

【연구논문】

검은 가면과 유머: 흑인 분장악극 (The Minstrel Show)과 19세기 미국의 인종주의, 감상주의, 그리고 대중문화*

이동환

(경인교육대학교)

I. 서론: 분장악극을 통해 본 19세기 미국사회

흑인 분장악극(The Minstrel Show, Blackface Minstrelsy, Black Minstrel Shows, 혹은 Black Minstrelsy. 이하 분장악극으로 약칭)은 얼굴을 검게 칠한 공연자가 사회경제적 이슈들을 노래, 춤, 재담을 섞어 가면서 코믹한 형태로 패러디하던 19세기 중엽 미국의 대중문화 장르이다. 1830년대 이전의 초기 분장악극에서는 개인 공연자의 재치나 재담, 춤사위에 의존하여 공연하는 경우가 대부분이었다. 특히 당시의 공연자들은 18세기 이전에 영국에서 불리던 흑인을 묘사하는 노래들을 가져다 부르는 경우가 많았다. 악극다운 형태가 갖추어진 것은 1840년대 이후부터이다. 1870년대 이후에 흑인영가(Spirituals)가 추가되기는 했지만, 1840년대 이후의 분장악극은 대체로 춤을 추고 농담과 노래를 주고받는 1막, 골상학이나 최면술처럼 당시의 유사과학(pseudo-science)적 소재를 사회적

* 이 논문은 2011년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2011-332-A00196)

이슈와 뒤섞어 배우가 희극적으로 내뱉는 가두연설(stump speech)이나 다양한 볼거리로 채워진 2막, 그리고 인기 희극에 관한 조롱섞인 패러디나 남부 플랜테이션을 대상으로 한 뮤지컬풍의 슬랩스틱 형태의 3막으로 구성되어 있다. 분장악극은 20세기 이후로 보더빌(Vaudeville)과 벌레스크(Burlesque)에 자리를 내주기까지 미국의 대표적인 대중문화였다.¹⁾

코크렐(Dale Cockrell)에 따르면, 공연자가 검게 칠하는 전통은 18세기 미국의 정극 공연에서 이미 존재하였다. 당대 미국인들에게 가장 잘 알려진 예로는 셰익스피어(William Shakespeare)의 『오텔로』(Othello)를 들 수 있으며, 『오루노코』(Oroonoko), 『자물쇠』(The Padlock), 『잉클과 요리코』(Inkle and Yarico) 역시 정극 무대에서 자주 등장하였다.²⁾ 이런 연극 형태는 영국의 희극배우 매튜스(Charles Mathews)가 1822년에 미국을 방문했을 때 분장배우가 나오는 희극을 보고 흑인 사투리에 특히 영감을 얻어 말투를 패러디하는 노래를 미국과 영국에서 공연하면서 주목받게 되었다.³⁾ 실제로 잭슨(Andrew Jackson) 대통령 재임기(The Jacksonian Era)인 1830년대를 거치며 「검은 석탄빛 로즈」(“Coal Black Rose”)와 같이 토속어를 사용한 코믹송들이 유행하였다. 분장악극의 기본 형태는 이처럼 남부 흑인의 말투를 모방하는 내용이 1820-30년대에 추가되면서 완성되었다. 그 중에서도 1832년에 아일랜드 혈통의 라이스

1) 보더빌은 1880년대 이후부터 1930년대까지 유행한 미국의 버라이어티쇼이다. 보더빌에서는 분장악극보다 음악의 중요성이 강조되었다는 점에서, 화려한 의상의 쇼걸이 등장하고 성적인 농담이 강조되며 익살스러운 대화를 주로 하는 벌레스크와 구분되었다. 보더빌에서는 지속적인 분장악극의 전매특허였던 흑인 멜시가 줄어들고 특정한 주제를 중심으로 흑인의 블루스 음악과 같은 노래, 춤, 코메디, 재담을 두루 엮어 건전하고 스펙타클하면서도 내용상 짜임새있게 구성되었다.

2) 왓킨스(Mel Watkins)은 유럽에서 1604년 무렵에 이미 『오텔로』와 같이 흑인 캐릭터가 등장하는 공연이 존재하였다고 주장한다. Mel Watkins, *On the Real Side: Laughing, Lying, and Signifying-The Underground Tradition of African-American Humor That Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor* (New York: Simon & Schuster, 1994), 82.

3) Hans Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy* (Norman: The U of Oklahoma P, 1977), 44-46.

(Thomas Dartmouth Rice)가 뉴욕에서 짐 크로우(Jim Crow)라는 흑인 캐릭터를 연기하면서 폭발적인 인기를 얻게 되었다.⁴⁾ 1830년대에 라이스 말고도 유명세를 탔던 공연자로는 딕슨(George Washington Dixon)을 들 수 있다. 그는 백인 주인에게 충성심도 없고 게으르고 냉소적인 태도를 견지하는 성인 흑인남자인 짐 쿤(Zip Coon) 캐릭터를 연기하여 인기를 얻었다. 초기 분장악극 공연자들은 짐 크로우와 짐 쿤 이외에도 남부 시골을 배경으로 순박하고 소소한 일에 기뻐하는 흑인아이인 삼보(Sambo) 처럼 백인보다 사회경제적으로 지위가 낮은 캐릭터들을 주로 무대에 선보였다.

분장악극의 초창기인 1830년대에는 얼굴을 검게 칠한 개인 공연자들의 인기가 높았던 시기이지만, 1840년대 들어서면서 스스로를 악사(minstrel)라 칭한 공연자들이 4인 이상으로 구성된 악단(minstrel troupe)을 조직하여 밴조(banjo) 연주, 춤, 노래, 재담 등의 분업화가 시도되면서 조직적인 공연 형태를 띠게 되었다. 특히 1843년에 에멧(Dan Emmett)의 버지니아 악극단(Virginia Minstrels)이, 1844년에 크리스티(Edwin Christy)에 의해 크리스티 악극단(Christy Minstrels)이 구성되면서 대표적인 저녁시간대의 대중문화로 자리잡았다. 악사(minstrel)이라는 말은 원래 떠돌이 백인 음악 연주자들을 지칭하지만, 1840년대 초반에 에멧과 버지니아 악극단에 의해 검게 칠한 공연자들을 의미하는 표현으로 바뀌어 사용된 이후 오늘날까지 그 의미가 이어지고 있다.⁵⁾

본 논문의 목적은 19세기 미국의 대중문화인 분장악극에 대한 학계의 연구동향과 관련된 주요 텍스트 몇 가지를 살펴 보면서 다음과 같은 두 가지 문제에 관해 생각해 보는 것이다. 첫 번째 문제는 분장악극 공연의 “검은 가면”의 이면에서 미국의 인종주의 담론이 어떻게 구성되는지는

4) Dale Cockrell, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World* (Cambridge: Cambridge UP, 1997), 13-14.

5) *Ibid.*, 152.

점이다. 이 때, 분장악극의 인종주의가 19세기 미국의 감상주의적 문화 풍토 하에서 젠더 및 계급 문제와 어떻게 얽혀있는지 살펴볼 필요가 있다. 두 번째 문제는, 인종주의를 통한 엄격한 위계질서의 형성과는 달리, 분장악극의 “검은 가면”이 다양한 민족 집단을 용광로처럼 용해시키는 힘으로 작용하여 미국의 독자적인 문화정체성 형성에 일조한다는 점이다. 분장악극 공연자는 “검은 가면”을 방패막으로 삼아 다양한 민족집단의 가치관을 무대로 끌어내어 이들이 섞이는 장을 마련한다.

이 때, 상반된 듯 보이는 미국의 인종주의와 다문화 존중은 분장악극의 유머를 매개로 한 지점에서 만난다. 분장악극의 유머는 미국의 국민정체성을 설명하는 유효한 출발점이 될 수 있다. 우선, “검은 가면”을 쓰는 것은 스스로를 인종주의의 굴레 속에서 타자화시켜 웃음의 대상이 되는 것이다. 흥미롭게도, 이런 가면의 존재 덕분에 자신의 개인적이거나 민족적인 정체성을 의도적으로 숨기거나 독특한 방식으로 비틀어 발산할 수도 있다. 분장악극 공연의 주체이자 관객의 대부분을 차지하였던 하류층 백인 남성은 “검은 가면”을 쓰고 언제라도 흑인과 여성처럼 비주류의 목소리를 낼 수 있었다. 공연자들은 언제라도 “검은 가면”을 벗어던지고 백인으로 돌아올 수 있기 때문에 가면을 쓰고 신나게 관객을 웃길 수 있었던 것이다.

결국, 분장악극의 유머는 소수자를 타자화시키고 다양한 목소리를 감추는 구실을 수행하였다. 다양한 집단이 어울려 살아야 하는 미국의 현실 속에서, 분장악극에서 드러난 웃음과 유머는 이질적인 요소들의 개별성을 무디게 하여 상대방과 공존하도록 하는 긍정적인 측면과 더불어 공존을 “강요하는 집착제” 구실을 하는 부정적인 측면을 모두 보여준 것이다.

II. 분장악극 속의 인종주의

분장악극에 대한 학문적 관심은 네이썬(Hans Nathan)의 『댄 에멧과 초기 분장악극의 부상』(*Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, 1962)이 출간된 이후부터 인종주의 문제를 중심으로 본격화 되었다. 네이썬은 위의 연구에서 19세기 초중반에 유행하던 노래들 속의 흑인 묘사 양상을 객관적으로 기술하는 것과 악보와 가사들을 백과사전 식으로 제시하는 일이라는 두 가지에 초점을 맞추었다. 1970년대에 들어서면서는 흑인들이 분장악극에서 어떻게 타자로 재현되는가에 초점을 두는 비판적 연구가 시도되었다. 이런 경향의 대표적인 연구로는 톨(Robert C. Toll)의 『검게 칠하기: 19세기 미국의 분장악극』(*Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*, 1974)를 들 수 있다. 톨은 1812년의 미영전쟁(The War of 1812) 이후에 유럽 각국에서 건너온 하층 백인들로 구성된 관객의 열망이 분장악극 속에서 타자화된 흑인 캐릭터의 등장과 관련되어 있다고 보았다. 그에 따르자면, 공연자들은 “우스꽝스러운 복부 흑인 캐릭터들을 창조하여, 비록 관객들이 혼란스럽거나 당혹스럽거나 혹은 어쩔 수 없다고 느낄지라도, 관객들에게 자기들보다 누군가가 훨씬 좋지 않다는 점을 확신시키는 일”에 관심을 가졌다.⁶⁾ 이와 같은 톨의 연구는 유럽과 구분되는 미국적인 문화의 형성을 흑인의 타자화와 연결시키면서 분장악극을 인종주의적으로 들여다보는 토대를 마련하였다.

1990년대로 들어서면, 분장악극 속의 흑인 이미지를 부정적으로 이해하기 보다는 악극 속에 깃든 흑인문화가 어떻게 작금의 미국문화 구성에 일조하였는지 밝히려는 연구 흐름이 대두되었다. 그 결과, 분장악극을 인종문제 이상의 넓은 사회적 맥락 속에서 조망해야 한다는 연구들이 속속

6) Robert C. Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* (London: Oxford UP, 1974), 271.

등장하게 되었다. 대표적인 연구성과로는 로트(Eric Lott)의 『사랑과 강탈』(*Love and Theft*, 1993)을 들 수 있다. 이 책은 분장악극을 관람하는 백인 노동계층이 흑인의 문화적 특질, 소위 흑인성(blackness)을 자신들이 원하는 방식으로 구성하는 양상에 초점을 맞춘다. 로트가 볼 때, “분장악극은 ‘흑인성’이라는 문화적 자산을 효과적으로 전유하는 장”이다.⁷⁾ 즉, 하층 백인 노동자들은 열렬히 분장악극을 “사랑”하면서 자기보다 못한 것처럼 보이는 지적성적으로 실제와 다르게 묘사된 분장악극 캐릭터들을 거울로 삼아 스스로의 열등감, 공적으로 표출하지 못한 남성성, 혹은 개인적인 불만을 달래려 한다. 그러나 그 이면에서는 흑인 본래의 문화적 자산을 멋대로 “강탈”(혹은 주조)하여 노리게 수준으로 전락시킨다. 로트는 백인주도인 듯 보이는 분장악극의 구성원리가 실제로는 흑인문화로 귀속된다고 보는 것이다.

로트는 이처럼 분장악극을 통해서 타자화된 남부와 흑인이 미국의 노동계급, 인종주의, 그리고 미국문화의 형성에 수행한 역할을 해명하려고 한다. 그의 논리는 검은 가면이 흑인성의 표상이라는 전제를 깔고 있으며, 백인의 위상 또한 내부의 다양한 민족 집단을 고려하기보다는 일반적이고 추상적인 차원으로 설정되었다는 결론으로 이어진다. 「나는 대리석 홀에서 사는 것을 꿈꾸었어요」(“I Dreamt That I Dwelt in Marble Halls”)의 원문 가사와 분장악극에서 바꾸어 부른 아래의 내용을 비교해 보면 지적인 수준이 높지 않은 관객들의 기호에 영합하는 것과 흑백 이분법으로 단순화된 인종개념이 공연자들에 의해 주조되는 양상을 살펴볼 수 있다.

7) Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (New York: Oxford UP, 1993), 18.

<오페라 『보헤미안 소녀』 (*The Bohemian Girl*, 1843) 중 「나는 데리석 홀에서 사는 것을 꿈꾸었어요」의 가사 중 일부>

나는 구혼자들이 나의 손길을 원하는 꿈을 꾸었지요,
기사들이 무릎을 꿇고,
처녀들의 마음이 저항하지 못하도록 맹세하였고,
그들은 나에게 충실할 것을 맹세했지요.

I dreamt that suitors sought my hands,
That knights upon bended knee,
And with vows no maiden heart could withstand,
They pledged their faith to me.

<위의 노래가 분장악극에서 패러디된 가사 중 일부>

나는 그 검둥이 놈들이 나의 손길을 원하는 꿈을 꾸었지요,
매일 밤 나는 그들의 무릎에 앉아,
어떤 불쌍한 처자들도 저항하지 못하도록 입맞춤하였고,
그들은 나에게 자신의 속마음을 모두 지껄었지요
(독창) 나는 실로 검둥이 하나가 나를 꼭 껴안고,
소세지와 조리한 다른 사냥감을 가져온 꿈을 꾸었고, ...

I dreamed dat buck niggers sought my hand,
Each night dat I sat on dar knee,
And wid kisses dat no poor wench could withstand,
Dey all spouted dar hearts to me.
(solo) I did dream dat one nigger hugged me close,
Brought sassage and oder roast game...⁸⁾

8) William J. Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture* (Urbana: U of Illinois P, 1999), 152.

위 노래의 원곡은 1844년에 나왔으나 크리스티 악극단에 의해 1847년에 패러디 형태로 공연되었다. 분장악극의 패러디에서는 흑인영어와 같은 미국식 영어 사투리가 사용되고 검게 칠한 공연자가 등장한다. 또한 오페라에서 아름답게 그려진 연인의 구애 장면은 분장악극 속에서 타자화된 흑인들을 상대로 화자의 욕망이 투사된 채로 제시된다. 분장악극 패러디 가사의 화자는 여성과 남성화자 사이에서 교묘하게 전변하고 있다. “속마음을 모두 지껄인” 타자화된 흑인 여성 화자의 성적욕망은 “나의 손길을 원하는 꿈을 꾸는” 백인 남성화자의 지배욕망과 동전의 양면이다. 마찬가지로 “불쌍한 처자들이 저항하지 못하도록 입맞춤”하는 내용은 흑인 여성에 대한 남성 화자의 지배 욕망을, 그리고 “속마음을 모두 지껄이는” 상상을 하는 부분에서는 자신이 원하는 이상적인 흑인상을 화자가 임의로 구성한다. 독창에서는 이런 욕망이 실제로 구현되기를 바라는 심리가 전면에서 드러난다.

백인이 원하는 방식으로 흑인의 이미지를 주조하는 양상은 아래와 같은 「노래하라, 노래하라, 검둥이들이여, 노래하라」(“Sing, Sing, Darkies, Sing,” 1846)의 가사에 보다 직설적으로 드러나 있다.

노래하라, 노래하라, 검둥이들이여, 노래하라,
너희들에게 밴조 가락이 들리지 않느냐,
노래하라, 노래하라, 검둥이들이여, 노래하라,
백인 민초들을 위하여 노래하라, 노래하라.

Sing, sing, darkies, sing,
Don't you hear the banjo ring,
Sing, sing, darkies, sing,
Sing for the white folks, sing.⁹⁾

9) Ibid., 261.

흑인은 언제라도 행복하게 백인주인을 위해 기쁘게 노래할 준비가 되어 있어야 한다는 논리 속에는 백인이 보는 이상적 흑인상이 무엇인지 분명하게 드러난다. 이런 점은 흑인을 화자로 내세운 「우리는 오하이오 강가에 산다네」 (“We Live on de Banks ob de Ohio”)에서 “주인님은 우리 검둥이들에게 좋은 분이지 / 트라 라 라, 트라 라라. 왜냐면 그 분은 우리에게 옷을 주고 음식을 주며 / 우리는 그 분을 위해 즐겁게 일을 하고...”¹⁰⁾라는 가사 역시 백인이 원하는 흑인의 이미지를 보여준다. “검은 가면”을 한 공연자가 대다수의 백인 관객들을 의식하면서 위와 같은 노래를 부르는 순간, 흑백의 위계를 구분짓는 이데올로기 장치가 작동한다. “분장악극에서는 분명한 노예제 찬성과 노예제 철폐 반대 구호를 전달하는 것에 그치지 않는다. 그것은 인자한 플랜테이션 신화로부터 주된 내용을 끌어왔기 때문에 본질적으로 노예제를 옹호한다.”¹¹⁾ 인락한 정원으로 꾸며진 플랜테이션 이야기가 도시의 하층 백인들에게 인기를 끈 이유는 1830년대 이후 대도시에서 다양한 기회를 포착하여 사회경제적 지위의 향상을 도모하던 열망을 담고있기 때문이다. 과거에 존재하였으나 잃어버렸다고 생각하는 옛 남부를 떠올리는 것처럼, 분장악극 관객들은 상상적 충족으로 현실의 어려움을 잠시나마 잊어버린다. 물론, “분장악극 레퍼토리의 가장 핫갈리는 측면중 하나인 옛 남부를 끊임없이 환기시키는 것”¹²⁾은 백인의 입맛대로 구성된 것이므로 실질적인 흑인다움(authentic blackness)을 그대로 보여주지 않는다. 이처럼 분장악극에서 백인이 원하는 흑인이미지가 실제와 괴리된 점은 로트의 핵심주장과 연결된다.¹³⁾

10) “We Live on de Banks ob de Ohio.” *Christy's Panorama Songster-Online Songbook: A Collection of Minstrel, Comic and Sentimental Song Lyrics*. 18 September 2012. <http://www.traditionalmusic.co.uk/christy-panorama/christys-panorama-songs%20-%200013.htm>

11) Alexander Saxton, *The Rise and Fall of the White Republic: Class Politics and Mass Culture in Nineteenth-Century America* (London: Verso, 2003), 177.

12) *Ibid.*, 173.

13) 흑인다움이 인위적으로 구성되는 양상은 삼보(Sambo)로 일컬어지는 고정관념의 변

근래의 분장악극 연구에서는 백인들이 원하는 고분고분한 흑인상이 사회경제적 이익을 취하기 위한 흑인의 자발적이며 전략적인 가장(假裝)이라는 주장을 내놓고 있다. 이런 경향의 대표적인 연구인 라몬(W. T. Lhamon, Jr.)의 『소란스럽게 하기』(*Raising Cain*, 1998)는 백인 노동계층이 “검은 가면”을 구성한 것이 아니라, 백인 소수민족 집단들까지 포함하여 다양한 목소리들이 합쳐진 것이라며 검은 가면의 의미를 순응보다 저항성에 둔다. 라몬은 미국의 문화사에서 검은 가면이 지니는 위상을 소란스럽게 저항하는 이미지라고 간주하면서 이를 통시적으로 조망한다. 라몬이 보기에, 반항적 젊은이들 이외에도 “미국 시골뜨기들 뿐 아니라, 아일랜드, 독일계, 프랑스계, 웨일즈계, 그리고 막 영국에서 온 이민자들 모두 1830년대에는 짐 크로우, 본 스퀴시(Bone Squash)와 점보 짐(Jumbo Jim), 1840년대에는 탬보(Tambo)나 본즈(Bones)와 스스로를 동일시하였다.”¹⁴⁾ 위의 분장악극 인물들은 “노동자들과 실업자들의 조직적인 상징으로서 대서양 전역에 걸쳐 사람들의 관심을 끌었다.” 분장악극이 인기를 끌자 “검은 가면을 한 공연은 엘리트들이 이용하고 싶어하는 사회적 의식(rite)이 되었으며 [실제로] 점차 그렇게 되었다.”¹⁵⁾ 가령, “1850년대

천사를 통해 가장 극명하게 드러난다. 보스킨(Joseph Boskin)은 1) 남부에서 백인 주인에게 순종하는 1850년대의 “플랜테이션 검둥이들”(Plantation Darkies), 2) 당대 사회문제에 대하여 아는 척하면서 자신의 무지함을 재담형태로 늘어놓는 1860년대의 “분장악극 캐릭터”(Minstrel Man), 3) 1890~1900년대 초반의 재치있는 뼈딱한 말썽꾸러기들이 내뱉는 “흑인식 농담”(Negro Jokes), 4) 붉게 까진 아랫입술과 하얀 눈, 그리고 허리춤에 천을 두른 것 이외에 거의 헐벗은 이미지로 제시된 1920년대의 “엽서 속 광대 이미지”(Postcard Buffoon), 그리고 5) 수많은 B급 영화의 탐정이야기에 등장하는 둥근 얼굴에 하얀 치아, 그리고 통통한 몸매의 “영화 속 시종이나 운전기사”(Movie Chauffeur)와 같이 삼보 타임을 다섯 가지로 분류한다. 이에 비추어 판단해 볼 때, 「우리는 오하이오 강가에 산다네」는 “플랜테이션 검둥이들” 타입에, 그리고 이후에 소개할 「진저 블루」 (“Ginger Blue”)는 “분장악극 캐릭터”나 “흑인식 농담”에 해당된다고 볼 수 있다. Joseph Boskin, *Sambo: The Rise & Demise of an American Jester* (New York: Oxford UP, 1986), 5-7.

14) W. T. Lhamon, Jr., *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1998), 44.

15) *Ibid.*, 75.

이후에 검은 가면은 상업자본가들이 길들이기 갈망하는 산물이 되어 갔다.”¹⁶⁾

이러한 과정을 거쳐 만들어진 정형화된 흑인성은 로트가 언급한 내용 그대로이다. 그렇지만 라몬은 분장악극에서 “검은 가면”의 저항성을 탐색 시키지 못하였으며 오히려 대중문화 속에서 이런 저항성이 시대의 변화에 따라 힙합이나 랩 속에 녹아들었다고 본다. 연약하지만 기지를 발휘하여 강한 상대를 제압하는 아프리카 민담 속 꾀돌이(trickster)와 같이, 우스꽝스러운 짐 크로우는 저항성을 감추고 상대방을 속이는 검은 가면을 착용하고 있으며 시대가 흐르면서 이런 저항성이 노골화되어 오늘날의 전투적 힙합에까지 영향을 주었다는 것이다.

로트와 라몬의 연구는 공히 분장악극의 흑인성 구성과 관련된 인종문제에 초점을 두고 있다. 비록 라몬은 미국 문화 속에서 저항적 이미지의 기원에 주목하면서 분장악극의 위상을 고찰하지만, 흑인들이 분장악극을 전유하여 미국문화의 저항성을 형성한 사실에 집중한다는 점에서 인종주의와 분장악극에 천착한 로트의 경우와 일맥상통한다.

분장악극 공연 중 가장 꾸준히, 많이, 인기리에 공연되었던 『본 스퀴시』(*Bone Squash: A Burletta*)는 19세기 당시의 물질중시 풍토와 흑백 인종주의를 잘 보여준다. 이 작품은 라이스의 1839년 단막극 버전부터 “코믹 오페라”(A Comic Opera)라는 부제를 단 찰스 화이트(Charles T. White)의 버전까지 기획자의 의도에 따라 다양한 내용으로 공연되었다. 작품의 내용은 16세기 후반에서 17세기 초반 사이에 영국에서 공연된 말로우(Christopher Marlowe)의 대표작 『파우스터스』(*Doctor Faustus*, 1594)를 희극적으로 바꾼 것이다. 데블(Devil)은 스스로를 “정말로 진정한 양키 데블”(a real genuine Yankee devil)이라 칭하면서 “내 이름만 대면 어느 누구라도 네가 성냥켈 시간도 안되서 이 악마님의 수표를 받을 것”

16) Ibid., 76.

이라며 호기를 부린다.¹⁷⁾ 이에 흑인 굴뚝청소부인 본 스쿼시는 좋은 물건에 대한 동경심으로 스스로를 데블에게 300달러에 팔아넘긴 후 주니에타(Junietta)와 결혼하려고 한다. 시간이 흘러 데블이 나타나 본 스쿼시를 데려가려고 하고, 데블에게 잡히지 않으려 본 스쿼시는 도망을 다닌다. 그는 결국 잡혀 열기구에 태워졌으나 로프를 잘라 데블을 불구덩이에 떨어뜨린다. 데블이 피돌이처럼 기지를 발휘하는 본 스쿼시에게 당한 것이다.

데블은 이 작품에서 19세기 당시에 경제적으로 자신의 위치를 다진 백인 상류층을, 본 스쿼시는 노동력을 팔아 연명하는 백인 하층민이나 흑인들을 의미한다. 데블은 본 스쿼시가 자기도 좀 남는 것이 있어야 한다고 뻔질거리자 “아, 네 놈의 쓸데없는 잡담만 듣고 있었어, 이리 나와. 네가 흑인이면, 이리로 와 백인처럼 고분고분하게 행동해”라고 으박지른다. 이 말을 듣고 브라운(Jim Brown)이 “본, 움직여!”라고 말하는 것처럼, 작품 속의 다양한 흑인들은 힘을 모아 본 스쿼시가 도망치는 것을 도와준다. 본 스쿼시는 주변 흑인들과 도박을 하고 채무자에게 쫓겨 다니는 등 도덕적으로 바람직하지 못하지만 웃음과 결합된 기지로 자기보다 강한 존재를 조롱한다. 가령, 그는 자기를 잡으려는 데블을 향해 흥역에 걸렸다고 둘러댄다. 그러자 데블은 자기가 가진 담배를 피우면 해독이 된다고 하고, 이 말을 들은 본 스쿼시는 “나는 그런 온갖 저속한 악함으로부터 자유롭다니까요?”라고 다시 대꾸한다.¹⁸⁾

이처럼 물적으로 나보다 강한 존재를 언어(유희)의 힘으로 맞서는 점에서, 당시 관객들은 본 스쿼시를 흑인이라기보다는 검은 가면을 쓴 재치있는 백인 하류층으로 받아들였을 확률이 높다. 이 작품에서 드러난 저항성이란 흑인이라는 인종차원에 국한되지 않고 흑백을 포함한 하층민 전체에 적용되는 것이다. 즉, 분장악극의 인종주의는 계급 갈등과 함께 해석

17) W. T. Lhamon, Jr., ed., *Jump Jim Crow: Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the First Atlantic Popular Culture* (Cambridge, MA: Harvard UP, 2003), 186.

18) *Ibid.*, 201.

되어야 하는 것이다. 웃기기 위한 목적 이외에, 인종주의와 연관된 분장악극의 특징을 『본 스퀴시』 분석을 통해 제시하자면 다음과 같다. 첫째, 관객들은 악극인물이 흑인일지라도 백인의 생각을 말하는 것으로 이해할 수 있다. 둘째, 악극 인물의 언변을 통해 흑인들이 평소에 백인에게 비판적인 태도를 취하던 점이나 백인이 염려하는 흑인들의 반항적 이미지가 형상화되어 있다.

Ⅲ. 분장악극과 미국의 감상주의 문화

민중의 사회비판적 목소리가 반영된 것으로 분장악극을 이해할 때 생각 해볼 문제 중 하나는 19세기 중엽 미국문화의 감상주의화(sentimentalization) 혹은 여성화(feminization)이다. 분장악극 공연 중에서는 골상학이나 최면술 지식 등을 활용하여 우스꽝스럽게 연설하는 대목이 많다. 이를 통해 관객의 대부분을 차지했던 백인남성들이 당시 여성작가의 감상주의적 문학작품이 여성독자 사이에서 인기를 모으고 목사들이 과학의 발달로 실추되던 권위를 여신도들을 감상적 설교로 호도하는 분위기를 탐탁하게 여기지 않았음을 짐작할 수 있다.¹⁹⁾ 실제로 분장악극이 맹위를 떨치던 1830년에서 1880년 사이에 감상주의는 미국의 주요 문화코드였다. 마하

19) 더글라스(Ann Douglass)는 목사의 종교적 권위가 추락하여 “남성적 권위를 얻기 위해서, 진보적인 목사들은 여성적인 요구와 전략에 동화해야만 했다”고 주장한다. 19세기 초중반부의 도시화 속에서 가내수공업 경제에서 공장 중심의 산업 체제로 미국사회가 변화하면서 뉴잉글랜드 중산층 여성들도 사회적 지위가 예전과 같지 않았다. 목사들은 여성의 입맛에 맞춘 감상적 설교로 여신도들을 끌어 모아 추락하는 권위를 붙잡으려 했으며, 여성들은 목사의 설교처럼 간접적인 방법으로 사회적 영향력을 행사하고자 죽음과 위안(death and consolation)과 같은 감상적인 내용을 문학의 소재로 삼아 글을 썼다. 감상주의적 문화풍토는 이런 배경 하에서 태동하여 1830년에서 1880년까지 미국 사회에 큰 영향을 끼쳤다. Ann Douglass, “Heaven Our Home: Consolation Literature in the Northern United States, 1830-1880,” *American Quarterly* 26.5 (1974), 499, 500.

르는 이를 두고 분장악극의 “벌레스크 설교들”은 “극적이거나 카리스마 넘치는 설교형태들에 비판적인 듯하다”고 본다.²⁰⁾ 즉, “겉게 칠한 코메디언들은 종교적인 협잡꾼들이 개인적 이익을 취하려 자신의 회중들의 감정을 이용하고 잘 속는 사람들의 희생양으로 만들었으며,” 분장악극의 “의사 설교”(mock sermons)는 흑인들을 조롱하는 차원 이상의 사회비판적 메시지를 담은 전복적인 텍스트이기도 하다는 것이다.²¹⁾

마하르는 분장악극의 핵심을 인종적 혐오감만으로 설명하는 것은 불충분하다고 생각한다. 그는 1840~50년대 도시 젊은 남성들의 위선 역시 분장악극에서 다루어지는 주제라고 본다. 가령, 이 당시 공연에서 꾸준히 등장하는 노래인 「진저 블루」 (“Ginger Blue”)의 화자는 “남북전쟁 이전 미국 도시들의 독신 남성이라는 새로운 집단을 상징적으로 표상”하는 존재이다.²²⁾ 이런 부류의 인물들은 변지르르한 외양으로 상대방의 이성을 마비시키고 감성적 반응을 끌어내어 사기를 치는 당대의 신용사기꾼(confidence man)을 풍자한다.²³⁾

<「진저 블루」의 가사 중 일부>

내 이름은 진저 블루이고 내가 그대에게 말하는 것은 되게 진실하지요,
나는 테네시 산골에서 왔지요,
내 글은 짧으나 말들이야 그만큼 진실되지요,
분수에서 흘러나오는 물처럼,
내가 이 검둥이 머리를 쳐들어,

20) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 84.

21) *Ibid.*, 86.

22) *Ibid.*, 201.

23) “신용사기꾼이라는 용어는 아마도 뉴욕의 언론에 의해 윌리엄 톰슨(William Thompson)이라는 협잡꾼의 구속 기사를 다룬 1849년에서 처음 만들어졌을 것이다.” Karen Haltunnen, *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870* (New Haven, CT: Yale UP, 1982), 6.

농장의 모든 검둥이들을 향해,
가장 먼저 말했던 것은,
[합창/후렴] 고분고분 행동하던 진저 블루가 골치아픈 것을 이겨낼 것
이며 우리 버지니아는 진정 지치지 않으리라고

My name is ginger blue and wat I tell you mity true,
I come from the Tennessee mountains,
My paragraf is short and my words they are as true,
As the waters what flows from the fountains,
The first thing that I sed, when I could raise dis nigger head,
To the darkies all on the plantation,
[Chorus/Refrain] Was walk chalk ginger blue get over double trouble Old
Virginia Neber tire.²⁴⁾

진저 블루는 버지니아를 앞세워 스스로를 활력이 넘치는 진실한 젊은 이라고 소개한다. 그렇지만 그는 이어지는 가사에서 뉴올리언즈에서 만난 험악한 흑인을 보고 “내가 주먹을 들어 그 녀석의 머리에 가격”하고 뉴욕의 부두에서 “내가 힘센 녀석에서 상처를 내려 했다”며 득의만만한 태도를 취한다.²⁵⁾ 그는 “골치아픈 것을 이겨낼 것”이라고 호기를 부리지만, 허풍을 부리며 “말들이 진실하다”는 외침 이면에는 다가올 미래에 대한 그의 불안감이 잠재되어 있다.

분장악극 기획자의 의도와 상관없이, 도시로 흘러들어온 진저 블루의 호기넘치는 자기 꾸미기(self-fashioning)는 도시의 신용사기꾼과 젊은 흑인 남성을 하나로 묶어 비판하는 효과로 이어진다. 사회경제적 지위 상승의 열망을 품은 채 유럽이나 변경지대로부터 북부 도시로 들어온 사람들이 보기에, 신용사기꾼들은 자수성가로 자신의 삶을 개선할 기회를 박탈하는 세력일 뿐이었다. 이런 이유로 “신용사기꾼의 최대 위협은 이들이

24) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 199.

25) *Ibid.*, 200.

지닌 힘이 미국의 공화주의적 경향을 전복”하는 것, 곧 대중 개인의 열망을 꺾어버리는 것이라는 염려가 제기되었다.²⁶⁾

신용사기꾼들은 번지르르한 차림새를 한 채 도시로 갓 들어온 순박한 사람들에게 접근하여 유혹하였다. 이들은 대중 선동꾼(demagogue), 도박꾼, 알콜 중독자, 최면술사, 심지어 감상주의로 독자를 호도하는 나쁜 작가들까지 다양한 모습으로 묘사되었다. 신용사기꾼이 활개를 치는 분위기는 필요 이상으로 감정을 연출하는 것(performance)이 정상으로 받아들여지는 문화 속에서 조성된 것이기도 했다. 분장악극에서는 호기넘치는 흑인을 위협적인 폭력을 지닌 신용사기꾼이라는 타자로 형상화하여 미국적 공화주의에 대한 두 가지 위협, 즉 폭력과 감정의 “극적인”(dramatic) 분출을 “극적인”(theatrical) 상상 속에서 제어한다. 실제로 이민자들이 신용사기꾼이 들끓는 도시에서 사기를 당하여 곤란함을 겪는 일들은 19세기 중엽에 미국사회의 중요한 사회문제였으며, 이런 문제로 인해 목사나 교육자들이 사회 혼란을 통탄하며 작성한 다양한 도덕 충고서(advice manual)들이 간행되기도 했다.

분장악극은 “검은 가면”을 내세워 인종주의 이데올로기를 생산·유통하는 것에 그치지 않고 19세기 감상주의 하에서 감정을 과잉 분출하는 흑인이나 여성을 내세워 젠더와 계급 문제까지 건드린다. 신용사기꾼 문제가 널리 부각되는 등 외양과 실제의 괴리에 사람들이 눈을 뜨게 된 1850년대에는 의복착용이 개인적인 취향을 드러내는 수단으로 바뀌었으며, “1860년대에 들어서면, 화장한 얼굴과 눈썹이 중산층 여성들에게 널리 받아들여지게 되었다.”²⁷⁾ 사회경제적 지위상승이라는 개인의 욕망이 의복이나 예의범절로 표출되었을 때 이것의 사회적 의미는 개인적인 차원에 그치지 않는다. 개인의 기호는 감상주의적 문화 풍토 하에서 해당인의 인격을 간접적으로 드러내는 방식으로 변질되어 계급없는 미국사회에서 계

26) Haltunnen, *Confidence Men and Painted Women*, 9.

27) *Ibid.*, 160.

급의 표지 구실을 하게 된 것이다. 즉, “감상주의적 이상 속에서, 의복은 성격의 지표, 영혼의 거울, 내적 도덕성의 외적 발현으로 간주”되었다.²⁸⁾ 분장악극 역시 검은 가면을 착용한 일종의 의복착용으로서 “감상주의적 이상”에 영합한다. 격정적인 남자 흑인이나 여성화된 흑인처럼 인종적 타자를 전면에 내세워 인종적 편견에 기댄 백인 중산층의 계급 상승 열망을 애둘러 표출하는 것이다.

감정조절이 안되어 거친 남성적 에너지를 마구 분출하는 흑인들은 감상주의 문화 속에서 공연되는 분장악극에서 비판적으로 묘사된다. 가령, 검게 칠한 악사들이 부른 대표적이 노래 중 하나인 「검은 석탄빛 로즈」에서는 삼보(Sambo)와 커피(Cuffee)라는 두 흑인 남성이 흑인 여성 로즈를 자기 사람으로 만들기 위해 싸움을 벌인다. 노래의 화자인 삼보는 “한 줌 나무쫓가리”(a tick ob wood)에 불과한 커피에게 달려들어 그의 머리 꼬맹이를 붙잡고 정강이를 걷어차 숨도 쉬지 못하게 바닥에 내치는 등 폭력을 행사한다. 로즈는 도망치는 커피를 뒤쫓는 삼보를 막는다. 그러자 삼보는 로즈의 마음이 자기에게 온전히 향한 것이 아니라고 생각하여 “내가 로즈를 증오하지 않으면 목을 메리라”며 그녀를 힐난한다.²⁹⁾ 백인 남성 관객은 두 흑인 남성이 폭력으로 한 여성을 얻으려는 이야기 속에서 “열등한” 흑인들의 한바탕 소동을 재미있게 관찰한다. 이 작품에는 흑인남성의 폭력성과 흑인여성의 성적 방종함이라는 두 종류의 감정적 과잉(일종의 결합)이 담겨있다. 이를 통해 백인 관객들은 “흑인 여성들은 성적으로 난잡하며 흑인 남성들은 질투심많은 바보들”이라는 메시지를 전달받는다.³⁰⁾ 관객들은 거리를 두면서 즐기는 동시에, 스스로를 “열등한” 흑인들과 구별짓고 경계하려는 복합적인 심리반응을 보이게 된다. 이런 해석 속에는, 관객들이 흥미롭게 타자화된 흑인을 관찰하며 만족감을 느

28) Ibid., 159.

29) Lhamon, Jr., ed., *Jump Jim Crow*, 95.

30) Seymour Stark, *Men in Blackface: True Stories of the Minstrel Show* (Bloomington, IN: Xlibris, 2000), 12.

킨다는 인종주의적 측면 이외에, 남성의 여성지배 욕망에 대한 은근한 추종과 여성중심으로 돌아가는 감상주의 문화에 대한 비판 역시 담겨있다.

그렇기 때문에 인종주의를 고려하지 않고 분장악극이 감상주의 문화를 무조건 비판하거나 수용한다고 단정지을 수 없다. 아래의 노래를 살펴보면, 「진저 블루」나 「검은 석탄빛 로즈」와 분위기가 확연히 다르다. 그렇지만 감상주의적 요소와 인종주의가 분장악극에서 결합하는 양상은 그대로이다.

나는 어느 날 숲으로 들어가,
나무 줄기를 헤치며 사냥을 했는데,
백인 남자가 내 집에 들어와,
불쌍한 메리 블레인을 데려갔다고 ...

I went into de woods one day,
To hunt among de cane,
De white man come into my house,
And took poor Mary Blane ...³¹⁾

인용한 노래는 백인주인에게 연인을 강탈당하는 흑인을 소재로 한 「메리 블레인」(“Mary Blane,” 1847)이다. 관객들이 남성이지만 동시에 백인이라는 점에서, 화자와 메리를 대하는 관객의 시선이 온전히 동정적이지는 않다. 비록 백인 남자는 직접 노래 가사에 등장하지 않았으나, 흑인 남성의 이상적 가정과 흑인여성의 육체를 상상적으로 통제하는 “부재하는 현존”이다. 이런 점에서, 위의 노래는 “문화적 강탈”을 통해 흑인들의 인간다움을 거세하여 이들을 감상적 반응의 대상에서 제외시켰다는 로트의 주장을 상기시킨다.

백인 남성 관객이 흑인들을 타자화시켜 상상 속에서 욕망을 충족하려

31) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 291.

는 것에는 두 가지 메시지가 담겨 있다. 첫째, 노래의 화자가 흑인 남자이지만 힘없이 당하는 여성적 이미지로 제시되는 것에서 짐작할 수 있듯이, 흑인들을 여성화된 존재로 제시하여 19세기 미국문화의 감상주의화 혹은 여성화를 흑인과 같은 열등한 부류의 싸구려 감정으로 폄하하는 것이다. 흑인 남성의 여성화는 거친 흑인 남성을 부정적으로 묘사한 「진저 블루」와 상반되었으면서도 비판의 대상이 된 점에서는 공통적이다. 이처럼 분장악극 속 흑인 남성의 위상은 어떤 방식으로 묘사되었든지 긍정적이지 않다. 둘째, 희생자인 메리의 목소리가 부재한 것과 분장악극에서 일반적으로 드센 여성으로 인하여 결혼생활이나 남녀 간의 사랑이 부정적으로 묘사되었음을³²⁾ 염두에 두면, 분장악극에서 이상적으로 생각하는 여성은 목소리가 없어야 한다는 결론으로 이어진다.

사실, 분장악극은 검은 가면을 쓰고 외양과 표면의 괴리를 활용해 극적 효과와 재미를 연출하기에 감상주의 문화와 영합한다. 노래 속의 백인 남자는 흑인을 감정 지닌 존재로 대하지 않는 점에서 감상적이지 않으나, 공연을 관람하는 백인 남성들은 노래 내용에 몰입하여 감상적으로 반응하도록 요구받는다. 분장악극과 인종주의 논의에서 언급했듯이, 위와 같은 엇박자는 억눌리는 백인의 심리가 불쌍한 흑인남녀에게 투사된 결과로 볼 수 있다.

이 때, 관객의 감상적인 정서 반응을 유도하는 동시에 흑인을 타자로 설정하여 감상주의를 비판하는 모순된 상황이 생겨난다. 이런 모순은 감정을 과잉분출하고 걸치장에 치중하는 여성에게 “검은 가면”을 씌워 비난의 화살을 여성이 아닌 흑인을 향하도록 하는 인종주의 전략으로 해소된다. 이런 비판을 통해 빅토리아조 백인 중산층의 도덕적 가치관을 은연중 내세워 인종적인 편견을 강화하는 효과가 생겨난다. 이런 점에서, 분장악극을 통해 19세기 미국의 감상주의와 인종주의가 공모한다고 말할 수 있다.

32) Ibid., 310.

Ⅳ. 분장악극과 미국 대중문화의 기원

분장악극을 인종주의와 감상주의에 국한하지 않고 미국문화 전체, 특히 대중문화의 형성에 어떤 영향을 미쳤는지 살펴본 연구로는 코크렐의 『무질서의 악마들』(*Demons of Disorder*, 1997)과 마하르(William J. Mahar)의 『그을린 코르크 가면의 이면』(*Behind the Burnt Cork Mask*, 1999)을 들 수 있다. 두 연구는 분장악극 연구의 무게중심을 인종에서 문화사로 이동시켰다는 의의를 지닌다.

“초기 분장악사들과 그들의 세계”(Early Blackface Minsrels and Their World)라는 부제처럼, 코크렐의 『무질서의 악마들』은 바흐진(Mikhail Bakhtin)의 저서인 『라블레와 그의 세계』(*Rablais and His World*)의 카니발 논의에서 착안하였다. 바흐진이 유럽 각국의 카니발 축제에서 드러나는 기괴하며 음란한 민중의 유머를 통해 억눌린 불만을 읽어낸 것처럼, 코크렐 역시 19세기 초중반 미국의 분장악극에서 기존 질서에 대한 저항의 메시지에 주목한다. 그는 19세기 이전부터 미국에 존재 하던 여러 가지 축제와 여러 이민자들이 유럽에서 들여온 가장극(mumming plays)으로부터 분장악극의 기원을 찾으려 한다. “‘우리 주인님’(ole massa)과 [성탄절을] 기념하는 것에 동의한다는 것은 체제에 동의”³³⁾하는 것은 으로, 하루 동안의 역할놀이와 관한 지배층과 피지배층의 암묵적 합의로 분장악극의 성격을 규명하는 것이다. 흑인들이 왕이나 고관대작의 화려한 복장을 한 후 거리를 돌아다니는 뉴올리언즈의 마디그라(Mardi Gras)나 백인 주인들이 음식과 자유시간을 특별히 허락하여 여흥을 즐기도록 하는 것 속에는 권력의 봉쇄 전략이 숨어있다.

분장악극 속에는 유럽에서 이민 온 여러 집단들이 얼굴을 검게 칠한 공연자들이 등장하는 각자의 가장극 전통, 그리고 작대기를 든 여러 명이 칼싸움을 하듯 박자에 맞추어 부딪치는 영국의 모리스춤(Morris Dance)

33) Cockrell, *Demons of Disorder*, 38.

이 녹아들어있다.³⁴⁾ 따라서 “검게 칠하는 것은 ‘타자’로 가장하는 한 가지 방법일 뿐”³⁵⁾이기에 분장악극의 인종문제는 백인들의 (악의적) 의도를 반영했다기보다는 (비의도적) 효과 내지는 부산물로 보아야 한다는 것이다. 각 나라의 민속 공연에서 얻을 수 있는 분장악극의 의의는 “사회 권력이라는 관점에서 역할 전도가 밑으로 향하는 것.” 다시 말해서 분장악극 속에서 “백인들은 검은 얼굴을 하고, 남성들은 [극중 역할 속에서] 여성 옷을 입고, 바보연기를 하는 것”이다.³⁶⁾

코크렐이 볼 때 의미있는 사실은, 검은 가면을 이용하여 “평범한 미국인들이 고상한 ‘대문자 연극’의 권위를 실추시키면서 그것을 표현하고, 일상적이며, 하층민에 걸맞는 ‘소문자 연극’으로 바꾸었다”는 것이다.³⁷⁾ 평민의 전복적 기질은 이민자로 구성된 미국의 국민문화를 형성하였으며, 이런 의미에서 미국문화의 핵심은 왓자지껄한 웃음 속에서 위선과 권위를 질타하는 대중문화로 표출된다는 것이다. 가령, 귀족부터 하층민까지 다양한 사람들이 로포 벼락부자가 주최하는 무도회에 참석하는 내용을 30분 분량으로 다룬 화이트(Charles T. White)의 「패션 무도회」(*The Hop of Fashion*, 1856)는 다양한 인종·민족·계급집단에 대한 19세기 중엽 미국인들의 호기심과 고상한 표피 아래 감추어진 상류층의 위선을 고발한다. 등장인물들 중에는 맥베드(Macbeth)처럼 셰익스피어 희극의 등장인물들도 섞여 있으며, 원작의 대사를 교묘하게 패러디한 경우도 작품 곳곳에서 발견된다.

클로드: 온통 나팔꽃 덩굴로 뒤덮인
 소나무로 만든 작은 통나무 오두막에서,
 연인이여, 우리는 거기에 앉아 종종 생각하였지,

34) Ibid., 51-52.

35) Ibid., 53.

36) Ibid., 60.

37) Ibid., 57.

만일 무언가가 우리를 떨어뜨려 놓을 수 있는지.
우리처럼 서로 사랑하는 두 심장을 말이지.

...

그리고 나서 소나기가 내릴 때 검둥이들이 죽었다는 전보문을 읽고,
행복한 운명이 우리에게 있구나 생각하며 웃었더랬지.

신시내티에서 곧바로 들어온 돼지기를 램프가
우리가 완전히 깨어있도록 도와줄 것이니

...

나의 묘사가 끝났소. 그대는 내 이야기가 맘에 드시는지?
안토니: 괜찮으시다면, 티켓 받겠습니다.

Claude: In a little log hut made out ob pine,
All kibered over wid de mornin' glory's vine,
Dar, lub, we'd sit and often wonder,
If anything could tear asunder.
Two loving hearts like ours.

...

And then the telegraph reports we'd read of darkies killed in showers,
And laugh to think what a happy fate was ours.

While lard oil lamps from Cincinnati straight
Should help to keep us wide awake

...

My picture's finished. How likest thou the story?

Anthony: I'll take your ticket, if you please.³⁸⁾

이 작품의 무도회는 지배층의 자화자찬을 대하는 피지배층의 전복전략을 보여준다. 주인공인 슬림(Captain Slim)은 클로드와 모세(Mose)라는 다양한 외양과 가명을 내세워 하인 안토니에게 접근하여 장난을 친다. 클

38) Charles T. White, "The Hop of Fashion" (1856), *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Ed. Annemarie Bean, James V. Hatch, and Brooks McNamara (Hanover, NH: Wesleyan UP, 1996), 129-30.

로드는 타자화된 흑인보다 사회적으로 우월한 위치에 있다는 사실에 즐거워하지만, 무도회 초청자인 슬림에게 티켓을 수거하는 문지기 역할을 부여받은 하인 안토니는 이를 무시하면서 본연의 업무에 충실하다. 백인 주인공의 우월함은 슬림의 심드렁한 짧은 대답으로 인해 “행복한 운명”에 기뻐하는 경박한 감수성으로 격하되어 무도회 티켓의 값어치만도 못하다. 오히려 싸구려 돼지기를 램프에나 기뻐하는 그의 “애처로운” 처지가 더욱 도드라진다.

비록 클로드와 안토니 모두 “검은 가면”을 쓰고 있지만, 이들의 패러디는 당대 미국의 중산층의 가치와 언행, 다시 말해서 과장과 감상적인 남녀 교제와 같은 감상주의나 하층민의 신분상승 욕구와 사회계층 이동의 유동성을 보여준다.³⁹⁾ 불운한 흑인의 운명이 자신들에게는 해당되지 않아서 다행이라는 말 속에는 자신들도 마찬가지로 불운을 겪을 수 있다는 불안감이 잠재되어 있다. 즉, 작품의 관객인 하층 백인들은 흑인의 차상위 계층에 불과한 불안정한 군상들이며, 사회 계층 이동의 유동성이 보장되었기에 불운한 운명을 피할 수 있었다. 이 작품은 이와 같은 묵직한 소재를 대중의 눈높이에 맞게 희화화하여 제시한 것이다.

이처럼 초기 분장악극의 웃음은 특정 인종을 겨냥한 것을 뛰어 넘어 당대 미국사회의 다양한 부분들에 대한 비판적 논평을 담고 있다. 이런 이유로 코크렐은 “에릭 로트의 행복한 공식”인 “인종적 강탈”과 “그로부터 우리가 얻는 즐거움이나 사랑”이라는 인종 차원의 문제로 분장악극의 의미를 국한시킬 수 없다고 본다. 코크렐은 1840년대 초반에 분장악극이 개인 공연자 차원 이상의 정식 극단형태를 갖추게 되면서 “극들이 점차 어두워지고, 조용해지고, 더욱 안정되고, 더욱 사적으로 변하여” 인종주의적 색채가 완연하게 드러나게 되었을 때라야 로트의 주장이 성립한다고 보는 것이다.⁴⁰⁾

39) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 170-71.

40) Cockrell, *Demons of Disorder*, 59, 60.

한편, 마하르의 『그을린 코르크 가면의 이면』은 인종과 젠더 문제 이외에도 미국 대중문화의 형성을 기준으로 분장악극의 복합적 일면을 풍성한 예시를 통해 설명한다. 코크렐과 마찬가지로, 이 책도 넓게 보면 초기 분장악극과 미국 대중문화의 형성을 다룬다. 다만, 코크렐의 관심사가 유럽의 민중문화가 분장악극에 끼친 영향관계를 밝히는 것이라면, 마하르는 유럽의 상층문화인 오페라가 분장악극의 여러 극단들에 수용되어 미국의 대중문화에 녹아든 양상에 많은 분량을 할애한다. 미국 대중문화의 계보파악을 통해 인종, 젠더, 민중문화를 아우르는 용광로와 같은 분장악극의 미국적 속성을 밝히려 하기 때문이다. 이런 의미에서 마하르는 백인성 연구(Whiteness Studies)의 대표 저작 중 하나인 뢰디거(David Roediger)의 『백인성의 임금』(*Wages of Whiteness*)에 나오는 “인종주의가 분장악극 공연자들이 사용된 다양한 이미지들로 인해 전복되었다”⁴¹⁾는 주장을 통찰력은 있지만 협소한 시각에 매몰된 것으로 본다. 요컨대, “(1) 가면 메타포에 [지나치게] 의존하며 (2) 분장악극 관객들이 지나치게 잘 속아넘어간다는 전제”가 있어야만 분장악극 공연자들이 인종주의를 교묘한 메타포로 의식적으로 비판하였다는 진술이 통한다는 것이다.⁴²⁾

마하르가 주목하는 부분은 유럽의 오페라가 미국적으로 변형되는 양상이다. 19세기 중엽에 미국으로 수입된 이탈리아와 영국의 오페라는 분장악극과 결합하면서 원래의 중후한 리듬이나 분위기의 핵심만 제시되는 방식으로 바뀌었다. 이런 2~8분 분량의 “짤막한” 오페라들은 하나로 묶여 공연되었을 때 느슨한 이야기처럼 보이도록 구성되었다. 또한, 공연자들은 특정한 오페라 속이나 오페라들 사이마다 짤막한 피아노 즉흥연주곡 등을 집어넣어 마치 오늘날의 코메디 프로그램을 시청하듯이 관중들이 몇 분 정도 집중하고 이완하는 체험을 반복하도록 하였다. 각 노래마

41) David, R. Roediger, *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class* (London: Verso, 1991), 123.

42) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 192.

다 5-8분, 10-12분 정도의 춤, 10-20분 정도의 익살이나 과장된 연사, 10-15분 정도의 악기 연주나 연극 공연, 그리고 사이사이에 익살스러운 풍트, 슬랩스틱, 수수께끼 맞추기 등을 넣어서 대략 1시간 남짓한 분량으로 1회 공연을 구성하였다.⁴³⁾ 악기의 경우만 하더라도, 초기 분장악극단이 사용한 악기인 밴조, 탬버린, 트라이앵글, 바이올린 등은 남부 노예들이 즐기던 것들이라는 점에서, 분장악극은 도시적인 여흥 수단이면서도 “미국사회 사회 바닥에 깊이 뿌리를 박고 있는 것이다.”⁴⁴⁾

하층민과 달리, 경제적 성취를 이룬 19세기 중엽 미국의 상류층은 오페라를 소비하는 행위를 갖 이민은 사람들과 자신을 구분하는 “계급적 차이들의 과시적 전시를 위한 기회”로 활용하였다.⁴⁵⁾ 감상주의적 문화 풍토 속에서 의복이 계급 구분의 표지가 된 것처럼, 미국인들이 공유하는 신분과 경제 지위 상승 욕망 역시 상류층의 품격있는 생활을 다루는 오페라 관람행위를 통해 분출되었던 것이다. 실로 “오페라는 미국인들이 동경하던 최초의 문화적 소유물 중 하나”였다.⁴⁶⁾ 게다가 변형된 오페라들은 과장, 희화, 익살, 패러디 형식 뿐 아니라 유럽 각국의 민요조나 민담 자료의 내용 또한 수용하였기에 대중들이 거부감없이 소비할 수 있는 문화산물로 자리매김할 수 있었다. 결국 오페라는 미국으로 건너온 이후에 여러 민족의 다양한 문화적 전통이 섞여 유럽과 구분되는 “미국적인” 대중문화를 형성하는데 일조한 것이다.

따라서 마하르는 흑인 분장악극을 “백인사회의 지지분한 쓰레기”(the filthy scum of white society)이라 비판하였던 더글라스(Frederick Douglass)의 유명한 주장에 대한 재고를 요청한다.⁴⁷⁾ 즉, 분장악극의 복

43) Ibid., 34.

44) Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, 153.

45) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 4.

46) Ibid., 156.

47) Frederick Douglass, “The Hutchinson Family.-Hunkerism,” 27 Oct. 1848, *The North Star*, 2005, *Uncle Tom's Cabin and American Culture: Blackface Minstrelsy 1830-1852: Contemporary Accounts*, Stephen Railton, Institute for

합적 일면을 고려하지 않은 채, “더글라스는 검은 얼굴 분장의 다양한 의미에 대해 인정하지 않았으며 그을린 크로크 연극 속에서 공연된 비인종적 문제들에 대해 무지하였으며,” 로트의 “복잡한” 연구 역시 “[검게 칠한 공연자들이 등장하는] 분장 희극이 번성한 맥락들로부터 우리를 멀어지게 할 뿐”이라고 비판하는 것이다.⁴⁸⁾ “분장악극은 다양한 여흥 형태들이 모이는 장소였으며, 흑인 문화를 모방한 요소들은 그저 몇 가지 정도였을 뿐이다.”⁴⁹⁾ 분장악극은 비단 노동계급에게만 기댄 것이 아니라 젠더 문제까지도 동시에 뒤섞어 제시하였다는 점에서 “‘미국의’ 대중문화사에서 각각의 문화 요소들을 상업적으로 성공적인 종합을 이룬 최초의 경우”라 할 수 있다.⁵⁰⁾

분장악극 속에서 고급문화가 미국적 맥락 속에서 국민문화적 성격의 대중문화로 바뀌게 된 힘은 유머와 웃음 덕택이다. 예를 들어, 「검은 석탄빛 로즈」는 1830년대 중반 이후에 디슨과 라이스에 의해 『싯! 조용! 혹은, 버지니아의 연인들!』 (*Oh! Hush! Or, the Virginy Cupids!*)이라는 소극(farce)으로 공연되기도 했다. 이 작품에서 삼보는 18세기 영국문인 사무엘 존슨(Samuel Johnson 혹은 Sambo Johnson)으로 바뀌어 제시되며, 작품 막판에서 슬랩스틱 코메디처럼 커프에게 바이올린으로 머리를 얻어맞는다. 이런 결말은 “고상한” 영국문화가 미국 대중문화에 스며들어 온 이후에 “저급하게” 변형되었다는 부정적 평가를 받을 수 있다. 그러나 다른 시각으로 보면, 웃음을 전면에 내세워 폭력의 위험성을 순화시킨 슬랩스틱 코메디를 대중이 받아들인 것 속에는 표리부동한 고상함이 아니라 연인을 차지하기 위해 자연스럽게 감정을 분출하는 상황을 긍정적으로 받아들이려는 관객의 심리가 담겨 있다.

Advanced Technology in the Humanities, Electronic Text Center, U of Virginia,
20 Sep. 2012 <<http://utc.iath.virginia.edu/minstrel/miar03bt.html>>

48) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 8.

49) *Ibid.*, 11.

50) *Ibid.*, 41.

V. 유머: 분장악극과 미국적 성격의 형성

지금까지 다룬 분장악극에 관한 연구들은 미국의 인종주의, 19세기 중반 감상주의, 혹은 대중문화라는 다양한 측면에서 분장악극의 핵심을 기술하였다. 그렇다면 위와 같이 다양한 연구동향을 종합할 이론적인 틀은 무엇일까? 혹은 마하르처럼 분장악극을 용왕로로 파악했을 때 만물을 녹여서 아우르는 핵심원리는 무엇일까?

질문에 대한 대답으로 생각해 볼 수 있는 것이 바로 유머와 웃음이다. 분장악극에서는 관객을 상대로 한 웃음을 통해 다양한 문화적 의미를 만들어 내며, 미국의 이질적 문화요소들은 유머 속에서 스며들어있다.⁵¹⁾ 유머를 통한 지배층 비판은 하층민의 전복적인 에너지를 품고 있다.

여기에서 유머라는 코드를 통해 미국인의 국민성과 국민문화 형성과정을 추적한 루크(Constance Rourke)의 『미국적 유머』(*American Humor*, 1931)를 상기할 필요가 있다. 루크는 분장악극이 미국 사회에서 차지하는 의미를 호손(Nathaniel Hawthorne), 멜빌(Herman Melville), 제임스(Henry James), 디킨슨(Emily Dickinson)과 같은 미국 고전문학 텍스트를 통해 짚어본다. “국민성에 관한 연구”(A Study of National Character)라는 부제에서 짐작할 수 있듯이, 『미국적 유머』는 세 부류의 유머로 미국적 유머를 분류한다. 즉, 감언이설에 능한 양키 행상인(Yankee peddler), 과장되고 거친 어투의 변경거주자(backwoodsman), 그리고 지난한 현실을 에둘러 자조적이면서도 유머스럽게 토로하는 남부 플랜테이션의 흑인 노예들과 이를 모방하는 분장악극 공연자들이 유머를 통해 미국적 감수성을 잘 보여준다는 것이다. “웃음은 익숙하지 않은 장애물로 가득한 [신] 세계에서 장애물을 평탄화시키는 환상을 만들었다.”⁵²⁾ 백인 공연자의 검은 가면은 “매우 의식적인 자기 보호의 한 부분”으로서, 미국인들은 신대

51) Ibid., 98.

52) Constance Rourke, *American Humor: A Study of the National Character* (New York: New York Review Books, 2004), 86.

룩에서 격노, 사랑, 증오, 회한 등은 부재한 채 오로지 두려움만 파편화된 형태로 웃음에 실어 식이는 방식을 취하였다. 그러므로 분장악극의 웃음은 결코 개인적이지 않고 집단적인 것이었다.⁵³⁾

루크는 다양한 요소들이 결합하여 지방색이나 특이함이 사라지고 위와 같은 세 종류의 미국적 유머로 문화적 특질이 수렴되는 양상을 미국의 국민성이 완성되는 것으로 이해한다.⁵⁴⁾ 가령, 미지의 자연 속 동물을 대함에 있어서, 양키들은 의식적으로 인간과 야생 자연을 구분지어 자기 정체성을 확립하여 냉소적인 어투로, 변경거주자는 자신을 파괴와 살육에 혈안이 된 야만인과 동일시하여 상식에 맞지 않는 과장된 언사로, 그리고 흑인 노예들은 스스로를 강자에게 당하거나 아름다운 외모의 동물들과 동일시하여 (어떤 의미에서는 자조적인) 웃음을 유발하였다.⁵⁵⁾

이런 세 가지 웃음은 미국인들이 신대륙에서의 불확실한 삶에 대처하기 위한 심리적 방어기제라는 공통점을 지니고 있다. 분장악극의 웃음이 “백인과 흑인 모두의 사회, 경제적 지위가 불확실한 부분을 해소하는 기제”라는 의미를 지닌다면, 분장악극이 인종적 타자화의 발판 구실을 했다는 비난, 혹은 유럽의 다양한 문화형태들을 받아들여 하류층의 취향에 맞추어 상업적 대중문화로 바뀌었다는 진술은 미국 사회 전체와 관련지어 볼 때 분장악극의 특징을 부분적으로만 해명할 뿐이다.

분장악극이 인종주의 이데올로기의 대중적 확산에 영향을 주었을 가능성은 높다. 그렇다고 해서 다양한 문화요소들이 용광로 속에서 녹아 형성된 대중문화나 1840년대 이후 노골적으로 인종주의 이데올로기를 만들어 낸 원흉으로 분장악극을 낙인찍는 것은 역사적 맥락을 살피지 못한 것이다.⁵⁶⁾ 분장악극이 미국사회에서 지니는 의미를 파악하려면 신대륙의 독특

53) Ibid., 87.

54) Ibid., 229.

55) Ibid., 87-88.

56) 일레로 프레드릭슨(George M. Fredrickson)은 “노예들은 사실상 전쟁 포로들 혹은 죄수들이라 이들의 예속은 처형을 대체한 것”이며, 이들이 이교도 혈통이라는 점

한 현실 조건 속에서 배태되었다는 사실에 주목해야 한다. 분장악극에서 “영국과 이태리 희극 및 오페라를 패러디한 것은 자신들의 문화 그리고 의미있는 성취들이 무엇인지 예측하는 능력이 없는 것에 대한 불안정함을 반영하였다”는 점에서 문화적 독립을 이루지 못한 신생독립국의 한계가 드러나는 것이다.⁵⁷⁾ 그런데 바로 이런 한계야말로 다양성을 특징으로 하는 미국문화의 핵심을 구성하는 것이기도 하다.

비록 뉴욕 구석에서 소규모의 백인 남성 관객들을 상대로 공연을 하지만, 21세기에도 분장악극의 후예들은 여전히 활동중이다. 19세기 분장악극 공연자들이 남녀 교차복장(cross-dressing)을 자주 이용하였듯이, 척 닙(Chuck Knipp)이라는 백인 남성은 셜리 Q. 리커(Shirley Q. Liquor)라는 흑인 남성 캐릭터와 베티 버터필드(Betty Butterfield)라는 흑인 여성 캐릭터를 모두 연기하는 일종의 여장 남자(drag queen)이다. 인권의식이 고양된 오늘날에 “부끄러운” 분장악극의 인종주의를 답습하는 것에 대한 세인들의 향이가 빗발침에도 불구하고 소수의 마니아를 대상으로 닙이 공연을 (“뻔뻔하게”) 계속할 수 있는 에너지는 어디에서 나오는 것일까?

스트라우스바우(John Strausbaugh)는 “셜리 Q. 리커의 연기가 ‘인종주의자, 계급주의자, 여성혐오자’인지 여부를 논쟁하는 것이 값어치있는 것인지 반면, 내 생각에 부정할 수 없는 것이 있다면 그것이 또한 재미있고, 굉장히 대담한 풍자로서, 공적 담론의 허용 경계들을 침범한다는 점”이라고 말한다.⁵⁸⁾ 스트라우스바우는 “나의 셜리 Q. 리커 캐릭터는 흑인 여성을 내리까는 것이 아니라, 찬양하기 위해 만들어진 것입니다. … 저의 코메디는 인종주의적이지 않고 저 자신도 그렇습니다. 어떤 것보다도 더,

역시 “예속의 기반이 되는 인종적 차이를 만들기 위한 거대한 한 걸음”이라며 인종주의 이데올로기 탄생의 기원을 다른 각도로 조망한다. George M. Frederickson, *White Supremacy: A Comparative Study in American and South African History* (Oxford: Oxford UP, 1981), 71, 79.

57) Mahar, *Behind the Burnt Cork Mask*, 153.

58) John Strausbaugh, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture* (New York: Tarcher/Penguin, 2006), 5.

제 코메디에서는 백인들의 흑인에 대한 시각을 조롱합니다. 제 코메디는, 저 자신까지 포함하여, 모든 것에 재미를 겁니다”라는 낚의 말을 인용하면서 분장악극을 인종주의라는 전가의 보도로 무조건 비난하지 말 것을 촉구한다.⁵⁹⁾ 정치적 올바름(Political Correctness)이 교조적으로 변질되었을 때 인종평화의 목적을 피지 않은 백인의 흑인 흉내내기가 인종주의와 동일시되며, 이런 분위기 역시 인종주의만큼이나 폭력적일 수 있다는 것이다. 문제는 사람들이 공연자의 의도와 상관없이 인종주의적으로 받아들인다는 것이다. 이런 분위기 하에서라면, 백인 남성 관객들이 인종주의적으로 낚의 공연을 즐겼을 때, 그는 자신의 의도와 상관없이 인종주의라는 암세포와 공모하고 있는 셈이다.

여기에서, “검은 가면”을 내세운 공연이 인종주의라는 혐의로부터 벗어나기 위해서 반드시 자신의 “순수한” 의도를 밝혀야 한다는 사실을 통해 유머와 웃음의 또 한 가지 속성을 발견하게 된다. 즉, 다양한 요소들을 포용하는 것이 유머와 웃음의 핵심인 것이다. 정치적 올바름과 같은 기획 의도를 노출하는 순간, 편안하게 관찰하면서 웃을 수 있는 대목들은 그 의미가 전변하여 관객들의 심각한 분석 대상이 된다. 그렇기 때문에, 분장악극 속의 흑인묘사 역시 긍정적일수도 부정적일수도 있으며 노래 “집쿤”(Zip Coon)에서 묘사된 흑인의 특징에 대해 어떤 질문을 하더라도 스트라우스바우의 대답처럼 모두 “예”일 수밖에 없다.⁶⁰⁾

웃음과 유머로 교묘하게 차이와 차별의 구분선을 뭉뚱그리면서 문제를 덮어버릴 수도 있다. 검은 가면을 쓰고 분출하는 웃음 속에서 흑인만 타자화되는 것이 아니라 배우의 여장을 통해 여성들 역시 그렇게 된다. 분장악극의 백인 하층 관객들과 공연자들이 내뿜는 웃음과 유머는 흑인 노예문제를 중심으로 한 인종주의 문제 및 감상주의 여성문화에 대한 비판적 시선 등을 이면에 깔고 있지만, 이런 해석은 후대의 비판적 접근일 뿐

59) Ibid., 9.

60) Ibid., 81.

19세기 당시 분장악극 기획자의 의도로 보기 어렵다.

눈여겨 볼 점은, 설령 사람들이 정치적 올바름을 의식하면서 분장악극을 관람할지라도 희극적인 대목을 보고 순간적으로나마 재미를 느낀다는 사실이다. 그 이유에 관해 생각해 본다면 포용성이야말로 웃음의 핵심 요소이기 때문일지 모른다. 분장악극, 보더빌, 헐리우드 영화 등을 거치며 오랜 세월동안 흑인이 재현되는 양상을 추적해보면, 아웅다웅하는 캐릭터들이 보더빌 무대에서 서로를 조롱하면서 웃음을 만들어내는 것에서 엿보이는 끊임없는 다툼, 상호 흉내내기, 그리고 저속함이란 고상한 순수주의자들이 동의할 수 없는 미국적인 특징이다.⁶¹⁾ 웃음과 유머는 미국문화 구성하는 핵심 동력으로서, 고상한 문화적 토양이 부재한 가운데 이질적 요소들을 묶어 사소한 갈등을 희극적 에너지로 변형시켜 이들이 극단적인 파국으로 치닫지 않도록 한다. 이런 의미에서, 웃음과 유머는 거칠고 모순된 에너지가 넘치는 미국 특유의 문화코드에서 빠져서는 안 될 윤희유 역할을 하는 것이다.⁶²⁾

■ 논문 투고일자: 2012. 10.18

■ 심사(수정)일자: 2012. 11.04

■ 게재 확정일자: 2012. 11.16

61) Ibid., 330.

62) 일레로 라파이유(Clotaire Rapaille)는 미국의 문화코드를 청소년 문화(adolescent culture)로 규정하면서 “현재’에 강하게 초점을 두는 것, 극적인 감정 변화, 탐험과 권위への 끊임없이 도전할 필요성, 극단적인 것에 매료되기, 도전과 재발명에 열려 있는 것, 그리고 실수를 해도 두 번째 기회가 보장된다는 강한 믿음”으로 문화의 특징을 정리한다. Clotaire Rapaille, *The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do* (New York: Broadway Books, 2006), 33.

Abstract

**The Blackface Humor on the Minstrel Stage:
The Shape of Racism, Sentimentalism, and Mass
Culture in Nineteenth-Century America**

Dong-hwan Lee

(Gyeongin National University of Education)

This study aims to overview various facets of Blackface minstrelsy through the lens of racial ideas, sentimentalism, and mass culture in nineteenth-century America. Blackface minstrelsy not only created black stereotypes with its blackface mask but also provided an opportunity to try cultural experiments by mixing up different ethnic legacies on the American soil. Blackface minstrels were actually in complicity with contemporary sentimental culture, which put emphasis on flowery feminine make-ups and excessive etiquettes. The audience from low class white males, as well as the blackface performers, projected their socioeconomic frustration into the feminine and black “Others.” Nineteenth-century sentimental culture was often criticized on the minstrel stage by its discrepancy between appearance and reality. Nevertheless, this black facade worked as a means of embracing diverse ethnic legacies from operas, folk songs, folk dances, and even festival customs. Blackface minstrelsy was a catalyst to transform the aforesaid elements into a solid mass culture in the American context. The urban mass in nineteenth-century America were attracted by the blackface humor on the minstrel stage. Especially, the vulgar humor was used as a principal way of sticking heterogenous elements together. And as Constance Rourke has commented on, it played an important role in creating the American national character. After all, blackface minstrelsy discloses the tricky bondage between racism, sentimentalism, and cultural diversity in nineteenth-century America.

Key Words

The Minstrel Show, Blackface Performance, Racism, Sentimentalism, Mass Culture, Humor, Nineteenth-Century American Culture