creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음악학석사 학위논문

미디어의 미디어가 된 오페라

-존 아담스(John Adams)의 《닉슨 인 차이나》(Nixon In China) 연구-

2017년 2월

서울대학교 대학원

음악과 이론·음악학 전공

정 다 운

미디어의 미디어가 된 오페라

-존 아담스(John Adams)의 《닉슨 인 차이나》(Nixon In China) 연구-

지도교수 오 희 숙

이 논문을 음악학 석사 학위논문으로 제출함

2016년 12월

서울대학교 대학원

음악과 이론·음악학 전공

정 다 운

정다운의 석사 학위논문을 인준함

2017년 1월

위 원 장 이 석 원 (인)

부위원장 민 은 기 (인)

위 원 오 희 숙 (인)

국문초록

본고는 1972년 미국 닉슨 대통령의 중국방문을 다룬 존 아담스(John Adams)의 오페라 《닉슨 인 차이나(Nixon in China)》를 미디어적 관점에서 분석한 연구이다. 《닉슨 인 차이나》는 동시대 사건을 다룬 뉴스를 오페라 무대 위에서 재현했다는 점 때문에 세간의 주목을 끌었다. 그러나 미디어와의 이러한 표면적 연관성은 오히려 작품이 가진 보다 본질적이고 심층적인 미디어와의 연관성에 대해서는 간과하도록 만들었다. 본 연구는 이러한 점에 착안하여 《닉슨 인 차이나》를 미디어이론의 틀에서 접근한 새로운 해석을 시도하였다. 즉 본 작품의 내용과 형식에서 모두 미디어적 속성이 반영되고 있으며 이를 통해 미디어가 현실에 영향력을 끼치는 모습을 작품 속에서 드러내고 있음을 밝히고자 하였다.

이를 위한 선행 작업으로 우선 분석틀로서의 미디어 미학의 흐름을 조망하였다. 특히 텔레비전의 대중화 이후 그 영향력에 대한 상반된 견해들 사이에서 미디어의 구성적, 능동적 기능에 대한 인식을 공통점으로 도출하였고, 이를 미디어 담론과 《닉슨 인 차이나》와의 연계점으로 삼았다. 이러한 양상이 《닉슨 인 차이나》의 리브레토, 음악, 연출에서 어떻게 나타나는지 분석하여 작품이 지닌 다층적이고 근원적인 미디어와의 연관성을 밝혀냈다. 그 분석의 내용은 다음과 같다.

첫째, 이 작품의 내용은 닉슨의 중국방문이 아니라, '미디어에 비친' 닉슨의 중국방문'이라는 점을 핵심으로 한다. 등장인물들은 TV를 시종일관 인식하고 있으며 이에 따라 대조적인 모습을 보여주어 현대인의 삶과 미디어의 연관성을 포착한다. 둘째, 내용을 담는 작품의 형식을 보면, 뉴스나 쇼등 구체적인 텔레비전 프로그램의 모방이 나타날 뿐 아니라 패스티시와 플로우 등 텔레비전이 취하는 전형적 구성형식을 취하고 있음을

알 수 있다. 패스티시는 내적정합성을 결여한 이질적인 요소들을 병치하는 기법이며, 플로우는 이질적인 단편들을 필연적인 전개가 아닌 흥미본위의 흐름으로 배열하는 것을 의미한다. 이러한 특성은 《닉슨 인 차이나》에서의 파편적 극구성과 음악구성, 긴장과 이완의 호흡을 고려하여 시종일관 관객의 시선을 놓치지 않도록 하는 배열 등에서 나타난다. 이외에도 다양한 장르를 끌어 들이는 상호미디어성과 시청각의 과부하로 관객을 압도하는 점을 미디어의 형식과 공유한다. 셋째, 내용과 형식을 통해 드러나는 작품의 주제는 미디어적 현실에 대한 비판적 반성으로 볼 수 있다. 이에 사로잡힌 현대인의 모습을 《닉슨 인 차이나》에서는 정신분열증과 노스탤지어를 통해서 포착한다. 통전적인 인식을 방해하는 미디어의 영향력은 분열된 자기의식, 기표의 언어유희인 정신분열증을 통해 나타난다. 노스탤지어는 현실도피를 위한 상품화된 가상인데 《닉슨 인 차이나》에서는 노스탤지어속에서도 이미 자리 잡고 있는 미디어의 모습을 통해 그 무한소급적 위력을 드러낸다. 미디어의 막강한 영향력은 하이퍼리얼리티의 생산에서 절정을 이룬다. 이는 현실보다 더 현실 같은 가상과 원본 없는 이미지의 유통을 의미하며 《닉슨 인 차이나》에서는 극중극 장면에서 첨예하게 나타난다. '낯설게하기'는 이러한 주제를 구현하기 위한 극적 장치로 사용된다. 미디어적인 현실을 미디어의 틀과 함께 제시하여 미디어의 영향을 받는 현실에 대한 객관적 거리를 확보하게 한다. 이를 통해 당연하게 여길 수 있는 미디어의 영향력을 관중이 보다 효과적으로 각성하게 만든다.

이러한 분석을 근거로 볼 때, 《닉슨 인 차이나》는 현대사회 속 미디어의 모습을 매개(mediate)하는 역할을 하는 오페라, 즉 '미디어의 미디어가 된 오페라'로서 독해가능하다. 또한 바로 이 점이 《닉슨 인 차이나》가 지닌 동시대적 오페라로서의 진정한 지위와 가치를 보장해 주는 것이라고 볼 수 있다.

주요어: 존 아담스, 닉슨 인 차이나, CNN오페라, 미디어의 구성력, 낯설게 하기, 하이퍼리얼리티

학 번: 2013-21649

목 차

서 론 ····· 1

I. 예비적 고찰 ····· 7

1. 《닉슨 인 차이나》의 개요 및 제작과정 ····· 7

2. 초연에 대한 비평 ····· 16

3. 선행 연구 및 그 한계 ····· 19

II. 분석틀로서의 미디어 미학 ····· 26

1. 미디어의 의미와 미디어 환경의 변화 ····· 26

2. 미디어 미학의 현대적 전개 ····· 28

3. 미디어와 《닉슨 인 차이나》의 연계 ····· 35

III. 미디어로 본 《닉슨 인 차이나》 ····· 39

1. 미디어적 내용 ····· 40

1) '미디어적 사건'으로서의 닉슨의 중국 방문 ····· 40

2) 미디어의 존재와 강박 행동 ····· 50

3) 미디어의 부재와 정체성 상실 ····· 61

2. 미디어적 형식 ····· 71

1) 다양한 TV프로그램의 모방 ····· 72

2) 매체의 혼성과 시청각의 과부하 ····· 75

3) 파편적 극구성과 음악구성 ····· 92

3. 미디어적 현실에 대한 비판적 반영 ····· 111

1) 분열적 자기의식과 언어유희 ····· 113
2) 자연환경이 된 미디어 환경 ····· 126
3) 미디어와 현실의 본말전도 ····· 131
4) 비판의 전략으로서의 '낯설게하기' ····· 139

결 론 ····· 152
참고문헌 ····· 156
영문초록 ····· 162
부 록 (『닉슨 인 차이나』 한글번역본) ····· 166

표 목 차

[표1] ····· 41

그 림 목 차

[그림1] ····· 82
[그림2] ····· 83
[그림3] ····· 84
[그림4] ····· 142

악 보 목 차

[악보1] ····· 47
[악보2] ····· 48
[악보3] ····· 57
[악보4] ····· 88
[악보5] ····· 90
[악보6] ····· 102
[악보7] ····· 102
[악보8] ····· 103
[악보9] ····· 103
[악보10] ····· 104
[악보11] ····· 104
[악보12] ····· 123
[악보13] ····· 124
[악보14] ····· 124
[악보15] ····· 136
[악보16] ····· 144

서 론

> 베이징 공항에서 제임스 매달레나(James Maddalena)[1]와 캐롤란 페이지[2](Carolann Page)가 더 스피리트 오브 '76(The Sprit of '76)의 문에서 걸어 나와 계단으로 내려왔다. 관객들은 숨을 멈췄다. 닉슨 대통령 부부는 정말 '실재(實在)' 인 것처럼 보였다.[3]

존 아담스(John Adams)의 오페라 《닉슨 인 차이나》(Nixon in China, 1987)는 세계가 주목했던 동시대적 정치사건[4]을 소재로 삼았다는 점에서 큰 반향을 불러일으켰다. "오페라 무대에서 살아 있는 실존 인물을 만나는 것은 매우 드문 일이다."[5] 그러나 이 작품이 무엇보다 화제가 되었던 것은, 오페라에서 TV뉴스라는 형식을 차용했다는 사실 때문이었다. 《닉슨 인 차이나》는 무대에서 마치 뉴스 방영을 보는듯한 장면을 연출했다. 오프닝을 장식하는 미국 대통령 닉슨과 중국 수상 저우언라이의 악수 장면에서, 대통령 전용기를 비롯해 인물들의 동선과 표정까지 당시 TV뉴스 보도 장면을 상세히 재현한 점은 두고두고 회자되었다.[6]

---

1) 제임스 매달레나(James Maddalena, 1954~): 미국의 바리톤 가수로 《닉슨 인 차이나》의 초연 및 2011년 메트로폴리탄 공연에서 닉슨 역을 맡으며 명성을 얻었다.
2) 캐롤란 페이지(Carolann Page): 《닉슨 인 차이나》의 초연에서 영부인 팻 닉슨의 역을 맡은 소프라노 가수.
3) Michael Steinberg, Liner notes for Nixon in China, Nonesuch, 1988, in: Thomas May, *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, Amadeus Press, 2006.
4) 1972년 미국의 제 37대 대통령 리처드 닉슨의 중화인민공화국 방문은 중국 본토에 공산당 정권이 들어선 이후 30여 년 간 지속된 냉전 종식의 물꼬를 트는 역사적 사건이었다.
5) Michael Steinberg, 앞의 글. 《닉슨 인 차이나》의 초연 당시 닉슨을 비롯한 대부분의 인물이 생존해 있었는데, 공연 시 고인이 아닌 생존 인물이 오페라의 주인공이 된다는 것은 전례 없는 일이었기 때문이다.

이러한 화제성 때문에 이 작품에 꼬리표처럼 따라붙는 별칭이 바로 'CNN 오페라'[7]이다. 그런데 《닉슨 인 차이나》의 제작자들[8]은 이 별칭을 매우 못마땅하게 여겼다. 작곡가인 아담스는 "사람들은 이 작품을 어떤 범주에 넣어야 할지 모르기 때문에 그런 명칭으로 부르지만 이 작품은 오히려 현대의 신화이다."[9]라고 주장하기까지 했다. 《닉슨 인 차이나》는 자본주의의와 사회주의라는 극도의 대척점에 있는 사상을 상징하는 두 인물의 역사적인 만남을 통해 '현대의 신화'를 그려냈다는 것이다. 연출가인 셀라스(Peter Sellars) 역시 불편한 심기를 노골적으로 드러낸다. "어떻게 그런 생각을 할 수 있는지 이해할 수가 없다. 오페라 자체는 당신이 CNN 뉴스에서 보는 것과는 수백만 마일이나 떨어져 있는데 말이다. (…) 우리는 미디어가 성급히 판단해 퍼 나르고 떠먹여주는 광기에 익숙해져 있다. 오페라는 헤드라인이 미치지 못하는 내부로 들어갈 수 있다."[10] 셀라스에 따르면 이 작품의 목적은, 유명한 사건 속 인물들이 그 상황에서 실제로 어떻게 느끼고 생각했는지를 다각도로 깊이 있게 조명함으로써 이 사건에 대해 사색

---

6) 《닉슨 인 차이나》는 오페라무대에서 최초로 뉴스를 재현한 작품이다. 더구나 오페라의 소재가 된 사건은 초연 당시 사람들에게는 매우 인상적인 글로벌한 뉴스로 각인되어있던 것이었다. 또한 무대에서의 실물크기 비행기의 등장 등 매우 실제적인 재현 때문에 오페라를 보러 온 관람객들에게는 이 작품이 충격적이고 인상적일 수밖에 없었으며 바로 이러한 점이 작품에 대한 센세이션을 불러일으켰다. 때문에 본 작품은 표면적이고 일차적인 미디어와의 연관성이 작품 비평의 주류를 이루었다. 본 연구에서는 이러한 표면적인 연결을 지양하여 작품이 가진 미디어와의 보다 근본적, 심층적인 연관성을 고찰하고자 하는 것이다.

7) Thomas May, "Creating Contexts; Peter Sellars on Working with Adams", in: Thomas May, 앞의 책, 241.

8) 이 오페라는 협업 작품이다. 연출가 피터 셀라스(Peter Sellars)가 먼저 작품을 구상하고, 작곡가 존 아담스(John Adams)와 리브레티스트 앨리스 굿맨(Alice Goodman)에게 협업을 제안하였다. 그 후 세 사람은 오랜 시간동안 함께 작업하여 오페라를 완성시켰다.

9) 2011, 2.1. 존 아담스, 피터 셀라스, 마크 모리스(Mark Morris) 가 참석한 패널 토의내용(William Germano, "Opera as News: Nixon in China and the Contemporary Operatic Subject", *University of Toronto Quaterly*, Vol. 81 Number 4, Fall, 2012, 807.)

10) Thomas May, 앞의 글, 앞의 책, 41.

할 수 있는 기회를 제공하는 것이다. 즉 관객들은 이 오페라를 통해 뉴스에 보도된 사건 이면의 심층을 파악할 수 있으리라는 것이다.

이러한 제작자들의 의도를 반영이라도 하듯, 《닉슨 인 차이나》에 대한 연구들은 작품 표면에 번연히 드러난 미디어 관련 계기를 비껴가는 경향이 있다. 동서양의 만남에서 오는 타자성에 초점을 맞추거나, 등장인물의 공적 자아와 사적 자아의 대비에 주력하는 등의 형이상학적 접근이 기존 연구의 주류를 형성해 왔다.[11] 그런데 과연 그것이 이 작품을 읽는 가장 적절한 방식일까? 《닉슨 인 차이나》는 무엇보다도 '동시대성'을 전면에 내세웠고, 그 중심에 TV라는 매체가 자리 잡고 있다는 사실은 부인할 수 없다. 그렇다면 미디어와의 연관성이 셀라스가 질색하듯 그토록 부적절한 코드인가? 제작자들은 '현대의 신화'를 말하는데, 오늘날의 신화는 결국 미디어에 의해 만들어지지 않는가? 이 '동시대' 오페라를 바라보는 적확한 시각은 과연 무엇일까?

《닉슨 인 차이나》 제작자들의 불만과 우려가 이해되지 않는 것은 아니다. 그들은 TV뉴스의 오페라 무대 재현이라는 압도적 선정성 때문에 자칫 작품의 심층적 의미가 가려질까 저어하는 것이다. 그러나 이 작품의 미디어 연관성에 대해 지나치게 방어적인 입장을 취하는 것은 도리어 작품의 핵심 계기를 놓치는 일이 된다고 본다.

《닉슨 인 차이나》는 근본적으로 미디어와 관련되어 있다. 우선 닉슨의 중국 방문 자체가 미디어를 통해 다소간 전략적으로 '구성'되었으며, 텔레비전의 공감각적·즉각적 특성으로 말미암아 세계적 주목을 끌었음은 주지의 사실이다. 게다가 더욱 중요한 것은 오페라 《닉슨 인 차이나》가 이러한 닉슨의 중국 방문을 애초부터 미디어에 토대를 둔 사건으로서 제시했다는 점이다. 즉 작품의 소재가 날것으로서의 '닉슨의 중국 방문'이 아닌, 'TV에

11) 선행 연구들에 관해서는 본 논문 I-3 참조.

비친 닉슨의 중국 방문'이다. 미디어에 반영된 현실을 무대에서 정밀하게 재현하는 한편, 미디어 이면에서 미디어를 의식하는 등장인물들의 모습을 교차시켜 보여줌으로써 《닉슨 인 차이나》는 미디어가 현실에 끼치는 막대한 영향력을 그려 내고 있다. 또한 이러한 의미내용을 효과적으로 구현하기 위해, 《닉슨 인 차이나》는 다시 한 번 멀티미디어의 형식적 특성을 십분 활용한다. TV의 보급을 통해 친숙해진 이러한 미디어적 형식으로 인해 현대 관객들은 이 작품을 원활히 수용할 수 있었고, 그것이 동시대 오페라로서 유례없는 상업적 성공으로까지 이어졌음은 충분히 인정될 만한 사실이다.[12)]

이 작품에 미디어적 접근을 시도한 선행 연구가 없었던 것은 아니나, 극히 일부 장면의 미디어 연관성만을 다루었기에 전면적인 접근이 될 수 없었다.[13)] 본 연구는 이러한 선행 연구들의 한계를 극복하여, 《닉슨 인 차이나》의 소재 및 내용, 형식, 나아가 주제에서 드러나는 미디어 연관적인 사회적·미학적 담론들을 포착하는 데까지 나아가고자 한다. 오늘날 미디어는 사실을 중립적으로 매개하는 통로에 불과한 것이 아니다. "미디어는 메시지이다."라는 맥루언의 통찰처럼, 미디어는 그 자체로 우리의 지각 방식과 사유 방식, 나아가 삶의 방식을 변화시키는 힘을 지니고 있다. 《닉슨 인 차이나》는 과연 미디어와 현실의 연관 관계를 오페라라는 형식 속에서 어떻게 그려내는가? 이 문제를 상세히 분석하는 것이 본 연구의 궁극적 목표이다. '미디어의 미디어가 된 오페라'라는 본 논문 제목의 의미는, 《닉슨 인 차이나》가 현대 사회 속 미디어의 양상을 오페라 무대를 통해 매개(mediate)하고 있음을 나타낸다.

---

12) 동시대 오페라들은 대부분 초연 이후에는 공연되지 않는 것이 보통인데, 이 작품은 1987년 휴스턴 초연 이후 미국 전역과 프랑스, 영국 등 유럽 각지에서 70회 이상 공연되었고 2011년에는 메트로폴리탄 오페라에서도 공연된 바 있다. 대중적으로도 괄목할 만한 성공을 거둔 유일한 동시대 오페라라 해도 과언이 아니다.

13) 페기 카무프(Peggy Kamuf)가 《닉슨 인 차이나》를 텔레비주얼리티(Televisuality)와 연관시켜 논의하였으나, 작품의 몇 장면의 분석에만 그쳤을 뿐 작품 전체의 소재와 형식을 미디어의 시각에서 바라보지는 않았다. 본 논문 I-3 참조.

본 연구의 구성 및 방법은 다음과 같다. 우선 제I부 '예비적 고찰'에서는 《닉슨 인 차이나》의 개요 및 제작 과정을 소개하고, 초연 당시의 비평 및 이 작품에 대한 선행 연구들을 살펴본다. 다음으로 제II부에서는 본 연구의 분석틀로 활용되는 미디어 미학을 개관한다. 20세기 중반 후기자본주의 사회를 배경으로 출현한 텔레비전은 공감각적 자극, 즉각적 전파력, 동시에 많은 사람들에게 접근할 수 있다는 점 때문에 막강한 영향력을 지닌 대중 매체(mass media)로 자리 잡았다. 본격적 대중 매체로서의 텔레비전 및 그 후속 미디어 미학에서는, 단순한 전달자가 아니라 현실을 '구성'하는 힘을 지닌 미디어의 속성이 부각되며 이를 가능케 하는 현대 미디어의 형식적 특성들이 논의된다. 이는 본 논문의 주요 내용을 이루는 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관적 작품 분석에 길잡이가 되어줄 것이다.

제III부에서는 본격적으로 《닉슨 인 차이나》의 미디어적 계기들이 탐구된다. 이 작품의 미디어적 소재 및 내용, 이 내용이 가공되는 미디어적 방법 즉 형식, 그리고 마지막으로 그러한 미디어와 현실의 관계 양상이 이 작품 속에 어떻게 드러나 있는지 분석될 것이다. 리브레토의 내용 및 구성 방식에서 미디어와의 연관성을 추적함과 동시에, 음악이 어떤 방식으로 리브레토를 돕고 나아가 미디어적 속성을 효과적으로 재현하는지를 밝히는 것 또한 본 연구의 중요한 과제이다. 나아가 이 작품이 연출가, 리브레티스트, 작곡가가 기획에서부터 공연에 이르기까지 함께 작업한 협업 작품임을 감안하여, 실제 무대 연출 또한 연구 대상에 포함시켰다. 따라서 피터 셀라스가 연출한 공연 중 접근 가능한 자료로 남아있는 1987년 휴스턴 초연과 2011년 메트로폴리탄 공연을 영상 자료로 활용하였다.

이렇듯 '리브레토/리브레토를 구현한 악곡/그것의 공연'이라는 삼중의 차원에서 미디어적 계기를 고찰함으로써, 본 연구는 《닉슨 인 차이나》에 표면적으로 드러나는 미디어 연관성뿐 아니라 그 심층에 편재하는 미디어의

영향력까지를 파악한다. 오늘날 미디어가 현실을 반영하는 것이 아니라 오히려 미디어에 의해 현실이 구성되는, 그러한 도착된 현실을 풍자적으로 반영함으로써 현실 비판적 요소를 담지한다는 점에서, 이 작품은 본격적 동시대 오페라로서 의의를 지니게 된다. 따라서 본 연구는 앞서 언급했던 제작자들의 우려, 즉 동시대적 소재와 뉴스 형식을 모방했다는 점을 선정적으로 부각시키는 저널리즘적 접근을 불식시키고, 《닉슨 인 차이나》를 진정한 '시대 반영적' 오페라로서 자리매김하게 될 것으로 기대한다.

I. 예비적 고찰

1. 《닉슨 인 차이나》의 개요 및 제작과정

오페라 《닉슨 인 차이나》에 대한 착상은 연출가 피터 셀라스(Peter Sellars, 1957~)로부터 나왔다. 그는 1972년 미국 대통령 리처드 닉슨이 중국을 방문한 역사적 사건을 오페라로 제작하기로 마음먹고, 이 작업에 걸맞은 대본가와 작곡가로 각각 앨리스 굿맨(Alice Goodman, 1958~)과 존 아담스(John Adams, 1947~)를 떠올렸다.[14)]

셀라스는 메트로폴리탄 공연의 막간에 이루어진 인터뷰에서 어떻게 이 작품을 생각해 냈느냐는 질문에 대해 다음과 같이 답했다. "그가 중국을 방문하리라고는 아무도 상상하지 못했던 인물, 열렬한 반공산주의자였던 닉슨이 중국을 방문한 믿을 수 없는 그 순간이 작품에 대한 아이디어의 포문을 열어 준 계기였다."[15)] 가장 그럴 것 같지 않던 인물의 의외적 행동에 대한 놀라움이 오페라 탄생의 출발점이 되었고, 작품 제작 과정 중에 이와 연관된 여러 의미들이 투영되었다. 셀라스는 이 사건을 협업자들과 심층적으로 연구 조사하여 작품화시켜 무대에 올렸다. 미국인이라면 누구나 익숙하게 알고 있는 동시대의 역사적인 사실을 오페라의 소재로 삼았으며, 오페라 속 등장인물은 신화 속 인물이거나 가상의 인물이 아니라 모두 실제로 존재하는 인물이라는 사실은 많은 사람들의 관심을 끌었다.

셀라스가 아담스를 작품의 작곡가로 염두에 두었던 것은 아담스의 음악이 가진 특징이 자신의 아이디어를 담아 발전시킨 극의 정서와 내용을 표현하는 데 효과적이라고 생각했기 때문이다. 그는 아담스의 초기작품들, 특히 《쉐이커 루프스》*(Shaker Loops,* 1978) 같은 현악곡을 감상해 본 후

14) Thomas May, 앞의 글, 앞의 책, 238-239.
15) DVD, The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.

그의 음악이 '매우 극적인' 요소를 가지고 있다고 평가했다. 그는 아담스의 음악들에 대해 '긴장의 엄습, 완화, 아드레날린을 흥분시키는 시각적인 상태'이며 '극장에서 사람들이 기대하는 바로 그것'이라고 평했다.[16] 《닉슨 인 차이나》의 메트로폴리탄 공연의 막간 인터뷰에서 셀라스는 아담스의 음악에 대해 "추상적이지 않으며 생생하고 살아있으며 급격한 변화를 가지고 있다. 분위기를 쌓아가는 효과와 긴장감을 가지고 있으며 희극적임, 괴상함, 우울함, 부드러움, 재미뿐만 아니라 대량학살이 자행되는 현 시대의 위험하고 어두운 면을 담아낼 수 있는 진지함도 동시에 가지고 있는 음악이다."라고 호평했다. 셀라스는 또한 아담스의 음악이 일정 분위기가 유지되다가 그 마디가 끝나기 전에 분위기가 전환될 정도로 변화무쌍하며, 무소르그스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839~1881)의 음악처럼 어둡고 심각한 부분이 곳곳에 표출되어 있다고 언급했다. 이러한 복합적 층위와 색채의 조합으로 이루어진 음악이기에 현대사회의 다양한 면을 표현하기에 적합하다는 것이다.[17]

이 오페라의 작곡가인 존 아담스는 1947년 생으로 클라리넷과 작곡으로 음악적 소양을 키웠다. 그는 하버드에서 레온 키치너(Leon Kirchner) 등을 사사하였고 샌프란시스코 컨서버토리에서 그 지역의 새로운 음악과 관계를 맺으며 실험적인 경향의 곡을 위촉하고 소개하는 일을 하였다. 이후 오케스트라곡《하모니움》(*Harmonium*, 1981)과《하모니레레》(*Harmonielehre,* 1985)를 계기로 미국 전역에서 명성을 얻게 된다.

아담스 음악의 핵심은 대중성과 다양성, 조성에 대한 선호, 시대와의 연관성으로 요약될 수 있다. 어렸을 때부터 클래식과 대중음악을 모두 접하면서 자랐기 때문에 그의 음악에는 재즈, 로큰롤, 가스펠 같은 다양한 장르에서 온 요소들이 녹아 있다. 그는 이런 점이 음악에 놀라운 생동감과 에너

16) Thomas May, 앞의 글, 앞의 책, 239.
17) DVD , The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.

지를 주지만, 별로 고상해 보이지 않기 때문에 비평가들을 못마땅하게 만든다며 우회적으로 비평가들을 비난하기도 했다. 아담스는 일반적으로 포스트미니멀리즘 작곡가로 분류되지만, 그 자신은 이러한 틀로 분류되는 것을 원치 않았다. 스티브 라이히(Steve Reich, 1936~)의 음악이 자신의 스타일을 발전시키는 데 결정적인 역할을 했지만, 미니멀 음악은 너무나 단순하며 자신은 음악에서 그 이상의 것을 표현하고자 한다며 미니멀 음악과는 뚜렷이 구분되는 입장을 취했다.[18]

아담스는 조성에 대해 뚜렷하게 옹호적인 입장을 취한 작곡가이기도 하다. 그는 "조성은 획득된 취향이나 선택이 아니라 생득적 성향이다."[19]라고 하며 "C장조로 쓸 수 있는 곡이 아직 많이 남았다."[20]고 주장했다. 또한 유럽 중심의 난해한 음악을 거부했으며 동시대 음악에 대한 청중의 경계를 풀어주고 '접근 가능한 악보'를 제공하는 작곡가로서 명성을 확립했다.[21] 그는 자신의 음악언어에서 필수적인 요소를 펄스(pulsation), 조성 혹은 모드 그리고 반복으로 꼽았다. 이런 요소들은 음렬주의자들에 의해 파괴된 것들이었고 아담스는 이를 통해 예술적인 소양이 있음에도 불구하고 쇤베르크나 음렬주의자들의 작품을 감상할 수 없었던 청중들을 확보했다.[22]

---

18) Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991, 179. 아담스는 케이지의 영향을 받은 초기시절 전자악기로 작업을 하며 새로운 조성의 가능성을 탐색했다. 그는 우연성 음악과 전자적인 콜라주로 작업하다가 한계에 부딪혔을 때 미니멀리즘을 접하며 돌파구를 마련했다. 그는 한편으로는 쉽게 접근가능한 분명한 조성과 안정적인 펄스, 다른 한편으로는 구조적인 엄격함을 가진 미니멀리즘을 과거 30년을 통틀어 가장 중요한 스타일의 발전으로 간주했다. 그러나 초기 미니멀리즘의 기계적인 특징 및 비인격적인 면과 달리, 아담스는 미니멀리즘의 테크닉이 감정적인 클라이맥스와 음악언어의 방향성을 주기 위해 사용되어야 한다고 주장했다(Robert Schwartz, *Minimalist*, Phaidon Press Limited: New York, 2008 (reprinted), 176-177.).

19) Edward Strickland, 위의 책, 181.

20) Michael Steinberg, 앞의 글, 앞의 책, 239.

21) [John Adams] Grove Music Online http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42479?q=john+adams&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (2016. 3. 30접속)

22) Thomas May, 앞의 글, 앞의 책, 23.

나는 다른 현재 살아있는 어느 작곡가보다도 많은 청중을 확보하고 있다. 동료들은 대의명분을 배신했다고 생각하기 때문에 나를 차갑게 대한다. 나의 청중들은 엄청나게 유명한 인물들은 아니다. 그렇지만 지식층이며 문화적인 소양이 있는 사람들이다. 영화를 보고 현대예술을 감상할 줄 안다. 그런데도 '동시대의 음악'에 대해서는 어떻게 다루어야 할지를 모른다. 그들은 이것을 포기하고 대신 모차르트와 스트라빈스키를 듣는다. 아니면 컨트리음악이나 웨스턴 록음악을 듣는다. 그들은 고등교육을 받은 사람들인데 말이다. 이것은 정말 안타까운 일이다.[23]

또한 아담스는 대중문화와의 연관을 매우 중시하여, 스트릭랜드(Edward S trickland) 와의 인터뷰에서 다음과 같이 언급했다.

내 음악에서 매우 중요한 요소는 대중문화와의 연관성이다. 위대한 예술은 대중문화와 밀접한 관계를 맺고 있는데 파우스트나 돈키호테, 셰익스피어, 율리시스에서 우리는 예술적인 제스처가 일상적인 경험을 훌륭하게 엮어냈다는 것을 알 수 있다. 20세기 예술, 특히 클래식 음악에서 나타난 것은 그것이 매우 고집불통이며 자기 참조적으로 되어버렸다는 것이며 (…) 자기 참조적인 예술은 죽을 수밖에 없다.[24]

그는 위대한 예술은 대중문화와 밀접한 관계를 갖고 있다고 말하며 파우스트나 돈키호테 등의 작품과 셰익스피어, 디킨즈 등의 작가가 대중적인 기반을 가지고 있었다는 것과 수입을 창출하기 위한 수단으로 글을 썼다는

23) Alan Rusbridger, "The Hyponotist of Hope-or Hype?: Composer John Adams, whose latest work is premiered at the Barbican tonight, is a huge hit at the US box-office but he gets a mixed reaction from critics, to put it mildly, The Guardian, Manchester (UK) 01 Feb, 1993.
24) Edward Strickland, 앞의 책, 188.

사실을 강조한다. 아담스는 다른 대부분의 작곡가들처럼 대학에 몸담지 않고 작곡 활동으로만 생활했기 때문에 재정적인 안정을 확보하기 위한 방편으로서의 작품 활동을 중시했다. 그는 예술 활동이 신비주의적으로 되는 것을 매우 해로운 양상이라고 보았다. 예술 활동은 신비주의의 발현이 아니라 매일의 활동어이야 하며 현재와의 관련성이 있어야 의미가 있다고 주장했다. 이러한 경향은 동시대의 사건을 주제로 다루는 오페라 작곡가로서 그의 위상을 확립하는데 영향을 미쳤다.

아담스는 본 연구의 주제인 오페라《닉슨 인 차이나》를 필두로 유람선 인질 납치사건을 다룬《클링호퍼의 죽음》(*The Death of Klinghoffer,* 1991), 핵폭탄을 제조하는 과학자의 딜레마를 다룬《닥터 아토믹》(*Doctor Atomic,* 2005)을 작곡했다. 9.11 테러의 희생자를 기리기 위한 작품《영혼의 환생에 관하여》(*On The Transmigration of Souls*, 2002)로 2003년 퓰리처상을 비롯한 각종 상을 석권하기도 했다.[25)]

아담스의 오페라 작품들은 동시대인들의 관심을 끌었던 만큼 수많은 논란의 대상이 되기도 했다.《닉슨 인 차이나》에서는 워터게이트 사건으로 부정직함의 상징처럼 되어버린 닉슨 대통령을 오페라의 주인공으로 삼아 영웅시했다는 비난도 있었고,《클링호퍼의 죽음》에서는 테러리스트의 인간적인 면모를 지나치게 부각시켜 테러를 정당화한 것이 아니냐는 논란을 일으켰다.

아담스의 음악은 음악어휘의 포괄성 때문에 포스트모더니즘과 연관하여 논의되기도 한다. 그는 청자들이 편하게 들을 수 있지만 지적인 음악언어를 개발하는데 관심이 있었는데, 메튜 데인스는 이런 경향을 포스트모더니즘적이라고 보았다. 아담스의 음악이《프리지안 게이트》에서처럼 화성이나 작곡

25) [John Adams] Grove Music Online 참고
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42479?q=john+adams&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (2016. 3. 30접속)

전 곡을 구상하는 방법에서는 모더니즘적인 요소를 가지고 있으나, 음악의 제스처, 즉 사람들이 고전음악에서 감상할 수 있는 음악의 극적 요소 등은 전통적이고 익숙한 것이라고 주장한다.[26] 이런 양상은 《닉슨 인 차이나》에서도 볼 수 있다. 3화음, 7화음, 단조 스케일 등 전통적인 조성재료를 사용하지만, 그것들을 연결하는 방식은 딸림 7화음이 해결 없이 연속적으로 사용하거나 네오리만식 화성진행을 따르는 등의 비전통적인 방법이기 때문이다. 또한 반복의 요소와 함께 예측 불가능한 요소들이 공존하는 것도 포스트모더니즘적 특성으로 볼 수 있다.[27]

연출가이며 처음 《닉슨 인 차이나》를 구상한 피터 셀라스는 미국의 극장 및 오페라 감독이다. 모더니스트 작품을 연출하거나 헨델의 작품을 현대식으로 변형시켜 공연한 실력을 인정받아 1983년 보스턴 셰익스피어 컴퍼니(Boston Shakespeare Company)의 감독이 되었고 이듬해 워싱턴의 케네디 센터 미국 국립 극단(American National Theater Company)의 감독을 역임했다. 셀라스는 특히 현대를 배경으로 한 모차르트 작품을 무대에 올려 호평을 받았다. 마이클 스타인베르크(Michael Steinberg)는 셀라스에 대해 '인간의 문제와 극에 대해 진지한 관점을 취하는 감독이었고 상상력이 풍부했으며 인습타파적인 입장을 취하는 사람'이라고 설명한다.[28] 셀라스는 오페라 작품의 영역을 다양하게 확장하는 데 힘쓰며 현대 사회의 문제를 주제로 다룬 작품들을 다수 연출하여 대중의 관심을 많이 받았다. 강한 시각요소와 작품에 대한 비전통적인 접근은 셀라스의 아이콘이 되었

---

26) Matthew Daines, "Telling the Truth About *Nixon*: Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams's Opera *Nixon in China*", Ph. D. Diss., University of California, 1995, 135.

27) 슈바르츠는 《닉슨 인 차이나》의 첫머리에 나오는 A단조 스케일의 다층적인 반복이 예측 가능한 요소와 예측 불가능한 요소가 혼재된 것이라고 설명한다(David Schwarz, "Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adams's *Nixon in China*", *Indiana Theory Review* 13(2)).

28) Michael Steinberg, 앞의 글, 앞의 책, 111.

다. 그는 제스처와 상징을 강조하는 유럽 아방가르드의 영향과 아시아적 연출기법의 영향을 받았다고 평가된다.[29] 또한 그는 음악의 극적인 역할에 대해 민감했는데, 이런 경향이 존 아담스를 자신이 착상한 오페라의 작곡가로 적합하다는 생각을 갖게 했을 것이라고 짐작할 수 있다.

리브레토를 쓴 앨리스 굿맨은 1958년생으로 하버드 출신의 시인이며 성공회 성직자이기도 하다. 그녀는《닉슨 인 차이나》의 리브레토를 쓰기 위해 중국과 미국의 당시 자료와 문헌을 꼼꼼하고 광범위하게 탐독했고, 1900년대 초 이후에는 잘 쓰이지 않는 형식인 각운이 있는 2행시(couplet) 형식으로 이 작품의 리브레토를 만들어서 동시대의 다른 리브레토와 차별화를 시도했다. 이는《닉슨 인 차이나》가 풍자극이 아닌 모든 사람이 자기 목소리를 가진 영웅오페라가 되어야 한다는 의도에서 기인한 것이다.[30]

《닉슨 인 차이나》의 리브레토는 1985년 2월에서 1986년 12월의 기간 동안 작성되었고 이를 위해 세 명의 공동제작자들은 매우 광범위하고 다양한 자료를 결합시켰다. 시사 잡지를 비롯한 각종 잡지에서부터 텔레비전 방송 테이프, 중국문헌, 사건 관련 인물들의 회고록, 수 천 장의 사진자료, 전기 자료 등 다양한 자료를 심도 있게 읽고 연구하였다고 한다. 리브레토를 쓰기 전 굿맨은 닉슨의 중국 방문 사건이 있기 전 즉 1972년 이전에 출판된 역사자료와 더 광범위한 전기 자료를 연구에 포함시켰다. 이것은 후에 출판된 개정 작업들에 의해 오염되지 않은 역사에서 충실한 관점을 얻기 위해서였다고 한다.[31]

세 명의 제작자 모두 시대와의 연관성을 중시한 인물들이며 현대 사회

---

29) [Peter Sellars] Grove Music Online
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242520?q=peter+sellars&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (2016. 3. 30. 접속)

30) Program Note by Alice Goodman, in *John Adams Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, Boosey & Hawkes, 1994.

31) Timothy A. Johnson, *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*, Ashgate Publishing Limited, 2011. 3-4.

의 이슈에 대한 관심을 예술로 풀어내려 했다는 것을 공통점으로 볼 수 있다. 《닉슨 인 차이나》가 어느 정도 성공을 거두자, 세 명의 공동 제작자들은 후속작품으로 《클링호퍼의 죽음》과 《닥터 아토믹》을 다시 공동으로 제작하였다. 대본 작가인 앨리스 굿맨은 협업작품 제작의 어려움을 '폴리포니(polyphony)'라는 단어에 담아냈다.

> 내가 좋아했던 코러스 부분은 더 큰 것을 위해 삭제해야 했고 그 자리에는 아리아가 삽입되었다. 우리는 여러 가지에 대해 서로 격렬한 반대에 부딪혔다. 그 중 어떤 것은 해결되었고 다른 것들은 우호적으로 유지되었다. 음악이 리브레토의 세부 사항과 맞지 않는 부분이 있고 무대가 음악과 리브레토의 세부 사항과 맞지 않는 부분이 있었다. 그럼에도 협업 작품의 결과는 모두 다른 관점들을 일관성 있는 하나로 만들어 내는 데 성공했다…이 협업작품은 폴리포니이다. 우리는 생각이 서로 다른 부분이 나란히 가도록 최선을 다했다. 서로를 배제시키지 않고 오페라 안의 등장인물들처럼 각자가 가능한 한 유창하게 자신의 입장을 표명하도록 했다.[32]

협업 작품의 특성상 상호 의견충돌이 있을 수밖에 없지만, 오랜 시간을 거친 연구와 토론과 조정의 결과로 세 사람의 관점이 비교적 성공적으로 작품에 투영되어 '폴리포니' 형태의 일관성 있는 하나를 제시해냈다고 할 수 있다. 또한 그 이후 동일한 인물들에 의한 후속작의 출현은 세 인물의 조합이 비교적 성공적이었다는 것을 보여준다.

주지하다시피 《닉슨 인 차이나》는 닉슨 대통령이 중국을 방문한 사건을 오페라에 담은 것으로, 닉슨 대통령 부부가 베이징 외곽의 공항에서 내리는 것을 시작으로 그의 중국 방문 일정의 사건들을 파편적으로 담았다. 중국

32) Timothy A. Johnson, 앞의 책, 3.

방문이라는 실제로 일어났던 구체적인 사건이 오페라의 소재이기 때문에 클라이맥스나 결말 등 인과관계에 충실한 내러티브가 존재하기보다는 시간의 흐름에 따른 사건의 병렬로 구성되어 있다. 제1막과 제2막이 카메라의 녹화와 취재에 둘러싸인 공적 사건들의 연속이며 실제의 방문일정을 토대로 만들어진 것이라면, 제3막은 등장인물의 내면을 들여다 볼 수 있는 가상적인 막이다.

오페라의 전체 구성은 3막이며 제1막(총 3장), 제2막(총 2장), 제3막으로 갈수록 장의 수가 적어지는 구성으로 되어 있다. 제1막 제1장은 1972년 2월 21일 베이징 외곽의 비행장을 배경으로 한다. 닉슨을 영접하러 나온 육, 해, 공의 파견부대가 비행장을 둘러서서 '세 가지 주요 강령과 훈련, 주의해야 할 8가지 사항(The Three Main Rules of Discipline and Eight Points of Attention)'을 제창하는 가운데 중국의 수상 저우언라이가 비서관들을 대동하고 활주로로 걸어 들어온다. 대통령 전용기인 'The Spirit of '76'이 무대에 등장하고 닉슨 대통령이 비행기에서 내린다. 제1막 제2장은 마오 주석과 닉슨의 회담이 열리는 마오의 서재를 배경으로 하고 있으며 마오의 철학적 경구와 예기치 않은 정치적 관점, 현학적인 농담 등으로 닉슨이 대화의 맥을 잡지 못하고 양측 간의 결합할 수 없는 차이와 간극이 확인되는 장이다. 제1막 제3장은 닉슨의 환영 만찬 장면으로, 닉슨과 저우 수상이 서로 화합을 도모하는 연설을 하고 양 측은 평화의 소망을 기리며 건배한다. 연회에 참석한 사람들은 모두 행복감에 도취되어 있다. 모든 갈등과 차이를 뒤로 하고 흥분에 취한 건배는 계속 되며 밤이 깊어간다.

제2막 제1장은 영부인 팻의 아리아로 시작한다. 그 후 그녀를 위한 관광 일정으로 베이징의 유리 공장, 상록 인민 공사와 여름 궁 방문이 그려진다. 제2막 제2장은 닉슨 부부가 중국의 혁명 모범극 《홍색낭자군》(The Red Detachment of Women)을 관람하는 장이다. 이 극은 극중극의 형식

으로 삽입되며 닉슨 부부는 관람하던 중 극의 전개에 끼어들게 되어 극중 현실과 극중극의 경계를 무너뜨리게 된다.

제3막은 단일막 구조로, 무대 위에 6개의 침대가 등장하면서 이전까지는 본격적으로 드러나지 않았던 등장인물들의 벌거벗겨진 내면이 드러나는 막이다. 개인적 상처뿐 아니라 역사의 질곡을 지내 온 인물들의 고통과 아픔이 격하게 드러나며, 역사적 사건 속에 있었던 실제 인물들의 심정을 대변하는 저우 수상의 다음과 같은 말로 막이 내린다. “우리가 한 이 모든 일이 얼마나 선한 것일까? 모든 일이 우리 손을 떠난 것처럼 보이네…밖에는 은혜의 한기가 아침 풀잎 위에 무겁게 드리워 있다네.”

2. 초연에 대한 비평

《닉슨 인 차이나》가 초연 후 센세이션을 일으켰던 것은 TV뉴스에서 다뤘던 장면이 오페라의 첫 부분에서 똑같이 재현되었다는 점과, 과거의 신화나 역사적인 사건을 다루는 것이 아닌 동시대의 실존 인물이 오페라의 등장인물로 설정되었다는 점 때문이었다. 실제로 초연 당시 작품에 대한 비평은 대부분 제1막 제1장에 초점이 맞춰지는 경향이 있었다. 앞서 언급했듯, 제1막 제1장에서 언론을 통해 수십 번 반복되었던 사건 영상이 무대에서 매우 정밀하게 재현되는 것을 보고 청중들은 ‘CNN 오페라’라는 별칭을 붙였고, 셀라스는 이런 별칭을 탐탁지 않게 여겼다.

작품이 공연된 후 언론의 평은 ‘모든 면에서 걸작’이라는 호평으로부터 ‘허튼소리, 미니멀리스트가 죽을 쒀 놓은 것’이라는 혹평까지 다양했다. 제1막 제1장의 뉴스 장면 때문에 일반 청중들이 오페라에 대해 일종의 친밀감을 느끼며 관심을 표명했다면, 전문가들의 비평은 그다지 열광적이지 않았다. 신문을 통한 전문가들의 비판의 주된 내용은 이 오페라가 사람들의 관

심을 끌기 위한 작품이며 깊이를 결여하고 있다는 것이었다.

작품에 대해 비교적 긍정적인 반응을 보인 논평은 〈시애틀 타임즈(The Seattle Times)〉와 〈뮤지컬 타임즈(Musical Times)〉의 논평을 꼽을 수 있다. 〈시애틀 타임즈〉는 이 작품을 '흥미 있는 실패작'이라고 칭했다. 청중들은 피터 셀라스가 그 사건을 매우 창조적으로 재현하리라고 기대했지만 그는 사건을 있는 그대로 재현했기 때문에, 그가 고전 오페라를 현대식으로 각색하면서 보여주었던 위트나 센세이션을 결여했다고 비판했으며, 아담스의 음악은 마치 악기로 기본 코드를 만지작거리며 수다를 떠는 것 같고 반복되는 멜로디는 마치 재생되는 테이프가 걸려서 내는 소리 같다며 그 지루함과 단조로움에 대해 혹평했다. 그러나 이런 실패가 "오페라가 박물관에서 게으르게 있는 것보다는 낫다."고 결론내리면서 그 시도의 참신함만큼은 높게 평가하고 있다.[33]

〈뮤지컬 타임즈〉에서는 일거수일투족이 카메라의 응시 대상이 되는 공적인 존재로서의 자아와 아무도 보지 않을 때의 사적인 자아의 대비를 오페라의 중요한 의미로 간파한다. 오페라 무대에서 최근의 사건이 펼쳐지는 것은 전례 없는 일이지만, 《닉슨 인 차이나》가 가진 신비로움은 사실을 그대로 재현해 낸 직설적 표현에 있는 것이 아니라 등장인물들의 가면과 자기 자신을 그려낸 데에 있다는 것이다. 즉 중국에 간 것은 개인으로서의 닉슨이 아니라 정치적인 의도로 미국을 대표해서 외교사절로 간 인물인데, 이를 혼동하고 있는 닉슨이 계속 "역사를 만든다.", "온 세계가 우리가 하는 말을 듣고 지켜보고 있다."라며 개인으로서의 자신이 역사를 만드는 위대한 일을 하고 있다고 착각하는 모습을 그려낸 것이야말로 작품의 묘미라고 분석했다. 그것이 제2막 제2장의 《홍색낭자군》 장면에서 그들이 극에 개입한 원인을 제공했는데, 즉 닉슨과 팻은 '가면'을 쓴 인물과 과 실제 극의 인물

33) Melind Bargreen, "Nice Try, But This Eagerly Awaited Work Is a Failure", *The Seattle Times*, October 23, 1987.

을 구분하지 못하기 때문이었다는 것이다. 굿맨의 시(詩) 형식의 리브레토는 이러한 내용을 더 표현적으로 만들어주며, 여기에 더해지는 아담스의 음악은 리브레토의 내용을 청각적으로 더 분명하게 인지할 수 있도록 해 준다는 것이 〈뮤지컬 타임즈〉의 설명이다.[34]

부정적인 입장을 취한 논평들 중 눈에 띄는 것은 포스트모더니즘 예술에서 볼 수 있는 특유의 얄팍함을 이 작품의 특징으로 파악한 〈뉴욕 리뷰 오브 북스〉(New York Review of Books)의 기사이다. 논평에서는 음악의 포스트모던한 특성을 무대에서 보여주는 시각 요소와 연결시키며, 이런 종류의 음악은 유사한 현대 건축물처럼 장식이 될 위험이 있으며[35] 《닉슨 인 차이나》가 가진 다른 요소와 결합될 때 더 강화된다고 지적했다. 이 기사는 《닉슨 인 차이나》가 결국 "만화책 같은 이미지, 번쩍거리는 싸구려 컬러와 스냅사진의 역사버전이다."라고 평했다.[36] 〈타임즈 리터러리 서플먼트〉(Times Literary Supplement) 역시 이 작품을 '평범하고 하찮은 것'으로 일축했다.[37]

이상의 평가를 종합해 볼 때, 《닉슨 인 차이나》가 텔레비전 뉴스를 재현한 것이 전문가들에게는 대중의 관심을 끌기 위해 예술적인 심오함을 포기한 파퓰리스트 작품(Populist work)으로 인식되며, 역사에 대한 천박하고 얕은 해석으로 평가되는 경향이 있다. 그러나 골동품으로서의 역사가 아닌 실제 역사를 오페라 무대에 올린 것은 참신하고 의미 있는 시도로 여겨졌다. 대사와 음악의 측면에서는 미니멀리스트로서의 특징을 살린 압박적 반

---

34) Paul Griffiths, "Report; Houston", *Musical Times ,129* (January 1988)

35) 이러한 입장은 프레드릭 제임슨이 포스트모더니즘의 건물에 대해 설명한 부분을 떠오르게 한다. 제임슨은 포스트모더니즘 건축물이 화려하고 쾌활하고 흥미진진한 공간을 제공하지만 초공간의 변이를 일으켜 지형화와 좌표화를 불가능하게 만들기 때문에 그 안에 있는 사람들은 자신의 위치를 파악할 수 없게 된다고 주장했다.

36) Jonathan Lieberson, "Nixon in Brooklyn", *New York Review of Books*, 21 January 1988, 35.

복이 작품을 지나치게 길고 지루하게 만든다는 평을 듣기도 했으나, 내용면에서는 가면을 쓴 공적 자아와 사적 자아의 대비가 돋보인다든지, 닉슨이 신화적 인물 즉 중산층 미국인들의 정서를 대변하는 원형으로 파악되는 등 의미 있는 해석을 불러일으키는 잠재력이 있다는 평가를 받았다.[38]

3. 선행 연구 및 그 한계

《닉슨 인 차이나》를 연구한 대표적인 학자로는 매튜 데인스(Matthew Daines) 와 티모시 존슨(Timothy Johnson), 마크 스웨드 (Mark Swed), 마이클 스타인베르크(Michael Steinberg), 데이빗 슈바르츠(David Schwarz), 신 아트킨슨(Sean Atkinson) 등이 있다.

심리학, 포스트모더니즘, 주체성 등 형이상학적 관점에서의 연구를 먼저 살펴보자면 매튜 데인스와 데이빗 슈바르츠의 연구를 언급할 수 있다. 데인스는 이 작품에 대한 평가가 주로 제1막 제1장에 집중되는 것을 비판하며 제3막에 초점을 둔 논의를 펼쳤다. 그는 작품을 패러디, 성 정치학(gender politics), 문화의 재현을 중심으로 분석했는데, 특히 제3막에서는 다층적인 심리학적 주제가 다루어진다고 보며 그 핵심을 '공적인 자아에서 사적인 자아로의 이동'이라고 파악했다. 오페라는 공적인 예술이지만 제3막에서 오페라의 내면화(interiorizaion)를 시도하여 등장인물들의 심화된 성격 묘사를 성공적으로 해냈다는 것이다. 데인스에 따르면 오페라와 관련된 많은 인습들을 무너뜨리고 인물들의 내적인 모습의 표출을 통해서 삶의 실

38) 아담스는 작품에 대한 인터뷰에서 닉슨과 마오의 만남을 '대척점을 이루는 두 이데올로기의 만남'으로서 바그너의 《반지》에 나오는 보탄과 에르다의 만남에 상응하는 것으로 설명한 바 있다("The Myth of History", The Metropolitan Opera Playbill(Nixon in China edition), 6-10, February 9, 2011.). 또한 매튜 데인스는 미국인의 상상 속에 있는 어떤 신화가 닉슨을 통해 투영된 것이며 그것이 닉슨이 가진 신화성이라고 언급했다.

체, 본질과 대면하게 해주는 것이야말로 《닉슨 인 차이나》의 의미이다.[39]

이 작품을 포스트모더니즘의 패러독스 관점에서 논의한 데이빗 슈바르츠(David Schwarz)의 연구[40]는 이 작품의 음악과 극이 통합된 내러티브를 결여하고 있으며 실제로 끝에 가서는 아무 결말도 없다고, 무슨 일이 일어났는지 모르겠다고 비판했다. 리브레토 안에는 선형성이 없고 언어는 실패했으며, 음악은 일관된 작곡 원칙이 없는 패스티시라고 혹평했다. 특히 음악을 통한 주체성의 내삽(interpolation)과 음악에 의해 청자가 음악을 담는 용기가 되는 상반된 현상에 대해서도 심층적으로 논했다. 즉 음악이 익숙한 재료를 낯선 방식으로 사용함으로써 주체성의 식별을 가능하게 함과 동시에 방해하는 역설적 역할을 한다는 것이다.[41]

존 아담스의 음악어휘에 대한 연구로는 티모시 존슨(Timothy Johnson)의 업적이 있다.[42] 그는 《프리지안 게이트(Phrygian Gate)》에서부터 《닉슨 인 차이나》까지 나타난 아담스의 화성 스타일에 대해 집중 연구했는데, 개별 화성 영역의 기술에 적합한 온음계적 위계구조를 시작으로 고찰의 단위를 점점 넓혀가며 논의를 전개했다. 개별 화성의 영역 다음에는 각 위계 레벨의 피치 클래스 세트(pitch class set) 간 공통음에 기초하여 인접지역 간의 관계를 고찰했고, 그 다음 단계로는 좀 더 긴 시간 단위에서 각 화성의 관계를 연구했다. 그는 결국 《닉슨 인 차이나》를 아담스의 작곡

---

39) Matthew Daines, "Opera and Layers of Meaning: Act III of *Nixon in China*", *Opera Journal* 27(4), 1994, 2-13; Matthew Daines, "Telling the Truth About *Nixon*: Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams's Opera *Nixon in China*", Ph. D. Diss., University of California, 1995.

40) David Schwarz, "Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adams's *Nixon in China*", *Indiana Theory Review* 13(2), 107-135.

41) 슈바르츠는 음악이 가진 이런 패러독스를 설명하며 라캉의 상상계(the Imaginary Order)와 상징계의 개념을 도입한다. 음악은 상징계에 속하는 것이지만 이데올로기적 구조 안에 우리를 새겨 넣는 맥락에서는 전상징적인 것으로 기능한다는 것이다.

42) Timothy Johnson, "Harmony in the Music of John Adams: From *Phrygian Gates* to *Nixon in China*" Ph.D. diss., State University of New York, 1991.

스타일의 절정으로 보았다. 그의 연구는 무조성 음악의 분석틀인 피치 클래스 세트를 온음계적인 위계 구조 속에서 파악하는 방법을 제시했다는 데서 의미가 있다고 보인다.[43]

이 외에도 신 아트킨슨(Sean Atkinson)은 《닉슨 인 차이나》에 나타난 타자성에 초점을 맞춘 분석을 제시했다.[44] 그는 아담스가 《닉슨 인 차이나》에서 타자(Other) 에 해당하는 중국을 표현할 때 중국음악을 모방하기보다는 다른 스타일적 참조로 식별 가능한 타자를 만들어냈다고 주장했다. 작품에서는 3화음의 비기능적, 비전통적 진행과 사용을 통해 중국음악의 느낌과 서구전통음악의 느낌이 모두 결여되어 있는데, 이런 맥락에서 기능적인 코드 진행, 고전적인 토픽의 사용이 오히려 유표성을 띠며 타자성을 부여한다는 설명이다. 그는 작품에서 타자를 작업하는 명확한 예를 제1막 제3장의 연회 장면과 제2막 제2장의 발레 장면에서 볼 수 있다고 하며, 이 두 장면에서의 음악, 내러티브, 무대 배치 등의 결합이 타자성을 추출한다고 주장했다.[45] 특히 발레 장면에서는 극의 전개에 따라 무대에서의 타자 개념이 끊임없이 이동한다는 것을 언급하며, 닉슨 부부가 극에 개입하는 것을 통해 극 안에서 타자성이 스토리의 흐름에 따라서 계속 변화되는 과정을 설명했다.[46] 결국 이런 타자성의 표현은 오페라 전체에 걸쳐 기대되는

---

43) 《닉슨 인 차이나》의 화성은 이 논문 이후에 나온 리차드 콘(Richard Cohn)의 네오리만 이론에 근거하여 설명하는 것이 더 일반적이다. 네오리만 이론은 온음계적 프레임에 기대지 않기 때문에 온음계적 중력을 느낄 수 없게 한다. 즉 화음에 레터네임을 부여하지 않고 3화음을 직접 서로 연관시킨다. 3화음은 P, L, R, 등에 의해 공통음과 반음계적 움직임으로 부드럽게 연결된다는 원리이다(Richard Cohn, “Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late Romantic Triadic Progressins”, *Music Analysis*, 15/i (1996)).

44) Sean Atkinson, “Aspect of Otherness in John Adams’s *Nixon in China*”, *Tijdschrift Voor Muziektheorie*, Vol, 18, No. 3(2013), Muziekgroep, 155-169.

45) 아트킨슨에 따르면, 연회 장면에서 내러티브는 미국과 중국의 협력을 말하지만 음악에서는 트라이톤 관계의 먼 화성, PL에 의해 분리되는 화성의 동시 사용으로 내러티브의 내용을 끊임없이 의심하며 결국 음악이 내러티브의 내용을 비꼬는 역할을 하고 있다.

46) 아트킨슨에 따르면, 제2막 제2장의 발레 장면에서는 원래 타자는 지주의 하수인인

내러티브적 경험을 변화시키며 극 안에서 발생하는 상황에 대해 비꼬는 듯한(sarcastic) 입장을 나타낸다고 결론지었다.

또한 아트킨슨은 니콜라스 쿡(Nicholas Cook)이 사용한 멀티미디어의 분석틀을 《닉슨 인 차이나》에 적용한 연구를 남겼다.[47] 그는 미니멀리즘에 속하는 작곡가들의 오페라 작품에서는 시각 영역(visual domain)도 중요한 요소로 작용한다는 점을 언급하며, 이 작품의 멀티미디어적 요소를 오페라의 시각 영역, 음악 영역, 내러티브 영역으로 보고 각각의 내용을 삼각형의 한 면씩으로 지정하여 특정 장면을 고정시켜 놓고 그에 해당하는 음악과 리브레토의 특징을 포착한 후, 최종적으로 세 개의 도메인이 종합적으로 상징하는 하나의 의미를 산출했다. 그의 연구는 도식을 사용하여 한 장면에서 음악, 시각, 내러티브를 관통하는 통일된 의미를 이끌어냈다는 데에 의의가 있지만, 한 시점에 대한 분석들의 단편을 모으는 데 그쳐 전체를 아우르는 통시적인 통찰력은 부족했다고 보인다. 또한 멀티미디어 분석의 의미를 단순히 음악과 내러티브만이 아니라 시각요소도 중요하게 포함시켰다는 것에서 찾았을 뿐, 작품이 가진 미디어와의 본질적인 연관성은 전혀 언급하지 못했다는 한계점을 갖는다.

윌리엄 저마노(William Germano)는 닉슨의 '뉴스 아리아'에서 나타나

라오 추였으나 닉슨 부부가 스토리에 연루되면서 타자가 닉슨 부부로 바뀌었으며, 그들이 발레 안의 등장인물들과 용기 있게 대면하고 칭화에게 친절을 베풀면서 타자성은 다시 칭화에게로 옮겨지게 된다. 그녀는 복수의 순간에 '타락한 서구의 영향'으로 복수를 포기했기 때문이다. 결국 마담 마오가 이 모든 상황에 대해 분개하여 무대로 뛰어 들어가 모든 상황을 바로잡으며 칭화는 완전한 타자로 전락한다는 것이 그의 설명이다. 아트킨슨은 또한 1987년 초연과 2011년 메트로폴리탄 공연에서 공연 내용이 약간 바뀐 것을 언급하는데, 초연에서는 서구 세력인 닉슨 부부의 영향으로 칭화가 복수를 포기하지만 메트로폴리탄 공연에서는 마담 마오가 칭화를 부추겨 라오 추에게 총을 쏘게 한다는 사항을 지적했다. 그는 셀라스와의 인터뷰를 근거로 이것은 1989년 천안문 사태의 영향을 받은 것이며 지구촌 내에서 중국의 달라진 권력을 반영한 것이라고 설명했다(앞의 논문).

47) Sean Atkinson, "An Analytical Model for the Study of Multimedia Compositions: A Case Study in Minimalist Music", Florida State University College of Music, Ph.D. Diss., 2009.

는 오페라 아리아의 속성을 '아우겐블리크(Augenblick)'로 보고 이 개념을 통해 오페라의 시간성을 다층적으로 고찰한 연구를 남겼다.[48] 그는 역사적인 오페라에 대해 설명하며 《닉슨 인 차이나》의 뛰어난 점은 동시대 인물을 등장인물로 삼았다는 사실이 아니라 무엇이 역사로서 중요한지, 과거에 대한 언어적 기념비인 역사가 어떻게 언어외적 예술인 오페라 안에서 숙고될 수 있는지에 대해 관심을 가졌다는 데 있다고 주장한다. 저마노에 따르면 오페라는 감정의 위기를 반영하고 숙고하는 정서적인 역사에 능한데, 이는 특히 위기에 처한 등장인물들이 부르는 아리아를 통해 표출된다고 논했다. 그는 아리아의 특성을 아우겐블리크(Augenblick)[49] 개념으로 설명한다. 등장인물들은 극적 시간이 멈춰진 상태에서 아우겐블리크를 통해 위기에 직면한 강렬한 '순간'을 노래하는데, 이렇듯 아리아의 핵심을 위기라고 본다면, 대통령으로 살아 온 닉슨의 정치적 삶과 오페라에서의 닉슨의 상황은 위기를 그려내기 적합한 조건을 가지고 있다는 것이다. 또한 《닉슨 인 차이나》가 가진 신화성은 결국 미지의 세계에 대한 탐구라는 계몽주의적 소재이며, 그 자리에 걸맞지 않은 인물에 의해 임무가 수행되는 데서 오는 부적절함이 위기를 초래한다고 설명한다.[50] 그는 결국 《닉슨 인 차이나》에서 가장 중요한 단어는 '인(in)'으로서, 닉슨이 해외에 나간 궁극의 미국인, 그 자리에 어울리지 않는 불편한 인물을 대표하고 있으므로 이 오페라를 볼 때 관객들은 함께 작품의 심리적이고 신화적인 풍경 속으로 들어가게 된다고 설명한다. 결국 오페라는 역사의 위기에 대한 반응이며 행위이며 신

48)William Germano. "Opera as News: *Nixon in China* and the Contemporary Operatic Subject", *University of Toronto Quaterly,* vol. 81 nov. 4, fall 2012.

49) 저마노는 베토벤(L. V. Beethoven)의 《피델리오(Fidelio)》에 나오는 피자로의 외침인 "Ha! Welch ein Augenblick!"을 인용한다. 이것은 '매우 짧은 시간'이란 뜻과 '재빠른 처리'라는 이중적 의미를 가지고 있는데, 오페라는 자기 성격의 주체성을 발화하기 위해서 이런 아우겐블리크에 의존한다는 것이다.

50) 철저하게 시골, 중간 계층 출신인 닉슨이 세계사의 위대한 장면의 주인공이 된 '어울리지 않음'이 '뉴스 아리아'의 발화 원인을 제공한 위기라는 것이 저마노의 설명이다.

화라는 것이 저마노의 주장의 핵심이다.

《닉슨 인 차이나》를 미디어와 연결시켜 분석한 선행 연구는 페기 카무프(Peggy Kamuf)의 논고에서 발견된다.[51] 그는 닉슨과 저우 수상의 악수 장면의 정지 자세를 텔레비전적인 특성, 즉 텔레비주얼리티(televisulaity)[52]의 핵심으로 보았다. 실체가 없는, 단지 복제와 확산을 위한 '미디어 사건'으로서 이 장면에 초점을 맞춰 논의를 전개했다는 데 의의가 있으나, 그의 연구에는 다음과 같은 한계가 있다. 우선 미디어와의 연관성을 단지 몇 장면에만 한정시켜 논의했다는 점이다. 더욱 문제가 되는 것은, 이 작품의 소재가 된 '닉슨의 중국 방문'이 지닌 미디어적 성격과 이 작품 자체가 지닌 미디어적인 성격을 구별하지 않았다는 점이다. 카무프의 연구는 닉슨의 중국 방문이라는 사건이 지닌 미디어적 성격에만 치중하여 논의함으로써, 오페라 작품으로서의 《닉슨 인 차이나》가 그 사건을 미디어적 방식으로 다루고 있다는 점은 포착하지 못했다는 크나큰 아쉬움을 남긴다. 그러나 재생과 확산을 목적으로 하는 미디어 사건의 본질을 정확하게 간파하고 있다는 점, 그리고 아담스가 주장한 '오페라와 시대와의 관련성(relevance)'이 단지 우리 시대가 겪었던 경험이나 우리 시대를 지시하는 것처럼 단순하고 기만적인 것이 아니라는 지적[53]은 의미 있는 것으로 보인다.

---

51) Peggy Kamuf, "The Replay's Thing", in: David, J. Levin(ed), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, 1994, 79-106. 카무프의 연구에서는 닉슨의 방문을 미디어 사건의 측면에서 바라보았다. 미디어의 개입이 없으면 일어나지 않았을 법한 실체가 없는 사건으로 논의한다는 점에서, 그의 '미디어 사건' 논의는 보드리야르의 시뮬라시옹과 유사한 개념으로 이해된다.

52) '텔레비주얼리티(televisuality)'는 미디어학자 존 손튼 칼드웰(John Thornton Caldwell)이 처음 주창한 개념으로, 이후 여러 학자들이 이 용어를 인용하면서 사전에도 등재되었다. *Oxford Learner's Dictionary*에서는 '텔레비주얼(televisual)'을 '텔레비전과 관련된, 혹은 텔레비전에 적합한'으로, C*ambridge English Dictionary*에서는 '텔레비전과 관련된'이라고 기술하고 있다.

53) 존 아담스는 한 언론과의 인터뷰에서 오페라가 동시대와 연관되어야 한다고 주장한 바 있다. 즉 오페라가 다루는 소재가 셰익스피어 시대의 극이나 그리스 신화가 아니라 닉슨이나 마오처럼 우리 시대의 신화적인 인물이 되어야 한다는 것이다. 카무프는 앞의 논고에서 아담스의 주장을 언급하며 이러한 주장은 단순하게 오페라를 동시

이상의 논의를 볼 때, 《닉슨 인 차이나》와 미디어와의 직접적 연결고리에 주목한 연구 사례는 카무프의 단편적인 언급을 제외하고는 거의 없다고 할 수 있다. 이 작품의 미디어 연관성을 전면적이고 다층적으로 독해하는 것은 지금까지 시도되지 않았던 방식이다. 미디어의 모습을 거울처럼 비추어 매개(mediate)하는, '미디어의 미디어로서의 오페라'에 대한 새로운 독해를 통해 본 연구는 《닉슨 인 차이나》가 지닌 진정한 동시대적 의미를 밝혀볼 수 있을 것이다.

대의 인물이나 사건과 연관시키려는 기만적인 설명이라고 비판한다. 카무프는 "오늘날의 동시대성은 오히려 관련성으로 특징지어진다: 관련성은 우리의 경험과 관련 있는 것을 의미한다. 그것은 곧 (미디어가 생산해내는) 잉여다."라고 설명했다(Kamuf, 앞의 글, 앞의 책, 96-97).

II. 분석틀로서의 미디어 미학

1. 미디어의 의미와 미디어 환경의 변화

미디어(media: 매체)란 어떤 대상 혹은 작용을 딴 곳으로 전달하는 기능을 지닌 물체를 뜻한다. 주체로서의 인간이 대상을 수용하는 과정에서, 또한 인간과 인간이 소통하는 과정에서 알게 모르게 기능하는 수많은 미디어들을 생각해 보자. 하나의 회화작품은 캔버스와 물감이라는 매체를 통해 구현되며, 눈이라는 매체를 통해 우리에게 지각된다. 또한 이 회화작품 자체는 작가의 이념과 감정을 수용자에게 전달하는 매체가 된다. 게다가 이 작품은 영상매체를 통해 촬영되어 지구 반대편의 사람에게 전달되거나 인터넷 매체를 통해 전 세계에 동시다발적으로 전송될 수 있다.

이처럼 '미디어'라는 말이 적용되는 범위 즉 미디어의 외연은 대단히 커서 '미디어'의 합의된 정의를 구하기란 어렵지만, 통용되는 정의들을 대략 세 부류로 나누어볼 수 있다.[54] 우선 미디어를 '자연과 인간 사이의 매개체'로 규정한다면, 이는 일체의 도구를 의미하는 가장 넓은 정의가 될 것이다. 두 번째, '인간과 인간 사이의 매개체'로 규정된다면 미디어는 말 혹은 글처럼 인간들 사이의 소통 수단들을 뜻하게 된다. 세 번째로 가장 좁게 파악한다면, 미디어는 기술적 미디어 즉 '정보의 저장 · 전달 · 가공에 관계된 기술'로 정의될 수 있다. '미디어'라는 말이 널리 사용되기 시작한 것은 맥루언의 저서 <미디어의 이해>(1964) 이후의 일인 만큼,[55] 오늘날 일상적으로 혹은 문화 이론 및 비평에서 흔히 쓰이는 '미디어'의 의미는 세 번째 정의에 가깝다. 미디어 연구는 여기서 출발해 미디어의 개념을 천착하며 두

54) 이하 미디어 개념의 정의들에 관한 분류는 진중권, 『미디어 이론』, 열린길, 2016, 15-16 참조.
55) 진중권, 위의 책, 15.

번째, 첫 번째 정의로 확장시켜 나아왔다고 볼 수 있다.

그런데 미디어를 얼마나 넓게 혹은 좁게 정의하든 간에, 모든 미디어 연구의 근본적 물음은 다음과 같다. 미디어는 단순히 전달 즉 매개(mediate) 기능을 하는 데 그치는 것일까? 미디어 자체는 여하한 내용이나 의미를 갖지 않은 투명한 존재로서, 외부 현상을 중립적으로 수용하여 왜곡 없이 전달하는 수동적 역할에 충실한 것일까? 그렇지 않다. 눈과 귀 같은 인체의 수용기관을 포함해서 모든 '매개기관' 즉 미디어는, 주어진 대상을 있는 그대로 전달하는 매개 역할에 그치는 것이 아니라, 인식 과정 및 인식의 소통 과정에서 현상에 개입하고 현상을 구성하는 능동적 역할을 한다. 이렇듯 미디어가 세계에 대한 우리의 지각방식과 사유방식에 근원적 영향을 끼친다는 사실이 바로 현대 미디어 이론의 출발점이자 토대가 된다.

전통적 미디어 문화는 문자문화이다. 문자를 통해 지식과 정보가 전달(mediate)되는 시대를 마셜 맥루언은 '구텐베르크 은하계'[56]라 은유적으로 표현했던 바 있다. 문자 중심의 고전적 인쇄 매체가 지배적이던 시대에는 매체의 구성적-능동적 역할에 주목하기 쉽지 않았기에, 전통적 미디어 이론은 미디어의 사용 방식에만 주목했다. 그러나 이른바 구텐베르크 은하계의 끝에서 사진 및 영화를 통해 이미지를 중심으로 하는 공감각적 영역으로 매체가 확장되면서, 미디어의 '사용'이 아닌 '미디어 형식 자체'에 주목하는 현대 미디어 이론이 출발한다. 본격 대중매체인 라디오/TV가 대중에 파고들게 된 이후 현대 미디어 이론 또한 본격화되기 시작하여, 1980년대 이후부터는 미디어 철학 혹은 미디어 미학이라는 명칭 하에 하나의 철학적 탐구 분야로서 공고히 자리 잡았다.[57]

오늘날 막강한 영향력을 행사하는 디지털미디어의 발전과 더불어 미디

56) 선형성, 균질성, 획일성을 지닌 문자 · 인쇄 문화에 대한 은유로서, 『미디어의 이해』(1964)보다 2년 앞서 출간된 맥루언의 주저 제목이기도 하다.
57) 심혜련, 『20세기의 매체철학』, 그린비, 2012, 14.

어 연구는 더욱 가속화되고 있다. 새롭고 다양한 커뮤니케이션 가능성을 생산하는 정보통신기술(IT)의 발달에 힘입어 우리의 소통 방식은 지속적으로 변화하고 있으며, 이는 우리 삶의 양상을 바꾸어놓았다. 이제는 어떤 콘텐츠를 효율적으로 전달하는 매체의 개발에 주력하는 것이 아니라, 매체 기술의 변화·발전 자체가 그 매체를 통해 소통되기 적합한 콘텐츠의 생산을 요구하며, 나아가 우리의 생활양식 또한 주도하는 시대이다. 미디어의 변화는 단순히 정보 전달 방식의 변화가 아니라, 정보의 생산·수용·소통 시스템 자체의 변화임을 절감하지 않을 수 없다.

문자문화에서 이미지 중심의 시각문화로의 대전환 이래 아날로그 매체를 거쳐 디지털 매체에 이르는 다양한 미디어 담론이 등장했지만, 이 모든 현대 미디어 이론의 공통된 기반이라면 매체를 단순한 수단 혹은 도구로만 파악하지 않는다는 점이다. 오늘날의 미디어 학자들은 우선 현대 사회에서 미디어가 담지하는 가공할 영향력에 주목하고, 미디어의 변화가 우리의 지각과 사유 방식을 어떻게 변화시키는지를 탐구하며, 나아가 미디어의 변화에 따른 예술 창작과 수용의 변화를 탐구한다. 이제 현대 미디어 미학의 주요 사상을 일별하며 그 흐름과 갈래를 짚어보도록 하겠다.

2. 미디어 미학의 현대적 전개

발터 벤야민(Walter Benjamin: 1892~1940)은 명실상부 1세대 미디어 미학 이론가로서, 미디어의 중요성에 최초로 주목했다는 점이 무엇보다 특기할 만하다. 그는 <기술 재생산 시대의 예술 작품>(1936)이라는 선구적 논문을 통해, 이미지의 '재생산' 즉 미디어 기술이 가져온 혁명적 가능성을 고찰하였다. 벤야민에 따르면 예술작품이 지닌 '원본성'은 그 작품에 어떤 '아

우라(Aura)'[58]를 발생시켜 예술작품을 제의적 숭배의 대상으로 만든다. 이렇듯 아우라를 지닌 전통적 예술작품은 대중을 장악하며, 따라서 사회 속에서 특정 정치적 이데올로기를 수행하는 데 부역하는 반민주적 역할을 담지한다.

벤야민은 그러한 아우라적 예술의 원본성을 파기·극복하는 미디어 기술이 예술 및 우리의 삶에서 어떠한 정치적 함의를 가질 수 있는지에 대해 탐구했다. 사진, 영화와 같은 '기술 재생산 시대의 예술 작품'에서는 원본성, 즉 유일무이성과 일회성이 극복된다. 회화 작품은 유일무이하지만 사진은 그렇지 않다. 라이브 연주는 일회적이지만 녹음 기술은 음악을 반복 가능한 것으로 만든다. 이렇게 아우라가 사라진 예술은 민주적 접근가능성을 높임으로써, 대중이 예술에 장악당하는 것이 아니라 오히려 예술을 장악할 수 있게끔 해주고, 나아가 정치적 해방에 기여하게 된다. 벤야민은 사진과 영화를 중심으로 이러한 자신의 미디어론을 전개했지만, 그의 선구적 혜안은 오늘날 디지털 미디어 시대에도 빛을 발하며 여전히 영향력을 행사하고 있다.[59]

앞서 말했듯, 미디어에 대한 본격적 논의가 촉발된 것은 대중매체인 라디오/TV가 대중화되면서부터이다. 특히 TV를 중심으로 한 대중매체의 발달은 문자미디어 체제에서 시각미디어 체제로의 전환과 궤를 같이한다. 이른바 '구텐베르크 은하계'의 종말을 선언하며 새롭게 시작된 2세대 미디어 미학의 대표자는 마셜 맥루언(Marshall McLuhan: 1911~1980)으로, 그

58) 사전적 의미로 영기(靈氣), 어떤 신비한 분위기를 의미하는 아우라는 비교(秘敎)종교적 의미에서 사용되던 단어였으나 벤야민에 의해 철학적·미학적 개념으로 자리잡았다. 예술 작품의 아우라란 작품 자체의 미적 가치가 아닌, 그 작품을 둘러싸고 있는 어떤 권위의 너울을 말하는데, 이를 발생시키는 것은 작품이 지닌 원본성(유일무이성·일회성)이다. 아우라 개념에 대한 자세한 설명은 심혜련, 위의 책, 42-56 참조.

59) 벤야민 논의의 구체적 한계들에도 불구하고 그가 사용한 분석틀의 이론적 생명력은 오늘날에도 건재하다. (진중권, 앞의 책, 42.)

는 TV로 대변되는 전자미디어의 영향력을 탐구하였다. “미디어는 메시지이다”라는 그의 혁명적 구호는 기존에 도외시되었던 미디어의 힘과 가능성을 압축적으로 대변해준다. 맥루언에 따르면, 미디어는 그 자체로 내용 없는 중립적 전달자(media)로서의 도구에 불과하다는 생각이야말로 전통적 미디어 이해에 담긴 근본적 오류이다. 예컨대 편지로 소통하던 시대에서 전화통화의 시대를 거쳐, 폐쇄형/개방형 SNS를 통해 지인 및 불특정 다수와 교류하는 오늘날을 비교해 보자. 같은 내용에 따른 전달 방식만이 좀 더 효율적으로 바뀐 것에 불과한가? 그렇지 않다. 미디어의 변화는 소통 체계 자체를 바꿈으로써 인간관계를 근본적으로 변화시켜 왔음을 쉽게 알 수 있을 것이다. 이렇듯 매체의 변화는 곧 인식 체계의 변화로서, 주체가 대상을 인식하는 방식 및 주체들 사이의 소통 방식 자체의 변화이다.

맥루언은 TV라는 새로운 매체 형식이 대중의 민주주의적 정치 참여를 추동할 것이라고 판단한다. 그 까닭은 무엇인가? 이를 알기 위해서는 간략하게나마 맥루언의 미디어 분류를 살펴보아야 한다. 그는 ‘정세도(definition)’와 ‘참여도(participation)’의 높낮이에 따라 미디어를 ‘핫미디어’와 ‘쿨미디어’로 나눈다. 정세도 또는 해상도가 높은 핫미디어는 그것이 전달하는 메시지를 재구성하기 위해 상상력이 투입될 여지가 없기 때문에 수용자의 참여도가 낮다. 반대로 쿨미디어는 정세도가 낮아서, 전달되는 메시지의 의미구성을 위해 수용자의 적극적 상상력이 요구되므로 참여도가 높다. 맥루언에 따르면 핫미디어인 영화에 반해 TV는 대표적인 쿨미디어이다.[60] 낮은 정세도로 인해 시청자의 능동적 참여가 요청되는 TV미디어가

60) 고화질 TV가 당연한 오늘날 맥루언이 주장하는 ‘쿨미디어로서의 TV’론은 받아들이기 어렵다. 그러나 우선 맥루언의 미디어론이 등장한 1960년대의 TV는 불안정하며 선명도가 떨어지는 흑백 화면이었음을 상기하자. 게다가 그보다 더 중요한 것은, 핫미디어와 쿨미디어의 구분은 어디까지나 상대적이라는 사실이다. 지난 몇 십 년간 눈부신 매체 기술의 발달을 돌이켜볼 때 이른바 ‘정세도’의 상대성은 충분히 짐작될 만하다. 따라서 TV매체의 정세도가 과연 높은가 낮은가를 논할 것이 아니라, 맥루언이 당대의 신매체인 TV가 당대 수용자들에게 발휘한 인식적 · 실천적 기능을 어떻게

궁극적으로 대중의 자발성을 일깨워 민주주의적 해방에 기여하리라는 것이다.

귄터 안더스(Günther Anders: 1902~1992) 또한 TV미디어를 자신의 주요 분석 대상으로 삼았다. 그러나 TV에서 긍정적·해방적 기능을 보았던 맥루언과 달리, 안더스의 논의는 TV미디어에 대한 통렬한 비판으로 이루어진다. TV는 이미지에 집착하는 문맹집단을 낳았으며, 이들은 TV가 구성해 낸 팬텀(phantom) 세계를 실제 세계로 믿고 살아가는 수동적 이미지 소비자로 전락한다는 것이다.

안더스의 미디어 비판은 그의 기술문명 비판에 바탕을 두고 있다. 그에 따르면 인간의 진화 속도는 기술의 신속한 발전을 결코 따라잡을 수 없다. 따라서 인간과 기술 사이에는 점점 더 격차가 벌어지고, 이러한 기술문명 속에서 인간은 언제나 낡은 구식의 존재로 남을 수밖에 없다. 그의 저서 『인간의 구식성(Die Antiquiertheit des Menschen』(1956)은 산업혁명 이후 인간성이 어떻게 파멸 일로를 걷고 있는가에 관한 암울한 분석이다. 이러한 인간과 기술 사이의 본말 전도 현상을 극명하게 보여 주는 것이 TV현실이다. 안더스는 「팬텀과 매트릭스로서의 세계: 라디오와 텔레비전에 대한 철학적 고찰」[61]이라는 논문을 통해, 가상이 현실을 대체하는 오늘날의 미디어 현실을 비판적으로 고찰한다. '팬텀'이란 화면 위의 이미지에 불과한데도 마치 진짜 사건 또는 사물로 여겨지는 것을 의미하고[62], 이러한 팬텀을 생산하는 TV가 지배하는 현실 세계는 가상으로서의 자기 자신을 재생산하는 '매트릭스'가 된다.[63] 벤야민은 영화 대중이 민주주의의 역군이 되

분석·평가했는지를 파악하는 것이 중요하다.

61) 이 논문은 앞서 소개한 『인간의 구식성』(1956) 안에 수록되어 있다.

62) "세계가 우리에게 오되, 그저 그림으로만 올 때, 그것은 반은 존재하고, 반은 부재하면서 환영과 같은 것이 된다." 「팬텀과 매트릭스의 세계」를 마무리하며 안더스는 자신의 주장을 10개의 명제로 요약하는데, 이 명제는 제2명제에 해당한다. (진중권, 앞의 책, 122.에서 재인용.)

63) "그 사건이 원본의 형태보다 복제된 상태에서 사회적으로 더 큰 중요성을 띨 때,

리라 보았고, 맥루언 역시 TV 시청자에게서 자발적이고 참여적인 정치 집단을 기대했다. 그러나 안더스의 미래상은 디스토피아적이다. 시청자는 TV가 만들어내는 현실 아닌 환영을 수동적으로 소비하는 무력한 유아적 개인으로 전락하리라는 것이 안더스의 결론이다.

맥루언이나 안더스의 미디어에 대한 고찰이 지금으로부터 약 반세기 전의 신매체인 TV를 중심으로 하고 있다 하여 그것을 결코 시대에 뒤떨어진 이론으로 볼 수 없다. 현대 디지털 미디어 시대에 TV는 자칫 하나의 구식 유물로 여겨질 수 있지만, 결코 그렇지 않다. 제2차 세계 대전 이후 신속하게 안방을 차지한 매체인 텔레비전은 오늘날에도 여전히 당연하고 친숙한 환경으로 자리 잡고 있을뿐더러, 더욱 중요한 것은 텔레비전이 이제 거실에 있는 TV수상기만을 의미하지 않는다는 사실이다: 오늘날의 유비쿼터스 매체는 TV를 대체하거나 극복한 것이 아니라, TV가 확장된 것으로 보아야 한다.[64] 따라서 맥루언과 안더스의 TV중심 미디어론은 여전히 유효할 뿐 아니라, TV가 모바일 환경에 발맞추어 안방과 거실을 벗어나 편재하게 된 오늘날 더욱 큰 적절성을 지닌다고 볼 수 있다. 반세기 전에는 마치

원본은 복제를 닮아가고, 사건은 그것의 복제의 매트릭스가 되지 않을 수 없다." 주 9)에서 설명한 제9명제에 해당한다(진중권, 앞의 책, 123.에서 재인용.).

64) 우리가 전통적으로 알고 있는 TV 매체는 '방송국'에서 프로그램을 만들어 송출하고 대중이 그것을 수용하는 '방송'과 동의어이다. 그러나 오늘날 TV는 그 본래의 의미인 '텔레(tele)-비전(vision)', 즉 원격-시청이라는 포괄적 활동으로 이해되어야 한다. 이에 관해서는 전규찬, 「'포스트 텔레비전론'의 교차점」을 참조하라. "기껏해야 20년의 짧은 시간에, 텔레비전은 TV수상기나 프로그램/텍스트뿐만이 아닌 그 이상의 현실이 되었다. (…) 텔레비전과 인터넷의 융합, 텔레비전의 디지털화라는 현상은 기술적인 차원에서뿐만 아니라 문화적인 측면에서 우리가 예상하지 못한 결과를 가져왔다. 전지구적 규모로 일상적이고 미시적인 층위에서 그러하다. 소형화된 텔레비전은 이제 인간 신체에 장착되어 명실상부한 유동성·이동성을 갖추게 되었다. 각종 통신 단말기와 연결되면서 공간 분할의 한계를 넘어선 유비쿼터스 현상으로 확고히 자리 잡았다. (…) 유튜브나 팟캐스팅 등을 통해 불특정 다수가 상호 교섭하고 자발적으로 즐길 수 있는, 전국은 물론이고 전 세계 대중이 실행하는 콘텐츠 창작 및 그 접속·교환·소비 활동에 텔레비전이라 이름을 붙일 수 있다."(한국방송학회 문화연구회 엮음, 『TV 이후의 텔레비전: 포스트 대중매체 시대의 텔레비전 문화 정경』, 한울, 2012, 36-39.)

묵시론적 예언처럼 보였던 그들의 이론이 지금에 와서는 지극히 현실적인 담론이 된 것이다.

TV의 동시성 - 예컨대 생중계를 통해 지구 반대편에서 일어나는 현상에 참여 - 과 반복성 - 저장과 반복 재생을 통한 감상 - 이 더욱 큰 규모로, 더욱 빠른 속도로, 일방적이 아닌 상호적 소통을 통해 강화된 것이 21세기 디지털미디어 시대이다. 동시성과 반복성을 통해 접근성을 최고로 높인 디지털미디어 시대에 돌입하여 미디어 미학은 3세대 학자들을 맞이한다. 이들은 주로 디지털미디어가 주도하는 가상현실을 중심으로 삼아, 실재와 가상의 관계 문제, 현실 시공간과 가상 시공간의 존재론, 가상현실 속의 삶과 신체 등의 논의를 활발하게 펼치고 있다. 장 보드리야르(Jean Baudrillard: 1929~2007), 빌렘 플루서(Vilém Flusser: 1920~1991), 폴 비릴리오(Paul Virilio: 1932~), 노르베르트 볼츠(Norbert Bolz: 1953~) 등은 모두 디지털미디어의 변별적 속성 및 이에 따른 인간 삶과 예술의 변화 양상을 분석, 진단하고 평가하는 작업에 몰두한다.

이상의 미디어 미학자들은 미디어가 주도하는 변화의 방향에 대해 어떤 평가를 내릴까? 이들의 결론은 양 방향으로 나뉜다. 발터 벤야민, 마셜 맥루언, 빌렘 플루서, 노르베르트 볼츠 등은 새로운 미디어의 해방적 기능에 주목한다. 기존의 인식 틀을 벗어나 이데올로기적 탈주를 가능케 하고, 정보의 독점적 권력을 불식시키는 민주화의 기수로서 새로운 미디어의 출현을 환영한다. 즉 기존의 패러다임을 바꾸는 혁명의 가능성을 보는 것이다. 디지털 카메라 기술의 발달이 사진 예술의 저변을 넓히고, 인터넷 공간이 제도권 예술을 벗어나 다양한 작품 발표의 스테이션으로 작용하는 것을 보면, 예술 창작과 수용에 있어서도 미디어의 변화가 민주적 접근가능성에 크게 기여했음을 쉽게 확인할 수 있다.

이와 같은 긍정적 · 낙관적 견해에 반해, 장 보드리야르, 귄터 안더스

(Günther Anders: 1902~1992), 폴 비릴리오 등은 새로운 미디어가 야기하는 디스토피아에 대한 우려를 강하게 표명한다. 앞서도 잠시 언급했듯 예컨대 맥루언은 인간의 주관적이며 전감각적인 구성력이 요구되는 미디어로서 TV의 민주적·참여적 가능성에 주목했지만, 귄터 안더스는 TV가 만들어내는 환영(Phantom)이 실재를 지배하는 현상을 매우 부정적으로 고찰하였다. 이러한 안더스의 견해와 궤를 같이하여 디지털미디어 시대의 현실과 가상 사이의 관계에 대해 비판적으로 고찰한 대표적 사상가는 장 보드리야르로서, '시뮬라크르', '하이퍼리얼리티' 등의 용어를 미디어 담론의 중심 개념으로 정착시킨 사람도 바로 그이다. 실재와 가상의 관계 문제에 천착하여, 실재(라고 믿었던 것)의 가상성을 폭로하는 것이 보드리야르 이론의 핵심이다. 그는 오늘날의 자본주의적 소비사회를 비판하는 관점에서 미디어를 바라본다. 현대의 소비사회는 상품이 아닌 광고 - 즉 미디어를 통해 전달되는 가상 - 을 소비한다. '실재를 대체한, 원본 없는 이미지 즉 시뮬라크르(simulacre)'가 '실재보다 더 실제적으로(hyper-real)' 통한다. 이렇듯 미디어가 만들어내는 이른바 '하이퍼리얼리티'가 현실(리얼리티)을 지배하게 됨으로써, 인간이 도리어 미디어에 의해 장악당하는 오늘날의 상황을 보드리야르는 비관적으로 바라본다.

그러나 학자들의 평가적 결론이 긍정적이든 부정적이든 간에, 미디어 자체가 구성적·능동적 기능을 하며 현대인의 삶에 근본적으로 관여한다는 시대 진단만큼은 모든 미디어 이론가들에게서 동일하다. 오늘날 우리에게 미디어는 우리에게 일차적 경험 대상이다. 우리는 직접 체험하고 나서 그것을 기록·반영하기보다, 먼저 미디어를 통해 경험한 후 이에 대해 확인 차 직접 체험을 시도한다. 물론 직접 체험을 아예 시도하지 않는 경도 부지기수이다. 또한 대부분의 소통은 SNS등의 매체를 통해 이루어진다. 이렇듯 미디어는 우리가 세상 및 인간과 만나는 일차 통로이며, 우리의 인식 및 관

계 형성을 좌지우지하는 근원적 생활양식이다. “매스미디어는 세상의 지평이라는 신화를 대체한다. 세상은 사실과 관련된 모든 것이다. 그리고 우리는 이러한 세상을 미디어를 통해 경험한다. (…) 매스미디어는 우리를 위해 무엇이 사실인지를 일차적으로 선별한다. 즉, 매스미디어는 사회학자들이 불확실성의 흡수라고 부르는 기능을 수행하며, 이를 통해 사실을 생산해낸다.”[65]

3. 미디어와 《닉슨 인 차이나》의 연계

‘미디어아트’로 분류되어 미학적 담론을 양산하는 예술 분야를 살펴보면, 이는 다음과 같은 특징을 지니고 있다. 미디어아트는 어떤 적절한 형식 혹은 매체(회화, 조각, 영화 등)를 통해 어떤 대상 혹은 주제를 표현하는 데 목적을 두고 있지 않으며, 오히려 그 매체(회화, 조각, 영화 등) 자체에 대한 반성을 드러내는 것을 주제로 삼는다. 매체가 작용하는 방식을 적나라하게 제시함으로써, 매체 및 그 매체에 반응하는 우리의 주관에 따라 대상이 얼마나 가변적일 수 있는지를 밝히고자 하는 것이다. 미디어와 현실의 상관관계를 놓고 양자의 괴리에 따른 고뇌를 표출하든, 아니면 양자의 차이를 유희하든 간에, 대상은 불변하는 실재(reality)가 아니라 미디어에 의해 구성된 것이라는 사실이야말로 모든 미디어아트의 전제이자 근원적 메시지에 해당한다.

오페라 《닉슨 인 차이나》는 이러한 미디어적 현대 사회의 단면, 즉 미디어와 현실의 상관관계를 포착한 예술 작품으로 읽힐 만한 소지가 다분하다. 미디어아트가 미디어의 메커니즘을 보여줌으로써 우리에게 대상이 수용

65) 노르베르트 볼츠, 『미디어란 무엇인가』, 김태옥 · 이승협 옮김, 한울, 2011, 68.

되는 과정에서 미디어 자체가 어떤 역할을 하는지를 드러내려 하듯이, 《닉슨 인 차이나》 역시 미디어를 통해 중개(mediate)되는 현실을 보여줌으로써, 미디어의 '구성력'을 시사한다. 우리는 대중매체를 논할 때 그 가공할 '파급력'에 주목하곤 하지만, 보다 근본적인 영향은 파급력 이전에 그 구성력에서 찾아야 할 것이다.

TV를 통해 뉴스를 볼 때 우리는 미디어가 현실을 중립적으로 포착하여 중개한다고 생각하며, 그것이 미디어적 구성물임을 깨닫기 어렵다. 동시대를 살아가는 우리에게 미디어 환경이 물과 공기처럼 익숙하기 때문이다. 그러나 그러한 '미디어적 현실' 자체가 무대 위로 올라갈 때, 익숙한 미디어적 프레임 속에 있을 때에는 불가능했던 비판적 인식의 거리가 확보된다. 영화 속 장면을 바라보는 것이 아니라, 그 영화 속 장면들을 촬영하는 세트와 장비까지를 노출시킨 거리에서 촬영 장면을 바라보는 것과 같은 거리두기의 효과를 통해, 우리는 미디어 프레임 속에서 구성되는 현실을 목도하고 미디어의 의미와 기능 및 영향력을 인식할 수 있게 된다. 무대 오페라로서 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관관계는 우선 여기서 찾을 수 있다.

이제 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관관계를 구체적으로 하나씩 살펴보도록 하자. 우선 ***소재*** 자체이다. 《닉슨 인 차이나》를 해석하는 틀거리는 다양할 수 있지만, 전 세계에 TV로 중계되었던 희대의 정치적 사건을 소재로 삼은 만큼, 이 작품의 미디어 코드는 실로 근원적이다. 일거수일투족이 TV를 통해 생중계되었을 만큼, 닉슨의 중국 방문은 일약 '미디어적 사건'이었다. 더욱이 이는 단순한 '중개(mediate)' 그 이상이었다. – 글로벌한 냉전 종식 분위기 창출이라는 목표를 위해, 애초에 대대적 TV 보도로 '구성된' 사안임에 주목해야 한다.

오페라 《닉슨 인 차이나》의 ***내용***을 살펴보면, 제1막은 당대 TV를 통해 수없이 보도되었던 공식석상의 유명 장면들을 재구성해 보여 준다 – 제

1막은 전용기에서 내리는 닉슨의 중국 도착 장면, 닉슨과 마오의 회담 장면, 환영 만찬 장면 등이다. 제2막은 영부인 팻의 중국 관광 장면, 닉슨 부부를 위해 마련된 공연 감상 장면으로 이루어지는데, 이 역시 당대에 미디어 앞에서 전시하기 위한 목적이 다분했던 사건들을 재구성한 것이다. 제3막은 미디어 앞이 아닌, 미디어 뒤 이른바 '백스테이지'에서 보여 주는 적나라한 배우들의 모습을 담아, 미디어의 임재와 부재가 우리의 삶에 어떤 영향을 미치는지를 대조적으로 보여 준다.

다음으로 ***형식***면에서 살펴보자. 《닉슨 인 차이나》는 대중매체가 현실을 제시하는, 현실을 포착하는 형식들을 절묘하게 모방하고 있다 - 프레임 나누기와 몽타주 기법, 드라마의 내적 전개에 따른 구성이 아닌 '이미지의 흐름' 등등. 이러한 형식 기법은 TV 및 영상 매체에서 흔히 볼 수 있지만 현실이 이런 식으로 구성될 리 만무한데, 우리에게 익숙한 영상 매체를 통해서는 그러한 괴리를 느끼기 어렵다. 그러나 이러한 형식이 무대라는 공간에 올라오는 것만으로도, 우리는 그러한 형식이 실제 현실과 동떨어져 있음을 - 즉 '구성적'임을 - 을 인식할 수 있는 거리를 확보하게 된다. 이러한 미디어 프레임을 눈에 띄게 제시하기 위해 《닉슨 인 차이나》는 닉슨 사건을 '구성해 낸' TV 미디어의 형식을 모방하되, 그것을 도드라지게 만들기 위한 다양한 '낯설게하기' 방식을 시도한다. 오페라-음악극이라는 형식 자체 및 음악의 활용이 이러한 '낯설게하기'에 효과적으로 기능하고 있음은 물론이다.

마지막으로, ***주제***의 측면을 보자. 《닉슨 인 차이나》는 장 보드리야르나 귄터 안더스 같은 미디어 미학자들의 문제의식인 '실재와 가상의 본말전도에 대한 비판'을 드러낸다. 미디어에 노출된 인간의 강박 행동, 미디어의 부재에 따른 정체성 상실 등을 예민하게 포착함으로써 미디어가 우리 삶에 미치는 영향을 반영(mirroring)하고 있는 것이다. 꼭 미디어의 폐해를 지적

하거나 미디어 현실을 부정하는 것이 아닐지라도, '반영'은 그 자체로 비판의 기능을 띤다. 거울을 통해 스스로를 대자화하지 않고서 자신의 모습을 파악할 수 없듯이, 우리가 부지불식간에 처해 있는 미디어 현실 속 우리 모습을 '비추어' 줌으로써 미디어의 작용 및 영향력을 감지하게 해 주는 것이다. 이렇듯 《닉슨 인 차이나》는 미디어가 어떻게 우리의 현실을 구성해 가는지를 대면케 해 주는 거울 역할을 하는 작품으로 읽힐 수 있다.

III. 미디어로 본《닉슨 인 차이나》

본 연구의 핵심 내용은 앞서 밝힌바 오페라《닉슨 인 차이나》의 미디어적 연관성에 근거하여 이 작품 전반에 대한 미디어적 분석을 시도하는 것이다. 이제부터 전개될《닉슨 인 차이나》분석은 미디어적 소재 및 내용, 그리고 미디어적 형식의 양 측면에서 이루어지며, 이를 토대로 이 작품이 전달하는 미디어 연관적 메시지를 가늠해볼 것이다.

미디어적 소재라 함은, 우선 닉슨의 중국 방문이라는 역사적 사건 자체가 애초부터 미디어를 염두에 두고 기획되고 구성된 것임을 의미한다. 나아가《닉슨 인 차이나》의 소재는 날것 그대로의 '닉슨의 중국 방문'이 아닌, 'TV에 비친 닉슨의 중국 방문'이라는 점에 주목하자. 그러므로 이 작품은 태생적으로 미디어에 근거한 사건을, 미디어의 프레임 안에 담긴 상태로 무대화했다는 점에서, 이중의 '미디어적 소재'를 택했다고 볼 수 있다. 또한 제1막에서 제3막에 이르는 장면들에 담긴 구체적 내용 역시 각각 미디어의 효과와 불가분의 관계들을 드러내고 있다.

미디어적 형식은 현대의 미디어가 소재를 가공하여 제시하는 방법에 해당하는데, 이는 '파편화'라는 말로 대변될 수 있다. 즉 대상을 제시함에 있어 내적 정합성이 담보된 통전적 방식을 따르는 것이 아니라, 이질적인 것들을 유기적 맥락 없이 나열하는 것을 의미한다. 이러한 파편화된 형식은 욕망을 생산하는 수많은 상품의 기호 즉 이미지를 만들어냄으로써 시각을 자극하고, 궁극적으로는 시청자들의 눈이 화면을 떠나지 못하도록 잡아둔다.

이제 본격적으로《닉슨 인 차이나》를 분석함으로써, 소재 및 내용과 형식에서 드러나는 미디어 연관성을 구체적으로 확인하고, 이를 통해 궁극적

으로 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관적 메시지 즉 이 작품의 주제를 파악하는 작업을 시작하도록 하겠다. 서론에서 밝혔듯, 이하 분석은 리브레토와 음악 그리고 공연이라는 3중의 차원에서 이루어질 것이다.

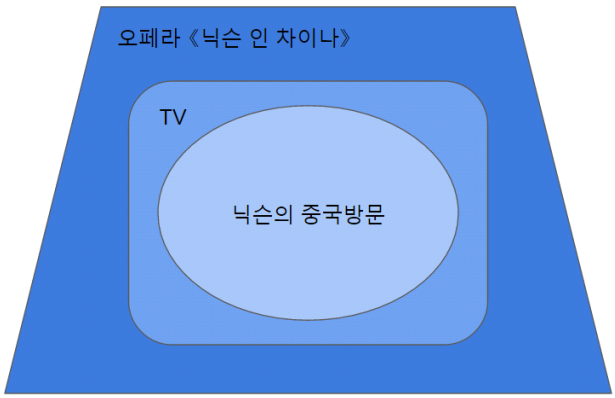
1. 미디어적 내용

1) '미디어적 사건'으로서의 닉슨의 중국 방문

닉슨의 중국 방문은 세계 언론을 주목시킬 만큼 큰 반향을 불러일으켰던 사건이었으며, 그 자체가 다분히 미디어의 효과에 기대어 기획, 실행되고 전파되었음은 주지의 사실이다.[66] 《닉슨 인 차이나》는 이 사건을 미디어에 비친 모습으로 다룬다. 즉 《닉슨 인 차이나》의 소재는 닉슨의 중국 방문 자

66) 닉슨의 중국 방문은 정치적인 의도로 치밀하게 계획되고 실행된 사건이었다. 닉슨은 재임 시절 누구보다도 철저한 반공산주의자였으나, 대통령 재선을 앞두고 세계의 이목을 집중시키고 보다 견고한 정치기반을 확보하기 위해 정치적 승부수를 건 모험을 강행했다. 그는 평상시에도 미디어에 비치는 자신의 모습에 매우 민감했던 인물로 알려져 있었다. 냉전체제의 첨예한 대립 속에서 반공주의자로 유명했던 닉슨이 적국이나 다름없는 중국을 방문한다는 것은 세계를 놀라게 한 사건이 아닐 수 없었다. 그는 이 방문을 위해 온갖 외교적 수단을 통해 미리 치밀한 물밑작업을 해 온 상태였다. 세계 각국의 '눈과 귀'가 이것에 주목하고 있을 것을 계산한 닉슨은 자신의 컨디션이 가장 최상일 때 미디어의 스포트라이트를 받기를 원했다. 그는 중국에 도착 전에 하와이와 괌에서 각각 하루씩을 경유했는데 이는 시차를 극복하고 최상의 컨디션으로 방송에 보이기 위해서이며, 동시에 베이징 공항 도착 시각과 미국의 저녁 프라임 뉴스 시간대를 맞추기 위한 용의주도한 계획이었다. 엄청난 수의 기자단이 미리 와 있었고 카메라 촬영의 최적화를 위해 닉슨의 동선까지 미리 표시되었을 정도로 철저한 계획과 준비 속에 진행된 사건이었다. 이것의 계획과 실행은 대통령의 중국 방문이 정치적인 목적을 위한 하나의 상품으로 계획되어 대중 앞에 나타난 것으로 볼 수 있다. 닉슨은 '재선에서의 성공'이라는 정치적 목적을 위해 중국방문이라는 사건을 대중들의 관심을 끌고 호감을 얻을 수 있는 이미지로 세심하게 포장하여 제시했으며, 미디어의 효과를 십분 활용했다(John Osborne, *The Fourth Year of the Nixon Watch.* New York: Liveright, 1973, 21, Timothy A. Johnson, *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives,* Ashgate, 2011, 26.에서 재인용).

체가 아니라, ‘미디어를 통해 구성된 닉슨의 중국 방문’인 것이다. 이를 도식화하자면 다음과 같다.



[표1]《닉슨 인 차이나》의 소재 구성

이제 이 소재가 작품 속에서 구체적으로 어떻게 제시되는지 살펴보도록 하자.

가. ‘보이기 위한 사건’들의 과장적 제시

《닉슨 인 차이나》는 미디어가 보도했던 닉슨의 중국 방문 사건의 유명 장면들을 재구성해서 보여주는데, 닉슨이 전용기에서 내려와 중국의 저우 수상과 악수하는 장면(제1막 제1장), 마오 주석과의 회담 장면(제1막 제2장), 환영 연회 장면(제1막 제3장), 팻의 중국 관광 장면(제2막 제1장), 닉슨 부부의 공연 관람 장면(제2막 제2장) 등이다. 이 장면들은 모두 애초에 미디어적 전시효과를 염두에 두고 이루어진 사건들이라는 공통점을 지니고 있다.《닉슨 인 차이나》에서는 가장 주목을 끌기 쉽고 따라서 파급효과도 강한 장면들을 내용으로 구성하여, 닉슨의 중국 방문 자체가 ‘미디어적 사건’

임을 강조하고 있다.

닉슨의 중국 방문 일정 중 무엇보다도 미디어의 스포트라이트를 받으며 세계의 관심을 집중시켰던 대표적 순간은 닉슨의 공항 도착 장면일 것이다. 《닉슨 인 차이나》 역시 작품의 첫 장면에 이 사건을 배치함으로써 '미디어적 소재'를 부각시킨다. 게다가 공연에서는 사건 당시 TV생중계 화면 속 대통령과 영부인의 의상, 동선, 표정을 그대로 재현했을 뿐 아니라 대통령 전용기까지 무대 위에 실물 크기로 등장시켜 큰 화제를 낳았던 바 있다. 오페라 무대에서 TV미디어에 비친 장면을 다시금 정밀하게 반영-재현하는 것은 도대체 무슨 효과를 노린 것일까? 멀티미디어가 할 수 있는 것을 무대도 할 수 있다는 단순한 센세이셔널리즘? 만약 그렇다면 이 작품은 서론에서 언급했던 'CNN오페라'라는 평가로 만족해야만 할 것이다. 우리는 제1막 제1장의 도착 장면을 자세히 분석함으로써, 닉슨의 방문이 미디어적 사건임을 드러내기 위해 《닉슨 인 차이나》가 어떤 극적·음악적 장치를 사용하고 있는지 알아보도록 하자.

제1막 제1장이 시작되고 나서 닉슨 부부를 태운 전용기가 도착하기까지는 상당한 시간이 걸린다. 광활한 중국 대지를 묘사한 무대 위 많은 등장인물들을 배경으로 A단조 스케일의 서주가 끝없이 나온 후에야 비로소 코러스의 합창이 시작된다. 중요한 장면이 시작되기 전까지의 예비적 음악 및 코러스는 묘한 어두운 분위기를 풍긴다. 한번 돌이켜 보자. 대통령 취임식, 여왕의 대관식, 왕가의 결혼식, 교황의 방문 같이 전국적으로 혹은 전세계적으로 보도되는 의전적 사건들은 그 자체로는 길고 지루하며 산만하고 번잡하기 일쑤이며, 의외로 별 것 아니거나 작위적으로 느껴지기도 한다. 그러나 이러한 사건들이 미디어를 통해 보도될 때에는 활짝 웃으며 손 흔드는 명사들, 환영 인파의 열띤 함성, 화려한 미장센, 경쾌한 편집으로 활기가득한 TV화면을 통해 가슴 벅찬 감동적 장면으로 거듭난다.[67] 미디어적

재구성을 위해 공들여 예비된 바탕으로서의, 재료로서의 리얼리티인 것이다. 닉슨 대통령 부부의 화려한 등장 장면을 예비하는, 지루하고 반복적인 음울한 도입부는 미디어가 사건을 본시보다 그럴싸한 것으로 윤색하여 과장적으로 제시한다는 점을 부각시키기 위한 반사판(foil) 역할을 한다.

마침내 닉슨 부부가 비행기에서 내리는 장면에 이르면 무대와 음악의 분위기가 급전환된다. 흥분과 기대감이 극에 달했을 때 당시의 대통령 전용기를 그대로 재현한 The Spirit of '76이 무대 위로 등장하는데, 이 등신대 비행기의 등장이야말로 제1막에서, 아니 《닉슨 인 차이나》 전체에서 가장 압도적이며 경이로운 장면이라 해도 과언이 아니다.[68] 공항에서, 혹은 TV 화면으로 비행기의 도착 모습을 본다면 이것이 기이한 장면으로 여겨질 리가 없다. 그러나 무대 위에 실물 비행기가 등장하는 것을 목도할 때, 이는 우리에게 낯설고 위압적이며 턱없이 과장된 느낌으로 다가오게 될 것이다.

이윽고 비행기의 문이 열리면 닉슨 부부는 비행기의 출구 아래 세워져 있는 높은 계단 위에서부터 위풍당당하게 무대로 내려오는데, 이러한 등장

---

67) "랭 부부(Kurt Lang & Gladus Lang, 1953)는 1952년 맥아더 장군이 시카고에서 벌인 퍼레이드를 연구했다. 장군은 2차 세계 대전과 한국전쟁 중 탁월한 전과를 거두고 귀환하였다. 수천 명이 거리에서 퍼레이드를 보는 동안 더 많은 사람들은 집에서 텔레비전을 보았다. 연구자들은 거리와 텔레비전이라는 두 가지 '현실'을 비교하였다. 텔레비전 시청자들은, 모인 군중이 실제보다 더 거대하고 열성적이라는 인상을 받았다. 장군은 그를 존경하는 열성적인 사람들로 둘러싸인 것처럼 느껴졌다. 그러나 실제로 거리에 있었던 사람들은 지루하고 조용한 퍼레이드를 보았다. 장군은 그의 차를 탄 채, 거의 대부분의 사람들을 잠깐 사이에 지나쳤을 뿐이었다. 거대한 군중도, 열광하는 사람도, 흥분도 없었다. 사람들에게 장군은 전혀 다르게 수용되었다. 연구자들이 결론짓듯이, 텔레비전은 '독특한 시각'을 제시하였다. 구성된 현실, 선택된 장면과 카메라 앵글은 실제 일어난 것과는 전혀 다른 현실을 전달하였다." (가브리엘 와이만, 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』, 김용호 옮김, 커뮤니케이션북스, 2003, 9.)

68) 당시의 한 신문 기사에서는 "오페라에서 가장 멋진 장면으로 인상에 남는 것은 대통령 전용기의 등장이다. 닉슨과 그 일행을 태운 전용기는 느리고 위엄 있게 저우언라이와 중국인들이 미국인들을 영접하기 위해서 기다리고 있는 공항에 착륙한다. TV에서의 이 장면은 오히려 오페라 무대에 비하면 약하고 축소된 것이었다."며 오페라 무대에서 보여 준 사건에 대한 생생한 재현을 보도했다(Ann Holmes, "*Nixon in China* opera more intense on TV than onstage" Houston Chronicle, April 15, 1988.).

은 고전극 전통에 있었던 데우스 엑스 마키나(deux ex machina)[69]를 연상시킨다. 이때 관객들 뿐 아니라 무대 위 수많은 엑스트라들과 배우들의 시선도 일제히 비행기 쪽을 향하게 되며, 이로써 관객과 무대 위의 인물들 모두 닉슨의 등장을 기다리는 인파의 일부가 된다. 이러한 분위기는 닉슨 부부의 등장 시점과 일치하는 관객의 박수 시점[70]에서 더욱 증폭되는데, 이는 가수들의 등장에 박수를 보내는 관객을 닉슨 환영 박수부대로 만들어 버림으로써 '구성된 사건'의 이미지를 증폭시키는 효과를 낳는다.

이처럼 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장의 닉슨 도착 장면은 다양한 극적인 장치를 사용하여 일종의 '미디어적 경외감[71]'을 불러일으킴으로써, 사건을 더욱 그럴듯하게 부풀리고 윤색하는 미디어의 역할을 과장적으로 제시한다. 뒤따르는 닉슨과 저우 수상의 악수 장면은 이를 잘 드러내 준다. 이들은 악수 자세로 꽤 오랜 시간 동안 정지해 있으면서 카메라를 위한 포즈를 취하는데, 이는 일단 두 사람의 만남이 미디어를 통한 전파와 확산을

69) 라틴어로 '기계에 의한 신(神)' 또는 '기계장치의 신'을 의미한다. "전기로 된 초자연적인 힘을 이용하여 극의 긴박한 국면을 타개하고, 이를 결말로 이끌어가는 수법이다. 고전극의 결말에서 어떻게 할 방도가 없는 인간을 돕거나 복잡한 플롯을 해결하기 위해서 기계를 타고 내려오는 신."(테리 호즈슨, 『연극용어사전』, 이기우 역, 한국문화사, 1998, 113.) 저마노(William Germano)는 그의 논고 "Opera as News: *Nixon in China* and the Contemporary Operatic Subject"(*University of Toronto Quarterly*, vol.81 nov.4, fall 2012)에서 닉슨 부부가 대통령 전용기로부터 내리는 장면을 기계장치를 통해 무대로 내려오는 신과 연관시키며 이를 '기계장치의 대통령(President ex machina)'라고 명명한 바 있다.

70) 닉슨 부부가 등장하는 시점은 극 전체에서는 본격적인 오페라의 시작을 알리는 신호이므로, 닉슨과 팻의 등장을 본 관객들은 이 시점에서 박수를 치게 되어 있다. 오페라의 주역 가수들의 등장에 박수를 보내는 관극 관행에 따른 전형적 행동이지만, 《닉슨 인 차이나》에서 이 상황은 닉슨 부부를 영접하러 온 많은 환영 인파들의 박수 시점과 일치한다. 따라서 관객들은 관객으로서만이 아닌 미국 대통령의 중국 방문을 환영하러 나온 중국 인민들의 역할을 겸하게 되는 효과를 낳는다.

71) 이렇게 미디어가 관심을 기울여 전격적으로 보도하는 미디어 사건(media event)은 '텔레비전 의식(television ceremonies)', '축제적인 텔레비전(festive television)'이라고 명명되었다. 이런 사건들은 대중매체에서 제공하는 특별한 휴일이며 광륜(halo)을 가진 텔레비전 같다는 것이다. 텔레비전이 보도하는 역사적인 미디어 사건은 경외심을 불러일으키는 의전과 함께 제시되기도 한다(Daniel Dayan and Elihu Katz, "Defining Media Events", in: (ed.)Horace Newcome, *Television: The Critical View*, New York; Oxford, Oxford University Press, 2000, 401-405.).

위해 계획된 것임을 노골적으로 보여준다. 게다가 우리가 TV를 통해 익히 보아 왔던 닉슨과 저우의 '자연스러운' 악수 컷과 비교해볼 때, 무대의 부자연스러운 정지 자세는 미디어적 계획과 조작이 사람들의 시선과 관심을 집중시켜 사건에 대한 일시적 감동을 자아낼 수 있다는 사실을 역설적으로 폭로하는 것이다. 이어지는 닉슨의 '뉴스 아리아'는 자신의 행동이 일차적으로 미디어를 향한 것임을 자각하는 닉슨의 자의식을 드러내며 이 충격적 첫 장면에 방점을 찍는다.[72]

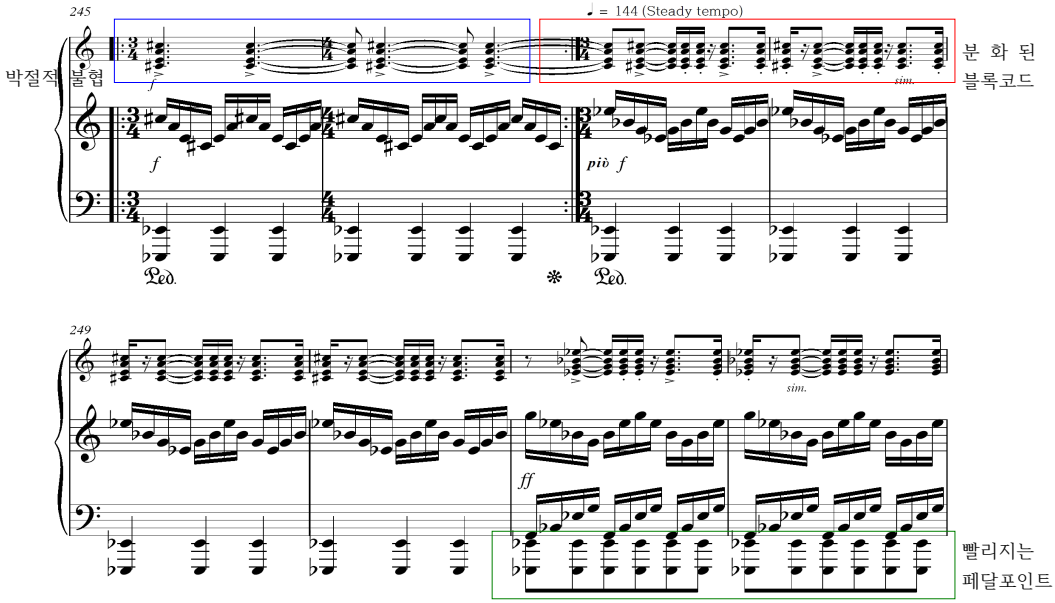
나. 미디어적 효과를 돕는 음악

작품에 나타나는 그림 음악적(word-painting)인 특징은 사건에 대한 정밀한 묘사와 더불어 미디어적 효과 - 과장과 윤색 - 를 배가시킨다. 닉슨 부부의 등장 시점을 기준으로 음악에서는 매우 대조적인 변화가 연출되는데, 주로 무조성적인 분위기에서 조성적인 분위기로의 전환과 박자와 템포의 변화이다. 우선 닉슨이 출현하기 전의 무조성적인 음울한 음향이 닉슨의 등장 시점을 예비하면서부터는 뚜렷한 조성과 활기찬 리듬의 등장으로 변화되는 것을 보자. 제1막 제1장의 서주 및 코러스의 합창 도입부의 침울하고 불협화적인 부분과 대조를 이루어, 마디204부터는 G#단조의 조성을 뚜렷이 각인시켜주는 코러스의 합창이 등장한다. 뿐만 아니라 리듬과 템포의 변화 및 다이내믹의 변화가 중요한 전환의 요소로 작용하는 것을 볼 수 있다. 마디204를 기준으로 볼 때 앞부분이 주로 점4분음표로 이루어진 길고 단순한 리듬의 정체된 분위기였던 것에 비해, 마디204 이후는 8분음표를 위주로 하는 짧고 절도 있게 끊어지는 리듬과 당김음의 사용으로 동적이고 활기찬 분위기가 형성된다. 코러스의 합창이 끝난 후 오케스트라의 반주는 8분음표

72) 악수 장면에 대한 자세한 논의는 III-1.2) 와 3.3)에서, '뉴스 아리아'에 대한 논의는 III-3.1)에서 이루어질 것이다.

로 이루어진 단순한 음형이지만 악보에 표기된 대로 마디233부터의 점진적인 크레셴도, 마디236부터의 역시 점진적인 템포의 가속으로 긴 여정을 통해 목표지점까지 가는 동력을 제공받는 듯하다. 마디238부터 페달포인트의 역할을 하는 Eb이 악센트를 가진 4분음표로 계속 제시되어 긴박감을 형성한다. 상성부의 8분음표 단위의 리듬은 대통령 전용기가 무대에 등장하기 직전인 마디243에서부터 더 분화되어 16분음표로 바뀐다.

이윽고 대통령 전용기가 등장하는 마디247에서는 팡파르를 연상시키는 음형의 금관악기가 출현하는데, 이는 일종의 의례음악과 같은 기능을 한다. 금관악기의 코드는 마디243에서는 두 마디에 걸쳐 긴 음가로 연주되다가 곧 급격하게 짧아짐과 동시에 박절적 불협(metrical dissonance)을 형성하여 분위기를 고조시킨다. 금관악기의 블록코드로 된 팡파르 음형과 당김음, 박절적 불협화 등 흥분을 유발하는 리듬은 대통령의 극적인 등장을 예비한다. 마디243부터 16분음표로 바뀐 분산화음은 마디245에서 금관악기의 짧아진 음가와 박절적 불협으로 긴장의 수위를 더욱 높인다. 또한 16분음표의 반주를 배경으로 등장하는 금관악기 코드의 상성부가 B-C#-Eb로 순차상행하는 진행을 보이며 기대감을 증폭시킨다.



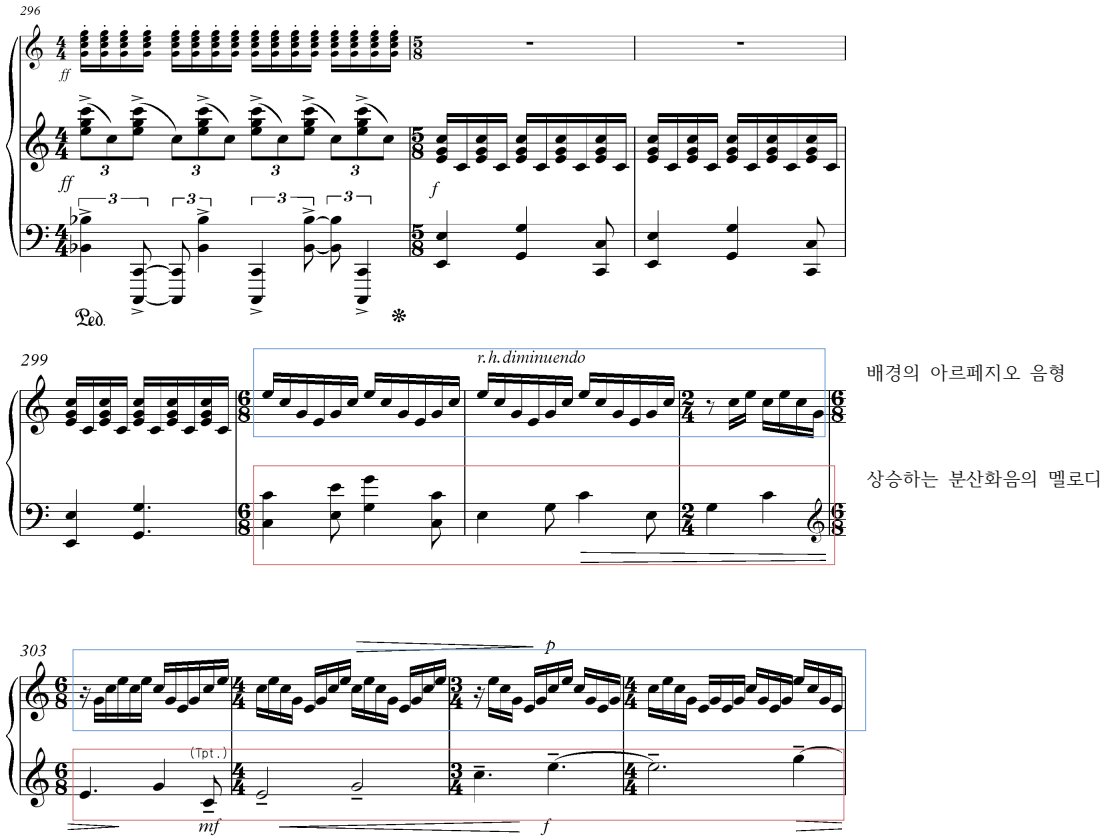
[악보1] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장 마디245-252[73]

즉 뚜렷한 조성감과 함께 잦은 변박과 박절적 불협화의 사용, 음형의 변화, 빨라지는 템포, 분화된 리듬, 다이내믹의 변화 등 다양한 장치를 활용하여 음악은 적절한 상승효과를 연출한다. 음악에서의 긴장감과 기대감은 닉슨 부부의 등장을 목표지점으로 삼고 계속 축적되어, 닉슨 부부가 비행기에서 내려오는 부분에서 클라이맥스에 도달한다.

[악보2]는 닉슨 부부가 환영 인파의 박수를 받으며 비행기에서 내려오는 시점의 음악이다. 마디297부터 살펴보면 상성부에서는 반주 음형이, 하성부에서는 멜로디 음형이 출현하는 것을 볼 수 있다. 트레몰로(tremolo)에서 아르페지오(arpeggio)로 바뀌는 상성부를 반주삼아 하성부에서는 C장3화음의 분산화음이 귀에 각인되는 상승음형으로 연주된다. 슈바르츠는 [악보2]에 해당하는 부분이 바그너의 《라인의 황금》(Das Rheingold)를 참조한

73) Piano Reduction by McGinn, *John Adams Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts Libretto*, Boosey and Hawkes, Hendon Music Inc. 1994, 18.

것이라고 언급했는데, 그에 따르면, 두 부분의 공통점은 다음과 같다. 첫째, 본격적으로 극전개가 시작되기 전 앞으로 일어날 분위기를 예시하는 역할을 한다는 점이다. 둘째, 음악적으로 흐르는 듯한 아르페지오 음형과 이를 배경으로 나타나는 상승하는 분산화음의 멜로디를 지녔다는 점이다.[74]



[악보2]《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장 마디296-306[75]

74) 이 점에 대해서는 III.2.3) '파편적 극구성과 음악'에서 상세히 논할 것이다.
75) John Adams Nixon in China[music], 21.

슈바르츠의 지적도 설득력이 있으나, 미디어를 중심으로 분석하는 본 연구의 시각으로 볼 때 이 부분의 음악은 오히려 뉴스의 시그널을 연상시킬 만큼 관객의 주목을 불러일으키는 기능을 지니고 있다고 본다. 뉴스 시그널 음악은 대체적으로 귀에 각인되는 뚜렷하고 단순한 선율, 금관악기를 사용한 웅장함과 기대감의 유발, 대조를 통해 상승음형을 돋보이게 하기 위한 반주에서의 정적인 리듬의 사용 등을 특징으로 파악할 수 있는데,[76] 베이스의 뚜렷한 3화음과 3화음의 윤곽을 따라 점차로 상승하는 음형과 부점리듬, 트럼펫의 멜로디 연주, 상승음형을 효과적으로 부각시키는 반주부의 정적인 아르페지오의 조합은 전형적인 뉴스 시그널 음악의 분위기를 빚어낸다.

평소 우리는 긴박감 넘치는 TV뉴스의 시그널 음악을 배경으로 보도되는 정치적 사건을 부지불식간에 의미심장한 것으로 받아들이는 경향이 있는데, 이렇듯 특정 사건을 흥미롭고 감동적인 것으로 제시하여 사람들의 관심을 끄는 미디어적 효과에 음악은 큰 몫을 담당하고 있다. 그러한 음악의 기능을 드러내어 인지 가능하도록 만드는 것이 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장의 음악이다. 즉 음악에서의 요란한 제시가 닉슨의 중국 방문이라는 미디어적 사건의 본질에 대한 음악적 표현에 해당한다고 볼 수 있다. 과도한 음향적 효과들은 앞 절에서 설명한 '사건들의 과장적 제시'와 맞물리면서, 목하의 상황이 미디어 앞에서 '연출된 것'임을 폭로하는 역할을 한다.[77]

---

76) SBS, MBC 뉴스 타이틀/시그널 변천사
http://youtu.be/KAwXOgsxbMg?t=15m19s (2016. 3.7. 접속)

77) 음악의 이러한 사용에 대해서는 III-3.4), "비판의 전략으로서의 '낯설게하기'"에서 상세하게 논할 것이다.

2) 미디어의 존재와 강박 행동

《닉슨 인 차이나》에서는 닉슨을 비롯한 관련 인물들의 행위 및 벌어지는 사건을 밀착 기록하는 카메라의 존재를 암시적으로 언급할 뿐 아니라, 실제 무대 위로 등장시키기까지 한다. 그럼으로써 현실을 '구성'하는 미디어의 권력을, 즉 현재의 사건이 미디어라는 프레임 속에서 벌어지고 있다는 사실을 확실하게 드러내준다.

사람들은 풍경이나 유적지를 볼 때 그것을 스냅 샷의 형태로 소유하려고 한다. 프레드릭 제임슨은 역사나 자연 등 소유할 수 없는 것들을 카메라를 통해 자신의 것으로 보존하려는 경향을 자본주의 사회가 가진 상품화의 한 양상으로 파악하였다.[78] 닉슨의 중국 방문에 관련된 거의 모든 순간들은 수많은 기록사진과 동영상의 형태로 기록됨으로써 하나의 '정치 상품'이 되고, 정치적 상품 가치를 지닌 것으로서 전 세계에 유통된다. 닉슨과 여타 등장인물들은 자신이 미디어에 노출됨으로써 그러한 상품 가치를 지니게 됨을 정확하게 인지하고 있다. 따라서 그들은 미디어의 요구에 적극적으로 부응한다. 자신의 모든 말과 행동이 실시간으로 기록되어 세계적 전파를 탄다는 사실을 알고 그것에 동의하며, 이를 가능케 하는 미디어를 매 순간 의식하는 강박 행동을 드러내는 것이다.

닉슨을 영접하러 나온 저우 수상과 비행기에서 내린 닉슨, 두 사람이 악수하는 장면을 살펴보자. 이들은 악수를 한 후에도 손을 놓지 않고 부자연스러우리만큼 꽤 오랜 시간동안 카메라를 위해 정지 자세를 취한다. '카메라 기자들을 위한 포즈 잡기'를 노골적으로 제시함으로써 두 사람의 만남의 진정한 의미가 폭로된다. 닉슨에게 있어 이 악수의 진정한 의미는, 미디어를 통해 이 장면이 세계적으로 유통되는 데 있었던 것이다. 닉슨이 저우

78) Fredric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text,* No.1 (Winter, 1979), Duke University Press, 131.

수상과의 악수를 마치고 다른 중국 관료들과 악수례를 하는 동안 부르는 아리아는 그의 미디어 정향적 성격을 잘 보여준다. 닉슨은 뉴스에 비치는 자신의 모습에만 관심이 있기 때문에 정작 대화를 시도하는 저우 수상의 말은 듣지 못한 채 미디어 속 자신에게 골몰해 있는데, 여기서 그의 강박적 미디어 의식이 뚜렷이 표출된다.

내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때
베이징 외곽의 황무지에서
전 세계가 듣고 있지.
우리가 조용히 이야기를 해도
역사의 눈과 귀가 모든 행동,
모든 말 하나 하나를 다 지켜보고 있어.
우리가 정지된 채로 있을 때.
우리를 바꿔 놓지.
우리가 역사를 만들 때.[79]

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장[80]

닉슨이 하는 행동은 오직 '역사의 눈과 귀'인 TV미디어에 의해서만 동기부여 된다. 그가 '악수를 하고', '저우언라이 수상과 조용히 말한' 것은 미디어의 개입을 통해 역사적 행위로 변모된다. '우리가 정지된 채로 있을 때' 즉 카메라 앞에서 포즈를 취할 때 '역사가 만들어진다' - 미디어에 의해 매개됨으로써 우리는 '역사를 바꾸는' 위대한 인물로 '바뀐다'. 닉슨의 정체성마저 미디어에 의해 형성되는 것이다.

닉슨의 이러한 미디어 의식은 환영 연회에서 하는 연설에서도 드러나

79) 본 논문에서 인용되는 리브레토는 모두 필자의 번역임을 밝혀 둔다.
80) Piano Reduction by McGinn, *John Adams Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts* Hendon Music Inc. 1999, 27-31.

는데, 그는 서방 세계의 미디어 테크놀로지에 대한 낙관과 자신감을 표출한다.

(…) 전에 했던 어떤 대중연설보다도 더 많은, 수백만의 사람들이 위성 기술을 통해서 우리가 나누는 이야기를 들을 겁니다. 누구와도 소식을 나눌 수 있습니다. 누구와도, 누구와도, 누구와도 소식을 나눌 수 있습니다.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장[81)]

(…) 원격 통신은 당신의 메시지를 우주로 보냅니다. 우리가 나눈 말들은 기억되지 않을 수도 있지만 우리가 한 일은 세계를 바꿀 수 있습니다.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장[82)]

닉슨은 저우 수상의 연설을 언급하고 칭찬하면서 자신의 연설을 시작하지만, 정작 그가 관심이 있는 것은 연설 자체가 아니라 그 연설이 전파되는 방식과 그 영향력이다. 그 연설의 의미는, 위성전파를 통해 현장에 있던 사람들과는 비교도 되지 않을 만큼 많은 사람들이 TV로 그 연설을 보게 된다는 데에 있다. 닉슨이 실제로 관심을 기울이고 강조하고 싶었던 것은 자신이 실현한 이 사건이 전 세계에 영향력을 미치게 된다는 사실인바, 이를 가능케 하는 미디어의 권능이야말로 닉슨이 정치생명을 걸고 모험한 이 사건의 의미인 것이다.[83)] 미디어를 통해 세계의 이목이 두 사람에게 집중될

81) John Adams Nixon in China[music], 140-141.
82) John Adams Nixon in China[music], 142.
83) 닉슨은 실제 연설에서 연회의 음식과 음악을 칭찬했고, 서로 길은 다르지만 평화와 정의라는 공동의 목표를 향해 긴 전진을 하자고 했다. 자신의 딸처럼 어린 아이들에게는 전쟁의 위험이 없는 세상을 만들어주자는 것과, 약소국이든 대국이든 모든 나라가 외부 세력의 간섭 없이 자신의 정부를 결성할 수 있는 권리가 주어져야 한다는 내용을 골자로 하고 있는데, 닉슨이 가장 신경을 쓴 부분은 오페라의 내용과 달리

때, 그들의 대화 및 연설은 더 이상 사적인 영역이나 특정 장소에서 일어나는 사건이 아니라 전지구적 영향력을 지니게 된다. '누구와도 소식을 나눌 수 있다'는 것은, 미디어가 속속들이 침투해 있어 아무도 그것으로부터 배제될 수 없는 무소불위의 권력을 지니고 있음을 시사한다.

제1막 제3장 연회 장면의 마지막 장면을 장식하는 카메라의 등장 역시 이러한 미디어적 의미를 잘 설명해 준다.[84] 닉슨과 저우 수상은 건배의 잔을 높이 치켜 든 상태에서 정지 자세를 취하는데, 이 장면은 양국 지도자가 훈훈한 분위기에서 '화합의 잔'을 높이 치켜든 것으로 TV를 통해 전 세계에 방영되었다. 두 사람의 건배는 공항에서의 악수보다 훨씬 더 '진심어리고 인간적인' 것으로, '양국 간의 진정한 화합'을 상징하는 미디어적 상품이었다. 《닉슨 인 차이나》는 연회 장면의 마지막을 상징적인 정지 자세와 카메라 플래시 효과로 처리함으로써 이 사건의 미디어적 성격을 관객에게 강렬하게 각인시킨다.

미디어의 존재는 닉슨과 저우 수상의 악수를 시작으로 거의 모든 장면에서 노출되는데, 심지어 비공식적으로 이루어진 마오와 닉슨의 접견에서조차 카메라의 개입이 있었음을 놓치지 않고 보여준다.

> 두 사람은 자리에 앉고 사진을 위해 악수를 계속 하는 동안 사진기자들은 셔터를 눌러댄다. 마오와 닉슨은 나란히 옆에 앉아있고 수상과 키신저는

연설의 제일 끝부분에 마오의 시를 인용하는 것이었다. 그는 이것을 미리부터 계획했고 통역관에게도 그렇게 준비시켰다고 한다. 즉 마오의 어록 중 "많은 행동들이 실행을 애타게, 급박하게 기다리고 있다. 세계는 빠르게 돌아가고 시간은 지나간다. 일만 년은 너무 길다. 매일, 매 시간을 포착하여 이용해야 한다."는 말을 인용하며 인상적으로 연설을 끝냈다((Margaret Macmillan, *Nixon and Mao: The Week that Change the World*, Random House, 2007, 157-158.) : 이 작품에서 닉슨의 실제 연설 중 특히 미디어 관련부분만을 주로 부각시킨 것은 미디어를 반영하는 극 전체의 구조와 부합한다.

84) 이 부분은 정지 자세에서 시작해서 정지 자세로 끝나기 때문에 녹화 클립을 재생한 것 같은 효과를 준다. 즉 텔레비전의 형식을 모방한 부분이라는 점에서도 논의할 만한 가치가 있다. 이에 대한 자세한 논의는 다음 장에서 이루어질 것이다.

각각 마오 옆과 닉슨 옆에 앉아 있다. 비서관들은 마오의 뒤에 자리를 잡는다.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장[85]

비밀 회동이었지만 사진 촬영을 위해 잠시 기자들의 출입이 허용되었고 서로 의례적인 인사를 나누는 동안 촬영이 진행되는데, 일정 시간이 지나자 기자들은 저우 수상의 손짓으로 밖으로 나가게 된다. 카메라의 개입과 관련된 이런 모든 세부 사항들은 실제 상황처럼 세밀하게 포착, 재현된다.

사진기자들이 촬영을 끝냈다. 저우 수상은 사진 기자들에게 밖에 나가 있으라고 손짓한다. 그는 더 긴장된 자세로 앉고 닉슨과 키신저도 마찬가지다. 마오 주석만 팔을 의자 팔걸이 걸치고 뒤로 기대어 앉아 있다. 대화가 이어진다.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장[86]

카메라가 등장하는 순간부터 퇴장하는 순간까지 등장인물들의 대화와 행동은 카메라의 대상으로서의 역할을 위해 일시적으로 멈춰 있는 상태다. 미디어의 등장으로 대화의 흐름이 끊기고 회담장의 분위기가 방해 받는 상황이 연출된다. 음악과 조명 역시 앞의 대화와는 다른 분위기를 연출함으로써 미디어의 개입이 있는 부분을 더욱 부각시킨다.

제2막 제1장에서 팻이 중국 관광을 하는 일정에서도 카메라의 개입은 빠지지 않는다. 중국 방문 둘째 날 협동 농장을 방문하여 돼지 사육장을 구경하는 팻을 취재하던 촬영기자들은 그녀에게 돼지의 귀를 쓰다듬어 줄 수 있겠느냐는 부탁을 한다.

---

85) John Adams Nixon in China[music], 49.
86) John Adams Nixon in China[music], 57.

사진기자들: 혹시 돼지 귀를 좀 쓰다듬어 봐 주실 수 있겠습니까?
팻: 나도 옛날에 레드 리본 종자를 키워본 적이 있어요.
사진기자들 : 혹시 돼지 귀를 좀 쓰다듬어 봐 주실 수 있겠습니까? 혹시…
팻: 이 정도면 되나요?
사진기자들: 감사합니다. 아주 좋습니다. 감사합니다. 감사합니다.

《닉슨 인 차이나》 제2막 제1장[87]

팻의 관광도 실제 관광의 목적이라기보다 사진으로 기록을 남기기 위한 활동의 일환임이 드러난다. 개인의 관광이 아닌, 공식 일정 가운데 있는 영부인의 관광으로 기록되어야 하므로 사진기자들은 그녀에게 특별한 포즈를 자연스럽게 취하도록 요청한다. 나아가 이는 단순한 '기록'이 아니라, 돼지 농장의 돼지들도 거리낌 없이 만져 보고 애정을 표현할 만큼 서민적이고 자상한 영부인으로서의 이미지를 '구성'하기 위한 것임을 충분히 짐작할 수 있다. 이렇듯 미디어가 사건에 대한 중립적 기록자 아닌 '구성적 권력'으로서 모든 현장에 존재하며, 사람들은 그러한 미디어를 의식하여 강박 행동을 보인다는 사실을 《닉슨 인 차이나》는 끊임없이 강조하고 있다.

나. 음악에서의 강박

음악 또한 일종의 강박적 어법들을 통해 등장인물들의 미디어 집착적 모습을 표현한다. 닉슨의 '뉴스 아리아'에서 드러나는 반복과 발화간격의 점진적 축소, 그리고 타자기의 소리를 모방했다고 보이는 반주 부분의 리듬과 아티큘레이션 등에서 이러한 음악적 특징이 잘 드러난다. '뉴스'라는 단어는 닉슨의 아리아 속에서 12회나 반복되는데, 이 때 단어의 발화 간격이

87) John Adams Nixon in China[music], 178.

점차 좁아지고 음가가 짧아지는 것을 통해 정치 상품으로서의 뉴스가 닉슨에게 의미하는 흥분과 강박이 표현된다. 페기 카무프는 반주 부분 리듬의 페이싱이 전신타자기의 소리를 연상시키며 마치 각국의 기자단들이 본국으로 메시지를 전송하는 것 같은 효과를 준다고 주장했다.

> 첫 단어 '뉴스'는 같은 음표의 당김음 리듬으로 반복해서 불린다. 이것은 점점 빨라져서 끝에 가서는 자기 발에 걸려서 넘어질 지경이다. 마치 우리가 뉴스룸에서 나오는 기계음을 듣거나 텔레비전 뉴스방송의 배경 사운드트랙, 옛날 뉴스에서 익숙하게 나오는 전신신호의 펄스를 듣고 있는 것 같다: 띠, 띠, 띠, 띠이-띠, 띠, 띠, 띠이-[88]

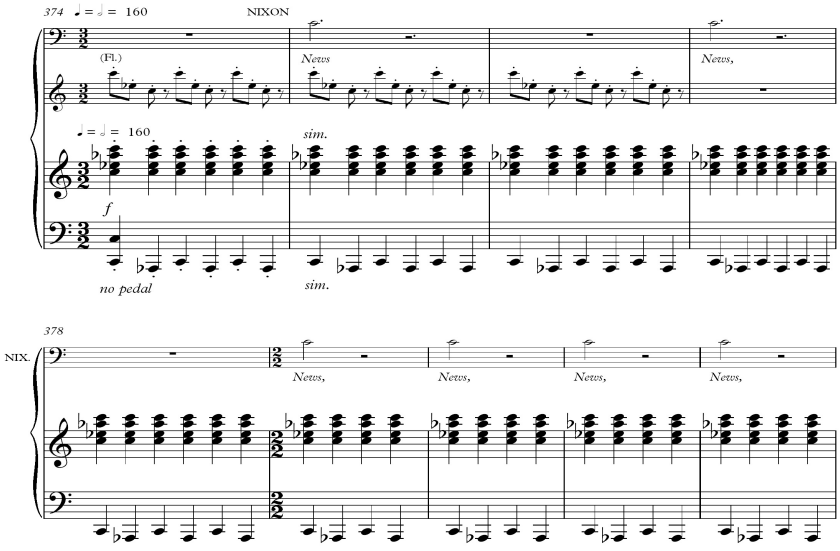
카무프는 뉴스의 발화 간격이 점점 좁아지는 것을 '걷잡을 수 없이 빨라져 자기 발에 자기가 걸려 넘어질 지경'이라고 다소 과장되게 기술했으나, 반주부의 리듬과 아티큘레이션이 소식을 전송하는 기자들의 전신타자기 소리를 즉각적으로 연상시킨다는 사실은 부정할 수 없다. 이외에도 음악은 박자표의 변화, 음가의 확장, 펄스의 변화 등을 통해 사건이 미디어를 통해 증폭되는 데 따른 긴장과 흥분을 표현하고 있다.

우선 발화 간격의 축소와 박자표의 변화, 메트리컬 그룹핑 디소넌스를 사용한 강박감의 표현을 자세히 분석해 보자. 제1막 제1장의 '뉴스 아리아'에서 박자표와 펄스의 변화는 악보에서 알 수 있듯이 마디375부터 '뉴스'가 반복되면서 박자표는 3/2에서 2/2로 바뀌었고(마디379), 음가는 3/2에서 점2분음표였던 것이 2/2에서는 2분음표로 축소된다. 발화 간격도 짧아져 두 간격으로 출현하던 '뉴스'가 마디379부터는 한 마디 단위로 출현하는 것을 볼 수 있다. 마디383에서는 마디 당 한 번씩의 빈도를 보이던 '뉴스'가 다시 3/2 박으로 박자표가 바뀐 상태에서 점2분음표로 마디 당 2번 출현하

88) Peggy Kamuf, 앞의 글, 앞의 책, 83.

며 발화 간격이 더욱 짧아진다. 더구나 마디383부터의 점2분음표는 3박 단위의 펄스가 형성되는 3/2박에서 2박 단위의 펄스로 바뀌며 메트리컬 그루핑 디소넌스(metrical grouping dissonance)를 형성하여 한층 긴박감을 높인다.

가사의 반복은 음악에서의 동일음 반복으로 더욱 각인되는 효과를 가진다. '뉴스'에서는 C음을 반복함으로써 가사를 더욱 집착적으로 들리게끔 만든다. 타자기의 소리를 청각적으로 모방한 반주 음형의 기계적 반복도 마찬가지이다. 닉슨이 노래하는 '뉴스'라는 가사의 반복과, 반주부에서 두 음 사이를 왕복하는 기계적인 베이스의 반복[89]은 모두 닉슨의 행동과 의식을 지배하고 있는 미디어에 대한 집착적 열망을 표현한다. 또한 반주부의 음형과 리듬은 그렇게 만들어진 뉴스가 세계 각국으로 확산, 전파되는 것을 사실을 청각적으로 형상화했다고 볼 수 있다.



[악보3] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디374-388[90]

89) 타자기 소리를 모방했다고 보이는 이런 음형들은 마치 라이트모티브(Leitmotiv)처럼 미디어를 의미하는 부분의 음형으로 사용된다.

‘뉴스 아리아’를 살펴보면 높은 음고의 배치, 멜리스마, 과도한 자음의 사용을 통해서도 미디어에 대한 닉슨의 강박적 의식이 표출되고 있음을 관찰할 수 있다. 먼저 미디어와 관련된 요소들은 항상 다른 가사에 해당하는 음고보다 높은 음고에 배치되며 단순한 음형의 반복으로 각인시키는 효과를 갖는다. 또한 중요 가사는 멜리스마의 사용을 통해 강조된다. 같은 음과 같은 음형의 반복이 많은 가운데 3화음의 윤곽을 뚜렷이 드러내는 선율적인 멜리스마의 출현은 청각을 집중시키는 효과를 가지고 있기 때문이다.

음고를 통한 강조를 먼저 살펴보자. 무려 12번이 반복되는 ‘뉴스’는 마디374-399에서 가장 높은 음고이며 앞에서 언급했듯이 C의 반복으로만 이루어져 있다. 마디409의 ‘듣고 있어’(listening) 역시 자신의 현재 행동을 모든 세계가 보고 듣고 있다는, 미디어에 대한 닉슨의 강박 의식의 표현으로 강조되어야 할 가사이기 때문에 ‘뉴스’ 이후 가장 높은 음고인 E가 사용된다. 더구나 E의 ‘listening’이 출현하기 전까지 Ab의 3화음이 진행되었기 때문에 이어 나오는 C장3화음의 3음인 E음은 청각적으로 매우 도드라지게 들린다. E는 높은 음고이기도 하면서 C장3화음으로 바뀐 화성의 성격을 규정해주는 중요한 3음이기 때문에 강조의 효과는 증폭된다. 마찬가지로 마디431의 ‘history’역시 같은 음형으로 반복되며, Ab과 F, 2개의 음으로만 이루어져서 역사에 대한 강박적 의식을 강조하여 표현하는 효과를 갖는다.

멜리스마를 통한 강조는 마디425에서부터 볼 수 있다. ‘우리가 조용히 말해도 역사의 눈과 귀가 우리의 모든 행동을 지켜보고 있다’는 가사에서는 ‘조용히’(quietly)가 강조된다. 그 전까지는 2-3개의 음들의 똑같은 음형과 짧은 단위로 끊어지던 호흡에서 돌연히 등장하는 멜리스마의 선율 역시 가사를 돋보이게 하는데, 음악은 가사에 맞춰 이 부분을 수비토 피아노

90) John Adams Nixon in China[music], 27.

(subito piano)로 처리하고 있다. 마디444에서부터 TV의 역할의 핵심이라고 할 수 있는 '우리가 고정된 채로 있을 때 우리를 변화시키지'(… transforming us as we transfixed)에서 '변화시키다'(transform)는 3마디에 걸친 근접 진행의 길고 부드러운 멜리스마로 되어 있다. 즉 미디어는 우리 존재를, 정체성을 변화시키는데, 그 변환 과정이 'transform'의 긴 멜리스마로 형상화되는 것 같은 인상을 준다. 이와 동일한 음형으로 마디464에서 '역사의 눈과 귀'에 해당하는 'The eyes'가 나온다. 이 또한 닉슨이 가장 예민하게 신경을 쓰는 역사의 시선을 표현하는 것이기에 역시 멜리스마의 음형으로 강조된다.

과도한 자음의 사용으로 강박적 의식이 드러나기도 한다. 마디431에서 'history' 대신 'hissstory'로 표기되는 과도한 자음의 사용은 역사에 대해 닉슨이 얼마나 집착하고 있는지를 적나라하게 표출한다고 볼 수 있다. '우리의 모든 행동(gesture)과 말'에서도 마찬가지로 'gessssture'로 표기되어 동일한 효과를 낳는다.

이후에도 닉슨의 미디어 강박에 대한 음악적인 표현은 다양한 방식으로 이루어진다. 제1막 제3장의 연회에서 그가 하는 연설 장면의 음악은 앞부분과 다소 다른 표현방식을 보인다. 연회 장면의 분위기는 공항에서의 '뉴스 아리아'보다는 자유로우며 화기애애한 분위기여서, 닉슨의 편집증적 사고는 오직 음악을 통해서 부각되어야 하기 때문이다. 이 부분의 음악에서의 타자기 소리 재현은, 반주부가 기계적인 스타카토 아티큘레이션으로 되어있다는 점은 제1장과 유사하지만 닉슨의 연설에서는 반주부의 연주가 더 높은 음역에서 이루어진다는 점이 다르며, '뉴스 아리아'에서는 반주부의 베이스가 두 음 사이를 오가며 반복된 것에 비해 여기서는 베이스의 움직임 없이 반주부의 모든 성부가 일정 마디 동안 동일한 음을 반복한다는 차이가 있다. 변화 없는 동음의 반복은 미디어를 의식하는 사고를 더욱 직접적

으로 표현하고 있다.

닉슨의 미디어 의식은 마디511부터 타악기가 전신 타자기의 소리를 청각적으로 재현하도록 악보에 표시되어 있는 부분에서도 드러난다. 이는 닉슨이 노래 부르는 동안 타자기 소리가 재현되게 함으로써, 그의 말이 지금 곧 세계로 전파되어 간다는 사실을 묘사함과 동시에 미디어에 대한 닉슨의 강박적 사고를 노골적으로 표출한다. 제1막 제1장에서의 타자기 소리의 모방이 다소 상징적이었다면 여기서는 타자기 소리와 리듬을 실제와 흡사하게, 직접적으로 묘사했다는 것이 차이점이다. 격식이 느슨해진 자리에서 음악은 훨씬 노골적으로 지배적 미디어의 존재를 표현한다.

마오와 닉슨의 비밀 회담 장면인 제1막 제2장에서는 미디어의 간섭과 그것으로부터의 해제가 음형 대비를 통해 묘사된다. 일단 회담의 시작 부분에서 사진기자들이 회담장으로 들어올 때의 음악은, 앞 절에서 분석했듯 닉슨이 가진 미디어적 강박을 표현하는 음형과 같다. 닉슨의 미디어 의식을 묘사할 때 출현했던 블록코드로 된 스타카토의 반복음형이 이번에는 8분음표의 형태로 재출현한다. 닉슨의 아리아에서처럼 모든 파트가 같은 화성을 집착적으로 반복하는 것은 아니지만, 중간 성부는 같은 화성의 같은 음을 연주하고 저음부에서는 8분음표 화성 패턴이 간헐적으로 들어오는 것을 통해 미디어적 강박이 닉슨의 연설 부분과 유사하게 표현되었다.

제1막 제3장의 연회장면에서 8분음표 스타카토의 강박적 반주가 주는 압박감은 그 사이를 유려하게 헤엄치고 다니는 듯한 피콜로와 플루트의 연속 분산음형으로 해소된다. 이는 닉슨의 연설을 유머러스하게 조소하는 듯한 느낌을 주는데, 이는 닉슨과 마오의 회담에서 마오의 언어유희나 농담에 삽입되었던 목관악기와 유사한 역할을 한다. 즉 닉슨이 가진 진지한 미디어 중심적 사고와 행동을 조롱하며 유희적으로 만들어서 분위기의 심각함을 와해시키는 역할을 하는 것이다.[91]

닉슨이 아리아를 부르는 장면보다 조금 더 융통성 있는 음형으로 카메라의 간섭이 표현된 것은, 부분적으로만 기자들의 취재와 촬영이 허용되었기 때문에 이 회담이 미디어의 전적인 간섭 하에 이루어지지 않았다는 사실을 나타낸다고 해석된다. 또한 미디어를 과도하게 의식하는 닉슨에 비해 마오는 그런 것들로부터 상당히 자유로운 인물로 묘사되고 있기 때문에, 닉슨이 가진 집착이 마오에 의해 완화되는 것을 표시한다고도 볼 수 있다. 이렇듯 음악은 반복 음형의 완급 조절을 통해 전체의 분위기가 미디어를 의식하는 정도를 섬세하게 반영하고 있다.

3) 미디어의 부재와 정체성 상실

이렇듯 미디어가 사건을 구성하고 전파하는 막강한 세력을 과시하고 사람들은 미디어를 끊임없이 의식하며 미디어에 의해 설정된 자신의 역할을 수행한다면, 이러한 압박에 대한 반작용으로 내면의 진정성에 대한 갈망과 추구가 생기기 마련이다. 《닉슨 인 차이나》의 제3막은 카메라가 없는 곳에서 일어나는 등장인물들의 대화와 행동을 가상적으로 그려낸 막으로서, 여기서 주인공들은 그동안 볼 수 없었던 모습을 보여 준다. 마치 캐릭터로서 행동하기를 그만둔 무대 뒤 배우처럼, 그들은 공적인 자리의 부담감을 벗고 한 개인으로서의 적나라한 모습을 드러내는 것이다. 그렇다면 미디어의 간섭이 없는 곳에서 그들은 진솔한 본래의 자아와 마주할 수 있을까? 미디어의 존재 가능성이 배제된 곳에서 관찰되는 인간의 모습을 《닉슨 인 차이나》가 어떻게 그려내고 있는지 살펴보자.

가. ‘무대 뒤 배우’ 의 피로감

---

91) 이러한 음악의 이중적 기능에 대해서는 III-3.4), “비판의 전략으로서의 ‘낯설게하기’”에서 다시 언급할 것이다.

제3막의 무대 위에는 닉슨과 팻, 마오와 장칭, 저우 수상과 키신저 등을 위한 6개의 침대가 배치된다.[92] 침대가 있는 침실은 매우 사적인 공간으로, 제1막과 제2막에서 나타난 공적인 모습과는 정반대로 등장인물들의 지극히 사적이고 내면적인 모습을 드러내기 알맞은 배경을 제공한다. 등장인물들은 사적 자아를 숨기고 공적인 자아로서만 활동해야 했던 부담감, 카메라의 집요한 추적에서 비롯된 극심한 피로감을 분출하는 모습을 보이다가, 곧 미디어의 부재 속에서 총체적 혼란과 상실감을 맞닥뜨리는 모순을 연출한다.

공적인 의무를 수행하고 그것으로부터 자유로워진 인물들 사이에서 이루어지는 대화와 행동은 이전과는 사뭇 다르다. 이런 모습은 마치 공연을 끝낸 배우의 허탈감을 보는 듯한데, 그들은 카메라의 간섭에서 벗어나 해방감을 느끼고 즐거워하기보다는 초조, 불안, 피곤에 짓눌려 있으며 역사적 사건의 주인공으로서 자신의 역할과 정체성에 대해서도 혼란스러워한다.

> 베이징에서 보내는 마지막 밤. 닉슨은 매우 피곤하다. 휘황찬란한 불빛도 즐겁지가 않다. 영부인은 창백하며 두껍게 화장을 했다. 마담 마오는 생각보다 키가 작았다. 저우언라이는 늙고 매우 지쳐 보인다. (…중략…) 키신저는 불안하고 초조해서 어떨 줄 모른다.
>
> 《닉슨 인 차이나》 제3막[93]

> 키신저: 저 사람들은 우리가 어떻게 해도 마음에 들어 하지 않을 사람들입니다.
>
> 닉슨: 나도 그들에게 그렇게 말했소.
>
> 키신저: 저 사람들도 인정할 겁니다.

---

92) 피터 셀라스는 원래 제3막을 연회 장면으로 계획했으나, 초연의 리허설 후 연회 장면 대신 침대를 배치했다. 이것은 마치 관을 연상케 하기도 하여 주인공들에게는 엄청난 영감을 줄 수 있는 것처럼 보였다고 한다(Matthew Daines, "*Nixon In China*, An Interview with Peter Sellars", *Tempo*, New Series, No. 197(Jul, 1996), Cambridge University Press, 16.).

93) John Adams Nixon in China[music], 256.

닉슨: 소용없어. 내가 말하는 것마다 다 오해를 일으키고 있으니까. 그런 데 당신. 립스틱이 번졌네.

팻: 아. 그래요? 뭐 어쩌겠어요?

《닉슨 인 차이나》 제3막[94]

모든 정치적 의도들이 예상만큼 순조롭게 성취되지 않은 것처럼 보이고, 말은 계속 오해를 불러일으키며, 정치적인 모험을 감행한 결과는 불확실하자 닉슨은 매우 신경질적으로 변한다. 더 이상 이상주의와 공허한 우애 관계는 없으며, 보이는 데 치중했던 것에 뒤따르는 피곤, 예민함, 긴장감이 등장인물들을 엄습한다. 닉슨은 외교적인 문제로 인한 스트레스 탓에 "당신 립스틱이 번졌다."며 팻에게 공연한 화풀이를 하고, 그녀 역시 신경질적으로 맞선다. 미디어로부터 존재 가치를 확인 받지 못하는 자연인으로서의 그들이 보여주는 모습은, 미디어가 만들어 낸 사건과 상황에 대한 회의와 불확신이며 나아가 자신의 삶에 대한 총체적 불안이다.

일단 피로감이 표출되고 나자, 등장인물들은 독백 형식의 대화를 통해 한층 더 심각해진 상태를 보여준다. 이제 그들은 과거의 상처를 들추기 시작하면서 최고의 위치에 오른 현재의 자신과 과거의 '보잘 것 없는' 자신 사이에서 정체성의 혼란을 겪는다.

마오: 난 보잘 것 없는 사람이요. 나는 보잘 것 없는 사람이요.

저우: 우린 싸웠어요. 우린 죽었어요. 우리가 싸우지 않았어도 우린 죽었을 겁니다.

키신저: 원래 그런 법입니다.

마오: 난 잘 알려지지도 않았소.

《닉슨 인 차이나》 제3막[95]

---

94) John Adams Nixon in China[music] 258-259.
95) John Adams Nixon in China[music], 262.

저우: 우린 부모들이 발가벗겨진 걸 봤습니다. 피로 물든 강이 그들을 덮기 위해 필요했죠. 피로 물든 강.

팻: 나는 월급봉투가 아프다고 소리를 지를 정도로 쥐어짰어요. 집세도 내야하고 돈 들어갈 곳이 더럽게 많았거든요.

《닉슨 인 차이나》 제3막[96]

닉슨: 너무 많았어. 내가 말해 줄 수 없었던 게 너무 많았어.

팻: 예를 들면 어떤 거요? 예를 들면 어떤 거요?

닉슨: 라디오 주위에 둘러앉았어. 명단에 적힌 사람들과 함께. 난 내 때가 왔다는 걸 알았지. 신호는 잠잠해졌지. 말이라고는 한 마디도 내보내지 않았어. 어떤 녀석 목에 십자가 목걸이가 있었지. 그걸 봤어.

《닉슨 인 차이나》 제3막[97]

현재 무소불위의 권력을 손에 쥔 마오는 권력의 자리에 오르기 전 목숨을 부지하기 위해 피 흘려 싸울 수밖에 없었던 시절을 회상한다. 카메라가 없는 침실에서 그는 자신의 말이 곧 경전이 되는 중국의 신적인 지도자가 아니라 '무명의 보잘 것 없는 사람'이다. 저우 수상 역시 마오에 이은 권력의 2인자가 아니라, 젊어서는 끔찍한 투쟁으로 고생하고, 늙어서는 병든 몸을 기댈 자식조차 없는 범인(凡人)일 뿐이다. 닉슨 부부도 마찬가지이다. 영부인으로 부러울 것 없어 보이는 팻도 신혼 초기에는 박봉으로 살림을 꾸려가야 하는 가난한 주부였고, 미국 대통령 닉슨 역시 2차 대전 참전 시 태평양의 섬에서 고립되어 일본군의 폭격으로 의미 없이 처참하게 죽을 수도 있었던 무명의 군인이었다.

---

96) John Adams Nixon in China[music], 265-266.
97) John Adams Nixon in China[music], 271-273.

이들의 과거 및 내면을 돌이켜 보면 이들은 모두 평범한 사람들인데, 어쩌다 보니 불가항력적 힘에 의해 역사의 질곡 가운데 던져진 것이다. 고난의 세월을 겪고 나서 최정상의 자리에 올라 각종 미디어의 스포트라이트를 받으며 공적인 인물로서의 삶을 살고 있지만, 자신의 지위와 역할을 규정해주는 미디어가 없는 곳에서는 정체성의 결여로 혼란을 겪는다. 사적인 공간에서의 자신에 대한 성찰은 과거 시절의 아픔을 떠올리는 것을 넘어 자신의 본질에 대한 회의로 이어진다. 카메라가 없는 곳에서는 참다운 자신과 대면해야 하건만, 오히려 자괴감과 정체성 혼란을 겪는 아이러니한 상황이 펼쳐진다.

닉슨: 그리고 기다리기 시작했지. 비는 문 아래까지 차올랐어. 전기는 끊기고.
팻: 그것도 전에 얘기 했었어요. 여보.
닉슨: 그 때 내가 죽었어야 했는데.

《닉슨 인 차이나》 제3막[98)]

저우: 난 자식이 없어.
마오: 당신들 주체사상은 실수였어.
저우: 나는 자식이 없어.
마오: 신화의 영원한 매력을 확인시켜줬을 뿐이지. 죽은 것처럼 보이는 사람들을 깨웠지. 그 풍경은 귀신을 제물로 바쳤소.
저우: 꿈속에서 수 백 명 이름의 농부들이 이름도 없는 아이들과 이름 없는 아내들이, 이름 없는 아이들과 이름 없는 아내들이, 내 발 아래 죽어 있었어. 내 발 아래 죽어 있었어. 내 발아래 죽어 있었어. 죽은 나뭇잎처럼.

《닉슨 인 차이나》 제3막[99)]

98) John Adams Nixon in China[music], 274.

장칭: 나는 가만히 있을 수 있어. 난 당분간 아무 말도 하지 않을 수 있어. 불꽃이 공중 높은 곳에서 잦아들고 태양이 계속 움직이는 동안. 난 아무것도 두렵지 않아. 아무것도 날 해치지 못해. 당신은 왜 두려워하죠? 군대로 진압하면 되죠. 난 죽은 듯 있을게요. 가뭄은 나를 마르고 강하게 만들었지요.

《닉슨 인 차이나》 제3막[100]

닉슨은 태평양 전쟁에서 죽을 뻔한 고비를 넘긴 것을 회상하며 "그 때 죽었어야 했다."고 자괴한다. 이는 제1막에서 자신을 '달을 처음 내딛는 우주비행사'에 비유한 것과는 엄청난 간극을 갖는다. 이른바 '역사를 만든' 주인공은 자아에 대해 자부심과 자괴감의 양극단을 달리는 분열적 의식의 소유자요, 현실에 대한 막중한 부담감을 가지고 있다는 사실이 드러난다.

마오는 엄청난 희생을 초래한 대장정(long march)[101]과 피비린내 나는 혁명으로 정권을 공고하게 한 인물인 만큼, 피 흘림의 역사에 대한 회의와 죄책감을 드러내며 "당신네 주체사상은 실수였어."라고 내뱉는다. 크나큰 투쟁과 희생의 대가로 획득한 주체사상을 실수라 한 것은 중국의 사회주의 전반에 대한 근본적인 회의라고 할 수 있다. '철의 여인' 장칭은 혁명 동지

99) John Adams Nixon in China[music], 281-283.

100) John Adams Nixon in China[music], 286-287.

101) 대장정: 1934~35년 동안 중국 공산당이 국민당 군대의 맹공격 아래 붕괴되기 시작하자 공산당의 홍군(紅军)이 장시성(江西省)에서 산시성(陕西省, 섬서성) 연안(延安)까지 국민당 군과 전투를 하면서 15,000㎞를 걸어서 이동한 역사적 행군이다. 1935년 마오쩌둥은 적군의 최후 방어선을 통과하여 산시성 북부로 들어갔다. 출발했던 인원의 극소수만 살아남았지만 공산주의 혁명의 승리를 열게 해 주었으며 마오쩌둥이 중국 공산당에서 완전히 권력을 장악할 수 있게 해주는 계기가 되었다. 많은 사람이 죽은 가운데 자신이 살아남았다는 사실은 생존자들에게 혁명적 사명감을 부여했고 거의 종교에 가까운 헌신을 낳았다. 이를 통하여 공산당은 옌안을 근거지로 하여 국공내전을 승리로 이끌었고 마침내 중국 전역을 장악하게 되었다(모리스 마이스너, 『마오의 중국과 그 이후 1』, 김수영 역, 도서출판 이산, 2004. 63-71.).

로서 마오와 함께 했던 추억을 떠올리며, 위기와 고난이 자신을 더 강하게 만들어 아무 것도 자기를 해치지 못하며 두렵지 않다고 말하면서 오히려 내면의 불안과 두려움을 반어적으로 표출한다.

닉슨과 마오 같은 역사와 정치의 주역들이, 자신이 감행한 정치적 사건에 대해 회의하고 있다는 사실을 목격한 사람들은 충격 받지 않을 수 없다. 이처럼 《닉슨 인 차이나》는 미디어의 부재 속에서 자신의 정체성과 정치적인 대의명분마저도 흔들리는 등장인물들을 통해, 미디어가 없으면 실체도 존재하지 않았을 현실의 취약성을 드러낸다. 이렇게 볼 때, 일견 유사해 보이는 TV 리얼리티 프로그램 류와 《닉슨 인 차이나》 제3막의 차이점은 확연히 드러난다. 리얼리티 프로그램과 토크쇼 등이 카메라 뒤의 '자연스럽고 진솔한 삶'을 드러내주는 것 같지만, 그 모든 상황은 결국 비공식적인 카메라의 존재를 전제한 상태에서 발생하는 것이다. 가장 내밀한 부분까지도 소유하고 싶어 하는 미디어의 욕망이 이러한 프로그램 제작으로 발현되었다고 볼 수 있다. 그러나 《닉슨 인 차이나》 제3막에서 관객들에게 보이는 등장인물들의 모습은, 온전히 카메라가 없는 곳에서의 정체성 상실이다. 미디어의 부재 속에서 자유를 경험하는 것이 아니라 도리어 혼돈스러워하는 그들을 통해, 미디어가 규정해주는 정체성 및 삶의 의미를 갖고 살아가는 미디어 정향적 현대인을 모습을 볼 수 있을 것이다. 현대인은 미디어로부터 벗어나고 싶어 하지만, 미디어의 부재 속에서는 스스로를 구성할 수 없는 모순을 겪는 미디어 의존증 환자와도 같다.

나. 감성적 음악을 통해 가중되는 혼란

아담스는 《닉슨 인 차이나》 제3막까지는 오케스트라가 마치 우쿨렐레 같다

고 설명했다. 성악을 오케스트라 위에 얹혀서 텍스트의 선율을 노래할 뿐, 오케스트라가 전면에 부각되어 노래와 섞이는 일은 거의 없는데, 제3막에 와서야 악기들이 각자의 개성을 발달시키며 목소리에 장식을 더한다는 것이다.[102]

아담스의 설명을 고려하지 않더라도 제1막과 제2막의 오케스트라와 제3막의 오케스트라의 성격이 매우 다르다는 것은 쉽게 감지된다. 제3막 이전에는 동일한 블록코드의 연속을 스타카토를 사용하여 연주하는 음형, 그리고 쉼표를 사이에 둔 짧은 음가의 음형이 많기 때문에, 오케스트라는 소리의 진득한 표현이 아니라 울림이 없는 타악기 같은 기능을 한다. 제3막의 도입부는 오케스트라의 음형과 아티큘레이션에서 볼 때 앞부분과 크게 다르지 않지만, 등장인물들이 차례로 과거를 생각하며 사색에 잠길 때 그것을 반주하는 오케스트라의 음악적인 색채가 조금씩 달라지는 것을 볼 수 있다.

오케스트라의 반주는 선율적이며 감성을 표현하기 시작한다. 등장인물들이 내면을 드러내는 과정은 오케스트라에서 개별 악기 음색의 부각을 통해 표현된다. 무대 위 인물들이 하나둘씩 공적인 꺼풀을 벗고 개인으로 바뀌어 가는 과정에서 '우쿨렐레 소리' 같았던 오케스트라는 다양하고 큰 폭으로 움직이며 색채를 드러낸다. 내면의 드러냄의 강도가 높아질수록 오케스트라 안에 있는 악기의 개별성이 강조된다. 효과음을 위한 개별 악기의 사용 외에는 이렇다 할 만 한 쓰임새가 없었던 독주악기들이, 인물들의 깊은 아픔을 표현해주는 가장 적합한 대리자가 된 것처럼 출현한다.

그 시작은 마디447 부터 마오가 과거를 회상하는 장면인데, 트롬본의 솔로 선율이 독창과 반주와 함께 등장하여 마오가 고통스러웠던 과거를 회상하는 장면을 표현한다. 긴 호흡을 가진 로맨틱한 트럼본 선율은 도약이 넓고 다이내믹의 변화가 커서 회상의 분위기를 효과적으로 환기한다.

---

102) "'Nixon in China': John Adams in Conversation with Andrew Porter", *Tempo,* New Series, No. 167 (Dec. 1988), 28.

오케스트라에서 분리되어 출현한 독주악기가 가장 돋보이는 부분은 마디471부터 마오와 장칭이 과거를 회상하는 장면이다. 여기서는 바이올린이 마치 카덴차를 연주하는 것처럼 화려하고 감성적인 연주를 보여준다. 이것은 장칭의 길고 기교적인 멜리스마인 '아'(ah)와 어우러져, 실제로 내면에 있는 것들을 다 쏟아내는 것 같은 효과를 연출한다. 마오의 독창에 동반되는 트럼본 선율이 반주와 어우러지는 것이었다면, 이 부분의 바이올린 선율은 빠른 상행 아르페지오 스케일, 낮은음역과 높은 음역을 자유자재로 오가는 도약이 큰 화려한 선율, 다양한 리듬으로 바이올린의 기교를 최대로 보여준다. 이에 필적하는 장칭의 콜로라투라적 선율은 바이올린과 번갈아 가며 역량을 과시한다. 또한 템포에 있어서도 어느 정도의 융통성이 허락되기 때문에[103] 이 부분은 작품전체에서 가장 섬세한 표현력을 가진 부분으로 보인다.

그러나 제3막의 공연을 전체적으로 조망해 보면, 내용과 음악이 '내면성의 표출'에만 맞춰진 것이 아님을 볼 수 있다. 우선 제3막의 무대는 매우 산만한 분위기이다. 무대 전체가 몇 갈래로 쪼개져 있고, 각 커플 간 대화의 내러티브도 제각각이다. 무대의 내러티브와 전혀 상관이 없는, 제2막 제2장에 등장했던 남녀 무용수 2명이 무대를 종횡무진 누비며 춤을 춘다. 닉슨 부부는 조금 전에 일어났던 립스틱 사건으로 티격태격하고 있고, 키신저는 마오의 비서관 중의 한 명과 은밀한 정사를 즐기고 있다. 저우 수상이 "도대체 이 모든 일의 목적은 무엇입니까? 말해 주세요."(And to what end? Tell me.)라고 자문할 때의 음악은 단7도의 도약 블록코드 선율로 극적인 도약을 가진 감성적인 멜로디의 움직임이 귀에 각인되는 부분이다. 그러나 이 선율의 분위기를 방해하는 것은 여기에 얹힌 키신저의 가사이다. 그는 이 분위기에서 "화장실이 어딥니까?"(Where's the toilet?)라고 물으

103) 마디471부터 ♩=88-92, very flexible tempo라고 표기되어 있다(John Adams Nixon in China[music], 276.).

면서 분위기의 흐름을 깰 뿐만 아니라, 감성적이고 사색적인 정서의 선율이 주는 진정성도 반감시키고 있다.[104]

음악의 진정성을 의심케 하는 부분은 또 등장한다. 키신저가 퇴장한 후 저우 수상은 다시 투쟁 시절의 참담함을 회상하며 괴로운 심정을 토로하는데, 마디261에 난데없이 팻의 선율이 얹힌다. “나는 월급봉투가 아프다고 소리를 지를 정도로 쥐어짰어요. 집세도 내야 하고 돈 들어갈 곳이 더럽게 많았거든요.”(I squeezed your paycheck till it screamed. There was the rent, there were those damned slipcovers.) 팻이 과거 시절의 경제적인 어려움을 회상하는 것은 그녀의 입장에서는 아픈 과거일 수 있지만, 저우 수상이 자신이 겪은 뼈아프고 참담한 역사의 비극을 기억하는 것과는 완전히 격이 다른 이야기이다. 저우 수상의 ‘피로 물든 강’과 팻의 ‘식비’가 같은 분위기의 음악, 동일한 층위로 처리되었다는 것은 음악의 진지함을 반감시킨다. 이때 마오는 자신의 초상화에서 내려오는데, 이 시점의 음악은 닉슨 부부가 비행기에서 내릴 때와 유사한 분위기를 연출하여 마치 앞 장면의 음악을 비웃으면서 모방하는 듯한 분위기이다. 마오가 층계에서 다 내려오자 음악은 돌연 춤곡으로 전환되며 한 걸음 떼기조차 힘들었던 마오는 육체의 비활동성을 벗고 회춘하여 장칭과 춤을 추기 시작한다.

동시다발적으로 여러 일들이 복잡하게 무대 위에서 진행되기 때문에 관객들은 어디에 시각과 청각의 초점을 두어야 할지 혼란에 빠지게 된다. 이렇게 초점이 없는 무대이기에, 무대 위에서 엄청난 감정의 토로가 일어난다 해도 그 전달력이 미미할 수밖에 없다. 등장인물들은 눈물을 흘릴 정도로 주체할 수 없는 감정을 표출하는 듯하지만, 무대의 정신분열증적 산만함 때문에 그것은 공감 가능한 감정의 토로라기보다는 오히려 공감 불가능한 발작처럼 인식되기 쉽다는 것이다.

---

104) 이 부분은 이어지는 III-3.4), “비판의 전략으로서의 ‘낯설게하기’”에서 자세히 다룰 것이다.

음악적 측면을 보자면, 멜로디가 부각되며 악기의 울림이 표현되는 감성적인 면이 있다 해도 그러한 분위기가 계속 유지되는 것은 아니다. 맥락 없이 흥겨운 정서가 나왔다가 고통스런 심정을 토로하는 듯한 애절한 정서가 나오는 등, 매우 짧은 간격을 두고 상반된 정서가 교대로 출현하기에 음악은 일관성과 타당성을 결여하며, 이러한 특징은 복잡하고 혼란스러운 무대와 함께 음악에서 표현하는 내용의 진지함을 파괴한다. 음악은 표면적으로는 낭만적인 정서를 연출하고 있는 듯 보이지만, 여러 가지 상충되는 요소와 함께 제시됨으로써 음악이 연출하는 정서는 교란되며, 따라서 그저 낭만적 분위기를 '흉내 내고' 있는 것처럼 들린다. 결국 제3막의 음악은 피상적으로만 감정을 연출하는 척할 뿐, 전체적 맥락에서 볼 때는 오히려 혼란스러움을 표현한다. 필연성이 없는 일들이 파편적으로 발생하고 등장인물들의 발화가 동시다발적으로 일어나는 등 무대 위는 그야말로 대혼란 상태인데, 관객들이 시청각적으로 집중하기 힘든 이러한 상황에서 매우 극적인 감정의 토로가 여러 모순된 상황과 함께 음악적으로 연출되는 것이다. 이는 리브레토의 내용에서와 마찬가지로, 미디어의 부재에 따른 총체적 혼란의 음악적 표현에 다름 아니다.

2. 미디어적 형식

《닉슨 인 차이나》는 내용적 측면에서뿐 아니라 형식면에서도 미디어의 특성을 반영한다. 우선 이 작품은 뉴스나 광고 등의 등의 다양한 TV프로그램 형식을 차용하고 있다. 그러나 그러한 표면적인 형식적 유사성보다 더욱 중요한 것은, TV매체가 지닌 본질적인 형식적 특성들이 이 작품에 구현되어 있다는 점이다. '파편화'로 대변될 수 있는 TV미디어의 내재적 형식들을 통해 상기의 미디어적 내용을 제시함으로써, 《닉슨 인 차이나》의 미디어적 주

제 - 미디어 현실에 대한 비판적 반영 - 가 비로소 완성될 수 있는 것이다.

이제 이러한 형식적 특성들 및 그것이 무대화되는 특수한 양상을 구체적으로 검토하여,[105] 이 모든 것이 마침내 《닉슨 인 차이나》의 미디어 관련 주제와 어떻게 연결되는지 살펴보도록 하자.

1) 다양한 TV프로그램의 모방

앞서 밝혔듯 《닉슨 인 차이나》는 TV프로그램과 유사한 느낌을 연출하여 관객들에게 익숙함과 친근함을 제공한다.[106] 일상에서 늘 접하는 뉴스, 광고, TV쇼 등의 분위기를 연상시키는 형식은 관객을 편안하게 만들어 이 작품에 쉽게 다가갈 수 있도록 해 준다. 동시대 오페라임에도 불구하고 관객들이 《닉슨 인 차이나》를 거부감 없이 수용했던 데에는 이러한 TV유사적 형식이 크게 한 몫 했다고 볼 수 있다.

실제로 《닉슨 인 차이나》의 초연은 PBS 방송국을 통해 TV로도 방영된 바 있다. TV의 초연에서는 유명 앵커인 월터 크롱카이트(Walter Chronkite)[107]가 오페라 시작 전 해설을 맡아서 진행했는데, 그는 뉴스 형

105) 본 논문 I.1)에서도 밝혔듯, 《닉슨 인 차이나》는 연출자, 대본 작가, 작곡가의 공동 제작품이다. 따라서 리브레토, 음악뿐 아니라 연출까지도 포함하여 검토할 것이다. 분석에서 주로 사용된 공연 자료는 특별한 언급이 없는 한 1987년 초연과 2011년 메트로폴리탄 공연임을 밝혀 둔다.

106) 프레드릭 제임슨은 자본주의 사회의 예술작품에서 상품화를 보다 교묘하게 나타내는 것은 "유사물질적(quasi-material) '느낌의 분위기(feeling tone)'를 생산해 내는 것"이라고 설명한다. 제임슨은 유사물질적 느낌의 예를 가족소설에 있는 일종의 운명감이나 대하소설에서 나타나는 역사의 큰 움직임 같은 서사적인 리듬에서 볼 수 있다고 설명하는데, 이러한 것들에서 내러티브는 단지 수단에 불과한 상품이 된다는 것이다. 제임슨이 언급한 이런 '분위기'는 정확하게 그 성질을 가진 것은 아니지만 유사한 느낌을 주어 사람들이 쉽게 범주화하고 인식할 수 있도록 해 주며 이는 곧 소비와도 연결된다. 《닉슨 인 차이나》는 관객들에게 익숙하고 친근한 TV의 느낌과 분위기를 사용함으로써 오페라에 몰입하는 것을 도왔다고 볼 수 있다(Fredric Jameson, 앞의 논문, 앞의 책, 133 참조.).

식으로 닉슨의 중국 방문을 소개하며 1972년 이 사건을 보도한 뉴스 클립을 보여 준다.[108] 실제 뉴스 앵커가 뉴스 형식으로, 뉴스 화제였던 사건을 다룬 오페라의 도입부 진행을 하는 이 방식은 《닉슨 인 차이나》의 'CNN 오페라' 이미지를 더욱 굳히도록 만들었다.

그러나 《닉슨 인 차이나》 초연 TV방영 당시의 특수한 제시 방식이 아니더라도, 이 오페라 작품 자체에는 TV프로그램의 형식이 녹아 있다. 예컨대 등장인물들은 마치 TV쇼 혹은 뉴스의 진행자와 같은 역할을 하기도 한다. 제1막 제3장은 닉슨을 비롯한 미국 일행을 환영하기 위한 연회 장면으로 구성되어 있는데, 이 장면은 연회장 앞에서 닉슨과 팻과 저우 수상이 대화하는 것으로 시작한다. 드리워진 막 앞에서 진행되는 이 대화는, 앞으로 막이 열리며 펼쳐질 본격적 연회 사건을 소개하는 역할을 한다. 팻은 '오늘 밤의 격앙된 감정과 분위기'에 대해 이야기하다가 날씨에 대해, 그리고 연회 장소인 인민대회당 건물에 대해 일상적인 대화를 나눈다.

닉슨: 오늘 밤은 젊게 느껴져. 오늘밤은 젊게 느껴져.

팻: 내 꿈을 향한 기나긴 길이 펼쳐져 있네요. (…)

《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장[109]

닉슨: 분위기가 좋은데. 이 분위기를 워싱턴에 좀 보냈으면 좋겠어. 최고로 기분이 좋아요.

---

107) 월터 크롱카이트(Walter Leland Cronkite, Jr., 1916~2009)는 미국의 저명한 방송인으로, 1937년부터 1981년까지 세계사의 큰 획을 그은 사건들을 보도한 대표적인 앵커로 명성을 날렸다. CBS 저녁 뉴스의 메인 앵커로 19년 동안 활동하기도 했다(www.widipedia.org 2016.11.9. 접속).

108) https://www.youtube.com/watch?v=DXXmjR0aCug&index=1&list=RDDXXmjR0aCug (2016.2.17. 접속)

109) John Adams Nixon in China[music], 110.

팻: 여기 오면서 눈을 품은 흰 달을 봤어요. 눈! 온통 눈에 덮인 중국. 생각해 보세요. 생각만 해도 몸이 떨려요. (…)

《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장[110]

팻과 닉슨: 이 인민대회당은 바람을 이기고 요새처럼 서 있군요. (…) 바람이 어디로 불든 상관없이, 서풍이 부는 것은 봄이 온다는 신호예요. 서풍이 부는 것은 봄이 온다는 신호예요. 서풍이 부는 것은 봄이 온다는 신호예요.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장[111]

이들의 대화 내용 및 그 전개 방식은 TV프로그램의 사회자를 연상시킨다. 날씨 등의 분위기를 언급하며 상황의 긍정적인 면을 부각시키고, 앞으로 펼쳐질 사건의 의미를 전망해 보는 사회자의 멘트에 해당한다 볼 수 있다. 또한 등장인물들의 자세와 시선을 살펴보면, 처음에 닉슨 부부와 저우 수상 세 사람은 자유롭게 서로를 보면서 대화를 나누다가 본격적인 연회 장면이 시작될 즈음 모두 정면을 보고 이야기한다는 사실을 알 수 있는데, 무대 위의 막을 배경삼아 관객을 정면으로 바라보는 이러한 포즈는 세 사람이 일종의 'TV프로그램 진행자'로 설정되었음을 암시한다.

또한 비디오 클립(video clip) 형식의 사용을 예로 들 수 있다. 제1막 제3장에서 앞서 말한바 '진행자' 세 사람의 상황 소개 도입부가 끝난 뒤 후면에 있던 막이 올라가면서 연회장이 펼쳐지는데, 연회장의 손님들은 진행자 역할을 하던 닉슨 부부와 저우 수상이 연회장 안에 들어오기 전까지는 모두 정지 자세로 서 있다. 세 사람이 들어서자 비로소 연회장의 정지 동작이 해제되며 본격적 연회 장면이 전개된다. 마치 뉴스를 보도할 때 해

110) John Adams Nixon in China[music], 112-113.
111) John Adams Nixon in China[music], 115-117.

당 동영상의 정지 장면을 배경으로 놓고 앵커의 멘트 후에 영상이 재생되는 것 같은 효과를 노린 것이다. 연회의 끝에서 닉슨과 저우 수상이 마지막 건배를 하면 모든 무대 위 인물들인 일시에 건배의 잔을 들어 올리는데, 이 상태 그대로 모두 정지 자세를 취한 채 제3장이 끝난다. 즉 이 연회 장면은 정지 장면으로 시작해서 정지 장면으로 종결되는데, 이는 이 연회 전체를 녹화한 비디오 클립을 재생한 것 같은 효과를 주고 있다.

미디어적 형식을 차용한 이러한 제시 방식은, 양국이 화합했다는 흥분으로 격앙된 분위기였던 연회 장면이 실제 사건이라기보다 미디어의 계획과 녹화, 재현의 메커니즘 안에 있는 재료일 뿐이라는 사실을 드러내준다. 현실이 미디어를 '거쳐(mediated)' 우리에게 제시되는 것이 아니라, 미디어가 '구성해 낸' 현실이 다시금 그것을 시청하는 우리의 현실이 되고 있음을 폭로하는 것이다.

2) 매체의 혼성과 시청각의 과부하

앞 절에서 좁은 의미의 TV 형식 모방, 즉 특정 TV프로그램의 모방을 논했다면, 여기서는 TV가 지닌 좀 더 근본적인 형식적·기법적 특징들이 《닉슨인 차이나》에 어떻게 반영되어 있는지 살펴보고자 한다.

TV는 끊임없이 새로운 스타일을 보여줌으로써 관심의 대상이 되어야 하는 태생적 특성상 다른 매체의 특징들을 대거 수입해 온다.[112] 재료 및 맥락을 다른 예술 형식들로부터 가져와 적용시키는 과정에서, 그 형식들과

112) TV안에서 다양한 장르의 경계가 모호하게 되는 것을 상호미디어라고 한다. 상호미디어란 주어진 텍스트 안에 다른 텍스트가 인용문이나 언급의 형태로 명시적으로 드러나 있음을 의미하는 상호텍스트성(제레미 M. 호손, 『현대문학이론용어사전』, 동인, 2003, 383.)을 미디어에 적용시킨 용어이다.

TV 사이의 경계가 모호하게 된다.[113] 내적 몰입보다 외적 확장의 성격을 띤 미디어로서 TV는 다른 분야의 단편적 모티프나 스타일뿐 아니라 패러다임 자체도 자유롭게 가져와 전용한다. TV의 이러한 텍스트 외적인 특징과 유동성은 미디어 특정성(media specificity)을 부정하여 무엇이 TV인지를 기술하기 어렵게 만든다.[114]

텔레비전은 또한 이종(異種)적인 것들을 한데 뒤섞는 경향이 있는데, 잡다한 것들을 끌어모은다는 의미에서 이를 '트래시 텔레비전'(trash television)이라 칭한다. 트래시 텔레비전은 시·청각의 과부하를 특징으로 하는바, 오락적인 요소의 극대화를 위해 온갖 상품이 즐비한 중고품 잡화상처럼 잡다한 아이템으로 일정 시공간을 빽빽이 채우는 것을 말한다. 이 촘촘한 그물과 정신없이 던져지는 다채로운 미끼 앞에서 시청자는 빠져나갈 틈이 없이 낚이고야 만다. 고전적 영화가 내러티브와 플롯을 우선시하며 그 의미를 효과적으로 전달하기 위해 비로소 형식을 고려하는 것과 달리, TV의 급선무는 다층적이며 동시적인 이미지와 사운드, 그래픽으로 시청자를 압도하는 것이다. 이렇듯 감각 요소들로 구성된 과도한 기호들을 난립시킴으로써 TV는 시청자에게 새로운 종류의 지각 방식을 제시하는데, 곧 잡화상에 들른 구경꾼들에게 요구되는 비-내러티브(non narrative)이다.[115] 즉

113) 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)가 주창한 상호텍스트성(intertextuality)을 많은 이론가들이 포스트모더니즘의 중요한 관습으로 선호했다. TV는 다른 미디어로부터 재료와 맥락을 빌려오면서 미디어들 간의 경계를 무너뜨린다(John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, 1995, 149.).

114) 칼드웰은 텔레비전 안의 많은 부분(spot)들이 다른 미디어에서 온 시각적, 물리적 실행 모드를 전용하는데, 특히 상업 광고에서는 이런 상호미디어가 더욱 두드러지게 나타난다고 설명한다. 텔레비전 광고에서 영화의 특정 분위기나 감성을 전용하여 상품의 주체성이나 정서적인 깊이를 창조해 낸다고 하며 이것의 예로 코카콜라의 광고에서 영화 《더티 댄싱(Dirty Dancing)》의 숨 막히는 섹슈얼한 분위기를 여러 디지털 이펙트 장치를 통해 표현했다는 것의 예를 든다. 이런 것들은 다층적 TV장치들을 사용한 것인데, 인기를 누렸던 영화의 감성과 스타일을 전용하여 코카콜라 자체가 가진 감성과 결합시킨 혼종 텔레비주얼 작용(hybrid televisual operation)이라고 할 수 있다(J. Thornton Caldwell, 앞의 책, 150-151.).

갖가지 상품들이 가능한 한 소비자의 눈에 띄기 위해 저마다 안간힘을 쓰는 방식으로 디스플레이 되고, 소비자는 흥미를 끄는 상품들을 맥락 없이 이것저것 둘러보는 형국인 것이다.

트래시 텔레비전은 시각적 과잉으로 소비자를 압도하면서 더 많은 소비를 유도하기 위해 소비의 욕망을 곳곳에 침투시킨다.[116] 대량생산의 산업사회에서 상품이 구매하는 동시에 진부한 것이 되어 버림으로써 또 다른 소비를 낳는 것처럼, TV 역시 과잉, 진부, 소비의 궤도를 똑같이 밟는다. 즉 과도한 시각 기호는 시청자의 급속한 싫증 및 더욱 새로운 것에 대한 욕구를 활성화시키며, TV안에서 본래의 맥락과 의미가 제거된 수많은 기표들은 다양한 방법으로 재결합되어 새로운 의미를 생산함으로써 시청자에게 새로운 유희와 쾌락을 제공한다.[117]

이렇듯 다종다양한 것들을 맥락 없이 뒤섞어 끊임없는 자극을 통해 오락을 재생산하는 TV의 형식적 구조는, 새로운 소비를 촉진시킴으로써만 유지될 수 있는 자본주의 사회의 소비 구조 회로를 그대로 반영하는 것이다. 이제 《닉슨 인 차이나》에서 이러한 TV미디어의 형식적 특성들이 구체적으로 어떻게 드러나고 있는지 분석해 보도록 하자.

---

115) J. Thornton Caldwell, 앞의 책, 193-199.

116) 트래시 텔레비전에서는 새로운 시각적 과도함을 위해서 테크놀로지를 가미하기도 한다. 즉 회화적, 건축적 구조, 조형물 등의 전통적인 뼈대 위에 비디오 그래픽, 활동사진, 애니메이션, 필름 클립 등의 테크놀로지를 결합시키는 형태를 만드는 것이다. 라이브 액션, 애니메이션, 무술, 비디오그래픽 등 다양한 스타일의 채널을 통해 시청자에게 쏟아 붓는 방식이다. 시각적인 과도함을 제시하는 다른 방법은 수많은 샷(shot)들의 시퀀스를 사용하는 것이다. 아세니오 홀(Arsenio Hall) 토크쇼의 오프닝은 25초 동안 75개의 컷을 삽입했다는 것을 자랑삼아 언급하기도 했다. 시청자를 참조물의 홍수에 빠뜨리는 것도 시각적인 과도함을 만드는 또 다른 방법이다. 각종 제스처와 잡동사니들의 축적은 그만한 수의 문화 코드를 소유했다는 것을 의미한다. 이 쇼는 1/3초 동안 한 컷을 제시하는 빠른 속도로 컷을 삽입하여 시각적인 밀도를 과시하였다(J. Thornton Caldwell, 앞의 책, 196.).

117) Thornton Caldwell, 앞의 책, 218.

가. 여타 공연 매체 양식의 도입

오페라는 노래, 악기 연주, 춤, 그리고 무대 장치 및 조명 등 시각예술과 같은 다양한 예술 매체를 아우른다는 점에서 이미 '멀티미디어' 장르라고 할 수 있다. 그러나 《닉슨 인 차이나》는 전통적인 오페라가 지닌 그러한 근본적인 멀티미디어적 성격 이외에 더욱 적극적인 미디어 복합적 성격을 띤다. 앞서 소개했듯 이 작품은 뉴스나 광고 등 특정 TV프로그램 형식을 모방했을 뿐 아니라, 뮤지컬, 발레, 특수하게는 중국의 혁명극과 같은 특정 공연 매체의 특징을 두루 섞어 활용하는 '상호미디어성'을 보인다.

올드팝, 폭스트롯(fox trot), 재즈 등 대중음악의 파편들이 곳곳에 빈번하게 삽입되어 있다는 사실, 음악이 내적 정합성을 띤 악곡구조를 따르기보다 극의 분위기에 따라 신속한 분위기 전환을 이룸으로써 파편적 효과음악처럼 기능한다는 점, 2대의 신디사이저와 드럼세트가 오케스트라의 역할을 보강하고 있다는 점, 마이크의 사용 등은 뮤지컬 장르에서 흔히 드러나는 요소들의 도입으로 볼 수 있다. 제3막에서 마오와 장칭이 매우 대담한 탱고를 추며 노래하는 장면에서처럼 등장인물이 춤과 노래를 동시에 시전한다는 점은 뮤지컬의 차별적 특징 중의 하나이다. 또한 연회 장면에서 손님들이 두세 개의 그룹으로 나뉘어 군무의 느낌이 나는 제스처를 보여주듯이, 코러스가 주요 대사와 일률적 제스처를 동시에 처리하는 것 역시 뮤지컬에서 차용한 요소로 볼 수 있다.

《닉슨 인 차이나》에 삽입된 혁명발레극은 이 작품이 지닌 상호미디어적 특성을 가장 적확하게 드러내준다. 제2막 제2장은 닉슨 부부가 중국의 모범혁명극인 《홍색낭자군》(The Red Detachment of Women)[118]을 관람하

118) 장칭은 문화혁명의 주도 세력이었다. 그녀는 중국의 영화 산업을 '잘못된 가치관을 가지고 있는 구시대적인 것'이라 비난한 뒤 모든 영화관을 폐쇄했다. 그리고 중국의 전통극을 대신하여 자신의 지도 하에 혁명모범극들을 만들었고 이 작품들은 마오의 사망 전까지 중국 전역에서 공연되었다. 실제 닉슨의 중국 방문 때 장칭은 닉

는 장면을 담고 있다. 이 극은 중국의 문화혁명 당시 공산당 정부가 혁명 정신의 고취를 위해 지정한 본보기가 되는 극 중의 하나로, 악랄한 지주의 폭정 아래에서 고통 받던 농부 소녀가 홍색낭자군의 도움으로 목숨을 건지고 그 군대에 합류하여 혁명의 임무를 완수한다는 줄거리를 가지고 있다. 《닉슨 인 차이나》 제2막 제2장이 시작되면, 무대 한편에 닉슨 부부와 저우 수상, 마오의 부인과 코러스, 그 외의 관람객들이 앉아 있고 다른 한편에서는 《홍색낭자군》의 공연이 펼쳐진다.

여타 예술 매체들의 특성을 전용하여 장르 간 경계를 무너뜨리는 '상호미디어성'의 견지에서 볼 때, 《홍색낭자군》의 삽입은 다층적 의미를 띤다. 우선 혁명발레극 《홍색낭자군》은 영화를 각색하여 제작한 것이며 이 영화의 원작은 실화를 바탕으로 한 소설인데, 소설에서 영화를 거쳐 발레 형식의 혁명극에 이르기까지 여러 매체를 거쳐 온 과정을 볼 때 《홍색낭자군》 자체가 이미 상호미디어적인 특성을 가지고 있음을 알 수 있다.[119] 《닉슨 인 차이나》 내에서 《홍색낭자군》은 문화혁명사상의 고취를 위한 중국적 정치 선전물로서 삽입되는데, 이를 표현하는 마크 모리스(Mark Morris)의 안무는 서양의 고전발레, 중국의 민속춤, 그리고 곡예의 요소가 혼합된 것이다.[120] 또한 이 장면을 위한 존 아담스의 음악에는 중국 하이난 지방의 전

슨 일행에게 이 극을 보여주기를 원했으며, 닉슨은 관람 후에 자본주의를 비난하는 정치적인 내용과 상관 없이 극의 스펙터클에 매우 만족해했다고 한다(Margaret Macmillan, 위의 책, 282-283.).

119) 량신의 소설을 바탕으로 1960년 상하이 영화제작소에서 촬영, 제작된 《홍색낭자군》은 1930년대 하이난다오를 배경으로 여성노예가 홍군여전사로 성장하는 과정을 그린 작품으로, 중화인민공화국 성립을 가능하게 했던 혁명사와 그 혁명의 주체였던 홍군을 재현함으로써 사회주의 중국의 정당성을 확보하고 인민의 역량에 의존했던 대약진 시대에 부응하고자 했다. 이 영화는 이후 발레극, 경극으로도 각색되었는데 발레극 《홍색낭자군》은 1967년, 경극 《홍색낭자군》은 1972년에 각각 모범극으로 선정되었다. 이후 모범극의 원형 보존과 보급을 위해 베이징 영화 제작소와 팔일 영화 제작소에서 1970년 영화 발레극 《홍색낭자군》과 1972년에 경극 《홍색낭자군》을 연이어 제작하였다(배연희, "홍색낭자군에 나타난 젠더와 서사전략", 중국어 문학논집, 2010. 2, 305-325.).

120) Barbara Newman, "Another Opening Another Show - Singin' in the Rain

통적인 춤음악이 삽입되어 있다.[121] 이처럼 애초에 다양한 장르적 기원을 지닌 혁명발레극 《홍색낭자군》을 통째로 오페라 무대에 도입했다는 점, 그리고 그 극중극의 재현을 위해 또다시 다양한 장르의 춤과 음악 양식을 원용한다는 점은 《닉슨 인 차이나》가 지닌 상호미디어성을 더욱 농후하게 만들어 준다.

나. 시각의 과부하

내러티브나 인과 관계 등 맥락을 중시하기보다 오락적 요소의 극대화를 위해 잡다한 요소들을 대거 투입하여 시청자를 압도하는 트래시 텔레비전의 특징이 《닉슨 인 차이나》에서도 뚜렷이 드러나는데, 그 중에서 우선 시각적 차원을 살펴보기로 하자.

무대를 가득 메우는 등장인물, 화려한 무대장치와 스펙터클은 관객을 시각적으로 압도한다. 제1막 제1장의 공항 장면, 제2막 제1장의 관광 장면, 제2막 제2장의 혁명발레극 관람 장면에는 모두 이러한 시각적 과부하의 특징을 찾아볼 수 있으며, 초현실적 분위기로 구성된 제3막에서도 이러한 양상이 나타난다.

《닉슨 인 차이나》는 막이 오르면서부터 어마어마한 시각의 과부하로 출발한다. 제1막 제1장 서주 부분의 무대는 수많은 중국 인민군들 및 각계각층의 환영 인파를 묘사하는 대규모 코러스로 빽빽이 채워져 있다. 이 부분의 리브레토 지문은 다음과 같다. "육해공의 연합 군대가 각각 120명씩 무대에 원형으로 배치되어 3가지 주요 강령과 8가지 주의사항을 노래 부르기 시작한다."[122] 즉 군인들만 해도 360명이 등장하는 거대한 구성인 것이

---

and Nixon in China", *The Dancing Times,* Vol. 90, No. 1079, 2000, 977.

121) "Red Detachment of Women: A New Road for Chinese Ballet", *The Drama Review: TDR* Vol. 15, No. 2, Theater in Asia (Spring. 1971), 265.

122) John Adams Nixon in China[music], 1.

다.[123] 공연에서 실제로 무대 위에 360명이 배치된 것 같지는 않지만,[124] 무대를 가득 메운 다종다양한 등장인물들은 관객을 시각적으로 압도한다. 군인뿐 아니라 공장 노동자, 청소부, 학교 교사, 인민복 입은 비서관 등 중국의 각계각층을 나타내는 수많은 인물들이 모두 등장하여 합창에 참여한다. 이러한 대규모 코러스를 배경으로, 당시 미국 대통령 전용기를 재현한 등신대 크기 비행기의 등장은 압도적인 시각적 스펙터클의 정점을 이루게 된다.

제1막 제3장에서는 연회 장면을 재현하기 위해 900여개의 테이블, 수많은 마이크들을 비롯한 정교한 세팅과 무대 장치, 대규모 코러스가 무대 위에 등장한다. 제2막 제1장 역시 팻의 중국 관광 코스인 공장, 인민 병원, 돼지 농장, 학교 등의 장소를 차례로 연출해 내기 위해 각종 무대 장치 및 소품, 수많은 엑스트라들이 짧은 시간동안 분주하게 바뀌고 움직이며 각 장소에서 일어난 사건을 현란하게 묘사한다. 코끼리 제조 공장에서는 위생모를 쓴 노동자들 및 군인과 군중이 팻 주위로 몰려들어 악수를 시도하는 장면이 연출되고 테이블 위의 코끼리 모형들이 소품으로 출현한다. 병원에서는 인체 해부도와 누워서 침을 맞는 환자 및 침술사들이 등장하더니, 무대는 곧 돼지 농장으로 바뀌어 팻은 사진 포즈를 위해 돼지를 쓰다듬는다. 돼지우리와 돼지 모형 등의 소품, 가이드, 호위군인들, 밀집한 군중들이 무대

123) 윌리엄 저마노(William Germano)는 제1막 제1장에서 이 코러스의 크기는 대규모의 울림과 시각적 탈진을 위한 장치라고 표현했다. 즉 텔레비전이 가진 시각과 청각의 과부하 전략과 유사한 것으로 파악할 수 있다. 무대를 가득 채운 중국인들은 중국의 광활한 땅, 거대하고 압도적인 세력을 효과적으로 표현한다(William Germano, “Opera as News: *Nixon in China* and the Contemporary Operatic Subject”, *University of Toronto Quaterly,* vol. 81 nov. 4, fall 2012, 814.).

124) 2011년 메트로폴리탄 공연을 예로 들자면, 그만한 수의 군인들은 아니지만 노동자, 농민, 관료 등 각계각층을 대표하는 다양한 종류의 많은 엑스트라들이 무대를 가득 메운 것을 볼 수 있다. 이들 그룹은 노래를 하며 전진하기도 하고 닉슨의 전용기 등장을 위해 일사불란하게 움직이며 배열을 바꾸어 정렬하기도 한다. 다양한 부류의 수많은 사람들이 무대 위에 등장하고 한꺼번에 동선을 바꾸는 등의 행위 자체가 관객에게 시각적인 압도감을 준다.

를 빼곡하게 메운 채로 팻의 행동을 구경하고 있다. 다시 무대는 학교로 전환되는데, 칠판과 책걸상 가득한 교실에서 머리를 땋은 선생님과 중국 의상을 입은 어린이들이 공부를 하고 있는 장면이 묘사된다. 무대 위의 시공간은 몽타주 기법을 통해 유쾌하고 빠른 템포로 전환되며, 이를 위해 동원되는 수많은 엑스트라와 소품들은 다양하고 파편적인 시각 요소들의 과부하를 형성한다.

[그림1] 《닉슨 인 차이나》 제2막 제2장, 팻의 협동 농장 방문[125]

비행장과 관광 장면의 시각적 과부하가 일종의 '보는 즐거움'을 제공했다면, 제2막 제2장의 극중극인 《홍색 낭자군》(The Red Detachment of Women)에서 시각적 과도함은 관객에게 불편함을 주기 위해 사용된다. 《홍색 낭자군》을 관람하던 장칭은 타도 대상인 지주를 총으로 쏘아 죽이지 못하고 우유부단한 태도를 보이는 칭화를 꾸짖으며 극중극으로 개입한다. 그

125) 위의 컷은 인민 병원(왼쪽)에서 돼지 농장(오른쪽)으로 빠른 무대 전환이 이루어지는 부분이다. 대규모 군중과 세트가 함께 움직이며 병원, 농장, 학교 등의 장소를 차례로 연출한다(DVD, The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.).

녀는 폭발적 카리스마로 무대를 단번에 장악하여 혁명 정신이 부족한 사람들을 견책하며 오직 마오가 쓴 '책'에 맞춰서 행동하고 말할 것을 히스테릭하게 노래한다. 그녀의 노래를 기점으로 무대 위에서는 문화혁명의 광적인 분위기가 연출되는데, 한편에서는 고깔모자를 쓰고 죄목이 적힌 팻말을 목에 건 '반동분자'들에 대한 집단구타와 조롱, 처형이 이루어지고 다른 한편에서는 마오의 책(the red book)의 사상을 주입하는 학습이 이루어진다. 코러스는 폭력이 난무하는 상황에서 '기쁨!'(Joy!)을 반복 연호하며 집단적 광기를 부추기고, 무릎 꿇린 적의 입 안으로 총구를 겨누고 처형하는 장면도 연출된다. 이렇듯 집단 폭력, 처형, 물건을 집어던지고 기물이 파손되는 등 무대는 난장판이 되며, 마침내 극중극을 관람하던 관객들마저 모두 혁명의 폭력에 가담하여 혼란의 도가니를 이룬다. 이 장면에서 거북할 정도로 압도적인 무대의 시각적 과부하는, 문화혁명의 광기와 혼란의 소용돌이를 효과적으로 재현하기 위해 트래시 텔레비전의 형식적 특성을 전용한 것으로 보인다.

[그림2] 《닉슨 인 차이나》 제2막 제3장 《홍색낭자군》의 마지막 장면[126)]

이러한 시각의 과부하는 제3막에서 절정을 이룬다. 우선 제3막의 무대는 매우 복잡·과밀하며 산만하게 구성되어 있다.[127] 무대 중앙에 6개의 침대가 배치되고, 무대 뒤쪽에는 제1막과 제2막에 등장했던 무대 장치 및 소품들이 다시 출현한 것을 볼 수 있다. 제1막에서 대통령 전용기가 등장할 때 밑에 있었던 팻말, 닉슨 부부가 비행기에서 내릴 때 사용된 계단, 제2막 팻의 중국 관광 때 등장했던 코끼리 등이 연관성 없이 병렬적으로 배치되어 있다. 6개의 침대가 일정한 공간을 두고 나란히 위치해 있으며 등장인물들은 이 침대를 중심으로 움직이는데, 그들은 통합된 하나의 내러티브에 따라 움직이는 것이 아니라 각각 개별적인 내러티브대로 움직이고 있기 때문에 관객들은 시각적·심리적으로 초점을 둘 곳이 없다. 이러한 무대를 더욱 산만하게 만드는 것은 제2막 제2장《홍색낭자군》에 출연했던 남녀 무용수의 등장이다. 그들은 극의 흐름과 상관없이 복잡한 공간들 사이를 종횡무진으로 누비며 춤을 춘다. 이렇듯 제3막에서는 일관성을 결여한 이질적 내러티브와 행위들이 병렬적으로 나열되어 무대를 가득 메우는데, 이는 트래시 텔레비전의 '잡화상' 같은 특징을 잘 보여준다.

[그림3]《닉슨 인 차이나》제3막[128]

126) 홍색낭자군의 마지막에 극 중 극의 관람객들이 모두 무대로 합류하여 문화혁명을 재현하는 장면이다. 시각적으로 청각적으로 아수라장이 된 무대를 통해 혁명의 비극을 묘사한다(DVD, The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.).

127) 2011년 메트로폴리탄 공연 참조

128) 제1막과 제2막에 나왔던 무대장치들과, 극중극의 무용수들이 출현하며 정합성 없

다. 청각의 과부하

《닉슨 인 차이나》의 시각적으로 과밀한 무대는 유사한 작용을 하는 음악과 더불어 시너지 효과를 창출한다. 음형의 반복, 자극적 고음의 사용, 대규모 코러스의 합창이 복잡한 성부로 분화되고 파편화되는 양상 등은 청각적 과부하를 야기하면서 복잡다단한 무대의 시각적 과부하와 맞물린다.

《닉슨 인 차이나》에서 청각의 과부하를 창출하는 가장 중요한 방법론은 '반복'인바, 음악의 반복과 동시에 가사의 반복이 진행되어 청각적 과도함을 배가시킨다. 로버트 핑크(Robert Fink)에 따르면 이러한 반복은 '미디어적인 숭고'[129]에 해당한다. 미디어에서의 침투적이고 반복적인 광고가 사람들에게 없었던 욕망을 획책하고 전파시키는 것처럼, 미니멀리즘 음악은 반복적인 펄스를 통해 욕망을 구축하는 특정한 구조물이라는 것이다. 그는 주관을 압도하는 대상의 거대한 힘을 의미하는 '숭고' 개념을 미디어에 적용시켜, 반복적 각인을 통해 욕망을 생산하는 미디어의 힘 자체가 음악적 반복으로 구현된 것을 '미디어적 숭고'라 일컫는다.[130] 그렇다면 이러한 음악적·청각적 반복 효과가 《닉슨 인 차이나》에서 어떻게 드러나는지 구체적으로 살펴보도록 하자.

제1막 제1장은 A단조의 자연단음계 상행 스케일이 전조를 거치며 무려 159마디 동안 반복되는 것을 시작으로 한다. 무대에 올라 있는 수백 명의

는 내러티브의 무대를 연출한다(DVD, The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.).

129) Robert Fink, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice,* Berkeley and Los Angeles; University of California Press, 2005, 165.

130) 핑크의 설명에 따르면, 물건의 대량생산과 텔레비전의 무차별적 광고의 폭격이 미니멀리즘 음악에서의 반복으로 반영되었으며 이러한 반복을 듣는 것은 모든 소비자의 경험을 동시에 소유하는 것과 같다. 그는 결국 미니멀 음악에서 표현하고자 하는 메시지는 미디어, 즉 미디어의 힘에 대한 직접적 자각이라고 결론짓는다(Robert Fink, 위의 책, 150.).

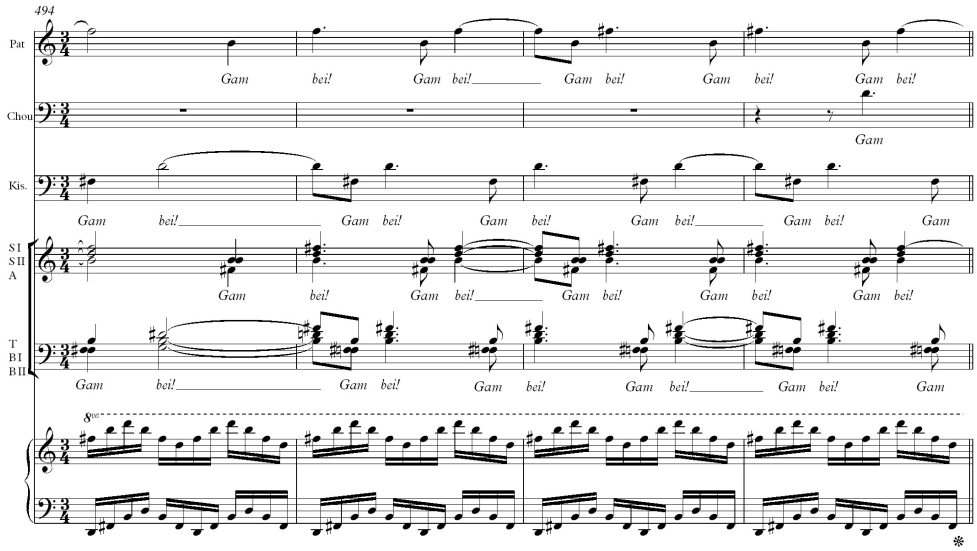
사람들과 함께 출현하는 이 음계 반복에 대해 아담스는 그것이 '중국의 광활한 대지, 많은 사람들, 대장정(Long March) 등에 대한 형상화'라고 설명한 바 있다.[131] 이러한 단음계 상행 스케일의 반복은 거대한 힘으로 관객을 압도하며 이 작품의 도입부를 사람들에게 각인시키는 중요한 특징으로 작용한다. A단조의 음계는 상기의 반복을 거친 뒤 시작음이 바뀌며 전조를 거듭하는데, 바이올린과 비올라로 연주되는 8분음표 음계의 호흡을 파괴하며 트럼펫이 점4분음표로 구성된 동일한 음계를 연주한다. 또한 잉글리시호른과 클라리넷이 더 느린 호흡으로 동일 음계를 연주하는데, 이로써 처음의 A단조 상행 스케일이 여러 층위로 반복되고 있음을 알 수 있다. 비록 베이스음의 갑작스런 변화, 근음을 강조하는 트럼본의 저음부 스타가토 반주 등이 도입되어 다양성과 불규칙성을 형성하긴 하지만, '상행 음계의 반복'이라는 큰 패턴은 계속 유지되고 있다.

제1막 제3장 연회 장면에서의 '건배'(Gam bei)는 연회장 손님들의 시끄러운 소음, 대규모의 코러스, 코러스 간의 다양한 울림과 반복, 큰 음량, 관악기의 블록코드 사용을 통해 제시된다. 저우 수상의 독창 성부와 코러스의 합창이 간단한 구조에서 점차 복잡한 대위적 구조로 변해 가는 과정, 그리고 호모포닉했던 코러스의 성부가 점차 분화하여 전체적인 사운드 스케일을 확장시켜 가는 과정에서 청각적 밀도의 확장을 확인할 수 있다. 처음 마디213에서 저우 수상이 먼저 건배를 노래하고, 뒤따르는 코러스1, 코러스2가 이를 캐논형식으로 모방하며 유니즌으로 '건배'를 부른다. 마디219에 이르면 닉슨이 더 높은 음역에서 '건배'를 부르는데, 이렇듯 '건배'가 반복되면서 멜로디의 도약 폭은 Bb-F의 5도에서 Bb-G의 6도로 넓어진다. 유니즌이었던 코러스는 닉슨의 멜로디와 독립되며 4성부로 나뉘고, 멜로디의 도약 폭도 닉슨의 멜로디와 마찬가지로 넓어져 분위기를 점진적으로 고조시

131) Andrew Porter, "'Nixon in China': John Adams in Conversation", *Tempo,* New Series. No.167(Dec., 1988), 28.

킨다. 마디227부터는 코러스1과 코러스2가 나뉘어 각 코러스는 4성부의 호모포니적 구성이 되며, 이런 형식의 코러스 두 파트가 결합하여 모방기법의 폴리포니 형태로 제시되는 화려한 음향을 갖게 된다. 뒤로 갈수록 성부는 더욱 분화되며, 두 부분으로 나뉜 코러스의 블록코드가 넓은 도약과 함께 박절적 불협화의 리듬을 가지고 높은 음역에서 반복되어 흥분을 고조시킨다.

저우 수상의 연설이 끝나고 다시 이어지는 건배 장면은 앞부분보다 한 층 더 복잡한 반복의 양상을 보여준다. 마디474의 수상의 건배 선창에 이어 4성부의 코러스가 출현하는데, 테너와 베이스가 2성부로 모방하고 그 후 소프라노와 알토가 같은 형태로 모방하는 형식이 10번 정도 반복되며 성부 간의 발화 간격이 점점 좁아진다. 여기에 마디484부터는 '건배'가 8분음표로 연주되며 긴박감을 더한다. 같은 가사와 같은 블록코드의 반복, 넓은 도약, 고음역의 사용, 점점 빨라지는 리듬의 진행은 점진적으로 청중을 압도해 간다. 건배가 반복되면서 팻과 저우 수상, 키신저의 독창 성부가 대위적으로 코러스에 더해지며, 마디490부터는 베이스와 소프라노가 각각 2성부로 더 분화되어 코러스는 모두 6성부가 된다. 독창자 세 명의 성부와 3성부의 호모포니 2개로 구성된 코러스의 성부가 폴리포닉적인 진행을 보이면서, 무대 위에서 '건배'의 발원지는 더욱 다양해지며 극적인 음향을 만들어 낸다. 여기에 금관악기의 블록코드 반주는 청각의 과부하를 가중시키는 역할을 담당한다. 마디475부터 마디513까지는 모두 '건배'로만 이루어져 있으며, 각 성부를 통틀어 무려 70여회의 반복을 통해 관객을 청각적으로 탈진시킨다.



[악보4] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장 마디494-497[132)]

마디657부터 모든 등장인물들과 코러스의 합창으로 이루어지는 '치어스'(Cheers)는《닉슨 인 차이나》 전체에서 반복을 통한 청각적 화려함이 가장 두드러지는 부분이다. 여기서 '치어스'는 앞부분의 '건배'보다 더 많은 반복과 더 넓은 도약, 더 높은 음역의 사용, 성부 분화를 통해 확장되는 코러스 파트와 주요 인물들의 폴리포니 선율과 호모포니 선율의 더욱 복잡한 텍스쳐, 다양한 아티큘레이션 등을 통해 관객들의 귀를 사로잡는다.

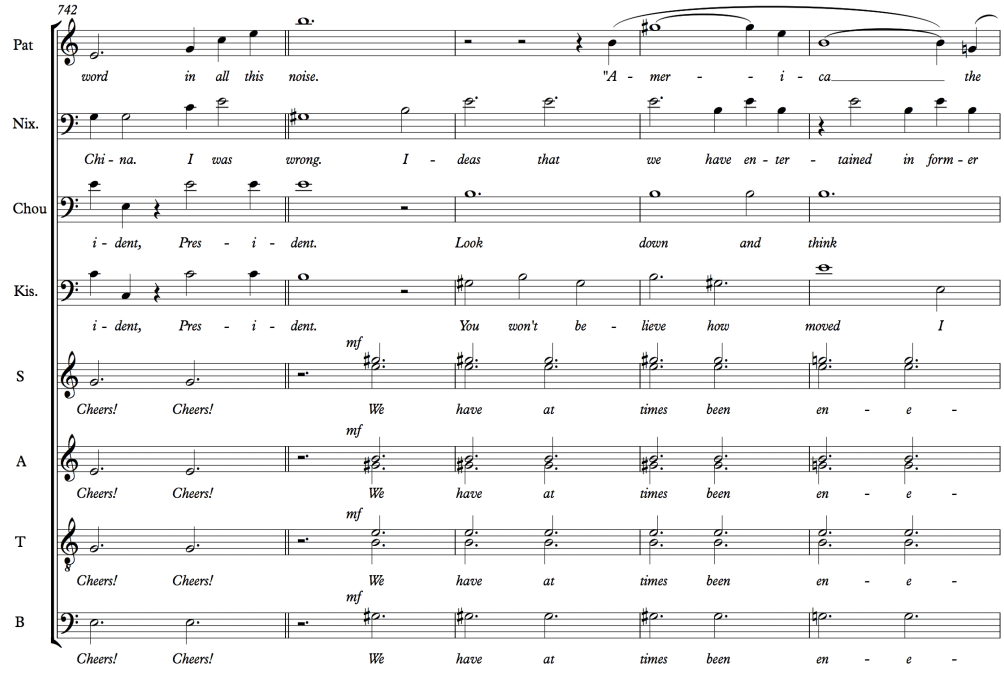
닉슨의 연설이 마디656에서 E음으로 끝나는데, 그것을 기점으로 조성이 C장조에서 E장조로 바뀌어 앞부분 저우 수상의 연설이 Bb장조였던 것과 대비를 이루면서 한층 생기 있고 화려한 분위기를 만든다. 마디657에서 코러스는 G#음까지 올라가는 고음역을 긴 호흡으로 노래하는데, G#음을 상성부로 한 코러스의 합창은 '치어스'를 7번 반복한다. 앞부분에서 '건배'를 노래하기 위해 실러빅(Syllabic)적인 두 개의 음이 필요했다면, '치어스'

132) John Adams Nixon in China[music], 136.

는 단음절이고 한 음에서 연주될 수 있기 때문에 반복의 효과도 배가된다. ‘치어스’의 발화 간격은 반복을 거치며 점차 좁아지고, E장조인 조성은 마디663-664에서 G장3화음→Bb장3화음→D장3화음→Eb장3화음→E장3화음의 독특한 화성 변화를 겪는다.[133] 또한 4성부 모두에서 장6도, 증5도의 넓은 도약이 연속으로 이루어지는 것과 장3화음의 연속으로 구성된 화성 진행은 연회장의 밝고 희망적인 분위기를 표현한다. 특히 마디664의 점2분음표의 ‘치어스’로 가는 도약은 외성부에서 증8도의 큰 도약을 보여 청각적 각인 효과가 크다. 또한 ‘치어스’의 가사는 박절적 불협화로 연주되기도 하고 실러빅하게 혹은 멜리스마로 표현되기도 하며, 싱코페이션으로, 악센트를 가지고, 사이에 쉼표를 두고 출현하여 음악의 텍스쳐를 다양하고 흥미롭게 만든다.

마디742부터는 베이스를 제외한 각 성부가 각기 두 파트로 분할되어 11성부의 합창이 이뤄지는데, 코러스에서의 7성부 호모포니 합창과 팻, 닉슨, 저우, 키신저의 폴리포니 합창이 어우러져 장대하고 화려한 화성을 연출한다. 이렇듯 가사 ‘치어스’와 이에 부여된 블록코드의 단편적 재료가 분화, 확장될 뿐 아니라 다양한 방법으로 배열되어 풍성하고 다채로운 화음을 창출하는 것은, 연회 장면의 흥분과 감정의 격앙을 표현함과 동시에 청각의 과부하를 통해 청중을 압도하는 효과를 낳는다.

133) 네오리만(Neo-Riemannian) 화성 변형 이론에 따르면 이러한 조성 변화는 PR-LP후에 반음씩 두 번 상행한 진행으로 분석된다. 이 작품에서 아담스가 사용한 화성의 진행은 네오리만 화성 변형 이론으로 가장 잘 설명될 수 있다. 네오리만 화성 변형에 대해서는 리차드 콘의 논문을 참고했다(Richard Cohn, “Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions.”, *Music Analysis* 15, 1996, 9-40.).



[악보5] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제3장, 마디742-746[134]

특정 단어의 반복적 발화를 통해 그 단어의 의미가 탈각되고 음향만이 남는 효과 또한 두드러진다.[135] 마디688에서는 '치어스'의 첫 음절만 강조해 '치(che), 치, 치, 치, 치, 치'로 노래된 후 '치어스'의 멜리스마로 마무리되는데, 여기서 '치어스'는 의미를 가진 단어로서가 아니라 음향의 재료처럼 사용됨을 볼 수 있다.

'치어스'가 끝없이 반복될수록 단9도를 비롯한 넓은 도약이 더 빈번하게 출현하여 극적인 효과를 주는데, 특히 팻의 독창 선율과 코러스의 소프라노 선율에서는 B4에서 Bb5으로의 도약, C5에서 C6로의 도약 등 어려운 기교를 요하는 넓은 도약이 연속적으로 이루어지면서 극도의 흥분 상태에

134) John Adams Nixon in China[music], 148.
135) 이에 대해서는 본 논문 III-3.1)"분열적 자기의식과 언어유희"를 참조하라.

다다르는 감정적 고조가 효과적으로 표현된다.

반복을 통한 청각의 과부하는 대체로 과밀한 시각 요소들을 동반하여 관객을 공감각적으로 사로잡는데, '치어스' 장면의 다층적이고 화려한 음악은 잔을 들고 움직이는 수많은 사람들의 복잡한 동선과 함께 제시되어 그 효과를 배가시킨다.

제2막 제2장 장칭의 아리아 또한 청각의 과도함이 뚜렷이 드러나는 장면 중 하나이다. 장칭은 무대로 뛰어들어 불을 뿜는 듯한 카리스마와 콜로라투라 소프라노의 기량을 과시하는 고음역의 강렬한 아리아로 좌중을 압도하는데, 그녀의 노래는 고음역에서의 반복 음형으로 귀에 각인된다. "나는 책에 쓰인 대로 말하지"(I speak according to the book)는 무려 D6까지 상승된 후 그 음을 지속적으로 노래하여 강렬한 청각적 효과를 제공한다. 그녀의 격렬한 아리아는 문화혁명의 참상의 재현에서 나오는 구호 외치는 소리, 신음, 울부짖음, 총소리, 기물 파괴에서 나오는 소음과 어우러져 청각적 과부하 상태를 빚어낸다. 이 장면에서 무대는 시각적으로도 걷잡을 수 없는 난장판을 연출함으로써 그 '과잉'의 시너지 효과를 누린다.

제3막에서는 제1막, 제2막과 사뭇 다른 양상의 청각적 과부하가 나타난다. 제3막은 대사가 매우 많고 복잡한데다가, 등장인물들의 대사가 동시다발적으로 겹치는 부분이 많아 어느 한 곳에 주의를 집중하기가 어렵다. 게다가 그 대사들이 내용상 서로 연결된 것이 아니기 때문에 내용 파악에도 혼선을 빚는다. 제3막은 맥락을 결여한 수많은 소품들이 초점 없이 무대를 가득 채운 시각적 혼돈 상태에 청각적 난해함이 겹쳐지는 것으로, 관객을 인식불가능성의 늪에 빠뜨리는 트래시 텔레비전적 형식의 극단을 보여 주고 있다.

3) 파편적 극구성과 음악구성

TV미디어의 근본적인 형식적 특성은 무엇일까? '내적 정합성을 결여한, 혹은 내적 정합성에 구애받지 않는 구성 방식'으로 요약될 수 있을 것이다. 한 시퀀스에서 다른 시퀀스로 넘어가는 시간적 흐름에는 논리적 연결성이 없으며, 부분과 부분이 의미 있게 조화되어 전체를 이룩하는 공간 구성은 찾아볼 수 없다. 즉 '하나의 전체'로서의 유기적 통일성은 탈각되어 있다. 앞서 보았던 '트래시 텔레비전' 개념은 '통일성의 부재'라는 TV미디어의 특성을 잘 나타내주는바, 흥미를 끄는 다양한 이질적 요소들을 모조리 끌어모았다는 의미이다. 그렇다면 TV미디어에서는 그러한 요소들을 어떻게 시·공간적으로 배치할 것인가? 그 구체적 구성 원리는 무엇일까?

어떤 내용을 적확하게 전달하기 위해, 어떤 주제를 효과적으로 제시하기 위해 그에 어울리는 적절한 형식이 채택·개발되기 마련이다. 그 어떠한 통일된 내용도 주제도 갖지 않은 채 지속적 흥미 유발이라는 목적에만 봉사하는 TV미디어 역시 그 목적에 최적화된 형식을 요구한다. 이질적 요소들이 통일성에 대한 지향 없이 결합되는 방법이 패스티시(pastiche)이며, 다양한 부분들이 일정한 의도 아래 한 흐름 속에 배열되는 것을 플로우(flow)라 일컫는다. 양자 모두 어떤 내적 정합성이나 필연성 등의 통일 원리가 결여된 채 파편화된 부분들이 조합되는 양상을 의미한다. 이제 미디어의 근본적 형식 원리로서의 패스티시와 플로우에 대해 알아보도록 하자.

가. 구성 원리로서의 패스티시와 플로우

'패스티시'(pastiche)란 원본에서 따온 것을 수정해서 복제하거나 조각들을 짜 맞추어 만든 것을 의미하며, 예술에서는 다른 작가들의 양식을 명백히

모방한 것 또는 그런 양식을 일컫는다. 패스티시는 예술가가 남에게서 빌려온 것을 자기 자신의 통일된 양식으로 융합해내지 않았다는 의미를 내포하면서 절충적인 작품에 대해 경멸적인 의미로 쓰이기도 한다.[136]

프레드릭 제임슨에 따르면, 비교 기준이 사라진 후 스타일의 다양성과 이질성만 남은 상태에서 유머감각을 잃어버린 텅 빈(blank) 패러디가 곧 패스티시이다. 예전에는 기준이 되는 언어나 양식이 있었기 때문에 개인의 고유한 스타일이 그 독특성을 인정받을 수 있었으나, 기준도 주체 개념도 사라진 이후에는 이질적 조각들만이 남아 있을 따름이다. 모든 것은 이미 고안되었으며, 따라서 예술가들은 더 이상 새로운 스타일과 세계를 창조해낼 수 없다. 이제 가능한 것은 이미 있는 것들에 대한 제한된 수의 조합뿐이며, 스타일의 혁신은 불가능하다.[137] 이러한 상황에서 유일하게 남은 방법이 패스티시이다. 메로비츠(Joshua Meyrowitz)는 패스티시의 방법론을 곧바로 TV의 특징으로 설명한다.

> 공유된 환경으로서의 텔레비전은 우리 문화의 모든 단면을 포괄한다. (…) 그러나 텔레비전에서 제시하는 어떤 정보도 새로운 것은 없다. 새로운 것은 전에 흩어져 있던 것들이 결합한다는 사실이다.[138]

'이미 존재하는 것들의 조합'을 의미하는 패스티시를 가장 효과적으로 이용하는 매체가 바로 TV이다. TV프로그램들은 다양한 에피소드, 이미지, 사운드 등을 신속한 커팅으로 구성하여 주어진 시간을 물리적으로 채우기 위해, 특정 시대 특정 스타일의 의도나 원리, 의미를 무시하고 자의적으로 차용한다. 다양한 스타일들은 그 맥락이 제거된 채 새로운 환경에서 사용되

136) 월간미술 엮음, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999, 491.
137) F. Jameson, 앞의 글, 114.
138) Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place.: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York; Oxford University Press, 1985, 87.

며, 단지 모아져서 축적되는 데에서 그 의미를 찾는다. 제임슨은 이를 가리켜 '역사적인 기억상실'이라고 표현했다.[139]

플로우(flow)는 상이한 개별 프로그램들을 일정한 의도 하에 하나의 커다란 흐름으로 배열해 놓은 것을 말한다. 이는 인쇄매체와 TV매체 사이의 가장 큰 차이점을 제공한다. 인쇄매체는 독자가 섹션별로 분류되어 있는 내용을 훑어보며 자신들의 관심을 끄는 것을 선택할 수 있는 데 반해, TV 시청자들은 방송 내용의 연속적으로 계획된 흐름에 자신도 모르게 합류한다. 즉 시청자들은 한 프로그램과 이에 뒤따르는 막간의 미니 프로그램들로 이루어진 큰 단위의 흐름에 스스로를 내맡기게 되는데, 이 한 단위의 흐름이 바로 플로우이다.[140]

TV의 플로우는 뉴스나 일기예보를 정기적인 끝마침의 단위로 삼아, 다양한 장르의 방송 프로그램을 시청자들의 일상생활에 맞추는 구조를 가지고 있다.[141] 낮 시간 방송, 어린이 방송, 저녁 황금시간대, 심야시간대 등으로 분류된 구획 안에 하나의 플로우를 구성해 넣는 것이다. 30분이나 한 시간 분량의 프로그램 사이에 광고, 해당 채널의 로고를 보여주는 짧은 시각 이미지인 아이덴트 등의 미니 프로그램이 삽입되며, 이런 식으로 구성된 플로우는 TV의 미학적 스타일을 형성한다. 방송사들은 반복과 새로운 소재를 적절히 배합하여 시청자들을 놓고 경쟁하게 된다. 즉 단일 프로그램으로

---

139) Thornton Caldwell, 앞의 책, 208.

140) Tim Dant, 앞의 책, 87.

141) 일례로 2016.11.4. 의 KBS1 방송국의 9시부터 23시까지의 프로그램 편성표를 보면 다음과 같다. KBS뉴스 - 코리안 지오그래픽 플러스 - 최태성 이윤석의 역사기행 그 곳 - 야생일기 - KBS뉴스12 - TV비평 시청자 데스크 - 열린채널 - 전국 학교 스포츠 클럽대회 - 4시 뉴스 집중 - KBS뉴스5 - 동물의 세계- 6시 내고향 - 시청자 칼럼 우리사는 세상 - KBS뉴스7 - 똑똑한 소비자 리포트 - 별난가족(134회) - KBS뉴스9 - 특집토론 최순실 난국 어떻게 풀어갈 것인가 - KBS뉴스11. 여기에서 볼 때 각종 다양한 프로그램들 사이에서 뉴스가 한 구획을 구분해 주는 역할을 하는 것을 볼 수 있다. 또한 여기에서 따로 표시되지 않은 각종 프로그램 사이의 상업광고, 지역광고, 공익광고, 아이덴트, 프로그램 예고편 등 막간의 짧은 프로그램들이 삽입되어 있는데 이런 것들이 정규 프로그램과 결합하여 하나의 플로우를 이루고 있음을 볼 수 있다.

승부하기보다, 프로그램들을 모아 놓은 세션 즉 플로우로 시청자를 사로잡는 것이다.[142] TV가 진화하면서 시청자의 선택권이 증가되었고 시청자들이 각기 자신의 플로우를 구성하는 것도 일정 수준 가능하게 되었으나,[143] 방송국들이 용의주도하게 계획하는 플로우의 위력은 건재하다.

플로우는 단지 시간의 흐름에 따라 일련의 프로그램들을 의도적으로 배치하는 것에 그치지 않고, 훨씬 다양하고 교묘한 층위에서 이루어지기도 한다. 방송사들은 프로그램의 시퀀스를 내보내는 방송 예고편, 전문가의 평론, 온라인상의 광고, 미리보기와 리뷰 프로그램 같은 것들을 본(本)프로그램의 앞뒤로 다양하게 배치하는 전략을 사용한다. 광고나 트레일러는 중심 프로그램과 상관이 없어 보이지만 실상은 토픽, 내러티브 형태가 용의주도하게 상호 연결되어 시청자들에게 무의식적으로 작용한다. 개별 프로그램들 간의 간격은 점점 사라지게 되었고, 서로 무관해 보이는 요소들도 결국 전체와 연합되어 하나의 플로우를 이룬다. 이런 의미에서 레이몬드 윌리엄스(Raymond Williams)는 TV방송이 제공하는 것은 신중하게 만든 한 단위(unit)가 아니라 한 플로우이며 여기서 진정한 연속은 한 프로그램 내의 시퀀스가 아닌 다른 종류의 시퀀스를 삽입시켜서 변형된 시퀀스라고 설명했다.[144] 이런 시퀀스들이 연합하여 플로우를 만들며 이것이 진정한 '브로드

142) Tim Dant, 앞의 책, 88.

143) 체칠리아 티치(Cecilia Tichi)는 리모콘의 등장으로 가능하게 된 시청자의 능동적인 플로우를 주장했다. 시청자가 능동적으로 만드는 플로우는 획기적인 발명품인 리모콘의 등장으로 시작되었다. 시청자들은 직접 텔레비전으로 다가가야 하는 번거로움 없이 채널을 비롯한 여러 제어장치들을 쉽고 빠르게 전환할 수 있게 되었고, 이는 수동적인 수용자에서 능동적인 편집자로 시청자의 위상을 바꿔놓았다. 신중한 프로그램은 시청자들이 시청과 동시에 프로그램을 만들 수 있는 더 유동적인 구조에 자리를 내어주게 되었다. 시청자들은 리모콘으로 채널을 돌리면서 화면을 스캔하는데, 자신의 시선이 관심을 끄는 순간까지만 화면을 보고 다시 다른 화면으로 시선을 옮겨가면서 몽타주와 병치의 형태로 텔레비전을 시청하게 된다. 이것은 새로운 종류의 커뮤니케이션 형태를 만들었다. 즉 프로그램의 원래 의도와는 무관하게 리모콘을 가진 시청자에 의해 만들어지는 형태의 시퀀스라고 할 수 있다. Cecelia Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture,* New York OUP, 1993, 113-114.

캐스팅(broad casting)'이 된다는 것이다.[145]

플로우를 구성하는 프로그램들 사이의 광고가 가진 시간 단위의 구조를 더욱 정교한 틀로 제시한 로버트 핑크(Robert Fink)의 설명도 흥미롭다. 그는 예전 시대에 큰 덩어리의 프로그램들이 주로 즉흥적인 방식으로 채워졌던 것과 달리, 오늘날에는 방송 시간이 일정한 작은 단위로 판매되고 이에 따라 짧은 광고가 프로그램 사이사이에 삽입되어 그것이 하나의 큰 시퀀스를 이룬다고 설명했다. TV프로그램의 시간은 보통 15, 30, 60, 120분의 네 가지 사이즈로 정형화하여 분류할 수 있는데, 이 중 30분 단위가 가장 널리 쓰인다. 또한 프로그램 사이에 부수적으로 삽입되는 광고 스팟 역시 15, 30, 60, 120초이며 이 중 30초 스팟이 가장 널리 사용된다는 것을 발견했다. 30분 단위 프로그램은 중간에 삽입되는 광고 등으로 말미암아 다시 절반의 15분 단위 호흡으로 나뉘는데, 이런 이중 단위 구조는 마치 바퀴 안에 바퀴가 있는 모양과 같다.

플로우 속에 있는 프로그램들은 일정한 펄스를 가지고 진행된다. 핑크는 "실행 매체의 부드러운 시간의 연속성과 프로그램의 스타카토 리듬을 결합시키면 TV는 문화 형태로서 독특한 구조를 띠게 된다."고 말한다. 그에 따르면 "구조적인 관점에서 TV는 반복적 과정 안에 있는 거대하고 침투적이며 끝없는 실험의 장이다. 이는 뼛속깊이 미니멀리즘[음악]의 일정한 펄스를 지닌 것이다."[146] 일정한 길이의 단편들이 결합된 플로우의 규칙적인 구조와, 미니멀리즘 음악에서 테이프의 일부분을 잘라 반복 재생하는 페이징 기법이 서로 연결된다는 설명이다.

---

144) 윌리엄스는 정규 프로그램들 사이에 삽입되는 트레일러, 방송 예고편 등이 플로우를 완성시키는 것이라고 보았으며 이러한 새로운 종류의 커뮤니케이션에 대해 인지할 필요성을 주장했다(Cecelia Tichi, 앞의 책, 114.).

145) Raymond Williams, Television: Technology and Cultural Form, London: Wesleyan University Press, 1992, 90, Cecelia Tichi, 앞의 책, 113-114.에서 재인용.

146) Robert Fink, 앞의 책, 128-135.

플로우는 공통점이 없어 보이는 이질적 단편들을 한 흐름으로 배열하되, 그 순서에 내용적·통일적 원리가 없다는 점에서 패스티시와 그 성격이 일치한다. 패스티시가 여러 요소들을 각각의 의미가 탈각된 상태로 모아들여 시간을 채우는 것 자체에 의미를 두듯이, 플로우의 궁극적 목적은 일정한 주기와 반복의 리듬을 통해 시청자들이 TV앞에서 떠나지 못하도록 잡아두는 것이다.

나. 파편적 극구성

이제 TV미디어의 근본적인 형식 원리인 패스티시와 플로우가 《닉슨 인 차이나》의 극구성에 구체적으로 어떻게 발견되는지 살펴보자. 이 작품 내에는 일관된 내러티브가 부재하며, 무대 위의 사건들은 인과 관계에 따라 선형적으로 펼쳐지는 것이 아니라 닉슨의 중국 방문 당시의 다양한 에피소드에 맞춰 병렬적으로 펼쳐진다. 실로 다양한 배경과 상황들이 연관성 없이 나열되어 각 에피소드의 앞뒤 순서를 바꿔도 무방할 정도인데, 이러한 파편적 극구성은 단편적 요소를 모아들이되 통일성을 기하지 않는 패스티시의 형식을 뚜렷이 드러내준다.

데이빗 슈바르츠는 《닉슨 인 차이나》의 병렬적 구조에서 보이는 역설을 언급했다. 이 작품의 특징 중의 하나는, 갈수록 막의 수가 줄어드는 내로잉 다운(narrowing down) 구조[147] 때문에 끝에서 전체를 아우르는 대단원이 있을 것 같다는 기대를 하게 하지만 기대와는 달리 제3막에서 뚜렷한 결말이 존재하지는 않는다는 점이다.[148] 내로잉다운 구조는 앞에서 일어났던 일

147) 제1막은 총 3장, 제2막은 총 2장, 제3막은 단막으로 이루어져 있다.

148) 수잔 맥클러리(Susan McClary)는 아담스의 음악에 나타나는 포스트모더니즘적 스타일에 대한 논의에서 《하모니레레》를 언급하는데, 이것은 《닉슨 인 차이나》의 음악적인 특징과도 유사한 면을 보인다. 맥클러리는 《하모니레레》의 주요 내러티브는 복수심을 가지고 되돌아오기 때문에 청자는 끝에 가서는 큰 보상을 주는 통일된 비전이 있을 거라고 믿지만, 아담스의 음악은 자신만의 맥락에 속하는 레이어링, 패턴

을 소급하여 회상한 다음 의미를 부여하는 결말을 위한 구조로 쓰이는데, 《닉슨 인 차이나》의 리브레토는 뚜렷한 결말의 부재로 이런 선적인 내러티브를 감소시킨다는 것이다. 음악에서도 사람들을 사로잡을 만한 빅 넘버(big number)가 나오지 않으며, 플롯에서도 결말로 향하는 클라이맥스가 없을뿐더러 양측의 합의 선언이라든지 혹은 회담의 성패 여부에 대한 암시 등 종결감을 주는 내용이 없고 등장인물들은 각자 자기 생각대로 표류한다는 점을 슈바르츠는 지적한다. 그의 분석에 따르면 《닉슨 인 차이나》의 리브레토는 일련의 사건들이 제각각의 장소에 나열되며 한 공간에 다양한 요소들이 병렬하는 구조이다.[149]

전체 극의 구성에서 볼 수 있는 패스티시적 측면은, 슈바르츠의 지적처럼 각 막과 장의 장소가 모두 제각각이며[150] 장마다 펼쳐지는 사건도 선후의 인과 관계 없이 병렬적인 사건들로 구성되어 있다는 점이다. 제1막 제1장의 공항 장면은 닉슨의 편집증적인 '생쥐가 갉아먹는 소리'의 환청으로 끝나며, 이는 아무런 연결 요소 없이 제1막 제2장 마오와의 회동으로 이어진다. 대화의 갈피를 못 잡고 마오의 페이스에 끌려 다닌 닉슨에게는 일종의 굴욕을 주었을 수도 있는 장면이었지만, 제1막 제3장 그의 모습에서 회담의 후유증이 주는 불편함이라곤 전혀 찾아볼 수 없다. 오히려 닉슨은 연회에서 극도의 흥분감에 취해 막연히 양국 간의 화합을 노래하며 건배한다. 제2막 제1장에서는 협동 농장을 비롯하여 중국의 명소를 둘러보는 팻의 관광 장면이 빠른 속도로 무대 위에서 펼쳐진 후 앞 내용과 무관한 그녀의 노스탤지어적인 아리아가 나오는가 하면, 돌연히 중국 과거 역사의 어두운

반복, 절충적인 패스티시, 조성적인 관습의 재순환의 자원 말고는 상상할 수가 없다고 설명한다(McClary, "Music and Postmodernism", Matthew Daines, 앞의 글, 136.에서 재인용).

149) David Schwarz, 앞의 글, 앞의 책, 109.

150) 제1막 제1장은 베이징 외곽의 공항, 제1막 제2장은 마오의 서재, 제1막 제3장은 연회장, 제2막 제1장은 협동 농장을 비롯한 중국의 관광지, 제2막 제2장은 혁명발레극 《홍색낭자군》을 공연하는 극장, 그리고 마지막 제3막은 각자의 침실이다.

면이 코러스에 의해 언급된다. 이어 제2장에서는 주인공들의《홍색낭자군》의 관람 장면이 끼어든다. 마지막 제3막은 주인공들이 내면의 불안과 과거의 상처를 토로하는 가상적인 장면인데, 특별한 내러티브 없이 시공간의 경계를 뛰어넘는 초현실적이고 혼란스러운 무대가 연출된다. 마지막 장면에서는 이미 장례식을 치른 것으로 묘사된 저우언라이 수상이 자리에서 일어나 사건전체의 의미에 대한 회의를 암시하는 내용의 아리아를 부르면서 막이 내린다.

이처럼 논리적 인과 관계 없이 뿔뿔이 흩어져 있는 것 같은 장면들은 어떤 원리에 의해 구성되었을까? 극의 흐름을 자세히 살펴보면, 즉각적으로 이목을 끄는 장면과 집중력을 이완시키는 장면을 교대로 배치함으로써 시종일관 관객의 주의를 놓치지 않는 '플로우'적 구성을 발견할 수 있다. 주지하다시피 이 작품은 제1막 제1장의 첫 부분에 익숙한 뉴스 장면을 정밀하고 화려하게 재현함으로써 관객의 기대를 극대화한 상태에서 시작된다. 이렇듯 제1장이 스펙터클한 시각 요소를 강조했다면, 제2장은 마오와 닉슨의 철학적·현학적 회담으로서 제1장과는 대조적으로 언어 및 그 의미에 중점을 둔 사색적인 성격이 돋보인다. 제3장은 연회 장면으로, 다시금 제1장처럼 화려한 시각 요소 및 코러스의 장엄한 합창으로 관객을 압도하며 제2장과 뚜렷한 대조를 이룬다. 제2막 제1장은 앞 장의 흥분을 가라앉히듯 조용한 팻의 아리아로 시작되지만, 곧 무대는 시끌벅적한 관광 장면으로 바뀌었다가, 또다시 팻이 조용히 상념에 잠기는 부분 및 과거사에 대한 코러스의 회상으로 마무리된다. 다음 제2장에서는 가히 스펙터클의 총화를 보여주는 혁명발레극《홍색낭자군》이 펼쳐지며 마치 헐리우드 영화와 같은 자극적 분위기를 연출하더니, 최종막인 제3막에서는 등장인물들의 내면으로 깊이 침잠하여 난해하고 아방가르드한 무대를 선보인다. 이렇게 철학적이고 의미심장한 장면들 사이사이에 화려한 스펙터클을 적절하게 삽입하여 긴장

과 이완의 호흡을 관리하는 방식은 TV매체가 여실히 보여 주는 플로우적 구성 원리에 해당한다. 전통극이 갈등을 실마리로 하는 '발단-전개-위기-절정-결말'의 유기적 구성을 통해 최종적으로 어떤 주제를 전달하는 것을 목표로 삼는 데 반해, 내용의 필연적 전개와는 상관없이 오직 흥미의 완급 조절을 통해 관객의 지속적 관람을 가능케 하는 것이야말로 미디어적 극구성의 목표이다.

다. 파편적 음악구성

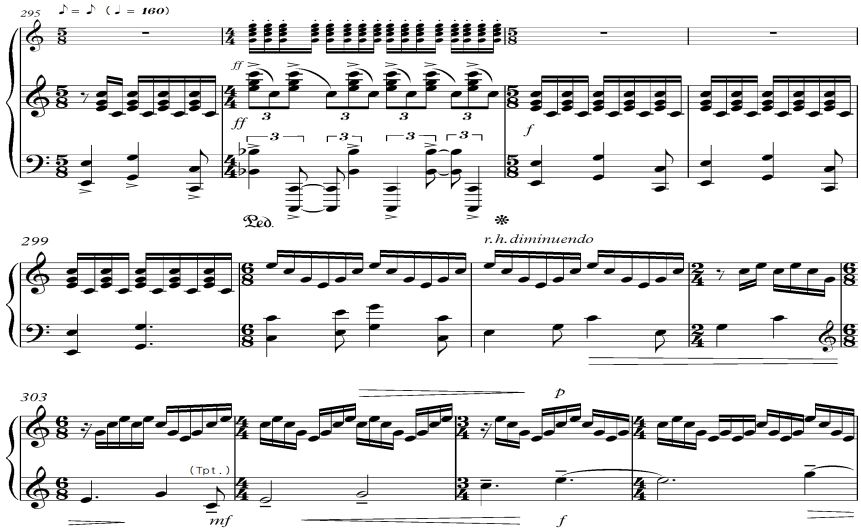
《닉슨 인 차이나》에 사용된 음악의 파편적 성격은 우선 기존의 여러 예술음악 작곡가들의 스타일 및 대중음악적 요소들을 두루 사용했다는 데서 나타난다. 이 작품 전체를 통해 음악을 전개시켜 가는 통일된 원칙과 구상이 존재하기보다, 특정 장면과 대사의 표현성을 증가시키기 위해 그때그때 상이한 종류의 음악이 삽입되는 것이다. 아담스 자신이 스스로의 음악을 가리켜 '큰 냄비 안에 모든 것을 쏟아 넣은 것'[151]이라 했듯이, 바그너 음악 스타일, 올드팝의 분위기, 재즈 화성, 폭스트롯 등 다양한 출처를 지닌 온갖 요소들이 패스티시 형태로 《닉슨 인 차이나》의 음악을 구성하고 있음을 볼 수 있다.

바그너(R. Wagner, 1813~1883)와의 연관성은 눈에 띄는 요소 중 하나이다. 완결된 넘버들이 존재하기보다 악곡이 계속 이어지는 '무한선율'적 형식, 긴 아리오조(arioso)나 쉐나(scena)식의 대사 처리, 특정 음형이 라이트모티브(Leitmotiv)처럼 특정 대상에 연관되는 것 등에서 바그너 음악의 특성을 찾아볼 수 있다. 슈바르츠는 닉슨이 비행기에서 내릴 때의 음악을 《라인의 황금》(Das Rheingold)과 연관시켰다.[152] 그에 따르면 양자는 비슷

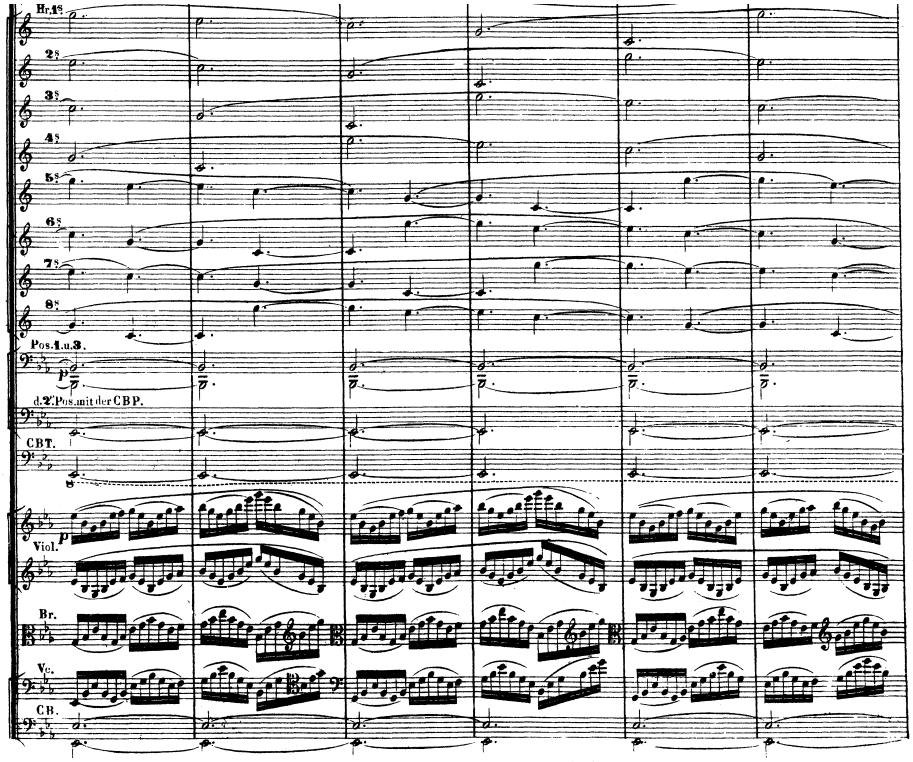
151)Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991, 189.

한 음형과 분위기를 가지고 있으며 위치상 본격적인 장면이 나오기 전 무대를 예비하는 역할을 한다는 공통점이 있다. 악보를 비교해 보면 양쪽 모두 16분음표의 흐르는 듯한 분산화음을 배경으로 하고 있으며, 다른 파트에서 동일화성의 분산화음 형태가 더 긴 음가로 출현하는 것을 볼 수 있다.

152)슈바르츠의 설명에 따르면, 바그너는《라인의 황금》의 시작부분에 Eb장조 화성을 온음계적으로 연장시켰는데, 아담스는 이를 참조하여 C장조를 2개의 층위의 조성 표면에 구성해 넣었다. 또한 아담스와 바그너 두 사람 모두 장3화음의 부점 리듬으로 된 베이스의 상행 아르페지오 위에 베이스와 같은 화성에 속하는 정적인 아르페지오를 겹쳐 놓았으며 이것이 노래의 도입부를 위한 무대를 마련해 준다는 공통점이 있다. 이런 음형상의 공통점과 노래가 나오기 전 앞으로 펼쳐질 사건의 분위기를 예시하는 음악의 역할 등을 증거로 들며, 슈바르츠는《닉슨 인 차이나》가 서사적인 독일 낭만 오페라 전통의 영향권에도 들어 있다고 주장한다(David Schwarz, 앞의 글, 앞의 책,118.)

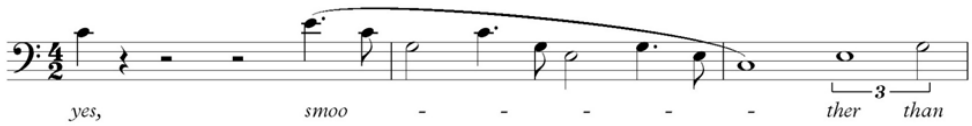


[악보6] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디295 -306

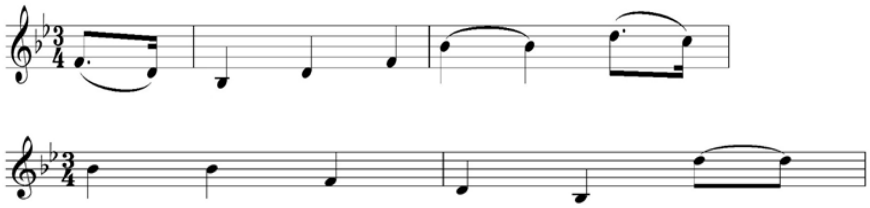


[악보7] 바그너(R. Wagner), 《라인의 황금(Das Rheingold)》 서주 중

또한 데인스는 닉슨의 '뉴스 아리아'에서의 멜로디 윤곽(제1막 제1장 마디329)이 미국 국가인 《The Star-Spangled Banner》에서 온 것이라고 지적한다.[153] 3화음의 구성음으로 이루어진 하강 선율의 윤곽이 양자 간의 유사점이다.



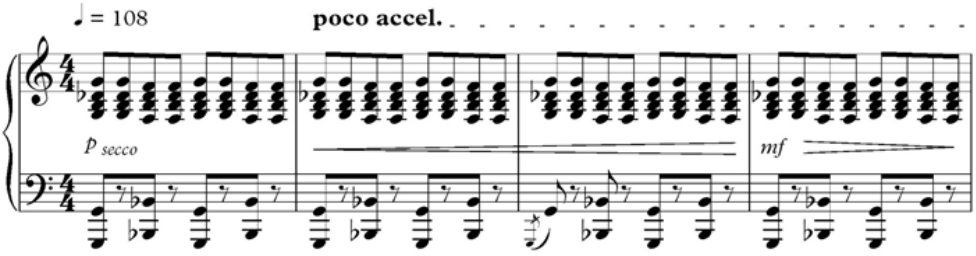
[악보8] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장 마디 329-331[154]



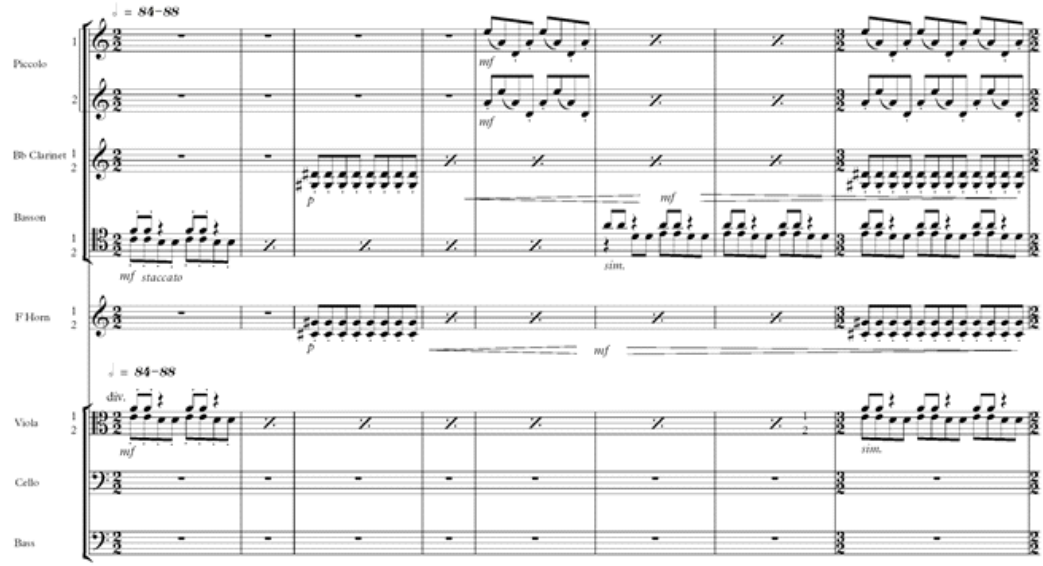
[악보9] 《The Star-Spangled Banner》중 첫 부분과 중간부분 일부

뿐만 아니라 아담스는 자신의 곡도 《닉슨 인 차이나》에 인용하였다. 그는 이 작품과 비슷한 시기에 작곡한 폭스트롯 형식의 오케스트라 곡 《체어맨이 춤춘다》(The Chairman Dances, 1985)를 차용하여 제3막에서 마오와 장칭이 춤추는 장면에 삽입했는데,[155] 4/4 박의 빠른 춤곡은 타악기가 주는 강한 박자감과 함께 흥겨운 분위기를 연출한다.

153) Matthew Daines, 앞의 글, 141.
154) John Adams Nixon in China[music], 23.
155) 데인스는 이 곡 역시 스윙시대의 번스타인(Leonard Bernstein, 1918~1990)이나 밀러를 연상시킨다는 점을 지적한다(Matthew Daines, 앞의 글, 35).



[악보10] 《닉슨 인 차이나》 제3막 마디 1-10[156]



[악보11] 《The Chairman Dances》 중

그러나 아담스 음악에서의 패스티시는 이렇듯 다른 음악의 일부를 구체적·직접적으로 인용하는 방식보다는, 주로 분위기나 스타일을 차용하는 방식으로 나타난다. 그는 여러 예술음악 작곡가들이나 대중음악 장르들 등 다양한 출처에서 온 요소들을 모방하여 삽입함으로써 해당 리브레토에 부합하는 분위기를 효과적으로 표현하고 있다. 따라서 그의 음악적 방법론은 출

156) John Adams Nixon in China[music], 256.

처가 바로 보이는 좁은 의미의 패스티시라기보다 확장된 의미의 패스티시로 파악해야 할 것이다.

제1막 제1장의 닉슨의 '뉴스 아리아'에서는 앞부분의 강박적인 리듬 및 분위기가 급작스럽게 반전되는 부분이 있다. 이 부분에서의 고음역을 강조한 현악기의 선율과 9화음의 사용은 긴장감 완화의 느낌을 주는데 이는 재즈나 올드 팝의 분위기를 연상시킨다.[157] 아담스는 이 외에도 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971), 글렌 밀러(Glenn Miller, 1904~1944)의 음악적 요소를 활용하였다.[158]

셀라스는 제2막 마오와 닉슨의 회담 장면의 음악이 스트라빈스키의 잘게 쪼개지며 찌르는 듯한 리듬과 유사하다고 설명한다.

> 여기에서 존 아담스가 작곡한 음악은 스트라빈스키와 비슷하다. 그것은 미니멀리즘에서, 혹은 캘리포니아식 음악 언어에서 사람들이 기대하는 것과는 전혀 다른 종류의 것이다. '쪼개지는' 리듬과 경적 소리는 스트라빈스키와 연관되어 있다. 오케스트레이션이 정확하게 스트라빈스키와 일치하지는 않지만, 리듬 구조와 놀라우리만큼 기묘한 단어 세팅은 스트라빈스키에서 최상의 것을 뽑아낸 것이다. 정말 탁월하지 않은가! 어떤 것도 곧이곧대로 사용하거나 명확하지는 않다. 그러나 시적인 이미지가 일대일 대응은 하지 않지만 공존하며 상호 보완한다.[159]

셀라스는 아담스가 여러 작곡가들의 특징적 분위기를 차용했음을 밝히

157) 이 장면뿐만 아니라 《닉슨 인 차이나》의 곳곳에 1930년대 대중음악의 분위기를 연상시키는 부분을 찾을 수 있다. 아담스는 이에 대해 닉슨 대통령 세대의 사람들에게 익숙했을 법한 빅밴드 구성의 재즈 등 대중음악의 요소를 차용했다고 밝히고 있다(Matthew Daines, 앞의 글, 58.). 이러한 점은 익숙한 청취 가능성을 제공하여 《닉슨 인 차이나》의 상당부분들이 영화음악의 오리지널 사운드트랙처럼 들리도록 하는 데 일조한다.

158) Matthew Daines, 앞의 글, 80.

159) Matthew Daines, 앞의 글, 79.

고, 이어서 각각의 장면은 서로 다른 사운드 월드를 가지고 있다는 점을 언급한다. 예컨대 마오와의 회담 장면은 강렬하고 찌르는 듯한 스트라빈스키식 음향이며, 연회 장면과 제2막에서 팻이 석양을 배경으로 노래할 때는 글렌 밀러식의 사운드 월드가 나타났다가, 곧이어 혁명발레극 장면에서는 강렬한 에너지를 가진 사운드로 바뀌는 스타일의 다양성이 존재한다는 것이다.[160] 또한 아담스 자신이 밝힌 바에 따르면, 그는 마오의 음악에 미국의 강력하고 기본적인 대중음악 요소, 즉 펑크, 블루스, 모타운(motown)적인 분위기를 부여했다.[161]

《닉슨 인 차이나》 전체를 통해 음악은 한 가지 스타일이 오래 이어지지 않는다. 음악은 카멜레온 같이 시시각각 분위기를 바꾸면서, 마치 영화나 드라마의 오리지널사운드트랙에서처럼 해당 장면의 분위기에 맞는 음형, 리듬, 조, 박자 등을 자유자재로 사용한다. 이를 위해서는 통일성 있는 악곡 구성이 지양되고 다양한 요소들의 파편적 활용이 두드러질 수밖에 없다. 즉 익숙한 음악 재료들이 등장하지만, 그것들이 일관된 작곡 원칙하에 재구성되지 않고 자의적으로 사용되는 것이다.[162] 슈바르츠에 따르면 3화음, 딸림7화음, 무조성의 톤 클러스터 등은 그 자체로는 흔한 재료이지만, 그것이 네오리만 화성 변형의 원칙하에 움직인다든지 딸림7화음이 해결 없이 연속으로 사용된다든지 하는 것은 낯선 연결 방식이다. 또한 크레셴도나 디미누엔도를 통해 음악에 통시적 움직임이 있는 것 같은 인상을 주지만, 사실 음악은 진행되지 않으며 이런 다이내믹은 매우 자의적이라서 의미를 결여한다. 결론적으로 《닉슨 인 차이나》의 음악은 팽창적 · 연속적 스펙터클과 정

160) Matthew Daines, 앞의 글, 80.
161) Matthew Daines, 앞의 글, 63. 아담스는 마오가 대중에게 어필하기 위해 소박한 농부와 같은 이미지를 일부러 만들었기 때문에 그의 음악에 미국의 뿌리 깊은 대중음악적 요소를 투입했다고 설명한다.
162) 슈바르츠는 제임슨이 패스티시를 포스트모더니즘 회화에 있는 특이한 공간적 재현으로 설명했다는 것을 언급하며, 자신이 아담스의 음악에 이 용어를 쓰는 것은 잠정적이라고 덧붙였다 (David Schwarz, 앞의 글, 앞의 책, 111-112).

적·불연속적 면모를 동시에 보여 주는 패스티시라는 것이 슈바르츠의 주장이다. 즉 아담스의 음악은 파편화와 혼합이라는 모순된 인상을 동시에 지니는바, 크게 보면 음악이 논리 안에서 움직이는 것 같지만 자세히 들여다보면 논리적 시스템과 예측 불가한 시스템이 함께 작용한다는 것이다.[163] 아담스 음악의 이러한 특징은, 한편으로는 익숙한 스타일의 사용으로 청취를 용이하게 만들고 다른 한 편으로는 의외성을 작동시켜 진부함을 상쇄시킴으로써, 결과적으로 그 음악을 '쉬우면서도 질리지 않고' 계속 들을 수 있게 만드는 기능을 한다고 볼 수 있다. 이는 앞서 말했듯 TV미디어의 형식 원리가 지속적으로 시청자를 붙잡아 두는 데 궁극적 목표를 두고 있다는 점과 일치한다.

한 막 안에서 대조적인 흐름의 교대 배치로 이루어진《닉슨 인 차이나》의 음악적 구조는, 이질적인 프로그램들을 한 흐름 속에 적절히 배열하여 시청자를 확보하는 TV의 '플로우'와 유사하다. 극구성에서 스펙터클한 장면과 침잠하는 분위기의 장면이 교대로 배치되었던 것처럼, 음악에서는 익숙한 조성적 맥락으로 된 부분과 불협화 혹은 모호한 조성으로 된 부분이 적절한 간격을 두고 배치되어 청자의 주의를 시종일관 놓치지 않는 효과를

163) 예를 들어 서주 부분의 상행 자연단음계는 여러 층위로 배열되어 있다. 현악기가 중간음역에서 연주하는 8분음표의 상행 자연단음계에 대해 박절적 불협(metrical dissonance)을 형성하며 다른 호흡을 가진 또 다른 자연단음계들이 여러 층위로 연주되는 것을 볼 수 있다. 정교한 매트릭스 안에서 곡이 진행되는 것 같지만 이런 흐름을 깨는 요소들이 동시에 출현하여 예측 불가능성을 부여한다. 베이스가 A에서 불규칙한 간격으로 F, C로 움직이며 이 사이에 A조의 딸림음인 E음이 역시 예측 불가한 패턴으로 출현한다. 더구나 높은 음역에서 출현하는 E음은 근음인 A와 밀접한 관계를 가진 딸림음의 역할을 하기보다는 효과음처럼 들려서 근음과의 관계성이 상실된 것 같은 인상을 준다. 마디31에서 조가 바뀌어 베이스가 C#으로 이동하게 되는데, 자연단음계가 반복 연주되는 마디158까지를 큰 단위로 볼 때 베이스라인은 F-A-C#의 장3도 간격을 특징으로 하는 것처럼 보이지만 마디158에서 베이스가 G로 끝남으로써 장3도 간격의 원칙은 무너진다. 규칙적인 자연단음계의 상행진행으로만 보면 일관된 원칙하에 움직이는 것처럼 보이지만, 동일한 자연단음계 패턴이 여러 층위의 불규칙한 호흡으로 등장하기 때문에 규칙을 가늠할 수 없게 만드는 것이다 (David Schwarz, 위의 글, 위의 책, 111-112).

낳는다.

제1막 제1장은 대체로 조성적 맥락 안에 있다. 닉슨의 전용기가 도착하기 전 코러스의 합창, 닉슨의 '뉴스 아리아' 등은 전통적 화성 진행은 아니지만 3화음 위주의 화성 사용이 두드러진다. 또한 닉슨이 등장할 때의 팡파르 음형은 매우 익숙한 음악 재료라서 청취에 무리가 없다. 제2장은 회담장에서 양국 간의 묘한 신경전이 전개되는데, 이를 표현하듯 긴장된 불협화음, 날카로운 리듬, 낮은 음역에서 무겁고 위압적으로 등장하는 첼로와 더블베이스 및 이를 보조하는 예리하고 공격적인 관악기의 음향, 타악기의 울림 등이 전체적으로 낯설고 불협화적인 기괴한 분위기를 조성한다. 제3장은 연회 장면인 만큼 화려하고 대위적인 여러 겹의 코러스와 주인공들의 독창 선율이 어우러져 협화적이며, 3화음 위주의 밝고 희망적인 분위기를 표현한다. 제2막 제1장 팻의 아리아는 화성 변화가 2-3마디마다 거듭되어 불안정한 느낌을 주며 조성적 안정감을 결여하고 있는데, 상하 반음씩 확장한다든지 메트리컬 그룹핑 디소넌스(metrical grouping dissonance)를 이용하는 등의 방법으로 화성 어휘를 확장시킨다. 제2장은《홍색낭자군》의 인용으로 음악적 키치의 특징이 두드러지게 나타난다. 으뜸화음과 딸림화음간의 단순·명확한 진행과 팡파르 음형의 사용 등이 노골적인 키치의 분위기를 풍기며, 대미를 장식하는 장칭의 아리아 역시 으뜸화음과 딸림화음간의 강력한 진행을 특징으로 하기 때문에 매우 익숙하게 들린다. 이어지는 제3막의 음악은 대중음악의 파편들이 혼재되어 있기는 하지만 전체적으로 어둡고 무조적인 색채를 띤다. 따라서 전체적으로 볼 때 극구성에 따라 음악의 흐름 역시 조성이 두드러지는 부분과 그렇지 않은 부분이 교대로 배치되어 있음을 알 수 있다.

막의 구분에 따른 큰 흐름뿐 아니라, 한 막 내에서의 흐름 역시 플로우적 성격을 띠고 있다. 제1막 제1장을 예로 들어 음악의 플로우를 세부적으

로 분석해 보자. 전체적으로 볼 때 제1막 제1장의 음악은 조성적 맥락 하에 있지만, 그 안에서 다시 조성적 부분과 비조성적 부분이 대조를 이루는 것을 볼 수 있다. 자연단음계 스케일의 끝없는 반복을 뼈대로 하는 도입부는 A단조의 으뜸음과 딸림음이 출현하기 때문에 안정적이며 조성감을 느낄 수 있는 부분이다. 그러나 마디22에서부터는 점차적으로 긴장감이 쌓이는데, 계속 머물러 있을 것 같았던 A단조의 베이스음이 F로 바뀌면서 마디31에서부터는 베이스음과 음계의 시작음이 모두 C#로 바뀌게 된다. 불규칙하게 간헐적으로 들어오는 음들도 점점 층위가 복잡해지며 불협화로 충돌하는 부분이 증가하여 긴장의 수위를 높인다. 이를 배경으로 출현하는 코러스의 합창은 증화음이나 감화음이 두드러지며 느리고 정적인 반음계적 움직임을 보이기 때문에, 불협의 강조에서 오는 기괴한 분위기가 창출된다.

이러한 흐름은 마디162부터 코러스가 G#단조의 3화음을 강조하며 전환된다. 네오리만식 화성 진행을 보이기는 하지만 언제나 G#단조로 회귀하기 때문에 청각적으로는 G#단조가 으뜸조인 것처럼 인식된다. 조성적 느낌과 빠른 템포, 반복되는 프레이징으로 코러스가 노래하는 멜로디의 인식이 용이해지며 리듬과 음향에 역동성이 부여된다. 음악은 점차 고조되는 극적 느낌을 더해 가다가, 닉슨이 비행기에서 손을 흔들며 내려오는 장면을 정점으로 다시 정적인 분위기로 전환되며, 예의 악수 장면에 이르면 음악은 정체되다시피 한다.

이어지는 닉슨의 '뉴스 아리아'는 활기찬 분위기를 회복하여, 뚜렷한 3화음의 구성에 역동적이고 급박한 리듬, 반복되는 음형이 돋보인다. 중간에 잠시 감성적이고 편안한 분위기로의 전환을 거쳐 '뉴스 아리아'의 앞부분이 재등장하면서 음악적 분위기는 다시 화려하고 급박하게 바뀐다.[164] 뒤이어 회상 장면에 이르면 음악 또한 이와 유사한 정적인 분위기로 전환되며, 곧

164) 《닉슨 인 차이나》의 아리아들은 대부분 다카포 형식을 띤다. 닉슨의 '뉴스 아리아'도 다카포 아리아 형식인 A-B-A'로 구성되어 있다.

닉슨의 환청 장면에 가면 다시금 긴장감을 조성하는 리듬과 음악이 등장한다.

이렇듯 조성과 비조성, 익숙함과 낯섦을 교대로 반복하는 제1막 제1장의 음악은 내용의 세부적 흐름과 섬세하게 궤를 같이 한다. 첫 부분에서 코러스가 강령과 규칙을 제창할 때에는 음악이 매우 어둡고 무겁지만, 곧 인민이 영웅이며 추수의 결실을 품은 들판을 노래하는 희망적 내용의 가사가 나오자 코러스의 음악도 편안한 조성적 분위기로 바뀌게 된다. 대통령 전용기가 등장할 무렵 무대 위의 인물들은 모두 부동자세로 의례의 거행에서 오는 연출된 장엄함에 동참하고 있고, 이때 음악은 효과적으로 극적 긴장감의 상승을 표현한다. 이러한 극적-음악적 긴장은 닉슨이 비행기 문을 열고 등장할 때 최고조에 달하며, 이를 기점으로 해소되기 시작한다. 저 유명한 닉슨과 저우 수상의 악수 장면, 즉 두 사람이 악수 자세로 정지한 채 시간이 잠시 멈춘 듯 오래도록 같은 포즈를 취하는 장면에서 음악은 마치 오작동을 일으키는 재생 장치에서 내보내는 음악처럼 분산화음의 반복 속에 정체된 채 갇혀 있는데, 이것이야말로 극 내용과 음악의 혼연일체를 보여 주는 가장 적확한 예가 될 것이다.

트라이앵글의 연주를 신호로 음악의 정체가 풀리면서 닉슨의 '뉴스 아리아'가 시작되면, 자신의 행위가 세계적 뉴스가 되리라는 자신감을 넘어 강박관념까지를 표현하는 닉슨의 가사 내용에 맞추어 음악 역시 활기차고 급박하게 돌아간다. "지구의 동쪽에서 손짓을 해서 서쪽에서 동쪽으로 날아왔다"는 가사에 이르러 음악은 잠시 감성적인 올드 팝의 분위기를 연상시키며 긴장을 풀어주는데, 지구촌이 평화로운 한 가족임을 암시하듯 포르티시모(*ff*)에서 피아노(*p*)로 다이내믹이 급격하게 바뀌면서 부드러운 현악기 음향과 베이스 클라리넷의 저음이 '뉴스'의 강박에서 잠시 해방된 듯한 편안함을 준다. 이렇듯 긴장이 이완되는 듯하다가 다카포 아리아의 특성에 맞

게 ‘뉴스 아리아’의 처음 부분이 반복되며 강박적 정서가 재등장한다.

불안정하고 급한 느낌의 음악은 이윽고 미국적 노스탤지어를 불러일으키는 회상 장면에 이르러 또다시 분위기 변화를 겪는다. 편안하고 아늑한 저녁 시간, 개와 할머니는 잠들어 있고 TV의 푸른빛이 잔디에 드리운 광경이 묘사되며, 이에 걸맞게 음악에서도 부드럽고 나른하며 안정감을 주는 정서가 표출된다. 그러다가 돌연 웅얼거리는 소리, 생쥐가 침대보를 갉아먹는 소리의 환청이 들리며 닉슨은 극도의 불안감에 몸을 떨며 잠드는데, 이때의 음악은 불안과 초조에 짓눌린 닉슨의 심경을 대변하듯 긴장에 찬 강박적 요소들이 한껏 강조되어 있다.

이상 《닉슨 인 차이나》의 제1막 제1장만 분석해 보았으나, 다른 부분에서 역시 이러한 플로우적 구성 즉 흥미의 지속을 위해 집중과 이완의 요소들을 교묘히 반복적으로 배치하는 방식을 찾아볼 수 있다. 또한 로버트 핑크가 플로우를 설명하면서 비유한 ‘바퀴 안의 바퀴’(wheel within a wheel) 구조가 이 작품에서도 뚜렷이 드러나는데, 이질적 파편들이 흥미 본위로 조합되어 하나의 단위를 이루고, 이 단위들이 다시 모여 큰 단위의 흐름을 구성해 가는 식이다. 특히 음악 면에서 이러한 구성은, 아방가르드적 요소와 대중적 요소를 적절하게 배치함으로써 제작자들의 예술적 욕구를 충족시킴과 동시에 청중의 지속적 관심 또한 잃지 않으려는 용의주도한 전략으로 해석 가능하다.

3. 미디어적 현실에 대한 비판적 반영

오늘날 미디어는 현대인의 일차적 환경에 해당한다 해도 과언이 아니다. 우리는 타인들과 직접 대면하기보다 주로 미디어를 통해 소통하며, 몸소 체험

하기보다 미디어를 통해 세계를 만나고 정보를 얻는다. 즉 나와 타인, 나와 세계 사이에는 항상 미디어가 개재되어 있는 것이다. 이렇듯 미디어가 흡사 자연환경처럼 도처에 편재하게 됨으로써, 현대인의 모든 일상은 일단 미디어를 위해, 미디어를 향해서 이루어진다.

그런데 본 연구의 제II부에서 논했듯, 이때 미디어는 단순한 중개자, 중립적 전달자의 역할에 머무르지 않는다는 사실을 유념해야 한다. 미디어는 우리의 인식 및 지각 방식 자체를 변화시키며, 대상에 선택적으로 집중하고 대상을 재구성함으로써 우리가 대상과 맺는 관계를 변모시키는 힘을 지니고 있다.

《닉슨 인 차이나》는 바로 이러한 미디어의 근원적 영향력에 주목한다. 본 연구는 미디어를 '매개하는'(mediate) 오페라로서 《닉슨 인 차이나》가 궁극적으로 전달하려는 주제를 미디어적 현실의 반영, 그것도 비판적 반영으로 보고, 이러한 주제 의식이 작품에 세부적으로 어떻게 드러나 있는지를 분석해볼 것이다.

우선 TV가 지닌 파편적 특성에 기인한 분열적 지각 양상, 즉 정신분열증이 눈에 띈다. 정신분열증은 자기 자신과 현실 세계에 대해 통합적인 인식을 갖지 못했음을 의미하는 것으로, 이는 근본적으로 통합적 시간의 흐름을 담아내지 못하는 언어의 실패에서 기인한다. 두 번째로는 노스탤지어인데, 현실도피의 한 수단으로 과거를 그리워하고 과거의 것을 경험하기를 욕망하는 이 현상은 현실을 직시하기보다는 과거로 회귀하려는 일종의 퇴행적 정서를 유발한다. 마지막으로 현실과 가상의 본말전도 현상을 의미하는 하이퍼리얼리티(hyper-realtiy)의 생산이다. 미디어는 '현실보다 더욱 현실 같은' 가상을 창조함으로써 현실과 가상의 위계를 전도시켜, 실제 현실을 미디어적 현실에 종속시킨다. 그렇다면 이제 이 세 가지 양상들을 하나하나 살펴보도록 하자.

1) 분열적 자기의식과 언어유희

가. TV와 정신분열증(schizophrenia)[165]

칼드웰은 TV가 보여 주는 양상 중의 하나로 정신분열증 (조현병, schizophrenia)을 거론했다. 이 용어는 '가르다', '쪼개다'를 뜻하는 그리스어 'schizo'와 '마음', '정신'이라는 뜻의 그리스어 'phrenia'가 합쳐진 의학 용어이다.[166] 그러나 칼드웰은 이 용어를 의학적 · 심리적 증상으로서의 좁은 의미로 사용하기보다 좀 더 근본적인 의미로 파악하여 사용하는데, 이는 프레드릭 제임슨의 논의를 기반으로 한 것이다.

제임슨은 정신분열증을 우선 언어에 대한 혼란으로 설명한다. 즉 기표 간의 상호 관계가 무너진 것, 기호 작용 사슬의 연결 고리가 파괴된 것을 의미한다.[167] 언어의 기능 장애와 정신분열은 어떤 관련성이 있을까? 이를 알기 위해서는 다음의 두 가지 전제를 파악해야 한다. 일단 개인의 정체성은 과거나 미래가 현재와 통일을 이룰 때 비로소 가능해진다는 점, 그리고 이러한 능동적 시간 통일 자체가 언어의 기능이라는 점이다. 과거의 나와 현재의 나, 미래의 나 사이에 연속성을 가늠할 수 없다면 나의 정체성을 확보하기란 불가능한데, 내 삶의 과거, 현재, 미래는 곧 문장의 과거, 현재,

---

165) 스키조프레니아(schizophrenia)는 과거에는 '정신분열증'이라고 불렸으나 그 용어에서 오는 편견의 뉘앙스를 배제하기 위해 근래에는 '조현병(調絃病)'이라고 명명되는 추세이다. 조현(調絃)이란 사전적인 의미로 현악기의 줄을 고르다는 뜻으로, 조현병 환자의 모습이 마치 현악기가 정상적으로 조율되지 못했을 때의 모습처럼 혼란스러운 상태를 보이는 것과 같다는 데서 비롯되었다. 그러나 본 연구에서는 이 증상을 하나의 질병, 즉 의학적인 차원에서 접근하는 것이 아니라 미디어로 인한 왜곡된 인식양상이라는 사회문화적 차원에서 다루는 것이다. 따라서 '정신분열증'을 이러한 뒤틀린 현상을 설명하는데 더 적합한 것으로 간주하여 이 용어를 사용함을 밝힌다.

166) 장 라플랑슈, 장 베르트랑 퐁탈리스 공저, 『정신분석 사전』, 임진수 옮김, 열린책들, 2005, 418.

167) Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, 118-119.

미래를 통해 표현될 수 있기 때문이다. 따라서 언어의 기호 작용 사슬이 파열된 정신분열증은 물질적 기표와 현재의 것으로 환원된 경험만을 가지고 있다. 언어가 과거와 미래를 지니고 있으며 문장도 시간 속에서 움직이기 때문에 우리는 지속된 자기정체성을 가지고 생생한 구체적 시간 경험을 할 수 있는 것인데, 정신분열증은 이러한 언어의 발화를 알지 못하며 따라서 그에게 과거는 제각각 떨어져 있는 다양한 순간들일 뿐이고 곧 일어날 미래 또한 인지하지 못한다.[168] 이렇듯 언어의 기능을 상실하고 시간을 통합적으로 인식할 능력이 없는 주체는 스스로에 대해서도 통전적인 인식을 하지 못하여, 과거의 자신과 현재의 자신을 동일하게 파악하지 못하고, 또한 타인의 인식 대상으로서의 자신과 스스로가 인식하는 나 자신 사이의 간극을 보이기도 한다.

둘째, 정신분열증은 언어의 실패로 인해 의미를 상실한 기표들이 그 물질성만 남은 상태의 혼란을 의미한다. 기표의 물질성이란 어떤 단어의 독특한 사운드, 인쇄된 모양, 음색, 특이한 악센트 등을 말하는데, 정상인은 이러한 물질성들을 통해 궁극적으로 그 단어의 의미를 파악하게 된다. 그런데 의미가 상실되고 나면 단어의 물질성만 강박적으로 남게 되므로, 정신분열증 환자들은 말을 할 때 그 의미보다도 개별 단어들의 문자 자체에 집착하는 경향이 있다.[169] 이와 유사하게 TV에 만물상처럼 잡다하게 출현하는 수많은 기표들은 원래의 의미와 맥락을 상실한 채 상호 연관성 없이 부유하

168) 제임슨의 주장에 따르면 우리는 언어에서 보통 실재를 제외한 채 기표와 기의로 이루어진 기호만을 갖게 되는데, 문장을 구성하는 개별적인 기표나 단어는 일대일 방식으로 기의와 짝지어지지 않으며 문장 전체를 파악할 때 우리는 더 넓은 의미의 단어들, 기표들의 상호관계로부터 의미효과(meaning effect)를 추출한다. 따라서 기의는 물질적인 기표의 상호 관계에 의해 생산되는 효과이다. 제임슨은 이런 기표들의 상호 관계가 무너져서 서로 아무 관련 없는 기표 더미만 남은 것을 정신분열증이라고 설명한다(Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, Durham; Duke University Press, 1991, 72-73.).

169) Frederic Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, 120.

는 상태이다.[170] TV 안에서 기표들은 유희와 조작으로 점철되며 기호(sign)와 대상(object)은 변형되어 개별 프로그램 안에서 새로운 의미를 만들기 때문에 원래의 의도대로 기능하지 못하기 때문이다. 앞서 말했던 '의미를 상실한 기표'로서의 언어가 유희의 재료로 활용되는 것 또한 TV에서 자주 볼 수 있는 양상이다. 마치 어린아이가 단어의 의미가 없어질 때까지 반복을 해서 말을 이해할 수 없는 주문처럼 만들어 버리듯이,[171] 이러한 언어유희는 기의를 상실한 기표가 물질성만 남아 표류하는 정신분열증의 모습이다.

셋째, 시간 속에서 일관된 의미를 파악하지 못하는 주체가 동일한 기표에 대해서도 동일한 의미를 가진 것으로 일관되게 인식하지 못하는 현상 또한 정신분열증에 속한다. TV에서 드러나는 이러한 양상을 보자면, 저명한 예술 작품이나 스타일이 원래의 의미와 맥락이 제거된 채 쇼의 배경으로 사용되는 것을 예로 들 수 있다.[172] TV에서 기표들은 끊임없이 전유되고 이동하며 장난감처럼 사용된다. 이것은 이른바 '역사적 기억상실증'[173]으로서, 주체가 사물에 대한 일관된 의미를 유지하지 못하는 데에서 연유한다.

이외에도 정신분열증은 현재를 매우 강렬하게 경험한다는 특징을 가진다. 정신분열증을 겪는 자들은 앞서 말했듯 과거와 현재와 미래를 시간의 연속선상에서 파악할 능력이 없기 때문에, 주어진 현재에서 일반인들보다 훨씬 더 강렬한 경험을 하게 된다. 일반인이 경험하는 현재는 더 큰 프로젝트 세트의 일부분일 뿐이지만 정신분열증 환자에게는 영속적인 현재만이

---

170) 칼드웰은 피위의 플레이 하우스(PeeWee's Playhouse) 라는 어린이 프로그램을 예로 들면서 이 쇼가 기표들의 유희와 조작으로 점철되어 있다고 설명한다(Thornton Caldwell, 앞의 책, 208-211.).

171) Fredric Jameson, 앞의 글, 앞의 책, 118-120.

172) 위의 쇼에서 그리스의 '원반 던지는 사람'의 조각품은 예술작품의 의미를 상실한 채 문고리로 바뀌었다.

173) Caldwell, 앞의 책, 208.

존재하기 때문에, 그는 시간적 연속성이 깨진 상태에서 현재에 대한 생생하고 물질적인 체험을 한다. 세계는 신비롭고 압도적인 정서와 환각적인 에너지를 가진 상태로 그의 눈앞에 펼쳐지게 된다.[174]

나. 분열적 자기의식

《닉슨 인 차이나》에서 이러한 정신분열증의 양상을 가장 뚜렷이 보이는 인물은 바로 닉슨이다. 그는 자신을 반영하는 미디어에 과도하게 신경을 쓰고 있기 때문에 불균형한 자기의식을 가질 수밖에 없다. 제1막 제1장에서 닉슨이 뉴스 화면에 비칠 자신의 모습에 대해 편집증적으로 집착하는 모습은 '뉴스 아리아'에서 확연히 드러난다.[175] 닉슨은 저우 수상의 소개로 중국 관료들과 악수례를 하다가 자신만의 생각에 빠져 저우 수상의 말을 듣지 못하는 결례를 범한다.

> 내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때, 베이징 외곽의 황무지에서, 전 세계가 듣고 있지. 우리가 조용히 이야기를 해도, 역사의 눈과 귀가 모든 행동, 모든 말 하나 하나를 다 지켜보고 있어. 우리가 정지된 채로 있을 때. 우리를 바꿔놓지. 우리가 역사를 만들 때.
>
> 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장[176]

닉슨은 외부로부터 응시되는 대상으로서의 자신을 끊임없이 의식하고 있으며, 이는 자신 앞에서 벌어지는 실제 사건보다 우선시된다. 저우언라이 수상이 중국의 주요 관료들을 소개해 주려고 닉슨의 주의를 환기시키지만

174) Fredric Jameson 위의 글, 위의 책, 120.
175) 닉슨은 실제로 대통령 선거부터 재임 기간 내내 TV에서의 이미지 메이킹에 엄청난 관심과 투자를 했던 인물로 잘 알려져 있다. 《닉슨 인 차이나》는 이러한 닉슨의 모습을 정확하게 포착해낸 것으로 보인다.
176) John Adams Nixon in China[music], 28.

그는 전혀 알아채지 못한 채 미국을 비롯한 세계 각국의 사람들이 TV를 통해 볼 자신의 모습, 지금 자신이 하는 일에 대한 역사적인 평가 등 '보이는 대상'으로서의 자신에만 몰두하고 있다. 이런 불균형한 자기의식으로 인해 실제로 주의를 기울여야 할 중국 관료들에게는 관심을 보이지 못한다는 것은, 대의명분을 내세우며 역사적 중국 방문을 감행한 인물이 지닌 모순이 아닐 수 없다.

매스컴을 통해 세계의 주목을 받는 타자화된 자신과, 실제 사건의 현장 속에 있지만 이 일에 대한 뚜렷한 확신과 자신감이 없는 불안한 자신 사이에 생기는 간극은 곧 정신분열증적인 불안과 편집증적 망상으로 나타난다. 이는 라캉이 주장한 거울 단계의 자기의식[177]과 연결된다. 라캉에 의하면 유아는 스스로 거울에 비친 타자가 자기인 것을 인식하는 대가를 치르며 통합된 자기에 대한 감각을 획득한다. 여기서 닉슨은 거울 속 타자로서의 자신에 집중한 나머지 실제 자아를 제대로 인식하지 못하는데, 이렇듯 불균형한 자아 인식은 라캉의 거울 단계에서 아기가 느끼는 자아의 간극, 즉 거울 속에 있는 타자화된 자신과 신체 경험을 통해 일부분만 조절할 수 있는 자신에 대한 인식 사이에서 오는 간극과 닮은꼴이다. 이러한 닉슨의 정신분열적 특성은 곧 '생쥐가 침대보를 갉아먹는' 환청으로 이어진다. 또한 제3막에서 닉슨은 과거 제2차 세계대전 때 참전했던 태평양 전쟁을 떠올리며 "그 때 내가 죽었어야 했는데"라는 극심한 자괴감을 표출하는데, 현재 세계의 주목을 받으며 역사를 바꾸는 주인공을 자처하는 그가 돌연 이러한 절망적 자기 인식을 보이는 것 또한 타자화된 자기의식과 본래적 자기의식 사이의 엄청난 간극을 드러내 준다.

닉슨의 미디어 지향적 자기의식은 음악을 통해서도 드러난다. 제1막

177) 라캉의 거울 단계는 유아가 거울을 통해 자기의 이미지를 인식하는 단계로 아이는 거울에 비치는 자신의 상과 자신을 동일시하게 된다(숀 허머, 『라캉읽기』, 김서영 옮김, 도서출판 은행나무, 2006, 53-57.).

제1장의 아리아에서 “온 세계가 듣고 있었지.”(The whole world was listening.)”에서 ‘listening’이라는 가사가 가장 높은 음고로 반복되는 것과, Ab의 3화음에서 C의 3화음으로 변형되는 화성을 반복적으로 사용하는 것은 타자의 시선에 대해 닉슨이 가지고 있는 강박적 의식을 효과적으로 표현한다. 또한 ‘the whole world’ 부분은 기계적인 4분음표 리듬의 반복인데 반해 ‘listening’에서는 분산화음이 사용되어 일시적인 긴장 완화의 작용을 하며, 앞서의 기계적이고 압박감을 주는 리듬이 분산화음으로 진행되어 해결되는 듯한 흐름을 만든다. 음악은 이런 방법으로 ‘listening’을 강조함으로써 타자의 관심의 대상으로서 닉슨의 자기의식을 표현한다.

다. 언어의 물질성 강조

앞서 제임슨이 정신분열증(schizophrenia)을 언어의 실패 즉 의미가 상실된 기표로 설명하는 것을 보았듯, 《닉슨 인 차이나》에서 볼 수 있는 또 하나의 정신분열증적 특징은 언어의 의미 상실에서 비롯된 언어유희이다. 우선 이 작품에서는 언어의 극심한 반복이 두드러지는데, 특정 단어의 반복적인 발화는 그 단어의 의미보다는 음향 자체를 각인시키는 효과를 낳는다. 닉슨의 아리아 첫마디는 ‘뉴스’로 시작되는데, 이는 타악기 반주를 배경으로 무려 11번이나 몰아치듯 반복되어 ‘뉴스’의 내용적 의미를 드러낸다기보다는 닉슨이 지닌 미디어 집착을 표현하는 듯하다. 뉴스만큼이나 닉슨이 중요하게 생각하는 ‘히스토리’(history) 역시 여러 번 반복되며, 앞서 언급했듯 악보에 ‘hissstory’로 표기 되어있을 정도로 ‘s’의 음향을 과도하게 부각시킴으로써 단어의 의미보다는 사운드를 강조한다. 제1막 제2장의 연회 장면 역시 양국 간 화합의 분위기가 고조되는 부분에서 ‘건배’(Gambei)와 ‘치어스’(Cheers)가 반복되는데, 코러스의 파트 및 등장인물들 사이에서 메아

리처럼 수없이 교대 반복되어 의성어 같은 효과를 발한다. 여기에 관악기들의 호모포닉한 연주까지 합쳐지면서, 마치 그 단어의 음향 속에 무대 전체가 묻혀버리는 듯 압도적인 느낌을 준다.

특정 단어가 반복적인 발화로 인해 의미 없는 의성어로 바뀌는 효과는 제2막 제1장에서도 등장한다. 영부인 팻이 중국의 주요 처소를 관광하면서 돼지 농장을 방문하는데, 여기서 '피그'(pig)가 짧은 음절로 약 4-50번 빠르게 반복되어 나오기 때문에 마치 효과음처럼 들리는데, 돼지 농장의 분주하고 경쾌한 분위기가 '피그'라는 새로운 의성어로 표현된 것처럼 보인다. 이처럼 언어의 의미가 상실되고 소리라는 물질성만 남은 강박적 현상은 제임슨이 설명한바 정신분열증의 전형적 양상이다.

또한 언어가 의미의 모호함으로 인해 유희의 재료로 사용되는 현상도 찾아볼 수 있다. 제1막 제2장 닉슨과 마오의 회담 장면을 보면, 마오는 중국 공산당을 불굴의 의지로 일으킨 압도적 카리스마의 정치가이며 뛰어난 지략가답게 고도의 상징과 은유로 점철된 말들을 내뱉는다. 그가 자기 페이스대로 대화를 주도하는 반면, 닉슨은 대화의 갈피를 잡지 못하고 진땀을 흘린다. 그런데 마오가 닉슨을 보자마자 던지는 첫마디는 '나는 말을 잘 하지 못합니다.'(I can't speak well)이다. 뛰어난 의사소통 능력과 언변이 요구되는 정치회담석상에서 능수능란한 달변가인 마오가 이런 말을 했다는 것은 매우 역설적으로 들린다. 기록에 따르면 마오는 실제로 그 당시 목 수술을 받아서 소리를 내기가 어려웠다고 하는데,[178] 이 시점에서 마오의 대사는 물리적 목소리가 안 나온다는 말의 의미를 혼란시켜 마치 언변이 부족하다는 뜻처럼 들리도록 하는 이중성을 표출하고 있다. 마오는 가장 민감한 정치적 사안에서 다시 이런 언어의 중의적 애매함을 이용하는데, 대화 중 미국 선거 이야기가 나오자 그는 우파와 좌파의 의미를 일부러 혼란시

178) Margaret Macmillan, 위의 책, 64.

켜 발화하는 언어유희를 사용한다.

마오: 나는 당신에게 내 표를 던지겠어요. 나는 바른 편에 있는 사람을 지지합니다.
키신저: 바른편이라는 게 무슨 뜻입니까? 우익이라는 뜻입니까? 아니면 정의로운 편을 말씀하시는 겁니까?
마오: 아니, 아니오.
닉슨: 그들이 제안을 하면 우리는 그걸 처리하지요.
마오: 나는 우익을 좋아해요. 닉슨, 히스 같은....

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장[179]

마오는 '오른편'(right)이라는 단어에 '정치적인 우파'와 '올바른'의 두 가지 의미가 있다는 사실을 이용해 의도적으로 그 의미를 교란시키는데, 그의 이러한 언어유희는 악기의 주법을 통해 매우 효과적으로 표현된다. 큰 폭으로 떨어지는 색소폰의 글리산도 주법과 박절적 불협(metrical dissonance)으로 반복되는 리듬은 해당 부분의 앞뒤와는 확실한 대조를 이루며 유머러스한 음향을 만든다. 이러한 음악은 미디어에 비친 모습을 통해 사회주의와 자본주의 이념을 초월한 세계평화의 사도처럼 보이고 싶어 하는 닉슨을 마치 조롱하는 것처럼 들린다. 곧 이어 마오는 곧이어 더 높은 강도의 언어유희를 사용한다.

마오: 일반적으로 그렇단 말입니다. 우리가 택하는 말들은 역설입니다. 마르크스의 추종자들 중에 극좌파이고 교조주의자들이며 전체주의자들이죠. 진정한 마르크시즘은 극좌파에 의해 불리는 겁니다. 때로 진정

179) John Adams Nixon in China[music], 58-59.

한 좌파는 삽을 삽이라고 부르면서 좌파는 우파라고 부르지요.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장[180]

"진정한 좌파는 좌파를 우파라고 부른다." 좌파의 대표인 마오가 자기는 우파를 지지하며 진정한 좌파는 좌파를 우파라고 부른다고 이야기하는 것은 좌파와 우파의 의미를 교란시키며 도대체 그의 의중이 무엇인지 짐작하지 못하게 한다. 언어유희를 통해 의미를 변질시킴으로서 더 이상의 대화를 불가능하게 만드는 이 장면 역시 언어가 가진 본래의 의미가 소통되지 못하는 정신분열증적 양상을 반영한다.

회담석상에 같이 있는 코러스에게서도 이러한 중의성을 이용한 언어유희를 볼 수 있다. 닉슨이 '역사는 우리의 어머니'라고 하자 마오는 '역사는 더러운 돼지'라고 정면으로 반박하는데, 이때 코러스는 마오가 말한 역사(history)를 대명사 '쉬'(She)로 받으면서 그것을 빠른 리듬으로 반복 발화하여 마치 조용히 하라는 뜻의 의성어 '쉬'로 들리게끔 만든다. 이는 역사를 지칭하면서 동시에 닉슨에게 입 닥치라고 조롱하는 듯한 유희적 역할을 한다.

닉슨: 역사는 우리의 어머니(History is our mother).
비서관들: 역사, 역사, 역사, 역사는(History, History, History, History is a),
마오: 역-역사는 더러운 돼지.
비서관들: 역사는 더러운 돼지, 더러운 돼지, 역사는 더러운 돼지라네 (History is a dirty, History is a dirty sow; Is a dirty sow).
(…)

180) John Adams Nixon in China[music], 62.

비서관들: 만일 우리가 우연히 그녀(역사)의 구멍에서 탈출한다면 그녀는 우리 위에 눕지(If we by chance escape her maw she overlies us). 그녀, 역사는 더러운 돼지(She, History is a dirty sow). 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀는 우리위에 눕지(She she she she she she she she she she over lies us).

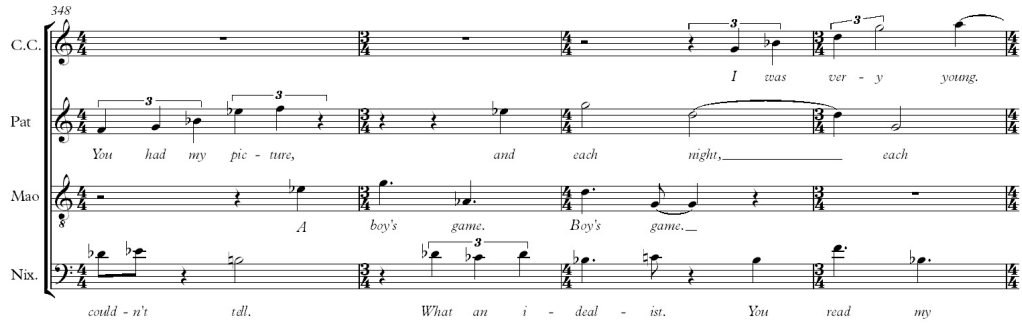
《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장[181]

제3막에 등장하는 인물들의 대화에서도 의미가 통용되지 않고 소리라는 물질성만 남은 언어를 볼 수 있다. 여기서 등장인물들은 상대방의 말을 듣지 않으며 무대 위에서는 서로 다른 종류의 대화가 제각각 발생한다. 각자가 내뱉는 말 자체는 의미가 있겠지만, 그것이 동시에 발화될 뿐 아니라 납득 불가한 상황 속의 대화[182]이기 때문에 관객의 입장에서 볼 때 등장인물들의 언어는 언어로서의 기능을 상실한 것이다.

[악보12]는 제3막에서 마오와 장칭, 팻과 닉슨, 그리고 저우 수상 간의 대화가 거의 동시에 이루어지는 부분이다. 장칭은 마오와 처음 만나던 시절을 회상하며 노래하고, 팻은 닉슨과의 연인 시절 전장으로 떠난 닉슨을 생각하던 추억을 떠올리고, 닉슨은 전쟁터에서의 비참함과 어려움을 회상한다. 인물들 간의 대화는 아무런 통일성 없이 동시에 각자 발화된다. 이러한 동시다발적 '대화'는 상호작용의 결과로 이루어지는 것이 아니기 때문에 소통 기능을 지닌 제대로 된 언어라고 볼 수 없으며, 결국 관객에게 어떤 내용적 의미 전달이 아닌 정신분열적 상황 자체를 전달해준다.

181) John Adams Nixon in China[music], 101-103.

182) 제3막에서의 무대 상황과 대화는 불가해한 면이 많다. 비행기의 계단, 코끼리, 남녀 무용수 등 필연성 없는 사항들이 무대 위에 종횡무진 포진해 있을뿐 아니라, 등장인물들이 만들어 내는 상황 역시 시간과 공간을 초월하여 맥락을 결여하고 있기 때문이다. 동시다발적으로 제각기 일어나는 노래들과 시공간의 제약을 받지 않는 것 같은 난해한 상황 설정 때문에 그 안에서의 대화 역시 불가해하다.

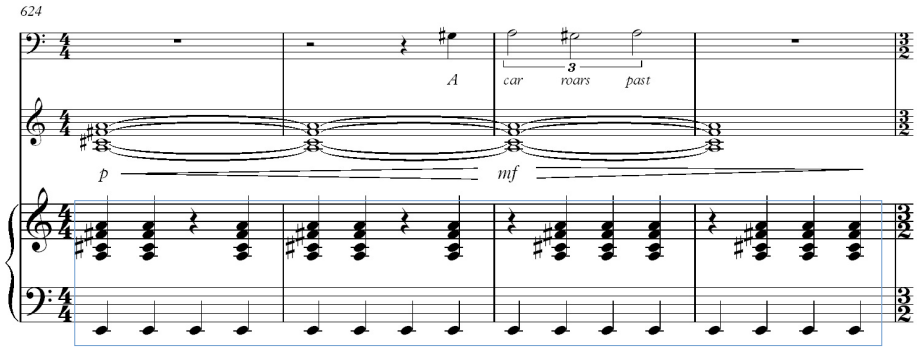


[악보12] 《닉슨 인 차이나》 제3막, 마디348-351[183]

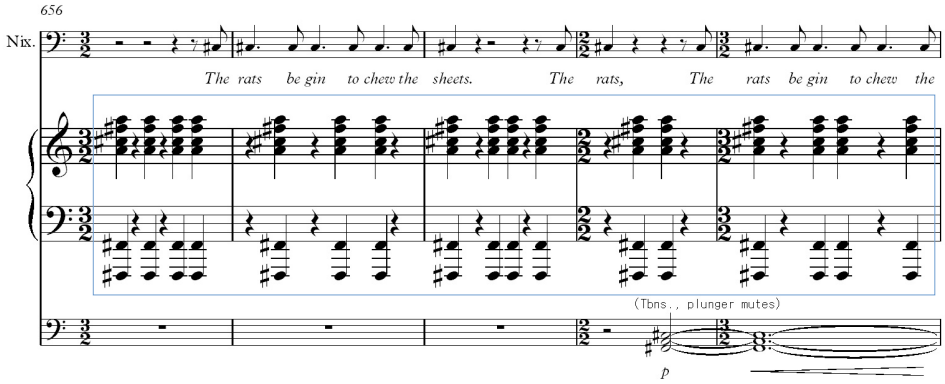
라. 일관된 의미를 상실한 기표

정신분열증의 또 다른 양상은 기표가 일관적인 의미를 전달하지 못하는 것으로, 칼드웰은 TV에서 기표의 일관성이 파괴되어 본래의 의미를 상실한 채 끊임없이 전유되며 새로운 의미를 만들어내는 것을 이러한 정신분열적 특징으로 설명했다. 마찬가지의 양상이 《닉슨 인 차이나》에서도 드러난다. 제1막 제1장 닉슨의 아리아에서 닉슨의 중국 방문은 '달의 표면에 인류 최초로 발을 내딛은 사건만큼이나 세계의 이목을 집중시키고 역사의 한 획을 긋는 놀라운 것'으로 표현되다가, 아무런 외적 영향 없이 그의 의식 속에서 일순간 극도의 불안감을 주는 사건으로 바뀌어버린다. 평화로운 미국을 노래하던 닉슨은 갑자기 상상 속에서 쥐가 침대보를 갉아먹는 소리, 중얼거리는 소리의 환청을 들으며 자신의 의식 속에 있는 막연한 적에 대한 공포를 극대화시킨다. '닉슨의 중국 방문'이라는 기표는 종잡을 수 없는 그의 의식의 흐름 속에서 '세계의 평화에 공헌하는 위대한 사건'의 의미를 상실하고 분노와 불안감, 불신의 의미로 급작스럽게 변환된다.

183) John Adams Nixon in China[music], 270.



[악보13] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디624-627[184]



[악보14] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디656-660[185]

이러한 정신분열적 양상이 음악에서는 어떻게 드러나는지 살펴보자. 닉슨이 미국적 노스탤지어를 불러일으키는 평화로운 가정을 상상할 때의 음악과 “생쥐가 침대보를 갉아 먹는다.”고 할 때의 음악은 모두 F#단조의 화성을 가지고 있다.[186] 전자의 화성은 베이스가 E인 것을 제외하고는 후자와 마찬가지이다. 전위된 형태의 화음이며 쉼표의 위치가 바뀜에 따라 리듬

184) John Adams Nixon in China[music], 37.
185) John Adams Nixon in China[music], 38.
186) David Schwarz, 앞의 글, 앞의 책, 120.

의 구성은 약간 다르지만, 모두 F# 단조의 화성을 근간으로 한 4분음표와 4분쉼표의 배합으로 구성되어 있다는 공통점을 가지고 있다. 공통된 재료의 음악이 앞에서는 평화로운 미국을 떠올리는 내용에 사용되고, 바로 뒤에서는 쥐가 침대를 갉아먹는 전혀 다른 내용에 사용되는 것은, 정신분열증에서 동일한 기표가 일관된 의미를 갖지 못하는 현상과 일맥상통한다.

마. 강렬한 현재의 경험

앞서 정신분열증이 과거, 현재, 미래를 통합할 능력이 상실했기에 모든 것을 강렬한 현재로 인식한다고 언급했던 바 있다. 이러한 양상은《닉슨 인 차이나》제3막에서 두드러지는데, 여기서는 등장인물들 모두가 시간에 대한 통합적 인식을 결여한 채 과거와 현재를 자유롭게 넘나들며 무대 연출 역시 과거와 미래가 현실 속에 들어와 재현되는 방식을 취한다. 특히 닉슨의 태평양 전쟁 회상 장면에서 '과거를 강력한 현재로 경험하는' 정신분열 증상이 두드러진다. 닉슨은 팻과 대화중에 갑자기 과거 제2차 세계대전 당시의 끔찍한 기억을 떠올리는데, 이 시점부터 그에게는 과거의 기억이 생생하게 현재로 재현된다. 닉슨이 이 시점에서 현재라고 인식하고 있는 과거는, 닉슨과 달리 통합적 시간관을 가지고 있는 팻에 의해 정상적인 상황으로 정리된다.

닉슨: 라디오 주위에 둘러앉았어. 명단에 적힌 사람들과 함께. 난 드디어 내 때가 왔다는 걸 알았어요. 신호는 잠잠해졌지. 제대로 된 말이라고는 한 마디도 내보내지 않았어. 어떤 녀석 목에 십자가 목걸이가 걸려 있었지. 그걸 봤어요.

팻: 그건 전에 얘기 했었어요, 딕.

닉슨: 물결모양 철 지붕이 세찬 비로 흔들렸어. 그래도 별 탈은 없었어.

내가 당신에게 작별인사를 했었잖아요.

팻: 그랬어요?

닉슨: 그리고 기다리기 시작했지. 비는 문 아래까지 차올랐고, 전등불이 갑자기 꺼졌어.

팻: 그것도 전에 얘기 했었어요. 여보.

《닉슨 인 차이나》 제3막[187]

닉슨은 태평양의 섬에서 목숨이 경각에 달했을 때의 급박함을 떠올리며 과거를 현재로서 체험한다. 그는 죽음의 위험에 봉착하여 공포에 질린 얼굴로 눈물을 흘리지만, 팻에게 모든 일은 과거일 뿐이다. 닉슨이 이제 곧 죽음이 다가왔다고 느끼면서 마음속으로 팻에게 작별인사를 하는 순간조차 그녀에게는 대수롭지 않은 과거 사항이기 때문에, 그녀의 반응은 매우 건조한 뉘앙스의 "그랬어요?"(Did you?)이다. 이렇듯 닉슨이 시간을 불연속적으로 인식하여 현재의 시간에 고립된 채 과거를 현재로 생생하게 경험하는 모습은, 팻의 반응과 대조를 이루면서 그가 대변하는 정신분열증적 양상을 뚜렷이 드러내준다.

2) 자연환경이 된 미디어 환경

가. 미디어와 노스탤지어

노스탤지어(Nostalgia)[188]는 어원상 고향으로 돌아가고 싶어 하는 갈망을

187) John Adams Nixon in China[music], 272-273.

188) 노스탤지어는 그리스어에서 고향으로 돌아가는 것을 의미하는 'nostos'와 아픔 또는 고통을 의미하는 'algos'에서 연유했다. 문자 그대로 고향으로 돌아가고 싶은 소망에서 기인한 고통을 의미한다. 호머의 『오뒷세이아』에서는 고향을 등진 채 트로이 전쟁에서 싸우던 오뒷세우스를 지탱해 준 것은 고향과 가족에 대한 기억과 그리움이

의미하며, 보통 '과거에 대한 그리움'이라는 의미로 사용된다. 노스탤지어는 많은 문학 및 예술 작품의 소재가 되며, 특히 영화 등의 매체에서 시간을 다루는 중요한 방법 중 하나로 이용된다. 프레드릭 제임슨은 노스탤지어를 옛날에 소멸한 경험을 다시 경험해보고 싶은 깊은 갈망을 만족시키는 것, 즉 '과거에 대한 욕망적 재현'이라고 설명했다. 이런 경우 노스탤지어는 과거 문화의 스테레오타입이나 아이디어 등 양식의 함축을 통해 '과거의 느낌'만을 재현하는 것이기 때문에 진정한 역사성과는 공존할 수 없다.[189] 제임슨에 따르면 이는 특정 과거 시기들을 미학적으로 식민지화하는 것에 해당된다.[190] 시대적으로 과거를 다루지 않음에도 불구하고 동시대성이 모호하여 노스탤지어적 반응을 촉발하는 작품들도 있는데, 제임슨은 동시대의 배경을 가진 작품에서조차 시간성과 역사성이 모호해지는 것을 일관된 시간과 역사를 다룰 능력이 없어진 소비자본주의 사회의 병적 징후라고 주장한다.[191]

TV는 노스탤지어를 유발하는 프로그램들을 제공하여 현실 도피적이며 과거지향적인 현대인의 욕구를 만족시키는 데 큰 몫을 한다. 이러한 TV의 노스탤지어는 존재하지 않는 가상의 정서를 이끌어내기도 하는데, 예컨대

라는 내용을 볼 수 있는데, 이런 점에서 친밀한 사람들과 가졌던 과거의 기억도 노스탤지어와 연관된 의미로 쓰이게 되었다(E. G. Hepper, T. D. Ritchie, C. Sedikides, T. Wildschut, "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning", *Emotion* 12, 2012, 102-103.).

189) 프레드릭 제임슨은 이런 의미에서《스타워즈》도 노스탤지어 작품으로 볼 수 있다고 주장했다. 스타워즈는 1930-50년대에 자란 세대의 중요한 문화 경험중 하나인 토요일 오후의 시리즈물이다. 이는 "외계인 악당, 진정한 미국의 영웅, 고통당하는 영웅, 운명의 날의 결투, 결말에서의 위기, 기적적인 해결은 그 다음주에."와 같은 포맷으로 대표될 수 있는데, 스타워즈에서 패스티시의 형태로 된 이런 경험을 재고안했다는 것이다. 즉 스타워즈는 옛날 정서를 다시 경험해보고 싶은 깊은 갈망을 만족시킨다(Fredric Jameson, 앞의 글, 앞의 책, 1987, 116-118.).

190) Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", Durham; Duke University Press, 1991, 66-67.

191) Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1987,115.

특정 과거 시대에 대한 경험이나 시골 고향이 주는 따뜻한 정서 등을 제시하는 TV프로그램을 보면서 그러한 경험과 무관한 세대조차 마치 자신도 그것을 경험했으며 그리워한다는 느낌을 갖게 된다는 것이다.[192] 미디어가 주도하는 이러한 노스탤지어적 정서의 상품화를 통해, 시청자는 현재에 살면서도 과거적 정서에 의존하며 그것을 갈망하는 현실도피적 성향을 강화하게 된다. 제임슨에 따르면 노스탤지어는 현재를 온전하게 현재로 경험하지 못하고, 과거의 기억 또는 모호한 과거적 느낌을 현재 시점으로 가져와 왜곡된 현재를 경험하는 현상으로서, 명백히 병적 징후에 해당한다.

좀 더 구체적으로 TV미디어와 노스탤지어를 연관시킨 연구를 살펴보자. 티치(Cecelia Tichi)에 따르면, TV는 미국인들의 무의식 깊은 곳에 자연 질서의 일부, 가족의 일원, 평화로움과 안정감을 제공해 주는 존재로 자리 잡았다.[193] 그는 한때 거실의 벽난로가 상징했던 미국 중산층 가정의 온기, 화합, 따스함 같은 상징이 이제는 텔레비전으로 옮겨진 것이라는 흥미로운 해석을 통해, TV를 '전기 벽난로(electronic hearth)'라고 지칭한다.[194] '저녁 시간 온 식구가 거실에 모여앉아 오순도순 담소를 나누며 텔

192) 최근 국내에서 인기리에 방영했던 TV드라마 <응답하라 1988>이 그 시대를 경험해보지 못한 청소년 세대들의 열광적 '향수'를 불러일으켰던 현상을 예로 들 수 있다.

193) Cecelia Tichi, 앞의 책, 3-7.

194) 벽난로는 원래 식민시대의 미국적 가치를 되새기는 상징물의 기능을 하던 것이었다. 도시의 인구 밀집으로 인한 산업화의 폐해로 사회가 혼란스러워지자 식민시대의 재건(colonial revival)운동이 일어났는데, 이는 끝없이 증가하는 이민자들이 미국 사회로 유입되고 그들이 자신들의 전통 및 언어를 내세우는 데서 생긴 미국인들의 불안에서 나온 일종의 외국인 혐오증에서 파생된 것이었다. 식민시대의 건축 양식 중 하나인 벽난로는 식민시대로 회귀하는 '남성주의적 용기'를 일깨우는 것이며, 대외적으로는 애국심과 국수주의를, 가정적으로는 안정감과 안락, 따뜻함 편안함의 이미지를 불러일으키는 것이었다. 시대가 흐르며 가족 간의 화합을 상징하며 거실에 위치했던 벽난로가 거실의 TV로 교환되었고 이는 가치 체계가 테크놀로지를 통해 과거에서 현재로 옮겨진 것이라고 볼 수 있다. 결국 TV는 벽난로를 계승하여 미국인들에게는 가정의 중요성과 애국심을 일깨우는 도구로 작용했으며, 수세기에 걸쳐 이어 온 미국적 가치를 계속 보존시키기 위한 행위자라는 것이다. 심지어 제2차 세계대전과 냉전 시대에 있었던 테러의 위험에 대비해 만든 폭탄 대피소 안에 TV를 설치하기도 했는데, 이는 TV가 혼란하고 불안한 현실과 상관없이 일상성과 안정감

레비전을 시청하는 광경'이야말로 미국적 노스탤지어의 전형으로서, TV는 이제 일차적 환경처럼 자연스럽게 미국인의 삶 속에 녹아들어 있다는 것이다.[195]

나. 노스탤지어와 현실 도피

《닉슨 인 차이나》에서는 적국이었던 중국에 간 닉슨이 중요한 순간에 이러한 노스탤지어를 환기하는 모습을 보여 주는데, 이때 노스탤지어는 낯설고 불안한 현실에서 도피의 기능으로 작용한다. 닉슨이 중국 공항에 도착해서 부르는 '뉴스 아리아'를 살펴보자.

> 뉴스! 뉴스!.... 지금은 미국의 황금시간대군. 지금은 미국의 어젯밤. 어젯밤. 사람들은 지금 우릴 봤지. 세 개 주요 방송국의 컬러가 빛나고 텔레비전의 푸른빛이 잔디위에 드리우네. 설거지는 끝나 있고 숙제도 다 했으며 개와 할머니는 잠들어 있지. 차가 지나가며 경적을 울리네. 길을 내려다보니 미국은 정말 좋아.
>
> 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장[196]

닉슨은 자신의 역사적인 중국 방문이 미국의 황금시간대에 실시간으로

을 제공해주었기 때문이다(Cecelia Tichi, 앞의 책, 42-61)

195) 커뮤니케이션학자 가브리엘 와이만에 따르면 "2차 세계대전 직후 북미와 서유럽에 신속히 보급된 신매체인 텔레비전은 (…) 10년이 채 못 되어 미국 가정의 90프로에 보급"되었고, "정보나 오락의 원천, 흔하고 지속적인 학습 환경, 가장 강력한 문화 전파의 체계"로서 기능했다. "우리는 하루에 평균 5~8시간을 텔레비전과 함께 하면서 우리 자신, 세상, 우리의 과거, 현재, 미래와 소통한다. 우리는 텔레비전 환경에 살고 있다." 가브리엘 와이만, 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』, 김용호 옮김, 커뮤니케이션북스, 2003, 13.

196) John Adams Nixon in China[music], 36-37.

중계되는 것을 상상하며, 그것을 시청하는 평화로운 미국 가정의 저녁 풍경을 머릿속에 그린다. 일과를 끝내고 거실에 모인 식구들, 개, 정원의 잔디, 지나가는 차의 경적 등은 모두 평화롭고 아늑한 미국적 정서를 불러일으키는 데 일조한다.

그런데 닉슨이 이런 노스탤지어를 환기하는 타이밍에 주목해 볼 필요가 있다. 이 '뉴스 아리아'를 부르는 닉슨은 '역사를 만든다'는 중압감에 짓눌려 있는 상태이다. 정치적인 승부수를 던져 적국인 중국에 왔고 세계의 이목을 집중시켰지만, 앞으로의 정세가 어떻게 진행될지 전혀 알 수 없는 상황이었기 때문이다. 닉슨은 자신의 정치적 이미지를 위해 TV미디어를 용의주도하게 사용한 인물이니만큼, 자신의 모든 말과 행동이 실시간으로 전 세계에 전송되는 미디어의 영향력에 압도당해 있다. 이러한 현실에 압박 속에서 그는 아련하고 낭만적인 노스탤지어 속으로 도피하는데, 그 노스탤지어 속에 '텔레비전의 푸른빛'이 등장한다는 점은 아이러니가 아닐 수 없다. 즉 닉슨은 미디어적 현실에 대한 극심한 피로감과 부담감으로 인해 노스탤지어로 도피했는데, 그 속에는 이미 미디어가 자리 잡고 있는 것이다. 이를 통해 《닉슨 인 차이나》는 현대인이 처한 미디어적 현실은 도저히 피할 수 없는 일종의 '자연환경'이 되어버렸음을 정확하게 시사한다.

이 부분의 음악 또한 미디어의 영향력을 드러내는 데 일조한다. 닉슨이 외치는 '뉴스'(News)는 기계적 리듬의 4분음표 스타카토로 되어 있다. 매우 빠른 템포[197]의 호모포닉 리듬은 앞서 말했듯 닉슨의 방문을 전 세계로 전송하는 전신 타자기의 소리를 모방한 것인데,[198] 닉슨이 노스탤지어를 떠올리는 장면에서도 마찬가지로 이 4분음표 스타카토 리듬이 출현하는 것을 볼 수 있다. 비록 브라스의 뮤트 사운드가 노스탤지어의 아련하고 낭만적인 분위기를 창출하긴 하지만, 미디어를 의미하는 강박적 음형의 여전한 존재

197) ♩= 120
198) Peggy Kamuf, 앞의 글, 앞의 책, 83.

는 노스탤지어 속에서조차 건재하는 미디어의 영향력을 반영하고 있다.

3) 미디어와 현실의 본말전도(本末顚倒)

가. 미디어와 하이퍼리얼리티

보드리야르(Jean Baudrillard)는 이미지가 현실을 대체하고 현실이 오히려 그 이미지에 의해 지배 받는 상황을 시뮬라시옹(simulation) 개념으로 설명했다.[199] 시뮬라시옹의 결과로 실재(實在)를 대체한 원본 없는 이미지가 실재보다 더 실재처럼 인식되는 현상을 하이퍼리얼리티(hyper-reality)라 일컫는다. 즉 하이퍼리얼리티는 미디어에 비친 현실이 실제 현실보다 우위에 있는 현상을 의미한다.

진짜가 아닌 것을 더욱 진짜처럼 보이게 하는 효과는 TV미디어의 주요 기능 중 하나이다. TV는 사실을 더욱 실감나게 보이도록 하기 위해 특정한 시각 요소의 연출, 과장된 음향 효과의 삽입 등 여러 장치와 기법을 동원하여 하이퍼리얼리티를 제공한다. 예컨대 휴먼 다큐멘터리 같은 장르를 보자. 다큐멘터리는 '현실'을 '기록'하는 장르로 알려져 있지만, 등장인물들은 카메라의 존재를 의식하기 때문에 행동에 어떤 식으로든 영향을 받을 수밖에 없다. 카메라의 개입을 전제로 일어나는 행동은 카메라가 없었다면 나타나지 않았을 수도, 전혀 다른 성질이었을 수도 있는 것이므로, 녹화된 현실은 실제 현실이 아니다. 게다가 더욱 중요한 역할을 하는 것은 차후의 편집을 통한 '구성'이다. 애초에 카메라를 통해 받아들인 재료(이 역시 '현실의 기록'과는 거리가 멀다)를 선택적 집중과 편집을 통해 재구성했을 때, 이는

199) 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 2005, 9-10.

실제보다 훨씬 생동감 있고 자연스러운 '현실'로 인식된다. 이렇듯 TV미디어는 생동감과 사실성의 이용 및 조작을 통해[200] 하이퍼리얼리티를 구현한다.

TV의 하이퍼리얼리티적 성격을 대표적으로 보여주는 것이 '미디어 사건'이다. 미디어 사건의 가장 큰 특징은 '실시간으로 중계되지만 실은 사건 발생 장소와 멀리 떨어진 곳에서 만들어진(live and remote) 것'이라는 점과 '일상의 흐름을 파괴하지만 그것조차 미리 계획된(interrupted but preplanned) 것'이라는 점에 있다.[201] 이런 사건들은 '뉴스 속보'나 '특종 보도'의 형태로 삽입되기 때문에 더욱 극적인 효과를 지니며 시청자들에게 리얼리티에 육박한다는 경외감을 불러일으킬 수 있다.[202] 그러나 미디어 사건은 그 발생시점에서부터 리얼리티의 뿌리가 제거되는데, 이는 사건이 특정한 장소에서 발생하면 그 공간은 헐리우드 세트장으로 변하기 때문이다. 원본은 스튜디오에 있고, TV는 그 사건을 땅(gound)으로부터 공기 중으로, 즉 방송으로(into the air) 옮기며 재생산이 원본만큼, 아니 원본보다 더 중요해진다는 것이다. 원본은 라이브 시청자에게는 접근 불가능한 먼 곳에서 일어나는 것이기 때문이다. 사건의 본질은 스토리가 제작자들에 의해 어떻게 틀지어지고, 어떻게 이익이 유지되고 어떤 합의를 도출하는가에 따라, 사건에 깊이를 부여하기 위해서 어떤 방송 인력과 도구가 투입되는지에 따라 바뀌게 되는 것이다.[203] 귄터 안더스는 이런 TV미디어의 특성에 대해 날카로운 비판의 시선을 보낸다. "기술 복제 미디어가 현실과 가상의 구분

200) John Thornton Caldwell, "Televisuality as a Semiotic Machine: Engaging Paradigms in Low Theory", *Cinema Journal,* Vol.32 No. 4 (Summer, 1993), 41-43.

201) Daniel Dayan and Elihu Katz, 앞의 글, 앞의 책, 411-414.

202) 위의 연구에서는 닉슨의 중국 방문에 대한 보도나, 사다트 대통령의 예루살렘 방문 등의 역사적인 의미가 있는 이벤트들은 텔레비전의 본 편성을 뒤로 제쳐놓고 특종 뉴스나 속보의 형식으로 삽입되는 것을 예로 들고 있다.

203) Daniel Dayan and Elihu Katz, 위의 글, 위의 책, 411-414.

을 불가능하게 만들 뿐만 아니라 인간의 경험과 세계 상실을 야기할 것이며, 기술적으로 조작된 현실을 은폐된 형태로 창조한다."[204]

나. 하이퍼리얼리티로서의 닉슨의 중국 방문

앞서 밝혔듯, 《닉슨 인 차이나》에서 닉슨과 저우 수상의 악수는 미디어를 위해 연출된 것으로 묘사되며 이는 닉슨의 미디어에 대한 의식을 첨예하게 드러내는 장면이다.[205] 이 장면에 대한 앞서의 분석에서는 미디어를 의식하고 있는 닉슨에게 초점을 맞추었다면, 여기서는 이른바 '미디어적 사건'의 본질에 대한 분석을 개진해 보고자 한다.

닉슨의 중국 방문 당시, 실제로 두 사람의 악수는 그 행위 자체가 중요한 것이 아니었다. 이 순간은 미디어에 의해 이미 치밀하게 계획되어 있었다. 언론사의 기자 및 카메라맨들이 사건을 보도하기 위해 대기하고 있었고, 닉슨이 움직이는 동선이나 카메라의 각도 등 모든 세부사항이 면밀하게 계산되어 있었다.[206] 이렇듯 두 사람의 악수는 미디어의 개입이 없었다면 일어나지 않았을 사건이라는 점에서 실체가 없다고 할 수 있지만, 미디어를 통해 매우 사실적인 사건으로 묘사된다. '미디어를 위한 사건'은 발생과 복제가 동시에 일어나며 엄청난 파급 효과를 지니는데, 카무프(Peggy Kamuf)는 이러한 미디어 사건으로서의 두 사람의 악수에 대해 다음과 같이 언급한다.

> 그들은 손을 꽉 잡고 한동안 정지 자세로 있다. 카메라를 위해서, 마치 그들이 이미 그들이 나오는 사진이 다음날 각국의 신문 1면에 실리는 것을

204) 이상엽, "권터 안더스의 종말론적 미디어 철학", 사회와 철학(21), 2011, 4.
205) 본 논문 III-1.1) "'미디어적 사건'으로서의 닉슨의 중국 방문"을 참조하라.
206) Margaret MacMillan, 앞의 책, 152.

보고 있는 것 같다.[207]

> 닉슨은 악수를 한다. 그러나 각료들을 바라보고 있지는 않다. 그는 다른 곳에 있다. 닉슨은 노래를 부르는 동안 온 세계에 전파로 보내진 자신의 이미지와 수상의 이미지가 재생(replay)되는 것을 보고 있다. [208]

이 사건은 TV를 위해 무대화된 사건으로서, 실제로 일어날 듯한 사건과 동일하지 않으며 그 이상이거나 동시에 그 이하라는 것이 카무프의 해석이다. 그 이상이라 함은 사건의 발생과 그것의 복제가 나란히 있는, 즉 '녹화될 수 있는 역량(filmability)'[209]을 제공하기 때문이며, 그 이하라 함은 사건 자체가 복제 및 방송을 의도하고 벌어지기 때문에 그것이 발생한 장소에서는 '거의' 일어날 수 없으며 따라서 항상 자신의 부재 속에 있기 때문이다.[210] 《닉슨 인 차이나》 초반의 악수 장면은 리얼리티를 결여한 사건이 사실보다 더 사실적인 사건으로 변모되어 끝없이 확산된다는 사실을 압축적으로 제시하며, 이 오페라 전체는 이렇듯 미디어를 통해 원본 없는 복제물인 하이퍼리얼리티가 추구되는 오늘날의 현실을 담아내고 있다.

"우리가 정지된 채로 있을 때 역사는 우리를 바꿔 놓지."라는 닉슨의

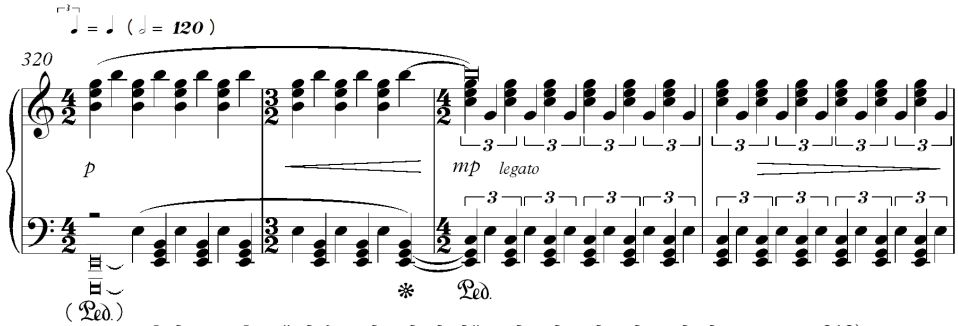
---

207) Peggy Kamuf, 앞의 글, 앞의 책, 80.
208) Peggy Kamuf, 위의 글, 위의 책, 83.
209) filmability는 사전에 등재된 단어는 아니지만 film+ability의 합성어로 보이며 문맥상 어떤 사건이 필름에 녹화되어 재생될 수 있는 역량을 의미한다. 특히 여기서는 사건이 발생함과 동시에 재빠르게 복제, 확산될 수 있는 능력을 지칭한다고 이해될 수 있다.
210) 『시뮬라시옹』에서는 이것을 시뮬라크르 개념으로 설명한다. 시뮬라크르에서 전통적인 재현 체계 속의 이미지, 즉 모방할 원 대상이 있고 이 대상을 베끼는 것은 시뮬라크르 제1열과 제2열에 해당하는데 이와 달리 제3열의 시뮬라크르란 흉내낼 내상이 없는 이미지, 원본 없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대체하고 현실은 이 이미지의 지배를 받으며 현실보다 더 현실적으로 되는 것이다. 이것의 예로 미사일 발사를 언급한다. 미사일 발사는 컴퓨터 화면상으로 이루어지는데, 시뮬라크르 화면상의 미사일 궤도는 실제 탄의 궤도로 기능한다. 맞았는지의 여부는 중요치 않으며 이 시뮬라크르는 실제 존재하고 있는 것하고는 아무런 관계도 없으며 독자적인 하나의 현실인 것이다(장 보드리야르, 앞의 책, 9-10.).

대사는 미디어의 개입이 우리의 정체성을 바꿔 버릴 수 있음을, 즉 하이퍼리얼리티의 양상을 암시한다.[211] 그런데 TV뉴스를 통해 재생된 이 장면을 보는 사람들, 곧 하이퍼리얼리티를 리얼리티로 받아들이는 사람들에게는 두 사람이 정지 자세로 가만히 있는 것이 보이지 않는다. 두 사람이 손을 잡은 채 가만히 있을 때 흘러가는 시간은 실재하지만, 미디어를 통해서 이 사건을 접하는 사람들에게는 존재하지 않아야 하는 시간이다. 《닉슨 인 차이나》의 음악은 이러한 모순된 시간성을 짧은 음형의 반복으로 표현한다. 제1막 제1장의 마디320부터는 닉슨과 저우 수상이 손을 맞잡고 있는 장면에 해당하는 음악인데, E단조의 3화음으로 이루어진 단순한 음형의 분산화음이 느린 템포의 여린 다이내믹으로 연주된다. 이때 단순한 음형의 단순한 반복은 '흘러가지 않아야 할' 시간의 정지된 느낌을 표현한다. 똑같은 패턴의 음형이 마디322에서 앞부분보다 빠른 템포로 연주되는 것은, 악수 장면이라는 현실이 복제·확산되어 하이퍼리얼리티로 변모하는 과정을 그린 것이라고 볼 수 있다. 미디어에 의해 이미 계획된 사건을 완수하기 위해 두 사람은 악수 자세를 취했고, 그 사건의 복제와 확산을 위해 정지 자세까지 제공했다. 이 일련의 의식은 트라이앵글의 울림으로 끝나는데, 이는 마치 카메라의 셔터 소리를 연상시키면서 '연출된 쇼타임은 끝났으니 다시 현실로 돌아오라'고 환기하는 듯한 신호의 역할을 한다.

---

211) 물론 닉슨 같은 정치인들이 카메라의 개입여부에 따라 정치인으로서의 '가면'을 탈착하는 것은 굳이 하이퍼리얼리티를 언급하지 않아도 누구나 짐작할 수 있는 사실이다. 그러나 본 연구에서 고찰하는 하이퍼리얼리티란 단순히 이러한 미디어 의식에서 기인한 행동보다 더 급진적인 것이다. 하이퍼 리얼리티란 단지 미디어를 의식하는데서 기인한 제스추어가 아니라 미디어에 비친 삶이 곧 자신의 정체성이 되어버린 보다 근원적인 상태를 의미한다. 예를 들어 연예인들이 방송에서 보여주는 '캐릭터'는 실상은 프로그램의 방송 의도에 맞게 부여된 것으로 그 사람의 실제 모습과는 매우 거리가 먼 것일 수 있다. 그러나 그러한 현실과 상관없이 TV를 통해서 보는 사람들에게는 곧 실재(實在)로 인식된다는 데서 하이퍼리얼리티의 양상이 나타난다. 비단 연예인뿐 아니다. SNS를 통한 노출이 큰 현대인들에게도 이러한 현상은 어렵지 않게 찾아볼 수 있다.



[악보15] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디320-323[212]

다. 실재와 가상의 경계 파괴

닉슨 일행을 위한 특별 공연 관람이 이루어지는 제2막 제2장은 실재의 가상이 실재를 압도하면서 양자 간의 경계가 허물어지는 하이퍼리얼리티의 속성을 가장 선명하게 드러내주는 부분이다. 중국 문화혁명기의 모범극으로 추앙받은 발레극 《홍색낭자군》[213]이 극중극 형식으로 삽입되는 과정을 살펴보자. 무대에서는 관객(닉슨 부부 등)과 무용극의 등장인물들이 모두 정면을 향하고 있는데, 이는 《닉슨 인 차이나》를 관람하는 실제 오페라 관객에게는 극중극의 관객과 공연팀이 구분되지 않음을 시사한다. 이러한 현실과 가상의 혼재는 인물들의 이중 배역을 통해서도 예시된다. 이 장면 첫 부분의 노래는 극중극의 관람자에 해당하는 마오의 비서관들에 의해 연주되며, 이어 등장하는 라오 추는 극중극에서 악랄한 지주의 하수인인데 키신저가 이중 배역으로 그의 역할을 한다.[214] 이러한 의도적인 이중 배역은 팻의 대사 “저 사람 우리가 아는 사람 아니에요?”에 의해 다시 한 번 확인되면

212) John Adams Nixon in China[music], 22.
213) 원래의 혁명발레극인 《홍색낭자군》은 대사가 없지만, 오페라에서 재현한 발레극은 가사를 가진 노래가 등장하여 내용을 압축적으로 표현한다.
214) 키신저의 이중 역할에 대해서는 리브레토에 ‘Kissinger(as Lao Szu)’로 명시되어 있다. (John Adams Nixon in China[music], 206.)

서, 오페라 관객에게 간접적으로 그가 키신저임을 알려 주는 동시에 앞으로 일어날 현실과 연극 사이의 혼란을 짐작케 해 준다.

극중극에서 탈출을 시도하다 붙잡혀 온 칭화가 잔인하게 매를 맞는 장면에서 팻은 극과 현실을 혼동하기 시작한다. 그녀는 “더 이상 참을 수 없다.”며 분노에 차 극중극 속으로 들어간다. 매를 맞고 버려져 폭우 속에 죽어가는 칭화를 구하기 위해 팻이 극중극 무대로 들어서면서부터 본격적인 현실-가상 간의 경계 허물기가 시작된다.[215] 닉슨은 “제발 진정해요, 이건 연극일 뿐이요.”라며 흥분한 팻을 만류하지만, 그 순간 자신 역시 극중극 속으로 빨려들게 된다. 이 시점부터 닉슨 부부는 극중극의 등장인물이 되어 《홍색낭자군》의 전개에 영향을 끼치게 된다. 이러한 경계 허물기는 마침내 장칭까지 무대 위로 올라오며 점입가경이 된다. 홍색낭자군에 합류하게 된 칭화가 지주에게 복수할 기회가 왔을 때 우유부단한 모습을 보이며 망설이자, 참다못한 장칭이 화를 내며 극중극으로 난입해 칭화를 꾸짖고 혁명 사상을 고취시킨다. 자신의 뜻대로 무대를 바로잡은 장칭은 문화혁명을 이끈 지도자다운 카리스마를 발하며 “나는 마오쩌뚱의 아내라네”(I am the wife of Mao Tse-tung)를 부른다. 이 아리아와 더불어 무대에서는 문화혁명의 참상이 재현되며, 이제 극중극과 극중 현실 사이의 구분은 완전히 무너지게 된다. 극중극을 관람하던 관객들은 모두 문화혁명에 연루된 인물들로 바뀌어, 난장판이 된 무대에 합류한다.

여기에 《홍색낭자군》의 공연은 매우 자극적이며 흡인력이 강하다는 사실 또한 고려해 볼 필요가 있다. 농노 소녀에 대한 강간이 매우 구체적으로

---

215) 신 아트킨슨은 이를 가리켜 ‘제 3의 벽’이 파괴된 것이라고 설명한다. ‘제3의 벽’이란 익히 알려진 연극 개념인 ‘제4의 벽’을 패러디한 것이다. 무대와 객석 사이의, 즉 극중 현실과 실제 현실 사이의 보이지 않는 벽을 ‘제4의 벽’이라 일컫는데, 《홍색낭자군》은 극중극이므로 무대 위에 있는 극과 극중극 사이의 경계가 무너졌다는 의미로 ‘제3의 벽’을 이해할 수 있다(Sean Atkinson, “An Analytical Model For the Study of Multimedia Compositions: A Case Study in Minimalist Music”, Ph. D. Diss., Florida State University, 2009, 91.)

묘사되는 등 외설성과 폭력성이 두드러지는 소재, 그리고 이를 표현하는 현란한 무용은 관객들을 몰입시키기 충분한데, 이러한 설정 역시 미디어가 제시하는 화려하고 자극적인 요소가 시청자들의 감각과 인식을 사로잡아 현실 감각을 떨어뜨리고 가상과의 경계를 무너뜨릴 수 있음을 설득력 있게 제시하는데 기여한다. 따라서 이 극중극 장치는 미디어적 현실과 실제 현실 간의 장벽이 얼마나 무너지기 쉬운가를 보여주는 데 있어 매우 효과적으로 작동하고 있음을 알 수 있다.

《닉슨 인 차이나》와 그 속에 삽입된 혁명발레극 《홍색낭자군》의 경계는 등장인물이 차례로 극중극에 투입되는 과정 속에서 점차로 무너지는 까닭에, 인용의 처음과 끝이 분명하지 않다.[216] 즉 어디서부터가 원본이고 어디서부터가 닉슨 부부 등이 개입해서 바뀐 부분인지가 모호한 것이다. 이는 오늘날 미디어적 현실이 실제 현실 속으로 자연스럽게 녹아 들어와 그 둘 간의 경계를 지각하는 것이 용이하지 않다는 사실을 암시한다. 텔레비전 드라마에 몰입하여 그 안의 내러티브와 인물을 실재인 것처럼 여기는 비교적 단순한 현상에서부터, 소셜 네트워크 서비스(SNS) 속에 존재하는 가상적 자신의 모습을 실제 자신과 동일시하는 것, 혹은 가상적인 자신의 모습을 기준으로 놓고 현실이 그것을 위해 존재하는 듯 행동하는 것, 증강현실 열풍 등은 모두 오늘날 실생활에서 흔히 볼 수 있는 현실-가상 간의 경계 허물기이다. 이렇듯 미디어의 영향력은 우리의 인식과 감각 전반을 지배하여 가상과 현실의 경계를 가변적인 것으로 만들 수 있음을 《닉슨 인 차이나》는 시사하고 있다.

---

216) 페기 카무프는 사물과 사물의 재현사 이에서 분할선은 항상 가상적이며 인식불가하게 용해된다고 지적하며, 이 장면의 경계 허물기에 대해 "《닉슨 인 차이나》는 더 이상 단지 다른 작품인 《홍색낭자군》을 인용하지(혹은 인용한 척하지) 않는다. 혹은 인용 기능이 여전히 작동하지만 따옴표가 정확히 어디 있는지, 어떤 작품이 어떤 작품을 인용하는 것인지 불확실하다."고 언급했다(Peggy Kamuf, 앞의 글, 앞의 책, 104.).

4) 비판의 전략으로서의 '낯설게하기'

이제껏 분석한바 오페라 《닉슨 인 차이나》는 현대 사회 속 미디어의 역할 및 영향력을 제시한 작품으로 독해 가능하다. 오늘날 너무나 익숙하여 오히려 알아차리기 힘든 미디어의 편재성 및 현실 왜곡 능력을, 곧 작금의 '미디어적 현실'을 우리에게 인식시키기 위해 《닉슨 인 차이나》는 어떤 전략을 취하고 있는가? 앞서 밝혔듯 이 작품은 미디어적 내용과 미디어적 형식을 모방하고 있지만, '무대화'를 거쳤다는 사실 자체만으로도 이미 영상미디어와의 차이는 분명해진다. 예컨대 닉슨의 중국 공항 도착 장면을 TV속 뉴스를 통해 접했다면, 우리는 그것이 현실의 한 단면을 우연히 포착한 것이라고 자연스럽게 받아들일 것이다. 그러나 마찬가지의 장면이 무대 위에서 재현된다면, 무대의 관습을 아는 우리들은 이 모든 요소들이 한정된 시공간을 위해 '연출된' 것임을 알 수 있다. 그런데 이 광경이 뉴스에서 보던 바와 똑같다니! 이 지점에서 관객들은 우리가 익히 보아 왔던 TV속 장면들 역시 모종의 '구성물'임을 깨달을 수 있다. 게다가 앞서 언급했듯, 무대 위에는 미디어의 중계를 위한 카메라들이 올라와 있고 등장인물들은 미디어적 현실의 재료를 제공하기 위해 카메라 앞에서 포즈를 취한다 - 이것이 실제 현실이다. '미디어에 의해 매개된 현실'을 보는 것이 아니라, 한 발 뒤로 물러서서 '미디어가 현실을 매개하는 장면'까지를 모두 보여줌으로써 《닉슨 인 차이나》는 미디어적 현실에 대한 비판적 거리를 확보한다. 그럼으로써 이 작품은 오늘날 우리의 현실이 미디어 프레임 속에서, 미디어 프레임을 위해 조작·변형되고 있음을 폭로하는 것이다.

그런데 앞서 언급했다시피 익숙한 나머지 자칫하면 간과하기 쉬운 이러한 미디어 프레임을 더욱 눈에 띄게 만들기 위해, 《닉슨 인 차이나》는 다양한 '낯설게하기'(Verfremdung) 전략을 사용한다. 브레히트의 연극적 기제

로서의 낯설게하기는 극적 환상을 제거하여 관객이 극의 내러티브에 몰입하지 못하도록 하기 위한 장치이다.[217] 무대 위에서 벌어지는 일들이 현실이 아니라는 것을 관객들에게 끊임없이 일깨움으로써 변혁 대상으로서의 현실에 대한 비판 의식을 잃지 않도록 하려는 것이다. 이와 마찬가지로 《닉슨 인 차이나》의 낯설게하기 전략은 미디어적 현실에 대한 관객의 비판적 각성을 촉구하는 차원에서 이루어진다.[218] 이미 언급한 '무대화를 통한 거리 두기' 자체가 낯설게하기의 한 시도이지만, 리브레토, 음악, 연출, 무대미술 등의 다층적 차원에서 낯설게하기가 구체적으로 어떻게 드러나는지를 하나하나 살펴보도록 하자.

가. 가사 내용과 형식의 괴리

《닉슨 인 차이나》의 리브레토에서 나타나는 가장 두드러진 특징은 앨리스 굿맨이 예스러운 2행시 형식을 사용하여 대사를 처리했다는 점이다.

> People are the heroes now
> Behemoth pulls the peasant' plow
>
> 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장[219]

---

217) 낯설게하기는 브레히트(Bertolt Brecht)가 고안한 기법으로, 친숙한 환경과 대상을 낯설게 보이게 함으로서 일련의 효과를 노리는 미학적 전략이다. 이 효과의 목적은 관객에게 진행되는 사건을 검토해 보는 비판적인 태도를 길러 주려는 데 있다. 낯설게하기 사용의 전제조건은 무대와 객석에서 모든 '마술적인' 요소를 깨끗이 없애고 '최면'에 걸릴 수 있는 여지를 없애는 것이다(브레히트, 『베르톨트 브레히트의 서사극 이론』, 김기선 옮김, 도서출판 한마당, 1989, 69.).

218) 낯설게하기는 이질적인 요소를 삽입한다는 점에서 미디어의 형식이 지닌 파편적 특성에도 속한다. 그러나 현실 비판이라는 주제 및 청중의 수용적 측면에서의 논의를 위해 이 장에서 별도로 서술한다.

219) John Adams Nixon in China[music], 15.

이상은 제1막 제1장에 나오는 코러스의 합창인데, 1행의 끝음절 'now'와 2행의 끝음절 'plow'가 각운(rhyme)을 이루고 있다. 이 코러스의 합창뿐 아니라 등장인물들의 대사 모두 이와 유사한 형식의 2행시로 되어 있는데, 관객들은 그들의 '조부모 세대에 들었을 법한 어투'[220]로 현대 정치를 다룬 극을 관람하는 생경함을 경험한다. 시로 된 리브레토는 20세기 오페라에서는 매우 드문 형식인데, 굿맨은 이 작품을 풍자가 아닌 영웅시로 만들기 원했기 때문에 서사시의 느낌을 주는 2행시를 사용했다고 밝혔다.[221] 그러나 굿맨의 의도와 달리 수용자의 입장에서는 리브레토가 2행시로 되어 있다는 사실이 매우 '낯설게' 다가온다. 시각적으로는 익숙한 뉴스 이미지가 재현되지만 이에 수반되는 청각에는 2행시라는 매우 낯선 요소가 등장했을 때, 이러한 부조화에서 파생된 생경함으로 말미암아 우리는 이미 잘 알고 있는 익숙한 사건을 새롭게 바라볼 수 있게 된다. 셀라스가 주장한 대로 대상이 된 사건에 대한 숙고[222]를 하기에 적합한 환경이 제공된 것이다.

내러티브로의 몰입을 가로막는 낯설게하기의 또 다른 요소는 코러스의 진지한 표정과는 어울리지 않는 '사소한' 가사이다. 코러스는 '세 가지 주요 강령과 훈련, 주의해야할 8가지 사항'(The Three Main Rules of Discipline and Eight Points of Attention)을 제창하는데, 그들의 심각한 표정에 비해 노래의 내용은 "집을 떠날 때는 매트를 말아놓고 문을 교체해 놓아라."와 같이 너무나 사소한 사항들이어서 극도의 부조화를 보이며 상황

220) The Met Opera "John Adams Nixon in China" , Nonesuch, 2011. 막간 피터 셀러스와의 인터뷰에서 녹취

221) Alice Goodman, 1987 "Towards *Nixon in China* ": *In Nixon in China*; *An Opera in Three Acts,* by John Adams. Compact Disk Line Notes, 11-13, Elktra/Nonesuch, 979177-2; Timothy Johnsons, *John Adams's Nixon in China; Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*, Ashgate Publishing Limited, 2011, 3.에서 재인용

222) Thomay May, *The John Adams Reader; Essential Writings on an American Composer,* Amadeus Press, 2006, 241.

을 우스꽝스럽게 만들어 극에 몰입하는 것을 방해한다.

나. 비현실적인 캐릭터의 등장

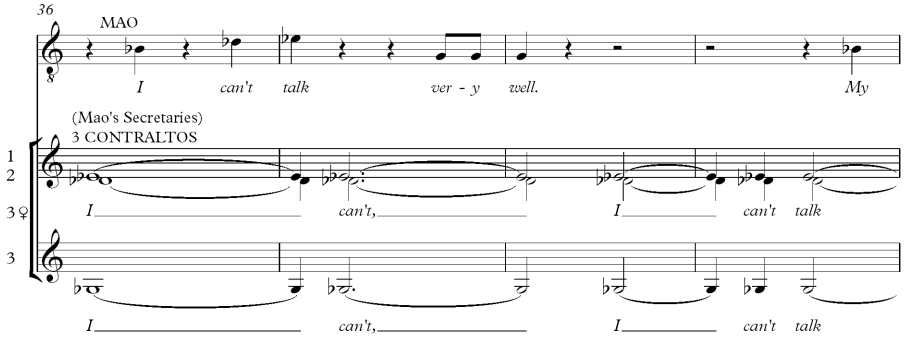
아무런 감정이 없는 듯한 비현실적 캐릭터의 등장 또한 낯설게하기로 작용하는데, 마오를 보조하는 3명의 비서관들로 이루어진 코러스가 여기에 해당한다. 이들은 극의 여러 장면에서 주요 인물들과 함께 등장하지만, 피와 살이 없는 존재처럼 제시되는 까닭에 매우 기괴한 느낌을 주며 극의 사실성을 방해한다. 고전극에서나 볼 수 있는 코러스를 현대극에 등장시킨다는 것도 낯선 요소인데다, 그들이 매우 무표정하며 기계적인 제스처로 일관하기 때문에 낯설게하기 효과는 증폭되어 관객에게 불편함과 부자연스러움을 느끼게 한다. 예컨대 제1막 제2장 마오와 닉슨의 회담 장면에서 마오의 비서관인 세 명의 여성 코러스는 마오의 말을 기계적으로 반복하며 노래하며 일률적인 손짓을 하는데, 이는 관객에게 극도의 인위성으로 다가온다.

[그림4] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장[223]

223) 부자연스럽고 기계적인 분위기를 풍기는 코러스의 제스처를 볼 수 있다(DVD, The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.).

코러스는 회담장의 인물들에 의해 영향을 받거나 동화되지 않으면서 회담의 분위기를 몸으로 형상화한다. 닉슨과 마오의 회담에서 마오가 내뱉는 허를 찌르는 멘트들과 미국의 군대 파병에 대한 안건 등에서 긴장감은 극에 달하게 되는데, 이 때 코러스는 하던 제스처를 갑자기 멈추어서 상황의 급박함을 표현한다. 마오가 '혁명은 일정 기간밖에 지속될 수 없다'는 자조 섞인 말을 던지자, 다른 등장인물들은 모두 '당신의 정권은 천 년 동안 이어질 것'이라며 마오를 안심시킨다. 그러나 이 때 코러스는 아무 호응도 하지 않은 채 눈을 가리고 있어 이러한 진술이 진실되지 못함을 시각적으로 형상화한다. 이렇듯 인위적이며 양식화된 대사와 행동을 보여 주는 코러스는 《닉슨 인 차이나》의 낯설게하기 전략에 큰 몫을 담당한다.

마오의 대사와 코러스의 대사에 음악이 대조적으로 사용된 것은 이러한 낯설게하기 효과를 더욱 증폭시킨다. 마오의 단선율은 코러스의 다성부로 확장되는데, 이는 마오가 말하는 내용의 다의성을 청각적으로 표현한 것이라고 파악할 수도 있다. 그러나 마오의 말을 반복 진술하는 코러스의 노래는 마오와 겹쳐서 나오기도 하고 닉슨을 비롯한 다른 인물들의 노래와 동시에 나오기도 해서, 곡의 텍스처를 오히려 복잡하게 만들어 전달력을 감소시키고 있다. 따라서 이러한 음악의 사용은 내용 파악을 돕기보다 방해함으로써 몰입을 차단하는 낯설게하기 전략으로 볼 수 있다.



[악보16] 《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장, 마디36-39[224]

위의 악보에서 드러나듯이 마오의 말에 해당하는 음가는 매우 짧고 쉼표를 통해 분절되어 있는 반면, 코러스의 합창은 마오의 음가보다 길게 지속되며 반복되기 때문에 마오의 말보다 훨씬 부각되어 들린다. “I can’t”라는 대사를 보면, 마오의 ‘I’와 ‘can’t’가 4분음표이며 쉼표를 사이에 두어 분절적인 것과 달리, 코러스의 경우는 각각 온음표와 4분음표가 붙임줄로 이어져서 무려 5배나 길게 노래된다. 게다가 계속 동일한 코드를 지속하기 때문에 마오의 대사보다 강력하게 귀에 각인된다. 더구나 마오가 “나는 말을 잘 하지 못합니다.”(I can’t talk very well)를 짧게 한 번만 말하는데 비해 코러스는 11마디에 걸쳐 “I can’t, I can’t talk very well, I can’t talk very, very well.”이라고 반복 진술하는데, 이때 다성부로 이루어지는 반복은 진술의 명확성을 방해한다. 더욱이 앞서 밝혔듯 등장인물들이 각각 자기의 말을 동시에 하는 복잡한 텍스처로 인해 전달의 불투명성은 가중되어, 결국 낯설게하기 효과로 수렴된다.

224) John Adams Nixon in China[music], 44.

다. 느슨한 인과 관계

불충분한 인과 관계 및 인과 관계의 결여 또한 낯설게하기를 발생시킨다. 인과 관계를 인지하기 힘든 사건들의 파편이 연속적으로 나열된다거나, 흐름에 맞지 않는 대화나 장면들이 뜬금없이 삽입되어 극의 흐름을 끊는 현상이 이러한 경우에 속한다.

제3막에서 키신저의 대사 및 퇴장 장면은 맥락을 결여한 대화의 대표적인 예라고 볼 수 있다. 《닉슨 인 차이나》에서 키신저는 부포 캐릭터로 묘사된다. 그는 회담장에서 마오의 중요한 저서를 하버드의 필수 교재로 선정해 놓았다고 생색을 내다가, 그 책 세트의 정확한 권수를 혼동하는 바람에 오히려 마오를 불쾌하게 만든다. 또한 제2막 제2장 《홍색낭자군》 장면에서는 누구나 다 알 수 있도록 의도된 이중 배역을 담당하여 관객들의 웃음을 자아낸다. 여색을 밝히며 진중한 면이 없는 경박한 인물로 설정된 키신저는 등장인물들의 속깊은 내면이 표출되는 제3막과는 어울리지 않는 인물이다.

(장칭은 마오의 손을 잡는다. 마오는 초상화에서 내려와 무대로 간다.)
저우: 무슨 목적을 위해서 하는 겁니까? 저에게 말씀해 주세요.
키신저: 수상님. 화장실이 어딥니까?
저우: 문으로 나가세요.
키신저: 잠시 실례하겠습니다.
(키신저 퇴장)

《닉슨 인 차이나》 제3막[225]

여기서 마오가 자신의 초상화에서부터 내려와 무대에 등장하는 행위는

225) John Adams Nixon in China[music], 264-265.

이제부터 그가 공적인 자아를 벗어버리고 사적인 자아로 탈바꿈할 것임을 상징적으로 보여준다. 이와 같이 제3막은 등장인물들의 지극히 개인적인 내면이 드러나는 부분이므로, 부포 캐릭터인 키신저는 이 장면에 도무지 어울리지 않는다. 저우 수상이 진지한 대화의 포문을 여는 순간 키신저는 화장실이 어디냐고 생뚱맞게 질문함으로써 관객의 실소를 자아내는데, 이는 앞뒤 맥락을 결여한 파편적 대사 처리를 통해 낯설게하기를 시도하는 전략에 속한다.

마오는 제1막과 제2막에서 몸도 제대로 못 가누는 노인이었지만 제3막에서는 돌연 회춘하여 장칭과 자유롭게 춤을 춘다. 마오가 어떤 이유로 회복되었다든지, 이 장면이 마오의 젊은 시절 회상 장면 혹은 꿈이라든지, 과거를 재현하는 플래시백이라든지 등등 그의 회춘을 설명해주는 아무런 인과 관계 없이 등장하는 제3막의 마오는 관객을 의아하게 만들어 이 상황에 대해 비판적으로 숙고해보게끔 한다.

제2막 제1장에서 팻은 황릉에서 코끼리와 마주쳐 반갑게 인사하는데, 여기서 팻의 대사 역시 전체 맥락에 맞지 않으며 역사에 대한 그녀의 무지를 드러낸다.

팻: 네, 알겠어요. 보세요! 코끼리가 또 있네요! 안녕, 점보야! 여기 와보고 싶었어. 얼마나 아름다운 공원인지! 피크닉 나온 거니?
코러스 1: 당시에는 돌을 가지고 작업할 수 있었지요
코러스 2: 노동력을 싼 값에 구할 수 있었으니까요.
코러스 1: 사람들은 자신의 무덤을 팠죠.
코러스 2: 그들은 자신들이 만든 먼지에 뒤덮인 동상처럼 일어나서 자기의 무덤을 팠다네.
코러스 1: 공산주의자 코끼리!
코러스 2: 이런 사람들은 세계의 혁명을 보지.

코러스 1: 바다를 헤엄쳐가는 물고기처럼 우주를 헤엄쳐 다니며

코러스 2: 물의 흐름에 몸을 편히 맡기고

코러스 1: 비록 그들이 하루에 밥을 두 공기 밖에 못 먹어도

코러스 2: 소금은 검은 색이었어.

코러스 1: 그들은 흰 차를 마셔

팻: 마치 당신들은 그 사람들에 대해 기억하는 것 같군요.

《닉슨 인 차이나》 제2막 제1장[226)]

노역에 동원되어 목숨을 담보로 굶주림에 시달리며 일한 사람들, 황제와 함께 묻힌 사람들의 희생에 대한 아무런 생각 없이 황릉을 단지 피크닉 장소로만 보는 팻의 대사는 코러스의 맥락과 전혀 어울리지 않는 경박함을 자아내며, 양자 간의 심각한 분위기의 괴리는 낯설게하기 효과를 증폭시킨다.

작품 내에 지시된 사항은 아니지만, 무대 공연 시에 등장하는 낯설게하기의 요소 또한 언급될 만하다. 제1막 1장의 오프닝 무대에는 베이징 공항을 메운 중국인 환영 인파가 등장하게 되어 있는데, 실상 무대 위에는 중국인 복장을 한 서양인들이 가득하기 때문에 이 장면의 '자연스러움'이 격감되기 마련이다. 백인이 인민군의 복장으로, 흑인이 중국 노동자의 복장으로 서 있는 무대는 뉴스 장면을 자세히 재현한 사실주의적 분위기와 대조를 이루어 매우 '낯설게' 다가오며 해당 장면의 사실성을 의심케 한다.[227)] 이 문제는 동양계 가수들을 대거 섭외하는 것으로 해결되지 않겠느냐고 반문할 수도 있겠다. 그러나 오히려 이렇게 몰입을 차단하는 이질성이야말로 작

226) John Adams Nixon in China[music], 194-197.

227) 《닉슨 인 차이나》의 초연과 메트로폴리탄 공연을 참조하였다. 이 오페라가 주로 미국과 유럽에서 공연되었음을 참고할 때, 다른 공연에서도 상황은 비슷했으리라고 추측할 수 있다.

품 내에 의도된 낯설게하기 전략과 궤를 같이하므로, 이 이질성은 제거되기는커녕 환영받아야 한다고 판단된다.

라. 극중극의 삽입

극중극인 《홍색낭자군》이 공연되는 제2막 제2장은 그 전체가 낯설게하기로 점철되어 있다. 무대 배치의 부자연스러움, 부조리한 상황의 발발, 의도적인 이중 배역 등은 모두 낯설게하기 전략의 노골적 실천으로 볼 수 있다.

막이 열리면 극중극의 관객과 출연진은 모두 정면을 향해 있다. 보통 극중극을 암시하기 위해서는 좌우 양측에 극중극 무대와 극중 객석을 배치하든지, 극중극 무대는 정면을 보게 하고 극중 객석은 뒤로 돌아서 있게 하는 것이 상례인데, 이러한 비정상적 배치는 극중 현실과 극중극 사이의 경계가 모호함을 시각적으로 보여주는 장치로 활용된다. 또한 앞서도 밝혔듯, 무대 위의 모든 배우가 극중극과 극중 현실의 경계를 넘나들며 양쪽에서의 배역을 맡는다. 이러한 요소들은 《닉슨 인 차이나》를 관람하는 실제 관객들이 극중 현실에 몰입하는 것을 방해하며 혼란을 야기하는데, 대통령을 보좌하러 중국에 온 부통령 키신저가 마오 주석의 아내 장칭이 주관하는 혁명극에 출연할 리 만무하며, 정상적인 사람인 이상 자신이 보고 있는 극을 현실과 혼동하고 극의 전개에 끼어들 리 없기 때문이다. 그렇다면 《닉슨 인 차이나》가 이렇듯 부조리한 '낯선' 상황을 제시하는 목적은 무엇일까?

예컨대 TV미디어를 대할 때, 우리에게 미디어적 현실과 실제 현실의 경계는 그다지 분명하지 않다. 우리는 뉴스나 다큐멘터리, 인터뷰의 현장이 실제 삶의 현장이라고 믿으며, 부지불식간에 작동하는 미디어의 조작적 영향을 간과하기 일쑤이다. 또한 SNS가 일상이 된 오늘날, 페이스북이나 인스타그램 속의 나를 실제 나와 경계 지어 '비현실'로 치부해 버리기는 어렵

다. 그러나 우리가 극장을 찾아 연극을 관람할 때 무대 위에 구성된 극중 현실과 실제 현실을 구분하지 못하는 사람은 없기 때문에, 《닉슨 인 차이나》에서 극중극과 극중 현실의 경계가 무너지는 '비현실적' 상황은 우리에게 구성된 현실과 실제 현실의 경계가 얼마나 가변적인지를 인식하게 해준다. 즉 이 작품에서의 극중극 삽입은 우리의 현실이 얼마나 미디어적으로 구성되어 있는지를 비판적으로 반영하는 핵심적 장치로 사용되었다고 볼 수 있다.

마. 음악의 모순적 기능

《닉슨 인 차이나》에서 음악은 극 내용을 돕는 묘사의 역할을 충실히 수행하다가 어느 순간 갑자기 극을 빠져나와 한 발짝 떨어진 곳에서 비판적 시선으로 극 자체를 조망한다. 이러한 음악의 기능은 절묘한 이중성을 띤다. 제1막 제1장에서 닉슨이 탄 전용기가 무대 위에 등장한 후 비행기에서 닉슨이 내리기 전까지의 음악을 보자. 앞서도 설명했듯이 이 긴장되고 드라마틱한 상황은 음악적으로도 매우 극적인 것으로 제시되어 관객의 몰입도를 높이는 듯하다. 그러나 점차 이러한 음악이 과도하게 연출되고 그러한 분위기가 점층됨에 따라, 음악이 해당 사건을 그 본질보다 더욱 요란하게 제시한다는 인상을 받게 된다. 이렇듯 사건에 대한 음악의 과장적 제시는 닉슨의 중국 방문이 미디어에 의해 실제보다 더 극적인 것으로 부풀려지고 윤색되어 있음을 폭로하는 낯설게하기 전략으로 볼 수 있다. 닉슨의 '뉴스 아리아'에서도 하성부의 반주 음형이 미디어의 전파를 형상화한 것이라면 높은 음역을 휘리릭 헤엄쳐 다니는 듯한 플롯 선율은 닉슨의 미디어에 대한 집착을 희화화하는 것처럼 보인다.

마오와 닉슨의 회담에서의 음악을 보자. 마오가 '오른편'(right)이라는

단어의 중의성을 이용하여 상대방의 넋을 빼놓는 언어유희를 할 때, 음악은 색소폰의 글리산도 주법을 통해 우스꽝스러운 음향을 만들어냄으로써 닉슨의 얄팍한 정치적 계산에서 비롯된 이 사건 전체의 본질을 조롱하는 역할을 한다. 그러나 잠시 후 동일한 뉘앙스의 말에서 음악의 분위기는 사뭇 달라진다. “때로 진정한 좌파는 삽을 삽이라고 부르면서 좌파는 우파라고 부르지요.”라는 같은 맥락의 언어유희에 대해 음악은 돌연 충격적인 불협화의 음향을 제공한다. 전체의 다이내믹은 포르티시모*(ff)* 이며, 금관악기가 저음부의 옥타브를 긴 음가로 세게 연주하면서 여기에 D단조의 어둡고 무거운 화성이 얹힌다. D단조의 화성은 마디266에서는 블록코드로 출현하다가 마오의 말이 끝나면서 삼연음부의 펼침 화음으로 더욱 몰아치는 분위기를 조성한다. 더구나 D단조 화음의 근음과 단2도 간격인 Eb음이 상성과 하성에서 번갈아 연주되어 날카롭게 부딪히는 불협화음을 형성한다. 앞부분에서 글리산도의 유머러스하고 우스꽝스러운 선율로 묘사되었던 것과 유사한 내용임에도 불구하고 전혀 다른 분위기의 음악으로 표현되는 까닭은 무엇일까? 음악은 처음에 마오가 언어유희를 통해 닉슨을 조롱하는 내용에 동참하지만, 곧 이 상황을 빠져나와 양측의 만남 자체에 대해 비판적·회의적인 입장을 표명하는 기능을 한다고 해석될 수 있다.

제3막에서의 음악은 그 음악이 출현하는 맥락과 음악의 분위기를 의도적으로 불일치시킴으로써 전체적인 극의 정서를 교란시킨다. 독주 악기의 기교가 돋보이는 감정 표출적인 부분을 매우 산만한 분위기에서 실행한다거나, 매우 진지한 대사와 우스꽝스럽고 경박한 대사를 동일한 분위기의 음악으로 처리하는 것 등이 그 예이다. 제3막에서의 음악 역시 표면적으로는 극 전개에 따라 극 내용과 분위기를 충실히 반영하는 듯하지만, 심층적으로 분석해 보면 해당 분위기를 교란시켜 극 전체를 혼란스럽게 만들거나 상황 자체를 거리를 두고 냉소적으로 바라보게끔 만들고 있음을 파악할 수 있

다.[228]

이렇듯 《닉슨 인 차이나》의 모순적 음악 사용은 관객의 비판적 인식을 가능케 하는 '낯설게하기' 전략의 핵심 도구로서, 벤야민이 언급한 것처럼 대상에 몰입되지 않는 주체의 '정신 분산적 지각[229]'을 유도하고 있음을 파악할 수 있다.

228) 이에 대한 자세한 음악의 실례는 III-1.3), '미디어의 부재와 정체성 상실'에서 서술한 바 있다.

229) 벤야민은 관객의 몰입과 침잠을 유도하여 관객을 장악하던 전통 예술과 달리 기술복제시대의 예술은 정신분산적 지각을 통해 관객의 인식을 촉구하고 관객이 예술 작품을 장악하게 한다고 설명하였다(발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김, 민음사, 1990, 226-229.). 벤야민이 정신분산적 지각을 언급한 것은 브레히트가 낯설게하기를 통하여 관객이 현실에 대한 비판적인 인식의 끈을 놓지 않도록 하려는 것과 일맥상통한다. 《닉슨 인 차이나》에서의 낯설게하기는 미디어의 틀을 리브레토, 음악, 극의 형식등을 통해 다층적으로 구현되었는데, 이러한 기제들이 작품에 대한 관객의 정신분산적 지각을 가능하게 하여 미디어적 현실에 몰입되지 않고 그것의 정체를 파악할 수 있게끔 만들어준다.

결 론

지금까지 오페라 《닉슨 인 차이나》를 미디어 연관성 중심으로 분석하였다. 이 작품의 최초 수용 당시 센세이션을 일으켰던, ‘TV뉴스를 오페라 무대에서 모방했다’는 피상적 차원의 연관성에 머무르지 않는다면, 미디어와의 심층적 관계야말로 이 작품의 현대성을 입증하는 열쇠가 될 것이라는 시각이 본 연구의 출발점이다. 《닉슨 인 차이나》 전체를 미디어 이론의 틀거리 속에서 심도 있게 분석하여, 이 작품이 내용과 형식 모두에서 미디어적 속성을 구현하고 있으며, 이를 통해 궁극적으로 미디어에 경도된 오늘날의 현실을 비판적으로 반영(mirroring)하는 구조를 지니고 있음을 밝히는 것이 본 연구의 목표였다.

이렇듯 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관성을 낱낱이 해명하기 위해, 본 연구는 우선 분석틀로서의 미디어 미학을 개관하였다. 미디어의 의미 및 20세기 후반 이후 미디어 환경의 급격한 변화를 조망하고, 이러한 흐름 속에 있는 현대 미디어 미학의 전개를 살펴보았다. 이를 통해 미디어 담론과 《닉슨 인 차이나》의 구체적 연계 지점을 찾아내고, 이러한 특성들이 《닉슨 인 차이나》의 리브레토, 음악, 연출의 모든 측면에서 어떻게 나타나는지를 상세히 분석함으로써 이 작품이 지닌 다층적이며 근원적인 미디어와의 연관성을 밝혀냈다. 그 구체적인 내용을 정리하자면 다음과 같다.

첫째, 작품의 내용 측면을 살펴보자. 《닉슨 인 차이나》는 닉슨 및 냉전시대의 양대 세력이 미디어를 통해 ‘만들어낸’ 정치 사건을 소재로 삼았다. 작품의 소재가 결코 ‘닉슨의 중국 방문’ 자체가 아니라, ‘미디어에 비친 닉슨의 중국 방문’이라는 사실을 주목해야 한다. 등장인물들은 TV의 존재를 끊임없이 의식하고 있으며, 자신을 반영하는 미디어가 있는지 없는지에 따

라 대조적인 모습을 보인다. 작품은 이러한 인간상을 통해 현대인의 삶과 미디어의 연관성을 시종일관 포착하는데, 이것이야말로 이 작품의 진정한 내용을 이룬다.

둘째, 형식의 측면에서 보자면, 이 작품은 뉴스나 쇼 등 TV프로그램 형식을 모방함으로써 멀티미디어의 효과 및 영향력을 시사한다. 다양한 장르를 넘나드는 상호미디어성, 시청각의 과부하로 인한 압도감 등은 TV를 통해 송출되는 미디어 형식의 특성이다. 또한 정합성 없이 여러 이질적 요소들을 병치하는 '패스티시', 내적 필연성에 따른 전개가 아닌 흥미 본위의 흐름인 '플로우'는 텔레비전이 취하는 전형적 형식 구성 원리인데, 《닉슨 인 차이나》 역시 동일한 형식을 차용하고 있음을 볼 수 있다.

셋째, 이러한 내용 및 형식을 종합해볼 때 드러나는 이 작품의 주제는 무엇인가? 그것은 미디어가 현실에 깊숙이 침투한 작금의 현황에 대한 비판적 반성이다. 현실을 중립적으로 반영하기보다 도리어 현실에 개입하고 현실을 조종하는 미디어, 그리고 이에 사로잡힌 현대인의 모습을 《닉슨 인 차이나》는 '정신분열증'과 '노스탤지어'를 통해 포착한다. 분열된 자기의식, 기표의 언어유희에서 나타나는 정신분열증의 양상은 통전적 인식을 방해하는 미디어의 영향력을 드러낸다. 노스탤지어는 현실 도피를 위해 상품화된 가상인데, 그 노스탤지어 속에도 이미 미디어가 자리 잡고 있다는 사실은 미디어의 무한 소급적 위력을 암시한다. 나아가 이러한 미디어의 권능은 가상과 현실의 위상이 뒤바뀐 '하이퍼리얼리티'의 생산에서 절정을 이룬다. 현실보다 더 현실 같은 가상, 원본 없는 이미지의 유통을 의미하는 하이퍼리얼리티는 《닉슨 인 차이나》 제2막 제2장의 극중극 장면에서 첨예하게 드러난다.

이러한 주제를 구현함에 있어 《닉슨 인 차이나》는 '낯설게하기'를 비판적 전략으로 구사한다. 브레히트가 창안한 낯설게하기는 '당연하고 자명한

사실에 대해 놀라움과 호기심을 불러일으키는' 연극적 기제로서, 익숙한 탓에 미처 인지하지 못하는 조건들에 대한 자각을 일깨우기 위해 극중 현실로의 몰입을 지속적으로 차단하는 방법이다. 《닉슨 인 차이나》는 코러스의 생경한 활용, 인과 관계의 의도적 배제, 극중극의 삽입, 음악의 모순적 사용 등을 통해 관객의 몰입을 방해하며, 이를 통해 비판적 인식의 거리를 확보함으로써 궁극적으로 암암리에 우리 삶에 편재하는 미디어의 영향력을 일깨우고자 한다.

70년대의 거물급 미디어 사건이었던 '닉슨의 중국방문'을 소재로 80년대 후반 - 멀티미디어에 기반한 대중 문화가 발달하고 디지털 미디어의 확산을 목전에 둔 시대 - 에 만들어진 이 오페라를 통해, 우리는 발 빠르게 변화하는 미디어 현실을 살아가는 인간의 모습을 읽을 수 있다. 이 작품의 초연 후 30여년이 지난 지금, 우리는 미디어와 현실의 본말 전도 현상을 더욱 전면적으로 경험하고 있다. 손 안의 인터넷을 통해 언제 어디서든 네트워킹이 가능하며, 나를 실시간으로 중계하는 SNS가 생활 속 깊숙이 들어와 삶을 주도하고 있다. 가장 내밀한 사생활마저 상품화 가능하고, 무심코 클릭한 뉴스 클립에서도 상업 광고가 깜빡이며 우리의 무의식에 스며든다. 이처럼 21세기 우리의 삶은 이미 미디어 정향적(media-oriented)이지만, 사생활 깊숙이 들어온 소셜 네트워크 서비스는 우리 삶의 피로도를 높이기도 한다. 《닉슨 인 차이나》에서 미디어 앞의 삶이 자신의 정치 인생 그 자체가 된 닉슨을 통해 우리는 실시간 소통으로 내 삶을 불특정 다수에게 매개하는 자신의 모습을 볼 수 있다. 미디어의 효과와 그것의 압박 사이에서 혼란을 겪는 닉슨은 미디어의 득과 실을 동시에 겪을 수밖에 없는 현실 속 우리 모습이기도 하다.

《닉슨 인 차이나》의 의의는 단순히 오페라가 동시대적 사건을 다루었다는 점이라든지, TV뉴스 형식을 차용했다든지 하는 표면적 성과에 있는 것

이 아니다. 이 작품의 의미는 미디어적 소재를 미디어적 형식으로 다룸으로써, 궁극적으로 미디어적 현실을 비판적으로 반영한다는 데에서 찾을 수 있다. 각종 SNS의 발달로 '미디어의 편재성'이 동시대적 상황을 대변하는 키워드가 되고 있는 오늘날, 《닉슨 인 차이나》의 선구적 작업은 더욱 빛을 발한다. 따라서 미디어 중심적 독해야말로 '동시대 오페라'로서 《닉슨 인 차이나》의 지위 및 가치를 보장해 준다는 사실을 다시 한 번 확인하며 본 연구를 맺고자 한다.

참 고 문 헌

[단행본]

드 젠고티타, 토머스, 『미디에이티드: 미디어가 만드는 세계와 우리의 삶』, 박금자 · 박연진 옮김, 커뮤니케이션북스, 2012.

박기현, 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』, 만남, 2006.

박영욱, 『매체, 매체예술 그리고 철학』, 향연, 2008.

방송문화진흥회 엮음, 『방송문화사전』, 방송문화진흥회. 2003.

벤야민, 발터, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 옮김, 민음사, 1990.

보드리야르, 장, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 2005.

볼츠, 노르베르트, 『미디어란 무엇인가』, 김태옥 · 이승협 옮김, 한울, 2011.

브레히트, 베르톨트, 『서사극 이론』, 김기선 옮김, 도서출판 한마당, 1989.

마이너, 모리스, 『마오의 중국과 그 이후』, 김수영 옮김, 도서출판 이산, 2004.

맥루언, 마셜, 『구텐베르크 은하계』, 임상원 옮김, 커뮤니케이션북스, 2001.

신혜경, 『벤야민 & 아도르노, 대중문화의 기만 혹은 해방』, 김영사, 2014.

심혜련, 『20세기의 매체철학』, 그린비, 2012.

와이만, 가브리엘, 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』, 김용호 옮김, 커뮤니케이션북스, 2003.

월간미술 엮음, 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1999.

이광석 외, 『현대 기술 · 미디어 철학의 갈래들』, 그린비, 2016.

이동훈, 『영화로 보는 태평양전쟁』, 살림출판사, 2005.

진중권, 『미디어 이론』, 열린길, 2016.

한국방송학회 문화연구회 엮음, 『TV 이후의 텔레비전: 포스트 대중매체 시대의 텔레비전 문화 정경』, 한울, 2012.

허머, 숀, 『라캉읽기』, 김서영 옮김, 도서출판 은행나무 , 2006.

호손, 제레미 M., 『현대문학이론용어사전』, 정정호 외 옮김, 동인, 2003.

호즈슨, 테리, 『연극용어사전』, 이기우 옮김, 한국문화사, 1998.

Adams, John. *Halleluyah Junction*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

Butler, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications,* New York: Routledge, 2012.

Caldwell, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, Rutgers University Press, 1995.

Cooke, Mervyn, *Twentieth-Century Opera*, Cambridge University Press, 2005.

Dant, Tim, *Television and the Moral Imaginary: Society through the Small Screen*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

Haldeman, Harry R., *The Haldeman Diaries: Inside the Nixon White House,* New York: Putnam, 1994.

Jameson, Fredric, “Postmodernism and Consumer Society”, in: (ed.)Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1987.

_____, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London; New York: Verso, 1998.

_____, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

Johnson, Timothy A., *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*, Ashgate Publishing Limited, 2011.

Kamuf, Peggy, “The Replay's Thing”, in: (ed.)Levin, David J., *Opera*

Through Other Eyes, Stanford University Press, 1994.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: MacGraw-Hill, 1964.

_____, *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects,* New York: Bantambooks, 1967.

Macmillan, Margaret, *Nixon and Mao: The Week That Changed The World*, New York: Random House, 2007.

May, Thomas, *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, Amadeus Press, 2006.

(ed.)Newcome, Horace, *Television: The Critical View*, New York; Oxford: Oxford University Press, 2000.

Fink, Robert, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice,* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

Williams, Raymond, *Television: Technology and Culture Form,* New York: Schocken, 1974.

Schwartz, Robert, *Minimalist*, New York: Phaidon Press, 2008.

Strickland, Edward, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991.

Tichi, Cecelia, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture,* New York: OUP, 1993.

[학위논문]

Atkinson, Sean, "An Analytical Model For the Study of Multimedia Compositions: A Case Study in Minimalist Music", Ph. D. Diss.,

Florida State University, 2009.

Daines, Matthew, “Telling the Truth About *Nixon:* Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams's Opera *Nixon in China*”, Ph. D. Diss., University of California, 1995.

Johnson, Timothy, “Harmony in the Music of John Adams: From Phrygian Gates to Nixon in China”, Ph. D. Diss., State University of New York, 1991.

Prock, Stephan Martin III, “Reading between the lines: Musical and dramatic discourse in John Adams's *Nixon in China*”, Ph. D. Diss., Cornell University, 1993.

[학술지 논문]

배연희, “홍색낭자군에 나타난 젠더와 서사전략”, 중국어문학논집, 2010.

이상엽, “권터 안더스의 종말론적 미디어 철학”, 사회와 철학(21), 2011.

Atkinson, Sean, “Aspects of Otherness in John Adams’s *Nixon in China”, Tijdschrift Voor Muziektheorie*, Vol. 18, No. 3(2013), Muziekgroep.

Hepper, E. G.; Ritchie, T. D.; Sedikides, C; Wildschut, T., “Odyssey’s End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning”, *Emotion,* 12(2012), 102-119.

Jameson, Fredric, “Reification and Utopia in Mass Culture”, *Social Text,* No. 1(Winter, 1979), 130-148.

Michaels, Bianca, “Opera for the Media Age: Composer Robert Ashley on Television Opera”, *The Opera Quarterly,* vol. 22, No. 3-4(2006).

Schwarz, David, "Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adams's *Nixon in China*", Indiana Theory Review 13(2).

Harris, Kristine, "*The Red Detachment of Women* between Stage and Screen", *The Opera Quarterly,* Vol. 26. No. 2-3(2010), 316-342.

[신문기사 및 인터뷰 자료]

Bargreen, Melind, "Nice Try, But This Eagerly Awaited Work Is a Failure", *The Seattle Times*, Friday, October 23, 1987.

Brown, Jonathan "Wrestling Roles from Fate, *Times Literary Supplement* 4439, 16 September, 1988.

Griffiths, Paul, "Report: Houston", *Musical Times* ,129 (January 1988)

Holmes, Ann, "'*Nixon in China'* opera more intense on TV than onstage", *Houston Chronicle*, April 15, 1988.

Lieberson, Jonathan, "Nixon in Brooklyn", *New York Review of Books*, 21 January, 1988.

May, Thomas, "Creating Contexts: Peter Sellars on Working with Adams", in: Thomas May, *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, Amadeus Press, 2006.

Newman, Barbara, "Another Opening Another Show-Singin' in the Rain and Nixon in China", *The Dancing Times,* Vol. 90, No. 1079, 2000.

Documents from China, "Red Detachment of Women: A New Road for Chinese Ballet", *The Drama Review: TDR,* Vol. 15, No. 2, Theater in Asia(Spring. 1971).

Porter, Andrew, "'Nixon in China': John Adams in Conversation", *Tempo, New Series,* No. 167(December, 1988).

"The Myth of History", The Metropolitan Opera Playbill(Nixon in China edition), February 9, 2011.

[악보 및 DVD]

Piano Reduction by McGinn, John Adams Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts, Boosey and Hawkes, Hendon Music, 1994.

The Met Opera "John Adams Nixon in China", Nonesuch, 2011.

Steinberg, Michael, *Liner note for Nixon in China*, Nonesuch, 1988.

[인터넷 소스]

Grove Music Online

[John Adams]

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42479?q=john+adams&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (2016. 3. 30. 접속)

[Peter Sellars]

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242520?q=peter+sellars&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (2016. 3. 30. 접속)

[SBS, MBC 뉴스 타이틀/시그널 변천사]

http://youtu.be/KAwXOgsxbMg?t=15m19s (2016. 3. 7. 접속)

《The Red Detachment of Woman》

https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3lQPU (2016. 4. 26. 접속)

An Opera, as a mediator of the media: A study on *Nixon in China* by John Adams

Chung, Da Woon
Department of Music, Music Theory & Musicology
The Graduate School
Seoul National University

John Adams's opera *Nixon in China* dealt with the event of President Nixon's visit to China in 1972. In this study, *Nixon in China* is examined from a media perspective. The work is unique in opera history as it showed actual news clip on the opera stage for the first time. This superficial relevance of the media has hindered more fundamental study on the media relevance *Nixon in China* has. I consider the media relevance as a salient feature of the work. It reflects the features of media in multiple layers, as on the subject matter, contents and the form.

As precedent, I have explored diverse discourse on the

media, especially those came after the popularization of the television. There are two opposite views on the media; positive and negative. However, both camps agree that the media is no more a neutral 'mediator'. They recognize the media has power to reorganize the fact and to affect our daily lives. This provides crucial point to review *Nixon in China* from a media perspective. I examined multiple aspects of the media that can be seen in Adam's work through detailed analysis of its libretto, music and staging. What this analysis have found is as follows.

Firstly, the material of *Nixon in China* is not 'Nixon's visit to China', but 'Nixon's visit to China **viewed on TV**'. It is the key point we should pay attention. Characters are sensitively conscious of the media all the time. They act differently based on presence or absence of the media, which shows media-affected life of contemporary people.

Secondly, the form which contains the material reflects that of TV media. It imitates the form of TV News and show programs. More fundamentally, its format takes that of media; 'pastiche' and 'flow'. Pastiche is juxtaposing different things without consistency. Flow is to arrange different segments not according to the necessary consequence, but for the sake of arousing interest. *Nixon in China* reflects

pastiche in its unconnected events and fragmentary music. Also it uses the cycle of tension and relaxation very effectively to catch the eyes of the audience unfolding the story. The principle of intermedia, which involves various characters of other genres is used in *Nixon in China.* Also, the characters of trash television which overwhelmed the audience with closely packed visual and aural material are found in *Nixon in China,* as well.

Lastly, what is the core message of this opera through its material and form? From the perspective of the media, the theme of *Nixon in China* could be a critical reflection on media-oriented reality. The work captures media-oriented contemporary people by phenomena of schizophrenia and nostalgia. Both of them have commons in disturbing wholistic perception. Schizophrenia appears in split self consciousness and a word-play of signifier. Nostalgia is a kind of commodified virtuality. It works as an escape from reality. In *Nixon in China,* nostalgia already includes TV, which reveals inexhaustible power of the media. This power of the media reaches its peak in producing hyper-reality. Virtuality that is recognized more real than actual reality could be defined as hyper-reality. It also includes distribution of copied image without original one. *Nixon in*

China reveals hyper-reality in play within a play.

Verfremdung(Defamilarization) works as an effective tool to awake media-affected reality. It enables us to recognize the manipulation of the media and to keep a distance by showing the content of media with its frame at the same time. This could be almost impossible if we are absolved in media.

Therefore *Nixon in China* could be read as an opera that mediates the media. It reveals the media in multiple layers and provides the profound reflection on media-oriented society and people. This is the core value of *Nixon in China* has. It also gives a unique status to *Nixon in China* as a contemporary opera.

keywords: John Adams, Nixon in China, CNN Opera, power of the media, Verfremdung, hyper-reality
Student Number: 2013-21649

닉슨 인 차이나 (Nixon in China)

앨리스 굿맨(Alice Goodman) 저

정다운 역

Act 1, Scene 1

(베이징 외곽의 비행장: 1972년 2월 21일, 춥지만 건조하며 활짝 갠 아침. 육·해·공의 파견부대가 비행장을 둘러서서 '세 가지 주요 강령과 훈련, 주의해야 할 8가지 사항(The Three Main Rules of Discipline and Eight Points of Attention')을 제창)

Soldiers of heaven hold the sky
천국의 병사들이 하늘을 붙들고 있네.
The morning breaks and shadows fly
아침이 밝아오면 그림자는 사라지네.

Your master is the laborer who rules the world with truth and grace
당신의 주인은 세계를 진리와 은혜로 다스리는 노동자들이라네.
Deal with him justly, face to face
얼굴과 얼굴을 맞대고 그를 공정하게 대해야 한다네.

Pay a fair price for all you buy
구입하는 모든 것들에 대해 정당한 대가를 지불하시오.
Pay to replace what you destroy
파괴한 것은 변상하시오.

Divide the landlord's property
지주의 재산을 나눕시다.
Take nothing from the tenantry
소작농들로부터 아무것도 빼앗지 마시오.

Do not mistreat the captive foe
적의 포로를 학대하지 마시오.
Respect women, it is their due
여성을 존중하시오, 그것이 그들의 의무요.

Replace doors when you leave a house.
집을 떠날 때는 문을 교체해 놓으시오.
Roll up straw matting after use
짚으로 된 매트는 사용 후에 말아 놓으시오

The people are the heroes now
지금은 인민들이 곧 영웅이라네

Behemoth pulls the peasants plow
거대한 짐승이 농부의 쟁기를 끌고 있네.

When we look up, the fields are white
눈을 들어 보니 들판이 희어졌네.
With harvest in the morning light
아침 햇빛에 비친 추수의 결실

And mountain rangers one by one
능선 굽이굽이
Rise red beneath the harvest moon.
저 우수의 달 아래로 붉은 해가 떠오르네

(제트기가 다가오는 소리가 들린다. 제트기는 곧 착륙을 하고 활주로를 달린다. 저우언라이 수상이 비서관들을 대동하고 활주로로 걸어 들어온다. 그들은 새벽 어스름 빛에서 그림자를 길게 드리운다. 대통령 전용기 "더 스피릿 오브 76"이 무대에 보이기 시작한다.)

(이동 계단이 승강구에 놓여 있다. 조금 후에 문이 열리면서 닉슨 대통령이 잠시 문 쪽에 서 있다가 계단을 내려온다. 주황색 코트를 입은 영부인이 그 뒤를 따른다. 대통령이 계단 중간에 이르자 저우 수상은 박수를 치기 시작한다. 닉슨은 잠시 멈춰 중국의 관습에 따라 답례한다. 그는 계단을 다 내려오자 오른 손을 뻗어서 수상이 있는 쪽으로 걸어간다. 두 사람은 서로 악수를 나눈다.)

저우: 비행은 순조로우셨습니까?
닉슨: 네, 평소보다 매우 순조롭게 잘 왔습니다. 기분 좋은 비행이었습니다. 시차를 줄이기 위해 하와이에서 하루를 묵고 괌에서 하루를 묵었습니다. 그렇게 하는 편이 쉽거든요. 수상께서도 잘 아시지요. 여행을 많이 하실 테니까 말입니다.
저우: 저는 별로 아닙니다. 고향 중국으로 영원히 돌아온 여행객이라고나 할까요. 모든 여행은 다 고행이지요. 당신을 맞이하게 돼서 영광입니다.

(미국인 일행이 모두 내리자 밴드 연주가 시작된다. 수상은 대통령에게 중국 관료들을 차례로 소개시킨다. 그리고 함께 줄지어 서 있는 경호원들을 훑어본다. 그들이 지나갈 때 경호원들은 모두 고개를 돌려 예를 표한다.)

(소개가 시작되는 동안 대통령은 노래를 부른다. 그는 기대하고 있던 승리의 기쁨이 실패의 끔찍한 기대로 바뀌어 버린다는 것을 노래한다. 중국과 미국의 수행단은 무대에서 사라진다. 눈부신 햇빛이 백열전구의 빛으로 서서히 어두워진다.)

닉슨: 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스는 신비로워. 내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때, 내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때, 내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때, 베이징 외곽의 황무지에서, 전 세계가 듣고 있지.

저우: 제가…

닉슨: 전 세계가 듣고 있지

저우: 저…

닉슨: 듣고 있지, 듣고 있어. 우리가 조용히 이야기를 해도 역사, 역사, 역사의 눈과 귀가

저우: 제가 소개시켜드리겠습니다…

닉슨: 역사의 눈과 귀가 모든 행동, 모든 말 하나하나를 다 지켜보고 있지.

저우: 제가 국가 안보 장관을 소개시켜 드리겠습니다.

닉슨: 우리의 모든 행동과 모든 말을, 그리고 우리가 멈춘 채로 있을 때 우리를 바꿔놓지.

저우: 국가 안보…

닉슨: 우리를 바꿔놓지, 우리가 멈춘 채로 있을 때

저우: 장관…

닉슨: 우리를 바꿔놓지 우리가 멈춘 채로 있을 때, 역사를 만들 때, 역사, 우리가 역사를 만들 때, 역사의 눈과 귀가, 우리가 역사를 만들 때

닉슨: 상하이에서부터 올 때 보니 시골은 황량한 잿빛이더군. 팻은 "브루겔[230] 같군."이라 했어. "우리는 인류의 평화를 위해 왔소." 내가 말했지. 내가 말했어. "나는 인간의 위대한 꿈을 성취한 우리 아폴로 우주비행사들을 마음에 품고 왔어. 우리는 정착되지 않은 시간에 살고 있어. 우리의 적은 누구인가? 누가 우리의 친구인가? 지구의 동쪽이 우리를 부르네. 우리는 해의 동쪽으로 날아왔지. 달의 서쪽, 우리가 잃은 사람들로 가득 찬 불신의 바다를 건너왔지. 지구에 있는 고요의 바다

뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스, 뉴스…지금은 미국의 황금시간대군. 어젯밤. 어젯밤. 사람들은 지금 우릴 봤지. 텔레비전의 푸른빛이 잔디에 드리우네. 설거지는 끝나있고 숙제도 다 했으며 개와 할머니는 잠들어 있지. 차가 지나가며 경적을 울리네. 길을 내려다보니 미국은 정말 좋아. 늙고 추위에 떠는 병사가 물고기 떼를 지나 알려지지 않은 바닷가를 향해 가네. 생쥐들이 침대보를 갉아먹기 시작했어. 저 아래에서 웅얼거리는 소리가 들려. 은혜를 모르는 것들! 내 손은 바위처럼 신실하다네. 아침 비둘기 같은 소리가 내 귀에 들려. 아무도 우리의 친구가 아니야. 폭도들이 화염병을 던져도 우리 손은 지구를 지켜주지. 그러니 우리는 계속 전진해야 한다네.

---

230) 피테르 브뤼헐(Pieter Brueghel, 1525- 1569), 플랑드르의 화가, 소묘가, 동판 밑그림화가이다. 브레다(현 네덜란드령) 근방의 브뤼겔 촌에서 출생했다고 하며, 브뤼셀에서 사망했다. 여행 중 알프스 산중의 풍경을 그린 소묘는 안트베르펜의 출판업자 히에로니무스 코크(Hieronymus Cock)에 의해 12장의 동판화집으로 간행되어 풍경(동판)화가로서의 지위를 확립했다. 만년의 작품에는 그에게 '농민 브뤼헐'이라는 이름을 붙여준 『농민의 춤』이나 『농민의 결혼식』(모두 빈 미술사미술관), 또는 『교수대 위의 까치』(1568, 다름슈타트, 헤센 주립미술관)와 같이 인물이 커짐에 따라 화법에도 점묘(点描)풍의 처리를 하는 등의 새로운 맛이 더해져 원숙의 경지에 이르렀다. (한국사전연구사 편집부, 미술대사전(인명편), 한국사전연구사, 1998

(전화벨이 두 번 울린다. 수화기가 들리고 키신저가 대통령에게 마오가 만나기를 원한다는 말을 전한다.)

키신저: 대통령님.
닉슨: 뭐라고? 알겠소.[231]

Act 1, Scene 2

(백열등이 밝혀진 마오의 서재. 구식 램프가 그림자를 드리웠다. 여기저기에 책이 있는데 펼쳐진 채로 있고 뒤집혀 있는 것도 있다. 사방의 벽이 책으로 가득 차 있고 대부분의 책에는 빽빽하게 종이로 된 긴 모양의 북마크가 꽂혀있다. 마오 주석은 반원 배열로 놓여있는 푹신한 갈색 안락의자에 앉아 있다. 몇몇 중국 사진기자들이 방에 들어오고 닉슨, 저우 수상, 키신저가 이어 등장한다. 여성 비서관(마오 뒤에 앉아있는 세 명 중 하나)이 마오의 팔을 부축한다. 마오는 의자에서 일어나 악수를 청한다.)

마오: 나는 말을 잘 못합니다.[232]
비서관들: 나는 말을 잘 못합니다.
닉슨: 저도 여기에 오니 기쁨으로 말문이 막힙니다.
마오: 그럼 우린 똑같은 상태니 시작해도 좋겠습니다.
비서관들: 그럼 우린 같은 처지니 이야기를 시작해도 좋겠습니다.
마오: 우리의 오랜 친구 장개석은 덕은 갖춘 사람인데도 이 모든 일들에 대해서 별로 호의적이지 않은 것 같습니다. 우리를 별로 좋아하지 않아요. 그가 한 최근 연설을 보셨습니까?
닉슨: 물론입니다. 통렬한 비평가예요. 그러나 곧 자신이 그 피해를 입게 될 겁니다. 곧 평가를 받게 될 테니 그를 미워하지 마십시오.
마오: 그건 염려하지 마세요. 우리는 한 세대 동안 그의 행적을 쫓아 왔습니다. 우리는 그

231) 원래 마오와 닉슨의 만남은 계획되어 있지 않았다. 당시 대통령을 수행했던 할트만(H.R. Haldeman)이 남긴 일기에 의하면 마오와 닉슨이 만날 기회가 있을지는 불투명했으나 닉슨이 베이징에 도착 후 환영 연회 전까지 숙소에서 휴식을 취하고 있을 때 급작스럽게 키신저를 통해 마오가 만나기를 원한다는 연락을 받았다고 한다. 닉슨은 연락을 받고 황급히 옷을 챙겨 회담 장소로 갔으며 두 사람의 만남은 소수 중국의 기자들을 제외하고는 철저히 비밀리에 이루어졌다. 회담이 다 끝난 후에 조정을 통해 언론에 알려졌다고 한다. Haldeman, Harry R., *The Haldeman Diaries: Inside the Nixon White House,* New York: Putnam, 1994, 413.

232) 마오는 당시 고혈압과 폐의 이상으로 건강이 극도로 악화된 상태였고 약과 주사를 불신했기 때문에 모든 치료를 거부했다고 알려져 있다. 닉슨의 방문을 앞두고 치료를 받아 상태는 조금 호전되었으나 양쪽 다리가 모두 심하게 부은 상태였고 폐의 이상으로 목소리가 잘 나오지 않았다고 한다. (Margaret Macmillan, *Nixon and Mao: The Week That Changed The World* , New York: Random House, 2007, p. 64-65.) 마오가 "말을 잘 하지 못한다"는 것은 신체적인 이상으로 목소리의 발화가 힘들다는 의미였는데 이 정황에서는 언변이 부족해서 말을 잘 하지 못한다는 의미로 들릴 수도 있어서 묘한 이중적 의미를 가지고 있다.

사람의 모든 걸 다 알고 있습니다.
저우: 그것에 대해서는 공동성명서에서 다루면 될 것 같습니다.

(두 사람은 자리에 앉고 사진을 위해 악수를 계속 하는 동안 사진기자들은 셔터를 눌러댄다. 마오와 닉슨은 나란히 옆에 앉아 있고 수상과 키신저는 각각 마오 옆과 닉슨 옆에 앉아 있다. 비서관들은 마오의 뒤에 자리를 잡는다.)

마오: 아, 철학자님. 파리가 당신의 계획을 허락했다고 들었소.
키신저: 주석님 책을 하버드에서 읽고 있다니 기쁘시지 않습니까? 제가 4권 모두를 지정도서로 했습니다.[233]
마오: 내 책은 보잘 것 없는 것이오. 부족한 사람들의 상식에 따라 그들의 말과 생각을 엮은 것뿐이라오. 여성의 신경을 건드리는데 힘을 쏟으면서 그걸 살아있는 증거라고 여기는 사람들 말이오.
닉슨: 주석님의 책은 온 국가를 사로잡았고 세계를 바꾸어 놓았습니다.
마오: 나는 세상을 바꾸지 못하오. 베이징 근처에서라도 책에 대해 뭐라도 남아 있으면 그것으로 족합니다.
비서관들: 나는 세계를 바꾸지 못하오.
닉슨: 이제 타이완과 베트남에 대한 이야기와 거기서 일어난 문제들을 이야기 하면 될 것 같습니다.
마오: 그 일이라면 수상에게 맡겨둡시다.
비서관들: 그 일이라면 수상에게 맡겨둡시다.
마오: 내가 할 일은 철학이요. 자, 그럼 키신저 박사, 당신은 외교 전문가로 정평이 나있는 분이라고 들었소.
키신저: 제가요?
닉슨: 제 오른팔이나 마찬가지입니다. 이 사람이 제임스 본드라고는 전혀 생각하지 못하실 겁니다.
저우: 그는 항상 은밀하게 일을 하지요.
마오: 어둠 속에서 일어나는 모든 외교는 회색입니다.
비서관들: 어둠 속에서 일어나는 모든 외교는 회색입니다.
닉슨: 그는 제임스 본드에요.
저우: 임무 때문에 파리로 갔을 때
키신저: 저는 위장술을 씁니다.
마오: 그는 그들의 무릎을 덮어서 속임수를 쓰지요.
비서관들: 그는 그들의 무릎을 덮어서 속임수를 쓰지요.
닉슨: 그만 하세요! 그만 하세요! 그만 하시란 말입니다. 키신저는 최정상급 외교관입니다. 여자들은 그가 뜨거울 때도 미지근하다고 생각하지요.

---

233) 마오의 책은 모두 5권이며 한 세트로 묶여 있었다. 키신저는 마오의 기분을 좋게 해 주려고 그의 책을 하버드의 지정 도서로 해 놓았다고 자랑하지만 5권을 4권이라고 언급하는 중대한 실수를 범하고 있다.

마오: 당신도 여자들을 가지고 놉니까?
비서관들: 당신도 놉니까?
닉슨: 내가 아니고 제임스 본드가 그렇단 말입니다.
저우: 올해는 선거가 있는 해이지요.
키신저: 그는 절대로 알려주지 않아요.

(사진기자들이 촬영을 끝냈다. 저우 수상은 사진기자들에게 밖에 있는 홀로 나가 있으라고 손짓한다. 그는 더 긴장된 자세로 앉고 닉슨과 키신저도 마찬가지이다. 마오 주석만 팔을 의자 팔걸이 걸치고 뒤로 기대어 앉아있다. 대화가 이어진다.)

마오: 우리는 만약 그가 선거에서 혹시 이긴다면 당신네 민주당 후보를 만날 계획입니다.
닉슨: 그건 운명이지요. 중국이 인내할 필요가 없기를 바랄 뿐입니다. 저는 대통령이 되어서 중국을 다시 방문할 수 있었으면 좋겠습니다만.
마오: 나는 당신에게 내 표를 던지겠어요. 나는 바른 편에 있는 사람을 지지합니다.
키신저: 바른편이라는 게 무슨 뜻입니까? 우익이라는 뜻입니까? 아니면 정의로운 편을 말씀하시는 겁니까?
마오: 아니, 아니오.
닉슨: 그들이 제안을 하면 우리는 그걸 처리하지요.
마오: 나는 우익을 좋아해요. 닉슨, 히스 같은…
닉슨: 드골은요…
마오: 드골은 아니오. 드골을 그런 틀로 분류하기는 싫소.
키신저: 그렇지만 독일은 얘기가 다릅니다.
마오: 우리는 한 번 이상 우익이 나라를 이끌고 나간 적이 있죠. 핵심 그룹이 결국은 다시 구스 스텝[234]으로 돌아가긴 했지만 말이요. 미국의 완고한 이론가들은 일을 할 때 어떤 식으로 수정을 합니까?
닉슨: 주석께서는 왕밍, 치앙, 창 쿠오타오, 리 리산(Wang Ming, Chiang, Chang Kuo-tao, Li Lisan)을 말씀하시는 겁니까?
마오: 일반적으로 그렇단 말입니다. 우리가 택하는 말들은 역설입니다. 마르크스의 저우종자들 중에 극좌파이고 교조주의자들이며 전체주의자들이죠. 진정한 마르크시즘은 극좌파에 의해 불리는 겁니다. 때로 진정한 좌파는 삽은 삽이라고 부르면서도, 좌파를 우파라고 부르지요.

저우: 당신은 잘 알려진 어떤 나무가 있다고 했지요. 그것은 보잘 것 없는 곳에서 어느 날 나와서 묘목으로만 살고 좋은 주인이 그걸 애지중지 키우면, 가장 전성기일 때 죽는다면서요.
닉슨: (놀라며) 십자가 아닙니까?
마오: 자유의 나무 말입니다. 그냥 넘어갑시다. 이건 시험을 보는 게 아니라 수수께끼를 푸

234) 다리를 굽히지 않고 높이 쳐들면서 걷는 행진

는 것이니까요. 혁명은 지속되지 못합니다. 그건 일정 기간 동안만 유지됩니다. 정권은 시간 속에서가 아니라 그 기간에서만 생존할 수 있지요.

마오: 그것이 젊을 동안은 우리 안에서 살 수 있지요. 우린 그걸 구할 수 있지만 그게 스스로 구하지는 못해요.

키신저: 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다.

키신저 & 비서관들: 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다.

닉슨: 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 당신의 정권이 이어질 겁니다. 당신의 정권이 천 년 동안, 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 당신의 정권이 이어질 겁니다. 당신의 정권이 천 년 동안, 당신의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 천 년 동안.

저우: 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다. 주석님의 정권이 천 년 동안 이어질 것입니다.

마오: (중간에 끼어들며) 나라의 창시자들이 우선이죠. 그 다음이 부당이득자들. 창시자들이 우선이고, 그 다음이 부당이득자들. 나라의 창시자들이 우선이죠. 그 다음이 부당이득자들. 창시자들이 우선이고, 그 다음이 부당이득자들.

비서관들: 창시자가 우선이죠. 그 다음이 부당이득자들. 자본주의자들? 창시자가 우선이네, 창시자가 우선이야.

닉슨: 자본주의자들? 자본주의자들? 자본주의자들? 자본주의자들? 자본주의자들? 황학루

마오: 사람을 낚는 어부, 사람을 낚는 어부, 준비된 망각, 준비된 망각, 준비된 망각

비서관들: 사람을 낚는 어부, 준비된 망각, 준비된 망각, 준비된 망각

마오: 오해는 맙시다. 준비된 망각

비서관들: 오해는 맙시다. 오해는 맙시다. 준비된 망각

닉슨: 황학루는 해외로 날아가 버렸습니다. 황학루[235], 황학루, 황, 황학루가 해외로 날아가 버렸습니다. 생각해보세요. 149년 이후로 우리가 잃고 얻은 것을 생각해 보세요.

저우: 지금의 흐름으로는 중국이 미래에....

닉슨: 미래의 시장을 뚫고 들어올 것입니다.

마오: 그거야 말로 대단한 일이 될 겁니다. 우리가 뉴욕 증시에 뛰어들면 여기저기서 이익을 얻을 겁니다. 이런 투자는 안전할까요? 그렇지 않습니다. 그럴 것 같지 않아요.

닉슨: 바로 그거에요. 주석님은 중국이 부자나라가 되길 바라지 않으시는군요.

마오: 당신은 데리고 온 사람들을 본국으로 돌려보내고 싶어 하는군요.

닉슨: 만약 그렇다면요? 만약 그렇다면요? 그게 잘못입니까? 그게 잘못입니까?

마오: 우리 육군들은 해외로 가지 않습니다. 왜 그래야 하나요? 우리는 원하는 걸 가졌습니

---

235) 황학루(The Yellow Crane): 중국 후베이 성에 있는 누각이며 강남 3대 명루중 하나이다. 2007년 5월 국가 666개 5A급 여유경구의 하나로 지정되었다.

다. 새로운 선교사들, 사업적인 임무를 띤, 현지를 조사한 다음 공격하지요. 우리의 쌀을 빵으로 바꿔주고 우리 형제들의 피로 우리를 씻어 주겠다고 약속하며. 그리고는 고리대금의 십자가에 우리를 못 박지.

마오: 자기들의 안전을 보장하며 그들 뒤로 그린 베렛[236]이 오지.

닉슨: 중국인들의 믿음은 어디에 있습니까?

마오: 인민들의 믿음이요? 인민들의 믿음이요? 팔아야 할 채권의 또 다른 신화로군요. 당신한테는 효과가 있을 겁니다. 국민들은 나라를 나누기로 결정했습니다. 나라를 나누는 것은 곧 하나로 만드는 것입니다. 깨진 황금 술잔을 다시 맞추는 것, 황금 술잔

마오: 와야 할 세상이 왔습니다. 와야 할 세상이 왔습니다. 세상, 세상, 와야 할 세상이 왔습니다. 왔습니다. 이것은 그들의 것입니다.

비서관들: 마땅히 와야 할 세상이 왔습니다. 이것은 그들의 것입니다. 마땅히 와야 할 세상이 왔습니다. 이것은 그들의 것입니다. 그들의 것입니다. 와야 할 세상이 왔습니다. 이것은 그들의 것입니다.

비서관들: 사람들은 하나로 만들기로 했습니다. 하나로 만들기로 했습니다.

마오: 우리는 한때 "조상님들이여 만수무강하소서!"라고 외쳤지요. 우리는 한 때 "조상님들이여 만수무강하소서!"라고 외쳤지요. 우리는 한 때 "조상님들이여 만수무강하소서!"라고 외쳤지요. 지금은 "살아있는 자들이여 만수무강하라."가 되었습니다. 살아있는 자들이여 만수무강하라. 만수무강, 만수무강, 살아있는 자들이여 만수무강하라! 만수무강, 만수무강, 살아있는 자들이여 만수무강하라!

비서관들: 우리는 한때 "조상님들이여 만수무강하소서!"라고 외쳤지요. 지금은 "살아있는 자들이여 만수무강하라."가 되었습니다. 살아있는 자들이여 만수무강하라! 만수, 만수, 만수무강, 살아있는 자들, 잘아있는 자들, 살아있는 자들, 살아있는 자들! 살아있는 자들의 만수무강, 살아있는 자들의 만수무강, 살아있는 자들의 만수무강, 만수무강

닉슨: 역사는 숨을 멈추고, 역사는 숨을 멈추고, 역사, 역사, 역사는 숨을 멈췄네.

저우: 인민들, 인민들, 인민들이 나라를 하나로 만들기 위해 나누기로 결정했다네. 인민들이 나라를 하나로 만들기 위해 나누기로 결정했다네.

닉슨: 역사, 역사, 역사, 역사, 역사는 숨을 멈췄네.

마오: 우리는 침묵하는 다수가 때를 기다리고 있다는 걸 알지. 우린 침묵하는 다수가 때를 기다리고 있다는 걸 알지.

키신저: 네, 당신이 이겼습니다. 제가 졌어요. 당신이 이겼습니다. 제가 졌어요. 제가 졌어요. 제가 졌어요. 제가 졌어요. 제가 졌어요. 제가 졌어요. 제가 졌어요. 당신이 이겼습니다. 제가 졌어요.

저우: 주석님은 죽은 사람들을 말씀하신 겁니다. 주석님은 죽은 사람들을 말씀하신 겁니다. 주석님은 죽은 사람들을…

닉슨: 공자, 공자. 공자…

---

236) 애론 뱅크(Aaron Bank) 대령에 의해 1952년 창설된 미국 육군의 특수부대. 요원들이 녹색 베레모를 쓴 데서 붙여진 별명임. 2차 세계대전에서 활약했던 예비역들로 구성되었으며 주 임무는 "육해공으로부터 적지에 침투하여 정보를 수집하고 폭동을 일으키는 것이다.

마오와 비서관들: 우리에게는 더 이상 공자가 필요하지 않아. 그를 썩게 내버려 둬. 저주하진 않아. 말이란 것은 그 근원에게 양분을 공급해주기 위해서 해체 되지. 오래된 낙엽은 나무로 흡수되어 다시 나뭇가지로 자란다네. 다시 나뭇가지로 자란다네. 대지로부터 솟아올라. 그것들은 마치 음식과 배설물이 같은 것과 매한가지지. 바위위에 당신의 무덤을 만들어도 좋아. 그러나 우리에게 땅을 주면 우리는 무덤을 파지. 수 백 년 동안 땅에 귀를 바짝 대고 그의 목소리를 듣지.

마오: 파라오의 무덤에서 자유롭게 된 플라토닉한 사람들은 당당하게 자신들만의 삶을 살려고 해. 바람에 실려 오는 산업의 소리를 듣고 싶어 하지. 소리를 듣고 싶어 해. 바람에 실려 오는 산업의 소리를 듣고 싶어 하지. 쟁기는 고랑을 만들고 옷감은 바늘로 꿰매지지. 거대한 대지를 움직이는 것과 이런 사람들은 일을 하길 원해. 돌아가고 싶어 하지 않아. 현혹되지 않아. 어둠에, 메아리에, 그림자에, 메아리에, 그림자에, 그리고 고리들에, 고리들

비서관들: 이런 사람들은, 이런 사람들은 동굴에서 해방될 것입니다.

마오: 이런 사람들은 결국 양쯔를 연결하기 위해 황학루를 내칠 것이요.

비서관들: 결국, 이런 사람들은 이런 사람들은 황학루를 내칠 것입니다.

마오: 다른 세대들은 공자를 내세울 수도 있습니다. 중국을 지키는 자는 자신들의 주인을 위해서 벙커에서 기다리죠.

닉슨: 명나라의 무덤처럼 말입니까?

(마오는 의자에서 졸고 있는 것처럼 보인다.)

닉슨: 나는 이 나라의 젊은이들이, 또 우리의 젊은이들 모두가 빛을 향해 앞으로 도약하는 것이 첫 번째 단계라고 생각합니다. 우리의 임무는 그들에게 미래와 우리의 과거 둘 다를 보여주는 것입니다. 불과 정오의 이글거림. 그것들이 우리의 메마른 뼈에 어떻게 영감을 불어 넣어줄지, 어떻게 우리의 잃어버린 꿈을 일깨워 줄지. 우리는 자녀들에게 항해를 시켰습니다. 옳건 그르건 우리의 자녀들, 우리나라를 데려왔지요. 그리고 우리는 물러납니다. 조상들과 후손들, 함께 손을 잡읍시다. 함께 손을 잡읍시다. 함께 손을 잡읍시다. 한 번 평화를 만들어 봅시다. 역사는 우리의 어머니입니다. 우리는 이런 방법으로 어머니에게 경의를 표하려고 애씁니다. 역사는 우리의 어머니입니다. 우리는 이런 방법으로 어머니에게 경의를 표하려고 애씁니다.

비서관들: 역사, 역사, 역사, 역사는,

마오: 역-역사는 더러운 돼지.

비서관들: 역사는 더러운 돼지, 더러운 돼지, 역사는 더러운 돼지라네,

마오: 만일 우리가 우연히 역사의 구멍에서 탈출한다면 역사는 우리 위에 눕지. 역사는 우리 위에 눕지. 역사는 우리 위에 눕지.

비서관들: 만일 우리가 우연히 역사의 구멍에서 탈출한다면 역사는 우리 위에 눕지. 역사는 더러운 돼지. 역사. 역사, 역사, 역사, 역사, 역사, 역사, 역사, 역사는 우리 위에 눕지.

닉슨: 맞습니다.
비서관들: 역사는 우리 위에 눕지, 역사는 우리 위에 눕지, 우리 위에 눕지, 역사는 우리 위에 눕지.
닉슨: 그러나 우리는 여전히 기회를 잘 포착해야 합니다.
저우: 당신은 손이 때리기 위해서 올라왔다는 사실을 간과하고 있습니다. 손은 죽일 기회를 포착하기 위해서 밖으로 뻗는 것입니다. 여기에 우리가 서 있습니다. 경계를 넘어서, 당신들이 뻗친 손, 러시아의 요동은 좀 수상해 보입니다. 나의 직설적인 표현을 이해해 주십시오.
마오: 나는 늙었고 힘이 없소. 당신들이 뒤집어엎는 것을 원하지 않소.
비서관들 : 나는 늙었고, 늙었고 힘이 없소 당신들이 뒤집어엎는 것을 원하지 않소.
닉슨: 주석님의 삶은 모두에게 잘 알려졌습니다. 저는 가까스로 목숨을 부지했다고 생각하니 안심이 됩니다.
마오: 나는 당신이 압도당한 줄 알았소.
닉슨: 저의 발은 당신처럼 땅에 굳게 붙어 있습니다. 나도 주석님처럼 가난한 사람들 편이니 우리는 이야기가 통할 겁니다.
마오: “여섯 번의 위기”는 괜찮은 책이요.
닉슨: (저우 수상에게) 저 분은 책을 너무 많이 읽어요.
저우: 아, 누가 아니랍니까?
닉슨: 독서가 주석님을 철처럼 강하게 만들었나봅니다.
마오: (마오는 무대 밖에 있는 방문객들을 보다가 책장을 넘기기 시작한다.) 아니오. 그렇지 않소. 창시자들이 먼저고
비서관들: 창시자들이 먼저고
마오: 그다음이 부당 이득자들이요.
비서관들: 부당 이득자들, 부당 이득자들, 부당 이득자들

Act 1, Scene 3

(방문 첫 날의 저녁, 미국의 방문단 일행은 인민대회당의 연회에 초대되었다. 밖 지붕에는 전등 불빛이 밝게 켜져 있고 안에는 900개의 테이블이 세팅되어 있다. 먼 벽에는 마이크가 설치된 연단이 있다. 미국과 중국 국기가 벽면에 부착되어 있다. 닉슨과 영부인은 각기 수상의 양편에 앉아 있다. 그들의 등은 국기를 향하고 있고 마주보이는 눈처럼 흰 테이블보를 바라보고 있다. 미국 방문단에 포함된 뉴스 관계자들과 중국의 주요 관료들도 자리를 함께 했다. 멀리 보이는 시야는 흐릿하다. 매우 활기차고 우호적인 분위기이다. 닉슨은 마치 천국에 도착한 날의 저녁인 듯 이상하게 즐겁고 머리가 가볍다. 연회 내내 대화가 이어진다.)

닉슨: 오늘 밤은 젊게 느껴져. 오늘밤은 젊게 느껴져.
팻: 내 꿈을 향한 기나긴 길이 펼쳐져 있네요.
닉슨: 오늘 밤은 젊게 느껴져. 오늘밤은 젊게 느껴져.

팻: 언덕 위 바로 그 마지막 선구자에게로 가면 우린 고향에 닿아요.
닉슨: 오늘 밤은 젊게 느껴져.
팻: 여보, 사랑해요.
닉슨: 당신 피곤할 텐데.
팻: 아니, 아니야, 씻고 쉬어서 기분이 좋아졌어요. 그런데 당신.
닉슨: 분위기가 좋은데. 이 분위기를 워싱턴에 좀 보냈으면 좋겠어. 최고로 기분이 좋아요.
팻: 여기 오면서 눈을 품은 흰 달을 봤어요. 눈! 온통 눈에 덮인 중국. 생각해보세요. 생각만 해도 몸이 떨려요.
닉슨: 건배가 시작될 때까지 기다려 봐요. 술이 들어가고 떠들면 몸이 따뜻해질 거예요.
팻: 내 머리까지 가야할 텐데. 내 머리까지 가야할 텐데
닉슨: 이제 내가 러시아 스파이가 되어야겠군.
팻: 진지하게
닉슨: 당신은 구름 속에 있는 달을 보고 눈이 올 거라고 하지 않았소. 계속 해요.
팻: 저우 수상님, 평화를 위해 애써주세요.
저우: 영부인께서 옳은 말씀을 하십니다. 긴장은 금세 사그라들어요. 난 뼈 속까지 그걸 느낍니다.
팻과 닉슨: 이 인민대회당은 바람을 이기고 요새처럼 서 있군요.
팻: 바람을 거스르고 서있군요.
팻과 닉슨: 바람이 어디로 불든 상관없이, 서풍이 부는 것은 봄이 온다는 신호예요. 서풍이 부는 것은 봄이 온다는 신호예요. 서풍이 부는 것은 봄이 온다는 신호예요.
저우: 봄이 벌써 온 것 같지는 않습니다만…
팻: 숨을 깊이 들이 마시면 느끼실 수 있을 거예요. 정말이에요. 아직 눈이 더 내려야 하긴 하지만 여기는 봄이나 마찬가지예요. 여긴 봄이나 마찬가지예요.
키신저: 그렇게 될 때까지는 추위 속에서 함께 앉아 있는 게 좋겠습니다.
저우: 추위를 피하기 위해 모여 있자는 겁니까? 데탕트의 그런 모습에서는 우리가 용기를 얻을 수가 없습니다.
닉슨: 저 사람에겐 들리지 않을 겁니다. 멀리 떨어져 있으니까요. 어떤 프랑스 사람이 저를 보더니 “루비콘 강변에서 사람들은 낚시를 하지 않는다.”고 했습니다. 저는 낚시 여행이 위대한 백인의 희망을 차용해주도록 도울 거라고 믿는 정치인을 한 명 알고 있습니다.
저우: 지성은 나쁜 게 아니지요.
닉슨: 그런 헨리가 가진 비장의 무기입니다. (건배한다.) 이런 것들은 독성이 강하지요.
저우: 보편적인 치료책입니다. 아니면 우리가 여기로 불러들여야지요. (건배가 세 번 끝나자 저우 수상은 미국 일행을 향하여 잔을 든다.) 건배! 건배! 건배!
코러스 1 & 2: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!
저우: 건배!
닉슨: 건배! 건배! 건배! 건배!
코러스 1 & 2: 건배! 건배! 건배! 건배!

(팻, 키신저, 코러스와 나머지 사람들이 닉슨에게 박수를 보낸다. 닉슨은 박수에 답례한다.)

코러스 1: 쉬~쉬~쉬~
코러스 2: 쉬~쉬~쉬~

저우: 여러분, 우리의 동지들과 친구들! 우리는 이제 각기 다른 방식을 기리려 합니다. 이 산을 넘어 우리가 서 있는 정상으로 이끌어 준 방식 말입니다. 여기서 내려다보며 우리가 지나 왔던 것들을 생각해 보십시오. 미래와 과거가 반밖에 보이지 않는 저 아래에 있습니다. 우리는 지금 놀라워하고 있습니다. 이런 전쟁에서 살아남은 것을, 저런 길들을 걸어온 것을, 철로를 깔기 위해 저 바위를 폭파시킨 것을 말입니다. 추운 밤 동안 타협에 굴하지 않는 생각들이 민간군이 주장했을 만한 공통점을 찾으려고 시도했습니다. 그림자 권투선수가 급소를 찌르는 날이 올 거라는 확신도 있었고요.

저우: 우리는 새벽 미명에 평원위에 줄지어 있는 도시들을 보았습니다. 소작인의 목초지로 둘러싸인 고요한 평원의 도시들을 보았습니다. 우리가 아직 가지 못한 땅에는 셀 수 없이 많은 이삭을 가진 밀이 태양과 인사하고 있습니다. 우리의 자녀들은 방해받지 않고 평화를 향해 언덕을 내려갑니다. 우린 그들의 땅에 소금을 뿌리거나 그들의 농작물을 불사르지 않을 것입니다. 우리는 그들을 위해 테라스를 만들었습니다. 선한 미국인들과 중국인들은 적절한 때에 자신들의 목표를 천명할 것입니다. 시시각각 우리가 점령한 선구자들의 광활한 지역에 대해 축배를 들 겁니다. 우리 국민들이 오늘날 획득한 땅의 영속성을 부여잡고 비전으로부터 유산으로, 비전으로부터 유산으로, 비전으로부터, 비전으로부터, 비전으로부터 유산으로

저우: 모든 애국자들은 한 때 형제였습니다. 그들이 한 형제가 될 때를 위하여 다시 잔을 듭시다. 그 때를 위하여, 그들이 한 형제가 될 때를 위하여 건배!

코러스: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

저우: 건배!

팻: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

코러스: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

키신저: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

팻: 건배! 건배! 건배!

키신저: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

코러스: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

닉슨: 수상님, 그리고 존경하는 내빈 여러분. 나는 많은 연회에 참석해 보았지만 오늘처럼 즐거운 저녁 연회는 처음입니다. 오늘처럼 즐거운 저녁 연회는 처음입니다. 저 밖 미국에서도 이렇게 훌륭한 음악을 연주하는 것을 들어본 적이 없습니다. 나는 감사의 말씀을 드리고 싶습니다. 이것을 가능하게 만들기 위해 애쓴 분에게요. 수상님, 당신의 훌륭한 연설을 듣는 사람누구라도 당신을 존경하지 않을 수 없습니다. 전에 했던 어떤 대중 연설보다도 더 많은, 수백만의 사람들이 위성 기술을 통해서 우리가 나누는 이야기를 들을 겁니다. 누구와도 소식을 나눌 수 있습니다. 누구와도, 누구와도, 누구와도 소식을 나눌 수 있습니다.

닉슨: 원격통신은 당신의 메시지를 우주로 보냅니다. 우리가 나눈 말들은 기억되지 않을 수도 있지만 우리가 한 일은 세계를 바꿀 수 있습니다.

닉슨: 우리는 한때 적이었습니다. 우리는 여전히 차이점을 가지고 있습니다. 오직 하나님만 아실 겁니다. 그러나 이제 앞으로 5일 동안 새로운 길에서 기나긴 행진을 시작하십시다. 서로 다른 길에서, 그러나 나란히 놓인 길에서. 그리고 하나의 목표를 향해 전진합시다. 세계는 보고 있고 듣고 있습니다. 우리는 순간순간을 최대한 이용해야 합니다. 우리는 순간순간을 최대한 이용해야 합니다. 우리는 순간순간을 최대한 이용해야 합니다. 우리는 순간순간을 최대한 이용해야 합니다. 기회를 포착해야 합니다.

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여!

닉슨: 지금이 바로 그 때입니다.

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여!

저우: 당신의 건강을 위하여! 키신저 박사에게도!

팻: 수상님의 건강을 위하여!

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여!

키신저: 새로운 친구들, 그리고 이 자리에 계신 분들을 위해!

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여!

닉슨: 마오 주석님을 위해!

저우: 미국을 위해!

닉슨: 마오 주석님을 위해!

저우: 미국을 위해!

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위, 위, 위, 위, 위, 위, 위하여! 위하여!

팻: 워싱턴을 잊었어요?

저우: 워싱턴의 생일이군요.

닉슨: 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일!

키신저: 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일!

코러스: 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일!

팻: 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일! 워싱턴의…위하여! 위하여!

닉슨, 저우, 키신저: 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일!

코러스: 워싱턴의 생일! 워싱턴의 생일! 워싱턴의… 위하여! 위하여!

팻 & 코러스: 위하여!

닉슨: 모든 사람이 듣습니다. 듣습니다. 듣습니다. 이것 한 가지만 말씀드리지요. 저는 중국을 반대했었습니다. 저는 중국을 반대했었습니다. 저는 중국을 반대했었습니다. 제가 잘못 생각했었습니다.

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여!

닉슨: 제가 잘못 생각했었습니다.

팻: 여보, 당신 뭐라고 했어요?

닉슨: 제가 잘못 생각했었습니다. 잘못 생각했었습니다. 제가 잘못 생각했었습니다.

키신저: 기운 내십시오, 대통령님, 대통령님, 기운 내십시오, 대통령님, 대통령님, 대통령님, 대통령님.

팻: 당신 뭐라고 했어요, 여보? 시끄러워서 당신 말이 잘 들리지 않아요.

닉슨: 제가 잘못 생각했었습니다. 나는 중국을 반대했지요. 제가 잘못 생각했었습니다.

저우: 미국, 대통령님, 대통령님, 대통령님, 대통령님.

코러스: 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여! 위하여!

팻: 미국! 아름다워!

닉슨: 내가 중국을 반대했지요. 제가 잘못 생각했었습니다. 우리가 작년에 즐기며 했던 생각들이 밤사이에 자라서 별에 다다랐습니다. 우리가 즐기며 했던 생각들이 밤사이에 자라서 별에 다다랐습니다.

저우: 대통령님, 돌이켜 생각해 보세요. 중국인들이 이런 칭찬을 받기 위해 해 놓았던 일을 생각해 보십시오. 돌이켜 생각해 보세요. 중국인들이 이런 칭찬을 받기 위해 해 놓았던 일을 생각해 보십시오. 해 놓았던 일, 해 놓았던 일, 이런 칭찬을 받기 위해서.

키신저: 제가 얼마나 감명 받았는지 모르실 겁니다. 제가 얼마나 감명 받았는지 모르실 겁니다. 지금이 바로 그 시간이에요. 지금이 바로 그 시간이에요! 모르실 겁니다, 얼마나, 중국인들, 중국인들, 중국인들, 중국인들

코러스: 우리는 한때 적이었지요. 중국인들이 명예를 회복했습니다. 우리는 한때 적이었지요. 중국인들이 명예를 회복했습니다. 우리는 한때 적이었습니다. 우리는 좋은 의지의 씨앗을 널리 뿌려야 합니다.

팻: 여기 봄이 왔어요, 여보. 여기 봄이 왔어요. 사랑해요. 여기 봄이 왔어요. 사랑해요. 여기 봄이 왔어요. 사랑해요. 사랑해요. 여기 봄이 왔어요. 사랑해요. 여기 봄이 왔어요. 사랑해요. 여기 봄이 왔어요. 사랑해요. 여기 봄이 왔어요.

닉슨: 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아. 이건 꿈같아.

저우: 동지들 그리고 친구들과 형제들! 동지들 그리고 친구들과 형제들! 동지들 그리고 친구들과 형제들! 동지들 그리고 친구들과 형제들! 마오를 위하여! 미국을 위하여! 마오를 위하여! 미국을 위하여! 마오를 위하여! 미국을 위하여! 마오를 위하여! 미국을 위하여!

코러스: 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배! 건배!

Act II, Scene 1

(2월 22일 아침, 추운 날씨. 눈이 오고 있지만 영부인은 금발 머리에 눈이 떨어지는 것을 그대로 맞고 있다. 그녀는 혼자 관광을 간다. 미국을 반대하는 포스터가 벽에서 찢긴 채로 벽에 남았다. 시장에는 쌓아놓은 물건들이 보인다. 아이들은 방한 점퍼를 입고 깃발을 흔든다. 영부인은 모든 순간을 사랑하는 인물이다. 그녀는 지금 베이징 호텔 주방에서 근무하는 115명의 사람들과 악수를 나눴다. 그녀는 상록인민공사, 여름 궁, 저녁에는 오페라를 볼 예정이다. 베이징의 사람들이 거리를 청소하기 위해 잠시 공장에서 나왔다. 그들은 경호원들과 기자들 무리가 걸어가다가 멈출 때 위를 올려다보며 미소 짓는다.)

팻: 난 백일몽을 꾸지 않아. 뒤돌아보지도 않지. 이 세계에서는 요행을 바랄 수 없어. 이루어 질 일은 우리와 상관없이 그렇게 되지. 난 매일을 크리스마스라고 여겨. 그래야만 하는 것은 우리 의지와 상관없이 그렇게 되지. 이루어 질 일은 우리와 상관없이 그렇게 되지. 나는 매일을 크리스마스라고 여겨. 사소한 것 따위엔 신경을 쓰진 않아. 맙소사! 사소한 것들은 난 몰라. 맙소사! 사소한 것들은 난 몰라. 난 가난한 집 출신이야. 난 가난한 집 출신이야. 난 매일을 크리스마스라고 여겨. 난 매일을 크리스마스라고 여겨. 난 가난한 집 출신이야. 사소한 것들은 난 몰라. 사소한 것들은 난 몰라.

코러스: 내려다 봐, 내려다 봐, 땅을 내려다 봐. 북쪽에서부터 눈보라가 오지. 길게, 길게, 길게 얼음처럼 꽉 잠긴 벽이 사라졌네. 당신이 아무리 멀리 본다 해도 대지나 하늘을 보지는 못할 거라네.

팻: 이 조그만 유리 코끼리는 많은 추억을 떠오르게 해. 우린 당의 상징. 우리 성공의 획득물, 우리의 신성한 소는 눈 먼 브라만들이 둘러싸고 있다네. 느리고, 근육으로 덮이고 잘 차려입고, 반쯤만 깨어 있는 것들, 등에는 자유라고 쓰고

팻: 말해보세요. 이것도 그런 종류인가요? 이것도 그런 종류인가요?

코러스: 이건 우리공장의 노동자들이 세심하게 디자인한 것입니다. 하루에 수 백 개나 만듭니다.

팻: 멋지군요!

코러스: 아래를 봐, 아래를 봐, 아래 땅을 봐. 죽음의 손에 붙잡힌 강 아래로 살아있는 물결이 움직이네. 죽음의 손에 붙잡힌 강, 평원을 가로지르는 구불구불한 산이 희미한 햇볕을 쪼이기 위해 서 있네. 코끼리 언덕은 얼음 같은 하늘을 향해 오르는 것을 즐거워한다네. 이 나라는 너무나 아름다워. 당신도 알게 될 걸.

(관광단이 사라지고 영부인이 상록 인민공사와 모범 돼지 농장 시설, 병원, 체육관, 학교 등의 시설을 둘러본다.)

비서관들: 여기가 인민 병원입니다.

팻: 아! 저는 보면 실례가 되는 줄 알았어요.

비서관들: “자신을 고통스럽게 하지 마세요.”라고 그녀가 간청했네. 그는 괜찮아질 거야. 여기 와서 돼지들 좀 보세요.

비서관들 & 코러스: 돼지

사진기자들: 혹시 돼지 귀를 좀 쓰다듬어 봐 주실 수 있겠습니까?
팻: 나도 옛날에 레드 리본 종자를 키워본 적이 있어요.
사진기자들: 혹시 돼지 귀를 좀 쓰다듬어 봐 주실 수 있겠습니까? 혹시…
팻: 이 정도면 되나요?
사진지가들: 감사합니다. 아주 좋습니다. 감사합니다. 감사합니다.

비서관들: 여기 아이들이 놀고 있습니다.
팻: 미국의 아이들은 "헬로우"라고 인사한단다. 옛날에는 내가 선생님이었지만 지금은 너희들한테 배워야겠구나.

(미소를 지으며 손을 흔드는 영부인과 그 수행원들은 집단농장을 떠나 다음 장소로 이동한다. 여름 궁에서 박애와 장수의 홀, 행복, 장수 홀, 액운을 몰아내는 홀, 부처의 향기관으로 걸어가는 팻을 사진기자들은 계속 사진을 찍으며 따라간다.)

팻: 이것은 예언적이야. 나는 이런 순간이 올 줄 알았어. 호화로움이 향수처럼 공기 속으로 용해되네. 향수처럼. 어디에나 단순한 미덕의 뿌리와 줄기, 잎과 꽃이 피어난다네. 저 벤치에 앉아 쉬면서 우리가 한 행동의 열매를 맛보아요. 한낱 꿈인 삶에서 왜 후회를 하나요? 베드타운[237]에서 영원한 계획을 다시 시작해 봅시다. 놀라움을 경험해 보아야. 그래요! 밴드가 계속 연주하게 합시다. 혼자서 연기하는 코미디언이 그 막을 끝내도록 합시다. 집시 로즈[238]가 높은 굽의 파티슈즈를 벗어버리게 해요. 흥미를 가진 사업가가 더 생각해 보도록 합시다. 판에 박힌 일상이 불멸성의 날을 약하게 만들어 버리게 하세요. 낮이 알아채지 못하게 길어지고 있네요. 저녁노을을 구름 속에 있게 해요. 외로운 길 위의 운전사가 잠시 차를 세우고 허기를 달래게 합시다. 농부가 현관에 불을 켜게 합시다. 지나가는 사람들이 식탁에 둘러앉은 대가족을 볼 수 있게 합시다. 그들을 지나가게 해요. 자유의 여신상의 얼굴이 표정을 짓게 합시다. 조금만 바꿔요. 그녀가 땅 위에 무엇이 있는지 볼 수 있게 합시다. 평원을 가로질러 한 사람이 행진하네. 무명의 용사가 무덤에서 살아났네. 고향에서 그가 인정받을 수 있게 합시다. 고향에서 그가 인정받을 수 있게 합시다. 돌아온 탕자. 그에게 자신의 몫을 주세요. 독수리가 헛간 문을 움켜쥐었네.

237) 원문은 bedroom cummunities. 대도시 주변에 있는 통근하는 사람들의 거주지.
238) 집시 로즈 리(Gypsy Rose Lee: 1911-1970)를 지칭함. 보더빌의 후속형태인 벌레스크 쇼(burlesque show)의 기획자, 배우로 스트립쇼와 비슷한 스트립티즈(striptease)로 인기를 누렸다.

독수리가 자기 일을 빨리 하도록 합시다. 빨리 자기 일을 빨리 하도록 합시다.
팻: 신랑과 신부가 베일 사이로 키스할 때 사이렌이 울리네. 힘을 다해서 두 사람의 결합을 축복합시다. 힘을 다해서 두 사람의 결합을 축복합시다. 이 결합을 축복해요. 이 결합이 평화로움을 유지하게 합시다. 이 결합이 평화로움을 유지하게 합시다.

(박수 소리가 들리고, 영부인은 리무진을 타고 명나라의 무덤으로 안내된다. 이곳은 중국 황제들이 묻혀있는 곳이다.)

(오후 네 시, 이른 봄이 오기 전 석양의 따스한 빛이 라임스톤으로 된 동상을 비춘다. 아니면 사암으로 된 동상이던가? 영부인은 구멍이 숭숭 뚫린 코끼리 상의 다리를 만져본다. 운전을 하는 동안 그녀는 밍크로 된 모자를 쓰고 있다. 팻은 조용한 가운데 즐거운 시간을 보낸다. 차들도, 비행기들도 스피커도 없이 오직 사람의 목소리와 눈과 판석 위를 내딛는 발걸음 소리뿐이다.)

팻: 드디어 날씨가 따뜻해지고 있네요. 보세요! 하늘이 이제 맑아졌어요.
코러스: 발걸음을 조심하세요.
팻: 내가 그렇게 될 거라고 했죠? 기억하세요?
코러스: 발걸음을 조심하세요. 여사님. 조심하세요. 조심.
팻: 네, 알겠어요. 보세요! 코끼리가 또 있네요! 안녕, 점보야! 여기 와보고 싶었어. 얼마나 아름다운 공원인지! 피크닉 나온 거니?
코러스 1: 당시에는 돌을 가지고 작업할 수 있었지요
코러스 2: 노동력을 싼 값에 구할 수 있었으니까요.
코러스 1: 사람들은 자신의 무덤을 팠죠.
코러스 2: 그들은 자신들이 만든 먼지에 뒤덮인 동상처럼 일어나서 자기의 무덤을 팠다네.
코러스 1: 공산주의자 코끼리!
코러스 2: 이런 사람들은 세계의 혁명을 보지.
코러스 1: 바다를 헤엄쳐가는 물고기처럼 우주를 헤엄쳐 다니며
코러스 2: 물의 흐름에 몸을 편히 맡기고
코러스 1: 비록 그들이 하루에 밥을 두 공기 밖에 못 먹어도
코러스 2: 소금은 검은 색이었어.
코러스 1: 그들은 흰 차를 마셔
팻: 마치 당신들은 그 사람들에 대해 기억하는 것 같군요.
코러스 증 소프라노와 알토 일부: 이젠 돌아가야 합니다.
팻: 아쉽네요!

(일행이 계속 엔진을 튼 상태로 있던 리무진으로 갈 때 영부인은 통역관의 팔을 잡는다. - 상냥한 태도로 - 해는 졌고 서쪽은 붉게 물들었다. 달이 또렷하게 보인다.)

Act II , Scene 2

(커튼이 청중들을 보여주기 위해 올라간다. 마담 마오는 어두운 색의 인민복에 검은 뿔테 안경을 썼으며 닉슨 대통령 부부 사이에 앉아 있다. 영부인은 붉은색 옷 대신 파스텔 조의 옷을 입고 있고 옆에 앉은 저우 수상과 가벼운 대화를 나누는 중이다. 무대 위에 있는 또 다른 커튼이 올라가면 우리는 곧 자세한 상황을 파악할 수 있게 된다. 3명의 아름다운 여성들이 기둥에 묶여 있다. 영부인은 약간 앞으로 다가가서 앉는다. 대통령도 마찬가지다. 젊은 여성들은 초라한 옷에 도전적이고 새로운 발레슈즈를 신었다. 이것은《홍색낭자군(The Red Detachment of Women)》의 서막이다. 중앙에 있는 무희 우칭화는 가장 자존심이 강한 인물이며 쇠사슬로 심하게 묶여 있는 상태다. 이들이 열대지방에 있는 섬에 감금된 상태라는 것을 기억해야 할 것이다. 2명의 여성은 기둥에서 물러나와 분노에 찬 춤을 추기 시작한다. 칭화는 미동도 없이 서있다. 마오의 비서관들이 노래한다.)

비서관들: 우리는 젊지만 두려움을 경험해. 매년 우리 중 점점 더 많은 사람들이 또 얻어맞을까봐 두려워 고개를 숙이지. 우리 조상들은 손과 발을 땅에 대고 학대를 견뎠어. 마치 비천한 육체가 채찍에 입 맞추기를 선택하기라도 한 것처럼, 채찍에 입 맞춰, 채찍에 입 맞춰, 채찍에 입 맞춰, 채찍에 입 맞춰.

비서관들: 침을 뱉어서 윤을 내, 윤을 내고 침을 뱉어, 부츠를 검게 만들어. 그리고 그들은 굴복해. 발을 끌어안아. 발길질이 약해지도록. 발길질이 약해지도록. 발길질이 약해지도록.

비서관들: 토끼와 뱀이 얼굴을 뺨을 마주대고 춤추네. 우리는 깨어 있어. 우린 이런 것들을 알아. 가난한 채무자들이 어떻게 여전히 자기 딸을 어떻게 파는지, 가뭄 속에서 어떤 사람들은 어떻게 그렇게 살이 뒤룩뒤룩 쪘는지. 이익을 위해서 굶주림에 지친 다른 사람들에 곡식을 빌려주고 곡식으로 이익을 남기지. 그들은 하루 양식을 위해서 소를 살아. 그리고 쟁기를 팔고 그다음에 농기구들을 팔지. 그리고 옷을 팔아, 결국에는 땅을 팔게 된다네.

비서관들: 헐벗고 충격을 받은 그가 향하는 곳은 어디인가? 자기 몸을 질질 끌고 가서 다른 사람에게 넘겨주지. 자기 몸을 질질 끌고 가.

비서관들: 그가 씩 웃는걸 봐. 그는 불평할 수 없지. 저걸 봐. 저건 그의 혀야. 저걸 봐. 그는 얼마 못 가겠군. 저걸 봐. 저건 그의 혀야, 그는 얼마 못 가겠군.

(지주의 하수인인 라오 추가 경호원들을 데리고 무대에 등장한다. 음정을 계속 다시 잡으며 노래를 읊조리고 칭화의 쇠사슬을 만져본다.)

(라오 추로 분장한) 키신저: 오 힘든 날이군. 죽는 줄 알았어! 저 매끈한 다리, 풍만한 가슴, 향기로운 기름으로 희생제물을 삼아. 내가 만져주면 육즙이 흐를 거야. 저 애는 정말 섹시해. 도대체 체면이고 뭐고 차릴 수가 없었어. 첫 날 밤에 저 계집애가…첫 밤에 저애의 갈색 피부에 상처를 냈지. 내가 시작했어. 내가 시작했어. 내가 시작했

어. 암탉 위에 앉은 사람! 암탉 위에 앉은 사람! 암탉 위에 앉은 사람! 암탉 위에 앉은 사람! 암탉 위에 앉은 사람! 저 애는 정말 섹시해. 도대체 체면이고 뭐고 차릴 수가 없었다니까.

(칭화는 다른 여성들과 포옹한다. 그들은 코러스가 노래하는 동안 춤을 춘다.)

코러스 중 소프라노(칭화로서) & 알토: 너는 정말 깡말랐구나! 너는 정말 깡말랐구나! 불쌍한 등에 생긴 이 상처들이 말할 수 있다면, 이 벽이 먼지 속에 버려진 두터운 마음의 벽을 금가게 할 것이고 "폭군을 증오하라."는 외침을 드높일 텐데. "폭군을 증오하라! 폭군을 증오하라! 폭군을 증오하라! 폭군을 증오하라! 폭군! 폭군!"

(갑자기 그녀는 라오 추의 손에서 채찍을 빼앗아 자기가 쥐고 휘두른다. 경호원들이 그녀에게 손을 대자 두 여성은 자기 몸을 경비병들에게 날린다. 칭화는 도망한다.)

마오의 비서관들: 이 감옥의 바깥에 있는 땅은 붉어. 피가 흐른다네. 뜨거운 태양 아래에서 우리는 이제야 보았네. 이제야. 이제야, 이제야.

마오의 비서관들 & 여성 코러스: 이제 날 지나가게 해주세요! 이제 날 지나가게 해주세요! 이제 날 지나가게 해주세요! 이제 날 지나가게 해주세요! 이제 날 지나가게 해주세요! 이제 날 지나가게 해주세요! 날 지나가게 해주세요! 날 지나가게 해주세요! 날 지나가게 해주세요!

팻: 저 사람 낯이 익어요!

(코코넛 관목이 있는 씬으로 바뀐다. 용병들이 전투복을 입고 뛰어간다. 그들은 빈터를 지나는 동안 몸을 웅크리고 간다. 칭화가 춤을 저우며 무대에 들어온다. 그녀는 재빠르며 경계하는 눈빛이다. (자기를 찾기 위해) 흩어지는 군대를 피해 도망하는 중이다.)

코러스 1: 길을 찾을 수가 없어. 길을 찾을 수가 없어. 길을 찾을 수가 없어. 길을 찾을 수가 없어.

코러스 2 길을 찾을 수가 없어. 길을 찾을 수가 없어. 길을 찾을 수가 없어. 길을 찾을 수가 없어.

키신저(라오 추): 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 채찍을 휘둘러! 죽도록 채찍을 휘둘러! 죽도록 채찍을 휘둘러! 죽도록 채찍을 휘둘러! 죽도록 채찍을 휘둘러!

팻: 그렇게 할 순 없어요!
닉슨: 이건 연극일 뿐이요. 좀 있다 일어날 거요. 볼 수 있을 거야. 그냥 편하게 봐요. 여보.
키신저: 죽도록 채찍을 휘둘러!
팻: 이건 정말 끔찍하군요! 당신들 둘 다 맘에 안 들어! 멈추게 해요. 멈추게 해요. 멈추게 , 해요. 멈추게 해요.
닉슨: 여보, 여보, 내버려 둬요. 다칠지도 몰라.

(영부인은 무대로 뛰어든다. 대통령은 마지못해 그녀의 뒤를 따라가며 어깨를 붙든다. 칭화는 심하게 매를 맞은 상태이며 마지막까지 저항한다.)

키신저: 이건, 이건, 이건, 이건, 이건 위대한 것에 대항한 보잘 것 없는 놈들의 운명이야. 죽어서 썩게 내버려 둬.

(하늘은 불길한 느낌이다. 폭군, 하수인과 용병들은 열대의 폭풍이 몰려오자 다 물러났다. 비는 세차게 내린다. 코코넛 나무는 수풀처럼 꺾였다. 대통령과 영부인은 쓰러진 무희 칭화와 함께 무대 위에 서있다. 대통령은 충격을 받은 상태고 영부인도 넋이 나갔다. 그들은 모두 흠뻑 젖었다.)

(비가 갑자기 잦아든다. 흥창칭(Hung Chang-ching) 당의 대표들이 당원들을 모집하러 다닌다. 닉슨 부부는 칭화를 부축해서 일으켜 세운다.)

팻: 아, 정신이 돌아왔구나. 이걸 좀 봐! 불쌍한 것! 야만적인 인간들 같으니라고! “죽도록 채찍을 휘둘러!”라고 했어. 그 빌어먹을 채찍을 부러뜨리고 싶어! 오, 딕! 당신 흠뻑 젖었네요!

(흥은 죽도록 매를 맞은 이 소작농의 딸에게 깊은 프롤레타리아적 감정을 느낀다. 그는 칭화에게 오렌지주스를 건넨다. 이것은 그녀가 처음으로 받아본 친절한 행동이었다. 그녀는 잔을 양 손으로 들고 마신다. 그 때 구름이 갈라지며 하늘은 밝은 빛으로 가득 찬다. 홍색낭자군의 전 군대가 줄을 맞추고 깃발을 흔들며 등장한다. 여군의 행진이다. 흥은 여군의 무리와, 비로 깨끗이 씻긴 대기 속에서 펄럭이는 깃발을 가리킨다. 그리고 칭화를 노동자 농민의 동지들이 있는 군대에 합류하라고 권한다. 흥이 그녀에게 소총을 주자 모든 사람들이 환호한다. 그녀는 연습훈련에 참여한다. 목표물 맞추기와 총검술 춤을 배운다.)

여성코러스(민병대로서): 육체가 반역을 일으켜, 육체가 반역을 일으켜. 몸은 시련의 상처가 있는 영혼들을 끌어내지. 시련의 상처가 있는 영혼들을 전쟁으로, 전쟁, 전쟁, 전쟁. 이 병사를 무장시켜! 이 병사를 무장시켜! 무기를 들고 일어서라! 무기! 무기! 무기! 이 병사를 무장시켜! 이 병사를 무장시켜! 무기를 들고 일어서라! 무기! 무기! 무기!
열대폭풍우가 휘청거리던 야자수를 뿌리째 뽑았네. 휘청거리던, 휘

청, 휘청, 휘청. 열대폭풍우가 휘청거리던 야자수를 뿌리째 뽑았네. 휘청거리던, 휘청, 휘청, 휘청. 홍위병들이 우리의 길을 인도했지, 길, 길, 길, 홍위병이 우리의 길을 인도했지. 타들어가는 대지로부터 사람들은 전진하네, 말라버린 숲을 넘어, 죽은 자들을 넘어, 말라버린 숲과, 죽은 자들을 넘어. 말라버린 숲과, 죽은 자들을 넘어. 지도자를 따라 가. 지도자를 따라 가. 지도자를 따라 가. 지도자를 따라 가. 지도자, 지도자, 지도자.

수류탄이 가슴속에서 뛰고 있네. 심장이 터지게 하라. 마오 주석님을 위하여 불끈 쥔 주먹의 첫 방을 날리세. 마오, 마오, 마오. 폭군을 쓰러뜨리고 그의 땅을 나누세, 땅을 나눠, 주먹을 펴고, 심장을 터지게 하고, 널리 씨를 뿌려, 널리 씨를 뿌려, 널리 씨를 뿌려. 용의 이빨, 당신의 친족들, 당신 씨앗의 씨앗, 당신의 씨앗, 당신의 씨앗, 당신의 씨앗. 용의 이빨, 당신의 친족들, 당신의 살과 피, 피, 피, 피, 당신의 살과 피, 당신의 살과 피, 당신의 살과 피, 당신이—살과 피, 피, 피, 피, 피, 피, 피, 피, 피

(무대는 교외에 있는 폭군의 저택으로 바뀐다. 마른 국민당 관료, 정치지도자들과 뚱뚱한 농부들이 주인의 생일을 축하하러 모였다. 경호원들이 군사 훈련, 용병들의 춤을 보여줄 때 웨이터들이 와인을 따라 준다. 외국 상인의 의상을 입은 홍이 들어온다. 그는 도어맨에게 금박을 입힌 카드를 준 대통령과 함께 나타났다. 라오 추는 외국 손님들에게 인사하기 위해 급하게 들어온다.)

키신저: 나에게는 일이 있고 나는 내 일을 자랑스럽게 생각하며 내 부하들을 잘 알지. 내가 말하는 건 당신이 보는 동전의 앞면이지. 제국의 건설자들은 어깨를 룰렛 바퀴에 기대는 사람들이라네. 그는 마치 넘을 수 없는 장벽 같아. 악취가 나지. 악취, 악취, 악취, 악취, 악취, 성공의 악취. 나는 막후 참모들과 연락을 하려고 여기에 왔어. 그들은 어떻게 살아야 하는지 잘 알거든. 그리고 난 부스러기를 주우려고 왔어. 계략의 핵심인 혁명 주도자들의 이름이 변화를 느슨하게 했네.

닉슨: 여기 친구들, 당신 정말 선수처럼 말하는군.

(대통령은 라오 추에게 동전 몇 개를 건넨다. 흥은 손 안 가득 동전을 경비원들에게 던진다. 그들은 서로 동전을 주우려고 몸싸움을 한다. 당황한 라오 추는 당황하여 여흥거리를 가져오라고 이야기한다. 시중을 드는 소녀들이 들어온다. 그들은 대부분 꽃으로 장식했으며 홍색 낭자군의 의용군들이다. 경비병들은 강제로 그들을 강제로 춤추게 한다. 소녀들은 경직된 채 컬러풀한 리 내셔널리티 댄스를 추기 시작한다. 그들 중 오직 한 사람만 분노를 드러낸다. 바로 칭화이다. 그녀의 시선은 가득 찬 관객들을 덮치며 라오 추에게 반항한다. 마담 마오가 청중석의 의자에서 벌떡 일어난다. 그녀는 손을 들어 칭화를 가리킨다.)

코러스(칭화로서): 정말 이상하군. 이렇게 한참 지나서 복수를 하는 것, 잘못한 사람들을 찾

아내는 것이 끝나지 않을 수도 있다네. 침묵하는 총이 내 손에서 데워지고 있군. 사람이 준 상처가 치유되면 총을 내려놓게 되지. 더 좋은 때에 그들을 죽일 거야. 복수는 나의 것.

장칭: 지금이 네 차례야. 지금이 네 차례야. 지금이 네 차례야. 지금이 네 차례야.

(칭화는 자동소총을 들고 2발을 쏜다. 그러나 그녀의 차례가 아니었다. 사람들은 모두 놀란다.)

팻: 저 애가 총을 쏘기 시작했어요. 딕.
닉슨: 알아요.
장칭: 왜 놀라는 거지?
코러스: 아냐! 오! 아냐! 오!
장칭: 붉은 군대여, 앞으로!
코러스: 아냐! 오! 아냐! 오!
장칭: 이 폭군과 그를 따르는 개들을 모조리 죽여 버려!
닉슨: 오! 안 돼!
코러스: 허! 허! 허! 허!
장칭: 저 병신 같은 누더기도 다 던져버려!
코러스: 허! 허! 허! 허!
장칭: 전진해서 방아쇠를 당겨!
코러스: 허! 허! 허! 허!
장칭: 총을 고정시켜! 벌레들이 굶주렸어! 승리의 열매가 포도나무에서 썩게 할 거야?

(3명의 비서관들이 흥과 합류한다. 칭화를 꾸짖고 무장해제 시킨다. 그녀는 매우 상심한다. 잠시 동안 마담 마오는 그들의 중간쯤에 서있는 채로 있다. 그녀는 거의 소외된 듯이 보인다. 그러다 갑자기 그녀는 그들의 어깨를 밀쳐내고 노래를 부르기 시작한다.)

코러스: 당신도 우리와 같은 편인가? 당신이 선택하는 것이 곧 당신이라네. 당신의 천국은 벌어진 상처와 자학에서 시작되고 끝나지. 거기에 당신의 심장이 있어. 당신의 신성한 심장은 썩은 고기라네. 당신의 보물 당신의 귀중한 꽃 당신의 달콤한 복수. 훈련 없이는 아무것도 바꿀 수 없어. 아무것도. 아무것도. 그 총을 나에게 줘. 그 총을 나에게 줘.

장칭: 나는 마오쩌뚱의 아내라네. 나는 마오쩌뚱의 아내라네. 그는 약한 사람들이 강한 사람들 위로 올라서게 해 주었지. 내가 나타나면 사람들은 교수형에 처해졌어. 내가 나타나서 말 한마디만 하면 사람들은 교수형에 처해졌어. 그를 위한 나의 분노가 목주위로 달아오르면 그를 위한 나의 분노가 목주위로 달아오르면 나는 책에 있는 대로 말했지. 책, 책, 책, 책, 책, 책. 우리 중국인들이 마지막으로 우리 딸들을 보여준 것이 언제인가? 우리 중국인들이 마지막으로 우리 딸들을 보여준 것이 언제인가? 나는 역사의 가

슴을 빨아먹고 오줌을 싸지. 생각이 없으며 무자비하게, 붉고 맹목적인. 나는 대지위에서 이빨이 났고 내가 걷기 시작했을 때내 발걸음은 혁명으로 향했지. 하늘에서 보면 나는 모래알과 같은 존재야. 모래알. 나는 영원한 기쁨을 맛볼 거야. 하늘에서 보면 나는 모래알과 같은 존재야. 모래알. 나는 영원한 기쁨을 맛볼 거야. 나는 모래알과 같은 존재야. 하늘에서 보면 나는 모래알과 같은 존재야. 나는 영원한 기쁨을 맛볼 거야.

코러스: 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨! 기쁨, 기쁨

장칭: 나는 마오쩌뚱의 아내라네. 나는 마오쩌뚱의 아내라네. 그는 약한 사람들이 강한 사람들 위로 올라서게 해 주었지. 내가 나타나면 사람들은 교수형에 처해졌어. 내가 나타나서 말 한마디만 하면 사람들은 교수형에 처해졌어. 그를 위한 나의 분노가 목주위로 달아오르면 그를 위한 나의 분노가 목주위로 달아오르면 나는 책에 있는 대로 말했지. 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책에 있는 대로.

장칭: 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 책, 책, 책, 책.

코러스: 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 책, 책, 책, 책.

장칭: 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지.

코러스: 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지. 나는 책에 있는 대로 말했지.

장칭: 나는 책에 있는 대로 말했지. 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책, 책.

Act III

(베이징에서 보내는 마지막 밤. 닉슨은 매우 피곤하다. 휘황찬란한 불빛도 즐겁지가 않다. 영부인은 창백하며 두껍게 화장을 했다. 마담 마오는 생각보다 키가 작았다. 저우언라이는 늙고 매우 지쳐 보인다. 오로지 마오만 최상의 상태인 것처럼 보인다. 벽에 걸린 사진에서 보이는 마오는 젊은이다운 기쁨과 혁명에 대한 희망으로 가득 차 있다. 키신저는 불안하고 초조해서 어떨 줄 모른다. 그는 목 뒤와 코와 귀를 긁기 시작한다.)

키신저: 우리가 어떻게 해도 마음에 들어 하지 않을 사람들입니다.

닉슨: 나도 그들에게 그렇게 말했고.

키신저: 저 사람들도 인정할 겁니다.

닉슨: 소용없어. 내가 말하는 것마다 다 오해를 일으키고 있으니까. 그런데 당신. 립스틱이 번졌네.

팻: 아. 그래요? 뭐 어쩌겠어요? 누가 내 손수건 보셨나요?

저우: 여기 제 걸 쓰십시오.

장칭: 이젠 정말 지겨워서 더 이상 못 듣겠군. 대체 누가 이 곡들을 뽑은 겁니까?

키신저: 우리 모두 다요. 인민들의 선택을 좋아하지 않는 겁니까?
닉슨: 솔로를 하도록 설득했었지.
팻: 난 그 사람들이 우리 곡조를 연주할 때 좋았어요.
장칭: 이건 아냐. 얘들아, 시작해 봐라.
팻: 오! 캘리포니아! 나를 붙잡아 줘요. 나를 붙잡아 줘요. 나를 붙잡아 줘요.
마오: 난 보잘 것 없는 사람이요. 나는 보잘 것 없는 사람이요.
저우: 우린 싸웠어요. 우린 죽었어요. 우리가 싸우지 않았어도 우린 죽었을 겁니다.
키신저: 원래 그런 법입니다.
마오: 난 잘 알려지지도 않았소. 담배 한 대 주시오.
장칭: 진정하세요. 자, 손을 이리로 줘요. 여보.
마오: 좋지.

(장칭은 마오의 손을 잡는다. 마오는 초상화에서 내려와 무대로 간다.)

저우: 무슨 목적을 위해서 하는 겁니까? 저에게 말씀해 주세요.
키신저: 수상님. 화장실이 어딥니까?
저우: 문으로 나가세요.
키신저: 잠시 실례하겠습니다.

(키신저 퇴장)

저우: 우린 부모들이 벌거벗겨진 걸 봤습니다. 피로 물든 강이 그들을 덮기 위해 필요했죠.
피로 물든 강
팻: 난 월급봉투가 아프다고 소리를 지를 정도로 쥐어짰어요. 집세도 내야하고, 장도 봐야하고 돈 들어갈 데가 더럽게 많았거든요.
닉슨: 그래도 당신은 가정을 잘 꾸려갔잖소?
팻: 거긴 여기에 버금가는 천국이었죠.
장칭: 이런 몹쓸 놈들에게 춤을 가르쳐야지.
마오: 우리 전에 한 번 했었지.
장칭: 아? 언제 그랬죠?
마오: 그 섹시한 배우 지망생이 우리 본부에 잠입했을 때였지.
장칭: 계속해 봐요.
마오: 그 여자가 자기를 뭐라고 했더라? 란 핑?
장칭: 당신이 내 이름을 지어주었죠. 그때 난 정말 젊었어요.
팻: 나는 내 행운의 별에 감사해요. 그때의 편지들을 아직도 갖고 있어요. 당신이 태평양에서 보낸 편지요. 그 때가 가장 행복했던 것 같아요.
마오: 당신은 좀 바보 같았어.
장칭: 그리고 당신의 수제자였죠.
마오: 혁명은 남자애들의 게임이요. 내가 당신의 이름을 지어주었지

장칭: 당신이 내 이름을 지어주었어요. 난 그 때 정말 젊었어요.
닉슨: 이상주의자 같으니라고. 이상주의자 같으니라고. 내가 말해 줄 수 있는 게 별로 없었소.
팻: 당신이 내 사진을 갖고 있었죠. 밤마다, 밤마다 나는 당신의 마음을 읽었어요.
닉슨: 이상주의자 같으니라고. 당신은 내 마음을 읽었었소. 내 마음을
장칭: 난 그 때 정말 젊었어요.
마오: 남자애들의 게임, 남자애들의 게임
저우: 파산한 사람들이 역사의 암호를 다시 소유하게 되지. 그리고 아무도 전쟁이 끝났다고, 혹은 부채를 탕감했다고 말할 수 없었어. 예난에서 우린 소년에 불과했지.
마오: 혁명은 남자애들의 게임이야. 남자애들의 게임
저우: 난 늙었고 내가 해 놓은 일은 보잘 것 없지.
닉슨: 너무 많았어. 내가 말해 줄 수 없었던 게 너무 많았어.
팻: 예를 들면 어떤 거요? 예를 들면 어떤 거요?
닉슨: 라디오 주위에 둘러앉았어. 명단에 적힌 사람들과 함께. 난 내 때가 왔다는 걸 알았지. 신호는 잠잠해졌지. 말이라고는 한 마디도 내보내지 않았어. 어떤 녀석 목에 십자가 목걸이가 있었지. 그걸 봤어.
팻: 그건 전에 얘기 했었어요, 딕.
닉슨: 물결모양 철 지붕이 세찬 비로 흔들렸어. 사람들은 안전했어. 난 당신에게 작별인사를 했었지.
팻: 그랬어요?
닉슨: 그리고 기다리기 시작했지. 비는 문 아래까지 차올랐어. 전기는 끊기고.
팻: 그것도 전에 얘기 했었어요. 여보.
닉슨: 그 때 내가 죽었어야 했는데.
마오: 당신이 한 일을 좀 검토해봅시다. 우린 조용히 살고 있었지. 그러다가 강해졌어. 우리는 쟁기를 끌었어. 우리가 한 해 한 해 일할 때 흙먼지가 공기가 가득했지 그건 부처의 얼굴을 부드럽게 해주어서 마치 우리들 얼굴처럼 보이게 했지.
장칭: 우리는 개살구였어요.
저우: 그 맛은 아직도 생생하게 기억납니다.
장칭: 우리는 그 때 닭을 구워서 후추를 뿌려 먹었죠.
마오: 얇은 모래가 막처럼 우리 접시위에 있었지. 당신들 주체사상은 실수였어.
장칭: 아~
마오: 신화의 영원한 매력을 확인시켜줬을 뿐. 죽은 것처럼 보이는 사람들을 깨웠지. 그 풍경은 귀신을 제물로 바쳤소.
장칭: 작은 도마뱀들이 당신 손처럼 따뜻한 바위틈에서 햇볕을 쬐고 있었죠. 당신 손처럼 따뜻한. 작은 도마뱀들이 햇볕을 쬐고 있었어요.
마오: 옛날의 작전상 후퇴. 죽은 사람들 사이에서 죽은 듯이 있었지. 그게 인간이요. 그게 인간이야. 그게 인간이야. 그게 인간이야.
닉슨: 깨어났을 때, 나는 일본 폭격기들이 우릴 그냥 지나쳤다는 걸 알게 됐어.
팻: 맙소사, 천만 다행이네요.

닉슨: 그리고 밖으로 나갔어. 벌써 더워지고 있었지. 비구름이 저 아래에서 몰려왔어. 마치 로마의 희생제물처럼.

팻: 나 당신이 살아서 오리라는 걸 믿어 의심치 않았어요. 난 알고 있었어요. 알고 있었어. 난 당신이 살아서 오리라는 걸 믿어 의심치 않았어요. 난 알고 있었어요.

닉슨: 목숨은 정말 보잘 것 없는 것처럼 보였소.

저우: 난 자식이 없어.

마오: 당신들 주체 사상은 실수였어.

저우: 나는 자식이 없어.

마오: 신화의 영원한 매력을 확인시켜줬을 뿐이지. 죽은 것처럼 보이는 사람들을 깨웠지. 그 풍경은 귀신을 제물로 바쳤소.

저우: 꿈 속에서 수 백 명 이름의 농부들이 이름도 없는 아이들과 이름 없는 아내들이, 이름 없는 아이들과 이름 없는 아내들이, 내 발 아래 죽어 있었어. 내 발 아래 죽어 있었어. 내 발아래 죽어 있었어. 죽은 나뭇잎처럼.

마오: 옛날의 작전상 후퇴. 죽은 사람들 사이에서 죽은 듯이 있었지. 당신들 주체사상은 실수였어. 신화의 영원한 매력을 확인시켜 줬을 뿐이지. 그 풍경은 귀신을 제물로 바쳤소.

마오: 부패하지 않고 잘 보존된 저 해골을 존경하라! 저 핏줄, 저 피부, 저 피부는 셀로판지 같아. 저걸 떼어 와서 책 속에 끼워 놓아야겠군.

저우: 난 아무도 죽이지 않았지만 내가 본 사람들은 굶어죽어 있었지. 그들이 말할 수 있는 것이라고는 땅의 형세가 어떤가 하는 것. 어디에 구덩이를 파서 지뢰를 묻었는지 같은 것들이라네. 그들이 말할 수 있는 것이라고는 땅의 형세가 어떤가 하는 것. 어디에 구덩이를 파서 지뢰를 묻었는지 같은 것들이라네.

마오: 우리는 약한 자들이 똑똑한 사람들의 자리를 방어할 수 있을 것처럼 용감하게 행동했나? 폭탄이 터지기 바로 전 순간에도 미묘한 갈등들이 공존했지. 우리 편안에 갈등이 있었어. 급기야는 불붙고 말았어.

장칭: 군중들이 우리 앞으로 걸어갔어. 군중들이 우리 앞으로 걸어갔어. 앞으로, 앞으로, 앞으로, 앞으로, 우리 앞으로. 군중들이 우리 앞으로 걸어갔어. 우리는 그 뒤를 따랐지.

장칭: 나는 가만히 있을 수 있어. 난 당분간 아무 말도 하지 않을 수 있어. 불꽃이 공중 높은 곳에서 잦아들고 태양이 계속 움직이는 동안. 난 아무것도 두렵지 않아. 아무것도 날 해치지 못해. 당신은 왜 두려워하죠? 군대로 진압하면 되죠. 난 죽은 듯 있을게요. 가뭄은 나를 마르고 강하게 만들었지요. 그들이 코트를 벗어서 나무에 걸고, 뽑힌 사람이 파인 땅을 긁었을 때 나는 흥분으로 몸을 떨었어요. 나는 흥분으로 몸을 떨었어요.

장칭: 나는 가만히 있을 수 있어.

닉슨: 그 다음에…

팻: 자꾸 생각하지 말아요.

닉슨: 땀으로 내 군복이 흠뻑 젖었지.

팻: 그랬어요?

장칭: 나는 당분간 아무 말도 하지 않을 수 있어.

닉슨: 난 주위를 살펴보기 시작했어.
팻: 당신은 신경을 많이 써서 나오는 땀 때문에 항상 끔찍하게 고생하는 군요.
닉슨: 개코 원숭이의 머리나 원주민의 탈 같은 수 천 개의 코코넛을 그렸지.
장칭: 불꽃이 공중 높은 곳에서 잦아들고 태양이 계속 움직이는 동안. 난 아무것도 두렵지 않아.
닉슨: 깨진 조각에서 즙이 흘러 나왔어. 나뭇잎사귀의 잎새에 즙이 고여 있는 곳에 지네들이 빠져 죽어 있었어.
장칭: 내가 두려워하는 어떤 것도 내게 해를 끼치지 못해. 내가 두려워하는 어떤 것도 내게 해를 끼치지 못해. 당신은 왜 두려워하나요?
닉슨: 모래가 묻어 있지 않은 나무에서는 고기 냄새 같은 게 났어. 맙소사, 그게 목구멍을 잡았지.
팻: 그 때 내가 뭘 하고 있었는지 알아요? 당신이 곧 방으로 들어오기라도 하는 것처럼 옷을 차려 입고 있었죠.
장칭: 그들이 코트를 벗어서,
닉슨: 전쟁은 혼란에 빠졌어.
팻: 계속해요, 여보
장칭: 벗은 코트를 나뭇가지에 걸고,
닉슨: 전쟁은,
팻: 끼어들지 않을 게요.
닉슨: 전쟁은 혼란에 빠졌어. 조개껍질을 귀에 대봐. 과달카날[239]의 소리가 멀리서 들려오는 것 같아. 바다 소리처럼.
장칭: 뽑힌 사람이 파인 땅을 긁었을 때 나는 흥분으로 몸을 떨었어요.
저우: 동쪽은 붉은 빛입니다. 우리가 동쪽 베이징으로 향할 때
장칭: 나는 흥분으로 몸을 떨었어요.
저우: 마지막 승리의 대장정에 집착하여.
마오: 그들이 앞서 행군할 때 우린 덤불 속에 숨어있었지.
저우: 새벽빛이 행로에 있던 군인들을 방부처리 했지.
마오: 우린 그들이 자고 있을 때 공격했어. 단 하나의 스파크가 불을 밝혔지. 그물을 넓게 던진 다음에 끌어당겨.
장칭: 베이징은 별을 보네. 난징은 발가벗은 채 잠들어 있었어. 상하이에서는 살인자들이 문 앞까지 왔었어.
마오: 우리가 동쪽, 베이징으로 향할 때,
장칭: 청킹의 구식 무기고가 무방비 상태로 있었지.
마오: 그리고 나는 눈을 감았어. 우리가 뒤에 남기고 온 저 오래된 풍금소리를 들어 봐.

---

239) 남서태평양 솔로몬제도 남동부에 있는 섬으로 2차 대전 중 미국과 일본이 치열한 접전을 벌였던 지역이다. 1942년 8월 7일, 뉴질랜드의 주둔지를 출발한 알렉산더 A. 밴더크리프트 소장이 이끄는 미 해병대 제1사단(병력 19,000명)은 과달카날에 기습 상륙하게 되며 그 후로 거의 반년 동안 이곳의 주도권을 놓고 일본과 미국 사이의 치열한 소모전이 벌어지게 된다, 태평양 지상전의 분수령을 이룬 이 전투는 훗날 '과달카날 전투'라고 불리게 된다. (이동훈, 『영화로 보는 태평양전쟁』, 살림출판사, 2005.)

장칭: 예난은 슬기로운 처녀처럼 쉬고 있었어.
마오: 나는, 나는, 나는 작고 투명한 물고기 떼가 얕은 강을 헤엄쳐 가는 꿈을 꾸었어.
장칭: 해변가는 모두 안전했어. 바다는 고요했지, 우리가 동쪽으로 향할 때
마오: 나는 작고 투명한 물고기 떼 꿈을 꾸었어.
장칭: 우리가 동쪽으로 향할 때 , 우리가 동쪽으로 향할 때
저우: 베이징으로
마오: 우리는 승리와 이 모든 일에서 시작해서 여기까지 왔어. 어떻소, 칼 마르크스? 말해보시오!
팻: 당신이 포커에서 이겼어요.
닉슨: 분명히 그랬지. 나는 나름 법칙이 있거든. 5개의 카드 스터드는 인류에 대한 많은 것을 나에게 가르쳐줘. 내 모토는 “말할 때는 조용히 하고, 당신이 가진 패를 보여주지 마”가 되었지.
팻: 더 얘기해 봐요.
닉슨: 음, 태평양 극장에 대해선 별로 쓸 게 없었소.
팻: 그래요, 여보. 그것도 아마 전에 말했을 거예요.
팻: 나는 이걸 머리하는 동안 읽었었어요.
닉슨: 나는 “닉”이었지.
장칭: 우린 지하로 들어가야 했어.
닉슨: 이걸 당신에게 꼭 말해야겠군. 맙소사. 너무 아름다웠어.
팻: 그리고 그걸 다른 물건들과 함께 내 스타킹 넣는 서랍에 넣었어. 다른 물건들과 함께
닉슨: 나는 스팸을 햄버거 고기와 바꿨지. 그리고 몇 사람을 꿰어서 줄 서 있게 했어. 그 사람들은 “닉의 스낵코너” 라고 불렀어. 나는 그릴에서 익고 있는 버거 냄새는 강한 사람도 울게 만든다는 걸 알았소.
장칭: 우린 지하로 들어가야 했어.
장칭 & 마오: 혁명,
팻: 맞아요, 딕.
장칭 & 마오: 혁명은,
닉슨: 자, 부게인빌은 연료를 충전하는 기지였어.
장칭 & 마오: 계속 되어야 하네.
팻: 알아요. 전투기 조종사들이 와서 무료로 주는 버거와 맥주를 먹죠.
닉슨: 정확히 시간에 맞춰서, 덜 익게, 미디엄으로, 잘 익혀서 등 뭐든 당신이 원하는 대로 해드리죠.
닉슨: 손님은 왕이니까요.
닉슨: 아이고, 죄송합니다. 다진 양념이 다 떨어졌네요. 마실 것 좀 드릴까요? 이렇게라도 해 드려야 마음이 편하다니까요.
저우: 나는 늙었소. 그리고 젊은 사람들처럼 잠을 잘 수가 없지. 죽음이 신기할 것이라고 바라지도 않소. 죽음은 끝없이 깨어 있는 거겠지. 내가 일을 마치고 잠자리에 들 때.
저우: 우리가 한 이 모든 일이 얼마나 좋은 것일까? 모든 것이 우리가 손을 떠난 것처럼 보여.

저우: 이리로 와서 이 상처를 치료하시오. 지금 이 시간에는 아무것도 할 수가 없네.
저우: 새벽이 오기 바로 전, 새들이 시작하네. 어두움을 더 좋아하는 휘파람새, 새장 속에 있는 새들이 대답하네. 일하라고!
저우: 이 방을 나서면 밖에는 은혜의 한기가 아침 풀잎위에 무겁게 드리워 있다네.