

성정체성과 상호주체성을 통한 *Fun Home* 연구*

김재경
중앙대학교

I. 서론

제닌 테서리(Jeanine Tesori)와 리사 크론(Lisa Kron)의 『즐거운 집』(*Fun Home*)은 엘리슨 벡델(Alison Bechdel)의 그래픽 회고록(graphic memoir) 『즐거운 집: 가족 희비극』(*Fun Home: A Family Tragicomic*)을 각색한 뮤지컬로, 2013년 오프브로드웨이(Off-Broadway)의 퍼블릭극장(Public Theatre)에서 초연되었고 2015년에 브로드웨이로 진출하여 서클인더스퀘어극장(Circle in the Square Theatre)에서 공연되었다.¹⁾ 여러 평론가들은 공연의 완성도 면에서 프로시니엄무대를 사용한 오프브로드웨이 공연보다 관객이 에워싼 형태의 아레나무대(arena

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5A8021606).

- 1) 작품명에서 ‘fun home’은 엘리슨의 아버지가 운영하는 ‘장례식장’(funeral home)의 약자로 사용되지만, 작품 제목은 동음이의어인 ‘즐거운’(fun)의 뜻으로 해석한다. 오프브로드웨이 공연은 2013년 11월 6일 공연의 녹화영상을, 브로드웨이 공연은 2016년 9월 2일 공연의 녹화영상을 참고하였다. 또한 작품에 등장하는 인물과 작가를 구분하기 위해 작품의 등장인물은 이름(엘리슨)으로, 원작인 그래픽 회고록의 작가는 성(벡델)또는 작가로 명시함을 밝힌다.

stage)를 사용한 브로드웨이 공연을 호평했는데(Als 68, Brantley 2), 브로드웨이 공연이 뮤지컬의 장르적 특성을 활용하여 상호매체성(interminality)을 좀 더 효과적으로 구현했기 때문이다. 예를 들자면, 관객은 무대를 둘러싼 4면의 객석에 자리 잡고 배우와 인접한 위치에서 무대 전체를 한눈에 내려다 볼 수 있는데, 마치 만화책을 읽듯이 인물의 움직임과 장소의 변화를 근거리에서 조감하게 된다. 특히, 브로드웨이 공연은 주인공 앨리슨(Alison)의 정체체성 구축 과정을 연령대가 다른 앨리슨 3인 간의 상호작용을 통해 무대화 하는 것에 효과적이었다. 만화가 앨리슨은 자신의 삶을 만화로 그리는 동안 과거의 자신(어린 앨리슨과 대학생 앨리슨)과 조우하고 유대관계를 맺고자 시도하는데, 결국 3인은 극의 후반부에서 서로의 존재를 인정하는 과정을 통해 레즈비언으로서의 정체체성과 관련한 내적 성장을 이룬다. 이와 같이 뮤지컬에서 다각적으로 조명되는 주인공의 모습은 자아 간 상호관계를 통해 앨리슨의 정체체성을 구체화하는 시도이자, ‘그래픽 노블’(graphic novel)과 ‘회고록’(memoir)이라는 원작의 장르적 특징을 허구성이 가미된 ‘전기 뮤지컬’(biographical musical)로 차별화하는 핵심 요소이다.

이와 같은 차별성에도 불구하고 그래픽 회고록과 뮤지컬은 대상은 다를지라도 앨리슨과 주요인물간의 상호주체성(intersubjectivity)을 통해 백델의 삶과 정체체성을 공통적으로 조명하기 때문에 원작과의 비교는 유의미하며, 이것은 페미니스트 정신분석가인 제시카 벤자민(Jessica Benjamin)의 관계이론을 통해 해석 가능하다.²⁾ 벤자민은 『타인의 그림자』(*Shadow of the Other*)에서 사랑이라는 행위 속에서 나와 타인의 관계는 궁극적으로 대립하지 않음을 주장한다. 주체(subject)와 객체(object)의 이분법에 기반을 둔 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 개념에 문제를 제기하고, 주체를 중심으로 타인(other subject)과의 관계를 모색한 헤겔(G.W.F. Hegel)이나 도날드 위니콧(Donald Winnicott)의 관계 이론에서 진일보하여, 벤자민은 나와 타인의 대등한 관계를 통해 진정한 자유를 찾는다. 벤자민

2) 벤자민은 독일의 사회학자 위르겐 하버마스(Jürgen Habermas)가 ‘상호주체성’의 개념을 처음 언급하였음을 지적하며, 자신의 이론 또한 여기에서부터 출발함을 밝힌다(*The Bonds* 19).

에게 주체란 “느껴지는 존재’이면서도 느끼고 인지하는 개별적 중심으로서의 또한 사람”(another mind who can be ‘felt with,’ yet has a distinct, separate center of feeling and perception, *Beyond Doer* 22)으로 모든 인간에게 적용 가능하다. 상호주체성이란 대등함을 전제로 형성된 “상호인식의 관계”(a relationship of mutual recognition, *Beyond Doer* 22)를 일컫는데, 상호주체성 또한 서로를 동등한 주체로 인정하는 과정을 거친다면 성별이나 나이 차이를 넘어서 광범위한 인간관계에서 발견 가능하다. 요컨대, 벤자민의 관계이론은 에로스의 개념보다 확장된 사랑의 범주를 다루며, 남성 대 여성의 근시안적 관계에 안주하지 않고 다양하고 보편적인 상호작용까지 포괄한다.

본고에서 벤자민의 이론에 주목하게 된 이유 또한 페미니즘과 휴머니즘을 아우르는 폭넓은 관계 해석의 범위를 적용해서 그래픽 회고록에서 제시되고 뮤지컬에서 발전된 엘리슨을 둘러싼 상호관계의 의미를 추적 가능하기 때문이다. 위니캣의 이론이 지닌 양성적인 매력에 심취해서 깊은 유대감을 느꼈다는 백텔의 인터뷰(Sorensen 36) 또한 벤자민의 이론과의 간접적인 연결고리가 될 수 있다. 대립과 갈등을 지양하고 사랑과 이해를 통해 타인과의 관계를 규명하려는 벤자민의 이론을 빌어 두 작품을 접근한다면 비단 엘리슨과 브루스(Bruce) 부녀간의 관계뿐만 아니라, 성정체성에 대한 이해도가 상이한 3인의 엘리슨이 구축한 관계의 의미를 규명할 수 있다. 구체적으로, 그래픽 회고록에서 작가는 브루스의 죽음으로 끝나버린 과거의 사건들을 회고하며 부녀관계를 재정립하고 성소수자라는 공통분모 아래 아버지의 인생을 통해 자신의 정체성에 한걸음 더 다가가는 것에 집중한다. 따라서 상호주체성을 통해 엘리슨과 브루스의 관계는 가부장적 아버지와 딸의 대결구도가 지닌 한계를 넘어서는다. 반면, 뮤지컬은 3인의 엘리슨이 각자가 처한 상황과 사건 속에서 서로를 관찰하고 공감하는 서술구조를 통해 현재와 과거의 엘리슨이 대등한 구도 하에 함께 성장하는 과정에 주목한다. 이 또한 연령대가 다른 엘리슨을 복수의 주체로 제시하고 상호관계를 분석하는 과정을 통해 엘리슨의 성정체성 형성 과정에 보다 깊이 접근한다. 본고는 엘리슨의 성정체성을 자신을 포함한 주요 인물과의 상호관계를 통해 비교분석하고자 하며, 이것을

나타내는 엘리슨의 의식의 흐름과 변화를 추적하기 위해 그래픽 회고록의 경우에는 캡션(caption)에 담긴 작가의 내레이션을 살펴보고, 뮤지컬의 경우에는 3인의 엘리슨이 부르는 노래와 내레이션에 주목하고자 한다. 이와 같은 비교분석을 통해 뮤지컬에서 보다 다각도에서 조명되고 긍정적으로 연출된 엘리슨이라는 인물이 지닌 복합적인 의미를 규명하고자 한다.

II. 그래픽 회고록 속 엘리슨과 브루스 간 상호주체성

그래픽 회고록은 브루스와 엘리슨 부녀간 관계가 내러티브의 중심축을 이루고 있으며, 작가 백델의 회상을 통해 어릴 적부터 대학생이 될 때까지 아버지와 관련된 엘리슨의 일화가 불규칙적으로 나열된다.³⁾ 작가에게 아버지란 가족 내 유일한 성소수자로서 가장 큰 연대감을 형성할 수 있었던 대상이었지만, 자살로 추정되는 아버지의 갑작스러운 죽음 때문에 더 이상의 관계 발전이 불가능해졌다. 작가는 아버지와 빛바랜 추억을 마치 의식의 흐름을 따라가듯이 펼쳐 나가면서 아버지를 향한 수많은 질문에 대한 해답을 찾으려 한다. 회고록은 일반적으로 2개의 내러티브 또는 디에게시스(diegesis), 즉 작가가 속한 현실과 자신의 경험을 회상하면서 등장하는 과거로 구성된다. 제라드 주네트(Gérard Genette)는 『서사와 담론』(*Narrative Discourse*)에서 이러한 두 공간을 자서전을 쓰는 내레이터가 속한 세상인 ‘바깥쪽 이야기’(extradiegetic narrative)와 이야기 속의 세상인 ‘안쪽 이야기’(intradiegetic narrative)로 구분했는데, 『즐거운 집: 가족 희비극』도 비슷한 구도로 전개된다. 현재와 과거의 내러티브 속에서 엘리슨의 과거 일화는 연대기적 순서를 따르지 않고 작가의 의식에 따라 종종 반복되거나 중첩되어 그려지고 시간은 뒤엉켜서 전개된다. 이와 같은 내러티브 전개는 즉흥적이고 불규칙적

3) 『즐거운 집: 가족 희비극』이 부녀간의 관계에 초점을 맞춘 첫 번째 그래픽 회고록이라면, 『내 어머니 인가요?: 코믹 드라마』(*Are You My Mother?: A Comic Drama*)는 모녀관계를 다룬 백델의 두 번째 그래픽 회고록이다.

인 기억의 단상으로 보일 수도 있으나, 작가의 “자기 성찰과 비판의 리드미컬한 움직임”을 따라 주도면밀하게 진행됨을 주시해야 한다(Watson 51).

그래픽 회고록이라는 장르적 특성 상, 시각적 요소(그림 이미지, 문자 텍스트의 크기, 배열, 여백의 의미 등)와 글 사이의 관계를 통해 내러티브는 완성된다. 벡델은 문자와 이미지의 관계에 대해 “분리되어 있지만 상호보완적인 독립체”(Warhol 2, 재인용)라고 정의했다.⁴⁾ 이를 반영하듯, 『즐거운 집: 가족 희비극』의 서술기법 및 형식에 대한 선행연구 또한 원작의 그림 이미지에서 제시된 구도와 상징적 의미를 만화, 카메라, 또는 영화적 기법을 통해 해석하는 방향으로 진행되었다.⁵⁾ 그래픽 노블은 대개 그림 이미지로 이루어진 ‘패널’(panel) 중심으로 구성되지만, 벡델의 작품에서는 문자를 담고 있는 직사각형 형태의 ‘캡션’(caption)에 주목해야 하는데, 그 이유는 캡션에 담긴 작가의 내레이션이 바깥쪽 이야기의 역할을 수행하기 때문이다. 캡션은 패널의 윗부분에 위치하거나, 패널 사이의 여백 공간인 ‘거터’(gutter)에 위치하기도 하며, 그림 이미지 속 인물의 대화를 담는 ‘말

4) 그래픽 노블의 대표 작가인 아트 스피겔만(Art Spiegelman)이 만화(comics)의 형태를 건물에 비유한 1978년 이후부터 그래픽 내러티브를 “공간적(건축학적) 경험”(spatial (architectural) experience, Lydenberg 57, 재인용)으로 해석하는 시도가 많아졌다. 스피겔만의 영향을 받은 벡델의 작품도 예외가 아니다.

5) 본 작품의 서술기법 및 형식과 관련된 선행연구의 방향은 크게 그래픽 회고록에 제시된 그림 이미지와 문자 텍스트의 상관관계 연구(Sam McBean, Robyn Warhol), 실제 자료(사진, 지도, 편지, 일기 등)가 직접적으로 반영된 이미지와 그 외의 이미지 간의 의미 분석(Valerie Rohy, Hélène Tison), 유동적으로 흐르는 시간과 반복적으로 사용되는 이미지에 대한 해석(Ann Cvetkovich) 등으로 구분 할 수 있다. 자세한 사항은 다음의 논문을 참고하시오 Sam McBean. “Seeing in Alison Bechdel’s *Fun Home*.” *Camera Obscura* 28.84 (2013): 102-123; Valerie Rohy. “In the Queer Archive: *Fun Home*.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 16.3 (2010): 341-361; Tison, Hélène Tison. “Loss, Revision, Translation: Re-memembering the Father’s Fragmented Self in Alison Bechdel’s Graphic Memoir *Fun Home: A Family Tragicomic*.” *Studies in the Novel* 47.3 (2015): 346-364; Ann Cvetkovich. “Drawing the Archive in Alison Bechdel’s *Fun Home*.” *Women’s Studies Quarterly* 36.1 (2008): 111-128.

풍선'(speech balloons)처럼 패널 안에 직사각형 상자로 삽입되기도 한다. 백텔은 상당 분량의 캡션을 삽입하여 과거의 크고 작은 사건에 대한 자신의 견해를 서술한다. '가족 희비극'이라는 소재목에 걸맞게 과거의 자신과 가족을 향해 직설적이고 냉소적인 태도로 일관하지만, 이와 같은 거리감 속에서도 자신과 아버지의 정체성을 둘러싼 복잡 미묘한 감정의 변화와 의식의 흐름이 감지되며, 작가의 눈에 비친 아버지의 모습을 통해 애증이 고루 섞인 둘의 복합적 관계 또한 드러난다.

백텔은 패널 속 그림 이미지에 “자전적 아바타인 앨리슨”(autobiographical avatar Alison, Watson 29)을⁶⁾ 등장시키고 브루스와의 다양한 일화를 전개하는데, 이러한 재현은 작가에게 아버지의 정체성과 비교하여 자신의 정체성 성립과정을 되돌아보는 크고 작은 기회를 제공한다. 백텔에게 아버지의 존재감은 가족 구성원 그 누구보다 컸기 때문에, 자신의 과거를 되돌아보는 여정의 출발은 어린 시절 아버지와 함께 한 놀이에서 시작되며 여정의 종착지 또한 대학생 때 맞이하게 된 아버지의 죽음 전후로 귀결된다. 레즈비언임을 당당하게 선언한 작가의 관점에서 볼 때에, 성소수자에 대한 사회적 차별과 편견에 맞서지 못하고 ‘비공개 게이’(closeted gay)로 살면서 위도를 했던 아버지의 숨겨진 과거는 어린 시절 추억의 조각들과 맞물려 복잡 미묘한 실망감을 안겨준다. 반면 자살로 추정되는 아버지의 갑작스러운 죽음은 작가에게 트라우마로 남겨짐과 동시에 소통할 수 없었던 아버지를 향한 원망스러운 감정의 흐름에 변곡점 역할을 한다. 요컨대, 안쪽 이야기인 그림 이미지를 통해 재현되는 아버지와 관련된 과거의 사실은 변함이 없으나, 바깥쪽 이야기에 해당하는 과거를 받아들이고 해석하는 작가의 태도는 점차 변화하는데 캡션의 내용은 이러한 변화를 보여준다.

어릴 적 앨리슨과 아버지의 관계는 이분법적이고 대립적인 구도로 출발한다. 작가는 둘의 관계를 “스파르타와 아테네, 현대와 빅토리아 시대, 남성다움과 여성

6) 왓슨(Watson)은 그래픽 회고록에서 작가의 페르소나가 투영된 인물을 ‘자전적 아바타’(autographical avatar)라고 명명한 길리언 윌트락(Gillian Whitlock)의 해석을 차용하였다(28).

다음, 실용과 심미”(I was Spartan to my father’s Athenian. Modern to his victorian. Butch to his nelly. Utilitarian to his aesthete. 15)라고 비교하며 물 위의 기름처럼 상반된 구도로 정의한다. 이 같은 묘사 때문에 몇몇 학자들은 라이덴버그(Lydenberg)처럼 엘리슨과 아버지의 관계를 평행관계로 간주하고 비교 분석하거나, 아네트 판타시아(Annette Fantasia)나 제나 골드스미스(Jenna Goldsmith)처럼 부녀관계를 통해 가족 구성원 간의 억압된 욕망이 분출되는 양상을 정신분석학적으로 접근한다.⁷⁾ 하지만 부녀간의 대결구도에 초점을 맞추어 해석하다 보면 자칫 프로이트의 정신분석학적 패러다임으로 기울어져 이성을 전제로 한 남성성과 여성의 상호과과적 대립으로 귀결되어 버릴 위험이 있다.

이러한 점에서 벤자민의 정신분석이론은 엘리슨과 브루스의 관계 정립에 새로운 방향을 제시한다. 벤자민이 강조하는 상호주체성은 자신과 타인이 “갈음과 다름 사이의 긴장 속에서 지속적인 영향력을 교환”(with its tension between sameness and difference, as a continual exchange of influence, *The Bonds* 49) 할 때에 성립한다. 또한 “하나였다가 분리되는 선형적 움직임이 아닌, 둘 사이의 역설적 균형에 집중”(It focuses, not on a linear movement from oneness to separateness, but on the paradoxical balance between them. *The Bonds* 49)하는 관계이다. 벤자민이 제시한 상호주체성의 조건을 통해 엘리슨과 브루스의 관계를 조명해 보면, 아버지를 향한 작가의 냉소적 태도는 성소수자로서의 공통분모를 바탕으로 형성된 감정의 표현이며, 오히려 아버지의 존재가 엘리슨의 정체성 발견에 커다란 영향을 미치고 있음을 반증할 수 있다. 따라서 둘의 관계는 남성과 여성 간 대립 구도에서 벗어나 가족 간 사랑이 바탕이 된 유대관계 속에서 타인의 모습을 인정하고 이것을 통해 자신을 확인하는 과정에 집중해야 한다.

7) 자세한 사항은 다음의 문헌을 참고하시오. Annette Fantasia. “The Paterian Bildungsroman reenvisioned: ‘Brain-Building’ in Alison Bechdel’s *Fun Home: A Family Tragicomic*.” *Criticism* 53.1 (2011): 83-97. Jenna Goldsmith. “Landing on the Patio: Landscape Ecology and the Architecture of Identity in Alison Bechdel’s *Fun Home: A Family Tragicomic*.” *disClosure* 23 (2014): 1-25.

부녀간 추억의 시작에는 둘이 함께했던 ‘이카로스 게임’(Icarian Games)이 있는데, 게임이 지닌 상징성은 그리스 신화의 다이달로스(Daedalus)와 이카로스(Icarus)의 부자관계와 연결되어 벅텔이 생각하는 아버지의 정체성을 여과 없이 드러낸다. ‘이카로스 게임’은 아버지가 어린 엘리슨을 두 발로 들어 올려 비행기를 태웠던 놀이로, 추억을 떠올리는 과정에서 작가가 겪는 의식의 흐름과 아버지 에 대한 인식 변화는 주목할 만하다. 제일 먼저 작가는 놀이 중에 균형을 잃고 넘어졌던 경험을 통해, 다이달로스가 발명한 날개를 달고 하늘을 날다 바다로 추락한 이카로스와 자신을 일치시킨다. 하지만 곧 “우리가 특별히 재연한 이 신화적 관계에서, 하늘에서 곤두박질친 사람은 내가 아니라 아버지였다”(In our particular reenactment of this mythic relationship, it was not me but my father who was to plummet from the sky. 4)라는 캡션을 통해 자신이 이카로스임을 부정하고, 이카로스의 죽음과 아버지의 죽음을 병치해서 신화와 현실의 차이를 반증한다. 더 나아가 작가는 “아버지가 이카로스였다면, 그는 또한 다이달로스였다”(For if my father was Icarus, he was also Daedalus. 7)라고 말하며 아버지에게 다중의 정체성을 부여한다. 아버지를 다이달로스와 비교하며 “이카로스가 바다에 추락했을 때, 다이달로스는 정말 비탄에 빠졌을까? 아니면 단지 설계가 잘못된 것에 실망했을까?(Was Daedalus really stricken with grief when Icarus fell into the sea? Or just disappointed by the design failure? 12)라는 회의적인 질문을 통해 자녀들과 시간을 보내기보다는 집안 꾸미기나 식물 가꾸기에 집착했던 아버지 에 대한 원망을 표현한다. 브루스가 집과 식물에 유독 집착하는 이유는 성정체성에 대한 간접적 표현으로 해석되기 때문에, 아버지의 무관심을 타하는 것은 결국 자신에게 솔직하지 못했던 아버지의 행동에 대한 아쉬움을 표명하는 듯하다. 결국 작가는 대입과 부정을 통해 자신의 관계는 이카로스의 관계와 온전히 비교 불가능하다는 결론에 이른다. 출발은 신화 속 인물에 빗대어 아버지를 원망하려는 시도였을지 몰라도, 결국 아버지 에 대한 연민 때문에 이분법적 사고로 귀결되지 못한다. 벤자민이 쌍방의 상호작용에서 큰 과정의 일부로 “고장과 보수”(breakdown and repair, “Beyond Doer” 29)가 발생한다는 점을 명심해야 한다고 강조했던 것처럼,

작가는 이카로스 게임을 회상하며 아버지를 향한 다양한 질문과 답변과 부정을 통해 희비가 엇갈리며 비공개 게이로 살면서 아버지가 초래한 부조리한 행동을 이해하려는 시도를 한다.

대학생이 된 후 자신의 성정체성을 고백하는 일화는 아버지의 죽음으로 이어지기 때문에 성인이 되는 문턱에서 작가의 정체성과 관련하여 가장 민감한 사건이다. 엘리슨은 편지로 커밍아웃 소식을 전한 후 어머니 헬렌(Helen)보다 아버지의 반응에 초조해 하는데, 이후 엘리슨은 어머니를 통해 아버지의 성정체성과 외도의 사실을 전해 듣고 크게 실망하게 된다. 작가는 표면적으로는 아래와 같이 언급하며 자신의 솔직했던 태도를 후회함과 동시에 아버지의 비겁했던 행동을 비난하는 태도를 취한다.

나는 그때 당시 누구와도 성관계 한 적이 없었는데, 왜 부모님에게 먼저 고백했을까? 반대로 아버지는 수년간 여러 남자와 만나오면서도 누구에게도 말하지 않았는데 말이다.

Why had I told them? I hadn't even had sex with anyone yet. Conversely, my father had been having sex with men for years and not telling anyone. (59)

하지만 곧 아버지의 교통사고가 자신이 편지를 보내고 4개월 후에 발생했다는 사실을 대뇌이며, 그때 고백하지 않았더라면 아버지가 사고를 당하지 않았을 것이라는 비논리적 추측으로 자신의 커밍아웃과 아버지의 죽음을 “인과관계”(cause-and-effect relationship, 59)로 연결시킨다. 자책감이 반영된 작가의 표현을 통해 아버지를 향한 사랑과 갑작스러운 죽음에 대한 안타까움이 아버지를 향한 원망보다 더 크다는 것이 드러난다.

엘리슨에게 아버지는 자신이 동경하는 남성성을 지닌 가장 가까운 대상이었으며, 아버지에게 엘리슨은 자신의 억눌린 여성성을 대신 투영하고자 했던 대상이었다.

우리는 동성애자일 뿐만 아니라, 서로의 전도된 존재였다. 내가 아버지의 남자답지 못한 부분을 보완하려고 노력하는 동안... 아버지는 나를 통해 여성스러운 무언가를 표현하려고 시도했다.

Not only were we inverters, we were inversions of one another. While I was trying to compensate for something unmanly in him... he was attempting to express something feminine through me. (98)

위와 같은 작가의 고백은 둘의 관계가 물 위의 기름이 아닌 동전의 양면과도 같은 존재임을 보여준다. 작가는 위의 고백을 통해 아버지의 성정체성에서 기인된 과거에는 이해하지 못했던 행동들을 포용함과 동시에, 아버지를 통해 자신의 모습을 발견할 수 있었던 특별한 유대관계를 인정한다. 벤자민은 『사랑의 굴레』(*The Bonds of Love*)에서 아이와 어머니의 관계는 어느 한쪽의 일방적인 주도가 아닌 ‘상호영향’ 속에서 시작되며, 타인의 독립성을 인정하는 것을 통해 자신의 주체성을 찾게 될 뿐만 아니라 타인과의 유대 관계가 형성된다고 주장하는데(16), 벡델 또한 아버지와의 관계를 회고하며 이와 유사한 상태에 이른다. 아래의 캡션은 부녀간 다르지만 공유할 수 있는 영역이 존재함을 보여준다.

우리 사이에 얼마 안 되는 비무장 지대가 놓여 있었다. 그것은 우리 모두가 남성적 아름다움에 대한 경외를 공유한다는 점이었다. 하지만 아버지가 벨벳과 진주를 원했던 것처럼 나 또한 근육과 트weed 재킷을 원했다. 그것은 나에게 주관적인 것이었다.

Between us lay a slender demilitarized zone—our shared reverence for masculine beauty. But I wanted the muscles and tweed like my father wanted the velvet and pearls—subjectivity, for myself. (99)

엘리슨이 동경하는 남성성과 브루스가 동경하는 여성성은 벤자민이 강조한 상호 보완적 정체성의 긴장 속에서 형성된다. 작가는 아버지와 자신을 수차례 비교하는 과정을 통해 아버지의 존재를 인정하고 상이함 속에서도 공감할 수 있는 지점

을 찾고자 노력한다. 벤자민은 상호주체성의 개념 중 하나로, 상호인식 안에서 같음과 다름이 공존함을 강조한다(*The Bonds* 47). 비록 브루스는 작가가 기대했던 이상적인 아버지의 역할을 수행하지는 못했지만, 작가는 아버지를 추억하는 과정을 통해 자신과의 공통점과 차이점을 곱씹으며 아버지에 대한 원망을 이해로 바꾸는 과정을 스스로 밟고 있으며, 결국 이러한 과정은 작가 자신의 성정체성을 견고하게 만드는 밑거름이 된다.

III. 뮤지컬에 등장하는 3인의 엘리슨 간 상호주체성

백델이 만화를 “혼돈스런 3차원의 세계를 그림과 글로 구성한 지도 같은 존재”(Warhol 10, 재인용)라고 비유한 것과 반대로, 뮤지컬은 주인공 엘리슨을 통해 원작이 지닌 2차원적 특성을 입체적 서술구조와 표현방식으로 변화시킨다. 엘리슨은 연령대가 다른 3인(9세, 19세, 43세)으로 등장하여 서로 다른 시간과 공간 속에서 각자의 삶을 꾸려가고 성장하는 과정을 통해 간접적 형태의 상호교류의 가능성을 제시한다. 엘리슨이 복수의 인물로 구현되어 이들 간의 관계가 부각됨에 따라, 브루스는 2차적 관계를 맺는 대상이 되어 그 비중이나 캐릭터의 깊이가 원작보다 감소한다. 반면, 뮤지컬은 과거에 속한 두 엘리슨이 현재의 엘리슨을 인지하지 못한다는 설정에서 시작되기 때문에, 3인의 엘리슨은 공통적으로 브루스와의 관계를 통해 자신의 정체성을 드러내는 것을 출발점으로 상호관계의 가능성을 모색한다.

43세의 엘리슨은 현재에 속한 유일한 인물로, 자신의 과거를 소재로 한 만화를 그리기 시작하면서 과거의 두 엘리슨과 조우하는 특수한 상황에 놓인다. 성인 엘리슨은 “나는 추억을 믿지 않기 때문에 만화를 그리려면 실재하는 무언가가 필요해”(I need real things to draw from because I don't trust memory. 2)라고 말한다. 원작에서 이 ‘실재하는 무언가’는 작가가 수집한 오래된 사진, 편지, 일기 등의 기록 자료이지만, 뮤지컬에서는 과거의 두 엘리슨이 각자가 속한 시간의 영

역에서 사건을 전개하면서 실재하는 무언가가 무대에서 직접 펼쳐진다. 성인 엘리슨은 무대 위에서 과거의 두 엘리슨의 행동을 주시하기 때문에 연극에서 종종 등장하는 해설자(narrator)의 역할을 수행하는 것처럼 보일 수 있으며, 내레이션을 통해 원작의 캡션 기능을 온전히 담당 할 것이라 추측 가능하다. 하지만 크론은 그래픽 회고록의 내레이션에 대해, “배후에 아파하는 인물이 있다는 것을 느낄 것이다. 하지만 이 인물은 모든 것을 다 알고 있으며 변하지 않기 때문에 연극의 캐릭터가 아니다”(You sense that there’s an aching person behind it but it’s not a theatrical character because it doesn’t change. She knows everything. Smart 48, 재인용)라는 설명을 통해 캡션 속 내레이션이 지닌 연극적 한계를 지적한다. 따라서 뮤지컬에서 성인 엘리슨은 캡션의 내용 중 일부를 전달하지만 한 걸음 더 나아가 일반적인 해설자와 다르게 극중 변화하는 캐릭터의 역할 또한 수행한다. 성인 엘리슨이 과거에 속한 두 엘리슨의 행동을 지켜보는 동안 현재의 시간도 흐른다. 즉, 두 엘리슨이 자신의 정체성을 찾아가는 동안 현재의 엘리슨 또한 변화를 겪는다. 뮤지컬 창작팀은⁸⁾ 원작과 뮤지컬의 가장 큰 차이로 뮤지컬에서는 관객이 등장인물들이 전진하는 것을 지켜본다는 점을 강조한다(Sokol, 재인용). 과거는 어린 엘리슨과 대학생 엘리슨의 등장을 시작으로 이미 벌어진 사건이나 기억의 흔적이 아닌 앞으로 진행될 사건이 된다. 성인 엘리슨은 자신의 기억을 바탕으로 두 엘리슨에게 닥칠 사건을 예측할 수 있음에도 불구하고 어떠한 종류의 영향력을 행사하지 않은 채 이들의 여정을 함께한다. 즉, 원작에서 부녀간 관계 중심으로 회고되었던 엘리슨의 과거는 뮤지컬에서 3인의 엘리슨이 경험하는 일련의 사건을 통한 상호이해의 과정으로 변화한다. 모든 등장인물이 시종일관 알 수 없고 알려지지 않은 미래를 향해 진지하게 나아가야 한다는 창작팀의 설명처럼(Sokol, 재인용), 무대 위에서 개별적 주체로 등장한 3인의 엘리슨은 각자의 독립된 행동을 통해 동반 성장하여 마침내 대등한 관계에 도달하는 것이 핵심이다.

3인의 엘리슨은 근본적으로 백텔이라는 1인의 자아가 복수로 구체화된 캐릭

8) 작가 크론, 작곡가 테서리, 연출가 골드로 구성된 창작팀은 오프브로드웨이 공연부터 브로드웨이 공연에 이르기까지 함께 작업을 했다.

터이지만, 무대에서 서로 다른 연령대를 대표하며 독자적 사유와 행동을 보장받기 때문에 상호관계 구축이 가능하다.

상호주체적 관점은 개인이 다른 주체와의 관계 속에서 또는 관계를 통해 성장함을 주장한다. 이 관점은 자신이 만나는 타자 또한 고유의 권리를 지닌 주체로 보는데, 이점이 가장 중요하다.

The intersubjective view maintains that the individual grows in and through the relationship to other subjects. Most important, this perspective observes that the other whom the self meets is also a self, a subject in his or her own right. (Benjamin, *The Bonds* 19-20)

이와 같은 벤자민의 주장처럼, 현재의 엘리슨과 과거의 두 엘리슨은 주체와 객체의 관계가 아닌 복수의 독립된 주체로 서로의 관계를 형성한다. 어머니와 갓난아이 사이에서도 시간이 지나면서 주체 간 대등한 상호작용이 형성된다고 주장한 벤자민의 입장처럼, 3인의 엘리슨은 뮤지컬이 진행되는 과정을 통해 나이 차이를 극복하고 성정체성에 대한 상이한 인식의 정도를 초월하여 상호인식을 통해 공존한다. 상호주체적 관계는 “협력의 공간”(Benjamin, “Two-way Streets” 139), 또는 “상호주체적 공간”(Benjamin, “Psychoanalytic Controversies” 441)에서 이루어지는데, 뮤지컬에서 이 공간은 3인의 엘리슨이 구성하는 공간 연출을 통해 시각화된다.

성인 엘리슨은 만화를 그리는 창작행위를 통해 과거의 두 엘리슨을 소환하기 때문에, 과거의 두 엘리슨과 대등한 관계에 도달하기 전까지 관계를 주도하는 역할을 한다. 예를 들어, 성인 엘리슨은 두 엘리슨의 행동을 관찰하는 동안 캡션 삽입을 통해 각각의 상황에 대한 자신의 감정을 표현하고 설명을 첨가한다. 다시 말해, 어린 엘리슨과 대학생 엘리슨이 번갈아 가며 자신이 속한 시간 속에서 상황을 발전시켜 나가는 동안, 성인 엘리슨은 이들을 주시하면서 소통의 가능성을 타진한다. 한편, 과거의 두 엘리슨은 성인 엘리슨의 존재를 초반에는 인지하지 못하기 때문에, 상호관계를 맺기 위해서는 성인 엘리슨의 일방적인 관찰을 넘어선

상호인정의 단계가 필요하다. 이 단계는 극의 종결부에서 메타드라마적 효과를 활용하여 3인의 엘리슨이 서로를 인지하게 되는 극적인 장면으로 마무리된다. 이처럼 3인의 엘리슨은 서로의 주체성을 인정하는 경험을 통해 최종적으로 자신을 재확인하는 상호인정의 과정에 도달한다. 이와 같은 최종적 상태에 도달하기 위해 필요한 것은 엘리슨 3인 모두의 성장이며, 이것은 각자가 속한 영역에서 아버지를 관찰하고 더 나아가 아버지 외의 타인을 통해 자신의 정체성을 탐색하는 개별적인 과정 속에서 성취된다.

어린 엘리슨은 원피스보다는 티셔츠와 바지를 찾고 구두보다는 운동화를 선호하는 것으로 자신의 성정체성을 무의식중에 표현하지만 ‘레즈비언’이라는 단어의 의미조차 모르는 천진난만한 어린 시절 속 백델의 정체성을 대변한다. 아버지의 말에 대부분 순종하다가도 아버지가 머리핀이나 원피스로 엘리슨의 여성성을 강조하려 할 때에는 거부감을 표시한다. 남성성에 대한 막연한 끌림은 가족 내 유일한 성인 남성인 아버지에 대한 관심으로 이어지는데, 아버지의 감추어진 성정체성을 인지하지는 못하지만 이와 관련된 행동을 주시한다. 아버지가 화초 가꾸거나 인테리어에 집착하는 행동이나, 정원 가꾸는 일을 도왔던 로이(Roy)에게 유독 친절을 베푸는 것들이 해당된다. 어린 시절의 소소한 일화 중 주목해야 할 사건은 어린 엘리슨이 아버지와 함께 간 레스토랑에서 무의식중에 자신의 성정체성을 인지하게 되는 경험이다. 레스토랑에서 남자처럼 차려입은 여성 우편배달원을 봤을 때, 엘리슨은 처음으로 “아름다운 것이 아니라 잘생긴”(you’re beautiful-No. I mean... Handsome. 49) 여성의 매력을 경험한다. 우편배달원의 남성적인 매력과 강인함을 찬양하는 노래 “열쇠고리”(“Ring of Keys,” 48)를 부르는 동안 어린 엘리슨은 호기심어린 설렘과 행복함으로 자신이 매력을 느끼는 성정체성에 대해 처음으로 깊이 대면한다. 이것은 벤자민의 표현에 의하면 자기와 구별되는 타자에 대한 자각이 일어나는 순간으로 해석 가능하다. 자신의 존재를 인정해주는 타인과 함께할 때에 ‘내가 행동하는 실천가이고 내 행동의 저자’(I am the doer who does, I am the author of my acts. *The Bonds* 21)임을 느끼게 된다는 벤자민의 주장처럼, 어린 엘리슨은 우편배달원과의 우연한 만남을 통해 자신의

주체성을 강하게 인식한다.

대학생이 된 엘리슨은 처음으로 가족과 떨어져 독자적인 삶을 시작하는데, 본인의 성정체성을 인정하고 이 사실을 가족들에게 알리는 큰 변화의 시기를 보낸다. 원작과 유사하게 대학생 엘리슨은 자신의 성정체성을 부모님에게 직접 고백하지 못하고 편지로 대신하고, 그 후 어머니를 통해 아버지의 비밀을 알게 되고, 얼마 후 아버지의 죽음을 마주한다. 한편, 이와 같은 일련의 비극적 사건을 통해 엘리슨이 겪는 충격은 그래픽 회고록과 비교할 때에 완화된 듯한데, 원작이 지닌 무게감 있는 분위기에 비하여 뮤지컬이 귀엽고 가볍게 해석되었다는 우려나 (Teachout 9), “가족 회비극”의 모순적 분위기를 이끌어내지 못했다는 지적도 (Brantley 2) 이러한 맥락에서 이해 가능하다. 하지만, 이러한 차이의 가장 큰 원인은 뮤지컬에서는 엘리슨이 독립된 삶 속에서 스스로 개척한 관계, 특히 레즈비언 파트너 존(Joan)과의 관계가 부각되기 때문이다. 원작에서 엘리슨은 부모님께 자신의 성정체성을 일찍 고백한 것을 후회하는 반면, 뮤지컬에서는 후회할 겨를 없이 바로 존과의 연애가 시작되기 때문에 새로운 관계에 대한 설렘이 앞선다. 엘리슨은 부모님께 편지를 보낸 후, 바로 존과 첫 관계를 맺고 “전공 바꾸기”(“Changing My Major,” 31-32)라는 노래를 부르며 새로운 관계를 통해 자신의 성정체성을 빠르게 인정하고 행복해 하는 변화를 보인다. 대학생 엘리슨이 겪는 일련의 사건은 어린 엘리슨의 경험과 비교해 볼 때에 극적인 순간의 연속이며, 아버지의 죽음은 그 정점에 있다. 하지만 대학생 엘리슨은 아버지의 자살로 인한 슬픔을 고스란히 감내하지 않아도 되는데, 그 이유는 파트너 존뿐만 아니라 성인 엘리슨 또한 함께 하기 때문이다.

성인 엘리슨은 두 엘리슨의 행동을 관찰하며 이들이 겪는 다양한 감정을 공유하지만 대부분은 거리를 두고 관조하는 입장을 취한다. 성인 엘리슨이 종종 자신의 내레이션을 ‘캡션’으로 지칭하는 것 또한 거리두기의 시도이다.⁹⁾ 하지만 유

9) 예를 들어, “캡션: 나는 동성애자임을 밝혔다. 그리고 4개월 후, 아버지는 트럭으로 뛰어들어 자살을 했다”(Caption: I leapt out of the closet- and four months later my father killed himself by stepping in front of a truck. 32)는 자신의

일하게 아버지가 돌아가시기 전 마지막으로 단둘이 드라이브를 하는 장면에서 성인 엘리슨은 대학생 엘리슨 대신 아버지와 마지막 대화를 나누며 적극적으로 사건에 개입한다. 수지 에반스(Suzy Evans)는 성인 엘리슨의 이러한 입장 변화가 아버지의 살아생전 마지막 대화에서 적극적으로 임하지 못했던 과거 자신의 행동에 대한 후회에서 기인한다고 설명한다(49-50). 즉, 이 순간이 아버지와 이야기할 수 있는 마지막 기회라는 것을 유일하게 알기 때문에, 여태까지 유지해왔던 거리를 좁혀 적극적인 개입을 시도하는 것이다. 이 장면에서 성인 엘리슨은 더 이상 ‘캡션’의 형태를 빌려 자신의 마음을 숨기려 하지 않으며 아버지와 직접적인 대화를 통해 관계의 끈을 놓으려 하지 않는다. 하지만 성인 엘리슨은 곧 다가올 아버지의 죽음을 인지하고 있으며, 다가올 시간을 멈추거나 사고를 막을 수 없다는 사실 또한 알고 있다. 따라서 이 장면은 아버지에 대한 안타까움은 물론이요 현재와 과거의 자신의 모습이 중첩된 벅찬 순간이며, 마르시에 비안코(Marcie Bianco)는 브루스의 죽음이 아니라 이 드라이브 장면이 본 뮤지컬의 클라이맥스라고 언급한다. 드라이브 장면 이후 이어지는 아버지의 죽음 또한 대학생 엘리슨이 아닌 성인 엘리슨을 통해 전개되는데, 이미 경험했던 사건임에도 불구하고 성인 엘리슨은 자신의 슬픔을 쉽게 통제하지 못한다.

엘리슨. 캡션.

캡션.

캡션.

캡션. 캡션.

(그녀는 분명히 깨닫는다.)

여기에 나 혼자만 남았구나.

ALISON. Caption.

Caption.

Caption.

감정을 철저히 배제한 채 사건의 핵심을 최대한 간결하게 전달하려는 성인 엘리슨의 의지가 보인다.

Caption. Caption.

She realizes the obvious.

I'm the only one here. (65)

성인 엘리슨은 아버지의 죽음 앞에서 ‘캡션’을 수차례 반복할 뿐, 어떠한 설명을 채워 넣지 못한다. 아직까지도 정리되지 못한 감정의 소용돌이 속에서 성인 엘리슨이 아버지를 향했던 원망과 안타까움은 결국 홀로 남은 자신에 대한 외로움으로 변한다.

성인 엘리슨이 무대에 홀로 남아 외로움을 감내할 때에 과거의 엘리슨이 다시 등장하는데, 이 순간 3인의 엘리슨은 처음으로 서로의 관계를 인지하고 서로를 의지하는 단계에 도달한다. 어린 엘리슨과 대학생 엘리슨은 처음으로 성인 엘리슨을 바라보며, 셋은 드디어 아버지에게 작별 인사를 전 있는 상태에 이른다. 벤자민은 관계이론에서 현실을 “자아의 현실”(the reality of the self), “타인(타인들의) 현실”(the reality of the other self or selves), “모두가 공유하는 세계의 현실”(the reality of the world that they share, Yeatman 15)로 구분한다. 3인의 엘리슨이 서로를 인지하는 이 순간, 성인 엘리슨과 과거의 두 엘리슨으로 구분되었던 관계는 사랑을 바탕으로 3인 모두가 속한 현실로 확장된다. 셋이 합창하는 피날레 “날아올라”(“Flying Away,” 66-69)는 어린 엘리슨이 아버지와 함께 했던 ‘이카로스 게임’을 연상시킴과 동시에, 서로의 존재를 인정하고 포용하는 단계에 이른 3인의 친밀한 관계를 상징하는 듯하다. 성인 엘리슨은 ‘이카로스 게임’에 대한 마지막 대사를 끝으로 뮤지컬을 마무리 한다.

엘리슨. 캡션: 가끔 내가 아빠 위로 비행기 타기를 할 때, 아주 드물지만 완벽하게 균형을 유지할 수 있던 순간이 있었다.

ALISON. Caption: Every so often there was a rare moment of perfect balance when I soared above him. (69)

마지막 대사는 원작에서 사용되었던 자조적인 분위기와 달리, 3인의 엘리슨 간

형성된 상호관계성을 통해 이상적인 관계에 도달하였음을 암시한다.¹⁰⁾ 벤자민이 아래와 같이 제시한 관계의 조건은 3인의 엘리슨에게 적용 가능하다.

타인에 대한 공감은 전도된 상태를 통해서가 아니라 유사한 상태를 공유하는 것을 통해 이루어진다. “함께 있음”은 강함과 무력함, 능동과 피동 사이의 대립을 허물어버린다. 또한 타인을 약하거나 다른 존재로 인식하는 것을 거부하고 대상화하려는 경향을 상쇄시킨다.

The identification with the other person occurs through the sharing of similar states, rather than through reversal. “Being with” breaks down the oppositions between powerful and helpless, active and passive; it counteracts the tendency to objectify and deny recognition to those weaker or different—to the other. (*The Bonds* 48)

극의 초반에는 성인 엘리슨이 과거의 두 엘리슨을 소환하였지만, 마지막에는 두 엘리슨이 자발적으로 등장해서 성인 엘리슨과 함께한다. 성인 엘리슨은 두 엘리슨의 사랑과 성장을 바탕으로 마침내 아버지의 죽음을 받아들이고 아버지와의 추억에 의미를 부여할 수 있는 한 단계 성숙한 모습으로 발전한다. 결국, 성인 엘리슨은 과거의 엘리슨이 겪었던 시행착오를 포용하고 이들을 대등한 존재로 인정함에 따라 자신에 대한 종합적 이해와 정체체성에 대한 깊은 성찰에 도달한다.

10) 원작에서는 ‘이카로스 게임’이 진행된 직후, “불편하긴 했으나 흔치않은 신체적 접촉을 할 수 있었기에 충분히 가치가 있었으며, 아빠 위로 올라타서 완벽한 균형을 유지할 수 있는 순간이 있었기에 분명 가치 있었다”(It was a discomfort well worth the rare physical contact, and certainly worth the moment of perfect balance when I soared above him. 3)라는 작가의 객관적인 평가가 캡션에 삽입된다.

IV. 결론

2009년 백텔의 그래픽 회고록을 바탕으로 뮤지컬 창작에 돌입한 테서리와 크론은 5년간의 공동 작업의 결실로 뮤지컬을 완성하고 “우리는 책[그래픽 회고록]을 뮤지컬로 만든 것이 아니라, 백텔의 삶을 뮤지컬로 만들었다”(Smart 48, 재인용)고 평한다. 이들은 창작 초기에 원작에 높은 의존도를 보였던 반면 여러 시행착오를 거치며 뮤지컬의 캐릭터로서 백텔의 정체성에 집중하게 되었는데, 이러한 변화는 샘 골드(Sam Gold)의 연출 과정에서도 유사하게 발견된다. 뉴욕타임즈 기사에 의하면, 창작팀은 뮤지컬 창작 초기에 백텔의 원작에서 그림 이미지를 차용하여 공연 중에 삽입하고 백텔의 작업실을 사실적으로 무대에 재현하려 했으나, 원작의 창작 스타일에 크게 의존하는 것이 뮤지컬의 장르적 특성에 맞지 않는다는 결론에 이르게 되었다고 밝힌다(Pogrebin 4). 백텔 또한 관련 자료를 제공하거나 질문에 성실하게 답하는 등의 도움을 주었지만, 원작자로서의 간섭을 최소화하여 뮤지컬 창작팀이 어떠한 제재나 간섭 없이 원작을 새롭게 만들 수 있도록 허락했다(Evans 51). 그 결과 주인공 엘리슨의 입체적 구현을 통해 내면의 변화와 성장에 보다 집중한 뮤지컬이 완성되었다.

그래픽 회고록이 작가의 단일 시점에서 부녀간 관계를 통해 상호주체성을 되짚어보는 과정이라면, 뮤지컬은 엘리슨이라는 인물이 3인으로 확장되어 복합적 시점을 통해 과거에서 현재까지 이르는 자아를 들여다본다. 원작에서는 나와 타인, 딸과 아버지, 레즈비언과 게이 등의 이분법적 대립 구도가 표면적으로 제시되는 반면, 뮤지컬은 자아에 대한 복합적 성찰과 이해의 확장으로 진일보하여 갈등보다는 이해, 아픔보다는 성장, 죽음보다는 상생에 무게를 두어 사랑이 바탕이 된 상호주체적 관계를 모색한다. 3인의 엘리슨은 극이 진행되는 동안 서로를 독립된 주체로 인정하고, 자신의 있는 그대로의 모습을 사랑하고, 가장 큰 상실의 순간인 아버지의 죽음을 함께 받아들이면서 앞으로도 함께할 것을 암시하면서 더욱 굳건한 결속을 다진다. 이와 같은 관계는 벤자민이 상호주체적 패러다임에서 실천의 영역을 논하면서 강조한 “상반된 상호보완이 아닌, 능동적인 협력자 간의 균

형”(Shadow of the Other 39-40)을 보여주는 듯하다.

원작과 비교할 때에 뮤지컬 『즐거운 집』은 보편적이고 대중적인 메시지를 지향한다. 이를 뒷받침하듯, 대학생 엘리슨을 연기한 배우 에밀리 스펙스(Emily Skeggs)는 본 뮤지컬에 대해 “진실, 정직, 우리 스스로에게 솔직해지는 이야기”(The story is about truth and honesty and being true to ourselves, Sokol, 재인용)라며 확장된 의미를 부여한다. 뮤지컬의 보편성을 우려하는 비평가들도 존재하지만, 이러한 우려는 성인, 특히 성소수자 독자층을 염두하고 창작된 원작과 다양한 연령대의 관객을 아우르는 뮤지컬의 장르적 차이를 간과한 해석이다. 브로드웨이 뮤지컬의 역사에서 게이와 드랙퀸(drag queen), 트랜스젠더 등은 다양하게 등장하지만, 본 뮤지컬처럼 레즈비언이 주인공으로 등장하는 경우는 찾기 힘들다. 원작에서 무게감 있게 다루어진 비공개 게이인 브루스의 역할을 줄이고, 복수의 엘리슨을 등장시켜 연령대별로 예측 가능한 다양한 모습과 관계를 제시한 것도 레즈비언 주인공을 좀 더 다가가기 쉬운 인물로 무대화 하고자 했던 창작팀의 고민의 결과가 아닌가 생각한다. 본 뮤지컬이 내세운 홍보 문구인 “새 뮤지컬이 아닌, 새로운 종류의 뮤지컬”(not just a new musical, a new kind of musical)처럼, 『즐거운 집』은 엘리슨을 통해 뮤지컬에 등장하는 성소수자들의 범주를 확장시켰다는 점에서 유의미하다. 좀처럼 주목받지 못한 레즈비언 주인공의 성정체성을 다수가 공감할 수 있는 인물간의 관계와 상호주체성에 집중해서 표현한 것은 관객들에게 보다 쉽게 레즈비언 주인공을 소개하고자 하는 첫 시도로 성공적이었다고 생각되며, 이 사례가 주인공의 다양성을 확장시킬 수 있다는 측면에서 브로드웨이 뮤지컬에서 또 다른 레즈비언 주인공의 등장으로 이어지기를 기대한다.

주제어 『즐거운 집』, 엘리슨 벡델, 제닌 테서리, 리사 크론, 상호주체성, 성정체성

인용 문헌

- Als, Hilton. "The Wanderers." *The New Yorker*. 4 May 2015: 68. Print.
- Bechdel, Alison. *Are You My Mother?: A Comic Drama*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012. Print.
- . *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2006. Print.
- Benjamin, Jessica. "Beyond Doer and Done to: An Intersubjective View of Thirdness." *Psychoanalytic Quarterly* 73.1 (2004): 5-47. Print.
- . *Beyond Doer and Done to: Recognition Theory, Intersubjectivity and the Third*. New York: Routledge, 2018. Print.
- . "Psychoanalytic Controversies: a relational psychoanalysis perspective on the necessity of acknowledging failure in order to restore the facilitating and containing features of the intersubjective relationship (the shared third)." *International Journal of Psychoanalysis* 90 (2009): 441-450. Print.
- . "Two-way Streets: Recognition of Difference and the Intersubjective Third." *Differences* 17.1 (2006): 115-147. Print.
- . *Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1998. Print.
- . *The Bonds of Love*. New York: Pantheon Books, 1988. Print.
- Bianco, Marcie. "Translating 'Fun Home'." *Lambda Literary*. 1 Nov. 2013. Web. www.lambdaliterary.org.
- Brantley, Ben. "Searching a Father's Past." *The New York Times*. 20 Apr. 2015: 1-2. Print.
- Evans, Suzy. "The Rule Breakers." *American Theatre* 32.4 (2015): 48-51. Print.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980. Print.

- Kron, Lisa. *Fun Home* Acting Edition. New York: Samuel French, 2014. Print.
- Lydenberg, Robin. "Under Construction Alison Bechdel's *Fun Home: A Family Tragicomic*." *European Journal of English Studies* 16.1 (2012): 57-68. Print.
- Pogrebin, Robin. "Memoir to Musical: Five-Year Journey: Bringing 'Fun Home' to the Stage." *The New York Times*. 21 Nov. 2013: 1, 4-5. Print.
- Smart, Jack. "Meet the Maker: Jeanine Tesori and Lisa Kron, 'Fun Home'." *Backstage*. 30 Apr. 2015: 48. Print.
- Sokol, Rachel. "Staying Home and Having Fun." *Straus Media*. 2 Jun. 2015. Web. <http://www.nypress.com/local-news/20150602/staying-home-and-having-fun>
- Sorensen, Jen. "Alison Bechdel: The Progressive Interview." *The Progressive* 77-7 (2013): 35-38. Print.
- Teachout, Terry. "Too Much Fun for Its Own Good." *The Wall Street Journal*. 25 Oct. 2013: 9. Print.
- Warhol, Robyn. "The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's *Fun Home*." *College Literature* 38.3 (2011): 1-20. Print.
- Watson, Julia. "Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Biography* 31.1 (2008): 27-58. Print.
- Yeatman, Anna. "A Two-person Conception of Freedom: The Significance of Jessica Benjamin's Idea of Intersubjectivity." *Journal of Classical Sociology* 15.1 (2015): 3-23. Print.

Gender Identity and Intersubjectivity of *Fun Home*

Abstract

Kim, Jae-kyoung (Chung-Ang Univ.)

Jeanine Tesori and Lisa Kron's *Fun Home*, a musical adaptation of Alison Bechdel's graphic memoir *Fun Home: A Family Tragicomic*, has established an impressive performance history as the first Broadway musical with a lesbian protagonist. As an attempt to find the reason for its success, this article compares the focus of *Fun Home*, the musical heroine Alison's gender identity, to the primacy of the father/daughter relationship in Bechdel's graphic memoir. Both trace Alison's past memories starting from her childhood to her college days, concentrating on two topics: her father Bruce's life as a closeted gay and Alison's discovery of her own sexuality as a lesbian. Despite sharing the same story, the graphic memoir emphasizes Alison's unresolved relationship with Bruce, repeating the moment of his death, while the musical puts more emphasis on Alison's growing understanding of her own sexual identity by staging three Alisons at different ages.

Psychoanalyst Jessica Benjamin's relation theory, especially intersubjectivity, is applied through the analysis of both works because each fundamentally presents intersubjective relations (either between Alison and Bruce or between the three Alisons) based on love and mutual recognition. In the graphic memoir, Bechdel, through her narration in the caption, reminisces about her flawed relationship with Bruce, portrays his death in relation to her coming-out, and at last reaches a degree of self-recognition. Meanwhile, in the musical, Tesoori and Kron focus on the three Alisons' mutual recognition and understanding beyond their different ages and maturities by visualizing the interaction between these three. As Benjamin argues that the power of

domination and patriarchal gender relationship can be overcome by recognizing the other subject, the interaction among the three Alisons shows that the dualism of subject and object, father and daughter, and heterosexual and homosexual no longer exists in this musical. In short, the expansion of intersubjectivity from father and daughter to pluralized lesbian protagonists helps the audience to reconsider a lesbian heroine as a more approachable and universal character freed from the extant sense of difference and prejudice.

Key Words *Fun Home*, Alison Bechdel, Jeanine Tesori, Lisa Kron, Intersubjectivity, Gender identity

Notes on Contributor:

Jae-kyoung Kim is an assistant professor in Da Vinci College of General Education at Chung-Ang University. Her research is primarily focused on international theatre festival and intercultural theatre. In her book, *International Theatre Olympics: the Artistic and Intercultural Power of Olympism* (Palgrave 2016), she explores how the Theatre Olympics has served to enrich each host country's culture, community, and foreign relations.

E-mail: kjk0416@cau.ac.kr

논문투고일: 2018년 7월 14일

논문심사일: 2018년 7월 21일 ~ 8월 3일

게재확정일: 2018년 8월 13일