

# ‘비천한 몸’에서 ‘임의적 존재’로: 한국계 미국 스탠드업 코미디언, 마가렛 조의 공연 연구\*

정 미 경  
동국대학교

## I. 서론

최근 아시아계 미국 연극의 화두 가운데 하나는 민족성 공연(Ethnic performativity)과 미국성의 관계이다. 가령 <마이(MaYi)>와 <티엔티(TNT)>와 같은 몇몇 아시아계 극단에서 전통 아시아문화를 전유하여 공연하는 극들은 미국 다문화 사회의 지표로 평가할 수 있지만, 다른 한편 아시아계 미국인을 ‘영원한 이방인’으로 보는 차별적 관행을 더 강화하는 것은 아닌지 우려를 불러일으킨다. 비근한 예로 한국계 미국 작가 영진 리(Young Jean Lee)의 『용비어천가』(*Songs of the Dragons Flying to Heaven*)는 서구의 아시아문화상품 소비를 조롱할 의도로써 한국문화를 키치적으로 제시했지만, 관객들이 어설피고 국적이 불분명한 문화 기호를 아시아 상품으로 즐기며 흥겹게 오독할 가능성은 여전히 유효하다(정미경, 「유쾌/불쾌 코미디」 183-85). 이런 현실 속에서 진정한 아시아계 미국 문화의 재현 가능성은 요원해보이며, 카렌 시마카와(Karen Shimakawa)가 “비천한 존재(Abject Being)”(*National 3*)로 정의했던 아시아계 미국인의 국가 정체

[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr)

\* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-S2014A043400133).

성은 굳건히 유지되는 듯 보인다. 그렇다면 백인 중심적 국가 서사에 통합되지 않으면서 인종, 민족성을 즐길 수 있는 재현 방법은 무엇인가?

“아시아계 미국인이 국가 통합을 요구받는 인종적 정체성에 의존하지 않으면서 주체성을 인식할 수 있는” 대안으로서 시마카와는 조르지오 아감벤(Giorgio Agamben)의 ‘임의적 존재’(Whatever Being)에 주목한다. ‘임의적 존재’는 기존 공동체 범주에 대한 포섭과 배제를 모두 갖는 상태를 의미하며, 외부와 내부 사이의 임계적 경험을 제공하기 때문에 주체형성과 귀속관계에 대한 기존 인식을 전환할 계기를 마련한다(“The Thing” 151-52). 이 용어가 지시하는 외부/내부의 관계가 인종 차별이 존재하는 현실에서 얼마나 유효할지 여전히 의문이지만, 시마카와는 적어도 공연 무대라는 ‘지금, 여기’의 시공간이 ‘임의적 존재’를 현실화 하여 아시아계 미국인의 인종성에 대한 새로운 해석을 가능하게 해주리라고 기대한다(“The Thing” 158). 본 논문은 시마카와의 가설에 근거하여 무대 위의 아시아계 미국인의 몸이 ‘임의적 존재’로 해독될 때 어떠한 인종 정치적 함의가 발생하는지 마가렛 조(Margaret Cho)의 공연을 통해 설명해보고자 본다.

한국계 극작가 성 노(Sung Rno)의 작품 『파장』(*Wave*)을 보면, “이 극의 배경은 <매쉬>(MASH)와 마가렛 조의 가운데 어디쯤”(113)라는 지문이 등장할 정도로 마가렛 조는 한국계 미국인을 대표하는 대중문화스타이다. 10대에 스탠드업 코미디언이 되어 전국 대학가 공연을 주름잡았던 그녀는 1994년 미국 텔레비전 드라마 최초로 아시아계 미국 가족을 소재로 다룬 시트콤, <완전 미국소녀>(All American Girl)의 주인공으로 데뷔했다. <에스엔엘>(SNL), <섹스앤더시티>(Sex and the City) 등 여러 편의 텔레비전 쇼에 출현했지만 마가렛 조의 진가가 잘 드러나는 곳은 역시 스탠드업 코미디 쇼이다. 무대 위에서 그녀는 차별을 비판하고 성 소수자들을 지지하는 인권활동가의 면모를 보인다. 팬들이 “똥똥하고 못생긴” 그녀를 “지적이고 아름답다”고 느끼고, 『워싱턴포스트』가 “소외된 자들의 수호자”(Tiger 59 재인용)라고 찬사를 보내는 이유이다.

마가렛 조는 자신의 스탠드업 코미디 공연들—<내가 원하는 것은 바로 나>(I'm the One that I Want)(이하 <바로 나>), <혁명>(Cho Revolution), <악명

높은 조>(Notorious Cho) 등—에서 인종 정치와 성 담론의 당위성을 웅변하는 것처럼 보인다. 하지만 마가렛 조는 정체성 정치의 경직성과 한국계 공동체 내부의 위선을 꼬집어 비판하는 것으로도 유명하다. 특히 영어가 서툰 소수자문화에 민감하지 못한 한국계 이주민 부모를 조롱하는 에피소드는 종종 인종 비하와 차별이라는 의심을 받는다(정미경, 『한국계 미국 코미디언』 87). 이러한 오해는 마가렛 조의 코미디가 기존 인종 정체성 담론의 경계에 위치하기 때문에 발생한다. 아감벤 식으로 말하면, 그녀의 코미디는 정체성 담론의 임계 공간에서 어느 한 쪽에도 귀속되지 않는 ‘임의적 존재’ 양상을 보여준다고 할 수 있다. 본 논문은 한국계 미국인 퀴어 여성으로서 마가렛 조가 경계의 공간에서 어떠한 정치성을 표출하는지, 아감벤의 ‘벌거벗은 생명’(bare life)과 ‘임의적 존재’ 개념을 빌어 독해하려고 한다. 그리고 마가렛 조의 몸이 인종 정체성을 넘어서는 대안적 이미지라는 점에서 아시아계 미국 연극의 오랜 화두인 인종, 민족적 재현 담론을 확장시켰음을 논증할 것이다.

## II. 마가렛 조의 코미디에 나타난 ‘벌거벗은 생명’과 ‘임의적 존재’

### 1. 아시아계 미국 여성이라는 ‘벌거벗은 생명’

아감벤은 『호모 사케르』(Home Sacer)에서 근대 이후 통치 권력의 성격을 배제와 포함의 역설로 정의한다. ‘호모 사케르’란 로마 시대의 평민법정에서 범죄나 불경죄를 저지르고 유죄판결을 받은 사람을 일컫는 말이다. 그들은 정치권과 신권의 영역을 벗어난 존재로 취급되었기 때문에 사람들이 그를 살해해도 죄를 묻지 않았으며, 신에게 바치는 희생 제의로부터 배제되었다(175). ‘호모 사케르’는 공동체로부터 배제된 듯 보이지만 실은 그들의 죽음 결정권을 정치권력이 갖고 있다는 점에서 여전히 공동체에 포함된다. 아감벤은 ‘호모 사케르’의 존재로부터, 공동체가 배제시킨 대상은 내부로 포용되지 않지만 여전히 처벌의 관할권 안에서 삶과 죽음의 통치를 받아야하는, 이른바 ‘포함적 배제’의 통치 방식을 읽어낸다

(『호모 사케르』 177). 아감벤은 근대 이후에도 ‘호모 사케르’처럼 서구 근대 국가로부터 포함적 배제의 통치를 받는 존재가 있음에 주목하고 발터 베냐민(Walter Benjamin)의 용어를 차용하여 그들을 ‘벌거벗은 생명’이라 칭한다(『호모 사케르』 146).

포함적 배제의 관점을 확대해보면 아시아계 미국인은 ‘벌거벗은 생명’의 또 다른 사례이다. 시마카와는 아시아계 미국인을 인종적 타자/외국인과 같은 ‘비천한’(abject) 존재로서 설명한 바 있다. 비천함이란 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)에 의하면 “혐오와 찬양이 공존하는 상태”(Shimakawa, *National* 150 재 인용)로서 역겨운 것으로 간주되는 것의 지위이자 그렇게 평가되어지는 과정이다. 비천함은 자아와 대상물 사이의 경계를 세움으로써 주체/나를 산출하는 수단이기 때문에 배제의 대상이면서 동시에 완전히 배제될 수 없는 것이기도 하다. 시마카와는 아시아계 미국인이 시민권이 박탈된 계층의 지위를 갖고 있지만 미국의 주체형성과정에서 필수적이고 상호적인 역할을 한다는 점에서 ‘비천한’ 존재라고 본다. 다시 말해서 비천함이란 미국 다문화주의의 구성요소이자, 인종적 타자/외국인에게 부여된 모순된 지위이다(*National* 151). 미국의 주권을 정의하기 위해 아시아계 미국인에게 부여된 비천한 지위는 포함적으로 배제되는 ‘벌거벗은 생명’의 그것과 다르지 않다.

미국 대중 미디어에서 스테레오타입으로 왜곡되는 아시아계 미국인의 몸 이미지는 백인주류문화에 포함적으로 배제되는 ‘벌거벗은 생명’이다. <혁명>에서 마가렛 조는 서구 미디어 속에서 스테레오타입 이미지로 왜곡되거나 조롱의 대상이 되고, 사소한 역할로만 등장하던 아시아인들을 언급한다. 그리고 주류 미디어의 재현 관행이 아시아계 미국인 여성의 몸을 실제 삶으로부터 분리시켜 ‘벌거벗은 생명’으로 통치하는 과정을 보여준다.

늘 영화 출연을 의뢰받았어요. 하지만 싫다고 말합니다! 매니큐어미용사 연기를 하고 싶지 않거든요. 꼴사나운 주류도매상 역할도 싫어요. 거드랑이에 노상 닭을 끼고 다니는 인물도 싫고요. 완전 범생이 역할도 싫어요. 관 팡버스에서 내려 사진만 수십 장 찍는 역할도 별로. “어서 오세요. 본드

선생님”이라고 말하고 싶지 않아요.

...  
비극의 주인공역할을 하고 싶지 않아요.. (노래한다) “돌아온다고 했잖아, 당신은 거짓말쟁이야, 썩탱야. 당신이 내 아기의 아빠잖아.” . . . 헬리콥터가 날아다니는 뮤지컬에 출연하고 싶지 않아요. 그런 상황이 온다면 난 담장 위로 못 올라가요.

I get offered movie roles all the time. And I say no, no. I don't wanna play a manicurist, I don't wanna play a really pissed off liquor store owner. No, I do not wanna go anywhere with a chicken under my arm. I don't wanna play a exceptionally good student. I do not wanna get off a tour bus and take numerous photographs. I do not ever wanna say a phrase "Welcome to Japan, Mr. Bond."

...  
I do not wish to play that tragic heroine. (Sing) "You said you come back. You liar, a mother fucker, you're father of my baby." . . .  
. I do not wanna be in any musical where there is a helicopter. See, When it comes down to us that I cannot run up a wall. (*Cho Revolution*)

위 장면에서 마가렛 조는 스테레오타입 이미지를 의도적으로 어색하게 연기하는데, 그녀의 몸짓은 “연기하기 싫다”라는 대사와 연결되면서 아시아 여성에 대한 미디어의 왜곡과 연출 관행에 대한 비판적 시각을 유도한다.

주류 미디어가 만들어낸 이미지는 한국계 여성인 마가렛 조의 일상에 영향을 미치며 그녀의 몸을 통치한다는 점에서 정치적이다. 마가렛 조는 거리에서 낯선 백인 남자로부터 “나 흥분했어”(me so horny)라는 차별적 발언을 들었던 경험을 언급한다. 남자가 던진 말은 스탠리 큐브릭(Stanley Kubrick)의 영화 <풀 메탈 재킷>(Full Metal Jacket)에서 베트남 성 매매 노동자가 미군에게 호객행위를 할 때 쓰는 표현이다. 백인 남성이 마가렛 조를 아시아 성 매매 노동자 취급한 것은 그녀의 몸을 인종화하고 성욕화한 것이다. 마가렛 조는 그의 인종차별 범죄를 개인적 일탈이 아니라 사회 구조적 차별에 의한 결과로 간주한다. 미디어에 만연된

인종차별적 이미지가 그로 하여금 마가렛 조를 ‘벌거벗은 생명’으로 호명하도록 만든 원인이라고 생각하기 때문이다.

<바로 나> 공연에서 마가렛 조는 <완전 미국 소녀>에 출연하는 동안 몸소 체험했던 주류 미디어의 인종 차별적 제작 관행을 생생하게 증언한다. 방송 제작자들은 마가렛 조의 얼굴이 아시아여성답지 않게 너무 비대해서 “골칫거리”(big problem)라고 불평했다고 한다. 제작자들은 마가렛 조에게 2 주 동안 30파운드(약 14킬로그램)를 감량하도록 했고 ‘진짜’ 한국인처럼 보이기 위한 특별 훈련을 강요했다. 그녀를 위해 고용된 아시아전문가는 음식을 젓가락으로 먹고 다 먹은 후에는 머리카락에 꽃으라고 가르쳤다(<바로 나>). 한국인도 당황스러워 할 이 정체불명의 문화는 주류 백인 문화의 시선에 의해 만들어진 허구적 아시아 이미지를 대변한다. 그를 고용했던 방송국 제작자가 재현하고 싶었던 것은 한국계 미국인의 실제 삶이 아니라 그들이 소비하고 싶은 한국과 아시아문화임이 분명하게 드러난다. 마가렛 조의 몸은 주류사회의 매력적인 상품에 해당할 경우만 미디어에서 가시화될 수 있는 ‘벌거벗은 생명’인 것이다.

미셸 푸코(Michel Foucault)가 『성의 역사』(*Histoire de la sexualité*)에서 설명했듯이, 생명정치(biopolitics) 즉 국가권력 혹은 지배 문화가 몸을 통제하고 배제하는 과정은 과학과 공공의 이름으로 이루어진다(아감벤, 『호모 사케르』 36-37 재인용). <바로 나> 공연에서 마가렛 조는 미디어 자본이 아시아계 미국인의 몸을 다루는 방식을 통해 생명 정치가 일상적이고 친근한 방식으로 은폐되어 있음을 보여준다. <완전 미국소녀>에 출연하기 위해 마가렛 조는 살인적인 체중 감량을 했고 그 결과 신장에 이상이 생겨 하혈을 하게 된다. 병원에 실려 간 마가렛 조는 피 묻은 자신의 성기를 닦아주려는 간호사 그웬(Gwen)을 만난다. “안녕하세요? 저는 그웬이고요, 당신의 성기를 다~악아줄 겁니다.”(Hello, my name is Gwen, I’m here to waaaarsh your vagina.) 그웬 간호사는 ‘성기를 닦는다’라는 말을 천천히 반복적으로 강조한다. 성기를 닦아야하는 난처한 상황에도 불구하고 그웬의 반복적인 대사에 담긴 적극적 세척 의지를 마가렛 조도 인정하지 않을 수 없다. “정말 끝내줬어요. 집에서 닦아도 이렇게까지 깨끗하게 못할 것 같아요. 정

말이지, 먹을 수도 있겠어요.”(you really rocked me. I cannot get it that clean at home, come on, you can eat off that shit, seriously.)

관객들은 양성애자로 알려진 마가렛 조의 성적 취향<sup>1)</sup>이 드러나는 이 대사료 인해 폭소를 터뜨린다. 하지만 이어지는 마가렛 조의 연기는 호스, 양동이, 물비누를 동원한 그웬 간호사의 행위가 치료는커녕, 성적 유희도 아니며, 인간의 몸이 아닌 물건을 닦으려는 행위처럼 보인다는 점에서 폭력적 통제임을 암시한다.

“안녕하세요, 저는 그웬이고요, 당신의 성기를 다~워아주러 왔어요.” 그냥 닦는다는게 아니고, “다~워아준다”였어요. 호스, 양동이, 물비누를 꺼내는 소리가 들려요 “당신의 성기를 다~워아주러 왔어요.” 내 성기를 바위에 내동댕이칠 것처럼 느껴져요. (무대 오른쪽에서부터 몸을 반으로 구부린 채 무대를 가로질러 이동한다.) “안녕하세요, 저는 그웬이고요, 당신의 성기를 다~워아주러 왔어요” (앞으로 두 세 걸음 내딛는다.) “안녕하세요, 저는 그웬이고요, 당신의 성기를 다~워아주러 왔어요” (두 세 걸음 내딛는다.) “안녕하세요, 저는 그웬이고요, 당신의 성기를 다~워아주러 왔어요” (두 세 걸음 내딛는다.) “안녕하세요, 저는 그웬이고요, 당신의 성기를 다~워아주러 왔어요” (무대 오른쪽으로 뛰어 돌아가 세 번 더 반복한다.)

“Hello, my name is Gwen, I’m here to waaaarsh your vagina.” It’s not “Wash.” It’s “waaaaaarshhhh.” You can just hear the hose, and the buckets and the suds. “I’m here to waaaarsh your vagina.” Like she’s going to beat my vagina against a rock. (Starts stage right, moving across the stage half bent over.) “Hello, my name is Gwen, I’m here to waaaarsh your vagina.” (Runs two-three step forward.) “Hello, my name is Gwen, I’m here to waaaarsh your vagina.” (Runs two-three steps.) “Hello, my name is Gwen, I’m here to waaaarsh your vagina.” (Runs two-three steps.) “Hello, my name is Gwen, I’m here to waaaarsh your vagina.” (Runs back to stage right

---

1) 마가렛 조의 공식적인 성적 입장은 양성을 모두 지향하는 양성애자로 알려져 있다. 그녀는 이성애자 남편과 결혼했지만 여성과 성적 관계도 지속하기 때문에 여전히 자신의 성 정체성은 퀴어와 가깝다고 설명했다(Reed 772). <바로 나> 공연에서는 스스로를 ‘걸레’(slut)라고 지칭한다.

and repeats three more times.) (*I'm the one that I want*)

마가렛은 무대를 뛰어다니면서 이 장면을 반복하는데 이는 그웬의 태도가 “성기를 바위에 던져버릴 것처럼” 위협적으로 느껴졌음을 암시하는 것이다. 무섭고 싫어도 피할 수 없는 공적인 존재, 그웬은 마치 “외국성, 혹은 하나의 더러운 물질을 청소하려는 국가의 강박적 욕망을 구현한 것”처럼 보인다(Lee, “Where’s my parade” 120).

아감벤의 관점을 빌자면 그웬은 마가렛 조의 몸이라는 아시아 상품을 관리하는 자본 시스템의 상징이다. 인간 육체라는 상품은 기 드보르(Guy Debord)에 의하면 스펙터클, 즉 “이미지들로 매개된 사람들 사이의 사회적 관계에 의한 인간성의 박탈과 소외 그 자체”를 의미한다(아감벤, 『도래하는 공동체』 109-10재인용). 마가렛 조는 그웬의 태도가 환자를 대하는 것이 아니라고 주장함으로써 자신의 몸은 인간성이 박탈된 상품이었음을 암시한다. 미디어 자본은 마가렛 조의 몸을 아시아 이미지 상품으로 만들기 위해 살인적인 몸만들기 훈련을 강요했는데, 그녀가 병들고 피 흘리는 몸이 되자 그웬이라는 관리자를 통해서 몸에 드러난 폭력의 흔적을 지우려고 한 셈이다. 몸에 묻은 피를 철저히 닦아내고 무균상태에 가깝게 만드는 그웬의 의료 처치는 마가렛 조라는 상품에 생긴 결함을 보수하기 위한 자본의 상품관리과정에 다름 아니다. 그리고 복구된 아시아 여성 이미지는 피 흘리고 차별받고 화를 내고 저항하는 실제 아시아 여성의 삶과 역사를 철저히 은폐한다.

## 2. 인종 정체성 재현 너머의 ‘임의적 존재’

아시아계 미국인에게 부여된 비천한 지위는 인종차별적 재현관행으로 구체화된다. 아시아계 미국 극작가들은 이를 극복하기 위해 두 가지 방식으로 저항해왔다. 하나는 아시아계 미국 문화의 진정성을 제시하는 것, 다른 하나는 미국 주류(백인) 문화와 대등한 주체임을 주장하는 것이다. 문제는 그러한 시도들이 여전히 비천함의 논리 구도를 벗어나지는 못한다는 사실이다. 비천함을 부정하거나 극복

하려는 시도 모두 타자의 인종성을 부여하는 국가 주체의 범주에 통합되어버리기 때문이다. 아시아계 미국인의 공연은 인종, 민족적 색채를 주장하거나 혹은 백인 주류 문화의 주체가 되려는 노력을 한다 해도 백인 국가의 주권을 산출하고 정당화시키는 국가적 비천함의 지위를 벗어날 수 없는 딜레마에 빠진다(Shimakawa, *National* 3).

시마카와는 아시아계 미국인에게 부여된 국가 정체성을 크리스테바의 ‘비천함’으로 설명했지만, 비천한 존재는 주류 문화와의 협상 이외에는 극복 대안을 찾을 수 없다고 진단한다. 그리고 아감벤의 ‘임의적 존재’가 가진 조건에 주목하여 아시아계 미국인의 정체성을 규명할 대안을 타진한다(“The Thing” 150). 크리스테바의 ‘비천한 존재’와 아감벤의 ‘벌거벗은 생명’은 포함적 배제의 통치 대상이라는 점을 공유하지만, 후자의 경우는 안과 밖의 경계이자 문턱에 존재하기 때문에 소속의 욕구를 가지되 비 소속된 상태로 있는 유용한 공간을 만들어낼 수 있다는 점에서 전자와 구별된다(“The Thing” 152). 즉 ‘벌거벗은 생명’은 통치 권력이 만든 예외상태에 처할 수 있지만, 외부에 머물며 다른 어떤 곳에도 소속되지 않는 욕구를 표명할 때, 즉 ‘임의적 존재’가 될 때 기존의 순응적 주체에서 저항적 주체로 변신할 가능성을 가질 수 있다.)

주목할 점은 ‘임의적 존재’에 내포된 저항적 가능성은 기존의 인종 정치 담론에서 말하는 저항적 주체와 다른 의미를 갖는다는 사실이다. 아감벤에 의하면 ‘임의적 존재’란 “이런 저런 집합이나 집단에의 귀속을 식별하는 속성을 가져야하는 굴레에서 해방된” 상태이다(『도래하는 공동체』 10). 모든 귀속의 확립을 문제 삼는 ‘임의적 존재’는 공통 속성과 정체성에 묶이지 않는다는 점에서 새로운 소속 방식을 제시할 수 있다(『도래하는 공동체』 21-22). 순수 언어적 혹은 ‘임의적 존

---

2) 아감벤은 『호모 사케르』(*Homo Sacer*)에서 현대 시민의 삶을 위협하는 통치 상황을 ‘벌거벗은 생명’으로 설명했지만, 『도래하는 공동체』(*The Coming Community*)에서는 ‘임의적 존재’라는 새로운 형태의 삶을 긍정적 대안으로 제시한다. 전자의 저서에서 부정성/수동성의 형태로 암시되었던 새로운 정치의 가능성 내지 삶의 형태/형식은 후자의 저서에서 긍정성/적극성의 형태로 명시된다(이경진 157).

재'처럼 정체성을 넘어선 존재가 가능하려면 기존의 귀속 관계를 유지하는 제반 조건들로부터 벗어나야한다. 아감벤에 의하면 그 방안은 언어/상품/스펙터클(이미지)로부터 목소리/생산/몸이 분리될 때 잃어버린 삶을 다시 경험하는 것이다(김상운 외. 202).

자본과 연결된 스펙터클 사회에 대한 드보르의 우려에 동의하면서 아감벤은 인간이 상실한 몸짓에 대한 통제를 극복하려면 규범이 된 몸짓과 자신을 분리시켜야한다고 보았다. 그는 현실과 분리되고 규범이 된 몸짓을 문제 삼는 능력을 '개그'(gag)라는 용어로 설명한다. 개그란 두 가지 의미를 포함한다. 하나는 "기억이 안 나거나 말이 안 나올 때 얼버무리려고 배우가 즉석에서 하는 연기"이며 다른 하나는 "말을 막으려고 입을 틀어막는 것"을 의미한다(『목적 없는 수단』 71). 즉 개그란 자기 자신을 위한 입막음이며 침묵의 역량을 되찾을 때의 몸짓이다. 이러한 개그를 가장 잘 보여주는 것이 브레히트 서사극의 배우들이다. 그들은 몸짓을 인용함으로써 전후 상황들의 관계를 중단시키는데, 이 때 중단된 상황을 통해 관객들이 낯설음을 경험하도록 하는 것이 궁극적인 목적이다. 아감벤은 이 낯설음을 발견하기 위해서 중단되고 침묵되는 몸짓을 매개체의 성격을 가진다는 점에서 '목적 없는 수단'으로 부른다.

목적을 상실한 몸짓은 메시지가 아닌 수단이자 매개체로서의 성격이 부각되며, 의지와 상관없이 부여된 기존의 목적을 '재현하지 않으려는 능력'을 갖게 된다(김상운 외. 221). 마가렛 조의 스탠드업 코미디에서 아감벤이 말하는 목적 없는 수단의 몸짓을 확인할 수 있다. 그녀가 만들어내는 몸짓들은 아감벤이 드보르의 영화를 분석하는 핵심 원리로서 사용한 '반복과 정지'에 근거해있다. 그에 의하면 반복이란 "예전과 똑같은 것이 그대로 돌아오는 것이 아니라 다른 것이 될 수 있었던 예전 것의 잠재성이 새롭게 드러나는 조건이다."(김상운 외. 204 재인용) 반복은 동일성의 여부를 보는 것이 아니라 실제적 운동과 다른 기능의 가능성을 알려주는 것이며 사실상 정지의 효과를 가진다. 즉, 매개체와 서사 형식 사이에 균열을 내는 브레히트 서사극의 낯설게 하기 효과를 내는 것이다(김상운 외. 205).

아시아계 미국 퀴어 여성인 자신의 몸을 낯설게 보여주면서 마가렛 조는 그녀의 몸에 부여된 관습적 서사를 반복하고 중단하는 방식으로 스테레오타입 이미지와 인종 정체성의 몸짓 모두를 낯설게 만든다. 마가렛 조는 주류 사회가 그녀에게 부여한 인종적, 성적 이미지를 정지시키기 위해 자신의 몸을 목적이 없는 도구로 제시해버린다. 즉 어떤 것의 이미지가 아니라 그 자체로 이미지임을 드러내어 이미지의 수단이 되는 것이다. 그녀의 몸은 “스스로 이미지임을 드러내는 이미지, 보이는 것보다 더 많은 것이 있다고 암시하는 이미지”(김상운 외, 208)가 된다. 그 결과 그녀의 몸이 귀속되어 있던 기존 관계들은 흔들리고 의문에 붙여진다.

‘반복과 정지’를 중심으로 보았을 때 마가렛 조의 공연들은 크게 구조적 반복과 이미지의 반복을 통한 낯설게 하기 효과를 구현한다. <혁명>에서 마가렛 조는 공연 도중 갑자기 쓰고 있던 수지 웡 스타일의 가발과 웨스턴 부츠를 벗는데, 이 행위는 자연스러운 서사를 중지시키기 위해 의도된 연출이다. 그녀는 공연이 시작되고 얼마 지나지 않아서 “이건 내 머리카락이 아니에요. 내가 중국인 머리를 할리가 없잖아요.(그리고 신발을 벗는다.) 코리아타운에서는 신발을 벗어야 해요”(“that’t not my hair. you know I would never get this chinky of a haircut.(and she takes off her boots.) So where in Korea Town, I have to take off my boots.”)라고 말하며 탈의하기 시작한다. 주지하다시피 수지 웡은 1960년 동명의 소설을 영화화한 <수지 웡의 세계>(The World of Suzie Wong)에 등장한 중국 여성인물로서 미국 대중문화에서 아시아 여성의 상징적 이미지로 통한다. 그러므로 마가렛 조가 수지 웡 가발을 벗는 행위는 미디어에서 강요하는 전형적인 아시아 여성의 이미지를 벗어버리는 의미로 해석할 수 있다.

가발을 벗는 것과 신발을 벗는 것은 유사한 행위에 속하지만 신발을 벗는 행위는 앞의 행위와 다른 의미를 만들어낸다. 마가렛 조가 웨스턴 부츠를 벗을 때 관객들은 집안에서 신발을 벗는 한국 문화를 알고 있었더라도, 그 행위를 한국계 미국인의 문화적 정체성으로 해석하지 않는다. 마가렛 조가 보조자를 불러 도움을 받을 정도로 어렵게 신발을 벗기 때문이다. 즉 신발을 벗는 행위가 한국계 미

국인인 그녀에게도 어려운 일이며, 부자연스럽다는 의미가 전달된다. 마가렛 조의 연기는 2세대 한국계 미국인에게 이국적인 한국 전통문화를 기대하는 인종차별적 시선과 자민족 중심적 시선 모두를 조롱한다. 그런 맥락이 형성되면 가발을 벗고 맨발로 무대에 서 있는 마가렛 조의 몸은 기존의 인종적 편견에서 벗어난 상태일 뿐만 아니라, 한국계 미국인 여성이라는 민족적 규범으로부터 벗어나 공동체의 외부에 위치한 ‘임의적 존재’로 보이기 시작한다.

<악명 높은 조>에서는 이성애적 성정체성 담론의 내부와 외부를 드나드는 ‘임의적 존재’의 시선을 만날 수 있다. 마가렛 조는 여성 치료사에게 결장세척을 받았던 경험을 설명하면서 치료사의 의료행위를 예로트한 동성애적 경험으로 바꾸어버린다.

결장세척에 대한 어떤 규칙이 있어요, 안 그러면 이게 의료 행위인지 유희인지 구분을 못하거든요. 그 경계가 애매하지요. . . . 그녀가 튜브를 내 성기 안으로 집어넣었어요. “죄송합니다. 죄송해요.” 아시다시피 사람들 항문 모양이 조금씩 다르죠. 눈송이처럼 보이기도 해요.

There're certain laws governing colon hydrotherapy because nobody's really sure whether it's a medical procedure or entertainment. The lines are blurred. . . . And she stuck it [tube] in my vagina. "I'm sorry. I'm sorry." You know, everyone's anus is a little bit different. They're like snowflakes apparently. (*Notorious Cho*)

치료사가 마가렛 조의 항문과 성기를 혼동하여 실수하는 장면에서, 의료 용어인 ‘결장 세척’은 양성애자의 정체성을 가진 마가렛 조에 의해 ‘결장세척행위라고 불리는 것’으로 바뀌어 버린다. 결장 세척을 꺼려하는 환자들이 여자 치료사를 엄마처럼 편하게 느낀다는 치료사의 설명은 이성애 담론 영역에서만 의미를 갖는다. 마가렛 조는 그녀가 절대 엄마로 보이지 않는다고 말함으로써 ‘결장 세척이라고 불리는’ 과정이 양성애자의 몸에 가져오는 애로트한 반응과 의미를 생각해보도록 만든다.

마가렛 조가 이성애 담론의 경계와 맞닿은 외부에서 동성애적 시각을 드러낼 때 관객들 역시 그녀의 농담에 호응하면서 새로운 인식의 영역에 가담하게 된다. 마가렛 조가 이성애자로 보이는 치료사의 손길에 느꼈을 성적 유희를 상상하고 공감하면서 관객들은 여성/남성의 몸으로 구분되고 규범화되어 있는 이성애적 몸의 가치를 잠시 벗어난다. 성적 즐거움과 유쾌함으로 일시적 공감대를 형성하게 되면서 관객들 역시 기존의 귀속 관계와 거리를 두는 ‘임의적 존재’가 되어보는 체험을 한다. 마가렛 조는 이성애와 동성애 모두와 거리를 두는 위치에서 기존의 이분법적 성 정체성을 낮설게 만들며 ‘지금, 여기’의 정지된 시간으로 관객을 유도한다. 이러한 경험은 현재와 분리된 무대라는 공간이기 때문에 가능하며, 새로운 사고의 대안을 찾는다는 점에서 “실험적이고 구원적인”(liberatory and redemptive) 웃음의 가치를 갖는다(Reed 775-76).

마가렛 조의 공연에서 나타나는 또 다른 반복과 정지는 <혁명> 공연 전체 구조를 형성하는 ‘Pussy’의 이미지이다. <혁명> 공연에서 ‘Pussy’는 총 9번의 에피소드에서 언급되는데 매번 다양한 의미로 변주된다. 극 초반 ‘Pussy’는 아시아 여성의 그로테스크한 이미지를 전달한다. 가령, 마가렛 조의 친구는 출산도중 ‘Pussy’가 폭발하는데, 간호사가 조각들을 모아 케매어 ‘프랑켄 Pussy’가 된다. 또 ‘Pussy Show’ 에피소드에서는 방콕 거리의 호객꾼이 외국 관광객을 상대로 “Pussy가 바나나를 먹는다!”, “Pussy가 탁구를 친다!”, “Pussy가 글을 쓴다!”고 외친다. 주목할 점은 마가렛 조가 방콕 ‘Pussy’, ‘프랑켄 Pussy’ 이미지를 거부하는 방식이다. ‘프랑켄 Pussy’ 에피소드에서 그녀는 친구의 아기가 울음을 터뜨리자 당황하다가 마치 그리스신화의 크로노스처럼 아기를 삼켜 버린다(!). 그리고 “나는 모성에 따위의 본능이 없다. 나는 석녀다”(I have no maternal instincts, whatsoever, I’m barren)라고 선언한다.

마가렛 조가 출산과 양육의 주체인 여성의 몸을 괴물로 묘사한 이유는 방콕의 ‘Pussy Show’와도 연결된다. 방콕의 클럽지구에서 만난 태국 성 노동자의 ‘Pussy’는 바나나를 먹고 탁구를 치고 글씨를 쓰는 등 다양한 기술을 구사한다. ‘프랑켄 Pussy’ 못지않게 그로테스크한 이미지이다. 두 에피소드에서 한국계 미국

여성과 태국 성 매매 노동자의 ‘Pussy’는 서구 사회로부터 유색인종 여성이 차지하는 몸의 위상을 상징한다. 방콕의 ‘Pussy’가 미군을 위한 아시아 성 노동자 여성의 이미지라면, ‘프랑켄 Pussy’는 서구 사회에서 유색인종 여성이 받는 차등적 지위를 상기시킨다.<sup>3)</sup> 즉 마가렛 조는 아시아 여성이 겪는 성 상품과 이등 시민의 출산이라는 현실을 부각시키기 위해 그들의 ‘Pussy’를 괴물로 묘사한 것이다.

아시아 여성의 그로테스크한 ‘Pussy’는 서구 사회뿐만 아니라 아시아에서도 만들어진다. 또 다른 에피소드에서 마가렛 조는 입이 없는 헬로 키티 인형을 침묵을 강요당하는 아시아 여성에 비유한다. 그 에피소드의 맺음말로 그녀가 외친 것은 “산리오에서 만든 고양이(Pussy)”(*Pussy made by Sanrio.*)이다.<sup>4)</sup> 산리오는 헬로 키티를 만드는 일본 회사 이름이다. 태국 남성이 ‘Pussy’가 떠나기를 먹고 탁구를 친다고 외치며 태국 여성을 상품화시켰던 것처럼, 일본 기업 역시 아시아 여성의 성적 이미지로 이윤을 추구한다는 점을 꼬집은 것이다(Lee, “*Pussy Ballistics*” 107). “산리오에서 만든 고양이!”라는 외침은 아시아 여성의 성 상품화 현상을 서구 백인 가부장 사회라는 인종적 영역을 넘어 동시대 자본의 영역으로 확대시킨다. 그 외침은 아시아인이 아시아 여성의 성적 이미지를 상품으로 생산하고 서구 사회가 그것을 소비하는 현실, 즉 서구 중심적 글로벌 경제체제의 결과물임을 상기시킨다.

하지만 마가렛 조의 ‘Pussy’가 의미하는 바는 정치 경제적 비판에 그치지 않는다. 그녀는 다른 에피소드가 끝날 때에도 ‘Pussy’를 이용한 여러 가지 문구를 패러디하여 접목한다. 관객들은 극 초반에 나타난 ‘Pussy’의 이미지가 다른 에피소드에서 의미가 변화되거나 새로운 시각을 제공한다는 사실을 알게 된다. 마가렛 조가 외치는 ‘Pussy’는 반복된 이미지이지만 서사의 흐름을 깨고 지속적으로 낯선 상황을 만들어낸다. 특히 그녀는 공연 후반에 이르면 ‘Pussy’의 강력한 성적

3) 레이첼 리(Rachel Lee)에 의하면 ‘프랑켄 Pussy’는 북반구 백인 여성의 분만이 갖는 특권화된 가치에 비해 유색인종 여성들의 분만이 미국 사회에서 그만큼의 환대와 보호를 받고 있는가에 대한 질문이다(“Where’s my parade” 99).

4) Pussy는 여성 성기의 비속어, 그리고 고양이를 이중적으로 의미한다.

이미지에 자신을 투사한다. 태국 성 매매 노동자들과 헬로 키티를 상대로 한 서구 남성의 성적 욕망을 양성애자인 자신의 성적 즐거움으로 전환시킨 것이다 (Pelle 27). “3천 마일을 달리고 ‘Pussy’는 연료를 채운다”(Pussy change oil every 3,000 miles), “‘Pussy’는 남성에게 충분히 강하지만, 여성을 위한 것이다”(Pussy strong enough for a man, but made for a woman)과 같은 구호 속의 ‘Pussy’는 바로 마가렛 조 자신의 성적 능력을 과시하는 의미로 변한다.

공연을 끝내면서 그녀는 “Pussy가 옥수수를 깨버린다. 난 상관없어”(Pussy crack corn. I don’t care)라고 외치는데, 이 문장은 19세기 유명한 민스트럴 <파란꼬리 파리>(Blue Tail Fly)에서 반복되는 구절, “지미가 옥수수를 깨버린다. 난 상관없어”를 패러디한 것이다(Lee, “Pussy Ballistics” 111). 이 가사는 민스트럴 노래가 흔히 그렇듯이, 백인 주인에 대한 흑인 노예의 저항을 은밀하게 담고 있다. “옥수수”란 노예들이 위스키로 지칭할 때 썼던 은어였지만, 말 그대로 노예가 먹는 질 낮은 식사로 이해될 수도 있다. 이 때 “옥수수를 깨다”는 의미는 백인 주인의 죽음을 축하하기 위해 위스키 병을 깬다는 것이기도 하고, 주인의 죽음에 대한 책임을 물어 질 낮은 식사로 벌을 받는다는 의미일 수도 하다. 분명한 것은 어느 경우이든 “난 상관없어”라고 말하는 화자의 태도는 흑인 노예의 저항으로 읽힌다는 것이다(Lee, “Pussy Ballistics” 111).

지미의 옥수수와 유사하게 마가렛의 ‘Pussy’도 중의적이다. 극 초반 ‘Pussy’는 서구의 성적 대상화된 존재, 착취 받는 계급, 침묵을 강요당하는 아시아 여성을 의미한다. 극 후반에 이르면 마가렛 조는 스스로를 ‘Pussy’에 동일시하며 성적 즐거움의 주체가 되기도 하고, 차별적 시선을 반박하는 ‘Pussy’의 변화를 보여준다. 마가렛 조가 한국계 미국 여성이라는 인종, 민족, 젠더의 정체성을 우선시한다면 그녀는 아시아 여성을 비하하는 ‘Pussy’를 거부해야 한다. 반면 양성애자의 정체성을 주장한다면 마가렛 조는 ‘Pussy’가 가진 성적 능력을 과시해야 한다. 어느 하나의 정체성을 선택하는 대신 마가렛 조는 아시아 여성을 비하하는 ‘Pussy’와 성적 주체의 ‘Pussy’를 공존하도록 만든다. 이는 인종적 저항과 성적 자유로움이 ‘임의적 존재’의 방식으로 배치되었음을 의미한다.

마가렛 조가 만들어내는 ‘임의적 존재’는 다양한 정체성들의 충돌을 회피하려는 것이라기보다 다양함의 공존을 향한 실존처럼 보인다. <바로 나>에서 스키 강습을 받으러 간 마가렛 조는 백인 강사가 동양인들은 절을 하니까 엉거주춤한 스키 자세를 잘 취한다고 한 말에 격분하여 “엇 먹어!”(fuck you!)라고 응수한다. 관객석의 환호를 들으며 마가렛 조는 “그리고 뒤로 자빠졌죠”(and I fell)라고 말함으로써 더 큰 웃음을 이끌어낸다. 머리로는 스키 강사의 인종 차별에 분노하지만 현실은 서투르게 넘어진 강습생의 처지인 것처럼, 그녀의 유머는 옥수수를 깨버릴 만큼 강력한 ‘Pussy’는 현실 정치에 없다는 사실을 알려준다. 인종 정치 담론에 자신의 유머를 귀속시키지 않는 방식으로, 즉 ‘임의적 존재’가 됨으로써 그녀는 관객들이 여러 의미의 ‘Pussy’에 공감하도록 자신의 공연을 열어둔다.

### III. 결론

스탠드업 코미디 공연 무대라는 특유의 현장성을 바탕으로, 마가렛 조는 미국 사회로부터 받은 인종적, 성적, 신체적 통제의 과정과 흔적을 몸짓을 통해 드러낸다. 아감벤식으로 말하면 마가렛 조의 몸은 자본주의적 스펙터클의 오염된 이미지를 드러내는, 스스로 이미지임을 드러내는 이미지가 된다. 이 과정은 인종 정치적 메시지를 던진다는 점에서 기존 아시아계 미국 연극 무대가 재현한 ‘비천한 몸(object body)’ 전략과 유사하다. 하지만 마가렛 조는 정체성 정치가 추구하는 정의의 영역과 자신의 성적 욕망 영역 사이에 충돌이 있음을 가감 없이 드러냄으로써 자신의 몸을 어디에도 소속되지 않는 ‘임의적 존재’로 만든다.

<완전 미국 소녀>의 실패를 딛고 재기의 신호탄을 올렸던 <바로 나> 공연에서 마가렛 조는 한국계, 미국, 여성, 그리고 양성애자의 정체성이 하나의 대열로 묶일 수 없음을 역설한다. 그리고 자신의 존재가 서야 할 위치가 어디인지를 관객에게 묻는다. “내 소속이 어디죠?”(where’s my parade?) 그녀는 인종, 민족, 성 정체성에 입각한 정치적 올바름과 진보의 입장을 지지하지만 그 중 어느 하나에

귀속되기를 거부한다. ‘임의적 존재’로서 정체성들의 경계를 걷는 마가렛 조의 코미디는 한국계, 여성, 퀴어, 미국시민이라는 각 정체성의 범주들을 고루 스쳐가는 위치를 확보한 듯 보인다. 이로써 인종주체로 통합되지 않는 아시아계 미국 연극 재현의 한 사례를 성취했다고 할 수 있다.

**주제어** 마가렛 조, ‘임의적 존재’, <내가 원하는 것은 바로 나>, <악명 높은 조>, <혁명>

## 인용 문헌

- 김상운 외. 「간주곡」. 『목적 없는 수단』. 조르지오 아감벤 지음. 김상운 · 양창렬 역. 서울: 난장, 2009. Print.
- 아감벤, 조르지오 『호모 사케르』. 박진우 역. 서울: 새물결, 2008. Print.
- . 『목적없는 수단』. 김상운 · 양창렬 역. 서울: 난장, 2009. Print.
- . 『도래하는 공동체』. 이경진 역. 서울: 꾸리에, 2014. Print.
- 이경진. 「아감벤 정치철학의 서문\_『도래하는 공동체』에 대하여」. 『도래하는 공동체』. 서울: 꾸리에, 2014. 154-67. Print.
- 정미경. 「유쾌/불쾌 코미디: 영진 리의 *Songs of the Dragons Flying to Heaven*에 나타난 정치성」. 『현대영미드라마』 26.3(2013): 161-90. Print.
- . 「한국계 미국 코미디언 마가렛 조의 비판적 흥내 내기」. 『현대영미어문학』 33.1(2015): 77-97. Print.
- Cho, Margaret. *I'm the One that I Want*. New York: Ballantine, 2001. Print.
- . *I'm the One that I Want*. Prod. Lorene Machado. Cho Taussing, 2000. Film.
- . *Notorious C.H.O.* Prod. Lorene Machado. Cho Taussig, 2002. Film.
- . *Cho Revolution*. Prod. Lorene Machado. Wellspring, 2004. Film.

- . *Full Metal Jacket*. Dir. Stanley Kubrick. Warner Home Video, 2007. Film.
- Lee, Rachel C. "Where's my Parade? Margaret Cho and the Asian American Body in Space." *The Drama Review* 48.2(2004): 108-32. Print.
- . "Pussy Ballistics and Peristaltic Feminism." *The Exquisite Corpse of Asian America: Biopolitics, Biosociality, and Posthuman*. NY UP., 2014. 97-125. Print.
- Pelle, Susan. "The Grotesque" Pussy: "Transformational Shame" in Margaret Cho's stand up Performances." *Text and Performance Quarterly* 30.1 (2010): 21-37. Print.
- Reed, Jennifer. "Sexual Outlaws: Queer in a Funny Way." *Women's Studies* 40.6 (2011): 762-77. Print.
- Rno, Sung. *wAve*. In *Savage Stage: Plays by Ma-Yi*. Ma-Yi Theater Company, 2007. 111-55. Print.
- Shimakawa, Karen. *National Abjection: The Asian American Body Onstage*. Duke UP., 2002. Print.
- . "The Things We Share: Ethnic Performativity and "Whatever Being". *Journal of Speculative Philosophy* 18.2(2004): 149-60. Print.
- The World of Suzie Wong*. Dir. Richrd Quine. Paramount, 2004. Film.
- Tiger, Caroline. *Margaret Cho*. NY: Infobase, 2007. Print.

## From the ‘Abject’ Body to the ‘Whatever Being’: Margaret Cho’s Standup Comedy

Abstract

Jung, Mikyung

Asian American theatre artists have the difficult task of carving out a space in which to performance an Asian Americanness that is too often American to register as racially or ethnically distinct, and too asian to be legible as American. This dilemma is simply a reflection of the larger paradox posed by multiculturalism as a national origin myth. Karen Shimakawa has suggested that Asian Americanness is an effect of “national abjection.”, the national identity through the designation of that which is deemed “abject, not-American.” and asked “is there a way to recognize the tensions inherent in the project of performing ethnicity that does not rely implicitly on the integrity of a raced national subject?” In Giorgio Agamben’s “whatever being”, Shimakawa finds the way to conceive of subjectivity that does not depend on political identity categories for its integrity, without requiring one to dispense with categories altogether. This essay offers a way of reading “whatever being” in Korean American Commedienne Margaret Cho’s standup comedies. Her comedies do not offer any premise of justice achieved. Rather than exposure leading to justice, Margaret Cho shows her comedies work on a principle that values less cognitive resolution and more dwelling in embodied contradictions. Margaret Cho’s question in *I’m the one that I want*, “where’s my parade?” instantiates a type of being, not participating in any identity position but reveals a new state of being of Asian American queer.

**Key Words** Margaret Cho, “Whatever being”, *I’m the one that I want*,  
*Notorious Cho*, *Cho Revolution*.

정미경(단독연구)

동국대학교

논문투고일: 7월 16일

논문심사일: 7월 21일~8월 2일

게재확정일: 8월 14일