

『미국 연극』에 나타난 미국 역사 다시쓰기의 전략

김 현 아
(연세대학교)

Kim, Hyun Ah. "Strategies of Rewriting American History in *The America Play*." *Studies in English Language & Literature* 44.1 (2018): 21-44. This study examines the dramaturgical strategies of Suzan-Lori Parks' *The America Play* with the aim of explaining the play's appeal to the contemporary audience and criticism of ongoing indiscriminate acceptance of popular history. This play uses several devices such as mimicry, repetition, revision, meta theatre, and ritual to discover, restructure, and transform African-Americans' painful past. Foundling Father, a character of President Lincoln's black double, and Brechtian gestus effects like assassination scenes and digging also de-constructs the myth of Lincoln which has played an important role in building contemporary American identity, and reminds the audience of the fact that history of black people has been concealed intentionally. Through these theatrical elements, Parks points out the popular tendency of believing what they want to believe and accepting the historical events or figures as their images. She wants the audiences to doubt documented history, and a new history to be rewritten on her 'incubator' stage. (Yonsei University)

Key Words: popular history, mimicry, repetition, meta theatre, Suzan-Lori Parks

I. 서론

수잔-로리 콕스(Suzan-Lori Parks)는 현재 미국 내에서 가장 활발히 활동하고 있는 대표적인 유색인종 극작가 중 한 명이다. 미국 흑인들의 고통스러운 역사와 기억들을 자신만의 독특한 극적 기법들로 무대 위에 재현해온 콕스는 인종 및 젠더 문제를 아우르는 주제 의식 뿐 아니라 비범한 플롯 구성 및 혁신적인 무

대 기법으로도 많은 대중 및 비평가들의 관심의 대상이 되어왔다. 이는 그러한 개성이 특히 강렬했던, 출판된 지 십 수 년 이상 지난 그녀의 초기 작품들이 현재까지 미국 곳곳에서 재 공연되고 있는 현상으로도 설명될 수 있다.

2017년 여름 뉴욕의 시그니처 극장(Signature Theatre)에서 팍스의 『피로 물 들어』(*In the Blood*, 1999)와 『망할 에이』(*Fucking A*, 2000)가 『붉은 글씨 희곡』(*The Red Letter Plays*)이라는 표제로 함께 무대에 올랐다. 출판 후 20년에 가까운 세월이 지난 지금 다시 공연하는 이 극들의 내용이나 형식에 변화를 주었는지 묻는 인터뷰 질문에 대해 팍스는 “공연을 가능하게 하기 위해 작은 변화들을 주거나, 등장인물들이 원작에서와 같이 보이지 않는다 해도 나는 상관없다. 나는 그때그때의 상황에 맞게 대처한다(flexible)”고 대답했다(Feldman).¹ 또한 비교적 최근인 2015년 시카고의 오라클 시어터(Oracle Theatre)에서는 1993년에 출판되고 1994년에 초연된 『미국 연극』(*The America Play*)이 다시 공연되었다. 이 공연은 『시카고트리뷴』(*Chicago Tribune*) 등 유력지로부터 정통적인 부조리극의 형식을 취하는데다 그 축약과 난해함 때문에 다소 “균형이 맞지 않고”(Reid) “역사철학과 희곡 이론을 교육받은 관객층에게 더 즐거움을 주는”(Williams) 현학적인 공연일 수 있다는 평을 받았지만, 그럼에도 불구하고 출간 22년이 지난 후 이 극의 재상연과 평가가 팍스와 같은 흑인 여성 작가를 연구하는 학계에 주는 의미는 작지 않다.

2002년 팍스에게 흑인 여성 작가로서는 최초로 드라마부문 풀리처상을 수상하게 한 작품 『승자/패자』(*Topdog/Underdog*, 2001)는 미국의 링컨(Abraham Lincoln) 대통령을 연기하는 ‘흑인 링컨 연기자’라는 모티프를 사용하고 유사한 역사적 이슈를 다룬다는 점에서 비평가들에게 ‘『미국 연극』의 수정본(revision)’으로 자주 언급된다. 즉 『미국 연극』은 『승자/패자』의 원본적인 성격을 띠고 있으면서, 보다 사실주의적인 형식과 보편적 해석이 가능한 주제의 뒷작품인 『승자/패자』에 비해 “스토리적 특성은 훨씬 약하면서 매우 난해하고”(Williams), “놀

¹ 이 공연은 같은 해 12월 “인종주의, 성차별주의, 혹은 두 개의 이중고라는 불편한 주제(the subjects . . . as uncomfortable as racism, sexism or a double-whammy combination of both)에도 불구하고 관객들에게 위안을 주었다”(Brantley)는 평가를 받으며 뉴욕타임즈(*New York Times*)의 ‘2017 최고 연극(The Best Theater of 2017) 중 한 편으로 선정되기도 했다.

랄 만큼 독창적인-복잡하지만 직접적으로 비유하는-(Foster 24) 극으로 평가 받는다. 또한 주제의식에 있어 이 극은 팩스가 본격적인 작품 활동을 한 1980년 말과 1990년 초부터 늘 화두로 삼아온 “흑인 역사의 재현에 대한 욕구”(전연희 1)가 가장 직접적이고 강렬하게 드러난 극으로서, “해체적 수행성을 통해 역사의 유연성을 강조하고 과거 역사적 사건의 ‘플라스틱적’인 성질²을 강화하며 관객에게 미국 역사서술의 허구성을 인식하게”(전연희 1) 하는 전형적인 극이자, “미국 흑인들의 역사 기술학(historiography) 및 그것이 정체성과 어떻게 연관되는가에 대한 연구”(Williams)라 할 수 있다. 즉 이 극은 기본적으로 역사 탐색에 관심이 많은 팩스의 작가적 성향을 가장 본격적이고도 성실하게 반영한 초기 극인 동시에 그 “공간, 시간, 언어의 사용에 있어 혁신적인 드라마투르기”(Saal 57)로 인해 팩스의 극 중에서도 상당히 많은 비평적 관심을 받아온 극이기도 하다. 이 극은 특히 포스트모던 문화비평가들에게 “한편으로는 포스트모더니티의 문화적 논리를 잘 반영하면서 다른 한편으로는 그것에 성공적으로 저항한다는 점에서 높은 평가를 받아온”(Saal 57) 극이다.

역사란 기록되고 기억된 사건이므로 극장이란 나에게 역사를 ‘만드는’ 완벽한 장소이다. 즉 흑인 역사의 너무도 많은 부분이 기록되지 않고 해체되고 유실되었기 때문에 극작가로서의 나의 임무 중 하나는 . . . 선조들의 묘지를 찾아내고, 유골을 파내고, 그것의 노래를 듣고, 글로 쓰는 것이다. 나는 극장을 ‘새로운’ 역사적 사건들을 창조하는 인큐베이터와 같이 사용하고 있다. 나는 역사적 사건들을 기억하고 무대에 올리고 있으며, 그것들은 무대 위에 상연됨으로써 역사의 정전에 포함될 수 있는 기회를 갖는 것이다. . . 그리고 인공수정으로 태어난 경우에도, 그 아기는 인간보다 못하지 않다.

Since history is a recorded or remembered event, theatre, for me, is the perfect place to “make” history—that is, because so much of African-American history has been unrecorded, dismembered, washed out, one of my takes as playwright is to . . . locate the ancestral burial ground,

² 역사 서술이란 객관적일 수 없으며 당대 지배적인 서술코드나 역사가의 주관적 코드에 의해 이루어진 하나의 허구이자 유동성을 지닌 플라스틱적 성질에 불과하다는 니체의 말(전연희 16 재인용)에서 연유한 비유이다.

dig for bones, hear the bones sing, write it down. . . . I'm working theatre like an incubator to create "new" historical events. I'm re-mem-bering and staging historical events which, through their happening on stage, are ripe for inclusion in the canon of history. . . . and, as in the case of artificial insemination, the baby is no less human. ("Possession" 4-5)

팍스는 위와 같이 극작가로서의 자신의 사명을 명백히 밝힌 바 있고, 이처럼 팍스의 무대는 과거를 발굴, 재구성하고 변형시키는 작업을 통해 미국 역사에서 배제되었던 사건들을 불러와 역사를 새롭게 다시 기술하는 공간이다. 『미국 연극』을 분석할 때 위 인용문 속 팍스가 언급하는 ‘인큐베이터’ 개념만큼 흥미로운 또 다른 개념은 ‘인공수정’이다. 케이티 라이언(Katy Ryan)은 인공수정이란 “생식능력을 가진 성(sex)의 필요성을 제거하고 생물학과 기술의 상호작용을 통해 부모됨의 장소와 의미를 다시 만드는 것”(83)이라고 말한다. 즉 도나 해러웨이(Donna Haraway)가 『사이보그 선언』(“A Cyborg Manifesto”, 1985)에서 “사이보그는 생산성의 기반(reproductive matrix)을 의심하고 전체주의적 정치학에 한 대안이 될 수 있다”고 주장한 것처럼, 팍스의 인큐베이터도 이러한 근본(originality)을 위반하는 돌연변이적인 생성과 관련이 있다는 것이다. 이 극에서 팍스는 미국의 창시자(The Founding Father)에 의존하는 미국의 근본주의나 전체주의적 시스템을 거부하면서, 자연적 계보학만이 자연스러운 것이고 진짜의 것이라는 일반적인 맹신을 무너뜨리고 있다. 인공수정을 통해 사후적, 인위적으로 다시 태어나고 만들어진 역사라도 그 역사는 정통적 방법으로 보존되어온 역사보다 못한 존재가 결코 아니며, 오히려 그것의 훌륭한 대안으로 작용할 가능성을 지니고 있다는 것이다.

이 극은 그 독특하고 강렬한 극적 특성 때문에 국내에서도 꾸준히 연구되어오고 있는데, 주로 자연스럽게 전경화 되는 주제인 기술되고 기록된 기존 역사의 허구성 혹은 흑인 인종문제 담론의 재현에 관한 논의가 많았다. 그것의 형식적 전략이나 연극성(theatricality)에 대해서는 2010년 이후 논의되고 있는데, 퍼포먼스 및 대체행위 분석(김영덕), 수행성의 전략 분석(전연희) 등의 논문들이 그것이다. 본고는 이 극이 동시대 내에서 차지하는 위상을 인정한다는 전제 하에 팍스의 역사 발굴과 역사 다시 쓰기라는 주제가 구체적으로 어떠한 극적 기법과 재

현 방식들을 통해 전달되고 있는지 정리하고자 한다. 즉 모방과 반복, 메타연극, 제의 등의 퍼포먼스 매체를 통해 무거운 사회적 주제를 전달하는 그녀의 극적 전략들을 분석해보고, 그것이 역사를 대중문화 상품의 하나로 수용하고 소비하는 현 21세기의 관객 및 독자들에게 어떠한 새로운 각성 효과를 가지는지 고찰해보고자 한다. 이를 통해 그녀의 인큐베이터가 새로이 태어나게 하려 하는 미국 역사의 모습과 그 통시적 의미가 무엇인지 도출해볼 수 있을 것이다.

II. 본 론

2.1. 유희의 역사, 모방과 반복

동서고금을 막론하고 ‘기술된 역사는 늘 승자의 역사’였고, 이 극에서 시작부터 전제로 하고 있는 역사적 주제는 바로 미국 흑인 사회와 문화에서 ‘링컨 신화가 가져온 문제적 위치’이다. 이 극은 “태초에 전 세계는 미국이었다”(“In the beginning, all the world was America”; 159)라는 존 로크(John Locke)의 문구를 인용한 제사(epigraph)로 시작되는데, 미국인의 자부심을 표현하는 이 말과 함께 미국인들이 가장 자랑스러워하는 자유와 해방의 아이콘 링컨 대통령이 극의 주요 소재이다. 라이언은 1876년 프레드릭 더글러스(Frederick Douglass)가 워싱턴 D.C의 링컨 공원에 있는 기념물(Freedmen's Monument) 봉헌식에서 했던 유명한 연설 중 일부인 “여러분은 에이브러햄 링컨의 자식들입니다. 우리들은 잘해야 그의 이복 자식들입니다. 입양에 의한, 상황과 필요에 의해 어쩔 수 없이 생긴 자식들이죠”라는 말을 인용하면서 더글러스는 당시 링컨을 ‘아버지’처럼 여기는 신화화와 칭송에 동참하지 않았다고 밝힌다(Ryan 81). 라이언은 “링컨의 도상학(iconography)은 모든 다른 미국인들의 이미지를 뛰어넘는다. 그의 연설들은 교실 및 상하원 의회를 포함해 여러 무대들에서 자주 재생산되는데, 이것은 우리의 국가적 담론의 한 부분이 되었다”며 미국 내에서의 링컨의 절대적 지위, 특히 무엇보다도 그 ‘스피치’들이 갖는 불가항력적 지위에 대해 설명한다(82). 이 극에서 팍스가 백인과 흑인 모두를 포함하여 미국인들이 가장 존경하는 정신적

지구 링컨 대통령을 일종의 상징처럼 등장시키고 파운들링 파더(Foundling Father) 또는 덜 알려진 자(The Lesser Known)라 불리는, 그를 흉내 내는 흑인 대역배우를 등장시켜 대비시키는 이유는 명백하다. 즉 흑인 역사의 부재를 재현하기 위해 가장 미국적인 담론을 담은 인물을 호명하고 그의 가치를 허물어뜨리는 것이다. 파운들링 파더라는 이름 자체가 미국의 창시자와 철자 하나 다른 팩스의 언어유희(pun)임은 물론이고, 주위온 아버지라는 의미의 이름은 미국 내에 흑인 정체성의 뿌리 및 그 지지기반이 없음을 병치시키려는 작가의 의도이다. 즉 건국 이후 현재까지 모든 인간이 평등함을 국가적 이념으로 천명해온 미국이라는 나라의 역사 속에 사실상 흑인은 없었음을, 흑인들의 역사는 철저히 의도적이고도 체계적으로 부재해왔음을³을 상기시키는 것이다.

링컨에게 매료되어있는 주인공 파운들링 파더는 놀이극장에서 링컨의 복장을 하고 수업과 사마귀까지 붙이고 그의 연기를 하는 대역배우이다. 그가 대역배우가 된 계기가 흥미로운데, 원래 땅 파는 일을 했던 그는 신혼 때 ‘역사의 거대한 구멍’이라는 이름의 놀이공원에서 본 위인 퍼레이드에 깊은 감명을 받아 아내와 다섯 살 아들을 남겨둔 채 떠났다. 극의 첫 장면으로 사용되는 이 구멍은 극 전체에 있어 가장 핵심적인 이미지이다. “커다란 구멍. 어디 있는지도 모르는 이 구멍은 거대한 역사의 구멍과 똑같은 복제품이다”(“A great hole. In the middle of nowhere. The hole is an exact replica of the Great Hole of History”; 159)라는 지시문에서, 구멍의 텅 빈 내부는 흑인 역사의 부재를 상징하고 팩스가 그 역사의 부재를 의도적으로 무대 위에 재현해놓았음을 알 수 있다. 그리고 파운들링 파더가 구멍을 파내려가는 작업은 링컨에게 집착하는 자신의 개인적 동기를 넘어 역사의 의미를 계속해서 탐색해나가는 과정을 의미한다. 그에게 링컨 대역이란 단순한 돈벌이의 수단이 아닌 끊임없이 꺾기에 울리던 일종의 “메아리”(echo; 163)이자 소명이었다. 발전된 동부를 떠나 서부를 개척해나가는 그는 자신의 거대한 구멍을 창조해 파면서 자기 영역을 확보해 가는데, 이 구멍은 “장소의 역사성”이라는 이름이 지시문에 직접 명기되어있을 정도로 상징적인 의미를 띤다. 이를 통해 미국 건설의 역사에 있어 중요한 서부 개척의 프론티어

³ 팩스는 스티븐 드릭맨(Steven Drukman)과의 인터뷰에서 드릭맨이 흑인 역사를 “허구적 존재”(fabricated presence)라고 언급하자 “허구적 부재”(fabricated absence)라는 말로 받은 바 있다(67).

(Frontier) 신화가 암시되면서 그간 묻혀있던 흑인의 역할이 전경화 되고, 그의 아들 브라질(Brazil)은 2막 C장인 “고고학”(Archeology) 장에서 아버지의 구멍 파는 작업을 “세계를 창조하는 것”(“creation of thuh⁴ world”; 184)으로 표현하며 흑인 아버지를 신화화한다. 파운들링 파더는 링컨을 “위대한 사람”으로, 자신은 ‘나’가 아닌 “그”(He)이자 “덜 알려진 자”로 명명하며 둘 사이에 신체적으로 닮은 점을 반복해 말하는데, 이렇게 자신을 소개할 때 전통적인 백인의 자서전과 같은 1인칭이 아닌 관찰자적 3인칭 관점을 사용하는 것은 의도적 의미화의 작업이다. 동시에 생애에 대한 정통적 기록이 부재하는 그가 백인 정전의 권위에 대항하여 형식상의 개정을 시도하는 것이라고도 볼 수 있다.

구멍을 파고 그 안에서 링컨의 스피치를 할 때에는 도저히 돈을 벌 수 없었던 파운들링 파더는 링컨 암살 놀이 사업을 시작하며 “하룻밤 사이에 유명해진다”(“became famous overnight”; 164). 이는 역사의 수용자, 즉 대중들이 링컨을 숭배하면서도 정작 가장 중요한 그의 사상에는 관심이 없고, 역설적이게도 그의 극적인 죽음에 훨씬 많은 흥미가 있다는 사실을 반영한다. 팍스는 『승자/패자』에서도 마찬가지로 링컨 암살이 놀이로 상품화되어있는 모습을 보여주는데, 이처럼 성스러운 노예 해방의 아버지의 생은 가벼운 관광문화 상품이나 게임으로 축소되어 극중 관광객들과 실제 관객들에게 의외의 유희성을 선사한다. 그리고 파운들링 파더는 애초 경건한 사명을 띠고 링컨의 발자취를 좇아갔던 사람답지 않게 비즈니스에 충실한 발언들을 내뱉는다.

파운들링 파더. 이것은 제 변장용 수염입니다. 노란색이죠. 링컨 씨의 수염색이 검었기에 저는 이것을 많이 착용하지는 않습니다. 지나치게 엇나가면 사람들이 즐거워하지 않아요. 경험담입니다. 약간의 부정확함이 사업에 좋고 오래 가지요. 하지만 노란 수염은 아닙니다.

THE FOUNDLING FATHER. This is my fancy beard. Yellow. Mr. Lincoln's hair was dark so I don't wear it much. If you deviate too much they won't

⁴ 팍스는 흑인 구어체의 전통을 살리기 위해 정통 철자법을 파괴하고 흑인들이 발음하는 그대로 표기하는 경향이 있다. 본고의 인용문들에서 ‘the’가 ‘thuh’로, ‘here is a’가 ‘heresuh’로, ‘give me a minute’이 ‘Gimmieuhminute’으로 표기된 것 등은 그 연유에서이다.

get their pleasure. Thats my experience. Some inconsistencies are perpetuatable because theyre good for business. But not the yellow beard. (*America* 163)

‘약간의 부정확함이 사업에 좋기에’ 그는 때때로 링컨의 검은 수염 대신 노란 수염을 붙이는데, 이는 “정확성보다는 역사적 가면을 강화하는 것이 중요”(Geis 105)하다는 기존의 역사기술 인식을 반영한다. 또한 그는 “일부 오류는 오히려 사업에 도움이 됩니다”(“Some inaccuracies are good for business”; 168)라거나 “그[링컨]는 실내에서 절대 실크햇트를 쓰지 않았지만 사람들은 모자 쓰지 않은 링컨은 좋아하지 않습니다”(“Never really worn indoors but people don't like their Lincoln hatless”; 168) 라고 말하며 역사적 오류의 부당함을 비꼬는 동시에 오랜 세월 보고 싶은 것만을 보고 듣고 싶은 것만을 듣는 역사 수용의 경향을 꼬집기도 한다. 즉 이 링컨 암살 놀이 장면의 핵심은, 그것이 실제 사건의 ‘흉내’와 단순한 행위들의 ‘반복’으로 이루어져 있지만 이 지속적으로 수행되는 ‘반복과 수정’에는 역사 기술의 정확성을 비웃는 전복적인 함의가 담겨있다는 사실이다.

놀이공원에서 흑인 링컨은 관광객들의 총을 맞고, 얼마의 시간이 지나면 다시 새로운 암살자를 맞이하고 다시 죽는다.⁵ 이 짧고 연속된 암살 장면들은 미국이 현대와 같은 정체성을 구축하는 데 중요한 역사적 역할을 해온 링컨 대통령의 신화를 해체한다. 팍스는 백인이 규정해온 신화의 의미를 비틀고 불안하게 하는 과정을 통해 관객들이 미국 역사를 새롭게 해석하도록 제안하는 것이다. ‘흉내’ 혹은 ‘모방’은 역사 다시 쓰기를 시도할 때 팍스가 사용하는 중요한 전략 중 하나이다. 호미 바바(Homi Bhabha)의 탈식민주의 이론을 적용한다면 팍스의 모방(mimicry)은 ‘거의 같지만 똑같지는 않은 주체’로, 차이를 발생시키고 타자를 전유하는 내재적 저항성을 갖고 있다. 이 미묘한 차이는 위협과 전복의 기호가 될 수 있다. 바바는 “모방은 끊임없이 그것의 미끄러짐, 초과, 차이를 생산해야 한다”며 “모방은 그 자체가 부인(disavowal)의 과정인 차이의 재현으로 나타난다.

⁵ 이 반복되는 암살 연기는 일면 “미국 역사의 중심에 있는 폭력성”을 강조하고 국가적 문화에 있어 “부진살해 욕망에의 판타지”를 드러낸다고도 볼 수 있다(Chaudhuri 20).

그래서 모방은 이중적 분절의 표시이다. 즉 개정, 규정, 규율의 복잡한 전략으로 권력을 시각화하면서 타자를 전유한다. . . . 표준화된 지식과 규율권력에 위협을 일으키는 차이 혹은 반항의 표시이기도 하다”(Bhabha 86)고 말한다. 즉 흑인 링컨의 행위가 단순한 흉내가 아닌 전복적 모방이 되기 위해서는 끊임없는 차이를 통한 간극을 도출해내고 그 간극이 잠재적인 저항의 장소가 될 수 있도록 만들어야 한다.

팍스의 모방의 가장 큰 특징은 위대한 역사적 인물에 대한 조소와 조롱이다. 1막의 지시문은 배우에게 두 가지 제스처를 반복적으로 하도록 지시하는데, 바로 ‘링컨의 판지그림에 웅크리기’와 ‘링컨의 흉상에 인사하기’이다. 이는 관객으로 하여금 역사 속 링컨과 파운드링 파더를 구분하게 하는 장치인 동시에 기념비적 인물 링컨을 깊이가 없는 판지그림과 몸통 없는 흉상으로만 무대 위에 존재하게 함으로써 백인 링컨의 권위를 무너뜨리는 상징적 역할을 한다.⁶ 또한 파운드링 파더는 은밀히 평가 절하된 링컨의 호탕한 웃음소리를 자신의 죽음의 신호탄이 되게 함으로써 역설적인 비극성을 더해준다. 이로써 미국 역사상 가장 위대했던 지도자의 위상은 와해되고 관객들은 미국 역사에서 배제되었던 흑인들의 존재를 상기하게 된다. 전연회는 링컨 암살을 모사하는 그의 새로운 직업이 “그가 현실의 세계를 떠나 가상의 세계인 시뮬라크라(Simulacra)의 위치에 머문다는 것을 의미한다”(9)고 설명하며 “쇼를 통해 반복적으로 재현되는 링컨 시뮬라크라는 링컨이라는 미국 역사상의 위대한 자가 백인들의 허구적 신화라는 사실을 나타낸다”(12)고 말한다. 또한 이 장면들의 흥미로운 점은 백인이 흑인의 분장을 하고 연기하는 민스트럴 쇼(minstrel show)⁷의 전통을 뒤집음으로써 미국적 신화와 가치에 도전했다는 점이다. 이 극 뿐 아니라 앞서 언급한 『붉은 글씨 회곡』들의 헤스터(Hester), 최근작 『아버지 전쟁에서 돌아오다: 파트 1, 2, 3』(*Father Comes Home from the Wars Parts 1, 2 & 3*, 2015)의 히어로(Hero) 등 역사적 혹은 문학적 백인 인물을 흑인으로 대체하는 글쓰기 행위는 팍스가 백인 중심

⁶ 또한 이 장면들은 대단히 연극적인데, 데보라 가이스(Deborah Geis)는 이 장면들이 배우와 인물의 간극을 다양한 대체(surrogation) 행위들을 통해 의도적으로 전경화시킴으로써 원본을 탈신화화하는 브레히트(Bertolt Brecht)적 기법을 보여준다고 말한다.

⁷ 19세기 중후반 미국에서 유행했던 코미디 풍의 쇼로, 백인이 얼굴을 검게 분장하고 흑인 풍의 노래와 춤을 선보이며 흑인노예의 삶을 희화화하고 인종적 이미지를 정형화했다.

의 미국 역사를 비판하는 주요 방식 중 하나이다. 흑인이 백인의 역사를 재연하는 것은 “백인 역사가 주는 악몽에 대한 일종의 저항”(Chaudhuri 263)으로 작용할 수 있는데, 팍스는 이러한 전략을 즐겨 활용한다고 볼 수 있다. 파운들링 파더의 전도된 민스트럴 쇼는 흑인배우가 지니는 백인들의 특권에 대한 욕망과 동시에 자신의 내러티브를 미국 역사 속에 끼워 넣으려는 욕망을 드러낸다. 그 연속적인 암살로 미국 흑인배우들은 그들의 삶에 미치는 “미국 신화의 권위와 역할을 비유적으로 살해”(Elam and Rayner 183)하는 것이다. 또한 흑인배우가 백인의 역할을 수행할 때 신체적 기표들은 즉각 정치화되고, 이때 배우의 몸은 “단일한 독립적 기표라기보다는 양가적이고 불안정한 기표”(Gilbert and Tompkins 205)가 된다. 즉 백인과 흑인이라는 이분법적 범주는 생물학적이 아닌 역사적, 이념적으로 조건화되는 것이다(205). 흑인 연극인들은 “백인중심사회에서 백인들이 흑인들에게 씌운 상투성이 기만적으로 조작된 기호라는 것을 지속적으로 들추어내도록 시도”(김정호 69)해왔으며, 이것은 흑인 극이 무대 밖에서도 인종적 이슈에 지속적으로 문제 제기를 할 수 있게 하는 원동력이 된다. 팍스는 흑인 배우로 하여금 링컨의 역할 뿐 아니라 링컨이 암살당할 때 관람 중이던 연극 『우리의 미국인 사촌』(*Our American Cousin*)의 배역도 맡도록 하는데, 이러한 역전유는 백인성의 틀을 변형시키고 지배담론의 이분법을 해체하며 인종적 경계를 넘나드는 연극적 수행의 가능성을 잘 보여준다.

모방과 더불어 링컨 암살의 다른 주요 전략은 반복(repetition)이다. 팍스는 자신의 반복은 “단순한 반복이 아닌 수정이 있는 반복”(9)이며 “인물들은 그들의 말을 다시 만들고 그 언어의 재구성을 통해 자신들의 상황을 새로 경험하고 있음을 보여준다”(“from Elements” 9)고 밝힌 바 있다. 재즈 음악의 형식에서 영향 받아 발전시킨 이 ‘반복과 수정’(repetition and revision)은 흑인 문학과 구어 전통에 있어 매우 중요한 역할을 해왔다. 지속적으로 수정, 반복되는 암살 장면은 사건 자체를 기록한 역사의 불안정성을 의미하며 동시에 실재(reality)를 온전히 파악하는 것은 불가능하다는 사실을 암시한다. 이 즉흥적 반복은 참여자의 공간을 생성할 수 있다는 특징이 있다. 즉 극중에서 최소한의 각본으로 암살 장면을 재연하는 파운들링 파더와 관객들, 배우들과 관객들은 그때그때 다른 감흥과 효과를 생산하고 각각의 장면마다 의미를 다르게 받아들일 수 있다. 이렇듯 현장에서 모

두가 만드는 새로운 무대, 즉흥적으로 반복되는 변이는 팩스에게 과거를 발굴해내는 또 다른 힘이다. 이렇게 역사적 사건이 놀이처럼 재현되고 근엄함이 가벼움으로 대체되는 전략은 의도적으로 심각성을 훼손함으로써 역사의 도그마를 인식케 하며, 팩스가 역사를 재조명하기 위한 미학적 수단으로 소외효과(alienation effect)를 사용하고 있다고도 볼 수 있다. 익숙한 역사적 사실에 대해 호기심을 불러일으키는 이러한 반복적 링컨 암살 행위들은 관객들에게 일종의 게스투스(gestus)로 작용하여 그것에 담긴 사회적 의미를 생각하게 하는 거리를 제공한다.⁸ 관광객 중 한 여인은 “거짓말! 거짓말쟁이!”(“LIES! LIIIIIIARRRRRRRRS!”; 167)라고 기록된 역사에는 없는 표현을 사용하는데, 이렇게 한층 더 수정된 반복은 “역사의 진실성에 의문을 제기하며 링컨의 죽음과 미국 흑인 사이에 함축된 죄의식을 유지해온 거짓말들을 상징적으로 파괴”(Elam and Rayner 183)하고 있다. 이렇듯 역사에서 제외된 실체는 다시 쓰기가 가능한 빈틈을 구성하며, 팩스의 재현은 그 역사의 빈틈에 대한 촘촘한 재구성의 작업이라 할 수 있다.

일카 사알(Ilka Saal)은 이 극이 “미국에 대한 연극(play about America)인 동시에 미국이라는 개념에 대한 유희(play with ideas of America)를 보여주는 작품”(Saal 63)이라고 말하며, 이 극을 “단지 진정한 과거나 순수한 흑인 정체성을 갈망하는 향수어린 극으로 읽는 것은 그 언어유희를 놓치는 것”(Saal 63)이라 지적한다. 즉 팩스의 이 해체적이면서 유희적인 기법은 미국 역사 자체가 하나의 연극이며 그 미국을 연기하는 과정에서 ‘반복과 수정의 제의’를 통해 다양한 방식으로 미국 역사를 재현하고 해석하는 것이 가능함을 드러내는 것이다. 조셉 로치(Joseph Roach)는 공연에서 대체적인 행위의 퍼포먼스는 단순한 반복이 아니라 “문화 형태를 치환함으로써 경험을 변형”(Roach 99)하는 것이라 말했는데, 이 극에서도 대체행위 퍼포먼스는 역사의 단순한 반복이 아니라 기(既)기술된 역사가 부정되고 새로운 역사가 쓰이는 과정이다. 흑인의 백인 대통령 연기는 패러디인 동시에 공연자로서의 흑인이 정체성을 창조하는 과정으로 제시된다.

⁸ 브레히트가 발전시킨 서사극(epic theatre)의 핵심장치 중 하나인 게스투스는 ‘행동의 세부묘사’라는 뜻이지만, 단순히 개인의 심리나 상황을 표현하는 ‘제스처’와 달리 특정 계층의 재현, 혹은 인간 상호간 관계와 그 관계를 둘러싼 사회적 상황을 드러내는 총체적 행위와 태도를 말한다. 사회문화적 함의를 담은 게스투스의 특징상 동일 사건의 반복적 게스투스화는 관객들로 하여금 그 사건에 담긴 역사적 상황에 대해 보다 깊이 생각하고 추론하도록 유도하는 역할을 할 수 있다.

한편 팍스는 파운드링 파더의 입을 통해 직접적으로 링컨과 관련된 역사적 사건의 불확실성을 관객에게 설파하기도 한다.

파운드링 파더. 불확실성의 세월. 그가 전쟁하는 게 맞는지의 여부도 모르고 자신이 어느 편인지도 늘 모르던 때였습니다. 명칭해서가 아니라 때때로 다른 2개의 편이 아닌 큰 한 편이 북부나 남부를 넘어서는 무언가를 향해 물려가는 것이 어서요. 불확실성의 수염이죠.

THE FOUNDLING FATHER. Years of uncertainty. When he didn't know if the war was right when it could be said he didn't always know which side he was on not because he was a stupid man but because it was sometimes not 2 different sides at all but one great side surging toward something beyond either Northern or Southern. A beard of uncertainty. (*America* 166)

이처럼 파운드링 파더는 모방과 끊임없이 수정되는 반복적 쇼를 보여주는 배우이자 역사적 사실을 다시 해석하도록 제안하는 해설자 역할을 동시에 수행하면서, 관객들이 늘 익숙하다고 여겨왔던 미국 역사를 비판적 거리를 두고 새롭게 바라보도록 유도하고 있다.

2.2 메타연극, 복장과 연기

주지하다시피 메타연극(meta theatre)은 연극에 대한 연극, 혹은 연극 자체를 문제 삼는 자기반영적이거나 자기재현적인 극이다. 즉 극이라는 장르 자체에 대한 반성적 탐색을 통해 연극과 비연극, 현실과 재현의 경계를 재설정하고자 하는 극이라 할 수 있다. 웨트모어 주니어(Kevin J Wetmore, Jr.)는 팍스의 극들이 단순한 공연성을 넘어 “연극이 곧 삶이라는 사실 뿐 아니라 삶 자체도 연극적이라는 사실을 상기시키는, 메타연극성을 추구하는 장면들을 많이 보여주는 경향이 있다”(90)며 이 극을 그 한 예로 제시한다. 이 극은 기본적으로 중심인물의 직업이 대역‘배우’로 설정된 것으로부터 시작해 다양한 측면에서 자기성찰적인 메타연극의 목표에 효과적으로 부합하고 있다. 일반적으로 메타연극적 요소들로는

의상과 분장, 리허설하기, 극중극 등 다양한 부분들이 꼽히는데, 여기서는 의상과 분장 및 극중극으로 메타연극적 성격을 설명하고자 한다.

팍스는 “소품이나 의상을 통해 상징적으로 극의 주제를 전달하는 기법”(김현아 152)을 즐겨 사용해왔다. 시오반 오고만(Siobhán O’Gorman)은 팍스가 “메타연극적 부분으로 종종 의도된 연극성과 의상의 기능을 사용한다”고 말하며 연극에서 의상이란 “의심하고, 전복시키고, 해소시키고, 젠더, 인종, 계급 등의 수행적 정체성을 가로지르는 범주를 재고해볼 가능성을 부여하는 연극적 수단”(156)으로 사용될 수 있다고 설명한다. 이 극에서 파운들링 파더의 정체성은 문자 그대로 그의 의상에 의해 정의되고 있다. 웨트모어 주니어는 팍스가 한 인터뷰에서 “링컨은 복장들의 집합체이다. 알다시피 수염, 모자, 외투, 조끼, 구두..” 라고 말한 것을 인용하며 “링컨은 곧 그의 ‘의상’으로 존재하고, 그 의상이—그리고 수염이—파운들링 파더를 링컨으로 만드는 요소”라고 말한다(90). 이러한 견해를 정확히 반영하듯 본 논문에서 인용하는 판본 『미국 연극과 다른 작품들』(*The America Play and Other Works*, 1995)의 표지에는 성조기를 배경으로 얼굴 부분은 텅 비어있고 실크햇, 수염, 조끼 등 복장으로만 표현된 전형적인 링컨의 그림이 그려져 있다. 특히 수염은 링컨의 복장을 완성시키는 부분인데, 파운들링 파더는 비밀리에 여러 개의 수염들을 구해 상자에 넣어 들고 다니며 정성스럽게 관리한다. “수염을 기르지 않으면서도 . . . 그것들을 조달하고 모양을 매만지는 데에 너무 많은 노력이 들어서, 그는 그 수염들이 자신의 것이라고 여겼습니다. 말하자면 그 자신처럼 진정한(as authentic as he was) 것이었습니다.”(159-60)라는 독백에서 볼 수 있듯이 수염은 그가 ‘덜 알려진 자’라는 새로운 정체성을 획득하게 하는 중요한 역할을 한다. 또한 오고만은 “팍스의 ‘링컨 극’[『미국 연극』과 『승자/패자』]들에서 보여지는 반-민스트렐(reverse-minstrelsy)의 이미지들인 가짜 수염, 실크햇과 하얗게 하는 분장들을 넘어, 옷은 수행적인(performative) 남성성을 분명히 밝히는 데 도움을 준다”(157)고 설명한다.

메타연극의 중심축 요소가 되는 극중극(play within a play)은 이 극에서 크게 1막에서 반복되는 링컨 암살 재연 장면, 그가 ‘오늘 저녁의 걸작’이라고 부르는, 실제 링컨의 암살 과정을 요약해 관객들에게 나레이션으로 들려주는 장면(188), 2막 중간에 2번 삽입되는 『우리의 미국인 사촌』 장면 등 여러 차례 등장한다. 그

러나 그중 가장 독특하고 유의미한 부분은 그의 아들 브라질이 땅 파는 일 외에도 ‘곡하는 사람’(mourner)이라는 직업을 갖고 있고, 다름 아닌 아버지 파운들링 파더로부터 그 곡하는 연기를 배웠었다는 사실을 말하는 부분(182)이다. 그는 2세 때 처음 아버지로부터 통곡하는 법을 배우며 “이것을 하면 돈을 번다”(“There's money in it”; 182)는 사실도 들었다. 곡할 때의 올바른 자세 등을 배우면서 낮과 밤을 연습에 매진한 결과 그는 어린 나이에도 뛰어나게 곡을 할 수 있게 되었고, 마침내 5세 때 마지막으로 ‘격렬하게 우는 법’을 배운 바로 다음 날 아버지는 그를 두고 집을 떠났다.

땅 파는 사람[파운들링 파더]은 아들에게 ‘우는 것’, ‘호느끼는 것’, ‘격렬하게 우는 것’ 등을 가르치고, 이 모든 것들은 전문적인 곡하는 사람, 즉 장례식에서 슬픈 연기를 하고 돈을 받는 직업인이 되도록 해준다. 즉 그는 감정을 느끼지 않고 개인적 이익을 위해 공연을 하는 것이다.

Digger . . . teaches his son 'the Weep', 'the Sob', 'the Moan', and 'the Gnash', all of which allow the son to become a professional mourner, acting sad at funerals in order to make money. He does not feel the emotions, but rather performs them for personal gain. (Wetmore Jr. 96)

즉 브라질은 단순한 곡하는 사람을 넘어서는 직업적 연기자이고, 2막에서 ‘죽어가는 이가 들려주는 비밀을 지켜주다 훗날 그것을 전달하는 직업’(confidence), 즉 또 하나의 매우 연극적인 직업을 가진 어머니 루시(Lucy)와 함께 브라질이 치루는 파운들링 파더의 장례 의식은 일정 부분 또 하나의 공연이자 극중극이라고 보아도 무리가 아니다. 그는 아들로서 아버지를 그리워하는 개인적 감정도 몇 차례 말로 표현하기는 하지만, 마지막 파운들링 파더가 영혼처럼 나타나는 장면이나 경이의 전당(hall of Wonders)에 안치되는 그에 생에 대해 관객들에게 설명하는 부분 등에서는 마치 연기를 하는 배우처럼 능숙하고, 사무적이며, 건조한 모습을 보인다. 이는 마지막 무대가 한 가족만의 장례라기보다 공식적이고 거시적인 제의(ritual)의 무대가 되어 관객들에게 다가오게 하는 중요한 요소로 작용한다.

2.3 제의, 역사 다시쓰기

이처럼 2막에서는 파운드링 파더의 아내 루시와 아들 브라질이 극을 이끄는 데, 이 막에 걸쳐 여러 번 반복되는 음향은 1막에서 있었던 총소리의 메아리이다. 이는 파운드링 파더의 과거로부터 오는 메아리인 동시에 역사의 또 다른 ‘반복’의 이미지이기도 하다. 또한 2막 내내 브라질이 계속적으로 하는 게스투스적 행위가 있는데, 바로 땅을 파는 행위이다. 1막에서 링컨 암살이라는 익숙한 역사적 사실의 명백성을 제거하고 호기심을 불러일으키는 반복적 링컨 암살 놀이의 게스투스화가 관객들이 사건의 함의에 대해 생각하고 추론하게 한다면, 2막에서 브라질이 구멍을 파내려가는 행위는 1막에서 구멍을 파던 파운드링 파더를 반영하면서 과거를 파헤쳐 현재의 자신을 발견하기 위한 대표적인 게스투스적 동작이다. 이를 통해 관객의 감정이입이나 감상적 태도가 아닌 비관적 거리를 극의 목표로 삼는 브레히트 연극론의 개념이 잘 실현되고 있다고 볼 수 있다. 2막 초반에 본인들은 “이 곳 사람들이 아니고 아버지 역시 아니”(“We arent from these parts. Daddy iduhnt either”; 176)라고 말하는 부분이 있는데 이는 동부에서 서부로 왔기에 이 곳 출신이 아니라는 의미도 갖고 있지만, 동시에 미국 역사 속 흑인들의 존재를 빗대어 표현하는 것이기도 하다. 이처럼 자신의 위치와 자리가 없는 흑인들에게 무언가를 ‘파내고’ 유물을 ‘찾는’ 일은 매우 중요한 일이다. 루시는 브라질에게 다음과 같이 말하며 그녀에게 “이제는 메아리와 진짜를, 전해들은 말과 진실을 구별”하는 것이 자신의 목적임을 밝힌다.

루시. 언제나 무언가를 구별하는 것은 내게 중요한 일이었어. 차이를 아는 것. 너희 아버지와 달리 말이지. 너희 아버지는 혼란스러웠어. 그가 외로이 죽고 제대로 매장되지 못했다는 건 우리의 수치란다. 계속 해라: 땅을 파. 이제 메아리로부터 진짜를 알아내야겠다. 전해들은 말로부터 진실을.

LUCY. Itss always been important in my line to distinguish. Tuh know the difference. Not like your fathe. Your fathe became confused. His lonely death and lack of proper burial is our embarrassment. Go on: dig. Now me I need tuh know the real thing from the echo, the truth from the

hearsay. (*America* 175)

“너희 아버지가 무덤 파는 사람이었듯이 너도 그렇다”(“Your Daddy was uh Digger and so are you”; 192)는 말에서 과거와 현재를 이어가고 있는 흑인들의 땅 파기 작업의 상징성, 즉 역사적 의미를 계속 탐색하고 역사의 계보학 속에 자신을 위치시키려는 의식의 연속성이 드러난다. “무언가를 찾을 때까지 멈출 수 없”(“Cant stop diggin till you dig up somethin”; 176)으며 “털어내어 지정된 장소를 부여”(“brush that something off you give that something uh designated place”; 176)하는 일은 그간 묻혀있던 가족의 역사를 다시 쓰는 일이므로 유의미할 수밖에 없다. 특히 루시는 브라질이 아버지의 이야기를 제대로 복원할 수 있도록 곁에서 끊임없이 오류를 바로잡아주고(“Keep your story to scale”; 180, 185, 186) 부재하는 역사의 길에 올바르게 들어서도록 안내하며(“I’ll draw uh X for you. See? Heresuh X. Huh. Dig here”; 181) 그에 대한 역사를 전달하고 해석해주는 역할을 수행한다.

2막에서 파운드링 파더가 다시 돌아와 마지막 영혼의 모습을 보여주는데, 삶과 죽음의 경계를 희미하게 하는 이러한 재현은 제대로 매장되지 못한 파운드링 파더를 재매장하고 의미를 부여하기 위한 제의적 역할을 한다. 그러나 사실 이 장면들에서 오랜만의 재회에 불구하고 가족들의 열렬한 환영을 받지 못하고 자신이 진짜 링컨인줄 착각하며 연설하는 파운드링 파더의 모습은, 영웅적이라기보다는 애처롭고 다소 희화화되는 인상까지 준다. 1막에서의 커다란 역사의 구멍은 2막에서 경이의 전당으로 전환되고, 무명 흑인이 위대한 백인 지도자의 스피치를 마지막으로 모방하는 놀이의 공간으로, 이어서 비어있는 부재의 공간으로 탈바꿈한다. 물론 구멍에 들어가기 전 그는 링컨의 게티즈버그(Gettysburg, 195) 연설 언어를 자신의 언어로 활용하는 언어유희를 보여 다시금 역사 속 흑인들의 존재를 상기시키는 역할을 한다. 링컨의 명언인 “국민의, 국민에 의한, 국민을 위한”(“Of the people by the people and for the people!”; 197)이라는 구절을 사용함으로써 국민의 나라인 미국에서 흑인들은 그 국민의 영역에 속하지 못해왔음을 빗대어 표현하는 것이다.⁹ 그러나 흑인을 대표하는 엄마와 아들은

⁹ 주지하다시피 파스에게 언어유희는 매우 막강한 전략이다. 조상(forefathers)은 가짜 조상

남편이자 아버지인 그의 죽음을 슬퍼하기보다는 매우 무덤덤하게 받아들이고 오히려 그것을 소재로 둘의 퍼포먼스를 수행하는 모습을 보인다. 그들은 “안아줘”(“Hug me”; 196)고 두 번이나 요청하는 파운들링 파더를 “아직 안 돼요”(“Not yet”; 196), “잠시 기다리세요”(“Gimmieuhminute”; 196)는 건조한 말로 번갈아 거절하는데, 이는 이미 역사 속으로 사라진 고달프고 비참했던 옛 흑인 남성 세대와 동시대 그 역사를 다시 써야 하는 후대의 흑인 세대가 화해하기에는 시간이 필요할 것이라는 팩스의 견해를 암시한다고 볼 수도 있다.

브라질. [. . .] 지금 울까요?

루시. 손님들을 위해 아껴두는 게 좋을 것 같다.

(휴지)

자, 먼지를 털고 닦아내자, 아들이야. 난 한 바퀴 돌게.

브라질. 경이의 전당에 오신 것을 환영, 환영, 또 환영합니다.

BRAZIL. [. . .] Should I gnash now?

LUCY. Better save it for the guests. I guess.

(Rest)

Well. Dust and polish, son. I'll circulate.

BRAZIL. Welcome Welcome Welcome to the hall. Of. Wonders. (*America* 198)

동시에 브라질은 자신이 땅을 파 발견한 것들의 종류를 언급하는데, 정작 아버지의 온전한 신체는 찾지 못하고 역사적 재생산물이나 상징들, 즉 ‘A. L.’이라고 쓰인 보석상자, 워싱턴 대통령의 뼈와 나무로 만든 치아, 링컨 대통령의 흉상, 용감함과 정직성 및 여러 사소한 능력들, 심지어는 속이는 능력까지 칭찬하여 주는 메달들 등(198) 위대한 인물의 파편적인 물건들, 혹은 역설적인 의미의 물품들만을 찾았을 뿐이다. 사람이 오겠냐는 브라질의 물음에 루시는 “아버지를 존경했던 수백, 수천의 사람들”(“hundreds upon thousands who glorified his reputation”; 195)이 올 것이라고 답하지만,¹⁰ 실제로 그를 조문하는 사람은 루

(faux-fathers), 전체(whole)는 구멍(hole), 무덤 파는 사람(digger)은 검둥이(nigger)로 들리는 것이 그 예이다.

시와 브라질 외에 아무도 없다. 브라질은 “어떻게 온 국가가 그를 애도하는 지”(“how thuh nation mourns”; 199) 지켜보라고 말하지만 그 말은 텅 빈 무대를 바라보는 관객에게 흑인의 현재 위상을 명확히 각인시키며 여운의 효과를 남길 뿐이다. 2막 내내 아버지를 따라 아들도 땅 파는 사람이 되었다고 강조하는 루시의 어조가 흑인을 비하하는 단어인 ‘검둥이’(nigger)와 운율을 맞추며 역사의 불가피한 전승을 일정 부분 보여주는 것도 사실이다.

그렇다면 이러한 세대 간 계승은 역사의 단순한 반복, 즉 흑백 갈등과 억압의 역사가 좀처럼 변하지 않고 되풀이될 것이라는 자조적 가능성을 배제하지 못하는 것인가? 루시와 브라질이 파운드링 파더의 장례를 치르는 행위는 지금껏 자신들을 배제해온 이 나라와 역사에 대한 상징적 행위로, 파스가 ‘반복과 수정’을 통해 요구하는 사회적 제의, 즉 미국 흑인 역사에 대한 애도의 제의이다. 파운드링 파더의 영혼은 마지막으로 한 번 더 링컨의 죽음을 연기함으로써 브라질의 애도의 퍼포먼스 속에서는 공식적으로 “위대한 남성”으로 인정받고, 경이의 전당에 “위대한 사람 중 한 명”으로 안장된다. 경이의 전당에 전시되는 물품 중에는 “위대한 머릿속의 거대한 검은 구멍”(“thuh great black hole in thuh great head”; 199)도 있는데, 이는 역사 속 흑인의 상처이자 망각 속으로 사라진 흑인의 역사를 전시하고 애도함을 상징한다. 즉 이는 잃어버린 대상을 주체로 환원시켜 역사를 재구성하려는 적극적 애도이다. 파운드링 파더의 죽음과 함께 무대 위 먼지를 털어내고 정리함으로써 자신들의 비참한 역사에 대한 오랜 인식을 견어내고, 스스로를 깨끗이 정화하고, 새로운 역사를 쓸 것을 제안하는 것이다.

또한 엘람과 레이너(Harry Elam and Alice Rayner)는 그들 사이에 대를 이어 전승되는 땅 파기가 흑인성과 온전함을 실현하는 긍정적인 의미를 갖는다고 평가한다(188). 이 극에서 장례 의식과 관련된 이 가족의 직업들, 즉 파운드링 파더의 무덤 파는 일과 루시의 죽는 자의 비밀을 지켜주는 일, 브라질의 곡하는 일과 낭독하는 일은—파운드링 파더가 가족이 함께 “장례 사업을 하려 했었다”(“could build a mourning business”; 162)고 직접 언급할 정도로—그들에

¹⁰ 이는 가족과 조우한 파운드링 파더가 현재 자신이 있는 곳이 게티즈버그라고 생각하는 것처럼 루시조차 잠시 현실을 망각하고 있다는 것을 보여주는 것일 수도 있고, 같은 흑인 공동체 내에서도 세대 간 인식차이 해소가 쉽지 않다는 것을 상징하는 것일 수도 있다.

게는 능숙한 일이자 또 한편 흑인의 오랜 문화적 전통을 의미하기도 한다. 엘람과 레이너는 흑인 교회나 민스트럴 쇼의 전통에서 나온 흑인 쇼맨십(showmanship)이 미국 연극사에서 매우 중요한 개념임을 설명한다(189). 이러한 측면에서 볼 때 2막의 퍼포먼스는 단순한 애도의 의미 뿐 아니라 흑인의 문화적 연속성과 계승의 의미 또한 지니고 있다.

루시. [...] 그는 위대한 구멍을 그렇게 사랑했었다. 이 곳으로 와서, 비슷하게 생긴 구멍을 찾는다.

브라질. 그리고 돌아가셨나요?

루시. 그리곤 돌아가셨지. 네 아버지 바로 여기서 돌아가셨어. 허. 오, 그는 가짜였어. 매우 위대한 가짜이기까지. 그가 네 아버지야. 그게 너희 두 사람의 연결고리지. 넌 네 아버지질 닮은 거야.

LUCY. [...] He loved that Great Hole so. Came out here. Dugged this lookuhlike.

BRAZIL. Then he died?

LUCY. Then he died. Your Daddy died right here. Huh, Oh, he was uh faker.

Uh greaaaaaat biiiiig faker too. He was your Father. Thats the connection. You take after him. (*America* 181)

앞서 언급했듯이 브라질은 어릴 적부터 아버지에게 사사(師事)한 장례의 기술을 충실히 발전시키고 선대가 물려준 직업행위를 수행함으로써, 또 아버지가 원했던 대로 어머니로부터 삼을 전해 받음으로써, 한편으로는 성공적으로 아버지의 삶과 전통을 계승하고 있는 것이다. “내가 원수 아버지의 발자국을 따라갈 수 있겠지요?”(“We could say I just may follow in the footsteps of my foe-father”; 191)라는 브라질의 말처럼 그는 아버지, 나아가 과거 흑인 남성의 역사를 반복하고 인용하며 대체한다. 즉 여기서의 구멍은 역사가 부재하는 구멍(hole)인 동시에 아버지와 관련된 기억을 계승하고 공연하는 온전함(whole)이 시작되는 곳이기도 하다.

III. 결 론

팍스는 그녀의 가장 최근작으로서 2015년 풀리처상 최종 후보에 올랐던 『아버지 전쟁에서 돌아오다: 파트 1, 2, 3』이 2016년 영국 런던 초연을 할 당시 가디언(*The Guardian*) 지와 인터뷰를 가졌다. 새 대통령 선거가 실시되기 직전이던 당시 미국 최초의 흑인 대통령의 임기가 끝나가며 몰아닥치는 인종주의의 강세에 대한 생각을 묻는 질문에 그녀는 “노예 해방이 있는 후, 한동안 ‘재건의 시기’가 있었고 불가피하게 많은 역류(blowback)가 있었다. 마찬가지로 오바마 대통령의 8년이 있는 후 현재 심각한 역류가 일어나고 있다. 미국인들은 종종 생각이란 것을 하지 않도록 독려 받는다”(Lawson)고 답했다. 또한 그녀는 비록 마지못해 이기는 하지만 곧 있을 대통령 선거에서 트럼프가 아닌 힐러리 클린턴(Hilary Clinton)에 투표하겠다고 발언하기도 했다(Lawson). 노골적으로 인종주의를 표현하는 현 미국 정부 하에서 활동 중인 팍스가 그에 대한 공식적인 입장을 밝힌 적은 아직 없으나 현재 그녀의 활발한 창작 및 개작, 상연 활동은 그녀의 국가와 인종, 그리고 역사의식에 대한 입장을 가장 확실히 표현하는 매체로 작용 중일 것이다.

이 극은 어쩌면 미국의 인종문제에 한정된 주제가 아닌, 역사, 특히 대중들이 보는 수용적 관점에서의 역사라는 거대 담론을 주제로 하고 있다. 미국의 역사학자 거다 러너(Gerda Lerner)는 『왜 여성사인가: 한 역사가의 치열한 삶과 사상을 들여다보며』(*Why history matters: Life and Thought*, 1997)에서 “그동안 ‘역사 밖에’ 있던 집단들이 새로운 주체로 혹은 객체로 역사 탐구에 뛰어들었고, 학계에 활력을 불어넣었다”고 말하며 “그렇지만 사려 깊은 관찰자들은 전문적인 역사 탐구와 일반인이 원하는 다양한 형태의 대중 역사(popular history) 사이에 간극이 있음을 인식했다. 이런 현상은 20세기 초에 미디어 혁명과 함께 시작되었다”(264)고 밝힌 바 있다. 즉 매스 미디어에 구현된 기술 혁신으로 말미암아 사회가 과거나 현재 사건들과 관계 맺는 방식에서 극적인 변화가 일어났다는 것이다. 극의 마지막에서 파운데링 파더가 걸어 나오는 지점이 다름 아닌 TV 화면이라는 것은 이렇게 대중매체가 확산시키는 대중 역사의 확일성과 피상성을 인지하고 그로부터의 탈피를 원하는 팍스의 의지를 보여주는 것일 수도 있다. 이

극에서 메아리(echo), 혹은 속삭임(whisper)으로 표현되는, 덜 알려진 역사를 파헤치려는 소명에 대해 루시는 “속삭임은 늘 곧바로 오지는 않는다. 때때로 시간이 걸려. . . 속삭임은 비밀스럽고 종종 수줍어하지. . . 우리는 방해받을 수도 있어”(“Whispers don’t always come up right away. Takes time sometimes. . . Whispers are secrets and often shy. . . We also could be experiencing some sort of interference”; 178)라는 말로 승자가 아닌 패자 혹은 약자의 역사가 올바르게 발굴되는 것이 매우 어려움을, 그러나 시간이 걸리고 방해물이 존재하더라도 불가능한 것만은 아님을 또렷이 표현한다. 역사는 찾기 어렵고, 늘 재현으로부터 한두 발짝 떨어져있다. 루시와 브라질은 단지 메아리만을 듣고, 브라질은 아버지의 몸이 아닌 아버지의 퍼포먼스를 볼 수 있는 TV만 찾아낸다. 이 극은 역사적 사건을 단순히 각색하는 드라마를 지향하는 것이 아니라, 대중들이 아는 역사라는 개념이 어떻게 반복과 들리는 말(hearsay), 그리고 사람들이 믿고 싶어 하는 역사적 ‘이미지’들로부터 나오는지를 뚜렷이 보여준다. 이러한 측면에서 이 극은 비단 미국 뿐 아니라 다른 모든 나라의 역사에도 효과적으로 적용될 수 있는 드라마투르기를 수행하는 것이다.

이 극이 구멍과 함께 시작되고 다시 구멍으로 돌아와 끝난다는 점은 팍스의 역사관을 잘 보여준다. 파운데링 파더가 놀이공원의 구멍으로부터 링컨의 대역이 되기로 결심했듯이, 팍스가 흑인들의 역사가 다시 쓰이기 시작되기를 바라는 곳 역시 바로 구멍이다. 단지 커다란 구멍으로 구성되어있는 흑인의 역사가 그들의 새로움, 다양함, 그리고 온전함(whole)의 모습으로 다시 채워지기를, 그리고 그 채움이 이 극을 보는 현재의 관객들에 의해 이루어지기를, 그녀는 관이 아닌 자신이 파놓은 구멍 속으로 들어가는 마지막 파운데링 파더의 모습을 통해 제안하고 있다. 또 하나 주목할 점은 이 극에서 역사가 구멍, 즉 여성의 ‘자궁’으로 은유될 수 있는 공간 속으로 빠져 들어갔다가 루시라는 여성의 기억으로 다시 밖으로 나오기 시작한다는 점이다. 포스터 또한 자궁을 암시하는 이 다산의 구멍에서 팍스가 역사를 생산시키고 재구성한다고 주장한 바 있는데(28), 이렇듯 팍스의 구멍은 역사를 생성하는, 즉 여성성의 측면에서 볼 수 있는 번식과 출산의 구멍이라고도 볼 수 있다. 루시는 이 작품에서 흑인의 역사를 기억하고 그 속성을 인지하면서 역사의 복원을 이끄는 인물이며, 따라서 이 극은 “어머니의 언어로 역

사를 해석하고 전달하는 작품”(신지숙 150)이다. 팩스는 “나는 한 개인의 성적 조우가 아닌 보다 큰 영역의 무언가를 보고 있다”(“I’m not looking at a single sexual encounter but something larger”; “Style” 9)고 말하는데, 이러한 맥락에서 파운데링 파더와 브라질리 판 구멍은 루시 개인이 아니라 모든 흑인 여성, 혹은 흑인의 역사를 재현해줄 모든 여성의 자궁을 뜻하는 것일 수 있다. 즉 모든 역사가 사라진 것으로 표현되는 거대한 구멍에 대한 글쓰기는 남근중심주의 혹은 남성 중심의 역사, 나아가 남성적 글쓰기를 전복하는 자궁중심주의의 글쓰기를 상징하며 흑인 여성 작가라는 팩스 자신의 정체성을 재확인하는 기법일 것이다. 과거 흑인남성들이 오랜 노동과 린치, 신체적 핍박과 고통의 세월들로 인해 과거를 돌아보고 흑인 역사를 다시 쓸 여력이 없었다면, 이제 그 다음 세대의 흑인 자손들, 특히 흑인 여성들이 그 목소리를 내는 역할을 할 수 있고 해야 할 것이라는 팩스의 가치관이 들어가 있는 부분이기도 하다. 비록 그 목소리 또한 메아리가 아닌 진실인지 확인할 수 없다 하더라도, 오랜 시간 하나의 목소리만이 존재하던 역사 속에 겹쳐지는 다른 목소리들이 함께 등장한다는 것은 괄목할만한 성과가 아닐 수 없다. 과거의 고정된 역사를 유동적인 맥락 속에 실어서 새로운 가능성을 탐색해가는 과정을 통해 팩스는 텍스트의 경직된 성질을 해체해나가는 새로운 공연성을 잘 보여주고 있다.

인 용 문 헌

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Brantley, Ben and Jesse Green. “The Best Theater of 2017.” *New York Times*. 5 Dec. 2017. Web. 17 Dec. 2017.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1997. Print.
- Chun, Yon Hee. “Playing Lincoln Simulacra: Performativity in Suzan-Lori Parks’ *The America Play*.” *American Studies*. 36.2 (2013): 1-32. Print.
- [전연희. 『링컨 신화의 재조명: 수잔 로리 팩스의 『미국연극』에 나타난 수행성』. 『서울대학교 미국학』 36.2 (2013): 1-32.]
- Drukman, Steven. “Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-Diddly-Dit-Dit: An Interview.”

The Drama Review. 39.3 (1995): 56-75. Print.

Elam, Harry and Alice Rayner. "Echoes from the Black (W)hole: An Examination of *The America Play* by Suzan-Lori Parks." *Performing America: Cultural Nationalism in American Theater*. Ed. Jeffrey D. Mason and J. Ellen Gainor. Ann Arbor: U of Michigan P, 1999. 178-92. Print.

Feldman, Adam. "Suzan-Lori Parks talks about politics, inspiration, James Baldwin and her Red Letter Plays." *Timeout.com*. 22 Aug. 2017. Web. 27 Dec. 2017.

Foster, Verna A. "Suzan-Lori Parks's Staging of the Lincoln Myth in *The America Play* and *Topdog/Underdog*." *Journal of American Drama and Theatre*. 17.3 (2005): 24-25. Print.

Geis, Deborah. *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2008. Print.

Gilbert, Helen and Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge 1996. Print.

Kim, Hyun Ah. "Dilemma of Racial Identity in *Father Comes Home from the Wars Parts 1, 2 & 3*." *The Journal of Modern English Drama*. 30.2 (2017): 143-168. Print.

[김현아. 『아버지 전쟁에서 돌아오다』에 나타난 인종 정체성의 딜레마. 『현대영미드라마』 30.2 (2017): 143-168.]

Kim, Jeongho. "A Semiotic Approach to Rituals of Black Drama through Barak's *Dutchman*." *Studies in English Language & Literature*. 39.1 (2013): 65-84. Print.

[김정호. 『흑인연극의 제의성에 대한 기호학적 분석: 바라카의 『더치맨』을 중심으로』. 『영어영문학연구』 39.1 (2013): 65-84.]

Kim, Yungduk. "Performing (as) Inheritance: The Politics of Surrogation in Parks's *The America Play*." *Studies in British and American Language and Literature*. 101 (2011): 61-79. Print.

[김영덕. 『유산의 퍼포먼스, 퍼포먼스의 유산: 팍스의 『아메리카 플레이』에 나타난 대체행위의 정치학』. 『영미어문학』 101 (2011): 61-79.]

Lawson, Mark. "Suzan-Lori Parks: 'People in America are often encouraged not to think?'" *The Guardian*. 21 Sep. 2016. Web. 28 Dec. 2017.

Lerner, Gerda. *Why History Matters: Life and Thought*. Trans. Jeong Ha Kang. Seoul: Green History, 2006. Print.

[러너, 거다. 『왜 여성사가인가: 한 역사가의 치열한 삶과 사상을 들여다보며』. 강정하 역. 서울: 푸른역사, 2006.]

O'Gorman, Siobhán. "(Di)Visible layers: Bodies, genders and costumes in the works of Suzan-Lori Parks." *Scene*. 2.1 (2014): 155-167. Print.

Parks, Suzan-Lori. "from Elements of Style." *The America Play and Other Works*. New York: TCG, 1995. 6-18. Print.

_____. "Possession." *The America Play and Other Works*. New York: TCG, 1995. 3-5. Print.

- _____. *The America Play and Other Works*. New York: TCG, 1995. 157-99. Print.
- Reid, Kerry. "A Lincoln impersonator in Suzan-Lori Parks' *The America Play*." *Chicago Tribune*. 24 Jun. 2015. Web. 23 Dec. 2017.
- Reinelt, Janelle G. "The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality." *SubStance*. 31.2&3 (2002): 201-15. Print.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia UP, 1996. Print.
- Ryan, Katy. "No Less Human": Making History in Suzan-Lori Parks's *The America Play*." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 13.2 (1999): 81-93. Print.
- Saal, Ilka. "The Politics of Mimicry: The Minor Theater of Suzan-Lori Parks." *South Atlantic Review*. 70.2 (2005): 57-71. Print.
- Shin, Ji Sook. "Suzan-Lori Parks's Postmodern Archaeology: *The America Play*." *Studies in British and American Language and Literature*. 99 (2011): 137-57. Print.
[신지숙. 「수잔 로리 파크스의 포스트모던 고고학」. 『영미어문학』 99 (2011): 137-57.]
- Wetmore, Jr. Kevin J. "Re-enacting: metatheatre in the plays of Suzan-Lori Parks." *Suzan-Lori Parks: A Casebook*. Ed. Kevin J. Wetmore Jr. and Alycia Smith-Howard. New York: Routledge, 1994. 89-105. Print.
- Williams, Tom. "*The America Play*." *Chicago Critic*. 16 Jun. 2015. Web. 23 Dec. 2017.

김현아

주소: (03722) 서울특별시 서대문구 연세로 50 연세대학교 영어영문학과

이메일: hyona80@naver.com

논문접수일: 2017. 12. 17 / 심사완료일: 2017. 02. 02 / 게재확정일: 2017. 02. 08.