

미국 흑인극의 환상공간과 기괴함의 전복적 욕망*

정 병 언
부산대학교

I.

정통리얼리즘 문학의 영역에서 광기의 문학으로 폄하되어 온 환상문학에 대한 논의가 본격적으로 시작된 것은 최근에 이르러서이다. 쯔베탕 토도로프(Tzvetan Todorov)가 『환상성: 문학장르의 구조주의적 접근』(*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* 1973)에서 환상문학을 구조주의적이자 장르론적으로 접근한 이후, 환상은 여러 비평가들에 의해 다양한 관점으로 제시된 것이다. 말하자면, 토도로프는 환상문학의 형식을 분석함으로써 환상문학에 대한 보다 진지한 논의의 장을 열어놓았다. 그는 환상을 “친숙한 세계의 법칙으로 설명될 수 없는 사건”(25)이 발생하는 현상으로 설명하고 있지만, 정신병과 신경증을 환상문학의 주제에서 제외함으로써 환상이 지닌 정치·사회적 맥락을 무시하고 있다. 반면, 로즈마리 잭슨(Rosemary Jackson)은 문학적 환상물을 특정한 시공간과 떼어놓고 이해될 수 없는 대상으로 보고 환상이 지닌 위반의 정치에 주목한다. 그에게 있어서 환상은 “지금까지 침묵당하고 가려져왔으며 은폐되고 ‘부재하는’ 것”(12-13)을 그려내어 문화적 질서에서 이탈하고자 하는 인간의 무의식적 욕망을 담아내는 양식인 것이다. 말하자면, 그것은 “일반적으로 가능한 것으로 받아들여지는 것에 대한 명백한 위반”(Irwin 4)에 기초한 양식이다. 지배문화의 억압적 체제를 비판적 시각에서 조명하는 일종의 반항담론으로 기능하는 환상이 오랫동안 억압되어 온 것은 바로 이로 인해 지배문화의 영속화가 방해받을 수 있다는 불안에서 비롯된 것이다. 환상은 미국 흑인극의 주요한 구성요소인데, 이러한 환상이 지닌 정치적 함의를 읽어내는 작업은 미국흑인의 무의식적 욕망을 탐색하는 방법 중 하나이다.

환상공간은 미국 흑인극에서 지배문화의 정당성에 의문을 가하는 전복적 욕망이 생산되는 지점이다. 사회적 현실과 무관해 보이는 이러한 환상은 기괴함(the uncanny)의 효과로써 흑인의 무의식적 욕망을 드러내는 양식이다. 프로이트는 「기괴함」("The Uncanny" 1919)에서 기괴함을 억압된 무의식적 욕망과 연관지어 논하면서 오랫동안 잘 알고 있던 친숙한 것에 나타나는 “의심할 여지없이 섬뜩한 것, 즉 두려움과 공포를 불러일으키는 것”(219)과 연관시키고 있다. 억압되어 감춰진 것을 폭로하여 우리에게 익숙한 세계를 낯선 세계로 변형

* 이 논문은 2004년도 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음.
(KRF-2004-041-A00474)

시커버릴 때 기괴함의 효과가 발생한다는 것이다. 미국 흑인극에서 친숙한 것에서 친숙하지 않은 기괴함이 출현하는데, 이는 억압된 무의식의 귀환과 마찬가지로 흑인의 전복적 욕망을 드러내는 극적 장치이다. 말하자면, 그것은 미국흑인의 내면에 감추어진 것을 전복적 방식으로 형상화하고 합법적인 것으로 인정되어온 지배문화의 질서를 교란시키는 것으로 기능한다.

미국 흑인극은 미국흑인의 무의식적 욕망을 담아낸 환상의 구성물이다. 본 논문은 미국 흑인극-애드리언 케네디(Adrienne Kennedy)의 『영화배우는 흑백영화의 주연이 되어야 한다』(*A Movie Star Has to Star in Black and White*), 조지 울프(George Wolfe)의 『흑인 미술관』(*The Colored Museum*), 그리고 오거스트 윌슨(August Wilson)의 『피아노 교육』(*The Piano Lesson*)-의 환상공간에 나타난 “기괴함”이 어떻게 미국흑인의 전복적 욕망과 연관되어 나타나는가를 분석할 것이다. 이를 위해 우선 환상성 이론에 입각하여 환상의 개념을 해석하고, 이러한 해석을 바탕으로 미국 흑인극의 환상이 지닌 정치적 함의를 읽어낸다. 흑백간의 복잡한 문화현상을 환상이론에 입각해서 읽어내는 이러한 작업은 문학텍스트를 하나의 정신분석학에 기반한 사회학적 텍스트로 접근하는 것이다. 본 논문은 환상의 양식으로서 “기괴함”이 지닌 미학적 측면보다는 그것의 정치성을 밝히고, 미국 흑인극에 내재된 미국의 복잡한 흑백갈등의 현상을 환상성의 개념으로 파악한다.

기존의 미국 흑인극 비평은 주로 인물중심으로 흑백간의 갈등을 통해 백인의 지배체제를 비판적으로 읽은 것이다. 반면, 본 연구는 인물보다는 오히려 “기괴함”에 기초한 환상성에 주안점을 두고 백인의 지배문화를 전복하고자 하는 흑인의 무의식적 욕망을 탐구한다. 미국 흑인극의 환상공간은 사회·정치 및 심리적 환경과 불가분의 관계에서 생산된 것으로, 이 공간에 작동하는 전복적 욕망을 분석하는 것은 미국흑인의 무의식적 욕망이 인종, 권력, 그리고 이데올로기와 어떻게 관련되어 있는가를 밝히는 작업이 될 것이다. 미국 흑인극의 환상은 백인지배체제의 인종차별적 억압성을 고발하고, 백인 위주의 단성적인 지배담론을 심문하는 다성성과 전복성이라는 위반적 기능을 지닌다. 미국 흑인극의 환상을 흑인의 무의식적 욕망 및 전복성과 관련하여 읽는 이러한 접근은 흑인의 일상적 공간에 작동하는 백인의 차별적 지배담론에 맞서는 전략으로서 기괴함의 환상이 어떻게 호미 바바(Homi K. Bhabha)가 말하는 “문화적 차이”(cultural differences 162)를 위한 반항담론으로 기능하는가를 밝히게 될 것이다.

II.

환상이론을 통한 미국 흑인극 읽기는 기괴함에 내재된 미국흑인의 무의식적 욕망을 읽어내는 하나의 체계적인 방법이다. 그것은 미국 흑인극이 미국흑인의 욕망을 기괴함의 양식으로 가시화한 문화적 형성물로 보기 때문이다. 미국 흑인극의 기괴함은 백인의 문화질서의 “기본원칙에 대한 직접적 반전”(a direct reversal of ground rules, Rabkin 14-15)에 입각하여 이제껏 규범적인 것으로 간주되어 온 지배문화를 심문하고 해체하는 반문화적인 효과를 지니며, 흑인성에 기초한 또 다른 문화의 가능성을 보여주는 전복적 기능을 담당한다. 케네디의 『영화배우』, 울프의 『흑인 미술관』, 그리고 윌슨의 『피아노 교육』에서 기괴함의 효과를 발생시키는 환상의 표현양식으로는 거울, 파편화, 변신, 몽환, 광기, 이중, 영혼, 유령 등이 있다. 환상은 비이성과 광기에 기초한 기괴함의 형식을 통해 인종적 타자로서의 흑인이

이제껏 공공연하게 드러낼 수 없었던 불안이나 욕망, 즉 백인의 억압적 체제에 대한 전복적 욕망을 드러내 보일 수 있는 장치로 기능한다.

애드리언 케네디에게 있어서 글쓰기는 자신의 욕망을 드러내고 “자아를 표현”(People 70)하는 수단이다. 말하자면, 그녀의 글쓰기는 백인문화체제 속에서 겪는 자신의 경험뿐 아니라 자신의 욕망을 표현하는 수단인 셈이다. 『영화배우』에서 흑인 여성 클라라(Clara)는 케네디의 욕망을 표현하는 대리자이다. 클라라의 방은 기억과 상상을 통해 환상의 세계로 진입하도록 만들어주는 통로로서 기능한다. 이 방은 물리적인 방으로만 남아있지 않고 상상속에서 영화의 한 장면으로 바뀌기도 한다. 이로 인해 클라라의 방이자 월러스(Wallace)의 병실인 현실의 방과 환상 속에 재현되는 영화 장면 사이의 경계가 허물어진다. 심지어 클라라는 자신을 영화의 백인 주인공과 동일시하기도 한다. 현실과 영화가 뒤섞이며 이 둘의 구분이 모호해진 이 극을 수잔 마이그스(Susan E. Meigs)는 “복잡하고, 초현실적인 심리극”(complex, surrealistic psychodrama 172)으로 정의한다. 그러나 이 극은 정치성이 배제된 그런 환상물이 아니다. 케네디는 환상문학의 전통에 입각하여 자신을 표현하고 있지만 “매장된 아프리카의 유산”(Meigs 172)에 대한 중요성은 놓치지 않는다. 그녀는 백인문화에 대한 동화의 문제가 아니라 백인의 억압적 문화 속에서 흑인이 어떻게 파편화되며 이에 저항하는 흑인성의 귀환이 어떻게 전복적 기능을 지니는 이미지들로 제시되는가에 주안점을 둔다.

전복적 이미지는 케네디 극을 구성하는 본질적인 요소 중 하나이다. 그녀는 기괴함을 생산하는 여러 이미지들을 엮어 자신의 욕망을 드러내고 있는데, 이 점에서 자신의 작품을 “이미지들의 성장”(“A Growth of Images” 44)이라고 한다. 『영화배우』에서 그녀가 사용하는 영화 이미지는 세 편의 헐리우드 고전영화—『가자 항해자여』(Now, Voyager 1942), 『비바 사파타』(Viva Zapata 1952), 『젊은이의 양지』(A Place in the Sun 1951)—에서 따온 것이다. 여기에 등장하는 백인 배우들은 모습이나 역할은 그대로 유지한 채 영화의 대사가 아닌 클라라의 삶과 연관된 대사를 그녀 대신 말하는 이중들이다. 이렇듯 케네디는 백인 배우와 여배우의 육체에 클라라가 존재하게 함으로써 클라라의 삶을 재현한다. 『영화배우』에서 변신은 상상과 기억과 마찬가지로 흑인의 무의식적 욕망을 기괴함의 방식으로 담아내는 환상의 기법이다.

『흑백영화』에서 주인공 클라라가 흑인대신 백인 여주인공들로 변신한 것은 우선 흑인의 의식에 가해지는 백인문화의 억압의 정도가 어느 정도인가를 보여주기 위한 것이다. 백인의 억압체제는 흑인여성으로 하여금 현재의 자아 대신 사회가 이상으로 삼는 백인여성으로의 변신을 꿈꾼다. 그러한 꿈은 사회가 만들어낸 억압적 이데올로기의 산물이다. 클라라는 백인 여성을 꿈꾸지만, 그것은 단지 환상일 뿐이다. 클라라는 하나의 온전한 자아가 아니라 파편화된 인물로 그려져 있다. 흑인이 흑인의 정체성에 자부심을 갖지 못하고 파편화된 모습으로 나타나는 것은 다름 아닌 백인의 차별적 체제 때문이다. 특히 클라라는 이 작품에 나오는 여러 영화의 백인 여주인공의 이미지와 동일시하는데, 이 점에서 그녀는 지배문화의 시각을 내면화하여 백인과 흑인을 차별화하는 지배이데올로기의 산물인 셈이다. 말하자면, 백인 지배이데올로기가 흑인 클라라의 주체를 형성해온 것이다. 클라라가 환상공간에서 자신을 백인 여주인공의 이미지와 동일시하는 것은 흑인의 주체와 그를 둘러싸고 있는 세계를 백인 중심의 시각에서 정의내려왔던 인식론적이고 형이상학적 체계를 반영한다. 하지만, 클라라는 자신의 방에 스스로를 감금한 채 기억과 상상을 통해 과거로의 환상여행을 떠난다. 환상의 공간에서 펼쳐지는 과거의 여러 사건들 가운데 클라라는 흑인으로서 자신이 벗어날

수 없는 흑인성의 문제에 직면한다. 클라라가 자신을 백인 여주인공의 이미지와 동일시하는 중에도 자신의 흑인성은 끊임없이 귀환하는데, 그것은 흑인의 무의식적 욕망을 대변한다. 환상의 공간을 창조하는 이러한 기억과 상상은 자신의 또 다른 모습과 대면할 수 있게 해준다.

흑인성의 귀환은 올빼미와 피라는 상징을 통해 기괴함의 효과를 유발하며, 이는 지배문화의 억압 속에서도 결코 상실되지 않은 상징적 차원을 획득한 저항성을 지닌다. 비록 백인사회의 시선에 의해 백인 여배우가 클라라를 대변하고 있지만, 이들이 내뱉는 대사는 모두 흑인 클라라의 과거사에 관한 것이다. 클라라가 지금 위치한 곳은 윌러스가 치명적인 사고를 당하여 혼수상태로 입원해 있는 병실이다. 이 방에서 클라라는 환상의 양식으로 독백과 대화를 통해 이혼한 부모 이야기, 작가를 향한 자신의 욕망과 콜롬비아 대학에서 학업을 계속하려는 남편 에디(Eddie)의 욕망간의 갈등, 어린 시절에 겪었던 인종차별 등을 백인배우의 입을 빌어 이야기한다. 클라라가 관심을 갖고 있는 일들은 자신이 진술하기도 하며, 『가자 항해자여』의 베티 데이비스(Bette Davis), 『비바 사파타』의 진 피터스(Jean Peters), 『젊은이의 양지』의 셸리 윈터스(Shelley Winters)라는 백인 여배우뿐 아니라 클라라에 의해 말해지기도 한다. 내용은 클라라의 것이나 그녀가 직접 등장하는 부분은 극히 일부뿐이다. 주로 흑인이 직면한 문제를 백인의 입을 통해서 이야기한다고 해서 백인 중심의 시각에서 들려주는 것이 아니다. 오히려 백인배우는 클라라가 흑인의 저항성을 드러내기 위한 수단에 불과하다. E. 반슬리 브라운(E. Barnsley Brown)이 지적하듯이 흑인여성의 육체가 노예제도 이후 식민화되어 왔다면, 케네디는 클라라로 하여금 자신의 목적을 위해서 백인의 육체를 식민화한 것이다(201-02). 케네디는 백인 여배우들의 입을 빌어 클라라의 과거사를 그려내면서 흑인에 대한 백인의 억압을 백인의 목소리로 그려내는 방식을 택하고 있다. 말하자면, 그녀는 클라라의 의식에 등장하는 백인의 입을 통해 백인의 억압을 고발하도록 만든 것이다.

극작가이면서 영화대본 작가인 클라라는 자신의 삶을 그려내는 대본을 쓰고자 하는데, 거기서 그녀는 단지 관객으로서가 아니라 그 삶에 적극적으로 관여하는 인물이다. 이러한 역할 중 하나는 클라라 자신이 첫 번째 임신 때와 마찬가지로 현재 임신하고 있는 아이가 유산될지도 모르는 불안감을 떨쳐버릴 수 없는 상황에서 그녀의 불안감은 부모에게로 옮겨간다. 그녀는 서로 헤어진 “부모를 함께 결합시키는 자비의 천사”(their angel of mercy to unite them 56)가 되지 못한 것을 자책한다. 베티 데이비스는 『가자 항해자여』의 선상 장면에서 이에 대한 생각을 내뱉는데, 특히 아버지의 스코랩북에 남아있는 어머니의 조지아 시절의 사진에 대해 언급한다. 어머니의 사진에 대한 언급이 있자 곧바로 어머니가 등장하는데, 여기서 어머니의 사진과 어머니는 동일시된다. 케네디는 무대 지시문에서 “그들은[클라라의 어머니, 아버지, 그리고 남편]은 병원에 있을 때를 제외하고는 클라라가 갖고 있는 그들의 사진들처럼 보여야 한다”(They [The mother, the father, and the husband] all look like photographs Clara keeps of them except when they're in the hospital. 80)고 지적하는 데서 알 수 있듯이, 어머니의 사진과 인물은 동일시된다. 말하자면, 베티 데이비스가 언급한 사진은 어머니를 환기시키는 기억의 창고인 셈이다. 이 영화에서 베티 데이비스는 그녀가 마치 가족 구성원인 것처럼 조지아의 거주지 분할과 클리블랜드의 인종차별에 대해 언급한다. 클라라는 많은 부분 각기 다른 세 명의 배우를 통해 자신의 개인적 삶을 드러내고 있지만, 흑백의 문제에 관한 한 그녀는 환상의 양식으로 어머니와 아버지를 불러내어 현실의 차별적 문화를 교정하고 비판한다. 클라라의 상상에 등장하는 미국 남부와 그의 아버

지가 이주한 “진보적인” 신시네티는 서로 대조를 이룬다. 이는 흑인의 억압적 현실을 전복하고 새로운 흑인의 공간을 향한 그녀의 욕망을 강조하기 위한 것이다.

클라라의 부모가 여행한 남부는 인종차별적 공간으로서, 그곳에서는 백인과 흑인의 거주공간은 차별적으로 분리되어 있다. 말하자면, 그곳은 지리적 분할을 통해 차별이 제도화되어 있는 공간이다. 클라라의 의식에 사진의 모습으로 등장한 클라라의 어머니는 자산의 역사, 즉 공적일 뿐 아니라 사적인 인종적 억압의 역사를 독 백조로 내뿜는다.

가.

우리 조지아주의 마을 한쪽에는 백인들이 살았어. 거리와 인도는 포장에 돼 있었고 우편물도 배달됐지. 다른 쪽에는 흑인들이 살았는데, 거리는 더러웠고 인도도 없었고 우편물을 가지러 우체국까지 가야했어. . . . 메인 스트리트 중간에는 우물이 하나 있었는데, 백인과 흑인이 물을 마시는 곳이 달랐어.

흑인이 가게에서 물건을 살 때는 시험해 볼 수 없었어. 흑인은 약국의 소다수 판매대에 앉을 수 없었으며 마실 것은 밖으로 들고 나가야 했어. 만티포르의 영화관에서는 흑인은 측면으로 들어가서 계단을 따라 올라가 마지막 네 줄에 앉아야 했지.

신시네티발 기차를 타고 도착했을 때 맨 처음 목격하게 되는 것은 역에 설치된 백인과 유색인이라는 간판들이야. 백인과 흑인의 대기실은 달랐지. 우리는 기차의 두 대의 차량에만 타고 나머지 차량은 백인들이 차지했어.

In our Georgia town the white people lived on one side. It had pavement on the streets and sidewalks and mail was delivered. The Negroes lived on the other side and the roads were dirt and had no sidewalk and you had to go to the post office to pick up your mail. . . . In the center of Main Street was a fountain and white people drank on one side and Negroes drank on the other.

When a Negro bought something in a store he couldn't try it on. A Negro couldn't sit down at the soda fountain in the drug store but had to take his drink out. In the movies at Montefore you had to go in the side and up the stairs and sit in the last four rows.

When you arrived on the train from Cincinnati the first thing you saw was the WHITE AND COLORED signs at the depot. White people had one waiting room and we Negroes had another. We sat in only two cars and white people had the rest of the train. (84)

나.

미국 남부에서는 흑인과 백인은 피부색에 기초하여 특히 공간적 차별이 체계화되어 있다. 클라라의 어머니는 미국 남부에서의 흑인격리정책인 짐 크로우(Jim Crow)법의 실상을 세세하게 밝힘으로써 백인의 압제의 강도가 어느 정도인가를 보여준다. 이러한 억압적 현실을 전복하고자 하는 욕망은 흑인의 해방공간의 건설이라는 환상으로 이어진다. 클라라는 베티 데이비스의 입을 빌어 아버지에 대해 언급하자 곧바로 아버지가 등장한다. 그녀의 상상속에 떠오른 아버지는 신시네티주의 클리블랜드에서 새로운 흑인 공동체를 건설하여 7년 동안 시장의 감사장을 받은 인물로 그려져 있다. 아버지는 클리블랜드를 “기회의 장소 . . . 진보의 도시 . . . 조지아주의 후미진 곳에서 벗어날 수 있는 기회”(a place for opportunity . . . a progressive city . . . a chance to come out of the back woods of Georgia 85)라고 묘사한 반면, 조지아를 “황무지”(85)로 정의한다. 클라라는 자신의 아버지가 “우리들의 공동체에서 흑인 생활의 중심인 새로운 개척지”(the New Settlement which was the center of Negro life in our community 89)에 전력했다고 말하면서 흑인의 해방의 중요성을 역설한다. 조지아주에서 클리블랜드로 이주한 아버지의 성공적 변신은 흑인의 해방을 향한 클라라의 욕망이 환상의 양식으로 형상화된 것이다. 비록 클라라의 아버지가 북쪽에서 이룩한 업적이 베티 데이비스의 업적이 그랬던 것처럼 궁극적으로 덧없는 것이었지만, 환상의 차원에서 이루어지는 이러한 욕망은 전복적 의미를 지닌다. 클라라에게 있어서 글쓰기는

기괴함을 통해 바로 백인의 억압체제를 고발하고 이를 전복하고자 하는 욕망을 드러내는 수단이다.

올빼미는 기괴함의 또 다른 형식으로는 클라라의 의식에서 사라지지 않는 흑인성을 상징한다. 『올빼미가 대답한다』(*The Owl Answers*)에서 올빼미는 등장인물 중 한 명인 부유한 백인 남자의 흑인 혼혈 딸인 그녀(She)다. 클라라인 그녀(She)는 기괴한 마술적 방식으로 “아우 . . . 아우우”(Ow . . . oww 45)라는 말만 내뱉는 올빼미 같은 모습으로 변신하는 것으로 그려져 있다. 로버트 L. 테너(Robert L. Tener)에 의하면, 세계의 여러 신화에 공통적으로 나타나는 것은 올빼미가 어둠속에 살면서 신을 믿지 않는 비기독교도를 상징한다는 것이다(2). 『비바 사파타』에서 진 피터스로 등장하는 클라라는 올빼미를 흑인여성으로 연관지어 영화속의 남편 마론 브란도(Marlon Brando)에게 자신이 쓰고 있는 극은 “한 마리 올빼미로 변해버린 소녀에 관한 이야기죠. 아우. . . 내가 신을 부르는데 올빼미가 대답해요. 올빼미는 날 부르며 내 답에 자꾸 나타나요”(It's about a girl who turns into an Owl. Ow. . . I call God and the Owl answers. It haunts my tower, calling. 64)라고 말한다. 『올빼미가 대답한다』와 마찬가지로 『영화배우』에서도 올빼미는 클라라의 탑에 끊임없이 출몰하는 존재로서 그녀가 벗어날 수 없는 비기독교적 흑인성을 상징한다. 클라라는 그녀의 공책에 쓰여진 “내 망할 놈의 아버지는 마을에서 최고로 부자인 백인남자이지만, 난 올빼미의 일원이다”(My Goddamn Father is the Richest White Man in the Town, but I belong to the owls. 101)라는 대사를 읊는다. 신이 기독교를 대변한다면, 올빼미는 이러한 종교와는 다른 흑인의 종교를 상징한다. 기독교는 백인의 종교로서 심리적으로나 역사적으로 클라라와는 거리가 먼 종교이다. 신을 부르는데 그 대신 올빼미가 대답한다는 말은 흑인성을 상징하는 올빼미가 클라라의 내면의 전복적 목소리라는 점이다. 올빼미라는 흑인성은 유령처럼 클라라의 탑에 끊임없이 출몰하며 그녀의 의식을 지배하는 틀이다.

『영화배우』의 후반부에서 침대의 하얀 시트가 검은 시트로 변하는 장면은 기괴함의 효과를 발생하는 또 하나의 장면이다. 할리우드의 고전영화를 구성하는 백인의 기본적 사회 질서는 린다 킨츠(Linda Kintz)가 말하는 “위생처리된 스펙터클”(sanitized spectacle 67)이다. 브라운에 의하면, 이러한 세계는 “예절이 널리 퍼져있고, 여성은 순수하고 숙녀같고, 남자는 용감하고 충성스럽다는 낭만화된 세계”(200)이다. 그러나 침대 시트는 순수하게 보이는 흰색이 아니라 검은 색이며, 영화 『비바 사파타』에서 요세파(Josefa)역을 맡은 진 피터스는 침대에 몸을 던지기 전에 선 상태에서 상당히 많은 양의 피를 흘린다. 진 피터스가 피를 흘려 검은 시트를 더럽혀서 “마론 브란도가 처음부터 끝까지 계속해서 진 피터스가 시트를 바꾸는 것을 도와준다”(From now until the end Marlon Brando continuously helps Jean Peters change sheets. 92)고 묘사되어 있는 데서 기존의 백인여성에게 부여된 순수한 이미지는 파괴된다. 진 피터스는 자신이 맡은 배역의 이름인 요세파보다는 실제 이름으로 불리는데, 그것은 케네디가 할리우드 고전영화에서 재현된 백인 세계와 유럽의 미가 지닌 이상을 기괴함의 방식으로 폭로함으로써 기존의 서구의 미의 기준을 전복하기 위한 것이다.

케네디는 “내 극들은 마음의 상태를 표현하고자 의도한 것이다”(my plays are meant to be states of mind. Barnett 141 재인용)라고 지적한다. 비록 그녀의 극이 그녀의 “마음의 상태”를 그려내고 있지만, 그것은 그녀 자신에게만 해당되는 것이 아니라 흑인이라는 전 종족의 억압된 심리적 풍경인 것이다. 마이그스가 지적하듯이, “케네디는 흑인여성들이 권력, 목소리, 그리고 통일성을 얻으려고 하다가 직면하게 되는 장벽들을 드러내 보여준다”(182). 이러한 장벽은 클라라에게 억압으로 작동하며 이는 환상으로 이어진다. 클라라의 환상은 한

편으로는 백인 지배문화에 동화하여 현실의 고통으로부터 도피하기 위한 것이고, 또 다른 한편으로는 이러한 억압적 현실에 대한 일종의 전복적 기능을 담당한다. 백인문화에 대한 실제적인 저항은 흑인으로서, 그리고 여성으로서 현실적으로 불가능한지도 모른다. 백인의 억압체제 속에서 클라라는 침묵할 수밖에 없었다면, 이러한 환상의 양식은 침묵의 대안이다. 클라라에게 환상은 자신을 드러내기 위한 저항적 말하기, 즉 흑인의 전복적 침묵깨기의 표현양식인 것이다. 비록 이 극이 “정신병원이외에 어떠한 공간도 발견할 수 없는 흑인여성들의 절망”(despair of black women who can find no other space for themselves but the funnyhouse, Meigs 183)을 깊이 있게 탐색하고 있으나, 그것은 절망의 차원에 머무는 게 아니라 환상을 통한 현재의 억압적 제도를 비판적으로 조명한다는 점에서 전복성을 지닌다.

III.

조지 울프의 『흑인 미술관』은 환상여행, 분신, 몽환 등의 표현양식을 통해 백인문화의 억압성을 폭로하고 이러한 억압으로부터 해방하고자 하는 흑인의 전복적 욕망을 담아낸 환상물이다. 『영화배우』나 『흑인 미술관』은 다 같이 과거로의 환상여행을 통해 흑인의 정체성을 탐구하고자 시도한다는 점에서 공통점을 지닌다. 하지만 『영화배우』가 자신의 방에 스스로를 감금한 클라라의 기억과 상상에 떠오르는 흑인의 과거를 그려내는 방식을 택한 반면, 『흑인 미술관』은 실제적인 여행의 방식을 이용한다. 말하자면, 『흑인 미술관』은 흑인들을 배에 태워 과거로 여행하면서 만나게 되는 “흑인 미술관”의 전시물들에 형상화된 흑인들의 경험을 그려낸다는 것이다. 이러한 “흑인 미술관”은 흑인의 삶을 환상의 양식으로 기괴하게 변형시킨 저항의 공간이다. 이 작품은 미술관이라는 공간에 11편의 삽화를 “전시”하는 방식으로 구성되어 있다. 과거로의 환상여행에서 만나게 되는 각각의 삽화는 미국흑인이 누려야 할 미국시민으로서의 기본적인 권리나 특권을 갖지 못한 상황에서 억압의 역사에 타협하려고 시도하는 중류계층의 미국흑인의 의식뿐 아니라 지배문화를 비판적으로 조명하는 저항성을 띤 이미지들이다. 울프의 “미술관”은 흑인들에게 부여된 스테레오타입을 풍자하며, 흑인의 입장에서 흑인을 정의하고자 시도하는 저항의 공간이다. 이곳에 전시된 각 삽화는 흑인들이 자신들을 반성적 입장에서 바라볼 수 있는 거울이자 해방을 위한 무의식적 욕망을 담아낸 이미지이다.

자기증오와 자기부정의 문제에서 동성애와 종교의 문제에 이르기까지 흑인문화의 고통의 근원을 풍자의 방식으로 탐구하는 『흑인 미술관』은 「승선」(“Git on Board”)에서 노예선의 여승무원 패트(Pat)가 흑인들을 태우고 흑인의 과거로 여행하는 데서 시작한다. 과거로의 환상여행은 흑인자신들의 정체성을 향한 탐구이다. 패트는 흑인들이 아무런 의지 없이 배를 타고 모국 아프리카에서 미국으로 온 것을 조롱한다. 이 과정에서 백인의 억압체제의 실체가 폭로된다. 특히 노예제도의 유산으로 인해 흑인이 겪은 고통이나 분노와 같은 이미지들은 주장하지 않으면 버려야 할 수하물로 그려져 있다. 이 극은 많은 부분 이중적 선택의 기로에 선 흑인의 운명을 다양한 모습을 그려내면서 그 이면에 작동하는 백인의 억압을 기괴함의 방식으로 비판적으로 조명한다.

기괴함은 특히 「공생」(“Symbiosis”)에서 중류계층의 흑인남자(Man)의 분신인 키드(Kid)에게서 엿볼 수 있다. 야구 모자를 쓰고 등장하는 키드는 백인문화에 동화하고자 하는 흑인남

자의 과거 및 어린 시절의 기억들, 더 나아가서 흑인성을 상징한다. 반면, 정장에다 넥타이를 맨 동화주의자인 흑인남자는 키드를 폐기해야 할 대상으로 삼는다. 그는 절제된 어조로 자신의 역사와 과거를 부정하며 “내겐 역사란 없어. 내겐 과거도 없어. 어쩔 수 없어. 그건 힘에 겨워. 그건 아주 힘에 겨운 거야”(I have no history. I have no past. I can't. It's too much. It's much too much. 466)라고 주장한다. 심지어 그는 흑인의 정체성 그 자체를 부정하며 “흑인이 되는 것이 감정적으로 꽤 부담스러운 것이어서 나는 주말이나 휴일에만 흑인이고 싶다”(Being Black is too emotionally taxing; therefore I will be Black only on weekends and holidays. 466)라고 말하기도 한다. 여기서 그에게 가해지는 흑인성의 부담이 얼마나 큰가를 엿볼 수 있다. 중년남자는 자신을 경제적, 정치적, 그리고 사회적 열등자이자 인종적, 문화적인 열등자로 내면화시킨다. 그는 자신을 백인의 억압적 시선이 담긴 문화적 거울을 응시하는 존재로서 프란츠 파농(Frantz Fanon)이 말하는 “떨고 있는 놀란 니그로”(116)와 다를 바 없다. 파농은 『검은 피부, 하얀 가면』(*Black Skins, White Mask*)에서 “유럽인들은 흑인에 대한 고정된 개념을 갖고 있고 . . . 나는 그것에 고정된다”(116)고 지적한다. 내부식민지 상황에 처한 미국 흑인은 백인지배문화의 “고정된 개념”에 자신의 이미지를 고정시키며, 자신의 욕망을 타자인 백인의 욕망과 동일시한다. 이러한 동일시의 욕망은 하얀 가면을 쓰고자 하는 중년 남자의 욕망이다. 그는 백인문화에 동화되어 흑인의 모든 흔적을 지우는 것이야말로 흑인 발전의 열쇠라고 믿는 인물이다. 이러한 사고는 궁극적으로 흑인의 주체를 소멸시키고 흑인의 욕체를 파편화시키는 기능을 한다.

백인의 인종차별적 문화는 오랫동안 흑인의 무의식 속에 잠재한 문화식민주의를 낳으며 궁극적으로는 흑인을 비존재로 만드는 억압체제로 작동해온 것이다. 흑인이 흑인의 과거와 역사로부터 자유로울 수 없는 것은 사실이다. 그렇기 때문에 흑인남자에게 자신의 분신인 키드는 그의 내면에 감추어진 무의식적 자아로서 결코 폐기될 수 없다. 기괴함의 양식으로 귀환하는 키드는 기존의 흑인의 동화주의적 문화 형태뿐 아니라 백인의 억압적 문화를 전복할 수 있는 가능성을 지닌 존재이다. 비록 흑인남자가 흑인의 과거로부터 단절하기 위해 키드를 목졸라 죽여 쓰레기통에 버리지만, 키드는 유령처럼 죽지 않고 쓰레기통에서 나와 그의 팔을 잡고 놓아주지 않는다. 키드는 흑인의 고유한 흑인성을 끝까지 고집하는 흑인의 반항담론을 대변하는 존재로서 흑인의 “문화적 차이”의 저항성을 지닌다. 이렇듯, 키드는 흑인이 결코 부정할 수 없는 흑인의 역사적 과거에 기초한 억압된 것의 귀환을 의미하며 백인의 지배체제 하에서 결코 사라지지 않은 저항적 존재이다. 자아의 일부가 타자성의 형태로 드러난 키드는 백인 지배문화의 가치관과 전통을 위협하는 흑인의 무의식적 욕망이 외화된 형태이다.

해방을 향한 흑인의 무의식적 욕망은 「교체」(“Permutations”)에서는 한 때 버림받은 젊은 흑인여성 노말(Normal)의 환상을 통해 표현된다. 그녀는 환상속에서 자신이 품은 알을 통해 아이들을 출산하고 또 이들을 키우는 경험을 통해 자신의 이미지를 새롭게 창조한다. 그 전까지만 해도 노말은 신이 예외적이고 특별한 인물을 만들고 난 다음 싫증났을 때 만든 존재가 바로 자신이라는 말을 어머니로부터 많이 들어온 노말이 창조한 환상은 타자가 자신을 정의하는 것에 대한 전복적 표현의 양식이다. 알에서 태어날 아이들은 “그들의 피부색은 태양빛을 받아 각양 각색으로 변하게 된다”(their skin is gonna turn all kinds of shades in the sun. 470). 이들은 결코 피부색에 의해 차별화되지 않는다. 아이들은 하얀 알에서 나온 상상의 산물이지만, 이들은 결코 백인의 억압적 시선의 산물이 아니다. 노말이 “내 아이들은 날게 될 것이다. 날아라! 날아라!”(my babies are gonna fly. Fly! Fly! 471)라고 외치

는 데서 알 수 있듯이, 그들은 그녀가 욕망하는 자유의 존재들이다. 노말의 환상은 흑인 여성이 자신과 자신의 아이들을 스스로 정의하며 기존의 백인 지배이데올로기를 전복하고자 하는 무의식적 욕망의 표현이다. 이는 흑인 동성애자들이 정체성을 찾으려는 시도와 그 맥을 같이 한다.

「미스 로지의 복음」(“The Gospel According to Miss Roj”)에서 미스 로지는 외계인으로서 흑인 동성애의 상징적 인물이다. 그녀가 지구에 온 것은 “타락한 사회의 생활습관”(the life habits of a deteriorating society 458)을 연구하기 위해서이다. 그녀는 관객들이 이성애적 시각에서 동성애를 평가하는 편협된 사고를 비판하며 이러한 세상을 광기와 타락의 세계로 정의한다. 동성애자들은 이제껏 자신들이 아닌 이성애자들에 의해 정의되어 왔다는 점을 부각시키면서 “우리들을 받아들여 달라고 요구하지 않아. 인정해 달라고도 하지 않아. 우리는 우리가 누구인지 알고 있다구. . . !”(We don't ask for acceptance. We don't ask for approval. We know who we are. . . ! 459)라고 말한다. 비록 미스 로지의 주장이 흑인 동성애에 관한 것이지만, 그것은 흑인의 입장에서 스스로 창조한 흑인의 정체성에 대한 주장과 그 맥을 같이 한다. 흑인의 억압된 무의식의 귀환은 흑인공동체를 강화시키고 묶어주며, 미국흑인과 아프리카 사이를 연결짓는 정신적 유대를 상징한다. 이 삽화에서의 환상은 과거를 칭송하고 현재 겪고 있는 고통과 부조리함을 극복하고자 시도하는 흑인의 무의식적 욕망이 전복성의 양식으로 형상화된 것이다.

미술관에 전시된 마지막 삽화로서 흑인 정치가들, 예술가, 과거와 현재가 한 자리에 모이게 되는 지점이 「파티」(“The Party”)이다. 탑시(Topsy)와 모두(Everybody)가 동시에 “나는 어제의 고통 속에서 살 수 없지만, 그것 없이도 살 수 없다”(whereas I can't live inside yesterday's pain, I can't live without it. 471)고 말하는데, 이는 흑인이 결코 흑인의 과거에서 벗어날 수 없다는 말이다. 비록 흑인들의 과거가 고통으로 채워져 있지만, 그것으로부터 도피할 수도 없을 뿐더러 그렇게 해서 안 된다. 왜냐하면 과거에는 흑인성을 상징하는 유산들이 여전히 남아 있기 때문이다. 파티에는 말콤 X(Malcolm X)와 같은 흑인민권운동가들, 노예이자 전형적인 흑인 유모인 제미마 아주머니(Aunt Jemima), 그리고 마일즈(Miles), 듀크(Duke), 엘라(Ella), 찰리(Charlie)와 같은 음악가들이 등장한다. 환상의 방식으로 환기한 이들은 모두 “문화적 광기”(cultural madness 471)를 지닌 인물들이다. 특히 탑시는 “나는 내속에 있는 광기의 음악에 맞추어 춤을 추며”(I'm dancing to the music of the madness in me. 471), 이러한 광기는 “나의 말, 걸음걸이, 머리카락, 신, 스타일, 웃음, 눈”(my speech, my walk, my hair, my God, my style, my style, and my eyes 471)에 존재한다고 주장한다. 광기는 흑인의 정체성을 이루는 전복적 요소이다. 울프는 「파티」의 무대지시문에서 흑인의 삶에 배어 있는 광기를 이렇게 지적한다.

다.

광기가 갑자기 무대에 쏟아져 나온다. 조각상들이 한꺼번에 말하기 시작한다. 흑인 시그로 /유색 미국인들의 이미지들—광기에 춤추고, 광기에 사로잡혀 있고, 린치를 당하고, 폭동을 일으키고, 파티를 벌이고, 생존하는 그들의 이미지들—이 순간적으로 나타난다. 이러한 이미지들과 전시에 등장하는 모든 인물들이 뒤섞인다.

All of a sudden, madness erupts on the stage. The sculptures begin to speak all at once. Images of Black/Negro/colored Americans begin to flash—images of them dancing past the madness, caught up in the madness, being lynched, rioting, partying, surviving. Mixed in with these images are all the characters from the exhibits. (472)

라.

무대 전체에 퍼지는 흑인의 “문화적 광기”는 백인위주의 억압체제 속에서 감금당해 온 흑인을 해방시켜주는 힘으로 기능한다. 조각상들이 말하고, 미술관의 전시에 등장하는 인물들의 이미지들이 현재의 흑인들의 이미지들과 서로 뒤섞여 생산되는 기괴함은 흑인을 해방시키는 힘으로 작동한다. 그것은 광기로서 백인의 억압체제에 대항하는 흑인의 무의식적 욕망의 표현이다. 이 극의 마지막에 탐시는 “내 안에 광기가 있는데/ 그 광기가 나를 해방시키네”(THERE'S MADNESS IN ME/ AND THAT MADNESS SETS ME FREE 472)라는 구절을 여러 번 반복한다. 광기는 바로 흑인들을 하나로 묶어줄 뿐 아니라 그들을 해방시키는 힘인 것이다.

『흑인 미술관』은 환상의 양식을 통한 흑인의 과거로의 여행에서 만나게 되는 각 장면들로 구성되어 기괴함의 효과를 발생시키는 환상물이다. 각 장면은 이제껏 억압되어 온 흑인의 “문화적 광기”를 흑인의 무의식적 욕망과 연관지어 백인 지배문화에 의해서만 정의되어 온 흑인의 정체성을 교정할 수 있는 가능성을 함축하고 있다. 흑인의 의미를 새롭게 조명하는 이러한 작업을 헨리 루이스 게이츠 2세(Henry Louis Gates, Jr.)는 “의미화”(Signifyin(g))의 실천이라고 한다. 말하자면, 이는 흑인에게 부여해 온 전형적이고, 부정적 의미를 올바르게 바로 잡는 작업이다. 이러한 “의미화”의 성질과 기능은 “반복과 수정, 혹은 현저하게 다른 반복”(repetition and revision, or repetition with a signal difference xxiv)인 것이다. 미국 흑인문학 작품이 기존의 텍스트들에 대해 비평과 수정을 가하는 방식을 택하고 있다는 점에서 그것은 본질적으로 “이중의 목소리를 지닌”(double-voiced xxv) 것이다. 『흑인 미술관』은 이전의 텍스트와는 “현저하게 다른 반복”이라는 “의미화”의 방식을 택하고 있는 작품이다. 특히 이 작품은 「소과극의 마지막 엄마」("The Last Mama on the Couch Play")에서는 로레인 한스베리(Lorraine Hansberry)의 『태양속의 건포도』(*A Raisin in the Sun*)에서 사용한 전통적인 방식의 흑인 리얼리즘과 엔토자케 샹게(Ntozake Sange)의 『무지개가 뜰 때/ 자살을 생각해본 유색소녀를 위하여』(*For Colored Girls Who Have Considered Suicide/When the Rainbow Is Enuf*)의 구성과 스타일을 비판한다. 뿐만 아니라 여러 작품들의 “이야기들”을 제시하면서 이들이 제시한 중심주제, 이미지, 인물, 서술전략에 대해 비평과 수정을 가하면서 흑인 극작품의 과거와 문화적 과거를 상호텍스트적 관계에 입각하여 재검토한다. 이는 기존의 지배문화 혹은 흑인문화의 서사구조의 기본원칙을 “재구성”(reconfiguration, Rabkin 14-15)하는 방식을 택하고 있는데, 여기서 환상의 전복적 기능이 강조된다. 미술관을 무대로 한 이 극은 우리로 하여금 기괴함의 효과를 생산하는 전시물들을 둘러보도록 하면서 목격자로서 “판결의 의식”(the ritual of adjudication, Euell 668)에 동참하도록 요청한다.

울프에게 무엇보다 중요한 것은 흑인이 누구인지를 백인이 아니라 흑인 스스로가 정의하는 것이다. 이제까지 흑인은 백인에 의해 정의되어 온 것이다. 이 과정에서 분류는 차별을 위한 수단이 되었다. 탐시가 “나를 분류하거나 정의하느라 시간 낭비하지 마시오”(don't waste your time trying to label or define me. 471)라고 말하는 데서 알 수 있듯이, 흑인은 차별을 위한 분류를 거부한다. 말하자면, 울프의 각 삽화는 흑인의 다양한 경험이 분류의 이름으로 그 고유함이 상실되는 것을 거부한다. 흑인의 과거는 흑인의 정체성에서 뗄 수 없는 요소이다. 미국흑인은 “어제의 고통”(yesterday's pain 471) 속에서 살면서 그것을 떨쳐버릴 수도 없는 실정이다. 흑인의 입장에서 흑인을 새롭게 정의하는 데 있어서 과거는 권리를 포기하고 찾지 않을 그런 수하물이 아니다. 흑인의 과거에 기초해서 흑인을 정의하는 것은 기존의 백

인의 억압적 문화질서를 교정하는 전복성을 지닌다. 이는 미국흑인의 문화를 재조명하고 현재의 자신들의 정체성을 새롭게 탐색하는 작업이다.

IV.

『영화배우』나 『흑인 미술관』에서는 환상여행, 분신, 몽환이라는 표현양식을 통해 흑인의 과거를 그려낸다면, 『피아노 교육』은 유령이나 영혼과 같은 초현실적인 존재를 흑인의 고통스런 삶의 문제와 연관짓는다. 유령, 영혼, 그리고 조각이라는 환상의 양식은 월슨이 흑인의 과거뿐 아니라 흑인의 정체성을 흑인의 입장에서 담아내려는 치열한 문제의식을 가지고 “우리는 어디서 왔으며, 어떻게 이곳에 오게 되었는가”(Powers 52)를 담아내기 위해 도입한 장치인 것이다. 로매르 비어든(Romare Bearden)이 그린 『피아노 교육』에서 그 제목을 따온 오거스트 월슨의 『피아노 교육』은 유령과 흑인조상들의 영혼이 출몰하는 피아노를 극의 중심에 위치시키고 있다. 피아노는 흑인의 과거를 탐색하기 위한 매개체로 기능하는데, 월슨은 흑인의 현재의 삶을 이해하기 위해서는 과거에 대한 인식이 필수적이라고 본다. 그것은 월슨이 지적하듯이 “과거를 알지 못하고서는 현재도 알 수 없으며, 미래도 설계할 수 없기”(DeVries 25) 때문이다. 과거로의 탐색은 찰즈 가족이 수년간 간직해온 피아노의 운명을 역사적 맥락에서 파헤치는 방식으로 전개된다.

피아노는 백인 노예주 서터(Sutter)가 부인 오펜리어(Ophelia)에게 선물한 것으로 이는 서터가 도커(Doaker)의 할머니 버니스(Mama Berniece)와 당시 아홉 살이던 도커의 아버지 보이 찰즈(Boy Charles)와 맞바꾼 것이다. 이 과정에서 부인과 아들을 잃게 된 도커의 할아버지 보이 윌리(Boy Willie)는 기억을 더듬어 팔려나간 부인과 아들뿐 아니라 자신의 어머니 에스더(Mama Esther)와 아버지 보이 찰즈(Boy Charles)의 모습을 피아노에 새겨 넣었다. 현재 보이 윌리의 아버지인 보이 찰즈(Boy Charles)가 서터 집에 몰래 들어가서 피아노를 훔쳐나온 것은 조상의 모습들이 새겨진 피아노를 소유하는 자가 조상의 영혼들을 통제할 수 있다는 생각에 기초한 것이다. 이로 인해 그와 4명의 흑인은 옐로 독(Yellow Dog)이라는 기차의 객차에서 백인자경단원들에 의해 불에 태워져 죽임을 당한다. 미시시피주의 선플라워 군(Sunflower County)의 주민 10명 가량이 자신들의 우물에 빠져 죽게 되는데, 이 사건은 옐로 독의 유령들(Ghosts of Yellow Dog)의 탓으로 돌린다. 이는 바로 남부에서 자행된 린치와 부당한 정의에 대한 흑인들의 보복의 결과라는 것이다. 아버지 보이 찰즈가 가족의 과거를 시각적으로 그려놓은 피아노에 대한 권리를 주장하였다면, 노예주 서터는 현재에도 유령의 모습으로 피아노에 출몰하여 이에 대한 권리를 주장한다.

피아노는 조상의 영혼이 깃들어 있으며, 또 피아노의 소유권을 주장하는 서터의 유령이 출몰하는 공간이다. 이러한 피아노에 대한 인식은 할아버지 보이 윌리(Boy Willie)와 이름이 같은 손자인 보이 윌리와 그의 누이 버니스(Berniece)간에 커다란 차이를 보인다. 보이 윌리는 피아노의 물질적 효용가치에 집착하여 “그것[피아노]으로 어떤 걸 시도해보지도 않고 저쪽에 세워 두고 썩어버릴 순 없다”(I ain't gonna let it sit up there and rot without trying to do something with it [the piano]. 6)는 의견을 지니고 있다. 그는 피아노를 팔아 그 돈으로 미시시피주의 농토를 구입한다면 백인과 동등한 입장에서 “백인 바로 옆에서 서서 목화 값이라든가 . . . 날씨에 대해 이야기할 수 있다”(You can stand right up next to the white man and talk about the price of cotton . . . the weather. 92)며, 경제적 지위의 상승이 흑인 해방의 지름길임을 암시한다. 반면, 버니스가 피아노를 치지 않는 것은 고통받은 조상의 영혼들을 교란시키지 않을 뿐 아니라 딸 마리사(Maretha)에게 과거의 짐

을 지우고 싶지 않기 때문이다. 피아노가 흑인 조상의 영혼을 담고 있는 물건이라고 믿는 버니스는 “돈 때문에 영혼을 팔아서 안 된다”(You can't sell your soul for money. 50)며 보이 윌리를 비난한다.

조각은 찰즈 가문의 “그림으로 된 역사”(a pictorial history, Gantt 80)로서 단순히 조각으로만 존재하는 것이 아니라 과거와 만나게 해주는 기억의 공간이다. 버니스는 “그들[조상들]의 모습들이 되살아나 집안에 돌아다닌다고 생각하곤 했지. 때론 밤늦게 엄마가 이들과 나누는 얘길 들을 수 있었지”(I used to think them [ancestors] pictures came alive and walked through the house. Sometime late at night I could hear my mama talking to them. 70)라고 말한다. 피아노는 과거와 현재를 이어주는 매개체로서 떨어져 버리고 싶은 흑인의 과거와 대면하게 해주는 수단이다. 특히 매일 피아노에 기도를 올리는 버니스의 어머니에게 있어서 피아노는 백인의 억압체제에서 희생된 조상들뿐 아니라 남편과 만날 수 있는 성스러운 공간이다. 피아노의 경제적 가치만을 강조하는 보이 윌리에게 버니스는 “엄마 올리는 17년 동안 눈물로 피아노를 닦았지. 17년 동안 양손에 피가 나도록 문지른 거야. 문지르다가 피가 배어들고 . . . 이미 배어든 다른 피와 섞인 거야”(Mama Ola polished this piano with her tears for seventeen years. For seventeen years she rubbed on it till her hands bled. Then she rubbed the blood in . . . mixed it up with the rest of the blood on it. 52)라고 말하며 피아노가 흑인의 고통과 떨 수 없는 물건임을 강조한다. 버니스는 그녀의 어머니와 마찬가지로 피아노야말로 흑인성을 끊임없이 환기하는 신성한 기억의 공간으로 본다. 피아노에 새겨진 조각은 흑인들에게 조상들의 이미지를 시각적으로 상기시키는 기억의 공간으로서 역사 그 자체인 것이다. 그것은 흑인의 역사를 이미지로 기록한 것이며, 흑인들로 하여금 현재의 시점에서 과거를 만나게 해주는 환상의 양식이다.

피아노에 출몰하는 유령과 영혼은 조상들의 침묵당한 과거를 이끌어내어 흑인의 과거와 현재를 이어주는 매개체이다. 보이 윌리와 버니스에게 있어서 과거는 결코 사라지지 않고 실제적이면서 심리적인 남부 유산의 유령들 속에서 존재한다(Ching 71). 『피아노 교훈』에서 유령은 우리의 의지와는 상관없이 출몰하여 과거를 우리들 앞에 신비스런 방법으로 되살아나게 하는 수단이다. 백인 노예주 서터의 유령과 이에 맞서는 흑인 조상의 유령은 백인의 억압에 끊임없이 저항하는 흑인성을 상징하는 존재들이다. 극의 마지막에 서터의 유령이 출몰하는데, 백인 노예주 서터의 유령은 “역사를 통해 끈질기게 흑인의 경제적인 삶을 통제하는 백인의 힘을 상징하는”(Kubitschek 194) 존재로서 흑인의 삶을 끊임없이 통제하는 지배문화의 욕망을 대변한다. 찰즈 집에 모인 여러 사람들이 그 유령을 퇴치하고자 해도 소용이 없다. 보이 윌리는 그 유령과 싸움을 벌이지만 넘어지기까지 한다. 이때 버니스는 이 유령을 퇴치하고자 피아노를 치며 조상의 영혼들에게 “절 도와주길 바랍니다”(I want you to help me. 107)라는 노래를 부르며 도움을 요청한다. 이때 다가오는 기차소리가 들리는데, “기차가 등장하는 것은 블루스의 정신, 즉 옐로 독의 유령들(Ghosts of the Yellow Dog)을 의미한다”(Elam 378)). 흑인 조상의 유령이나 영혼은 공식역사라는 지배담론의 허구 속에서 삭제된 흑인들의 무의식적 욕망을 우리들 앞에 실제의 사건처럼 드러내 보이는 환상의 표현양식이다.

『피아노 교훈』에 등장하는 유령은 전통적인 고딕 소설에 등장하는 유령과는 다르다. 고딕 소설에서 유령은 인간이 접근할 수 없는 중요한 비밀을 제공하여 작품에 공포와 전율을 가져다준다면, 이 극에서 유령과 영혼은 조상과 현재의 인물을 이어주는 연결고리로서 과거를

현재화시키는 기능을 담당한다. 캐슬린 브로건(Kathleen Brogan)은 시공을 초월하는 유령을 가리켜 “현존임과 동시에 부재로서 역사적 상실의 상징이자 역사를 재발견하는 수단”(163-64)이라고 정의한다. 그것은 과거의 존재이지만 현재에 출몰하여 과거의 현재성을 돋보이게 하는 극적 틀인 것이다. 유령은 허구에 불과하지만, 윌슨은 이러한 허구를 통해 흑인의 실제의 역사에 접근한다. 윌슨은 흑인의 역사쓰기에 도입한 “. . . 유령과 같은 신비적인 요소는 특히 20세기 초에는 미국 흑인들의 실제 경험의 일부[로서] . . . 인물들이 지닌 ‘아프리카다움’을 포착하기 위한” 장치라고 지적한다(Powers 52). 흑인의 과거를 그대로 두면 죽은 것이나 다름없다. 그러나 유령은 흑인의 과거를 현실로 귀환시켜 백인의 억압과 흑인의 고통이 지금 이곳에서도 벌어지는 현실로 다가오도록 만든다. 흑인조상의 유령과 영혼은 백인의 억압적 지배문화에 대한 전복적 욕망, 즉 저항적 흑인성이 환상의 양식으로 외화된 것이다.

유령, 영혼, 그리고 조각은 흑인들의 억압된 역사적 경험에 새로운 구체성을 부여함으로써 백인의 “문화제국주의”(cultural imperialism, Wilson, "Ground" 21)에 저항하는 수단일 뿐 아니라, 피부색에 기반한 백인의 억압에 저항하는 전복적 기능을 지닌다. 환상의 양식을 통한 흑인의 전복적 욕망의 재현은 백인의 공식역사에서 많은 부분 왜곡되고 지워져버린 흑인의 경험을 제대로 담아낼 수 있는 새로운 역사쓰기인 셈이다. 이는 백인 중심의 공식역사에 내재된 거짓과 과오를 드러내보이는 방법이며(Foucault 146), 또 그러한 역사가 자행해 온 총체적이면서 전체주의적인 담론을 환상의 양식으로 비판하고 사회의 변혁을 욕망하는 힘으로 기능한다. 『피아노 교훈』에 도입된 환상의 양식은 사회에서 당연한 것으로 받아들여진 기본원칙들의 허구성을 폭로하고 그로부터 벗어나고자 하는 흑인의 금지된 전복적 욕망을 담아내기 위한 장치인 것이다.

V.

미국 흑인극은 환상의 양식으로 백인중심의 억압적 담론을 해체하고 흑인의 무의식적 욕망을 담아내는 일종의 반항담론이다. 그것은 담론의 양식으로서가 아니라 파편화, 유령, 조각, 분신, 그리고 변신과 같은 환상의 양식으로서 미국 흑인의 입장에서 “미국흑인 대중의 정체성을 확고하게 확립”(Savran 304)할 필요성을 역설한다. 비록 『영화배우』나 『흑인 미술관』, 그리고 『피아노 교육』이 흑인의 억압적 경험에 접근하기 위한 환상의 표현양식이 각기 다르다 할지라도, 이 작품들이 그려낸 환상공간은 타자로서의 미국흑인의 무의식이 결코 지배문화에 완전히 흡수되지 않는 저항의 공간인 셈이다. 바바는 피지배계층의 저항성을 끌어내는 이론을 체계화하여 “문화적 차이”를 강조하며 지배계층의 나르시시즘에 지워져온 피지배계층의 나르시시즘에 저항성이 깃들여 있다고 주장한다. 그가 말하는 “문화적 차이”란 “소수자 담론의 전략과 유사한 보충적 전복의 논리(a logic of supplementary subversion)”에 기초한 것으로 “총체화에 저항하는 소수자의 입장”(162)을 반영한다. 침묵을 깨뜨리기 위해서는 흑인은 주체적 입장에서 자신의 용어로 발화하는 것이 무엇보다도 필요한데, 그것은 환상의 양식으로 흑인의 무의식적 욕망을 표현하는 것이다.

흑인 극작품에서의 환상은 백인 중심의 시각에서만 정의되어온 흑인과 흑인문화에 대한 리얼리티를 고정불변한 것으로 파악해온 지배이데올로기를 전복하는 기능을 한다. 케네디, 울프, 그리고 윌슨이 백인 지배문화에 의해 배제된 흑인의 욕망을 환상의 양식으로 표현하는

것은 지배문화의 합법성에 의문을 제기하는 것으로 피부색에 기반한 차별에 저항하는 한 방식이다. 흑인의 억압된 욕망은 현재의 문화체제 속에서 사라지지 않고 환상의 형식으로 위장하여 끊임없이 귀환한다. 이러한 욕망은 지배문화가 존속되기 위해서는 억압되어야 할 금지된 욕망이나 다름없다. 미국 흑인극은 백인의 지속적인 코드화에 기초한 지배문화의 억압에 맞서 환상을 통한 자신들의 문화논리를 기괴함의 방식으로 드러낸 것이다. 미국 흑인극에 형상화된 환상은 파편화, 분신, 변신, 그리고 유행 등의 모티프와 연관되어 있을 뿐 아니라 여기서 파생된 꿈, 환영, 편집증 및 지배질서에 대한 위반적 충동이라는 인물들의 정신상태들과도 연관된다. 이러한 환상의 양식은 미국 흑인극에서 기괴함의 효과를 발생시키며 금지를 위반하는 전복성을 지닌다.

환상공간에서 끊임없는 귀환하는 흑인의 과거는 이제껏 당연시되어온 주체의 통일뿐 아니라 기존의 지배문화의 단일한 인식론적 시각에 대한 전복적 기능을 담당하는 환상성을 상징한다. 이렇듯 환상성의 법칙이 지배하는 흑인의 공간은 아무런 의미를 내포하지 않는 비의미화라는 “의미론적 공허”의 세계가 아니라 “일반적으로 인정하고 있는 합의된 리얼리티로부터 벗어나고자 하는 충동”(Hume 23)이 내재하는 저항성의 지점이다. 흑인의 환상공간은 백인의 시선에 기초한 백인의 지배문화를 비판적 관점에서 조명하고 오히려 비실재적이고 보이지 않은 흑인의 무의식적 욕망을 기괴함의 방식으로 드러내는 정치적인 함의를 지니는 공간이다. 여기서 기괴함은 지배문화의 억압성을 폭로하고 그것에 의해 정의된 흑인의 주체에 의문을 가하면서 주체를 새롭게 정의할 가능성을 부여받게 된다. 환상의 기괴함이 지닌 전복적이고 반문화적인 효과에 주목한 미국 흑인극은 미국 흑인들의 정체성의 위기를 조망하고 백인의 억압적 문화를 비판적으로 이해하고 진단하는 데 유용한 “정치적 온당함”의 문제를 제기한다. 이것은 지배문화의 억압성에 대한 전복성을 의미한다. 흑인극의 환상은 흑인의 무의식적 영역을 형상화한 것으로서, 그것은 백인의 억압적 지배체제에 저항하는 하나의 장치이다.

환상의 형식을 통한 발화는 흑인에게 고유한 공간을 구축하기 위한 전복적 욕망의 표현으로서 지배체제의 “서술 권력, 혹은 다른 서술들의 생성 및 형성을 차단하는 권력”(Said viii)에 맞서는 전략이다. 게이츠에 의하면, 백인 지배문화에서 백인에게는 흑인들의 “흑인다움이란 없음을 상징하기”(40) 때문에 그들의 목소리는 침묵당할 수밖에 없었다. 그러나 케네디, 울프, 그리고 윌슨의 극은 형식적인 측면뿐 아니라 내용적인 측면에서 흑인문학의 고유한 특징 중 하나로 자리잡은 환상을 도입하는데, 이는 흑인의 존재를 “없음”으로 만드는 백인 지배문화에 맞선 저항적 목소리의 표현이다. 이 점에서 미국 흑인극은 억압되어 보이지 않은 것과 말해질 수 없었던 것을 환상의 양식으로 표현함으로써 사회전반에 체계적으로 구조화된 백인의 담론을 탈중심화시키고 이를 재정의하는 전복적 기능을 지닌다.

마.

바.

주제어 기괴함, 환상, 애드리언 케네디, 조지 울프, 오거스트 윌슨, 미국 흑인극, 억압된 것의 귀환, 욕망

인용문헌

잭슨, 로즈메리. 서강여성문학연구회 역. 『환상성—전복의 문학』. 서울: 문학동네, 2001.

- Barnett, Claudia. "'This Fundamental Challenge to Identity'": Reproduction and Representation in the Drama of Adrienne Kennedy." *Theatre Journal* 48.2 (1996): 141-55.
- Bhaba, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Brown, E. Barnsley, "The Clash of Verbal and Visual (Con)Texts: Adrienne Kennedy's (Re)Construction of Racial Polarities in *An Evening with Dead Essex and A Movie Star Has to Star in Black and White*." *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*. Ed. Kimball King. New York: Garland, 1997. 193-209.
- Ching, Mei-Ling. "Wrestling Against History." *Theater* 19.3 (1988): 70-71.
- DeVries, Hilary. "A Song in Search of Itself." *American Theater* 3.10 (1987): 22-25.
- Elam, Harry J. Jr. "The Dialectics of August Wilson's *The Piano Lesson*." *Theatre Journal* 5.2 (2000): 361-79.
- Euell, Kim. "Signifyin(g) Ritual: Subverting Stereotypes, Salvaging Icons." *African American Review* 31.4 (1997): 667-75.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. London: Pluto, 1986.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. & trans. James Strachey. Vol. 17. London: Hogarth, 1953. 217-52.
- Gantt, Patricia. "Ghosts from 'Down There': The Southernness of August Wilson." *August Wilson: A Casebook*. Ed. Marilyn Elkins. New York: Garland, 1994.
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- Irwin, William, R. *The Game of the Impossible: The Rhetoric of Fantasy*. Urbana: U of Illinois P, 1976.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Response to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- Kennedy, Adrienne. "A Growth of Images." *Drama Review* 21.4 (1977): 41-47.
- _____. *A Movie Star Has to Star in Black and White*. 1976. *Adrienne Kennedy in One Act*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. 79-103.
- _____. *The Owl Answers. Adrienne Kennedy in Act One*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. 25-45.
- _____. *People Who Led to My Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1987.
- Kintz, Linda. "The Sanitized Spectacle: What's Birth Got to Do with It? Adrienne Kennedy's *A Movie Star Has to Star in Black and White*." *Theatre Journal* 44.1 (1992): 67-86.

- Kubitschek, Missy Dehn, "August Wilson's Gender Lesson." *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*. Ed. Alan Nadel. Iowa City: U of Iowa P, 1994. 183-99.
- Meigs, Susan E. "No Place But the Funnyhouse: The Struggle for Identity in Three Adrienne Kennedy Plays." *Modern American Drama: The Female Canon*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1990. 172-83.
- Powers, Kim. "An Interview with August Wilson." *Theater* 16.1 (1984): 50-55.
- Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1976.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- Savran, David, ed. *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights*. New York: Theatre Communications Group, 1988.
- Terner, Rober L. "Theatre of Identity: Adrienne Kennedy's Portrait of the Black Woman." *Studies in Black Literature* 6.2 (1975): 1-5.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. 1970. Cleveland: P of Case Western Reserve U, 1973.
- Wilson, August. "The Ground on Which I Stand." *American Theatre* 12 (Sept. 1996): 14-16, 71-74.
- _____. *The Piano Lesson*. New York: Plume, 1990.
- Wolfe, George. *The Colored Museum*. New York: Plume, 1988.

Fantasy Space and the Subversive Desire of "the Uncanny" in African American Drama

Abstract

Jung, Byung-Eon

This essay, while referring to commentary about the uncanny more generally as one of the most powerful and distinctive modes of fantasy, examines its social and political implications for African Americans in their struggle for black liberation in relation to the return of the repressed in Adrienne Kennedy's *A Movie Star Has to Star in Black and White*, George Wolfe's *The Colored Museum*, and August Wilson's *The Piano Lesson*. Tzvetan Todorov has carried out the first sustained structural approach to the literature of the fantastic, and critics have assumed that he ignored the possibility of its political interpretations in relation to the other's unconscious. An analysis of African American drama, however, reveals that the uncanny's relation to the unconscious is much more politically complicated than has generally been supposed. The plays are constructed as an elaborate counter-discourse for expressing African Americans' subversive desire against white ideology through the uncanny. They are a rewriting of African American experiences through a "revision and repetition" of classical white and black writings. Revisionary and corrective, African American plays appropriate various modes of the uncanny as the strategy for representing African Americans' subversive desire. Because much of the plays stresses the return of the repressed in terms of transformation, fantastic travel, sculpture, ghosts, spirit, and double, a reading that insists on African Americans' subversive desire becomes possible.

Key Words the uncanny, fantasy, Adrienne Kennedy, George Wolfe, August Wilson, African American drama, return of the repressed, desire

정병언 (단독연구)

부산대학교 영어영문학과 / bejung@pusan.ac.kr

논문투고일: 10월 27일

논문심사일: 11월 7일 ~ 25일

게재확정일: 12월 2일