

흑인 여성 극작가와 흑인연극의 정전문제*

손 동 호
한국외국어대

I. 서론

노예신분에서 해방된 미국 흑인이 연극예술의 주체로 등장한 것은 20세기 초엽으로 보는 것이 적절하다. 흑인의 공연활동이 이미 19세기 초반에 시작되었음에도 이렇게 평가하는 이유는 희곡의 창작, 등장인물, 배우진, 관객 등의 요소가 명실공히 흑인 중심으로 이루어진 연극은 20세기에 들어서 가능해졌기 때문이다. 일부 선각자들은 흑인의 정체성 회복과 공동체 문화의 창달에 연극을 비롯한 예술이 중요한 기여를 할 수 있다고 보았다. 뒤보이스(W. E. B. Du Bois)와 로크(Alain Locke) 같은 인물이 할렘 르네상스 시기에 주창한 연극운동은 21세기를 맞은 오늘날 흑인 공동체와 연극계가 다같이 기념하고 길이 이어가기를 희망하는 흑인문화와 예술의 창달을 위한 시발점이다.¹⁾ 뒤보이스는 백인을 위한, 백인중심의 흑인연극을 지양하고 진정한 의미의 흑인 연극예술의 창조가 이루어져야 한다고 역설한다.²⁾ 이와 동시에 극

* 이 논문은 2003년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음
(KRF-2003-013-A00121).

1) 미국 흑인연극의 두 주류는 크게 뒤보이스 학파와 로크 학파로 나눌 수 있다. 뒤보이스 학파가 급진적이라면 로크 학파는 온건주의를 표방한다. 뒤보이스 학파는 철저하게 정치적이다. 그들은 당시에 브로드웨이에서 공연되고 있던 코믹 뮤지컬들을 흑인을 어릿광대로 그리는 타락한 예술이라고 비판하고, 새로운 흑인극은 인종차별주의에 대해 싸울 수 있는 인물과 상황을 제시해야 한다고 주장한다. 그러기 위해서 작가는 흑인 공동체의 현실을 사실적으로 그리기보다 이상적인 흑인상을 제시하는 데 역점을 두어야 한다. 뒤보이스와 대조적으로 흑인 공동체의 문화적 가치를 긍정하고 현실을 예술의 소재로 삼아야 한다고 주장하는 사람이 로크이다. 도시 빈민가 흑인의 생활상은 부끄러워하고 감추어야 할 것이 아니라 예술로 승화시킬 수 있는 흑인문화의 일부이며, 예술은 황당무계한 인물들의 있을 법하지 않은 활약상을 그리는 것이 아니라 불가피한 현실을 따뜻하고 정감어린 눈으로 재현하는 작업이다. 로크학파는 흑인의 현실이 궁핍하다고 해서 그러한 세계가 존재하지 않는 것처럼 무시하는 것은 옳지 않으며, 흑인의 정체성과 문화가 형성되는 현장을 취재하여 작품화하는 것이야말로 현실과 유리되지 않은 진정한 예술이라고 믿는다. 따라서 로크에게 뒷골목의 펌프, 거지, 부랑자, 창녀는 공동체의 일원이며 훌륭한 작품의 소재이다.

참조: 사무엘 헤이(Samuel A. Hay)의 『미국흑인연극: 역사적, 비평적 분석』(*African American Theatre: A Historical and Critical Analysis*, Cambridge: Cambridge UP, 1994).

2) “참된 니그로 연극의 작품들은 다음과 같아야 한다. 1) 우리에게 관한. 즉 작품은 흑인의 삶을 있는 그대로 드러낼 수 있는 플롯을 가져야 한다. 2) 우리에게 의한. 즉 작품은 출생부터, 그리고 계속적인 교류를 통해, 오늘날 흑인의 삶이 어떠한지 아는 흑인 작가에 의해 쓰여져야 한다. 3) 우리를 위한. 즉 극장은 우선 흑인관객에 봉사하여야 하고 흑인의 즐거움과 인정에 의해 지지받고 유지되어야 한다. 4) 우리 가까이. 즉, 극장은 평범한 흑인 대중의 집단 근처의 흑인구역에 위치해야 한다.” 참조: 『위기』, 1926년 7월호에 게재된 뒤보이스의 “크

작가 지망생들의 창작의욕을 북돋우기 위해 두 학자가 각각 관여하고 있는 『위기』(*The Crisis*)와 『기회』(*Opportunity*) 등의 잡지에서는 창작회극을 현상 모집한다. 그 결과 1926년에 이르러 신예작가들이 쓴 10여 편의 창작회극이 나타나고 순수 흑인 드라마 장르의 형성이 시작되었다. 할렘에서는 ‘크리그와 연극인들’(Krigwa Players)이라는 극단이 창설되고, 이는 전국적으로 소극장 운동(Krigwa Little Theatre Movement)이 시작되는 계기가 된다.

흑인작가의 작품이 미국연극의 아성이라고 할 수 있는 뉴욕에서 처음 공연된 것은 리차드슨(Willis Richardson)의 『넝마주이 여인의 운명』(*A Chip Woman's Fortune*, 1923)이었고, 앤더슨(Garland Anderson)의 『외양』(*Appearances*, 1925)이 뒤를 이었다. 하지만 1920년대는 아직도 흑인작가에 대한 편견이 강한 시기였고 몇몇 작품의 공연이 흑인연극 발전의 기폭제가 되지는 못했다. 흑인극이 작품집으로 출판된 것은 로크의 『니그로 생활의 회극집』(*Plays of Negro Life*, 1927)이 처음이다. 편집자인 로크는 서문에서 “흑인의 경험은 본질적으로 극적”인데 그 이유는 흑인은 “미국의 어느 집단보다도 더 깊이 정서의 심연에 들어가 보았고 산전수전을 극적으로 겪었기” 때문이라는 것이다. 하지만 당시는 흑인극이 아직 양과 질에서 일정한 궤도에 오르지 못한 상황이어서 수록 작품 20편 중 절반 정도는 백인작가의 작품이었다. 흑인 공동체의 제반 여건이 척박하고 문화의 창조와 집적이 이루어지지 않은 터에 흑인의 작품만으로 앤솔러지를 꾸미기는 어려웠을 것이다. 1920년대의 흑인극으로는 오히려 그린(Paul Green), 토런스(Ridgely Torrence), 오닐(Eugene O'Neill) 등 백인의 작품이 브로드웨이에서 호평을 받았고 흥행에도 성공하였다. 오닐은 『황제 존스』(*The Emperor Jones*, 1920)와 『모든 신의 자식은 날개가 있다』(*All God's Chillun Got Wings*, 1924) 등의 작품에서 무대 위에 주인공의 내면세계를 펼쳐 보일 수 있는 기법을 선보여 관객을 끈다. 예술의 내용과 형식의 발전은 하루아침에 이루어지지 않으며, 흑인 작가 지망생들은 일정 기간 기존의 백인연극에서 극작과 공연의 기초를 배워야 했다. 『니그로 생활의 회극집』의 맨 앞장에 존스의 복장을 한 흑인배우 길핀(Charles Gilpin)의 사진이 실려 있는 것을 보면 당시 『황제 존스』가 백인은 물론 흑인 연극계에서도 중요한 작품으로 간주되었음을 알 수 있다.

흑인연극은 1920, 30년대의 할렘 르네상스, 1960, 70년대의 흑인예술운동, 그리고 80년대 이후의 신 흑인 르네상스(New Black Renaissance) 연극운동을 거치면서 양적, 질적 성장을 거듭해왔다. 흑인연극 중에서도 여성극은 남성극과는 다른 궤적을 이루며 발전하였다. 사회 전체적으로는 인종차별을, 흑인 공동체 내에서는 성적 차별을 당하며 사는 흑인여성이 온갖 시련을 극복하고 회극을 집필하여 무대에 올릴 기회를 얻기는 쉽지 않았다. 그럼에도 불구하고 흑인여성의 현실인식과 극작활동은 결코 남성작가에 뒤지지 않았다.³⁾ 이 글에서 연구자는 흑인 여성극의 시작과 발전을 역사적 관점에서 추적하고 대표작가들의 작품과 주제의 다양화 과정을 점검하려고 한다. 흑인 여성 연극사에서 형식의 발달 못지않게 중요한 것은 흑인 여성상의 변화이다. 19세기 후반에 주로 민스트럴쇼(Minstrel Show)를 비롯한 연극에서 제작, 유포된 몇 가지 흑인 여성상은 20세기에 들어서도 사라지지 않고 백인관객의 여흥을 위해 무대에 간헐적으로 등장하였다. 20세기 흑인 여성작가들의 제일 목표는 그

리그와 연극인들의 니그로 소극장: 소극장 운동 이야기.” 134 쪽.

3) 『위기』와 『기회』 두 잡지에서 1925-1927년 3년 동안 실시한 문예창작 컨테스트에 엄청난 수의 응모작이 들어왔는데, 회극 분야의 경우 남성보다 여성의 작품이 더 많았고 수상자도 대부분 여성이었다고 한다. 『위기』의 1925년 회극 분야 수상자 셋 중 둘은 여자였고, 1926년은 둘 중 하나, 1927년은 보너(Marita Bonner)에게 단독으로 돌아갔다. 특기할 만한 것은 심사위원 중에 유진 오닐이 끼어 있었다. 『기회』 잡지의 경우 1925년에는 일곱 명의 수상자 중 넷이 여성이었고, 1926년에는 넷 중 하나가 여성인 조지아 존슨(Georgia Douglas Johnson)이었으며, 1927년에는 넷 중 셋이 여성이었다. 참조: 퍼킨스(Kathy A. Perkins) 『흑인여성극작가: 1950년 이전 회극들』(*Black Female Playwrights: An Anthology of Plays before 1950*), 5.

릇된 흑인 여성상을 타파하고 현실 속의 흑인여성을 있는 그대로 그리면서 그들의 삶과 꿈을 무대에서 펼쳐 보이는 것이었다. 흑인극 지식이 일천한 학도로서 연구자는 스스로 정전의 선택행위는 하지 않을 것이다. 그보다는 기존 학자들의 의견에 귀를 기울여 중요하게 간주되는 작가와 작품의 집합을 만들어볼 생각이다. 연구에 이용된 자료는 작품집, 흑인 연극사, 비평서 등 주로 출판된 것들이다. 앤솔로지에 자주 수록되는 작가, 흑인 연극사에서 중요한 인물로 자주 언급되는 작가, 그리고 비평서에서 에세이의 주제로 등장하는 작가를 중심으로, 현재까지 발표된 흑인극 학자들의 전반적 의견을 모으는 것이 이 연구의 목적이다.

K C I

II. 정전논의의 몇 가지 전제

미국사회에서 흑인이 극작가로 자리매김을 하는 일은 생각처럼 간단하지 않다. 우선, 흑인 극작가는 글을 쓰기에 앞서 자신이 누구이며 누구를 위해 작품을 써야 하는가라는 기본적인 질문에 봉착한다(Miller 103). 그 이유는 그가 극장에서 상대해야 할 관객은 “이중관객(double audience)이기 때문이다. 이중관객이란 “의견을 달리하는, 그리고 때로는 반대되거나 적대적인 관점의 두 요소로 구성된, 분열된 관객”이다(Johnson 477, 481). 미국은 흑백이 혼합된 국가이지만 20세기 중반 이후까지 흑인은 절대적 소수였고 그들의 사회, 경제, 정치적 지위는 백인과 비교할 수 없을 정도로 낮았다. “정상적인 미국 흑인이라면 자신들을 둘러싸고 있는 대다수의 백인을 무시하고 글을 쓸 수는 없다. 그들의 영향력을 거역할 수 없기 때문이다”(Johnson 480-481). 예술은 일차적으로 자기표현이다. 그런데 관객은 현실의 흑인보다는 관념 속의 흑인을 보고 싶어 한다. 관객의 기호를 만족시키는 오락에 주어지는 후한 보상은 공평한 흑인작가의 작품경향을 좌우하는 중요한 요소가 되지 않을 수 없다. 백인의 흑인극과 일부 흑인의 흑인극에서 흑인이 백인의 우월감을 환기시키는 도구로 그려진 것은 이러한 정치, 사회적 상황의 산물이다.

크라즈너(David Krasner)는 흑인극 연구의 다섯 가지 장해요소 중 첫 번째 요소로 일차문헌의 분실을 든다.⁴⁾ 아직도 상당수의 흑인극은 제목만 전해 내려오며, 작가들이 남긴 자료 중에는 출판되지 않은 원고 상태의 작품도 있다. 흑인연극의 정전연구에는 매스미디어를 통해 알려진 작품에 대한 고려도 필요하지만 미발굴 작품의 추적이나 비교적 덜 알려진 작품에 대한 새로운 평가도 병행되는 것이 바람직하다. 작품의 가치는 우선 희곡이 집필되고 초연된 시대의 관객과의 교류에 의해서 형성된다. 상연준비는 무대에서 작품을 완성하기 위해 다양한 수정작업을 시행하는, 작품 제작의 가장 중요한 단계이다. 공연은 집단작업이며 거기에는 정치적 고려, 재정적 투자 그리고 사회적 후원이 개입된다. 백인 흥행업자와 후원재단은 흑인연극을 지원하는 데 인색하였으며, 대부분의 흑인 여성작가는 공연을 통한 사회적 데뷔의 길이 허락되지 않거나 열악한 환경에서 어설픈 공연을 함으로써 작품의 예술적 가치를 평가받지 못했다. 초기 흑인 여성극은 대개 아마추어 단체에서 공연되었기 때문에 공연 기록이나 공연평, 관객의 호응도가 실린 신문, 잡지 등의 자료가 많이 남아있지 않다.⁵⁾ 보너(Marita Bonner)의 『보라색 꽃』(*The Purple Flower*)은 20세기 후반에 등장하는 비사실주의 흑인드라마의 선구적 작품인데, 1928년에 『위기』 잡지에 게재된 이후 잊혀졌다가 『흑인극 유에스에이』(*Black Theater USA*, 1974)에 수록되면서 다시 빛을 보게 되었다.⁶⁾ 바라카(Imamu Amiri Baraka)는 1960년대 초에 혁명극 이론을 발표하여 흑인연극운동의 주

4) 나머지 네 가지는 극도로 편협한 연극의 개념, 흑인 연극사 분야의 학술출판의 부족, 흑인연극과 백인연극에 모두 정통한 드라마 학자의 부족, 광범위한 제도적 인종차별주의.” 참조: 데이비드 크라즈너의 『미국흑인 공연 및 연극사』(*African American Performance and Theater History*)의 마지막 장인 “후기: 변화가 오고 있다”(Afterword: Change is coming) 345.

5) 예를 들어 20세기 초반의 대표적인 흑인 여성 극작가 중 한 사람인 허스톤(Zora Neale Hurston)의 희곡 10편이 1997년 의회도서관에서 발견되었다. 1931년에 허스톤이 휴즈(Langston Hughes)와 공동으로 썼다는 『당나귀뼈』(*Mule Bone*)는 하버드대학의 게이츠(Henry Louis Gates, Jr.) 교수에 의해 로크의 유작 원고 가운데서 발견되었다. 참조: 머피(Brenda Murphy)의 『캠브리지대학 미국 여성 극작가 지침서』(*Cambridge Companion to American Women Playwrights* 250-251). 아직 이름만 전해오며 작품이 나타나지 않은 흑인 여성 작가들도 있다. 서인도 제도에서 할렘으로 이민 온 스펜스(Eulalie Spence)는 총 13편의 희곡을 쓴 것으로 알려져 있는데, 현재 세 편밖에 출판되지 않아 정당한 비평적 조명을 받지 못하고 있다(Murphy 252).

6) 『보라색 꽃』은 1927년 『위기』 잡지에서 그 해의 최우수 희곡으로 선정되어 상을 받았다.

창자로 주목받았는데, 이미 오래 전에 혁명의 필요성을 외친 보너는 여성이라는 이유로 관심을 끌지 못했다. 조지아 존슨은 연방연극 프로젝트(Federal Theatre Project)에 반lynch 드라마(Anti-Lynch Drama)를 여러 편 제출했지만 단 한편도 무대에서 빛을 보지 못했다. 그녀의 작품은 대개 흑인 공동체 내의 교회, 도서관, 학교 등에서 상연되었다. 어쩌면 흑인 작가가 진정 하고 싶었던 이야기는 백인관객 앞에서 공연될 수 없었는지도 모른다. 따라서 공연사와 흥행성적에 역점을 두어 작품의 수준을 판단하고 정전 여부를 결정하는 것은 공정하지 못하다.

흑인 연극계의 입장에서 가장 불만스러운 것은 흑인연극을 서구연극의 일부나 특이한 지류로 간주하려는 경향이다. 서구문화의 입장에서 바라보고 서구미학의 원칙과 기준으로 흑인 예술을 분석, 비평할 경우 흑인연극의 올바른 이해와 평가를 기대하기 어렵다. 흑인예술은 신대륙의 자연을 배경으로 만들어진 것이면서 동시에 흑인들이 조상으로부터 물려받은 아프리카 문화와 예술의 계승 발전이다. 흑인연극에는 말 중심의 서구식 연극도 있지만 춤, 노래, 연주, 가면극 등 다양한 공연양식이 가미된 것이 많다. 따라서 흑인연극의 평가는 흑인 문화와 예술의 이해에서 출발해야 하며 서구미학의 잣대를 들이댈 경우 오류를 범할 가능성이 크다. 백인관객과 비평가가 흑인의 작품을 좋게 평할 때 종종 그것은 흑인미학의 관점에서 본 것이 아니라 서구인의 기호를 만족시킨 데 대한 칭찬이다. 흑인 공동체의 문화와 예술을 안에서 바라보고 흑인의 입장에서 이해할 때 흑인연극을 제대로 비평할 수 있는 능력이 생긴다.⁷⁾

흑인연극의 정전개념에 대한 학자들의 견해는 1997년 고등연극교육학회 학술대회(Association for Theatre in Higher Education Conference)에서 “미국 흑인극: 직업의 현상황-과거, 현재 그리고 미래”(African American Theatre: The State of the Profession, Past, Present, and Future)라는 제목으로 행한 토론회에서 흑인극 정전문제를 다룬 부분에 잘 나타나 있다(Elam & Krasner 331-50). 참여한 학자 중 윌커슨(Margaret B. Wilkerson)은 정전 선정 작업 자체에 강한 거부감을 가지고 있었다. 흑인 드라마는 전체가 하나의 커다란 풀을 이루고 있으며 학기마다 강좌명이나 강의주제에 따라 수업에 이용되는 작품은 달라질 수 있다는 것이었다. 이에 반해 리차즈(Sandra L. Richards)는 정전의 존재를 인정한다. 강의자는 특정 강좌에 필요한 읽힐 거리에 대한 구체적 개념을 가지고 있으며, 학기말에는 그 개념의 성취 정도를 검토한 후 교재와 수업내용을 수정하게 된다. 그러기 위해서 강좌에 포함할 작품과 그렇지 않을 작품을 분명히 구분해야 한다는 것이다. 예를 들어, 리차즈는 자신의 「미국 흑인극 입문」 과목을 수강한 학생이라면 헨즈베리의 『햇볕 속의 건포도』(*A Raisin in the Sun*)를 반드시 읽어야 한다고 말한다. 헷치(James V. Hatch)는 『흑인극 유에스에이』의 편집자로서 1977년도 학회에서 정전논의에 참여한 경험을 이야기하였다. 정전 선정을 위임 받은 소위원회의 학자들은 각자 흑인의 역사와 예술을 가르치는 데 필요한 30개의 작품을 선정한 다음 한 자리에 모여 서로 불일치하는 부분을 제외하고 의견을 통일하여 하나의 공통된 작품목록을 만들었다. 학자들은 어느 작품은 반드시 정전이고 다른 작품은 아니다라는 방식의 정전논의를 애초부터 하지 않았으며, 각자의 목록을 하나로 통합하는 과정에서 한 사람이 ‘나는 이 작품을 포함시키고 싶다’고 하면 다른 사람은 ‘그렇다면 나는 저 작품을 빼고 싶다’라고 말하는 식이었다. 학자들이 정전이라고 말할

7) 흑인학 연구에서 아프리카 문화의 이해를 근간으로 간주하는 학파는 미국 템플대학(Temple University) 흑인 학과의 아산테(Molefi Kete Asante) 교수를 중심으로 발전하였다. 참고서적으로 그의 『아프리카 중심적 개념』(*The Afrocentric Idea*, 1998)과 『아프리카 중심주의: 사회변화 이론』(*Afrocentricity: The Theory of Social Change*, 2003) 등이 있다.

때 느껴지는 고정된 틀의 개념에서 벗어난 것은 고무적인 일이다. 하지만 어쨌든 소위원회에서 일정 수의 작품을 선정했다는 것은 어느 정도의 경계를 지우는 것이기 때문에 정전개념을 완전히 버린 것은 아니다. 처음 가져온 목록들이 일치하지 않는 것은 분명하지만 목록들 사이에 공통부분이 크다는 것은 학자들이 중요하게 생각하는 작품과 그렇지 않은 작품을 구분한다는 뜻이다. 결론적으로 말해, 폐쇄적이고 경직된 정전보다는 보다 유연하고 포괄적인 장르의 저장고로서 정전개념이 정착되고 있는 추세이다.

K C I

III. 흑인여성상

흑인 여성극 연구의 출발점은 흑인여성이 자신의 이야기를 무대에 올리기 전에 어떤 모습으로 연극에 재현되었는지를 조사하는 작업에서 출발해야 한다. 노예해방 이후에도 오랜 세월 동안 미국시민으로서 그리고 흑인 공동체의 구성원으로서 정당한 대접을 받지 못하며 인고의 세월을 살아온 흑인여성은 타자로서 무대에 등장하여 백인관객의 즐거움을 증진시키기 위한 수단으로 이용되었다. 20세기에 들어서 흑인 여성작가들은 이러한 왜곡된 흑인 여성상을 바로잡고 극복하는 데 작가적 역량을 동원하였다.

흑인의 모습이 미국의 무대에 나타난 것은 뮤지컬의 뿌리라고 할 수 있는 민스트럴쇼가 대두한 19세기 전반부의 일이다. 처음 민스트럴쇼의 출연진은 모두 백인이었는데 간혹 흑인 배역이 섞여 있기도 했다. 그럴 경우 백인이 얼굴을 검게 분장하고 흑인의 몸가짐을 꽤러디한 춤과 노래, 제스처를 보여주어서 인기를 끌었다(Anders 5). 19세기 후반에는 흑인 민스트럴쇼 극단이 활동을 시작하는데, 흑인배우들은 흑인 배역을 할 때 백인배우가 했던 것처럼 얼굴에 검정색을, 그리고 입술에 흰색을 두텁게 칠한 채 연기하였다. 극단의 재정과 쇼의 운영 등 모든 면에서 흑인 연기자들은 백인의 영향력 하에 있었으므로 백인이 원하는 흑인상을 만들어 공급하는 데 협조하는 수밖에 없었다. 그 흑인상은 백인이 바라보고, 백인이 원하는 모습의 투영이며 실제의 흑인의 모습이나 내면의 진실과는 거리가 먼, 조작된 이미지들이었다. 민스트럴쇼에서 만들어진 흑인상은 일반 연극으로 퍼져나가는데, 흑인들은 주로 부랑자, 주정뱅이, 또는 어릿광대의 모습으로 출연하여 작품의 주요사건과 상관없이 극히 제한적 상황에서 무대에 올라와 관객을 즐겁게 하였다. 예를 들어, 흑인이 작품의 주인공이 된다는가 아리따운 여성과 사랑에 빠진다는가 하는 일은 상상할 수 없었다.

민스트럴쇼에서는 흑인 여성상도 백인 남성배우에 의해 만들어졌다. 흑인 여성상의 형성과 전파에 결정적 역할을 한 연극은 『영클 톰의 오두막집』(*Uncle Tom's Cabin*)인데, 소설의 인기가 상승하면서 등장한 각색본 연극은 흑인여성의 몇 가지 스테레오타입을 무대에서 보여줌으로써 보다 확실하게 백인관객의 뇌리에 각인시키는 효과를 발휘하였다. 이 작품에 나오는 흑인여성은 유모(Mammy), 혼혈아(Mulatta), 톱시(Topsy) 등 세 부류이며 상당히 오랜 세월 동안 연극과 영화에서 이용되었다. 이처럼 타입화된 흑인 여성상은 스토우 부인(Harriet Beecher Stowe)이 만든 것은 물론 아니다. 그것들은 노예제도 하의 백인사회에서 형성되어 있다가 작가에 의해 구체적으로 유형화된 다음 유포된 아이콘들이다.⁸⁾

민스트럴쇼를 비롯해 연극과 영화에 가장 많이 등장하는 흑인여성은 유모이다. 순종적인 흑인여성은 남자주인을 위해 몸과 마음을 모두 바칠 수 있는 가장 이상적인 노예이며 성적 대상이다. 유모는 납작하고 넓은 코에 큰 입술을 가지고 있으며, 머리엔 수건을 두르고 허리에 앞치마를 한 큰 몸집의 여성으로 동물적 매력을 소유하고 있다.⁹⁾ 남북전쟁 이후 노예에서 해방된 흑인유모는 뚱뚱하고 마음씨 좋은 가정부로 등장한다. 가정부는 대개 가정이 없

8) 『영클 톰의 오두막집』은 다양하게 각색되어 연극으로 공연되었는데, 그 중 컨웨이(Conway) 각색본과 아이켄(Aiken) 각색본이 가장 인기가 있었다. 아이켄의 각색은 1852-1854년에 걸쳐 325회의 공연을 하였고 컨웨이의 각색본과 동시에 공연되며 경쟁을 하였다고 한다. 참조: 『미국흑인 공연 및 연극사』 19-20.

9) 흑인 여성상의 분류는 학자에 따라 약간씩 다르다. 『유모는 더 이상 그리지 마세요: 무대와 은막에 나타난 변화하는 흑인 여성상』(*Mammies No More: The Changing Image of Black Women on Stage and Screen*)에서 앤더스(Lisa M. Anders)는 연극과 영화에 나온 흑인 여성을 유모, 혼혈아, 창녀의 세 부류로 분류하였다. “톰 아저씨의 여성들”(Uncle Tom's Women)에서 윌리엄스(Judith Williams)는 영클 톰의 통나무집에 나오는 인물들을 중심으로 하여 유모, 혼혈아, 원시인 유형의 톱시의 세 부류로 나누었다.

는 독신녀로서 오로지 주인집을 위해 하루 24시간을 바친다. 가정이 있을 경우 식구들은 작품에 거의 나타나지 않으며 자신의 자식보다 주인의 자식을 더 소중하게 생각한다.

둘째, 흑인 혼혈여성은 백인남성에게 백인여성의 아름다움과 흑인여성의 이국적 매력을 합쳐놓은 이상적 섹스 파트너이다. 혼혈여성은 흑인이면서 동시에 백인처럼 보였고, 역으로 백인에 속하지도 흑인으로 인정받지도 못했다. 백인남성의 입장에서 혼혈여성을 만나는 것은 아무런 법적 제재를 받지 않고 욕망을 발산시킬 수 있는 기회이다. 혼혈남성이 백인여성에게 접근하면 린치의 대상이지만 혼혈여성에게 백인남성이 접근하는 것은 법이 묵인하는 오락이 된다. 혼혈아의 몸 속에 흐르는 흑인의 피는 그 여성이 백인사회에 편입되지 못하게 하는 결정적 하자이며, 따라서 함부로 다루어도 되는 노예나 창녀로 전락시키는 요소이다.

혼혈여성의 비극적 운명을 다룬 대표적인 작품은 부시코(Dion Boucicault)의 『트리 아가씨』(Octoroon, 1859)이다. 당시의 상황으로 보아 『트리 아가씨』는 흑인과 흑백혼혈아의 삶을 긍정적인 관점에서 그린, 진보적인 작품이다. 백인 농장주와 여자노예 사이에서 태어난 조(Zoe)는 피부색이 희고 이목구비가 아름다워서, 처음 보는 사람은 그녀를 백인으로 생각한다. 조는 어려서부터 노예라기보다는 주인의 친딸처럼 대접을 받으며 자랐다. 조의 출생배경을 모르는 주인의 조카 죠지(George)가 청혼을 하였을 때 조는 자신의 눈과 손톱의 푸른 색깔을 보여주며 자신이 백인이 아니라고 말한다. 조는 흑인의 피를 독(poison)이라고 부른다. 이 세계에서 흑인의 피는 암흑과 사악함의 근원이며 백인의 피는 밝은 빛이며 선함의 상징으로 인식된다. 몸 속에 흑인의 피가 조금이라도 섞여 있으면 그 사람은 결코 구원받을 수 없는 죄인이 된다. 채무로 농장이 경매에 넘어가게 되었을 때 조를 차지하기 위해 백인들이 벌이는 경쟁은 그들의 욕망의 크기를 여실히 드러낸다. 아이러니컬하게도 흑인의 피는 조의 성적 매력을 증가시키는 역할을 한다. 조가 경매에서 다른 남자에게 팔려가게 되자 죠지는 그녀가 차라리 죽었으면 좋겠다는 말을 한다. 그 말을 엿들은 조는 스스로 목숨을 끊는다. 나중에 상황의 극적 반전으로 농장을 되찾게 되는데, 조는 간발의 차이로 그 소식을 듣지 못한다. 작가는 조가 백인의 노리개로 전락하도록 내버려두지는 않았지만 그렇다고 죠지와 결혼하는 것도 허락하지 않았다. 흑백혼혈아를 결혼을 통해 백인사회로 편입시킬 수는 없었던 것이다. 조의 자살은 백인관객의 입장에서 볼 때 논란을 피하는 무난한 결말이다.

셋째, 흑인 여성은 섹스광이라는 신화가 있다. 백인남성은 흑인여성이 항상 섹스를 할 준비가 되어 있다는 그릇된 생각을 가지고 있다는 것이다. 이 믿음은 백인여성은 정숙하고 보수적이어야 한다고 교육되던 시대에 흑인여성 노예가 백인남성의 성폭력의 대상으로 이용되면서 시작된 것이다. 유럽 중심의 흑인관은 흑인여성의 성을 동물적 특성이 강한 것으로 보는 경향이 있었다. 18, 19세기 유럽의 생물학자들은 아프리카인들이 원숭이가 한 단계 진화한 수준으로 인간보다는 동물에 가깝다고 판단하였다. 물론 그것은 유럽인들을 표준으로 설정한 상태에서 아프리카인들을 조사한 자료를 분석한 결과이다. 일부 학자들은 평균적으로 유럽인들보다 큰 성기를 가진 흑인 남성들의 신체의 사이즈를 측정하고 그것을 바탕으로 아프리카인들이 인간 이하의 동물이며, 성적으로 왕성하고, 무분별하며, 심지어 포악하다고까지 결론을 내렸다. 또 흑인여성 중에서 창녀, 범죄자, 남성화된 여자 등 부정적인 면을 많이 소유한 대상들을 주로 연구하여 흑인들의 범죄성, 파괴성, 성적 도착성 등을 찾아내려고 애썼다. 다윈의 진화론은 흑인과 유인원을 유전적으로 연결시키는 데 이용되었으며, 아프리카인과 원숭이 사이의 피상적 유사점들은 진화의 증거로 이용되었다. 19세기말 20세기 초에 교육을 받은 중산층 흑인여성들은 섹스광의 이미지를 불식시키기 위해 많은 노력을 하였지만 이미 굳어진 고정관념을 쉽게 없앨 수는 없었다.

넷째, 흑인여성은 『앵클톰의 통나무집』의 톱시라는 여자 아이가 상징하는 야만인으로 보이기도

한다. 그 이름(Topsytruvy)이 암시하는 것처럼 톱시는 자신의 출생에 대해 “그냥 자라났다”(just grewed)라고 대꾸하는, 흑인여성을 원시인으로 보는 백인의 시각이 드러나는 인물이다. 톱시는 음식을 손으로 집어먹고, 아무 곳에서나 드러누워 지내며, 누구의 말도 들으려 하지 않기 때문에 인간이라기보다 가축에 가깝게 그려진다. 또 문법을 갖추지 못한 영어를 사용하기 때문에 의사소통의 장애로 늘 불만에 차 있으며 주위사람에게 화를 잘 낸다. 작가는 톱시를 서양문명에 의해 교화되어야 할 아프리카인의 전형 중 하나로 내세운 것이다. 톱시를 문명인으로 만드는 방법은 기독교의 가르침이다. 톱시와 대척적인 인물은 주인집 딸 에바(Eva)이다. 에바의 선함은 흰 피부색과 의상에 의해 강조되는 반면 톱시의 야만성과 영적 어두움은 검게 칠한 얼굴과 지저분한 의상에 의해 표시된다. 에바는 기독교의 가르침을 육화하고 있는 천사와 같은 여성으로 톱시의 무지와 야만을 기독교적 사랑으로 깨우치고 감동시켜 따르게 만든다.

IV. 초기 흑인 여성극

흑인 여성극은 1916년에 그림케(Angelina Grimké)의 『레이첼』(*Rachel*)이 워싱턴 초연을 거쳐 이듬해 뉴욕시와 메사추세츠 주의 캠브리지(Cambridge)에서 공연되고 1920년에 보스톤에서 출판되면서 시작된 것으로 평가한다.¹⁰⁾ 그림케가 『레이첼』을 집필한 동기는 그리피스(D. W. Griffith)의 영화 『국가의 탄생』(*The Birth of a Nation*)에서 그려진 왜곡된 흑인 여성상과 린치의 합리화에 대해 항의하게 위해서였다.¹¹⁾ 『국가의 탄생』은 남북전쟁의 와중에 어려움을 겪는 남부의 귀족계급을 동정하는 작품으로, 흑인들에 의해 사회질서가 교란될 위험에 처해 있다는 이유로 KKK단의 출현을 정당한 현상으로 옹호한다. 이 영화에서 이름조차 부여받지 못한 유모는 흑인으로 분장한 백인여성이 연기하였는데 관객에게 스테레오 타입으로서의 흑인 여성상을 각인시키는 데 중요한 역할을 한다. 백인의 흑인연기는 백인이 생각하거나 선호하는 흑인의 모습을 보여줄 것이다. 연출자는 백인 여배우에게 흑인여성이 백인 주인을 섬기는 법을 가르쳤을 가능성이 농후하다. 유모는 북군의 흑인병사가 집을 수색한 후 떠나자 나타난 남부군 백인병사를 포옹하며 북부의 사악한 흑인들에게서 자신과 가족을 구해주어서 감사하다는 말을 한다. 유모는 전쟁이 끝난 후에도 기꺼이 주인과 함께 머물기로 결정한다.

『레이첼』은 20세기에 들어서 최초로 공연된 흑인극이면서 흑인 여성사의 개선을 위한 출사표이다.¹²⁾ 당시의 NAACP는 백인의 압제에 대한 투쟁을 제일 목표로 삼고 있었으며 『레이

10) 『레이첼』은 전미국흑인지위향상협회(The National Association for the Advancement of the Colored People)에서 주최한 창작회극 컨테스트에서 1등상을 수상한 작품이다. 물론 잡음이 전혀 없었던 것은 아니다. 심사위원으로 초빙된 로크는 『레이첼』이 수상작으로 선정되는 것을 반대하다가 결국 심사위원직에서 사퇴하게 된다. 심사위원의 대부분과 NAACP의 주요 직책은 강경파가 차지하고 있었던 상황이었으므로 온건한 서민들의 삶을 담은 예술을 부르짖던 로크로서는 감당하기 어려웠을 것이다. 『레이첼』이 공연되면서 흑인극의 방향 설정에 영향을 준 것만은 분명해 보인다. 만약 로크의 주장이 받아들여졌다면 그 이후의 흑인연극의 방향은 좀 더 온건한 방향으로 전개되었을런지도 모른다. 그 반면에 캐시 퍼킨스는 『레이첼』이 로크의 적극적인 주선으로 공연되었다고 말해 상반된 주장을 한다. 참조: 퍼킨스의 『흑인여성극작가: 1950년 이전 희곡 앤솔로지』 8.

11) 통계상으로 보면 1882년부터 1927년 사이에 3,589명(그중 여성이 76명)이 린치를 당했다. 1901년에만 100명이 넘는 흑인이 린치를 당했고 1차대전 이전에는 1,100명이 린치를 당했다. 참조: 퍼킨스 9-10.

12) 앤더스는 흑인 여성문제를 다룬 드라마의 큰 줄기가 그림케의 『레이첼』에서 시작하는 것으로 간주하고, 그 10년, 20년 이후의 작품에 나타난 흑인 여성상의 변화와 발전을 『레이첼』과 비교해서 평가한다. 그림케와 존

첼』은 투쟁 노선에 부합하는 최적의 작품이었다. 레이첼의 어머니는 과부로서 바느질을 해서 자식을 키운다. 남편은 흑인 린치를 고발하는 기사를 신문에 게재했다는 이유로 린치를 당해 사망하였다. 레이첼은 모성이 강한 여성으로 아이들을 무척 좋아한다. 하지만 그녀의 순수한 마음은 어머니가 오빠와 아버지의 죽음에 대해 이야기하면서 고민에 빠진다. 심사숙고 끝에 레이첼은 어머니가 되는 꿈을 접기로 결심하고 존(John Loving)의 청혼을 거절한다. 흑인남자와의 결혼은 자식의 안전을 보장하지 못하므로 결혼과 출산을 포기해야 한다는 결론에 이른 것이다.

『레이첼』 못지않게 반린치극 집필에 심혈을 기울인 작가는 반린치성전협회(Anti-Lynch Crusade Organization)의 회원으로 활동한 조지아 존슨(Georgia Douglas Johnson)이다. 존슨의 『남부의 일요일 아침』(*A Sunday Morning in the South*, 1926)에서 주인공 수(Sue Jones)는 손자 톰(Tom)이 백인여성 희롱사건의 용의자로 체포되자 전에 가정부로 일하던 판사의 딸에게 친구 마틸다(Matilda)를 급히 보낸다. 불운하게도 친구가 판사네 집에 도착하기도 전에 톰은 백인폭도들에 의해 린치를 당해 살해된다. 『이젠 안전해』(*Safe*)에서는 폭도들에 의해 끌려가는 흑인남자의 울부짖음을 들으면서 출산한 산모는 아이가 아들이라는 것을 발견하고 질식시켜 죽인다. 존슨이 집중적으로 다룬 또 하나의 주제는 흑인여성에 대한 백인남성의 성폭력이다. 사회적 지위가 우월한 백인남성에게 순진한 흑인 처녀는 법의 보호망에서 벗어난 손쉬운 사냥감이었다. 『푸른 피』(*Blue Blood*, 1926)에서 혼담이 오가는 두 처녀 총각의 어머니는 대화를 나누다가 자식들의 아버지가 똑같은 백인남성이었다는 것을 발견한다. 두 사람 모두 한 사람의 백인남자에게 강간을 당한 것이다.

1910년대의 흑인 여성극의 주제 중 다음으로 중요한 것은 흑인청년과 참전의 문제이다. 던 바넬슨(Alice Dunbar-Nelson)의 『내 눈으로 보았어요』(*Mine Eyes Have Seen*, 1918)는 ‘조국에서 자유를 누리지 못하는 흑인청년이 외국에서 남들의 자유를 위해 싸워야 하는가’라는 주제를 다룬 작품이다. 1차대전에 참전하게 된 크리스(Chris)는 아버지가 백인에 의해 살해되고 그 여파로 어머니까지 사망하게 된 일을 기억한다. 크리스는 이렇게 외친다. “우리 아버지의 살해범을 처벌하지 않는 나라를 위해서 나가서 싸워야 하는가?” 하지만 결국 크리스는 미국은 조국이며, 조국을 위해 출전해야 한다는 결론을 내린다. 이 작품은 작가가 재직 중인 고등학교에서 공연되어 좋은 평을 받았지만 단행본으로 내놓으려는 출판사는 없었다(Hatch & Shine 173). 버릴(May Burrill)의 『여파』(*Aftermath*, 1919)에서 전쟁에서 막 돌아온 존(John)은 아버지의 린치 소식을 듣고 백인들의 불의에 대한 유일한 해결 방법은 스스로 복수하는 것이라고 외친다.

20세기 초반의 흑인 여성극은 대부분이 관객을 즐겁게 하기보다 백인사회의 차별과 박해에 저항하도록 민족의식을 고취시키는 저항극(resistance drama)이었다. 할렘 르네상스 시기에 활동을 한 흑인여성 작가는 적어도 30명 가량 된다. 그들의 작품은 민속극, 저항극, 역사극의 세 종류이며 주제로는 1) 저항 2) 온건주의 3) 민속 4) 역사 5) 종교 6) 환타지 7) 여성주의 등이 있었다. 한 작품에서 모든 주제가 포함되기는 어렵고 대개 몇 개의 요소가 혼합되어 나타난다(Brown-Guillory 5). 흑인 여성작가들은 남성작가들보다 기성 연극계에 들어갈 기회가 더 적었던 탓에 오히려 백인의 시선을 의식하지 않고 작품을 쓸 수 있었다. 가슴 속의 저항의식을 솔직하게 쏟아놓다 보니 그들의 작품에서 백인의 압제에 대한 작가의 비판은 노골적이고 직선적인 경우가 많았다. 뒤보이스는 그런 이유로 이들의 작품은 흑인 공동체 안에서 공연되는

슨 그리고 헨즈베리, 수잔-로리 파크스(Susan-Lori Parks)를 잇는 흑인 여인 잔혹사가 이 책의 저자에게는 연극과 영화에 나타난 흑인 여성상의 변천을 들여다볼 수 있는 좋은 교재로 읽고 있다. 참조: 『유모는 더 이상 그리지 마세요: 무대와 은막에 나타난 변화하는 흑인 여성상』

것이 바람직하다고 말했다(Brown-Guillory 4). “할렘 르네상스와 신 니그로 운동”(The Harlem Renaissance)에서 스티븐즈(Judith L. Stephens)는 할렘 르네상스 시기의 흑인 여성극들이 공통적으로 가지고 있는 성격은 자조(self-help)와 상호후원(mutual support) 정신이라고 규정하고 존슨, 밀러(May Miller), 스펜스(Eulalie Spence), 허스턴(Zora Neale Hurston) 등 4명을 1920, 30년대의 대표적 흑인여성 극작가로 지목한다(Murphy 100-101)). 또, 그보다 한 단계 낮은 작가로 헛치(James V. Hatch)가 “미국 흑인 드라마의 어머니”라고 부른 그림케(Murphy 245), 던바넬슨, 버릴(May Burrill), 마리타 보너, 『아침입니다』(It's Morning)의 그레이엄(Shirley Graham) 등 4명의 작가를 들었다.

50년대 이전까지 발표된 작품을 대상으로 만든 앤솔로지를 검토하여 각 작가의 작품 수록 빈도를 검토하는 것도 작가의 위상과 인기도를 알아보는 방법이 될 수 있다. 최초의 흑인 여성극 앤솔로지인 『흑인 여성 극작가: 1950년 이전의 희곡 앤솔로지』는 할렘 르네상스 시기에 활약한 여성 극작가 7인(존슨, 버릴, 허스턴, 스펜스, 밀러, 보너, 그레이엄)의 작품 19편을 수록하였다. 『미국 흑인극의 뿌리: 초기극 앤솔로지, 1858-1938』(The Roots of African American Drama: An Anthology of Early Plays, 1858-1938)는 남녀작가 전체를 대상으로 꾸민 앤솔로지인데 여성작가로는 킬만(Katharine D. Chapman Tillman), 버릴, 허스턴, 그레이엄, 밀러 등 5명의 작품이 수록되어 있다. 『황무지의 와인』(Wines in the Wilderness)은 할렘 르네상스부터 80년 대 말까지의 흑인여성의 작품을 수록한 책인데, 1950년 이전의 작가로는 보너, 존슨, 스펜스, 밀러, 그레이엄의 작품이 수록되어 있다. 『흑인극 유에스에이』에는 그림케, 던바넬슨, 버릴, 리빙스턴(Myrtle Smith Livingston), 게인즈셸턴(Ruth Gaines-Shelton), 스펜스, 보너, 존슨, 밀러 등 9명의 작품이 수록되어 있다. 칠드레스(Alice Childress), 헨즈베리, 샹게(Ntozake Shange)를 다루는 비평서의 제 1장에서 엘리자베스 브라운길로리는 이 세 작가의 등장은 할렘 르네상스 시기의 작가들의 업적을 토대로 하여 출발이 가능했다고 주장한다. 브라운길로리가 언급한 작가는 그림케, 던바넬슨, 존슨, 밀러, 버릴, 리빙스턴, 게인즈셸턴, 스펜스, 보너 등 9명이다. 수록빈도로 볼 때 작가별 순위는 1. 존슨(3권 8회 5작품)/ 2. 밀러(4권 7회 6작품)/ 3. 스펜스(3권 6회 5작품)/ 4. 버릴(3권 4회 3작품)/ 5. 보너(3권 4회 3작품)/ 6. 허스턴(2권 3회 3작품).

V. 사실주의 연극의 완성 앨리스 칠드레스와 로레인 헨즈베리

마가렛 윌커슨은 흑인 여성극이 전문적 상업연극으로 일어서게 된 시기를 1950년대로 본다(Wilkerson xiv). 1950년대는 국제적으로는 제 2차 세계대전이 끝나고 이어 한국전쟁이 발발하면서 공산세력과 자유진영 간의 무력충돌과 냉전이 심화되었고 국내적으로는 흑백분리 정책을 둘러싼 인종간 갈등이 심화되면서 마틴 루터 킹 목사가 민권운동에 앞장선다. 이 시기 흑인연극의 두드러진 특징으로는 사실주의적 재현의 완성이다. 데이비스(Ossie Davis), 볼드윈(James Baldwin), 불린즈(Ed Bullins) 등의 작가들은 회화화되거나 현실과 동떨어진 흑인상을 극복하고 백인과 다름없이 평범한 일상을 사는 흑인의 경험을 작품화하는 데 성공한다. 60년대에 바라카의 『화란인』(Dutchman), 『노예』(Slave)를 비롯한 비사실주의류 흑인극이 다수 등장하여 극적 재현의 폭을 확장할 수 있었던 것은 바로 50년대 작가들이 사실주의 극의 기초를 다져놓았기 때문이다. 하지만 이 시기까지도 흑인여성의 사실주의적 재현은 관심 밖의 일이었다. 남성작가가 그린 흑인 여성상은 아직도 인상주의적 캐리커처의 수

준에 머물고 있었으며, 그들의 작품에서 여성은 여전히 자기표현의 기회를 박탈당한 채 남성의 그림자로서, 또는 가족을 위한 희생자로서 잊혀진 채 살아가야 했다. 남성작가가 강인한 흑인여성이 주인공으로 등장하는 작품을 쓰기를 기대하는 것은 무리인지도 모른다. 독립된 인격체로서, 그리고 다양한 욕망과 꿈을 가진 복합성격의 인물로서 흑인여성의 삶을 극화하는 일은 칠드레스와 헨즈베리가 등단해서야 가능했다.

칠드레스는 뉴욕의 오프브로드웨이에서 작품이 공연된 최초의 흑인여성이다. 작가이자, 배우, 연출가로서 헌신한, “미국 흑인극의 어머니” 칠드레스는 1940년대 초에 극단(American Negro Theater)을 만들어 연극계의 인재를 양성하였으며 직장에서의 흑인여성에 대한 인종적, 성적 차별에 대해 할 말이 많았다(Brown-Guillory 46).¹³⁾ 그렇지만 칠드레스는 결코 선전선동극 작가처럼 생경하고 조잡한 저항극 만들기에 시간을 보내지 않는다. 그보다는 흑인여성의 삶을 평이하고 사실적으로 그리면서 흑백관계의 복잡하고 다양한 면을 드러내는데 집중한다. 하지만 여성적인 섬세함 이면에는 진실의 호도나 타협을 거부하는 강인한 저항정신이 숨어있다. 에이브럼슨(Doris Abramson)의 말처럼 칠드레스는 “처음부터 십자군 전사였으며 타협하기를 거부하는 작가였다. . . . 그녀는 프로듀서가 자신의 의도를 조금이라도 왜곡하는 방향으로 작품을 바꾸려고 할 경우 공연을 거부”하는 작가이다(qtd. Brown-Guillory 28).

칠드레스가 하룻밤 사이에 완성한 것으로 알려지고 있는 『플로렌스』(*Florence*)는 스테레오 타입으로서의 흑인 어머니의 개념을 타파하는 저항적 사실주의 극의 전형이다. 주인공 마마(Mama)는 백인 중심의 사회에서 살아가는 흑인여성의 입장을 아는 여성으로서 뉴욕에서 배우가 되기 위해 고생하는 딸을 고향으로 데려와 평범한 여자의 일생을 살게 할 작정이었다. 기차역에서 만난 백인 카터 부인(Mrs. Carter)이 연극계의 지인을 통해 딸을 도와줄 것으로 알고 마마는 잠시 동안 희망에 부른다. 그런데 카터 부인이 플로렌스를 잘 아는 연출가의 가정부로 취직시켜 주겠다는 말을 듣고 충격을 받는다. 마마는 딸이 현실에 안주하기보다 싸워서 사회적으로 성공하도록 후원하겠다고 결심을 한다. 그래서 뉴욕에 가는 대신 약간의 돈을 딸에게 부치고 자리 잡을 때까지 계속 노력하라는 편지를 보낸다. 『결혼반지』(*Wedding Band*)의 시대적 배경은 1차 세계대전이 막 끝난 1918년경으로 흑백결혼이 금기시되던 시기에 10년 동안 사실혼 관계에 있는 흑인여성과 백인남성의 역경을 그린다. 이 작품이 미시간대학교에서 초연되던 1966년 당시에도 인종간 결혼은 불법이었고 사랑에 빠진 흑백남녀들은 연애관계를 비밀로 하거나 아예 포기해야 했다. 『결혼반지』는 인종간 사실혼이라는 표면 아래 흑인과 백인, 흑인여성과 백인여성, 그리고 흑인여성들 사이의 관계까지도 동시에 조명하는 종합적 인간관계의 드라마이다(Schlueter 185- 187). 『결혼반지』는 1973년에 TV 드라마로 제작되어 전국에 방영되었는데 뉴욕 주의 지방 방송국들 중 여덟 곳은 방영하기를 거부했다.

칠드레스의 뒤를 이어 등장한 헨즈베리의 『햇별 속의 건포도』는 브로드웨이에 입성하여 공

13) 소위 20세기 중반의 대표작가로 칠드레스와 헨즈베리에 케네디(Adrienne Kennedy)를 추가하기도 하고 상계를 넣기도 한다. 윌커슨은 “할렘에서 브로드웨이까지: 20세기 중반의 미국흑인여성 극작가”(From Harlem to Broadway: African American Women Playwrights at Mid-century)에서 1950, 60년대의 산물인 칠드레스, 헨즈베리, 케네디를 논의한다. 참조: 『미국 여성 극작가 캠프리지 지침서』(*The Cambridge Companion to the American Women Playwrights*, 1999). 『흑인극 유에스에이』는 “근대흑인여성”(Modern Black Women) 섹션에 헨즈베리, 칠드레스, 케네디, 찰스(Martie Charles)의 작품을 실었는데 같은 책의 개정판(1996)에서는 “여성에 관한 여성작가의 글쓰기”(Modern Women Writing on Women) 섹션을 만들어 케네디, 칠드레스, 상계, 머컬리(Robbie McCauley)의 작품을 실었다. 연구자는 여기에서 사실주의 작가 두 사람을 취급하고 상계, 케네디, 머컬리 등은 1960, 70년대의 흑인연극운동을 논하는 자리에서 취급하기로 한다.

전의 히트를 기록하면서 흑인작가도 모두가 인정하는 대작을 내놓을 수 있다는 희망을 주는 계기가 되었다.¹⁴⁾ 하지만 『햇별 속의 건포도』의 성공은 헨즈베리의 독자적인 천재의 소산은 아니다. 그것은 열악한 환경 속에서 인정받지 못하면서도 흑인문제를 작품에 담아 관객에게 보여준 선배 여성 극작가들의 작업을 밑거름으로 하여 거둔 결실이다. 『햇별 속의 건포도』는 흥행에 성공하여 재정적으로 흑자를 기록한 최초의 작품이다. 흑인의 작품은 재정적 후원이나 공연환경, 그리고 입장수입 등 모든 면에서 적자를 보는 것이 현실이었다. 흑인작가, 배우, 연출가, 관객이 흑인연극의 발전을 위해 힘을 합쳐 일할 수 없게 만드는 근본적 이유가 거기에 있었다. 『햇별 속의 건포도』는 헨즈베리를 순식간에 고전작가의 반열에 올려놓은 대작이지만 다른 작가들에게도 막대한 영감과 자극을 주었다.

『햇별 속의 건포도』는 뒤보이스 학파보다는 로크 학파에 가까운 작품이다.¹⁵⁾ 60년대 초반부터 불기 시작한 흑인 혁명극 이론은 서구미학의 한계를 지적하면서 흑인예술의 생명력과 활기를 대안으로 제시하는데, 헨즈베리의 작품은 형식과 내용 모두가 서구 드라마의 사실주의/ 자연주의 전통의 한계 안에 머물고 있다는 평을 받았다. 이 작품이 흥행에 성공한 것은 흑인극의 분노와 적개심에 대한 백인관객의 두려움과 기피증을 완화시키는 동화주의(assimilationsim)와 흑백통합주의적 목소리에 대한 보상이라는 해석도 있었다. 흑인 비평가 중에는 심지어 『햇별 속의 건포도』는 흑인 드라마가 아니라고 주장하며 흑인극의 장래를 걱정하는 사람들도 있었다. 아들을 가장으로 성장시키려는 레나(Lena)의 가르침과 뒤이은 월터(Walter)의 행동을 보면서 일부 비평가들은 백인관객에 대한 자의식이 작품을 이렇게 만들었다고 비판하였다(Miller 147-150). 즉, 작가가 ‘영거(Younger) 가족은 백인처럼 도덕과 교양을 갖춘 사람들로서 아메리칸 드림을 추구하며 백인과 함께 살아갈 권리가 있으며, 기회를 주면 좋은 이웃과 친구가 될 것’이라고 다짐하는 것처럼 보인다는 것이다. 보기에 따라서는 영거 가족이 백인구역으로 이사 들어가기 전에 백인에게 입장을 설명하고 이해를 구하는 것처럼 느껴질 수 있다. 하지만 인구의 90퍼센트를 차지하는 백인이 거의 모든 권력을 장악하고 있는 미국의 현실에서 백인을 전혀 의식하지 않고 작품을 쓸 수 있는 흑인작가는 많지 않다. 더구나 입장수입을 통한 흥행이 작품의 성패를 가르는 중요한 요소일 경우 경제적 여건이 우월한 중상류층 백인의 기호는 작가가 반드시 고려해야 할 사항이다. 흑인 공동체의 운명이 백인에 의해 좌우될 수 있다는 것을 흑인 예술가들은 경험으로 안다. 흑인극에서 자의식이나 백인을 향한 말 걸기 시도가 종종 발견되는 것은 바로 이러한 이유에서이다. 『햇별 속의 건포도』가 브로드웨이에서 한창 주가를 올리고 있을 때 유럽에서는 베킷(Samuel Beckett)을 필두로 한 작가들이 부조리극을 내놓고 있었고 미국에서도 올비(Edward Albee)를 비롯한 작가들이 등장하여 새로운 주제와 형식의 작품을 발표하였다. 거의 같은 시기에 발표된 바라카의 『화란인』이나 케네디의 『정신병원 같은 니그로』(Funnyhouse of a Negro, 1964)와 비교하였을 때, 『햇별 속의 건포도』는 사실주의/ 자연

14) 『햇별 속의 건포도』는 1959년 3월 11일 브로드웨이의 이셀 배리모어 극장(Ethel Barrymore Theatre)에서 막을 올려 530회의 공연을 기록하였고 1958-59 시즌의 최우수연극으로 선정되었다. 헨즈베리는 뉴욕 드라마비평가협회상(New York Drama Critics Circle Award)을 수상하는 최초의 그리고 가장 나이 어린 흑인 여성이었다. 『햇별 속의 건포도』는 후에 시드니 포이티(Sidney Poitier)에 주연의 영화로 제작되어 칸느 영화제(Cannes Film Festival)에서 상을 받기도 했다. 1973년에는 뮤지컬로 제작되어 브로드웨이에서 3년 동안이나 공연되었으며, 1988년에는 공영 TV(PBS)에서 다시 영화로 제작되어 방영되었다.

15) 이것은 올리버(Clinton F. Oliver)의 견해이다. 참조: 『현대 흑인극: 『햇별 속의 건포도』에서 『아무도 나를 알아주지 않는다』까지』(Contemporary Black Drama: From A Raisin in the Sun to No Place to be Somebody, New York: Charles Scribner's Sons, 1971). 사무엘 헤이는 이 작품을 공동체 구성원들의 관계를 공고히 하는 가족극으로 본다. 참조: 『미국흑인극: 역사적, 비평적 분석』 30.

주의의 낡은 틀을 벗어나지 못한 작품이라고 비판받을 수도 있다.¹⁶⁾ 그런데 『햇별 속의 건포도』는 70년대에 재공연되면서 바라카를 비롯한 작가, 비평가들로부터 종래의 편협한 민족주의의 안목을 넘어서는 훌륭한 작품이라는 평가를 받는다. 마가렛 윌커슨은 헨즈베리는 미국흑인의 고난을 이야기하면서 동시에 아프리카를 장악하고 있는 제국주의 세력에 대한 타도까지 언급하는 폭넓은 시야의 작가이며 혁명주의자라고 말한다. 아사가이(Asagai)라는 나이지리아 출신 유학생이 영거 가족을 방문하여 영국과 프랑스의 침략에 신음하는 나이지리아를 해방시켜야 된다는 말을 할 때 미국의 현실에 안주하던 관객은 전 세계를 정복의 대상으로 간주하는 서구 열강의 만행에 대한 교육을 받은 것이다. 헨즈베리는 영거 가족이 백인 구역으로 이사 들어가는 것이 빼앗긴 땅을 되찾기 위한 아프리카인들의 투쟁과 흡사하다는 암시를 주기 위해 아사가이가 방문하고 있을 때 이사 소식이 알려지게 만든다(Wilkerson 46). 레나는 아버지가 없는 가정에서 가장 역할을 하는 어머니이다. 레나의 행동에는 옛날 가정부(Mammy)의 흔적이 남아있지만 영거 가족에게 레나는 단순히 군림하는 존재가 아니라 가족을 보호하고 외부세계의 압제에 대항해서 싸우는 여전사의 진형이다. 레나의 행동이 가치 있는 것은 가장의 자리를 독점하지 않고 교육을 거쳐 아들에게 물려준다는 점이다. 레나는 또 비니사(Beneatha)의 의대 진학을 위해서 돈을 남겨놓을 정도로 자식들의 미래에 대한 투자를 아끼지 않는 진보적인 여성이다.

VI. 흑인연극운동과 60, 70년대의 흑인여성 극작가 4인

정전을 연구하는 방법 중에는 흑인연극의 전통을 추적하면서 그 궤적에서 활동하는 작가들을 주시하는 것도 있다. 특히 할렘 르네상스, 60, 70년대의 흑인예술운동, 80년대 이후의 신 흑인 르네상스(New Black Renaissance) 운동 등을 거치면서 형성, 변천되는 흑인연극의 주류에 접목된 작품에 주목할 필요가 있다. 50년대까지의 흑인극은 서구의 사실주의/ 자연주의 미학과 연극 전통에서 극작과 공연방법을 배웠으며 사실주의/ 자연주의 극의 정점에 헨즈베리의 『햇별 속의 건포도』가 있다.¹⁷⁾ 60, 70년대의 흑인연극운동은 집단적 성격을 띤다. 미 전역에서 일어나고 있던 민권운동에 힘입어 흑인 예술가들은 백인의 압제와 인종차별에 대항하는 정치적 운동에 가담한다. 흑인 연극인들은 공동체 구성원의 정신을 일깨우는 의식으로서 연극의 필요성을 절감한다. 그들은 흑인의 세계가 잘못 그려지고 있는 연극계의 전통을 바로잡아야 한다고 주장하며 이렇게 외친다. “흑인연극이여 - 집으로 돌아가라! 만약 새로운 흑인연극이 탄생하고, 성장하여 스스로의 존재를 정당화하고 싶다면 - 집으로 돌아가라”(King viii). 흑인작가들은 브로드웨이는 “[그들의] 검정색을 원하지 않으며 .. [...] ... 검정색에서 영감을 얻은 낯선, 새 형식을 무조건 거부한다”는 것을 확인했으며, 흑인 공동체의 실상을 재현하는 작품을 쓰고 공연하는 작업을 독자적으로 수행해야 한다고 느꼈다(킹과

16) 올리버는 『현대 흑인 드라마』를 펴내면서 헨즈베리의 『햇별 속의 건포도』를 첫 작품으로 실어서 그 중요성을 인정하는 듯하면서도 당시의 서구 드라마, 그리고 흑인 드라마 역사의 전반적인 맥락 속에서 이 작품을 비교적 낮게 평가하려는 의도를 보인다.

17) 브룩스 앳킨슨(Brooks Atkinson)은 이 작품을 니그로 『체리 과수원』(*The Cherry Orchard*)이라고 불렀으며 영국의 톰 드라이버(Tom Driver)는 이 작품의 느낌이 “현대 작곡가가 차이코프스키가 협주곡을 쓰듯이 곡을 만들면 연주장에서 발생할 효과”라고 말한다. 참조: 슬루터(June Schlueter), 『근대미국 드라마: 여성 정전』(*Modern American Drama: The Female Canon*, Madison: Fairleigh Dickinson UP, 1990) 151.

밀러 x). 흑인연극운동의 기본정신은 흑인이 자신의 언어와 상상력으로 흑인연극을 만들어 왜곡된 흑인상을 바로잡고, 피압제자의 관점에서 서구 제국주의자들의 비윤리성과 반인륜적 행태를 폭로하는 것이다.

흑인연극운동의 대표적인 작가 겸 이론가는 아미리 바라카였다. 그는 백인의 압제를 극복할 수 있는 이론적 근거로 “흑인혁명극”(Black Revolutionary Theatre)이라는 선언문을 발표하고 투쟁을 촉구한다. 바라카는 흑인에 관한, 흑인에 의한, 흑인을 위한, 흑인의 연극을 요구했다. 흑인들이 아프리카인으로서 인종적 정체성을 회복하기 위해서는 백인의 시선을 의식하지 않고 자기들만의 예술을 창조하고 향유할 수 있는 환경이 필요하다는 것이었다. 흑인예술의 모든 국면이 백인에 의해서 좌우되는 상황에서 백인이 즐기는 흑인의 모습과 백인 비평가가 평가하는 흑인예술은 실제와 다를 수밖에 없다. 흑인 이론가들은 서구연극은 더 이상 세계를 올바르게 재현하지 못하며, 인류의 영적 재생을 위한 의식(ritual)의 기능을 오래 전에 상실했다고 주장한다. 그들은 흑인연극이야말로 인류의 영적 고갈을 해소해 줄 새로운 미학으로 무장하고 있다고 말한다. 바라카를 비롯한 60, 70년대 작가들이 의식의 성격이 강한 상징주의 드라마를 내놓은 이유는 연극예술의 영적 효용에 대한 공동체적 필요 때문이다. 그들에게 이제 연극은 과거 역사에 대한 다큐멘터리가 아닌 무대와 객석, 배우와 관객, 나와 이웃을 하나로 만드는 공간통합의 기능을 발휘하는 제의로 인식되었다. 흑인연극은 서구연극이 지향하는 미메시스(mimesis)에서 시작하여 아프리카적 공연의 메텍시스(methexis)로 이행하는 과정을 밟는다.¹⁸⁾

1960, 70년대의 대표적인 흑인여성 극작가는 애드리엔 케네디, 엔토자케 상게, 디보(Alexis DeVeaux), 라만(Aisha Rahman) 등 네 작가이다. 흑인 연극운동과 함께 작품활동을 시작한 세대로서 이들은 작품에서 흑인여성의 개인적 감정, 욕망, 성적 자유와 사회활동, 가부장으로서의 아버지 등을 다룬다. 이 작가들은 연극 관련 상을 다수 수상하면서 자주 비평의 대상이 되었으며, 흑인대학은 물론 일반 대학에서도 활발하게 강의되고 있다. 이들의 작품이 받은 인정과 인기는 흑인 여성 극작가의 성공 가능성에 대한 확신을 주는 계기가 되었으며 젊은 극작가 지망생들이 그들의 뒤를 잇는 차세대의 작가군으로 탄생할 수 있는 발판 역할을 하였다.

흑인 여성극에서 비사실주의적 경향이 나타나기 시작한 것은 케네디가 『정신병원 같은 니그로』에서 흑인의 고뇌를 다루는 새로운 방법을 제시하여 오비상(Obie Award)을 수상한 때이다. 케네디는 “나의 연극은 정신의 상태를 나타내려는 목적을 가지고 있다”고 말한다. 케네디는 1970년대의 흑인예술운동 기간 중에 활동한 작가로서 바라카의 흑인혁명극과 해리슨(Paul Carter Harrison)의 의식연극(ritual drama) 이론의 영향을 받지 않고 독자적으로 여성연극의 방법론을 구축하였다. 바라카의 혁명극은 백인사회와의 투쟁을 위한 정치활동에 여성의 참여를 허용하지 않으며 인종문제에 집착한 나머지 성차의 문제를 등한시한다. 해리슨의 쿤투 드라마(kuntu drama) 이론은 의식을 통해 구성원 사이의 화합과 연대를 강화하고 공동체를 재건하려는 목표를 가지고 있는데, 여기서도 흑인여성은 동등한 기회와 자결권을 부여받지 못한다(Schlueter 173-174). 여성 이론가들의 주장에 따르면 일차적으로 흑백간의 인종차별, 그리고 이차적으로는 성의 차별에 의해 흑인사회는 분열되고 파편화되었으

18) 벤스틴(Kimberly W. Benston)은 미메시스→메텍시스로의 이행을 ‘보는 스펙터클’→‘배우와 관객, 나와 남 사이의 벽이 사라지는 사건’이며, 이 과정을 통해 관객은 초연한 방관자로부터 의식에 참여하는 공동체의 구성원으로 변한다고 말한다. 힐(Eroll Hill) 편저, 『미국흑인연극: 비평적 에세이 모음』(The Theatre of Black Americans: A Collection of Critical Essays)의 수록논문 “모던 흑인 드라마의 미학: 미메시스에서 메텍시스로”(The Aesthetics of Modern Black Drama: From Mimesis to Methexis) 62-63.

며 결국 올바른 의식연극을 통한 집단적 화합의 달성에 실패하게 된다. 『정신병원 같은 니그로』는 써클 인더 스퀘어 시어터(Circle in the Square Theatre)의 워크숍 공연에서는 좋은 평을 듣지 못하다가, 2년 후 1964년에 올비가 뉴욕의 오프브로드웨이 시즌에 재공연하여 호평을 받고, 작가에게 바라카, 베케트, 올비 등의 작가와 나란히 오비상을 안겨준다. 하지만 바라카는 『화란인』과 흑인혁명극 이론으로 유명해진 반면에 케네디는 큰 주목을 받지 못했다. 그 당시는 아직 사실주의/ 자연주의적 연극이 주류를 이루고 있었으며, 상징성이 강하다는 『화란인』도 일차적으로는 자연주의적 재현에서 출발하는 작품이다. 『정신병원 같은 니그로』는 복잡한 심리 및 정신분석을 바탕으로 만들어진 작품이어서 그런지 전통적인 드라마를 기대하는 관객에게 너무 어려운 작품이 될 수 있다.

케네디에게 창작이란 외부세계나 다른 사람들의 이야기를 쓰는 것이 아니라 조상의 시련과 어린시절의 경험을 무의식 속에서 끄집어내 세상에 드러내는 작업이다. 케네디의 주인공은 육체와 영혼, 흑과 백, 과거와 현재라는 반대되는 세계에 의해 둘로 나누어져 분열증을 겪고 있으며 이는 집단 무의식과 결별한 현대의 개인이 겪는 정신적 영적 소외의 상황을 가리킨다. 케네디는 흑인의 상황을 인종차별이라는 정치적 용어로 단순화시키지 않고 인종문제, 성차별, 문화적 정체성, 의식과 무의식, 역사, 시간과 공간 등 많은 요소들이 교차하는 복합적 공간으로 그린다. 주인공 사라(Sarah)의 복합 정체성은 합스부르크 공작부인(Duchess of Hapsburg), 빅토리아 여왕(Queen Victoria), 파트리스 루뎀바(Patrice Lumumba), 그리고 예수로 나타난다. 정신병원의 여러 방들, 즉 합스부르크가의 방, 빅토리아 여왕의 성의 방, 사라가 아버지를 죽였다고 생각하는 호텔방, 정글 등은 사라의 마음 속에 사라의 정체성이 저장되어 있는 장소들이다. 레이먼드(Raymond)와 여주인도 사라의 마음으로부터 투영된 인물들이지만 사라의 분신들은 아니다. 이들은 무대 위에 펼쳐지는 내면세계와 관객이 있는 무대 밖의 세계를 연결시켜 주는 역할을 한다.

상계에게 토니상, 그래미상(The Grammy Award), 에미상(The Emmy Award) 등 수많은 상을 안겨준 『무지개가 충분할 때 자살을 생각한 흑인 아가씨들을 위하여』(For Colored Girls Who have Considered Suicide/When the Rainbow Is Enuf, 1976)는 브로드웨이에서 746회의 공연을 하였고, 1977년에는 런던에서도 막을 올렸으며 1982년에는 공영 TV에서 영화로 제작되어 방영되었다(이후로는 『흑인 아가씨들을 위하여』로 줄여서 사용한다). 상계는 『흑인 아가씨들을 위하여』에서 일곱 명의 흑인여성이 낭송하는 독립된 시를 뒤섞어 한편의 혼성극으로 만들고, 이를 무용시(choreopoem)라고 불렀다. 연극에 시, 무용, 노래, 춤, 의식 등 온갖 요소가 첨가되어 한꺼번에 펼쳐지는 이 작품은 대사의 상당 부분이 토막난 구절들의 나열과 병치에 의해 이루어지기 때문에 완전한 구문의 문장을 중심으로 행위를 전개시키는 정통 연극과는 다른 방법으로 의미화 작업을 수행한다. 또, 남성극의 경우처럼 일방적 전진구조의 원칙 하에 행위의 시작과 끝이 이루어지지 않고 파편적 이미지의 병치를 통해 비논리적, 비인과적 행위를 제시하기 때문에 현대미술의 열린 구조를 연상시킨다(솔루터 202). 상계의 작품에서 관객은 어두운 객석에서 각자 감정의 배설을 경험하고 돌아가는 것이 아니라 인물들의 여정을 따라가면서 그들의 노래와 춤에 자신의 인생을 적극적으로 실어보려는 시도를 하게 된다. 관객이 참여하는 상계의 공연은 단순한 관람이 아니라 배우들과의 공동작업으로 이루어지는 공연 텍스트의 제작이며 이러한 과정에서 관객은 종교적 의식의 구성원이 되어 영적 변화를 겪는다.

70년대에 들어와 흑인여성은 남성의 욕구충족의 대상이 아니라 스스로의 욕구와 선택의 의지를 가진 주체가 된다. 흑인여성의 성적 욕구와 표현방법은 백인여성과 크게 다르지 않다.

다만 흑인여성에게는 강간의 쓰라린 경험이 강하게 남아있다. 『흑인 아가씨들을 위하여』에서 갈색 여인은 이미 여덟 살 때 뚜쟁 루베르튀르(Toussaint L'Ouverture)라는 흑인투사를 마음 속의 연인으로 간직하고 있었고, 보라색 여인은 남자관계로 친구들과 사이가 멀어져서는 안된다고 믿는 세 친구의 이야기를 한다. 여성들은 적대관계가 아니라 동지관계이며 인간관계로 상처받았을 때 서로 돕고 위로해야 한다. 여성의 운명은 남자에 의해서 결정되는 것도 아니고 남자관계가 모든 것을 좌우하지도 않는다. 상계의 흑인여성들은 자아의 신성함을 신봉하며 남의 시선에 개의치 않고 스스로의 아름다움을 가꾸는 여성들이다. 『흑인 아가씨들을 위하여』은 흑인 연극사에서 중요한 한 획을 긋는 작품으로 많은 찬사를 받았다. 하지만 흑인남성의 폭력성을 무대에 올려 백인들이 즐기도록 만들었다는 이유로 비난을 받은 것도 사실이다. 지금까지 흑인 연극인들에게 가장 명백한 투쟁 대상은 백인과 백인사회였다. 그런데 흑인여성들은 공격의 화살을 공동체 내부로 돌려버린 셈이다. 늘 압제 속에서 신음하는 것으로 그려지던 흑인남성은 이제 흑인 공동체 내부에서 또 다른 약자를 억압하는 강자의 행세를 해왔음이 드러났다. 사회개혁의 도구로서 흑인연극은 백인사회뿐 아니라 흑인사회 내부의 변화의 필요성을 지적한 것이다.

디보는 『태피스트리』(*The Tapestry*, 1976)에서 성차별이 상존하는 백인사회에서 여성으로서, 직업인으로서 독립하기 위해 노력하는 흑인여성의 현실을 그린다. 변호사 시험을 준비하는 법대생 제트(Jet)는 재즈 연주자인 남자 친구 액시스(Axis)와 데이트를 할 기회를 자주 잃어버린다. 제트는 남자의 능력에 의해 여자가 평가되거나 여자의 인생이 결정되는 것에 거부감을 느낀다. 그녀는 자신의 일을 갖기를 원하며 자신의 능력으로 세상에서 일어서기를 원한다. 제임스 존슨(James Weldon Johnson)은 『블랙 맨하탄』(*Black Manhattan*)에서 흑인 남녀의 사랑 장면을 무대에서 연출하는 것은 터부시되고 되어왔다고 말한다(171). 특히 백인 관객의 머리 속에는 흑인들의 사랑이라는 개념이 존재하지 않기 때문에 연극에서 흑인들의 사랑 장면이 삽입되면 현실감이 없다고 믿는다는 것이다. 그래서 희극적인 뮤지컬에서 흑인 남녀의 연애 장면을 표현할 경우 우스꽝스럽게 뒤틀어서 백인관객들이 거부감 없이 받아들일도록 돕곤 했다. 백인들은 흑인의 성은 사랑의 행위이라기보다 동물들 사이의 교미에 가깝다고 보았기 때문이다. 디보가 다른 작가와 다른 점은 흑인남녀의 성애의 장면을 시종 일관 솔직하게 보여준다는 점이다. 첫 장면에서 제트와 액시스는 키스하면서 서로의 몸을 더듬는다. 또 다른 장면에서 두 사람은 소파에서 성행위를 한다. 작가는 이러한 장면에서 흑인들의 성을 동물적 행위가 아니라 로맨틱한 사랑의 표현방법이라는 인상을 주는 데 주력한다.

라만의 『새 한 마리가 도금한 새장에서 죽어가는 동안 미완성의 여성들이 미지의 세계에서 운다』(*Unfinished Women Crying in No Man's Land While a Bird Dies in a Gilded Cage*, 1977)는 미혼모 수용소의 흑인여성들의 이야기이다. 출산 후의 대책이 없는 여성은 아기를 입양시키는 조건에 동의하는 서류에 서명해야 한다. 하지만 작가는 미혼모의 성생활을 부정적인 관점에서 그리지 않는다. 여성도 자신의 성적 만족을 위해 살아갈 권리가 있다는 것이다. 미혼모를 돌보는 간호사 제이콥스(Nurse Jacobs)가 어린 미혼 임신부들에게 도덕교육을 시킨다. 인물들은 간호사 제이콥스는 섹스를 전혀 모르는, 남성 기피증이 있는 여성이라는 듯이 비웃는다. 사실은 제이콥스도 미혼모로서 아버지 없는 딸을 기르고 있는 처지이다. 그녀는 미혼모를 가문의 수치로 여기는 사회에서 자랐기 때문에 임신하게 되자 아무도 모르는 곳에 가서 아이를 낳았고, 그 아이를 조카라고 말하면서 기른다. 수용소에 들어온 다섯 명의 흑인 여성들은 인종차별과 성적 차별 속에서 임신과 육아의 책임을 혼자 지

고 살아야 한다. 연애는 잘 하지만 그 결과물인 임신과 아이의 양육에 대해 전혀 책임을 지지 않는 흑인 남성의 행태를 작가는 간접적으로 비판한다. 여성이 사회에서 이중 삼중으로 지고 살아야 하는 고통스러운 삶에서 벗어나기 위해 동성애를 고려하는 여성들도 나타난다. 임신의 걱정도 없고 남성의 억압을 벗어나는 길은 그것뿐인지도 모른다.

K C I

VII. 80년대 이후의 여성 극작가들

60, 70년대에 흑인연극운동을 이끌던 사람들은 80-90년대에 들어서 각종 연극단체의 주요 직책을 맡았으며 혁명적 예술보다는 주류사회 관객의 흥미를 끄는 작품의 제작에 역점을 두었다. 이제 그들의 작업은 풍성한 결실을 맺으며 연극사의 한 챕터를 완성하였고, 흑인 연극계는 또 한 번의 분위기 쇄신과 변화를 위한 운동에 착수할 시점에 도달했다. 흑인연극이 새로운 연극예술의 창달을 위해 도약을 꿈꾸는 현장의 선봉에 흑인 여성극이 있다. 흑인 여성극은 공연실적 면에서 여전히 아웃사이드의 처지에 있지만 신작 발표로 볼 때 남성작가들을 오히려 능가하는 활약상을 보여준다.¹⁹⁾ 이러한 불균형의 이면에는 정치, 경제, 인종주의, 성의 정치학, 그리고 보수주의 등의 다양한 문제가 복잡하게 얽혀 있으며 흑인 공동체 내부의 현실도 장애요소로 작용한다.²⁰⁾

일부이긴 하지만 20세기 후반부에 들어서 앤솔로지에 수록된 여성의 작품이 눈에 띄게 증가하고 있다. 1974년에 출판된 『흑인극 유에스에이』는 흑인극 전체를 대상으로 한 최초의 앤솔로지인데 1996년의 개정판에서는 마지막 부분에 「새로운 희곡, 새로운 아이디어, 새로운 형식」이라는 섹션이 첨가되고 1980년대 이후의 작품 중 실험성이 강한 세 작가의 작품을 실었는데 그 중 둘이 여성작가(애너 디비어 스미스; 아이샤 라만)이다. 또 놀라운 것은 이 책에 수록된 작품 중 70년대 이후 남성작가의 작품은 울프(George C. Wolfe)의 『흑인 박물관』(*The Colored Museum* 1988) 하나 외에는 없다는 점이다. 여성의 작품만을 모아 놓은 앤솔로지도 출판되었다. 마가렛 윌커슨이 편집한 『흑인 여성극 9편』에 수록된 80년대 이후의 작가는 콜린즈(Kathleen Collins), 잭슨(Elaine Jackson), 깁슨(P.J. Gibson)이다. 마호네(Sydne Mahone)가 편집한 『달빛에 젖은, 햇볕에 따뜻함』(*Moon Marked and Touched by the Sun*, 1994)은 80년대 이후 여성 극작가의 작품을 수록한 책이어서 다양한 여성 작품이 실고 있다. 작가로는 잭슨(Judith Jackson), 애너 디비어 스미스, 데이비스(Thulani Davis), 코트론(Kia Corthron), 아이샤 라만, 카를로스(Laurie Carlos), 머컬리(Robbie McCauley), 케네디, 파크스(Susan Lori-Parks), 엔토자케 샹게 등이 있다. 이들의 작품은 정치성이 강한 것부터 약한 것에 이르기까지 다양한 색채를 띤다.

마호네는 서구식 전통 연극뿐 아니라 다양한 실험적 형식과 공연양식을 사용하는 작품도 흑인극의 범주에 포함시킨다. 그러한 취지에서 책에 포함된 작가는 1960년대의 민권운동과 70년대의 페미니스트 운동의 여파로 탄생한 머컬리, 로리 카를로스, 주디스 잭슨, 밴스(Danitra Vance), 스미스 등이다. 이 작가들은 뉴욕시의 연극계에서 배우로 활약하면서 나름대로 창작의욕을 작품으로 발전시킨 사람들로서 작품 집필, 연출, 공연을 모두 스스로 해

19) 흑인여성 극작가에 대한 경시는 출판계에서도 개선되지 않고 있다. 예를 들어 『검은 천둥: 현대 미국흑인 드라마 앤솔로지』(*Black Thunder: An Anthology of Contemporary African American Drama* 1992)는 민권운동이 끝난 후인 1975년-1990년 사이에 발표된 작품 9편을 실었는데 그 중 여성작가의 작품은 깁슨(P. J. Gibson)의 『어제 이래 한참 만에』(*Long Time Since Yesterday*) 하나밖에 없다. 『미국 흑인 드라마: 앤솔로지』(*Black Drama in America: An Anthology* 1994)는 리차드슨의 『넝마주이 여인의 운명』에서 시작하여 클리지(Pearl Cleage)의 『서부 비행』(*Flyin' West*, 1992)까지 20세기를 전반적으로 반영할 수 있는 작품 14편을 수록하였는데 그 중 여성의 작품은 3편에 불과하다.

20) 현재, 흑인가정의 절반은 독신여성이 가장 역할을 하며 그들 중 상당수가 빈곤층이다. 흑인가정의 4분의 1은 극빈계층이고 이 중 3분의 2는 독신여성이 가장이다. 연방교도소에 수감 중인 여성의 53퍼센트는 흑인여성이다. 또 흑인여성의 평균소득은 백인보다 낮으며, 흑인남성보다도 낮다. 통계수치로 따져서 1991-1992 시즌 동안 『아메리칸 시어터』(*American Theatre*)에 등록된 190개 극단의 공연예정작 1,100개 중 흑인극은 5% 정도인 60여 편에 지나지 않는다. 또 흑인 여성극은 흑인극 전체의 3분의 1이며 미국 전체의 0.5퍼센트이다.

결하였다. 남성작가의 작품에 출연하면서 내면의 진실과 상관없는 역할을 하기보다 자신의 목소리를 낼 수 있는 작품을 만들어 관객에게 전달하는 것이 이들이 이루고 싶었던 꿈이었다. 이들의 작품은 방송, 설치미술, 춤, 음악 등의 요소를 이용하여 사실주의 극의 논리적 발전양식을 해체하고 새로운 시대에 맞는 극적 재현기법을 창안하는 작업에 매진하였다. 이제 공연예술 분야에서 내세울 수 있는 유일한 규칙은 규칙이 없다는 것이며 이러한 창조적 파괴작업의 선봉에 흑인 여성 연극인들이 있다. 하지만 작품의 내용이 공연자 개인의 역사라든가 선전, 선동을 목적으로 하기 때문에 의도적인 목적 달성을 위한 개인적 예술이라는 비판을 받기도 한다.

20세기 후반의 흑인 여성극은 여성중심주의적 경향이 강하다. 마호네는 자신에게는 어머니가 세계의 중심이며 자신의 정신적 뿌리는 아프리카의 모계중심적 세계관이라고 말한다. 인간은 자궁을 통해 생명의 연속체에 뿌리를 내리고 있다. 자궁은 가능성, 생각, 개념, 즉 행위에 앞서는 사상을 의미한다. 이런 점에서 어머니정신(MotherSpirit)은 신성한 남성적 에너지와 대립하지 않고 협력하여 재활적, 균형적 치유력으로서 인간의 고통을 덜어준다. 영적 차원에 대한 수용과 탐구는 20세기 말의 시대를 나타내는 기호이며 위기에 처한 세계를 살아가는 여성 작가들의 본능적 반응이다. 마호네는 백인 남성작가의 경직된, 직선적 연극의 메마름에 대한 대안은 달이 암시하는 상상력과 여성적 유연성에서 우러나오는 다면적, 다성적 여성 연극이라고 지적한다. 『달빛에 젖은, 햇볕에 따듯한』(*Moon Marked, Touched by the Sun*)에 수록된 작품들의 극행위는 직접적이라기보다는 달빛처럼 간접적이며, 직선적이기보다는 둥근 곡선의 형태로 순환적으로 발전한다. 외면의 진실을 논리적으로 증명하기보다는 영혼의 유동적 움직임을 시적인 불연속적 문체로 은근히 드러내는 방법을 동원한다. 갈수록 복잡, 교묘해지는 여성의 문체는 육체와 외면에 국한되지 않고 영혼과 내면세계 깊숙이 뿌리를 내리고 있으므로 거기에 걸맞은 극적 재현과 치유의식이 병행되어야 한다. 영적 사실주의는 물리적 행위를 통해 영적 상태를 드러내며, 형이상학적 현실은 물리적 현실을 조명하고, 변형시키며, 또 거기에서 탈출하는 일을 가능하게 한다.

로비 머컬리의 『샬리의 강간』(*Sally's Rape*)은 1989년 12월 뉴욕에서 공연을 시작하여 여러 곳에서 호평을 받았고, 1992년에 그 해 최우수 미국희곡에 선정되어 오비상을 수상한 작품이다. 머컬리는 연극에서 완성된 행위라는 고전적 개념을 거부하고 공연자가 자유롭게 즉흥 연기를 하여 작품을 자신의 것으로 만들도록 권장한다. 공연 도중 연기자는 관객을 세 그룹으로 나누고 행위의 발전상황에 따라 적절한 반응을 하도록 지도한 다음, 그들이 코러스로서 작품의 진행에 참여하도록 유도한다. 작가는 정해진 대본과 예술적 공간으로서의 무대 대신에 무정형의 형식과 예측불허의 유사 행위예술을 통해 현실과 연극 사이의 벽이 사라지게 만든다. 작가가 대본으로 제시하는 것은 공연 중 일어나는 대화체의 줄거리에 지나지 않는다. 샬리는 강간을 당한 경험을 가지고 있는 데다 노예 신분의 고조할머니가 주인에게 강간을 당하던 꿈을 꾸다. 과거의 역사는 샬리의 현재와 겹쳐서 하나가 되고 샬리가 무대 위에서 노예시장에 선 고조할머니의 역할을 할 때 둘러앉은 관객은 노예상인이거나 백인 농장주의 입장이 된다. 작품의 초연에서 작가는 이 작품이 자신의 가족사라는 것을 관객에게 알리면서 공연에 임하고, 또 주인공 샬리의 배역을 작가 자신이 연기한다. 그릇된 관습을 고치기 위해서는 먼저 구성원 사이의 정신적 통합이 이루어져야 한다는 것이 머컬리의 생각이다. 극장 안에서 그런 환경을 조성하기 위해 작가는 무대와 객석 사이의 벽을 허물고 배우와 관객이 하나가 되어 대사를 주고받음으로써 작품을 작가나 배우의 것이 아니라 작가, 배우, 관객 모두의 것이 되게 한다.

애너 디비어 스미스의 『거울 속의 불꽃』(*Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*)은 1991년 8월에 브루클린(Brooklyn)의 크라운 하이츠(Crown Heights)에서 흑인 어린이가 유대인의 자동차에 치여 사망한 후 발생한 흑인폭동을 취재한 작품이다. 스미스는 폭동의 원인과 인종문제의 해결방법을 얻기 위해 다양한 계층과 인종의 사람들을 만나 인터뷰를 하였다. 그 중 일부는 공영 텔레비전 방송(PBS)에서 방영되었고, 나중에 스미스는 이를 각색, 작품화하여 1993년에 전국 채널 TV로 방영하였다. 스미스는 허구로서의 연극의 사실성 부족을 극복하기 위하여 텔레비전 뉴스 진행자의 자세로 이야기를 전달하여 관객을 설득하는 공연을 진행한다. 스미스는 아프리카의 구술공연의 전통에 따라 모자, 자켓, 소도구, 스카프 등을 이용하여 사람들의 말투와 몸짓을 흉내냈다. 하지만 스미스의 연기는 서구 미학의 미메시스 개념에 의한 작중 인물과의 동일화(identification)와 다르다. 셰크너(Richard Schechner)는 스미스가 『거울 속의 불꽃』에서 “연기하는”(act) 것이 아니라 “통합한다”(incorporates)고 말했다. 그는 통합한다는 말의 뜻을 “신들리는” 것이며 다른 존재가 들어올 수 있도록 자신을 완전히 그리고 깊이 열어놓는 것이라고 정의한다. 크라운 하이츠에 대한 유명인사와 일반인들의 반응을 취재하면서 그들의 목소리, 몸짓, 생각을 자신의 안으로 끌어들이기 위해 엄청난 친밀성을 유지한다. 그리하여 아프리카나 동양의 주술사가 병들거나 미친 환자를 진찰하고 치료하는 의식을 거행하는 것처럼 배우는 자신을 주술사로 변화시켜 사람들의 분노, 인종차별, 공포, 혼란, 오해 등을 해소시키는 의식을 치른다. 1인극으로서 『거울 속의 불꽃』에서 스미스는 몸 안에 들어온 작중 인물들의 정신이 목은 원함과 염원을 발설할 기회를 제공하는 것이다. 무당이 굿을 보는 사람들 앞에서 점진상태에 돌입하며 다른 사람의 몸짓을 사용하며 말하는 것과 같은 이치이다. 스미스와의 대담에서 마틴(Carol Martin)은 스미스의 연기의 특징을 여러 배역을 수행하면서도 스미스라는 배우가 그대로 남아있는 점이라고 말한다 (Bean 272-273). 관객은 작중 인물을 보면서 스미스라는 배우의 존재를 잊지 않는다.

비평서에 나타난 변화를 통해서도 흑인 여성극의 약진을 짐작할 수 있다. 『미국 흑인 공연 자료집: 희곡, 사람, 운동』(*A Sourcebook of African-American Performance: Plays, People, Movements*)은 에드 불린즈가 편집한 1968년의 『드라마 리뷰』(*Tulane Drama Review*) 특집호가 흑인연극운동의 성격을 규정한 지 30년이 지났고, 1990년대의 신 흑인 르네상스(New Black Renaissance) 운동을 거친 현재의 시점에서 흑인연극의 발전상을 점검하기 위해 기획한 책이다. 불린즈는 기성 흑인극단의 활동이나 유명한 흑인 극작가를 소개하는 대신 바라카의 혁명극 사상과 작품을 다룬 닐(Larry Neal)의 에세이 “흑인예술운동”(The Black Arts Movement)을 실어 흑인연극의 발전방향을 제시하였다. 첫 눈에 전자의 책에서 인상적인 것은 후자와 달리 책의 전체적 구성에서 흑인여성 작가를 비중 있게 다룬다는 점이다. 책 전체의 3분의 1이 훨씬 넘는 장을 할애하여 「재현에 대한 현대적 도전: 미국 흑인여성 극작가」라는 제목으로 최근 흑인여성 작가들의 공연이론과 작품 경향을 소개하는 것으로 보아 편집자 빈(Annemarie Bean)은 21세기의 흑인연극의 방향을 여성작가에게서 찾고 있는 것으로 보인다. 「재현에 대한 현대적 도전: 미국 흑인여성 극작가」에는 “멋진 네 자매”(Four Bad Sisters)라는 소개글과 케네디, 머컬리, 스미스, 파크스 등 네 여성 극작가에 관한 에세이가 한 편씩 실려 있다. 이 작가들은 이전의 흑인극과 다른 새로운 흑인극을 실험하고 있다는 점에서 이 책의 마지막 장을 장식할 자격이 있다. 1968년의 흑인 예술운동이 흑인의 입장에서 연극을 창조하는 것이 목적이었다면 이제 어느 정도 자리잡힌 흑인연극을 새로운 예술로 발전시키는 작업은 여성에 의해서 이루어지고 있는 셈이다.

2002년에 발간된 『흑인연극: 아프리카인의 이산과 의식의 공연』(*Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*)은 힐(Eroll Hill)이 편집한 『미국 흑인연극: 비평적

에세이 모음』이 출판된 지 20년이 지난 시점에서 흑인연극의 발전과 변모를 점검하는 후속편이라고 할 수 있다. 두 권으로 된 힐의 책에서는 흑인여성 극작가를 다룬 글이 거의 눈에 띄지 않는다. 가족의 주제를 다루는 에세이 “어머니, 아버지, 그리고 신: 흑인연극에서의 가치론”(Mother, Father and the God: Values in African American Drama)에서 『햇볕 속의 건포도』의 어머니 레나를 부분적으로 언급하고 지나갈 뿐이다.²¹⁾ 『흑인연극: 아프리카인들의 이산과 의식의 공연』은 4부로 나뉘어져 있는데,²²⁾ 그 중 흑인예술운동 이후의 작가와 미학을 소개하는 3부의 5편의 에세이 중 4편이 여성작가에 관한 글이다. 마호네의 “『달빛에 젖은, 햇볕에 따듯한』의 서론”은 그녀가 편집한 흑인 여성극 앤솔로지의 서론으로서 80년대 이후의 흑인 여성극을 종합적으로 조명하며 점검한 글이다.²³⁾ 개별작가론으로는 잭슨(Bryant Jackson)의 케네디론, 누리예(Andrea J. Nouryeh)의 아이샤 라만론, 그리고 영(Jean Young)의 상케론이 있다. 70년대에 실험적 주제와 기법을 가지고 등장한 여성작가들은 90년대에 이르러 가치를 인정받고 주요작가의 반열에 당당하게 편입되었으며 후대의 작가들에게 영향을 미치고 있다.

VIII. 결론

역사는 흑인여성이 결코 사회의 주변인물이 아니며 흑인 공동체의 한 가운데서 구성원들의 안전과 행복을 위해 늘 자신을 버리고 헌신해왔다고 말한다. 그럼에도 불구하고 흑인여성의 사랑과 꿈, 그리고 정체성의 실현은 먼 나라의 이야기였다. 미국 흑인여성의 역사는 고통과 슬픔의 역사이다. 하지만 여성 특유의 강인함은 예술적 모험과 도전정신에서 결코 다른 어느 집단에도 뒤지지 않는다. 흑인 여성극은 왜곡된 흑인 여성상을 불식시키고 스스로 운명을 개척하며 사회의 모순과 싸워 자신의 권익을 찾는 투사로서의 흑인여성을 창조하기 위한 과정이다. 모든 것이 열악한 상황에서 흑인여성들이 보여준 창작욕과 사회개혁을 위한 노력은 보는 이를 감탄시키기에 충분하다. 흑인여성이 본격적으로 작품을 써서 무대에 올리고 공동체의 문제와 여성 자신의 문제를 극으로 꾸미기 시작한 지 백년이 채 안되었지만 그들이 이루어놓은 업적은 흑인남성에 뒤지지 않으며 오히려 능가하는 측면도 있다. 흑인 여성극은 흑인여성의 일상에 기초한 복잡다단한 정체성을 재현할 뿐만 아니라 그들의 숨겨진 꿈과 의식세계를 무대에서 재현하는 데 어느 집단의 작가들보다 성공하고 있다. 과거에 흑인 여성은 연극 속에서 항상 남의 언어를 말하고 거짓 연기를 하도록 강요당했다. 자신의 몸이 남성의 욕망을 해소시키기 위한 노리개로 사용되던 시절에 흑인여성에게 내면의 세계를 표출시킬 기회는 없었다. 그것은 식민지 백성이 자신의 언어를 빼앗기고 정복자가 주는 언어를 그들의 문법에 맞게 표현해야 하는 것과 같다. 연극에서 흑인여성이 자신의 언어로 말을 하는 것은 스스로 자기 삶의 주인공이 되며 자신의 몸을 의지대로 사용한다는 의미이기도 하다. 흑인여성의 자기표현 의지와 다양한 극적 실험은 앞으로도 계속될 것이다. 흑인여성의 자기고백은 아직 끝나지 않았고 가슴에 쌓인 한의 응어리가 풀리려면 더 많은 시간이 흘

21) 작가론을 모아놓은 4부에는 창작 회곡을 집필하여 진정한 흑인 연극의 발전에 기여한 극작가들을 소개한다. 주요작가로는 윌리스 리차드슨, 랭스턴 휴즈, 미첼(Loften Mitchell), 오씨 데이비스, 워드(Douglas Turner Ward), 불린즈 등이 소개된다.

22) 1부: 아프리카의 뿌리; 2부: 신화와 형이상학; 3부: 드라마투르기의 실행; 4부: 공연

23) 참고삼아 마호네가 거론한 주제는 다음과 같다. 1) 사회상황, 2) 연극산업, 3) 다문화주의, 4) 흑인여성 제작자들, 5) 흑인여성 극작가들.

려야 할 것이다. 아직도 흑인 여성극의 발전과 연구를 위한 토대는 백인극과 흑인 남성극에 비해 열악하기 짝이 없는 상황이다. 이름 없이 작품 활동을 하다가 세상의 주목을 받지 못하고 사라져간 작가의 유고를 찾아내서 세상에 알리고 정전화 작업에 포함시키는 일은 앞으로 학자들에 의해 이루어져야 한다.

주제어

현대영미희곡, 미국흑인 드라마, 미국여성문학, 정전문제, 미국흑인여성극작가

Works Cited

- Abramson, Doris E. *Negro Playwrights in the American Theatre, 1925-1959*. New York: Columbia UP, 1969.
- Anders, Lisa M. *Mammies No More: The Changing Image of Black Women on Stage and Screen*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.
- Bean, Annemarie, Ed. *A Sourcebook of African-American Performance: Plays People, Movements*. New York: Routledge, 1999.
- Branch, William B., Ed. *Black Thunder: An Anthology of Contemporary African American Drama*. New York: Mentor, 1992.
- Brown-Guillory, Elizabeth. *Their Place on the Stage: Black Women Playwrights in America*. New York: Praeger, 1990.
- Duffy, Susan. *The Political Plays of Langston Hughes*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2000.
- Ed Bullins, Ed. *Tulane Drama Review*, 1968, Spring.
- Elam, Harry J., Jr. and David Krasner. *African American Performance and Theater History: A Critical Reader*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Hay, Samuel A. *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Hamalian, Leo and J. V. Hatch, Eds. *The Roots of African-American Drama: An Anthology of Early Plays, 1858-1938*. Detroit: Wayne State UP, 1991.
- _____, Eds. *Lost Plays of the Harlem Renaissance, 1920-1940*. Detroit: Wayne State UP, 1996.
- Harrison, Paul Carter. *The Drama of Nommo: Black Theatre in the African Continuum*. New York: Grove, 1972.
- Harrison, Paul Cater, Victor Leo Walker II, and Gus Edwards, Eds. *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*. Philadelphia: Temple UP, 2002.
- Hatch, James V. and Ted Shine, Eds. *Black Theatre U. S. A.: Plays by African Americans, The Recent Period 1935-Today*. New York: Free P, 1974.

- Hill, Errol, Ed. *The Theater of Black Americans: A Collection of Critical Essays*. 2 vols. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1980.
- Johnson, James Weldon. "The Dilemma of the Negro Author," *American Mercury*. XI(December), 1928.
- King, Woodie, Jr., Ed. *The National Black Drama Anthology*. New York: Applause, 1995.
- Mahone, Sydné, Ed. *Moon Marked and Touched by the Sun: Plays by African American Women*. New York: Theatre Communications Group, 1994.
- Miller, Adam David. "It's a Long Way to St. Louis: Notes on the Audience for Black Drama." *The Theater of Black Americans* Vol. 2. Ed. Errol Hill. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1980. 103-108.
- Mitchell, Lofton, Ed. *Voices of the Black Theatre*. Clifton, N.J.: James White, 1975.
- Oliver, Clinton F., Ed. *Contemporary Black Drama: From A Raisin in the Sun to No Place to be Somebody*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.
- Perkins, Kathy A., Ed. *Black Female Playwrights: An Anthology of Plays before 1950*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Slueter, June. *Modern American Drama: the Female Canon*. New York: Associated UP, 1990.
- Turner, Darwin T., Ed. *Black Drama in America: An Anthology*. Washington, D.C.: Howard UP, 1994.
- Wilkerson, Margaret B., Ed. *9 Plays by Black Women*. New York: Mentor, 1986.

Black Female Playwrights and the Canon of Black American Drama

Abstract

Sohn, Dong-Ho

It was not until the Harlem Renaissance that the dramatic imagination of black Americans found its expression on the stage. During the period, black playwrights were in the learning stage of their craft. Some of the white playwrights' interest in blacks such as Ridgely Torrence and Eugene O'Neill served as an impetus to African American playwrights who began creating their own images of black men and women. A few black authors had their plays produced for large audiences on Broadway. The problem was that this burst of dramatic creativity was associated solely with black male playwrights of the period. It was not that plays were hardly written by black female playwrights. According to the statistics, women playwrights wrote almost as many plays as male playwrights. Plays by early twentieth-century black women were neither frequently produced nor extensively anthologized. They were rarely the subject of critical interpretation.

Between the 1910s and the 1930s some nine black women playwrights captured the lives of black people as no white or black male playwrights could. Angelina Weld Grimke, Alice Dunbar-Nelson, Georgia Douglas Johnson, May Miller, May Burrill, Myrtle Smith Livingston, Ruth Gaines-Shelton, Eulalie Spence, and Marita Bonner were all original voices that were unwelcome in the commercial theatre of the period. These authors are crucial to any discussion of the development of black playwriting in America because they provide the feminine perspective.

Beginning in the 1950s, black women playwrights made considerable efforts to create new images of blacks and to counterpart stereotypes that had been presented in earlier decades by white dramatists and by some black playwrights. Alice Childress, Lorraine Hansberry, and Ntozake Shange have profited from the theatrical breakthroughs made by the women playwrights of the Harlem Renaissance. Unlike their male counterparts, these women playwrights have brought to the American stage a multiplicity of images of female heroines and have not confined themselves to such limiting images of black women as immoral, promiscuous, wanton, or helpless. They have been able to carve an indelible place for themselves on the American stage. Each has made significant contributions to the development of theatre in America, particularly black theatre.

Black female playwrights in the 1980s and after have written plays that incorporate the liturgy of the black church, traditional music, African mythology, folklore, and fantasy. Striving to find new and dynamic ways of expressing old themes in an historically conservative theatre, they have opened the door for other black playwrights to make more dramaturgical advances in their own terms. Black female playwrights in the last decade of the twentieth century successfully paved the way

for the upcoming women playwrights to insist upon craft and integrity over commercialism.

Key Words

modern American drama, black theatre, American women literature, problems in canonization, black women playwrights

손동호 (단독 연구)

한국 외국어대 교수

논문 투고일: 6월 24일

논문 심사일: 7월 2일-12일

게재 확정일: 7월 29일

K C I