

골방연극, 모방, 혼종성: 마가렛 카벤디쉬의 『쾌락의 수녀원』과 성의 정치*

김 태 원

서강대학교

1.

마가렛 카벤디쉬(Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, 1623-73)의 희곡 19편 중에서 평자들의 주목을 가장 많이 받아온 『쾌락의 수녀원』(*The Convent of Pleasure*)은 흔히 “골방연극”(closet drama)으로 분류된다. 당대에 무대공연이 이뤄진 적이 없었다는 점과 더불어, 각각 1662년과 1668년에 출판되었던 그녀의 희곡집에 상재된 대부분의 작품이 내전(the Civil War)기 망명지에서 창작되었다는 사실도 그와 같은 세간의 판단 근거이다.¹ 반면에, 엘리슨 핀들리(Alison Findley) 같은 학자는 자신이 직접 무대와 작업을 시도한 후, 카벤디쉬의 희곡들을 무대에 올리는데 전혀 문제가 없었다는 점을 확인하고 이를 근거로 그

* 이 연구는 2012년도 서강대학교 교내연구비 지원에 의한 연구임(201211011.01)

¹ 마가렛 카벤디쉬는 1662년의 『희곡들』(*Playes*)과 1668년의 『미간행 희곡들』(*Playes, Never Before Printed*)이라는 두 권의 사절판 간행물을 통해 총 19편의 희곡을 남겼다. 『쾌락의 수녀원』은 왕정복고 직후에 출간된 『희곡들』(*Playes*)에 수록되어 있다. 작품인용은 모두 앤 셰이버(Anne Shaver)가 편집한 *The Convent of Pleasure and Other Plays*(Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999)의 것이며, 이하 본문에 ‘막’과 ‘장’만을 표기한다. 카벤디쉬 희곡 출판과정에 대한 간략한 설명으로 앤 셰이버의 소개글 참조.

녀의 희곡을 골방연극으로 분류하는 데 반대한다. 카벤디쉬의 희곡들이 무대화를 전제로 창작된 것이 아니라거나, 무대 위에서 공연될 기회를 당대에 얻지 못했다는 사실만으로 곧장 골방연극으로 분류되어서는 안 된다는 주장이다. 실제로 21세기에 들어오면, 비록 실험적인 방식이기는 하지만 카벤디쉬 희곡작품의 성공적인 무대화 소식을 심심치 않게 들 수 있다.²

골방연극 장르에 대한 언급으로 카벤디쉬에 관한 논의를 시작하는 이유는, 『쾌락의 수녀원』을 포함하여 그녀의 희곡 작품들 대부분에 대해 충분히 연극적이지 못하고 또 공연에 올리기도 매우 어렵다는(undramatic and untheatrical) 비판이 빈번했기 때문이다. 그녀의 별명 “미친 맏지”(Mad Madge)가 확인해주듯 당대에는 말할 것도 없고 20세기 후반 여성주의 비평이 자리잡기 이전까지, 그녀의 작품세계에 대한 평가는 대부분 부정적이었다. 대표적인 예를 들자면, 알프레드 하비지(Alfred Harbage)는 형식적인 비정형성을 근거로 카벤디쉬의 작품 수준을 전반적으로 낮게 평가하였으며(Raber, “Our Wits” 465, 재인용), 카벤디쉬에 대한 최초의 전기를 썼던 더글러스 그랜트(Douglas Grant)는 그녀의 희곡작품에 대해 “서로 연결이 잘 안되는 장면들을 그저 모아놓았을 뿐”(nothing more than a collection of disconnected scenes, Raber, “Our Wits” 465, 재인용)이라며 노골적으로 폄하하기도 하였다. 여성주의자 버지니아 울프(Virginia Woolf)조차도 『자기만의 방』(*A Room of One's Own*)에서 그녀를 “무모하고 기상천외한 마가렛 카벤디쉬”(hare-brained, fantastical Margaret Cavendish, 64)라 부른 바 있다.

그런데 『쾌락의 수녀원』을 논의하면서 골방연극 장르를 부각시키는 것은 이 작품이 공연을 전제로 창작되었는지 여부라거나, 혹은 무대에 올리는데 공연적인 측면에서 무리가 있는지와 같은 기술적인 질문을 넘어서는 중대한 함의를 띤다고 믿기 때문이다. 마르타 스트라즈니키(Marta Straznicky)가 상세하게 입증하였듯이, 17세기 초 골방연극의 유행은 골방-가정-정원과 같은 제한적이고 폐쇄된 공간(closed space)에서 주로 생활해야 했던 여성(작가)들의 공간실천(practice of space)과 밀접한 연관성을 지닌다. 골방연극에서 골방(closet)이라는 단어는 장르

² 카벤디쉬 희곡의 실제 무대공연에 관해서는 2003년 7월 19일 영국 체스터 칼리지에서 열렸던 공연에 대한 알렉산더 베넷(Alexander Bennett)의 리뷰, 그리고 2005년 7월 9일 캐나다 맥매스터 대학에서의 공연에 대한 존 셰나한(John Shanahan)의 리뷰를 참조.

의 수식어이거나 단순한 배경(setting) 이상을 내포한다는 의미이다. 여성의 사적이고 내면적인 세계를 상징하는 공간으로서의 골방과 여성작가들이 좋아하는 골방연극 장르 사이에는 미학적이자 사회정치적 연관관계가 함축되어 있다. 골방이 남성 중심의 공적 공간(public space)에서 배제된 여성의 사회적 위상과 관련된 것만큼이나, 골방연극의 유행은 특권적이고 대중적인 남성중심의 무대로부터 여성의 배재라는 현상을 징후적으로 드러내 보여준다. 그러나 이 글의 맥락에서 더 주목하는 지점은, 대중연극의 대척점에 자리한 골방연극이 공적 영역에서 발생하는 다양한 수준의 정치 사회적 쟁점들에 개입할 수 있는 특별한 가능성의 형식을 여성작가들에게 제공하였다는 사실이다(Straznicky 7-18). 사적이고 제한적인 공간실천자로서의 여성, 그리고 여성에게 배타적이었던 대중연극의 언저리에 위치한 여성 작가에게 골방연극이 차지하는 위상은 사적이고 자족적인 “닫힌”(closed) 장르의 문제로 한정시킬 수 없는 이유가 여기에 있다. 초기 근대 여성작가들의 골방연극 애호에 대한 캐린 레이버(Karen Raber)의 설명에 따르면, 골방연극은 여성극작가들에게 “연극적 재현 담론에 직접적으로 개입할 기회를 제공하였”으며, “무대를 비롯한 여러 공적 영역과 거리를 뚫으로써 [여성에게는] 빈약하고 주변적인 관계 이상을 허락하지 않았던 대중연극에 대해 비판적 성찰”을 가능케 하였다(Dramatic Difference 13-14).

카벤디쉬 희곡의 “비연극적 특징”(untheatricality, Raber “Our Wits” 465)과 “공연 불가능성”에 대한 부정적인 평가들은, 무대 위에서의 재연가능성이라는 기술적인 차원을 넘어선 당대의 정치적 문화적 맥락 속에서 좀 더 정교하게 따져 봐야 한다.³ 골방이 남성들의 대중 공간에 대한 대안적이고 전복적인 여성들의 공간이 될 수 있었던 만큼이나, 골방연극 장르가 여성의 관점을 반영하는 새로운 미학적 상상력의 플랫폼이 될 수 있었는가라는 질문이 제기되어야 한다(Findley 9). 물론 『쾌락의 수녀원』을 포함하여 『희곡들』에 들어 있는 작품들이 일종의 골방연극으로 만들어졌다는 사실을 입증하는 증거는 많다. 우선 『희곡들』이 출간되

³ 주디스 피콕(Judith Peacock)은 아프라 벤(Aphra Behn)과 카벤디쉬의 희곡을 비교하면서, 전자가 상업적으로 성공했던 데 반해 후자의 작품이 상연되기 어려웠던 이유를 공연의 성정치학의 관점에서 설명한다. 벤의 희곡은 전복적이지만 수용가능한 정도인 반면, 카벤디쉬의 유토피아적 분리주의는 매우 위험하기 때문에 공연이 없었다는 것이다(87). 즉, 카벤디쉬의 골방연극은 강요된 것이라는 주장이다. 그러나 이런 해석은 두 작가의 처지, 위상, 미학적 전략의 차이 등에 대한 매우 일면적인 평가이다.

었던 1662년은 왕정복고 직후였고 여기에 실린 대부분의 작품들이 내전 시기에 창작되었다는 사실은 이미 여러 학자가 입증한 바 있다.⁴ 카벤디쉬의 희곡들이 무대 위에서 충분히 공연가능한 작품들이라는 주디스 피콕의 매우 설득력있는 주장에도 불구하고, 카벤디쉬가 “읽기를 목적으로 하는 연극”을 상상하고 창작하였다는 점을 굳이 부인해야할 이유는 없어 보인다(87-90). 하지만, 카벤디쉬의 골방연극은 불가능한 대중극장을 향한 향수와 망명이라는 현실적 조건이 만들어낸 길항적 관계의 특수한 산물이라는 사실을 기억해야 한다. 무대가 아닌 골방에서 홀로 읽는 것을 의도했기에 골방연극이라기 보다는 대중극장이 사라진 문화적 진공상태를 구성할 새로운 가능성으로서의 골방연극 장르를 발견했다고 말해야 한다는 뜻이다. 줄리 샌더스의 표현을 빌리자면, 카벤디쉬 희곡의 요체는 “골방”과 “골방연극”을 “자신의 매우 공적인 발언을 위한 수단”(a means of very public speech, 136)으로 활용하는 방식에 있다. 카벤디쉬 작품의 “공연가능성”의 문제는 골방연극 장르가 혁명과정에서 억압되고 소멸되었던 르네상스 대중극장의 전통, 그리고 가부장제와 공적 영역에서 배제된 여성작가의 공간실천이라는 문제와 긴밀히 연관시켜 논의해야 하는 이유가 여기에 있다. 카벤디쉬가 골방연극 형식의 가능성을 적극적으로 활용되고 있다면, 그것은 그녀의 희곡들이 채택하고 있는 다양한 연극적 전략들 그리고 그녀가 상상하고 재현하고자 하는 세계의 전망과도 결코 무관하지 않을 것이다. 캐런 레이버가 명쾌하게 설명하듯이, “카벤디쉬의 골방연극들은 대중극장의 세계와 희곡을 골방에서 읽는 개인 독자의 경험들이 변증법적으로 상호 작용하게 만듦으로써 양쪽의 사회적 역사적 문학적 조건들에 대해 동시적으로 추궁하”(“Our Wits,” 468)기 때문이다.

⁴ 줄리 샌더스(Julie Sanders)는 찰스 1세와 헨리ета 마리아의 편지 출판의 경우에서 드러나듯이 “내실에서 벌어진 일을 대중에게 공개하는 것”(the making public of the contents of closets)이 내전과 왕위궐위기에 매우 인기가 있었다고 주장한다(129). 또한 소피 톰린슨(Sophie Tomlinson)은, 『쾌락의 수녀원』이 골방연극 형식을 통해 책을 무대로 삼아 여성 공연의 판타지를 구현하고 있다고 주장한다(157-58). 카벤디쉬 자신도 자신의 희곡작품에서 시도하려는 장르적 실험에 대해 명백히 의식하고 있었던 것처럼 보인다. 카벤디쉬의 편지에서 발견되는 다음과 같은 구절이 그 증거이다: “my Playes would seem lame or tired in action, and dull to hearing on the Stage, for which reason, I shall never desire they should be Acted; but if they delight or please the Readers, I shall have as much satisfaction as if I had the hands of applause from the Spectators”(255. 강조는 인용자).

이와 같은 관점에서 보면, 카벤디쉬의 희곡을 “반극장적 작품들”(antitheatrical works, Straznicky 5)로 규정하는 것도, 혹은 그 반대로 무대화 가능성을 찾아내 공연가능성만을 강조하며 골방연극적 성격을 부인하는 것도 일방향적이고 단순한 해석이기 십삼임이 분명해진다. 『쾌락의 수녀원』에 대한 소피 톰린슨의 재치 있는 줄거리 요약이 집약적으로 말해주듯이, “카벤디쉬가 마음 속 골방연극을 통해 상상하는 것은 여성들만의 수도원(즉, 닫힌 공간)인데, 그 수도원 안에서 대중적인 연극공연이 이뤄지고 있으며, 다시 그 연극 안에서 여성들의 상상적인 자아들을 극화시켜 보여”(155)준다는 사실을 상기해보라. 골방과 대중극장, 골방연극과 대중공연 사이에서 벌어지는 길항적 충돌과 긴장을 통해 카벤디쉬가 만들어내는 연극/텍스트는 골방연극이나 아니냐의 논쟁에서 어느 한쪽의 손을 들어줌으로써 손쉽게 해명될 성질의 것이 결코 아닌 것이다.

2

줄리 샌더스는 카벤디쉬 희곡 전체를 개괄하는 글에서, “카벤디쉬의 희곡들은 공연되기 위한 것이 아니라 ‘사적인 드라마’를 목표로 쓰였지만, 아주 빈번히 대중적인 연설과 공연의 은유들이 사용되었다”(128)는 지적을 한 바 있다. “사적인 드라마”라는 특수한 목적과 극의 중심에 자리한 대중적인 공연의 비유 및 암시들의 공존은 카벤디쉬 희곡의 장르적 특징이 골방연극과 대중연극의 이항대립이 아니라 그 반대일 수 있음을 암시한다. 피상적인 차원에서 보면, 『쾌락의 수녀원』의 주인공 레이디 해피(Lady Happy)가 가부장적 질서를 거부하며 여성들만의 공동체, 폐쇄적인 유토피아로서의 “수녀원”을 세우고 그 안에 은둔했을 때, 그것은 “골방”과 “골방연극”의 가능성을 최대치로 끌어올리는 “골방미학”의 정수처럼 보인다. 하지만 여성들만의 폐쇄적인 공간에서 대중적인 공연이 벌어지고, 공적이고 정치적인 담론은 연극적으로 차용되어, 비록 겹겹의 연극적 판타지에 싸여있지만 그 안에서 가부장적 속박과 여성들의 자유가 공간적으로 감각적으로 새롭게 배치되고 구성될 수 있게 만든다. 카벤디쉬의 희곡은 이처럼 골방과 골방연극에 대한 관습적 이해라 부를 수 있을 것, 즉 사적공간-공적공간 혹은 골방연극-대중연극의 이분법을 넘어서는 복합적인 성정치적 미학을 구현하고 있다. 초

기 근대 여성에게 매우 제한적으로만 개방되었던 공적 공간 중의 하나였던 대중연극 무대가 내전기에 폐쇄되어버렸다는 것은 주지의 사실이다. 이와 같은 특수한 조건 속에서, 골방과 골방연극은 “왕당파”(Royalist) 귀족 여성 작가 카벤디쉬에게 가부장적 질서에 의해 포위되고 억압받는 여성의 성정치적 현실을 미학적으로 구현하는 역설적 가능성의 계기를 제공한다. 『쾌락의 수녀원』을 관통하는 카벤디쉬의 미학적 전략은 대중극장의 폐쇄라는 특수한 조건에 의해 구성되는 성정치적 현실과 여성주의적 이념의 긴장을 기록하려는(register) 시도에 다름 아니다. 골방연극 장르가 카벤디쉬로 하여금 대중연극과 소통하고 통념적인 연극 공간의 체험을 변화시킬 플랫폼을 제공하였다면, 그녀의 골방연극의 액션과 플롯은 대중극장을 지배했던 남성작가—특히, 셰익스피어—의 작품에 대한 모방(mimicry)과 전유(appropriation)의 전략을 통해서 재구성되는 과정을 거친다. 카벤디쉬의 『쾌락의 수녀원』을 읽은 예민한 독자들이라면 이 작품이 보여주는 “장르적 혼종성”이 특히 셰익스피어의 작품에 빚지고 있다는 사실을 금세 알아챌 것이다. 카벤디쉬의 작품이 받아들인 형식적 장르적 차원의 비난은 따라서 그녀가 시도하는 셰익스피어 작품의 모방—전유, 패스티쉬, 차용—과 떼어내어 생각할 수 없다.

『쾌락의 수녀원』에서 부각되는 “모방”과 “혼종성”의 중요성을 설명하기 위해 우리는 20세기 탈식민주의의 대표적 이론가인 호미 바바(Homi Bhabha)의 논의에 의지한다. 바바가 제시하는 모방과 혼종성 개념은 식민지적 정체성의 차원에서 제기된다. 피식민지인들은 지배자들의 문화와 만나 충돌하고 뒤섞이는 과정에서 자신들의 정체성을 구성하고 인식하는 독특한 양상을 드러낸다. 그것을 “식민지적 모방”(colonial mimicry)으로 개념화하는데, 이런 모방은 언제나 원본(지배자)에 도달하기 전에 미끄러지거나 지나치거나 혹은 너무 늦기 마련이다.

식민지적 모방은 거의 동일하지만 그렇다고 아주 똑같지는 않은 차별화된 주체로서 개량되었으며 인정받을 수 있는 ‘타자’를 향한 욕망이다. 다시 말해, 모방의 담론은 양가성을 둘러싸고 구성된다. 효과를 발휘하기 위해서, 모방은 미끄러짐과 초과 그리고 차이를 끊임없이 생산해야 한다. 그러므로 내가 모방이라 명명한 식민지적 담론 양식의 위세는 비결정성에 사로잡혀 있다. 모방은 그 자체로 부정의 과정에 다름 아닌 차이의 표상으로 부각된다. 따라서 모방은 이중적으로 발화된 기호이다. 즉 한편으로는, 권력을 가시화함으로써 타자를 ‘전유’하고자 하는 개량과 규제 그리고 혼육의 복합전략이다. 또한 모방은

부적절함의 기호, 즉 식민권력의 지배 전략적 기능을 응집시키고, 감시를 격화되게 만들며, 규범화된 지식과 규율권력에 내재적인 위협이 되는 그런 차이 또는 완강함의 기호이기도 하다.⁵ (86, 강조는 원저자의 것임)

colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. The authority of that mode of colonial discourse that I have called mimicry is therefore stricken by an indeterminacy: Mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which ‘appropriates’ the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both ‘normalized’ knowledges and disciplinary powers.

“모방의 효과란 위장이다”(The effect of mimicry is camouflage.)이라는 라캉의 발상을 더욱 발전시켰던 바바는, 모방이야말로 “식민지 권력과 지식의 가장 교활하고 효과적인 전략의 하나”(85)로 정의한다. 이와 같은 식민지적 모방은 필연적으로 혼종적 글쓰기를 생산하는데, 그것은 미미크리(mimicry)과 마커리(mockery) 사이의 영역, 혹은 미메시스(mimesis)와 미미크리(mimicry) 사이에서 구현되는 저항적 글쓰기의 영역이다. 따라서 모방과 혼종성은 재현의 양식이자 식민지적 정체성을 구성하는 계기로 설명될 수 있다. 바바의 개념들은 카벤디쉬의 희곡이 재현하고 있는 바, 일종의 내부 식민지로서의 남녀의 성적 갈등과 젠더 위계의 문제를 설명하는데 매우 유용하다. 카벤디쉬의 글쓰기 전략 혹은 재현 전략은, 마치 식민지적 모방과 혼종성이 그러하듯이 일종의 “양가성”을 통해 남성적 권위를 구성하면서 동시에 해체한다는 이중적 전망을 드러내기 때문이다. 그것은 바바가 설명하고 있듯이, 피식민지인들이 지배자들의 문화를 흉내 내고 그

⁵ 호미 바바의 글은 나병철의 번역본(2002)을 참조하되 필자가 문맥에 맞게 수정하였다.

것을 반복하는 동일화의 과정을 통해 오히려 저항적 주체의 가능성을 구현하게 되는 것과 마찬가지로이다.

혼종성은 식민지 권력과 그것의 변동하는 힘 그리고 고착된 것들이 지닌 생산성의 기호이다. 그것은 부정을 통하여 지배의 과정(즉, 순수하고 본원적인 권위의 정체성을 확보하는 차별화된 정체성의 생산과정)을 전략적으로 뒤집는 것을 명명한다. . . . 그것은 차별과 지배의 모든 접점에서 필연적으로 발생하는 변형과 전치를 드러낸다. . . . 식민지적 혼종이란 권력의 의례를 욕망의 지점 위에서 실행시킴으로써 그 대상을 혼유적이면서 동시에 분산적으로 만드는—혹은 나의 복합적 은유법에 따르면, 부정적 투명성이 되는—그런 양가적 공간을 표현하는 것이다. (112)

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its sifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the 'pure' and original identity of authority). . . . it displays the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination. . . . For the colonial hybrid is the articulation of the ambivalent space where the rite of power is enacted on the site of desire, making its objects at once disciplinary and disseminatory--or, in my mixed metaphor, a negative transparency.

바바의 식민지적 모방 전략은 초기 근대 여성작가의 모방 전략과 여러 지점에서 유사성을 보인다. 엠마 리스(Emma Rees)가 “텍스트 내부에서 장르의 활용”(intratextual use of genre, 26)이라고 부른 바 있 셰익스피어 작품의 모방과 전유는 호미 바바가 탈식민주의의 맥락에서 제시한 바 있는 모방 개념을 통해 해명될 수 있다. 아래에서 구체적으로 설명할 것처럼, 카벤디쉬의 극작 전략(play-writing strategy)은 남성작가들의 작품을 모방하는 것에 대한 자의식의 텍스트, 모방의 과정에서 전도되고 비틀러지는 모조품이 되는 텍스트, 혹은 원본의 형식들을 관객과 독자에게 문제적 재현(problematic representation)으로 만드는 텍스트, 즉 모방과 혼종성의 텍스트로서 구체화 된다.

『쾌락의 수녀원』에 대한 부정적 평가에는, 이 작품이 어떤 하나의 장르나 형

식에 의해 규정되기 어려운 다양한 장르적 문법과 규범, 형식을 제멋대로 차용하고 있다—즉 노골적으로 베끼기를 하고 있다—는 지적이 따라 다닌다. 그런데 카벤디쉬의 모방과 그에 따른 혼종적 양상이란, 대중적인 남성작가들 특히 셰익스피어에 대한 경외감의 표시이면서 동시에 그것의 전복적 전유 가능성을 열어 놓는다는 점에 주목해야 한다.⁶ 타자의 언어와 형식으로 자신을 표현할 수밖에 없는 상황에서 이용가능한 가장 강력한 방식 중의 하나가 바로 모방이다. 카벤디쉬가 셰익스피어의 여러 작품을 드러내 놓고 해체적으로 모방하고, 나아가 여러 장르를 혼종적으로 도입하여 하나의 용어로 묶이기 어려운 방식을 취하고 있다면, 그것 역시 장르의 “순수성” 또는 “본질”에 균열을 만들고 새롭고 이질적인 상상을 가능케 하는 미학적 전략이라는 관점에서 고려되어야만 한다. 카벤디쉬의 파편적인 인용과 전유는 모방하려는 동력과 그것으로부터 벗어나려는 저항의 장력이 얽혀 있으며, 셰익스피어를 순수함과 일관성에 근거한 단일하고 본질적인 실체로 표상하는 것을 방해하고 위협한다. 이런 맥락 속에서 바라보면, 『쾌락의 수녀원』에 드러나는 패러디, 페스티쉬, 전유, 리메이크 등의 연극정치학 역시 일부 학자들의 생각보다 훨씬 복잡하다는 것을 알 수 있다. 그런 점에서, 셰익스피어와 남성작가에 대한 모방 과정에서 생성되는 장르적 “혼종성”의 문제는 카벤디쉬 미학에서 핵심적인 위상을 점한다. 셰익스피어에 권위를 부여하는 태도에서 르네 지라르(René Girard)의 모방욕망(mimetic desire)에 내재한 경쟁적 양상을 발견할 수도 있다. 그러나 우리에게 더 중요한 사실은, 셰익스피어의 텍스트들을 이미지, 주제, 소재, 언어의 형식으로 파편적으로 소환하는 카벤디쉬의 글쓰기 전략이 한편으로는 그의 작가적 권위를 강화하고 가부장적 권위에 편승하는 것이지만, 다른 한편으로 ‘인용과 전유’의 게임을 통해 셰익스피어를 분열시키고 약화시키는 전략적 실천이 된다는 점이다. 셰익스피어와 그의 작품에 대한 노골적인 모방 그리고 그것을 통해 자신의 작품에 권위를 부여하는 카벤디쉬의 극작술에는 남성작가(혹은 아버지)의 언어(형식/장르/담론)를 통해서만 자신을 표현하고 구현할 수

⁶ 이런 차원에서 흥미를 끄는 점은, 이 작품에서 아주 빈번하게, 그리고 아주 노골적으로 카벤디쉬 자신의 작품이 남편과 협력의 결과라는 사실을 강조하고 있다는 점이다. 카벤디쉬 자신의 창작과정에 영감을 불어 넣어준 고마운 남편에게 감사하는 편지를 작품집의 맨 앞에 붙여놓은 것 역시 자신의 연극적 실험에 권위를 부여하려는 의도에서 비롯한다고 볼 수도 있다(Raber “Our Wits” 476). 어떤 점에서는, 가부장적 질서를 유지하는 남편의 권위와 공연예술계의 대부 셰익스피어의 권위가 상동적으로 작동하고 있다고 말할 수 있다.

밖에 없었던 17세기 여성작가들의 성차적 현실이 자리하고 있다. 따라서 카벤디쉬가 셰익스피어(의 이름, 작품, 주제, 장르, 양식)를 빌려와 들려주는 그녀의 목소리의 가능성과 한계는 모방과 혼종이라는 그녀의 연극적 전략의 성패에 달려 있을 수밖에 없다. 대중공연과 골방연극, 골방과 공적 공간의 관계를 출발점으로 삼아 『쾌락의 수녀원』에서 부각되는 남성과 여성의 성차적 권력문제, 사적 영역과 공적 영역 사이의 간극과 대립, 결혼과 이성애적 질서의 문제와 같은 다양한 주제가 모방과 전유라는 미학적 전략을 통해 생성되는 새로운 혼종적 양식으로 재배치되는 과정을 따져 물어야 하는 이유이다. 카벤디쉬의 골방연극 『쾌락의 수녀원』에서 “모방”이라는 미학적 전략을 발견하고 모방 과정에서 생성되는 장르적 “혼종성”(hybridity)에 주목함으로써 “악명 높은 표절자”(a notorious plagiarist, Rosenthal 58)로 폄하되곤 했던 그녀의 연극적 성취를 재평가하려는 것이다. 즉, 카벤디쉬적 모방의 양가적 위험, 즉 에피고넨의 길 혹은 전복의 길 사이에서 발생하는 위태로운 흔들림의 미학을 새롭게 조망하고자 한다.

3

왕당파 여성작가라는 매우 역설적인 처지의 카벤디쉬는 자신의 예술적 영감이 셰익스피어로부터 비롯한다는 의견을 적극적으로 개진한 바 있다. 카벤디쉬가 남겨놓은 편지들(특히 『사교적 편지들』(Sociable Letters)에 실린 편지들)은 이와 관련하여 의미 있는 단서를 제공한다. 새넌 밀러(Shannon Miller)에 따르면, 셰익스피어와 벤 존슨을 둘러싼 17세기의 중후반의 논쟁들이 예술(Art)과 자연(Nature) 개념을 중심으로 이루어지는데, 이 와중에서 카벤디쉬는 자신의 작품을 셰익스피어적인 “자연”과 동일시하는 한편 벤 존슨과는 거리를 두려고 시도하였다.⁷ 카벤디쉬는 셰익스피어의 진정한 후계자임을 자임하는 혹은 후계자가 되고

⁷ 셰익스피어(와 벤 존슨)에 대한 카벤디쉬의 태도에 대한 비평적 논평으로 새넌 밀러를 참조. 카벤디쉬의 잘 알려진 산문소설 『불타는 세계』(The Blazing-World)와 셰익스피어의 『폭풍우』(The Tempest)의 유사성에 대해서는 브랜디 지그프리트(Brandie Siegfried 69-71) 참조. 그러나 카벤디쉬 가문과 벤 존슨의 친밀한 관계를 고려하면, 이 쟁점이 셰익스피어나 존슨이냐로 귀결되기 어려움 측면이 있다는 점을 직감하게 된다. 이에 대한 자세한 논의로는 엠마 리스의 전기 참조.

싶다는 의지를 적극적으로 피력하는 방식으로, 자신의 미학적 정체성 구성하고자 한다(Social Letters 16). 셰익스피어의 예술적 적자로 자신을 제시하는 것이 어떤 의미를 갖는지 이해하기 위해서는, 그녀의 전망과 희망이 작품 속에서 어떤 방식으로 구현되고 있는지를 살펴보는 것이 필수적일 것이다.

『쾌락의 수녀원』에서 셰익스피어 작품은 아주 다양한 방식으로, 다양한 계기에 모습을 드러낸다. 특히 낭만적 사랑을 주제로 다루는 셰익스피어의 『사랑의 헛수고』(Love's Labour's Lost), 『베니스의 상인』(The Merchant of Venice), 『당신 뜻대로』(As You Like It), 『십이야』(Twelfth Night)는 카벤디쉬의 작품을 처음 접하는 독자에게도 아주 쉽게 포착될 수 있을 만큼 드러내 놓고 차용되는 작품들이다. 좀 더 세부적으로 들어가 보면, 이 작품들 이외에도 『겨울이야기』(The Winter's Tale)와 『폭풍우』(The Tempest)와 같은 희곡에서 빌려 온 이미지리와 은유들로 넘쳐난다는 점도 쉽게 확인할 수 있다. 이외에도 『쾌락의 수녀원』에는 셰익스피어 희곡의 중요한 장치이자 연극적 양식들인 낭만적 사랑에 얽힌 코미디, 여장남자-남장여자와 같은 변장한 연인(cross-dressed lover) 모티프, 목가극(pastoral drama)과 가장연극(masque)과 같은 극중극을 찾아볼 수 있다. 셰익스피어 희곡의 특징적 요소들과 장치들을 전방위적으로 동원함으로써 그녀 자신을 셰익스피어의 정통 후계자로 부각시키는 것일 뿐만 아니라, 왕위궐위기(Interregnum) 시절 독자들에게 극장폐쇄 이후 사라져버린 르네상스 대중극장에 대한 향수를 불러일으키기에 충분하다.

『쾌락의 수녀원』의 주인공, 레이디 해피는 『베니스의 상인』에서 포샤(Portia)가 그러했듯, 방금 세상을 떠난 아버지(Lord Fortunate)로부터 막대한 유산을 물려받았을 뿐만 아니라 아름답기 그지없는 여인으로 그려진다(she is extreme handsome, young, rich, and virtuous. 1. 1). 막이 열리면 무대 위에는 그녀의 부와 아름다움을 찬양하며 그녀와의 혼인을 통해 신분상승을 꿈꾸는 신사들로 가득하다. 그녀는 많은 남성들이 탐내는 목표물(a desired prize)이며, 씨어도라 잔 코스키(Theodora A. Jankowski)의 표현을 빌리자면, “문화적으로 승인된 욕망의 대상”(a culturally-acknowledged object of desire, 83)이다. 여성 주인공 레이디 해피를 탐하는 여러 명의 남성 인물들의 등장은 이 작품의 방향에 대해 독자들에게 낮은 신호를 보낸다. 아름다운 상속녀와 신분상승을 꾀하는 남성구혼자들이라는 구도가 빚어내는 희극적 상황에 대한 기대감이 그것이다. 그러나 구혼

과 결혼이라는 제도적 틀 속에서 작동하는 남성의 신분상승 및 성적 욕망이라는 주제는 전면화 되자마자 곧바로 좌절되고 만다. 『베니스의 상인』의 한 축을 이루는 포샤의 결혼에 관한 플롯을 암시하는 도입부는 1막이 채 끝나기도 전에 곧바로 방향전환을 한다. 포샤와 달리, 레이디 해피에게는 남편 선택에 관한 아버지의 제약이 존재하지 않는다. 부유한 상속녀 레이디 해피는 자신의 재산, 욕망에 관한 자신의 자율권을 분명하게 행사하고자 하며 그럴 수 있다. 1막 2장에 처음 등장하는 그녀는 수많은 구혼자들에게 불구하고 남성들과 단절된 세상, 여성들로만 구성된 수녀원에 은둔하여 여성적인, 여성만을 위한, 여성의 쾌락을 추구하겠다고 선언한다. 여성들만의 자족적인 코뎀을 세우고 남성들로 인한 고통과 불쾌에서 벗어날 수 있는 여성들만의 “쾌락의 수녀원”으로 만들어 (남성중심의) 세상과 절연하겠다는 발상은, 셰익스피어의 『사랑의 헛수고』에서 남성들만의 자기절제형 은둔에 의해 작동하는 코믹 플롯을 전복적으로 모방한다.

여기서 우리가 주목해야 할 사실은 셰익스피어적인 상황과 주제는 대부분 모방되자마자 전도되고 비틀린 형태로 재연된다는 점이다. 세상의 즐거움과 육체적인 쾌락으로부터 3년 동안 단절함(a three years' fast, LLL 1.1.24)으로써 정신의 성숙을 도모하겠다는 『사랑의 헛수고』의 페르디난드(Ferdinand) 일행과 달리, 레이디 해피는 자신의 수녀원이 금욕과 인내의 공간이 아니라 즐거움과 쾌락이 공간이 될 것이라고 공표한다.

나는 세상으로부터 나 자신을 가두고 즐거움을 누리고자 합니다. 세상으로부터 나를 매장시키려는 것이 아니라, 세상의 쓸데없는 근심거리, 성가신 것들, 곤란함, 혼란스러움으로부터 나 자신을 안전하게 보호하려는 것입니다.

I intend to incloister my self from the World, to enjoy pleasure, and not to bury my self from it; but to incloister my self from the incumbred cares and vexations, troubles and perturbation of the World. (1.2)

그녀에게 남자들이란 “ 훼방꾼”(Obstructors, 2.1)이자 “오로지 여성들을 괴롭히는 존재들”(the only troublers of women, 1.2)이며, 결혼이란 행복과 즐거움보다는 슬픔과 고통으로 가득한 상태를 가리킬 뿐이다(yet would a Marry'd life have more crosses and sorrows then pleasure, freedom, or happiness. 1.2)

따라서 그런 남성들과의 관계절연이란 불행이 아니라 즐거움과 행복의 기회이며 여성들만의 공간적 자유의 탄생을 의미한다. 그곳에서는 여성의 감각적인 즐거움이 제한되는 것이 아니라 마음껏 즐기도록 허용된다. 그녀의 수도원은 “제약”(restraint)이 아니라 자유의 장소이며 감각의 억압이 아니라 쾌락의 장소라는 점에서, 『사랑의 헛수고』의 “감각”(Senses)을 억제하고 “정신”(mind)을 고양시키는 남성만의 공간과 대비된다. 사실 “수녀원”(convent)이라고 하면 일반적으로 여성의 정결함(chastity)과 처녀성(virginity)을 지키는 공간이자 세속적/성적 즐거움을 배제하는 공간을 의미한다.⁸ 하지만 여성의 성적 욕망을 억압하고 신과의 영적 합일을 이루는 장소로서의 수녀원(즉 영성, 정속함, 순결의 공간)은, 이제 여성들이 자신들의 쾌락과 유희, 욕망의 추구와 같은 상반된 가치 구현의 장소가 된다. 높은 담과 철통보안을 자랑하는 수녀원은 난공불락의 폐쇄적 공간이다. 레이디 해피의 유포미자 바깥세상과의 통로 역할을 하는 마담 미디에이터(Madame Mediator)가 종종 모호한 입장을 보이며 양쪽을 넘나들기는 하지만, 그녀들만의 세상은 너무나 완벽하고 자기충족적인 세상처럼 보인다. 고립, 억압, 포기의 수녀원이 레이디 해피 일행에게는 자유, 해방, 쾌락의 공간이다. 카벤디쉬 희곡에서 “담장은 여성들에게 유포미아적인 해방구를 제공하고 여성들의 행동과 자율성과 가해지는 관습적 제약들로부터 벗어날 수 있게 해준다”(Findley 147). 바깥세상을 외려 고립시키고 자신들만의 자족적인 파라다이스를 구체화하려는 레이디 해피에게 칩거란 “오로지 남성들의 접근이 차단되는 것일 뿐”(retiredness bars the life from nothing else but Men, 1.2), 여성들이 누리는 행복과 쾌락의 질서는 무한히 열리게 될 공간적 실천이다.⁹ 레이디 해피가 의도하는 세상은 단지 셰익스피어의 『사랑의 헛수고』가 만들어 놓는 공간에다 남성과 여성의 위치만 뒤집어

⁸ “convent”라는 단어의 여러 의미에서 짐작할 수 있듯이, 레이디 해피 일행이 스스로를 고립시키는 공간은 여러 가지 의미를 함의한다. 예를 들어 미믹(Mimick)이라는 광대는 쾌락의 수녀원을 “자비의 수도원”(Convent of Charity), “정결의 수도원”(Convent of Chastity, 5.3)이라고 명명한다. 캐서린 켈렛(Katherine Kellet)은 카벤디쉬의 수도원이 “개인들이 언어를 통해 자신들의 신체를 재창조하는 곳, 즉 유포미하는 성역할의 공간”이라고 주장한 바 있다(429). 여성적 유포미아의 상상이라는 관점에서 카벤디쉬의 여러 희곡을 분석한 국내 연구로 홍유미를 참조.

⁹ 제한된 공간 속에 갇힌 여성에 대한 형상화는 초기 근대 여성문학에 빈번하게 등장하는 문채(trope)이다. 예를 들어 앤 핀치(Anne Finch)의 시편을 떠올려보라. 핀치에 대한 필자의 글 참조.

놓은 세상이 아니다. 쾌락의 거부가 아니라 추구라는 점에서, 그리고 결혼의 속박을 거부하는 여인들의 해방구라는 점에서 부정의 공간(negative space)을 넘어선다. 결혼을 통해 여성을 노예로 만드는 남성들(men, who make the Female sex their slaves, 1.2)에 대한 신랄한 만류이나, 감각을 억압하고 자연에 어긋나는 결혼제도에서 벗어나 자유와 쾌락추구의 진정성이 강조되는(bid us freely please ourselves in that which is best for us, 1.2) 까닭도 여기에 있다. 남성들이 지배하는 공적 영역에서 여성들만의 자유로운 사적 공간으로 이동이라는 “골방”의 해방적 계기가 여성들의 자발적인 칩거와 은둔이라는 판타지로 구현되었을 때, 그것은 여성의 자유로운 자기결정 가능성을 새롭게 사유할 정신적 공간이 열리는 순간이기도 하다(Chalmers 132-48).

4

여성들만의 해방구에서 레이디 해피와 그녀의 일행은 자신들만의 쾌락을 추구하지만, 이 자기폐쇄적인 공동체에 침투하려는 남성인물들의 시도는 지속적이며 집요하다. 남성 인물들은 여성들만의 공간 수녀원을 엿탐하고(peek into the Convent, 2.4)자 안달하고, 심지어 여성복장으로(in Womens apparel, 2.4) 위장하여 침투할 방도를 궁리한다. 물론 이런 잠입 계획은 자신들의 행동거지나 목소리로 인해서 쉽게 들통(We shall discover our selves. 2.4)날 것이라는 우려 때문에 실제 행동으로 옮겨지지 않는다. 그러나 여성들만의 거주 공간-사생활, 내면, 그리고 여성의 육체-안으로 침투하고 싶은 남성들의 “삽입 욕망”이 그 자체로 노골화되는 것으로 볼 수 있을 이런 대목은, 동시에 『쾌락의 수녀원』이라는 작품 자체가 여성들만의 공간 혹은 여성의 내밀한 심리/대화/이야기를 훑쳐보거나 엿듣고 싶어 하는 남성 독자/관객의 관음중적 욕망(voyeuristic desire)에 대한 은유의 메커니즘을 작동시키고 있음을 알게 해준다.

레이디 해피가 건설한 해방과 자유의 여성공동체에 찾아오는 결정적인 위기는, 어느 날 다른 나라로부터 찾아온 왕자가 공주(a great foreign princess, 2.2)로 위장하고 수도원에 나타났을 발생한다. 여성들만의 해방구에 레이디 해피를 아내로 맞이하고 싶은 구혼자가 위장 침입한다. 보통의 경우라면 왕자라는 조건

만으로 구혼자의 자격이 충분하겠지만, 이 왕자는 레이디 해피의 마음을 먼저 사로잡아야 한다. 이 장면은 당연히 셰익스피어의 『당신 뜻대로』의 로잘린드(Rosalind)와 『십이야』의 바이올라(Viola)를 상기시키지만, 이 경우 또한 셰익스피어를 단순히 모방하는 것이 아니라 뒤집어 놓는 방식으로 재구성된다. 셰익스피어의 낭만 희극에서와 달리, 남성이 여성복장을 한 채로 등장하는데, 이 여장남성은 수녀원에 들어오자 다시 남성 복장을 하고 남성의 역할을 흉내를 내는 여성인물로 활동하게 된다. 성역할이 겹겹으로 착중되는 이런 현상은, 카벤디쉬가 도입하는 두 편의 극중극에 나타나는 남성의 역할을 여장한 왕자가 맡았기 때문에 극적으로 표면화한다. 쾌락의 수녀원에 등장하는 극중극은 그 자체로도 흥미로운 고려 대상이지만, “여장남자” 플롯의 전개를 위해서도 필수적인 일화다. 복장도착과 위장의 모티프는 르네상스 드라마 관객에게 그리 낯선 것이 아니다. 하지만 카벤디쉬의 희곡에서 발견되는 흥미로운 사실은, 공주로 위장한 왕자가 지적하듯이 이 수녀원에 머무는 여인들 자신들도 이미 복장도착의 양상을 보이고 있다는 점이다(Why then, I observing in your several Recreations, some of your Ladies do accoutre Themselves in Masculine-Habits, and act Lovers-parts; I desire you will give me leave to be sometimes so accoutred and act the part of your loving servant. 3.1). 수녀원의 여성들이 “남자들의 의복”(Masculine-Habits)을 입고 “연인으로서의 역할을 연기”(act Lovers- parts)하고 공주/왕자가 그녀들의 연애 연기의 상대가 되는 것은 이들의 “쾌락의 수녀원”이 사실은 일종의 “연극적 공간”임을, 연극적 유희를 통해 자신들의 판타지가 재현되는 공간임을, 혹은 더 나아가 자신들이 판타지 자체를 “연극화”하고 있음을 독자/관객이 알아챌 수 있도록 힌트를 제공하는 대사이기도 하다. 수녀원에 거주하는 여성들 중 일부는 벌써부터 남성복장을 하고 남성처럼 행동해왔다는 사실에서, 이 여성해방구가 여전히 “이성애적 규범 구도”(heteronormative frame) 속에서 작동하고 있다고 말할 수도 있다. 수녀원 안의 일부 여성들이 남성복장을 하고 남성 “흉내”를 내고 있었다는 것은 남성-여성의 이분법적 불평등에 근거한 이성애적 질서의 “모방”으로 보기에 충분하다. 복장도착의 상황을 그렸던 많은 르네상스 드라마에서 그러하듯이, 이런 장면은 분명히 성역할이라는 것이 마치 복장처럼 입었다 벗었다 할 수 있는 어떤 것이라는 점, 즉 주디스 버틀러(Judith Butler)의 용어를 사용하자면 성역할의 수행성(performativity)을 폭로하는 것이

지만, 그럼에도 불구하고 이성애적 사랑에 근거한 가부장적 질서를 전복하는 데까지 나아가지 않는다는 평가를 받아온 까닭이다.

공주/왕자의 도래는 동성애적 공동체의 내파를 초래한다. 레이디 해피는 공주/왕자를 향한 자신의 감정에 대해 고민에 빠지고, 남자를 사랑하듯 이 여성을 사랑할 수 없는지 반문(why may not I love a Woman with the same affection I could a man? 4.1)한다. 내면의 갈등에도 불구하고, 두 사람 사이의 사랑은 “고결하고, 순수하며, 무해한”(vertuous, innocent, and harmless, 4.1) 것이며, 그들의 “대화, 포옹, 키스”(discourse, imbrace, and kiss, 4.1)는 두 사람의 영혼을 하나로 만들어줄 것이라 믿음 역시 확고하다. 그러면서도, 그/그녀를 사랑하는 것은 자연을 거스르는 일(No, no, Nature is Nature. 4.1)이므로 그럴 수도 없고 그래서도 안된다고 스스로를 타이른다. 동성애적 사랑과 이성애적 결혼질서의 충돌이라는 이와 같은 난국은, 공주라고 믿었던 사람이 사실은 왕자임이 밝혀짐으로써 매우 극적이고 이성애적 방식으로 해결된다.

『쾌락의 수녀원』의 혼종적 양상을 잘 드러내 보여주는 다른 대목으로는 극중 극으로서의 목가극과 이어지는 가면극의 활용을 들 수 있다. 메타드라마라 부를 만한 이 두 극중극 장면들은 레이디 해피 일행이 누리는 여성적 유희와 쾌락의 양상을 이해하는데, 그리고 이 골방연극이 대중연극적 요소를 어떻게 소환하는지를 이해하는데 매우 중요하다. “가상의 연극적 세계”(a make-believe theatrical world, Tomlinson 153)에서 레이디 해피와 그 일행들은 이제 목동들로 분장하고 목가적 주제의 극중극을 펼친다. 당연히 예상할 수 있는 바지만, 레이디 해피는 목동여인으로, 왕자/공주는 남성목동으로 분장하여 사랑놀이를 즐기고, 목가극의 관례대로 서로의 감정을 확인하며 사랑에 빠진다. 이 목가극 장면이 셰익스피어의 『당신 뜻대로』를 환기시키고 있다는 점, 그리고 동시에 셰익스피어 작품에 대한 전복적 재현이라는 점 또한 명백하다.¹⁰ 목가극과 유사한 맥락에서 극중극의

¹⁰ 소피 톰린슨은 극중 목가극에서 사용되는 부정적 이미저리에 주목하고, 목가극이 가부장적 폐해를 폭로하는 장치로 기능한다고 설명한다. “Rather than a gentle and decorous feminine pastoral, the play is a grim sequence of episodes depicting the miseries of marriage and the female condition, from the negligence and promiscuity of husbands, perpetual pregnancy, infant mortality, wife-abuse the pains of childbirth, the irresponsibility of children, and death in childbirth to the sexual predatoriness of Lords”(154).

형태로 도입되는 연극양식으로 가면극을 빼놓을 수 없다. 레이디 해피와 그녀 일행은, 마치 찰스 2세(Charles II)의 궁정의 귀족들이 그러했듯, 스스로 가면극의 주인공이 되어 공연에 참여한다. 예를 들어, 가면극 장면에 관한 무대지시문을 보자:

장면이 열리면, 바다 한 가운데 떠 있는 듯 한 바위가 있다. 그 위에 공주(사실은 왕자)와 레이디 해피가 앉아 있다. 공주(왕자)는 바다의 신 넵툼으로, 그리고 레이디 해피는 바다의 여신으로 분장하고 있다. 나머지 여인들은 물의 요정들로 분장하고 조금 낮은 쪽에 앉아 있다. 공주(왕자)가 운문으로 대사를 시작하고, 이어서 레이디 해피가 말을 한다. (4.1)

The scene is opened, and there is presented a Rock as in the Sea; whereupon sits the princess and the Lady Happy; the Princess as the Sea-God Neptuene, the lady Happy as a Sea-Goddess: the rest of the Ladies sit somewhat lower, drest like Water-Nymphs; the Princess begins to speak a speech in verse and after her the Lady Happy makes her speech.

가면극이라는 극중극 양식을 빌어 두 인물(레이디 해피와 공주/왕자)은 동성애적 사랑의 위험과 간절함을 추체험하며, 그 과정에서 성정체성 및 동성애적 사랑의 문제와 어떤 방식으로든 대면할 수밖에 없다. 물론 왕자의 본국으로 부터 찾아온 사절에 의해 그/그녀의 정체가 드러나고 두 사람의 행복한 결혼으로 귀결되었을 때, 여성들만의 은밀하고 폐쇄적인 공간을 통해 여성들만의 사랑과 우정을 나누는 여성들의 연극적 판타지 역시 공기 중으로 소산된다. 여성들 간의 동성애적 사랑이 판타지로 드러나면 날수록 이성애적 규범의 견고함도 분명해지고, 그 작동하는 방식도 비례하여 표면화된다.

레이디 해피의 사랑이 현실의 규범과 충돌하는 지점이 비극으로 귀결되지 않고 희극적인 결말로 나아가기 위해서 필수적으로 거쳐야 하는 것은, 우선 공주가 왕자가 되는 변신이 일어나야겠지만, 그에 못지않게 혹은 그보다 더 근본적으로는 그녀가 스스로의 감정을 이해하고 나아가 사랑을 통한 이성과의 결합이라는 가부장적 재생산 구조를 받아들여야 한다. 말하자면 가부장적 질서를 체화하는 혼육의 과정을 통과해야 한다. 이 과정은 브랜디 지그프리트가 지적한 바처럼, 『당신 뜻대로』에서 개니미드(Ganymede)로 위장한 로잘린드가 다시 로잘린드 흉내를 내면

서 올란도(Orlando)를 훈육하는 과정이 그러하듯이, 공주로 가장한 왕자가 다시 목동으로 분장하여 레이디 해피를 훈육하는 과정과 겹쳐진다는 사실이 분명하다(80). 이성에 결혼(heterosexual marriage)으로 마감하는 이와 같은 결론만을 고려하면, 처음에는 “결혼을 거부하는 분리주의”(anti-marriage separatism, Peacock 92)로 시작하였지만 궁극적으로 남성적 가부장적 질서의 회복 그리고 “이성애적 사랑과 결혼에 대한 옹호와 지지”로 마무리된다는 보수적 해석이 충분히 설득력 있다. 하지만, 여성들만의 공간에서 이루어지는 여성들 간의 사랑/우정/쾌락의 향유는 이성애적 사랑 규범과 양식을 흉내 내고, 위반하고, 비트는 것을 과소평가할 필요도 없다. 가부장적 질서에 대한 대안(alterity)의 형식이 되지는 못하더라도, 그와 같은 상상과 공간실천이 야기하는 전복적 가능성이 완전히 봉쇄되는 것은 아닐 것이다.

혼종적 메타드라마로서 『쾌락의 수녀원』의 양상과 의미를 상기시키는 목가극과 가면극의 등장은, 골방연극-대중연극의 역학을 역동적으로 활용하는 카벤디쉬의 극적 전략과 긴밀하게 연관되어 있다. 극중극들에 드러난 모방과 혼종의 전략은 남성-여성, 골방과 공적 공간, 골방연극과 대중연극을 둘러싼 이항대립적 경계 위에서 작업하던 여성작가 카벤디쉬의 처지와 분리될 수 없다. 이런 착종된 글쓰기 전략에 주목했을 때, 우리는 17세기 영국의 여성주체, 혹은 좀 더 구체적으로는 여성작가로서의 주체의 구성에 대한 카벤디쉬적인 성찰의 방식을 발견하게 된다. 그것이 한편으로는 셰익스피어를 모방하고 흉내내는 방식으로, 다른 한편으로 대중극장의 공공성을 골방연극 형식을 통해 개인의 내밀한 경험의 계기로 치환하고 있다고 말해도 좋을 것이다. 카벤디쉬가 왕당파 귀족 여성에게 요구되는 순응과 복종의 이데올로기적 압력이라는 현실과 그런 권위에 맞서 도전하려는 전복적 욕망 사이에서 시도하는 줄타기는 타협과 전복의 변증법적 관계를 포착했을 때 분명해진다. 그렇기에, 작품의 말미에 공동작가로 자신의 남편 카벤디쉬 공작을 불러내고 그의 가필(4.1의 운문)을 통해 작품에 권위를 부여하는 방식의 보수성을 이유로, 혹은 가면을 벗은 왕자와 짝을 이루어 가부장적 질서에 다시 편입되고 마는 레이디 해피의 퇴행성을 근거로, 더 나아가 셰익스피어 작품의 무차별적 인용과 인용을 통해 권위를 구성하는 방식을 근거로, 카벤디쉬의 위협하고 위협로운 미학적 정치적 줄타기를 부질없는 시도로 폄하할 이유는 없다. 바바의 표현처럼, 모방은 “유사성”(resemblance)의 문제이지만 동시에 “위협”(menace)의 문

제이기도 하다. 미메시스(mimesis)와 마커리(mockery)의 줄타기로서의 모방의 과정을 통해 제기된 전복적 사유가 통속적 결말에 의해 전적으로 해소될 수는 없기 때문이다. 카벤디쉬의 모방(imitation)이 이미타티오(imitatio)가 아니라 미미크리(mimicry)로 명명되어야 하는 이유이기도 하다.¹¹

5

『쾌락의 수녀원』은 레이디 버츄(Lady Virtue)의 가솔 중의 하나이자 광대 역할을 하는 미믹(Mimick)의 과장된 작별인사(Epilogue)로 막을 내린다. 광대 미믹은 작품 내내 모습을 보이지 않다가 마지막 장면에서, 그것도 잠깐 얼굴을 드러내는 인물이지만, 카벤디쉬의 희곡을 이해하는데 매우 중요한 힌트를 제공한다. 이 마지막 대사는 궁극적으로 레이디 해피를 셰익스피어의 낭만희곡 속 주인공들—예컨대 캐서린(Katherine in *The Taming of the Shrew*)이라거나 이사벨라(Isabella in *Measure for Measure*), 혹은 베아트리스(Beatrice in *Much Ado About Nothing*)—과 차별화한다. 모든 오해와 갈등이 해소되고 행복한 결말에 다른 작품의 마지막 장면에서, 레이디 해피와 미믹이 주고받는 대사는 매우 시사적이다.

레이디 해피가 레이디 버츄에게. 레이디 버츄께서는 아직까지도 미믹을 거느리고 있군요.

레이디 해피가 왕자에게. 왕자님, 이 사람이 바로 제가 말씀드린 미믹입니다.

레이디 해피가 미믹에게. 미믹씨, 당신의 마님을 떠나 나와 함께 가겠어요?

미믹. 저는 이제 기혼자입니다. 저희 마님의 하녀 난(Nan)과 결혼했습지요.

그녀가 제가 할 수 있는 일을 집에서 할 수 있게끔 해줄 겁니다. 하지만,

아씨께서는 이제 자신만의 모방쟁이(Mimick)를 모시게 되셨군요.

이게 다 왕자님께서 여자흉내를 냈던 덕분이지요.

L. Happy speaks to L. Vertue. Lady Vertue, I perceive you keep Mimick still.

¹¹ 르네상스 시대 모방론에 대한 자세한 논의로는 Pigman III와 Smith를 참조.

L. Happy to the Prince. Sir, this is the Mimick I told you of.

L. Happy to Mimick. Mimick, will you leave your lady and go with me?

Mimick. I am a Married Man, and have married my Ladies Maid Nan, and she will keep me at home do what I can; but you've now a Mimick of your own, for the Prince has imitated a Woman.

미믹, 즉 “모방쟁이”는 극중 세계에서 광대(Fool)이자 동시에 어리석음(foolishness)을 상징하는 인물이다. 어리석은 흉내내기 혹은 풍자적 비틀기로서 미믹의 “모방”은 이미타티오(*imitatio*)의 불편한 이면을 활성화한다. 미믹의 모방은 모범적이고 고양된 양식의 흉내내기와 거리가 멀다. 견고한 기성 질서를 따라하는 것(모방)이 지혜의 길이 아니라 어리석음의 길일 지도 모른다는 미믹의 자기비하적 암시는 레이디 해피의 타협적 결말에 뼈아픈 대목이 아닐 수 없다.

미믹의 조롱에 발끈한 레이디 해피가 자신을 바보(Fool)로 부르는 것이냐며 반박할 때, 그것은 여자 흉내를 냈던 왕자를 남편으로 맞이함으로써 또 다른 “모방쟁이”를 남편으로 맞이하게 되었다는 그의 말 속에, 그녀 역시 광대, 바보, 모방쟁이와 구분이 되지 않는 존재가 되었다는 풍자가 감춰져 있음을 그녀가 간파한 것이다. 『쾌락의 수녀원』의 주인공 레이디 해피가 극 초반부에 보여주었던 여성주의적 결기를 고려하면 결혼을 통해 가부장적 질서로 복귀하는 것은 매우 현실적인 타협의 결과처럼 보인다. 현실적으로 불가피하다고 그것이 반드시 “현명한” 결정일 수는 없다. 미믹의 촌철살인의 지적에 신경질적인 반응을 보이는 이유도, 결혼이 타협적 산물이자 그토록 벗어나고자했던 기존의 질서로 되돌아가는 선택이라는 점을 그녀가 잘 알고 있기 때문이다. 레이디 해피의 공격적인 반응에 대해 미믹(모방/광대)이 “남편과 아내가 만나, 말하자면, 하나의 바보를 만드는 겁니다”(Man and wife, 'tis said, makes but one Fool. 5.3.)라고 응답하는 것은 코믹효과만을 위한 것이 아니다. 미믹의 발언은 표면적으로는 결혼을 통해 얻게 될 아이 즉 후손의 문제에 대한 것이지만, 이 대사가 보다 직접적으로 가리키는 바는 무엇보다도 결혼관계의 동력학 혹은 결혼 관계로 인해 촉발되는 일종의 간주체성(inter-subjectivity)에 관한 것이다. 남편의 여성흉내를 통해 결혼에 이르고, 그 결과로 그녀는 흉내를 통해서만 존재하는 미믹(Mimick)을 얻었다. 흉내내기와 모방을 통해 부부는 “바보”를 생산하겠지만 동시에 두 사람 공히 “어리석어 질” 것

이니, 어쩌면 그런 “바보스러움”이야말로 결혼생활의 가능성이자 현실이라는 의미일 것이다. 그렇다면 카벤디쉬 자신은 레이디 해피의 지극히 현실적인 선택, 결혼을 통한 행복의 추구라는 선택에 대해 어떤 입장을 견지한 것일까? 수녀원이라는 여성공동체를 버리고 결혼제도로 편입하는 레이디 해피의 변신에서, 흥내내기 와 모방이라는 상호작용을 통해 자신의 작가적 정체성을 구성하려던 여성작가 카벤디쉬, 그리고 늙은 귀족 뉴캐슬 공작의 두 번째 아내로 살아야했던 그녀의 생애의 흔적을 발견하게 되는 것은 결코 우연이 아니다. 여성적 유토피아와 이성애적 결혼이라는 양자택일적 요구 앞에서, 모방과 흥내내기의 골방연극을 통해 돌파구를 찾으려 했던 카벤디쉬의 작가의식이 여성으로서의 현실적 선택에 직면하게 되는 순간을 이 혼종적 희곡에서 포착하는 것은 어려운 일이 아니다.

미믹의 대사와 에필로그 자체는 세밀한 분석을 요하는 대목이지만, 무엇보다 그의 이름이 상기시키는 바와 같이 모방 또는 “모방하기”(mimicking)를 제외한다면 카벤디쉬의 이 독특한 희곡작품을 이해하기 힘들다는 점에서 그러하다. 그것은 표절과 독창성이라는 근대적 개념에 의해 전부 해명될 수 없는 부분이다.¹² 엠마 리스가 지적한 것처럼, 카벤디쉬의 작품들은 “그것들이 창작된 시대의 특수함과 분리될 수 없으며, 그녀는 장르를 아주 세심하게 조작함으로써, 과거의 지적인 성취들과 다양한 연결고리와 연속성을 만들어냈다”(25). 카벤디쉬의 『쾌락의 수녀원』에 드러나는 모방의 양상과 성격, 나아가 그것이 만들어내는 “장르적 혼종성”을 살펴봄으로써 17세기 중반, 여성의 진지한 창작 작업이 가치를 인정받기 이전 시기에 활동하였던 여성 작가 카벤디쉬가 구현하고자 노력했던 미학적 지향과 연극적 양상을 해명하고자 했던 이유다. 카벤디쉬의 연극미학과 전망은 『쾌락의 수녀원』에서 분명하게 드러나는 바와 같은 것, 즉 모방을 통해 장르를 혼합하고 장르적 경계를 흔들고 뒤섞어 놓는 작업과 긴밀히 연관된 것으로 평가되어야 한다. 물론 이러한 전략이 식민지적 서볼턴(subaltern)의 경우와 유사하게, 혹은

¹² 카벤디쉬가 자신의 “독창성”(originality)을 반복적으로 강조하였다는 점에 주목한 로라 로젠탈(Laura J. Rosenthal)은, 독창성의 “주장”(claim)이 “표절”(plagiarism)이 부각되기 시작한 시기의 “문학적 재산권”(literary property ownership) 확립과 긴밀히 연관된다고 주장한다(58-104). 그러나 필자가 보기에, 표절과 독창성의 대립이 아니라, 그린블랫(Stephen Greenblatt)이 “사회적 에너지의 순환”(the circulation of social energy)이라고 불렀던 것, 혹은 자넷 클레이(Janet Clare)가 “연극적 에너지의 교류”(the exchange of theatrical energy)라 명명했던 “문화시학”적 접근이 더 생산적이다.

카벤디쉬 자신의 현실적 선택이 그러했듯이, 지배자의 억압적 질서를 초월할 가능성은 애초에 무망한 일일 것이다. 그렇더라도, “연극적 모방”(theatrical mimicry)과 “장르적 혼종성”(generic hybridity)을 지렛대 삼아 정치적 미학적 난국을 돌파하려던 카벤디쉬의 노력에 각인된 17세기 영국 여성작가들의 성정치학적 지형도(gender-political chorography)를 재구성하려는 우리의 작업까지 무의미해지는 것은 아니라고 믿는다.

주제어 | 마가렛 카벤디쉬, 『쾌락의 수녀원』, 골방연극, 모방, 혼종성, 호미 바바, 셰익스피어, 성정치, 수녀원

인용문헌

- 홍유미. 「마가렛 카벤디쉬의 제안: 또 하나의 유토피아」. 『고전르네상스영문학』 18.2 (2009): 123-149.
- Bennett, Alexandra. “The Duchess Takes the Stage: An Evening of Margaret Cavendish’s Plays of in Performance.” *Early Modern Literary Studies*, Special Issue 14(2004) 15.1-10. <URL: <http://purl.oclc.org/emls/si-14/bennrevi.html>>.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. NY: Routledge, 1994. 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』. 나병철 역. 서울: 소명, 2002.
- Cavendish, Margaret. *The Convent of Pleasure and Other Plays*. Ed. by Anne Shaver. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999.
- . *Sociable Letters*. Ed. by James Fitzmaurice. NY: Garland, 2004.
- Chalmers, Hero. *Royalist Women Writers, 1650-1689*. Oxford: Clarendon, 2004.
- Clare, Janet. *Shakespeare’s Stage Traffic: Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 2014.
- Findlay, Alison. *Playing Spaces in Early Women’s Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon, 1988.

- Jankowski, Theodora A. "Good Enough to Eat: The Domestic Economy of Woman-Woman Eroticism in Margaret Cavendish and Andrew Marvell." *Privacy, Domesticity, and Women in Early Modern England*. Ed. Corinne S. Abate. Hants, England: Ashgate, 2003. 83-104.
- Kahn, Victoria. "Margaret Cavendish and the Romance of Contract." *Renaissance Quarterly* 50.2(1997): 526-66.
- Kellett, Katherine R. "Performance, Performativity, and Identity in Margaret Cavendish's *The Convent of Pleasure*." *SEL* 48.2(2008): 419-42.
- Kim, Tai-Won. "'A woman that attempts the pen': Anne Finch's Self-Consciousness as a Woman Poet." *MEMES* 14.1(2004): 199-213.
- Miller, Shannon. "'Thou art a Monument, without a tombe': Affiliation and Memorialization in Margaret Cavendish's *Playes and Plays, Never before Printed*." Katherine Romack and James Fitzmaurice, eds. *Cavendish and Shakespeare. Interconnections*. Hants, England: Ashgate, 2006. 7-28.
- Peacock, Judith. "Writing for the brain and Writing for the Boards: the Producibility of Margaret Cavendish's Dramatic Texts." Stephen Clucas, ed. *A Princely Brave Woman: Essays on Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle*. Hampshire, England: Ashgate, 2003. 87-108.
- Pigman III, G. W. "Versions of Imitation in the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 33.1(1980): 1-32.
- Raber, Karen L. "'Our wits joined as in matrimony': Margaret Cavendish's *Playes* and the Drama of Authority." *ELR* 28.3(1998): 464-93.
- . *Dramatic Difference: Gender, Class, and Genre in the Early Modern Closet Drama*. Newark: U of Delaware P, 2001.
- Rees, Emma L. E. *Margaret Cavendish: Gender, Genre, Exile*. Manchester: Manchester UP, 2003.
- Rosenthal, Laura J. *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England: Gender, Authorship, Literary Property*. Ithaca: Cornell UP, 1996.
- Sanders, Julie. "'The Closet Opened': A Reconstruction of 'Private' Space in the Writings of Margaret Cavendish." Stephen Clucas, ed. *A Princely Brave Woman: Essays on Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle*. Hampshire, England: Ashgate, 2003. 125-40.
- Shakespeare, William. *Love's Labour's Lost*. Ed. R. W. David. London: Methuen, 1980.
- Shanahan, John. "The Convent of Pleasure (review)." *Shakespeare Bulletin* 24.2 (2006)

- Siegfried, Brandie R. "Dining at the Table of Sense: Shakespeare, Cavendish, and *The Convent of Pleasure*." Katherine Romack and James Fitzmaurice, eds. *Cavendish and Shakespeare. Interconnections*. Hants, England: Ashgate, 2006. 63-83.
- Smith, A. J. "Theory and Practice in Renaissance Poetry: Two Kinds of Imitation." *Bulletin of the John Rylands Library* 47(1964): 212-243.
- Straznicky, Marta. *Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1550-1700*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Tomlinson, Sophie. "'My Brain the Stage': Margaret Cavendish and the Fantasy of Female Performance." *Women, Texts and Histories 1575-1760*. Ed. by Clare Brant and Diane Purkiss. London: Routledge, 1992. 134-63.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. NY: Harcourt, Brace & World, 1929.

ABSTRACT

Closet Drama, Mimicry, Hybridity: Gender Politics in Margaret Cavendish's *The Convent of Pleasure*

Tai-Won Kim

Margaret Cavendish's *The Convent of Pleasure* was presumably written during her banishment, though having been published in 1668, so that many scholars tend to see it as a closet drama. As one of the favorite genres for women playwrights in early modern England, the genre of closet drama offered them with a unique venue for self-expression and critical engagement with the social order of patriarchy. When the heroine of Cavendish's play decides to lock herself and her female companions into a convent, it becomes apparent that the closet goes beyond the simple setting of dramatic action and rather enables the playwright to introduce a flurry of thematic, generic, social implications into the dramatic representation of female seclusion. And the way in which Cavendish employs the genre of closet drama, I argue, is deeply entangled with how she precariously positioned herself as a Royalist woman writer during the interregnum period and beyond, and how she steers her drama between conflicting forces. While assuming the form of closet drama, *The Convent of Pleasure* constantly invokes Shakespeare and his oeuvres as the major source of imagination and thus, with the borrowed authority, establishes her as a serious playwright. But at the same time, her unique way of mimicry and hybridization seems to fragment Shakespeare's forms and images and thereby paves way for the presentation of herself as an authentic, genuine writer. In order to explain the ways in which Cavendish engages with Shakespeare's authority and takes advantage of the inherited theatrical forms, this essay introduces Homi Bhabha's concepts of mimicry and hybridity. Drawing upon the Bhabha's concepts in reading her dramatic strategies, I attempt to investigate the crisscross of closet drama and public theatre in the play, as well as the authorial engagement with the patriarchal and heteronormative order, in envisioning and representing the obverse side of the contemporary social structure.

Key Words | Margaret Cavendish, *The Convent of Pleasure*, closet drama, Homi Bhabha, mimicry, hybridity, William Shakespeare, gender politics, convent

