

# 구성된 젠더 정체성의 해체: *Cloud Nine*과 *M. Butterfly*

이희정

## 1. 서언

20세기 후반 문화와 예술 전반에 부상한 포스트모더니즘은 인종, 젠더, 계층, 성 정체성 등을 더 이상 '타고난' (innate) 혹은 통제 가능한 대상으로 여기지 않고, 특정 사회의 문화적 이념과 제도에 의해 '구성된' (constructed) 범주로 인식한다. 데리다(Jacques Derrida), 푸코(Michel Foucault), 룬타르(Jean-Francois Lyotard), 제임슨(Fredric Jameson), 보들리야르(Jean Baudrillard) 등 대표적인 포스트모던 이론가들의 논의를 통해 진리, 이성, 역사의 절대성이 문제시되고 다원성과 개별성에 대한 적극적인 수용과 옹호가 이루어진다. 이에 상응하는 포스트모던 작가들 역시 언어 자체의 표면적 의미의 가능성을 실험하거나, 기호와 지시 대상, 현실과 모방으로서의 예술 사이의 구분을 모호하게 만들기도 하며, 여성, 유색인, 제3세계인 등 다양한 목소리와 관점들을 작품에 반영한다.<sup>1)</sup>

포스트모던 드라마의 경우 '수행적 공연 예술' (performance art)의 성격과 '반본질주의적' (anti-essentialist) 특성이 두드러지며, 본고에서 논의하려는 영국계 여성 작가 처칠(Caryl Churchill, 1938-)의 *Cloud Nine* (1979)과 아시아계 남성 작가 황(David Henry Whang, 1957-)의 *M. Butterfly* (1988)는 주제와 구조, 기법 면에서 바로 이와 같은 포스트모던한 경향이 효과적으로 반영된 작품이다.<sup>2)</sup> 주제 면에서 두 작품은 제국주의, 인종주의, 가부장제, 양성애 제도의 배타적 우월성에 대한 문제제기를 하고, 구조 면에서 두 작품은 과거와 현재의 인물을 공존시킴으로써 시간의 경계를 모호하게 만든다. 기법 면에서 처칠은 '역할

1) Worthen은 Jonathan Culler가 *Structuralist Poetics*를 저술한 1975년 이후를 20세기 후반으로 본다. *Modern Drama: Plays/Criticism/Theory*, Ed. W. B. Worthen (Fort Worth: Harcourt Brace & Company, 1995) 731-36.

2) 이하 논의에서 *Cloud Nine*은 CN으로, *M. Butterfly*는 MB로 약기한다. 텍스트는 *Modern Drama: Plays/Criticism/Theory*, Ed. W. B. Worthen (Fort Worth: Harcourt

교환 기법 혹은 교차 배역 기법'(cross-casting)과 '이중 배역'(role-doubling)을, 황은 '복장 전환'(transvestism)을 사용하여 제국과 식민지, 서양과 동양, 남성과 여성, 양성애와 동성애, 주체와 객체, 현실과 환상 사이의 이분법적 대립 구도를 와해시킨다.

이는 일면 서구의 형이상학에 토대가 된 이항 대립의 해체를 통한 위계질서의 전복을 논한 데리다의 이론과, 기존 사회체제를 지탱해온 억압적 질서와 규칙을 전유하고 위장함으로써 그 사회체제를 전복하는 반전의 역사를 논한 푸코의 논리를 반영하기도 한다. 무엇보다 두 작품의 주제와 구조, 기법이 맞물리는 지점은 '젠더 정체성'(gender identity)이라고 할 수 있는데, 이와 관련해 버틀러(Judith Butler)의 다음 논의는 *Cloud Nine*과 *M. Butterfly*에 나타난 포스트모던 드라마의 실천적 면모를 검토하기 위한 중요한 실마리가 된다.

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.<sup>3)</sup>

즉, 젠더는 하나로 고정된 정체성이 아니라 반복적인 사회적 수행을 통해 제도화된 것이므로 기존의 행위 유형을 깨뜨리고 전복하는 다른 종류의 반복적 수행 역시 가능하다는 버틀러의 논의는 일차적으로 두 작품에서 나타나는 구성된 젠더 정체성의 이분법적 구도와 그것의 해체 과정을 설명하기에 적합하다.

그런데 흥미롭게도 두 작품 모두 대립 구도에서 열등한 위치에 놓인 항목이 단지 위계를 전복하고 반대 항보다 우월한 위치에 놓인다는 점을 시사하는 데에서 그치지 않는다. 두 작품은 오히려 젠더 정체성의 임의성과 허구성, 이분법 자체의 구조적 모순을 보여주되 동시에 독자 혹은 관객이 전복과 해체 이후의 상황을 좀더 주목하도록 유도한다. 특히 대립적 위계의 전복 가능성이 반드시 열등 항목(식민지, 동양, 여성, 동성애, 객체, 환상 등)의 권력 재점유로 이어지는 것이 아니라, 이분법을 가능케 했던 두 항목 모두의 내부적 불안정성과 다양성으로 나아가간다는 사실은 중심 인물의 정체성 변모와, 무엇보다도 두 작품의 결말을 통하여 두드러진다. 따라서 이 글은 구체적으로 기존의 젠더 정체성이 구성된 허구이기

3) Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,"(1988) *Modern Drama: Plays/Criticism/Theory*, Ed. W. B. Worthen (Fort Worth: Harcourt Brace & Company, 1995) 1097.

에 그 토대인 이분법적 구도가 어떤 식으로 와해되는지, 전복과 해체 이후의 상황에 대해 작가가 어떤 입장을 취하는지를 주요 인물들의 젠더 정체성 변화 및 열린 결말과 연관해서 논의하고자 한다.

## 2. *Cloud Nine*

전체 2막으로 이루어진 *CN*의 1막은 빅토리아조 영국의 제국주의가 팽창하던 시기에 아프리카의 한 식민지를 배경으로 전개된다. 1막에서 주로 사용된 젠더와 인종의 교차 배역(cross-casting)은 여성과 흑인 원주민의 젠더 정체성이 '타고난' 것이 아니라 백인 남성 제국주의자의 관점에서 '구성된' 것임을 효과적으로 드러내주는 장치이다. 특히 아내 베티(Betty) 역을 남성이 연기함으로써 관객이 여성의 생물학적 성과 여성의 젠더 정체성을 분리해서 보도록 유도하며, 흑인 하인 조슈아(Joshua) 역도 베티와 마찬가지로 백인 남성이 연기함으로써 가부장제에서 여성이 겪는 성적 억압과 흑인이 겪는 식민주의적 억압을 병치해서 보게 만든다. 또한 아들 에드워드(Edward) 역을 성인 여성이 연기함으로써 성장하는 아이의 젠더 정체성 형성이 부모와 어른들의 교육에 의한 사회화 과정임을 부각시킨다.

1막 전체에서 제국주의, 가부장제, 양성에 제도의 배타적 우월성을 대변하는 백인 남성 클라이브(Clive)는 아내와 여성, 자녀, 흑인 원주민과 동료 남성을 자신의 관점에서 대상으로 타자화하여 지배하고 통제한다. 이때 클라이브의 규범을 수행하지 못하는 인물들은 감시와 처벌의 대상이 된다. "My skin is black but oh my soul is white. I hate my tribe. My master is my light. I only live for him. As you can see, what white men want is what I want to be. (738)"라고 말하는 흑인 하인 조슈아는 집안에서 벌어지는 거의 모든 일을 염탐하여 클라이브에게 알려준다. 위대한 영국의 제국주의를 공고히 하려는 클라이브의 사유에는 위계적인 가부장제가 상징적 구심점으로 자리잡고 있다. 가정은 제국주의 이데올로기의 구성물이며 가족 구성원 사이의 관계도 수직적 권력 관계로 제시된다. 젠더 규범이 개인의 행동 양식을 규정하는 강제력을 지닌다는 버틀러의 설명처럼 클라이브의 역할 부여 행위와 인물들의 순응 과정도 제국주의 규범의 강제적 수행성으로 극화된다. 즉, 제국주의, 남성 우월주의, 이성에만올 인정하고 고수하는 클라이브는 신체적 혹은 생물학적 차이를 주체와 객체의 이분법으로 일반화시켜 흑인, 여성, 동성애자를 타자로 설정하고 제국, 남성, 가정에 위협을 가하는 부정적 존재로 규정한다.

클라이브는 먼저 베티에게 오직 남편의 요구에 순종하는 아내와 자녀를 양육하는 어머니로서의 젠더 정체성만을 강요한다. 반면 그는 자신이 강제로 성관계를 갖는 손더스 부인(Mrs. Saunders)을 아프리카 대륙에 비유하고, (You terrify me. You are dark like this continent. Mysterious. Treacherous. 742) 그녀에게서 느끼는 성적 욕망을 흑인 원주민들 이상으로 위험하다고 여긴다. (Women can be treacherous and evil. They are darker and more dangerous than men. 747) 즉, 클라이브는 베티와 손더스 부인을 완전히 상반된 젠더 정체성을 구현하는 여성으로 분리해서 인식한다. 자신과 손더스 부인과의 관계가 알려지자 클라이브는 모든 비난과 책임을 그녀에게 떠넘기고, 의식적으로 아내에 대한 애정을 표현하는 이중성을 드러낸다. 한편 클라이브는 아내 베티와 자신의 백인 동료 해리(Harry)의 관계가 친밀해진 것을 알게되자 그들을 비난하는데, 이는 그가 자신의 젠더 정체성과 성적 욕망에 부합되는 관계만을 인정할 뿐 그 이외의 경우는 모두 잘못된 것이라 규정하는 데에서 발생하는 반응이다. 양성애만이 용인되는 가정을 평화의 안식처로 여기는 클라이브와 마찬가지로 해리 역시 베티가 자신에게 관심을 보이자, 그녀가 오직 클라이브의 충실한 아내로 남기를 바란다. 클라이브와 나눈 대화 중에서도 해리는 조슈아와 마찬가지로 클라이브의 규범을 전적으로 옹호하는 입장을 표명한다.

Harry: ... This is the empire, Clive. It's not me putting a flag in new lands. It's you. The empire is one big family. I'm one of its black sheep, Clive. And I know you think my life is rather dashing. But I want you to know I admire you. This is the empire, Clive, and I serve it. With all my heart. (743)

가정이 제국과 병치되면서 해리는 클라이브에 대한 충성을 곧 제국에 대한 의무 이행과 동일시한다. 제국 건설의 일꾼으로서 클라이브의 규범을 내면화한 해리는 베티에게 '어머니이자 딸이요 아내'임을 강조하면서도 실상 자신은 흑인 조슈아나 소년 에드워드와도 성관계를 갖는 동성애자이다. 이처럼 해리의 젠더 정체성에는 상충하는 요소들이 혼재하며, 그의 동성애적 욕망은 클라이브가 확립한 양성애와는 대조적으로 헛간과 같은 주변적 공간에서 은폐된 상태로 표출된다.

클라이브, 해리, 조슈아에 비해 상대적으로 권력을 지니지 못한 베티는 자신의 성적 욕망을 표현할 능력마저 결여되어 있다. 클라이브가 부여한 젠더 정체성을 거의 완벽하게 수행하는 베티는 1막 초반에 클라이브가 자신을 관객들에게 소개

했을 때, “I live for Clive. The whole aim of my life is to be what he looks for in a wife. I am a man’s creation as you see, and what men want is what I want to be (738)”라고 말한다. 이후 그녀가 해리에게 지녔던 관심은 클라이브 뿐만 아니라 해리 자신에 의해서도 저지된다. 또한 에드워드의 가정교사인 엘렌(Ellen)이 베틀에게 표현하는 동성애적 욕망은 단지 농담이나, 우정, 정신적 혼란 정도로 취급되고, 클라이브에 의해서도 부정된다.

Ellen: I don’t want another place, Betty. I want to stay with you forever.

Betty: If you go back to England you might get married, Ellen.

Ellen: I don’t want a husband. I want you.

Betty: Children of your own, Ellen, think.

Ellen: I don’t want children. I don’t like children. I just want to be alone with you, Betty, and sing for you and kiss you because I love you, Betty.

Betty: I love you too, Ellen. But women have their duty as soldiers have. You must be a mother if you can. (748)

엘렌이 베틀과 함께 있고 싶다고 표현했을 때, 베틀은 그녀에게 결혼과 출산, 육아 등 아내와 어머니로서의 의무만을 강조한다. 베틀은 클라이브와 해리 등 남성이 원하는 바대로 가정과 남편에게 충실한 아내로서의 젠더 정체성을 당연하게 받아들이고 있으며, 나아가 다른 미혼 여성에게도 자신과 마찬가지로의 젠더 정체성을 수행할 것을 제안하고 있는 셈이다. 성인 여성이 연기하는 아들 에드워드의 경우 역시 인형놀이를 좋아하는 등 본래 그가 지닌 여성적 성향은 부정되고 억압되며 아버지 클라이브가 중시하는 남성적 젠더 정체성만을 주입받는다. 이때 에드워드가 할머니, 어머니, 여가정교사에 의해서 클라이브의 가치관을 교육 받는다는 점은 의미심장하다. 이는 1막 3장에서 등장한 인물들이 함께 부르는 노래 중에 “This lesson we will learn/A boy’s best friend is his mother.(747)”라는 후렴구를 통해서도 강조된다. 실제로 조슈아가 베틀에게 성적으로 비하하는 말을 했을 때, 베틀은 아들 에드워드에게 주인 여성에 대한 흑인 하인의 잘못된 태도를 바로잡는 역할을 가르친다. (Edward, are you going to stand there and let a servant insult your mother? 747) 이때 마찬가지로 열등한 입장에 놓인 흑인과 여성 모두 백인 남성에게 의해 구성된 젠더 정체성을 수행함으로써 서로에게 대립적인 관계를 형성하는데, 그것은 실질적 권력을 행사하는 클라이브에게 대항할 힘의 소멸로 이어진다. 즉, 베틀과 조슈아 사이의 긴장관계는 권력의 주체인 클라이브의 입지를 더욱 공고히하는 아이러니한 결과를 빚는다.

1막으로부터 약 100년이 지난 현대의 런던을 시간적 배경으로 전개되는 2막에서 클라이브는 사라지고 제국주의 역시 막을 내리며 가부장제와 양성애 제도 이외의 자유롭고 다양한 가족 관계와 남녀 관계가 제시된다.<sup>4)</sup> 공간적으로도 1막에서 손더스 부인을 제외한 모든 여성이 집안에 갇혀 있던 상황과는 달리 2막에서 대부분의 인물들은 집 밖에 나와 있는데, 2막에서의 열린 공간은 1막에서의 폐쇄적인 공간이 상당부분 개방되고 있음을 상징적으로 반영한다. 남편과 헤어진 베티를 비롯해서 가족 구성원들 대부분이 클라이브의 직접적인 지배에서 벗어났다. 아들 에드워드는 게리(Gerry)와의 동성애 관계에서 여성의 역할을 하고, 딸 빅토리아(Victoria)는 마틴(Martin)과 결혼해서 아들 토미(Tommy)를 낳은 중산층 전문직 종사자이며, 빅토리아와 동성애 관계인 린(Lin)은 노동자 계층으로서 딸 캐시(Cathy)를 낳은 후 이혼 상태이다.

1막에서 인물들의 구성된 젠더 정체성과 불일치하는 유동적 젠더 정체성이 교차 배역(cross-casting)을 통해 부각된다면, 2막에서는 1막에 등장했던 배우들이 다른 역을 맡는 이중 배역(role-doubling)이 주로 사용된다. 2막에서 유일하게 교차배역 기법이 적용되어 성인 남성이 연기하는 린의 딸 캐시는 남성성을 반영하듯 장난감 총을 가지고 노는 일을 즐기면서도, 청바지보다는 여성스러운 드레스 입기를 더 좋아하는 양면적 젠더 정체성을 형성해간다. 나아가 이들은 1막에서 클라이브에 의해 강요된 가부장제의 가족 형태와는 달리 새로운 가정을 구성하는데, 에드워드와 빅토리아, 린이 주축이 되어 빅토리아의 아들 토미와 린의 딸 캐시를 함께 기르는 공동의 삶을 살아간다. 또한 1막에서는 부정되고 금기시되었던 대부분의 성 관계가 용인되고 빅토리아, 린, 에드워드의 3인 관계가 보여주듯이 동성애와 양성애가 공존하면서 각자의 성적 욕망이 자유로이 표현된다.

변화의 과정에 놓인 인물들에게서 주목할 점은 '대화를 통한 상대방과의 수평적 관계맺음'과 '독백을 통한 자기 성찰'이다. 대표적으로 1막에서 아내, 어머니로서의 역할만을 강요받았던 베티는 이제 경제적으로 독립한 상태이며 과거에 주입된 자신의 젠더 정체성을 반추하면서 그와는 다른 방식의 자아를 재구성해간다. 그녀는 먼저 자신의 감정 상태를 빅토리아와 린에게 솔직히 털어놓는다. 베티는 남편과 헤어져 외롭지 않느냐(You must be very lonely yourself with no husband. You don't miss him? 755)는 물음에 대해, 딸 캐시와 함께 살기 때문에 혼자가 아니라고 대답(I don't live alone. I live with Cathy. 755)하는 린의 입장을

4) 1979년의 런던을 배경으로 하는 2막은 1막과 완전히 단절된 것이 아님을 시사하기 위해 1막의 등장 인물들에게는 실질적으로 25년 가량이 흐른 것으로 설정된다.

처음에는 수긍하지 못한다. 이어지는 다음 대화에서도 린과는 대조적으로 베틀리는 여전히 어머니로서 자녀에 대한 의무감, 남편에 대한 의존성, 홀로 있는 일에 대한 두려움, 여성 혐오적인 성향 등을 드러낸다.

Betty: I would have been frightened when I was your age. I thought the poor children, their mother all alone.

Lin: I've a lot of friends.

Betty: I find when I'm making tea I put out two cups. It's strange not having a man in the house. You don't know who to do things for.

Lin: Yourself.

Betty: Oh, that's very selfish.

Lin: Have you any women friends?

Betty: I've never been so short of men's company that I've had to bother with women.

Lin: Don't you like women?

Betty: They don't have such interesting conversations as men. There has never been a woman composer of genius. They don't have a sense of humour. They spoil things for themselves with their emotions. I can't say I do like women very much, no.

Lin: But you're a woman. (755)

이처럼 과거에 주입된 젠더 정체성에 대한 강박 관념에 사로잡혀 있던 베틀리가 스스로 한꺼번에 과거를 털어버리는 일은 수월하지 않다. 게다가 1막에서 베틀리의 어머니였던 모드가 등장하여 베틀리에게 손더스 부인의 선례를 따라서는 안된다고 충고하기도 한다. (Maud: Let Mrs Saunders be a warning to you, Betty. I know what it is to be unprotected./Betty: But mother, I have a job. I earn money./Maud: I know we have our little differences but I always want what is best for you. 760) 즉, 모드는 베틀리에게 쉽게 떨쳐버리기 힘든 과거의 젠더 정체성을 다시금 상기시키는 존재로 등장하는 것이다.

하지만 뒤이어 1막의 엘렌이 나타나 그녀를 사랑했던 자신을 잊지 말라고 말했다를 때, 베틀리는 자신의 성장 과정에 각인된 어머니의 영향력과 두려움, 클라이브와의 결혼 생활 등을 돌이켜보며 이제는 자신이 그들과 분리된 존재임을 깨닫고 독백을 통해 일종의 승리감을 표한다. (... I felt angry with Clive and angry with my mother and I went on and on defying them. ... Afterwards I thought I'd betrayed Clive. My mother would kill me. But I felt triumphant because I was separate person from them. 760) 결국, 베틀리는 어머니에게서 받은 유산으로 큰 집을 마련해 빅토리아, 린, 에드워드와 토미와 캐시를 공동 양육하기로 한 실험

적 동거에 합류하고 싶다고 제안한다. 또한 게리와와의 대화에서도 베티는 그와 자신의 아들 에드워드가 동성에 관계이며 동시에 에드워드는 여성과도 관계를 맺는다는 사실을 확인하지만, 과거처럼 자녀의 행동을 어머니의 전적인 책임으로 돌리지 않고 에드워드의 삶을 그대로 인정하려는 태도를 보인다. (Well people always say it's the mother's fault but I don't intend to start blaming myself. He seems perfectly happy. 761) 그런데 게리가 퇴장하자 1막의 클라이브가 등장하여 베티에게 또 다시 과거를 상기시키며 현재 변모한 베티의 모습을 의아해한다.

Clive: You are not that sort of woman, Betty. I can't believe you are. I can't feel the same about you as I did. And Africa is to be communist I suppose. I used to be proud to be British. There was a high ideal. I came out onto the verandah and looked at the stars. (Clive goes. Betty from Act One comes. Betty and Betty embrace.) (761)

그렇다면 클라이브가 퇴장한 다음 1막의 남성 베티가 등장해 2막의 여성 베티와 포옹하는 마지막 장면<sup>5)</sup>은 작품 전체의 결말로서 어떤 의미를 지니는 것일까? 우선 이 장면은 과거와 현재의 두 베티를 하나로 융합시킨다기보다는 2막의 베티가 1막의 베티와는 전혀 별개의 분리된 존재임을 부각시킴으로써 현재의 베티가 더 이상 과거 클라이브의 규범에 얽매이지 않고 당당히 미래를 대면할 수 있으리라는 점을 시사한다. 나아가 이 장면은 베티가 1막의 가부장제 내에서 일방적이고 의도적으로 단일하게 구성되었던 자신의 젠더 정체성을 대상화해서 인식하도록 유도함으로써 그것의 유동성과 해체 가능성을 깨닫게 하는 효과를 지닌다.

그런데 동시에 이 장면은 현재의 베티와 과거의 베티 사이의 완전한 결별이 아니라, 변모해가는 현재의 베티에게 과거의 베티가 100년의 세월을 넘어서까지 찾아오고 또 앞으로도 그럴 수 있으리라는 경고로도 읽힐 여지를 남긴다. 즉, 작가는 현재의 베티가 어디까지나 과거에 구성된 젠더 정체성을 의식하면서 그와는 다른 정체성을 형성해가는 미완의 과정에 놓여있는 존재임을 기억하게 만든다. 이는 1막과 2막의 상황 전체를 대비했을 경우에도 적용할 수 있는 논리로서 사실상 작가는 1막에서의 이분법적 구도가 전복되고 해체된 이후 2막에서의 인물들 사이의 관계와 삶을 전적으로 긍정하지는 않는다. 물론 1막에서 표면적으로는 여성, 흑인 하인, 자녀의 젠더 정체성이 클라이브로 대변되는 백인 성인 남

5) Kritzer는 이 장면이 여성의 성을 하나이되 하나 이상이라고 설명하는 이리가레이 (Luce Irigaray)의 논의와 상통한다고 설명한다. Amelia Howe Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment* (New York: Macmillan, 1991) 127.



성에 의해 일방적으로 구성되지만, 각 인물들에게 내재된 성적 욕망은 결코 완전히 통제되지 않고 왜곡된 형태로 표출되었던 점을 주목할 때,<sup>6)</sup> 상대적으로 2막에서는 여성과 남성, 자녀와 부모의 다양한 경험과 목소리가 부각된다는 점에서 일단 위계의 전복과 해체가 지닌 긍정성을 인정해야 할 것이다.<sup>7)</sup> 1막에서 베틀을 좋아했던 엘렌과는 달리 2막에서 린은 자신이 레즈비언임을 감추려 하지 않는다. 1막에서 해리가 이성적으로는 클라이브의 가치관을 수용하면서도 은폐된 공간에서 동성애 관계를 유지했던 점과는 달리 2막에서의 해리는 동성애가 부정적이고 비정상적인 것이 아니라 개인적 취향의 차이이며 반영이라고 생각한다.

이처럼 상대적으로 2막에서 다양하고 자유로운 성 관계가 용인됨에도 불구하고 과거 빅토리아조의 가부장적 이데올로기에 의해 구성된 젠더 정체성의 잔재는 완전히 사라지지 않은 상태이다. 1막의 베틀 역을 하던 남성이 2막에서 에드워드 역을 맡는데, 과거에 베틀이었던 현재의 에드워드는 동성애자 해리에게 전통적인 남편의 역할을 기대하고 물론 자신은 전통적인 아내 역할을 하려 한다. 결국 해리는 이런 규격을 싫어하게 되고 그와 헤어진 에드워드는 빅토리아, 린과 동거하며 그녀들의 아이를 돌보고 집안 살림을 하는 일에 만족한다. 동성애와 양성애 사이를 오가며 자신이 레즈비언이라 말하기도 하는(*I'd rather be a woman. ... I'm sick of men. ... I think I'm a lesbian.* 757) 에드워드의 젠더 정체성은 1막에서 어른들에 의해 주입된 남성적 젠더 정체성과는 전혀 다른 성향을 드러낸다. 하지만 이성애의 이분 구도를 벗어나 가사와 육아를 하는 그를 온전히 여성적 젠더 정체성을 구현한 인물이라 단정하기도 어렵다. 다만 현재 에드워드는 어린 시절 타의에 의해 구성된 젠더 정체성과는 일치하지 않는 성향을 지니고 있고, 따라서 그

6) 경직된 젠더 규범과 개인의 성적 욕망 사이에 빗어지는 마찰은 클라이브의 강요에 따라 '게이'인 해리와 '레즈비언'인 엘렌의 결혼식으로 종결되지만, 그것은 오히려 제국주의, 가부장제, 양성애 제도의 인위적인 측면을 더욱 부각시키는 효과를 낳는다. 실제로 1막은 해리와 엘렌의 강요된 결혼이 조슈아가 클라이브에게 총을 겨누는 장면의 의해 저지되고 무대의 암전이 이어지면서 모호한 상태로 마무리된다.

7) 이 점은 버틀러의 다음 논의와도 상당 부분 일치한다. *My only concern is that sexual difference not become a reification which unwittingly preserves a binary restriction on gender identity and an implicitly heterosexual framework for the description of gender, gender identity, and sexuality. There is, in my view, nothing about femaleness that is waiting to be expressed; there is, on the other hand, a good deal about the diverse experiences of women that is being expressed and still needs to be expressed, but caution is needed with respect to that theoretical language, for it does not simply report a pre-linguistic experience, but constructs that experience as well as the limits of its analysis.* (Worthen, 1105)

의 젠더 정체성은 해체와 재구성의 과정에 놓여 있다는 점은 분명하다. 양성애자인 마틴의 경우, 그는 '여성의 시각'에서 '여성에 관한' 소설을 쓰는 자칭 페미니스트로서 남성의 책임을 인식하고 아내의 레즈비언 관계도 인정하려 하지만,<sup>8)</sup> 아내 빅토리아와의 관계에서 여전히 충돌의 과정을 겪는다. 두 사람의 대화 장면을 보면 마틴의 일방적 대사에는 아직 가부장적 남성 우월 의식이 잔재한다. 그의 위압적인 말에 빅토리아는 묵묵히 울면서 듣고 있다가 결국 자신의 답답한 심정을 린에게 털어 놓는다.

2막 3장에서 벌어지는 주신제(酒神祭)와 유사한 성교 파티에서 빅토리아와 린, 에드워드는 그들을 찾아온 빅토리아의 남편 마틴, 아일랜드에서 군인으로 죽은 린의 남동생 빌(Bill), 에드워드의 동성애자인 케리와 함께 "Cloud Nine"이라는 제목의 노래를 부른다. 이 장면은 일차적으로 2막에 등장하는 인물들의 자유롭고 다양한 성 관계를 부각시키면서 과거에 일방적으로 규정되었던 젠더와 성 정체성의 위계와 권력 구조의 전복을 암시하는 듯하다. 그런데 앞서 지적한 작품의 결말과 마찬가지로 작가는 그것을 완전히 이상적으로 제시한다고 보기 어렵다. 구체적으로 마틴은 빅토리아, 린, 에드워드를 찾고 있는 상황이었고(I've been looking everywhere. What the hell are you doing? Do you know what the time is? 758), 린의 죽은 남동생이 말하는 자신의 성 경험은 위협적이고 왜곡된 것임이 드러난다. 게다가 그들이 부르는 노래의 내용 중에는 자유로운 성 관계의 혼란스러움에 대한 불안도 내재한다.

The bride was sixty-five, the groom was seventeen, ...  
 The wife's lover's children and my lover's wife,  
 Cooking in my kitchen, confusing my life.  
 And it's upside down when you reach Cloud Nine. (759)

이렇듯 빅토리아, 린, 에드워드가 형성한 가정이 과거 빅토리아조의 가족 형태와는 완전히 구별되지만 그것을 전적으로 이상적인 가족 관계라고 단정하기도

8) Martin: I'm not like whatever percentage of American men have become impotent as a direct result of women's liberation, which I am totally in favor of, more I sometimes think than you are yourself. ... My analysis for what it's worth is that despite all my efforts you still feel dominated by me. ... You're the one who's talked about freedom. You're the one who's experimenting with bisexuality, and I don't stop you, I think women have something to give each other. You seem to need mutual support. ... I'm not putting any pressure on you but I don't think you're being a whole person. (755)

어렵다. 작가는 특정한 형태의 가정을 대안으로 제시하기보다 젠더 정체성만큼이나 가정의 형태도 유동적임을 강조하는 선에서 그친다. 요컨대 작가는 이분법적 구도의 전복과 해체가 1막과 2막, 과거와 현재의 인물 사이에서 확연히 구분되어 완성된 결말을 이룬다거나, 이후에 형성된 관계들 혹은 특정 인물의 젠더 정체성을 우월하거나 이상적인 전범으로 제시하지 않는다. 작가는 과거에 일방적으로 구성된 젠더 정체성이 지닌 인위성과 배타적 억압성을 구조적으로 보여주되 열린 결말을 통해, 그리고 이분법적 구도의 전복과 해체 이후 젠더 정체성이 재구성되는 과정에서 인물들이 겪는 내부적 갈등과 불안정, 관계의 혼란까지도 극화함으로써 현재에도 여전히 영향력을 행사하는 과거의 잔재를 간과하지 않도록 경고한다.

### 3. *M. Butterfly*

쿠퍼만(Robert Cooperman)의 지적대로 황의 *MB*는 지난 세기 서양의 정치/사회/문화적 정체성에 도전하는 가장 중요한 작품으로 평가된다.<sup>9)</sup> 그런만큼 이제까지 *MB*에 관한 상당수의 논의가 이루어져 왔고, *MB*의 '전복성'(subversiveness)을 작품의 진정한 성취라고 호평하는 논자들이 있는가하면, 정반대로 작품에 설정된 동서양의 '대립 구도'(polarization)에 대해 냉담한 입장을 표명한 평자들도 있다.<sup>10)</sup> 개별 논의들의 강조점이 다르고 작품을 보는 관점

9) Robert Cooperman, "New Theatrical Statements: Asian-Western Mergers in the Early Plays of David Henry Whang," *Staging Difference: Cultural Pluralism in American Theatre and Drama*. Ed. Marc Maufort (New York: Peter Lang Publishing Inc, 1995) 201.

10) 황의 *MB*에 대해 긍정적으로 평한 대표적 글로는 Chalsa Loo, "*M. Butterfly*: A Feminist Perspective," *Asian Week*, July 14, 1989; Robert Skloot, "Breaking the Butterfly: The Politics of David Henry Whang," *Modern Drama* 33 (1990): 59-66; Dorrinne Kondo, "*M. Butterfly*: Orientalism, Gender and a Critique of Essentialist Identity," *Cultural Critique* 16 (1990): 5-29를 들 수 있고, 부정적으로 평한 대표적 글로는 Gabrielle Cody, "David Whang's *M. Butterfly*: Perpetuating the Misogynist Myth," *Theatre Yale* 20.2 (1989): 24-27; James Moy, "David Whang's *M. Butterfly* and Philip Kan Gotanda's *Yankee Dwg You Die*: Repositioning Chinese American Marginality on the American Stage," *Theatre Journal* 42 (1990): 48-56을 들 수 있는데, 이상 긍정적 평가에 대한 논의는 Colleen Lye, "*M. Butterfly* and the Rhetoric of Antiessentialism: Minority Discourse in an International Frame," *The Ethnic Canon*. Ed. David Palumbo-Liu (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1995) 260-89를 참조할

역시 다양한 것이 사실이지만, 대체로 긍정적 평가의 경우에는 동양인 송 릴링(Song Liling)에 의해 서양인 르네 갈리마르(Rene Gallimard)의 우월성과 위계가 전복된다는 점을 주목하는 데에 반해, 부정적 평가의 경우에는 남성성과 여성성으로 확연히 구분하기 어려운 인물의 내면적 복잡성이나 중첩 결정성(over-determination)을 들어 MB에서 이루어지는 전복의 주체와 객체가 정형화된 인물(stereotype)임을 문제시한다.

본고는 우선 긍정적 평가에서 주목하는 위계의 전복과 연관해 그것의 완결성에 대해 유보적인 입장을 취한다. 또한 MB가 지향하는 전복과 해체의 대상은 원작인 푸치니(Giacomo Puccini)의 오페라 *Madame Butterfly*(1904)에 전제된 젠더 정체성과 이분법적 구도일뿐 서양인 갈리마르에 대한 동양인 송의 승리라고 보기는 어렵다. 이는 결말에 대한 해석과도 긴밀히 연관된 문제로서 오히려 MB에서 갈리마르와 송 모두 방식은 다르지만 전복과 해체의 객체인 동시에 주체로서 볼 여지가 많다. 한편 부정적 평가에서 문제시하는 인물의 정형화(stereotype)에 대해서도 본고는 오히려 MB에서 갈리마르와 송이 바로 내면적 복잡성과 중첩 결정성을 지닌 인물로 형상화되어 있다는 점을 해명하고자 한다. 더욱이 원작의 인물과 대비해보면 갈리마르와 송은 구성된 젠더 정체성을 해체할 뿐만 아니라 그들 자신이 변모하는 젠더 정체성을 구현하는 인물임이 드러난다. 이렇듯 기존 논의들과 지니는 차별성을 염두에 두고 원작과 MB 사이의 거리, 구성된 젠더 정체성의 해체 과정을 갈리마르와 송의 젠더 정체성 변화 및 열린 결말과 연관해서 살펴보도록 하자.

푸치니의 오페라 *Madame Butterfly*에 등장하는 두 인물 핑커톤(Pinkerton)과 나비 부인(Cio-Cio-San)의 관계는 황의 MB에서 갈리마르와 송의 관계에 대응한다. 원작은 대략 미국 해군 장교가 일본의 기생과 결혼한 뒤 본국으로 떠난 후 되돌아오지 않지만, 그의 아이를 낳은 나비 부인은 그를 기다리다가 3년만에 미국의 아내와 함께 아이를 데려가려고 그가 돌아온 사실을 알게되자 자살한다는 내용이다. 서양과 동양, 남성과 여성의 이분법이 중첩되면서 핑커톤은 동양 여성에게 잔혹한 권력을 행사하는 서양 남성의 전형적 젠더 정체성을, 순종적이고 자기 희생적인 나비 부인은 동양 여성의 전형적 젠더 정체성을 구현한다. 황은 MB에서 이 구도를 전범으로 삼고 있지만 갈리마르와 송의 관계를 매우 다르게 재현하고 있으며 두 인물 모두 구성된 젠더 정체성을 전복하고 해체하는 역할을 수행

만하고, 부정적 평가에 대한 논의는 Janet V. Haedicke, "David Henry Whang's *M. Butterfly*: The Eye on the Wing," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 7 (1992): 27-44가 도움이 된다.

한다. 결말 역시 원작에서는 동양 여성의 자살로 끝나는 데에 반해서 *MB*에서는 서양 남성 갈리마르의 자살로 끝난다. 또한 *MB*는 현재 65세로 파리 감옥에 수감된 갈리마르가 자신의 과거 이야기를 관객에게 전달하는 형식으로 전개된다는 점에서 실화적이고 자전적인 양식을 취하고 있지만, 서술되는 과거 속에 그보다 이전 시기의 인물인 마크(Marc)가 등장한다는 점에서 현실과 환상의 경계는 뚜렷하지 않다.<sup>11)</sup> 게다가 갈리마르가 20여년 가까이 사랑했던 나비 부인 송은 일본 여성이 아닌 중국 남성이자 정치 스파이라는 사실이 뒤늦게 밝혀지면서 인종과 젠더의 이분법은 와해된다. 갈리마르가 지닌 나비 부인에 대한 환상이 여장 남성 배우인 송의 복장 전환(transvestism)을 통해 해체되지만, 갈리마르 역시 나비 부인의 의복을 입고 자살함으로써 환상이 깨어진 현실을 수용하기를 끝내 거부한다.

갈리마르가 1960년 북경의 독일 대사관에서 열린 푸치니의 *Madame Butterfly* 공연에서 송을 처음 만난 시기는 그가 31세 이후 16년간 결혼 생활에 충실했던 때이다. 중국의 오페라 극장에서 송을 다시 만나게 된 갈리마르는 꿈속에서 과거 학창 시절의 친구 마크로부터 송과의 관계를 진척시켜보라는 권유를 받는다. 처음에 갈리마르는 송이 자신을 좋아한다고 생각할 이유가 없고, 자신은 이미 결혼한 외국인이기 때문에 불가능한 일이라고 주저한다. 그때, 마크는 동양 여성과 서양 남성의 젠더 정체성에 대한 자신의 견해를 다음과 같이 피력한다.

Marc: Ah, yes. She cannot love you, it is taboo, but something deep inside her heart ... she cannot help herself ... she must surrender to you. It is her destiny.

Gallimard: How do you imagine all this?

Marc: The same way you do. It's an old story. It's in our blood. They fear us, Rene. Their women fear us. And their men - their men hate us. And, you know something? They are all correct. (971)

송이 갈리마르를 사랑하고 그에게 복종해야 하는 것은 그녀의 운명이며, 동양의 여성은 자신들을 두려워하고 동양의 남성들은 그들을 증오한다는 마크의 말은 그가 서양 백인 남성과 동양 여성의 구성된 젠더 정체성을 완전히 고정된 것으로 믿고 있다는 사실을 단적으로 드러낸다. 또한 마크는 그것이 이미 고착된

11) 이는 처칠의 *CN* 2막에서 린의 죽은 남동생 빌의 등장으로 현실과 환상의 경계가 모호해지고, 2막의 끝부분에 등장하는 과거의 인물들(해리, 모드, 엘렌, 클라이브)이 비슷한 효과를 내는 점과도 상응한다.

이야기이며 갈리마르 역시 예외가 아니고 그들의 혈통에 내재하는 생각이라고 말함으로써 자신과 갈리마르의 젠더 정체성을 동일시할 뿐만 아니라 그것을 서양 백인 남성 전체의 젠더에 귀속시키려 한다. 비록 꿈속에서 갈리마르는 마크와 다른 의견을 제시하지만 그 순간 송이 걸어온 전화벨 소리에 잠이 깬다. 그녀가 초대된 오페라에서 몇 차례의 짧은 만남 이후 약 15주가 지나가고 결국 갈리마르는 송의 아파트에 초대를 받는다. 처음 그곳에서 독백을 통해 갈리마르는 마크가 했던 말을 의심하기 시작하면서도 그것을 전적으로 부정하기도 어렵다고 표현한다.

Gallimard: I am starting to doubt the words of my friend Marc. But no, not really. In my heart, I know she has ... an interest in me. I suspect this is her way. She is outwardly bold and outspoken, yet her heart is shy and afraid. It is the Oriental in her at war with her Western education. (972)

송의 외면적인 대담함이나 솔직함과 상반되는 내면적인 수줍음과 두려움 양쪽 모두를 경험한 갈리마르는 전자를 그녀가 받은 서양식 교육의 결과로, 후자를 동양 여성의 내재적 속성이라고 규정함으로써 앞서 제시한 마크의 의견을 일단 수용한다. 아파트에서 갈리마르에게 보이는 송의 언행 역시 갈리마르의 젠더 정체성을 방향 짓는 과정에 결정적으로 작용한다. 송은 아직까지 한번도 남성을 자기 집에 초대할 적이 없다고 말함으로써 갈리마르가 송에게는 특별한 남성임을 암시한다. 게다가 송은 자신이 의식적으로 서구 여성의 강인한 표정을 지으려하고 남성처럼 말하려 시도하지만, 결국에는 실패로 끝나고 다시 중국 소녀의 소심하고 두려운 마음이 되돌아온다고 말한다. 송이 퇴장한 후 갈리마르는 관객을 향해 이처럼 그가 송을 처음 만났을 때와는 상반된 그녀의 모습이 바로 동양 여성으로서 송이 지닌 실제 젠더 정체성이라는 확신을 표한다. (Gallimard: (To us) Did you hear the way she talked about western women? Much differently than the first night. She does — she feels inferior to them — and to me. 973)

이제 갈리마르는 *Madame Butterfly*에서 치오치오산이 지녔던 두려움, 즉 '서양 남성은 잡은 나비의 가슴에 바늘을 꽂고 그 나비가 죽어가도록 놓아두리라'는 생각을 송에게서 확인하기 위해 5주 가량 일에만 몰두하고 송에게 연락하지 않는다. 갈리마르는 송이 자신을 기다릴 것을 알면서도 일부러 그녀를 만나지 않음으로써 처음으로 자신이 남성으로서 지닌 절대적 힘을 느꼈다고 말한다. (I knew this little flower was waiting for me to call, and, as I wickedly refused to

do so, I felt for the first time that rush of power — the absolute power of man. 973) 처음에 송과의 만남을 주저했던 갈리마르의 꿈에 나타나 서양 남성과 동양 여성의 구성된 젠더 정체성을 주입시켰던 마크는 이제 판로 복장을 하고 나타나 갈리마르 주변에서 그의 행동과 심리적 추이를 주시한다. 갈리마르는 어디에서나, 심지어 일하는 와중에도 그의 목소리를 듣는다고 말하며(I hear your voice everywhere now. Even in the midst of work. 973) 마크 역시 자신이 항상 그를 주시하고 있다고 대답한다. (That's because I'm watching you — all the time. 973) 마침내 송의 두려움에 대한 갈리마르의 실험은 성공하고 예상대로 송의 기 다림은 6주 후 편지 안에 고스란히 담겨 갈리마르에게 도착한다.

여기서 우리는 갈리마르의 젠더 정체성이 마크에 의해 구성되고 있다는 점과, 그럼에도 불구하고 갈리마르는 자신의 정체성에 대한 불안과 마크에 대한 반감을 표시한다는 사실을 주목할 필요가 있다. 즉, 갈리마르는 송과의 편지를 교환하면서 자신의 실험이 성공했음을 인정하지만 마크의 의도와는 달리 그 승리가 공허하다고 느낀다. (Yes, my experiment had been success. She was turning on my needle. But the victory seemed hollow. 974) 나아가 갈리마르는 핑커펀처럼 자신에게 동양 여성을 완전히 굴복시키는 힘을 지닌 서양 남성의 젠더 정체성을 주입시키려는 마크의 환영을 거부하며 그와 상반된 심리적 불안감을 다음과 같이 토로하기도 한다.

Gallimard: "I have already given you my shame." I had to attend a reception that evening. On the way, I felt sick. If there is a God, surely he would punish me now. I had finally gained power over a beautiful woman, only to abuse it cruelly. There must be justice in the world. I had the strange feeling that the ax would fall this very evening. (974)

마크가 시키는대로 아름다운 동양 여성에게 서양 남성의 힘을 잔인하게 행사한 자신에 대해 죄책감을 느낀 갈리마르는 예고 없이 송의 아파트를 찾아가 그녀가 진정 자신의 나비인지(Are you my Butterfly?)를 수차례 물으며, 그들 사이가 거짓없는 진실한 관계인지를 확인하고자 한다.(I want from you honesty. There should be nothing false between us. No false pride. 975) 그때 갈리마르는 자신이 바로 그의 나비임을 강조하는 송의 대답(Yes, I am. I am your Butterfly. 975)을 진심이라 믿고 마침내 송에게 자신의 사랑을 고백한다.(You have changed my life forever. My little Butterfly, there should be no more secrets: I love you. 975) 이 장면에서 우리는 갈리마르가 마크에 의해 주입된 핑커펀 식의 젠더 정체성과

는 다른 방식으로 송과의 관계에서 자신의 젠더 정체성을 재구성하려 한다는 점을 확인할 수 있다. 송에 대한 갈리마르의 사랑에는 지배적이고 일방적인 핑커튼의 태도와는 분명히 다른 긍정적 측면이 있고, 바로 그 사랑을 통해 갈리마르는 서양 남성의 구성된 젠더 정체성을 해체하는 역할을 부분적으로 수행한다.

그렇지만 갈리마르가 송이 드러냈던 두 가지 성향 중에서 수줍음과 두려움을 동양 여성의 본질적 젠더 정체성이라 믿고 바로 그 점 때문에 송을 사랑하게 되는 순간은, 역으로 송의 입장에서 보면 갈리마르에게 자신이 의도했던 바를 성취할 수 있는 절호의 기회로 이용하는 순간이기도 하다. 핑커튼과 갈리마르가 서로 다른 젠더 정체성을 지니면서도 두 사람 모두 생물학적으로는 남성이었던 반면, 치오치오산은 일본 여성이고 송은 여장한 중국의 남성 배우이자 나아가 정치적 스파이로서 갈리마르가 지닌 동양 여성의 환상을 의도적으로 구현한 인물이기 때문에 둘 사이의 간극은 훨씬 크다. 서양 남성의 환상에 의해 구성된 동양 여성의 젠더 정체성을 정치적 의도에서 완벽하게 구현한 송은 갈리마르와의 관계를 지속하는 과정에서 무엇보다도 그의 말을 적극적으로 듣는 역할을 한다. 갈리마르에게 아이가 생기지 않아 아내와 갈등하던 시기에 송은 그와 결혼하지 않고서도 그의 아이를 낳아줄 수 있다는 제안을 한다. 게다가 송과는 대조적으로 1963년 호주 대사관 파티에서 만나 처음 혼외 관계를 맺은 유학생 르네(Renee)가 성적이고 심리적인 면에서 갈리마르에게 위협적인 여성(I started for Renee's. But no that was all I needed. A school girl who would question the role of the penis in modern society. What I wanted was revenge. A vessel to contain my humiliation. Though I hadn't seen her several weeks, I headed for Butterfly's. 979)이었기 때문에 갈리마르는 더욱더 송에게 끌리게 된다. 그는 자신이 남성으로서 르네에게 받은 굴욕감을 해소하기 위해 송을 찾아가, 그들 사이에 남은 유일한 장벽을 없애줄 것이라며 송의 벗은 몸을 보여 달라고 요청한다. 이에 대해 송은 거절하지 않고 오히려 전적으로 순응하는 수동적인 태도(Strip me. Whatever happens, know that you have willed it. Our love, in your hands. I'm helpless before my man. 979)를 취함으로써 오히려 갈리마르의 사랑<sup>12)</sup>을 더욱 확고히 하고 그가 자신과의 결혼까지 제안하도록 만든다.

이렇듯 송에 대한 갈리마르의 사랑이 점점 더 깊어짐에 따라 송의 의도적인 연

12) By the time I reached her, Pinkerton ... had vanished from my heart. To be replaced by something new, something unnatural, that flew in the face of all I'd learned in the world — something very close to love. (979) 이 시점에서 갈리마르는 자신이 핑커튼과 상당히 다른 정체성을 지닌 인물임을 인식하기에 이른다.



기의 파장 역시 커진다. 동양 여성의 젠더 정체성이 결국은 서양 남성의 환상이 빚어낸 구성물임을 인식하고 있는 송은 실체가 아닌 재현된 이미지로서의 여성성을 누구보다도 잘 알고 그것을 정치적 목적에 철저히 이용한다. 송의 여장 연기가 정치적 의도 하에 이루어진 것임은 당원 동료 여성인 쉰(Chin)과의 대화에서 분명히 드러난다. 송의 여장을 단순한 배우의 연기 정도로 생각하며 오히려 그가 갈리마르와의 동성에 관계로 이어질 것을 경계한 쉰과는 달리 송은 북경 오페라에서 남성이 여성의 역을 연기하는 이유는 남성만이 여성의 행동 방식을 알고 있기 때문이라고 말한다. (Because only a man knows how a woman is supposed to act. 980) 자신의 여장이 중국의 국익을 위한 정치적 도구로 사용되고 있다는 점을, 갈리마르에게 복종함으로써 역으로 그를 굴복시킨 사실을 들어 설명하면서, 송은 이제 금발 머리의 중국 아이를 그에게 제시하기만 하면 그가 영원히 자신의 사람이 되리라고 주장한다. (Now, if I can just present him with a baby. A Chinese baby with blond hair — he will be mine for life! 980) 아이의 교환을 반혁명적 행위라고 일축하는 쉰에게 송은 반혁명적 행위를 타파하는 데에는 바로 그 반혁명적 행위가 필요하다고 대답한다. (a counter-revolutionary act is necessary to counter a counter-revolutionary act. 980)<sup>13)</sup>

그렇다면 우리는 이러한 송의 의도와 연기에 어느 정도나 공감할 수 있을까? 송은 동양 여성의 구성된 젠더 정체성을 완벽하게 연기하여 그것이 환상임을 폭로하지만, 동시에 실제 동양 여성인 쉰과는 다른 동양 남성의 젠더 정체성을 재구성하고 있다. 여기서 독자 혹은 관객이 송의 의도에 대해 상당한 거리감을 느끼게 되는 이유는, 송이 여장 연기를 함으로써 그에게서 얻으려 한 것은 갈리마르와는 달리 사랑이 아니라 서양 남성이 지닌 권력이었기 때문일 것이다. 동양 여성의 젠더 정체성이 전적으로 서양 남성에게 의해 구성된 허구임을 누구보다도 분명히 인식했던 송이지만, 상대적으로 그는 서양 남성의 젠더 정체성 역시 구성된 허구라는 점은 깨닫지 못하는 오류를 범하고 있다. 앞의 논의에서 갈리마르의 젠더 정체성이 마크의 경우와 상당히 다르고 차츰 변모해간다는 점<sup>14)</sup>을 해명했

13) 송이 가장 순종적인 연기를 함으로써 갈리마르에게 가장 강한 힘을 행사하게 된다는 사실은 서양 남성에게 의해 구성된 동양 여성의 젠더 정체성이 환상임을 부각시키는 동시에 구성된 젠더 정체성의 구현이 위계적 권력 구도를 전복시키는 도구로 사용될 여지가 있음을 시사한다. 또한 이 대목은 생물학적 성차에 따른 남성성과 여성성의 구분이 타고난 것이 아니라 구성된 것이라는 버틀러의 지적과도 상통한다.

14) 2막 11장에서 파티에 돌아온 갈리마르는 늘 송을 그리워하고 아내 헬가에게 중국에 두고 온 연인이 있다고 말하며 아내가 자신과 이혼해주기를 원한다. 이는 갈리마르가 핑 커튼과는 다른 정체성을 지니고 있을 뿐만아니라 오히려 치오치오산의 역할에 점점 더

는데, 송은 그 차이를 간과한 채 갈리마르의 젠더 정체성을 마크가 생각하는 핑커튼 식의 젠더 정체성과 동일시하고 있다. 그러므로 갈리마르를 동양 여성에게 절대적인 힘만을 행사하는 서양 남성의 전형이라고 규정하고, 서양 남성의 권력을 쟁취하여 위계를 전복시킨 다음 그 이분법적 구도 안에서 상대적 우위를 점하려는 송의 의도는 동양과 서양, 남성과 여성 모두의 구성된 젠더 정체성을 해체하고 다양성으로 나아가기에는 미흡한 것이다. 이와 관련해 작가 황은 대담자와의 대화<sup>15)</sup>에서 아시아 남성이 백인 남성을 굴복시키는 결과를 의도했다기보다는 양쪽 편이 서로에게 비슷한 결과를 초래했다고 밝히고 있으며(The Playwright's Art, 124) 젠더와 인종의 융합이라는 착상을 하게 된 경위에 대해 다음과 같이 설명한다.

One of the things that I learned from *M. Butterfly* is the universality of the other, as it were. Whether we talk about it in terms of race or whether we talk about it in terms of gender or imperialism or whatever, there is a desire to degrade the person who is not like yourself and to feel somehow superior, to feel that you have power over them. The interrelationships of the gender issues and the race issues are really important, and it's something I discovered as I was writing about it. (138)

황은 동양과 서양이 인종, 젠더, 제국주의 등의 폐쇄적이고 상호 배타적인 영역으로 구획되는 것은 본질적으로 자신과 다른 상대방을 타자화하고 지배의 대상으로 규정하여 우위를 점하려는 욕망이 작용하기 때문이라고 논한다. 사실상 *MB*에서 드러나는 동양의 모습은 단일하지 않으며 인종 면에서 일본, 중국, 베트남으로 구분된다. 공산당원 쉰의 인물 희화화에서도 드러나듯이 과도한 희망을 드러내는 국가주의와 아시아의 반제국주의적, 반식민주의적 움직임의 일환인 문화 혁명에 대해서도 작가는 거리를 두고 있다. 같은 중국인들 역시 젠더와 계층에 의해서 구분된다는 점은 송이 공산당원 여성 쉰에게 공공연한 비난을 받는 장면에서도 알 수 있다. 즉 *MB*는 단지 동양과 서양의 대립 구도의 전복만을 의도한 것이 아니라, 주체와 객체의 대립을 통한 타자화로 이분화된 젠더 정체성의 구도를 해체하고 복합적이며 유동적인 젠더 정체성을 고찰하도록 이끈다.

3막의 법정 장면 이후 송은 이제까지 극도의 은폐 수법으로 갈리마르를 유혹

가까워진다는 점을 시사한다.

15) Jackson R. Bryer ed. *The Playwright's Art: Conversations with Contemporary American Dramatists*. (New Jersey: Rutgers University Press, 1995) 123-46.

했던 것과는 정반대로 극도의 노출 전략을 사용한다. 갈리마르를 찾아온 송은 관객에게 5분 후에 자신이 변모할 것임을 알리고 거울 앞에서 화장을 지우기 시작한다. 그는 가발과 기모노를 벗고 남성 정장 차림으로 법정에 선다. 나아가 송은 의복이나 화장 등의 사회 문화적 기호를 제거하고, 있는 그대로의 상태에서 갈리마르와 새로운 관계를 맺기를 원한다. 송은 여장을 했을 때와 마찬가지로 자신의 실체는 변함이 없다고 주장한다. 그러나 갈리마르는 자신이 사랑한 대상은 여자인 송일 뿐 현실적 육체는 아니라고 말한다.<sup>16)</sup> 갈리마르는 알몸을 드러낸 송의 모습에 극도의 혐오감을 표출하며 이제까지 자신이 사랑했던 것 모두가 거짓이었다(You showed me your true self. When all I loved was the lie. 986)고 말한 뒤 송에게 자신의 방에서 나가라고 외친다.(Now get out! I have a date with my Butterfly and I don't want your body polluting the room! 986) 서양 남성의 고정된 젠더 정체성에 의해 구성된 동양 여성의 젠더 정체성을 모방해낸 송의 여장이 현실과 일치한다고 믿었던 갈리마르는 현실과 기표의 불일치를 발견한 이후에도 여전히 그 믿음을 고수한다.(I've finally learned to tell fantasy from reality. And, knowing the difference, I choose fantasy. 986) 마침내 그는 자신이 이상화한 환상 속에 남기로 결심한다.(I am pure imagination. And in imagination I will remain. 986) 작품의 결말이기도 한 3막 3장에 이르면, 파리 감옥에 갇혀 있는 갈리마르는 다음과 같이 반복 강박증(repetition compulsion)적인 상태를 보인다.

I've played out the events of my life night after night, always searching for a new ending to my story, one where I leave this cell and return forever to my Butterfly's arms. Tonight I realize my search is over. That I've looked all along in the wrong place. And now to you, I will prove that my love was not in vain-by returning to the world of fantasy where I first met her. (986)

16) Shimakawa는 갈리마르가 지닌 '완벽한 동양 여성'에 대한 환상은 남성과 여성, 서양과 동양, 이성애와 동성애의 구분은 분명한 공간에서만 유지될 수 있다고 본다. 또한 여성으로서의 송을 구성하는 작업은 의복 내부에 감추어진 공간을 은폐하여 갈리마르의 시야를 가리는 방식에 의해서 이루어진 것이며 가려졌던 공간이 가시화되는 순간은 곧 구획되었던 공간의 파괴를 의미한다고 부연한다. 결과적으로 송은 갈리마르가 인식했던 공간의 감각을 시각적으로 공격한 것이라고 설명한다. Karen Shimakawa, "Who's to say? Or, Making Space for Gender and Ethnicity in *M. Butterfly*," *Theatre Journal* 45 (1993) 349-61. 이와 관련해 Skloot는 "우리가 일반적으로 상정하는 젠더는 우리가 무엇을 보고 안보는가에 의존한다"(what we assume about gender depends on what we see, or don't see)고 지적한다. Robert Skloot, "Breaking the Butterfly: The Politics of David Henry Wang," *Modern Drama* 33 (1990) 63.

결국 송이 벗어놓은 가발과 기모노를 착용하고 나비부인으로 복장을 전환한 갈리마르는 푸치니의 나비 부인의 자살을 자신의 삶 속에 현실화함으로써 나비 부인과 자신을 동일시하기에 이른다. (*My name is Rene Gallimard — also known as Madame Butterfly. 987*) 이제는 역으로 여장한 채 숨져가는 갈리마르를 송이 나비 부인이라고 부르며 그(녀)를 응시한다. 결국 송과 갈리마르는 운명을 교환할 뿐만 아니라 상징적으로 그들의 젠더도 교차한 셈이다. 송은 여장을 함으로써 동양 여성의 구성된 젠더 정체성이 환상임을 폭로하고 서양의 동양에 대한 제국주의적 지배 논리를 전복시키는 데에 성공하지만, 결국 자신이 갈리마르를 지배하는 위치에 서려했다는 점에서 위계 질서의 이분법적 구도를 벗어나지 못한다. 마크의 영향에서 자유롭지 못했던 갈리마르의 경우에는 작품 전반부에 동양 여성의 구성된 젠더 정체성이 곧 현실과 일치한다는 환상을 그대로 믿는 오류를 범한다.<sup>17)</sup> 갈리마르가 푸치니의 여주인공과 송을 동일시하는 것은 마치 마크가 핑커튼과 갈리마르를 동일시하려 했던 것과도 유사한 환상이기 때문이다. 하지만 그 환상에서 비롯된 사랑이 진실이었기에 그는 마지막 순간 서양 남성의 젠더 정체성을 버리고 동양 여성의 젠더 정체성을 택하여 자살함으로써 재구성해왔던 자신의 젠더 정체성의 차별성을 부각시키고 핑커튼 식으로 구성된 서양 남성의 젠더 정체성을 해체한다. 또한 그의 자살은 감옥으로부터의 의식적 탈출이라는 점에서도 의미심장하다. (*Death with honor is better than life ... life with dishonor. 987*) 이처럼 갈리마르와 송에게 모방 혹은 연기는 삶 혹은 현실과 불가분의 관계를 맺고 있다. 3막에서 송이 명시적으로 남성의 젠더 정체성을 수행하고 갈리마르가 여성의 젠더 정체성을 구현할 때, 독자가 송과 갈리마르를 완벽한 승자와 패자로 구분하기 어려운 이유는 이 작품이 남성과 여성의 젠더 정체성과 중첩된 서양과 동양, 주체와 객체, 현실과 환상의 경계까지도 해체하는 열린 결말을 지향하고 있기 때문이다.

#### 4. 결어

이제까지 살펴본대로 처칠의 *CN*과 황의 *MB*는 제국과 식민지, 서양과 동양, 남성과 여성, 양성애와 동성애, 주체와 객체, 현실과 환상의 위계와 이분법적 대립 구도하에 구성된 젠더 정체성의 틀이 더 이상 온전히 적용될 수 없는 현대인

17) 갈리마르가 동양 여성에 대해 지닌 환상의 부정적 측면은 외교관으로서 그가 동양인들을 바라보는 단선적인 시선(*Orientalism will always submit to a greater force. 976*)에서도 드러난다.

의 삶을 시대적 대비와, 문화적 차이를 넘어서는 다양성의 차원에서 극화한 작품이다. 본고는 기존의 젠더 정체성이 지배와 통제, 억압과 강요에 의해 구성된 허구이기에 그 토대인 이분법적 구도는 상당부분 와해될 수 있다는 점을 버틀러의 논의를 기점으로 주제와 구조, 기법의 측면에서 고찰하였다. 한편 위계의 전복과 해체 과정에서 혹은 그 이후의 상황에서 열등한 범주에 놓인 인물들 역시 비슷한 오류를 범할 수 있고, 완전히 사라졌다고 여기는 과거의 잔재가 현재까지도 부정적인 영향력을 행사할 수 있음을 중심 인물의 젠더 정체성 변화 및 열린 결말과 연관해 논의하였다.

*CN*은 빅토리아 조 영국의 식민지였던 아프리카의 한 가정을 중심으로 전개되는 가족 구성원들간의 관계와 젠더 정체성이 그로부터 약 100년이 흐른 현재의 영국에서 매우 상이한 모습으로 변화된 상황을 구체화한 작품이다. 비록 1막에서의 억압적 삶을 경험한 인물들이 상대적으로 2막에서 훨씬 자유롭고 긍정적인 모습으로 변모한다는 사실에도 불구하고 그들의 젠더 정체성이 결코 완성된 형태로 제시되지는 않는다. 나아가 2막에서 새롭게 시도되는 가족 관계 역시 구성원들 사이의 적지 않은 갈등을 초래하기도 하고, 이분법적 젠더 정체성의 해체 이후 젠더 정체성이 재구성되는 과정에서 관계의 혼란과 불안정이 수반된다는 사실도 주목할 필요가 있다. 이는 2막에 등장하는 1막의 인물들이 하는 역할을 통해 부각되며, 무엇보다도 작품의 결말에서 1막의 베티와 2막의 베티가 포용하는 마지막 장면의 다양한 해석을 통해서 드러난다.

*MB*는 서양 남성과 동양 여성의 구성된 젠더 정체성이 어떻게 역이용될 수 있는지를 보여주는 작품이다. 황은 푸치니의 오페라 *Madame Butterfly*에 나오는 일본 여성의 젠더 정체성이 사회 문화적으로 구성된 허구라는 점을 중국의 여장 남성 배우가 프랑스의 외교관에게 동양 여성에 대한 환상을 그대로 믿고, 자신을 사랑하도록 만들어 그를 정치적으로 이용하는 과정을 통해서 해체한다. 동시에 황은 송의 표적이 되었던 갈리마르가 핑커튼이나 마크와는 다른 젠더 정체성을 지닌 남성일 뿐만 아니라, 내면적으로 갈등하면서 변모하는 정체성을 지닌 인물로 형상화함으로써 열등한 입장에 놓인 동양 남성의 오류도 지적하면서 서양 남성의 구성된 젠더 정체성을 해체한다. 바로 이 점을 강하게 뒷받침하는 대목이 수감되었던 갈리마르가 송의 실체를 알게 된 이후 스스로 나비 부인이 되어 자살하는 결말이다.

## Works Cited

- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." (1988) *Modern Drama: Plays/Criticism/Theory*. Ed. W. B. Worthen. Fort Worth: Harcourt Brace & Company, 1995. 1097-1105.
- Bryer, Jackson R. ed. *The Playwright's Art: Conversations with Contemporary American Dramatists*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. 123-46.
- Cooperman, Robert. "New Theatrical Statements: Asian-Western Mergers in the Early Plays of David Henry Whang." *Staging Difference: Cultural Pluralism in American Theatre and Drama*. Ed. Marc Maufort. New York: Peter Lang Publishing Inc. 1995. 201-13.
- Haedicke, Janet V. "David Henry Whang's *M. Butterfly*: The Eye on the Wing." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 7 (1992): 27-44.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Kritzer, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. New York: Macmillan, 1991.
- Lye, Colleen. "*M. Butterfly* and the Rhetoric of Antiessentialism: Minority Discourse in an International Frame." *The Ethnic Canon*. Ed. David Palumbo-Liu. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1995. 260-89.
- Shimakawa, Karen. "Who's to say? Or, Making Space for Gender and Ethnicity in *M. Butterfly*." *Theatre Journal* 45 (1993): 349-61.
- Skloot, Robert. "Breaking the Butterfly: The Politics of David Henry Whang." *Modern Drama* 33 (1990): 59-66.
- Worthen, W. B. ed. *Modern Drama: Plays/Criticism/Theory*. Fort Worth: Harcourt Brace & Company, 1995.