

【연구논문】

“죽이는 시가 필요하다”: 블랙팬서, 블랙파워, 아미리 바라카의 혁명적 시학

김성훈

(세종대)

I

마블 코믹스(Marvel Comics)의 수많은 슈퍼영웅 영화 중 최고봉으로 꼽히는 라이언 쿠글러(Ryan Coogler)의 <블랙팬서> (*Black Panther*, 2018)는 흑인이라는 새로운 ‘색’의 미국영웅을 그려낸다는 점에서, 그리고 그 영웅이 전지구적 흥행을 불러왔다는 점에서 주목을 끈다. 영화는 거의 모든 캐릭터를 흑인으로 구성함은 물론이고, 흑표(黑豹)라는 강인한 동물에 미국과 세계를 구하는 영웅 이미지를 결부시킴으로써 ‘이상적인’ 흑인상을 구현한다. 이런 점에서 <블랙팬서>가 “흑인문화의 획기적인 찬양”(groundbreaking celebration of black culture)이라는 평가는 새겨볼 필요가 있다(Johnson). 한편으로는 드디어 ‘흑인’이 영웅 담론의 중심에 섰다는 사실에 대한 환희 섞인 표현이면서도, 다른 한편으로는 ‘흑인문화’가 할리우드라는 ‘주류’ 문화에 등록되어 미국 자본주의에 기여해야만 비로소 그 의의를 인정받을 수 있다는 백인중심주의적 현실을 내포하기 때문이다.

<블랙팬서>가 추구한 ‘문화현상’은, 악당 킬몽거(Killmonger)를 통해

암시하듯이, 1960년대 후반 미국 인권운동의 지류인 블랙파워운동(Black Power movement)이나 블랙팬서 당(Black Panther Party, 또는 흑표당), 그리고 이와 관련한 슬로건, ‘흑인은 아름답다’(Black is beautiful)와 ‘흑인의 자부심’(black pride)에서 그 근원을 찾을 수 있다(Smith).¹⁾ 이 수사들은 흑인의 이미지와 위상을 제고한다는 점에서 「블랙팬서」의 흑인 재현과 같은 지향점을 공유하는 듯 보이나, 사실 그보다 훨씬 더 급진적인 철학을 담고 있다. 현재의 영화가 할리우드라는 여전한 백인문화, 경제의 거대한 틀 안에서 작동한다면 1960년대 후반의 블랙파워운동은 그 틀을 전면적으로 거부했다. 영화에서 ‘블랙팬서’인 트찰라(T’Challa)가 (아이러니하게도) 세계의 평화를 지키는 세계시민적 또는 ‘미국’적 영웅으로서의 흑인상인데 반해, 실제 블랙파워운동과 블랙팬서 당은 백인 지배질서와 평화에 적극적으로 (때론 극렬하게) 저항하는 ‘반미국’적 혁명가로서의 흑인주체를 요청했던 것이다.

이러한 흑인주체성은 블랙파워운동과 흑인예술운동(Black Art Movement)의 중요한 기수인 아미리 바라카(Amiri Baraka/LeRoi Jones, 1943-2014)의 연극과 시 곳곳에서 재현된다. 바라카는 자신의 작품에서 ‘블랙파워,’ ‘흑인의 자부심,’ ‘흑인은 아름답다’와 관련된 수사들을 전면 에 배치하면서, 리얼하고 거친 도시 흑인의 삶과 언어를 통해 미국 인종주의를 신랄하게 비판하고, 종종 극단적이고 전투적인 수사를 동원하여 자신의 시와 연극의 정치성을 극대화한다. 이런 까닭에 그는 미국문학에서 가장 논란적인 작가 중 하나로 평가된다. 뿐만 아니라 「누군가 미국을

1) ‘블랙파워’는 1966년 학생인권운동 단체 스틱(SNCC)의 리더였던 카마이클(Stokely Carmichael)이 주창한 것으로 마틴 루터 킹(Martin Luther King Jr.)의 통합주의적(integrationist) 비전과 비폭력 저항의 한계성을 비판하고, 강력한 흑인민족주의(black nationalism)를 바탕으로 흑인의 정치, 문화적 힘, 자기 결정권 및 주체 의식을 대변하는 슬로건이다. 블랙팬서 당은 같은 해 흑인의 자존과 힘을 표현하기 위해 흑표(Black Panther) 이미지를 차용한 무장 조직으로서, 백인우월주의자들과 경찰의 폭력에 대한 자기 방어(self-defense)를 주장하며 검은색 베레모를 쓰고 총기를 휴대한 채 시위 현장이나 흑인 상점 등을 호위했다.

폭파시켰다」(“Somebody Blew Up America”)같은 중, 후기 작품에 나타나는 과격한 흑인 남성우월주의적 표현들로 인해 때로는 여성혐오자(misogynist) 혹은 동성애혐오자(homophobic), 때로는 반유대주의자(anti-Semite)라는 혐의를 받기도 했다. 물론 바라카 문학 전체의 공과(功過)를 자세히 다루는 것이 본 논문의 목적은 아니다.

중요한 점은 비정치적인(apolitical) 것이 가장 바람직한 예술이라고 여기는 몇몇 주류(백인) 평자들이 이런 바라카의 중, 후기 시에 나타난 ‘정치적 미학화’를 맹비난하고 평가절하한다는 것이다. 예컨대, 이른바 ‘샌프란시스코 르네상스’(San Francisco Renaissance)의 주요 멤버인 아방가르드 시인 렉스로스(Kenneth Rexroth)는 바라카가 “가장 무책임한 종류의 전문적인 인종 선동꾼이 되고자 하는 유혹에 굴복”했으며 그로 인한 “문학적 손실은 제 2차 세계 대전의 사상자수보다 더 심각하다”고 조롱 섞인 비판을 쏟아낸다(qtd. in *Baraka Reader* xxvii). 1960년대 후반 대부분의 주류 출판사들이 바라카의 시집 출판을 거절했다는 사실은 그와 같은 ‘급진적’ 시인에 대한 불만이 결코 렉스로스 개인의 것만은 아니었음을 방증한다. 바라카 자신도 백인들이 “어휴, 자네는 불만이 너무 많아. 항상 불평하는구먼. 우리는 불평을 원하지 않아. 사람들은 불평 분자를 싫어한다고”라며 난색을 표했다고 회상한다(Vitale). 이런 반응은 미국 역사에서 가장 급진적인 변혁기였던 1960, 70년대에 흔히 나타났던 반동작용(backlash)의 일부이기 하겠지만, 정치성을 모두 삭제하고 오로지 예술성만을 추구할 때만 흑인 문학을 인정하겠다는 백인중심적 문학관을 보여주는 전형적인 예라 할 수 있다. 이런 비평적 태도는 당대의 사회, 정치적 배경이나 현실을 지우고 흑인예술운동의 작품들을 읽는다면 백인예술과 흑인예술 간의 어떤 차이점 혹은 특징을 담보할 수 있는 가라는 근본적인 질문을 소환한다. 흑인민족주의(Black nationalism)의 목소리와 주체적인 예술의 결합이 핵심인 흑인예술운동의 텍스트가 정치적이려면, 이 텍스트를 백인중심주의적 예술론으로 평가하고 그 차이점

4 김성훈

을 지위 종속시키려는 태도 역시 정치적인 것이다.

사실 바라카는 랭스턴 휴즈(Langston Hughes)와 함께 미국 흑인시 계보의 중심에 위치하는 시인으로 종종 언급된다(*Baraka Readers* xviii). 그렇다면 그의 시에 나타나는 정치적 목소리를 무조건 배척할 것이 아니라 그것이 어떻게 예술성과 결합하는지 또는 그것이 ‘흑인예술’을 어떤 방식으로 대변하는지 면밀히 따져 보는 작업이 필수적이다. 국내 바라카 연구는 연극에만 집중되어 있고 시 관련 연구는 전무하다시피 하다.²⁾ 아마도 이런 경향은 저항적 정치성이 첨예하게, 종종 노골적으로 드러난 바라카의 중, 후기 시에 대한 다소 조심스러운 시각과 태도를 반영하는 것은 아닌지 생각된다. 본 논문은 바라카에 대한 과감한 접근을 지향하여 그의 시집 『검은 마법』(*Black Magic*, 1969)과 『국가의 시간이다』(*It's Nation Time*, 1970) 등에 실린 시들을 집중 분석하면서 블랙파워운동의 정치적 수사가 시적 은유들과 접목되는 양상을 고찰한다. 이를 통해 바라카의 시가 백인예술에 대항하는 ‘새로운’ 예술에 대한 진지한 사유와 함께, 정치성과 예술성을 겸비한 흑인예술운동의 ‘혁명적’ 시학을 실천하는 모습을 보여준다고 주장한다.

II

주지하다시피 블랙파워운동과 흑인예술운동은 흑인민족주의의 선구자였던 두 보이스(W. E. B. Du Bois)와 반식민주의 이론가, 행동가였던 파농(Franz Fanon)에게서 큰 영감을 받았다. 두 보이스는 “흑인예술의 기준”(“Criteria of Negro Art”)에서 예술의 의식적인 사용은 흑인 인권 투쟁에 “긍정적인 프로파간다”(positive propaganda)로 작용하는데, 이는

2) 『노예』(*The Salve*)나 『더치맨』(*Dutchman*)같은 바라카의 대표적인 연극을 탈식민적 관점에서 읽는 것이 대부분이다. 김정호, 백환기, 신지숙 등을 참고할 것.

백인예술에 나타나는 인종주의적 프로파간다에 대항하기 위해 필수적인 요소라고 주장한다(21). 또한 “아무리 순수주의자들이 울부짖던지 간에 모든 예술은 프로파간다이며 그렇게 되어야만” 하며, 이를 위해 흑인들은 자유롭고 독자적인 판단에 의한, 그들만의 예술을 발전시켜야 한다고 역설한다(22). 파농 역시 비슷한 견해를 펼치면서 “예술을 위한 싸움”이야말로 “민족의 해방을 위한 싸움”이며 이를 통해 고유한 “문화”가 형성될 수 있다고 주장한다(168).

이와같은 민족주의와 반식민주의 기초를 이어받아 발전시킨 바라카의 흑인예술운동은 흑인의, 흑인에 의한, 흑인을 위한 예술을 추구하는데 그 핵심이 있다. 또 다른 중요한 기수였던 닐(Larry Neal)은 흑인예술운동을 블랙파워 사상의 “미학적, 정신적 자매”(aesthetic and spiritual sister)로 규정하면서 이 운동은 “흑인의 요구와 기대에 직접적으로 부응하는 예술을 기대”하고 “흑인의 자결권과 민족성에 대한 열망”을 담보한다고 주장한다(184). 흑인예술운동은 “이 임무를 수행하기 위해서 서구적 미학에 대한 전격적 재편”을 추구하는데, “흑인미학”(Black aesthetic)은 바로 이 “서구미학”의 대척점에 존재하는 것으로서, “백인의 사상”과 “백인의 방식”으로 세상을 바라보는 것”을 “파괴”하고자 하는 열망이 이 미학을 추동한다는 것이다(186). 닐에 의하면 가려져 있던 진실을 추구하고 피억압자의 관점에서 세계를 바라보는 ‘해방’을 열망한다는 점에서 흑인예술운동은 “윤리적 운동”(ethical movement)이다(64).

바라카의 시는 한 마디로 이 흑인예술론의 실천이다. 주지할 점은 물론 바라카의 작품활동이 처음부터 급진적인 흑인민족주의에 기반하지는 않았다는 것이다. 바라카는 1950년대 말부터 1960년대 초까지 비트(Beat) 시인들과 깊이 교류하고 그들의 반문화적, 아방가르드적 시학에 입각하여 초기시 세계를 형성했다. 그러나 그가 존경하던 흑인분리주의(Black Separatism)와 무슬림 지도자 말콤 엑스(Malcolm X)가 암살된 1965년을 기점으로 백인예술과의 공조를 버리고 정치적 예술을 추구하

기 시작한다(Beach 132).³⁾ 에비(Evie Shockley)는 흑인예술운동이 “사회정치적인 변화를 표방하는 다양한 종류의 시적 혁신을 수용”함으로써 다다이즘, 초현실주의, 비트파 등 20세기 아방가르드예술과 맥락을 같이 했다면서 이 운동의 예술적, 정치적 배경을 동시에 고려할 필요가 있음을 지적하는데, 이는 1960년 바라카의 급진적 시학을 일차원적으로 해석하면 안 됨을 잘 보여준다(184).

이런 측면은 1964년 시집 『죽은 강사』(*The Dead Lecturer*)에 실린 「정치적인 시」(“Political Poem”)에 잘 드러난다. 시인은 과거 비트 시인들과 교류했던 자신의 보헤미안적(Bohemian) 상태, 자신이 추구했던 백인 시인들의 유아론적 언어를 묘사하면서, 이 상태가 “사치”(luxury)와 같으며 “사치”는 (흑인이 처한) 현실을 가려 “무지하게”(ignorant) 만든다고 말한다(1-6) 또한 시인은 시의 후반에서 인권운동 당시 자신이 거주하던 “뉴워크의 나쁜 말들”(the bad words of Newark)로 인해 이런 상태가 “취소되었다”(undone)고 주장하는데, 여기서 “나쁜 말들”은 예서 백인 언어의 지배에서 탈피한 흑인언어를 가리킨다(15-17). 비치(Christopher Beach)가 지적하듯이 1960년대 바라카를 비롯한 젊은 흑인 시인들은 당대 도시 흑인의 실제 언어와 “도시 깊숙한 곳에서의 삶에 대한 실제적인 묘사”에 이전 세대 시인들보다 훨씬 더 천착했는데, 그런 “낮선” 시적 장

3) 르roi 존스(LeRoi Jones)로 활동하던 경력 초기(1950년대말)에 바라카는 그리니치 빌6(Greenwich Village)에 거주하면서 긴스버그(Allen Ginsberg)같은 비트(Beat Generation) 시인들과 어울리며 그들과 함께 아방가르드 시단을 형성했다. 그러나 말콤 엑스의 암살 직후 뉴욕 할렘으로 가서 블랙파워운동에 적극 동참하기 시작한다. 같은 해 흑인예술레퍼토리극장(Black Arts Repertory Theatre/School, BARTS)를 설립하여 흑인만을 위한 연극을 무대에 올리고 흑인 예술가들을 양성함으로써 본격적인 흑인예술운동의 기수가 된다. 1968년에는 흑인 분리주의 실천의 한 예로써 본래 이름 르roi 존스를 아프리카 스와힐리(Swahili)식의 아마리 바라카(Amiri Baraka)로 개명하여 활동한다. 이런 바라카가 이끈 급진적 흑인예술운동은 1960년대 후반의 블랙파워와 블랙팬서당의 중요한 지지기반으로 작용했다. 한편 1970년 이후부터는 흑인예술운동과 블랙파워운동에서 거리를 두고, 제3세계 마르크스주의자(The Third World Marxist)로서 활동하기 시작한다. William Harris 참조.

치들은 대다수 백인 독자들에게 종종 “충격을 주기 위한 의도로” 사용된 것이다(131-32). 이처럼 「정치적인 시」는 시인의 ‘예술’ 속에서 백인의 언어와 흑인의 언어가 명백히 분리되고, 백인의 “사치”와 흑인의 현실 역시 대립각을 형성하며 회색지대는 없다는 것을 천명한다.

기존 백인 아방가르드미학을 극복하여 흑인미학을 구성하기 위한 바라카 시의 수사는 분명히 파농이 주장한 식민주의의 “이분법적 세계관”(Manichean world)을 반영한다. 파농에 의하면 지배자와 피지배자 혹은 백인과 흑인은 “핏빛”(bloody) 대결 구도 안에 존재하기에 결코 섞이거나 공존할 수 없으며 어느 한 쪽이 끝장나야 하는 관계이다(3-6). 이 흑/백의 대립적, 파국적 도식은 피억압자의 반식민적 투쟁과 혁명을 위한 전제 조건이라 할 수 있는데, 바라카의 1969년 시집 『검은 마법』(Black Magic)에 실린 「사건」(“Incident”)은 이 구도를 잘 형상화한다.

그는 돌아와서 쫓다. 그를 쏜 것이다. 그가 돌아와서
쫓을 때, 그는 쓰러지며, 비틀거렸고, 나무 그늘을
지나서, 그 밑에, 맞아, 죽으며, 죽어, 미동도 없었다.

바닥에, 피 흘리며, 총 맞아 죽은. 그는 그때, 죽었다.
거기 쓰러진 후, 그 빠른 총알이, 그의 얼굴을 찔렀고
피가 살인자와 회색 불빛 위로 멋지게 흩뿌려졌다.

[.....]

우리는 그 살인자에 대해

할 말이 없다. 그가 어디선가 되돌아와
쫓다는 것 말고는. 희생자의 눈에 단 한 방을 쏘고
피가 튀자 금새 사라졌다는 것 말고는. 우리는 안다.

살인자가 능숙하고, 빠르며, 조용하다는 것을. 아마도 희생자가

그를 알았다는 것을.

He came back and shot. He shot him. When he came
back, he shot, and he fell, stumbling, past the
shadow wood, down, shot, dying, dead, to full halt.

At the bottom, bleeding, shot dead. He died then, there
after the fall, the speeding bullet, tore his face
and blood sprayed fine over the killer and the grey light.

[.....]

We have no word

on the killer, except he came back, from somewhere
to do what he did. And shot only once into his victim's
stare, and left him quickly when the blood ran out. We know

the killer was skillful, quick, and silent, and that the victim
probably knew him. (1-16)

이 “사건”의 목격자이자 흑인 공동체의 관점을 대변하는 1인칭 복수 “우리”는 백인을 ‘살인자,’ 흑인을 ‘희생자’로 분명히 묘사하면서, 짐 크로우 법(Jim Crow Law)이후 흑인들에게 지속적으로 가해진 폭압, 특히 1960년대 도시 흑인들에게 집중되었던 폭력의 역사를 강렬하고 극적인 이미지를 통해 소환한다. 반복적인 동사와 분사 중심의 시어들은 죽이는 행위와 죽임을 당하는 극단적 상황을 효과적으로 보여주며 “총”으로 대변되는 흑/백의 권력관계, 힘의 차이를 강조한다. “우리”의 목소리는 일견 무미건조한 듯이 들리지만, 흡사 살인 청부업자 같이 “매우 능숙하고, 빠르며 조용”한 백인 살인자의 살인 행위에 대한 놀라움과 당혹감, 트라우마를 역설적으로 잘 전달한다. 살인자가 희생자의 “눈”을 쫓다는 점은

희생자가 단지 쳐다봤다는 이유만으로 그를 살해했다는 것을 암시하는데, 이는 흑인 차별과 억압의 불합리성을 강조한다. 나아가 화자는 시의 후반에서 “죽은 남자의 사진이 모든 곳에 있다”(Pictures of the dead man, are everywhere)면서 이런 황당한 “사건”이 일회적이 아니라 일상적, 반복적임을 상기시킨다(18).

「정치적인 시」와 「사건」이 암시하듯이 바라카는 여러 다른 지류들이 형성되었던 블랙파워운동 당시 특히 분리주의를 표방했으며, 이에 대해 비교적 일관된 입장을 고수했다. 당대 흑인민족주의자들과 분리주의자들은 인권 쟁취와 정치, 문화적 해방이라는 대의는 공유했으나 구체적인 방법론에서는 견해를 달리했는데 특히 백인급진주의자들(white radicals)과의 ‘연대’ 가능성에 대한 논쟁이 심했다. 이에 대해 이른바 ‘극좌파’에 속했던 블랙팬서당은 외의로 백인 급진주의자들과의 연대에 찬성한 반면, 바라카는 ‘블랙파워’의 주창자인 카마이클(Stokely Carmichael) 과 함께 흑인의 문제는 흑인 단독으로 해결해야 한다며 연대 불가론을 주장했다(Woodard 116-118). 바라카는, 문화민족주의자(cultural nationalist)로서, 마커스 가비(Marcus Garvey)와 같은 이전 세대 분리주의자들의 ‘아프리카로 돌아가자’(Back to Africa)라는 인종중심주의(ethnocentrism)에 기반한 극단적 구호를 상징적으로만 받아들여 미국 내에서의 범흑인 연대를 추구한 것이다.

인종 문제에 대한 시인의 이런 입장은 「연설을 위한 노트」(“Notes For a Speech”)를 통해 잘 대변된다. 화자는 자신이 “추한 인간”(ugly man)으로 인식되는 미국 땅에서 존엄성을 지키기 어려움을 토로하면서 “내 피부는 / 그들과 다르다”(My color / is not theirs)라는 자의식을 드러낸다(35-36). 또한 이로 인해 백인이 말을 걸었을 때 흑인들이 “수줍게 물러서”(shy away)는 모습을 묘사하면서 “내 죽은 / 영혼들, 소위 말하는, 내, / 사람들”(My own / dead souls, my, so called / people)이라는 양가적인 감정을 드러낸다(36-38). 흑인들, 즉 억압받는 자들의 이런

수동적 이미지는 억압자와 피억압자 간의 심리적 역학관계를 잘 보여준다. 파농에 의하면 유럽 문화는 흑인 주체를 인종차별적인 스테레오타입과 결부시키고, 반복적으로 그런 이미지를 소환, 타자화함으로써 흑인 주체가 점진적으로 인종주의를 내면화하고 자기 경멸에 이르게 만든다(*Black Skin* 191). 바라카는 「말콤 엑스의 유산과 흑인 국가의 도래」(“*The Legacy of Malcolm X, and the Coming of the Black Nation*”)에서 이런 파농의 견해를 미국 주류 사회와 흑인 주체의 관계에 적용시키면서 인종주의적 이미지의 만연은 백인들이 “지배하는” 미디어(영화, 드라마)에서 비롯된 것이라고 지적하고 이에 저항하는 예술론을 제시한다.

흑인 예술가는 흑인의 감정, 흑인의 마음, 흑인의 판단력에 대해 확신을 가지고 흑인들이 동일시하는 이런 이미지를 필사적으로 바꿔야 한다. 같은 맥락에서 흑인 지식인들은 단지 세상에 대한 백인들의 평가를 앵무새처럼 반복하지 말고, 사실에 대한 분석을 흑인들의 가장 큰 관심사에 맞추어 변화시킬 필요가 있다. (*Baraka Readers* 167)

이 주장은 백인에 의해 왜곡된 이미지를 내면화한 자기경멸로부터 흑인들을 구해내고 그들로 하여금 주체적 관점, 즉 ‘흑인의 자부심’을 갖도록 유도하는 블랙파워의 수사를 반영한다. 이런 점에서 「연설을 위한 노트」의 화자가 “아프리카는 / 낯선 땅”이며 “당신은 여기 / 여느 슬픈 사람처럼 / 미국인이다”(Africa / is a foreign place. You are / as any other sad man here / american)라며 아프리카로의 회귀에 대한 회의감을 표출하는 것은 의미심장하다(39-42). 시인의 입장은 “아프리카로 돌아가자”가 흑인문제를 회피하려는 수동적인 자세라고 여긴 흑인예술운동의 시각을 반영한다(Cruse 82). 흑인의 ‘뿌리’는 아프리카에 있으나 흑인은 또한 “미국인”이기에 다른 곳이 아닌 바로 미국 내에서 “필사적으로” 저항하여 변혁을 일으켜야 한다는 것이다.

같은 시집의 「카바」(“Ka’Ba”)는 흑인예술가의 이러한 의식적인 투쟁

을 더욱 발전시킨다. 이 시는 종종 “이용당하고”(taken advantage of) “가난 속에”(in poverty) 사는 흑인들의 부정적인 이미지에 대한 화자의 한탄으로 시작한다(2-3). 그러나 후반부에서 화자는 시선을 돌려 흑인 정체성의 근원인 아프리카의 이미지를 소환, ‘흑인은 아름답다’라는 슬로건을 부각시킨다.

우리는 가면과 춤과
부푼 노래들로 가득 찬
아프리카적 상상력, 아프리카인의 눈, 코, 팔을 지닌
아름다운 사람들이다.

[.....]

우리는 탈출하고자 애쓴다.
고대의 이미지 속으로,

우리 자신과, 흑인 가족과의
새로운 소통 속으로

We are beautiful people
With African imaginations
full of masks and dances and swelling chants
with African eyes, and noses, and arms

[.....]

we labor to make our getaway, into
the ancient image; into a new

Correspondence with ourselves
and our Black family. (9-20)

화자는 “아프리카적 상상력”을 백인문화와 차별적인 흑인 고유의 문화 유산으로 강조함으로써 흑인의 “아프리카적” 외모를 긍정적인 이미지로 탈바꿈시킨다. 이는 바라카가 “우리는 다른 종(種)이다. 세계적 힘과 철학적 지배로 진화해가는 종인 것이다. 세계는 흑인들이 움직이는 대로 움직일 것이다!”라고 선언하며 흑인에게 문화적, 정치적 힘을 부여하는 것과 같은 맥락이다(*Baraka Reader* 166). 시인이 암시하듯이 이런 이상을 구현할 수 있는 도구는 “새로운 소통”인데, 이 소통은 백인의 문화에 저항하는 흑인들만의 언어이다. 따라서 「카바」의 결구는 이런 언어에 대한 갈망으로 표현된다.

우린 일으켜 세우고,
돌이키고, 파괴하고, 창조할 마법이
필요하다, 지금 주문이 필요하다. 무엇이 그
성스러운 언어가 될까?

We need magic
now we need the spells, to raise up
return, destroy, and create. What will be
the sacred word?(20-23)

바라카는 “성/명”(state/meant)에서 흑인 예술가의 궁극적 역할은 “그가 알고 있는 미국을 파괴하도록 돕는 것”이라고 주장하는데(*Baraka Reader* 169), 시가 가리키듯이 그것은 “마법”같은 “성스러운” 언어를 통해서만 성취되는 것이다. 블랙파워의 맥락에서 이 언어는 궁극적으로 마틴 루터 킹 목사를 위시한 통합주의(integrationism), 비폭력주의(nonviolence)의 온건한 언어와 대비되는 ‘혁명’의 언어를 가리킨다고 할 수 있다.⁴⁾

「어떤 사람들이 알아들어야만 할 시」(“A Poem Some People Will

4) 실제로 흑인 민족주의자, 분리주의 진영은 종종 마틴 루터 킹의 통합주의적 비전을 “백인들에게 우리를 받아달라고 애걸하는 것”이라고 비판했다(Carmichael 253).

Have to Understand”)는 「카바」에서 추구한 “성스러운 언어”를 통해 새로운 질서의 창조를 위한 “파괴”를 호소하는 시이다. 제목의 “어떤 사람들은” 백인뿐만 아니라, 마틴 루터 킹 목사 등 평화주의자들까지 지칭한다. 실제로 바라카는 「자서전」(*The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*)에서 이 시를 쓰게 된 동기에 대해 설명하면서 “나는 마틴 루터 킹의 사상을 거부했다. 비폭력이 아니었던 것이다”고 한다(237). 이런 직접적인 저항의 목소리는 파농이 말한 “전투문학”(combat literature) 또는 “투쟁문학”(fighting literature)을 재현한다고 할 수 있다. 파농에 의하면 이 “전투문학”은 “민족의 존재를 위한 투쟁에 모든 피억압자들이 동참할 것을 요청”하는 것이며(157), 정치적으로 성숙한 작가는 자신의 목소리를 사람들로 하여금 자유를 위한 투쟁으로 이끌어내는데 사용한다(159). 이런 점에서 「어떤 사람들이 알아들어야만 할 시」는 마치 전투 직전 혹은 부대장의 연설처럼 들린다.

우리는 자연스러운 현상이 도래하길
 기다려왔다. 신비한 일들, 낭만적인 일들, 이 땅을
 잘 아는
 일꾼들
 그런데 아무 일도 안 일어났다.
 (복창하라)
 그런데 아무 일도 안 일어났다.
 기관총 사수들 앞으로 나오겠나?

We have awaited the coming of a natural
 phenomenon. Mystics and romantics, knowledgeable
 workers
 of the land.
 But none has come.
 (Repeat)
 but none has come.

Will the machine gunners please step forward? (19-26)

“아무 일도 안 일어났다”는 화자의 주장은 1960년대 중반의 상황을 환기시킨다. 1963년 워싱턴 행진(March to Washington)과 마틴 루터 킹의 연설 “나는 꿈이 있습니다”(I Have a Dream)의 영향으로 1964년 인권법령(Civil Rights Act), 1965년 참정권법령(Voting Rights Act) 등이 선포되어 흑인 인권은 표면적으로 진일보한 듯 했다. 그러나 남부에서의 차별과 경찰의 폭력은 여전했고, 백인우월주의자들의 반발은 오히려 더 심해졌다. 예컨대, 워싱턴 행진 몇 개월 후 흑인 소녀 4명을 희생시킨 버밍햄 16가 침례교(16th Street Church Baptist Church) 폭탄테러, 1965년의 이른바 “피의 일요일”(Bloody Sunday)로 불리는 셀마-몽고메리 행진(Selma to Montgomery March) 탄압 등이 있었고, 남부 곳곳에서 인권운동가들이 KKK에 의해 납치, 린치 당했다. 바라카는 「자서전」에서 말콤 엑스의 말을 인용하며 이런 상황을 논평한다.

버밍햄에서 그 어린 소녀들이 백인 인종주의자들에 의해 살해되었는데 [마틴 루터] 킹은 길바닥에 무릎 꿇고 기도나 하길 원했다. 하지만 말콤은 비폭력에 대해 강력히 비판하면서 ‘이런 짓을 저지른 인간들, 세상의 모든 백인 인종주의자 쓰레기들에게는 그들이 사용한 것과 똑같은 언어를 사용해 줘야 한다. 그건 평화와 사랑에 관한 언어가 아니다’라고 말했다. (274)

「어떤 사람들이 알아들어야만 할 시」가 “기관총 사수들”을 불러내고 혁명을 다짐하며 끝나는 것은 말콤의 주장과 같은 맥락인데, 파괴를 위한 “기관총 사수들”은 「카바」의 화자가 염원한 “성스러운 언어”와 긴밀하게 연관된 이미지다. 이는 또한 파농이 흑/백, 피/지배자의 적대적 관계를 강조하면서, “식민 세계를 파괴하는 것은 식민주의자의 영역을 분쇄해버리는 것과 다름없다. 그것을 땅 깊숙이 묻어버리거나 그들의 영토에서 없애버리는 것이다”(6)라고 주장한 것을 상기시킨다. 물론 알제리

혁명(Algerian Revolution, 1954-1962)을 목격하는 입장에서 파농은 문자 그대로의 “파괴”도 암시하는 반면, 바라카의 경우 예술 영역에서 백인의 관점을 지워버리는 ‘창조를 위한 파괴’를 더 의미한다. 바라카가 「성명」에서 “흑인 예술가는 백인의 눈들이 죽었다는 것을 가르쳐야 하며, 흑인들에게 이 죽음을 불러오는 방법을 가르쳐야 한다”고 역설하는 것이 이를 방증한다(*Baraka Reader* 169-170).

「흑인예술」(“Black Arts”)은 이런 ‘창조를 위한 파괴’ 혹은 예술적 ‘혁명’에 대한 생각을 거침없이, 과격한 언어로 쏟아낸다. 시인은 시에 대한 기존의 정의를 전복시키고 ‘새로운 시’에 대한 선언으로 이 시를 시작한다.

시는 이빨 혹은 계단 위에 쌓인
나무나 레몬이 아니면
개소리다.

[.....]

우리는 힙 세계의
살아있는 언어들, 살아있는 육체와 저주하는
피를 원한다. 불을 뿜어내는
심장 뇌 영혼들을.

Poems are bullshit unless they are
Teeth or trees or lemons piled
On a step.

[.....]

We want live
Words of the hip world live flesh &
Coursing blood. Hearts Brains
Souls splintering fire. (1-12)

이 선언은 한편으로는 매우 도발적이고 선정적이지만, 다른 한편으로는 당대 백인 시학의 거부라는 목적을 분명히 드러낸다. “힙 세계의 / 살아 있는 언어”는 추상적, 낭만적인 언어가 아닌 현실세계에 기반한 흑인 미학을 천명하는 언어이다. 바라카는 「성/명」에서 “흑인 예술가는 자신의 영혼에서 세상에 대한 정확한 이미지를 이끌어내야 한다. 그는 세상의 본성(그리고 미국의 본성)과 인간 영혼의 본성에 대한 공통된 이해 속에 그의 형제, 자매들을 하나로 모으기 위해 이 이미지를 사용해야 한다”고 주장한다(*Baraka Reader* 169). 즉, 흑인의 시는 흑인들이 처한 삶과 현실, 그리고 그들의 필요를 반영하고 대변해야 한다는 것이다. 이를 위해 흑인예술운동 작가들이 강조한 것은 “구전적이고 청음적인 표현”(oral and aural expression)이었는데 특히 시인들은 “표준적인 대문자 표기, 맞춤법, 문장 부호와 문법 구조”를 거부하고 흑인 방언(vernacular speech), 길거리 언어(street language)를 독특한 인쇄법과 철자법을 통해 문자화했다(Shockley 183). 물론 주지하다시피 “길거리 언어”의 사용은 20세기 중반 이후 백인 아방가르드 시학의 특징이기도 하다. 그러나 바라카를 위시한 흑인예술운동 시인들의 지향점은 이러한 백인 중심의 실험성을 비판적으로 전유, “흑인화”하는데 있었다. 다시 말해 현대시의 흐름 밖에 완전히 배타적으로 존재했다기보다는, 그 흐름에 균열을 일으켜 독자적인 문화민족주의적 영역 구축을 시도한 것인데, 바로 이 지점이 “흑인예술”의 예술성과 정치성의 접합점이라 할 수 있다.

이렇게 서구중심주의 미학과 차별된 ‘새로운’ 시를 천명한 「흑인예술」의 후반부는 이 흑인미학의 강력한 천명이자 실천으로 읽힌다.

우리는 “죽이는 시”를 원한다.
 암살 시, 총 쏘는 시
 째새들을 골목길로 밀어붙여
 무기를 빼앗고 그들의 혀를
 뽑아 아일랜드로 보내고 죽은 채 놔두는 시

이탈리아 마약상이나 교활한 반ହି동이 정치인을
향한 짝퉁 시 비행기 시, 르르르르르르
르르르르르르 . . . 투투투투투투투투투투투투투
. . . 르르르르르르 . . . 희멀건 엉덩이에 죽음의
불을 뿜는 시

[.....]

녹색 베레모의 짐승들에게 시가 독가스를 외친다
선함과 사랑을 위해 세상을 청소하라.
사랑시를 쓰지 말라 사랑이 자유롭고
맑게 존재할 수 있을
때까지. 흑인들이 이해하도록 하라
그들이 전사들의 연인이고
아들이라는 것과 전사의
아들이 시고 시인이며 여기
이 세상의 모든 사랑스러움이라는 것을.

우리는 흑인 시를 원한다. 흑인
세상을 원한다.
세상이 흑인 시가 되게 하라.
또한 모든 흑인이 이 시를 암송하게 하라
조용히
또는 **크게**.

We want “poems that kill.”
Assassin poems, Poems that shoot
Guns. Poems that wrestle cops into alleys
and take their weapons leaving them dead
with tongues pulled out and sent to Ireland. Knockoff
poems for dope selling wops or slick halfwhite
politicians Airplane poems, rrrrrrrrrrrr
rrrrrrrrrrrr . . . tuhtuhtuhtuhtuhtuhtuhtuhtuht

. . . rrrrrrrrrrrrrrrrrrr . . . Setting fire and death to
whities ass.

[.....]

Poem scream poison gas on beasts in green berets
Clean out the world for virtue and love,
Let there be no love poems written
until love can exist freely and
cleanly. Let Black people understand
that they are the lovers and the sons
of warriors and sons
of warriors Are poems & poets &
all the loveliness here in the world

We want a black poem. And a
Black World.
Let the world be a Black Poem
And Let All Black People Speak This Poem
Silently
or LOUD (19-55)

시인은 흑인의 ‘길거리 언어’를 날 것 그대로 가져와 ‘적’들을 무차별 공격한다. 백인 입장에서 이런 정제되지 않은 불편하고 불쾌한 표현들은 그들에 대한 살인적 폭력의 정당화이자, 파괴와 탈취, 시위를 선동하는 불순분자의 목소리로 들릴 수 있다. 그래서 솔러스(Werner Sollors)같은 비평가는 다음과 같이 주장한다.

‘암살’이 됨으로써 이 시는 정치적으로 변모한다. 예술은 그 예술성을 뒤로 한 채 삶과 결합해 버린다. . . . 명백하게도 이 시는 이 기능을 수행하기 위해 시가 되지 말아야 한다. 「흑인예술」은 시가 사람을 죽이기 위해서 시가 죽어야 한다는 것을 암시하는 것이다. (198)

서두에서 언급했던 렉스로스와 마찬가지로 솔러스는 ‘정치적인’ 시에 대한 거부감에 정도되어 바라카식 수사를 문자 그대로 받아들인 것으로 보인다. 그러나 “죽이는 시를 원한다”에 굳이 인용부호를 쓴 것에서 보듯이 이 시가 문자 그대로 “사람을 죽이”는 것을 ‘선동’한다고 보긴 어렵다. 쿡(William Cook)이 지적하듯이 이 시의 주된 목적은 “새로운 시를 위한 시학”(ars poetica for the new poetry)에 있기 때문이다(688). 흑인시의 예술성을 부정하는 솔러스의 주장은 백인 미학에 입각하지 않은 시는 ‘시’가 아니라는 논리인데, 이는 결국 바라카가 천명한 ‘시학’뿐만 아니라 백인 미학에서 벗어난 어떤 형태의 흑인예술도 부정하는 주장이 될 수 있다. 바로 이런 흑/백의 (정치적, 문화적, 비평적) 권력관계를 전복시키는 것이 「흑인예술」의 ‘폭력적’ 수사가 의도하는 효과이다 (Beach 133). 백인을 철저히 수동적인 대상으로 위치시킴으로써 앞의 시 「사건」에서 묘사된 백인의 일방적 폭력을 대담히 비트는 것이다.

「흑인예술」은 정치성과 예술성을 모두 담보하려는 시도다. 바라카에게 시는 “다른 세상으로 도피하는 수단”이 아니라 현실 세계에서 “적극적으로 작용하는 주체”가 되어야 하는데(Harris 75), 시인이 비트 시학과 절연하고 민족주의자로 거듭난 사실이 이를 뒷받침한다. 바라카에게 시는 흑인들의 “격렬한 투쟁”을 위한 “무기”가 되어야 한다. 비트 시학이 기존 전통에 저항하는 성격을 지녔음에도 불구하고 여전히 백인예술의 범주에 머문다. 이런 백인예술의 유아적인 표현으로는 흑인의 좌절과 분노를 표현하는 데에 명확한 한계가 있는 것이다(Cook 688). 따라서 “세상을 청소하라”는 시인의 외침은, “해방”은 “항상 폭력적인 사건”(always a violent event)이라는 파농의 주장을 환기시키면서(2), 이러한 시의 혁명적 작동을 촉구한다. 이 정치적, 문화적 “청소”의 대상에는 “반흰둥이 정치인,” 즉 백인들의 정책에 동조하는 흑인 정치인도 포함되는데, 이는 “우스꽝스럽게 백인들 하인 노릇이나 하는 흑인 정치인들은 모두 제거되어야 한다”(Baraka Readers 168)는 바라카의 믿음을 직접적으로 표현한

다. 이런 점에서 뽑혀진 혀들을 “아일랜드”로 보낸다는 과격한 표현은 ‘이민자’로서 차별받던 아일랜드계 미국인들이 흑인들을 집단 차별함으로써 점점 ‘백인화’되어 가던 점을 지적하는 것으로 보인다.⁵⁾

어찌 보면 바라카의 흑인민족주의는 ‘백인성’을 일반화, 추상화시키고, 백인을 타자화함으로써 흑인주체성을 성취하고자 한다. 물론 흑자는 이런 식의 흑인주체는 그 역시 흑인 내의 다양성을 인정하지 않는 추상적 주체이며, 그 자체로 억압적 인종주의의 위험성을 내포한다고 주장할 수도 있다. 그러나 앞서 지적했듯이 두 보이스, 파농, 블랙파워운동으로 이어지는 흑인민족주의가 지향한 저항과 투쟁을 위해 이런 이분법적 수사는 어느 정도 필연적인 것이다. 이렇듯 바라카는 흑인의 주권, 주체성, 예술성을 확립하는 과정에서는 백인 중심의 정치와 예술의 전복이 필수적임을 강조한다. 흑인 현실에 입각한 바라카의 미학이 특히 겨냥하는 것은 1960대 “신비평”(New Criticism)으로 대변되는 텍스트와 형식 중심의 백인 시학이다(Bibby 30). 이렇게 관점을 바꿔보면 파찰음과 의성어를 통한 “총 쓰는” 생생한 이미지의 연출은 불쾌한 ‘언어폭력’이라기 보다는 형식 파괴를 위해 사용한 다소 명량한 ‘언어실험’으로 들릴 수 있다. 또한 시 후반부의 내용이 ‘현실’을 강조하는 초반부의 ‘시학’과 상응하기에, 탈현실적인 ‘형식성’을 파괴하는 이 제멋대로의 소리들이 의외로 시의 흐름에 자연스럽게 녹아든다.

사실 「흑인예술」은, 다소 거칠긴 하지만, 시가 단어의 소리와 “음악성”(musicality)을 드러내야 한다는 바라카의 믿음을 어느 정도 반영한다. 시를 “소리 내어 읽었을 때” 단어의 소리와 음악성으로 인해 그것이 “살아 있는” 느낌을 주어야 한다는 것인데, 물론 여기서 “음악성”은 흑인의 음악에 기반한 것이다(Vitale). 이렇듯 흑인 특유의 음악성을 시에 접목시켜 시인이 추구하는 혁명적인 “흑인예술”과 “흑인세상”을 표현하는 시

5) 아일랜드계 미국인들의 “백인화” 과정에 대해서는 Noel Ignatiev의 *How the Irish Became White*을 참고할 것.

는 「국가의 시간이다」(“It’s nation time”)라고 할 수 있다. 이 시의 시작은 「흑인예술」 마지막 행의 “조용히 / 또는 크게”를 이어받는 선언으로 들린다.

함께할
 시간
 강하고 빠른 검은 에너지의 공간이 될 시간
 긍정적인 자력이 고동치는, 일어나는
 일어날 시간 그리고
 되
 어라
 되
 어라, 시간
 되 어라
 시간
 일어나 되 어라
 흑인 천재여 영혼의 근육 속에 일어나라
 태양의 아들이여 일어나 우주의 심장을 세워 세계의
 미래가 되게 하라.
 흑인이 이 세계의 미래다.
 되 어라
 일어나라
 흑인 천재 영혼 현실의 미래

[.....]

붐
 부음
부우음
 붐
 다다다다다다다다
 붐

붐

붐

붐

다다다다 다다다다다

헤이 아히 (작게)

헤이 아히 (크게)

Time to get

together

time to be one strong fast black energy space

One pulsating positive magnetism, rising

time to get up and

be

come

be

come, time to

be come

time to

get up be come

black genius rise in spirit muscle

sun man get up rise heart of universes to be

future of the world

the black man is the future of the world

be come

rise up

future of the black genius spirit reality

[.....]

Boom

Booom

BOOOM

Boom

Dadadadadadadadadad

Boom

Boom

Boom

Boom

Dadadadad adadadad

Hey aheee (soft)

Hey ahheee (loud) (1-46)

드럼 비트와 탐탐(tom-tom), 또는 퍼커션(percussion) 소리를 연상시키는 “뽐,” “다다다다다” 같은 의성어의 반복을 중심으로 한 시의 구조는 흑인 음악성을 강조한다. 또한 “헤이 아히”의 선창과 후창은 아프리카 공동체 축제에서의 퍼포먼스를 연상시키기도 한다. 실제로 이 시는 영향력 있는 흑인음악 비평가이기도 했던 바라카가 “즉흥적인”(improviatory) 재즈레퍼토리에 기반하여 쓴 것이다(Jones 246). 파농에 의하면 “서구시의 라임을 익히는 동화의 기간이 지나면” 피식민 시인들은 자신들의 고유한 “시적 드럼의 비트를 폭발시킴”으로써 “반란의 시”(poetry of revolt)를 쓴다(162). 마찬가지로 「국가의 시간이다」 전체에 유지되는 재즈 리듬 가운데 반복되는 “근육,” “태양의 아들”같은 남성적 언어들은 이 시의 비트를 전장에서 병사들을 독려하는 북소리처럼 들리도록 하면서 “반란”과 “혁명”의 기운을 고양시킨다. 이 가운데 “예수 깡둥이들이여 무덤에서 나오라 / [……] 일으켜라 그리스도 깡둥이를 / 그리스도는 까맣다”(the jesus niggers come from the grave / [……] raise up Christ nigger / Christ was black)라는 구호의 반복은 종교적 패러디를 음악성에 결합시키는 시도다(52-57). 시의 후반부는 이 “예수 깡둥이”가 재즈 리듬에 맞추어 수없이 부활하여 이 흑인군대의 전투력을 절정으로 끌어올리는 모습을 흥미롭게 그린다.

흑인 예수 깡둥이여 나와서 북을 쳐라
나와서 쳐라 북 북

[.....]

형제들이 짐승들을 막고자 할 때
나오라 깡둥이들아 나오라
나오라 깡둥이들 깡둥이들 깡둥이들 나오라
우리가 악마를 막는 것을 도우라
새로운 세계를 건설하도록 도우라

[.....]

국가의 시 가아 안이다
 국가의 시 이이 간이다
 종과 북을 치며 노래하라
 국가의 시간이다

[.....]

머피 드래거여 일어나라
라스터스여 일어나 진짜 라스터 파라리가 되라
라스 주아
일어나 화살을 대령하라

국가의 시간
이다!

Black jesus nigger come out and strike
come out and strike boom boom

[.....]

When the brothers wanna stop animals

come out niggers come out
come out niggers niggers niggers come out
help us stop the devil
help us build a new world.

[.....]

It's nation time eye ime
 It's nation ti eye ime
 chant with bells and drum
 it's nation time

[.....]

get up muffet dragger
get up rastus for real to be rasta farari
ras jua
get up got here bow

It's Nation
Time! (59-92)

와츠(Jerry Watts)는 “국가의 시간이다”같은 구호들을 “쓸데없는 반복,” “선전성”(tendentiousness)으로 평가절하하면서 바로 이런 “훈시조”의 목소리가 바라카의 예술적 감수성을 저해한다고 주장한다(236-37). 반면 존스(Meta D. Jones)에 의하면 재즈적 측면이 그런 정치성을 어느 정도 상쇄시키고 이 시로 하여금 “퍼포먼스 시”(performance poem)로써 기능하게 한다(246). 즉 시에서 반복되는 구호들은 재즈 즉흥연주의 핵심인 “반복과 리프”(riff)를 잘 보여준다는 것이다(248). 존스의 주장과 서두에 언급했던 두 보이스의 주장을 함께 고려하면 이 시는 분명히 예술적이다. 반복은 교조적이라기보다 앞의 시 「카바」에서 화자가 열망한

“마법” 또는 “주문”에 가까운 것이라고 할 수 있다.

이 주술을 통한 (전능하고 신성한 존재와 세속적 욕을 결합한 신조어 로써) “예수깜둥이”의 끝없는 등장은 이 시가 예술, 종교, 정치의 삼위일체를 지향하고 있음을 보여준다. 바라카는 「말콤 엑스의 유산과 흑인 국가의 도래」에서 “예술, 종교와 정치는 문화의 인상적인 벡터이다……종교는 문화를 고양시킨다. 흑인은 흑인성을 열망해야 한다. 신은 이상화된 인간이다. 흑인은 흑인으로서 자신을 이상화시켜야 한다”고 주장한다 (*Baraka Reader* 167). 즉 이 시는 흑인의 이미지를 “신”과 결합함으로써 ‘흑인의 자부심’과 ‘아름다움’을 강조하고, 흑인 특유의 “문화”인 재즈 속에서 정치적 구호, “국가의 시간이다”를 녹여내는 것이다. “국가의 시간이다”가 1970년 초반 블랙파워 운동가들과 예술가들이 종교적, 정치적 집회에서 즐겨 사용한 캐치프레이즈였다는 사실은 이런 융합적 특성을 방증한다(Woodard 209).⁶⁾

마지막으로 주목할 점은 이런 총체적인 퍼포먼스의 후반부에서 반복되는 구호 “깜둥이들이 나와라”는 자연스럽게 예수의 ‘재림’에 대한 열망으로 치환되는데, 이 전복적인 목소리는 백인 또는 백인 세계를 “악마,” “짐승들”로 규정한다는 것이다. 이는 예수가 재림하여 ‘새 하늘과 새 땅’(new sky and new land)을 열 때 모든 “악마”가 멸절된다는 성서(요한계시록)의 예언을 연상시킨다. 따라서 화자의 점강하는 목소리가 대문자와 느낌표로 끝나고, “예수 깜둥이”들이 대동단결하여 이 혁명의 순간을 맞이하는 듯한 시의 전개는 자연스럽게 들린다. 이렇듯 “국가의 시간이다”는 시인이 앞선 시에서 열망해왔던 “문화 혁명”(cultural revolution), 블랙파워의 정신을 궁극적으로 구현한다고 할 수 있다.

6) 예를 들어 인권운동가, 목사인 제시 잭슨(Jesse Jackson)은 흑인 집회를 인도할 때 종종 이 구호를 사용했다고 한다. 잭슨 목사가 회중에게 “지금이 몇 시입니까?”(What time is it?)라고 물으면, 회중은 “국가의 시간입니다!”(It’s Nation Time!)라고 외쳤다는 것이다(같은 책).

III

바라카가 중, 후기 시에서 노골적인 정치적 목소리, 흑인예술 또는 흑인미학을 선전하는 목소리에 집중한 것은 사실이다. 하지만 1960년대 말, 70년대 초의 흑인문화, 정치적 상황을 고려할 때 이런 측면의 필연성을 부정할 수 없는 것도 사실이다. 따라서 바라카의 시를 프로파간다의 전형으로만 치부하는 비평은 흑인시학이나 흑인예술운동에 대한 더 이상의 논의의 가능성을 억압하는 자세다. 마찬가지로 당대 백인 시인들의 언어 파괴와 실험은 전위예술, 다다이즘적인 예술 형태의 전형으로, 또는 포스트모더니즘의 태동으로 찬양하면서 흑인시학은 그 나름의 실험정신에도 불구하고 과격한 언어 사용과 ‘불편한 진실’의 폭로를 빌미로 평가절하하는 자세는 온당치 않다. 가장 중요한 주제 중 하나인 당대 흑인 현실을 배제한 흑인시 읽기는 이율배반적인 행위인 것이다. 바라카 시의 정치성은 시대정신(zeitgeist)을 반영한 것으로, 작가이자 인권운동가로서 바라카 자신이 중심을 차지했던 블랙파워 정신의 연장선상에 있는 것으로 이해해야 한다. 마찬가지로 바라카가 분명 정치적 목소리를 ‘시’로 표현하고자 한다는 것을 인정해야 한다. 시인은 ‘흑인의 자존심,’ ‘흑인은 아름답다’ 등의 수사를 다양한 언어적, 음악적 장치를 통해 때론 은유적으로, 때론 극적으로 표현하기 때문이다.

블랙파워운동이 흑인의식을 고양하는 수사들을 통해 현실 세계의 정치적 변혁을 추구했듯이 바라카의 시는 백인예술에서 독립한 흑인예술을 통한 시적 변혁을 지향한다. 이는 백인예술의 형식성과 추상성, 유아론적 주제와 표현의 한계를 인식한 것에서 시작한다. 바라카는 흑인현실과 흑인의식의 표현을 위해 흑인언어를 시어로 사용함으로써 그 ‘새로운’ 언어의 파괴력에 대한 확신을 보여준다. 즉, 변화를 가져오는 힘, 또는 변화 그 자체에 대한 열망을 직접적으로 표현하는 것이다. 이런 바라카의 혁명적 목소리가 블랙파워와 흑인예술운동의 중요한 지지기반으로 작용

했을 뿐만 아니라 1970년대와 80년대의 네이티브 아메리칸(Native American), 라티노/나(Latino/a), 아시안 아메리칸(Asian American) 인권 및 예술운동에 큰 영감을 주었다는 사실은 주목할 만하다. 네이티브 아메리칸 시인, 비평가인 케니(Maurice Kenny)는 바라카의 정치성이 “전장의 외침이고 많은 전시들이 그의 계급을 높이기 위해 일어날 것”이며 이는 바라카가 “우리 모두에게 그것을 어떻게 청구하고 쟁취하는지를 가르쳐 주었기 때문이다(35)”라고 주장하면서 후대 소수인종 문학에 끼친 바라카 시학의 의의를 높이 평가한다. 케니의 지적대로 흑인예술운동과 블랙파워의 정치적, 예술적 의의와 맥락을 적극적으로 대입하여 바라카의 시를 읽는 것은 국내 바라카 연구의 지평을 넓히는 길이 될 것이다.

Works Cited

- Baraka, Amiri. *Black Magic*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill, 1969.
- _____. *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*. Chicago: Lawrence Hill Books, 1997.
- _____. *Conversations with Amiri Baraka*. Ed. Charlie Reily. Jackson: U of Mississippi P, 1994.
- _____. *The Dead Lecturer*. New York: Grove Press, 1964.
- _____. *It's Nation Time*. Chicago: Third World Press, 1970.
- _____. *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*. Ed. William J. Harris. New York: Basic Books, 2009.
- Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Bibby, Michael. *Hearts and Minds: Bodies, Poetry, and Resistance in the Vietnam Era*. New Brunswick: Rutgers UP, 1996.
- Cook, William. “The Black Arts Poets.” *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia UP, 1993. 674-706.
- Cruse, Harold. *The Crisis of the Negro Intellectual*. New York: Quill, 1967.
- Du Bois, W. E. B. “Criteria of Negro Art.” *African American Literary Theory: A Reader*. Ed. Winston Napier. New York: New York UP, 2000. 17-23.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markman. London: Pluto Press, [1952] 1986.
- _____. *The Wretched of the Earth*. Trans. Richard Philcox. New York: Grove Press, [1961] 2004.
- Harris, William J. *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka: The Jazz Aesthetic*. U of Missouri P, 1985.
- Johnson, Tre. “Black Panther is a Gorgeous, Groundbreaking Celebration of Black Culture.” *Vox*. Feb. 23, 2018. Web. Apr. 13, 2018. <https://www.vox.com/culture/2018/2/23/17028826/black-panther-wakand-a-culture-marvel>
- Jones, Meta DuEwa. “Politics, Process & (Jazz) Performance: Amiri Baraka’s ‘It’s Nation Time’.” *African American Review* 37.2/3 (2003):

245-252.

- Kenny, Maurice. "Remembrance." *Amiri Baraka: The Kaleidoscopic Torch*. Ed. Jame B. Gwynne. New York: Steppingstones Press, 1985. 34-36.
- Neal, Larry. "The Black Arts Movement." *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Ed. Angelyn Mitchell. Durham: Duke UP, 1994.
- _____. *Visions of a Liberated Future: Black Arts Movement Writings*. Ed. Michael Schwarz. New York: Thunder's Mouth P, 1989.
- Smith, Jamil. "The Revolutionary Power of *Black Panther*: Marvel's New Movie Marks a Major Milestone." *Time Magazine*. Web. Apr. 13, 2018. <http://time.com/black-panther/>
- Shockley, Evie. "The Black Arts Movement and Black Aesthetics." *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*. Ed. Walter Kalaidjian. Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Sollors, Werner. *Amiri Baraka / LeRoi Jones: The Quest for a "Populist Modernism"*. New York: Columbia UP, 1978.
- Vitale, Tom. "Amiri Baraka Didn't Worry About His Politics Overpowering His Poetry." *Special Series: Poetry*. NPR. Jan. 31, 2015. Web. Apr. 13, 2018. <https://www.npr.org/2015/01/31/382702204/amiri-baraka-didnt-worry-about-his-politics-overpowering-his-poetry>
- Watts, Jerry G. *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*. New York: New York UP, 2004.
- Woodard, Komozi. *A Nation within a Nation: Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Black Power Politics*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1999.

- 논문 투고일자: 2018. 5. 23
- 심사 완료일자: 2018. 6. 14
- 게재 확정일자: 2018. 6. 18

Abstract

“We Need a Killing Poem”: Black Panther, Black Power, Amiri Baraka’s Revolutionary Poetics

Seonghoon Kim

(Sejong University)

This paper aims to demonstrate the ways in which Amiri Baraka, previously known as LeRoi Jones, represents “black art” or “black aesthetics” in his poetry developed in the context of “Black Power” and Black Art Movement in the late 1960s to which the African American poet made a significant contribution. In this paper, the political voice in Baraka’s poetry then, which has been frequently denounced as blatantly didactic and unartistic by some critics, is reconsidered with regard to how the poems in his most well-known, but underestimated poetry collections, such as *Black Magic* (1969) and *It’s Nation Time* (1970), artistically express the particular political tropes of “Black Power.” Baraka’s political voice, deeply engaged with “black” cultural, musical, and linguistic components, attempts to constitute a new poetic model that combines politics and artistry while proposing and practicing the revolutionary ideas of “black art” that resist dominant “white art” or “white aesthetics.”

Key Words

Baraka, Black Power, Black Art Movement, African American poetry, politics