

【연구논문】

“당신의 노래를 ... 부를 거예요”: 웬디 로즈의 시에 나타난 이야기 엮기, 그 “혼혈”의 시학

김성훈

(서울대학교)

이야기들은 언제나 우리를 하나로 묶는다. 이 전체를 하나로 묶으며,
이 가족을 하나로 묶고, 이 씨족을 하나로 묶는 것이다. “가지 말아요,
당신 자신을 고립시키지 말고 이리 와요. 우리 모두가 이런 종류의 경험을
했으니까요.”

—레슬리 마몬 실코(Lesile Marmon Silko)

서론

이야기 엮기(storyweaving)는 토착 미국인(Native American) 여성 작가들에게 중요한 서사기법 중 하나다. 이야기 엮기는 이 표현 자체가 암시하듯 자신의 이야기와 다른 이야기를 연결하는 것으로 정의할 수 있다. 이는 상호간의 공통점을 발견하여 유대감을 형성하게 만든다. 사실 이 과정은 상호간의 공감을 바탕으로 타인과의 친밀한 관계를 형성하기 위해 거치는 흔한 인간 경험 중 하나일 것이다. 토착 미국인 여성 작가들의 작품은 이러한 매우 보편적인 감성에 기초한다. 어니쉬나베(Anishinaabe) 출신 영문학자 블레이서(Kimberly Blaeser)는 토착 미국인 이야기의 대

부분이 “분리되고 평행하는 존재들”에 대한 것이 아니라 “엮히고 설킨 관계들” 즉 “교차점들”(intersections)에 관한 것이라고 지적한다(557). 이야기 엮기는 자기 중심의 일방적인 내레이션이 아니라, 쌍방향의 깊은 교감을 전제한다는 것이다.

토착 미국인들에게 이야기 엮기는 종종 쌍방향의 교감을 넘어 식민주의 역사 혹은 지배적인 서사에 공동으로 저항하는 기능을 한다. 즉, 공통의 경험을 공유하는 피식민 주체들을 서로 연결하여 하나의 목소리로 만듦으로써 더 강력한 목소리를 내는 것이다. 이런 특징은 토착 미국인 소설뿐만 아니라 시에서도 발견된다. 예컨대, 축토(Choctaw) 출신 시인 리앤 하우(LeAnne Howe)는 『붉은색의 증거』(*Evidence of Red*)에서 토착 미국인 여성들과 팔레스타인 여성들의 이야기를 연결시켜 하나의 서사시를 만드는데, 이런 이야기 엮기는 “식민주의의 해로운 거짓들,” 즉 역사를 왜곡하고 토착민들의 목소리를 억압하는 서사에 저항하는데 효과적이다(Horan & Kim 28).

웬디 로즈(Wendy Rose)는 리앤 하우보다 앞서 20여 년 전부터 일관되게 자신의 시에 이야기 엮기를 사용해온 시인이다. 캘리포니아 오클랜드에서 태어난 로즈는 두 개의 혈통을 지닌 이른바 ‘혼혈’로서 다소 혼란스러운 어린 시절을 보냈다. 그러나 이 혼혈의 정체성은 오히려 그녀로 하여금 부족중심주의(tribalism) 혹은 본질주의에 얽매이지 않는 폭넓은 시각을 갖추는데 도움을 준 것으로 보인다.¹⁾ 물론 이것이 로즈가 부족적 가치관이나 전통을 경시한다는 것을 의미하지는 않는다. 워리어(Robert Warrior)의 지적대로 로즈를 이해하기 위해서는 그녀가 지닌 경험의 “특

1) 시인의 아버지는 미국 애리조나주의 호피(Hopi)부족, 어머니는 유럽(특히 영국과 아일랜드) 혈통을 가진 캘리포니아주의 미웁(Miwok)부족 출신이다. 로즈는 호피와 미웁이라는 각기 다른 부족적 배경, 그리고 토착 미국인과 미국 혹은 서구라는 이질적인 문화 배경 사이에서 혼란스러운 어린 시절을 보냈다. 아버지의 호피나 어머니의 미웁 어느 부족 사람들에게도 온전히 받아들여지지 않았고, 오클랜드와 샌프란시스코의 메트로폴리탄 지역에서 성장하고 교육받으며 여러 부족 출신의 토착 미국인들과 접촉했다.

수성”(particularity)과 그녀가 강력히 긍정하는 “토착성”(Nativeness)을 동시에 전적으로 인정해야 한다(122). 로즈는 토착적 전통과 그녀의 복합적인 정체성을 모두 표현하는 포용력 있는 작품세계를 보여주는데, 이 포용력은 토착 미국인 여성 작가들의 쌍방향적인 이야기 역기의 정신에 상응하는 것이다.

휴즈(Sheila Hughes)와 패스트(Robin Riley Fast)같은 비평가들은 웬디 로즈의 전반적인 시에 표현된 이런 측면들에 대해 의미 있는 논평을 한다. 휴즈는 로즈의 시가 “가장 개인적이고 고백적”일 때에 조차도, 주로 “공유를 추구하는 사회적 관습”에 부합한다고 지적한다(14). 또한 로즈를 식민주의적 억압에 대한 강한 저항 정신을 표출하는 이른바 ‘저항 시인’(protest poet)으로 평가하면서, 시인의 시적 저항은 “단순한 반대라기 보다는, 완전한 변형을 향한 눈”을 지닌 것이라고 주장한다(18-19). 휴즈가 말하는 “변형”은 로즈 시에 나타난 유연성, 즉 토착민들의 특수한 경험을 좀 더 보편적인 것으로 확장시키고 많은 사람들의 공통된 인식을 이끌어내는 측면을 가리킨다. 한편 패스트는 웬디 로즈의 시가 토착 공동체와 주류 문화를 아우르는 “복합적으로 정의되는 경계들”(multiply defined borders)에 존재한다고 지적한다(140). 휴즈나 패스트의 분석은 로즈의 시가 구현하는 공동체와 인간에라는 보편적인 주제를 이해하는데 유용하다. 그러나, 로즈가 어떤 방식으로 이야기 역기의 시학을 구현하는 지에 대한 구체적인 분석은 다소 미흡하다.

본고는 웬디 로즈의 다양한 시들을 분석하면서 시인이 이야기 역기를 통해 개인적 의식을 공동체, 또는 보편적 의식으로 발전시키는 방식을 논의한다. 전반부는 로즈의 초기 시들이 어떻게 토착 미국인들의 연대감을 형상화하는지, 또한 어떻게 미국 식민주의 정책에 관한 공통의 비극적 경험을 엮어내는지 살펴본다. 후반 부에서는 로즈의 후기 시들이 이러한 탈경계적인 상상력을 더욱 발전시켜 토착 미국인들과 제 3세계의 다른 토착민들의 이야기를 엮어 나가는 방식을 분석하는데, 특히 억압과 착

취의 경험을 공유하는 토착 혹은 유색 여성(women of color) 주체의 목소리에 초점을 맞춘다. 이를 위해 로즈 자신이 발전시킨 “혼혈성”(halfbreedness) 개념을 살펴보면서 그녀가 이 개념의 시적 성취를 위해 어떻게 서구시의 전통적 기법을 전유(專有)하는지 논의한다. 그렇게 함으로써 이러한 로즈의 시적 저항의 핵심이 식민주의의 역사에서 억압되고 지워진 여성 주체들의 목소리를 복원, 재생하여 대안적 서사를 제시하는데 있다는 것을 보여준다.

1. 공동체의 목소리: “나”와 “우리”를 위해 이야기 하기

웬디 로즈의 시학은 시인이 샌프란시스코와 오클랜드 등지의 메트로폴리탄 지역에서 성장하며 자연스럽게 체득한 복합적인 문화의식을 기반으로 한다. 특히 샌프란시스코에 이주한 토착 미국인들이 세우고 발전시킨 초부족적인(pan-tribal) 공동체들은, 지역적인 부족을 넘어 토착 미국인 전체를 대변하는 로즈 시학에 영향을 주었다.²⁾ 이런 시적 정체성을 강조하기 위해 로즈는 자신을 문화적으로 매우 “도시화된” “초부족적인 종류의 인간,” 즉 호피나 미워의 부족적 정체성에 간혀 있지 않은 존재로 규정한다(Coltelli 121). 로즈는 그 당시 도시 인디언 공동체 속에서 “배우고 있었던 것”에 대한 글을 쓰기 시작했는데, 이는 자기 자신을 억압 아래 있는 다른 사람들과 “매우 철저하게, 개인적으로 동일시하는”데서 비롯된 것이라고 한다(*Bone Dance* xiii).³⁾ 시인이 연방 정부의 토착 미국인에

2) “초부족적” 공동체란 말 그대로 자신의 부족을 초월하여 연합한 공동체를 뜻한다. 당시 로스엔젤레스, 샌프란시스코, 덴버, 피닉스 등의 서부 대도시에는 각자의 보호 구역(Reservations)을 떠나온 토착 미국인들이 모여 만든 인디언 센터(Indian Center)가 많았는데, 이 단체들이 “초부족적” 공동체 개념의 시발점이다. 자세한 논의는 Donald L. Fixico의 *The Urban Indian Experience in America*를 보라.

3) 로즈가 1970년대에 AIM(American Indian Movement)이라는 초부족적 인권 운동 단체에 깊이 관여했다는 사실은 “각기 다른 부족”들에 대한 그녀의 인식이 수동적

대한 식민 정책을 예로 들면서, “나는 킨주아 댐이 나를 역사시키는 것처럼, 부족 소멸 정책이 내 정체성을 지워버리는 것처럼, 200년이 된 조약들이 내 뼈들을 부수는 것처럼 느꼈다”고 고백하는 것은 토착 미국인 작가로서 그녀의 시작(詩作)에 대한 태도를 잘 드러낸다(ibid.).⁴⁾

물론 로즈는 이러한 “초부족적 감각”이 부족적인 정체성을 약화시키거나 지운다고 생각하지 않는다. 시인은 현대 토착 미국인 문학에 표현된 토착 미국인의 정체성의 관계에 대해 부족적인 것과 초부족적인 것은 “병행”하며, 초부족주의는 부족적 정체성들을 “보호하기 위한 것이지 그것들을 대체하기 위한 것이 아니”라고 주장한다(Coltelli 132). 즉, 시인에게 “초부족주의적 감각”과 부족주의적 정체성은 서로 배치되는 것이 아니라 상호 보완적이다. 이런 신념은 그녀의 시 전반에 걸쳐 잘 드러나는데 1982년 시집 『호피 사람들이 뉴욕을 침공했을 때 무슨 일이 생겼는가』(What Happened When the Hopi Hit New York)가 좋은 예이다. 인류

인 단계에만 머무르지 않았음을 보여준다. 시인은 자신이 AIM에서 주최한 “거의 모든 행사”에 참여했으며, 이 단체에서 자신의 유일한 무기인 “목소리”를 분명하게 낸 운동가 시인(activist poet)이었다고 밝힌다(Bone xvii). 그녀의 활동은 1993년 시집 『내 모든 친족들과 함께 전쟁에 나가며』(Going to War with All My Relations)에 잘 나타나는데, 예를 들어, 「마운트 러쉬모어」(“Mount Rushmore”)는 라코타 부족과 미국이 맺었던 1868년의 포트 라라미(Fort Laramie) 조약의 이행을 촉구하기 위한 1971년의 러쉬모어산 점령을 묘사하며, 아메리칸 인디언들의 인권과 주권 회복에 대한 시인의 생각을 매우 직접적으로 드러내는 시이다.

- 4) 1960년대 케네디 정부에 의해 건설된 펜실베이니아 주의 킨주아 댐(Kinzua Dam)은 주변 세네카(Seneca) 부족의 영토를 침수시키는 결과를 가져왔다. 이를 우려한 세네카 부족은 자신들의 영토 보전을 약속한 1794년 연방 정부와의 조약(Treaty of Canandaigua)을 근거로 연방 법원에 제소했지만 패소했고, 그들의 영토로부터 강제 이주해야만 했다. 자세한 것은 Joy Ann Bilharz의 *The Allegany Senecas and Kinzua Dam*을 참고하라. 한편 부족 소멸 정책(Termination Policy) 1940년대부터 60년대까지 연방 정부가 토착 미국인들을 주류 사회로 동화, 편입시키기 위해 시행했던 여러 가지 법령과 정책들을 통칭하는 용어이다. 특히 많은 토착 미국인들을 인디언 보호구역으로부터 대도시로 이주시켜 직업을 갖고 정착하게 한 이주 정책(Relocation Policy)이 주효했다. 이 정책의 결과 실제로 수십 개의 부족이 사라졌지만, 한편으로는 토착 미국인들을 더 결속시키고 과거에는 정식으로 인정 받지 못했던 부족들이 연방 정부의 승인을 받게 되는 역설적인 결과도 낳았다.

학자로서 로즈의 실제 연구 여행을 모티프로 한 이 시집에서 화자는 북부에서 중서부 방향으로, 그리고 다시 동부방향으로 여행을 하면서 여러 도시들과 주들을 방문하며 넓은 세계와 사람들을 경험한다. 화자는 이 여행에 관한 여러 시에서 자신의 개인적 정체성을 초부족적인 것으로 확장시킨다. 예를 들어 「알래스카의 파편들」(“Alaskan Fragments”)에서 화자는 “드럼 댄스”(Drum Dance)를 알래스카의 페어뱅크에 있는 “천 개의 토착민 목소리”(a thousand Native throats)로 상상하고(57-60), 「시카고」(“Chicago”)에서는 “주크박스에서 / 뒤에서 들려오는 / 오지브와 부족의 노래들”(Ojibwa songs / from ... the jukebox)을 듣는다(29-31). 그리고 「묘지: 스트랫포드, 코네티컷」(“Cemetery: Stratford, Connecticut”)에서는 토착민의 “조상들” 가운데 있는 “진짜 / 땅”(the genuine / earth)을 발견한다(24-29). 화자에게 이 행위들은 초부족적인 동시에 부족적인 자신의 위치를 확인시키는 것이다. 따라서 화자는 「나를 고향으로 보내는 옥수수 가는 노래: 뉴햄프셔」(“Coron-Grinding Song To Send Me Home: New Hampshire”)에서 “내 손은 여전히 호피 부족의 것”(My hands are still Hopi)이라고 선언하는 한편(22), 「지하철 그래피티: 어느 인류학자가 받은 인상」(“Subway Graffiti: An Anthropologist’s Impressions”)에서는 자신의 인종적 뿌리와 정체성에 대한 변함 없는 인식을 뉴욕에 있는 토착 미국인 전체의 생존에 대한 의식으로 발전시킨다. 맨하탄의 한 지하철에서 화자는 현대의 그래피티, 즉 “데이글로 페인트로 된 생존의 징후들”(Day-glo signs of survival)을 고대 토착민들의 “상형 문자”(hieroglyphic)와 연결하여 상상하면서(1-58), “우리의 언어는 소중한 다 [...] / 이것이 우리가 누구인지 보여준다. / 우리는 언어이다”(Our language is precious [...] / This is who we are; / we are the words)라고 선언한다(122-132). 이러한 여러 토착 미국인 부족들의 생존과 문화적 저항에 대한 묘사는 분명히 초부족적 공동체의 시적 구현으로 읽힌다.

『호피 사람들이 뉴욕을 침공했을 때 무슨 일이 생겼는가』에서 드러나

듯이 부족과 부족의 이야기를 엮어 초부족적 공동체를 표현하는 것은 로즈 특유의 작품 세계를 구현하는 동시에 토착 미국인 공통의 탈식민적 의식을 표현하는 것이라고 할 수 있다. 로즈의 시에 나타난 이야기 엮기는 이러한 측면을 강조한다. 시인은 자신의 시를 통해 화자와 청자(聽者)의 관계가 더 밀접해지고, “청자로 하여금 [화자와] 같은 곳에 있도록, [화자]가 보는 것을 보도록” 유도하고자 한다(*Bone Dance* xv). 즉 다양한 사회적 위치에 있는 청자들이 그녀의 시적 상상력에 공감하도록 만들고 그들의 감정적 반응을 이끌어내고자 하는 것이다. 로즈는 토착 미국인의 문학이 서구 문학으로부터 분명히 차별화된다고 믿는다. 그녀는 자신의 에세이 「위대한 사기꾼들: 백인 샤머니즘에 대한 추가적 고찰」(*The Great Pretenders: Further Reflections on White-Shamanism*)에서 서구 전통의 시와 시학은 대부분 “비실용적이고, 자기 표현적이며, 은둔형이자, 자아를 확인하고, 스스로를 검증하는 특별한 엘리트 계층”의 특권으로 기능해 온 반면에 토착 미국인의 시와 예술은 “공동체 지향적”인 동시에 “기능적”이어야 한다고 주장한다(411-2). 로즈는 토착 세계관이 기본적으로 공통의 목적 혹은 공동체 의식을 지향한다고 보는 것이다. 이러한 의식은 호피 부족에게 중요한 ‘균형’과 ‘조화’의 가치관들을 바탕으로 하는데, 이 가치관들은 초부족적 의식이 형성되고 발전되던 1960년 후반부터 70년대 초반까지 여러 토착 미국인 공동체에 영향을 끼쳤다(Hunter & Rose 83).

이런 점에서 로즈의 시 세계는 “정신적으로 재창조되는 도시의 매트릭스”에 존재하면서도, “공통의 영적인 근원에 특수성을 부여”한다고 할 수 있다(Saucerman 28). 여기서 “공통의 영적 근원”은 바로 토착 전통 혹은 구전 이야기를 가리킨다. 예를 들면, 그녀의 1973년 첫 시집 『호피 로드러너 댄싱』(*Hopi Roadrunner Dancing*)에 수록된 「도시의 아이가 듣네」(*The Urban Child Listens*)는 “영적 근원”의 역할을 분명히 제시하는 시이다. 이 시에서 현대적이고 도시적인 이야기꾼인 화자는 스토리텔링을

통해 토착 문화를 보존해야 할 필요성을 느낀다. “옥수수 수염”(corn-tassels)이나 “은빛 거미줄”(silver spider web) 그리고 “몽게 구름”(hunderhead) 같은 토착 미국인들의 전통적인 이미지들이 부재하고, 자동차들의 소음과 빌딩으로 가득한 도시에서도 아이들에게 토착 이야기를 전해야 한다. 화자는 이야기를 전하는 이유가 “어떤 상황에서도 코요테는 우리 삶을 통과해 질주하기 때문”(Coyote speeds through our lives anyway)이라고 말한다(9). 즉 토착민 스토리텔링의 대표적 트릭스터(trickster) 동물 중 하나인 코요테가 도시 지역에서도 여전히 생존하는 것으로 상상하며 토착 문화의 회복과 지속에 대한 희망을 선언하는 것이다. 위벨-올랜도(Weibel-Orlando)가 지적하듯이 도시 공간이 토착 미국인들의 “문화적 혁신”을 발생시킬 수 있는 “사회정치적인 지형”이 되었고 또 계속해서 되어가는데, 도시 인디언 공동체의 활동과 역할들이 그 과정의 핵심이다(501-2). 다시 말해 토착 미국인들의 문화와 전통은 주류 사회의 도시 공간 속에서도 또 다른 모습으로 지속되는 것이다.

로즈의 많은 초기 시들은 도시의 낯설고 혼란스러운 현실 속에서도 토착 미국인들이 그들의 문화를 유지하는 모습을 형상화한다. 1975년 시집 『긴 분열: 부족의 역사』(*Long Division: A Tribal History*)에 실린 「사라지는 지점: 도시 인디언」(“Vanishing Point: Urban Indian”)은 토착 여성에 대한 긍정적 이미지를 통해 공동체의 회복과 유지를 표현하는 시이다. 이 시의 앞 부분에서 화자인 “나”는 자신이 도시들 속에 사라지고 “균형을 잃고 / 무(無)에”(underbalanced / into nothing) 의지하며, “죽음의 시간을 부르며”(cries the death-time), 바람에 “이곳 저곳으로 불려가며”(blown from place to place), “죽고 또 죽는”(dying over & over) 존재라고 탄식한다(3-6). 하지만 이런 우울하고 비관적인 음조는 시의 후반에서 사용되는 긍정적인 시어들을 통해 다소 복합적으로 변화한다.

... 여자 유령들이 피키틀 말고

곤충들은 이 세계를 지속시키기 위해 움직이는
마른 동굴들 속에서 눈물이 마르게 하라.

조개껍질과 돌로 넘쳐흐르고
피 속에 그 미래를 묻고, 그 형태를
바위 벽 조각 속에 놓은 그 관대한 접시를

들고 있는 것은 나다. 당신의 연약한
불멸을 보호하기 위해 깨진 터키옥을 품고
시끄러운 소리를 내며 죽는 것은 나다.

오 치료자들이시여.

… let tears dissolve in dry caves
where women’s ghosts roll *piki*
& insects move to keep this world alive.

It is I who hold the generous bowl
that flows over with shell & stone
& buries its future in blood, places its shape

within rock wall carvings. It is I who die
bearing cracked turquoise & making noise
so as to protect your fragile immortality,

O medicine ones. (10-19)

“피키”를 만들며 공동체를 위해 일하고 있는 여성 유령의 이미지로부터 파생되는 “지속,” “미래” 그리고 “치료자들”과 같은 시어들은 시의 비관적인 톤을 상쇄시킨다. 말아서 만든 호피 부족의 옥수수 빵으로써 호피 부족뿐만 아니라 미 남서부의 다른 토착민들에게도 중요한 전통 음식인 피키는 화자가 더 이상 낯선 도시의 환경 속에 무기력하게 남아 있지 않

고 조상들과 함께 토착 세계의 재생을 위해 일하고 있음을 상징적으로 보여준다. 이 재생의 의지는 “바위 벽 조각”이라는 견고하고 영속적인 이미지, 즉 이 시의 앞 부분에서 토착민들이 “균형을 잃고 있는” 상황과 대조된다. 과거와 현재를 연결하는 화자는 시 앞 부분의 탄식하던 모습에서 벗어나 여성 치료자(medicine woman), 즉 도시 인디언들의 조연자이자, 보호자로 변모하는 것이다. 호피와 나바호 등의 부족에서 여성 치료자는 토착민들 사이, 그리고 그들과 자연 사이의 “균형”과 “조화”를 회복하고 유지시키는 중요한 역할을 했다(Allen 15). 뿐만 아니라 로즈는 호피의 세계관에서 인간의 창조자가 바로 여성이라고 강조하는데(Hunter 82), 이는 이 시에 나타난 여성 이미지가 재생을 상징한다는 것을 뒷받침한다.

로즈의 시는 호피 중심의 지역적 세계관이나 역사를 표현하는데 머무르지 않는다. 「사라지는 지점: 도시 인디언」에서 현대 토착 미국인들과 호피 전통이 도시 공간에서 시공을 초월하여 연결되듯이 시인은 과거와 현재를 연결하면서 모든 토착 미국인들의 생존과 결속에 관한 비전을 제시한다. 이를 위해 로즈는 토착 미국인이 공유하는 미국 식민주의 역사, 그들의 비극적인 과거를 소환하여 이야기를 엮는다. 1980년 시집 『잃어버린 구리』(*Lost Copper*)에 실린 「나는 내 피부와 피가 성숙할 거라고 기대했다」(“I Expected My Skin and My Blood to Ripen”)와 『내 모든 친족들과 함께 전쟁에 나가며』(*Going to War with All My Relations*)에 실린 「12월」(“December”)이 좋은 예이다. 이 두 시는 운디드 니 학살(Wounded Knee Massacre)로 표상되는 토착민의 절멸(絶滅)에 관한 상징들, 그리고 토착민 인권운동의 사건 중 하나인 운디드 니 점거(the Siege of Wounded Knee)로 표상되는 재생에 관한 상징들을 혼합하는 것이다.⁵⁾ 운디드 니 학살의 희생자인 화자는 이 상징들을 효과적으로 표

5) 1890년 12월에 일어난 운디드 니 학살은 19세기 미국 서부확장(American Expansion)과정에서 벌어진 미 연방 정부와 토착인 간의 마지막 ‘전투’로 기록되었다. 그러나, 실제로는 미 제 7기병대(U.S. 7th Cavalry Regiment)의 무차별 발포로 다수의 어린이와 여자를 포함한 200여명의 비무장 오글라라 라코타(Oglala

현하고, 이 시들의 제사(題詞, epigraph)로 사용되는 운디드 니 학살의 결과에 관한 필사 기록은 미국 식민주의 잔인성을 실제적인 언어로 전달한다. 「12월」의 제사는 무명의 목격자의 목소리를 통해 “몸에 총을 맞고 부서진 어린 아이들이 벌거벗겨진 채 구덩이에 던져지는”(little children, with their bodies shot to pieces, thrown naked into the pit) 학살과 매장을 생생히 전달한다(82). 한편 「나는 내 피부와 피가 성숙할 거라고 기대했다」의 제사는 “모카신 구두 140달러, 하이드 스크레이퍼 350 달러, 사슴가죽 셔츠 1200 달러, 여성 레깅스 275 달러, 뼈 흉패 1000 달러”(moccasins \$140; hide scraper \$350; buckskin shirt \$1200; womens' leggings \$275; bone breastplate \$1000)라면서 토착민 희생자들을 매장하기 전 탈취한 옷과 소지품에 가격을 매기고 경매에 부쳐 그들의 생명을 전리품의 가치로 환산시킨 미군들의 비인간성을 강조한다(18). 이 시에서 희생자들을 대변하는 화자의 목소리에는 이러한 비극적 상황에 대한 절망감이 배어있다.

나는 내 피부와 피가 내 뼈에서
 뜯겨져 나가지 않고 성숙할 거라고 기대했다.
 떨어진 과일처럼 그들은 날 벗겨내고 맛보고
 버린다. 내 씨앗은 쪼개져 열리고
 죽어 미래가 없다.

Lakota)인들이 희생되었고, 대부분의 시신은 학살 장소에 대량 매장되거나 버려진 만행이다. 이 사건으로 이른바 인디언 전쟁(Indian Wars)은 끝난 것으로 인식되었으며, 학살은 곧바로 잊혀졌다. 한편 1973년의 운디드 니 점거 사건은 미국 역사에서 잊혀진 운디드 니 학살 사건을 미국 대중들에게 상기시키고, 라코타 사람들의 자치권과 주권을 주장하고자 200여명의 오클라라 라코타 사람들과 AIM 운동가들이 연합하여 파인 리지 인디언 보호구역(Pine Ridge Indian Reservation)의 운디드 니 마을을 71일 동안 무장 점거한 사건이다. FBI와 주 정부군이 마을을 포위했고, 양측 간에 몇 차례의 교전이 있었는데, 이 과정에서 두 명의 토착민이 사망하고, 두 명의 FBI 요원이 부상을 입었다. 이 사건은 인디언 보호구역 내의 자치권을 둘러싼 토착 미국인과 연방 정부간의 정치적 갈등을 미국 전역에 알리는 계기가 되었다.

I expected my skin and my blood
to ripen, not be ripped from my bones;
like fallen fruit I am peeled, tasted,
discarded. My seeds open
and have no future. (1-5)

죽음, 특히 유산된 생명이 지배적인 이미지로 사용된다. 자신의 몸이 나무에 매달려 “익을”것이라는 화자의 “기대”와 반대로 떨어져 죽고 씨앗까지 파괴되는 죽음에 관한 이미지는 생명과 토지, 나아가서 미래를 잃은 토착민들의 암울한 상황을 상징한다. 이 상실감을 전달하기 위해 화자는 눈 속에 있는 죽은 아기들에 대한 강렬한 이미지를 불러 일으켜 운디드 니 학살 당시 미군의 잔학 행위를 더욱 강조하는 것이다

아기들 ...
총검에 꿰어진
염주 돌들처럼
하나 둘 계수된 다음
생명 옆으로 팽개쳐진
그들이 태어날 때 어떤 고통도
없었던 것처럼.

babies ...
to be strung on bayonets
to be counted one by one
like rosary stones and then
tossed to the side of life
as if the pain of their birthing
had never been. (8-12)

여기에서 반복적인 마찰음, “s”의 사용은 아기들의 시체를 거칠고 잔인하게 다루는 미군들의 모습을 효과적으로 나타낸다. 때이른 죽음에 관한

이 이미지는 운디드 니에서 희생된 대평원 인디언(Plains Indians), 특히 라코타(Lakota) 부족의 절멸을 상징하면서 비슷한 역사를 공유하는 다른 토착 미국인들의 총체적인 절망감을 대변하는 것이다. 시인은 이 죽음의 이미지를 발전시키며 다른 부족들의 비극적 역사도 함께 소환한다.

내 발은 가죽신에 얼어 붙고
갈라져 벌어져, 떨어져 나갔다—살점 몇 개가
모카신 구두에, 뼈 위에 붙은 몇몇 시슴
가죽들에
.....
내 레깅스는 강간 당한 듯이 뜯겨져 나가
막대 인간크기로
오그라 들었다.

My feet were frozen to the leather,
pried apart, left behind—bits of flesh
on the moccasins, bits of paper deerhide
on the bones.
.....

My leggings were taken like in a rape
and shriveled to the size
of stick figures (15-23)

얼어 붙은 “발”의 이미지는 운디드 니 학살이 겨울에 일어났다는 것을 암시하는 동시에 1838년의 “눈물의 여정”(Trail of Tears)을 상기시킨다. “눈물의 여정”은 미 동남부 지역의 소위 “문명화된 5개 부족”(Five Civilized Tribes)인 체로키(Cherokee) 크릭(Creek), 초토티(Choctaw), 치카소(Chickasaw), 그리고 세미놀(Seminole) 사람들이 백인들의 서부정착을 추진하는 연방 정부에 의해 본래 거주지인 노스캐롤라이나에서 척박한 땅 오클라호마로 1,000마일 가량을 강제로 이주한 사건이다. 화자가 묘사

하듯이 5개 부족은 “갈라져” 몇몇은 “뒤에 남겨졌”고, “걸어서” 이주하던 사람들 중 많은 이들, 특히 여자와 어린아이들 4천명 가량이 추위와 배고픔으로 죽어갔다. 여기서 상대적으로 강하고 능동적인 “걷는”은 수동적이고 정적인 “레깅스” 및 “막대 인간”과 대비를 이루는데, 이 이미지들의 주체인 “발”은 강제 이주 과정에서 겪은 토착민들의 무력함을, “오그라 들었다”는 19세기 미 연방의 체계적인 억압으로 인해 급격히 줄어든 토착민들의 영토와 인구를 나타내는 제유(提喻)이다. 그러나 앞서 다룬 「사라지는 지점: 도시 인디언」의 경우처럼, 이 시 첫 부분의 절망적 분위기는 결말 부분에서 다소 변화를 보인다. 화자는 그녀가 자신의 아기를 어떻게 보호했을 것인가를 마치 주문을 외우듯 말하기 시작한다.

그건 내 아기였어
 아기띠를 내가 매고 있었지—
 할 수만 있었다면 난 뱀처럼 아기를
 입으로 삼켰을 거야. 아기를 나무 덩굴이나
 돌로 만들었을 거야. 그런 변화를 일으키기
 충분한 마법이 있었다면. 총알을 막기에
 충분한 마법은 없고, 과학자들을 막기에,
 충분한 마법은 없고, 돈을 막기에
 충분한 마법은 없어. 이젠 우리의 고스트 댄스,
 새로운 댄스, 그들의 가슴으로부터 나오는
 새로운 노래.

It was my baby
 whose cradleboard I held—
 would've put her in my mouth like a snake
 if I could, would've turned her into a bush
 or rock if there'd been magic enough
 to work such changes. Not enough magic
 to stop the bullets, not enough magic
 to stop the scientists, not enough magic

to stop the money. Now our ghosts dance
 a new dance, pushing from their hearts
 a new song (26-37).

이 연에서 “아기”는 “마법”과 연결되어 조심스럽게 저항과 재생의 가능성을 암시한다. “마법”은 “고스트 댄스”와 연관되는 시어로써 토착민들이 어떻게 생존하고 부활할 것인지를 상징하는 것이다. 시인은 이 단어를 반복적으로 사용하여 고스트 댄스 운동(Ghost Dance Movement) 참가자들이 고스트 셔츠(Ghost shirts)를 통해 가졌던 믿음을 상기시킨다.⁶⁾ 레이더(Dean Rader)가 지적하듯이 “고스트 댄스는 저항에 관한 도발적인 비전이며 문화적 정체성과 주권을 보호하기 위해 토착 미국인들이 어떻게 언어를 사용 가능한 무기로 여기는지에 대한 복합적인 예시”이다 (148). 슬퍼하는 개인 화자를 나타내는 “나”는 이 “고스트 댄스”라는 인유(引喩)를 통해 재생을 상징하는 다수의 목소리를 나타내는 “우리”로 변모하는데, 이것은 공동체의 힘이 개인의 그것보다 더 강력함을 암시한다. 다시 말해, 고스트 댄스 참가자들의 이 연대를 통해 생존의 “새로운” 노래를 함께 부르는 것은 그들이 지닌 집단적 힘과 저항의 잠재력에 대한 희망적 메시지인 것이다. 「12월」의 종결 부분은 19세기 토착 미국인의 마지막 저항의 상징이었던 고스트 댄스와 그 결과였던 운디드 니 학살, 그리고 20세기 중, 후반 토착 미국인들 저항의 상징이 된 운디드 니 점거 농성의 상징들을 뒤섞으며 이 메시지를 더욱 분명히 한다. 예컨대, 화

6) 고스트 댄스 운동은 네바다 주의 파이웃(Paiute) 부족의 우보카(Wovoka)의 비전을 바탕으로 토착 미국인의 전통적인 신앙과 기독교 세계관, 특히 종말론적 세계관을 결합한 새로운 형태의 종교 운동이다. 머지 않은 미래에 파이웃의 모든 죽은자들이 부활하고 악한 존재인 백인들은 심판을 받고 아메리카에서 모두 살아질 것이라는 우보카의 비전은 미국 서부확장이 절정에 달해 절망적인 상황에 처했던 1890년대의 많은 토착 미국인에게 큰 희망을 주었다. 특히 “고스트 셔츠”는 여러 부족이 네바다에 모여 함께 춤추고 노래할 때 입었던 영력을 지닌 “마법”의 셔츠인데, 참가자들은 그 셔츠가 미군들의 총알로부터 자신들과 인디언 전사들을 보호할 것이라는 믿음을 가졌다(Johnson 21).

자는 “우리는 배웠지 / 마을에 바리케이드를 설치하는 법을 / 그리고 우리의 무기를 / 좀 더 가까이 지니는 법을”(We have learned / to barricade the village / and have our weapons / closer at hand)이라고 읊조리며(83), 운디드 니 짐거에 참여한 토착 미국인들이 고스트 댄스의 참가자들처럼 미국 식민주의에 집단적으로 강력히 저항하는 모습을 묘사하는 것이다.

여기서 중요한 점은 로즈의 저항정신이 토착 미국인과 관련한 문제에 만 국한되지 않는다는 점이다. 이런 측면은 시인이 열일 곱 살이던 1965년에 쓴 첫 시 「내 민족을 위하여」(“For My People”)에서부터 이미 싹트고 있었다. 이 시는 로즈의 첫 시집 『호피 로드러너 댄싱』(*Hopi Roadrunner Dancing*)에 수록된 것으로 제목의 “민족”은 특정 민족을 넘어선 광범위한 주제, 즉 당시 차별과 억압 아래 있던 다른 민족들, 특히 흑인들에 대한 시인의 의식을 잘 드러낸다. 로즈가 버클리에서 성장하던 당시 버밍햄의 16번가 침례교회(the 16th Street Baptist Church)에 가해진 폭탄테러 소식을 듣고 이 시를 썼기 때문이다. 16번가 침례교회는 당시 마틴 루터 킹(Martin Luther King Jr.) 목사와 다른 흑인 인권운동 지도자들의 주요 모임장소 중 하나였는데, 백인 우월주의자들의 소행으로 보이는 이 폭탄 테러에서 네 명의 어린 흑인소녀들이 희생되었다. 로즈는 이 소식을 들었을 때를 회상하며 그 폭탄 테러가 그녀로 하여금 “샌프란시스코에서 성장했음에도 불구하고 처음으로 다른 ‘사람들’에 연결되어 있는 느낌을 갖기” 시작하도록 만들었다고 한다(*Bone* xiii). 로즈의 “나의 민족을 위해”는 이러한 감성을 반영하며, 생존 방식으로서 “민족”의 결속이라는 주제를 매우 은유적으로 형상화한다.

나 자신은 바람에 불려
 두 앞이 떨어져서
 땅을 바라보며 그 속에서 헤엄치며

함께 미끄러져 가고 또 미끄러지며
그리고 떨어져서
I was myself blown
two leafs apart
seeing the ground swim within
sliding and slipping together
and apart (1-5)

“나”는 홀로 물 위를 표류하는, 또는 땅에 떨어지는 잎사귀를 연상시킨다. 특히 분리되고 찢겨진 “잎”의 이미지는 “미끄러지며”와 “떨어져서”라는 반복되는 시어에 의해 강조된다. 이 이미지는 시가 쓰인 시점을 고려할 때 매우 복잡적이다. 우선, 일인칭 시점 화자는 호피와 미워의 이중적 정체성으로 인해 방황하는 시인 자신의 처지를 암시한다고 볼 수 있다. 또한 폭탄테러로 인해 삶을 활짝 피우지 못한 채 찢겨진 꽃과 같은 흑인 소녀들의 시신을 상징하거나, 주류사회로부터 차별과 억압의 경험을 하는 미국의 소수인종 공동체의 상황을 포괄적으로 대변하는 것으로 볼 수도 있다. 연방정부의 토착 미국인 정책중 1960년 초반 절정에 달했던 이주 정책(Relocation)으로 인해 낯선 도시에서 경제적, 정신적 고통을 겪던 도시 인디언들의 떠도는 모습을 형상화한 것이라는 해석도 가능하다. 중요한 것은 로즈가 이 시의 은유를 개인적인 경험이나 심리의 형상화만을 위해서 사용하지 않고, 당대의 사회적, 정치적인 배경으로 확장시킨다는 것이다. 따라서 앞서 다룬 시 「나는 내 피부와 피가 성숙할 거라고 기대했다」에서처럼 「내 민족을 위하여」의 일인칭 단수 “나”가 일인칭 복수 “우리”로 변모하는 과정은 매우 극적이다.

가까이 다가가며
우리의 그림자를 물고
우리의 발로 서서 사랑하고
우리의 영혼 안에서 죽으며

서로를 잃고
우리 자신을 잃으며
찾으며

growing closer
biting at our shadows
loving on our feet
dying in our souls
losing one another
losing ourselves

finding (6-12)

반복적인 동명사형의 시어들은 주체의 적극적인 행위를 강조하는데, 차별과 억압 아래서도 서로를 보듬는 희망의 공동체인 “우리”가 고통 속에 표류하는 비극적 개인 “나”를 대체하는 과정을 형상화한다. 이 치유의 비전은 시의 결말에 강조되듯이 “잃”는 것과 “찾”는 것의 분명한 대조를 통해 나타난다. 시인은 서로를 위해 자신을 희생하고, 다른 사람과의 관계 속에서 자신의 정체성을 발견하는 것을 통해 공동체가 형성되는 것을 보여준다. 즉 “우리”라는 공동체 안에서 회복된 자아는 표류하는 앞서기와 반대로 뿌리내려 활짝 핀 꽃과 같은 것이다.

2. 탈경계의 노래: 모든 토착 여성들을 위해 이야기 하기

앞서 언급했듯이 웬디 로즈는 미국 내 소수 인종 문제에 천착하는 동시에 그 경계를 초월하는 정치적 수사를 사용한다. 시인의 후기 시 특히 1980년대 이후의 시들은 시인이 자신의 시적 경계를 전 세계의 다른 토착민들을 포함시키는 더 큰 공동체에 대한 인식으로 밀고 나가는 방식을 잘 보여준다. 로즈는 이 시기의 시들이 “전세계에 있는 토착민들의 투쟁”

에 관한 것이라고 하는데, 제국주의적 국가들에 의해 파괴되었거나 손상을 입은 모든 유럽, 아메리카, 베트남 등지의 마을들이 “모두 하나의 마을, 즉 우리의 마을”이며, “내 문학 작품은 호피 또는 심지어 인디언보다도 더 커진 것”이라고 선언한다(Bruchac 85). 로즈는 자신의 시에서 이러한 토착민들의 탈식민적 저항의 형상화를 지향한다. “하나의 목소리가 되어 함께 나아가는 민중의 목소리보다 더 강한 힘이 무엇일까?”(*Bone xvii*)라는 시인의 선언적인 질문은 로즈의 시학이 특정 민족을 넘어서는 광의의 “민중”을 대변하는 것임을 잘 드러낸다.

이런 시학의 중심에는 “혼혈성”(halfbreedness)의 개념이 자리잡고 있다. 로즈에게 “혼혈성”은 토착 미국인으로서 자신의 정체성을 전 세계의 다른 토착민들로 확장시키는 의식 또는 의지의 표현이다. 시인은 “혼혈성”을 “유전적인 것을 초월하는 것”이자 “역사의, 사회의, 그리고 개인보다 더 큰 무언가의 조건,” 그리고 당대 토착 미국인 작가들이 “각자의 투쟁이 연관되어 있다는 것에 대한 일종의 깨달음”으로 정의하면서 토착 미국인 작가들의 투쟁은 “인디언 대 백인의 구도를 넘어, 인간성과 정치적이고 경제적인 것에서 발견할 수 있는 어떤 거대한 괴물과의 대결임을 깨닫는 것”이라고 주장한다(Hunter and Rose 86). 시인은 이러한 역사와 환경이 “우리 모두를 혼혈로” 만들었다고 주장한다(qtd. in Bruchac 87). 이런 점에서 로즈의 “혼혈성”은 토착 미국 작가들이 공통적으로 재현하는 식민주의의 경험에 대한 시적 상상력을 가리킨다고 할 수 있다. 그렇다면 로즈의 시학은 전 세계의 토착민들이 동일하게 겪어온 차별과 억압에 대해 공감하는 이야기를 구전 전통의 방식으로 전함으로써 “새로운 관계적 정체성”(a newly relational identity)의 형성을 시도하며, 인디언과 백인의 관계를 넘어 “인간과 비인간”의 관계까지도 포섭하는 비전인 것이다(Hughes 16). 예를 들어, 미국의 캄보디아 공습을 비판하는 쓴 짧은 시 「긴 뿌리」(“The Long Root”)는 베트남전쟁 및 캄보디아 침공(1970)을 운디드 니에 비교하면서, 다른 민족의 고통을 향한 공감을 드러

낸다. 시인은 운디드 니에서 죽어가는 희생자의 페르소나를 통해 “난 여기 남겨져 죽지 않을 거야”(I will not be left here to die)라고 말하며 생존의 의지를(9), “아무리 노력해도 / 내 운디드 니로부터 캄보디아를 / 떨쳐버릴 방법이 없어”(no matter how I try / there is no way to shake / Cambodia from my Wounded Knee)라고 말하며 두 사건을 엮고자 하는 의지를 강하게 드러낸다(12-14). 다른 토착민들과의 연대를 향한 의지를 드러냄으로써 토착 미국인으로 계속 생존하고자 하는 자신의 의지를 함께 표현하는 것이다.

“혼혈성”의 탈경계적 성격은 페르소나의 사용을 통해 한층 더 강조된다. 물론 페르소나는 자유롭게 한 정체성에서 다른 정체성으로 변형되는 개인을 표현하는 전통적인 서구시의 기법이다. 이런 시적 기법의 사용은 개인의 목소리를 극적으로 전달하기 위한 것이 아니라 다양한 토착민 화자의 집합적 목소리를 전달하기 위한 것이다. 식민주의에 대한 저항과 관련 있는 역사적 사건을 목격한 사람의 시각을 전달하는 페르소나가 자주 등장하는 1985년 시집 『혼혈의 연대기』(*The Halfbreed Chronicles*)가 좋은 예이다. 엘살바도르 내전(1980-1992), 특히 1981년의 엘 모조테 학살(El Mozote Massacre)에 바쳐진 시, 「그들이 국경을 청소한 날」(“The Day They Cleaned Up the Border”)은 왜 로즈가 페르소나를 사용하는지 분명히 보여준다.⁷⁾

앞서 다른 「12월」이나 「나는 내 피부와 피가 성숙할 거라고 기대했다」와 같이 민간인을 학살한 정부군의 잔학상을 고발하는 이 시는 어느 무명 생존자의 절규— “정부의 군인들이 내 아이들을 죽였어요. 내가 봤어요. 아기의 머리가 물 속에 떠 있는 것도 봤어요!”—를 제사로 한다(16). 뒤이어 이 학살로 자식을 잃은 한 어머니의 이야기가 시작되는데, 그녀는

7) 엘 모조테 학살은 살바도르 정부군이 엘 모조테 마을과 근처 사람들이 반정부군에 동조했다는 것을 이유로 어린이를 포함한 900명 이상의 비무장 민간인들을 잔인한 방법으로 무차별 학살한 사건이다. 이 사건은 운디드 니처럼 12월에 발생했다.

아이가 죽은 강가에 가서 행복했던 “과거로 / 돌아가길 / 밤새도록/ 기도” 한다(12-15). 이어지는 그녀의 담담한 독백은 죽은 아이에 대한 슬픈 상상력으로 가득 차 있다.

하지만 저걸 봐—저 작은 멜론 껍질
또는 둥근 조롱박, 갈색 그리고 흰색
저 물 속에서 난
그걸 뽑아서 말려
쓸 수 있어, 나를 스쳐지나
내 젓꼭지에 대고
그리고 돌리면서
그 작은 입이
여전히 젓을 빨면서
날 가리킬 때까지.

But look—that little melon rind
or round gourd, brown and white
in the water where I
could pluck it out
and use it dry, slipping
past me in the ripples
and turning
till its tiny mouth
still suckling
points at me. (42-51)

“하지만”은 시 전체를 관통하는 죽음의 이미지에 대비되는 생존의 의지를 표현한다. 마치 마른 조롱박이 죽은 아이들을 대신하여 어머니의 젓을 빠는 듯한 상상을 통해 시 전체의 슬픈 어조를 이어가면서도 그 상상 속에서 아이들이 부활하는 듯한 느낌을 준다. 어머니는 조롱박을 어루만지는 행위를 통해 자신의 극심한 슬픔을 달래는 것이다.

이 어머니의 독백이 보여주듯이 웬디 로즈의 페로소나는 역사적으로 침묵을 강요당하고 희생된 토착 여성의 목소리를 효과적으로 복원하는 장치다. 시인은 역사적 사실을 묘사하기 위해 한 공동체를 대변하는 무명의 화자를 등장시키는 한편, 역사적 구체성을 더하기 위해 실존했던 인물들을 등장시키기도 한다. 로즈가 실존 인물들을 사용한 것은 인류학자이자 고고학자였던 그녀의 지적 배경에서 기인한다.⁸⁾ 사실 로즈는 1970년대와 80년대의 활발한 연구활동과 학계에의 기여에도 불구하고 소수 인종이라는 이유로 큰 주목을 받지 못했는데, 이를 계기로 그녀는 자신을 학계의 “스파이”라고 인식하기 시작했다. 시인은 이러한 자신의 학문적, 시적 정체성을 강조하기 위해 “스파이”를 다른 이의 주목을 받지 않고 주류와 비주류 학계 또는 문단의 경계를 넘나드는 존재로 정의한다 (Coltelli 124).

“스파이” 인류학자로서 역사 속에서 잊혀진 세계 곳곳의 토착민 여성들의 삶을 발굴하여 자신의 시에 기록한 로즈의 시적 행위는 토착민 문화를 ‘유물’로, 토착민 여성을 말없는 과거의 존재로만 인식한 당대 주류 학계의 사회적, 과학적 접근법에 도전하는 것으로 볼 수 있다. 토착민 여성에 대한 주류 학계의 인식은 과거 서구 제국들, 특히 영국이나 프랑스가 토착민을 착취한 방식을 상기시킨다. 그들은 다양한 박람회, 전시회 및 쇼에 토착민들을 출연시켜 공연을 시키거나 죽은 토착민들의 박제된 시신을 전시함으로써 식민지 정복의 결과를 과시하곤 했다.⁹⁾ 19세기말

8) 로즈는 1974년 캘리포니아 버클리대학에 입학해서 1976년 인류학으로 학사학위를 받는다. 그리고 2년 후 같은 대학에서 같은 전공으로 석사학위를 받고 박사과정에 진학하는데 이 기간 동안 그녀는 왕성한 연구와 창작활동을 하여, 다섯 권의 시집을 출판하는 동시에 박사논문을 완성한다.

9) 예를 들어, 유럽의 세계 박람회 (World Expositions)나 프랑스의 자딘(the Jardin)은 누비안(Nubian)과 에스키모(Eskimo)인 등 다양한 토착민들을 “이국적인” 식물과 동물들로 꾸며진 무대 위 혹은 우리 속에 등장시키는 “인간 동물원”(human zoo)를 만들어 1차 세계 대전 직전까지 쇼를 운영했다. 자세한 논의는 Pascal Blanchard의 *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*를 보라.

미국에도 유사한 경우가 있었다. 운디드 니 학살 몇 년 전인 1883년경 시작되어 1913년까지 지속된 버팔로 빌(Buffalo Bill)의 와일드 웨스트 쇼(Wild West Shows)는 인디언 전쟁(Indian Wars)에서 포로가 되었거나 주류 사회에 동화된 토착 미국인들의 “이국적인” 모습과 문화를 스펙터클한 쇼와 전시로 구성하여 큰 인기를 누렸다.¹⁰⁾

『혼혈의 연대기』에 실린 「트루가니니」(“Truganinny)와 「줄리아」(“Julia”)는 로즈가 그러한 토착민, 특히 여성의 식민주의적 착취를 비판적으로 인식하고 있었음을 보여주는 시들이다. 이 시들은 로즈의 인류학적 지식과 그녀가 차용하는 페르소나 기법을 결합하여 지워진 토착민 여성의 목소리를 들려준다. 「트루가니니」는 오세아니아 대륙 태즈매니아 부족(Tasmanian)의 최후의 생존자로 알려진 트루가니니(Truganinni, 1812-1876)를, 「줄리아」는 서커스 단원으로 일했던 멕시코의 토착민 여성 줄리아 파스트라나(Julia Pastrana, 1832-1860)의 삶을 조명한다. 두 시 모두 식민주의자들이 어떻게 두 토착민 여성을 착취했는지 묘사하는 긴 제사로 시작되는데, 두 여성의 공통점은 그들의 시신이 박제되고 전시되었다는 것이다.¹¹⁾ 트루가니니와 줄리아는 스피박(Gayatri Spivak)의 언어를 빌

10) 버팔로 빌의 와일드 웨스트 쇼는 물론 양면적이다. 한편으로는 “사라져가는 민족”(Vanishing Race)으로만 인식되던 토착 미국인들의 존재를 미국 대중들 사이에 부활시켰다는 평가도 받기 때문이다. 그러나 대부분의 토착 미국인들은 이 쇼가 그들의 이미지를 소비, 착취한 것으로 인식한다. 모세(Lester G. Moses)에 의하면 이러한 인식은 1893년 시카고 박람회(Chicago Exposition) 이후 토착 미국인 정책 관계자들이 와일드 웨스트 쇼에 출연한 토착민들을 “쇼 인디언”(Show Indians)이라고 부르기 시작한 것이 결정적인 역할을 했다(137).

11) 이 시의 제사에 의하면 자신의 남편이 죽어 박제되어 전시된 것을 목격한 트루가니니는 자신의 시신이 그런 모욕을 당하지 않도록 아웃백(outback)이나 바다에 묻어달라는 유언을 남겼으나 그녀의 시신 역시 박제되어 80년 가량 전시되었다(67). 한편 줄리아는 멕시코 토착민으로서 한 서커스단의 가수이자 댄서였는데, 기형적인 안면 골격과 전신의 털로 인해 “세상에서 가장 추한 여인”(The Ugliest Woman in the World) 또는 “사자 여인”(Lion Lady)으로 홍보되었다(69). 줄리아의 매니저는 그녀를 이용해 돈을 벌 목적으로 줄리아와 결혼한다. 둘 사이에 태어난 아이는 줄리아처럼 기형이었고 생후 6시간 만에 죽는다. 줄리아 역시 일주일 만에 죽는데 그녀의 남편은 그녀와 아기를 박제해 유리상자에 넣어 세위 전시했고, 그들은 1975년

려 표현하면 목소리가 지워진 피식민 하위주체, 즉 서발턴(subaltern)이다. 서구의 식민주의와 자본주의에 희생되고 박제되어 미술품처럼 전시된 그녀들의 시신은 서구의 식민주의자들이 토착민들의 영토를 “여성화”하여 식민지 개발과 경제적 착취의 대상으로 삼은 것을 상징한다.

지워진 여성들의 목소리를 재생시켜 서구의 지배적 서사에 저항하는 「트루가니니」와 「줄리아」에서 주목할 점은 시인이 자신의 관점에서 그녀들을 대변하기 보다, 그녀들 스스로 발화의 주체가 되게 한다는 점이다. 「줄리아」에서 화자는 자신과 아기가 죽은 뒤 박제로 만들어져 유리상자에 전시된 상황을 묘사하는 줄리아의 시신이다. 유리관 속의 그녀는 처음에는 “여보, 이게 그냥 꿈이라고 / 양철 마을의 신 / 혹은 유령 코요테가 만들어낸 영악한 / 속임수라고 말해줘요”(Tell me it was just a dream / my husband, a clever trick / made by some tin-faced village god / or ghost coyote)라고 절규하며 남편의 배신을 믿지 못한다(1-4). 그녀와 남편의 “결혼이 / 악의와 돈으로 이루어진 것”(marriage is made / of malice and money)이라는 사실을 믿지 않으려고 하는 것이다(5-6). 하지만 이 독백은 역설적으로 그녀의 남편이 저지른 악행을 독자들이 인식하게 한다. 특히 “marriage,” “malice,” 그리고 “money”에서 사용되는 두 음법은 줄리아를 착취하는 자본가로서 남편의 탐욕을 효과적으로 강조한다. 줄리아는 시의 끝 부분에서 “난 내가 어둠 속에 있는 / 것을 알아요”(I know myself to be / in the dark)라며 자신과 아기가 처한 현실을 뒤늦게야 깨닫고(28-29), 박제된 아기를 그저 바라볼 수 밖에 없는 자신의 무력함에 대해 한탄한다.

아이들처럼 잔인하고
당신의 분홍빛 주먹 속에 빛나는
동전들처럼 차가운

그리고 저 작은 방의
냉기 속
또 하나의 마법
내 품의 혹은 내 옆에
서 있는 오른쪽의
높은 테이블
위에 있는
나를 닮은
작은 인형.
.....
아이와 있는 것은
새끼와 있는 암사자,
날 너무
두렵게 해요.

cruel as the children
and cold as the coins that glitter
in your pink fist.
And another magic
in the cold
of that small room:
in my arms or standing
next to me on a tall table
by my right side
a tiny doll
that looked
like me.
.....
It scares me so
to be with child,
lioness
with cub. (54-79)

강하고 단음(斷音)적인 스타카토(staccato)처럼 들리는 “c”음을 통한 두 음법은 이 부분의 분위기를 효과적으로 살린다. 특히 마지막 부분의 줄리아의 절망적인 목소리는 그녀의 남편으로 대변되는 서구 자본주의 혹은 식민주의의 잔혹한 행위, 즉 자신 뿐만 아니라 아기의 시신마저도 구경거리로 만들어버린 것을 다시 한번 비판적으로 상기시킨다. 이 비극적인 독백은 앞서 논의한 「나는 내 피부와 피가 성숙할 거라고 기대했다」와 「그들이 국경을 청소한 날」의 무명 토착민 여성 화자들의 경우처럼 많은 토착민 여성들이 공유하는 공통의 경험을 가리키는 것이다.

마찬가지로 「트루가니니」는 트루가니니 개인의 목소리를 통해 토착 미국인들과 유사한 경험을 공유하는 태즈메니아인들의 집합적 목소리를 대변한다. 태즈메니아인들은 토착 미국인들의 경우와 마찬가지로 19세기에 강제적인 이주와 학살을 경험했고 영국 식민주의에 최후까지 저항했다. 트루가니니의 임종을 상상하는 이 시는 역사에서 지워진 태즈메니아인들의 목소리를 매우 극적인 톤으로 되살려내는 것이다.

내게 좀 더
가까이 와야 돼요
내 숨이 얼마
남지 않았고
난 중요한 것을
말하려고 해요

나는
마지막 사람이예요.

You need
to come closer
for little is left
of this tongue
and what I am saying

is important.

I am
the last one. (1-8)

독자에게 직접 말을 거는 듯한 트루가니니의 목소리는 자신이 죽기 전에 반드시 이야기를 전해야 한다는 당위성을 피력한다. 마지막 2행 연구(couplet)는 이 절박함을 간단히 전달하면서 다음 연에서의 “너무나 많은 / 딸들이 죽은 것을 봤어요 / [...] 그들의 호흡은 그쳤고 / 그들의 눈은 잿빛이 되었어요”(saw so many / dead daughters / [...] their breathing stopped / their eyes gone gray)라는 말과 함께 임박한 태즈매니아 토착민들의 절멸을 더욱 극적으로 예견한다(11-15). 이 급박한 상황에서 자신의 이야기를 전달하고자 하는 트루가니니의 모습은 같은 경험을 공유하는 많은 토착민들을 강력하게 대변하는 것이다. 이러한 트루가니니의 의지는 “날 떠나지 마요 / 난 말할 거니까요 / 노래를 하나 더 / 부를 거예요 / 당신의 노래를” (Do not leave me / for I would speak, / I would sing / one more song. / Your song.)라고 하는 데서 잘 드러난다(24-28). 화자는 자신의 “노래”뿐만 아니라 청자의 노래를 함께 부르겠다면서 청자를 자신의 이야기로 끌어들이어 연대 관계를 형성하고자 한다. 트루가니니는 자신의 시신을 약탈해갈, 임박한 식민주의의 세력에 청자가 함께 저항하기를 종용하며, 그녀에게 공감하는 청자가 그녀의 유언을 성취해 주기를 원하는 것이다. 시의 결말은 이를 분명히 보여준다.

내 시신을
어둠 깊은 곳에
드리밍이 태어난
그 거대한 검은 사막에
데려가 줘요.
.....

날 그들이 찾지
못할 곳으로
데려가 줘요.

Please
take my body
to the source of night,
to the great black desert
where Dreaming was born. . . .

Put me where
they will not
find me. (38-49)

트루가니니는 청자에게 자신의 시신을 “드리밍”에 가져다 달라며 토착민의 저항 의식을 대변한다.¹²⁾ 여기서 “드리밍”은 서구의 지식이나 과학으로 파악할 수 없는 원천적인 토착 세계 혹은 전통을 암시하는데, 화자는 이 세계가 서구 문명으로부터 자신을 지켜줄 것이라는 믿음을 가지고 있다. 태즈메니아 최후의 1인으로서 그녀의 유언은 절멸의 위기 앞에서 인간으로서 존엄성을 지키고자 했던 절박함과 죽어서도 서구 문명에 순응하지 않겠다는 강력한 의지를 표현하는 것이다.

나가면서

사실 이야기 엮기 기법은 유구한 토착 미국인 구전 전통에 중요한 역

12) 드림타임(Dreamtime)이라고도 불리는 드리밍은 애니미즘(animism), 즉 정령(精靈)주의를 기초로 하는 호주 토착민(Australian Aboriginal) 신화의 상징 체계이다. 이 체계는 “시간으로부터의 시간”이라는 개념을 포함하고 있는데, 일반적으로 이 “시간”은 호주나 북남미 토착민들에게 신성한 조상들의 존재가 머무르는 초월적 영역을 가리킨다.

할을 해왔다. 구전을 통해 화자가 청자에게 이야기를 전달하여 청자와의 밀접한 관계를 형성하고, 청자 또한 자신의 이야기를 화자와 공유하는 쌍방향적인 이야기 하기는 토착 미국인 구전 문학을 관통하는 정신인 것이다. 이러한 이야기 역기의 정신은 1900년대 중반, 특히 이른바 “네이티브 아메리칸 르네상스”(Native American Renaissance) 이후 웬디 로즈 같은 현대 토착 미국인 작가들을 통해 지속, 발전되어 왔으며, 21세기 들어 앞서 언급한 리앤 하우나 크리스티 스탠레이크(Christy Stanlake), 그리고 스파이더우먼 극단(the Spiderwoman Theater) 단원들 같은 작가와 예술가들에게서 더욱 다양하게 변주되어 왔다. 물론 많은 시인들에게 그렇듯이 로즈의 시에도 자신의 개인적인 경험이 주된 영감의 원천이라고 할 수 있다. 이 호피/미웁 시인에게 그것은 토착 미국인 “혼혈”로서 겪은 정체성에 관한 문제와 비주류 학자이자 문인으로서 경험한 차별과 좌절이다. 그러나 지금까지 살펴 봤듯이 시인은 이야기 역기를 통해 그러한 개인적 경험을 토착 미국인 공동체의 문제를 대변하는 보편적인 것으로 확장시키며, 다른 토착인과의 연대라는 더 큰 비전을 형상화한다. 마이두(Maidu) 시인 고울드(Janice Gould)는 토착 미국인 여성시인들은 기나긴 식민주의 역사에 대한 분노와 저항을 “개인적이면서 동시에 집합적인 기억”을 통해 표현한다고 지적한다(798). 이런 토착 미국인 문학의 전통속에서 로즈로 자신의 시들이 자아의 표현, 내면의 고백 및 의식의 흐름, 또는 지적 유희 등 서구시 또는 영미시에서 흔히 지향하는 측면들에 국한되지 않게 한다. 이 호피/미웁 시인은 토착민과 토착민 그리고 인간과 인간의 공감에 대한 기록이라는 단순한 것 같지만 쉽지 않은 시적 행위를 통해 그런 서구 시에서는 잘 드러나지 않는 공동체로서의 인류에 대한 고민을 표현하는 것이다.

본고는 이 점에 집중하여 로즈 시의 전반적인 특성을 설명하고자 했다. 로즈의 초기 시들은 다양한 은유와 암시를 통해 1960, 70년대 토착 미국인들 사이에서 싹트고 발전하던 초부족적인 연대의식과 공동체 의식을

형상화하고, 토착 미국인들의 미국 식민주의 정책에 대한 공통의 경험을 효과적으로 묶는다. 로즈의 후기 시들은 이런 측면을 더욱 밀고 나가 토착 미국인들과 제 3세계의 다른 토착민들이 공유하는 식민주의 억압과 착취의 경험을 한데 엮는 탈경계적 상상력을 보여준다. 로즈 자신이 발전시킨 개념인 “혼혈성”은 그녀의 시가 구현하는 이야기 엮기의 정당성을 뒷받침한다. 로즈의 혼혈성은 생물학적이고 유전적인 것을 넘어 강제된 언어와 문화에 대한 식민주의적 경험을 포함하는 개념으로써, 시인의 개인적 의식이 보편적 의식으로 확장되는 과정을 표현하기에 유효하다. 시인이 전유하는 페르소나 기법은 이 개념을 시적으로 나타내면서, 같은 경험을 공유하는 다양한 토착민 여성 주체의 목소리를 복원하고 재생시키며 하나로 엮는데 효과적인 도구로 작용한다. 웬디 로즈가 “저항 시인”이라면 그녀의 저항적 측면은 이렇게 토착민들의 전 세계적 연대에 대한 시적 형상화를 통해 더욱 선명히 드러난다고 할 수 있다. 오늘날 세계 도처에 여전히 존재하는 식민주의적 억압과 그에 대한 토착민들의 지속적인 저항을 고려할 때, 로즈의 이야기 엮기는 시대 정신을 반영하고 대변한다는 점에서 유의미하다.

Works Cited

- Blaeser, Kimberly M. “‘Reeds Through the Ribs of a Basket’: Native Women Weaving Stories”. *American Indian Quarterly* 21.4 (1997): 555-65.
- Coltelli, Laura. Ed. *Winged Words: American Indian Writers Speak*. Lincoln: U of Nebraska P, 1990.
- Fast, Robin Riley. “Who Speaks, Who Listens? Questions of Community, Audience and Language in Poems by Chrystos and Wendy Rose”. *Other Sisterhoods: Literary Theory and US Women of Color*. Ed. Sandra Kumamoto Stanley. Urbana: U of Illinois P, 1998. 139-70.
- Gould, Janice. “American Indian Women’s Poetry: Strategies of Rage and Hope”. *Signs* 20.4 (1995): 797-817.
- Horan, Elizabeth and Seonghoon Kim. “‘Then One Day We Create Something Unexpected’: Tribalography’s Decolonizing Strategies in LeAnne Howe’s *Evidence of Red*”. *Studies in American Indian Literatures* 25.1 (2013): 27-52.
- Hughes, Sheila Hassell. “Unraveling Ethnicity: The Construction and Dissolution of Identity in Wendy Rose’s Poetics”. *Studies in American Indian Literatures* 16.2 (2004): 14-49.
- Hunter, Carol and Wendy Rose. “A MELUS Interview: Wendy Rose”. *MELUS* 10.3 (1983): 67-87.
- Johnson, Troy R. *Red Power: The Native American Civil Rights Movement*. New York: Chelsea House, 2007.
- Moses, Lester G. *Wild West Shows and the Images of American Indians, 1883-1933*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1999.
- Rader, Dean. “Word as Weapon: Visual Culture and Contemporary American Indian Poetry”. *MELUS* 27.3 (2002): 147-67.
- Rose, Wendy. *Bone Dance: New and Selected Poems, 1965-1993*. Tucson: U of Arizona P, 1994.
- _____. *Going to War with All My Relations: New and Selected Poems*. Flagstaff: Entrada, 1993.
- _____. “The Great Pre-tenders: Further Reflections on White-

- Shamanism”. *The State of Native America: Genocide, Colonization, and Resistance*. Ed. M. Annette Jaimes. Boston: South End P, 1992. 403-21.
- _____. *The Halfbreed Chronicle and Other Poems*. Albuquerque: West End, 1985.
- _____. *Long Division: A Tribal History*. New York: Strawberry, 1976.
- _____. *Lost Copper*. Banning: Malki Museum, 1980.
- Saucerman, James R. “Wendy Rose: Searching Through Shards, Creating Life”. *Wicazo Sa Review* 5.2 (1989): 26-29.
- Silko, Leslie M. *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native Americans Life Today*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Warrior, Robert Allen. *Tribal Secrets: Recovering American Indian Intellectual Traditions*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.

- 논문 투고일자: 2017. 05. 31
- 심사 완료일자: 2017. 06. 22
- 게재 확정일자: 2017. 07. 04

Abstract

**“I would sing ... your song”:
Story-weaving, Halfbreed Poetics in Wendy
Rose’s Poetry**

Seonghoon Kim

(Seoul National University)

This paper demonstrates how Hopi/Miwok poet, Wendy Rose employs story-weaving techniques in her poetry. Rose’s appropriation of storytelling modes and topics within the inclusive functions of story-weaving shows well how she has continuously developed her poetics to a wider spectrum of community-building. This paper finds her poetry particularly concerned with communal experience about colonialism, weaving together the stories of Native Americans in the US and those of other people under oppression around the world. By employing a traditional poetic technique of persona, Rose pushes the boundaries of themes of native resistance to represent solidarity between various colonized people. In the process, the poet presents her own concept of “halfbreedness” that justifies and emphasizes the significance of the story-weaving technique that expands a personal identity into a larger persona, speaking for the dispossessed people and recovering the erased voices of native women or women of color.

Key Words

Wendy Rose, Native American, story-weaving, halfbreedness, community, identity, resistance