

인류학 석사 학위논문

밤의 가면 : 이태원 게이힐과
드랙에 관한 인류학적 연구

2024년 2월

서울대학교 대학원

인류학과

맹 휘

밤의 가면 : 이태원 게이힐과 트랙

지도교수 이 현 정

이 논문을 인류학 석사 학위논문으로 제출함
2024년 1월

서울대학교 대학원
인류학과
맹 휘

맹휘의 인류학 석사 학위논문을 인준함
2024년 2월

위 원 장	정향진	
부위원장	이현정	
위 원	조수미	

본 연구는 내산 장학금과 민속연구기금을 받아
수행되었다. 현지조사를 수행하는 과정에서 학업에 집중할
수 있도록 지원해 준 것에 심심한 감사를 표한다.

감사의 말

이 논문이 완성되기까지엔 많은 이들의 노고가 따랐다. 연구를 수행한 것은 대학원생인 본인이지만, 지도교수이신 이현정 교수님께서도 이 글이 완성되기까지 누구보다 많이 반복해서 연구 주제와 관련한 글들을 읽으며 채찍과 당근 사이의 균형을 유지하셨다. 이현정 교수님은 부족한 인간을 사람으로 키워내고자 사랑을 아끼지 않으셨으며, 때마다 화답하지는 않았지만, 항상 감동적이었다. 첫 논문의 지면을 할애해 감사를 표하며, 앞으로도 많은 제자들에게 따듯한 가르침을 주기 위해선 당신의 마음과 신체 건강 또한 잘 보살펴야 함을 다시 한번 강조한다.

논문을 쓰며 밤을 지새우는 날이 많아질 때마다 날카로워지는 막내의 성질머리를 감당해 준 가족들에게도 고마움을 전한다. 같이 살며 살갑지 못한 동생에게 다정함을 유지해 준 큰누나와, 마치 어렸을 적 엄마가 그랬던 것처럼 읽고 싶다는 책을 사도록 물심양면 도와준 작은 누나에게 고맙다. 먼 거리에 살지만 동생을 응원하고자 이메일을 주고받자고 제안하고, 한동안 꽤 긴 글의 편지를 보내주었던 형에게도 고맙다. 그리고 누구보다 자기 아들에게 애정을 표현하는데 서툴면서도 지치지 않고 하루가 닳도록 통화로 안부를 묻던 엄마에게 사랑한다는 말을 전한다. 아빠에게도 고마움을 전한다.

대학원에서 탈출하고 싶을 때마다 시답지 않은 일로 전화하거나 찾아가면 다정하게 맞아주던 문다영은 논문이 완성되면 본인의 이름을 감사의 말에 명시하라고 여러 차례 언급했다. 역시 고마움을 전한다. 그 외에도 많은 친구들이 노트북 앞에 앉아 굳어가던 나를 다시금 산뜻하게 웃을 수 있게끔 만들어 주었다.

나는 서울대학교에서 학위를 취득했지만, 책과 수업뿐만 아니라 연구 참여자가 되어준 이들의 말과 삶에서 많은 것을 배웠다. 나를 겸손하게 만든 것은 그 누구보다 연구 참여자가 되어준 그들이었다. 존경해 마지않는 그들에게도 감사를 전한다.

불어오던 나무 냄새와 저녁을 먹으러 갈 때 마주하던 관악산 능선, 그리고 담배를 피우며 수없이 감탄했던 노을이 그리울 것이다. 함께 찡그리고 웃으면서 공부했던 대학원 친구들 덕분에 석사 과정을 따듯하게 마무리한다. 마지막으로, 아프다는 핑계로 방종한 삶을 이어오던 나를 대학원으로 밀어 넣은 이에게도 감사를 전한다. 덕분에 행복을 믿으며 산다.

국문초록

본 연구는 이태원 게이힐에서 참여 관찰한 경험을 바탕으로 그곳을 구성하는 게이, 드랙, 트랜스젠더를 인터뷰해 게이힐 내외에서 그들의 일상이 어떻게 전개되고 있는지를 살핀다. 한국 전쟁 용산구 이태원은 미군의 영향력 아래 놓였고, 현재까지 미국 문화의 색채가 배어있으며, 이성애 규범이라는 문화적 질서에서 벗어난 이들이 모이는 곳이다. 평범한 일상에서 이성애자로서 살아가던 남성들은 휴일 전 날 밤 이태원에 모여 그들이 숨겨왔던 자신의 일부를 드러낸다. 그곳은 게이 남성에게 성원권을 부여하는 공간이며, 어두운 공간에서 기존의 젠더 역할은 변용되고, 사회 규범은 재조식된다. 게이 남성들은 섹슈얼리티를 공유하는 이들과 새로운 관계를 형성하고, 기존에 숨겨야만 한다고 여겼던 게이로서의 자신을 드러내며 심리적 변환을 겪는다. 그러한 심리적 변환을 야기하는 데에는 다양한 형태의 놀이가 동원되며, 드랙쇼 또한 그 놀이 중 하나다.

드랙을 하는 행위자와 게이는 특정 문화양식을 공유하며, 때문에 드랙쇼의 주된 관객은 게이 남성이다. 여성 또한 게이힐에 출입할 수 있지만, 게이들을 위한 클럽이나 바(Bar)는 게이 남성만을 주된 성원으로 삼는다. 그들 사이에 공유되는 ‘끼’는 이질성의 기호로 해석되면서도 낮은 감각을 불러일으키며, 공연에 참여하는 관객과 공연자는 기존의 사회 질서에서 부여된 역할과는 다른 존재로 변환된다.

드랙을 하는 이는 무대에 오르기 위해 자신의 외형을 완전히 바꾸는 가면을 쓴다. 그들은 가발과 짙은 화장을 한 후 힐에 올라 다른 인격을 수행하기 시작하고, 자신이 만들어낸 가공의 인물이 되어 게이힐 속으로 들어간다. 무대에 올라 공연하며 관객들에게 즐거움 가져다주는 드랙은 무대에서 내려온 뒤에도 드랙이라는 가면의 역할에 영향을 받으며, 무대와 일상 사이의 경계는 점차 흐려지거나 전도된다. 무대는 본래 환상의 영역에 속했던 것이지만 일상 속에서 자신을 가면의 역할로 받아들이는 타인이 많아지면서 환상 속 인물은 곧 현실 속 자신이 된다.

본 연구는 게이힐과 드랙에 관한 민족지적 연구로, 드랙쇼가 있는 게이클럽과 거리에서 참여 관찰을 진행했으며, 드랙이나 클럽의 운영자로 생활하며 일상을 이어온 이들과 게이힐을 10년 이상 왕래한 이들을 연구 참여자로 삼았다. 그들 모두는 이태원이라는 공간을 방문한지 10년이 넘는 이들이며, 드나드는 것뿐만 아니라 그곳에서 일상을 전개했다. 그들은 게이 집단 속에서 상호 작용하며 게이로서의 일상을 체험 혹은 동참했고, 연구 참여자 중 일부는 그곳에서 일하거나 그곳을 운영했다.

주요어 : 게이, 드랙, 끼, 리미널리티, 퍼포먼스, 가면, 역할

학 번 : 2021-29597

목 차

제 1 장 서론

제 1 절 연구 배경 및 연구 질문	1
제 2 절 이론적 배경 및 선행연구 검토	
1. 성소수자 연구 경향	3
2. 드랙에 관한 연구	7
제 3 절 연구 참여자 및 방법	
1. 연구 참여자: 이태원 게이힐의 구성원들	9
2. 연구 방법	11
3. 연구자의 위치성	12

제 2 장 연구현장: 밤에 빛나는 언덕

제 1 절 게이힐의 형성

1. 90년대 이전 : 미군과 기지촌	14
2. 1990년대-2010년대 : 새로운 세대	19

제 2 절 게이힐과 리미널리티

1. 은둔과 이태원 데뷔	21
2. 놀이 공간으로서의 게이힐	32

제 3 장 게이, 드랙, 퍼포먼스

제 1 절 성원권으로서의 섹슈얼리티	40
제 2 절 ‘끼스러운’ 사람들	46
제 3 절 드랙의 무대연출과 관객	53
제 4 절 드랙쇼와 퍼포먼스	57

제 4 장 경계를 횡단하는 역할극

제 1 절 일상을 침습하는 가면	64
제 2 절 판타지와 일상의 재배치	74

제 3 절 가면극으로서의 드랙쇼	81
제 5장 결론	92

표 목 차

[표 1] 연구 참여자	9
--------------------	---

그 림 목 차

[그림 1] 1988년 당시 이태원 소방서 뒷골목	15
[그림 2] 2023년 7월 후커힐 모습	16
[그림 3] 게이클럽 내부, 드랙쇼	20
[그림 4] 게이힐 속 클럽과 바	25
[그림 5] 게이클럽 오픈 전 줄 서있는 모습	26
[그림 6] 게이클럽 내부	31
[그림 7] 휴일 전날 밤의 게이힐	33
[그림 8] 드랙쇼 시작을 알리는 사회	45
[그림 9] 드랙 공연 사진	46
[그림 10] 게이 관객의 난입	55
[그림 11] 드랙쇼 준비 과정	61
[그림 12] 연구 참여자 모어 1	67
[그림 13] 연구 참여자 모어 2	71
[그림 14] 연구 참여자 미니 한	76
[그림 15] 드랙쇼가 있던 게이 클럽	78
[그림 16] Krampus	82
[그림 17] 연구 참여자 모어의 공연	87
[그림 18] 연구 참여자 모어의 공연2	87

제 1 장 서론

제 1 절 연구 배경 및 연구 질문

휴일 전날 밤, 어둠이 깊어진 후에야 이태원은 북적이기 시작한다. 대중교통의 운영시간이 끝나갈 때 즈음 이태원역에선 영어와 한국어 등 다양한 언어가 소란스럽게 울려 퍼지고, 사람들 틈바구니 속에 끼어 지하철역 3번 출구로 나와 걸으면 점차 거리에 여성이 드물어진다. 상체가 부각되는 타이트한 셔츠, 악세사리 등으로 치장한 거리의 남성들이 옆을 지나칠 때면 그윽한 향수냄새가 코를 스친다. 이곳에서 자정이 가까워진다는 것은 클럽이 곧 문을 연다는 것이다. 그 시간이 가까워질수록 이태원대로에 즐비한 주황빛 택시들은 인파와 뒤엉키고, 골목 어귀에서 술을 마시던 이들은 곳곳에서 빠져나와 손목에 색색의 종이 팔찌를 두르기 시작한다.

클럽 입장권을 끊기 위해 모인 사람들로 어느 클럽의 입구에는 길이 줄게 늘어섰다. 곳곳의 지하공간으로부터 터져 나오는 음악소리, 재잘거리는 남성들의 목소리, 사람들이 내뿜는 담배연기, 여기저기서 빠져나오는 형광색 조명들이 산란하는 거리는 어지럽게 널린 여느 유흥가와 비슷해 보이지만 자세히 들여다보면 무언가 이질적이다. 시간이 흐를수록 클럽 안은 발 딛을 틈이 없을 만큼 사람이 몰린다. 새벽 두 시 즈음 술을 마시던 이들이 클럽에 모이고, 작은 공간은 서로의 신체 접촉이 불가피할 만큼 사람들로 북적인다. 가장 인기가 좋은 클럽은 고작 30평도 되지 않을 것 같은 공간에 하루에 500명 이상의 사람이 다녀가고, 남성들은 서로 몸과 술잔을 맞부딪히면서 동이 트기 전까지 한껏 취해 웃고, 운다. 빨간색, 초록색 등의 조명들이 어둠을 뚫는 그곳은 서울 용산구 이태원에 위치한 게이힐이다.

게이힐은 비단 게이뿐만 아니라 트랜스젠더를 비롯한 여러 비이성애자들의 해방적 공간으로 존재해왔다. 비이성애자에 대한 혐오는 그들을 사회적 정상 기준에서 탈락시켰고, 그들을 변태적 기호를 가진 특이한 이들로 분류했다. 그들은 ‘눈앞에 보이지 않아야하는 이들’로 여겨졌다.

다르다는 사실이 ‘나’를 바라보는 타인의 시선을 전부 바꾸어버릴 것이라는 위험은 일상 속에 큰 두려움으로 자리할 수 있다. 그 두려움은 개인을 집단적 상상과 합치한 인물로 상정하고, 그 기준에 맞춰 살아가도록 만든다. 때문에 휴일 전날 밤 게이힐에 찾아 유흥을 즐기는 이들 중 대부분은 스스로 게이라는 것을 알고 있기 전부터 자연스레 이성애자처럼 보이는 방법을 터득한 이들이기도 하다. 그러나 숨기고 살아가는 데에는 한계가 따른다. 사회적 틀에 맞추어 살아가는 것은 어려운 일이 아니지만, 고독을 견디는 것은 어려운 일이기에 ‘다른’ 이들은 저마다 모여 그들만의 영토를 확보해왔다.

게이힐은 1990년대에 형성되어 현재까지 수많은 게이클럽과 술집이 위치해

있는 곳이며, 국내에서 드랙 문화가 처음으로 시작된 곳이자, 현재까지 많은 게이들이 배타적 성원권을 가진 채로 자신이 게이임을 숨기지 않고 놀 수 있는 곳이다. 과거에는 게이들만이 갈 수 있는 비밀스러운 공간이었지만, 현재는 여성을 비롯한 여타 양식의 사람들도 드랙쇼를 보거나 게이들과 놀기 위해 찾아오는 곳이 되었다. 그곳은 평일과 낮에는 인적이 드문 주택가이며, 특정한 시간대에만 드러나는 곳이다. 해가 지기 전이거나, 다음 날이 평일인 경우 그곳은 그저 어둡고 조용한, 서울의 어느 골목길과 다르지 않다.

이곳 게이힐에서 드랙 문화가 시작된 것은 1990년 전후로 보아야할 것이다¹⁾. 과거 드랙은 LGBTQ가 전유하던 폐쇄적인 문화였지만, 현재는 그 폐쇄성이 열리고 많은 이들의 관심을 받고 있다. 드랙은 서울 이태원 일대, 종로를 비롯해 남성동성애자인 게이 집단이 모인 지역에서 주되게 활동하며, 부산, 경기도 일대 등 여러 곳에서도 공연한다. 미디어매체에서 비추어지는 드랙 문화가 처음 미국에서 태동한 시기는 20세기로 추정되는데, 독일 베를린, 영국 런던, 미국 샌프란시스코나 뉴욕에서 드랙은 이미 게이, 레즈비언, 트랜스젠더, 예술가 집단에게 잘 알려진 문화였고, 미국에서 1919년 비준된 금주법 이전부터 드랙은 게이클럽이나 술집에서 공연 문화로 성장해 있었던 문화다. (Frank DeCaro, 2019 참고)

드랙은 게이 남성이 여성처럼 옷을 입고 화장을 한 뒤 특정 여성가수의 노래를 립싱크쇼를 하는 것이 일반적이다. 그 이유는 게이 문화가 태동할 당시 남성 집단에서 동성애자 남성을 멸시하는 주된 근거가 ‘여성스러움’이었다는 데에 있다. 그 예로 게이를 모욕하는 용어로 Fag(g)ot은 본래 ‘쓸모없는 여성’을 이르는 말이었으며, Sissy는 ‘계집애 같은 사내’를 뜻했다. 이에 게이들은 혐오의 준거인 여성성을 전면적으로 드러내고 그것을 문화로 소화하는 드랙에 환호했다. 현재까지 드랙 문화는 지속적으로 확장되어 미디어, 패션, 예술 등의 영역에 큰 영향력을 가진다.

드랙(Drag)이라는 단어가 최초로 기록된 시기는 1300년대로, 바다 아래에서 갈고리나 그물 따위로 무엇인가 ‘끈다’는 말에 어원을 둔다. 동사로는 ‘강이나 호수 등의 바닥에서 무언가를 찾기 위해 끈이나 갈고리로 긁는’ 것을 의미했다. 19세기 중반, ‘남성이 입는 여성복’이라는 의미로 게이들이 쓰는 속어로 사용되기도 했고, 이는 연극이나 가장 무도회(masquerade)에서 남성이 입은 긴 치마가 바닥에 끌리는 모습에서 비롯되었을 거라 추정된다. 자신의 신체 성별과는 다른 모습으로 과장된 연기를 하는 ‘엔터테이너’라는 의미로 사용되기 시작한 것은 19세기다. (옥스퍼드 영어사전 참고)

본 연구에서 지칭하는 드랙은 통상적으로 ‘드랙퀸’이나 ‘드랙’으로 불리는 이들이다. 본 연구에 연구 참여자가 되어준 이들은 모두 여성스러운 외형을 만들어내는 드랙‘퀸’인데, 기실 그들의 외형이 꼭 여왕 같지만은 않거니와 ‘퀸’과 ‘킹’으로 나뉘는 성별 도식보다는 기존에 자신의 모습과는 다른 외형과 특징을 꾸며내는 즉

1) 이와 관련된 공식적 문헌은 찾을 수 없으나, 만나본 드랙들의 공통된 의견에 근거한다.

면이 본 연구가 집중하는 부분이기에 모두 ‘드랙’으로 칭한다. 본 연구는 게이힐에서 이루어지는 드랙쇼를 중심으로 드랙의 일상과 무대로서의 삶을 고찰하고자 하는 연구이며, 연구 질문은 다음과 같다.

1) 게이힐에는 어떻게 게이들이 모이게 되었고, 그곳에서 남성들은 어떤 심리적 전환을 겪는가?

2) 게이힐에서 이루어지는 드랙쇼의 양상은 어떠하며, 드랙과 게이 관객은 어떤 관계를 형성하는가?

3) 드랙이 자신의 일상을 구성하는데 있어 무대와 가면은 의미를 지니는가?

제 2 절 이론적 배경 및 선행연구 검토

1. 성소수자 연구 경향

본 연구가 관찰하는 집단은 이태원 게이힐에서 활동했거나, 현재까지 활동하고 있는 구성원들로서, 성소수자라고 불리는 이들이다. 그들은 게이와 트랜스 젠더라는 범주에 속한다. 이분법적 성 규범을 횡단한 이들을 연구하는 데에는 일반적으로 ‘성소수자’라는 표현이 동원된다. 그러나 본 연구는 그러한 성소수자 연구와는 다르다. 성소수자 연구는 차별과 그에 대항하는 인권, 그리고 이해를 촉구하는 논의에 집중되어있다. 이현진·김명찬(2021)의 분석에 따르면 2004년 처음 성소수자에 관한 질적 연구가 시작되었다. 한국연구재단에 등재지 및 등재후보지에 게재된 논문을 기준으로, 2004년 백은정이 기독교 남성 동성애자가 겪는 스트레스와 적응 과정에 관해 연구 했고, 2010년까지는 성소수자에 대한 질적 연구가 발표되지 않았다가 2011년 윤성옥·성승연이 성적지향에 수용적인 레즈비언의 젠더 경험에 관해 연구했다. 이로부터 실질적으로 2010년대 이후 성소수자에 관한 질적 연구가 시작되었음을 알 수 있다.

그 중 차효록(2016)은 종교적 믿음과 성정체성 사이에서 갈등하는 성소수자를 대상으로 “성정체성 수용 및 표현의 어려움으로 인한 갈등, 성정체성으로 인한 가족과의 불화, 성소수자가 지각하는 성소수자에 대한 한국 사회의 태도”등을 주제로 다룬다. 그는 성소수자 연구가 보다 확장되고 심화되기 위한 작업으로, “자녀가 성소수자라는 걸 알게 되는 과정에서 충격과 거부, 죄책감, 실망감, 수치심을 느끼는 경우”가 있으며, “한국 불교가 성소수자에 대해 어떤 입장을 취하고 있는지(차효

록, 2016: 343)”에 대한 후속 연구를 주문한다. 성소수자에 대한 연구 중 주제로 다루어지는 대부분은 이와 유사하게 성 정체성 발달 및 형성과정(강병철 외 2012, 김은하 외 2020, 박지수 외 2020), 상담경험(박정은 외 2020), 교육경험(신경희 외 2019), 삶의 경험(주재홍 2017, 백은정 2004), 정신건강(민재옥 2016) 등이며, 성소수자에 대한 비 성소수자의 인식 및 경험(정애경 외 2020, 이지하 외 2018)도 주된 연구주제다.

성소수자 프레임은 차별당하는 이들을 보호하기 위한 윤리적 조치에 의해 주 문되었다. 성소수자에 관한 사회적 인식이 빠르게 변화함에 따라 그들에 대한 차별 적 시선을 거두어야한다는 의식이 빠르게 확산되어 각계 집단에서 그들을 ‘어떻게 이해할 것인가’라는 질문을 두고 성소수자가 살아가는 삶의 경험들은 그 자체로 연 구 주제가 되었다. 그러나 동시에 성소수자 연구 담론에서의 성소수자는 연구대상 으로 환원되어, 이해의 객체로 놓인다는 한계를 지닌다. 연구대상으로서의 성소수 자는 ‘우리’라고 표현되는 복수로서의 주체가 가지는 사유의 영역으로 들어올 수 없 는, 외부에 위치한다. 이성애자가 아닌 ‘우리’ 혹은 ‘나’와 같은 주체의 위치에 포함 될 수 없다. 성소수자는 ‘나’가 아닌 ‘너’의 자리에서 ‘얼굴’ 없는 모습으로 존재하 며, 어떤 감정도, 표현도, 삶의 서사도 ‘나’에게 알려줄 수 없다. ‘얼굴’이란 독특한 인상, 실질적인 개인의 생명과 취약성이 담긴 흔적을 의미한다. 언제까지나 타자로 서, 성소수자는 ‘나’가 포섭할 수 없는 바깥이자 ‘나’의 응답을 호소하는 이로 정채 된다. (Benson, Peter & O’Neill, Kevin L, 2007 참고)

‘우리’는 성소수자의 ‘얼굴’을 보려하지 않는다. 이는 사회에서 일반적이라 여기는 성애(sexuality)와 자신이 느끼는 감각이 다르다는 것을 자각하는 데에는 충분한 과정이 필요하다는 것을 부정하는 것이 아니다. 그러나 그러한 과정이 필연 적으로 소외와 공포감으로 이어지지거나, 일생의 과업으로 자리할 만큼 극적으로 여겨지는 것이 필연처럼 여겨지는 것은 분명 문제적이다. 성소수자가 다르다는 사 실은 모두가 다른 것과 마찬가지로 당연하고, 무의미한 전제이며, 누군가 자신을 설 명하는데 ‘게이’라는 이름을 동원하기 시작했을 때 그 앞에 펼쳐지는 것은 기실 일 생을 변혁할만한 대단한 사건이 아닌 자질구레한 환란들이다.

보이지 않는 얼굴을 가지고 사는 성소수자라는 타자는 언제나 ‘나’가 지향하 는 것으로부터 단절되며, 성소수자라는 정체성에 근거하지 않은 삶의 경험은 묵살 된다. 이는 비이성애자에 대한 차별과 혐오, 폭력이 발생하는 사회적 상황을 다루는 데 있어 가해의 원리에 책임소지를 묻는 것이 아닌, 피해자에게 고통을 호소하게 만 들으로써 연민을 갈구하게 만드는 것과 같다.

성소수자라는 상징은 실제 비이성애자의 일상과 분리된 차원에 존재하며, 그 들 자신을 설명해내는데 동원되는 표현이 아니다. 본 연구가 주된 연구 참여자로 설 정하고, 참여관찰을 진행한 게이 집단에서 또한 성소수자라는 표현은 일상적으로 사용되지 않을 뿐만 아니라 오히려 거부감을 불러일으키는 경우가 잦으며, 성소수 자 연구 담론에서 주로 조망하는 혼란과 차별에 대한 감각에 몰입하거나 감응하는

경우도 드물다. 이는 이성애자가 성적정체성을 아무런 고민 없이 자연스럽게 받아들이는 것처럼, 비이성애자로 정체화하는 과정에 번뇌와 고통이 필수적이지는 않기 때문이며, 차별이나 평등을 중요시하는 게이 집단과 그렇지 않은 게이 집단이 지나치게 괴리되어 있기 때문이기도 하다.

이성애나 이원론적이지 않은 정체성은 대부분 결핍되고, 심하게는 병리화되거나, 과거에 병리화된 고통의 역사를 가진 이로 소개되기 쉽다. 이러한 상(image)이 투사하는 정체성은 국소적인데, 정상이라 여겨지지 않는 이들의 고통에 집중해 그들의 삶을 구성하는 방식을 서술하는데 있어 서술의 핵이 되는 것이 고통이기 때문이다. 연민과 소외의 경험을 재생산하고 소수자로서 누군가를 호명하는 것은 연대체의 구성효과를 기대할 수도 있겠지만, 동시에 배제된 타자의 자리에 존재를 자리매김 시키는 효과도 지닌다. 혼란을 당연시하는 것은 남들과 다름이 부자연스럽다는 관념을 보편화하고, 다름은 자연스레 타자성(otherness)으로 고정된다. 성소수자 담론이 가지는 한계는 이원론적 성규범과 이성애 중심주의를 기본 전제로 설정하고, 그 전제에서 벗어난 이들로서 성소수자를 인식론적 대상으로 환원시킨다는 것이다. 그들의 밝고 건강한 일상은 연구주제가 되지 않으며, 일상 속에서 어떻게 이성애적 규범과 협상하고 대응하면서 살아가고 있는지 또한 논의되지 않는다.

더글라스(1966)는 《순수와 위험》에서 모든 문화는 각기 분류 체계와 원칙을 가지고 있다고 설명한다. 그 속에서 문제가 되는 것은 분류 체계로 설명되지 않는 것들이고, 문화는 설명되지 않는 것들을 비정상, 예외, 일탈로 분류한다. 예컨대 점성이 있는 끈적한 것은 고체와 액체의 경계를 위반한 것이기에 불결한 것이다. 비이성애자들에게 쉽게 붙는 낙인의 이미지, 예컨대 ‘불결함’이라는 속성이 사회적으로 보편적인 것은 이성애 질서의 규범성에서 연원한다. 여성과 남성으로 상상되는 성 역할과 그 둘의 만남으로 이루어진 성애만을 정상으로 취하는 규범성이 그 바깥의 존재들을 위반적인 이들로 비추는 것이며, 이성애 규범이 내포한 역할에 어긋나는 것이 불결한 것이 되는 것이다.

윤성옥·성승연(2011)은 이러한 문제점을 인식해 많은 동성애자에 관한 연구가 부정적인 정서 경험과 사고에 집중했던 것에서 벗어나 자신의 성 정체성을 수용하고 만족도가 높은 삶을 살아가는 여성 동성애자들을 연구 참여자로 삼았다. 그들에 따르면 연구 참여자들은 사회문화적으로 존재하는 이성애 중심적 사고로부터 위축되고, 자신의 성 정체성을 다르게 인식한다는 것에서부터 기인한 부담과 외로움을 느낀다. 그러나 비이성애를 공유할 수 있는 사회적 연대를 형성하게 된 뒤 자신의 성 정체성을 수용하는 과정을 거친다. 성 정체성의 수용은 곧 자기 효능감과 사회적지지, 인정을 경험하게 하고 연구 참여자들은 보다 긍정적이고 발전적인 방향으로 자신의 가치를 실현시키고자 하는 방향으로 변화한다.

조수미(2019)의 연구 또한 퀴어문화축제를 의례적 공간으로 분석함으로써 성소수자들이 어떻게 자긍심을 높이고 비이성애자로서 사회적으로 가시화되는지를 살폈다. 그는 매년 서울을 비롯한 각 도시에서 개최되는 퀴어문화축제에서 성소수자

라고 불리는 당사자들이 어떻게 차별에 대응하고 사회적 혐오를 전유하는지를 설명할 뿐만 아니라, 성소수자를 지지하는 다른 이들(성소수자 자녀를 둔 부모들)의 사례 또한 서술한다. 동시에 그는 “차별과 낙인을 피할 수 있더라도, 자신의 정체성 일부를 숨겨야 하는 데서 오는 사회적 고립이나 노출에 대한 불안감, 자기 부정의 고통으로부터 자유롭기 어렵다(조수미, 2019: 260)”고 설명하면서 그들이 어떻게 “음습하고 비도덕적이며, 음지에 머물러 있어야 할 존재라는 기대에 정면으로 도전하는(조수미, 2019: 262)”지 또한 살핀다.

조수미(2019)의 연구는 게이, 레즈비언, 퀴어 등 성소수자 전반에 관한 연구인 반면, 남수정(2019)은 서울특별시 종로구 익선동에 형성된 게이들의 집단적 유흥 공간을 ‘게이 게토’로 바라보고 연구했다²⁾. 그는 종로 3가역을 중심으로 한 게이 게토가 만들어진 배경을 살피는데 서울시의 도시 개발 계획과 공간 통치 전략과 결부시킨다. 그는 그곳에서 일상을 살아가는 게이들이 어떻게 주체적으로 ‘차이 공간’을 만들어내고 전유하고 있는지를 설명하며, 규범성으로서의 ‘끼’가 어떻게 작동하는지를 다룬다. 그러나 그는 연구자로서 가진 정체성이 이성애자이자 여성이고 ‘빈민’이 아니기에 종로의 게이들로부터 ‘뺏어’졌다고 서술한다. (남수정 2019: 12 참고) 게이 집단은 그들이 형성한 영토적 장소에 어느 정도의 배타성을 유지하려고 하기에 그들에게 이질적인 ‘외부인’으로 보이지 않기 위해선 한 명의 성원으로 인정받는 것이 중요하다. 외부인에게 자신의 일상을 낱알이 공개하는 것은 온전한 이해를 담보할 수 없기에, 그들이 외부인으로 분류된 이들에게 게이로서의 삶에 관해 구체적으로 이야기하는 것을 꺼리기 때문이다.

본 연구를 수행한 연구자의 정체성은 이태원을 오래 드나든 게이이며, 그곳의 구성원으로서 일상을 공유해왔다는 점에서 내부적 관점을 견지한다. 연구 수행 기간 이전부터 연구 참여자들을 비롯한 게이힐의 구성원들과 관계가 형성되어 있었기에 연구자는 오랜 시간 그들이 변해가는 모습 또한 관찰할 수 있었으며, 연구자 또한 그들과 함께 다양한 경험을 하며 변해왔다. 비이성애자들에 관한 연구를 구성하는 이분법은 그들을 차별에 사랑으로 저항하는 낭만적 서사로 이해하거나, 사회적 규범에 위배된다는 이유로 고통받는다는 비극적 서사 둘 중 하나로 이해하는 것이다. (Zavier Nunn, 2023: 192-193 참고)

성소수자라는 상징은 ‘정상’이라는 위치에 근거해 바라본 다른 양태로서의 상징(symbol)이며, ‘비정상’을 칭하는 다른 이름이기도 하다. 성소수자를 이성애자와 구별하듯, 무엇인가 “구별하는 상징(differentiating symbols)은 상징과 상징이 상징하는 것을 동일시하거나, 포함시킨다(Wagner, 2016: introduction 17).” 다시 말해 ‘성소수자’라는 상징과 실제 성소수자는 다름에도 불구하고, 성소수자 각각이 가지고 있는 다양한 삶의 양태는 ‘이성애적이지 않거나 성별 이분법에

2) 2023년 기준 서울에 게이들이 집단적으로 모이는 공간은 크게 이태원, 종로, 신림으로 나뉜다. 종로와 신림에는 게이바가 모여 있고, 이태원에는 바와 여러 클럽들이 모여 있다. 각 공간은 각자 다른 특성을 띤다.

근거하지 않는' 것과 합치되어야만 그 상징 속에 포함될 수 있다. 성소수자라는 상징은 '정상적인' 성소수자의 삶을 무효화하는 효과를 지니며, 그 효과는 비이성애적 존재가 사회 속에서 이성애 중심주의와 타협하고, 협상하고, 때론 비틀면서 실은 이성애자와 함께 살아가고 있다는 사실을 감추는 것이다. 본 연구는 이러한 문제점을 인식해 게이힐에서 벌어지는 상황을 정상 규범의 위치에서 바라보는 것이 아니라 그곳에 속한 게이라는 정체성을 가지고 분석했으며, 게이 남성들의 심리 변화와 드랙의 퍼포먼스, 일상 전개를 서술하는데 초점을 맞추었다.

게이 집단에 대한 민족지적 연구로는 Gilbert Herdt(1992)의 《Gay Culture In America》를 들 수 있는데, 그는 게이 남성이 자신의 성 정체성을 수용하고 자신이 게이라는 사실을 타인에게 공개한다는 의미의 '커밍아웃'을 통과의례로 분석했다. 그에 따르면 “모든 사회적 상황에서 공개적으로 게이 혹은 레즈비언이 된다는 것은 자아(self)와 다른 재현들(representations), 그리고 관계에 있어 가장 깊은 부분의 범주가 바뀐다는 것이다(Herdt, 1992: 59).” 그에 따르면 공개적으로 게이가 되기 전 남자는 동성애(homosexual)를 공유하는 작은 집단에 들어가 자신의 성애를 확인하게 되고, “동성애자를 졸업한 뒤 성인이 되어 게이로서 살아간다(Herdt, 1992: 61). 본 연구 또한 게이힐에 진입해 심리적 변환을 거치는 과정을 설명한다. 그러나 본 연구가 서술하는 심리적 변환 과정은 그가 설명하는 것처럼 공개적으로 자신의 성적 지향을 표현하고 게이로서의 삶을 살아가게 되는 것이 아니라, 일상에서 게이라는 역할을 가지고 임할 수 있는 분리된 영역을 만드는 것이다. 또한 미국 게이 집단엔 스톤월 항쟁과 AIDS(후천성 면역결핍증)을 둘러싼 정체성 정치의 맥락이 존재하며, 이는 한국 사회와 구분되는 지점이다. 따라서 미국의 역사적 맥락과 현재의 한국, 그 중에서도 서울의 상황은 병치되기 어렵다. 한국 대부분의 게이 남성은 게이 집단에 속하더라도 그곳을 떠나 다른 일상 영역에서는 이성애자로 비추어지며 생활하는 경우가 대부분이다.

2. 드랙에 관한 연구

드랙은 젠더를 횡단하는 존재로 설명되어 왔다. 인간이 가진 신체 성별이 본질적인 것이 아닌, 수행되는(performative) 것이라는 주장의 근거로 드랙이 소환된 것이다. “드랙퀸은 단순한 사회적 구성물로서의 젠더를 드러내는 상징의 한 유형(Greaf, 2015: 655)”이라는 설명이 대표적이다. 여성의 형상을 띤 드랙'퀸'이 초여성성(hyper-feminity)을 표현한다고 보거나, 드랙퀸을 “필수적으로 여성을 흉내내진 않더라도, 여성의 옷을 입고 퍼포먼스하는 게이 남성(Rupp, Taylor, & Shapiro, 2010: 276)”으로 설명하기도 한다. Kumbier(2003)와 Egner & Maloney(2016) 또한 드랙퀸이나 드랙킹을 여성성 혹은 남성성을 전복시키는

(subversive), 혹은 굴절하는(bending) 존재라고 설명한다. Shapiro (2007), Surkan(2003), Taylor & Rupp(2004)의 연구 또한 이성애적 성별 규범이 불변하는 자연적 질서가 아니며, 성별에 관한 본질주의적 관점을 피하기 위해 트랙을 동원했다.

젠더란 유용하게 사람들을 분류하기위해 만들어진 개념으로, 어원을 따지자면 관련어인 장르(genre), 포괄적인(generic), 속(genus)처럼 ‘종류’의 의미를 지닌다. 젠더는 20세기에 출현해 성(sex)과 분리되어 지배적 상징으로 여겨지기 시작했으며, 다양한 모습을 가진 삶과 사람들은 젠더라는 관념적 상상물로 환원되었다. (옥스퍼드 영어사전 참고) 섹스(sex)와 젠더(gender)는 서로 대비되어 젠더는 사회적으로 구성되는 성별을 의미하고, 성별은 태어나면서 신체적으로 형성된 성별을 가리켰다. 그러나 실제 생물학적 성별은 여성과 남성으로 나뉘지 않을뿐더러 젠더 또한 그렇다.

트랙에게 젠더는 표현되고, 비틀어질 수 있는 하나의 도구이며 과장될 수도, 전복될 수도 있다. 트랙쇼에서 젠더는 공연자와 관객의 관계에서 당연히 합의를 역할 중 하나로 이해되며, 그것을 표현하는 방식은 다양하다. 대부분 트랙은 남성형 성기를 아래로 말아 넣어 고정시키는 행위(tucking)을 하고, 스타킹을 덧신는다. 여성의 신체를 표현하기 위해 가슴이나 둔부에 패드를 고정시키는 것은 선택적이다. 때로는 가슴 패드를 풍선이나 물주머니로 대신해 그것을 일종의 보형물로 사용하기도 하는데, 이는 여성성을 표현한다기보다 그것의 물질성을 풍자하는 것, 다시 말해 놀이의 한 요소로서 젠더를 활용하는 것으로 이해된다.

젠더에 국한해 트랙을 설명하는 것은 트랙이 여성과 남성이라는 양극의 스펙트럼에서 그 위치가 어디쯤인지를 가늠하며 오히려 트랙을 이분법적 젠더에 국한시킨다. 사회에서 일반적으로 공유되는 이분법적 젠더 규범의 관점에서 바라보았을 때는 남성의 신체를 가진 트랙이 공연을 할 때 여성성을 보이기 때문에 여성처럼 보여 질 수 있지만, 게이 관객에게 트랙은 여성과 남성을 따질 필요가 없는 공연자이자 트랙 자체다. 다시 말해 젠더로 트랙을 설명하는 것에서 전제되는 관점은 LGBT문화에 속한 내부인의 관점이 아니라 이성애규범을 전제한 외부인의 관점이며, 트랙이 본래 활동하는 LGBT문화의 관점과는 다른 맥락이 적용된다. 젠더는 모든 공동체에서 상황적 맥락에 따라 다르게 드러나며, 섹슈얼리티, 환경, 문화적 맥락과 관련이 있다. 실상 트랙이 활동하는 집단 내에서는 남자나 여자에 관한 질문이 중요하지 않으며, 트랙을 이분법적 젠더의 관점에서 이해하는 고정된 방식은 트랙이 여성과 남성이라는 이항의 젠더 스펙트럼에서 어디에 위치하는지를 가늠할 수는 있을지언정, 트랙이 속한 환경과 문화적 배경, 그리고 트랙을 하는 이의 개별 서사와 자아에 관해 논할 수 없는 것이다. 트랙에 관해 이해하기 위해선, '이해하다(understand)'라는 말의 어원처럼 '나란히 보아'야 하며, 남성과 여성이라는 두 극단을 가진 선형적 젠더 기준을 차치해 두어야 한다.

이러한 측면에서 게이 문화 속에 들어가 그들을 연구할 필요성이 대두된다.

그러한 연구의 예시로 게이 문화에 속해 내부인의 관점에서 민족지적 연구를 수행한 Esther Newton(1972)을 들 수 있는데, 그는 미국 시카고에서 공연하는 여성 분장자(Female Impersonator)에 관한 민족지적 연구를 수행했다. 그 당시 동성애자들은 가족으로부터 배척당해 집을 나오거나 다른 도시로 이주했고, 집이 없는 이들이 모여살기 시작했으며, 그 장소에서 대안 가족을 형성해 ‘엄마’라는 역할을 필두로 각자의 역할을 나눈 것이 캠프(camp)다. 그 속에서 여성을 잘 가장하는 이들은 공연자로 나서 게이 클럽, 이성애자 클럽, 관광 클럽에서 정기적 혹은 비정기적으로 쇼를 하거나 팀을 이루어 공연했으며 다른 도시로 이동해 공연하기도 했다. 그들은 자신에게 낙인된 ‘비정상적’이고 가난한 이미지와는 극단적으로 대비되는 세련된(classy) 모습을 꾸며냈으며, 상류 사회(upper class)가 가지고 있던 문화 양태는 이들에 의해 적극적으로 참조되었다. 그가 서술한 여성 분장자는 엄밀히 말하자면 드랙과는 구분되는 다른 형식의 공연자다. 드랙은 과장되고 시끄럽고, 화려한 모습을 표현하는 반면 여성 분장자는 현실 속 여성을 최대한 비슷하게 표현해내는데 목적을 둔다. 그러나 캠프의 한 성원이 드랙쇼를 비롯한 여러 공연을 하면서 돈을 벌어 가족들에게 밥을 먹이는 엄마의 역할을 하기도 하며, 이처럼 여성 분장자와 드랙퀸이라는 역할, 그리고 캠프 내 역할은 모두 연관되어 있다.

제 3 절 연구 참여자 및 방법

1. 연구 참여자: 이태원 게이힐의 구성원들

연구 참여자는 서울 용산구 이태원에서 주로 활동하는 드랙, 그곳을 한 달에 1번 이상 방문하는 게이, 혹은 이태원에서 드랙으로 활동한 경험이 있거나 관련업에 종사하고 있는 이들로 구성되었다. 8명의 연구 참여자 모두 연구자가 연구를 시작하기 전부터 알아왔던 이들이며, 게이힐을 구성하는 일원이거나, 일원이었던 사람들이다.

본 연구 참여자들 중 미니 한은 트랜스 젠더 여성으로 이전에 여성이 되기 전 드랙을 했던 경험이 있으며, 이태원에서 게이 클럽을 운영했다. 그는 그곳에서 무대에 오르는 이들의 공연을 감독하고, 손님으로 오는 게이들과 많은 친분 관계를 형성했다. 당시 미니 한이 운영하던 클럽에는 항상 설치된 무대가 있었고, 드랙들은 그곳에서 정기적으로 출근하고 공연했다. 당시 공연했던 이들은 현재 잡지나 미디어 매체에 자주 등장하고 있으며, 그는 클럽의 운영자로서 드랙 공연을 감독함과 동시에, 의상이나 가발, 구두를 공연자에게 지원하는 방식으로 드랙 공연을 더욱 세련시켰다.

모어의 경우 현재 이태원에서 공연하지는 않지만 과거 약 20년간 이태원 게이

힐에서 드랙으로 일했다. 그는 발레를 전공한 이로, 기존의 드랙 공연과는 다른 스타일의 의상과 형식으로 예술성을 인정받았고, 드랙임과 동시에 한 명의 무용수로써 현재는 이태원이 아닌 극장, 갤러리 등에서 공연한다. 그 또한 게이로서 처음에 이태원에 드나들기 시작했고, 현재는 트랜스젠더 여성으로서 한 남성과 결혼해 아내의 역할을 하고 있다.

캄과 파이오나는 현재 이태원에서 드랙쇼를 하고 있는 공연자이며, 그들이 드랙쇼를 하는 곳은 게이힐에서 가장 오래된 드랙바 혹은 게이바이기도 하다. 현재 이태원에서 활동하고 있는 드랙은 20명 내외이며, 그 숫자가 많지 않기에 연구 참여자로 설정한 드랙의 수가 적음에도 불구하고 네 명의 연구 참여자를 통해 게이힐 전반의 드랙 문화를 이해할 수 있었다. 또한 본 연구자가 개인적으로 알고 지내는 드랙들과의 관계, 클럽에서 바텐더로 일을 했던 경험은 드랙 문화뿐만 아니라 클럽 문화를 관찰하는데 도움이 되었다.

네 명의 게이 연구 참여자는 모두 본 연구자와 친구 관계인 이들이며 지훈을 제외한 이들은 모두 3년 이상 알고 지냈다. 네 명의 연구참여자 모두 약속을 잡고 만나지 않아도 이태원에 가면 우연히 마주친 적이 있을 만큼 이태원에 자주 드나드는 이들이기도 하며, 그 중에서도 애디는 처음 이태원 게이 클럽에 방문했을 때 연구자와 친구가 되어, 약 6년간 게이로서의 일상을 확장해가는 모습을 옆에서 지켜보았다.

이름	현재 직업	게이힐 진입시점	비고
미니 한	사업가, 모델	1990년대	패션 전공, 드랙 경험자
모어	작가, 배우, 드랙	1990년대	무용 전공
캄	댄서, 드랙	2000년대	연기 전공
파이오나	일러스트레이터, 드랙	2000년대	디자인 전공
지훈	대학원생	2010년대	드랙 경험자 게이
애디	간호사	2010년대	드랙쇼 관객, 게이
준성	회사원	2010년대	드랙쇼 관객, 게이
정욱	큐레이터	2010년대	드랙쇼 관객, 게이

(표 1. 연구 참여자)

2. 연구 방법

게이힐을 구성하는 게이클럽이나 바는 1997년부터 생기기 시작해 사라지고 새로운 곳이 생겨나기를 반복했으며, 2023년 12월 기준 이태원역 인근(1km 내외)에 위치한 게이 클럽은 5개, 게이바는 21개다. 그러나 게이 클럽이 남성과 여성을 구분한 입장 기준을 적용하는 반면, 게이바는 그렇지 않은 경우가 많아 ‘게이바’의 명확히 구별하는 것은 어렵다. 게이들이 자주 가고, 손님 중 게이의 비율이 반 이상인 경우를 게이바라고 지칭한다면, 이태원에 위치한 게이바는 스물 한 곳 이상이다. 참여관찰의 범위는 이태원 소재 게이들이 많은 바와, 게이 클럽과 바 전반을 아우른다. 그 중에서도 주로 게이힐에 위치한 드랙쇼가 있는 게이바에서 드랙쇼를 관찰했으며, 드랙쇼가 없는 게이클럽에서는 게이들의 행동 양상과 여러 활동들을 관찰했다.

이태원에서 연구를 위한 참여 관찰과 자료 수집은 2022년 9월부터 2023년 9월까지 진행되었다. 방문할 때는 현장을 더 선명하게 기억하고자 사진, 영상을 찍고, 일지를 작성했다. 참여 관찰 기간은 본 연구자가 바텐더로 일을 하던 시기와 그렇지 않은 시기가 섞여있다. 일을 하지 않는 기간에는 일주일에 한 번 이상 게이힐에 방문해 드랙들의 쇼를 관객으로서 보았고, 이태원 외의 공간에서 이루어지는 공연의 경우엔 일반적으로 사진과 영상촬영이 자연스럽게 허용되기에 사전 동의를 받지 않았으나 이후 본문에 첨부될 경우 당사자에게 동의를 구했다.

면담 또한 이 시기에 진행되었다. 면담은 연구자로서 연구 참여자나 연구자의 집, 카페 혹은 연구 참여자의 사업장에서 진행됐다. 면담 과정에서 기존에 이미 관계가 형성되어 있던 이들과는 평소에 이야기하는 것과 같이 친구 혹은 지인으로서 이야기하되, 허락을 구한 뒤 그 내용을 녹음 혹은 녹화했다. 사전 질문을 각 연구 참여자별로 나누어 준비했지만 대화의 흐름에 따라 인터뷰를 진행했으며, 내용을 전사한 뒤 반복적으로 읽으며 더 이야기할 부분이 생긴다면 다음 인터뷰에 추가로 질문했다. 일을 하는 기간에는 매주 휴일 전날 밤에 바텐더로 일했고 평일에 연구 참여자들을 만나 면담했다. 참여 관찰하는 곳에서는 사전에 연구 참여자들에게 사진과 영상이 연구 자료로 수집될 수 있음을 명시하였고, 어느 때와 같이 드랙쇼가 있는 게이힐의 특정 장소를 방문해 공연을 촬영했다. 이때 연구 참여자가 아닌 다른 이들이 영상에 함께 담길 경우는 그 자료를 타인에게 공개하거나 공유하지 않았으며, 논문에도 첨부하지 않았다.

이태원 게이힐에서 참여관찰하는 경우, 평소에 알고 지내는 게이와 함께 일했던 동료들과 이야기하거나, 클럽에 들어가 다른 게이들과 함께 ‘놀았다.’ 연구자라는 새로운 정체성을 획득하기 전에 게이힐에서 놀았던 것처럼, 그들과 함께 그곳에서 벌어지는 놀이에 동참했으며 다만 달라진 것은 연구자로서 관찰하는 기간에는

현장에서 트랙, 게이들과 적극적으로 질문하며 다가가 대화했다. 트랙쇼가 있는 클럽에서는 연구 참여자들이 그곳에서 일하고 있고, 연구 중이라는 사실이 이미 연구 참여자가 아닌 다른 트랙들에게 공유돼 다양한 이들과 트랙쇼나 게이문화에 관해 이야기할 수 있었으며, 그들은 연구자가 붙잡고 늘어지는 것을 귀찮아하면서도 자세하게 대답해주었다. 예외적으로 연구 참여자가 아닌 이들과도 게이힐 골목에서 형식을 갖추지 않은 대화가 이루어졌는데 이는 녹음하거나 연구 자료로 수집하지 않고 이태원에서 발생하는 여러 상황들에 대한 해석에 참조했다. 그 외 모든 연구 자료 분석과 해석은 면담 내용을 녹화하고 전사한 것을 바탕으로 논문에서 제시되는 주제어들을 바탕으로 정리했다. 몇몇 면담의 경우 영상을 촬영하도록 허락받고 녹화하였는데, 면담 영상은 어떤 주제에 관해 이야기할 때, 발화자의 표정과 분위기 같은 비언어적 표현을 고려하는데 참조했다. 또한 본 연구는 서울대학교 IRB(Institutional Review Board)의 승인(No. 2211/004-016)을 받았다.

3. 연구자의 위치성

연구자는 2015년부터 많게는 일주일에 한 번, 적게는 한 달에 한 번 이태원에 방문하였다. 처음에는 다른 이들과 마찬가지로 유흥을 목적으로 방문하였지만, 2020년 11월부터 2022년 7월까지 이태원 소재 게이클럽에서 바텐더로 일했다. 당시 코로나 상황으로 인해 거리두기 정책이 불규칙하게 시행되었고, 그 때문에 출근하지 못하는 기간을 제외하면 약 15개월을 근무했다. 연구를 시작하기 전부터 일했고, 연구를 계획 하던 시기인 2021년 6월에 클럽의 운영자들에게 연구자로서의 신분을 밝히고 허락을 구한 뒤 근무하였다. 그 클럽은 이태원에 위치한 클럽 중 트랙쇼가 가장 인기 있었던 클럽 중 하나이며, 게이들의 출입이 가장 많은 클럽 중 하나였다. 코로나가 끝나갈 때 쯤, 2022년 8월 그 클럽은 업종을 변경했고, 현재는 바로 운영된다. 일하던 시기 연구자는 그곳에서 주말 밤이나 공휴일 전날 밤에 일하며, 그곳의 한 구성원으로서 그들과 일상을 공유했다.

연구자로서의 신분을 밝히고 난 뒤의 직원이라는 정체성은 내부자와 외부자로 나뉘는 이분법적 정체성이 아닌 애매한 정체성을 지니면서도, 관객 이상의 상호 교류를 가능하게 했다. 참여 관찰을 진행하는 공간에서의 생활은 연구자로서의 관찰적 시점을 내면에 보전하면서 공간의 생리에 동참하는 과정이었다. 본 연구자가 맡은 직무는 클럽에서 춤을 추는 이들에게 술을 주조해주고, 입구에서 입장을 관리하는 일이었다. 그 외에도 게스트 명부 관리, 개업 전후 청소하는 일을 함께했다. 트랙들이 상주하는 클럽에서 일을 했기에 그 중 일부와 친하게 지내며 그들의 집에 방문하거나 따로 만나 대화하는 경험도 적지 않았다. 일을 하기 전부터 오랜 기간 이태원에 방문하며 많은 지인을 알고 있는 상태였다는 것과 연구를 위해 상당한 기간 동안 일을 했다는 것은 연구 참여자가 되어주기를 부탁하는데 긍정적으로 작용

했다. 연구 참여자 중 1명은 연구자가 근무했던 클럽의 운영자 중 1명이었으며, 나머지 연구 참여자 대부분은 게이라는 공통점을 가지고 알게 되거나 이태원의 여러 장소들을 방문하며 알게 된 사이이다. 예외적으로 연구 참여자 모이는 공연을 따로 찾아갔고, 그 후 연락을 통해 연구자임을 소개하고 부탁했다.

연구 참여자는 면담을 통해 사적으로 대화를 나누는 것을 주된 목적으로 설정했기에, 그 수는 통상적인 민족지적 연구에 비해 적게 설정되었다. 그러나 연구 목적으로 이들의 경험을 해석하고 서술하는데 있어 연구자가 2015년부터 경험한 이태원에서의 관계들과 경험들은 배경이 되었다. 연구자는 게이로서, 2015년부터 이태원에서 놀기 시작했다. 그곳의 게이들과 여러 관계를 거치고 서사를 공유한지 8년 이상의 시간이 지났으며, 그 과정에서 여러 트랙/게이를 알아왔다. 참여 관찰한 공간들에서 비취졌던 본 연구자는 이태원에서 ‘(몇 년 전부터 알고 지냈는데) 대학원 들어간 애’였고, ‘연구를 명목으로 이태원 더 자주 나오는 애’였다. 이태원에서 게이클럽에 들어가기 전 골목에서 다른 게이들을 바라보고 있는 연구자의 모습은 관찰이 아닌 ‘잘생긴 남자를 찾는’ 게이였다. 트랙쇼를 관찰하는 연구자는 ‘트랙 해보고 싶은 애’로 비추어졌다. 이러한 경험적 배경은 관찰자와 연구 참여자 사이에 소통할 수 있는 범위를 넓혀주었고, 연구 주제와 관련한 고민을 심도 있게 만들어 주었다.

본 연구는 연구자 개인의 주관이 반영되어있어 자칫 지나치게 주관적이라 평가될 수 있을 것이다. 객관주의는 구조나 현상을 집단의 맥락 바깥에서 이미 구성된 실재로 취급함으로써 관점을 실체화할 때 비로소 결론에 도달하기 때문이다. 그러나 본 연구를 위해 게이힐에서 진행한 참여관찰은 게이힐 내의 구성원으로서 그곳에 참여하는 공동 주체의 입장에서 진행되었다. 이러한 연구자의 위치성은 행위자의 일상적인 실천과 의미세계를 신체에 각인된 실천 감각(embodied practical sense)을 바탕으로 이해할 수 있다는 이점을 가진다.(Bourdieu, 1992 참고) 관찰자 시점의 연구자라는 정체성은 벌어지는 상황들을 임의적인 분류 도식에 대입하는 오류를 범하기 쉽지만, 연구자가 직접 체험하며 느꼈던 감각은 텍스트에 의해 기술된 게이문화나 트랙의 퍼포먼스를 텍스트에 국한해 현장을 해석하지 않을 수 있도록 만들었다.

연구자로서의 정체성을 획득하고 연구 참여자가 되어주길 부탁한 이들 중에서는 자신의 ‘삶’이 연구 대상이 되는 것에 반감을 표하는 이도 있었다. 젠더나 성소수자 담론으로 트랙이나 게이 문화를 설명하는 방식에 부정적인 반응을 보이는 이들도 있었으며, ‘연구 대상’이 된다는 것 자체에 부정적인 이도 있었다. 연구를 기점으로 어떤 이와는 사이가 멀어지고, 반대로 어떤 이와는 오히려 가까워졌다. 자신의 경험과 생각들을 풀어내고 타인에게 이야기하는 기회를 긍정적으로 인식하는 이들은 흔쾌히 연구 참여자가 되어주었다.

제 2 장 연구현장: 밤에 빛나는 언덕

제 1 절 게이힐의 형성

1. 1990년대 이전: 미군과 기지촌

용산이 서울 중심을 전시에 빠르게 수복할 수 있는 군사적 요충지라는 점은 현재 용산이 다양한 문화가 혼재되어있는 상황과 무관하지 않다. 임오군란을 진압 하러 조선에 온 청나라 군대가 1882년부터 용산에 주둔했고, 1893년 3월 조선에 농민 전쟁이 발생하자 이를 핑계 삼아 일본 군대가 들어왔다. 당시부터 청일전쟁(1894-1895)을 계획했던 일본은 군대의 일부를 효창동 부근에 주둔시켰다. 이후 러일전쟁(1904-1905)을 빌미로 일본은 용산 근처로 주둔군을 이전, 증원하며 패전 전까지 용산 일대를 점령했다. 제 2차 세계대전 이후 1945년 9월 미 제24사단이 일본의 군사기지를 그대로 인수했고, 용산은 국가 내 탈영토화된 공간으로 본격적으로 변모한다. 그 후 미군의 용산기지가 형성되면서 이 인근의 이태원에서 기지촌이 형성되었고, 미군이 이태원 상권을 주도하기 시작했다(용산문화원, 1999).³⁾

한국전쟁 이후 용산에 주둔하는 미군이 경제를 주도하면서 이태원과 삼각지 일대는 기지촌이 형성된다. 이태원은 그 중에서도 당시 매매춘과 유흥업소가 모여 있던 중심 장소였다. 특히 현재는 게이힐(Gay hill)이라고 불리는 골목에서 10m쯤 떨어진 다른 골목은 후커힐(Hooker hill), 말 그대로 ‘창녀들의 언덕’으로, 미군을 상대로 기지촌 여성들이 성 노동을 하던 거리였다. 기지촌에서 성 노동에 종사하던 이들은 지정 성별 여성 이외에도 다양하게 존재했다. 당시 남성들은 여장을 하고 ‘양색시’로 생활하기도 했으며, 여성들이 남장을 하는 경우도 흔했다.

서울 이태원(梨泰院) 양부인촌에 三 명의 남장여인(男裝女人)이 살고 있어 가끔 양색시를 처로 삼아 변태적인 여색(女色) 생활을 하는가 하면 그들 부부끼리 찌고 등을 쳐먹고 있어 이야기거리가 되고 있다 ... 짙막한 머리에 ‘잠바’ 차림이며 훌태바지에 「모던」한 구두를 신은 정은 10년 전에 수원에서 상경, 양부인 노릇을 해왔는데 4년 전 마음과 몸과 돈을 고스란히 바쳐온 한 사나이로부터 호되게 배신당한 후, 독신으로 살 마음을 먹고 남장 - 같은 양부인인 김미자(金美子)양과 동서생활을 해왔으며 ... 전(田)은 4년 전에 대구(大邱)에서 상경, 역시 남자로부터

3) 임진왜란 이후부터 전쟁 이후 남아있던, 혹은 전쟁 때 일본군으로부터 성폭행 당해 다른 민족의 아이를 배고 키웠은 이들이 모인 공간을 다를 이(異)에 아이 뱌 태(胎)자를 써서 이태원이라 부르기 시작했다는 설명도 존재한다(한국민족문화대백과사전 참고).

배신과 남장 「봄」에 물들어 낮에는 남자 행세를 하고 밤이면 여장, 미군을 상대하고 살아왔던 것이다(조선일보, 1964년 3월 3, 루인, 2012: 251에서 재인용)

전국에 트랜스젠더들이 이태원에만 있었던 것은 아니지만, 당시 많은 트랜스젠더들은 이태원으로 모여들었다. “1970년대 트랜스젠더 관련 기록은 1960년대부터 기지촌 이태원에 다수의 트랜스젠더가 살아왔음을 알려준다. 특히 트랜스젠더 ‘포주’와 성노동자 집단 관련 기록은 앞서 추론했던 시대 즈음부터 트랜스젠더 전용 업소가 존재했을 가능성을 암시한다.”(루인, 2012:259) 1962년 직업군인 출신의 남성이 미군전용술집 ‘세븐클럽’을 개업했고, 그곳엔 남성을 ‘접대’하는 여성뿐만 아니라 남성도 있었다. 《이제는 말하고 싶다》라는 인터섹스로서의 자기고백 서사를 출판한 문옥정의 이야기를 참고하자면 이태원에는 “천대받고 내몰린 사람들이 모여 살기에는 좋은 곳(문옥정, 2005: 155)”이었으며, 이태원의 양공주는 시스젠더 여성뿐만이 아니었다. 남장여자, 여장남자, 트랜스젠더, 인터섹스와 같이 다양한 성별이 양공주라는 기호 아래 포섭되었다.

미군을 상대로 매매춘이 성행하던 골목에 게이들이 모여든 시점은 특정할 수 없다. ‘미국문화’라는 언설로 ‘변태적인’ 행위를 하는 이들이 이태원에 모인 것은 당시 기사를 근거로 1960년대일 것이라 추정되는데, 변태적인 행위란 당시 ‘미풍양속’에 위배되는, 다시 말해 이성애 혹은 정상가족 규범을 따르지 않는 이들이고, 현대적 의미의 게이나 트랜스젠더 역시 여기 속한다. 게이가 이태원에 모인 시점은 아마 기지촌에 남성 양공주가 생기기 시작했던 시기와 비슷한, 1960년대 기지촌이 형성된 직후일 것이라 추정된다. 미군 남성을 대상으로 매매춘을 하는 이들 중에는 남성도 섞여있었고, 그들이 모두 트랜스젠더는 아니었기에 남성으로서 남성을 성애의 대상으로 삼는 이들 또한 비슷한 시기에 이태원에 모여들었다.



<그림 1. 1988년 당시 이태원 소방서 뒷골목, 서울역사아카이브>

“1970년대 이태원에서 사용한 ‘게이’란 용어는 현재 의미에서 트랜스젠더일 가능성이 높(루인, 2012: 261)”은데, 양공주 중에서는 여장을 하고 남자와 성관계를 맺는 이들 또한 있었고, 당시 매매춘에 종사하던 그들이 ‘게이’로 통칭됐기 때문이다. 다시 말해 그 당시 ‘게이’는 현재 트랜스젠더 혹은 복장전환자라고 불리는 이들로 추정되며, 게이힐에 처음 생긴 게이바도 드랙바다. 후커힐과 게이힐의 구획은 생물학적 성별에 근거하지 않으며, 현재에도 트랜스젠더 여성이 일하는 유흥주점과 게이바는 이태원 소방서 뒷골목에 혼재한다. 게이힐에 드랙쇼를 하는 바는 1997년 처음 생겼으며, 현재까지 영업 중이다. 그곳에 처음부터 드랙쇼가 정기적으로 있어 왔던 것은 아니다. 그곳은 원래 게이바로 출발했지만, 일하는 직원끼리 재미삼아 여장을 하고 작은 무대에서 립싱크쇼를 하기 시작했고, 그 쇼가 반응이 좋아지면서 현재까지 이어져오고 있다.

최종일(2003: 41)은 “(게이) 커뮤니티가 이태원에 등장하게 된 데에는 이태원 지역과 게이 문화에 대한 사람들의 인식 사이에 연결점이 있었기 때문”이라고 설명하는데, 루인(2012: 252)은 이태원이 “미군기지 근처였기에 미국 문화를 받아들이기 쉽고 미국 문화의 영향에서 자유로울 수 없는 공간”임을 감안하면서도, 1950년을 전후로 미국에서 매카시 광풍이 일었던 점을 고려해 단순히 동성애자들이 미국 문화의 영향을 받아 이태원으로 모인 것이 아님을 지적한다. 1960년대 후반까지 소도미법에 따라 미군 남성끼리 성관계를 하거나 게이술집을 갔다는 이유만으로 체포당할 수 있었던 상황을 고려하면, 자국이 아니라고 한들 이태원에서 미군들이 동성애적 행위를 자유롭게 할 수 없었다는 설명이다.



<그림 2. 2023년 7월 후커힐 모습, 트랜스젠더 업소가 다수 자리하며, 그 외 소수는 외국인이나 영어를 사용하는 손님 위주로 장사한다.>

전쟁 후 한국에게 미국은 피폐한 현실을 벗어나게 만들어주는 환상의 제공자이자 욕망의 대상이었다. 미국은 본받아야 할 대상(object)이었음과 동시에, 그러한 관계성에서 형성된 대한민국이라는 주체는 타자의 욕망을 채워주기 위한 제물로 여성을 ‘봉헌’했다. 희생의 제물로 내세워진 여성은 대한민국이 주체가 되기 위해 지워져야만했다. 이 같은 맥락에서 이태원에 게이힐이 형성된 배경에는 미국문화, 혹은 백인 우월주의가 빚어낸 환상보다 당시 이태원이라는 지역이 한국의 식민화된 주체 관념을 떠받드는 비체(abject)의 역할을 수행해온 역사가 존재한다. 비체란 주체(subject)와 대상(object)의 대립관계에서 주체가 되기 위해 탈락되어야 하는 것, 주체도 아니며 대상도 아닌 것(Neither subject nor object)을 의미한다.

“비체가 되는 것은 동일성(identity)이나 체계, 그리고 질서를 교란시키는 것(Kristeva, 1982: 4)”이기에, 타자의 욕망을 상상하는 주체는 ‘나’를 만들기 위해 ‘무엇인지 알 수 없는 어떤 것’, 다시 말해 비체를 버려야한다. “그것(비체)은 아주 가까이 있지만 동화될 수 없는 곳에서 욕망을 불러일으키고 … 나와와 관계향이 아니며, 나에 대항하는 것이라는 가치만을 갖는다(Kristeva, 1982: 2).” 기지춘 여성들은 ‘선진국민’이라는 정체성을 ‘정상적’으로 융합하기 위한 발판이 되어야 했고, ‘양공주’, ‘매춘녀’, ‘위안부’, ‘양갈보’, ‘창녀’와 같은 이질적 존재로 기표화(signified)되어 ‘나’라는 주체의 위치에 설 수 없는 이들로 위치지어졌다. 그 중에서도 양공주는 부계로 이어지는 ‘순수 혈통 민족’의 신화를 오염시키는 존재였기에 그들의 존재는 민족의 수치이자, 훼손된 한국 남성의 주체성을 상징하는 흉터였다.

“양공주에 대한 한국 남성들의 이와 같은 비난은 사실 양공주의 경제력에 기생해야 하는 남성 주체의 자기 비하감과 모멸감의 발로(김연숙, 2003: 131)”였고, 그러한 비난의 현실적 결과는 지워진 이들의 몫이었다.

“1989년, 윤락녀와 향락 산업 종사자 수는 줄잡아 120만에서 150만명, 향락 산업의 연간 매출액은 GNP(국민총생산)의 5센트 이상에 해당하는 4조 원 이상에 이른다고 추정 발표”(경향신문 1990년 3월 29일)했다는 기사가 주요 언론에 보도 될 정도로 한국의 매춘 산업은 그 규모가 거대했다. 그리고 이태원은 1980년대까지 그러한 매매춘산업의 중심지였다. 기지촌 형성 초기부터 이태원을 비롯한 용산 기지촌 일대가 미군 남성들의 성욕을 해소할 목적에 걸맞게 구획되어왔기 때문이다. 이는 한국전쟁 이후 이태원 소방서 골목에 외인 클럽이라고 외국인들만 출입할 수 있는 ‘UN클럽’이나 ‘세븐클럽’, 후커힐을 비롯한 ‘홀하우스(whorehouse)’가 생길 수 있었던 배경이기도 하다.

이태원 외인 클럽에서는 생물학적이든, 문화적이든 상관없이 ‘여성’으로 호명되던 이들이 주로 매매춘을 겸하며 유흥을 상품화했고, 그 중 많은 이들이 폭력과 마약으로 죽었다. 그럼에도 불구하고 정부는 사창의 변성이 국가 경제에 이바지하기 때문에 여성의 상품화를 방임하거나, 장려했다. 1960년대 박정희 정권은 “매매춘을 불법으로 규정하고 있으면서 한편으로는 ‘안보와 교환된 안락한 섹스’를 위해 기지촌 여성을 관리하고 ‘애국자’라 부르며 칭송하는 등 이중적 태도를 보였다.”(강준만, 2012: 102) 박정희 정권은 그들에 대해 “적절한 사회적 보상이 돌아가게끔 애쓰기보다는 오히려 그들을 탄압하는데 앞장섰다.” (ibid: 109) 5.16 쿠데타 이후 ‘매춘근절’을 위시하면서도 외화를 벌어들일 수 있다면 ‘매매춘 특정구역’을 설정하고 ‘기생 산업’을 육성했던 당시 정국은 ‘경제선진국’이라는 칭호를 얻기 위해 ‘정조’를 저버리는데 거리낌이 없었다.

이태원의 역사가 보여주듯, 전쟁으로 표상된 남성성이 만들어내는 ‘여성’은 신체 성별이 여성인 자에만 국한되지 않았다. 한국인의 시선에서는 미군과 성적 관계를 형성하는 남성들이 ‘호모’로 보였겠지만, 그 당시 미국인과 교제를 하거나, 매매춘하는 등 미군에게 삽입의 대상이 되는 이들은 ‘양공주’라는 기호로 통합됐다. 여장을 하고 양공주로 일하던 남성은 기지촌 여성들의 자치선도단체에서 활동하기도 하고, ‘중성’이라 불리며 자치선도단체 간부로 활동하기도 했다. 당시 ‘남성’이라는 사회적 기표는 여성을 ‘먹여 살리는’ 경제력을 조건으로 두었다. 따라서 정부로부터 인가받은 ‘안보’를 표방하며 이태원 상인들에게 막강한 경제력을 행사하는 미군들이 ‘남성’이고 ‘가부장’이었다. 양공주는 이상의 《날개》에 나오는 아내의 역할처럼 몸을 팔아 한국 남성을 먹여 살렸으나, 남성은 날아가야 하는 존재였고, 여성은 지워져야 하는 존재였다.

2. 1990년대-2010년대 : 새로운 세대

1990년대 이후 이태원의 여성 성노동자는 점차 사라졌다. 그 이유로는 이태원 소방서 뒷골목의 유흥단지에서 미군의 영향력은 점차 축소되기 시작한 것을 뽑을 수 있다. “1964년 기준 일인당 국민소득이 104달러이던 시절, 한 달에 120달러의 임금을 받는 미군 사병의 위력은 그들의 ‘부재’를 상상하기 힘들 정도(이나영, 2007: 32)”였지만 90년대 이후 한국인들 또한 소비력을 가지게 되면서 이태원 상권에 끼치는 영향력이 커진 것이다. 또한 미군이 한국인을 살해하거나 폭행한 사건이 연달아 보도되고, 1980년 5.18 민주화운동과 1987년 6월 민주항쟁을 거치며 군부독재를 목인한 미국에 대해 반미감정이 거세지면서 이태원의 ‘미국스러움’은 빛을 바랬다. 또한 2001년 9·11테러가 발생하였고, 게이힐과 인접한 곳에 이슬람 사원이 있기 때문에 미군부대에서 미군의 이태원 소방서 뒷골목(게이힐, 후커힐) 출입을 금지하기도 했다. 기존에 미군을 상대로 성 노동을 하는 거리였던 후커힐과 클럽들은 점차 한국 남성을 주된 손님으로 시작했고, 트랜스젠더 클럽인 ‘여보여보’가 성행하기 시작했다.

본래 시스젠더 여성이 있던 자리에 트랜스젠더나 게이가 모여든 이유는 한국 사회의 가부장적 규범이 양공주와 트랜스젠더/게이를 혐오하는 방식이 달랐기 때문이다. 시스젠더 여성은 ‘창녀’라는 기호 아래 포섭되는 주된 집단이었지만, 트랜스젠더 여성이나 게이는 아니었다. 트랜스젠더와 게이라는 기호는 ‘변태’, ‘이상성욕자’ 등의 기호로 소환됐다. 창녀와 변태 모두 혐오의 대상이 되는 것은 마찬가지였지만, 그 중에서도 변태는 90년대 대학 사회의 동성애자 인권운동과 동성애자인권 연합과 같은 시민단체로부터 포섭되어 ‘다양성’이라는 새로운 존재의 준거를 마련할 수 있었다. 또한 ‘선진적’인 미국 문화의 이미지를 유지해야하는 이태원 상권 입장에서도 ‘자유로움’은 놓칠 수 없는 기치였으며, ‘자유로움’은 한국의 전통적인 성규범에서 벗어난 다양한 실천양식을 포함했다. 1997년 이태원이 관광특구로 지정되면서 쇠락한 이태원의 상권을 되살리고자 하는 목적을 위해서도 미군의 향수(享受)가 필요했고, 그 어느 곳보다도 소방서 뒷골목은 그 향수가 짙게 어려 있었다.

송도영(2007: 99)은 “이전에 어느 한 외래세력이 절대적인 힘을 행사하던 공간에서 그 외래세력이 만들어낸 틈새를 이용해 점차 다양한 다른 외래 인구들이 자신들의 문화영역을 만드는 경우”로 이태원의 변천 과정을 설명했다. 그의 말처럼 미군이 점차 줄어들고 난 뒤의 이태원은 다양한 인종과 문화권 인구(아프리카, 유럽, 동남아시아, 영미권, 중동권 등)들이 각자의 영역을 점유하기 시작했다. 이전에 미군을 중심으로 형성되었던 상권은 주로 서구의 ‘고급스러운’ 혹은 ‘힙한⁴⁾’ 이미지

4) ‘힙(hip)하다’라는 말은 2010년대부터 한국 사회에 유행어처럼 사용되는 말이다. 하위문

를 표방했고, 그 외에도 다국적 음식문화가 유입됐다. 한남동에는 외인들이 떠나간 외인주택단지에 부유층을 위한 주거단지가 건설되기 시작했고, 한남동으로 향하는 이태원로 골목 주변에는 카페와 미술관 같은 문화공간이 생겼다. 이태원의 유흥공간에서는 여러 음악, 춤, 퍼포먼스들이 창발했고, 한국 초기 대중음악계의 많은 유명인들이 이 시기에 이태원에서 활동하다가 가요계로 진출했다.

송도영의 설명처럼, 이태원의 다문화적 영토들은 서로 융합하지 않고 교차하며 형성됐다. 미군의 영향력이 축소된 후 이태원(이태원 역에서 녹사평 방향)에는 빌라촌, 양복점이나 가구점, 식당거리 등이 다양하게 존재하게 되는데, 이는 각각의 시공간을 나누는 실질적 경계가 있기 때문에 가능했다. 그중에서도 유흥업소는 주로 늦은 밤(클럽은 11시 이후)부터 운영해 지리적 경계가 맞닿은 곳이거나 혼재된 거리더라도 활동하는 시간대가 겹치지 않으면 서로 마주칠 일이 없다. 그 중에서도 게이힐의 클럽들은 자정이 넘어 오전 두 시부터 네 시까지 가장 붐빈다.

90년대에 들어서 ‘게이바’라고 불리던 곳들이 이태원에 등장했다. 현재까지 드랙쇼를 필두로 영업 중인 트랜스가 1997년에 게이힐에 처음 생겼고, 그 시기를 전후로 가르송, 버즈, 플래티넘, 마디그라, 라노체, 스파르타쿠스, 스플래쉬, 아우토반, 아웃클래스, 아스피린, 오렌지, WHY NOT, ALWAYS HOMME, 존, 지퍼, 캘리포니아, 키웨스트, 채플린, 후시기 파슈 등 새로운 게이바들이 이태원에 생겨났다. 이태원에는 트랜스가 생기기 전부터 게이바가 있어왔지만, 게이힐에 생긴 게이바는 트랜스가 최초이며, 당시 그곳의 “월세가 싸서” 그곳을 중심으로 주위에 게이바, 클럽들이 생겨났다. 그 전까지는 명동, 신당, 종로 위주로 게이들의 게토가 형성되어있었다⁵⁾. 그곳에서 형성된 게이들의 문화영토는 이태원의 게이힐과 성격이 달랐는데, 신당, 종로의 거리에는 술집이 아닌 거리에서까지 자신이 게이임을 공개적으로 드러내기 어려웠다. 특히 종로의 경우 서울 중심지이며, 많은 인구가 유입되고 거쳐 가기에 게이바가 밀집된 골목이 외진 곳이어도 비게이들에게 노출되기 쉬웠다.

그와 달리 이태원 게이힐은 말 그대로 언덕이고, 언덕 위까지 유흥업소가 위치해있기에 게이바, 클럽 혹은 트랜스젠더바를 가는 것이 그 언덕으로 들어갈 유일한 목적이다. 따라서 그 골목에 있는 이들은 대부분 게이 남성이고, 여성이나 이성애자 남성이 있다고 하더라도 게이문화에 친화적일 가능성이 높다. 기지촌 형성 시

화를 중심으로 문화적 코드를 생산하는 이들이게 붙여지는 수식어이며, ‘힙스터’는 주로 저항적이고 독립적인 취향의 양식들을 선호하는 이들을 이른다.

5) 당시에도 드랙쇼를 하는 클럽이 게이힐에만 있었던 것은 아니다. 게이힐에서 300m 정도 떨어진 제일기획 거리에 위치했던 <올랄라>, <재팬>에서도 스트립쇼, 드랙쇼 등 다양한 쇼를 했다. 다만 이곳들은 주로 단체 관광객을 대상으로 쇼를 하는 곳이었으며, 그곳의 운영자는 이태원에서 꽤나 ‘끼를 잘 떠는’ 이들에게 공연을 제안했다. 드랙을 했던 이들은 무용이나 안무를 전공하거나, 해외에서 패션을 전공한 이였으며, 당시 드랙쇼를 하던 이들 중 일부가 현재까지 드랙으로 활동한다.

기에 구획된 폐쇄적인 지형이 게이들에게 안전한 장소를 제공한 것이다. 또한 종로는 앉아서 대화 하는 바 형태의 공간 위주지만, 이태원에는 클럽이 여럿 있었기에 일어서서 춤을 출 수 있는 클럽문화를 즐기기 위해선 당시 이태원이 유일한 선택지였다. 당시 클럽 문화를 즐기고자하는 이들 중에서는 자신이 게이임을 숨기는데 거부감을 가진 이들이 많았는데, 이는 앞서 서술했듯 한국에서 1990년대에 동성애자 인권운동이 생겨났고, 2000년에는 방송인 홍석천이 공개적으로 커밍아웃을 하면서 게이 남성을 이해하는 새로운 인식론적 근거가 생겨났기 때문이다. ‘다양한 인간 형상 중 하나’로 자신을 이해하기 시작한 이들은 ‘옷장 속에’ 숨거나 혼란스러워하기 보다는 자신과 교류할 수 있는 이들이 모인 장소에서 즐거움을 찾았다. 게이힐에서는 바나 클럽이 아닌 골목에서도 스스로를 숨기지 않을 수 있었기에, 그곳에선 어느 곳보다 자기표현과 몸을 가지고 하는 놀이들이 자유로울 수 있었으며, 한편으로는 클럽 문화라는 비교적 새로운 문화에 대한 갈증을 가지고 있던 이들을 불러 모으기도 했다. 이는 게이들 사이에서 세대 간의 단절이기도 했으며 ‘쿨(cool)하고 영(young)한’ 게이 문화의 탄생이기도 했다. 후커힐과 게이힐은 각각의 이름을 가지고 있지만 처음부터 흐릿한 경계를 유지했으며 2000년대부터는 게이힐에 있던 게이클럽이나 게이바들이 자리를 넓혀갔다. 후커힐에 있던 여러 바들은 현재 트랜스젠더 업소 위주로 남아있으며, 이성애자들을 위한 업소는 세 곳만 남아있다.

제 2 절 게이힐과 리미널리티

1. 은둔과 이태원 데뷔



<그림 3. 게이클럽 내부, 드랙쇼>

본 연구는 게이힐을 리미널리티 공간으로 해석한다. 리미널리티란 물리적 · 관념적 시공간을 구획하는 경계 사이에 서있는 상태를 의미한다. 리미널리티는 불안정한 고비나 혼돈 상태인 카오스에서 체계를 갖춘 코스모스로의 이행, 다시 말해 무질서에서 질서로 이행하는 통로로서 존재하며 그 속에서 개인들은 “이도저도 아닌 상태(Betwixt and between)”로 존재한다. 이도저도 아닌 상태란 터너(1982)가 그의 리미널리티 이론의 핵심을 설명하기 위해 사용한 문구다. 그는 아놀드 반 게넵(1960)의 작업을 차용해, 통과 의례를 통해 수행되는 다단식의 전환(transition) 과정을 설명하는데 있어 전환되는 장소와 상태를 동시에 설명하는데 리미널리티라는 개념을 동원했다.

“통과 의례는 장소, 상태, 사회적 위치와 나이의 변화를 동반”(van Gennep, 1960: 161)하며, 세 가지 단계 : 분리(separation), 전환(transition), 통합(re-integration)을 거친다. 부족 사회를 예로 들자면, 입사자들은 리미널리티 상태에서 기존의 사회 체계로부터 벗어나 보이지 않는 이들로써 존재한다. 그들은 일시적으로 불확정적인 존재가 되는데, 이때 세속의 사회적 관계가 단절되기도 하고, 그 이전의 권리와 의무들이 중단되며, 사회적 질서가 전도되는 양상이 보인다. 리미널리티 속 개인들은 세속의 상태에서 가지고 있던 기존의 사회적 지위와 분리되어 입사자(initiand)가 되고, 그 속에서 이미 리미널리티 단계를 거친 이들에 의해 특정한 과정을 겪게 된다. 리미널리티 공간은 “그가 ‘무엇인지’에서 ‘무엇이 될 수 있거나 될 것인지’를 연결하는 중간 장소다. 그들은 고정된 분류에서 벗어나 애매하고, 여기 있지도, 저기 있지도 않은 이도저도 아닌 상태를 경험하게 되며, 그들은 예전의 그 사람도, 앞으로 될 사람도 아닌 상태에서 전환을 겪는다.”(Turner, 1982: 159)

“리미널리티의 본질은 여러 요인을 분석해 가능한 패턴으로 자유롭게, 놀이적으로 재결합하는데 있다(1982: 159)”는 터너의 말처럼, 세계 도처에 존재하는 통과 의례에서 발견되는 상징들은 그 사회와의 관계들을 변환하는 것을 목적으로 한다. 게이힐이 리미널리티 영역으로 이해될 수 있는 이유는 단순히 그곳이 어둠이라는 조건을 띠고 있거니와, 무질서한 시공간에서 이성애 중심적 사회가 상징하는 ‘정상’과는 다른 존재들이 주인공이 되는 곳이기 때문이다.

게이힐에는 클럽과 바가 주로 위치해있지만 그 장소들이 모두 ‘게이’라는 특정 집단을 대상으로 운영되는 공간이다. 따라서 게이 남성이 이태원에 가는 데에는 단순한 춤이나 음주와 같은 향락이 동기로 작용하지 않는다. 술을 마실 수 있고, 춤을 출 수 있는 다른 공간이 많음에도, 게이 남성들은 자신과 게이라는 섹슈얼리티를 공유하는 이들이 배타적으로 모여 있는 곳인 게이힐을 다른 게이를 만나기 위해 찾는다. 남성들은 주말 밤이 되면 클럽이나 드랙쇼 같은 놀이를 찾아 그곳에 모여들고, 일상에서 자신이 게이임을 숨기고 ‘성인 남성’으로서의 의미와 권리에 충실하던 이들은 게이라는 정체성과 자신의 몸을 가지고 대중 가요(주로 걸그룹 노래)에 맞춰

춤을 추는 것에 집중한다. 그곳에선 ‘몸’이라는 상징이 그 어느 곳에서보다 노골적으로 통용되며, 언어의 변형(예컨대 남성 사이의 언니⁶⁾, 오빠라는 호칭 사용)이 이루어진다. 게이힐에 방문하는 대부분의 남성들은 20대에서 30대며, 그들 중 대부분은 평일 중 성인 남성으로서 비취지는 사회적 역할, 예컨대 자신의 직업적 역할을 이행하다가 주말 전날 밤, 자정이 지나고 그들은 이태원에서 게이로서의 자신을 드러낸다. 이태원 대부분의 클럽들은 밤 11시 이후 영업을 시작하고, 가장 붐비는 시간은 오전 두 시 정도다. 그 시간 이태원은 여러 주거공간들이 밀집한 허름한 언덕을 끼고 온갖 술과 음악이 시끄럽게 나뉘며, 혼란한 상태가 동틀 때까지 지속된다. 남성들은 그곳에서 현실 속 책무와 도덕을 망각하고 잠시 취한 상태로 다른 게이들을 만난다. 난무하는 욕설과 서로에게 장난스럽게 내뱉는 욕설들이 거리를 메우고, 그 목소리들은 분명 남성의 것이지만 내용이나 억양들은 미묘하게 비틀려있다. 남성들끼리 ‘넌’이라는 비속어가 포함된 다양한 지칭들이 통용되고, 어색하지 않은 비음과 교태가 만연하다.

지하로 들어가면 빨간 조명이 트랙쇼가 있는 클럽이 있고, 그 주변에는 심심치 않게 힐을 신은 트랙들이 돌아다닌다. 키가 큰 몇몇 트랙은 힐까지 신어 다른 남성들보다 머리 하나가 위로 우뚝 솟아있다. 골목에는 술에 취해 비틀거리는 남성들이 휘청거리며, 담배연기가 그 어느 곳보다도 많이 뿜어져 나오고, 골목은 술을 마시다가 이야기를 하러 구석진 골목을 찾아 앉아있는 이들로 어지럽다. 그들은 모두 자신과 비슷한 누군가와 함께 있다. 근육질이거나 덩치가 큰 이들은 그와 비슷한 이들과 어울리고, 어리고 체구가 크지 않은 이들 또한 비슷한 이들과 어울린다. 체격, 의상 양식, 나이가 비슷한 이들끼리 각자 무리를 짓는다.

터너는 “즐거움(entertainment)이 곧 리미널한 현상을 의미”(Turner, 1982: 114)한다고 설명하기도 한다. ‘사이에 끼다(held in between)’라는 즐거움이라는 말의 어원처럼 ‘이도저도 아닌’ 모습으로, 다시 말해 해가 뜨면 다시 일상으로 돌아가 이성애자 성인 남성의 모습으로 일상을 살아갈 이들이 게이힐에서는 사회가 승인하지 않는 모습으로 불확정적인 존재가 된다. 게이힐의 남성들에겐 자신의 나이, 이름, 직장 같은 사회적 신분을 밝힐 이유가 없으며, 자신의 주변에 모인 이들이 누구인지도 알 수 없다. 서로에 대해 무엇도 알 수 없는 상태에서, 오직 섹슈얼리티를 공유할 것이라고만 짐작하며, 누군가를 판단할 수 있는 기준은 몸이 유일하다. 어둠 속에서 남성의 몸은 누군가로부터 쟁취되기 위한 것으로 뒤바뀐다. 비언어적인 상징들은 범람하며, 성별 호칭은 놀잇거리가 되고, 춤은 화려해지며, 미묘한 눈빛과 같은 비언어적 표현들이 수없이 터져 나온다.

6) 게이 남성 간의 ‘언니’, ‘오빠’라는 호칭은 사용 맥락에 따라 의미가 변주된다. 보통 언니는 게이 남성들끼리 어떠한 성적 긴장감도 없을 때 쓰며, 오빠는 ‘남자다운’ 외형을 가진 상대에게 자신을 남성으로 내비치고 싶지 않을 때 쓴다. 오빠라는 호칭은 관계에서 이성을 전제하기에 비교적 잘 사용되지 않으며, 그에 반해 언니라는 호칭은 소위 ‘끼순이’ 게이 남성간에 보편적으로 사용된다.

게이홀이나 여타 다른 게이 집단 속에 속하지 않은 이들은 ‘은둔’이라 불린다. 흔히 부족사회 내 의례에서 아직 성인으로서의 권리를 획득하지 못한 신입자는 여성과 아이들로부터 분리되고, 외딴 곳에서 욕구를 금하며 은둔하는데 게이들의 ‘데뷔’ 전 은둔 상태가 섹슈얼리티(sexuality)나 성적 지향(sexual orientation)을 공개적으로 표현하지 않는 상태라는 점에서 이와 유사하다. 다만 게이들의 은둔상태는 다른 게이들이 모인 공간에 가지 않고도 온라인으로 남성과 연락해 성적 욕구를 충족시킬 수 있는 다양한 방법이 존재하기 때문에, 욕구 충족 여부에 따라 구분되는 것이 아닌 섹슈얼리티를 표현하는 오프라인 공간의 유무에 따라 구분된다.

현재 ‘게이’가 남성과 성애적 관계를 맺는 모든 남성을 통칭하는 경향이 크나, ‘게이’라는 호칭은 게이가 아닌 외부자의 입장에서 남성을 성애의 대상으로 삼는 남성을 칭할 때 쓰는 일반명사다. 게이라고 불리는 이들이 1인칭으로 자신을 설명할 때 ‘게이’라는 명사를 동원하는 경우는 드물다. 남성에게 성애의 감정을 느낀다는 것을 지각한 이들은 그 양상에 따라 다양하게 자기 자신을 설명한다. 디나이얼(denial), 은둔, MSM(Man who have Sex with Man), 이반, 이쪽과 같은 용어가 주로 동원된다. 이 용어들은 각자 특정 하는 집단이 다르다.⁷⁾ 각 용어는 사용하

7) 디나이얼은 남성을 상대로 느끼는 성적 흥분이나 애착심 따위를 감각하지만, 그 감각을 부정하는 이를 뜻한다. 그것을 부정하는 이유에는 사회적 차별과 만연한 혐오가 될 수 있으며, 특히 특정한 게이 공동체에 속해있지 않은 이들은 혐오에 근거해 게이를 상상하기 때문에, 상상된 ‘혐오스러운’ 게이에 대한 부정이기도 하며, 남성에게 성애를 인정하는 것이 그간 상상해왔던 자신의 자아와 합치되지 않는 것 또한 디나이얼(부인)의 이유가 될 수 있다. 이들은 자신을 게이와 동일시하지는 않지만 주로 온라인 공간에서 다른 남성을 만나 성관계만 맺거나, 게이 포르노를 소비하면서도 다른 게이 남성을 알고 지내거나 특정한 관계를 형성하지는 않는 경우가 대다수다. 은둔은 다른 게이들을 만나지 않는다는 점에서 디나이얼과 유사하지만 자신이 감각한 남성에게 성적 끌림을 부인하지는 않는다는 점에서 다르다. 은둔은 다른 게이 남성을 만나 연애를 하거나, 친구로 지내는 경험이 없는 상태이며, 그의 삶 속에서 남성에게 성애가 큰 부분을 차지하고 있지 않는 상태다. 그들은 연애를 시작하게 되더라도 타인으로부터 관계를 인정받거나, 자신이 사랑하는 사람과 만나고 있다는 사실을 타인에게 알리지 못한다. 일상에서 그들은 자신에 대해 거짓말을 하거나, 숨겨야 한다. 자신의 은둔 상태를 유지하려는 이들은 ‘게이’라고 주변인에게 알리는 것이 기존에 자신을 구성하는 다른 사람과의 관계에 피해를 끼치는 것, 타인이 자신을 바라보는 시선에 게이에 대한 편견이나 차별적 관습이 덧씌워져 왜곡될 수 있다는 것을 꺼려한다. MSM은 게이 남성뿐만 아니라 남성과 성교하는 모든 남성을 뜻한다. 다시 말해 여성이나 다른 성별과도 성관계하면서 남성과의 성관계하는 이들은 MSM에 포함되며, 남성만 성관계하는 이도 MSM이다. MSM은 특정 집단의 이들을 의미한다기보다 ‘남성과 성관계하는 남성’이라는 의미처럼, 그 사실만을 표현하는 용어로 쓰인다. 이반과 이쪽은 게이들의 은어로, ‘게이’라는 명칭이 사회적으로 내포하는 편견이 있기 때문에 그것으로부터 거리감을 확보하는 용도로 사용된다. 이반은 ‘일반’, 다시 말해 이성애자 남성이라는 일반 기준이 아닌 ‘이(2)반’, 다시 말해 동성애자 남성이라는 의미고, ‘이쪽’은 이쪽과 저쪽을 나누어 자신이 서있는 영역이 다른 쪽과는 다르다는, 즉 이성애자 남성이 아니라는 의미다. 데뷔 역시 게이 사회 내 통용되는 은어로, 일

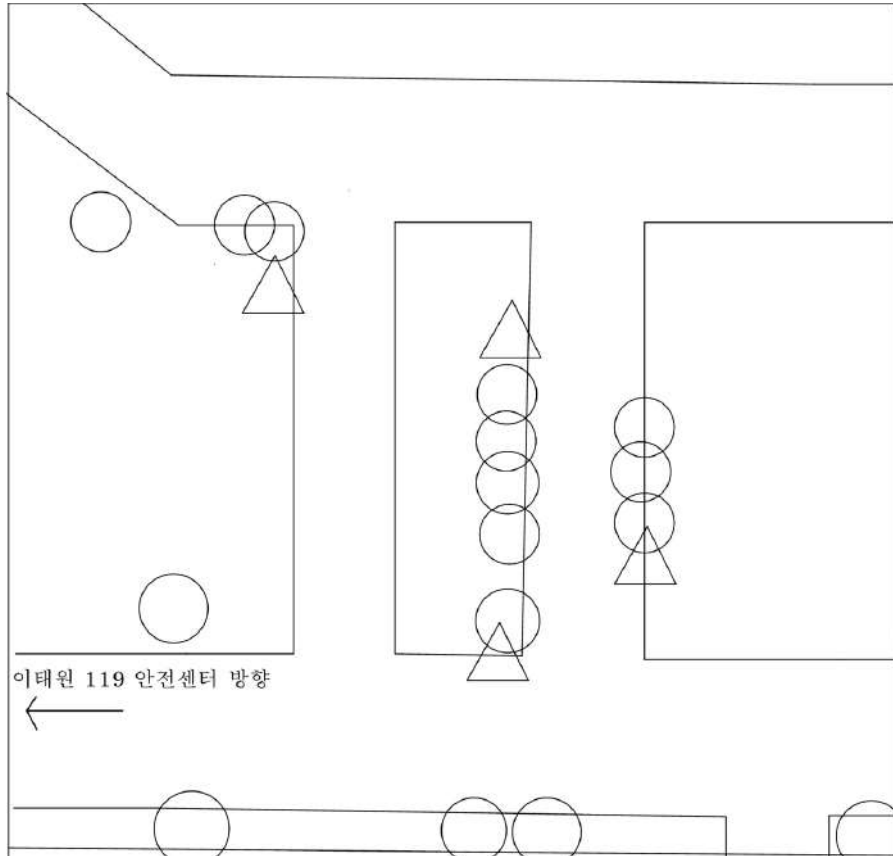
는 이가 속한 집단의 이해에 따라 자유롭게 해석된다.

본 연구에서 칭하는 게이란, 남성에 대한 성애를 부정하지 않으면서 주로 다른 게이 남성과도 성관계를 비롯한 여타 형식의 관계들을 경험해온 이들을 칭한다. 자신의 가족이나 게이아닌 친구 혹은 지인들에게 ‘커밍아웃(coming out)’을 하는 것은 게이아닌 조건이 아니다. ‘커밍아웃’을 해야만 비로소 게이로 인정받을 수 있다는 생각이 편재하는 것은 사실이나, 기실 게이아닌 된다는 것은 ‘밖으로 나오는 것’이 아니라 다른 게이들이 있는 곳 ‘안으로 들어가는(coming in)’ 과정이다. 본 연구에서는 자신을 게이로 바라봐주고, 그 스스로도 게이로서 비추어질 수 있는 타인들이 주변에 있는 이들, 다시 말해 게이힐과 같이, 섹슈얼리티가 유사한 이들이 모인 문화 속에 있는 남성을 게이로 칭한다.

게이힐의 골목까지는 누구나 갈 수 있지만, 게이들을 위해 점유된 장소들에는 항상 문지기가 있다. 마치 반 게넵(van Genne, 1960: 67)이 사춘기 의례(puberty rite)에 관해 설명했듯, 게이힐 내 의례적 공간에서 남성들은 일반 사회 내 없는 것처럼 여겨지는 게이로서의 인격을 수행하며 “섹슈얼리티의 세계(world of sexuality)”로 들어가 게이라는 성(性)을 부여받는다. 여러 의례과정에서 리미널리티의 공간이 외부로부터 안전하게 분리되는 것과 마찬가지로, 은둔에서 데뷔하는 과정이 이루어지는 시공간 또한 일반 사회로부터 분리되어 있다.

분리된 양상을 살펴보면, 현재 코로나 이후 새로운 클럽들이 많이 생겨나 게이힐의 클럽들에 ‘가드(guard)’라고 불리는 문지기(gatekeeper)의 역할이 축소된 경향이 있다. 거리두기 정책의 영향으로 영업시간이 축소, 변경되면서 그곳에서 일하는 이들의 자리가 줄어들었고, 코로나 이후에는 여러 클럽이나 바가 새롭게 생겨나면서 손님 경쟁이 치열해져 외부인과 내부인을 나누지 않는 경향이 생겨났기 때문이다. 그러나 여전히 게이클럽의 가드는 문지기 역할을 수행하며, 코로나와 이태원 참사 이후 2023년 상권이 회복되기 시작하면서 문지기의 역할 또한 회복되고 있다. 문지기의 역할은 게이들이 모인 특정 장소에서 그곳의 ‘분위기’를 망칠 의도가 없는, 이질적인 존재가 아닌 이들을 식별하는 것이다. 드랙쇼가 대중에게 많이 알려지고, 여러 미디어를 통해서 게이문화가 친근해지면서 시스젠더 여성과 이성애자를 비롯한 많은 외부집단의 게이힐 출입이 늘어났다. 외부인 중에서도 특히 여성이 일정 수준으로 많아지면 ‘게이클럽’이라는 공간의 정체성은 희석된다. 따라서 일정 수준 배타적인 기준으로 외부인을 여과하는 것은 그곳에 오는 게이들의 섹슈얼리티가 노출될 수 있는 위험을 줄이고, 그들에게 소속감을 제공하기 위한 조건이다.

반적으로 가수가 첫 무대에 올라 가수로서의 커리어를 시작하는 단계를 뜻하지만, 게이 은어로서의 데뷔는 게이아닌 드랙으로 첫 무대에 선다는 의미다. 종종 게이들이 모인 오프라인 공간에 가보지 않은 이가, 게이 클럽이나 바에 처음 놀러오는 것을 뜻으로 쓰이기도 한다.



(그림 4. 게이힐 속 클럽과 바. 세모는 게이클럽을, 동그라미는 게이바를 표시한다)

애디: 친구랑 간건데, 그 친구가 일반이었어. 근데 ○○○앞에 줄을 짝 서있는 장면을 목격하고, 누가 봐도 게이클럽인게 느껴졌어. 친구는 신기해하고, 그런 모습을 보고선 나도 신기해해야할 것 같고…. 난 솔직히 가보고 싶었거든? 근데 그런게 좀 무서웠던 것 같아. 개한테 들킬까봐.그 때는 내가 정체성을 숨기고 있었으니까…. 그리고 학교를 같이 다니는 애였어 가지고, 그 때는 학생이었고. 그런걸 들키면 내 학교생활에 문제가 있을 수도 있고…. (2023. 5. 23 인터뷰)

게이클럽의 문지기는 이성애 중심주의적 사회 규범을 게이클럽으로부터 단절시켜 게이들이 느낄 수 있는 소속감을 유지·관리한다. 그들이 ‘외부인’으로 판단하는 기준은 다음과 같다 : (1)미성년자, (2)여성의 비율이 게이 남성보다 많은 경우, (3)이성애자. 미성년자의 경우 신분증을 확인하고 사진과 실물을 대조하면 되기 때문에 간단하지만, 여성 비율을 관리하고 이성애자를 식별하는 것은 그렇지 않다. 이때 여성은 트랜스젠더와 드랙을 제외한 시스젠더 여성만이 포함된다. 여성이 남성과 함께 오더라도 그 남성이 게이가 아니면 외부인으로 분류된다. 또한 이성애자 커플에게 이태원 게이클럽을 ‘색다른 데이트 코스’로 소개하는 미디어 채널이나 사

회적 분위기가 존재해 이성애자 연인이 방문하는 경우도 많지만, 게이들은 이성애자에게 구경거리가 되고 싶어 하지 않기에 그들 또한 외부인으로 분류된다. 그 외에도 지나치게 만취한 이들, 게이힐의 여러 장소들과 전혀 어울리지 않는, 다시 말해 그곳의 구성원에게 적대적일 가능성이 있는 이들은 입구에서 차단된다.

여성은 게이클럽에 입장하기 위해 반드시 게이친구를 동반해야하며, 클럽 내 여성 인원 비율에 따라 수시로 기준은 달라지지만 보통 여성이 입장하기 위해서는 여성 한 명당 게이 남성 두 명의 비율이 유지되어야 한다. 또한 게이와 같이 오더라도 입장료는 더 비싼데, 각 클럽마다 기준이 다르지만 보통 여성은 남성의 입장료보다 3-4배를 내야 들어갈 수 있다. 여성의 입장 기준은 엄격하다. 입장을 거절당한 여성이 거리에서 친분 없는 남성에게 갑자기 친구 행세를 해달라고 부탁한 뒤 함께와 다시 입장을 요구하더라도, 문지기가 판단하기에 친구가 아닌 경우에는 입장할 수 없다.



<그림 5. 게이클럽 오픈 전 줄 서있는 모습, 2023. 08. 04 10: 38pm>

이성애자를 식별하는 기준은 현실적으로 명백한 기준은 없지만 단순히 구분된다. 남성끼리만 오더라도 이성애자는 게이들의 외형과는 조금 다른데, 대체로 게이클럽에 오는 남성의 경우 더 ‘맵시 있다’⁸⁾. 만약 그렇지 않아 불확실한 경우, 예컨대 입구로 들어오는 길에 쭈뼛대는 이들에게는 가드가 “이쪽이에요?”라고 물어보고 답변에 따라 식별한다. ‘이쪽’은 앞서 설명했듯 게이들의 은어이며, 이쪽이 무엇인지 모르는 이들은 외부인으로 분류된다. 상대적으로 나이대가 어린 이들은 이쪽

8) 게이 남성이 이성애자 남성보다 더 ‘맵시 있다’는 것은 어떤 실제적 의미보다는 일반 남성의 경우 자신의 신체적 외형으로 욕망의 대상이 되려는 경향이 적지만, 게이 남성, 그 중에서도 이태원의 게이 남성은 자신의 신체로서 자신을 표현해야만 타인으로부터 욕구의 대상으로 인정받는 경향이 강하기 때문에 자신을 꾸미는데 더 능숙하다는 의미다.

이 무슨 의미냐고 되묻는 경우도 흔한데, “게이예요?”라고 다시 물으면 대체로 이성애자 남성들은 게이클럽에 거짓말하면서까지 들어갈 이유가 없기 때문에 돌아간다. 구체적인 입장 기준은 직원만 알 수 있지만, 그곳에 들어오는 모든 게이들이 입구에서 줄을 서서 문지기로부터 손목에 티켓을 감고 입장하기 때문에 기다리는 동안 특정한 입장 기준이 적용되고 있음을 보고 들을 수 있다.

한국 사회의 게이 남성 대부분은 은둔 상태에서 다른 게이들을 만나기 시작하면서 은둔을 벗어난다. 즉, 다른 게이를 만나기 시작하고, 관계를 맺으며 자신의 수많은 부분 중 남자를 좋아하는 남자로서의 자신을 주인공으로 내세울 수 있는 서사를 만들어낸다. 그러나 게이인 이들에게까지 자신의 성적 지향을 밝히거나, 가족들에게 성적 지향을 밝히는 경우는 드물다. 앞서 이야기 했던 차별과 편견어린 시선이 자신에게 덧씌워지는 상황이 매우 흔하고, 그런 기진한 일을 일상에서 감내하는 것은 자신을 솔직하게 드러내는 것에 큰 가치를 부여하지 않는 이상 피로도가 크기 때문이다. 또한 저마다 게이임을 밝힘으로써 자신의 삶에 야기될 수 있는 변화에 느끼는 두려움의 정도가 다른데, 그 두려움이 클수록 게이라는 성적 지향이 삶에 가지는 비중을 줄이려는 경향이 있으며, 그러한 두려움은 일반 사회에서 비추어지는 ‘이성애자 남성’이라는 역할을 부정해서는 안 된다는 생각에서 기인한다.

데뷔한다는 것은 은둔 상태에서 자신과 성적 지향을 공유하는 이들이 있는 곳으로 들어간다는 것이지, 특정 개인이 차별받기 쉬운 성적 지향을 공개적으로 표현하고 인정받는다라는 것이 아니다. 다시 말해 데뷔와 오픈 게이(자신이 게이임을 불특정 다수에게 숨기지 않는 게이)가 되는 것은 다르며, 은둔이 거치는 전환은 본인의 성적 지향을 스스로 인지하고 타인과 공유하며 그 섹슈얼리티를 기반으로 하는 관계들을 늘려가는 것이다.

연구자: 그런 느낌은 없어? 게이힐에서는 너의 끼를 있는 그대로 보여주다가 이제 지하철 타고 집에 오면 다시 돌아와야 되잖아. 그런 거에 대해서 느껴지는 거리감?

애디: 없어. 거리감이 있다기보다는 오히려 재밌어. 일탈한 것 같고. 뭔가 나는 내가 장난 우스갯소리로 얘기를 하는 게 ‘끼 빠러 가자’ 그러거든? 그냥 우리끼리 끼 빠러 가자. 끼 안 좋은 거라서 빠러 가야 된다고(웃음). 투석 환자들이 투석 받으러 다니는 것처럼. 이태원이라는 장소에서 끼를 원 없이 빼고 나와야지 또 이제 좀 일상적인 그냥 평범한 사람처럼 사는 거야. (2023. 05. 22 인터뷰)

데뷔한 게이 남성은 게이힐이나 다른 게이와 함께 있는 특정 상황에서 게이로서의 자신을 표현할 수 있게 되지만, 이러한 변화가 모든 일상에서 게이로서의 자아를 내비칠 수 있는 상태로 이어지는 것은 아니다. 데뷔는 가족, 친구, 지인, 직장 동료 등 수많은 관계로 구성된 세계로부터 게이라는 성적 지향을 분리하고, 그것을 기

반으로 만들어낸 또 다른 세계를 확장시켜나가는 것이며, 그 분리된 세계는 어디까지나 이성애자 남성으로서의 모습으로 임하는 현실과 다른 영역에 머무른다.

데뷔를 통해 게이힐의 구성원으로 인정받는 것은 클럽 운영자에 의해 ‘게스트(guest)’ 명부에 적히는 방법도 있다. 명부가 없는 경우 개별적으로 연락을 통한다. 다만 이는 특정 클럽에 한정한 구성원으로서의 인정절차이기에 데뷔한 이들이 모두 거처지는 않는다. 게스트가 된다는 것은 게이클럽 운영자와 인간관계를 형성할 정도로 이태원에 잘 어울릴 수 있다는 의미로 통용되며, 경제력, 친화력, ‘자기표현 능력’⁹⁾을 조건으로 한다. 게스트가 되는 경우에는 클럽에 들어갈 때 대기하는 줄이 있을 경우 따로 기다리지 않고, 여성끼리만 와도 입장이 허용되며, 입장료가 면제된다. 이러한 이유로 게스트는 상징적인 의미를 가지는 면도 있으나, 대부분은 이태원에서 다른 게이들과 교류하고, 자신만의 커뮤니티를 형성하는 것에서 그친다.

연구자: ○○○가 게이들에게 어떤 공간이 되길 바라셨어요?

미니 한: 내 나와바리. 우리 집 … 거기 가면 뱀다까라 놀 수 있어, 거기 가면 나는 소속돼 있어. 거기 가면 나는 낯선 사람 취급받지 않아. 거기는 우리 게이들 너무 잘 지켜줘, 여자들도 많이 못 와, 너네들을 위한 공간, 나는 너네들을 위한 친구, 그런거지 … . 내가 이름은 못 외우잖아, 근데 맨날 보게 되면 얼굴은 기억하니까. 그럼 서로 알게 되는 거지. 애들끼리도 점점 의리가 있어서 매주 왔었어. 매주 오는 애들이 점점 커지면 천 명이 되는 거야… 나는 그 모든 친구들한테 인사를 하잖아. (2023. 05. 03 인터뷰)

연구자: 커뮤니티처럼, 매일 와주고 그랬던 사람들은 어떤 사람들이예요?

미니 한: 성격 좋은 애들이지. 성격 좋고 놀고 잘 노는 애들. (잘 노는 애들은) 그냥 놀러 와가지고 남들 눈치 안 보고 자기네들끼리 재밌게 노는 애들. 미친 사람처럼. 그리고 나이스하고 쿨하고, 쓸 줄 알고, 즐길 줄 알고 그런 애들이 꼭 나랑 친해지더라고. 계속 똑같은 애들을 한 1년 넘게 보다 보면 … 정이가잖아. 매주 나와서 인사해주고. (2023. 05. 18 인터뷰)

이태원에서 게이라는 성을 부여받은 이들은 은둔에서 벗어난다. 대부분의 남성동성애자가 자신의 성적지향을 숨기고 살아가는 사회적 상황에 따라, 이는 다른 게이들을 만날 때 크게 고려할만한 요소가 된다. 은둔으로 남아있기를 원하는 이들이 데뷔한 게이를 만난다면 자연스레 다른 불특정 다수의 게이들에게 자신이 숨기려하는 성적 지향이 노출될 수 있다. 따라서 그들은 자신과 비슷한 은둔을 만나기를 선호하고, 게이들이 모인 장소들을 기피한다. 또한 데뷔과정을 치른 게이는 은둔으

9) 연구참여자(미니 한)에 따르면, 자기표현 능력이란 게이들이 모인 공간에서 현실 규범 속 자신의 모습에 얽매이지 않고 ‘신나게’ 놀고, 꾸며낸 모습과 자신이 생각하는 스스로의 모습이 괴리되지 않는 ‘자연스러운 멋’을 표현해내는 능력이다.

로부터 ‘종태원¹⁰⁾’이라는 꼬리표가 붙기 쉬운데, 은둔은 온라인 공간에서 ‘종태원 X’라는 표시로 데뷔한 게이에 대한 경계를 표현한다. 또한 온라인에서 자신이 은둔임을 명시하고, ‘벽찬’ 게이, 다시 말해 자신의 은둔 상태를 유지하면서 만남을 이어나가기에는 버거운 이들과의 만남을 기피한다는 것을 우회적으로 표현한다.¹¹⁾

은둔은 다양하게 해석된다. 다른 게이 남성과 많은 관계를 유지하지 않고, 주변에 자신이 게이라고 알리지 않은 이들은 한편으로는 한정적인 인간관계 내에서만 연애를 할 수 있다고 생각될 수 있고, 서로 사랑하는 사이임을 타인으로부터 인정받을 수 없다는 것은 한계로 인식될 수도 있다. 연인 관계에서 다른 게이남성을 만나지 않는다는 것이 배타성과 안정감을 보장한다고 생각해 은둔 게이 남성과의 연애를 선호하는 이들도 있다. 데뷔한 게이라도 일반 사회 전반에 자신이 게이인 것을 드러내는 경우는 매우 드물기 때문에, 자신의 성 정체성을 폐쇄적으로 유지하는 이들이 오히려 연애 상대로서는 긍정적으로 인식되는 경우도 흔하다. 이러한 이유로 게이들 사이에서 은둔은 기피대상이 되기보다는 선호대상이 되기도 한다. 동시에 일반적으로 ‘종태원 게이’가 기피대상이 되는 것은 온라인 공간의 표면적인 차원에 한정된다.¹²⁾

연구자 : 예전에 ○○클럽 (근처) 갔을 때 처음에 줄 서 있는 거 보고 친구가 옆에 있어서 들킬까봐 무서웠다 그랬잖아. 근데 그 생각이 나중에 사라졌다고 그랬잖아. 사라진 게기가 있었어?

애디 : 게기는 없었어. 특별히 게기는 없었고... 이제 가다 보면 지인이 생기잖아. 그 쪽에서 알게 된 지인이 생기고, 그리고 그게 만약에... 뭐라 그래야 되지? 담배도 피다 보면 처음에 필 때는 기침 나고 이거 왜 퍼? 싶다가도, 생각이 나면서 피게 되잖아. 나는 약간 그런 거 같아. 워낙 흥도 많고, 클럽을 좋아하는 데 일반 클럽에 갔을 때는 거기 있는 사람들이 어쨌든 내 짝이 아니잖아. 사

10) 종로와 이태원을 합쳐 부르는 게이 은어다.

11) 한국 게이들이 가장 보편적으로 사용하는 어플리케이션은 두 개다. 그 중 하나는 자신을 설명하는 해시태그(#)로 ‘은둔’을 표시할 수 있고, 그 표시를 클릭하면 은둔을 표시한 사용자만 볼 수 있다. 나머지 하나는 어플리케이션 설정에서 연락처를 동기화해 원하는 이를 차단하고 처음부터 자신을 노출하지 않을 수 있다. 은둔을 선호하는 이들은 어플의 프로필에 ‘끼순이, 종태원, 여성스러운 분 X’ 등을 기재해 우회적으로 다른 게이들과 많은 관계를 형성한 이들과의 만남을 기피한다.

12) 게이들의 커뮤니티는 사회적 차별에 의해 오프라인 공간에 드러나지 않는 온라인 공간에 많이 형성되어있는데, 이 온라인 공간들은 오프라인 만남을 매개하는 것이 주된 기능이지만 온라인 공간 자체만으로 기능하기도 한다. 특히나 은둔의 경우 온라인 공간에서 선택적으로 타인을 만나다가 다른 이의 소개로 이태원이나 종로와 같은 게이들이 모인 장소로 진입하는 경우가 많다. 온라인과 오프라인 공간의 구획은 각 영역에 특정한 경향성을 부여하는데, 온라인의 경우 실제 대면하지 않는다는 점, 자신의 사회적 자아를 공개하지 않아도 된다는 점에서 하나의 커뮤니티라기보다 성욕 표출 창구로 주로 이용되기도 한다.

람들은 같이 음악을 즐기고 춤추고 놀기는 하는데 내 짝은 아니야. 근데 이쪽 클럽을 가면은 음악도 즐기고 춤도 추고 거기 있는 사람들의 가능성이 생겨서 나는 사람들과 플러팅을 해도 이상할 게 없고, 연락처를 주고받아도 이상할 게 없어. 그러니 내가 이 사람들과 무언가가 될 수 있다는 그런 가능성이 생기니까, 그게 재밌었던 거 같아. 그런 게 하나둘씩... 이제 지인도 생겼겠다, 그런 재미도 좀 느꼈겠다, 그리고 좀 나이를 먹으니까 걸려도 ‘아씨 뭐 세상에 내가 그거 말고도 신경 쓸 게 너무 많은데’ 그러면서 크게 걱정 안 하게 되는 거 같아(웃음). 나오다 보니 적응된다... 뭐 그런 것 같기도 하고. (인터뷰, 2023. 07. 24)

남성들이 끊임없이 게이힐을 찾는 이유는 그곳의 의례적 성격이 개인의 심리를 변환하는 힘을 가지기 때문이다. 자신에게 성적 관심을 보일 수 있는 남성들에게 노출되는 경험, 혹은 일반 사회에서 숨겨야 했던 성적 지향을 거리낌 없이 드러내며 음악에 맞춰 춤추고, 즐거워하는 이들과 함께 있는 경험과 게이힐에서 이루어지는 다양한 놀이들은 개인에게 감정적 동요를 일으키기에 충분하다. 또한 규범으로부터 승인받지 못한 섹슈얼리티를 공유하는 이들과 함께 있는 경험(experience)은 개인에게 서사(narrative)로 변환될 가능성을 내포한다. 이때 서사란 자아를 구성하는 과정으로서의 서사다.

브루너(Bruner, 2003: 63)는 “자아 만들기는 서사적 기술(narrative art)”이라고 설명하며, “자기 내부에 본질적인 자아(essential self)”는 존재하지 않는다고 설명한다. 누군가에게 자신을 설명하는 것은 이야기를 하는 것과 같으며, “자아 만들기(self-making)은 서사적 기술(narrative art)이고, 그것은 듣는 이와 자신이 어떤 모습이어야 한다는 문화적 양태에 의해 지향된다(guided).” 또한 자아는 개인이 창조하고, 재창조하기를 반복하는 서사를 통해 만들어지는 것(product)이지, 자기 자신이 가지고 있는 어떤 본질(essence)같은 것이 아니다. 이 같은 맥락에서 게이힐은 남성들에게 게이라는 자아를 구성하는 서사를 만들어내는 장소다. 그곳은 성애의 대상, 다시 말해 남성에 의한 성애의 대상인 남성으로서 자신을 바라봐주는 타인들이 존재하며, 그 관계 속에서 자신은 게이로서 말해지고, 보여 질 수 있다.

남성들은 게이힐이라는 섹슈얼리티를 공유하는 문화적 공간 속에서 ‘게이’라고 불리는 일종의 기호를 체득하면서 몸으로 표현해내고, 그것을 공유하는 집단 속에 속해 한 명의 성원으로 인정받는 과정을 겪는다. 그 과정에서 남성에 대한 성애를 내적으로만 간직하고 있던 남성은 비로소 자신**의 성향을 표현할 수 있는 수단을 획득한다.** 데뷔 전의 남성이 자신의 남성애를 단순히 섹슈얼리티에 한정해 은닉할 수 있었던 반면, 데뷔 후의 남성은 게이라는 역할로 자신을 바라보는 타인이 일상**속에 존재하게** 된다. 그들은 곧 자신을 게이로서 설명해내기 위해 자신과 남성애를 공유하는 집단에서 통용되는 여러 문화적 기호, 예컨대 통용되는 은어나 외형을 가

꾸는 방법 따위를 찾아내 스스로를 표현해내는데 활용한다. 이처럼 게이가 된다는 것은 이성애자라는 역할이 아닌 게이로서의 역할로 임할 영역을 일상 속에 만드는데 있다. 그리고 게이힐로 들어오는 것은 향락적인 공간 속에 들어와 수동적으로 주어지는 즐거움을 기대하는 것이 아니라, 자신 또한 그 속에서 벌어지는 혼란에 동참하며, 성원으로 인정받아 함께 즐거울 수 있는 이들로 곁을 채우는 과정이다.

게이가 되는 것은 한국 사회의 일반적 질서에 위배되며, 그 질서를 따르자면 게이 남성은 비정상적이다. 한국 사회에서 정상적인 성인 남성의 역할이란 이성애를 전제하며, 남성임을 표현하는 신체를 가지고, 여성을 대립항으로 삼는 남성사회의 일원이 된다는 것이기 때문이다. 누군가가 비정상적이라는 것은 곧 예측 가능한 질서로부터 벗어나 있다는 것이기도 하다. 질서에서 벗어나는 것은 예상할 수 없기 때문에 위험을 내재한다. 타인과 대면함으로써 발생하는 모든 상황에서 사람의 역할이 어느 정도 예상된다는 것은 곧 공유하는 문화가 존재한다는 것이며, 그를 기반으로 타인은 다른 타인을 알아갈 수 있다. 그렇지 않다면 개인은 상대방이 어떤 사람인지, 자신에게 어떻게 행동하고 어떤 영향을 미칠지 예상하지 못하기 때문에 자신의 정체성이나 문화적 역할 또한 보장되지 않는 위험한 상황에 처하기 때문이다. 위험을 예방함으로써 문화는 안정된 상태로 나아간다. (Douglas, 1966 참고)

게이힐에서 ‘남자를 좋아하는 남자’는 비정상(abnormal)이 아닌 그곳에 속하기 위한 하나의 조건이자 다른 관점에서 바라보는 정상성이 된다. 남성 동성애는 그곳에 있는 모두가 합의하는 보편전제고, 게이힐이라는 공간을 구성하는 가장 기본적인 전제이기 때문이다. 일반 사회가 전제하는 정상의 기준은 그곳에서 전도되어, 게이힐이라는 특정한 시공간에서만큼은 남성 동성애가 정상적인 것, 이성애가 비정상적인 것이 된다.

2. 놀이 공간으로서의 게이힐



<그림 6. 게이클럽 내부, 2023. 05. 27 >

리미널리티 공간으로서의 게이힐에서 즐거움을 찾는 이들은 다양한 수단을 동원한다. 음악, 춤, 사교와 음주 같은 놀이를 위한 공간이 게이힐을 가득 채우고 있다. 이 모든 공간에서는 다양한 형식의 놀이가 이루어지는데, 호이징어(2023: 53)에 따르면, 놀이(play)는 일상이 아닌 공간에서 생겨나며 “독립되어 있는 자유로운 행위임과 동시에 놀이하는 사람을 완벽하게 사로잡는다.” 놀이는 특정한 시공간 내에서 고정된 규칙과 일정한 방식에 따라 이루어지며, 사회적 집단을 만들어내고 그 집단은 위장과 기타 수단을 동원하며 자신이 평범한 세상에서 벗어나있을 반복적으로 표시한다.

로제 카이와는 호이징어의 놀이 논의를 더욱 구체화한다. 그는 호이징어가 제시한 놀이의 정의를 더욱 구체화해 놀이를 아곤(경쟁), 일레아(우연), 미미크리(모의), 일링크스(현기증)으로 나누었다. 아곤은 “승자의 승리에 명확하고 반론의 여지가 없는 가치를 줄 수 있는 이상적인 조건 하에서 경쟁자들이 서로 싸우도록 기회의 평등이 인위적으로 만들어진 것(Caillois, 2001: 14)”이다. 일레아는 그 말의 어원인 주사위 놀이처럼 “놀이하는 자에게 달려있지 않은 결정, 그가 전혀 영향력을 행사할 수 없는 결정에 기초하는 놀이이며, 이러한 놀이의 경쟁에서 승자는 단지 패자에 비해 운의 수혜를 더 받은 것(Caillois, 2001: 17)”이다. 현실에서 가능하지 않은 평등한 조건을 인위적으로 설정한다는 점에서 두 놀이는 동일한 규정을 따르지만, 아곤은 놀이하는 자의 능력에 기대어 경쟁이 이루지고, 일레아는 우연에 자신을 맡기는 것이 놀이하는 자의 능력을 대체한다는 점에서 다르다. 일링크스는 “일시적으로 안정적인 지각을 파괴하고, 또렷한 의식을 가진 상태에 일종의 향락적인 공황 상태를 야기하려는 시도이며, 무자비하게 현실을 파괴하는 경련, 발작, 충격 같은 것에 압도되는(Caillois, 2001: 23)” 놀이다.

미미크리는 놀이의 참여자가 만들어진 가상의 인물이 되어, 그 인물에 어울리게 행동함으로써 허구적이고 자족적인 세계를 환상으로 만들어내는 놀이다. 미미크리 놀이를 하는 이는 자신을 둘러싼 환경을 일시적으로 전환시켜 그 속에서 자기 자신이 다른 존재라고 믿거나, 타인에게 그 존재를 믿게 만든다. 미미크리 놀이는 사람을 현실이 아닌 환상 속 인물로 만들어 그 인물로서 행동하게 만들며, 놀이를 만들어내는 환경이 그 인물의 행동을 결정한다. 그 인물은 환경 속에서 하나가 아닌 끊임없이 변하는, 다양한 모습으로 드러나며 그 때 일관적으로 유지되는 것은 그 인물이 자기 자신이 아닌, 다른 사람들이 놀이 속에 존재한다고 믿는 인물로서 여겨진다는 것이고, 가장하는 이 또한 타인들을 그 믿음을 전제하는 관계 속에 위치시킨다는 것이다. 미미크리 놀이의 본질적인 의도는 보는 이들을 완벽하게 속이는 것이 아니다. 놀이에 참여하는 이들은 그것이 현실이 아닌 일시적인 놀이라는 사실을 알고 있다. 놀이의 재미는 놀이에 임하는 이가 다른 인물로 믿어지는 것이다.(Caillois, 2001: 19-20 참고)



(그림 7. 게이힐의 휴일 전날 밤. 위는 2023. 08. 13 월요일 오전 3: 19, 아래는 2023. 07. 09 일요일 오전 1: 51)

질서정연하고 안정된 세계에서 아곤과 일레아는 사회적 놀이의 규칙이자 지배적인 세계관으로서 발흥한다. 우연은 통제되고 규칙은 강화되어 ‘문명화된’ 사회가 주조되고, 변신은 그것이 조악한 모방임을 반복적으로 폭로당한다. (Caillois, 2001: 130) 능력을 측정할 수 있는 경쟁과 예측할 수 없는 운 사이의 불안정한 균형이 미미크리와 일링크스를 대체한다. 정해진 규칙 내에서의 경쟁은 가치 있는 것으로 간주되고, 예측할 수 없는 우연은 ‘공정(公正)’의 위시 하에 제거된다. 현대

사회에서 미미크리와 일링크스는 환각적이고 매혹적인 방식으로 잔존되어 이따금 출몰하면서도, 서로가 공모하지 못하도록 통제된다. 예컨대 현대사회에서의 미미크리는 무도회장이나 카니발의 마스크와 같이 일상과 엄격히 분리된 특정한 설정으로 한정되거나 군복과 같은 유니폼으로 대체되고, 일링크스는 서커스 같은 통제된 즐거움을 보장하는 테마파크로 정형화된다. 가면을 쓰고 다른 이를 흉내내내는 이는 구경거리가 되고, 마스크의 원본은 신비함을 잃고 흉내 내어지는 대상으로 전락한다. 이러한 방식으로 미미크리와 일링크스는 분리되고, 규제되어 현실 규범에 복무하는 안정된 지각을 보존한다.

연구자: ○○○에서 술도 많이 마셨어?

애디: 마시고 들어오는 경우가 많고, 웬만하면 남자가 사주던데?

연구자: 어떤 남자들?

애디: 그냥... 난 스스로 재밌게 잘 노는 스타일이라고 생각해. 나랑 재밌게 놀고 싶은 사람들이 사주는 경우도 있고, 내가 사주는 경우도 있고. 그거 하나가 원가 매체가 되는 것 같기도 해. 그 술이. ‘너랑 나랑 짬~’ 이런 거?

연구자: 뭘 교환하는거야?

애디: 교환한다기보다는 좀 더 친분을 쌓는 거지. 그렇다고 뭐 특별한 게 있는 건 아니고, 고심빵 놓을 수 있는 기회?¹³⁾ 마음에 드는데 거기 가서 술 사주고. 누가 나 괜찮다 그러면 술 사주고(웃음). 근데 이게 진짜 그런 성적인 그런 것도 있겠지만, 진짜 단순히 재밌게 잘 놀아서 신나갖고 사는 사람들이 있어. “너무 재밌다~” 이러면서. 가서 우리 진짜 더 재밌게 놀자 이런 느낌이야. (2022. 07. 31 인터뷰)

바 안에는 반팔티와 청바지를 입은 남성이 대다수다. 외국인도 일부 보이는데, 4-5명의 무리가 함께 온 듯하다. 자신들이 함께 온 이들과 노는 것 같지만 은근히 주위 남성을 흘려보는 모습을 보인다. 눈을 마주치는 순간 고개를 빨리 돌리는데, 그 후 눈을 다시 마주치면 관심이 있다는 신호고, 자리를 옮기거나, 등을 보이거나, 더 이상 쳐다보지 않는다면 관심이 없다는 신호다. 함께 온 이들과끼리는 주로 스타일이 비슷하다. 근육질인 남성들은 타이트한 반팔이나 셔츠를 입고, 체구와 키가 작은 이들은 대체로 헐렁한 옷을 입었다. 근육질 남성들이 가게 중앙에 위치한다. ... 여성은 딱 한 명 있으며, 그마저도 구석진 곳에서 큰 움직임이 없다. 5분 정도 서 있다가 사라졌다. ... 입출구는 하나고, 발 딛을 틈 없이 사람이 많기 때문에 들어오거나 나가기 위해선 타인과 밀착하는 것이 불가피하다. 이때 어떤 이들은 밀착되면 상대방의 손이나 어깨를 잡거나 엉덩이를 친다 ... (관찰일지 중. 05. 21 오전 2시 20분 이태원 게이클럽)

13) 마음에 드는 상대방에게 다가갈 수 있는 기회를 잡는다는 의미로 추정된다.

게이힐에는 카이와가 분류한 아곤, 일레아, 미미크리, 일링크스의 형식을 띠는 모든 형태의 놀이가 존재한다. 아곤(경쟁)은 주로 자신의 남성성을 뽐내는 방식이나 타인으로부터 관심의 대상이 되는 식인데, 주로 자신의 매력적인 외모나 잘생김, 남성스러움, 춤을 겨룬다. 정해진 무대 위에 올라가 특정한 곡의 안무를 추며 자신을 드러내거나(몇몇 클럽이나 바에는 누구나 올라갈 수 있는 무대가 있다), 신체를 노출해 남성성을 드러내는 등 여타 형식의 경쟁이 이루어진다. 신체가 근육질일수록 남성성은 높게 평가받고, 이를 위해 몇몇은 클럽 내부나 거리에서 상의를 탈의하기도 한다. 일레아(우연)로는 서로를 마음에 들어하는 남성들이 우연히 만나 인연을 맺거나, 자신이 안무를 따라 출 수 있는 노래가 우연히 나와 무대에 올라가 춤을 추는 상황을 예로 들 수 있다. 만취한 상태로 음악과 어둠 속에 파묻히는 것(일링크스), 현실 사회의 역할을 숨기고 욕망을 드러내거나 트랙이나 여타 형식으로 자신의 외형을 바꾸는 것(미미크리) 또한 게이힐에서 이루어지는 대표적인 놀이들이다.

카이와나 호이징어가 말하는 분리된 시공간에서의 놀이는 현실 속에 놀이를 위한 시공간을 만든다. 그 시공간은 오직 놀이만을 위해 존재하는 일시적인 것이며, 놀이가 끝나고 나면 그 시공간 또한 사라진다. 예컨대 ‘집’에서 어린 아이들이 거실에 앉아 소꿉놀이를 할 때, 그 아이들은 거실에 소꿉놀이를 하는 그 시공간 내에서는 각자 엄마이고 아빠이지만, 그 놀이가 끝나고 나면 다시 ‘가정’에 속한 아이가 된다. 가정과 집은 아이에게 현실을 제공하는 틀이자 역할을 결정하는 질서이며, 설사 놀이 내에서 다른 역할을 맡는다하더라도, 그 역할이 끝나고 나면 현실은 다시 아이라는 역할, 다시 말해 한 가정 내에 자녀라는 역할로 그 아이들을 다시 불러들인다. 이와 달리 리미널리티 공간에서 벌어지는 놀이는 사회 규범과 분리된 곳에서 시작된다. 게이힐이라는 리미널리티 공간에서 벌어지는 놀이는 현실 ‘속’에서 놀이만을 위한 ‘일시적인’ 시공간이 아닌 ‘분리된 현실’에서 생겨나는 것이다. 이 공간은 분명 이성애 중심주의와 같은 현실 내 질서와 분리되어 있지만, 환상이 아닌 물리적 현실이고, 몇 십년간 이어져온 곳이다. 그곳에서 벌어지는 여러 놀이와, 놀이 내의 역할(게이, 트랙 등)은 현실 내 역할과 일정한 거리감을 유지하는 상태에서 존재하며, ‘게이로서의 일상’과 ‘게이가 아닌 일상’은 개인의 삶에 병렬적으로 존재한다.

리미널리티 공간으로서의 게이힐에서 이루어지는 놀이는 이성애적 규범과 단절된 상태에서 형성되고 다른 질서를 채택하지만, ‘평범한’ 사회에서의 규범과 단절되는 것이 아니라 상호침투가능성을 유지한다. 카이와는 “(놀이가 끝나면) 각자는 이전의 자신을 되찾는다. 명확한 한계가 소외(alienation)를 막는다(Caillois, 2001: 49)”라고 서술했지만 게이힐에서의 놀이는 끝난 후에도 그 역할이 보전됨으로써 기존의 자아를 변화시킨다.

연구자: 그 사람들(게이 친구들)을 차차 만나가면서 너의 일상이 좀 바뀌었니?

애디: 일상이 변하진 않지. 대신에 게이로서의 일상. 그 사람들을 보고 배우는 건 맞는 것 같아. 이렇게도 살 수 있구나 이런 생각을 했지. ○○ 같은 경우는 셋

이서 같이 살잖아. 그리고 거기는 다 오픈이고 □□이도 오픈인가? 여튼 그렇게 개네가 그렇게 사는 것도 재밌어 보이기도 하고... 아예 그렇게 다 오픈하는 게 대단한 것 같기도 하면서 부럽기도 하고 멋있고 배우는 것 같아. 이런 삶도 있구나. 이런 사람들도 있구나. 그게 내 삶에 큰 영향을 주긴 하지. 근데 일상에 영향을 주고 이런 건 아니고, 좀 마인드가 바뀌는 것 같아.

연구자: 어떤 마인드?

애디: 어..게이인게 게 별거 아닌 거일 수도 있겠다. 예전에는 내가 무슨 숨겨야 될 것 같고, 걸리면 안 될 것 같고, 그런 느낌이 많았는데, 이제 좀 나이도 먹어서 그런지 재밌어. 마피아 하는 것 같고. 내가 뭔가 딱 걸린 느낌이야. 누가 이렇게 사회자가 지정해 주는 느낌 신이 있다면 내가 게이라고 이렇게 찍어주는 거야. 너 걸리면 안 돼! 약간 이런 거 있지. 신이 이렇게 나 이렇게 엮드려 있다가 딱 찍어준 거야(웃음). 그런 느낌이지. 그런 것도 있고... 내가 어떤 다큐를 봤는데 거기서 그런 말을 했어. 자기가 게이인 게 너무 다행이래. 그래서 왜 그러냐고 그랬더니 자기는 세상에 어디를 가도 게이 친구들을 만날 수 있고 어딜 가도 가족이 있다고 말을 하는 거야. 그 게이라는 그 공통점 하나로 금방 친해질 수 있다고. (인터뷰. 2023. 05. 22)

이태원에서 게이로서의 자아를 경험한 이들은 점차 자신이 숨겨야만 한다고 여겼던 모습을 점차 일상 영역으로 수용시키게 된다. 게이로서 자신이 어떤 삶을 살아가 수 있는지, 차별에 예속된 삶을 감내하고 규범으로부터 벗어나있다는 감각에 머무르는 것이 아니라 게이로서의 삶을 발명(invention)할 수 있다는 전환을 겪는 것이다. 이성애 규범은 '동성애 금지' 혹은 '정상적인 성인 남성'이라는 규범을 내세우지만, 리미널리티 공간에 모인 이들은 은닉시켜왔던 자아의 특정 부분을 드러내며 새로운 삶의 방식을 습득한다. 규범은 그 규범이 확정한 경계 내에 자리하는 이들과, 그것으로부터 벗어난 이들을 나누고, 규범에서 벗어난 이들은 마치 리미널한 입사자들이 어둠 속에서 보이지 않는 것처럼 사회 속에서 지워진다. 그러나 그들의 존재는 정말 지워지는 것이 아니라 규범이 조망할 수 있는 범위 내에서만 사라지는 것이다. 규범으로부터 '정상'의 칭호를 획득하지 못한 이들은 불확정적인 존재로 비추어지는 과정 속에서, 즉 리미널한 시공간에서 비언어적 상징들과 양식을 활용하여 여러 사회적 요인들을 '놀이적으로' 재결합한다. 일종의 모호한 상태인 리미널리티 속에서 현실의 이성애 규범은 게이 남성끼리의 역할 중에서 '탑'과 '바텀'이라는 역할로 변용되고, 남성성 역시 새롭게 해석되며, 놀이 과정에서 젠더를 허물고 재건하기를 반복한다.

사회 구조의 이면에서 배제된 자아를 공유한 이들이 만들어낸 무수한 관계는 게이로서 살아가 수 있는 영역을 확장시키고, 그 영역이 넓어질수록 놀이의 재미, 빈도, 양식도 늘어난다. 놀이에 동참했던 이들은 공유된 자아를 기반으로 새롭게 생겨난 '게이로서의 삶'에 기준을 두고 정상을 참칭하는 이성애 규범과 거리를 벌린

다. 게이홀에서의 경험이 '배제된 소수자'의 자리에서 벗어나 즐겁게 놀 수 있는 경험. 경계의 영역에 함께 서있다는 감각을 남성들에게 제공하는 것이다. 그 감각은 그 속에 서있는 이들의 신체와 정서를 자극해 기존과는 다른 모습으로의 변화를 추동한다.

연구자: 사실 춤추는 건 아무데서나 출 수 있잖아. 헤테로(이성애자) 바나, 헤테로 클럽이나. 근데 왜 굳이 게이클럽 가서 춤을 춰?

정욱: 나는 사실 ○○(이성애자 테크노 클럽)도 좋아하긴 해. 그 주변에 있는 거의 막 환각 같은 테크노.. 그런거 좋아하는데, 게이클럽에서 추는 춤은 사람들과 말을 틀 기회가 있는 경우도 있고. 헤테로 클럽에서도 언니들...(웃음)이랑 막 웃고 그러는데 게이클럽에서 말을 트게 되면 어떤 텐션이 있는 것 같아.

연구자: 그 사람과 어떤 드라마가 생길 가능성?

정욱: 그렇지. 그래서 뭔가 더 흥미진진한 것 같아. 사실 그런 기대를 하고 가는 건 아니다? 그게 목표도 아니고. 그냥 춤만 추고와도 만족스럽고 그런데, 춤추는 사이에 그런 인카운터(encounter)들이 있잖아? 그런 게 되게 신기하고 재밌어. 뭔가 무슨 일이 있을 것만 같은... 근데 사실 없다? 없는 경우가 대부분인데, 기대감이나 그런 긴장감. 또 그런 데 가서 춤추면 조금 더 내가 지금 어떤 모습일지에 대해서 자각이 생기거든? '난 지금 어떤 모습일까 다른 사람들에게' 뭐 이런 거? 그게 족쇄라면 족쇄겠지만 또 어느 면에선 재밌어. 흥미로워. 내가 날 그렇게 인식한다는 게, 평소에 안 그러고 사는 경우가 많아서.

연구자: 그럼 게이라는 게 너한테 이태원 바깥에서의 의미는 뭐니?

정욱: 뭐 바깥에서... 요즘에 일상에서는 어떤 역할을 하는가에 대해서 크게 생각을 많이 안 하면서 살아. 근데 생각해 보면 그냥 내가 살아가는 방식도 거기에서 만들어진 부분이 있을 거고. 남을 대하는 태도나 남의 이야기, 어떻게 소통하는 지에서도 사실 답습되는 게 있을 거고. 내가 그런 커뮤니티랑 교류하면서...(중략)

연구자: 이태원 안에서는?

정욱: 이태원 안에서는 약간 자격증 같아(웃음). 그 안을 내가 점유할 수 있는 권리. 그리고 너와 내가 소통할 때 뭔가 약간 회원증 같이 이렇게 달려있는 거지. (2023. 08. 22 인터뷰)

위 인터뷰에서 관찰되듯이, 자신이 '게이'로서 존재하고 있다는 자각은 같은 공간에 자기 자신을 게이로 바라봐주는 타인의 존재를 조건으로 둔다. 게이 남성은 이성애자와 동성애자 모두에게 시각적으로 주어지지만, '보여 지는 것'은 '보는 이'의 관점에 따라 변화한다. 이성애자 클럽에 간 게이 남성은 그를 게이로 바라보는 타인이 없기 때문에 그 자신 또한 스스로를 게이로 인식하고 표현할 필요가 없지만,

게이 클럽에 갔을 때 자신을 게이로 바라보는 타인의 특정한 시선에 따라 자신이 어떻게 비추어지고 있는지 끊임없이 감각하게 된다.

자신을 게이로 바라봐주는 타인들과의 관계를 만들어감으로써 남성은 비로소 일상 속에서도 게이로서의 자신을 받아들일 수 있다. 달리 말하자면 은둔으로 살아가던 이들은 이태원에 데뷔함으로써 자신을 게이로 바라보는 이들이 주변에 생겨나게 되고, 그 관계는 이태원의 밤이라는 시공간을 넘어 다른 사회적 공간으로 퍼져나간다. 게이힐에서 만난 친구와 밝은 낮에 만나 신사동에서 커피를 마실 수 있듯, 게이힐의 놀이 과정에서 생겨난 관계는 그 밖의 현실에서도 보전된다.

게이힐 내에서의 놀이는 현실과 분리된 특정한 시공간을 전제하지만 그것은 반복적으로 생겨나고 사라지기를 반복하는 시공간이며, 따라서 이태원이 아닌 다른 일상 공간에서 게이가 아닌 듯 살아가더라도 그 역할의 이면에는 게이로서의 역할이 존재한다. 마치 리미널리티로서의 게이힐이 특정한 시공간에서 생겨났다가 사라지기를 반복하듯, 게이라는 정체성 또한 남성에게 마치 가면처럼 벗고 낄 수 있는 역할인 것이다. 게이힐과 일반 사회는 일상과 비일상 혹은 현실과 환상의 관계가 아니다. 두 시공간 모두 게이에게는 현실이자 일상이며, 일반 사회의 규범에서 게이로서의 자아는 사라지는 것이 아니라, 현실 속에서 배제당할 수 있다는 부담을 피하기 위해 일시적으로 무대 뒤로 미뤄지는 것이다. 다시 말해 현실세계에서 게이로서의 자아는 은닉(concealment)되는 것이지 소외(alienation)되는 것이 아니며, 환상이 아닌 현실 세계에 존재한다.

제 3 장 게이, 드랙, 퍼포먼스

제 1 절 성원권으로서의 섹슈얼리티

가게 내 조명은 모두 빨간색이며, 천장에 설치된 레이저 조명이 리듬에 맞춰 여기저기를 비추지만 사람의 얼굴을 선명히 볼 수 있을 만큼 밝진 않다. 제대로 보려면 레이저 조명이 그 사람 방향으로 비칠 때 봐야한다. 조명은 모두 빨간빛이며, 클럽 내 남성 중 일부는 상의를 탈의하고 있다. 그들은 대부분 덩치가 크고 근육질이며, 주위에 있는 다른 이들과는 거리감이 느껴진다. 그 중에서도 덩치가 큰 편에 속하는 남성은 술을 사러가거나 화장실을 갈 때 다른 남성이 앞을 막으면 거칠게 밀치기도 한다. 특이한 점은 밀치기 전에 상대방의 생김새를 확인하며, 아마도 본인 취향에 가깝거나 마음에 드는 경우 거칠게 밀치지 않는 듯하다. 그땐 어깨를 두 손으로 잡고 자신이 지나갈 수 있을 정도로 상대방의 몸을 틀어 틈을 만든다. 커플끼리 온 것 같은 이도 간혹 보이는데 그들은 미묘하게 다른 남자를 쳐다보면서도 관심 없다는 제스처(금방 고개를 트는 등)를 취한다. 하지만 다른 남성들을 쳐다보는 것은 멈추지 않는다. (관찰 일지 중. 2023. 05. 22 오전 2시 20분 이태원 게이클럽)

‘게이’는 섹슈얼리티(sexuality)와 성적 지향(sexual orientation), 성 정체성(sexual identity), 신체 성별(sex), 그리고 젠더(gender)를 내포하는 지칭이다. 성적 지향은 개인이 가지는 성적 욕구가 ‘누구’에게 향하는지를 표시하며, 성 정체성은 자신이 가지는 신체 성별(sex)을 식별(identify)하는 것이고, 신체 성별¹⁴⁾은 신체를 기준으로 판단된 의학적 개념, 젠더는 문화적으로 구성된 성별이다. 게이는 남성이라 불리는 신체를 가지고 태어난 이들이, 자신을 남성이라고 생각하며 문화적으로도 그렇게 구성되고, 남성을 성애의 대상으로 삼는 이들을 칭한다. 게

14) 일반적으로 ‘Sex’는 생물학적 성별, ‘Gender’은 문화적 성별로 인식되어 대비되는 경우가 잦다. 그러나 ‘생물학(biology)’은 행동과 환경 또한 논의에 포함하며, ‘생물학적 성’은 통용되는 것처럼 신체에 정초하는 의미로서의 성별을 의미하지 않는다. 생물학은 인간의 몸을 물리적 사실(material fact)로 바라보며, 생물학적 성 또한 본질적이거나 내재적인 것이 아니라 그것이 사용되는 맥락 안에서 특정한 의미만을 표시할 수 있을 뿐이다. 예컨대 암에 관해 논의할 때 환자가 어떤 성별인지 안다는 것은 그가 전립선을 가지고 있는지 난소를 가지고 있는지를 안다는 것이고, 생식에 관해 논의할 때 성별을 안다는 것은 그가 정자를 생산하는지 난자를 가지고 있는지를 안다는 것이다. (Karkazis, Katrina. The misuses of ‘biological sex’, 2019 참고) 따라서 본 연구에서는 ‘Sex’가 ‘Gender’에 대응하는 의미로 사용될 때, 즉 문화적으로 구성되는 성별과 대비해, 개인이 가진 신체를 기준으로 분류된 성별을 표시할 때 ‘신체 성별’로 옮긴다.

이를 구성하는 공통분모는 ‘남성’이며, 일반 사회 내 남성이라는 상징은 여성과의 대립관계에 근거해 형성되는 반면, 게이힐 내 남성은 오로지 남성들만 모인 상태에서 역할의 범주가 나뉜다.

게이 남성이 자신이 남성임을 표현하는 방식은 일반 사회의 ‘여성’이라는 대립항에 근거한 남성성이라기보다 ‘가공된 이미지’로서의 남성성이다. 남성성은 남성의 신체에 근거하는 것이 아니라, 사회적이고 역사적으로 구성되며, 그것을 요구하는 문화적 환경에서 맥락적으로 구성된다. 다시 말해 “‘남성적인 것’과 ‘여성적인 것’은 문화적으로 정해진 특성들을 의미하며, 남성과 여성 모두 그 특성을 띠 수 있다(Beynon, 2001: 7).”

“남성성과 여성성이라는 용어를 포함해, 젠더는 근대 사회에서 남성과 여성이라는 다른 존재를 그들의 신체 성별에 기반해 상상하기 위해서 사용한 관념적 체계(ideology)이며, 사실 그 신체 성별은 그 무엇도 가지고 있지 않다. … 그것은 우리가 존재한다고 상상하는 것이며, 남자와 여자라는 두 성의 존재를 통해 물질적 형태로 우리에게 표현되는 것이다(MacInnes 1988: 1-10, Beynon 2001에서 재인용).”

이태원 게이힐은 신체 성별 남성만으로 이루어진 사회로, 그들 사이에 남성성은 이성애 중심 사회의 남성성보다 더욱 극단적으로 발현된다. 게이 남성들은 성관계에 있어 삽입의 객체가 되는지, 주체가 되는지에 따라 두 가지 역할로 나뉜다. 그 두 역할은 ‘탑(Top)’과 ‘바텀(Bottom)’이 그것이며 탑은 삽입의 주체, 바텀은 삽입의 객체다. 연인관계는 물론이거니와, 게이 사이의 관계에서는 두 역할대개 ‘성향’이라는 단어로 통용된다)이 관계의 양상을 결정할 정도로 중요한 조건으로 고려된다. 한 사람은 두 가지 역할을 모두 할 수 있는 신체를 가지고 있지만, 한 관계 내에서는 각자의 역할이 고정되는 경우가 보편적이며, 대부분의 게이 남성은 일생 동안 여러 남성과 관계하며 두 가지 역할을 모두 경험한다.

‘탑과 바텀’이라는 역할은 말 그대로 게이들이 삽입 성교를 할 때 맡는 역할이지만, 시각적으로 보여 지는 외형을 나누는 판단 기준이기도 하다. 예컨대 탑은 삽입의 주체가 되기에 ‘능동적이고, 바텀인 남성이 의지할 수 있을 것 같은’ 외형, 키나 덩치가 크거나, 머리가 짧고, 구릿빛 피부이면서 근육이 많은 ‘남자다운’ 모습을 상대적으로 강하게 연출할 것이라 기대된다. 그에 반해 ‘바텀’의 이미지는 그러한 남성성에 대비되는 ‘여성’의 모습을 띠며, 상대적으로 덩치가 크지 않고, ‘마초 같지 않은’ 이들이 바텀일 것이라 여겨진다. 이러한 설명이 곧 ‘바텀’ 역할의 남성이 일반 사회의 여성성을 잘 모방할수록 ‘탑’인 남성들로부터 성애의 대상이 된다는 의미는 아니다. 오히려 바텀 남성 또한 외형으로 남성성을 표현할 때 더 매력적이라 여겨지며, 게이들끼리 쓰는 은어 중 ‘탑상 텀(탑처럼 생긴 바텀)’이 이를 대변한다. 즉 ‘남자답게 생긴 바텀’이 매력적이라 여겨지는 경우가 많으며, 그에 반해 ‘(바)텀

상 탐'은 자신을 과시하기 위한 표현으로 동원되지 않는다.

게이 남성 간의 성역할을 나눌 때 바텀이 상징적으로 여성의 위치에 서긴 하지만, 실제 어떤 남성이 무슨 역할을 맡는지는 명시적으로 드러나지 않기 때문에 탐과 바텀 모두 공통적으로 자신의 신체를 매력적으로 표현해내는데 남성성을 동원한다. 개중에 자신이 '탐'임을 표현하고자하는 이들은 더 극적으로 남성성을 표현하는 경향이 강한데, 일반 사회 속에서 이성애자 남성은 자신의 남성성을 극단적으로 표현해내지 않아도 신체 성별이 여성인 이들이 대립함으로써 상시 존재하기 때문에 여성과 대조되어 그들이 남성임이 드러나는 반면, 게이 남성은 같은 신체 성별을 가진 다른 게이 남성에게 대비해 자신의 신체를 부각시켜야하기 때문에 그들의 남성적 신체는 근육질의 몸, 짧은 머리와 큰 덩치와 같은 모습으로 드러나는 경우가 대다수다.

게이 남성들이 모인 사회 속에서도 '매력적인' 남성에게 대한 구분은 존재하며, 매력적인 남성이란 곧 '남성성'을 가진 것으로 이해된다. 예컨대 '남자다운' 외형이나, 운동선수와 같은 근육질 몸처럼 기존의 일반 사회에서 표현되는 남성의 이미지를 보다 강화하는 것이 게이힐 내에서도 보편적으로 매력적인 것으로 여겨진다. 그러나 이는 가공된 이미지로서의 남성성으로 국한된다. 그들이 생각하는 매력적인 남성은 하나의 시각적 상으로 상상되는 경향이 강하며, '남성적'으로 표상되는 신체가 어떻게 만들어졌고, 그 신체를 가지고 무엇을 행하는지는 중요하지 않다.

게이 사회는 남성성을 중시하면서도, 그러한 남성성의 특질이 이성애자 남성 사회와의 동일시 과정에서 출현한 것이 아니라는 것을 인지한다. 예컨대 축구 선수의 굵고 탄탄한 허벅지를 남성적이고 매력적인 남성으로 치환하지만, 그것은 그 허벅지 자체에 관심을 두는 것이지 그 사람이 축구를 하면서 얼마나 다른 남성들과의 경쟁에서 승리했는지, 그가 얼마나 여성지배적인지에는 관심을 두는 것이 아니다. 같은 맥락에서 게이 남성이 좋아하는 운동 선수 같은 근육질 몸을 좋아하는 것은 그 사람이 운동을 하면서 이성애자 남성의 가면을 쓰고 경험해온 과정이 아니라, 자신으로 하여금 성적 긴장을 일으키는 '남성적 신체' 자체를 좋아하는 것이다. 주지할 점은 많은 게이 남성이 '남성적 신체'를 좋아함과 동시에 여성지배를 내재한 남성성의 문화에는 거부감을 가진다는 것이다.

이성애자 남성에게 남성성이란 곧 사회로부터 다른 남성보다 많은 여성을 지배할 수 있는 면모를 인정받았다는 것이다. 그러나 게이 남성은 여성 지배를 공유하는 남성 사회 속 일원들과 자신을 동일시하기 어렵다. 그들은 여성지배적 문화에 편승하거나 묵인할지언정 가담할 수는 없기 때문이다. 게이 남성이 사회 경제적 능력을 확보하기 위해 여성지배적 남성성의 공유가 불가피하다고 생각하는 경우, 자신의 성적 지향을 은닉하며 이성애자로서의 모습을 꾸며낼 수는 있지만 여성을 성적 대상으로 삼는 실천까지 꾸며내기는 어렵다. 성적 흥분을 꾸며낼 수는 없기 때문이다. 더불어 많은 게이 남성은 섹슈얼리티가 결부된 일상 속에서는 게이 남성들과 가깝지만, 그 외 섹슈얼리티가 전제되지 않은 일상, 예컨대 친구 관계에서는 여성과

더 가깝다. 이는 단순히 게이 남성들이 신체 성별이 여성인 이들과 친구 관계를 많이 형성한다는 것뿐만 아니라, 신체 성별을 벗어나 친구 관계에서 벌어지는 행동 양태가 이성애자 남성의 행동 양태와는 다르다는 의미다. 예를 들어 이성애자 남성은 다른 이성애자 남성 친구와 카페나 쇼핑과 같은 문화생활을 향유하는 것을 어려워하지만 게이 남성의 친구 관계에서 함께 카페에 가는 것은 매우 일상적이다.

게이 사회에서 어떤 이들은 일반 사회에서 비추어지는 남성성을 모방하기도 하는데, 이는 다른 남성들에게 소유와 지배 권력을 행사하는 방식으로 자신의 남성성을 표현하는 경우다. 예컨대 경제력으로 자신의 남성성을 표현할 수 있는 이들은 다른 이들에게 술을 사주거나, 남성적 신체를 가진 다른 이들과의 친분을 과시하며 자신 또한 그 집단의 일원임을 표현한다. 그러나 경제적 과시를 통해 자신의 남성성을 표현하는 이들은 어디까지나 자신이 가진 ‘몸’을 통해 관심의 대상이 된 것이 아니기 때문에, 대화에 참여하거나 무리에 속할 성원권을 부여받더라도 다른 게이 남성들에게 매력적인 성애의 대상이 되지 않는 것이다. 그리고 개인으로서 성애의 대상이 되지 못한다는 것은 신체가 주된 표현 수단이 되는 게이힐 내에서 이차적인 존재로 받아들여진다는 의미이며, 이것이 게이힐에서 ‘젊고 잘생긴’ 남성이 많은 이유고, 게이 남성 간에 외모 지상주의가 만연한 이유이기도 하다.

게이힐에서 남성의 신체는 일반 사회와 달리 다른 남성으로부터 인정받기 위한 수단, 혹은 타인을 향한 자기표현 수단으로 드러난다. 이러한 배경에서 게이힐의 남성들은 성애의 대상이 될 수 있는 주변의 남성들이 어떤 신체를 가졌는지, 목소리는 어떤지, 사소하게는 무언가를 마실 때 새끼손가락이 펴지는지 구부러지는지와 같이 몸의 움직임을 더 예민하게 감각한다. 예컨대 게이힐 거리를 걷다보면 지나치는 거의 모든 남성들이 고개를 돌리지는 않으면서, 눈만 돌려 서로를 힐끔거리는 모습은 쉽게 볼 수 있다. 또한 바에서 술을 주문하는 옆의 남성을 흘깃 쳐다보는 것, 누군가 술집에 들어올 때 ‘잘생길수록’ 더 많은 눈길이 쏠리는 것, 모두가 어느 클럽이 ‘물이 좋은지’에 관심을 가지는 것 또한 전형적이다.

섹슈얼리티 측면에서의 게이덤(gayness)은 자신이 얼마나 타인으로부터 욕구의 대상이 될 수 있는지에 대한 인정투쟁과, 자기표현, 성관계를 포함하는 여타 인간관계로까지 다양한 양상으로 존재한다. 그 중에서 본 연구가 집중하는 부분은 섹슈얼리티로서의 게이덤이 특정 집단에 속하기 위한 성원권을 부여받기 위한 조건이 된다는 것이며, ‘게이’로서 속할 수 있는 공간의 발명은 은닉했던 자신의 일부를 겉으로 드러냄으로써 일종의 해방감을 제공해 그 공간으로 남성들을 다시금 불러들인다는 것이다.

연구자: 게이힐 다니면서 친구 많이 사귀었어?

애디: 친구? 우선은 초반에는 그냥 웃기만 들어도 친구가 됐었던 것 같거든 그때는 진짜 뭘 모르고 ... 게이힐에서 만난 친구... 너를 통해서 ○○도 알게 됐고, ○○ 통해서 ●●형도 알게 됐고. 내가 그들처럼 교류가 많지는 않지만 간혹

클럽 가면 인사한단 말이야. 보이면 같이 춤추고. 근데 또 내 전 애인이 그거야. ●●형 요번에 사업 시작하는 거 있잖아. 거기 투자자가 내 전 애인이랑 아주 친해 … 그래서 저때 전 애인이랑 ●●형이랑 나랑 그때 ○○네 집. 거기 셋이 사는 집 가서 저녁 먹고 왔단 말이야. 그냥 그런 식으로 친해지는 것 같아. 인맥. 이 클럽에서 딱 만나서 친해진 게 아니라 사람 겹치는 사람이 많아서 만나다 만나다 만나다 만나다 보니까 그렇게 친해지는 것 같고, 막상 클럽에 가서는 친해지는 경우가 거의 없어. 그냥 인스타만 주고받는 것 같아. (인터뷰. 2023. 05. 22)

연구 참여자 애디는 일찍이 이태원에 게이 클럽이 있다는 것은 알고 있었지만, 몇 년 전까지 만해도 자신이 게이라는 것을 다른 이들에게 들킬 수 있다는 불안감 때문에 그곳에 드나들지 않았다. 그러나 현재는 그곳에서 만난 다양한 친구들과 빈번하게 이태원에 출입하며, 지인들이 늘어나면서 이태원 바깥에서도 게이 친구들과 다양한 문화 생활을 즐기기도 한다. 그는 기존에 알고 있던 친구가 게이라는 것을 우연치 않게 알게 되어 그의 소개로 함께 이태원에 오게 되었으며, 점차적으로 자신의 일상에 게이라는 역할의 비중을 늘려가며 진지한 연애 관계를 경험하기도 했고, 현재는 게이로서의 삶을 어떻게 살아가야할지 고민하기도 한다.

애디의 사례처럼 게이힐에서 만들어진 자아는 주로 타자와의 관계를 투과해 다른 일상 영역에 반영된다. 이태원에서 만난 게이와 친분 혹은 연인관계로 발전해 일상 공간에서 만남을 이어가며 관계가 지속되는 것이 가장 보편적인 예다. 일반적으로 대부분의 남성들이 기존에 알고 지내던 친구와 게이힐을 방문하고, 그곳에서 새로운 이들을 알아가는 과정에서 관계가 넓혀지며, 연쇄적인 관계 속에서 게이로서의 자아를 확장시킨다. 그들은 알음알음 관계망을 넓히고 시간이 지남에 따라 서로 공유하는 일상의 범위가 넓고, 심도 또한 깊어지면서 서로에 대해 점차 폭넓게 이해할 수 있게 된다. 그러한 관계는 이성애자와 맺을 수 있는 친밀한 관계와는 또 다른 차원의 관계를 가능케 하는데, 특히나 한국 사회에서는 서른 살 전후 결혼을 매개한 이성애 규범이 매우 일상적으로 들이 닥치기 때문에 그것으로부터 벗어난 삶의 양태를 온전히 받아들일 수 있는 친밀한 관계는 게이들 사이에서 발생하기 쉽다.

게이로서의 자아가 이태원을 넘어 다른 물리적인 시공간으로 범람하는 과정의 단면을 설명하자면, 보통 새벽 5시 반이나 6시가 되면 게이클럽은 문을 닫지만 게이바는 손님이 있는 경우 더 길게 영업한다. 동틀 시간이 되면 클럽에서 놀던 게이들은 게이바로 자리를 옮겨 술을 더 마시거나 귀가한다. 그 중에서는 이태원 역으로 가는 골목 어귀의 식당에서 해장을 하는 이들이 많기 때문에 지하철 첫 차가 ‘똥릴 때 쯤’에 그 식당들은 가장 붐빈다. 술을 오랜 시간 마시고 춤을 추며 놀다온 이들이 이곳에서 해장국과 같은 음식을 먹으며 회포를 풀기 때문이다.

이태원역 근처에 위치한 해장국집, 테이블이 꽉 차서 잠깐 기다렸다가 들어왔다. 손님 중에선 여러 테이블에 한 무리가 나누어 앉아있는 듯하다. 그 중 구석에 앉은 한 남자가 울고 있다. 휴지로 눈물을 찍어가며 서럽다는 듯 그 옆에 앉은 남자에게 흐느끼며 이야기하고 있는데, ‘자신은 관계를 유지하기 위해 할 만큼 했는데 자신의 친구들은 그 마음을 알아주지 않는다. 내가 친구들하고 잘 안 맞는 것 같다’는 내용이다. 그를 달래주는 남자는 ‘내가 왜 형 마음을 몰라주냐, 나도 형이 나를 신경 쓰는 만큼 형을 신경 쓴다’며 위로해주지만 약간 피곤하다는 듯 목소리엔 짜증이 배어있다. 오랜만에 봤는데 이러지 말자고 하는 걸 보니 자주 만나는 사이는 아닌 것 같다. 하지만 그 남자의 넋두리가 그치지 않고, 십 분쯤 위로하던 그 남자는 진전이 없다고 판단했는지 다른 테이블로 자리를 옮긴다. 대신 다른 친구 세 명이 와서 다시 그 남자를 위로해 주기 시작한다. 그 남자는 같은 내용을 다른 친구들에게 다시 이야기하고, 들어주는 이들은 그 친구의 넋두리를 들어주면서도 각자 할 이야기를 한다. 식당엔 고기를 구워 먹는 손님들도 있고, 소주를 마시는 이도 많다. 다른 손님으로 온 이들은 저마다 이야기하고 있는데, 주문을 받는 직원분이 내게도 ‘술은?’하고 묻는 걸 보니 대부분 해장술을 시키는 것 같다. 고기를 구워 퍼지는 연기가 창밖으로 나가고 있고, 거리에서는 이제 음악소리보다는 새가 지저귀는 소리가 더 크게 들린다. 동은 진작 텃고, 여름이라 그런지 낮처럼 밝다. 식당에 앉아있는 손님들은 시끄럽긴 하지만 다들 지쳐서인지 바에서 떠드는 것 보다는 목소리가 크지 않다. 손님 중 하나는 드랙을 하다온 것 같은데, 그냥 평범한 검은 티셔츠이지만 얼굴에 진한 화장을 하고 있다. (관찰일지, 2023. 08. 05 오전 07:10)

이태원에서 게이로서 한껏 놀다온 이들은 현실로 돌아가기 전, 식당에서 마지막으로 그들의 자아를 재확인한다. 식당에서 해장국과 술을 곁들이며 그들은 자신이 속한 공동체와 자신이 그 속에서 어떤 의미를 갖는지 확인하는 시간을 가진다. 이처럼 게이가 ‘된다는 것’은 게이힐과 같은 다른 게이들이 모인 공간으로 들어가 자신을 성적 대상으로 바라보아줄 수 있는 다른 남성 속에 둘러싸이는 것, 꼭 성적 욕망이 관여하지 않더라도 ‘남성을 성애의 대상으로 삼는 남성’들이 모인 곳에 들어가 어떤 방법으로든 공유된 환경에 동참하는 것이다. 섹슈얼리티를 매개로 이태원의 게이 공동체 속에 속하는 것은 성적 욕망을 충족하는데 목적을 두는 경험이 아닌, 관계를 형성하는 경험이다.

제 2 절 ‘끼스러운’ 사람들



(그림 8. 드랙쇼 시작을 알리는 사회. 2023. 5. 21 오전 1:03)

게이힐에서 생겨나는 놀이 중 가장 두드러지는 것은 드랙쇼다. 게이힐 곳곳에는 드랙이 정기적/비정기적으로 공연하는 클럽과 바가 있으며, 2023년 현재는 게이힐이 아닌 다른 이태원 소재 클럽이나 바에서도 드랙들이 공연한다. 그러나 게이힐 초입에 있는 한 클럽은 1990년대부터 드랙쇼가 있어왔으며, 현재는 하루에 두 번 오전 1시, 3시에 한 시간 가량 드랙쇼가 진행된다. 공연 시간이 가까워지면 그 클럽에 사람이 몰려들기 시작하며, 무대 앞쪽부터 사람들이 매워진다.

쇼가 시작하기 직전, 사람들이 몰려오기 시작해 10평 내외의 가게에는 발 디딜 틈도 없이 사람이 가득 찬다. 쇼가 시작하기 전 그곳에서 쇼를 가장 오래한 드랙이 손님들에게 쇼를 볼 때 지킬 것들을 안내한다. 가게 내 구석구석을 비추던 조명은 무대 쪽으로 쏠리고, 무대를 제외한 나머지 공간은 어두워진다. 안내하는 드랙은 매번 달라 지지만, 대부분 경력이 가장 오래 된 드랙이 한다. 내용은 서로 밀지 말 것, 팁은 천 원이나 오천 원짜리 안 받고 만원부터, 핸드폰 내려놓고 눈으로 볼 것, 호응 잘 할 것이며, 중간 중간 농담(“오늘은 손님 물이 별로다”, “처음 오신 분? 아유 기존에 있던 것들이 낫다”)이 섞인다. 관객들이 반응하면 “씨댕, 쌍년”등 욕설로 받아친다, 욕설은 유쾌하게 받아들이며 드랙이 욕을 하면 관객에게서 웃음과 환호가 터져 나온다. 안내 멘트는 그때그때 조금씩 다르지만, 대체로 큰 틀은 비슷하다. 안내를 하던 드랙이 무대에 처진 커튼을 치고 들어가고 얼마 뒤, 오래된 미국 서부 영화에 나올 것 같은 백인 남성의 억양으로 “Good evening ladies and gentleman, Drag queens

take your mark. The dance floor is now opened”라는 대사가 울려 퍼진다. 박진감 있는 드럼소리가 들리고, 이내 곧 음원이 나오며 드랙쇼가 시작된다. 첫 곡부터 노래 제목을 나열하자면 다음과 같다. 1. Smooth Criminal - Scott Bradlee's (Micheal Jackson 원곡) 2. 미아리 고개- 김연자 3. I wanna be where you are - Beyoncé 4. 분홍 립스틱 - 장혜진 5. I am what I am - Linda Eder 6. LaLaLa - Shakira 7. the sparkling diamond(뮤지컬 물랑루즈 ost) 8. Hey goldmember-Beyoncé.

쇼가 끝나고 공연 시작 전 안내했던 드랙이 다시 나와 공연한 드랙을 한 명씩 불러 소개한다. 이때 드랙은 쇼걸로 불린다. 쇼걸 중 한 명은 근육질 몸을 가지고 있는데, “요새 (헬스 무게) 120kg까지 드는 웬만한 남성보다 많이 드는 여성”이라 소개된다. 관객 중 한 남성이 불러나가기도 했는데, 한 쇼걸이 다 같이 인사하던 중 그를 ‘오늘의 남자친구’라고 소개했기 때문이다. 건장한 모습과 달리 스티치가 없는 모습을 보며 드랙들이 즐거워하고, 드랙 중 한명은 군대식으로 열차려(이 순간에는 중년 남성의 목소리로 전환된다)를 시킨다. “차렷, 열중쉬어”를 시키자 모두 즐거워하고, 관객 중 불려나간 남성의 친구들이 “개 공익이에요”라고 소리치자 모두 웃는다. 한 쇼걸이 그 남자를 데리고 분장실로 들어간다. … 마무리 멘트 중 관객이 “예빠요”라고 소리치자 드랙은 얼굴도 보지 않고 비음이 섞인 익살스러운 말투로 “너도 예뻐으면 해”라고 답하고, 관객들로부터 웃음이 터져 나온다. (2023. 05. 22 관찰일지)





<그림 9. 드랙 공연사진, 연구 참여자 캄(위)과 파이오나(아래)>

게이힐 내 드랙쇼는 한 곳이 아닌 여러 장소에서 정기적 혹은 비정기적으로 이루어진다. 드랙들이 정해진 시간에 출근해 ‘직원’으로서 있는 곳이 있는 반면, 바나 클럽에서 비정기적인 공연을 위해 드랙을 공연자로 섭외하는 경우도 있다. 게이힐에 드랙들은 대부분 게이 남성이며, 트랜스젠더 드랙도 일부 존재 한다. 본 연구에서 주로 논하는 것은 게이들을 관객으로 삼는 퍼포먼스로서의 드랙쇼이며, 설명되는 퍼포먼스는 연행으로 번역될 수 있는, 말 그대로 연출하고 행한다는 뜻의 퍼포먼스이지만 일상적 수행이 아닌 무대 위에서의 연행, 즉 ‘드랙쇼’와 같이 특정한 형식을 갖춘 퍼포먼스를 이른다.

퍼포먼스를 논하는데 혼란을 줄이기 위해 설명하자면, 본 논의에서 지칭하는 퍼포먼스란 버틀러가 『젠더 트러블』에서 논의한 ‘수행적(performative)’과는 다르다. 퍼포먼스는 여러 단어로 번역되고 변주되는데, 본 논의에서의 퍼포먼스란 공연에 가까우며, 수행이나 연행과 같이 특정 형태로 고정되지 않은 범주가 아니다. 버틀러가 이야기하는 ‘수행적’이란 마치 두 남녀의 결혼식에서 “영원히 사랑할 것을 맹세합니다”라고 결혼하는 남녀가 그 결혼식을 축하하는 하객들 앞에서 선언하는 것이 단순히 발화문 자체가 가지는 의미나 그 연설 자체의 사실 여부를 넘어 실제로 그렇게 만드는 힘을 가진다는 것이다. 버틀러는 Austin(1955)이 “How to do things with words”에서 발화가 항상 무언가를 설명하거나 구성하므로 참이나 거짓이라는 실증주의적 철학에 반대하면서, 어떤 사실을 표현하는 것이 아니라 참이나 거짓 여부를 가름할 수 없는 문장을 설명하기 위해 도입한 수행적 발화(performative utterance) 개념을 자신의 논의에 차용했다. 버틀러는 젠더는 수행적이라고 설명하면서 이를 넘어 두 가지 주장을 덧붙인다. 첫 번째는 자아를 산출

하는 사회적 힘 뒤에 또는 사회적 힘 이전에 있는 행위자란 없다는 것이고, 두 번째는 몸 자체가, 특히 두 신체 성별 사이의 구별이 사회적 구성물이라는 것이다. 버틀러의 이러한 명제가 타당한지와는 별개로, 본 논의에서 언급되는 퍼포먼스는 주로 게이힐 내에서 생겨나는 무대 형식의 공연을 가리킨다¹⁵⁾.

게이힐에서 공연하는 대부분의 드랙은 이태원이나 게이들이 모인 다른 문화영토, 예컨대 종로나 이태원에서 ‘끼’를 체득하는 과정을 거친 후에 자신의 재주를 살려 드랙이 됐다. 드랙으로서 무대에 서는 것, 다시 말해 ‘데뷔’하는 과정에 관해서는 별도로 합의된 절차가 있지는 않으나, 공통적으로 드랙으로서의 자신을 ‘보이게 만드는’ 과정을 거친다. 드랙을 한 자신의 존재를 드랙의 모습으로 타인으로 하여금 알아볼 수 있게 만드는 것이다. 예컨대 사회 관계망 서비스(SNS)에 드랙의 모습을 하고 사진이나 동영상 찍어 올리거나 다른 여타 방식으로 자신을 ‘드랙’으로 타인에게 소개하고, 이태원이나 다른 드랙들이 있는 공간에 드랙을 하고 찾아가 지인을 늘려가는 것이다. 드랙으로 활동하기 시작하는 이들은 어느 순간 특정한 계기를 통해 드랙쇼를 하는 것이 아니라, 공연을 하기 전에, 다시 말해 ‘드랙’이라는 특정한 모습을 설정하지 않은 채로 준비과정을 거친다. 그들은 남성 의복 양식이 아니라고 여겨지는 옷, 예컨대 드레스 같은 옷을 사거나, 얼굴에 색조 화장을 해보는 등 드랙 쿤으로서 여성의 외형을 갖추기 위해 필요한 기술(technique)을 ‘자연스럽게’ 체득한다.

끼를 체득한다는 것은 게이들이 모인 이태원의 여러 공간에서, 제각각 다른 ‘분위기’와 문화를 공유하는 집단들 속에서 자신에게 더 가깝게 느껴지는 집단을 선택하고, 그들의 행동 양식을 몸으로 익혀간다는 것이다. 이태원의 여러 장소들은 각 클럽이나 바마다 다른 특성을 가지는데, 그 중 한 가지 예시를 들자면 대중가요계에서 걸 그룹이 많은 인기를 얻기 시작하면서부터 게이클럽 또한 ‘끼곡’, 즉 안무가 정해져 있어 따라 출 수 있는 걸 그룹의 노래를 트는 곳이 많아졌다. 그러한 클럽의 경우 지상에 위치하고, 폐쇄적이거나 퇴폐적인 분위기보다는 신나는 분위기를 지향하며, 공개적인 자리에 위치해 더 ‘대중적’이고, 조명 또한 ‘밝다.’ 그렇지 않은 클럽은 미국에서 20세기 말부터 하위문화(subculture)의 아지트 역할을 해온 클럽

15) “젠더는 명사가 아니며, 자유롭게 떠도는 일군의 속성도 아니다. … 본질의 형이상학이라는 물려받은 담론 안에서 젠더는 수행적이라는 것이 입증되었다. 여기서 수행적이라는 것의 의미는 목적인 정체성을 스스로 구성한다는 뜻이다. 그런 의미에서 젠더는 언제나 행위이다. 비록 그 행위에 앞서 존재하는 것으로 여겨지는 어떤 주체에 의한 행위는 아니지만 말이다(버틀러, 2008: 131).” 라는 설명처럼, 젠더에 관한 버틀러의 설명은 그간 성차의 본질성을 추구하는 이들이 그것의 근거로 삼아왔던 신체 성별(sex)이 실은 구성된 것임을 폭로함으로써 성차에 따른 정체성의 구별이 타당하지 않음을 설명했다. 그러나 이러한 주장은 신체 성별이 어떤 의미도 가질 수 없는 물리적 사실로 환원되어야 한다는 식으로 읽혔고, 많은 왜곡과 논쟁을 초래하기도 했으나, 버틀러가 논의한 섹스-젠더의 이분은 강제적 이성애 체계에서 여성을 그들의 신체와 동일시한다는 비판적 맥락에서 언급된다.

들이 주로 들어왔던 하우스(house) 음악이나 디스코(disco), 혹은 테크노(techno) 음악을 틀며, 주로 지하에 위치하고, 조명이 타 공간들에 비해 더 ‘어둡다.’ 이태원에서 트랙쇼가 주기적으로 있어온 클럽은 이 같은 ‘어두운’ 클럽이다. 이 태원에 발을 들인지 얼마 되지 않은 이들이나, 걸 그룹의 노래를 선호하고 춤을 추는 것을 좋아하는 이들은 주로 밝은 클럽을 가고, 하우스와 테크노 음악을 좋아하거나 DJ가 믹싱(mixing)한 노래에 춤을 추는 것을 좋아하는 이들은 어두운 클럽을 간다.

남성을 성적 대상으로 삼는 섹슈얼리티를 공유하는 남성들은 ‘분위기’에 따른 분류뿐만 아니라 트랙쇼에 대한 선호에 따라 다수의 집단으로 나뉘며, 각각 다른 집단에 속하게 된다. 춤을 추는 것을 선호하지 않는 이들은 바에 가고, 바 또한 젊은 게이들이 주로 가는 곳, 외국인이 많은 곳 등으로 나뉜다. 이 모든 집단들이 동일하게 공유하는 것은 어떠한 방식으로든 공유되는 ‘끼’다. 즉, 대다수의 집단이 현실 사회의 기준에 부합하기보다는 다양한 방식으로 자신을 표현하려는 욕구를 강하게 드러내며, 표현 방식의 양상이 비슷한 이들, 은어로 표현하자면 ‘끼가 맞는’ 이들끼리 모여 그 방식을 점진적으로 세련하게 된다. 그리고 트랙을 시작하기 전 대부분의 게이 남성은 이 같은 이태원의 특정 공간들에서 그 속에 있는 타인들과 동화된다.

애디: 지금 와서 생각을 해보면 (걸그룹 노래가 주로 나오는 다른 클럽에 비해) 난 트렁크가 더 좋아. 왜냐면 케이팝은 어쨌든 안무가 정해져 있잖아. 우리가 아는 걸 그룹 노래, 끼곡이라고 하지. 그런 노래에 맞는 안무와 그런 춤사위가 있다면 트렁크는 오히려 그런 거를 안 들고 좀 하우스 음악을 틀어주잖아. 그게 각자 춤을 출 수 있잖아. 그게 형식화돼 있지 않으니까 이 사람이 춤을 잘 추는지 안 추는지 모르는 거야. 그러니까 그 안무를 할 수 있는지 없는지 모르는 거야.

연구자: 너 춤 잘 추잖아.

애디: 근데 그것도 포인트 안무가 있잖아. ○○(걸그룹 노래가 주로 나오는 게이 클럽)을 가면 노래에 맞춰서, 그 포인트 안무를 알고 있어야지 이 노래에 춤출 수 있을 것 같은 느낌이었어. 근데 트렁크에서 나오는 음악은 내가 그 포인트 안무라는 개념도 없고 그리고 믹싱을 해주잖아. 다 한 곡 같은 거야, 여러 개가 섞여 있으니까. 다 하나의 음악이라고 느껴지는 거지. 그 공간, 공간화가 되는 거지¹⁶⁾. 뭔가 이어지는 느낌? 근데 ○○은 한 곡 끝나면 다른 곡 완곡을

16) 애디의 인터뷰에서 언급되는 “공간화”를 설명하자면 끼곡이 나오는 곳은 한 곡이 끝난 후 다른 노래로 이어지는 순간 DJ가 아무리 믹싱을 잘 하더라도 불가피하게 단절감이 느껴지기 쉽다. 음계의 변화가 극명할 뿐만 아니라 K-pop 곡들의 사운드가 매우 다양하기 때문이다. 그러나 하우스 음악을 주로 트는 곳에서는 BPM(Beats Per Minutes)이 비슷한 곡을 이어서 틀고 노래의 사운드가 비슷하게 이어진다면 곡이 바뀌더라도 단절감이 상대적으로 적게 느껴지기에 마치 노래가 끊기지 않고 흐르는 것과 같은 감각을 느낄 수 있으며, 가

틀잖아. 아예 1절 2절 이렇게 딱 끝나고 다음 노래 다음 노래 이렇게 나오니까. 그래서 ○○은 뭔가 케이팝 좋아하고 그냥 그런 거 좋아하는 애들. 끼 떠는 거 좋아하는 애들이 가서 놀면 재밌게 놀 것 같고. 진짜 춤추고 술 마시고 분위기를 느끼고 싶으면 트렁크를 갔었던 것 같애. (2023. 05. 22 인터뷰)

‘끼’란 “연예演藝에 대한 재주를 속되게 이르는 말(표준국어대사전)”이기도 하지만 게이힐에서는 보다 다양하게 그 의미가 변주된다. 그 예로 ‘끼순이’는 화장을 하고, 걸그룹 춤을 잘 추거나 목소리가 낮고 높은 이들을 ‘여성스러운’이들로 치환해 속되게 이르는 말이다. 또한 개인이 잠재하고 있지만 스스로 인식하지 못하는 지각되지 않는 에너지를 끼라고 칭하기도 하는데, ‘넌 끼가 있다’는 식의 표현은 ‘나중에 무엇으로든 특별한 사람이 될 것 같다’는 의미로 해석되며, 어떤 방식으로든 자신을 표현하고 싶은 욕구는 있지만, 아직 스스로 그 표현 방식을 제대로 찾지 못하는 이들을 ‘끼가 있다’는 말로 형용하기도 한다. 그 외에도 ‘설끼(남을 모방하는 듯 한 어설픈 끼)’, ‘끼스럽다’, ‘끼곡’, ‘끼춤’, ‘끼편다’, ‘끼가로스(엄청난 끼를 부리는 이를 공룡에 빗대어 이르는 말)’, ‘끼탐’ 등 어떤 의미에서든 게이힐에서는 ‘끼’라는 표현이 일반 사회보다 더 빈번하게 등장하며, 다양한 의미로 해석되어 통용된다.

연구자: 그런 거 있었어요? 약간... 누나가 이제 사람들을 많이 봤으니까, 뭐 트랜지션을 준비하는 남자든, 아니면 그냥 게이든 ‘아 재는 좀 딱 봐도 끼가 있다. 뭔가 있다. 재는 뭐 하면 될 것 같다’ 그런 게 있어요?

미니 한: 어우 너무 느껴서 트렁크에서 와서도 딱 보면 애는 드랙퀸 해야 되겠다, 애는 트랜스젠더 해야 되겠다, 이런 걸 얘기를 하잖아? 그렇게 얘기했던 애가 트랜스젠더가 됐어 심지어. 드랙퀸 해야 되겠다 그러면 진짜 드랙퀸이 됐고. 드랙퀸해서 옷 이렇게 이렇게 옷 입으라 그러면 진짜 옷 그렇게 입었는데 개가 더 뒤집어지게 된 애들이 있어.

연구자: 누구요?

미니 한: 여러 명 요즘 드랙퀸 애들. 그니까 그게 좋은 일이지. 난 딱 보면 알거든.

연구자: 그거 어떻게 알아요?

미니 한: 느낌이야. 나만 알고 있는 느낌이야. 보면 딱 알아. 너는 어떤 캐릭터로 가야 되겠다. (2023. 05. 18 인터뷰)

앞서 설명했듯 게이 남성들은 같은 섹슈얼리티를 공유하는 이들끼리 모여 그 속에서 서로의 역할을 나누고, 이름 짓는다. 탭, 바텀, 드랙, 일틱 등 여러 단어가

사가 없는, 다시 말해 언어적 정보 없이 기계음으로 이루어진 곡들은 신체가 맞부딪히는 물리적 경계 또한 흐릿해지는 공감각을 야기하기도 한다.

각 남성들을 수식하며 ‘끼’도 그 중 하나다. 그러나 게이힐에서의 끼는 현실사회와 달리 특별한 재주를 이르는 것이 아니라 게이 남성들에게 이질적인 것을 칭하는 기호로 사용되기도 한다. 게이 남성들은 현실에서 드러내지 못하는 자신의 일부를 게이힐에서 공유하며 자신들을 드러내지만, 그들에게도 모든 표현 양식이 익숙한 것은 아니다. 일반 사회 속에서 남성이라는 역할을 수행해온 이들은 게이힐에 진입해서도 일반 사회에서 타인을 만날 때 전제하던 분류기준을 그대로 유지한다. 그 분류기준에서 쉽게 분간되지 않는 것, 예컨대 일반적인 남성의 행동양식을 따르지 않는 여러 행위들은 ‘끼스러운’ 것으로 인식된다. 다시 말해 ‘끼’란 단순히 여성적인 것뿐만 아니라 이질적인 것을 구획하는데 동원되는 추상 용어다.

드랙은 이태원을 구성하는 이들 중에서도 가장 ‘끼스러운’ 이들이다. 남성들이 일반 사회에서 자신이 게이임을 감추고 살다가 게이힐에서 일시적으로 ‘놀이’를 매개해 다른 게이들을 만나고, 현실로 돌아가 다른 역할을 수행하는 반면, 드랙은 하나의 직업으로 여겨져 게이힐과 현실 사회의 경계를 넘나드는데 일정한 역할을 유지한다. 다시 말해 게이 남성이 보기에 드랙들은 ‘남성’이라는 사회적 역할에서 완전히 벗어나 있는 이들이며, 신체 또한 남성이라는 성별을 공유한다는 것을 알고는 있지만 비추어지는 외형은 전혀 남성 같지 않기 때문에, 이질적이다. 긴 가발과 화려한 화장, 드레스를 입은 드랙은 주로 ‘여성스러운’ 게이 남성들을 수식하는 ‘끼’를 넘어, 그 ‘끼’를 하나의 인격으로 만들어낸 존재로 비추어진다. 드랙은 게이힐의 남성들뿐만 아니라 이성애자를 포함한 더욱 많은 이들에게 자신을 알리고, 인정받는 것이 직업적으로 경제적 소득을 올릴 수 있는 기회가 되며, 그들의 ‘일(work)’은 온라인 플랫폼을 포함한 여러 매체들을 통해 공연이나 작업물로 자신을 ‘보여주는 것’이다.

이태원 게이힐은 이분법적 성별, 이성애 중심주의를 전제하지 않는 이들이 모인다는 점에서 현실 사회의 ‘정상적’ 성규범을 변용하는 모습이 자주 드러난다. 그러나 정해진 규범으로부터 벗어난 상태는 여전히 그 규범을 전제하고 있으며, 기존의 질서에서 벗어난 이질적인 것들을 ‘끼’라고 부른다. 게이힐에선 모두가 이성애로부터 벗어나있지만 각자 이질성을 나름대로 공유하는 이들끼리 모여 그 속에서 역할을 분담하며, 그 중 드랙은 게이들이 모인 공간에서 신체적 외형 또한 남성적이지 않기에 ‘끼스러운’이들로 분류된다.

제 3 절 드랙의 무대연출과 관객

모든 게이클럽이나 바(bar)가 정기적으로 드랙쇼를 하거나, 드랙을 상주하는 직원으로 채용하는 것은 아니나, 게이 클럽은 높은 비율로(현재 절반 이상) 작은 무대가 마련되어 있고 때에 따라 무대가 확장, 축소된다. 무대란 클럽이나 바 내부에

한 걸음으로 올라갈 수 있는 높이 정도(약 20-30cm)로 설치되어 있는 공간이며, 보통 클럽에는 DJ 부스 공간과 함께 무대가 있다. 그 중에서도 드랙쇼가 항상 있는 클럽이나 바에는 모두 무대 뒤편(backstage)가 있으며, 그곳은 무대 바로 옆에 붙어있어 공연 시작 전후 공연자가 커튼을 치고 드나들 수 있는 공간이다. 보통 새벽 1시나 3시 사이에 쇼가 시작되는데, 사회자가 쇼의 시작을 알리고 공연자가 무대에 등장하기 전에 클럽의 음악은 멈추고, 조명은 모두 꺼진다. 관객들은 짧은 시간 동안 감각을 차단당하며, 몇 초의 시간이 흐르고 무대에 조명이 켜지면서 한 곡의 전주가 시작되면, 관객과 공연자는 일정한 거리를 사이에 두고 배치되면서 공연이 시작된다. 사람이 몰려 발 디딜 틈조차 넉넉지 않은 공간에서, 서로의 숨결이 닿을 만큼 밀착된 관객들은 색색의 조명이 비추는 쇼를 다함께 바라본다. 여타 공연처럼 드랙 공연은 관객에게 조용하고 수동적인 관람 태도를 기대하지 않는다. 오히려 환호하고, 반응할 것을 주문하며 ‘지갑을 열 것’을 권장한다. 공연자는 관객의 환호가 더 클수록 더 화려해지고, 그 공간에 모인 모두가 퍼포먼스에 함께 할수록 쇼의 재미는 더해진다.

캠: (드랙쇼를 할 때 관객의) 태도가 어떻냐에 따라서 좀 달라요.

연구자: 관객의 태도?

캠: 네

연구자: 어떤 게 좋은 태도예요?

캠: 진짜 어느 날은 내가 지금 케이팝 스타 나왔나 약간 이런 분위기일 때가 있어요. 진짜 심사위원들이 와 있는 분위기 같이 날 볼 때가 있어. 근데 사람들이 그렇게 되면 다른 아가씨들도 똑같이 느끼거든. ‘뭐야 오늘 심사 보러 왔어?’ 이러면서. 근데 정말 이 공연 자체를 즐기는 사람들이 많은 날에는 나도 신나서 하게 되고... (중간 생략)

연구자: 심사 받는 약간 그런 관객의 태도 앞에서 쇼를 하면 잘 안 돼요? 재미가 없나?

캠: 쇼가 잘 안 되냐고? 전 쇼를 잘하는 사람이에요(웃음). 하는 입장에서 재미없을 뿐이지. 그럼 그 사람들도 재미가 없겠지. 그 사람들이 내가 잘할 때, 재밌어서 할 때를 본 사람이면 느낄 거야. 가게 사람들끼리는 서로 계속 보니까 느낀단 말이야. 재가 오늘 하기 싫구나, 제가 오늘 진짜 재밌어서 신났구나. 관객이 그렇게 본다고 해서 내가 쇼를 못하진 않지만 재미가 없어. 어쨌든 쇼를 보러 온 사람들이면 재밌게 보고 돌아가야 될 텐데. 안타깝죠.

연구자: 드랙쇼를 잘한다는 건 어떤 느낌이에요? 싱크를 잘 맞춘다(음원의 가사를 정확한 순간에 입모양으로 따라한다는 것)는 건가?

캠: 그건 기본. 기본 중의 기본이라고 생각해 그냥 당연히 그냥 디폴트 값으로 들어가야 되는 거야. 무조건. 그런데 나는 사실 쇼콘대든. 너 드랙 레이스¹⁷⁾ 봤어?

연구자: 많이 보진 않았는데 몇 편 봤죠.

캠: 나도 나도 몇 편 보다가 안 봤거든? 왜냐면 나 그 서양 드랙들의 쇼를 안 좋아해. 개네 쇼를 보면 공감되지가 않아.

연구자: 약간 빨아들이는 느낌이 없는 건가?

캠: 그치. 노래마다 또 분위기가 다 다르고 그런데, 개네는 뭐 입이야 싱크야 맞겠지. 근데 정말 과한 액팅과 과한 연기를 하니까, 예를 들어서 사랑 노래를 한 다 치면 사랑 노래도 느린 노래가 있을 수 있고 빠른 노래도 있을 수가 있잖아? 근데 그런 거랑은 전혀 관련이 없는 것처럼 쇼잉(showing)을 하니까 공감도 안 되고, 나는 그런 식으로 쇼 하는거 보면 오그라들거든? ‘옥! 어떡해’ 하는데, 보는 사람들은 그냥 크게 큰 오버 액션만 해도 ‘잘한다 너무 멋지다’ 하는 사람들이 많으니... 저는 공감되는 쇼가 잘하는 거라고 생각을 해요. (2023. 04. 19 인터뷰)

게이들과 드랙의 신체가 작고 어두운 공간에서 공동으로 현존하는 것이 드랙 공연을 가능하게 하고, 이를 위해서는 공연자와 관객이 특정 시간대에 이태원이라는 특정 장소에 모여야 한다. Max Herrmann(1981)은 이를 “모든 이를 위한 모든 이의 놀이”라고 규정했으며, 그는 행위자와 관객의 관계를 공동 주체(co-subject)로 새롭게 정의했다. 공연을 해석하는데 있어서, 그동안 관객은 거리를 둔 채 공연자를 감상하거나 주관적 해석을 하거나 특정한 의미를 부여하는 이들로 여겨졌다. 그러나 “공연이란 관객이 행위자를 관찰 대상으로 파악하는 주체 혹은 객체 관계도 아니고, 행위자가 자신을 주체로 보고 관객을 객체로 여긴 채 의미의 교환 없이 관객을 대하는 것도 아니다”(에리카-피셔 리히테, 2017: 63). 드랙 공연 또한 게이라는 관객을 대상으로 공연자의 일방적인 표현들을 쏟아내는 것이 아닌, 그곳에 있는 관객의 지각과 반응을 통해 공연을 구성하는 놀이의 참여자로 간주한다.

연구자: 저 트렁크에서 일할 때 그 누나가 일찍 출근하시면 그런 거 하셨잖아요. 드랙들이 쇼 하는 걸 보고 디렉팅(directing)? 그런 거를 했을 때, 누나가 봤을 때는 어떤 게 드랙쇼를 잘 하는 거예요?

미니 한: 소통. 관객과의 소통. 동작을 무조건 해야 되는 노래지만 열 동작을 안 해도 다섯 동작만 해도 되는 애들이 있고, 열 동작을 뒤집어지게 잘하는 애들이 있고. 나 같이 춤은 제대로 못 추지만 포즈 취하고 표정으로 이 무대를 압도시킬 수 있는 그런 에너지들이 있단 말이지. 그걸 보는거야.

연구자: 거기에 있는 사람들을 휘어잡을 수 있어야 하구나.

17) 루폴의 드랙 레이스. 미국 방송사에서 만든 쇼 프로그램으로, 드랙들이 나와 경연하여 매 시즌마다 우승자를 가리는 형식이다. 여러 드랙들이 나와 경연을 준비하고, 쇼를 하는 과정을 보여준다. 2009년에 방영하기 시작해 현재 시즌 16까지 이어져왔다.

미니 한: 그렇지. 왜냐면 그래야 그 사람들이 그 쇼를 보는 거야. 그때(드랙쇼가 게이 힐에서 인기를 얻기 전)까지도 게이 친구들은 ‘그냥 쇼 하나 보다~’ 하고 쇼 할 때는 옛날 노래 튼다 그러고... 쇼한다 그러면 또 나가고. 자기네끼리 얘기하고. 왜냐하면 그 정도의 그런 (드랙쇼를 보아온 경험)게 없었으니까. 그 대단한 쇼걸 언니들이 ○○○(오래전부터 있어온 드랙쇼 클럽)에 많았지만, 거기에 여자 손님이 너무 많으니까 게이 친구들은 또 안 가게 되는 거고. 소통이지. 누군지도 모르지만 그냥 개를 쳐다보고 쇼를 하는 거고, 그럼 쳐다보기만 해도 개는 자기 쳐다봤대. 그러면 개 또 와. 그게 개만 쳐다보는 거겠어? 돌아가면서 쳐다보는 거지. ... 원래 쇼라는 게 그런 거야. 관객을 봐야 되는 거야. 근데 애들이 관객을 잘 안 보더라고. 소통만 하면 내 걸로 만들 수 있는 걸 내가 알고 있으니까, ... 그래야 만 원 벌 거 5만 원 벌고 팁으로 5만 원 벌고 10만 원 버는 거거든. 돈을 주게끔 하는 게 좋은 거지, 그냥 ‘나 드랙퀸 했어요~ 그냥 나 립싱크 내가 그냥 원하는 나랑 어울리지도 않는데, 난 이 노래가 좋으니까 나 이 노래로 립싱크 할게요~’ 이런 거? 너무 싫어해. (2023. 05. 23 인터뷰)

대부분의 공연은 관객이 공연 도중 직접적으로 존재감을 드러내는 것을 금지한다. 예컨대 연극이나 오페라의 경우 관객은 어두운 관객석에 앉아 무대 위에서 벌어지는 일들을 가만히 지켜보아야한다. 그러나 드랙쇼의 관객들은 공연자가 춤을 추고, 노래 중 고음이나 감정선이 극적으로 치달아 드랙쇼가 절정에 이르렀을 때 함성이나 휘파람 같은 방식으로 호응하고, 중간 중간 팁을 줌으로써 그 공연의 재미를 끌어올린다. 관객이 팁을 줄 때 공연자는 공연을 하는 도중 관객이 내미는 지폐를 받는데, 관객과 눈을 맞추며 손을 살포시 잡거나, 고개를 그 쪽으로 돌려 노래하는 등 다양한 방식으로 팁을 준 관객을 공연에 불러들인다.



<그림 10. 게이 관객의 난입, 드랙쇼 중 관객이 팁을 입에 물고 공연자에게 전달하는 모습>

팁을 주는 관객은 어느 순간에 손을 뻗어 지폐를 내밀 것인지 선택한다. 무대 위에 있는 공연자가 자신을 볼 수 있는 방향일 때, 손을 뻗어 지폐를 가져갈 수 있는 위치에 있을 때, 어떤 동작을 하거나 감정을 표현하는데 여유가 있을 때를 골라서 지폐를 내밀어야 한다. 그렇지 않으면 팁을 주더라도 공연자에게 호명될 수 없고, 호명되는 것은 자신의 존재를 드러내는 것뿐만 아니라 그 공간에 자신이 있다는 것을 인정받는 것을 의미한다. 관객이 주는 팁은 거의 대부분 공연자가 쇼 진행을 해치지 않을 정도로 자연스럽게 받아가지만, 여유가 없을 경우 관객은 직접 공연자의 옷 속에 지폐를 구겨 넣거나, 손에 쥐어준다. 관객은 공연자가 자신을 불러주지 않을 때 수동적으로 자신을 알아봐주길 기다리는 것이 아니라, 지폐를 흔들거나, 공연자를 만지거나, 심지어는 무대에 난입해서라도 자신의 존재를 입증해낸다. 관객이 무대 위로 난입했다고 할지라도 그것은 쇼를 해치는 ‘침입’으로 간주되지 않으며, 오히려 공연자는 그 관객을 부둥켜안고 함께 춤을 추는 등 익살스럽게 반응한다. 관객이 만약 팁을 허공에 흔들고만 있는 경우, 공연자가 가슴팍을 벌려 목깃 사이로 팁을 꽂을 수 있도록 자세를 취하기도 하고, 입으로 지폐를 물어가기도 한다. 공연자 또한 관객의 호응을 더 많이 이끌어낼수록, 그 공연에 참여하는 관객의 수가 많아질수록, 그 공연에 동참하는 이의 수와 환호성 같은 표현들이 풍부해질수록 드랙쇼가 더욱 즐거워진다는 것을 알기에, 관객들에게 적극적으로 다가간다. “관객들의 말과 몸짓이 연행의 일부가 되는 것이다”(손성규, 2017: 76).

게이홀에서 드랙쇼는 놀이로 간주되어 게이 남성을 주요 관객으로 삼는다. 드랙은 게이들에게 자신의 공연에 호응해줄 것을 직접적으로 요구하기도 하고, 관객 또한 자신의 존재감을 공연 중에 드러내는 것에 재미를 느끼기도 한다. 관객이 더욱

적극적으로 호응하고 공연에 참여할수록 그 공연의 재미는 배가되며, 드랙 또한 관객과 공유할 수 있는 문화적 기호를 적극적으로 활용한다. 게이들은 단순히 구경거리 삼아 드랙을 바라보는 것이 아니라 자신을 찾아주는 드랙을 만나 자신의 모습 또한 드러내며 공연의 참여자로서 드랙과 함께 그 공간 속에서 공존한다.

제 4 절 드랙쇼와 퍼포먼스

드랙과 게이는 남성을 대상으로하는 성적 지향을 공유하는 경우가 대부분이다. 때문에 드랙이 공연에서 활용하는 여러 성적 요소들과 표현들을 이해하기 쉬운 이들 또한 게이들이다. 또한 게이 남성은 일상에서 자신을 비추는 ‘이성애 남성’이라는 역할에 들어맞지 않는 자신을 인지하고 있으며, 그로부터 어느 정도 괴리된 채 생활하기에 드랙이 무대에서 꾸며내는 모습과 그의 실상이 다르다는 것을 이해하면서도 그 진위 여부를 심사하려 들지 않는다. 또한 ‘남성을 좋아하지만, 자신이 여성이 아니라는 점’은 드랙과 게이 관객이 공연에서 가지고 놀아지는 여러 성적 요소를 공통적으로 놀이를 위한 장치로 해석할 수 있게 만든다. 다시 말해 이성애자 여성처럼 남성으로부터 성애의 대상이 되는 주된 집단에 속해있지 않다는 것은 여러 노래나 공연에서 ‘사랑하는 이에게 사랑을 표현할 수 없는’ 감정과 ‘자신의 마음을 숨겨야만 하는’ 감정을 공유하게 만드는 것이다. 게이로서 자신들이 사랑을 갈구하는 모습을 공연과 노랫말로 표현해내지만, 그 속에서 ‘사랑받고 싶은 마음’을 비트는 것은 드랙쇼가 가지는 주된 요소이며, 관객으로 하여금 쉽게 ‘다른 세상’으로 빠져들 수 있게 충격을 주는 전형적인 수단이기도 하다.

20세기 중반 팝 문화가 대중적으로 인기를 얻기 시작했을 때부터, 미국을 중심으로 게이 문화에선 주로 여성 디바가 선호되어 왔다. 여성이 뛰어난 퍼포먼스로 주체적인 사랑을 노래하거나 자신의 서사를 공유할 때 게이들은 이성애자 보다 더욱 직접적으로 감각할 수 있었는데, 그들 또한 남성이라는 대상을 사랑하고, 소외된 자리에서 주체를 만들어가기를 상상(imagine)해왔기 때문이다. 여성 디바들은 그러한 게이 집단을 인식해 그들의 애정에 응답하며, LGBT 공동체를 직접적으로 호명하기도 한다. 드랙은 게이 집단과 대중가요 사이에 형성된 이러한 상호 작용을 인식하고 주로 여성 디바를 모방해 공연을 구성했다. 여성 디바는 곧 게이 문화에서 ‘교양’이 되어 게이들이 모인 문화 공간에서 통용되는 상식(common sense)으로 여겨진다. 여성 디바의 노래들, 게이 집단에게 잘 알려진 퍼포먼스 외에도 자신들이 전유하기에 적합한 특정 문화적 요소를 공유하고, 그것에서 발생하는 감각을 공유하는 이들끼리 모인 게이힐에서의 드랙쇼는 근본적으로 게이들이 이룬 사회 속 놀이에 그 기원을 두며, 그 놀이는 단순히 무대 위의 공연자만이 주인공이 되는 놀이가 아닌, 관객과 공연자가 모두 참여자가 되는 놀이다.

드랙쇼를 처음 접하는 관객의 경우, 드랙이 자아내는 낮은 외형과 드랙쇼라는

공연이 만들어내는 새로운 경험은 충격적일 수 있다. 게이힐의 드랙쇼는 남성이 드랙 ‘퀸’의 모습을 하고 쇼를 하는 경우가 많은데, 키가 큰 남성이 힘을 신는다면 2m에 가까운 장신이 되기 때문에 실제로 마주했을 때 위압감이 들 정도다. 또한 진한 화장은 일반적인 화장과 달라 명암이 뚜렷하고, 극단적인 색조로 구성된다. 속눈썹도 일상에서는 볼 수 없을 정도로 매우 길다(드랙 메이크업은 속눈썹을 여러 장 붙인다). 대부분의 드랙쇼가 있는 클럽은 현실 사회에서는 찾아볼 수 없는 어둡고 조명이 빨간 색인 공간으로, 퇴폐적일 수도, 불길해 보일 수도 있다.

연구자: 드랙쇼를 봤던 건 어땠어?

애디: ... 분장이랑 이런 거는 솔직히 기억 안 나고 그 무대를 보면서 뭔가 멋있었다 이런 느낌보다는, 오히려 그런 무대 안 하고 진짜 내 눈으로 처음에 딱 그 드랙을 딱 봤을 때, 그때 ‘와 멋있다’ 이랬어. 그때 단체로 막 이렇게 그 드랙퀸의 그 흐느적거리는 춤이 있어. 뭔지 알지? 그 음악에 맞춰서 이렇게 살랑 살랑 살랑. 근데 이게 멀리서, 약간 그 안개 낀 그런 실루엣만 보면 엄청 엄청 퇴폐적이야. 뭔가 그런 느낌이 ... 그 뭐랄까 무슨 일이 벌어질 것 같은 그런 춤사위야...

연구자: 근데 좋았어?

애디: 좋지.

연구자: 왜?

애디: 원래 위험한 게 재밌는 거야. 호기심이 확 가잖아. 처음에는 그런 게 너무 낯설었는데, 나중에 가니까 내가 그 춤사위를 따라 하고 있더라고. 그런 끼를. 처음에 그게 생소하고 뭔가 저렇게 살랑 살랑거리는 게 되게... 뭐라고 표현해야 되지? 뭐라고 표현할지 모르겠네. 살랑 살랑거리면서 가슴 흔들고 이렇게 골반 흔들고 그런 퍼포먼스들이 되게 퇴폐적이고, 그리고 또 표정은 무표정이야. 알지? 표정을 이렇게 어느 먼 한 곳을 응시하면서 (그 표정을 따라하며) 이렇게. 난 오히려 쇼보다 그런 게 더 섹시했다고 느껴. 더 뭔가 매력 있게 느꼈어. (2023. 05. 22 인터뷰)

드랙쇼는 주로 게이들로 이루어진 관객들로 하여금 낯선 지각과 경험을 가능하게 한다. 어떤 면에서는 관객과 드랙 모두에게 상상하던 현실을 제공하고, 관객을 예측할 수 없는 혼돈 속에 빠트린다. 드랙이 있는 곳에 들어가기 위해서는 마치 <이상한 나라의 앨리스>에서 나오는 토끼 굴 같은 어둡고 좁은 통로를 따라 내려가야 하는데, 계단으로 내려가기 전, 그 앞을 지키고 있는 문지기에게 자신이 그곳에 해를 끼칠 존재가 아니라는 것을 입증하는 절차를 거쳐야 한다. 그 후 일정한 비용을 지불한 뒤, 종이 팔찌로 된 입장권을 손목에 두른 뒤에 축축해지는 공기를 느끼며 지하로 내려가 무거운 문을 밀고 들어가면 시끄러운 노래와 빨간 조명으로 얼룩진 공간이 드러난다.

손님으로 온 게이들은 드랙들에게 함께 놀 수 있는 성원이 되기도 하지만, 보통 어리거나 드랙 문화를 접해보지 않은 이들은 그곳에서 당황하기 쉽다. 드랙들은 관객으로 온 게이 남성들에게 먼저 다가가 자신을 소개하기도 하고, 서로의 친구들을 소개시켜 주기도 한다. 그러나 대다수의 게이 남성은 게이 클럽을 방문하더라도 드랙과 접치는 친구가 없거나, 쉽게 드랙에게 먼저 다가가지 않는다. 그들에게 드랙은 낯설고 어려운 존재이기 때문이다. 남성이 여성스러워선 안 된다는 질서는 그 공간에서 드랙에 의해 무너지고, 게이에게 드랙은 다른 외형을 가지고 있는 공연자로 인식되며, 그들이 만들어내는 형상과 공연은 관객들을 일상의 경계에서 벗어나게 만든다. 드랙은 그 공간에서 게이들이 바라보기에 남자도 여자도 아닌, 탈성애화된(de-sexualized) 존재로 받아들여진다. 게이들이 좋아하는 남성의 외형에서 크게 벗어났을 뿐만 아니라, 그들의 목소리, 걸음걸이와 같은 행동 양식 또한 남성적이지 않기 때문이다. 드랙을 바라보는 게이 관객은 드랙의 본래 성별이 남성이라는 이유로 그가 성애의 대상이 될 수 있다고 전제하지 않는다. “남자를 성적 대상으로 선택한다는 것은 단지 페니스를 지닌 몸이 아니라 체현된 남성성을 선택한다는 것(R.W 코넬, 2013: 232)”이기도 하기 때문이다.

미니 한: 트렁크는 게이들을 위한 자유의 공간, 난 게이들을 위해 트렁크에서 쇼를 만들고 했던 사람으로서, 거기서 있었지. 스트레이트(straight, 이성애자) 앞에서 그러고 있으면 얼마나 싫어. ... 스트레이트 앞에서 그렇게 한다고 생각하면 묘하잖아. 그 가게가 만약 스트레이트 클럽이었으면 (그 모습이) 섹슈얼해질거 아니야. 근데 게이클럽이니까 무대에서 그러고 있으면 쿨하고 세련된 느낌이잖아.

연구자: 게이는 남자를 좋아하는 사람들이니까 섹슈얼하게 바라보지 않는다는 거죠?

미니 한: 예쓰, 그냥 쿨하게. 거슬리지가 않는 거지.

연구자: 아 보여주는 사람 입장에서 그래요?

미니 한: 그게 게이 클럽이잖아. 보여주려고 한 거라기 보단 기쁨을 주는 거지. 트렁크라는 곳을 만든 컨셉이 그랬으니까. 다른 게이클럽은 쇼걸 없잖아.
(2023. 11. 20 인터뷰)

퍼포먼스는 “관객으로 하여금 내면이나, 숨겨진 면이나, 뒤집어진 면을 힐끗 볼 수 있게 만들며 주체(subject)의 한계를 보게 만들어 혼란에 빠뜨리고, 탈신비화(demystify)한다. 또한 퍼포먼스는 주체를 연극적으로 가지고 노는데 상징 구조를 사용하고, 퍼포머와 관객에게 변환(transformation)의 기회를 가져다준다.” (Féral, 1982: 181) 드랙이라는 낯선 모습으로 자신의 인격을 창조하고, 지속적으로 변환해가는 드랙은 어떤 주체의 형상도 내포하지 않는다. 현실 속에 존재하던 여성과 남성의 경계가 허물어짐은 물론, 춤과 노래, 게이 남성과의 관계 사이에서도 그들은 주체의 경계에서 벗어난다.

게이라는 섹슈얼리티를 공유하는 공간에서의 주체란 타인으로 하여금 매력적인 성적 대상이 되면서 동시에 자신의 욕구를 충족시킬 수 있는 능동적 행위자를 전제한다. 게이들은 그런 면에서 게이힐을 비롯한 여타 공간에서 자신의 성애를 위한 표현들을 자유롭게 행할 수 있지만, 드랙은 그렇지 않다. 앞서 이야기했듯 게이들은 남성성을 성애화하며 동시에 성애의 대상으로 삼는 이들인데, 드랙은 그러한 남성성으로부터 완전히 벗어난 이들로 이해된다. 드랙이라는 인격은 남성으로도, 여성으로도 여겨지지 않으며 하나의 퍼포머이자 낯선 존재로서 타인들에게 다가선다. 드랙바를 갔을 때 어떤 이들은 자신의 신체를 서스름 없이 접촉하는 드랙들에게 일종의 두려움이나 어려움을 느끼기도 하지만, 이내 그곳에서 창발하는 다양한 관계를 목격하고, 체험하면서 드랙이 탈성애화된 이들로서, 어떠한 섹슈얼리티도 담지하지 않는 이들이라는 것을 감각한다. 그 공간에서 드랙들은 게이 남성들의 신체를 거리낌없이 쓰다듬고, 심지어는 엉덩이나 가슴, 성기를 움켜쥐든다. 그러나 그것은 현실 사회에서처럼 타인의 몸을 무단으로 침범하는 행위가 아닌, 그저 짓궂은 장난으로 치부된다. 드랙의 입장에서는 관객으로 온 이들이 난감해하는 모습을 보고 더욱 골탕 먹이는 행동이고, 관객은 그저 자신의 신체를 보호해주는 규범에서 벗어나 마치 별거벗겨진 것처럼, 놀림거리가 되는 것이다.

드랙이 이렇게 탈성애적인 존재로 탈바꿈하기 위해 동원되는 상징은 바로 남성적 신체에 대응하는 극단적인 여성적 신체다. 빨간 립스틱, 하이힐, 드레스, 짙은 화장은 남성의 신체를 가진 드랙들이 더 이상 남성으로서 존재하지 않는다는 것을 표현하는 상징들이며, 게이 남성들에게 ‘남성성’에서 완전히 벗어난 상태임을 강조하는 표현이기도 하다. 그들이 보여주는 드랙으로서의 인격, 그리고 그것에 수반되는 접촉 행위는 ‘내가 너를 만지지만 정말 너를 (성적으로 원해서) 만지는 것은 아니야’라는 메시지를 반복적으로 표현해낸다. (Bateson, 1955 참고) 드랙들이 관객의 신체를 접촉하거나, 성적 농담을 던짐으로써 그들을 ‘즐겁게 하는 것’은 그들의 직업이자 리미널리티를 만들어내는 하나의 역할이며, 리미널리티에 동참하는 것이기도 하다.

Féral(1982)에 따르면 퍼포먼스는 세 가지 특징을 지니는데, 첫 번째로 퍼포먼스는 공연자의 신체를 지배하여 그의 신체를 특정 방식으로 재조직한다(manipulation of body). 이는 모든 퍼포먼스의 기본적이고, 필수불가결한 요소다. 두 번째 특징은 공간을 재조직(manipulation of space)이다. 공연자는 퍼포먼스의 공간을 비워냈다가 쪼개고, 그 속에 갇든다. 세 번째로, 퍼포먼스는 (공연하는) 아티스트(artist)와 관객, 관객과 (예술) 작업, 작업과 예술가 사이에 관계를 형성한다(Féral, 1982: 171-176)."

드랙들이 앞서 게이들과 관계 맺는다는 것은 공동 주체의 관계로서 함께 공연을 구성한다고 설명한바 있다. 어떻게 드랙의 신체가 재조직되는지를 설명하자면, 드랙은 가지고 있던 남성으로서의 신체를 분해해 자신이 가지고 있던 성별(남성)의 표현양식을 없애고, 새로운 외형을 만들어낸다. 남성의 표현 양식을 없애는 것은 여

성의 의복양식을 취하는 것, 남성의 성기가 드러나는 것을 감추기 위해 고환과 음경을 안 쪽으로 말아 넣어 고정시키는 것(tucking), 체모를 없애는 것, 강한 색조로 화장하기 위해 얼굴에 진한 파운데이션을 여러 번 덧바른 뒤 음영을 다시 넣어 화장하는 것, 눈썹을 풀로 고정해 파운데이션으로 지운 뒤 그 위에 새로운 눈썹을 그려 넣는 것, 높은 힐을 신고 가발을 쓰는 것 등을 포함한다. 드랙으로 변신(metamorphosis)한 이들은 목소리나 체격 같은 바꾸기 어려운 것들이 드러날 때 그들의 신체 성별이 드러날 수 있지만, 말을 하지 않거나 남성 중에서도 상대적으로 가녀린 이들은 때때로 신체 성별이 여성인 이들보다 더욱 여성스럽다고 여겨진다. **이러때** ‘여성스럽다’는 말은 실제 여성의 모습을 남들이 알아차리지 못할 정도로 완벽하게 모방해 신체 성별 여성인 이들과 구분하기 어렵다는 의미가 아니다. 드랙이 꾸며낸 모습은 사회에서 비추어지는 여성의 모습을 더욱 극단적으로 꾸며내는 여러 수단, 앞서 말했듯 화려한 의상과 화장 같은 것을 동원하기 때문에 그러한 여성성이 더 도드라지게 드러난다는 것이다.

기실 드랙쇼에서 만들어진 새로운 외형이 관객들에게 ‘여성’으로 인식되는지는 중요하지 않다. 드랙을 논의하는데 ‘퀸’이나 ‘킹’으로 분류되어 드랙이 남성이나 여성의 모습 둘 중 하나를 모방하고 과장하는 것처럼 설명되는 경향이 존재하지만, 기실 드랙의 모습이 얼마나 여성적인지는 드랙쇼에서 중요하지 않으며, 관객들은 드랙쇼를 보기 전 공연자의 신체 성별을 대부분 알고 있다. 중요한 건 그 퍼포먼스가 생겨나는 공간 내에서 드랙이 꾸며낸 새로운 모습을 관객들로 하여금 ‘민게 만드는 것’이며, 그 새로운 모습이 얼마나 특정 젠더나 원형과 얼마나 유사한지는 중요하지 않다. 그러나 드랙의 변신한 모습이 지나치게 어설피다면, 예컨대 ‘드랙퀸’으로서 게이 남성이 자신의 신체 성별을 노골적으로 드러내게 된다면 그것은 변신의 실패로 인식되어 퍼포먼스의 형식을 해친다. 퍼포먼스가 생겨나는 시공간을 기존의 현실로부터 분리해내는 데에는 관객을 이입하게 만드는 힘이 필요하며, 이를 좌우하는 것은 드랙의 연기술이다.



<그림 11. 드랙쇼 준비 과정, 연구 참여자 모어>

연기술이란 연극과 영화에서 배우가 연기를 하는 것처럼, 드랙쇼가 펼쳐질 때 그 노래와 안무를 따라하기에 바빠 보이는 것이 아니라, 자연스럽게 보일 정도로, 마치 배우의 역할이 배우 그 자신으로 보일 정도로 연기를 ‘잘’ 하는 것처럼, 드랙으로서의 모습이 실재하는 인격으로 받아들여진다는 것이다. Roger Baker(1994: 14-15)는 진짜 변장(real disguise)과 실패한 변장(false disguise)을 구분했는데, “‘진짜 변장’이란 여성 역할을 맡은 행위자(actor)가 극이나 쇼에서 다른 행위자들에게 실재하는(real) 여성으로 받아들여지는 것이다. 이는 관객과 다른 행위자가 변장한 행위자의 실제 성별을 모른다는 의미가 아니다. 이는 행위자의 실제 성별을 아느냐 모르느냐가 상연되는 극(drama)의 본질과 무관하다는 것, 혹은 행위자의 작업이 만들어내는 효과와 무관하다는 것이다. … ‘실패한 변장’은 자신이 여자인 척 연기하는 남자 이외의 다른 것으로 가장하려는 시도가 없을 때 발생한다.”

드랙을 한다는 것은 단순히 힐을 신고, 진한 화장을 한 뒤 여성의 옷을 입는 것이 아니다. 그것은 드랙을 거쳐 만들어진 모습이 배역(character)으로 믿어진다는 것이다. 그에 반해 실패한 변장이란 외형은 여성처럼 꾸미지만 행동이나 말투, 혹은 무대 위에서의 공연이 자신의 신체 성별을 노골적으로 드러내, 그가 꾸며낸 모습과 꾸며지기 전의 모습이 가지는 괴리를 바라보는 이들이 쉽게 인식할 수 있게 만드는 것이다. 예컨대 얼굴에 드랙 화장을 하고 여성처럼 옷을 입었지만 턱수염이 있는 것, 힐을 신고 드레스를 입었지만 걸걸한 남성의 목소리를 내는 것은 드랙이 아닌 본연의 인격을 노출시키는 것이다. 본연의 인격을 드러내는 것은 상황적 맥락

에 따라 농담으로 유쾌하게 받아들여질 수 있다. 그러나 보편적으로 외형을 꾸며내는 데에는 어느 정도 공유되는 기본적 양식이 존재한다. 예컨대 이태원에서 활동하는 드랙들은 수염이나 겨드랑이 털, 다리털 등 눈에 보이는 체모를 모두 제거하지만, 모두가 가슴에 보형물을 넣어 여성형 가슴을 꾸며내진 않는다.

드랙이 어떠한 인격을 새롭게 만들어낸다고 해서, 그 새로운 인격이 무엇이든 될 수 있는 것은 아니다. 만약 체형이 마르고 피부가 하얀 이가 Aretha Franklin¹⁸⁾을 꾸며낸다면, 보는 이들로 하여금 그 괴리를 인식하게 만들어 그 모습이 우스워 보일 수 있다. 따라서 드랙 공연자는 기존에 자신이 가지고 있는 신체적 특징들을 고려해 드랙으로서의 인격을 만들어내는데, 날씬함과 뚱뚱함과 같은 신체적 특징뿐만 아니라 나이 또한 드랙으로서의 인격을 만들어내는데 결부되는 중요한 요소다. 나이가 많은 드랙은 안방 마님과 같이 우하하고 격식 있어 보이는 인격을 만들어내고, 나이가 적은 드랙은 상대적으로 더 발랄하고 활발한 인격을 만들어낸다.

드랙은 매공연마다 가발이나 의복 양식을 달리하더라도, 자신만의 화장 양식을 일관되게 유지한다거나, ‘쇼곡(쇼에 쓰이는 노래)’을 고를 때 다른 드랙과는 겹치지 않는 독특한 분위기의 노래를 고르는 식으로 다른 드랙과는 구별되는 정체성을 유지한다¹⁹⁾. 보통 한 노래는 한 드랙이 쇼곡으로 선택하며, 드랙의 쇼곡이 된 노래는 다른 드랙이 공연할 때 사용하지 않는다. 이는 공연을 하는 한 장소에 국한되는 것이 아니라 이태원 전체의 공간에 적용된다. 드랙의 쇼곡은 가수가 녹음실에서 녹음한 노래만 나오는 노래보다는 라이브 음원이 주로 쓰인다. 드랙쇼에 쓰이는 라이브 음원 대부분은 가수가 공연하는 도중 녹음된 것으로, 관객의 환호, 가수의 말, 애드리브까지 모두 포함되어 있다. 이런 음원을 사용할 경우 공연자 자신은 모든 애드리브를 숙지해 따라해야 하기에 더 많은 연습량이 필요할 수 있지만, 애드리브가 포함된 음원은 립싱크 공연이라도 공연의 현장감을 더해줄 수 있기에 많은 드랙들이 라이브 음원을 쓴다.

대중가요계에서 립싱크 공연은 대부분 입모양이 크지 않고, 관객에게 립싱크 공연이라는 것을 굳이 숨기지 않음에도 불구하고 감정 표현이나 입의 움직임이 크지 않은 편이다. 그러나 드랙쇼는 공연에서 관객을 즐겁게 만들기 위해 입 모양을 따라할 때에도 더 과장되게 입술과 혀를 움직이고, 감정 표현 또한 더욱 극적

18) 1950년대부터 활동하기 시작해 ‘소울의 여왕’이라고 불린 미국의 흑인 여가수이며 풍채가 크다.

19) 각 드랙은 얼핏 보면 비슷해 보일 수 있지만, 여러 번 반복해서 보다보면 누구나 인지할 수 있을 정도로 다르다. 단순히 외형뿐 아니라 행동 특성, 말투, 입는 의상의 스타일, 춤 실력과 같은 차이점들이 구분될 뿐만 아니라, 드랙쇼를 하는데 주로 동원되는 노래의 분위기도 가지각색이다. 어떤 이는 신나는 곡을 립싱크하며 화려하게 춤추고, 어떤 이는 가만히 서서 감정 표현과 립싱크에 집중한다. 그 외에도 대중적이지만은 않고 가사가 함축적인 노래, 예컨대 애니 레녹스(Annie Lennox)의 노래로 독특한 분위기를 자아내는 드랙도 있으며, 가수의 나레이션이 나오는 드랙쇼, 가사가 없는 곡으로 이루어진 드랙쇼도 있다.

(dramatic)이다. 예컨대 밝은 노래를 할 때는 광대를 있는 힘껏 양쪽으로 당겨 활짝 웃고, 슬픈 가사를 내뱉을 땐 통곡하듯 연기하는 식이다. 또한 드랙 공연에서는 대중가요뿐만 아니라 뮤지컬에 수록된 합창 노래도 종종 사용되곤 하는데, 여러 명이 같이 노래하는 경우에는 그 노래를 부른 가수와 비슷한 이미지, 혹은 적어도 그 노래가 가지는 서사를 표현해내는데 어색하지 않은 드랙이 역할을 나눠 공연한다.

드랙쇼는 게이 관객들에게 낯선 감각을 야기해 현실 질서 속에서 그들을 규정 하던 틀을 깨부수는데, 이는 드랙의 외형이 남성으로부터 벗어난 범주에 속하고 게이들 또한 드랙이 남성도 여성도 아닌, 탈성애화된 역할로서 자신을 재미있게 만들고자 하는 존재라는 걸 알고 있기 때문에 가능하다. 드랙은 이러한 순간을 만들어내기 위해 남성의 신체로부터 벗어난 외형을 갖추고 드랙쇼라는 공연 형식을 빌려 무대를 꾸린다. 무대는 단순히 화려하고 재밌는 것만이 아니라 게이 관객들과 공유할 수 있고, 함께 즐거울 수 있어야 한다. 드랙쇼가 있는 곳에서 게이 관객과 드랙은 상호작용하며 서로를 타자의 입장에서 바라보며 각자의 역할을 인정해줄 수 있다.

제 4 장 경계를 횡단하는 역할극

제 1 절 일상을 침습하는 가면

드랙으로 일하는 남성이 동이 틀 시간이 다가오고 가게를 마감할 때면, 손님들과 대화하며 밝게 웃음 지어보이던 생기는 온데간데없이 사라진 뒤 메이크업을 지운 평범한 ‘남성’으로 돌아간다. 그는 의자를 테이블에 올리고 술잔을 치우기 시작한다. 방금 전까지 반짝이는 드레스를 입고 술잔을 한 손에 걸친 채로 손님과 대화하던 드랙이 평범한 옷차림으로 가게 마감을 위해 술자리를 정리하는 모습은 낮설게 느껴진다. 그 때까지 남아있는 손님이 있는 경우, 그들은 변해버린 분위기를 감지하고 자리를 떠나기 시작한다. 밝은 조명이 정해진 시간에 갑자기 켜지는 것도 아니고, 음악이 멈추는 것도 아니지만 그들은 이제는 공연이 끝났다는 것을 감지한다. 손님들이 거의 다 나가면 조명이 켜지고, 간단한 청소를 마친 뒤 직원들은 퇴근한다. 화장을 한 채로 퇴근하는 이도 있는데, 이런 경우엔 대부분 다른 친구들과 술을 더 마시러 가는 경우다. 어떤 이는 옷을 갈아입고 화장도 어느 정도 지운 뒤 게이힐을 걸어 내려간다. 드랙을 한 모습으로 거리에 나오면 그를 알아보는 이들이 먼저 말을 걸어올 테지만, 드랙을 하지 않은 모습을 알아보는 이는 거의 없다. 사람들을 지나치며 인사하는 이 없이 빠르게 언덕을 내려가며 사라져버리는 뒷모습은 사뭇 다르며, 조금은 쓸쓸한 모습이다.

특정 시공간에서 출현했다가, 사라진다는 점에서 드랙은 가면(mask)으로 해석될 수 있다. 가면과 인격의 다른 점은 인격은 한 인간에게 하나만 주어질 수 있는 종합적인 특성이며 일관적이어야 한다고 여겨지는 반면, 가면은 쓰는 사람과 연관되어 이해되지 않고, 본질을 상징하지 않은 것으로 여겨진다는 것이다. Honigmann(1977: 268)은 가면이 자신의 얼굴을 가려, 가면의 형상(figure)처럼 행동할 수 있게 만드는 자격증과 같은 역할을 한다고 설명하기도 한다. 가면은 페르소나의 의미와 혼용되기도 하는데, 짐승의 얼굴을 꾸며낸 장식품, 사람의 얼굴 생김새 등의 의미로 통용된다. 본 절에서 논의하는 가면은 물리적 형상과 그 형상이 가지는 상징적 의미를 포함하는 의미로서의 가면이다. 이러한 맥락에서 드랙은 벗고 깎 수 있는 가면이며, 그 가면을 벗고 생활하는 일상의 영역은 드랙으로서의 생활과 어느 정도 분리되어 있다.

연구자: 어쩌다가 오픈(자신이 게이라는 것을 공개) 해야겠다는 생각을 했어요?

지훈: 숨길 마음이... 이 관계가 틀어지지 않는다는 걸 알면 딱히 숨길 생각을 안 해요. 그래서 부모님한테 오픈했을 때는 틀어질 걸 너무나 명확하게 알기 때문에 안 하고 있고, 누나들은 먼저 얘기를 꺼내줬기 때문에 했고.

연구자: 음~ 누나들이 먼저 물어봤어요? ‘지훈아 너 혹시 게이야?’ 이렇게?
 지훈: 네. 그리고 친구들은 어차피 제가 게이인걸 처음에 밝히고 친해지면 어차피 다가오는 사람들은 그거를 이해하는 사람들이니까 그래서 굳이 안 숨기고.
 연구자: 모든 사람한테 오픈한 건 아니잖아요. 그러니까 사회생활 할 때 한국에서는 특히나 호모포비아들 되게 많잖아요.
 지훈: 그래서 친구들한테만 오픈을 했다는 게 저는 선이 확실히 나뉘어져요. 동료와 친구. 정확히 나뉘요. 그래서 연구실에서는 다들 동료. 왜냐면 이 사람들은 나의 미래의 직업에 직접적으로 영향을 줄 수 있기 때문에. 그 외에는 그냥 친구. 그러면은 그냥 오픈을 하고.
 연구자: 그러면 동료랑 친구를 대할 때 지훈씨 모습이 달라요?
 지훈: 달라요. ... 저는 벽을 좀 확실히 세워놔요. 안 보여줄 사람한테는 절대로 안 보여줘요. (인터뷰, 2023. 07. 28)

연구 참여자 지훈은 과거에 드랙으로 무대에 선 적이 있는 게이 남성이다. 대부분의 게이 남성들이 현실 속에서 만나는 타인에게 자신의 성적 지향이나 정체성에 관해 언급해야만 하는 상황은 드물고, 일정한 거리감을 확보해두면 사적인 영역은 적절히 둘러대며 숨길 수 있는 경우가 대부분이다. 또한 대부분의 남성은 자신에게 전제되는 ‘이성애자 남성’이라는 역할에 대해 공개적인 부정을 표시하지 않는 이상 그 역할로 전제되며, 연구 참여자 지훈이 ‘벽을 세우듯’ 일상을 부분적으로만 공개하며 인상을 관리하는 것은 많은 게이 남성에게 자연스러운 일이다. 이성애자 남성이라는 역할은 이런 면에서 게이 남성에게 꾸며낸 역할이자 가면이며, 가면을 쓰기 시작한 후부터 퍼포먼스를 시작하는 드랙의 일상처럼, 게이 남성에게도 일상은 곧 특정한 역할을 수행하는 무대다. (Goffman, 1956 참고)

일상의 무대에서는 자신이 맡은 배역에 맞게 행동해야한다. 비단 게이, 드랙 뿐만 아니라 모든 사람에게도 저마다의 역할이 존재하며, 각자 다른 역할을 수행하는 시공간은 어느 정도 분리되어 있다. 예컨대 변호사로 일하는 여성은 직장에서는 피고인을 변호하고, 집에서는 두 마리 강아지의 보호자가 되고, 주말에 부모님 집에 가서는 딸이 되고, 레즈비언 커플관계에서는 한 다른 여성의 연인이 된다. 집과 직장, 다른 이의 집, 집 밖, 누구와 함께 있는지에 따라 나누어지는 다른 시공간 속에서 개인은 각각의 역할을 맡으며, 각 무대에서 임해야할 역할이 생긴다. 그러나 모든 역할이 사회적으로 인정받는 것은 아니며 어떤 역할을 맡기 위해선 문화적 조건을 충족해야한다.

개인은 마치 어린 아이가 꿈을 꾸고, 사회에서 되고 싶은 직업을 골라 장래희망으로 삼듯이 자신이 속하고자 하는 것을 상상할 수 있다. 그러나 그 ‘꿈’을 이루기 위해선 자격요건을 충족해 특정한 집단에 속해야 한다. 집단은 그 속에 속하는 이들이 그러한 욕망에 의거해 어떤 삶을 살아가야할지 세부적인 틀을 마련해둔다. 예컨대 시나리오 작가가 되고 싶은 이들은 상상 속에 있는 것들을 끄집어내 원고를

쓰고, 어느 정도 인정받는 교육과정을 거쳐야 하며, 그 분야의 사람들로부터 인정받아야 한다. 각 문화 집단은 그 문화가 지시하는 역할로 한 사람을 키워내기 위해서 그 사람이 ‘어떻게 살아야 할지’를 어느 정도 지시하며, 여러 조건을 둔다. 따라서 모든 꿈을 이룰 수 있는 것은 아니다. 어떤 이들은 화가, 작가, 예술가, 배우 등 인정받는 직업이자 전망 받는 사람이 될 수 있지만, 남자로 태어난 이가 발레리노가 될 수는 있을지언정 발레리나는 될 수 없고, 적절한 교육과정을 거치거나 사회 내 권위를 지닌 집단으로부터 인정받지 못한 이는 작가, 예술가, 배우 등이 될 수 없다. 사회와 문화는 어느 욕망이 실현되기에 적절한지, 부적절한지를 가르며 부적절한 욕망은 지워지거나 어두운 곳으로 밀려난다.

연구 참여자 중 한 명인 모어는 이태원에서 2000년에 드랙으로 일하기 시작해, 약 20년간 그곳에서 일한 뒤 현재는 이태원이 아닌 다른 무대에서 공연한다. 그는 자신의 책 《털 난 물고기 모어》에서 말한다. “아빠 나는 발레리나가 되고 싶었어요 발레리노가 아니라 그런데 난 둘 다 되지 못했어요” (모지민, 2022: 38). 그는 무용을 전공했지만, 입학한 대학교에서 신입생 오리엔테이션 날, “너 그 여성성 버려”라는 말과 함께 남자 선배로부터 뺨을 얻어맞는다. 그가 “남들과 조금 다르다는 것이 그렇게나 큰 죄가 되어야 했나(모지민, 2022: 24)”고 자신의 책에서 서술하듯, 일반 사회는 남성이 여성스러운 것을 용납하지 않는다. 드랙은 무대에서 튜튀(tutu)를 입을 수 있을지언정 현실 사회에서는 그럴 수 없으며, 자고로 발레리노라면 무대에서 왕자가 되어야한다.



<그림 12. 연구참여자 모어 1>

가면은 행위자를 완전히 다른 존재가 되게 만들어, 그가 가지고 있던 내밀한 것을 꺼내들 수 있게 만든다. 가면을 씌으로써 바뀌는 것은 단순히 외형뿐만이 아니며 외형이 규정하던 적절한 행위 혹은 표현양식 또한 달라진다. 가면을 쓴 드랙은 표현하는 것이 아무리 ‘이상해(peculiar)도’ 드랙이라는 가면을 통해 표현해낼 수 있게 된다. 모어는 성별 질서에 의해 자신이 가진 ‘여성성’을 지울 것을 요구받았고, 그 이유는 그가 남성의 신체를 가지고 태어났기 때문이다. 그러나 드랙이라는 가면을 씌으로써, 남성이라는 신체 조건은 더 이상 여성성을 표현하는 것을 제약할 수 없다.

드랙에게 무대는 드랙쇼를 할 때 올라서는 작은 무대만이 아니라, 마치 게이

남성이 일상에서 이성애자 남성이라는 가면을 쓰고 배역을 연기하는 것처럼 드랙으로서의 외형을 갖추고 자신이 드랙이라는 역할을 하기로 마음먹은 뒤, 드랙으로서의 자신을 불러주는 타인이 있는 곳으로 들어설 때 출현한다. 비단 드랙쇼를 할 때만 드랙은 자신의 배역을 연기하고 있는 것이 아닌, 그 자신을 드랙으로 불러주는 이들이 있는 곳으로 들어가는 순간부터, 자신이 그러한 외형을 갖추고 가면을 썼다고 인식한 순간부터 드랙의 무대는 시작되는 것이다.

연구자: 캐릭터나 페르소나? 그런 걸 설정하고 드랙을 하면 그 페르소나가 어느 정도까지 유효해요? 그니까 쇼할 때 ‘나는 그런 캐릭터야’ 라고 의식을 하고 있는지, 아니면 그날 쇼가 끝나고 나서도 그런 캐릭터가 유지가 되는지.

파이오나: …… 그 캐릭터가 있을 때는 약간 그 관련된 의상이나 가발이라던지, 그런게 세팅이 되어있는 상태에서는 저는 그 캐릭터를 유지하고 있다고 생각해요. 어떤 소품을 들고, 어떤 진짜 그 하우스와이프의 의상이란게 있잖아요. 보통 보여드리는 의상이 다 그런 느낌이잖아요, 큐트하고 막 50년대 60년대에 입을 것 같은 원피스 같은 거 많이 입고, 가발도 마블린 먼로라던지, 좀 굵슬굵슬거리는 여성분들의 가발을 많이 쓰잖아요. 근데 저는 그런 모습이 비추어지고 있는 한 그 캐릭터를 유지하고 있다고 생각해요. 실제로 맹휘씨(연구자)가 생각을 할지 안 할지는 모르겠는데 제가 드랙을 할 때랑 안 할 때 텐션이 많이 다르거든요. … 그래서 드랙을 할 때, 만약에 제가 하우스와이프, 요새는 피드백을 많이 받은 게 있어가지고 다양한 캐릭터를 좀 보여주고, 실제로 그런 의상들도 많이 입으려고 하고 있거든요? 예를 들면 디바의 모습을 보여주고 싶다 그러면 그 의상과 그 가발과 그 마인드를 장착했을 때, 그 의상을 입는 동안에, 그 공연을 하는 동안에 저는 디바라고 생각을 해요. (2023. 4. 20 인터뷰)

모스(1938)는 “인간 정신의 범주A category of the human mind: the notion of person; the notion of self”(1985년 영어로 번역)라는 논문에서 ‘사람(person)’의 어원이 라틴어의 ‘페르소나(persona)’에서 기원했음을 설명하는데, 페르소나는 그 후 일반적으로 알려져 있듯 연극에서 쓰는 것과 같은 극적인 페르소나(dramatis personae)라는 의미를 갖게 됐다. 사람이 통합된 단자로서의 개인(monadic individual), 즉 ‘한 사람’이라는 의미를 가지게 된 시기는 근대부터다. 그는 이 논문에서 역할(role/personnage)에서 사람(personne)으로, 개인으로, 형이상학적 및 도덕적 가치를 소유하는 존재로, 신성한 존재로 바뀌는 형태변화(metamorphosis)의 과정이 있었음을 설명한다.

Park(1950)또한 사람(person)이라는 단어의 첫 번째 뜻이 ‘가면(persona)’이라는 것을 언급하며, 이는 단순한 우연이 아님을 강조한다. 모든 이들은 저마다 자신의 삶 속에서 자신의 역할을 해내며 살아가는데, 그때 연기는 단순히 자신과 다

른 배역을 꾸며내는 것이 아닌 행위(acting) 자체를 이르며, 우리가 서로를 아는 것은 역할을 통해서다. 가면은 곧 우리가 되고 싶어 하는 역할이면서 사람이고, 역할이라는 것은 우리의 제 2의 본성(nature), 인격(personality)을 구성하고 통합하는 부품이다. 우리는 한 개인으로 이 세상에 들어와 배역(character)을 획득하고, 그러면서 사람이 된다(Park, 1950: 249-250, 고프먼, 2016:33-34에서 재인용).

이러한 역할을 설정하는 데에는 구분이 필요하다. 성별/나이/관계 같은 역할을 나누는 갖가지 기준은 문화 속에 내포되어 있고, 인간은 문화가 선재하는 곳에서 삶을 부여받는다. 그 중에서도 가장 보편적인 기준은 성별이다. 소수의 인간을 제외하면 모두가 태어나면서부터 신체를 기준으로 성별이 나뉘며, 인간 개체가 사회적으로 분화된 다른 역할들을 획득하기 전까지 남녀간의 사회적 분화는 일반적이다.

모어: 제가 생각하는 아름다움은 약간 기이하고 욕창 구더기... 저는 날 것, 낯설고 그런 것에서 아름다움을 본다고 생각을 하거든요. 그러니까 굉장히 낯선 것들을 보여주고 싶어요. 그러니까 일상에서나 다른 무대에서는 볼 수 없는 아주 낯선 그림들. 그게 제가 추구하는 것이고, 저는 그게 아름답다 생각하고, 그게 저의 힘이고, 그게 모어인 것 같아요. (생략) 이제 책을 읽어서 알다시피 저는 모어라고 탈난 물고기라고 했지만 그것마저도 너무 미화시킨 거예요. 저를. 결국 저는 구더기다. 나는 사는 구더기가 아니라 숨는 구더기다. 나는 웃어 구더기가 아니라 우는 구더기다. 그니까 탈난 물고기마저도 미화된 것이고, 나는 그냥 구더기다. 구더기는 어디서 나오나, 어떤 욕창에서나 썩은 그런. 구더기라고 표현하는 것은 너무 고달프니까... 그러면 사람들은 반문하겠죠? ‘뭐가 그렇게 고달퍼? 넌 왜 그렇게 부정적이야?’ 라고 얘기하겠지. (생략) 근데 그 구더기는 죽지 않고 포기하지 않고 이렇게 무대에서 춤을 추는 구더기.

연구자: 근데 구더기를 꼭 파리의 애벌레만 구더기라고 부르나 우리가? 나비 애벌레도 구더기 아닌가요?

모어: 그럴 거예요. 그리하여 무대에서는 나비가 된. 영화 양들의 침묵 봤나요? 거기에 이렇게 목에 이렇게 숨겨놓지 않나요? 번데기인가요? 뭐죠?

연구자: 나방 번데기.

모어: 맞아. 나방 번데기. 결국 무대에서 아름다운 나비가 된 구더기. 그러니까 부정이지만 결국 그것은 긍정이죠. 끝없는 그 부정 속에 긍정이 있는 거지. (2023. 4. 15 인터뷰)

사회는 역할을 구분하기 위한 일정한 질서를 전제하며, 그 질서를 유지하기 위해 위반하는 것들에는 오염의 표식을 부여한다. 예컨대 ‘남성답지’ 않게 행동하는 남성을 ‘더러운 호모새끼’라고 비난하는 식이다. 같은 맥락에서 위 인터뷰에서 반복

적으로 언급되는 ‘나는 구더기’라는 표현은 모어가 일반 사회의 규범으로부터 남성 입에도 남성적이지 않은, 위반적인 존재라는 이유로 받은 멸시를 표시한다. 여성적인 남성은 성별의 경계를 넘은 존재로서, 위반적임과 동시에 오염된 존재로 여겨지는데, “오염된 사람은 잘못된 상황을 발현시키거나 넘지 말아야할 선을 넘은 것이고, 적절한 위치에서 벗어나는 것”(Douglas, 1966: 114)이다. ‘여자 같은 남자’은 그 자체로 더러운 것이 아닌, 성별 질서를 어기기 때문에 오염된 사람으로 여겨지며, 여자 같은 남자에 더러움과 위반의 성격을 부여하는 것은 여성은 여성스러워야 하고, 남성은 남성스러워야 한다는 질서다.

어려서부터 춤사위가 남달랐던 모어는 2000년 이태원에서 드랙을 시작했고 그곳 “빛도 들지 않는 지하 단칸방 세계에서는 그토록 바라던 힘을 신고 가발을 쓰고 짙은 화장을 했다”(모지민, 2022: 23). 그의 무대는 이태원에서 끝나지 않았다. 2010년 그는 가수 이은미의 뮤직비디오에 출연하며 생소한 드랙의 존재를 일반인들에게 알렸으며, 2020년에는 국립현대미술관에서 드랙 중에선 최초로 1시간 동안 혼자 공연하기도 했다. 그는 ‘남들과 조금 다른’ 면을 드랙을 통해 표현해 냈다. 그의 책에서는 “세상에 조롱당하기 위해 스스로 쥐구멍 속으로 들어갔다(모지민, 2022: 22)”는 대목이 나온다. 설명하자면, 게이 남성 중에서도 가장 여성스러운 이들로 여겨지는 드랙이 되겠다는 선택은 곧 그의 뺨을 후려친 남자 선배가 속한 현실의 질서를 기준으로, 더 극단적인 조롱거리가 되겠다는 선택이다. 그러나 드랙으로서 구더기에서 나비로 변한 그는 2023년 9월, LG 아트센터에서 주최하는 무용극 “로미오와 줄리엣 그리고 모어”에선 줄리엣 역을 맡았다. 그러나 그 줄리엣은 고전적인 줄리엣이 아니다. 모어의 개인사가 투영되어 새롭게 각색된, 기존의 줄리엣과는 상반된 줄리엣이다. 이상하고 더러운 것으로 취급되어 일반 사회의 눈에 띄지 않는 이태원의 밤이라는 시공간에 숨어들었지만, 모어는 드랙을 통해 현실로부터 ‘이질성’이라는 새로운 상징을 획득해 그 역할로 무대에 올랐다. 질서와 규칙으로 정형화된 현실은 드랙을 위반으로 분류해 어둠 속으로 밀어 넣었으나, 그 어둠 속에서 드랙은 오히려 질서를 교란하는 본래의 특성에 충실해 새로운 상징이 된다. 이는 위 인터뷰 중 모어가 말한 “부정 속에 긍정”이 있다는 말로 압축된다.

연구자: 무대에 이렇게 오랜 시간 동안 선 이유는 뭐예요?

모어: 너무 아름답잖아요. 그때 가장... (드랙을 할 때) 너무 제가 용감해지잖아요. 뭐 그때도 다 벗었는데, 단 뭐 영점 몇도 그런 부끄러움도 없이 그냥 제 스스로가 너무 용감한 거예요. 사람들이 항상 저한테 되게 부러워해요. ‘너는 어떻게 그렇게 당당하냐.’ 현실에서는 부끄럽고 이런데 무대만 서면 그렇게 제가 당당하고 그 무엇도 무섭지 않은 것이... 거기서 뜯어낸 그 식감이 너무너무 아름다워요. 그냥 100% 저만의 시간이에요. 그 10분하면 10분 한 시간 하면 한 시간. 그리고 온 사람들이 저만 이렇게... (생략) 그러니까 너무 아프고 힘들지만 너무 축복받은 직업이죠. (2023. 4. 15 인터뷰)

가면은 외형을 바꾸어 그 사람의 본래 역할로부터 행위자를 분리해내기도 하지만, 그를 바라보는 타인의 시선 또한 변화시켜 그를 둘러싼 질서를 재조직하는 하는 기능도 가진다. 이 때 재조직 되는 질서, 즉 공연자 뿐만 아니라 공연자를 바라보는 시선과 역할을 나누는 질서가 재배치되는 특정한 시공간은 현실이 아닌 환상(illusion)으로 분류된다. 환상이란 말 그대로 ‘놀이를 시작하다’라는 의미다. 다시 말해 엄연히 현실과는 분리된 구역에서 다른 질서를 따라 드랙이란 가면을 쓰는 것이고, 그 환상 속에서 드랙은 현실 속에서 표현할 수 없었던 것들을 드러낼 수 있다.

질서에 따라 위반적인 것, 오염으로 분류되는 표현의 기제에는 비체적 욕망이 자리한다. 비체란 크리스테바가 설명한 개념으로, 주체(subject)와 객체(object)의 대립 사이에서 ‘나’가 주체가 되기 위해 버려지는 것들이다. 즉 누군가 ‘나’라는 것을 다른 것들로부터 분리해 이해하기 위해선 그 다른 것들을 ‘나’로부터 추방해내야 하는데, 그 때 버려지는 것들이 비체다. 버려져야하는 것들은 더러운 것으로 표상되고, 오염의 메타포를 얻는다. “더러운 것(filth)은 그 자체로는 하나의 특질이 아니다. 그것은 경계와 관련된 것이며, 특히 경계 밖으로, 다른 쪽으로, 주변으로 버려지는 것을 표상한다(Kristeva, 1980: 69).” 비체를 만들어내는 것, 다시 말해 “비체화(abjection)을 야기하는 것은 깨끗함이나 건강의 부재가 아니라 동질성(identity), 체계(system), 질서(order)다. 경계선, 위치, 규칙을 침해하는 것들, 사이에 낀 것들(in-between), 애매한 것들, 혼성적인 것(Kristeva, 1982: 4)”이 비체가 된다.



<그림 13. 연구 참여자 모어 2>

게이힐에서 드랙은 현실의 이성애 중심적 질서에 근거하지 않은 새로운 역할을 획득한다. 마치 2장에서 설명했듯 남성이 게이라는 자아를 만들어 게이라는 역할을 가지고 새롭게 훑아볼 수 있는 세계를 만들 듯이, 드랙 또한 드랙이라는 가면

의 역할로 임할 수 있는 생활 영역이 만들어지는 것이다. 가면을 씌으로써 드랙의 일상은 변하고, “변화를 이해하기 위한 단 하나의 전제조건은 어떤 것이 다른 것처럼 보일 수 있다는—그 자체로 모순적인 것처럼 보이지만, 어떤 때나 특정한 관점에서 보면 모순적이지 않게 보인다는—역설(paradox)을 이해하는 것”(Napier 1986: 3)이다. 남성이지만 여성이기도 한 모순적 존재는 이태원 게이들에게 드랙이라는 가면으로 받아들여짐으로써 모순적이지 않게 된다.

파이오나: 제가 원래는 이제 드랙을 하기 전에도 전부터 거의 막 20대 초반부터 되게 막 여기저기 돌아다니면서 아는 사람이 되게 많았었어요. 근데 그 모든 분들이 저를 아는 모든 분들이 제가 드랙 하는 걸 되게 응원을 많이 해요. 친구들의 반응은 약간 그런 느낌이에요. ‘올 게 왔다!’(웃음) 약간 이런 느낌. ‘재는 할 걸 하고 있다’ 이런 느낌이 강해요. 확실히 제가 착실하게 쌓아놓은 끼순이 이미지가 있어 가지구~. 지금은 드랙 할 때랑 안 할 때랑 텐션이 많이 다른데, 원래 드랙 할 때 성격이 거의 한 30대 초반까지의 성격이었었어요. 원래. 근데 지금은 제가 드랙을 직업으로 갖고 나서 좀 분리가 된 것 같아요. 일부러 제가 분리하려고 하는 게 아니었는데도, 원래 갖고 있던 성향이 드랙 쪽으로 완전히 가 버리고, 지금은 드랙을 안 할 땐 차분하게 돼버렸다고 해야 할까요. 그래서 파이오나 때의 모습을 그 전에 게이로서 보셨던 분들은 ‘재는 할 걸 한다’ 이런 이미지가 좀 강하죠.

연구자: 그럼 드랙으로 만들어진 캐릭터가 본인 일상의 자아 일부를 빼간 거예요?

파이오나: 저는 좀 신기한데, 그러니까 이게 제가 제 입으로 얘기하기가, 그렇게 얘기해도 되나 싶은데 저는 그렇게 생각을 해요.

연구자: 왜 그렇게 얘기하면 안 돼요?

파이오나: 약간 연예인이 무슨 연기를 할 때 ‘그 배역에서 되게 빠져나오기 힘들었어요~’ 약간 이런 느낌으로 얘기하는 것 같아서(웃음). (2023. 04. 20 인터뷰)

가면을 끼었다가 벗을 수 있다고 하더라도, 혹은 가면으로서의 일상을 다른 일상과 분리하고자 하더라도, 그것은 가면을 쓴 사람의 일상을 침습한다. 가면의 역할이 점차 늘어나면서 그 가면대로 행동하게 되고, 가면의 역할로 자신을 알아보는 사람들도 점차 많아지는 것이다. 드랙 또한 많은 수입을 올리기 위해서는 자신을 더욱 많은 이들에게 알려야 하며, 더 다양하고 많은 관객이 있는 무대에서 드랙쇼를 해야 하고, 온라인 채널에서 자신을 더 많이 노출시켜야하며, 관객의 범위 또한 게이만이 아니라 다른 대상들에게까지 넓혀야 한다.

연구 참여자 파이오나가 말한 것처럼, 드랙이라는 가면은 개인의 사회적 정체

성과 접속된 상태로 존재하며 가면을 쓰지 않은 일상의 모습까지 변화시킨다. 가면을 쓴 생활이 오래 지속되고 가면으로서의 역할을 수행하는 경험이 쌓여갈수록 환상과 현실의 경계는 흐려지는데, “환상(illusion)을 인지하는 능력은 우리가 그 환상을 파악하는 체계에 의존”하기 때문이다.(Napier, 1986: 3) 환상은 곧 다른 역할이 되는 놀이를 시작한다는 것이고, 다른 이들로부터 많은 호응을 얻을수록 그 역할은 강화되어 자명해진다. 현실을 살아가는 개인들이 자신들이 살아가는 세계를 현실이라고 믿어 의심치 않는 것은 자신의 역할이 자명(self-evident)하다고 믿기 때문인데, 마치 우리가 자신의 이름, 소속, 직업과 같은 것을 의심하지 않기에 가족, 직장이 현실이 되는 것과 같다. 환상은 현실을 이루는 경계를 확정지음으로써 생겨나며, 자신이라고 여겨졌던 외형에서 벗어나고, 역할에서 벗어나는 것은 곧 환상 속으로 들어가는 것이다.

연구자: 모어님은 트랜지션 같은 거는 생각 안 하셨어요? 아예 처음부터?

모어: 아니 영화²⁰⁾에도 나오지만 저는 그냥 그걸 포기한 거죠.

연구자: 포기요?

모어: 그 당시에 포기를 했고 그냥 저는 이제 인간이 된 거죠. 어떤 성별에 구애받지 않는 한 인간.

연구자: 그래도 되나요? 왜냐면 다른 인간들이 항상 여자나 남자를 구분하려고 하잖아요.

모어: 저는 그걸 초월한 거죠. 초월했고... 저는 뭐 치마 입고 대중교통 타고 마을버스 타고... 여기 앞에서 기다려요. 요상한 웃도 입고. 음... 어떤 자유를 찾았어요. 그러니까, 사람들은 어떤 꼭 그... 규정하려고 하잖아요. 근데 저는 그 때마다 말을 하죠. 나는 그냥 인간이다. 타이틀을 묻지 마라 나는 그저 인간일 뿐이다. 나는 나로서 존재로서 끼로서..

연구자: 끼는 뭐예요?

모어: 끼는... 저 자체죠(웃음). 끼는 돈이 되고 피가 되고 살이 되고. 끼가 있으니까 지금까지 또 이렇게 찾아와서 인터뷰도 하고. 물론 인터뷰는 돈은 안 되지만(웃음). (2023. 04. 15 인터뷰)

모어는 트랙으로 무대에 오르지만, 그 외의 일상 속에서는 트랜스젠더 여성으로 자신을 정체화 한다. 그가 책에서 스스로에 관해 이야기하길, “여름이면 누이와 친구들은 나(연구 참여자 모어)를 바다로 데려가 수영을 가르쳤고, 무리 중에선 내가 유일하게 남성을 가진 아이였다 ... 그들은 나를 예쁘고 사랑스러운 여동생으로 취급했던 것 같다 ... 남자아이들이 공놀이를 할 때, 나는 쭈그리고 앉아 다리 사이에 달려 있는 치부가 성가셔서 울기만 했다 ... (이태원 트랙쇼) 공연을 연습하는 시

20) 연구참여자 모어는 2022년 다큐멘터리 영화 <모어>의 주연이기도 하다.

간만큼은 존재를 의심할 필요가 없었다 … 나는 한 남자의 아내가 되었다(모지민, 2022: 20-23).” 그 주변에 그를 사랑하는 이들은 그의 ‘존재를 의심할 필요’를 느끼지 않았다. 책에서 그의 어머니는 “나는 우리 지민이(연구 참여자 모어의 본명)가 암시렇지도 않은디, 왜 사람들은 가시내냐 모시매냐 하는지 모르겠씨야(모지민 2022: 44)”고 말한다. 그는 드랙으로 무대에 오르지 않을 땐 가족에게는 ‘딸’이자 ‘누이’로, 드랙으로 무대에 설 땐 여성도 남성도 아닌 ‘모어’로, 일상에서는 ‘요상한 옷을 입는’ 인간으로 여겨지며, 질서에 의해 배제된 비체로서의 욕망은 시간이 지나 드랙이라는 돈벌이가 되었다.

제 2 절 판타지와 일상의 재배치

연구자: 누나가 생각했을 때 드랙은 뭘 것 같아요?

미니 한: 자기 속안에 있던 또 다른 자아를 표출하고 싶은, 그런 마음이 너무 강한 사람들이 또 다른 캐릭터를 원하고, 그 사람이 되면 내가 현재 있는 내 모습이 아니니까, 부끄러움과 사회에서 눈치 보면서 살았던 본연의 자신을 잃은 채...

연구자: 아 잃는 거예요?

미니 한: 응. 나는 없어지는 거지. 현재 예를 들어 내가 맹휘면, 맹휘가 지금 이 남자의 모습일 때 맹휘는 없어진 채 드랙을 하는 순간에서는 다른 페르소나(Persona)가 나오는 거잖아. 거기에 희열을 느끼고 재미를 느끼고 환상을 느끼는 거지.

연구자: 환상이요?

미니 한: 응. 판타지가 있는 거지. (2023. 05. 03 인터뷰)

드랙을 하는 모든 이가 가면을 쓴 일상이 다른 일상과 병행할 수 있는 것은 아니다. 많은 이들이 자신이 표현하고자 하는 것을 무대라는 형식을 빌려 대담한 모습을 보여주는 것에 매혹되어 드랙을 시작하지만, 이내 자신의 삶 속에 비대해지는 드랙으로서의 생활을 분리된 일상과 병행하지 못하는 경우가 많다. 드랙은 보통 밤에 일하며, 공휴일이나 주말같이 쉬는 날 전날 밤에 활동하는 경우가 많기 때문에 만약 자신의 본업이 평일 낮에 일을 해야 하는 직업이라면 주말에 설 수 없다. 또한 대부분 유흥을 위한 공간에서 게이 남성들과 ‘즐거운 시간’을 보내는 데에는 음주가 포함되기에 체력 소진 또한 많다. 뿐만 아니라 일반 남성이라면 절대 집에 가지고 있지 않을 것 같은 화장도구, 구두들, 화려한 의상들, 가발 같은 용품들은 일상에서 항상 가지고 있어야만 하고, 드랙을 하는 시간이 오래될수록 일상 속에서 그런 용품이 차지하는 물리적 공간도 커져간다. 단순한 예로는 인터뷰를 위해 연구 참여자의

집을 방문했을 때, 모두 공통적으로 상당한 공간, 예컨대 방 하나가 통째로 공연을 위한 의상이나 가발 같은 용품들로 가득 채워져 있었다. 또한 드랙쇼를 위한 춤과 공연을 위한 립싱크 연습 시간도 확보해야한다.

드랙은 벗고 낄 수 있는 가면일지라도, 그 사람 자체와 접촉되어 있으며, 가면의 역설은 가면이 환상을 만들어내는 “가상적인 것이지만, 믿게 만든다(make believe)는 것이다(Napier, 1986: 04).” 가면이 ‘믿게 만든다’는 것은 가면이라는 하나의 형상을 만들어내 그것을 씌으로써, 타인들에게 가면으로서의 모습을 보여주고, 그 역할을 타인으로 하여금 의심의 여지없이—가면 아래의 존재를 상상하지 않도록—만드는 것이다. 가면으로서의 드랙이 가지는 역할은 앞서 설명했듯 즐거움을 주는 역할, 공연자의 역할 등이 있지만 그 역할들이 드랙을 하는 기회비용을 모두 상쇄하지는 않는다. 드랙이라는 역할이 게이 남성을 강하게 매혹할 수 있는 이유는 노래와 화려한 의상을 통해 자신을 꾸며내는 것뿐만 아니라 다른 역할을 체험해볼 수 있는 기회를 제공한다는 것이며, 이는 가면이 생득적으로 부여된 문화적 역할에서 벗어나 환상 속에서 다른 역할을 수행하게 함으로써 개인을 도취(transport)시키는 환상을 제공한다는 의미다. 도취는 기존의 모습이 아닌 다른 모습으로 사람들에게 비추어짐으로써 다른 역할을 일시적으로 수행하다가 다시 본래의 모습으로 돌아오는 것이다.

시간이 지날수록 드랙으로서 알고 지내는 인간관계는 늘어나고, 일상적으로 그들과 함께 하는 시간이 늘어나며 드랙으로 그를 알아가는 사람이 많아진다. 예컨대 드랙을 하지 않고 이태원이 아닌 다른 곳에서 그를 드랙명으로 부르고, 호칭 또한 ‘언니’ 혹은 ‘아가씨’다. 드랙은 벗고 낄 수 있는 가면일지라도 그 사람 자체와 접촉되어 있다. 그러한 도취는 변환(transformation)으로 이어지기도 하는데 변환은 돌아올 역할을 상징하지 않고 자기 스스로를 본질적으로 바꾸어버리는 것이다. 다시 말해, 드랙을 하고 여성의 역할을 꾸며내던 이가 성별 정정을 통해 트랜스젠더 여성이 되기도 한다. 도취는 그 개인을 둘러싸고 있는 환경과 구성 요소와 독립되어 이루어질 수 있지만, 변환은 그 존재를 둘러싼 환경 자체를 모두 재조정해야 한다.



(그림 14. 연구 참여자 미니 한)

미니 한: 드랙퀸을 하는데 여자를 하고, 나는 막 되바라지지도 않고 정말 여성스러운 여자가 나오더라고. 덩치는 진짜 큰데. 근데 그게 여자가 되고 싶은 나의 마음, 여자의 마음이었던 거야. 그때 당시에 그 20살짜리의 그 사람의 마음이. 드랙은 다른 사람이 될 수 있으니까, 거기서 용기를 얻어서 남자들 앞에서 여자인 척 할 수도 있는 거고, 자신감이 나오는 거지. 남자인 채로는 자신감이 안 나왔다가. 그래서 너무 재밌는 거지, 그 한 순간만이라도, 여장을 한 채로, ... 그 착각 속에 빠져있는 그 순간과 판타지가 난 너무 좋았어. 그래서 되게 화장이 중독이 되더라고. 맨 얼굴의 나 자신보다 화장을 해서 이렇게 사람들하고 대화하고, 화장을 해서 그 남자와 이렇게 소통하고, 일반 남자와 그런 플러팅도 해보고, 재밌더라고. 맨 얼굴 때는 절대 그런 게 안 나온단 말이야. (2023. 05. 03 인터뷰)

미니 한은 여성복을 디자인 하는 패션 디자이너가 되고 싶어 디자인 학교를 입학하고, 학교를 다니면서 드랙을 시작한다. 그러나 드랙은 그가 되고 싶어 하는 ‘여자’라기 보단 앞서 설명했듯, 관객을 즐겁게 만들어야하고 ‘되바라져야’ 하는 역

할이다. 그의 마음은 드랙의 모습을 꾸며내면서도 드랙을 하는 게이가 아닌 ‘정말 여성스러운 여자’였다. 여자가 되고 싶다는 마음이 드랙이라는 가면을 썼을 때 갑자기 생겨난 것은 아니다. 그는 어려서부터 누가 시키지 않아도 코르셋을 입어보곤 했다. 그는 아버지를 따라 간 나이트클럽에서 디스코 걸을 보며 자신도 그렇게 되고 싶다는 생각을 했고, 무대 뒤편에서 본 ‘디스코 걸 언니’들은 ‘야한’ 모습이 아니라 아닌 자신이 되고 싶은 ‘화려한’ 여성이었다.

미니 한이 “자기 안에 또 다른 자아를 표출하고”자 했던 것처럼, 현실에서 대변되는 자신과 그 사람 자체는 모든 면에서 일치하지는 않는다. “우리는 인간으로서 기분과 에너지에 따라 시시때때로 변하는 다양한 충동을 지닌 존재”(고프먼, 2016: 77)이기도 하며, 모든 이들에게 태어날 때부터 부여된 역할이 자연스럽게 느껴지는 것도 아니다. 많은 역할 중, 생득적으로 부여된 역할이 아닌 다른 역할이 더 자신을 온전하게 대변한다는 생각이 드는 이들은 경계를 넘어설 수 있다.

지금은 트랜스젠더나 드랙, 게이와 관련한 정보를 인터넷을 통해 쉽게 접할 수 있지만, 불과 20년 전까지만 해도 게이나 트랜스젠더와 같은 담론은 많은 미디어에 노출되는 정보가 아니었다. 90년대-2000년대에 청소년기를 보낸 미니 한은 처음 이태원에 게이들이 모이는 장소가 있다는 말을 듣고 찾아갔을 때, 두 시간 동안 걸어도 못 찾고 그냥 올 수 밖에 없을 정도로 현재와는 다른 상황 속에서 살았다. 그는 어렸을 적 자신이 여자가 되고 싶은 것인지, 남자를 좋아하는 것인지 몰랐으며, ‘억압하고 누르고 살아야만 하는’ 현실에서 벗어나고 싶은 마음을 가졌고, 우연치 않게 이태원에서 알게 된 지인의 제의로 드랙을 시작하게 된다.

미니 한: 드랙이라는 건 그랬던 것 같아. 내가 하고 싶은데 못하는 것을 그 순간, 몇 시간만이라도 다른 사람이 되는 거. 그냥 마인드가 그 사람인거지. 외모로는 그 사람이 아닐지언정. 그래서 매직처럼 뽀로롱 나타나서 그 순간을 즐겼던 것 같아. 아름다운 그런 모습들이 참 순수하고 예뻐. 그래서 화장에 빠지게 되고. 내가 드랙퀸이 되고 싶어서 화장을 시작한건 아니고, 근데 내가 드랙퀸이 되고 싶어서 화장을 시작한 건 아니야. 그냥 마음 속에 여자가 있는데 접근 방법으로 드랙퀸을 시작한거지. 만약 내가 정말 게이였다면 거기서 계속 일하면서 여자가 안됐겠지. 내 할 일 하면서 드랙퀸으로 있었겠지 만 그게 아니더라도. 난 여자더라고. 게이도 아니고. (2023. 05. 03 인터뷰)



<그림 15. 드랙쇼가 있던 게이 클럽, 운영자 미니 한과 당시 무대에 섰던 드랙들>

드랙이 개인을 도취시켜 가면의 역할을 수행하게 만드는 것이라면, 성별 정정은 모든 일상 영역에서 그 사람의 성 역할을 변환하는 것이다. 다시 말해 가면은 그것을 벗고 씌으로써 환상과 현실의 경계를 오갈 수 있게 만들지만, 변환은 그렇지 않다. 따라서 드랙의 역할은 무대로 특정된 시공간에 귀속되지만, 성별 정정을 통한 변환은 그 사람을 바라보는 타인의 시각과 법적 지위, 사회적 성별 역할 자체를 바꾼다. 따라서 변환이 완성되기 위해선 개인을 둘러싼 타인들, 조직들, 질서들이 모두 다시 정렬되어야 한다. 마치 드랙쇼에서 노래가 시작되면서 공간의 모든 조명이 무대를 향해 앵글을 바꾸듯, 퍼포먼스의 모든 과정, 구성 자체가 다른 것을 만들어

내기 위해 재배열(re-arrange)되어야만 하는 것이다. (Schechner, 1988 참고)

미니 한은 2010년 트랜스젠더 세계 미인대회 ‘미스 인터내셔널 퀸(Miss International Queen)’에서 우승했다. 그리고 이태원에서 다른 두 명의 친구와 함께 게이클럽을 열고 사장이 되었으며, 그곳에서 그는 쇼를 구성하고 감독하면서 게이클럽 트렁크를 대표하는 얼굴이 됐다. 그가 되고 싶은 여성은 한 때 가면을 써야만 드러낼 수 있는 환상에 머물렀지만, 미스 인터내셔널 퀸에서 한국인 최초이자 현재까진 유일한 우승자인 그녀는 자기 스스로에게도, 타인들에게도 자신 있는 여성이 되었다.

미니 한: 제 인생을 이렇게 보고 있으면 영화 속에 내가 주인공이고, 내 브레인이 감독이고, 이 모든 여기 앉아있는 사람은 나의 엑스트라고, 이 미니바(자신이 운영하는 바)는 내 장소고, 이 모든 상황이 그냥 너무 신기하게 얘기 때부터 문득 떠올랐던, 그런 상상대로 짜여진 각본처럼 가고 있는 듯한 느낌을 받아요. 정말 신기한 일이죠. 그래서 ‘이 영화의 끝은 뭐고, 어떤 식의 배우의 마음가짐으로 이 영화를 대할 것인가?’ 이걸 연구하고 있어요. 이 영화가 대박이 날지 안 날지는 내가 어떻게 살아갈지에 따라 달라지는 거잖아요. 20년 후, 혹은 5년 후, 혹은 다음 달 아니면 내일이라도. 요즘에는 그렇게 생각해요. ‘맞아, 난 배우야. 이 모든 건 쇼고, 내가 잘 해낼 준비가 되어 있는 쇼걸이면 감독도 제대로 한 번 해봐야지.’ 그래서 요즘 그런 걸 하고 있는데, 아주 재밌어요. 하루하루가. (2023. 09. 18 연구 참여자 미니 한, 서울특별시 강남구 역삼동 공개 강연 중)

미니 한이 변환 과정을 성공적으로 거칠 수 있었던 까닭은 그가 미스인터내셔널 퀸이라는 ‘타이틀’을 얻어 그로부터 많은 이들의 인정을 받았기 때문이기도 하다. 퍼포먼스 “과정이 변환을 야기하기 위해선 그 맥락의 구성 요소들이 재배열되어야(Kapferer, 1979: 4)”하며, 그를 바라보는 사람들의 시선 속에 그가 진정한 여성인지 아닌지에 대한 의심이 없도록 만들어야 하며, 여성이라는 역할이 단순히 조작된 가면이 아닌 그 사람 자체라고 믿어져야 한다.

문화적 질서는 위반적 존재들에게 반복적으로 사회적 기준을 들이밀어 편견에 기대어 상상하기를 시도하며, 경계를 위반했다고 여겨지는 역할의 진위를 판별하려 든다. 경계를 넘는 이의 존재는 곧 문화적 질서가 모든 사람을 포섭할 수 없다는 것에 대한 예증이기도 하거니와, 그러한 역할을 사회적 성원으로 인정해본 적이 없는 이들에게는 질서에 근거해 상상할 수 없는 존재가 곧 위험으로 다가오기 때문이다. 따라서 드랙은 자신이 환상 속에 있고, 자신이 지금 공연 중이라는 사실을 드러내기 위해 항시 외형을 과장해야한다. 게이힐이나 이태원에 모인 비 이성애자의 놀이, 퍼포먼스들은 비정상적인 이들의 사회적 일탈로 치부되어 편견에 부합된다. 그러나 미니 한이 세계적으로 가장 권위 있는 트랜스젠더 미인대회에서 우승했다는 사실은

그러한 편견을 부정할 수 있게 만든다. 미니 한에 대한 집단적 인정이 그를 상상할 수 있는 범위를 확장시켜, 그녀의 삶이 ‘비정상’의 영역에만 속해있지 않다는 것을 표시할 수 있게 된 것이다.

연구자: 누나는 누나를 부르는 이름이랑 호칭 같은 게 되게 많잖아요. 사장님도 있을 수 있고 미스 인터내셔널 퀸도 있을 수 있고 미니 한도 있을 수 있고. 누구는 또 한미니라고 부르고, 누구는 트랜스 젠더라고 부르고 누구는 여자라고 부르고. 근데 그런 것 중에 가장 누나와 가깝다고 생각하는 호칭은 뭐예요?

미니 한: 난 미니. 트랜스젠더라는 거는 약간 어떻게 보면 성별이잖아. 예를 들어 너한테 남성분. 여성분. 이거랑 똑같은 거야. 대부분의 사람들은 그렇게 안 부르는데 트랜스젠더는 ‘그냥 트랜스젠더네?’ 이렇게 부르잖아. 병신 같은 마인드인거지. 자기하고 다르니까.

연구자: 그럼 누나가 생각했을 때 자기 자신을 표현하는 사람 중에는 잘 표현하는 사람들이 있었어요. 잘 표현하는 거 뭐예요?

미니 한: 있는 그대로를 받아들이는 거. 어떻게 보면 자기가 가지고 있는 것 중에 단점이 있을 수 있잖아. 나는 그 단점을 장점으로 만드는 법을 빨리 알아서, 아마 다른 사람들은 시간이 오래 걸릴 거야. 나도 시간이 오래 걸렸거든. 내 자신에 대한 부정적인 면이 배가 뒤집히듯이 바뀌는 계기가 올 거란 말이야. 나도 부정적인 게 100% 있었어. 정말 자신감도 없었고. 근데, 있는 그대로, 있는 척 안 하는 거, 그게 되게 중요한 거 같아. 내가 만약에 너를 만나는데 거기서 (부끄럽고 수줍다는 듯이) 아우~ 막 이러면 좀 아니잖아. 어차피 우리는 아니니까, 아까도 막 (로션) 편하게 바르고. 그러니까 그런 모습들이 자연스러워야 누가 봤을 때도 자연스러운 거잖아. ‘어 뭐야 저 사람 트랜스젠더래~’ 이게 아니라 ‘저 사람 트랜스젠더인데 성격 너무 좋다~ 친해지고 싶다~ 뭐지?’ 이런 거는 내가 만드는 거란 말이야. 근데 그건 내가 잘 배운 것 같아 나도 몰랐었어.

연구자: 누구한테 배우셨어요?

미니 한: 이미 갖고 있었지만, 친구들이 많이 응원해주고 얘기를 해준 거지. 네가 갖고 있다는 걸 친구들이 얘기를 많이 해줬어. 옛날부터 그런 끼가 있었지만 안 보여주려 했던 사람이거든. 그럴 수 있어. 우물 안 개구리처럼 맨날 트랜스젠더 사회에서 오랫동안 일하다보면 사람이 갇혀 살아. (2023. 05. 03 인터뷰)

변환을 이루어내기 위해선 가면의 역할을 타인에게 믿게 만드는 것뿐만 아니라 가면 아래 있는 자신 또한 그 역할을 믿을 수 있어야하며, 자신 또한 가면의 역할이 되는 순간에 자신이 가면의 역할로서 존재하고 있다는 사실을 의심하지 않아야 한다. 일상이라는 공연에서 공연자는 자신이 맡은 역할에 몰입하고 그 인상을 조

성하는 순간을 유일한 실체로 믿게 되며(고프먼, 2016: 109), 마찬가지로 가면을 쓰고 임하는 다른 무대에서 드랙은 미니 한이 말했듯 “본연의 자신을 잃은 채” 가면 자체가 된다. 미니 한이 자신이 만든 이름이 가장 자신을 잘 대변한다고 느끼는 것과 같이, 자기도 모르게 지정된 역할보다는 자기가 실행하는 인물이 더 진정한 자신이며, “겉모습과 어긋나는 사실들이 꾸며낸 겉모습보다 더 참된 실체라고 주장할 근거는 없다.”(고프먼, 2016: 89)

제 3 절. 가면극으로서의 드랙쇼

게이들이 모인 사회 속에서 드랙의 역할은 게이들에게 즐거움을 주는 엔터테이너, 공연하는 퍼포머, 립싱크나 화려한 외형, 춤과 같은 다양한 방법으로 낯선 순간을 만들어내는 예술가의 역할을 포괄한다. 뿐만 아니라 그곳에서 직업적 수단으로 드랙쇼를 하고, 불러들인 관객의 흥을 돋구어 돈을 쓰게 만드는 노동의 역할 또한 존재한다. 드랙은 자신의 역할을 수행하는데 각자의 이름을 가지고 활동한다. 드랙을 시작한지 오래 된 이들은 그러한 이름이 몇 십년간 지속되어 게이힐 대부분의 이들에게 그 이름으로 알려져 있다. 일반 사회에서의 이름은 한 개인의 삶에서 중요하게 작용한다고 믿어지기에, 사람들은 보통 두 글자인 이름 속에 다양한 의미를 담는다. 것처럼 드랙도 저마다의 이름을 만드는 것이다. 드랙의 이름은 자신이 만들고자 하는 이미지를 언어적으로 풀어내거나, 다른 이가 지어주기도 하고, 기존에 자신의 이름을 변형하거나 몇 글자를 덧붙여 만들어진다. 드랙의 이름은 드랙이 가진 특징을 함축하기도 한다. 존재를 부르는 명칭이 저마다 풍기는 뉘앙스를 가지듯이 말이다.

가면을 쓰고 벗을 수 있을지라도, 가면의 역할은 그 사람과 무관하지 않다. 오스트리아 북부에서 현재까지 곳곳의 도시에서 치루어 지고 있는 크람푸스 역할극에 관해 논의한 Honigmann(1977)은 성 니콜라스의 역을 맡은 아이들보다 반은 악마, 반은 염소의 형상을 띤 크람푸스(Krampus) 역할을 맡은 아이들이 더 역할에 이입하는 것을 발견했다. 역할극은 12월 5일 성 니콜라스의 날 이브에 밤마다 성 니콜라스로 분장한 이들은 동네의 집들을 돌아다니며 아이들의 신발에 선물을 채워주는 형식이다. 그 뒤엔 까맣고 털이 많고, 염소의 뿔이 달린 크람푸스가 따라 붙는다. 그는 ‘공식적으로’는 니콜라스의 하인이지만, 항상 쇼를 훔치는데(stealing the show) 성공한다. 개구진 아이들을 등에 매달린 나무 바구니에 던지고, 가까운 개울로 빠트리기도 하는 그의 행동은 다소 거칠지만 모두가 짓궂은 행동이 크람푸스의 역할이라는 것을 인정한다. 뿔이 달린 가면을 쓰고 악마 같은 크람푸스의 역할을 맡는 이는 그 역할을 맡기 위해 경쟁에서 승리한 가장 강한 남성이다.

성 니콜라스는 사회적으로 온건한 역할을 반영하며 얼굴 위에 비교적 단순한

소품을 붙이는 반면, 크람푸스는 나무로 만든 가면을 쓰고 완전히 본연의 외형을 가린채 성 니콜라스와는 반대된 역할을 맡다. 크람푸스 “가면은 개인이 그의 일상적이고 진부한 역할과 관습으로부터 다양한 방식으로 탈주(transcend)할 수 있게 하고, 현실이라는 뻔한 차원에서 상상(imagination)으로 날아들게”(Honigmann, 1977: 270)만든다. 역할극이 끝나고 나면 가면으로서의 역할은 사라지고 다시 기존의 역할로 돌아올 것이라는 통념과는 달리, 호니그만은 “역할에 몰입하면서 그들의 감정과 태도를 연기되는 캐릭터에게 빼앗기고, 개인의 정체성—그 사람이 누구인지에 관한 온전한 생각—또한 영향을 받았다”(1977: 271)고 설명한다.

크람푸스 가면을 쓴 이가 광장이나 골목이 아닌 집에서 가면만 쓴다고 크람푸스가 되는 것이 아니다. 성 니콜라스의 날 전날 밤(12월 4일) 밤에 다른 이들과 함께 모여 모두가 그 역할극이 진행 중이라는 사실을 알고 있을 때, 모두가 환상의 시간이 시작되었다는 것을 알 때 가면을 쓰고 크람푸스가 되는 것이다. 드랙 또한 어떤 형상을 갖춘다고 해서 출현하는 것이 아니다. 드랙은 외형을 갖추고 자신이 드랙이라는 하나의 역할을 수행하기로 마음먹은 뒤, 드랙으로서의 자신을 불러주는 타인이 있는 곳으로 들어설 때 출현한다. 이태원에서 화장하고 의상을 갈아입는지, 그 전에 화장과 의상을 갖춘 뒤 이태원으로 오는지는 중요하지 않다. 드랙쇼는 공연의 형식을 빌려 관객과 드랙 사이에 즐거움(entertainment)의 순간을 만들어내는 공연의 일부이며, 가면을 쓰고 오르는 2차 무대다. 드랙은 단순히 공연자라기보다 인격을 꾸며내는 연기자(actor)이며, 드랙이라는 인격이 출현한 순간부터가 무대다. 어둠, 이태원이라는 물리적 구획, 게이로 이루어진 타인과 같은 사회적 조건이 깔린 무대화된 시공간 안에서 드랙이 출현하는 것이다.



(그림 16. Krampus, 현재까지 Krampus 역할극은 동유럽국가 여러 도시에서 행해진다. 사진은 Klagenfurt, Austria 2019년)²¹⁾

사회에서 우리는 문화와 규범이 존재하는 공간에서 일정한 질서를 전제하고 서로를 만나는데, 타인에게 보이는 ‘나’는 어떤 역할로 분류된다. 서로는 문화적 질서에 따라 어느 정도 공유하고 있는 행동의 틀이 있다는 것을 전제한 채 만나는 것이다. 그러나 가면은 한 개인이 기존에 타인으로부터 인식되고 있던 역할에서 벗어날 수 있게 만듦으로써, 본래 모습은 가면 아래 숨겨진다. 가면을 쓴 이상, 그는 기존의 역할에서 벗어나 가면의 형상(figure)에 따라 행동해야한다.

드랙이라는 가면의 형상을 만들어내는데 참고 되는 대상은 실재하는 인간이 아니다. 이태원에는 많은 드랙들, 어림잡아 스무 명 이상의 드랙이 있고, 그들은 각자 다른 외형과 쇼를 구성한다. 그들은 분명 ‘드랙’으로 여겨지기 위해 특정한 합의, 예컨대 겨드랑이나 턱을 제모하고 스타킹과 구두를 신는 것을 공유하지만, 비슷할 지라도 분명 서로 다른 화장과 ‘스타일’을 유지함으로써 다른 이들과 자신을 식별(identify)해낸다. 보통 드랙은 미국 여성 팝스타의 ‘디바’같은 이미지일 것이라 상상되기 쉬운데, 사실 이태원의 드랙은 꼭 그렇지 않은 이들도 많다. 미국 팝스타 중에서도 20세기 중반부터 후반까지의 상징적인 인물들의 노래로 공연하는 이들이 있고, 어떤 이들은 신나는 노래가 아닌 간드러지듯 노래하는 곡(예를 들어 Minnie Riperton의 Lovin’ you)으로 공연을 꾸린다. 혹은 한국의 70년대부터 90년대 까지 유명했던 여성 가수, 예를 들어 장혜진, 김연자, 심수봉, 양희은 같은 가수들의 노래로 공연하기도 하고, 옛날 노래를 새롭게 리메이크한 음원이 쇼곡으로 쓰이기도 한다. 공통된 것은 그 누구도 남자가 부른 노래를 쇼곡으로 쓰지 않는다는 것이다. 만일 남성의 곡을 쓰더라도, 원곡자가 남성일지언정 다른 여자 가수가 부른 음원으로 쇼를 한다.

게이힐 내에서 드랙의 역할은 관객들에게 즐거움을 가져다주는 것이다. 앞서 언급했듯 드랙은 게이 남성들에게 여성으로도, 남성으로도 여겨지지 않는 탈성애적 존재로서, 분명 성기나 가슴, 엉덩이 같은 신체 부위를 만지거나 성적 농담을 쉽게 던지지만 그 모든 행위는 실제적인 의도가 있다고 이해되지 않는다. 드랙이 자신의 가슴을 만져보라며 남성의 손을 잡아 자신의 가슴에 가져다 대더라도 만져지는 것은 스펀지 같은 보형물이거나 남성의 가슴 위에 얹힌 브라뿐이다. 관객인 남성들은 자신의 손을 잡아끄는 드랙에 소스라치게 놀라기도 하고, 민망해 하는데 이때 만져지는 것이 무엇인지는 중요하지 않다. 중요한 것은 게이 남성을 당황하게 만드는 드랙의 장난스러운 행동이다. 또한 드랙이 남성의 신체를 만지고 성적 농담을 건네며 짓궂게 희롱하더라도 그 시간이 끝나고 나면 드랙은 다른 사람이 되어 어디론가 사라진다. 드랙이 “끝나고 우리 집 같이 갈까?”라고 말하더라도 농담 차원에 머무를 뿐 진실한 의도를 내포한 것으로 받아들여지지 않는 것이다. 표면적으로 어떤 성적 행동이나 발칙한 언어 표현을 능청스럽게 늘어놓으면서 드랙은 관객을 혼란스럽게

21) <https://press.austria.info/uk/arts-culture/2019-arts-culture/all-about-krampus/> 사진 출처.

만드는 것이다.

또한 드랙쇼에서 누군가의 노래를 쇼곡으로 쓰고, 춤을 춘다고 해서 드랙이 그 노래를 부른 팝스타를 따라하고 있다거나, 그 인격을 모방하는 것은 아니다. 쇼곡은 공연마다 달라지고, 의상과 가발 또한 매일 달라진다. 드랙이 모방하는데 참조가 되는 인격은 단순히 한 형상(figure)가 아닌 여러 인격을 참조해서 가공한 것이며, 여성을 모방하는 경우에도 사회에서 ‘여성’을 상징하는 여러 요소를 ‘놀이적으로’ 재결합해 그것을 가지고 노는 것이지, ‘진짜 여성’처럼 보이기 위해 드랙을 하는 것은 아니다. 다시 말해 드랙이 여장을 하는 경우, 드랙의 외형은 사회 속에서 ‘여성적’이라 여겨지는 상징들과 시각 요소들의 변용이며, 그 외형에는 행위자의 욕망이나 전망 따위를 반영한 성격들이 채워진다. 예컨대 행위자가 자신이 평소에 가지고 있던 내면 중 남성으로부터 사랑받고 싶은 마음, 남자답지 않은 모습이 드랙을 경유해 드러나는 것이다. 이때 드랙이 가진 신체 성별이 여성은 아니지만, 드랙의 젠더는 여성이 되며, 이러한 의미에서 “관계의 한 양태로서 젠더나 섹슈얼리티가 반드시 소유(posssession)는 아니며, 오히려 박탈(being dispossessed)의 한 양태, 타인을 위한 존재 방식, 혹은 타인 덕분에 가능한 존재 방식이다.” (버틀러, 2018: 52)

연구자: 퇴근하고 보통 뭐해요?

캠: 유튜브 보고요, 아니면 이제 우리 가게 아가씨들 안무가 들어가는 쇼 연습을 할 때 제가 참관을 합니다. 그 연습실에서 보면서 ‘이건 이렇게 해볼래? 이거는 내가 만들어준 걸 이렇게...’ (이런 식으로) 그 아가씨들 다 있을 때 제가 가서 합니다. ‘가게에서 단체쇼를 이런 거 할 건데 너가 이렇게 좀 해와라’ 해서, 보통 우리는 연습이 월 화 수 중에 잡혀요.

연구자: 캠이 약간 선생님이네요?

캠: 약간 그렇게 되어버렸어

연구자: 근데 캠이 댄서니까 뭐.²²⁾

캠: 응. 그리고 나는 트랜스젠더쇼도 많이 가르쳤어. 내가 한 건 아니고.

연구자: 트랜스젠더 쇼? 그게 뭐야?

캠: (트랜스) 젠더들 가게에서도 쇼를 한단 말이지. 이런 노래로 쇼하고 싶다 그러면 내가 가서 그걸 알려주고, 구성을 만들어 주는 거지. 그것도 어렸을 때부터 했어.

연구자: 그거랑 드랙쇼는 좀 다른가요?

캠: 내 머릿속에서 드랙쇼와 젠더쇼가 다른 건, 젠더쇼는 그냥 이쁜이쇼. 드랙쇼는 그것보다 좀 더 노래에 따라서, 그리고 본인 캐릭터에 따라서 더 많은 표현을 할 수 있는 게 드랙쇼라면, 젠더쇼는 내 생각에는 그냥 이쁜이쇼. 똑같

22) 연구 참여자 캠은 전문 댄서이기도 하다.

은 쇼를 해도 더 예뻐 보이려고 노력하는 거지. 그러니까 뭔가 손님들한테 열굴도장 한 번씩(찍는거지). ‘이렇게 이쁜 애가 있다’ 이렇게 보여주는 느낌인 거지. 어쨌든 그거는 그 사람들의 수입에도 연결이 돼 있는 거니까.

연구자: 매력 발산 하는구나.

참: 응. 매력 발산 시간. (인터뷰, 2023. 04. 19)

게이힐에는 드랙쇼뿐만 아니라 다양한 형식의 쇼가 비정기적으로 행해지며, 게이클럽에서는 사위쇼나 남성성을 과시하는 일종의 나체쇼가 행해지기도 한다. 드랙과 그들을 구분하는 주된 차이점은 드랙쇼는 하나의 인격을 만들어내는 것과 관련하며, 공동주체로서 관객들을 자신의 퍼포먼스에 적극적으로 참여시킨다는 것이다. 트랜스젠더 또한 공연을 하기도 하지만, 그 공연의 관객들은 게이 남성이 아니다. 앞서 설명했듯 게이 남성은 ‘남성’을 성적 대상의 범주로 삼지만 트랜스젠더의 쇼를 보는 이들은 트랜스젠더 ‘여성’을 성적 대상으로 삼는 이들이며, 공연이 이루어지는 공간 또한 분리되어 있다.

무대로서의 일상에서 화려한 삶을 구가하는 이들은 종종 그 사람의 모든 일상이 화려할 것이라 생각되기 쉽다. 하지만 드랙들이나, 클럽을 운영하는 연구 참여자들의 일상 공간은 오히려 단조롭고, 그들은 바깥으로 보여 주기 위한 내면을 준비해야 하기 때문에 홀로 시간을 보낼 때에는 정적인 상태를 유지한다. 그 시간 동안 드랙들은 상당한 시간을 드랙을 준비하기 위한 시간으로 활용하거나, 그렇지 않은 경우에도 본업 자체가 드랙으로서 활동하는 것과 연관되어 있다. 예컨대, 연구 참여자 파이오나는 직업이 그림을 그리는 일러스트레이터이면서 자신의 이야기를 만화로 그리기도 하고, 참은 안무가이며, 모어는 무용수다.

모어: 제 성향은 굉장히 I(Introvert)예요. 근데 이제 뭐 인스타나 어떤 직업이 그래서 뭔가 제가 굉장히 E(extrovert) 같은 사람으로 보이죠. 근데 저는 지금 집에 와서도 있겠지만 아주 자연에 (있는 걸 좋아하고), 쉬는 날은 절에 가서 앉아 있고 냇가 가서 물소리도 듣고 가능하면 혼자 있으려고 애를 써요. 왜냐하면 저는 채워야 되거든요. 무대에서 표출해야 되고, 그 에너지를 항상 축적해야 되기 때문에 웬만하면 (에너지)소비를 안 하려고 하고 성향 자체도 이렇게 파티 같은 데 갔다 오면 집에 와서 다음 날 막 링거 맞고, 예를 들어 웃자고 하는 소리인데, 그 정도로 이렇게 그런 걸 굉장히 극심하게 힘들어하는 스타일인데 이제 삶이 그러다 보니까 사람들이 오해를 하죠. 그리고 이제 일이 그런 거라서 뭔가 제가 굉장히 많은 사람을 만나는 것처럼 보여 지지만 사실은 거의 만남이 없어요. 일적으로 이렇게 뭔가 화려하게 만드는 것일 뿐이지 그래서 아무튼 저는 숨고 싶어 하는 자아가 7 -80 퍼센트는 더 크고, 그러면 그 안에 꿈틀꿈틀 거리는 그의 20% 정도의 보여주려는 내가 있는데,드랙은 너무 많이 쇼잉해야 되는 보여줘야 되는 것이죠. 일

상은 굳이 보여주지 않아도 되잖아요. 내가 이렇게 앉아서 유튜브 봐도 아무
도 모르는데 트랙은 끊임없이 보여줘야 되기 때문에 지금 이 텐션에서 한
100배의 에너지를 쓰죠. 알잖아요. 그 가발에 길에 그 엄청난...

연구자: 무겁죠 그거?

모어: 무겁죠. 무겁고 너무 아프고 막 뼈 마디마디 여기 귀걸이 다 아프고, 초죽음
이고... 저것도 나중에 써보면 알겠지만 막 대가리 깨져요. 무겁고 아프고
그리고 그 일반 사람들은 저 힐로 걸지도 못해요. (2023. 04. 15 인터뷰)

가면으로서의 트랙이 통합되어 일상 속 자아와 병합될 수 있을지언정, 트랙쇼
를 하는데 필요한 것은 ‘타고난 끼’라기보다 오히려 기술이다. 많은 트랙이 옷을 만
들 줄 알며, 가발을 손질할 수 있고, 화장은 모두 직접 한다. 의상을 살 경우에도
남성의 신체에 맞게 수선해야하며, 어떤 의상이나 소품은 국내에서 구하기 쉽지 않
기 때문에 직접 만들거나 해외에서 구매한다. 트랙은 외형적으로는 화려하고 세련
되면서도 게이들을 일반 사회의 역할에서 벗어난 가상의 세계로 인도할 수 있는 힘
을 가져야 한다. 현실 질서에서 벗어난 자신의 역할을 타인들에게 믿게 만들기 위해
서는 외형적으로 가발의 머릿결은 부드럽고 풍성해야하고, 귀걸이와 드레스, 목걸
이 같은 악세서리는 반짝여야 한다. 동시에 누구보다 적극적으로 남성을 범할 수 있
어야하고, ‘되바라져야’ 하며, ‘뒤집어지게’ 술을 마실 수 있어야한다. 동시에 무리
하게 관객의 신체를 침범하거나 지나치게 희롱할 경우 관객 또한 불쾌감을 느낄 수
있기 때문에 상황에 따라 그 관객이 어떤 사람인지를 파악해 농담을 구사할 수 있
어야 한다.

트랙의 역할은 트랙이 해석해내는 가면의 모습에 따라 다르며, 어떤 트랙은
다분히 ‘푼수’같고 어떤 트랙은 ‘발칙’하며, 대부분의 트랙은 음탕하고 외설적인 농
담과 욕설에 능하다. 트랙 ‘퀸’이라는 말이 통상적으로 사용되지만, 실제 이태원에서
‘여왕’같은 외형을 지닐지언정 고상한 성격을 지닌 트랙은 없다. 트랙이 만들어내는
가면은 저마다의 특성을 가지고 있는데, 각자 가지고 있는 특성은 시간과 경험이 축
적될수록 변화하며, 변화하는 과정 중에서 여러 역할을 수행하면서 다른 이들을 더
즐겁게 만들고, 소위 ‘반응이 좋은’ 가면의 역할이 점점 더 강화된다. 또한 트랙들
사이에서도 트랙을 ‘잘’하는 이와 그렇지 않은 이가 나누어지는데, 트랙을 잘한다는
것은 공연에서 립싱크를 할 때 입 모양과 음원 속 가사가 얼마나 정확히 일치하는
지, 화장이 시간이 지나거나 땀을 흘려도 변하지 않고 유지되는지, 가발의 볼륨이나
모질이 잘 관리되어 있는지, 의상과 가발, 힐 같은 외형의 조합이 조잡하지는 않은
지, 트랙쇼에서의 감정표현이 노래와 잘 어우러지는지, 관객으로부터 많은 집중을
받는지, 트랙쇼에서의 연기가 단순하지는 않은지, 무대에서 관객을 얼마나 ‘휘어잡
는지’ 등 평가할만한 다양한 요소가 존재한다. 그러나 이를 평가하는 것은 주로 관
객이 아닌 다른 트랙들, 주로 트랙을 오래한 이들이다.

파이오나: 아무래도 이게 분장처럼 하다 보니까, 전공을 하던 사람이 분장을 하든 전공을 안 하는 사람이 분장을 하든 부족한 부분이 있어요. 저 같은 경우에도 화장을 좀 빨리 하면 피부 기름이 되게 많이 올라와서 나중에 조금 지워져있기도 하고, ... 내 얼굴과 어울리지 않는 화장을 하게 되는 것도 있고. 사람마다 얼굴 선이라던지 생김새가 다르잖아요. 그럼 포인트를 주는 부분도 다르거든요. 근데 그 포인트를 알아가는 과정이 있다고 생각해요. 그게 내가 스스로 뭘 하고 있는지를 알게 됐을 때 업그레이드가 되는 거라고 생각하거든요. (2023. 11. 15 인터뷰)



(그림 17. 연구 참여자 모어의 공연. 위는 공연 준비 중, 아래는 공연 중)

앞서 파이오나의 인터뷰와 모어의 사진 속 모습에서 볼 수 있듯 드랙의 테크닉은 관객으로 하여금 관객을 퍼포먼스의 순간에 이입하게 만든다는 점에서 중요한 요소다. 예컨대 검은색 위주의 화장과 의상을 착용해 마녀 같은 인상을 자아내는 드랙이 너무 빨리 건너나 지나치게 표정이 과해서는 안 되고, 목소리 또한 지나치게 커서는 안 된다. 클럽의 시끄러운 음악 소리 속에서도 그런 인상을 유지하기 위해서는 대화 상대와 밀착해 그의 귀 바로 앞에서 말을 해야 하고, 걸어 다니는 모습 또한 드레스가 천천히 흔들리는 모습이 연출될 수 있도록 천천히 걸어야 한다. 무대 위에서 쇼를 할 때는 특히 테크닉이 더욱 두드러지는데, 예컨대 골반을 부드럽게 흔드는 것, 눈을 치켜 떠 관객을 무섭게 쳐다보는 것 등 드랙은 자신이 조성한 가면의 인상을 관객에게 믿게 만들기 위해 숙련된 몸 테크닉을 동원한다. 위 사진의 모어는 그러한 인상과는 반대로 밝은 곳에서 드랙쇼를 진행할 때 매우 선량한 인상을 자아냈다. 그는 마치 자신의 이름이 가진 뜻(털난 물고기)처럼 이질적으로 의상을 배치했는데, 저고리를 연상하게 만드는 디자인의 울 소재 드레스와 면사포를 말아 올린 것 같은 거대한 페이스 베일을 착용함으로써 전혀 같이 입을 것 같지 않은 두 소품을 악세사리와 함께 조화시켰다.



<그림 18. 연구 참여자 모어의 공연2>

공연에서 모어는 노래가 바뀔 때 의상과 가발을 교체하며 다른 소품을 동원했다. 그 앞의 곡들은 선율이 부드럽고 아름다운 곡들이었다면 위 사진 속 노래는 Ravel의 Boléro가 흘러나오는 도중이었다. 모어는 이때 발의 뒤꿈치를 들고 서서 말발굽 모양을 만들어, ‘부레부레(bourree)’을 약 10분간 유지했다. 모어의 공연

은 약 한 시간 동안 진행되었으며, 앞의 사진 속 공연과 뒤에 서술되는 관찰일지는 다르지만, 동일한 음원과 유사한 형식이 유지되었음을 알려준다.

공연이 본격적으로 시작된 후 시간은 마치 압축된 것처럼 흘렀다. 음울은 단조롭지만 그 어떤 음악보다도 풍부한 선율이 작은 공간을 가득 매웠다. 우리는 이미 어디론가 빨려 들어가 있다. 마치 면사포가 퍼포머를 따라 무대로 흘러가듯, 관객도 퍼포머의 안내를 따라 다른 시공간으로 끌려들어갔다. 일상에서 볼 수 없는 감각의 향연이 눈 앞에서 산란할 때엔 관객 그 누구도 퍼포머가 부여한 질서를 예측하려들 수 없다. 자기 자신을 내려놓은 채 그저 앞에 보이는 한 피규어가 몸을 움직이고 구현해내는 감정을 받아내야 한다. 퍼포머는 숭고한 존재가 되어 그 공간을 장악하고, 우리는 내가 어디 있는지 감각하기도 전에 이미 그 공간의 일부가 된다. 할 수 있는 것이라곤 그저 눈과 귀로 그 모습을 담아내는 것뿐이다. 마치 의식을 치르는 샤먼 앞에서 그 어떤 말도 할 수 없는 것처럼, 신을 부르는 이의 방언을 꿰을 수 없는 것처럼. 관객은 한 덩어리로 뭉쳐 퍼포머의 표현을 받아내는 것에 바빴고, 말과 움직임, 감정을 목격하는 것에 열중했다. 분명 몸을 움직이고 있는 이는 퍼포머지만, 관객인 나는 원인 모를 고통을 느꼈다. 불과 몇 시간 전 일상에서 주어지는 나의 의무를 대수롭지 않게 살아냈는데, 이곳에 와선 무엇을 느껴야할지, 어떤 말로 무엇을 표현해야할지 알 수 없었다. 아름다움? 예쁘다라는 말 보다 더 높은 수준의 미적 감응을 표현하기 위해 많은 이들이 동원하는 그 단어도 부족했다. 그건 단순히 클래식 피아노곡의 선율이나 만개한 꽃의 아름다움과는 달랐다. 더 끈적하고, 농밀하며, 낯설고, 비범했다. (2023. 02. 24 관찰일지)

연구 참여자가 되어준 이들은 대부분 트랙의 테크닉을 강조했다. 트랙이라는 가면을 쓰고 다른 역할이 된다는 것은 언뜻 생각하기에 단순히 여장을 하고 자신감 있는 모습을 연출하는 것에 그친다고 생각될 수 있다. 혹은 처음부터 여자가 되고 싶었던 이들이 기존에 가지고 있던 자신의 일부를 꺼내놓는, 기술적인 과정이 필요치 않은 것이라 생각될 수 있다. 그러나 트랙은 기본적으로 외형을 갖추는 것부터 많은 소품과 기술이 필요할뿐더러, ‘쇼’를 잘 하기 위해선 숙련된 테크닉을 필요로 한다. 구체적으로는 음원에서 나오는 음의 떨림을 표현해내기 위해 입술을 떠는 것, 질게 바른 립스틱으로 입을 크게 벌려 발음함으로써 표정 연기를 효과적으로 드러내는 것, 적절한 손동작과 안무를 익히는 것 등이다. 무대 위에서 단순한 여장을 넘어서서 퍼포먼스로 받아들여지기 위해선 관객을 현실 속에서 빠져나오게 만들어 낯선 감각을 제공하는 테크닉이 필요하다.

연구자: 그런 느낌은 없어요? 약간 쇼를 시작하면 나 잠깐 뭔가 뭐랄까 쇼를 안 하는 나의 모습에서 이렇게 영혼이 빠져나가서 좀 하고 이렇게 다시 돌아오는 느낌?

캠: 신 받아야 되지 않을까? (웃음)

연구자: 어 약간 신내림 받는 것처럼.

캠: 전혀 없어요. ... 내가 그 사람들이랑 너무 잘 알아서 그런 거일 수도 있는데 (다른 두 명의 드랙과 나는) 좀 비슷해. 셋 다 내향적인 사람들인데, 이게 재밌고 즐거우니까 하는 거지, 네가 아까 얘기한 것처럼 어디 나갔다 들어오는 것처럼, 그런걸 하는 것 같지는 않아, 내 생각엔.

연구자: 어떻게 보면 되게 테크니컬한 거네요.

캠: 그렇죠. (2023. 04. 19 인터뷰)

드랙이라는 역할을 수행하는 건 곧 몸의 기술을 익히는 것이기도 하다. 문화는 단순히 성별 기준만을 정해두는 것이 아니라 성별에 따른 행동 양식 또한 설정하며, 걷기, 말하기, 웃기처럼 그 사회와 상황에 맞는 일련의 행위 규범들을 정해둔다. 경계를 넘는다는 것은 단순히 자신에게 맞지 않는 역할을 집어 던지고 부정한다는 것이 아니라, 본인에게 더 맞는 역할의 몸을 만들어간다는 것이며 드랙 또한 그렇다. (Mauss, 1934 참고) 드랙의 화려한 모습, 무대 위의 역동적인 움직임은 관객에게 자극을 가져다 줄 수는 있지만 일시적이며, 오히려 드랙을 할 때 공연자가 자신이 의식적으로 설정한 방향으로 정확하고 명료한 테크닉을 동원할 때 관객은 퍼포먼스에 이입하고 현실 규범으로부터 분리될 수 있다.

제 5 장 결론

누구나 한 번쯤 어린 시절 자신이 되고 싶어 하는 모습으로 변해본적이 있다. 누군가는 빨간 망토를 두르고 슈퍼맨이 되어 보고, 마트에서 파는 드레스를 입고 공주님이 되어본다. 정글짐에서는 긴팔원숭이가 되고, 소꿉놀이를 하며 엄마/아빠가 된다. 어린 시절의 놀이는 자신이 되어보지 않은 것이 되어보고, 상상 속에 있는 것들을 꺼내놓는 경험이다. 그 중 소수는 놀이를 멈추지 않는다. 캔버스에 자신만의 시선을 끊임없이 그려내 화가가 되고, 자신의 이야기를 적는 걸 멈추지 않는 이들은 작가가, 다른 이를 연기하는 이들은 배우가 된다. 배우, 화가, 작가, 모델은 사회가 인정하는 하나의 직업이자 선망 받는 대상이 되지만, 어린 시절부터 가져왔던 모든 욕망이 어른이 되어서까지 용인되는 것은 아니다. 남자로 태어난 배우는 여성을 연기할 수 없고, 키가 작으면 모델이 될 수 없으며, 적절한 교육과정을 거치거나 특정 집단으로부터 인정받지 않으면 화가가 될 수 없고, 등단하지 않거나 책을 많이 팔지 못하면 작가가 될 수 없다. 사회와 문화는 욕망을 분류해 그것이 경계에 따르는 적절한 욕망인지 아닌지를 분류한다.

화가가 된 이에게는 아무도 그의 그림이 잘못됐다고 이야기하거나, 멸시하지 않는다. 화가에게 그림을 ‘왜’ 그리는지 묻지도 않을 것이다. 하지만 만약 그 화가가 그리는 그림이 캔버스가 아닌 얼굴이나 몸이었다면 어땠을까. 만약 그가 적절한 교육과정을 거쳐 ‘예술가’로 인정받은 이라면 전위예술로 해석될 것이고, 그렇지 않다면 변태 취급을 받을 것이다. 모든 아이들이 성인이 되어 사회에 나갔을 땐, 자신이 되고 싶은 것, 머릿속에 있던 상상 그 자체가 아닌 사회가 호명하는 모습으로 불려나간다. 어렸을 때까지의 욕망과 상상은 꿈이라 불리지만, 어른이 되어 사회에 나온 욕망과 상상은 순응과 위반으로 재단된다.

위반으로 분류된 욕망은 사회의 질서를 위해 지워져야만 한다. 그러한 욕망을 가진 이들은 적어도 사라지진 않을지언정, 기피대상으로 분류되어 보이지 않는 곳으로 몰려난다. 그들은 그곳에 해가 지고 나서야 모여 그들만의 축제를 즐긴다. 그러나 축제는 끝나지 않는다. 당당해서는 안 될 이들이 모인 축제는 그들을 다시금 불러들인다. 위반된 욕망은 금지되어 마땅하지만, 금지는 욕망의 전치된 장소가 되어 자꾸만 사람들을 불러들인다. 그 속에서 그들은 자신과 비슷한 이들을 만나 춤추고, 술에 취하며 사회 속에서는 드러내지 못할 자신의 모습을 내비춘다. 각자 숨기고 있던 모습이 같다는 이유만으로 함께 웃을 수 있는 이들이 모인 곳에서, 그들은 점차 자신과 비슷한 이들로 주위를 채운다. 그 속에서 누군가는 한 계단 높은 무대에 오른다. 어떤 이들은 숨기던 모습을 보여주는 것만으로도 충분하지만, 어떤 이들은 더 보여주고 싶어 하기 때문이다.

게이힐은 1990년대부터 약 30년간 이질적인 이들이 모여 놀던 공간이다. 그들을 부르는 이름은 다양했다. 현재는 게이, 트랜스젠더, 드랙과 같은 이름으로 지

칭되지만 지금의 트랜스젠더가 이전에는 게이였고, 지금의 게이는 이전의 호모였다. 결론에서는 지금까지의 논의를 요약하여 게이힐이 어떤 곳이고, 그곳을 구성하는 이들에게 어떤 경험을 선사하며, 그 속에서의 경험들이 그들의 삶 속에서는 어떻게 이어지는지를 개괄한다.

2장에서는 이러한 맥락에서 게이힐을 리미널리티 공간으로 해석했다. 사회적 신분을 지우고 자신의 몸과 섹슈얼리티를 성원권 삼아 들어간 게이힐 공간에서, 그들은 자기 자신을 다르게 설명해낼 수 있는 가능성을 찾아낸다. 그 공간은 비단 게이들만이 모여 이루어지지 않았다. 게이힐이 형성되기까지는 기지촌의 성행과 소망(消亡)이라는 배경이 있다. 가려져야만 했던 일들이 벌어진 언덕은 시간이 지나 숨을 수 있는 곳이 되었고, 그 속에서 게이 남성은 자신과 비슷한 이들을 만날 수 있었다. 그곳에서 숨겨야만 했던 자신의 일부는 놀이의 형식을 통해 유쾌한 방식으로 드러난다. 주변엔 자신과 같은 ‘게이’라는 이들이 모여, 나 자신은 다른 타인을 거울삼아 자신의 모습을 선명히 비추어볼 수 있게 된다.

3장에서는 게이힐이라는 공간이 형성되면서부터 쌓여져 왔던 이질적인 배경 속에서 남성들의 섹슈얼리티가 어떻게 인식되고 공유되는지, 그리고 그 속에서 드랙쇼는 어떻게 게이들에게 다가가는지를 살폈다. 자신을 ‘게이’로 인식하는 것은 단순히 자신이 남성에게 성애적 욕망을 느낀다는 것을 깨닫는 과정이 아니라 주변에 자신을 게이로 바라봐주는 이들이 모인 곳으로 들어가 그 속에서 한 명의 성원이 된다는 것이다. 그 속에서 공유되는 문화 중 하나인 드랙쇼를 보며 게이는 관객의 자리에 머물지 않고 자신 또한 그 공연에 참여하게 된다. 드랙이 만들어내는 퍼포먼스에서 게이 남성은 놀림거리가 되고, 드랙은 탈성애화된 존재가 되며, 서로의 인정을 요하는 관계를 형성한다.

4장에서는 드랙을 가면과 역할로 설명했다. 무대는 일상과 환상을 구분하지 않으며, 드랙이라는 가면의 역할이 강화될수록 드랙의 무대는 환상이 아닌 일상으로 번져간다. 미니 한과 모어의 사례에서 알 수 있듯이 이는 가면의 역할이 곧 그 사람 자체가 되는 변환으로 이어지기도 하며, 그들은 기존에 부여받았던 역할에 맞추어 자신에게 맞지 않는 틀을 견디며 살아가는 것이 아니라 새로운 역할을 획득해 다른 삶을 산다.

기어츠(1998: 65)는 “인간에 관한 중요한 사실 가운데 하나는 결국 우리 모두가 수천 종류의 삶을 영위할 수 있게 해주는 개개인의 타고난 소양을 가지고 출발하지만 결과적으로는 단 한 가지의 삶을 사는 것으로 끝난다는 사실이다 … 인간은 세계에서 자신의 의미를 발견할 수 있도록 조명해줄 빛의 상징적 근원을 절실히 요구하고 있다”고 적었다. 그의 말처럼 인간은 결과적으로 단 한 가지의 삶을 살게 되지만, 모든 삶의 과정이 인간에게 의미를 부여해주지는 않는다. 인간이 자신의 삶을 의미 있다고 느끼는 것은 자신의 의미를 발견할 때이며, 그 의미를 부여해주는 순간은 타인으로부터 바라보아지는 자신과 스스로 바라보는 자신이 모순되지 않을 때이다. 앞서 위반된 욕망을 설명했듯, 모든 이들의 꿈과 욕망이 타인으로부터 질서

에 순응하는 것으로 여겨지진 않으며, 그들은 누구보다도 쉽게 불결하고 오염된 것으로 전락한다. “오염의 메타포는 그것이 겨냥하는 대상이 지배계급의 통제에서 벗어나 있음을 함의(김현경, 2015: 80)”하며, 다시 말해 오염을 배태하는 질서는 현실의 불완전함을 반증한다.

본고에서 설명해왔듯, 게이힐은 해방 이후 형성된 기지촌의 역사 위에 자리한다. 기지촌의 여성들은 ‘창녀’의 기호로 포섭되어 국가 폭력 아래 지워졌다. 그러나 그 때의 여성 중에는 신체 성별이 여성이 아닌 이들 또한 포함되었다. 당시 기지촌에서의 ‘여성’은 남성에게 삽입의 객체가 되는 이들이었고, 그 중에는 당시 ‘여자 같은 남자’를 칭하던 ‘게이(현재 트랜스젠더)’, 남자에게 삽입하거나 삽입당하는 ‘호모(현재 게이)’도 있었다. 성별 질서는 여성과 남성을 나누고 그 둘 간의 성애만을 질서에 순응하는 것으로 규정해왔다. 그러한 질서를 위반한 이들은 탈락된 존재로서, 비체가 되어 사회가 조망하는 ‘정상적인’ 일상의 무대에서 밀려났다.

밀려난 곳은 월세가 싼 이태원 여러 언덕이었다. 그 속에서 게이 남성들은 붉은 조명으로 가득 찬 작은 지하 단칸방에서 여지없이 끼를 부렸다. 주말 밤 이태원이라는 특수한 시공간에서는 언제나 그들을 위한 은닉처가 마련되어 있었고, 비로소 숨통을 틔운 그들은 자신들끼리 모여 놀기 시작했다. 그들은 화장을 하고 드레스를 입은 뒤 무대에 올라 여자가 되어보기도 하고, 힘을 신고 걷고, 춤쳤다. 그곳에서 ‘남자는 남자다워야 한다’는 것은 서로를 놀릴 수 있는 농담으로 전락했다. 이분법적 성규범은 넘지 못할 경계가 아닌 놀이 도구였으며, 덩달아 다른 게이들도 그곳에 모여들어 놀이에 동참했다.

그들은 사회적 신분을 잠시 뒤로 미뤄두고, 기존에 ‘호모새끼’라고 놀림받던 ‘남자답지 않은’ 모습으로 ‘끼를 떨었다.’ 자신의 이름, 직업 따위는 중요하지 않았고, 그곳의 성원으로 인정받는 것은 ‘게이’라는 사실 하나만으로 충분했다. 어두운 클럽의 조명 아래, 흐릿하게 비치는 얼굴과 몸의 실루엣만 가지고 다른 남성들과 게이로서 현존하는 것은 그들로 하여금 심리적인 전환을 야기했다.

현실에서 숨겨져 왔던 게이라는 자신의 한 부분은 게이힐에서 여러 놀이를 통해 공유된다. 누군가는 자신의 신체를 도구 삼아 남성성을 뽐내기도 하고, 다른 이들은 우연히 자신이 마음에 들어 하는 상대를 만나 술을 교환한다. 또한 누군가는 남자의 외형에서 벗어나 완전히 다른 모습으로 나타나기도 하며, 술에 너무 취해 현기증이 날 정도로 어지러 워도 게이 남성들 속에서 시끄러운 음악에 몸을 맡긴다. 현실 속 놀이는 놀이가 끝나는 순간 다시 본래의 역할로 돌아간다. 그러나 리미널리티 공간에서의 놀이는 여전히 놀이 내 역할이 잔존한다. 이태원 게이힐은 게이 남성들에게 현실의 역할에서 벗어난 분리된 영역으로 존재하기 때문에, 게이힐 내 놀이가 끝나도 여전히 그 역할은 게이힐에 남는 것이다. 그 역할들은 계속 그곳으로 다른 게이 남성을 불러들인다. 현실 속에서 자신이 게이임을 드러낼 수 없고, 고독감을 느끼는 이들이 자신을 인정해주고, 스스로를 숨기지 않아도 되는 곳을 계속해서 찾았기 때문이다. 현실 속에서 자신이 게이임을 은닉하고 살아가던 이들은 점차 주위

에 그를 게이로 호명해주는 이들이 늘어나면서 게이라는 것을 반드시 숨길 필요가 없다고 느끼게 된다. 이는 다른 게이 남성들과 교류하면서 자신의 일상을 변화시킨 효과다.

게이홀에서 벌어지는 놀이 중에는 게이들끼리만 모이는 놀이도 있지만, 신체적 외형이 남성의 범주에서 벗어난 드랙이 공연자로서 동참하는 놀이 또한 있다. 드랙들은 무대에 올라 드랙쇼를 하며 관객들과 공동 주체 관계를 만들고, 관객을 자신의 공연에 불러들이기도 한다. 드랙은 낯선 외형을 보여주고, 드랙쇼라는 공연 형식을 통해 게이들을 혼란 속에 빠트린다. 남성을 성애의 대상으로 삼는 게이에게 드랙은 여성도, 남성도 아닌 이들로서 탈성애화된 존재로 인식된다. 드랙의 역할은 게이 관객을 즐겁게 만드는 것이며, 그들은 자신이 만들어낸 배역을 연기함으로써 점차적으로 종합적인 인격을 획득한다.

이러한 드랙은 벗고 깎 수 가면으로 해석될 수 있다. 그러나 가면은 저마다의 역할을 가지며, 그 역할에 따라 행위자는 다른 강도로 가면의 역할에 임한다. 가면은 그 사람이 완전히 다른 존재가 되게 만들고, 그가 기존에 가지고 있던 내밀한 것을 표현하는데 그의 외형이 더 이상 장애물이 되지 않도록 만든다. 가면을 쓴 이는 곧 가면의 형상대로 행동해야하며, 이는 곧 현실이 아닌 환상 속으로 들어간다는 것이다. 그 가면은 가면을 쓰는 사람과 무관하지 않으며, 사회적 정체성과 접촉되어 그 일부를 빼앗아가기도 하는데, 드랙이라는 가면은 행위자가 여러 대상을 참고하고 자신의 내밀한 욕망을 섞어낸 종합적인 상상물로서 존재하기 때문이다. 가면을 씌으로써 드러나는 것은 행위자가 가지고 있던 내밀한 욕망이기도 하고, 현실 질서에 의해 가려졌던 ‘끼’이기도 하다.

가면은 행위자로 하여금 가면의 역할을 믿게 만든다. 즉 기존에 자신이 아닌 다른 형상을 연기함으로써 타인에게 그 역할을 믿게 만들고, 그 과정을 통해 자신 또한 그 스스로 드랙이라는 역할을 믿는 것이다. “믿게 만드는 것은 (신앙과 같은) 믿음보다 더 고차원적인 것이다(Ryle, 1963: 250, Napier[1986: 23]에서 재인용).” 인간은 신앙적 믿음으로 자신에게 의미를 선사해줄 구원적인 순간을 기다릴 수도 있지만, 투사되는 현실을 뒤틀어 다른 현실을 볼 수 있다. 4장에서 설명했듯, 위반된 욕망으로 내몰려 지워져야했던 드랙이 가면을 쓰고 그 역할을 타인으로 하여금 믿게 만들어 자신의 의미를 찾아나가듯 말이다. 본 연구의 연구 참여자들은 게이와 트랜스젠더, 드랙들로 이들은 사회적 질서에 의해 분류된 ‘성소수자’로서 고통을 감내하는 삶을 살아가지만, 이들은 자신에게 투사되는 현실을 반사해 사회를 더 환하게 비출 수 있는 실질적인 능력을 가진다.

참 고 문 헌

Bateson, Gregory. "A theory of play and fantasy." Psychiatric research reports (1955).

Baker, Roger. Drag : A History of Female Impersonation in the Performing Arts, edited by Peter Burton and Richard Smith. Washington Square, N.Y.: Washington Square, N.Y. : New York University Press, 1994.

Benedict, Ruth. 문화의 패턴, edited by 김열규. 서울: 까치, 1993.

Benson, Peter, and Kevin Lewis O'Neill. "Facing Risk: Levinas, Ethnography, and Ethics." Anthropology of Consciousness 18, no. 2 (2007): 29-55.

Beynon, John. Masculinities and Culture: McGraw-Hill Education (UK), 2001.

Bourdieu, Pierre. The Logic of Practice. Stanford, Calif.: Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1990.

Bruce, Maurice. "The Krampus in Styria." Folklore (London) 69, no. 1 (1958): 45-47.

Bruner, Jerome Seymour. Making Stories: Law, Literature, Life: Harvard University Press, 2003.

Butler, Judith. 젠더 트러블 : 페미니즘과 정체성의 전복. 페미니즘과 정체성의 전복, edited by 조현준. 파주: 파주 : 문학동네, 2008.

Caillois, Roger. Man, Play, and Games, edited by Meyer Barash. Urbana Chicago : University of Illinois Press, 2001.

Carrithers, Michael, Steven Collins, and Steven Lukes. The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History: Cambridge University Press, 1985.

Connell, Raewyn. 남성성 들, edited by 안상욱 and 현민. 서울 : 이매진, 2013.

Douglas, Mary. Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo: Routledge, 2003.

Egner, Justine, and Patricia Maloney. "'It Has No Color, It Has No Gender, It's Gender Bending': Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance." *Journal of Homosexuality* 63, no. 7 (2016): 875-903.

Egner, Justine, and Patricia Maloney. "'It Has No Color, It Has No Gender, It's Gender Bending': Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance." *J Homosex* 63, no. 7 (2016): 875-903.

Féral, Josette. 1982. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." *Modern Drama* 25 (1). University of Toronto Press Inc. (UTPress): 170-81. doi:10.3138/md.25.1.170.

DeCaro, Frank. *Drag: Combing Through the Big Wigs of Show Business*. Rizzoli Publications, 2019.

Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Chicago: [Chicago] : University of Chicago Press, 1960.

Goffman, Erving. 자아 연출의 사회학 : 일상이라는 무대에서 우리는 어떻게 연기하는가, edited by 진수미. 서울 : 현암사, 2016.

Goffman, Erving. 1971. *The Presentation of Self in Everyday Life* / [by] Erving Goffman. Harmondsworth: Penguin.

Greaf, Caitlin. "Drag Queens and Gender Identity." *Journal of Gender Studies* 25, no. 6 (2016): 655-65.

Herdt, Gilbert H. 1992. *Gay Culture in America : Essays from the Field* / Edited by Gilbert Herdt. Boston: Beacon Press.

Honigmann, John J. "The Masked Face." *Ethos* (Berkeley, Calif.) 5, no. 3 (1977): 263-80.

Huizinga, Johan. 호모 루덴스 : 놀이하는 인간. 개정판. ed. Homo Ludens : A Study of the Play Element in Culture, edited by 이종인. 고양 : 연암서가, 2018.

Karkazis, Katrina. "The misuses of "biological sex"." *The Lancet* 394, no. 10212 (2019): 1898-1899.

Kristeva, Julia. Powers of Horror. Vol. 98: University Presses of California, Columbia and Princeton, 1982.

Kumbier, Alana. "One Body, Some Genders: Drag Performances and Technologies." *Journal of Homosexuality* 43, no. 3-4 (2003): 191-200.

McNeal, Keith E. "Behind the Make-Up: Gender Ambivalence and the Double-Bind of Gay Selfhood in Drag Performance." *Ethos* (Berkeley, Calif.) 27, no. 3 (1999): 344-78.

Napier, A. David. Masks, Transformation, and Paradox. Berkeley: Berkeley : Univ. of California press, 1986.

Rupp, Leila J, Verta Taylor, and Eve Ilana Shapiro. "Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes." *Sexualities* 13, no. 3 (2010): 275-94.

Schechner, Richard. 1988. Performance Theory / Richard Schechner. Rev. and expanded ed.. New York: Routledge.

Taylor, Verta, and Leila J. Rupp. "Chicks with Dicks, Men in Dresses: What It Means to Be a Drag Queen." *J Homosex* 46, no. 3-4 (2004): 113-33.

Turner, Victor Witter. From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play. New York: New York : Performing Arts Journal Publications, 1982.

Wagner, Roy. *The Invention of Culture*. Rev., Expanded . ed. Chicago: Chicago : Univ. of Chicago Press, 1981.

Yau, Geoffrey. "이태원의 드랙퀸들 : 젠더 정체성과 젠더 수행을 중심으로." 서울 : 서울대학교 대학원, 2019.

강병철, and 하경희. "청소년 성소수자의 긍정적 성정체성 형성과정에 관한 질적 연구." *청소년학연구* 19, no. 2 (2012): 99-128.

강준만. *매매춘, 한국을 벗기다 : 국가와 권력은 어떻게 성을 거래해왔는가*. 서울: 서울 : 인물과사상사, 2012.

김은실, and 한국여성연구원. *변화하는 여성문화 움직이는 지구촌*. 서울: 서울 : 푸른사상, 2004.

김은하, 정보현, and 김하영. "레즈비언 대학 (원) 생의 긍정적 성정체성 형성 과정에 대한 질적 연구: 근거이론을 적용하여." *상담학연구* 21, no. 2 (2020): 241-67.

루인. "캠프 트랜스." *문화연구* 1, no. 1 (2012): 244-78.

문옥정. (2005). *이제는 말하고 싶다 : 문옥정 자전소설 / 문옥정 지음*. 서울: 유스북

모지민. *털 난 물고기 모여*. 서울: 은행나무, 2022.

민재옥. "사회적 낙인이 이성애자, 게이, 트랜스젠더의 정신 건강에 미치는 영향." *한국상담대학원대학교 석사학위논문* (2016).

박경하. "이태원의 다문화적 성격에 대한 역사적 접근." *Chungang saron* 38 (2013): 159-86.

박정은, 정서진, and 남궁미. "트랜스젠더와 젠더비순응 내담자의 상담 경험." *한국심리학회지: 상담 및 심리치료* 32, no. 3 (2020): 1499-526.

박지수, and 남상인. "남성동성애자가 경험하는 성적 정체감 형성과정에 대한 내러티브 탐구." *청소년학연구* 27, no. 4 (2020): 141-67.

백은정, and 유영권. "기독교 남성동성애자의 스트레스와 적응과정: 근거이론적 접근." 한국심리학회지: 상담 및 심리치료 16, no. 4 (2004): 825-42.

손성규. "'트랜스' 적인 드랙쇼: 관객 지향적 퍼포먼스의 유희성." 비교문화연구 24, no. 3 (2018): 55-92.

송도영. "종교와 음식을 통한 도시공간의 문화적 네트워크: 이태원 지역 이슬람 음식점들의 사례." 비교문화연구, 13(1) (2007): 98-136.

신경희. "성소수자 예비교사의 현장실습 경험 분석 연구." 교육문화연구 25, no. 4 (2019): 485-508.

안토니, 라오. "한국 성소수자의 Sns 커뮤니티 분석 - 한국 젊은층 남성 성소수자의 트위터 커뮤니티를 중심으로." 서울 : 서울대학교 대학원, 2023.

이나영. "기지촌의 공고화 과정에 관한 연구(1950~60): 국가, 성별화된 민족주의, 여성의 저항." 한국여성학, 23(4) (2007): 5-48.

이나영, Lee Na-young, 정민우, and Jung Min-woo. "탈/식민성의 공간, 이태원과 한국의 대중음악 -이태원 '클럽'들의 형성과 변화 과정을 중심으로 (1950-1991)." 사회와 역사(구 한국사회사학회논문집) 87 (2010): 191.

이소영. "문화적 엔클레이브 이태원의 한국인 상인들 : 서울시 이태원에 대한 역사인류학적 연구." 서울 : 서울대학교 대학원, 2019.

이지하, and 김혜선. "자녀가 성소수자임을 받아들이게 된 엄마들의 이야기-그래도 엄마는 네 편이야." 한국사회복지학회 학술대회 자료집 (2018): 483-507.

이현진, and 김명찬. "성소수자관련 질적 연구 동향 분석." 학습자중심교과교육연구 21, no. 11 (2021): 407-18.

정애, and 경윤. "한국 이성애자의 동성애 및 동성애자에 대한 태도: 탐색적 질적 연구." 한국심리학회지: 상담 및 심리치료 32, no. 2 (2020): 583-608

조수미. "퀴어문화축제 공간의 상징과 의례." 한국문화인류학 52, no. 3 (2019): 209-272.

주재홍. "한국의 청소년 성소수자들로부터 알게 된 그들의 삶의 이야기들: 질적 사례 연구." 교육문화연구 23, no. 1 (2017): 175-215.

차효록. "불자 성소수자가 경험하는 한국 불교에 대한 현상학적 연구." 불교학연구 48 (2016): 311-47.

최종일. "이태원 공간에 나타난 '아메리카나이제이션 (Americanization)'에 관한 연구." 서울대학교 언론정보학과 석사학위 논문 (2003).

한유석. "성소수자들의 공간 전유와 커뮤니티 만들기: 이태원 소방서 골목 사례 연구." 서울도시연구 14, no. 1 (2013): 253-69.

허윤. "1950년대 전후 남성성의 탈구축과 젠더의 비수행undoing." 여성문학연구, 0(30) (2013): 43-71.