

드루리의 메타드라마: 은폐된 첫 번째 대학살의 폭로*

곽진아
강원대학교

I. 서론

‘인권과 폭력’은 2019년 풀리처상 수상작들을 중심으로 대두되었던 중심 키워드 중 하나였다. 다양한 분야의 풀리처상 수상작들은 공통적으로 불합리한 사회적 양상을 드러내고 약자의 부당함을 폭로하며 현실을 긍정적인 방향으로 변화시키기 위한 움직임이 돋보였다. 제키 시블리스 드루리(Jackie Sibblies Drury) 역시 『페어뷰』(*Fairview*, 2019)¹⁾로 풀리처상을 수상하며, 3세대 흑인여성 작가라는 수식어를 잇는 린 노트지(Lynn Nottage)와 더불어 백인/남성으로 점철된 유리장벽을 깨고 있는 신예 흑인 여성 작가이다. 『페어뷰』는 흑인/백인이라는 이분법적

* 이 연구는 2019년 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2019S1A5B5A07103851)

1) 2019년 풀리처 수상 외에도 2019년 Susan Smith Blackburn Prize와 Steinberg Playwright Award를 수상하였다.

인 구도에서 벌어지는 결점을 고찰하는 것에서 나아가 인종에 대한 고질적인 편견을 지닌 제 3자의 시선을 고발하며 관객을 중심에 세움으로써 “무대를 해체하고 잘 알려진 제 4의 벽을 무너뜨린다”(They deconstruct stage and break the famous fourth wall. Breaux 80). 드루리의 극은 복원된 역사적 사실을 바라보는 우리의 인식을 재고시키며, 과거의 목소리를 찾아가는 흑인문학의 탐구에서 확장되어 시간, 국가, 성, 계층을 가로지른다.

『우리는 1884년에서부터 1915년까지, 독일 서드웨스트 아프리카이며, 이전에 남서부 아프리카로 알려진 나미비아의 헤레로족에 대한 '발표를 하게 되어서 자랑스럽습니다』(*We Are Proud to Present a Presentation About the Herero of Namibia, Formerly Known as Southwest Africa, From the German Sudwestafrika, Between the Years 1884-1915*, 2014)²⁾는 과거와 현재를 이어가려는 시도를 통해 현재의 문제로 구현시키려는 드루리의 첫 번째 작품으로 역사적 담론에 따라 무의식적으로 학습한 우리의 역사인식을 되짚어 본다. 뉴욕 타임즈(*The New York Times*)는 『우리는 자랑스럽습니다』를 올해에 꼭 봐야할 연극 중 하나로 “그녀의 가장 뛰어난 작품”(her breakout work, Isherwood)으로 드루리의 역사극을 소개한다. 『우리는 자랑스럽습니다』는 2019년 풀리처상을 수상한 『페어뷰』와 연결선상에 있는 첫 시작점으로 은폐된 역사 속 진실을 “복잡하고 불안정하게”(complex and destabilizing, Catherine 57) 그려내지만, 배우들의 “즉흥연극”(improv, 59)으로 발견하게 된 진실은 고질적인 인종적 편견을 지적하며 무의식적으로 내재해 있는 차별을 인식시키고 반성적 사유를 통해 새로운 나를 인식하게 만든다. 드루리의 역사극은 기존의 디아스포라(diaspora)극처럼 잊혀진 목소리를 발굴하는 과거의 재현에서 그치는 것이 아니라 자기반영적인 대사를 근간으로 배우들의 즉흥연기와 같은 “새로운 재현”(new representation, 57)으로 역사를 현재의 삶과 결부한다. 이 극의 “배우들은 그들의 생각대로 무엇이든 말하고 행한다”(The performers say and do whatever is in their minds, Als)고 볼 수 있는

2) 이후 제목은 『우리는 자랑스럽습니다』로 줄여서 표기한다.

데, 드루리가 행하는 메타연극적 요소와 독특한 재구성의 방식은 역사의 한 줄로 남아있는 비극적인 역사의 빈 공간을 채우며 그녀의 극작 세계를 공고히 만든다.

역사는 사건이나 운동들의 서사가 아니라 정의의 새로운 조건들을 불러일으킬 수 있는 가능성의 상태이다. 이러한 재구성은 특히 연극에 흥미를 불러일으키는데, 역사와 연극사적 주체성에 대한 극들에 관한 연극들이 새로운 부흥기를 맞고 있기 때문이다. 예로 브랜든 제이콥스 젠킨스, 폴라 보글, 제키 시블리스 드루리, 나오미 윌리스, 린 노티지가 있다.

History is not a narrative of events or movements, but a state of possibility that can bring about new conditions of justice. This reframing is particularly intriguing for the theatre, as plays about history and historical subjectivity have entered a new renaissance—for example, in the works of Branden Jacobs-Jenkins, Paula Vogel, Jackie Sibblies Drury, Naomi Wallace, and Lynn Nottage. (Schneider 122)

새로운 부흥기를 이끌어가는 작가들의 극작세계는 역사적 담론 아래에 기거하는 우리의 의식을 재고하고 다양한 의미를 부여하며 새로운 시선으로 현재와 과거를 바라보는 시안을 경험하게 한다. 그 중에서도 메타드라마(metadrama)는 사회적 정치적 역사적 문제의식을 가감 없이 드러내며 관객에게 극을 통해 사유의 장을 제공하는 탁월한 현상학적 방식의 드라마이다. 드루리의 작품은 관객으로 하여금 극을 통해 문제를 재이슈화 시키며 현실의 문제와 결부시키는 연결고리의 역할을 한다. 그녀가 구현하는 독특한 메타성은 기록되지 않은 역사쓰기의 문제점에 대한 정치적 의미 복원, 과거의 사건을 지금(now), 여기(her)의 공간으로 불러일으키는 것을 넘어서 사회적 통념 아래 내재한 인종적 차별의 폭력성을 폭로한다. 따라서 드루리의 역사극은 과거의 역사를 발굴하려는 목적이 아닌 인종에 관한 문제의식을 통시적으로 살펴 볼 수 있는 계기를 마련하며 그녀만의 역사적 주관성을 증명한다.

메타드라마는 라이오넬 아벨(Lionel Abel)이 ‘메타’(meta)라는 접두사에 기인하여 정립한 새로운 개념으로 의도적으로 극적 환상을 파괴하는 양상을 지닌다.

메타드라마의 근본적인 특성은 시대상에 당면한 문제점들을 연극의 한 장르로 옮겨오며 이를 이슈화 시키고 사유의 폭을 넓히는 구조적인 역할을 하게 된다. 제임스 L. 칼더우드(James L. Calderwood)는 시대의 공론화 된 이슈와 문제들을 메타드라마적인 기법 사용을 통해서 찾을 수 있으며 “인간의 의식”(human consciousness, 71)을 자각할 수 있다고 설명한다. 리차드 혼비(Richard Hornby)는 “관객들에게 있어, 극 중 극에서의 메타드라마적인 경험은 항상 ‘불안함 중의 하나’이며 ‘지각의 탈구’이다”(For the audience, the meta-dramatic experience of the play within the play is always ‘one of unease’ and ‘dislocation of perception.’ 32)라고 강조한다. 혼비가 언급하는 ‘지각의 탈구’는 을 통해 관객이 경험하게 되는 인지적 변화의 과정이라고 볼 수 있는데, 이에 대해 자하바 카스피(Zahava Caspi)는 “관객이 수동적인 태도에서 적극적으로 변화가 이루어지는 중요한 순간이다”(These are the key moments when the audience change from passive to active. 197)라고 부연한다. 메타드라마는 관객의 인지적 변화를 유도 하며 의식을 깨우고 사유의 폭을 확장시키는 경험을 선사하는 극작 방식이기에 기록되지 않은 역사극과 어울려 극화 될 때 더욱 풍부한 의미를 지닐 수 있다는 당위성을 증명한다. 메타드라마 개념의 비평적 이론을 구축한 연구자들을 묶어주는 공통점은 그들 모두 특정 사회나 시대 속에 내재한 문제를 리얼리티와 허구 사이의 변증법에 의문을 제기하는 현대성으로 해결하려 했던 점이다.

드루리의 극은 연극을 소비하는 제 3자인 미국인, 더 나아가 현대인들이 은폐하고 있는 고질적인 편견과 고정관념을 문제 삼고, 역사를 만들어가는 현대의 사회에서 또 다른 방식으로 폭력과 억압이 순화되고 있는지는 아닌지 의문점을 제기한다. 2019년 『페어뷰』가 풀리처상을 수상하며 드루리는 린 노트지를 이을 또 한 명의 신생 여성작가로 촉망받지만, 아직 국내에서는 드루리에 관한 연구는 시도되지 않았다. 『우리는 자랑스럽습니다』에 관한 비평적 검토는 공연 리뷰가 주를 이루고 있지만, 미국 유수의 대학에서는 그녀의 극을 교과 작품으로 활발하게 다루며 인종에 관한 유연한 사고를 요구하는 작업을 계속해 나가고 있다. 본 연구는 20세기 나미비아 헤레로 부족에게 행해진 인류 최초 대학살의 역사를 메타

드라마적인 기법과 요소로 구현한 드루리의 작품을 살펴보면, 인종에 대한 고정 관념을 지적하고 그로 인해 야기되는 폭력에 대한 반성적 사유를 이끌어내고자 한다. 『우리는 자랑스럽습니다』에서 드루리가 행하는 독특한 메타성이라는 구성 미 속에서 배우와 관객이 역사를 주도적으로 인지하게 되는 과정과 의미를 타진한다.

II. 자기반영의 시도와 소실된 헤레로 부족의 역사 재현

윌리엄 포크너(William Faulkner)는 다문화, 다인종 사회에서 기거하는 인간은 과거의 이야기를 회피해서는 안 된다고 말한다(5). 그는 은폐되어진 역사에 대해 “과거는 죽지 않았다. 심지어 그것은 지나가 버린 것도 아니다”(The past is not dead, It is not even past. 5)라고 언급하며, 생략되거나 분열된 역사는 발굴되어 복원되기까지 과거의 역사가 될 수 없다고 하였다. 현재를 살아가고 있는 인류에게는 잘못된 역사를 올바르게 규명해야만 하는 의무가 있으며, 진실에 파고들어 대면하는 용기는 현재를 올바르게 살아가려는 에너지를 생성하는 힘이기 때문이다. 『우리는 자랑스럽습니다』는 헤레로(Herero) 부족의 사라진 역사를 ‘지금’, ‘여기’의 공간으로 옮겨놓은 것에서 머무르지 않고, 1884년부터 1905년까지의 일련의 역사들을 ‘준비과정’(process)³⁾과 ‘발표’(presentation)로 교차시키며, 동일한 년도의 상황을 수정, 반복하며 헤레로 부족의 이야기를 구체적으로 이미지화시킨다. 이 극은 20세기 최초의 민족 대학살로 서아프리카 나미비아 지역의

3) 극은 특정한 년도를 제시하며 ‘준비과정’(Process)과 ‘발표’(Presentation)라는 2가지 장면이 반복 교차되며 진행된다. ‘준비과정’은 관객을 위한 발표를 위해 준비되어지는 시간이며 배우들은 특정한 년도의 사건에 대해 서로 의견을 나누고 충돌하기도 한다. 이 과정은 관객에게 그대로 노출된다. ‘발표’(Presentation)는 배우들이 ‘준비과정’의 시간을 거쳐 서로의 의견을 나누며 만들어진 정제된 이야기를 관객에게 발표하는 장면이다. ‘발표’에서 배우들은 관객을 향해 역사적 증거물을 읽어주기도 하고 자신들이 만들어 낸 허구적 스토리를 기반으로 특정한 역할을 연기한다.

소수민족인 헤레로 부족에게 행해진 비극적인 전쟁 범죄에서 시작한다. 헤레로 부족의 후손들은 끊임없이 독일 정부에게 전쟁 범죄에 대한 책임과 보상을 요구해왔고, 역사의 투쟁은 지금도 현재 진행 중이다.⁴⁾ 헤레로 부족이 겪었던 비극적인 민족 말살 정책은 다음과 같이 기록으로 남아있다.

헤레로 부족 말살 명령은 20세기 최초의 대학살이었다. 6만 명에서 10만 명에 이르는 사람들, 거의 대부분이 민간인과 비전투원이었고 그들 중 다수가 여성들과 아이들로 독일군에게 다양한 방식으로 처형되었다. 그들은 독일군에게 강제로 사막으로 내쫓겨져 굶주림과 갈증으로 죽거나 독일군이 우물에 탄 독이 든 물을 마시고 사망하기도 했다. 원래 10만명이던 헤레로 부족의 인구는 나중에 2만 명 정도만이 남게 되었다.

The order to wipe out the Herero community became the first genocide of the twentieth century. Between 60,000 and 100,000 people, almost all civilians and non-combatants, many of whom were women and children, were executed by German troops in various ways or were forced into the desert to die of starvation and thirst or by drinking water at water wells poisoned by German troops. Maybe 20,000 of the original Herero population of about 100,000 were left in the end. (Sarkin 5)

드루리는 자기반영적(self - reflexivity)인 대사를 구사하며 즉흥극을 시도하는 배우들을 통해 헤레로 부족에게 일어났으나 이제껏 감춰져왔던 민족 대학살의 진실을 현실의 층위로 올려 감각적으로 그려낸다. 극에 등장하는 6명의 배우들에게는 특정한 이름이 아닌 배우 1(Actor 1)부터 배우 6으로 불리지며, 즉흥적으로 만들어지는 역할극 속에서 각각 백인 남성(white man)과 또 다른 백인 남성(another

4) 독일정부는 2000년대까지 헤레로 부족에게 벌여졌던 일을 제노사이드라고 인정하지 않았으며 2016년 7월 독일 앙겔라 메르켈(Angela Merkel) 총리가 1904년부터 1908년 사이에 벌어진 전쟁은 전쟁범죄였으며 민족 말살이라고 연설에서 언급했다. 그럼에도 불구하고 1948년 UN의 “제노사이드의 방지와 처벌에 관한 협약”은 소급 적용할 수 없다며 법적인 책임을 피하고 있다.

white man), 백인 여성(white woman), 흑인 남성(black man), 또 다른 흑인 남성(another black man), 흑인 여성(black woman)으로 존재한다. 전체적인 극의 흐름을 조절하고 배우들이 지향해야 할 목적성을 거듭 강조하는 역할을 하는 배우 6(Actor 6)은 앙상블 디렉터(ensemble director)로 연극의 흐름을 주도적으로 이끈다. 그녀의 모습은 작가 드루리의 모습으로 투영되며, 각 배우들은 “모두 젊은, 20대 가량”(all are young, somewhere in their 20s, 2)의 배우(performer)로서 특정한 시간과 장소에 맞게 배역에 몰입하여 연기한다.

『우리는 자랑스럽습니다』는 다섯 명의 배우를 중심으로 관객에게 다소 생소한 아프리카의 나미비아(Namibia)의 지역적 경위와 역사를 간략하게 알린다. 1차 세계대전이 있기 전까지 독일의 식민지 지역이었던 나미비아는 앙골라, 잠비아, 보츠와나, 짐바브웨, 서아프리카 그리고 애틀랜타 해의 접경지역(5)에 위치한 곳으로 나마>Nama)부족과 더불어 헤레로 부족이 목축업을 중심으로 살아갔던 삶의 터전이다. 배우들은 헤레로 부족의 터전은 독일의 식민지 전에 영국의 식민지로 있었기에 영어가 공식어가 되었다는 점과 함께 고유의 언어를 지닌 부족이었다는 다양한 정보를 관객에게 제공한다. 배우 6은 연극을 시작함에 앞서서 관객과 배우들에게 “이 강의는 강의입니다. 하지만, 일반적으로 말하는 그러한 강의가 아닙니다”(the lecture’s a lecture but it’s not a lecture, 4)라고 소개하며, 이 극이 지니고 있는 독특한 메타적 특성을 시사한다. 이어 한 배우를 가리키며 “흑인 여성은 단지 캐릭터의 이름일 뿐입니다”(Black women is just the name of the character, 4)라고 설명하며, 배우들은 독일군과 헤레로인으로 즉흥극을 벌이는 재현체이자 진실을 공론화하는 주체임을 알린다.

헤레로 부족의 비극적 역사는 독일군에 의해 은밀하고도 주도면밀하게 행해진 것인데, 독일군이 그들의 삶의 터전을 빼앗고 노동력을 착취하며 철도 건설로 자원을 약탈했던 기록은 어디에도 남아 있지 않다. 배우들에게 주어진 유일한 증거는 파병 독일군이 남긴 편지 몇 장이 전부이다. 1884년에 대한 첫 번째 ‘준비과정’에서 배우들은 남겨진 독일군의 편지를 읽어 내려가는데, 편지 속 젊은 남성은 나미비아의 이국적이고 광활한 자연환경에 대한 경외감과 사랑하는 이의 품을

그리워하는데 배우들 모두 자연스럽게 이 상황에 공감하며 가족 그리고 연인 사라(Sarah)의 역할을 이행한다. 곧바로 “발표 1888”(Presentation 1888, 37)이 진행되고, 배우 5(Actor 5)는 ‘준비과정’에서 배우들과 함께 나누었던 상황과 이야기를 바탕으로 사라라는 인물로 즉흥 연기하며 상황에 몰입한다. 사라의 재현체가 된 배우 5는 자신의 상상력을 더하여 먼 이국땅으로 사랑하는 남편을 멀리 보낸 그리움을 토로하고 자신과 남편 사이에서 탄생하지 못하고 죽은 아이의 존재를 언급하며 애잔함을 한층 더 배가시킨다. 실제적 존재인 배우의 모습에서 가상의 재현체인 사라의 모습을 완벽하게 구현한 배우 5는 독일어 악센트까지 구사하며 아이를 잃은 여인의 슬픔을 담아 “나의 자궁은 나의 마음처럼 텅 비어있네”(With my womb, lying empty, like my heart, 38)라는 내용의 편지마저 읽어 내려간다. 자의식적인 언어를 바탕으로 상황을 재현해 내는 사라로 인해 배우 3(Actor 3)역시 고된 일을 마치고 소박한 군용 텐트로 돌아온 독일군의 모습으로 자리한다. 배우들은 헤레로 부족의 이야기는 생략한 채 독일군의 짧은 편지 바탕으로 큰 마찰 없이 ‘준비과정’에서 조율한 정제된 장면을 즉흥극으로 이어나간다.

이 극의 디렉터이기도 한 배우 6은 반복적으로 독일군의 이야기만을 미화시키는 배우들의 연기를 지적하며 배우들이 짧은 편지를 매개로 젊은 연인 사라와 가족을 형상화하였듯이 “과민하게”(like a raw nerve, 27) 반응하면서 헤레로 부족 이야기의 필요성을 피력한다. 배우들은 독일군과 사라로 자연스럽게 몰입해가는 것과 달리 위키피디아에서 검색한 생소한 아프리카의 모습을 나열하며 자연 속에서 야생동물과 함께 삶을 살아가는 절대적 이방인이자 문명의 혜택을 받지 못한 철저한 타인으로 치부한다. 디렉터는 사라와 독일군의 이야기처럼 배우들의 자기 반영적인 몰입을 통해 헤레로의 역사를 풍성하게 재현해 내길 요구하지만 배우들은 방관적 태도를 보인다. 헤레로 부족을 향한 배우들의 자의식적인 대사의 맞물림은 여전히 내재해 있는 고질적 인종적 편견을 드러내는데, 배우 2(Actor 2)는 “흑인들만이 흑인이 경험하는 것을 이해할 수 있어”(47)라고 자신의 입장을 밝힌다. 그의 발언은 “극을 관통하는 미국 흑인의 역사와 오늘날의 차별, 그리고 아프리카 역사 사이의 미끄러짐”(the slippage throughout the play between black

American history and present-day discrimination, and African history, Cooper 126)의 가치를 보여주며, 여전히 미국 사회에 은밀하게 잠식된 고질적인 인종적 차별을 증명한다. 그는 자신의 재현체인 흑인 남성/헤레로 부족을 형상화하기 위해 “우리 모두는 지금부터 흑인이 되어 생각해야만 합니다”(We all should be thinking about being black right now. 50)라고 배우들의 참여를 도모하지만 모두 쉽게 동화되지 못한다. 디렉터는 “헤레로의 역사와 미국의 역사 간의 본능적인 관련성”(a visceral connection between Herero history and American, history, “Drury in Conversation”)을 자극하기 위해 자신의 가족의 이야기를 바탕으로 배우들의 몰입을 유도한다.

배우 6. 내가 무슨 말을 하고 있는지 보고 있니, 너희들?

저 기사에 있는 여성은 마치 우리 할머니 같아
그리고 나에게 일어난 일은 아냐 -
나는 그 부족에 속해 있지도 않지.

...

나의 가족은 그 곳에서 왔지.
그리고 나는 알게 되었어. 왜냐하면 나의 할머니는 내게 와서
이 부족의 열 명 중 여덟 명이 살해된
대학살에 대해 말해주었거든
나의 부족이 살해되었다고.

ACTOR 6. Do you see what I'm saying, people?

The woman in that article looked just like my grandmother
and that doesn't happen to me -
I don't belong to a tribe

...

My family is from there.
And I found that because my grandmother came to me
and told me about a genocide, where eight out of every
ten people in this tribe.
my tribe had been murdered. (50-51)

배우 6의 자전적인 고백으로 이루어진 즉흥극 재현은 다른 배우들을 더욱 감각적인 경험으로 이끌며 헤레로 부족의 주변부를 흉내 내는 것이 아니라 자신의 이야기로 파고 들게 만드는 결정적 계기가 된다. 헤레로 부족과 자신의 삶을 연결하며 이들을 이해하기 위한 첫 번째 시도는 헤레로 부족의 삶 역시 우리와 결코 다르지 않다는 사실을 각인시키게 된다. 이어지는 “발표 1898”(Presentation 1898, 51)에서 배우들은 잔혹한 식민정치의 현실, 무차별적인 철도 건설, 뜨거운 태양 아래 노동력을 착취당하는 헤레로 부족에 대해 언급한다. 짧은 여러 통의 편지에는 식민지의 현실을 암시하는 파편적인 단어가 담기지만 이내 부쳐지지 못하고 반복해서 쓰이고 찢겨진다. 결국 유일한 증거로 남아있는 독일군의 편지에는 사랑하는 이를 그리워하는 독일군과 나미비아의 무더운 날씨를 언급하는 편지 뿐이다. 헤레로 부족에 대한 언급은 독일군의 편지 속 삭제된 역사의 빈 공간에 대한 호기심을 증폭시키며, 증거가 불충분하다는 이유로 헤레로 부족의 ‘홀로코스트’(Holocaust)를 인정하지 않는 역사를 반증해 나간다.

배우들의 자기반영적인 시도는 헤레로 부족의 불연속적이고 단절된 역사적 진실들을 피어내며 잊혀버린 유산에 생명력을 불어 넣는다. 즉흥연극은 배우를 더욱 극에 몰입시키고 그들이 재구성해내는 공간이 더 이상 허구적 공간이 아님을 점차적으로 믿게 된다. 어느새 해당 연도에 대한 ‘발표’와 ‘준비과정’ 속에서, 백인남성은 독일군으로 흑인남성은 헤레로 부족의 재현체로 충실히 역할을 이행한다. 배우들은 ‘발표’가 독일인의 이야기가 아닌 삶의 터전에서 사막으로 쫓겨나 죽어간 헤레로 부족의 비극적인 삶으로 채워져야 한다는데 동의한다. 여전히 배우 1은 자기 반영적인 시도와 즉흥극의 연출을 두고 진짜 자아(essential self)인 배우와 역할(role-playingself)을 수행하는 재현체 간에 발생하는 균열 속에서 만들어지는 현실(real)과 허구(fiction)에 확신을 갖지 못한다. 하지만 ‘발표’의 궁극적인 목적은 헤레로 부족을 “진정으로 이해하기 위한 시도”(trying really hard to understand, 86)이며 사라진 역사를 채워나기 위함이라는 점에 설득된다. 이 즉흥극에 대해 배우 3은 “우리는 만들어낼 필요가 없어- 우리는 우리의 이야기를 사용하며 되거든”(We don’t have to make it up- we can use our own stories. 86)

이라고 부연한다. 배우들이 행하는 즉흥극은 결코 “모욕적인”(offensive, 86) 일이 아니며 재현체 사이의 간극을 좁혀가는 당위성을 공고한다.

헤레로 부족의 역사는 더 이상 지구 반대편의 생소한 부족이 아닌 나의 이야기 가 되며 자의식적인 대사를 바탕으로 완성해 가는 재현체로의 몰입은 역사를 관망하는 주체이자 고질적으로 내재해 있는 인종적 편견에 사로잡혀 있는 자아를 인식하는 과정이 된다. 관객은 배우와 더불어 역사적 사건을 준비하고 수정 반복하는 과정에 노출되며, 이 반복적인 즉흥극은 관객이 주도적으로 역사를 인식하고 의미화 하게 만들며 특정한 사건에 대한 사실을 인정하고 자각하게 된다. 드루리는 편파적인 증거를 제시한 독일군을 객관적으로 바라볼 수 있는 시선을 유도하며 자기반영적인 대사로 구현된 즉흥극 아래 무의식적인 인종적 편견에 대해 사유하고 이를 관객의 층위까지 확장시켜 사라져 버린 헤레로인들의 역사를 구현한다.

III. 극 중 극의 경계 허물기

드루리는 역사적 사건을 토대로 독일군의 이야기와 더불어 헤레로 부족 역사의 빈 공간을 배우들의 즉흥극으로 채워나간다. 배우들이 행하는 즉흥극은 ‘준비 과정’을 통해 관객에게 전적으로 노출되고 배우들의 정제된 생각으로 수정된 내용은 일련의 극 중 극 형식인 ‘발표’로 이어진다. 혼비는 메타드라마의 기법 중 하나인 극 중 극을 외부의 극과 내부의 극이 부차적인 기능을 가진 삽입(insert) 형, 외부 극이 하나의 틀(frame)유형의 극으로 내부 극을 담는 극의 기능을 하는 극으로 구분 짓는다. 데이비드 로버트즈(David Roberts)는 “삽입된 극은, 자신을 극 중 극에 연루시키는 극이며, 프레임 극은 자신을 설명하는 극”(the inset play, the self-implicating play in the play, and framed play, the self-explicating play, 37)으로, 이러한 극 중 극의 형식은 작품의 주제나 작가의 의도를 명백하게 제시 하는 하나의 극작 장치라고 주장한다.

『우리는 자랑스럽습니다』는 “비경험적인 방법으로 무언가를 말하는 새로운 시도”(a fresh challenge of how to say things in a nonempirical way, Als)로 극 중 극 형식을 사용한다. “준비과정”(Process)은 배우들이 극 중 극 기법을 토대로 헤레로 부족의 지워진 역사의 빈칸을 채워가기 위해 분투하는 외부 극(outer play)이자 인종에 대한 고질적 편견을 깨닫는 현상학적 인식의 공간이다. 반면 내부 극(inner play)에 해당하는 “발표”(Presentation)는 각 배우들이 외부 극에서 즉흥적으로 꾸며낸 상황을 바탕으로 가상의 인물로 변모하는 공간이다. 캐서린 다만(Catherine Damman)은 극 중 극에 대해 “반복되는 장면은 극적 장치의 기교를 배가시키고, 그 장면은 더욱 더 부조리해진다”(the drill multiplies the levels of artifice, the scene growing ever more absurd, 58)고 설명한다. 즉 드루리의 극 중 극은 외부극과 내부 극을 연기하는 배우와 재현체 사이를 교란시키며 관객들의 역사적 인식을 재전유화시키는 장치가 된다. 내부극은 편지에 존재하지 않는 헤레로 부족의 이야기와 디렉터의 자전적 고백이 혼재되어 더욱 풍성해진다.

극 중 극은 독일군의 짧은 편지 속 기록되지 않았던 헤레로 부족의 이야기를 증언해내는 핵심 장치이며, 역사 속 사라진 헤레로인들의 이야기를 재구성해내는 공간이다. 극 중 극은 배우 1, 3을 백인 남성이라는 독일군 재현체로 배우 2, 4는 흑인 남성/헤레로 부족의 일원으로 더욱 몰입시키며 상황을 더욱 구체화시킨다. 내부 극은 헤레로인들의 단절된 역사를 재현해내는 공간으로 독일군이 중용한 노동력 착취로 불을 피우지 못하게 되면서 오랜 시간 불 속에 살아왔던 조상들의 영혼까지 잃어버리게 되었음을 고백한다(71). 내부 극은 헤레로 부족의 비참한 현실을 세밀하게 재현하며 복합적인 감정 상태를 경험하게 만드는데, 배우 2는 상황에 몰입해가는 다른 배우들을 향해 헤레로 부족의 일원을 연기하는 자신의 역할에 불편함을 토로하며 휴식을 요청한다.

배우 2. 우리 잠시 휴식을 좀 가지는 것이 어때?

배우 6. 헤레로 부족은 쉬는 시간이 없었어.

배우 2. 나는 헤레로 인이 아니야. 나는 배우라고. 우리 휴식을 좀 갖도록 하자.

배우 6. 우리는 우리가 해야만 하는 방식대로 되기 전까지 쉴 수 없어. 그러니깐 계속 진행해.

또 다른 백인 남성. (흑인 남성에게) 우린 정해진 시간에 휴식을 가질 거야. 그러니 계속해.

또 다른 흑인 남성. (백인 남성에게) 그는 단지 목이 마를 뿐이야.

...

배우 2. 그리고 6. 2는 물을 쪽 많이 들이킨다. 또는 두 번. 다른 배우들은 호흡을 가다듬으며 그를 쳐다본다.

배우 2. 그의 물병을 랑 내려놓는다. 또는 그의 컵을 던진다. 그는 숨을 가다듬는다.

배우 2. 이제 다시 시작할게.

비트

배우 6. (통제가 잘 되지 않으며) 너희들이 무언가 만들어갈 때. 모든 사람들이 매 순간 다 행복할 수는 없어. 하지만 비록 우리가 편안하지 않거나, 행복하지 않다고 해도-

우리는 원하지 않아도 해야만 해 왜냐하면 그것은 더 엄청난 것을 부여해주거든. 우리에게-

ACTOR 2. Why can't we just take a break?

ACTOR 6. The Herero couldn't just take a break.

ACTOR 2. I'm not a Herera, I'm an actor. We're due for a break.

ACTOR 6. We are not taking a break until we are able to do this the way needs to be done.

So stay in it.

ANOTHER WHITE MAN. (to Black Man) We will have a break at the designated time. Get back into line.

ANOTHER BLACK MAN. (to Another White Man) He's just thirsty

...

ACTOR 2 and Actor 6. Actor 2 takes a long drink, a deep drink.

Or two. The other Actors watch him, catching their breath.

ACTOR 2. slams his water back down, or throws away his cup. He takes a breath.

ACTOR 2. Now I'll get back in line.

Beat

ACTOR 6. (*barely controlled*) When you're trying to make something.

Not everyone's going to be happy during minute of it. But even though we're not comfortable or happy or- We do stuff we don't want to do because it adds to the greater- we- (73-4)

배우 2가 느끼는 불편함은 헤레로 부족에게 행해졌던 인종적 폭력성을 인지하는 순간이며 동시에 이들을 진정으로 이해하기 시작하는 시점이기도 하다. 배우들은 역사적 진실과 가까워지는 과정이자 극 중 극의 경계가 점차 모호해져가고 ‘배우’와 ‘재현체’인 독일군(백인 남성)/헤레로 부족(흑인 남성) 사이의 간극이 좁혀질수록 심리적 변화를 경험하게 된다. 1905년의 ‘발표’는 혼돈(Chaos)과 혼란(Confusion, 74)스러운 분위기가 극을 압도하며 현실적 공간과 허구적 공간 층위의 벽이 무너진다. 배우 1/백인 남성 (Actor 1/ White Man), 배우 2/흑인 남성 (Actor 2/ Black Man)으로 중첩되어 표기되며, 백인 남성들은 “억압자”(aggressor)로 흑인남성들을 “희생자”(victim, 75)가 되어 완벽한 재현체로 존재한다. 배우와 재현체 사이를 규정짓는 외부극과 내부극의 경계가 흐릿해지며 역할연기를 중단 없이 이어지고, “바리케이드”(barricade, 74) 앞 상황이 연출되며 흑인 남성들을 향해 바리케이드 안쪽으로 들어올 시 즉각 사살하겠다고 경고한다.

독일군 역할을 맡았던 배우 1 역시 총살 즉흥극으로 인한 감정적 피로감을 호소하며 디렉터를 비롯한 다른 배우들에게 휴식을 요청한다. 그는 “만약 나였다면, 나는 그가 도망가도록 놓아 주었을 거야”(If it was me, I would have let him go. 80)라며 도망가는 헤레로 부족을 향해 총을 쏘며 극을 진행시킨 자신의 격양된 감정을 터뜨린다. 또 다른 독일군/백인 남성의 역할을 맡았던 배우 3역시 배우 1을 동조하며 자신의 할아버지가 겪었던 “미국 남북전쟁”(American Civil War, 81)의 가슴 아픈 역사를 언급한다. 미국 남북 전쟁 참여한 할아버지는 대의를 위해서 싸웠으며 전쟁 도중 자신의 생명을 지키기 위해 상대편 군인을 쏘 죽여야 했고 상대방이 죽지 않을 경우 재차 총을 겨누었던 경험(82)이 있었다. 이들은 자

신의 재현체인 독일군을 본국의 군인으로서 대의를 이행한 자신의 할아버지의 모습과 병치하며 이해받고자 한다. 하지만 모든 배우들은 헤레로 부족의 “유산”(heritage)과 “모든 연대기”(entire lineage)를 상실하게 만든 독일군의 만행은 용서할 수 없는 일이라는 점을 인지한다.

디렉터의 주도 아래 배우들은 “150마일 너비”(One hundred and fifty miles wide, 87)의 바리케이드 뒤 마실 물 한 컵조차 허락되지 않았던 척박한 사막에서의 일을 즉흥극으로 이어나간다. 그리고 그 공간은 ‘준비과정’과 ‘발표’의 경계가 와해된 “프로세스스테이션”(Processtation, 88)의 공간이다. 1905년을 다시 재현함과 동시에 배우 2와 4는 사막 한 가운데서 물을 마시지 못하고 죽어가는 헤레로 인으로 존재한다. 그들은 “어디엔가 물이 있을 거야”(There must be some water somewhere. 88)라며 비를 갈망하며, 비가 내리는 환영(hallucinating, 88)과 함께 환청을 듣기도 하고 마치 비가 피부에 닿는 듯한 착각마저 한다.

또 다른 흑인 남성. 나는 내 뼈까지 흠뻑 적셔졌어.
나는 내 혀로 비를 느낄 수 있어.

흑인 남성. 사라에게
나는 네가 오기만을 기다리고 있었어.

흑인 여성/배우 6. 나는 도착할거야 그리고 비도 내릴 거야.
우리는 우리 옷들로 비를 받을 거야,

흑인 남성. 그리고 피부로 그리고 머리칼로,

흑인 여성/배우 6. 그리고 우리는 사막으로 걸어갈 거야

흑인 남성. 그리고 우리가 목이 마를 때면

흑인 여성/배우 6. 우리는 우리의 옷들과 그리고 피부 그리고 머리칼에 담은 비를 우리의 입으로 가져갈 거야. 그리고 다시 활기를 되찾을 거야.

ANOTHER BLACK MAN. I'm soaked right down to the bone.

I can feel the rain on my tongue.

BLACK MAN. Dear Sarah.

I have been waiting for you to arrive.

BLACK WOMAN/ACTOR 6. I will arrive and it will rain.

We will collect the rain in our clothes,
 BLACK MAN. and skin and hair,
 BLACK WOMAN/ACTOR 6. and we will walk across the desert
 BLACK MAN. and when we get thirsty
 BLACK WOMAN/ACTOR 6. We will hold our clothes and skin and
 hair to our mouths and be refreshed. (89)

독일군이 간절히 바랐던 사랑하는 사라는 헤레로 인들에게 있어 비라는 구원의 존재로 치환된다. 흑인 남성은 “사랑하는 사랑하는 사라. 그녀가 정말 맞아”(Dear dear Sarah. she’ so right, 91)라고 중얼거리며 자신들의 생명을 구원해줄 유일한 희망인 비를 갈망한다. 태양아래 바짝 말라있는 자신들을 생명수로 흠뻑 적셔주는 환영인 비는 독일군이 더운 날씨로 인해 비오는 날을 희망한다는 독일군의 편지 낭독과 병치되어 비극적인 진실을 현실의 층위로 극화시킨다. 백인남성들은 장군의 명령에 따라 “무장을 하거나 혹은 그렇지 않더라도”(armed or unarmed, 91) 가축이 있거나 없더라도(with or without cattle, 91) 헤레로 부족 모두를 반역자로 여겨 총살한다. 백인 남성들은 헤레로 부족을 결박하고, 체포하여 수용소로 내보내는 것이 자신의 임무임을 알리는 노래를 이어나가고 동시에 헤레로 부족의 노래로 변용되어 삶의 터전을 잃고 돌아갈 수 없는 자신들의 처절한 상황을 노래한다.

프로세스레이션이라는 무대는 배우와 재현체가 합일되는 변별 지점으로 유대인의 홀로코스트에 관한 문서, 다큐멘터리 혹은 독일군의 유일한 편지와 같은 역사적 증거와 같이 또 하나의 살아 숨 쉬는 강력한 증거가 된다. 독일군의 편지만이 유일한 증거로 남아있던 헤레로 부족의 진실은 극 중 극의 경계가 모호해지고 배우/재현체가 합일되는 지점에서 헤레로 인들의 비극적 역사를 재구성하며 텅 빈 허상의 공간을 채워간다. 극 중 극의 경계가 허물어지는 지점은 배우가 재현체로 변모하는 공간이자 진실의 증거를 생성해내고 고질적인 인종적 편견과 무관심을 공론화 시키는 장으로 거듭난다.

IV. 불편함을 직면하는 현실 재현 공간

역사의 담론 속 오랜 시간 회피하고자 했던 진실과 마주하는 것은 불편함과 대면해야 하는 용기가 필요한 과정이다. 불편함의 사전적 정의는 몸이나 마음이 편하지 않고 괴로워하는 감정이며 특정한 문제 혹은 타인과의 관계로 뒤엉켜 생성되는 자유롭지 못한 감정이다. 역사의 진실은 때론 인간이 인간성을 잃어간 처참한 과오이기에 생성과 파괴라는 자연의 섭리 아래 역사의 희생자들을 감춘다. 드루리는 “다른 이름에 의한 공감”(Empathy by Another Name, 30)이라는 주제로 쓴 짧은 서문에서 사라진 진실 속 많은 죽음들에 대해 “나는 때때로 가장 비극적인 죽음은 주류의 역사 속에 묻힌 죽음이라고 생각 한다”(I sometimes think that the most tragic death is the death that is elided over as history is canonised. 31)고 언급하며, 헤레로 부족의 비극적 진실과 마주하며 불편함을 직면하는 기회를 제공한다. 드루리의 극은 배우들의 자기반영적인 재현을 중심으로 기록되지 않은 역사를 더욱 감각적으로 그려낸다. 배우들이 재현체로 몰입하여 감정이 폭발하는 바리케이드 앞의 대치상황은 수많은 헤레로 부족인들의 목숨이 희생된 곳이자 불편함을 직면하는 장소이다. 바리케이드라는 상징물은 흑인 배우의 불편함을 폭과시키는 구심점의 역할을 할 뿐 아니라 헤레로 부족의 소실된 유산과 역사를 증명하는 현상학적 공간이다. 바리케이드 앞에서 행해지는 배우들의 역할 놀이는 독일군과 헤레로 부족 간의 숨 막히는 추격전을 재현시키며 과거의 상황으로 몰입시킨다. 독일군에 쫓겨 도망가는 헤레로 부족의 남성들은 리듬에 맞춰 “달려. 달려. 달려 달리라고”(Runing, Runing. Run running, 92) 소리치며 긴장감을 배가시키지만 결국 그들을 잡기위해 추격해온 백인 남성에게 끝내 잡히고 만다. 흑인 남성을 포박하는 과정에서 낮은 비트의 발 구르는 소리와 함께 손뼉을 치는 소리가 함께 중첩되어 연출되는데 둔탁한 소리의 음향효과는 더욱 재현체를 숨죽이며 지켜보게 만든다.

백인 남성은 포박한 흑인 남성을 향해 자신이 쓴 편지를 보여주며 “이게 뭔지 알아?”(You know what this means? 94)라고 으스스대며 공포감에 사로잡힌 그

를 향해 비아냥거린다. 독일군의 모습으로 완벽하게 변모한 백인 남성은 자신이 행하는 비인간적인 행위의 당위성을 언급하며 자신은 군인으로서의 의무를 이행할 뿐이라고 언급한다. 당시 독일 정부의 비도덕적인 정책들은 헤레로 부족을 보호한다는 명목아래 이루어졌는데, 백인 남성의 입을 통해 정책 속 숨겨진 진실은 헤레로 부족의 삶과 영혼을 말살하고 유린한 잔혹한 전쟁범죄였음을 고백한다. 이어 흑인 남성에게 가해지는 정신적, 육체적 폭력의 재현은 기본적인 인권마저 유린한 독일군이 행한 비인간적인 행위의 폭력을 고스란히 담아낸다.

그는 편지를 찢는다. 그는 눈구멍을 만들어 찢는다. 그는 입을 위한 구멍을 찢는다. 그는 가면을 대충 만든다. 그는 흑인남성의 얼굴에 가져다 댈다. 관객도 군중의 일부가 된다.

백인 남성. 당신은 내가 지금 이걸로 무얼 할지 알고 있나?

그는 흑인 남성의 얼굴에 가면을 붙인다.

백인 남성. 당신은 내가 지금 이걸로 무얼 할지 알고 있나?

그는 그의 팔을 흑인 남성의 팔인 척 한다. 그는 마치 흑인 남성인 척 한다.

백인 남성. (흑인 남성으로) 오 난 알지!

당신은 날 죽일 거야.

하지만 당신 조심하라고, 백인 당신.

내가 유령이 되어 당신을 쫓아다니겠어.

He rips the letter. He rips holed for eyes. He rips a hole for a mouth. He has made a crude mask. He holds it in front of Black Man's face. The audience is part of crowd.

WHITE MAN. You understand what this is now?

He sticks the mask onto Black Man's face.

WHITE MAN. You understand what this is now?

He pretends his arms are Black Man's arms. He pretends to be Black Man.

WHITE MAN. (as Black Man) Oh I understands!

You is gonna kill me.

But you bessa be careful, white man.

Cause Lawd know I is gonna haunt you. (35)

특히 백인 남성이 가면을 씌우는 장면은 극 중 극의 경계가 모호해지는 프로세이션을 기점으로 배우들이 재현체와의 합일이 정점이 되는 지점이다. 백인남성이 편지를 찢어 만든 가면을 흑인 남성에게 씌우는 장면은 프란츠 파농(Frantz Fanon)의 『검은 피부, 하얀 가면』(*Black Skin, White Mask*, 1995)을 연상시킨다. 파농은 유색인종으로서 백인의 교육을 받은 흑인의 몸과 백인의 머리를 가진 이중적 인물로 자신을 명명하며, 유색인들의 무의식의 내면에 자리 잡은 백인선망의 신화를 갈망하는 모습을 분석한다. 바리케이드 앞에서 헤레로 부족을 유린하는 독일군의 모습은 앞서 배우들이 헤레로 부족을 연기하기를 꺼려하고 그들의 삶을 이해하려하지 않고 무관심한 태도를 반성하게 만든다. 즉흥극 속에서 배우들은 독일군의 짧은 편지로 사랑하는 연인 사라와의 즉흥극을 어려움 없이 해내는 모습과는 달리 역사 속 명백한 진실로 남아있는 헤레로 부족의 이야기에는 거부감을 나타내는 이중적인 모습을 보인다. 재현체에 가면을 씌어 유린하는 독일군의 행위는 역사의 한 순간을 재현해낼 뿐만 아니라 배우를 너머 관객들에게까지 공포를 감각적으로 체험하게 만든다. 헤레로 부족의 삶을 가로막았던 바리케이드라는 상징물은 무의식적으로 학습되어 온 역사인식 속 우리에게 내재해 있는 고질적인 인종의 편견의 장벽으로 자리한다. 관객은 배우들의 역할놀이의 몰입을 통해 독일군과 헤레로 부족의 이야기를 생생하게 지켜본 증인이 되었고 이는 배우들만의 역할놀이의 층위를 넘게 된다.

백인남성은 공포에 질린 흑인 남성을 아랑 곳 하지 않은 채, 가면을 씌운 헤레로 부족의 일원인척 연기하며 아프리카 왕자의 귀신(a ghost prince of Africa, 94)의 영혼이 되어 쫓아다니고 정글의 원숭이(my brother jungle apes, 94)처럼 소리를 지르며 저주하겠다고 비아냥거리며 치욕적 상황을 연출한다. 두 명의 독일군은 나무에 묶인 흑인을 향해 박자에 맞춰 “우가부가”(Ooogaaa booga, 95)라는 장난스러운 노래를 이어나가는데 동시에 헤레로 부족의 일원은 자신들의 삶과 터전을 뺏긴 현실을 노래로 구슬프게 이어나간다. 독일군과 헤레로 부족의 노래는 동일한 리듬이지만 서로 다른 대사를 구사하며 이들의 관계의 대치를 더욱 부각시킨다. 독일군은 가면을 쓴 헤레로 부족을 향해 돌림노래에 맞추어 입에 담긴

힘든 인종차별적인 농담들을 퍼부어 된다. 독일군이 내뱉는 농담은 음악적 효과와 배가되어 배우와 관객 모두를 불편함의 장소에서 벗어날 수 없게 만든다. 니키 셰플라(Nikki Shaffeeullah)는 다음의 장면에 대해 인종에 관한 가장 파격적이고 강렬한 연극을 보았지만 “이 장면은 특히나 불편했다”(this scene is particularly upsetting, 36)고 말한다. 3장에 걸쳐 행해지는 인종 차별적인 농담은 리드미컬하고 반복적으로 행해지며 관객은 배우들이 만들어낸 공간 속에서 자유로울 수 없다. 네 명의 즉흥극만으로 연출되는 이 장면은 배우와 관객들에게 시각적, 청각적으로 불편함을 견뎌내야만 하는 공간이 된다.

배우들은 끝을 향해 달려가고 독일군은 올가미를 걸고 흑인 남성의 목에 올가미를 걸며 마지막 상황을 재현한다. 배우 4는 자신의 목을 감싸고 있는 올가미를 잡지 못하고 “날 좀 이 끔찍한 상황에서 꺼내줘”(Get this fucking thing off me, 95)라고 울부짖으며 재현체에서 벗어나길 요청하고 결국 무대는 중단된다. 디렉터인 배우 6은 그를 진정시키지만, 무대에는 “불편함”(Discomfort), “좌절감”(Frustration), “어색함”(Awkwardness), “긴장”(Nerve), “당황스러움”(Embarrassment), “죄책감”(Guilt), “수치심”(Shame), “분노”(Anger)로 가득 차 있다. 독일인을 연기했던 배우 1, 3, 5는 자신들을 압도하는 무대의 분위기와 “자신들을 웃음으로 이끄는 무언가”(Something which might lead to a smile, 98)로 인해 어색한 웃음을 터뜨리는 반면 헤레로 부족의 역할놀이를 했던 배우 4는 웃지 못한다. 그는 계속해서 웃으려고 시도하지만 재현체로서 자신이 경험한 비극적인 장면에 여전히 압도당해 있다. 무의식적으로 쏟아낸 인종차별적 농담과 함께 만들어낸 끔찍한 장면의 기억은 배우 1, 3, 5로 하여금 무대를 떠나게 만든다. 마지막 무대에는 오직 배우 4만이 남아 상징적 오브제인 올가미, 가면, 물병을 상자 안에 집어넣는다.

배우 4. 올가미를 내린다. 이것은 마지막으로 다루었던 물건이었다.

그는 그것을 편지함 상자, 즉 기록 보관함에 넣고, 그는 박스를 닫는다.

그는 관객을 바라본다.

그는 관객들을 향해 무언가 말을 하려고 하지만 . . .

그는 ‘w’로 시작되는 단어를 말하려고 했을지 모른다.
우리 혹은 왜 또는 무엇 때문에.
그는 말을 하려한다, 하지만 그는 말하지 못한다.

ACTOR 4. takes down the noose. It is the last object to be dealt with.
He puts it in or on the box of letters, the archive, He closes
the box.
He looks to the audience,
He tries to say something to the audience but . . .
He might produce the air of a word beginning with the letter ‘w’
like We or Why or What.
He tries to speak, but he fails. (100)

바리케이드 앞 자신을 유린한 헤레로 부족/독일군으로서의 배우들의 즉흥극은 배우 4에게 있어 현실과 동일한 충격과 트라우마로 자리한다. 재현체로서 자신의 삶을 유린하는 독일군을 공포에 사로잡혀 바라볼 수밖에 없는 경험은 정신적으로나 신체적인 큰 상흔으로 남아 삶의 일부분처럼 지워지지 않게 되는 것이다. 역사적 소재와 결합하여 즉흥극으로 채워진 헤레로 부족의 비극적 역사는 관객과 배우를 무의식적인 공포의 방으로 가두며 불편함을 직면하게 만든다. 메타드라마적 특성이자 혼비가 강조한 ‘지각의 탈구’는 즉흥극이 절정에 다르면서 배우와 관객에게 격렬한 인지과정의 변화를 유도한다. 연극이 지닌 일회성처럼 사라져버린 헤레로 부족의 역사와 달리, 재현체인 배우와 관객 모두 “그들의 의식은 깨어나게 되고, 그들은 감정적으로 불편함을 겪게 된다”(their[audience] consciousness is awakened and they are challenged emotionally, Caspi 197). 자기반영적인 대사와 맞물려 만들어지는 즉흥극 속에서 공유하게 되는 비극적인 진실은 배우뿐만 아니라 관객의 인식까지 주도적으로 변화시키며 역사인식을 재고하게 한다. 유대인 학살의 다큐이자 아우슈비츠 수용소의 이야기를 재구성해 낸 다큐멘터리 “쇼아”(Shoah, 1985)⁵⁾는 오직 사람들의 인터뷰, 즉 ‘말’을 통해서 비극적 역사를 떠

5) 유대인 클로드 란즈만(Claude Lanzman, 1925-2018)의 작품으로 쇼아는 히브리어

올리지만 그 어느 역사적 증거보다 강렬하다. 배우들이 빚어낸 즉흥극은 하나의 다큐멘터리처럼 살아 숨 쉬는 증거가 되며 즉흥극에 사용되었던 물병, 편지와 박스, 울가미는 상징적인 오브제가 되어 또 다른 증거를 생성해낸다. 드루리의 극은 “쇼아”의 다큐멘터리를 연극으로 옮겨 내며 단순히 ‘보는’ 극이 아닌 ‘체험’의 극으로 만들며 헤레로 부족의 역사를 폭로한다.

드루리는 “나는 모든 사람이 최후의 순간을 만드는 데 책임이 있다고 확신하고 싶다”(I wanted to make sure that everyone was culpable in creating that final moment. “Drury in Conversation”)고 설명한다. 그녀는 시대적 맥락에 입각하여 비극적 역사를 제 3자가 되어 바라보는 것이 아니라 불편함을 파고들어 진실과 마주하는 것이 그녀가 추구하는 연극적 소명임을 밝힌다. 『우리는 자랑스럽습니다』는 헤레로 부족의 역사를 현실의 공간에 다시 재현하면서 20세기를 살아가는 관객의 역사의식을 다시 한 번 재고해보는 기회를 제공한다. 배우들이 즉흥적으로 만들어내는 공간은 더 이상 허상의 공간이 아니며 불편함을 마주하며 사유하고 각성하는 공간이다. 드루리의 메타성으로 발현되는 공간은 아프리카적인 고유한 특성과 문화를 발굴하는 역사극에서 한 걸음 더 나아가 역사에 대해 어떻게 발언하며 학습하여 나아갈 것인가에 대한 묵직한 울림을 제공해 나간다.

V. 결론

『우리는 자랑스럽습니다』는 20세기 독일군이 서아프리카 나미비아 헤레로족에게 행한 인류 최초의 대학살의 역사를 메타 드라마적인 기법과 요소를 바탕으로

로 절멸을 의미한다. 다큐멘터리는 1부와 2부로 나뉘는데 감독은 12년간의 촬영과 9시가 30분의 인터뷰로 완성한다. 이 다큐멘터리는 유대인 학살과 수용소의 모든 실상을 뉴스나, 필름 등 단 한 장면의 사진도 사용하지 않는다. 오직 강제수용소의 생존자들, 나치 협력자들, 그리고 학살 작업에 동원되었던 사람들의 인터뷰로 구성 되어 있으며 이들의 이야기로 구성 된 이야기는 동일한 사건을 각자의 시선에서 생생하게 풀어낸다.

로 긴장감 있고 진지하게 풀어낸다. 이 극은 역사적 사실을 토대로 배우의 상상력과 인식의 폭을 증폭시키는 과정으로 즉흥극을 이행하며 기록되지 않은 역사를 추적해가는 드루리의 독특한 메타성이 돋보인다. 배우들은 ‘준비과정’과 정리된 의견에 따라 당시의 상황을 재현하는 ‘발표’라는 2개의 장면을 반복적으로 교차하게 되는데, 이때 ‘준비과정’에서 배우들이 서로의 의견을 나누고 충돌하는 일련의 과정들이 관객에게 그대로 노출되게 된다. 배우들은 관객들에게 ‘발표’를 통해 특정년도의 역사적 사실을 알리지만 관객은 노출된 ‘준비과정’에서 수정되고 반복된 역사적 진위를 학습하고 배우들의 무의식적인 발언 등을 경험한 이후이다. 배우들 역시 극 중 극을 진행해 가며 내부극의 한 형태인 ‘발표’에서 각각의 상황에 맞게 독일군/백인 남성, 헤레로 인/흑인 남성의 재현체로 역할놀이를 이어가고 상황에 몰입하게 되면서 각각의 인물에 체화되어 가고 외부 극에서의 배우의 역할과 내부극의 재현체로서의 간극이 좁혀진다. 관객은 형식의 교차와 변모해 가는 배우들의 행동, 생각, 감정, 텍스트를 함께 경험하며 또 다른 배우의 일원으로 극적 환상에 몰입해 간다.

드루리는 독일군과 헤레로 부족의 이야기를 대변하는 역할놀이를 이행하는 배우들의 담론을 통해 보이지 않는 경계에 갇혀버린 고질적인 인종적 편견에 배우와 관객 모두를 보이지 않는 벽에 갇힌 우리의 모습을 지적한다. 제 3자인 배우들이 특정 역할에 편파적으로 치우치지 않고 서로를 이해하려는 시도로 꾸려지는 자기반영적인 즉흥극은 공론의 장이 되어 은폐된 역사적 진실 외에도 역사를 바라보는 방식에도 변화를 이끌어낸다. 유대인의 홀로코스트와 같이 역사적 증거가 남아 있지 않기에 최초의 민족말살 정책인 전쟁 범죄로 보기 힘들다고 했던 일부의 배우들도 극 중 극과 역할놀이에 몰입하게 되면서 변모해나가는 과정은 관객의 층위까지 확산되어 스스로를 생각하고 반성하게 만든다. 외부극인 ‘준비과정’과 내부극인 ‘발표’의 과정이 점차적으로 모호해지면서 프로세스테이션을 기점으로 완벽하게 무너지게 된다. 독일군이 바리케이드를 세우고 헤레로 부족을 학살해가며 생명을 유린하는 장면의 묘사는 배우와 관객에게 엄청난 충격과 상흔을 남긴다. 배우가 재현을 통해 겪은 정신적 상흔의 기억과 이를 함께 묘사했던 연

극적 소품은 비극적인 이야기를 담은 상징적 오브제로 변모한다. 헤레로 부족의 죽음은 더 이상 드루리가 지적한 ‘비극적인 죽음’으로 남아 있지 않다. 6명의 배우와 또 다른 연극의 일원이 되었던 관객 모두 살아있는 증인이 되어 역사의 공간을 실재적 공간으로 가득 메운다.

드루리는 단절적으로 제시되는 역사적 사건들과 배우들의 즉흥극의 ‘준비과정’을 노출하며 관객들에게 주도적으로 역사적 사건을 인지하고 공론화할 수 있는 장을 제공한다. 관객은 드루리의 메타성을 근간으로 배우가 다각적으로 구현해 낸 역사적 즉흥극 안에서 사라진 역사의 증거가 되며 동시에 불편함을 직면하는 현상학적 공간을 통해 역사극을 올바르게 관망하는 주체가 된다.

주제어 메타 드라마, 헤레로 부족, 대량학살, 준비과정, 프레젠테이션

인용 문헌

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Drama Form*. New York: The Colonial, 1963. Print.
- Als, Hilton. “The Waiting Room.” Rev. of *Fairview and We Are Proud to Present a Presentation About the Herero of Namibia, Formerly Known as Southwest Afrika, From the German Sudwestafrika, Between the Years 1884-1915*. *The New Yorker*, 2 July 2018. Web. 2 Aug. 2020.
- Breaux, Shane. “Seeking a Fairer View: Smashing Theatrical Mirrors in Contemporary Black Drama.” *Performance and Art* 42.2 (2020): 75-87. Web. 2 May 2020.
- Calderwood, James. *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: Minnesota UP.

1971. Print.
- Caspi, Zahava. "A Lacerated Culture, A Self-Reflective Theatre: The Case of Israeli Drama." *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Ed. Gerhard Fischer and Bernhard Greiner. New York: Amsterdam P, 2007. 189-99. Print.
- Cooper, Allan D. "Reparations for the Herero Genocide: Defining the Limits of International Litigation." *African Affairs* 16.4 (2007): 113-26. Web. 2 May 2020.
- Damman, Catherine. "Theses Women's Work." *Artforum International* 57.9 (May 2019): 57-59. Print.
- Drury, Jackie Sibblies. "Erik Ehn and Jackie Sibblies Drury in Conversation." *YouTube*, uploaded by Soho Rep Theatre, 7 Dec. 2012. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=IPF2UULYRdg>>.
- . *We Are Proud to Present a Presentation about the Herero of Namibia, Formerly Known as Southwest Africa, from the German Sudwestafrika, between the Years 1884-1915*. London: Bloomsbury, 2014. Print
- Faulkner, William. *Subjects of Analysis*. London: Zed P, 1994. Print.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London and Toronto: Backwell UP, 1986. Print.
- Isherwood, Charles. "Theater Listings for Nov. 23-29." *The New York Times*, 22 Nov. 2012. Web. 2 July 2020.
- Roberts, David. "The Play within the Play and the Closure of Representation." *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Ed. Gerhard Fischer and Bernhard Greiner. New York: Amsterdam P, 2007. 37-47. Print.
- Sarkin, Jeremy. *Colonial Genocide and Reparations Claims in the 21st Century: The Socio-Legal Context of Claims under International Law by the*

Herero against Germany for Genocide in Namibia, 1904-1908. London: Greenwood, 2009. Print.

Schneider, Rosa E. "Firey Temporalities in Theatre and Performance: The Initiation of History by Maurya Wickstorm." *Theatre Journal* 72.1 (2020): 121-22. Print.

Shaffeeullah, Nikki. "Reimagining Theatre Criticism." *Canadian Theatre Review* 168 (Fall 2016): 34-38. Web. 15 Aug. 2020.

Drury's Metadrama: A Disclosure of the Concealed First Genocide

Abstract

Kwak, Jin-A (Kangwon National Univ.)

This paper aims at exploring the meta-dramatic elements of a concealed history of the first genocide conducted on the Namibia Herrero people in the 20th century, as dealt in Jackie Sibblies Drury's play, *We Are Proud to Present a Presentation About the Herero of Namibia, Formerly Known as Southwest Africa, From the German Sudwestafrika, Between the Years 1884-1915*. The meta-dramatic elements to be discussed in this play are the lines that reflect actors' self-consciousness and a type of a play within a play which consists of dramatic forms, "Process" and "Presentation," which recreate the hidden death that is eluded over as history is canonised. Unlike conventional diaspora plays, Drury traces the forgotten historical truth by exhibiting the actors' improvisations. In the scene of "Process," actors continue to improvise with lines that reflect self-consciousness, revealing stereotypes about race in the role of the German/Herrero. In the scene of "Presentation," the improvisations actors reproduced in "Process" are repeated and modified, showing the violence caused by racial prejudice. The stage called "Processtation" is the point where the boundaries between "Process" and "Presentation" are broken and the place where the audience face inconvenience. In the scene, actors are immersed in their roles as oppressors and victims, creating a dramatic situations. The stage is a space encountering the tragic history and recognizing the violence of implicit bias. This play, which reveals the meta-characteristic nature of Drury's dramatic world, draws attention to how we narrate and learn history, going further from the historical drama that discovers African characteristics and the concealed history.

Key Words Metadrama, the Herero, Genocide, Process, Presentation

Note on Contributor:

Jin-A Kwak is Instructor of Department of English at Kangwon National University.

Email: invu87@nate.com

논문투고일: 2020년 11월 15일

논문심사일: 2020년 11월 22일 ~ 2020년 12월 02일

게재확정일: 2020년 12월 14일