

미디어의 미디어가 된 오페라:

존 아담스(John Adams)의

《닉슨 인 차이나》 (*Nixon in China*) 연구

■
정다운

1. 들어가면서

존 아담스(John Adams)의 오페라 《닉슨 인 차이나》 (*Nixon in China*, 1987)는 세계가 주목했던 동시대적 정치사건¹⁾을 소재로 삼았다는 점에서 큰 반향을 불러일으켰다. 그러나 이 작품이 무엇보다 화제가 되었던 것은, 오페라에서 TV뉴스라는 형식을 차용했다는 사실 때문이었다. 《닉슨 인 차이나》는 무대에서 마치 뉴스 방영을 보는 듯한 장면을 연출했다. 오프닝을 장식하는 미국 대통령 닉슨과 중국 수상 저우언라이의 악수 장면에서, 대통령 전용기를 비롯해 인물들의 동선과 표정까지 당시 TV뉴스 보도 장면을 상세히 재현한 점은 두고두고 회자되었다.²⁾ 바로 이러한 화제성 때문에 이 작품에 꼬리표처럼 따라붙는 별칭이 바로 ‘CNN 오페라’³⁾이다. 그런데 《닉슨 인 차이나》의 제작자들은 이 별칭을 매우 못마땅하게 여겼다. 작곡가인 아담스는 “사람들은 이 작품을 어떤 범

1) 1972년 미국의 제 37대 대통령 리처드 닉슨의 중화인민공화국 방문은 중국 본토에 공산당 정권이 들어선 이후 30여 년 간 지속된 냉전 종식의 물꼬를 트는 역사적 사건이었다.

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

3) Thomas May, “Creating Contexts; Peter Sellars on Working with Adams,” in *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, ed. Thomas May (New Jersey: Amadeus Press, 2006), 241.

주에 넣어야 할지 모르기 때문에 그런 명칭으로 부르지만 이 작품은 오히려 현대의 신화이다.”⁴⁾라고 주장하기까지 했다. 《닉슨 인 차이나》는 자본주의의와 사회주의라는 극도의 대척점에 있는 사상을 상징하는 두 인물의 역사적인 만남을 통해 ‘현대의 신화’를 그려냈다는 것이다. 연출가인 셀라스(Peter Sellars) 역시 불편한 심기를 노골적으로 드러낸다. “어떻게 그런 생각을 할 수 있는지 이해할 수가 없다. …… 우리는 미디어가 성급히 판단해 퍼 나르고 떠먹여주는 광기에 익숙해져 있다. 오페라는 헤드라인이 미치지 못하는 내부로 들어갈 수 있다.”⁵⁾ 셀라스에 따르면 이 작품의 목적은, 유명한 사건 속 인물들이 그 상황에서 실제로 어떻게 느끼고 생각했는지를 다각도로 깊이 있게 조명함으로써 이 사건에 대해 사색할 수 있는 기회를 제공하는 것이다. 즉 관객들은 이 오페라를 통해 뉴스에 보도된 사건 이면의 심층을 파악할 수 있으리라는 것이다.

이러한 제작자들의 의도를 반영이라도 하듯, 《닉슨 인 차이나》에 대한 진지한 연구들은 작품 표면에 번연히 드러난 미디어 관련 계기를 비껴가는 경향이 있다. 동서양의 만남에서 오는 타자성에 초점을 맞추거나⁶⁾, 등장인물의 공적 자아와 사적 자아의 대비에 주력하거나⁷⁾ 포스트모더니즘 관점에서의 분석⁸⁾ 등 형이상학적 접근이 기존 연구의 주류를 형성해 왔다. 그러나 《닉슨 인 차이나》는 무엇보다도 ‘동시대성’을 전면에 내세웠고, 그 중심에 TV라는 매체가 자리 잡고 있다는 사실은 부인할 수 없다. 그렇다면 미디어와의 연관성은 셀라스가 질색하듯 그토록 부적절한 코드인가? 제작자들은 ‘현대의 신화’를 말하는데, 오늘날의 신화는 결국 미디어에 의해 만들어지지 않는가? 이 ‘동시대’ 오페라를 바라보는 정확한 시각은 과연 무엇일까?

제작자들은 TV뉴스의 오페라 무대 재현이라는 압도적 선정성 때문에 자칫 작품의 심층적 의미가 가려질까 염려했을 수도 있다. 그러나 이 작품의 미디어 연관성에 대해 지나치게 방어적인 입장을 취하는 것은 도리어 작품의 핵심 계기를 놓치는 일이 된다고 본다. 《닉슨 인 차이나》는 근본적으로 미디어와 관련되어 있다. 우선 닉슨의 중국 방문 자체가 미디어를 통해 다소간 전략적으로

4) 2011년 2월 1일, 존 아담스, 피터 셀라스, 마크 모리스(Mark Morris)가 참석한 패널 토의 내용. William Germano, “Opera as News: Nixon in China and the Contemporary Operatic Subject,” *University of Toronto Quarterly* 81/4 (Fall 2012), 807.

5) May, 앞의 글, 41.

6) Sean Atkinson, “Aspect of Otherness in John Adams's *Nixon in China*,” *Tijdschrift Voor Muziektheorie* 18/3 (2013), 155-169.

7) Matthew Daines, “Opera and Layers of Meaning: Act III of *Nixon in China*,” *Opera Journal* 27/4 (1994), 2-13.

8) David Schwarz, “Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adam's *Nixon in China*,” *Indiana Theory Review* 13/2 (1992), 107-135.

‘구성’되었으며, 텔레비전의 공감각적·즉각적 특성으로 말미암아 세계적 주목을 끌었음은 주지의 사실이다. 게다가 더욱 중요한 것은 오페라 《닉슨 인 차이나》가 이러한 닉슨의 중국 방문을 애초부터 미디어에 토대를 둔 사건으로서 제시했다는 점이다. 즉 작품의 소재가 날것으로서의 ‘닉슨의 중국 방문’이 아닌, ‘TV에 비친 닉슨의 중국 방문’이다. 미디어에 반영된 현실을 무대에서 정밀하게 재현하는 한편, 미디어 이면에서 미디어를 의식하는 등장인물들의 모습을 교차시켜 보여줌으로써 《닉슨 인 차이나》는 미디어가 현실에 끼치는 막대한 영향력을 그려 내고 있다. 또한 이러한 의미 내용을 효과적으로 구현하기 위해, 《닉슨 인 차이나》는 다시 한 번 멀티미디어의 형식적 특성을 십분 활용한다. TV의 보급을 통해 친숙해진 이러한 미디어적 형식으로 인해 현대 관객들은 이 작품을 원활히 수용할 수 있었고, 그것이 동시대 오페라로서 유례없는 상업적 성공으로까지 이어졌음은 충분히 인정될 만한 사실이다.⁹⁾

이 작품에 미디어적 접근을 시도한 선행 연구가 없었던 것은 아니나, 극히 일부 장면의 미디어 연관성만을 다루었기에 전면적인 접근이 될 수 없었다.¹⁰⁾ 본 연구는 이러한 선행 연구들의 한계를 극복하여, 《닉슨 인 차이나》의 소재 및 내용, 형식, 나아가 주제에서 드러나는 미디어 연관적인 사회적·미학적 담론들을 포착하는 데까지 나아가고자 한다. 오늘날 미디어는 사실을 중립적으로 매개하는 통로에 불과한 것이 아니다. “미디어는 메시지이다.”라는 맥루언의 통찰처럼, 미디어는 그 자체로 우리의 지각 방식과 사유 방식, 나아가 삶의 방식을 변화시키는 힘을 지니고 있다. 《닉슨 인 차이나》는 과연 미디어와 현실의 연관 관계를 오페라라는 형식 속에서 어떻게 그려내는가? 이 문제를 상세히 분석하는 것이 본 연구의 궁극적 목표이다. ‘미디어의 미디어가 된 오페라’라는 본 논문 제목의 의미는, 《닉슨 인 차이나》가 현대 사회 속 미디어의 양상을 오페라 무대를 통해 매개(mediate)하고 있음을 나타낸다.

본 연구는 ‘내용, 즉 리브레토, 내용을 구현한 악곡, 그리고 그것의 공연’이라는 삼중의 차원에서 미디어적 계기를 고찰함으로써, 《닉슨 인 차이나》에 표면적으로 드러나는 미디어 연관성뿐 아니라 그 심층에 편재하는 미디어의 영향력까지를 파악한다. 오늘날 미디어가 현실을 반영하는 것이

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

10) Peggy Kamuf, “The Replay’s Thing,” in *Opera Through Other Eyes*, ed. David J. Levin (California: Stanford University Press, 1994), 79-106. 페기 카무프(Peggy Kamuf)가 《닉슨 인 차이나》를 텔레비주얼리티(Televisuality)와 연관시켜 논의하였으나, 작품의 몇 장면의 분석에만 그쳤을 뿐 작품 전체의 소재와 형식을 미디어의 시각에서 바라보지는 않았다.

아니라 오히려 미디어에 의해 현실이 구성되는, 미디어적 현실을 반영했다는 점에서 이 작품은 본격적 동시대 오페라로서 의의를 지니게 된다. 따라서 본 연구는 앞서 언급했던 제작자들의 우려, 즉 동시대적 소재와 뉴스 형식을 모방했다는 점을 선정적으로 부각시키는 저널리즘적 접근을 불식시키고, 《닉슨 인 차이나》를 진정한 ‘시대 반영적’ 오페라로서 자리매김하게 될 것으로 기대한다.

2. 예비적 고찰

오페라 《닉슨 인 차이나》에 대한 착상은 연출가 피터 셀라스(Peter Sellars, 1957-)로부터 나왔다. 그는 1972년 미국 대통령 리처드 닉슨이 중국을 방문한 역사적 사건을 오페라로 제작하기로 마음먹고, 이 작업에 걸맞은 대본가와 작곡가로 각각 앨리스 굿맨(Alice Goodman, 1958-)과 존 아담스(John Adams, 1947-)를 떠올렸다.¹¹⁾ 그는 “열렬한 반공산주의자였던 닉슨이 중국을 방문한 믿을 수 없는 그 순간, 가장 그럴 것 같지 않던 인물의 의외적 행동에 대한 놀라움이 작품에 대한 아이디어의 포문을 열어 준 계기였다.”고 밝힌다.¹²⁾

셀라스는 아담스의 음악이 “추상적이지 않으며 생생하고 살아있으며 급격한 변화를 가지고 있다. 분위기를 쌓아가는 효과와 긴장감을 가지고 있으며 희극적 요소, 괴상함, 우울함, 부드러움, 재미뿐만 아니라 대량학살이 자행되는 현 시대의 위험하고 어두운 면을 담아낼 수 있는 진지함도 동시에 가지고 있는 음악이다.”라고 호평했다.¹³⁾ 이렇듯 복합적 층위와 색채의 조합으로 이루어진 음악이기에 현대사회의 다양한 면을 표현하기에 적합하다는 것이다.

《닉슨 인 차이나》의 리브레토는 1985년 2월에서 1986년 12월의 기간 동안 작성되었고 이를 위해 세 명의 공동제작자들은 매우 광범위하고 다양한 자료를 결합시켰다. 제작자들에 따르면 시사 잡지를 비롯한 각종 잡지에서부터 텔레비전 방송 테이프, 중국문헌, 사건 관련 인물들의 회고록, 수 천 장의 사진자료, 전기 자료 등 다양한 자료를 심도 있게 읽고 연구하였다. 협업 작품의 특성상 상호 의견충돌이 있을 수밖에 없지만, 오랜 시간을 거친 연구와 토론과 조정의 결과로 세 사람의 관점이 비교적 성공적으로 작품에 투영되어 ‘폴리포니’ 형태의 일관성 있는 하나를 제시해냈다고 할 수

11) May, “Creating Contexts; Peter Sellars on Working with Adams,” 238-239.

12) John Adams, *Nixon in China (The Metropolitan Opera HD Live)*, A Metropolitan Opera production in association with PBS and WNET (New York: Nonesuch Records, 2012).

13) Adams, 위의 영상.

있다. 또한 그 이후 동일한 인물들에 의한 후속작의 출현은 세 인물의 조합이 비교적 성공적이었던 것을 보여준다.

오페라의 전체 구성은 3막이며 제1막(총 3장), 제2막(총 2장), 제3막으로 갈수록 장의 수가 적어지는 구성으로 되어 있다. 제1막 제1장은 1972년 2월 21일 베이징 외곽의 비행장을 배경으로 한다. 닉슨을 영접하러 나온 육, 해, 공의 파견부대가 비행장을 둘러선 가운데 중국의 수상 저우언라이가 비서관들을 대동하고 활주로로 걸어 들어온다. 대통령 전용기인 'The Spirit of '76'이 무대에 등장하고 닉슨 대통령이 비행기에서 내린다. 제1막 제2장은 마오 주석과 닉슨의 회담이 열리는 마오의 서재를 배경으로 하고 있으며 양측 간의 결합할 수 없는 차이와 간극이 확인되는 장이다. 제1막 제3장은 닉슨의 환영 만찬 장면으로, 닉슨과 저우 수상이 서로 화합을 도모하는 연설을 하고 양측은 평화의 소망을 기리며 건배한다. 제2막 제1장은 영부인 팻의 아리아로 시작한다. 그 후 그녀를 위한 관광 일정으로 베이징의 유리 공장, 상록 인민 공사와 여름 궁 방문이 그려진다. 제2막 제2장은 닉슨 부부가 중국의 혁명 모범극 《홍색낭자군》(*The Red Detachment of Women*)을 관람하는 장이다. 이 극은 극중극의 형식으로 삽입되며 닉슨 부부는 관람하던 중 극의 전개에 끼어들며 극중 현실과 극중극의 경계가 무너진다. 제3막은 단일막 구조로, 무대 위에 6개의 침대가 등장하면서 이전까지는 본격적으로 드러나지 않았던 등장인물들의 별거벗겨진 내면이 드러나는 막이다. 개인적 상처뿐 아니라 역사의 질곡을 지내 온 인물들의 고통과 아픔이 격하게 드러난다.

3. 미디어로 본 《닉슨 인 차이나》

미디어(media: 매체)란 어떤 대상 혹은 작용을 다른 곳으로 전달하는 기능을 지닌 물체를 뜻한다. 눈과 귀 같은 인체의 수용기관을 포함해서 모든 '매개기관', 즉 미디어는 주어진 대상을 있는 그대로 전달하는 매개 역할에 그치는 것이 아니라 인식과정 및 인식의 소통 과정에서 현상에 개입하고 현상을 구성하는 능동적 역할을 한다. 이렇듯 미디어가 세계에 대한 우리의 지각방식과 사유방식에 근원적 영향을 끼친다는 사실이 바로 현대 미디어 이론의 출발점이자 토대가 된다. 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)과 맥루언(Marshall McLuhan, 1911-1980)을 필두로 하는 미디어 담론의 궤적을 살펴보면, 미디어학자들의 평가적 결론이 긍정적이든 부정적이든 간에¹⁴⁾, 미디어 자

14) 벤야민과 맥루언은 새로운 미디어의 형식이 권력의 독점을 불식하고 대중의 자발성을 일깨울 것이라고 판단하여 미디어의 긍정적 해방적 기능에 주목하였다. 반면 귄터 안더스(Günther Anders, 1902-1992)와 장 보드리

체가 구성적·능동적 기능을 하며 현대인의 삶에 근본적으로 관여한다는 시대 진단만큼은 모든 미디어 이론가들에게서 동일하다.¹⁵⁾ 오늘날 우리에게 미디어는 우리에게 일차적 경험 대상이다. 우리는 직접 체험하고 나서 그것을 기록·반영하기보다, 먼저 미디어를 통해 경험한 후 이에 대해 확인차 직접 체험을 시도한다. 물론 시도하지 않는 경우도 부지기수이다.

이러한 맥락에서 오페라 《닉슨 인 차이나》는 미디어를 통해 중개되는 현실을 보여줌으로써 미디어의 영향력과 구성력을 시사한다. TV를 통해 뉴스를 볼 때 우리는 미디어가 현실을 중립적으로 포착하여 중개한다고 생각하며, 그것이 미디어적 구성물임을 깨닫기 어렵다. 동시대를 살아가는 우리에게 미디어 환경이 물과 공기처럼 익숙하기 때문이다. 그러나 그러한 ‘미디어적 현실’ 자체가 무대 위로 올라갈 때, 익숙한 미디어적 프레임 속에 있을 때에는 불가능했던 비관적 인식의 거리가 확보된다. 영화 속 장면을 바라보는 것이 아니라, 그 영화 속 장면들을 촬영하는 세트와 장비까지를 노출시킨 거리에서 촬영 장면을 바라보는 것과 같은 거리두기의 효과를 통해, 우리는 미디어 프레임 속에서 구성되는 현실을 목도하고 미디어의 의미와 기능 및 영향력을 인식할 수 있게 된다. 무대 오페라로서 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관관계는 우선 여기서 찾을 수 있다. 이제 《닉슨 인 차이나》의 내용, 형식 그리고 주제에서의 미디어 연관관계를 자세히 살펴보자.

3.1. 미디어적 내용

1) ‘미디어적 사건’ 으로서의 닉슨의 중국 방문

《닉슨 인 차이나》는 닉슨의 중국방문 사건을 낱것의 사건이 아닌 미디어에 비친 모습으로 다룬다. 즉 이 오페라의 소재는 닉슨의 중국 방문 자체가 아니라, ‘미디어를 통해 구성된 닉슨의 중국

야르(Jean Baudrillard, 1929-2007)등은 새로운 미디어가 이야기하는 디스토피아에 대한 우려를 강하게 표명한다. 안더스의 통렬한 비판은 TV는 이미지에 집착하는 문맹집단을 낳았으며, 이들은 TV가 구성해낸 팬텀(phantom) 세계를 실제 세계로 믿고 살아가는 수동적 이미지 소비자로 전락한다는 것이다. 보드리야르는 오늘날의 자본주의적 소비사회를 비판하는 관점에서 미디어를 바라본다. 현대의 소비사회는 상품이 아닌 광고, 즉 미디어를 통해 전달되는 가상을 소비한다. ‘실재를 대체한, 원본 없는 이미지 즉 시뮬라크르(simulacre)가 ‘실재보다 더 실재적으로’(hyper-real) 통한다. 이렇듯 미디어가 만들어내는 이른바 ‘하이퍼리얼리티’가 현실(리얼리티)을 지배하게 됨으로써, 인간이 도리어 미디어에 의해 장악당하는 오늘날의 상황을 보드리야르는 비판적으로 바라본다.

15) 상기의 내용에 대해서는 Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,” (1935), 반성완 옮김, 『발터 벤야민의 문예이론』 (서울: 민음사, 1990); 진중권, 『미디어이론』 (경북: 열린길, 2016), 신혜경, 『벤야민&아도르노, 대중문화의 기만 혹은 해방』 (과주: 김영사, 2014); 박기현, 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』 (서울: 만남, 2006) 등을 고루 참조하였다.

방문'인 것이다. 여기에 《닉슨 인 차이나》는 미디어가 보도했던 닉슨의 중국 방문 사건들 중에서도 미디어적 전시효과가 강했던 장면들을 재구성해서 보여준다. 닉슨이 전용기에서 내려와 중국의 저우 수상과 악수하는 장면(제1막 제1장), 마오 주석과의 회담 장면(제1막 제2장), 환영 연회 장면(제1막 제3장), 팻의 중국 관광 장면(제2막 제1장), 닉슨 부부의 공연 관람 장면(제2막 제2장) 등이다. 이는 닉슨의 중국 방문 자체가 '미디어적 사건'임을 더욱 강조하고 있다.

특히 닉슨의 방문일정 중 미디어의 스포트라이트를 받으며 세계의 관심을 집중시켰던 닉슨의 공항 도착 장면일 것이다. 《닉슨 인 차이나》는 작품의 첫 장면에 이 사건을 배치함으로써 '미디어적 소재'를 부각시킨다. 게다가 공연에서는 사건 당시 TV 생중계 화면 속 대통령과 영부인의 의상, 동선, 표정을 그대로 재현했을 뿐 아니라 대통령 전용기까지 무대 위에 실물 크기로 등장시켜 큰 화제를 낳았던 바 있다. 오페라 무대에서 TV미디어에 비친 장면을 다시금 정밀하게 반영, 재현하는 것은 도대체 무슨 효과를 노린 것일까? 멀티미디어가 할 수 있는 일을 무대도 할 수 있다는 단순한 센세이션얼리즘인가? 이를 자세히 살펴보자.

제1막 제1장이 시작되고 나서 닉슨 부부를 태운 전용기가 도착하기까지는 상당한 시간이 걸린다. 이는 닉슨 대통령부부의 화려한 등장 장면을 예비하는 지루하고 음울한 도입부로서 닉슨의 도착을 부각시킨다. 즉 미디어가 사건을 본시보다 그럴싸한 것으로 윤색하여 제시한다는 점을 보여주기 위한 반사판 역할을 한다. 닉슨 부부가 비행기에서 내리는 장면을 기점으로 무대와 음악의 분위기가 급 전환된다. 마중 나온 대규모 군중들의 일사불란한 움직임과 g#단조의 조성을 뚜렷이 각인시켜주는 코러스의 합창은 앞부분의 침울하고 불협화적이었던 부분과 대조를 이룬다. 마디 204를 기준으로 볼 때 앞부분이 주로 점4분음표로 이루어진 길고 단순한 리듬의 정체된 분위기였던 것에 비해 마디 204 이후는 8분음표 위주의 짧고 절도 있게 끊어지는 리듬과 당김음의 사용으로 활기찬 분위기가 형성된다. 마디 238부터 페달포인트의 역할을 하는 Eb이 악센트를 가진 4분음표로 계속 제시되어 긴박감을 형성한다. 상성부의 8분음표 위주의 리듬은 대통령 전용기가 무대에 등장하기 직전인 마디 243에서 16분음표로 분화된다. 이러한 극적효과와 음악에서의 흥분과 기대감이 극에 달했을 때 당시의 대통령 전용기를 그대로 재현한 The Spirit of '76이 무대 위로 등장한다.

이 등신대 비행기의 등장이야말로 제1막에서, 아니 《닉슨 인 차이나》 전체에서 가장 압도적이며 경이로운 장면이라 해도 과언이 아니다.¹⁶⁾ 공항에서, 혹은 TV화면으로 비행기의 도착 모습을 본

16) 당시의 한 신문 기사에서는 “오페라에서 가장 멋진 장면으로 인상에 남는 것은 대통령 전용기의 등장이다. 닉슨과 그 일행을 태운 전용기는 느리고 위엄 있게 저우언라이와 중국인들이 미국인들을 영접하기 위해서 기다리고 있는 공항에 착륙한다. TV에서의 이 장면은 오히려 오페라 무대에 비하면 약하고 축소된 것이었다.”며 오페라 무대에서 보여 준 사건에 대한 생생한 재현을 보도했다. Ann Holmes, “Nixon in China opera more

다면 이것이 기이한 장면으로 여겨질 리가 없다. 그러나 무대 위에 실물 비행기가 등장하는 것을 목도할 때, 이는 우리에게 낯설고 위압적이며 턱없이 과장된 느낌으로 다가오게 될 것이다. 닉슨 부부는 비행기의 출구 아래 세워져 있는 높은 계단 위에서부터 위풍당당하게 무대로 내려온다. 이 때 관객들뿐 아니라 무대 위 수많은 엑스트라들과 배우들의 시선도 일제히 비행기 쪽을 향하게 되며, 이로써 관객과 무대 위의 인물들 모두 닉슨의 등장을 기다리는 인파의 일부가 된다. 이러한 분위기는 닉슨 부부의 등장 시점과 일치하는 관객의 박수 시점¹⁷⁾에서 더욱 증폭되는데, 이는 가수들의 등장에 박수를 보내는 관객을 닉슨 환영 박수부대로 만들어 버림으로써 ‘구성된 사건’의 이미지를 증폭시키는 효과를 낳는다. 닉슨의 도착장면은 이처럼 다양한 극적장치를 통해 일종의 ‘미디어적 경외감’을 불러일으킴으로써 사건을 더욱 그럴듯하게 부풀리고 윤색하는 미디어의 역할을 과장적으로 제시한다.

음악 또한 이러한 기능에 일조한다. 대통령 전용기가 등장하는 마디 247에서부터 금관악기들은 닉슨의 등장 바로직전에 팡파르를 연상시키는 음형을 연주한다. 금관악기의 블록코드로 된 팡파르 음형과 당김음, 박절적 불협화 등 흥분을 유발하는 리듬과 코드의 상성부가 약간 긴 호흡으로 B-C#-Eb로 순차 상행하는 진행은 닉슨의 등장을 더욱 극적인 것으로 만들어준다.

intense on TV than onstage,” *Houston Chronicle* (April 15, 1988).

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

(악보1) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 245-252¹⁸⁾

막절적 불협

245 $\text{♩} = 144$ (Steady tempo)

분화된 블록코드

246

빨라지는 페달포인트

또한 이 부분의 음악은 뉴스의 시그널을 연상시킬 만큼 관객의 주목을 불러일으키는 기능을 지니고 있다고 본다. 뉴스 시그널 음악은 대체적으로 귀에 각인되는 뚜렷하고 단순한 선율, 금관악기를 사용한 웅장함과 기대감의 유발, 대조를 통해 상승음형을 돋보이게 하기 위한 반주에서의 정적인 리듬의 사용 등을 특징으로 파악할 수 있는데,¹⁹⁾ 베이스의 뚜렷한 3화음과 3화음의 윤곽을 따라 점차로 상승하는 음형과 트럼펫의 멜로디 연주, 상승음형을 효과적으로 부각시키는 반주부의 정적인 아르페지오의 조합은 전형적인 뉴스 시그널 음악의 분위기를 빚어낸다. 평소 우리는 긴박감 넘치는 TV뉴스의 시그널 음악을 배경으로 보도되는 정치적 사건을 부지불식간에 의미심장한 것으로 받아들이는 경향이 있는데, 이렇듯 특정 사건을 흥미롭고 감동적인 것으로 제시하여 사람들의 관심을 끄는 미디어적 효과에 음악은 큰 몫을 담당하고 있다. 즉 제1막 제1장의 스펙터클한 무대에 상응하는 음악에서의 요란한 제시가 닉슨의 중국 방문이라는 미디어적 사건의 본질에 대한 음악적 표현에 해당한다고 볼 수 있다. 과도한 음향적 효과들은 ‘사건들의 과장적 제시’와 맞물리면서, 목하의 상황이 미디어 앞에서 ‘연출된 것’임을 폭로하는 역할을 한다.

18) John Adams, *Nixon in China*[music]: An Opera In Three Acts, redacted for Piano by John McGinn (New York: Boosey and Hawkes, 1994), 18.

19) SBS, MBC 뉴스 타이틀/시그널 변천사. <http://youtu.be/KAwXOgsxbMg?t=15m19s> [2016년 3월7일 접속].

(악보2) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 296-306²⁰⁾

배경의 아르페지오음형

상승하는 분산화음의 멜로디

2) 미디어의 존재와 강박 행동

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

닉슨과 여타 등장인물들은 자신들의 일거수일투족이 미디어에 노출됨으로써 일종의 ‘정치적 상품가치’를 지니게 됨을 정확하게 인지하고 있다. 따라서 그들은 미디어의 요구에 적극적으로 부응한다. 자신의 모든 말과 행동이 실시간으로 기록되어 세계적 전파를 탄다는 사실을 알고 그것에 동의하며, 이를 가능케 하는 미디어를 매 순간 의식하는 강박 행동을 드러내는 것이다.

닉슨을 영접하러 나온 저우 수상과 비행기에서 내린 닉슨은 악수를 나눈 후에도 손을 놓지 않고 부자연스러우리만큼 꽤 오랜 시간동안 카메라를 위해 정지 자세를 취한다. 여기에, 닉슨이 저우 수상의 악수를 마치고 다른 중국 관료들과 악수례를 하는 동안 부르는 아리아는 그의 미디어 정향적 성격을 잘 보여준다.

20) Adams, 앞의 악보, 21.

내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때
 베이징 외곽의 황무지에서
 전 세계가 듣고 있지.
 우리가 조용히 이야기를 해도
 역사의 눈과 귀가 모든 행동,
 모든 말 하나 하나를 다 지켜보고 있어.
 ……
 우리가 역사를 만들 때.²¹⁾

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장²²⁾

미디어의 존재는 닉슨과 저우 수상의 악수를 시작으로 거의 모든 장면에서 노출되는데, 심지어 비공식적으로 이루어진 마오와 닉슨의 접견에서조차 카메라의 개입이 있었음을 놓치지 않고 보여준다. 비밀 회동이었지만 사진 촬영을 위해 잠시 기자들의 출입이 허용되었고 서로 의례적인 인사를 나누는 동안 촬영이 진행되는데, 일정 시간이 지나자 기자들은 저우 수상의 손짓으로 밖으로 나가게 된다.²³⁾ 카메라의 개입과 관련된 이런 모든 세부 사항들은 실제 상황처럼 세밀하게 포착, 재현된다.

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

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

《닉슨 인 차이나》 제2막 제1장²⁴⁾

21) 본 논문에서 인용되는 리브레토는 모두 필자의 번역임을 밝혀 둔다.

22) Adams, 앞의 악보, 27-31.

23) 리브레토에 이러한 부분들이 “사진기자들이 촬영을 끝냈다. 저우 수상은 사진 기자들에게 밖에 나가 있으라고 손짓한다.”라고 명시되어 있다.

24) Adams, 앞의 악보, 178.

팻의 관광도 실제 관광의 목적이라기보다 사진으로 기록을 남기기 위한 활동의 일환임이 드러난다. 나아가 이는 단순한 ‘기록’이 아니라, 돼지 농장의 돼지들도 거리낌 없이 만져 보고 애정을 표현할 만큼 서민적이고 자상한 영부인으로서의 이미지를 ‘구성’하기 위한 것임을 충분히 짐작할 수 있다. 이렇듯 미디어가 사건에 대한 중립적 기록자 아닌 ‘구성적 권력’으로서 모든 현장에 존재하며, 사람들은 그러한 미디어를 의식하여 강박 행동을 보인다는 사실을 《닉슨 인 차이나》는 끊임없이 강조하고 있다.

음악 또한 일종의 강박적 어법들을 통해 등장인물들의 미디어 집착적 모습을 표현한다. 닉슨의 ‘뉴스 아리아’에서 드러나는 반복과 발화간격의 점진적 축소, 그리고 타자기의 소리를 모방했다고 보이는 반주 부분의 리듬²⁵⁾과 아티큘레이션 등에서 이러한 음악적 특징이 잘 드러난다. ‘뉴스’라는 단어는 닉슨의 아리아 속에서 12회나 반복되는데, 이 때 단어의 발화 간격이 점차 좁아지고 음가가 짧아지는 것을 통해 정치 상품으로서의 뉴스가 닉슨에게 의미하는 흥분과 강박이 표현된다.

(악보3) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 374-382²⁶⁾

점차 좁아지는 발화간격

타자기소리를 연상시키는 스타카토 음형

25) 페기 카무프는 이 부분에서의 반주 리듬이 전신타자기의 소리를 연상시키며 마치 각국의 기자단들이 본국으로 메시지를 전송하는 것 같은 효과를 준다고 주장했다. Kamuf, “The Replay’s Thing,” 83.

26) Adams, 앞의 악보, 27.

제1막 제1장의 ‘뉴스 아리아’에서 박자표와 펄스의 변화는 악보에서 알 수 있듯이 마디 375부터 ‘뉴스’가 반복되면서 박자표는 3/2에서 2/2로 바뀌었고(마디 379), 음기는 3/2에서 점2분음표였던 것이 2/2에서는 2분음표로 축소된다. 발화 간격도 점차 짧아진다. 더구나 마디 383부터의 점2분음표는 3박 단위의 펄스인 3/2박에서 2박 단위의 펄스로 바뀌는 매트릭컬 그룹핑 디소넌스(metrical grouping dissonance)를 형성하여 한층 긴박감을 높인다.

‘뉴스 아리아’는 이외에도 여러 음악적 기법들을 사용하여 닉슨의 강박적 의식을 표출하고 있다. 먼저 미디어와 관련된 요소들은 항상 다른 가사에 해당하는 음고보다 높은 음고에 배치되며 단순한 음형의 반복으로 가사를 더욱 집착적으로 들리게끔 만든다. 마디 409의 ‘듣고 있어’(listening)는 자신의 현재 행동을 모든 세계가 보고 듣고 있다는 강박의식의 표현으로 강조되어야 할 가사이기 때문에 ‘뉴스’ 이후 가장 높은 음고인 E가 사용된다. E는 높은 음고이기도 하면서 Ab장3화음에서 C장3화음으로 바뀐 화성의 성격을 규정해주는 중요한 3음이기 때문에 강조의 효과는 증폭된다. 또한 ‘조용히’(quietly)²⁷⁾, ‘변화시키다’(transform), ‘역사의 눈과 귀에 해당하는 ‘The eyes’ 등 TV의 핵심역할과 관련된 가사는 멜리스마의 사용을 통해 강조된다. 같은 음과 같은 음형의 반복이 많은 가운데 3화음의 윤곽을 뚜렷이 드러내는 선율적인 멜리스마의 출현은 청각을 집중시키는 효과를 가지고 있기 때문이다.

과도한 자음의 사용으로 강박적 의식이 드러나기도 한다. 마디 431에서 ‘history’ 대신 ‘hissstory’로 표기되는 과도한 자음의 사용은 역사에 대해 닉슨이 얼마나 집착하고 있는지를 적나라하게 표출한다고 볼 수 있다. ‘우리의 모든 행동(gesture)과 말’에서도 마찬가지로 ‘gessssture’로 표기되어 동일한 효과를 낳는다.

3) 미디어의 부재와 정체성 상실

《닉슨 인 차이나》의 제3막은 카메라가 없는 곳에서 일어나는 등장인물들의 대화와 행동을 가상적으로 그려낸 막으로서, 여기서 주인공들은 그동안 볼 수 없었던 모습을 보여 준다. 마치 캐릭터로서 행동하기를 그만둔 무대 뒤 배우처럼, 그들은 공적인 자리의 부담감을 벗고 한 개인으로서의 적나라한 모습을 드러내는 것이다. 그렇다면 미디어의 간섭이 없는 곳에서 그들은 진솔한 본래의 자아와 마주할 수 있을까?

27) “우리가 조용히 말해도 역사의 눈과 귀가 우리의 모든 행동을 지켜보고 있다”는 가사에서의 ‘조용히’(quietly)이다.

키신저: 저 사람들은 우리가 어떻게 해도 마음에 들어 하지 않을 사람들입니다.

.....

닉슨: 소용없어. 내가 말하는 것마다 다 오해를 일으키고 있으니깐. 그런데 당신. 립스틱이
 변졌네.

팻: 아. 그래요? 뭐 어찌됐어요?

《닉슨 인 차이나》 제3막²⁸⁾

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

마오: 난 보잘 것 없는 사람ियो. 나는 보잘 것 없는 사람ियो.

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

《닉슨 인 차이나》 제3막²⁹⁾

저우: 우린 부모들이 별거벗겨진 걸 봤습니다. 피로 물든 강이 그들을 덮기 위해 필요했
 죠. 피로 물든 강.

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

《닉슨 인 차이나》 제3막³⁰⁾

현재 무소불위의 권력을 손에 쥔 마오는 권력의 자리에 오르기 전 목숨을 부지하기 위해 피 흘려 싸울 수밖에 없었던 시절을 회상한다. 카메라가 없는 침실에서 그는 자신의 말이 곧 경전이 되

28) Adams, 앞의 악보, 258-259.

29) Adams, 위의 악보, 262.

30) Adams, 위의 악보, 265-266.

는 중국의 신적인 지도자가 아니라 ‘무명의 보잘 것 없는 사람’이다. 저우 수상 역시 마오에 이은 권력의 2인자가 아니라, 젊어서는 끔찍한 투쟁으로 고생하고, 늙어서는 병든 몸을 기댔 자식조차 없는 범인(凡人)일 뿐이다. 닉슨 부부도 마찬가지이다. 영부인으로 부러울 것 없어 보이는 팻도 신흘 초기에는 박봉으로 살림을 꾸려가야 하는 가난한 주부에 불과했다.

이들은 모두 고난의 세월을 겪고 나서 최정상의 자리에 올라 각종 미디어의 스포트라이트를 받으며 공적인 인물로서의 삶을 살고 있지만, 자신의 지위와 역할을 규정해주는 미디어가 없는 곳에서는 정체성의 결여로 혼란을 겪는다. 사적인 공간에서의 자신에 대한 성찰은 과거 시절의 아픔을 떠올리는 것을 넘어 자신의 본질에 대한 회의로 이어진다. 카메라가 없는 곳에서는 참다운 자신과 대면해야 하건만, 오히려 자괴감과 정체성 혼란을 겪는 아이러니한 상황이 펼쳐진다.

닉슨: 그리고 기다리기 시작했지. 비는 문 아래까지 차올랐어. 전기는 끊기고.

팻: 그것도 전에 얘기 했었어요. 여보.

닉슨: 그 때 내가 죽었어야 했는데.

《닉슨 인 차이나》 제3막³¹⁾

저우: 난 자식이 없어.

마오: 당신들 주체사상은 실수였어.

《닉슨 인 차이나》 제3막³²⁾

등장인물들의 정체성 혼란은 더욱 깊어져, 자신들의 삶의 핵심가치마저 흔들리는 양상을 보인다. 마오는 엄청난 희생을 초래한 대장정(long march)³³⁾과 피비린내 나는 혁명으로 정권을 공고하게 한 인물인 만큼, 피 흘림의 역사에 대한 회고와 죄책감을 드러내며 “당신네 주체사상은 실수였어.”라고 내뱉는다. 크나큰 투쟁과 희생의 대가로 획득한 주체사상을 실수라 한 것은 중국의 사회주의 전반에 대한 근본적인 회회라고 할 수 있다. 닉슨은 태평양 전쟁에서 죽을 뻔한 고비를 넘긴 것을

31) Adams, 위의 악보, 274.

32) Adams, 위의 악보, 283.

33) 대장정: 1934-35년 동안 중국 공산당이 국민당 군대의 맹공격 아래 붕괴되기 시작하자 공산당의 홍군(紅軍)이 국민당 군과 전투를 하면서 15,000km를 걸어서 이동한 역사적 행군이다. 생존자의 수는 극히 적었으나, 이를 통하여 공산당은 연안을 근거지로 하여 마침내 중국 전역을 장악하게 되었다. Morris Meisner, *Mao's China and After: A History of the People's Republic* (New York, 1999), 김수영 옮김, 『마오의 중국과 그 이후』 (서울: 도서출판 이산, 2004), 63-71.

회상하며 “그 때 죽었어야 했다.”고 자괴한다. 닉슨과 마오 같은 역사와 정치의 주역들이, 자신이 감행한 핵심적인 정치적 사건에 대해 회의하고 있다는 사실을 목격한 사람들은 충격 받지 않을 수 없다.

이처럼 《닉슨 인 차이나》는 미디어의 부재 속에서 자유를 경험하는 것이 아니라 도리어 혼돈스러워하는 인물들을 통해, 미디어가 규정해주는 정체성 및 삶의 의미를 갖고 살아가는 미디어 정향적 현대인을 모습을 보여준다. 현대인은 미디어로부터 벗어나고 싶어 하지만, 미디어의 부재 속에서 스스로를 구성할 수 없는 모순을 겪는 미디어 의존증 환자와도 같다.

3.2. 미디어적 형식

1) 구성원리로서의 패스티시(pastiche)와 플로우(flow)

TV미디어의 근본적인 형식적 특성은 무엇일까? ‘내적 정합성을 결여한, 혹은 내적 정합성에 구애받지 않는 구성 방식’으로 요약될 수 있을 것이다. 한 시퀀스에서 다른 시퀀스로 넘어가는 시간적 흐름에는 논리적 연결성이 없으며, 부분과 부분이 의미 있게 조화되어 전체를 이루는 공간 구성은 찾아볼 수 없다. 즉 ‘하나의 전체’로서의 유기적 통일성은 탈각되어 있다. 오락적 요소의 극대화를 위해 이종(異種)적인 아이템들로 일정 시공간을 뺏뺏이 채우는 것을 의미하는 ‘트래시 텔레비전’(trash television)은 ‘통일성의 부재’라는 TV미디어의 특성을 잘 나타내 준다. 이런 촌촌한 그물과 정신없이 던져지는 다채로운 미끼 앞에서 시청자는 빠져나갈 틈이 없이 낚이고야 만다. 그렇다면 TV미디어에서는 그러한 요소들을 어떻게 시·공간적으로 배치할 것인가? 그 구체적 구성 원리는 무엇일까?

어떤 내용을 정확하게 전달하기 위해, 어떤 주제를 효과적으로 제시하기 위해 그에 어울리는 적절한 형식이 채택·개발되기 마련이다. 그 어떠한 통일된 내용도 주제도 갖지 않은 채 지속적 흥미 유발이라는 목적에만 봉사하는 TV미디어 역시 그 목적에 최적화된 형식을 요구한다. 이질적 요소들이 통일성에 대한 지향 없이 결합되는 방법이 패스티시(pastiche)³⁴⁾이다. 또한 다양한 부분들이 일정한 의도 아래 한 흐름 속에 배열되는 것을 플로우(flow)³⁵⁾라 일컫는다. 양자 모두 어떤 내적 정

34) ‘패스티시’(pastiche)란 원본에서 따온 것을 수정해서 복제하거나 조각들을 짜 맞추어 만든 것을 의미하며, 예술에서는 다른 작가들의 양식을 명백히 모방한 것 또는 그런 양식을 일컫는다. 패스티시는 예술가가 남에게서 빌려온 것을 자기 자신의 통일된 양식으로 융합해내지 않았다는 의미를 내포하면서 절충적인 작품에 대해 경멸적인 의미로 쓰이기도 한다. 월간미술 엮음, 『세계미술용어사전』 (서울: 월간미술, 1999), 491.

35) TV에서의 플로우는 뉴스나 일기예보를 정기적인 끝마침의 단위로 삼아 그 안에 다양한 프로그램들을 적절히

합성이나 필연성 등의 통일 원리가 결여된 채 파편화된 부분들이 조합되는 양상을 의미한다. 패스티시가 여러 요소들을 각각의 의미가 탈각된 상태로 모아들여 공간과 시간을 채우는 것 자체에 의미를 두듯이, 플로우의 궁극적 목적은 일정한 주기와 반복의 리듬을 통해 시청자들이 TV앞에서 떠나지 못하도록 잡아두는 것이다. 이제 《닉슨 인 차이나》에서 이러한 TV미디어의 형식적 특성들이 구체적으로 어떻게 드러나고 있는지 분석해 보도록 하자.

2) 파편적 극구성과 음악구성

《닉슨 인 차이나》는 대중매체가 현실을 제시하는, 현실을 포착하는 형식들을 절묘하게 모방하고 있다. 즉 파편화의 형식라고 볼 수 있는 프레임 나누기와 몽타주 기법, 드라마의 내적 전개에 따른 구성이 아닌 '이미지의 흐름' 등이다.³⁶⁾ 이제 TV미디어의 근본적인 형식 원리인 패스티시와 플로우가 《닉슨 인 차이나》의 극구성에 구체적으로 어떻게 발견되는지 살펴보자.

제2막 제1장의 팻의 관광장면은 이미지 중심의 파편화된 기법을 전형적으로 보여준다. 그녀의 관광코스인 공장, 인민 병원, 돼지 농장, 학교 등의 장소를 차례로 연출해 내기 위해 각종 무대 장치 및 소품, 수많은 엑스트라들이 짧은 시간동안 분주하게 바뀌고 움직이며 각 장소에서 일어난 사건을 현란하게 묘사한다. 무대 위의 시공간은 몽타주기법을 통해 유쾌하고 빠른 템포로 전환되며 이를 위해 동원되는 수많은 엑스트라들과 소품들은 다양하고 파편적인 시각 요소들의 과부하를 형성한다. 제1막 제3장에서의 연회장면, 제2막 제2장 극중극 장면에서 역시 과도한 시청각적 요소로 무대를 가득 채워 관객을 압도하는 트레이 텔레비전의 특징을 전용한다.

내러티브적인 면에서의 패스티시를 보자면, 이 작품 내에는 일관된 내러티브가 부재한다. 무대 위의 사건들은 인과 관계에 따라 선형적으로 펼쳐지는 것이 아니라 닉슨의 중국 방문 당시의 다양한 에피소드에 맞춰 병렬적으로 펼쳐진다.

제1막 제1장의 공방 장면은 닉슨의 편집증적인 '생쥐가 갇아먹는 소리'의 환청으로 끝나며, 이는 아무런 연결 요소 없이 제1막 제2장 마오와의 회동으로 이어진다. 대화의 갈피를 못 잡고 마오의

배치하는 전략이다. 즉 단일프로그램으로 승부하기보다 프로그램들을 모아놓은 세션으로 시청자들을 사로잡는다. Tim Dant, *Television and the Moral Imaginary: Society through the Small Screen* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012), 88.

36) 이러한 형식 기법은 TV 및 영상 매체에서 흔히 볼 수 있지만 현실이 이런 식으로 구성될 리 만무한데, 우리에게 익숙한 영상 매체를 통해서만 그러한 괴리를 느끼기 어렵다. 그러나 이러한 형식이 무대라는 공간에 올라오는 것만으로도, 우리는 그러한 형식이 실제 현실과 동떨어져 있는, 즉 구성적임을 인식할 수 있는 거리를 확보하게 된다. 이에 대해서는 3.3, 4)에서의 논의를 참조하라.

페이스에 끌려 다닌 닉슨에게는 일종의 굴욕을 주었을 수도 있는 장면이었지만, 제1막 제3장 그의 모습에서 회담의 후유증이 주는 불편함이라곤 전혀 찾아볼 수 없다. 오히려 닉슨은 연회에서 극도의 흥분감에 취해 막연히 양국 간의 화합을 노래하며 건배한다. 제2막 제1장에서는 협동 농장을 비롯하여 중국의 명소를 둘러보는 팻의 관광 장면이 빠른 속도로 무대 위에서 펼쳐진 후 앞 내용과 무관한 그녀의 노스텔지어적인 아리아가 나오는가 하면, 돌연히 중국 과거 역사의 어두운 면이 코러스에 의해 언급된다. 이어 제2장에서는 주인공들의 《홍색낭자군》의 관람 장면이 끼어든다. 마지막 제3막은 주인공들이 내면의 불안과 과거의 상처를 토로하는 가상적인 장면인데, 특별한 내러티브 없이 시공간의 경계를 뛰어넘는 초현실적이고 혼란스러운 무대가 연출된다. 마지막 장면에서는 이미 장례식을 치른 것으로 묘사된 저우언라이 수상이 자리에서 일어나 사건전체의 의미에 대한 회의를 암시하는 내용의 아리아를 부르면서 막이 내린다. 이러한 파편적 극구성은 단편적 요소를 모아들이되 통일성을 기하지 않는 패스티시의 형식을 뚜렷이 드러내준다.

이처럼 논리적 인과 관계 없이 뿔뿔이 흩어져 있는 것 같은 장면들은 어떤 원리에 의해 구성되었을까? 극의 흐름을 자세히 살펴보면, 즉각적으로 이목을 끄는 장면과 집중력을 이완시키는 장면을 교대로 배치함으로써 시종일관 관객의 주의를 놓치지 않는 ‘플로우’적 구성을 발견할 수 있다. 주지하다시피 이 작품은 제1막 제1장의 첫 부분에 익숙한 뉴스 장면을 정밀하고 화려하게 재현함으로써 관객의 기대를 극대화한 상태에서 시작된다. 이렇듯 제1장이 스펙터클한 시각 요소를 강조했다면, 제2장은 마오와 닉슨의 철학적·현학적 회담으로서 제1장과는 대조적으로 언어 및 그 의미에 중점을 둔 사색적인 성격이 돋보인다. 제3장은 연회 장면으로, 다시금 제1장처럼 화려한 시각 요소 및 코러스의 장엄한 합창으로 관객을 압도하며 제2장과 뚜렷한 대조를 이룬다. 제2막 제1장은 앞 장의 흥분을 가라앉히듯 조용한 팻의 아리아로 시작되지만, 곧 무대는 시끌벅적한 관광 장면으로 바뀌었다가, 또다시 팻이 조용히 상념에 잠기는 부분 및 과거사에 대한 코러스의 회상으로 마무리된다. 다음 제2장에서는 가히 스펙터클의 총화를 보여주는 혁명발레극 《홍색낭자군》이 펼쳐지며 자극적 분위기를 연출하더니, 최종막인 제3막에서는 등장인물들의 내면으로 깊이 침잠하여 난해하고 아방가르드한 무대를 선보인다. 이렇게 철학적이고 의미심장한 장면들 사이사이에 화려한 스펙터클을 적절하게 삽입하여 긴장과 이완의 호흡을 관리하는 방식은 TV매체가 여실히 보여 주는 플로우적 구성 원리에 해당한다. 전통극이 갈등을 실마리로 하는 ‘발단-전개-위기-절정-결말’의 유기적 구성을 통해 최종적으로 어떤 주제를 전달하는 것을 목표로 삼는 데 반해, 내용의 필연적 전개와는 상관없이 오직 흥미의 완급 조절을 통해 관객의 지속적 관람을 가능케 하는 것이야말로 미디어적 극구성의 목표이다.

극 구성뿐 아니라 《닉슨 인 차이나》에 사용된 음악 역시 패스티시의 파편적 성격을 보인다. 이는 우선 기존의 여러 예술 음악 작곡가들의 스타일 및 대중음악적 요소들을 두루 사용했다는 데서 나타난다.³⁷⁾ 이 작품 전체를 통해 음악을 전개시켜 가는 통일된 원칙과 구상이 존재하기보다, 특정 장면과 대사의 표현성을 증가시키기 위해 그때그때 상이한 종류의 음악이 삽입되었다. 음악은 카멜레온 같이 시시각각 분위기를 바꾸면서, 마치 영화나 드라마의 오리지널사운드트랙에서처럼 해당 장면의 분위기에 맞는 음형, 리듬, 조, 박자 등을 자유자재로 사용한다. 이를 위해서는 통일성 있는 악곡 구성이 지양되고 다양한 요소들의 파편적 활용이 두드러질 수밖에 없다.

또한 극구성에서 스펙터클한 장면과 침잠하는 분위기의 장면이 교대로 배치되었던 것처럼, 음악 역시 조성과 비조성, 익숙함과 낯섬을 교대로 반복한다. 막의 구분에 따른 큰 흐름뿐 아니라, 한 장내에서의 음악의 흐름 역시 플로우적 성격을 띠고 있다. 즉 조성적 맥락 하에 있는 장의 음악이라도 안에서 다시 조성적 부분과 비조성적 부분이 대조를 이루는 것을 볼 수 있다. 이는 청취를 용이하게 만들며 동시에 의외성을 작동시켜 진부함을 상쇄시킴으로써, 결과적으로 계속 들을 수 있게 만드는 기능을 한다고 볼 수 있다. 또한 음악에서의 대조적인 배치가 내용의 세부적 흐름과 섬세하게 퀘를 같이 하여 더욱 효과를 발한다. 이처럼 극과 음악에서 집중과 이완의 요소들을 교묘하게 반복적으로 배치하는 방식으로 시종일관 관객들의 눈과 귀를 잡아두는 것이야 말로 《닉슨 인 차이나》가 미디어의 파편화 전략을 효과적으로 보여주는 사항이다.

3.3. 미디어적 현실에 대한 비판적 반영

《닉슨 인 차이나》의 진정한 의미는 내용과 형식면에서 오페라가 이렇듯 미디어를 잘 반영했다는데 있지 않다. 이 오페라는 미디어에 노출된 인간의 강박 행동, 미디어의 부재에 따른 정체성 상실 등을 예민하게 포착함으로써 미디어가 우리 삶에 미치는 영향을 반영(mirroring)하고 있는 것이다. 꼭 미디어의 폐해를 지적하거나 미디어 현실을 부정하는 것이 아닐지라도, ‘반영’은 그 자체로

37) 《닉슨 인 차이나》는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971), 밀러(Glenn Miller, 1904-1944)의 스타일을 두루 사용하였으며, 재즈화성, 폭스트롯 등 다양한 출처를 지닌 온갖 요소들이 패스티시의 형태로 음악을 구성하고 있다. 이는 슈바르츠(Schwarz, “Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adam’s *Nixon in China*,” 118.), 데인즈(Matthew Daines, “Telling the Truth About *Nixon*,” Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams’s Opera *Nixon in China*,” (Ph.D. Diss., University of California, 1995), 79-80.) 등의 연구에서도 언급된 바 있다.

비판의 기능을 띤다. 거울을 통해 스스로를 대자화하지 않고서 자신의 모습을 파악할 수 없듯이, 우리가 부지불식간에 처해 있는 미디어 현실 속 우리 모습을 ‘비추어’ 줌으로써 미디어의 작용 및 영향력을 감지하게 해 주는 것이다.

미디어를 ‘매개하는’(mediate) 오페라로서 《닉슨 인 차이나》가 궁극적으로 전달하려는 주제를 미디어적 현실의 반영, 그것도 비판적 반영으로 보고, 이러한 주제 의식이 작품에 세부적으로 어떻게 드러나 있는지를 분석해 볼 것이다.

1) 분열적 자기의식과 언어유희

미디어학자 손톤 칼드웰(Thornton Caldwell)은 TV가 보여 주는 양상 중의 하나로 정신분열증(조현병, schizophrenia)³⁸⁾을 거론했다.³⁹⁾ 이 용어는 ‘가르다’, ‘쪼개다’를 뜻하는 그리스어 ‘schizo’와 ‘마음’, ‘정신’이라는 뜻의 그리스어 ‘phrenia’가 합쳐진 의학 용어이다.⁴⁰⁾ 칼드웰이 이 용어를 사용한 것은 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 논의를 기반으로 한 것이다.⁴¹⁾ 제임슨이 논한 바, 정신분열증은 자기 자신과 현실세계에 대해 통합적인 인식을 갖지 못했음을 의미한다. 이는 근본적으로 통합적 시간의 흐름을 담아내지 못하는 언어의 실패에서 기인했으며, TV가 지닌 파편적 특성에 기인한 분열적 지각 양상과 연결된다.

《닉슨 인 차이나》에서 이러한 정신분열증의 양상을 가장 뚜렷이 보이는 인물은 바로 닉슨이다. 그는 자신을 반영하는 미디어에 과도하게 신경을 쓰고 있기 때문에 불균형한 자기의식을 가질 수밖에 없다. 제1막 제1장에서 닉슨이 뉴스 화면에 비칠 자신의 모습에 대해 편집증적으로 집착하는 모습은 ‘뉴스 아리아’에서 확연히 드러난다.

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

39) Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (New Jersey: Rutgers University Press, 1995), 208.

40) Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse* (Paris, 1992), 임진수 옮김, 『정신분석 사전』 (서울: 열린책들, 2005), 418.

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

내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때, 베이징 외곽의 황무지에서, 전 세계가 듣고 있지. 우리가 조용히 이야기할 때도, 역사의 눈과 귀가 모든 행동, 모든 말 하나 하나를 다 지켜보고 있어. 우리가 정지된 채로 있을 때, 우리를 바꿔놓지. 우리가 역사를 만들 때.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장⁴²⁾

닉슨은 외부로부터 응시되는 대상으로서의 자신을 끊임없이 의식하고 있으며, 이는 자신 앞에서 벌어지는 실제 사건보다 우선시된다. 저우언라이 수상이 중국의 주요 관료들을 소개해 주려고 닉슨의 주의를 환기시키지만 그는 전혀 알아채지 못한 채 미국을 비롯한 세계 각국의 사람들이 TV를 통해 볼 자신의 모습, 지금 자신이 하는 일에 대한 역사적인 평가 등 ‘보이는 대상’으로서의 자신에만 몰두하고 있다. 이런 불균형한 자기의식으로 인해 실제로 주의를 기울여야 할 중국 관료들에게는 관심을 보이지 못한다는 것은, 대의명분을 내세우며 역사적 중국 방문을 감행한 인물이 지닌 모순이 아닐 수 없다.

매스컴을 통해 세계의 주목을 받는 타자화된 자신과 실제 사건의 현장 속에 있지만 이 일에 대한 뚜렷한 확신과 자신감이 없는 불안한 자신 사이에 생기는 간극은 곧 정신분열증적인 불안과 편집증적 망상으로 나타난다. 이는 닉슨이 돌연 ‘생쥐가 침대보를 갉아먹는’ 환청을 듣는 것으로 이어진다. 또한 제3막에서 그는 과거 제2차 세계대전 때 참전했던 태평양 전쟁을 떠올리며 ‘그 때 내가 죽었어야 했는데’라는 극심한 자괴감을 표출한다. 현재 세계의 주목을 받으며 역사를 바꾸는 주인공을 자처하는 그가 돌연 이러한 절망적 자기 인식을 보이는 것 또한 타자화된 자기의식과 본래적 자기의식 사이의 엄청난 간극을 드러내 준다.

《닉슨 인 차이나》에서 볼 수 있는 또 하나의 정신분열증적 특징은 언어의 의미 상실에서 비롯된 언어유희이다. 마오는 닉슨과의 회담에서 능수능란한 언어유희로 닉슨을 압도한다. 그는 가장 민감한 정치적 사안에서 언어의 중의적 애매함을 이용하는데, 대화 중 미국 선거 이야기가 나오자 그는 우과와 좌과의 의미를 일부러 혼란시켜 발화한다.

마오: 나는 당신에게 내 표를 던지겠어요. 나는 바른 편에 있는 사람을 지지합니다.

किन자: 바른편이라는 게 무슨 뜻입니까? 우익이라는 뜻입니까? 아니면 정의로운 편을 말씀하시는 겁니까?

마오: 아니, 아니오.

42) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 28.

닉슨: 그들이 제안을 하면 우리는 그걸 처리하지요.

마오: 나는 우익을 좋아해요. 닉슨, 히스 같은...

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장⁴³⁾

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

(악보4) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장, 마디 219-221⁴⁴⁾

The image shows a musical score for the vocal line of Mao and the saxophone accompaniment. The vocal line is in 2/2 time and features lyrics: "I like right - wing - ers: Nic - on, Heath". The saxophone part is marked "Sax(es)" and includes dynamic markings like *sfz* and *f*. The score is numbered 219 at the beginning.

마오는 끝이 더 높은 강도의 언어유희를 사용한다.

마오: 일반적으로 그렇단 말입니다. 우리가 택하는 말들은 역설입니다. 마르크스의 추종자들 중에 극좌파이고 교조주의자들이며 전체주의자들이요. 진정한 마르크시즘은 극좌파에 의해 불리는 겁니다. 때로 진정한 좌파는 샵을 샵이라고 부르면서 좌파는 우파라고 부르지요.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장⁴⁵⁾

43) Adams, 위의 악보, 58-59.

44) Adams, 위의 악보, 59.

45) Adams, 위의 악보, 62.

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

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

닉슨: 역사는 우리의 어머니(History is our mother).

비서관들: 역사, 역사, 역사, 역사는(History, History, History, History is a),

마오: 역-역사는 더러운 돼지.

비서관들: 역사는 더러운 돼지, 더러운 돼지, 역사는 더러운 돼지라네(History is a dirty, History is a dirty sow; Is a dirty sow).

.....

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

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장⁴⁶⁾

2) 자연환경이 된 미디어 환경

노스텔지어(Nostalgia)⁴⁷⁾는 어원상 고향으로 돌아가고 싶어 하는 갈망을 의미하며, 보통 ‘과거

46) Adams, 위의 악보, 101-103.

47) 노스텔지어는 그리스어에서 고향으로 돌아가는 것을 의미하는 ‘nostos’와 아픔 또는 고통을 의미하는 ‘algos’에서 연유했다. 문자 그대로 고향으로 돌아가고 싶은 소망에서 기인한 고통을 의미한다. 호머의 『오뒷세이아』에서는 고향을 등진 채 트로이 전쟁에서 싸우던 오뒷세우스를 지탱해 준 것은 고향과 가족에 대한 기억과 그리움이라는 내용을 볼 수 있는데, 이런 점에서 친밀한 사람들과 가졌던 과거의 기억도 노스텔지어와 연관된

에 대한 그리움'이라는 의미로 사용된다. 노스텔지어는 많은 문학 및 예술 작품의 소재가 되며, 특히 영화 등의 매체에서 시간을 다루는 중요한 방법 중 하나로 이용된다.

TV는 노스텔지어를 유발하는 프로그램들을 제공하여 현실 도피적이며 과거지향적인 현대인의 욕구를 만족시키는 데 큰 몫을 한다. 이러한 TV의 노스텔지어는 존재하지 않는 가상의 정서를 이끌어 내기도 한다. 예컨대 특정 과거 시대에 대한 경험이나 시골 고향이 주는 정겨움을 제시하는 TV 프로그램을 보면서 그러한 경험과 무관한 세대조차 마치 자신도 그것을 경험했으며 그리워한다는 느낌을 갖게 된다는 것이다.⁴⁸⁾ 미디어가 주도하는 이러한 노스텔지어적 정서의 상품화를 통해, 시청자는 현재에 살면서도 과거적 취향에 의존하며 그것을 갈망하는 현실 도피적 성향을 강화하게 된다. 제임슨에 따르면 노스텔지어는 현재를 온전하게 현재로 경험하지 못하고, 과거의 기억 또는 모호한 과거적 느낌을 현재 시점으로 가져와 왜곡된 현재를 경험하는 현상으로서, 명백히 병적 징후에 해당한다.⁴⁹⁾

좀 더 구체적으로 TV미디어와 노스텔지어를 연관시킨 연구를 살펴보자. 티치(Cecelia Tichi)에 따르면, TV는 미국인들의 무의식 깊은 곳에 자연 질서의 일부, 가족의 일원, 평화로움과 안정감을 제공해 주는 존재로 자리 잡았다.⁵⁰⁾ 그는 한때 거실의 벽난로가 상징했던 미국 중산층 가정의 온기, 화합, 따스함 같은 상징이 이제는 텔레비전으로 옮겨진 것이라는 흥미로운 해석을 통해, TV를 '전기 벽난로'(electronic hearth)라고 지칭한다.⁵¹⁾ '저녁 시간 온 식구가 거실에 모여앉아 오순도순 담소를 나누며 텔레비전을 시청하는 광경'이야말로 미국적 노스텔지어의 전형으로서, TV는 이제 일차적 환경처럼 자연스럽게 미국인의 삶 속에 녹아들어 있다는 것이다.⁵²⁾

의미로 쓰이게 되었다. E. G. Hepper, T. D. Ritchie and C. Sedikides et al., "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning," *Emotion* 12 (2012), 102-103.

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

49) Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," 115.

50) Cecelia Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture* (New York: OUP, 1993), 3-7.

51) Tichi, 위의 책, 42-61.

52) 커뮤니케이션학자 가브리엘 와이만에 따르면 "2차 세계대전 직후 북미와 서유럽에 신속히 보급된 신매체인 텔레비전은 10년이 채 못 되어 미국 가정의 90프로에 보급"되었고, "정보나 오락의 원천, 혼하고 지속적 인 학습 환경, 가장 강력한 문화 전파의 체계"로서 기능했다. "우리는 하루에 평균 5-8시간을 텔레비전과 함께 하면서 우리의 과거, 현재, 미래와 소통한다. 우리는 텔레비전 환경에 살고 있다." Gabriel Weimann, *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality* (California, 2000), 김용호 옮김, 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』 (서울: 커뮤니케이션북스, 2003), 13.

《닉슨 인 차이나》에서는 적국이었던 중국에 간 닉슨이 중요한 순간에 이러한 노스텔지어를 환기하는 모습을 보여 주는데, 이 때 노스텔지어는 낯설고 불안한 현실에서 도피의 기능으로 작용한다. 닉슨이 중국 공항에 도착해서 부르는 ‘뉴스 아리아’를 살펴보자.

뉴스! 뉴스! …… 지금은 미국의 황금시간대군. 지금은 미국의 어젯밤. 어젯밤. 사람들은 지금 우릴 봤지. 세 개 주요 방송국의 컬러가 빛나고 텔레비전의 푸른빛이 잔디위에 드리우네. 설거지는 끝나 있고 숙제도 다 했으며 개와 할머니는 잠들어 있지. 차가 지나가며 경적을 울리네. 길을 내려다보니 미국은 정말 좋아.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장⁵³⁾

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

그런데 닉슨이 이런 노스텔지어를 환기하는 타이밍에 주목해 볼 필요가 있다. 이 ‘뉴스 아리아’를 부르는 닉슨은 ‘역사를 만든다’는 중압감에 짓눌려 있는 상태이다. 정치적인 승부수를 던져 적국인 중국에 왔고 세계의 이목을 집중시켰지만, 앞으로의 정세가 어떻게 진행될지 전혀 알 수 없는 상황이기 때문이다. 이러한 현실의 압박 속에서 그는 아련하고 낭만적인 노스텔지어 속으로 도피하는데, 그 노스텔지어 속에 ‘텔레비전의 푸른빛’이 등장한다는 점은 아이러니가 아닐 수 없다. 즉 닉슨은 미디어적 현실에 대한 극심한 피로감과 부담감으로 인해 노스텔지어로 도피했는데, 그 속에는 이미 미디어가 자리 잡고 있는 것이다. 이를 통해 《닉슨 인 차이나》는 현대인이 처한 미디어적 현실은 도저히 피할 수 없는 일종의 ‘자연환경’이 되어버렸음을 정확하게 시사한다.

이 부분의 음악 또한 미디어의 영향력을 드러내는 데 일조한다. 반주부에서의 매우 빠른 템포⁵⁴⁾의 호모포니적 4분음표 스타카토 리듬은 앞서 닉슨이 외쳤던 ‘뉴스’(News)의 반주부와 유사하다.⁵⁵⁾ 비록 브라스의 뮤트 사운드가 아련하고 낭만적인 분위기를 창출하지만, 강박적 음형의 여전한 존재는 노스텔지어 속에서조차 건재 하는 미디어의 영향력을 반영한다.

53) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 36-37.

54) ♩ = 120

55) 앞서 이 부분의 음형이 전신타자의 소리를 연상시킨다고 언급한 바 있다(본 논문 9쪽 참조).

(악보5) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 617-623⁵⁶⁾

617

Nix. Dish - es are washed and homework done, the dog and grand - ma fall a - sleep,

(Brass, harmon mutes)

p *mf*

3) 미디어와 현실의 본말전도(本末顛倒)

보드리야르(Jean Baudrillard)는 이미지가 현실을 대체하고 현실이 오히려 그 이미지에 의해 지배 받는 상황을 시뮬라시옹(simulation) 개념으로 설명했다.⁵⁷⁾ 시뮬라시옹의 결과로 실재(實在)를 대체한 원본 없는 이미지가 실재보다 더 실재처럼 인식되는 현상을 하이퍼리얼리티(hyper-reality)라 일컫는다. 즉 하이퍼리얼리티는 미디어에 비친 현실이 실제 현실보다 우위에 있는 현상을 의미한다.

진짜가 아닌 것을 더욱 진짜처럼 보이게 하는 효과는 TV미디어의 주요 기능 중 하나이다. 예컨대 휴먼 다큐멘터리 같은 장르를 보자. 다큐멘터리는 ‘현실’을 ‘기록’하는 장르로 알려져 있지만, 등장인물들은 카메라의 존재를 의식하기 때문에 행동에 어떤 식으로든 영향을 받을 수밖에 없다. 카메라의 개입을 전제로 일어나는 행동은 카메라가 없었다면 나타나지 않았을 수도, 전혀 다른 성질이 있을 수도 있는 것이므로, 녹화된 현실은 실제 현실이 아니다. 게다가 더욱 중요한 역할을 하는 것은 차후의 편집을 통한 ‘구성’이다. 애초에 카메라를 통해 받아들인 재료(이 역시 ‘현실의 기록’과는 거리가 멀다)를 선택적 집중과 편집을 통해 재구성했을 때, 이는 실제보다 훨씬 생동감 있고 자연스러운 ‘현실’로 인식된다.

TV의 하이퍼리얼리티적 성격을 대표적으로 보여주는 것이 ‘미디어 사건’이다. 미디어 사건의 가장 큰 특징은 ‘실시간으로 증계되지만 실은 사건 발생 장소와 멀리 떨어진 곳에서 만들어진 것’이라

56) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 37.

57) Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris, 1981), 하태환 옮김, 『시뮬라시옹』 (서울: 민음사, 2005), 9-10.

는 점과 ‘일상의 흐름을 파괴하지만 그것조차 미리 계획된 것’이라는 점에 있다.⁵⁸⁾ 쿼터 안더스는 이런 TV미디어의 특성에 대해 날카로운 비판의 시선을 보낸다. “기술 복제 미디어가 현실과 가상의 구분을 불가능하게 만들 뿐만 아니라 인간의 경험과 세계 상실을 야기할 것이며, 기술적으로 조작된 현실을 은폐된 형태로 창조한다.”⁵⁹⁾

앞서 밝혔듯, 《닉슨 인 차이나》에서 닉슨과 저우 수상의 악수장면에서 하이퍼 리얼리티의 일면을 파악할 수 있다. 두 사람의 악수는 미디어를 위해 연출된 것으로 묘사되며 이는 닉슨의 미디어에 대한 의식을 첨예하게 드러내는 장면이다. 이 순간은 미디어에 의해 이미 치밀하게 계획되어 있었다. 언론사의 기자 및 카메라맨들이 사건을 보도하기 위해 대기하고 있었고, 닉슨이 움직이는 동선이나 카메라의 각도 등 최상의 연출을 위한 모든 세부사항이 면밀하게 계산되어 있었다. 이렇듯 두 사람의 악수는 미디어의 개입이 없었다면 일어나지 않았을 사건이라는 점에서 실체가 없다고 할 수 있지만⁶⁰⁾ 미디어를 통해 매우 사실적인 사건으로 묘사된다.

TV뉴스를 통해 재생된 이 장면을 보는 사람들에게는 두 사람이 정지 자세로 상당한 시간동안 가만히 있는 것이 보이지 않는다. 두 사람이 손을 잡은 채 흘러가는 시간은 실재하지만, 미디어를 통해서 이 사건을 접하는 사람들에게는 존재하지 않아야 하는 시간이다. 《닉슨 인 차이나》의 음악은 이러한 모순된 시간성을 짧은 음형의 반복으로 표현한다. 제1막 제1장의 마디 320부터는 닉슨과 저우 수상이 손을 맞잡고 있는 장면에 해당하는 음악인데, e단조의 3화음으로 이루어진 단순한 음형의 분산화음이 느린 템포의 여린 다이내믹으로 연주된다. 이때 단순한 음형의 단순한 반복은 ‘흘러가지 않아야 할’ 시간의 정지된 느낌을 표현한다. 이 일련의 의식은 트라이앵글의 울림으로 끝나는데, 이는 마치 카메라의 셔터 소리를 연상시키면서 “연출된 쇼타임은 끝났으니 다시 현실로 돌아오라.”고 환기하는 듯한 신호의 역할을 한다.

58) Daniel Dayan and Elihu Katz, *Media Event : the live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), 411-414.

59) 이상엽, “쿼터 안더스의 종말론적 미디어 철학,” 『사회와 철학』 21 (2011), 451.

60) Kamuf, “The Replay's Thing,” 83.

(악보6) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 320-323⁶¹⁾

4) 비판의 전략으로서의 ‘낯설게하기’

이제껏 분석한바 오페라 《닉슨 인 차이나》는 현대 사회 속 미디어의 역할 및 영향력을 제시한 작품으로 독해 가능하다. 오늘날 너무나 익숙하여 오히려 알아차리기 힘든 미디어의 편재성 및 현실 왜곡 능력을, 곧 작곡의 ‘미디어적 현실’을 우리에게 인식시키기 위해 《닉슨 인 차이나》는 어떤 전략을 취하고 있는가? 이 작품은 미디어적 내용과 미디어적 형식을 모방하고 있지만, ‘무대화’를 거쳤다는 사실 자체만으로도 이미 영상미디어와의 차이는 분명해진다. 여기에 ‘미디어에 의해 매개된 현실’을 보는 것이 아니라, 한 발 뒤로 물러서서 ‘미디어가 현실을 매개하는 장면’까지를 모두 보여 줌으로써 《닉슨 인 차이나》는 미디어적 현실에 대한 비판적 거리를 확보한다. 그럼으로써 이 작품은 오늘날 우리의 현실이 미디어 프레임 속에서, 미디어 프레임을 위해 조작·변형되고 있음을 폭로하는 것이다.

그런데 앞서 언급했다시피 익숙한 나머지 자칫하면 간과하기 쉬운 이러한 미디어 프레임을 더욱 눈에 띄게 만들기 위해, 《닉슨 인 차이나》는 다양한 ‘낯설게하기’(Verfremdung)⁶²⁾ 전략을 사용한다. 이미 언급한 ‘무대화를 통한 거리 두기’ 자체가 낯설게하기의 한 시도이지만, 리브레토, 음악, 연출, 무대 미술 등의 다층적 차원에서 낯설게하기가 구체적으로 어떻게 드러나는지를 하나하나 살펴보고자 한다.

61) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 22.

62) 낯설게하기는 브레히트(Bertolt Brecht)가 고안한 기법으로, 친숙한 환경과 대상을 낯설게 보이게 함으로써 일련의 효과를 노리는 미학적 전략이다. 이 효과의 목적은 관객에게 진행되는 사건을 검토해 보는 비판적인 태도를 길러 주려는 데 있다. 낯설게하기 사용의 전제조건은 무대와 객석에서 모든 ‘미술적인’ 요소를 깨끗이 없애고 ‘최면에 걸릴 수 있는 여지를 없애는 것이다. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (California, 1967), 김기선 옮김, 『베르톨트 브레히트의 서사극 이론』 (서울: 도서출판 한마당, 1989), 69.

(1) 낮선 리브레토 형식과 코러스의 사용

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

People are the heroes now
Behemoth pulls the peasant' plow

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장⁶³⁾

이상은 제1막 제1장에 나오는 코러스의 합창인데, 1행의 끝음절 'now'와 2행의 끝음절 'plow'가 각운(rhyme)을 이루고 있다. 이 코러스의 합창뿐 아니라 등장인물들의 대사 모두 이와 유사한 형식의 2행시로 되어 있는데, 관객들은 그들의 '조부모 세대에 들었을 법한 어투'⁶⁴⁾로 현대 정치를 다룬 극을 관람하는 생경함을 경험한다. 시로 된 리브레토는 20세기 오페라에서는 매우 드문 형식인데, 굿맨은 이 작품을 풍자가 아닌 영웅시로 만들기 원했기 때문에 서사시의 느낌을 주는 2행시를 사용했다고 밝혔다.⁶⁵⁾ 그러나 굿맨의 의도와 달리 수용자의 입장에서는 리브레토가 2행시로 되어 있다는 사실이 매우 '낯설게' 다가온다. 시각적으로는 익숙한 뉴스 이미지가 재현되지만 이에 수반되는 청각에는 2행시라는 매우 낯선 요소가 등장했을 때, 이러한 부조화에서 파생된 생경함으로 말미암아 우리는 이미 잘 알고 있는 익숙한 사건을 새롭게 바라볼 수 있게 된다. 셀라스가 주장한 대로 대상이 된 사건에 대한 숙고⁶⁶⁾를 하기에 적합한 환경이 제공된 것이다.

아무런 감정이 없는 듯한 비현실적 캐릭터의 등장 또한 낯설게하기로 작용하는데, 마오를 보조하는 3명의 비서관들로 이루어진 코러스가 여기에 해당한다. 이들은 극의 여러 장면에서 주요 인물들과 함께 등장하지만, 피와 살이 없는 존재처럼 제시되는 까닭에 매우 기괴한 느낌을 주며 극의 사실성을 방해한다. 고전극에서나 볼 수 있는 코러스를 현대극에 등장시킨다는 것도 낮선 요소인데다,

63) Adams, 앞의 악보, 15.

64) Adams, *Nixon in China (The Metropolitan Opera HD Live)* 중 막간 피터 셀라스와의 인터뷰에서 녹취.

65) Alice Goodman, "Towards *Nixon in China*": in *Nixon in China, An Opera in Three Acts*, by John Adams, Compact Disk Line Notes, 11-13, Elektra/Nonesuch, 979177-2, 1988을 인용한 Timothy Johnsons, *John Adams's Nixon in China; Musical Analysis, Historical and Political Perspectives* (Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2011), 3을 재인용.

66) Thomay May, *The John Adams Reader; Essential Writings on an American Composer* (New Jersey: Amadeus Press, 2006), 241.

그들이 매우 무표정하며 기계적인 제스처로 일관하기 때문에 낯설게하기 효과는 증폭되어 관객에게 불편함과 부자연스러움을 느끼게 한다. 예컨대 제1막 제2장 마오와 닉슨의 회담 장면에서 마오의 비서관인 세 명의 여성 코러스는 마오의 말을 기계적으로 반복하며 노래하며 일률적인 손짓을 하는데, 이는 관객에게 극도의 인위성으로 다가온다. 마오의 대사와 코러스의 대사에 음악이 대조적으로 사용된 것은 이러한 낯설게하기 효과를 더욱 증폭시킨다. 마오의 단선율은 코러스의 다성부로 확장 되는데, 이는 마오가 말하는 내용의 다의성을 청각적으로 표현한 것이라고 파악할 수도 있다. 그러나 마오의 말을 반복 진술하는 코러스의 노래는 마오와 겹쳐서 나오기도 하고 닉슨을 비롯한 다른 인물들의 노래와 동시에 나오기도 해서, 곡의 텍스처를 오히려 복잡하게 만들어 전달력을 감소시키고 있다. 따라서 이러한 음악의 사용은 내용 파악을 돕기보다 방해함으로써 몰입을 차단하는 낯설게하기 전략으로 볼 수 있다.

(2) 느슨한 인과 관계와 맥락을 결여한 음악

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

제3막에서 키신저의 대사 및 퇴장 장면은 맥락을 결여한 대화의 대표적인 예라고 볼 수 있다. 《닉슨 인 차이나》에서 키신저는 부포 캐릭터로 묘사된다. 여색을 밝히며 진중한 면이 없는 경박한 인물로 설정된 키신저는 등장인물들의 속 깊은 내면이 표출되는 제3막과는 어울리지 않는 인물이다. 저우 수상이 이 사건의 의미와 목적이 무엇이나고 물으며 진지한 대화의 포문을 여는 순간 그는 “화장실이 어디냐?”는 엉뚱한 질문을 하며 무대에서 사라진다. 앞뒤 맥락을 결여한 파편적인 대사는 낯설게하기를 시도하는 전략에 속한다.

저우: 무슨 목적을 위해서 하는 겁니까? 저에게 말씀해 주세요.

키신저: 수상님. 화장실이 어딥니까?

저우: 문으로 나가세요.

키신저: 잠시 실례하겠습니다.

(키신저 퇴장)

《닉슨 인 차이나》 제3막⁶⁷⁾

67) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 264-265.

이 부분의 음악 역시 낮설게하기 효과를 돕는다. 저우 수상이 이 모든 일이 대체 무슨 목적을 위한 것이냐고 지문할 때의 음악은 단7도의 도약 블록코드 선율로 극적인 도약을 가진 감성적인 멜로디의 움직임이 귀에 각인되는 부분이다. 그러나 분위기를 깨는 키신저의 영똥한 질문역시 동일한 음악적 분위기로 처리됨으로써 감성적이고 사색적인 정서의 선율이 주는 진정성이 반감되고 있다. 저우 수상과 팻의 대사를 처리하는 방식도 마찬가지이다. 저우 수상이 겪은 투쟁시절의 참담함을 압축적으로 표현한 ‘피로 물든 강’과 팻이 신희시절 경험했던 경제적 어려움의 상징인 ‘월급봉투를 쥐어짜는 것’ 역시 동일한 음악적 분위기로 처리된다. 이 역시 낮설게하기를 증폭시킨다.

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

작품 내에 지시된 사항은 아니지만, 무대 공연 시에 등장하는 낮설게하기의 요소 또한 언급될 만하다. 제1막 1장의 오프닝 무대에는 베이징 공항을 메운 중국인 환영 인파가 등장하게 되어 있는데, 실상 무대 위에는 중국인 복장을 한 서양인들이 가득하기 때문에 이 장면의 ‘자연스러움’이 격감되기 마련이다. 백인이 인민군의 복장으로, 흑인이 중국 노동자의 복장으로 서 있는 무대는 뉴스 장면을 자세히 재현한 사실주의적 분위기와 대조를 이루어 매우 ‘낮설게’ 다가오며 해당 장면의 사실성을 의심케 한다.⁶⁸⁾ 이 문제는 동양계 가수들을 대거 섭외하는 것으로 해결되지 않겠느냐고 반문할 수도 있겠다. 그러나 오히려 이렇게 몰입을 차단하는 이질성이야말로 작품 내에 의도된 낮설게하기 전략과 궤를 같이하므로, 이 이질성은 제거되기는커녕 환영받아야 한다고 판단된다.

(3) 극중극의 삽입

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

막이 열리면 극중극의 관객과 출연진은 모두 정면을 향해 있다. 보통 극중극을 암시하기 위해서는 좌우 양측에 극중극 무대와 극중 객석을 배치하든지, 극중극 무대는 정면을 보게 하고 극중 객석

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

은 뒤로 돌아서 있게 하는 것이 상례인데, 이러한 비정상적 배치는 극중 현실과 극중극 사이의 경계가 모호함을 시각적으로 보여주는 장치로 활용된다. 이 장면 첫 부분의 노래는 극중극의 관람자에 해당하는 마오의 비서관들에 의해 연주되며, 이어 등장하는 라오 추는 극중극에서 악랄한 지주의 하수인인데 키신저가 이중 배역으로 그의 역할을 한다.⁶⁹⁾ 극중극의 내용에 분노한 팻은 극과 현실을 혼동하기 시작한다. 그녀는 “더 이상 참을 수 없다.”며 분노에 차 극중극 속으로 들어간다. 팻을 만류하려던 닉슨 역시 그 순간 극중극 속으로 빨려들게 된다. 이 시점부터 닉슨 부부는 극중극의 등장인물이 되어 《홍색낭자군》의 전개에 영향을 끼치게 된다. 이러한 경계 허물기는 마침내 장칭까지 무대 위로 올라오며 점입가경이 된다. 이러한 요소들은 《닉슨 인 차이나》를 관람하는 실제 관객들이 극중 현실에 몰입하는 것을 방해하며 혼란을 야기한다. 대통령을 보좌하러 중국에 온 부통령 키신저가 마오 주석의 아내 장칭이 주관하는 혁명극에 출연할 리 만무하며, 정상적인 사람인 이상 자신이 보고 있는 극을 현실과 혼동하고 극의 전개에 끼어들 리 없기 때문이다. 그렇다면 《닉슨 인 차이나》가 이렇듯 부조리한 ‘낯선’ 상황을 제시하는 목적은 무엇일까?

예컨대 TV미디어를 대할 때, 우리에게 미디어적 현실과 실제 현실의 경계는 그다지 분명하지 않다. 우리는 뉴스나 다큐멘터리, 인터뷰의 현장이 실제 삶의 현장이라고 믿으며, 부지불식간에 작동하는 미디어의 조작적 영향을 간과하기 일쑤이다. 또한 SNS가 일상이 된 오늘날, 페이스북이나 인스타그램 속의 나를 실제 나와 경계 지어 ‘비현실’로 치부해 버리기는 어렵다. 그러나 우리가 극장을 찾아 연극을 관람할 때 무대 위에 구성된 극중 현실과 실제 현실을 구분하지 못하는 사람은 없기 때문에, 《닉슨 인 차이나》에서 극중극과 극중 현실의 경계가 무너지는 ‘비현실적’ 상황은 우리에게 구성된 현실과 실제 현실의 경계가 얼마나 가변적인지를 인식하게 해 준다. 즉 이 작품에서의 극중극 삽입은 우리의 현실이 얼마나 미디어적으로 구성되어 있는지를 비판적으로 반영하는 핵심적 장치로 사용되었다고 볼 수 있다.

4. 나가면서

지금까지 오페라 《닉슨 인 차이나》를 미디어 연관성 중심으로 분석하였다. 이 작품의 최초 수용 당시 센세이션을 일으켰던, “TV뉴스를 오페라 무대에서 모방했다”는 피상적 차원의 연관성에 머

69) 키신저의 이중 역할에 대해서는 리브레토에 ‘Kissinger’(as Lao Szu)로 명시되어 있다. Adams, 앞의 악보, 206.

무르지 않는다면, 미디어와의 심층적 관계야말로 이 작품의 현대성을 입증하는 열쇠가 될 것이라는 시각이 본 연구의 출발점이다. 《닉슨 인 차이나》 전체를 미디어 이론의 틀거리 속에서 심도 있게 분석하여, 이 작품이 내용과 형식 모두에서 미디어적 속성을 구현하고 있으며, 이를 통해 궁극적으로 미디어에 경도된 오늘날의 현실을 비판적으로 반영(mirroring)하는 구조를 지니고 있음을 밝히는 것이 본 연구의 목표였다.

이를 위해 미디어 담론과 《닉슨 인 차이나》의 구체적 연계 지점을 찾아내고, 이러한 특성들이 《닉슨 인 차이나》의 내용, 형식 그리고 주제의 모든 측면에서 어떻게 나타나는지를 상세히 분석함으로써 이 작품이 지닌 다층적이며 근원적인 미디어와의 연관성을 밝혀냈다. 그 구체적인 내용을 정리하자면 다음과 같다.

첫째, 작품의 내용 측면을 살펴보자. 《닉슨 인 차이나》는 닉슨 및 냉전 시대의 양대 세력이 미디어를 통해 ‘만들어 낸’ 정치 사건을 소재로 삼았다. 작품의 소재가 결코 ‘닉슨의 중국 방문’ 자체가 아니라, ‘미디어에 비친 닉슨의 중국 방문’이라는 사실을 주목해야 한다. 등장인물들은 TV의 존재를 끊임없이 의식하고 있으며, 자신을 반영하는 미디어가 있는지 없는지에 따라 대조적인 모습을 보인다. 작품은 이러한 인간상을 통해 현대인의 삶과 미디어의 연관성을 시종일관 포착하는데, 이것이야말로 이 작품의 진정한 내용을 이룬다.

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

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

의 유통을 의미하는 하이퍼리얼리티는 《닉슨 인 차이나》 제2막 제2장의 극중극 장면에서 첨예하게 드러난다.

이러한 주제를 구현함에 있어 《닉슨 인 차이나》는 ‘낮설게하기’를 비판적 전략으로 구사한다. 《닉슨 인 차이나》는 코러스의 생경한 활용, 인과 관계의 의도적 배제, 극중극의 삽입 등을 통해 관객의 몰입을 방해하며, 이를 통해 비판적 인식의 거리를 확보함으로써 궁극적으로 암암리에 우리 삶에 편재하는 미디어의 영향력을 일깨우고자 한다.

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

《닉슨 인 차이나》의 의의는 단순히 오페라가 동시대적 사건을 다루었다는 점이라든지, TV뉴스 형식을 차용했다든지 하는 표면적 성과에 있는 것이 아니다. 이 작품의 의미는 미디어적 소재를 미디어적 형식으로 다룸으로써, 궁극적으로 미디어적 현실을 비판적으로 반영한다는 데에서 찾을 수 있다. 각종 SNS의 발달로 ‘미디어의 편재성’이 동시대적 상황을 대변하는 키워드가 되고 있는 오늘날, 《닉슨 인 차이나》의 선구적 작업은 더욱 빛을 발한다. 따라서 미디어 중심적 독해야말로 ‘동시대 오페라’로서 《닉슨 인 차이나》의 지위 및 가치를 보장해 준다는 사실을 다시 한 번 확인하며 본 연구를 맺고자 한다.

검색어

존 아담스(John Adams), 《닉슨 인 차이나》(*Nixon in China*), CNN 오페라(CNN Opera), 미디어 정향적(media-oriented), 하이퍼리얼리티(hyper-reality)

참고문헌

- 박기현. 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』. 서울: 만남, 2006.
- 신혜경. 『벤야민 & 아도르노, 대중문화의 기만 혹은 해방』. 파주: 김영사, 2014.
- 월간미술 엮음. 『세계미술용어사전』. 서울: 월간미술, 1999.
- 이상엽. “권터 안더스의 종말론적 미디어 철학.” 『사회와 철학』 21 (2011): 451-478.
- 진중권. 『미디어 이론』. 경북: 열린길, 2016.
- Adams, John. *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*. Reducted for Piano by John McGinn. New York: Boosey and Hawkes, 1994.
- _____. *Nixon in China (The Metropolitan Opera HD Live)*. A Metropolitan Opera production in association with PBS and WNET. New York: Nonesuch Records, 2012.
- Atkinson, Sean. “Aspects of Otherness in John Adams's *Nixon in China*.” *Tijdschrift Voor Muziektheorie* 18/3 (2013): 155-169.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris, 1981. 하태환 옮김. 『시뮬라시옹』. 서울: 민음사, 2005.
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” 1935. 반성완 옮김. 『발터 벤야민의 문예이론』. 서울: 민음사, 1990.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. California, 1967. 김기선 옮김. 『베르톨트 브레히트의 서사극 이론』. 서울: 도서출판 한마당, 1989.
- Caldwell, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.
- Daines, Matthew. “Opera and Layers of Meaning: Act III of *Nixon in China*.” *Opera Journal* 27/4 (1994): 2-13.
- _____. “Telling the Truth About *Nixon*: Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams's Opera *Nixon in China*.” Ph.D. Diss., University of California, 1995.
- Dant, Tim. *Television and the Moral Imaginary: Society through the Small Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

- Dayan, Daniel and Elihu Katz. *Media Event: the live broadcasting of history*. Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 1992.
- Hepper, Erica G., Timothy D. Ritchie, Constantine Sedikides and Tim Wildschut. "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning." *Emotion* 12 (2012): 102-119.
- Holmes, Ann. "Nixon in China opera more intense on TV than onstage." *Houston Chronicle*, April 15, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hall Foster, 111-125. Seattle: Bay Press, 1987.
- Johnson, Timothy A.. *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*. Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- Kamuf, Peggy. "The Replay's Thing." In *Opera Through Other Eyes*. Edited by David J. Levin, 79-106. California: Stanford University Press, 1994.
- Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris, 1992.
임진수 옮김. 『정신분석사전』. 서울: 열린책들, 2005.
- May, Thomas. "Creating Contexts: Peter Sellars on Working with Adams." In *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*. Edited by Thomas May, 238-248. New Jersey: Amadeus Press, 2006.
- Meisner, Morris. *Mao's China and After: A History of the People's Republic*. New York, 1999. 김수영 옮김. 『마오의 중국과 그 이후』. 서울: 도서출판 이산, 2004.
- Schwarz, David. "Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adams's *Nixon in China*." *Indiana Theory Review* 13/2 (1992): 107-135.
- Tichi, Cecelia. *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. New York: OUP, 1993.
- Weimann, Gabriel. *Communicating unreality : modern media and the reconstruction of reality*. California, 2000. 김용호 옮김. 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2003.

인터넷 자료

<http://youtu.be/KAwXOgsxbMg?t=15m19s>. 2016년 3월 7일 접속.

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

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

<https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3lQPU>. 2016년 4월 26일 접속.

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

Chung, Da Woon

John Adams's opera *Nixon in China* dealt with the event of President Nixon's visit to China in 1972. In this study, *Nixon in China* is examined from a media perspective. The work is unique in opera history as it showed actual news clip on the opera stage for the first time. This superficial relevance of the media has hindered more fundamental study on the media relevance *Nixon in China* has. I consider the media relevance as a salient feature of *Nixon in China*. This study examined multiple aspects of the media that can be seen in *Nixon in China* through detailed analysis of its libretto, music and staging. What this analysis have found is as follows.

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

Secondly, the form which contains the material reflects that of TV media. Its format takes that of media; 'pastiche' and 'flow'. *Nixon in China* reflects pastiche in its unconnected events and fragmentary music. Also it uses the cycle of tension and relaxation very effectively to catch the eyes of the audience unfolding the story.

Lastly, what is the core message of this opera through its media-oriented material and form? The theme of *Nixon in China* could be a critical reflection on media-oriented reality. The work captures media-oriented contemporary people in schizophrenia and nostalgia. Schizophrenia appears in split self consciousness and a word-play of signifier which lost meaning. Nostalgia works as an escape from reality. In *Nixon in China*, we

could see nostalgia already includes TV, which reveals inexhaustible power of the media. This power reaches its peak in producing hyper-reality. *Nixon in China* reveals hyper-reality through play within a play. In showing the media through the opera, Verfremdung(Defamiliarization) works effectively. It enables us to keep a distance from media by showing the content of media with its frame at the same time.

Therefore *Nixon in China* could be read as an opera that mediates the media. It provides the profound reflection on media-oriented society and people. This is the core value of *Nixon in China* as a contemporary opera.

미디어의 미디어가 된 오페라:
존 아담스(John Adams)의
《닉슨 인 차이나》(*Nixon in China*) 연구

정다운

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

미디어와의 다층적인 연관성이 《닉슨 인 차이나》의 리브레토, 음악, 연출에서 어떻게 나타나는지 분석하여 현대사회 속 미디어의 모습을 반영하는 오페라로서의 본 작품을 고찰하였다. 분석의 내용은 다음과 같다.

첫째, 이 작품의 내용은 닉슨의 중국방문이 아니라, ‘미디어에 비친’ 닉슨의 중국방문이라는 점을 핵심으로 한다. 등장인물들은 TV를 시중일관 인식하고 있으며 이에 따라 대조적인 모습을 보여주어 현대인의 삶과 미디어의 연관성을 포착한다. 둘째, 내용을 담는 작품의 형식을 보면, 뉴스나 쇼 등 구체적인 텔레비전 프로그램의 모방이 나타날 뿐 아니라 패스티시와 플로우 등 텔레비전이 취하는 전형적 구성형식을 취하고 있음을 알 수 있다. 이러한 특성은 《닉슨 인 차이나》에서의 파편적 극 구성과 음악구성, 긴장과 이완의 호흡을 고려하여 시중일관 관객의 시선을 놓치지 않도록 하는 배열 등에서 나타난다. 셋째, 내용과 형식을 통해 드러나는 작품의 주제는 미디어적 현실에 대한 비판적 반성으로 볼 수 있다. 이에 사로잡힌 현대인의 모습을 《닉슨 인 차이나》에서는 정신분열증과 노스텔지어를 통해서 포착한다. 통전적인 인식을 방해하는 미디어의 영향력은 분열된 자기의식, 기표의 언어유희인 정신분열증을 통해 나타난다. 노스텔지어는 현실도피를 위한 상품화된 가상인테

《닉슨 인 차이나》에서는 노스텔지어 속에서도 이미 자리 잡고 있는 미디어의 모습을 통해 그 무한 소급적 위력을 드러낸다. 미디어의 막강한 영향력은 하이퍼리얼리티의 생산에서 절정을 이룬다. 이는 현실보다 더 현실 같은 가상과 원본 없는 이미지의 유통을 의미하며 《닉슨 인 차이나》에서는 극중극 장면에서 침예하게 나타난다. ‘낮설게하기’는 이러한 주제를 구현하기 위한 효과적 극적 장치로 사용되어 미디어의 영향력에 대한 객관적 거리를 확보하게 한다.

이러한 분석을 근거로, 《닉슨 인 차이나》는 현대사회 속 미디어의 모습을 매개(mediate)하는 역할을 하는 오페라로서 독해가능하며 바로 이 점이 《닉슨 인 차이나》가 지닌 동시대적 오페라로서의 진정한 지위와 가치를 보장해 주는 것이라고 할 수 있다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일

심사일자: 2017년 5월 15일

게재확정일자: 2017년 5월 19일

