

루티의 “침실 블루스”: 『거리』에서의 흑인 여성의 노래, 노동, 섹슈얼리티

김 제 인

이 글은 가수가 되고자 하는 노동자 계급의 여성을 주인공으로 삼으며, 노동자 계급 공동체의 삶을 본격적으로 다루고 있는 앤 피트리(Ann Petry)의 소설 『거리』(*The Street*)를 블루스 소설로 읽는다. 피트리는 아들 버브(Bub)를 데리고 최소한의 인간다운 삶조차 영위할 수 없는 할렘 116번가를 떠나고자 하지만 처참히 실패하는 루티 존슨(Lutie Johnson)의 이야기를 소설의 핵심에 놓으며, 특히 루티가 우연한 기회로 가수가 되어 돈을 버는 꿈을 꾸지만 그것이 이루어지지 않는 과정을 소설 전체를 추동하는 플롯으로 삼는다. 열심히 일을 하고, 착실히 돈을 모아 ‘거리’를 탈출하고자 하는 루티는 그녀가 가진 아름다운 목소리를 활용해 가수가 되어 돈을 벌기를 꿈꾸지만, 소설에서 ‘무대’는 꿈이 실현될 수 있는 토대가 되는 공간이라기 보다는 흑인 여성이 끝없이 성적으로 대상화되고, 상품화되고, 착취당하는 위험한 노동 환경임이 드러난다. 부츠(Boots)와 준토(Junto)는 루티를 자신의 ‘침실’로 보내서 그녀를 성적으로 취하고자 하며, 루티가 밤에 나와서 일을 하는 동안 그녀의 ‘침실’은 존스(Jones)가 함부로 침범하는, 안전하지 않은 공간이 된다.

이 글은 흑인 음악이 백인, 남성 중심적 시장 내에서 재화가 되고, 흑인 여성에게는 직업이자 노동이 되는 구조 속에서 흑인 여성의 섹슈얼리티가 인종화되고, 젠더화된 노동 조건과 맺는 복잡한 관계에 주목하며, 궁극적으로는 피트리가 흑인 여성이 손쉬운 성적 착취의 대상이 되어온 오랜 역사와 그러한 역사적 조건 속에서 부르주아 가정성, 사적 영역으로서의 ‘집’ 등이 흑인 여성에게는 불가능해지는 인종주의적 현실에 대해 비판적인 역할을 수행하고 있

음을 밝힌다. 궁극적으로는 피트리가 루티의 꿈이 실현되지 못하는 이야기를 통해서 1920년대의 대중적 인기를 누리던 흑인 여자 가수들의 ‘침실 블루스’(bedroom blues)를 보다 복잡하게 만들고 있음을 주장한다.

1. “침실 블루스”: 여성의 블루스와 흑인 여성 섹슈얼리티

1920년대에 대두된 흑인 여성 블루스 가수들과 흑인 여성의 섹슈얼리티의 관계는 흑인 페미니즘 이론의 핵심적인 주제 중 하나이다. 안젤라 데이비스(Angela Y. Davis), 헤이즐 카비(Hazel Carby) 등의 흑인 페미니즘 이론가들은 거트루드 마 레이니(Gertrude ‘Ma’ Rainey), 베시 스미스(Bessie Smith) 등 1920-30년대 인종 레코드(race record)의 흥행으로 인해서 대중적인 인기를 누린 흑인 여성 블루스 가수들이 여성에 대한 억압적이고 보수적인 가부장적 성 문화 속에서 흑인 여성의 섹슈얼리티를 적극적으로 재현하고 표출한 선구자라고 주장한다.¹⁾ 여성 가수들이 주역이 되었던 1920-30년대의 “클래식 블루스”(Classic Blues)는 “가부장적 질서 내에서 여성 섹슈얼리티가 대상화되는 것에 반대하는 동시에, 여성의 노래 안에서 여성의 몸을 성적이고 관능적인 주체로 되찾고자 하는 투쟁, 성적인 관계들에 대한 문화적이며 정치적인 투쟁을 표현하는 담론”(a discourse that articulates a cultural and political struggle over sexual relations: a struggle that is directed against the objectification of female sexuality within a patriarchal order but which also tries to reclaim women’s bodies as the sexual and sensuous subjects of women’s song; Carby “It” 474)이다.

블루스 여성들의 노래에서 가장 두드러지는 점은 여성의 섹슈얼리티, 성적 욕망, 사랑에 대한 이들의 적극적이고 노골적인 표출이다. 남성 블루스 가수

1) 데이비스가 자신의 연구에 포함시키는 빌리 홀리데이(Billie Holiday)는 엄밀히 말하자면 마 레이니와 스미스가 속하는 클래식 블루스의 시기 이후인 1940년대에 출현한 가수이지만, 데이비스는 홀리데이가 “블루스로부터 이동해서 아직까지 누구도 뛰어넘지 못한 천재성과 독창성을 가지고 재즈 보컬을 성립하면서도, 여전히 블루스 전통에 굳건히 뿌리를 내리고 있다”(moving away from the blues and establishing jazz vocals with a genius and originality that has yet to be surpassed, remains solidly anchored in blues tradition; Davis xvii)고 파악한다.

들이 남부에서 북부로 이주로 인해 가족을 두고 혼자서 떠나야 하는 슬픔에 대해서 노래했다면, 여성 가수들은 혼자 남겨지는 슬픔, 그리움, 외로움에 대해서 적극적으로 이야기했으며, 성적 욕망을 표출하는 데에 있어서 거리낌이나 두려움이 없었다. 그레그 왓슨(Greg Watson)은 1950년대 이전의 여성 가수들에 의한 블루스 가사들을 분석하는 글 「침실 블루스: 초기 여성 블루스 가수들의 가사에 나타난 사랑과 욕망」(“The Bedroom Blues: Love and Lust in the Lyrics of Early Female Blues Artists”)에서 “압도적인 다수의 가수들이 사랑, 마음과 섹슈얼리티의 문제, 그중에서도 특히 섹슈얼리티의 문제와 관련을 맺는다”(An overwhelming majority of the lyrics pertain to love, matters of the heart and sexuality, particularly sexuality; 353)고 관찰한다.

문학 이론가인 카비는 결혼과 점잖은 여성성이라는 부르주아 가정성 이데올로기 바깥의 가능성들을 외면하며, 여성의 성적 욕망을 표현하는 데에 있어서 보수적이었던 제시 포셋(Jesse Fauset), 넬라 라슨(Nella Larsen) 등 북부의 도시를 배경으로 활동한 여성 소설가들을 비교 대상으로 삼아, 솔직한 노래 가사와 몸을 전면에 내세우는 퍼포먼스를 통해서 여성의 성적 욕망을 재현하고 표출한 블루스 가수들이 흑인 여성의 섹슈얼리티에 대해서 더욱 선구적인 역할을 했다고 주장한다.²⁾ 물론 카비의 논의는 분명한 한계를 지닌다. 블루스 퍼포먼스에서 대두되는 여성 가수의 화려하게 치장한 몸이 진정 “여성의 섹슈얼리티가 남성의 욕망의 대상에서 여성의 욕망에 대한 재현으로 거듭나도록 만드는”(reclaimed female sexuality from being an objectification

2) “흑인 여성 작가들이 흑인 여성 섹슈얼리티에 대한 중산 계급적인 반응에 대한 한계를 시사하지 않은 채 그들의 시각에만 독점적으로 집중하는 것은 블랙 페미니즘의 실수”(It has been a mistake of much black feminist theory to concentrate almost exclusively on the visions of black women as represented by black women writers without indicating the limitations of their middle-class response to black women’s sexuality; 472)였으며, 결혼한 이후 가정에 머무르며 가사노동을 하고 양육을 하는 가정의 여성과는 다르게, “집이라는 경계로부터 박차고 나와서 그들의 관능성과 섹슈얼리티를 사적 영역에서 공적 영역으로 이동시킨”(had broken out of the boundaries of home and taken their sensuality and sexuality out of the private into the public sphere; 481) 블루스 가수들을 통해서 흑인 여성 섹슈얼리티뿐만 아니라 여성의 공간과 영역에 대한 새로운 접근을 할 수 있다는 것이 카비의 핵심적인 주장이다.

of male desire to a representation of female desire; 481) 효과를 지녔다고 볼 수 있는가? 흑인 여성의 몸은 분명 남성 관객의 응시 하에 놓이게 되며, 이것이 남성 관객의 성적 판타지를 충족하는 상품이 된다는 점을 고려했을 때, 블루스와 블루스 퍼포먼스를 과연 여성의 주체적인 성적 재현과 표출로 볼 수 있을 것인가? 흑인 여성 가수들과 흑인 여성 작가들의 예술이 동일한 창작 조건에서 탄생했다고 가정하는 것이 과연 정당한가?

앤 두실(Ann DuCille)은 이에 대해서 비판적인 입장을 취하며, 여성 가수들과 그들이 생산한 음악과 퍼포먼스 또한 문화적 산물이자 당대의 가장 “페티쉬화된 상품들”(fetishized commodities; 428)이었기 때문에, 이들의 예술이 인종주의나 소비주의 등의 이데올로기로부터 자유로울 수 없음을 지적하며 카비의 주장에 대적한다. 그의 비판은 블루스를 “진실되고 진정한, 순수한 흑인 경험에 대한 특권화된 기표”(the privileged signifier of the genuine, authentic, pure black experience; 425)이자 “단일한 흑인 경험의 지배적인 서사”(the master narrative of the black experience; 443 원문 강조)로 일원화하고 신격화하는 문화적 본질주의에 대한 비판으로 이어진다. 흑인 여성 가수들은 (흑인 남성 가수들과는 다르게) 1920년대 이후 대형 레코드사에 의해서 대량 생산되기 시작한 인종 레코드가 누린 대중적 인기의 수단이자 수혜자였으며, 고로 이들의 예술이 “블루스의 상품화와 여성화, 즉, 대량 생산이 흑인 여성을 성적 주체로서 대량 생산한 과정”(commercialization and the *feminization* of the blues—that is to say, how mass production mass-produced the black female as sexual subject; 426)이라는 역사적, 문화적 맥락으로부터 분리된 진공 상태 안에 있다고 보는 것은 착각이라는 것이다.

두실은 흑인 여성 소설가들이 부르주아 가정성 이데올로기에 포섭되어 있었으며, 흑인 여성 섹슈얼리티의 재현에 있어서 보수적이며 소극적이었다는 카비의 입장에 반기를 든다. 두실은 오히려 포셋과 라슨의 소설들이 보다 복잡한 인종, 성, 계급 정치의 교차하는 지형 내에서 여성의 섹슈얼리티를 표출하고 재현할 방식에 대해서 고민했으며, 그 결과 “당대의 클래식 블루스보다 변화하는 사회에 대한 보다 복잡한 비판을 제기한다”(offers a potentially more complex critique of a changing society than the classic blues of their contemporaries; 422)고 상미하고 이들의 소설을 “부르주아 블루스”

(bourgeois blues; 421)라고 명명하기까지 한다. 이 소설가들이 부르주아 가정성 이데올로기를 무비판적으로 수용한 것이 아니며, 오히려 흑인 여성들을 동물적인, 과잉된 섹슈얼리티의 소유자로 인식한 원시주의적, 인종주의적 고정관념, 그리고 부르주아 가정성 이데올로기의 억압적이고 가부장적 여성성 사이의 미묘한 공간에서 훨씬 조심스럽지만 복잡한 방식으로 흑인 여성 섹슈얼리티를 논했다는 것이 두실의 요지이다.

『거리』는 1920년대 클래식 블루스의 전성기가 이미 지나버린, 카비가 블루스 여성의 공백기로 보는 1940년대를 배경으로 하는 소설이다.³⁾ 이 글에서는 『거리』라는 소설의 시대적 배경이나 형식이 재즈나 블루스 중 어떠한 음악적 장르에 더 가까운지 그 구분을 엄격히 따지는 작업에 초점을 맞추지 않는다. 대신 소설이 여성이 노래하는 무대와 여성의 사적 공간인 침실 간의 관계와 두 공간 사이에서 피어나는 여성 개인의 욕망을 재조명하고, 흑인 여성 섹슈얼리티에 대한 착취적인 역사를 조명한다는 점에서 1920-30년대의 흑인 여성 블루스를 계승하는 한편, 흑인 음악의 장르와 산업 자체에 대해서 메타적으로 논한다는 점에서 ‘블루스 소설’로 읽고자 한다. 『거리』는 흑인 여성에 대한 성적 착취와 경제적 착취가 면밀히 결탁하고 있는 구조 속에서 흑인 여성의 섹슈얼리티와 자유에 대한 비평적 언어를 제시하고 있다는 점에서 블루스 소설로 볼 수 있다.

3) 카비에 의하면 흑인 여성 블루스가 지닌 전복적인 힘은 대공황기를 생존하지 못하고 소진되었으며, 블루스 여성의 힘은 1970년대 블랙 파워 운동에 이르러서야, 게일 존스(Gayl Jones)의 소설 『코레지도라』(*Corregidora*)를 통해서 부활했다(482). 그러나 1940년대에 블루스 가수들이 완전히 사라진 것은 아니었다. 직접 참전하지 않은 여성 블루스 가수들은 오히려 남성 가수들의 부재로 인해서 공연 기회가 늘어나기도 했으며(Lowney 91), 이 시기 블루스 가수들의 주요 활동 무대는 소규모 클럽, 댄스 홀, 혹은 영화가 상영되는 와중에 옆에서 라이브 공연을 할 수 있도록 만들어진 영화관 등이었다(Watson 339). 주로 백인 남성들로 구성된 발라드와 재즈 가수들, 그리고 스윙 밴드가 흑인 블루스 가수들을 대체하기 시작한 1940년대는 블루스의 시대가 아니라 재즈의 시대이다. 이러한 시대적 배경을 인식하는 존 로우니(John Lowney)는 『거리』의 의의를 “여성 작가에 의해 쓰인 가장 최초의 재즈 소설들 중 하나이며, 여성 재즈 음악가를 주인공으로 내세우는 가장 최초의 작품들 중 하나”(The Street, after all, is among the earliest jazz novels by women writers and one of the first that features a female jazz musician as its protagonist; 90)인 것에서 찾고 있다.

흑인 여성의 퍼포먼스가 속한 이중으로 착취적인 노동 구조와 그 안에서 루티가 느끼는 고통과 좌절을 그려내는 『거리』는 흑인 음악이 상품화되기 시작한지 이미 20년 가까이 지난 시점에서, 흑인 여성이 노래할 수 있는 ‘무대’가 백인 남성들이 권력을 가진 시장 구조에 포섭된 현실을 단지 사실주의적으로 재현하는 데에 그치지 않는다. 오히려, 노래하는 여성 루티의 ‘무대’ 자체보다는 루티가 ‘무대’ 바깥에서 놓이는 곤궁과 그녀의 내면 세계에 더 관심을 기울이는 이 소설은 흑인 여성의 음악이 상연되는 ‘무대’가 사회적, 문화적으로 구성되는 조건을 탐색한다. 그럼으로써 섹슈얼리티의 재현과 여성 가수의 주체성에 대한 보다 복잡한 논의를 촉구하는 두실의 요청에 걸맞은 작품이 될 뿐만 아니라, 노동자 계급에 속하는 흑인 공동체, 그중에서도 특히 흑인 여성의 거주 환경, 삶, 노동에 관심을 기울인다는 점에서는 카비가 비판한 “흑인 여성의 섹슈얼리티에 대한 중산 계급적 반응이라는 한계”(the limitations of their middle-class response to black women’s sexuality; 473)에 사로잡힌 흑인 여성 소설의 새로운 국면을 제시하고 클래식 블루스의 관심사들을 계승하는 소설이 된다.

데이비스가 마 레이니, 스미스, 홀리데이 세 명의 여성 직업 가수들의 삶과 예술에서 “그동안 인정을 받지 못한, 노동자 계급 흑인 공동체 안에서의 페미니즘적인 의식의 전통들”(the unacknowledged traditions of feminist consciousness in *working-class* black communities; Davis xi 필자 강조)을 찾을 수 있다고 주장했듯이, 만일 흑인 여성 블루스의 핵심적 미학이 그것의 노동자 계급에 대한 사회적 의식으로부터 비롯된다면, 피트리의 작품을 클래식 블루스가 수행했던 사회적 의식과 비판적 역할과 긴밀히 연결시킬 수 있을 것이다. 피트리가 자신의 작품의 핵심에 흑인 여성의 노래, 노래하는 흑인 여성 인물을 위치시키며, 그것을 통해 노동과 섹슈얼리티, 공적 영역과 사적 영역이라는 복잡한 관계를 탐색하고 있는 것은 우연이 아니다. 『거리』는 카비와 두실의 논쟁으로 대표되는, 흑인 여성 섹슈얼리티를 더 잘 재현하는 예술 형식이 과연 무엇인지(블루스 대 소설)를 가리는 논쟁이 봉착할 수 있는 막다른 골목을 넘어, 흑인 여성 섹슈얼리티, 여성의 성적 욕망이나 몸에 대한 자기 결정권, 행위자성을 논하는 데에 있어서 새로운 비평적 언어를 제시하는 블루스-소설이 된다.

이 글은 『거리』를 ‘침실 블루스’로 읽는다. 이는 왓슨이나 카비가 주장했듯이, 여성의 가장 내밀한 성적 욕망에 대해서 가감없이 적극적으로 표출하고 있기 때문이 아니다. 오히려 피트리의 ‘침실 블루스’는 ‘침실’이 가지는 다층적인 의미를 넘나들며 그 의미를 보다 복잡하게 만든다. 루티가 버브를 데리고 함께 살기를 원하는, 최소한의 안전과 프라이버시가 보장된 사적 공간으로서의 ‘침실’을 갖기를 원하지만, 노동자 계급의 흑인 여성이 정직한 노동을 통해서 그러한 경제적 기반을 마련하는 것은 거의 불가능한 것이 ‘거리’의 실상이다. 제대로 된 ‘침실’조차 없는 ‘거리’에서의 삶의 애환을 녹여내고, ‘거리’로부터의 탈출을 간절히 염원하며, 희망의 끈을 놓지 않는 루티의 노래는 에로틱한 의미로만 한정되지 않는 ‘침실 블루스’가 된다. 그러나 ‘침실’은 흑인 여성, 특히 ‘무대’에서 노래하고자 하는 흑인 여성들에 대한 성적 지배권을 행사하려는 흑인과 백인 남성들의 착취적인 공간을 의미하기도 한다. 피트리는 이에 대한 루티의 지속적인 증오와 마지막 저항을 통해서 이러한 ‘거리’의 조건 속에서 (노동자 계급) 흑인 여성 섹슈얼리티를 어떻게 이해할 수 있을지를 질문한다.

2. 블루스 여성으로서의 루티?: 루티 존슨과 『거리』에 대한 흑인 페미니즘 비평사

『거리』에 대한 흑인 페미니즘 비평은 흥미롭게도 루티를 백인 부르주아 이데올로기를 자의식 없이 내면화하며, 더욱 심하게는 부츠를 살해하고 아들 버브와 영영 이별하게 되는 루티의 비극적 결말을 그녀 자신의 ‘업보’였다는 식의 적대적인 해석이 주를 이룬다.⁴⁾ 여기에서는 루티가 노래를 돈을 벌기 위한 수단으로만 취급하기 때문에 흑인 예술가로 거듭나지 못한다고 주장하는 조한나 X.K. 가비(Johanna X.K. Garvey)와 루티를 백인 여성 중심적 가정성 이데올로기를 맹목적으로 추구하고 성적으로 자신을 억압하는 부정적인 인물로 보는 반면, 소설의 주변부 인물에 해당하는 민(Min)을 피트리 작품의 진정한 블루스 여성(blues woman)으로 보는 김벌리 드레이크(Kimberly Drake)

4) 『거리』에 대한 흑인 페미니즘 비평에서의 주류 논의와 그에 대한 문제제기로는 안지현 3-6면 참조.

의 논의를 간략히 살핀 후, 루티가 처음 노래하는 장면에 대한 분석을 바탕으로 루티의 노래에 블루스로서의 잠재력이 있지만, 그것이 ‘거리’와 같은 환경에서는 실현될 수 없다고 주장한다.

가비는 루티에게 흑인 여성과 흑인 여성의 노동이 성적인 의미로만 정의되는 현상에 대한 저항적인 정신이 없지는 않지만, 결국 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin)을 모델로 한 루티의 “경제적 안정성에 대한 맹목적인 추구”(blind drive financial security; 132)와 그녀의 개인주의가 흑인(여성) 공동체로부터 스스로를 소외시키며, 그 결과 그녀가 남성들의 착취 하에서 “극단적이고 자기파멸적인 고립”(an isolation both extreme and self-destructive; 134) 상태에 놓일 수밖에 없다고 비판한다. 특히, X.K. 가비는 루티가 자신의 노래와 음악적 재능을 인식하고 활용하는 방식을 비판한다. “불행히도, 그녀는 자신의 노래를 예술적 표현과 공동체와의 연결보다는 부의 수단으로 생각한다”(unfortunately, she perceives her singing as means to wealth rather than as artistic expression and connection to community; 132)는 것이 루티의 근본적인 문제이며, 그녀가 “자신의 섹슈얼리티를 인정하기를 거부하고 음악적 직업에 대해서 환상을 가지기”(fantasize a musical career while refusing to acknowledge her sexuality; 133) 때문에 결국에 부츠와 존스가 연합해서 만들어내는 착취적인 뒷에 걸릴 수밖에 없다고 평가한다. 가비의 결론 또한 드레이크와 비슷하게, 루티의 파멸이 그녀 스스로가 초래한 결과—“그녀가 노래를 경제적 이득, 물질적 안정, 개인적 성취라는 목적을 위한 수단으로 바라본 대가 혹은 결과”(the trade-off or result of her having looked to singing as a means to an end: financial gain, material comfort, individual achievement; 136)—라는 것이다.

드레이크는 피트리를 “흑인 여성 섹슈얼리티에 대한 ‘정당한’ 표출을 위한 문학적 공간을 만든 첫번째 흑인 여성 작가”(the first black woman writer to create a literary space for the “legitimate” expression of black female sexuality)라고 평가하면서도, “강력하고, 성적으로 적극적인 노동자 계급의 흑인 여성”(powerful, sexually active working-class black women; 67)으로 그녀가 정의하는 “블루스 여성”은 주인공이 아닌 주변부 인물들을 통해서 형상화된다고 주장한다. “억압되고, 속물적이고, 백인에게 동일시하는”(re-

pressed, snobbish, and white-identified; 69) 주인공에 해당하는 인물인 루티가 백인 가정성 이데올로기의 파괴성을 깨닫지 못하고 그것을 맹목적으로 추구함으로써 ‘거리’에 편재한 다른 “블루스 여성”들을 무시하거나, 피하기 때문에, 루티는 ‘거리’에서 흑인 여성 공동체의 보호를 받지 못하고 늘 위험에 노출될 수밖에 없다는 것이다. 드레이크는 피트리가 사적 공간을 구할 수 없는 가난한 여성들의 ‘집 없는 상태’ 자체를 대안적 가치로 제시함으로써 “가정적 프라이버시”(domestic privacy; 88)의 개념 자체를 비판하고 있다고 궁극적으로 주장한다.

그러나 루티가 준토 바 앤 그릴(Bar and Grill)을 찾아 노래를 부르고, 부츠의 눈에 드는 일련의 과정을 자세히 읽었을 때, 루티의 궁극적인 목표가 단순히 물질적 풍요나 안정으로 이해될 수 없으며, 그녀가 가정성 이데올로기에 스스로를 끼워 맞추고자 자신의 성적 욕망이나 섹슈얼리티를 ‘억압’한다고 바라볼 수 없다. 루티가 자신의 노래를 돈을 마련하기 위한 수단으로 생각하는 것은 사실이지만, 이 때 돈은 단순히 물질적 성공을 의미하지 않는다. 루티가 간절히 돈을 원하는 이유는 ‘거리’를 떠나 버브와 단둘이 살 수 있는 집, 버브와 자신이 각자의 안락한 ‘침실’을 가질 수 있는 집을 얻기 위해서이다. ‘거리’에서 그녀가 느껴야만 하는 고통과 좌절, ‘침실’과 프라이버시에 대한 그녀의 간절한 열망은 역설적으로 루티의 노래를 할렘 사람들의 마음을 어루만지는 블루스로 만드는 중요한 성질이다. 그러나 피트리는 루티의 목소리와 음악이 가지는 잠재성을 보여주면서도, 그것이 초래하는 현실적이고 즉각적인 성적 위험을 강조하며 여성의 목소리가 가진 힘이 실현될 수 있는 ‘무대’가 마련되지 못하는 억압적인 현실을 드러낸다.

3. 루티의 ‘침실 블루스’: ‘거리’의 애환과 탈출의 희망

루티가 노래를 부르는 장면은 소설의 중반 정도에 위치하며, 이 노래는 루티에게 희망을 불어넣는 동시에 그녀를 파멸의 길로 몰고가는 계기가 된다. 준토 바 앤 그릴은 할렘의 흑인들이 “외로움을 달랠 사람을 찾기 위한 긴급한 필요”(an urgent hunger for companionship; Petry 123)를 위해, 혹은 그저 “요란한 라디오들, 복도의 침실에서 들리는 취객들의 말다툼 소리 아래에 있

는 다가오는 고요를 더 이상 견딜 수 없었기 때문에, 다른 젊은 사람들의 광경과 소리를 찾아서”(hungry for the sight and sound of other young people because the creeping silence that could be heard under the blaring radios, under the drunken quarrels in the hall bedrooms, was no longer bearable; 124) 오는 장소이다. 할렘 ‘거리’에서 이들의 침실은 노동으로부터 지친 몸을 쉬게 하는 사적 영역에 속하기보다는, 오히려 사람들의 소리가 침범하고 견딜 수 없을 정도의 외로움을 불러일으키는 공간이다.

루티 또한 ‘거리’로부터의 일시적 해방감을 찾아 바에 오는 젊은 사람들 중 한 명이다. 거리에서 치열하게 노동하며, 자유롭게 소비하지 못하고 언제나 저렴한 것들을 찾아 헤매야 하는 그녀는 “그녀에게 없는 것들을 가진다는 환상을 한 순간이라도 잡기 위해서”(she could for a moment capture the illusion of having some of the things that she lacked; 124) 이곳에 오는데, 그녀가 이 곳에서 찾고자 하는 것은 “웃음 소리, 웅웅거리는 대화소리, 사람들과 멋진 것들의 광경, 커다란 거울의 반짝임, 주크 박스에서 들리는 리드미컬한 음악소리”(the sound of laughter, the hum of talk, the sight of people and brilliant lights, the sparkle of the big mirror, the rhythmic music from the juke-box; 125)이다.⁵⁾

루티의 목소리가 가진 블루스로서의 잠재성이 처음 드러나는 장면은 준토가 소유한 바에서 그녀가 주크박스의 노래를 따라 부를 때이다. 그녀의 흥얼

5) 하지만 이러한 “넓은 공간”이 “바의 뒤편에 있는 커다란 거울”(big mirror in the back of the bar; 125)에 의해서 만들어진 시각적 왜곡 효과라는 점은, 루티나 바 앤 그릴을 찾는 사람들이 느끼는 즐거움이나 해방감 또한 실체가 아닌 환상이라는 사실을 상기한다. 바를 실제 너비보다 훨씬 더 큰, “거대한 방”(an enormous room; 125) 처럼 보이게 만드는 거울은 조명을 반사하고 공간에 “장밋빛”(a rosy radiance)을 만들어내며, 결과적으로는 “다른 사람들의 부엌 싱크대의 세계를 그것이 속한 곳으로 밀어내고 더러운 거리와 그림자가 진 작은 방의 존재를 파괴한다.”(it pushed the world of other people’s kitchen sinks back where it belonged and destroyed the existence of dirty streets and small shadowed room; 126) 루티 또한 거울 속에서 거리에서는 볼 수 없는 사람들의 “기분 좋은 즐거움과 매력”(a pleasant gaiety and charm)을 발견하며, “그녀 자신이 거울 안에서는 매우 어리고 행복해 보인다는 사실을 발견한다.”(She found that she herself looked young, very young and happy in the mirror; 126)

거림은 사람들의 이목을 끌며, 이 순간이 그녀가 가수로서 가진 매력이 드러나는 첫 번째 순간이 된다. 루티는 늘 같은 자리에 “홀로 앉아서 모든 것을 응시하는”(sitting there alone watching everything; 125) 준토와 잠시 눈을 마주치지만, 이내 주크박스의 음악을 들으며 그 사실을 잊어버리고 노래를 따라 부른다. “그녀는 노래를 들으며 흥얼거렸다. 그녀가 흥얼거리고 있다는 사실이나 그 이유는 알지 못한 채, 이렇게 넓은 공간에서 그녀가 자유롭다고 느낀다는 사실만을 자각하고 있었다.”(She hummed as she listened to it, not really aware that she was humming or why, knowing only that she felt free here where there was so much space; 125)

주크박스에서 흘러나오는 음악이 경쾌한 스윙에서 느린 박자의 재즈곡 “달린”(Darlin’)으로 바뀌었을 때, 루티는 이 노래를 따라 부르기 시작한다. 1944년에 발매되어 즉시 히트곡이 된 럭키 밀린더(Lucky Millinder)의 노래는 떠나간 연인을 그리워하는 단순하고 진부한 가사를 반복하는, “전쟁 기간 동안 미국 내에서 인기있었던 수많은 감상적인 토치송(짝사랑에 관한 슬픈 곡조의 노래)의 전형”(typical of the countless sentimental torch songs popular in wartime America; Grandt 33)이지만, 이 곡을 특별하게 만드는 것은 루티의 예술적 재능이다. 루티의 노래는 바에 있는 모든 사람들이 하던 일을 멈추고 집중하게 만드는 효과를 지닌다.

바에 붐비던 남자들과 여자들은 술 마시던 것을 멈추고 그녀를 바라봤다. 그녀의 목소리에는 노래를 중요하게 들리도록 만드는 가느다란 슬픔이 관통하고 있었다. 그것은 말로는 표현할 수 없는 절망, 외로움, 좌절의 이야기를 전했다. 그들 모두가 진심으로 알고 있었고, 언제나 알고 있어온 이야기였다. 그들이 태어나자마자 알게 되었으며, 그들이 죽는 날까지 더해지며 지속될 이야기였기 때문이다.

The men and women crowded at the bar stopped drinking to look at her. Her voice had a thin thread of sadness running through it that made the song important, that made it tell a story that wasn't in the words—a story of despair, of loneliness, of frustration. It was a story that all of them knew by heart and had always known because they had learned it soon after they were born and would go on adding to it until the day they died. (Petty 127)

엄밀히 말하자면 “달린”이라는 곡의 장르는 블루스가 아니라 재즈이지만, 여기에서는 이를 블루스 퍼포먼스로 읽을 수 있다고 제안한다.⁶⁾ 루티의 노래는 연인을 그리워하는 전형적인 가사의 내용 이상으로 “말로는 표현할 수 없는 절망, 외로움, 좌절의 이야기”를 표현하며, 블루스 느낌(blues feeling)으로 칭할 수 있는, 가난과 차별이 있는 ‘거리’에서 살아가는 흑인들의 삶을 관통하는 애환의 정서를 잘 담아낸다. 루티가 ‘거리’에서 생존하면서 느끼는 깊은 외로움과 절망, 한편으로는 (만들어진 환상일지라도) 일시적인 자유와 해방감 속에서 비롯되는 즉흥적인 흥얼거림은 청중을 의식하는 퍼포먼스가 아님에도 할렘에 거주하는 흑인들의 마음을 사로잡고 위로하는 효과를 지닌다.

이 때, 카지노에서 연주하는 밴드의 단장인 부츠가 루티에게 접근하며 “당신은 크게 될 목소리를 가지고 있어요”(You got the kind of voice that would go over big. . . I know what I’m talking about; 129)라고 말하자, 자신의 노래가 수입을 창출할 수 있는 노동이 될 수 있다는 가능성은 “노래로 생계를 유지할 수 있는”(earn my living singing; 129) 직업 가수가 되어 ‘거리’를 탈출할 수 있을 것이라는 루티의 희망으로 이어진다.

그녀는 자신의 마음 안에서 거품처럼 부풀어오르는 흥분을 멈출 수 없는 것 같았다. 머리 속에서 계획을 하는 것을 멈출 수 없었다. 노래하는 직업은 그녀와 버브가 116번가를 떠날 수 있다는 것을 의미했다. 그녀는 나무들이 있고 길거리가 깨끗하고 햇살로 가득한 방들이 있는 어느 곳에 아파트를 얻을 수 있을 것이었다. 집세나 가스 요금에 대해서 걱정할 필요가 없을 것이고, 버브가 학교에서 돌아왔을 때 그녀는 집에 있을 수 있을 것이다.

She couldn’t seem to stop the excitement that bubbled up in her; couldn’t stop the flow of planning that ran through her mind. A singing job would mean she and Bub could leave 116th Street. She could get an apartment someplace where there were trees and the streets

6) 그랜트는 스윙 형식에 대한 음악적 분석을 바탕으로 “루티의 퍼포먼스를 특출하게 만드는 것은 가사의 의미가 아니라, 그것을 재해석하는 방식”(it is not the meaning of the lyrics, but the way Lutie recasts them, that makes her performance so exceptional), 다시 말하자면 “루티가 무엇을 부르는지 보다는, 어떻게 노래를 부르는지”(it is *how* Lutie sings the song, rather than *what* she sings; 35)라고 언급하며, 이 장면을 완벽한 재즈 퍼포먼스(jazz performance)로 이해한다.

were clean and the rooms would be full of sunlight. There wouldn't be any more worry about rent and gas bills and she could be home when Bub came from school. (129)

루티가 ‘거리’를 완전히 탈출하고 싶어하는 이유는 그녀가 일이 끝난 저녁에 집에 있지 못하고 준토 바 앤 그릴을 찾는 이유와 일맥상통한다. “이곳에서 사는 것은 지붕은 있지만, 칸막이가 없는 구조물에 살고 있는 것과 같았다. 프라이버시는 파괴되었고, 누군가가 숨을 쉬는 소리조차 모든 거주자가 알고 있으며, 익숙한 것이 되는 것이었다.”(Living here is like living in a structure that has a roof, but no partitions, so that privacy is destroyed, and even the sound of one's breathing becomes a known, familiar thing to each and every tenant; 267-68) 여기에서 피트리네는 ‘거리’ 전체를 칸막이가 없는 하나의 거대한 방으로 상상함으로써 계토를 프라이버시 자체가 아예 불가능한 공간으로 그려낸다.

‘거리’의 삶에 대한 애환과 바 앤 그릴이 제공하는 일시적 해방감이 루티의 흥얼거림을 블루스 퍼포먼스로 만드는 중요한 특징이었다면, 이 때 루티의 마음 속에 싹튼 ‘거리’를 떠날 수 있다는 희망은 그녀의 두 번째 퍼포먼스인 카지노 리허설 장면에서 강력한 호소력을 지니게 된다. 루티를 홀대하는 밴드 단원들 앞에 선 루티의 작은 목소리는 점차 힘을 얻는다. 루티는 준토의 바에서 불렀던 같은 곡 “달린”을 부르는데, 이 때 루티는 또 다시 노래의 가사에 집중하는 대신에 버브와 함께 거리를 탈출하는 공상에 빠진다.

그녀는 노래의 가사를 부르고 있었지만, 그녀가 생각하고 노래에 넣고 있는 것은 완전히 다른 것이었다. 그녀는 어두운 복도, 추레하고 허름한 방들을 탈출하는 중이었다. 그녀는 헤지스 부인이 없는 곳으로, 체면하거나 환멸을 느끼는 어린 소녀들이 없는 곳으로, 경비원과 같은 인간이 되기를 반쯤 포기한 존재들이 없는 곳으로 버브를 데리고 가는 중이었다. 그녀와 버브는 거리를 나가고, 떠난 후에, 다시는 돌아오지 않을 것이었다.

멜로디의 낮은 음계들이 서서히 사그라들었고, 그녀는 마이크를 든 채 움직이지 않고 서있었다. 그녀 뒤에는 완전한 침묵이 있었고, 갑작스러운 의심을 품은 채 뒤에 있는 밴드를 향해 몸을 돌렸다. 몽상에 빠지는 대신에 그녀가 하고 있는 일에, 노래의 가사들에 집중했기를 소망했다.

Though she sang the words of the song, it was of something entirely different that she was thinking and putting into the music: she was leaving the street with its dark hallways, its mean, shabby rooms; she was taking Bub away with her to a place where there were no Mrs. Hedges, no resigned and disillusioned little girls, no half-human creatures like the Super. She and Bub were getting out and away, and they would never be back.

The last low strains of the melody died away and she stood holding onto the mike, not moving. There was complete silence behind her, and she turned toward the band, filled with sudden doubt and wishing that she had kept her mind on what she was doing, on the words of the song, instead of floating off into a day-dream. (190)

그러나 오히려 노래의 가사에 제대로 집중하지 못하며, 떠나간 남성을 그리워하는 실제 가사와는 전혀 다른 공상이야말로 루티의 노래를 블루스 퍼포먼스로 만드는 효과를 지닌다. 루티는 자신의 무대와 퍼포먼스를 임금(그것도 할렘의 흑인 여성이 보통 벌 수 있는 것보다 훨씬 더 많은 돈)을 지급받을 수 있는 노동이라고 생각한다. 궁극적으로는 이것이 “거리로부터 탈출할 수 있도록 하게 하는 수단”(the means of getting away from the street; 191)이 될 수 있으며, 자신과 버브가 비로소 프라이버시가 있는 주거/노동 환경으로 이사할 수 있을 것이라고 믿는다.

즉, 두 번에 걸친 루티의 퍼포먼스를 블루스 퍼포먼스로 만드는 요소는 남성에 대한 솔직한 그리움과 성적 욕망을 내비치는 가사가 아니라, 오히려 프라이버시를 보장받을 수 있는 ‘침실’이 없는 ‘거리’에서의 고달픈 현실과 언젠가는 ‘거리’를 떠나서 자신만의 ‘침실’을 가지게 되기를 꿈꾸는 희망을 노래한다는 점이다.⁷⁾ 그러나 이러한 루티의 ‘침실 블루스’는 그것이 사람들의 마음을

7) 마이리-메이너(Joy Myree-Mainor)는 소설에서 루티가 노래를 부르는 장면들이 “로맨틱한 관계에 대한 필요”(need for romantic partnership; 54)를 보여주며, 루티가 “노래를 단순히 경제적 이득을 위한 수단으로만이라기 보다는 그녀의 암시된 섹슈얼리티를 표현하기 위해서 사용”(uses singing as an expression of her supposed sexuality, rather than merely as another avenue for economic gain; 55)한다고 주장하지만, 실제로 루티가 노래를 부르는 의도를 추측하기보다는 그녀의 노래가 실제로 텍스트 내에서 불러일으키는 효과와 그것이 서술되는 방식에 주목하는 편이 보

위로하고, 감동을 주는 잠재성을 실현할 수 있는 무대를 찾지 못하고 끝내 사장된다.

4. ‘무대’와 ‘침실’의 구조: 흑인 여성의 섹슈얼리티와 성적 착취의 역사

앞서 살펴보았듯이, 루티의 ‘침실 블루스’는 ‘거리’에 살고 있는 가난한 노동자 계급 흑인들이 공감할 수 있는 이야기를 하며, 이들의 마음을 움직이는 블루스 음악으로서의 잠재성을 가지고 있지만, 이것이 ‘무대’ 위에서 실현될 수 없는 이유는 ‘무대’가 이미 흑인 음악을 상품화하고, 흑인 여성을 성적으로 착취하고자 하는 산업의 영역에 속해 있기 때문이다. 소설 전체에서 피트리의 가장 날카로운 비판의 대상이 되는 것은 흑인 음악가들의 노동의 장소이자 생계의 터전인 ‘무대’를 제공할 수 있는 권력을 손에 쥐고 흑인 여성들을 자신의 ‘침실’로 끌어들이고자 하는 남성들, 그리고 이들에 의해서 이미 장악되어버린 엔터테인먼트 시장이다. 즉, 피트리는 루티 개인을 자신의 노래를 흑인 공동체의 가치를 담은 예술로 승화시키지 못하고 개인의 이익을 위해서 노래를 수단화하는 변절자라고 비판을 하고 있다기 보다는, 이미 흑인 음악이 속한 산업과 이곳의 고용 및 노동 조건이 인종화되고 성애화되었다는 구조적인 문제를 꼬집고 있는 것이다. 흑인 여성의 성적 욕망이나 몸에 대한 자기결정권, 행위자성 등을 논의하기 위해서는, 이러한 구조적인 차원에 대한 이해가 선행되어야 한다.

피트리는 준토 바 앤 그릴에서 루티가 처음으로 노래를 부르는 순간을 통해서 그녀의 노래가 가진 블루스로서의 힘과 잠재성을 보여주면서도, 이것이 흑인 여성에게 얼마나 즉각적인 위험이 될 수 있는지를 탁월하게 서술한다. 루티는 이 순간 즉시 겹겹의 위험에 노출되며, 이는 흑인 여성의 몸이 응시의 대상이자 소유의 대상으로 놓이게 되는 성적 위험과 흑인 여성의 사적 공간에 대한 물리적인 침입의 위험으로 제시된다. 누군가가 자신의 노래를 들을 것이라고 전혀 의식하지 못하는 루티의 의도되지 않은 퍼포먼스는 사람들의 이목을 집중시키는 효과가 있으며, 이는 루티를 부츠와 준토의 응시 대상으로 만

들 뿐 아니라 루티를 성적으로 취하고자 하는 두 남성들의 착취적인 계획의 희생양으로 만드는 계기가 된다. 앞서 간략히 언급했듯이, 루티의 노래가 끝난 즉시 “노래로 밥벌이를 하나요?”(Do you sing for a living?; 128)라고 물어 오는 부츠는 루티로 하여금 자신의 노래가 “밥벌이”의 수단이 될 가치가 있음을 처음으로 인식하게 만드는 인물이다. 부츠가 그녀의 목소리에 특별한 호소력과 매력이 있음을 알아차리며,⁸⁾ 루티의 퍼포먼스가 클럽 무대의 퍼포먼스로 상품화될 수 있는 잠재성을 알아보고 자신의 지위를 이용해서 그녀에게 ‘직업’을 제안하고 있는 것 또한 사실이지만, 이 모든 과정은 루티에게 성적 욕망을 느끼며, 그녀를 자신의 여자로 만들고자 하는 부츠의 ‘수작’의 일환이다. 만일 루티가 부츠에게 성적으로 매력적인 여성이 아니었다면, 그는 애초에 이러한 제안을 하지도 않았을 것이다.⁹⁾ 루티에게 가수직을 제안하는 것 자체가 부츠가 그녀를 취하고 싶어한다는 증거이며, 부츠는 노래에 감탄하는 데에 그치지 않고 실제로 루티를 가수로 만들어 줄 수 있는 권력을 루티를 유혹하는 강력한 수단으로 사용하고 있다.

8) 부츠가 루티의 노래 실력에 대해서 칭찬할 때, 이것이 아주 빈 말은 아니다. 자신 또한 한 때 피아노 연주자였던 부츠는 루티의 음악에 내재한 블루스로서의 힘과 매력을 알아차리고 있는 것은 사실이다. 루티를 차에 태우고 운전을 하던 중 부츠는 그녀의 노래가 가진 특수함에 대해서, “아마 당신이 노래를 그렇게 잘하는 이유는 다른 사람들보다 더 강하게 느끼기 때문”(“Probably why you sing so well,” he said. “You feel things stronger than other folks.”; 137)이라고 언급한다.

9) X.K. 가비는 이 순간 “그(부츠)는 그녀를 (가수로서) 잘 팔리는 상품으로 보는 반면, 준토는 그녀를 성적인 대상으로 보고 있다”(He[Boots] sees her as a marketable commodity (as a singer), while Junto has quickly assessed her as a sexual object: two powerful, interconnected systems with which Lutie will then repeatedly engage battle; 133)고 분석하지만, 여기에서는 부츠의 궁극적인 목적 또한 준토와 마찬가지로 루티에 대한 성적인 정보과 소유라고 본다. 부츠 또한 나중에 준토가 루티를 욕망한다는 것을 알게 되었을 때, 그가 정확히 자신과 같은 이유로 루티를 욕망하고 있음을 알아차리기 때문이다. “부츠는 준토가 정확히 그와 같은 이유로 그녀를 원한다는 사실을 알았다. 그녀가 젊고 뛰어난 미모를 가졌기 때문이었으며, 생명의 불꽃을 가진 남자라면 누구라도 그녀를 향해 돌진할 것이었다.”(Boots knew instantly that Junto wanted her for the same reason that he had—because she was young and extraordinarily good-looking and any man with a spark of life left in him would go for her; Petry 236)

부츠에게 자신을 ‘무대’에 세울 수 있는 권력이 실제로 있음을 알게 되었을 때, 루티는 ‘거리’를 탈출할 기회를 놓치지 않기 위해서 역으로 주도적인 위치에서 그 기회를 활용할 생각을 한다.¹⁰⁾ 그녀를 성적 목표물로 삼는 다른 남자들과 부츠의 “기술에 있어서의 유일한 차이는 그가 그녀 앞에 감질나는 미끼를 두었다는 것”(The only difference in the technique was that he had placed a piece of bait in front of her—succulent, tantalizing bait; 130)이며, 루티는 자신을 낚으려는 미끼를 붙잡아서 역으로 부츠를 이용하고자 다짐한다. “그녀가 밴드의 가수가 될 때까지, 그녀는 미끼를 통째로 삼키고 더 얻기 위해서 돌아올 것이었다.”(She was going to swallow it whole and come back for more until she ended up as a vocalist with his band; 130)¹¹⁾ 부츠 스미스가 제공한 미끼만 물고, 그의 포획에는 궁극적으로 사로잡히지 않을 수 있다고 다짐하는 루티에게는 순진한 구석이 있다. “그의 밴드에서 노래를 부른다는 계약서에 사인을 할 때까지, 그녀는 그의 기분을 상하게 하지 않으면서도 그의 단단한, 탐색하는 듯한 손을 어떻게든 피해볼 수 있을 것이다. 계

10) 이 장면에서 루티가 이러한 성적인 뉘앙스에 대해서 완전히 모르고 있지 않으며, 그렇다고 해서 드레이크와 가비, 마이리.메이너가 주장하는 것처럼 그녀 또한 부츠를 성적으로 욕망하고 있지만 여성으로서의 예의범절(propriety)을 지키기 위해서 그것을 억압하고 있는 것 또한 아니다. 루티는 처음에 부츠의 물음을 그녀를 성적으로 유혹하는, 하룻밤 정도 침실로 그녀를 데려가고자 하는 수작 정도로 생각하고 “그녀가 그와 자도록 만들기 위해서 그가 줄 수 있는 유인책은 없다”(There wasn't any inducement he could offer that would make her sleep with him; 128)고 분명하게 말할 방법을 속으로 고민한다.

11) 단둘이 부츠의 차를 타고 가던 중 갑자기 부츠가 그녀에게 키스하자, 루티는 자신이 부츠의 제안에 내포된 성적인 함의를 절박함 때문에 외면해왔으며, 자신이 처해있는 상황이 위험으로 발전할 수 있다는 사실을 알아차린다. 버브와 함께 116번가를 떠나기 위해서 “지푸라기라도 잡았을 절망의 상태”(such a state of despair that she would have clutched at a straw; 138)에 빠져서, 부츠와 단둘이 있는 상황의 성적 함의를 자신이 외면했다는 사실을 깨닫는 것이다. “그의 시선에서 그녀가 작업 대상이라는 사실임을 지금껏 깨닫지 못하고 있었던 것이다.”(It hadn't occurred to her until this moment that from his viewpoint she was a pick-up girl; 138) 그러나 버브를 데리고 거리를 탈출하기 위해서는 돈이 필요하다는 어쩔 수 없는 사실을 받아들이면서, 그녀는 “부츠 스미스를 이용하겠다는 마음”(her intention of using Boots Smith; 143)을 다잡는다.

약서에 서명을 하고 나서는, 그를 더 잘 알아가는 일에는 요만큼도 관심이 없다고 그에게 말할 것이었다.”(Somehow she would manage to dodge away from his hard, seeking hands without offending him until she signed a contract to sing with his band. After the contract was signed, she would tell him pointedly that she wasn't even faintly interested in knowing him any better; 143)

그러나 애초에 카지노 무대에서 노래를 부른다는 것은, 루티가 외면할 수 있다고 믿는 “그를 더 잘 알게 되는 일”—그의 ‘침실’로 들어가는 일—과 근본적으로 불가분한 일이다. 계약서에 사인하는 순간부터 그 직업이 온전히 자신의 것이 되며, 노동 권리를 안정적으로 보장받는 노동자가 될 수 있다는 것은 루티의 환상이다. 할렘의 ‘거리’에서 “계약서”나 “서명” 따위는 (다른 여느 직업과 마찬가지로, 혹은 다른 직업보다 더 극심하게) 루티가 고용인 남성에게 해서 성적 대상화되거나, 실제로 착취당할 위험한 상황이 생기는 것으로부터 보호하지 못한다. ‘거리’에서 여성 가수라는 직업 자체가 이미 매춘과 성적 대상화, 여성의 섹슈얼리티를 둘러싼 착취적인 노동 구조와 뿌리 깊게 연결되어 있기 때문이다. 부츠의 밴드에 있는 남성 단원들이 루티에게 보이는 태도에서 이를 알 수 있다.

그녀는 오케스트라의 남자들의 눈길을 피했다. 그들이 무엇을 생각하고 있는지가 얼굴에 그대로 드러났기 때문이다. 뚱뚱한 피아니스트는 미소를 지었다. 트럼펫 연주자들 중 한 명은 드럼 연주자를 향해 윙크했다. 다른 사람들도 서로를 쿡 찌르고 마치 알고 있다는 듯이 고개를 끄덕였다. 색소폰 연주자들 중 한 명은 그의 악기를 들어서 부츠에게 장난 식의 경례를 했다. 그들이 스스로에게, 그리고 서로에게 무얼 말하고 있는지는 분명해 보였다. ‘좋아, 부츠에게 새로운 계집이 생겼고, 노래하는 일을 두고 오래된 수작질이 다시 시작되었군.’

She avoided the eyes of the men in the orchestra because what they were thinking was plain on their faces. The fat pianist grinned. One of the trumpet players winked at the drummer. The others nudged each other and nodded knowingly. One of the saxophonists was raising his instrument in mock salute to Boots. It was quite obvious that they were saying to themselves and to each other, Yeah, Boots has

got himself a new chick and this singing business is the old come-on.
(191)

비록 루티가 거리를 떠나고자 하는 간절한 마음을 담아서 부르는 노래를 들은 후, 이들이 “그녀가 부츠의 새로운 여자친구로서가 아니라, 가수로서의 능력에 기반해서 그녀를 받아들이기는”(accepting her on merit as a singer, not because she was Boots' newest girl friend; 191) 하는 것으로 보이기는 하지만, 이처럼 밴드 단원들을 감동시킬 정도의 노래 실력이 흑인 여자 가수를 궁극적으로는 ‘무대’가 아닌 ‘침실’로 보내는 구조적 착취의 문제에 있어서는 무용하다는 점이 피트리가 강조하고자 하는 바이다.¹²⁾

또 한편으로 그동안 많은 비평가들이 이 장면을 논하는 데에 있어서 간과한 것은, 루티가 노래를 부르기 위해서 밤에 외출하는 동안 그녀의 집, 특히 ‘침실’이 취약한 공간이 되고 있다는 사실이다. 루티를 성적으로 욕망하며, 나중에는 실제로 그녀를 겁탈하고자 하는 건물 관리인 존스(Jones)는 그녀가 바에서 노래를 부르느라 집을 비운 바로 그 순간에 그녀의 집에 들어오며, 가장 사적인 공간인 침실과 옷장을 침범하고 있다. 존스는 버브를 심부름에 보낸 후, 아무도 없는 집에서 홀로 루티의 “침실 안으로 걸어 들어가”(walked into the bedroom; 91)며, 루티의 “옷장문을 열어”(opened the closet door; 92) 보고, 화장품과 옷에 손을 댄다. 루티가 코트 안에 입었던 블라우스를 옷장에서 꺼낸 존스는 “부드럽고 얇은 옷감이 손안에서 작은 공이 될 때까지, 세계, 더 세계 그것을 손 안에 넣고 거칠게 움켜잡았다.”(crushed it violently between his hands squeezing the soft thin material tighter and tighter until it

12) 리에스티우스(Jochem Riesthius)는 이 장면을 소설 전체에서 루티가 성애화되지 않고 순전히 노동의 가치로만 인정받는 장면이라고 긍정적으로 평가한다. 그는 리히설 장면을 통해서 루티가 “성적이지 않은 다른 방식으로 매력적이며, 가수로서의 능력에 기반해서 평가를 받을 수 있는, 능력 있는 인간 존재”(a competent human being, someone who is attractive in another way than sexual, who deserves to be judged on her merit as a singer; 112)로 거듭난다고 하지만, 이러한 그녀의 재능이 궁극적으로는 루티의 신변에 있어서 어떠한 변화도 만들어내지 못한다는 점이 중요하다. 실제로 카지노 무대에서 노래를 부를 때도 루티의 노래와 퍼포먼스에 집중하는 사람은 그녀를 성적으로 취하고 싶어하는 준토 뿐이며, 부츠 또한 계속해서 그녀의 성적인 호의를 요구하는 신호를 보낸다.

was a small ball in his hands; 92) 이 장면의 분명한 폭력적인 성적 함의는 존스가 카지노 클럽에서 일을 마치고 늦게 귀가하는 루티를 검탈하고자 시도하는 장면을 암시할 뿐만 아니라, ‘거리’와 같은 공간에서 여성의 침실이 사실상 최소한의 프라이버시도 보장받지 못하는 취약한 장소임을 보여준다.

존스에 의해서 루티의 ‘침실’이 침입당하며, 나중에 루티가 이 사실을 알고 겁에 질리는 장면을 통해서 피트리가 “흑인 여성의 몸을 보호하는”(protecting the black female body) 데에 있어서 사적/가정 공간인 ‘침실’의 획득은 매우 중요하다는 것을 강조하고 있음을 알 수 있다(Charles 85). 피트리가 진정한 비판의 대상으로 삼는 것은 (부르주아 가정성과 프라이버시 자체라기보다는) “미국의 인종화되고 성애화된 노동의 구분이 흑인 여성의 프라이버시를 향한 투쟁에 불리한 영향력을 행사하고 있는 방식”(how America’s racialized and sexualized division of labor has had particularly adverse affects on black women’s struggle for privacy; Charles 58)—즉, 흑인 여성이 사적 공간을 마련할 재정적 수단을 획득하고자 할 때, 그녀가 선택할 수 있는 노동이 흑인 여성에 대한 성적 착취와 근본적이면서도, 복잡하게 얽혀 있다는 바로 그 점이다.

“노래하는 일”(this singing business)이 부츠에게는 여자를 유혹하는 “작업”(come-on) 방식이자, 루티에게는 “부츠에게 잘 대해야 하는 일”(the business of being nice to [Boots]; Petry 194)이 될 때, 경제적인 언어와 성적인 언어의 교묘한 교차가 보여주듯이, 흑인 여성의 재능이나 노동이 아니라 섹슈얼리티가 경제적인 기회에 대한 교환 대상이 된다는 것이 할렘 ‘거리’의 시장 원칙이다. 루티는 자신의 목소리와 노래를 팔고자 하지만, 그녀가 실제로 무대에 서기 위해서는 자신의 성적인 몸을 거래해야 한다. ‘거리’를 탈출하기 위해서는 많은 돈이 필요하며 무대에 오르면 그만큼의 돈을 벌 수 있지만, 흑인 여성이 무대에 오르기 위해서는 사실상 무대에 걸맞는 노동이 아니라 침실에 걸맞는 노동을 해야 한다. 루티의 난관은 여기에 있다. 흑인 여성이 가장 쉽게, 가장 많은 돈을 벌 수 있는 유일한 방식은 몸을 상품화하는 것이라는 ‘거리’의 원칙에 순응하지 않고는 절대로 거리를 떠날 자금이 마련될 수 없는 역설적인 상황에 놓이는 것이다.

사실상 카지노 가수를 임명할 수 있는 최종 권한은 부츠의 허세와는 다르게

그가 아니라 그의 고용인 준토에게 있다. ‘거리’에서 사람들에게 싸구려 유흥을 제공하는 바 앤 그릴, 카지노, 사창가 등의 연쇄적인 사업 체계의 꼭대기에 위치하며, ‘거리’에서의 돈의 흐름을 손에 쥐고 있는 준토의 한 마디는 부츠와 루티의 동상이몽을 모두 어그러뜨린다. “그녀에게서 손을 떼”(You’re to keep your hands off her; 224)라는 준토의 경고는 두 남자들 중에서 누가 루티를 “소유할 것인지”(possessing; 225)의 문제를 제기한다. 궁극적으로 흑인 남성과 백인 남성이 소유하고 싶어하는 대상은 흑인 여성의 몸이며, 흑인 남성과 흑인 여성 모두의 노동을 통제하는 것은 백인 남성이기 때문에 이 경쟁에서 승자는 당연히 백인 남성일 수밖에 없다. 30년대의 불황기 이후부터 준토가 제공하는 일자리와 돈으로 생계를 유지하는 부츠는 루티 존슨의 “긴 다리와 따뜻한 입술. 부드러운 피부와 뽀족한 가슴. 곧고 날씬한 등과 얇은 허리. 흰, 흰 치아 위로 휘어지는 입술.”(Long legs and warm mouth. Soft skin and pointed breasts. Straight slim back and small waist. Mouth that curves over white, white teeth)을 떠올리며, 이것을 그가 지금 누리고 있는 경제적 풍요와 안정과 비교했을 때 “루티 존슨들이 백 명이 있어도 충분하지 않다”(One hundred Lutie Johnsons didn’t weigh enough; 227)는 판단을 내리고, 루티 존슨에 대한 자신의 원래 계획을 철수한다.¹³⁾ 부츠는 루티를 자신의 침실이 아닌 준토의 침실로 데려가야 하는 포주의 역할을 도맡게 된다.

루티는 끝까지 가수로서 돈을 버는 기회를 잡고자 하지만, 소실은 블루스 퍼포먼스가 루티가 꿈꾸는 종류의 임금 노동이 절대 될 수 없다는 사실을 상기한다. 이것은 루티가 부츠에게서 임금을 받을 수 없다는 사실을 알게 된 후,

13) 이 과정에서 부츠의 결단은 물론 단순하지 않다. 페트리는 루티에 대한 소유욕과 자신의 과거를 돌이켜보며 준토가 자신에게 제공한 경제적 풍요가 이룩한 삶을 조심스럽게 저울질하는 부츠의 내면(228-29)을 통해서 불황기 이후 인종적, 젠더적 조건 하에서 노동 관계와 섹슈얼리티가 흑인 남성성의 형성에 미친 영향을 탁월하게 보여준다. 풀먼 승무원으로 일하는 동안 그의 애인이 백인 남자와 바람을 피는 것을 목격한 부츠는 그녀를 폭력적으로 때리는 과정에서 얼굴에 흉터가 남게 되는데, 백인 남성에게 좋은 일자리뿐만 아니라 “자기 소유의 여자”(a woman of his own)조차도 빼앗기는 경험은 “그를 반쯤 남자도 아닌 존재로 남긴”(left him less than a half man; 231), 거세를 가까운 경험이 된다. 루티에 대한 마음이 “다른 어떤 것도 아니라 그녀에게 손을 대고 싶은 갈망의 문제”(a matter of itching to lay his hands on her than anything else; 225)임을 인정하는 부츠는 준토의 말을 듣기로 결정한다.

마지막으로 가수가 되기 위해서 신문 광고를 보고 “크로스 가수 육성 학교”(The Crosse School for Singers)를 찾아가는 장면에서 잘 드러난다. 루티의 경제적 기반을 없앴으로써 그녀가 거리를 떠나지 못하게 만들고, 그녀의 몸을 소유하기 위한 준토의 계약으로 인해서 부츠가 마련한 무대가 “월급”(salar)이 아니라 “그냥 경험”(just experience; 259)을 제공할 뿐이라는 것을 알게 된 루티는 “속에서 메스꺼운 기분”(sick feeling inside of her; 260)을 느끼게 된다. 다시 일상적인 노동과 가사일로 돌아간 루티는 다시는 헛된 희망을 품지 않으리라 다짐하지만, 가수일에 대한 아쉬움을 쉽게 단념할 수 없다. 그녀는 신문에 나온 가수 학교에 대한 광고를 보고 다시 가수가 될 수 있다는 꿈에 부풀어오른다. “브로드웨이 공연을 할 가수 구함. 나이트클럽 업무. 고수익 직업을 가질 수 있게 훈련시켜 드립니다.”(Singers Needed Now for Broadway Shows. Nightclub Engagements. Let Us Train You for High-Paying Jobs; 272)

루티와 크로스 가수 학교의 교장 크로스 씨(Mr. Crosse)의 대화는 흑인 여성의 음악적 퍼포먼스가 브로드웨이 공연으로 상품화되는 엔터테인먼트 산업 구조 자체가 흑인 여성에 대한 금전적, 성적 착취를 기반으로 하고 있으며, ‘돈’을 지불할 능력이 없는 흑인 여성이 ‘몸’을 지불하도록 만드는 체계적 억압을 가장 잘 나타내는 장면이다. 크로스 씨는 루티의 목소리가 훌륭하며, 일주일에 75달러 정도의 돈을 벌 수 있는 직업을 소개해 줄 수 있다고 하지만, 그에 대한 조건으로 루티가 우선 125달러의 레슨비를 내고 “쇼맨십”(showmanship; 214)에 대한 레슨을 받으며, 자신의 회사는 무대를 연결해주는 주선 비용으로 10퍼센트의 수입료를 가져간다고 말한다. 루티가 자신은 레슨비를 낼 만한 돈이 없다고 회의적인 반응을 보이자, 크로스 씨는 루티에게 다른 제안을 한다. 크로스의 제안은 루티에게 무대라는 기회를 제공하는 대가로 “그에게 잘 대하라”(be nice to him)는 부츠의 제안과 일맥상통한다. “있지, 당신처럼 예쁘게 생긴 여자는 돈 걱정을 할 필요가 없어. . . 사실, 당신과 내가 할렘에서 일주일에 두어번 정도 데이트를 할 수 있다면, 그 레슨에 대해서는 한 푼도 지불하지 않아도 돼. 아무렴, 한 푼조차도 말이야.”(You know a good-looking girl like you shouldn't have to worry about money, “In fact, if you and me can get together a coupla nights a week in Harlem, those

lessons won't cost you a cent. No sir, not a cent; 275)

또다시 무대에 오르기 위해서는 백인 남성의 침실로 들어가야 한다는 불공평한 제안에 대해 루티는 단순히 순응하지 않을 뿐만 아니라, 흑인 여성에 대한 착취적인 노동 구조에 대한 일종의 깨달음과 함께 끓어오르는 분노와 혐오감을 느낀다. 크로스 씨가 “그녀의 팔에 뚱뚱한 손을 올렸을”(laid a fat hand on her arm; 274) 때, 이러한 신체적 접촉은 루티가 준토의 카지노에서 월급을 받지 못한다는 사실을 알게 되었을 때와 비슷한 역겨움과 불쾌함을 불러일으키며, 이는 “혐오스러움으로 인한 떨림”(a quiver of revulsion; 275)이라는 즉각적인 신체적 반응으로 나타난다. 여기에서 서술자는 루티의 생각을 직접적으로 서술하는데, 루티는 크로스 씨의 모습을 보고 노예제 시절 흑인 노예들을 원하는 대로 겁탈할 수 있었던 노예소유주 남성을 떠올리며 분노한다.

그녀는 생각했다. 그래, 만일 네가 흑인으로, 그리 못생기지 않게 태어났다면, 이게 네가 얻을 수 있는 것이고, 이게 네가 찾을 수 있는 것이야. 그가 낮이건 밤이건 어느 때나 마음에 드는 젊은 처자를 취하게끔 노예들의 숙소를 습격할 수 있었던 노예제의 나날들에 살고 있지 않다니 안타깝네. 그녀는 스스로에게 말했다. 이게 더 우월한 인종이야. 그를 오랫동안 자세히 보도록 해. 검고 기름진 머리, 굵고 역겨운 몸, 조끼 위에 떨어진 기름 자국들, 구겨진 셔츠 깃, 양복 위에 떨어진 담뱃재, 뚱뚱한 얼굴에 파묻힌 작은 돼지 같은 눈들.

Yes, she thought, if you were born black and not too ugly, this is what you get, this is what you find. It was a pity that he hadn't lived back in the days of slavery, so he could have raided the slave quarters for a likely wench any hour of the day or night. This is the superior race, she said to herself, take a good long look at him: black, oily hair; slack, gross body; grease spots on his vest; wrinkled shirt collar; cigar ashes on his suit; small pig eyes engulfed in the fat of his face. (275)

루티가 할렘 노동 시장에서 흑인 여성이 가진 빈약한 기회에 대해서 자조적인 깨달음을 얻는 이 대목은 소설 전체에서 피트리가 노예제를 직접적으로 언급하는 유일한 부분이다.

루티의 내면 안에서 일어나는 크로스 씨와 과거 노예소유주의 연상을 통

해, 피트리가 진정한 비판의 대상으로 삼는 것은 (부르주아 가정성과 프라이버시 자체라기 보다는) “미국의 인종화되고 성애화된 노동의 구분이 흑인 여성의 프라이버시를 향한 투쟁에 불리한 영향력을 행사하고 있는 방식”(how America’s racialized and sexualized division of labor has had particularly adverse affects on black women’s struggle for privacy; Charles 58)—즉, 흑인 여성이 사적 공간을 마련할 재정적 수단을 획득하고자 할 때, 그녀가 선택할 수 있는 노동이 흑인 여성에 대한 성적 착취와 근본적이면서도, 복잡하게 얽혀 있다는 바로 그 점이다.

피트리는 노동자 계급의 흑인 여성들이 속한 1940년대 쇼 비즈니스(show business)의 착취적이고 억압적인 노동 구조의 기원을 흑인 노예 여성에 대한 노예소유주의 성적 착취가 만연했던 노예제에서 찾고 있으며, ‘몸을 파는’ 것 외에는 생계를 간신히 유지하는 수준을 넘어서 보다 윤택한 삶을 마련할 방안이 없는, 20세기 할렘 흑인 여성의 성애화된 노동 조건을 노예제의 ‘잔흔’(afterlife)으로 제시한다. 그가 크로스 씨의 가수 학교 장면을 통해서 강조하는 바는 흑인 여성의 성애화된 노동이 가진 역사성이다. 노예제 하에서 흑인 노예들의 거처가 프라이버시를 박탈당한 채 물리적으로 침범당하고, 그 안에 거주하는 노예 여성의 몸이 백인 노예소유주 남성의 필요와 요구에 의해서 강제로 침범당했던 섹슈얼리티의 구조가 노예 해방이 약 80년가량 지난 후 자본주의적 시장 경제 안에서도 그 명맥을 유지하고 있다.

5. 결론: 루티의 마지막 저항과 고발

소설의 결말에서 가장 두드러지는 사실은 루티의 깨달음이 그러한 ‘거리’의 노동 경제에 대한 순응, 혹은 체념이나 자조로 그치지 않고, 그녀가 여기에 대한 엄청난 분노를 느끼고 끝까지 저항한다는 점이다. 크로스 씨의 사무실에서 혐오감을 억누르지 못하고 책상 위에 놓인 잉크병을 “온 힘을 다해 그의 얼굴에 던지는”(hurled it full force in his face; Petry 275) 루티의 물리적 저항은 준토의 침실에서 쫓대로 부츠를 가격해 살해하는 그녀의 최후의 저항을 이미 암시한다. 루티는 버브의 누명을 벗기기 위해서 변호사를 선임할 200달러를 마련해야 하는 상황 속에서도 “돈을 다시 갚을 게요. 시간은 조금 걸리겠지만,

한 푼도 빠짐없이 돌려받게 될 거예요”(I’ll pay you back. It’ll take a little while, but you’ll get every cent of it back; 343)라고 말하며 공정 거래를 제안하지만, 그것은 사실상 부츠나 준토에게는 협상력이 전혀 없는 무용한 제안이다.¹⁴⁾

‘거리’를 벗어나고자 발버둥칠수록 궁지에 몰리며, 결국은 부츠와 준토의 공모적 계락을 벗어나지 못하고 준토의 침실로 들어오게 된 루티는 가장 절박하고, 가장 위급한 상황에서도 백인 남성이 권력의 정점에 있는 노동 시장의 원칙에 굴복하지 않는다. 부츠는 루티에게 흑인으로서 할렘에서 큰 돈을 벌 수 있는 유일한 방법을 알려준다. “당신은 그저 그에게 잘 대해주기만 하면 돼. 그가 원하는 동안만큼만 그에게 잘 대해줘. 그러면 200불은 네 거야. 내가 알기로 준토에게 잘 대해주는 것은 다른 어떤 일보다도 수완이 좋다고.”(All you got to do is be nice to him. Just be nice to him as long as he wants and the two hundred bucks is yours. And bein’ nice to Junto pays off better than anything else I know; 361) 흑인 여성은 무대에 걸맞는 자질이나 실력이 아니라, 그 곳을 소유한 남자에게 ‘잘 대해주는’ 것으로만 그곳에 오를 기회를 얻는다. 그 기회가 오직 자신의 몸을 교환함으로써만 획득될 수 있는 것이 할렘의 성적 현실이다.

부츠와 준토는 궁극적으로 루티를 ‘무대’가 아니라 자신의 ‘침실’로 보내고자 하지만, 루티는 민과 헤지스 부인과는 다르게 ‘거리’가 흑인 여성에게 제안하는 유일한 종류의 노동—여성의 몸과 성을 돈으로 교환하는 경제—에 끝까지 굴복하지 않는 인물이다. 자신이 성적 대상으로 전략하는 상황 속에서 루티가 느낀 ‘속이 메스꺼운 기분’(sick feeling inside of her; 260)은, “분명히 그녀가 노래를 부르는 대가로 돈을 받지 못하도록 만든 그의 결정은, 그녀와 자고 싶은 그의 욕망에 기반한 것이었을 테다”(Evidently his decision that she wasn’t to be paid for singing had been based on his desire to sleep with

14) 200달러를 빌린 대가로 200달러를 그대로 갚으려는 루티의 교환 방식은 이디스 워튼(Edith Wharton)의 『기쁨의 집』(*The House of Mirth*)의 주인공 릴리 바트(Lily Bart)의 방식과 닮았다. 아무도 공정한 교환을 하지 않는 거래 체계에서 혼자서 교환의 원칙을 고수하는 릴리의 저항성과 도덕성의 실패에 대해서는 디목(Wai-Chee Dimock)의 글(784, 787-88면) 참조.

her)라는 자각과 함께 “그를 죽이고 싶어”(I would like to kill him; 361)라는 생각으로 이어진다. 부츠에게 루티는 마지막으로 이렇게 말한다. “준토에게 가서 내가 이렇게 말했다고 전해. 만일 그가 창녀를 원한다면, 헤지스 부인에게서 얻으라고. 너 또한 마찬가지야. 차라리 방울뱀과 함께 침대로 가겠어”(You can tell Junto I said if he wants a whore to get one from Mrs. Hedges. And the same thing goes for you. Because I'd just as soon get in bed with a rattlesnake; 367) 이러한 마지막 선언은 흑인 여성을 ‘창녀’로 만드는 ‘거리’의 원칙으로부터 자신의 몸을 마침내 해방시키고자 하는 시도이다.

이 순간 루티는 그 어느 때보다 가장 강력한 욕망을 느낀다. 마이리-메이너는 부츠에 대한 루티의 살인을 “그녀의 억압된 성적 욕망을 폭력으로 전이하는”(channel her repressed sexual desire into violence) 장면으로 파악하며, 여기에서 “에로틱함에 대한 암시”(a suggestion of the erotic; 57)를 읽어내고자 한다. 그러나 루티가 준토의 침실에서 느끼는 것의 정체는 성적 욕망이라기보다는, 자신의 머리에서 연주되고 있는 “떠다니며, 표류하는 소리”(that floating, drifting tune; Petry 362)를 입 밖으로 내고 싶어하는, 소리에 관한 욕망이다.

그녀 자신의 목소리가 그녀를 놀라게 만들었다. 그것은 거칠고, 크고, 화가나 있었다. 그 목소리는 그녀가 단 한 번도 그것들을 만지지 않고 그저 지나치기를 원했던 것들을 보아온 모든 세월로부터 축적된 증오, 축적된 분노를 담고 있었다.

The sound of her own voice startled her. It was hoarse, loud, furious. It contained the accumulated hate and the accumulated anger from all the years of seeing the things she wanted slip past her without her ever having touched them. (362)

스스로의 몸과 닿지 않기를 원했던 모든 것들—‘거리’ 그 자체—이 초래한 끔찍한 고통과 그에 대한 분노와 증오가 공명하는 루티의 목소리는 소설 전체를 통틀어서 가장 비판적인 사회적 의식을 대변하는 블루스 목소리가 된다. 이 목소리는 노동자 계급 흑인 여성의 고용과 임금, 거주와 섹슈얼리티가 이미 인종화, 젠더화된 위계에 종속되어 있으며, 그러한 인종주의적, 성차별주의적

구조 속에서 그녀가 ‘창녀’를 제외한 어떠한 사회적 존재도 되지 못하는 현실을 고발하는 정치성을 담지한다. 『거리』는 흑인 여성의 섹슈얼리티를 억압과 해방, 종속과 자유라는 손쉬운 변증법적 서사 내에서 보다는, 흑인 여성의 성적 욕망, 혹은 에로틱함과 친밀함과 같은 성적 관계들이 노동과 생계, 거주 공간이라는 물질 토대와 긴밀한 관계 내에서 이해되어야 할 필요성을 역설한다.

인용문헌

- 안지현. 「루티의 악몽: 앤 피트리의 『거리』에 나타난 ‘아메리칸 드림’의 해체」. 『인문논총』, 제59집, 2008, pp. 1-25.
- Carby, Hazel. “It Jus Be’s Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women’s Blues.” *The Jazz Cadence of American Culture*, edited by Robert G. O’Meally. Columbia UP, 1998, pp. 470-83.
- Charles, John C. *Abandoning the Black Hero: Sympathy and Privacy in the Postwar African-American White-Life Novel*. Rutgers UP, 2012.
- Davis, Angela Y. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holliday*. Vintage, 1998.
- Dimock, Wai-Chee. “Debasing Exchange: Edith Wharton’s *The House of Mirth*.” *PMLA*, vol. 100, no. 5, 1985, pp. 783-92.
- Drake, Kimberly. “Women on the Go: Blues, Conjure, and Other Alternatives to Domesticity in Ann Petry’s *The Street* and *The Narrows*.” *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 54, no. 1, 1998, pp. 65-95.
- DuCille, Ann. “Blues Notes on Black Sexuality: Sex and the Texts of Jessie Fauset and Nella Larsen.” *Journal of the History of Sexuality*, vol. 3, no. 3, 1993, pp. 418-44.
- Garvey, Johanna X.K. “That Old Black Magic?: Gender and Music in Ann Petry’s Fiction.” *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, edited by Saadi A. Simawe, Garland Publishing, 2000, pp. 119-52.
- Grandt, Jurgen E. *Kinds of Blue: The Jazz Aesthetic in African American*

- Narrative*. Ohio State UP, 2014.
- Lowney, John. *Jazz Internationalism: Literary Afro-Modernism and the Cultural Politics of Black Music*. U of Illinois P, 2017.
- Lucy, Robin. "Fables of Reconstruction: Black Women on the Domestic Front in Ann Petry's World War II Fiction." *CLA Journal*, vol. 49, no. 1, 2005, pp. 1-27.
- Myree-Mainor, Joy. "'I'm Craving for That Kind of Love': Loss and Desire in Ann Petry's *The Street*." *Obsidian*, vol. 12, no. 1, 2011, pp. 47-59.
- Petry, Ann. *The Street*. Houghton Mifflin Hartcourt, 2020.
- Riesthius, Jochem. "Work, Race, and the Performance of Gender in Ann Petry's *The Street*." *Working Women in American Literature, 1865-1950*, edited by Miriam S. Gogol, Rowman & Littlefield, 2018, pp. 109-21.
- Watson, Greg. "The Bedroom Blues: Love and Lust in the Lyrics of Early Female Blues Artists." *Language and Literature*, vol. 15, no. 4, 2006, pp. 331-56.

ABSTRACT

Lutie’s “Bedroom Blues”: Black Woman’s Song, Labor, and Sexuality in *The Street*

Jein Kim

This paper reads Ann Petry’s novel, *The Street*, as a blues novel which inherits, as well as complicates, the classic “bedroom blues” of the 1920s. Female blues singers of the 1920s have been hailed by many critics as the pioneers who freely explored and expressed Black female sexuality, subverting the conventional racist and misogynist stereotypes and powerfully reclaiming the erotic desires of Black women. This paper focuses particularly on the Black feminist literary discourse on classic blues, in which Black women’s blues and novel are compared against each other as distinctly classed artistic genres regarding Black female sexuality, and locates Petry’s novel within such discourse.

The Street, published in 1949 when jazz was pivotal compared to the waning classic blues, centers around Lutie Johnson’s failed quest to escape Harlem street. Lutie, a working single mother, hopes to earn income through singing and escape the menacing street with her son, but such dream collapses. For Black women, Harlem’s stage is less an artistic space of autonomous creativity than a dangerous working environment that entails tacit sexual labor, thus making the pursuit for a safe bedroom of her own an urgent and desperate matter.

By closely examining the scenes that simultaneously demonstrate the artistic potential and precarity of Lutie’s singing, I argue that the novel

highlights the racialized and sexualized working conditions of Black women in the urban space, in which Black music becomes commodified by a white, male-centered entertainment market and the Black female body is coerced to become a purchasable and tradable commodity. Like the classic blues of 1920s, *The Street* probes into the erotic desire and sexuality of Black women, but recontextualizes these themes within the historical and material conditions of labor, residence, and livelihood. Ultimately, the novel transforms such consciousness into a voice of radical social critique and resistance through Lutie's deadly tune.

Key Words Ann Petry, blues, labor, sexuality, Black feminism, Harlem