하는 것이며, 그것이 앞의 나라로 가는 모든 여행길을 연다. . . . 학생보다 실제로 많이 알지 못하는 자, 결코 학생보다 앞서 여행을 하지 않는 자, 즉 무지한 스승만이 인간을 해방할 수 있을 것이다”(『무지한 스승』 61, 66).

10) “Being a spectator is not some passive condition that we should transform into activity”(Emancipated 17).

현실을 다르게 상상하는 유토피아적 충동이며 유토피아는 무대 위에 재현된 세상이 아니라 연극을 통해 “경험”되는 특별한 “느낌” 속에 존재한다고 말한다.

나의 관심은 공연이 제공하는 작고 미세한 순간 속에서 어떻게 유토피아가 상상되고, 느낌을 통해 **정동적으로** 경험되는가이다. 리처드 다이어가 여흥과 유토피아에 관한 글에서 말했듯이 “여흥은 유토피아적 세계를 제시하는 것이 아니다. (중략) 차라리 유토피아의 이상은 여흥이 만들어내는 느낌 속에 존재한다. 여흥은 유토피아가 건설되는 방식이 아닌 유토피아가 **느껴지는** 방식을 보여준다. 이는 주어진 문화적 양식 특유의 정서적 코드인 감각의 차원에서 작동한다.” 공연 현장에서의 이러한 느낌과 감각을 나는 “유토피아적 수행성”이라고 부르고자 한다.

My concern here is with how utopia can be imagined or *experienced affectively*, through feelings, in small, incremental moments that performance can provide. As Richard Dyer says, in his chapter on entertainment and utopia, "Entertainment does not present models of Utopian worlds. . . . Rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents . . . what utopia would *feel* like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an affective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production." These feelings and sensibilities, in performance, give rise to what I'm calling the "utopian performative. ("Utopia" 460 필자강조)

새라 룰의 유토피아 역시 정치적 이념이나 윤리적 정당성이 아닌 연극의 미학적 형식 속에서, 감각과 감정이 결합된 집단적 ‘정동’으로 경험된다. 극장이 일정한 시간, 일정한 장소에 함께 모여 감성적·미학적 공동체를 구성하는 형식이라면 “해방된” 관객은 원심력만큼이나 구심력을 필요로 한다. 공감과 열망이라는 정동의 구심력을 중심으로 기존의 감각을 재분배, 재배치하는 룰의 오비드적 드라마터지는 특정 계층이 아닌 광범위한 여성관객을 공동체로 불러 모으는 대중적 여성주의 연극의 새로운 가능성을 보여주고 있다.

주제어 사라 룰, 페미니즘 3.0, 오비드적 드라마터지, 열망, 정동, 대중적 페미니즘

인용 문헌

- 랑시에르, 자크. 『무지한 스승 : 지적 해방에 대한 다섯 가지 교훈』 양창렬 옮김.
서울: 도서출판 궁리, 2008. Print.
- 이인수. 「여성의 쾌락은 어디에 있는가?: 사라 룰의 *In the Next Room or the Vibrator Play*와 제3세대 여성주의」. 『현대영미드라마』 26.1 (2013): 143-77. Print.
- 최석훈. 「사라 룰 깨끗한 집」. 『폴리처상을 통해 본 현대미국연극』. 한국현대영미드라마학회. 서울: 건국대학교 출판부, 2014. Print.
- Al-Shamma, James. *Sarah Ruhl: A Critical Study of the Plays*. Jefferson, NC: McFarland, 2011. Print.
- Aston, Elaine and Geraldine Harris. *A Good Night Out for the Girls: Popular Feminisms in Contemporary Theatre and Performance*. London: Palgrave MacMillan, 2013. Print.
- Bennett, Susan. "Theatre/Tourism." *Theatre Journal* 57.3 (2005): 407-28. Print.
- Caspao, Paula. "Stroboscopic Stutter: On the Not-Yet-Captured Ontological Condition of Limit-Attractions." *Planes of Composition: Dance, Theory and the Global*. Ed. André Lepecki & Jenn Joy. London: Seagull Books, 2009. 123-59. Print.
- Dolan, Jill. "Performance, Utopia, and the 'Utopian Performative.'" *Theatre Journal* 53.3 (2001): 455-79. Print.
- . "Feminist Performance Criticism and the Popular: Reviewing Wendy Wasserstein." *Theatre Journal* 60.3 (2008): 433-57. Print.
- Durham, Leslie Atkins. *Women's Voices on American Stages in the Early*

Twenty-First Century: Sarah Ruhl and Her Contemporaries. New York: Palgrave MacMillan, 2013. Print.

Goodman, Lawrence. "Playwright Laureate of Grief." *Brown Alumni Magazine* (March/April 2007). Web. 10 January 2014

<<http://www.brownalumnimagazine.com/march/april-2007/playwright-laureate-of-grief.html>>.

Greene, Alexis. *Women Writing Plays: Three Decades of the Susan Smith Blackburn Prize*. Austin: U of Texas P, 2006. Print.

Hollows, Joanne and Rachel Moseley. *Feminism in Popular Culture*. Oxford and New York: Berg, 2006. Print.

hooks, bell. *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*. New York: Routledge, 1996. Print.

Jonas, Susan and Suzanne Bennett. "Report on the Status of Women: A limited Engagement?" Prepared for the New York State Council (January 2002). Web. 2 December 2014

<<http://network.womenarts.org/advocacy/WomenCountNYSCARReport.htm>>

Kristeva, Julia. "Women's Time" Trans. Alice Jardine and Harry Blake. *Signs* 7.1 (1981): 13-35. Print.

Kruks, Sonia. *Retrieving Experience: Subjectivity and Recognition in Feminist Politics*. Ithaca & London: Cornell UP, 2001. Print.

Lahr, John. "Surreal Life." *New Yorker*, March 17, 2008. Web. 14 March 2014
<http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/03/17/080317crat_arlarge_lahr>.

---. "Mouth to Mouth: Sarah Ruhl on Attraction and Artifice." *New Yorker*, May 30, 2011. Web. 5 May 2014

<http://www.newyorker.com/arts/critics/theatre/2011/05/30/110530crth_theatre_lahr>

- Norman, Marsha. "Not There Yet: What Will It Take to Achieve Equality for Women in the Theatre?" *American Theatre* (November 2009): 28-31, 79. Print.
- Ruhl, Sarah. *The Clean House. The Clean House and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group, 2006. 1-116. Print.
- . *Eurydice. The Clean House and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group, 2006. 325-411. Print.
- . *Dead Man's Cell Phone*. New York: Theatre Communications Group, 2008. Print.
- Sands, Emily Glassberg. "Opening the Curtain on Playwright Gender: An Integrated Economic Analysis of Discrimination in American Theatre" BA Thesis for Princeton University, 2009. Web. 23 January 2014 <<http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/theater/Openingthecurtain.pdf>>.
- Shugart, Helen. "Isn't It Ironic?: The Intersection of Third-Wave Feminism and Generation X." *Women's Studies in Communication* 24 (2001): 131-68. Print.
- Theatre Communications Group. "Top Ten Most Produced Plays." Web. 23 January 2014. <<http://www.tcg.org/publications/at/ATtopten.cfm>>.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* Trans. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004. Print.
- . *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliott. London: Verso, 2009. Print.
- Vogel, Paula. "Sarah Ruhl." *Bomb* 99 (Spring2007). Web. 23 January 2014 <<http://www.bombsite.com/issues/99/articles/2902>>
- Walter, Natasha. *The New Feminism*. London: Virago, 1999. Print.
- Zita, Jacqueline N. "Third Wave Feminisms: An Introduction." *Hypatia* 12.3 (1997): 1-6. Print.

Sarah Ruhl and the New Geography of Feminist Theatre: Is Popular Feminist Theatre Possible?

Abstract

Choi, Sung Hee

This paper, which aims to delineate Sarah Ruhl's unique position in the changing geography of women's theatre in the U.S. today, investigates how Sarah Ruhl's plays succeed both tradition of popular theatre and genealogy of feminist theatre with her unique aesthetics of "Ovidian dramaturgy." First I devise and suggest a new theoretical framework called "feminism 3.0" which allows us to transcend the generational barriers of 'wave' model and explore the new territory of "a third space" in which different attitudes and perspectives coexist and interweave one another outside of the linear time. Second, applying the theoretical paradigm into evaluating Ruhl's dramatic world, I analyze Ruhl's dramaturgy of convergence and metamorphosis as a significant symptom and crucial example of new popular feminist theatre. Finally in the conclusion, using the critical concept of "affect" and Ranciere's notions of "ignorant schoolmaster" and "emancipated spectator," I speculate how Ruhl's popular feminist drama diverges from the 2nd wave feminism and conventional popular theatre.

Ruhl's utopian performative is experienced not by political or ethical ideology but primarily through her aesthetic forms that combine sensibles and emotions into a powerful affect. I argue that the emancipated spectator needs centripetal force as well as centrifugal liberation and therefore Ruhl's Ovidian dramaturgy exemplifies a new possibility of popular feminist theatre that appeals and attracts wide range of spectators and (per)forms a community based on the common yearning for utopia, the vanishing point.

Key Words Sarah Ruhl, feminism 3.0, Ovidian dramaturgy, yearning, affect,
popular feminism

최성희(단독연구)

이화여자대학교

논문투고일: 7월 14일

논문심사일: 7월 16일~8월 2일

게재확정일: 8월 2일