

로이 윌리엄스의 *Lift Off*와 *Fallout*에 드러난 흑인 청소년의 재현*

김 유
성균관대학교

I. 서론

로이 윌리엄스(Roy Williams)는 오늘날 영국에서 가장 활발한 극작가 중 한 명이며 콰미 퀘이-아르마(Kwame Kwei-Armah)와 더불어 영국 흑인 연극(Black British Drama)을 주도해 오고 있는 인물이다. 최초의 장편극인 『여성 크리켓 클럽』(*The No Boys Cricket Club*)이 1996년 스트래트포드 이스트 소재 왕립 극장(Theatre Royal Stratford East)에서 초연된 이래 윌리엄스는 왕성한 작품 활동과 수상 경력을 통해 인지도를 높여 갔으며, 2008년에는 대영 제국 훈장(Order of the British Empire)을 받는 등 영향력 있는 극작가로서의 위상을 공고히 하였다. 영국에서 흑인 드라마의 발전 과정이 적절한 비평사적 관심을 받지 못했다는 점과 대부분의 흑인 작가들이 극을 무대에 올리는 데 상당한 어려움을 겪어왔다는 사실에 비추어볼 때 윌리엄스를 향한 주류 연극계의 호평과 구애는 주목할 만한

* “본 논문은 정부(교육부) 및 한국연구재단 대학인문역량강화사업(CORE)의 지원을 받아 수행된 연구임”

일이다.

이처럼 윌리엄스 극이 지니는 동시대적 의미를 살펴보기 전에 20세기 후반의 영국 흑인 연극의 흐름에 대해서 간략하게나마 검토해보는 일이 필요하다. 카리브 해 출신 영국 소설가이자 극작가인 카릴 필립스(Caryl Phillips)는 2005년에 <가디언>(The Guardians)에 투고한 “상실의 세대”(Lost Generation)라는 글에서 전후 영국 흑인 연극의 전개 과정을 서술하면서 자신을 포함하여 주로 1980년대와 1990년대 중반까지 활동한 흑인 극작가들을 한데 묶어 사실상 실패한 세대로 규정하고 있다. 흑인 연극에 대한 그의 평가가 다분히 극적이고 과장된 측면이 있는 것이 사실이지만,¹⁾ 오랫동안 영국의 흑인 연극은 급변하는 현실 세계와 동떨어져 있었으며 특히 영국에서 태어나고 자란 세대의 경험과 감수성을 제대로 포착해내지 못하고 있었다. 1990년대의 흑인 연극은 주로 서인도제도 출신 이주민들이 느끼는 인종주의에 대한 좌절과 분노, 그리고 고향에 대한 향수가 뒤섞인, 구태의연한 시기에 머물러 있었다. 반면에 윌리엄스와 웨이-아르마로 대변되는 “제3세대”(third-generation) 흑인 극작가들은 제1세대가 완전히 떨쳐버리지 못한 “이주민적 감수성”(the migrant sensibilities, Osborne “Roy Williams” 487)에서 벗어나서 동시대 영국 사회가 직면한 긴박한 문제들을 “직접적이고 즉각적인 형식을 통해서”(in the directness and immediacy of the form) 효과적으로 쟁점화하고 있다는 점에서 명백한 차이를 보인다(Phillips).²⁾ 21세기 들어 더욱 복잡해진

1) 필립스의 주장과는 달리 로얄 코트 극장(the Royal Court)이나 국립 극장(the National Theatre) 등 웨스트엔드(the West End)의 주류 무대에 진입하는 것만이 흑인 연극의 성패를 가늠하는 유일한 척도가 될 수는 없다. 또한 각각 1세대와 2세대 극작가들을 대표하는 트리니다드 출신의 무스타파 마투라(Mustapha Matura)와 자메이카 출신의 윈섬 피녹(Winsome Pinnock)이 1970년대에서 1990년대에 걸쳐 꽤 활발하게 활동해 왔다는 점에서도 필립스의 ‘실패한 세대’ 발언은 다소 과장된 측면이 있다.

2) 필립스는 주로 세대 차이에 따른 의식의 변화에 준거해서 전후 영국 흑인 극작가들을 크게 3세대로 나눈다. 마투라와 마이클 아벤세트(Michael Abbensetts)로 대표되는 1세대는 1950년대에서 1970년대에 걸쳐 영국으로 이주해 온 서인도 제도 출신 작가들로서 고향에 대한 강력한 뿌리 의식을 바탕으로 영국 사회에 적응하려

다문화주의의 현실과 10대 청소년 세대의 독특한 감수성이야말로 윌리엄스의 작품이 지닌 탁월한 현장감과 역동성의 바탕이며, 이전 세대 작가들에게 쉽게 허용되지 않았던 주류 무대로의 진입을 가능케 한 원동력이라고 할 수 있다.

자메이카를 무대로 하는 1990년대 중반까지의 작품들을 제외하고는 윌리엄스의 극은 거의 전적으로 동시대 영국 다문화주의가 배태한 특유의 도시적 경험에 바탕을 두고 있다. 2009년에 쓴 “흑인 연극의 거대한 돌파구”(“Black theatre’s big breakout”)라는 기고문에서 윌리엄스는 다소 도식적이긴 하나 자신의 극작 변화를 크게 3단계로 나누고 있다. 1단계가 자신의 부모 세대가 “이주의 과정에서 상실한 것”(what was lost in the process of emigration)에 대한 탐구였다면, 2단계는 자신의 세대, 즉 영국에서 태어난 최초의 세대에 대한 관심으로 이동하였으며 특히 1세대가 끼친 영향을 부정적인 측면에서 조명하고 있다. 2000년대 이후의 작품에 해당되는 3단계는 인종적 관심보다 “물질적 부”(material wealth)에 더 집착하는 것처럼 보이는 10대 흑인 청소년의 심리 상태와 행동 양식을 주된 극적 소재로 다루고 있다. 3세대 청소년들은 아무런 의심 없이 스스로를 영국 토박이로 생각하고 있으며, 이들의 정체성은 “인종적이고 역사적인 요소들”(racial and historical determinants)보다는 “환경적이고 사회적인 요인들”(environmental and social factors)에 의해 결정되는 모습을 보인다(Pearce 146). 윌리엄스 극의 흑인 청소년들은 이산적 경험의 뿌리로 소환되는 아프리카나 서인도제도의 문화적 전통과 역사에 매우 무지하거나 이를 자신들의 정체성 확립의 계기나 토대로 삼기를 거부한다.³⁾

는 이주민들의 고투를 극화해냈다. 마이클 엘리스(Michael Ellis)와 피녹으로 대변되는 2세대는 1980년대와 1990년대에 활동하면서, 영국에서 태어난 2세대가 겪는 정체성의 혼란을 주로 분노와 좌절의 감정으로 표현해냈다. 3세대는 21세기 전후에 본격적인 활동을 시작한 경우로서 도시에 거주하는 10대 흑인 청소년들의 다양한 목소리를 담아내기 시작한 윌리엄스와 케이-아르마가 이에 속한다.

- 3) 이러한 이산적 뿌리와의 명백한 절연이야말로 많은 유사성에도 불구하고 윌리엄스가 케이-아르마와 결정적으로 갈라지는 지점이다. 사실주의적 전통에 근거해서 동시대 도시적 경험을 극화한다는 공통점에도 불구하고 케이-아르마는 범아프리카주

윌리엄스 극의 3세대 흑인 청소년들은 고향에 대한 추상적인 뿌리 의식보다는 자신들의 일상이 영위되는 영국의 도시적 현실에 매여 있다. 그들의 도시적 일상은 인종주의와 자본주의 그리고 다문화주의 등 끊임없이 변화하는 다양한 사회적 압력들에 노출되어있다. 1990년대 이후의 사회 문화적 변화에 대하여 윌리엄스는 인종(race)이 여전히 강력한 의제이며 자신의 작품 세계에 있어서 가장 핵심적인 부분임을 강조한다. 그러나 동시에 그는 인종 문제가 과거와는 달리 흑인과 백인 간의 단순한 갈등 관계를 넘어서 흑인과 흑인, 백인과 백인 사이의 문제들로 복잡적으로 분화되고 있다고 역설한 바 있다(“Black theatre’s big breakout”). 1999년에 영국의 문화 비평가인 스투어트 홀(Stuart Hall)은 제2차 대전 이후 영국 사회의 인종 문제가 근본적으로 이원대립적인 틀에 의해 주로 규정되어 왔다고 언급한 바 있다. 그에 따르면 이러한 이원론적 인식의 틀은 1990년대에 걸쳐 다양한 인종적 소수 집단들 간에 그리고 그 내부에서 점진적으로 발생한 분화 현상으로 말미암아 붕괴되기 시작했다. 이러한 홀의 관찰은 복합적인 인종적 주제들이 이원 대립의 문제로 간단히 환원되기를 거부하는 윌리엄스 특유의 연극 세계에 적절한 사회 문화적 맥락을 제공한다(Hall 191).

흑백 청소년들 간의 우정과 갈등을 통해서 정형화된 흑인 남성성의 체득이 지니는 파괴적 속성을 극화한 『이륙』(*Lift Off*)과 흑인 청소년들 간의 살해 사건이 초래하는 사회적 영향을 추적한 『파장』(*Fallout*)은 홀이 언급한 이원론적 대립 구조에 근거한 기존의 인종 재현 방식에서 벗어난다. 기본적으로 흑인과 백인 간의 적대성이라는 이원론적 대립에 토대를 둔 재현은 상이한 인종들 간에 존재할 수 있는 다양한 상호 관계의 가능성을 배제한다. 또한 이러한 재현 방식에서는 흑인 공동체 내부에 존재하는 긴장과 갈등은 백인 인종주의에 대한 저항과 흑인 간 연대라는 대의 아래 설 자리를 잃어버리는 경향이 있다. 도시 흑인 청소년 집단의 문화와 정체성 구축 과정을 탐색하는 『이륙』과 『파장』에서는 흑인 집단 내부의 갈등 문제가 본격적으로 다루어지고 있으며, 흑인 간 연대라는 개념 역시

의(Pan-Africanism)로 대변되는 흑인 특유의 공통적이고 본질주의적인 경험을 강조한다.

냉철한 비판의 대상이 된다. 윌리엄스는 백인 인종주의가 흑인 청소년의 정체성 형성과 폭력성에 미치는 영향에 주목한다. 그러나 동시에 윌리엄스의 흑인 청소년들은 백인 이데올로기의 일방적인 피해자로서 재현되지는 않으며 스스로가 선택한 행위에 대해 도덕적, 법적 책임을 지도록 촉구 받는다. 본 논문에서는 『이륙』과 『파장』을 중심으로 윌리엄스가 흑인 남성성과 흑인 간 범죄에 대한 주류 미디어의 정형화된 재현 방식에 대응하여 얼마나 복합적으로 흑인 청소년들을 재현해내고 있는지 검토해보고자 한다.⁴⁾

II. 『이륙』: 흑인 청소년과 남성성

1999년 로얄 코트 씨어터 업스테어즈(the Royal Court Theatre Upstairs)에서 공연된 『이륙』은 윌리엄스가 당시 노팅힐(Notting Hill) 등 런던 서부의 길거리에서 종종 목격할 수 있었던 독특한 청소년 문화에 자극받아 쓴 작품이다. 그것은

4) 모두가 동의하는 ‘진정한’(authentic) 흑인의 특질을 지시하는 듯한 ‘흑인성’(blackness)이라는 개념은 사실 역사를 통해서 “끊임없이 새로 만들어지고, 단속되고, 위반되며, 논쟁을 유발”(constantly invented, policed, transgressed, and contested, Favor 2)해왔다는 점에서 간단히 정의내리기가 쉽지 않다. 또한 흑인 여성 페미니스트인 하이디 미르자(Heidi S. Mirza)에 따르면 흑인성은 “남성적인”(male)이라는 의미와 동등하게 취급받을 정도로 남성들에 의해 선택되어 온 개념이며 대부분의 젠더 이슈들은 주로 ‘백인성’(whiteness)의 맥락에서 제기되어 왔다(137-47). 이처럼 흑인성과 종종 동일한 개념으로 사용되어 온 흑인 남성성은 이데올로기적 재현 공간으로서 인종, 나이, 성, 계급 등에 따라 다양하게 정의되어 왔다. 흑인 남성성 개념은 주류 사회의 지배 가치에 대한 저항의 의미를 함축하기도 하지만 흑인 남성에 대한 백인들의 부정적인 고정관념이 투영되고 재생산되는 공간이다. 일례로 “흑인 남성 이성애자”(heterosexual black men)의 경우 자신들의 남성성을 통하여 상호 모순적인 “이중성”(duality)을 경험하는데, 그들은 “성욕 과잉”(hyper-sexualized)이고 “잠재적 범죄자”(criminal-minded)일뿐만 아니라 아프리카의 유산과 정체성을 저버리고 백인 주류 사회에 진입하려는 “동화주의자들”(assimilationists)로 인식되어진다(Pelzer 16).

백인 노동 계급 청소년들이 동년배 흑인 청소년들의 행동과 어투를 그대로 모방하는 현상이었는데, 사실 이러한 현상은 2000년대 들어 자메이카 흑인 문화와 랩을 우스꽝스럽게 흉내 내는 가공의 백인 중산층 캐릭터인 알리 지(Ali G)가 영국 TV를 통해 인기를 끌면서 한동안 대중적인 관심으로 이어진 바 있었다. 윌리엄스는 알리 지의 회화적 캐릭터와는 달리 강력한 흑인성에 매료되어 흑인처럼 말하고 행동하려는 백인 청소년들의 진지하면서도 모순적인 태도에 주목했다(Plays I xii).

『이륙』은 1990년대에 런던 서부에서 20대 초반의 무직자로 살아가는 흑인 맬(Mal)과 그의 백인 친구 톤(Tone)의 우정을 중심으로 흑인 남성성이 사회 속에서 구성되고 소비되는 방식과 그것의 치명적인 결과를 탐색한다. 흑인 남성성을 체득하고 이를 적극적으로 이용하는 맬은 가해자인 동시에 피해자로 제시된다. 과거와 현재, 현실과 환상을 넘나드는 플래시백 구조로 인해 관객들은 수시로 등장인물들의 10대 청소년기로 이동하면서 이들이 겪는 정체성 혼란의 원인을 목격하게 된다.⁵⁾

『이륙』에서 흑인을 모방하는 백인으로 등장하는 톤의 행동을 통하여 흑인성은 개인이 자발적으로 취사선택할 수 있는 특정한 문화적 태도나 가치, 취향 등으로 제시된다. 톤이 맬의 모든 것을 숭배하고 그의 일거수일투족을 따라하려는 시도는 흑인성이 피부색만으로 결정되는 것은 아니며 흑인 문화 역시 흑인만의 전유물이 아니라는 점을 드러낸다. 즉 톤의 흑인 흉내는 특정 문화를 의식적으로 모방하고 채택하는 일종의 수행적인 행위로서 인종에 대한 본질주의적 태도를 혼란시키는 효과를 지니고 있다. 그러나 톤의 흑인 흉내가 특별히 문제가 되는 것은 그가 흑인이 되고 싶어 하는 이유와 그가 규정하는 흑인성의 성격에서 찾을 수 있다. 톤은 진정한 흑인다움을 흑인 남성의 강한 육체적, 특히 뛰어난 성적 능

5) 『이륙』은 20대 초반의 흑인 청년이 자신의 10대 청소년 시절을 회고하는 형식이며 이 두 시기는 매우 신속하게 서로 오버랩 되고 있다. 10대는 물론이고 20대 초반 역시 3세대에 속하므로 본고에서는 흑인 청소년과 흑인 청년을 통합해서 흑인 청소년으로 칭하고자 한다.

력에서 찾는다.⁶⁾ 흑인 남성성에 대한 그의 집착과 모방은 어린 시기부터 형성되어 온 것으로 10대의 어린 톤(Young Tone)은 어린 맬(Young Mal)과의 팔씨름에서 승리하고 난 후 기쁨에 겨워 “내가 맬 너보다 더 흑인인데!”(I’m blacker than yu Mal! 171)라고 외친다. 성인이 된 톤이 맬을 여전히 존경하는 이유는 마음만 먹으면 어떤 여자하고도 잘 수 있는 그의 성적인 매력 때문이다. 톤이 맬과 친구가 된 이유 중 하나는 그가 “9인치 성기”(a nine-inch dick)를 갖고 있다고 믿기 때문이다. 이러한 점에서 톤은 맬의 가장 친한 친구처럼 행동하지만 사실 맬을 성적, 인종적으로 정형화하고 있으며 이러한 태도는 “그 자체로 일종의 인종주의”(a form of racism in itself, Sierz “What Kind of England” 117)와 다를 바 없다.

주류 사회가 끊임없이 재생산해내는 정형화된 흑인 남성성이 주는 환상에 빠져있는 톤은 실존하는 흑인 공동체의 현실을 이해하거나 그 부분이 되고 싶은 어떠한 욕망도 없다. 사실 톤은 알리 지로 대변되는, 흑인 문화를 모방하는 전형적인 백인 중산층 계급과는 거리가 있는 인물이다. 그는 도심 빈곤 지역의 백인 노동자 계급 출신으로 어렸을 때 흑인들과 같은 학교에 다녔을 뿐더러 성인이 된 현재에도 근본적으로 유사한 경제적 상황에 노출되어 있다. 그러나 계급적 공통점이 톤과 맬을 이어주는 연대감으로 작용했음에도 불구하고 톤은 백인 주류 사회가 제공하는 인종적 특권의 수혜자로서 본인이 원한다면 언제든지 백인 공동체의 정당한 일원으로 인정받을 수 있다. 그는 정체성 혼란의 문제에서 상대적으로 자유로우며 피부색으로 인해 문화 간 이동이 현실적으로 차단되어 있는 흑인들과는 달리 흑인과 백인 문화 사이를 비교적 자연스럽게 이동할 수 있다.

톤의 흑인 흉내가 선택과 취향의 문제라면 맬에게 흑인성은 복합적이고 모순적인 의미를 띠고 있다. 맬은 드러내 놓고 여성혐오적이고 동성애에 적대적일 정도로 “나쁜 남자”(bad bwai, 170)로서의 자신의 이미지를 극단적으로 구축해나간

6) 윌리엄스는 흑인 남성성에 각인된 고정관념은 터무니없지만 결코 떨쳐버리기 쉽지 않다고 토로하면서 이러한 고정관념에는 모든 흑인을 대단한 스포츠 선수나, 가수, 댄서로 보거나 거대한 성기의 소유자로 보는 것 등이 포함된다고 언급한다 (Osborne, “Roy Williams” 493).

다. 그는 특히 흑인 남자에 대한 백인 여성들의 환상을 자신의 성적 만족을 위해 적극적으로 이용하는 모습도 보인다. 그러나 맬이 도덕적으로 결함이 많은 인물 이긴 하지만 그가 흑인 남성성을 공세적으로 수행, 구현하려는 심리적인 이유들이 극을 통해서 제시되고 있다는 사실 또한 중요하다. 런던 초연에서 연출을 담당했던 인두 루바싱함(Indhu Rubasingham)은 『이륙』이 특히 런던과 같은 대도시에서 흑인들이 “인종적 고정관념이 주는 제약들”(the constraints of racial stereotypes)에 저항하면서 자신만의 정체성을 탐색할 수 있는 가능성이 얼마나 취약한지를 보여주는 극이라고 강조한 바 있다(Plays 1 xx). 백인 주류 사회에서 인종적 고정관념이 개인의 정체성에 가하는 압력은 톤보다는 맬에게 훨씬 더 강력하다. 맬의 거친 어휘와 폭력적인 행동, 과감한 성적 어필과 같은 “허세부리기”(Cool Pose)는 인종주의적 차별 속에서 흑인 남성이 박탈감을 이겨내고 자신의 존재와 힘을 과시하려는 일종의 방어기제(coping mechanism)로 이해될 수 있다.

허세부리기는 제의적 형태의 남성성으로, 특정한 행동들, 규약들, 신체적 포즈, 이미지 관리뿐만 아니라 자부심, 힘 그리고 통제라는 단일하고 중요한 메시지를 전달하는 정교하게 구성된 연기들을 포함한다 [. . .] 이[허세부리기]는 기회의 차단이 주는 걱정과 고통을 덜어준다. 비교하자면 백인 남성들이 좋은 학교를 나와서 유망한 직업을 얻고 괜찮은 봉급을 타오는 것을 통해서 더 수월하게 자존심을 세우는 것처럼, 허세는 흑인 남성들에게 일종의 자존심을 강화시켜주는 역할을 하는 셈이다.

Cool Pose is a ritualised form of masculinity that entails behaviours, scripts, physical posturing, impression management, and carefully crafted performances that deliver a single, critical message: pride, strength, and control [. . .] It eases the worry and pain of blocked opportunities. Being cool is an ego booster for black males comparable to the kind white males more easily find through attending good schools, landing prestigious jobs and bringing home decent wages. (Majors and Billson 4-5)

이러한 “허세부리기”는 흑인 공동체 내에서 어려서부터 자연스럽게 습득될 뿐만 아니라 특히 동료 집단에 의해서 강요받음으로써 청소년 정체성의 핵심적인 요소로 자리 잡는다. 들로이(Delroy)의 흑인 갱 무리에 소속되지 못해 실망하는 모습에서 드러나듯이 어린 맬은 자신을 둘러싸고 있는 흑인 집단으로부터 소외되지 않기 위해 안간힘을 쓴다(191). 어린 맬은 톤과 달리 자신의 남성성을 숭배하지 않는 흑인 친구 리치(Rich)를 못마땅하게 생각하는데 그에게 흑인 특유의 비속어를 사용하도록 강요하거나 톤과 맞서 싸우도록 일부러 자극하기도 한다. 리치를 더 흑인답게 만들려는 맬의 시도의 배후에는 사실 자신의 흑인성에 대한 불안감이 도사리고 있다. 감수성이 예민하고 숫기가 없는 외톨이 리치는 흑인 친구들에게 백인보다 더 쓸모없는, 비정상적인 흑인으로 조롱받는다. 흑인 남성성의 지배적인 범주에서 이탈해있는 리치의 행동은 그가 놀이터에서 갖고 노는 종이비행기에 의해 구체화된다. 비행기를 날리는 행위가 자신을 정형화하는 흑인 문화로부터 자유로워지기를 원하는 리치의 욕망을 드러내는 반면 비행기를 찢어버리는 맬의 행위는 그러한 욕망이 동일 인종에 의해 좌절되는 아이러니를 드러낸다. 종종 맬은 의도적으로 리치에게서 인종주의적 감정을 불러일으키고자 하는데, 맬에 의하면 이러한 증오심이야말로 “무엇이든 백인보다 낫지 아니면 아무 것도 아닌”(If we ain't better than white kids we ain't nuttin'. 191) 백인 주류 사회에서 생존하기 위해 절실히 요구되는 필수 ‘덕목’인 셈이다. 그러나 문제는 적대적인 사회에서 스스로가 결국 희생자가 될 것이라는 인식이 흑인 남성으로 하여금 가해자의 지위를 선취하도록 한다는 데 있다. 흑인 여성 페미니스트인 벨 훅스(bell hooks)에 따르면 흑인 남성은 “지배”(domination)를 용인하는 “가부장적 남성성”(patriarchal masculinity)을 기꺼이 수용하면서 “여성 혐오”(misogyny)와 “성차별”(sexism)을 통해 적극적으로 폭력을 사용하고 타인에 대한 통제를 경험한다(57). 학대를 일삼는 아버지 속에 투영된 폭력적인 흑인 남성성을 혐오했던 리치는 “남자가 되는 유일한 방법”(the only way to be man, 192)으로 허세를 강요하는 맬의 끊임없는 압력을 이기지 못하고 결국 자살을 선택한다.

흑인 남성이 인종주의적 억압이 주는 종속감과 무력감에 저항하기 위해 남성

성의 지배적인 특질들을 주체적으로 내재화하고 흡수할 때 발생하는 모순과 억압은 맬이 무작위로 맺는 여성들과의 관계 속에서 여실히 드러난다. 어린 맬의 정형화된 흑인 남성성의 체득이 동료 집단으로부터의 소외에 대한 두려움과 인종주의에 대한 본능적인 저항에 기인한다면, 20대 초반의 맬에게 있어서 흑인 남성성은 백인 여성을 성적으로 착취하는 수단으로 전략한다. 흑인 남자에 의한 백인 여성의 “대상화와 착취”(objectification and manipulation)는 흑인 남성의 열등한 인종적 지위를 고려할 때 사회적 권력 관계라는 공적인 장에서 맥락화되어 왔다. 즉 백인 위주의 사회에서 흑인 남성들은 “거리에서”(at a street level)나마 백인 여성들을 성적으로 착취하는 행위를 통해 자신들의 “무력감”(powerlessness)을 상쇄시키려고 하지만 이러한 행위는 결국 자신들의 열등한 사회적 위치를 재기입할 뿐이다(Alexander 379). 맬이 백인 여성들을 대하는 냉소적이고 이기적인 태도에는 자신의 열등한 흑인 정체성에 대한 불안감이 투영되어 있으며, 근본적으로 백인 여성들을 “무르고 성적으로 헤폰”(weak and sexually available) 존재로 인식하는 흑인 남성들의 고정관념이 깔려있다(Alexander 379). 흑인 남성성의 파괴적인 영향은 맬이 톤의 여동생인 캐롤(Carol)을 임신시키고 나서 자신이 친부임을 부인하는 무책임한 모습에서 절정에 이른다. 분노한 톤에게 맬은 “여자가 꼬리를 치면 웬 떡이나 해야지!”(When pussy’s on offer yu tek it! 231)라고 대꾸한다. 맬이 애초에 캐롤에 대한 별다른 감정이 없었음에도 불구하고 그녀와 관계를 맺는 것은 흑인 남성성에 대한 그녀의 환상에 자극받아 강한 흑인 남성으로 보여야 한다는 압박 때문이다. 또한 그녀와의 관계를 부인하는 맬의 냉담한 태도는 두려움이 없고, 무심하며, 이기적이고, 상처받지 않는 것이 진정한 남성이라고 교육받아온 그가 이러한 허세부리기에 저촉되는 모든 감정들을 사전에 차단하려는 시도라고 볼 수 있다.

맬이 구현하는 흑인 남성성은 이성과의 정상적인 관계를 불가능하게 만들 뿐만 아니라 타인종이나 문화에 대한 배타적이고 적대적인 태도를 강화시킨다. 맬은 켄터키 프라이드치킨 매점에서 일하는 아프리카계 흑인 점원들에게 행패를 부리고 인종차별적 욕설을 내뿜는다. 그는 또한 백인에 비해 물러빠지고 게으른 흑

인 마약 밀매업자를 비웃을 뿐만 아니라 어린 시절 갱 두목이었던 들로이가 평화주의자 무슬림으로 변모한 사실에 대해 조롱한다. 이러한 맬의 태도는 인종주의적 정서가 반드시 백인들만의 전유물은 아니라는 점을 드러낼 뿐만 아니라 남성성에 대한 강한 집착이야말로 문화와 인종에 대한 이해를 가로막는 원인임을 보여준다. 그는 스스로가 생각하기에 남성성을 위반하거나 약화시키는 모든 것에 혐오감을 표출한다.

윌리엄스는 여성과 타문화에 대한 맬의 적대적인 태도 이면에 존재하는 남성성 추구가 현실 속 주변 인물들에게 미치는 치명적인 영향과 그 도덕적 함의를 강조한다. 윌리엄스는 플래시백을 통해서 맬이 십대 시절로 돌아가는 장면을 현재 사이사이에 삽입하는데, 특히 리치의 죽음을 통하여 맬은 흑인 남성성을 구성하는 폭력적인 기제들을 조금씩 인식하게 된다. 그러나 맬이 흑인 남성성의 내재화가 수반하는 치명적인 결과에 대해 절감하게 되는 것은 자신의 죽음 가능성에 직면해서이다. 윌리엄스는 흑인성을 맬이 백혈병으로 인해 죽음을 대면하게 되는 직접적인 원인으로 제시한다. 맬의 백혈병이 특히 치명적인 이유는 그를 살릴 수 있는 골수 이식 수술이 동일한 인종에 의한 골수 기증을 통해서만 가능한데 반해 흑인 기증자의 턱없는 부족으로 인해 이식이 현실적으로 불가능하다는 점이다. 이제 맬에게 있어서 흑인성은 허세부리기 등의 피상적인 생활 방식이나 선택의 차원을 넘어서 현실 속에서 훨씬 구체적인 생존의 문제로 다가오는 것이다. 맬은 캐롤과의 대화에서 흑인 골수 기증자가 부족한 이유를 “그들이 아무런 신경도 쓰지 않기 때문”(because they don't give a shit, 217)이라고 말한다. 물론 흑인 골수 기증자의 부족은 인종에 따른 문화적 차이만의 결과는 아니며 의료 복지 시설 수혜에 있어서의 인종적 차별이라는 사회적 상황이 저변에 깔려있다. 그러나 결국 이러한 무책임은 맬이 어려서부터 생존을 빌미로 내재화했고 여성과의 관계에 있어 공세적으로 이용해왔던 흑인 남성성의 전형적인 특징인 허세부리기 문화와 결코 무관하지 않다. 맬은 톤에게 자신이 병에 걸렸다는 사실을 실토하면서 캐롤에 대한 자신의 무책임한 태도가 결국 스스로를 죽음으로 몰아가는 원인과 다름없다는 아이러니를 인식한다.

그래, 그게 바로 나아, 흑인들은 신경도 쓰지 않지, 톤, 우리 사전에 그런 건 없어. 내 말은, 우리는 못 구하면 죽을 수도 있는, 진짜 절실한 흑인 형제에게 피를 나눠주기보다는 프라이드치킨이나 처먹고, 나가서 도둑질이나 하고, 눈 맞으면 아무하고나 자는 그런 족속들이야 [. . .] 우린 모두가 생각하는 그대로 하고, 모두의 기대를 저버리지 않지, 그렇다면 뭐, 그들이 원하는 대로 해주지, 여자 꿈무니나 좇아다니면서 말이야.

Yes! Thass wat I am, and niggers don't care Tone, it's not in us. I mean we'd rather stuff our faces wid fried chicken, go out and tief, fuck whoever we like, than give blood to one of our own who badly needs it—who could die if he don't get it [. . .] We do wat everyone thinks, wat everyone expects, so give 'em wat they want, go for the pussy. (232)

멜이 공세적으로 흑인 남성성을 내재화하고 연기해왔다는 점에서 그는 분명히 가해자이지만 동시에 주류 사회와 흑인 청소년 문화가 그에게 부과하는 고정관념으로부터 결코 자유롭지 않았다는 점에서는 흑인 남성성이라는 파괴적인 패턴의 희생자이기도 하다. 그는 마침내 캐롤에 대한 자신의 책임을 인식하는 동시에 리치의 죽음에 대한 책임감을 통감한다. 마지막 플래시백 장면에서 멜은 유령이 되어 자신 앞에 나타난 리치에게 자신이 그의 정체성을 강탈했다고 사죄하는 동시에 어린 멜이 찢어버렸던 종이비행기를 다시 이어 붙여서 리치와 함께 비행기를 날림으로써 그의 자살을 막기 위해 노력한다. 멜은 리치로 대변되는 차선적인 흑인 남성성의 가능성과 가치를 인식하는 동시에 자신 역시 왜곡된 흑인 문화의 파생물임을 자각하는 것이다.

리치와의 관계 회복이 초현실적이며 상징적인 방식으로 이루어진다면 멜과 톤의 향후 관계에 대한 전망은 모호하게 제시된다. 그들의 우정은 처음에 그들을 맺어주었던 흑인 남성성이라는 사회적 고정관념이 얼마나 피상적이고 허구적이며 더 나아가 모두에게 파괴적일 수 있는지에 대한 공통된 인식에서 다시 시작되어야 한다. 여동생 캐롤 문제로 혼란스러워하는 톤에게 백인 여자 친구이자 인종주의자인 해나(Hannah)의 조언은 어느 면에서 그에게 가장 손쉬운 탈출구를 제공한

다. 그녀는 톤의 흑인 모방 행위를 정체성의 혼란으로 규정하고 그가 열등감을 해소하고 백인 이성애주의자로서의 정체성을 확립할 수 있는 방법으로 인종주의를 제안한다. 해나는 맬을 모방하는 톤에게 “그의 (흑인) 패거리가 네가 아는 전부 아니다”(His lot ain’t all that you know, 209)라고 주시시키면서 맬의 면전에서 그를 “감둥이 자식”(Black bastard, 228)이라고 부르고 때리도록 자극한다. 그러나 톤이 핏김에 내뱉는 “감둥이”(nigger, 232)라는 욕은 자신이 동경해온 흑인 남성성이라는 왜곡된 정체성을 마침내 거부하고 백인으로서의 확고한 자아를 회복하는 행위로 보기는 어렵다. 또한 키이스 피콕(Keith Peacock)의 주장대로 인종주의자인 해나와의 관계를 청산하고 친구 곁에 남아있는 톤의 행위를 남성성의 파괴성을 인식하고 “진정한”(authentic) 자기 발견으로 가는 단계(535)로 해석하기도 다소 무리가 있다. 작품의 결말에서, 주저하는 톤에게 “나라는 놈을 혐오해”(Hate me, 240)라고 충고하는 맬은 흑인 남성성이라는 고정관념의 피해자이자 가해자로서 자리매김한다. 윌리엄스는 주인공들이 사회적 고정 관념의 압력에 직면하여 어떻게 자신들의 정체성을 달리 규정할 수 있을까에 대해서 유보적이다. 맬은 흑인 남성성이라는 저항적이지만 근본적으로 파괴적인 문화로부터 벗어나 자신의 정체성을 다시 탐색해야만 하며 톤에게도 역시 그러한 맬을 이해할 수 있는 새로운 시각과 틀이 요구되는 것이다.

III. 『과장』: 흑인 청소년과 흑인 간 범죄

2003년 6월 12일에 초연된 『과장』의 극작 배경은 2000년에 발생한 10살의 나이 지리아계 흑인 소년 다밀롤라 테일러(Damilola Taylor) 살해 사건에 대해 런던 경찰청(the Metropolitan Police)이 보여준 지나치게 미온적이고 수세적인 수사 과정이었다. 더욱이 1993년에 발생한 스티븐 로렌스(Stephen Lawrence) 사건의 조사 및 기소 과정에서 드러난 경찰의 인종주의적 행태를 공식적으로 인정한 맥 퍼슨 보고서(McPherson Report)가 나온 지 갓 1년이 넘는 시점이어서 그 과장은

더욱 컸다.7) 테일러 사건의 경우 흑인 소년들의 잔인한 살해 방식도 충격적이었지만 검찰 측 증인인 14살 흑인 소녀의 모호한 증언과 경찰의 증거 수집 과정에서의 심각한 오류가 드러나면서 실제로 기소조차 성립되지 못하는 상황에 이르게 된다. 이에 대한 윌리엄스의 좌절과 분노가 『과장』의 직접적인 집필 동기였다.

나는 경찰에 화가 났고, 이해 못하는 것은 아니었지만 그 소녀에 대해서도 화가 났다. 그리고 그다밀롤리를 살해한 소년들에게도 화가 났다. 또한 그들이 누구든 간에 그 소년들을 그 지경으로 몰아간 사람들에게도 말이다. 난 전반적으로 화가 났다. 그리고 흑인 소년들이 원래 이렇다 저렇다고 신문에서 떠드는 걸 읽을 땐 더욱 더 말이다. 온통 헤드라인들뿐이고 어느 누구도 더 자세히 알려고 하지 않았다. 그래서 나는 이 소년들이 과연 누구들인가를 보여주려고 했을 뿐이며 이들 역시 영국 아이들에게 당연히 모든 이들의 관심사가 되어야 한다는 점을 말하고 싶었다.

I was angry at the police, I was angry at the girl as well, although I understood her. And I was angry at the boys killing him. And angry at whoever let those boys down. I was angry generally. And particularly any time I read in a paper: black youths do this, black

-
- 7) 1993년 런던 남부에서 당시 18살의 흑인 스티븐 로렌스가 5명의 백인 인종차별주의자들에 의해 살해당하는 사건이 벌어졌다. 인종범죄 성격의 살해사건이 명백했음에도 불구하고 경찰은 사건 발생 2주가 지나도록 대응하지 않다가 뒤늦게 용의자들을 체포했다. 그러나 검찰은 증거 불충분으로 이들을 기소하지 않았다. 이후 경찰의 축소 조사와 불법 사찰에 대하여 유족들을 중심으로 재수사를 요구하는 캠페인이 지속적으로 벌어졌으며, 마침내 정부는 1998년 진상조사를 시작했으며 1999년 조사 결과 보고서인 맥퍼슨 보고서가 출간되었다. 이 보고서는 경찰의 무능과 지도력 부재를 지적함과 동시에 인종주의에 의해 수사가 심각하게 훼손되었다고 결론내리면서 “인종적 서열화가 국가 체제와 제도 속에 (합법적으로) 기입되어 있다”는 ‘제도적 인종주의’(institutional racism)의 존재를 공식적인 국가 문서를 통해 처음으로 인정하였다(염운옥 260). 이후 이른바 포스트 맥퍼슨(post-McPherson) 시대를 맞아 인종주의 비판에 민감해진 영국 경찰의 인종 범죄 관련 수사 태도는 상당히 수세적으로 변했다. 그러나 이러한 변화가 국가 체도 내에 만연한 인종주의에 대한 정치권의 심도 있는 대책과 논의로 이어지지는 않았다.

youths do that. It's all headlines, no one's going deeper. So I was just trying to show where these kids are coming from, and to say that this concerns everyone because these are British kids. (Sierz, "What Kind of England" 119)

다밀롤라 살해 사건을 둘러싼 미디어의 광적인 반응은 폭력적인 청소년 범죄에 대한 대중적인 공포심을 불러일으켰으며 특히 하위 계층의 흑인 청소년들은 영국 도시를 타락시키고 질서를 불안하게 만드는 암적인 존재로 치부되었다. 흑인 간 폭력 사건들을 앞 다투어 다루는 대부분의 미디어 담론에서 공히 누락된 것은 3세대 흑인 청소년들이 “인종주의적 교육 및 정치 시스템”(racist educational and political systems)으로 인해 겪어야만 하는 “개인적이고 사회적인 자존감”(personal and social self-worth)과 같은, 이들의 심리 상태에 대한 관심이었다 (Osborne, “I ain't British though” 224). 『과장』에서 윌리엄스는 관객들로 하여금 살해자들의 대사와 행동을 직접 듣고 목격하게 함으로써 흑인 청소년들에 대한 미디어의 정형화된 재현 이면에 있는 이들의 심리상태와 경제적, 사회적 조건들을 자세히 들여다보도록 유도한다. 그는 4명의 흑인 소년들이 아프리카계 흑인인 콰미(Kwame)를 때려서 살해하는 장면을 극의 맨 첫 장면에 위치시킴으로써 범인의 정체와 줄거리의 초점이 아니라는 점을 명시한다. 윌리엄스는 흑인 청소년들이 처한 사회적 환경을 보여주는 장면들과 범인들을 검거하려는 경찰의 태도와 심문 장면들을 수시로 교차시키면서 청소년 폭력의 배경과 그것이 초래하는 과장에 보다 효과적으로 집중한다.

기존의 선정성, 정형성, 단일성 이면에 존재하는 흑인 청소년들에 대한 복합적인 시각의 필요성은 무엇보다도 무대 구조에서 반영된다. 이안 릭슨(Ian Rickson)이 연출한 초연에서 무대 장치를 담당할 얼츠(Ultz)는 마치 조그만 야구장을 연상시키듯이 관객과 무대 사이에 철조망 펜스를 설치함으로써 무대 위 사건에 대한 관객의 과도한 감정적 반응을 가능한 한 억제시키려고 노력했다. 또한 객석들을 무대보다 높게 설치함으로써 관객들은 철조망 안의 흑인 인물들을 마치 감시 카메라처럼 위에서 조망할 수 있는 우월한 지위를 부여받았다(Osborne, “The State of

the Nation” 89). 이러한 “어항 효과”(fishbowl effects, Osborne “Roy Williams” 499)는 백인 주류사회에 대한 흑인 청소년들의 두려움을 반영할 뿐만 아니라 대부분이 백인 중산층인 관객들로 하여금 자신들이 사회적 정형화 과정에 연루되어 있음을 상기시킴으로써 스스로 불편한 입장을 경험하도록 유도한다.

사실 『과장』의 흑인 청소년들의 행동은 주류 미디어와 백인 관객들이 예상했던 흑인 청소년 폭력의 전형성에 부합하거나 오히려 이를 더욱 강화시키는 것처럼 보인다. 에밀(Emile)과 드웨인(Dwayne)은 갱 집단의 권력 투쟁 속에서 총과 칼로 서로를 위협하며, 클린턴(Clinton)과 페리(Perry)는 폭력적 갈취로 생계를 유지한다. 십대 흑인 여성인 샬리스(Shanice)와 로니(Ronnie)는 줌도독질로 학교에서 퇴학당한 후 양심을 품고 백인 여선생을 찾아가 위협한다. 윌리엄스는 흑인 청소년들의 이러한 폭력적 행위를 결코 정당화하지는 않는다. 그러나 동시에 그는 무엇보다도 주류 사회의 인종주의야말로 극적 행위의 “내재적인 동인”(underlying impetus)임을 강조한다(Osborne, “The State of the Nation” 90). 즉 윌리엄스는 흑인 청소년들의 일탈 행위를 문맥화하면서 이들을 주류 사회에서 소외시켜 갱 문화 속으로 유도하고 결국 패배자로 만드는 사회적 체제에 초점을 맞춘다. 윌리엄스의 흑인 청소년들은 사회 구조적 모순의 희생자이며 그들의 행위는 깊숙이 내재화된 인종주의에 대한 저항의 의미를 띠고 있다. 그들이 기꺼이 속하려는 남성 중심의 갱 문화는 주류 사회의 차별에 대한 일종의 불가피한 생존 방식일 수도 있다. 그들은 동화에 대한 두려움 때문에 의도적으로 스스로를 주류 영국 문화로부터 격리시키며, 거리낌 없는 성적 편견과 농담에서 드러나듯이 흑인 남성성을 극도로 강조함으로써 집단의 문화적 정체성을 재확인하고 재생산한다. 이들은 런던 남동부 방언(London Estuary English)에 미국 흑인들의 게토 슬랭(ghetto slang)이나 자메이카 출신 갱들이 쓰는 자메이칸 파트와(Jamaican yardie-inspired patois)를 섞어서 쓰며, 복싱 세계 챔피언인 마이크 타이슨(Mike Tyson) 등 미국 흑인 스포츠 스타를 우상으로 숭배하는 등 미국 대중문화의 영향 아래 놓여있다. 이들은 힙합 후드(hip-hop hoodies)와 운동화를 착용하는 등 미국 흑인과 카리브 힙합 문화를 수용하여 정체성의 일부로 삼는 반면에, 1970년대와 80년대에 부모 세대가

동참했던, 아프리카로의 영적 복귀를 주창하는 라스타파리아니즘(Rastafarianism)은 이들에게 아무런 의미도 부여하지 못한다.

이들을 갱 문화 속으로 몰아넣는 것은 인종 차별뿐만이 아니라 노동 계급의 열악한 경제적 상황이다. 무관심한 교육과 부실한 복지 혜택, 부당한 실직 등의 위협은 흑인 청소년들이 결코 계토를 벗어날 수 없는 “구조적 불평등”(structural inequalities)의 악순환을 배가시킨다(Derbyshire 424). 세대에 걸쳐 경험하는 구조적 불평등은 『과장』에서 청소년들에게 미래에 대한 구체적인 비전을 제시해 줄 수 있는 도덕적 멘토가 전무하다는 점과 결코 무관하지 않다. 갱 두목인 드웨인의 아버지 매니(Manny)는 떠돌이 술주정뱅이로 구걸로 연명하고 있으며, 드웨인의 배다른 형제들과 드웨인의 이름을 혼동할 정도로 자식들에 대해 무책임하다(91). 친부조차 자신의 이름을 기억하지 못한다는 사실은 드웨인이 겪고 있는 정체성의 혼란을 암시한다. 이처럼 흑인 청소년들이 겪고 있는 “박탈감을 무대 위에 올리는 일”(staging dispossession)은 “이러한 현실을 바꿀 수 있는 어떠한 가능성”(any way of changing this reality)을 제시하지 못한다면 그 자체로 상당히 비판적일 수 있다(Sierz, “Beyond Timidity” 59). 그러나 이러한 박탈감이 도시 빈민 흑인 청소년들의 삶을 특징지어주는 정서적, 사회적 빈곤 상태에 매우 적절한 맥락을 제공하는 것도 사실이다.

흑인 청소년들의 일탈은 이들의 정체성 확립을 도와주고 건전한 롤모델의 역할을 수행하는데 실패한 흑인 공동체뿐만 아니라 사실상 이들의 행위를 방치하는 안이한 교육 체제에 상당부분 기인한다. 샬리스와 로니의 절도 행위가 그들의 퇴학의 직접적인 원인이기는 하지만 학교 또한 이들에게 더 나은 삶에 대한 어떠한 희망도 제공해주지 못한다는 점에서 비판을 피해갈 수 없다. 엄격한 교칙에 근거해 자신들을 퇴학시킨 백인 여자 선생님인 더글러스를 위협하는 샬리스의 행위는 유치하고 부도덕한 일이긴 해도 ‘폭력적이고, 부정직하고 게으른’ 흑인 학생에 대한 사회적 고정관념에서 한 치도 벗어나지 못하는 더글러스 역시 인종주의의 혐의에서 자유로울 수 없다. 더욱이 더글러스 역을 연기한 배우가 살해 사건을 총괄하는 여성 경감(Inspector) 역을 이중으로 맡음으로써 윌리엄스는 학교와 경찰

로 대변되는 국가 공공 기관들이 포스트 맥퍼슨 시대의 그들의 주장과는 달리 여전히 인종주의에 깊숙이 관여하고 있음을 강조한다. 가족, 공동체와 그리고 학교가 제공해주어야 할 소속감의 부재 속에서 흑인 청소년들은 자극적인 남성성의 표현과 폭력적인 서열 의식을 통해 서로 간의 위계와 연대감을 강화한다. 이러한 방식으로 갱 집단은 그들에게 “차선적인 가족”(alternative family)이라는 지위를 차지한다(Sierz, *Rewriting the Nation* 146).

윌리엄스가 청소년 흑인 집단 내의 심리적 갈등과 경제적 상황을 관객들에게 드러내 보이는 것은 기존 미디어 담론에서 누락되었던 흑인 청소년 폭력의 사회적 조건들을 부각시키려는 의도에서이다. 그러나 그는 흑인 청소년들이 전적으로 사회적 편견과 환경의 희생자라는 일방적인 논리 속에 관객들이 함몰되기를 원하는 것은 아니다. 무엇보다도 콰미의 살해는 흑인 청소년 문화가 백인 주류 문화에 대한 정당한 저항으로 온전히 설명되어질 수 있다는 안이한 사고를 흔들어 놓는다. 콰미는 흑인 공동체 내의 다양성을 보여주는 인물로서 학문을 통한 입신양명을 추구한다는 점에서 갱 일원들과 명백한 차이를 보인다. 그의 죽음이 평소에 그의 우월의식을 탐탁지 않게 여긴 무리들의 복수에 기인하는 측면이 농후하며, 또한 동일한 흑인종 내에 존재하는 (아프리카와 서인도 제도 출신 흑인들 간의) 인종적 갈등의 성격도 띠고 있다.⁸⁾ 무엇보다도 자신들이 저지른 살인에 대해 크게 개의치 않는 듯한 흑인 청소년들의 무심한 태도는 그들의 일탈 행위의 근저에 존재하는 사회적인 원인들을 강조하려는 자유주의 성향의 관객을 불편하게 만든다.

윌리엄스는 살해 사건 용의자들인 흑인 청소년들에 대한 현장 수사에 배치된 30대 중반 흑인 경찰관인 조(Joe)를 통하여 흑인 청소년 폭력과 제도적 인종주의에 대한 관객들의 반응을 보다 복합적으로 유도한다. 무엇보다도 조의 독특한 입

8) 윌리엄스는 『과장』에서 이러한 흑인 내의 세부적인 인종주의를 중심 주제로 발전시키지는 않지만 카리브 해 출신 흑인 청소년들의 대화 속에서 간간히 암시하고 있다. 예를 들어 사니스는 콰미와 같은 아프리카 출신 흑인에 대해 명백히 차별적인 발언을 한다. “난 냄새나는 아프리카인이 내 옆에 오는 게 싫었어”(I didn't want no smelly-head African next to me 90).

지는 흑인에 대한 기존의 정형화된 재현과는 거리가 있을 뿐만 아니라, 포스트 맥퍼슨 시대에 변화하는 인종주의 정서와 다문화주의의 실상을 진단하려는 작가의 의도와도 밀접하게 관련되어 있다. 또한 수세적인 태도로 일관하는 백인 경찰과는 달리 공세적으로 흑인 용의자들을 추궁하는 조는 사실상 흑백 간의 주목할 만한 충돌이 거의 존재하지 않는 상황에서 흑인 청소년 문화에 대한 비판적 목소리를 제공하는 유일한 인물이다. 조는 흑인들의 범죄를 수사해야만 하는 흑인 경찰관이며 더욱이 자신 역시 흑인 청소년들과 같은 게토 출신이다. 그는 인종주의에 의해 움직이는 경찰에 들어가 흑인을 때려잡는 백인의 노예처럼 일한다는 이유로 흑인 청소년 갱들에게 배신자로 낙인찍혀 기피와 증오의 대상이 된다. 반면에 조는 그가 자란 1980년대와는 다른, 적어도 대외적으로는 ‘비인종주의’ (non-racist)를 표방한 경찰 조직 안에서도 성공적으로 적응하지 못하고 있다. 그가 느끼는 정서적 소외와 사회적 배제는 그를 복잡한 인물로 만들고 있는데, 사실 조는 동료 경찰인 매트(Matt)로 대변되는 백인 경찰 조직의 위선과 자신이 나고 자란 흑인 공동체에 만연하는 갱 문화라는 두 개의 상충되는 현실적 압력 사이에 끼어있다.

경찰 조직 내에 존재하는 인종주의를 공식적으로 인정한 맥퍼슨 보고서 출간 이후 인종 범죄 사건에 대한 경찰의 수세적 입장은 조의 수사 파트너이자 상사인 백인 매트에 의해 대변된다. 조는 자신을 포스트 맥퍼슨 시대에 걸맞은 경찰의 쇠퇴된 이미지를 부각시키기 위해 울며 겨자 먹기로 채용된 일종의 “얼굴 마담”(poster boy, 50)으로, 매트를 “가디언이나 읽는”(Guardian-reading, 96), “약해 빠진 자유주의자 나부랭이”(wishy-washy liberal crap, 97)로 각각 규정한다. 그는 특히 사회적 약자를 위해 내세우는 ‘정치적 정당성’(PC, political correctness)이 야말로 오히려 실재하는 인종주의적 차별을 무마시키려는, 걸만 그럴듯한 자유주의적 제스처에 불과하다고 성토했다(50). 조는 일부러 자신이 흑인 청소년들에 대한 인종주의적 발언을 서슴지 않음으로써 매사에 신중하게 처신하려는 매트를 끊임없이 자극하는데 그의 이러한 도발은 자유주의의 위선을 폭로하고 인종주의자로서의 백인 경찰에 대한 자신의 신념을 재확인하기 위해서이다. 그는 좌미의 개죽음에 대해 아쉬움을 표현하는 매트에게 이는 흑인인 자신에게 잘 보이려는 수

작이며 “PC 나부랭이”(PC shit, 50)에 불과하다고 쓰아붙인다. 그러나 그의 강력한 항의에도 불구하고 관객들은 매트가 지닌 인종주의적 편견을 수시로 목격한다. 그는 흑인의 위협성에 대한 백인의 공포(“If you’re walking down the street at night, you see a bunch of black lads walking towards you —.” 51)를 노출함으로써 폭력과 절도라는 흑인에 부착된 정형화된 단일성(homogeneity)에 대한 고정관념을 부지불식간에 드러낸다. 또한 흑인 청소년들에 대한 조의 비판적 태도에 대해 “그들은 네 형제들이잖아”(They’re your people. 96)라고 의아해하는 모습에서 드러나듯이 매트는 조가 경찰관임에도 불구하고 강력한 흑인 간의 형제 의식으로부터 결코 자유로울 수 없을 것이라고 생각한다.

때때로 도덕과 법을 초월하는 듯한 흑인 연대감(black solidarity), 즉 매트가 인종적 특징이라고 단순하게 환원, 정형화하는 흑인에 대한 사회적 편견은 조가 흑인 청소년들에게 보이는 혐오감과 공격성을 통해 그 허구적인 실체가 드러난다. 조는 직접적인 살해 용의자로 지목받는 에밀을 취조하는 장면에서 콤피를 살해한 흑인 청소년들에 대해서 참을 수 없는 분노와 절망을 드러낸다.

조: 흑인들은, 에밀, 게임을 할 줄 몰라. 넌 게임을 할 줄 몰라, 콤피는 게임을 할 줄 알았고, 창창한 미래가 있었지. 그는 꽤 괜찮은 애였는데. 근데 너, 너는! (반복해서 그의 뺨을 때린다.) 살려거든, 이놈아, 네 인생이나 제대로 살아. 왜 그의 인생을 빼앗아? 있잖아, 내가 떠나야 했던 이유는 너 같은 자식들, 술에 췌 녀석들 때문이었어. 난 이제 또 너 같은 놈들 때문에 다시 원점으로 돌아와야 했지만 말이야. 너는 나도 끌고 들어가려고 그러지, 응? 콤피한테 그랬던 것처럼 말이야. 어때, 그래서 기분 좋아? 그리고 싶어 죽겠지? 그렇지? 안 그래, 안 그래? (뺨을 후려친다.) 그렇지?

JOE. Niggers, Emile, can’t play the game. You can’t play the game, Kwame played the game, Kwame had a life. He was a decent kid. But you, you! (*Slaps him repeatedly.*) You want a life, bwoi, get yer own. Why you have to tek his? You know what, it’s fuckers like you, like that pisshead, is why I had to leave.

Now it's fuckers like you that bring me back to where I started, You had to drag me down, innit? You had to drag Kwame down. You feel good about that? You love that? Is it? Do you? Do you? (*Slaps him.*). Do you? (112)

인종적 경계선이 보다 명백했던 과거의 “구식 경찰”(the old school of police, 97)이 오히려 그렇다고 냉소적으로 열변을 토한 후 조는 1980년대 백인 경찰의 태도와 역할을 패로디하면서 에밀을 두어 차례 가격한다. 규정이 요구하는 내에서 행동할 뿐 사건을 해결하기 위해 어떤 것도 무릅쓰지 않는 매트와 달리, 에밀에 대한 조의 공세와 비난은 어느 면에서 사회적, 환경적 상황의 수동적인 희생자로서 재현되어 온 흑인 청소년들을 자신들이 저지른 행위의 가해자로서, 또한 그 행위에 대한 윤리적 판단과 법적 책임을 감수해야만 하는 적극적인 주체로 재설정한다.

윌리엄스는 제도적 인종주의에 대한 비판과 도덕적 방향을 상실한 흑인 공동체에 대한 분노에도 불구하고 조를 흑인 청소년들에게 긍정적인 비전을 제공할 수 있는 인물로 제시하지는 않는다. 조는 흑인 공동체가 지니는 문제점을 잘 알고 있으며 거기에서 탈출하는데 성공했지만 그가 현실적으로 줄 수 있는 조언은 그의 모호한 입지만큼이나 제한적이다. 공부를 통해 출세하려던 콰미가 조의 분신이라는 점에서 그의 분노는 개인적인 것이기도 하다. 계도를 벗어난 조가 강조하는 현명한 게임의 결과는 제도권 내에서의 성공을 지칭한다. 그러나 조 본인도 인정하듯이 이러한 게임의 성공이 곧 인종주의적 편견으로부터의 해방을 의미하는 것은 아니다. 사실 어느 면에서 조가 겪는 문제의 뿌리는 애초에 “살해 사건을 야기한 바로 그 동일한 사회적 갈등 그 자체”(the same societal division which has given rise to the murder itself, Derbyshire 423-24)에 있다고 볼 수 있다. 그것은 개인적인 게임의 성공이 결코 보장할 수 없는 훨씬 더 근본적인 체제 변화의 문제이다. 더군다나 조가 추구하는 정의의 구현 방식 또한 모호하다. 그는 보상금에 눈이 어두운 로니로 하여금 허위 증언을 하도록 유도함으로써 결국 기소 자체를 불가능하게 만드는 치명적인 실수를 한다. 따라서 전적으로 그를 부당한 사회 시스템에 의해 좌절된, 체제의 희생자로 보는 것은 쉽지 않다. 샤니스가 조에게

“왜 우리가 너처럼 되어야 하느냐”(why should we be like yu, 113)라고 쓰아붙이듯이 조는 흑인 청소년들에게 어떠한 긍정적인 롤모델로 비추어지지 않는다.

극의 말미에서 관객은 과미를 누가 죽였는지 그리고 왜 죽였는지도 알지못 아무런 정의가 구현되지 않는 모호한 상황에 직면한다. 조는 증거 조작으로 견책되어 수사에서 제외되며, 곧이어 경감은 기소 자체가 성립될 수 없음을 인정하고 수사 종결을 선언한다. 에밀과 로니는 각자 가족들과 함께 지역을 떠나며 샐리스와 드웨인은 축구 놀이를 하면서 서로에 대한 감정을 확인한다. 『이륙』에서 톤과 맬의 향후 관계가 유보적인 것이었다면, 『파장』에서의 흑인 청소년들에게서 자신들의 행위가 미친 파장에 대한 어떠한 윤리적 책임감을 찾아내기란 쉽지 않다. 이러한 교착 상태로 극을 끝냄으로써 오히려 윌리엄스는 흑인 청소년들의 문제가 사회적 소외와 배제에만 기인하는 것이 아니라 스스로의 행위에 책임을 질 수 있는 능동적인 주체로서 도덕성의 회복이 절실하다는 점을 역으로 강조한다. 법과 정의의 실패 이면에는 인종주의의 억압적인 영향뿐만 아니라 스스로를 체제의 수동적인 피해자로서 인식하며 모든 것을 인종주의의 탓으로만 돌리려는 것에 대한 흑인 자신들의 냉철한 반성이 요청되는 것이다.

IV. 나가며

『이륙』과 『파장』이 공연되었을 때 특히 흑인 관객이나 비평가들은 이들 작품 속에 나타난 인종 내부의 갈등과 청소년 범죄에 대한 생생한 묘사가 인종주의에 대한 작가의 입장을 모호하게 만들 뿐만 아니라 더 나아가 흑인에 대한 주류 사회의 편견에 면죄부를 준다고 주장했다. 즉 이들은 무대 위에 난무하는 은어와 폭력적인 장면들이 선정적인 보수 언론이 부정적으로 재현해왔던 흑인 특유의 언어와 행동 양식을 오히려 확대 재생산해내고 있다고 비난한다. 2003년 『파장』의 초연을 관람했던 다커스 하우(Darcus Howe)는 자신을 포함해서 4-5명을 제외하고는 거의 모두가 백인인 관객들 앞에서 흑인 범죄자들의 저급한 인생을 보여주

는 것은 진실의 재현이 아니라 단지 ‘백인들의 흥미’(the delectation of whites)만을 위한 것이라고 혹평했다(861). 그러나 윌리엄스는 『이륙』과 『파장』을 통해서 흑인의 정체성 문제가 이원론적 흑백 갈등이나 이주 1, 2세대의 경험, 그리고 흑인 작가들에게 종종 부과되어온 (흑인에 대한 긍정적인) ‘재현의 의무’(burden of representation)를 강조하는 것만으로 간단히 설명되어질 수 없다는 점을 보여준다. 윌리엄스에게 현실은 건전하고 지속 가능한 흑인 롤모델을 쉽사리 제시할 수 있을 만큼 단순 명료하지도 않고 무엇보다도 이는 복잡적이고 다양한 흑인 정체성과 경험을 축소, 왜곡하는 일이다.

윌리엄스의 흑인 청소년 재현은 일탈적이며 성적으로 약탈적인 존재로 구성되어 온 흑인 남성성의 개념을 보다 냉철하게 점검해보려는 시도의 일환으로 보아야 한다. 두 작품에서 재현되는 흑인 청소년의 모습은 인종주의와 도시 빈곤, 폭력과 범죄 등 긴박하고 실질적인 사회 경제적 문제들과 밀접하게 연관되어 있다. 윌리엄스는 흑인 청소년 문화에 강력하게 부착되어 있는 폭력적인 남성성과 범죄와의 연관 고리들을 추적하고 이를 사회적 구조 속에서 문맥화한다. 동시에 윌리엄스의 흑인 청소년은 인종주의와 계급 사회의 일방적이고 수동적인 피해자로서만 재현되지는 않으며 스스로가 선택한 행위에 도덕적, 법적 책임을 져야만 하는 자율적인 주체로 서기를 요구받는다. 윌리엄스는 흑인 청소년들을 사회적 범죄와 타락의 온상으로 규정해 온 보수주의 담론에 도전할 뿐만 아니라 그들을 사회 체제의 수동적인 피해자로 자리매김하려는 다분히 선의적인 자유주의 담론과도 일정한 거리를 둔다. 최소한 이 작품들에서 윌리엄스는 흑인 청소년들이 사회적 고정 관념의 압력에 대응하여 자신들의 정체성을 새롭게 규정할 수 있는 가능성에 대해서는 꽤 유보적인 태도를 드러낸다.

주제어 로이 윌리엄스, 『이륙』, 『파장』, 흑인 청소년, 흑인 남성성, 흑인 간 범죄

인용 문헌

- Alexander, Claire. "Black Masculinity." *Black British Culture & Society: A Text Reader*. Ed. Kwesi Owusu. London: Routledge, 2000. 373-84. Print.
- Derbyshire, Harry. "Roy Williams: Representing Multicultural Britain in *Fallout*." *Modern Drama* 50.3 (Fall 2007): 414-34. Print.
- Favor, J. Martin. *Authentic Blackness: The Folk in the New Negro Renaissance*. Durham: Duke UP, 1999. Print.
- Hall, Stuart. "From Scarman to Stephen Lawrence." *History Workshop Journal* 48 (1999): 187-97. Print.
- hooks, bell. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Howe, Darcus. "Review of *Fallout*." *Theatre Record* 23.13 (2003): 861. Print.
- Mirza, Heidi Safia. "Black Masculinities and Schooling: a black feminist response." *British Journal of Sociology of Education* 20.1 (1999): 137-47. Print.
- Osborne, Deirdre. "'I ain't British though/ Yes you are. You're as English as I am': Staging Belonging and Unbelonging in Black British Drama Today." *Hybrid Cultures, Nervous States: Britain and Germany in a (post)colonial World*. Eds. Ulrike Lindner et al. Amsterdam: Rodopi, 2010. 203-27. Print.
- . "Roy Williams." *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. Eds. Martin Middeke, Peter Paul Schnierer and Aleks Sierz. London: Bloomsbury, 2011. 487-509. Print.
- . "The State of the Nation: Contemporary Black British Theatre and the Staging of the UK." *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatres*. Ed. Dimple Godiwala. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Press, 2006. 82-100. Print.
- Peacock, D. Keith. "The Question of Multiculturalism: The Plays of Roy Williams." *A Company to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Ed.

- Mary Luckhurst. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. 530-40. Print.
- Pearce, Michael. "Roy Williams." *Modern British Playwriting 2000-2009: Voices, Documents, New interpretations*. Ed. Dan Rebellato. London: Bloomsbury, 2013. 145-68. Print.
- Pelzer, Danté L. "Creating a New Narrative: Reframing Black Masculinity for College Men." *The Journal of Negro Education* 85.1 (2016): 16-27. Print.
- Philips, Caryl. "Lost Generation." *The Guardian*. 23 April. 2005. Web. 2 Nov. 2018. <<https://www.theguardian.com/stage/2005/apr/23/theatre.westend>>.
- Rubasingham, Indhu. "Introduction." *Roy Williams: Plays 1*. London: Methuen Drama, 2002. xv-xxii. Print.
- Sierz, Aleks. "Beyond Timidity: The State of British New Writing." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 27.3 (2005): 55-61. Print.
- . *Rewriting the Nation: British Theatre Today*. London: Methuen Drama, 2011. Print.
- . "What Kind of England De We Want?" (Interview with Roy Williams). *New Theatre Quarterly* 22.2 (2006): 113-21. Print.
- Williams, Roy. "Black theatre's big breakout." *The Guardian* 27 September. 2009. Web. 2 Nov. 2018. <<https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/27/black-theatre-roy-williams>>.
- . *Plays 1: The No Boys Cricket Club, Starstruck, Lift Off*. London: Methuen Drama, 2002. Print.
- . *Plays 3: Fallout, Slow Time, Days of Significance, Absolute Beginners*. London: Methuen Drama, 2008. Print.
- Yeom, Woon Ok. "Lost Chance? - The Death of Stephen Lawrence and the Macpherson Report, Institutional Racism in Britain." *The Korean journal of British studies* 32 (2014): 257-87. Print.
- [염운옥. 「잃어버린 기회?— 로런스 사건과 맥퍼슨 보고서, 제도적 인종주의」. 『영국연구』 32 (2014): 257-87. Print.]

Representation of Black Youth in Roy Williams' *Lift Off* and *Fallout*

Abstract

Kim, Yoo (Sungkyunkwan Univ.)

This paper explores Roy Williams' complex representation of British black youth in two of his works, *Lift Off* (1999) and *Fallout* (2003). Williams, a leading contemporary British black dramatist, challenges the mainstream media's stereotypical portrayals of black masculinity and black-on-black crime, which are largely based on the perception of urban black youth as hyper-sexualized, degenerate and criminal-minded. Unlike the first and the second generations of British black dramatists, who relied heavily upon 'the migrant sensibilities' or the binary opposition of white and black, Williams' plays focus on a complex web of black identity, particularly the urban sensibilities of a third-generation of black youth in contemporary British multiculturalism.

Dealing respectively with the stereotypes of black machismo and the public discourse on black-on-black violence, *Life Off* and *Fallout* swerve away from the representation based on fundamentally binary terms which have long characterized the racial relations between black and white. In both plays, the conflicts within black communities are critically examined and the notion of black solidarity is under scrutiny. Williams' representation of black youth is closely related with the immediate and urgent social, economic issues such as racism, urban poverty, violence and gang culture. Establishing the links between black masculinity and crime impinging upon black youth culture, Williams contextualizes it in relation to the social structure. However, Williams' black youth are not recounted as passive victims of white supremacy. They are also subject to criticism, being the active agents of criminal deeds and demonstrating

the lack of any ethical awareness and moral responsibility. The representation of black youth in *Lift Off* and *Fallout* challenges both the conservative discourse, which has defined black youth as a hotbed of crime and the well-meaning liberal discourse, which has attempted to posit them as mere victims of the repressive social system.

Key Words Roy Williams, *Lift Off*, *Fallout*, Black youth, Black masculinity, Black-on-black crime

Notes on Contributor:

Yoo Kim is Professor at Sungkyunkwan University. His research interests include modern and contemporary drama.

E-mail: ykim65@hotmail.com

논문투고일: 2018년 11월 9일

논문심사일: 2018년 11월 26일 ~ 12월 7일

게재확정일: 2018년 12월 20일