

수잔 로리 팍스의 극에 나타난 미국 흑인음악의 극적변용:

The America Play, Venus

그리고 *Topdog/Underdog*를 중심으로*

진 연 희
성신여자대학교

I. 서론

수잔 로리 팍스(Suzan-Lori Parks)의 극을 관람한 모든 비평가들이 공통적으로 작가에게 보내는 찬사는 지금까지의 흑인 연극과의 차별성을 보여주는 극적 독창성이다. 팍스는 극작품을 통해서 흑인 여성으로서의 개인적 혹은 정치적/인종적 위치를 반영하지만 비정치적이고 독창적인 극적 미학을 창조함으로써 20세기, 즉 팍스 이전의 흑인 여성 연극과의 뚜렷한 경계를 표시하게 된다. 팍스의 독창적인 공연 미학은 크게 두 가지 특성으로 요약 할 수 있다. 첫째, 팍스는 미국 내 흑인들의 의식 속에 자리잡아온 역사적 인식을 허구적 신화로 파악하고 신화적 정전을 해체해 나간다. 두 번째 팍스의 극작의 특징은 이 같은 역사적 허구성을 입증하기 위해 기존의 백인 중심의 담론이 내재된 언어를 부정하고 해체하며 새로운 체계의 언어적 질서를 확립해 나가기 위한 극작을 실행한다는 점이다. 이를 위해 팍스는 아리스토텔레스의 미학에 근거한 전통적인 극이 보여주는 등장인물

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5A8019300)

들의 동기를 이해할 수 있는 잘 짜인 구성이나 일관성 있는 내러티브를 거부하며 시적이고 함축적이며 다형적 음악적 변주들로 이루어진 대사를 구사한다. 텍스트는 대사가 수행하는 언어의 해체주의적인 특성으로 인해 무게감이 사라지고 최소한의 무대 지시어는 넓은 공간 속에서 자유롭고 폭넓은 해석의 여백을 제공하기 때문에 연출자에게 자율적 공간을 제공한다. 또한 팍스는 기존의 언어적 체계의 해체를 통해 텍스트와 공연의 경계가 지워진 극 구조를 경험하게 하며 이를 통해 관객들은 등장인물들의 내면적 고통과 갈등을 체험하게 된다.

본 연구는 팍스의 극에 나타난 이와 같은 특성을 인식하고 극적 담론의 재생산과정과 이를 무대화하기 위한 극적 전략을 고찰하고자 한다. 특히 텍스트와 공연의 경계를 해체하고 음악성을 적극 차용한 언어의 유희를 통해 언어에 의한 억압을 해방시키고자 하는 새로운 체계의 언어 질서와 수행성을 심도 깊게 논의하고자 한다. 팍스가 언급한 바와 같이 음악은 그녀의 작품의 매우 중요한 모티브로서(*The America Play* 10) 정체성에 대한 강박관념과 진정성에 대한 의문을 해소할 수 있는 장치로 쓰여 지고 있으며 극 텍스트 내에서 다양한 언어학적 변주를 가능하게 한다. 그녀는 조상들의 구전 전통에서 비롯된 흑인 음악의 변용을 적용함으로써 백인 중심 언어의 재생산, 재설정 그리고 다시 상상하기를 작품 속에서 실현해 나간다. 이를 통해 흑인 역사가 겪은 심각한 위기를 극복하기 위한 수단으로 ‘억압/피억압’의 구도를 부각시킨 비판적인 정치적 논쟁과 공격을 지양하고, 음악을 변용한 새로운 역사 및 언어를 창조함으로써 새로운 삶의 방향성을 이야기 한다. 그녀는 극의 영역을 카이로스(kairos)적인 시간과 공간의 개념으로 확장해 나가며 음악성이 용해된 극적 언어를 통해 새로운 흑인 연극의 패러다임을 확립한다. 이로써, 지금까지의 미국 사회가 강요해온 ‘진정성’(authenticity)에 대해 의문을 제기하며 흑인들에게 진정한 자기 정의에 대한 고뇌를 요구하며 인종적 정체성과 주체적 자아실현을 주문한다.

지금까지의 대부분의 팍스의 극에 대한 연구는 그녀의 극을 미국 역사뿐 아니라 전 세계가 침묵 해온 흑인 역사의 회복을 갈망하는 상징적인 메시지로 읽고 그 의미를 분석하는 데에 초점을 두어 왔다. 특히 그녀의 극 무대에 가시적 미장

센으로 나타나는 ‘구멍’(hole)과 ‘흑인 역사’와의 상관관계를 분석 하는 데에 논의의 주요 초점이 집중되어 왔다.¹⁾ 본고가 시도하는 팩스의 극에 나타난 음악적 변용에 대한 이전 연구사례는 극히 미미하며 그중 루이스 버나드(Louise Bernard)의 연구는 팩스의 초기작 『전 세계에서 마지막 흑인의 죽음』(*The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, 1990)에 한정되어 있다. 본 연구는 팩스의 풀리처 상 수상작을 비롯한 주요 작품들을 조명하면서 흑인 음악의 변용 사례를 적용하여 극의 의미를 좀 더 다양하고 새로운 관점에서 조명하게 될 것이다. 음악적 특성과 연계하여 텍스트 분석을 시도하는 본 연구는 팩스의 극을 단지 심각한 역사적 주제의 고찰로 보는 정치적인 관점에서 벗어나 극이 보여주는 독특한 음악적 소리에 주목하고 이와 연관된 문화적 의미를 소개한다는 점에서 의미 있는 연구가 될 것이다.

본 연구는 팩스의 세 작품 『미국연극』(*The America Play*, 1995), 『비너스』(*Venus*, 1990) 그리고 『승자/패자』(*Topdog/Underdog*, 2001)가 미국 흑인 음악의 전통적 장르인 재즈(Jazz), 블루스(Blues) 그리고 현대적인 대중음악인 랩(Rap) 혹은 힙합(Hip-Hop)음악이 지니는 음악적 특성에 기초한 극작이라는 점을 인식하고 각 장르의 음악이 함의하는 특성과 기호학적인 의미에 대해서 논의하게 될 것이며 이를 통해 나타나는 언어적 독창성과 담론의 재해석의 방식을 고찰하고자 한다. 또한 각 음악적 장르가 나타내는 상징성과 문화적이고 정치적 의미에 관한 통합적 통찰을 통해 극적 주제와의 상호텍스트성을 제시하게 될 것이며, 마지막으로 세 작품을 아우르는 공연미학의 수행성에 관한 언급을 통해 팩스의 극이 지니는 흑인 음악의 영감을 차용한 텍스트로서의 중요한 위치를 밝히고자 한다.

1) 팩스의 주요 극에 관한 국내연구는 활발하지 않으나 꾸준히 관심이 증가하는 추세이다. 주요연구로는 이형식의 「피로 다시 쓴 흑인 여성의 역사」, 조숙희의 「포스트모던 역사 담론과 *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*」, 유성이의 「수잔 로리 팩스의 『비너스』: 공간과 시선의 권력을 중심으로」, 전연희의 「수잔 로리 팩스의 극 『승자/패자』에 나타난 탈 인종의 논리」, 「링컨 신화의 재조명: , *History Matters: Digging a hole in Suzan-Lori Parks' Venus*」 등이 있으며 주로 역사와 정치적 의미에 논의의 초점이 맞추어져 있다.

II. 『미국 연극』: 블랙 앤 홀(Black and Whole)의 정치학

팍스의 작품들에 나타난 음악적 장르인 블루스, 재즈 그리고 랩은 각기 다른 특성을 지니고 있지만 음악의 원류는 아프리카 흑인 문화에 두고 있다. 흑인들이 자신의 본토에서 강제로 이주되어 미국에서 노예생활을 하고 흑인들의 공동체를 이루어 가면서 자연스럽게 그들의 문화는 미 대륙에 이식되었다. 흑인 음악의 대표적 장르인 블루스, 재즈, 랩은 이러한 역사적, 문화적 원류를 공유하는 흑인문화의 대표적 음악적 아이콘으로서 정치적인 의미에서는 지배 문화에 대해 반 문화(anti-culture)적이며 지배 담론에 대한 반 헤게모니(anti-hegemony)적 특징을 지닌다. 문화적인 의미에서는 데이빗 사브란(David Savran)이 언급한 바와 같이 소위 유럽의 ‘고급 문화’(high culture)가 주목하지 않는 영원한 ‘비주류’(minority)의 범주에 속한다(*The Search for America's Soul*, 476). 팍스는 흑인음악의 이러한 특성들을 정체성에 대한 강박관념과 진정성에 대한 의문을 해소 할 수 있는 장치로 인식하고 극 텍스트에 차용한다. 그녀는 블루스 음악가인 남편 폴 오스처(Paul Oscher)를 통해 이미 블루스의 감성과 친숙해 있으며 그의 음악을 통해서 블루스의 정치성과 영감을 제공 받았다고 볼 수 있다. 마이너리티의 음악으로서 고통에 저항하는 정신을 표현하는 블루스 음악은 아프리카에서 유래한 흑인문화의 정서적 배출구로서의 역할을 하였으며 그들의 “디오니소스적 양식 (dionysian mode, Lacava 138)을 담은 의식(ritual)의 재창조로 볼 수 있다. 블루스는 흑인들의 고향인 아프리카의 문화적 영향에서 비롯된 것으로 그들이 이주되어온 미국 땅에서의 부정적 경험과 비참한 환경과 억압을 이겨내는 카타르시스적 기능을 지니고 있으며 동시에 저항의 정신과 자유로운 개척가적 정신이 표현된 곳이며 흑인들의 언어, 즉 미국문화의 양가적 단면으로 인식되는 토속적인 특성을 정착시키는 매개체이기도 하다. 노새의 뒤를 따라 밭을 갈거나 목화를 따며 혹은 기차의 침목을 놓기 위해 무거운 나무를 운반하는 흑인 노예들에게 노래는 낭만적인 행위가 아닌 고통을 이겨내기 위한 몸부림이었다고 볼 수 있다. 노동의 고통은 노래로 승화되고 이 노래들은 시간이 지나면서 블루스라 명명된다. 그러나 동시

에 블루스는 단순히 노예제도가 창조한 산물이라고 할 수 없는 다층적의미를 지닌 장르로 발전해 나가며 인간 사회의 명제인 사랑, 죽음, 외로움, 인간 관계의 비극성 등의 폭넓은 삶의 주제를 망라한다. 블루스 공연자들은 당시 흑인들의 정신적 버팀목이었던 교회의 목사와 비교될 정도로 커다란 정신적 영향력을 지닌 것으로 알려져 있다. 성스러움과 세속적인 것이 함께 어울린 공연적 형태의 흑인 교회 예배를 떠 올리듯이 블루스는 설교가들과 마찬가지로 흑인들의 정신적인 삶에 커다란 영향을 미친 장르였다는 것을 당시의 기록을 통해서도 알 수 있다.

블루스 맨과 설교가들은 모델이자 방향을 제공 한다; 이들은 깊은 개인적 감성적 표현을 사용한다; 블루스 맨은 춤을 통해, 설교자는 무이지경을 통해 카타르시스를 일으킨다.

Bluesmen and preachers both provide models and orientations; both give expression to deeply felt private emotions; both promote catharsis-the bluesman through dance, the preacher through trance.
(Lacava 재인용 130)

음악적 장르로서의 블루스의 정확한 기원을 정의하기 힘들지만 유명한 블루스 가수인 마 레이니(Ma Rainey)는 이미 1902년경에 거리에서 연주되는 블루스를 경험한 적이 있다고 증언한바 있으며 선구자적 ‘블루스 맨’(Bluesman)으로 불리는 벙크 존슨(Bunk Johnson)은 이 보다 앞선 1880년대부터 이미 블루스 연주를 경험하고 성장해왔다고 언급한다(Haynes 33). ‘비주류’의 생산물로서 블루스는 백인 문화와 융합될 수 없는 완전히 다른 ‘그들의 문화’를 통해 흑인들이 겪는 사회적 아픔을 노래하기 때문에 블루스 음악을 듣는 사람은 누구나 그 안에 두 개의 미국이 있음을 인식하게 된다. 이는 블루스 음악의 선율과 가사 속에 내재하는 역사적이며 이데올로기적인 하부 텍스트(sub text)가 존재하는 것을 의미한다. 블루스의 정치, 문화, 사회적인 의미를 체계적인 학문으로 확립한 휴스턴 베이커(Houston A. Baker, Jr)는 블루스는 미국 내의 흑인사회의 고정관념들인 가난하고 뒤처진 인종이라는 잘못된 선입견을 벗겨버린 매우 생기 있고 풍부한 표

현의 언어라고 언급하며 블루스는 억압의 문화를 반영하는 동시에 ‘완전성’(Wholeness)을 추구하는 코드라고 선언한다(Baker 6).

팍스는 『미국연극』에서 미국 역사의 재생산이라는 거대(macro)담론을 다루며 베이커가 논하는 블루스의 ‘완전성’ 혹은 ‘총체적 흑인’(Black as a Whole)의 의미를 지닌 “흑인과 완전체 (Black and Whole, Baker 154)의 이론을 극의 핵심적 이론으로 차용하여 미국 “역사의 커다란 공백 (thuh Great Hole of History, 179)을 재탐색 한다. 베이커는 블루스를 철학적 의미를 지닌 메타포적 장소로 규정하고 블랙 앤 홀의 공간을 블루스의 공간과 동일하다고 주장한다. 이곳은 “백인 문화의 헤게모니가 간섭하지 않는 장소이며 백인담론에 의한 문화 재현의 음향이 꺼지는 온전한 흑인들만의 문화 공간이 되면서 “흑인들의 완전성 (Black Wholeness)에 도달 할 수 있게 된다고 언급한다(Baker 154). 즉 흑인들은 백인들의 공간에서는 보이지 않는 ‘제로’(Zero)적 존재지만 흑인들만의 문화공간에서 그들은 완벽한 존재가 되고 오히려 지배담론의 영향력을 차단하고 그들의 소리를 ‘제로’(zero)화 한다. 이곳은 백인들의 목소리가 차단되면서 블루스 음악만이 들려지는 장소가 되며, 하부문화의 공간이지만 미국흑인이 지배하는 문화를 통해 지배 담론의 영속적 구도를 차단하는 곳이다(Baker 152). 팍스가 『미국연극』에서 추구하는 공연성의 뚜렷한 특성은 베이커가 주장하는 블루스 음악의 핵심적 미학을 반영한 것이며 잃어버린 흑인의 역사를 복원하고 ‘흑인성’(Blackness)을 온전하게 회복하고자 하는 노력을 의미한다. 이는 블루스의 철학과 연결된 흑인 공동체의 ‘완전성’ 혹은 완전한 흑인적 경험을 열망하는 구체적인 의미영역이다.

팍스가 담론의 재생산을 위해 시도하는 것은 신화화되고 고착화된 역사에 대해 의문을 제시하고 미국사회가 정의해온 진정성의 본질적 내면을 폭로하는 것이다. 지배담론이 지니는 신화적 정전의 해체를 무대화하기 위해 그녀는 흑인들의 의식 속에 강력하게 자리잡아온 역사적 인식인 ‘링컨 신화’의 재구성 혹은 링컨 대통령 허물기를 시도한다. 허구적 신화로 이루어진 과거의 역사를 발굴하는 작업을 전경화하기 위해 “구멍 (hole)을 무대중앙에 배치하는 전략은 새로운 담론을 재생산하기 위한 무대 미장센(mis-en scène)이다. 실제 무대에 흠을 쌓아 놓고 역

사의 파헤치기를 시도하는 무대 장치는 블루스의 특징이 내포하는 ‘부재/공백’(absence)의 개념을 구체적으로 무대화하는 것을 의미한다. 움베르토 에코(Umberto Eco)는 음악에 관한 논의에서 음악은 “의미론적 차원이 아닌 “기호학적인 체계의 문제를 제시한다고 설명한다. 그는 음악이 가지는 음악적 ‘기호’(sign)들은 명백한 “외연적 가치 (denotative value)를 포함하고 있으며 “문화화 이전의 함축적 가치 (preculturalized connotative value)가 텍스트에 새겨져 있다고 주장한다(Baker 재인용 105). 블루스 음악은 흑인들의 기호로서 ‘결핍’ 혹은 ‘공백’을 의미한다. 베이커는 이러한 ‘결핍’이 “완전한 블루스 코드 (the blues code as a whole, 6)를 열망하는 블루스 연주의 원동력이 되며 다른 미국 흑인 문화코드와의 ‘상호 연관성’(interconnectedness)을 보여주는 중요한 기호임을 강조한다(105). 이 같은 블루스 음악의 기호를 극의 핵심적 코드로 차용한 『미국연극』에서 이 ‘공백/결핍’은 채워져야 할 ‘구멍’으로 진경화 된다. 핵심이 존재하지 않은 공백상태의 빈 공간인 이 구멍의 의미를 규정하는 것은 ‘완전한 흑인성’을 지향하는 미국 흑인들의 열망을 반영하는 것이다.

『미국연극』에서의 등장인물들은 흑인 혹은 미국 흑인들의 의식 구조 속에 드리워진 거대한 무의식적 담론의 무게를 짊어지고 있는 상징적 메타포로서 이를 탐색하는 과정은 읽거나 관람하는 관객들에게 난해하게 다가온다. 팍스는 감추어진 혹은 지워진 흑인 역사를 재규정하기 위해 링컨의 흑인 해방의 역사를 신화로 규정하고 신화의 다시 읽기와 미국인의 정체성에 내재하는 진정성의 의미를 다시 써 내려간다. 이 진정성의 의미를 나타내는 극적 메타포는 과거의 역사를 ‘파내려가기’(digging)하는 노동의 행위로 나타난다. 흑인 노예들에게 부과된 고된 육체적 노동을 할 때 사용했던 노동요(Work Song)와 그 행위는 고고학자의 작업으로 비유된다. 무대에 설치된 구멍을 끊임없이 파내려가는 행위는 노예제도로 이루어진 경제의 잔인성을 고발하는 블루스의 기록과 의미적 상호관계를 이룬다. 파운들링 파더(Foundling Father), 브라질(Brazil), 루씨(Lucy)를 통해 팍스는 블루스가 재현하는 ‘지식의 고고학’(Baker 재인용 19)을 실행한다. 이는 전통적인 미국 역사의 지배 구조를 상징하는 말을 해체하고 새로운 언어학적인 기능을 발견

하는 것이다. 또한 백인 지배 문화가 기록해온 역사적인 담론의 한계를 폭로하며 사라진/숨겨진 역사를 복원하는 작업이면서 동시에 분석적 담화에 의해 가려진 각 개인의 주체성을 밝혀내는 과정이기도 하다. 파운들링 파더는 “위대한 역사의 구멍 (The Great Hole of History, 159)을 복제한 구멍 파는 일을 평생의 직업으로 삼았지만 나중에는 “위대한 사람 (the Great Man, 159)인 링컨을 모방하는 일을 하며 생을 마감하게 된다. ‘아브라함 링컨으로 산 파운들링 파더’(The Foundling Father as Abraham Lincoln)의 “구멍 파기 작업은 결국 그의 아들인 브라질에 의해 계승된다. 백인 중심의 미국사회가 부여한 역사적 가치관을 통해 자신의 정체성을 기억하고 사회가 강요한 이데올로기에 맹종해온 파운들링 파더의 삶이 아브라함 링컨의 마지막 생을 모사하는 사이드 쇼에서 끝나게 된다는 점은 매우 아이로니컬하다. 파운들링 파더의 부인 루씨는 “넌 땅 파는 사람이야. 넌 땅 파는 사람이라구. 너의 아버도 땅을 파고 살았고 그래서 너도 그런 거야 (Youre uh Digger. Youre uh Digger. Your Daddy was uh Digger and so are you. 192)를 외치며 아들 브라질에게 땅을 파는 작업에 열중할 것을 독촉한다. 대를 이어 계속되는 땅을 파는 작업은 아버지의 뒤를 잇는 직업의 연속성인 동시에 이들의 피할 수 없는 노동의 강제성을 의미한다. 이는 블루스 음악의 태동이 된 흑인노예들의 고단한 삶의 현장을 의미하는 동시에 역사의 현장을 파내려 가는 고고학자의 ‘발굴’작업을 의미하기도 하다.

이때 “파내려가기 혹은 “발굴하기 작업은 지배 담론의 ‘해체’(deconstruction)를 상징한다. 팍스는 흑인들의 해방에 직접적인 공헌을 한 것으로 인식되고 있는 링컨 대통령의 신화를 해체하고 역사적 서술을 새롭게 규정하는 일에 착수한다. 미국 흑인들의 삶에 가장 큰 공헌을 한 인물로 서술되어온 링컨역사의 해체는 미국의 역사쓰기에 대한 저항담론을 설정하는 것으로 이는 블루스의 철학과 연계된다. 블루스의 저항담론이 아프리카의 문화적 감수성에서 유래한 음악적 감성으로 승화되어 나타나듯이 팍스는 파운들링 가족의 노래를 통해 지배 담론에 의해 숨겨진 고통의 역사를 무대 미장센을 통해 재현한다. 1막의 링컨 장(Lincoln Act)에서 파운들링 파더는 자신의 삶의 역사를 블루스의 형식을 빌려 리드미컬하게

노래로 표현한다.

아브라함 링컨이 된 파운드링 파더

“멈추어 서기엔 너무 두려워 그리고 더 나가기엔 기력이 없어.

(쉽)

“그는 구멍을 팠어 그리고 그는 그 일에 전적으로 매달리게 되었지.

(쉽)

“난 팔 수 없게 되었지, 그러나 수치스럽게 대신 해달라고 할 순 없었어

(쉽)

“그는 극장으로 갔고 아내는 집으로 갔어.

(쉽)

염소수염. 염소수염. 그가 죽을 때 모습이란다. 난 그 모습을 별로 좋아하지 않았지.

(쉽)

“그는 구멍을 팠었고 그 구멍이 그를 삼켰지. 허

(쉽)

아브라함 링컨을 아주 많이 닮은 사람이 있었다. 그는 그 위대한 사람처럼 아주 마르고 키가 컸지. 그의 다리는 그 위대한 사람의 다리처럼 아주 길었어.

THE FOUNDLING FATHER AS ABRAHAM LINCOLN:

“To stop too fearful and too faint to go.

(Rest)

“He digged the hole and the whole held him.

(Rest)

“I cannot dig, to beg I am ashamed.

(Rest)

“He went to the theatre but home went she.

(Rest)

Goatee. Goatee. What he sported when he died. Its not my favorite.

(Rest)

“He digged the hole and the whole held him. Huh

(Rest)

There was once a man who was told that he bore a strong resemblance to Abraham Lincoln. He was tall and thinly built just like the Great Man. His legs were the longer part just like the Great Mans legs. (159)

1막의 대부분을 차지하는 파운드링의 독백/노래는 블루스의 리듬과 같이 한 소절마다 쉼/휴지를 두며 리드미컬하게 흘러가며 링컨역사가 자신의 무의식 속에 각인된 신화라는 사실을 폭로한다. 그는 “위대한 역사 와 “위대한 인물 로 표현되는 링컨을 모방하고 살게 된 아이로니컬한 삶에 대해 설명하며 자신을 “위대한 인물 과 대조되는 “덜 알려진 자 (The Lesser Known, 159)라고 선언한다. 그는 자신이 평생 ‘위대한’ 링컨의 영향력 속에서 살 수 밖에 없었던 과정을 담담하게 노래한다. 이는 아미리 바라카(Amiri Baraka)가 언급한대로 블루스 속에 공존하는 두 가지 세계인 ‘개별성’(individuality)과 ‘분리성’(separateness)을 의미한다 (Baraka 87). 블루스는 개인의 삶을 노래하지만 그 속 에는 힘들고 타협하기 힘든 현실이 녹아들어 있으며 흑인들의 개인적인 경험이 사회에서는 통합되지 못하는 정치적인 현실을 개탄하는 개인적인 것의 정치적 의미를 표현한다. 개인적 경험은 클래식 블루스에 이르러 점차 인간의 조건과 관계된 상황과 아이디어로 확대되는 ‘보편성’(universality)을 추구하는 양상으로 나타난다. 자신들의 삶을 노예상태에 있는 이스라엘 민족과 비교하며 ‘약속의 땅’을 바라보며 현실을 이겨내려한 미국으로 강제 이주한 흑인들의 공동체적 인식은 구전 되어오는 한 블루스의 가사에 반영되어 있다.

마리아, 울지 말아요 그리고 마르다 불평하지 말아요,
 마리아, 울지 말아요 그리고 마르다 불평하지 말아요,
 파라오의 군대가 익사 했습니다.
 그러니 마리아 울지 말아요.

난 매일 모세가 섰던 바위에 내가 서있기를 바라고 생각한답니다.
 오, 파라오의 군대가 익사했습니다,
 오 마리아 울지 말아요.

Mary, don't you weep an' Marthie don't you moan,
 Mary, don't you weep an' Marthie don't you moan,
 Parao'h's army got drown-ded,
 Oh Mary don't you weep.

I think every day an' I wish I could
 Stand'on de rock what Mose stood
 Oh, Pharaoh's army got drown-ded,
 Oh Mary don't you weep. (Baraka 39)

“덜 알려진 자인 파운들링의 독백/노래에 인용되는 문장/가사들은 중간에 ‘휴지’(rest)을 반복한다. 이 같은 반복적 휴지 기법은 독백에 리듬감을 강조하며 음악적 활력의 요소가 된다. 블루스의 특징의 하나인 리듬감은 서부 아프리카 음악의 특징적 기법으로 멜로디와 하모니를 중시하는 서구음악은 이를 ‘원시적’(primitive)인 기법이라고 폄하해 왔다(Baraka 25). 가사 중 반복되는 쉼의 기호들이 주는 리듬감은 블루스의 중요한 음악적 전략인 ‘반복과 재생’(Rep and Rev)기법의 하나로 팩스의 극적 철학의 중요한 부분을 차지한다. 가사의 리듬감과 함께 눈에 띄는 철자의 변용과 크기의 변화 그리고 현란한 구어체의 반복은 극의 음악성을 한층 가중시킨다. 팩스는 블루스의 기법과 함께 흑인들의 토속적 언어(vernacular tongue)를 사용함으로써 지배 담론의 표준 언어를 적극적으로 해체한다.

루씨: 그가 여기 와서 구멍을 판 건 어찌 보면 당연한 일이었지. 그는 그 커다란 구멍을 사랑했고. 그 커다란 구멍의 가장자리에 서 있었어.

“오웨이오웨이오웨이오!

브라질: “오웨이오웨이오웨이오!

루씨: “오웨이오웨이오웨이오! 구멍이 관심을 얻으려 “오웨이오웨이오웨이오! 라고 말하네, 그리고: “헬로! 그가 소리 쳤어.

그들이 “헬로오오오오오! 라고 응답하며 손을 흔들었지.

그는 위대한 구멍을 그렇게 사랑했었다. 여기 와서. 그것과 비슷한 구멍을 뚫는다.

브라질: 그리고 돌아가셨나요?

루씨: 그리곤 돌아가셨지. 네 아버지 바로 여기서 돌아가셨단다. 허. 오, 그는 가짜였어. 그것도 아주 위대한 가짜. 그가 너의 아버지야. 그제 너희 두 사람의 연결고리지. 넌 네 아버지 닮은 거야.

Lucy: Ssonly natural that heud come out here tuh dig out one of his own, He loved that Great Hole so. He'd stand at thuh lip of that Great hole:

“OHWAYOHWHYOHWAYOH!

Brazil: “OHWAYOHWHYOHWAYOH!

Lucy: “OHWAYOHWHYOHWAYOH! You know: hole talk Ohwayohwhyohwayoh, just tuh get their attention, then: “Hellooo! He'd shout down to em.

Theyd call back “Hellllooooo! and wave. He loved that Great Hole so. Came out here. Digged this lookuhlike.

Brazil: Then he died?

Lucy: Then he died. Your Daddy died right here. Huh, Oh, he was uh faker.

Uh greaaaaat biiiiig faker too. He was your Fathuh. Thats thuh connection.

You take after him. (181)

루씨가 언급하는 “위대한 구멍 (Great Hole)은 흑인들의 내면의 의식세계를 지배해온 식민화 의식의 상태를 의미한다. 이를 파내려가야만 하는 가족의 숙명은 기존의 철자의 체계를 변용하는 음악적 단어의 사용을 통해 지배 언어를 해체하는 저항의 목소리로 표현된다. 루씨와 브라질의 언어는 세련된 문화를 상징하는 유럽음악의 온음계의 질서를 벗어나는 블루스의 주요 음계인 ‘블루 노트’(Blue note)²⁾와 동일한 선상에 놓여 있다. 팩스는 철자의 의미와 크기 그리고

2) 블루노트는 블루스가수들이 사용한 유럽의 온음계의 질서를 벗어난 음들을 지칭한다. 이는 단순히 ‘단조적’이거나 ‘반음계적’인 음으로 간주되기보다는 서구의 장단조의 이분법적인 체계와 무관한 특징을 보인다. 음과 음사이의 미 분음적인 굴곡음 (inflection)을 만들어 내면서 전통적인 음악적 관습을 배반한다. 유럽의 전통음악

단어와 구의 세부적 변용을 통해 텍스트가 단지 활자가 아닌 수행되어져야 하는 음악의 악보로 쓰이고 있음을 보여준다. 서부 아프리카 음악에서 기인한 스피치 패턴의 기본적 요소인 ‘피치’(pitch)의 효과 혹은 강세의 변화는 대문자의 반복적 조합과 같은 독특한 철자의 변용방식으로 표현된다. 이처럼 파운드링, 브라질, 루씨의 언어는 블루스 음악이 지니는 “다양성과 상충하는 요소“(diverse and conflicting element, Baraka 86)를 반영한다.

루씨는 구멍을 계속 파 내려가야 하느냐는 브라질의 반문에 “물론이야. 너희 아버지를 그가 있던 곳으로 되돌려 놔. 계속해. . . 계속. 그래 여기야. X표시를 해놓을게. 보이지? 여기가 X지점이야. 허, 여길 파. (Sure. Put your paw back where it belongs. Go on . . . on. There you go. I’ll draw uh X for you. See? Heresuh X. Huh. Dig here. 181)라고 몰아붙인다. 그녀가 브라질에게 파내려가라고 지정해 주는 지점인 “X 는 블루스 음악의 철학과 일치한다. “X 는 기차길 교차로를 의미하는 “유동성의 상징이며 전통과 변화의 장소이며 끊임없는 갈등의 상징 (김소임 29)을 뜻한다. 블루스가 기차 길의 교차로를 의미하는 “X 의 상징성을 가지고 있듯이 팩스는 극의 서문에서 자신의 극은 이전의 흑인 연극에 “X 를 더한 극이라고 언급한다. 팩스는 포스트모더니즘의 ‘시물라크라’(simulacra)³⁾와 같은 거대한 무덤 혹은 파내려가야 하는 역사의 현장에서 벌어지는 한 흑인 가족의 실존적 삶의 행위를 통해 “X 의 철학이 내포하는 ‘부재’의 상태를 탐색한다. 이곳은 루씨가 말하는 것처럼 자신의 정체성을 확인하기 위해 과거의 역사를 알고 파내려가야 하는 지점을 의미한다. 또한 블루스 가수가 노래하는 보이지 않는 ‘부

에서 쓰이는 아치형선율대신에 대체로 높은음에서 낮은음으로 길게 늘어지며 마무리 되는 짧은 하행선율의 특성을 보이며 이는 서아프리카지역의 민속음악과 연관성을 보인다. 대표적인 곡으로는 블루스의 아버지라 불리는 W.C. 헨디(1873-1953)의 <세인트루이스 블루스>(St. Louise Blues)가 있다 (최유준 118).

- 3) 장 보드리야르가 대표적 저서 『시물라크라와 시물라시옹』(Simulacra and Simulation)에서 주장하는 포스트모던 시대의 사회적 현상을 지칭하는 개념으로 자세한 정보는 참고 “수잔 로리 팩스의 극 『승자패자』에 나타난 탈 인종적 논리 (『현대영미드라마』 22.1 (2009): 109-37)참조

재'(absence)의 공간이기도 하며 극을 보거나 노래를 감상하는 관객들이 끊임없이 알아가야 하는 의미의 탐색을 뜻하기도 한다. 블루스 공연에서 관객들의 몫은 교차로에서 기차를 타고 떠나가 버린 블루스 맨이 남긴 'X'를 채우는 역할이다. 블루스 음악은 미국 흑인들의 다층적 경험적 특성들이 교차하는 지점인 "X"로서 블루스 가수와 연주자들은 미국 흑인들의 역사적인 연속적 경험들을 형식적 표현으로 흡수하고 변환하는 기능을 한다. 팍스는 미국 흑인들의 감정을 확증해주는 의미영역이라 할 수 있는 블루스를 공연성의 차원으로 변환하여 미국역사라는 거대 담론을 해체하고 공연성의 언어로 재생산하는 수행적 전략으로 사용한다. 이러한 '진정성'(the authentic)과 '독창성'(the original)을 향한 뒤집기의 욕망은 블루스의 기호를 사용한 공연성으로 표출되며 블루스의 핵심적 가치인 '완전한 흑인성'(Black and Whole)을 추구한다는 점에서 동일한 목표를 지닌다. 팍스의 『미국연극』 속에 녹아있는 블루스의 흔적들은 부재의 형태, 새로운 역사를 갈망하는 욕망의 형태, 그리고 동시에 무한한 가능성을 향해 변화하고 움직이는 미국 흑인 역사 서술의 현재진행형이라 할 수 있다.

III. 『비너스』: 다시 상상하기의 공연성

『비너스』의 총체적 패러다임은 상징성을 지닌 저항의 음악 텍스트로 구성되어 있다. 팍스는 비너스의 노래하기를 통해 무의식적인 저항으로서 전통과 권위의 위선을 해체시키게 되며 재즈의 철학과 기법을 적용하여 백인 중심의 담론이 내재된 언어를 부정하고 새로운 체계의 극적 질서를 창조해 나간다. 『비너스』에서 팍스는 원전(original)과 다시 상상하기(reconceived)사이의 간극을 좁히면서 "충성/배반, 균형/상실의 이분법 (binaries of fidelity and betrayal, equivalence and loss, O'Thomas 1)을 해체하는 재즈의 기법을 수용한다. 팍스는 역사 속에 기록된 아프리카의 호텐탈(Hottentot)족 출신인 흑인 여성 사티지 바트만(Saartjie Baartman)의 삶을 다시 기록하여 '흑인 비너스'의 제의적인 스토리텔링으로 변주한다. 그녀의 스토

리는 즉흥성이 가미된 재즈음악으로 변주되어 독자들에게 일시적인 상상의 공간을 제공한다. 팍스는 재즈를 이용한 ‘새로운 상상’(re-imagination)과 문화적 ‘각색’(adaptation)을 통해 새로운 현대의 비너스를 탄생시키기 위해 미국이라는 공간을 벗어나 19세기의 아프리카와 유럽의 공간을 탐험하여 역사의 한 사건을 재구성한다. 이는 탈 영토화와 카이로스(kairos)⁴⁾적 시간의 탐색을 의미하는 것으로 공간/시간을 초월한 무대 재현의 전제 조건이 된다. 『비너스』의 극적 언어는 식민 지배의 가학적인 양상을 묘사하여 흑인여성의 ‘타자성’(otherness)을 극대화 하며 바트만은 고뇌가 투영된 ‘번뇌’(languish)가 되어 새로운 주체로 부활하게 된다.

기록에 따르면 바트만은 아프리카의 코이-산(Khoi-San)출신으로 서구인들의 표준 신체와 다른 “두 개의 매우 독특한 반 원형의 지방 덩어리로 이루어진“(the 2 prominent peculiar hemispherical cushions of fat, 7) 기이한 모습의 엉덩이를 가졌다는 이유로 ‘프릭’(freak)⁵⁾ 매니지먼트의 섭외의 대상이 된다. 그녀는 이를 수락한 후 유럽대륙으로 건너와 “기괴한 것들 (freaks), “비정상적인 것들 (oddities), 그리고 “특이한 것들 (curiosities, 14)들이 전시되는 런던과 파리의 ‘프릭 쇼’에 참여했고 공연기간 중에 파리에서 병으로 사망하게 된다. 사후 그녀의 몸은 프랑스의 해부학자 조지 쿠비에(George Cuvier)에 의해 해부 된 후 최근까지 전시된 것으로 알려져 있다. 긴 시간동안 역사 속에서 침묵해왔던 바트만은 팍스에 의해 호텐탈 비너스 또는 흑인 비너스로 재발견되며 헤게모니(hegemony)

4) 최상의 순간을 의미하는 고대 그리스어로 시간의 연대기적 순서(chronological order)와 대립되는 의미이다. 개인의 시간에 따른 불확정적이며 영속적 의미를 내포한다.

5) 사이드 쇼(side show)로 불리기도 하는 프릭 쇼는 19세기 유럽에서 시작된 공연으로 서커스나 카니발의 일부로 포함된 공연이다. 주로 ‘기형적 인간’(human oddities)들을 무대에 전시하여 이윤을 벌어들였으며 난장이등 유전적 기형을 가진 인물들이 그 대상이 되었을 뿐 아니라 때로는 지적 장애인들도 전시하였다(Bogdan 2). 실존인물인 사티지 바트만은 남아공 출신으로 기형적 둔부로 인해 영국 등에서 인기 있는 전시물이었다. 현대에 와서 ‘프릭’이라는 단어는 이질감, 소외, 혹은 주변부를 지칭하는 상징적이며 사회적 의미를 지닌다.

의 억압에서 해방된 노래하는 영혼으로 변신한다. 『비너스』에서 그녀는 호텐탈, 비너스, “예비신부 (The Bride to Be, 25) 또는 노예로 다양한 정체성의 변신을 시도한다. 자유로운 자이를 부여받은 그녀의 목소리는 텍스트의 극적 독백을 통해 강렬한 재즈 음악으로 표현되며 자신의 모국어의 구전적(oral) 전통을 반영한 재즈의 패러다임과 다양한 음악적 변용을 통해 독특한 목소리를 구현한다.

공동체적 아픔을 노래하는 블루스와는 달리 재즈는 개인의 경험을 전달하는 ‘상징적 저항’(symbolized revolt)으로서 권위에 대한 무의식적 저항을 내포한다. 재즈는 조화를 추구하는 콧대 높은 배타적 서구의 ‘문화’(culture)와 대비를 이루며 이성과 질서를 전복하는 ‘미개한 불협화음의 장르’로 비난받기도 하였다 (Levine 6). 그러나 재즈는 시대의 자유정신을 대표하는 문화적 자유이자 자신을 표현하는 능력을 의미하며 전통과 기성세대의 공식을 교묘하게 뒤튼 하나의 ‘반동’(revolt)이다. 이를 두고 일부 비평가들은 재즈가 지니는 아프리카적인 문화적 영감을 “야만성의 정글 (jungles of barbarism, Levine 12)이라고 폄하하기도 하고 한편으로는 백인에 대한 흑인의 미묘한 승리였다고 평가하기도 하지만 상업적인 성공을 거두고 인종을 초월한 장르가 되면서 재즈는 “미국인의 영혼 (Soul of America, Savran 460)으로 일컬어질 만큼 모든 미국인들의 자부심이 되고 있다. 그러나 흑인 노예의 역사적 의미와 중첩된 기억을 회상하는 재즈가 지니는 사회적/정치적 ‘코드’(code)는 전통과 권위를 해체하는 무의식적 저항을 나타내는 공연성의 메타포이며 이는 팍스의 극 『비너스』의 핵심적 미학으로 차용된다.

흑인 비너스인 바트만을 재현하기 위해 팍스가 인용하는 재즈의 가장 큰 특징은 ‘즉흥연주’ 기법(improvisation, Harding 136)이다. 즉흥연주는 형식에 구애받지 않는 복잡한 다중 리듬적 구조를 이용하는 것으로 흑인들의 고향인 아프리카의 초기 음악에 정신적인 뿌리를 두고 있다. 이는 재즈의 핵심적인 특징인 반응의 즉흥성과 유연성을 반영하는 것으로 비주류(minority)로 살았던 미국 흑인들의 생존의 전략과도 일치하는 기법이다. 재즈는 악보에 써내는 기보 작곡보다는 즉흥연주를 통한 음악가의 자기표현을 더 중시 하는데 원곡을 변주하는 즉흥연주는 재즈음악의 중요한 특성으로서 원곡에 대해 연주가가 제시하는 일종의 전문적

인 해석이라고 볼 수 있다. 이는 다른 장르와 구분되는 재즈연주의 특성을 보여주는 것으로서 함께 연주하는 연주자들이 보여주는 각각의 다양한 해석을 보이는 정교한 음악적 의사소통이자 음악적 이념의 소통이라고 할 수 있다(남정우 62). 아미리 바라카(Amiri Baraka)는 재즈에서의 즉흥연주는 단순히 악보를 떠난 음악적 변주가 아닌 다양한 의미와 생각을 담고 있는 독특한 음악적 특성이라고 언급한다(Floyd 재인용 15). 팩스는 비너스의 독백을 통해 비주류 장르로서 재즈의 특성을 구체적으로 실천하게 되는데 이는 “재즈의 다중적 의미를 보여주는 메타포 전략 (Harding 재인용 136)을 적극적으로 적용하는 것으로 나타난다. 에피소드 “비너스의 사랑을 위하여 (For the Love of Venus)에서 바트만은 호텐탈/흑인 비너스로 재탄생하며 자신의 정체성을 확인한다. 그녀는 주변의 억압에 도전하고 저항을 실천함으로써 현실에서의 실현하기 어려운 지배 문화의 전복을 텍스트를 통해 실현해 나간다(Bordo 재인용 243). 그 속에서 그녀는 백인 중심담론의 기호학적인 체계를 해체하고 자신의 독특한 방언의 세계를 펼쳐나간다.

재즈에서 발견될 수 있는 지배담론에 대한 반동은 재즈 작곡가인 조지 러셀(George Rusell)이 비유한대로 예술가의 팔레트(palette)로 표현된다. 그곳은 연주자의 즉흥적 동기에 따라 색상이 배합되기를 기다리고 있는 곳으로 자체적인 시스템이나 틀이 있는 것이 아니라 변주의 가능성을 이해 할 수 있게 하는 곳이다. 재즈에 애정과 관심을 가졌던 아도르노는 “변주기법은 재즈 연주 예술의 심장 (Signifying revision that is at the heart of the jazz player’s art, Floyd 재인용 141)에 해당한다고 언급한바 있다. 흑인들의 문화적 기억이 음악적 영감을 자극하고 신축성 있고 유연한 음악적 변주를 창조하였듯이 이를 통칭하는 기법은 즉흥적인 창조 혹은 재창조 그리고 발화와 변용을 의미하는 음악적 변용인 “이중적 의미를 지닌 변용 (Signifyin(g) revision, Floyd 141)으로 명칭 된다. 데이빗 사브란은 이 같은 특징을 표준 영어와 흑인 방언이 혼용된 독특한 철자법의 변용을 보여주는 “언어의 두 가지 혼용 (doubling of language, *The Playwright’s Voice* 140)이라고 정의 한다. 또한 이 기법은 표현의 혁신과 언어의 변용을 통한 텍스트의 ‘탈영토화’(deterritorialization)를 의미하기도 한다. 『비너스』의 반역사

적인 탈 영토화의 공간은 지배 담론의 언어질서가 해체되고 흑인 방언이 지배하는 공간이며 동시에 음악과 글쓰기의 경계가 해체되는 곳이다.

재즈에서의 음악과 비 음악적인 요소간의 상호 결합은 재즈 작곡가인 조 헨 더슨이 자신의 작품의 특성을 “음악적 사고만큼 음악적이지 않은 것들 . . . 이를 테면 인용 부호를 어떻게 사용할 것인가. 사람들을 어떻게 인용할 것인가. . . 같은 것에 영향을 받는다. . . 재미 콜론, 하이픈, 문단, 괄호 등의 기호를 사용한다. . . 난 누군가와 대화를 나누고 있다. (probably been influenced by non musical things as much as musical thinks . . . you know how to use quotation marks. You know how to quote people. . . You use semicolons, hyphens, paragraphs, parenthesis, stuff like this. . . I am having a conversation with somebody, Floyd 141)고 고백한 것에서 잘 드러난다. 재즈의 즉흥변주가 보여주는 상상적 악보와 같이 『비너스』의 음악적 특징의 가장 중요한 요소는 역사적 경험에서 소재를 가져와 창조된 인물들을 통해 나타난다. 재즈 연주가 보여주는 창의성, 즉흥성, 다성 리듬(poly-rhythm) 등은 흑인 비너스 바트만의 변주, 즉 이야기하기를 통해 새로운 상상으로 표현된다. 제니퍼 조흥(Jennifer Johung)은 이를 “역사적인 인물의 결핍된 주체성과 현재의 주체성 사이의 깜빡거림 (a flickering between the absent subjectivity of the historical figure and the present subjectivity, 49)이라고 표현한다. 팩스는 극의 시작 부분을 음악적 명칭인 “서곡 (overture)으로 명명함으로 『비너스』가 하나의 음악적 변주를 이루어 갈 것을 선언한다. 이때 극의 시간적 개념은 크로노스적 시간에서 벗어나 카이로스적인 정신적 시간과 공간의 개념으로 확장되어 나간다.

프릭 쇼에 이용당한 후 죽은 바트만의 몸은 해부되어 31개의 장면들을 통해 텍스트의 미학으로 부활한다. 31개로 이루어진 각 에피소드는 원형적 구조를 이루며 극은 역사적 사건의 종결 지점에서 회고의 형식으로 시작된다. 바트만이 프릭 쇼에 전시되는 장면은 사실주의적 대화를 배제한 재즈의 즉흥변주로 나타나며 사실적 내용을 기술하는 내레이션은 코러스와 주석(footnote)라는 독특한 극적 장치로 대체된다. 팩스가 극 텍스트에 도입한 주석 장치에는 역사적 사실의 객관적

인 입증을 위해 1800년대 사건 당시의 신문기사와 법정기록들을 소개하면서 극의 정치적 의미를 전경화 한다. 에피소드 13에서 흑인 사체 도굴자(The Negro Resurrectionist)는 닥터 바론(The Baron Doctor)의 해부기록을 읽으며 이를 “7번 주석: 역사적 기록물. 범주: 의학.(쉽) 소위 비너스 호텐탈의 세부 육체기록물 (Footnote#7: Historical Extract. Category: Medical. (Rest) A DETAILED PHYSICAL DESCRIPTION OF THE SO-CALLED VENUS HOTTENTOT.: 109)으로 소개한다. 이처럼 제국주의 질서를 상징하는 내레이션을(narration)과 비너스의 즉흥변주가 대조를 이루는 가운데 서구세계로 대표되는 닥터 바론과 비너스의 “인위적 사랑 (artificial love)이 변증법적으로 나타난다. 비너스와의 사랑의 여정을 끝낸 닥터 바론이 그녀를 해부하는 장면에서 비너스는 예비신부가 되어 “당신에 대한 내 사랑, 내 사랑은 인위적인 사랑이에요. 이 편지 글처럼 잘 포장된 거예요 (My Love for you, My Love, is artificial/ Fabricated much like this epistle. 92)라고 그를 조롱한다. 텍스트의 언어체계는 재즈의 “깊은 감동 (deep chord, 76)을 주는 자아에 충만한 비너스의 원초적 목소리와 이성적이고 세련된 문명의 언어를 상징하는 닥터바론이 대표하는 서구세계의 “질서 (order, 79) 정연한 목소리가 뚜렷한 대비를 이루고 있다.

비너스

내가 그의 정부가 되면 난 자신만만하고 사람이 되어있겠지.
단단한 주먹으로 집안을 지배하고 가장 멋진 파티를 열거야.
사람들이 날 찾겠지: 비너스가 어디 있지? 바로 여기!
허. 난 새 가발이 필요해.
매일 오후 난 세 시간 동안 목욕을 할 거야. 장미로 가득한 뜨거운 물에서.
내가 목욕을 마치면 내 몸을 닦아주겠지.
그리고 그들은 가장 비싼 오일로 내 몸을 문질러 줄 거야
내 큰 엉덩이에 향수를 뿌리고 그 위에 금 파우더를 뿌릴 거야!

The Venus

When Im Mistress I'll be a tough cookie.

I'll rule the house with an iron fist and have the most fabulous parties.
 Society will seek me out: Where Venus? Right here!
 Hhhhh. I need a new wig.
 Every afternoon I'll take a 3 hour bath. In hot rosewater.
 After my bath they'll pat me down.
 They' rub my body with the most expensive oils
 perfume my big buttocks and sprinkle them with gold dust! (135)

바트만은 관중의 시선을 의식하거나 쫓겨 다니는 피학적 모습에서 벗어나 자신의 몸을 아끼고 당당하게 드러내며 관중들의 시선을 오히려 즐기는 모습으로 나타난다. 관중의 따가운 시선을 받던 그녀의 몸은 최고급 오일을 바르고 선텐을 즐기며 남성들을 유혹하는 비너스로 변모한다. 이곳에서 식민주의 위계질서는 해체되고 전도된다. 연주가의 자기표현(self expression)은 바트만의 자기표현, 즉 즉흥적인 스토리텔링의 형태로 드러난다. 전시장의 프리코로 “웅얼거림 (Uhhhhh!/Uhhhhh!, 8)으로 말하던 비너스는 더 이상 전시된 ‘프리코’이 아니라 자신의 감정을 거리낌 없이 표출하는 비너스가 된다. 그녀는 스스로의 의지로 “더 이상 이전의 상태로 돌아가지 않을 것“(I don't wanna go back innny more. 105)이며 명령을 받고 무대에서 움직이는 자가 아니라 지시하는 자로 변화 한다. 흑인 비너스로 부활한 바트만은 서구 이성을 대표하는 닥터 바론(The Baron Doctor)과 사랑에 빠지게 된다. 닥터 바론과의 비밀스런 사랑을 나누는 장면에서도 그녀는 적극적인 자세로 한층 고조되어 나타난다. 권위와 억압에서 벗어난 바트만은 본능인 “이드(id, Levine 13)를 충실하게 드러내고 억눌린 자아와 감정을 마음껏 발산한다는 점에서 자유와 해방의 재즈 철학과 일치한다. 해부 학자이자 비너스의 연인으로 등장하는 닥터 바론은 바트만이 사망하자 그녀의 몸을 해부하여 전시하는 역할을 한 프랑스의 해부학자 조지 쿠비에(Cuvier)의 또 다른 자아(alter-ego)이다. 비너스의 ‘타자성’(otherness)과 이국적인 매력에 빠져 사랑을 나누는 닥터 바론과 비너스의 에로틱한 사랑은 에피소드 “비너스의 사랑을 위하여 (For the Love of Venus)에서 자유롭게 표출된다. 역사 속에서 침묵하고 보이지 않았던 존재인 호텐탈은

‘사회적 의무’에 매이지 않은 자유로운 영혼으로 재탄생하고 그녀는 비너스 또는 예비 신부가 되어 닥터 바론과의 에로틱한 극 중 극을 구성한다. 극의 초반에 등장하는 프리크 쇼의 객체로 나타나 억압의 시선 속에 갇혀 있던 그녀는 이전의 주눅 든 모습과 타자성을 극복하고 법정의 증언대 앞에서도 자신의 위치를 당당하게 밝히는 모습을 보여준다.

법정 코러스

흐음.....

그녀의 말이 깊이 심금을 울리는 군.

(쉽)

질문 한 가지 더, 아가씨, 어:

음란한 행동을 한 적이 있었나요?

법정 코러스

비너스

법정의 코러스

비너스

(쉽)

“음란이요?”

법정의 코러스

추잡한

비너스

그런 적 없어요.

난 그냥 나 일 뿐이에요.

법정의 코러스

그게 무슨 말이죠?!?!

비너스

수치를 숨기는 건 최악이에요.

내가 가진 수치를 보여주죠. 한번 보시겠어요?

The Chorus of the Court

Hmmmmmmmmmm.

Her words strike a deep chord.

(Rest)

One more question, Girl, uh:

Have you ever been indecent?

The Chorus of the Court

The Venus

The Chorus of the Court

The Venus

(Rest)

“Indecent?”

The Chorus of the Court

Nasty.

The Venus

Never.

No. I am just me.

The Chorus of the Court

Whats that supposed to mean!?!?

The Venus

To hide yr shame is evil.

I show mine/ Would you like to see? (76)

『비너스』의 음악적 구성은 코러스(chorus)의 등장으로 한층 강화된다. 이들은 극을 구성하는 파편적 에피소드에서 극의 진행을 지시하거나 사건의 의미를 판단하는 주요 역할을 담당한다. 이때 코러스의 배열은 흑인들의 음악적 전통을 반영하는 ‘교창기법’(antiphonal singing, Floyd 426)으로 이루어져 있다. 재즈의 중요한 특징 중 하나인 교창기법은 미국 흑인 노예의 오두막에서 시작된 “부르고 응답하는 영성 (call-and-response spiritual, Baraka 27)에서 기원하며 주제에 대한 코멘트가 주를 이룬다.⁶⁾ 『비너스』에서 코러스는 교창기법을 변용하여 코멘트를

할뿐 아니라 리더의 역할을 담당하기도 한다. 여덟 명의 코러스들은 다섯 개의 에피소드에서 등장인물에서 관중에 이르기까지 다양한 역할들로 변신한다. 이들은 “여덟 명의 인간기형 코러스 (The Chorus of the 8 Human Wonders), “법정 코러스 (The Chorus of the Court), “여덟 명의 해부학자 코러스(The Chorus of the 8Anatomists) 그리고 “코러스 관중 (The Chorus of the Spectators)의 다양한 역할들로 변신하며 시적 악보를 완성해나간다. 코러스의 등장은 재즈의 이중성이라고 불리는 ‘감추기/드러내기’(covert/overt)의 교차 실현전략과 함께 나타난다. 재즈의 리듬 속에 나타나는 이 같은 교차 전략은 재즈의 다중성을 표현하는 사회/문화적 의미를 지니는 것이다. 이는 “드러난 사회적 경험 (overt social experience)속에 내재하는 결핍을 다루는 “감추기 (covert) 전략으로 비너스의 ‘감추어진’ 은밀한 목소리는 바론 닥터로 대표되는 서구이성과 질서에 반하는 목소리로서 재즈의 특징인 “부조화(discordant) 속의 조화 (Harding 136)를 이루고 있다

재즈는 엘리트 고급문화에 반하는 문화적 성격을 지닌 장르로서 원초적이며 이성과 질서에 대한 저항적이고 변칙적인 태도를 취하지만 한편으로는 대중들과의 호흡을 중요시하고 관객과의 경계를 해체하는 열려진 공간을 제공한다. 고급문화가 관중들을 수동적인 역할로 규정해 왔다면 재즈는 관중들을 포용하고 그들을 공연 속으로 끌어 들인다. 공연을 보며 침묵하고 작곡가가 정한 규칙을 엄격히 따라야 하는 고급문화와는 달리 대중문화로서 재즈는 관객과의 교류가 활발히 이루어지는 음악이다. 『비너스』에서 코러스는 관객이 되어 극적 구성의 주요 역할을 담당하며 적극적인 관객의 참여를 유도하며 관중의 역할을 강화하고 그들의 반응을 포착하고 설명한다. 팩스는 인물 들 간의 감정의 교류를 포착하기 위해

-
- 6) 19세기 초 미국의 무명작가가 전하는 기록에 의하면 흑인 노예 오두막에서 들려 온 노래에는 반복적인 부르고 응답하기가 주를 이루고 있으며 “오 주여! (Oh, my Lord!) 외에도 “자 형제여!(Now brudder!) , “소리 지르세 자매여! (Shout, sister!) , “마마 로사도 소리칠 수 있어!(Mama Rosa kin shout!) 와 같은 다양한 응답들이 있었던 것으로 전해진다(Floyd 45).

대사를 과감하게 삭제하는 기법을 사용한다. 재즈적 변용 기법의 하나라고 할 수 있는 이 같은 전략은 극의 여러 부분에서 포착되고 있으며 독자뿐 아니라 연출자에게도 열린 해석의 기회를 제공하게 된다. 에피소드 29에서 반복적으로 나타나는 대사의 생략은 관중의 응시의 시선이 된 비너스와 이를 바라보는 관중들 사이의 침묵과 긴장감을 강화한다.

비너스
코러스관중
비너스
코러스관중

The Venus
The Chorus of the Spectators
The Venus
The Chorus of the Spectators (37)

팍스는 무대 지시어를 최소한 줄이고 넓은 공간 속에서 자유롭고 폭넓은 해석의 여백을 제공하며 연출자에게는 자율적 공간을 제공한다. 데이빗 사브란은 팍스의 극은 “연출자와 독자가 의미의 활발한 생산자로서 작가와 공모하길 요구한다 (demands that directors and readers conspire with the playwright as active producers of meaning, *The Playwright's Voice* 140)고 평한다. 팍스는 『비너스』를 통해 재즈가 가지는 부정적 편견들과 고급스럽지 않은 문화의 일탈을 유쾌하게 극 텍스트에 적용하면서 재즈의 다이내믹한 힘이 공연의 수행성으로 실천되는 장소를 제공한다. 이곳은 음악 악보와 텍스트 그리고 공연의 경계가 해체되고 함께 어우러지는 곳으로 관객들은 역사의 현장에 간접적으로 참여하게 되면서 한 인물의 내면적 고통과 갈등을 체험하게 된다. 재즈는 미국 흑인들의 고향인 아프리카에서 비롯된 의미심장한 유산으로 미국사회의 혼종성과 동시에 새로운 미래에 대한 긍정적인 인식을 보여주는 또 다른 미국의 단면이자 다이내믹한 힘의 상징이기도 한다(Levine 8). 고급문화와 구별되는 재즈의 이질성은 19세기 유럽인

들 사이에 별난 기형의 ‘타자’로 무대에 세워졌던 바트만의 속성과 일치한다. 그녀가 다시 무대에 서는 『비너스』에서 응시의 시선이었던 바트만은 흑인 비너스로 재탄생하며 그녀가 노래하는 상상의 세계는 정형화된 고급문화에 저항하는 재즈의 노래로 연주된다. 이곳에서 분출되는 재즈의 다이내믹한 힘은 “억압에서 유래한 하나의 “국가적 정신증 (national psychosis, Harding 142)이 아니라 활력 있는 실천적 음악으로 나타난다. 『비너스』는 호텐탈족 출신인 사티지 바트만 이라는 한 여성의 저항과 정체성의 재현을 실현하는 공간으로서 그리고 재즈의 의미론적 가치를 실천하는 음악 텍스트로서 그 가치와 의의를 지닌다.

IV. 『승자/패자』: 권력과 실존 그리고 랩(Rap)

팩스는 『승자/패자』를 통해 현 시대의 흑인의 위치와 실존적 자아상의 영역을 극화하며 대중적 흑인 음악 장르인 랩(Rap)의 미학을 극의 주요 패러다임으로 차용한다. 이는 지금까지의 흑인 연극이 지향하던 지배/피지배의 구도를 벗어난 새로운 문화적 영토를 구축하는 작업으로 더 이상 과거의 피해 망상적 정신적 산물이 지배하지 않는 영역을 의미한다. 이로서 팩스는 흑인 역사를 지배해온 피식민 지배자로서의 피해의식에서 벗어난 포스트모더니즘의 새로운 영토를 설정한다. 이 새로운 영역에서 역사는 동시대적인 현실적 감각으로 재현되며 정형화된 흑인의 경험은 역동적 경험으로 표출되며 팩스는 이를 가장 효율적으로 표현하는 매개체로 랩을 선택한다. 재즈가 고통을 승화한 개인의 독백인 반면 랩은 블루스와 마찬가지로 공동체의 이야기를 담고 있다. 랩을 차용한 텍스트는 현대의 흑인들이 안고 있는 사회적인 문제들, 개인 간의 의사소통의 부재, 가족 간의 유대감의 붕괴, 그리고 더 나아가 해결책을 모색할 수 없는 존재론적인 고통에 이르기까지 사회의 현실들을 표현 한다.

힙합문화의 한 장르로서 대중에게 알려진 랩은 도시에 거주하는 변방의 미국 흑인들을 대표하는 목소리로 알려져 왔다. 강렬한 비트와 가사의 라임으로 이루

어진 랩 음악은 ‘디제잉’(DJing), ‘비 보잉’(b-boying), ‘그래피티 예술’(graffiti art) 등과 함께 힙합의 네 가지 수행성을 구성한다.⁷⁾ 1973년 출현 이후 단 시간 내에 대중적인 장르로 자리매김한 랩은 자메이카 이민자 출신의 DJ가 즐겨 사용하던 음악 형식을 변용한 것으로 가사에 대한 부정적 편견이 다른 장르보다 높다는 부정적 인지도를 지닌 것도 부인할 수 없다(Richardson and Scott 177). 그럼에도 불구하고 랩은 현대 도시 속에 거주하는 흑인들의 현실을 정확히 반영한다는 점에서 대중들의 큰 호응을 얻어 왔다. 여러 가지 부정적 논란에도 불구하고 랩은 “역사를 되돌리고자 젊은 흑인들의 열망, 흑인 과격주의의 재활, 그리고 흑인 공동체를 에워싸고 있는 절망, 좌절 그리고 대량학살의 힘에 저항 (the desire of young black people to reclaim their history, reactivate forms of black radicalism, and contest the powers of despair, hopelessness, and genocide that besiege the black community, Cummings and Roy, 60)하는 인종과 지역의 장벽을 넘어서 가장 영향력 있는 현대의 대중문화로 자리 잡게 되었다.

랩이 이처럼 폭넓게 대중들에게 어필하게 된 중요한 요인 중의 하나는 랩이 가지는 텍스트간의 협력이다. 랩은 이전의 다른 음악 장르들을 배타적으로 생각하기보다는 이를 적극적으로 수용하면서 미국 흑인 사회에서 조화를 추구하는 담론의 생산을 주도하는 것으로 알려져 있다. 또한 랩은 ‘아프로 디아스포라’ (Afro-Diaspora)의 후손인 미국 흑인들의 문화적 기억의 재생을 돕고 이를 통해 음악적 결속력을 보존하는 촉매제 역할을 한다. 이 같은 “상호텍스트성 (intertextuality, Rollins-Haynes 46)은 세대에 걸친 기억의 재생을 함유하고 있으며 현대 미국 흑인들의 과거와 현

7) 1979년에 발표된 “래퍼의 흥 (Rapper’s Delight)은 국가적 장르로 등극하게 된 가장 대표적 랩 음악이다. 이후 80년대에 연속적으로 히트한 랩이 등장하게 되고 랩 음악의 잇단 성공은 20년 만에 랩을 단순히 하부 장르의 언더그라운드 음악이 아닌 주류 음악으로 부상하게 하는 요인이 되었다. 음반 판매량도 두 번째로 많은 기록을 세우고 있으며 2000년을 기준으로 20억 달러치의 음반이 판매되었다. 이후 랩은 흑인들 뿐 아니라 히스패닉 계와 백인 중산층 청년들에게도 가장 어필하는 음악 장르로 자리 잡게 되었으며 전 세계적으로 젊은 층에 영향을 미치고 있다 (Rollins-Haynes 46).

재를 연결하는 중요한 역할을 한다. 랩이 흑인 뿐 아니라 백인 중산층과 히스패닉(hispanic)등 인종을 망라하여 어필 할 수 있었던 또 다른 요인은 지배 담론에 대한 저항의식이다. 히스패닉들은 실직과 가난으로 사회의 영향력을 미치지 못하는 부류로 인식된 흑인들의 위치와 자신들의 위치와 동일하다는 인식을 가지고 있으며 그들이 자신들과 같은 사회적 맥락에 속한다고 인식한다. 이들에게 랩 음악은 하나의 희망과 같은 것으로 그들의 자긍심을 심어주고 역사를 재설정하고 자신들이 처한 사회적인 조건들에 대항하는 열망과 욕구를 표현하는 수단이 되었다(Cummings and Roy 60). 길지 않은 역사를 가진 랩 음악이 현대 미국인 뿐 아니라 전 세계에 미친 거대한 음악적 영향은 이 같은 공동체적 특성과 사회적, 정치적 배경으로 인한 것이다.

랩의 정치적 의미와 사회적 코드를 적극적으로 반영하는 『승자/패자』의 첫 공연에서 팩스는 래퍼(rapper)를 배우로 기용하여 랩의 미장센을 극대화 한다. 이곳에서 팩스는 문화적 영토의 일탈적 성향을 보여주는 랩 음악처럼 주류(mainstream)의 영토 밖으로 던져진 ‘아프로 디아스포라’ 후손들의 삶의 불안정한 조건을 반영한다. 극중 인물들은 인종적 의미를 초월하여 사회적, 경제적 그리고 심리적으로 철저히 고립된, 절망감과 불안 속에서 방향 없는 주체로 내던져진 현대의 실존적 인물들을 상징한다. 블루스와 재즈가 미국 흑인들의 삶을 ‘비유적’(metaphoric)으로 그리고 있다면 랩은 추상성을 초월하여 좀 더 의미 있는 인생을 살아갈 것을 훈계하는 친구의 조언과 같은 의미를 담고 있다. 『승자/패자』의 등장인물인 링컨(Lincoln)과 부스(Booth)는 현대의 흑인 빈민의 현주소를 보여주는 동시에 실존적 인간을 상징한다. 사회와 가족으로 부터의 소외된 이들이 대면해야 하는 절망감이 팽배한 현실은 랩의 리듬을 통해 전달된다. 극이 시작되면서 부스(Booth)는 일정한 직업이 없이 사기 카드게임 “쓰리 카드 몬티 (3 Card Montee)로 살아가는 자신의 삶을 속사포 같은 랩으로 노래한다.

부스

날 자세히 봐 지금 날 자세히 봐: 누가-레드-카드를-보나-누가-레드-카드를-

보나? 내가-레드-카드를-보네. 레드-카드는-승자. 레드-카드를-잡으면-승자를
-택한 거야. 블랙-카드를-잡으면-지는 거지. 패자가- 있네, 애, 블랙-카드가-
있네, 저기- 다른- 패자가 - 있어- 그리고- 레드카드가 있고-그는- 승자.

Booth

Watch me close watch me close now: who - see-thuh - red-card-who
- see-thuh-red-card? I-see-thuh-red-card. Thuh-red-card-is - thuh-
winner. Pick-thuh-red-card-you-pick- uh-winner.

Pick-uh-black-card-you-pick-uh-loser. Theres-thuh-lose, yeah, thers-
thuh-blalck-card, theres-thuh-other-loser-and - theres-thuh-red-card, thuh-
winner. (7)

팍스는 이들의 실존적 고뇌를 나타내기 위해 지금까지 텍스트를 지배해온 말 중심주의를 해체하고 비언어적 요소인 랩의 리듬과 노래하기 방식을 적극적으로 차용하여 지배담론의 언어체계를 해체한다. 데이비드 사브란(David Savran)은 이 같은 팍스의 극적 언어를 “게릴라 액션 (*The Playwright's Voice*, 141)이라고 칭한다. 이는 광범위한 영역의 흑인들의 토속적 언어를 거리낌 없이 수용하는 랩의 언어와 지금까지 연극 텍스트와 무대에서 공인된 백인들의 표준 언어 질서를 거부하는 행위를 비유한 표현이다. 『승자/패자』의 두 인물 링컨과 부스는 랩에 기초한 리듬과 함께 문법/통사론의 규칙을 파괴해 나가며 랩의 음악성을 확장해 나간다. 흑인들의 구어체적 전통이 보여주는 ‘톤’(tone)의 의미를 구체화 하는 랩 음악에서는 전통적 의미화의 작용인 기표와 기의들이 ‘차연’(difference)되는 세계이고 통제 불가능한 불순물과 같이 표류하는 양상을 보여준다. 미국 역사의 아이콘을 상징하는 두 명의 인물 ‘링컨’과 ‘부스’의 이름을 차용한 현대의 링컨과 부스가 노래하는 랩은 정직한 대통령=링컨이라는 기표와 기의의 관계를 배반하고 해체한다. 이곳의 링컨과 부스는 하나의 포스트모던적인 아프리카의 전승시인이자, 숙달된 스토리텔러(storyteller)로 변신하여 래퍼의 충실한 역할을 담당한다. 역사적 신화이자 증인인 링컨과 부스는 사회의 변방에 속한 떠돌이 하층민이 되어 랩의 발화를 통해 자신들의 고뇌를 표현한다. 이들의 언어는 랩의 대사와 같이 심

리적이고 육체적인 고통 그리고 이를 유발하는 사회적 부정의와 억압 그리고 좌절을 폭력적 톤으로 표출한다. 링컨과 부스 ‘놀이’를 하는 이들의 모습엔 진지함 대신 사회에 대한 반항심이 가득하다.

부스

자. 뱅!

(링컨 쓰러진다, 바닥으로 떨어져 조용히 움직인다.)

부스

기어가는 벌레같은. 팔을 움직여봐. 좋아. 비명을 지르거나 해봐.

링컨

아하! 아하! 아하!

부스

조금 더 강렬하게, 찌질한 소리 말고.

링컨

아아아아아하!

부스

머리 좀 감싸봐, 내가 총 쏜 부위 말야, 좋아. 그리고 날 봐! 내가 암살자야! 내가 부스라구!! 이게 삶과 죽음이야! 모두 나가!

Booth

Lemmie see. Bang!

Lincoln slumps down, falls on the floor and silently wiggles around.

Booth

You look more like a worm on the sidewalk. Move yr arms. Good.

Now scream or something.

Lincoln

Aaaah! Aaaaah!Aaaah!

Booth

A little tougher than that, you sound like yr fucking.

Lincoln

Aaaaah!

Booth

Hold yr head or something, where I shotcha. Good. And look at me!

I am the assassin! I am the Booth!! Come on man this is life and

death! Go all out! (52)

랩을 차용한 대사의 패턴과 의미는 단순한 음악적 장르를 넘어선 흑인문화의 핵심적 정신을 승계하는 에너지가 방출되는 하나의 생산적 활로로써 흑인 문화의 토속적/전통적 특성을 계승한다. 콕스가 차용하는 랩의 구체적인 특성중 하나는 아프리카에서 기원한 독창성에 기반을 둔 “노모 (nommo, Cumming and Roy 62)형식 이다. 노모는 생동감 있는 말하기 형식의 “민요 (folklore)로서 랩의 가사에 나타나는 구어체적 특성을 의미하며 다른 흑인 음악 장르보다 가사를 중시하는 랩의 특성을 보여준다. 노모는 단순한 단어나 구의 나열이 아니라 미국 흑인의 삶을 표현하는 언어의 생산적인 힘을 의미하며 공동체적 경험을 공유하는 의사소통(Cumming and Roy 63)으로 인식된다. 따라서 노모는 리듬감과 함께 단어의 흐름과 정확한 쉼표와 강조점을 중시하며 가사의 라임(rhyme)을 중시한다. 랩의 가사의 한 예 “그러나 우린 실제 자유롭지/ 현실을 얘기하지/ 노예근성이 보이지 (But are we free in actuality/Let’s talk reality/Can’t you see the slave mentality, Cummings and Roy 67)에서와 같이 라임은 중요한 요소를 차지하며 이러한 특성은 『승자패자』에서 자주 눈에 띈다.

링컨

.....
 내게 최고였던 그녀가 날 거리로 던져버렸어
 내가 아끼던 말을 그들이 고기로 갈아버렸지.
 난 머리부터 발까지 춥다구.

Lincoln

.....
 My best girl, she threw me out into the street
 My favorite horse, they ground him into meat
 Im feeling cold from my head down to my feet.
 (23)

이외에도 ‘소리 조절하기’(sounding out) 기법은 극에 빈번하게 등장하는 랩의 독특한 음악적 감성을 나타내는 기교중의 하나로서 관객의 호응을 유도하고 랩의 메시지를 전달하기 위해 래퍼가 음량과 소리의 질을 창조적으로 조작하는 기술이다(Rollins and Haynes 81). 음량의 조절을 텍스트에 표시하기 위해 팩스는 대문자나 음절의 변용을 자주 사용하며 이 기법의 사용은 극에 자주 등장하는 링컨과 부스의 감탄사 “아하(AAAAAAAAAAAAAAH! 27), 부스가 링컨에게 외치는 불만의 소리 “네가 내 길을 방해하고 있다구(YOU STANDING IN MY WAY, LINK, 21), 그리고 링컨을 살해한 후에 부스가 울부짖는 장면 “아아아아아아아아아아아아하(AAAAAAAAAAAAAAH! 110)에서 확인할 수 있다. 노모의 또 다른 중요 특징 중 하나는 대화도중 “나(I)를 자주 사용하여 자신의 가치를 강조하는 것이다. 링컨이 자주 사용하는 어투인 “내 생각엔(I think, 87), “난 그렇게 생각하지 않아(I don’t think, 87), 혹은 “그게 정확하게 내가 하는 일이라고 난 내게 말했다지(I said to myself that’s exactly what I would do, 30)와 같은 표현들을 예로 들 수 있다. 링컨에 비해 열등감을 가지고 살아가는 “패자(underdog)인 부스 역시 “나 라는 표현을 빈번하게 사용하는 것을 볼 수 있다. “내가 저것들을 훔쳤어 그렇지? 네 것도 쥐봐! 내가 내걸 네게 줄게.(I stole the damn thing didn’t I? Gimmie yrs! I’ll give you mines, 31)라며 비록 훔친 물건이지만 이를 자신의 것 인양 당당하게 말하는 장면들은 부스가 자신의 열등감을 포장하기 위한 대화법이다. 이들의 대화는 래퍼들이 상대방으로부터 부러움을 사기 위해 서로의 우위를 뽐내며 ‘말의 민첩성’(verbal agility, Cummings and Roy 65)을 경연하는 장면을 연상하게 한다.

창조성, 능력, 감성의 우위를 경쟁하는 래퍼들 간의 경쟁은 사기 카드게임 기술을 두고 승자와 패자의식에 물든 속물적인 두 인물 링컨과 부스의 삶에도 그대로 적용된다. 부스는 부모들이 자신과 형을 버리고 떠난 이후 형인 링컨을 의지하고 살지만 그가 자신보다 뛰어난 카드게임 기술을 가진 것을 질투한다. 그는 속사포 같은 랩으로 형 링컨을 모독한다. 실제 래퍼의 기용으로 더욱 빛을 발하게 된 부스의 랩은 그가 ‘3 카드 몬티’의 대결에서는 패자일지 모르지만 말의 대

결에서는 우위라는 점을 드러내고자 한다. 부스가 벌이는 랩의 향연은 랩의 세 가지 속성인 ‘경쟁하기’(competing), ‘프리스타일 배틀’(free style battling), 혹은 ‘힙합 라이벌’(hiphop rivalies)등과 유사하다. 그는 백화점에서 훔쳐온 옷들로 자신을 치장하며 가상의 여자 친구 그레이스를 만들고 “아무도 나만큼 그녀를 사랑할 수 없을 것 (I Aint no man can love her the way I can, 10)이라고 뽐낸다. 그녀에게 진짜처럼 보이는 가짜 다이아몬드반지도 선물했다고 자랑하는가 하면, 그녀를 집으로 초대하기 위해 은 식기로 장식된 식탁을 준비한다. “모든 이들이 날 쓰리 카드로 불러주게 만들 거야 (Im getting everybody to call me 3-Card, 19)라고 자신하는 그의 속내에는 링컨에 대한 열등감이 잠재되어 있다. 링컨과 부스가 주고받는 험란한 ‘랩의 경쟁’(rap rivalies)은 킬러놀이로 이어진다. 이들의 대화는 폭력을 미화하는 갱스터 랩(gangster rap)⁸⁾의 속성을 그대로 보여준다. 갱스터 랩의 소재로 쓰이는 사기카드 행각, 살인놀이, 물건 훔치기, 폭언과 자주 등장하는 비속어의 예 “Motherfuckingcocksucker! (51)들은 현대를 살아가는 링컨과 부스의 일상의 상징이다. 또한 두 형제의 의미 없는 킬러놀이는 권위적 재현에 저항하는 반 헤게모니적 랩의 특성을 극화한다. 이는 통상적으로 지배질서를 유지하는 담론의 정상적 기준과는 반대되는 방향으로 행동하는 도시에 거주하는 흑인 청년들의 정체성을 보여주는 장면이기도 하다. 이 같은 랩의 특성은 흑인 청년들의 현실적인 상황을 반영하며 담론의 ‘진도’(subversion)가 어떻게 성취 될

8) 랩의 하부 장르(sub genre)로 불리는 갱스터 랩(gangster rap)은 사회질서를 조롱하는 상징적 의미를 내포한다. 갱스터 랩은 사회적인 범죄인 반 지성주의, 마약, 폭력, 갱(gangster)의 미화, 여성 혐오, 물질주의 등을 함유하며 인종 차별 주의적이고 살인행위를 부추기는 가사도 개외치 않으며, 이러한 직설적이고 순화되지 않은 가사로 인해 음악의 사회적 악영향을 우려하는 부정적인 시각을 낳기도 하였다. 그들의 조롱의 대상은 범죄자의 다수를 차지하는 흑인들에게 편파적이고 폭력적이라고 여겨지는 경찰과 같은 사회핵심 기관들이다. 기독교세력의 우려와 함께 위험한 장르로 인식되고 있는 갱스터 랩은 흑인사회에서 폭력을 당연시하고 흑인 청년들의 내적 정신적 힘을 약화시키는 현대의 문화적 무기라는 비판을 받고 있다. 대표적인 아티스트로는 NWA, Dr.Dre, Snoop Dogg이 있다(Reily 304).

수 있는 것인지를 보여준다. 음악의 이상적 목표라 할 수 있는 고귀한 이상과 가치를 여지없이 깨뜨리는 랩의 혁신적 특성은 폭력을 서슴없이 구사하는 것에서도 볼 수 있다. 팍스는 ‘흑인간의 폭력’(Black on Black Violence, Drukmen 61)을 과감히 수용함으로써 희망을 찾아보기 힘든 실존적 삶의 굴레를 표현한다. 링컨과 부스가 주고받는 현란한 언어의 대결은 물리적인 폭력을 불러오고 결국 극의 마지막 장면에서 링컨이 부스가 쏜 총에 맞아 죽는 폭력적 대결의 극단적 구도를 보여준다.

팍스는 역사상의 실제 인물인 ‘링컨’과 ‘부스’를 현대 미국사회의 변방을 떠도는 흑인 하층민으로 과감하게 극화하면서 흑인 역사의 재설정을 시도한다. 위대한 링컨을 모사하는 일로 간신히 월세 방에서 생존을 유지하는 링컨에게는 『미국 연극』의 파운드링 파더가 가졌던 거대한 이상이 존재하지 않는다. 그가 링컨 복장을 하고 사이드 쇼에 서는 것은 그를 존경해서가 아니라 단지 입에 풀칠을 하기 위해서이다. 동생인 부스는 링컨 복장을 하고 일자리에서 돌아오는 그를 혐오스러운 표정으로 바라본다. 팍스는 부모가 모두 자녀를 유기하고 떠남으로서 시작된 가족의 해체와 그곳에서 힘겹게 살아가고 있는 실존적 인물인 현대의 링컨과 부스를 통해 링컨신화를 해체하고 새로운 흑인 역사를 설정한다. 기존의 억압/피억압의 이분법적 구도 속에 갇혔던 인물들은 랩의 놀이성을 재현하며 삶의 실존적 희비극성의 속성을 드러낸다. 랩이 보여주는 여러 가지 음악적 장치들은 현재의 흑인들의 삶의 불확정성을 가장 효과적으로 묘사하는 매개체가 된다. 이는 랩이 선언한 “정치적 인식의 근간으로서 미국 흑인 역사와 경험의 재현과 재구성 (representing, reconstituting African American histories and experience as bases for political awareness, Roy and Cummings 61)을 실존적 인간의 보편성을 다루는 새로운 흑인연극의 극적 패러다임으로 차용한 결과이다. 랩은 현대의 도시생활을 정글로 만드는 상처와 공포에 관한 메시지를 담고 있지만 힘 있는 리듬과 구어체의 가사를 통해 흑인들의 ‘영성’(spirituality)을 내포하고 있다. 부스의 사회 항거적인 반항적 행동과 열등감은 경쟁심을 부추기고 링컨을 죽음으로 몰고 가지만 이러한 비극적 결말은 카타르시스와 치유를 모색해 나가는 삶의 아이로니

를 보여준다. 강한 사회 비판적 내용을 담고 있는 랩 음악은 외면적으로는 도시에 사는 미국 흑인들의 삶을 있는 그대로 묘사하며 자극적이며 폭력적인 내용을 담아 내기를 주저하지 않지만 궁극적으로 희망과 자긍심을 노래하고 흑인들의 새로운 역사를 써내려가려는 열망을 담고 있다. 팍스는 『승자/패자』를 통해 랩이 주는 창의적이고 설득적인 힘이 흑인들로 하여금 삶의 정치적, 사회적인 모든 문제들을 초월하여 화합과 안정성과 변화를 지향하는 삶을 제시할 수 있다는 것을 보여준다.

V. 결론

“흑인 음악은 세상에서 가장 아름다운 노래 (Debois, 2015)라고 극찬한 드 보이스(W.E.B. Du Bois)의 주장과 같이 팍스는 흑인 음악을 극의 패러다임을 구성하는데 가장 중요한 요소로 인용한다. 그녀는 미국 음악을 대표하는 세 장르인 블루스, 재즈, 랩의 음악적 철학과 기법을 적극적으로 차용하여 백인들의 음향이 완전히 끼치는 공간을 창조하고 지금까지 무겁게 미국 흑인들을 짓눌러온 백인들의 역사적 담론을 해체하며 재생산, 재상상, 혹은 재설정한다. 『미국연극』에서 블루스의 정신인 백인들의 간섭이 없는 완벽한 흑인만의 세계를 재구성하기 위해 분투하였고, 『비너스』에서는 역사의 희생 제물이 된 흑인 비너스 사티지 바트만을 다시 불러들여 새로운 상상하기의 ‘즉흥 변주’를 선보였다. 또한 반 헤게모니의 가치를 들고 젊은 세대의 공감을 불러일으킨 랩의 철학과 음악적 기교를 풀리 처상 수상작인 『승자/패자』에 적용함으로써 역사를 새롭게 설정하고자 시도하였다. 이러한 시도는 정치적인 이분법적 구도의 입장에 설 수밖에 없었던 흑인 연극이 새로운 교차점인 “+X 를 찾아가는 동인이 되었고 팍스의 창의성과 실험정신은 앞으로의 흑인연극이 나아가야 할 새 이정표를 제시하였다는 점에서 그 가치를 지닌다.

지금까지의 흑인 여성 연극이 스스로를 하위 질서 속에 가두고 기존의 질서

의 범주에 안주하고 타협하면서 극작을 해왔다면 팩스의 극은 인종, 정치, 자아정체성 그리고 언어 간의 ‘접점’(interface)을 오가는 실험정신을 보여준다는 점에서 많은 비평가들에게 큰 인상을 각인시킨다. 이는 지금까지의 대중들의 의식 속에 각인된 저항문화로서의 흑인 문화가 아닌 독창적 수행성을 통한 정체성을 무대에서 실현하게 되었다는 점에서 의미를 지닌다. 특히 독창적 언어와 음악적 특성과의 상호작용을 통해 지금까지 흑인 연극에 대한 선입견으로 인식되어 왔던 식민주의적 피해의식과 정치적인 구도의 이분법적 인식을 역동적이고 다형적 특성을 지닌 문화 읽기로 전환시키는 계기를 만들었다. 극작가로서 팩스의 업적은 지금까지 정치적 선입견을 보여준 흑인 연극의 고정된 틀을 깨고 흑인 연극도 얼마든지 역동적이고 창의적이며 인종을 초월하여 글로벌 시대의 모든 관객들에게 친근하게 어필 할 수 있는 흥미로운 관극의 기회를 제공할 수 있다는 것을 증명하였다. 또한 흑인 문화의 위대한 유산인 음악이 고정된 인종적, 정치적, 역사적 범주를 벗어나 관객들과 소통할 수 있는 중요한 극적 수단이 될 수 있다는 점을 제시했다는 점에서 커다란 의미를 지닌다. 팩스 이전의 20세기 말의 흑인 여성 작가들이 보여준 예술적 무대가 많은 관객들에게 깊은 예술적 공감을 불러 일으켰음에도 불구하고 변방의 무대에서 주류의 무대로 진입할 기회를 가질 수 없었다는 점을 고려할 때 팩스의 작품은 흑인 여성극작가들이 변방에서 주류무대에서 옮겨갈 수 있는 새로운 전환점을 이루었으며 앞으로 미국 연극 구도에 커다란 변화를 제시하는 계기될 것이다.

주제어 수잔 로리 팩스, 『미국 연극』, 『비너스』, 『승자/패자』, 블루스, 재즈, 랩

인용 문헌

- 김소임. 「어거스트 윌슨과 블루스」, 『현대영미드라마』 14.1 (2001): 27-55. Print.
- 남정우. 「재즈 즉흥연주(improvisation)에서 이루어지는 미감적 이념의 소통에 관하여」, 『미학』 67 (2011): 28-69. Print.
- 정정호. 「“중간 문학론, “사이 버 유목공간 그리고 영미문학론」, 『들뢰즈와 그 적들』. 서울: 우물이 있는 집, 2006. 61-100. Print.
- 전연회. 「수잔로리 팩스의 극 『승자/패자』에 나타난 탈 인종의 논리」, 『현대영미 드라마』 22.1 (2009): 109-37. Print.
- . 「링크인 신화의 재조명: 수잔 로리 팩스의 극 『미국연극』에 나타난 수행성」, 『미 국학』 36.2 (2013): 1-32. Print.
- . 「History Matters: Digging a hole in Suzan-Lori Parks' *Venus*」, 『영어 영문 학연구』 33.1 (2007): 43-64. Print.
- 최유준. 「블루스와 ‘슬픈음악’의 정치학」, 『음악학』 22 (2012): 111-43. Print.
- Baker, Jr., Houston A. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*. Chicago: U of Chicago P, 1984. Print.
- Baraka, Amiri. *Blues People*. New York: Harper Perennial, 2002. Print.
- Bernard, Louise. “The Musicality of Language: Redefining History in Suzan-Lori Parks's *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*.” *African American Review*. 31.4 (1997): 687-698. Print.
- Bogdan, Robert. *Freak Show*. Chicago: U of Chicago P, 1990. Print.
- Bullock, Kurt. “Famous/Last Words: *American Drama* 10.2(summer 2001): 69-87. Print.
- Craig, Carolyn Casey. “Suzan Lori Parks: Putting Dirt and Deadly Games On stage.” *Women Pulitzer Playwrights*. London: McFarland & Company Publishers, 2000. 259-78. Print.
- Dubois. W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York: Penguin Books, 1996.

Print.

Drukman, Steve. "Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-diddly-dit-dit: An Interview. *The Drama Review* 39.3(1995): 56-75. Print.

Floyd, Jr, Samuel A. *The Power of Black Music*. New York: Oxford UP, 1995. Print.

Harding, James M. "Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz Source. *Cultural Critique* 31 (1995): 129-58. Print.

Johung, Jennifer. "'Spells /Spelling the Figure: Suzan-Lori Parks's 'Scene of Love . *Theatre Journal*. 58.1 (Mar. 2006): 39-52. Print.

Lacava, Jacques D. "The Theatricality of the Blues. *Black Music Research Journal*. Vol. 12.1 (Spring 1992), pp. 127-39. Print.

Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford UP, 2007. Print.

---. "Jazz and American Culture . *The Journal of American Folklore*. 102(1989): 6-22. Print.

O'Thomas, Mark. "What is this thing called 'Jazz'? Translation, Adaptation, and the Jazz form *In: Cultures of Translation Conference*, 26-28 June 2008, U of Glamorgan. Web. 4 June 2014.

Parks, Suzan-Lori. *America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995. Print.

---. *Venus*. New York: Theatre Communications Group, 1990. Print.

---. *Topdog/Underdog*. New York: Theatre Communications Group, 2001. Print.

Reily, Alexander. "The Rebirth of Tragedy out of the Sprit of Hip Hop: A Cultural Sociology of Gangster Rap Music. *Journal of Youth*. 8.3(2005): 297-311. Print.

Roy, Abhik and Melbourne S. Cummings. "Manifestations of Afrocentricity in Rap Music. *The Howard Journal of Communications*. 13 (2002): 59-76.

Print.

- Richardson, Jeanita W. Richardson and Kim A. Scott. "Rap Music and Its Violent Progeny: America's Culture of Violence in Context. *The Journal of Negro Education*. 71.3(Summer, 2002): 175-92. Print.
- Rollins-Haynes, Levern G., "Empowerment and Enslavement: Rap in the Context of African -American Cultural Memory. *Electronic Thesis, Treatises and Dissertations* (2006). Print.
- Savran, David. *The Playwright's Voice*. New York: Theatre Communication Group, 1999.
- . "The Search for America's Soul: Theatre in Jazz Age. *Theatre Journal*. 58.3(Oct.2006): 459-76. Print.
- Wheeler, Jamar Montez. *Rap Music and Hegemony: A Historical Analysis of Rap's Narratives*. UP of Louisveill, 2006. Print.
- Wood, Jacqueline. "'Jazzing' Time, Love and the Female Self in Three Early Plays by Suzan-Lori Parks. *Suzan-Lori Parks*, North Carolina: McFarland & Company Publishers, 2010. 34-44. Print.

Dramatic Transformation of Afro-American Music in
Suzan-Lori Parks' Plays:
The America Play, Venus and Topdog/Underdog

Abstract

Chun, Yon-Hee

This paper aims at researching Suzan-Lori Parks' original and aesthetically pleasing dramatic methodology of incorporating various genres of music in her three plays, *The America Play*, *Venus* and *Topdog/Underdog*. By adopting philosophical concepts and musical inspiration from the Blues, Jazz and Rap, Parks practices re-production, re-imagination, and re-definition of the master ideologies which have dominated black history. The distinctive traits of these three genres of African American pop music that all find their roots in African culture and the tragic context of slavery after the forced immigration of Africans to America. The narratives of the African Americans are presented through sub-contextual contours in Blues, Jazz and Rap resources.

Parks reconnects the juncture of African history by means of a form of rhizomic structure that adopts the dramatic strategy of incorporating musical inspiration from the three genres of music where African-American are not oppressed by someone. In *The America Play*, Parks pursues and cites the core philosophy of the Blues as a theory of "Black and Whole, a concept which identifies a perfect state where the volume of dominant white ideology can be turned off to zero. By adopting the theory, she exposes the instability of African American history that has been veiled under the Lincoln myth. In *Venus*, Parks widens her concern about black history to a universal level, borrowing the technique of the universally enjoyed African American music genre of Jazz. She bestows upon Sartijie Barrtman, a black girl who was on a

freak show, a new version of life; the girl is given an opportunity to recover her sense of subaltern subjectivity by singing Jazz in the dramatic frame of Jazz's philosophy and format. Lastly, a 'rapper' takes the role of a significant character in Parks' Pulitzer winning play *Topdog/Underdog* to foreground the life of young urban African Americans. Rappers in the play give voice to the existential pain associated with modern American society by adopting extreme formats of gangster rap, which shows a paradigm of Black on Black violence and magnifies the social alienation of African Americans.

With these adaptations of three musical genres, Parks surmounts the limits of a subordinate system involving victim/victimizer and challenges the boundaries of dramatic expression in African American theater. She shows experimental and original dramatic methodology through her exploration of using diverse languages to interface with a drama text. She has suggested a new model of relations between theatre and performativity and has tried to represent "Black and Whole" as an independent, unique, and African American cultural heritage. She has transformed conventional textual language into musical lyrics from African American tradition by means of creative mis-en-scene on stage. Parks suggests a new direction for African American theatre by taking it beyond a marginalized, regional audience to a place in mainstream theatre culture that embraces diverse audiences that look beyond racial politics. Her work signifies significant changes in the direction of American theatre.

Key Words Suzan-Lori Parks, *The America Play*, *Venus*, *Topdog/Underdog*,
Blues, Jazz, Rap,

전연희(단독연구)

성신여자대학교

논문투고일: 11월 14일

논문심사일: 11월 18일~12월 15일

게재확정일: 12월 15일