

## 중력에 대(항)하여: 세라 룰의 오비드적 드라마터지\*

최 성 희  
이화여자대학교

### I. 서론

이 글의 목적은 ‘중력’이라는 물리학적 개념을 실존의 문제를 사유하는 은유로 사용한 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche), 까뮈(Albert Camus), 베이유(Simone Weil), 베르그손(Henri Bergson)의 철학을 적용하여 동시대 미국연극을 대표하는 극작가 세라 룰(Sarah Ruhl)의 작품 세계를 분석하는 것이다.<sup>1)</sup> “새로운 행성의 거주자”(Vogel), “우주적 여행”(Goodman), “가벼움과 중력의 조화”(Lahr) 등으로 함축되는 룰에 대한 평단의 평가는 중력을 중심 개념으로 그녀의 극작술의 특징과 함의를 분석할 필요성을 강하게 시사한다. 본 연구는 아리스토텔레스

---

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

- 1) 세라 룰은 2002년 이후 거의 매년 새로운 작품을 발표하면서, 오비상, 헬렌 헤이즈 상, 수잔 스미스 블랙번 상, 해롤드 앤드 미미 스타인버그 상을 수상하였고, 2005, 2009, 2010년에 풀리처상 최종 후보에 올랐다. 해마다 발표되는 “미국에서 가장 많이 공연되는 10대 연극작품”에 연속으로 총 4편의 작품이 포함되었으며 미국의 주요 도시는 물론 폴란드, 러시아, 스페인, 노르웨이, 한국, 독일, 아랍 등지에서 공연되면서 전지구적인 관심과 호응을 받고 있다.

의 선형적 미메시스(mimesis)가 아닌 오비드의 비선형적 메타몰포시스(metamorphosis) 모델을 따르고 있는 룰의 극작술을 “(반)중력의 드라마터지”라는 양가적 개념으로 접근할 것이다. 룰의 무대는 현실 지배 원칙인 중력과 이를 초월하고자 하는 인간의 종교적, 예술적 열망이 교차하고 융합하는 장소이다. 이 장소는 구체적이고 일상적인 동시에 형이상학적이고 초월적이다. 마치 샤먼의 등장으로 지극히 일상적인 집 앞마당이 죽음의 문제와 싸우는 초월적 공간으로 변신하는 한국의 굿처럼 룰의 무대는 일상을 지배하는 중력의 법칙을 변형시키는 연극의 마술적 힘을 보여주는 메타드라마적 공간이다. 본 연구는 인간과 세계의 관계를 바라보는 룰의 관점이 중력과 실존에 대한 니체, 베이유, 까뮈, 베르그손의 철학적 사유와 만나는 접점을 살펴보고 중력에 대(항)하는 룰의 드라마터지 전략에서 새로운 여성주의의 단초를 찾아보고자 한다.

중력은 물질세계의 기본 법칙이다. 지구 위의 모든 물체는 높은 곳에서 낮은 곳으로 떨어진다. 이러한 물리법칙은 정신세계에도 적용된다. 높은 가치를 지향하고 성취한 이들이 나락으로 떨어지는 예를 우리는 매일 목격하고 있다. 서구 드라마의 기원을 이룬 작품 소포클레스(Sophocles)의 『오이디푸스 왕』(*Oedipus the King*) 역시 정점에서 밑바닥으로 추락하는 주인공의 여정을 보여준다. 그러나 인간의 육체와 정신을 지면으로 끌어당기는 중력의 법칙에 끈질기게 저항하는 힘이 있다. 바로 종교와 예술이다. 고대 비극이 그렇듯이 종교와 예술은 그 기원부터 불가분의 관계였으며 근대 이후 단절과 결별의 과정을 거쳤다고 해도 예술의 근원적 충동은 여전히 죽음이라는 실존적 운명을 넘어서고자 하는 인간의 종교적 열망과 맞닿아 있다. 인간이 처할 수 있는 가장 낮은 곳으로 떨어진 오이디푸스가 서구 시학의 백미의 위치에 오를 수 있었던 것은 현실 세계와 구별되는 드라마라는 예술형식 속에 그의 정신이 결정(結晶)되었기 때문이다. 예술 형식으로 응결된 오이디푸스의 정신은 중력과 반중력의 힘 사이에 존재하는 모든 인간을 상징한다. 무자비한 중력의 법칙에 대항하는 오이디푸스가 손을 높이 들어 자신의 눈을 찌어 내린 후 외친다, “아폴로, 아폴로 내 모든 운명은 당신이 정했습니다. 그러나 이 손, 이 손만큼은 내 손이요, 내 선택이요!”(Sophocles 85). 그것이

무자비한 신들이 던져준 운명이든, 과도한 욕망으로 추락하는 인간의 본성이든 ‘중력’에 대항하는 인간의 역설적 힘은 자신의 자유 의지로 중력의 밑바닥보다 더 낮은 곳으로 내려감으로써 인간이 오를 수 있는 가장 높은 곳으로 비상한다는 것이다.

그로부터 500여년 후 또 다른 ‘인간’ 예수 그리스도는 인간이 처할 수 있는 가장 낮은 곳으로 내려감으로써 ‘신’의 위치에 오른다. 시몬느 베이유는 저서 『중력과 은총』(1948)에서 인간이 중력(*gravity*)의 지배에서 벗어나는 유일한 길은 은총(*grace*)이라고 말한다. 하강하는 힘, 가장 낮은 곳으로 내려갈 수 있는 힘은 중력이 아닌 은총이며 이것만이 유일한 상승의 원동력이다.

오직 신만이 우주가 온 무게로 우리를 짓누를 때 균형을 이루는 추가 될 수 있다 . . . 십자가는 저울이며, 그 위에 있는 연약하고 가벼운 육체가 온 세상의 무게를 들어 올린다. “나에게 지렛목을 주시오 이 세상을 들어 올리겠소.” 십자가가 바로 이 지렛목이다. 세상을 들어 올리는 지렛목은 세상이 아닌 것과 세상의 **교차점**이어야 한다. 십자가가 바로 그 교차점이다.” (베이유 160 필자강조)

중력을 이기는 힘은 “가벼움”이라는 역설, 세상을 들어 올리는 힘은 세상이 아닌 것과 세상의 “교차점”이라는 베이유의 주장은 중력과 반중력의 역학 속에 탄생하고 발전해 온 예술, 그 중에서도 중력의 지배에 가장 민감한 인간의 육체를 전면 에 내세우는 예술인 드라마의 본질에 대한 새로운 통찰을 제공한다.

“연약하고 가벼운 육체가 온 세상의 무게를 들어 올린다”는 베이유의 철학적 통찰은 죽음이라는 비극적 주제를 희극의 형식으로 사유하는 룰의 드라마터지와 공명한다. 사실주의와 반사실주의, 무거움과 가벼움, 이상과 현실, 삶과 죽음이 공존하고 융합하는 룰의 연극은 일체의 가부장적 중력을 타파하려는 2세대 페미니즘과 주류문화와 적절히 타협하려는 포스트페미니즘 사이의 갈등과 반목<sup>2)</sup>이 표

2) 대중성과 상업성에 대한 2세대 페미니즘의 뿌리 깊은 불신은 개인성, 자율성, 다양성을 강조하는 3세대 페미니즘에 대해 수사적으로만 페미니즘일 뿐 실상은 매우

면화된 이후 일종의 무중력 상태에서 표류하고 있는 미국 페미니즘 연극에 새로운 좌표를 제시한다. 룰의 연극이 지향하는 것은 무중력의 자유가 아니라 때로는 끌어당기고 때로는 밀어내는 중력과의 ‘유희’를 통해 낯선 물리적, 감정적 과장을 일으키고 이를 통해 현실을 지배하는 힘들 간에 새로운 역학을 만들어 내는 것이다. 그런 점에서 본 연구에 직접적인 영감을 준 것은 한 여성 과학자의 우주적 순례를 통해 중력의 역설을 보여준 영화 『그래비티』(*Gravity* 2013)이다. ‘그래비티’는 물체를 지면으로 끌어당기는 힘을 의미할 뿐 아니라 우리가 발을 붙이고 서 있어야 하는 현실의 무게를 의미하기도 하고, 그 어원을 따져보면 “무덤”(grave), 즉 죽음을 의미하기도 한다. 영화는 두 시간여의 상영시간 동안 혼자 화면을 가득 채우는 여주인공의 육체적, 정신적 순례를 통해 인간이 처할 수 있는 가장 혹독한 현실이 무중력이라는 역설을 보여준다. 영화의 마지막 장면은 딸의 죽음으로 대변되는 지구의 중력을 피해 우주 공간으로 날아갔던 주인공이 다시 중력의 땅으로 되돌아 와 첫 걸음을 내딛는 것으로 끝이 난다. 중력을 극복하기 위해 중력의 영향권 안으로 재진입하는 주인공 스톤(Stone) 박사의 우주적 여정은 동시대 페미니즘이 마주하고 있는 딜레마와 그 해결 방향을 고민하고 있는 세라 룰의 작품 연구에도 시사하는 바가 크다.

본문에서는 밀레니엄 여성주의 연극의 새로운 유형을 제시하는 세라 룰의 대표작들을 중력이라는 키워드로 고찰하고 이를 통해 오비드적 ‘변신’을 룰의 드라마터지를 관통하는 특징으로 제시할 것이다. 저널리즘적 비평의 단편적 언급 외에는 룰의 연극과 중력의 상관성을 다룬 연구가 존재하지 않기에 니체, 까뮈, 베이유, 베르그손의 철학적 사유를 이론적 토대로 삼았으며 룰의 작품 세계를 관통하는 미학적 특징을 규명하기 위해 한 두 작품에 집중하기 보다는 다수의 작품을 분석 대상으로 삼았다.<sup>3)</sup>

---

보수적인 입장을 견지하는 가짜라고 비난하고(Shugart 142), 3세대는 2세대 페미니즘의 확일성과 경직성을 강하게 비판하면서 페미니즘과 포스트페미니즘, 2세대와 3세대의 갈등과 단절이 심화되었다.

3) 룰의 개별 작품들에 대한 보다 자세한 분석은 최성희·김지선의 논문 「<깨끗한 집>

## II. 중력에 대(항)하여: 중력의 철학, 연극의 유희

니체의 저서 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(1885)<sup>4)</sup>는 ‘철학적 산문시’로 평가 받을 만큼 시적 은유와 상징이 가득하다. 이 책에서 니체는 관습, 도덕, 법률 등 인간의 자유로운 비상을 끌어내리는 일체의 힘을 “중력의 영”으로 명명한다, “인간에게 대지의 삶은 무겁기만 하다. 그리고 그것은 중력의 영이 바라는 바다! . . . 요람에 들자마자 사람들은 우리에게 목직한 말과 가치를 지참금으로 넣어 준다”(342). 중력의 영의 역설은 그 힘이 근대의 직선적, 진보적 시간관으로부터 나온다는 것이다. 처음과 끝이 있고, 의미와 목적이 뚜렷한 근대적 역사관은 무수한 국가주의적 이데올로기와 도덕적 통제를 양산하였다. 정해진 목적을 향해 ‘앞’으로 달려가야 하는 근대의 횡적 역사관은 비상과 추락이라는 인간의 종적 욕망을 일탈 또는 부도덕으로 규정하고 억압한다. 근대의 직선적 시간관에서 신화시대의 순환적 시간관으로 되돌아간 니체는 삶은 어떤 목표도 의미도 없는 상태에서 영원히 반복된다는 “영원회귀” 사상을 자신의 전략적 허무주의를 정초하는 이론적 근거로 삼는다.<sup>5)</sup> 삶의 본질이 허무임을 인정하는 것이야말로 종교나 이념이 규정한 진실, 의미, 목적 따위로 도피하지 않고 현재의 시간을 적극적으로 탐험할 수 있게 하는 첫 단계이기 때문이다. 모든 것을 끊임없이 백지 상태로 되돌리는 영원회귀의 삶 속에서 인간은 매 순간 주체적 창조자로 살아 갈 수 있다.

생각해보면 연극은 영원회귀를 반복하는 예술이다. 현실을 짓누르는 중력의 영으로부터 벗어나 자유로운 변신과 모험을 감행하는 연극은 막이 내려가는 순간

의 희극적 카타르시스 연구, 「비극의 (재)탄생: 세라 룰의 애도 3부작」 참조.

- 4) 본 연구에서는 민음사에서 2004년에 출판한 장희창의 번역본 『차라투스트라는 이렇게 말했다』를 사용한다.
- 5) 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 니체는 영원회귀 사유에 의해 ‘초인’의 희망이 실현되는 것임을 주장한다. 절대적 규범을 강조하는 중력의 영의 불가피한 결말인 허무주의는 오로지 인간의 자의식 변화와 실존 양식에 대한 결단으로만 극복될 수 있으며 초인의 어린아이와 같은 디오니소스적 긍정을 통해 순간의 영원성과 힘에의 의지를 획득한다.

다시 無로 회귀한다. 아무 흔적도 남지 않고 다시 백지가 되어야 다음 공연이 시작될 수 있다. 흔적도 없이 사라질 연극, 매일 밤 다시 원점으로 되돌아오는 연극을 수천 년 동안 지속하고 있는 것이다. 그런 점에서 연극인은 영겁의 시간 동안 돌을 굴러 올려야 하는 시지프스(Sisyphus)의 후예이다. 온 힘을 다해 한 편의 공연을 무대에 올리지만 정점에 이르는 순간 다시 원점으로 굴러 떨어진다. 그럼에도 또 다시 그 모든 것을 반복한다. 다음 날도, 또 그 다음 날도.

죽음의 신인 타나토스를 창살에 가둬 죽음을 중지시킨 댓가로 무한 반복의 형벌을 받은 시지프스는 신이 인간에게 부여한 운명인 중력/죽음에 대항하는 예술가를 상징한다고 볼 수 있다. 온 힘을 다해 중력을 거슬러 바위를 굴러 올리지만 정상에 오른 바위는 어김없이 다시 굴러 떨어진다. 시지프스는 중력과 대결하는 순간에도 자신이 중력의 운명에서 결코 벗어날 수 없음을 너무 잘 알고 있다. 까뮈가 이를 두고 인간 승리라고 말한 것은 시지프스가 선부른 희망이나 손쉬운 자살을 선택하는 대신 무한 반복을 통해 죽음으로의 초대인 삶의 법칙을 바꾸어 놓았기 때문이다. 그에게 오르막과 내리막은 있어도 마지막은 없다. 까뮈는 시지프스가 산꼭대기에서 내려오는 시간에 각별한 의미를 부여한다.

나는 이 사람이 무겁지만 한결같은 걸음걸이로, 아무리해도 끝장을 볼 수 없을 고통을 향하여 다시 걸어 내려오는 것을 본다. 마치 내쉬는 숨과도 같은 이 시간, 또한 불행처럼 어김없이 되찾아오는 이 시간은 곧 의식의 시간이다. 그가 산꼭대기를 떠나 제신의 소굴을 향하여 조금씩 더 깊숙이 내려가는 그 순간순간 시지프스[sic]는 자신의 운명보다 더 우월하다. 그는 그의 바위보다 더 강하다. (까뮈 283)

부조리한 운명을 직시하는 것은 인식의 출발점이자 운명을 넘어서는 계기이다. 우리는 소포클레스의 비극 『오이디푸스 왕』의 플롯에서 이와 유사한 통찰을 발견할 수 있다. 모든 진실이 밝혀지는 플롯의 정점(climax) 이후에 극은 오이디푸스의 내리막길을 길게 보여준다. 정상에서 내려오는 오이디푸스가 자신의 운명을 인식하는 과정, 그 인식을 출발점으로 자신의 운명을 넘어서는 방식을 작가는 상

세히 묘사한다. 중요한 것은 운명이 아니라 이에 대응하는 인간의 방식이다. 아내 /어머니 이오카스테(Jocasta)처럼 자살로 도피하지 않고 추락한 자신의 모습을 만천하에 보이기 위해 궁궐 앞에 놓인 높은 계단을 하나씩 내려가는 오이디푸스는 “자신의 운명보다 더 우월하다.” 신이 정한 운명을 피할 수는 없었지만 그 운명을 받아들이는 방식은 자신의 선택임을 천명하는 오이디푸스는 자신의 부조리한 운명을 직시할 뿐만 아니라 이를 정면으로 넘어서고자 한다. 그의 추락에 중력은 있으나 관성은 없다.

시지프스와 오이디푸스에게 중력이 싸우고 극복해야 할 대상이라면 세라 룰에게 중력은 긍정의 대상이다. 룰의 주인공들은 죽음의 무게를 피하지 않고 이를 계기로 새로운 삶 속으로 뛰어 든다. 『유리디스』(Eurydice 2003)의 유리디스는 결혼식 날 저승에 있는 아버지의 편지를 가지고 있다는 악마를 따라 나선다. 『죽은 남자의 휴대폰』(Dead Man's Cell Phone 2007)의 진(Jean)은 카페 옆자리에 죽어 있는 남자의 전화를 대신 받고 낯설고 위험한 삶 속으로 뛰어든다. 『깨끗한 집』(The Clean House 2005)의 마칠지(Matilde)는 자신에게 안락사를 부탁하는 말기암 환자 아내(Ana)를 “완벽한 농담”(a perfect joke)으로 웃겨 죽게 만든다. 현재의 자신을 과감히 버리고 미지의 삶을 향해 나아가는 그들의 여정은 비이성적 충동과 모순으로 가득하다. 가장 무거운 순간에 느닷없이 비상하는 룰의 해학은 삶의 비극과 싸우는 무기가 아니라 비극의 중력을 끌어안고 함께 추는 춤이다. 룰의 인물들은 부조리한 운명을 밀쳐 내거나 제압하는 대신 어린아이와 같은 호기심을 가지고 운명과 ‘유희’함으로써 중력과의 관계를 지배/피지배가 아닌 ‘놀이’로 변화시킨다. 삶의 연극과 연극의 삶을 성찰하는 메타연극적 유희, 그것이 중력에 대항하는 룰의 극적 전략이다.

정해진 목표도 의미도 없이 영원히 무로 회귀하는 세계를 긍정하고 그 ‘생산적’ 파괴의 과정에 창조적 열정으로 참여한다는 점에서 룰의 주인공들은 심각한 시지프스보다 어린아이와 같은 니체의 ‘초인’(Übermensch)에 더 가깝다. 영원회귀와 함께 니체 사상에 있어서 가장 근본적인 개념인 초인은 자신의 진정한 자아를 이론이나 체계가 아닌 체험을 통해 발견하고 만들어가는 자이며 니체가 말하

는 정신의 세 가지 유형인 낙타, 사자, 아이 중 아이의 단계에 이른 인간을 말한다. 세 가지 형태의 정신은 서로 다른 실존적 유형을 보여주는데 낙타가 사자를 거쳐 아이로 변화하는 과정을 통해 니체는 ‘놀이’가 어떻게 새로운 가치의 창조와 그것을 통한 니힐리즘의 극복에 기여하는지를 상징적으로 기술한다.

주인의 명령에 따라 짐을 신기 위해 무릎을 꿇는 낙타의 정신은 굴종을 의미한다(36). 그의 등에 실린 무거운 짐은 신, 역사, 집단의 이름으로 명령된 가치체계이다. 낙타의 정신은, 마치 사막처럼, 새로운 가치를 스스로 창조할 수 없는 정신적 불임상태를 의미한다. 그의 등을 짓누르는 짐은 중력의 영이 획일적으로 부과한 ‘무거운’ 가치들로 낙타는 그 짐을 자신의 운명으로 확신하고 절대적 초월자의 충실한 종이 되고자 한다. 하지만 사막에서 두 번째 변화가 일어난다. “여기에서 정신은 사자가 된다. 정신은 자유를 쟁취하려 하고 사막의 주인이 되고자 한다”(36). 사자의 정신은 외부로부터 부과된 추상적 가치를 맹목적으로 복종해야 하는 ‘당위’에 대해 의문을 갖기 시작하고 마침내 낙타적 정신이 신 혹은 주인으로 여기던 대상을 “거대한 용”(37)으로 명명하고 그 허구성을 폭로한다. 이제 사자의 정신은 “너는 해야 한다”는 용의 정언명령에 “나는 원한다”로 맞선다(37).

권위주의적인 옛 가치를 부정하고 구체제를 타도하려는 사자의 저항 정신은 여러 가지 면에서 2세대 페미니즘과 닮았다. 사자의 정신으로 무장한 2세대 페미니즘 연극은 낙타의 굴종을 벗어버리고 가부장 용과 그가 지배하는 주류 연극의 관행을 해체함으로써 무대를 새로운 투쟁의 공간으로 변화시키고자 했다. 그러나 니체의 예언대로 사자의 정신은 낙타의 등에 실린 중력의 가치를 대신할 새로운 가치를 찾지 못해 방황하게 된다. 다른 형태의 중력의 영을 무겁게 짊어지고 새로운 ‘주인’으로 모시거나, 모든 가치를 부정하는 허무주의와 냉소주의에 빠지거나, 주류 문화와 적당히 타협하는 포스트페미니즘으로 귀결되었다.

니체는 사자가 대변하는 ‘부정’의 정신만으로 인간은 진정한 자유를 느낄 수 없으며 따라서 초인은 마지막 변신을 시도한다고 설명한다. “아이는 순진무구함이며 망각이고, 새로운 출발, 놀이, 스스로 도는 수레바퀴, 최초의 움직임이며, 성스러운 긍정이다”(37). ‘마땅히 해야 한다’라는 의무의 굴레로부터 자유로운 아이



만이 놀이를 통해 새로운 세상을 열 수 있다. 과거로부터의 ‘짐’도 미래에 대한 목표도 없이 ‘지금 여기’의 삶에 대한 대책 없는 긍정과 집중은 룰의 주인공들에게서 발견되는 공통점이다. 우리는 유리디스와 마칠지, 그리고 진의 과거를 잘 모른다. 우리가 아는 것은 롤러코스터 같은 위험한 모험을 감행하고 있는 그들의 현재 뿐이다. 룰이 『유리디스』에서 그린 지하세계는 눈물을 흘리는 돌맹이들과 세발자전거를 타는 하데스(Hades)가 살고 있다. 마칠지와 진이 선택한 애도의 형태인 농담이나 작화(confabulation)는 ‘의무’나 ‘규범’과는 거리가 먼 충동적이고 예측 불가능한 아이의 놀이와 흡사하다. 그들은 중력의 영에 대해 낙타처럼 복종하지도, 사자처럼 투쟁하지도 않는다. 다만 “힘들과 힘의 파동의 놀이,” “하나이자 동시에 다수인 놀이,” “모순으로부터 조화의 즐거움이 되돌아오는 놀이”(니체 340-8)를 통해 그들이 사는 세계에 새로운 파동과 지형을 만들어 낸다.

“대지에 가벼움이라는 새로운 세례명을 내릴”(니체 341) 어린 아이처럼 룰의 인물들이 중력의 영과 싸우는 무기는 ‘가벼움’이다. 제임스 알-샤마(James Al-Shamma)는 세라 룰에 대한 저서의 서문에서 이러한 룰의 전략을 메두사를 물리친 페르세우스(Perseus)의 날개 달린 신발에 비유한다. 그는 이탈로 칼비노(Italo Calvino)의 『새천년을 위한 여섯 개의 메모』(*Six Memos for the Next Millennium*)를 인용하면서 페르세우스가 메두사의 머리를 벨 수 있는 유일한 영웅이 될 수 있었던 것은 첫째, 날개 달린 신발로 가볍게 위로 날아 갈 수 있었기 때문이요 둘째, 고르곤(Gorgon)의 얼굴을 정면으로 응시하지 않고 자신의 방패에 비친 그의 이미지만 바라보았기 때문이라고 말한다(6). 페르세우스가 메두사와의 전투에서 사용한 것은 세상에서 가장 가벼운 것들—날개, 바람, 구름—과 거울에 비친 ‘이미지’였다. 페르세우스는 메두사의 잘린 머리를 자루에 담아 가지고 다니면서도 절대 직접 쳐다보지 않았다. 그의 힘의 원천은 모든 것을 무거운 돌덩이로 만들어 버리는 메두사의 눈을 정면으로 응시하지 않으면서도, 그 존재를 현실의 일부로 인정하고 자신의 운명이자 짐으로 받아들였다는 데 있다.

스무살이 되던 해에 사랑하는 아버지를 갑자기 잃은 룰에게 죽음은 메두사의 머리이자 거대한 용이었다. 알-샤마는 룰의 작품이 세상의 무게를 이기는 힘은 날

개 달린 페르세우스의 신발과 같은 “가벼움”(lightness)과 그녀의 유일한 방패인 “미학적 거울”(aesthetic mirror)에 비친 이미지를 바라보는 우회적(indirect) 시선에 있다고 말한다(7). 룰의 인물들은 자루에 담긴 메두사의 머리를 가지고 다니는 페르세우스처럼 자기 몫의 중력을 늘 지니고 살아가지만 우회적 상상력으로 중력을 비틀어 그 지배적 법칙에 새로운 리듬과 역할을 만들어 내고 세계의 창조적 진화에 참여한다. 방패에 비친 메두사의 이미지를 바라보는 페르세우스의 우회적이고 비스듬한 시선이 모든 것을 돌로 만들어 버리는 중력의 영, 메두사를 제압한다.

「중력의 영에 대하여」라는 제목의 장에서 차라투스트라는 중력의 영을 “불구 대천의 원수”(341)로 지명한다. 중력을 반드시 쳐부수어야 할 적으로 증오하는 차라투스트라가 아직 사자와 아이의 중간쯤에 존재하는 존재라면 룰의 인물들은 놀이하듯 아이의 정신에 더 가까이 있다. 그들은 중력의 무게를 온 몸으로 느끼면서도 이로부터 벗어나기 위해 투쟁하기보다 함께 끌어안고 때로는 고통스럽게 때로는 장난스럽게 춤을 춘다. 농담으로 안락사를 시키고(*The Clean House*), 돌맹이가 코러스 역할을 하고(*Eurydice*), 물고기가 땅 위를 걷고(*Passion Play*), 강아지가 주인의 죽음을 서술하고(*Dog Play*), 한 여자가 이몽드로 변신한다(*Melancholy Play*). ‘상식’을 벗어나는 이들의 비약적 행동은 일상의 법과 질서로부터 비상하는 ‘춤’이다. 날아오르기 위해서 반드시 중력이 필요하다는 춤의 역설을 룰은 잘 알고 있다. 중력과의 긴장과 이완, 저항과 순응의 흐름으로 구성되는 춤은 중력을 제거하는 것이 아니라 최대한 활용하는 예술이기 때문이다.

그런 점에서 룰의 (반)중력 드라마터지를 가장 잘 대변하는 철학자는 베이유다. 베이유에 의하면 우리 내부의 상승 운동은 그전의 하강 운동에서 비롯된 것이 아니라면 아무런 의미가 없을 뿐 아니라 나쁜 것이다(159). 공장 노동자가 되어 노동 현장 개혁에 투신하고 나치의 프랑스 점령에 맞서 레지스탕스 활동을 했던 베이유의 삶은 그 자체로 가장 낮은 곳을 향하는 치열한 현실참여와 형이상학적 이상이 상보적인 것임을 보여준다. 그녀는 “인간은 이기주의자가 되고 싶어 하지만 그럴 수 없다. 이것이야말로 인간의 비참함이 지닌 가장 감동적인 특성이

고 위대함의 원천”(197)이라고 선언한다. 일정한 물리적, 사회적, 생물학적 법칙의 구속 안에서 살고 있는 인간이 위대할 수 있는 것은 중력이 아닌 은총, 즉 사랑의 힘으로 하강할 수 있는 존재이기 때문이다. 『유리디스』의 오르페우스(Orpheus)는 죽은 아내를 되찾기 위해 지하 세계로 하강하고, 유리디스는 아버지를 혼자 두고 갈 수 없어 남편과 지상으로 올라가지 않고 지하 세계에 남는다. 『죽은 남자의 휴대폰』의 진은 고든(Gordon)의 잘못을 바로 잡기 위해 목숨을 걸고 남아프리카로 내려가고 급기야 지옥까지 가서 그를 만난다. 죽음을 견뎌낼 수 있는 유일한 장소는 높은 천정이 있는 교회당이라고 믿는 고트립 부인(Mrs. Gottlieb)은 극의 마지막에 아들 고든이 자신을 기다리고 있는 지옥으로 가기 위해 거침없이 바비큐 불 속으로 뛰어든다. 이들은 모두 중력의 힘이 아닌 사랑의 힘으로 하강한다. 중력보다 더 빠르게, 지표보다 더 낮게.

룰의 작품을 관통하는 지배적 상징인 물은 중력에 굴복하거나 저항하기보다 중력과 함께 춤추면서 흐른다. 가장 낮은 곳으로 흐르면서 모든 것을 포용하고 변화, 성장시키는 물은 룰의 무대에서 ‘비’와 ‘눈’의 형태로 떨어진다. 『유리디스』에서 레테의 강은 “비오는 엘리베이터”(raining elevator)로 무대화되고, 『죽은 남자의 휴대폰』의 고든은 그가 죽는 날 우산 없이 비를 맞으며, 『옆방에서, 바이브레이터 플레이』(In the Next Room, Or the Vibrator Play)의 캐서린(Catherine)은 마지막 장면에서 남편 기빙스(Dr. Givings)와 눈 내리는 정원에서 사랑을 나눈다. 비와 눈은 필요조건으로서의 중력이 룰의 무대 위에 현현하는 방식이기도 하다. 물은 아래로 떨어지고 흘러내려 인간에게 닿아 생명이 되고, 통로가 되고, 감각적이고 영적인 체험이 된다. 중력이라는 ‘파트너’가 없다면 불가능한 일이다.<sup>6)</sup>

『유리디스』는 오비드의 작품 『변신』을 통해 전해 내려오는 오르페우스 신화를 여성주의적으로 재해석한 작품이다. 결혼식 날 죽은 신부 유리디스를 데려오기 위해 지옥으로의 여행을 불사한 오르페우스는 지상에 닿기 전에 절대로 뒤를 돌아보면 안 된다는 하데스의 조건을 지키지 못하고 사무치게 그리운 아내의 얼

6) 영화 『그래비티』의 스톤 박사 역시 바다로 떨어져 물을 통해 물으로, 지구로 귀환한다.

굴을 확인하기 위해 뒤돌아봄으로써 유리디스를 영영 잃고 만다. 이들의 가슴 아픈 이별의 이야기는 지난 이천년 간 시, 회화, 조각, 발레, 오페라 등 다양한 예술 장르를 통해 재창작되어 왔다. 룰의 『유리디스』는 그동안 오르페우스의 입장에서 기술되었던 신화를 여성인 유리디스의 눈으로 다시 상상한 드라마다. 유리디스에게는 오르페우스와의 사랑만큼이나 먼저 지옥에 와 있던 아버지에 대한 사랑이 소중하다. 망각의 강을 건너면서 모든 기억을 잃은 딸에게 아버지는 말놀이를 통해 언어를 가르치고 기억을 되살린다. 사자의 정신을 가진 2세대 페미니즘의 관점으로 보면 아버지의 언어는 “아버지의 법”이요 억압의 기제이다. 그러나 다시 말을 배우는 어린 아이가 된 유리디스에게 아버지가 가르치는 언어는 지상의 이데올로기에 눌리고 가리워진 언어의 시원을 찾아가는 ‘놀이’가 된다. 그렇게 억눌렀던 언어의 시원적 기억과 함께 아버지에 대한 유리디스의 기억이 되 돌아온다.

여성의 시각으로 뒤집어 본 『유리디스』에서 가장 낮은 곳으로 하강하는 사랑의 힘을 보여주는 주인공은 오르페우스가 아니다. 아버지를 지하세계에 혼자 둘 수 없어 앞서 가는 남편의 이름을 불러 뒤돌아보게 만드는 유리디스다. 결혼식 날 사라진 신부 유리디스의 신화는 어쩌면 제의로서의 결혼식에서 가장 리미널(liminal)한 순간, 즉 아버지의 손을 놓고 남편을 선택해야 하는 모든 신부의 딜레마이자 트라우마를 극화한 것일 수도 있으리라. 유리디스처럼, 진처럼, 고트립 부인처럼 거침없이 하강하는 이들이 보여주는 은총의 힘은 중력 너머의 세계로 날아가고자 하는 가장 높은 인간 이상의 표현이라는 점에서 역설적이다. 가장 낮고 어두운 곳으로 ‘비상’하는 이들에게 중력은 추락이 아니라 타인의 삶에 이끌리는 인력(引力)이며 경계를 넘어 연대적 실존으로 나가는 융합의 에너지이다. “불구 대천의 원수”인 중력의 영과 벌이는 시지프스나 차라투스트라의 치열한 싸움이 중력에 대항하는 남성적이고 영웅적인 방식이라면, 하강의 힘을 긍정하고 이로부터 새로운 공동체를 만들어 내는 베이유와 룰의 비전은 중력에 대(항)하는 여성주의적 미학의 차별화 된 가능성을 보여준다.

### III. 오비드적 드라마터지: 엘랑 비탈의 반격

중력 안에 존재하는 상승과 하강의 역학은 도입, 발달, 위기, 절정, 결말이라는 드라마의 구조적 특징과도 연결된다. 그런 점에서 드라마란 처음/끝이라는 시간의 수평축(x)과 위/아래 라는 중력의 수직축(y) 사이에 발생하는 다양한 역학에 의해 좌표와 포물선을 그리는 ‘함수’라고 할 수 있다. 드라마의 중심축인 중력의 힘이 달라지면 드라마는 3차원 또는 4차원의 새로운 함수를 그리게 된다. 하강과 상승의 힘이 끊임없이 교직되는 룰의 드라마는 중력의 스펙트럼을 넘어서는 은총의 힘과 장난스럽고 급작스러운 비약과 돌출로 중력의 수직축을 뒤흔든다. 룰의 드라마는 예상 가능하고 안정적인 포물선 대신 다양한 변수와 놀라움이 출몰하는 파장을 만들고 다른 차원의 시공간— 예를 들면 관객의 시공간—으로 돌출하는 다차원의 함수를 그려낸다.

앙리 베르그손은 저서 『창조적 진화』(1907)<sup>7)</sup>에서 중력으로부터의 자유를 지닌 “엘랑 비탈”(elan vital), 즉 “생명의 도약”을 인간 진화의 근원적 에너지로 제시한다(144). 인간의 진화는 기계론적인 것도, 목적론적인 것도 아니며, 예견 불가능한 내적 충동의 힘인 엘랑 비탈의 비약에 의하여 행해지는 창조적 진화라는 것이다. 생명의 연속적인 분출인 엘랑 비탈의 개념을 통해 베르그손은 “자신이 이룩한 진보의 무게에 짓눌려 신음하고 있는 인류”(『도덕과 종교의 두 원천』 34)에게 날개를, 중력의 법칙에 지배당하는 물질세계에 ‘혼’을 부여했다. 시간과 운동을 사유의 출발점으로 삼은 베르그손에게 끊임없이 운동하는 시간, 즉 ‘지속’만이 유일한 실재이다(『창조적 진화』 24). 실재에는 각기 다른 리듬과 정도를 가진 지속들이 잠재적으로 공존하고 있으나 이들이 독립적으로 병치되어 있는 것이 아니라 원뿔의 단면과 같이 연속되어 전체로서의 실재를 이룬다. 인간 개개인도 각각 독특한 리듬을 가지고 있는 지속이며 그 안에도 무한한 지속의 정도들이 공존하고 있다.

7) 본 연구에서는 『창조의 진화』 한국어 번역본 중 가장 최근(2005)에 출판된 황수영의 번역을 사용하였다.

분명한 인과관계도 뚜렷한 목적의식도 없이 충동적이고 비약적으로 전개되는 룰의 드라마를 추동하는 힘은 베르그손이 창조적 진화의 근원으로 제시한 엘랑 비탈로 설명될 수 있다. 우발성과 예측불가능성이라는 룰의 인물들의 기본적 특징이 점진적 성숙이라는 개념을 만나 창조로 승화된다는 점, 룰의 드라마터지가 법칙이 아닌 사건, 필연성이 아닌 우발성이 지배하는 세계를 그린다는 점에서 베르그손의 생명철학과 교차한다. 이 때 ‘우발성’이란 타성적이고 수동적인 우연이 아니라 생물 자체의 역동적 변화 경향에서 비롯되는 것이다. 인간의 자유행위는 일시적 욕망에 의해 순간적으로 발생하는 것이 아니라 “자아와 그 동기들 자체가 진정한 생명체들처럼 연속적 생성 속에 있는 역동적 진행 과정”(황수영 33)으로 이루어지기 때문이다.

신체는 물리적 세계와 유기적 생명이 만나는 경계이자 막(膜)이다. 그 위에서 물질 이미지가 만들어지고 지각되는데 인간의 의식은 외부로부터의 충격을 최소화하기 위해 지성의 습관적 사유를 작동시킨다. 베르그손은 물질세계를 고정적인 것들의 공간적 병렬로 파악하고 기하학적 질서에 따라 공간화 하는 지성의 사유 방식으로는 실재에 닿을 수 없다고 단언한다(『창조적 진화』 301-15). 인간의 지성은 새로운 사물이나 현상을 이해하기 위해 기존의 요소들을 재구성하여 이를 기계적으로 설명하려고 하지만, 정작 있는 그대로의 진상을 파악하는 능력은 ‘직관’에 달려있다는 것이다. 그러나 인간의 의식은 직관과 지성, 지속 상태와 물질 상태, 시간과 공간 간의 연속적 운동으로 형성되는 것으로 우리는 이 모두를 끊임없이 변이와 창조를 추동하는 엘랑 비탈의 일부이자 과정으로 이해해야 한다. 베르그손 역시 초기에는 직관이 지성을 역행해야 하는 것으로 보았으나 후기에 이르러서는 그들을 각각 자신의 영역에서 절대지에 도달하는 인식 기능으로 파악했다(황수영 69). 직관은 지성에 빛지고 지성은 직관의 도움을 받는다. 그러므로 인간의 정신은 고정된 실체라기보다 연속적인 창조이며 영속적 성장이다.

세라 룰에게 ‘신’의 개념도 이와 흡사하다. 『수난극』(Passion Play 2010)에서 룰은 신이 낮고 어두운 곳으로 하강하는 친밀한 생명이고 구체적 행동임을, 신 역시 인간의 정신과 마찬가지로 전혀 완성된 것이 아님을 보여준다. 신이 이렇듯

불확정적인 존재라면 그가 창조한 우주 역시 (현대 물리학이 주장하듯) 불확정성의 원리에 의해 움직이는 것이 맞다. 신/우주/인간은 완성된 것이 아니라 끊임없이 만들어져 가는 중이다. 생성하는 운동인 생명과 해체하는 운동인 물질은 서로 반대 방향으로 움직이면서 영원한 생성의 과정을 이끌어 간다. 연극은 생명과 물질이 가장 첨예하고 치열하게 만나는 예술이다. 룰의 인물들이 가진 다양한 지속들은 결정된 형식적 본질이 아니라 질적으로 무한히 변화 가능한 잠재력으로 제시된다. 흥미로운 것은 그 잠재성의 실현 또는 분화의 계기가 구체적인 물질과의 접촉이라는 것이다. 지속은 과거 뿐 아니라 과거로부터 자동적으로 추출될 수 없는 현재의 물질적 요동(fluctuation)에 의해 새로워진다(황수영 103). 엘랑 비탈은 니체가 “중력의 영”이라고 비판한 지성의 사유 방식을 역행하여 물질세계에 최대한의 예측불가능성과 유동성을 부여하지만 동시에 실재의 경험을 하나의 형태로 응축시키려는 지성화를 지향한다. 엘랑 비탈의 창조적 진화는 절대적인 방식으로 이루어질 수 없다. 생명의 지속성은 물질을 만나 현실화됨으로써만 다수로 되고, 공통의 기반을 가짐으로써 상호잠입을 허용한다. 그것이 생명과 물질로 이루어진 생명체인 인간이 생명의 지속에 참여하는 방식이다. 중력에 새로운 역학과 리듬을 만들기 위해서는 중력의 영향권 안으로 들어와야 하는 것과 같은 이치다.

엘랑 비탈에 의한 창조적 진화라는 베르그손의 사상은 이해 가능한 안정적 상태를 지향하는 과학적 사고에 대항하여 변화와 운동 그 자체를 추구하는 사회 사상으로 진화한다. 그는 사회를 “단한 사회”와 “열린 사회”로 구분하고 공동체의 규약을 엄수하기 위해 자발성과 자유는 최소한으로 억제되는 폐쇄된 사회를 지성의 산물인 정적인 사회로 비판하면서 “지성이 고안한 유형적 도그마가 직관과 계시로 대체”되고 “개인간의 최대한의 다양성과 자유를 소유”하는 개방적 사회로 나가야 한다고 주장하였다(『도덕과 종교의 두 원천』 289-93). 종교 역시 고정적이고 폐쇄적인 종교가 아닌 시대에 따라 변하는 개방적 종교가 필연적으로 살아남게 되며, 도덕 또한 기존의 고정되어 있는 전통적 도덕의 체계보다 시시각각 움직이고 계속 변화하는 유기체적 도덕만이 지속가능하다. 셰익스피어의 말처럼 세계가 연극이고 연극 또한 하나의 세계라면 무대 위에 펼쳐지는 드라마의 구

조 역시 그 작품이 속한 사회의 구조에 조응할 것이다. 아리스토텔레스의 미메시스적 플롯이 시간, 공간, 행위의 ‘일치’를 위해 극작가의 자발성과 자유가 최소한으로 허용되는 폐쇄된 구조라면, 룰의 플롯은 “유형적 도그마가 직관과 계시로 대체”되고 정적인 것 대신에 동적인 것으로, 획일성 대신에 다양성과 자유로운 변신을 추동하는 개방적 구조이다.

연극평론가 존 라르(John Lahr)는 이러한 룰의 극작술의 특징을 “이야기꾼으로서 룰은 아리스토텔레스가 아닌 오비드의 드럼 소리에 맞춰 행진한다”(Lahr)는 말로 요약한다. 룰의 오비드적 드라마터지는 과거로부터의 인과관계나 등장인물의 심리적 동인을 설명하는 도입부를 대담하게 생략하고 매 순간 분출하는 변화의 에너지에 집중하는 인물들을 그려낸다. 룰은 「오비드에 대하여」(“On Ovid”)라는 에세이에서 스승 폴라 보겔(Paula Vogel)로부터 대다수의 현대극이 여전히 차용하고 있는 아리스토텔레스의 선형적 구성은 드라마의 여섯 가지 플롯 형태 중 하나에 불과하다고 배웠다면 나머지 다섯 개의 플롯으로 순환적(circular), 회고적(backward), 반복적(repetitive), 연상적(associative), 그리고 합성형(synthetic fragment) 구조를 소개한 후<sup>8)</sup> “제7번째 플롯 형식”(the 7th plot form)으로 “오비드적”(Ovidian) 플롯을 추가할 것을 제안한다(31). 오비드의 서사시 『변신』은 신과 인간, 인간과 동식물, 초자연과 자연, 현상과 형이상학이 중첩되고 서로에게 스며드는 유동적인 세계를 그리고 있다. 주제적 내용 뿐 아니라 형식 역시 논리적 기승전결이 아닌 불확정적이고 불가해한 힘과 에너지에 의해 사건이 전개된다. 그래서 룰은 “오비드적 형식의 필진성은 현실이 아닌 꿈이나 무의식에서 찾아야 할 것”(33)이라고 말한다.

그런 점에서 룰의 프로극단과의 첫 작업이 『올란도』(Orlando)였다는 사실은 시사하는 바가 크다. 시대와 젠더의 경계를 넘나드는 버지니아 울프(Virginia

8) 룰은 순환적 구조를 대표하는 작품으로 *La Ronde*(Arthur Schnitzler), 회고적 구조는 *Betrayal*(Harold Pinter), 반복적 구조는 *Waiting for Godot*(Samuel Beckett), 연상적 플롯은 셰익스피어의 로맨스 극, 합성형 구조를 대표하는 작품으로는 *Top Girls*(Caryl Churchill)를 예로 들고 있다(31).



Woolf)의 『올란드』는 발표 당시에도 매우 혁명적인 작품으로 젠더 정체성의 수행성과 가변적인 주체성을 선취한 작품이다. 룰이 처음 출판한 드라마 『멜랑콜리 플레이』에서는 우울증에 빠진 한 인물이 우리 몸속에서 우울의 감정을 분비하는 뇌기관으로 알려진 아미그달라(amygdala)의 형상을 닮은 아몬드로 변신하고, 『깨끗한 집』에서 찰스와 애나는 죽은 마칠지의 부모로 변신한다.

룰의 ‘오비드성’이 가장 잘 드러나는 작품이 『수난극』이다. 『수난극』은 1575년 엘리자베스 여왕이 통치하는 영국(1부), 1934년 히틀러가 지배하는 독일(2부), 1980년대 레이건(Reagan) 정권의 미국(3부) 등 다양한 시공간을 넘나드는 작품으로 한 배우가 엘리자베스 1세, 히틀러, 그리고 레이건 대통령으로 변신을 거듭한다. 1부에서 예수 수난극의 동정녀 마리아를 연기하는 메리(Mary)는 예수를 연기하는 어부 존(John)을 짝사랑하지만 빌라도 역할의 폰티우스(Pontius)의 유혹에 넘어가 그의 아이를 임신하게 된다. 그녀는 마리아 역할을 지키기 위해 신의 은총을 입어 생긴 일이라고 둘러대지만 마을 사람들의 의심과 자책감으로 괴로워하다 결국 자살하고 폰티우스 또한 그녀를 따른다. 메리를 대신해서 동네 바보가 투입되어 예수의 수난극이 공연되지만 급작스럽게 방문한 엘리자베스 여왕의 정책적 결정에 의해 종교극인 수난극은 중단된다. 2부의 배경은 2차 대전이 일어나기 직전의 독일 오버암머가우(Oberamergau) 지방이다. 10년에 한 번 씩 마을 축제로 올리는 예수 수난극에서 예수 역할을 연기하는 에릭(Eric)은 빌라도 역의 군인(Foot Soldier)에게 사랑을 느끼지만 동성애를 극도로 탄압하던 당시 상황에서 이를 은폐하기 위해 (그의 공연을 매우 흡족하게 관람한 히틀러의 영향으로) 나치당의 군인이 되어 여동생처럼 아끼고 돌봐왔던 유대인 소녀 바이올렛(Violet)을 체포해 가스실로 보낸다. 십자가의 예수가 세상의 예수를 자처하는 히틀러를 만나 사랑하는 사람들을 ‘십자가’에 처형하는 나치가 되는 것이다. 이 모든 과정에서 인간에 대한 사랑(passion)과 십자가의 수난(passion)이 교차하고 ‘더러움’과 추락이 부활과 비상의 필요조건으로 제시되며, 신의 존재가 가장 낮은 곳에 임하는 은총과 시대의 권력자인 엘리자베스, 히틀러, 레이건 대통령의 모습 사이를 오고가며 연속적으로 변신한다.

미국 사우스 다코다(South Dakota) 지역을 배경으로 하는 3부에서는 남편 P가 베트남 전쟁에 참전한 사이 마을 수난극에서 예수 역을 하는 P의 동생 J와의 불륜으로 아이를 임신하게 된 메리의 이야기가 펼쳐진다. 고향으로 돌아온 P는 결국 메리와 이혼하고 전쟁의 트라우마로 인해 정신 상담을 받는다. 세월이 흘러 1980년대가 되어 이제는 전문 극단이 공연하는 상업연극으로 변모한 수난극에 레이건 대통령이 방문한다. 마지막 에필로그의 독백에서 P는 상상의 배를 타고 마을을 떠나가며 말한다.

최근에 다시 신을 믿기 시작했습니다. 한 밤중에 고속도로의 톨게이트를 지나가는 그레이하운드 버스에 비치는 불빛과 관련이 있어요. 난 신이 톨게이트 직원과 같다고 생각해요. 다른 점은 그는 잔돈을 정확히 돌려주지 않는다는 겁니다. 1달러를 줬는데 생선을 주는 식이죠. 이해가 안가지요.

이 나라가 더 많은 종교를 필요로 하는지 아니면 그 반대인지는 잘 모르겠습니다. 내가 아는 건 우리 모두에게 단잠이 필요하다는 겁니다. 그래야 아침에 다시 현실을 향해 깨어날 수 있으니까요. 깨어 있다는 건 좋은 거죠. 깨어 있지만 한다면, **무슨 의상을 입고 있든지 간에**, 당신이 옳다고 믿는 것을 위해 싸울 수 있습니다.

I started to believe in God again lately. Something about the light at night on a Greyhound bus going by a tollbooth. I think God is a tollbooth worker. Only he doesn't give you exact change. You hand him a dollar, he gives you a fish. Go figure.

I don't know if this country needs more religious or less of it. Seems to me everyone needs a good night's sleep. That way we'd all wake up for real in the morning. It's good to be awake. When you're awake, you can fight for what you believe in, **no matter what costume you're wearing.** (235 필자강조)

www.kci.go.kr

롤의 『수난극』은 기독교의 상징체계를 해체함으로써 가장 신성한 것으로 여겨지는 종교를 영원불변한 신의 섭리가 아닌 변화 가능한 역사적 구성물이자 창조적

생성의 형이상학으로 제시한다. 세 파트를 관통하는 화두는 주어진 역할—혹은 그가 입은 ‘무대의상’—을 어떻게 수행하느냐에 따라 개인의 정체성과 사회의 정체성이 달라질 수 있다는 메타드라마적 질문이다.

룰의 오비드적 드라마터지가 보여주는 공간적 특징은 정형화 된 조형적 형태를 해체하고 눈으로 보이지 않는 세계를 가시화한다는 것이다. 이 공간은 면 위 평면의 형태가 아니라 3차원적이고 이질적 면들이 연속으로 이어지는 비선형적 형태를 구성한다. 그 결과 종종 일상적인 공간에 형이상학적 세계로 들어가는 문지방, 즉 리미널(liminal)의 시공간이 열린다. 예를 들어 보자. 『깨끗한 집』 2막의 여섯 번째 장면인 “애나의 발코니”(Ana’s Balcony)에서 애나와 마칠지는 애나의 발코니 위에 올라가 있다. 그 곳은 레인의 거실 위에 위치하고 있으며 “바다를 내려다본다”(70). 레인은 발코니 아래 그녀의 거실에 있다. 발코니 위 애나와 마칠지는 찰스가 따온 사과 중에서 가장 완벽한 사과를 찾으려는 과정에서 못한 사과들을 모두 “바다 속으로” 던져버린다(71). 동시에 그들이 던진 사과가 발코니 아래 레인의 거실로 떨어지고 레인은 그것들을 “바라본다.”

그들은 각 사과들을 한 입씩 베어 물기 시작하고  
만약 사과가 완벽한 사과가 아니라는 생각이 들면 바다로 던져버린다.  
바다는 레인의 집 거실이기도 하다.  
레인이 그녀의 거실에 사과들이 떨어지는 것을 바라본다.  
그녀는 그것들을 바라본다.

They start taking bites of each apple  
and if they don't think it's a perfect apple they throw it into the sea.  
The sea is also Lane's living room.  
Lane sees the apples fall into her living room.  
She looks at them. (71)

다음 장면에서도 애나가 발코니 밖으로 던진 향신료 병이 레인의 거실로 떨어지고, 여덟 번째 장면에서는 찰스가 벗어던진 스웨터가 레인의 소파 위로 떨어

진다. 그리고 레인은 떨어진 스웨터를 주워 옷의 “냄새를 맡는다”(81). 이처럼 레인의 거실은 물리적으로는 애나의 발코니와 다른 위치에 존재하지만 무대 위 수직의 축을 중심으로 “떨어지는” 오브제를 통해 형이상학적으로 연결된다. 이는 레인의 심적, 정신적 상태에 대한 무대적 표현이지만 동시에 점점 엉망이 되어 가는 거실의 물리적 변화와 그녀의 정신적 황폐함이 상호 침투한다. 애나의 발코니 아래에 펼쳐진 ‘바다’이면서 동시에 레인의 거실이기도 한 공간의 이중성은 찰스와 애나의 ‘이상적’ 사랑을 상징하는 관념의 부스러기들이 실제 물건의 형태로 ‘아래로’ 떨어지면서 형이상학적이고 정신적인 세계와 물리적이고 현실적인 삶 간의 ‘삼투압’을 시각적으로 구현한다. 작가 룰이 공간 위에 쓴 ‘중력의 시’는 파괴된 레인의 내면을 언어가 아닌 몸과 소리로 전달하고 선형적 플롯의 안정적 공간 구도를 해체함으로써 무대를 물질과 정신이 새로운 차원으로 도약하는 창조적 공간으로 변화시킨다.

필자는 세라 룰에 대한 선행 연구<sup>9)</sup>에서 시대별로 나누어지는 세대 간 패러다임이 아닌 페미니즘 3.0 개념을 밀레니엄 여성주의 연극의 새로운 대안으로 제시한 바 있다. 페미니즘 3.0은 헤테로피아를 지향하는 제 3의 공간으로 이 전 세대의 패러다임과 단절되지 않고 자유롭게 충돌, 교류, 융합하면서 개체와 전체가 변형되는 오비드적 공간이다. 룰의 작품 속의 무수한 변신들은 정해진 형식이나 특정한 교훈을 향해 가지 않는다. 결론에서의 계몽적 교훈이 아니라 변화의 과정 자체가 주는 감각적이고 정서적인 즐거움이 더 중요하다. 룰의 인물들이 최종적으로 획득하는 것은 아리스토텔레스가 말하는 아나그노리시스(anagnorisis)－무지에서 깨달음으로 가는 인식의 전환－보다는 일종의 ‘절정’(ecstasy)이다. 이를 통해 일상적 자아, 개별적 자아로서의 나를 넘어서는 엑스터시－“ecstasy”의 어원은 “outside of oneself”이다－를 체험한다. 계몽주의적인 근대의 진보적 역사관으로 보면 실질적 이득이 없는 무용(無用)의 변신이지만 바로 이 ‘무용성’이 놀이를 통해 새로운 감각, 가치, 정체성을 만들어 내는 그녀의 오비드적 드라마터지

9) 「새라 룰 현상과 여성주의 연극의 지형 변화: 대중적 페미니즘의 가능성에 대한 고찰」 『현대영미드라마』 (27.2): 175-208.

의 핵심적 요소일 수 있다.

페미니즘이 지향하는 궁극적인 목적이 전통적 권력 집단의 이기심에 기반 한 가부장적 사회가 다양성과 자유로운 변신을 추동하는 열린사회로 나아가는 것이라면 21세기에도 페미니즘은 여전히 일상의 ‘자연적’ 상태를 넘어설 수 있는 방법을 고민해야 한다. 룰의 오비드적 드라마터지는 사자가 아닌 아이, 투쟁이 아닌 놀이의 방식으로 ‘생명의 도약’을 시도한다. 룰의 작품은 이성에 호소하거나, 도덕을 강조하거나, 사명감을 설교하는 대신 즐거운 ‘유희’를 통해 새로운 감각, 가치, 정체성을 공유하고, 현실 지배 원칙인 중력을 ‘딛고’ 그 너머에 존재하는 상상적 세계의 실현에 대한 공동의 열망을 확산한다. 그것이 중력에 대항하는 열린 사회로 나아가는 룰의 여성주의적 전략이다.

#### IV. 연극, 중력에 대한 “완벽한 농담”

완벽한 농담은 삶을 잊게 만들어요. 완벽한 농담은 삶을 기억하게 만들어요. 완벽한 농담은 글씨로 써 놓으면 바보 같아져요. 완벽한 농담은 한 사람에게 의해 만들어진 게 아니에요. 공기 중에 떠다니던 걸 당신이 잡아채는 거죠. 완벽한 농담은 천사와 방귀, 그 사이 어딘가에 있어요.

The perfect joke makes you forget about your life. The perfect joke makes you remember about your life. The perfect joke is stupid when you write it down. The perfect joke was not made up by one person. It passed through the air and you caught it. A perfect joke is somewhere between an angel and a fart. (24)

『깨끗한 집』의 주인공 마칠지는 의사 부부인 찰스와 레인에게 ‘청소부’로 고용되지만 하루 종일 청소는 안하고 “완벽한 농담”을 고안하기 위해 골몰한다. 그녀가 하고자 하는 것이 집안의 먼지와 오물을 치우는 물리적 청소가 아니라 그 집을 지배하는 정신과 이념에 대한 형이상학적인 청소(10)임을 말해준다. 정신의

청소를 위한 가장 효과적이고 강력한 용액 또는 용매(solvent)가 바로 “완벽한 농담”이다. 이를 수행하는 마칠지는 일종의 영매, 즉 샤먼이다.

롤의 드라마티지를 연구하면서 자꾸 이 대사가 떠오르는 이유는 결국 롤에게 연극이란 마칠지의 “완벽한 농담” 같은 것이 아닐까 하는 생각 때문이다. 불필요한 짐을 버리고, 더러운 오물을 씻어내고, 탁한 먼지를 몰아내는 청소가 삶의 무게를 덜어내고 가볍게 만드는 일이듯 롤에게 연극은 삶에 엄중하고 심각한 의미의 무게를 더하는 일이 아니라 납덩이처럼 짓누르는 진실, 의무, 법, 질서의 무게를 웃음이라는 용매로 녹여내는 일이 아닐까. 그러나 롤의 웃음은 결코 가볍지 않다.

롤은 작품을 통해 절박한 실존적 문제와 씨름한다. 그녀의 금욕적 코메디는 중력을 죽이는 무기로 사용되어 삶과 더 가깝히 대적할 수 있도록 언어에서 무거움을 덜어낸다. 롤은 말한다, “가벼움은 어리석음이 아니에요”라고. “가벼움은 실제로 매우 심각하고 진지한 철학적이고 미학적인 입장입니다. 끔찍한 일들을 겪고 있는 와중에도 한 발짝 뒤로 물러나 그것들을 보고 웃을 수 있게 해주죠.”

Ruhl, in her plays, contends with the pressing existential issues; her stoical comic posture is a means of killing gravity, of taking the heaviness out of her words in order to better contend with life. “Lightness isn’t stupidity,” she said. “It’s actually a philosophical and aesthetic viewpoint, deeply serious, and has a kind of wisdom—stepping back to be able to laugh at horrible things even as you’re experiencing them.” (Lahr)

마칠지/롤이 찾아내기 위해 고군분투하는 “완벽한 농담/연극”은 몸과 정신의 이분법적 구도에서 벗어나 있는 것으로 “천사와 방귀의 사이”에 위치한다. 완벽한 농담/연극은 한 개인에 의해 창조되는 것이 아니다. 반드시 관계성 안에서 창조되고 효과를 발휘한다. 마칠지가 고향인 브라질을 떠난 것은 아무도 자신의 농

10) 이 극의 배경은 “형이상학적 코네티컷”(A Metaphysical Connecticut, 7) 이다.

담을 들어주지 않았기 때문이다(13). 완벽한 농담/연극은 글씨로 써 놓으면 아무 의미가 없으며 “번역이 불가능”(untranslatable, 9)하다. 막이 오르자마자 관객을 향해 시작되는 마칠지의 포르투갈어 농담에 자막은 없다. 마지막 애나를 안락사하는 마칠지의 농담 역시 귓속말로 전해질 뿐이다. 완벽한 농담/연극은 그 내용을 이해하지 못한다 해도 농담/연극의 독특한 파장과 에너지를 몸으로 느낄 수 있다 (“We can tell she is telling a joke even though we might not understand the language,” 9). 좋은 농담/연극은 거대한 우주 속에서 지극히 작은 나의 위치를 기억하게 해준다. “우리 엄마가 한번은 나에게 이렇게 말했어요: 마칠지, 좋은 농담을 하려면, 네 문제는 지극히 작고 세상은 지극히 크다는 것을 믿어야 한다”(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, 26). 완벽한 농담/연극은 거대한 우주의 불가해함과 비결정성을 인정하고 받아들게 한다. 완벽한 농담/연극을 통해 우리는 모든 것을 다 파악할 수 없다는 내려놓음, 자아의 한계를 넘어서는 미지의 힘을 인정하는 자유로움을 경험한다. 완벽한 농담/연극은 자아와 구별되는 타자를 조롱하는 남성적 유머가 아닌 내 안에서 타자를 발견하는 낯선 놀라움을 선사하는 여성적 유머이다.11) 그러므로 좋은 농담/연극은 세상을 더 정의로운 곳으로 만들어 준다. “엄마는 또 말했어요 만약 여성들이 더 많은 농담을 알고 있다면 이 세상은 더욱 정의로운 곳이 될 거라고”(If more women knew more jokes, there would be more justice in this world, 26).

완벽한 농담/연극은 또한 죽음과 밀접한 관련을 맺는다. 『깨끗한 집』의 말기 암 환자 애나는 목숨을 연장하기 위한 병원 치료를 거부하고 마칠지의 농담을 들

11) 실제로 룰은 한 인터뷰에서 남성적 유머의 공격성을 비판한다. “비평가 존 라르가 유머와 공격성에 대해 논하는 걸 들은 적이 있는데 매우 남성중심적인 해석이라는 생각이 들었어요 . . . 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”(Green 183).

으며 웃으면서 죽기를 원한다. 삶의 마지막 순간에 “질병”이 아닌 “죽음”과 관계를 맺는 것이 인간의 존엄을 지키는 길이라고 믿기 때문이다.

암에 대해 이야기할 때 사람들은 마치 자신과 특별한 관계를 맺고 있는 어떤 존재처럼 이야기하지. 그 관계의 내용인즉슨 혈액측정, 조직검사, 키모테라피, 방사능치료, 골수이식, 어찌구저찌구 기타 등등 . . . 살아 있는 동안만큼은 나의 언어를 사용하다 가고 싶어, 의학용어 말고 난 질병이 아닌 죽음과 관계를 맺기를 원해. 그건 아주 중요한 거야. 삶의 마지막 관계를 질병과 맺는 건 부르주아의 발명품이지. 난 그걸 증오해.

People talk about cancer like it's this special thing you have a relationship with. And it becomes blood count, biopsy, chemotherapy, radiation, bone marrow, blah blah blah blah blah. As long as I live I want to retain my own language . . . No extra hospital words. I don't want a relationship with a disease. I want to have a relationship with death. That's important. But to have a relationship with a disease—that's some kind of bourgeois invention. And I hate it. (96)

죽음의 방식을 스스로 결정하는 것은 인간에게 주어진 마지막 자기결정권이자 행복추구권이다. 의사인 찰스는 모든 방법을 동원해서 아내의 생명을 연장하기를 원했으나 아내에게 원치 않는 치료는 신체침해 행위이자 인간의 가치에 대한 폭력이다. 그녀가 스스로 선택한 죽음의 방식은 자신의 존엄을 지키려는 주체적 의지이자 지금까지 살아온 방식, 사상, 가치의 집약적 표현이기도 하다. 아내가 죽음과 관계 맺는 방식, 즉 그녀가 선택한 존엄사의 형태는 마칠지의 “완벽한 농담”을 듣고 웃으며 숨이 넘어가는 것이다. 죽음이라는 중력의 최종 선고에 대한 아내의 대응 방식인 “완벽한 농담”은 한 개인이 아닌 공동체에 의해 완성된다. 마치 ‘완벽한 연극’처럼. 죽음이라는 “번역이 불가능한 농담”(untranslatable joke, 9)을 온 몸으로 받아들이고 웃음의 파장과 에너지로 이겨내려는 아내는 죽음의 순간에 자아보다 더 큰 우주, 그 생명의 연속성과 영속성 속에서 자유를 얻는다. 그녀가



선택한 죽음의 방식은 죽음/중력을 “불구대천의 원수”로 대적하지 않고, 죽음과 삶, 자아와 타자를 이분법적으로 나누지 않는, 그래서 “세상을 더 정의로운 곳”으로 만들어 주는 “완벽한 농담”이다.

무엇보다 애나가 눕지 않고 서 있는 상태에서 죽음을 맞이하길 원한다는 점이 중요하다(“Everyone’s always dying lying down, I want to die standing up,” 105). 인간이 호모 에렉투스(Homo erectus)로 진화하면서 갖게 된 특징인 직립은 중력과 완벽한 균형이 필요한 포지션이다. 낙타의 굴복도 사자의 부정도 아니다. 중력을 적절히 통제하면서 그 힘을 활용할 때만 인간은 직립할 수 있다. 서서 죽음을 맞는 애나의 형상은 횡적으로 흐르는 선형적 시간의 x축을 직각으로 자르는 중력의 y축, 비상과 추락이라는 인간의 종적 욕망을 체현한다. 극의 마지막 장면에서 죽은 애나와 찰스가 다시 일어나 마칠지의 부모로 변신해 마칠지가 태어나던 순간을 연기한다. 어머니는 아버지의 농담에 웃음을 터뜨리면서 마칠지를 분만한다. 죽음/중력/하강이 탄생/은총/상승의 토대가 되고 다시 새로운 출발이 되는 것이다. 『깨끗한 집』에서 죽음과 탄생의 공통분모는 웃음이다. 애나를 저승으로 데려다 준 웃음이 마지막 장면에서 마칠지를 이 세상으로 데리고 온다. 이로써 중력에 대한 “완벽한 농담”인 연극은 처음과 끝이 있고, 의미와 목적이 뚜렷한 선형적 플롯인 아리스토텔레스의 ‘완전한 플롯’(complete plot)을 뒤집고 연속적 생성 속에 있는 엘랑 비탈의 영속적 과정에 동참한다.

## V. 결론

죽음은 모든 공동체에 존재한다. 공동체란 삶의 유한성을 함께 확인하는 곳이다. 누군가의 죽음은 내가 속한 공동체가 어디이며, 누가 속해 있는지를 드러내는 계기이다. 동시에 죽음을 다루고 죽음에 대처하는 방식이 공동체의 성격을 결정한다. 죽음을 다루는 세라 룰의 ‘희극’은 “번역이 불가능한” 죽음 앞에서 어떤 고정된 상징이나 본질적 인식을 공유하지 않는다. 대신 그 모두를 뛰어 넘는 생명

의 거대함, 불가해함, 영속성을 확인할 뿐이다. 그 확인으로부터 새로운 공동체가 탄생한다. 그들은 가만히 앉아서 죽음의 의미를 사유하는 사람들이 아니다. 모두 죽음으로부터 새로운 무엇인가를 만들어 내려고 ‘움직이는’ 사람들이고 죽음 속에서 생명의 ‘지속’을 체험하는 사람들이다.

세라 룰의 오비드적 인물들이 모든 것을 부동의 돌맹이로 만드는 중력의 영을 이겨내는 방법은 중력과 싸워 물리치는 것이 아니라 앞뒤 계산 없이 직진하는 것이다. 때로는 중력의 힘을 빌려서, 때로는 중력을 거스르면서. 룰은 ‘직관’만큼이나 ‘행위’의 중요성을 강조한다. 그들은 이미 선취한 직관 때문에 엘랑 비탈의 영속적 운동에 뛰어드는 것이 아니라 온 몸으로 뛰어들어 실재를 경험함으로써 새로운 통찰을 얻어내는 여성들이다. 무엇보다 중요한 것은 그들이 ‘행동을 통해’ 새로운 공동체를 형성한다는 것이다. 들뢰즈가 지적한 바와 같이 직관이란 결국 “‘지속’하고 있는 사물의 내부를 움직이는 상태에서 공감하는 것”이다(9 필자강조). 바로 이 지점에서 룰의 오비드적 드라마터지는 지성의 습관적 순환을 깨뜨릴 수 있는 것은 오직 행동뿐이라는 베르그손의 통찰과 다시 공명한다.

우리를 주어진 것의 순환 속에 가두어 놓는 일이야말로 [이성적] 추론의 본성에 속한다. 그러나 **행동**은 이 순환을 깨뜨린다. 사람이 수영하는 것을 결코 본 적이 없다면 당신은 아마도 수영은 불가능한 일이라고 말할지도 모른다. 왜냐하면 수영을 배우기 위해서는 우선 물 위에서 몸을 떠있게 해야 하고, 그것은 결국 이미 수영을 할 줄 안다는 의미이기 때문이다. 실제로 추론은 우리를 언제나 단단한 땅에 고정시킬 것이다. 그러나 **만약 내가 아무 두려움 없이 실제로 물 위로 몸을 던지면**, 나는 우선 빠지지 않으려고 허우적거리면서 물 위에서 그럭저럭 지탱하게 될 것이고, 조금씩 이 새로운 환경에 적응하면서 헤엄치는 법을 배우게 될 것이다. 그러므로 이론상으로는 지성이 아닌 다른 방식으로 무언가를 알고 하는 것에는 일종의 부조리가 있다. 그러나 **우리가 솔직히 위협을 받아들인다면 행동은 아마도 추론이 매어 놓고 풀지는 못할 매듭을 풀어줄 것이다.** (『창조적 진화』 290-1 필자강조)

우리 시대의 인문학은 불변의 진리를 발견하는 철학적 과제보다 새로운 개념

을 창조하고, 변화를 위한 ‘도약’의 힘을 포획하는 예술적 과제로 그 무게중심이 옮겨지고 있다. 분석과 사유보다 신체의 감각을 통한 체험이 더 중요해지고 있다. 이러한 ‘운동’의 시작에 니체와 베르그손의 생철학이 있다. 세라 룰의 오비드적 드라마는 전통적 미메시스의 완고한 중력으로부터 해방되어 언어만으로 포획될 수 없는 생명의 역동적 실재를 연극의 물성을 통해 표현한다. 무대 위 인물들이 겪는 모순과 혼란은 그 자체가 생명의 운동이자 지속으로 제시된다. 룰의 텍스트는 언어를 통해 담론화되는 것을 기다리는 기표가 아니라 몸과 감각을 통해 표현되는 엘랑 비탈의 질료로 존재한다. 특정한 주제나 해석의 방향이 주어지지 않기에 관객은 각자의 관점으로 읽어낼 수밖에 없다. 거기서 ‘차이’가 발생하고, ‘예술’이 탄생하고, ‘공동체’가 새롭게 형성된다.

**주제어** 세라 룰, 중력, 오비드적 드라마터지, 니체, 베르그손, 베이유, 초인, 엘랑 비탈

## 인용 문헌

- 까뮈, 알베르. 김화영 역. 『시지프스의 신화』(*Le mythe de Sisyphe*). 서울: 책세상, 2004.
- 니체, 프리드리히. 장희창 역. 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(*Also sprach Zarathustra*). 서울: 민음사, 2004.
- 들뢰즈, 질. 김재인 역. 『베르그송 주의』(*Le Bergsonisme*). 서울: 문학과 지성사, 1996.
- 베르그손, 앙리. 황수영 역. 『창조적 진화』(*L'Évolution créatrice*) 서울: 아카넷, 2005.
- . 송영진 역. 『도덕과 종교의 두 원천』(*Les Deux Sources de la Morale et de*

*la Religion*). 서울: 서광사, 2005.

베이유, 시몬. 윤진 역. 『중력과 은총』(*La Pesanteur et La Grâce*). 서울: 이제이 북스, 2008.

Al-Shamma, James. *Sarah Ruhl: A Critical Study of the Plays*. Jefferson, NC: McFarland, 2011. Print.

Choi, Sung Hee. “Sarah Ruhl and the New Geography of Feminist Theatre: Is Popular Feminist Theatre Possible?” *The Journal of Modern English Drama* 27.2 (2014): 175-208. Print. [최성희. 「새라 룰 현상과 여성주의 연극의 지형 변화: 대중적 페미니즘의 가능성에 대한 고찰」 『현대영미드라마』 27.2 (2014): 175-208.]

Isherwood, Charles. “Always Ready with a Joke, If Not a Feather Duster.” *The New York Times*, 31 Oct. 2006. Web. 20 Feb 2016.  
<[www.nytimes.com/2006/10/31/theater/reviews/31clea.html](http://www.nytimes.com/2006/10/31/theater/reviews/31clea.html)>.

Goodman, Lawrence. “Playwright Laureate of Grief.” *Brown Alumni Magazine* (March/April 2007). Web. 10 November 2016.  
<<http://www.brownalumnimagazine.com/march/april-2007/playwright-laureate2007/playwright-laureate-of-grief.html>>.

*Gravity*. Dir. Alfonso Cuaron. Perf. Sandra Bullock, George Clooney, Ed Harris. Warner Bros, 2013. DVD.

Hwang, Suyoung. *Bergson, Thinking Life as Creation*. Seoul: Galmoori, 2014. Print. [황수영. 『베르그손, 생성으로 생명을 사유하기』 서울: 갈무리, 2014.]

Lahr, John. “Surreal Life.” *New Yorker*, March 17, 2008. Web. 14 January 2016.  
<[http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/03/17/080317crat\\_atlarge\\_lahr](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2008/03/17/080317crat_atlarge_lahr)>.

Ovid. *Metamorphosis: A New Translation*. Trans. Charles Martin. New York: W. W. Norton & Company, 2005. Print.

- Ruhl, Sarah. *The Clean House. The Clean House and Other Plays*. New York: TCG, 2006. 1-116. Print.
- . *Dead Man's Cell Phone*. New York: TCG, 2008. Print.
- . *Eurydice. The Clean House and Other Plays*. New York: TCG, 2006. 325-411. Print.
- . *In the Next Room, or The Vibrator Play*. New York: TCG, 2010. Print.
- . *Melancholy Play. The Clean House and Other Plays*. New York: TCG, 2006. 221-324. Print.
- . "On Ovid." *100 Essays I Don't Have Time to Write: On Umbrellas and Sword Fights, Parades Dogs, Fire Alarms, Children, and Theater*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. 31-33. Print.
- . *Orlando. Chekhov's Three Sisters and Woolf's Orlando: Two Renderings for the Stage*. New York: TCG, 2013. 127-215. Print.
- . *Passion Play*. New York: TCG, 2010. Print.
- 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.
- Sophocles. *Oedipus the King*. Trans. Stephen Berg and Diskin Clay. London: Oxford UP, 1988. Print.
- Vogel, Paula. "Sarah Ruhl." *Bomb* 99 (Spring 2007). Web. 23 January 2016. <<http://www.bombsite.com/issue/99/articles/2902>>.

## Against Gravity: Sarah Ruhl's Ovidian Dramaturgy

Abstract

Choi, Sung Hee (Ewha Womans Univ.)

This paper aims to examine feminist implications of Sarah Ruhl's dramaturgy, which follows the Ovidian model of metamorphosis, resisting and transforming the rigid power of gravity. Analyzing intersections between Ruhl's anti-gravity dramaturgy and philosophies of Camus, Nietzsche, Weil, and Bergson, who have delved into human existential problems in relation to the concept of gravity, this critique demonstrates how Ruhl's drama, armed with the spirit of child(Nietzsche's Übermensch) and the descending power of grace(Weil), changes the solemn battle against gravity into a dancing of elan vital(Bergson) that continues to generate spontaneous metamorphosis leading to new communities across boundaries. This work also uses the metaphor of "a perfect joke"(*The Clean House*) to illuminate Ruhl's Ovidian dramaturgy that is untranslatable, collective, liminal, and transformative. Freed from the gravity of the Aristotelian "unities," Ruhl's Ovidian drama expresses and embodies the dynamics of vital energy with no chain of causality in plot or psychological details of characters. In conclusion, this paper argues that Ruhl, like Bergson, emphasizes the importance of action and challenges the audience to interpret her unconventional play from their own perspectives and thereby participate in the duration of elan vital with their on-going "differences."

**Key Words** Sarah Ruhl, Gravity, Ovidian dramaturgy, Nietzsche, Bergson, Weil, Übermensch, elan vital

최성희(단독연구)

이화여자대학교

논문투고일: 2018년 3월 18일

논문심사일: 2018년 3월 21일~4월 3일

게재확정일: 2018년 4월 12일