

아시아계 미국 디아스포라 연극에 나타난 ‘아시아성’, 문화상호주의적으로 읽기*

정 미 경
동국대학교

I. 서론

본 글의 목적은 새천년 전후로 아시아계 미국 디아스포라 연극에 나타난 ‘아시아성’(Asianness)을 문화상호주의적(intercultural) 연극의 관점에서 분석하고, 아시아계 미국 연극의 새로운 전망을 타진해보는 것이다. 1990년대 이후로 몇몇 아시아계 미국 극단들은 아시아 여러 지역의 전통예술 형식을 반영하는 경향을 보이고 있다. 일본의 가부키, 타이코, 중국의 북경오페라, 한국의 탈춤과 무속, 싱가포르의 당기(tank-ki) 등 아시아의 토착 예술 형식을 아시아계 미국 연극 무대에서도 찾아볼 수 있다. 하지만 아시아계 미국 무대가 재현하는 아시아 토착문화는 종종 ‘자기 이국화’(self-exoticism)라는 의심을 받는다. 이국적인 아시아 이미지를 강조할 경우 본의 아니게 아시아계 이주민을 ‘영원한 이방인’으로 간주하는 백인 중심적 인종차별을 강화할 수 있기 때문이다. 이 같은 우려는 미국 사회가 다문

www.kci.go.kr

* 이 논문은 2015년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2015S1A5B5A07042777).

화사회로 정착되면서 가라앉는 것처럼 보였으나, 2016년 트럼프 정부의 출범 후 ‘반이민정서’와 백인우월주의가 공공연히 등장하면서 다시 부상하고 있다.

그럼에도 불구하고 전통 문화에 담긴 ‘아시아성’은 미국성(Americanness)을 주장하며 인종적 권리를 주장했던 초기 아시아계 미국 연극인들에게 늘 매혹적인 화두였다. 최초의 아시아계 미국 극단 <동서연희패>(East West Players)가 서구 사회가 만들어낸 ‘동양’(Oriental)의 이미지에 저항하기 위해 인종 정치적 재현을 목표로 삼은 것은 잘 알려져 있다. 하지만 1965년 그들의 창립 공연이 일본 소설인 『라쇼몽』(Rashomon)의 개작이었다는 사실에서 알 수 있듯이 아시아계 미국 연극계에서 ‘아시아성’을 기반으로 삼고, 이를 문화상호주의 관점에서 극대화하려는 시도는 일찌감치 있었다(E. Lee 45). 다시 말해서 1990년대 이전까지 아시아계 미국 연극은 대외적으로 인종 정치극의 필요성을 주장했지만, 그 이면에는 인종적 편견에서 자유로운 상태로 아시아 고유 문화를 무대 위에서 펼치고 싶은 욕망이 숨겨져 있었던 것이다. 그런 점에서 새천년 이후 몇몇 아시아계 미국 연극 무대가 명백한 예술적 의도를 가지고 ‘아시아성’을 표방했다는 사실은 의미심장한 변화의 조짐으로 읽을 수 있다.

그 배경으로 1990년대 이후 미국으로 이주해 온 남아시아, 태평양군도 등 새로운 아시아계 이주민의 증가와 이에 따른 문화 지형의 변동을 생각해 볼 수 있다. 몇몇 아시아계 극단들이 ‘아시아성’을 강조한 시기가 이 즈음인데 이는 19세기 말과 20세기 초에 이주한 초기 아시아계 공동체와 사뭇 달라진 최근 주민들의 요구에 부응하려는 현실적 선택으로 보인다. 대표적인 예로서 <무 예술공연단>(Mu Performing Arts)(이하 <무>)와 <마이 극단>(Ma-Yi Theatre Company)(이하 <마이>)를 들 수 있다. <무> 극단이 위치한 미 중서부 도시 미니애폴리스의 인종 비율은 중국계, 일본계 미국인이 주로 거주하는 동부와 서부 도시와 다르다. 그 곳에는 몽족, 라오스, 베트남 출신 이주민들의 인종 공동체가 형성되어 있고, 특히 한국계 입양인이 다수 거주한다. 이 지역의 아시아인들은 미국사회에 동화되기보다 아시아 고유의 정체성과 문화를 유지하며 사는, 이른바 ‘디아스포라적 정체성’을 주장한다. 뉴욕에 근거한 <마이> 극단 또한 필리핀의 전통 예술을

사용하여 식민 역사와 독재 정치를 기억하는 필리핀계 이주민의 입장을 반영했음을 대외적으로 밝힌다(Barrios, “Staging the Savage” xi).

<무>와 <마이>가 재현하는 아시아성은 기존의 미국성과 대립되는 개념이 아니라 미국성으로부터 자유롭다는 점에서 ‘디아스포라적 아시아성’으로 표현할 수 있을 것이다. ‘디아스포라적 아시아성’은 아시아 문화와 미국 문화의 관계를 종속 관계로 보는 기존의 인종 정치적 관점을 벗어난다. 두 극단의 ‘디아스포라적 아시아성’은 타자로 그려지던 아시아인의 이미지를 비판하는 한편, 이주민의 삶에 계승되는 아시아 전통 문화를 재현하는 특징을 가진다. 또한 두 극단은 아시아와 태평양 군도 출신의 예술가들과 활발히 교류하고, 미국 문화뿐만 아니라 여러 아시아 공연의 전통성과 현대성을 두루 활용한 공연을 만든다. 이러한 제작방식은 아시아계 미국 디아스포라 공연의 개념을 여러 아시아 민족 문화들을 상상하고 체현하는 혼종적 만남의 장으로 확대시킨다(E. Lee 211). 이처럼 ‘디아스포라적 아시아성’ 재현은 단순한 두 문화의 결합 혹은 병렬이 아니라, 문화들 사이의 재배치를 통해 새로운 연극 기호 의미를 창출한다는 점에서 단순한 미국 동일시나 자기 이국화의 단계를 넘어선다.

본 논문은 두 문화의 만남을 통한 새로운 무대의 형성이라는 점에 주목하여 <무>와 <마이> 극단의 ‘디아스포라적 아시아성’ 재현을 ‘문화상호주의’ 연극 담론으로 독해하고자 한다. 기존의 문화상호주의 담론은 아시아와 서구의 지형학적 만남에 국한되어 있기 때문에 두 문화의 이상적 만남인가 혹은 서구 제국주의의 아시아에 대한 문화 착취인가를 두고 논쟁의 평행선을 달렸다. 하지만 20세기 말부터 형성된 글로벌 체제는 고정된 동서의 지리적 개념을 무효로 만들었고, 세계 곳곳으로 흩어진 이주자들의 문화들은 지역 문화들과 상호 융합되거나 변형되는 과정을 겪고 있다. 이러한 지형도를 고려할 때, 아시아계 미국 디아스포라의 무대는 아시아 문화의 주체가 이주 등의 방식으로 서구(미국) 문화와 만나는 방식을 생생하게 보여주는 문화상호주의 실험장이라고 할 수 있다.

본 논문은 문화상호주의 연극의 확장된 사례라는 가설을 바탕으로 <무>의 <월아이 키드: 뮤지컬>(Walleye Kid: The Musical)(이하 <월아이>)¹⁾와 <마이>

극단의 <프로젝트: 바라니거>(Project: Balangiga)(이하 <바라니거>)를 분석할 것이다. 뮤지컬 <월아이>는 <무>의 상임 연출가였던 릭 시오미(Rick Shiomi)와 한국계 입양아 출신 작가 선드라야 케이스(Sundraya Kase)가 공동 창작한 극이다. <마이>의 <바라니거>는 필리핀계 극작가 랄프 페나(Ralph Pena)와 한국계 극작가 성 노(Sung Rno)가 공동집필한 공연이다. 두 작품은 한국계 출신 극작가들이 각각 일본계, 필리핀계 작가들과 협업한 것이고, 아시아의 전통 예술 공연형식을 디아스포라적 주제로 연결한다는 공통점이 있다. <월아이>에서 나타나는 한국의 전통 굿, 민요, 사물놀이 등 전통적 예술 형식이 서구의 서사구조와 혼용되는 양상을 통해 한국의 고유문화가 디아스포라의 현재와 과거를 어떤 방식으로 확인시켜주는지 검토할 것이다. <바라니거>에서는 미국문화와 필리핀 전통 문화가 주류/비주류, 식민/피식민, 서구/아시아 등으로 대립하는 지점에 주목하여 아시아지역의 식민역사를 복원하고 새롭게 해석하는 방식을 살펴볼 것이다. 결론적으로 아시아계 미국 연극의 새로운 ‘디아스포라적 아시아성’이 기존의 문화상호주의 연극 담론을 어떻게 넓힐 수 있을지 검토할 것이다.

II. 디아스포라적 아시아성과 문화상호주의 연극

1. 글로벌 시대의 문화상호주의 담론 지형도

서구와 아시아의 문화적 만남, 즉 문화상호주의는 20세기 중반 서구 연극계의 화두였다. 주지하다시피 문화상호주의 연극은 19세기 말에서 20세기 전반, 미학적 대안을 찾아 비유럽 문화에 눈을 돌렸던 서구 예술가들에 의해 시도되었다.

1) 뮤지컬 <월아이>는 1998년 산드라야와 시오미가 함께 쓴 연극 대본을 개작한 것으로서 2005년 존 크레니(Jon Cranney)의 연출로 미니애폴리스의 믹스드 블러드 극장(Mixed Blood Theatre)에서 초연되었다. 2007년, 2008년 재공연할 때 부분적으로 수정되었다. 본 논문은 *Asian American Plays for a new generation*에 수록된 2007년 뮤지컬 대본을 텍스트로 분석한다.

그 이후로는 특히 동양의 전통 예술을 서구 극 미학에 차용하거나 병행한 경우를 일반적으로 지칭한다(김미희 101). 중국의 전통 연기법으로부터 서사극의 기초를 세운 브레히트, 발리 댄스에서 잔혹극의 영감을 받은 아르토의 극을 비롯하여, 인도 신화와 전통 예술 기법을 차용한 피터 부룩(Peter Brook)의 극 <마하바라타>(Mahabharata)는 서구 문화상호주의 연극의 대표적 사례로 종종 언급된다(Knowles 12). 1970년대 리처드 셰크너(Richard Schechner)를 위시한 서구 연극인들은 문화상호주의 연극을 통해 보편적 진리를 추구하는 예술적 유토피아를 꿈꿨다. 셰크너는 국가적 단계를 넘어 문화적 단계로 넘어가는 전지구적 기술 시대를 전제로, 문화상호주의를 통해 빌려오고 훔치고 교환함으로써 우리의 경험을 풍요롭게 만들 수 있다는 점에 경탄을 표한다(Ley 277 재인용).

반면 제 3세계와 아시아 지역의 비평가들은 이러한 서구 연극인들의 시도를 동양문화에 대한 식민 착취의 연장으로 비판해왔다. 셰크너의 발상을 순진하고 점검되지 않은 자민족중심주의라고 일갈한 인도 출신의 비평가 러스틴 바루차(Ruston Bharucha)는 다른 문화들로부터 빌려오고 훔치고 교환하는 것이 언제나 문화 그 자체로서 경험을 풍부하게 만드는 것은 아니며 지속적인 식민주의, 더 나아가 다른 문화에 대한 착취일 수 있다고 주장한다(Ley 280 재인용). 그는 전지구화 시대의 초국가적 유통과 문화적 흐름을 인정하지만, 모든 과정이 서구 중심적 글로벌 자본주의의 통제 하에 이루어짐을 지적한다. 글로벌 자본주의의 서사 속에서 진행되는 문화상호주의 연극은 유럽-미국 문화상호주의자들이 독점하는 불공정한 문화 착취가 된다는 것이다(Bharucha, *The Politics* 24-26).

바루차를 위시한 비판적 비평가들은 20세기 서구 모더니즘 연극의 문화상호주의는 식민주의에 기반하고 있다고 본다. 유럽 현대 연극이 아시아적 요소를 차용할 때, 사회적 맥락, 역사, 신념체계를 제거했고 타자화시키거나 미국화시켜 단순한 형식과 미학적 소재로 축소시켜버린 것을 문제로 지목한다(Knowles 12). 이러한 지적은 서구와 아시아문화의 예술적 만남이라는 의의에 공감한다고 해도, 근현대 시기의 제국주의와 자본의 이동이라는 물질 조건이 미친 영향력을 함께 평가해야 할 필요성을 상기시킨다. 하지만 초국가, 세계화 시대는 이미 돌이킬 수

없는 현실이자 미래로 우리 곁에 와 있다. 기존의 유무형적 경계가 사라지고 유동적 흐름이 가능해진 글로벌 문화의 맥락에서 볼 때, 문화상호주의 연극은 다양한 문화의 공존 내지는 혼종적 결합이 실현되는 공간이 될 가능성이 높아진 것이다. 그러므로 새로운 문화상호주의는 서구 중심성을 벗어나 문화들 사이에 형성된 불평등한 대립과 조건을 재정의하고, 재배치하는 과정이 필요해졌다(최재오 248).

그런 맥락에서 볼 때, 아시아계 미국 극단인 <무>와 <마이>가 보여주는 ‘디아스포라적 아시아성’은 미국 문화를 토대로 삼고 아시아적 정체성과 문화를 재현한다는 점에서 문화상호주의 연극의 새로운 실현으로 읽을 수 있다. 기존의 문화상호주의가 아시아 전통 예술에 대한 서구의 일방적 이해와 활용에 방점이 찍혔다면, 아시아계 디아스포라 미국 연극의 ‘아시아성’이 가진 문화상호주의는 아시아 디아스포라들이 스스로의 전통 문화를 서구(미국)의 문화와 주체적으로 결합하는 방식에 집중하기 때문이다. 가령 <무>와 <마이>의 무대는 기존 아시아계 미국 연극에서 보여주던 문화 갈등과 투쟁의 의미를 재고하게 만든다. 기존 아시아계 미국 극작품에서 2세대 아시아계 인물들은 종종 디아스포라의 자의식을 지닌 채 새로운 정체성을 상상해야 하는 과제를 안고 있다. 그들이 정체성 형성을 위해 아시아 문화와 미국 문화를 배치하는 방식은 초월적(trans) 혹은 교차적(cross)인 것이거나 때로는 실패하는 것으로 나타난다.²⁾

『플립조이드』(*Flipzoids*)에서 모국어를 기억하는 필리핀 디아스포라들의 존재는 미국 지배 질서에 동화되지 않는 저항의 흔적으로 제시된다. 또 『비오는 클리브랜드』(*Cleveland Raining*)의 한국계 남매는 신화적 상상력을 기반으로 한 원형의 상징을 취한다(기현주 25). 전자의 경우 두 문화는 결합에 실패했거나 교차된 상태에 머물렀고 후자는 대홍수로 리셋된 세계라는 보편적 신화를 끌어내며 두 문화의 특징을 초월해버린다. 이에 비하여 <무>와 <마이>는 미국문화와 아시아

2) 두 문화가 만나는 과정은 초문화적, 교차 문화적, 문화상호적으로 요약된다. 초문화적 결합은 보편성을 찾기 위해 여러 문화들의 개별적 특징을 지우는 것이다. 교차문화적 결합은 다양한 문화들이 공존하지만 서로 혼합하지 않는다. 문화상호주의적 결합은 둘 이상의 문화가 섞여 하나의 새 문화를 창조하는 것을 말한다(최재오 250).

문화를 상호주의적으로 수용하는 사례를 제시한다. 망명, 이주, 입양 등 다양한 경로를 통해 미국에 온 아시아계 디아스포라는 전통 아시아 문화를 통해 정체성의 뿌리를 찾는다. 그들에게 미국 문화와 아시아 문화는 어느 한 쪽이 일방적인 영향력을 갖지 않고 차이로 간주되기 때문에 무대 위에서 그들의 정체성은 두 문화가 융합하고 결별하는 방식으로 자유롭게 실험된다.

2. 극단 <무>의 <월아이 키드: 뮤지컬>

1992년 미네아폴리스 주에서 한국 유학생 이동일의 주도로 창립된 <무>는 미네소타 지역의 한국입양아들을 대상으로 한국 전통 문화를 가르치는 워크숍에서 출발했다(E. Lee 213). 백인이 대다수인 이 지역에는 한국입양아가 10만 여명 거주하고 있고, 몽족 등 1965년 이후 이주한 아시아계 미국인들이 모여 산다. 극단 <무>의 공동 창립자인 시오미에 의하면 미네소타에서 제 2의 고향을 만든 아시아계 이주민들은 “위치, 이동, 이주, 고정되지 않는 지위를 삶의 주요 동력”(Classon 27 재인용)으로 삼기 때문에 하나의 국가를 선택하고 충성하는 삶을 추구하지 않는다. 그러므로 이들을 주요 관객으로 삼는 <무>는 기존 아시아계 미국 극단이 미국사회로의 동화과정과 미국성의 주장에 방점을 찍던 것과 달리, 아시아 전통문화와 아시아의 이미지를 거리낌 없이 무대화한다.

<무>의 문화상호주의 무대가 가진 특징은 문화 결합의 대상을 동과 서로만 국한시키지 않는다는 점이다. 미네소타 지역에 거주하는 아시아 출신 예술가들과 적극 교류하고 문화가 다른 배우들을 교차 배역하는 등, 여러 아시아 국가의 전통 예술의 특징을 사용하여 동시대 아시아계 디아스포라들의 이야기를 만든다. 가령 <무>를 대표하는 타이코(Taiko) 공연은 일본의 전통문화에서 가져왔지만 타이코를 공연하는 배우는 일본인뿐만 아니라 중국계, 한국계 미국인 나아가 백인일 수도 있다. 이 경우 타이코 공연은 언어와 인종성을 초월하여 연대하는 매개체의 역할을 한다. 그런 점에서 극단 <무>가 공연하는 아시아성은 내재적인 것이 아니라 특정 공동체 문화를 존중하며 수행하는 행위 수행성에 가깝다. 마리아 정

(Maria Jung)이 말하듯, “문화적 정확함이 아니라 문화적 신뢰성이 목표인 것이다.”(Classon 252 재인용)

뮤지컬 <월아이>는 이러한 문화상호주의적 작업방식이 잘 드러난 작품이다. 이 극에는 일본설화, 한국 설화 그리고 뮤지컬 형식 등 여러 가지 동서 문화가 형식과 내용면에서 유기적으로 결합되어 있다. 예를 들어, 주인공 애니(Annie)가 입양되는 과정은 초자연적인 존재가 불임부부에게 아기를 전달해주는 일본 전래설화인 모모타로(Momotaro) 이야기로 제시된다(J. Lee, *A New Generation* 34). 일본 설화의 사용이나 어머니를 ‘오마니’로 발음한 것은 한국 문화에 대한 무지로 보일 수 있지만, 앞서 언급했듯이 이는 진정성의 구현보다는 행위적 수행성의 측면으로 이해할 필요가 있다. 왜곡되거나 비현실적으로 보이는 한국문화는 미네소타의 한국입양아들이 한국 문화를 인식하는 방식을 반영한 것이다. 즉 그들에게 한국 문화는 마치 원부모를 상상하는 것처럼 주관적 이미지들의 총합으로 나타난다. 한국입양아인 애니에게 한국 문화는 상상의 산물이지만 그 이미지들은 현실적이고 실천적인 의미를 갖고 그녀의 삶으로 수용된다는 점이 중요하다.

1막과 2막은 각각 미네소타와 한국을 배경으로 제시되며 애니가 한국인의 뿌리를 고민하는 과정이 두 문화의 대조를 통해 고조된다. 1막은 한국 전통 탈춤과 장고연주를 배경으로 강보에 싸인 간난 아기를 버리고 떠나는 한국 여인의 모습으로 시작된다. 그녀를 지켜보던 오마니와 무당은 각각 한국어와 영어로 전래 장가를 부른다. 이중 언어로 부르는 이중창은 한국에서 태어난 아기가 미국으로 입양되는 과정을 상징적으로 표현한다. “오마니”(Omani)(35)로 알려진 인물은 2막에서 애니를 만났을 때 “한국의 어머니”(Mother Korea)(71)라고 자신을 소개한 것으로 보아 아기를 접지하는 삼신할미로 보인다. 이어서 등장한 백인들은 미네소타의 대표적인 겨울철 취미인 얼음낚시를 시작한다. 이웃들과 함께 낚시를 하고 있는 조지(George)와 마리(Mary)는 아기를 가질 수 없는 부부로 소개된다. 그들이 부르는 노래는 아기를 원하는 간절한 마음을 전달한다.

이때 장고소리와 함께 다시 나타난 무당이 미네소타를 대표하는 물고기이자 소원을 들어주는 거대 여왕 월아이(Walleye)로 변한다. 조지의 미끼를 문 무당과

낙시대를 잡은 조지의 대치 장면은 아시아와 서구 문화의 만남과 연결을 상징적으로 보여준다. 팽팽하던 긴장감을 낙시줄을 끊고 도망가던 월아이가 마리에게 아기 바구니를 안겨주면서 끝이 난다. 이처럼 조지와 마리가 아이를 얻게 되는 과정은 국제 입양이라는 제도적 절차가 아니라 일본설화에 담긴 내용, 즉 착한 부부에게 아기를 선물하는 상상의 방식으로 제시된다. 서구 극형식과 아시아 전통 문화가 어울린 무대에서 한국의 무당은 동서양을 넘나드는 여왕 물고기로서 두 문화의 만남을 주선하는 매개체가 된다. 영적 존재에 빙의하여 도움이 필요한 이들을 어루만지는 한국 무당의 특성은 이 극에서 행복한 가족을 꿈꾸는 백인 부부의 도우미로 적절하게 변환된다.

백인이 다수인 미네소타에서 한국 입양아가 자라나는 현실은 녹록치 않다. 캐서린 초이(Catherine Choy)에 의하면 미국에 입양된 아시아인은 인종적 타자이면서 동시에 미국인으로 환영받는 모순적 처지에 놓인다(J. Lee, “In the Heart Land” 105 재인용). 백인 주류 가족의 일원으로 살아가지만 아시아계 입양인들은 전후 미국의 도덕적 우월감을 입증하는 증인들로 간주된다. 즉 백인 주류 사회는 미국이 전쟁을 벌인 아시아국가로부터 불행한 아기들을 입양함으로써 도움을 준 것처럼 생각하는 것이다(J. Lee, “In the Heart Land” 106 재인용). 하지만 미국사회 전반에 퍼져있는 반 아시아 정서는 입양아들을 온전한 미국인이 되지 못하게 막는다. 애니의 이웃들은 그녀에 대한 관심과 애정이 넘치지만 자기도 모르는 사이에 아시아인에 대한 편견을 드러낸다. 1998년 연극으로 공연된 원작에는 친절한 백인들의 인종 차별을 날카롭게 지적하는 장면이 나온다.

남자. 이름이 뭐예요?

마리. 앤 ...

남자. 중국 이름도 지어줬어요?

마리. 아뇨, 그녀는 한국인이예요 ...

남자. 아마 그게 최선일거예요 ... 굳이 외국 이름을 지어주지 않는게 좋겠어요. 지내기 힘들 것 같아요 ...

마리. 당신 같은 사람들 때문이겠죠 ...

남자. 뭐라고요? 전 도와주려고 하는 거잖아요.

Man. What's her name?

Mary. Anne ...

Man. You give her a Chinese name too?

Mary. No, she's Korean ...

Man. That's probably for the best ... better not stick her with a foreign name ...it's going to be hard enough as it is ...

Mary. Maybe because of people like you ...

Man. What? I was just trying to be helpful. (J. Lee, "In the Heart Land" 110 재인용)

위에 인용된 남자처럼 “도와주려는”(to be helpful) 백인들의 선의는 사실 입양아들을 낳은 아시아인으로 간주하는 인종 차별과 맞닿아 있다. 남자는 입양아를 아시아인으로 인식하는 동시에 아시아인의 특징이 드러나지 않는 미국인으로 살기를 바란다. 그의 모순적 태도는 아시아인에 대한 노골적 차별은 아니지만 아시아인의 인종적 차이를 인정하지 않고 백인 주류 문화로 동화할 것을 요구한다는 점에서 또 다른 차별이다(J. Lee, "In the Heart Land" 110 재인용). 백인 이웃들의 편견과 차별을 의미하는 이 장면은 2007년 뮤지컬로 개작될 때 노랫말로 바뀌어 표현된다. 애니의 열 번째 생일날, 이웃들은 “좋은 날”(“A Great Day”)을 부르면서 애니의 미래를 축복한다. 이 때 정원사로 변신한 무당이 등장하여 이웃들의 발언을 맞받아친다. 관객들에게만 들리는 무당의 반론은 일상에 녹아든 인종차별적 시선을 브레히트 서사극처럼 전경화시킨다.

소집단. 어린 애니, 애니는 정말 예쁜 검은 머리를 가졌지.

한나 이모. 햇볕을 피하게 해. 피부가 검어지지 않게 해.

...

무당. 왜 피부색을 가지고 비교를 하지?

SMALL COMPANY. Little Annie, Annie, has such pretty black hair.

AUNT HANNAH. Better keep the sun off her, Better keep her skin fair.

...

SHAMAN. Why is skin color something to compare? (53)

이웃들은 애니가 자라면 수학 천재나 미셀 관처럼 될 것으로 기대한다. 나이 든 알랜씨는 애니를 볼 때마다 참전했던 기억이 떠올라 슬퍼진다고 말한다. 그들은 애니가 좋아할 법한 간식으로 쌀이나 두부, 중국행운과자를 떠올린다. 이웃들과 애니의 부모는 그녀에 대한 사랑을 소리 높여 외치지만 무당은 그들의 태도가 애니를 마치 다문화주의의 마스크트로 만드는 것처럼 보인다고 일갈한다.

무당의 우려처럼 애니는 점차 백인들 사회에서 소외감을 느끼게 된다. 그녀는 학교 야구팀 동료들로부터 인종차별을 당해도 백인 부모에게 털어놓지 못한다. 백인 위주 사회로부터 반강제로 아시아인이 되어버린 애니는 무당과 오마니의 도움을 받아 스스로의 정체성을 확인하기로 결심한다. 2막은 한국에 도착한 애니가 어린이날 축제에 참가한 연극단원들과 함께 친부모를 찾는 여정을 다룬다. 이준마, 아저씨, 윤미, 김코치, 선생님이로 이루어진 연극단원들은 백인 이웃들이 애니에게 그랬던 것과 똑같은 방식으로 입양아를 향한 한국사회의 차별과 무관심을 드러낸다. 미국과 한국 사회 모두로부터 소속감을 느끼지 못한 애니는 좌절하며 소속팀이 없어 고립된 선수의 처지를 떠올린다.

이준마는 한국을 고향으로 느끼지 못해 안타까워하는 애니에게 “한국인들에게 집이란 힘든 장소를 의미”(Home is for Koreans is hard place)(86)한다고 말해준다. 삶이란 늘 고생스럽지만 어쩌다 운이 좋아 기쁜 일이 생긴다는 이준마의 설명은 식민지배와 전쟁을 겪었던 한국인의 체험에서 우러나온 것이다. 애니는 자신이 겪은 불행과 좌절감을 통해 한국인의 고된 삶을 이해하는 동기를 얻는다. 그리고 연극단이 보여준 <두 왕국 이야기>(The Tale of Two Kingdoms)를 통해 한국인의 슬픔과 한의 정서가 자신의 삶에도 이어지고 있음을 깨닫게 된다. 연극이 시작될 때 구경꾼으로 있던 그녀는 어느 덧 부모를 찾는 소녀 역할을 맡아 연극에 동참하기에 이른다. 극 속에서 소녀는 부모가 감춰 둔 아기 강보를 찾아내는데, 애니가 입양될 때 가지고 있던 강보와 한 쌍을 이룬다. 온전하게 완성된 강보는 애니의 한국 정체성과 미국 정체성이 결합되었음을 상징적으로 보여준다.

마치 꿈에서 깨어나듯 미네소타의 집으로 돌아온 애니는 백인 부모와 선생님의 도움으로 야구팀 동료들과 화해한다. 극의 결말에서 그녀는 미국인의 삶을 받

아들이지만, 한국입양아로서 여전히 편견과 차별을 겪게 될 가능성이 높다. 하지만 애니는 자신의 출생을 둘러싼 불행과 슬픔을 한국 문화의 정서인 ‘한’으로 연결함으로써 미국 사회 속의 한국인의 삶이라는 새로운 방식의 실천을 보여준다. 비록 애니는 친부모를 만나지 못했지만, 연극을 통해 한국 정서에 공감하고 강보를 찾는 과정을 통해 스스로의 인종성을 찾은 것이다. 한국에서 그녀가 경험한 것은 사이코드라마에서 말하는 “잉여현실”(surplus reality)에 해당한다. 제이콥 모레노(Jacob Moreno)에 의하면 잉여현실이란 “적극적인 상상력의 동원과 활용을 통해 얻어지는 풍성한 현실”을 의미한다(모레노 32). 애니가 상상을 통해 얻어낸 풍성한 한국 문화는 곧 그녀의 현실을 뒷받침해줄 실천적 정체성이 된다.

뮤지컬 <월아이>에서 미국의 문화와 한국의 문화는 다문화적으로 병렬되거나 초월적으로 융합되지 않는다. 애니에게 백인 문화는 자연스럽거나 당연한 수용의 대상이 아니라 의문과 점점의 대상이 된다. 다른 한편 그녀는 백인 사회가 그녀에게 강요한 아시아성을 부정하거나 외면하지 않는다. 오히려 한국 문화에 대한 적극적인 수용을 통해 한국입양아로서 인종 정체성을 만들어나하려는 노력을 보여준다. 그녀의 한국문화는 상상에 입각한 것이기 때문에 한국인의 눈에는 진정성이 부족해보일 수 있다. 하지만 애니는 한국입양아로서 살아가야 할 삶의 경로를 형성하는 중요한 도구로 한국 문화를 상상하고 차용한다. 이 극에서 미국문화와 한국문화는 기존의 의미와 형식을 잃고 한국입양아의 새로운 정체성 형성을 위해 새로운 의미 구조로 결합한다. 이 점에서 <월아이>는 문화상호주의 문제의식을 확장시킨 사례를 제시한다고 볼 수 있다.

3. <마이>의 <프로젝트: 바라니거>

극단 <마이>는 1989년 뉴욕의 필리핀계 미국 연극인들에 의해 설립되었다. 극단명 ‘마이’(Ma Yi)는 14세기 중국 상인들이 현재의 필리핀인들을 지칭하던 용어로서, 필리핀의 전통 문화를 열등한 것으로 취급했던 제국주의 역사에 대한 저항의 의미를 담고 있다(Barrios, “Staging the Savage” xv-xii). <마이>의 무대는

필리핀의 토착문화와 식민시기 형성된 근현대 문화로 넘쳐나는데, 이는 이주민의 성공담과 동화의 역사를 주로 다루던 기존 필리핀계 미국 작가들의 재현과 구별하기 위한 것이다. <마이>는 민족주의적 연극을 통해 이주민들의 수난과 희생의 역사를 강조하고 필리핀계 관객들의 공동체를 형성하고자 한다(Barrois, “Beyond” 430). 이를 위해 필리핀 전통문화를 강조하고 이주민의 역사를 중시하는 한편, <마이>는 반제국주의, 인종정치 담론에 참여하는 정치 성향을 명백히 드러내며 민족주의 정치극 전통을 계승했음을 천명한다(Barrios, “Beyond” 436).

필리핀 정치극 전통은 1565년 스페인의 식민지배와 함께 시작된 것으로 근현대 필리핀 문화의 큰 축을 이룬다. 19세기 스페인에서 전파된 ‘상징극’(drama simboliko)은 식민지배에 저항하는 필리핀인들의 저항도구로 전유되었다. 미국이 통치했던 1901년부터 1946년에는 ‘선동극’(seditious play)이라고 불린 민족주의 정치극이 그 뒤를 이었다(Tiongson). 당국의 검열을 피하기 위해 전통 극 기법을 사용하거나 알레고리나 비유를 사용하여 전복적 메시지를 전달했던 식민지 시대의 연극은 사실상 독립운동의 일부이자 효과적인 무기였다. 이러한 정치극 전통은 마르코스 정권의 계엄령 시기, 거리극과 민족주의 연극으로 이어졌다. 한마디로 필리핀 연극인들에게 연극이란 적에 맞서 민중과 함께 세상을 바꾸는 무기였던 것이다(Fernandez, “In Focus”).

마르코스 독재에 저항하며 정치극을 공연했던 <마이>의 창립원들은 2002년 <바라니거> 공연에서 미국의 필리핀 지배사를 재검토하기 위해 바라니거 사건³⁾을 둘러싼 두 문화의 충돌과 갈등 양상을 제시한다. 이 극은 필리핀이 독립 100주년을 맞이하여 미군이 가져간 바라니거 종의 반환을 요구하며 일어난 논쟁에서

3) 바라니거 폭동 혹은 전쟁은 1901년 필리핀을 점령한 미군이 필리핀 주민 80명을 구금하고 고문하자, 독립군과 연합한 주민들이 미군 캠프를 습격해 무차별적으로 도륙한 사건이다. 미군은 바라니거 지역을 소개하고 어린이와 부녀자를 처형하는 보복을 감행했고, 바라니거 성당에 있던 종 3개를 빼앗아갔다. 1998년 필리핀 정부는 이 종들을 반환해 줄 것을 공식 요청했는데 미 정부가 이를 거부하면서 양국에서 바라니거 사건에 대한 역사적 재평가를 놓고 격론이 벌어졌다(Picis 1998년 7월 15일자). 2017년 현재까지 종은 반환되지 않았다.

시작한다. 그 중은 현재 미국의 와이오밍 주에 전시되어 있고 1901년 필리핀 사마르(Samar) 섬의 바라니거 지역에서 사망한 미군을 애도하는 상징물이 되었다. 조이 바리오스(Joi Barrios)에 의하면 <바라니거>는 필리핀에서 저지른 미국 점령군의 폭력과 위선의 역사를 다룸으로써 필리핀계 미국 관객들로 하여금 부모세대의 고향에서 일어난 식민역사를 이해함으로써 자신들의 모순적 정체성을 직시하게 만들고자 하는 목적을 가지고 있었다(“A Hunger” 369).

하지만 <마이>가 역사를 다시 쓰고 정치의식을 고취시키는 방식은 기존 정치극과 달랐다. 워크숍 공연 당시 실시한 관객설문조사 결과를 보면 <바라니거> 공연은 선동적 혹은 민족주의 정치극이 아니라 객관성이 돋보이는 토론극으로 받아들여졌다.⁴⁾ <바라니거>의 극 구조는 미국과 필리핀의 문화를 상호 대립, 충돌시키지만 두 문화를 대립적, 병렬적으로 배치하는데 그치지 않고 우월과 열등, 지배와 피지배의 권력관계가 무효화되는 실험장으로 재배치함으로써 새로운 역사 인식을 도출해내는 계기를 마련해준다. 필리핀계와 한국계 출신 작가가 공동 집필하고 미국 남부 출신 백인 배우들을 참여시키는 제작 방식 또한 관객들이 스스로의 정체성을 협상하면서 중층적 의미와 해석을 도출해낼 수 있도록 유도한다.

<바라니거>에서 두 문화의 대립 과정은 매우 분명하게 드러난다. 미군이 ‘폭동’이라 부르고 필리핀인은 ‘필리핀-미국 전쟁’이라 부르는 바라니거 사건은 용어에서부터 두 나라의 평가가 극명하게 갈라진다. 1막은 바라니거 사건에 대한 객관적 사실을 전달하는데, 이 사건에 대한 공식적, 개인적 기록 및 문서 등은 대부분 미국 측의 것이다. 공식 담론의 주도권이 미국에 있는 상황에서 <바라니거>는 필리핀의 문화텍스트를 통해 균형을 맞춘다. 필리핀 토착어의 사용, 상대방의 진술을 맞받아치는 연극적 말씨름(verbal joust), 필리핀 혁명가의 시와 노래 등 필리핀의 역사와 문화가 담긴 텍스트가 극 전체에 흩어져있다. 그 중에서도 정치극 형식은 스페인과 미국, 일본의 식민통치와 마르크스 독재에 저항해 온 역사를 환

4) 2002년 8월 22일과 23일 실시한 설문조사의 결과를 보면 젊은층이 다수를 이룬 관객들은(16-25세 23%, 26-35세 34%) 이 극을 교육적(37%), 계몽적(24%)으로 느꼈는데, 전체적으로 균형 잡힌 시각(84%)을 보였다고 평가했다(Barrios, “A Hunger” 370).

기시키는 효과를 발휘한다. <바라니거>에는 필리핀 정치극의 특징인 브레히트 서사극과 보알의 토론극, 미국식 보다빌(bodabil) 쇼⁵⁾ 형식이 사용된다.

이 극에서 필리핀의 문화는 바라니거 사건에 대한 미국 중심 시각에 필적하는 필리핀의 대응 담론을 형성한다. 가령, 『필리핀에서의 사건들』(*Affairs in the Philippines*)이란 회고록에 기록된 물고문 사건은 미군 병사의 관점에서 객관적으로 전달된다. 하지만 무대 한 쪽에서 필리핀 죄수가 실제 물고문을 당하며 괴로워하는 장면이 재연될 때, 미군 병사의 회고록에 사용된 언어의 객관성은 필리핀 죄수가 느낀 현실적 고통을 은폐하는 차가운 폭력처럼 느껴진다. 물고문 재현은 미군 기록에 대한 의구심을 품게 만들고, 필리핀인들의 입장에서 바라니거 사건을 생각하도록 유도하는 효과를 만든다. 또 바라니거 주민들이 가톨릭 제의 행렬로 위장하여 무기를 나르는 장면 역시 양면적 평가를 요구한다. 미군에게 이 장례행렬은 교활한 적의 모습이자 불법적인 폭동의 전조로 보일 것이다. 하지만 미군을 스페인에 이은 또 다른 점령자로 생각하는 필리핀인에게 이 장면은 외세에 저항했던 거리의 제식행렬 전통을 상기시킨다. 즉 바라니거 주민의 위장행렬은 점령자의 폭력에 대항하는 독립운동이자 전쟁의 일부로 제시되는 것이다.

<바라니거> 1막에 나타난 두 문화의 대립은 미국 중심의 주류 역사 해석을 의문시하고 필리핀 문화와 역사를 기반으로 바라니거 사건을 재평가하도록 만든다. 2막과 3막에서는 바라니거 사건에 대한 이분법적 해석을 벗어나 미국과 필리핀 내부의 다양한 시각을 보여주기 위해 토론과 마임이라는 연극 기법이 등장한다. 2막에서는 바라니거 종 반환여부를 둘러싼 전문가 토론회 형식이 도입된다. 토론회에 참석한 전문가들은 아시아계 미국학 교수, 해체주의 학자, 퇴역한 미군 장교, 필리핀계 극작가이다. 이들은 전문적 용어를 남발하며 이해하기 어려운 현학적 견해를 제시하는가 하면, 바라니거 종 문제와 관련이 없는 사변적 논의에 몰두한다. 미국과 필리핀계 지식인 모두를 풍자하는 토론회 장면에서 필리핀 정

5) 보다빌은 프랑스에서 시작된 보더빌(vaudeville)을 언급한 용어로서 다양한 음악과 코미디 연극, 일인극, 곡예 등의 프로그램으로 이루어진 쇼이다. 미국 식민시기에 소개되어 필리핀 연극 전반에 지대한 영향을 미쳤다(Fernandez, “Philippine Theater”).

치극이 지향하는 민중 중심적 가치관, 즉 바라니거 사건을 객관적으로 해결하는 방법은 일부 전문가나 정치인의 몫이 아니라는 메시지를 읽을 수 있다.

2막의 또 다른 연극기법으로 마임을 볼 수 있는데, 토론회가 열리기 전과 중간에 막간극처럼 삽입된다. 첫 번째 마임 장면에서는 막사에서 식사를 하던 미군들은 필리핀인이 한 사람씩 등장할 때마다 의자를 잃고 쓰러진다. 마치 “의자 빼앗기 게임”(a death game of musical chairs)(355)처럼 보이는 마임은 홀로 남겨진 미 해병이 공포에 질려 몸부림치는 모습으로 끝난다. 이 장면은 바라니거 주민들에게 살해당하던 당시 미군들이 받은 충격과 공포를 생생하게 전달한다. 토론회 중간에 나온 두 번째 마임 역시 미군들의 공포와 원주민의 잔혹감을 상징적으로 제시한다. 필리핀 원주민들이 일본의 전통 공연인 노(Noh)와 부토(Butoh)를 영성하게 혼합한 모습으로 등장하여 커다랗고 투명한 비닐가방을 펼친다. 미군 다섯 명이 스마일 기호가 새겨진 도시락을 들고 들어와 각각 비닐가방 속으로 들어간다. 원주민들이 비닐입구를 봉해버리고 괴로워하는 미군들 머리 위로 칼을 들어 올렸다가 천천히 내리면 암전된다.

두 마임 장면은 외견상 미군에게 감정을 이입한 것처럼 보이지만, 마임 전후에 이어지는 전문가 토론회는 마임의 의미를 비판적으로 해석할 수 있는 여지를 제공한다. 첫 번째 마임에서 필리핀인은 미군의 평화를 깬 침입자처럼 보이는데 패널로 나온 필리핀계 극작가는 미군의 주둔 자체가 제국주의적 침략 행위였다고 주장한다. 이에 미 해병대 출신 퇴역 군인은 미군을 필리핀의 보호자였다고 반박하지만, 마임 속 미군의 이미지는 보호자를 자칭할 만큼 믿음직스럽게 보이지 않기 때문에 설득력이 약하다. 마임 장면은 미군에게 동정심을 일으키고 필리핀 주민을 야만인처럼 묘사한다. 하지만 필리핀측은 미군 희생의 근본적 원인은 제국주의 침탈에 의한 것이라고 주장함으로써 바라니거 사건의 본질을 광포한 필리핀 원주민과 무고한 미군의 희생으로 규정하는 미국 편향적 시각에 의문을 제기한다. 그 질문의 궁극적 목적은 역사에 감춰진 감정들, 즉 미군과 필리핀 주민의 실제 경험을 이해해야 한다는 필리핀 극작가의 주장에서 확인 할 수 있다.

이처럼 2막에서 상호 이해의 필요성에 대한 언급이 제시된 후 3막에서는 두

문화가 새로운 대안으로 만날 수 있는 가능성을 보여준다. 텔레비전 토론회 형식으로 진행된 3막에서는 전문가들이 아니라 와이오밍 주의 시민들과 필리핀 시민들의 견해가 제시된다. 바라니거 중 반환여부를 놓고 팽팽히 맞서던 미국과 필리핀 시민들의 주장은 각각 내부의 이견들과 맞물리면서 중층적인 지형을 만들어낸다. 와이오밍 주민들은 바라니거 사건에 대해 필리핀을 도우러 간 미군들이 학살당한 사건으로 규정하거나 “이미 끝난 일을 두고 정치적 올바름 운운하는 이들의 역사 다시 쓰기에 반대한다”(I hate how the politically correct folks always want to try rewrite history. 363)는 입장을 제시하는가하면, 바라니거 중은 흠쳐온 전리품이고 미국의 잘못이라는 반성에 이르기까지 다양하게 주장한다. 다른 한편 필리핀 시민들의 주장을 보면, 미국을 좋아하는 마음을 알아달라는 호소로부터 반환 요청이 반미의 문제가 아니라 민족적 자긍심을 회복하는 문제라고 보는 반박이 제기되고, 두 나라가 중을 공유하지는 절충적 제안도 등장한다.

토론회는 결론에 도달하지 않은 채 끝나지만 두 나라의 시민들이 보여준 다양한 입장들은 바라니거 사건과 중 반환의 문제를 이분법적으로 보지 않도록 만들어준다. 마지막 장면에서 배우들은 관객들을 향해 “누가 중을 소유해야 하는지”(Who owns these bells? 365) 묻는다. 그리고 전쟁에서 희생된 미국인과 필리핀인의 삶의 가치에 대해 질문한다. 희생된 개인의 삶의 가치 앞에서 누구의 애국심과 분노가 더 큰가의 문제는 무의미해진다. 어떤 신념이나 당위적 주장도 인간의 삶에 담긴 가치를 대신할 수 없음을 동시대인이라면 누구나 공감하기 때문이다. 이러한 질문은 관객들에게 두 문화를 대립적으로 간주하기보다 두 문화에 대한 이해를 바탕으로 새로운 인식과 실천의 장을 만들어야한다는 요청으로 이어진다. 즉 이 극에서 필리핀 문화와 미국의 문화는 관객에게 대립과 갈등의 과정을 지나 상호 이해와 수용의 단계가 필요함을 역설한다. <바라니거>에서 두 문화의 차이를 인식하는 과정은 정치적 갈등으로 귀결되지 않고, 관객들이 바라니거 사건에 대한 양국의 입장을 경청한 후 해결 방식을 모색하게 되는 정치적 실천에 가깝다. 이 점이 <바라니거>의 문화상호주의 무대가 가진 정치적 의미라고 평가할 수 있겠다.

III. 결론

<무>와 <마이> 극단의 작품에 나타난 ‘디아스포라적 아시아성’은 일부에서 우려하듯 아시아계 미국인의 미국성에 대한 위협 내지는 후기 자본주의적 오리엔탈 상품이 아니다. 오히려 ‘디아스포라적 아시아성’은 최근 증가하는 아시아계 이주민들의 디아스포라적 정체성, 즉 아시아를 포기하지 않으면서 미국성을 주장할 수 있는 새로운 종류의 아시아계 미국인(Classon 23)을 가시화하는 정치적 실천에 가깝다. <무>와 <마이> 극단의 최근 공연에 나타난 ‘디아스포라적 아시아성’은 기존 문화상호주의 연극의 딜레마인 권력과 자본의 문제를 타자의 관점에서 재의미화 함으로써 문화상호주의에 대한 대안적 실천을 제시한다.

<무> 극단의 <월아이>는 한국입양아의 인종 정체성을 형성하는 과정에서 한국과 미국 문화가 갖는 수행적 의미를 잘 보여준다. 미국 문화를 바탕으로 한국적 감수성을 수용하는 상상을 통해 두 문화는 상호주의적으로 결합되고 구조화된다. <마이> 극단의 <바라니거> 공연에서도 필리핀 전통 문화는 타자의 관점에서 미국과의 관계를 재배치하는 정치성을 발휘한다. 두 공연에 나타난 ‘디아스포라적 아시아성’은 미국에 정착한 후 잃어버린 언어, 역사, 삶의 방식을 복원시킴으로써, 즉 서구 문화권에서 타자화된 아시아인의 위상을 가시화하고 주체화하는 관극 경험을 제공한다. 이 점에서 두 극단의 무대는 식민주의를 경계하며 여러 문화들을 실험하는 문화상호주의 연극의 새로운 가능성을 보여주고 있다.

주제어 아시아계 미국 연극, <무>극단, <마이>극단, 문화상호주의 연극, 디아스포라적 아시아성

인용 문헌

- 기현주. 「『플립조이즈』와 『비오는 클리브랜드』에 나타난 탈장소의 미학」. 『현대영미드라마』 22.2 (2009): 5-38. Print.
- 김미희. 「문화상호주의 연극, 보편성인가 문화제국주의인가」. 『연극평론』 21. (2000): 99-109. Print.
- 모레노, 켈타 외. 『사이코 드라마와 잉여현실』. 황헌영, 김세준 공역. 학지사, 2005. Print.
- 최재오. 「글로벌 시대의 문화상호주의 연극 담론 연구」. 『한국연극학』 25. (2005): 245-70. Print.
- Picis. “필리핀 독립 100주년, 역사를 바로 잡자.” <민중언론 세상>. 1998. 7. 15. Web. 13 Nov. 2017.
- <http://www.newscham.net/news/view.php?board=news&id=3082>
- Barrios, Joi. “Staging the “Savage”: Ma-Yi Theater Company’s History and Its Productions.” *Savage Stage: Plays by Ma-Yi Theater Company*. Eds. Joi Barrios-Leblanc. New York: Ma-Yi Theater Company, 2006. xxx. Print.
- . “Beyond Self-Exoticism: Locating the migrant peasants’ bayan in MA-YI theatre company’s production of Chris Millado’s *Peregrinasyon*.” *Savage Stage: Plays by Ma-Yi Theater Company*. Eds. Joi Barrios-Leblanc. New York: Ma-Yi Theater Company, 2006. 429-37. Print.
- . “A Hunger for History: A Study of Project: Balangiga.” *Savage Stage: Plays by Ma-Yi Theater Company*. Eds. Joi Barrios-Leblanc. New York: Ma-Yi Theater Company, 2006. 369-83. Print.
- Bharucha, Ruston. *The Politics of Cultural Practice*. Hanover: Wesleyan UP, 2000. Print.
- Classon, Lin. *A Different Kind of Asian American: Negotiating and Redefining Asian/American in Theatre Mu*. Doctorial Dissert. Evanston Illinois. 2000.

Print.

Fernandez, D. G. "Philippine Theater: Forms and Types" *CCP Website*, Web. 4 Nov. 2017.

<http://digitaleducation.net/epa-web/philippine-theater>

---. "In Focus: Seditious and Subversive: Theater of War" *NCCA Website*, Web. 4. Nov. 2017.

<http://ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/in-focus>

Knowles, Ric. *Theatre and Interculturalism*. Palgrave Macmillan, 2010. Print.

Lee, Esther. *A History of Asian American Theatre*. New York: Cambridge UP, 2006. Print.

Lee, Josephine. "Introduction" *Asian American Plays for a New Generation*. Eds. Josephine Lee, Don Eitel and R. A. Shiomi. Philadelphia: Temple UP, 2011. 1-10. Print.

---. "Asian American Is in the Heartland: Performing Korean Adoptee Experience." *Asian North American Identities: Beyond the Hyphen*. Eds. Eleanor Ty, Donald Goellnicht. Bloomington: Indiana UP, 2004. 102-16. Print.

Ley, Graham. *From Mimesis To Interculturalism*. Chicago: Chicago UP, 1999. Print.

Pena, Ralph B. and Rno, Sung . *Project: Balangiga. in Savage Stage: Plays by Ma-Yi Theater Company*. Eds. Joi Barrios-Leblanc. New York: Ma-Yi Theater Company, 2006. 333-66. Print.

Shiomi, R. A. and Kase, Sundraya. *Walleye Kid: The Musical. in Asian American Plays for new Generation*. Eds. Josephine Lee, Don Eitel, and R.A. Shiomi. Philadelphia: Temple UP, 2011. 33-100. Print.

Tiongson, Nicanor. "Philippine Theater" *NLPDL(National Library of the Philippines) Archive*, Web. 4. Nov. 2017.

<http://nlpdnl.gov.ph:81/CC01/NLP00VM052mcd/v7/v1.pdf>

Intercultural Reading of ‘Asianness’ in Asian American Theatre

Abstract

Jung, Mi-kyung

This study aims at analyzing the ‘Asianness’ of the Asian American theatre as intercultural performances. Around the millennium Asian American theatres, Mu Performing Art and Ma-Yi Theatre Company, have showed the performances in which Asian indigenous cultures and arts mix with western theatre form or contemporary American culture. While the existing Asian American Theatres have excluded ‘Asianness’ and emphasized ‘Americanness’ on their stages in order to suggest Asian American’s civil right, Mu and Ma-Yi pay attention to Asian Diasporic cultures which current Asian immigrants from South Asian countries and Pacific islands etc. share. Mu and Ma-Yi, however, are suspected to perform Asian indigenous dances and songs only to turn out to be self-exoticism. This study asserts ‘Diasporic Asianness’, that both theaters reify on their stages, shows the possibility of new intercultural performances.

They connect Asian cultures and western cultures, not only crossing or paralleling them on the stage but also creating new theater codes. Theatre Mu and Ma-Yi have a possibility to be a solution for the knotty controversy around intercultural theater discourses. In other words, two theatres show new intercultural stages where East and West cultures meet, fairly succeeding in escaping from Asian stereotypes and from the ethnocentrism as well.

Key Words Asian American Theatre, Mu Theatre, Ma-Yi Theatre, Intercultural Theatre, Diasporic Asianness

정미경(단독연구)

동국대학교

논문투고일: 2017년 11월 19일

논문심사일: 2017년 11월 25일~12월 3일

게재확정일: 2017년 12월 4일