

데이빗 헨리 황의 『엠. 버터플라이』: 재현, 제국주의, 탈정치화

정 태 진

단독 / 서강대학교 강사

[국문초록]

이 연구는 『엠. 버터플라이』를 재현이론 및 글쓰기전략으로서의 패러디의 관점에서 비판적으로 분석한다. 작품이 발표되었던 1980년대는 주요 이론적 개념들인 재현/반재현론들, 탈식민주의, 반성차별주의, 반제국주의 비평이론이 발전하던 비평이론의 전환기였다. 1985년에 발표된 『엠. 버터플라이』는 패러디기법을 통해 원전텍스트인 지오코모 푸치니의 『마다마 버터플라이』의 제국주의와 식민주의, 성차별주의를 해체하고 저항하는 글쓰기/연극이라고 작가 스스로 주장하고, 주류비평계에 의해서 새로운 작품으로 평가받고 있다. 그러나 이 연구는 데이빗 헨리 황의 글쓰기 방식인 ‘패러디’의 한계를 살펴보고, 그 한계들로 인해 연극 자체에서 발생하는 이중적 특권화, 즉 내레이터로서의 주도권 및 극중극의 연출자로서의 주도권이 제국주의의 남성주인공인 갈리마르에게 부여됨으로서 소수자로서의 중국계 인물인 송 릴링의 목소리는 부재하게 되는 모순적 결과를 낳았고, 이러한 현상이 백인 주류관객층의 담론 질서와 정치적 올바름에 부응하며, 저항성은 사라지고 무정치적이고 비역사적이며 낭만화의 왜곡을 낳는 비저항적이고 주류문화계에 순응적인 작품으로 소비되고 재생산된다는 결론에 도달한다.

주제어: 재현, 담론, 패러디, 탈정치화, 제국주의, 식민주의

I. 서론

글쓰기뿐만 아니라 정치, 경제, 철학 등 권력이나 지식을 향한 것이든, 권력/이익을 향한 것이든 인간의 의지가 발휘되는 모든 행위들은 대체와 환원의 기제인 재현/표상을 공통기제로 하고 있다. 현대철학과 문학이론들은 플라톤의 본질/반본질의 이분법 논쟁에서 여전히 새 이론들을 키워오고 있다. 예컨대 근대(성)의 사상가들인 마르크스(토대와 상부의 재현적 반영관계), 프로이트(상징체계로 무의식화된 욕망), 니체등과 그들을 전유한 라캉(재현체계인 언어처럼 구조화된 무의식), 푸코(재현론에 기반을 둔 정신분석학 비판을 통한 담론이론), 들뢰즈/가타리(비재현적 기제로서의 욕망담론), 데리다(차이의 일반경제학과 그라마톨로지)등의 사유들도 사실상 재현론/반재현론에 기초를 두고 있다. 가야트리 스피박의 이론은 푸코와 들뢰즈의 ‘반재현론’이 갖고 있는 제1세계 지식인의 제3세계 하위계급에 대한 연구의 위험성을 지적하면서, 오히려 자크 데리다의 그라마톨로지(grammatology)와 글쓰기(écriture)개념을 통해 20세기 국제노동분화와 소비주의 현실에서 온전히 재현되지 못하는 하위계급에 대한 독해의 효용성을 강조하고 있다(Spivak 276).

이 철학 및 비평이론들의 영향이 현실에서는 ‘타자의 귀환’으로 요약되는 억압되었던 것들의 전경화이고, 문학에서는 정전에서 배척되었던 소수문학의 부각이고 흔히 민족문화쓰기(ethnography)를 포함하는 문화연구 또한 문학영역의 확장을 도모하는 새로운 글쓰기/연극이다. 이러한 이론지형의 정세변화에서 저항담론으로서의 포스트 식민주의 담론의 진출은 문화계뿐만 아니라 문학과 비평계에도 영향을 미쳐 전통적인 정전 텍스트와 저자의 개념과 주제 및 기호의 재현 혹은 표상(이론)에 대한 회의에 영향을 미치게 되었다. 문학연구의 기저를 흔들어 놓은 재현에 대한 회의의 영향으로 타자로 주변화되었던 소수계 작가들의 텍스트들이 전통적인 정전 텍스트들을 대체하고

있으며, 이 연구의 대상텍스트인 데이빗 헨리 황의 『엠. 버터플라이』(M. Butterfly)는 이러한 비평담론 전환기의 판세에 등장한 연극텍스트이다.

이 연구는 이러한 재현에 관한 이론적 전환기에 반제국주의, 반인종 차별주의라는 저항적 메시지를 재현하려 했다는 데이빗 황의 연극 텍스트인 『엠. 버터플라이』가 작가 자신의 주장과 대다수의 관객들 그리고 비평가들로 받은 긍정적인 평가와는 달리 오류에 빠진 실패한 재현이라는 비판적 평가를 시도할 것이다. 당대의 저항담론들을 통해 전통적인 이야기들을 원전으로 모방하되, 비판적 거리를 유지하여 비판적으로 재-재현하는 방식인 패러디로 내러티브의 중심축을 구성하고 또한 구체적인 비평 이론들의 용어들을 자신의 작품 설명에서 직접 사용하는 황의 글쓰기가 오히려 소수계의 문화재현에 실패한 탈정치화된 텍스트라는 주장을 당대의 아메리카연극계의 리뷰등의 반응을 살펴본 후 패러디기법과 백인남성 주인공 갈리마르의 이중적 특권화등을 통해 주연인 송(Song Liling)을 포함한 극중의 어떠한 인물과 사건도 작가 황의 의도대로 제국주의와 식민주의등의 지배담론을 저항적으로 되받아 다시 쓰는(writing back) 저항적 연극텍스트가 아니라, 오히려 지배담론을 낭만적으로 왜곡하여 본받아 쓰는 탈정치화되고 탈역사화되버린 텍스트라는 반론에 도달할 것이다.

II. 데이빗 헨리 황의 『엠. 버터플라이』 공연에 대한 평가

데이빗 헨리 황은 『엠. 버터플라이』의 “작품후기”에서 자신의 작품이 ‘제국주의’ ‘인종주의’ ‘성차별’등의 이슈들을 다루고 있다고 명시적으로 주장하였으며(99), 더욱이 현대주요비평개념의 용어들을 사용하면서 『엠. 버터플라이』가 “해체론적 『마담. 버터플라이』”이며, “제국주의”와 “식민주의”의 이슈들을 주제로 삼고 있다고 주장하여 그가 공부했던 스탠포드대와 예일대학의 주요 비평개념들인 데리다의 해체론, 포스트구조주의, 포스트식민주의의 영향을 직간접적으로 받았음을 시사하고 있다. 이

복합적 주제의식에 대해 데이빗 새브란은 이 세 개의 이슈들이 - 루이 알튀세르의 “과잉결정”(Althusser 87-218)의 개념에 따라 - 중층적/과잉결정된 주제들을 다루고 있다 (127)고 평가하였다.

이 연구의 『엠. 버터플라이』에 대한 비판적 평가의 첫 번째 출발점은 이러한 작가 스스로의 호평과 함께 황의 연극텍스트가 누린 우호적인 지배적 해석과 반응에 대해 살펴보는 것이다. 아메리카 문화내의 소수계 민족중에서 170년이 넘는 이민사를 갖고 있는 중국계 미국인 데이빗 헨리 황의 작품은 기존연극문학계에 진입하여 새로운 연극계의 문화지형을 형성했다는 평가를 받고 있다. 특히 황의 작품이 주제로 전경화하고 있는 ‘반성차별주의(젠더이슈)’, ‘반인종차별주의’(백인/비백인), ‘반제국주의’(서양/동양, 식민/ 탈식민주의)등을 주제로 삼아서 철저히 기존사회에 저항적인 사회의식의 메시지를 담은 글쓰기/연극임에도 불구하고 미국 제도권으로부터 긍정적인 평가를 받았다. 이러한 호평은 연극텍스트, 드라마 공연, 영화등의 여러 가지 재현양식을 통해 재생산되었고 『엠. 버터플라이는』에 대한 관객들과 평론계의 긍정적인 평가에서 분명하게 드러나고 있으며, 백인중심 아메리카 문화계 내에서 소수계인 아시아에 관한 연극이 새로운 호응을 받고 있다는 점은 긍정적으로 평가할 만한 현상이다.

연극비평계에서 중국계비평가들은 황의 작품이 제국주의라는 지배의 문제를 “인종, 성차, 민족주의, 성정체성”의 관점에 대한 세련된 분석을 제시하였고(Cheung, 13) 젠더의 시각에서 “젠더화하는 제국주의”(gendering imperialism)를 잘 재현하고 있다고 호평하였다(Hsiao-hung Chang: 742). 황의 작품이 “성차별주의의 맥락에서 제국주의를 문제삼는다”는 코디의 주장의 황의 주장의 동어반복적 평가였다 (Cody 214). 황의 작품이 서구의 자의적인 정의상의 경계/구분짓기가 무너지는 것을 보여주고 있다는 가버의 주장은 황의 ‘반제국주의’와 오리엔탈리즘 비판의식을 지적한 평론이었다 (Gaber 125). 대다수의 평론들은 황의 작품이 정치성을 충분히 성취했으며 특히 ‘문화정치,’ ‘성정치,’ ‘연극의 정치’등 세 가지 측면에서 성공적인 작품이었다는 호의적 평가를 제시하였다 (Skloot 59-66). 이러한 연극비평계의 전반적인 호평들과 더불어, 특히 황의 『엠. 버터플라이』가 1988년 2월 10일 워싱턴D.C.의 국립극장에서 초연되

고, 1988년 3월 20일에는 유진 오닐 극장에서 공연되었고, 1988년에 토니상(1988년 최우수 미국연극상)을 수상하였으며, 주요 리뷰들로부터 찬사를 받음으로서 성공적으로 브로드웨이로 진출한 사실과 더불어 그 이후 1993년에는 황 자신이 데이빗 크로넨버그 감독과 함께 배우 제레미 아이언스 주연으로 영화화하는 등의 문화적 현상들은 소수계 작가 황의 문학(화)적 성공을 의미할 수 있다. 또한 작가 스스로 적극적으로 개입하여 제작한 영화라는 맥락은 연극텍스트와 영화텍스트가 황의 주제의식을 표현하는 동일한 예술적 구성체임을 의미하기 때문에, 『엠. 버터플라이』 연극작품과 영화 모두 분석과 비판의 대상이 될 것이다.

III. 저항적 글쓰기/우회적 글쓰기

그러나 인종적으로 소수민족에 속하는 황의 소수민족에 관한 글쓰기/연극이 미국문화의 지배문화를 형성하고 있는 백인중심주의와 갈등관계 없이 성공적으로 소비되었다는 것은 역설적으로 황의 소수민족 재현의 글쓰기 전략 자체가 미국 주류문화의 “담론적 질서의 배제적 과정들” (Foucault, “Discourse” 215-39)을 저항적으로 버텨가지 못하고 우회해가는 속성을 갖고 있기 때문이라고 할 수 있다. 황이 표방하는 저항의식들이 바로 미국 백인주류사회에 대한 도전이자, 전복의 메시지를 담고 있는 저항담론이라고 한다면, 브로드웨이와 미국 문화계의 주류 백인관객/독자/평론가들로부터 긍정적인 작품으로 평가를 받았다는 것은 모순이 아닐 수 없다. 오히려, 미셸 푸코의 논리를 따르자면, 황의 작품은 백인주류사회의 ‘배제의 외적 과정’에 저항하고 문제삼지 못한 채, 기성의 연극비평계의 평가/비평행위(‘주석’과 평가들)를 통해 권위의 저자(author-ity)로 자리 잡고, 이러한 주류의 수용과정을 통해 기존 문화비평논리의 일부로 편입되어 정전의 계열의 과목들 중 일부로 자리 잡기에 성공한 담론구성체의 단편이라고 재평가할 수 있다. 결과적으로 『엠. 버터플라이』가 브로드웨이 연극계부터 할리우드 영화계로 상징되는 미국 주류문화계에 안착하는 것은 황의 글쓰기 내부에

존재하는 주류담론에 저항하지 않고 우회하는 탈정치화의 아포리아로 인해 미국 주류 관객들의 의식, 즉 스튜어트 홀의 표현을 빌리자면 ‘당연시된 인식상태’(the status of naturalized perception) (Hall 96)와 같듯없이 주류문화장르의 작품으로 동일시되는 효과를 갖고 있기 때문이라고 할 수 있다.

IV. 패러디의 우회로: 이중적 특권화의 모순

황의 『엠. 버터플라이』의 저항적 메세지와 주류관객/독자의 긴장관계가 있을 수밖에 없음에도 불구하고, 지배적인 백인문화계에 의해서 『엠. 버터플라이』가 찬사를 받고, 다양한 장르로 재생산되어 소비되고, 정전화되는 역설적인 과정은 그의 연극/영화텍스트와 이 텍스트들을 중심으로 전개되고 있는 비평담론들 사이에 역설과 긴장을 해소하고 우회하는 메커니즘이 존재한다는 징후로서, 작가가 공언하는 주류문화에 대한 저항의식이 무화되는(neutralized and naturalized) 원인을 작가 황의 우회적 글쓰기 전략인 ‘패러디적 글쓰기’가 갖는 근원적 한계에서 발견할 수 있다. 특히, 문학과 주체형성의 핵심개념인 ‘재현/표상’의 맥락에서 황의 패러디적 글쓰기는 패러디의 대상이 되는 정전작품들을 모방/반복하는 동시에 비판적인 정치적 맥락을 새롭게 첨부하여 재현대상이 되는 작품들을 해체하고 정치적으로 비판해내는 이중적인 전략을 성공적으로 재현해야 했다. 린더 허천에 따르면, ‘패러디’를 “모방의 형식”중에 하나로 “비판적 거리를 유지하는 반복이며 유사성이 아닌 차이점을 드러낸다”(Hutcheon 6)고 정의하였다. 즉, 원본이나 원작을 모방하되, 그 단계에 멈추지 않고, 원작에 담긴 비판적 요소를 비판함으로써 모방자의 ‘비판적 관점’을 드러내는 것이 패러디이며, 결국 패러디는 원작과의 유사성이 아닌 원작과의 차이점을 노정하는 것이 단순한 모방이나 반복과 다른 점일 것이다.

그러나 패러디를 통한 황의 이중적 기획은 성공하지 못하고, 사회 정치적인 비판의 목소리가 무력화되어 버림으로서 주류문화의 독자, 관객, 평론가들에게 ‘비저항적 텍

스트'로 읽히고 소비된다는 것이다. 즉 역설적으로 자신의 작품이 '반제국주의'를 표방한다는 작가 황의 주장이나 의도와는 다르게 오히려 '제국주의'를 전복하는 듯한 제스처에서 머물러 저항의 대상인 제국주의 담론을 '재현/재생산'하는 아포리아(Dean 354-360)의 징후를 드러낸다. 황의 텍스트와 비평담론들은 지배 헤게모니에 대한 저항담론으로서의 정치적 추동(political praxis)을 내재했다기 보다는 오히려 '저항적 글쓰기'로 포장한 '헤게모니적' 담론구성체이며, 제국주의적 담론의 심급의 한 지형내에 안착하는 텍스트로서 사회 정치적 의미화의 관계들을 작가 황 스스로 소거하여 동양과 서양의 로맨스로 전락시키고 탈역사화, 탈정치화하는 텍스트라고 할 수 있다.

황의 패러디적 글쓰기는 무엇보다도 '재현'의 특성이 가장 두드러지게 나타나고 있다. W. J. T. 미셸은 '재현'을 기호학적인 "대리표상"으로서의 측면 ("to stand for other things")과 정치적인 "대리대표"로서의 측면(11-12)을 구분하였다. 특히 재현의 기호성과 정치성은 연극에서 잘 드러난다고 할 수 있다. 이 두 가지는 반재현론을 비판하는 스피박의 구분을 따른다면, 그가 마르크스의 보나파르티즘 비판에서 읽어낸 "darstellen"과 "vertreten"(Spivak 276)일 것이다. 그러나 황의 패러디적 글쓰기는 기호가 대상을 언표적 층위에서 표상하는 단계/차원에서 작동을 멈춰서 기호의 정치성을 이루지 못하고 있다. 그 주된 원인은 황의 패러디적인 글쓰기에서 내러티브의 주도권을 백인 주인공인 르네 갈리마르에게 부여함으로써 갈리마르의 제국주의 담론만이 무대위에서 전경화되고 특권화되어 버리는 결과를 초래한다. 이는 제국주의의 환상의 담지자인 그에게 극중인물로서 극중극의 '연출자'의 지위까지 동시에 부여하기 때문이다.

즉, 패러디의 전략을 통해서 극복되어야 하고 저항의 대상이 되어야 할 갈리마르에게 내러티브 전체를 통제할 수 있는 이중적 특권화인 '지배적 내러티브/극중극 연출자'의 목소리를 부여함으로써 그의 제국주의 담론만이 재현/재생산되는 모순을 낳게 된다. 따라서 황의 글쓰기 전략은 지배담론에 근원적으로 저항하지 않고 오히려 지배담론을 우회하는 글쓰기/연극이 됨으로써, "해체하고자 하는 것에 의해 해체되는" (Auslander 20-34) 역설에 의해 스스로 내파될 수밖에 없게 된다. 물론, 패러디에 기초한 황의 우

회적 글쓰기의 전략은 미국 주류관객의 수용/소비/상품화의 관점에서 지배적 백인관객들의 정치적 적합성 이데올로기에 부응하는 효과를 낳는다.

연극텍스트의 제목인 『엠. 버터플라이』가 이태리의 오페라 작곡가인 지오코모 푸치니(Puccini)의 『마다마 버터플라이』(*Madama Butterfly*)를 표기상으로 모방했을 뿐만 아니라, 『마다마 버터플라이』의 미군 병사인 벤자민 핑커톤(Benjamin Franklin Pinkerton)과 일본인 현지처인 초쵸상(Cio-Cio san)의 제국주의적 로맨스의 플롯을 암시할 뿐만 아니라, 패러디 기법의 특성을 강화하기 위해 실제 프랑스 외교관인 베르나 부리스코(Bernard Bouriscot) (94)와 중국 ‘남성’인 시(Shi)의 간첩사건을 플롯의 2중의 축으로 삼아 대위법적으로 병치시키고 있다. 푸치니의 플롯과 부리스코 간첩사건의 두 내러티브를 혼합함으로써 제국주의를 비판하고자했던 황의 패러디적 글쓰기는 무엇보다도 무대를 프랑스와 중국으로 전환시킴으로서 미국적 제국주의의 컨텍스트를 제거해 버린다. 미국 군인인 핑커톤은 르네 갈리마르라는 베이징 주재 프랑스대사관의 외교관으로 대체되고, 일본인 현지처인 초쵸상은 중국의 북경가극단원인 송 릴링으로 대체된다. 이 패러디적 변화에 대해 작가인 헨리 황은 “내가 가장 만족스러워하는 점은 좀 더 브로드웨이적이려고 타협하지 않았다는 것이다. 우린 오로지 우리 생각에 최고라고 생각했던 작품을 해냈다”(97)라고 자평한 것과는 무관하게, 브로드웨이로 대표되는 백인주류사회 관객들의 정치적 정서에 대한 저항을 회피하고 우회하는 효과를 거둔다. 즉, 역사적으로 갈등관계를 형성해온 프랑스와 미국의 외교, 군사적 갈등관계를 안에서 주요인물들과 배경이 미국에서 프랑스로 대체되면서 침략주의와 제국주의라는 비난으로부터 미국관객들을 자유롭게 하면서, ‘와슈(WASP)’ 즉 ‘백인 앵글로 색슨 프로테스탄트’라는 인종속성을 지닌 미국주류관객들의 “지배적 해석”/“선호하는 독해”(Moy 123)에 저항하지 않고 전략적으로 우회하는 효과를 확보한다.

이런 효과를 위해 작품의 배경이 미국이 아닌 프랑스로 옮겨지면서, 작가 황은 갈리마르가 동양여성은 국적과 상관없이 모두 일본인으로 착각하는 것으로 설정하고 있다. 갈리마르가 처음으로 송이 푸치니의 『마다마 버터플라이』의 ‘버터플라이의 등

장'을 부르는 모습을 본 후 처음 만나는 장면에서 갈리마르가 무의식적으로 『마다마 버터플라이』의 일본인 여성역할이 바로 동양 여성의 전형으로 파악하고 있음을 무의식적으로 드러내자, 송은 갈리마르를 비난하면서 동시에 일본에 대한 중국인으로서의 역사적 반감을 드러낸다.

송: 확실하다고요? 일본 여자인가? 일본인들은 전쟁동안 수많은 우리 인민을 의학실험에 써먹었다는 것쯤은 아시죠? 그러나 내가 보기에 당신은 그런 아이러니에 무관심해 보이는군요. (17)

갈리마르가 자신을 일본여성으로 추정하자 송은 2차세계대전 당시에 일본 제국주의가 저지른 중국인을 비롯한 타민족에 대한 생체실험을 언급하면서 당대에 중국인들이 갖고 있던 일본에 대한 역사적 반일의를 일깨우고 갈리마르의 역사에 대한 무지와 아시아 인종의 다양성에 대한 무지를 비난한다. 무엇보다 갈리마르와 송의 첫 번째 만남의 대화는 황이 설정한 갈리마르의 성격설정으로서 첫 만남의 미장센은 바로 작가인 황 스스로도 동양의 여성에 대해 등장인물인 갈리마르처럼 중국문화와 여성이 구체적으로 어떤 특성을 갖고 있는지를 모르기 때문에 일본인 나비부인과 중국인인 송이 비슷한 속성을 갖고 있는 것으로 설정한 것으로 볼 수 있다. 이 점에 대해 제임스 S. 모이는 실제 극 무대에서 공연된 『엠. 버터플라이』의 분석을 통해서 작가인 황 스스로 중국/동양에 대해 무지하기 때문에 “왜곡된 전형”을 드러낸다고 해석한다. 작가인 황은 송 릴링을 1970년대 밀튼 케니프(Milton Caniff)의 코믹 만화에 등장하는 인물인 ‘드래곤 레이디’(dragon lady)에 비유하여 신비하고 아름다워 정복하고 싶지만 너무 강인하고 역세기 때문에 서양남자에 의해 쉽게 정복되지 않는 부정적인 인물로 묘사한다. 결국, 송은 작가 황에 의해 서양남성의 시중을 들며 매춘부 노릇을 한다고 서구가 조작해낸 “악명높은 중국 드래곤 레이디 매춘부의 전형”(Moy 123)으로 더욱 격하된다.

이러한 왜곡현상은 바로 작품 전반에 걸쳐 아시아적 특성을 작가 황 스스로 제시하지 못하고 있다는 반증이다. 사실상 황은 재현의 대상인 아시아문화, 특히 중국근대문화

에 대해 깊이 있게 파악하고 있지 못했다는 것이다.

V. 패러디: 내러티브의 백인지배

르네 갈리마르가 지배적인 내레이터로 설정되어있는 점은 극 전체에서 압도적인 비중으로 배치되어 있는 구성에서 구체적으로 드러난다. 극 구성상으로 볼 때, 27막으로 구성된 작품 전체의 구성에서 등장인물/내레이터인 갈리마르는 극의 마지막까지 주인공/지배적 내레이터의 위치/권력을 유지한다. 작가 황에 의해 재현되는 제국주의적 인물로서의 갈리마르는 피상적으로 보기에 극복되어야할 제국주의자이지만 (“송: 그래서 당신은 모험심 강한 제국주의자인가요?” 21), 작가가 부여한 지배적 내레이터의 역할을 통해 황의 연극적 주제는 무화되어 버리고 오히려 관객에게는 갈리마르로 표상/대표되는 제국주의담론이 저항받지 않은 채 텍스트 전반을 지배, 통제하고 있다. 예컨대, 무대의 배경중 갈리마르의 파리 교소도의 공간(1, 2막의 시작)이나 프랑스의 간첩 사건 심리 법정(3막)등으로 황이 설정한 장면들은 내러티브와 관련된 모든 정보를 대부분 갈리마르의 기억을 회상(flashback)하는 수법으로 전개하고 있다. 1막2장(파티), 4장(1947년의 에콜 나쇼날), 6장(1960년 독일대사관저), 7장(1960년 베이징 갈리마르의 아파트), 8장(1960년 중국 오페라 하우스), 9장(1960년 갈리마르의 침실), 10장(1960년 송 킬링의 베이징 아파트), 11장/12장(1960년 북경주재 프랑스 대사관/대사관전), 13장(송의 아파트), 2막 2장(갈리마르와 버터플라이의 동거아파트), 3장(1961년 프랑스 대사관), 4장(동거 아파트), 5/6장(1961-63년 베이징), 7/8장(동거 아파트), 9장(1966년 베이징), 11장(1968-70년 파리)등은 비록 갈리마르의 ‘감옥’ 바깥의 공간이지만, 이 장면들 모두 감옥에 있는 65세의 프랑스 전직 외교관인 갈리마르의 회상(flashback)을 통해서만 재현됨으로서 관객을 수동적 위치(Remen 391-392)에서 관조하는 자리에 머무르게 한다. 미장센의 설정에서도, 갈리마르의 주요공간인 감옥과 법정등을 무대의 중앙에 설치하고, 송의 주요공간을 무대 상단에 설치하면서, 항상 갈리

마르의 내레이션이나 시선만을 통해서 무대공간의 이동(“보란듯이, 갈리마르는 관객의 시선을 무대의 다른 곳으로 향하도록 지시한다.” 2)을 하도록 설정하고 있다는 점 역시, 그가 작품 전반에 걸쳐 현전하는 인물로 특권화된 위치에 있음을 담보해 주고 있다.

그의 회상수법에 의해 전개되는 공간이 아닌 장면은 작품 전체에서 2막의 4장(동거 아파트)과 10장(1970년 후난지방 어느 마을)뿐이다. 2막 4장에서 내러티브의 주도권이 갈리마르가 아닌 송에게 잠시 옮겨지는 듯 보이지만, 송은 진동무에게 미군의 베트남에 관련된 군사계획정보를 넘겨주면서, 진동무의 사상검열(“진동무: 검증할 뿐이오.” 48)에 직면한다. 송의 성정체성에 의구심을 갖고 있던 진동무는 중국국가극단의 배우일 뿐이라는 송의 주장을 억압해 버리고 오직 마오쩌퉁의 사상만을 재현/표상해야 할 뿐만 아니라, 성정체성에 있어서도 중국 공산당의 정치노선만을 따를 것을 강요함으로써 송의 목소리는 결국 억압된 목소리로 귀결된다:

송: 나는 배우일 뿐이오.

...

진동무: 단지 검증할 뿐이오. 명심하십시오. 위대한 프롤레타리아국가를 위해 일할 때, 동무가 취하는 모든 행동에서 동무는 마오쩌퉁위원장을 대신하는 것이오 (represent).

송: 위원장동무가 내 입장을 취하는 것을 상상할 것이오.

...

진동무: 중국에는 동성애란 존재하지 않음을 명심하십시오. 꼭 검열할 것이오. (48)

재현과 내러티브의 주도권이라는 관점에서 갈리마르와 송을 비교하면, 갈리마르가 무대의 시공간을 통제하는 특권적인 위치에서 제국주의담론을 재현하는 반면, 송의 내레이터로서의 역할은 갈리마르에 의해서 ‘나비’(순종적인 동양적 여성)이기를 강요당하고, 국가권력에 의해서는 배우의 예술성이 아닌 국가이데올로기만을 재현해야 할 뿐만 아니라, ‘남성/이성애’의 주체성만을 표상하도록 강요당함으로써 삼중적 억압에 억눌리게 된다. 2막의 10장에서 중국공산당의 문화혁명에 의해 문화예술인들이 모두

자아비판을 당하고 강제노역에 처하게 되었을 때(“송: 나는 이미 후난의 들판에서 4년이나 노역을 했소 진동무” 71), 송 릴링은 북경가극단의 배우라는 전력이 문제가 된다. 송이 예술가인 배우이지만 재현의 대상은 항상 국가권력의 정치이데올로기로 제한될 수밖에 없는 부재의 목소리(“갈리마르: 목소리가 없는 버터플라이” 15)일 뿐이다.

비록 2막3장에서 갈리마르가 투롱대사에게 자신의 동거사실을 승인받아 흥분했을 때, 갈리마르를 제지하려는 시도를 하지만, 갈리마르는 관객들(“they”)에게 동정심을 유발하면서, 내러티브의 주도권을 송에게 빼앗기지 않는다:

갈리마르 (관객에게): 자, 여러분은 내 이야기가 수많은 사람들에게 왜 재미있는지 알게 될 것입니다. 왜 그들이 파티장에서 믿기지 않지만 키득거리고 웃는지 말ियो. 제 관점에서 이것을 이해하려 해보십시오. 우리 모두 이 시대와 공간의 죄수들이요. (퇴장) (47)

작품 전체에서 특이할 만한 것은 갈리마르는 백인관객들을 ‘우리들’(“us”)이라는 대명사로 부르며, 중국인인 송은 백인관객들을 “그들”(“they”)라고 부르고 있다는 점이다. 이미 이 호칭의 차이 자체가 관객들의 인종적 이분법의 차별이나 담론적 대립을 상이한 호명방식으로 명확하게 드러내 보이고 있다고 할 수 있다.

저자인 데이빗 헨리 황이 부여한 주도적 내레이터/극중 연출자의 이중적 특권을 빼앗기지 않으려는 갈리마르는 자신이 강조하는 송과의 사랑, 특히 송의 성적 정체성에 대한 진실마저 외면하게 된다: “송: 아뇨, 당신은 미웠죠. 어차피 피할 수 없는 것을 미룬 거예요. 오늘 그 피할 수 없는 현실이 드러날 거예요” (87). 갈리마르의 제국주의적 내러티브에 저항을 할 만한 인물은 송뿐이다. 하지만 송 릴링을 저항의 능력자로 분석하기에는 모순적인 면들이 많다. 첫째로 송이 표방하는 반제국주의와 페미니즘적 주장은 오히려 갈리마르의 정복욕망을 강화시키는 기제의 역할을 할 뿐이다. 이러한 한계는 작가인 황이 패러디라는 우회적 글쓰기 전략을 선택하면서 피할 수 없었던 모순이다. 패러디의 원형(숙주 텍스트)인 푸치니의 『마다마 버터플라이』의 비극적인

일본인 여주인공이자 게이샤인 초초상이 비극적인 자살을 함으로서 희생자로 전락하지만, 송은 3막에서 밝혀진 것처럼 여성이 아닌 ‘남성’임이 밝혀지면서 오히려 갈리마르가 감옥에서 나비부인의 역할을 재현하며 일본식으로 할복자살을 함으로서 역할역전을 주도한다. “갈리마르…그러나 삶에서 우리의 위치는 항상은 아니었지만 역전되었죠” (7). 그러나 송의 반제국주의, 혹은 대항-헤게모니적 담론은 ‘동양여성을 사냥하고자 하는’ 갈리마르의 허영심을 자극하며 갈리마르로 하여금 프랑스 대사관에서 미국과 베트남의 군사, 정세에 관련된 정보들을 전달하는 간첩으로 포섭하기 위한 전략 이상의 의미가 없다. 즉, 송의 저항의식은 미국과 베트남의 정세에 관련된 중국의 정치적 이해관계를 유리하게 몰고 가기 위한 계략과는 무관한 것이었을 뿐이다.

또한, 송이 중국의 문화혁명의 소용돌이 속에서 그가 전통예술연극 단원이라는 사실은 오히려 송을 중국 지배이데올로기의 희생자로 전락시켜 버린다. 만약, 송의 저항의식이 자발적인 것이었고, 정치적 저항의 추동력(political praxis of resistance)이 있었다면, 문화혁명의 숙청과정을 모면하기 위해 거짓 진술을 함으로서 또 다시 중국공산당의 지령을 받아 자신의 충성심을 입증하기 위해 진실이든 거짓이든 이미 프랑스로 소환된 갈리마르를 찾아가는 것은 모순적이고 위선적 계략이다. 궁극적으로 송 릴링 역시 갈리마르처럼 정치적 저항을 택하기 보다는 사적인 차원의 로맨스(“송: 이견당신과 내 문제이지 세상사와 무관한 거예요. 아주 오래된 문제죠” 59)에 집착 혹은 로맨스로 위장하고 있으며, 또 한편으로 동성애자로 보였던 송은 “남자만이 여자가 어떻게 행동해야할 지 알고 있다”(63)고 말함으로써, 그의 성적 정체성 자체도 빈약한 텍스트의 암시를 근거로 해서 동성애적 성향이 있다고 송의 성적체성이 대부분 다른 인물들에 의해 추정될 뿐이라는 점을 고려한다면, 송의 성적체성이 퀴어/레즈비언/양성애등의 범주를 통해서는 명확하게 드러나지 않는 것처럼 작가 황에 의해 동성애는 ‘애매모호’한 정체성으로 묘사되어 버린다. 송의 애매한 성 정체성은 송 자신의 정치적 저항력을 무력화하는 중요한 원인이다.

이것은 바로 작가 황이 무의식적으로 가정하고 있는 단순한 이분법의 한계를 드러낸다. 작가 황의 주장대로라면, 서양인 프랑스(남성, 갈리마르)는 제국주의이고, 동양

인 중국은 제국주의의 피해국이거나 반제국주의(여성, 송)이다. 그러나 공산정권하의 중국은 단지 세계의 제국주의 열강들의 패권투쟁속에서 뒤쳐졌을 뿐, 작품의 배경이 되고 있는 문화혁명하의 중국 역시 제국주의로부터 얻어낸 베트남에 관련된 첩보들을 통해, 베트남과 인도차이나 등을 놓고 미국, 프랑스등의 제국들과 대항하여 주도권을 확보하기 위해 제국주의의 위상을 높이려는 활동을 지속적으로 펼치고 있었다. (송: 내가 하는 말을 모두 믿나요? 맞아요. 이건 항상 제국의 활동이에요. 그러나 때로는 쌍방이 모두 그랬죠” 22). 비록 송이 중국의 문화혁명이후의 정세를 비판하지만 (송: 신사회에선 우리 모두 무지하죠. 그것이 서양남자를 사랑하는 가장 흥미로운 점중에 하나죠” 43) 이 비판조차 갈리마르로부터 최근첩보를 얻어내려는 계략에 불과하다 (“베트남에서 벌어지는 일들을 얘기해줘요? 43).

결과적으로 갈리마르의 목소리가 무대의 전/후면의 모든 공간에서 현전하고 있지만, 송의 목소리는 항상 타자화되어 부재의 목소리로 남아있기를 강제당하고 있게 된다. 뿐만 아니라, 황 스스로 중국공산당의 정치세력이 항상 송의 의식을 통제하고 억압당하도록 설정함으로써 황 자신이 피상적으로 주장했던 프랑스와 중국사이의 억압, 피억압의 제국주의적 대립관계는 무의미해진다. 즉, 황 스스로 프랑스와 중국 모두 제국주의일 수밖에 없음을 간과하고 있기 때문에 송에게 전혀 내러티브의 주도권을 부여하지 않게 되는 자연스럽고 무의식적인 오류에 빠지게 된 것이다. 따라서, 황의 『엠. 버터플라이』 자체는 헤게모니적 내러티브와 반헤게모니적 내러티브의 갈등이 전혀 없이 일방적인 갈리마르의 내러티브를 통해서 제국주의의 헤게모니만이 무대위에 전경화되고있다. 결과적으로 제국주의적 담론만이 내러티브를 지배하게 됨으로서, 작가 황의 내러티브가 바로 그가 설정한 가공의 인물 갈리마르의 내러티브와 같은 것이라고 할 수 있다.

VI. 이상적 관객: 동양의 스펙타클

백인우월주의의 상징으로서의 르네 갈리마르의 역할은 지배적 내레이터의 역할뿐만 아니라, 작가 황이 부여한 극중 연출자의 역할을 맡아 관객의 시선과 의식을 지속적으로 통제하게 된다. 무대를 통제하는 연출자로서의 갈리마르는 관객들에게 끊임없이 “여러분께/우리끼리”(“To us”)라고 호명하며 모든 사건이 현실이 아니라, 무대위에서 벌어지는 볼거리(theatrical spectacle)이고 허구일 뿐이며, ‘이상적인 관객’은 연극이라는 허구에서 굳이 정치적 저항의 메시지를 찾기보다는, 수동적으로 관음증적 위치에 머물러 시각적으로 즐기기를 바라고, 항상 갈리마르 자신의 입장에서 저자의 의도를 이해해 줄 것을 강조한다:

갈리마르 (웃으며): ...나는 사회부적응자들의 수호성인이 되버렸죠. 그들이 저렇게 어리석을 수 있는가요? 그들은 내 문을 걸어대며 내 비밀들을 알아내려고 안달이죠! 나, 르네 갈리마르는 완벽한 여성을 알았고, 사랑받아왔었죠.

이 감옥 독방에서, 나는 밤마다 내 기억을 통해 내 이야기를 보고 있고, 나의 명예를 회복하고, 그녀가 내게 돌아오는 항상 새로운 결말을 찾고 있죠. 그리고 *이상적인 관객*들인 여러분들은 이해하실 것이고 심지어 조금이나마 나를 부러워할 거라 상상해봅니다. (4, 이탤릭체는 필자 강조).

작품의 1막부터 항상 관객에게 직접 대사를 전달하고 호소하는 갈리마르는 자신의 내러티브가 궁극적으로 제국주의, 인종차별주의, 페미니즘 등의 정치적인 문제가 아니라, 주변의 사람들이 늘 알고 싶어하는 남녀의 로맨스라는 사적인 차원의 스토리로 환원시키려는 의도를 분명하게 드러내고 있다. 송을 정부로 얻은 갈리마르는 초초상이라는 일본인 현지처를 단도 1불도 안되는 돈(5)으로 얻은 핑퐁터처럼, “완벽한 동양여자”(“the Perfect Woman”, 4, 77)를 얻음으로서 더 이상 어린 시절 무기력했던 모습이 아니며, 부러운 서양남성의 로맨스를 오직 연출자인 자신의 기억을 통해서만 들을 수 있다는 것을 강조함으로써 내러티브의 지배자임을 확인한다. 갈리마르는 “이상적

인 관객들”에게 굳이 자신의 내러티브와 극중극에 정치적인 의미나 저항적 메시지를 찾기보다는 흥미로운 볼거리로 즐기며, 항상 갈리마르 자신의 관점에서 관람하고 이해할 것을 관객들에게 직접 역설한다.

연출자로서 설정된 역할(“To us” “Gallimard directs our attention to another part of the stage)을 통해 갈리마르는 실제로 『엠. 버터플라이』라는 연극 안에서 푸치니의 『마다마 버터플라이』를 작품의 1막 3장과 3막 3장에서 연출하고 있다. 자신의 행동이 연극성/허구성에 머물러 있음을 강조하는 갈리마르는 스스로 음향효과(“그의 테이프 레코더” 4)를 연출하면서 ‘핑커톤/갈리마르’와 ‘샤프리스/마르크’의 역할을 통해서 『마다마 버터플라이』를 연출하여 이 작품 전체가 궁극적으로 연극성과 허구성, 그리고 로맨스적 볼거리에 불과함을 관객들에게 강조한다. “갈리마르 (관객들에게): 우리는 이제 제가 편집한 『마다마 버터플라이』로 돌아가서 최근의 나의 반역죄 기소사건을 초래한 사건들로 돌아갈 것입니다” (9). 갈리마르의 “내가 편집한 『마다마 버터플라이』”를 극중극의 퍼포먼스로 접하게 되는 (백인)관객들은 연출자인 갈리마르에 의해 탈정치화되고 로맨스처럼 낭만적으로 왜곡된 내러티브로 관(음)조할 수밖에 없게 된다. “갈리마르: … (어깨너머로 공연팜플렛을 전하며) 우리 남자들은 핑커톤을 걷어차겠지만, 우리 중에서 누구도 핑커톤이 될 기회를 놓치지지는 않을 거라 생각합니다.” 42). 3막 1장에서 베이징 대사이자 갈리마르의 상관이었던 투롱 판사가 국가간의 첨예한 정치적 사건이 양국간 간첩사건의 심리에서 관심을 갖는 것이 간첩행위의 사실 여부보다는 송과 갈리마르의 로맨스인 것처럼, 관객의 관심 역시, 갈리마르의 이중적인 역할의 영향을 쉽게 벗어나기가 어렵다.

연출자 갈리마르가 이 작품의 연극성과 허구성을 일깨워주는 두 번 째 극중 퍼포먼스는 극의 마지막 장면인 3막 3장에서 『마다마 버터플라이』의 초췌상이 기모노를 입고 게이샤 분장을 한 체로 일본무사들처럼 할복자살을 하는 장면을 유럽 백인남성인 갈리마르 스스로 연기하는 것이다. 특히 몇몇 비평가들은 갈리마르와 송의 역할역전이 벌어지는 이 장면에서 갈리마르가 죽음으로서 데이빗 헨리 황의 푸치니의 작품을 해체한 것이며, 이 미장센을 황의 저항의식이 드러나는 지점으로 파악하고 있다

(Kehde 241-2). 그러나 3막 3장의 마지막 장면에서조차 갈리마르의 제국주의적 의식에 전혀 변화가 없으며, 갈리마르 스스로 할복자살장면을 엄숙한 의식의 미장센으로 연출하고 연기해서 연극성과 허구성을 끝까지 부각시키고 있다는 점을 고려한다면, 갈리마르라는 ‘남자’의 주검을 제국주의의 사망선고로 이해하기에 난관이 생긴다. 이 점을 이해하기 위해서, 갈리마르의 『마다마 버터플라이』 퍼포먼스를 통한 할복자살을 연극텍스트와 함께, 데이빗 헨리 황 스스로 “극본”과 감독을 맡아 데이빗 크로넨버그 감독과 함께 제작한 영화 『엠. 버터플라이』를 함께 살펴볼 필요가 있다. 폴랑 바르트의 ‘영도의 글쓰기’개념에서 유추해서 “영도의 언어/기호는 없다”라고 한 스투어트 홀이 강조한 바데로, 언어와 기호뿐만 아니라 영상과 사운드와 같은 모든 기호들이 지배이데올로기로부터 자유로울 수 없다. 이 속성을 고려한다면, 지배적 내레이터이자 연출자인 갈리마르의 제국주의적 의식이 작가 황의 표면적인 ‘반제국주의,’ ‘반인종주의,’ ‘반성차별주의’의 선언과 무관하게 작가인 황 자신의 제국주의에 오염된 정치적 무의식의 소산이라는 의심을 벗어나기 어렵다.

극작가인 데이빗 헨리 황 스스로 연극텍스트 『엠. 버터플라이』를 영화텍스트로 옮기면서 갈리마르의 자살장면에서 가장 두드러지게 드러난 점은 황 스스로 연극적 불거리의 시각적 이미지를 전면에 부각시킴으로서 자살장면을 마치 제이 레노(Jay Leno)나 데이빗 레터맨(David Letterman)등의 스탠드업 코메디나 심야토크쇼를 연상시키는 퍼포먼스처럼 연출하고 공연하고 있다는 것이다. 이미 감옥의 죄수들은 갈리마르의 쇼를 습관적으로 기대하고 있으며, 감옥이라는 감시의 공간 내에서 3층의 ‘객석’을 가득 채운 ‘남성’ (죄수) 관객들에게 소소한 웃음을 연출해내는 심야 쇼프로그램의 사회자처럼 시작하는 갈리마르의 대사뿐만 아니라, 그의 퍼포먼스를 위해 준비된 미장센들, 음향효과를 위해 준비한 녹음기, ‘세 칸 빗살 창호’와 흰색, 붉은 색의 화장품과 수건에 쌓인 가발등의 소품들은 철저히 준비된 연극적 불거리임을 강조하고 있다. 영화의 첫 장면에서 컴퓨터 그래픽으로 시작되는 동양의 첫 번째 시각이미지인 ‘격자무늬 창호’와 화투이미지 등등은 동양의 스펙타클림에 의심의 여지가 없다.

특히 황은 갈리마르가 손거울로 손목을 자해하여 자살하는 장면에서 ‘남자’죄수 관

객들뿐만 아니라, 간수조차 태연한 걸음으로 그의 주검을 익숙한 듯 뒤집어 관객들에게 선혈이 낭자한 모습을 마지막 볼거리로 제공하고 있다는 것 역시 모든 것이 구경거리이고 허구일 뿐이라는 점을 무의식적으로 재현하고 있다. 따라서 도식적으로 지오코모 푸치니의 『마다마 버터플라이』에서는 동양여성이 비극적으로 죽었으나, 소수계인 중국계 미국인 극작가 데이빗 헨리 황의 『엠. 버터플라이』에서는 갈리마르로 상징되는 서양의 제국주의자가 자살했기 때문에 이 작품이 제국주의를 전복하고 해체하고 있다고 결론짓는 것은 모순적인 주장이라고 할 수 있다. 오히려 더 이상 작가인 데이빗 헨리 황의 담론과 그의 등장인물 갈리마르의 이념이 명확하게 구분되지 않기 때문에 이 작품의 의도가 작품 내부의 허구성에 의해 오히려 불안정하게 되는 효과를 갖고 있다는 점이 분석의 초점이 되어야 한다.

작가 황은 패러디의 우회적 글쓰기를 선택함으로써 등장인물인 갈리마르에게 스토리 전체를 지배할 수 있는 내레이터/연출자의 역할을 부여함으로써 오히려 작가 자신이 갖고 있는 정치 사회적 문제의식의 피상성을 드러냈다는 점을 간과할 수 없다. 이 점에 대해 모이는 “황 스스로 도입한 등장인물들에 의해 자신이 주장한 의도를 전복 당했으며” 정치적 저항력이 무화됨으로서 ‘아시아계 작가’인 황에 의해 “왜곡된 중국 인물들”(Moy 123-25)은 브로드웨이에서 대중적인 인기를 얻을 수 밖에 없었다는 것이다.

VII. 시선의 감시망: 주류관객들의 판옵티콘적 시선

갈리마르와 송이 내러티브의 권력(주도권)과 연출/배우의 특권화/타자화된 관계로 설정되어 있는 반면, 두 인물이 공유하고 있는 특징이 없는 것은 아니다. 그들 모두 각 문화에서 지배계급의 각 심급의 체계모니를 장악하고 있는 케네스 버크의 개념인 “제사장”(McConachie 44)과 같은 인물들의 감시망에 갇혀있다는 점이다. 갈리마르의 경우에는 항상 공적이든 사적이든 투롱대사에게 ‘고백’을 하고, ‘승인’을 받아야하는

관계일 뿐만 아니라, 본국으로 송환되어 간첩혐의로 재판받을 때 역시 투롱이 재판관으로 그의 고백을 증용하는 감시망에 감금되어 있다. 또한 영화텍스트에서 강조된 갈리마르의 감옥 퍼포먼스장면은 이전의 연극적 장면과 달리 카메라의 시선이 판옵티콘적 비가시성의 감시망(Foucault, *Discipline* 195-230)의 역할을 함으로서 또 다른 감시의 심급이 존재함으로 암시하고 있다. 푸코의 판옵티콘 감시망에 관한 분석에 따르면 비가시성의 감시망이 인간에게 내재화되고, 자동화된 무의식의 감시망으로 작동하는 기제는 연극의 조명에 의해 무대와 객석으로 나뉘지는 연극문대의 매커니즘과 동일한 가시성/비가시성이 판옵티콘의 기제와 유사하게 작동하고 있다. 주류관객의 정치적 올바름(PC)이 판옵티콘의 보이지 않는 감시망이라면 무대에서 펼쳐지는 작가의 무의식은 관객들의 정치적 올바름에 영향받지 않을 수 없으며 이 점을 따르다면 작가가 재현하는 것은 그의 의식이 아닌 브로드웨이 주류관객의 정치적 올바름에 부응하는 의식이라고 할 수 있다. 또한 송 릴링 역시 항상 진동무의 감시의 시선과 모든 것을 기록하는 감시망에서 자유로울 수 없었을 뿐만 아니라, 송에게는 중국 공산당내에 ‘강동지’가 (영화텍스트에서 강동지와 접촉할 수 있는 것은 진동무뿐이다) 공산당체제라는 심급의 상징으로 송과 관련된 최종결정권을 보이지 않는 위치에서 명시적으로 행사하고 있다.

결론적으로 송과 갈리마르의 유일한 공통점인 감금/감시의 상태를 갈리마르와 송의 내러티브의 권력투쟁과 차별화된 인물설정과 연관지어 보면, 두 인물 모두 미시적 차원의 권력투쟁에 몰입하고 있지만 궁극적으로 프랑스와 중국의 제국주의적 정치세력에 의해 도구화되고 있을 뿐이다. 그러나 이러한 한계는 그들 자신에서 비롯되었다기 보다는 작가인 데이빗 헨리 황의 글쓰기 전략인 패러디적 글쓰기라는 우회적 글쓰기로 인해 발생한 궤적이라고 할 수 있다. 푸치니의 『마다마 버터플라이』와 베르나부리스코 간첩사건을 재현의 이중축으로 삼아 저항적인 정치적 메시지를 재현하고자 했던 데이빗 헨리 황의 글쓰기와 연극, 영화는 원전텍스트인 『마다마 버터플라이』의 지배담론을 재현/재생산할 뿐, 저항정신은 사라져 버리기 때문이다. 특히, 소수계 문화의 재현으로서 황의 인종적 글쓰기인 『엠. 버터플라이』는 작가가 인종문화의

특이성에 무지함에 따라, 송 킬링과 같은 인물들을 서구적 전형으로 설정할 수밖에 없었다고 할 수 있다. 결과적으로 갈리마르는 내러티브의 주도권과 극중 연출가로 특권화될 수 밖에 없었으며, 그의 내러티브 권력은 황이 저항하고자했던 제국주의, 인종주의, 성차별주의를 그대로 재현해놓고 말았을 뿐이다.

VIII. 결론

데이빗 헨리 황의 『엠. 버터플라이』라는 연극텍스트와 작가 자신이 적극적으로 개입해서 제작한 영화작품의 맥락에서 소수계 작가인 황의 표피적 저항담론은 작가 자신의 우회적인 패러디 전략의 실패로 인해 역설적으로 미국의 지배담론과 문화와 같등하지 않고, 문화상품으로서 소비되고 재생산됨으로서 기존의 지배체제의 담론들을 공고히 하는데 이바지하게 된다. 특히 작가 황 스스로 『엠. 버터플라이』 전반에 걸쳐 현대의 (탈)제국주의라는 화두의 핵심인 다국적 자본주의의 문제와 권력의 문제로서의 젠더의 문제를 도외시키고 있다는 점 또한 황이 안정적으로 주류 문화계에 안착할 수 있었던 조건일 것이다.

문화논리의 전환기라는 좀 더 넓은 당대의 사회 정치적 정황에서 또한 작가 황의 『엠. 버터플라이』가 미국 주류문화 담론 안에서 소비되던 시기와 동시대에 진행되었던 저항적 담론들의 퇴행현상과 그 궤적을 함께 밟아가고 있다는 점 역시 주목할 만하다. 미국 아카데미를 중심으로 정치적 저항담론들인 포스트식민주의, 반인종차별주의, 페미니즘이론 등이 시간이 흐름에 따라 저항의 정치적 추동력은 상실하고, 제도권내부로 포섭되고 흡수되어, 제1세계 아카데미안에서 “경력쌓기”(Moore-Gilbert 72)이거나, 생산/소비/(대량)재생산의 과정을 거쳐 제도화된 저항, 탈정치화된 저항담론으로 변질되어 버린 현상이 동시대적으로 발생하는 징후 역시 재현의 대상에 대한 총체적인 지식기반 없이 재현적 인식에 토대를 둔 저항적 주제와 저항담론은 탈정치화와 낭만적 왜곡의 무정치적인 매커니즘에 갇혀 결국 저항의 대상이었던 제국주의담

론을 재-재현하게되는 아포리아에 빠질 수밖에 없음을 시사하고 있다.

Notes

- 1) David Henry Hwang, *M. Butterfly* (New York: A Plume Book, 1989). 황의 텍스트는 1985년에 출간되었으며, 황은 1988년에 ‘후기’(Afterward)를 작성, 첨부하여 1989년에 재출간했다.

Works Cited

- Althusser, Louis. *For Marx*, Trans. Ben Brewster. London: Verso, 1982.
- Auslander, Philip. "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre." *Theatre Journal* 39 (1987): 20-34.
- Chang, Hsiao-hung. "Cultural/Sexual/Theatrical Ambivalence in *M. Butterfly*." *Tamkang Review* 23 (1992):735-55.
- Cheung, King-kok. "Re-viewing Asian American Literary Studies." *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Cody, Gabrielle. "David Hwang's *M. Butterfly*: Perpetuating the Misogynist Myth." *Drama Criticism* 4. Ed. Lawrence J. Trudeau. Detroit: Gale Research, 1994.
- Dean, Seamus. "Imperialism/Nationalism." Lentricchia and McLaughlin.
- Foucault, Michel. "The Discourse on Knowledge." *The Archaeology of Knowledge*. Trans. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- _____. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1979.
- Gaber, Marjorie. "The Occidental Tourist: *M. Butterfly* and the Scandal of Transvestism." *Nationalism and Sexualities*. Ed. Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer and Patricia Yaeger. New York: Routledge, 1992.
- Hall, Stuart. "Encoding, Decoding." *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. New York: Routledge, 1995.
- Hwang, David Henry. *M. Butterfly*. New York: Plume Book, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Urbana: U of Illinois Press, 2000.
- Kehde, Suzanne. "Engendering the Imperial Subject: the (De)construction of (Western) Masculinity in David Henry Hwang's *M. Butterfly* and Graham Greene's *The Quiet American*." *Fiction of Masculinity: Crossing Culture*,

- Crossing Sexualities*. New York: New York UP, 1994.
- Lentricchia, Frank, and Thomas McLaughlin, eds, *Critical Terms for Literary Studies*. Chicago: The U of Chicago P, 1995.
- McConachie, Bruce A. "Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History." *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Ed. Thomas Postlewait and A. Bruce McConachie Iowa City: U of Iowa P, 1993.
- Mitchell, W. J. T. "Representation." Lentricchia and McLaughlin.
- Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory: Contexts, Practice, Politics*. London: Verson, 1997.
- Moy, James S. Moy. *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*. Iowa City: U of Iowa P, 1993.
- Remen, Kathryn. "The Theatre of Punishment: David Henry Hwang's *M. Butterfly* and Michel Foucault's *Discipline and Punish*." *Modern Drama* 37 (1994): 391-400.
- Savran, David. *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*. New York: Theatre Communication Group, 1988.
- Skloot, Robert. "Breaking the Butterfly: the Politics of David Henry Hwang." *Modern Drama* 33 (1990): 59-66.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988.

Abstract

David Henry Hwang's *M. Butterfly*: Representation, Imperialism and Depoliticization

Chung, Tai-jin
Sogang University

This study aims to read *M. Butterfly* in terms of representation and parody. The 1980s saw the advent of critical issues of representation, anti-representation, post-colonialism, post-imperialism, and gender studies. Hwang's *M. Butterfly* takes advantage of the technique of 'parody' to mimic and criticize the aforementioned critical concepts of colonialism, imperialism, and gender bias in the canonical original text, Giacomo Puccini's *Madama Butterfly*. In general, Hwang's theatrical intention seems to satisfy the expectations of white mainstream spectators, theatrical scholars and critics. This study, however, goes the opposite way to critically re-evaluate the self-imposed limits of Hwang's writing strategy of 'parody'; the double limits of both privileging of the white male protagonist Rene Gallimard as 'dominant narrator' of the crucial *mise-en-scène* and granting the quintessential initiative of the 'director' of the drama within the drama, G. Puccini's *Madama Butterfly*. As a result, contrary to Hwang's theatrical intention, Chinese character Song Lilling's voice as ethnic minority remains silent or ignored. Hwang's parodic theatrical performance fails to write back the white mainstream's discursive order and as a result the drama is co-opted to the dominant discourse and the political correctness of white mainstream audience. In this study, we are going to read Hwang's *M. Butterfly* as a depoliticized, dehistoricized, and romanticizing play that has no manifest residue of resistance and

political praxis to challenge colonialism, imperialism, and gender bias.

Key Words: Representation, discourse, parody, depoliticization, imperialism, colonialism

논문접수일: 2020.01.15

심사완료일: 2020.02.10

게재확정일: 2020.02.27

이름: 정태진

소속: 서강대학교

이메일: englishreport@hanmail.net

주소: 서울시 동대문구 정릉천 동로 136, 4층.

